

1890-1950 年代日本における《語り》についての学際的研究

成果論集

——平成 21 年度科学研究費補助金助成基盤研究 (B) (21320021) ——

研究代表者 伊藤 徹 (京都工芸繊維大学教授)

2012 年 10 月

目次

はしがき	2
第Ⅰ部 論文	
西谷啓治の「技術」理解における「虚無」の語り—ハイデッガーとの同時代性 京都工芸繊維大学 秋富克哉	5
柳宗悦とワシリー・カンディンスキー—「反復」の概念— 京都工芸繊維大学 伊藤 徹	20
清水幾太郎における関東大震災と革命の《語り》 京都教育大学 荻野 雄	32
戦後の庁舎建築にみる「公共の形」—庁舎建築の表現とその「語り」をめぐって— 京都工芸繊維大学 笠原一人	43
戦中・戦後における葦津珍彦の思想—神道観を中心に 神戸大学 昆野伸幸	63
批評形式のパラダイム・シフト—稲垣足穂「うすい街」から「薄い街」まで 京都市立伏見工業高等学校 高木 彬	76
近代の美術関連出版物と複製図版—『白樺』と西洋美術受容の再考 帝塚山大学 土田真紀	89
「雑種」と「雑居」のあいだ 大阪商業大学 長妻三佐雄	101
〈見る〉ことをめぐる語り—泉鏡花「外科室」試論 同志社大学 西川貴子	112
シュールレアリスムをいかに語るか—花田清輝とマックス・エルンストの問題系— 西南学院大学 西村将洋	121
吉原治良と『具体美術協会』の語り—オリジナリティーとアイデンティティーを巡って— 京都工芸繊維大学 平芳幸浩	141
九鬼哲学における偶然と時間—歴史と語りをめぐって— 福岡大学 宮野真生子	154
舞台を統べるもの 寺山修司『奴婢訓』(1978年上演)をめぐって 関西大学 若林雅哉	167
第Ⅱ部 資料	
会合記録	186
本研究に関連した研究業績	204
研究組織	217

はしがき

1890-1950 年代日本における《語り》についての学際的研究 The interdisciplinary research of the 《Katari》 in Japan from 1890's to 1950's

本研究は、明治後半から戦後に到る近代のなかで日本の知識人・芸術家たちが、自らの生を支えるべく生み出していった《語り》が、政治学、経済学、歴史学、建築、美術工芸、文学、演劇、哲学などの諸局面で、どのような形で生産され、また消費されていったのか、その具体相を明らかにするものであった。《語り》とは、近代化によって従来の生の地盤が掘り崩されたあとに生じた空隙を補填すべく生み出されていった虚構である。それらは、多くの場合、「日本的」という言葉と結びついて語られたが、自ら紡ぎ出した幻影によって自分自身を吊り上げるとでもいった構造それ自体は、語り手自身の活動ジャンルを超え、またそれぞれが志向する「日本」イメージの差異にもかかわらず、一つの共通する自己存在の基本的なかたちとして、取り出されうるものであって、そうしたかたちを、近代化の過程のなかでのアイデンティティー喪失の自覚と結びつけるならば、この運命を共に蒙った近隣東アジアにおける、知識人の自己イメージを測る理念型が得られるであろうし、それはまたこの運命の発生源でもある欧米文化のなかの人間の自己理解の測定にも寄与すると考えられる。本研究の具体的成果は、中華人民共和国、台湾、連合王国、ドイツ、スイス、ブラジルの研究者に向けても発信されるとともに、主体性概念の系譜を問う新たなプロジェクトへとつながることとなった。

The subject of this research is the 《Katari》 which underlay the intellectuals and artists in Japan from 1890's to 1950's. We examined how the 《Katari》 was produced and consumed in the fields such as philosophy, political and economic thoughts, literature, architecture, crafts, fine and dramatic arts and so on. The 《Katari》 means the common fundamental fictions. They were created in order to fill the vacancy, which arised after the modernization had destroyed the traditional livelihood. They were often with the adjective “Japanese”, but couldn't embody the essence of the Japanese tradition, because such an “essence” is absent right from the beginning. In this sense, they remained only illusions. However, the tellers of the 《Katari》 could sustain themselves by such fictional myths, and could meet their identity crisis raised by the modernization. This research revealed the structure of sustaining oneself by self-produced illusion. This structure is understood as a common form of the subject in the various fields, despite of the fact that their images of Japan are different from each other. Besides, we tried to use this form as an ideal type to examine the self-images of the contemporary intellectuals and artists, not only in the neighboring nations of the East Asia who experienced the same modernization, but also in the Western world as the origin of this worldwide destiny.

This research enabled the exchange between the members and the researchers in the foreign countries such as China, Taiwan, Brazil, the United Kingdom, Germany, and Switzerland. this research developed into a new research project about the genealogy of the concept 《Syutaisei》, that is, the Japanese subjectivity.

2012年10月
伊藤 徹

第 I 部 論文

西谷啓治の「技術」理解における「虚無」の語り — ハイデッガーとの同時代性

秋富克哉

1 問題の所在、あるいは西谷とハイデッガーの同時代性

20世紀における「ニヒリズム」についての哲学的議論を問題にする時、ハイデッガーと西谷啓治は、並列されるに足る理由を持っていると思われる。前者が、ニーチェの所謂「ヨーロッパのニヒリズム」を批判的に受け止めつつ、「有の問い」の立場から独自のニヒリズム理解を展開したのに対し、後者は、ヨーロッパのニヒリズムの歴史的比類無さを受け止めつつ、日本においてニヒリズムを問題にすることの意味と可能性を掘り下げた。そして両者の同時代性は、ニヒリズム理解の展開に、20世紀の科学技術の産物としておそらく人類史上最大の惨劇をもたらした原子爆弾の存在が色濃く影を落していることのうちにも認めることができる。

西谷が著作『ニヒリズム』を世に問うた1949年は、奇しくも、ハイデッガーが後期思想の出発点とも言うべきブレーメン講演を行なった年である。その冒頭でハイデッガーは、近世の三大発明と呼ばれる羅針盤・活版印刷・火薬の三つの領域に対応する交通・情報・軍事技術の、当時における先端技術に言及しながら、時間と空間における「近さ」の不在を印象深く語り出した。『あると言えるものへの観入』という講演全体のタイトルが示すように、ハイデッガーにとっての問題は、古来哲学の中心的問いである「ある」ということが技術的世界においてどのようにになっているかということだった。ハイデッガーは、多様な技術的現象のなかを持続的に統べているものを、現代技術の本質としての「集立態 (das Gestell)」として取り出す。「集立態」とは、近代の意志的主体性による「表象定立 (das Vorstellen)」からドイツ観念論を経てニーチェの「力への意志」に至る哲学的展開のさらに根柢に働く「意志への意志」が、人間を含めたすべてのものを「用立てること／用象定立 (das Bestellen)」の連鎖に駆り立てつつ、その立てること自体が連鎖のなかで立て塞がれるという事態である。家郷喪失性の広がっていく世界の中で深い「退屈」という根本気

分のうちに「技術的世界に覆蔵されている意味」(16-528) (*1) の開示を読み取っていく思索の歩みに、私は技術的世界に対するハイデッガーの現象学的思索の深まりを認めたいと思うのだが、いずれにせよ、「ニヒリズムと技術」は、40年代半ば以降のハイデッガー思想を主題的に規定していくことになる。

しかし、他方の西谷については、若干事情が異なってくる。西谷は、ハイデッガーのように、技術という事柄を明確に主題化していない。そのかぎり、同じく西田哲学を批判的に受け止めて独自の哲学を打ち立てようとした三木清がはっきり「技術哲学」を主題化したのとは区別される。西田の高弟として世界的に著名であるとは言え、その主要な業績は代表作『宗教とは何か』(1961)や『禅の立場』(1986)におけるように、大乘仏教とりわけ禅に基づく宗教哲学と見なされるからである。

しかし、敗戦による転機を挟んで戦後の日本を生き、しかもそのことをニヒリズムという主題に取り込んだ西谷の、西田や三木と決定的に異なる性格を踏まえるなら、20世紀後半における現代技術の進歩を目の当たりに見据えて同時代的に哲学を展開した西谷の独自性はいっそう際立ってくる。むしろ西谷に照明を当て、技術についての「語り」に留意することで、技術が問題になる一つの局面を照らし出すことが出来ればと思う次第である。

以下の報告において、私はまず、西谷における近代日本のニヒリズム理解を著作『ニヒリズム』をもとに確認し、次に、そこでニヒリズムの超克の可能性として提示された「空の立場」を展開した主著『宗教とは何か』を考察する。ここで、西谷の技術理解とその問題性をやや詳しく検討する。本課題との関連に触れておこなうなら、『宗教とは何か』の単著としての出版は、上述のように1961年である。しかし、そこに収められた主要論文の所収は1954-55年の『現代宗教講座』に遡る。内容的な変更はほとんどなく、したがって、当該研究が主題とする1950年代という時期に当たっており、第2次大戦後における技術の主題化という意味も含めてハイデッガーとの同時代性を検討することも可能になる。このような展開ゆえ、西谷に関する議論が中心となり、ハイデッガーの立場は参照的に触れるにとどめざるを得ないが、最後に、やはりハイデッガーに依拠しつつ、西谷の立場の意義と可能性を指摘することで総括としたい。

2 日本におけるニヒリズム

著作『ニヒリズム』は、西谷の代表作の一つである。ヨーロッパのニヒリズムの展開をその前段階とも言うべきリアリズムから説き起こし、ニーチェ、スティルナー、ハイデッガー各々の哲学的立場を扱った第2章から第6章までの主要部は、西洋のニヒリズム思想を厳密且つ本質的に掘り下げた試みとして、今なおその意義を失っていない。しかし、これら主要部を挟む第1章と第7章こそは、本書における西谷自身のベースを成しており、主著『宗教とは何か』へと続いていく西谷の基本的立場を示している。以下、その展開をまとめておきたい。

西谷はまず、戦後の日本でニヒリズムや実存思想が流行し、それらについての関心が高まっているという事実を取り上げつつ、しかし、ニヒリズムについて知りたいというような接近態度自体がニヒリズムへの通路を閉ざすものであること、しかし、そのようにニヒリズムの本質にそぐわない非ニヒリズム的な態度こそが却って日本におけるニヒリズムの性格であることの指摘から出発する。

最初の問題からすれば、ニヒリズムとは、自己の存在が虚無に曝されてその存在そのものが問いになる次元で初めて真剣に受け止められるべきものであり、対象的な接近を許さないものである。そのかぎり、ニヒリズムについての関心ということ自体がニヒリズム的ではない。他方、後者の問題については、ニヒリズムが西洋近代という特定の場所と時代において自覚的になったものであるかぎり、日本で問題にすること自体やはりニヒリズムに対する外からの接近という態度を含むことになる。これに関しては、ヨーロッパの思想や教養がかなり日本に入り込んでおり、戦後の虚無的な気分も単なる好奇心というには尽きないものである以上、ニヒリズムの問題も決して無関係ではないという答えが可能であると思われる。しかしながら西谷は、そのことを認めつつも、戦後の日本における虚無的な気分や思想の流行にはやはり日本におけるニヒリズム問題の特殊な性格が潜んでおり、このこと自体が我々にとって最初の問題にして最後の結論となると語る。そして、その言葉通り、西谷は、西ヨーロッパの代表的なニヒリズム思想家からそれぞれの「創造的ニヒリズムと有限性との根源的な統一」(8-7) (*2) を取り出した後、最終章「我々にとってのニヒリズムの意義」で、日本におけるニヒリズム問題の特殊性に入って行くのである。

その記述によれば、日本によるヨーロッパ文化の輸入は、ヨーロッパ精神の基盤となり形成力となったキリスト教やギリシア思想の精神的伝統にまで及ぶものではなかった。し

たがって、西洋においてその基盤に生じた危機も我々の現実のものになっていない。しかも、ヨーロッパ化が進むとともに日本の精神的伝統は失われ、伝統との断絶による精神的空白はますます広がっていった。このようにして明治維新時に精神的危機の自覚なしに通過された状況は、戦後を迎えるに及んで、自らの危機を危機として自覚しない「自乗された危機」(8-178)となったのである。西谷は、日本のニヒリズムの特殊性をおよそこのように受け止めながら、「ヨーロッパのニヒリズム」が「我々にとって」持つ意義を以下の三点にまとめる。

すなわち、そのニヒリズムは、第一に、我々にとって精神的危機つまり虚無が歴史的現実となっていることを自覚させ、第二に、現在の我々の境位に根本的な転換を与え、我々の精神的空洞を克服するための方向を開き、そして第三に、西洋文化の行手に、したがってまた日本の西洋化の行手にある危機を自覚させ、その方向を極まるまで突き詰めさせるとともに、失われた東洋文化の伝統の再発見に向かわせるのである。とりわけ第三の両面は重なり合い、過去の伝統に探られるべき可能性は現在の状況を将来に向けて徹底するところから照らし返されるべきものとなる。このようにして、ヨーロッパにおける「ニヒリズムによるニヒリズムの超克」の試みに呼応する仕方で、西谷によって東洋的伝統の中に再発見されたのが「空」の立場であった。それは「我々の西洋化という未来の方向であると同時に、伝統への再結合という過去への方向」(8-183)である。

したがって、そこから導き出される課題は、過去の伝統に埋もれたまま未だ歴史的現実のものとなっていない「空」の立場を、西洋文化の徹底とともに日本の西洋化の徹底の方向で先取し、そのことによってその可能性に関して掘り下げて行くことでなければならないのである。

3 技術における「虚無」

西谷が上の課題を遂行すべく、上述のように1950年代半ばに発表を重ねたものに新たな論考を加えて1961年に公刊したのが、上述の主著『宗教とは何か』である。この書の特徴は、緒言で述べられるように、従来の意味での宗教哲学がもはや不可能になったという時代把握を前提とし、出発点としていることである。「ここで試みた省察は、近代という歴史的境位の根柢に潜んでいると思われる問題を通して、人間存在の根柢を掘り返し、同時に

「实在」(リアリティ)の源泉を探り直すという、そういう意図のもとで宗教を問題にしている。それは、宗教と反宗教乃至は非宗教との両方に跨がった、不確定に動く折衝地帯 — というのは、非宗教的な立場における、宗教への無関係ということも、ここでは一種の関係であるから — に身を置いての省察である」(10・4)。「近代という歴史的境位の根柢に潜んでいると思われる問題」と言われるのは、端的にはニヒリズムと言い換えられるが、本書はその問題に「宗教と科学」という観点からアプローチを試みる。近代科学が、機械論的自然観に立って神と人間との人格的關係を横に切断しながら、そもそも宗教に対して無関心でありうる以上、反宗教・非宗教の問題は、科学において際立つことになる。

ところで、本書で西谷が、宗教へのアプローチに、伝統的な宗教概念ではなく、「实在の自覚」という視点を取って、「実現する」と「わかる」の二義を具えた英語の“realize”を活かしながら、实在の自己実現と我々の实在の自覚・体得・体認とが一つになる事態をそこに込めていることは、自らの師である西田が『善の研究』(1911)で純粹經驗を唯一の實在としつつ、しかもその純粹經驗について、「經驗するというのは事実其儘に知るの意である」(*3) というように、事実と知が一つである事態を出発点にしたことと重ね合わされるであろう。ただし西谷は、實在への問いを西田から根本的に受け継ぎながら、「宗教と科学」の問題においては、上記「实在」をめぐって用いられる「実現」や「体得」の語をいくつかのレベルで使い分けて考察を進めている。そこに、西谷における「語り」の問題の一つの特徴が認められ、それだけに、「リアリティ」の語に拮抗が生じ、今日のテクノロジーの問題にまで繋がる可能性を予感させるのである。

ところで、「宗教と科学」の關係が近代以降の世界の根本問題であるということは一般に認められるとして、この問題が歴史的に最も深刻に受け止められたのは、言うまでもなく、西洋のキリスト教においてであった。西谷は、近代科学と衝突するキリスト教的神觀を特に「人格性」概念のもとに取り上げ、しかも「超人格性」や「非人格性」との連関にまで拮げて検討を加えるが、そこには、著作『ニヒリズム』で提示されていたように、西洋文化の行手を先取的に徹底するという意図からの連続性が見て取られるであろう。

こうして西谷は、「宗教と科学」の關係を軸に西洋の精神史に沿いながら、第3章「虚無と空」において、技術についての議論を導入する。「虚無と空」という章題が示すように、一方で科学と科学技術の中に潜む「虚無」が掘り下げられ、他方で第4章以降に展開する「空」の立場が虚無との対比で提示されることを踏まえるなら、主題的な轉換の箇所「技術」が扱われることは、技術という主題が決して小さくないことを示している。

議論の出発点は科学であり、その導きとなるのは「自然法則」である。科学の立場が宗教や哲学との関係に対して無関心でありうるのは、科学が自然法則の客観性に基づく自らの立場を絶対の真理として主張しうるからである。西谷は、自然法則の出会われる地平を、その違いに応じて説明する。すなわち、具体的な「もの」の世界では「もの」が法則を実現するという仕方でその支配が現われるのみであるのに対し、生物の世界では生物が自然法則を生きるところに法則の現成がある。それは本能的な「体現且つ体得」(10-91)である。しかし、人間において自然法則はさらに別様に、技術という固有の形態で現われることになる。「法則は知のうちに屈折しつつ行為のうちへ現成する」(10-92)。西谷の立場に科学と技術の関係についての理解を探るなら、この知の屈折に両者の結合を認めるということのうちに、その特色を見出せるであろう。法則についての知は、道具の使用のうちにも既に萌芽的に働いているが、知と行為の結合が明確になるのは、言うまでもなく科学的レベルにおいてである。知識と技術は各々が科学的となることによってますます相互に発展を促し合い、両者の一体化は機械において最も徹底される。「機械的技術は、人間に於ける自然法則の究極的な体現であり体得である」(ibid.)。これら一連の過程のうちには、二つの事態が含まれる。すなわち、自然法則が非生物的な「もの」から生物さらに人間というように、存在に対する支配を深めるにつれて、自然法則を使用する力もまた、法則に受動的な「もの」から本能において法則を生きる生物、そして法則を使用する人間というように、法則に対する自由を深めていく。「法則に従うということが直ちに法則の束縛からの自由を意味するということは、人間の行動に於て初めてはっきりと見られる」(10-94)。そして、この二つの面の結合が最も明確に現われるのが、機械である。機械においては、一方で、使用する人間の働きのうち自然法則は自然自身のどこにも見られないほど純粹に働き出るとともに、他方で、人間が自らの目的実現のために自然法則を最大限に支配することで、自然に対する支配もまた、自然自身においては見られないほど徹底されることになるのである。

ところで、西谷は、自然法則と「もの」の関係が機械の成立において最終段階に入ってから、一つの大きな問題が発生していることを指摘する。それは、法則の支配と法則に対する支配の両面において、支配するものと支配されるものとの関係の逆転が生じるという事態である。つまり、人間が自然法則を支配するという関係は、それが極まったところで、自然法則を支配する人間を再び逆に自然法則が支配するという関係へ逆転する。それが人間の機械化、人間性の喪失の傾向である。他方、人間に対する自然法則の支配もまた、そ

の支配を強めていく究極のところ逆転し、自然法則の全く外に立つかの如き人間のあり方を開く。西谷によれば、機械成立の場は、「科学的な合理性を求める抽象的知性と非自然化された自然との照応ともいべき場」(10-97)であるが、それが「知性に立つ人間と自然的世界との根柢に虚無を開いてくる」(ibid.)。もちろん、虚無への対し方は、衝動的欲求的なものから、虚無を自覚的に受け止める実存的なものまで、深淺様々である。しかし、いずれにしてもこのことは、自然法則の支配が人間生活の合理化となり、そして人間の進歩と見なされるようになる過程に、同時にその逆転が、つまり合理化以前の生の生、非理性的で「虚無に立ちつつ無制限に欲求を追及する主体の立場」(10-98)が開かれる可能性を含んでいることを示している。

このようにして西谷は、自然法則に従うことが直ちにその支配からの解放であるという関係が機械技術の成立のうちに最も徹底して認められながら、その真実の相が人間生活の機械化と非理性的な欲求的主体化へと逆倒され、しかも「最も深く隠されている」(10-98)と述べる。最も深く隠されていると言われるのは、科学と強く結びついた技術の力の拡大が、人間の知や欲求の力の増大感を引き起こし、人間にすべてに対する主体としての確信をますます与えるからであろう。それを示すのが、「科学の進歩と人間のモラルの進歩との跛行」(ibid.)、あるいは「跛行というよりは逆行」(ibid.)という事態であり、これらのことが核兵器の問題に集約的に現われていることを、西谷は指摘する。ここでの事態はさらに、歴史的・社会的に政治体制にも拡大して見られ、共産主義国家では、全体主義への傾向として「体制の機械化と共に人間の機械化への方向」(10-99)が孕まれており、自由主義国家では、個人の自由が欲求的主体の自由と化する方向が含まれているとする。これら一連の発言の背景に、パグウォッシュ会議等に代表される、東西冷戦下の核兵器をめぐる政治的状況があることは明らかである。

近代科学を成立させた機械論的世界観が機械的技術と結びついて社会機構にまで入り込み、人間を社会生活的にも個人心理的にもメカニズム化すること、しかもそのようなメカニズムから逃れるために人間が欲求的主体となっていくこと、このような絡み合いによって世界と自己自身の根柢に無意味さの現われる事態が、現代のニヒリズムを特徴づける。

多くの無神論的実存主義は、人間の機械化からも欲求的主体化からも脱却すべく、世界と人間を規定する虚無を引き受けつつ、そこに立つことでのみ可能となる主体的自由を求めようとする。しかし、現代の虚無が、かの逆倒によって発生したものであるかぎり、虚無に立脚することによっては、それらの事態を克復する道は阻まれざるを得ない。

ここには、著作『ニヒリズム』において、神なき世界の虚無に立脚することに脱自的自由を認め、ヨーロッパの創造的ニヒリズムを洞察したのとは、明らかに異なった響きが聞き取られる。そこには、神無き後の虚無が深刻さの度合いを増したことで、虚無に立脚することでは虚無からの脱却が不可能であることが明らかになったということがあるように思われる。また他方、日本におけるニヒリズムの特殊性として挙げられていた「自乗された危機」についても、危機を生み出す背景として、急速に輸入した科学技術の普遍的な力が、日本の特殊性を呑み込むほどに強力なものになっていったということがあるであろう。しかし、このような理解の変化も、『ニヒリズム』の最後に挙げられていた課題、つまり、西洋文化そのものとともに日本の西洋化をどこまでも徹底するという試みの中から生じた帰結に他ならない。したがって、そのような虚無の洞察の深まりとともに、その虚無に対して提出される「空」の立場も、それだけ向かうべき課題を深化させて受け止められることになるのである。

ところで、西谷の立場においては、この虚無から空への転換が一つの鍵である。しかし、その転換に向かう前に、西谷がモデルに挙げている例について若干述べておきたい。

改めて確認するなら、西谷の分析は、今日にまで及ぶテクノロジーと人間の関係の根本的な事態をきわめて説得的に述べていると思われる。とは言え、科学ということで機械論的世界観、技術ということで機械技術という、いささか古いモデルに基づいている一連の記述については、情報技術全盛の今日にあって、時代的制約ないし限界を感じる向きもあるかも知れない。

しかし、ここで考えるべきは、科学や技術のその後の発達や変貌ではなく、機械技術の成立において発生した事態がどれだけの射程を含むかということである。自然法則の支配と法則からの解放とが一つであるという事態は、今日の情報技術においても基本的に変ることはない。もっとも、そのことは機械技術と情報技術を一緒くたにすることを意味しない。しかし、事態が単純に「機械技術から情報技術へ」ではない以上、機械技術が虚無を社会機構から個人の内面心理まで押し広げた事態をそれとして受け止めつつ、そのうえで情報技術の拡大をどのように見るか、何が新たに付け加わるのか、このことこそが西谷の立場に即して問われるべき問題であろう。

ここで単純な比較を持ち出すなら、ハイデッガーがサイバネティックスを取り上げながら、情報技術を、現代技術の本質が言葉に支配を及ぼす様態と見なし、言葉そのものの本質性ゆえにきわめて深刻に受け止めたのに対し、西谷において、情報技術についての言及

はほとんど見られない。ただ、西谷の提示したことのなかに、この課題に向かううえで示唆になるものがないかどうか、最後に改めて検討することとしたい。

4 空の立場へ

前章において、現代のニヒリズムにおける虚無の内実をある程度明らかにした。ところで、この虚無は、単に意識のレベルで対象的に意識されるものではなく、むしろ意識を超えたところに現前するものであるがゆえに、自己の存在は虚無のリアルな現前に包まれる。つまり、虚無がリアリティとなる。そうであるから、もし虚無に転換が起こるとすれば、その転換の場は存在以外にはない。その転換は、自己の転換であるとともに、自己を場としてのリアリティの転換でもある。この転換こそ、虚無の根柢が破られて「空」に開かれる事態に他ならない。空とは、存在するすべてのものが各々のリアリティを回復し、ありのままに現前する場である。このような転換は、否定を介した肯定として、古来宗教的経験で回心と呼ばれたものであり、「空」理解の背景にも、仏教の実践的行とその思想的立場がある。しかし、本書において「空」は、「「实在」や人間の本質と現実とを照明するものとして、借りて来られた」(10-5)のものであり、哲学的概念として換骨奪胎され、自由に扱われるものとなっている。

そのため西谷は、「もの」の「自体」を表わす「空」の概念を、古来西洋において同じく「もの」の「自体」を表わしてきた「実体」概念と比較検討し、また人間の本質とも言うべき「主体」概念とも比較検討して、西洋哲学と関連づけ、さらに仏教概念が一般に非歴史的とされていることを踏まえて、後半では空の時間性や歴史性に踏み込むのである。しかし、技術的世界の虚無を問題にしている立場からすれば、関心の中心はやはり虚無から空への転換である。先にも示したように、科学や技術の発達によって、現代が過去のいかなる時代とも異なった虚無によって閉塞的になっているとすれば、なおもそこに転換が起こり得るのであろうか。

ここには、同じ技術論として、ハイデッガーの「転回 (die Kehre)」に比すべき事態が認められると思われる。冒頭で述べたブレーメン講演の最終第4講演の表題が「転回」であり、そこでは、現代技術の本質に支配された世界における「転回」が問題になる。ハイデッガーが、現代技術の本質に「危険」を見て取り、しかも危険が危険として露わになら

ないところに最大の危険を洞察する一方で、その危険の中での転回という最も深刻な事態に向かった時、ハイデッガーは、詩人ヘルダーリンの讃歌『パトモス』の一節「しかし危険のあるところ、救うものもまた生育つ」の詩句を引き、それを「危険が危険としてある時、危険それ自体が救うものである」(*4)と解釈した。ここでは「救う」ということに特に宗教的な含意はなく、解放し自由にすると同時にいたわり護るの意であると言う。別言すれば、有るものをその真理に向けて放つとともに真理のうちに保つということである。ところで、この「としてある」の箇所には、技術的世界に覆蔵されている危険が危険として現われてくるという事態が、危険を危険として受け止める側の呼応と一つにおいて成り立つのを、見て取ることができる。一見すると、詩人の言葉に依拠する曖昧な言い回しのように映るが、ある事柄について危険を危険として受け止める時、危険それ自体が言わば警告となって、事柄に向かう態度に転換を引き起こしうることは、たとえば環境問題の領域などにも認められることであると思われる。もっとも、数値的な危険域などが確定されている場合はともかく、危険なるものすべてに客観的な基準があるわけではないから、該当する技術的事柄にも受け止める側にも様々なレベルがあり得るだろう。むしろここでは、覆蔵された危険が危険として露わになるということが問題になっているのであるから、技術現象との連関で覆蔵という事態をどのように理解するか、そしてその現われとはどのような現われかということが、さらに掘り下げられなければならない。しかし、少なくとも、そのような現われが、とりわけ根本気分における開示となることを重視するハイデッガーの立場は、少なくとも私には、現代の技術世界と人間の関わりの考察にきわめて重要な示唆を与えてくれるように思われる。

もし、ハイデッガーにおける「転回」をこのように受け止めるなら、ここには、虚無から空への転換を要とする西谷の立場への類似性を見て取ることができるであろう。何故なら、虚無からの転換には、やはり虚無が虚無として極まるという、「として」の事態が含まれ得ると考えられるからである。

西谷によれば、虚無は存在を存在として露わにするものであれ、虚無が存在の根柢に横たわるものとして存在の外から見られるかぎり、それは有に対する無として相対無である。ここに、有と無を超えた絶対の無、つまり「空」に転じる可能性、そして必然性がある。しかし、虚無の超克としての空は、どこか彼岸的なところにあるのではない。「底知れぬ深い谷も実は際涯なき天空のうちにあり」(10-119)という喩えが示すように、空はむしろいかなる有よりも此岸であるとされる。存在も虚無もすべて空においてある。換言すれば、

存在も虚無もそのリアリティにおいて受け止められるのが空の場である。しかし、そうでありながら、われわれが空の立場に疎遠であるのは、ふだんのわれわれが意識ないし自意識の立場に立っているからである。意識の立場は、すべてを自己から見る立場であり、自己中心的であることを本質とする。ただし、人間存在のうちに発生し得る虚無は、意識的な対象であることを超えて存在全体を超え包むものとなり得るがゆえに、虚無と一つになった存在がその転換を求めることになるのである。

ところで、「虚無」との対比で「空」が提示されて以降の議論は、総じて「空」の立場を哲学的概念として仕上げることに向かう。そして、「仮現性」の性格、あるいは空における「もの」が他のすべてに対する「主」であると同時に「従」であるという「回互的關係」など、空の独自の性格が記述される。しかし、「空」は本来宗教的次元の事柄であるからこそ、西谷の努力は、「空」の立場を哲学的議論の場に乘せることに向かう。それはしばしば誤解されるように、行き詰まった西洋的世界観に換えて東洋的世界観を持ち込むというようなことではない。現に、「宗教と科学」を論じる場面では、ニーチェにおけるニヒリズムの虚無よりも徹底した無の立場として否定神学的な方向の代表をエックハルトに認め、その「神性の無」が論じられる(*5)。西洋精神史に現われた絶対的無の立場のうちに、通常のカリシト教の神の人格性を超えた非人格性を見るのは、科学的世界観の非人格性と触れ合う地平を探るためであった。そのかぎり本書は、「宗教と科学」に定位して、虚無の問題とその克復を世界的な視点から扱うことを目指している。したがって、虚無の根柢に見られる空もまた、世界地平のなかで扱われることを必要とするのである。

しかし、そうであるにもかかわらず、「空」についての哲学的議論の展開の中で、われわれが問題にしようとしている技術についての議論は見られない。「虚無と空」に即して言うなら、虚無の拡大が科学技術の性格と重ね合わせて掘り下げられたのに対して、虚無からの転換における空が虚無をもたらした科学技術にどのように関わるか、そのことこそが問題であると思われるが、その点についての記述は見られない。それは、西谷において「虚無と技術」は問題になっているが、「空と技術(テクノロジー)」が課題として残されていることを意味する。もちろん、西谷の思索は『宗教とは何か』以後も『禅の立場』を経て最後の論文「空と即」(1982)まで、空の立場をめぐって展開される。とりわけ最後の論文では、次に述べるように、宗教と芸術の関係から「根源的な構想力」の議論が試みられる。しかし、そこから技術の問題への直接的な通路は見出しがたい。それでは、現代における技術という主題を掘り下げていく過程で、西谷の立場はそれほど意義を見出せないものな

のであろうか。そのことが、改めて検討されなければならない。

5 日本における技術論の観点から

西谷の立場についての暫定的な総括を行なうにあたり、まず、日本哲学という視点から西谷の位置を確認しておきたい。と言っても、同時代的な広がりの中かで考察することは叶わないので、技術という主題の性格上、冒頭でも触れた西田と三木を引き合いに出すことにする(*6)。

西田は、中期以降、世界と自己の動的な関わりを、独自の「ポイエシス（制作）」概念によって考察してゆく。すなわち、「作られたものから作るものへ」という定式のもと、「作られたもの」と「作るもの」との個物相互の限定を含んで動いて行く歴史的世界を創造的世界と見ると同時に、世界の形成に関与するわれわれの個物的自己を「創造的世界の創造的要素」と捉える。西田にとっては、科学も技術もそのような世界形成の一つである。ただし、「作られたもの」と「作るもの」との相互限定は、「絶対無」を媒介とする「非連続の連続」であり、そのような絶対無を根柢とする世界と自己は、宗教的次元の深みに届くものになると同時に、逆にデモーニッシュな力を帯びるものにもなる。そもそも「作る」という視点を据えることのうちに既に「無から」という性格が入り、「作ること」の有限性を特徴づけると言い得るが、西田においてその「無」は絶対無にまで通じているのである。他方、三木は、西田の影響を受けながらも、技術をはっきりと主題化し、形の能力としての構想力の論理を展開していったが、その背景には、アノニムでアモルフな現代世界のなかで「虚無からの形成」を求める志向が働いていた。

西田も三木も、技術を、現実の世界あるいは環境と人間とを媒介するものとしてダイナミックに捉え、しかも各々が独自の仕方でも的要素を取り込んでいることは、技術の問題を考えるうえで、非常に示唆的なことを含んでいると思われる。

しかし、これら両者と西谷を並べる時、その決定的な違いは、やはり「ニヒリズム」の問題の所在である。ニヒリズムを日本の現実を引き付ける態度に、敗戦という決定的な契機が含まれていることは否定できない。そのような西谷の立場を、敢えて西田と三木それぞれの技術理解に重ねて言うなら、西田が創造的世界に見た「作るもの」と「作られたもの」は、共に「技術的に」作るものと作られるものとなって相互限定的に世界や人間をい

っそう強固に規定するものとなり、果てには破壊的なものをも作り出す巨大な力となった。西田の見たデモーニッシュなものは、そこまで含み得るものであつたらうか。また、三木が「虚無からの形成」に見出した技術の可能性は、むしろ技術が虚無を作り出し拡大することが露わとなることで、技術の力への信頼を失わせていくとともに、虚無そのものもそこでの形成を困難にする性格のものになったと言えるであろうか。

虚無の経験の深まりは、西田において最終的な拠点となった「絶対無」が西谷において「空」にならざるを得なかったこととも関係する。上田閑照氏によれば、西谷が「空」において最終的に見て取ろうとした事態は西田の「絶対無」と決して別ではない。しかし、ニヒリズムの経験は、およそ「絶対」と言うことを不可能にした(*7)。だからこそ、西谷は、空の性格を際立てるために「絶対的な」という形容詞を使いながら、「空」それ自体については、絶えず「空を空ずる」ということを強調しなければならなかった。

これまで考察したように、科学や科学技術を現代の虚無との関係で捉える洞察は、西谷のニヒリズム理解を性格づけている。しかし、それだけに問題をいっそう複雑にし、虚無との対比で空と技術の関係がどのように捉えられるかということに問題を残すことも、先に述べた通りである。

ところで、先に機械技術と情報技術の関係について触れた際、両者の関係は機械技術から情報技術へという単純な移行ではないことを確認した。ハイデッガーがブレーメン講演で言及した三つの技術領域に事寄せて言うなら、今や交通技術も軍事技術もともに情報技術に制御され、われわれの生活世界全体が高度に且つ強度にネットワーク化されている。あるいは、目に見える形でわれわれを取り囲む機械技術の背後に、情報技術の精密で膨大な目に見えない網の目が張り巡らされていると言おうか。今日そのような世界に生きつつ、多くの場面でテクノロジーの限りない便利さや快適さを享受する一方で、思いがけずテクノロジーの脆弱さに直面したり、あるいは想像できないような事件に遭遇したりすることも稀ではない。そこに渦巻く気配をハイデッガーに倣って不安と呼ぶにせよ深い退屈と呼ぶにせよ、要するに虚無的なもの、無気味なものが根本気分のようにわれわれを包んでいることを否定できない。このような時、西谷の思想はわれわれになお何かを語り得るだろうか。以下に示すのは、一つの解釈の可能性である。

西谷の思想の意義は何よりも、「空」の立場を仏教的伝統の文脈から取り出して哲学の場に置き入れ、その可能性を究明したことにあると思われる。それは、繰り返すが、著作『ニヒリズム』の最終章に掲げられた課題、とりわけ第三の、将来的な方向を先取するところ

から失われた過去を探るという課題の遂行であった。しかし、その可能性を探る試みは、西谷の立場を通してさらに徹底して行われる余地を残しているように思われる。

それは、上述のように、虚無的な雰囲気蔓延しているなか、その虚無を虚無として極めるところから空への転換を目指すのではなく、虚無を虚無として受け止めつつ、しかしそこに立ち止まることによって（と言うのは、それが空に転ずるかどうかは分からないのであるから）、その虚無の雰囲気のない空からの通路が開ける可能性を探るということである。つまり、虚無から空へという方向に対し、空から虚無へという方向である。仏教的に言うなら「色即是空、空即是色」で、すべての存在が空となったところから転換して空がすべての存在へ還ってくる方向が、まさにそのようなものとして世界に浸透するという可能性である。西谷は最後の論文「空と即」で、「情意における空」を語り、詩歌をもとに空が情意的なものとして虚無的な気分と浸透し合うこと、そのようにして空が情意的な世界に映ることを、中世の無常観などにも触れながら論じている(*8)。日本の伝統には、たとえばそれが失われ忘れられているにせよ、そのような空の情意的な受容が文芸や造形の世界を作り上げたという事実があり、今なお、そのような世界を求める気持ちは決して小さなものではないと思われる。

虚無と空、あるいは虚無から空へということは、思想的説明のレベルでは両者の違いを明確にする必要があるとしても、経験レベルで明確に分けることはほとんど不可能であろう。むしろ、虚無的なものを包み拡がるところに空の仮現性も認められるのではないか。したがって虚無を虚無として受け止めるなかに空が滲み出ていることが、既に空との繋がりになり得るのである。ここでは詳論できなかったが、西谷が「空」の本質として挙げている仮現性は、実体的なものとは異なる空のリアリティを示すものである。リアリティの観点から、西谷が『宗教とは何か』の考察の軸に据えたものであったが、情報技術の進歩拡大が、ヴァーチャル・リアリティをはじめわれわれの世界を絶えず変貌させつつあるなかで、西谷が「実在（リアリティ）」の語に拡がりを含めていたこともまた、今日のテクノロジー的世界と空との重なり合いを見出すことに繋がりに得るのではないか。

西谷が、「情意における空」をもとに宗教と芸術の関係に踏み込み、「根源的な構想力」を論じたことは、「空」が形／形象になる事態に向かったことを示しているし、それが十分に展開されずに終わったことは、なおも課題となりうることを示していると思われる。

科学技術が一方で絶望的なまでの状況を産み出していること、また今後ますますその方向を強めるであろうことは否定できない。しかし、科学と結合した技術がもともと「作る

こと」であるかぎり、そこには、科学の普遍性に対して文化的特殊性を持ち得る技術が、伝統的なものを再発見するとともに、技術的に「作ること」そのことの新たな可能性を発見するというにはあり得ないだろうか。まだ具体像を描けない段階であるが、そのような方向を探って行きたいと思う。

註

(*1) Heidegger M., *Martin Heidegger Gesamtausgabe*, Bd.16, Frankfurt a.M., 2000, S.528.

なお、拙著『芸術と技術 ハイデッガーの問い』（創文社、2005）は、この語をハイデッガーの技術理解における鍵語として、その思索全体を読み解こうとしたものである。

(*2) 西谷啓治からの引用は、『西谷啓治著作集』（創文社、1986-1995）により、巻数とページ数を記す。なお、漢字・仮名の表記はすべて現代式に改めた。

(*3) 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第1巻』（岩波書店、1978）、9頁。

(*4) Heidegger M., *Martin Heidegger Gesamtausgabe*, Bd.79, Frankfurt a.M., 1994, S.72

(*5) 『ニヒリズム』とほぼ同時期に刊行された『神と絶対無』（1948, 著作集第7巻）は、仏教的体験とキリスト教の神秘主義的体験の類似性を背景に、エックハルトを扱ったものである。

(*6) 西田幾多郎と三木清の技術思想については、以下の拙論を参照されたい。「技術思想 — 西田幾多郎と三木清」、大橋良介編『京都学派の思想』（人文書院、2004）、158-176頁。

(*7) 上田閑照「禅／禅思想／哲学」『上田閑照集 第5巻』（岩波書店、2002）、37頁以下。

(*8) 現代の根本問題をニヒリズムに認めながら、中世の「はかなし」や「無常」に虚無的状況の近さを見出して、古典文芸の世界に入って行った唐木順三の仕事は、現代と伝統の呼応を求め一つの試みであった。ただし、後年に「科学者の社会的責任」を問題にした唐木も、過去の伝統と現代を統一的に結びつけるには至らなかったと思われる。

柳宗悦とワシリー・カンディンスキー
——「反復」の概念——

伊藤 徹

1

そもそも比較は、比較されるもの同士の異質性を照らし出すため、両者に共通するものを必要とするが、共通性は比較対象の組み合わせによってさまざまであり、そのちがいは、比較が示す事柄にも反映する。柳宗悦をワシリー・カンディンスキーと比較することは、たとえばウィリアム・モリスとの対比よりも、前提となる共通性に、おそらく乏しい。柳は、モリスのことをよく知っていたし、彼自身否定しようとも、ジョン・ラスキンも含めて多くの影響を受け、主著『工芸の道』では、章を割いてこの二人におのれの先達としての位置を与えていた(柳、8巻、194頁以下)。それゆえ二人の工芸思想家の比較が共有するところは多く、したがって差違が示す事柄は自ずと詳細なものとなっていくにちがいない。それに対して柳は、カンディンスキーにほとんど言及しなかったし、民芸思想家としての彼は、近代の「独創的」な美術を「異常なものへの誤った理解に発した」(柳、9巻、373頁)動向にあるとさえ判断していた。だとすると柳とカンディンスキーを組み合わせることを試みようとするのは、思想家と画家という基本的な称号の違いを始め、多くのズレをあらかじめ踏まえねばならないのであって、この組み合わせは、モリス・柳の場合より、不自然な印象を与えることだろう。けれどもかつてシュールレアリズムが、結合の違和感を意図的に昂進させることによって、異なった現実感を現出させたように、民芸運動の指導者と抽象絵画の開拓者という、いささか不自然な取り合わせであっても、気づかれなかった事柄をかえって炙りだしてくれるかもしれないのである。

カンディンスキーと柳の異質性は、画家と思想家といった違い以外にも、数多く挙げることができる。1866年生まれのカンディンスキーに対して柳が生を受けたのは1889年と、この時代としては小さからざる年代的差異があるのは置くとしても、両者が目指した美は、抽象絵画と民衆的工芸のそれといった具合に、大きく隔たっている印象を覚えざるをえな

い。渦巻くような色彩の波が独特なリズムを奏でる 1910 年代半ばの一連のコンポジションにせよ、20 年代バウハウス時代の幾何学的造形にせよ、はたまた晩年パリで描かれていたいわゆる「生物学的様式」の作品にせよ、カンディンスキーが求めたものは、柳が陶芸の世界に踏み入るきっかけとなった李朝の青磁や白磁であれ、30 年代後半彼が魅せられていく沖縄の芭蕉布や紅型であれ、いずれとも異なった美の世界を映し出しているのであり、二人の美的趣味が示す距離は、一見のところ測りがたいほど遠いといわざるをえない。そのような美を制作する主体のあり方に関しても、カンディンスキーは、その主著のタイトルに見られるように「芸術における精神的なもの」を強調し、芸術の原理たる「内的必然性」(die innere Notwendigkeit)の構成要素の一つとして、「個性という契機」を挙げている——「どんな芸術家も、創造者として、己れに固有なものを表現しなければならない」(GK, S.80)。それに対して柳は、正統な工芸としての民衆的工芸、すなわち民芸を生み出す作り手たちを「無名の職人」と規定し、「個人主義」的な時代の趨勢のなかに登場した陶芸家・板谷波山、あるいは自分の盟友でもあった富本憲吉といった美術的志向の強い工芸作家たちに対し、強弱の差こそあれ、批判的なポジションを取ったが、その理由は「個性は屢々性癖に陥って病的なものになりやすい」(柳、9 巻、294 頁)という点にあった。しかしながら、それぞれの芸術観を 1910 年代から 40 年代にかけて具体化させていったという意味では同時代の空気を呼吸した柳とカンディンスキーの歩みには、同じ地点を通過した形跡が見られる。そうした地点のいくつかを辿り返してみることによって、二人の造形思想が、外見上の差異にもかかわらず、同じ一つの時代への応答であることが見えてこよう。

2

柳宗悦は、一般には民芸運動の指導者として知られているが、彼がこの運動を組織化していったのは 1930 年代、民衆的工芸に対する彼自身の関心の発生に着目したとしても、その萌芽は、1920 年をいくらか遡らない。けれども彼が思想家・文筆家として世に出たのは 1910 年頃であり、その当時の柳は、明治末から大正期にかけての個人主義的思潮を代表する『白樺』派の一員として、ゴッホやゴーガン、セザンヌやマチスといった後期印象派の画家たちを個性的な天才と規定して、彼らに共感と讃美とを寄せていたのである (*1)。

後期印象派は、カンディンスキーにとっても出発点の一つである。もともと法律学者を

目指していた彼が画家になろうとして、パリと並ぶ芸術の都だったミュンヘンにやってきたのは1896年のこと、ユーゲント・シュティールの代表者フランツ・フォン・シュトゥックの画塾に納まりきらず、早くも自らの芸術スクールを作っていたカンディンスキー当時の作品は、ゴッホの造形を思わせるし、彼は「内的必然性」に基づく「精神の転換」を促した先達としてセザンヌやマチスに言及している。ことにセザンヌについて語られた次の言葉は、カンディンスキー自身の絵画、すなわち「非対象絵画(Ungegenständliche Malerei)」にも本質的に通じるものだといってよい——セザンヌの絵には「人間が、林檎が、樹木が描かれているのではない。セザンヌはすべてを、内側から絵画として響くものの造形のために使っているのであり、このものが絵といわれるのだ」(GK, S.51)。

周知のごとく19世紀末ポール・ゴーガンは、近代化されたヨーロッパを離れ、南太平洋の島に生命の回復を求めて旅立ったが、後期印象派に浸透している反近代的な志向は、柳にもカンディンスキーにもよく似た形で具体化された。それは、産業化された都市を離れ、共通の志に貫かれた芸術家の共同生活のための空間を、郊外に創設しようとする試みである。

中嶋兼子と結婚して間もない柳は、1914年9月東京都赤坂区青山原宿から千葉県我孫子に移り住む。当時の青山も、現在の瀟洒な都会のイメージからほど遠いものであったというが、上野から車で1時間15分かかるこの地は、「菓子屋と豆腐屋とうなぎ問屋くらいしか商店」(水尾、54頁)がないという寒村であった。彼は、1921年明治大学にポストを得てふたたび東京に転居するまでこの地に住むことになるが、ここには、志賀直哉、武者小路実篤、バーナード・リーチら『白樺』の主要メンバーたちが移り住んでくる。天才讚美から民芸へ向かう柳にとって一つの転機となった(伊藤、2003年、101頁以下参照)ウィリアム・ブレイク研究を書いたのは、我孫子への転居の直前のことだったが、文字通り彼の工芸研究の始まりである朝鮮陶磁器との初めての出会いも、1916年の朝鮮への最初の旅立ちも、ここ我孫子において生じた。そういう意味で『白樺』派コロニーが形成された我孫子は、柳・民芸運動の揺籃の地でもあったといえる。

一方ミュンヘン・シュヴァービングに身を投じていたカンディンスキーは1908年、南バイエルンのシュタッフエル湖湖岸のムルナウを訪れる。この村は、ローマ時代以来ドイツ・イタリア街道に沿った市場町として形成されてきたが、当時人口は2500人ほどだったという。1909年カンディンスキーの弟子ガブリエレ・ミュンターは、小高い丘の斜面に建てられた小さな家を購入し、5年後の夏第一次世界大戦勃発とともにカンディンスキーが敵国

となったドイツを離れざるをえなくなるまで、「ロシア人の家」と呼ばれたこの家に彼とともに住むことになる。この町は、今でもミュンヘンから鉄道で1時間ほどかかるが、二人のもとを訪れたのは、アレクセイ・ヤウレンスキー、その妻マリアンネ・フォン・ヴェレフキン、フランツ・マルクといった、いわゆる「青い騎士」の面々であり、そうした交流のなかでカンディンスキーは、絵画から対象を消し去っていくという絵画史上かつてなかった試みを行なっていくことになる。もう一つ付け加えておきたいのは、ムルナウからカンディンスキーに贈られたものが、清らかな環境だけでなかったことだ。カンディンスキーは、南バイエルンのこの地域の民衆によって作り続けられてきた「ガラス絵(Hinterglasmalerei)」に心惹かれ、ミュンターとともにその伝統的手法を学び、作品も残した。そうした民衆芸術への関心は、カンディンスキーと柳とのイメージ的差異をかなり縮減してくれるであろう。

柳とカンディンスキーに共通する郊外への志向は、彼らに限られたものではもちろんなく、〈汚れた都市〉と〈清潔な郊外〉というイメージの組み合わせ自体、19世紀末には産業化が具体化された地域に発生していた。世紀転換期にロンドンに留学していた夏目漱石が、留学の最後の年、神経衰弱を癒すためにと薦められた自転車は、当時、煤煙の首都ロンドンから清冽な空気と水の郊外へと人々を導く道具であり、漱石は良家の若いお嬢さんから自転車でウィンブルドンへの遠乗りに誘われながらうろたえつつ断念したことを、エッセイ『自転車日記』に綴っている。この小説家が関心をもった当時の芸術運動は、ラファエロ前派であり、アーツ・アンド・クラフツ・ムーヴメントであったが、19世紀の初めには、まだロンドンの外部にあったチェルシーに、その重要メンバー・ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの居宅をもつこの運動は、先述のように柳に重要な影響を与えたものであり、カンディンスキーもまた、己れに先立つ時代の注目すべき運動の担い手として、ロセッティやバーン・ジョーンズの名前を挙げている。この運動が嚆矢となった美術と工芸の融合は、世紀が転換する頃から大きな潮流になっていくが、民芸運動がこの流れの一つの分流であるのはいうまでもない。民芸運動は、陶芸に始まり、普段着や家具など、多方面の生活用品全般をその関心の範囲に収めていたし、長屋門の移築収集や三国荘の設計に見られるように、建築とも無縁ではない「総合芸術運動」であった。

カンディンスキーは、たとえば、たとえ絵画を自らの主たる芸術領域として考えていたにしても、〈大美術・小美術〉という既存の区分を脱構築していく運動と無縁ではなかった。ムルナウに残された「ロシア人の家」に入ると、彼がミュンターとともに彩色した調度類

が残っているが、それらはインテリアへの画家の関心を示す、ささやかな証拠である。彼は、ガラス絵という半ば工芸的なものを収集・制作するだけでなく、モリスらと同様、雑誌の装丁デザインも自らこなした。のみならず彼自身『黄色い響き』と題された戯曲を書いたことは、ペーター・ベーレン、ゲオルク・フックスらのミュンヘン劇場改革運動とのつながりを示唆するとともに、演劇という総合芸術への志向を表わしているし、彼が1922年再びドイツを訪れたのは、美術・デザイン・工芸・建築の総合的な研究教育を目指したワルター・グロピウス率いるバウハウスに参加するためであった。グロピウスは、1954年5月日本民藝館を訪れ柳と出会っている。

このような総合芸術への志向は、より大きなデザインとでもいべき社会改革に結びついていく。モリスの「アーツ・アンド・クラフツ・ムーヴメント」が社会主義的性格をもっていたことをかなりストレートに踏襲したかたちで(*2)、柳は「正しい工芸」の再興による、近代とは別な社会の構築を念頭においていた。それは初期民芸運動において、ギルド社会主義の理想として思い描かれていたが、「舶来」のこの概念は、そのまま根づくはずもなく、40年代に入ると、戦時体制が掲げる社会イメージと重なっていった(伊藤、2003年、156頁以下参照)。

一方カンディンスキーもまた己れの芸術活動を、《芸術のための芸術》に限定することはなかった。ロシア革命後、たとえ短期間であれ、祖国の美術教育に参加していったことは、ボヘミア的なこの画家が、けっして個人的活動の枠内に留まろうとしていたのではなかったことを暗示している。またカンディンスキー研究者シクステン・リングボムが主張するところでは、画家の芸術活動は、当時ヨーロッパを席卷していた神智学および人智学という神秘主義的運動に平行したものであったが、エレナ・ペトロヴナ・ブラバッキ夫人からルドルフ・シュタイナーに受け継がれていくこの流れは、近代化がもたらした「物質主義」に対して、「精神」の復興、「霊的」刷新を目指すものであり、カンディンスキーの主著『芸術における精神的なもの』とは、この運動への画家の主体的参加を示す証だった。リングボムの研究に対しては、神智学・人智学への関与を偏重しすぎているという異論もあるが、この神秘主義に限定しなくても、画家が同時代の社会全体の機械化・産業化への危惧を抱き、己れの芸術活動を、彼なりの時代への応答と位置づけていたことはまちがいない(*3)。

こうした事情を確認した上で考えてみるならば、彼らが目指した美のありようも、必ずしも対極に置かれるべきものではないのではなかろうか。なぜならカンディンスキーにつ

いて、その目標が「非対象絵画」であったことは、ほとんど彼の名前を同語反復的に語るのと同じだが、柳が目指した民芸美もまた、その契機の一つに抽象性をもっていたからである。なるほど民芸品のすべての意匠が、抽象的なものであるわけではなく、具象的な模様を伴ったものも数多くあるとはいえ、柳は民芸思想の始まりを告げる『工芸の道』において既に、民芸美の理念の一つを「単純さ」として取り挙げ、こういつている——「あの李朝の染付はなぜかくも私達の心を引くか。そこには・・・驚くべき模様の単純化があるからである。屢々何が原画であったかさえ知り難い。模様の精神は物象の精髓の把握にある。従って複雑ならば、外形の描写に終るであろう」（柳、8巻、115頁以下）。柳がいう「模様の単純化」は、「渋さ」と結びつき、「無地もの」として具体化される点、カンディンスキー作品の多様な色彩の協奏曲とは、もちろん異なる。けれども画家の抽象もまた、さまざまな存在者の「内なる響き」(*4)をキャンバスに映し出すことへと向かったであり、そうした点では、柳のいう「物象の精髓の把握」としての「模様の精神」と重なる可能性をもっている。

郊外への脱出、総合芸術への志向、社会と芸術との関連性の意識、そしてモチーフの抽象化・単純化の傾向——と、共通性を思いつくままに挙げてきたわけだが、こうしてみると、一見まったく無縁に見える柳宗悦の民芸運動とワシリー・カンディンスキーの抽象絵画運動とは、それなりに重なりあっているということができよう。

3

柳とカンディンスキーの間に、このように共通性が見られるとしたならば、生まれ育った文化圏を異にしながらも共に生きた20世紀前半の芸術の歴史的布置がそこに反映しているということができるのではないだろうか。のみならずそれと同時に、二人の与えるイメージがちがえばちがうほど、それにもかかわらず浮上してくる共通性は、異なる由来とスタンスをもつものがそれ自身の志向とは別に一つの点に帰していくような必然性、いつてみれば芸術を巡る時代の運命が具体化したものではあるまいか。さらにそこにはそうした運命への応答が、或る種の普遍性をもって現われていはいはしないだろうか。そのようなことを私なりに考えてみるために、そもそもこの両者の比較に到った自らの経験に触れておきたいと思うが、それは二人の間のもう一つの共通性の発見でもある。

元来ドイツ現代哲学の研究から出発した私は、後期マルティン・ハイデガーが眼を向けた技術と芸術の問題を、自分自身のなかで考え継ごうという意図をもって、1990年代後半カンディンスキーにおける非対象絵画の成立を、美術史研究批判を交えつつ追跡していた。そうしたカンディンスキー研究に一定の目処が立ったと感じた頃私は、次のターゲットとして抽象表現主義の旗手マーク・ロスコを念頭に置いていたのだが、まったくの偶然から手にとった柳宗悦『工芸文化』が、私の研究の方向性を大きく変えることになった。というのも、そこにカンディンスキーと同じ概念が重要な位置づけを与えられているのに気づいたからである。その後まもなくカンディンスキー論を書き終えると、私は柳の民芸思想の来歴と展開、そしてその可能性を考え始めたのであり、その結果研究の歩みは、抽象表現主義が生まれたアメリカ東海岸ではなく、日本を始め東アジアに向かうこととなり、その歩みは近代化の思想と歴史に問いかける友人たちを内外に得たのであって、思えばここ台中に導いてくれたのも、台湾で会うことができたそのような仲間たちだった。そういう意味では、カンディンスキーと柳という組み合わせは、本日の講演につながっている。

柳とカンディンスキーの二人に共有されると私がいった概念とは、〈反復〉である。柳は、この概念を民芸品の誕生に不可欠なものと規定していた。民芸品の第一義は用であり、民衆の日常生活に供されるためには、多数であらねばならない。従来同じものを繰り返し大量に作ることは、唯一性を誇る芸術作品の制作との対比の上で、美から切断されてきた。だが柳は、ここで反復的制作が生み出す、別種の美に注目する。〈反復〉は、「職人たちに十分な熟達」と「十二分の自由」を与え、「ほとんど無心にこだわりなく描けるまでに彼らの腕を高めた」のであり、そこに生まれる美は、唯一的な美術作品にのみ価値を認めてきた「個人的立場」に対する、「大きな革命」である——そう、柳は述べる(柳、9巻、474頁以下)。彼が益子山水土瓶とその製作者・皆川マスについて述べていることは、この概念の位置と機能とをもっとも具体的に説明してくれる。明治二、三十年頃絶頂期を迎えたこの土瓶の生産は、絵付け職人十人余りを抱えたのであり、マスもその一人だった。彼女は、十歳ごろから絵付けを教わり、六、七十年毎日この作業に従事し、ピーク時には一日千個、普通でも五百個を描いたという。柳は、彼女が四百万個以上の絵付けをしたはずだと概算しているが、そのような〈反復〉は、描かれるものを単純化、そして抽象化していくのであり、その果てに生まれてくるものを柳は、写実的なものを超えた真なるかたち、〈実を超えた非実〉という言葉で表現している——いわく「多く早く描くことは、図柄をいつも略化させます。それはただ粗略になるのではなく、結晶されてくることを意味します。しばし

ば何を描いてあるか分からないまでに変化してしまいますが、実はこの非実より実を強く現わすものはないのであります」(柳、第12巻、322頁)

柳はおそらく一度だけカンディンスキーに言及したことがある。その際彼は、「絵それごと」という日本語へのカンディンスキーの称賛を取り上げ、この言葉が意味する虚構こそが、「写真性や遠近法」を超えた「真実にまさる真実」であるとした(柳、17巻、431頁)。カンディンスキーにとっても抽象化は、通常の写實的形態を超えたかたち、対象のより高次の「本質」を捉えることであり、「精神」、もしくは「内なる響き」と呼ばれたその事柄へと導く少なくとも一つの道が、彼の場合も〈反復〉であった。絵画史上の革命家というイメージに反し、彼は急激な変化を好まなかった。非対象絵画へと向っていく1910年から1914年のムルナウでの創作を見ても、彼は突然画面から対象を消し去ったのではなく、対象を描きながらも、これを平面化し、さらにその色面を相互に融解させるといったかたちでデフォルメを反復し、次第に非対象絵画に向かって行ったことが分かる。彼が残した数多くのスケッチや習作は、積み重ねられた解体作業の記録であり、その原点に対象があったことを告げる。美術史家の多くは、デフォルメ以前のこの対象を探し出し、それがもつ意味を掘り起こして、これこそが画家のメッセージ内容であると解釈しているが、実のところ、それは画家の意図に全く逆行しており、むしろ対象が担わせられてきた意味を破壊し、色彩とかたちがそれ自体でもつ存在感を現出させることこそ彼の目標であり、〈反復〉はその主たる手段であった(*5)。カンディンスキーは、自分が絵画制作のかたちでおこなったことを、メーテルリンクを取り上げ、詩作を例にして次のように説明している。普通私たちは、目の前の牧場に立っている現実の樹木を言葉によって指し示しているが、目をつぶり「樹木」という言葉を聞くことによって、個別的な樹木から離れ、樹木一般の抽象的なイメージに達する。ここで私たちの心はある種の「振動」を受け始めるが、この言葉を繰り返し唱えていくと、「内なる響き」が目覚め始め、「その言葉のもつ思いもよらなかった別の精神的特性」が現われる可能性が出てくる。さらに一歩進んで「子供が好む遊び」のようなかたちで「言葉の反復をもっと重ねるならば」、そのとき言葉の「命名が与える外なる意味」も、「指示対象の抽象化された意味」も失われて、ただ「言葉の純粋な響きだけが露出される」ようになる。この「純粋な響き」が引き起こす「超感覚的」ともいべき魂の「対象なき振動」こそ、彼が文学だけでなく、非対象絵画というかたちでも、求めたものなのである(GK, S.45ff.)。

こうして二人の芸術論に共通して現われる〈反復〉は、理性と意思とをもって世界を支

配しようとしてきた近代的自己が、己れ自身のもつ暗がりには気づき始めた歴史状況とつながっている。この暗がりには、〈反復〉による制作主体の変容として具体化される。〈反復〉は、柳が挙げた皆川マスのような職人たちを「無心」の状態へと導いたように、カンディンスキーの場合も、彼をやはり一種のトランス状態へと近づけていった。作り手は、強固な造形意思に溢れた能動的な表現主体のイメージを離れ、むしろ受動的な存在、少なくとも無意識的なものを含みこんだ主体へと変貌する。先述のように彼らは二人とも、世紀転換期に幅広く関心をもたれた「無意識」の心理学に、場合によっては、一種の心霊現象にさえ、関心を抱いていた。20世紀初頭、ヨーロッパだけでなく日本でも、オカルティズムは流行しており、その痕跡の一つは、自転車でウィンブルドンへ行き損ねた漱石が書いた短編小説『琴のそら音』に残っている。「意識」が知の場所であり、近代化のベースであるとするならば、この時代、「無意識」は、もう一つ別な「郊外」だったといってもよい。ここには、芸術に関わった柳とカンディンスキーが示す、時代への反応がある。

けれども彼らの共通性を近代化への反撥として捉えるだけならば、二人の比較は単なる歴史学的研究に留まるだろう。そもそも郊外への逃避は、けっして近代化からの解放には到らない。近代化・産業化は、そうした場所を許しはしないし、それ以前にこの場所自体、近代化によって都市とともに作りだされ、絶えず都市との相関関係のなかに現出する空間として、虚構性を多分にもっているといわねばならない。柳やカンディンスキーにとって我孫子やムルナウも一時の休息所にすぎず、彼らは結局都市へ戻っていった。もう一つの「郊外」として、〈反復〉がもたらす「無心」もしくは「無意識」は、美の原型を、個人のこの知られざる「内面」の次元に求める解釈を呼び起こす。そのような心理学的な解釈傾向は、柳自身も抱いていたところだし、先述のように神智学などの神秘主義の影響下に思想的言説を綴ったカンディンスキーも同様であった。そうした解釈のもとでは、〈反復〉は、意識が働いている通常の意味連関を解体し、「無意識」の裡に既に与えられている永遠の美のかたちを取り出し表現していく操作と考えられるのであり、このような原理は、「物象の精髓」、あるいは「精神」などの名前によって指し示された。だが〈反復〉によって取りだされるはずの美の原型を隠しもっているとした「無意識」も、あるいはさらにその底を突き抜けたものとして構想される「自然」も、意識的な制作の限界を指すという意味ではリアリティーをもっているとしても、郊外の幻影に劣らず、虚構にすぎない。

しかしながら、〈反復〉についてのこうした一種ロマン主義的な逃避傾向に批判的な目を向けたとき、彼らが共有した〈反復〉の概念の底から、芸術全般に関わる無視すべからざる

