



形の文化研究 第十三巻

メタデータ	言語: ja 出版者: 形の文化会 公開日: 2023-10-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10466/0002000071

形の文化研究

13

■ 特集 バウハウス100周年「危機を戦う者たちのバウハウス」

デザインは死なない

— バウハウス100周年「危機を戦う者たちのバウハウス」開会によせて…………… 浅葉 克己 3

バウハウス —<生>の全体性への問い…………… 向井 周太郎 5

動画像による「総合芸術作品」

— ルートヴィヒ・ヒルシュフェルト=マック《色光運動》(1923年)…………… 山根 千明 13

危機と戦うバウハウス・デザイン(Gestaltung)

— W.グローピウスとK.Fr.シンケルの<例外状態>を再考する…………… 前田 富士男 23

E・ノイマン『バウハウスの人々』と「新シカゴ派」断章…………… 金子 務 61

バウハウス(1919-1933) — 主要研究文献/1919-1933-2019…………… 前田 富士男 67

桑沢デザイン研究所にてバウハウスの意思を共有する意義

— 桑澤洋子のデザイン活動における意識改革…………… 栗野 由美 77

泉壑松風— 山水画における樹木の意味と形…………… 河野 道房 81

17世紀初頭における風流踊装束と初期歌舞伎装束…………… 小出 真理子 91

活動報告

形の文化研究

Bulletin of Cultural Study on KATACHI

13

形の文化会

2019

Bulletin of Cultural Study on KATACHI
2019

Edited and published by
Japanese Society for the Culture of KATACHI

President: Prof. Fujio Maeda
<https://katachi-imagination.org>

Bureau: Prof. Osamu Nakamura
Osaka Prefecture University
Naka-ku, Gakuen-cho 1-1,
599-8531 Osaka-Sakai
Japan

Printed by
Yoshimi Kosan Inc.

©2019
Japanese Society for the Culture of KATACHI

デザインは死なない

—— バウハウス 100 周年「危機を戦う者たちのバウハウス」開会によせて

“Design” never die

: To the symposium “Bauhaus members as fighter in the state of emergency: 100 years of Bauhaus”

● 浅葉 克己

桑沢デザイン研究所所長(第10代)

Katsumi ASABA

President of Kuwasawa Design School, Tokyo

皆さま、おはようございます。いや、「こんにちは」でしょうか、もうすぐ、お昼ですからね。

今日は、青空のもと、6月の夏至の日に、この桑沢デザイン研究所にたくさんの皆さまに集まいただき、まことにうれしい。それも、バウハウス 100 周年を祝っての研究の集い、つまり「バウハウス 100 周年——危機を戦う者たちのバウハウス」です。バウハウスでは夏至の日に、どんちゃん騒ぎのお祭りをしたらしい。バウハウスは 1919 年 5 月から授業を始めたようです。ですから本日は 100 年の、2019 年 6 月 22 日、この今日の空気がたのしい。気持ちも弾みます。

バウハウスについては、誰もが知っています。けれども、バウハウスの活動を議論したり、その内容について意見交換したりする機会は、案外、多くありません。じつは先日、この桑沢デザイン研究所で、バウハウスの初期に教員を務めたヨハネス・イッテンの授業を再現してみました。まことに、おもしろいんですよ。

イッテンがやったように、植物のアザミの花を描いてみる。それから、声をだす、発声練習です。「あ～～、あ～～」と、皆でやってみる。それから、有名な「イッテン体操」。写真の紹介などで、みなさんもよくご存じでしょう。けれども、実際に教室で、からだを動かす、おどる、そんな時間はとても貴重でした。そうした動作や声、手の動きがすべて連続している——この桑沢デザイン研究所の空間がそのまま、ヴァイマル・バウハウスの教室になった気持ちでした。



浅葉克己所長(第10代) 開会講演

この桑沢デザイン研究所は、デザイナー桑沢洋子先生が 1954 年、東京・青山に創立し、1958 年にこの渋谷に移りました。桑沢さんは、女子美術学校師範科(現在の女子美術大学)を卒業してから、川喜田煉七郎が開校した新建築工芸学院に入学します。川喜田煉七郎という人は、とんでもなく不思議な才能の持ち主ですね。最初は、ドイツ留学から帰国した山田耕筰について作曲を勉強するけれども、山田からベルリンのシュトルム画廊のアヴァンギャルドな活動を知り、やがて山田耕筰に協力して「霊楽堂＝音楽礼拝堂」(1926 年)という不思議な音楽ホールを設計したりする。昭和のはじめに、10 万人もはいる野外映画館建築を提案したりするんだから、ものすごい。バウハウスの建築やデザインも独学で勉強したらしい。社会的な活動としてのデザインを実践した異才といってよいでしょう。

桑沢洋子さんは、そのデザイナー川喜田に道をひらいてもらい、やがて服飾デザインの勉強を始めます。これも、いわゆるファッション・デザインというより、女性の社会的活躍を目標にした服装文化というか、衣服デザインですよね。バウハウスは、いつも「社会制度とデザインとの戦い」という意識を持っていたから、桑沢洋子というデザイナーは、そんなバウハウスの精神をきちんと身につけていたんですよ。いや、どこか破天荒なところも、あった女性デザイナーじゃないかな。

バウハウスの創立者グロピウスは、1954 年に初めて来日し、すぐにこの桑沢デザイン研究所を訪れた。「桑沢デザイン研究所こそ、バウハウスの究極の理念を実践しているところ」と印象を話したようです。そうした歴史もある学校だから、桑沢デザイン研究所に入学すると、学生が最初に教わることは「バウハウス」——これも、いいじゃないですか。前例がないような新しい表現にチャレンジする、ファイティングスピリット、ですよ。

つい最近、バウハウス 100 周年の催事に参加する目的もあり、急いでドイツのヴァイマル、デッサウ、ベルリンを訪ねました。この桑沢デザイン研究所の学生も、前から毎年、デッサウ・バウハウスに授業の一環として勉強に出かけています。そうした学生たちのドイツでの

姿や私の印象もあわせ、本日のために、ポスター作品を制作しました(図1)。

バウハウス 100 周年、そして今日の研究会とイベントのために、私は、そのタイトルをこう決めました——「デザインは死なない」。でもやはり、英語のほうが落ち着くかな。そう、”Design” Never Die です。

先週、ドイツから帰ってきて、すぐに中国へ出かけました。短い旅の目的は、方正字庫という会社を訪ねること。この会社は、文字を作ってるんですよ、ものすごく、驚いた。というのも、魯迅の小説『狂人日記』、その文字を、全部 9000 字かなんか作っちゃうんですよ。

それで小説を組むという。ちょうどこれ『狂人日記』は、魯迅が 1918 年に書いた。まさに、グロピウスがヴァイマル・バウハウス開校を考えはじめるのと一緒の時期ですよ。いや、おもしろいなと思いました。タイポグラフィとかエディトリアル・デザインとか、そんな言葉はおきましょう。これから皆さんの席にまわすから、その手書きの文字、よく眺めてください。この会社、いま何してるのかというと、書いている人が 50 人と 50 人いるんです、まあ、100 人か、ともかく、まず書家の褚遂良(ちょすいりょう)の書体を完成し、つづいて、中国の書家 10 人の書体を全部、制作するのだ、とマニフェストしていました。ものすごい勢いで書体を作る、それが眼に焼きついた。デザインにはそもそも、このように、同時代からみると破天荒きわまりない姿勢で、何かに協働して挑戦する、その時代の制度が突きつける危機と戦う、という姿勢が不可欠だと思う。

今日は、形の文化会・桑沢デザイン研究所の共催にて、「危機を戦う者たちのバウハウス——創立 100 周年記念」をこれから始めます。向井周太郎先生をはじめ、多くの発表と講演、議論が生まれます。楽しい、よい会にしましょう。

この私の挨拶の結びに、ダーヴィンの言葉をあげたい。「もっとも強い者が生き残るのではなく、最も賢い者が生き残るのでもない、唯一、生き残るのは変化する者である」。

ドイツはバウハウス 100 年にて、2019 年 4 月にヴァイマルにシャープで独特なバウハウス美術館を開館し、デッサウも 9 月に新バウハウス美術館をオープンする。でもアジアの中国も、現代のものすごい変化のなか、デザインの挑戦を辞さない。

「変化する者は、生き残る」。デザイナーは、毎日変化するから、デザイナーなのです。だからデザイナーは、生き残る、危機を見据えて生き残るんじゃないかな、という感じがいたします。ありがとうございます。

[本稿は、2019 年 6 月 22 日の記念大会冒頭に行った開会講演を改訂したものである。]



図 1

参考文献

沢良子『ふつうをつくる——暮らしのデザイナー桑澤洋子の物語』美術出版社、2018 年。

図版出典

前頁図版は、形の文化会撮影。

図 1 《危機を戦う者たちのバウハウス——創立 100 周年記念》ポスター 浅葉克己制作

バウハウス

——〈生〉の全体性への問い

Bauhaus

: Raising issues in the totality of "Life"

● 向井 周太郎

武蔵野美術大学 名誉教授

Shutaro MUKAI

Musashino Art University, Professor emer.

◆ Summary

The Bauhaus, German art school, was a challenging liberal spirit, which raised issues in the totality of modern "Life". In the cultural situation today the matter is open for technological development, but closed on behalf of cultural possibility.

1. Kuwasawa Design School (KDS) and Founder Yoko Kuwasawa (1910-1977). This School was established as a modern art school, modelling on Bauhaus, in 1945 in Tokyo. Walter and Ise Gropius visited this School.
2. The Idea of Bauhaus and the Ulm School of Design (Hochschule für Gestaltung Ulm), in which I studied in 1956/57.
3. The Scholl Foundation was created in 1950 by Inge Scholl in memory of their siblings Sophie and Hans Scholl, members of the resistance group "White Rose".
4. The curriculum for new Design, Information Theory, Topologie and Semiotics in the Ulm School of Design.
5. The moral of things.
6. *Bauhaus und Bauhäusler : Erinnerungen und Bekenntnisse* by Eckert Neumann.
7. Construction of Dessau-Bauhaus by Paul Klee.
8. Bauhaus as the ambiguous design unit.
9. Meister of the Bauhaus.
10. Formal language of the Bauhaus-Meisters.
11. The Shape of the Totality of Life in 21st Century.

キーワード: バウハウス、生の全体性、ウルム造形大学、「白バラ」、デザイン、バウハウスの人々、クレー、造形言語
Key words: Bauhaus, totality of life, Ulm School of Design, "White Rose", design, Bauhäusler, Paul Klee, formal language,

このたびは、「形の文化会」2019年度の大会テーマ「危機を戦う者たちのバウハウス——創立100周年」に、講演の機会をいただきました。篤くお礼申し上げます。私は本学会の会員ながら、近年は体調ほかから活動に参加できない経緯もございましたが、本日は微力ながら、心を尽くして「バウハウス——〈生〉の全体性への問い」を論じさせていただきます。

1. バウハウスと桑沢洋子先生

本大会は、桑沢デザイン研究所との共催で、所長の浅葉克己先生のお話にございましたように、この会場は、

1945年に日本のバウハウスを目指して、桑沢洋子先生が開学された、日本における先覚的なデザイン・造形の総合的な学び舎です。この開所まもなく、まことに記念すべきことに、バウハウスの創立者ヴァルター・グロピウスとイセ夫人が桑沢デザイン研究所を訪れ、グロピウスは、ここに「すばらしいバウハウスの精神を見出した」といって桑沢先生に賛辞を贈られました(図1, 2)。

この桑沢デザイン研究所の開学については、当時、私はまだ早稲田大学商学部の学生でしたが、バウハウスへの関心から、ご縁があって、バウハウスに学んだ水谷武彦先生並びに山脇巖先生から伺っていました。ご縁といえば、私がドイツのウルム造形大学留学より戻って、間もなく桑沢先生から桑沢デザイン研究所にお招きいただくようになりました。今日は、私にとりましては、その若き日を思い起こす機会ともなっております(図3)。

2. バウハウスの理念とウルム造形大学

私は、大学院在学中の1956年に日本のデザイン振興策としてスタートしましたジェトロの一年間のデザイン留学制度で、ウルム造形大学(Hochschule für Gestaltung Ulm)に留学し、基礎課程を修了しました。なぜウルム造形大学を選択したかといいますと、ウルム造形大学がバウハウスの理念を継承していると知ったからでした(図4, 5)。

職人の家庭に育った私にとりましては、まずバウハウスの創立者ヴァルター・グロピウス(図6)のつぎの二つの宣言に深く共感していたからです。一つは、芸術家と手工職人の統合を呼びかけた1919年の創立宣言(図7)における「芸術家と手工職人の間にそれを隔てる壁はない」という言葉です。

いま一つは、1923年の「バウハウスの理念と形成」を述べたテキストの冒頭の言葉です。一部を引用します。

宇宙に対立して自我を設定するという古い世界観はすでに色あせ、それによって、あらゆる対立する力を完全に宥和へと導く世界合一の思想が生まれつつある。

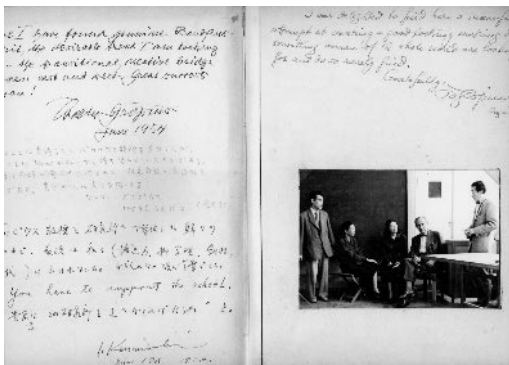


図1 桑沢洋子が1954年4月に開学した「桑沢デザイン研究所」。グロピウスが同年6月来訪。



図2 左より高松太郎、桑沢洋子、通訳、グロピウス、剣持勇



図3 1960年 世界デザイン会議（東京）カッセル造形大学 学長ユップ・エルスト講演後の記念写真。前列に柳宗理、向井周太郎、佐藤忠良、篠原一男、最後列に勝見勝、エルスト夫人、桑沢洋子、エルスト

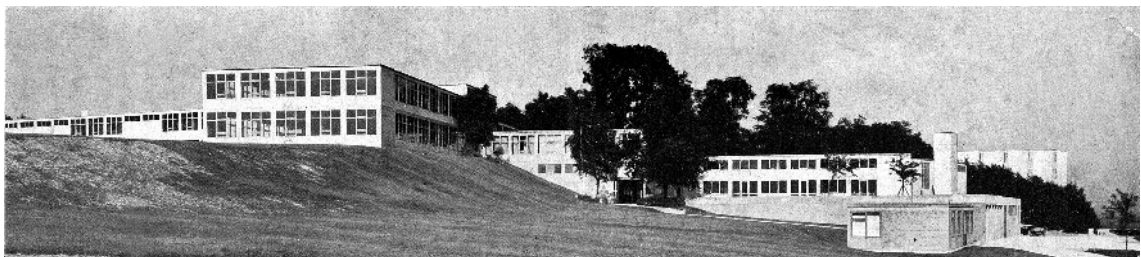


図4 ウルム造形大学 1953年開学 1955年校舎完成 設計 マックス・ビル

ここには(図8, 9, 10)、西洋の近代化を可能にした「思惟する近代的自我」という自然ないし宇宙に対立して自我を設定するという人間中心主義の相対化、あるいは人間と宇宙との宥和という自省する世界認識の思想が、バウハウスの新たな総合の理念の前提として、いいかえれば、「新しい総合としての造形・デザインという行為成立」の前提として述べられているからです。

あるいは、唐突に聞こえるかもしれませんが、私にはこの言葉の情景から、人々の生活のために無心にもものを作るかつての工人の姿や、私たちが大自然の中で万象のいのちに触れ、おのずから森羅万象と、宇宙と一つになるという至福の感覚が思い起こされました。さらには日本古来の自然観や文化の記憶との心象的な連合さえも喚起されました。

3. 白バラとウルム造形大学の創立

第二次世界大戦後に青年期を過ごした私たちの世代にとっては、バウハウスは、モダンデザインの規範を形成した「ゆりかご」「揺籃のトポス」として、すでに一つの「近代の神話」でした。ウルムに行きたいという思いは、そのようなバウハウスへの憧憬からでしたが、そのウルム造形大学を知る契機となったのは、ウルムの開学の1953年に創立者のインゲ・ショル (Inge Scholl, 1917-98) (図11)によって刊行された『白バラ (Die weisse Rose)』という本のフィッシャー文庫版 (1955年版)との出会いによる衝撃でした (図12)。その本の著者紹介に「バウハウスの理念」を継承してウルム造形大学を開学した、と記されていたからです。

しかも、ウルム造形大学創立の起こりは、インゲ・ショルの弟妹で、共同創立者オトル・アイヒャー (Otto Aicher) (図13)の親友であったハンス (Hans) と (図14)ゾフィー (Sophie) (図15)がナチスに対する「白バラ」という抵抗運動によって1943年に無惨にも斬首されたことの追悼記念に由来するものでした。その起こりは、ナチスによって殲滅させられたバウハウスの命運にも重なっているのです。

この出来事は、前田富士男氏が本日発表される「芸術の終焉とバウハウス——〈例外状態〉（カール・シュミット）の行方」と重ねて捉えることもできるでしょう。

この「白バラ」の衝撃は、私にとっては、これまでの夢見るバウハウスを超えて、バウハウスやウルム造形大学の革新性や社会改革性の理念への、新たな開眼へと繋がっていきます。ほんとうに目を開かされました。まさに、これは本大会のテーマが提起する「危機を戦う者たちのバウハウス」という認識へと繋がっていきます。

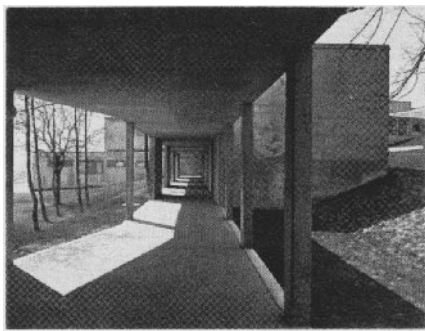


図5 ウルム造形大学の回廊



図6 ヴァルター・グロピウス

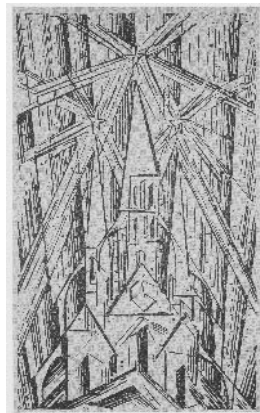


図7 ファイニング「バウハウス宣言」表紙 1919年



図8 ヴァイマル州立バウハウス展（1923年）に刊行された『ヴァイマル州立バウハウス 1919-1923年』



図9 ヴァイマル・バウハウス（前・ザクセン大公立造形大学設計 アンリ・ヴァン・ド・ヴェルド 1911年）

4. ウルム造形大学のデザイン教育・研究

しかし一方、ウルム造形大学は、バウハウスの理念を継承しながらも、バウハウスとはまったく違う新しいデザイン教育・研究のプログラムを提起していました。

情報理論、情報美学、記号論、サイバネティクス、位相論（トポロジー）、知覚の現象学などをはじめ、まったく驚くような新しい革新的、先端的な知の横断的編成を背景に、基礎課程の演習が組み立てられていました。私にとっては、きわめて衝撃的な経験で、ウルム造形大学に抱いたバウハウス像を捉え直さねばなりませんでした。

とはいえ、当時の仮開校4年目、正式開校2年目のウルム造形大学は、まだバウハウスの空気がきわめて濃密でした。バウハウス出身の総合芸術家で初代学長のマックス・ビル（Max Bill, 1908-94）（図16, 17）の基礎課程における「20世紀の文化史」というゼミナールのテーマが、ちょうど「バウハウス」でした。そのバウハウスの内容の革新性と豊穣さには、ほんとうに驚きました。



図10 バウハウス展の看板 1923年 校舎



図11 ウルム造形大学創業者インゲ・ショル



図14 ハンス・ショル



図13 オトル・アイヒャー



図15 ソフィー・ショル

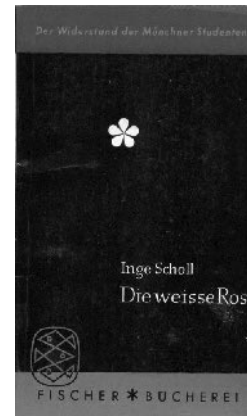


図12 インゲ・ショル『白バラ』フィッシャー文庫版 1955年

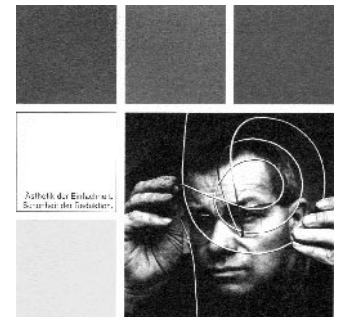


図16 ウルム造形大学初代学長マックス・ビル

また、ウルムでは、バウハウスのヨースト・シュミット (Joost Schmidt) 夫人のノンネ (Nonné, 1891-1976) 女史の色彩演習があり (図 18、19)、その内容は、極めて想像力を喚起されるパウル・クレーの色彩論からの展開でした。知覚論などには、前年まで客員教授であったヨーゼフ・アルパース (Josef Albers, 1888-1976) の課題もまだ豊富に組み込まれていました (図 20、21)。

また、前年には、バウハウスの Vorlehre という予備教育の組織化によって、バウハウス教育の特質を形成したヨハネス・イッテン (Johannes Itten, 1888-1964) のワークショップもあり、まだ、その内容や学生の成果を見聞することもできました。その内容や展開からは、イッテンが一般的に言われるような神秘主義者には思えませんでした。

ウルムは開学から4年目、この時期はマックス・ビル対トーマス・マルドナド (Tomás Maldonado) のデザイン観の対立が表面化してきたときで、 Dessau (Dessau) のバウハウスにおける創立者グロピウス校長時代からハネス・マイヤー (Hannes Mayer) 校長時代への大きな変革に類比可能な時代でした (図 22、23)。

しかし、当時の教育理念と教育内容から見れば、私はデザインの意味を考える上で、両者に肯定的で、この時期はその後のように科学的抽象化に傾斜しすぎず、造形思考 (Gestaltungsdenkweise) の基盤がきわめて多義的で、たいへん豊かであったように思われます。

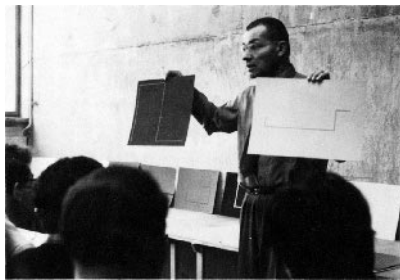


図 17 マックス・ビル

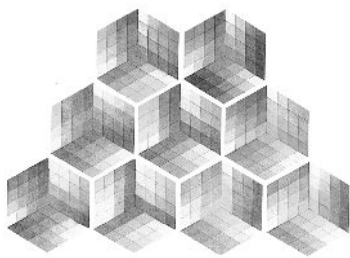


図 19 ノンネ=シュミットの基礎課程演習 1955年度
＜パウル・クレーの方法にもとづく色彩論＞



図 18 ヘレーネ・
ノンネ=シュミット

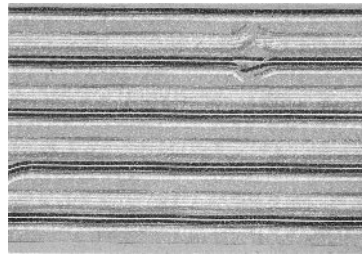


図 21 アルパース 基礎課程演習 1954年度
＜乱された秩序＞



図 20 ヨーゼフ・
アルパース

5. 「もののモラル」と「モデルネ」

ウルムのこうした経験を通して、私は同時代のデザインの問題や未来を考える上で、ウルムが提起した「もののモラル」 (図 22、23) といった新たなデザイン世界の認識と先鋭的なデザインの実験の地平をさらに展開していくとともに、同時に一方で、自らも、この重要な歴史的文脈としてのバウハウスの問題へと遡行する研究の必要性をきわめて強く感じました。

その理由の一つは、「モデルネ」と呼ばれる近代のプロジェクトとしての革新的な教育改革や芸術実験やデザイン運動に対する開眼でした。

そこで目を開かされたことは、近代デザイン運動が、近代技術や産業による近代化の在り方というものを、社会的・文化的観点から絶えず問い直し、あるべき生活世界へと再編していくための、いま一つの対抗的な近代のプロジェクトであったということです。

モデルネの理念として重要なことは、技術や産業による「近代化」そのものではなく、あるべき「近代性」の形成、真に豊かな生活世界とその地平を形成していくことなのでした。

バウハウスはそのようなモデルネとして、きわめて強い革新性と批判の精神をもって、当時の問題に解答を与えようと試みた運動体であったといえます。

ウルム造形大学がバウハウスの理念を継承しているとすれば、同様にモデルネの運動として、強い革新性と批判の精神をもって新しい時代の問題に挑戦をしてきたという点にあったのだと思います。

21世紀の今、あらためて、この文明の質を問うデザインの革新性と批判の精神が必要なのではないのでしょうか。こうした観点での芸術の意味の再建も必要です。

こうした観点からバウハウスをあらためて見ますと、とくにデザインが大衆消費社会の成熟過程の中でもっぱら消費の対象として多様化していく 1960 年代後半からポストモダンの 80 年代にかけて、単に機能主義という概念化された様式 (スタイル) の視点から見て、バウハウス

を生産主義と結びつけた近代合理主義・機能主義一辺倒の運動と見なされてきた、従来の見方はきわめて一面的で誤りであるといえます。

これまで、バウハウスをめぐる評価は、それが肯定的であるか、否定的であるかの、いずれであるにせよ、その大方はただ単にバウハウスが生んだデザイン様式（スタイル）だけを問題としてきたのではないかと考えられます。しかも、そこには、バウハウスの教育体としての、教育の場としてのきわめて重要な意味が看過されているといえます。

ウルム造形大学<ものモラル>の事例から2点

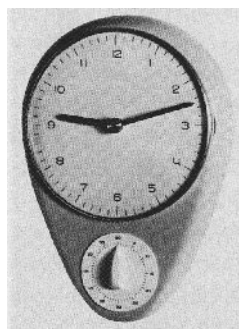


図22 キッチン用タイマー付時計
マックス・ビルとエルンスト・
メッケルによるユングハンス社の
ためのデザイン 1956年



図23 ラジオ・レコード・プレーヤー G11・スーパー
ハンス・ギュジェロによるブラウン社のためのデザイン 1955年

6. 『バウハウスの人々——回想と告白』

私には、ウルム造形大学で、ともにバウハウスへの関心を共有してきたドイツの親友がいます。エッカート・ノイマンと言います。彼はバウハウスに強い関心を抱き、バウハウスの継承者や関係者を尋ね合わせながら、関連資料を収集し、その足跡を多面的に検証して後世に伝えていこうという研究作業を、ライフワークとして自らに課しました。

そして、1985年にバウハウスの人々54人の生き生きとした証言・追想を伝える『バウハウスの人々——回想と告白』(図24)という貴重なドキュメントを刊行しました。このノイマンは、残念なことにすでに故人なのですが、私は、共訳者ととともに、本書を先般、バウハウス創

立100年に向けて刊行いたしました。

編者のノイマンは、「誰もが自分自身のバウハウスを持っていた」という序文の冒頭で「バウハウスとは人間のことだった。新しい社会を信じ、共同体を、新しい理想を希求した人間であった」と述べています。そして、本書のなかで、T. ルックス、ファイニンガー(リオネル・ファイニンガーの息子)が、こう述べています。

バウハウスの理念は、文字通り革命的であった。それは単に、多くの人が考えているように、バウハウスで作られた椅子や容器やランプなどが、他で作られたものとは形が異なっていたからではなく、バウハウスがまったく他とは異なる教育上の試みを成し遂げたからなのである。

この言葉は、本書のバウハウスの人々すべての回想をほとんど代弁しているといつてよいでしょう。ほとんどの人がバウハウスで作られたものよりも、教育の内容や意味や、大戦末の混乱や経済的な困窮の中で、バウハウスが掲げる理念と形成にいかに対峙したか、その創造共同体と生活のありようそのものを回想しているからです。

グロピウスは、本書の回想のなかで、どのような教育が大切か繰り返し述べています。敬愛するアンリ・ヴァン・ド・ヴェルドやフランク・ロイド・ライトの教育からは、自分の型を学ばせようとしたから、その教え子達からは、たった一人の自立した芸術家さへ育てられはしなかったという、例を挙げて、「私たちはバウハウスで、多くの芸術家が協力しあうなかから、造形の公分母を見つけ出すような、いわばデザイン学の展開を試みたのである。」と言いつぎのように言葉を結びます。

客観的な教育方式は、専制的な教育方式によるよりも、ずっと長く困難な道であるとしても、私たちが模倣や均一化から守るばかりでなく、あらゆる創造的個性の一回性ととも、時代に共通する精神的な諸連関をも統合してくれるものである。



図24 『バウハウスの人々——
回想と告白』エッカート・ノイマン編
向井周太郎・相沢千加子・山下仁訳
小川純子編集 佐藤篤司ブック・デザイン
みすず書房 2018年12月17日

7. 創造的な制作共同体としてのバウハウス

そうした教育理念のもと、教育体としてのバウハウスは、しかし、決して一義的ではなく、きわめて動的で、多義的でした。バウハウスは、近代主義の否定、反近代をも同時に含む近代のプロジェクトであったわけですから、きわめて多様な、相反するような傾向や思想を統合しようとした壮大な実験のトポスであり、運動体であったといえます。

いいかえれば、近代と反近代、合理性と非合理性、幾何学的・構成主義的要素と有機的・生物主義的要素、手と機械、生命主義と機械主義、個人の感性の解放と共同性のダイナミズム、芸術とテクノロジー、芸術性と科学性、普遍性と多民族的な共同性など……そのような対立項を共存させていました。

こうした二者択一ではない、相反する対立項の共存の理念を、英語の[and]にあたる[und]、「なになにと、なになに」という「と」という語で表現したのは、バウハウスの画家でマイスターの一人、カンディンスキーでした。これは、矛盾を統一する新たな「総合」への止揚、アウフヘーベンの概念として提起されたのでした。

そのような多様な対立項の共存は「近代への葛藤」とも言うことができ、あるべき近代や新たなエチカの形成を考えるならば、むしろ当然であったというべきでしょう。それを一つに統合しようとしたバウハウスの「総合」への意志は、まさに 20 世紀文明における〈生〉の全体性への問いであったといえることができます。

しかも、バウハウスは、学校という教育機関であるといっても、一般的に考えられる「制度」としての学校ではなく、マイスター（教師）と学生とが一体となった創造的な制作共同体であり、それ自体が、労働と生産及び休息と祝祭性など〈生〉の営み全体を一つに包み込んだ、絶えず生成する宇宙のような世界、そのような一つの社会共同体の形成であったと考えられます。

8. パウル・クレーによるデッサウ・バウハウスの構成図

ところで、バウハウスにおいて、画家のワシリー・カンディンスキーとパウル・クレー（カンディンスキーはバウハウスの閉鎖まで、クレーはその二年前まで学生の指導にあたりますが）、この二人が、画家として、教育者として、バウハウスの理念と形成に共感して深く貢献したことは、よく知られているところですが、クレーがバウハウスの理念像について興味深いスケッチを、二つ残しています。そのうちの一つ、1927-28 年頃に描いたと考えられるバウハウス・デッサウ（図 25、26）における授業のために

描いた構成図のスケッチをご紹介させていただきたいと思います。



図 25 デッサウ・バウハウス グロピウス設計 1926 年竣工



図 26 デッサウ・バウハウス グロピウス設計 1926 年竣工

その構成図については、おそらくクレー自らが、デッサウ新校舎から理念を表象して、バウハウスを一つの世界、一つの宇宙として描出したのではあるまいかと想像されます。

これが、そのスケッチ（図 27、28）ですが、世界の天と地の間には、左と右とに芸術と精密な知（科学）とがおかれ、それらが相互に浸透し合うように、境界のない一つの地平が広がっています。そして地上の極に建築があり、天井の極には、バウハウス・ビューネ、舞台があります。その天地を繋ぐ中心には、基礎教育（予備教育）がおかれ、その中心と舞台との間の天井近くに、身体競技としてのスポーツがあり、建築の周囲には各デザイン工房が位置づけられ、その右手（科学の背景の上）にエンジニアリングという、もう一つの技術の回路が結合されています。この図をよく読み込んでみますと、これがまことにコスモロジカル（宇宙論的）であることに気づかされます。

地には、工房活動やエンジニアリングの総合化としての建築及びデザインの日常的な世界があり、天には、身体競技を含む舞台という祝祭的な非日常性の世界があります。とくにコスモロジカルであるのは、その日常性と非日常性をつなぐ中心に予備教育としての基礎教育課程が描かれていることです。このことは、基礎教育課程が日常性を非日常性へと仲介し、日常性の再生を果たす

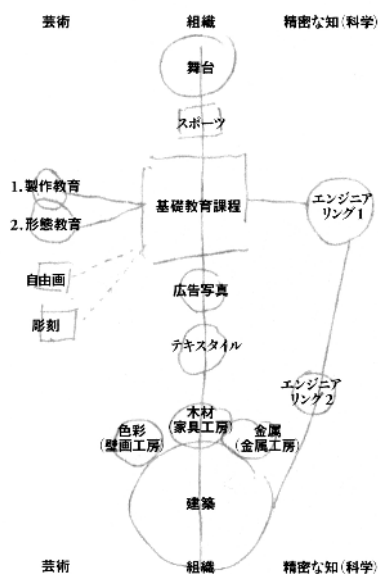


図 27 パウル・クレーによる Dessau の Bauhaus の構成図
1928 年 向井周太郎訳

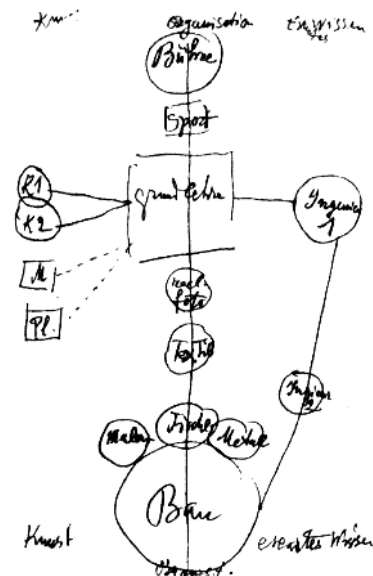


図 28 パウル・クレーによる Dessau の Bauhaus の構成図
1928 年

という媒介者として位置づけられているのだ、と読むことを可能とするからです。

この図は、ユルク・シュピラーが編纂したパウル・クレーの著作『造形思考』の序の部分に、何の説明もなく出てくるのですが、これは、クレーが Bauhaus の理念と形成を明らかに表象するものとして思い描いていた Bauhaus の宇宙像であると、クレーの Bauhaus への共感と貢献の在り方から容易に想像できるものです。

9. 多義の形成装置としての Bauhaus

日常性と非日常性の世界とを仲介して日常生活の更新を果たす媒介者は、人間の文化の形成においては、つねに、両義的あるいは多義的な性格をおびた存在でした。しばしば、異人とも、トリックスターとも、影とも言われます。古代神話における牛頭人身の像もその象徴のひとつです (図 29)。

Bauhaus の予備教育あるいは基礎教育課程は、そのような類比可能な、つねに越境性をはらんだ多義の形成装置であったのだといえます。

教育体としての Bauhaus とは、こうした絶えず生成更新する、生命リズムのような世界であったといえるのではないのでしょうか。



図 29 古代神話における牛頭人身像

Bauhaus の理念における「建築への諸芸術と手工の再統合」「芸術と技術の新たな統一」という Bauhaus の「総合」への意志は、その世界形成の新しい造形理念を通して、まさに<生>の全体性の回復へと向かっていたのだといえます。Bauhaus の教育の目標が、個々人それぞれの感性の解放や個性の発見と、それにもとづく創造的な全的人間の形成にあったのも、そのためです。

10. Bauhaus のマイスターたち

Bauhaus の教育は、まことに優れたマイスターたちを育みました。Bauhaus に学び、後にマイスターとなって、具体的な優れたデザインを生み出したハーバート・バイヤー (Herbert Bayer) やマルセル・ブロイヤー (Marcel Breuer) やヨースト・シュミット (Joost Schmidt) などの深い見識を持った人格について述べていく時間はありませんが、それとは別に、私は、Bauhaus の画家たちといわれるマイスターとしての芸術家たちが、Bauhaus という共同体のなかで、いったいどのような意味をもっていたのか、このことは、あらためて検討されてよい問題であると考えています。

クレー (Klee)、カンディンスキー (Kandinsky)、イッテン (Itten)、シュレンマー (Schlemmer)、アルパース (Albers)、モホイ＝ナジ (Mohly=Nagy) などの独自の宇宙観や造形思考の重要性です。

彼らがそれぞれ独自の方法で全体へと迫る総合への意志は、一方で、新しい造形としての「デザイン」の成立に寄与しながらも、根底では、絶えず既存の制度をかえりみる脱領域性や越境性の動態をはらんでいました。

11. マイスターたちによって探究された造形言語

それは、デザインの専門性や規範を同時に解体する契機を含んでいたのだといえます。こうしたマイスターたちの動態によってバウハウスという共同体の特質が、芸術と産業の統一を超えて、絶えず〈生〉の全体性と呼応していたのだといえます。

その様相のイメージを喚起するために、先に紹介させていただきました『バウハウスの人々—回想と告白』の日本語版に、バウハウスの特色を成す予備課程の教育内容やバウハウスのパフォーマンスとしての「光の演奏」やシュレンマーの舞台、クレーとカンディンスキーの造形思考の一端に触れることができるように用意しました図版解説頁(図30)をちょっと投影させていただきます。

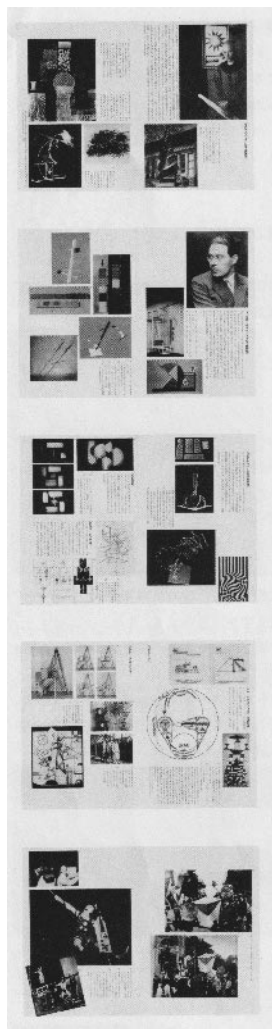


図30 『バウハウスの人々』
96-97頁の図版

イッテンをはじめ、それらのマイスターたちによって展開された基礎課程の世界のデザイン教育への受容のされ方の多くは—とりわけ日本ではそういえるのではないかと思われるのですが—基礎課程それ自体が基礎教育として専門化・自律化を遂げ、一つの専門領域として定着してきたのではないのでしょうか。そうであれば、今日なお、多義の源泉であった基礎教育の、その革新的な創造思想の動態の意味や「基礎とは何か」という本質的な問いが—今日的な観点から—あらためて必要であると思います。

また、それらのマイスターたちによって探究された造形言語が、現代のメディア・リテラシーの構築という課題に照らして再検討されることも必要だと思いません。

それらの造形言語の探究は、まさに造形を新たな言語として、言語を造形として捉え返し、人間の諸感覚機能の豊かな再統合の道を

探り、原初的な形象としてのことば、原初的なイメージ思考を包容する言語の新たな統合への試みでもあったからです。

ここでは、言語か非言語かではない、言語も全体性の回復へと向かっていたのです。

12. 21世紀の〈生〉の全体性のあり方

バウハウスは、技術文明のあるべき質を問う、芸術からの問題提起であり挑戦でした。

現代の文明あるいは文化の状況は、疾走するテクノロジーと人間的洞察を欠いたテクノ・エコノミーにとっては未来が開かれていても、人間の〈生〉にとっては、閉ざされているのではないのでしょうか。

いままさに、美術・デザイン・メディアを統合し、あるべき文明の質を形成する造形・世界形成・人間形成のための生知としての、生命知といって良いかもしれませんが、芸術の新たな機能の構築が必要なのではないのでしょうか。

バウハウス創立100年。バウハウスは21世紀の〈生〉の全体性としての生活世界のあり方を考えるうえで、今日なお主要な世界範例であると思います。

ご静聴ありがとうございました。

図版出典

- 図1, 2. 沢良子『ふつうをつくる——暮らしのデザイナー桑澤洋子の物語』美術出版社、2018年、145頁。
- 図3. 前掲書(図1, 2)、183頁。
- 図4. ウルム造形大学校舎、Ulm, 1. Oktober 1958, S. 1.
- 図5. 向井周太郎撮影。
- 図6. エッカート・ノイマン編『バウハウスの人々——回想と告白』向井周太郎・相沢千加子・山下仁訳、みすず書房、2018年、97頁。
- 図7. Hans M. Wingler, *Das Bauhaus, 1919-1933*, Bramsche: Verlag Gebr. Rasch 1975 (1962), S. 38.
- 図8. *Saatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, München/Weimar: Bauhaus-verlag [1923].
- 図9. 向井周太郎撮影。
- 図10. 前掲書(図7)、S. 365.
- 図11, 13, 14, 15. 『現代デザインの水脈——ウルム造形大学展』図録、武蔵野美術大学、1989年、12-13頁。
- 図12. Inge Scholl, *Die weisse Rose*, Frankfurt a. M.: Fischer 1955. 筆者所蔵版。
- 図16. Max Bill, *Das absolute Augenmass*, DVD, hrsg. v. Erich Schmid, Salzgeber & Co. Medien GmbH, 2008. 表紙。
- 図17. 前掲書(図11)、32頁。
- 図18, 19. 前掲書(図11)、34-35頁。
- 図20, 21. 前掲書(図11)、28-29頁。
- 図22. 前掲書(図11)、66頁。
- 図23. 前掲書(図11)、67頁。
- 図24. 前掲書(図6)、表紙。
- 図25, 26. 向井周太郎撮影。
- 図27, 28. Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, hrsg. v. J. Spiller, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag 1971, S. 21.
- 図29. ジャネット・ボード『世界の迷路と迷宮』武井曜子訳、佑学社、1977年、78頁。
- 図30. 前掲書(図6)。日本語版・別丁図版構成頁。

動画像による「総合芸術作品」

—— ルートヴィヒ・ヒルシュフェルト=マック 《色光運動》(1923年)

Moving imaged *Gesamtkunstwerk*

: Farbenlicht-Spiele (1923) by Ludwig Hirschfeld-Mack

● 山根 千明

慶應義塾大学講師 (文学部)

Chiaki YAMANE-SAIHOJI

Keio University, Part-time Lecturer

◆ Summary

Farbenlicht-Spiele (Coloured light-plays) by Ludwig Hirschfeld-Mack, one of the student representatives at Bauhaus Weimar, was one of the earliest multimedia artworks and was chosen by the director Walter Gropius for propaganda use. It is conceived as an abstract film, a colour organ or an abstract stage work but differs from them, because Hirschfeld-Mack used coloured light not as a medium, but as a motif to thematize the elements of abstract art and their qualities.

キーワード: ヴァイマル・バウハウス、ルートヴィヒ・ヒルシュフェルト=マック、抽象美術、動画像、色彩ピアノ、総合芸術作品、マルチメディア作品

Key words: Bauhaus Weimar, Ludwig Hirschfeld-Mack, abstract art, moving image, colour organ, Gesamtkunstwerk, multimedia artwork

1. はじめに

《色光運動 Farbenlicht-Spiele》は、画家・美術教育者ルートヴィヒ・ヒルシュフェルト=マック (Ludwig Hirschfeld-Mack, 1893-1965) が、ヴァイマル・バウハウス在学時から 1920 年代を通じて制作した一連の動画像作品である(図1)。マックの名は、第二次大戦中に亡命先のイングランドから敵性外国人としてオーストラリアに追放され同地で没した経緯から[注1]、その功績に比して十分には知られていない。だがバウハウス研究では「色彩ゼミナール Farbenseminar」主宰者として、または現在も販売されるバウハウス商品《視覚混色器 Optischer Farbmischer》のデザイナーとして不可欠である。前者は1922年、体系的に色彩論を学ぶ機会の不足に不満を抱く同輩の依頼からマックが主宰し、マイスターのパウル・クレー (Paul Klee, 1879-1940) とヴァシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky, 1866-1944) も定期的に参加した、当時の学内最大の課外研究会である[注2]。非公式の活動でありながら、1923年の対外的な宣伝を目的としたバウハウス展示会でも成果が公開され、英・独2カ国語で出版された図録にも、カンディンスキーの論文とマックの色版画をつうじて記録された[注3]。後者は、手びねりゴマによる回転混色盤という科学に伝統的な実験手段

でゲーテ色彩論の普及を目的にデザインされ、商業的な成功を取めた最初のバウハウス商品である(1924年発売)[注4]。ヴァイマル・バウハウスにおけるマックの影響力の高さは、これらの功績に加え、経歴にも示される。すなわち、1919年10月にバウハウスに入学し、1920年にグラフィック印刷工房の徒弟(レーアリング)に登録したマックは、1921年夏学期開始直後には商工会議所が職人の製作・指導能力を問うゲゼレ(職人)試験に合格し、1922年には木版工房のゲゼレを務める同期生ヨースト・シュミット (Joost Schmidt, 1893-1948) と共に「ゲゼレおよび徒弟代表」つまり学生代表に選出され[注5]、マイスター評議会(教員会)の一員として、教師陣候補の道を着々と歩んでいた(シュミットはデッサウでマイスターに着任)。同時期に開発した《色光運動》は、一学生による色彩を題材とした第三の成果の域を超え、校長ヴァルター・グローピウス (Walter Gropius, 1883-1969) により学校のプロパガンダ作品に選ばれた。

ますます切迫する存続問題は[...], 舞台工房への合流という結果になるだろう。機をみて脱退できるよう自立する傾向がある。これらの力を利用し、分散させないよう、私は「舞台」に列しうるすべてを包括し、バウハウスの旗と私の総監督のもと統一するよう提議する[...]。部分的に異質な諸要素は、プロパガンダにおいて上演するグループに分離する。現行のグループはルートヴィヒ・ヒルシュフェルト=マックと反射による光運動[筆者注: 当時の《色光運動》の呼称]である。[注6]

グローピウスが、舞台工房外で制作されたマック個人の作品を学校の成果に取り込んだ根拠は、バウハウス舞台監督オスカー・シュレマー (Oskar Schlemmer, 1888-1943) とマックとの親交[注7]と、金属工房マイスターのラーズロー・モホイ=ナジ (László Moholy-Nagy, 1895-1946) の評価に後押しされ参加した、ベルリン・フォルクスビューネ映画マチネーで得た肯定的な外部評価であった[注8]。これら《色光運動》の国際的な前衛芸術に比肩する芸術的価値の証明をうけ、グローピウスは本作品を閉校回避

の一材料として学校の成果に位置づけ、直後に財政状況改善を目的に《色光運動》のウィーン市主催音楽・舞台祭への参加を申請し[注9]、上演は「バウハウスへの共感をあらためて惹起」することに成功した[注10]。

このようにバウハウス内外で重要な役割を演じた《色光運動》は、わが国でもモホイ=ナジやバウハウス・アルヒーフ初代所長ハンス・マリア・ヴィングラー(Hans Maria Wingler, 1920-84)の翻訳書をつうじて紹介されてきた[注11]。にもかかわらず、その内実がほとんど知られていない理由の一つは、既述の亡命にともなう資料の散逸だけでなく、作品の多面性にあろう。本作品には少なくとも、抽象絵画としての側面、当時の最新メディアである映画としての側面、そして舞台作品としての側面が認められる。そこで本稿では、この最初期のマルチメディア作品をおそらく最も身近に観察したモホイ=ナジの批評を手がかりに、これら3つの側面における特性を浮き彫りにし、本作品がヴァイマル・バウハウスの「プロパガンダ」作品に指名された所以を明らかにする一助としたい。

2. 成立の背景

(1) 目標と手段

マック自作の私家版パンフレット『色光運動。性質、目標、批評 *Farbenlicht-Spiele. Wesen, Ziel, Kritiken*』(1925年)によれば、本作品は、マックが色彩ゼミナールを主宰して間もない1922年6月、学校行事の提灯祭 *Laternenfest* を契機に着想された[注12]。バウハウスで催されたさまざまな祭りは、職位・工房の壁を超えてマイスターと学生が協働する自由な機会だったが、これを機に彫刻工房の徒弟クルト・シュヴェーアトフェーガー(Kurt Schwerdtfeger, 1897-1966)が影絵上演を提案し、同工房の手工マイスター、ヨーゼフ・ハルトヴィヒ(Josef Hartwig, 1880-1956)が「1つの光源と、手動の段ボール製人形」を制作した[注13]。この「単純な影絵劇」に参加したマックは、ランプ交換の際、色光 *Farbenlicht*, *Farblicht* というモチーフを発見する。「偶然にも透明な紙の上に二重にオーバーラップした影が現れ、さまざまな色のアセチレンランプによって、冷たい、または暖かい影が視覚化した。光源を2倍、6倍にし、その前に色つきガラスを置くという構想が即座に浮かんだ」。この色付きガラスの透過光でイメージを描き動かす「色のついた光源と型の運動」は、静止画としての絵画に限界を認めるマックにとって「新たな表現手段の基礎」と直感された。マックはこう主張する。かつて「民族共同体にとって本質的な表現要素として必然的なもの」であった絵画は、今や「個人的な使命」に縮小・分散し、新たに登場した映画に「取って代わられ」つつある。自身も

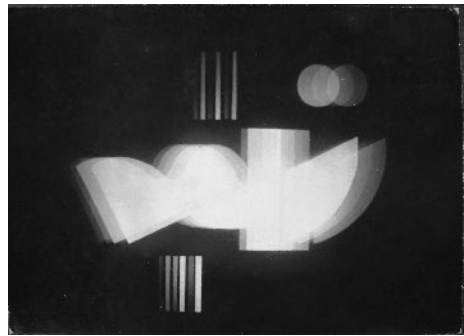


図1. 《色光運動》スクリーンショット 1923年

1912年の最初の映画鑑賞で「圧倒的な印象」を受けた。そこで「映画の描写方法」を分析したところ、映画の力の根拠は「ストーリー」ではなく「時間的に整えられたリズムに従って配列され運動する光」にあるとの結論に至った。この「光量の変化の力」は「一定のリズム」の音楽に支えられる。というのも、かつて映画鑑賞時に音楽が途切れた際、マックを含む鑑賞者はみな「耐えがたい圧迫」に陥った。それは「[筆者注：空間的な上演における]時間とリズムの連続は、聴覚的な補助手段によって、より強く理解される」からにはかならない。この前提のもと「上演者が楽譜に類似して記された指示に従って、上演の過程の特定の時間・特定の箇所が必要な操作を行う一種のオーケストラ」により上演される、色彩を帯びた「運動する光イメージ」という作品形式が基礎づけられた。この形式はモホイ=ナジに《反射の運動 *Reflektorische Spiele*》と命名され[注14]、1923年8月19日(日)夜、バウハウス週間 *Bauhauswoche* (8月15日-9月30日)第1週の締めくくりに初公開され[注15]、以下の機会に上演された(1927年時点)[注16]。

- ・1923年8月19日、ヴァイマル、バウハウス週間
- ・1923年8月、ヴァイマル、ドイツ工作連盟年次大会
- ・1924年5月、ベルリン、フォルクスビューネ映画マチネー
- ・1924年9月、ウィーン、ウィーン市音楽・舞台祭
- ・1925年5月3日、10日、ベルリン、映画マチネー「絶対映画」UFA劇場、11月グループ主催
- ・1925年5月22日、ハノーファー「絶対映画」ケストナー協会
- ・1925年2月、ライプツィヒ、労働者教育研究所、カンディンスキーの講演と共に
- ・1925年グライツ、国民大学
- ・1925年ハレ、ギービヒェンシュタイン工芸学校
- ・1925年ツェレ、自由民衆劇場
- ・1926年ニュルンベルク、アンティーム劇場[注17]
- ・1927年ハンブルク、第一回色彩と音の研究会議[注18]
- ・1927年ヴィッカーズドルフ、自由学校共同体[注19]

(2) 装置と造形要素

着想から初公開の間、マックは《視覚混色器》の開発と並行して[注 20]、大規模な投射装置を開発した。当時の写真によれば、装置は約1メートル四方の木製の立方体で、約60センチの高さの机に載せて使用された(図2、左端がマック)。立方体の6面のうち上下左右の4面は閉じられ、手前の開口部には針金が渡され、可動式の投射ランプが吊り下げられる。開口部下辺にはランプのスイッチを取り付けた板が設置され、左辺の脇、机上には2つの電気抵抗器が置かれる。開口部左辺・右辺には、それぞれ縦長の操作譜が画鋸で留められる。奥の開口部は側面にスリットがあり、フォルムをくり抜いた型紙を抜き差しできる[注 21]。さらにその奥にスクリーンが立てられ(スクリーン上方に背後の部屋が見える)、観客は暗くした部屋で、透明なスクリーン背面に投射されるイメージを、スクリーン前面から鑑賞する。この配置は、装置や操作者がスクリーン背後に隠れ、イリュージョンを損なわず大勢の観客が同時に鑑賞できるので、映写機の光や伴奏者の動きに妨げられる映画とは似て非なる体験を実現する。

投射される内容は「運動する黄、赤、緑、青を帯びた光面」と[注 22]、その品質(色彩、フォルム、位置、肌理、明度、温度感、明暗)の変化である[注 23]。具体的な造形要素は「色彩・フォルム・音楽」である。色彩は、ランプに重ねられる色フィルターとして「黄・赤・緑・青」に定められ、この4色を重ねると「視覚混合が生じ(例: 赤+青=堇)」理論上は無数の色彩を提示できる[注 24]。フォルムは「三角形・四角形・多角形、もしくは円・弧・波形」という、有名な色彩ゼミナールの習作《明るい地と暗い地の上の同一要素 Die gleichen Elemente auf hellem und dunklem Grund》(1922年)でも取り上げられた、基本的な幾何学フォルムである。これらのフォルムを厚紙にくり抜いた型の後方から、色フィルターを取り付けたランプを投射すると、透明なスクリーンに色彩を帯びたフォルムが映る。型とランプを動かせば「点から線へ、さらには平面運動に展開し、望みどおりの形をとる」と同時に、フォルムの諸品質も連続して変化する。つまり「各要素は、任意の速さと方向に動かすことができ、大きく・小さく、明るく・暗くすることができ、輪郭もはっきり・ぼんやりと投射することができ、色を変えることができ、他の色形 Farbform と混ぜることができる」。色彩の運動と諸品質の変化は、ランプが接続する「減光装置 Abblendvorrichtung」と「抵抗器 Widerstand」の操作によって実現するが、これらの操作を統御するのが、第三の造形要素の音楽である。音楽には、作品を統御するリズムに加え、演出効果も期待された。つまり「視覚的な運動、展開、収斂、重なり、増大、クライマックスと収束は強調され、助長される」。この意図は、マック



図2. 《十字運動》上演時の舞台裏の様子 1924年頃

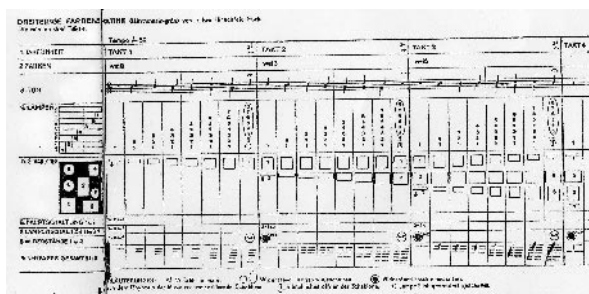


図3. 《色彩ソナチネ I 群青-緑》総操作譜例 1925年

の作曲した音楽の調性が《色彩ソナチネ I、群青-緑》がハ長調、《色彩ソナチネ II、赤》がヘ長調、《ソヴィエト・ダンス》がニ長調と多様である点からもうかがえる[注 25]。以上の造形要素「色彩・フォルム・音楽」は「操作譜 Partitur」にしたがい操作されるため、作品ごとに、ランプの操作譜、型の操作譜、鍵盤楽器の楽譜、これらを統合したオーケストラ・スコアあるいは「コンピュータ・プログラムを思わせる」総操作譜(図3)の4種類が準備される[注 26]。

(3) 作品の分類

以上のとおり、マックは「色彩・フォルム・音楽」という3つの造形要素の関係を組み替え、管見のかぎりでは以下の7作品を制作した[注 27]。

- ・《色彩ソナチネ I、群青-緑 Farbensonatine I, ultramarin-grün》1923年：オルガン伴奏、18分。
- ・《十字運動 Kreuzspiel》1923年：伴奏なし、色彩なし。
- ・《ソヴィエト・ダンス S-Tanz》1923年：アコーディオン伴奏、ダンサー1名、5分。
- ・《色彩ソナチネ II、赤 Farbensonatine II, rot》1923/24年：オルガン伴奏、8分。
- ・《マリオネット・ダンス Marionette Dance》1920年代、伴奏あり。
- ・《死者の記念碑。言葉・舞踊・光のための、劇的合唱による幻視 Totenmal. Dramatisch-chorische Vision für Wort, Tanz und Licht》の光造形、1925年、未完成。

・《宇宙の出来事 Kosmische Begebenheit》1920年代、未完成。

・《ソナチネ Sonatine》1963年：ピアノ伴奏、13分。

造形要素の関係の組み替えは、抽象画の制作過程で行われる手続きそのものと言えるが、こうした制作の迫体験による抽象の理解は、マックが本作品に期待した効果の一つであった。「[筆者注：《色光運動》の]使命はまず、抽象画の前で立ちすくんだり、他のあらゆる領域にみられる斬新な努力に接してひるんだりしている多くの人々、また抽象画や斬新な努力が生まれてくる新しい制作意思にとまどう人々にとっての理解の架け橋になることだ」[注28]。つまり、絵画を再び「かつての共同体にそうであったような強力な結合メディア、表現メディア」に復帰させるには、抽象を同時代の様式として共同体の成員、つまり鑑賞者と共有できなければならない。そこでマックは本作品の動画像としての特性を利用し、抽象における問題のありかを体験させる、鑑賞教育の手段としたのである。マックはさらに続ける。「いやそれ以上に、現在の映画の形式に実り多い作用を与える可能性もあるだろう。舞台芸術の点では、色光運動は筋書きの要素、また演出の要素となりうるし、それらと共鳴して、強くて新しい効果をもたらすだろう。つまり、色彩とフォルムの関係を無限のヴァリエーションで提示できる《色光運動》は、映画や舞台作品の展開を強調する演出手段としても期待されたのである。

こうしたマックの目論見は、不完全ながらも実現された。《色光運動》の作品リストは、バウハウス時代に制作された「抽象画や斬新な努力」への理解を促す美術教育作品と「舞台芸術」作品に分けられる。前者のうち、色彩を主題とする《ソナチネ》は3作あり(1作は再現上演時の新作)、マックにとって最も完成された作品形式だったと思われる。《十字運動》は、白を背景に黒い十字形が一定のリズムで運動し、アニメーションの基礎である単純な仮現運動を実演する。他方「舞台芸術」作品は、バウハウス在籍中に制作された独立した舞台作品と、バウハウス離脱後に制作された舞台演出作品に二分される。前者に属する《ソヴィエト・ダンス》では、厚紙製の幾何学フォルムを身につけたダンサーの後方から色光が投射され、色彩を帯びたスクリーン上にダンサーの幾何学的な影が運動する。《マリオネット・ダンス》は後年の手紙に名が記されるのみだが、当時マリオネットが、その運動可能性と文学作品における象徴性からバウハウスで重用され、多くの舞台作品が制作された事実を鑑みると、おそらくダンサーをマリオネットに置換した《ソヴィエト・ダンス》の姉妹作品である[注29]。後者の舞台演出作品のうち《死者の記念碑。劇と合唱による、言葉・舞踊・光のための幻視》は、スイスの象徴主義・神秘主義の作家アルベルト・タルホフ(Albert Talhoff, 1888-1956)

の舞台作品の照明演出である。1925年に同作の公演を鑑賞したマックがみずから共同作業を提案し[注30]、《色光運動》の投映装置に映写装置を組み合わせ、作品の性格に合わせて光の図と影の地を反転させ、影絵に似た演出が計画された[注31]。

《宇宙の出来事》の詳細は不明だが、マックはタルホフが関心をもつだろうと書いており《死者の記念碑》同様、象徴主義的で神秘主義的な内容だったと思われる[注32]。以上のとおり、マックは絵画に代わる新たな表現メディアとみなした動画像の特性を利用し、色彩の品質の関係性という抽象美術の問題と研究成果を、教育・造形・演出に応用したのである。

3. 「運動する色彩造形」の帰結としての《色光運動》

(1) 色彩ピアノと音楽

《色光運動》を校長グローピウスが高く評価した事実は冒頭で述べたとおりだが、これを後押ししたのは1923年にマイスターに着任したばかりのモホイ=ナジであった。モホイ=ナジは《色光運動》に高い関心を寄せ、マックに作品名を提案した上、写真の登場により「描写」から解放された「色彩造形(絵画)farbige Gestaltung (Malerei)」つまり抽象イメージのうち「これまで実際にもっとも成功した運動する色彩造形」として著書で紹介した[注33]。同書において、モホイ=ナジもマック同様「運動する光イメージ」に対する従来の静止画の意義を自問するが、かれは作品体験の時間性の差異から「静止的か運動的かは[...]生き方を規定するリズムの問題」に過ぎないと結論づける。だが「時代に合った手段で仕事をすることが当然」とするモホイ=ナジにとって「反射ないし投影される動く色彩造形(連続する光造形)は、新しい表現の可能性とともに新しい合法性」を示す、近代の芸術家の採るべき手段にほかならなかった。

モホイ=ナジは、この絵画という色彩造形の近代的帰結である《色光運動》の前史に色彩ピアノ Farbenorgel, Farbenklavier と絶対映画 Absolute Film を挙げる。しかし色彩ピアノにおける音楽の重要性には言及せず《色光運動》とともに「視覚的・運動的なことと音響的・音楽的なこととを融合しようとするのは[...]間違い」だと切り捨てる。だが後年マックは「一種のオーケストラ」たる本作品において「芸術と音楽を[...]統一しよう」としたと回顧した[注34]。この事実在即すと《色光運動》の公平な理解には、マックが目標とした抽象画の帰結である動画像作品としてのみならず、色彩ピアノを含む色光上演作品としての把握も不可欠である。

(2) 動画像作品の革新性

マックは、先述した新時代の表現メディアの創出に加

え、本作品に着手した「間接的」な契機を「絵画の画面においてその状態や関係が互いに運動と緊張にみちているとの錯覚を与えるさまざまな色形面を、実際の動きにまで引き上げたいとの欲求」と言う[注 35]。実際 1910 年代前半、静止画に時間性を付与し動画像を実現するという関心は、国や芸術様式をとわず芸術家に共通していた。かれらは長尺の巻物絵画 *Rollenbild* を制作し[注 36]「時間とともに展開する絵画」の実現をめざしたが[注 37]、この動画像の関心を機械投映による連続イメージという映画の形式に仕上げたのは、ドイツのダダイストの絶対映画製作者ハンス・リヒター (Hans Richter, 1888-1976) であった[注 38]。リヒターの《映画：作品 I *Lichtspiel: Opus I*》(1921 年) という手彩色したガラスを用いた抽象イメージの投映は、同じ関心にもとづく《色光運動》とともに 1925 年の映画マチネー「絶対映画」において上演された。しかしながら絶対映画が提示したのは、モホイ=ナジの指摘によれば「第一に[...] 運動空間の分節」であって、抽象という時代の様式の課題である「色彩関係」ではなかった[注 39]。つまり当時の映画技術は画家にとって満足できるものではなく、特に色彩を主題とする者は、おのずと色光投映という特殊な、しかし伝統的な手法へ回帰したのである[注 40]。

(3) 色光上演作品の新しい次元

西欧では、色光投映の歴史は 17 世紀ドイツのイエズス会神父で万能の天才アタナシウス・キルヒャー (Athanasius Kircher, 1601-80) の『光と影の大いなる術 *Ars magna lucis et umbrae*』第二版(1671 年) の「幻灯 *Laterna magica*」に遡る[注 41]。同書では、上映者は小部屋でイメージの描かれたガラス板をランプで照らし、壁穴を通して暗い鑑賞室の壁面に投映する。幻灯が初め宗教的催事 (降霊術) に用いられ、18 世紀後半には娯楽を目的に骸骨や幽霊の像を投映し (ファンタスマゴリー *Fantasamagorie*) ヨーロッパで大衆化した経緯は、その最大の特性が、装置と操作者が鑑賞を妨げない点にあることを示す。この特性は《色光運動》にも共通し、マック自身も装置を「幻灯」と書き表した[注 42]。だがマックの生きた 20 世紀初頭の色光投映とは、すなわち色彩ピアノであった。1725 年にフランスのイエズス会神父ルイ=ベルトラン・カステル (Louis Bertrand Castel, 1688-1757) の発案した色彩ピアノは 19 世紀をつうじて複雑化・大型化しアメリカまで広まったが、1910 年代の芸術家に決定的だったのは、ロシアの作曲家アレクサンドル・スクリャービン (Alexander Scriabin, 1872-1915) の交響詩《プロメテ、あるいは火の詩 *Prométhée ou le poème du feu*》(1910 年) であった。スクリャービンは「全芸術の融合 *Verschmelzung aller Künste*」を目的に[注 43]、オーケストラ編成に色彩ピアノのための「光-声部

Luce-Stimme」を加え、和音の基音に対応する色彩と音楽の同時上演を構想した (投映の実現は 1915 年ニューヨーク公演)。同作品は「青騎士 *Der Blaue Reiter*」年鑑(1912 年) に報告され[注 44]、カンディンスキーをはじめとする芸術家を舞台作品の制作に駆り立て、色彩ピアノの発明を誘発した[注 45]。中でも当時のドイツで非常に人気を呼んだのは、ピアニストのアレクサンダー・ラーズロー (Alexander László, 1895-1970) による《音-色観測器 *Sonochromatoskop*》(1923 年) の上演であった[注 46]。その目的は、やはり音楽と「色彩の芸術つまり絵画」の統一による「総合芸術作品 *Gesamtkunstwerk*」の創出にあった。かれは、作品ごとに主題となる色彩を規定し「音楽的出来事」や「ダイナミズムやリズム」の変化、「新しい主題や調」の登場に際して新たな色調を、あるいは「音型に応じた[筆者注：波線や楔形の]造形物」を加え「音楽の変奏規則」にしたがい変化させた[注 47]。この描写は《色光運動》を彷彿とさせる。だが実際に鑑賞したマックは「ラーズローはことのほかひどかった。まったくの即興で、形式も無く、偶然で、内的な秩序も必然性も無かった」と酷評し[注 48]、その理由を後年こう説明した。

音を色彩を帯びたフォルムまたは光に結びつけるあらゆる機械的手段は、まったくの誤りで、生命を欠く。それ[筆者注：視覚芸術と音楽の統一]は、音楽のコンポジションと絵画のコンポジションに[...] 感情的な諸価値と、時間的な諸要素によるリズム形成を包括した概念なのだ。[注 49]

つまり《色光運動》がめざしたのは、色と音の数学的比例関係あるいは共感覚にもとづく機械的で一義的な連関の体験ではなく、バウハウスで追究された各造形要素の「内的な秩序と必然性 *innere Ordnung und Notwendigkeit*」にもとづく有機的な連関の継時的な変化の体験であった。これを裏づけるように、モホイ=ナジは両者を同一視しつつも《色光運動》が「運動する色面の極めて微妙な推移と意外な交替の豊かさ」において、ラーズローを「はるかに超えている」と評した。さらに本作品が「色面の交差と運動」という平面上の「運動する色彩造形」の実現を超えて「新しい時空次元」をも創出しようと期待したが[注 50]、こうした「新しい舞台空間における統一的芸術作品」は、当時バウハウスで共有された理想の一つであった[注 51]。

4. バウハウスを先導する斬新なメディア作品

(1) 「色光」というモチーフ

舞台作品はバウハウスにおいて、建築に並ぶ総合芸術

作品として、経済的な事情から主に祭りの出し物としてはあったが、デッサウ期まで一貫して積極的に制作された[注 52]。なかでも《色光運動》が制作された 1923 年前後は、色形を静止画から音楽に並行した運動へ解放し抽象へ向かったバウハウス第 2 期（ヘアツォーゲンラート）に当たり、舞台造形の分野では人像に拘るシュレマーに代わり、若手芸術家が「抽象的な色形演劇」を開始した[注 53]。とくに壁画工房のクルト・シュミット(Kurt Schmidt, 1901-91)らは、マック同様「抽象画のフォルムに凝固された動的な力をコンポジションから解放し、動かす」目的のもと《機械のパレエ Das mechanische Ballet》(1923 年)を制作し「機械のカバレット Das mechanische Kabarett」と題し《色光運動》同様バウハウス週間で初演した[注 54]。ここでは基本色の幾何学的フォルムを身につけた複数のダンサーが、ピアノ音楽に合わせ、黒く設えた舞台の開口部に沿って平面的に運動する。黒い衣装のダンサーはフォルムの背後に隠れ、舞台の黒い地に完全に溶け込む。その結果、舞台上には、ピアノ音楽に合わせた基本色の幾何学フォルムの運動というイメージ、換言すれば光によらない《色光運動》のイメージが現れる。つまり動画像の観点からは《色光運動》は「抽象的な色形演劇」の、光という非物質メディアへの翻案とも見なされる[注 55]。

しかしこの解釈は、マック自身に否定される。なぜならマックは、自ら版下を制作したパンフレット表紙で「Farbenlicht」と「Spiele」の間にハイフンを挿入し、作品が「色つきの Farben」「映画群 Lichtspiele」ではなく「色光 Farbenlicht」の「運動群 Spiele」だと明示するからだ(図 4)。つまり《色光運動》が実現するのは、光を媒材に色彩やフォルムの投射を目的とする色彩ピアノやカラー映画の代替品ではなく、色光をモチーフに、時間とともに色形がオーバーラップし透明-不透明、平面-空間を往来する「新しい時空次元」の連続イメージなのだ。さらに、この色光というモチーフは、ヴァイマル・バウハウスにおいて、近代の芸術家に不可欠な造形要素である、色彩と色彩を帯びたフォルムがもたらす心身作用の体験に不可欠な媒体であった。

(2) 1920 年代ドイツにおける「色光」の位置

「色彩」と「光」を融合した概念である色光は、19 世紀以来、科学的な研究対象として、その心身作用の実証が進められていた。そもそも色光は「色彩」と「光」を融合した概念だが、両者はそれぞれ古代から心身作用を認められ、治療に用いられた[注 56]。「色光」の概念が登場するのは中世ヨーロッパにおいて、ギリシアとアラビアの医学を総合した中世イスラムを代表する知識人イブン・スィナー、別名アウィケンナ(Avicenna, 980 頃-1037 年)の『医学典範 *The Canon of Medicine*』(1025



図 4. パンフレット表紙 1925 年

年)にもとづき、教会がステンドグラスの色彩を帯びた光による治療を推奨して以来である。以降、内科医が色彩臨床医を兼務し、色彩の象徴価値にもとづき色彩療法を行ったが[注 57]、19 世紀初頭、ゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)の『色彩論 *Die Farbenlehre*』(1810 年)刊行と日光治療研究の(1 世紀以来の)再開により、色光の科学研究が端緒につく。窓を着色し、色相により異なる色光の心身作用にもとづき自宅の壁面を着色したゲーテの実践は、科学者の関心を色彩療法へと向けさせた[注 58]。中でもゲーテに多大な影響を受けた化学者デベライナー(Johann Wolfgang Döbereiner, 1780-1849)は[注 59]、日光療法における温度効果から色彩効果を分離し(1816 年)、色光単独の科学研究を基礎づけた。1870 年代には色光の生体作用が生物学・植物学・医学の各分野で追究され、1890 年代、デンマークの内科医フィンセン(Niels Ryberg Finsen, 1860-1904 年)による、赤色光線または紫外線による皮膚病治療をもって実証が完了する。このように物体色でも日光でもない色光の生体作用が科学的に証明される中、人体の治療実践を直接促したのは、1876 年、アメリカの退役軍人プリーザントン(Augustus James Pleasonton, 1808-94)の『日光の青色光線と空の青色の影響 *The Influence of the Blue Ray of the Sunlight and the Blue Colour of the Sky*』であった。この、温室のガラスの色に応じたブドウの生育結果の差異にかんする研究報告は、分野を超えて受容され、1878 年、プリーザントンの協力者の内科医エドウィン・バビット(Edwin Dwight Babbitt, 1829-1905)が補完する。レンズやフィルターで作りだした多様な色光による実験と、古代・中世の伝統的な手法を総合した大著『光と色彩の原理 *The Principles of Light and Color*』は近代色彩療法の基本書として、色光の心身作用を一般化する契機となった。20 世紀には、日光療法が一般化したドイツを中心に、色光の心身作用の科学的裏付けが本格化する。1900 年、色光の色相と筋肉の緊張度に相関が見出されると、1911 年には、筋肉の緊張または弛緩という肉体现象に加え、心理的な時間感覚の差異が報告され、1925 年には、色光の照射が筋肉のみならず有機組織全体

に作用すると結論された[注 60]。これらの心理実験結果は「知覚のトーンズ(Tonus, 医学用語で「筋緊張」)理論 Tonustheorie der Wahrnehmung」を形成し[注 61]、これにもとづき 1914 年、人間工学的な応用心理学「心理技法 Psychotechnik」が基礎づけられ[注 62]、1925 年にはゲッザウ・パウハウスのカリキュラムに導入された[注 63]。だが、同じく色光をモチーフとする造形基礎論は、ヴァイマル時代、すでに「調和化論 Harmonisierungslehre」の名で実践されていた。

(3) ヴァイマル・パウハウスにおける「色光」

前項のとおり 1920 年代前半は、中世に遡る色光の心身作用が実証・理論化され、実際の生活に応用され始めた時期であり、中でもヴァイマル・パウハウスの芸術家には、2つの経路をつうじて普及した。第一の経路は神秘主義者により広まった色彩療法であり、たとえばカンディンスキーの『芸術における精神的なものについて *Über das Geistige in der Kunst*』(1911 年)の色彩の章は、バビットの『光と色彩の原理』にもとづくアーサー・オズボーン・イーヴズ(Arthur Osborne Eaves)の『色彩の力 *The Power of Colours*』(1906 年)のドイツ語版(*Die Kräfte der Farben*)に負う[注 64]。また、1920 年にパウハウスでの講義に招待された高名な神秘主義者ルドルフ・シュタイナーは、1908 年、神経科医と独自の色彩療法を開発し、1921 年にはこれを含む包括的な色彩論の講義を行った。この前年にはパウハウスでの講義に招待されており[注 65]、企画した学生はおそらく同様の講義を期待したと推測される。さらにマックも、同輩に請われてカリキュラム外で主宰した色彩ゼミナールにおいて、色彩療法を取り上げた。マックの覚え書きによれば、ゼミナールでは以下の学問領域から、包括的に色彩が論じられた。「1. 光としての色彩、2. 反射光としての色彩、3. 網膜上の反応、4. 色彩心理学、5. 健康・癒しと色彩、6. 色彩と音楽」[注 66]。まず 1 と 2 で色彩の現象形式である光源色と物体色が区別され、続いて色彩が人間にもたらす作用が複数の領域から論じられる。つまり 3 では色覚を生じる生理学的過程、4 では認知された色彩による心理的反応、5 では健康と癒しの効果すなわち色彩療法、6 では、当時ロマン主義以来の関心が最高潮にあった[注 67]、色彩と音楽の共感覚的連関が説明された[注 68]。以上は断片的な事実ではあるが、ヴァイマル・パウハウスにおいて、色彩療法をつうじて色光の心身作用が広く知られた可能性が見出されよう。

第二の経路は、トーンズ理論にもとづく「調和化論」である。音楽教師ゲルトルート・グルノウ(Gertrud Grunow, 1870-1944)の指導する調和化論とは、校長グローピウスによれば「個人の身体的-心的特性 physischen und psychischen Eigenschaften を均衡に導く」ことを



図5. グローピウスによる予備教程の図式 1923 年

目標とした、心身相関的実践である。この目標は、人間が感じる基本的な「現象手段」である「音と色彩とフォルムの統一」により実現される[注 69]。具体的に、学生はまず、眼を閉じ、ピアノの特定の音を聴き、音により異なる身体運動が誘発されるよう訓練する。成功すれば、半音階の各 12 音ごとに異なる姿勢が生じるといふ。次に、12 の異なる色相の「色光で満たされた空間」を瞑想し、その色光で「自らを満たす」よう指示され、音と同様に色相と姿勢の関係づけが目指される。最後に、色彩を帯びたフォルムを瞑想し、その色光に満ちたフォルムに入り込むよう指示される。さらにフォルム内部で色相を変えると、その色相に対応する別のフォルムが展開してくるといふ[注 70]。このようにグルノウは、音、色彩、色彩を帯びたフォルムから受ける「心的諸機能 psychischen Funktionen」の差異の体験を試みた[注 71]。ただしグルノウにとって、音は「単純で、生命ある、最高の秩序尺度 Ordnungsmaß」であるから[注 72]、調和化論の目的は、音の体験を基準とした、色光による色彩および色彩を帯びたフォルムが心身に与える「生きた力 lebendige Kraft」の体験であったと言える[注 73]。そして、この「生きた力」の体験には、心身作用の証明された色光が不可欠とされたのである。

グルノウは著作でトーンズ理論の固有名詞は用いないが、用語と理論はトーンズ理論に忠実であり、パウハウス離脱後には、トーンズ理論を代表する実験心理学者ハインツ・ヴェルナー(Heinz Werner, 1890-1964)やクルト・ゴルトシュタイン(Kurt Goldstein, 1878-1965)と共同研究を行った[注 74]。この事実は、ヴァイマル・パウハウスにおいて、色光の心身作用をつうじた色彩および色彩を帯びたフォルムの体験が、実験心理学に裏づけられた科学的な実践と見なされた可能性を示す。だからこそ校長グローピウスは、この一見奇妙な実践を造形の前提とし、全入学者必修の予備教程 Vorlehre の根幹に位置づけたのである(図5)[注 75]。

こうした色光の価値をふまえて《色光運動》を見直すと、新たな解釈が浮かび上がる。すなわち、マックはその心身作用力を弃えた上で、色光を作品のモチーフに

意図的に選択したのだ。だからこそマックは本作品の作用をこう断言できたのだろう。

《色光運動》は、新しい芸術ジャンルを開拓しよう。この芸術ジャンルは、強力な身体的・心的作用 physisch-psychische Wirkung をもち、深く純粋な緊張にみちた色彩感覚的かつ音楽的な体験をもたらしてくれる。《色光運動》は色彩本能やフォルム本能とまったく同様に、感情の根底にふれる。[注 76]

つまり本作品は「これまで実際に最も成功した動く色彩造形」であるどころか、色光をモチーフに、抽象美術の造形要素とその品質を主題とした総合芸術作品として、造形学校ヴァイマル・バウハウスの「プロパガンダ」作品に相応しい、まったく新しいメディア作品だったのである。

注

[1] 2019年現在、マックの絵画作品を含む大半の一次資料はオーストラリア・メルボルン大学資料館 University of Melbourne Archives が所蔵する(一部はバウハウス・アルヒーフ・ベルリン Bauhaus Archiv Berlin)。

[2] Sabine Schimma, Die lebendigen Kräfte der Farben. Farbenlehren am Weimarer Bauhaus, in: *Das Bauhaus kommt aus Weimar*, München: Deutscher Kunstverlag, 2009, S. 255ff..

[3] Ludwig Hirschfeld-Mack, Farbtafel I, II u. III (S. 61, 63, 65) u. Wassily Kandinsky, Farbkurs und Seminar (S. 27f.), in: Staatliches Bauhaus Weimar [Hg.], *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, Weimar; München: Bauhausverlag, 1923(マック《色彩図版》I、II、III (61、63、65頁)、カンディンスキー「色彩課程とゼミナール」(27-28頁)『ヴァイマルの国立バウハウス 1919-1923』利光功訳、中央公論美術出版、2009年)。

[4] 拙稿「ヒルシュフェルト=マック《視覚混色器》(一九二三年) — 成立の背景とその目的』『美学』第70巻1号(254号)、2019年、61-72頁参照。

[5] Hauptstaatsarchiv Weimar, Bauhausakte 13, S. 100, Zitat in: Peter Stasny, *Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965): Bauhausgesele in Weimar*, Diss. phil., Wien, 1993, S. 60) .

[6] Walter Gropius, Vorschläge betreffend: die Bühnenwerkstatt vom 10. Juli 1924, Hauptstaatsarchiv Weimar, Bauhausakte 185, S. 15, Zitat in: Stasny [wie Anm. 5], S. 192 (以下、引用部分の傍点はすべてゲシュペルト表記)。

[7] シュレマー曰く「私のパレエとの共演は何度も計画され」(Brief von “Professor Oskar Schlemmer Bauhaus Dessau” an “die bewegung” zuhanden Herrn A. Talhoffs vom 2. November 1927, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr. 2390/ 23, Spende v. Frau Hildegard Baténieff-Talhoff) ミュンヘンの文化団体「運動 Die Bewegung」での上演には共同で参加した(Brief von

Albert Talhoff im Auftrag von “Bewegung” an das Bauhaus Dessau, vom 18. Oktober 1927, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr. 2390/ 20)。

[8] 当時の新聞評(抜粋)は Ludwig Hirschfeld-Mack, *Farbenlicht-Spiele. Wesen, Ziel, Kritiken*, Weimar, 1925, S. 10-13 u. 16-27 に掲載。

[9] Briefverkehr Gropius’ mit dem Komitee der Internationalen Theaterausstellung Wien (bes. Friedrich Kiesler), Hauptstaatsarchiv Weimar, Bauhausakte 185, S. 140-147, Zitat in: Stasny [wie Anm. 5], S. 193.

[10] Antwortschreiben des künstlerischen Leiters der Internationalen Theaterausstellung Wien, Friedrich Kiesler, an Gropius vom 10. September 1924, in: Hauptstaatsarchiv Weimar, Bauhausakte 185, S. 147, Zitat in: Stasny [wie Anm. 5], S. 194.

[11] モホリ=ナギ『絵画・写真・映画』利光功訳、バウハウス叢書第8巻、中央公論美術出版、1999年、18頁(László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, München: Albert Langen Verlag, 1925, S. 18)、ウィングラー『BAUHAUS 別冊日本語版』造型社、1969年、91-93頁(Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus. 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Bramsche: Gebr. Rasch, 1962, S. 96ff.)。

[12] 注のない本段落の引用文はすべて Hirschfeld-Mack [wie Anm. 8], S. 1-9 にもとづく。

[13] Ludwig Hirschfeld-Mack, Letter to Standish D. Lawder, 1963, in: Basil J. Gilbert, *The Reflected Light Compositions of Ludwig Hirschfeld-Mack*, in: *Form*, no. 2, Cambridge: Philip Steadman, Sep. 1st 1966, p. 13.

[14] Ebenda.

[15] バウハウス週間プログラム(László Moholy-Nagy, Program for the Exhibition of the State Bauhaus, Harvard Art Museums/ Busch-Reisinger Museum, Gift of Walter Gropius, BR49. 207)によれば「夜、提灯祭り、花火、L. ヒルシュフェルト=マックによる《反射の運動》2作品、バウハウス・バンド、舞踊/日時8時30分、リストハウス Liszthaus、ベルヴェデーレ通り Belvedereallee(舞踊と上演はシュッツェン小路 Schützengasse [筆者注:14番地]の「クロスボウ Armbrust」[筆者注:もとクロスボウ射撃組合クラブハウスで、当時の有名な社交場]にて)。」ただしマック自身は初公開を1924年5月のベルリン・フォルクスビューネ映画マチネーと記す(Hirschfeld-Mack [wie Anm. 8], S. 4; Ludwig Hirschfeld-Mack, *Die Reflektorischen Farbenspiele*, in: *Junge Menschen*, Jg. 5, H. 8, Nov. 1924, S. 189)。また、当初の共同制作者シュヴェアトフェーガーはプログラムでは個別に発表の機会を設けていることから、共同作業はごく短期間であったと思われる。かれは作品を「運動、光、色彩、フォルムの総合」とし、運動の統合は「運動譜 Bewegungsnoten」によるとし、音楽には一切言及しない(Kurt Schwerdtfeger, *Reflektorisches Lichtspiel*,

in: *Der Sturm*, Vol. 15, Nr. 1, März 1924, S. 46)。しかし後年の再現上演ではリズム楽器とマックによるピアノ伴奏を用いた (Kurt Schwerdtfeger, *Bildende Kunst und Schule*, Hannover: Schroedel, 1965, S. 195-199)。

[16] Hirschfeld-Mack [wie Anm. 8], 裏表紙。

[17] Briefe von Hirschfeld-Mack an Albert Talhoff, 8. Jan. 1926 u. 11. März 1926, Bauhaus Archiv Berlin, Zitat in: Stasny [wie Anm. 5], S. 164.

[18] Brief von Hirschfeld-Mack an Albert Talhoff, 10. März 1927, Bauhaus Archiv Berlin, Inv. Nr. 2390/ 14-15.

[19] Brief von Hirschfeld-Mack an Albert Talhoff, 12. Okt. 1927, Bauhaus Archiv Berlin, Inv. Nr. 2390/ 13.

[20] 印刷工房の手工マイスター、カール・ツァウビツァー Carl Zaubitzer による印刷工房月間報告書 (Druckereibericht April 1924, Hauptstaatsarchiv Weimar, Bauhausakte 179, S. 22) によれば「ヒルシュフェルト氏は工房外であいかかわらず仕事中心 (色彩ゴマと光運動)」。

[21] 1964 年のバウハウス・アルヒーフ・ダルムシュタットでの再現上演のための装置設計図は Ludwig Hirschfeld-Mack, Apparatus, University of Melbourne Archives, Acc. no. 71/ 6-4-8 を、2000 年のコロマン・マイアホーフアー Koloman Mayhofer による再現装置は *Ludwig Hirschfeld-Mack Bauhäusler und Visionär*, Ausst.-Kat., Bozen-Wien-Frankfurt am Main: Hatje Cantz, 2000, S.105 を参照。

[22] 注のない本段落の引用文はすべて Hirschfeld-Mack [wie Anm. 8], S. 1-9 にもとづく。

[23] Ludwig Hirschfeld-Mack, Sequences, University of Melbourne Archives, Acc. no. 71/ 9-4-4-2-1.

[24] 1874 年に生理学者エーヴァルト・ヘーリング Ewald Hering が、ゲーテの両極性の原理にもとづき提唱した心理四原色。ただし、例示された混色結果は顔料による減法混色結果であり、色光による加法混色結果は、正しくはマゼンタ (紅紫色) である。

[25] Ludwig Hirschfeld-Mack, Scores of music composed by HM, University of Melbourne Archives, Acc. no. 6-2.

[26] Gilbert [wie Anm. 13], p. 11.

[27] Ebenda, p. 14; Hirschfeld-Mack [wie Anm. 18]。《ソナチネ》は、バウハウス・アルヒーフ・ダルムシュタットの招待による再現上演時の新作である (一次資料は University of Melbourne Archives, Acc. no. 6-4-6)。上演時間は再現上演記録 Corinne Schweizer u. Peter Böhm, *FARBENLICHTSPIELE by Hirschfeld-Mack*, DVD, Wien, 2000 にもとづく。

[28] 注のない本段落の引用文はすべて Hirschfeld-Mack [wie Anm. 8], S. 1-9 にもとづく。

[29] Wulf Herzogenrath, *Mehr als Malerei: Vom Bauhaus zur Video-Skulptur*, Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag, 1994, S. 57。マリオンネットは、ハインリヒ・フォン・クライスト Heinrich von Kleist の随筆「マリオンネット劇場について Über das Marionettentheater」(1810 年)では神の対応物、E. T. A.