る経験が浮かび上がってくる。なによりもまず、いっておかねばならないことは、柳やカンディンスキーのように、「無意識」の内に美的原理を実体的なものとして想定することは、なにをもってしても検証されえないのであって、想定された本来的な美は、実のところ〈反復〉において生じたかたちを、〈反復〉以前の場所と思しきところへと投影したものにすぎないということだ(*6)。柳自身の言葉でいえば、〈反復〉によって無駄を省かれて現われてくる「方式性」、カンディンスキーでいえば「内なる響き」は、あくまで〈反復〉のなかに生じる出来事であり、時とともに推移していく時間的なかたちでしかない。彼らをして、このかたちの経験を「無意識」の内の美的原理へと変換昇華させたのは、イデア的超時間的な原型の再現という図式のもとで美的なものを捉えてきた西洋美学の伝統だと考えられる。私は、時間的なものを消極的に見るこの伝統に抗して、〈反復〉の経験をその発生現場において考え直してみたい。それは、芸術作品を真実在の二重の模倣とし、まやかしのものだとすることによって、芸術家を自らの理想国家から追放したプラトン以来の伝統に抗することでもある。この伝統が、その下流に位置づけられるリアリズムや自然主義に到るまで、作品を先行的な美の再現もしくは反映とみなすのに対して、柳が見た〈反復〉のなかでは、先行する見本を乗り越えて、今までなかったかたちが生まれてくる。カンディンスキーの場合も、デフォルマンシオンの繰り返しによって、画面上に浮上する色とかたちは、もともとのモチーフが対象としてもっていた美もしくは崇高さとは全く無関係に、いやそうした原型的なものからの切断のゆえにこそ、その存在感を示し始める。〈反復〉の経験は、再現の図式から私たちを解放してくれるとともに、先行する原像に優位を認めない時間的なかたちが、それ自体において輝くことを教えてくれる。そこには、イデア的なものや自然事物の美の反映ではない、別な美の現われがあるはずである。

だが、そういった輝きとは、いったいなんなのか。その輝きとともに開かれる世界とはどのようなものなのか。それを語ることは、きわめてむずかしい。ただそうした問いを改めて促すために、カンディンスキーや柳とは別な道を歩みながら、同じく「反復の秘儀」に触れたもう一人の芸術家の言葉を引き合いに出すことによって、この比較の試みを閉じたいと思う。それは、戦後朝鮮半島から日本にやってきた李禹煥である。彼の作品も点のリズミカルな〈反復〉を一つの特徴としているが、彼は、自らも参加し思想的にリードした「もの」派の盟友・関根伸夫に触れ、油土を「千切ったり、会わせたり、練ったり」する関根の一連の作業を見つめつつ、その終了を待ってこう書きつけた——「彼はようやく仕草をやめた。形はおそろしく単純化され空間はなにか反復の法則ですっかり整理されてしまっ

たかのように透明さを感じさせて」。柳とカンディンスキーに共通する〈反復〉のなかで生じた世界は、このような「透明な広がり」(李、124頁)とどこかでつながっている。

*本稿は、2009年12月8日、台湾・朝陽科技大学でなされた同名の講演が基になっている。講演を主催してくれた林媛婉助理教授に感謝したい。

註

(*1) こうした柳の姿勢がよく表われているのが『白樺』に掲載された「革命の画家」であるが、この評論の背景となったのは、木下杢太郎と山脇信徳・武者小路実篤の間でなされた「絵画の約束」論争だった。これを手がかりに大正期初めの個人主義的主体の脆弱さについて、2008年3月に台中教育大学で「1912年日本の芸術状況とその精神的意味」と題し講演したことがある(伊藤、2009年)。

(*2) 柳は、1928年の最初の主著『工芸の道』などでは、ゴシックやギルド社会主義を肯定することによって、この踏襲を露骨に表現していた。後になると、こうした伝統的社会への賛美は、他力仏教への傾斜に代わられていく。ほかにも沖縄を始めとするマージナルな地域への好意的関心は、モリスのアイランドへの憧憬とパラレルである。私たちは、二人の憧れを受けた地域が資本主義の進展のなかで蒙っていった運命を忘れてはならない。

(*3) 神秘主義といえば、『白樺』時代の柳は、あきらかに日露戦争直後日本でも関心を集めた同種の運動を肯定的に捉えていたのであり、彼の最初の主著『科学と人生』や宗教哲学論文群、さらに『キリアム・ブレイク』などは、そのことを如実に示している。

(*4) カンディンスキーの「内なる響き」は、多くの美術史家たちによって「人間の内面」という意味での精神と受け取られている。だが描写対象、三角形などの幾何学的図形、あるいはカンヴァスにさえ、カンディンスキーは「内なる響き」を認めているのであって、ここでいう「物象の精髓」、あるいは柳が別な個所でいっている「物如(thing-in-itself)」に近い。だが、そうした言説化が、あとで見るように危うさを伴っていることもたしかだ。

(*5) この点について私は、シクステン・リングボムや西田秀穂などカンディンスキー研究者を批判するかたちで、論じたことがある(伊藤、2007年、19頁以下)。

(*6) そうして投影されたものが実体化されたとき、今度は反復的制作を固定化し、〈反復〉が制作主体の思惑さえも超えて自由に逸脱していく可能性を許さないことが起こりうる。とりわけ自らは目の人であり、反復的制作に入らなかった柳の場合、そうして固定化されたものが、

一種の「民芸様式」となり、その様式からずれていく可能性のある作家たちへの警戒を生み、またピカソに対して見せたような現代芸術への狭隘な態度を導いたのではないかと、私には思われる。

参考文献

伊藤徹『柳宗悦 手としての人間』(平凡社、2003年)

伊藤徹『作ることの哲学』(世界思想社、2007年)

伊藤徹「1912年日本の芸術状況とその精神的意味」、『「作ることの視点における1910-40年代日本近代化過程の思想史的研究」成果論集』(平成19年度科学研究費補助金助成基盤研究(B)(19320019)、2009年)、171-180頁

水尾比呂志『評伝 柳宗悦』(筑摩書房、1992年)

柳宗悦『柳宗悦全集』全22巻(筑摩書房、1980-92年)

李禹煥『出会いを求めて 新しい芸術の始まりに(新装改訂版)』(田畑書店、1980年)

シクステン・リングボム (松本透訳)『カンディンスキー——抽象絵画と神秘思想』(平凡社、1995年)

Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*(Bern 1912)

清水幾太郎における関東大震災と革命の《語り》

荻野 雄

1 時代を先導した思想家、清水幾太郎

かつて、終戦後まもなくから 1960 年代半ば頃までの日本では、社会主義を熱っぽく支持する「進歩的知識人」の論文や発言が世間の大きな注目を集めていた。深刻な欠陥を孕む市場経済を乗り越える社会という彼らの掲げる理想に、当時多くの人が強い共感を寄せたのである。この進歩的知識人の代表的存在の一人が、社会学者清水幾太郎（1907～1988）であった。清水は、『社会学講義』、『現代思想』、『倫理学ノート』といったアカデミックな著作以外に、あるいはそれら以上に、社会運動への積極的な関与によって戦後の一時期日本の言論界に強い影響を与えた人物である。安保条約が改定される 1960 年までは「清水幾太郎の時代」だったと評されるほどであり、日本政治の枠組と指針とがなお定まっていなかったこの期間に、清水は革新的な方向へと世論を嚮導するため、ジャーナリズムで旺盛に《語り》つつ、米軍基地闘争や 60 年安保では積極的に直接行動にも乗り出していったのである。後に政治的立場をドラスティックに転換し、かつて自分が属していた日本の左翼陣営に辛辣な批判を投げかけるようになったものの、清水が戦後日本の平和運動に大きな足跡を残した存在であることは間違いない。

にもかかわらず「進歩的文化人」清水幾太郎の《語り》を支えていた論理は、これまでなお十分には探求されてこなかった。そうした論理に決定的な刻印を残したと考えられるのが、1923 年の関東大震災である。東京生まれで東京育ちの清水は、それを直接経験している。経験しているどころか、旗本の末裔でありながら零落の果てに本所に流れ着いていた清水一家は、この未曾有の災害によって財産のほとんど全てを失ってしまったのだった。そのせいもあって清水は生涯大震災にこだわり、様々な著作や論文で自身の震災体験に言及し続けている。それらのうち、最もまとまった形で関東大震災を取り上げているのが、関東大震災を巡る震災直後の言説（《語り》）を分析した 1960 年の「日本人の自然観—関東大震災」である。数多い清水の論文のうちでも最も有名なものの一つであるこの作品から

は、時代状況への関与を促した清水の思想の原型も、取り出すことができるのである。

2 「地震の哲学」

1970年の講演「見落とされた変数」で、清水は関東大震災に触れつつ次のように述べている。「暴風や洪水とは違って、地震には或る哲学があります。それがあつたために、一七七五年のリスボンの地震—死者は一万乃至一万五千—は、十八世紀のヨーロッパの大きな思想的事件になつたのです」(清水、1970、338頁)。地震に備つた「或る哲学」とは何か。我々は暴風や洪水を警戒しても、大地だけは自分たちを裏切らないとどこかで安心している。地震は我々のそうした根拠のない自然への信頼を粉碎するから、そこには「啓蒙」的と呼びうるメッセージが含まれている、と清水は言う。「大いなる一つのものとしての自然の一微粒子である人間が、今まで存分に甘えて来た、或いは、征服し尽したと信じて来た自然、その自然における自分の真実の地位に気がつくのです」(清水、1970、337頁)。リスボンの地震を契機として、ヴォルテールは『カンディード』を書き、「現実はあるがままの姿で最善」であるというライプニッツ流のオプティミズムを批判した。それではリスボンの地震よりも遥かに大きな災厄をもたらした関東大震災も、やはり日本の精神史にとって大きな転機となつたのか。

「日本人の自然観」で清水は、広範に文献を渉猟した果てに、リスボンの地震に十倍する15万人もの死者を出しながら今日(1960年)に至るまで関東大震災は「正当な取扱いを受けて来てはいない」、と断言している。日本では大きな天災は決して珍しくなかつたうえ、大震災は当時の不安な世相の中に、そうした不安を醸成した一つの事件として融けてしまい、思想的にそれ単独ではほとんど取り上げられなかつたのである。

清水によれば、当時現われた大震災に対する思想的な反応はただ一つ、「天譴」という観念だけであつた。「世相は、これを大きく摑めば、ブルジョア社会の頹廢からその改革へという方向へ動いている」(清水、1960a、192頁)。大震災はこうした世相の文脈の中で受容され、渋沢栄一を始めとして、内田魯庵、内村鑑三、久米正雄等々が、それを退廢したブルジョア社会(自由主義社会)に対する天の怒りと説いた。ところが天譴の観念は、大震災を理解可能とはしたものの、ブルジョア社会に対する深刻な反省や改革へと人々を駆り立てはしなかつた。なぜなら当時天譴は、「改革における人間の無力」を根本的前提とする

文脈で用いられたからである。ブルジョアジーに対する天罰であるならば、東京について言えば地震が、「専ら下町の人間の上に、善人と悪人とを区別することなく、一様に下った」ことは、本来納得しがたい事態であるはずである。ところが差別の事実および意識が強く存在していた 1920 年代では、死が人を選ばなかったことが、地震が平等な死を実現したことが、むしろ積極的なこととして受け取られたのだった。「差別と腐敗との現状に対置された平等と正義とは、破滅における、死における、焦土における、即ち、人力の徹底的敗北における平等と正義とであるほかはなかった」（清水、1960a、199 頁）。

それゆえに結局、天譴観念は日本独特の自然賛美へと回収されていった、と清水は指摘する。天譴は論者によって思い思いの方向に解釈されながらも、「総じて、不自然なもの、自然に反するもの、自然に叛くもの」（清水、1960a、204 頁）に下されたと考えられた。東京市内の約 350 の鉄筋コンクリート建築のうち、地震と火事とによって倒壊したものは 1 割にも満たなかったが、崩壊したこの 1 割足らずの「文化建築」を、当時の多くの著作家たちは「自然に対して戦いを挑み、挑んだ末に敗れた残骸」と、敗れても自然に化さない、「人間の力に固執した、往生際の悪い醜骸」と見たのだった。なるほど他方で人々は異口同音に、震災後の焼け跡に生きる人間の「力」を、早々にバラックを建てて平常とあまり変わらない生活を始める逞しさを讃えてはいる。しかし彼らが賛美していたのは、実際には「自然に叛く人間の力、自然に抗する人間の力」ではなく、「自然に逆らわない限りでの人間の力」であった。「関東大震災のうちに天譴、天恵、天意を認める人々は、焼け跡に投げ出された人間の、自然に密着したままの、生物としてミニマムの要求を満たすための努力だけを人間に相応しいものとして認める」（清水、1960a、210 頁）。清水によれば、鴨長明の頃より、自然の暴力によって蹂躪された日本人は自然自身によって救われてきた。日本の伝統では、火事、台風、飢饉、地震によって破滅させられた人間が、自然の奥へ深く入り込んだ瞬間に、荒々しい自然とは全く別の美しい穏やかな自然が現われてくるのである。清水は天譴概念を必ずしも全面的に退けるわけではなく、もしも天譴観念が「伝統的な自然崇拝」に批判を加えていたなら、ヴォルテールにカトリック的な摂理思想に対する致命的な批判を敢行させたリスボンの大地震のように、大震災は日本思想史における転換点となりえたかもしれない、と彼は言う。だが現実には、多くの論者が口にした天譴は、既存のシステムへの批判意識を覚醒させるどころか、伝統的な自然崇拝を補強しただけだったのである。

こうして清水は、関東大震災が当時思想的にはほとんど真剣に受けとめられなかったこ

と、唯一関東大震災に託された「天譴」は思想的反応というより心理的反応に過ぎなかったことを、明らかにしていった。「関東大震災は、その物理的な大きさや、破壊と死者の数を誇るのみであって、思想的な大きさはほとんど認められない……。リスボンの一万乃至一万五千の死者には思想史上の意味が加えられたのに反して、関東地方の十五万の死者は空しく死んでいる。誰に向けてよいのか判らぬ憤りが、今も私の内部に残っている」(清水、1960a、225 頁)。清水の1960年の論文は、発生時から当時まで忘却に委ねられたままの関東大震災の思想的意味を改めて問い直すことで、震災をいわば「救済」する試みであった。自然は善悪には無差別であること、その意味で人間にとっては深淵であることを地震は告げている。そうであるならば、自然の中で生きることが人間存在の根本条件である以上、人は自然のこのような性格を直視し、自然に抗って自分が生きうる場を構築していかなければならない。「文化のミニマムの規定は自然の暴力に対する抵抗力である、と私は考える」(清水、1960a、232 頁)。清水は地震から「或る哲学」を読み取ったこの地点から、自然の暴威に無力に屈従する日本の伝統からの訣別を訴えたのであった。

ただし、自然に対する従属状態からの脱却を説いたにせよ、清水が自然から切り離された高みに人間の本来の位置を見出していたわけではなかったことも、押さえておかねばならない。人間は「自然の一微粒子」であり、自然を「征服し尽」すことなどはできないと、既に引用した文章で清水は述べていた。清水の思想において人間は、自然に向って構成する存在でありながらも、自然を超越した地位を与えられることは決してなく、「広大な自然の一部」というその「真実の地位」に留まり続けたのである。それゆえに自然あるいは野性的なものと一体化する魅力は、彼の他のテキストの随所に密かに顔を覗かせている。例えば1954年から翌年にかけて書かれた回想記『私の心の遍歴』では、震災直後の状況が次のように記述されている。「私たちは、間もなく、動き出しました。亀戸の町は、いつか、暗くなっています。広くもない往来を埋めて、手に手に荷物を持った群衆がノロノロと流れて行きます。どこへ行くのか、誰も知らないのです。ただ流れて行くのです。私は群衆の中に完全に融け込んでしまいました。誰も何も言いません。黙っていても、お互いに一切を知り尽くしているのです。黙ったまま、身体を寄せ合っているのです。無気力な、暗い、しかし、どこか甘いところのある気分が私たちを浸しています。我を張った個人というものの輪郭は失われて、すべての人間が巨大な一匹の獣になってしまったようです。……どこからともなく、ウォーという呻くような声が群衆の流れから出て来ます。この声を聞くと、私も、思わず、ウォーと言ってしまうのです。言うまいとしても、身体の奥から出

てしまうのです。言語を知らぬ野獣が、こうして、その苦しみを現わしているのです。私たちは、ウォーという呻きを発しながら、ノロノロと、暗い町を進んで行きました」(清水、1956、299頁)。

「関東大震災当時の私を感じ易い少年であったために、それが私の内部に二度と消えぬ痕跡を残したという事実がある」(清水、1960a、223-224頁)。大震災と前後する時期に社会学と哲学の勉強を開始した清水は、ジンメルやデューイを初めとする多くの思想家の理論を旺盛に吸収して独自の世界観を練り上げていったが、それは自身の震災体験を昇華する過程でもあったであろう。なぜなら、人間は混沌とした自然の中で生きることを宿命づけられた存在であり、自然の暴力に抗い、それを制圧するための機械的な秩序を構成していかなばならないという命題が、既に戦前期に確立していた清水の思想の中核となったからである(*1)。と同時に、人間はやはり自然の一部であって自然との繋がりを絶つことはなく、また人は自然を完全には統御できないことも、清水は深く確信していた。それゆえ彼にとって人為的に組み立てられた世界は、完全に堅牢な建築物ではなく、仮初のものつまりは虚構的なもの(フィクション)《騙り》と見なされ、さらには天譴概念—それはいわば自然による社会批判の主張である—を否定し去ることに対する微妙な留保が示唆するように、清水において自然は、それから遊離し過ぎた人為的体系を切り崩すための批判の原理として、しばしば肯定的にも位置づけられたのである。

こうした彼の思想の基本図式、およびそれが必然的に醸成せざるをえない危機意識が、清水を実践活動へと駆り立てて、またその進路を規定したのであった。清水にとって社会主義とは、市場経済という混沌に秩序を与える高次の機械的秩序であり、それは革新政党によって主導される。そして近代自由主義への無力な埋没状態を超克するためのエネルギーを、彼はいわば「生の自然」である庶民の生命的欲求に認めた。こうして戦後の清水幾太郎は、一方では絶えず前衛へと先鋭化しつつ、他方では庶民の生命的・自然的欲求との接続を模索しながら、社会運動に積極的に関わっていくこととなったのである。

3 「清水幾太郎の時代」

清水幾太郎は、敗戦直後から多くの原稿を依頼される人気の著述家とはなったものの、自身の述懐によればしばらくの間筆が乗らなかった。アメリカ占領下での「自由主義的民

民主主義」を讃える大合唱に、清水は加わっていくことができなかつたのである。「われながら中途半端な……この態度は、昭和二十三年の秋、私が平和運動へ入って行った頃まで続いたようである」（清水、1975、112 頁）。冷戦の開始に伴うアメリカの対日政策の転換によって、現実の情勢の中に自身の立ち得る余地が作られ、清水は生氣を取り戻した。彼は政治活動へと身を投げ出し、「進歩的知識人」として注目を集めて時代の寵児となっていく。

清水が最初に関わった運動は、全面講和を訴えた知識人の組織として有名な「平和問題談話会」である。この会はもともと、当時の或る代表的言論誌の編集長が、1948年にパリのユネスコ本部で発表された「戦争の原因に関する8名の社会科学者の声明」に刺激され、日本の学者からも同様の宣言を出すことを意図して発足させたものである。清水は1948年9月にこの編集長に誘われて会に参加し、幹事として事実上事務を取り仕切り、1949年に発表された談話会の共同声明「戦争と平和に関する日本の科学者の声明」も起草した。やがて講和問題をめぐる議論が活発化すると、平和の訴えとは違いメンバーの意見が分かれるこの問題についても、清水が奔走して会としての見解を取りまとめ、その結果1950年に平和問題談話会は、「全面講和、日本の中立化、日本国内の米軍基地の撤去」を主張する、やはり清水の筆になる「講和問題についての声明」を発表したのだった。

結局、1951年に中ソ抜き講和条約と日米安全保障条約が締結され、平和問題談話会は活動を停止する。書齋に戻っていく学者たちを尻目に、清水は運動に留まり、「総評および左派社会党」と行動を共にして、1953年には米軍の試射場建設を巡る石川県内灘の事件に積極的に関与する。内灘は最初の軍事基地反対闘争であり、清水は1年間に4回も内灘を訪問して住民を励まし、演説し、カンパし、世論喚起のため各種の雑誌に数多くの文章を寄稿した。清水は内灘に強い手応えを感じた。人々の生活に密着した、言い換えれば人々の生命的欲求に裏付けられた基地反対運動と一体化しながら、清水はこの運動が展開する先に、安保条約破棄、さらには社会主義までも見据えていたのだった。「第一、言うまでもなく、禍根は、講和条約、これと抱き合わせの安全保障条約、これに伴う行政協定で、これらの廃棄まで持って行かねばならない。第二、基地反対の運動は、今後の平和運動の本筋となるべきものである。憲法擁護など、とかく、インテリ中心の狭いものになり易かったが、基地反対の運動となれば、広く民衆の日常の利害と勢力とを吸い上げることが出来る。それだけに綺麗事で済まぬ面が出て来る一方、平和運動が本当の国民的規模の運動へ発展する条件も生まれて来る。即ち、基地反対の闘争は、民衆の日々の生活に根を下ろしながら、而も、日本の運命を握る両条約の廃棄と結びついている。—私は、心中ひそかに、

これだ、と叫んだ。おぼつかない手探りで話しているうちに、やがて、これは私の確信になった」(清水、1953、74-75頁)。こうした思い入れも虚しく、内灘闘争は反対運動の敗北に終わり、そればかりか清水たちの活動は地元住人の一部から強く反撥もされた。何より清水を落胆させたのは、左派社会党が反対運動に真剣ではなかったことである。議会進出を通じての社会主義政権樹立を目指す左派社会党にとっては、共産党に接近し過ぎることなく、地元理解者の組織を作って票を増やすことが問題であった。清水の眼には、真剣に基地反対運動を展開しているのは、共産党の若者だけであるように映った。

続いて清水は、1955年に始まる東京立川の米軍飛行場拡張反対運動、いわゆる「砂川闘争」に関わっていく。砂川では政府を測量中止に追い込んだから、反対運動は一応勝利を収めたとは言える。とはいえ砂川闘争は、東京地方裁判所から安保条約違憲判決を引き出したことで有名ではあるものの、「もともと、アメリカ空軍基地の拡張で土地を捕られるのは困るという地主たちの始めた運動で、社会主義と何の関係もありはしない」(清水、1975、438頁)。そのうえこの闘争で、清水は今度は共産党にも幻滅する。共産党も、社会主義を勝ち取るために真剣に闘っていないのではないか。実際、日本共産党は、1951年の武装闘争路線で国民からの支持を完全に失ったことに懲りて、1955年の共産党第六回全国協議会(六全協)で方針を転換し、「幅広い統一」、いわば人民戦線の方針に転換していた。そして清水は、砂川闘争で身体を張って反対活動を行っていた全学連主流派に共感を深めていく。このように清水は、既存の革新政党への失望を重ねながら、次第により急進的な勢力へと流れていったのだった。

そうした中、1957年に首相となった岸信介が日米安全保障条約の改定に着手したことから、清水が関わった最後の政治運動である安保闘争が始まる。岸内閣の動きに対して1958年6月に憲法擁護の立場の「憲法問題研究会」が発足すると、清水も直ちに加わった。清水の狙いは、この機に乗じての安保条約そのものの廃棄であった。しかし安保改定阻止運動中、清水はむしろ左翼政党に厳しい批判を投げかけていく。それは国民の幅広い統一、いわば「人民戦線」の維持を重視して、左翼学生を「一揆主義者」と決めつけ、彼らが実力行使によって勝ち取った成果を放棄しているのではないか。運動に参加した国民の内部には「豊かなエネルギーがあった」にもかかわらず、「諸組織—特に日本共産党—の指導部」によってその発現が抑圧されてきたことを、安保闘争終了直後に清水は弾劾している。「[全学連以外の]その他の有力な諸組織には、新安保阻止より大切な何物かがあったようです。この何物かは、党員の獲得や総選挙の準備ということであったかも知れません。また、大

衆が政治闘争に深入りしてくれては元も子もなくなる経済主義的指導者の地位であったかも知れません。また、膨れ上がったエネルギーが安保を叩き潰した余勢を駆って、民族解放戦線の枠に傷をつけるかも知れない危険ということであったかも知れません。いずれにしろ、新安保阻止より大切な何物かを守り得る限度に新安保阻止の運動をとどめ、この限度を超えて行こうとする人間や集団を『トロツキスト』や『敵の手先』に見立てることになったのだと考えられます」（清水、1960b、152頁）。清水は1960年4月に「今こそ国会へ——請願のすすめ——」を發表し、国民一人一人が国会へ行って、新安保条約を承認しないよう要求する請願文を衆参の議長に渡そうではないかと、直接行動を煽った。この文章は「大きく蓄積されたエネルギー」に「文句のない捌け口」を指示したから、絶大な反響を引き起こし、「連日、請願のデモ隊が国会を訪れるようになった」（清水、1975、458頁）。しかしそのせいで清水は共産党系陣営から猛攻撃を受け、「正式に（？）『トロツキスト』ということになった」（清水、1984、191頁）。

アイゼンハワーの来日に間に合わせるため、自民党が1960年5月19日に新安保条約を衆議院で強行採決したことをきっかけに、それまで十分な盛り上がりを見せていなかった安保改定反対運動は国民的規模へと広がっていった。しかし同時にそれを契機に「インテリ指導者が前面に出て来て」（清水、1983、199頁）、反対運動の目標は「民主主義擁護」へと転換してしまう。清水はこのことにも強く反撥した。「民主主義の再建」（竹内好）などというスローガンは、清水にとって「幅の広い統一と団結という不潔な方針の完成」（清水、1975、469頁）なのであった。「指導部が、一方、新安保反対のエネルギーを指導する能力がなく、その処理に手を焼き、他方、自分たちの敗北の責任を何とか避けようとして、インテリに向けて、『新安保反対』から『民主主義擁護』への目標の転換を頼んだのではないか。頼んだのではないとすれば、自ずから相通ずるものが最初からあったのか」（清水、1975、470頁）。全学連の過激な行動に危機を感じた大新聞が、共同宣言を出して「暴力を排し議会主義を守れ」と訴えた翌々日の6月19日0時に、新安保条約は成立する。反対運動は岸を退陣に追い込んだから民主主義は擁護したかもしれないが、清水の企図した目的は無視され放置された。6月18日の日記に清水はこう書いたという。「夕方、家中で国会へ行く。全学連徹夜の座り込み。……共産黨員某曰く、『先生、これで日本も漸くフランス革命の辺りまで来たのでしょうか。』ああ、こいつは、コミンテルンのテーゼを信じ、日本がまだ絶対主義の時代にいるものと思ひ込んでいるらしい。馬鹿な奴だ。共産党系インテリ某、うっとりした表情にて、余に向かって曰く、『あの人民戦線というのは、こういうものだ

ったのでしょね。』人民戦線が、何でそんなに有難いのか。ハイカラな感じがするからか。馬鹿な奴だ。……携帯ラヂオがチーンと 12 時を報じる。……新安保、参議院にて自然成立。涙が出て来る」(清水、1975、480 頁)。

4 清水幾太郎の「転向」

安保闘争終了直後に、これで大きな何かが終わったことを清水は感じた。「最近の一年半というのは、この十年間、片時も忘れることのなかった敵と再び正面から戦うようになった日々なのであります。……今、私たちが立っているのは、一つの戦闘が、ではなくて、一つの戦争が終わった地点であるような気がしてならないのです。言い換えるならば、日本および日本人の運命を真面目に考える限り、新安保運動阻止の運動は、他の何物かの集団—例えば、党员獲得とか総選挙の準備とかの手段であってはならない。それは、全身全霊を挙げて最後まで戦うべき問題であったのであります」(清水、1960b、138)。清水の予感どおり、「戦後の一切の平和運動の総決算」(清水、1980、266 頁)である 60 年安保の終了と共に、なお先行きが流動的な、「思想というものが現実を構成する力を持っているように感じられた」(清水、1979、293 頁)時代も終わりを告げた。国民の幅広い層と繋がるチャンスを逸した日本の革新勢力は、その後基本的には退潮傾向に陥り、他方で自由主義陣営は飛躍的な経済成長と共に支持を固めたので、戦後日本政治の基本的な方向性が決められたのである。

「前衛的」ではない日本の革新陣営に幻滅した清水は、しばらくの沈黙の後に『現代思想』(1966 年)を発表し、自身の思想の方向転換を宣言する。改めて 20 世紀を振り返った清水は、1930 年代以降の近代国家こそが、人々の自然的欲望に応えつつ自由主義の混乱に抗する「構成的意志」の体現者であると考えようになり、徐々にそれとの一体性を深めていったのであった。

他方で清水幾太郎は 1960 年以後も、大震災や新たな地震の到来の可能性について変わることなく《語り》続けた。1973 年の「明日に迫ったこの国難 —読者に訴える—」というエッセイで清水は改めて大震災の思想的意味を論じ、1975 年には大震災の被災者の体験談集『手記関東大震災』を自ら監修している。けれども大震災の《語り》の背後にある清水の危機感、或いは現在のために彼がそれから汲み出してくる意義は、一変していた。1960 年

の清水にとって、地震がもたらす崩壊はブルジョア社会の無秩序のアレゴリーであり、そこから読み取るべき哲学とは、日本的な従順さからの脱皮と社会主義の方向への現存社会の克服であった。それに対して1973年の清水は、来るべき非常事態に備えて国家が「革命の方策」を樹立することのうちに大震災の現在的意味を認め、こうした観点から現状の国家の無策を厳しく咎めていくのである。災害に際しては荒れ狂う「自然との戦争」が必要なのに、現在危険な任務を遂行する強さが日本人から失われていることをも、彼は危ぶんだ。「私は、前に、九月一日の経験を思い出して、生身の人間の弱さということに触れました。……生身の人間が、自らの弱さに打ち克って、何とか判断力を持ち続け、よろめく体を支えて、多くの人命が懸っている任務を遂行することが出来るとすれば、それは偏りに、『滅私奉公』の精神が彼の内部に強く生きていた結果と言わねばなりません。そういう精神だけが、生身の人間を生身の人間以上のものに高めるのです。けれども、戦後二十数年間、『滅私奉公』という言葉ほど、知識人から嘲笑されて来たものはありません」（清水、1973、285頁）。清水によればそうした強さは、戦前には「軍隊教育」が人々に植え付けていたのだった。「それは、……滅私奉公のための規律、訓練、責任を叩き込む教育でした」（清水、1973、285-6頁）。大震災の経験の濃い影の下にある彼の基本思想は、絶えざる危機感の中に清水を留め置き、それゆえにその活動を先鋭化させていかざるをえない面を持つ。清水幾太郎は、近代化が完了し豊かさが達成された（「レジャー時代」の）日本社会が陥りつつある混沌に、つまり「欲望の肥大と暴走」に、今度は保守的な角度から切り込んでいったのである。

註

(*1) 清水幾太郎の哲学および社会思想については、次の拙論で詳しく論じている。荻野雄「清水幾太郎における自然と人為（1）—関東大震災の経験—」『京都教育大学紀要』第114号、2011年、123-138頁。荻野雄「清水幾太郎における自然と人為（2）—平和運動と転向—」『京都教育大学紀要』第114号、2011年、139-153頁。

引用文献

* 清水の論文および著書には初出の年（論文の場合は最初に雑誌に掲載された年、著書の場合は発行年）を記し、その後で、著作集（清水禮子責任編集『清水幾太郎著作集』、講談社、1992～1993）に収録さ

れている場合には著作集の巻数を、著作集以外の単行本に収録されている場合には当該本の書名、書誌事項（発行所名、発行年）を、それぞれ記載する。引用は、著作集あるいは記載した単行本から行っている。

清水幾太郎（1953）「内灘」、『清水幾太郎著作集第 10 巻』

清水幾太郎（1956）『私の心の遍歴』、『清水幾太郎著作集第 10 巻』

清水幾太郎（1960a）「日本人の自然観 — 関東大震災」、『清水幾太郎著作集第 11 巻』

清水幾太郎（1960b）「安保戦争の「不幸な主役」 — 安保闘争はなぜ挫折したか・私小説風の総括」、『清水幾太郎著作集第 10 巻』

清水幾太郎（1970）「見落とされた変数 — 一九七〇年代について」、『清水幾太郎著作集第 11 巻』

清水幾太郎（1973）「明日に迫ったこの国難 — 読者に訴える」、清水幾太郎監修『手記 関東大震災』、新評論、1975 年

清水幾太郎（1975）『わが人生の断片』、『清水幾太郎著作集第 14 巻』

清水幾太郎（1979）「戦後史をどう見るか」、『清水幾太郎著作集第 17 巻』

清水幾太郎（1980）「新しい戦後」、『清水幾太郎著作集第 17 巻』

清水幾太郎（1984）『ジョージ・オーウェル「一九八四年」への旅』、文藝春秋、1984 年

戦後の庁舎建築にみる「公共の形」 —庁舎建築の表現とその「語り」をめぐって—

笠原一人

はじめに

第2次世界大戦後、1950年代から60年代にかけての日本で盛んに建設され、建築界で重要な表現上の課題となっていたビルディングタイプの一つに庁舎建築がある。1945年の終戦まで、自治体は政府の出先機関としての意味合いが強く、庁舎建築のデザインも、1930年代のモダニズムの時代にあってさえ三層構成や線対称といった古典主義的な特徴を備えた権威的な表現が目立つ状況にあった。しかし周知のとおり、1945年の終戦を挟んで日本の政治体制は大きく変化する。自治体の独立性は高まり、かつての「臣民」は「国民」や「公民」と化した。そして戦後復興の中で自治体の体制を立て直し、国民や市民に良質な生活を可能にする拠点を整えるべく、庁舎建築の建設が必要不可欠な課題となった。1953年に施行された「市町村合併促進法」によって市町村域が拡大され、新しい庁舎建築が必要になったという背景もある(*1)。

実際、1950年代から60年代にかけての建築系の雑誌を紐解いてみると、そこには市庁舎や県庁舎、都庁舎など多数の庁舎建築が掲載されていることに気付く。いずれの庁舎もモダニズムによる明快なデザインという点で共通している。しかしよく観察すると、庁舎の空間構成や表現は、設計を担当する建築家によって差異が見られる。丹下健三によって確立された庁舎建築のあり方は比較的従来から知られているが、その具体的な空間のあり方や他の建築家によるオルタナティブの存在、そしてその意味については十分に考察されていないと言える。

庁舎建築の既往研究には、建築史家石田潤一郎による『都道府県庁舎—その建築史的考察—』がある(*2)。ただそれは明治期以降、第2次世界大戦終戦までの都道府県庁舎の成立過程や背景を論じた研究である。戦後の庁舎建築にも言及しているが、概要の紹介にとどまっており、また都道府県庁舎をテーマにしているため、市町村庁舎への言及はない。

だが例えば戦後の市庁舎建築には、都道府県庁舎に劣らず建築史や建築デザイン上重要なものが少なくない。都道府県庁舎だけでは、当時の庁舎建築の特徴を論じる上で十分ではない。

そこで本論考では、1950年代を中心に丹下健三や佐藤武夫、村野藤吾といった、庁舎建築に目立った特徴を持つと思われる建築家の設計による戦後の庁舎建築を取り上げ、その空間構成や表現上の共通性と差異を探る。また「市民ホール」といった市民のための空間の構成や配置を考察し、その方法や意味について考察を行う。その際、庁舎建築をめぐる建築家の「語り」にも注目する。当時庁舎建築が建築家によってどのように意味づけられ、どのようなあり方が目指されたのか、その「語り」の特徴を読み解く。それは、建築における戦後日本の「公共の形」がいかにかに論じられたかを探る試みでもある。

また本稿では、村野藤吾の庁舎建築に比較的ウェイトを置きながら論じる。それにはいくつかの理由がある。一つは、筆者は以前から村野の研究に取り組んでおり、本論はその一環であるということが挙げられる(*3)。また村野は従来から、首都東京に拠点を置き多数の国家的プロジェクトに携わり東大教授をも務めた「官」の建築家丹下健三と対比的に、民都大阪で多数の商業施設や企業の施設に携わり在野の建築家であったことから、「民」の建築家として位置づけられてきた。その村野の庁舎建築を考察することは、いわば「民」の建築家の「官」の仕事に着目するものであり、従来看過されてきた村野の一側面を捉えることになる。村野にとっての公共性とは何か、またそれをいかにかに表現しようとしたのかを解き明かすことにもなる。こうした関心と意図の下に本論がある。

戦後庁舎建築の理論的背景

具体的な庁舎建築の考察に入る前に、戦後の政治体制の中で庁舎建築がどのような意味を有していたか、また民主主義とモダニズム建築とがどのような関係に位置付けられていたかについて、建築家の「語り」を通じて確認しておきたい。

終戦直後の建築界の重要なテーマについて論じているのが、浜口隆一による著書『ヒューマニズムの建築』である(*4)。浜口は、東大在学時代の丹下健三の同級生で、戦中期に「日本国民建築様式の問題」を執筆したことで知られる建築評論家である。浜口はその「日本国民建築様式の問題」の中で、新しい「日本国民建築様式」として「空間的」かつ「行

為的」という特質を挙げ、丹下作品と前川國男作品を評価した(*5)。しかしその浜口によって戦後書かれた『ヒューマンイズムの建築』は、一転して、戦後の民主主義の社会にふさわしい建築のあり方を探り、それを建築における機能と形態の透明な一致としての「機能主義」、つまりはモダニズム建築に求めた。

浜口によれば、ル・コルビュジエやグロピウスらが提唱した機能主義の建築は、近代以前の教会堂のような「神」のためのものではなく、工場や集合住宅、学校など「人民」（ヒューマンイズム）のためのものであり、戦後の我々は機能主義の建築を目指すべきとした。その際、戦中期と同様、「日本的建築様式」が目指されるべきだとするが、その場合の「日本的」とは、日本的造形ではなく、「日本の人間のもの」、日本の「人民」のためのものであるとした。また「ヒューマンイズム」の実現のためには、「住宅」や「公共建築」が重要であると説いた。

そこには「民主主義＝機能主義＝モダニズム建築＝公共建築」という明快な図式を読み取ることができる。モダニズム建築のデザインが持つ明るさが、荒廃した終戦直後の日本にあって、希望の光となったのであろう。そしてこの理論に応じるようにして、戦後各地で機能主義に基づいたモダニズム建築が建設された。だが現実には、この理論が日本の建築界の方法論やデザインを主導したというよりは、戦後復興期に耐火性や合理性を理由に各地で鉄筋コンクリートによって建築が多数建てられた現実を、この理論が後追的に説明したものだったと言う方が適切かもしれない。

もうひとつ、戦後の建築界で確認しておくべき議論がある。それは1950年代後半に流行した、いわゆる民衆論である。建築における民衆論とは、建築がいかに民衆や大衆、人民のものでありえるか、社会に有効なものでありえるかについて論じ、それを手掛かりに建築を設計しようとするものである。当時、社会科学の分野では民衆論や大衆論が論じられたが、それらの議論に触発されて、あるいは呼応するように建築界で民衆論が盛んになったと言える。

当時の建築系の雑誌では、盛んに「民衆」をテーマとした特集が生まれ、その特集に合わせて、新たに建設された庁舎建築が掲載されたりもした。また都市部の中心的な駅が、国鉄と地元の有力者らの出資により、食堂や商店などを備えた複合的な施設として建設されて「民衆駅」と名付けられ、それも同じ特集で掲載されるなど、「民衆」は建築界の大きな関心となっていたのである。

その民衆論の具体的な内容を概観しておく。例えば、建築評論家の川添登（岩田知夫）

は、地方で良質な建築を生みだしていた白井晟一を「民衆の建築家」と位置付け、とりわけ松井田町役場（1956年）に民家の姿との類似性を読み取りながら、それが封建的なイメージから解放された新しいものとなり得ていると評価した（*6）。ここでは白井の建築に取り組む姿勢や白井の作品の形態が民衆に接続されて語られているに過ぎない。この川添の評論が建築界における民衆論の口火を切ることになったが、それは具体的に民衆との関わりをもたらしたのではなく、まだ建築の形態のイメージの問題にとどまっていたと言える。

このようにして始まった民衆論をより深めたのが、同時期に発表された丹下健三と西山卯三による対照的な論考であろう。西山は建築計画学を専門とし、特に日本の戦後の住宅のあり方に大きな影響を与えた京都大学の研究者である。1970年の大阪万博の際には、西山が中心施設として「お祭り広場」を提案したが、西山のデザインは採用されずに、結局丹下が設計者となり、西山の案は「お祭り広場」という名称としてのみ残されるなど、丹下と西山はしばしば東西でライバル的な関係にもあった（*7）。

西山はまず、1950年代の「民衆」についての論考の中で、「建築が民衆のつかうものでありながら、民衆ののぞむものとはちがった目的のために、民衆の手からはなれた手段として、つくられ運営されているという矛盾がはげしくなってきた」ことが問題だとする（*8）。そして、その解決として、「建築家もその（使用者の）一員として参加しつつ民主的に対決・交流させ発展させるなかでより高い質のものに高めてゆくという創造活動」が重要であり、「建築家の創造活動とは」、「民衆の生活の中に蓄積された英知の決勝であらねばならない。その英知、その伝統の学びとられるべき根が民衆の中に広く深くひろげられればひろげられるほど、あやまり少なく豊かな創造の可能性が保証される」のだとした。

つまり西山は、建築家が民衆の中に入り、民衆との距離を縮めながら、そこにある問題を捉えるという姿勢を重視することで、建築と民衆が接続されうると考えたのである。ここではデザインが重要なのではない。いわば民主主義的な手続きをとることにこそ、民衆との回路が探られている。これは、西山が戦前から傾倒し戦後も一貫してその理論的よりどころとしていたマルクス主義の反映であると言えるだろう。

一方丹下の民衆論はどうか。丹下は「素朴な唯物論の人たちとか、客観主義の立場にたっている人たち、または似而非現実主義者たち」は、「民衆に密着しなければならない、と主張しているが、多くの場合、かえって民衆のエネルギー―現実を克服しようとするポテンシャル―をくみ取ることができないでいる。建築家はただ単に密着するだけでなく、民衆のポテンシャル、民衆の希望に応じて、建築家としての専門の知識と技術と創造力をも

ってイメージを打ちだしてゆくことが必要なのである」と論じる (*9)。さらに続けて、「たとえば、飢えているという状況がかりに明らかになったとする。そこでパンを与えたとすれば、飢えた人はそのパンをむさぼり食うであろう。ところがその事実だけから、彼はパンを求めているということとはできない。彼はより米を求めているかもしれない」と丹下は論じている。

ここでの「素朴な唯物論の人たち」や「似而非現実主義者」とはおそらく西山らを指していると思われる。丹下は、民衆の中から自動的に問題が見出されるのではなく、建築家が構想力を駆使し、建築によって空間的な新たな提案をするという、創造行為によって初めて問題が解決されるとした。建築家の構想力や創造力の必要性を説いたのである。

そして丹下は、このような建築家の構想力や創造力が実現した例として、自らが設計した広島平和記念資料館本館（1952年）のピロティ（高床式の空間）を挙げている。丹下はこのピロティが5万人以上の人々で埋め尽くされ、実際に機能している様子を見て、次のように論じている。「このようなピロティという実験装置—それは単なる柱といった技術的概念ではなく、それ以上のものである。つまり人間の群がり、その流動と、建築内部空間とのあいだにおこる矛盾の関係を解決しようとして創造された一つ的方法的体系をもったイメージであるが—にたいして民衆は日常性のなかでは不慣れとか、奇異といった反応しか示さないが、この日のように5万人にあまる人間の群がり、と、建築とが対決するという、もっとも典型的な状況のもとでは、リアルな実感をもって、その存在の意味を民衆は体験するのである」(*10)。建築家が構想力や創造力を駆使し、矛盾する問題を解決するべく新しい空間を提示すべきであることを論じている。ここでは矛盾が創造の契機となっており、浜口が言うような形と機能の透明な対応関係である機能主義を超えるようなあり方が目指されていることに注意したい。

この広島平和記念資料館本館のピロティは、後述するように、やがて丹下が設計した清水市庁舎（1954年）、倉吉市庁舎（1957年）、東京都庁舎（1957年）、香川県庁舎（1958年）のピロティ形式による「パブリック・スペース」や「市民ホール」へと形を変えていくと言える。そしてここにおいて、丹下の民衆論が庁舎建築と明確に接続されることになる。

こうして民衆と建築の関係については、西山があくまでも建築家や研究者の民衆に対する姿勢やコミュニケーションの取り方を問題としたのに対して、丹下はより具体的な建築物の問題に即して、建築や空間のあり方によって民衆と建築を接続しようとした。浜口の

図式を発展的に継承しながら、丹下が戦後庁舎建築の理論を一つの完成に導いたと言える。

戦前から戦後へ

ここからは、具体的な戦後の庁舎建築の考察を行うが、まず戦前の庁舎建築と比較しながら戦後の庁舎建築の特質に触れておきたい。戦前と戦後の差異を明確にすることで、戦後の特質を明らかにするためである。

戦前の庁舎建築は、ほとんどが古典主義的な線対称の構成に、基壇、壁もしくは柱、屋根という三層構成、様式的な装飾を備え、ロの字型プランを持ち、さらには正面入口奥には、来庁舎にその権威を見せつけるような堂々とした階段室を備えているという、古風なものであった。その典型的なものとして、ルネサンス様式に基づく東京府庁舎（1894年）【図1】やアール・デコ風の大阪府庁舎（1926年）【図2】、いわゆる帝冠様式による神奈川県庁舎（1928年）などが挙げられる【図3】。だが、戦後が始まり、社会体制が大きく変わるとともに、庁舎建築のあり方も大きく変化する。戦後は一転して無装飾の抽象的な形態の鉄筋コンクリート造による、いわゆるモダニズム建築で庁舎が建設されることになる。

その変化をよく示しているのが、福島県庁舎（1952年）である（*11）【図4】。この庁舎は、1937年に建設が始まり、ロの字型プランを持つ古風な庁舎として建てられ始め、基壇をなす1階の外壁までが完成するが、同年10月から始まった鉄鋼規制により建設が中断する。その建設が再開されたのは戦後のことで、その際に設計も大きく変更



【図1】 東京府庁舎

出典：黒田鵬心編『東京百建築』、建築画報社、1915年



【図2】 大阪府庁舎

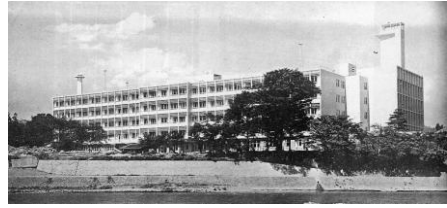
撮影：笠原一人



【図3】 神奈川県庁舎

出典：Wikipedia 神奈川県庁舎

され、いわゆるモダニズム建築として1952年に竣工する。だが、コの字型プランと基壇部分はすでに完成していたため、その基壇の上にモダニズム建築が建設されるという「木に竹を接ぐ」かのような、不思議な構成を持つ庁舎となっている。それは、戦前戦後の庁舎建築の変化の特質をよく物語るものである。



【図4】福島県庁舎

出典：『建築文化』1954年11月号

その後庁舎建築はいかに造られたか。建築雑誌を通覧すると、1950年代初頭から60年代にかけて新築された多数の庁舎建築が目につく。だが、1950年代前半までは、庁舎建築ならではの特徴を持たず、コンクリートの箱による、単純なモダニズム建築の粋を出るものではなかった。この間に新しい庁舎建築の表現を挙げるなら、戦後社会の基本理念である「三権分立」に従って、行政と立法と司法の部門をそれぞれ3つの建物に分けるという「分棟」が行われた琉球政庁舎(松田平田設計事務所設計/1953年)があるだろう【図5】。ただそれは建物を機能ごとに分けたという以上のものではなく、空間的な提案によって庁舎建築の新しい表現や機能が提示されているわけではない。



【図5】琉球政庁舎

出典：『新建築』1953年9月号

しかし1950年代後半になると、多数の庁舎建築が建設される中で、次第に新しいタイプの庁舎建築が生まれていくことになる。その新しいタイプの庁舎建築をリードし、一つの典型を提示したのが丹下健三である。



【図6】清水市庁舎

出典：『新建築』1955年1月号

丹下健三の庁舎建築—ピロティ型ホール—

丹下健三の設計による最初の庁舎建築は、清水市庁舎(1954年)である【図6】。これは、丹下が最初に



【図7】清水市庁舎玄関ホール

出典：『新建築』1955年1月号

ピロティの意味や効果を見出した広島平和記念資料館本館（1952年）と前述の1956年の民衆論との間に位置する、いわば過渡期のものであり、まだその空間が十分に民衆論と接続されているとは言い難い。しかしそこには後の丹下の特徴ある庁舎建築の原型を認めることができる。

清水市庁舎はガラスに覆われた箱型の建物で、ガラス越しに鉄筋コンクリートの柱梁が見えるという透明感あふれるモダニズム建築である。だが、その平面に着目すると、それ以前の庁舎建築とは異なる構成を見て取ることができる。最大の特徴は、1階玄関部分に中庭を囲んだ大きな「玄関ホール」が設置されていることであろう【図7】。「玄関ホール」は、「一般窓口」や「展示室」へと連続してワンルームとなった、いわば市民のための空間である。2階まで吹き抜けたピロティ的な空間が、大きなガラス窓により屋外とつながった開放的な位置に、市民のための空間がある。市民のための空間を中心に据え、それを庁舎内のどこからでも知覚できるようにガラスによって仕切っている。

丹下の庁舎建築がより独自の姿をもって現れたのが、倉吉市庁舎（1957年）である【図8】。ここでは、清水市庁舎での試みが一層明確なものとなっていることを見て取ることができる。倉吉市庁舎は、鉄筋コンクリートの打ち放しの柱梁構造を剥き出しにした表現で、庁舎玄関前に2層吹き抜けの半屋外の「市民ホール」と名付けられた空間が設置されているのが特徴である【図9】。清水市庁舎の「玄関ホール」がガラスによって透明性を確保しながらも、屋内空間であったのに対して、倉吉市庁舎では、ガラスで



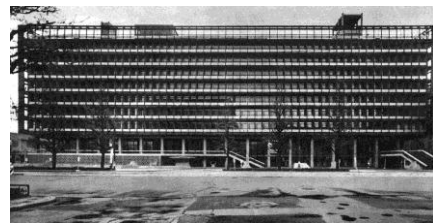
【図8】 倉吉市庁舎

撮影：笠原一人



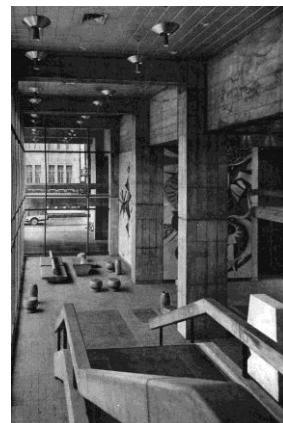
【図9】 倉吉市庁舎市民ホール

撮影：笠原一人



【図10】 東京都庁舎

出典：『新建築』1958年6月号



【図11】 東京都庁舎玄関ホール

出典：『新建築』1958年6月号

仕切られていない半屋外の開放的な空間となっている。これにより、市民はいつでも誰でも市民のための空間である「市民ホール」を利用することができる。ここに丹下の「市民ホール」を中心に据えた庁舎建築の典型が誕生したと言える。

倉吉市庁舎での試みをさらに明快かつ巨大なものとして仕上げたのが、東京都庁舎（1957年）である【図 10】。これは 1952 年のコンペによって最優秀案に選ばれて実現したものであるが、鉄筋コンクリートの柱梁構造を剥き出しにした上で、鉄骨のフレームで覆い繊細な表現にしている。玄関部分には、ピロティによって 2 階まで吹き抜け、ガラスで囲われて屋外と連続性を持つ開放的で大きな「玄関ホール」が設置されている【図 11】。ここには岡本太郎の巨大な壁画が設置され、ベンチなどが置かれた市民（都民）のための空間として活用された。丹下はこの空間について、ストックホルム市庁舎（1923 年）を例に挙げながら、「広場—中庭—広間の一連の空間」の伝統を取り返すことが必要とし、それを「市民に開放されたホール」、あるいは「パブリック・ホール」と位置づけている（*12）。倉吉市庁舎で提示された、ピロティを市民のための空間として中心に据える方法が、一層明確なものとなっている。

東京都庁舎と同様の市民のための空間を設置したのが香川県庁舎（1958 年）である【図 12】。これは鉄筋コンクリートの柱梁構造を剥き出しにした上、1950 年代後半のいわゆる伝統論争を反映して伝統的な日本建築の表現を加えたもので、外観は東京都庁舎とは異なる。しかし低層棟の 1 階はピロティとして開放され、また高層棟の 1 階は 2 階まで吹き抜け、四方が大きなガラス面で囲われて屋外と連続した開放的な空間となっており【図 13】、東京都庁舎の「玄関ホール」と同様の空間となっている。その吹き抜け空間には猪熊弦一郎の巨大な壁画が設置され、ベンチなどが置かれた市民（県民）のための空間として活用されている。丹下は、「この庁舎の 1 階部分は、公衆のスペースとしてすべて解放されている」として、低層棟のピロティ空間と高層棟の



【図 12】 香川県庁舎

撮影：笠原一人



【図 13】 香川県庁舎 1 階ホール

撮影：笠原一人

吹き抜け空間すべてが「パブリック・スペース」として位置づけている (*13)。

こうして丹下は、1950年代後半にいくつかの庁舎建築を設計する中で、「玄関ホール」や「パブリック・ホール」などと名付けられ、ピロティによって持ち上げられガラスで囲われた、市民のための空間を中心とした戦後の庁舎建築の「公共の形」を確立したのである。

興味深いのは、ヨーロッパでル・コルビュジエによって確立したとされるピロティと、丹下によって庁舎建築に用いられたピロティは、その意味を異にしていることである。ル・コルビュジエによって、いわゆる「近代建築の五原則」として提示されたピロティは、従来の様式的な建築が組積造であるがゆえに決してピロティのように空中に浮かせることができなかつたのに対して、鉄筋コンクリートを用いることで、それが可能になったことを表現していた。つまりそれは、伝統への反抗の表現であり、また伝統からの解放を意味していた。ところが、日本で戦後に庁舎建築で採用されたピロティは、市民に開放された空間として、いわば民主主義の象徴となっている。丹下は本来のピロティの意味を巧みにずらしながら、新しい社会の象徴として仕立て直したと言えるだろう。

佐藤武夫の庁舎建築—塔と煉瓦による記念性の表現—

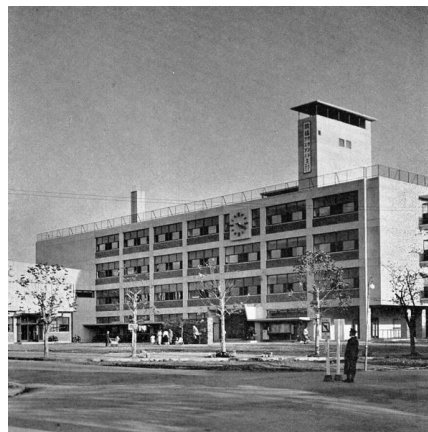
丹下健三が市民のための空間を中心として庁舎建築を確立させつつあった1950年代後半に、庁舎建築の設計に重要な役割を果たした建築家がもう一人いる。佐藤武夫である。佐藤は、戦前に早稲田大学の大隈講堂（1926年）を師匠の佐藤功一とともに設計した建築家としてよく知られるが、戦後は数多くの庁舎建築を設計した。

佐藤は庁舎建築を設計するための技術的なことについては多数論じているが、デザインのあり方については、オスロ市庁舎やトロント市庁舎のコンペ案を例に挙げながら、庁舎建築が新しいモニュメントとなるべきこと、モニュメント足りうるように設計すべきことを論じている程度で、多くを語っているわけではない (*14)。だが佐藤の設計した庁舎建築の多くは、執務棟が中心に据えられて高くそびえ建っていたり、その屋上にさらに塔状のペントハウスが載せられていたり、執務棟が低層の場合はその脇に塔が設置されていたりする。自治体の中心的な施設として、塔状のモニュメント性を与えようとしていたことが窺える。

具体的に見てみよう。佐藤が設計した初期の庁舎建築に前橋市庁舎（1954年）がある【図14】。これは、鉄筋コンクリート造の柱梁や側壁が剥き出しにされ、腰壁に煉瓦タイルが貼られている。また屋上から塔屋が高く聳え、象徴性が付与されている。煉瓦タイルや塔の表現は、オランダや北欧の建築に見られる特徴で、丹下健三が東京都庁舎の設計にあたってモデルとしたスウェーデンのストックホルム市庁舎は、その典型である。だが前橋市庁舎では「玄関ホール」の設置など屋内の空間的な特徴はない。佐藤は、ここでは空間構成ではなく塔のデザインや外壁の装飾的な方法によって、庁舎に記念性を与えている。

前橋市庁舎を発展させたのが、新潟市庁舎（1958年）である【図15】。ここでも柱梁を用いた格子状のデザインが露出し、壁の一部には煉瓦タイルが貼られている。そして塔屋が高層棟の上にひときわ高く聳え、記念性を付与されている。それは前橋市庁舎と同じ方法に基づいているが、アプローチ部分には前橋市庁舎にはない特徴が見られる。新潟市庁舎は、高層棟と低層棟で構成されているのだが、その2つの棟の間に大きな中庭があり、来庁者はその中庭を歩いて2つの棟へアプローチする【図16】。この中庭は中央に池が設置されているため、人が集う広場として想定されているわけではなさそうだ。そしてやはり「玄関ホール」の設置などの屋内の空間的な特徴はない。

もうひとつ、佐藤の設計による旭川市庁舎（1958年）【図17】はどうだろうか。これは日本建築学会賞を受賞するなど、戦後の庁舎建築として高く評価されている。ここでも外壁に鉄筋コンクリート造の柱梁が剥き出しにされて腰壁に煉瓦タイルが貼られている。



【図14】前橋市庁舎

出典：佐藤武夫作品集刊行会編『佐藤武夫作品集』、相模書房、1963年



【図15】新潟市庁舎

出典：佐藤武夫作品集刊行会編『佐藤武夫作品集』、相模書房、1963年



【図16】新潟市庁舎中庭

出典：『新建築』1958年2月号

佐藤によれば、旭川は極寒の地であり、冬になると人々は「色に飢える」。そのため建物を煉瓦タイルと打ち放しコンクリートによる赤と白のパターンで覆うことで、その問題に答えようとしたのだという(*15)。そして塔屋が他の佐藤の庁舎建築の中でもひととき高く聳え、強い記念性を感じさせる表現となっている。また新潟市庁舎と同様、高層棟と低層棟の間に中庭があり、その中庭を歩いて2つの棟へアプローチする【図18】。だがここでも「玄関ホール」の設置など、屋内の空間的な特徴はない。

このように佐藤の設計による庁舎建築は、明快なモダニズムの構成やデザインによるという意味では丹下のものと似ているが、丹下のそれとは異なるのは、塔や塔状の建物による記念性が強い表現となっていること、さらにその建物が煉瓦タイルを用いた素朴でややロマンチックな表現となっていることであろう。また屋内では「玄関ホール」などの設置はないが、中庭を歩いてアプローチするものも見られる。丹下とは異なる方法で、視覚的または空間的なまとまりが与えられている。



【図17】旭川市庁舎

撮影：笠原一人



【図18】旭川市庁舎中庭

撮影：笠原一人

村野藤吾の庁舎建築－ブルヘルザール型市民ホール－

そしてもう一人、複数の庁舎建築に独自の方法で取り組んだ建築家として村野藤吾に注目したい。村野藤吾は、文化勲章を受章し日本芸術院の会員でもあった日本を代表する建築家であるが、大阪を拠点として商業施設や企業の社屋など民間の建築を多く設計したことで知られている。したがって、東京を拠点として数多くの国家的な公共建築を設計した建築家丹下健三としばしば対比されてきた。丹下が首都東京を代表する「官の建築家」であるのに対して、村野は民都大阪を代表する「民の建築家」だというわけである。

だが、村野が公共建築を手掛けなかったわけではない。米子市公会堂（1958年）、八幡市

中央公民館（1958年）、横浜市庁舎（1959年）、小倉市民館（1959年）、尼崎市庁舎（1962年）、宝塚市庁舎（1980年）など、戦後の地方都市の主要な公共建築の設計を複数担当している。村野藤吾の設計による公共建築は、「民の建築家」としての村野が公共性をいかに捉え、設計を行ったかという問題を提起することになり、建築史学上のテーマとしては大変興味深いものである。だが、従来十分に研究されてきたわけではない（*16）。

村野は丹下健三によって「公共の形」が確立されるのと同時期に、複数の公共建築の設計を手掛け、尼崎市庁舎の設計も行っている。だが、村野の「公共の形」をめぐる思考やその形は、丹下健三とも佐藤武夫とも異なる村野独自のものであった。ここからは村野が設計した庁舎建築を見てみたい。

村野は、戦後3つの市庁舎を設計している。その最初となったのが、横浜市庁舎（1959年）である【図19】。この庁舎は、大きな鉄筋コンクリート造の柱梁を剥き出しにした箱のような建物で構成されている。だが柱梁の隙間の壁面は赤茶色の煉瓦タイルで埋められており、佐藤武夫による庁舎建築と同様、オランダ・北欧的なイメージのものとなっている。ただし、佐藤ほど塔の表現が強調されているわけではない。それよりも注目すべきなのが、1階の玄関ホールの奥に設置された「市民ホール」のあり方である。

この「市民ホール」は、機能的には事務所棟から議会棟への通路となっているが、平土間形式の2階吹き抜けの屋内空間である（現在は複数のベンチが設置されている）【図20】。それは通路を兼ねているが、単なる通路にしては大きすぎる。壁面には彫刻家辻普堂の制作によるレリーフが飾られ、2階への階段が見せ場を作り、そして2階の窓側には、内部の壁面のレリーフを眺めながら歩くことができる通路が巡らされているなど、居室のようでありかつ象徴的な演出となっている。

つまり横浜市庁舎の「市民ホール」は、丹下が提示したようなピロティ空間による、外部空間との連続性の強い開かれた空間ではない。屋内の巨大な居室のような平土間の空間で、外部との連続性はあまりなく、むしろ内側への意識を高めるような構成になっている。



【図19】横浜市庁舎

撮影：笠原一人



【図20】横浜市庁舎市民ホール

撮影：笠原一人

尼崎市庁舎（1962年）は、どうだろうか。これは鉄筋コンクリートを主体とし抽象的な形態を用いて造られたモダニズム建築であり、低層棟、高層棟、議会棟の3つの棟から成っている【図21】。壁面はコンクリートによる細かな技巧が凝らされて、いかにも村野らしい造形である。ここでも市民のための窓口や執務室が収められた低層棟に「市民ホール」が設置されている。

ここでは低層棟南側のピロティ形式となった空間から2階の中央に設置された巨大な空間が一体となって「市民ホール」と名付けられている【図22】。1階のホール部分へ大階段の吹き抜けを介して2階まで連続的に一体化された大きな居室のような空間である。それは機能的には通路や階段室を兼ねているが、単なる通路や階段室にしては大きすぎる。そして、天井からはトップライトを通じて光が差し込み、ペンダントライトが吊り下げられ、外部からは隔絶されて室内化された居室のような演出が為されている。

村野にとって最後の庁舎建築となった宝塚市庁舎（1980年）でも【図23】、同じような「市民ホール」が見られる【図24】。宝塚市庁舎は、道路側にやや古風なディテールを持つ深いベランダが巡らされており、その内側の屋内に「市民ホール」がある。やはり巨大な平土間の空間で、天井からはシャンデリアが吊り下げられているなど、市庁舎内で最も象徴的な演出が凝らされている。そして窓側に古典主義的なデザインの柱に支えられたベランダが回廊のように室内をめぐっており、窓はあるが屋外との連続性は希薄である。この空間は市長の就任式が開催されているなど、実際に人々が集う場として使われている。