ホフマン Ernst Theodor Amadeus Hoffmann の小説「砂男 Der Sandmann」(1817 年)では希望の象徴とされる。

[30] Ludwig Hirschfeld-Mack, Brief an Albert Talhoff, 21. Okt. 1925, Bauhaus Archiv Berlin, Inv. Nr. 2390/ 1-4.

[31] Ludwig Hirschfeld-Mack, Brief an Albert Talhoff, 20. Nov. 1925, Bauhaus Archiv Berlin, Inv. Nr. 2390/ 5.

[32] Ebenda.

[33] 注のない本段落の引用文はすべて Moholy-Nagy [wie Anm. 11], S. 7-22 にもとづく。

[34] Hirschfeld-Mack [wie Anm. 13], p. 14.

[35] Hirschfeld-Mack [wie Anm. 8], S. 2.

[36] キュビズムの画家レオポルド・シュルヴァージュ Léopold Survage、ポスト印象派のイングランドの画家ダンカン・グラント Duncan Grant が先駆である (Karin v. Maur, *Farblichtmusik und Harmonia Mundi*, in: Karin v. Maur [Hg.], *Vom Klang der Bilder*, München; London; New York: Prestel, 1999, S. 92)。

[37] Walter Ruttmann, *Malerei mit Zeit*, in: Jeanpaul Georgen [Hg.], *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Berlin: Freunde der deutschen Kinemathek, 1989, S. 73f..

[38] Maur [wie Anm. 36].

[39] Moholy-Nagy [wie Anm. 11], S. 19。色彩をモチーフとしたカラー映画の完成はオスカー・フィッシンガー Oskar Fischinger の《Kreise 円》(1933 年)を待たねばならない。

[40] 抽象画家は同時にガラス絵 Glasmalerei にも注目した。1910 年代、色彩研究者・抽象画家アードルフ・ヘルツェル Adolf Hölzel やテオ・ファン・ドゥースブルフ Theo van Doesburg は「色彩を実践的に、それらの基礎的な連関において究明するため (ヘルツェル)」ガラス絵連作を構想した (Adolf Hölzel, *Glasfenster*, in: *Leibnitz-Feldpost*, Nr. 65, 1. März, 1918)。

[41] Athanasii Kircheri, *Ars magna lucis et umbrae in X. libros digesta*, Amstelodami: Janssonium à Waesberge & Weyerstraet, 1671, pp. 768-769。ただし技術上の発明は 17 世紀デンマークの物理学者トーマス・ウォルゲンシュタイン

Thomas Walgenstein またはオランダの物理学者クリスティアーン・ホイヘンス Christiaan Huygens に帰せられる (Friedrich Kittler, *Optische Medien*, Berliner Vorlesung, 1999, S. 85)。

[42] Ludwig Hirschfeld-Mack, Anmerkung über Kosmische Begebenheiten, University of Melbourne Archives, Acc. no. 6-4-2-5.

[43] Oskar v. Rieseemann, Zur Einführung, in: Alexander Skrjabin, *Prometheische Phantasien*, übersetzt v. Oskar v. Rieseemann, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1924, S. 9.

[44] Leonid Sabanejew, Prometheus von Skrjabin, in: Wassily Kandinsky; Franz Marc [Hg.], *Der Blaue Reiter*, 2. Auflage, München: R. Piper & Co. Verlag, 1914, S. 57-68.

[45] ダダイストのラウル・ハウスマン Raoul Hausmann の《オプトフォン Optophon》(1927 年)、デンマーク人音楽家トーマス・ウィルフレッド Thomas Wilfred の《クラヴィルクス

Clavilux》(1919年)、ロシアの画家ウラジーミル・バラノフ＝ロシネ Vladimir Baranov-Rossiné の《視聴覚ピアノ Piano optophoniste》(1916年)など (Maur [wie Anm. 35], S. 88)。
[46] Ebenda. 《音-色観測器》の詳細は Jörg Jewanski u. Natalia Sidler [Hg.], *Farbe-Licht-Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*, Bern: Peter Lang, 2005。
[47] Alexander László, *Einführung in die Farblichtmusik Alexander Lászlós*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926, Zitat in: Maur [wie Anm. 36], S. 91。
[48] Hirschfeld-Mack [wie Anm. 18]。
[49] Hirschfeld-Mack [wie Anm. 13], p. 14。
[50] Moholy-Nagy [wie Anm. 11], S. 18。
[51] Herzogenrath [wie Anm. 29], S. 58。
[52] Ebenda, S. 62。
[53] Ebenda, S. 57f..
[54] Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer. Das triadische Ballet und die Bauhausbühne*, Berlin: Akademie der Künste, 1988, S. 78ff..
[55] Ebenda, S. 107。
[56] Marco Bischof, The History of Bioelectromagnetism, in: *Bioelectrodynamics and Biocommunication*, Mae-Wan Ho; Fritz-Albert Popp; Ulrich Warnke [ed.], Singapore: World Scientific, 1994, pp. 15ff. 以下、本項で注のない情報は同文献にもとづく。
[57] 野村順一『色彩生命論：イリスの色』住宅新報社、1996年、80頁。
[58] Christopher Turner, Cured by color, in: *Tate Etc.*, issue 4, Summer 2005。
[59] Wolfram Voigt; Ulrich Sucker, *Johann Wolfgang von Goethe als Naturwissenschaftler*, Leipzig: BSB Teubner, 1987, S. 67ff..
[60] Charles Féré, *Sensation et mouvement*, Paris: F. Alcan, 1900; Florian Ștefănescu-Goangă, Experimentelle Untersuchungen zur Gefühlsbetonung der Farben, phil. Diss., Sonderabdruck aus *Psychologische Studien*, Bd. 7, Heft 4/5, 1911, S. 284; A. Metzger, Über das physiologische Substrat der optisch motorischen Erlebniseinheit, in: *Bericht über die 45 Zusammenkunft der Deutschen Ophthalmologischen Gesellschaft in Heidelberg*, München 1925, S. 97。
[61] Cornelius Steckner, *Zur Ästhetik des Bauhauses*, Stuttgart: Institut für Zeichen, 1985, S. 33。
[62] Hugo Münsterberg, *Grundzüge der Psychotechnik*, Leipzig: Barth, 1914。
[63] Philipp Oswalt, *Hannes Meyers neue Bauhauslehre: Von Dessau bis Mexiko*, Basel: Birkhäuser, 2019, S. 281f..
[64] シクステン・リングボム『カンディンスキー—抽象絵画と神秘思想』松本透訳、平凡社、1995年、116頁 (Sixten Ringbom, *The sounding cosmos: a study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*, Åbo Akademi,

1970)。

[65] Anne Weise, Wie das Bauhaus Rudolf Steiner einladen wollte, in: *die Drei*, 1-2, 2018, S. 56ff..
[66] Ludwig Hirschfeld-Mack, Experiment, Bauhaus Seminar 1921/23, University Melbourne Archives, Inv. no. 4-3-17。
[67] Michael Haverkamp, *Visualisation of synaesthetic experience during the early 20th century - an analytic approach*, Vortrag auf der Internationalen Konferenz für Synästhesie, Hannover, 2003。
[68] この分類は、ゼミナールに定期参加したカンディンスキーも論文「色彩課程とゼミナール」(1923年)に記すが、かれは当時バウハウスで色彩論を教授せず、同様の記述は他の著作には見出せないため、マックに由来すると考えられる (Hajo Düchting, *Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1996, S. 49ff.)。
[69] Walter Gropius, Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses, in: *Staatliches Bauhaus Weimar* [Hg.], *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, Weimar: München: Bauhausverlag, 1923, S. 9f..
[70] Hildegart Heitmeyer, Ordnung durch Farbe und Klang, Gerdrud Grunows Lehre einer körperlich-geistigen Erziehung, in: *Die Tat*, Vol. 11, Nr. 2, 1919/20, S. 929ff..
[71] Gertrud Grunow, *Der Gleichgewichtskreis. Ein Bauhausdokument*, Achim Preiß [Hg.], Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001, S. 66。
[72] Ebenda, S. 19ff..
[73] Gertrud Grunow, Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton, in: *Staatliches Bauhaus Weimar* [wie Anm. 69], S. 19。
[74] 真壁宏幹「『シンボル感の生成』としての美的経験 —バウハウスにおける『音楽教育』をめぐる—」国立音楽大学音楽研究所音楽療法研究部門編『音楽療法の現在』人間と歴史社、2007年、227頁。
[75] Gropius [wie Anm. 69], S. 12。
[76] Hirschfeld-Mack [wie Anm. 8], S. 8。

図版出典

図 1 . University of Melbourne Archives, Ludwig Hirschfeld-Mack Collection, Acc. no. 6-4-10-12。
図 2. Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr.: F8957/©Kaj Delugan。
図 3. Ludwig Hirschfeld-Mack, *Farbenlicht-Spiele. Wesen, Ziel, Kritiken*, Weimar, 1925 (Bauhaus-Archiv Berlin, Obj. id: 76460/©Kaj Delugan), S. 14f..
図 4. 同表紙。
図 5. Walter Gropius, Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses, in: *Staatliches Bauhaus Weimar* [Hg.], *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, Weimar: München: Bauhausverlag, 1923, S. 12。

危機と戦うバウハウス・デザイン(Gestaltung)

—— W. グローピウスと K. Fr. シンケルの〈例外状態〉を再考する

The Bauhaus Design/Gestaltung as struggling with the crisis of Modernism

: Revision of the "State of Exception" by Walter Gropius and Karl Friedrich Schinkel

● 前田 富士男

中部大学客員教授・慶應義塾大学名誉教授

Fujio MAEDA

Chubu University, Visiting Prof., Keio University, Prof. emer.

◆ Summary

Walter Gropius as architect and designer strove for the realization of the idea of combination and totality in the field of arts, technology and Life-World. When we address the concept of "state of exception" in the legal theory of Carl Schmitt, Gropius's idea of totality in the time of founding Bauhaus, 1919, could be analyzed and evidenced with accuracy, because the German Revolution of 1918/1919 designated the critical issues about the role of cultural function in the state of political emergency: during the Revolution, 1918/1919, Gropius in Berlin and Schmitt in München observed the possibility of cultural function in the modern civilian life.

1. Manifest of artists group: state of emergency for *Novembergruppe* and *Arbeitsrat für Kunst*
2. Sovereignty and intuition in Catholic architecture
3. Twofoldness by Gropius's manifest: Design as persisting transition
4. Berlin and Weimar: critical revision of "Weimar culture" and "Weimar Republic"
5. Feininger's Cathedral in the "Bauhaus Program"
6. Gropius and Schinkel's National Monument in Berlin
7. Designer Schinkel: Postsubstance
8. Bauhaus-Design as Iconic Turn
9. Habermas and Gropius: Art and Society

キーワード: バウハウス、デザイン、グローピウス、シュミット、ドイツ革命、例外状態、シンケル、ハーバーマス、生活世界

Key words: Bauhaus, design, Gropius, Schmitt, German Revolution, state of exception, Schinkel, Habermas, world of life

グローピウスは1919年5月6日、ヴァイマル州立バウハウスの最初の夏学期授業開始にあたり、学生たちへの「呼びかけ(Ansprache)」のメモ案を作成した。その声に耳を傾けよう。

さて諸君は、受け入れてくださるにちがいない—
— 私がつくりだし、手わたし、指導すると決めていることを。／とはいえ私のほうが、自分自身に託している希望を実現できるのか、また無数の障害の壁を打ち破ることのできる仲間たりうるのか、じつは

まだよく分かっていない。諸君は、そうした不安が影をひそめるように、私を励ましていただきたい。

[注1]

これは、従来のバウハウス研究でも、さほど検討される機会にめぐまれない資料の冒頭である。美しい緑にかこまれるヴァイマルの5月。開校に胸を躍らせて集う150人ほどの若者たちに、開校者たる新進気鋭の建築家ヴァルター・グローピウス(Walter Gropius 1883-1969)が呼びかける挨拶のはずだ。だが、挨拶のメモに過ぎないとしても、誰もが期待する祝福と矜持の言葉はない。この一節は、第一次世界大戦直後の混乱のなか、住民3万人余の小都市でバウハウス開校にこぎつけたグローピウスの期待と不安を、そして決意を浮き彫りにしている。

すでにバウハウスは1919年4月12日、正式に開校を迎えたが、造形学校バウハウスの理念と活動を告示する周知の広報フライヤー『ヴァイマル州立バウハウス マニフェスト/プログラム』(以下、『バウハウス・プログラム』と略記)は校長グローピウスの最終稿をえて4月下旬に印刷に付され、奥付は1919年4月と記して5月2日に発行の運びとなった。冒頭表紙にファイニンガーの木版画《大聖堂》と第2頁にグローピウスの「マニフェスト(Manifest)」を(図1)、第3・4頁に「プログラム(Programm)」を記載(図2)した4頁立てのリーフレットである[注2]。用紙判型は32×19.8cm、灰緑紙に見開き頁で印刷。木版画は印刷時に亜鉛版エッチングを用いた。

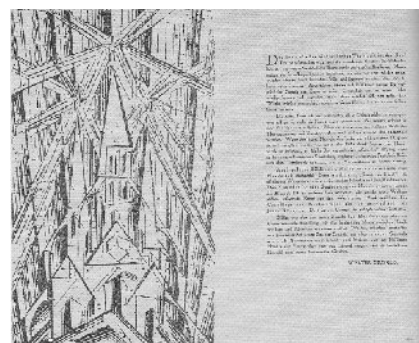


図1. 『バウハウス・プログラム』1919年

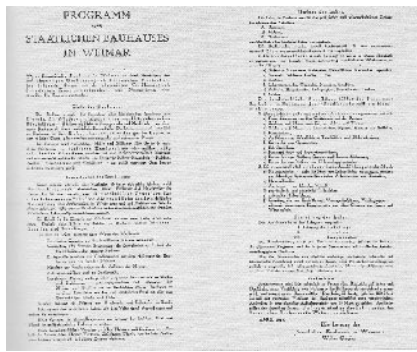


図2. 『バウハウス・プログラム』1919年

発行後、ただちにヴァイマルでの配布、およびドイツ国内の関係者・機関への発送が行われた。すなわち、2日発行のフライヤー『バウハウス・プログラム』と6日の「呼びかけ」メモは表裏一体をなすはずだ。だが「呼びかけ」は、フライヤーの直截なマニフェストと異なり、屈曲した言葉をつなぐ。

本稿は、グロースピウスの『バウハウス・プログラム』と「呼びかけ」の言表との差異に着目し、ドイツ国共和制をめぐる1919年前半の政治的危機における権力・規範の異常事態と芸術状況を「例外状態」に縮約し(1・2章)、このループを手に、グロースピウスの歩んだ近代「デザイン」活動を解明しつつ(3~5章)、その針路を、19世紀の建築家シンケルに立ち戻って(6・7章)、芸術学と美学(感性学)の圏域に(8・9章)定位してみよう。

その焦点に浮上するモチーフは、造形行為における「持続する置換」である。

1. 芸術家団体による運動の布告

——11月グループと芸術家評議会と「非常事態」

5月6日のグロースピウスの「呼びかけ」のペンは、特異な逡巡と屈折を刻む。これが「芸術家評議会 (Arbeitsrat für Kunst)」[注3]でブルーノ・タウト(Bruno Taut 1880-1938)を継ぐ代表者として、またドイツ工作連盟の批判的論客として知られたグロースピウスの手になるとは、俄には信じがたい。芸術家評議会はベルリンで1918年12月に、ブルーノ・タウトの主導で運動を開始し、その後1919年3月1日・22日の総会をへて、グロースピウスが代表者として運動を担うことになる[注4]。だから、「呼びかけ」のメモの示す言葉の屈曲は、ベルリンのアヴァンギャルド芸術家たちの直面した「ドイツ11月革命」の蹉跌に連動するとみなしてよい。

ここで、1918年11月の「ドイツ革命」から1919年4月のバウハウス開校にいたる時期の、芸術家団体(Künstlergruppe)の運動形式と政治的な現実の変化を素描しておく。詳論は省くとして、要点を11月グループと

芸術家評議会における「委員会 (Ausschuss, Arbeitsgemeinschaft, Kommissär)」形式にみよう。

第一次世界大戦末期からの、1918年「ドイツ11月革命」に身を置いたアヴァンギャルドな芸術家たちは、美術館や美術学校、展覧会といった制度に安住しがちな「教養市民層」の芸術家を否定し、自己批判をふくめ、能動的な運動を展開した。とりわけ、物質を制作の素材とする造形芸術領域では、建築・工芸・彫刻・絵画の作家たちが「労働」の思想を重視し、また市民層という社会的構造を労働者層という観点から変革する芸術運動を志向した。こうした状況のもとで、プロレタリアート革命と芸術活動との関連が重視され、社会主義的革命と暴力的革命の錯綜を前にして、芸術制作における自由主義(リベラリズム)の存立可能性が問われた。こうした推移は、論争・論壇といった舞台ではなく、第一次世界大戦終末時の逼迫した状況で生じたから、その内実もとらえがたい。だが、芸術家たちの運動・行動の担い手がキュビズムや表現主義のような画家の同人的な集い、共感的なイズムの集まりではなく、規約・プログラム(綱領)にもとづく団体への加入である事態は、見過ごしてならない。

11月を団体名に用いたベルリンの「11月グループ」は、1918年12月13日、雑誌に「布告(Ausruf)」を掲載する(図3)。冒頭にいう、「芸術の未来と現今の逼迫した事態は、われわれに、精神(表現主義者・キュビスト・未来派)の革命的なはたらきをひとつの連携にもたらしように、と声高に求めている」、と[注5]。この内容は、新しいグループが開催する展覧会への参加呼びかけながら、末尾には「作業委員会(Arbeitsausschuß)」としてマクス・ペヒシュタイン、セザール・クラインほか12の個人・組織名を記載する。これは広報ではなく、公的な布告で、この集団への加入要請にほかならない。事実、1919年初頭に作成された63名の「会員リスト」資料も残る(図4)。

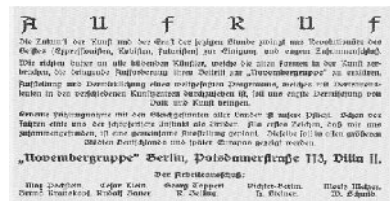


図3. 11月グループ「布告」1918年

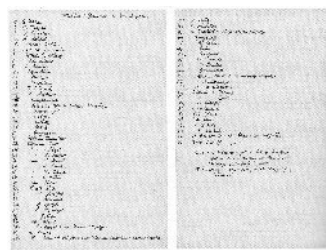


図4. 11月グループ 1919年

タウトの主導した「芸術家評議会」は、4頁の広報フライヤー『芸術家評議会』を1919年3月総会后に発行した。冒頭に木版画を(図5)、第2頁に声明と要請6項目を掲げ(図6)、第3頁にI. 委員会代表3名と委員12名、そしてII. 参加会員19名を(図7)、第4頁にIII. 委員会承認の支援者のリストと今後の展望を結びにおく(図8)。団体はこのように、マニフェストの提唱者・呼びかけ人という代表委員と委員会、それに同意する参加委員、会員、承認支援者から成立する。それは、大戦前の近代美術における各種の展覧会、つまりアカデミックもしくはアンデパンダンな展覧会、画廊主催展などと異なり、代表委員の示すプログラムに参加・連帯する行動を確然と意思表示する運動体である。

『バウハウス・プログラム』の形式もこれと異ならない。とすると、こうした芸術家の運動体・団体の広報・

布告は、近代の社会集団における主権の市民化、民主主義的な共和制への移行と同一視され、とりわけ『バウハウス・プログラム』が造形学校開校の広報である以上、ごく当然の、情熱と創意にみちた形式・内容と了解されがちだ。

しかし、1918/19年のドイツ革命という「非常事態」を想起すれば、このバウハウス・プログラムは、11月グループと芸術家評議会の布告の形式・内容を継承しつつ、価値規範の革新とその決定をめぐる方法論的な提議にほかならない。これは、強調してもしすぎることはない。建築家グローピウスの活動について一般には、その青年時代に有したドイツ工作連盟的な機能的労働者住宅への関心を、1919年4月のバウハウス開校にあたって、中世のバウヒュッテ的な統合性と工場的職人制の復興へと変え、近代批判的な再構築を実践したと評される[注6]。たしかにグローピウスは政治スローガ的な共和制に批判的だったから、近代資本主義の産業社会にむかって手工芸(Handwerk)を提示する姿勢は、理解に難くない。けれどもこの評価は、いくつかの水準で妥当ではない。

というのもグローピウスは、たしかに制作論的な水準での手工芸の復権を提示するとともに、他方では、芸術家団体でも芸術教育でも、代表者や委員・教員がある活動を主導する事態そのものを批判的に検証し、さらには根本的な問題相として、産業資本主義社会で作品制作・製造を主導する感性的価値の規範のありようを問いかけるからだ。こうした問題意識は、短い「呼びかけ」にむしろ示されている。

そこで、グローピウスの「呼びかけ」のメモに視線を戻そう。上記した冒頭の文章につづく一節が示唆深い。グローピウスは「私の活動の二重性(doppelt): 指導理念(Leitidee)、路線転轍者(Weichensteller)」の語を記し、50行ほど、走り書きのような箇条書きの項目・単語を列記する。その半分ほどを引用しよう。

ともかく私は、意思と希望を携えている。／破滅ではなく、新しい曙光をみよう。／諸政党に対する政治の欠落。芸術家 アナーキスト。／時代に縛られた拘束はやめる。規範(Norm)としてのプログラム、しかし強制なしのプログラム(aber ohne Zwang)。／最悪なのは、思い上がり。この時代の疫病だ。／芸術・芸術商・芸術展・芸術誌 そこには芸術がない／共合(Einheit)、分かちあう精神性。／ヴァイマルの新しい生活よ、古い生活に身を持ち崩さず、自分の手でつくること。ゲーテ理解。／幽霊の共和制(Republik der Geister)。／人格。／物質的可能性の深さへ、精神的可能性の大きな高みへ。／果てしない変遷。／持続する置換(Dauerndes Umstellen)。／造成しよう(Bauen)! デザインしよう



図5. 芸術家評議会 ペヒシュタイン 木版画 1919年



図6. 芸術家評議会 声明・要請 1919年

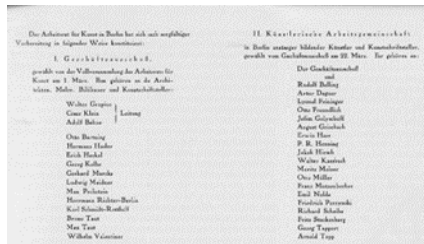


図7. 芸術家評議会 委員会代表・委員・参加委員 1919年

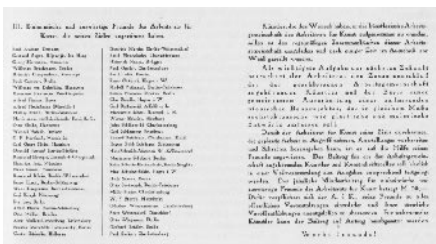


図8. 芸術家評議会 支援者リスト・展望 1919年

(Gestalten)！／普遍的改革、A. f. K. [芸術家評議会]の計画／定款。／私には、どうか我慢のほどを。まず私が自習しなくては。／校長と呼ばないでほしい。／要望があれば私に会いに来てほしい。」[注7]

グローピウスが入校者への「呼びかけ」に記した語彙は、相剋と自己矛盾を隠さない。すなわち、敗戦という「破滅」の非常事態をあとにしながらか、なお直面しているのは、政党団体の乱立・対・芸術的無秩序(アナーキー)、時代的社会的規範・対・非強制的で内発的な規範、芸術家評議会的普遍性・対・バウハウスの定款、などなどである。「呼びかけ」は、この時代であれば、他の芸術家集団の「布告」と同様に、マニフェストでありえたはずだ。理念の変更可能性など、そうしたマニフェストが記すはずもない。だがグローピウスは、理念とその転轍可能性という「二重性」を記した。『バウハウス・プログラム』との違いである。もちろんメモゆえ、われわれの解釈も的確さを欠くかもしれない。だが、こうした相剋と自己矛盾があればこそ、「果てしない変遷と持続する置換」を自らの戦いとして引きうけるグローピウスの態度は明らかだ。

すなわちグローピウスの『バウハウス・プログラム』と「呼びかけ」そのものが、ほぼ同時に書かれながら、ふたつが一種の相剋と対立をふくみ、文字通り二重性を持つことも強調してよい。明記すべきは、グローピウスが、相剋と自己矛盾、つまり二重性(doppelt)をうちに孕んだ状態を選びとり、二者択一的に対立極の一方を選択せず、あくまで不安定な「持続する置換」を実践してゆく方法論的意図だ。

グローピウスによる芸術団体の運動の主権や、社会的変革の共有といった課題認識は、多様な思想背景をもつとしても、バウハウス開校時には、この建築家独自の危機への戦いに由来すると考えよう。その戦いの構制は、次のような特性をもつ。

相剋・自己矛盾

- ＝ 革命的な政治混乱／芸術的無秩序
- ＝ 芸術界の破綻／芸術的精神性
- ＝ 強制的規範／内発的規範
- ＝ 共和制的幽霊／人格
- ＝ 規則の保守／持続的な置換

二重性

方法論的不決定

「呼びかけ」の屈曲した問題意識はすべて、革命的非常事態に直面する芸術家が、相剋・自己矛盾を引きうける姿勢に始まり、しかもそれを社会的規範や芸術家団体、さらに団体内の実践における必然的な「二重性」と把握

する。にもかかわらず、この二重性を克服し、打破するためにひとつの規範や目的を決定し、それを実践するのではない。むしろグローピウスは、たえず生じる変換・交替を維持してゆく道へ、つまり二重性／不決定という方法論的な道へ歩みだす。「持続的な置換」は、グローピウスの方法論を通底するキーワードにはかならない。

グローピウスの「呼びかけ」／『バウハウス・プログラム』に、こうした造形思考を読みとるとき、われわれは同時期にドイツ 11 月革命を体験していた法学者カール・シュミット(Carl Schmitt 1885-1985)を考えざるをえない。なぜなら、グローピウスの関心は、芸術家団体という組織・学校が、市民のつくる法治国家と市民個人のリベラリズムとの関連で、どのように機能するのか、というシュミットの洞察に接続するからだ。芸術家団体は、たしかに国家の立法・司法・行政権を統べる主権(Souveränität)などに与さないとしても、しかしたんなる市民社会内の生活改善運動であろうとも、政治を全否定するアナーキストであろうともしない。市民社会のうちで、芸術が「力」をもちうる可能性の追究は、第一次大戦後も今日の消費社会でも、逼迫した課題である。「美的(感性的)モデルネ」が一部の私的・結社的芸術家による自立性のうちにしか発現しないのか、それともリヴァイサン(レヴィヤタン)的国家が仕組む制度的権力と戦う市民的公共性によって確保されるのか、の問いでもある。

法学者シュミットは、この問いを前景化した特異な芸術研究者とみなしても、けっして間違いにならない。シュミットの論述は慎重な読解を要するとしても、芸術評議会をふくめ、この時期の芸術家団体の運動を理解するために、見過ごせない[注8]。

そもそも1918年11月のドイツ革命から1919年4月のバウハウス開校にかけてのグローピウスの思索や行動は、じつは不分明で、いまも研究が乏しい。グローピウスとバウハウスについて、研究者は異口同音に、1933年以降のNSDAP(国家社会主義ドイツ労働者党／ナチス)のファシズムを前提に論及する。これは大切な取り組みだが、問題の所在は、11月革命後の1919年前半のドイツに限ってみるべきだろう。ベルリン市民のグローピウスと、ミュンヘンに暮らしたシュミットは、1919年前半の時期に互いに活動や著作を知ることはなかったはずだが、かえってそれゆえに、同じ革命状態に身をおいた芸術家と法学者に共通する状況認識は注目に値しよう。

ドイツ革命は、大戦終末時の兵士・労働者の反乱から、従来の上位市民層・有産市民層・教養市民層に対するプロレタリア労働者層の主権をめぐる市民構造の変革を目指し、同時に、君主制から共和制へのラディカルな転換を憲法改正によって急ぎ実行しようとした。しかし、暴力的混乱のなかでの政党の乱立と軍部・義勇軍あるいは労働組合の政治参加によって、周知のようなローザ・ル

クセンブルク殺害など悲惨な出来事が継起し、ドイツ各地で無法状態・非常事態、つまり「例外状態(Ausnahmezustand)」が生じた。この状況は、権力者の不在に、またその主権を裏づける規範の消失と変容に起因する。権力者による例外状態から平常状態への回復・再構築をみると、とりわけ共和制実現のための民主主義的手続きでは、選挙による議員選出にもとづく「議会主義」か、委員委託による「評議会主義」かで分裂し、いわばブルジョワ独裁もしくはプロレタリア独裁になりかねないとの不安が、混乱を加速した。シュミットによれば、独裁的権力の議会・議員・委員・代表への委託・委任を分析すると明らかなように、民主主義思想は結局、万人平等というリベラリズムの限界的な相対化に帰着せざるをえない。シュミットがこの事態を「政治的ロマン主義」と論断したことは、あらためて述べるまでもない。

他方でシュミットは、「例外状態は、法律学にとって、神学における奇跡と類似の意味を持つ」と述べる[CS:神学49]。つまり、神学が奇跡という例外状態を拒否しない論理構成を持つと同様に、法律学も、例外状態を「規範(Norm)」の停止・無化とみなしつつも、そこに法の適用に関する「決定(Entscheidung)」という別様な働き、すなわち法秩序そのものを「トポロジック(全体位相的)」に捉えかえす「法的緊張」(アガンベン)が作動する、と認識する[注9]。例外状態とは、規範の停止と、規範適用の根拠(決定)とが相互排反的に、しかし未分化に作動する場なのである。法学/神学のパラドクスが論理の飛躍を孕むとしても、しかし、例外状態とはシュミットによれば、法律や規範が停止している他方で、神という超越的な規範適用によって支えられているとの独特な二重性からなる事態だ。そうであればわれわれに「芸術をめぐる例外状態」もまた、規範の停止とともに美という超越的な根拠に支えられていると理解する道も開かれるだろう。もちろん、宗教的超越的規範性と芸術的感性的規範性はそのまま同一視すべきではないし、聖なるもののヌミノーズ(R・オットー)と美の脆弱さ(アドルノ)との間の現代的距離も視野におくべきかもしれない。だが、シュミットの例外状態における特異な「緊張」をトポロジックな二重性と理解すると、それは、グローピウスにおける理念とその転轍という二重性と異ならない。

まさに芸術をめぐる価値規範の停止・無化という状態は、19世紀の歴史主義・ロマン主義から1910年代のダダをあげるまでもなく、近代美術の直面した「トポロジック」な状況にほかならない。そうした状態が社会的混乱たる1919年の非常事態・例外状態に限界的状況として出現したことは、紛れもない。11月グループも芸術家評議会も、バウハウスも、それゆえ、芸術家団体としてマニフェスト/プログラムを布告し、芸術運動の規範の根源を模索したのである。規範の停止・無化は廃止ではなく、

その他方で超越的な根拠に支えられているという例外状態は、相互排反的に未分化であるわけだから、それは、グローピウスの二重性・不決定性、持続的置換という芸術家団体の「トポロジックな緊張」に通底する。われわれは、シュミットの法学論が後年にいたるまで複雑な振幅を持つことを認識するが、この1919年前半の時期において、グローピウスの芸術状況認識と、シュミットの「例外状態」論とのあいだに、相同的(homologisch)な構造の類似を認めよう。

2. 教会建築における主権と制度

キリスト教会の制度の検討は、奇跡のみならず、シュミットの思索に大きな役割を果たしている。法律と芸術の「例外状態」の相同性をめぐって注目すべきは、シュミットが教会制度と関連して芸術に言及する点だ。この法学者は造形芸術を論じることはしないが、美術史学・芸術学・美学(感性学)の立場からみると、シュミットと「教会建築」という論点は、きわめて重要だ。ごく素朴に、グローピウスがバウハウスの広報フライヤー冒頭に木版画《大聖堂》を掲げ、バウハウスという名称に中世の教会建築家的芸術団体バウヒュッテを仮託したことを念頭においても、またシュミットがときたま用いるフリーメイソン結社の語を石工団体と解釈したとしても、いずれも不見識とはいえない。建築のトポロジーは、つねに権力と規範と価値の交錯を具現する宗教・生活空間を基軸とし、また同時に、技術的即物的で非規範的な造形空間であるという二重性の緊張を帯びるからだ[注10]。

あらためて教会建築を振り返ろう。中世以降、カトリックの公的な教区制度にもとづく教区聖堂/司教座大聖堂と、修道会の修道院聖堂とは、建築空間の造形として大きな違いをみせる。近世では、カトリックのバシリカ空間とプロテスタントの集中式空間との差異は、周知だ。従来、この差異や変化は、ルネサンスやバロックといった様式論に総括されがちだったが、現在の美術史研究は、教会共同体の典礼と礼拝をめぐる本質的な規範の変化や法的な主権のありように関心をよせ、それとともに信仰生活の歴史性と地方性を解明する努力をひろげつつある。とはいえ、美術史研究者といえども、カトリックに教会法があり、プロテスタントに教会法がないという事実を見過しやすすい。原理的にみて、経済的価値の世界が財の即物性を指標とするのに対し、より広域に妥当する規範とその実行を指標とする法や政治の世界は本来、即物性には距離をとるはずだ。まして教会法である。産業資本主義的近代社会であれば、美術史・建築史からみて、文化行政論までは可能だとしても、それをさらに一步超える「政治美学」など到底、立論が許されない現代である以上、じつはいささか特異な「政治神学」(シュミット)

という論点は、かえって見過ごしえない。

そもそもカトリック教会における「教会法 (ius canonicum)」が「ローマ法」を継承し、それとともにヨーロッパの「法」を形成してきた歴史は、周知だ[CS:カトリック 120]。教会法は、信仰生活の規律と教会制度の運営を秩序づける法体系で、教皇によって制定される。教皇は、たしかに公会議や司教協議会の決議を尊重するとしても、その制定の内実は不思議だ。この団体の首長たる教皇は、枢機卿たちの会議体によって、貴族主義的ながら、ともかく民主的に選ばれる。シュミットを引けば、しかし教会は、ローマ法にはないような、今しがたまでどこかの野原の羊飼いであった者を独裁者として迎えるほどに「頑固な非妥協や女々しいほどに迎合」を認める特異な「複合体 (complexion)」にはかならない。だからこそ、「カトリック教会が包含していないような対立は、ほかには存在しない」[CS:カトリック 123]。この複雑さは法学者ならずとも、理解が及ぶ。つまり教会法は、典礼や教義の慣習・継承、聖書・聖伝の理解・解釈など、日常性と神学理論性を結合し、同時に自然法と実定法に対立する特異な性格を持つ。実際、カトリックでは教皇・司祭の位階制にもとづく教区機構、それとは別種の修道会や宣教会といった組織が存在し、さらに教区制のなかにも司祭団体の参事会、信徒の自主運営になる信徒信心会ほか多様な団体が存在し、教会法を支える。キリスト教会の法律と規範はときに自己矛盾するほど、複雑な連関を形成する。この特異な「複合体」の根幹は、多元的な「委員会」や代表制にあるといえよう。カトリックは、トリエント公会議 (1545-63) から約 300 年ぶりに開催した第一ヴァティカン公会議 (1869-70) で、フランス革命の達成した民主主義革命を容認しなかったが、これもあながち過誤や混乱ともいえない。なぜなら、教会権威者の至上権が教会法の根幹を、複合体／委員会の根幹をなすからだ。しかし第一次世界大戦中の 1917 年には近代化の精神から教会法 (「教会法典」) も改訂された。この事実は、教会史の専門家以外には注意をむけないが、ヨーロッパ文化史の研究者一般にとり、きわめて重要だ。なぜなら、こうした教会の団体における神という「代表」のありようは、革命という例外状態にあっても、奇跡と同様、揺るがないからだ。

法学とカトリック教会は形相的という点では確かに親近性をもつが、後者の形相性は前者のそれをはるかに凌駕する。というのも、教会が世俗法学とは別のもの、否、より以上のものを代表するからだ。つまり教会は、たんなる正義のみならず、キリストの人格をも代表すればこそ、それ自体の独特な力と尊厳を有することを標榜する。[CS:カトリック 145]

国家がリヴァイサンとなれば、それは、代表の世

界から消え去る。しかし代表の世界は、価値の位階と人間性をもつ。カトリシズムの政治理念およびカトリック教会の持つ三つの偉大な形式への力、すなわち、芸術の感性的形式、法学上の法的形式、また最後の、光栄ある輝きにみちた世界史上の権力形式への力、この三つのすべては、代表の世界に息づくものである。[CS:カトリック 137]

シュミットが、キリスト教の「代表」の世界にふれて、芸術の感性的形式を提示する点は、見過ごせない。むしろ、この論理をそのまま反転して、芸術の世界にも超越的な「代表」の権威が規範適用の「根拠」として機能するとの帰結は、そのままには導きがたい。だが、芸術が特異な形相性を保持し、キリストではないとしても、ある種の「人格をも代表すればこそ、それ自体の独特な力と尊厳を有することを標榜する」というレトリックは、きわめて意味深い。シュミットは、行為義認主義ではなく、イエス・キリストの名をあげ、その人格をあげるように、信仰義認論の立場をとって「信じる (ピステイス)」を規範の適用の根源においているといえよう。グローピウスが上記した「呼びかけ」のなかに「人格」を記載したこともいま想起したい。シュミットによれば、「カトリック教会を、現代の資本主義的企業形態と調和させることは不可能である。王座と祭壇が結合することがあっても、事務所と祭壇との結合や、工場と祭壇との結合が起こりうるとは考えられない」[CS:カトリック 139]。祭壇とは、カトリックの典礼やミサの換喩だとしても、この法学者のカトリシズムを思うと、祭壇とはまた絵画・彫刻・工芸からなる感性的な媒体である造形芸術の謂いでもあり、教会建築全体に比しても間違いにならないはずだ。

グローピウスは、野原の羊飼いでなく、いましがたセーナ川の河岸でパレットを手にしていた素人画家が芸術団体の代表・主権者になりうる事態を認めつつ、しかし、芸術の例外状態のトポロジーとして「事務所と絵画との結合や、工場と彫刻との結合が起こりうる」ような「決定」を模索した——われわれはそう認識する。

3. グローピウス「呼びかけ」の二重性 ——持続する置換としての「デザイン」

グローピウスのペンは、思索のメモにとどまらず、設計図をひく描線でもある。シュミットは、工場の事務所に祭壇はありえないと断定し、「プロレタリアートの労働評議会制度」を批判した。この評議会は、反精神主義に走るあまり、経済的技術的思考を熱狂的に優先し、「理念や非経済的非技術的知性に対する全敵意を露出し」、自己撞着に陥った、と[CS:カトリック 142 以下]。1919 年前半のドイツの芸術家団体の運動は、たしかにこの状況を受け

とめた。しかしながら、なお工場事務所と芸術との結合に可能性を託してもいた。ペーター・ペーレンスのみならず、グローピウスもそうであった。

われわれがいま、芸術の「例外状態」のトポロジーを論じるのは、そこに近代社会の「デザイン」運動が端的に生起すると解釈するからである。では、近代における「デザイン」とは何か——簡単なアウトライン的素描を試みよう。

「デザイン」とは、簡潔に言えば、古典古代からの建築論もしくはレトリック論の伝統を振りかえるまでもなく、制作における創案(inventio)と、それにもとづく各部分の配置(dispositio)との二つからなる「設計」を意味する。この設計に則して、制作は、物質的もしくは記号的な素材を使用する具体的表現へ、部分の全体化へ進行する。ところが、設計としてのデザインは、19世紀における近代社会＝産業資本主義社会の発展とともに、変容する。

まず、設計から作品の具体化へ、という制作過程は、工場制製品(商品)の制作過程では反転し、あらかじめ物質的素材やその受容者・使用者を措定し、そこから逆に設計図を描く方法が始まる。つまりこの反転した制作過程は、伝統的な芸術的行為での進行とはまったく異なる。なぜなら、芸術的制作行為は、制作者がひとりであれ小団体であれ、単一体として主格をなし、その主格が代表者をなし、規範を保持し、設計を具体化するからである。「自律性」が芸術的価値を保証する。他方、反転した制作過程では、設計者は経済的思考を優先するから規範は即物化し、伝統的価値規範は無効となり、それゆえ主格は企業家・営業者・技術者の集団へと多元化し、自律的主格は解体する。いわゆる「製品デザイン(Productdesign)／産業デザイン(インダストリアルデザイン Industriedesign)」の成立である。製品は物質的財と非物質的財を外延とし、本来、生産(Produktion)のプロセスとは異なる概念だが、ここでは一括し「生産デザイン」と呼んでおく。

生産デザインは、物質的・非物質的財としての製品(商品)の生産と、制作過程の設計を意味し、近代の産業資本主義社会の新しい生活領域に特有な、つまりモダニズムの制作を指す。この生産デザイン的制作は、社会生活の現実に対応する「目的適合性」を規範としており、それゆえ芸術的制作が作品内部の自律性を、しばしば「美」と呼ばれるような内在的目的の実現を規範とする方法とは、対蹠的な位置をしめるといえよう。いわばリベラリズム・個人主義的文化の追求たる芸術制作に対して、生産デザインは、目的適合性を技術的に実践する「機能主義」が代名詞とされた。たしかに技術的な構成と感性的造形とが協働し、機械的な多数製造、経済的指標を実現する広角的なデザイン活動は、機能主義の概念にふさわしい。

目的適合性を指す機能主義概念については、本論末尾でも批判するが、最も重要な点は、機能主義の前景化によって、市民生活において、芸術作品・生産デザイン作品の存立する基盤に、またその制作目的に照明があてられた事実である。

ここでは、「作品」に焦点をあわせよう。芸術学・デザイン学ともに、「作品」概念は、必ずしも適切に定義あるいは分類されず、多義的な使用や混乱を余儀なくされている。むろんそれは、文学・音楽・造形芸術・身体表現などそれぞれの表現媒体の差異によって、また制作論・解釈学の水準によって、作品概念が多元化する以上、やむをえない事態である。しかし、芸術作品については、基本的な概念軸として原作の自律性とその解釈・再用が重視されてきた。下記のように、ひとつの「原作(das Original)」を「原作・複製」関連基礎におく概念軸だ。

<原作・複製>関連

作者本人による制作＝

原作／レプリカ／ヴァージョン／連作

他作者による原作の二次制作＝

コピー(再用)／パラフレーズ(転用)／
サイテーション(引用)／パスティシュ(流用)／
ペルジフラーゲ(援用)／アプロプリエーション
(盗用)

いま、これらの概念を説明し、例示する余裕はないけれども、この枠組みは、独創性、つまり歴史的な唯一・斬新という規範と感性的(美的)真という規範をトポロジーとし、「原作／複製」の両極的関連に支えられている。たとえばコピーとは、原作の忠実な複製を意味するが、そこには他者の制作した「原作」への敬意が働いているとの認識が前提となる。音楽作品の演奏は、原作の複製・解釈・再用であり、この演奏を通じてしか原作が現れないという特殊状況を保持し、そうであればこそ、作品の实在を証示する。このように、「原作」はたしかに、芸術学・美学の作品論の根幹をしめる包括的概念で、作品の自律性や完全性、天才性、様式性、歴史性と連動し、芸術世界における「規範」や主権を端的に映し出す。この基軸を「原作／複製」関連と呼ぼう。

しかし、こうした「原作／複製」関連を起点とするかぎり、近代の造形芸術の理解は、展望をひらく針路を進みえない。19世紀以降の、いわゆる「応用芸術」や工芸作品、よりひろく生産デザイン作品で、「原作」の概念軸が有効ではない理由は、作品概念のポイントが、作品の定性から定量性に、つまり多数生産(Massenprodukt)に変移してゆくからだ。

これは社会学観点と括られがちだが、そうではない。定性性と定量性との差異は、建築作品の単数性と音楽作

品演奏の複数性をあげるまでもなく、芸術表現の本質問題にほかならない。とりわけ、物質的媒体を作品成立の根拠とする造形芸術では、定量性は定性性にもまして、重要だ。ところがこうした論点は、わが国では顧慮されない。そこでいま、ドイツのデザイン研究を念頭におきつつ、簡潔に整理した別様な視圏を設ける。すなわち、近代の造形芸術作品概念を、「ユニカート(Unikat)／ウニ」と「マッセ(Masse)」の両極的な定量性に定位しよう。

<ウニ・マッセ>関連

ユニカート (単本作品 Unikat) /
デュブリカート (副本作品 Duplikat) /
シリーズ (系本作品 Serienprodukt) /
マッセ (多複本作品 Massenprodukt)

この用語は、原本／謄本のようにアーカイヴ学・資料批判に由来する用語だが、現在ではデザイン研究に用いられる。本義にもとづけば、ユニカートは unus (単一・唯一) に由来する概念で、作者が一人か複数かではなく、実在する作品が単一・原本であることを指す。ひろくは、卒業記念の寄せ書き 1 枚、子供 (たち) が家族 5 人の姿を描いた作品 1 点も、ポラロイド写真 1 点もユニカートである。ある建築家が委嘱された新住宅の書斎のために、一脚の椅子を工芸作家とともに制作したとき、この一脚はユニカートである。一応、語義として「単本」の語をあてておこう。ただし、最初に制作された資料・原本という過程的な意味はない。第二に、デュブリカートの本義は、戸籍謄本のように、原本の公式な複製としての「副本」である。もし建築家が上記の一脚を制作し、同時に記録として、その副本的な 1 脚を制作し、自分の事務所におくとすれば、それはデュブリカートになる。第三に、マルセル・ブロイアーが《アームチェア (Clubsessel B3)》を試作 (1925) し、そのパイプフレームのニッケル・メッキや座部・背部の材質 (皮革・布) を変えて制作するとき、それはシリーズとみなしてよい。とりあえず「系本」の語をあてよう。第四に、トーネット兄弟商会の《チェア 14》(1859) のように、あらかじめ多数の消費者を想定する工場制製品は「マッセ (多複本・量産品)」に該当しよう。この分類も柔軟に使用してよい。たとえば、デザイナーによるポスター作品は、一定数制作されるが、各葉に変化がないからシリーズではなく、また多数の消費を前提としないからマッセでもない。これはレプリカ的なデュブリカートとみなしてよい。建築家による作品は、構成部分の多様さから基本的にユニカートである。

こうした四つの分類には、すぐさま、その区分の不備が指摘されるだろう。事実、その境界域は流動してやまない。しかし、作品の定量性をひとつの指標とするのは、考察の厳密さではなく、考察の視点を変えるためだ。今

日、グラフィックという概念ひとつにしても、伝統的な美術史学での自筆線描もしくは版画印刷作品という定義では対応しえないデザイン領域のパラダイムになっている。作品の複数性をめぐるデザイン学の議論は、制作者の独創性や芸術作品の様式的特性ではなく、市民社会の生活世界に考察の焦点をあわせ、作品の私用・現用・公用という運用の水準から再検討すべき局面を迎えている。

ごく素朴に考えれば、芸術作品、とくに造形芸術作品とは、自然世界との接続としての文明と、歴史世界との接続としての文化とにまたがる広大な不定形・無定形なイメージ世界に、心的表象の「定形化」をもたらす試みにはほかならない。それは、とてつもなく広く開かれた無際限の領域に、小さな「閉域」をつくる作業と言い換えてもよい。とすれば、この閉域がひとつの自律性や独創性を帯びた価値空間で、それゆえ美的直観の対象となる仕組みは、なるほど重要である。だが、そうだとすると、視点を逆転させて、むしろ閉域とは本来、多様に変化せざるをえない存在領域であり、だからこそ人間のイメージ体験に開示をもたらすと考えるほうがよい。

このように、「変化する閉域」という動態をとらえようとすれば、ユニカート／デュブリカート／シリーズ／マッセを手がかりにして、当然の成り行きだ。これを「原作／複製」関連に対比して、「ユニカート (ウニ) / マッセ」関連と呼ぼう。デザイン作品はもとより、建築作品でも住宅建築であれば、20 世紀の造形作品は、ユニカート／マッセ関連から解釈する試みが大切になる。というのも、ここには、作品の複数性をめぐる特異な「持続的な変換」が出現するからだ。それは「閉域の動態」とでも呼ぶにふさわしい。

われわれは、「原作／複製」関連から「ウニ／マッセ」関連への変容をいま、第一次世界大戦後の「例外状態」における市民生活の規範・主権のトポロジーというループを手にして考えている。たとえば市民生活の住宅建築を考えてみよう。そもそも 19 世紀で政治権力を誇示する建築は宮殿建築、宗教建築も、ユニカートを志向する。それは、20 世紀でも継承され、国会や地方自治体の議事堂、のみならず美術館建築でさえ、ユニカートであることを強調する。というのも、ユニカートと「原作／独創性」とを同一化し、政治的な権力としての規範措置の可視化を志向するからである。この志向自体、否定すべきではないけれども、芸術学の立場からみると、たとえばルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ《バルセロナ・パヴィリオン》(1929) もル・コルビュジェ《サヴォワ邸》(1931) も、原作／独創性の次元ではなく、「ユニカート／マッセ」関連からとらえなおすべきだと思われる。詳述は省くが、たとえば《サヴォワ邸》は、ル・コルビュジェが「近代建築の原則」と呼ぶ定量性の原則を実現した作品、つまり「閉域の動態」の実現としての傑出し

た作品にほかならない。

同じく「ユニ／マッセ」関連をラディカルに追究した建築家は、ベルリンのグローピウスである。グローピウスの建築では、ヴァイマルの《アム・ホルン実験住宅》(1923)と、その造形思考を明示するデッサウが重要である。デッサウでは、《バウハウス校舎》にもまして、《バウハウス教員住宅》(1925-26)と《デッサウ・テアテン・ジードルング》(1926-28)が注目に値する。ここでは、《教員住宅》のみ簡潔に記そう。

《バウハウス教員住宅》(1925-26)は、バウハウス校舎から遠くないブルクキューナウアー・アレーに面した松林に建設された。これは、所長用の一戸住宅1棟、教員用の二戸併設住宅(Doppelhaus)3棟の計4棟からなり(図9)、1925年9月に着工され、11月には上棟式を迎えた。工期短縮のために壁体用の特製コンクリートプレートを使用するなど、努力の結果、翌年の夏学期開始にむけて教員の入居が可能になった。各棟の最初の入居者は、1. グローピウス、2. モホイ＝ナジとファイニンガー、3. ムーへとシュレマー、4. カンディンスキーとクレーである。この4棟、とくに教員用3棟は、設計図平面上では同一ゆえ(1棟内の東西2戸は南北軸で非対称)、シリーズではなく、あくまでユニカート1棟とデュプリカート2棟ともいえようが、ユニカートなしのトリプリカート(Triplikat)3点ともみなしてよい。やや曖

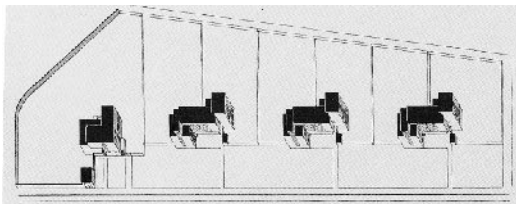


図9. グローピウス《教員用住宅》1926年 デッサウ

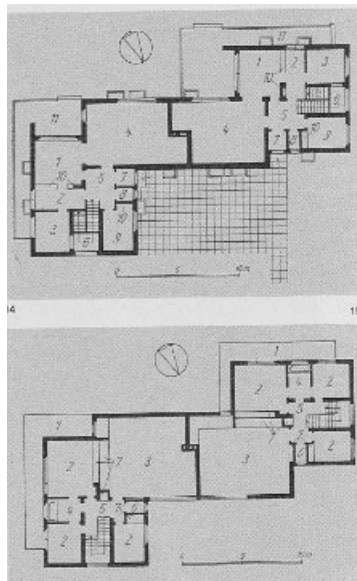


図10.
グローピウス
《教員用二戸併設住宅》
平面図 1926年
デッサウ

1階

2階

昧な記述になるけれども、それは「閉域の動態」という特性ゆえに、やむをえない。

概念の適不適はにおいて、実際にこの教員住宅空間に身をおくと、玄関へのアプローチ、テラスの周辺など、植栽や細部の差異、そして内部空間では壁面の色彩構成の差異によって、到底、同一の空間構成とは感じられない(図10)。教員用住宅のうち2棟を比較しても、その印象はますます強くなる。デュプリカートの空間構成であるがゆえに、かえって空間各部の差異やずれが特異な動態性を生みだすと考えざるをえない。もちろん、われわれはこの住宅空間の居住者・生活者ではないから、建築空間の特性の一時的な体験かもしれないが、それにしても、この空間の動態性はよく感受しうる。原作／複製関連をささえる視覚的距離ではなく、ユニカート／マッセ関連が身体的感性や触覚、運動知覚と連動するゆえに生じる体験である。すでに述べたような、生活空間の規範が変化・無化し、他の規範を模索するような不定性が、持続的な変換・置換として出現し、感動がつかない。教員住宅ゆえ、1階の居間と2階のアトリエ空間が織りなす差異性かもしれないが、1階に限っても玄関と居間とテラスの関連、あるいはそのテラスと隣接棟のテラスとの位置関係など、変化にみちており、隣接する生活者との親和性や違和性をふくめ、きわめてつよい緊張と親和が4棟の間に生起し、それが対立・混淆を喚起してやまない。この住宅空間4棟は、感性的空間を「持続的に置換する」建築にほかならない。

近現代の芸術が市民社会との関連を排除することはありえない。だから、作品の観照・知覚という美的価値の体験のみならず、むしろ生活世界における作品の使用・運用的価値を念頭におかざるをえない。それゆえ作品の「原作／複製」関連よりも、「ユニカート／マッセ」関連に注目するわけで、それは、カント的な美学・現象学的美学・感情移入美学でも、芸術学的制作論でもなく、そこから、受容美学(Rezeptionsästhetik)・消費美学(Konsum-)・商品美学(Waren-)へと視点を移行することになる。こうした美学の論域はいま触れないとして、やはり「運用・使用美学(Gebrauchs-)」という視点を重視したい。作品の受容者ではなく、作品の運用・使用者という能動的な生活者の視点をより前面におく立場であるからだ。ユニカート／マッセ、デュプリカート／シリーズのありようは、生活世界をめぐる作品の制作契機の特性的みならず、作品の運用者が実際に生きる生活空間を、また作品運用での私用・共用契機を示し、隣人・友人の市民生活との交流としての建築空間・家具・工芸作品のもつ社会空間性が解明される。こうした「閉域の動態」は、原作者の主権性とは別様な匿名性を帯びていながら、作品の作者・制作集団の人格性を浮上させる。

「運用美学」についての言及は、贅言にひびくかもし

れないが、マルティン・ヴァルンケによる「カウチ (ソファ)」論やペーター・ゴアゼンの 1920 年代のウィーン・ジードルングに関する「機能主義」論から、つまり 1979 年に発表されたこうした論考から、現代のアンドレーアス・ドルシエルにいたる「運用芸術学／運用美学」の重要さを、あらためて強調しておく[注 11]。

なぜなら、原作者による設計・デザインから作品の実現・具体化へと進行する時間的な制作「過程」、そして他作者による原作の複製という美学的問題は、いったん括弧に入れてみたいからだ。そうした問題圏ではなく、またいま言及した研究が直接にユニカート／マッセ関連を論じていなくとも、実在作品の数量性という空間的な制作の「場」に考察を移すと、問題相も異なって出現するからである。つまり「原作／複製」関連に対して「ユニ／マッセ」関連の位置づけに視点を換えることが大切で、このときわれわれは、認識的論理とレトリック的論理の関連を念頭におく。

ある知見の表明者や作品の制作者は、その聴取者・読者や使用者、鑑賞者に働きかけ、内実を共有しうる事態を期待する。もとより、人間の思考でもっとも重要な働きは真理認識である。観念と事物の一致としての真理は、まず判断や論理の明証で確保され、表明者と聴取者は、内容をめぐる真理の判定基準に則してその共有にいたる。けれども、こうした共有は、別な方法でも可能である。芸術学・美学 (感性学) を振り返れば、判断や推理におけるレトリック (弁論術・説得術) がそれにあたる。

というのも、レトリックとは、論理的真の明証性とは別に、社会的振る舞いや先入見、話者の人格に即して受け手・聴衆の判断や推理に「納得／信頼」をもたらす方法だからである。古典古代からレトリックは、その意味で、言葉の綾、劣った論理、その場しのぎの推論ではなく、合理的論証とは別様の立証作業と認知されてきた。やや飛躍になるとしても、合理的論証とレトリックの立証との関連は、芸術的美的価値の追究としての制作活動と、デザインとしての制作活動との関連に照応すると考えたい。この関連をよく見よう。

合理的論証とレトリック的立証との関連は、美学研究の木幡順三を参照しよう。木幡によれば、二つの関連は、じつは「両立不能 (incompatible)」という相剋をもたらさざるをえない[注 12]。というのもレトリック的立証は、論証ではなく、納得・信頼によって、つまり「ピステイス／信頼 (pistis)」によって成立するからだ。合理的論証とレトリック的立証は本来、相容れない。木幡の指摘は示唆深い。

近代の生産デザイン活動の本質は、制作者の追求する芸術的価値の共有とは別様に、制作品に対する受容者・運用者・使用者の「信頼／ピステイス」や共感を根本に措定してよい。一般に、芸術作品については感性的価値

の契機として静観性・没関心性・共通感覚 (カント) が指摘され、他方、デザイン造形作品については使用価値・機能性が論じられる。けれども、こうした観点は変えてよい。この二つの特性の間に、両立不能性と相剋をとらえ、しかも後者に、「信頼」・共感という知や行為にまたがる大きな契機を認めること、それがわれわれの関心だ。

とすれば、近代の生産デザインもまた、制作者による感性的価値の設計と受容者・運用者のピステイスとの「両立不能性」を、つまり相剋を担わざるをえない。他方で、今日の芸術学、運用美学研究では、ドルシエルによって、制作論の現代的アスペクトとして、規定的形式設計と可能態としての物質的エンテレケイアが相対化され、両者の連関は「非決定性 (indeterminiert)」と論じられる。非決定性とは、たんなるオポチュニズムでも中動態でもなく、倫理性と表裏一体をなし、「倫理的な自己解釈 (die moralische Selbstdeutung)」を重要な特性とする[注 13]。やや粗略な言い方になるけれども、設計・実現連関における両立不能性・相剋・非決定性のありようを、いわばピステイスや倫理性が導関数のように示しているとも理解できよう。

われわれは、以下のように、グローピウスとシュミットと現代の運用美学／デザイン学に共通する芸術学的認識を図式化しておこう。すなわち、異常事態における、規範／根拠との関連、関連の特性、関連様態、様態構制——これらの位相である。

グローピウス

非常事態 — 規範停止／決定根拠 —

相剋・二重性 — 不決定性 — ピステイス・人格

シュミット

例外状態 — 規範停止／決定根拠 —

相互排反 — トポロジー性 — 信仰義認的代表

ドルシエル

現代社会 — 設計構想／物質的实现 —

相対性 — 非決定性 — 倫理的自己解釈

グローピウスをこのような視圏に位置づけると、第一次世界大戦後のベルリンで、評議会共和制を支持する労働者層と議会共和制を支持する教養市民層とが造形作品の価値規範を通じて、不決定性・非決定性の揺動や芸術家／運用者の人格のうちに錯綜する状況がみてとれよう。

このデザイナーは、第一にドイツ社会の直面する民主主義とリベラリズムとの「相剋」を自己矛盾として引きうる。それは、制作品の受容者としての労働者市民層にふたたび内発的規範を提示するために、あらためて、例外状態における「主権者」の決定にも類似する多元化した工場制製造者の主格を、また芸術家団体の共同性／自由性を市民社会に差し戻そうとする試みである。しか

し第二に、その試みは、一義的で強制的な主権性の確保ではなく、二重性と不決定性のなかでたえざる置換・交替を持続する歩みとならざるをえない。それはそのまま、第三に、絶えず変化してやまない形＝モルフェの「不決定性」を芸術活動の基礎概念「形成する(gestalten)」に等値する造形思考へと展開する。

あらためてグローピウスの「呼びかけ」に記された言葉、「持続する置換」、「デザインしよう!」、「造成しよう!」の語に注意したい。とくに「デザインしよう(Gestalten)!」は、筆者の立場を踏まえて選んだ訳語である。たんに訳語の適不適の問題ではない。そもそも gestalten/Gestaltung 概念は、19世紀から、生物学や形態学での生長・成長過程の「形態形成」を意味し、いわば物質をめぐる力や変化の加速性、あるいは全体と部分に関する導関数的な関心を指す。生命科学のみならず、有機的個体生成の思想の水準で発展し、それゆえ造形芸術としての美術作品の制作論、あるいはゲシュタルト心理学をあげるまでもなく、心理学や認知科学、知覚の現象学を支えてきた。ひろく造形芸術における素描や設計を意味する伝統的な「デザイン(designare)」とは、もとより地平を異にする概念である。美学(感性学)・芸術学では本来、形態形成を商品生産(プロダクト)・デザインと同義とみなす姿勢はありえない。この点は、経験科学領域のオート・ポイエーシスの研究者も、異議を唱えないだろう[注14]。

ところが、近年のドイツのデザイン学・芸術学では、gestalten を design と同義化・等置する研究が少なくなっている。たとえば、1926年にヴァイマルから移転したデッサウ・バウハウス(Hochschule für Gestaltung)は「デッサウ造形大学」と周知されてきたが、今日のドイツでは、「デッサウ・デザイン大学」と理解・表記する場面も少なくない。2009年にドイツで刊行された研究書『バウハウス・デザイン』(ベルント・ポルスター編)は、ドイツ語として「デザイン」を提示した端的な一例である[注15]。いや、すでに1960年に、ダルムシュタットでハンス・M・ヴィングラーが現在のベルリン・バウハウス・アーカイヴの発出となる「Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung」を創設したとき、「デザイン美術館・バウハウス・アーカイヴ」を告知したと理解しても、あながち不当ではない[注16]。バウハウス研究はいま、旧来の工芸や応用美術といった概念枠組みを打破し、倫理性を孕む「非決定的」な芸術活動の多様なありようへ論争を「呼びかけ」ている。

バウハウスの活動は、しばしば「革命的」と形容されてきた。「革命(Revolution)」の概念は本来、国家権力や政治・統治体制の全的転換と暴力的交替を意味するから、文化活動における革新や改革、変革には適合しない。けれどもバウハウスには、この概念がしばしば適用されて

きた。それは、20世紀の文化史上、バウハウス(1919-1933年)ほど「政治と文化」、「危機と文化」が表裏一体に糾かれる現象が他にないからだ。

だが、グローピウスはバウハウス開校にあたって、彼自身とバウハウスの活動を、労働者による評議会制による政治革命や革命家の道からも、議会民主主義の「幽霊的共和制」からも、いずれにせよ一義的な主権の確保からは展開しえない、と認識したにちがいない。なぜなら、上記5月6日のメモ冒頭に「二重性」、言い換えれば「不決定性」を明記しているからだ。革命・革命家ではなく、グローピウスは、むしろ「路線転轍者」の、路線変更する者の戦いを自己確認していた——理念という軌道をたえず「転轍」し、不決定性を「閉域の動態」に置換し続ける者こそが、時代に挑戦しうる、と。

4. ベルリンとヴァイマル —— 「ヴァイマル共和国／ヴァイマル文化」の批判的再考

1918/19年の例外状態に身をおいたグローピウスは、「規範・主権」とその適用根拠をなす「決定」との間の特異な二重性・不決定性を、絶えざる路線転轍者たる自分自身の方法論として確かめた。この自己確認の場は、ヴァイマルではなかった。ベルリンのポツダム・プラッツであり、クロイツベルクであり、また都心に隣接するダーレムや、工場制製造業・職住地域シュパンダウであったろう。ヴァルター・ベンヤミンを引用するまでもなく、パリを凌駕するベルリンの文化・芸術の動勢、思想的角逐、プロレタリア問題、産業デザインの実践、そして政治神学やエキュメニズムをふくめ、多様な文化的エネルギーは、ベルリンに生成した。それはヴァイマルやイエーナではない。やや迂回になるが、バウハウス研究をふくめ、再統合30年をへたドイツの学術的発展も視野において、再考を欠くわけにゆかない。

わが国では、「ヴァイマル文化」という用語が常識化し、その結果、ヴァイマル州立バウハウスを「ヴァイマル文化」と、つまり1920年代のドイツ共和制文化の象徴・典型とする性急な理解が喧伝された。1930年代のファシズム状況との対比ゆえ、やむをえないとしても、この理解は、バウハウスやグローピウスの活動、ひいては「デザイン」に関して、不当な認識を導きかねない。なぜならそれは、18世紀末のアンナ・アマリア大公妃、ゲーテ、シラーらによるヴァイマル古典主義文化の短絡的な流用や誤解につながるからだ。

1918年末から1932年にいたるドイツ国共和制期を主導した芸術運動は、冒頭に述べたように、ベルリンの「11月グループ(Novembergruppe)」にほかならない。第二次世界大戦後からの東西ドイツの政治的な分断とファシズム批判ゆえ、学術研究も一種の停滞を余儀なくされた。

それは、人文・社会科学領域の研究者が本質的責務として認識すべき停滞なのだが、「11月グループ」も近年、基礎研究の成果が蓄積され、ようやく美術史学領域以外の学界にも共有されるようになった。

11月グループは、1918年12月3日に画家マクス・ペヒシュタインとセザール・クラインほかを中心にベルリンで始まる運動で、ヘアヴァルト・ヴァルデンの支援もえて100名を超える造形芸術領域の参加者が1935年の解散まで、定期的な展覧会「大ベルリン芸術展」開催を中心に、ラディカルな活動を続けた。この間の展覧会出品者は480名を超えるから、その活動の反響の大きさは、想像するまでもない。第一次世界大戦前の表現主義運動や「デア・ブラウエ・ライター」の、また大戦後1920年代の「ノイエ・ザッハリヒカイト(新事物表現 Neue Sachlichkeit)」やダダの参加者も包摂するひろがりだ。1918年のドイツ「11月革命」の呼称を運動名としたように、表現や行動の共通性にもとづく「イズム」や制作論的な革新運動ではなく、芸術を社会的革命に関連づける闘争的な歩みを実践した。

この運動が多様きわまりない表現様式や個性を接合しえたのは、その根底に「民衆(Volk)と芸術との親密きわまりない併合(Vermischung)」を掲げたからだ。これは、1918年12月13日の同団体の「回状」中の一節である。この主題は、法学的には国民を、政治的には民族を意味するVolkに、むしろ広義な人民・民衆の意味を託し、くわえて、多数の構成部分の統一や結合ではなく、むしろ違和性を容認しつつ両者の併合を積極的に主張する。1919年1月に発行したフライヤーには5項目の「指針」を掲げ、その第3項には「<11月グループ>は、包括的な連合(Zusammenschluß)によって、あらゆる芸術的問題に決着をもたらしたい」と宣言する[図11]。多様な芸術家運動を包括し、併合へ導く意思は、バウハウス以上に強く、そのための政治的運動も辞さなかった[注17]。

実際、この団体は、すでに1918年11月12日、革命政権からプロイセン州政府の文部大臣に就いた社会民主党

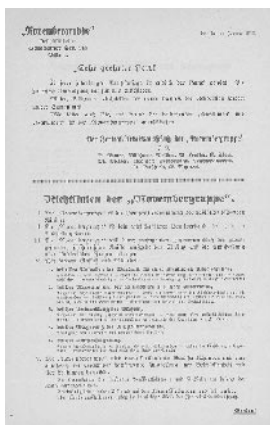


図11. 11月グループ「フライヤー」

(SPD)のコンラート・ヘーニシュと連携をとり、国家の支援のもとで法令を定め、芸術表現の自由を保障する法制改革に努めた。基本的に、ユートピア志向的な過剰性を抑制しながら、またグローピウスやタウトの主導する芸術家評議会のプロレタリア志向にも距離をとる方向だから、ヘーニシュも積極的に芸術政策の

実現に取り組んだ。11月グループにはしかし、ノイエ・ザッハリヒカイトの画家をはじめ、ヘアヴァルト・ヴァルデンの支援したアヴァンギャルドたち、音楽家たちも参加し、さらにヴィルヘルム・ヴェツォルトのような美術史学者も協力した。学校制度における芸術教育の充実や美術館行政も目標においたから、20世紀の美術史上でも注目値する多面的な活動を行った。また、芸術教育や建築活動の政策的整備も活動目標に掲げたから、その点ではバウハウスと共通する性格をもつ。しかしこの芸術家団体は、タウトのように議会制ではなく評議会制にいわばユートピア的実現を託す立場とは、一線を画した。いずれにせよ、1918/19年のベルリンの芸術運動が多様性の併合・連合を積極的に推進し、シュミットの論じる「政治的ロマン主義」の様相そのままであったことは、明らかだ。とすればこの事態は、あくまでゲーテの感性学・形態学については慎重に吟味するとしても、いわゆる「ヴァイマル古典主義」には、つまり規範をギリシア・ローマ、あるいはルネサンスの文化に求める姿勢には、およそ相似しない。

芸術学・美学からみると、シュミットの『政治的ロマン主義』は、美的価値をめぐる重要な研究のひとつにほかならない。簡潔に言えば、近現代の「芸術の終焉」を告知した重要な研究とみなして差し支えない。1917年から18年にかけて執筆され、1919年に初版刊行、その後、増補されて1925年に改訂第2版が出版された経緯は、ノアークによれば、「世界大戦終戦と評議会共和制が、シュミットの思考にラディカルな区切りをもたらし」、同書は思索の重い足取りを印している[注18]。一般にシュミット研究は後期シュミットの立論から初期の著作をとらえるから、政治における「主観化された機会原因論」をロマン主義として論じた内容と要約され、他方、芸術学も、カトリシズムの法学者による神の主権を拡大視した政治論的ノヴァーリス解釈と整理しがちのようだ。しかし現在の芸術学は、21世紀における「<芸術の終焉>のあと」の新しい画像論を追究している。現代ドイツにおける芸術・文化、デザイン概念の見直しは、ひとつには1990年代から進展した芸術研究の方法論的再検証や「ポスト・ヒストリカル」問題、「画像論的転回(iconic turn, Ikonische Wende)」に接続し、他方で、ドイツ再統合以降、旧東ドイツ/ドイツ民主共和国(DDR)のアーカイヴや研究機関の整備が進捗した状況とも連動している。ポスト・ヒストリカルの取り組みとして、芸術・文化の領域以外の、たとえば認知科学や情報科学、行政論などの検討が要請されるから、シュミットの再検討も不可欠になる[注19]。

シュミットのロマン主義論は、ヘーゲル的な歴史観を反映するから「芸術の終焉」を含意する。しかしシュミットは、一貫して「力(Macht)」を問う。「實在は、その

力を事実として日々明示するけれども、実在そのものは、非合理的な拡がりとして闇のなかにとどまっている」[CS:政治 98]。シュミットは、エドモンド・パークに言及するから、近代の感性が調和から崇高に、美しさから力へと力点を移したと認識していたが、しかしヘーゲルの楽観性を批判しつつも、この大きな力をかれ自身が解明する仕事は断念したようだ。世界の事象すべての真の原因は神にあり、自然科学の対象とする出来事も「力」の連鎖にすぎないから、因果法則といえども、たんに相対性の確認に終始するだけだ。「自分の体験のうちに制限された主体は、にもかかわらず生産性を発揮しようとする。というのも、主体として何らかの意味を示したいという自負を放棄したくないからで、そこで自分の体験を芸術的に形成しようとする」、これは機会原因論の倫理からの「転轍(Abweichung)」となるはずだったけれども、「所詮これも、ロマン主義的なものの機会原因論的構造のうちにとどまるにすぎない」[CS:政治 130]。

われわれは芸術学・美学の立場から、シュミットがキリスト教的な神の絶対的な大きさに則して、機会原因論を否定しているとは、必ずしも考えない。ヘーゲル的な弁証法や、芸術的理念にむけた天才の自負への批判は、いったん括弧にいれよう。われわれはシュミットの議論の根底に、合理主義批判としての「機会原因論」というパラダイムでもなお括りきれない「混在」や「転轍」をめぐる、相対性と主権を重ねあわせるような「構造」を、つまり法秩序の外部でも内部でもなく、「両者が互いに排除しあうのではなく、互いに互いを決定しえない例外状態」の「全体位相論(トポロジー)的な関係」(アガンベン)を肯定的に読みとりたい[注 20]。

こうした構造や関係は、1918/19年のドイツ国、またオーストリア共和国の政治的例外状態の写像と把握しても間違いにならないだろう。少なくとも、芸術家の感性に、錯綜してやまない権力の相対的変容の構造や関係を突きつけたことに疑う余地はない。そしてそれは、都市ベルリンの現実であり、都市ヴァイマルのそれではない。

1919年2月6日から21日にかけて、ドイツの国民議会(国会 Nationalversammlung)はヴァイマルで開催され、ドイツ国憲法を君主制から共和制へ改正する草案審議を憲法委員会のもとで開始し、激しい議論ののち、1919年8月にドイツ国憲法(Verfassung des Deutschen Reichs)を制定・公布した[注 21]。いわゆる「ヴァイマル文化」を支える根幹とみなされる憲法の成立である。ただし芸術学・美術史学では、ヴァイマルではなく、ベルリンを重視する伝統があり、その観点から、批評やエッセイにおける用語はおくとしても、1990年のドイツ再統合以後の研究状況を踏まえて、歴史学的用語には注意を払いたい。

あえて付言すれば、美術史・芸術学の立場から両大戦

間期を検討するとき、重要な場は、じつはヴァイマルではなく、「ベルリン文化」とともに、「ハンブルク文化」や「ミュンヘン文化」、そしてウィーンでもあった。アビ・ヴァールブルクとエルンスト・カッシーラー、若きエルヴィン・パノフスキーは、ハンブルクにて「パトス」の想像力や象徴概念、さらにゲーテ的な「類型/原型」問題を追究し、他方、ハインリヒ・ヴェルフリンはミュンヘンでそれとは対蹠的な科学的「様式」分類概念を提示した。トーマス・マンはそのミュンヘンに生活した。他方、ベルリンで、芸術学を提唱したディルタイ門下のマクス・デソワル、芸術家のベルト・ブレヒト、ハンナ・ヘーヒ、あるいはヘアヴァルト・ヴァルデンほかについては言及するまでもない。デザイン学の観点では、ヴァイマルではなく、フランクフルトで低所得層の女性の家事労働の負担軽減に「フランクフルト・キッチン」を実現したマルグレーテ・シュッテ=リホツキーも考えないわけにはゆかない。こうした多様な活動を「ヴァイマル文化」と総称することは、違和感をもたらす。すなわち、ドイツ共和制時代の多様な活動を視野にいれないかぎり、グローピウスの「ヴァイマル・パウハウス」の位置価値は、輪郭を描きがたい。政治的迫害の水準でも、ハンブルクをはじめユダヤ系の研究者たちは、パウハウス以上に過酷な人種差別にさらされた。

まず歴史学的用語としての「ヴァイマル共和国」に注意しよう。この名称はわが国では多用されるが、この名称の国家は、歴史学的には存在しない。いうまでもなくドイツの国名は1871年から1945年まで一貫して「ドイツ国(Deutsches Reich)」で、領邦・連邦制の国家である。付記すれば、このReichは国・邦を意味し、帝国(Kaiserreich)を意味しない。ドイツ国のビスマルク体制下を第二帝国、ヒットラー/NSDAP体制下を第三帝国と呼ぶことは、ジャーナリズムは別として、歴史学研究では慎重に対処すべきだ。またドイツ語Republikは、共和制と共和国の二つを意味する。これは非常に重要で、両者の差異を安易に無視してはならない。Weimarer Republikはあくまで「ヴァイマル共和制」を意味し、「ヴァイマル共和国」は誤用・意識になる。

わが国でこの誤用が一般化したのは、新憲法の通称名に起因しよう。1919年8月に制定された共和制を骨格とする新「ドイツ国憲法」が、たまたまヴァイマルで成立したからである。ドイツでは、憲法・基本法の名称を、その成立地の都市名をあてはめて通称とする伝統があり、それゆえ、新ドイツ憲法は「ヴァイマル憲法(Weimarer Verfassung)」と呼ばれてきた。これはなんら問題ない。だが、憲法制定のための国民議会(国会)をヴァイマルで開催したのは、パリ講和会議に対して敗戦国の屈辱をすこしでも減らすために文化国家ドイツをアピールするため、当初、ポツダムが候補地となり、つぎにエアフ

ルトが検討された。この候補地は警備上の観点などから、ヴァイマルに変更された。この推移を想起すると、ヴァイマル憲法は、ポツダム憲法やエアフルト憲法となっても、なんら不思議ではなく、ドイツ国名の誤訳も「ポツダム共和国」、「エアフルト共和国」となりえた。これは揶揄ではない。この憲法（通称ヴァイマル憲法）にもとづく新しい共和制は、ベルリンを首都とするドイツ国の新体制にほかならないのだ。

第一次世界大戦終戦の1918年11月から、アードルフ・ヒトラーとNSDAPが政権につく1933年1月までのドイツ国の約15年間は、ヴァイマル共和国ではなく、「ヴァイマル共和制期」、あるいは「ドイツ共和制期」と呼びかえるべきだろう。またこの時期について、わが国では「ヴァイマル文化」の語が適用される。けれども、これも再考すべき用語にほかならない。この語は、おそらく第二次世界大戦後の東西ドイツ時代を反映した英語圏的な呼称で、ピーター・ゲイの著書名「ヴァイマル文化 (Weimar culture)」（1968）から一般化したようだ。ゲイは、ヴァイマル古典主義 (die Weimarer Klassik) の語を意図的に転用した。18世紀末のヴァイマルでアンナ・アマリア大公妃やゲーテ、シラー、ヘルダーの活躍した「ヴァイマル古典主義」は、イエーナ大学の発展とともに、ヴァイマルの名を江湖に知らしめた。しかし、ゲイの著書のドイツ語の訳書をふくめ、直訳として可能な複合語「die Weimarer Kultur」は、ドイツでは今日も、まず使用されない[注22]。むしろ、ことさら「ヴァイマル文化」の語に過敏に拘泥する必要はないし、「保守革命＝ヴァイマル文化」とみなす従来の研究の必然性も、了解できよう。ドイツ革命と保守革命の関連についても、アルミン・モーラーほかのドイツやわが国でも研究が活発に展開してきた[注23]。けれども、ドイツ共和制期のベルリン文化を、18/19世紀のヴァイマル・イエーナ文化にパラフレーズしかねない用語「ヴァイマル文化」には、バウハウス研究上でも、注意が不可欠である。

新「ヴァイマル憲法」は、たしかに当時の国際社会から革新的と評価されたように、男女平等の選挙権ほか斬新な内容を提示したが、しかし重大な反民主主義的な危険項目も明記していた。第48条の例外状態の規定である。シュミットの記述をひこう。「この項目によれば、ドイツ国大統領は、ドイツ国内での公共の安全・秩序が著しく乱され、もしくは脅かされる場合、必要に応じて、武力の支援をえて、その復元の措置を講じる」から、これは「従来の法治国家的解釈によれば、異例の、無条件的行動の権限賦与なのである」、ゆえに国家元首の大統領は「必要な措置となれば、都市に有毒ガスを撒くこともできる」[CS: 独裁 224]。この項目ほかについて、シュミットが全権独裁・委任独裁、また民主主義議会における委員会の権力を論じたこと、また同項目が1933年のヒッ

ラー政権の成立を可能にした項目であったことは今日、周知だから、あらためて述べるまでもない。実際、ヒトラー以前に、強権発動を措置した共和制期の大統領も登場した。われわれからみると、こうしたヴァイマル憲法の複雑な内容が1919年春にまだ明文化にいたらず、論争が続いていたとしても、グローピウスは、都市ベルリンに「毒ガスが撒かれ」うる「共和制文化」の例外状態を感知していたにちがいない。グローピウスがバウハウス開設の協議のために、最初にヴァイマルを訪問したのは、この街の国民劇場で国会議員たちがまさに憲法草案を論議しはじめた2月13・14日であった。

バウハウスの校名「ヴァイマル州立バウハウス」も、ドイツ11月革命以後の領邦制／連邦制の変動にともなって成立した[注24]。ベルリンは、ドイツ国首都ベルリンとプロイセン王国首都ベルリンという二重性を帯び、まさに独裁や権力委託の「併合」する都市にほかならず、同時に芸術団体の運動も、一方で布告／委員という体制を告知し、他方で機会原因的な相対性をも是認していた。相対性や二重性、不決定性が、まさに「ベルリン文化」であり、「共和制文化」である。われわれが「ヴァイマル文化」という呼称を回避する所以もここにある。

もとより政治的主権の大小・強弱、権力の分割委任と芸術的価値の多少は、次元を異にする問題である。だが、1918/19年におけるドイツの造形芸術は、様式的イズムとしてのノイエ・ザッハリヒカイト・印象主義・フォーヴ・キュビズム・表現主義・構成主義・ダダを、表現メディアとしての芸術作品・印刷物・日常現用品・写真・映画・ブラウン管映像・庭園・高層建築・都市環境を、活動制度としての美術館・学校・映画館・劇場・商業施設・マスメディアを有していた。まさにそれらは、制作の価値をめぐる機会原因的多様性と呼びうるし、造形芸術の規範をめぐる「例外状態」と把握して間違いないだろう。ミュンヘンではまさにバウハウス開校時期にあたる4月6日に、バイエルン王国に対する革命として「バイエルン評議会制共和国 (Räterepublik)」がエルンスト・トララーらによって一時的に成立する事態も展開していた。グローピウスは、ドイツ固有の複雑な「根源的破局 (Urkatastrophe)」のなかで、労働者／市民層の相剋、作品の美的価値設計と物質的エンテレケイアとの離反、そうした不決定性を、あらためて期待の地平にとらえかえす困難な努力を続けた。バウハウス100周年をめぐる21世紀のバウハウス研究も「バウハウス論争——抗争と対立」、「バウハウスは存在しない」ほか、グローピウスの試行と課題をめぐる問題提起が少なくない[注25]。グローピウスは、新しい市民社会にありうべき「デザイン (Design)」活動への問いかけと内省、実験を重ねた。

5. 『バウハウス・プログラム』における木版画《大聖堂》のありか

リオネル・ファイニンガー (Lyonel Feininger 1871-1956) の手になる木版画《大聖堂》(図 12) は、バウハウス創立を告げる広報紙フライヤー『ヴァイマル州立バウハウス マニフェストとプログラム』(『バウハウス・プログラム』と略記) の表紙頁全面に掲載された。これは、文言に先行する緊要な「呼びかけ」のイメージ以外の何ものでもない。

この教会堂は、そのファサードから三廊式の内部空間を予示し、堂内交差部上の尖塔と左右の小塔をあわせて三つの塔をおく。各塔の頂点に五角形の星、またそこから発する光の斜行描線を描き、これらを背景と、またこの教会堂の外郭線の上昇する直線とつよく対比させている。そのために三つの尖塔が作品の主役を形成し、印象強い。ゴシック様式の特徴をなす尖頭アーチの窓は描かず、代わりに左右に6つほどの控え壁アーチを描き、上昇性を巧みに補完している。本作は、ファイニンガーによって簡潔に「大聖堂(Kathedrale)」と呼ばれた[注 26]。むろん画家は、1887 年からドイツに生活していたから、大聖堂がローマ・カトリックでは教区聖堂や修道院聖堂ではなく、その地域の司祭を統括する司教座機能を持つ大聖堂もしくは教会制度と知っていたはずだ。

プロテスタントではこの語はいっさい使用せず、牧師が集会を開く「教会／礼拝堂」を用いる。画家が、語源的に「エクレスシア(集会)」の意味を「大聖堂」に託した可能性もないわけではないが、ヴァイマル、ザクセン、プロイセンは、ルター派プロテスタントの本拠地であり、周知のように 19 世紀後半から、ローマ・カトリックに対しては、さまざまな手段をとって「文化闘争」を辞さなかった。

したがって、この大聖堂モチーフについてグローピウスは慎重に考察を重ねたにちがいない。なぜなら、とりわけこの『バウハウス・プログラム』は、造形教育に関する制作論美学ではなく、造形活動の社会的機能や受容を視野におく新しいデザイン学の「呼びかけ」だったからだ。

この基本的な認識に立つと、この「大聖堂モチーフ」は、よほど慎重に理解せざるをえない。一般にバウハウス研究では、この大聖堂は、グローピウスの主唱する「共合芸術(Einheitskunst)」を象徴する、つまり絵画・彫刻・建築を手仕事・手工芸のもとに統合・共合する理念を象徴すると理解されがちである。だが、この『バウハウス・プログラム』は、マニフェストであり、「呼びかけ」だ。北ドイツのプロテスタントは、マクス・ヴェーバーをあげるまでもなく、政治制度や大学教育制度と一体化し、またエキュメニズムも市民運動の一環として拡大してい



図 12.
ファイニンガー
《大聖堂》
1919 年 木版画



図 13. レール《ロゴ》1919 年

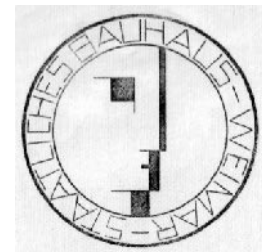


図 14. シュレマー《ロゴ》1922 年

た。世紀転換期からのドイツのキリスト教会、とくに 19 世紀末のプロイセン・ビスマルク政権時代からの反・ローマ教皇至上権としてのいわゆる「文化闘争(Kulturkampf)」の激しさは言及するまでもない。さらに、1919 年 11 月以降のドイツ革命の状況下での評議会制による共同体と宗教的共同体との原理的対立などを考えれば、単純に「大聖堂」を提示できるはずもない。

主として北ドイツ文化圏へ発信するマニフェストの表紙として、「大聖堂」モチーフを採用する姿勢は、ひどく闘争的であり、同時に、たんなる挑発にとどまらない社会的機能や歴史的認識への共感を喚起する二重性どころか、多重的で複雑な手続きだったにちがいない[注 27]。

たしかにグローピウスが当初、バウハウスの校章的ロゴとして、ペーター・レールによるドイツの結社の共同体のモチーフを用い(図 13)、それを間もなくシュレマーのロゴに変更したことはよく知られている(図 14)[注 28]。だが、いかにグローピウスが広報活動に腐心したとしても、諸芸術の「共合」を中世カトリックのゴシック建築やバウヒュッテ的共同体に仮託する態度は、到底、市民や芸術家から賛同をえるはずもない。中世の復古的ユートピアと社会主義的評議会制ユートピアの接続は、「保守革命」思潮を念頭においても、違和感をもたらす。グローピウスもむろん、そう認識していたはずにちがいない。

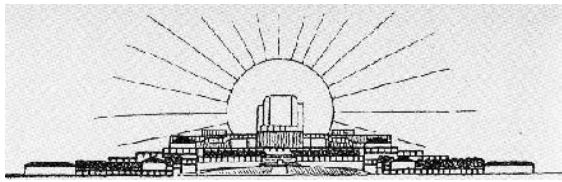


図 15. B.タウト『都市の冠』1919年 15頁挿図

この問題に関してわれわれは、丁寧にファイニンガーという芸術家の仕事をみなければならない。当時、ファイニンガーが「大聖堂」と、グローピウスが「未来の大聖堂」と記したことは事実ながら、画面中の三つの星を、グローピウスの言表のままに絵画・彫刻・建築と寓意的に理解するのは、速断にすぎよう。ローマ・カトリックや中世的な大聖堂は、アヴァンギャルドによる諸芸術の総合を提示するモチーフには適合しない。たしかにここには、ユートピア的な都市イメージを戦いとうとするタウトの、『ガラスの家』(1914)以後の著作『アルプス建築』(予稿 1917, 1919)や『都市の冠』(1919)に発表してきた「冠(Krone)」モチーフへの共感も否定できないけれども(図 15)、ファイニンガーもグローピウスも、1919年4月には、評議会制やタウト的なユートピア志向ではなく、共和制的にむかうドイツ市民の現実を前に、デザイン活動を「破綻」という例外状態に定位しつつ、にもかかわらず、なおそこに、新しい社会的機能という「期待の地平」を重ねた。

すなわち、この大聖堂の図示は、むしろグローピウスの特異な「二重性」への志向を告知すると考えざるをえない。いってみれば、それは、まず相剋を相剋として提示する姿勢である。