【図21】 尼崎市庁舎

撮影：笠原一人



【図22】 尼崎市庁舎市民ホール

撮影：笠原一人



【図23】 宝塚市庁舎

撮影：笠原一人



【図24】 宝塚市庁舎市民ホール

撮影：笠原一人

これらの村野の3つの市庁舎に設けられた「市民ホール」は、人々が集まる空間という意味では、丹下によるピロティ空間と同じである。しかし丹下のピロティの空間が屋外空間として、あるいは屋内空間であっても大きなガラス面によって屋外と一体化したものであるとして造られているのに対して、村野の「市民ホール」は完全に屋内にあって、大きな居室のように造られている。それは、丹下によって普及させられた「公共の形」とは異なる、村野独自のものだと言える。

この巨大なホール空間は、ヨーロッパの庁舎建築に見られる伝統的な空間を意識して、村野があえて設置したと考えられる。ヨーロッパで庁舎建築が成立するのは、11世紀以降のことだが、現存する著名な庁舎建築の外観の多くはルネサンス様式によるもので、都市の中心部の広場に隣接して建てられている。そして17世紀になると、オランダや北欧を中心に、屋内にブルヘルザール（Burgerzaal：公民室の意）と呼ばれる「市民ホール」が備えられるようになった（*17）。ブルヘルザールは、平土間の大きな室内空間として造られたものである。

ブルヘルザールは、オランダのアムステルダム市庁舎（1655年）において典型的な形で実現している【図25・26】。また近代に建てられた庁舎建築にも受け継がれており、スウェーデンのストックホルム市庁舎（R.エストベリ設計／1923年）【図27・28】や、オランダのヒルベルスム市庁舎（W.M.デュドック設計／1930年）【図29・30】は、いずれもブルヘルザールを備えている。さらに、ノルウェーのオスロ市庁舎や、オランダのヘンゲロー市庁舎など、戦後に建設された庁舎建築にも、必ずと言ってよいほどブルヘルザ



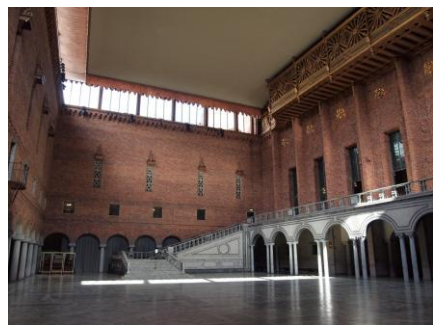
【図25】旧アムステルダム市庁舎
撮影：笠原一人



【図26】旧アムステルダム市庁舎
ブルヘルザール
撮影：笠原一人



【図27】ストックホルム市庁舎
撮影：笠原一人



【図28】ストックホルム市庁舎
ブルヘルザール
撮影：笠原一人

ールが設置されている。ブルヘルザールは、ヨーロッパに伝統的な「公共の形」なのだとと言える。

村野は、1930年にシベリア経由でヨーロッパとアメリカに建築の見学旅行に出かけているが、その際村野が最も大きな感銘を受けた建築作品が、ストックホルム市庁舎であった(*18)。ストックホルム市庁舎は、建築家R.エストベリの名作として世界的に知られている。モダニズム建築が登場し始める1923年に竣工しているが、ナショナリズムを背景に、北欧で伝統的に使われる煉瓦を強調するように作られ、高い塔を備えた古風で象徴的な建築である。そして「青の間」と呼ばれるブルヘルザールを備えている(*19)。こうした伝統的な形式を備えたストックホルム市庁舎に、村野は庁舎建築の基本的なあり方を見出したのだろう。尼崎市庁舎などの戦後の村野の設計による庁舎建築に設置された、ブルヘルザールの影響を感じさせる「市民ホール」は、村野のストックホルム市庁舎の体験に由来していると考えられる。前述したように、丹下健三も東京都庁舎の建設の際にストックホルム市庁舎をモデルにしたようだが、その表れ方は全く異なっているのが興味深い。

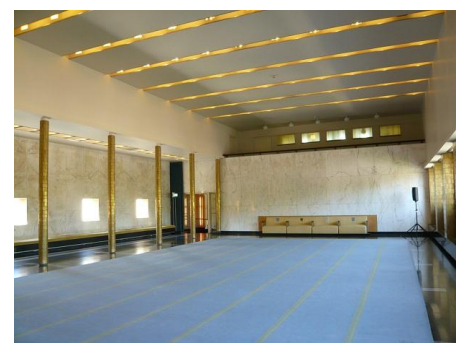
では、村野によるこの独自の「公共の形」は何を意味しているのか。村野自身はこれらの庁舎建築や「市民ホール」について、何も説明していないし論じていない。それを説明しているのは建築そのものでしかない。つまり村野は文章によって語るのではなく、建築の言語そのもので語ろうとしている。従って、それが何を意味しているのかについては、建築の構成やデザインから我々が読み解いていくしかない。現時点では資料の制限もあって、十分な考察ができる訳ではないが、考えられることを指摘しておきたい。

村野は庁舎建築において、「市民ホール」の配置の仕方に特徴を持たせようとした。それは佐藤武夫が提示した、庁舎建築の記念性を強調したり中庭を配置したりするものとは異なる。そしてその「市民ホール」を、丹下のそれのように透明なガラスや半屋外空間といった物理的に開かれた空間によるのではなく、ヨーロッパの伝統的な庁舎建築のブルヘル



【図 29】 ヒルベルスム市庁舎

撮影：笠原一人



【図 30】 ヒルベルスム市庁舎ブルヘルザール

撮影：笠原一人

ザールのように、奥まった場所に落ち着いた巨大な居室のような佇まいで設計している。それは丹下の「市民ホール」のように誰でもが自由に使えるといった、機能で満たされた空間とも異なる。むしろ儀式や式典のような格調高く象徴的なイベントのための空間であり、それは象徴性が重視された空間だと言える。

そこで想定されている村野の市民像は、丹下が想定するような民衆や大衆とは異なり、そのイベントに意思を持って参加するような強い、あるいは品格を備えた市民像を前提としているように思える。村野はただヨーロッパの伝統を模倣したのではなく、市民のための空間がそのような象徴性を備えるべきだと考えていたのではなかったか。そしてそれは当時の「公共の形」の典型を生み出した丹下への批判も意図されていたかもしれない。これは建築物そのものの言語を読み解く中で見出せる一つの解釈であり、深読みに過ぎるのかもしれない。しかし空間構成や表現からは、そのように理解することができる。

おわりにー建築家の「語り」あるいは「語り」の建築家ー

こうして戦後の庁舎建築を建築家ごとに見てみると、いくつかの特徴や問題を読み取ることができる。

一つは庁舎建築のあり方に関わることである。一見同じように見える鉄筋コンクリート造のモダニズムの方法による庁舎建築だが、建築家によってその関心や表現には随分差異がある。丹下はモダニズムによる明快な庁舎の中に市民のための空間としてピロティによる外部に開かれた市民のための空間を挿入し、それを庁舎建築の中心的な空間として扱った。また佐藤武夫は、同じくモダニズムの手法で、塔状の執務棟を中心に配置し、その記念性を強調し、同時に煉瓦タイルを貼ることによってロマンチックな表情を持たせることに取り組んだ。そして村野藤吾は、ヨーロッパの伝統的な市民のための空間であるブルヘルザール型の「市民ホール」を建物の奥まった場所に挿入し、象徴性を強めた。それは同時代の庁舎建築の中にあっては、主流とは言えず、村野ならではの方法であった。いずれの方法が実際の庁舎建築にあって有効に機能したのかは不明だが、少なくともそこには、建築家が想定する市民像や公共性の建築表現のあり方の幅広さや可能性を読み取ることができる。それは「公共の形」を建築によっていかに表現するかの違いでもあろう。

また本稿を通じて、庁舎建築をめぐる「語り」のあり方の一端が浮かび上がってきた。

丹下健三は、民主主義が機能主義やモダニズム建築と等価なものとした浜口隆一の図式を発展的に継承しながら、その図式を体現し具体的に市民に民主主義をもたらす装置としてピロティを挙げ、庁舎建築の中に設置した。つまりそれは、建築を意味と形態の両面から、社会的な装置として位置づけ、機能させるようなあり方である。そこでの建築の「語り」は、実際の建築物と不可分なものとなり、建築物の意味を強化している。この「語り」は、建築家が設計する建築の意味内容を説明するようなものとして存在している。

さらにその「語り」は、建築家としての態度や創作の姿勢のあり方にも向けられた。丹下の場合、西山卯三らの民衆への関わり方を批判しながら、民衆を取り巻く問題に対して、建築家が創造力や構想力を駆使し、新たな空間的な提案を行うことで、解決の道を示すことが重要だとした。この「語り」は、前述の「語り」とは異なって、建築家の態度のあり方についてのものである。

そして丹下の場合、この建築家の態度としての創造力が発揮されたものとして、先の庁舎建築に用いられたピロティを位置づけていることにも注目したい。これは建築家の創造の態度と創造の内容を接続し、統合するような「語り」だと言える。丹下は、建築家の態度についての「語り」、そこからもたらされる建築物の内容についての「語り」、さらにはそれらの全体を一つの「語り」によって理論的に統合する。つまり丹下にとっての「語り」は、主体としての建築家の自己同一性を確保するようなものとして機能していると言える。それは丹下が憧れたル・コルビュジエの方法に似ている。

その丹下の「語り」と対照をなすのが、村野藤吾の「語り」だと言えるだろう。村野は前述のように、庁舎建築に丹下とは対照的なあり方で「市民ホール」を設置した。だが丹下が饒舌に市民のための空間の意味を語り、そこから建築家の態度の問題にまで関わる「語り」を一つの理論の中で統合的に展開したのに対して、村野は庁舎建築や「市民ホール」のあり方についてその意図を語ることはなく、何ら理論的な「語り」を残していない。彼はただ「市民ホール」をあのように設計しただけである。前述の村野の「市民ホール」の意味は、筆者が実際の建築の言語を解釈して得られたものに過ぎない。

庁舎建築に限らず、村野は自らの設計する建物が個別に持つ意味やその建物を設計した意図を語ることはほとんどない。村野の著作集を紐解けば、そこに書かれているのは、建築に向き合い、建築を設計する建築家の態度のあり方に終始した文章が多くを占めていることに気付く (*20)。村野にとっての建築の「語り」は、建築物に自分の思想や意図がどのように反映されているかについての説明ではない。村野は建築物についての「語り」を

欠いて、建築家の態度の「語り」だけに終始している。言い換えれば、村野には建築物とその意味、そして建築家の態度に一貫性を持たせようとする意志、すなわち建築家としての自己同一性を確保しようとする意志が欠落していると言える。

ここでは、村野的な「語り」のあり方を非難するつもりはない。ただ、庁舎建築の考察から、建築の「公共の形」に関する表現上の差異とともに、建築をめぐる「語り」のあり方についての差異も浮かび上がってくることを、確認しておきたい。その差異が何を意味しているのかの検討については、稿を改めたい。

註

- (*1) 佐藤武夫『庁舎建築』、相模書房、1961年
- (*2) 石田潤一郎『都道府県庁舎－その建築史的考察－』、思文閣出版、1993年
- (*3) 筆者は、京都工芸繊維大学美術工芸資料館で1999年から開催している村野藤吾建築設計図展の企画やその図録の編集、執筆に関わっているほか、独自に複数の村野藤吾についての論考や論文を多数執筆している。
- (*4) 浜口隆一『ヒューマニズムの建築』、雄鶏社、1947年、および、浜口隆一『再刊・ヒューマニズムの建築』、建築ジャーナル、1995年
- (*5) 浜口隆一「日本国民建築様式の問題」、『新建築』1944年1、4、7・8、10月号
- (*6) 岩田知夫「伝統と民衆の発見をめざして」、『新建築』1956年7月号
- (*7) 笠原一人「『お祭り広場』の誕生」、『EXPO'70』、ダイヤモンド社、2005年
- (*8) 西山卯三「建築を国民に結びつけよう」、『建築文化』1956年10月号
- (*9) 丹下健三「民衆と建築」、『人間と建築』、彰国社、1970年
- (*10) 丹下健三「民衆と建築」、『人間と建築』、彰国社、1970年
- (*11) 石田潤一郎「戦後民主主義の形象」、『建築ジャーナル』1995年8月号
- (*12) 丹下健三「都庁舎の経験」、『新建築』1958年6月号
- (*13) 神谷宏治「香川県庁舎について」、『建築文化』1959年1月
- (*14) 佐藤武夫『庁舎建築』、相模書房、1961年
- (*15) 佐藤武夫「旭川市総合庁舎の設計案について」、『建築文化』1957年7月号
- (*16) 村野、森建築事務所『村野藤吾建築図面集（第4巻）－公共の美－』、同朋舎出版、1991年、において、村野の公共建築を個別に取り上げて解説が付されている。だが、村野にとって

の「公共の形」がどのようなものであるかについて論じられているわけではない。2005年に京都工芸繊維大学美術工芸資料館で開催された第7回村野藤吾建築設計図展は、横浜市庁舎や尼崎市庁舎、宝塚市庁舎、米子市公会堂、八幡市中央公民館、小倉市民館など、戦後の村野藤吾の公共建築を取り上げ、多数の論考によってそのあり方を考察している。いわば村野の「公共の形」をまとめた形で論じた初めてのものである。筆者も参加しているが、その時点では本稿での考察のような内容は論じていない。筆者がこれまでに村野藤吾の公共建築や庁舎建築について論じた論稿として、次のようなものがある。笠原一人「村野藤吾の旧大庄村役場をめぐって」、『地域史研究』（尼崎市立地域研究史料館紀要）第97号、2004年3月、笠原一人「村野藤吾の公共性ー尼崎市庁舎におけるその形象化ー」、『村野藤吾建築設計図展カタログ7』、京都工芸繊維大学美術工芸資料館、2005年、笠原一人「大庄村役場ーその民衆の形と公共の形ー」、『村野藤吾建築設計図展カタログ8』、京都工芸繊維大学美術工芸資料館、2006年、笠原一人「村野藤吾の尼崎市庁舎ーその公共の形ー」、『地域史研究』（尼崎市立地域研究史料館紀要）第102号、2006年11月、笠原一人「兵庫の戦後モダニズム建築 第5回尼崎市庁舎」、『歴史と神戸』（神戸史学会誌）第272号、2009年2月

(*17) ヨーロッパと日本における市庁舎建築の成立については、石田潤一郎「庁舎という稜線」、『村野藤吾建築設計図展カタログ7』、京都工芸繊維大学美術工芸資料館、2005年、に詳しい。

(*18) 村野は、佐々木宏によるインタビューに答えて、「世界の名建築はパンテオンとこれだなというぐらいです」と、ストックホルム市庁舎を絶賛している。佐々木宏編『近代建築の目撃者』、新建築社、1977年

(*19) スtockホルム市庁舎の「青の間」は、ノーベル賞の晩餐会が行われる会場として一般にも知られている。

(*20) 村野藤吾・神子久忠『村野藤吾著作集』、同朋舎出版、1991年、あるいは、村野藤吾・神子久忠『村野藤吾著作集』、鹿島出版会、2008年

戦中・戦後における葦津珍彦の思想 ——神道観を中心に

昆野伸幸

はじめに

葦津珍彦（明治 42～平成 4〈1909～1992〉）は、明治 42（1909）年福岡県管崎において葦津耕次郎（明治 11～昭和 15〈1878～1940〉）の長男として生まれた。葦津家が代々社家を務めてきた管崎宮は、醍醐天皇の宸筆と伝わる「敵国降伏」を神宝とし、歴史的に元寇や日本海海戦などの対外戦争の際に篤い信仰が寄せられてきた神社である。葦津珍彦の祖父磯夫（天保 11～明治 35〈1840～1902〉）は管崎宮宮司を務め、全国神職会設立の中心となった神道人であり、父耕次郎は管崎宮に神職として務めた後、葦津鋳業公司や社寺工務所などの諸事業を興すとともに、自らの信仰に基づき独自の言論活動を展開した。珍彦は、このような神道的雰囲気のある濃厚な家庭環境で成長し、「もしも私が、葦津耕次郎といふ神道人の子といふ血縁がなかったとすれば、「個」としての私の天性は、当然にラジカルな社会主義者になってゐて然るべきだと常に思ふ」（*1）と自身述べているように、父から大きな影響を受けている。

もともと、珍彦は、大正 11（1922）年に東京府立第五中学校に入学して以降、クロポトキン、マルクスなどの著作に興味を持ち、社会主義の研究会に出入りしていた。昭和 6（1931）年には友人の共産党員の勧めで『アカハタ』に論文を執筆した（無署名での処女論文）。ただし、翌年 2 月にはマルクス主義と訣別し、今までの思想理論を一挙に放棄するに至る。その後は、父の事業を補佐しながら、民族主義的な思想活動に邁進する。

敗戦後、日本の民族精神の昂揚を神道と天皇を守ることによって実現しようと、宗教法人神社本庁の設立に携わるとともに、日本国憲法を核とする戦後日本の超克に取り組む。神社界の機関新聞『神社新報』の主筆として長らく神社界のオピニオン・リーダーを務め、大きな影響力を保ち続けた。伊勢神宮の神器の法的地位確認や靖国神社国家護持、紀元節復活、元号法制化の諸運動、津地鎮祭訴訟への対応など、天皇・皇室、神道・神社をめぐる

る様々な社会問題に深く関与し、その理論的指導者として活躍した。

葦津の言論活動は、はやく戦中からはじまるものの、各界への影響力の大きさや知名度の高さなどから、一般に戦中の活動よりも戦後の活動の方に注目が集まりがちであり、主に葦津は戦後の神社界を代表する言論人として記憶されている。とくに神社界においては、戦前・戦後を通じた葦津個人の思想の総体的把握よりも、戦後葦津の果たした神社界への寄与の方が重視されている (*2)。また葦津に対する従来の学術的研究も、戦後における彼の言論・活動を扱うものが多い (*3)。

しかし、戦後における葦津の華々しい言論活動の意味をきちんと歴史的に捉えるためには、彼の思想形成期にさかのぼって彼の思想を実証的に検討する必要がある。彼の戦後の認識が、敗戦前の認識とどのような面で連続しており、また断絶しているのか、このことを明らかにするべきだろう。本稿では、戦後の神社界を代表することになる神道人がどのように「日本」を語ってきたのかについて、戦中における葦津の神道観を確認しながら、彼の思想の戦後にかけての展開を辿ってみたい。

一 戦中における葦津の神道観

我々は苟も日本に於て信教の自由を認められたる宗教は（仏教であれ基督教であれ回教であれ）総てが惟神の大道に帰一するものであると解してゐる。惟神の大道に帰一せず、惟神の大道に反抗するが如き信教が、大日本帝国に於て許容せらるゝ道理がない惟神の大道こそは、仏教徒であれ基督教徒であれ回教徒であれ、苟も日本人たる限り、如何なる信教を有する個人にも全的に例外なく共通する所の大道でなければならぬ。

(*4)

葦津からすれば、日本人にとって、神道（「惟神の大道」）は仏教、キリスト教のような宗教とは異なる、それらを統合する特別な宗教である。大日本帝国憲法下において、神道信仰に反するような信教の自由は認められず、いかなる信仰心を抱いていようが、全日本人は神道を信仰することが要請される。

もともと明治政府の基本方針は、神社神道は宗教ではなく、国民道徳に属するものという意味での「神社非宗教論」だったが、これが大正期以降、神社神道はキリスト教、仏教などのような宗教ではない、一段上のものという意味での「神社非宗教論」へと読みかえ

られていった。葦津の認識も、同様に神道を明確に宗教と見なすものであり、自ら神に対する強烈な信仰心を表明している。その強さは、次のような彼の神代史（神話）観に端的に示されている。

神代史（神話）は、後世史の予言であり、原型である。後世の側より之を觀れば、後世史の縮図である。神代史の側より後世史を觀れば、それは神話の拡大である。（*5）
我々は現代史を以て神代史とその本質に於て何等異なるものではないといふ共通性の存在を確信する。（*6）

葦津にとって、神代史（神話）は将来の日本歴史の展開を予言するものであり、神代史と現代史とは本質的に共通するものである。この点で文部省『国体の本義』（1937年）の時間認識に通じるものがあるが、留意すべきは、彼のいう神への信仰が、『国体の本義』のように国民の主体性をも否定してしまうものではない点である。彼は、国民が全てを神に任せ、天佑神助を期待する受動的客体に安住することに対して激しく批判した。

世に、天佑神助に期待する所謂神風論者は頗る多い。然しながら、彼等の多くは、無責任なる樂觀論に流れ易い。無責任、無信仰なる樂觀論者が一千万人集つて、儀礼的祈願を試みた所で神風はおろか、そよ風一つ吹くべきものではない。（*7）

葦津は、「神風論」「樂觀論」を批判し、営々たる努力の伴った信仰を国民に求める。彼にとって、かかる神道信仰の過去からの積み重ねこそが日本の歴史となる。

日本の歴史国史は、そのまゝ惟神の大道である。惟神の大道は、神勅によりて決定せられ予言せられたる必然の道であると共に、創造の道である。惟神の大道は、祖神の垂訓たと同時に、我々自らが創造すべき道であり、発展せしむべき道である。我々はこの事を十分に自覚しなければならぬ。（中略）惟神の大道を以て、既に出発点より帰結点に至るまで完成し終れる、既成の道であると解する事は、誤である。（*8）

然しながら、国史の出発点と目標とを決定せる、神々の予言し給ふ所の神勅そのものが、創造的であり、然も人間意志より分離し独立したる所の他在的意志ではない。神意即人意である。（中略）それ故に、（我々）人間意志の発動たる歴史創造の行動も亦神意に発するものであり、神々の予言の実行である。我々の歴史観に於ては、かくして必然的歴史観と自由創造の歴史観とは一致し統一されねばならない。（*9）

葦津は、『国体の本義』とは異なり、日本の歴史が「必然の道」と同時に「創造の道」と捉えることによって、人間のもつ歴史を創り出す力を重視する。ただし、このような主体性自体が神意、即ち神に根拠づけられたものであり、彼の歴史観においては

必然性と創造性は矛盾するものではなかった。このように葦津においては、神への信仰と国民の主体性とが両立している。そのため、神への信仰が強ければ強いほど、国民はますます神の意を呈して主体性を発揮することになるし、逆に信仰に裏づけられていなければ国民は何もできないということになる。

神への信仰に裏づけられた「下から」の国民の主体性の発揮——これこそ全日本人が抱くべき神道信仰の内実として葦津が提示したものであり、だからこそ、彼は「今や昭和時代の我々には独伊的強権主義、独断主義を論破しつゝ日本思想を闡明せねばならぬ時が来りつゝある様に思はれる」(*10) というように、全体主義に対抗しうるものとして「日本思想」＝神道信仰を称揚したのである。

葦津は、国民が神意に則して効果的に主体性を発揮できるようにするためにも——あくまでその限りにおいて——、憲法に規定された国民の権利保障に熱心に取り組んだ。

権利を保証せられたる自主独立の人格こそは有力なる公民（おほみたから）として、皇運扶翼の使命を有効に果し得るのである。権利なき奴隸的存在を強制せられたる専制治下の無力なる国民は、例へ国体を明察し、臣道実践の実を挙げようと試みても、容易にその効を期するを得ない。（*11）

以上のような葦津における日本歴史観・臣民観は、次のような日本国家観と一体である。

この数千年の伝統ある祖国は、如何にして今日まで全きを得たのであるか、私は、改めて君にも考へてもらひ度いと思ふ。歴代の皇祖を始め奉り、歴朝に御奉公申上げて来た我々臣民の祖神達（数十代・数百代の祖先達）が、薄氷を踏むの思をして、誠心誠意守護し奉り、継承し来れるの国である。（中略）この点こそは、野武士や山賊の子孫共の国と、我が神国との相違する所である。（中略）外国の国家は、ただ現在の国民の国家である。然し日本の国は、現在の国民の国家である以上に、過去の列聖と万民の国家である。（*12）

歴代天皇と過去の臣民が営々として護持してきた苦難・努力の帰結として、現在の日本国家が存在する。このような歴史観・日本観は、新しい国体論を唱えた東京帝国大学教授平泉澄の認識にも通じるものである。その点はともかく、葦津にとって、自らも含めて現在に生きる臣民は、強い信仰と努力を積み重ねて日本を「神国」として守護・継承してきた過去に対してこそ責任を負う必要がある。その責任の重さを自覚している彼であれば、「我々は死しても猶ほ解消すべからざる責任を有する事を忘れてはならぬ。我々は現世に於て提案し、主張した意見が、万一にも国家の前途に禍したならば、それこそ死してもな

ほ、その罪は償ふ事が出来ぬのである。(中略) 所謂一時の(客観的情勢)に左右されたり、思ひつきの試案等を以つて国事を誤つてはならぬ>(*13) というように、乾坤一擲のような博打めいた政策は拒否され、慎重な政策が望まれる。彼が、一見奇異に思われるほど、当時の現状維持派(吉田茂のような自由主義的親英米派)と同様な態度で、三国同盟や対米開戦に反対したのも、「神国」日本の確実な守護という彼の強い責任感からすれば十分納得できることである。

そして、このように過去から続く「神国」日本の継承を至上命題とした葦津が「家」を重視したのもまた当然であろう。

私はこゝ〔楠正成が嗣子正行を逃がしたこと〕に(家)を貴ぶ日本の重厚な深い伝統に就てしみじみと考へさせられる。この歴史的な、強い家系の思想、自己死滅の後と雖も、自己の理想は継承し得られ、自己の責任は遂に果し得らるゝとの確信、自己の精神的生命は厳として永続し得るとの信念、之はそのまゝ大往生の個人的安心決定の基礎となつてゐる。この家系的信仰(皇運扶翼の責任は、自己一身の責任に止まる事なく、その子孫をして、之を継承せしめずんばやまず、との信仰)こそが、天壤無窮の日本の特色でなくてはならぬ>(*14)

理想・責任が継承され、次代によって果たされることによって、個人の「精神的生命」は永遠となり、個人の死後安心が実現するとともに、天壤無窮も不断に実現されてきた。

葦津はこの「家」の論理を民族へと拡大適応する。

我々は一個人の人生史を以て、彼が祖先より継承せる血と霊の開現の歴史と観ずる。民族の歴史も亦同様である。それは民族の性格(その構成主要素たる血と霊)の開現、成長の歴史である。(中略) 故に、民族の歴史を研究せんとする者にとつて、天祖(血と霊の本源)の神勅を中心とする古典の占むる意義は、最も重要である。神勅は民族の血と霊の本質を具象し、それ故に歴史の進路とその発展の法則をも亦決定する>(*15)

葦津にとって、天祖=アマテラスこそが日本民族の「血と霊の本源」であるが、神学的にはさらに「宇宙万有、全世界、全人類の中心にましまして、之を主宰し給ふ天之御中主神の御神格は、日本国家日本民族の最高中心主宰神にまします 天照大御神と表裏の御関係にあらせらるゝ」、「天之御中主神、天照大御神、現津御神(大日本帝国天皇)を三位一体>(*16) というように、『古事記』最初の神であり、全世界・全人類を司るアメノミナカヌシと皇祖神アマテラスは表裏一体の存在とされ、さらにこの二神と天皇とが一体とされ

る。

ここから、葦津は、「この様な、神ながらの信仰こそは、日本民族の最も優れた世界精神（八紘一宇の信仰）と、最も優れた民族精神（万邦無比の信仰）との高き統一を全ふせしめたのである。日本の信仰に於ては、民族精神は、雄大なる世界精神に裏づけられてゐる」（*17）と、「万邦無比」とされるアマテラス＝天皇の権威を民族主義的に限定するのではなく、アメノミナカヌシを根源とする、普遍的に通用する世界性を備え、「八紘一宇」を實現しうるものとして主張する。つまり、彼は、神道を仏教、キリスト教以上の普遍宗教と見なしていることになる。

このように葦津の神道信仰は、国内的には、神への信仰に裏づけられた「下から」の国民の主体性や「皇運扶翼」の責任感によって皇統の万世一系が担保される「万邦無比の信仰」であり、対外的には、根源神アメノミナカヌシを背景とし、異民族をも包摂する「八紘一宇の信仰」であった。

ところが、東条内閣は、宮内省掌典祭事課長星野輝興が唱えていた、アメノミナカヌシを否定し、アマテラス（＝天皇）に権威を集中する学説をもとに、昭和 17（1942）年以降、神学の画一化を進めていた。葦津からすると、このような統制は日本民族のもつ世界精神（「八紘一宇の信仰」）を否定し、アマテラス（＝天皇）の権威を日本国家・日本民族の枠内に限定してしまうものであった。この対立は単なる神学論争ではなく、一国主義か「八紘一宇」かという方針の対立であり、葦津は星野学説糾弾運動（神典擁護運動）と東条内閣弾劾運動を積極的に展開していく。この運動の結果、葦津らの三位一体説も星野学説もどちらも禁止されることとなり、神学の空疎化が進行する。

その後、自説の禁止、また戦局の悪化もあり、彼の言う「八紘一宇」は、日本の国防を最優先とする以下のようなものに落ち着くことになる。

これ等の東亜の新生国家〔満洲国、ビルマ、フィリピン〕の建国は、建国史そのものゝ始めから、大日本帝国の国家目的とは切つても切れぬ関係にある。明かに大日本帝国は、帝国の光榮ある保全（帝国の国防）といふ国家目的との関係に於て、新生国家の建国を援助したのである。（中略）〔新たに独立した国家において、日本と協力するという方針は〕一時代の政治指導者の自由意志によりても、大多数の人民の意志によりても改廢する事は出来ぬ。（*18）

このように戦中の葦津の帰着点を確認した上で、以下、次節において戦後の葦津の主張を確認しよう。

二 敗戦～1950年代の葦津珍彦

日本の敗戦によって、戦前の価値観は急速に崩壊に向かう。戦時下に葦津が批判していた「天佑神助に期待する所謂神風論者」は、自己の責任や努力も棚上げにして、敗戦を契機に簡単に神への信仰を棄てていった。葦津からすれば、いかに日本が「神国」だからといって単に神に祈るだけでは勝てないことは自明だった訳だが、絶望的な状況の下で神にすがったであろう多くの国民に、彼のような考えは必ずしも浸透しなかったようである。

このように国民の間で神への不信が進む中、皇典講究所、大日本神祇会、神宮奉斎会の3団体が母体となって、昭和21(1946)年2月3日、神社本庁が成立する。ただし、かつて戦時期に経験したような教義の対立による混乱を想起してか、神社本庁は決定的な教義・教典を作らないことになった。さらに、同年4月に神社新報編集部が設立され(昭和22(1947)年12月に神社新報社として独立)、昭和21年7月8日に『神社新報』創刊号を発行する。

葦津は神社本庁設立に関わるとともに、『神社新報』を通じて盛んに時論を発表していく。そこでは、靖国神社の祭祀は「平和への感謝、平和への祈念」にあるとして存続を訴えたり(「靖国神社と平和の理想」『神社新報』9号、1946年9月2日)、明治時代の侵略的政策に敗戦の起源を見出す論調に対して明治時代の意義を強調する(「明治天皇の御神徳を敬仰し奉る」『神社新報』16号、1946年10月21日)など、GHQの意向やそれに迎合する世論に対抗した議論を展開した。

その後の彼の長い活動を支える原点ともいえる主張は、ほぼこの占領期の時論に盛り込まれている。とくに憲法改正は彼に巨大な衝撃を与え、日本国憲法批判は彼のライフワークとなる。もともと彼は大日本帝国憲法を「帝国憲法は、三千年の国史を貫く国体の精神を骨格とし国史上幾多の悲劇的教訓を血肉として、最後の結論的に明示せられた所の日本の政治原則である。それは不磨の大典であり、臣民の批評を赦さざる所であらねばならぬ」(*19)と捉えており、憲法改正は彼に「国体」が本当に護持されたのか強い疑問と不安を呼び起こした。

そのため、昭和20(1945)年8月15日と、新憲法草案が閣議決定された昭和21(1946)年3月6日は、「国史上忘れることの出来ない屈辱暗黒の日」(*20)として記憶された。新憲法草案発表直後に、彼は「第三帝国への道」という文章を草し、同志に送っている。彼が「第三帝国」という呼称に込めた意味は、昭和22(1947)年にまとめられた彼の文章か

らうかがえる。

筆者は新憲法下の日本を（光栄ある過去の日本帝国の余光をわづかに存するものとして）第二帝国と呼んでゐる。第二帝国に於ては、第一帝国の余光はわづかに残存し、天皇（皇室）を仰ぎ奉る国民の感情には、なほ日本本来の国風の残存を認め得るとしても、帝国臣民としての大義名分は否定せられ、屈辱暗黒の雲は全日本に対して重圧を加へてゐる。（改行）光栄ある祖国の歴史を回顧し、悲惨なる国家の現状を打開せんとする時、日本民族はこの第二帝国の屈辱を破棄して、皇国本来の姿に立ち帰るの外ない。ここに「第三帝国への道」が開かれる（註2）。(*21)

葦津は、このように昭和 21（1946）年 3 月以降「第三帝国への道」を歩み続ける。ただし、『葦津珍彦先生追悼録』に掲載された「葦津珍彦先生略年譜」において、昭和 22 年から昭和 24 年の時期は空白で、『神社新報』を通じた言論活動以外の活動については未詳である。彼が、積極的に表舞台に登場してくるのは昭和 25（1950）年以降、とくに昭和 27（1952）年の独立以後のことである。

それでは、果たして葦津は戦後の日本をどのように捉えたのだろうか。

敗戦後の日本の政治は、良心を失ひし政治である。（改行）占領下に於ける日本の憲法改変は、日本の国の性格を強制的に変革して世俗国家たらしめた。良心の問題は、国家の政治の関与するところではないとせられ、日本国は世界に殆んど類例のない世俗国家となった。（中略）そこでは生命を棄てゝも求めらるべきもの、現世の快樂、地上の生命を犠牲にするとも、なほかつ求めざるを得ない程のものは何もない。そこではたゞ資金と投票が求められてゐるにすぎない。そしてそれが民主主義と云はれるものなのである。(*22)

葦津は「民主主義」を軽蔑し、戦後の日本を徹底した世俗国家として、また戦後政治を「良心」（信仰）を失つたものと捉える。戦前であれば、「惟神の大道」への信仰によって「皇運扶翼」「八紘一宇」のために生命を投げだせることができた日本国民が、今や信仰を喪失したことで積極的に政治に挺身するようなエネルギーさえも失ってしまった。前節で確認したように、葦津が何よりも神への信仰を重視していたことを踏まえれば、もはや戦前以来の彼の議論の前提条件自体が崩壊したことになる。

また葦津は、戦後の権利概念にも我慢がならなかった。戦前の葦津は、「皇運扶翼」への主体的な参与（＝神道信仰）を促進するものとして臣民の権利を捉えていたが、戦後は彼のような限定的な権利概念は通用せず、むしろ人間に固有の天賦のものとして捉えるのが

一般的となる。彼はとくに生存権（日本国憲法第 25 条）を槍玉に挙げて批判する。

“健康にして文化的なる生活の保障、せらるべきは、決して国民各自に固有の人権の故ではない。天はかくの如き権利を人間に対して与へるものではない。それはただ人間努力を前提としてのみ与へられる。ただ現代の国家生活の条件下にあつては、その人間努力は必ずしも各個人の責任に於ては遂行しがたい、そこに国家の責任が生ずるのである。（改行）社会的経済的人権の概念は、これを国家責任の概念に転回せしむるを要する。将来の日本の国政は、国民の社会的経済的生活の保障に、積極的にして熱意ある努力なくしては、敗戦の祖国に於て、強固なる国民統合の実を挙げることはできない。けれども、それは常に国家の責任として求めらるべきであつて、国民個有の人権として考へらるべきではない。（*23）

「健康にして文化的なる生活」は、固有の人権に基づくものだから、本人が何も努力しなくとも無前提に保障される必要がある——彼は一般国民にこのように解釈されかねない生存権の規定を批判する。「健康にして文化的なる生活」は個人の努力があつてはじめて実現するものだが、敗戦後の状況下では個人の責任でいくら努力してもそれは実りにくい、だから、努力さえすれば「健康にして文化的なる生活」が達成されるように、国家が責任をもって保障しなければならない——これが彼の言い分である。彼は、固有の人権という概念を認めてしまうと、人はそれに依存して努力しなくなることを恐れたのである。ここで彼が個人の努力を重視しているのは、戦前において彼が人間の創造性・主体性（＝神道信仰）を重視していたことの延長であろう。

このように信仰を欠如し、人間の主体的努力を尊重しない世俗国家に墮した日本の現状に対し、葦津は、いかなる国家も「国民共通の良心」から絶縁しては存立しえないと主張する。実際、政教分離を掲げる国家でも、キリスト教圏の国家であれば、キリスト教的良心に従って国家の政治が行われているという例外状況が容認されているのに対し、日本国憲法の規定する政教分離は他国に類を見ないほど厳格なものであり、これを彼は GHQ の神道滅亡計画の一環と捉える。ゆえに彼が何よりも優先したのは戦後日本における神道信仰の復活である。

われわれは、何人もが望むところの政治の目標を、真に熱情的に信念的に推進し、そこに宗教的熱情を燃え立たせるに足るものとして神道の人生観を見出す。しかも高天ヶ原の精神的良心と地上の祖国の現世的生活とを、内外一致せしむる自由なる信仰としての神道を見出す。この神道を措いて他に日本民族の政治的良心の源泉たり得るも

のではないと信ずる。(*24)

葦津は、日本民族にとって神道こそ宗教と政治を調和するもの、「政治的良心の源泉」であると称揚する。ただし、だからといって戦前のような「国家神道」（国家によって神社が管理・保護される制度）の復活を要求しているわけではない。

それ〔神社の国家管理制度〕は神社の信仰をして官僚的形式主義の支配するところたらしめた。信仰は自由の温床を必要とする。われわれは神社の国家管理制度を適切とは認めない。日本神道に本質的な尊皇愛国の精神は、これを堅持すべきであるけれども、それは純粹にして自由なる精神を以て、天皇と国家に結びつくものであつて、徒に神社が法制的な関係に於て、国家機関化することであつてはならない。(*25)

むしろ葦津からすれば、「国家神道」など「純粹にして自由なる精神」を圧殺するものがあり、それこそかつて自説を禁止に追い込んだものである以上、「国家神道」の復活には反対である。しかし、「信仰は自由の温床を必要とする」とし、「純粹にして自由なる精神」を尊重しつつも、彼は日本民族が神道を信じるのは当然であると考えており、神道信仰を拒否する自由については想定していない。このような態度は明らかに戦前から連続するものであろう。彼には、外部から下手に干渉せずに日本人の「純粹にして自由なる精神」を適切に涵養しさえすれば、国民の信仰は自然に神道信仰に帰結すると信じていた節がある。

また葦津が神道に本質的な要素として「尊皇愛国の精神」を見出しているように、戦後においても彼の神道観は天皇観と密接に関わっている。

天皇が日本国の本来の統治者として仰がれて来たことと云ふ事実と、天皇が日本国の象徴たりし事実とは、不可分の関係にある。日本国憲法が、この不可分の関係を無視し、併せて民族信仰（神道）の最高祭祀者としての天皇の地位を否定し去る時に、天皇の地位は果して何を根拠として保ち得るであらうか。（中略）かくては将来に於ける天皇制の安泰は保証しがたい。(*26)

天皇を失ひたる日本には、ただ党派的階級的対立のみが残り、全国民の統合を図るべき拠点は失はれ、分裂闘争の一路をたどるの外ないであらう。（改行）われわれの所信を端的に表明すれば、日本国憲法の許しがたき^{ママ}誤ちの根本は、この天皇の問題に存する。それ故にわれわれの憲法批判は、こゝに集中せざるを得ない。(*27)

葦津における日本国憲法批判の最大の焦点は天皇の地位である。彼からすれば、統治権の総攬者、神道の最高祭祀者、日本国の象徴の3つはいずれも不可分なものであるにもかかわらず、国民主権、政教分離によって前2者を否定した日本国憲法における天皇の地位

は極めて不安定なものであり、認めがたいものであった。

もちろん葦津にしても、大日本帝国憲法そのものの復活は無理と判断していた。彼は次のように結論づける。

将来の正しい日本の憲法は、帝国憲法第一条〔大日本帝国ハ万世一系ノ天皇之ヲ統治ス〕乃至第四条〔天皇ハ国ノ元首ニシテ統治権ヲ総攬シ此ノ憲法ノ条規ニ依リ之ヲ行フ〕を復原し、旧皇室範典第一章以下第五章に至る条章を復原し、これを骨格として、新時代の情勢に対応する改正が考へらるべきであると。（*28）

国民主権の否定、天皇主権の復活であり、大日本帝国憲法の基本原則への回帰である。

おわりに

以上、戦中から 1950 年代にかけての葦津珍彦の思想の展開について検討してきた。最後に本稿の要約をして結論に代えたい。

戦中の葦津にとって、全日本人が神を信じ、主体性を発揮して「皇運扶翼」に邁進することこそが神意にかなうことであり、そのような「下から」の動きによって国内で進む全体主義的傾向を抑制することが正しい神道信仰のあり方であった。神道信仰は、国民が積極的な翼賛を積み重ねることで「神国」日本を継承し、「万邦無比」を実現するとともに、普遍宗教として「八紘一宇」をも可能にするものとして捉えられた。しかし、彼の思想は、戦時下の思想統制によって十全な展開が阻害され、国民の間に広がる無責任な神風論（＝誤った神道信仰）を打破するには至らなかったし、またアジアの国民の自由意思よりも日本の国防を最優先するものに帰着した。

敗戦後、国民の敬神観念は一気に低下するとともに、憲法改正によって、天皇は統治権の総攬者、神道の最高祭祀者の地位を失い、国民統合の象徴となった。このような逆境に対し、葦津は、「皇国本来の姿」への復帰を目指し、戦前と同様、日本民族が神道を信仰するのは当然との認識から、天皇を最高祭祀者とする神道信仰を抱くことを国民に要求した。神道を信仰することによって、はじめて国民は「積極的にして熱意ある努力」を示し、政治に主体的に参加できるようになるし、そのような国民の翼賛に支えられて、天皇は統治権の総攬者として振る舞う——このような構想に基いて、彼は大日本帝国憲法の基本原則の復活を目指した。

註

- (*1) 「私も神道人の中の一人である」〈1986年〉葦津珍彦選集編集委員会編『葦津珍彦選集』1巻、神社新報社、1996年、254頁。
- (*2) 神社本庁教学研究所資料室・葦津珍彦選集編集委員会「葦津珍彦著作目録について」『葦津珍彦選集』3巻、神社新報社、1996年、787～788頁、参照。
- (*3) 堀幸雄『増補 戦後の右翼勢力』勁草書房、1993年、山西逸朗「葦津珍彦の「国体」意識についての一考察」『明治聖徳記念学会紀要』復刊23号、1998年、藤田大誠「「神道人」葦津珍彦と近現代の神社神道」(葦津珍彦著・阪本是丸註『新版 国家神道とは何だったのか』神社新報社、2006年)など。
- (*4) 白旗士郎(葦津珍彦の筆名)「大日本仏教聯合会に対する反批判」『報国新報』1028号、1943年3月28日、1面。
- (*5) 葦津珍彦「永遠の神話——立論的方法的序想」『論集』兄弟社、1942年、16頁。
- (*6) 同上、18頁。
- (*7) 葦津珍彦「敵国降伏の信仰」『論集』8頁。
- (*8) 葦津珍彦「歴史的必然と創造の精神」(1941年9月)『論集』32頁。
- (*9) 同上、34頁。
- (*10) 葦津珍彦『一日本人の言葉——ナチスの蒙を啓く』兄弟会、1940年11月、3頁。
- (*11) 白旗士郎(葦津珍彦の筆名)『臣民の権利』報国新報社、1942年12月、6～7頁。
- (*12) 葦津珍彦「三国同盟反対につき同志への書簡」(1940年9月)西澤泰夫「葦津先生を偲ぶ」(葦津珍彦先生追悼録編集委員会編『葦津珍彦先生追悼録』小日本社、1993年)112頁。
- (*13) 葦津珍彦「楠公を想ふ」『論集』98頁。
- (*14) 同上、93頁。
- (*15) 葦津珍彦「永遠の神話——立論的方法的序想」『論集』16頁。
- (*16) 以上、白旗士郎「古典・民族・人類」『維新公論』6巻9号、1942年10月、7頁、8頁。
- (*17) 同上、7頁。
- (*18) 白旗士郎「東亜聯盟思想の検討——新生国家独立の意義に就いて」『公論』6巻9号、1943年9月、36～37頁。
- (*19) 白旗士郎『臣民の権利』報国新報社、1942年12月、1頁。
- (*20) 葦津珍彦「終戦始末記」〈1947年10月〉『葦津珍彦選集』3巻、419頁。
- (*21) 同上、428頁。

- (*22) 葦津珍彦『近代政治と良心問題』（1955年）『葦津珍彦選集』3巻、92～93頁。
- (*23) 神社新報社政教研究室編『天皇・神道・憲法』神社新報社、1954年、14～15頁。
- (*24) 葦津珍彦『近代政治と良心問題』（1955年）『葦津珍彦選集』3巻、123～124頁。
- (*25) 神社新報社政教研究室編『天皇・神道・憲法』80～81頁。
- (*26) 神社新報社政教研究室編『天皇・神道・憲法』9～10頁。
- (*27) 神社新報社政教研究室編『天皇・神道・憲法』10～11頁。
- (*28) 神社新報社政教研究室編『天皇・神道・憲法』105頁。

批評形式のパラダイム・シフト
——稲垣足穂「うすい街」から「薄い街」まで

高木 彬

1 脱作家主義的作家性

小説家・稲垣足穂^{いながきたるほ}（1900-1977）は、生涯にわたって自作を改稿しつづけた。過去の自作に手を加えて再発表する。大幅に書き直して別タイトルを冠した作品として発表する。複数の別作品を組みあわせて新たな一つの作品とする。一つの作品を分割して複数の作品を生み出す。書き直しては発表し、また書き直すという創作行為。むしろ他作家にも見られることだろう。だが、足穂ほど改稿に執着した作家は、そう多くない。

しかし、こうした改稿によって生み出された膨大な足穂の異稿^{ヴァリエント}を前にしながら、個別の改稿についての研究は、作家の死後 35 年を経てなお、まだ端緒についたばかりである。

足穂の改稿の問題を初めて本格的に研究の俎上に載せたのは、高橋孝次の 2004 年以降の一連の論考(*1)である。高橋によれば、それ以前の先行言説は「晩年の足穂の意図によって再構成された」最終稿のみを扱いがちであった。「テキストの改稿に対して」「無関心であった」ため、「足穂の意図」を無自覚に特権化していた。その結果、足穂のテキストを、1968 年前後の「異端文学ブーム」を背景とした「異端作家」言説へと回収してしまっていた(*2)。高橋の論考は、こうしたテキストの固有性を無化する先行言説を乗り越える。個別の改稿過程を丹念に検証し、足穂のテキストを強固な異端作家イメージの圏内から救い出す。

しかし一方で、高橋以前の先行言説には、「異端文学ブーム」へと直接は回収しないかたちで足穂テキストの改稿のダイナミズムを論じたものも散見できる。たとえば松山俊太郎は、「足穂というのは、ここで言ったことを、どこか他のところでも言ってるというふうに全部つながって」と指摘している。「作品がお互いに通底してい」て、まるで「珊瑚礁かなんかみたいになってて」、「紙の順序や二次元的排列でいかない」(*3)。足穂の異稿は、断片のモザイク的な組み換えのプロセスにおいて産出されたものだ。そう松山は述べる。

だが、間テキスト概念に似た松山の解釈にも、カラクリがある。実は、その解釈自体、

作家の言説によって正当性が担保されていたのだ。「私の其の後の作品は——エッセイ類も合わせて——みんな最初の『一千一秒物語』の註である」(*4)と足穂は言った。作者によるこの事後的整理は、彼の改稿を論じる際には必ずといってよいほど引用された。過去の作品のすべては、処女作『一千一秒物語』(1923)の敷衍や補足や変奏によって産出された異稿のモザイクである。松山のような言い方の発端は、作者言説にあった。

松山の解釈は、一方で、個々のテキストに自律性を与えない、独創よりも洗練を重視した稲垣足穂という作家の一面を巧みに言い当てている。だが他方で、そうした抽象的な説明は、テキスト間の差異を平準化する。作者と離れた個々のテキストが持ちうる同時代コンテキストへの批評性を隠蔽する。作家が支配する閉域(タルホ宇宙)の礼讃に終始する。

たしかに、脱作家主義的で、むしろ編集者のような足穂の改稿スタイルは、同時代の文壇にたいして批評性を有していたのだろう。しかし、ひとたびそれが“足穂”の“スタイル”、作家の卓越性として語られはじめると、逆説的に、その脱作家的な振舞いこそが作家性として固定され、異端作家の特質として認定されるのである。

足穂は自分の作品を、「文学的手垢」を排した「工芸美術的な文学」だと述べた。絵画でいえば「自己の感情、自己の生活、マティエール、筆の跡などという曖昧なものを消し去ったポップアート」に当たる、と言う(*5)。だが極彩色のキャンベル・スープのラベルや反復するマリリン・モンローの顔は、もはやアンディ・ウォーホルを想起させずにはおかない。作家の筆触を消去した複製の身振りそのものを強調しすぎると、逆説的に、それこそが作家性のコードとして流通する。これまで足穂の改稿は、文章の外形的な彫琢のプロセス以上のものとして語られてこなかった。それは、こうした作家性の消去という作家性、いわば“脱作家主義的作家性”とでも言うべき転倒が、所与の前提とされてきたからだ。膨大な異稿が存在しながら、個別の改稿についての研究が遅れた一因は、ここにある。

2 キタ・マキニカリス 機械的生活の編纂

現在のところ、先の高橋によって個別の改稿過程が分析されたテキストとしては、『弥勒』(1939-1969)、「山本五郎左衛門只今退散仕る」(1949-1972)、『少年愛の美学』(1958-1970)などが挙げられる(*6)。いずれも戦後を中心に発表されている。言い換えれば、現在のところ、戦前の異稿については未だ本格的に論及されていないということだ。

だが、足穂の改稿におけるひとつのメルクマールだと考えられるのは、作品集『キタ・マキニカリス』(1948) (*7)の編纂である。34篇の収録短篇は、いずれも、編纂をはじめた1932年時点ですでに発表されている作品から選定された。1923年のデビュー以来、約10年間にわたって発表したものである。それが収録に当たって大幅に改稿されている。この作品集の出版年は戦後の1948年である。だが後述するように、実際の改稿作業は1930年代に行われている。1921年9月から1932年2月までの東京生活を経て実家の明石に帰省した直後、文壇と決別し文筆を断つ覚悟で、1932年以降、それまでの全作品を総点検してまとめあげるかたちで、『キタ・マキニカリス』は編まれた。それは、1920年代のモダン都市東京における^{キタ・マキニカリス}機械的生活の、足穂なりの相対化の手続きにほかならない。編纂されていく『キタ・マキニカリス』のかたわらには、1920-30年代の東京が横たわっていた。

『キタ・マキニカリス』収録テキストのうち、最後に発表されたのは「うすい街」(1932・1)である。帰省する直前、東京生活の最後に書かれた。発表されたのは1932年。それは作品集『キタ・マキニカリス』やそのタイトルの着想と同年である。「キタ・マキニカリス」(Vita Machinicalis)とは、ラテン語で“機械的生活”と訳せる(*8)。実際、「うすい街」が描いたのは、後述するように、自動的に運動していく機械化された都市や建築だった。それは同時代の都市空間のダイナミズムを引き写し(*9)。言い換えれば、^{キタ・マキニカリス}機械的生活の具体相を描き出したのが、この「うすい街」なのである。『キタ・マキニカリス』の編纂を同時代の東京の^{キタ・マキニカリス}機械的生活と並べて考える上で、「うすい街」は鍵となるテキストである。

雑誌に初出の「うすい街」は、『キタ・マキニカリス』に所載される際に「薄い街」として改題・改稿された。作者の『『キタ・マキニカリス』註解』(1967。以下「註解」)によれば、その編纂の基本コンセプトとして「どこの家庭に持ち出しても差支えないように、つまり天皇陛下に見せてもおかしくないように」いわゆる「美少年物」の「類いは一切取り除いた」とある。「なるべく永持ちするようにナマな箇所は削り取り、作品の長さをそれぞれにうんと縮めた」(*10)。だが「註解」後半の個別の作品解説欄では、「うすい街」から「薄い街」への改稿については何も述べられていない。他の作品についても、枚数等の体裁上の変化の記述が散見されるのみである。個別の改稿の意味については語られていない。

本論は、1932年初出の「うすい街」から1948年に『キタ・マキニカリス』に収められた「薄い街」への改稿過程を具に検討し、その改稿が同時代の東京の^{キタ・マキニカリス}機械的生活においてどのような批評的意味を持ち得たかを検証する試みである。とりだしたいのは、作家が改稿に込めた意図ではない。「街」の書き換えを、1920-30年代の東京と突き合わせてみた

きに何が言えるかである。個々の異稿を自律したテキストとして扱い、個別のコンテキストとの関わりを検証する方法。それは、異端作家イメージのみならず、足穂論における“脱作家主義的作家性”にも、一石を投じることになる。また、その検証結果は、ファシズム的な国家主義体制が敷かれ、同調圧力が極限化されていった 1930 年代の東京に対する、運動するテキストの批評的な可能性を浮き彫りにするだろう。

3 改稿時期の特定

まずは基本情報を整理しておこう。「うすい街」は、1932 年 1 月、第一書房の長谷川巳之吉主宰の雑誌『セルパン』に発表された。その後、第二次世界大戦を跨いだ 1948 年 5 月に、書肆ユリイカが限定 500 部で刊行した『キタ・マキニカリス』に「薄い街」として改題されて収録される。このときに本文が大幅に短く書き直されている。1956 年 4 月には、『キタ・マキニカリス』が的場書房へと版元を変えて限定 100 部で再版されている。その際には、本文に異同はなかった。その後、1970 年 9 月に現代思潮社が刊行した『稲垣足穂大全』の第 6 巻に収められる。このとき「薄い街」は再び若干の改訂がなされている。現在、一般的に流通しているのは、2000 年から 2001 年にかけて刊行された筑摩書房版の『稲垣足穂全集』や、ちくま文庫や河出文庫などの選集版に収められたものである。この本文は、基本的には現代思潮社版『稲垣足穂大全』を底本としている。まとめると、「うすい街」・「薄い街」には、1932 年 1 月の初出稿、1948 年 5 月の第 2 稿、1970 年 9 月の最終稿と、都合 3 種類の異稿が存在する。いずれの全集にも初出稿と第 2 稿は収録されていない。本論では、この未収録の初出稿と第 2 稿を扱う。

さて、本文の異同を確認する前にここで検討しておかねばならないのは、1948 年という戦後間もない時期に公刊されている第 2 稿「薄い街」が、実際にはどの時期に改稿作業が行われていたのか、ということである。

可能性は 2 つ考えられる。1 つ目は 1932 年から 1935 年の間。足穂の言説には、1932 (昭和 7) 年 8 月には『キタ・マキニカリス』所収作品の選定と改稿を開始し、「昭和十年晩秋までに浄書を終えていた」(*11)とある。2 つ目の可能性は 1947 年。第 1 回浄書は済んでいたものの、その後版元がみつからず、枕代わりにした原稿の束が汚れてしまったため、「昭和二十二年の上半期になって、全編にわたって第二回浄書の必要が生じた」(*12)とある。

「うすい街」が「薄い街」へと改稿されたのは、戦前の1932年から1935年の間か。戦後の1947年か。あるいはその両方か。管見のかぎり、それを決定付ける資料は現存しない。だが、その時期を限りなく特定できる状況証拠は揃えられる。結論から言おう。改稿は、おそらく1932年から1935年の間に行われている。その状況証拠を3点挙げよう。

第1、期間の問題。戦前の第1回浄書は約3年間かけている。それに対し、戦後の第2回浄書は、どう長く見積もっても、作業に費やせた期間はせいぜい1年弱である。もちろん、作家が語っていないだけで、第1回浄書と第2回浄書の狭間にも改稿が行われた可能性がある。だがこれも可能性としては極めて小さい。原稿が出版社を転々として、ほとんど足穂の手元になかったからだ。1935年10月に第1回浄書を終えた後、翌年の12月に上京するまでには、足穂は、その当時第一書房で『セルパン』の編集担当者だった春山行夫に原稿を送ってしまっている。その原稿は、春山が退社（1940年9月(*13)）したのを知って、翌1941年初夏に長谷川巳之吉を訪ねて引き取るまで、第一書房内にある。しかも、原稿を引き取ってから1947年まで、「都合十一の出版社」を「半年」や「一年」単位で断続的に転々とした(*14)。「昭森社の棚の上で半年ばかりを過して、原稿は再び余所へ廻された。一等おしまいが新潮社出版部で、これはすでに戦後の話であった」(*15)。

第2、改稿の規模の問題。文字数の変化について、実際の『セルパン』と『キタ・マキニカリス』の誌面から改行余白も含めて計算してみると、「うすい街」は約24枚(9396字)、「薄い街」は約11枚(4301字)であった。半分以下になっている。「註解」によれば、「白鳩の記」(1925)を「百数十枚」から「二十五枚に圧縮」し、「星を売る店」(1923)を「原文七十三枚」から「二十五枚に縮め」、「黄漠奇聞」(1923)を「五十枚」から「正二十五枚」にしたのは、1932-35年の第1回浄書の際である(*16)。「うすい街」を24枚から11枚へと圧縮したのも、雑誌発表の初出稿を半分以下の枚数に縮めて一冊の書籍にまとめた、この第1回浄書の際だと推定できる。

状況証拠の第3点目、足穂自身の思想的な偏向の問題。アルコール中毒による幻覚症状に苦しんで、「阿弥陀仏の名を連呼したり、聖母マリアに縋ったり」(*17)、易经に傾倒したり(*18)していた1938年3月、「突然 Saint という五字が脳裡に閃いた」(*19)足穂は、それ以来1949年までの約10年間に涉って、カトリシズムに沈潜することになる。この頃のテキストには、多かれ少なかれカトリシズムの影響が見られる。『キタ・マキニカリス』の第2回浄書は1947年。まさにこの時期に行われていたが、本文にカトリシズムの影響はほとんど見られない。したがって、この第2回浄書は、あったとしても字句修正程度であり、

実質的な内容の書き換えは、1938年3月の「Saint」体験以前に行われたと見るのが妥当である。

以上から、初出稿「うすい街」から第2稿「薄い街」への改稿の時期は、第1回浄書の1932年8月から1935年10月までの間だったと推断できる。したがって、本論が対象とする時期は、初出稿「うすい街」の発表された1932年1月から、実質的な改稿が終了した1935年10月までの4年間弱に絞り込むことができる。

では、その上で、具体的に本文の異同と同時代の状況を見ていくことにしよう。「うすい街」と「薄い街」の引用にさいしては、煩瑣を避けるため、いちいち註をつけることはしない。初出稿「うすい街」は「初」、第2稿「薄い街」は「二」と、引用文末尾に標示する。たとえば、その引用文が初出稿にのみある場合は「(初)」とだけ記す。同様に、第2稿にのみある場合は「(二)」。両方のテキストにある場合は「(初、二)」と併記する。微妙な変更があるものの、字句修正程度だと見なせる場合には、「(初。二も同様)」と記す。

4 共同空間の反転

「うすい街」・「薄い街」は、対話形式のテキストである。冒頭、現在一般に使用されている色彩は派手すぎる、もっと薄い色あいで十分だ、人間の感情もまた然り、と主張する一方に、もう一方が、その議論の「参考になるかも知れ」ないから「私がこの間迄いた都会の事をお話しましょう」(初。二も同様)と応えるところから、その都市空間の内実が明かされる。人々のコミュニケーションや生活、交通機関や建築空間のあり方が、明確な物語展開もなく、並列的に淡々と語られていく。結末部では、人々が自身の「消滅」を前提に存在し、それに憧れてさえいることが明かされる。「スペクトラムのはじっこで崩壊しかかっている人々」(初、二)が行き交うこの都市は、「世界中の何処にでも」(初。二も同様)遍在すると語られて、テキストは閉じられる。

そこは、非人間的な、機械化された都市である。人間関係は希薄であり、あまり声を出すと「罰せられる」(初、二)が、そもそも人々は会話を好まない。したがって、コミュニケーション・メディアは未発達で奇形である。文字はすべて「数学的記号」(初、二)である。しかもそれは音を出す機械装置として存在している。ところどころに「穴があけられた」金属の円盤が廻って「音楽を奏する仕掛」を「更に精巧に簡単にしたようなものが、

街の至る所に懸けられていて、音を立てている。この都市には書き文字は存在せず、代わりにこのオルゴールに似た機械装置が、「音」で宣伝をする「看板」の機能を果たし、「一般用の文字」（初。二も同様）として流通している。文字は、人間同士がコミュニケーションをするための双方向的メディアではない。一方向性に限定された「看板」である。

初出稿「うすい街」が発表された1932年当時、東京を中心として都市空間を覆いつつあった一方向的な音声メディアといえば、ラジオである。「うすい街」が掲載された『セルパン』1932年1月号には、「うすい街」と並んで、土田杏村（1891-1934）の「ラヂオ亡国論」（1932・1）（*20）が掲載されている。土田は、ラジオの普及にともなって、木造日本家屋の壁の薄さや密集性が騒音問題を生むこと、教養が通俗化することなどを挙げている。また、そうしたラジオの出現を、近代社会における労働や娯楽の機械化と、個性の喪失の問題を象徴するものとして論じている。土田は、東京の都市空間におけるラジオの普及、それに伴う“機械的生活”^{キタ・マキニカリス}の台頭を、「亡国」の要因として否定的に捉えていたと言える。

土田がラジオを問題化したのは、この時期、ラジオが急速に一般家庭に普及したからだ。もちろん、1922年3月の実験放送以来、ラジオ放送は「全国鉱石化」のスローガンのもと、内務大臣・後藤新平を総裁とする社団法人東京放送局（1924。後の日本放送協会）が中心となって、日本列島各地、朝鮮、台湾、南樺太、南洋諸島へと基地局を拡大していた。だが一般家庭への普及の起爆剤となったのは、1931年9月の満州事変勃発の臨時報道である。新聞よりもリアルタイムで同一の内容を広範かつ一斉に伝えるラジオは、これ以降、情報や娯楽を共有する“国民”の形成を進め、電波の届く範囲を“国家”として画定していく。1932年1月に発表された「ラヂオ亡国論」は、明らかにこうした流れを受けたものである。

「うすい街」が描いた、「街の至る所」に設置された「音を立て」る機械装置も同じこと。それは、当時、新しく「一般用の文字」としての地位を獲得し、都市空間をその電波の影響下に置きつつあったラジオのパロディにほかならない。だが、そもそも「三人以上集合する事も許され」（初。二も同様）ないこの「街」においてラジオは、逆説的なことに、共同体とは無縁の、寂寥感を醸す機能しか与えられていない。

街と云いますが（...）ちょっと立体派の墓場と云うような感じのする所です。人影なんか殆んど見えません。そして只平べったい箱だの、円錐だの、円筒だの、ノロノロ廻ったり、思い出したように自働的にハネ返ったりしている廃墟めいた所に、そんな金属板から発せられるへんてこな音が響いているのは、何とも云えぬ侘しいしかし透徹した

悲しい気持をそそるものです。(初。二も同様)

ここではメディア装置は、逆説的に、だれも媒介していない。むしろ索漠とした寂しい気持ちを引き起こしている。この「うすい街」の都市空間は、ラジオを媒介として国民国家共同体を形成しつつあった 1932 年の東京に対して、非常に反動的である。

しかもこの都市空間は、ラジオが「亡国」を招来すると論じた土田の視点とも相容れない。土田が批判した、ラジオにおける労働の機械化や個性の喪失こそが、ここでは「侘しいしかし透徹した悲しい気持」、肯定的なセンチメンタリズムとして捉えられているからだ。

ディスコミュニケーションのためのメディアとして「うすい街」でパロディ化されているのは、ラジオだけではない。たとえば、この「街」では、「口を使って話をするのは極く少数のクラスで、大部分の市民は鉛筆のような棒でコトコトと音を立てて用事を果た」(初)す。これはモールス信号の交換、すなわち電話のパロディとして読める。電話も、ラジオと同様、当時、加入者数が急速に増加しつつあった。東京を中心に 50 万人を突破したのは、1926 年である。1897 年から順次敷設が進められていた長距離市外電話ケーブル回線は、1928 年には東京—神戸間を結び、そのまま、樺太、満州へとネットワークを拡大していく。それ以前と比べて個人間の通信速度は格段に速まり、国内の情報の共有化が進んだ。こうしたなか、「うすい街」の電話は、「口を使って話をする」会話を「コトコトと音を立てる通話へと間接化する。そうしてコミュニケーションを切断するのである。「しかもそんな通話だって、通常三分間以上に渡るのを許されないのです」(初。傍点引用者、以下同)。

5 身体性と批評性の削除

しかし第 2 稿になると、こうした同時代の都市空間のやや直裁とも言える変換の箇所が書き換えられる。たとえば人々の通話の様子は、「口でもって話をするのはごく少数の者で、大部分の市民はまぶたや指先をうごかし、或いは指先でテーブルなり壁面なりをコツコツたたくことによって意を通じます」(二)と変更された。「鉛筆のような棒」に代わって「まぶたや指先」が通話のための装置となった。この些細な記述の変化が意味することは重大である。会話を、身体とは別の「鉛筆のような棒」という装置によって行うこと。それは、受話器で通話するように、肉声を音声へと間接化する徴であった。したがって、「鉛筆のよ

うな棒」が「まぶたや指先」へと改稿されたのは、その「棒」の通話装置としての機能を、再び身体が担うようになったことを意味する。しかし、この「まぶたや指先」の動きは、もはやモールス信号の代用でしかない。ひとたび通話として間接化された音声は、身体で再現しても、もう会話に戻ることはない。むしろ身体が通話のための受話器と化すだけだ。

「うすい街」から「薄い街」への改稿における大きな変化は、こうした生身の肉体を連想させる記述の削除、身体の機械化にある。たとえば初出稿には、同時代の社会的格差の問題に関わるような、体格差の記述があった。人々の身体は「何か光を包んだ少量の物質」（初。二も同様）。彼らは感情の捨象された一個の「物質」だから、「自我」さえも化学的に表示することができる。初出稿には、「星に就ての私たちの記載のように、番号である人の名には、それぞれ固有速度とか自我の振動数とか種別などを表すいくつかの記号が付け加えられています」（初）とある。ここで「種別」として挙げられるのは、「未だよく肥えている人」や「それとは反対の人」といった、自分では「どうする事も出来ぬ」（初）身体的特徴である。それが「一国民の中」にある「様々な系統」（初）として登録されている。

「うすい街」が発表された 1930 年代初頭の日本は、社会主義の転換期であった。1932 年の労農芸術家連盟の解散。1933 年の小林多喜二の獄死。1934 年の日本プロレタリア作家連盟の解散。文学に関する動向に限っても、社会主義は目に見えて衰頹しつつあった。こうした右傾化の時代に、初出稿「うすい街」は、「一国民の中」の「どうする事も出来ぬ」ない「様々な系統」として同時代の格差問題を匂わせつつ、それを無害な体格差の問題へと横滑りさせている。しかも、この「どうする事も出来ぬ」はずの体格差も、「そこに見掛ける肥えた人は風船玉のお化みたいだし、やせている人は針金細工のお人形です」（初）というように、「風船玉」や「針金細工」のような安っぽい「物質」へと解消させている。

だが、初出稿に見られた以上の記述は、第 2 稿への改稿時にまるまる削除された。先の引用箇所は、第 2 稿では、「人名は番号であって、これにそれぞれ固有速度とか自我の平均振動数とかを示す数字がつけ加えられています」（二）と、「種別」の記述が削除されている。またこの後に続く「どうする事も出来ぬ」「様々な系統」についての説明も抹消された。

加えて初出稿には、同時代の生活改良運動を思わせるような記述もあった。学制（1872）の発布以降、畳に慣れた日本人の身体を近代的な生活様式へと馴染むように訓育するための装置として、椅子が、学校教育現場に導入された。とくに教育家・澤柳政太郎（1865-1927）が成城小学校（1917）を創立し、1920 年代から 30 年代初頭にかけて大正自由主義教育が広がるようになると、椅子式の生活様式は教育現場を越えて普及した。「簡素な生活（Simple

Life)」をスローガンとした椅子式の近代的生活様式は、国家を構成する最小単位としての“家庭”という概念と、それに付随する新しいジェンダー規範を構築していった。

「うすい街」が、身体の入口と出口とを逆転させた、椅子の座面に出たチューブから「栄養ガス」を摂る人々を描いたのは、こうした時代だった。しかもその「椅子」は、「最初は学校で体操のために用いられていた」と語られる。

或教育改革家がありました。この人は外的な意味に於ける性別などは全く認めませんでした。人間は何人も両性であってこの互に相反すると考えられがちな二傾向が合一完成したときに、すべて吾々に於けるうつくしきものが出現した (...) そんなより高い性に目醒める事をもって教育の根本義としたのです。こんな主旨の下に開始された最初の学校において体育の用具として使われたものが、遂いに一般の食卓に迄変形しました。

(初)

「或教育改革家」が推進する椅子式の新教育が、「一般の食卓」にまで影響を及した。「うすい街」の生活様式は、明らかに同時代の大正自由主義教育から生活改良運動に連なる文脈のパロディである。しかし、澤柳に似た「或教育改革家」が、同じ「椅子」を用いて行う教育とは、理想的な「両性」に「目醒める事」である。それは、身体改造と生活改良によって近代的国民国家を形成しようとする同時代の力学の、あからさまな反転であろう。だがこの箇所も、先の「種別」の記述と同様、第2稿では跡形もなく削除されている。

すでに述べたように、『キタ・マキニカリス』編纂のコンセプトとして作者が語っていたのは、「美少年物」の類いの「ナマな箇所は削り取」ということだった。それは、これまで見てきた「うすい街」の改稿プロセスにも確認できた。身体のメディア機械化。「種別」としての体格差の削除。「椅子」式の身体改造の削除。たしかに改稿によって、身体という生物的・性的な要素は、この「街」から削除された。

しかしここで作者の言説とは別に改稿に見出せたのは、都市空間を国民国家共同体へと固定化する同時代の力学に対する批判的パロディ、それ自体の削除であった。全体主義的思想への露骨なコミットは、「薄い街」へと改稿される際に削除された。改稿過程において「削り取」られたのは、生々しい身体であると同時に、生々しい批判でもあったと言える。

では、こうした削除はどのような意味を持つのか。ここでようやく、前章で特定した改稿の時期が重要になってくる。「うすい街」の初出が1932年1月。「薄い街」への改稿の開

始が 1932 年 8 月。批判的箇所が削除されたのは、発表後もない時期だった。

6 批評の批評

批判的な記述が削除された要因としてすぐに思いつくのは、1930 年頃から急速に強められる出版検閲である。だがここでは、この改稿過程を積極的な批評行為として読み解こう。

「うすい街」初出の 1932 年は、検閲体制が強化された年である。この年、内務省警保局保安課内に設置されていた警視庁特高課は、特高部へと格上げになった。また同局図書課の検閲係も、検閲課へと昇格している(*21)。だが、その 1932 年に、「うすい街」にあからさまな国家批判的記述が見られること。これをどう考えるべきか。しかも「うすい街」が掲載された『セルパン』は、左翼系同人が多数寄稿する雑誌である。1932-35 年の改稿理由が検閲にあるとすれば、なぜ明示的な批判を語った初出稿がよりによって『セルパン』に発表できたのか。加えて、戦後 1947 年の第 2 回浄書における検閲箇所の復元もない。以上から、「薄い街」への改稿における国家批判的記述の削除は、検閲が原因だとは考えにくい。

もとより、本論の趣旨は、検閲の有無を立証することにはない。これまで見てきた改稿による「街」の記述の異同が、当時の東京に対して持ち得た批評性を考えることにある。しばしばテキストは、コンテキストへの批評性の強度によって評価される。だが、戦時体制へとなだれ込んでいく 1930 年代の日本において、国家なるものを抽象的に批判することが、どれほどの有効性を持ち得ただろうか。事実、「うすい街」発表の翌 1933 年には、文芸時評の評者を中心に「批評無用」論争が繰り広げられている(*22)。“批評”という行為そのものの無力感が蔓延していたのである。批判行為は、皮肉にも、批判対象を保存する。その批判が鋭ければ鋭いほど、結果的に、当の批判対象を所与の前提として固定化し、それが社会的に構築されたものであることを隠蔽するからだ。批判対象への抵抗の身振りそれ自体によってしか正当性を維持しえないような理念は、結局、批判対象と共犯関係を結ぶための言葉の綾を弄すのみである。

だからこそ、1932 年に発表と改稿を連続させた「うすい街」と「薄い街」に、新しい批評のかたちを見ることができるのである。「うすい街」において国家の賛美／批判という相補的な二項対立構造をあえて再演しながら、「薄い街」においてそうした枠組みを周到に抹消する。この素早いテキストの変動に、二項対立的な批評構造、それ自体の相対化という、

高次の批評的行為を読みとれるのである。1930年代、周囲の作家たちがこぞって大きな物語の編集に明け暮れるなか、稲垣足穂は“^{キタ・マキニカリス}機械的生活”の編纂へと向かった。足穂のすべてのテキストが「珊瑚礁」(松山)のように通底しているとしても、その個別の改稿プロセスに、同時代のコンテキストの編目への批評性を見出すことが可能なのである。

「うすい街」から「薄い街」への改稿過程がもつ批評性。それは、特定の権力を素朴に所与の前提とするものではない。しかし、そのような批評対象の不在を理由に批評無用論を唱えるものでもない。こうした批評の閉域を越えて、それでも批評を行おうとするときに、改稿というテキストの運動が、高次の批評の文体としてありうるということである。すなわち、「うすい街」から「薄い街」への改稿のプロセスに見いだせたのは、批評の構造性に寄りかかる批評から、そうした構造自体を相対化する批評への、パラダイム・シフトである。それは、いわば、改稿の身振りによって示された、批評の批評とでも言うべき、パフォーマンスな批評性にほかならない。

いま稲垣足穂のテキストを読むということ。その異稿の変遷を跡づけること。それは、もはや批評対象となりうる明確なイデオロギー構造が見えにくくなった現代における、積極的な批評のあり方を開示しうるのではないだろうか。

註

(*1) 高橋孝次「稲垣足穂『弥勒』論—『ショーペンハウエル随想録』をめぐって—」(『日本近代文学』第71集、2004・10、所収)、「山本五郎左衛門只今退散仕る」論—三島由紀夫の「妖怪教育」(『千葉大学人文研究』第37号、2008・3、所収)、「稲垣足穂『少年愛の美学』の読書論的研究—念者としての語り—」(橋本裕之編『パフォーマンスの民族誌的研究』千葉大学人文社会科学研究所研究プロジェクト報告書第144集、2008、所収)など。

(*2) 高橋孝次「稲垣足穂『弥勒』論—『ショーペンハウエル随想録』をめぐって—」、前掲

(*3) 巖谷國士・松山俊太郎「対談『一千一秒物語』から『弥勒』まで」(『別冊新評』1977・4、所収)

(*4) 稲垣足穂「『一千一秒物語』の倫理」(『稲垣足穂全集』第11巻、前掲、所収)

(*5) 稲垣足穂「『キタ・マキニカリス』註解」(『稲垣足穂全集』第2巻、筑摩書房、2000、所収)

(*6) 註1を参照

- (*7) 稲垣足穂『キタ・マキニカリス』（書肆ユリイカ、1948）
- (*8) "Vita Machinicalis" は、正しくは "Vita Machinalis"だが、語感がいいからと、あえて前者のように表記された。（稲垣足穂『キタ・マキニカリス』註解、前掲、参照）
- (*9) このことについては、拙稿「目的なき機械の射程——稲垣足穂『うすい街』と未来派建築」（『文学・語学』第202号、全国大学国語国文学会、2012・3、所収）に詳述した。
- (*10) 稲垣足穂『キタ・マキニカリス』註解、前掲
- (*11) 稲垣足穂「東京遁走曲」（『稲垣足穂全集』第九巻、前掲、所収）
- (*12) 稲垣足穂『キタ・マキニカリス』註解、前掲
- (*13) 長谷川郁夫『美酒と革囊 第一書房・長谷川巳之吉』（河出書房新社、2006）
- (*14) 稲垣足穂『キタ・マキニカリス』註解、前掲
- (*15) 稲垣足穂「東京遁走曲」、前掲
- (*16) 稲垣足穂『キタ・マキニカリス』註解、前掲
- (*17) 稲垣足穂「弥勒」（『稲垣足穂全集』第7巻、前掲、所収）
- (*18) 稲垣足穂「山風蠱が発表されるまで」（『稲垣足穂全集』第8巻、前掲、所収）
- (*19) 稲垣足穂「弥勒」、前掲
- (*20) 土田杏村「ラヂオ亡国論」（『セルパン』第一書房、1932・1、所収）
- (*21) 『出版警察概観』内務省警保局、1931・
- (*22) 大澤聡「文芸批評の存立機制——一九三三年の「批評無用」論争」（『日本近代文学』第83集、2010・11、所収）

近代の美術関連出版物と複製図版 ——『白樺』と西洋美術受容の再考

土田真紀

はじめに

日本に限らず、近代以降の「美術（芸術）」経験に対して複製図版がどのような変容をもたらしたかについては、これまでも一定の議論が展開されてきた。その嚆矢はヴァルター・ベンヤミンによる2つの論文、「写真小史」と「複製技術時代の芸術作品」であるが、近年盛んな写真論、映像論、表象文化論に多大な影響を及ぼしている。美術史の分野では、西洋における美術カタログと美術史研究の歴史的な相関関係を総合的に論じた島本浣『美術カタログ論——記録・記憶・言説』（三元社 2005年）が近年刊行され、ここでも複製図版の問題が扱われている。日本の近代に限定すると、『白樺』と近代美術」という主題をめぐって複製図版の果たした役割はしばしば言及されてきた。

ベンヤミンが指摘するように、複製図版の登場によって美術（芸術）作品に対する経験は「いまここ」の一回限りの行為ではなく、「いつでも」反復して行うことのできるものになった。また、『白樺』に典型的に見て取れるように、経験する側が経験の対象を自由に取捨選択することも可能にした。特に日本の近代においては、西洋美術に対する経験が、留学経験者を除いてほとんど複製図版を介してなされるという状況下に必然的に置かれてきた。ここではそのことの是非を問うのではなく、複製図版の登場が日本の近代における芸術（美術作品）経験にどのような様相をもたらしたかについて、あらためて『白樺』の複製図版を検討し、既存の議論とは異なる側面について考えてみたい。

1 複製図版と美術（芸術）作品の経験

複製図版の登場がもたらす美術（芸術）作品に対する経験の質的変容について最初に言

及したのはヴァルター・ベンヤミンであった。ベンヤミンは、「複製技術時代の芸術作品」で、「オリジナル」の作品にはあって複製図版には決定的に欠けているある性質を指摘する。

どんなに完璧な複製においても、欠けているものがひとつある。芸術作品のもつ〈いま—ここ〉的性質——それが存在する場所に、一回的に在るという性質である。

オリジナルのもつ〈いま—ここ〉的性質が、オリジナルの神聖さという概念を形づくる。

ベンヤミンはここから複製技術の登場が芸術作品に「アウラの崩壊」という事態をもたらすというきわめて重要な指摘を行っている。

芸術作品が技術的に複製可能となった時代に衰退してゆくもの、それは芸術作品のアウラである。

一方、島本淳は『美術カタログ論——記録・記憶・言説』（三元社 2005年）において、19世紀の競売カタログにおける複製図版、およびその挿入がもたらす変化について次のように指摘している。

また、競売カタログに複製図版が挿入されてくることも重要な変化である。単純な線刻や精巧なエッチング、石版による図版、そして写真版へと、近代の印刷術はカタログにも浸透していくが、複製図版の挿入は、書籍形態だけでなく、カタログの形式やその意味作用に深い作用を及ぼすことになるだろう。……この複製図版は競売カタログだけに関わるものでなく、十九世紀の美術書一般の言説のありように大きな意味をもつ問題である。

競売カタログに限らず、19世紀後半に各種の美術カタログに複製図版が登場し、カタログの「視覚時代」が始まる。

ここでの銅版、あるいはリトグラフや木口木版から起こされた図版であれ、十九世紀が複製図版によって絵画のイメージを流通させたこと、そしてその図版イメージが十八世紀とは異なった絵（原画）との関係を生みだしたことが問題だからである。

十九世紀の挿絵入りのカタログや画集は、作品記述と複製図版によって、十八世紀の描写のように原画を喚起しようとする以上に、それを参照させる機能をより強化することになったのではないか。図版の時代を迎えた十九世紀がつくりだした新しいカタログは参照するメディア、本書で使ってきた言葉であればインデックスとしてのメディアとして、その機能をますます高めていくのである。

写真図版の登場は、図版の役割をさらに変化させる。

こうした写真図版によるカタログにあっては、記述／描写と図版の関係も変化するだろう。版画図版においては、描写は原画参照のためのエクリチュールとして機能していた。図版を完全に再現できないため、原画に近づくことを補助する役割をになっていた。しかし、写真図版の原画への近さ（その幻想）は、そうした描写の役割に変更を迫るのではないか。画面の描写は原画の読みの道筋を与えるエクリチュールになるのだと言ってよいだろう。いわば、描写が作品の解釈となってくるのだ。そして、この解釈に美術史の言説が入り込んでくることは自然な成り行きだろう。美術史が発展する二〇世紀に入っては、描写はますます「作品の解釈」の場となってくるのだ。

写真図版は、こうした記述との関係の変化をもたらしたと同時に、その図版自体が原画との別の関係をもたらすことになったと考えられる。そのひとつが写真複製図版の原画への近さからくる問題である。十九世紀の版画図版をもったカタログが、原画へと言及する、その志向性自体を心理的に増幅させたとすれば、写真図版はその近さによって原画に取り代わるという可能性の契機をも抱え込むことになったのではないかと考えられるのだ。実際に取り代わることができるということではない。むしろ、写真の複製図版は原画に限りなく近づくことで、原画への参照性という機能を弱体化することになったのではないかということである。

2 『白樺』における西洋美術の紹介、受容と複製図版

近代の日本に目を転じると、1910（明治43）年に創刊された同人誌『白樺』における複製図版を駆使した西洋美術の受容はしばしば議論の対象となってきた。たとえば本多秋五は「19世紀から20世紀にいたるヨーロッパ美術（ひいては文学）の発達を、日本でどのように受けとめ、どのように摂取するかという問題」について、「そこに生ずる歴史の日本的な「跨ぎ」、その「跨ぎ」にともなう縮尺の問題」、および「美術の文学的理解」という特徴を指摘しているが（『「白樺」派の文学』、1954年）、これを受けて匠秀雄は次のように述べている。

こうした感動の性質は誰しも気づくように、「人格そのもの」による理解であり、美術

の人生観的な味解であって、まさに、「白樺」の特色といわれる人格主義的韻律を響かせるものであろう。……そこから、彼らは乏しい造形的理解と「自己の為の芸術」「赤裸々な個性の芸術」という豊かな人格主義的解釈を引きだしたのであった。……ゴッホは「画家ゴッホ」ではなく、「理想的人格ゴッホ」として鑑賞されたのである。

つまり白樺派による西洋美術鑑賞は単に美術鑑賞に尽きるものではなく、文学や哲学の原書により、ヨーロッパ文化を摂取すると同様の意義をもち、それより遥かに簡便、自由なヨーロッパ文化吸収の窓口であり、その際、「後期印象派」の絵画はさしあたり透視レンズの役割を果たすものであったということになる。

匠秀雄『近代日本洋画の展開』（昭森社、1977年）

高階秀爾もまた『白樺』の西洋美術紹介の特徴を「平面的多様性」と呼び、白樺同人が「セザンヌやロダンやゴッホに対し、「芸術」よりも「芸術家」を求めている」ことを指摘するが（『日本近代の美意識』、1978年）、次の木下長宏の著書も含め、『白樺』における西洋美術紹介は、主としてゴッホ、セザンヌ、ロダンら「後期印象派」がこの時期にいかにも日本で受容されたかという問題を一つの焦点として論じられてきた。そのなかで作品の美術史的文脈や歴史性を無視した「跨ぎ」や「平面的多様性」という特色、人格主義的な美術作品の「文学的理解」が指摘されてきた。

そのなかで木下の著書は、基本的に同じ側面に着目しながらも、『白樺』をあくまでも発端とする日本近代における「ゴッホ神話」の形成という時間的、領域的に幅広い視野に立ち、そこに肯定的な光を当てようと試みている。すなわち後期印象派の受容、なかでもその中心となったゴッホについて、複製図版による受容と本物の経験とを対比しながら、日本における〈ゴッホ神話〉の形成の軌跡を丁寧に辿っている。

複製しか見られない頭脳がその隠された本物へなんとか迫ろうとする努力が、近代日本の言語を育て練り上げてきたのだ。……そしてまた、この、本物を体験した者が、その実物の経験ゆえに言葉を惜しむという態度が、近代日本の言語と精神を貧困にしてきた。……本物を求めて多くの青年が現地に出かけたが、彼等の言語は、それにもかかわらず、つねに複製を通過した頭脳が紡いできたのである。いいかえれば、複製をとおして本物の幻像を再構築できる眼が、本物の経験主義者が撒きちらす言語の貧困化を救ってきたのである。

近代の日本人が定着させて現代へ送りだしたゴッホ像は、画業論というにはあまりにも人間論に傾斜しているが、彼らは決して画業を軽視していたわけではない。むしろ絵の仕事を「複製によって」見つめれば見つめるほど、その絵の仕事からその人間があぶりだされるように強く現われでてきたのである。

木下長宏『思想史としてのゴッホ——複製受容と想像力』（學藝書林、1992年）

3 『白樺』における複製図版再考——〈肖像〉という観点から

従来の議論からは、大筋として、『白樺』を中心とする複製図版受容は、〈ゴッホ神話〉、さらに一般化すれば〈芸術家神話〉という〈語り〉を形成した、また『白樺』ではテキストも含め〈美術史〉や〈芸術作品〉よりも〈芸術家〉が〈語り〉の対象であったという結論に至るが、ここであらためて複製図版そのものに着目すると、この〈芸術家神話〉という点に関しても、従来あまり着目されていない〈肖像〉という主題の重要性が浮かび上がってくる。少なくとも『白樺』創刊の年には複製図版として次の3種類の肖像画が登場している。

- 1 芸術家のカリカチュア
- 2 芸術家の肖像写真
- 3 芸術家による芸術家の肖像

これはテキストにおいて、個々の芸術家についての紹介が毎号行われているのに対応している。多木浩二は『肖像写真』（岩波書店、2007年）で、19世紀後半の肖像写真家の代表としてナダールを取り上げているが、この時期の『白樺』の芸術家像、芸術家に対する視点はナダールと共通するものがある。ナダールはもともとカリカチュアリストとして出発し、カリカチュアを描く材料として写真を参照するうちに写真家に転じ、同時代を代表する知的なエリート、なかでも芸術家の肖像を好んで撮っている。たとえば『白樺』は1巻8号に「ロダンの肖像」という記事を掲載しているが（執筆は柳宗悦）、白樺同人にとってロダンに代表される芸術家の肖像は理想的人格、理想の人間像そのものであっただろう。実際、初期の『白樺』には芸術家の作品と芸術家自身の肖像が交互に、並列的に登場してきている。複製図版としての芸術作品および芸術家は、彼らを取り巻く現実には不在の唯一無二（いま—ここ）の〈芸術作品〉の身代わりであると同時に、同様に現実の環境には

不在の、芸術家であると同時に普遍的な人間の理想像を補完するものでもあった。また第2年以降はこれらに加えて芸術家の自画像の掲載も目立っている。たとえば3巻12号は自画像特集で、ロダン、セザンヌ、ゴーギャン、ゴッホ、ロートレックの自画像を取り上げている。

ところで『白樺』の複製図版による西洋美術紹介には変遷があることが匠秀雄によって指摘されている。前期（1910-13年）、中期（1914-18年）、後期（1919-23年）の3つに分け、それぞれの時期の紹介回数を匠は挙げている。

前期

8 ロダン、セザンヌ 6 ゴッホ、ゴーギャン 4 マティス、ムンク 2 レオナルド 1 レンブラント、ミケランジェロ

中期

15 レンブラント 14 デューラー、ミケランジェロ 13 レオナルド 10 セザンヌ 9 ティツィアーノ 7 ロダン、ゴッホ

後期

13 デューラー 10 ゴッホ、レンブラント 9 セザンヌ、ティツィアーノ、ミケランジェロ 6 レオナルド 4 ロダン 2 ゴーギャン

中期以降、後期印象派よりもルネサンス、バロック時代を代表する「天才」の登場がはるかに多くなっている。匠秀雄はこうした変化について、中期以降、『白樺』にイデオログとして岸田劉生が積極的に関与し始めた点を示唆している。この是非はここでは措くとして、複製図版をあらためて検討すると、第4巻（1913年）の後半に一つの転換が見て取れる。とりわけ第4巻第11号の「編輯室にて」に「記者」が次のように書いている点に注目したい。

今度の挿画には又昔の人を選んだ。自分達の興味は今「人間」にある。表現の仕方の新らしさよりも人間の大きさにある。

この「記者」が誰かは不明であるが、この号ではレオナルド、ミケランジェロ、ルーベンス、レンブラントによる女性の頭部の素描のみが紹介されている。以後、古今東西の作品を問わず、人物一般、とりわけ人物の頭部を取り上げた挿絵が『白樺』誌上に確かに多くなる。部分図としてもよく人物頭部が取り上げられている。

またこれまでのような「芸術家」の作品のみでなく、エジプト美術など、作者が無名であった時代の作品も同時期から取り上げられている。エジプト美術を取り上げた4巻9号

では「ゴッホやマティス等の価値を知ってから、吾々には古代の芸術を見る眼が開けて来た」としつつ、「記者」自らの言葉で語る代わりに、ロダンの「古芸術の教え」という文章を紹介している。東洋の美術を初めて取り上げるのは1919年7月号である。この際にも柳宗悦が「吾々は全然新たな要求からして西洋を見たのと同じ様に、今迄何人も持たなかつた目によって東洋を見る事を始め出した」とその意義について述べている（「今度の挿絵に就て」、1919年7月）。

少なくとも複製図版における推移に注目するかぎり、芸術家の作品およびその肖像から、造形作品に表された人間一般の像、なかでも肖像へと関心が移っている。その一方で、『白樺』のテキストにおいて、当該の号の挿絵あるいはその作者に言及することが、回数の上でも分量の点でも明らかに減少している。

こうした推移の背後でどのような意識が働いていたかについて、たとえば柳宗悦は、「吾々の生長への必要な糧」として「其前後には必ず統一がありいつも有機的な連絡をその間に示してきた」、「挿絵に於いても吾々自身の心を表現しようとしたのである」と、『白樺』の挿絵の選択があくまでも「自己」という軸、および各時点における現在の意義に拠っていたことを明言している（「今度の挿絵に就て」）。また挿絵相互の間にも「有機的な連絡」があったと述べている点にも留意したい。

このような意識のもと、従来指摘されてきたような「跨ぎ」や「平面的多様性」が特徴となったのは当然であった。それはまた「多様」でありながら、各々の間に差異よりは普遍性を求め、選択の対象は四方八方に広がっているように見えて、最終的にはむしろ一定の範囲に限定されている感を受ける。「平面的多様性」という特徴も考えてみれば、『白樺』に限ったことではなかったが、むしろ『白樺』は〈いまここ〉の「吾々自身の心」に明確に焦点を当てることによって、〈ゴッホ神話〉というきわめて強力な〈語り〉の系譜を生み出した点で突出していた。いずれにしても『白樺』全体を通じて、重要性という点では、芸術作品、あるいはその主題や内容よりも芸術家自身の人間像が優り、作品の美術史に即した理解はほとんど問題にされることがなかった。そして時が経つに連れ、同時代の共感を寄せる芸術家の熱を帯びた紹介という段階から、次第に時代の新旧、有名無名を問わず、芸術表現としてもすぐれた、多様な人間像を表わす作品の淡々とした紹介へと、『白樺』の複製図版における関心は推移していったように思われる。同時に誌面において複製図版が占める役割は低下していったように見えるが、その一方で、次に述べるように複製図版に新たな可能性が見出されようとしていた。

4 『白樺』周辺での画集・作品集等の出版と複製図版

『白樺』十周年にあたる1920年以降、『白樺』およびその周辺で次々と画集や作品集が刊行されるが、いずれも装幀に力が入り、複製図版の質を非常に重視した豪華本であった。ここで主なものを列挙すると、以下のようになる。

- 1920年 『劉生画集及び芸術観』（聚英閣）
- 1921年 『セザンヌ・ゴッホ画集』（白樺社）
- 1921年 『槐多画集』（アルス社）
 - * 『中原悌二郎作品集』 野島康三撮影 コロタイプ印刷
- 1922年 『朝鮮の美術』 コロタイプ印刷
 - * 『白樺』の李朝陶磁器特集号 野島康三撮影
 - * 柳宗悦編『陶磁器の美』 野島康三撮影、印画紙貼り込み
- 1923年* 『富本憲吉模様集』第1冊 野島康三撮影
- 1925年* 柳宗悦編『木喰上人作木彫佛』 一部を山崎静村撮影
- 1926年* 『富本憲吉模様集』第2冊 野島康三撮影
 - 志賀直哉編『座右寶』 大塚稔撮影
- 1927年* 『富本憲吉模様集』第3冊 野島康三撮影
 - 柳宗悦編『雑器の美』 一部を山崎静村撮影

ここではそのうち*印を付したものを取り上げたい。それらは日本の近代写真のパイオニアである野島康三、および野島と同じく東京写真研究会および四人会のメンバーで、野島が1915年に開設した三笠写真館の主任技師であった山崎静村が関わっていることが注目される。なお、『白樺』13巻9号の李朝陶磁器特集号は画集、作品集ではないが、撮影を野島が担当しているため、上記に含めている。

① 平櫛田中編『中原悌二郎作品集』

1921年3月に夭折した彫刻家中原悌二郎のために、中原が同人であった日本美術院は遺作展を開催し、遺稿集とともに、同じく同人で彫刻家の平櫛田中が編集を担当した作品集を半年後に刊行した。図版の写真撮影は野島康三が担当した。作品集に付した文章のなかで平櫛田中は作品集そのものについて次のように述べている。

又君の遺稿集と作品集は、共に日ならずして刊行されんとしている、殊に作品集は君

の芸術を後に伝え世に紹介するに恥かしからぬよう、撮影に印刷に紙質に相当心を砕いた、此の集は即ちそれである。

遺稿に代表作品と「諸家の感想」を加え、「四六版として広く流布すること」を目的とした「遺稿集」に対し、「作品集」は「彫刻全部に絵画約五十点を成るべく原寸大に複製して、いい作品集を頒つことである」と編集方針を述べている。

由来、いい画集を作ることは中々の難事で、吾々の及ぶところではないのであるが、玻璃版印刷に定評ある七條憲三氏が、特に厚意を寄せられたのに力を得て、ドロウイングの複製を托し、難中の難とせられた彫刻の写真は、撮影術に尤も造詣が深く、且つ芸術の愛好者であり故人とも知己であられた野島熙正氏の快諾を得たので、すっかり安心したのである。

平櫛は「日本に最初にいい作品集が得られたのである」と自負を覗かせている。荻原礫山や高村光太郎と違い、留学経験のない中原悌二郎は『白樺』を通じてロダンの影響を決定的に受けた彫刻家であった。

②『白樺』の李朝陶磁器特集号および柳宗悦編『陶磁器の美』

この時期、朝鮮民族美術館の設立計画の実現に向けて奔走していた柳宗悦は、『白樺』で李朝陶磁器の特集号を組むことを提案した。特集号の前月号（1922年8月号）の予告で柳は「先日小泉に依頼し賛成を得、九月の白樺を「朝鮮李朝陶器号」に決めた。白樺としては珍しい企てだが、しかし当然企てていい号だと思っている」と述べ、同じ頃、7月17日付けの野島宛の書簡で「来月初旬小生所持の朝鮮陶磁器を兼て計画している美術館の為に朝鮮へ発送するのですが、その前に一度写真をとって、白樺の九月号に載せたく思っています」と撮影を依頼している。両者の関係が密接になるのはこの手紙以降である。

これに続いて8月24日付けで『陶磁器の美』の挿絵の撮影を依頼している。「焼物の本の為に写して頂く物、朝鮮へ行く前にお渡ししておきたく思います」、9月3日付けで「別封「白樺」をお送りしました。お蔭でよい挿絵を得感謝しています」、また同年の月不詳の葉書で「こないだ写しておられるのを見ていて神経質なので感心しました。よしまずくいつでも小生に心残りはありません。小生の眼にはきっと予期以上のものだと信じています」と柳は野島に宛てて書いている。また、『白樺』13巻12号で「余りよく写せたので挿絵十二枚の予定が十八枚も入れることになった」と書き、『陶磁器の美』の「附記」には「写真は野島熙正氏の労による」としている。

同じ 1922 年の初頭に刊行した私家版の『朝鮮の美術』と同じく、テキストはすでに雑誌に発表されていたが、知人の勧めもあって、見た目は簡素ながら、和本仕立ての非常に凝った装幀によって、1922 年 12 月に『陶磁器の美』はあらためて私家版で出版された。柳が工芸に関して出版した最初の著書である。刊行部数は前者が 200 部ですぐに売り切れ、後者は広告等から 300 部であったと推定される。前者の写真がコロタイプ印刷を貼り込んでいるのに対し、後者は野島撮影の写真の印画紙を貼り込んでいる点が違っているが、書簡のやりとりからも、後者において柳がいかに挿絵の質にこだわっていたかが窺われる。

③ 柳宗悦編『木喰上人作木彫佛』

柳が約 1 年半にわたって木喰上人の足跡を追って日本中を廻った調査研究の成果として、上人作の木彫仏を中心に自筆の軸やゆかりの遺跡の写真百数十点を収めたコロタイプ印刷による大型の写真集で、木喰五行研究会から 300 部発行された。用いられた写真図版の少なくとも一部は山崎静村が撮影している。装幀は柳自身が考案し、甲種と乙種の 2 種類が製作された。「凡例」で柳は写真について「彫刻の撮影は細心の注意を要する。私は能う限り之に意を用いた」。また「若し此出版が受け容れられるなら、私は第二巻を準備するつもりでいる。私達の手にある写真版は既に五百枚にも達している」と記している。オリジナルの写真は木喰仏の展覧会にも出品され、現在は日本民芸館が所蔵しているが、和紙を二枚貼り重ねた台紙に貼られており、形式、台紙の大きさともに④の『富本憲吉模様集』と一致する。柳と富本のどちらが先に野島に撮影を依頼したのかははっきりとしないが、両者の仕事は時期的にほぼ並行している。もともと面識のなかったらしい柳と野島が知り合ったのは、野島邸で 1921 年 12 月に開催された富本憲吉陶器作品展ではないかと推測される。しかし、野島も早くから熱心な『白樺』の読者であり、柳の名前は知っていたにちがいない。

④ 『富本憲吉模様集』第 1 冊、第 2 冊、第 3 冊

野島と富本憲吉の交友は、少なくとも 1919 年 5 月、野島が神田神保町に開いた兜屋画堂の開堂記念展に富本が出品する以前には始まっていたと考えられる。以後、富本から野島宛の書簡（未公刊）が 145 通残されるほど、活発な行き来が行われ、野島邸では富本の作品展が少なくとも 4 回開催されている（1921 年から 25 年まで、23 年を除く毎年）。

『富本憲吉模様集』は、1913 年頃から富本が最も力を入れてきた、模様の探求（「模様か

ら模様を造らず」という言がよく知られている)の集大成として、富本が描きためた数千点の素描から選んだ192点を野島が撮影し、1923年から26年にかけて3冊に分け、限定20部で刊行された。厚手の和紙を台紙として図版がそのまま貼り込まれており、今夏京都国立近代近代美術館で開催された「野島康三展」の準備段階の調査で、コロタイプ印刷ではなく、印画紙である可能性が高いことが確認された。各冊は50葉から成り、それぞれ帙に収められている。第1冊の附録として富本の自筆による目録が付された。これをもとに印刷した普及版が、1927年に生活文化研究会からやはり『富本憲吉模様集』と題して刊行されている。

従来指摘されているように、原画の用紙の皺や破れ、鉛筆や墨による線描の微妙な表情まで丁寧に写し取っており、第2冊を見た柳宗悦は、野島に「画もさる事乍ら、写真に驚嘆す……続巻を心まちす」と書き送っている。

「野島康三展」を企画した牧口千夏氏の指摘によると、富本のために模様の素描を撮影した写真は、野島自身の創作活動の空白期間を埋める仕事になっているという。これら一連の仕事に取り掛かる直前の時期、野島は柳宗悦や富本憲吉を含め、有名無名の人物の肖像写真を撮っている。他方、この時期の野島は同時代の芸術家のパトロンとしても重要で、岸田劉生、梅原龍三郎、富本憲吉らの展覧会を兜屋画堂や自宅で開催している。1919年にそれぞれ20歳と23歳で夭折した画家関根正二と村山槐多の遺作展も兜屋画堂で開催された。また『富本憲吉模様集』の仕事が一段落した1920年代後半から1930年にかけては、岸田劉生の静物画を思わせる静物を主題とした写真を撮っており、なかでも代表作である1930年の《仏手柑》は独特の手触りと実在感を喚起する写真である。

おわりに

1921年から数年の間に発行された上記の作品集、写真集における複製図版は非常に特異な位置を占めているように思われる。主としてこれらに関わった人々に共通しているのは、『白樺』との関わり、あるいは直接でなくとも、『白樺』を一つの核として形成された密接な交友関係の内部にいたという点である。それぞれの書物にかける熱意からも、書物において複製図版が果たす役割への期待が突出していたことが伝わってくる。しかも出版部数が限定された高価な出版物がほとんどであり、彼らが作品の複製による普及を犠牲にしても、複製図版そのものの質を高めることを優先していたことは明らかである。その意味で、

これらのうちに複製図版への一種の信仰というべきものさえ見て取ることができるかもしれない。このうち①と④は出版の経緯等を記した文章以外のテキストを伴っていない。「挿絵」が、本来それが従属していたはずのテキストから離れて次第に自律的に展開していく方向に向かっていった、『白樺』の十数年におよぶ複製図版をめぐる実践から、こうした複製図版のみから成立する作品集が誕生してきたとも考えられる。少なくとも、複製の対象となるものへの視点や態度を含め、『白樺』の実践が大なり小なり影響を及ぼしていることは確かであろう。

すでにみたように、『白樺』は芸術家の肖像から芸術作品に表された人間像という人間一般の肖像に関心を移していったが、『中原悌二郎作品集』や『木喰上人作木彫佛』では、彫刻作品があたかも生身の人間を撮影するかのような視点で捉えられている。さらに言えば、富本の模様や李朝の陶磁器に対しても同じ態度で撮影が行われることを、富本も柳も野島に対して期待していたからこそ、ともに撮影を依頼したのではないか。それは野島の肖像写真や岸田劉生の肖像画のみでなく、『仏手柑』や『林檎三個』など、両者の静物にも通じる汎神論的な視点の共有であったようにも思われる。

岸田劉生の麗子像が、麗子を眼の前にして描かれているにもかかわらず、麗子本人の実像から次第に離れていったように、複製図版が実物以上のことを語ってしまうような事態が生じてきたとしても不思議ではなかった。『中原悌二郎作品集』の『老人（墓守）』の図版にも、木喰仏の写真集にも同様の事態は起きており、柳は「挿絵の取り扱い方」（『工藝』9、1931年9月）のなかで、木喰仏の実物と写真を一緒に展示した展覧会の際、実物は写真ほど面白くないと批判されたことがあると回想している。それに反論して柳は「挿絵は須らく実物より美しく」、また「実物以上に真実」であるべきだと書いている。挿絵としての複製図版に対する言としては本末転倒といえはその通りであるが、挿絵の仕事は、野島にとっては表現の領域としての写真の出発点とも重なっており、複製図版とそれを掲載した出版物が、日本の近代における、創造性を孕んだ「見る」ことそのものの実践の場であったことを示唆している。

『白樺』において、文学的テキストと複製図版が密接に連携した「語り」の実践から、次第に両者の関係性が薄れていくとともに、複製図版が言葉から自立するような作品集が次々と現われたのは果たして偶然なのだろうか。ここには豊穡な言葉による〈ゴッホ神話〉の形成とは対照的に、むしろ言葉による〈語り〉から自立しようとする、もう一つの複製図版をめぐる〈神話〉の形成の萌芽も見て取れるのではないだろうか。

「雑種」と「雑居」のあいだ

長妻三佐雄

1 長谷川如是閑「日本的性格」を中心に

長谷川如是閑は『日本的性格』のなかで、日本文化の特徴として「同化的傾向」をあげている。日本は伝統的に決して排外的な態度をとることなく、むしろ、諸外国のすぐれた文化を進んで摂取してきた。古くは、中国や朝鮮、インドから進んだ文明を学び、近代以降は、欧米諸国の成果を取り入れてきたのである。このように、諸外国の成果を積極的に取り入れ、多様な文明から学ぶことで、日本独自のものを養ってきたと如是閑は考えていた(*1)。

このような日本観は如是閑の持論であり、一時的に唱えられたものではない。だが、排外主義が高まるなかで、如是閑が日本の「同化的傾向」を評価したことは注目に値しよう。自国の文化を実体化せずに、たえず、他国の文化と接触しながら固有性を生成してゆく。諸外国の影響を遮断するならば、日本の文化は発展することができず、その固有性を育むことはできない。如是閑にとって、文化の固有性は他者とふれあうなかで育つものであり、それ自体として実体的に捉えられるものではなかった。したがって、ショービニズムや自国中心主義は、日本文化を枯渇させるものである。日本文化は積極的に他国から学ぶことで発展する、それが如是閑の見た「日本的性格」であった。

当時、多くの知識人の「日本回帰」が強まるなかで、「日本主義」という言葉がしばしば使われた。だが、如是閑は「日本主義」という言葉を基本的に使用しない。「主義」や「イズム」が、ときに教条主義的になり、思考を硬化させてしまうことを如是閑は危惧する。それに、自国の固有性を実体的にとらえ、諸外国の影響を引きはがすことで、その固有性が析出されるという方法にも批判的であったといえよう。

如是閑が「日本的性格」という言葉にこだわったのも、日本の固有性を実体化することを避けたかったからである。ある特定の「固有性」を実体化してしまうと、その固有性から外れてしまう異質的なものは排除される危険性がある。如是閑は「主義」ではなく、「性格」

という言葉を使ったが、それは特定の「主義」によって多様な要素を画一化することを回避するためであったと考えられる。むしろ、異質的な要素と積極的にふれあい、多様な要素の存在を認めていくことと、各国が個性的であることを、両立させる概念として「性格」という言葉を使ったのであろう。

だから、如是閑は「日本的性格」論で、何か特定の要素を日本の「固有性」として抽出することはしない。ただ、外国の文明が受け入れられるとき、日本に定着するにつれて、変容していく、その変容の特徴を「日本的性格」として描き出したのである。もちろん、「日本主義」と区別して「日本的性格」という言葉を用いたからといって、ある「性格」を日本特有のものとしてパターン化してしまう惧れは否定できないだろう。そのような「性格」が想定されるだけで、複雑で多様な日本の個性に枠をはめてしまうことになる。そもそも特定の「性格」で議論できるほど、日本の固有性は画一的ではないだろう。戦後の如是閑の本のタイトルではないが、まさに「さまざまなる日本」であり、しかもつねに固有性は生成しているのである。

すでに先行研究でも指摘されているように、如是閑が提示する「日本的性格」の諸特徴は自由主義との親和性が高い。以前、如是閑の「日本回帰」を論じたときにもまとめたことがあるが、古来から異文化の影響を積極的に摂取してきたことが「日本的性格」の一つの特徴である。排外主義的な態度で、自文化の優位を主張することも、諸外国の影響を排除して純粋な自文化を探究することも如是閑の与するところではなかった。以下、異文化の受容という観点から如是閑の「日本的性格」の諸特徴をまとめなおしてみたい。以下の内容は、長谷川如是閑『日本的性格』(岩波書店、1938年)からである。

一つ目は取り上げたいのは「同化的傾向」という特徴である。古くは中国や朝鮮半島から、近代に入っては欧米諸国から、その時代の先進的な文明の成果を積極的に吸収する。「日本的性格」は、決して排外的なものではなく、むしろ、つねに異質的な文明の成果を受容することを大切にしている。「同化的傾向」というと、「同化政策」と誤解されるかもしれないが、似て非なるものである。異質的な文明を摂取し、多元的な価値を尊重することが「同化的傾向」である。異質な価値意識や生活文化を有する人々に自国の生活様式を押しつける「同化政策」とは根本的に異なるものである。したがって、「同化的傾向」により、日本には多種多様な文明の成果が混在することになる。純粋な自己の文化を想定するのではなく、いわば「雑種」こそが日本文化の特徴であるといえるだろう。

これと関連して、多元的な価値意識の共存を「日本的性格」の特徴としてあげているこ

とも注目したい。同質的な文化ではなく、相互に対立するような文化でも日本では共存している。如是閑は、これを日本の特徴として積極的にとらえているのである。(長谷川、前掲『日本的性格』)

二つ目は、「生活の文明」という特徴である。諸外国の成果を取り入れるとき、それは「生活」を中心にしたかたちに変容されると、如是閑は主張する。たとえば、漢字文化の影響を受けながら、「かな」を発明し、より広範囲の人々が運用しやすいものに変容される。華美で壮大な建築物も、質素で人間の生活に適した大きさに修正される。

このような「同化的傾向」や「生活の文明」のほかにも、「全国民的の文明」など、如是閑が取り出した「日本的性格」の諸特徴はリベラルな要素を多分に含んでいる。そして、一定の変容は受けるものの、異質的な文明の成果が原理的には相容れないものであっても、共存しうるのが「日本的性格」なのである。(長谷川、前掲『日本的性格』)

柳田国男と如是閑の間で交わされた有名な対話がある。柳田が「今後の文化をもう少し独自の日本的なるものにしようといふのには、今の右傾派の言っているやうに、少し極端でもいいから、外国の模倣をやめる。さうして欠乏を感じしめる、空虚を感じしめる。その間に大きくしよう」と語ったのに対して、如是閑は次のように反駁している。

「これからのあなたはあなたと反対で、できるだけ接触して吸収して自分のものを創るだけの能力を養はなければいかんと思うのです。」

「凡ゆるものを取り入れながら自分のものをそのうちに発見し、創造していく――といふ風な能力が、日本人に私はあると思ふ。(座談会「日本文化の再検討」『改造』1940年1月)

多種多様な文明の成果を積極的に吸収する。「独自の日本的なるもの」は異質な文化の影響を排除するところに成立するものではなく、むしろ、それらと接触し、取り入れるなかに見出されるのである。

今回、如是閑における「同化的傾向」について考えるとき、注目したいのが「自然」という観念である。如是閑は、文化の問題に政治が介入することを極端に警戒する。とりわけ、言語は政治が改革をしたり、規制をしたりするものではない。そもそも、人為的に操作される対象ではないのである。

この問題を考えるとき、如是閑は福田恒存との対談が興味深い。如是閑と福田は「メートル法」が強制されることについて次のような議論をしている。如是閑は「日本人は生活に即して自然と適当な道をとるのだから、何も上の方であれにしろ、これにしろと言う必

要はないというのが今でも私の考えですよ。」と語り、自由放任にしなければならない文化的な出来事に対して干渉することの問題性を指摘する。「尺貫法」に比べて、「メートル法」が便利であれば、自然に人々は選択する。それを政府が指示し、強制しようとするのは、「ファッション時代」の空気が抜けていないからであると如是閑は言う。(福鎌達夫編『如是閑 八旬荘対談』総合図書、1967年)

これを受けて、福田は、政治の領域において「ファシズム」や「独裁」が行えないので、「文化問題で非常のそういうことが行われ」と指摘する。続けて、如是閑同様、福田も「メートル法について言えば正直の話、私にはそれを強制しなければならない理由は全く解りません」と力説する。そして、このような本来干渉すべきではないことに干渉する理由として、如是閑が「役所なんかむだな人間をたくさん置くから、仕事がないからそんなことをするんだ」という冗談があると紹介すると、福田は「それなんです。笑いごとではなく、これは一大真理ですよ」と強調する。(前掲『如是閑 八旬荘対談』)

「メートル法」と並んで如是閑と福田が批判の対象とするのが「かなづかい」の問題である。批判する理由として二つある。一つは政治が言語の問題に介入すべきではないということ、もう一つは、言語が自然に移り変わっていくものであり、人為的に操作すべきではないということである。

この二つの理由は、如是閑の見解では、日本が諸文化を摂取するときにも重要な意味を持っていた。すなわち、文化の問題は政治から独立したものであり、容易に政治が干渉すべきではない。異文化を摂取する場合、政治が受容すべきものと受容すべきでないものを選別するなど、政策として干渉することに対する批判である。したがって、戦時下においても、排外主義的な政策を採用して、英米をはじめとする諸外国の影響を抑圧することは、如是閑の見解では、決して許されるものではなかった。逆に、特定の伝統的な文化を賞賛して、それを国民に強制することも避けなければならないと考えたのである。そして、戦後において、民主化を促進するために「新かなづかい」が政府指導のもとに採用されるが、政治が言葉の問題に介入すること自体に、如是閑は慎重だったのである。むしろ、新しい「かなづかい」が普及するとしても、それは人びとの生活のなかで「自然」に変容することが求められたのである。(前掲『如是閑 八旬荘対談』)

「同化的傾向」も政策的に行われるものでも、人為的に操作できるものでもなく、各自が自発的に受容することで「自然」に多様な思想が共存しうようになるのである。如是閑の思想において、この「自然」という観念が鍵におると報告者は考えている。多種多様

で相互に矛盾するものまでも共存させる空間を可能ならしめている「自然」という観念について考察することが、如是閑研究にとっても重要である。「自然」は「雑種」の問題を考へるときも、避けては通れない課題であろう。(*2)

この「雑種」と「自然」の関係を考察するとき、「雑種文化」と「雑居文化」を鋭く弁別し、そこに日本の思想的な課題を見出した丸山眞男の存在が大きいのは言うまでもないことであろう。ここでは、丸山の「雑種」と「雑居」の区別を振り返りながら、「雑種」論が孕む問題性を確認していきたい。

2 丸山眞男の「精神的雑居性」批判—「日本の思想」を中心に

丸山は論文「歴史意識の古層」(丸山眞男『忠誠と反逆—転形期日本の精神史的位相』筑摩書房、1992年)で「つきづき・なりゆく・いきおい」という言葉を用い、近代的な主体性の確立を阻む日本思想の問題点に光をあてた。「日本文化のかくれた形」(丸山眞男、加藤周一、木下順二、武田清子著、岩波現代文庫、2004年)では、「執拗低音」という音楽用語を使用し、日本思想の問題点が決して実体的で不変的なものではないことを指摘している。むしろ、外国の思想を受容する際にも、底流で響く「執拗低音」のようなものであり、外来思想の影響を排除していくことであらわれてくる実体的なものではない。このような「執拗低音」という概念は、如是閑の「性格」という概念と比較的近いものではないだろうか。ともに、固有性を実体的なものとしてとらえることを慎重に避けている点でも。もちろん、如是閑が「日本的性格」を肯定的に捉えているのに対し、丸山は「執拗低音」を必ずしも肯定的に評価してはいない。どちらかといえば、「古層」や「執拗低音」も「近代的思惟」が日本に定着するのを妨げる要素として描かれている。

戦時下における排外主義的な状況のなかで、如是閑が「日本的性格」として「同化的傾向」を重視した意義は大きい。如是閑は、異質な文化を尊重し、自文化中心主義に陥ることを厳しく批判した。そして、多元的な価値が存在していることを日本の長所として描きだしたのである。

だが、如是閑は異質的な文化の成果が共存していることを単純に肯定していたわけではない。基本的には多様な文化の成果が存在していることを日本の長所であると考えていた。しかし、『続日本的性格』(長谷川如是閑、岩波新書、1942年)で、昭和前期の日本の町につ

いて、如是閑は「贅沢な玩具箱の転覆」したような町であると見ていた。各々の建築物には優れたものも多いが、全体として町は「雰囲気」や「気分」を失っている。雑多なものが集まって町を形成しているが、個々の建物を連関づけているものがなく、すべてがバラバラである。このような雑然として「気分」を醸し出すことのできない都会のあり様を如是閑は批判している。多種多様なものが存在しているだけではなく、何か個々別々のものを有機的に関連づけるような「雰囲気」や「気分」に如是閑が留意していたことは特筆すべきであろう。

また、日本の知識人が西洋文明の模倣に明け暮れ、独自のものを生み出していないことにも言及している。三宅雪嶺について語った言葉のなかで、如是閑は「西洋の学問を東洋的な学問に総合させて自分の哲学にしている。その点においては少なくとも明治時代に於ける単なる紹介者とは違う」と述べている(座談『三宅雪嶺先生を語る』帝都出版、1947年)。すなわち、如是閑の見るところ、多くの明治の知識人たちは西洋文明の成果を受容することに汲々としており、「単なる紹介者」であった。だが、雪嶺は、西洋の学問も東洋の学問も自分のなかで消化して独自の哲学を構築しようとしたのである。そして、思想を消化して、自分の思想を練り上げていくとき、必要なのはゆっくりとした時間であった。

異質的な文化の成果を受容すること、多元的な価値が共存すること自体については、多くの論者も異存はないだろう。だが、それが「雑種文化」として肯定される時、その内実に関して鋭い問題を提起したのが丸山真男である。丸山は、日本に構造化された「伝統」が形成されることなかったことが大きな問題だと考えていた。少し長くなるが、「日本の思想」から「伝統」についての叙述を引用したい。

「儒教や仏教や、それらと「習合」して発達した神道や、あるいは江戸時代の国学などが伝統思想と呼ばれて、明治以後におびただしく流入したヨーロッパ思想と対比される。」(丸山真男『日本の思想』岩波書店、1961年)

「私達の思考や発想の様式をいろいろな要素に分解し、それぞれの系譜を遡るならば、仏教的なもの、儒教的なもの、シャーマニズム的なもの、西欧的なもの—要するに私達の歴史に足跡を印したあらゆる思想の断片に行き当るであろう。問題はそれらがみな雑然と同居し、相互の論理的な関係と占めるべき位置とが一向判然としていないところにある。」(丸山、前掲『日本の思想』)

「近代日本が維新前までの思想的遺産をすべて「欧化」したことが繰り返し慨嘆されるけれども、もし何百年の背景をもつ「伝統」思想が本当に遺産として伝統化していた

ならば、そのようにたわいもなく「欧化」の怒濤に呑みこまれることがどうして起こりえたであろう。」(丸山、前掲『日本の思想』)

「伝統思想が維新後いよいよ断片的性格をつよめ、諸々の新しい思想を内面から整序し、あるいは異質的な思想と断乎として対決するような原理として機能しなかったこと、まさにそこに、ここの思想内容とその占める地位の巨大な差異にもかかわらず、思想の摂取や外見的対決の仕方において「前近代」と「近代」とがかえって連続する結果がうまれたという点である。」(丸山、前掲『日本の思想』)

「近代日本人の意識や発想がハイカラな外装のかげにどんなに深く無常感や「もののあわれ」や固有信仰の幽冥観や儒教的倫理やによって規定されているかは、すでに多くの文学者や歴史家によって指摘されて来た。むしろ過去は自覚的に対象化されて現在のなかに「止揚」されないからこそ、それはいわば背後から現在のなかにすべりこむのである。思想が伝統として蓄積されないということと、「伝統」思想のずるずるべつたりの無関連な潜入とは実は同じことの両面にすぎない。一定の時間的順序で入ってきたいろいろな思想が、ただ精神の内面における空間的配置をかえるだけでいわば無時間的に併存する傾向をもつことによって、却ってそれらは歴史的な構造化を失ってしまう。」(丸山、前掲『日本の思想』)

日本では伝統が構造化されてこなかったことを丸山は指摘する。新しい外来思想と「伝統」思想とが「断固として対決する」ことなく、内面的に交わらない。したがって、外来思想が受容されても、伝統思想と内面的に交わらないまま、ただ「無関連」に並存しているだけである。如是閑が「贅沢な玩具箱の転覆」と表現したのも、このような状態であったのかもしれない。各々の建築物には立派なものもあるが、それぞれの間に何ら関連性がなく、町全体としては「雰囲気」を醸し出すことができない。(如是閑、前掲『続日本的性格』)この如是閑の指摘と、丸山が日本の思想について語った「精神的雑居性」とは、相通ずるところがある。驚くほど多様な思想的な要素が存在しているが、それぞれが個々別々に存在しているだけであり、相互の有機的な連関も見られず、「構造化」されていない。

さらに丸山は次のように記している。

「ヨーロッパの哲学や思想がしばしば歴史的構造を解体され、あるいは思想的前提からきりはなされて部品としてドシドシ取入れられる結果、高度な抽象を経た理論があんがい私達の古い習俗に根ざした生活感情にアピールしたり、ヨーロッパでは強靱な伝統にたいする必死の抵抗の表現にすぎないものがここではむしろ「常識」的な発想と合致し

たり、あるいは最新の舶来品が手持ちの思想的ストックにうまくはまりこむといった事態がしばしばおこる。」(丸山、前掲『日本の思想』)

「哲学」や「思想」はそれ自体として存在しているわけではなく、「歴史的構造」のなかに位置づけられている。また、当然のことながら、それらが創り出される「思想的前提」がある。この「歴史的構造」や「思想的前提」を無視して、「哲学」や「思想」を「部品」として受容することには大きな問題があるだろう。相互に関連があり、複雑な関係のなかで位置づけられている「哲学」や「思想」を、その文脈や有機的な連関から切り離して移入する。

それが創り出された歴史的な背景や構造的な連関から切り離された「哲学」や「思想」が、個々別々のままに受容される。さらに、日本の思想的な「伝統」も構造化されていないため、受容された外来思想が日本の思想的「伝統」のなかに位置づけられ、土着的な思想と有機的に連関することはない。むしろ、文脈や連関を離れたまま、それはつぎのような指摘から伺うことができる。

「新たなもの、本来異質的なものまでが過去との十全な対決なしに つぎつぎと摂取されるから、新たなものの勝利はおどろくほどに早い。過去は過去として自覚的に現在と向きあわずに、傍におしやられ、あるいは下に沈降して意識から消え「忘却」されるので、それは時あって突如として「思い出」として噴出することになる。」(丸山、前掲『日本の思想』)

「あらゆる哲学・宗教・学問を—相互に原理的に矛盾するものまで—「無限抱擁」してこれを精神的経歴のなかに「平和共存」させる思想的「寛容」の伝統にとって唯一の異質的なものは、まさにそうした精神的雑居性の原理的否認を要請し、世界経験の論理的および価値的な整序を内面的に強制する思想であった。」(丸山、前掲『日本の思想』)

このように、過去思想と新しい「異質的なもの」とが十分に対決しないまま、「雑居」する。この「精神的雑居性」が極端な「転向」に陥る要因の一つであった。過去と対決する形で新しい思想が受容され、内面的に交わっていたならば、容易に過去思想が「思い出」として湧き上がってこないはずである。また、「精神的雑居性」の「原理的否認」を要求するような思想に対しては、極度に排他的になるのである。「雑種」と区別された「精神的雑居性」の問題を摘出することで、丸山は、「転向」の思想的な構造を明らかにする。さらに、異質的な思想に開かれているようで、日本の思想的伝統が有している根源的な閉鎖性に光をあてたといえよう。

最後に、加藤周一が提唱する「雑種文化」論に対して、その意義を認めながらも、「雑種」が単なる「雑居」になる危険性を指摘する。「雑居」状態を「雑種」と取り違えることの問題性を強調したのである。

「第一に、雑種性を悪い意味で「積極的」に肯定した東西融合論あるいは弁証法的統一論の「伝統」もあり、それはもうたぐさんだということ、第二に、私がこの文でしばしば精神的雑居という表現を用いたように、問題はむしろ異質的な思想が本当に「交」わずにただ空間的に同時存在している点にある。多様な思想が内面的に交わるならばそこから文字通り雑種という新たな個性が生まれることも期待できるが、ただ、いちやついたり喧嘩したりしているのでは、せいぜい前述した不毛な論争が繰り返されるだけだろう。」(丸山、前掲『日本の思想』)

「雑種」の可能性を追求するためにも、この丸山の指摘を看過することはできないであろう。だが、如是閑が「贅沢な玩具箱の転覆」というような「雑居」文化ではなく、「雑種」として「雰囲気」を醸成するためには「時間」の力を借りなければならないと考えていたことも重要であろう。人為的に「雑種」を作り出すことはできず、自然に時間をかけて「雑種」は形成されていく。その意味では、「雑居」ではなく、「雑種文化」を作り出す主体という視点から見ると、丸山と如是閑の間には距離があると言えるかもしれない。

3 むすびにかえて

かつて下村寅太郎が「日本人の心性と論理」で丸山の「雑居」論を俎上にのせたことがある。丸山が西欧的な伝統概念を物差しにして日本の「伝統」を批判していることを指摘し、下村は、構造化されずに、原理的に矛盾するものを「雑居」せしめるような日本の「伝統」も西欧的伝統とは異なる「伝統」の在り方として評価する。「雑種」と「雑居」の区別も、それほど明確なものではなく、丸山のいう「交わる」の内実に疑念を呈している。果たして、異質的な思想が相互に交わり、「雑種」を作り出すことができるのか。「交わる」という概念に注目したとき、下村の見るところ、「雑種」と「雑居」の境界は大きく揺らいでのものであった。さらに、下村は、このような原理的に対立するような思想を「雑居」せしめる「空間」に注目する。日本の「伝統」を批判することよりも、この「空間」の構造を明らかにしていくことが重要ではないかと提起するのである。

「異質的な思想が空間的に同時存在する」空間—異質的な思想が同時存在することを可能ならしめた「空間」を改めて積極的に考察し、その論理を見出すことの方がより「革命的」ではないか。(下村寅太郎「日本人の心性と論理」『自由』、1970年9月)

「あらゆる異質的な思想を同時存在せしめる「空間」はそれ自身の固定した形や内容をもたない、もち得ない。まさにその故によくあらゆる内容や形をとり得る」。(下村、前掲「日本人の心性と論理」)

この下村の「雑居」論については稿を改めて議論する予定である。ただ、「空間」の論理を探究する場合でも、丸山が指摘した「転向」と「排他性」の問題を無視することはできないだろう。如是閑の「時間」や「自然」観念ではないが、じっくりと考えてみたい課題である。

註

(*1) 如是閑の「日本的性格」論についてはすでに論じたことがある。『『日本的性格』前後の長谷川如是閑』(『社会科学』同志社大学人文科学研究所、2002年9月)の内容と重複する部分があることをお断りしておく。

(*2) 「雑種」について議論した思想家に林達夫や加藤周一がいる。また、「雑種」を論じた文献に海老坂武『雑種文化のアイデンティティ 林達夫、鶴見俊輔』(みすず書房、1986年)がある。