グローピウスはなるほど、優秀かつ戦略的なプロパガンディストではあった。だが、ひとつの主張を実現し「確定」するための情宣や伝単としてのプロパガンダは、優先しない。グローピウスが洞察したのは、近代産業資本主義の工場制労働者社会・大衆社会でのそもそも解決困難な二重性、すなわち制作論的な共同体性と、運用論的なユニカート/マッセ関連との二重性であり、この不決定性をあえて倫理的な自己解釈の場と確認する新しいデザイン活動だった——われわれはそう理解する[注 29]。

この理解に則して、ファイニンガー《大聖堂》の成立をあとづけよう。タウトは、第一次世界大戦の終了とドイツ革命という混乱の渦巻く時期に、「芸術家評議会」運動に取り組んだが、政治状況の変化に失望し、この評議会の運営を1919年2月22日、グローピウスを中心とするセザール・クライン、アードルフ・ベーネの3人に委嘱を決めた。ブルーノとマックスのタウト兄弟は評議会の主要会員にとどまったが、評議会には、新たにファイニンガーとゲーアハルト・マルクスたちも参加し、グローピウスを支えた。ファイニンガーはこの2月頃から芸術

家団体活動へ取り組むようになる。実際、グローピウスは1919年2月13、14日の最初のヴァイマル訪問を経てヴァイマルの新しい教育機関への赴任を決意し、1919年3月10日には、ベルリンのファイニンガー、シュミット=ロットルフ、クライン、またウィーンで知り合ったヨハネス・イッテンにヴァイマルの新しい仕事への協力を打診している[注 30]。

アメリカ出身のファイニンガーは、第一次世界大戦中には敵国人としてベルリン市内で一種の拘束生活を過ごしていた。彼は、画家マックス・ペヒシュタインやクラインを中心に1918年12月3日に始まる「11月グループ」への参加を打診されるなど、ベルリン・アヴァンギャルドの一人として知られ、タウトほか、多くの芸術家たちと交流を持っていた。ただし、ファイニンガーは当初、団体活動への参加を好まず、個人としての制作を重視していた。

ファイニンガーは、グローピウスのバウハウス開校を支援したベルリンの最も重要な芸術家のひとりだ。この画家は、バウハウスに1919年5月18日に赴任した。グローピウス自らの委嘱に応じた最初のバウハウス専任教員にほかならない。1919年5月30日のバウハウス開校後の第2回マイスター評議会(Meisterrat)は、開校後の最初の公式な教員会議だが、その参加者は、マックス・テディら4名のヴァイマル在住の教員を除けば、新任者はファイニンガー以外にいない。10月5日の冬学期の最初の教員会議で、はじめてイッテン、マルクスが教員として参加し、実習マイスター5名の出席をえて、バウハウス活動が軌道にのる。ファイニンガーの担った開校時の役割はそれほど重要であった[注 31]。ファイニンガーのバウハウス就任が公式に認可されたのは、4月12日である。ベルリンの「芸術家評議会」の活動に対しては、ヴァイマルでは評議会派への批判やポリシェビキへの警戒感がつよかったから、グローピウスは慎重にベルリンのファイニンガーに『バウハウス・プログラム』の挿図作品を相談したにちがいない。おそらく3月末か4月初めにベルリンで打ち合わせが行われ、3週間ほどかけて、ファイニンガーはこの《大聖堂》構想案を推敲し、図式性を感じさせないすぐれた最終版を4月下旬に仕上げたと推定される。グローピウスもこの間、開校のマニフェストとプログラムの原稿作成に専心した。《大聖堂》を冒頭表紙に掲載する『バウハウス・プログラム』は4月末に原稿が確定し、入稿・校正後、5月2日に発行。ただちにヴァイマルで配布され、同時にドイツ国内各地の関係者・諸機関に発送された。

この過程でファイニンガーは、さほど時間に余裕がない状況ながら、本作品の構想やモチーフに、慎重に取り組んだと推察される。ファイニンガーはすでに1906年には、のちに妻となるユーリアの住むヴァイマルを訪

問し、近郊のゲルメローダの村の教会堂を描き、1913年には市内にアトリエを持った経験もある。自転車を使用して長距離の取材を好んだファイニンガーだから、ザクセン地方あるいはベルリン周辺のオットー朝期、ロマネスク期、ゴシック期の教会建築は熟知していたろう。ザクセン地方ではゲルメローダの《聖キリアクス女子修道院教会堂》(973)はじめ、ハールツ地方やエアフルト、マクデブルク、ナムブルク、ハレの建築を、またベルリン周辺ならブランデンブルク地方の《コリーン修道院教会堂》(1334)ほかを訪れていたはずだ。この画家は早くから、都市生活者を諷刺的に描く一方で、ドイツの田舎や農村の生活世界と建築を画題に取りあげてきた。そして上記したとおり、彼は、1918年11月のドイツ革命期からベルリンの「11月グループ」や「芸術家評議会」の活動を知っていたから、バウハウス教員就任を受諾し、グローピウスと挿図について協議したとき、まず念頭においたのは、北ドイツ各地方の小さな街や農民たちの素朴な「住居(Wohnhaus)」であったろう。これは近年、レギーネ・ブラングも指摘しており[注32]、画家は、芸術家評議会の視野を、都市のプロレタリアートからいわば農民評議会的なあり方に広げつつ、農民の共同体を素朴な中世的教会共同体へ結びつけ、農民の住居と教会堂とを重ねあわせたと理解して差し支えない。

《大聖堂》の画面下部に注目すると、この建物が丘の上に描かれていることに気づく。この点は看過できない。タウトを念頭におけば、むしろ、田園都市というよりも、農業組成的なルスティカ風の共同住宅を想起させよう。タウトの活動では、著書『都市の冠』(1919)以前の、ベルリン郊外の《ファルケンベルク共同住宅》(1913)紹介図の右下部4つの切り妻屋根を持つ門構えを想起させる(図16)。

けれども、この「大聖堂」は、より複雑な重層性を帯

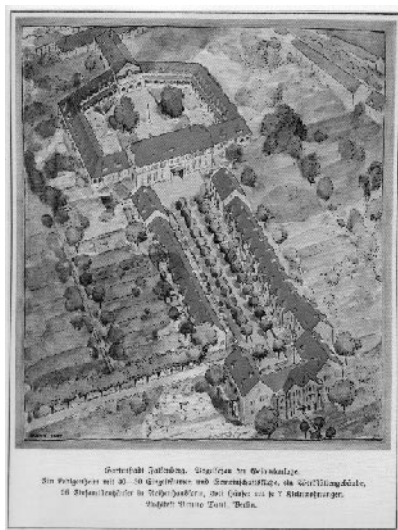


図16. B. タウト 《ファルケンベルク共同住宅》1912年



図17. 「未知の建築家展」1919年



図18. スヴァスティカ記号

びたモチーフである。この『バウハウス・プログラム』は、すでに宗教改革時代の農民戦争から第一次世界大戦にいたるまで、宣伝配布の伝統をもつ扇動的な伝単「フライヤー(Flugblätter)」の冒頭を飾る作品である。とすれば、画家は1919年4月に、まず3点のフライヤーをベルリンの画室で確かめたはずだ。

第一のフライヤーは、ファイニンガー自身が初めて会員として参加した「芸術家評議会」の重要な出版物である。グローピウスは、タウトから継承した「芸術家評議会」総会を評議会会長として1919年3月1日と22日に、ベルリンで開催した。会長職には、クラインとベーネも列記され、3名の指導部となっているが、これは評議会ゆえの措置で、実質はグローピウスが主導した。この総会を機にグローピウスは、見開き4頁立てのフライヤーを制作した。冒頭頁には、ペヒシュタイン作とされる木版画《芸術家評議会 ベルリン》をおき(図5)、第2頁には「芸術と人民は、共合(Einheit)をつくらなければならない」との宣言と6項目の課題が記される。第3頁は評議会事務局役員と会員を記載し、第4頁は会友名簿、そして右欄にこの運動の最重要課題として、芸術家評議会の参加者が「建築、彫刻、絵画にかかわる仕事を包括するユートピア的造成計画を遂行する芸術家」たる意識を持つように要請する(図8)。ここでのユートピアとは、表現主義的な水準での願望もしくは現実否定の概念ではなく、「例外状態」の地平を確認する概念であろう。このフライヤーは、1919年3月の会議参加者、ならびに全国の関係者・関係機関・報道関係のために数千部まで増刷され、3月末から4月にかけて配布・送付が行われた。いまその内容を詳述する余裕がないけれども、これは、グローピウスによるきわめて重要な、バウハウス開設の前提を告げる「呼びかけ」にほかならない[注33]。

さらに、第二のフライヤーが存在する。「芸術家評議会」は、3月25日から4月25日に、ベルリン・クーアフルステンダムのJ. B. ノイマン書房で「未知の建築家たち展」と題する展覧会を開催した。その予告として4頁からなるフライヤーが制作された。ベーネ、グローピウス、

タウトの寄稿からなり、表紙には、展覧会題名とともに、建築石工の結社を示す鉤十字記号(Swastika)を掲げる(図 17)。たしかに建築史上、こうした技術者の結社の存在はよく知られている(図 18) [注 34]。この重要な展覧会はしかし、芸術家評議会の活動の一環ながら、その内実については不明な点が多い。グローピウスがタウトの政治的・社会革命プログラムの挫折を受け、芸術家の新しい共同体創設を模索するうえで、重要な路線転軸を告示するマニフェストであったと思われる。この展覧会にはヨハネス・モルツァーンの鉛筆素描《建築理念》(1918)も出品され、注目を集めた(図 19) [注 35]。

さらに第三のフライヤーに触れておこう。雑誌『造成(Bauen)』の創刊を呼びかける4頁立てのフライヤーである。これは、芸術家評議会の機関誌創刊を期して、おそらくタウトが作成したと推定されるが、機関誌創刊は実現しなかった。出版社は明記されており、同じJ.B.ノイマン書房である。冒頭にフリッツ・シュトゥッケンベルクの木版画を掲げる(図 20)。ベルリンでシュトゥルム画廊と親しかつたシュトゥッケンベルクは1907-12年にパリで生活した画家だから、そのキュビズムへの関心を告げる作品でもあり、またこのフライヤーの冒頭部と最終部が宣言する雑誌創刊企図に呼応する造形でもある。

フライヤーは呼びかける、「われわれが造成しようとするのは、何か。ある特定の建物ではない。劇場でも、工場でも、教会堂でもない、兵舎でも、ジードルングでもない、だがそのすべてを集めるのだ。つまり、今日の建築に安住などできないがゆえに、われわれは、共合(Einheit)を造成するのだ」、「美しさは、善いことの勝利である。ヨーロッパ世界は、なぜ醜いのか」、「皆さまに、本誌が〈造成〉のためのシグナルとなるようにご支援いただきたい」[注 36]。印刷されながらも、配布・発送が実現しなかったこのフライヤーの正確な制作時期については、不明にとどまる。とはいえ、このフライヤー

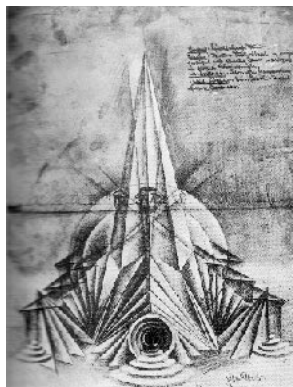


図 19. モルツァーン《建築理念》1918年



図 20. シュトゥッケンベルク 『造成』掲載 1919年

の記載内容と、版元がノイマン書房である事実を勘案すると「芸術家評議会」の執行部の作成であることは間違いない。タウト・アルヒーフを持つアカデミー・デア・キュンステによる「芸術家評議会展」カタログ(1980)はこのフライヤーを匿名の執筆者の制作として掲載し、またシュテーネベルクの編著は、このフライヤーをタウトの執筆とみなす。他方、近年のタウト研究を総括する重要なネルディンガーの編著書は、この『造成』に言及しない[注 37]。

けれども、この4頁のフライヤーは、バウハウス研究においてきわめて重要な資料と、認識せざるをえない。なぜなら、「造成」を主張しつつ、教会堂やジードルングを超える生活空間を呼びかけるからだ。そして美術史学・芸術学研究の視点に立つなら、フライヤー冒頭のシュトゥッケンベルクの手になるこの抽象的な作品は、決定的な重みを持つ。

というのも、新機関誌創刊を呼びかける以上、このフライヤーはタウトがまだ主導者を務めた時期の制作のほずで、1919年2月末から3月の印刷と推定してよい。詳細なタウト研究を近年出版したネルディンガーは、このフライヤーが著者名無記名ゆえか、タウトの著作としても、フライヤーとしても、言及しない。だがバウハウス研究上、これは、1919年3月頃の芸術家評議会やグローピウスの状況を告知する資料として、きわめて重要だ。

そもそも、このフライヤーの起稿者がタウトかどうかはおくとして、枢要な点は芸術家評議会がここで、いわばグローピウスに芸術家評議会を委任するメッセージとして、工場・教会堂・ジードルング・劇場の否定を語り、そのすべてを共合する「造成(bauen)」を明記するからだ。この呼びかけがじつは、グローピウスの自己批判的声明とみなしても不当ではない。工場・教会堂・ジードルングさえ否定する言表は、きわめて重要だ。シュトゥッケンベルクの抽象的な表紙作品も、教会やジードルングを超えた普遍的な「造成」を含意する。この呼びかけの重みと、先鋭なシュトゥッケンベルクの作品を知っていたらうから、ファイニンガーもグローピウスも、「教会堂」モチーフを慎重に検討したにちがいない。

もとより二人とも、「ヴァイマル古典主義」の小都市ヴァイマルの開放的な中道主義の伝統を、またベルリンの革命運動やポリシェビキに対する批判を、熟知していた。たとえば、大戦後の1919年1月に発行された「ヴァイマル国民劇場」の広報紙『ヴァイマル新報』創刊号冒頭に掲載された神殿的劇場の図版は、ギリシア的円柱をいささか強調する(図 21)。なるほど、著名なこの劇場の玄関の円柱を神殿にパラフレーズし、大戦後の希望にみちた未来を演劇活動に託す表現とはいえ、こうした姿勢は、同時期にローザ・ルクセンブルクの殺害で混乱するベルリンの危機的情景とはまさに対蹠をなす[注 38]。

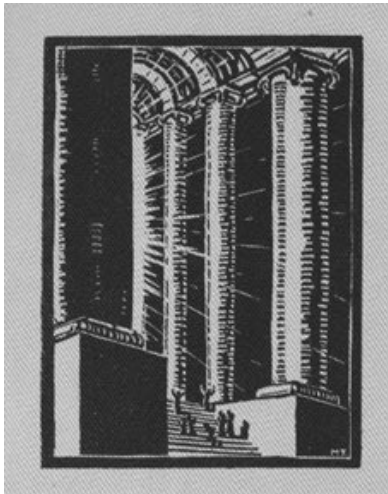


図 21. 『ヴァイマル新報』創刊号 挿図 1919 年

こうした図版は、すでにグローピウスもファイニンガーも知っていたろう。この劇場の総支配人エルンスト・ハルトは大公の信をえたヴァイマル市内在住の作家で、1919年1月に急遽就任したとはいえ、グローピウスのヴァイマル招聘にも協力したように、教養精神の持ち主であった。より重要なのは、「ドイツ国民議会」を2月6日からヴァイマルの「国民劇場」で開催するように運動した人物がこのハルトであったことだ。いわゆる「ヴァイマル憲法」あるいは「ヴァイマル共和制期の文化」という標語が定着したのは、ハルトの努力に始まるといっても過言ではない。就任直後とはいえ、『ヴァイマル新報』創刊号の挿図は、かれの開放的な中道主義の意識をよく告知する。なるほどモダニズムへの評価は、ヴァイマルではけっして高くはなかったから、ハルトの尽力は小さくない[注 39]。

だが、われわれには、ドイツ共和制期の文化の中心はあくまでベルリンである。ベルリンのグローピウスとファイニンガーが、ハルトの主導した中道主義的なヴァイマルの文化に慎重に対処し、総合芸術的な「大聖堂」表現をひとつの選択肢にした余地もたしかに、ないわけではない。

しかしながら、こうした推移や事情を勘案しても、ファイニンガーによるゴシック・モチーフにもとづく「大聖堂」の制作は、なお判然としない。本論冒頭に引用したグローピウスのメモを想起するまでもなく、グローピウスとファイニンガーが、ラディカルな評議会派と安定志向の社会民主党派との間の政治的摩擦を避けて、収まりのよいドイツ中世を回顧する歴史主義的なモチーフを採用したとは、到底想像できない。なるほどバウヘütte (Bauhütte) やバウロージュ (Bauloge) と呼ばれる結社の建築職人集団は大聖堂のイメージに過不足なく重なり、それゆえこれまでの研究が指摘したヤン・ヴァン・

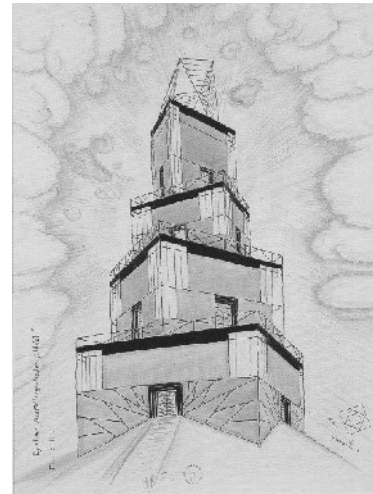


図 22. ハーブリク 《展覧会のための建築》 1918 年

エイクの素描作品《聖バルバラ》(1437)中の石工表現や、あるいは「未来の大聖堂」の三位一体的総合を象徴的に示すカスパー・ダーフィット・フリードリヒの《山上の十字架 (テッチェン祭壇画)》(1808)の山上光景も、ファイニンガーの関心を引いたかもしれない。だが、われわれからみると、それらは図像学的な文脈以上につよい必然性を証すとは思われない。なぜなら、1919年2月から5月にいたるドイツの例外状態を想起するとき、中世や過去の歴史を引用するような、たんなる歴史主義は、革命派にも反革命派にも「呼びかけ」たりえないからだ。

それゆえ、われわれは、ひとつの視点を確かめたい。この教会堂＝大聖堂が、ファサード下部の表現に明らかのように、都市郊外の丘上、あるいは山上に位置することだ。われわれはたとえば、ヴェンツェル・ハーブリク (Wenzel Hablik) の《展覧会のための建築》に注目しよう(図 22)。ペーメン出身の画家ハーブリクはドイツ工作連盟に参加し、その後、上述したグローピウスが「芸術家評議会」のなかで行った「未知の建築家たち」展にも出品し、グローピウスの高い評価をえていた。この作品は、おそらく 1919年4月の時点では、グローピウスもファイニンガーもよく知っていたにちがいない[注 40]。こうした作品こそ、ファイニンガーとグローピウスの意識に呼応する現代的な諸芸術の共合と教育の場にふさわしい「呼びかけ」であり、また「展覧会」の題名も示唆するように、芸術的規範を適用する根拠への関心であろう。またこの「展覧会の建物」が教会堂を含意する形体だから、シュミットの人格神的な「代表」にも相似して、「信頼 (ピスティス)」を呼びかける造形と解釈してよいだろう。

グローピウスはファイニンガーとともに、「大聖堂」を選んだ。それは、この時代の例外状態を生きるドイツ市民に、近代芸術の新しい可能性を「信頼 (ピスティス)」

にもとづくデザインへ導こうとする意思の現れだったろう——われわれは、そう解釈する。とりわけそれはドイツ国首都のベルリン市民へむけた「呼びかけ」であった。ヴァイマル・パウハウスはトポス・ベルリンに在る。

6. シンケル《追悼碑》とグローピウス

ベルリンに視圏を定めよう。もし、1918年11月以降の労働評議会によるプロレタリアート革命のベルリンでの帰趨を視野におくとすれば、ドイツに最初の民衆革命運動が生まれた1848年のベルリンの街を想起せざるをえない。というのも、われわれはすでに、制作者による感性的価値の設計と受容者・運用者の「信頼」との「両立不能性」を考察したが、では、デザインにおける受容者・運用者の「信頼」を導き、成立させる基盤はどこにあるのだろうか、と問うからだ。たんなるオポチュニズム的な、その都度の現用的なグッド・デザイン的な好感といった評価がデザインを支えるはずもない。

そうではなく、生活世界における受容者・運用者の体性的で触覚的な記憶や、生活圏における親近的な過去や思い出が「信頼」をもたらすにちがいない。レトリックの立証が話者と聞き手との独特な交通としての、ときに「人柄」への信頼（ビスティス）によって初めて裏打ちされるように、デザインにおいても、生活圏の親近的な記憶や歴史が「信頼」を作動させるはずだ。ファイニンガーの《大聖堂》も、この意味でベルリンという生活圏の親近的な記憶に支えられていたにちがいない。

ライプツィヒ『画報新聞 (Illustrirte Zeitung)』1848年9月2日号 (Nr. 270) の挿図のひとつが注目に値しよう (図23)。

神聖ローマ帝国解体後のウィーン会議 (1815) で成立したドイツ連邦 (Deutscher Bund) は弱体で、1848年2月には、中産層・労働者層によるリベラリズム運動がプロイセン王国首都ベルリンから連邦内の他の王国・大公国・公国・国・自由都市の各地へと、波及した。ベルリンでは、3

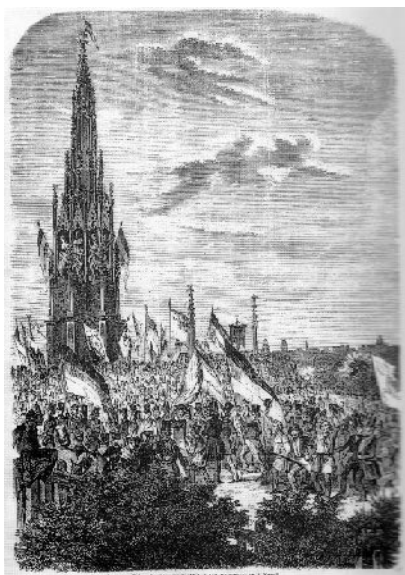


図23. 『画報新聞』挿図 1848. 09. 02.

月に市民軍と国王軍との衝突で暴動的状況が生じた。いわゆる三月革命である。市民層は、身分制議会に代わる国民議会と国民権の新憲法制を要請した。この革命は進捗し、5月にはベルリンで、連邦としてのドイツ国民議会と、王国としてのプロイセン国民議会が設置され、選挙も実施された。だが、ヨーロッパ全域で保守勢力の反転攻勢が強まり、夏を過ぎると、ドイツ連邦内とプロイセン王国内では、やがて国王派やブルジョワ層の反革命運動が功を奏する。1848年秋、プロイセン王国では紆余曲折をへるものの、その後のビスマルク体制へと進む道筋が浮かび上がる[注41]。

20世紀初頭のベルリン市民は、誰もがこの革命対反革命の帰趨をそれぞれの身近な思い出や感情の振幅のうちに、いわば身体的な記憶として覚えていただろう。『画報新聞』の挿図は、プロイセン王国に対してリベラリズム・民権を要求する革命派市民がクロイツベルクの《ドイツ解放戦争・国民追悼碑 (Nationaldenkmal für die Befreiungskriege)》のもとに集結し、「黒・金・赤」の革命軍軍旗をもってデモを鼓舞する様子を再現する。1848年9月2日の場面ゆえ、革命運動の最後の高揚した場面の報道であり、同時に、これ以後、革命派が敗退してゆく過程を暗に予告する象徴的な報道作品となった。



図24. ヒンツェ《クロイツベルクからのベルリン眺望》部分 1829年



図25. ビーアマン《ボルジヒ工場》1847年

こうした政治的光景は、他方で、ベルリンの都市景・風景の変容を下敷きにしている。この当時のクロイツベルクは、ベルリン市壁外の田園地域から（図 24）、大きく変貌する時期にあった。ベルリン旧市街周辺では、ドイツの産業革命の急激な進行とともに、工場建設が始まり、工場制産業製造に従事する労働者が急増し、市民層構造を変えつつあった。たとえば蒸気機関車や鉄道関連の製造産業ボルジヒ社はベルリン旧市街の北側に工場を開設(1837)し、1850年頃にはヨーロッパ屈指の重工業に成長を遂げた（図 25）。

クロイツベルクはドイツ旧市街に隣接する南の地域だが、工場化も急速に進行した。19世紀末に、丘の周辺は立錐の余地もないほどに工場と労働者の住宅で埋まった（図 26）。1848年当時、この地域は田園から労働者街への変化のさなかにあり、だからこそ、労働者たちが革命派市民層としてクロイツベルクの丘に集結した。工場煙突と国民追悼碑の尖塔は、近代の二重性そのままだ。

クロイツベルクの《ドイツ解放戦争・国民追悼碑》は、ナポレオン戦争最終段階の「ドイツ解放戦争(Befreiungskrieg)」(1813-15)におけるプロイセン軍戦没者を追悼して、国王フリードリヒ・ヴィルヘルム三世の下命で、ベルリン市内で最も高い60メートルほどのクロイツベルクの丘上に1821年に完成した重要な記念碑作品である（図 27）[注 42]。塔頂に十字形をいただく新ゴシック様式にもとづく約19メートル高の大規模な鑄鉄製の作品で、周辺12面には解放戦争中の重要なドイツ・フランスなどの各戦場を示し、軍人寓意像の彫刻をおく（図 28）。この追悼碑は、1871年にドイツが統合を果たして「ドイツ国(Deutsches Reich)」となって間もなく、大規模な修復作業がなされた。プロイセン国国王・ドイツ国皇帝ヴィルヘルム一世のもとで、産業資本主義の高度成長期(Gründerzeit)の中心地ベルリンゆえ、クロイツベルク周辺に建物が密集し、この追悼碑が市街風景に埋没し、環境保護や区画整理の法律問題も生じたので、さらに1879年に、複雑な土木工事で約8メートル嵩上げされ、追悼碑正面もこの工事を機に、市中心部にむかうグロースペーレン通りの軸線にそろうように回転された。



図 26. 《クロイツベルクからのパノラマ》19世紀末 部分
R. シュミット作品の模写

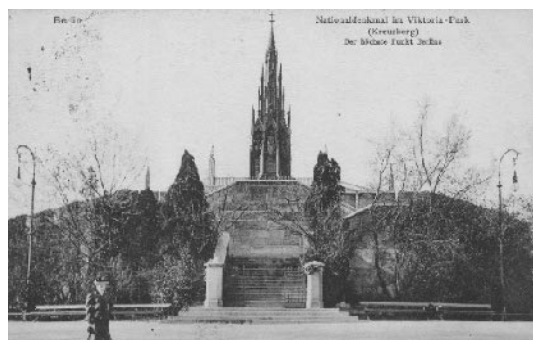


図 27. クロイツベルク《ドイツ解放戦争・国民追悼碑》1905年



図 28. シンケル設計《ドイツ解放戦争・国民追悼碑》1821年

こうした一種の改築によって、追悼碑は、ベルリン市内で最も高い丘上の大きな台座上の建築物となり、付近からの近望では一種の聖堂のような印象を与える。この丘一帯は1888年には「ヴィクトリア公園」と名付けられ、ベルリン市内からの眺望に入る重要な都市計画上の軸線を形成した。ファイニンガーやグローピウス、タウトの見たこの記念碑は今日のそれと変わらない。

この追悼碑は、建築家カール・フリードリヒ・シンケル(Karl Friedrich Schinkel 1781-1841)の設計作品(1818)で、彫刻家クリスティアン・ダニエル・ラウホ、フリードリヒ・ティーク、ルートヴィヒ・ヴィヒマンが監修した。1821年3月30日の完成記念式典にはロシア帝国皇帝も列席した重要な建造作品で、19世紀ドイツにおける多数の記念/追悼碑造形の中核をなす重要作品として名高い。

ファイニンガーの作品《大聖堂》について、われわれはその構想に《ドイツ解放戦争・国民追悼碑》をおこう。それは、1848年9月以降の市民革命の推移がそのまま70年後の1918年11月の状況に照応するのみならず、鑄鉄

製の「国民追悼碑」という、ベルリンの工場制産業製品の記憶を明示するからだ。この追悼記念碑がシンケルの設計になることを知るとき、誰もが、《追悼碑》の直前に描かれ、ベルリン市民に親しまれた著名な絵画作品を想起するにちがいない。

シンケルの手になる《河岸の中世都市》(1815)である(図 29)。丘上にゴシック様式の聖堂が描かれ、補修中のファサード北側の塔に、プロイセン国章の鷲をつけた白い旗が風にはためく。雷雲が去りつつあり、虹を背にした聖堂は、陽光をあびて輝くようだ。背景には、河岸の大きな都市を描く。この作品は、1813-15年のナポレオン戦争終盤のドイツ・フランス戦役で勝利を収めた、ほかならぬプロイセン国王フリードリヒ・ヴィルヘルム三世の帰還を象徴的に示すと紹介されてきた。すなわち、ウィーン会議の年に描かれた本作品はしばしば、初めてドイツに国家的統合としての「ドイツ連邦(Deutscher Bund)」をもたらした革命的な出来事をゴシック聖堂に仮託して描いたロマン主義的な絵画作品と認知されてきた。だが、そうした理解でよいとは思われない。作者は建築家シンケルで、画面背景の都市は、ベルリンである。



図 29. シンケル《河岸の中世都市》1815年



図 30. シンケル《ポモナ神殿》1801年

この建築家は、はやくから近代市民社会の構造的相剋を洞察し、制作者による芸術的価値の設計と、その物質的エンテレケイアとが連続せず、不定性に直面する事態を知っていた。一例のみをあげよう。建築家19歳のときの最初期作品《ポモナ神殿》(1801)である(図 30)。これは、屋上にテント屋根を持つ喫茶園亭であり、喫茶室

の設計に神殿形体を適用する特異な試みである。英国式庭園における歴史主義的な神殿建築の設置や、パリのジャック=ジェルマン・スフロの《パンテオン》(1790)の新古典主義とは本質的に異なる建築にほかならない。これは、じつは現代的な意味でのパスティシュに等しい。つまり、設計と建築体のエンテレケイアとの両立不能性や相剋を認識したうえでの、「建築デザイン」の実践なのである。クロイツベルクの鑄鉄製の巨大な追悼碑も、いわばシュプレー「河岸」のベルリンの産業資本主義の製鉄工場の現実とプロイセンの歴史的過去という両立不能性を地域的な記憶で接合するデザインによってベルリン市民の支持を獲得したといえよう。

われわれはさらに一步を進め、ファイニンガーの木版画《大聖堂》作品の制作過程、ならびにグローピウスのパウハウス・プログラム策定の過程に、こうしたシンケルの造形思考を重ねあわせてみたい。

それはたんに、イメージ着想上の形式的類似性ではなく、想像力の機構におけるデザイン思考を究明したいからだ。シンケルに関するロマン主義的精神のドイツ・中世への憧憬、あるいは新古典主義的なギリシア・ローマ建築のパラフレーズといった「イズム」を指標とするさまざまな言説は、ひとまず括弧にいたい。なるほどシンケルは、1810年にはプロイセン王国の首都ベルリンの公任建築家代表に就き、多くの国家的な建築物、また政府の叙勲者用のいわゆるドイツ「鉄十字章(Eisernes Kreuz)」制作でも知られるように(図 31)、いわば革命運動に対抗する立場をとったプロイセン政府公任の芸術家と説明されがちだ。だが、芸術学・デザイン学の観点に立つと、上記のような近代のデザイン思考を先導する姿勢を解釈すべきであろう。ことにシンケルであれば、鉄十字章といえども、国家をめぐる両立不能性やパスティシュ・デザインに通じる解釈を用意してよい。

伝記的記述はおいても、青年時代のシンケルはヴァル

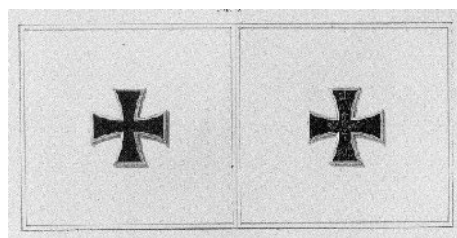


図 31. シンケル《鉄十字章 画稿》1813年

ター・グローピウスの曾祖父ヨーハン(1781-1854)のもとに仮寓しており、またグローピウスの祖父カールの弟マルティーン(Martin Gropius 1824-1880)はシンケルのもとで学び、建築家として周知の成功を収めた[注 43]。ベルリンのグローピウス家がシンケルの仕事をつねに視野においた事実は、ベルリン建築史のヒストリオグラフィ

一から見過ごせない。グローピウスが1919年4月のヴァイマル赴任時に暮らしていたベルリンの住居は、テンペルホーフ地区のカイゼリン・アウグスタ通り68番地だったから、クロイツベルクの丘は、北の都心方向に真っ直ぐに20分ほどの散歩圏に位置する。グローピウスは、シンケルの多数の建築作品にもまして、この鋳鉄製の《追悼碑》の前に立ち、19世紀ベルリン市民の革命運動の帰趨を想起し、同時に、設計とエンテレケイアとの両立不能性を認識しつつ、デザイン思考のありようを検討したにちがいない。グローピウスが当初、レール作のパウハウス校章ロゴ(図13)を採用したとき、芸術労働評議会の用いた鉤十字(図17)とともに、シンケルの鋳鉄製十字デザインをイメージの出発に想定しても、決して不当ではない[注44]。

7. 建築デザイナー・シンケル——ポスト・主体性

ひろくシンケルは、新古典主義/歴史主義の建築家、あるいはロマン主義的な画家と評され、その古典古代への、およびドイツ中世への関心、さらには、保守的なプロイセン国王体制下の公任建築家の仕事、あるいは国民・民衆側へのひろい共感をふくめ、建築・絵画・工芸・舞台芸術にまたがる多様な制作で知られる。複雑な特性を持つ芸術家ゆえ、その活動に関する研究史上の成果も枚挙に暇がない。しかし、1990年代からの美術史学の方法論的検討をへて、シンケルの位置づけは変容する[注45]。

美術史学の方法論は、ハンス・ベルティング『美術史の終焉?』(1984)からウィリアム・J・T・ミッチェル『絵画的転回』(1992)、ゴットフリート・ベーム『画像論的転回』(1994)、アーサー・ダントー『芸術の終焉のあと——現代芸術と歴史の境界』(1997)、そしてホルスト・ブレーデカンブラによる『画像論的転回(Iconic turn)』(2004)へとその振幅を拡大してきた。芸術作品における「物質本位性(Materialgerechtigkeit)」を主題化する物質美学の議論も見過ごせない。このような発展がいわゆる20世紀初頭からの「言語論的転回(Linguistic turn)」を踏まえた21世紀のポスト・ヒストリカルな科学的方法論問題の論議であることはいままでもない[注46]。しかしながら、われわれは、ともすると言語論と画像(イメージ)論という視野に拘泥して、重要ないくつかの領域を看過しがちだ。そのひとつが、デザイン(Design)にほかならない。デザインは、ともすると「転回」の論議に参加する席を持たず、工芸や応用美術、もしくは解釈学・受容社会学の会議室に囲い込まれかねない。しかし、1990年代の研究方法論の再検証に列して、そうした状況を打破する発言も存在する。ゲルト・ゼレ『ドイツ・デザインの歴史』(1994)である[注47]。

ウィーン会議で成立したドイツ連邦(Deutscher Bund)の中心的領邦たるプロイセン王国は、主都ベルリンに国立工芸技術諮問会を設置していた。その代表者ペーター・ヴィルヘルム・クリスティアン・ポイトは、1821年から37年にかけて『工場製造業者と手工芸業者のための範例集』を出版した(図32)[注48]。この時期はまさにドイツの産業革命期にあたり、「工房制手工芸業(Manufaktur, Handwerk)」の職人から、大量生産に従事する「工場制製造業(Fabrikant)」の労働者へと、つまりマニュファクチャからファクトリーへと変化する時代だった。ポイトの編纂した商品範例集は、まさに時代を反映するように、手工芸業者と工場製造業者の両方が使用する範例・見本(Vorbild)であり、それはまた、新しい産業商品(industrielle Produktion)を振興するプロイセン国家の姿勢を告げている。

このポイト編『範例集』の重要さは、美術史学でも認識されてきた。19世紀前半のドイツでは、ベルリン大学内で、ヘーゲル的な観念的歴史観を批判する歴史学が台頭し、実証主義的な観点から史料を網羅的に概観し、例



図32. ポイト『工場製造業者と手工芸業者のための範例集』1821-37年

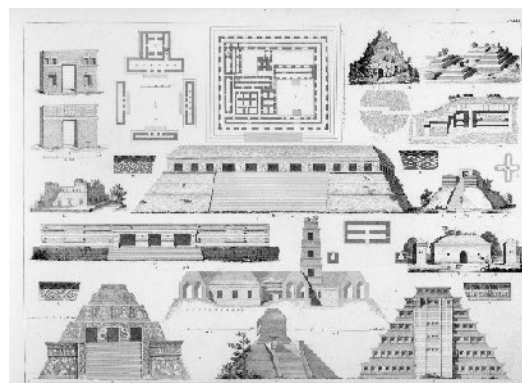


図33. クーグラール『美術文化財図解集』1851-56年

示する「総覧書(Handbuch)」が重視された。その美術史学における代表は、フランツ・クーグラールによる大冊『絵画史総覧——コンスタンティヌス大帝時代から近世まで』(1837)や『美術文化財図解集』(1851-56)である(図33)。ヴィンケルマン以降に確立した歴史様式概念は、こうした図解集によって初めて学術的な基礎付けを獲得し

た。もちろん、アーダム・バルチュの『版画作品・全21巻』(1802-21)やケッヘルの『モーツァルト作品総目録』(1862)など、「作品総目録(catalogue raisonné)」の成立期であり、他方で、18世紀からオランダ・ドイツでは美術アカデミーによる教育的な「技法書」の出版が続き、あるいは植物学のカール・フォン・リネによる分類学は図示・図解を基本にした。またアレクサンダー・フォン・フンボルトはみずからの探検・調査にもとづく世界の自然史の図解として浩瀚な研究書『コスモス』(1845-62)を刊行した。19世紀前半のドイツ・プロイセンで「図解総覧(Bildatlas)」は、知の根幹を支える方法論ともなった。ポイトの『範例集』も、こうした文脈で注目され評価されてきた[注49]。

しかしながら、この『範例集』は、じつはドイツ・デザイン史の劈頭に位置づけるべき重要な書にほかならない。なぜなら、本書にはイメージの歴史や役割の図解総覧ではなく、作品の制作と製造をめぐる「技術」の「転回」が明示されたからだ。ゼレは指摘する。「技術(Technik)という商品生産力(Produktivkraft)とともに、ここで初めてデザイン(Design)という生産力が発展せざるをえなかった。もはや手工芸的な人材育成や純粋な芸術の人材育成では、手工芸の枠組みを逸脱し始めた大量生産を導きえないからだ」[注50]。

ゼレによるこのデザインの定義は、重要だ。われわれはこう言い換えてもよい——「デザインとは、非・技術的な生産力である」と。古典古代から継承されてきたテクネ・アルス・技術概念が芸術の根本を形成した歴史は、いま再確認するまでもない。だが、それが終わる。「テクネ(Technik)から離反する生産力」の出現——それが「デザイン(Design)」にほかならない。

ゼレは、ポイトの言葉も引用する。「国家的な工芸振興は、たんに技術的修練・産業組織・機械設備を整えたのみならず、生産品のデザイン(Gestaltung)も整えた。プロイセンの小工場(Hütte)から生まれた鑄造鉄工製品の驚くべき多様さをみれば、これは明らかだ」[注51]。このポイトの記述中のGestaltungを筆者はデザインと訳



図35. シンケル《旅行日記 マンチェスター 素描》1826年

出したが、これは従来の美術史研究の観点ではむしろ誤訳になる。だが、ゼレのデザイン成立をめぐる論理に依拠すれば、問題はない。テクネとは異なる多様な生産がGestaltungなのであり、デザインだからだ。

すなわちGestaltung=デザインと等値する発言は、ポイトに始まるとみなしても、けっして不当ではない。われわれはいま、デザインが手工芸や芸術を含めたテクネ=技術からの離反である、との「ベルリン的」な認識を銘記しておく。なぜなら、これは、グローピウスの「手工芸(Handwerk)」理解の二重性を予示するからだ。

ポイト編『範例集』の文献書誌情報には記載されないが、同書の重要な協力者・編纂者は、じつはシンケルであった。『範例集』には、シンケルの制作した見本・範例図版が掲載されており、その一例は『範例集』第2部26図で、高脚杯3点、燭台2点、带状レリーフ図案2点を示す(図34)。シンケルは1826年4月から8月にかけてパリと英国にポイトとともに滞在し、とくに英国における先端的な工場制製造業の現実をつぶさに見学した(図35)。ポイトとシンケルは、すでに1821年にポイトが『範例集』を、シンケルが同年に『追悼碑』を制作し、工房制手工芸と工場制製造業を接続する新しい「デザイン」に取り組んでおり、この英国旅行はかれら自身の方法の現代性と必然性を確認させたにちがいない[注52]。それは、英国のウィリアム・モリスやジョン・ラスキンに先行する「デザイン」の実践であった。

近年のデザイナー・シンケルの考究にも触れよう。たとえば、アンドレーアス・ハウスによれば、シンケルは、他の古典主義者と異なり、「芸術創造のうちにたえず<斬

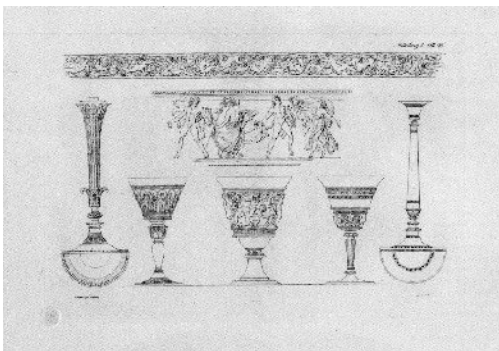


図34. シンケル『範例集』第一部 挿図 1821-30年

新さ>の要素を追求した」。かれは、作品に可能な限り多数の芸術的・歴史的要素を持ちこみ、ひとつの「共合的 (einheitlich) 内実へ」と集約しながらも、同時に、斬新さを実現した。ただしそれは、たんに良い建築制作を直線的に前進させるための創意工夫ではなく、むしろ「過去と未来とを意識的に接合する歴史的イメージを芸術作品に生起させる」制作論の提唱なのである。ここでは、多様な歴史的様式を「ハイブリッド」に「総合 (Synthese)」し、しかもそこに、脱歴史性として、特異な歴史批判を内在させる方法論が成立する[注 53]。これは、今日われわれが用いるパスティシュ概念と同義の指摘である。

ハウスは、その考察の末尾に、こうしたシンケルの方法を解釈するための代表的作例として、この建築家の、上述した記念碑に注目する。1815年頃にシンケルの描いた素描作品《ピラミッド記念碑》(1815頃)(図36)と《クライン・グローニッケの塔》(1840)(図38)である。前者は、ゴシック様式的尖頭アーチを用いた立面を持つ塔部の下部にローマ建築をおく塔であり、後者は立方体の幾何学的要素にもとづく構造的な塔である。シンケルが重視したモチーフの「系列 (Reihe)」や「連鎖 (Kette)」の用語は、こうした多様な結合を指している。

事実、上述した《ドイツ解放戦争・国民記念碑》にしても、初期案には、ゴシック様式ではなく、古典古代の円柱による素描が残されている(図37)。いや、それにとどまらず「ピラミッド」さえ、ドイツ国民記念碑の素案とみなしてよいのだ。そもそもドイツ国民の記念碑を志向しながらも、民族の歴史意識が問題ではなく、歴史の解釈学とも呼ぶような歴史批判がここに浮き彫りにされる。パスティシュ/ハイブリッド、それがシンケル芸術の根本なのである。

シンケルのこうした造形思考を、ハウスは「没実体性 (Substanzlosigkeit)」と総括する。実体概念は、主体 (Subjekt) とも連動する概念だから、すくなくとも、つねに石材・木材などの実体的物質に対峙するはずの「建築家」に、そもそも「没実体/没主体性」は適用しがたい概念のはずだが、ハウスはシンケルを没主体性の芸術家と帰結する。すなわちシンケルの造形は、様式形成の主体性や、歴史的なモチーフ (動因) の図像学的読解といった観点では、把握できないのだ。なぜなら、シンケルの方法論は「関係の編み目 (Beziehungsflecht)」を、つまり「新しい抽象的分節を作りうるような構造的な豊かさを持つ結合」を生みだそうとする新しい近代デザインの道を開示するからだ[注 54]。われわれは、こうした道を「ポスト・主体性」と考えよう。