参考文献

飯田泰三『批判精神の航跡 近代日本精神史の一稜線』筑摩書房、1997年

飯田泰三『戦後精神の光芒 丸山眞男と藤田省三を読むために』筑摩書房、2006年

海老坂武『雑種文化のアイデンティティ 林達夫、鶴見俊輔』みすず書房、1986年

下村寅太郎「日本人の心性と論理」『自由』、1970年9月

『下村寅太郎著作集 西田哲学と日本の思想』第十二巻、みすず書房、1990年

織田健志「共同性の探求—長谷川如是閑における「社会」概念の析出」『同志社法学』59(2)、2007年

長妻三佐雄『公共性のエートス 三宅雪嶺と在野精神の近代』世界思想社、2002年

長谷川如是閑『日本的性格』岩波新書、1938年

長谷川如是閑『続日本的性格』岩波新書、1942年

平石直昭「如是閑の『日本回帰』について」『長谷川如是閑集 第七巻』岩波書店、1990年

古川江里子「長谷川如是閑の日本研究」『日本歴史』2001年3月

福鎌達夫編『如是閑 八旬荘対談』総合図書、1967年

丸山真男『日本の思想』岩波書店、1961年

丸山真男、加藤周一、木下順二、武田清子『日本文化のかくれた形』岩波現代文庫、2004

〈見る〉ことをめぐる語り
——泉鏡花「外科室」試論

西川貴子

近代社会が視覚優位の社会だということは、もはや月並みな言葉であるが、おそらく泉鏡花は早い時期から〈見る〉ことを問題視した作家、近代における視線の問題を感じ取っていた作家なのではないかと思われる。もちろん、鏡花の場合、大正期の作家達のように新しいメディアの出現等による視覚の変化に敏感に反応したというわけではない。視覚の変化に敏感であったというよりもむしろ、ハル・フオスターの言うところの新しく打ち立てられた「視の制度」にこそ敏感であったとってよいだろう (*1)。ここでは、鏡花作品における〈見る〉ことをめぐる語りについて、「外科室」を取り上げ考えていきたい。

1 「外科室」は純愛小説か？

泉鏡花「外科室」(『文芸倶楽部』明治 28・6)は、九年前に植物園で一瞬遭遇した医学士高峰と伯爵夫人が、外科の執刀医と患者として対峙し、伯爵夫人は高峰のメスに手を添え自ら乳の下を切り開き、また高峰は同日命を絶つという話で、発表当時より、二人の「純愛」を描いた有名な観念小説として評価されている(ちなみに現在でも『泣ける純愛小説ダイジェスト』有光隆司編、若草書房、平成 17・7に収録されている)。

「観念小説」とは島村抱月の言葉を借りれば「作者が世相に対する一種の概念を作中に現化せるもの」(「小説界の新潮を論ず」『早稲田文学』明治 29・1)であり、また森鷗外の言葉を借りれば「想あれども主観的傾向の狭隘なるもの」(「無想小説、観念小説、没想小説」『めざまし草』明治 29・2)と言える。したがって「外科室」は「疑問に事よせて『地上の罪悪は純愛の前に消滅す』といふ観念をあらはし」(島村抱月)たもの、もしくは、「人生の恨事」「人間の恨事」が「常軌の道德を以て抑圧すべからざる」姿(裏返せば「常軌の道德」によつて抑圧されている姿)を描いたもの(「小説界の新傾向」『帝国文学』明治 28・

8) として捉えられてきた。

但愛のためには必ずしも我といふ一種勝手次第なる觀念の起るものにあらず、完全なる愛は「無我」のまたの名なり。故に愛のためにせむか、他に与へらるゝものは、難といへども、苦といへども、喜んで、甘じて、これを享く。元来不幸といひ、窮苦といひ、艱難辛苦といふもの、皆我を我としたる我を以て、他に——社会に——対するより起る処の怨言のみ。愛によりて我なかりせば、いづくんぞそれ苦楽あらむや。(略)
あゝ／＼結婚を以て愛の大成したるものとなすは、大なるあやまりなるかな。世人結婚を欲することなくして、愛を欲せむか、吾人は嫦娥を愛することを得、嫦娥は吾人を愛することを得、何人が何人を愛するも妨げなし、害なし、はた乱もなし。(略)再言す、吾人人類が困りてもて生命を存すべき愛なるものは、更に婚姻によりて得らるべきものにあらざることを。(泉鏡花「愛と婚姻」『太陽』明治 28・5) (傍線引用者。以下同様)

特に、「外科室」発表直前に掲載された鏡花の随想「愛と婚姻」が、「生命を存すべき愛」を訴え、婚姻制度及び制度に追随する社会道徳を批判したものであったことなどから、「外科室」は「愛と婚姻」における鏡花の恋愛至上主義的な「觀念」を小説化したものと捉えられてきた。しかし、「愛と婚姻」において鏡花が主張していたのは単なる婚姻制度への不満ではなかった。

表面に至りては吾人が国家を造るべき分子なり。親に対する孝道なり。家に対する責任なり。朋友に対する礼儀なり。親屬にたいする交誼なり。総括すれば社会に対する義務なり。然も我に於て寸毫の益する処あらず。(略) 古来我国の婚礼は、愛のためにせずして社会のためす。(「愛と婚姻」前掲)

ここでの主張が、婚姻制度によって成立している社会、ひいては近代国家のあり方(制度)への批判でもあったことを考えるならば、この小説を鏡花の恋愛至上主義の表れとしてのみ捉えることは不十分であろう。そして、このように考えた時、特に重要になってくるのは、この話が全て画師である「予」の語りによってなされたものであるということである。「語を寄す、天下の宗教家、渠等二人は罪惡ありて、天に行くことを得ざるべきか」という作品末尾に投げかけられた言葉は、画師である「予」の言葉であり、「地上の罪惡は純愛の前に消滅す」という読解はあくまでも伯爵夫人と高峰のエピソードを語る「予」の言葉を鏡花の言葉と捉えた解釈であるといえるだろう。しかし、語り手(「予」)の言葉は作家のそれと一致するとはいえない。「外科室」の構成が、「上」で手術室における伯爵夫人と

高峰のやりとりが「予」の視点で描かれた後、「下」で時間を遡って高峰と伯爵夫人との出会いが想起され、高峰の最期が「予」の視点で語られた後、先述した言葉が添えられるという、しばしば指摘されるような「出来事」から「謎の解決」へといった「探偵小説」的構成となっているように、この物語はあくまでも画師である「予」の眼を通して語られ、意味づけられた物語なのである。したがって、この作品を読み解く上では画師として超越的な立場で分析する「予」の視線をどう捉えるか、ということも大きな問題となってくる。そこで、ここでは「外科室」における画師「予」の視線のあり方を確認していくことにしよう。

2 「外科室」の語り——傍観者の語り

「外科室」は次のように始まる。

実は好奇心の故に、然れども予は予が画師たるを利器として、兎も角も口実を設けつゝ、予と兄弟もたゞならざる医学士高峰を強ひて、某の日東京府下の一病院に於て、渠が刀を下すべき、伯爵夫人の手術をば予をして見せしむることを余儀なくしたり。

作品の最初でまず、何の関係もない「予」が華族の夫人の手術に同席できた理由が提示される。すなわ、執刀医高峰の親友であったという理由以上に画師であったためだということが明かされているのだが、しかし手術に立ちあう上で、なぜ「画師たる」ことが「利器」となったのだろうか。

以上ノ如ク骨格ヲ学ビ漸々筋学、脈管学、神経学及外皮等ニ至ル迄学ビマシテモ造リタル物ニ精神無ケレハ決シテ先刻御話シ申タル仁王ノ如キ物ハ出来マセン（略）我々人類ハ動物ト異リ各々靈魄ヲ天父ヨリ賜ハリタル故ニ肉体ノミナラス靈魄ヲ養ハネハ成マセン（大熊氏広「人体技術解剖学講話（二）」『龍池会報告』明治20・5）

美術関係の雑誌『龍池会報告』で早くから「人体技術解剖学講話」が取り上げられていたように、画を学ぶものにおいて、骨格その他の身体の作りを学ぶこと、すなわち解剖学を学ぶことは重要であった。

ここで「肉体」と「精神」（「靈魄」）両者の存在が指摘され、その上で「精神」（「靈魄」）の重要性が説かれているように、同時代の医学の場で流通していた「靈」（心）と「肉」（身体）を二元化する視線が「美術」の場でも共有されていることがわかるだろう（*2）。そし

て、このことは山田美妙「胡蝶」の挿絵などをめぐる明治二十年代初の裸体画論争時においても、「人の身体にあり得べき形線の湊合、皮膚の著色、肢体の布置」を捉えた上で再度、「想像境に於て一旦揉直」す必要が説かれていたことからわかる（*3）。また、周知の通り、「凡そ一国一民の大美術とすべき者あるや、其資質必ず完全なり」（フェノロサ「日本画題の将来」『美術新報』明 19・1）などの言説が飛び交い、国家の文明を背負うものとして「美術」の重要性が認識されていたことなどから画師である「予」の便宜がはかられやすかったことも想像できる。「外科室」の「予」についてはただ「画師」としてしか記述がなく、どのような絵を描くのかなど、その具体的な立場は不明だが、しかしいずれにせよ画師として手術に立ち会うことが許可されるような立場にいたことがわかる。すなわち、「予」は、解剖学などの医学的視線を共有して「人の身体の作りを学び」、その上で「真の美」を創出することが期待されていた存在（新しい学問を身につけていた存在）であり、その意味で、人の身体を観察する視線を医学士高峰とも共有していたことが暗示されるのである（例えば、黒田清輝「智・感・情」に見られるように、肉体を描きつつ、その観念の象徴をはかっている）。

ただし、先の「人体技術解剖学講話」や裸体画論争時の発言などにもあるように、「美術」の分野において求められていたのが、あくまでも「人の身体の作り」を観察した上で、そこから理想の美を想像することがあったことを考えると、当然ながら画師が作り出そうとしていたもの（作りだすもの）が「ありのままの身体」を写したものではないことは言うまでもない。ノーマン・ブライソンは例えば、この時期の洋画のモデルのほとんどが女性であることを指摘した上で次のように述べている。

洋画のなかの女性たちは身体いっばいに光を受け、遠近法、色彩、焦点によって描かれた女性たちはくっきりとした姿と近代的な様相に与えられて、近代化の実際の推進者たちのまなざしの前にたちあらわれてきた。イメージが光輝いているのは彼女たち自身が輝いているからではない。それは彼女らが、近代化の推進者によって刻印された文明開化を純粋なかたちで表明しえているからにほかならない。（ノーマン・ブライソン「日本近代洋画と性的枠組」『人のかたち・人のからだ—東アジアへの視座』平凡社、平成6・）

つまり、女性達は理想の女性像として、現実とは切り離されて、それこそ「観念」的な「美」を体現する者として格好の的であったといえる。

室内のこの人々に瞻られ、室外の彼の方々に憂慮はれて、塵をも数ふべく、明るくし

て、しかも何となく凄まじく侵すべからざる如き観ある処の外科室の中央に据えられたる、手術台なる伯爵夫人は、純潔なる白衣を絡ひて、死骸の如く横はれる、(略) 其かよわげに、且つ気高く、清く、貴く、美はしき病者の佛を一目見るより、予は慄然として寒さを感じぬ。

これは外科室に入った時の「予」の夫人に対する観察であるが、夫人が中央に据えられて、まさに皆の視線を一身に浴びている姿がわかる。そして、「予」はそんな夫人の姿を「かよわげ」「気高く」「清く」「尊く」「美はしき」女性として理想化してみているといえる。だからこそ、例えば麻酔をしないで手術を行うことを願う夫人を単に「無邪気」と捉え、夫人の「真意」までは考えようとはしていない（『なに、私や、ちつとして居る。動きやあしないから、切つておくれ』予は其余りの無邪気さに、覚えぬ森寒を禁じ得ざりき）。このことは、夫人が胸に秘密があるため麻酔剤を拒否するという、伯爵とのやりとりを聞き、すぐに良人である伯爵の「胸中」へ目をむけるのとは大きく異なるといえるだろう（*4）。このように、「予」は夫人の「内面」を深く見ようとはしていない。自ら頭の中で作り出した理想的な「美」の象徴としてのみ夫人を見ている。

そして、この事は、「下」の小石川の植物園での出会いの場面から全く変わっていない。むしろ、この「下」によつて、夫人がどのように、「予」をはじめ、高峰や他人に見られていたかが、一層明快になっている。夫人に対して「予」が感じる「気高さ」や「尊さ」などは小石川植物園で出会った時の夫人のイメージそのままなのである。

「下」で、「予」は初めて夫人を見た時、「躑躅は美なりしなり。されど唯赤かりしのみ。」と、すぐに躑躅と夫人を比較して見つめており、こうした視線は、「山水の景色、神社仏閣に至る迄、美といひ奇といふ者、募集して逐次掲載すべければ、続々御寄送あらんことを乞ふ。」（「雑報 美人の写真」『文芸倶楽部』明治 28・2）といったような呼びかけにもあるような、女性を景物と同様にみなして美化していこうとする同時代の視線とも共通するといえるだろう。また、同じ植物園にいた商人体の若者達が夫人達を「どれが桃やら桜やらだ」と捉え、特に夫人を「雲上」の存在とみなす様子が直後に描かれることで、「予」達の視線が彼らのそれと、実は共通することが露呈されていくのである。そして、彼らですら心動かされ、廓通いを止める決心を語っていることを踏まえて、高峰は「あゝ、真の美人を動かすことあの通りさ、君はお手のものだ、勉強し給へ」と「予」に語り、「予」も「予は画師たるが故に動かされぬ」と、伯爵夫人をあくまでも、人の心を動かし浄化するような「真の美」を象徴する者として見つめていくのである。もし実際に伯爵夫人が近づいて

きたら「正直な処、私は遁げるよ」と若者達が言っていたように、夫人は生身の人間としては敬遠されている。そして、「予」もまたそのような伯爵夫人の存在をこそ「真の美」と捉えているのである。「予」も伯爵夫人の「身体」を観察した上で、肉体を離れた理想の美の体現者として、夫人を美化していたといえるだろう。

では、「予」は高峰に対してはどのように見ていたのか。「上」の外科室内の手術の場面において、「予」は高峰のことを医学士という職掌でほとんど呼んでおり、このことから「予」にとって重要なのは、「真の美」の象徴たる夫人を見つめ、手術場면을観察することであつたことがわかる。「予」はただただ、傍観者として見続けていただけなのであり、「予」の視線が、実は他人の「真意」などに関係ない一方的なもの、あくまでも「予」の解釈、推察でしかないことが露呈されているのである。そして、それに対して高峰は「予」と違って、まさに医学士として、夫人の身体を他の人の身体と同様の「物」（「精神」とは切り離された、「身体」）として、実際に切り刻まなければならなかつたといえる。自らの頭の中で創出していた「真の美」の象徴たる夫人も医学的には、他の人間と全く変わらない、「身体」でしかないことを認めざるを得なかつたといえるだろう。その事を考えた時、伯爵夫人が「あ」という深刻な声を挙げて、高峰と対話し、「貴下だから、貴下だから」と言って高峰の手に片手を添えて、乳のした深く搔き切らせたという行為は、先行研究でも指摘されている通り、ある意味、身体と心を切り離し、「真の美」として自分をあくまでも美化し続けていた高峰達の視線に自らの生身の「声」・「身体」を感じさせる、わずかな抵抗であつたとも捉えられるだろう（*5）。

夫人は俄然器械の如く、其半身を跳起きつゝ、刀取れる高峰が右手の腕に両手を確と取纏りぬ。

「痛みますか」

「否、貴下だから、貴下だから」

恠く言い懸けて伯爵夫人は、がつくりと仰向きつゝ、凄冷極りなき最後の眼に、国手をぢつと瞻りて、

「でも、貴下は、貴下は、私を知りますまい！」

謂うとき晩し、高峰が手にせる刀に片手を添へて、乳の下深く搔切りぬ。医学士は真蒼になりて戦きつゝ、

「忘れません」

其声、其呼吸、其姿、其声、其呼吸、其姿。伯爵夫人は嬉しげに、いとあどけなき

微笑を含みて高峰の手より手をはなし、ぼったり、枕に伏すとぞ見えし、唇の色変りたり。

其時の二人が状、恰も二人の身边には、天なく、地なく、社会なく、全く人なきが如くなりし。

したがって、その描写も「夫人は俄然器械の如く」というものから、「其声、其呼吸、其姿、其声、其呼吸、其姿」といった、今ここにある夫人の生身の肉体（単なる「器械」としての『身体』としてでもなく、画師である「予」が見つめ続け理想化していた「真の美」という抽象的な存在でもなく）、まさに『夫人』その人を表す描写へと変化している。しかし、生身の夫人の呼吸、声、そして切りつけた手応えを高峰は感じ取り、「忘れません」という会話を交わすことができるが、そのような二人の姿を「予」はあくまでも傍観者として見続けることしかできないのである。「二人が状、恰も二人の身边には、天なく、地なく、社会なく、全く人なきが如くなりし」と描写しているように、「予」は二人の姿を美化し続けるだけなのである。そして、そう考えた時、末尾の「語を寄す、天下の宗教家、渠等二人は罪悪ありて、天に行くことを得ざるべきか」という、世間の皆に訴えかける「予」の言葉には、二人の死を称えるとともに、そこには、傍観者としてしか存在できず、取り残され疎外されていった画師「予」の姿が描かれているとも捉えられるだろう。

すなわち「外科室」では、「医学」の視線と「美術」の視線との結びつきを暴き出し、抑圧されていた「伯爵夫人」の「生身の肉体」との接触によって高峰の視線が揺り動かされる姿を描き出すと同時に、そうした二人の姿をただただ傍観し続けることしかできない、画師「予」の視線の空虚なあり方を浮き彫りにしているといえるだろう。そして、このことはやや単純に図式化するならば、近代国家によって制度化された視線、特に「科学」的視線に対しての鏡花の違和感の吐露と捉えられるのである。

以後、鏡花の作品では、「黒百合」をはじめ、〈見る〉ことをめぐる語り（あるいは、〈見えない〉ことをめぐる語り）が一つの重要なモチーフとなっていく（*6）。そこには、先述したような制度化された視線、特に「科学」的視線に対する鏡花の違和が満ち満ちているといえるだろう。

註

(*1) ハル・フオスターは「視覚的なものの中には差異があるということ」を述べた上で、しかし「それぞれの視の制度は、それ固有の修辞や表象によって、そのような差異を排除し」、「多様な社会的視覚性から一つだけ『本質的』な視覚を選び出し」たり、「あるいは、それらを『自然な』ヒエラルキーのなかに位置してしまう」（ハル・フオスター編『視覚論』平凡社、平成 12・2）ことを指摘している。

(*2) 鈴木啓子「溢れでる身体。そして言葉——泉鏡花『外科室』試論」（『日本近代文学』平成 10・5）に医学士高峰における身心二元論的視線の分析がある。鈴木の論文によると、当時の医学士は他の公・私立の「医学校」とは一線を画し、八年制の近代医学教育を試みた「帝国大学医科大学」の修了者のみに与えられた称号となる。したがってドイツ語から解剖学まで、西洋的なものの見方そのもの、即ち西洋的心身（「身体」と「心」）の二元論をたたきこまれていたという。心身二元論や医学士の立場に関して、本稿もこの論に示唆を受けた。

(*3) 「余輩は美術を以て天真の模写となすものに非ず材料を天真に取り布置湊合して以て理想を發揮するものとするなり（略）唯た聚合影像ハ有限の実物界に就きて現に目に見え手に触るゝものを集め之より一種の影像を構成するまでにて其手段ハ写真の作用により天然力を仮るが故に一個の理想を發揮する能はざるも美術に於て絵画なり彫刻なり同しく実物界に材料を取りながらも必ずしも直ちに之を現実のものより取らず人心の想像境に於て一旦揉返し鍊直したる上にて之をして思ふまゝの理想を表発せしむるを得べきのみ（略）人体構造の美なる其遍身の曲線を以て円満せる凡そ動物の中羽毛鱗介を具へざるもにして其形線の美なる人体に及ふものあらず美なるものをば見る方の人の觀念とする時ハ同類の人たると万物に超絶する性情あることの想念之に加勢して愈よ其美を感じしむへし蓋し某甲若くハ某乙と呼ぶ婦人の裸体写真は決して之を美術といふべからず唯実物界に於ける人の身体にあり得べき形線の湊合、皮膚の着色、肢体の布置をば想像境の絹に掛けて其豊其温潤其繊軟其清瘦凡そ各種の理想をハ表示し發揮せしむ之を美術上の裸体美人とす是れ決して人間界の醜汚の行為を模写するに非ず天然世界の一物象として人の真形を描くなり否人の形に組み立てらえたる形線の布置湊合を示すなり」（「裸体の美人（時事評）」『東京新報』明治 22・8・4）

(*4) 「聞くが如くんば、伯爵夫人は、意中の秘密を夢現の間に人に眩かむことを恐れて、死を以てこれを守らうとするなり。良人たる者がこれを聞ける胸中いかん。此言をしてもし平生にあらしめば必ず一条の紛紜を惹起すに相違なきも、病者に対して看護の地位に立てる者は何等のことも之を不問に帰せざるべからず。」（『外科室』）

(*5) 夫人の反抗ということについては、既に種田和加子「偶像の逆襲——泉鏡花『外科室』の問題性——」藤女子大学国文学雑誌』平成 12・7) に指摘があり、この部分に関しては本稿も示唆を受けている。なお、種田は夫人の反抗の様子を次のような観点からも捉えている。

「伯爵夫人の一風かわった伝法な話し方は貴婦人へいづく男一般の幻想性を攪乱するものとよんでみることも可能なのではないか。かりに、高峰が自己のナルシシズムの投影で貴婦人を賛美していたとしたら、そんな幻想はいつ失墜するかもしれないという「現実」を夫人は示しているともいえる。」

(*6) 「黒百合」に関しては、拙稿「『冒険』を語り出す場——泉鏡花『黒百合』試論」(『日本近代文学』平成 14・5) で詳しく論じている。

【付記】「外科室」本文の引用は、『鏡花全集 卷二』(岩波書店、昭和 48・12) に依る。引用に際し、旧字は新字に改め、振り仮名は適宜省略した。

シュールレアリスムをいかに語るか
—花田清輝とマックス・エルンストの問題系—

西村将洋

速くあれ、たとえ場を動かぬときでも

—G. ドゥルーズ / F. ガタリ (*1)

■一番はじめての出来事■

花田清輝「ぱとろぎい・です・めるへん」（『東大陸』1938年9月）は、執筆活動を始めたばかりの花田が「小杉雄二」の筆名で発表した一文である。この文章には、その後の花田の批評を考える上でも見過ごすことのできない、ある一場面が記録されている。花田はシュールレアリスムを代表する画家マックス・エルンスト（Max Ernst 1891-1976）との衝撃的な出会いを果たす。

僕は少年時代に、はじめてエルンストの作品を見た時の感激を決して一生忘れはしないだろう。それは『森林』と『花』と題された二つの作品であった。就中、前者から僕は完全に圧倒された。それは恐ろしい緊迫感をたたえていた。（*2）

以下の拙稿では、花田とエルンストの関係に注目しながら、言語と絵画の境界領域を探求する。言うまでもなく、絵画表象と言語表象のあいだには厳然たるメディア論的な差異が横たわっている。そもそも絵画は無言の存在である。言語化できない沈黙の視覚性にこそ、絵画が絵画であることの純粋性や独自性があるとも言えよう。しかし、それと同時に、絵画を語り、絵画表象と言語表象の境界に複数の関係性が織り上げられるとき、双方は活性化され、新たな相貌を見せはじめる。複数のメディアが交錯して異種交配するがゆえに、言語と絵画は未知の可能性を開示するのだ。花田の語りを具体例として、そうしたメディア横断的な躍動の瞬間を見つめることが、ここでの目標である。

その際に問題となるのは、シュールレアリスムの理論や作品内容を花田がいかに正確に

再現＝表象したのかという、事実確認的なレベルではあるまい。むしろ、発話者としての花田が語りを通じて何を実践したのかが問われるべきだろう。より具体的に言い換えるならば、花田が語りを通じて、周囲の言説場の状況をどのように測定し、いかなる要素や属性の言表を自らの属する言説に巻き込み、あるいは変奏し、またさらに、どのような種類の言説との差異化や対決を試みたのか、といった行為遂行的な水準の問題である。そして、こうした一般的な論点のみならず、花田の場合は、語りが主体や言説を蝕み、世界そのものを変革する契機を生み出していくことになるだろう。そのとき語りはそれ自身の力学を作動しはじめる。

主な分析対象とするのは1937年から1940年代初頭にかけて、すなわち日中戦争勃発から戦時下へ突入する時期に発表されたテキスト群である。後述するように、この時期のシュールレアリスムに関する評価は、左翼陣営とアヴァンギャルド陣営に二極化しており(*3)、そうした言説状況を踏まえるとき、花田はそのどちらにも偏向することなく、ユニークな論点を提示していたことが明らかになるはずだ。

ともかく、先を急ぐためにも、最初にできるかぎり実証的な問いを発することからはじめたい。すなわち、花田とエルンストは、いつ、どこで出会ったのか、と。

■エルンストをめぐる謎■

とはいえ、花田とエルンストの邂逅については不明点が多い。花田の伝記的事項については、名編集者として知られる久保覚が『花田清輝全集』別巻（講談社、1980年5月）収録の「年譜」で詳しく追求している。ただし、花田とエルンストの絵画との出会いについては、特に根拠が示されることのないまま、先に本稿冒頭にも記した「ぼとろぎい・です・めるへん」の引用部分を紹介しつつ、1927年の出来事と推測している。(*4)

一方、花田とシュールレアリスムの関連性については渡邊史郎による先行研究がある。その中で注目されているのは、前衛画家の福沢一郎による著書『エルンスト』（アトリエ社、1939年7月）の存在で、同時代の瀧口修造の見解などと対比しながら、福沢が紹介した「コラージュ」（デペイズマン）の理論が、花田にとって決定的な意味を持ったと結論づけている。(*5)

確かに、近代絵画史のなかでエルンストの名前が浮上するのは、コラージュの方法論的

な確立という文脈であり、実際、花田自身も「赤づきん」（『文化組織』1940年1月）で、明らかに福沢の『エルンスト』を参照／引用している。ただし、前述したように、エルンストに関する言及は福沢の本が刊行される以前（1938年9月発表の「ぱとろぎい・です・めるへん」）で既に現れているし、また後述するように、花田がエルンストやシュールレアリスムから受け取った問題意識は、さらにそこから遡って「心理と論理」（『世代』1937年12月）に見出すことが可能だろう。また、花田がエルンストに魅了されたのは本当に「コラージュ」（デペイズマン）だったのか、という根本的な問題点も再考する必要がある。最初に伝記的な側面から検証しよう。

■パリからの波動■

日本におけるシュールレアリスム受容については膨大な文献が存在するが、ここでは実作との接触を考えてみたい。その際に特筆すべきは、1932年に開催された「巴里東京新興美術展」（東京府美術館、12月6日～20日）である。この展覧会はフランス政府の協力のもとで、峰岸義一らの巴里東京美術同盟が主催したもので、パリ側からピカソをはじめとする56名の116点、東京側からは24名による36点が出品された。ちなみに、パリ側の作家選定にはアンドレ・ブルトンらも関与しており、読売新聞社パリ特派員の松尾邦之助が展覧会実現のために奔走した。（*6）

同展覧会にパリ側からシュールレアリスム系の作品として出品されたのは15名による31点で、このパリからの波動が画期的な意味を持つことになる。例えば、日本のシュールレアリスム運動において決定的な役割を果たした瀧口修造は、既に1930年の時点でアンドレ・ブルトン『超現実主義と絵画』の翻訳を厚生閣書店から上梓していたが、実はこの1932年の展覧会ではじめて「実作」に触れている。後に瀧口は当時を回想しながら言う。「これらの実作にはじめて接したときの感動は忘れ難い」（*7）。日本人が複製品ではない実物のアウラに触れたことの意義は大きい。

花田の足取りも追っておこう。1927年に福岡中学校を卒業した後、花田は各地を転々とした。最初に鹿児島第七高等学校に入学したものの、1928年に退学。翌年から京都大学に選科生として入学したが、1931年末には父親の事業失敗に伴って除籍処分となり、翌1932年から郷里の福岡に戻った。ただし1933年には福岡での生活にも窮し、東京に出る

ことを決意している。前掲の久保覚「年譜」には、1933年の「春ごろ（推定）福岡を出る。その後ついに一度も福岡には帰らなかった」とある。（*8）

ここで注目すべきは、先の巴里東京新興美術展が名古屋や関西、外地（大連）などの各地を巡回していることだ。福岡でも、東京へ旅立つ直前の花田が福岡にいた時期、つまり1933年2月15日から21日まで「巴里新興美術展」が福岡日日新聞社講堂で開催されている。そこで、この福岡展で発行されたカタログ『巴里新興美術展覧会目録』（1933年2月）の出品リストを参照すると、「超現実派」部門の筆頭にいたのがマックス・エルンストであり、「森と太陽」と「花」の二作品が展示されていたことが分かる（*9）。冒頭で引用した回想で花田は、エルンストの「『森林』と『花』と題された二つの作品」を見たとき回想していたが、伝記的事項としてより正確に記載するとすれば、花田は1933年2月に福岡日日新聞社講堂でエルンストの「森と太陽」と「花」の二作品を見た、とまとめることができるだろう。

■「森と太陽」の衝撃■

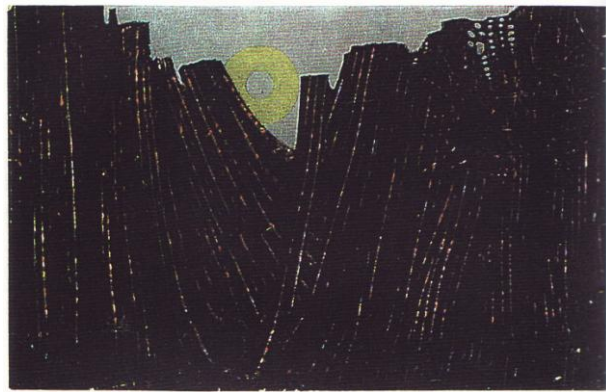
では、花田が「恐ろしい緊迫感をたたえていた」と評したエルンストの「森と太陽」とは、どんな絵画だったのか。巴里東京新興美術展にはエルンストの他にも、フェルナン・レジェやマルク・シャガール、シュールレアリスム系の作品では、イヴ・タンギー、マン・レイ、ジョルジョ・デ・キリコ、ジョアン・ミロ、パブロ・ピカソ、ハンス・アルプなど、綺羅星のようなメンバーの実作が展示されていた（*10）。しかし、福沢一郎が「巴里東京新興美術展覧会を観る」（『アトリエ』1933年1月）の冒頭で、「珍しやマックス、エルンストが来た。（略）彼はキリコ脱落ちての今日、スюрレアリストのグループの中で最も偉大な人物であらう」と記したように、エルンストは特に注目された画家の一人だった。

現に花田と同様にエルンスト「森と太陽」に圧倒された人物が二人いる。一人は先ほどから登場している瀧口修造である。瀧口は「フランス新興美術展を見る」（『新美術研究』1933年1月）で「僕のもつとも愛する画家にマックス・エルンストがある。（略）彼には形態の抽象化がない。もしあつても具象的なものを新しく其処にまで止揚する方法を用いる」と讃えた上で、エルンストが「森と太陽」で用いたポスト・コラージュともいえる技法について解説している。

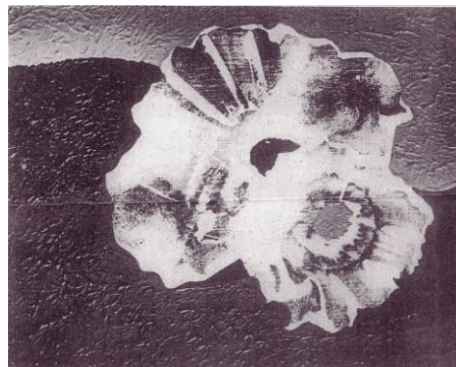
『森と太陽』の中の森と覚しい所に、真実の木理が姿を現はしてゐるのを認めることができるであらう。これはエルンストがフロツタアジュ（摩擦）と呼んでゐる方法に依つたものである。彼の説明によると、或る刺激反応の力を籍りて、実在の物体の上に紙片を置いて黒鉛筆で擦ることから発した方法である。（略）そして彼はこの方法を後に油絵にまで応用したのである。この絵はその代表的なものであらう。（*11）

さらに補足説明すると、フロッタージュ（Frottage）とはエルンストがコラージュの後に発案したもので、その技法をさらに「応用」して油絵「森と太陽」で実践されたのがグラッタージュ（Grattage）だった。グラッタージュとは、絵の具を何層にも重ねたキャンバスを、凹凸のある素材（例えば木材）の上におき、絵の具が乾く前にその絵の具を削り取って、そこに浮かび上がってくる素材の独特な肌理を表現する技法である。エルンストのカタログ・レゾネ *Max Ernst Werke 1925-1929* (Menil Foundation, 1976) を参照すると、「森と太陽」をモチーフとした作品は1926年から1928年にかけて80品以上作製されており、エルンストが執拗なまでに繰り返し描いた主題だった。日本に来たのはその中の一枚だろう。

この瀧口と同じく、巴里東京新興美術展でエルンスト「森と太陽」から強烈なイメージを受けたのが詩人の山中散生だった。後年になって山中は「『森と太陽』から受けた強烈な印象は、いまなお私の記憶にこびりついている」（*12）



◆マックス・エルンスト「森林と太陽」（『みづゑ臨時増刊 海外超現実主義作品集』1937年5月）。この作品は1937年の海外超現実主義作品展に出品されたもので、花田が回想した1933年の巴里新興美術展の作品と同じモチーフのものと考えられる。ただし雑誌に掲載されたカラー版の複製であるため、残念ながらグラッタージュ特有の肌理は消えている。



◆マックス・エルンスト「花」（『美術』1934年2月）。キャプションには「福島コレクション」とあり、恐らく花田が見た1933年の巴里新興美術展に出品され、その後日本国内で購入された作品と推定される。

と回想しているが、展覧会の直後に海外のシュールレアリストに手紙を送り、エルンストやポール・エリュアール、ブルトン、トリスタン・ツァラらと文通することになる。また、瀧口と山中の名は、後にブルトンとエリュアールが刊行した『シュールレアリスム簡約辞典』（*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie beaux-arts, 1938）に日本人としては二人だけが登録されることにもなるだろう。エルンスト「森と太陽」に魅了された花田もまた、この日本のシュールレアリスムを牽引した二人と近い感性を有していたのである。

■生成変化とメディア・コラージュ■

ここでもう一度、冒頭で引用した花田の回想文を、今度は前後の文もあわせて引用する。

僕は少年時代に、はじめてエルンストの作品を見た時の感激を決して一生忘れはしないだろう。それは『森林』（『森と太陽』の誤記...引用者注）と『花』と題された二つの作品であった。就中、前者から僕は完全に圧倒された。それは恐ろしい緊迫感をたたえていた。しかも形而上学的な建築が——そうだ、ラスクの哲学にみるような、複雑な形而上学的建築のうつくしさが窺われた。そうして、それは僕にむかって、カテドラルのようにそびえたっていたのである。正しくその寺院の屋上には、気味の悪い笑いを洩しながら下界を眺めている、^{シメール}怪鬼の姿があったのだが、しかし寺院の窓からはバッハのフウゲを思わせる抒情的な音楽が、絶えずながれ出しているのだった。かれの糊附絵や摩擦画は、超現実主義のもつ最上の作品であると共に、また童話の世界の不可思議な魅力を、極度に発揮したものであらう。（*13）

花田は「森と太陽」を、新カント派バーデン学派に属するエミール・ラスクの哲学や建築のイメージで形容している。続く「^{シメール}怪鬼」とはフランス語の *Chimère*、つまり怪物キマイラ（キメラ）のことで、ギリシャ神話では獅子の頭で山羊の胴体と竜の尻尾を持つが、転じて複数の生物の属性が混在する一生命体を指す。もちろん、この表象はノートル・ダム大聖堂などの屋根にいるシメール像を踏まえている。

ここで見逃せないのは、エルンストによる森の表象が、「複雑な形而上学的建築」へ変貌し、さらにキマイラのような複数の生物からなるイメージへと連続的に変異しているこ

とだ。ここで、エルンストが実際にシメールを描いていたか否かはあまり重要ではない。むしろ花田が、「森と太陽」の「摩擦画」（＝フロッターージュ）的な絵画表現の中に、連続的に生成と変化を繰り返す表象を見出していたことを問題とすべきだろう。

こうした花田の作品読解は、単に1932年の展覧会の体験だけでなく、その後の日本のシュールレアリスム受容を踏まえたものだった。その点で注目すべきは、1932年の巴里東京新興美術展覧会の後、1937年に美術雑誌『みづゑ』主催で開催された「海外超現実主義作品展」（日本サロン、1937年6月10日～14日）である。これは山中散生がフランスのシュールリアリストに働きかけて実現したものだが、この展覧会の前後にシュールレアリスムに関する議論が沸騰し、日本国内で多数の論文が発表されるのである。例えば、瀧口修造「マックス・エルンスト」（『みづゑ』1937年5月）は、先ほどの引用で花田も言及していたフロッターージュ（摩擦画）について次のように解説する。

これらの（フロッターージュを用いた...引用者注）素描は、実験された物質（たとえば木材）の性質を次第に失ってゆき、思いもかけぬ影像の正確な外観をもちはじめ（略）要するにフロッターージュは、（略）あらゆる意識的な支配（理性、趣味、道德の）を排除し、従来の作品の〈作者〉という観念の積極的な部分を極度に還元するものである。これはいわゆる、^{エクリチュール・オートマティック}自動筆記と全く同じ範疇に属するものだと言える。（*14）

こうした「思いもかけぬ影像」への変化は、先に花田が「森と太陽」について語っていた生成変化する絵画表象のイメージを彷彿とさせる。絵画は、作者の意図とは別次元で、あたかもデリダ的なエクリチュールの概念を想起させるかのように、「自動」的にイメージを増殖するのである。

それにしても、エルンストの表現技法の変遷については一考の余地を設けるべきだろう。元来コラージュとは写真や絵画の意外の組み合わせによって既存の秩序に揺さぶりをかける技法だったわけだが、フロッターージュやグラッターージュの場合は、コラージュのように素材を直接貼り付けるのではなく、より間接的な表現へと、あたかも表現を迂回させるようなベクトルが存在している。

例えば、素材の肌理を紙に擦りつけたり、塗り重ねた絵の具に写し取ったりする行為は、表現の間接性を増大させる行為であるし、それは見方を変えると、表現する^{メディア}媒体を複数化する試みだったとも評価できる。フロッターージュでは紙や鉛筆やコンテなど、グラッター

ジュの場合はキャンバス、多彩な絵の具の顔料やその質感、絵の具をひっかく際に用いる様々な道具など、素材となる物体に複数の媒体が重層的に折り重なり、いわばメディア・コラージュとも言える方法が実験されていたのである。

先に見た花田の生成変化する絵画イメージは、そうした重層的なメディア表現が生み出す不確定要素（シュールレアリスム的には無意識）に多くを負っていたとも言えるだろう。エルンストは、対象の具体性（木目など）を保存しながら、対象を複数のメディアによって描き出そうとしている。そうしたメディア的な重層性が、観覧者の意識や無意識に訴えかけ、思考の内部に複数の通路を準備したのである。

■シュールレアリスムをめぐる抗争■

だとするならば、花田はどのような文脈のなかで、このエルンストの絵画を語ろうとしていたのだろうか。そのヒントとなるのが、「森と太陽」を回想した論考のタイトル「ばとろぎい・です・めるへん」（『東大陸』1938年9月）である。続いて、この論題の背景を考察してみたい。

第一に花田の念頭にあったのは、美術評論家の尾川多計によるシュールレアリスム論である。具体的には、前述の海外超現実主義作品展が開催された1937年に、尾川が美術雑誌『アトリエ』で全8回にわたって発表した長文の論考で、この論文は連載第1回目から4回目（1月～4月）までは「超現実主義の現実的批判」と題されていたものの、第5回目と6回目（6月、8月）が「超現実主義の精神鑑定」に変わり、続く第7回目は「神がかりの超現実主義」（9月）、そして最終第8回目で再び「超現実主義の現実的批判」（10月）と、タイトルが複数回変化している。（*15）

尾川は左翼陣営に属した論客で、全編を通じて明確な自説を開陳している。すなわち、シュールレアリスムには観念的かつ個人主義的な属性があると同時に、資本主義の延命をはかる反動的な願望が潜在しており、ブルジョアジーのみに資するという主張である。こうした尾川の見解の背景には、瀧口修造が「超現実主義の前衛的意義」（『École de Tokio』1936年9月）で、「政治的偏向のリアリスム的な左翼芸術」を批判し、それに対して「無意識」や「人間の欲望の原理」に深く関与したシュールレアリスムの「前衛的意義」を主張したことが影響している。社会主義リアリズムを重視する尾川は、左翼陣営を批判した

瀧口らのシュールレアリスムに牙を剥いたのである。

花田との関連で注意すべきは、尾川の連載第5回目と6回目の「超現実主義の精神鑑定」と題された論考だ。このなかで尾形は、精神科医の式場隆三郎による精神病理学の成果を援用しながら(*16)、精神病患者とシュールレアリストの絵画や文章を比較検討している。例えば、サルバドール・ダリが主張した「精神病理学の物理学」について、尾川は「新造語症的」と評価を下し、「精神病者の一つの兆候」と全否定している(*17)。このようにシュールレアリスムの作品や思想を、心の病として、ことごとく退けたのである。

ちなみに、尾川が論じたダリの主張は、瀧口修造「サルヴァドル・ダリと非合理性の絵画」（『みづゑ』1936年6月）を踏まえたもので、瀧口によれば、ダリの「精神病理学の物理学」とは「幻想に強固なフィジックを与へる事」と解説されている。(*18)

花田の評論名「ぱとろぎい・です・めるへん」はドイツ語の *Pathologie des Märchen*（メルヘンの病理学）を平仮名表記したものであり、前述した尾川／ダリ／瀧口をめぐる「病理学」の問題圏に属していたことがわかる。この問題圏に花田はどのような角度から介入していたのだろうか。

■シュールレアリスムの童話性とその射程■

花田は「ぱとろぎい・です・めるへん」で、過去の芸術家が描き出した童話性と、現代の芸術家（シュールレアリスト）が描き出す童話性とを区別する。前者が「現実逃避」であるのに対して、後者は「現実への肉迫」を特徴とするからである(*19)。つまり、単に幻想や童話を描いているかにみえる今日の芸術家（シュールレアリスト）は、実際はリアリストなのだとは花田は主張する。なぜ幻想的な童話性と現実が両立できるのだろうか。

そのことを考える上で、「ぱとろぎい・です・めるへん」の冒頭部分に配置されたフランス人作家ジャン・ジオノの小説からの引用は、噛み締めるべき文章だ。

「こういうことは、いつも他の誰よりも目のきく人間から始まる。他の誰よりも目のきくのは、頭のなかに狂ったものがあるからだ。多くはそれが一本の糸のように取るに足らぬものだが、もうその時はどうにもならない。馬が馬でなく、草が草でなくなる。そういう人間には、わし達に見えないものがなんでも見える。わし達が見馴れて

るさまざまの線、つまり物の形の周りに、余分な煙のようなものが漂^{ただよ}うている。」(*20)

「誰よりも目のきく人間」、つまり徹底的なリアリストの眼には、見馴れた現実はずっとに生成と変化をはじめ、馬は馬でなく、草は草でなくなってしまう、童話的な光景が展開される。この叙述が意味しているのは、どのような状況なのか。花田は端的に説明している。すなわち、現代のリアリスト(=シュールレアリスト)が幻想的な童話を描く理由は、「今日の現実が、一面あまりにも童話的であるためである」と(*21)。シュールレアリストは「見馴れ」た日常を凝視することで、世界の現実がまさに「童話的」であることを、率直かつ愚直に描いていたのである。

この点については「ぱとろぎい・です・めるへん」でも複数の角度から論じられているが、その内実をより明瞭に眺めるために、この文章が「童話考」(『文化組織』1940年12月)と改稿された際に、新たに加えられた文章を引用する。

タブーとは何か。要するに、それはその成立の当初においては、社会的な制約——習慣や制度の拘束性の表現であり、目的のための手段であったにちがいない。僕らの生活を維持するために、社会は僕らの勝手な欲望を、タブーによって禁止する必要があるわけだ。しかし、やがて手段は目的化する。社会は変化するのに、タブーは一向に変わらない。それは現実の生活の動きとは無関係に、もっぱら過去の生活に必要であった禁制を押しつけようとする。それはそれ自身の独立性を獲得し、すすんで神聖化され、崇拜されることを要求する。

もはやタブーは僕らの生活のためにあるのではない。タブーはタブー自身のために生き続けるのだ。(*22)

この文章のポイントは、ジオノの小説で馬が馬でなくなったように、タブーが別のものへ変化していることだ。徹底的なリアリストの眼は、タブーが「手段」から「目的」になったことを正確に見つめ、社会制度が生み出す抑圧状況を解析している。前述したエルンストの絵画「森と太陽」で、森の表象が「形而上学的建築」や「怪鬼」^{シメール}へ変化したことも、このタブーの事例や、ジオノの小説と同質の現象として考えられている。徹底的なリアリスト/シュールレアリストは、一つの対象が自ら別の存在へと変異していく瞬間を凝視していたのである。

同様の論点は、花田によるダリ評価へも連続している。「ぱとろぎい・です・めるへん」で花田は「キリコもエルンストにたいしては、まだ十分に人工的であるということはできない」（*23）と主張していたが、同じ箇所が「童話考」で改稿されると、「キリコもエルンストやダリにたいしては、まだ十分に童話的であり、人工的であるということはできない」（*24）のように「ダリ」や「童話的」などの言葉が追記されている。この点からも分かるように、花田はエルンストと同系統にダリを位置づけている。（*25）

このエルンストとダリの系譜は、1937年の海外超現実主義作品展の際に販売された小型版カタログの解説文で、瀧口修造が述べた次のような言葉を踏まえたものだろう。

ダリの謂ふ偏執狂的方法は、心理分析を侮蔑する程の超速度をもつて、対象の世界から彼の主観の世界乃至は内的世界の錯綜の、驚くほど緻密で具象的な証拠を導き出すものであり、しかもその影像是（略）偏執狂の特徴のやうに、或る対象が同時に二重乃至重複像を見出す。（略）その重複像は「見えない人間」といふ絵では雲が頭髮であり、建築が横顔であり、街上の彫像が腕と肩であり、また馬の肢体が同時に女の肢体であつたりする。（*26）

エルンストとダリの系譜が示すのは、対象が具体的なイメージを保ちながら「超速度」で生成と変化を繰り返す様子だ。エルンストの絵画では森が建築や怪鬼^{シメル}へ変化したが、ダリの場合も「雲が頭髮であり、建築が横顔であり、街上の彫像が腕と肩であり、また馬の肢体が同時に女の肢体であつたり」と変貌しはじめる。対象は一つの場所に止まりながらもダイナミックに加速する。それ自身が別の具体的な何物かへと、自らを連続的に更新していくのである。

■「神秘化」批判■

このシュールレアリスムの問題を別角度から論じているのが、本稿の前半でも触れた花田清輝「心理と論理」（『世代』1937年12月）である。この文章には、シュールレアリスムや超現実主義という単語は見られないが、フロイト精神分析学との関連を踏まえて「心理主義的芸術」（*27）の名称でシュールレアリスムが論じられている。実際、論中で花田

は「金利生活者」「クレーパーリン学派」「早発性痴呆症患者」などの特徴的な用語を使用しており、(*28) これらの単語は、尾川多計が前述の論文でシュールリアリストを批判する際に用いた言葉だった。(*29) つまり、この文章はシュールリアリズム批評なのである。

「心理と論理」におけるシュールリアリズムへの評価は両義的である。例えば「寄生的＝金利生活者の道徳が（略）過去の特権的地位の夢を忘れかねている、混乱したインテリゲンツィアの頭にそそぎこまれる。心理主義的芸術が、かかる論理と道徳とによって規定されていることはいうまでもない」(*30)のように、花田は、尾川多計的なスタンスで「寄生的＝金利生活者の」としてシュールリアリズムを批判している。だが、それとともに花田はシュールリアリズムに積極的な意味を見出そうとする。

その積極性を分析するために、以下の考察では、「心理と論理」に加えて、同論文を改題／改稿した「錯乱の論理」（『文化組織』1940年3月）も取り上げ、二つの文章を合わせ鏡のように見比べながら、シュールリアリズムに対する花田のスタンスを析出してみたい。

「心理と論理」と「錯乱の論理」の両論文を貫いている最大のテーマは「神秘化」批判である。ここでの「神秘化」とは、大衆が「インテリゲンツィアの心理は近寄りがたいものとして神秘化」することを指すが、注意を要するのは「神秘化」に複層的な意味が付加されている点だ。花田は「神秘化」を「現代の伝説」とも言い換え、次のように分析する。

この伝説は、一方において、独占資本に将棋の駒のようにあやつられ、階級的地位の喪失に絶えずくるしめられている、無力なインテリゲンツィアの傷つけられた自尊心にとってまことに心地よく、かれらの自己韜晦に認可を与え、拍車をかける。また他方において、（略）敗北の見透しによっておびやかされているブルジョアジーにとっても、まことに結構なことなのだ。神秘化はつねに彼らによって歓迎される。(*31)

「神秘化」は、大衆と知識人（インテリゲンツィア）の断絶のみを指すのではない。それとともに権力者（ブルジョアジー）と知識人の間に共犯関係が生まれることをも指している。知識人が大衆から「近寄りがたいもの」として「神秘化」される時、知識人の自尊心が保護されると同時に、権力者の既得権益も守られるのである。先の引用の最後、「神秘化は」で始まる文の直前には、「錯乱の論理」で改稿された際に、次のような一文が加えられている。「かれら（ブルジョアジー...引用者注）は、知識人が心理の泥沼に永遠の

訣別を告げ、逞しい意欲をもって新しい社会の誕生のために行動するようになることを最もおそれている」。権力者は知識人と大衆が合流することを恐れている。このように「神秘化」は大衆・知識人・権力者といった複数のレベルに作用している。もちろん、この知識人の側にシュールリアリストも属していたのである。

■ 「A=非A」はいかに生成するのか■

この「神秘化」を生み出す根源に、花田は形式論理の存在を見ている。なかでも問題視しているのが $A=A$ で表現される「自同律」だ。「形式論理の諸法則は、自同律に還元される」（*32）からである。言うまでもなく、この自同律（ $A=A$ ）の論理は前述したシュールリアリズムの論理と背反している。「心理と論理」には次のようにある。

ものはつねに何らかの仕方でAでもあり、非Aでもある。あらゆるものは矛盾にみちており、不断に変化しつつある。心理主義的な芸術家（シュールリアリスト...引用者注）はそれを知らないではない。否、かれはそれを知りすぎるほど知っているのだ。

（*33）

エルンストの絵画「森と太陽」に描かれた森が建築や怪鬼^{シメール}に変異したように、そして、ジオノの小説で馬や草がそれ自身でなくなったように、あるいはタブーが手段から目的に変化したように、花田は $A=非A$ の論理を強調する。改めて考えてみるならば、全ての事物は、時の流れや、環境の流動的な変化によって、常に既に、刻一刻とその姿を変えている。人間もそうだ。たとえ同一の人物であったとしても、体内の細胞は次々に分裂や消滅を繰り返し、連続的に生成と変化を繰り返している。自同律（ $A=A$ ）は、そうした現実を抽象する非現実的な思考に他ならない。

この自同律に対して花田はシュールリアリズムの思考法（ $A=非A$ ）を対置し、さらにマルクス主義における弁証法的論理と接続しようと考えていた。花田清輝「帽子について」（『文化組織』1941年1月）は言う。「AはAであるとともに、同時にAではない。これが弁証法的論理なんだ」と。（*34）

ただし、渡邊史郎が指摘するように、花田はマルクス主義における一般的な図式（形式

論理から弁証法的論理への移行)を単純に主張していたわけではない。(*35)形式論理的思考($A=A$)と弁証法的思考($A=非A$)を別のものとして断絶させるのではなく、前者の徹底化によって後者が生成する瞬間を花田は見定めようとしていた。

実際、「心理と論理」では弁証法という単語が頻出するが、改稿後の「錯乱の論理」では弁証法は姿を消し、さらに末尾には丁寧にも「筆者は故意に弁証法については一言も触れなかった」と記されている。(*36)弁証法に言及せずとも、形式論理($A=A$)を先鋭化すれば、自ずと弁証法的論理($A=非A$)が開示されるというのである。だから、弁証法の内容を詳述する必要はない。 $A=A$ の論理が $A=非A$ へ変化する瞬間こそが重要なのである。その意味で「錯乱の論理」で新たに書き加えられた次の文は注目に値する。

諸君の恋人が、諸君にとって単純なものに割り切られ、かれ又はかの女の心のからくりには、何ひとつ神秘的なものはないと諸君が考えている時、ふとかれらの示すまなざしや微笑に、堪えがたく不安になるようなことはないか。おそらくそれは放心のあらわれにちがいないのだが、まるで前にいる諸君の存在を無視したような、かれらのひややかな、それでいて意味あり気な表情を眺めて、見なれた顔の背後に何か読みとりたい謎を発見し、愕然とすることはないか。いちばん不思議なことは、その表情がたしかに諸君あつての表情であり、諸君のみちびき出した表情にちがいないということだ。(*37)

この恋人の表情が別のもの(謎)へ変貌する瞬間を描き出した叙述は、もちろん $A=A$ (恋人の顔は、恋人の顔だ)が崩壊する瞬間を記したもののだが、注目すべきは最後の一文だろう。恋人の表情の「謎」の意味は、恋人の内面に求められるのではなく、恋人と対峙する「諸君」の側に求められている。「謎」は対象(恋人)でなく、主体(諸君)に内在している。実は、それに気づく瞬間こそが、恋人(対象)でなく、諸君(主体)が己自身(A)の内に己ならざるもの(非 A)を発見する契機なのである。

■語り／増殖／変革■

「心理と論理」と「錯乱の論理」は、ともに末尾でレイモン・ラディゲの小説に言及し

ながら、「心理主義的芸術家（シュールレアリスト…引用者注）の以って範とすべき、論理の心理にたいする適用の、一切の秘密」（*38）を説明している。それは以下のようなものだ。

知識人は「かれらが自身のうちに発見したと申し込んでいるもの」と「かれらのうちに実際におこっていること」との深刻な相違を、仮借するところなく認識する技術の修得を、社会的＝歴史的な意味において強いられているのだ。そのためには、眼は内部にたいしてのみならず、つねに外部にむかって放たれていなければならぬ。（*39）

「かれ」のなかには別の「かれ」がいる。引用中の「かれらが自身のうちに発見したと申し込んでいるもの」とは、「かれ」のなかにある主観的かつ個人的で想像（空想）的な要素だろう。他方で「かれらのうちに実際におこっていること」とは、「かれ」が周囲の社会的かつ現実的な状況と関連づけられた際に生まれる客観的な要素だ。だから、前者の「かれ」と後者の「かれ」のあいだには「深刻な相違」がある。その意味で「かれ」は「かれ」ではない。そして、花田は後者の立場を、つまり「かれ」が「社会的＝歴史的な意味において」、己自身が「外部にむかって放たれて」いくことを支持する。

この主張に示されているように、花田は社会や歴史などの現実社会のリアリティとシュールレアリスムとの接点を創出しようと試みた。ただし、単にリアリズムとシュールレアリスムが結びついたと述べるだけで結論とすることはできない。

花田は「心理と論理」及び「錯乱の論理」の中で、大衆と知識人を分断し、知識人とブルジョアジーの癒着を促す「神秘化」の典型として、ドイツ・マルクス主義の評論家フランツ・メーリングの主張を批判している。（*40）その際に花田は「議論というものの愚劣な性格は、それがいつも独白に終始するという点にある」と述べ、メーリングのモノローグ性（独白性）を強烈に攻撃していた。（*41）

この「独白」批判という文脈を踏まえることで、前述した尾川多計や瀧口修造の立場と花田との差異も明確になる。尾川はシュールレアリスムのブルジョア性を告発し、瀧口は左翼陣営によるリアリズムの自然主義的な傾向を批判していた。つまり、シュールレアリスムとリアリズムのそれぞれの限界を指摘することこそが、両者の可能性を否定し、独白を成立させるポイントだったのである。一方、花田の場合は、二つのイズムに限界を設けるのではなく、それぞれのベクトルをより先鋭化させ、適応範囲を拡張し、両者が遭遇す

る地点を創出しようとしていた。

では、ふたつのイズムが会合するとき、どんな事態が発生していたのだろうか。そのとき、シュールレアリスムが描いた童話性はリアリズムの現実性を浸食し、それと同時に現実世界のリアリティはシュールレアリスムの童話性に引き寄せられていく。つまり、対立していたはずの二つのイズムの世界観が、両者ともに変容をはじめるのである。それは世界観のみに止まらない。世界観が変貌するということは、その世界に内在する主体の思考形態も変革されることを意味する。ジオノの小説の登場人物のように、あるいは、エルンストの絵画に遭遇した花田のように、世界と主体が変容していくのである。

ならば、何が世界や主体の変革を促したのだろうか。もちろん、その答えは $A = \text{非}A$ の論理だろう。だが、はたして $A = \text{非}A$ は根源的な要素だったのか。前節で取り上げた恋人の表情の逸話をもう一度想起しよう。そこでは世界を凝視する過程で、恋人の顔（ A ）はいつもの恋人の顔でなくなった（ $\text{非}A$ ）。つまり、 $A = \text{非}A$ という理念が前提として存在したのではなく、語りが理念に先行し、具体的な世界を語るという行為を通じて世界観や主体像の変動が始まったのである。このとき語りは主体にも世界にも従属せず、それらを変革する起点となっている。あるいは、主体や世界の虚構性を告発している。

こうして $A = \text{非}A$ の理念が具体的なレベルで姿を現すと、それに続いて、理念は連続的に他／多の領野へと転移し、自己増殖をはじめると、もう一度前節の例に戻ろう。恋人の表情を通じて出現した $A = \text{非}A$ は、恋人を見つめる主体（諸君）の側に憑依し、主体（ A ）自身のうちに「謎」（ $\text{非}A$ ）を創出したのである。

これと近似した現象は花田の語りにも見られる。先に花田は形式論理と弁証法的論理を別々の論理と見なすのではなく、前者の徹底化／先鋭化によって、後者が連続的に出現するさまを見届けようとしていた。これは $A = \text{非}A$ の意味内容を $A = \text{非}A$ という論理展開で示すことを意味する。言い換えると、 $A = \text{非}A$ （弁証法的論理）が出現する様子を、花田は $A = \text{非}A$ という論理展開によって、つまり形式論理＝非形式論理（＝弁証法的かつシュールレアリスムの論理）という展開によって示そうとしている。

ひとたび $A = \text{非}A$ が出現すると、その論理は様々な地点へ飛び火し、世界全体を覆い尽くしていく。確かに、形式論理から弁証法的論理へというプロセスには史的唯物論の発想が関与しているのだろう。だが、それと同時に、意想外の地点への転移を繰り返し、ダイナミックに増殖する $A = \text{非}A$ の自己生成的な属性を見逃すべきではない。

このようにエルンストの絵画との接触から生まれたシュールレアリスムの思考は、その

後も重要な拠り所として、花田の批評を支えていくことになる。例えば、戦後最初の著作『復興期の精神』（我観社、1946年10月）の表紙に、エルンストによるフロッターージュの作品「森」（1925年）が使用されたことの意味は改めて考える必要があるだろうし、本稿で言及した「童話考」の問題系は、その後、花田による太宰治論「芸術家の宿命について」（『新小説』1947年6月）へと連続しながら、評論集『近代の超克』（未来社、1959年12月）で検討されることになるだろう。

最後に、一番はじめの出来事をA=非Aとして語り直すことで、この小論を閉じることにしたい。前述したように、花田は1933年2月にエルンストの「森と太陽」との邂逅を果たしたが、奇しくもこの直前の1933年1月、エルンストの故国ドイツでは

ナチスが政権を獲得し、それに伴ってエルンストの絵画はナチスの「追放処分リスト」に登録されることとなる。（*42）花田がエルンストの「恐ろしい緊迫感」に接したまさにその時、「追放」の対象（A）として名指しされたエルンストは、未知の創造力の源泉（非A）へと生成変化していたのである。



◆花田清輝『復興期の精神』（我観社、1946年10月）表紙。図版として使用されているマックス・エルンストの作品は、福沢一郎『エルンスト』（アトリエ社、1939年7月）に収録されている「森」（1925年）と推定される。

註

- (*1) ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『千のプラトー』（宇野邦一他訳、河出書房新社、1994年9月）38頁。
- (*2) 花田清輝「ぱとろぎい・です・めるへん」（『花田清輝全集』第1巻、講談社、1979年3月）176頁。
- (*3) この点については小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験』（青木書店、1994年11月）231-232頁も参照。
- (*4) 久保覚「年譜」（『花田清輝全集』別巻、講談社、1980年5月）131頁。
- (*5) 渡邊史郎「花田清輝における批評原理の成立」（筑波大学博士（文学）学位論文、2003

年)の第3章第2節『オブジェ』と『デペイズマン』を参照。なお、この博士論文は筑波大学「つくばリポジトリ」で公開されている。

<http://www.tulips.tsukuba.ac.jp/dspace/handle/2241/6721> を参照。

(*6) この展覧会については、五十殿利治「モダニズムの展示——巴里新興美術展をめぐって」(『モダニズムの越境Ⅲ表象からの越境』人文書院、2004年6月)を参照。

(*7) 瀧口修造「タンギー 青い水底」(『コレクション瀧口修造 9』みすず書房、1992年8月) 402頁。

(*8) 前掲、久保覚「年譜」317頁。

(*9) 『巴里新興美術展覧会目録』(1933年2月)6頁。この展覧会については『福岡日日新聞』紙上でも「巴里の最尖端をゆく／傑作百十五点を蒐む」(1933年2月10日朝刊3面)などと大々的に報道されており、1933年2月18日には九州・広島地区のラジオ番組として峰岸義一の「巴里新興美術と流行美」(午後5時より)も放送されている(詳細は『福岡日日新聞』1933年2月18日朝刊6面を参照)。

(*10) ただし当時の日本でも話題となっていたサルバドール・ダリの出品がなかったことから、瀧口修造「フランス美術展を見る」(前掲『コレクション瀧口修造』別巻)は不満を表明している(3頁)。

(*11) 瀧口修造「フランス新興美術展を見る」(前掲『コレクション瀧口修造』別巻)6頁。

(*12) 山中散生「シュルレアリスム雑稿五」(『古沢岩美美術館月報』第22号、1977年3月)8頁。この点については、黒沢義輝「年譜」(『コレクション・日本シュルレアリスム 6 山中散生・1930年代のオルガナイザー』本の友社、1999年12月)473頁も参照。

(*13) 前掲、花田清輝「ぱとろぎい・です・めるへん」176頁。

(*14) 瀧口修造「マックス・エルンスト」(『コレクション瀧口修造 12』みすず書房、1993年2月)35-36頁。

(*15) 尾川多計の論文は、五十殿利治編『コレクション・日本シュルレアリスム 2 シュルレアリスムの美術と批評』(本の友社、2001年7月)にリプリント版が収録されている。同書収録の五十殿利治「解題」(395-396頁)も参照。

(*16) 尾川は、式場隆三郎「精神病者の絵画及筆蹟」(『文学的診療簿』人文書院、1935年11月)を参照するとともに、直接式場にアドバイスをもらい、さらに中村古峯『変態性格者雑考』(文芸資料研究会、1928年6月)などの文献も参照している。尾形多計「超現実主義の精神鑑定——超現実主義の現実的批判(5)」(『アトリエ』1937年6月)の24頁を参照。