こうしたシンケル理解はまた、2012年の重要な企画展「シンケル——歴史と詩想」の基調をなしており、優れた展示キュレーションと斬新な研究成果を提示した。実際、長年にわたって《ポモナ神殿》(1800)の屋上テラス・

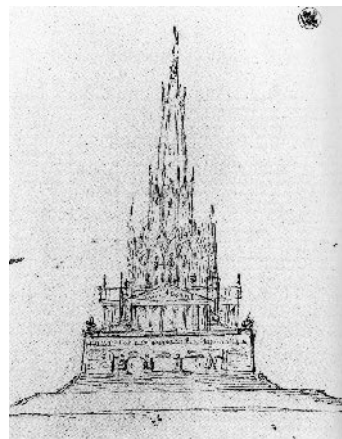


図 36. シンケル《ピラミッド記念碑》
1815年頃



図 37. シンケル《クロイツベルク記念碑 円柱案》1817/18年

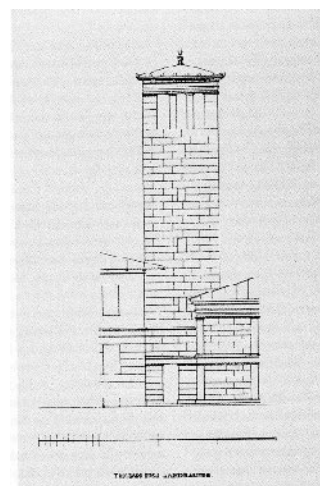


図 38. シンケル《クライン・グリーニッケ宮殿 塔》1840年

テントから、《シャウシュピールハウス》(1818)、《古博物館》(1824)、《グリーニッケ宮殿》(1824)それぞれの相互排反的に多様な内部空間造形へ、バルト海の《アルコナ灯台》(1826)の即物性へ、またアレクサンダー・フォン・フンボルトの旅を想起させる《シャルロッテンホーフ宮殿》(1829)の来客用寝室のテント・モチーフへと、シンケル作品に触れてきたわれわれ研究者は、ときに、過剰な創意もしくは「中心の喪失」(ゼードルマイヤ)に、困惑を余儀なくされてきた。それは、この建築家の非決定性/没主体性の輪郭を、制作と様式の関連に重ねあわせてしまうからだ。だが、いまゴットフリート・ゼンパーもアーロイス・リーグルも、アビ・ヴァールブルク、コンラート・フィードラーも視野におかず、もっぱらポスト主体性というデザイン実践を認識すれば、シンケルという建築デザイナーの戦闘的な仕事は理解に難くない。それは、「原作/複製」や新古典主義ではなく、市民の生活世界を支えるための「ユニカート/マッセ」に則したデザイン造形なのである。それはまた、グロービ

ウスの不決定性が、「持続する置換」による閉域の動態化をもたらすのと相同的な構造をもつといえよう。

ただしわれわれは、ハウスの提示した没実体性については、補遺を用意したい。それは、既述したように、ベルリン市民という親和性の歴史である。1764年、プロイセン国王フリードリヒ二世(1712-1786)がベルリン教区長監督に招聘したヨーハン・ヨアヒム・シュバルディングは、プロテスタンティズムを教会神学から、いわば私的キリスト教たる「リベラル神学」へ、つまりルター派プロテスタンティズムを再改革するような「ネオロギー(Neologie)」を主導した。こうしてプロイセンやザクセンでは、学術と信仰、良心と倫理、大学と教会、政治家と手工芸業者といった、従来は「両立不能」な機能が市民社会のなかで、共合する。詳論する暇はないが、われわれは、そう考える。こうした両立不能性への取り組みは、「ピステイス/信頼」の親和的記憶としてベルリンの市民社会に保持されており、この歴史意識こそが、歴史主義の相対性とも制作の天才的な主体性とも異質な「ポスト・主体性」を支えていたにちがいない[注55]。

シンケルは、生活世界で両立不能性に身をおかざるをえない近代資本主義社会で、ユニカートの宮殿建築にシリーズの家具デザイン作品をおき、ギリシア神殿の円柱を借用した古典主義様式の博物館に階段を設け、市民が野外の鑑賞庭園の眺望を楽しむ空間を設けた。近代市民が精神的な疎外感に陥らざるをえない都市空間であればこそ、シンケルは、旧来の市民階級特有の建築イメージを打破する方法を追究したといえよう。グローピウスとファイニンガーは1919年の革命の例外事態のなかで、ベルリン市民として、こうしたシンケルのデザイン思考に向かいあっていたのではないか。

むろんわれわれは、美術史学・建築史学におけるシンケル時代の「歴史主義」を、またドイツ歴史学における実証主義＝物語性に関する方法論的検証も知っている。にもかかわらず、なおシンケル作品の多動性・多様性、閉域の動態化に触れるとき、この建築家を輪郭づける手がかりの不足を黙過してきた。シンケルの造形活動における「没実体性」の指摘は、その不足を的確に補う。

シンケルの「没・実体性」とは、じつは脱実体性であり、ポスト実体性にほかならない。われわれはこれを「ポスト・主体性(Postsubstanz)」と解釈する。なぜなら、没・実体/ポスト実体とは制作主体による個人的様式の追究ではなく、制作行為が産出する作品の機能連関(Funktionzusammenhang)への能動的な取り組みだからである。シンケル作品の体験は「ポスト・主体性」の観点に立つと、大きく変容し、前進する。機能連関とは、目標を一義的に措定し、その問題解決を意図するという意味での主体的な機能主義ではない。シンケルは、主体性に依拠する工房制手工業を超えて、市民社会における

ポスト・主体的な工業製造に機能連関を作動させる制作行為を「デザイン」と認識した。

グローピウス

非常事態 — 規範停止/決定根拠 —

相剋・二重性 — 不決定性 — ピステイス・人格
シンケル

歴史主義 — 規範停止/決定根拠 —

多数・多様性 — ポスト主体性 — 近代市民の人格

こうしたシンケル解釈は、研究によっても証果されつつある。2012年にミュンヘンとベルリンで開催された「シンケル——歴史と詩想」展は、そのひとつである。この会場に立つ者は、シンケルが建築家・画家であり、しかしそれを超えて「デザイナー」である事態に直面した。というのも、同展は、シンケルの代表的な建築・絵画作品よりも、むしろ記念碑設計画稿、舞台上演用書割画稿、室内装飾画稿、彫刻・家具・食器作品を中核とする考究と展示を行ったからだ。そのキュレーションの最大関心のひとつは、木製の椅子に鍍金を施すような、「実験室(Labor)」精神にもとづくデザインの開発である[注56]。

周知のように、グローピウスは「呼びかけ」を具体化して、やがてバウハウス教育の図式(1922)(図39)を提示する。中心には、石材・木材・金属材・繊維材・色材・ガラス材・粘土材の造形素材を円環状に配した図式である。この図式は、産業製造を手工業の原点に、素材性に回帰させる根源的要請と理解されがちだ。だが、そうではない。これは、シンケル的な「代替物質」論に即した図式と認識するならば、要素的素材物質そのものではなく、その代替の可能性を、その没実体性を追究するためのきわめて思慮深い図式と思わざるをえない。バウハウスの根幹をなす諸「工房」の併設は、手仕事への回帰というよりも、むしろ、「ポスト・主体」にもとづく「制作活動選択の自由」にむけた実践と解釈するほうがよい。

ファイニンガーの木版画《大聖堂》制作とグローピウスのプログラムに、われわれは、ベルリンでの市民革命の希望と挫折の変転を読みとる——それは、未来にむけた「果てしない変遷」と「持続的変換」を志向する「デザイン」精神であり、また、不定性かつ没実体性への「自己解釈的」で挑発的な取り組み以外の何ものでもない。

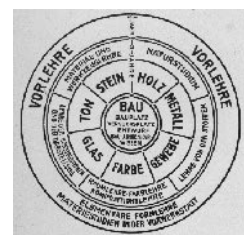


図 39.
バウハウス教育図式
1922年

8. バウハウスと「デザイン(Design/Gestaltung)」概念の転回

1919年5月2日に発行されたフライヤー『バウハウス・プログラム』は、冒頭のファイニンガーの木版画《大聖堂》に次いで「マニフェスト」と「プログラム」を掲げる。ここでは、そのなかの二つの最も重要な概念に着目しよう。Einheitとgestaltenである。この二つは、従来は「統一」と「形成する」と和訳されてきた。芸術学に即した訳語で、それ自体に問題はないけれども、両者は、じつは密接な相関関係をなす概念で、グローピウスも慎重に使用している。この点を考慮し、本稿では訳語として、いや基本概念として「統一」に代えて「共合」を、また最近のドイツ・デザイン学と芸術学の用法からとくに動詞・名詞形の「形態形成(Gestaltung)」を「デザイン」と同義とみなす。

まずGestaltを考察しよう。この概念は、近代の美学芸術学で、作品に関連する最重要のパラダイムをつくってきた。と同時に、じつはきわめて定義しがたい概念としても知られる。ラテン語formaにもとづく「Form(形式)」、およびギリシア語eikon/eidolon、ラテン語imagoにもとづく「Bild(形像)」の二つの周知の基本概念について、いま論じる必要はないだろう。それに対して、Gestaltは、ラテン語formaに由来するけれども、中高ドイツ語・新高ドイツ語のaufstellen(配置する)のように、空間的可視的な形体を対象化してきた。すなわち「形姿」といった語意・用法な語義になるが、いうまでもなく、ゲーテの論文「植物のメタモルフォーゼ」(1789)、「形態学(Morphologie)」概念の提示(1796)から、20世紀のゲシュタルト心理学にいたる歴史が示すように、生命体のかたちの把握、直観による部分と全体の認知に関連して「形態」また「形成する」の基本概念をつくってきた[注57]。

ヴィンケルマンは1764年の主著『古代美術史』第4書2章で、純粋な美しさを、物質に拘束されない神的な美しさと規定し、それを「形態」と呼んだ。

最高の美しさは表記できない性格を持ち、それは、統一(Einheit)から生まれる。この形式は、点とか線によって記述されることなく、もっぱら美しさを作りあげ(bilden)、それゆえにひとつの形態(Gestalt)となる。この形態とは、あれこれの個人に特有な事象ではなく、また、ある感情状態とか、ある情熱的感覚で示されるわけでもない。美しさと異なるこうした特徴が混入すると、統一は、壊されてしまう。[注58]

このように形態は、あくまで美意識の水準に位置し、統一性と非分割性を具備する形式の美しさを指す。カントも『判断力批判』(1790)の第一部「感性的判断力の批判」の著名な一節で、「感官の対象がもつ形式のすべては、形態(Gestalt)か遊動(Spiel)のどちらかでしかなく」、「前者の場合は、素描構想(Zeichnung)にて、後者の場合は、作曲構想(Komposition)にて、純粋な趣味判断の本来の対象が作られる」という[注59]。素描も作曲も、ある作品を生みだす構成素の配置・結合を意味するけれども、形態は、素描と関連づけて語られるように、空間芸術作品の合目的性の実現とみなされている。いうまでもないが、この「合目的性」は内的な自律性・完全性と接続しており、既述した工芸作品などにおける外的な「目的適合性」とはまったく異なる概念である。

形態概念は、さらにヘルダー、シラーでは「美しい形姿」、生き生きとした「姿」など、生を「感性的過程」に変容する働き・遊動の意味で用いられるけれども、やはり、生命形態の形成や、芸術の制作論の地平で、その確立に最も貢献した研究者は、ゲーテにほかならない。ゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832)は、1789年に論文「植物のメタモルフォーゼ(変態)」を執筆し、1796年に、形態の学として「形態学(Morphologie)」の語を初めて提唱する。だが、そのゲーテは、ヴィンケルマンほかによる従前の「形態」概念を真っ向から否定してみせた。

ドイツ人は、現実さまざまな姿をとって現われてくる存在を集約して示すために、形態(Gestalt)という言葉を用いている。この表現を用いれば、生動し変化するものが捨象され、いいかえれば、相互に作用しあって全体を形成するそれぞれが固定され、他とのつながりを立って、一定の性格を示すことになる。・・・となると、形態学なるものを紹介しようとするなら、形態について語ることは許されない(LA. I-9, S. 7) [注60]。

形態学を提唱する学者が形態概念を否定する、という奇妙な事象だ。ゲーテは、自身の行ってきた自然科学研究を集約するために1817年から7年をかけて、ともに6冊からなる『形態学論集』と『自然科学一般論集』と名付けた分冊誌を刊行した。上の一文は『形態学論集』第1巻冒頭におかれた序文「研究の意図」(1807)である。ゲーテは、「一なる存在ではなく、多からなる存在」の形態を「神的」な性質とみなしたり、あるいは量的な範疇で「一なるもの」と措定したりするヴィンケルマンやカントに対して、本質的な批判を辞さない。

しかし、あらゆる形態、なかでも特に有機体の形態

を観察してみると、そこには変化しないもの、静止したままのもの、他とのつながりを持たないものは、ひとつも見出せず、むしろすべてが運動してやむことがないといわざるをえない。(LA. I-9, S. 7)。

ここにゲーテの「形態学」、モルフェの学の目的が的確に示される。だが、じつはゲーテの発言の要諦が、ここにはないことも銘記したい。ゲーテは、理論や認識の不備を告発しているのではない。

そもそもゲーテは、観察者自身が自分自身の経験そのものを組み換えてゆく行為を、次のように要請しているのだ。

だから、多少とも自然の生きた直観に到達しようとするならば、われわれ自身が、この自然の示す実例そのままに形成を行なえるような、動的でのびやかな状態に身をおかねばならない。(LA. I-9, S. 7)

観察を行う者は、自分を観察者・解釈者という第三者的位置に安定させてはならない。対象の生成や創出を自分自身の経験に「のびやかに」組み込みえないかぎり、「直観」たりえない。芸術学でいえば、「制作(ポイエシス Poiesis)」論の提示である。ゲーテは、美的享受・美意識論・様式論から、制作論への大きな転換を呼びかけたのである。Gestalt (形態) は gestalten (形態を形成する) へと、静的な名詞から動詞へと概念の力点を移す。

すべての生物は、一なる存在 (Einzelnes) ではなく、多からなる存在である。われわれの眼に個体 (Individuum) とみえる生物でさえも、じつはやはり生命をもついくつかの自立態 (selbständiges Wesen) の集合 (Versammlung) なのである。これらの自立態は、理念や原状態 (Anlage) のうえでは同一 (gleich) であっても、現象として現れてくる際には種々さまざまで、それぞれが同一で類似しているときもあれば、同一でもなく類似さえしていないときもある。…自立態はありとあらゆるやり方でさまざまな方向にむかって無限の生産 (Produktion) を営んでゆくのだ。(LA. I-9, S. 8)

「生産」に注目しよう。創作・制作について、芸術学は、神による「無からの創出 (creatio ex nihilo)」、すなわち無から有への根源的な「創造 (schöpfen)」と、有から有を作る「創作 (schaffen)」の二つの差異を基盤におき、そのうえで「つくる/制作」をめぐる、bilden, gestalten, formen、さらにひろく machen, herstellen, hervorbringen, produziere n を適用してきた。「つくる」をめぐるこうした諸概念は、アリストテレスの語る

人間の本源的な活動、つまり「みる theoria—つくる poiesis—おこなう praxis」のひとつとして、多様な素地と射程を持つが、いまは詳細を省く。ただし、ひとつだけ看過しえない点を強調しよう。形態学 (Morphologie) の語源のモルペウス (造形者) は夢の神で、この神は、あれこれとつねに変容する人の姿を作りだしてみせることだ——つくる・生産とは、変容を実現する営みにほかならない。

形態とは、植物が種子から生長して、子葉、茎、茎葉、萼、花卉、果実へとメタモルフォーゼしてゆく姿 (ゲーテ) のように、たえず変化する。であれば、部分と全体の関係は、つねに不定で、それゆえ、一本という「まとまり (Einheit)」を持つヒマワリでさえも、部分と全体との関係は、そのつど「運動してやむことがない」。

「Einheit」については、わが国では哲学を含めて「統一」と条件反射的に訳出し、とくに芸術学では、調和すなわち「多様の統一」という常套表現が定訳化しているために、全体を成立させる諸部分を「一つに統合・結合する」との理解がつよい。だがこれは、誤解に陥りやすい。Einheit は、たとえば「単位」を意味し、それ以上、分割しえない「単体 (unit)」や個体を意味する。筆者は、意図的に「まとまり」を訳語にあてるけれども、こうした初級的な解説はともかく、やはり、変化してやまない「形態」に「統一」概念を安易に適用すべきではない。これは明記しよう。

デザイン論やバウハウス研究は、この問題につねに注意を払うべきだろう。既述したように、伝統的な芸術制作過程での、設計から物質的エンテレケイアへの進行は、部分から全体への推移と理解してよい。だが、近代デザインの制作過程に、こうした推移は適用できない。産業革命後の工場制製造産業では、部品の組み立てが、一見、部分から全体への一方進行とみえなくもないが、そうではない。それは、全体から部分への一方進行も意味しない。近代デザインは、全体と部分との複雑な交通や変容、そして設計と物質的エンテレケイアとの両立不能性を本質的な制作状況と認識した。それゆえに、たえず形態を変化させるとの意味での「gestalten (形態を形成する)」こそ、他の概念にもまして、デザイン活動で重視されるのだ。それは、閉域の動態化と言い換えてよい。

グローピウスは、『バウハウス・プログラム』に、絵画・彫刻・建築の「Einheit」を求める著名な発言を記す。だがグローピウスは、絵画と彫刻と建築という三つの部分領域をひとつに「標準化」し、統合・統一しよう (vereinheitlichen)、と要求しない。この意味での統合は「規格化」に帰結する。そもそもグローピウスは、1918年12月から1919年4月にいたる芸術評議会の苦悩にみちた活動で、芸術家や労働者、教養市民といった各市民層が、それぞれの政治・宗教・文化・歴史にまたがる複

雑で多様な思想と規範を持ちながらも、互いの相剋と矛盾のなかで自己を変革し協働する変容の可能性を模索しつつけた。この建築家は、これらの多領域の「まとまり」を、デザイン活動に方向づける提言するにすぎない。筆者はそれゆえ、あえて本稿では、統一に代えて「共合」の語を用いている。もし共合が現実に、さらに相剋や葛藤、破綻を生むとしても、共合は、それらの二重性・多重性・不決定性のもとでピステイス（信頼）を「形成」し、相剋・破綻を期待へと変換する。

周知のハーバート・リード『芸術と産業』（1934）やニコラウス・ペヴスナー『モダン・デザインの先覚者たち』（1949）からジャン・ボードリヤール『消費社会の神話と構造』（1970）、ゲルト・ゼレ『ドイツのデザイン史』（1994）への展開は、産業資本主義の社会における大量生産工程とそれを支える労働者層の拡大と大衆社会の成立を前提とし、それに対応する実用的な産業製品（industrielle Produkte）の制作・受容から、ポスト産業資本主義社会＝消費社会における商品美学へと研究の視野を拡大した。現代のデザイン論は美学・芸術学に不可欠な領域を形成している。ドイツ語圏においてははしかし、バウハウスをふくめ、用語「デザイン（Design）」は第二次世界大戦後まで重視されなかった。だが、今日、上述した Gestaltung（形態）概念を「デザイン」と同義とみなす立場が急速に市民権をえている[注 61]。

近年のビュールデクのデザイン論（2005）や、トレーベス編『美学』事典（2006）の「デザイン」項目、さらにウータ・ブランデスほかによるデザイン理論入門（2009）を手にとる者は、すでにドイツ語 Gestaltung がデザイン（Design）と同義に用いられている事実気づくだろう[注 62]。むろん、かつてのゼレの『デザインのイデオロギーとユートピア』（1973）冒頭の発言は誰もが記憶している。

形態形成（Gestaltung）という操作は、大量の生産品に美的なく仕上げを施すことになる、[...]ひとつの物が重要とみなされ、消費者個人の眼にとまるようになるのは、本質的には特別な形態形成（Gestaltung）、つまりデザイン（Design）によってである。

[注 63]

このように第二次世界大戦後に、デザインの概念が Gestaltung と等置されたとしても、当時の読者はそれを、ガーダマーの解釈学や、エーコの「開かれた作品」、トーマス・クーンの著書『科学革命の構造』（1962）と軌を一にする記述とみなし、頁を繰って、読書を進めよう。自由（純粋）芸術と応用芸術といった区分がまだ常識の時代だったから、こうした区分の「越境」や「侵犯」は、当時の思想書のキャッチコピーとなったほどに、歓迎さ

れ、そして黙過された。

だが今日、デザイン学は、1990年代以降の「美術史の終焉のあと」の議論を前提として、ラディカルな記述をとる。たとえば、ドイツのブランデス編の初学者への概説書を読みよう。同書は、デザイン理論とデザイン研究の二部構成をとる。デザイン研究の第二部が現代の「画像論的転回」を反映して人間工学やエコロジー、市場分析ほか多元的に視野を拡大することは当然だが、他方で、デザイン理論の第一部では、19世紀中葉のデザイン史で著名な英国の「アーツ・アンド・クラフツ」運動が、そもそも「社会の多数を占めた物質的貧困層にデザイン（Gestaltung）をもたらすことなく」、「富裕なブルジョワ層のもとでしか成立しなかった」と批判する。従来のデザイン理論を主導したデザイン史の前提を括弧に入れる記述である。しかも、それは、デザイン史や歴史研究の更新を提案するわけではない。ごく簡潔に、歴史と理論の関連を逆転させ、デザイン理論の再検証を求める。すなわち、興味深いことに、たとえば、産業製品のデザイン（Gestaltung）を「ゲーテが原植物（Urpflanze）や原岩石（Urgesein）にもとづいて、原理（Prinzip）を理解した」視点から、さらにはゲーテが「メタモルフォーゼを通じて他のありとあらゆる生を発展させた」視点から考察しなおすように要請する。しかも記述は、ゲーテの概念説明も書き添えないテンポの速さである[注 64]。

いうまでもないけれども、こうした記述は、ただちには首肯しえない。なぜなら、ゲーテ自然科学研究の立場からみると、上述したように、形態学や芸術学における制作に関する諸概念の異同を考察しないかぎり、誤解を生むからだ。もしゲーテの植物学・動物学研究にもとづく「形態学」を「デザイン学」と換言するのなら、それは、ゲシュタルト心理学をデザイン心理学と呼ぶに等しく、無謀でしかない。

だが、近年のこうしたデザイン学のラディカルな提言は、否定すべきではない。というのも、現代の制作論の水準で、パラフレーズや二次制作への関心が加速しているからだ。ポスト産業資本主義社会に顕著な使用・交換価値に代替する消費価値をあげるまでもなく、相似（Analogie）や相同（Homologie）という類似の地平におさまらない制作の多様性、パラフレーズの拡大が生まれているからだ。デザイン論に、形態の複雑な変容や多様さを取りこもうとすれば、文字通りのパラフレーズとしてゲーテに論及せざるをえない状況を迎えているのだろう。

バウハウスに焦点をあわせれば、われわれはいま、「形態」概念をスプリング・ボードにして、バウハウスの活動をめぐる研究史上の言説（ディスクール）をいったん言表（エノンセ）に差し戻す局面にいる。デザイン活動とは、何か——それは、造形芸術のひとつの特定領域の問題ではなく、近代の造形作品一般が担う本質的な課題にむけ

た戦いにほかならない。本稿では、グローピウスにおけるジードルングや労働組合会館、方法論的な「バウカステン」をめぐる建築デザインの再検証や、バウハウス工房作品をめぐる法的问题、他方で、バウハウス作品の具体的検討など、用意した考察を記す余裕がない。この問題は、あらためて1919年前後の時期に限って、考察を発表することとし、ユルゲン・ハーバーマスにふれてこの論考の結びとしよう。

9. ハーバーマスのグローピウス批判にむけて

新しい建築とデザインの活動は、芸術と産業技術の、すなわち「文化と生産」の統一を社会にもたらすとのモダニズムの思想を生んだ——ユルゲン・ハーバーマスはこのように指摘し、グローピウスをその担い手の筆頭にあげる。

ただし、それはグローピウスへの批判へと進む。グローピウスは「普遍的なデザイン要因となった芸術は、社会的環境にひとつの統一を与えることができる。この統一は、単純な椅子から礼拝堂までありとあらゆるものを含むひとつの文化の純粋な基礎となる、という信条に固執した」、だが、その結果、「生活世界の要求と、貨幣・権力というメディアに媒介された諸命令との間の矛盾を消しきって」しまった、と。ハーバーマスはこう批判し、その論拠を「機能主義」の解体をめぐる認識の是非におく。すなわち、近代の都市生活者に焦点をあわせると、かつては「生活の社会的機能は、どのようなものであれ、文化的宗教的な表現、労働、居住、保養、祝祭など、造形された空間を時間的に制御しながら利用するという働きに翻訳できた」、しかし、19世紀後半から「都市は別種類の機能的諸連関の交点となり、もはや個々の機能がそこに具体的にそこにあるものとして感性的に把握しえない抽象的なシステムに埋め込まれてしまった」。かつては、万博やオリンピック、あるいは都市の中央駅が世界の市民の触れあいを体験させる統一的機能を担いえたが、今日、それは解体したと、ハーバーマスは指摘する。近代建築における機能主義的な統一的世界観は、ポスト近代建築では成立しえないのだ[注65]。

ほぼ同時期のハーバーマスによる著名な講演「近代未完のプロジェクト」(1980)によれば、19世紀後半からの近代とは、科学・学術、道徳・宗教、芸術という三つの価値領域に、つまり伝統的な用語でいえば真・善・美という三つの領域にそれぞれ別様の文化的行為システムを制度化した時代にほかならない。それは、マクス・ヴェーバーをかりれば、各領域が固有の法則性をもつ以上、必然的な推移として、道具的科学技术と法理論と感性的表出表現へと制度的に分化せざるをえず、それぞれがその自立性(Eigensinn)を確立した。その結果、「学問、道

徳、芸術のそれぞれを、生活世界から切り離して、専門家の管理する自立的な領域に最終的に閉じ込めてしまうならば、文化的モデルネのうちでわれわれに残るものといえば、モデルネというプロジェクトをいっさい放棄したときに残るようなものだけとなろう」。ハーバーマスは、このように「近代 未完のプロジェクト」の議論を結ぶ。「いっさいの放棄」のあとに残るものは、表面的なく伝統にすぎず、その命脈も尽きかけている」。悲観的な展望ながら、ハーバーマスは、「緑の党」や住民運動・環境保護といったオルタナティブな運動に、あるいは現代のNPO(非営利法人)のような活動に、啓蒙主義からの「近代の未完のプロジェクト」を継承する希望を託している[注66]。

近現代のデザイン問題を考察するとき、ハーバーマスの「公共性」議論は、最も重要な座標軸である。公共性とは、行政的制度を含意しかねない日本語の語感と異なり、「開かれていること=公開性(Öffentlichkeit)」を意味し、リベラリズムを根幹とする概念である。それは近現代社会における「制度組織と生活世界」という対立項をあらためて克服しようとする戦闘的な概念にほかならない。そもそも機能主義とは、市民のよりよい生活の実現を目的とする機能にむけた活動であるべきにもかかわらず、投資額を回収したり、税金を増加したりするために、たとえば都心の過密化が推進される。それは、都市の市民のための機能主義ではない。「都市の生活世界は造形不可能なシステム連関にますます隷属する」。ハーバーマスに即して考えれば、科学技术、倫理問題、アートワールドがそれぞれのシステム機能主義によって嚴重に制度化され、生活世界の全域性を疎外している時代が現代である。都市ではない地域の市民生活でも事態は異ならない。つまり、ある地域の寺院の庭園は、文化遺産の世界的データベース・システムに登録され、地域振興のために観光行政上の経済的財としての機能が測定される。しかし、その寺院を支える地域住民の生活世界に果たす庭園本来の機能は、消失してしまう。現代では、制度組織の機能連関と、生活世界の機能連関とは、もはや接続できず、両者の統合はありえない。ハーバーマスによれば、グローピウスはこの統合を実現しようと唱導した。しかし、ハーバーマスは詳述しないけれども、グローピウスの誤解の根本がシステム機能主義の多元化を認識せず、科学技术の機能主義ひとつのみを想定し、それゆえ「技術と文化」の統一を目的化したことにある、との指摘になるだろう。

われわれは本論で、あえてカール・シュミットの「例外状態」を考察の指標においた。ハーバーマスの指摘する現代のシステム機能主義を考えると、あるシステム内で規範や主権に関する例外状態が出現するとしても、他のシステムの機能主義が作動していれば、生活世界の全

域的な「例外状態」は生じないという論理になるだろう。

だが、そうだろうか。この問題は簡潔な論理に集約しえないけれども、ハーバーマスの公共性論の根底には、18世紀後半の音楽批評の自由さ、公開性があったはずだ[注67]。音楽表現活動を実現する宮廷社会の規範とともに、音楽音の合理性、原作者の人格性への信頼、演奏・解釈者の身体性、演奏会場の時空間、聴衆の開かれた批評は協働し、当時であっても公共性の世界を開いたはずである。システム機能主義の多元化とその徹底化はたしかに現代の公共性をめぐる必然的な状況である。しかし、そうだとすると、いやそうであればこそ、あらためて共合にむけて問いなおし、生活世界の全域性を呼びかけるデザイン活動の「戦い」もありうるだろう。「未完のプロジェクト」は「終焉したプロジェクト」ではあるまい。

ハーバーマスが「近代 未完のプロジェクト」の掉尾で、今日、芸術といえども、ひとつの制度的な機能主義に閉じこもろうとしていると批判しつつ、「芸術は仮象であると主張し、それゆえに美的経験を私的なもののうちに閉じ込めようとする。こうした方向を告げる者として、初期のヴィトゲンシュタイン、中期のカール・シュミット、そして後期のゴットフリート・ベンが挙げられる」と明記する。カール・シュミットをこのように位置づける社会哲学上の観点は正当かもしれないが、筆者の本論は、デザイン活動の「私的」でない「ポスト・主体性」を取りあげ、「持続する置換」と「閉域の動態化」に着目した。もし、そうした論点が、ハーバーマスの語らない生活世界とデザインとの関連にささやかな照明をあてうるならと、希望を託したい。ゼレの発言も再度、引こう。ゼレは、バウハウスやグローピウスの活動が、本質的に近代性の矛盾を孕んでいたと指摘する。つまり、近代の産業社会において、「人間の欲求や能力を即物化し対象化して、なお総合を目指す試み」と、それを許すはずもない「すべての人間的尺度を超える暴力的な機能性」との矛盾であり、バウハウスは、こうした近代に固着かつ不変の「破綻(Umbruch)」を引き受けた「ドイツ最初の機構(Institution)」にはかならない、と[注68]。このゼレの発言は重要である。グローピウスは、矛盾を孕むとの認識と同時に、それを受肉化身体化するデザイナーだった。

「生活世界」は、むろん哲学者エトムント・フッサールが第一次世界大戦期から1920年代前半にかけて追究した現象学の基本概念のひとつでもある。それは、科学的世界観の根底をなす日常世界という二重性を帯びた認識の枠組みを告げる。かれの生活世界はあくまで認識の次元の主題で、社会哲学や芸術活動とは異なる考察だが、ヴァイマル・バウハウス開校の同時期に、この概念が哲学者によって主題化されたことは、念頭におこう。

わが国で、バウハウスの活動の根底に「生活世界」を認識し、われわれにその意義を語り続けてきたのは、向

井周太郎である。ハーバーマスが告知する現代社会の機能主義制度の分化に対峙し、向井周太郎は、困難な戦いを辞さない。ドイツ思想を熟知するこの思想家・デザイナーは、Gestaltung をゲーテに則して、「形成」をセミオーシスの本義から一貫して逸脱させない。だが、われわれは、本論の立場から、あえて向井周太郎のエチカ＝倫理的自己批判の文中の「形成」を筆者が「デザイン」に置換し、小論の結びにおきたい。これは、ハーバーマスの批判をまっすぐに受けとめつつ、あらためて錨なきポスト・モダンデザインの船をモダン・デザインの港に回航し、デザインという埠頭をつくる、その戦いのマニフェスト以外の何ものでもない。

ポスト・デザインの課題のひとつは、広い意味での社会的教育や運動の生成プロセスにあるといえます。社会的な美意識のデザイン(形成)も、真も善も、コスモスに包越してゆく新しいエチカとしての美の理想のデザイン(形成)と深くつながっています。

[注69]

この一節は、危機／例外状態にむけて、エチカ(倫理)としてのデザインの戦いを布告して怯まない。ただし、この戦いは、権力を求めない。持続する置換(グローピウス)としての「深いつながり」を呼びかける。この静かな呼びかけの声に、誰も耳をかたむけるにちがいない。

注

以下では、本誌の前田富士男編「バウハウス(1919-1933)——主要研究文献」に掲載された文献・資料については、一次資料はLit. Iと、二次資料はLit. IIとし、そのあとに著者名(書名)・刊行年を略記する。

[1] Konzept zur ersten Ansprache von Direktor W. Gropius zu den Studierenden des Staatlichen Bauhauses am 6. Mai 1919 [Bauhaus-Archiv Berlin, Archiv W. Gropius, GS3/Mappe12.] (Lit. I = *Das Staatliche Bauhaus in Weimar*, 2009, S. 236ff).
[2] グローピウスと『バウハウス・プログラム』については、以下参照。Lit. I = *Walter Gropius*, 3 Bde., Berlin 1985-87. Lit. II = *Der Architekt Walter Gropius*, 1985. Volker Wahl, *Das Staatliche Bauhaus in Weimar 1919-1925, zur Institutionengeschichte und zur Überlieferung seiner Registratur* (Lit. II = *Das Bauhaus und die Esoterik, Johannes Itten-Wassly Kandinsky-Paul Klee*, 2005, S. 20-27). Annemarie Jaeggi, *Ein geheimnisvolles Mysterium, Bauhütten-Romantik und Freimaurerei am frühen Bauhaus* (Lit. II = *Das Bauhaus und die Esoterik, Johannes Itten-Wassly Kandinsky-Paul Klee*, 2005, S. 36-45). Justus

H. Ulbricht, Apotheose und Stigmatisierung, die Avangarde im Kontext der Kulturkämpfe und des Zeitgeistes der frühen Weimarer Republik (Lit. II = *Bauhaus Streit, 1919-2009, Kontroversen um Kontrahenten*, 2009, S. 16-36). Marcel Bois, Kunst und Architektur für eine neue Gesellschaft, Russische Avantgarde, Arbeitsrat für Kunst und Wiener Siedlerbewegung in der Zwischenkriegszeit, in: Arbeit - Bewegung - Geschichte, Heft 3, 2017, S. 12-34. なお本稿では、和訳は筆者の訳出とし、訳書を参照した場合は書名を記載するが、訳文に変更を加えた箇所もある。

[3] Arbeitsrat für Kunst は従来、「芸術労働評議会」と和訳されてきた。だが、本稿では「芸術家評議会」とする。「芸術家評議会」は、第一次世界大戦後のドイツ近現代美術史・デザイン史上で最も重要な運動・団体のひとつで、論及も少なくない。しかし、表現主義運動やその他の運動を包括して継承する「11月グループ (Novembergruppe)」(1918-35)、あるいはマクス・ベックマンらの「ノイエ・ザッハリヒカイト (新即物表現 Neue Sachlichkeit)」(1925-1933)に比して、わが国では必ずしも的確な論考にめぐまれない。第一次世界大戦終末時のドイツ固有の状況を理解する必要があり、以下に、略記しよう。

芸術家評議会は、1918年12月にベルリンで設立された建築家・画家・彫刻家・評論家・芸術学者による運動で、建築家ブルーノ・タウトの主宰で始まり、1919年2月末にタウトの要望にもとづいて、グローピウス、画家セザール・クライン、建築評論家アードルフ・ベーネが運営を継承した。1921年に解散にいたる活動の歴史は、タウト研究では周知だが、「評議会」概念はここで再確認しておきたい。

ドイツ語の「評議会(ラート/レーテ Rat, Rath/pl. Räte)」は、近世以降、領邦/連邦君主制における閣議/閣僚懇談会や領邦教会制度における参事会/委員会などを指しても用いられ、広義には、専門家による審議・評議によって提案・勧告を行う委員会を指す。しかしパリ・コムユヌ(1871年)、とくにロシア革命以後、評議会は「ソビエト(cob'e't)」と同義とみなされ、労働者・兵士・農民などを代表する「評議会」を意味する。つまりドイツではとくに1918年からレーテ(Räte)は、政治的用語として、職業・居住地に応じて労働者、兵士、あるいは農民、市民といった集団、とくにプロレタリアート層の団体から選出され、その団体の委任(Mandat)を受けて活動する「評議会」を意味した。つまり評議員の選出は、基本的に自由投票選挙をとらず、委任によるため、議会制民主主義と別様な方向を歩む。Arbeitsrat für Kunstは、文字上で、労兵(労働者・兵士)評議会のように、芸術家と労働者の協働する評議会と理解されがちだが、そうではない。タウトやグローピウスの主宰したこの評議会の構成員にプロレタリアート労働者層が参加した事実はない。ベルリンの芸術家たちは、労働者層と協働してひとつの評議会を設けるのではなく、まず芸術家集団をプロレタリアート層に位置づけ、そのうえで労働者層なり農民層なりと連帯しようとする立場をとった。これは、他のヨーロッパ諸国におけ

る芸術上の「イズム」とは異なり、先端的な政治意識から成立した。この芸術家の運動が評議会＝ラートにほかならない。言い換えれば、「芸術家評議会」はある意味で、アヴァンギャル的なパラドクス概念とみなしてもよい。なぜなら芸術家は、一般にドイツ社会では、上位市民層(Grossbürgertum)、有産市民層(Besitzbürgertum)とは異なる教養市民層(Bildungsbürgertum)に属すから、その芸術家が評議会(ラート)を形成し、第四層の労働者層(Arbeiterklasse)に協働する姿勢は、独特な能動性を示すことになる。むしろこのような伝統的な四層の市民階級構成は、この時期に大きく変容するから、慎重に考えるべきだが、評議会制の問題が市民層間の争闘としての「ドイツ革命」の根幹にかかわる以上、「芸術家評議会」運動の独特さは、表現主義運動とも異なる意味でも、強調せざるをえない。

ドイツ国(Deutsches Reich)は、第一次世界大戦で敗勢に陥り、1918年11月11日、ドイツと連合国の休戦協定で一応の終結をみたが、その背景は周知のように、10月末から生じた海軍水兵の出撃命令不服従を契機とするいわゆる「11月革命(Novemberrevolution)」にある。キールでは、不服従で処罰された水兵たちへの抗議のデモが下士官・兵士、また造船・海運業の労働者の参加で拡大した。こうして、実際の世界大戦の戦況よりもむしろ重要な政治革命が2019年5月まで、つまりパウハウス開校時まで続く。キールでの抗議デモや運動を支えた労働者/プロレタリア層の下士官・兵士や労働者の集団は、「兵士評議会(Soldatenrat)」、また「労兵(労働者・兵士)評議会(Arbeiter- u. Soldatenrat)」と呼ばれる組織に発展した。一般に、評議会が国家的政治制度に拡大するとき、各評議会からなる中央評議会(Zentralrat)を形成し、行政・管理の権利が委託され、ここでは選挙も実施される。けれども、基本的な局面では、市民の自由投票選挙を基本とする議会民主制は、職分的集団内の委任選出にもとづく評議会制に対しては反対する事態が明らかになる。

1918年11月9日、ベルリンで開催されたドイツ国国民議会(国会)の議事は、内閣制への改憲問題ほか、混乱に終始したが、君主制から共和制への移行、そして社会主義への取り組みが確認された。とくに労兵評議会の国会への参加が緊急に要請され、市内の各企業の労働組合幹事(Obleute)の協力も急がれた。しかし、この混沌とした局面のさなか、同日に急遽、皇帝直属のドイツ国暫定宰相に社会民主党(SPD)党首フリードリヒ・エーベルトが指名・選出された。かれは、労働者層職人階級の出身だが、11月以降の政治状況における「議会主義か大衆行動か、政治改革か革命か、議員か評議員か」、あえて比喻を用いれば、「日中の会議(Tag)か終業後夕刻の評議(Rat)か」の選択で、前者の側の可能性を選択した。12月は、軍国主義と軍部の複雑な動向もあり、評議会の運動も突出しなかった。しかし1919年1月15日、共産主義的な急進派「シュバルタクス団(Spartakusbund)」に対する軍部の弾圧は、周知のローザ・ルクセンブルク殺害をもたらした。

しばしば1918年11月のドイツ革命と語られるが、最も重要

な日付は、1919年1月19日に実施されたドイツ国最初のドイツ国民議会選挙であろう。初めて女性参政権も実現をみた国民総選挙は、15日の事件から4日後に実施されたが、エーベルトの主導するSPDは単独で最高の得票率37%を獲得し、中央党とドイツ民主党の中道派をふくめると、比例代表制ゆえ、議会423議席の8割ちかくを占めた。評議会運動を担う左派の独立社会民主党ほかは約20%の得票にとどまり、ここに評議会派の革命運動は後退を迎えた。ヴァイマルで2月6日から21日にかけて開かれた国民議会は議会主義を掲げ、新憲法の制定準備を決定し、11日の大統領選挙で与党はエーベルトをドイツ国初代大統領に選んだ。ドイツ国の議会共和制（いわゆるヴァイマル共和制）はここから出発する。激しい議論をへて7月31日、近代民主主義の誕生を告げる「ドイツ国憲法(Verfassung des Deutschen Reichs)」が採択され、8月11日に制定、14日に公布された。評議会制を志向したタウトの活動を「ユートピア的」と形容する認識は間違いでないけれども、グローピウスがドイツの共和制への展開において、むしろ苦悩と相剋のもとで「芸術家評議会」を担っていた事実は看過すべきではない。

ドイツ11月革命については下記参照。Sebastian Hafner, *Die deutsche Revolution, 1918/1919, Wie war es wirklich?*, München 1979(セバステリアン・ハフナー『裏切られたドイツ革命——ヒトラー前夜』山田義顕訳、平凡社、1989年)。Detlev J.K. Peukert, *Die Weimarer Republik, Krisenjahre der Klassischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1987。Wolfgang Mommsen, *Bürgerliche Kultur und Künstlerische Avantgarde 1870/1918, Kultur und Politik im Kaiserreich*, Frankfurt a.M. 1994。Karl-Uwe Merz, *Das Schreckbild, Deutschland und Bolschewismus 1917 bis 1921*, Berlin 1995。Peter Hoeres, *Die Klutur von Weimar, Durchbruch der Moderne*, Berlin 2008。Revolution und Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1920, Karl Christian Führer, Jürgen Mittag, Axel Schildt u. Klaus Tenfelde (Hg.), Essen 2013。Axel Weipert, *Das Rote Berlin, eine Geschichte der Berliner Arbeiterbewegung 1830-1934*, Berlin 2013。

[4]「芸術家評議会」とブルーノ・タウトは、以下参照。*„Ausstellung für unbekannte Architekten“*, Berlin 1919, Graphisches Kabinett von J. B. Neumann, Weimar 1919, Museum am Karlsplatz, Magdeburg 1919, Kunsthalle. *Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918-1921*, Manfred Schlösser(Hg.), Ausst. Kat., Berlin: Akademie der Künste 1980。Eberhard Steneberg, *Arbeitsrat für Kunst. Berlin 1918-1921*, Düsseldorf: Marzona 1987。Regine Prange, *Architekturphantasie ohne Architektur? Der Arbeitsrat für Kunst und seine Ausstellungen*, in: Thorsten Scheer, Josef Paul Kleihues, u. Paul Kahlfeldt (Hg.): *Stadt der Architektur. Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000*. Ausst. Kat., Berlin 2000, S.93-103。Karl Ernst Osthaus, *Reden und Schriften. Folkwang - Werkbund - Arbeitsrat*. Köln 2002。

Paul Weber u. Andreas Marx, Ludwig Mies' unrealisierte Teilnahme an der „Ausstellung für unbekannte Architekten“ (1919), *Materialien zur Entwicklungsgeschichte Mies van der Rohes*, in: *Berlin in Geschichte und Gegenwart*, Werner Breunig u. Uwe Schaper (Hg.), Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 2009, S.195-263。Marcel Bois, „Die Kunst!, das ist eine Sache!, wenn sie da ist“, zur Geschichte des Arbeitsrates für Kunst in der frühen Weimarer Republik(Lit. II = *bauhaus imaginista*, 2019)。Bruno Taut 1880-1938. Barbara Volkmann(Hg.), Ausst. Kat., Berlin: Akademie der Künste 1980。Iain Boyd Whyte, *Bruno Taut, Baumeister einer neuen Welt, Architektur und Aktivismus*, Stuttgart 1981。土肥美夫『タウト 芸術の旅——アルプス建築への旅』岩波書店、1986年。Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol, Bruno Taut und Paul Klee, zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*. Hildesheim 1991。Bruno Taut, 1880-1938, *Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Winfried Nerdinger, Kristiana Hartmann, Matthias Schirren u. Manfred Speidel(Hg.), Stuttgart u. München 2001。

[5] Aufruf, in: *Die Schöne Rarität*, Dezember 1918。11月グループについては、下記参照。10 Jahre Novembergruppe, Will Grohmann (Hg.), Sonderheft von *Kunst der Zeit*, Berlin 1928。Helga Kliemann, *Die Novembergruppe*. Berlin 1969。Christoph Wilhelmi, *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900, ein Handbuch*. Stuttgart 1996。Freiheit, die Kunst der Novembergruppe 1918-1935, Th. Köhler, R. Burmeister u. J. Nentwig(Hg.), Ausst. Kat., Berlin 2018。

[6] Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München (1985) 1991, S. 442f. (ハンノ=ヴァルター・クルフト『建築論全史——古代から現代までの建築論事典』竺覚暁訳、中央公論美術出版、2009年)。なお、筆者は本稿では論じる余裕がないけれども、19世紀末からドイツ工作連盟をふくめ、バウハウス開校にいたるまでのドイツ建築・デザイン史については、近年で研究も進捗している。その重要なひとつは、ジョン・V・マシユイカ『ビフォー・ザ・バウハウス——帝政期ドイツにおける建築と政治 1890-1920』2005年、である。Lit. II = J.V. Maciuka, *Before the Bauhaus*, 2005。を参照。

他方で、わが国におけるバウハウスの受容史研究に眼を転じると、国内の研究アーカイヴが未整備な状況もあつたか、いまだ進展をみていない。桑澤洋子の開設した「桑沢デザイン研究所」(1945年設立)とW・グローピウス、あるいはバウハウス・デザインの関連・受容史研究は、最近の「桑沢文庫」(2003年～)や、沢良子『<ふつうをつくる>暮らしのデザイナー——桑澤洋子の物語』(桑澤学園監修、美術出版社、2018年)などの研究書出版の努力で進捗している。バウハウス研究領域でも、後藤文子による綿密な日本国内の「バウル・クレア受容史」のよ

うな学術的研究成果が望まれる現在である。後藤文字編「日本の美術館とパウル・クレー：関連文献」(Lit. II=『パウル・クレー——創造の物語』2006年、216-228頁)。

[7] Konzept zur ersten Ansprache von Direktor Walter Gropius zu den Studierenden des Staatlichen Bauhauses am 6. Mai 1919 (Lit. I=*Das Staatliche Bauhaus in Weimar, Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926*, 2009. S. 236ff).