- (*17) 前掲、尾形多計「超現実主義の精神鑑定——超現実主義の現実的批判 (5)」23 頁。
- (*18) 瀧口修造「サルヴァドル・ダリと非合理性の絵画」(『コレクション瀧口修造 11』みすず書房、1991 年 12 月) 523、529 頁。
- (*19) 前掲、花田清輝「ぱとろぎい・です・めるへん」178 頁。
- (*20) 前掲、花田清輝「ぱとろぎい・です・めるへん」175 頁。
- (*21) 前掲、花田清輝「ぱとろぎい・です・めるへん」179 頁。
- (*22) 花田清輝「童話考」(『花田清輝全集』第 2 巻、講談社、1977 年 9 月) 72 頁。
- (*23) 前掲、花田清輝「ぱとろぎい・です・めるへん」176 頁。
- (*24) 前掲、花田清輝「童話考」66 頁。
- (*25) 当時パリにいた岡本太郎も「僕の考へではこれがほんとのスюрレアリストであると特に感じるのはダリとマツクスエルンストです。ミロはつまらないと思ひます。」と語っており(「アブストラクシオンとスюрレアリズム」『名古屋新聞』1936 年 2 月 28 日 7 面)、花田の主張との興味深い共振を見せている。なお、この岡本の新聞記事については、大谷省吾「岡本太郎の”対極主義”の成立をめぐる」(『東京国立近代美術館研究紀要』第 13 号、2009 年) 22-23 頁を参照。
- (*26) 瀧口修造「超現実主義解説」(前掲『コレクション瀧口修造 12』) 61 頁。初出は『海外超現実主義作品展』(春鳥会、1937 年 6 月) に収録されている。
- (*27) 花田清輝「心理と論理」(前掲『花田清輝全集』第 1 巻) 117 頁。
- (*28) 前掲、花田清輝「心理と論理」116-118 頁。
- (*29) 「金利生活者」については尾川多計「超現実主義の現実的批判 (承前) ——哲学性・思想性・政治性」(『アトリエ』1937 年 2 月) 17 頁を参照。「クレーペリン学派」や「早発性痴呆症患者」については尾川多計「超現実主義の現実的批判 (四) ——フロイド精神分析学を基礎として」(『アトリエ』1937 年 4 月) 80 頁を参照。
- (*30) 前掲、花田清輝「心理と論理」116 頁。
- (*31) 前掲、花田清輝「心理と論理」121 頁。
- (*32) 前掲、花田清輝「心理と論理」119 頁。
- (*33) 前掲、花田清輝「心理と論理」220 頁。
- (*34) 花田清輝「帽子について」は「悲劇について」と改題されて『自明の理』(文化再出発の会、1941 年 7 月) に収録された。本稿では「悲劇について」(前掲『花田清輝全集』第 2 巻) 115 頁を参照している。

- (*35) この点については前掲、渡邊史郎「花田清輝における批評原理の成立」の第2章『弁証法』と『修辞』、あるいは『弁証法』としての『修辞』が論じており、花田の形式論理に関する考え方と岡邦雄の関係についての考察など非常に示唆に富む。
- (*36) 花田清輝「錯乱の論理」（前掲『花田清輝全集』第2巻）27頁。
- (*37) 前掲、花田清輝「錯乱の論理」26頁。
- (*38) 同前。
- (*39) 同前。
- (*40) 花田のメーリング批判は、前掲「心理と論理」115-116頁と、前掲「錯乱の論理」18-19頁を参照。
- (*41) 前掲、花田清輝「心理と論理」116頁。
- (*42) 林紀一郎編「年譜——エルンストとシュルレアリスム」（『みづゑ』1977年5月）29頁を参照。

吉原治良と『具体美術協会』の語り
—オリジナリティーとアイデンティティーを巡って—

平芳幸浩

1 はじめに

「ひとのまねをするな、誰もやったことがないことをやれ」

この言葉を唯一絶対のモットーとして、具体美術協会（以下、「具体」と記す）のメンバーたちは文字通り体当たりで様々に実験的な作品制作を行った。活動の拠点となった大阪や芦屋だけでなく早くから東京でも展覧会を開いたものの、当時の批評家たちは「具体」の実践をほとんど黙殺した。国内での批評言語からの無視という状況を生み出した原因について乾由明は次のように分析している。

本質的には、それはかれらの活動が特定の観念や主張を前提とせず、もっぱら制作行為そのものにすべてを賭ける、あの無媒介の直接性において成立しているという事実によるのではないか。つまり一切の思弁や論証を拒否し、いわば肉体そのものの無私な自発性を生命とする具体の性格が、観念的な根拠や論理をつねに要求する批評家たちにとっては、あまりにも即興的、偶発的な遊戯にみえたし、また作品の造形的な完成度だけを問題とする唯美的な論者にとっては、それは未成熟で幼稚な運動としかうつらなかつたのである。(*1)

いずれにせよ、「具体」の活動は長く正当な評価を受けることがなかった。いくつか早い時期に散見される批評としては作家である彦坂尚嘉が「具体」における物質と行為の問題を取り上げた他には、千葉成夫が『現代美術逸脱史』において「具体」を1960年代の反芸術に繋がる戦後日本美術の始まりと位置づけたが、「具体」の活動が積極的に歴史化されるには1980年代を待たねばならなかった。当時の兵庫県立近代美術館や芦屋市立美術博物館の学芸員を中心として、ドキュメントの整理や存命作家へのインタビュー、詳細な作品分

析が行われ、ようやく歴史研究の俎上に乗せられることになったのである。(*2)

我々はこれから、「具体」およびその主導者であった吉原治良を巡る語りと実践を取り上げる。その目的は、「具体」という固有のグループにおいて、とりわけ結成当初の1954年からミシェル・タピエとの接触によって海外への進出を開始する1957年頃までの「初期具体」の活動において表現的主体がどのようなものとして捉えられ、どのように生成し、作品制作という実践とどのような関係を取り結んでいるか、を明らかにすることである。巨大な紙を体当たりで突き破る村上三郎、滑るように足で絵を描く白髪一雄、極彩色の蛍光管と電球でできた服を纏った田中敦子、戦後日本の前衛の最初期のものとも目される「具体」における数々の実験的作品を生み出したメンバーたちは、いったい何によってそのオリジナリティーとアイデンティティーを担保することが可能と判断したのであろうか。

本報告ではまず、「具体」における主体性、オリジナリティーとアイデンティティーの担保がいかになされるかについて、「具体」メンバーの語りの分析を中心に検討を加える。話を先取りして言えば、「具体」における主体性は、まず過去から切り離され、世界＝歴史に参入する以前の原初的な段階にあることで、「完全に自由な精神」としてのオリジナリティーを獲得するであろう。その上で、そのような「具体」のオリジナリティーあるいはアイデンティティーといったものが、「具体」の内的な構造、リーダー吉原治良とメンバーとの関係に見られる垂直構造によって可能となっていることを確認する。つまり「具体」における吉原の存在が、無垢な主体に承認を与え、世界＝歴史への参入を可能とする構造である。言うなれば、言語を獲得する以前の幼児が、身振りと呻き声のみで欲望を表出しながら、父の命令によって自己像を獲得していく段階と似たものを、そこに見出すことができるだろう。そして、「具体」における主体性を巡る構造が、彼らの物質観、作品制作にあたって精神が対峙する物質の捉え方に反映していることを明らかにする。

2 「具体美術協会」と吉原治良

「具体美術協会」は、吉原治良と彼のもとに出入りし作品の批評を受けていた若い作家たちによって1954年に結成されたグループである。リーダーの吉原治良は、吉原製油の御曹司として生を受け、実業家兼前衛芸術家としてグループを率いた。画家としての吉原は戦前から重要な抽象画家としての地位を築き、関西の美術界を牽引する存在であった。「具

体」が様々な実験的活動を大がかりに行うことができたのは、この吉原の経済的余裕によるところが大きい。吉原は、具体のリーダーであり、若い世代の教師であり、グループのパトロンでもあった。グループ創設当初のメンバーは 17 名、船井裕、辻村茂、吉原英雄、嶋本昭三、山崎つる子、吉田稔郎、吉原治良、上田民子、岡田博、上前智祐、吉原通雄、東貞美、関根美夫、正延正俊、伊勢谷ケイ、岡本一、藤川東一郎であった。その後何名かのメンバーが離脱、それと入れ替わるように翌年、白髪一雄、村上三郎、金山明、田中敦子、鷺見康夫、元永定正らが加わり、「初期具体」のメンバーがほぼ揃うことになる。

「具体」のスタートは展覧会によるものではなく、機関誌『具体』の創刊によるものである。当初吉原自身はグループの展覧会活動には消極的で機関誌によって国内外に広く活動を紹介することに重点を置こうとしていた。機関誌は国内だけでなく海外にも積極的に送られた。「具体」の目指すものについて吉原は機関誌創刊号に寄せた「発刊に際して」という巻頭文で次のように記している。

われわれにとって最も大切な事柄は現代の美術が厳しい時代を生きぬいて行く人々の最も解放された自由の場であり自由の場に於ける創造こそ人類の進展に寄与し得る事であると深く信じるからです。

われわれはわれわれの精神が自由であるという証しを具体的に提示したいと念願しています。新鮮な感動をあらゆる造型の中に求めて止まないものです。(*3)

完全に解放された自由な精神の具体的な提示、それが「具体」における芸術作品あるいは行為が意味するところである。このような目的を掲げた「具体」初の展覧会の場所は野外であった。芦屋公園の松林を使った「真夏の太陽にいでむモダンアート野外実験展」(1955年 6 月)である。この展覧会に白髪は、斧で荒々しく刻み目をつけた真っ赤な丸太を円錐状に組み上げた作品を、元永は巨大なビニール袋の中に着色した水を溜める作品を、嶋本はトタン板に穴を開けた作品を出品するなど、それぞれが既成のジャンルにとらわれない自由な表現を試みた。ほどなくして東京でも展覧会を開催する。こちらは小原会館を使った室内の展覧会であったが、先にも触れたようにこの東京での展覧会は、批評家たちにほとんど相手にされることがなかった。

「具体」に転機が訪れるのは 1957 年、フランスの美術批評家で画商でもあったミシェル・タピエが来日し、彼が主導するアンフォルメル の 同 士 として「具体」を激賞することによ

る。この後、タピエは日本でアンフォルメルを紹介に努めるとともに、「具体」をヨーロッパに紹介する役割を果たすようになる。このことによって「具体」は海外で高く評価されるようになるが、同時に、海外で作品の展示が可能となるよう、これまでの実験的な作風は影をひそめ、枠張りされたキャンバス上の絵画へと収斂していくことになる。「具体」はその後もさらに若い世代の作家をメンバーとして迎え様々な活動を続けるが、リーダー吉原治良の死にともない、1972年グループとしての活動に終止符を打った。

3 過去からの切断：現在性としての主体

冒頭に挙げた吉原治良の言葉「人のまねはするな、誰もやったことがないことをやれ」の、少なくとも前半部は吉原自身のオリジナルではない。かつて若かりし頃に吉原は、自作の絵画を一時帰国した藤田嗣治に見せ、批評を請うている。そのとき、作品を目にした藤田が吉原に向かって言った言葉である。藤田は吉原の作品に流行の様式の影響を見だし、そこから脱却することを先の言葉によって論したのである。つまりそこでは形式としての絵画を否定するニュアンスは含まれておらず、過去の様式を咀嚼した上で新しい方法論を模索せよ、という至極真っ当な指導がなされただけである。だが、この言葉が吉原によって「具体」のモットーとされた時点で、そこには「誰もやったことがないことをやれ」という文言が付加され、方向性を大きく変えることとなる。模倣の否定が決定的な新奇さへとシフトすることとなるのだ。そして「具体」のメンバーは、既存の形式内部での新しさの模索ではなく、形式を成立させていた媒材つまりキャンバスと絵筆を放棄するという選択を行うこととなる。「具体」は、絵画形式を否定することから制作を始めることになるのだが、この否定は形式の問題であるよりも、より根源的には歴史意識の問題である。「具体」が絵画形式を否定することでなそうとしているのは、歴史からの切断であり、徹底的な現在性による主体性の確立である。

新しいとは現代において真実に生きていることである。人は同じ生を生きるのではない。個々の特殊な生の中に、その人でなくては把めないものを感じ、表現しつつ存在するのだ。美も例外ではない。自己の自覚、主体性から生み出されたものにこそ、その人の具体的な生が表現され、その作家の生きた事実が新しい美を生み出す。過去の

あらゆる尺度は現実の生の実感をしばる何の力も持たない。意欲する主体によって尺度は創られて行く。(*4)

「具体」にとって過去とはすべからく因習的で観念的であり、それゆえ乗り越えられるべきものというよりは、葬り去られるべきものである。表現する主体は、障壁としての過去から切り離され、現在性にのみ生きなければならない。なぜなら、それによって初めて精神の自由が獲得され、内面の直接的な表出が可能となるからである。白髪一雄の次の言葉はおそらく「具体」で共有されていたであろう表現主体のあり方を典型的に表している。

私が私の資質らしきものを見付けて、あらゆる既製服を脱いで裸になろうと思い始めた時、形象は吹っ飛び、テクニックは私のペインティングナイフから滑り落ちて真っ二つに割れた。オリジナリティーの険しい道。前へ向けて走れ、走れ走れ、転んでもよい。ナイフは何時か板切れと取って変り、もどかしがって私は板切れを捨てた。素手でやろう、手の指だ。そして前向きと信じながら走って走って、走るうちに、そうだ足だ。足で描く。(*5)

過去から切断された完全に自由な精神が内面を直接的に表出することによって、新たな美が生まれ人に感動を与える。機関誌『具体』の発刊に際して寄せた吉原の言葉にも示されているような、精神の自由という主体性とオリジナリティーを巡る神話への、この素朴すぎるほどの信念。この信念ゆえに、あるいはこの素朴さゆえにと言うべきか、「具体」の創造行為の根源である「自由な精神」は、子どもの自由さ、未だ歴史に参入していない者たちの幼児性と結びつく。そこに見出されるのは、純粹で無垢な精神である。

「具体」と児童美術との関係は意外なほど深い。それは「具体」の初期メンバーであった浮田要三が「具体」に参加する以前から児童詩誌『きりん』の編集実務に携わっていたこと、吉原が童美展の審査員を早くから務めていたことが直接的な理由であるが、その他のメンバーも積極的に児童の美術教育や展覧会の審査に関わっている。早くも機関誌『具体』の第二号には大阪の深江小学校に在籍する小学生であった乾美地子さんの作品が、類い希なる個性の表現として紹介されている。「日常生活や、生活態度、生活感情は特異なものがなく、成績は中位、体格は幾らか小柄、目立った特技もなく、とに角、衆目を浴びるような存在ではない」乾が素晴らしい絵画を描くことについて、浮田は次のように語る。

私は、この乾さんの作品を楯にして、人間の激しい感情を全く抜きにした、最も平凡な、或いは平穏なヒューマンとしても、これだけ人の胸を打つ作品が生まれることの証にしたいのです。-胸を打つ-これは、絵画の場合、虚飾なく人間精神が、造形として結晶した時にのみもたらす現象だといいたいのです。(*6)

吉原も含めて「具体」のメンバーは、それら児童の表現に、自分たちに続く世代の将来の可能性を見出しているだけでなく、明らかに自らの表現との同質性を見出している。

(水の作品) — 工作材料のセットにあったのりのピンを空にして中に水を入れ、それに色のついた紙やえのぐで、インキ等を少し入れてピンをまわして見る、色のついた空気の泡はたえず動いて定着しない。

(食べる作品) — (中略) 紙を米粒程にちぎってこれが作品だと提出した。

(オートマティックな時計) — 水を張った容器の上にもろをぬって切りぬいた紙の針を二本浮かし、容器に一から十二迄の文字をかいいて水時計だといった。針は振動で動き何時を指すか分からない。(*7)

これは「誰もやってないことを考えなさい」という先生の指示を受けて子どもたちが考えた作品を嶋本昭三が記述したものである。「具体」のメンバーは、これら子どもたちの発想の純粹さを自らの内面の純粹な表出と重ね合わせているし、自分たちと子どもたちの関係を吉原と自分たちの関係の反復として捉えている。歴史とは無縁の純粹無垢で自由な精神が、物質を媒介としてその主体性を直接的に表出することによって作品が生まれ、そこに真のオリジナリティーが宿るという「具体」の創造の様態は、言い換えれば、表現の根源において幼児性を引き受けるということである。「具体」にとって「幼児性」は決定的な要素として機能している。先の引用の中で乾が「具体」の特徴として挙げた「無私な自発性」と「未成熟で幼稚な」外観は、「具体」にとって不整合、つまり形式化における失敗ではなく、表裏一体のものである。彼らにとって自発性と幼児性は等号で結ばれるものであり、彼らの芸術の根幹をなすものである。

さて、過去から切断されたただ現在に住まう自由な主体から生まれる表現(*8)は、ただそれだけでは実のところ、新たな創造として芸術への参入を許されているわけではない。子どもの純粹無垢な表現が、ただそれだけでは見戯に過ぎないように。新しさあるいはオリ

ジナリティーは、古さあるいは既視感つまりは過去を参照することによって遡及的に刻印されるものである。その意味で「具体」は常に過去との接続を必要としている。その接続の役割を果たしていたのが吉原治良なのであった。逆に言えば、吉原の存在があるからこそ、「具体」のメンバーは、その創造行為において現在の精神の自由という神話を素朴に信じていることができたと言えるであろう。

4 過去との接続：承認されるオリジナリティー

「具体」における完全なる精神の自由という創造行為の根源への信念が、作られたものでしかないということには注意を払っておく必要があるだろう。「具体」における「純粹無垢さ」とは語りであり、それは諸実践を支える言説である。「具体」は無理論集団であったと言われたこともあったが、無理論的つまり素朴に見えるのは、その「語り」において「素朴さ」を絶対的なものとしたからである。そのような「語り」を成立させているものこそが、吉原治良の存在である。

「具体」における吉原は、現役作家としてメンバーの一員であり、グループのリーダーであり、様々な展覧会のオーガナイザーかつ出資者であり、グループの精神的支柱であった。だが、ここで問題にすべき最も重要な吉原の役割は、審級者としてのそれである。

そもそも「具体」は、前衛画家として第一線で活躍していた吉原のもとに教えを請いに集まった若い作家たちの集団として始まったものである。その意味において吉原は当初から集団の中で「指導者」の役割を果たしていた。だが、吉原の「指導」が絵画制作における一般的な指導のように技術面における指導ではなかったことは容易に想像できる。吉原自身が「教師としては何も教えなかった」と語っているのはその意味においてであるし、メンバーによると「吉原は理論めいたことはほとんど口にしなかった」。吉原は、グループメンバーの作品をただ承認するか拒否するかという審級的な役割を果たしていたのである。白髪が回想する吉原の姿は、審級者としての吉原のあり方を如実に物語っている。

吉原治良はより良いものを作らせるために遠慮えしゃくもなく、言葉の鞭をふるってわれわれを鍛えつづけた。(中略)「まだあかなあ、今からここでもうひとがんばりやったらどうや」吉原邸の庭で運送屋が運び出しにくるまで描かされた男もあった。

こうして会場に運び込まれたからといって安心するのはまだ早い、並べてみて見劣りするようだとたちどころにキャンセルさせられてしまうのであった。(*9)

「具体」のメンバーにとって作品が成立することとは、吉原に承認されることであり、自由な精神の発露は吉原の承認によって初めて保証されるのである。新しさあるいはオリジナリティーは、吉原の承認によって作品に刻印される。そこでは吉原の判断が全てであった。吉原は「出しゃばった発言も嫌った」と元永が別のところで回想しているように、「具体」の若いメンバー同士はともかく、彼らと吉原の間で新しさやオリジナリティーを巡って議論が戦わされたと考えるのは困難である。この垂直的な構造は、先生と生徒とのそれというよりは、父と子の関係として捉えるべきであろう。

グループの連中は、次男である吉原通雄以外は全員、吉原治良を先生と呼ぶが、平日頃お互いの間の会話では「オヤッサン」と読んでいた。このことは、たんなる師弟以上の精神的な繋りと、畏敬のなかにも肉親に近い恐れと甘えや、作家同士であることの、生まな人間関係なども含まれていたことを思い起こさせる。(*10)

吉田稔郎が語る精神的な紐帯としての父子関係は、いわば子が父を介して世界へと参入する段階の関係を示していると言える。父としての吉原は世界＝歴史と接続し、ラング＝言語として子に対して審級的な位置にいる。一方、子としての「具体」メンバーは、西洋の美術において構造化された文法つまり象徴言語を依然獲得しておらず、言語的に構造化されていない様々な身振りによって、世界＝歴史との接触を試みる。父は、この幼児的な身振りに禁止と承認を振り当てて言語を獲得させ、象徴界への参入を可能にするのである。このとき、子としての「具体」メンバーは、父の言語を引き受けることになる。新しさあるいはオリジナリティーを唯一の拠り所として立つ「具体」のメンバーは、父吉原の承認のもと父の言語をまとうことによってアイデンティティーを獲得できるのである。

「具体」における垂直構造とはこのようなものであり、この父子関係的な構造が、先に見た「具体」における自由な精神の神話と不即不離な関係にあることは理解できるであろう。幼児的な純粋さは、父の審級によって成立しているものであり、父としての吉原の存在が、幼児的な純粋さという神話を用意したのである。

父子関係に擬せられるこのような垂直構造の中で、吉原自身はある分裂状態を抱え込ま

なければならなかったことも事実である。リーダーとして先生として父の立場であった吉原は同時に、「具体」の一メンバーとして、一人の作家として子の立場でもいなければならなかったはずである。そうでなければ「自由な精神」は保持できないのであり、他者の審判によって子としての吉原は世界への参入を許されなければならないのである。「具体」がもつ垂直構造の不可逆性、現実的にはいかんともしがたい構造が、吉原にとって、創造の栄養源とはなりつつも、一種の桎梏として感じられていたことは、吉原が「わしは君らの絵を見てやるけどわしのは誰が見てくれるのや、わしの先生は君らしかいないのや」と吐露したことにも現れている。

1957年、フランスからミシェル・タピエが来日し、「具体」と接触する。来日の動機は自身が提唱するアンフォルメル運動を日本に紹介するためであったが、タピエは「具体」においてそれがすでに実現されていたことに驚き、機関誌『具体』に「具体派礼讃」という文章を寄稿することになる。このタピエによる発見によって、「具体」は一気にアンフォルメルのコンテクストに回収されていくことになるのであるが、注目すべきは、タピエが繰り出す晦渋な理論に対して「具体」のメンバーが無批判的に賛同してしまうことである。「迎合的」と批判され、結果的に国内での「具体」理解の障害ともなった、このタピエへの追従は、結果的な善し悪しは別として、おそらく「具体」にとってもう一人の父の発見であった。若いメンバーにとってタピエは、吉原以上に、直接的に西洋美術の象徴言語を具現した存在に他ならなかったし、吉原にとっては、志を同じくする同士の発見であるとともに、作家吉原の父、かつて藤田がかりそめにそうであった存在の発見であった。

5 おわりに：精神と物質

「具体」における幼児的な純粹さと審級者の関係を確認した我々はここでようやく、「具体」の芸術実践における制作原理の問題へと到達する。それは精神と物質の対立したままの握手として語られるが、問題はその握手がどのような関係においてなされるか、である。まず吉原による重要なテキストの引用から始めよう。

今日の意識に於いては従来の美術は概して意味あり気な風貌を呈する偽物に見える。
うず高い、祭壇の、宮殿の、客間の、骨董店のいかものたちに袂別しよう。

これ等のものは絵具という物質や布切れや金属や、土や、大理石を人間たちの無意味な意味づけによって、素材という魔法で、何らかの他の物質のような風貌に偽瞞した化物たちである。精神的所産の美名に隠れて物質はことごとく殺戮されて何ごともしゃべり得ない。

これらの屍を墓場にとじこめろ。

具体美術は物質を変貌しない。具体美術は物質に生命を与えるものだ。具体美術は物質を偽らない。

具体美術に於いては人間精神と物質とが対立したまま、握手している。物質は精神に同化しない。精神は物質を従属させない。物質は物質のままでその特質を露呈したとき物語りをはじめ、絶叫さえする。物質を生かし切るとは精神を生かす方法だ。精神を高めることは物質を高い精神の場に導き入れることだ。(*11)

これは、吉原自身によって寄稿され雑誌『芸術新潮』1956年12月号に掲載された「具体美術宣言」の冒頭部分である。「具体美術宣言」は、日本で巻き起こりつつあったアンフォルメル旋風を紹介し、その日本の実践として「具体」を含めようと考えた編集部からの要請で急遽起草されたものであったが、理論化を嫌った吉原が具体の理念を言葉にしたきわめて例外的なテキストであり、物質主義的観点から「具体」の実践を言語化した重要な宣言として、冒頭に挙げた「誰もやったことがないことをやれ」という言葉とともに、「具体」の思想を語る際にしばしば引用されてきた。我々がここまで意図的にこの重要なテキストに言及せずにきたのは、ここで語られる物質のあり方あるいは物質と精神の関係を、「具体」の構造的観点から照射しようと考えたからである。

この引用の前半部では過去との訣別が宣告される。そこで否定すべき偽物として断罪されているのは、物質を素材として用いて他の何かを表現しようとする具象的な美術表現であり、言い換えれば主題や文学性の否定である。これは「浪漫派やダリー派のシュールリアリストの制作にあつては絵筆は猛威をふるい、その文学的な意図の下に絵具は完全に媒体視された」と語る嶋本の言葉(*12)とも呼応している。

この物質へのアプローチそのものは、フォーマリズムの理論装置が早くからメディウムの物質性への自覚を近代美術の基礎に据えていたことからわかるように、取り立てて新しいものではなかった。ポイントは物質へのアプローチの方法である。

捏ねられる泥、破られる紙、光と色をたたえる水、投げつけられ割れるガラス、そこか

ら送り飛散する絵具。これらはそれぞれ白髪、村上、元永、嶋本といった個別の精神と握手することで、その特質を露呈させる。「物質は精神に同化しない。精神は物質を従属させない。」物質に何らかの手が加えられるとすれば、それは物質によって何かを語るためではなく、物質に何かを語らせるためである。その意味で、「具体」における作品は、作家の内面の表出であると同時に、物質の側から見れば、物質そのもののオリジナリティーとアイデンティティーの発露でもあるのだ。だが一方で、物質は物質そのものだけでは、何も語らないただの物質に過ぎない。物質は精神の導きによって初めて「絶叫する」のである。ここに見られる物質観、精神と物質の関係に、グループとしての「具体」の構造の反映を見ることは暴力的であろうか。

固有の特質を内に秘めながらもそれ自身としては言語を持たず、他者からの承認をただ待つだけの存在である物質、その物質に表現＝言語を与え内面を外在化させる存在としての人間精神、「高さ」とともに語られるこの関係は、「具体」メンバーと吉原の垂直的关系と平行にある。「具体」における人間関係が垂直構造を有していたから、このような物質観が成立したのか、逆にこのような物質観があったがゆえに、垂直構造が成立したのか、もしくは、そもそも両者が重層的な平行関係にあることが「具体」という希有なグループを可能ならしめたのか、ここで答えを出すことはできない。だがいずれにせよ、「具体」における主体性とは他者による承認によって世界への参入が可能となるような何かであり、そのような主体が物質と対峙するとき、物質の特質の露呈が主体のエネルギーの発露と同義となる循環回路が形成される。言い換えれば、「具体」における主体は物質に仮託されているのである。物言わぬ物質が物語を始めるとき、それは精神の側にあるはずの主体の物語ともなるのだ。

我々はこれまで「誰もやったことがないことをやれ」という「具体」のモットーを出発点とし、人間精神と物質との関係まで、「具体」における語りと実践を通して、ここに見られるオリジナリティーとアイデンティティーのあり方について考察を進めてきた。戦後の虚無状態からの立ち直り、公募団体を中心とした日本の美術界の硬直化への反発からなるタブラ・ラサへの希求は、「具体」を始めとして実験工房やデモクラート協会など多くの前衛的芸術集団を生み出した。その中で「具体」は「完全に自由な精神」がもつ「純粹無垢さ」への回帰を望み、「幼児性」に踏みとどまることを選択した。そしてそのような選択が、父吉原治良を介したイニシエーションによってのみ可能となるような構造を「具体」が持っていたことも確認した通りである。そして、そのような構造が「具体」における作品制

作の根幹となる物質観とパラレルな関係にあることを示した。それ自身としては物言わぬ物質は「具体」メンバーの主体性のあり方を代理表象し、純粹無垢な幼児とも重なる。一方、物質に向かう精神としての「具体」メンバーは吉原の位置を占め、そうして自らが自らを発露させるような複雑に絡み合った循環回路が形成され、その回路の中で「自由」は担保されるのだ。

さて、物質への主体性の仮託、つまり物質を通して主体が語るのではなく、物質の語りやものが派における物質のあり方への考察に新しい視座を提供するかもしれない。あるいは、現代日本のスーパーフラットやマイクロ・ポップといった「幼児性」をはらんだ美術表現と、このような物質観との通底性がどこかに潜んでいるかもしれない。だがこれはまた別の話である。

了

註

- (*1) 乾由明「具体美術の15年」『みづゑ』No.754 1967年11月
- (*2) 兵庫県立美術館、芦屋市立美術博物館が中心となった具体研究については、例えば次のものを参照。Cf.芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』財団法人芦屋市文化振興財団 1993年、平井章一編著『「具体」ってなんだ？ 結成50周年の前衛美術グループ18年の記録』美術出版社 2004年
- (*3) 吉原治良「発刊に際して」『具体』1号 1955年1月1日
- (*4) 村上三郎・元永定正「具体美術の主旨」『美育文化』Vol.6 No.11 1956年11月
- (*5) 白髪一雄「行為こそ」『具体』3号 1955年10月20日
- (*6) 浮田要三「乾美地子さんとその作品」『具体』2号 1955年10月10日
- (*7) 嶋本昭三「子供らしくない絵の方がよい」『美育文化』Vol.6 No.11 1956年11月
- (*8) 「具体」と過去との切断には敗戦後の日本という環境が作用していると言えるかもしれない。敗戦による無からの再出発、という認識が「具体」メンバーの世代において明確に共有されていたかどうかは定かではない。少なくとも彼らの実践と「戦後意識」の結びつきを明示する言葉は確認できない。だが次の事例は、過去が破壊された無の場所から現在の主体が立ち上がる、という意識を示していると言えるかもしれない。ここで取り上げたい興味深い展示形式

はアメリカの雑誌「LIFE」の取材依頼に際して吉原が発案した「廃墟」での展覧会である。吉原は「武庫川の河口に残っていた数万坪に及ぶ石油タンク群の爆撃の跡」を展示場を選ぶ。この爆撃による廃墟での展覧会は、残念ながら記事として掲載されることはなかった。水が溜まって池のようになった石油タンクの残骸の中でボートに乗る吉原の姿には、戦争の悲惨さを感じさせる雰囲気はないかもしれない。しかし、文字通り、過去が洗い流されたこの廃墟で新たな現在の創造を屹立させようとする試みに、過去との切断から出発する「具体」の表現のあり方と戦後の日本を覆っていた再出発の感覚との共鳴を見ることは不可能ではない。

(*9) 白髪一雄「冒険の記録 エピソードでつづる具体グループの12年(最終回)」『美術手帖』No.291 1967年12月

(*10) 吉田稔郎「残された精神的遺産 吉原治良語録を中心に」『美術手帖』Vol.31 No.446 1979年3月

(*11) 吉原治良「具体美術宣言」『芸術新潮』1956年12月号

(*12) 嶋本昭三「絵筆処刑論」『具体』6号 1957年4月1日

九鬼哲学における偶然と時間 —歴史と語りをめぐる—

宮野真生子

はじめに、

1930年代前後、時局が大きく動くなかで、困難な時代を生き抜くためには、歴史を知る必要があるとばかりに、歴史についての語りが活発になっていく。そんななか、九鬼周造は「偶然性から歴史哲学は始まる」(KZ3/115) (*1) と書きつけた。とりあえず、歴史哲学を、偶然的な出来事を一つの語りへまとめていく作業であるとするならば、九鬼が生涯問い続けた偶然性の問題は、たしかに歴史哲学の意図と非常に近いところにあるように見える。それゆえ、九鬼哲学は歴史哲学だとする先行研究もある (*2)。だが、彼は「歴史」について、決して具体的に語ろうとしない。偶然性に歴史哲学の起源を見つつ、なぜ「歴史」を避けるのか。本稿では以上のような問題意識を起点として、「歴史」と「語り」の関係を考えることで、九鬼が「歴史」の「語り」を避けた理由を明らかにし、歴史哲学とは異なる偶然と歴史の語り方をスケッチしていこうと思う。

一、三木における「歴史」と「語り」

(1) 歴史の三段階

1920年代におけるマルクス主義の流行を受け、京都学派でも1930年代にかけて、「社会」や「歴史」という言葉が様々に取り上げられる。なかでも活発にこれらの議論をリードしたのが、三木清である。1928年に『唯物史観と現代の意識』を出版後、マルクス主義へ急速に接近した彼は、2年後に日本共産党への資金提供容疑で検挙され、次第にマルクス主義と距離を置くようになる。そして、1932年、三木哲学の始まりとも言われる『歴史哲学』が出版される。

この書の第一章「歴史の概念」で三木は、歴史を「ロゴスとしての歴史」「存在としての歴史」、そして「事実としての歴史」の三種類に分け、それらの関係について論じている。まず、問題になるのが前者二つの関係である。歴史とは、歴史として書かれ、知られることで形成される一方で、そのためには元となる出来事そのものがなければならない。このような「客観的に「出来事」そのものの意味に於いて用いられる」のが「存在としての歴史」であり、それにたいして「歴史に就いての知識及び叙述」は「ロゴスとしての歴史」である。時間的な順序としては、出来事が起こり、それが語られるのであるが、「ロゴスとしての歴史...から云うならば、存在としての歴史は自己の出発点ではなく、寧ろ自己の到着点である」(MZ6/7)。なぜなら、様々な出来事が時代ごとに発生するが、歴史として語られるものはごく一部であり、だからこそ、歴史は語られ知識となることで成立するからである。このような歴史のあり方をふまえ、三木は「歴史は書き更えられる」(MZ6/11)と言う。生じた出来事を動かすことはできないにもかかわらず、なぜ、歴史、つまりロゴスとしての歴史は書き変えられるのだろうか。この問題は、そもそも「歴史が書かれる条件」は何かを問うことに繋がる。そして、三木はその条件として次の三点を挙げる。まず、第一の条件、それは「歴史を書くとはそれを繰り返すということである。...繰り返すということは本来手繰り寄せるということである」(MZ6/13)。この「手繰り寄せる」という言葉を、三木は「伝えられる」という言葉と対比的に使用している。歴史は「伝えられる」ものだ、というとき、それは歴史を変わらない過去のものとして捉え、過去のものとしてそのままに後世に伝承しようとする意図がある。それに対し「手繰り寄せる」とき、それは私の手もとへと引き寄せられる。つまり、「歴史の端緒」は過去にあるのではなく、「現在」へと引きつけられる。「単に今が昔になるばかりでなく、昔がまた今であるところに歴史はある」(MZ6/11)。常に歴史は、今と繋がっている。その繋がりほどのようなものか。それが第二の条件、「歴史叙述には選択が必要である」(MZ6/14)から明らかにされる。先に述べたように、私たちはすべての出来事を歴史として語るわけではない。歴史的に重要と思われる出来事を歴史として取り出し語るのである。その意味で、第一の条件の「手繰り寄せ」も選択のうえで手繰り寄せられており、その選択は常に手元の現在においておこなわれている。つまり、「その限りに於いてロゴスとしての歴史と存在としての歴史とは統一されると云われよう」(MZ6/15)。では、そのような統一はどのようにして形成されるのか。その点が第三の条件、「歴史が書かれるためには何らかの全体が与えられなければならない」(MZ6/16)である。たしかに、様々な発生する出来事を羅列するだけでは、一続きの歴史

とはならない。そのためには、何らの全体に基づき、それぞれの出来事を位置づけて、歴史として語り出す必要がある。しかし、三木自身が言うように、歴史は常に動いていて、完結した全体となることはない。では、いったい歴史を書くための「全体」とはどこにあるのか。それは「現在を措いてのほかはない」と彼は言う。「歴史の端初が過去でなく現在であることによって、歴史の初めと終わりとは一致し、かくして全体なるものが与えられ得るのである」(MZ6/16-17)。つまり、私たちが生きる現在からのみ歴史は叙述され、形成される。

なぜ、「現在」が「全体」を与えるのか。この「現在」こそ、三つ目の歴史のあり方、「事実としての歴史」と呼ばれるものである。三木によれば、「事実としての歴史」がよって立つ「現在」と、いわゆる時代区分としての「現代」は異なる。「現代」は「存在としての歴史」に属し、一つの出来事として過去と同じように扱われるが、「現在」の「事実としての歴史」は「最も遠き過去をも手繰りよせ、全体のうちに包むことによって活かす」(MZ6/23)ものである。注意しなければいけないのは、「事実」という言葉は「存在としての歴史」の「出来事」を指すのではないということである。この「事実」はドイツ語の *Tatsache* の訳語であり、三木はこの語を *Tat-Sache* と解釈し、*Tat*、行為であるとともに、*Sache*、物であるという捉え方から「事実」という訳語を使っている。赤松常弘の言葉を借りるなら、「事実」という日本語を、活動と活動を担う実体的な物とを一つに結び付けた哲学的概念を現わす述語に仕立てあげたわけである>(*3)。いわば、「事実としての歴史」は、「歴史を作る行為」であって、「作られた歴史」となるのが「存在としての歴史」である。この歴史を作る行為としての「事実としての歴史」は、田辺のみた歴史的現実の行的側面と非常に似た構造をとるもので、与えられた過去を現在において引き受け、そこから未来へと向かって歴史を形成する行為とされる。それゆえ、三木は「行為は絶対的に自由なものでなく、また必然的なものであるから、行為は歴史的なのである」(MZ6/32)と言う。行為の自由と、それを縛る必然性の問題、その矛盾に歴史の成立を見る三木は、その矛盾の克服の手掛かりを偶然性に求める。この偶然性の位置づけに際して明らかになるのが、現在が与える「全体」のあり方であり、全体に導かれる歴史のあり方である。

(2) 意味に導かれ「成る」歴史

歴史を先の三段階に分類したあと、彼は改めて「歴史はその存在に於いて何であろうか」と問いを立て、「歴史はその存在において現実存在である」(MZ6/60)と答える。歴史は、

既に起こってしまった出来事として現実存在である一方で、それが生じた絶対的な理由を私たちは突き止めることができない。つまり、「現実存在と現実存在の理由が一ならぬ」ものが歴史であり、それゆえに「歴史的なものはその本性に於いて偶然性を含む」(MZ6/63)。だが、存在する理由を自己自身のうちに見出せない（つまり、必然性をもった存在ではない）というが、根拠なく存在するものなどそもそもあるのだろうか、と三木は問いかける。

「歴史はその存在において現実存在であると云われるとき、それに於いては存在と存在の根拠が二つでなければならないが、このとき存在の根拠と見らるべきものは真の現在たる事実としての歴史である」(MZ6/66)

三木は、私たちの現実が理由なく与えられるもので、偶然性が不可避であることを認める一方で、「存在の根拠」を求め、それを「事実としての歴史」と言う。なぜ、偶然に存在する現実が、「事実としての歴史」として根拠をもつと言われるのか。たしかに、出来事として見れば、現実は無偶然である。しかし一方で、その偶然に与えられた現実は、引き受けざるをえない事実として私たちに迫り、未来はそこからしか与えられない。そのとき、偶然の出来事を足掛かりとして未来へ向かうことで、私たちは自らの現実を展開していく。その未来にとって、偶然は根拠となっている。それゆえ、三木は「存在の根拠が「主体」として把握されねばならない」(MZ6/69)と言い、現在において偶然を引き受け、未来へと向かうところに「事実としての歴史」の成立を見た。だが、どのようにして私たちは主体として存在の根拠を把握すればいいのだろうか。それは決して、闇雲に偶然を引き受けることではなく、先に見たように「事実としての歴史」の成立には、しかるべき全体が必要である。では、その全体とは何なのか。現実存在が無偶然を本性とする以上、因果的必然性はその偶然を否定してしまうため、手引きとなりえない。だが、それとは別種の「歴史的必然性」があると三木は言う。

「真の歴史的必然性は、或るものが抽象的な法則的普遍によって規定されているところではなく、寧ろそれが具体的な全体的普遍によって生かされ、かかる全体をつねに自己のうちに写し出しているところにある。然るにこのような、部分の全体に対する関係は、実に「意味」Bedeutung の範疇を基礎付ける。」(MZ6/85)

偶然に生じた出来事も、具体的全体的普遍から見れば、一定の意味を占めているはずである。たしかに、歴史の中で起こる出来事は偶然に過ぎない。しかし、人はそれを意味あるものとして活かし、未来へ向かわなければならない。ここで三木は、その普遍性があらかじめ与えられた普遍性や合目的性であってはならないということを強調する。「我々が歴史的認識に欠くべからざるものと認める全体の概念は、与えられたものというよりも寧ろ課せられたものの意味をもっている。…全体は与えられたものでなく、却って事実としての歴史の立場からそれぞれの場合に新たに作らるべきものなのである」(MZ6/143) と言うように、「具体的な全体的普遍」は常に歴史の展開のなかで目指されるべき方向として考えられている。偶然の出来事に遭遇したとき、私たちがおこなうべきは、与えられた必然性からその偶然の意味を考えることではなく、偶然そのものの中に意味を求め、その意味を活かす方向の全体を求めて、歴史の展開を普遍へと導いていかなければならない。このような歴史的必然性のことを三木は「意味必然性」(MZ6/87) と呼ぶ。この「意味必然性」に基づいて、歴史は語り出され(=「ロゴスとしての歴史」)、歴史が明らかになる(=「存在としての歴史」)。もちろん、この歴史の形成は、「事実としての歴史」の現在において、偶然を引き受けて、意味必然性を目指すことで可能になっている。「存在としての歴史」に於いて形作られる一続きの歴史像は、つねに「事実としての歴史」の全体／意味必然性によって担われているのであり、このように三つの歴史は、密接に関連している。

「歴史叙述は一方に於いて存在としての歴史を模写する関係を通じて客観的存在によって規定されると共に、他方において歴史意識によって規定される関係を通じて主体的事実を表出する。ロゴスとしての歴史は存在としての歴史を模写すると同時に事実としての歴史を表出する」(MZ6/49)。

「ロゴスとしての歴史」/「歴史叙述」は、「存在としての歴史」/客観的存在がなければ不可能であるが、叙述の形は「事実としての歴史」に基づいて形作られる。それゆえ、歴史が語られるとき、そこには「存在としての歴史」と「事実としての歴史」が表われる。だが一方で、歴史は語られることで姿を現わすものでもある。三つの歴史は相互に循環的關係にあり、いずれを切り離すこともできないもので、その循環的關係のなかで現われるものである。まさに三木が言うように、歴史とは「在るのではなく、成るのである」(MZ6/151)。

「在る」のではなく「成る」と言われるように、歴史はあらかじめ存在するものではない。では、何によって「成る」のか。それは決して自然に生成してくるものではない。なぜなら、先に挙げた三つの歴史はたしかに切り離すことのできない関係ではあるが、その関係自体は所与のものではないからである。そもそも、歴史が存在するためには、偶然の出来事が必要であり、偶然は存在の理由をもたないものとしてロゴスを拒むものである。それゆえ、存在としての歴史を語るためには、そこにある偶然とロゴスとの大きな隔たりを越えねばならない。そこで提示されるのが、現在における「事実としての歴史」であり、「意味必然性」である。つまり、「意味必然性」が語りを可能にし、存在を形作ることで、三つの歴史は結び合わされている。だが一方で、「意味必然性」が導出されるのは、偶然を越えて歴史に具体的全体的普遍を見出そうという私たちの意図があつてのことである。意味は、この歴史を全体から語り、普遍的に捉えようとする欲望なくして成立しない。いわば、私たちが歴史を問題にすると、そこにはつねに語り、意味づけることへの欲望が隠れていると言えるだろう。たしかに、歴史は偶然を本質とする。だが、歴史は偶然があれば歴史として成立するわけではなく、「語る」ことで「意味」が形作られたとき、はじめて私たちの前にその姿を見せるものなのだ。

しかし、意味づけられた偶然を私たちは偶然と言えるだろうか。無意味であるのが偶然であるとするならば、意味必然性に基づいて具体的全体的普遍のなかに位置づけられた偶然はもはや歴史の中でひとつの必然的出来事に転化してしまっている。歴史の起点には偶然がありながら、歴史を語ろうとした瞬間、私たちは偶然を捉えることが不可能になる。歴史を求める以上、その起点にあった偶然を守ることは不可能なのだろうか。この困難な問題に対し、別な可能性を示したのが九鬼周造であつた。

二、「偶然性」と「回帰的時間」

(1) 回帰的時間とは何か

「はじめに」でも述べたように、九鬼が歴史について語ることはない。彼の思索は、現在の刹那に出会う偶然的事象をめぐるものが主で、偶然の先へといかに進むかということに関しても『偶然性の問題』において簡単に扱われるだけだ。だが、偶然性を生きることについて、九鬼は別の角度からの探究をおこなっている。それが、偶然性の時間としての

「回帰的時間」の分析である。この「回帰的時間」について九鬼が初めて語るのは、1928年フランス、ポンティニーでおこなわれた講演「時間の観念と東洋における時間の反復」である。この問題は帰国後の1931年、「形而上学的時間」として上梓される。

「形而上学的時間」冒頭において、九鬼は「形而上学」が「ものの絶対的根拠」を問うものであるゆえに、「形而上学的時間」と呼ばれるのは、「絶対的根拠」すなわち「そのものの本原」を有する時間のことであるとして議論をはじめ。彼によれば、時間の本原とは、「無限」である。なぜなら、一般に私たちは時間の規定として過去・現在・未来の三様態を想定しているが、もし時間が有限だとするなら、この時間には始まりと終わりがあることになってしまう。そのとき、「時間の起始または終極を考えない訳には行かない」が、時間が有限であるなら「時間の起始は過去のない現在として思惟するよりほかはない。然るに、過去のない現在なるものは思惟することが困難である」(KZ3/178)。それゆえに「時間を無限と考えることは…時間の原本的規定に適合したものである」(KZ3/179)と九鬼は結論づける。そして、そのような無限性を持った時間として九鬼が考えるのが「回帰的時間」であり、その代表例として「輪廻」における時間を挙げている。

では、そもそも「輪廻」とは何か。九鬼によれば「輪廻とは一般に因果律に支配されている。原因と結果とは連鎖をなして」おり、「一般に因果性は同一性に帰着する」(KZ3/181-2)。たとえば、ある身分の低い人が次には高貴な家に生まれるなら、それは既に高貴な品をその人が有していたからであり、その人の実質に変化はなく、人としての同一性は保持されたままである。結果のうちには原因が内包されており、そこにある同一性が展開したにすぎない。このように考えるなら、「輪廻」の典型とは「或る人間が全く同一の人間に生れる場合」(KZ3/182)であると九鬼は言う。このような同一性に基づく輪廻の思想を純粹に突き詰めた先に現れるのが「世界は、その同一性を保ちつつ、回帰する」と考える劫波説であり、そこに成立するのが「回帰的時間」である。その代表例として、ピタゴラス、ショーペンハウエル、そしてニーチェがツァラトストラで語った永劫回帰が挙げられている。彼らが語る無限に回帰する時間とは、単に永遠に延びゆく終わりのない直線のような無限ではなく、始まりと終わりのない円としての無限、円が車輪のように回ることで繰り返される無限である。つまり、現在におこった出来事は過去にも存在し、また未来にも存在するがゆえ、世界は全くの同一性を保って繰り返されていく。「各々の瞬間、各々の現在は異なった時間の同一の今である」(KZ3/191)。この各々の瞬間は全くの同一性をもつゆえ、それぞれの今に順序があるわけではない。各々の瞬間は可逆的であり、「可逆性の故をもって

厳密に円を描いている」(KZ3/190)。それゆえ、そこでは「互に全然同一でありながら数の上で多であることが出来る」(KZ3/190)。いわば回帰的時間とはそれぞれの瞬間が永遠の同一性を保って無限にめぐる時間である。

(2) 二つのエクスタシスと歴史の問題

ところで、九鬼は「時間は意志に属するものである。…意志が存在しない限り時間は存在しない」として、時間の根柢にそれを生きる時間性としての人間が存在することを述べている。では、回帰的時間は、どのような時間性から生まれ、人はその時間をどう生きるのか。時間性としての人間というとき、九鬼が念頭においているのはハイデッガーであり、ここでもハイデッガーの議論が参照されている。ハイデッガーによると、既在が「…へと立ち帰って *Zürück auf*」という性格をもつように、時間性はつねに「脱自態 *Ausser-sich*」である。このような性格をもつ将来・既在・現在の現象は「時間性の脱自態」と呼ばれる。そのうえで、時間性は次のように定義される。「時間性とは、まず存在していて、それがあとから自己の外へ抜け出すというものではない。時間性の本質は、これらの脱自態の統一において時熟することである」(*4)。三つの契機のいずれが脱自態の統一を導くのかによって、現れる時間性も異なってくる。たとえば、先駆的決意性による本来の実存では、可能性の根源にある将来から時間性は時熟する。このように脱自態の統一によって成立する時間性を基礎として、私たちが通常考える未来・現在・過去という時間の契機が分化してくる。個別の契機が連続するのではなく、統一体からそれぞれの契機が分化することで私たちの時間は成立すると言えるだろう。この異質な契機の連続からなる時間の流れを支えるものを、ハイデッガーは時熟の統一的な運動という意味で「エクスタシス的統一」と呼ぶが、これを九鬼は「水平的」な統一であると言う。なぜなら、このような時間において「構成契機の連続性ということが核心的」であり、「各契機は純粹異質性を示し、従って時間は不可逆的」(KZ3/192)だからである。このような「水平のエクスタシス」は、現存在の根本構成である被投的投企の基礎にあつて現存在の統一と流れる時間の統一を可能にするものであり、私たちが流れ過ぎ去る時間のなかにおいても同一性を保ち自己を形成することができるのは、何よりもこの「水平のエクスタシス」のおかげである。

このようにして、時間のなかで同一性が保持されることで、私たちは自己として出来ることができる。それは、現在において過去を引き受け、未来へ向かうという意味で歴史的な自己と言える。歴史を生きる自己の基礎には、この「水平のエクスタシス」があると

言えるだろう。それは、三木が、事実としての歴史を主体として引き受けるというとき、ハイデッガーの先駆的決意性の影響がみられることからわかる。

歴史的自己を可能にする「水平のエクスタシス」に対し、回帰的時間を可能にする時間性とはどのようなものなのか。ハイデッガーに則り時間性の基礎をエクスタシス／脱自態とした上で、九鬼は回帰的時間の時間性を「垂直のエクスタシス」と呼ぶ。水平のエクスタシスにおいて過去・現在・未来という異なる契機の統一があったように、垂直のエクスタシスも何らかの統一が必要となるが、その統一が水平方向ではなく、「垂直的」におこなわれるとき回帰的時間は可能になるというわけである。この回帰的時間においては、それぞれの現在が同一の形で永遠に回帰する。水平のエクスタシスの統一性において、同一性は流れる時間の連続性において成立するものであったが、回帰的時間において成立する同一性は連続する時間のうちではなく、永遠に回帰してくるそれぞれの間で成立するものとなる。そこで統一される諸契機は流れるものではなく、いずれ回帰する刹那であり、連続していない。しかし他方で、諸契機は永遠の今として同じ様相をとるのだから、その性質は「絶対的同質性」を示す。九鬼によれば、諸契機は「絶対的同質性」を示しつつ、非連続でありながら「一種の遠隔作用の如きものによってのみ連結されている」(KZ3/192)。したがって、それぞれの今は交換可能であり、「時間が可逆的である」(KZ3/192)。非連続の契機は流れるのではなく、可逆的に開かれた「永遠の今」として深く沈滞していく。だから、流れる時間を統一する「水平のエクスタシス」に対して、このような永遠の今の時熟を九鬼は「垂直のエクスタシス」と呼んだのである。

このような回帰的時間は「永遠の今」として感得されるものだが、その一方で、同じ事態が全く同一の形を保って永遠に繰り返すという事態を俯瞰的に捉えるなら、回帰的時間は絶対的同一性として人間にとって逃れようのない「宿命」の様相を帯びて現れるだろう。九鬼も「この時間の観念は宿命論の典型であるかのように見える」と述べている。だが、彼はそれに続けて「そうして、宿命とは一種の偶然であるから、回帰的形而上学的時間は偶然性の時間形態とも考え得る」(KZ3/195)として、一見対立するように見える同一性としての回帰的時間と偶然性を重ね合わせていく。なぜ、絶対的同一性の回帰する時間は偶然的事態だと言われるのか。たとえば、「ソクラテスがクサンティペと結婚する」という事態は回帰的時間の絶対的同一性に基づいて永遠に繰り返すことはできるだろうが、なぜソクラテスがクサンティペと結婚するという事態が選ばれたのか、例えば独身を貫くことも、他の女性と結婚することも可能であったにもかかわらず、クサンティペだったのかという

理由は回帰する時間の絶対的同一性によって根拠づけることはできない。永遠に繰り返すこの絶対的同一性が「なぜこのような同一性」であるのかという根拠はどこにもない。根拠なく、つまり起源は偶然でありながら、回帰的時間において絶対的同一性によって事態は永遠に繰り返す。それゆえに絶対的同一性は宿命であると同時に偶然であると言えることができるのである。こうして回帰的時間の「永遠の今」と偶然性は一つの事態に重ねあわされていく。

このことを受けて、『偶然性の問題』で九鬼は「運命としての偶然は回帰的形而上学的時間の永遠の現在として会得されることも稀れではない」(KZ2/235)という。偶然の出会いに直面して、その出会いが「存在しないことも可能だったにもかかわらず、存在している」という偶然の「有り難さ」を知るとき、出会いの唯一性、かけがえなさが開示され、人は偶然を「運命」と受け止める。この偶然が開示する現実の唯一性が「運命」として絶対性を帯びるとき、偶然の現在もまた、絶対性によって深められ「永遠の今」として私たちに迫る。つまり、九鬼の言う「回帰的形而上学的時間の永遠の今」とは、偶然が与える唯一性という運命の深層で「現在」が垂直に解体していく刹那に現われるものなのだ。この現在の刹那において、垂直のエクスタシスは成立し、永遠の今が回帰するなかで、同一性が成立する。だが、それは、流れる時間を生きる歴史的自己の同一性などではない。なぜなら、垂直のエクスタシスは、偶然という存在の理由をもたない非合理的出来事によって歴史に裂け目が入られるとき、つまり、現在が流れる時間から切り離されるとき、その切断においてこそ成立するものだからである。いわば、垂直のエクスタシスにおける永遠の今の同一性は、歴史的自己の同一性を解体することで成立する。だが、この垂直のエクスタシスにおいて私たちは永遠の今を掴み、そこで自己の存在を深く実感する。そこで獲得される自己は、歴史的時間的な同一性とは全く異なり、「自己のアクチュアリティ」(*5)とも言うべき感覚に基づく同一性と言えるだろう。

人は自己として生きる以上、何らかの同一性を必要とする。普通、それは流れる時間のなかで自己を保つための同一性であり、その同一性に基づいて私たちは歴史を引き受け生きていく。このような水平のエクスタシスが時間の現実面であり、回帰的時間と垂直のエクスタシスは、あくまでも「神秘的脱自」であり、「仮想面」(KZ1/404)ではあることを九鬼は認めている。だが一方で、単なる水平のエクスタシスだけでは時間の構造を明らかにしたといえず、時間の真相は二つのエクスタシスが交わる場所で成り立つものだと訴える。たしかに、歴史が不可避なものである以上、私たちは水平のエクスタシスから離れ

することはできない。しかし、単に歴史へと巻き込まれてしまうとき、「偶然」という歴史の起点にあったものは見失われ、そこにある自己の深層、他者との出会いを私たちは取り逃がしてしまう。これにたいし、九鬼は垂直のエクスタシスの立場において、歴史に巻き込まれることなく、歴史の起点とそれを生きる自己のあり方を見つめようとしたと言えるだろう。

おわりに、

しかし、最後に問題が一つ残っている。それが垂直のエクスタシスが開示する時間と自己のあり方をどのように語り出すか、ということである。水平のエクスタシスが、自己の成立と歴史の形成の根柢にあり、その意味に基づく語りによって偶然が消去されたことを考えるとき、垂直のエクスタシスにおける時間と自己のあり方を水平のエクスタシスと同じような形で語ることは避けなければならないというのは明らかだ。では、いったい、どのような語りが垂直のエクスタシスとその偶然性と同一性を守るのか。

回帰的時間について語った講演とは別に九鬼はポンティニーで「日本芸術における「無限」の表現」という講演をおこなっている。ここで彼は日本の芸術に回帰的時間に見られる循環する時間の理念が存在することを指摘し、プルーストの『見出された時』に言及したあと、次のように続けている。

「これやこの行くも帰るも別れては知るも知らぬも逢坂の関

これは九世紀のすぐれた盲目の歌人・楽人であった蝉丸の短歌である。ここにも「失われた時」と「見出された時」の例がある。逢坂の関、それは……ツァラトストラが「自己の考えとその背後の思想を怖れて、つねに低い声で」小人に語った永遠の時であり、ヤージュニャヴァルキヤがアルタバーガに向かって「愛する者よ、私の手をとれ、この認識は我々二人だけでしかできない」といった聖なる時である。さらにそれは、魂が一つの魂に向かって「銀杏の葉は一つが二つに分かれたのか、それとも、二つが一つになったのか」と問うた恵みの時であり、またそれは、今このポンティニーのサロンでこうして我々が過ごしている時でもある。それは私が蝉丸の詩句について諸君に語り、我々が、かつてすでにこの同じ時を共に過ごしたことがあったかどうか、

そして再びこの時を過ごそうとしているのではないかどうか、—我々はすでに無限回知り合っていたのではないかどうか、そして再び知り合おうとしているのではないかどうかをまさしく自問している時である。今は、わが尊敬すべき盲人蟬丸をして偶然の問題と循環する時の問題を省察するに任せ、我々のために琵琶を取って古いやまと歌を奏できるように乞い願うことにしよう」(KZ1/424)

偶然と循環する時間、そして他者との出会いが重ね合わせて語られるなかで、九鬼はけっしてその答えを出そうとはしない。ポンティニーでの出会いを前にして、その出会いに驚きながら、幾重にも問いが重ねられ、彼はただその答えがいずれ到来することを待つだけである。出会いはただ受容され、偶然は意味づけられない。もし、そこに意味が与えられるとしても、それは自己からの意味づけではなく、他者への問いかけのなかで他者によって与えられるものでしかない。この語りは、他者からそれぞれに与えられるものである以上、まとまった全体をなすものではなく、断片化したエピソードにすぎない。しかしだからこそ、意味と必然性の陥穽を逃れ、出会いの事象それ自体を捉える語りになることができる。九鬼が異邦の地で蟬丸の歌に託して私たちに伝えようとしたのは、意味に導かれる歴史とは異なる歴史の語りの可能性だったのである。

註

(*1) 『九鬼周造全集』(岩波書店、1980年)からの引用に際しては、引用箇所の上に(KZ 巻号/頁数)、『三木清全集』(筑摩書房、1967年)からの引用に際しては、同じく(MZ 巻号/頁数)と示し、旧漢字・旧かな遣いは新字に改めた。

(*2) 神川正彦「必然と偶然のたわむれ—メタ哲学的思考へ—」、『理想』、537号、理想社、1978年、187頁

(*3) 赤松常弘『三木清—哲学的思索の軌跡』、ミネルヴァ書房、1994年、187頁

(*4) M.Heidegger, *Sein und Zeit*, 18Aufl, Max Niemeyer, 2001, S.329

(*5) 単なる実在性という意味での「リアリティ」と区別して「アクチュアリティ」という言葉を用いている。この区別については、たとえば木村敏は「単に意識から独立した事物の存在様態としての「実在」を指すのに対して、アクチュアリティは「客観的・公共的な知の対象とはなりえない。...それは「生の現場」である「いきいきした現在」(フッサール/ヘルト)

に密着し、生の方向が指し示す次の一瞬へ身を乗り出している。動詞の時制を借りていえば、リアリティが「過去形」あるいは「完了形」で表現されるのに対して、アクチュアリティは「現在形」...でしか展開しない」（木村敏『分裂病の詩と真実』、河合文化教育研究所、1998、150頁）と述べている。

舞台を統べるもの
寺山修司『奴婢訓』（1978年上演）をめぐって

若林雅哉

序

寺山修司『奴婢訓』の上演（1978年）を考察する。小論の関心は、寺山自身によってほめかされる参照先（スウィフトや宮沢賢治）との照応をはじめ、台本のなかで展開されるその内容（contents）にはない。むしろ「台本という制度」をめぐって展開する「上演」の構造を（さらに言うならば、『奴婢訓』「上演」のさなかにほめかされるづける架空の“台本”の痕跡を）考察したい。そのために、まず寺山修司の演劇活動を、小劇場運動第一世代の「肉体」第一主義（寺山の発言や演劇活動がその代表とされることも屢々である）から区別することを試みる。それは、当時の演劇活動の潮流のなかで、なお「台本」という項を担保するためである。それはまた、後年の寺山のセルフプロデュースの中で交代あるいは抹消されていく、ある時代の徴候でもあった。それを踏まえて『奴婢訓』の上演を分析することで、当時は旧弊なもの象徴としてほぼ等閑視されつつあった「台本」という制度をめぐり、寺山の舞台実践を具体的に明らかにしよう。小論の目的は、「舞台を統べるもの」自体の特定にはない。それらをめぐって演劇史上の二項対立と上演実践がくり広げるゲーム、『奴婢訓』に構造化されていた複数の「ごっこ遊び」を記述することにある。そのなかで「舞台を統べるもの」は移ろっていくだろう。

1 小劇場運動と寺山修司： 肉体と台本

日本の近代演劇の歩みは、聳えたつ（そして翳りはじめた）その都度の権威に対する「アンチ」の繰り返しと言ってもさほど見当違いでもあるまい。西洋演劇（のちには新聞小説まで）を翻案劇として展開した新派劇に対しては、新劇は翻訳劇をもってノンを突きつけ