[8] 谷喬夫「シュミットとハーバーマス——政治における近代とはなにか」、『カール・シュミットとその時代——シュミットをめぐる友・敵の座標』初宿正典・古賀敬太編、風行社、1997年、343-368頁。田中純「レヴィヤタン解剖——イメージ・表象・身体」、『カール・シュミットと現代』白井隆一郎編、沖積舎、2005年、35-74頁。

シュミットによる第一次世界大戦後の状況に関連する著作は以下の通り(改訂・再版の異同もあるが、初版を記載)。筆者の参照した版は<>で表記。略号[CS]は和訳と頁を示す。

Politische Romantik, München u. Leipzig 1919 <2. Aufl., 1925> (『政治的ロマン主義』大久保和郎訳、みすず書房、1970年。『#』橋川文三訳、未来社、1982年 [CS:政治])。 *Die Diktatur, von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf*, München u. Leipzig 1921 <1. Aufl., 1921> (『独裁——近代主義国家の起源からプロレタリア階級闘争まで』田中浩・原田武雄訳、未来社、1991年 [CS:独裁])。 *Politische Theologie, vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. München u. Leipzig 1922 <7. Aufl., 1996> (『政治神学』田中浩・原田武雄訳、未来社、1971年 [CS:神学])。『#』長尾龍一訳、『カール・シュミット著作集 I ——1922-1934』慈学社、2007年、所収)。 *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*, München u. Leipzig 1923 <2. Aufl., 1926> (『現代議会主義の精神的状況』樋口陽一訳、岩波文庫、岩波書店、2015年 [CS:議会])。 *Römischer Katholizismus und politische Form*, Hellaerau 1923 <2. Aufl., 1984> (『ローマカトリック教会と政治形態』小林公訳、『カール・シュミット著作集 I ——1922-1934』慈学社、2007年、所収 [CS:カト])。

シュミット研究については、以下参照。

Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum, Berlin 1950. Paul Noack, *Carl Schmitt, eine Biographie*. Berlin 1993. *Carl Schmitt, der Begriff des Politischen, ein kooperativer Kommentar*, R. Mehring (Hg.), Berlin 2003. 『カール・シュミットとその時代』初宿正典・古賀敬太編、風行社、1997年。『カール・シュミットと現代』白井隆一郎編、沖積舎、2005年。小山裕『市民的自由主義の復権——シュミットからルーマンへ』、勁草書房、2015年。

[9] ジョルジョ・アガンベン『例外状態』上村忠男・中村勝己訳、未来社、2007年、74頁(Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Torino 2003.)。

[10] キリスト教建築と教会法・教会制度との関連の研究は、

1919年当時、必ずしも進捗していない。重要な建築史研究者パウエル・フランクル(1878-1962)は、ミュンヘン大学にて中世の教会建築をゲシュタルト心理学的に分析する方向を歩み、また第二次世界大戦後のハンス・ヤンツェンのゴシック建築研究やエルヴィン・パノスキーの『ゴシック建築とスコラ学』(1951)の優れた研究も、いわば哲学・神学と建築空間との関連の追究であり、畢竟、キリスト教における典礼や教会法・制度、権力の問題を主題にはしない。そうした関心は、1960年代以降、カトリックの第二ヴァティカン公会議や、学術領域における解釈学の議論と連動して大きく展開するといえよう。美術史学で今日、アガンベンの諸研究が注目される所以である。

[11] グローピウスの《教員用住宅》については、Lit. II = Ch. Engelmann u. Ch. Schädlich, 1991. および Lit. II = Dorothea Fischer-Leonhardt, 2005. を参照。運用美学は以下参照。Martin Warnke, *Zur Situation der Couchette*, in: *Stichworte zur »Geistigen Situation der Zeit«*, 2. Bd., *Politik und Kultur*, Jürgen Habermas (Hg.), edition suhrkamp, Fr. a. M. 1979, S. 673-687. Andreas Dorschel, *Gestaltung, zur Ästhetik des Brauchbaren*, Heidelberg 2002, S. 17ff.

[12] 木幡順三「レトリック——その光と影」、『美意識の現象学』慶應通信、1984年、307頁。

[13] A. Dorschel, 注[11], S. 50f.

[14] 小山裕、注[8]。河本英夫『臨床するオートポイエーシス——体験的世界の変容と再生』青土社、2010年。同『損傷したシステムはいかに創発・再生するか——オートポイエーシスの第五領域』新曜社、2014年。Anne Harrington, *Die Suche nach Ganzheit, die Geschichte biologisch-psychologischer Ganzheitslehren, vom Kaiserreich bis zur New-Age-Bewegung*, Hamburg 2002.

[15] Lit. II = *Bauhaus design, die Produkte der neuen Sachlichkeit*, 2009.

[16] Claus K. Netuschil (Hg.), *Bauhaus-Archiv Darmstadt, Bilanz und weltweite Wirkung*, Darmstadt 2019,

[17] Kristina Kratz-Kessemeier, *Wegebereiter einer freien Moderne, zur kunstpolitischen Rolle der Novembergruppe in der Weimarer Republik*, 注[5], *Freiheit, die Kunst der Novembergruppe 1918-1935*, 2018, S. 30-39.

[18] Paul Noack, 注[8], S. 40.

[19] 前田富士男「ヴェルフリンとアイコニック・ターン——新しい『イメージ学』の時代に」、『芸術学』19号(ヴェルフリン『美術史の基礎概念』出版100年記念)、三田芸術学会、2016年3月31日、66-79頁。前田富士男「前衛としてのグラフィックの〈方位〉——パウハウス創立100周年とヨースト・シュミット」、『学術研究助成紀要』2号、DNP文化振興財団、2019年11月22日、196-208頁。

[20] アガンベン、注[9]、50頁。

[21] 「ドイツ国憲法(通称「ヴァイマル憲法」)」については、下記の研究と所収の文献を参照。Udo Di Fabio, *Die Weimarer*

Verfassung, Aufbruch und Scheitern, München 2018.

[22] Peter Gay, *Weimar culture, the outsider as insider*, NY 1968(ピーター・ゲイ『ワイマール文化』到津十三男訳、みすず書房、1970年)。ドイツ語訳書名は、Peter Gay, *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit, 1918-1933*, übersetzt von Helmut Lindemann. Fr. a. M. 1970.

[23] *Die konservative Revolution in Deutschland, 1918-1932, ein Handbuch*, Armin Mohler u. Karlheinz Weissmann(Hg.), (1972), Graz 2005。 蔭山宏『ワイマール文化とファシズム』みすず書房、1986年。 Peter Hoeres, *Die Kultur von Weimar, Durchbruch der Moderne*, Berlin 2008。 *Quellen zur Innenpolitik der Weimarer Republik 1918-1933*, Nils Freytag(Hg.), Darmstadt 2010。 わが国のドイツに関する歴史学、思想史、宗教史、文化史、文学史、芸術史、建築史の記述において同一のドイツ語に多様な訳語が採用されており、その点に関し、各領域それぞれの研究者の姿勢と努力はよく理解するとしても、歴史研究としての美術史学の立場からみて、ドイツ再統合後のわが国の学術的作業として、いまは訳語や表記の再編に努めるべき局面と思われる。

[24] ヴァイマル州立バウハウスの校名については、ドイツ史と大公国史も知る必要がある。ドイツは、近世以降、神聖ローマ帝国衰退後もその地方国家として領邦(連邦)国(Landesstaat)を形成し、絶対主義国家的統一を果たさなかった。18世紀のヴァイマルは、ゲーテを重用したカール・アウグスト公(Herzog)で知られるように、領邦君主国の一翼を担うザクセン・ヴァイマル・アイゼナハ公国(Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach)の主都だった。ドイツは、ウィーン会議(1815)から、国名を「ドイツ連邦(Deutscher Bund)」とし、35の君主国と自由都市からなる連邦国となる。ヴァイマルは、カール・アウグストが大公の爵位をえて、ザクセン・ヴァイマル・アイゼナハ大公国(Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach)の主都となった(ちなみに連邦内の序列は、王国・大公国・公国)。

ドイツは1871年、プロイセン王国を盟主とする25国の連邦からなる「ドイツ国(Deutsches Reich)」を実現した。オットー・フォン・ビスマルクの政治改革と対外戦略によって、普仏戦争を機に、神聖ローマ帝国時代につぐドイツ統一となり、帝政国家ゆえ第二帝国とも呼ばれるが、ナチ・ドイツの第三帝国とともに、あくまで通称にすぎない。ドイツ国は、立憲君主制(konstitutionelle Monarchie)による帝政ゆえ、国家の最高部に皇帝(Kaiser)と宰相(Reichskanzler)を、そして連邦盟主たるプロイセン王国として国王(König)と首相(Kanzler)をおいた。けれども、皇帝と国王、宰相と首相とは同一人で、第一期(1871-1888)の皇帝・国王はヴィルヘルム1世、宰相・首相はビスマルク、短期の第二期を省くと、第三期(1888-1918)の皇帝・国王はヴィルヘルム2世、宰相・首相は多数の就任後、敗戦時の1918年にはマクス・フォン・バーデン公が要職をになった。つまり、都市ベルリンは、ドイツ国首都で、かつプロイセン王国主都でもある二重性を帯びていた。こうした二重性は、1918

年11月からの政治の変動状況に大きく作用し、そこに評議会制や共和制、そして軍部体制が関わる三重、四重のカオスの状況が生まれた(注[3]参照)。

ヴァイマルについてみれば、ザクセン・ヴァイマル・アイゼナハ大公国の君主は、1902年よりヴィルヘルム・エルンスト大公が任に就いた。ベルリンでは1918年11月9日、帝国議会にてドイツ国宰相/プロイセン王国首相マクス・フォン・バーデン公は、ドイツ国皇帝/プロイセン王国国王ヴィルヘルム2世に退位を要請し、混乱のうちにヴィルヘルム2世の辞任と君主制解消、そして共和制への移行が確認された。その推移で、兵士評議会を率いた社会民主主義者アウグスト・パウデルトによるヴァイマルのヴィルヘルム・エルンスト大公への非難もあって、大公は自身の退位と大公国における君主制の解消を命じた。1918年11月より、ドイツは、国名は変わりなく「ドイツ国(Deutsches Reich)」のままながら、連邦内の諸君主国を共和制度的な州とし、大公国も「ザクセン・ヴァイマル・アイゼナハ自治州(Freistaat Sachsen-Weimar-Eisenach)」となり、その主都を同じくヴァイマルにおいた。1919年4月に開校するバウハウスの名称 Staatliches Bauhaus in Weimar を本稿で「ヴァイマル州立バウハウス」と訳出する所以である。

あえて以上に略述を試みたのも、ドイツ再統一(1990)、そしてバウハウス100周年(2019)を迎え、ドイツにおける資史料研究状況が大きく進展しているからである。いうまでもないが、ドイツ国は、第二次世界大戦敗戦後、連合国の占領をへて1949年にいわゆる西ドイツ・東ドイツに分断され、ドイツ連邦共和国(BRD)とドイツ民主共和国(DDR)となったが、1990年にDDRを編入する再統合が実現し、16の州・都からなるドイツ連邦共和国(Bundesrepublik Deutschland)は首都をベルリンに定めた。

[25] Lit. II = *Bauhaus Streit, 1919-2009, Kontroversen und Kontrahenten*, 2009。 Lit. II = *Ums Streit Bauhaus*, 2009。 Lit. II = *Das bauhaus gibt es nicht*, 2019。

[26] Lit. II = *Das Weimarer Bauhaus, ein Studienbuch zu seiner Geschichte 1919-1926*, 2019, S. 71ff。

[27] 前田富士男「ドイツ20世紀美術のモダニズムと<エキュメニズム>——パウル・クレーを視野において」、『言語文化』36号、明治学院大学言語文化研究所、2019年3月、352-379頁。 Christopher Clark u. Wolfram Kaiser(Hg.), *Kulturkampf in Europa im 19. Jahrhundert*, Leipzig: Uni. Verlag 2003。 R. Rouse u. S. C. Neill(Hg.), *Geschichte der Ökumenischen Bewegung, 1517-1948*, Göttingen 1958。 Magdalena Bushart, *Am Anfang ein Missverständnis, Feiningers Kathedrale und das Bauhaus-Manifest*(Lit. II = *modell bauhaus*, 2009, S. 30ff)。 Walter Gropius, *Der freie Volksstaat und die Kunst*(Lit. II = *Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918-1921*, 1980, S. 107)。

[28] レール研究は、下記参照。 Constanze Hofstaetter, *Karl Peter Röhl und die Moderne*, Petersberg 2007。

[29] 一貫してバウハウスの「矛盾」を追究してきたヴルフ・ヘアツォーゲンラートの多数の研究成果の意義は、必ずしもわれ

われの「デザイン」理解と一致しないけれども、ここに明記しておきたい。かれの研究は、バウハウスの5つの相異なった活動相の指摘に始まり、そして第二次世界大戦後の「バウハウス50周年」、ドイツ再統合後の「バウハウス100周年」の歴史研究を踏まえ、「誰もが異なったバウハウスをつくり」、「バウハウスは存在しない」と論じる。これは、本論で取りあげる「不決定性」と異なる観点である。Lit. II = *bauhaus utopien, Arbeiten auf Papier*, 1988. Lit. II = *Das bauhaus gibt es nicht*, 2019. を参照。

[30] Lit. I = *Das Staatliche Bauhaus in Weimar, Dokumente zur Geschichte des Institutes 1919-1926*, 2009, S. 68.

[31] Lit. I = *Das Staatliche Bauhaus in Weimar, Dokumente zur Geschichte des Institutes 1919-1926*, 2009, S. 782ff.

[32] Regine Prange, 注[4], 2000, S. 93f.

[33] 下記参照 Eberhard Steneberg, 注[4], 1987, S. 3-9. Manfred Schlösser(Hg.), 注[4], 1980, S. 88f. Charles W. Haxthausen, W. Gropius and L. Feininger: *Bauhaus Manifesto*, 1919(Lit. II = *Bauhaus 1919-1933, Workshops for Modernity*, 2009, p. 64-77).

[34] Eberhard Steneberg, 注[4], 1987, S. 45. Manfred Schlösser(Hg.), 注[4], 1980, S. 90f.

[35] モルツァーンは、下記参照。Christian Gries, *Johannes Molzahn und der Kampf um die Kunst in Deutschland der Weimarer Republik*, Diss., Universität Augsburg, 1996. Brigitta Milde, *Johannes Molzahn und sein Freundeskreis* (Lit. II = *100 Jahre Bauhaus, Vielfalt, Konflikt und Wirkung, Nachkriegsexpressionismus und Bauhausgründung*, 2019, S. 51-70).

[36] 紙面4頁は、下記参照。Eberhard Steneberg, 注[4], 1987, S. 13-16.

[37] 同紙掲載文はタウトの投稿と思われるが、ネルディンガーは採録しない。W. Nerdinger, K. Hartmann, M. Schirren u. M. Speidel(Hg.), 注[4], S. 406.

[38] Justus H. Ulbricht, *Apotheose und Stigmatisierung, die Avangarde im Kontext der Kulturkämpfe und des Zeitgeistes der frühen Weimarer Republik*(Lit. II = *Ums Streit Bauhaus*, 2009, S. 16ff).

[39] Birgit Bernard, *Den Menschen immer mehr zum Menschen machen. Ernst Hardt 1876-1947*, Essen 2014,

[40] *Wenzel Hablik, Expressionistische Utopien, Malerei, Zeichnung, Architektur*, Ausst. Kat., München 2017.

[41] Hartwig Gebhardt, *Auf der Suche nach nationaler Identität, publizistische Strategien in der Leipziger »Illustrierten Zeitung« zwischen Revolution und Reichsgründung*, in: *Bilder der Macht, Macht der Bilder, Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, St. Germer u. M. F. Zimmermann(Hg.), München 1997, S. 310-323.

[42] 国民追悼碑の研究は下記参照。Michael Nungesser, *Das*

Denkmal auf dem Kreuzberg von Karl Friedrich Schinkel, Ausst. Kat., Berlin 1987.

[43] グローピウスの家系図は下記参照。Lit. II = *Walter Gropius, Visionary Founder of the Bauhaus*, 2019, p. xff.

[44] ファイニンガー《大聖堂》とシンケルとの関連は下記の研究ほかで言及されるが、進捗をみていない。Ulrike Bestgen, *Wie kann Weimar zu neuer Blüte gelangen? »Gropius the Romantic« und der vermeintliche Kampf gegen die klassische Weltanschauung*(Lit. II = *Das Bauhaus kommt aus Weimar*, 2009, S. 22).

[45] シンケル研究は下記参照。

Gustav friedrich Waagen, *Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler*, als Reprint der ersten Biografie Schinkels von 1844, Werner Gabler(Hg.), Düsseldorf 1980. *Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, Alfred von Wolzogen(Hg.), 4 Bde., Berlin 1862-1884/1981. Karl Friedrich Schinkel, *Das Architektonische Lehrbuch*, Goerd Peschken(Bearb.), Berlin 1979/2001. Andreas Haus, *Karl Friedrich Schinkel als Künstler, Annäherung und Kommentar*, München 2001.

Helmut Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel. Bild-Erfindungen*, München 2007. *Klassizismus-Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*. Annette Dorgerloh, Michael Niedermeier, Horst Bredekamp(Hg.), München 2007. *Karl Friedrich Schinkel, Geschichte und Poesie*, Hein-Th. Schulze Allcappenberg, Rolf H. Johannsen u. Christiane Lange(Hg.), Ausst. Kat., Berlin/München 2012. Reinhart Strecke, *Schinkel oder die Ökonomie des Ästhetischen*, Berlin 2017. ヘルマン・プント『建築家シンケルとベルリン——19世紀の都市環境の造形』杉本俊太訳、中央公論美術出版、1985年(Heermann G. Pundt, *Schinkels Berlin, a Study in Environmental Planning*, Cambridge, Mass. 1972.)。

[46] 前田富士男「ヴェルフリンとアイコニック・ターン——新しい『イメージ学』の時代に」、注[19]、前田富士男「ジェネティック・アーカイヴにおける〈歴史〉の再検証——ポスト・ヒストリカルとポスト・メディアム、そして《江之浦測候所》」、『Booklet27 芸術とアーカイヴ——ジェネティック・エンジン』慶應義塾大学アート・センター、2019年、8-32頁。Ch. Maar u. H. Burda(Hg.), *Iconic turn, die Macht der Bilder, Materialästhetik, Quellentext zu Kunst, Design und Architektur*, D. Rübél, M. Wagner u. V. Wolff(Hg.), Berlin 2005. Gert Selle, *Geschichte des Design in Deutschland*, Fr. a. M., NY 1994.

[47] Gert Selle, 注[46].

[48] *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, Königl. Technische Deputation für Gewerbe(Hg.), Peter Chr. W. Beuth(Bearb.), 1. Teil(1821-1830) u. 2. Teil(1830-1837), Berlin

1821-37/1863.

[49] Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 Bde., Berlin 1837. Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, (Stuttgart 1842, 2. Aufl. mit Zusätzen v. J. Burckhardt, 1848, 3. umgearb. Aufl. 2 Bde. 1858), 4. Aufl. v. Wilhelm Lübke, Stuttgart 1861. *Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart*, Bde. I-III, Ernst Guhl u. Joseph Casper (Hg.), Bd. IV, Wilhelm Lübke u. Joseph Casper (Hg.), Stuttgart 1851 (1845)-56 (= Bildatlas zu Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte*). 画像・図解総覧の近代科学史にしめる重要性は、下記参照。Konstruierte Sichtbarkeiten, *Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*, Martina Heßler (Hg.), Paderborn 2005. *In Bildern denken? Kognitive Potentiale von Visualisierung in Kunst und Wissenschaft*, U. Nortmann u. Ch. Wagner (Hg.), Paderborn 2010.

[50] Selle, 注[46], S. 35ff.

[51] Selle, 注[46], S. 37.

[52] Schinkel, *Geschichte und Poesie*, 注 [45], S. 242f. Reinhard Wegner, *Karl Friedrich Schinkel, die Reise nach Frankreich und England im Jahre 1826*, München 1990.

[53] Haus, 注[45], S. 367ff.

[54] Haus, 注[45], S. 367.

[55] Friedrich Wilhelm Graf, *Der Protestantismus, Geschichte und Gegenwart*, München 2006 (フリードリヒ・グラーフ『プロテスタンティズム』野崎卓道訳、教文館、2008年)。深井智朗「ドイツにおいてプロテスタントとは何であるのか」、『言語文化』36号、特集「ドイツ美術とプロテスタンティズム」、明治学院大学言語文化研究所、2019年、228頁以下。深井智朗『十九世紀のドイツ・プロテスタンティズム——ヴィルヘルム帝政期における神学の社会的機能についての研究』教文館、2009年。

[56] Nadine Rottau, Schinkel der Moderne, Gewerbeförderung und Design, in: *Schinkel, Geschichte und Poesie*, 注[45], S. 227ff. Fabienne Meyer, Die Zeichnung, Labor der Kunst, Labor der Wissenschaft, in: *Schinkel, Geschichte und Poesie*, 注[45], S. 283ff.

[57] Ferdinand Weinhandl, *Zum Gestaltproblem bei Aristoteles, Kant und Goethe*, Erfurt 1927. Lothar Wolf u. Wilhelm Troll, *Goethes morphologischer Auftrag, Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie*, Heft 1, Schriftenreihe: Die Gestalt, Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, W. Troll u. L. Wolf (Hg.), Leipzig 1940. David Katz, *Gestaltpsychologie*, Basel 1944. Annette Simionis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin, Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*, Amsterdam

1981.

[58] Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, Digitalisat 4, 61 (ヴィンケルマン『古代美術史』中山典夫訳、中央公論美術出版、2001年)。

[59] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, Akad. Ausg., V. 225 (カント『判断力批判』牧野英二訳、『カント全集』8・9巻、岩波書店、2000年。同『判断力批判』熊野純彦訳、作品社、2015年)。

[60] J. W. v. Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Dorothea Kuhn u. Wolf von Engelhardt (Hg.), I. Abtl.: 11 Textbde., II. Abtl.: 14 Kommentarabde., III. Abtl.: 2 Registerbde., die Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher, Leopoldina, Weimar u. Stuttgart 1947-2019. [略号 LA]. 下記を参照。ゲーテ「形態学序説」前田富士男訳、『ゲーテ全集 14』潮出版社、1980年、39-49頁。
[61] Herbert Read, *Art and industry, the principles of industrial design*, London 1934 (H. リード『インダストリアル・デザイン』勝見勝・前田泰治訳、みすず書房、1957年)。Nikolaus Pevsner, *Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius*, New York 1949 (N. ペヴスナー『モダン・デザインの展開——モリスからグロピウスまで』白石博三訳、みすず書房、1957年)。Jean Baudrillard, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris 1970 (J. ボードリヤール『消費社会の神話と構造』今村仁司・塚原史訳、紀伊國屋書店、1979年)。Selle, 注[46]。

[62] Bernhard E. Bürdek, *Design, Geschichte, Theorie und Praxis der Produkt*, Basel 2005. *Metzler Lexikon Ästhetik, Kunst, Medien, Design und Alltag*, Achim Trebeß (Hg.), Stuttgart 2006. *Designtheorie und Designforschung*, Uta Brandes, Michael Erlhoff u. Nadine Schemmann (Hg.), Berlin 2009. Petra Eisele u. Bernhard E. Bürdek, *Design, Anfang des 21. Jahrhunderts, Diskurse und Perspektiven*, Frankfurt a. M. 2011.

[63] Gert Selle, *Ideologie und Utopie des Design, zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung*, Köln 1973, S. 16, S. 21 (ゲルト・ゼレ『デザインのイデオロギーとユートピア』阿部公正訳、晶文社、1980年)。

[64] *Designtheorie und Designforschung*, 注[50], S. 32.

[65] ユルゲン・ハーバーマス「近代建築とポストモダン建築」(1981)、『新たな不透明性』河上倫逸監訳、松籟社、1995年、29頁以下 (J. Habermas, *Moderne und postmoderne Architektur* (1981), in: J. Habermas, *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt a. M. 1985.)。

[66] ユルゲン・ハーバーマス「近代——未完のプロジェクト」(1980)、『近代 未完のプロジェクト』三島憲一編訳、岩波現代文庫、岩波書店、2000年、4頁以下 (J. Habermas, *Die Moderne, ein unvollendetes Projekt*, in: J. Habermas, *Kleine politische Schriften (I-IV)*, Frankfurt a. M. 1981.)。

[67] ユルゲン・ハーバーマス『公共性の構造転換』細谷貞雄訳、未来社、1973年、59頁以下(J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit, Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied 1962.)。

[68] Selle, *Geschichte des Design in Deutschland*, 注[46], S. 157f.

[69] 向井周太郎「デザインの意味の転換と形成——基礎デザイン学の提唱」(1998)、向井周太郎『生とデザイン』<形の詩学 I>、中公文庫、中央公論新社、2008年、278頁。

図版出典

図 1-2 Landesarchiv Thüringen, Hauptstaatsarchiv Weimar. Lit. II, V. Wahl, *Das Weimarer Bauhaus*, 2019.

図 3-4 *Freiheit, die Kunst der Novembergruppe 1918-1935*, 2018, [注 5].

図 5-8 E. Steneberg, 1987, [注 4].

図 9-10 Lit. II, Ch. Engelmann u. Ch. Schädlich, 1991.

図 11 *Freiheit, die Kunst der Novembergruppe 1918-1935*, 2018, [注 5].

図 12-14 Landesarchiv Thüringen, Hauptstaatsarchiv Weimar. Lit. II, V. Wahl, *Das Weimarer Bauhaus*, 2019.

図 15 Bruno Taut, *Stadtkrone*, Berlin 1919.

図 16 *Stadt der Architektur. Architektur der Stadt, Berlin 1900-2000*, 2000, [注 4].

図 17 *Arbeitsrat für Kunst*, 1980, [注 4].

図 18 E. Steneberg, 1987, [注 4].

図 19 *100 Jahre Bauhaus, Vielfalt, Konflikt und Wirkung*, 2019, [注 35].

図 20 *Arbeitsrat für Kunst*, 1980, [注 4].

図 21 Justus H. Ulbricht, 2009, [注 38].

図 22 R. Prange, 2000, [注 4].

図 23 *Bilder der Macht, Macht der Bilder, Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, 1997, [注 42].

図 24 Heinrich Hintze »Blick vom Kreuzberg auf Berlin« 1829, Schloß Charlottenburg.

図 25 Carl Eduard Biermann »Borsig's Maschinenbau-Anstalt zu Berlin«, 1847, Stadtmuseum Berlin.

図 26 »Panorama von Berlin, vom Nationaldenkmal auf dem Kreuzberg aus gesehen«, Ende 19 Jh., nach einer Zeichnung von R. Schmidt.

図 27-28 Michael Nungesser, 1987, [注 42].

図 29 K. Fr. Schinkel »Mittelalterliche Stadt am an einem Fluß« 1815, Ntionale Galerie, SMB.

図 30 K. Fr. Schinkel »Pomonatempel auf dem Pfingstberg bei Potsdam« 1801.

図 31 K. Fr. Schinkel »Entwurf zum Eisernen Kreuz« 1813, Geheimes Staatsarchiv, Berlin

図 32 *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, 1. Teil (1821-1830) u. 2. Teil (1830-1837), [注 48].

図 33 Bildatlas zu Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1851-56, [注 48].

図 34 *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, 2. Teil (1830-1837), [注 48], Tafel 26, »Erfunden u. gez. v. Schinkel«, Kupferstichkabinett SMB, Berlin.

図 35 K. Fr. Schinkel »Tagebuch der Reise durch Frankreich, England u. Schottland « 1826, Zentralarchiv SMB, Berlin, *Karl Friedrich Schinkel, Geschichte und Poesie*, 2012, [注 45].

図 36-38 K. Fr. Schinkel »Pyramidenmonument« um 1815 » Kreuzberbdenkmal als Säule« 1818/18, »Der Turm von Klein-Glienicke« 1840, Andreas Haus, 2001, [注 45].

図 39 Lit. II, Magdalena Droste u. Bauhaus-Archiv Berlin, 2019.

[付記：本稿は「JSPS 科研費 JP18K00139」の助成にもとづく成果のひとつである]

E・ノイマン『バウハウスの人々』と「新シカゴ派」断章

E. Neumann's *Bauhaus und Bauhäusler* and *New Bauhaus* in Chicago

● 金子 務

大阪府立大学名誉教授

Tsutomu KANEKO

Osaka Prefecture University, Prof. emer.

◆ Summary

After some comment on *Bauhaus und Bauhäusler* translated into Japanese with introduction by Prof. Dr. Shuutaroo MUKAI et al, my impression on the exhibition 'Bauhaus Chicago' is reported, especially focusing on Mies van der Rohe and Moholy-Nagi.

キーワード：バウハウス、ヴァイセンホーフ、向井周太郎、グローピウス、ヨハネス・イッテン、ミース・ファン・デル・ローエ、ブルーノ・タウト、モホイ=ナジ

Key words: Weissenhof, Shuutaroo MUKAI, Gropius, Johanns Ippen, Mies van der Rohe, Bruno Taut, Moholy-Nagi

1. はじめに

向井周太郎の監修にて相沢千加子・山下仁の参加で2018年に刊行された訳書エッカート・ノイマン編『バウハウスの人々——回想と告白』は、あのバウハウスの内実を知るのにきわめて有益な証言を束ねた名著にほかならない(図1)[注1]。興味深く、読みやすい訳文で、一気に拝読した。

バウハウスを創設した建築家ヴァルター・グローピウス(Walter Adorph Georg Gropius 1883-1969)(図2)は、中世主義のギルド制を工業化時代にかかり取り込むかに腐心した指導者だったと思う。「水平な陸屋根、垂直に裁ち落としたファサード」という神聖なバウハウスの教条を生み出し、個性豊かなパウル・クレー(Paul Klee 1879-1940)や、カンディンスキー(Wassily Kandinsky, 1866-1944)らを協力者として巻き込んで、若い世代に生きる目的を見いださせる教育を、デザインという分野で展開したさまが、訳書『バウハウスの人々』の各所から読み取れる。

バウハウスでは、教師を親方(マイスター)と呼び、学生を職人(ゲゼレ)あるいは徒弟(レーアリング)と呼んだ。そして手工作、工房、生産者たちの共同体たることを目指した。その内実を証言する数々が、この400頁近い訳書に充満しているのだから、さまざまな問題意識を持ってバウハウスに迫ろうとする者には、他に求めえないガイドブックでもある。

以下、筆者なりに抱いた感想を綴ると同時に、2020

年の2月上旬から中旬にかけ、コロナ危機の直前に訪米する機会をえて、全米三大美術館の一つ、シカゴ美術館で開催中の展覧会「シカゴ・バウハウス(Bauhaus Chicago)」を訪れたので、その報告も付記しよう。

2. ささやかなバウハウス体験二題

—— 家具調度作品とヴァイセンホーフの丘

その前に、筆者の乏しい体験から、バウハウス時代とその前後の繋がりを、二つばかり記させていただく。

一つは、その流れを示すポスターや家具などの調度品が拙宅の身の回りに結構ある事実だ。わが家の玄関を歩いて正面には、イギリス産業革命の先進地グラスゴウに花開いたマッキントッシュ(C. R. Mackintosh, 1868-1928)の《ラダーバック(格子状背もたれ)》の高椅子が、アインシュタイン人形を鎮座させて出迎えてくれる。

居間に入ると、オランダの建築家リートフェルト(G. T. Rietveld, 1888-1964)の赤と青の積み木のようなデ・ステイル派の椅子が飾られている。1922年以降のバウハウスの規格家具におおきな影響を与えた作品だ。その片隅にはベルン美術館で求めたクレー展の大判ポスターが立て掛けてある。奥の仏間にはハンガリー出身の家具デザイナー、マルセル・ブロイアー(Marcel Breuer, 1921-1961)の《パイプ椅子》があって、そこには、孫に頼まれてスコットランドの湖水地方で買い求めてきた大きなピーター・ラビットの縫いぐるみが鎮座している。

また庭に面した板敷きのサンルームには、ロシア出身のカンディンスキーの白黒30の音記号らしき一枚版画が、ピアノの上に立て掛けられ、またその足下には、近代建築の雄ル・コルビュジエ(Le Corbusier, 1887-1965)のパイプ製の《寝椅子》が待ち構えている。小生のベッドルームにはクレーの夜航船図が飾られている。いずれもみな複製品だから、驚くには値しないが、そうはいっても、いつの間にやら、わが家はいわゆるバウハウス時代のオン・パレードになっていた。

もっとも、バウハウス・スタイルとかバウハウス時代という言い方には問題もあるかもしれない。海の向こうの島国にいたマッキントッシュはそれとは無関係に日本



図1. 『バウハウスの人々』



図2. グローピウス

趣味の洗礼を受けていて、またリートフェルトは、幾何学的だがいかにもオランダ的抽象主義の作風で、ともに時代的にも先行して、バウハウスに影響を与えた側だからである。

近代建築三大巨匠といえば、ル・コルビュジエのほか、旧帝国ホテルで名高いアメリカのフランク・ロイド・ライト(Frank Lloyd Wright, 1867-1959)とバウハウスを率いたシカゴ派第二世代の雄ミース・ファン・デル・ローエ(Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969)とされる。これにバウハウスの主唱者でハーヴァード大学建築学系主任教授にもなるグローピウスを加えて、四大巨匠にもするようである。ミースやグローピウスはバウハウスの背骨に当たる人物であり、ル・コルビュジエはバウハウスの人々と関係は深いけれども、「新建築」の主唱者として別の系統に属しよう。

またライト・デザインのマグカップを私が毎朝手にしているからといって、一世代上のライトをバウハウス的とは言えないだろう。もう一つ、1920年代の新建築の多様な世界をいうなら、わが国の建築デザイン界への影響を考えると、ドイツの表現主義建築家ブルーノ・タウト(Bruno Taut, 1880-1938)の存在も大きいだろう。

ベルリン市の建築技師であったタウトは、ものの使い方や素材を重視し、使い方の多様性に比してバウハウスの形態で際立つ直角趣味への偏向(?)を批判していた。桂離宮をはじめタウトの日本国内取材に帯同し、著書の翻訳にも当たったドイツ文学者篠田英雄氏には、生前、鎌倉は円覚寺塔頭の一角にあった住居で数回お会いし、哲学者カント(Inmanuel Kant, 1724-1804)や戦略家クラウゼヴィッツ(Karl von Clausewitz, 1780-1831)の翻訳の苦労話をはじめ、タウトの話とあわせてドイツで開かれたタウトの展覧会カタログ、日本やイスタンブール時代のタウトの名刺などを頂いたことを思い出す。

したがって前世紀末から20世紀前半にかけてのこれらの新建築や新デザイン運動をおしなべて、一口に「バウハウスの」と括るのは無理があるだろう。訳書『バウ

ハウスの人々』の証言者からも、そのような指摘が読み取れた。例えばハンガリーの建築家ポルトニューイクの「バウハウスのこと」を見ればよい[注2]。

もう一つの、バウハウスを巡るささやかな私的体験のことも書いておこう。

まだ東西冷戦時代に西ドイツ政府の招聘で、私が日本の経済誌記者団団長として取材調査に赴いたときのことである。シュトゥットガルトで寸暇を得て、一人離れて、丘の上にある実験的な住宅団地「ヴァイセンホーフ・ゾードルング」を見学した。ヴァイマル文化時代の1927年に、ドイツ工作連盟(その副会長はミースであった)が主催した国際的な住居企画展で、これにはミースはもちろん、グローピウスもル・コルビュジエもタウト兄弟も、また、ミースやグローピウスとル・コルビュジエの師で近代工場建築の先駆者とされるペーター・ベーレンス(Peter Behrens, 1868-1940)も含めて、内外17人の著名建築家が参加して、この丘で未来への計33の前衛的な住居構想を競った、歴史に残る国際建築展であった。

この建物群は一時は荒廃していたのだが、重要性が再認識されて西ドイツ政府の手で1980年代初頭に再建されていたのだ。第二次世界大戦後は、公務員住宅に使われていたから、外部から眺めるしかなかったが、それでも往事を伺うことはできた(最近、歴史的な文化財としての運営が軌道にのり、公務員住宅ではなくなったようだ)。その一角には小さな資料館があり、ブリュンヒルデのような美女が、私たった一人に、懇切に説明もしてくれた。

そこで、カタログを買い求めたのだが、いま書齋を探しても運悪く見当たらない。しかしここで、それを主催し全体計画に当たったミース・ファン・デル・ローエの名と、彼が設計した3層フラットタイプの集合住宅や、それが代表する、白無地の非装飾性と箱形・陸屋根や連続窓の合理性という新建築の主張は焼き付いている。戦後日本の公団住宅はこれを原型としたのだろう。

脱ブルジョワの労働者住宅というからには、グローピウスやミースら「精神の技術者たち」(皮肉に満ちたアメリカの評論家トム・ウルフの言)[注3]は、労働者住宅には天井高さ2.4m、通路幅90cmが妥当とした。過去のブルジョワ趣味の遺物や装飾の類いは一切追放され、簡素さが追求された。それでも多少の自由は許されて、例えば陸屋根の水平面を一方に傾けたもの、いわゆる片流れ(モノピッチ)がこれ以降、流行する。またこの地は、ミースとコルビュジエという20世紀建築界の巨匠二人が出会った場所として、記憶されるべき地でもある。

3. 訳書に見るバウハウス世界の豊穡と イッテンの予備教育

向井周太郎先生が監訳された『バウハウスの人々』は、

創設者で建築家のグローピウスはじめ、生没者 54 人の証言と追想からなるバウハウスの集団的回想録である。

原著製作の発端は、1964 年フランクフルトで開かれた展覧会カタログで、つぎに、そこに登場する内外関係者のテキストや新たに加わった人々の記録などを加え、内容をより拡充して出版するという新企画がアメリカで出され、まず 1970 年と 71 年にその英語版とドイツ語版が刊行された。本訳書は、さらに 1985 年にさらに増補改訂のなったドイツ語版 (Eckhard Neumann [Hrsg.], *Bauhaus und Bauhütler, Erinnerungen und Bekenntnisse*) を全訳した内容である。

デザイン史研究で知られる編者のノイマンは、向井先生とはウルム造形大学の同窓生であり、その仕事ぶりは、同氏の追悼文をかねた向井先生の訳者後記に詳しい。

本書の内容は、どれもみずみずしい輝きを放っている。それに、第一次世界大戦後の無秩序と不安のなかで、グローピウスが指導したバウハウスという学校開設の理念 [注 4] が素晴らしい。その理念が 1919 年から 24 年にいたるヴァイマル時代のバウハウスを貫いていたのである。

すなわち、すべての芸術の統一を唱え、究極的にはその統一を建築学に集約させるための学校としたのである。そのためには、学生たちに知力を磨かせるだけではだめで、環境を正しく観察できるだけの感受性を身につかせるために、「眼と手を訓練」しなければならないとし、さらに、こういう教育の基盤をすべての人に与えるべきだ、とグローピウスは主張した。

それには、まず若者たちを、圧倒的な影響力のある教師の模倣から解放すること、それを目指した。グローピウスが指摘しているように、なぜライトの弟子たちが育たず、バウハウス出身の英才が活躍していくようになったのか、それも、バウハウスでは学生たちが、教師の言葉ではなく、自分の自由な道を見いだすように仕向けられたためだ、という。その普遍的な造形法則としてデザイン学の重要性を指摘している。

その意味で、この訳書を読んでいて強く惹かれたのは、初期に「予備課程」といわれるデザイン学を教えていた、ヨハネス・イッテン (Johannes Itten, 1888-1967) (図 3) の存在である。

スイス生まれ、ベルンで画家になる決心をして、ウィーンで芸術学校を開き、当時グローピウスの妻になっていたアルマ・マラーなど文化交流を深めていた。やがてグローピウスの招きで 1919 年 10 月から 1923 年 3 月まで、バウハウスのマイスター (親方) 教師を務めた。そのさいイッテンは、ウィーンで教えていた弟子 15 人と共にバウハウスに移り、このイッテンの勧めでパウル・クレーが招聘されたという。

イッテンは、ゾロアスター系の神秘思想集団マスダスナン (19 世紀末アメリカのシカゴに生まれた) のドイツ側指

導者でもあり、菜食主義の食事法を重視し、呼吸法や瞑想を実践していた。何しろまず首回し運動から授業が始まるのだ。その実態は、画家でイッテン信者でもあった後の評論家パウル・シトロエン (Paul Citroen, 1896-1983) の思い出「バウハウスでのマスダスナン」[注 5] に詳しい。これを見てみよう。

イッテンは「素材研究」という授業で、学生たちに、散歩しながら、ゴミや瓦礫などの山から造形物を作るための材料探しを命じた。「それぞれの素材の本質や対象が一目で分かるようなものを作れ」という課題である。8 日後に 20 人ほどの学生が作品を持って集まった。イッテンはいつものように、みんなに最優秀作品を決めさせた。全員一致で選ばれた作品は、ポーランド人学生の《馬》で、古い石油ランプやさびたのこぎりや厚紙などから作られたものだった、という。