た。戦中の空白を挿んで大劇団をなすにいたった新劇陣営に対しては、1960年代後半から1970年代に活躍した小劇場運動第一世代が反発するであろう。今回とりあげる寺山修司と演劇実験室・天井桟敷を一旦留保するとすれば、唐十郎(1963年、状況劇場)、蜷川幸雄(1967年、現代人劇場)、鈴木忠志・別役実(1966年、早稲田小劇場)、太田省吾(1968年、転形劇場)、佐藤信(1968年、自由劇場。1970年、68/71 黒色テント)などである。現在までつづく小劇場運動の第二世代(つかこうへい、ら)や第三世代(三谷幸喜ら)がジャンルの混淆やメディアミックスを重ねていながら、同時に戦闘色を失っていったのとは異なり、第一世代には、共通して新劇とその台本主義に対する強烈な対抗意識があった。もちろん、規制の権威にノンを突きつける風潮は、演劇関係者のみならず、60年代から70年代の日本においてはモードですらあっただろう。しかし、最初に確認しておきたいことは(もちろん、寺山と、小劇場運動第一世代あるいは台本主義への批判とのあいだに距離を担保しておきたいがためである)、彼らの多くが大学の演劇集団の出身者、そうでなくても新劇劇団の養成所の出身者(あるいは挫折者)であったという点である(*1)。この点、マスメディアで華々しく活躍する文化人・寺山と無名の若者たちのあいだには大きな違いがある(*2)。大学出身の若者たちは、すでに各大学でそれなりのカリスマとなって君臨しており、いまさら新劇の大ピラミッドに登攀する気になれなかったとしても当然のことだろう。文学座・民芸・俳優座による寡占状態のなか巨大となった新劇の劇団は、それぞれ養成所をもち、そこから研究生、準座員、座員を採用するという選別を経て彼らのアトリエに若手俳優を迎え入れる。この階梯を拒んだわれわれの小劇場運動第一世代は、自らの演劇活動を正当化するためにも、新劇という権威に対して自ずから戦闘的となっていった。彼らは、自分たちの“オルターナティブ・シアター”を正当化するためにマニフェストを数多く発表していこう。たとえば、『腰巻きお仙』(1970年、現代思潮社)におさめられた唐十郎のエッセイ「特権的肉体論」などである。1967年8月、新宿・花園神社境内で上演されたこの作品が1970年に至るまで発行されないことも、当時の彼らに対する演劇人としての認知がいかほどのものであったのかを証言している。いや、のちに増補された新版『特権的肉体論』(1997年、白水社)所収の「超・特権的肉体論——それが渡り歩くとき」(澤野雅樹との対談)によれば、「「特権的肉体論」を書物として世に出したのは一九六八年五月三十一日、ぼくが二十八の時です。『腰巻きお仙』の刊行を機に、二十四、五歳の頃から書き貯めていたものを集めたわけ」(p.188)であるらしい。その証言が正確ならば、新しい理想を抱き、それを演劇人としての認知を得て世に問うまでに、さらなる年月がかかったこ

とになる（既に挙げた証言によれば、1971年にいたっても、当時の読売新聞に「自称演出家なる唐十郎という男が」と書かれていたという（p.195））。彼らのマニフェストが胚胎し世に出るまでのあいだの時間差には、常に注意が必要である。もちろん時間がたった後での回想にも、また別の警戒が必要となろう。その戯曲同様に調子の高い唐の「特権的肉体論」は避け、ここでは“自分史の編集”を警戒しつつ、すでに演劇人として認知されるようになり、比較的冷静に新劇の問題点を述べることでできた1971年当時の鈴木忠志（*3）の文章を引いておこう。

「新劇と呼ばれる舞台の特徴を、翻訳劇演技という言葉であらわすのは、たしかに一番手っ取り早いかもしれない。事実、小山内薫は「脚本においても演技においても、真の翻訳時代というものを興したい」と言ったし、現在でも新劇と呼ばれる舞台では日本の戯曲、いわゆる創作劇よりも、翻訳劇を上演する回数の方がはるかに多い。築地以来の伝統を固持する劇団の俳優たちが、タイツをはいても、パテをつけても、西洋人とは思えないが、ともあれ日本人ではない身振りや言葉を、戯曲の要求に応じて、不自然なくこなせるようにはなったのである。

西洋に対する憧憬と共感が、日本独特の強靱な物まね精神を基盤として、生活様式と不可分に結びついた演技すら、抽象的な技術の体系として自立させたかに見える。」

（鈴木忠志「“新劇”と呼べるもの」、『読売新聞』、1971年1月19日（*4））

ここで与えられる「新劇」イメージの要点は二点、築地小劇場以来の西洋演劇の台本主義と、その西洋の台本を演じる日本人の身体の不適切さである。欧化主義や西洋演劇移植の時代ならばいざしらず、西洋の戯曲を専らとする新劇（西洋が珍しくもない今日、新劇は「現代劇」の団体と自己規定している）。しかも寸の足りないアジア人が白塗りで王子様をきどる新劇。その結果得られたものは、新劇のあの独特の演技様式（「抽象的な技術の体系」）であった、ということである（*5）。従って、鈴木による革新的な演劇活動は、日本人の身体に即した創作・新作の台本を、しかもその台本を屈服させる肉体によって実現されることとなっていったのである（*6）。俳優の肉体は、もはや台本の要求をこなす機関にとどまるものではない。言うまでもなく多様に彩られた現象ではあるが、小劇場第一世代を特徴づけるのは、このような意味での創作・新作主義と舞台を統括する肉体の復権である。彼らの代表は多くが脚本家として（そうでない場合には、特定の座付き台本作家が）新作を次々に発表し、様々な「特権的肉体」が舞台を席卷することになる。序列は、“一に肉体、二に台本”といえよう。

そのさなか（1967年1月）演劇実験室・天井桟敷を組織する寺山修司（当時三十一歳）の演劇活動は、一見、この小劇場運動第一世代のモットーによくあてはまる。寺山自身の戯曲の内容はいうまでもなく、彼の演劇活動そのものが、当初「見せ物演劇の復権」を謳ったものだったからである。演劇のタイトルにも採用された「せむし」（1967年『青森県のせむし男』、草月会館、新宿アートシアター）、「デブ」（同『大山デブコの犯罪』、新宿末広亭）、また少女浪曲師、女装のシャンソン歌手など、異形のインパクトが寺山の舞台を支配していた。その肉体主義を強く印象づけるのは（またこんにちまで、寺山を小劇場運動を“牽引した”カリスマとするときの拠り所となってきたのは）、天井桟敷の機関誌「演劇実験室・天井桟敷」第二号（昭和42（1967）年6月1日号）の座員募集広告である。二頁目の「奇優怪優侏儒巨人美少女等募集」の見出しは、まさしくインパクトのある「肉体の陳列」を目指すものであり、その文章には「演技力」という神話位あてにならないものはない」とさえある。さらには「わが国では「演技法」などといった間違っただけが発達して、髭の方は見落とされてきた」という。これを鈴木を観察（1971年）や唐の書名（1970年あるいは68年）に先行する新劇批判の嚆矢とみるべきなのだろうか。その保証はない。唐の『特権的肉体論』の出版について確認しておいたように、宣言の日付をもって寺山を小劇場運動のパイオニア、あるいは唱道者とすることはできないのである。第一世代にみられる肉体の覇権は天井桟敷を遡る可能性があり、なにより『象』（1962年）、『マッチ売りの少女』（1966年）、なにより『腰巻きお仙』（1970年）の上演は確実に終わっている。挫折した青年たちとは異なり、寺山は、各種メディアでの発言の機会と自らの機関誌を演劇活動の当初から持っていただけなのかもしれない。もちろん、新劇陣営のような既成の権威にノンを言う時代精神から寺山のみが免れていたとも思えない。しかし、寺山の活動を肉体第一主義で染め上げてしまうのは、その演劇活動の実際を検討してからも遅くはないであろう。急いで付け加えておくと、いうまでもなく小論は、小劇場運動の一番槍を争わせているのではない。寺山の演劇実践を検討するにあたり、その検討を妨げかねない、「小劇場運動のパイオニア」という称号をいちど停止しようとしているのである。

それでは、寺山の演劇実践の何をとりあげるか。寺山の『奴婢訓』は、より正確に言えば『奴婢訓』の上演は、台本の存在を何重にも強く意識させる舞台実践であった（加えてその「西洋」が摘発されることもなかった点も注意しておこう（*7））。それは、全裸の李礼仙が松の木の枝で高笑いするとき『腰巻きお仙』の台本内容自体にはいかほどの意味もな

いが、『青森県』には松吉の母を恋う内容の充実がある、—そのような程度の差をいつているのではない。小劇場運動を含めた近・現代演劇史の骨格となった台本（内容）と演技という二項対立、この素朴に取り組む課題のなかで寺山は、（歴史的な運動の代表者あるいはパイオニアとしてではなく）彼自身の立ち位置を示している。すなわち、「台本という制度」の対象化である。『奴婢訓』の上演では、（われわれが手にすることのない、架空の）“台本”が読まれているという印象が強く与えられる（以下では、想定されるそれを“台本”と呼ぶこととする）。もちろん、それは寺山修司の（彼が歴史的に執筆した）「台本」によって支配されている（以下では、寺山の手になるテキストを、同じく「台本」呼ぶ）。ときにその“台本”は、逆さまに読まれたりもするだろう。そして、それらすべての活動を支配してきたように見える寺山の「台本」もまた、われわれには手にすることが出来なくなっていた。それはわれわれの手に届きにくいところにおかれてしまっていて、その代わりに別の台本テキストが目くらましのように公刊されている。このとき、寺山の上演した「台本」は、鈴木や唐の実践のそれのように肉体によって蹂躪され覆い隠されてしまったのではなく、字義通り隠されているのである。どういうことか。

2 台本という制度と、その対象化： 「台本」のなかの“台本”

『奴婢訓』の異本・テキスト・上演のなかで、吟味・検討する対象（もっとも時代的に先行する）をまず維持しておくことにしよう。複数のヴァージョンが存在する作品については、時代的に先行するものは（お好みでしたらオリジナルと）称揚されるばかりではないからである。文化的にさらに優勢なヴァージョン（どんなに恣意的なものであれ、たとえば全集に収録されたり、海外で評判をとったり等）が後に控えるとき、先行するヴァージョンはエスキスやスケッチとして、作品としての地位までをも失いかねないからである。

今回検討する『奴婢訓』の上演は、1978年1月9日、東京国際貿易センターにおいてのものである。J.A.シーザーによる音楽、また彼と寺山の共同演出となっている。この初演の舞台上で用いられた台本は、雑誌『新劇』に掲載された(*8)が、後に戯曲集などのかたちで単行本等で出版されたかどうかは不明であり(*9)、少なくとも現在入手できる刊物にはおさめられていない（小論が検討するこれを、以後、初演版とよぶ）。たとえば、

平凡社から出版された（平凡社ライブラリー、2005年）『寺山修司幻想劇集』（*10）収録のそれとは構成も台詞も大きく異なる（これを以後、新版とよぶ）。なにより、「台本という制度」をめぐる劇という趣向は、オッペル役の台詞にわずかな痕跡を残しながら、新版からはほぼ払拭されてしまっている。そして、この作品には、さらに全く異なるとおもわれる異本が存在する。

2-1【メクリ・シアター版】 この作品は、そもそもアムステルダムでのメクリ実験工房のためにつくられて、翌2月にメクリシアターで初演を迎えることになっていた。従って、東京国際貿易センターでの公演は、機関誌『天井桟敷』では「公開ワークショップ」とよばれていた（「初演」を公称する権利についての契約上の問題があったのかどうかは現段階では不明である）。しかし、東京国際貿易センターでの上演は、発売された映像記録を見る限り（また各プレイガイドを通じて入場券を販売しており）一般の公開上演として扱っても問題はないだろう。今回の関心に従って強調しておけば、この東京での公演は練習場のなかでたちまち更新されてしまったプロトタイプのようなものではないということである。さて、この東京公演を経た海外での公演の舞台状況については、少なくともテキストがいかなるものであったのか、まったく明かではない。前年、公演に先立つ予告を載せた機関誌『天井桟敷』第19号、1977（昭和52）年11月30日によれば、「本来は、二十人ずつ観客を収容する移動密室を用いて劇場全体を迷宮化する参加と体験の演劇ですが、一月公開ワークショップでは、その骨組および肉体による言語空間の部分だけを公演することに」なったという。このアムステルダムでの上演の記録は現段階では参照できていない（『天井桟敷』第20号、1978（昭和53）年5月24日での公演報告によれば、「二十人ずつに分断されて移動する十二の密室（客席と演技エリア）は、「体験する演劇」と話題を呼び、ロンドンのBBC放送の「芸術番組＝アレナ」に特集録画された」という）。1983年に執筆された寺山自身の回想（*11）によれば、客を収容した三つのボックス（ホーバークラフトで移動する）と、俳優の演じている九つのボックスが、「交錯し、出会い、ときには合体しながらひとつの劇を生成」したという。また、こうした移動密室としての客席・舞台の運行をバルコニー席から眺める別の観客もいるが、彼らは「全体」を見下ろす部外者のようでありながら、彼らの表情もまたビデオカメラによってモニターされていた。——しかし、このたいへん結構なアヴァンギャルドについては、今回はほとんど関心がない。この海外公演が、その構成上、初演版・新版のいずれとも異なるヴァージョンであったこ

とを確認して、極東の演劇人たちが格闘していた二項対立の問題へと戻りたい。

間違いなく、この海外公演のテキスト（三つの劇からなる、と寺山は述べていた）は、われわれが持つ二つの「台本」（初演版・新版）とは著しく異なるはずである。仮に『奴婢訓』を三つに分割するとしても、そのときにはオッペルやダリアを複数の役者が担当することになり、初演版・新版ともにみられるオッペル（初演版）やゴーシュ（新版）が台詞の数を数える仕掛けは成立しない。まして初演版での、一人二役をこなす演技者としてのジョバンニ刑事／オッペル（役者・根本豊の一人二役、とは別の意味である。ここでは、作中の人物が演技をしているのである）という仕掛けは、そのなかに居場所がない。

よだか なかなかうまくやってたじゃない！ あのお人好しのオッペルを。

ジョバンニ刑事 何度でもできるよ、あんなこと。（と立ちあがって）「わたしという現象は、有機交流電燈の青い照明です」（引用者注：初演版「11 最後の晚餐」より。

なお「」内は、初演版「2 月蝕のオッペル」においても「」でくくられていた）

これは選択と決断の問題だが、小論は、このような仕掛けを中心に検討することにする。そして、ホーバークラフト仕様の海外公演を経てもなお、新版のような一般的な形の台本が発行されていることから、同様の体裁をとる初演版が海外公演のための単なるスケッチではなかったことは明かだろう。

2-2【主人ごっこ】 さて、宮沢賢治の童話の人物の名前をもつ登場人物たちを擁するこの演劇は、東北の豪農の屋敷で展開するという設定である。東京国際貿易センターでの初演をおえたのちの機関誌『天井桟敷』の（第21号、1978（昭和53）年9月14日）記事（執筆：岸田理生）によれば、「ある日、一人の男が一匹の犬を連れて一軒の家を訪れた時、そこには彼に遺言書を残した筈の主人はいず、彼を誰何する奴婢だけが集っていた。彼の「役割」は相続人である。その邸内では主人は空っぽの椅子に象徴されていた。誰も坐る者のいない主人の「椅子」。それを占有することだけが相続人の役割なのだろうか？ 「椅子」を巡って、盤上の遊戯がくりひろげられていく」。まず最初に、小論の関心から、もちろん初演版を簡単にまとめておこう（以下、場の表示と台詞テキストは初演版による）。下男・下女たちが後に明かすところでは、主人は彼らによって殺害されてしまったという。それゆえに、くじ引きで決まった者が一時的に主人の「役」をつとめ、その間、他の使用人たちに無理難題をふっかけるというゲームが繰り返されていくのである。オッペルという名前の訪問者（根本豊）は、不在の主人の遺産相続人としてこの邸を訪れたのである（2

月蝕のオッペル)。またオッペルは、発話がオッペル自身の台詞の何番目であるかを口にすると癖を持っている(次節の引用を参照されたい)。さて、この邸にはオッペルを追うジョバンニ刑事もやってくる(根本豊による一人二役、と観客はまずは了解するが、のちに登場人物が架空の“台本”を一人二役で演じていることが明かとなる)。主人は死んでしまったとされながらも、女主人の「役」に固執するダリア(新高恵子)が告白するところでは、主人は使用人らによって監禁されているだけかもしれない。やがて、舞台の上で、オッペルとジョバンニの一人二役はあからさまな話題ともなる。ジョバンニ刑事は主人を連れてくるが、それはその「役」を押しつけられた作男に過ぎない。主人ごっこにしろけたジョバンニ刑事は、オッペルとの一人二役も止めてしまう(9 一寸法師)。ここにおいて、一人二役を演じていたのは、俳優・根本豊のみならず、舞台上の人物・ジョバンニ刑事でもあったことがあきらかとなる。もはや“台本”の中にオッペル役はいない。ジョバンニはそう信じている。

ジョバンニ刑事 もうそんな奴はいないんだ、消しゴムで消されてしまったんだ、あんなのはおまえ、ただの「狂言まわし」ってもんだよ！ (10 馬の蹄鉄・・・)

後に寺山がこの初演版「台本」を抹消してしまうように、“台本”を演じるという「ごっこ遊び」からオッペルは抹消されてしまう。しかしジョバンニ刑事は、「オッペル役」の必要性を信じる他の使用人たちによって、オッペルの「役」を強要されてしまう。彼は、自分の正体はカマタキ(風呂番)だと叫ぶが、耳を貸さない他の使用人たちによって八つ裂きにされてしまうのである(11 最後の晚餐・・・)。

既に明かであるが、「主人ごっこ」はどこかわれわれの手の届かないところにある架空の“台本”にもとづく「役」を巡るゲームなのである。だからこそ、ジョバンニ刑事という「役者」がその台詞の番号をかぞえるのを止めてしまうとき、舞台にはオッペルがいなくなるばかりではない。ジョバンニ刑事という手すきの「役者」がその「役」を押しつけられてしまうのである。『奴婢訓』においては、岸田理生がまとめてみせたような、各自の「役割」とは何かを問い直し、それによって「主人」の不在を検証してゆく」との把握はあまりにも眩しすぎる。作者の意図を素朴に信じるほどウブではないが、「11 最後の晚餐あるいはオッペル探しの一夜」初演版にみられる寺山の「演出ノート」の方が、この演劇を適切に言い当てている。「このシーンで最も重要なことは、ジョバンニがオッペルを「演じている」のか「真似ている」のか、あるいは同一化してしまっているのか不分明になっていくことである」。

2-3【2 月蝕のオッペル：架空の“台本”】 架空の“台本”の存在は、この第二場の最初の台詞から明かである。

オッペル 二歩あるき、立ちどまる。一步さがり、手を握りこぶしにする。その手で戸を叩こうとして、やめる。やっぱりこんな時間に悪いかな。あきらめかけるが、しかし思い切って、（戸を叩き怒鳴る）こんばんは！（ちょっと耳をすましてみる）一度言ってから、二番目を言う前に、歯ブラシをとりだし、じっと見つめる。これを見てると、なぜか気持が落ち着くんだよなあ。ドンドン。ドンドン。こんばんは。

と、眠そうに目を擦りながら起きあがるのは、女中頭のよだかと胡麻油の馬男だ。顔を見合わせて

よだか 誰かしら、と立上がりかけて、めんどくさいので

馬男 また、寝たふりをする。 （注：下線は、引用者による）

一般に台本執筆の約束事として行動の様態を指示するト書きが、発話されていることにすぐに気付かされる（初演版「台本」のなかの演出ノートで、寺山自身、これを「台詞として語られるト書」と呼んでいる）。しかも、ト書きの部分は声の調子を変えて発話されているのでその判断は容易でさえある。観客は寺山の「台本」やその演出ノートを目にしなくとも耳だけで、架空の“台本”があり、それが、（下線を試みに引いた）“台詞”のみならず本来読まれないはずのト書きまで含めて発声されていると言った感触を得るだろう。ト書きは、まさに観客に知られずに、俳優の身体行動を管理する機構の筈であり、それが黒幕として俳優たちを操っていた立場から、白日の下に晒されたという感触を得る。肉体が台本に勝利を収めた凱歌であろうか。いや、それにはまだ早い。そのように行動するように、寺山の（ここに示した）「台本」が天井桟敷の俳優たちを操っているという意味で、台本はなお舞台を統括しているからである。架空の“台本”の格下げはなおすすむ。

オッペル もういっぺん言います。七番目の台詞です。「わたしはこの邸の遺産相続人なのです」。

よだか そんなことは弁護士か差配人に言いなさいよ。あたしゃ、ただの女中なんだ。

馬男 おれは胡麻油の馬男だ。手を、ふりあげず、怒鳴りも、せず、にらみつける。

オッペル 名乗らしていただけるならば、「わたくしという現象は、有機交流電燈の、ひとつの青い照明です」。

よだか あんた、東北電力の寮とまちがえたんじゃないの？

馬男 笑わない。(と言って、笑う)

感知される“台本”とは繰り返し読むことができる冊子状でもあろうか、オッペルはいちいちの台詞に番号をふっている。この趣向は、新版の「2 月蝕譚」でのゴーシュという名前の訪問者にも踏襲されるが、新版では(初演版・新版に共通する)「物忘れがひどいので」という台詞によって内容的に合理化されてしまい、初演版が展開する「台本」と“台本”の二重写しは実現されない。むしろ、馬男の行動が興味深い。「笑わない」というト書きを読んでしまいながら、笑うのである。もちろん、その肉体の活動は寺山の「台本」の支配下にあるものだが、架空の“台本”と寺山の「台本」は拮抗し、前者は後者に屈服しているのである。これは同時に、観客にとっては“台本”テキストが役者の肉体に屈服する様と見えただろう。なにしろ「肉体」の旋風が演劇界を席卷した後である。観客のなかには、鈴木忠志構成・演出の『劇的なものをめぐってⅡ』(1970年)の記憶を呼び覚まされた者もいるかもしれない。白石加代子が演じたこの作品では、鈴木が既成の作品群から断片を切り取り記していった台詞たちが、白石の肉体(*12)により、もともと持っていた意味をねじ曲げられていったからである(鈴木自身は、この方法を「本歌取り」とっていた)。しかし、ここで屈服しているのは、もちろん架空の“台本”であり、寺山自身の「台本」が屈服しているわけではないことは、すぐに反省されよう。だが、寺山自身の「台本」テキストもまた、常に完全な支配を保ち続けるわけではないだろう。オッペルは退場し、ジョバンニ刑事が早変わり登場してくる(ここではまだ、観客にとっては根本豊という俳優の早変わりにしか見えないはずである)。馬男は、今気付いたかのように「でも、あんたはたった今、ここで、じぶんのことをオッペルと名乗った・・・」と問う。巧妙な演劇テキストである。拮抗しているのは“台本”と「台本」ばかりではない。ここで一人二役という伝統的な装置を巡って拮抗しているのは、根本豊という俳優と、(オッペルとジョバンニ刑事を舞台の上で違った水準で演じる架空の東北の架空の“台本”の役者である可能性が開かれる。馬男のまえの人物は、次のように答えるだろう

(初演版テキスト) 刑事 (返事せず) わたしは二十七年間、あの男を・・・

(上演) 刑事 耳を貸さない。わたしは二十七年間、あの男を・・・

鈴木の場合ほど大胆ではないが、寺山の「台本」が役者の肉体によって裏切られているのかもしれない。もちろん、稽古・上演準備のなかで更新されたのかもしれない。そのいざれにせよ、しかし、これは寺山による初演版「台本」と上演を親しく比較するとき初めて知られる変化であることを確認しておこう。それどころか「台詞として語られるト書」

に馴らされた観客は、架空の“台本”の犠牲を繰り返し耳にしてきており、もはや寺山の「台本」の支配を疑わないといったところだろう。このような二重写しで初めて明らかになるタイプの、寺山の「台本」からの逸脱あるいは反抗は、実は上演の冒頭にも生じていた。全身剃毛された全裸の男に「聖主人のための機械」が鬢や髭を与えているとき、初演版「台本」テキストは、A、Bの二つのテキストを拡声器から流すように指示している。しかし実際の上演では、プロローグBのあとに、プロローグAを流している。もちろん、上に述べたような稽古場での変更かもしれないが、「観客には気付かれない反抗」という台本を巡るゲームであった可能性もあるはずだ。「1 聖主人」は、初演版と新版でもっとも異同のないものであるが、このプロローグの二つの文章だけは新版で完全に削除されている。これまでその一端を示してきた台本を巡るゲームをほぼ葬り去った新版の方向性を思うとき、異同の殆どない「1」において、そのゲームに参加しているがゆえにこのプロローグが摘発されたと考えるのは穿ちすぎであろうか。

2-4 【3 整形の犬：発音されるテキスト】 寺山の上演／台本を巡るゲームが新たに投入されているのが「3 整形の犬」である。その仕掛けは、新版の「3 戴冠の犬」では全く削除されてしまっている。戴冠（それは奪冠と併せて、トレンドとなった概念配置を思わせる）という言葉を用いる新版の「思想」については、小論はほとんど関心を持たない。ここでは70年代の演劇シーンとその行方にとどまりたい。

クーボーが主人の椅子に座り、観客は「主人ごっこ」の具体的なありようを知る。他の使用人たちは隷従のなんたるかを知り、そして、われわれは“台本”のまた別の読み方を習うのである（以下は、初演版の「台本」においても明かでない要素である）。クーボーが居丈高に小間使いに本を朗読させたり、犬の「ちんちん」を強要したりしているさなか、背後からは、「椅子」「主人の椅子」などの言葉とともに、小さくつぶやかれる不思議な呪文が聞こえてくる。「ニジュシュ」「オンジュシ」「ウシ」などである。

まず小間使いの朗読だが、そこでは本というものの読み方が改革されている。内容を示す「文章」は低く小さくつぶやかれ、印刷された文章に観察される「一行目」「行カエ」「一字あけて」などの形状が、また「テン」（読点）などの朗読者の身体行動にかかわる記号が、大声で読み上げられる（*13）。呪文は、後に（「7 誰が殺した、駒鳥を」で）登場するテープレコーダーがヒントになるだろう。「ニジュシュ (nijush)」「オンジュシ (onniush)」「ウシ (usi)」は、逆回転させれば「主人 (shujin)」であり「主人の (shujin-no)」「椅子

(isu)」となる。われわれは“台本”の文章を、その気になれば逆さまに読むこともできるだけでなく、その気になれば上演の記録を逆回転してきくこともできるのである。意味内容を失った言葉、音声という仕掛けは、次の「4 酔の壇」でも繰り返される。寺山による「台本」ト書きによれば「コーラスはそのほかに次の言葉が、正確にくりかえされている。それは、ほとんど意味ではなくて、記号である」。列挙されたのは「下男」「女中」「掃除夫」「料理番」などの19の単語であった。そして下男の折檻（折檻機械が登場する）をおえたダリア（新高恵子）がハンガーから毛皮のコートをとると下に、ハンガーの代わりに務めていた二人の男が現れるだろう。ダリアは女主人の役割として彼らに矢継ぎ早に命令を下すが、それに即座に対応する男たちの行動は、全く命令通りではない。言葉は内容の伝達手段としてのあり方を奪われ、音声という、肉体という装置の反映になってしまっている。しかし、書かれたかもしれない“台本”が舞台の焦点となっている点は変わらないだろう。

2-5【終わらない東北の劇中劇】 その“台本”を演じるという意味で、この寺山の上演は、二つの戯曲を重ね合わせて持っている。そして上演の後半では、「役」を演じているという「ごっこ遊び」が、あからさまに話題とされる。舞台を統べるものはここでは、天井桟敷の舞台のなかに展開する「ごっこ遊び」というメタ演劇であり、「主人」そのものは後景に退いている。それは、女主人という「役」にしがみつくダリアにとりわけ著しい。「6 嘘発見器」で、女主人という「役」を演じる時間は終わったとしてユリアに毛皮のコートを返すように迫られたダリアは、なおも役に固執する。また「9 一寸法師」では、新しく女主人の役を担当することになったよだかが、トメ子に、小間使いの役に相応しい演技指導を施したりもする。ダリアの台詞を引用しておこう。

ダリア 人には向きと不向きがありますよ。おまえがいくら毛皮を着たって、とても主人になんか見えるもんか。

「主人であること」ではなく、「主人に見える」ことが最大関心事であり、もはや演劇的な情熱が彼女を支配していると言ってもよいだろう。

このようにして上演はメタ・シアター（劇中劇）の様相を強くしていく。もちろんなんらかの舞台（役柄）とそのバックステージ（役者）を明瞭に分離するタイプの伝統的な劇中劇の構造とは異なるが、役柄として的人格とそれを演じている役者として的人格が、矢継ぎ早に入れ替わっている点で共通点は大きい。そして、その「同一化」を考えると、伝統的な劇中劇と、『奴婢訓』初演は、観客に与える効果の点でほぼ同等のものと言えよう。

たとえばミュージカル『キス・ミー・ケイト』（1948年）のなかでは、ミュージカル版『じゃじゃ馬ならし』（そのときのヒロインはケイト）を演じるメタシアターと、そのバックステージ（ヒロインはリリー）が不分明となることはない。しかし、展開を追ううちに二つの人格は重なり合い、やがて台詞の発言者やその指示内容がどちらの人格であったのかが曖昧となっていくだろう。劇中劇を用いた構成のラストがたいてい（二つの人格を曖昧に示す「彼女」のような）代名詞だらけになるのは、上の役柄の同一化／観客にとっての曖昧化を促進する意識的なテクニックである。そして、『奴婢訓』上演における一人二役が、天井桟敷の俳優・根本を基盤としたものなのか、ジョバンニ刑事というメタシアターのなかの役者を基盤にしたものであるか、不分明となっていたことは既に述べた。振り返れば、馬男のその台詞もまた代名詞を効果的に利用していたのである。「でも、あんたはたった今、ここで、じぶんのことをオッペルと名乗った・・・」。

ただ『奴婢訓』初演に特徴的なのは、観客のなかで重なり合う役柄が不分明になっているだけではなく、舞台の上の役柄のなかでも、役柄と実人生が不分明になっていくことである。いや、ダリアとジョバンニ刑事以外の使用人役たちは、むしろ積極的にその曖昧化を促進させようとさえしている。「ごっこ遊び」は終わらないのである。このとき、実人生（もちろん役の上での）を捨て去り、女主人という役柄に自らを一元化しようとするダリアと、逆にオッペルを棄てて「ごっこ遊び」を止めて一元的にカマタキに帰ろうとする男は残酷な仕打ちをうけることになるだろう。一人二役に疲れたジョバンニ刑事は、この東北の“舞台”をおりてしまうといいだす。

ジョバンニ刑事 一人二役なんてのは欲ばりすぎだったかな？ 結局、おれはおれから逃げ回るだけで目一杯だった。こんなに早く、夜になっちゃうとは、な。

しかし、東北の“演劇”は、誰かが演技をしている限り終わらない。

よだか まだ、つづけているのがいるようだ。ホラ、女主人の座をとりあげられたダリアが、悲しみにくれる役にしがみついているんだよ。

ジョバンニ刑事 （いまいまして）それじゃ、おれも刑事役をつづけなきゃならん。

「10 馬の蹄鉄を打たれた女の悲劇」で、ともに「ごっこ遊び」を止めようとダリアを説得するジョバンニ刑事の台詞には、再び、“台本”のイメージが「紙と消しゴム」という物質的な感触を持ってあらわれる。またここには、上演時の変更が認められる（次では、初演版テキストに、上演時についてされた台詞を補い下線を付した）。

ダリア いいえ、あなたはオッペルよ。そして、あたしはこの邸の女主人。これはオッペルとダリアの哀しい物語。

ジョバンニ刑事 お互いに(拡声器で)「役」を、演じていたのさ、だがもう、その場面は終わったんだ。ここでは、おまえはウソつきの女中で、おれは刑事だ。

ダリア オッペルは？ オッペルはどこに行ったの？

ジョバンニ刑事 もうそんな奴はいないんだ。消しゴムで消されてしまったんだ、あんなのはおまえ、ただの「狂言まわし」ってもんだよ！

二人にとっては、役柄も台本も重なっては存在しない。ダリアは舞台上の実人生を棄て“台本”（彼女の命名によれば『オッペルとダリアの哀しい物語』であろうか）の「役」の世界に没入しようとしている。ジョバンニ刑事は、自分で自分を逮捕しようとする役柄を放棄しようとしている。彼は、もはや東北の邸でくり広げられる決して終わらない「ごっこ遊び」にとっても、重なり合う台本を巡る演劇『奴婢訓』にも居場所を持たないのである。

おわりに

もちろん、これまで記述してきたゲームは、こんにちでは珍しい戦略でもないであろう。むしろ「役」と「役者」の同一化というのは、伝統的な劇作上の要諦でさえある。しかし、小論は、「主人」という内容をパラフレーズするタイプの解釈よりも、そのような陳腐を敢えて選んだ。これは、この二つを軸として揺れ動いた日本の近・現代演劇史においては妥当な選択であったろうとも考えている。当時の小劇場運動の風潮に（一見）従い、肉体による支配を強調しながらも（じつのところ犠牲されていたのは、架空の“台本”にすぎないのであるが）、この初演版上演は、肉体と台本という二項対立を対象化したという点で独特の意義がある。また、そのようにして最勝義の肉体第一主義から距離を取り得たため、再演の可能性（*14）に開かれているという点でも、この上演と初演版テキストはもっと顧みられてよいはずである。

しかし、なぜ寺山修司は、新版の公刊によって、この初演版テキストを隠してしまったのか（2010年の寺山修司記念館での調査においても、他の代表作の上演台本がそれぞれ複数保管されているのに対し、『奴婢訓』だけは一冊も見あたらなかった）。より冷静に表現し直せば、なぜ「改稿に改稿を重ねて」（*15）しまったのか。小論の関心からすれば、“初

演版テキストを架空のテキストとすべく、ダミーを与えたのである”ということであれば、もっとも悦ばしい。これに一抹の可能性を期待させるのは、初演版の最後のト書きの一文にである。「だが、まだほんとうの劇は、はじめた訳ではないのである」（末尾のト書きの異同は、本稿の最後に掲げた）。そのとき、「ほんとうの劇」は、新たに抹消されていく初演版テキストを裏切るという形で、上演されるであろう。しかし、実際のところは、寺山自身による作家イメージの編集の結果といったところだったであろう。海外公演の評は、（言語の壁もあるだろう）ほぼスウィフトからの強いバイアスにしたがった理解であった。つまり、「ごっこ遊び」の方ではなく、なにより「主人と奴隸」なのである。そして「主人」を巡る階級の侵犯劇という意味が、海外公演では読み解かれ与えられていったのである。もちろん、寺山がこのイメージを強化したと考える方が自然である。新版の最後の文章は、次のように差し替えられている。「世界は、たった一人の主人の不在によって充たされているのである」。しかし、この内容上の問題については、寺山における自己イメージの操作という問題系のなかで改めてとりあげるべきだと考える。

構成：

初演版（1978年 VTR:人力飛行機舎）

新版（1983年 劇書房→平凡社版）

- | | |
|------------------------|--------------------|
| 1 聖主人 | 1 聖主人 |
| 2 月蝕のオッペル | 2 月蝕譚 |
| 3 整形の犬 | 3 犬の戴冠 |
| 4 酔の壺 | 4 鞭 |
| 5 少年礼儀作法読本 | 5 歌う戸棚 |
| 6 嘘発見器 | 6 酔の瓶 |
| 7 誰が殺した、駒鳥を | 7 下女シンデレラ |
| 8 台所で腹話術あそび | 8 少年礼儀作法読本 |
| 9 一寸法師 | 9 誰が殺した、駒鳥を |
| 10 馬の蹄鉄を打たれた女の悲劇 | 10 米俵の叛乱 |
| 11 最後の晩餐 あるいはオッペル探しの一夜 | 11 主人探し |
| 12 奴婢一般に関する総則 | 12 馬の蹄鉄をうたれた下女のアリア |
| | 13 最後の晩餐 |
| | エピローグ |

■ 末尾のト書き：

初演版（改行なし 下線は、初演版のみにみられる文言に引用者が引いた）

「あかりが点くと、もうそこには誰もいなくなって、ただ主人と下男、下女の衣服だけが入り混じって脱ぎ散らかされている。世界の飢えは、下男の食事用の一枚の皿のかすかな疵から侵蝕し、やがて「書かれ得る」すべてのものに及んでいこう。だが、まだほんとうの劇は、はじまった訳ではないのである。」

新版（改行・空行はママ 下線は、新版に追加された文言に引用者が引いた）

「あかりが点くと、もうそこには誰もいなくなって、ただ主人と下男、下女の衣服だけが入り混じって脱ぎ散らかされている。無人の舞台に、まるでこの劇の証のように無造作にころがっているのは、空っぽの主人の椅子である。」

世界の飢えは、下男の食事用の一枚の皿のかすかな疵から侵蝕し、やがて「書かれ得る」すべてのものに及んでいこう。

世界は、たった一人の主人の不在によって充たされているのである。」

付記：本稿は、研究会（京都工芸繊維大学、2010年12月23日）での報告にもとづく。

註

(*1) たとえば、唐十郎（明治大学→状況劇場）、蜷川幸雄・清水邦夫（青俳脱退→現代人劇場）、鈴木忠志・別役実（早稲田大学→早稲田小劇場）、太田省吾（学習院大学→転形劇場）、佐藤信（東京大学→68/71 黒色テント）のように。

(*2) 1954年（18歳）に第二回『短歌研究』新人賞を取り華々しくデビューし、天才歌人として注目されていた。新劇陣営との関係で言えば、1960年には「左派ではない新劇」を謳う劇団四季において『血は立ったまま眠っている』が、また1961年には文学座アトリエにて『白夜』が上演されていた。

(*3) 別役実による『象』（初演、1962年）、『マッチ売りの少女』（初演、1966年）を経て、既に演劇人としての地歩を固めていた鈴木は（作品『象』の一般的な認知は、原水禁運動のさな

か、文学座によるリバイバルまで持ち越されるが)、この時点で、『劇的なものをめぐってⅠ』(1969年)、『劇的なものをめぐってⅡ』(1970年)の公演をすませ、センセーショナルな成功をおさめている。

(*4) 鈴木忠志演劇論集『内角の和』、而立書房、2003年新装版(1973年初版)、pp.151-154.

(*5) 既成の演劇を批判するとき、その演技を固定化・自動化した「様式」とするのをもまた、日本の近代演劇の伝統であろう。しかし、ここでは「劇場の大きさ」とそれにまつわる伝達の問題に鈴木が一切触れていない巧妙に感心しておこう。

(*6) 「劇作家」別役は、『劇的なものをめぐって』シリーズにおいて早稲田小劇場を離れ、鈴木忠志は既成の戯曲や歌謡曲エッセイなどの断片を並置し、それを白石佳代子の「肉体」によって統合するという手法を採るようになった。『劇的なものをめぐってⅡ』がサブタイトルに「白石加代子ショー」を持つ所以である。

(*7) 機関誌「天井桟敷」をみても、『毛皮のマリー』の広告ではジャン・ジュネが引きあいに出され(昭和42年6月1日、第二号)、『デブコの犯罪』は「肉体版「真夏の夜の夢」と銘打たれている(昭和42年5月3日、第一号)。この寺山流の銜学趣味(引用や翻案、引喩の正確にはほぼ無頓着である)は、当時はアジア発信の西洋演劇、極東のアヴァンギャルドとして海外に向けて機能した戦略でもあったろうし、こんにちではアカデミックな新しい銜学趣味にも罨をかけるだろう。

(*8) 寺山修司「奴婢訓 天井桟敷・上演台本」、『新劇』第25巻第5号、白水社、1978年5月1日、pp.136-182

(*9) アディン書房から戯曲『奴婢訓』が1978年12月5日に出版されているが、これは参看することが出来なかった。

(*10) 平凡社ライブラリー版は、『寺山修司戯曲集』全三巻(劇書房、1982-83年)、のうち「3幻想劇集」(1983年)に基づいている。寺山修司による作品解題(1983年4月4日)が添えられ、それは平凡社ライブラリー版でも踏襲されている。

(*11) 平凡社ライブラリー版『寺山修司幻想劇集』、解題、pp.433-435の情報に基づく。

(*12) 鈴木「かつて折口信夫は六世菊五郎を“からだの戯曲を舞台に書いていった”と評したが、もし敢えてこの『劇的なものをめぐって』の台本をいちばんよく書いた人間をあげるとするならば、ほかならぬ白石加代子、彼女の身体であったということになるだろう」、早稲田小劇場+工作舎編『劇的なものをめぐって 鈴木忠志とその世界』、1977年、工作舎、p.77

(*13) その改革は、「内容」を伝えることに拘泥してきたと批判される新劇運動を乗り越える

ための改革なのかもしれない。内容の伝達よりも、肉体の物質性を、そして身体のコントロールを呼び覚まそうとしているかのようである。

(*14) 同じく当初の素朴を乗り越えようとした鈴木忠志の『劇的なものをめぐって』(1970年)が、肉体と台本のズレという新機軸を導入しながら、結局のところ白石加代子の身体にその舞台を統括させた(つまるところ、肉体第一主義を更新することはなかった)ゆえに、こんにち上演の可能性がないことと対照的である。

(*15) 1983年執筆の寺山による解題より。平凡社版、p.435

第Ⅱ部 資料

会合記録

第1回会合(2009年8月1日 於:京都工芸繊維大学)

2009年8月1日13:00より17:30まで、第1回の会合を行なった。

研究報告1「岡本太郎・主体性の呪術——対極主義とその場所」 伊藤 徹

戦後、既存画壇に芸術の価値転換を掲げて戦いを挑んだ岡本太郎の姿勢を、戦後精神史のなかに位置づけ、それが示す主体性の神話の特徴を確認した上で、パリ時代にまで遡る対極主義という岡本の基本戦略の構造を、とくにその過去、伝統への関係において、検討した。さらに縄文土器論に始まる岡本の「伝統回帰」のなかに、作ることの根源的な場所への接触の可能性を探った。

研究報告2「「雑種文化」と「雑居文化」のあいだ」 長妻三左雄

丸山真男が「日本の思想」で展開した「精神的雑居性」に対する批判を手かかりに、「伝統」とは何か、主体とは何か、という問題を検討した。下村寅太郎は「日本人の心性と論理」(1970)で丸山における「雑種文化」と「雑居性」の区別がそれほど明確ではないこと、「雑種」の前提とされている主体性が曖昧であることを指摘し、雑居性が照射する日本思想の可能性について考察している。本報告でも、下村の議論を踏まえて、丸山がヨーロッパ的な「伝統」に対立するものとして抉りだした「精神的雑居性」の問題が、実是对立の根底にある別の「伝統」の論理と関連していることに注目した。近現代日本における「雑居性」の魅力的な事例として、三宅雪嶺の東西文明論や坂口安吾の大阪論を考えている。

第2回会合(2009年9月3日、4日 於:京都工芸繊維大学)

2009年9月3日13:30より17:30まで、および9月4日10:00より12:00まで第2回の会合を行なった。

研究報告1「小山内薫と女形」 若林雅哉

受容層の理解のために日本化を施した新派(翻案劇)の活動は、西洋事情に詳しい小山内薫らの牽引する新劇(翻訳劇)運動によって超克されたという発展図式は、自由劇場のころ、小山内が依然として女形を使用し続けたというアナクロニズムを説明できない。近代演劇史は、これを理想主義者・小山内の極端な台本中心主義によって(俳優の問題を捨象することで)説明したが、小山内のテキストは繰り返し「女優の現今」への不満を漏らしている。つまり、小山内は制作状況への適応として、理想との齟齬を抱えながらも女形を利用したというべきである。彼もまた明治期の文化移植の基本モード(環境適応)を実践していたのである。インテリゲンチヤ小山内が真に特権的であるのは、理想の実現に邁進しようとした点よりもむしろ、理想と現実の齟齬を孤独に実感し続けたという点にある。

研究報告2「哲学の外に出る哲学の可能性——三木清を切り口として」 平子友長

三木清の思想と学問を理解することの難しさは、彼の諸著作が哲学、哲学史から社会科学方法論、文学評論、政治時評など多岐にわたっていることに加え、そのことが三木独特の哲学観に根ざしていることに求められる。報告者は、三木独特の哲学観を「哲学の外に出て思索する哲学、そのことによってフィロソフィーの原義に立ち返る探究の試み」と特徴付けた。「哲学の外に出て思索する哲学」とは、日常生活の諸問題に対応し、その都度、具体的状況に即して最も適切かつ批判的な言説を発信してゆく哲学、そのために繰り返し狭義の哲学に立ち返り、それをスプリング・ボードとして再度具体的現実には鋭利に切り込んでゆく哲学のことである。

ソクラテース、デカルト、カントを紹介しつつ、報告者は、「哲学の外で思索する哲学」が18世紀まで西洋の知的伝統として存在していたことを回顧した。

次に報告者は、『パスカルにおける人間の問題』における三木の哲学理解を、(1)生の存在様式の一つとしての哲学、(2)哲学体系化の拒否、(3)哲学の限界の自覚という三点に整理しつつ、こうした哲学理解が22歳の草稿「書かれざる哲学」から遺稿「親鸞」までを貫く三木の哲学観であることを強調した。

1927年から1930年まで三木は、日本のマルクス主義哲学論争に積極的に関わった。報告者は、(1)ドイツ語版マルクス・エンゲルス全集編集の最新情報を参照しつつ、「哲学の外で思索する哲学」は哲学批判に関わっていた時期(1846年まで)のマルクスの基本的立場でもあること、(2)従って、『パスカルにおける人間の問題』と1927-30年のマルクス論との間には内在的な発展が見いだされることを明らかにした。

研究報告3「近代の美術関連出版物と複製図版——『白樺』と西洋美術受容の再考」

土田真紀

かつてヴァルター・ベンヤミンは、写真による複製図版の登場によって、芸術(美術作品)に対する経験が変容するという重要な指摘を行った。近代の日本では、1910年に創刊された『白樺』が複製図版の挿絵を掲載して西洋美術の紹介を盛んに行っており、「ゴッホ神話＝芸術家神話」の形成をはじめ、その影響について議論が行われてきたが、新たに「肖像」という観点から光を当てることによって、『白樺』の複製図版受容の別の側面が明らかになる。1920年代に盛んに刊行された美術出版物の一部においては、この時期に肖像を主題にしていた写真家の野島康三らが関わり、質の高い複製図版が用いられることによって図版の重要性がいっそう高まり、新たな神話形成の萌芽が見て取れる。

第3回会合(2009年11月1日 於:京都工芸繊維大学)

2009年11月1日15:00より17:30まで第3回の会合を行なった。

研究報告1「雑誌《民俗台湾》と柳宗悦——「郷土」、「民俗」と「民芸」の間」

張修慎

台湾の「郷土」意識は、文学界の動きとの関わりの中で「民俗」性と関連づけられながら、

特定の意味を持つものとして作られてきた。それは、1910年代台湾民族運動に深く関与して以降、幾つかの段階を経て変化してきた。まず1920年代初期に台湾文学界に起こった「郷土文学論争」によって、「郷土」＝「台湾」という主張が知識人達によって提起された。続いて、1930年代末、日中戦争に突入すると、台湾では「皇民化運動」の実施が深刻に要求される。それ以後、台湾文学界では、一層「郷土」意識に関する議論が本格化した。すなわち、「郷土」意識の本質は、台湾知識人におけるアイデンティティの融解と再建築に深く関係しているのだ。

柳宗悦(1889-1961)と言え、まず念頭に浮かんでくるのは日本の「民芸運動」の創始者たる事である。柳宗悦の民芸運動は、日本で行われた近代芸術運動の中で最もユニークなものであるが、彼が提起した「民芸」の概念は、今日、日本や韓国の芸術史において重要なものとして位置づけられているのに対して、台湾における柳宗悦に関する研究はそれほど活発になされていない。

「民衆的工芸」の略語である「民芸」とは、一般的に民衆の日常生活に必要な実用的工芸を指すものであり、概念としては大正時代末に柳宗悦を中心とする民芸運動を通して形作られた。資料によると民芸運動は、日本が植民地支配下においていた中国北部においても行われていたが、台湾と柳宗悦との初めての接点は、太平洋戦争の最中1943年(昭和18年)の春、柳宗悦が民芸運動の仲間を連れて訪問したときのことであった。

雑誌『民俗台湾』には、柳宗悦の台湾訪問に関する記事が残されている。柳は、ほぼ一ヶ月の旅を通して、主に台湾島内の民間生活用品に触れ、漢民族や原住民族の村落などを訪れて様々な調査を行った。本発表の目的は、柳宗悦が台湾で触れた台湾民間用品が、彼の「民芸」思想とどのように関連するのかを探究することにあつた。

1937年以降の台湾「皇民化運動」の最中、雑誌『民俗台湾』には、台湾の「地方的」・「郷土」的色彩を持つ器物などがしばしば台日両側の知識人によって紹介されていた。戦時下に出版された『民俗台湾』は、島内における漢民族の風俗習慣などを紹介する出版物である。そこには「民俗」という言葉自体は、数多く見られるが、実際のその概念の意味するところは必ずしも明確ではない。今日まで、柳宗悦の民芸理論を論じる研究は数多いが、『民俗台湾』に隠されている「郷土」思想と、柳の民芸思想との関連研究は殆どないといつてよい。

本発表は台湾知識人が考える「郷土」や「民俗」意識の本質を解明しながら、雑誌『民俗台湾』の分析を通して、台湾「民俗学」中に潜む「郷土」意識と柳宗悦によって提起された「民芸」思想との相互関係について考察を行った。

第4回会合(2009年12月26日、27日 於:京都工芸繊維大学)

2009年12月26日13:30より17:30まで、および27日10:00より12:30まで第4回の会合を行なった。

研究報告1「村岡典嗣の国体思想史研究」 昆野伸幸

本報告は、村岡典嗣の国体思想史研究について、実証主義という方法と「国体観念」解明という目的との関係を中心に検討した。村岡にとって、実証的な思想史研究は国体論を安定的に支えるものであり、「国体観念」を解明しようとするナショナリズムと十分両立すると判断されており、そのような態度は戦後も維持された。そして、彼の国体思想史研究は、西田幾多郎の影響を受けたと思われる「無」の観念という新しい要素を伴いつつも、基本的には彼の大正期以来の「古神道」「国民思想」研究の延長線上に位置付けられるものであった。彼は、日本における「国家」「国民」の早期にして自然な成立・発展の帰結として古事記の神代伝説を捉え、そこに示される「国体観念」が各時代の「国民」を代表する（あるいは指導する）「天才」によって表現されてきたことを強調した。そして、そのような歴史像は、津田左右吉の研究・マルクス主義史学との全面対決の結果導き出されたものだった。

研究報告 2「〈見る〉ことをめぐる語り——日清戦争前後の泉鏡花の作品を中心に——」 西川貴子

明治期の日本では、「美術」「科学」などの新しい概念が西洋から輸入されると同時に国内でさらに変容し、次第に同時代の認識の枠組みの一つとして「制度」化されていったといえる。特に日清戦争後、

日本が近代国家としての地歩を固めていく中、人々の見方（〈視線〉）もそのような「制度」に則った均質化されたものとして再編成されていくようになった。そのような中で泉鏡花は「外科室」「黒百合」などの日清戦争前後の作品において、近代国家の論理と共犯関係を持つ医学（解剖学）や美学、博物学に絡め取られた〈視線〉では捉えられないものを志向し語ろうとしていることに注目し、この時期の泉鏡花作品の意義を明らかにした。

研究報告 3「丹下健三の記念碑的造形をめぐって」 松隈 洋

建築家・丹下健三（1913～2005年）の戦前期の設計競技案である「大東亜建設記念営造計画」（1942年）は、これまで戦争を賛美する造形として位置づけられてきた。また、戦後の代表作となる「広島ピースセンター」の1等当選案（1949年）も、このプロジェクトの焼き直しとして問題視されてきた。しかしながら、戦争賛美という文脈だけでは、丹下自身の求めた建築造形の真意を理解することはできない。当時の資料などをそうした政治的な文脈からではなく読み進むとき、むしろ、記念碑的造形（モニュメンタリズム）こそ、丹下の建築思想の基底に流れることが見えてくる。その経緯を明らかにした。

第5回会合（2010年3月31日 於:京都工芸繊維大学）

2010年3月31日 13:30より 17:30まで第5回の会合を行なった。

研究報告 1「〈装い〉を語ること—雑誌『スタイル』における宇野千代」 笹尾佳代

自らの恋愛遍歴を多くの小説の素材とし、メディア上にファッションナブルに装った姿を露出する一方で、日本で初めてのファッション専門雑誌『スタイル』を編纂するなどの活躍

を見せた宇野千代は、今日まで「もっともフェミニズムではとらえにくい作家」と評価されてきた。だが、1930年代の創作・メディア上での自己表象・『スタイル』の編集方針を総合的に捉えた時、〈女らしさ〉に則るふるまいには、ある力学を見いだすことができる。男性中心社会の中の〈女〉であることを過剰に引き受けるその姿には、ジュディス・バトラーが指摘する「権威的な一連の実践を反復・引用すること」を通して「権力構造」に「攪乱」を生じさせるという「行為遂行的」な作用を認めることができるのだ。アイデンティティと密接に結びつくはずの〈装い〉を軽やかに変転させる、千代の小説・メディアを通じての〈装い〉の表象は、ジェンダー構造の内部において、その規範を書き換える可能性を持っていたのである。

研究報告2 「「地震」と「革命」の語り —清水幾太郎の平和運動— 荻野 雄

社会学者清水幾太郎（1907～1988）は、終戦直後から1960年まで、日本で最も影響力のある知識人の一人であった。この時期清水は、著書や論文を通じてのみならず、マスメディアへの出演や集会での演説などをも精力的にこなして、進歩的立場から世論の指導を試みた。そして平和問題談話会など清水が中心的に関わった平和運動は、日本の戦後史に大きな足跡を残すこととなった。しかし「進歩的文化人」清水幾太郎を支えていた論理は、これまでなお十分には考察されていない。本報告では、同時代に向き合う清水の姿勢の原型を、彼自身が体験した関東大震災を巡る後年（1960年）の考察のうちに探った。清水は、混沌とした見渡しがたい自然の中を生きる、自己自身自然でもある人間が、にもかかわらず自然に融け込まず、自然の暴力に抗して機械的な秩序を構成することを要請した。日本が到りつくべき場と考えられた社会主義も、清水にとっては、近代の混沌を超えた高次の機械的秩序だったのであった。

第6回会合（2010年7月31日 8月1日 於：京都工芸繊維大学）

2010年7月31日13:30より17:30まで、および8月1日10:00より12:30まで第6回の会合を行なった。

研究報告1 「吉原治良と『具体美術協会』の語り—オリジナリティーとアイデンティティーを巡って」 平芳幸浩

本報告では、「具体美術協会」におけるオリジナリティーとアイデンティティーについての語りのあり方とその語りを保証する組織構造を分析した。「具体」は、そのオリジナリティーの出発点を「幼児的な純粋無垢さ」に求めた。一方、精神の純粋性によってもたらされるオリジナリティーは、幼児のように社会参入以前の状態にある。その社会的承認を可能にしているのが、「具体」における吉原とメンバー間の父子関係に擬せられる垂直構造である。この垂直構造によって作品のオリジナリティーが認証され、作家のアイデンティティーが確立される。オリジナリティーの出発点となる「幼児的純粋性」は、グループの垂直構造によって初めて担保されることになる。純粋性を担保する安定した垂直構造への依存

は、作品制作における人間と物質との関係にたいしての「具体」における語りでも反復されている。物質の純粋性とそれへの作家の精神の仮託という関係のあり方は、「具体」のみならず戦後日本の前衛芸術における「物質観」に新たな視座を与える可能性を持っている。

研究報告2「〈もの語り〉と〈語り合い〉——近代日本における共同体倫理と討議倫理」

田中久文

近代日本において、共同体倫理を説く代表的な哲学者として和辻哲郎がいる。しかも、和辻は共同体倫理の根底に普遍的倫理というものを考え、両者を表裏一体のものとして捉えた。ただし、和辻は普遍的倫理を、既に在るものとして想定してしまっているため、共同体がフィクショナルな〈もの語り〉を紡ぎ出し、そこから人間の倫理を考えようとする契機が存在しない。和辻の説く普遍的倫理は、むしろ人々の〈話し合い〉のなかで見い出されていくものと考えすることはできないであろうか。そのためには、和辻が人間の本質と規定する「間柄」的存在という在り方を、「対話」的存在へと捉え直さなければならぬであろう。その際、丸山眞男の思索は重要な示唆を与える。丸山は「対話」という営みと、その意味を日本の思想史の中に探ろうとした。丸山の構想した討議倫理を、和辻の共同体倫理にいかに接合していくかが今後の課題になると思われる。

研究報告3「語りの角度とメディア——日中戦争期の「東亜共同体」論」 大澤 聡

本報告では、従来、転向期の言説であるとして議論の俎上にのせられてこなかった船山信一の日中戦争期のテキストを実証的に解読する作業をおこなった。その際、三木清の言説との連関を基軸に設定した。船山は社会認識の趨勢を的確に整理し、「東亜思想」「東亜協同体」といった術語をかなり早い段階で中央論壇に導入している。それらの術語は船山の論考を媒介として他の論者へと次々に転送され増殖する。また、三木の議論を受けた船山によって定型化された概念が、三木にフィードバックされて修正され、さらにそれを船山が再び受容するというように、両者のあいだには幾重もの循環関係を摘出することができる。こうした連関は三木-船山に限定されず、広く当時の言論界を網目状に覆うものであった。本報告では、総合雑誌などの活字メディアにおける相互参照の痕跡を炙出することによって、その実相を明らかにした。それと同時に、戦時期の社会思想をめぐる「語りの位置」の問題について理論的に考察した。

*終了後、先行的プロジェクトとして第1回寺山修司研究会をもち、宮野真生子が「いま寺山修司はどのような位置にいるか?——偶然性と現実をめぐる問題」と題して報告し、ディスカッションを行なった。

第7回会合 (2010年9月2日、3日 於:京都工芸繊維大学)

2010年9月2日13:30より17:30まで、および9月3日10:00より12:30まで第7回の会合を行なった。

研究報告1「西田幾多郎と九鬼周造—偶然性と「永遠の今」—」 竹花洋佑

西田幾多郎と九鬼周造の哲学はそれぞれ広く知られたものであるが、両者が並べられて議論の対象となる機会は少ない。しかし、このことは西田と九鬼の哲学とが接点を欠いたものであるということの意味するわけではない。両哲学の親近性は共に「永遠の今」という思想を説くところに見いだすことができ、そしてまたこれは両者において偶然性の問題と密接な関わりを持ったものとして考えられている。本報告は、一見すると形而上学的でどこか神秘主義的発想を想起させるこの「永遠の今」という思想と、偶然性という極めて実存的な問題とがどのように結びついているのかを検討することを通して、両者の「永遠の今」の共通性と差異とを見定めることを目的としたものである。西田と九鬼の両者は共に、〈今〉が時間の流れに対する垂直的な切断面として時間を越えた永遠という意味を持ちながらも、この〈今〉が時間その自体を可能にするものであることを主張する。このその都度の〈今〉のもつ逆説性が両者において偶然性が生起する場面として考えられているものである。しかしながら、西田の眼目があくまで「永遠」＝「絶対無」がどのような意味で「今」＝実在に関わるものとして考えられるのかというところにあつたのに対して、九鬼の議論は偶然性を免れえない有限的な存在がいかにして「永遠」に触れうるのかという方向性をもつものであり、その意味で両者は正反対のベクトルから偶然性を問題にしようとしていたと考えることができる。

研究報告 2 「花田清輝と越境的伝統性—語り・絵画表象・近代の超克—」 西村将洋

かつて竹内好は、戦時下日本において、大東亜共栄圏の思想が他の一切の思想を「圧殺」した、と主張した。花田清輝は、まさにそのような状況下にあつて、戦中・戦後を通じて一貫して「近代の超克」を問題化した批評家である。ただし花田の批評は、単に〈近代＝西洋〉を〈東洋＝日本〉が超克するという通俗的ナショナリズムの図式で構想されたものではなく、ルネッサンス期に成立した近代的主体像をいかに超克するか、という問題意識のもとで実践されていた。つまり花田は地政学的な〈西洋／東洋〉の二項対立とは別のレベルで自らの批評を展開していたのである。本発表では、花田の批評のなかで「ウルトラ・モダン」と形容された、1930年代の太宰治の小説テキストと、柳田國男のテキストの節合状態を探るとともに、1955年に日本で開催された「メキシコ美術展」に注目し、メキシコ壁画運動（メキシコ・ルネッサンス）と日本文化論との間で生成していた異種混交的な言説を考察した。以上のような作業を通じて、戦中・戦後の花田の批評のなかに、〈主体像の微分化＝マイクロ・ポリティクスの発動〉と〈巨視的かつ国際的な交通空間の生成〉の連動性が、持続的に出現していたことを明らかにするとともに、その特異性と戦略性を分析した。

研究報告 3 「ルイス・マンフォードの地域主義 —戦間期アメリカ建築界の一断面—」

玉田浩之

本報告では、批評家ルイス・マンフォード(1895-1990)とニューヨーク近代美術館(MoMA)の対立的な議論の変遷を追うことにより、アメリカ建築の潮流変化を明らかにする作業を行った。1930年代から50年代にかけてアメリカ建築界では、MoMAが中心となり「インターナショナル・スタイル」という新様式の推進が試みられていたが、アメリカにふさわ

しい建築様式を求める論者からは様々な異議が唱えられていた。そうした中で注目を集めたのがマンフォードの地域主義の概念であった。地域主義は多くの賛同を集めたが、その後、直ちに MoMA により否定されるに至る。だが、否定の論拠とされたのは新しい様式を提唱したことの意義に求められたため、議論は様式の是非を問う方向へと展開してゆく。この時期の論争を追っていくと、戦前期は主に様式という概念装置を通して理解しようとする態度が共有されていたが、戦後になると様式を通して思考する意識からの脱却がみられたことがわかる。その契機となったのがマンフォードの地域主義であった。

第 8 回会合 (2010 年 12 月 23 日、24 日 於:京都工芸繊維大学)

2010 年 12 月 23 日 13:30 より 17:30 まで、および 12 月 24 日 9:30 より 11:30 まで第 8 回の会合を行なった。

研究報告 1 「舞台を統べるもの——寺山修司『奴婢訓』 (1978 年上演) をめぐって」

若林雅哉

寺山修司の『奴婢訓』 (1978 年上演) を中心に、当時の小劇場運動の関わりの中なかで、演劇人の関心であった「俳優の身体／台本の再現」という分析軸にそくして検討した。『奴婢訓』はいくつかのヴァージョンがあるが、1978 年の上演は、現行のもの (全集や単行本所載のもの) とは異なり、1970 年代の小劇場運動の関心を反映するものであった。これが、現行の底本のような改変をみせるようになるのは、国内の演劇運動の関心から離れた寺山自身の「アヴァンギャルド」としてのセルフプロデュースであっただろう。

研究報告 2 「歴史を語ること——谷崎潤一郎「聞書抄」のレトリック」 日高佳紀

谷崎潤一郎「聞書抄」は 1935 年 1 月 5 日～6 月 15 日に『東京日日』『大阪毎日』の両新聞に連載、のち、1943 年 12 月に創元社より刊行された歴史小説である。この小説は、「安積源太夫聞書」という書物を手に入れた語り手が、複数の人物の伝え聞き語り継ぐ行為の連鎖の結果である聞書の内容を、様々な歴史書の記述と比較しながら検証しつつ物語するというものである。報告では、昭和初年代の谷崎が小説創作の方法をめぐる様々な実践と実験を行うなかで、歴史小説における語りの方に意識的に関わろうとしていたことを指摘、続いて「聞書抄」の新聞連載テキストと単行本テキストを比較し、その改変過程と物語の内容面の関わりを検討した。その上で、〈聞書〉の語りリアリティは、それぞれが当事者となって出来事を聞き語るというプロセスを通して、読者にいかに複数の解釈を開示するか、という点にあることを述べた。この点に、「史実」という単一性を志向する〈歴史〉とは一線を画した歴史小説の形式を模索しつつ、そこから小説における語りリアリティを追究した谷崎の姿勢を知ることができるのである。

研究報告 3 「西谷啓治における「無」の語り」 秋富克哉

西谷啓治がその独自の宗教哲学を形成展開し、代表作『宗教とは何か』(1961) に収められる論考を発表した時期は、1930 年代から 1950 年代半ばに及んでいる。本報告では、その

時期を通して西谷が「無」ないし「無的なもの」をどのように捉え、且つどのように語ったかということ、テキストに即して考察することを試みた。具体的には、師西田幾多郎の立場に即す形で「絶対無」をキーワードに自らの立場を表明した『根源的主体性の哲学』（1940）から、戦後の代表作『ニヒリズム』（1949）において西洋のニヒリズムとの対照のもと近代日本を独自のニヒリズム的状况と捉え、その特性を考察している事態を考察した。後者には既に、ニヒリズムの超克の可能性を「空」に見出す立場が示唆されており、「絶対無から虚無を通して空へ」という西谷独自の方向性が認められる。報告と質疑を通して、この方向性をテキストに即して跡付けることが求められること、且つその際に「無」を具体化することなく「無を語る」可能性が西谷においてどこまで達成されているかを明らかにすることが、課題として指摘された。

第9回会合（2011年3月26日 於:国立台湾大学）

2011年3月26日10:00より17:00まで第9回の会合を行なった。

研究報告1「漱石の絵葉書」 伊藤 徹

夏目漱石は、文学執筆の傍ら、書画に強い関心を持ち、アマチュアの域を出ないとはいえ、自ら絵画制作も行なった。本報告では彼の創作を紹介した上で、ロンドンからの帰国直後の時期に描かれ橋口貢もしくは野間真綱宛てに出された絵葉書に注目し、そこに現われた洗い髪の女性的形象を、漱石自身が置かれた精神的状況と関係づけて、考えてみた。

研究報告2「一葉作品における近代精神とその影響」 張文聰

1895年日清戦争が終わり、台湾が日本の植民地になった。近代化に向けてひた走る日本に支配され、台湾も近代化の道を進んでいった。日本は近代化を遂げた自らの経験を台湾に適用したため、台湾の事情で変わった部分もあるが、基本的に日本と台湾は非常に近い近代化過程を共有しているといえよう。台湾もついに近代化を成し遂げ、台湾の人々が独立自由の近代精神を有するようになるが、この近代精神は、交通、建築、産業、言語、文学など、様々な領域に反映している。本発表は文学面において、樋口一葉の作品における近代精神を確認した上で、この近代精神が植民時代の台湾作家・葉石濤と張文環にもたにした影響を、簡単に紹介した。

研究報告3「柳宗悦と台湾との接点－『民俗台湾』を通じて」 張修慎

柳宗悦と言えば、先ず念頭に浮かぶのは日本「民芸運動」の創始者たる事である。民芸運動とは、「一般民衆の生活に厚く交る工芸品」の中で、日本固有の美を発見し保護する運動であった。資料によると、大正時代末柳宗悦を中心とする民芸運動の活動は日本が植民地支配下においていた中国北部においても行われた。太平洋戦争の最中、1943年（昭和18）の春、柳宗悦は民芸運動の仲間を連れて台湾を訪問した。それが柳宗悦と台湾との初めての接点である。今までの柳に関する研究では台湾の部分は殆ど看過されてきたが、雑誌『民俗台湾』には柳宗悦の台湾訪問に関する記事が残されている。

柳は、ほぼ一ヶ月台湾の旅のなかで、主に台湾島内の民間生活用品に触れ、漢民族や原住民などが住んでいる村落までさまざまな調査を行った。歴史的に言えば、1937年から台湾の「皇民化運動」が実施された最中、台湾における「地方的」、「郷土」な色彩を帯びた器物は、台日双方の知識人に紹介され『民俗台湾』に掲載されていた。戦時下出版された雑誌『民俗台湾』は、島内における漢民族の風俗習慣などに関する出版物である。雑誌『民俗台湾』において「民俗」という言葉自体は頻繁に使われているが、実際のところその概念は必ずしも明確ではない。そして、現在まで、柳宗悦の民芸理論を論じる研究は多いが、『民俗台湾』に隠されている「郷土」思想と柳の民芸思想との関連はあまり研究されていない。本報告は雑誌『民俗台湾』を通じて、台湾知識人が考える「郷土」や「民俗」意識の本質を解明しながら、台湾における「民俗学」に潜む「郷土」意識と柳宗悦が提起した「民芸」思想との相互関係について考察を加えた。

研究報告 4 「International Arts and Crafts Movement in Japan and Taiwan」

林媛婉

This paper discusses the influence of the British Arts and Crafts Movement in Japan and Taiwan. Aware of the Arts and Crafts Movement strong influences on Europe and Japan in the early 1920s, I propose a study on the Arts and Crafts Movement to enrich the contemporary Taiwanese cultural policy. This study aims to connect the British Arts and Crafts with the Japanese Mingei Movement and the local cultural movement prevailing in Taiwan. I start with an analysis on the 2005 International Arts and Crafts Exhibition held in London, and examines major issues raised by John Ruskin and William Morris. The second part of the paper focuses on Tomimoto Kenkichi, Bernard Leach, and Yanagi Soetsu to depict how the three intellectuals practiced the British ideas. The Japanese Mingei Movement was a result of blending the British socialist concepts, the Japanese traditional crafts and colonial Korean, Okinawan and Taiwanese crafts. The third part of the paper discusses Taiwanese artist Yen Shui-Long and the modernization process of the Taiwanese traditional crafts. The Arts and Crafts Movement to Japan is not only an inspiration, but also a mutual cultural exchange. Mingei Movement learned the British model in the 1920s, yet brought its Zen Buddhist aesthetics that influenced the Western modern crafts since 1960s. Taiwan, however, learned the British model through Japan and its awareness of the art of people did not occur until its political upheaval during the mid 1990s. Both the Taiwan Community Empowerment Movement and the current Culture Creative Industry policy is an ongoing process that reflects the ideal of the British Arts and Crafts Movement. The Taiwanese example raises a post-colonial case that relates to cultural identity and it is a much ignored issue in the cultural history of craft and design.

研究報告 5 「アジアにおけるシェイクスピア受容」 若林雅哉

シェイクスピアという西洋文化のキャンオンをいかにアジアが受容してきたのかを、その再制作を、キャンオンに施されたアダプテーションとアプロプリエーションの二つの相から考察した。明治期日本の『オセロ』は川上音二郎らによるアダプテーションであったが、アダプテーション認識にとって重要な「類似」（あるいは「差異」）が実際の受容層にとっては不発に終わっている点など、当時の受容の特殊性を考察した。また現在のアプロプリエーションについては、馮小剛監督の2006年の映画『夜宴』に即して、その可能性を示唆した。

合同討議「近代化のなかの台湾・日本」

a 提題1 李淑珠

植民地台湾の官展で最高賞を獲得した作品を対象に、そこに見られる「ローカルカラー」を検証し、官展最高賞の受賞条件が実はこれまで言われてきた「ローカルカラー」ではなく、「現代化＝日本化＝同化」であることを作品考察によって明らかにし、そして、戦後1970年代に起きた「郷土写実絵画」という美術動向に「ローカルカラー」の源泉を見るといった従来の見解に対して、疑問を提示した。

b 提題2 白適銘

台湾近代美術史の展開において、日本総督府の殖民政策を通じて「近代化」が遂行され、現代概念に基づいてつくられた「新美術」(New Art)が完成されるやいなや、明清以来の漢民族の影響は一変した。しかしながら、「近代化」が如何に行われ、台湾近代の歴史・美術に如何なる影響を与えていったかについては、未解明の問題が多く残っている。例えば、近代化の進行とともに風景が変わったが、その結果生じた都市という空間に対して、画家はどうか対応していったのか、「現代」そして「現代画家」というのは何を意味していたのか、「現代性」を如何に表現すべきものと考えられたのか——こうした問題が、これまでの研究であまり触れられてこなかったのは事実である。それらは台湾近代美術史研究において重要視すべき問題であると同時に、今後の研究テーマ・研究範囲を拡大していくためにも不可避の考察課題であるといつて過言でない。

以上二つの提題をもとに、一時間の合同討議を行なった。

第10回会合（2011年8月8日、9日 於:京都工芸繊維大学）

2011年8月8日13:30より17:30まで、および8月9日10:00より12:00まで第10回の会合を行なった。

研究報告1「九鬼哲学における偶然と時間—歴史と語りをめぐる」 宮野真生子

本発表で私は、1930年代の哲学界における「歴史」に対する強い関心と、その語りに着目し、田辺元、三木清、九鬼周造の三人を取り上げた。まず、田辺哲学から、なぜ「歴史」へと惹きつけられるのかという点を論じた。そこから明らかになったのは、「歴史」は「超

歴史的なもの」を開示する媒介として求められ、その際、「歴史」の「非合理性／偶然性」が重視されていたということである。これに対し、三木哲学は「歴史」が持つ「非合理性／偶然性」は「意味必然性」に導かれて「語られる」ことであらわれてくることを明らかにする。田辺・三木ともに、歴史における偶然性を重視する一方で、歴史について語り始めるや否や、開始点にあった偶然性は切り捨てられていく。この問題を解決する一方策として私が注目したのが九鬼周造の「形而上学的時間」である。ここで九鬼は歴史的な生を可能にする水平のエクスタシスに基づく時間性に対し、現在の瞬間が永遠にくり返すという垂直のエクスタシスに基づく時間性を提示する。この垂直のエクスタシスは、水平のエクスタシスとそこに成立する歴史的同一性を破壊しつつ、現在の偶然性を明らかにするものであった。そして、九鬼はこのような垂直のエクスタシスと偶然性を歴史の語りにも回収しないために、具体的な歴史を語ることを避け、ただ問いかけを重ねるような文体を貫いたことで結論とした。

研究報告 2 「現代への苦悶——台湾現代美術の展開とその現代性」 白適銘

台湾の伝統的社会は、19世紀末以来日本の植民地政策のもとで、次第に「近代性」を帯びた市民社会へと変貌した。たとえば数十年に亘る大規模な計画的都市改造が行われた結果、明・清以来の伝統社会がもっていた風景観やその「地方性」にとって代わり、「近代化」の具体的な成果を反映した「新地景(New Landscape)」が現われた。こうした変化はまた、都市の生活空間に従来とは異なる「公共性」をもたらし、市民が織りなす生活の多彩なかたちを付与した。

外部から与えられた、このような激しい変化は、当然のことながら台湾近代美術の展開にも大きな影響を与え、画家たちの画題採取の場所を、伝統的自然風土から近代都市空間へと移行させていった。だがそれは、新しい問題への直面にほかならなかった。近代、すなわち彼らにとっての「現代」は、いかに表現されるべきか。そもそも、「現代」芸術家の使命とはなにか、時代の変化に応ずるとすれば、具体的になにを表現しなければならないのか——台湾社会における新旧文明の衝突の激化のなかで立ち現われてくる、こうした問題は、台湾芸術家たちに統治階層の保守的文化政策に対する挑戦を強いると同時に、「時代性」を巡る苦悶に満ちた思索へと彼らを導いたのであった。

本発表は、半世紀におよぶ日本統治時代の台湾美術において、新旧文明の混在のなかで進展する都会文明生活もしくは公共文化がどのように映し出されていったのかを、市民の「公共性」の受けとめ方や彼らのアイデンティティ意識への考慮も交えつつ、検討した。さらに新たな景観イメージの生成とそれがもつ「現代性」の内実を分析した。

研究報告 3 「戦後建築にみる民主主義のかたちと村野藤吾」 笠原一人

日本では、1950年代になると、戦後復興の過程で数多くの公共建築が建設された。そんな中で、建築をいかに「民衆」のためのものとして設計するかが、建築界における時代のテーマとなり、建築雑誌上でも盛んに「民衆」をテーマとした特集が組まれた。実際の建物では、とりわけ県庁舎や市庁舎といった庁舎建築において、「民衆」のための建築の理想的

なあり方、つまり「民主主義のかたち」が追及された。

当時、複数の建築家がこの問題に取り組んだが、最も分かりやすいかたちを提示したのが丹下健三だった。丹下は、庁舎の玄関ホール周辺をガラス張りの高床式のピロティとして、人々が通過しまた集うことができる開放的な空間を設置し、それを「市民ホール」と名付けた。この形式は、丹下のみならず複数の建築家や設計組織が採用し、一つの時代様式となったが、大阪を拠点とした村野藤吾は違っていた。

村野は、庁舎建築を設計する際に、丹下とは対照的に、玄関からは少し離れたところに平土間の巨大な居室のような閉鎖的な、そして十分に活用されるとは言い難い象徴的なデザイン空間を設置し、これを「市民ホール」とした。この村野特有の「市民ホール」は、その空間形式からみて、17世紀以降にオランダや北欧の庁舎建築で典型化した「ブルヘルザール (Burgerzaal)」に由来すると考えられる。村野が1930年代の欧米旅行の際に感激したという、ストックホルム市庁舎(1923年竣工)もこの形式を備えている。

村野はこの形式を採用した理由を何ら語っていない。しかし村野は、丹下のように使いやすい機能的な空間として「市民ホール」を設計するのではなく、ヨーロッパの伝統的な形に民主主義の理想を読み取り、さらに象徴的な空間として「市民ホール」を設計したと考えられる。あるいはまた、機能主義や丹下による「市民ホール」が時代の趨勢となる中で、それとは異なる別の「民主主義のかたち」を対置させようとしたとも考えられる。ここに、戦後しばしば「民間建築家」や「商業建築家」と理解された(時には揶揄された)、村野藤吾の公共性に対する一つの認識と理念を読み取ることができる。

第11回会合 (2011年9月8日 於:京都工芸繊維大学)

2011年9月8日10:30より18:00まで第11回の会合を行なった。

研究報告1「近代日本における「天」観念の変容—三宅雪嶺と長谷川如是閑—」

長妻三佐雄

三宅雪嶺と長谷川如是閑の「天」観念の相違について検討した。雪嶺の場合は、「天爵」や「天才」という観念を、個人の生き方や生きがいを問うときに用いている。「天」の内実は個々人の解釈に委ねられているが、人びとが「天」から与えられた「才」を活かすこと、「人爵」ではなく「天爵」を志向して生活することを雪嶺は重視していた。緩やかではあるが、人びとの生活の規範を「天」は与えていたのである。如是閑の場合、「天」は「自然」と同じことだと解釈される。「自生的秩序」と関連づけられて「天」が解釈される。まず、人びとの日常生活のなかで、相互交流が行われ、そのなかで秩序が形成される。蓋然的に秩序は形成され、その秩序が「天」にしたがっているといえよう。実質的には、「自生的秩序」を肯定するための観念として「天」は描かれており、「天」に依拠して秩序が形成されるというわけではない。その意味では、「天」は規範と結びつけて論じられてはいるが、如是閑の規範意識に「天」が必要であるかどうかは疑念の生ずるところであろう。雪嶺が「煩悶」やニヒリズムを通過していないのに対して、如是閑は「根源的な喪失感」を内包していた。

「天」観念の問題を考えると、雪嶺は「天爵」や「天才」を疑うことなく信じていた。逆に、如是閑が「天」について語るのは昭和期に入ってからであり、若き日の如是閑は「天」についてほとんど言及していない。報告では、両者の思想や秩序意識の相違点を「天」という観念に焦点をあてて論じた。

研究報告 2 「実体と知覚の問題から見た寺山修二『花嫁化鳥』の語り」 中嶋優太

寺山修司はルポタージュ集『花嫁化鳥』で「実体」という語を用いている。本報告では、何気なく用いられたこの語を、本来の哲学的な意味へ読み換え、知覚と実体という形而上学的な問題と寺山の語りと接続した。実体というような一つの表現を手がかりとして、パークリー、カント、そして寺山らの時代もジャンルも問題意識も異なるテキストを関連付けて語ってみることが今回の実験である。

寺山はそのテキストでボルヘスの小説「記憶の人、フネス」と「トレーン、ウクバール、オルビス・テルティウス」に言及しているが、これらの小説は知覚主義の立場から実体の思想を批判するパークリーの議論を重要なモチーフの一つとしていた。ボルヘス＝パークリーは、知覚される多様なものを関連づけ、経験に同一性を考え入れるために利用される実体の観念は知覚されることがない、として実体を排除するのである。次いで、実体を排除する知覚主義の議論に対して、実体の思想に対してより穏健な議論としてカントの原則論を紹介した。カントは実体が概念でしかないことを理解しつつ、それを無秩序な知覚を取りまとめて経験に同一性を考え入れるために利用している。また、諸知覚を関連付ける際、因果関係を用いている。本発表では、寺山が知覚された奇妙な場面に対して、複数の相矛盾する因果関係を語っていることに注目し、寺山の語りの戦略を、知覚主義ではなく、過剰な実体主義として特徴づけてみた。

「実体」という語には、取り留めのない知覚の背後に同一性を考えるという思想が付着している。本報告で確認されたのは、こうした抽象的な思想と言葉は様々な場面で多様な目的のために（肯定的にであれ否定的にであれ）利用され得たのであり、哲学的な文脈とは関係の薄い寺山の語りのなかに読み込むことさえ可能だということである。

研究報告 3. 「時間論としての漱石」 伊藤 徹

本報告では、時間イメージに関する方法的区別として、生み出される時間イメージに対して語りの主体がどのような位置に立つのかに着目して、時間内在的イメージと時間外在的イメージの二者を導入した上で、漱石の作品の中に現われてくるさまざまな時間的形象を確認した。さらに「絵画的小説」と呼ばれる『草枕』を取り上げ、時間的展開を基本とする近代的小説の語り背に背馳する漱石の方向性を考察した。この小説に見られる美的「没時間的」的世界の構築は、進行する近代への一つの対抗の試みではあったが、この後試みられる『野分』などの人格主義的立場からの近代批判とともに、限界づけられたものであった。そうした限界の本質を本報告は、明らかにするために、ほぼ同時期になされた講演「文芸の哲学的基礎」に向かい、『文学論』に含まれた考察も援用しつつ、この時期の漱石に見られる時間論を取り出し、やはり同時期に準備されていた西田幾多郎『善の研究』に含

まれた時間規定との比較を試みた。「意識の連続」(漱石)「純粹経験」(西田)と、二人は極めて類似した出発点としての主客未分以前の事実立ちながら、そこからの分化展開について西田が体系的説明を意図して、この事実の根底に原理的なものを導入し、出発点には含まれてはいたはずの内在的時間イメージから離れ、時間の外に立って展開を眺める時間イメージを固定化したのに対して、漱石は、そのような形而上学的志向を否定し、展開の統一の意味の導入を拒み、いわく「だらしない自然」に留まることによって彼自身の写生的リアリズムを保持したのであり、そうした姿勢が、小説的語りのなかに、『草枕』的没時間的世界とも、『野分』的人格主義的超時間的世界とも異なる、別な語りと時間の関係の可能性を開いたと考えられる。

第12回会合 (2011年12月27日 於:京都工芸繊維大学)

2011年12月27日10:30より18:00まで第12回の会合を行なった。

研究報告1「夢野久作「氷の涯」試論」 西川貴子

夢野久作「氷の涯」は日中事変後の戦時下において主人公「僕」とニーナが「国境を越える(越えようとする)」姿が描かれた作品として評価も高く、夢野作品の中でも多くのファンを持つ作品であるものの、先行研究では、作品分析は十分になされていない。しかし、この作品では、シベリア出兵時及び作品発表時のハルピンの社会状況や街並み(建築物)をかなり忠実に反映させながらも、一方で同時代の日本メディアにおいて、ハルピンの「エロ」を担うとされていた白系ロシア人表象に亀裂を入れるなど注目すべき点が多い。例えば、作品内では、ハルピンの「エロ」は日本人女性である女将の「毒婦性」にあると解釈されており、そこに人種や国を越えた「エロ」の存在が見出されている。また、同時代の言説の多くが、国を失った白系ロシア人への憐れみの情を日本人(特に男性)の視線を通して優越的に描かれているのに対し、この作品では、むしろ最後まで祖国=日本に拘り、自らのことを理解してくれていると勝手に夢想した「日本の友」へ遺書を残さずにはいられない「僕」と、国に囚われず今目の前にある事態と未来のみを見据えて、自由に氷の涯に向かっていこうとするニーナとの差が浮き彫りにされている。つまり、ここでは、氷の涯に憧れつつもニーナと同じ地平に立つことのできない「僕」の無力さが強調されることで、当時のハルピンにおける白系ロシア人への認識を逆転させている。このように、この作品は、満洲国が建設され、祖国が仮構されていこうとする時代にあって、「国」というものがフィクションにすぎないことを提示した画期的な作品であると考えられる。

研究報告2「葦津珍彦の思想——戦中・戦後の神道再考」 昆野伸幸

本報告では、1930年代から1950年代にかけての葦津珍彦の思想の展開について検討した。戦中の葦津にとって、全日本人が神を信じ、主体性を発揮して「皇運扶翼」に邁進することこそが神意にかなうことであり、そのような「下から」の動きによって国内で進む全体主義的傾向を抑制することが正しい神道信仰のあり方であった。神道信仰は、国民が積極

的な翼賛を積み重ねることで「神国」日本を継承し、「万邦無比」を実現するとともに、普遍宗教として「八紘一宇」をも可能にするものとして捉えられた。しかし、彼の思想は、戦時下の思想統制によって十全な展開が阻害され、国民の間に広がる無責任な神風論（＝誤った神道信仰）を打破するには至らなかったし、またアジアの国民の自由意思を否定するものに帰着した。

敗戦後、国民の敬神観念は一気に低下するとともに、憲法改正によって、天皇は統治権の総攬者、神道の最高祭祀者の地位を失い、国民統合の象徴となった。このような逆境に対し、葦津は、「皇国本来の姿」への復帰を目指し、戦前と同様、日本民族が神道を信仰するのは当然との認識から、天皇を最高祭祀者とする神道信仰を抱くことを国民に要求した。神道を信仰することによって、はじめて国民は「積極的にして熱意ある努力」を示し、政治に主体的に参加できるようになるし、そのような国民の翼賛に支えられて、天皇は統治権の総攬者として振る舞う——このような構想に基づいて、彼は大日本帝国憲法の基本原則の復活を目指した。彼の問題関心は戦中から戦後にかけて驚くほど一貫している。

研究報告3 「工芸」の在処を求めて——『工芸美術を語る』の前後 土田真紀

「工芸」という概念は明治初期に登場したが、その際に「工芸」として括られた領域は、本来「語り」を必要としない領域であった。しかしながら、1910年代以降の「新興工芸」（高村豊周）というべき新しい流れを受けて、1920年代には次第に工芸をめぐる語りが発展し、1930年には『工芸美術を語る』（アトリエ社）が刊行されるに至る。この動きは、「産業」と「美術」の間で揺れる「工芸」が、帝展参加（1927年に実現）を軸として、あらためてその在処やアイデンティティを問わずにいられなくなったことを意味していた。そのなかで特に興味深い語りを展開したのが金工家の高村豊周と考現学の創始者である今和次郎であった。両者は同時期に東京美術学校で学び、工芸への問題意識を共有しながら、1920年代には「作者」（高村）と「観る者」（今）という対極的な立場から「工芸」について語らざるを得なくなったのである。

第13回会合（2012年3月24日 於：京都工芸繊維大学）

2012年3月24日13:30より18:00まで第13回の会合を行なった。

研究報告1 「丸山真男・「主体性」の問題——1947年の福澤諭吉論を中心に」

伊藤徹

主体性概念の歴史にとって重要な位置を占める政治思想史家・丸山真男を扱った本報告は、論文「超国家主義の論理と心理」から出発し、1947年に書かれた二つの福澤諭吉論「福澤諭吉の哲学」および「福澤に於ける「実学」の展開」において、福澤の思想に見られる人間像が丸山にとっての主体性のモデルとされたことを確認したうえで、そこに見られる自覚的相対主義的意識を、「独立の気象」と「惑溺」というキーワードを手掛かりにして分析し、さらに論考「日本の思想」における日本的雑居性と原理的思考（マルキシズム・キリスト教）との対比構図も考慮しつつ、考察を加えた。最後にこうした丸山の福澤論が含みもつ

パースペクティヴの虚構性と行為実践との関係の問題を考えるために、丸山が福澤の内に探った人間の無力性の自覚とその反転の可能性について論じた。

研究報告2「陳澄波による家族宛の絵葉書について」 李淑珠

本報告では、陳澄波（1895～1947）が東京から家族宛に送った絵葉書について考察した。陳澄波は台湾近代美術の先駆者で、帝展に入選した初の台湾画家として知られ、台湾総督府国語学校で水彩画家石川欽一郎から絵画の手ほどきを受け、東京美術学校を卒業してからは上海へ向い、新華芸術大学や昌明芸術専科学校などで教鞭を取った。また、既に東京美術学校在学中に帝展に作品を二度入選させ、その後も毎年欠かさず帝展や台展（台湾美術展覧会）といった官展に意欲的に出品し、入選・入賞を果たしている。

さて、テーマとした家族宛の絵葉書は、差出先が東京となっているものが9枚あり、その他京都1枚、台湾（台北、台中、嘉義）8枚、不明1枚といったかたちで、計20枚（うち3枚は未投函）現存しているが、本報告は、東京から出された9枚を主な考察対象とした。この9枚の絵葉書（以下、【1】～【9】と称す）は、陳澄波が1932～1941年に旅行先の東京から家族へ送ったもので、1枚（【1】）だけが漢文で、ほかは全て日本語で書かれている。これらの絵葉書からは、陳澄波が上海に就職しても東京に行っていたことが分かる。

受取人の名前が複数の場合もあるが、いずれも画家の子女、長女紫薇、次女碧女、長男重光である。宛先の住所にはばらつきが見られ、特に「様方」として「陳銭」と「陳川海」という名前が添えられている。陳川海は陳銭の長男、陳銭は陳澄波の叔父に当たる。このことから、まず、陳澄波の一家が祖母と叔父の家族と長期同居していたことが分かる。また、戸籍謄本の調査が示すところによれば、住所のばらつきは当時の嘉義の「町名改正」などから起因するもので、別所への引越を意味するわけではない。さらに絵葉書の差出先からは、陳澄波が卒業後も母校の東京美術学校を拠点として活動していたことが見えてくる。

さて、絵葉書の内容だが、家族へのことづけのほか、帝展や台展への見学や出品、そして自分の作品についての言明を含んでいて、語り口には自信が満ちている。さらに、写生旅行の報告、あるいは「研究所」への入所と練習に関する記述も見られる。「研究所」とは陳澄波の恩師・岡田三郎助が主宰する本郷絵画研究所のことであるが、練習の内容が恐らく裸体素描であったことを、本報告は明らかにした。

絵葉書は文字のメディアであると共に図像のメディアでもある。したがって絵葉書裏面に印刷された図像も考察の対象にした。9枚の図像は1枚の風景写真（【4】）を除いて、全てが美術展の作品写真である。【1】【2】【3】【5】は人物画、【7】【8】【9】は風景画、【6】は裸婦の雕像であるが、雕像を除いて、全てが帝展、新文展、二科展の入選作品（生田誠の言う「美術展繪葉書」）であり、しかも絵葉書が書かれたその年の入選作品が選ばれている。

実は、陳澄波には生前収集した大量の図版（「陳澄波図版コレクション」と称す）があり、中でも美術展繪葉書（特に帝展）が数的に最も多い。しかし陳澄波の手による「痕跡」が

認められる一部の繪葉書を除いて、ほかの繪葉書が陳澄波にとってもった意味を論ずることは容易ではない。従って報告では、この9枚の繪葉書に潜む画家の選択動機とメッセージを、図像の内容に受取人のデータを重ね合わせるかたちで考察した。その結果、長女の紫薇には「現代文明に生きる女性」と「伝統的な賢妻良母」としての期待を、次女の碧女には豊かな眼識をもった画家としての成長を、この9枚の繪葉書裏面の図像に託したことが明らかにされた。

本研究に関連した研究業績

(1) 学会誌など

1. 秋富克哉、「ハイデガーと西谷啓治—ニーチェ解釈をめぐって」、電子ジャーナル『Heidegger-Forum』(<http://heideggerforum.main.jp/ej3data/article5.pdf>)、vol.3、ハイデガー・フォーラム編、46-55 頁、2009 年 5 月
2. 秋富克哉、「西谷啓治におけるニヒリズムと近代日本の問題」、『点から線へ』、第 58 号、西田幾多郎記念哲学館、2-35 頁、2011 年 3 月
3. 秋富克哉、「『禅の立場』における西谷啓治の宗教哲学的立場」、実存思想論集、第 26 号、実存思想協会編、79-100 頁、2011 年 6 月
4. 秋富克哉、「われわれにとってのハイデッガー技術論の意義」、『西洋哲学研究』、創刊号、西洋哲学研究会（三宅アーベント）編、3-22 頁、2011 年 7 月
5. 伊藤徹、「砂の中で狂う泥鰻—夏目漱石『行人』の語り」、『東西学術研究所紀要』、第 42 輯、関西大学東西学術研究所、1-40 頁、2009 年 4 月
6. 伊藤徹、Die Industrialisierung und die Kunst in der japanischen Moderne—Die Mythen im technischen Zeitalter、『京都工芸繊維大学学術報告書』、vol.3、京都工芸繊維大学紀要委員会、43-57 頁、2009 年 7 月
7. 伊藤徹、「過去へのまなざし—『硝子戸の中』の頃の夏目漱石」、『日本哲学史研究』、第 6 号、京都大学大学院文学研究科日本哲学史研究室、1-28 頁、2009 年 10 月
8. 伊藤徹、「岡本太郎・主体性の神話—対極主義とその亀裂」、『京都工芸繊維大学学術報告書』、vol.4、京都工芸繊維大学紀要委員会、pp.73-92 頁、2010 年 10 月
9. ITO, Toru(伊藤徹)、The spirits of the age in modern Japanese art and its philosophical significance— Some remarks on Yuichi Takahashi, the “*Shirakaba*” school, and Ryuhshi Kawabata etc.、『東西学術研究所紀要』、第 44 輯、関西大学東西学術研究所、35-53 頁、2011 年 4 月
10. ITO, Toru(伊藤徹)、Natsume Sōseki und die Zwecklosigkeit des Lebens als das Wesen der Modernisierung、*Asiatische Studien LXVI/1/2012*, Schweizerische Asiengesellschaft, S.103-128, Bern 2012(予定)
11. 大澤聡、「「対話」の条件—大江健三郎「おかしな二人組」三部作」、『言語態』、第 9 号、東京大学言語態研究会、109-121 頁、2009 年 5 月
12. 大澤聡、「私批評と人物評論—一九三〇年前後の文芸批評にみる人称消費の構造」、『語

- られる人稱・なぞらえる視点 第33回国際日本文学研究集会会議録』、国文学研究資料館、85-96頁、2010年3月
- 13.大澤聡、「文芸批評の存立機制——一九三三年の「批評無用」論争」、『日本近代文学』、第83集、日本近代文学会、110-125頁、2010年11月
 - 14.大澤聡、「人物評論の時代——一九三〇年代日本のジャーナリズムにおける固有名消費」、『マス・コミュニケーション研究』、第78号、日本マス・コミュニケーション学会、109-127頁、2011年1月
 - 15.荻野雄、「沈黙の共同体から語りの協同体へ —戦前期大熊信行の思想—」、『京都教育大学紀要』、第114号、京都教育大学、31-47頁、2009年3月
 - 16.荻野雄、「清水幾太郎における自然と人為（1）—関東大震災の経験—」、『京都教育大学紀要』、第119号、京都教育大学、123-138頁、2011年9月
 - 17.荻野雄、「清水幾太郎における自然と人為（2）—平和運動と転向—」、『京都教育大学紀要』、第119号、京都教育大学、139-153頁、2011年9月
 - 18.笠原一人、「村野藤吾設計「日本聖公会大阪聖ヤコブ教会」について」、『日本建築学会近畿支部研究報告集』、第49号計画系、日本建築学会近畿支部、741-744頁、2009年6月
 - 19.平井直樹・石田潤一郎・笠原一人、「村野藤吾設計の三重海軍航空隊施設群について」、『日本建築学会近畿支部研究報告集』、第49号計画系、日本建築学会近畿支部、745-748頁、2009年6月
 - 20.笠原一人、「日本インターナショナル建築会における香野雄吉の活動について」、『日本建築学会計画系論文集』、第644号、2271-2276頁、日本建築学会、2009年10月
 - 21.笠原一人、「村野藤吾設計「静岡歌舞伎座」について」、『日本建築学会学術講演梗概集』、F-2 建築歴史・意匠、日本建築学会、247-248頁、2009年8月
 - 22.笠原一人、「上野伊三郎の建築活動について」、『日本建築学会計画系論文集』、第649号、日本建築学会、pp.727-736、2010年3月
 - 23.笠原一人、「本野精吾—その資料整備・建物一般公開・展覧会—」、『2010年度日本建築学会大会（北陸）建築歴史・意匠部門研究懇談会資料 近・現代建築のアーカイブスとドキュメンテーション』、日本建築学会建築歴史・意匠委員会、45-47頁、2010年9月
 - 24.平井直樹・石田潤一郎・笠原一人、「村野藤吾設計による「海軍将校倶楽部」の建設・移築経緯」、『日本建築学会近畿支部研究報告集』、第51号計画系、日本建築学会近畿支部、889-892頁、2011年6月
 - 25.昆野伸幸、「村岡典嗣の中世思想史研究」、『季刊日本思想史』第74号、ペリかん社、9-28頁、2009年6月
 - 26.昆野伸幸、「近代日本における祭と政——国民の主体化をめぐる」、『日本史研究』、第

- 571号、日本史研究会、117-140頁、2010年3月
27. 昆野伸幸、「近代日本の国体論—教育勅語・『国体の本義』・平泉澄」『近代』第106号、神戸大学「近代」発行会、29-46頁、2012年3月
28. 笹尾佳代、「少年少女の「たけくらべ」—児童文化としての樋口一葉」、『文学・語学』、第198号、全国大学国語国文学会、1-12頁、2010年12月
29. 笹尾佳代、「宇野千代における〈装い〉の意味—雑誌『スタイル』編集と「あいびき」をめぐって—」、『国文学論叢』、第56集、龍谷大学国文学会、34-47頁、2011年2月
30. 笹尾佳代、「〈肖像〉へのまなざし—紀元二千六百年奉祝美術展覧会と樋口一葉」、『日本近代文学』、第85集、日本近代文学会、2011年11月
31. 高木彬、「目的なき機械の射程—稲垣足穂『うすい街』と未来派建築」、『文学・語学』、第202号、全国大学国語国文学会、1-13頁、2012年3月
32. 土田真紀、「柳宗悦におけるワザと自然—模様とは何か」、『モノ学・感覚価値研究会年報』、第5号、京都大学こころの未来研究センター、2011年3月、13-24頁
33. 長妻三佐雄、「共同性の再生に関する一考察」、『大阪商業大学論集』、第151/152号、大阪商業大学商経学会、587-596頁、2009年5月
34. 長妻三佐雄、「記録でもなく、征服でもなく—近代日本における『登山』観」、『大阪商業大学アミューズメント産業研究所紀要』、第13号、大阪商業大学アミューズメント産業研究所、39-48頁、2011年6月
35. 西川貴子、「消え去りゆく〈声〉—佐藤春夫「奇談」を読む—」、『日本文学』第58巻7号、日本文学協会、60-64頁、2009年7月
36. 佐々木幹郎、樋口覚、西村将洋、「西條八十と中原中也—大衆文化の成立と流行をめぐって」、『中原中也研究』、第15号、中原中也記念館、40-74頁、2010年8月
37. 平芳幸浩、「日本におけるマルセル・デュシャン受容—瀧口修造を中心に」、『美術フォーラム21』、第23号、美術フォーラム21刊行会編、120-123頁、2011年5月
38. 平芳幸浩、「ジャリ、ピカビア、デュシャンにおける機械」、『デザイン理論』、第56号、意匠学会、59-72頁、2011年5月
39. 松隈洋、「坂倉準三の木造住宅1941～1955—その造形の変遷から見えてくること」、『住宅建築』、2009年7月号、建築資料研究社、17-22頁、2009年7月
40. 松隈洋、「水を取り込む／中庭を流れる命の水 ソーク生物学研究所」、『建築と社会』、2009年7月号、社団法人日本建築協会、20-21頁、2009年7月
41. 松隈洋、「丹下健三と記念碑的造形—モニュメンタリズム—をめぐって」、『住宅建築』、2009年12月号、建築資料研究社、86-93頁、2009年12月
42. 松隈洋、「吉田鉄郎の求めたもの—北欧と日本建築、そして戦時下の思考」、『ヒストリ

- ア』、第 220 号、大阪歴史学会、20-31 頁、2010 年 6 月
43. 松隈洋、「蒐集の対象とするために必要な要件—建築アーカイブから見えてくるもの」、『建築雑誌』、2011 年 11 月号、社団法人日本建築学会、14-15 頁、2011 年 11 月
44. 松隈洋、「建築文化の根底が揺らいでいる—近代建築の保存問題が問いかけるもの」、『建築とまちづくり』、397 号、新建築科技術者集団、6-11 頁、2011 年 4 月
45. 松隈洋、「連綿と続く歴史の中へ（建築家・白井晟一）」、『コンフォルト』、121 号、建築資料研究社、122-123 頁、2011 年 8 月
46. 松隈洋、「新たな時を刻み始めて—新・前川國男自邸の今」、『住宅建築』、426 号、建築資料研究社、92-97 頁、2011 年 4 月
47. 松隈洋、「京都会館と前川國男の求めたもの①」、『ねっとわーく京都』、273 号、特定非営利活動法人ねっとわーく京都 21、55-60 頁、2011 年 10 月
48. 松隈洋、「京都会館と前川國男の求めたもの②」、『ねっとわーく京都』、274 号、特定非営利活動法人ねっとわーく京都 21、67-72 頁、2011 年 11 月
49. 松隈洋、「京都会館と前川國男の求めたもの③」、『ねっとわーく京都』、275 号、特定非営利活動法人ねっとわーく京都 21、41-46 頁、2011 年 12 月
50. 松隈洋、「京都会館と前川國男の求めたもの④」、『ねっとわーく京都』、276 号、特定非営利活動法人ねっとわーく京都 21、57-62 頁、2012 年 1 月
51. 松隈洋、「京都会館—再読関西近代建築」、『建築と社会』、1079 号、新建築家技術者集団、31-34 頁、2012 年
52. 松隈洋、「「神奈川県立図書館・音楽堂」と建築家・前川國男の求めたもの」、『郷土神奈川』、第 50 号、神奈川県立図書館、1-17 頁、2012 年 2 月
53. MIYANO Makiko(宮野真生子)、Individualität und Ethik der zufälligen Begegnung, Special Issue of the Annals of Ethics, Japanese Society for Ethics, pp. 63-78, 2009 年 3 月
54. 宮野真生子、「「倫理」としての「偶然性」、『理想』、685 号、理想社、121-132 頁、2010 年 9 月
55. 宮野真生子、「九鬼周造の存在論理学」、『西日本哲学年報』、第 19 号、西日本哲学会編、127-144 頁、2011 年 10 月
56. 若林雅哉、「アニメーション作品における出題と解答（？）—視聴者によるシテーション認識とその受容プロセスについて」、『関西大学文学論集』、第 61 巻第 2 号、関西大学文学部、29-45 頁、2011 年 9 月
57. 若林雅哉、「『詩学』と（その）アダプテーション」、『ギリシャ哲学セミナー論集』、第 7 巻、ギリシャ哲学セミナー、17-30 頁、2010 年 3 月

(2) 口頭発表など

- 1.秋富克哉、学会発表「西谷啓治における「近代日本」とニヒリズム」、日本宗教学会第68回学術大会、京都大学、2009年9月13日
- 2.秋富克哉、招待学術講演„Über den Nihilismuns – Heidegger und Keiji Nishitani“、カンピナス大学（ブラジル・サンパウロ市）、2010年9月22日
- 3.秋富克哉、講演„Die Ortlogik und die Topologie des Seins – Nishida und Heidegger“、国際会議「20世紀哲学における西田幾多郎」、ヒルデスハイム大学（独）、2011年9月7日
- 4.秋富克哉、招待学術講演„Keiji Nishitani als das „Zwischen“ von Heidegger und Nishida—Über den Nihilismus“、メスキルヒ市（独）、2011年9月10日
- 5.伊藤徹、招待学術講演「柳宗悦とワシリー・カンディンスキー——「反復」の概念」、朝陽科技大学、2009年12月8日
- 6.伊藤徹、招待学術講演“The spirits of the age in modern Japanese art and its philosophical significance—Some remarks on Yuichi Takahashi, the “*Shirakaba*” school, and Ryuhshi Kawabata etc.”、ロンドン大学(連合王国)、2010年5月7日
- 7.伊藤徹、招待学術講演„Natsume Sôseki und die Zwecklosigkeit des Lebens als das Wesen der Modernisierung“、ハイデルベルク大学(ドイツ)、2010年5月12日、ベルリン・フンボルト大学(ドイツ)、2010年5月18日
- 8.伊藤徹、招待学術講演「デザイナーとしての浅井忠」、明志科技大学(台湾)、2010年11月18日
- 9.伊藤徹、招待学術講演“Natsume Sôseki and the fine arts :an attempt of Kusamakura as an imagery novel”、エジンバラ大学(連合王国)、2011年5月23日
- 10.伊藤徹、招待学術講演„Natsume Sôseki und die Zwecklosigkeit des Lebens als das Wesen der Modernisierung“、チューリヒ大学（スイス）、2011年5月31日
- 11.伊藤徹、招待学術講演「日本のかたち——伝統の「固有性」」、東海大学(台湾)、2012年2月29日
- 12.大澤聡、学会発表「「社会時評」から「論壇時評」へ——戦前期日本の論壇状況」、日本思想史学会2009年度大会、東北大学、2009年10月18日
- 13.大澤聡、研究集会発表「私批評と人物評論——一九三〇年前後の文芸批評にみる人称消費の構造」、国際日本文学研究集会 第33回「語られる人称・なぞらえる視点」、国文学研究資料館、2009年11月28日
- 14.笠原一人、招待講演「上野伊三郎+リチ夫妻、その足跡—ウィーン・京都・高崎—」、

目黒区美術館、目黒区美術館、2009年4月18日

- 15.笠原一人、学会発表「村野藤吾設計「日本聖公会大阪聖ヤコブ教会」について」、日本建築学会近畿支部、大阪工業技術専門学校、2009年6月20日
- 16.笠原一人、学会発表「村野藤吾設計「静岡歌舞伎座」について」、日本建築学会、東北学院大学、2009年8月28日
- 17.笠原一人、招待講演「文化遺産としての中之島図書館」、大阪府立中之島図書館、大阪府立中之島図書館、2010年1月9日
- 18.笠原一人、招待講演「本野精吾のモダニズム—その革新性と実験性—」、京都工芸繊維大学美術工芸資料館、2010年2月13日
- 19.笠原一人、招待講演「文化遺産としての千里南センタービル」、千里ニュータウンの未来と村野藤吾を語る会、千里南センタービル3階ホール、2010年2月28日
- 20.笠原一人、学会発表「南地区センタービルの設計において村野藤吾が目指したもの」、日本建築学会近畿支部、千里市民センター、2011年9月19日
- 21.笠原一人、招待講演「近代建築および産業遺産の再生と活用—ヨーロッパの事例を中心に—」、あまがさき市民まちづくり研究会、旧尼崎警察署、2011年11月20日
- 22.昆野伸幸、学会報告「近代日本における祭と政—国民の主体化をめぐる」、日本史研究会、佛教大学、2009年10月11日
- 23.昆野伸幸、研究会報告「『教育勅語』・『国体の本義』・『臣民の道』—体制側の国体論」、公共哲学京都フォーラム、神戸ポートピアホテル、2010年6月6日
- 24.昆野伸幸、研究会報告「近代日本の国体論—教育勅語・『国体の本義』・平泉澄」、メディア文化研究センター共同研究、神戸大学、2011年10月28日
- 25.昆野伸幸、研究会報告「葦津珍彦の思想—1930年代～40年代を中心に」、 「近現代日本の宗教とナショナリズム」研究会、関西学院大学、2012年3月23日
- 26.笹尾佳代、学会発表「少年少女の『たけくらべ』—児童文化としての樋口一葉」、龍谷大学国文学会、龍谷大学、2009年6月27日
- 27.高木彬、学会発表「モダン都市の空間性の考察—稲垣足穂の初期テクストを手がかりとして」、日本文学協会第29回研究発表大会、静岡大学、2009年7月19日
- 28.土田真紀、講演「『富本憲吉模様集』について」、京都国立近代美術館、2009年8月7日
- 29.土田真紀、シンポジウム「柳宗悦生誕120年シンポジウム 柳宗悦と現代—思想の現場から」、日本民藝館、2009年10月24日
- 30.土田真紀、講演「近代日本の図案と自然」、宇都宮美術館、2010年1月10日
- 31.土田真紀、研究発表「『民藝』の発見—柳宗悦におけるモノ・ワザ・美」、京都大学こ

ろの未来研究センター、2010年10月21日

- 32.土田真紀、シンポジウム「第53回意匠学会大会シンポジウム 手工芸とデザイン—伝統的形態と現代的展開」、国立民族学博物館、2011年7月16日
- 33.土田真紀、シンポジウム「国際シンポジウム シャルロット・ペリアンと日本—モダニズムと伝統の融合」、日仏会館、2011年10月23日
- 34.土田真紀、講演「工芸ともうひとつの近代」、河井寛次郎記念館、2011年11月7日
- 35.土田真紀、講演「柳宗悦の眼」、豊田市民藝館、2011年11月20日
- 36.土田真紀、講演「伊勢型紙と『手仕事の日本』」、鈴鹿市伝統産業会館、2012年1月28日
- 37.長妻三佐雄、講演「三宅雪嶺のアジア認識 中国・朝鮮観を中心に」、日中韓交流セミナー、中国人民大学、2010年10月
- 38.長妻三佐雄、学会報告「三宅雪嶺における有機体的国家観の展開 ナショナリズムと多様性の思想」、政治思想学会研究大会、姫路獨協大学、2011年5月
- 39.西川貴子、学会発表「佐藤春夫「更生記」論—「半狂」の空間—」、慶應義塾大学国文学研究会、慶應義塾大学、2009年11月
- 40.西川貴子、国際シンポジウム「カオスの描かれ方—一九三〇年代の探偵小説に見る「満洲」—」、大連外語学院大学、2010年10月
- 41.西川貴子、学会発表「幸田露伴「平将門」論—〈言葉〉をめぐる物語—」、日本近代文学会関西支部春季大会、2011年6月
- 42.西川貴子、学会発表“Tangible Narratives: The Significance of Architecture in Modern Japanese Literature , The architecture of transformation: changing perceptions of space in Izumi Kyôka’s *A Map of Shirogane*”、13th International Conference of EAJS、タリン大学(エストニア)、2011年8月
- 43.西川貴子、学会発表“Spatial Transformations in Izumi Kyoka’s *A Map of Shirogane*”、Pre-modern,Modern,Contemporary. A Return Trip from the West:Learning in, about and from Japan、ディミトリエ・カンテミル大学(ルーマニア)
- 44.松浦理英子(小説家)、西村将洋、トークセッション「書きながら読む」、「読書教養講座」(主催:活字文化推進会議・読売新聞社)、西南学院大学、2009年5月23日
- 45.多和田葉子(小説家)、西村将洋、トークセッション「紙のエロス、洋書は魔の薬」、「読書教養講座」(主催:活字文化推進会議・読売新聞社)、西南学院大学、2009年7月14日
- 46.西村将洋、招待学術講演「表現者の意識—西條八十と一九三〇年前後」、第14回中原中也の会大会「西條八十とモダン日本」、中原中也記念館、2009年9月5日

- 47.西村将洋、招待講演「読むことは、自分を育てること。発想力・気づく力を鍛える『読み方』講座」、天神パークビル、2009年10月6日
- 48.西村将洋、研究会報告「異文化体験と〈日本〉イメージ」、共同研究「近代日本と異文化接触」（京都大学人文科学研究所・イタリア国立東方学研究所・フランス国立極東学院）、京都大学人文科学研究所、2010年2月29日
- 49.阿部和重（小説家）、西村将洋、トークセッション「フィクションとリテラシー」、「読書教養講座」主催：活字文化推進会議・読売新聞社、西南学院大学、2010年5月23日
- 50.西村将洋、研究会報告「岸田日出刀“Japanese Architecture”とモダニズム以後の建築思想」、「『文芸春秋』欧文付録「Japan To-day」の研究」、国際日本文化研究センター、2010年9月19日
- 51.西村将洋、学術講演会「〈アジアへの想像力〉はいかに文学化されたのか？—夢野久作・頭山満・尹東柱をめぐる—」、西南学院大学、2010年11月16日
- 52.西村将洋、研究会報告「保田與重郎とセカイ—1930年代の国際情勢と文化／野蛮に関する考察」、共同研究「日本浪漫派とアジア」（主催：国際日本文化研究センター）、国際日本文化研究センター、2011年1月29日
- 53.平芳幸浩、学会発表「機械の象徴機能—ジャリ、ピカビア、デュシャンにおける—」、意匠学会、京都市立芸術大学、2009年9月
- 54.松隈洋、講演「ル・コルビュジエと日本」国立西洋美術館 2009年6月20日 国立西洋美術館
- 55.松隈洋、学会発表「レイモンドと日本」日本建築学会東海支部 2010年9月18日 三重大学
- 56.松隈洋、学会発表「地域資源としての近代建築と坂倉準三の仕事」、日本建築学会東海支部 2011年6月11日 岐阜市民会館
- 57.松隈洋、講演「木造モダニズムと日土小学校の価値」、日本建築学会四国支部 2011年8月7日 日土小学校
- 58.宮野真生子、学会発表「九鬼哲学における「日常」と「偶然」」、日本倫理学会大会主題別討議、南山大学、2009年10月17日
- 59.若林雅哉、招待講演「偶然性はだれに、いつ与えられるのか—アリストテレス『詩学』および『命題論』をてがかりに」、第114回「征の会」講演会、京都大学芝蘭会館別館、2010年10月31日
- 60.若林雅哉、招待講演「『詩学』と（その）アダプテーション」、ギリシャ哲学セミナー第13回研究発表会、京都大学、2009年9月12日

(3) 著書など出版物

- 1.秋富克哉、「虚無のなかの構想力—三木清・技術の哲学」、『作ることの日本近代／一九一〇—一九四〇年代の精神史』、伊藤徹編、世界思想社、141-170 頁、2010 年 10 月
- 2.伊藤徹、「深淵をなぞる言語—夏目漱石『彼岸過迄』のパースペクティヴィズム」、『作ることの日本近代／一九一〇—一九四〇年代の精神史』、伊藤徹編、世界思想社、9-33 頁、2010 年 10 月
- 3.伊藤徹、「個性の来源—萬鉄五郎・生ける静物」、伊藤徹編『作ることの日本近代／一九一〇—一九四〇年代の精神史』、伊藤徹編、世界思想社、59-87 頁、2010 年 10 月
- 4.伊藤徹、「寺山修司《田園に死す》—虚構の狭間から覗くもの」、『世界思想』、38 号、世界思想社、24-28 頁、2011 年春
- 5.ITO Toru(伊藤徹)、Ein Blick ins Zeug, *Phänomenologie in Japan I*, Nitta Yoshihiro / Tani Toru (Hg.), S. 216-229, Würzburg 2011
- 6.伊藤徹、「浅井忠というデザイナー」、『豊穰なる明治』、井上克人編、関西大学出版部、69-107 頁、2012 年 1 月
- 7.大澤聡、「船山信一書誌—日中-太平洋戦争期(1937-45年)編」、『文献探索 2008』、金沢文圃閣、150-162 頁、2009 年 6 月
- 8.大澤聡、「複製装置としての「東亜協同体」論—三木清と船山信一」、石井知章・小林英夫・米谷匡史編『一九三〇年代のアジア社会論—「東亜協同体」論を中心とする言説空間の諸相』、社会評論社、169-211 頁、2010 年 2 月
- 9.大澤聡、「詩人のイロニー／批評家のイロニー—伊東静雄と保田與重郎のメディア的相互投射」、『国文学年次別論文集 近代 5 平成 20 年』、学術文献刊行会、364-374 頁、2011 年 4 月
- 10.大澤聡、「人物評論の存立機制—固有名消費について」、仲正昌樹編『批評理論と社会理論 2 : クリティケー』、御茶の水書房、169-202 頁、2011 年 12 月
- 11.荻野雄、「近代的知の臨界 —高田保馬の利益社会化の法則—」、伊藤徹編『作ることの日本近代／一九一〇—一九四〇年代の精神史』、伊藤徹編、世界思想社、89-115 頁、2010 年 10 月
- 13.笠原一人・三宅拓也・平井直樹・松下迪生、『関西戦後建築総覧暫定リスト—京都府版—』、日本建築学会近畿支部近代建築部会、215 頁、2009 年 6 月
- 14.菊竹清訓・長谷川堯・笠原一人ほか、『村野藤吾建築案内』、TOTO 出版、342 頁、2009 年 11 月
- 15.松隈洋監修・笠原一人企画総括、『建築家・本野精吾—モダンデザインの先駆者—』、214

頁、2010年1月

- 16.多木浩二・飯島洋一・五十嵐太郎・笠原一人ほか、『現代建築家 99』、新書館、238頁、2010年2月
- 17.石田潤一郎・松隈洋・笠原一人ほか、『村野藤吾研究』第1号、村野藤吾の設計研究会、74頁、2010年4月
- 17.米山勇・笠原一人ほか、『日本近代建築大全 西日本篇』、講談社、304頁、2010年7月
- 18.笠原一人、「一九三〇—四〇年代の建築における「日本的なもの」と行為概念」、『作ることの日本近代／一九一〇—一九四〇年代の精神史』、伊藤徹編、世界思想社、9-33頁、2010年10月
- 19.笠原一人ほか、『につぼんの客船—タイムトリップ—』、INAX出版、80頁、2010年
- 20.松隈洋監修、石田潤一郎・笠原一人ほか、『もうひとつの京都—モダニズム建築から見えてくるもの—』、京都工芸繊維大学美術工芸資料館、244頁、2011年2月
- 21.笠原一人監修、『復刻版 現代建築』、国書刊行会、1004頁、2011年12月
- 22.松隈洋・石田潤一郎監修、笠原一人総括、『第11回村野藤吾建築設計図展—新出資料に見る村野藤吾の世界—』、京都工芸繊維大学美術工芸資料館、174頁、2012年2月
- 23.笹尾佳代、「変奏される〈身体〉—女子スポーツへのまなざし」、『スポーツする文学—1920—30年代の文化詩学』、疋田雅昭・日高佳紀・日比嘉高編、青弓社、200—226頁、2009年6月
- 24.土田真紀、「柳宗悦と朝鮮民族美術館」、土田真紀、『朝鮮陶磁図録』、日本民藝館編、日本民藝館、111-116頁、2009年12月
- 25.土田真紀、「『手仕事』の近代—地方の手工芸と一九三〇年代」、『作ることの日本近代／一九一〇—一九四〇年代の精神史』、伊藤徹編、世界思想社、221-250頁、2010年10月
- 26.柚木沙弥郎・土田真紀、「対談 柳宗悦の眼」、『柳宗悦コレクション2 もの』、日本民藝館監修、筑摩書房、373-415頁、2011年2月
- 27.土田真紀、「朝鮮の美を通して見た夢—浅川兄弟、柳宗悦と朝鮮民族美術館」、『浅川伯教の眼+浅川巧の心』、伊藤郁太郎監修、里文出版、35-60頁、2011年7月
- 28.土田真紀、「小嶋千鶴子 陶の器と人形」、『美術フォーラム 21』、VOL.23、醍醐書房、10-15頁、2011年5月
- 29.土田真紀、「柳宗悦—ペリアン—柳宗理 モダンデザインと民芸」、『シャルロット・ペリアンと日本』、「シャルロット・ペリアンと日本」研究会編著、鹿島出版会、256-259頁、2011年11月
- 30.長妻三佐雄、「連続と断絶の相克 占領期のナショナリズム」、『ナショナリズムの時代精

- 神 幕末から冷戦後まで』(米原謙・長妻三佐雄編)、萌書房、97-119 頁、2009 年 11 月
- 30.長妻三佐雄、「運動としての『模倣』 中井正一の挑戦」、『作ることの日本近代／一九一〇—一九四〇年代の精神史』、伊藤徹編、世界思想社、171-193 頁、2010 年 10 月
- 31.長妻三佐雄、「三宅雪嶺と長谷川如是閑における『天』の観念」、『豊穰なる明治』、井上克人編、関西大学出版部、133-154 頁、2012 年 1 月
- 32.長妻三佐雄、『三宅雪嶺の政治思想—「真善美」の行方』、ミネルヴァ書房、210 頁、2012 年 3 月
- 33.西川貴子、「「わたし」と「わたしたち」の狭間—「走ることを語ること」の意味」、『スポーツする文学—1920—30 年代の文化詩学』、疋田雅昭・日高佳紀・日比嘉高編、青弓社、262-291 頁、2009 年 6 月
- 34.西川貴子、「泉鏡花「海城発電」解説」、『文学で考える〈仕事〉の百年』、飯田祐子・日高佳紀・日比嘉高編、双文社、20-21 頁、2010 年 3 月
- 35.西川貴子、「「闇」を恋ふ心—夢野久作作品の魅力—」、『杉山家 5 代を語る』、筑紫野市文化会館編、19-20 頁、2011 年 9 月
- 36.西村将洋、「石原吉郎—シベリアへの記憶の詩学」、『戦後詩のポエティクス 1935～1959』、和田博文編、世界思想社、135-151 頁、2009 年 4 月
- 37.西村将洋、「戦後思想と太宰治「トカトントン」」、『新世紀 太宰治』、松本和也ほか編、双文社出版、219-236 頁、2009 年 6 月
- 38.西村将洋、「水田南陽 1897-1899—翻案ミステリー小説と産業社会」他、『言語都市・ロンドン 1861-1945』、和田博文ほか編、藤原書店、83-104, 231-242, 345-376, 417-425, 438-446, 487-494, 524-525, 527-529, 550, 566, 572-574, 583-584, 594, 601, 606-607, 627-667 頁、2009 年 6 月
- 39.西村将洋、「モダン・スポーツ批評—アドルノ・神原泰・中井正一」、『スポーツする文学』、疋田雅昭・日高佳紀・日比嘉高編、青弓社、103-108 頁、2009 年 6 月
- 40.西村将洋、「大戦空間の異文化交渉—『あみ・ど・ぱり』と国際情勢」他、『パリへの憧憬と回想—「あみ・ど・ぱり」Ⅲ』(ライブラリー・日本人のフランス体験 第 5 巻)、西村将洋編、柏書房、460-467, 587-616 頁、2009 年 7 月
- 41.西村将洋、「表現者の意識—西條八十と一九三〇年前後」、『中原中也の会会報』、第 26 号、中原中也の会、2 頁、2009 年 7 月
- 42.西村将洋、「知らないことを知ってみる：研究室訪問—読む力」、『avanti 福岡』、第 16 巻第 9 号、27 頁、2009 年 8 月
- 43.西村将洋、「神話の造形—保田與重郎と知／血の考古学」、『作ることの日本近代／一九一〇—一九四〇年代の精神史』、伊藤徹編、世界思想社、195-220 頁、2010 年 10 月

- 44.西村将洋、柳水晶訳「만주문학'에서 아방가르드로-재만주 일본인과 언어표현」、
『<식민지> 일본어 문학론』문(도서출판문)、pp. 168-183、2010年10月
- 45.西村将洋、「普請中のベルリン—森鷗外と横断的〈近代〉を思考する人のために」、『図書新聞』、第2993号、第4面、2010年12月11日
- 46.西村将洋、「日本建築とモダニズム以後—岸田日出刀とブルーノ・タウト」他、『『Japan To-day』研究—戦時期『文藝春秋』の海外発信』、鈴木貞美編、作品社、98-102, 198-201, 276-28頁、2011年3月
- 47.西村将洋、「VOUクラブの実験」他、『VOUクラブの実験』（コレクション・都市モダニズム詩誌 第14巻）、西村将洋編、ゆまに書房、739-793頁、2011年4月
- 48.西村将洋、「伊東静雄「私は強ひられる——」」他、『日本語 文章・文体・表現事典』、中村明編、615, 616, 619頁、朝倉書店、2010年6月
- 49.西村将洋、「芸能と見世物—江戸文化の変奏と文学表象」他、『芸能と見世物』（コレクション・モダン都市文化、第4期第68巻）、西村将洋編、ゆまに書房、971-1036頁、2011年9月
- 50.西村将洋、「アジアへの想像力—頭山満・夢野久作・尹東柱をめぐって」、『大学的福岡・博多ガイド』、高倉洋彰他編、昭和堂、123-139頁、2012年3月
- 51.平芳幸浩、「荒川修作の初期作品について」、『死なないための葬送 荒川修作初期作品展』図録、国立国際美術館、10-13頁、2010年4月
- 52.松隈洋、「坂倉準三の建築—その都市と公共空間へのまなざし」、『建築家坂倉準三展カタログ』、アーキメディア、162-170頁、2009年
- 53.松隈洋、「ル・コルビュジエが蒔いた一粒の種子—：《国立西洋美術館》にはじまる建築連鎖の物語」、『ル・コルビュジエと国立西洋美術館展カタログ』、国立西洋美術館、66-73頁、2009年6月
- 54.松隈洋、『坂倉準三とはだれか』、王国社、214頁、2010年
- 55.松隈洋、「現代[昭和後期・平成]」、『日本建築様式史』、美術出版社、156-184、2011年3月
- 56.松隈洋、「近代建築に託されていたこと—戦後日本の建築界とペリアンの交流から見えてくるもの」、『シャルロット・ペリアンと日本』、「シャルロット・ペリアンと日本」研究会編著、鹿島出版会、241-245、2011年11月
- 57.松隈洋、「建築家として何を話せるのだろうか」、『原発と建築家』 学芸出版社、9-43、2012年3月
- 58.宮野真生子、「恋愛・いき・ニヒリズム」、『「おのずから」と「みずから」のあわい』、竹内整一・金泰昌編、東京大学出版会、277-306頁、2010年6月

59.若林雅哉、「明治四十二年の理想主義者——小山内薫の「女形」採用と女優を巡る時代状況——」、『豊穰なる明治』、井上克人編、関西大学出版部、47-67 頁、2012 年 1 月

研究組織

研究代表者:

伊藤徹(京都工芸繊維大学教授)

研究分担者:

秋富克哉(京都工芸繊維大学教授)、荻野雄(京都教育大学准教授)、笠原一人(京都工芸繊維大学助教)、昆野伸幸(神戸大学准教授)、長妻三佐雄(大阪商業大学教授)、西川貴子(同志社大学准教授)、西村将洋(西南学院大学准教授)、松隈洋(京都工芸繊維大学教授)、若林雅哉(関西大学教授)

研究協力者:

足立沙織(京都工芸繊維大学院生)、薄井尚樹(京都大学非常勤講師)、大澤聡(日本学術振興会研究員)、神谷昌史(北京外国語大学講師)、笹尾佳代(徳島大学准教授)、城阪真治(京都大学大学院生)、高木彬(京都市立伏見工業高校非常勤講師)、竹花洋佑(大阪大学講師)、玉田浩之(京都工芸繊維大学助教)、土田真紀(帝塚山大学非常勤講師)、中嶋優太(京都大学大学院生)、仁井田崇(名城大学助教)、平芳幸浩(京都工芸繊維大学准教授)、日高佳紀(奈良教育大学准教授)、溝部英章(京都産業大学教授)、宮野真生子(福岡大学講師)、望月敏孝(福岡女子大学教授)

招聘講師:

平子友長(一橋大学教授)、田中久文(日本女子大学教授)、張修慎(台湾静宜大学副教授)、白適銘(台湾師範大学副教授)、李淑珠(台湾明志科技大学助理教授)

海外研究協力者:

飯島昭治(ドイツ・ハイデルベルク大学講師)、太田登(台湾・国立台湾大学教授)、蔡雅芸(台湾・静宜大学助理教授)、龔詩文(台湾・元智大学助理教授)、張文聰(台湾大学・院生)、林媛婉(台湾朝陽科技大学助理教授)、林承緯(台湾・国立台北芸術大学助理教授)、Edda Iijima(ドイツ・ハイデルベルク大学講師)、Simone Müller(スイス・チューリヒ大学准教授)、Lukas Nickel(UK・ロンドン大学講師)、Christian Steineck(スイス・チューリヒ大学教授)、Robin Rehm(スイス・連邦工科大学准教授)、Beate Wonde(ドイツ・ベルリンフンボルト大学・鷗外記念館勤務)、Chia-Ling Yang(UK・エジンバラ大学講師)、

(平成 24 年 10 月 1 日現在)