また、中世画家の絵の複製写真からその学生の好みに合うものをイッテンが選んで一枚ずつ渡し、「それを白黒で写せ」、という課題があった。この報告者は「パトモス島のヨハネ像」の写真を割り当てられて、大喜びした、と書いている [注 6]。地中海のパトモス島には私も滞在したけれども、新約聖書の「ヨハネ黙示録」がここで書かれたという、伝説の島でもある。私もこの課題ならうれいだろうな、と思った。

向井先生の訳書『バウハウスの人々』には、同じマイスターで織物の指導もした画家ゲオルク・ムーヘ (Georg Muehe, 1895-1987) による「ヨハネス・イッテンの七十五歳の誕生日に寄せて」[注 7] が、イッテンのアトリエとそこで展開されていた学生たちとの、生き生きともう一つ別な交流を伝えている。

私は、春浅い 2020 年 2 月、まだコロナ問題に直面する直前のニューヨークとシカゴに滞在した。シカゴ美術館 (図 4) を訪れて、その美術書売り場で最新のバウハウス資料を探してみた。良い展覧会はつねに、最先端の研究成果を展示するからだ。すると、イッテンほか指導したバウハウスのデザイン授業の演習を紹介した貴重な研究書を手にとることができた。

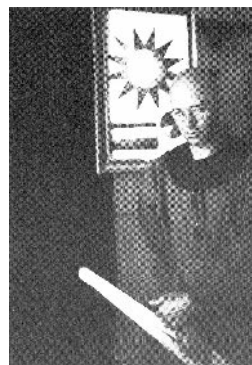


図 3. イッテン



図 4. シカゴ美術館 筆者

これは、A4判 160 頁ほどの *Original Bauhaus Workbook* (Edited by Friederike Hollaender and Nina Wiedemeyer for the Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, 2019) と題された一書であった(図5、6)。同書にはイッテンの練習課題が21点、イッテンの後任、ハンガリー出身でタイポグラフィや写真を「伝達手段」と捉えていたモホイ=ナジの課題が7点、さらに3代目教員で世界のデザイン教育に大きな影響を与えたヨーゼフ・アルバース (Josef Albers, 1888-1976) の課題が22問記載され、いずれも課題について学生たちが残した作品実例の資料写真が付いている貴重な内容である[注8]。

こうした予備コースには、ほかにもクレーやカンディンスキー、舞台美術で活躍するオスカー・シュレマー (Oskar Schlemmer, 1888-1943) らのクラスがあって活気づいていた。

イッテンはやがて、バウハウスの運営方針を巡ってグロピウスと対立する。グロピウスは1922年頃から、それまでのバウハウスのモットー「芸術と手工の新たな統一」に代えて、「芸術と技術の新たな統一」という新綱領を主張し始めた。工業化が激しく進む外部との受注契約とバウハウスの家具工場の作業とを結びつけ、それによって工場の設備の充実を図り、同時に、学生たちの生活費にも充てようという主旨だが、芸術活動を全人格教育と見なしていたイッテンには、そのような妥協は許せなかったようだ。

イッテンは結局1923年に辞任してヴァイマルを去り、いったんスイスに帰国、ベルリンにイッテン学校を作ったが(1934年まで存続)、やがてナチス・ドイツを逃れてオランダに移住した。戦後は1955年までスイスのチューリッヒを舞台に活躍し、チューリッヒの工芸学校長、同じくリートベルク美術館館長を歴任、その後、マックス・ビル(Max Bill, 1908-94)の招きでウルム造形大学(向井先生が留学された大学)に赴任して色彩論を教えた[注9]。

イッテン後のバウハウスでは、グロピウスのいう機能分析に基づく家具形態の規格化が進み、工業生産による経済性が追求された。グロピウスは、規格化や工業生

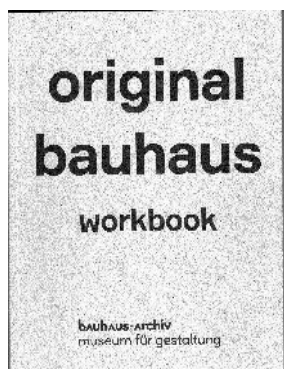


図5. 『バウハウス 演習作品集』

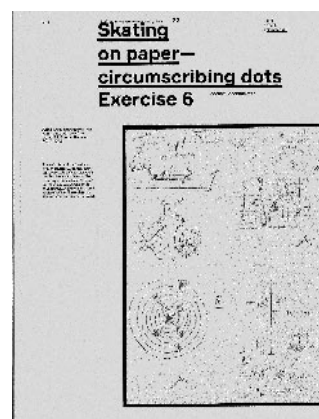


図6. 『バウハウス 演習作品集』

産の先に、バウハウスの綱領である「自由と自立」を見ていたのだが、この線に沿ってバウハウスの学生であったブロイアーが、スチールパイプを湾曲させるなどして、その中心的役割を演じていった。

4. ミースとモホイ=ナジと新建築都市シカゴ

バウハウスで現代建築の国際的イメージを形成するのに力あったのは、ヴァイマルの第3代バウハウス校長(1930-1933)にもなったミース・ファン・デル・ローエ(図7)である。1929年のバルセロナ万博で《ドイツ・パヴィリオン》を設計した。工業製品である鉄骨材のL型鋼4本を十字型に組み立て、T型鋼で止めてから薄いクローム皮膜で被う光る鉄柱にした。その鉄柱計8本を約7m間隔で4本ずつ2列に並べて、四方にバランス良く張り出す薄いコンクリート屋根の荷重を支えることで、自由に壁を配せる空間にした。「フリースタANDING・ウォール」、後のわが国初の超高層建築「霞が関ビル」でも採用されたカーテンウォール工法の原型になるものである。

パヴィリオンの外は喧噪の会場であり、内に国王を迎えるに相応しい静寂な秩序ある空間を確保した。あのパイプを使った伝説的な《バルセロナ・チェア》(図8)も、このとき生まれている。こうして、内外の空間を流動させるというミース得意な建築様式が、明確に提示されたのである。

この頃ミースの弟子でバウハウスとしても唯一のアメリカ人学生であったハワード・ディアスタイン (Howard Dearstyne, 1903-1979)が、ミースの教師活動について書いたものが訳書に紹介されている[注10]。

ミースはその頃、住宅設計をよくやっていた。口癖のように、「住宅設計ができれば他のいろいろな設計もできるよ」といって、学生たちに住宅設計の図面の提出を求めた。先のハワードは中庭のある2階建てで、リビング・

ダイニングルームがキッチンとつながる図面を提出した。当然のようにミース先生はこのつながり案を拒否し、ロビーからリビング・ダイニングルームに間接的に通り抜けられる、別の解決策を見つけてくれたという。「ある空間と他の空間をこのように結びつける方式は、ミース・ファン・デル・ローエの作品に繰り返し見られる特徴だ」と書いている。



図7. ミース・ファン・デル・ローエ



図8 ミース・ファン・デル・ローエ.

《バルセロナ・チェア》原型

校長時代に、ミースは、カリキュラムを整理統合して、4課程にした。すなわち、建築科および建築・内装科、織物工房、写真工房、印刷・広告工房である。バウハウス閉鎖後は、ベルリンで建築家として活動した。やがて1937年にシカゴに亡命して、初期シカゴ派の創始者ルイス・サリヴァン (Louis Henry Sullivan, 1856-1924) が果たしたように、ミースは第二次シカゴ派の主流をなしていく。1938年から58年までアーモア研究所 (後のイリノイ工科大学) の建築学部長を務め、傍ら建築事務所をシカゴにひらいて、シカゴからニューヨークへと活動の領域を広げた。

ハバナ葉巻を燻らせながら、鉄とガラスを使い、“Less is more” (「省略こそ豊潤」の意味だろうか) のモットーを掲げて、シンプルな美を追究し、20世紀建築をリードした。1950年、イリノイ工科大学主任教授のミースは、

「科学技術時代の建築とは何か」という学内講演で、こう述べた。「すべてのテクノロジーがその使命を全うしたとき、テクノロジーは建築へと昇華する」。ミースは最後までグローピウスの理念 (すべての美は建築に集約される) に忠実であったと思う。1969年にシカゴで亡くなった。

ニューヨークにあるミースの代表作は、ブロンズで覆われた39階建ての箱形高層の《シーグラム・ビル》(1958)である。「カーテンウォール」の金属サッシや柱をブロンズで覆ったモチーフで、グローピウスの旧パンナムビルと同じパーク・アヴェニューにある。不朽の名作は、シカゴに建つ高層集合住宅のツインタワー《レイク・シヨア》(1951年)とされている。

上述のように、バウハウス100年に関連する記念展「シカゴ・バウハウス (Bauhaus Chicago)」を訪れ、会場に立った。展覧会カタログは未出版で、後日発行とのことで、鑑賞に際しては、何も研究資料がなく、展示作品と説明パネルだけが鑑賞者の頼りであった。

シカゴとバウハウスの関係でいえば、ミースが深くつながっているが、もう一人、ハンガリーの抽象画家モホイ=ナジ (図9) の存在が大きいことが示されている。



図9. モホイ=ナジ



図10. シカゴ ニュー・バウハウス

モホイ=ナジは、1920年代初頭グローピウスによる招聘教授陣の中では、遅ればせの1923年の参加になったが、キネティック・アート、映画や写真のクラスを担当

した。1937年にシカゴに渡り、そこで直ちに、ハーヴァード大学大学院建築学科教授になっていたグローピウスを顧問にして、アメリカ・デザイン学校「ザ・ニュー・バウハウス」を開いた(図10)。だが、1年で閉鎖、2年後にデザイン学校を再開して、1944年に「デザイン研究所」に改名し、第二次世界大戦終了直後の1946年夏には6週間セミナー「ニュー・ヴィジョン」を主催し、研究所に新たに独立の写真部門を設けた。モホイ=ナジ死後、デザイン研究所は1949年にはミースが作ったイリノイ工科大学の一部門となって現在に至っている。

「新シカゴ派」といえば、一般にはミースを中心とする建築家たちの活躍を想起するけれども、われわれは、21世紀のいま、三次元的な建築空間のみならず、急速な情報・画像空間の新しい社会空間の発展を日々、体験している。その意味でも、モホイ=ナジを加えたこの「新シカゴ派」の再確認は、「バウハウス」の今日的な可能性をあらためてわれわれに澁刺と問いかけていよう。

それは同時に、本書『バウハウスの人々』の著者エッカート・ノイマンが向井周太郎先生と席を同じくした「新バウハウス」としてのウルム造形大学の1956/57年の日々を、そのまま、澁刺といま甦らせるからである。だが、それにとどまらない。なぜなら、向井周太郎先生は、たんなる記憶や懐古を断固として拒否されるからだ。2018年12月の現代社会のありようは、「生活世界(Lebenswelt)」の観点から批判されねばならない——「バウハウスの人々と日々」は、いまこそ、確かめざるをえない。向井周太郎先生の澁刺とした精神がノイマンの精神と共鳴するありようこそ、本書から読みとるべき内実にはほかならない。

注

[1] エッカート・ノイマン編『バウハウスの人々——回想と告白』向井周太郎・相沢千加子・山下仁訳、みすず書房、2018年(Eckhard Neumann, *Bauhaus und Bauhäusler, Bekenntnisse und Erinnerungen*, Frankfurt a.M. 1964)。

[2] 前掲書、注[1]、100頁。

[3] トム・ウルフ『バウハウスからマイホームまで』諸岡敏行訳、晶文社、1983年(Tom Wolfe, *From bauhaus to our house*. 1982)。

[4] 前掲書、[注1]、17-20頁。

[5] 前掲書、[注1]、41-49頁。

[6] 前掲書、[注1]、アルフレート・アルントの報告、「いかにしてバウハウスにたどりついたか」54-59頁、参照。

[7] 前掲書、[注1]105-110頁。

[8] 本書の書誌情報および内容を前田富士男氏に照会したところ、以下の教示をえた。本書は、*original bauhaus*, mit

übungsbuch, 2 Bde., Nina Wiedermeyer (Hg.), bauhaus-archiv, Museum für gestaltung, Berlin, Ausst. Kat., München. London, New York: Prestel 2019.

で、プレステル書店から、バウハウス100年記念の同名の展覧会カタログとして出版された2巻本に該当するとのこと。本書名は、『バウハウス基本資料』と訳出すべき重要な一次資料研究書である。とくに第2巻の英語版のWorkbookはドイツ語版の *übungsbuch* に対応し、ともに2巻本の第2巻『演習作例集』にあたる。

[9] イッテン『色彩論』大智浩訳、美術出版社、1971年(Johannes Itten, *Kunst der Farbe, subjectives Erleben und objectives Erkennen als Wege zur Kunst*, 1961)。

[10] 前掲書、[注1]、275-282頁

参考文献

original bauhaus, mit *übungsbuch*, 2 Bde., N. Wiedermeyer (Hg.), bauhaus-archiv, Museum für gestaltung, Berlin, Ausst. Kat., München. London, New York: Prestel 2019.

BAUHAUS MUSEUM WEIMAR, U. Ackermann (Ed.), Hirmer, 2019.

New Bauhaus Chicago, Experiment, Photography,

K. Lewis (Ed.), Hirmer 2019.

『バウハウス1919-1933』セゾン美術館、展覧会カタログ、1995年。

『新建築』創刊65年記念号、『建築20世紀』Part. 1/2. 1991年。

『a+u』(建築と都市) 570号「特集: 新しい歴史の創造——第2回シカゴ建築ビエンナーレのその後」、2018年2月号。

『新改訂20世紀建築の3大巨匠』Casa特別編集、マガジンハウス、2006年、

図版出典

図1 表紙。E・ノイマン編『バウハウスの人々——回想と告白』。

図2 創始者ヴァルター・グロ-ピウス バウハウス100年記念出版Ed. Ute Ackermann, *BAUHAUS MUSEUM WEIMAR*, Hirmer, 2019.

図3 マイスター教授ヨハネス・イッテン。前掲書図1より。

図4 シカゴ美術館正面。バウハウス・シカゴ展バナーと筆者。。

図5 バウハウスのワーク・ブック a:表紙, b:イッテンの練習問題6「紙の上のスケート」、点を滑らかにつなげ。下は学生の答案例。

図7 ミース・ファン・デル・ローエ『新改訂20世紀建築の3大巨匠』Casa特別編集、マガジンハウス、2006年、より。

図8 バルセロナ・チェアの原型。シカゴ博物館にて筆者撮影。

図9 モホイ=ナジ *original bauhaus* (前掲書) より。

図10 「ニュー・バウハウス」開校時のポスター。Ed. Kristina Lewis, *New Bauhaus Chicago/EXPERIMENT/Photography* Hirmer 2019. より。

バウハウス (1919-1933) —— 主要研究文献 / 1919-1933-2019

Bauhaus (1919-1933) : Selected bibliography / 1919-1933-2019

● 前田 富士男 編

中部大学客員教授・慶應義塾大学名誉教授

Fujio MAEDA

Chubu University, Visiting Prof., Keio University, Prof. emer.

バウハウス (1919-1933) —— 主要研究文献

■ 一次資料 (Primary Literature)

Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Flugblatt, Weimar 1919.

Der Austausch, Veröffentlichungen der Studierenden am Staatlichen Bauhaus zu Weimar, Erstes Flugblatt, Weimar 1919, Mai.

JA! Stimmen des Arbeitsrat für Kunst in Berlin,

Flugblatt, Berlin 1919.

Schülerarbeiten des Staatlichen Bauhauses, Ausst., Weimar 1919.

Programm für das Richtfest des Hauses Sommerfeld, W. Gropius u. M. Jahn (Hg.), Prospekt, Berlin 1920.

Utopia, Dokument der Wirklichkeit, B. Adler (Hg.), Weimar 1921.

Bauhaus Drucke, Neue europäische Graphik, herg. u. hrsg. vom Staatlichen Bauhaus, Weimar 1921.

Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im Staatlichen Bauhaus, Ausst. Kat., Weimar, 1922.

Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923, München/Weimar: Bauhaus-verlag, [1923], (2019) (『ヴァイマルの国立バウハウス 1919-1923』利光功訳、中央公論美術出版、2009年).

Pressestimmen für das Staatliche Bauhaus Weimar, Ausz., Nachtr., Kundgebungen, Weimar 1924 (1980).

Bauhaus, 1919-1928, H. Bayer, W. Gropius u. I. Gropius (Hg.), Teufen 1925.

* *Bauhausbücher*, 14 Bde., Walter Gropius u. László Moholy-Nagy (Hg.), 1925-30.

1. Walter Gropius, *Internationale Architektur*, 1925.
2. Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925.
3. Adolf Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, 1925.
4. Oskar Schlemmer, *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.
5. Piet Mondrian, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding*, 1925.
6. Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, 1925.

7. Walter Gropius, *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, 1925.

8. László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, 1925.

9. Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 1926.

10. Jacobus Johannes Pieter Oud, *Holländische Architektur*, 1926.

11. Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, 1927.

12. Walter Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, 1930.

13. Albert Gleizes, *Kubismus*, 1928.

14. László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, 1929.

(バウハウス叢書、全 14 巻、中央公論美術出版、1991-96 年、

1. W・グロピウス『国際建築』貞包博幸訳
2. P・クレール『教育スケッチブック』利光功訳
3. A・マイヤー『バウハウスの実験住宅』貞包博幸訳
4. O・シュレンマー、L・モホリ=ナギ、F・モルナール『バウハウスの舞台』利光功訳
5. P・モンドリアン『新しい造形』宮島久雄訳
6. Th・ファン・ドゥースブルフ『新しい造形芸術の基礎概念』宮島久雄訳
7. W・グロピウス『バウハウス工房の新製品』宮島久雄訳
8. L・モホリ=ナギ『絵画・写真・映画』利光功訳
9. W・カンディンスキー『点と線から面へ』宮島久雄訳
10. J・J・P・アウト『オランダの建築』貞包博幸訳
11. K・マレーヴィチ『無対象の世界』五十殿利治訳
12. W・グロピウス『デッサウのバウハウス建築』利光功訳
13. A・グレーズ『キュービズム』貞包博幸訳
14. L・モホリ=ナギ『材料から建築へ』宮島久雄訳

* *bauhaus, Zeitschrift für Bau und Gestaltung*, Dessau 1926-1931 (1976).

- 1: 01.1926, 2: 02.1927 3: 03.1927, 4: 04.1927, 5: 01.1928, 6: 02-03.1928, 7: 04.1928, 8: 01.1929, 9: 02.1929, 10: 03.1929, 11: 04.1929, 12: 01.1931, 13: 02.1931, 14: 03.1931.

Bauhaus, Ausst. Kat., Grafisches Kabinett Erfurt,

1925.
Bauhaus-Ausstellung, Ausst. Kat., Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1926.
Bauhaus Dessau, J. Albers, L. Feininger, W. Kandinsky, P. Klee, O. Schlemmer, Kunsthalle Basel, Ausst. Kat., Basel 1929.
Bauhaus, Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, Ausst. Kat., Zürich 1930.
Entartete Kunst, Ausst. Führer, Münchner Hofgarten, 19. 07. - 30. 11. 1937; Reichstagsgebäude am Königsplatz, Berlin, 26. 02. - 06. 05. 1938; Leipzig, 31. 05. - 06. 06. 1938; Ausstellungshallen am Ehrenhof, Düsseldorf, 07. 07. - 31. 07. 1938; Salzburg, 1938; Hamburg, 1. 11. - 31. 12. 1938; Wien, 1941, a. a. 0. .
László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Chicago, 1947 (*Sehen in Bewegung*, Leipzig 2014), (L. モホイ＝ナジ『Vision in motion』井口壽乃訳、国書刊行会、2019年).
22 Berliner Bauhäusler stellen aus, Bezirksamt Neukölln Berlin, Ausst. Kat., Berlin 1950.
Der Maler am Bauhaus, Haus der Künste, München, Ausst. Kat., München 1950.
Bauhaus, Busch-Reisinger Museum, Harvard University, exh. cat., Cambridge 1952.
山脇巖『バウハウスの人々』彰国社、1954年。
Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus, was ist des Menschen Bild?*, München 1956.
Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, T. Schlemmer (Hg.), München 1958.
Hans Hess, *Lyonel Feininger*, Stuttgart 1959.
Georg Muche, *Blickpunkt, Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*, München 1961.
Anni Albers, *On designing*, Western UP 1961 (アニ・アルバーズ『デザインについて』日高杏子訳、白水社、2016年).
Marcel Breuer, Buildings and Projects, 1921-1961, C. Jones (ed.), New York 1962.
Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg 1963 (2007) (J・イッテン『造形芸術の基礎——バウハウスにおける美術教育』手塚又四郎訳、美術出版社、1970年) .
Josef Albers, *Interaction of Color / Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Yale UP, New Haven 1963 (dt. Köln 1970) (J. アルバーズ『色彩構成——配



色による創造』白石和也訳、ダヴィット社、1972年).
Claude Schnaidt, *Hannes Meyer, Bauten, Projekte und Schriften*, Teufen 1965.
Walther Scheidig, *Bauhaus Weimar 1919-1924, Werkstattarbeiten*, Leipzig 1966.
Bauhaus und Bauhäusler, Erinnerungen und Bekenntnisse, Eckhard Neumann (Hg.), Bern 1971 (1985), (エッカート・ノイマン編『バウハウスの人々——回想と告白』向井周太郎・相沢千加子・山下仁訳、みすず書房、2018年).
Johannes Itten, *Werke und Schriften*, W. Rotzler (Hg.), Zürich 1972.
Nina Kandinsky, *Kandinsky und ich*, München 1976 (N・カンディンスキー『カンディンスキーと私』土肥美夫・田部淑子訳、みすず書房、1980年).
Bauhaus Weimar 1919-1925, Werkstattarbeiten, Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar (Hg.), Weimar 1977.
Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, J. Glaesemer, Paul-Klee-Stiftung u. Kunstmuseum Bern (Hg.), Basel u. Stuttgart 1979 (『パウル・クレー手稿 造形理論ノート』西田秀穂・松崎俊之訳、美術公論社、1988年).
Karin von Maur, *Oskar Schlemmer*, 2 Bde., Bd. 1: Monographie, Bd. 2: Oeuvrekatalog, München 1979.
Paul Klee, *Briefe an die Familie*, Bd. 2, 1907-1940, F. Klee (Hg.), Köln 1979.
Georg Muche, das künstlerische Werk, 1912-1927, kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, M. Droste, Chr. Wolsdorf u. B. Mang (Hg.), Berlin 1980.
Bauhaus, Archiv, Museum, Sammlungs-Katalog, (Auswahl), Architektur, Design, Malerei, Grafik, Kunstpädagogik, Bauhaus-Archiv (Hg.), Berlin 1981 (1987).
Clark V. Poling, *Kandinsky-Unterricht am Bauhaus, Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin*, Weingarten 1982.
Herbert Bayer, The complete work, A. A. Cohen (Hg.), MIT Press, Cambridge/London 1984.
Joost Schmidt, Lehre und Arbeit am Bauhaus 1919-32, H. Loew u. H. Nonne-Schmidt (Hg.), Düsseldorf 1984.
Materialien zum Bauhaus, Heft 1-6, Museums-pädagogischer Dienst Berlin, Berlin 1984ff.
Johannes Itten, *Bildanalysen*, R. Wick (Hg.),

- Ravensburg 1988.
- Bauhaus Berlin, Auflösung Dessau 1932, Schließung Berlin 1933, Bauhäusler und Drittes Reich, eine Dokumentation*, P. Hahn (Hg.), Weingarten 1985.
- Walter Gropius*, 3 Bde., H. Probst u. Chr. Schädlich (Hg.), (1: Der Architekt und Theoretiker, Werkverzeichnis Teil 1, 2: Der Architekt und Pädagoge, Werkverzeichnis teil 2, 3: Ausgewählte Schriften), Berlin 1985-87.
- Winfried Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius, Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin. mit einem kritischen Werkverzeichnis*, Ausst. Kat., Busch-Reisinger-Museum, Harvard University Art Museums, Bauhaus-Archiv Berlin, Deutsches Architekturmuseum, Fr. a. M./Berlin 1986.
- Der vorbildliche Architekt, Mies van der Rohes Architekturunterricht 1930-1958 am Bauhaus und in Chicago*, Chr. Wolsdorff u. Bauhaus-Archiv (Hg.), Ausst. Kat., Berlin 1986.
- Ernst Kállai, *Vision und Formgesetz, Aufsätze über Kunst und Künstler 1921-1933*, Leipzig/Weimar 1986.
- The Mies van der Rohe Archive*, A. Drexler (ed.), 20 vols., New York 1986-92.
- Gunta Stölzl, *Weberei am Bauhaus und aus eigenen Werkstatt*, M. Droste (Hg.), Ausst. Kat., Berlin 1987.
- Gerhard Marcks, *1889-1981, Briefe und Werke*, U. Frenzel (Hg.), München 1988.
- Bauhaus Weimar 1919-1925, Werkstattarbeiten*, Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar (Hg.), Ausst. Kat., Weimar 1989.
- Hannes Meyer *1889-1954, Architekt, Urbanist, Lehrer*, Bauhaus-Archiv (Hg.), Ausst. Kat., Berlin 1989.
- Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer, das triadische Ballet und die Bauhausbühne*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 20, Berlin 1989.
- Oskar Schlemmer, *Idealist der Form, Briefe, 1912-1943, Tagebücher, Schriften*, A. Hüneke (Hg.), Lipzig 1990.
- Eva Badura-Triska, *Johannes Itten, Tagebücher, Stuttgart 1913-1916, Wien 1916-1919*, Wien 1990.
- Winfried Nerdinger, *The Walter Gropius Archive*, 4 vols., New York 1990/91.
- Bauhaus-Debatte 1953, Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, U. Conrads, M. Droste, W. Nerdinger u. H. Strohl (Hg.), Braunschweig 1994.
- Bauhaus-Ideen, 1919-1994, Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens*, A. Haus (Hg.), Berlin 1994.
- 山脇道子『バウハウスと茶の湯』新潮社、1995年。
- Paul Klee in Jena 1924, der Vortrag*, Ausst. Kat., Stadt museum Göhre, Jena, Minerva, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10, Gera/Erfurt 1999.
- Robert F. Gatje, *Marcel Breuer, a memoir*, NY 2000.
- Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar, 1919 bis 1925*, V. Wahl (Hg.), Weimar 2001.
- Achim Preiß, *Gertrud Grunow, der Gleichgewichtskreis, ein Bauhausdokument*, Weimar 2001.
- Mies in Berlin, Ludwig Mies van der Rohe, die Berliner Jahre 1907-1938*, T. Riley u. B. Bergdoll (Hg.), Ausst. Kat., München 2001,
- * *Bauhaus Alben*, 4 Bde., K.-J. Winkler (Hg.), Bd. 1: Vorkurs, Tischlerei, Drechslerei, Holzbildhauerei, Bd. 2: Keramische Werkstatt, Metallwerkstatt, Bd. 3: Weberei, Wandmalerei, Glasmalerei, Buchbinderei, Steinbildhauerei, Bd. 4: Bauhaus-Ausstellung 1923, Haus am Horn, Architektur, Bühnenwerkstatt, Druckerei, Weimar 2006-2009.
- Die Grunow-Lehre*, R. Radrizzani (Hg.), Wilhelmshaven 2004.
- Alma Siedhoff-Buscher, eine neue Welt für Kinder*, M. Siebenbrodt (Hg.), Ausst. Kat., Weimar 2004.
- Henry van de Velde in Weimar, Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie, 1902-1915*, V. Wahl (Hg.), Köln 2007.
- Von der Kunstschule zum Bauhaus, Spezialrepertorium zu den Archivbeständen der Kunstlehranstalten in Weimar. Großherzoglich Sächsische Hochschule für Bildende Kunst Weimar (1860-1919), Großherzogliche Kunstgewerbeschule Weimar (1908-1915), Staatliches Bauhaus Weimar (1919-1926)*, D. Blaha, F. Boblenz u. V. Wahl (Hg.), Weimar: Thüringisches Hauptstaatsarchiv 2008.
- Jakob Bill, *Max Bill am Bauhaus*, Bern 2008.
- Das Staatliche Bauhaus in Weimar, Dokumente zur Geschichte des Institutes 1919-1926*, V. Wahl (Hg.), Köln/Weimar/Wien 2009.
- Moholy-Nagy, The photograms*, R. Heyne u. F. M. Neuss (Hg.), cat. rais. Ostfildern 2009.
- Die Bauhaus-Bibliothek Versuch einer Rekonstruktion*, M. Siebenbrodt u. F. Simon-Ritz (Hg.), Weimar 2009.
- aber wir sind! wir wollen! und wir schaffen!*, von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar, 2 Bde. (Bd. 1, 1860-2010, Bd. 2, 1945/46-2010), F. Simon-Ritz, K.-J. Winkler u. G.

Zimmermann(Hg.), Weimar 2010-2012.
Meister Klee! Lehrer am Bauhaus, Ausst. Kat. ZPK, Ostfildern 2012.
Wassily Kandinsky, Lehrer am Bauhaus, M. Droste u. Bauhaus-Archiv(Hg.), Ausst. Kat., Berlin 2014.
Wassily Kandinsky, Unterricht am Bauhaus, Vorträge, Seminare, Übungen 1923-1933, 2 Bde., Angelika Weißbach (Hg.), Berlin 2015.
Wassily Kandinsky, Klänge, K. Bruckmaier(Hg.), CD 1 u. 2, München: Belleville Verlag, 2016.
original bauhaus, mit *übungsbuch*, 2 Bde., N. Wiedemeyer(Hg.), bauhaus-archiv, Museum für gestaltung, Berlin, Ausst. Kat., München/London/ New York: Prestel 2019.

■ 二次資料・研究史 (Secondary Literature)

1919-1945 —

Walter Gropius u. Adolf Meyer, *Weimar Bauten*, Berlin [1923].
Georg Anschütz, *Farbe-Ton-Forschungen*, Bd. 1-, Leipzig 1927ff.
Gustav Friedrich Hartlaub, *Das ewige Handwerk im Kunstgewerbe der Gegenwart*, Berlin 1931.
Josef Frank, *Architektur als Symbol, Elemente deutschen neuen Bauens*, Wien 1931.
Bauhaus 1919-1928, H. Bayer, W. Gropius & I. Gropius (ed.), exh. cat., Museum of Modern Art, New York 1938(1955).
Sigfried Giedion, *Space, time and architecture*, Harvard UP, Cambridge 1941 (S・ギーディオン『空間 時間 建築』太田實訳、丸善、1955年).

1946-1989 —

Philip Jonson, *Mies van der Rohe*, New York, 1947.
Max Bill, *Form, eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des 20. Jahrhunderts*, Basel 1952.
Hans Hess, *Lyonel Feininger*, Stuttgart 1959(2002).
Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus, 1919-1933, Weimar, Dessau, Berlin*, Bramsche/Köln 1962(2009(『バウハウス ワイマール/デッサウ/ベルリン/シカゴ』H・M・ヴィングラー編著、造型社、1969年[英訳・訳出]).
Leonid N. Pazitnov, *Das schöpferische Erbe des Bauhauses*, Berlin 1963.
Fritz Hesse, *Von der Residenz zur Bauhausstadt, Erinnerungen an Dessau*, Bd. 1, Bad Pyrmont 1963.
Eberhard Roters, *Maler am Bauhaus*, Berlin 1965.
50 Jahre Bauhaus, Württembergischer

Kunstverein(Hg.), Ausst. Kat., Stuttgart 1968.
Gillian Naylor, *The Bauhaus*, London 1968(G. ネイラー『バウハウス 現代デザイン運動の奇跡』利光功訳、PARCO 出版、1977年).
Adolf Rading, Bauten, Entwürfe und Erläuterungen, P. Pfankuf(Hg.), Berlin 1970.
利光功『バウハウス 歴史と理念』美術出版社、1970年。
Marcel Franciscono, *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar, the ideals and artistic theories of its founding years*, Chicago/London 1971.
* *Neue Bauhausbücher*, Hans M. Wingler(Hg.), 10 Bde., Berlin: Gebr. Mann 1971-2018.
『バウハウス 50年展』阿部公正編、展覧会カタログ、東京国立近代美術館、1971年。
Hans Maria Wingler, *Bauhaus in America, Resonanz und Weiterentwicklung, Berlin 1972*.
Friedhelm Kröll, *Bauhaus 1919-1933, Künstler zwischen Isolation und kollektiver Praxis*, Düsseldorf 1974.
Walter Dexel, *Der Bauhausstil, ein Mythos, Texte 1921-1965*, Starnberg 1976.
Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar, Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*, Berlin 1976(1982).
Eberhard Schulz, *Das kurze Leben der modernen Architektur, Betrachtungen über die Spätzeit des Bauhauses*, Stuttgart 1977.
Marianne Brandt, Hajo Rose, Kurt Schmidt, drei Künstler aus dem Bauhaus, Ausst. Kat., Dresden 1978.
Bauhaus Dessau 1919 - 1933. Ausstellung anlässlich des 60. Jahrestages des Bauhausgebäudes und der Eröffnung des Bauhauses Dessau als ein Zentrum für Gestaltung in der DDR, Bauhaus Dessau(Hg.), Ausst. Kat., Dessau 1979.
Christian Schädlich, *Bauhaus Weimar 1919-1925*, Weimar 1979(1989).
Rudolf Schwarz, Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen 1926-1961, M. Schwarz u. U. Conrads(Hg.), Braunschweig 1979.
杉本俊多『バウハウス——その建築造形理念』鹿島出版会、1979年。
Claudine Humblet, *Le Bauhaus*, Lausanne 1980.
Christine Kutschke, *Bauhausbauten der Dessauer Zeit, ein Beitrag zu ihrer Dokumentation und Wertung*, Diss., Weimar 1981.
Wolfgang Reiß, *Die Kunsterziehung in der Weimarer Republik, Geschichte u. Ideologie*, Weinheim 1981.

- Tom Wolfe, *From Bauhaus to our home*, London 1981(T・ウルフ『バウハウスからマイホームまで』諸岡敏行訳、晶文社、1983年)。
- Bauhaus, Fotografie*, E.Marzona u. R.Fricke(Hg.), Düsseldorf 1982.
- Rainer K.Wick, *Bauhaus Pädagogik*, Köln 1982.
- Herbert Bayer, *Das künstlerische Werk, 1918-1938*, M.Droste(Hg.), Berlin 1982.
- Bauhausfotografie*, W.Herzogenrath(Hg.), Ausst.Kat., Ostfildern 1983(1991).
- Reginald R.Isaacs, *Walter Gropius, der Mensch und sein Werk*, 2 Bde., Fr.a.M./Berlin/Wien 1983f.
- Kandinsky, Russische Zeit und Bauhausjahre 1915-1933*, P.Hahn(Hg.), Ausst.Kat., Berlin 1984.
- Frank Whitford, *Bauhaus*, London 1984.
- Bauhaus, Drucksachen, Typografie, Reklame*, G.Fleischmann(Hg.), Düsseldorf 1984.
- Gillian Naylor, *The Bauhaus reassessed, sources and design theory*, New York 1985.
- Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell?* R.K.Wick(Hg.), Köln 1985.
- Lionel Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, Paris 1985.
- Vom Klang der Bilder, die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, K.v.Maur(Hg.), Asusst.Kat., München 1985.
- Cornelius Steckner, *Zur Ästhetik des Bauhauses*, Stuttgart 1985,
- Wechselwirkungen, ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, H.Gaßner(Hg.), Ausst.Kat., Marburg 1986.
- Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe, das kunstlose Wort, Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986.
- Xanti Schawinsky, Malerei, Bühne, Grafikdesign, Fotografie*, Bauhaus-Archiv(Hg.), Ausst.Kat., Berlin 1986.
- Jürgen Claus, *Das elektronische Bauhaus, Gestaltung mit Umwelt*, Zürich 1987.
- 50 Jahre new Bauhaus, Bauhausnachfolge in Chicago*, P.Hahn(Hg.), Ausst.Kat., Berlin 1987.
- bauhaus utopien, Arbeiten auf Papier*, W.Herzogenrath u. St.Kraus(Hg.), Köln u.a., Ausst.Kat., Stuttgart 1988.
- Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer, das triadische Ballet und die Bauhausbühne*, Berlin 1988.
- Experiment Bauhaus*, Bauhaus-Archiv, M.Droste u. J.Fiedler(Hg.), Ausst.Kat., Berlin 1988.
- Bauhaus 1919-1933, Meister- und Schülerarbeiten, Weimar, Dessau, Berlin*, C.Lichtenstein u. Museum für Gestaltung Zürich(Hg.), Ausst.Kat., Bern 1988.
- Josef Albers, eine Retrospektive*. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden et al., Ausst.Kat., Köln 1988.
- Richard Pommer, David Spaeth u. Kevin Harrington, *In the shadow of Mies, Ludwig Hilberseimer, architect, educator and urban planner*, NY et al. 1988.
- Sonja Günther, *Lilly Reich 1885-1947, Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin*, Stuttgart 1988.
- Konrad Wünsche, *Bauhaus, Versuche, das Leben zu ordnen*, Berlin 1989.
- Kreamik und Bauhaus*, K.Weber(Hg.), Ausst.Kat., Berlin 1989.
- Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer, das Triadische Ballet und die Bauhausbühne*, Berlin 1989.
- Erich Consemüller, Fotografien Bauhaus Dessau*, W.Herzogenrath u. S.Kraus(Hg.), München 1989.
- 1990-2009 —**
- Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Köln 1990(M・ドロステ『バウハウス 1919-1933』Nakano Mariko 訳、B・タッセン社、1992年)。
- Fotografie am Bauhaus 1919-1933*, J.Fiedler(Hg.), Ausst.Kat., Berlin 1990.
- Monika Rudolph, *Naum Slutzky, Meister am Bauhaus, Goldschmied und Designer*, Stuttgart 1990.
- Folke F.Dietzsch, *Die Studierenden am Bauhaus, eine analytische Betrachtung zur strukturellen Zusammensetzung der Studierenden, zu ihrem Studium und Leben am Bauhaus sowie zu ihrem späteren Wirken*, Diss., Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar 1990.
- Andor Weininger, vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst*, J.Švestka(ed.), Ausst.Kat., Ostfildern 1990.
- 『バウハウスへの想い』北海道立三好太郎美術館編、展覧会カタログ、1990年。
- Marty Bax, *Bauhaus lecture notes 1930-1933, ideal and practice of architectural training of the Bauhaus*, based on the lecture notes made by the Dutch ex-Bauhaus student and architect J. J. van der Linden of the Mies van der Rohe curriculum, Amsterdam 1991.
- Christine Engelmann u. Christian Schädlich, *Die Bauhausbauten in Dessau*, Berlin 1991.
- Renate Scheper, *Foto, Hinnerk Scheper, ein Bauhäusler als Bildjournalist in Dessau*, Ausst.Kat., Dessau 1991.
- 『ミサワホーム・バウハウス・コレクション図録』粟津潔

- 監修、ミサワホーム総合研究所、1991年。
- Giulio Carlo Argan, *Gropius und das Bauhaus*, Braunschweig/Wiesbaden 1992.
- Metallwerkstätten am Bauhaus*, K. Weber (Hg.), Ausst. Kat., Berlin 1992 (2005).
- Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus, zwischen Anbiederung und Verfolgung*, W. Nerdinger (Hg.), München 1993 (W・ネルディンガー『ナチス時代のバウハウス・モデルネ』清水光二訳、大学教育出版、2002年)。
- Klaus-Jürgen Winkler, *Die Architektur am Bauhaus in Weimar*, Berlin/München 1993.
- 『ユリイカ バウハウス特集』24巻11号、1992年11月号、青土社。
- Sigrid Weltge-Wortmann, *Bauhaus-Textilen, Kunst und Künstlerin der Webwerkstatt*, Schaffhausen 1993.
- Leben am Bauhaus, die Meisterhäuser in Dessau*, Stiftung Bauhaus Dessau (Hg.), Dessau 1993.
- Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Ausst. Kat. anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Berlin/Weimar/Bern, R. Bothe u. P. Hahn (Hg.), Ostfildern 1994.
- Annamarie Jaeggi, *Adolf Meyer, der zweite Mann, ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Ausst. Kat., Berlin 1994.
- 『バウハウス——芸術教育の革命と実験』川崎市民ミュージアム、展覧会カタログ、1994年。
- 『デザインと知の変革——バウハウス創立75周年記念シンポジウム』武蔵野美術大学出版部、1994年。
- Das A und O des Bauhauses*, U. Brüning (Hg.), Berlin u. a., Ausst. Kat., Berlin 1995.
- Éva Forgács, *The Bauhaus idea and Bauhaus politics*, Budapest 1995.
- Bauhaustapete, Reklame und Erfolg einer Marke*, B. Kieselbach (Hg.), Ausst. Kat., Köln 1995.
- Social utopias of the twenties, Bauhaus Kibbutz and the dream of the new man*, J. Fiedler (Hg.), Wuppertal 1995.
- Georg Muche, *Sturm-Bauhaus-Spätwerk, Retrospektive zum 100. Geburtstag*, Ausst. Kat., Tübingen 1995.
- Werner David Feist, *Fotografien am Bauhaus 1928-1930*, Fr.-X. Schlegel (Hg.), Augsburg 1995.
- Paul Klee, *im Zeichen der Teilung, die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883 - 1940*, W. Kersten u. O. Okuda (Hg.), Ausst. Kat., Düsseldorf 1995.
- 『bauhaus 1919-1933』セゾン美術館編、展覧会図録、1995年。
- Hajo Düchting, *Farbe am Bauhaus, Synthese und Synästhesie*, Berlin 1996.
- Achim Preiß u. Klaus-Jürgen Winkler, *Weimarer Konzepte, die Kunst- und Bauhochschule 1860-1995*, Weimar 1996.
- Das andere Bauhaus, Otto Bartning und die Staatliche Bauhochschule Weimar 1926-1930*, D. Nicolaisen u. Bauhaus-Archiv (Hg.), Ausst. Kat., Berlin 1996.
- Bauhaus 1919-1933, da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe*, M. de Michelis & A. Kohlmeyer (ed.), exh. cat., Milan 1996.
- Florens Deuchler, *Lyonel Feininger, sein Weg zum Bauhaus-Meister*, Leipzig 1996.
- Herbert Molderings, *Umbo, Otto Umbehr 1902-1980*, Düsseldorf 1996.
- 『バウハウスとその周辺』2巻、利光功・宮島久雄・貞包博幸編、中央公論美術出版、1996-99年。
- Das Bauhaus im Osten, Slowakische und tschechische Avantgarde 1928-1939*, Städtisches Museum Leverkusen/Zwickau, Ausst. Kat., Ostfildern-Ruit 1997.
- Cornelia Sohn, *Wir überleben alle Stürme, die Öffentlichkeitsarbeit des Bauhauses*, Köln 1997.
- Gunta Stölzl, *Meisterin am Bauhaus Dessau, Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915-1983*, I. Radewaldt (Hg.), Ausst. Kat., Ostfildern 1997.
- Mart Stam 1899-1986, Architekt-Visionär-Gestalter, sein Weg zum Erfolg 1919-1930*, W. Möller (Hg.), Ausst. Kat., Tübingen 1997.
- Albert Hamann, *Reformpädagogik und Kunsterziehung, ästhetische Bildung zwischen Romantik, Reaktion und Moderne*, Innsbruck/Wien 1997.
- Hajo Düchting, *Paul Klee und Musik*, München 1997 (H・デュヒティング『パウル・クレール——絵画と音楽』後藤文子訳、岩波書店、2009年)。
- 『バウハウスの写真』川崎市民ミュージアム、展覧会カタログ、1997年。
- Ulrich Luckhardt, *Lyonel Feininger*. München 1998 (2004).
- Das Bauhaus webt, die Textilwerkstatt am Bauhaus*, M. Droste u. M. Ludewig (Hg.), Berlin 1998.
- Fagus, Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus*, A. Jaeggi (Hg.), Ausst. Kat., Berlin 1998.
- Bauhaus*, J. Fiedler u. P. Feierabend (Hg.), Köln 1999.
- Das Bauhausgebäude in Dessau 1926-1999*, M. Kentgens-Craig (Hg.), Basel 1998.
- Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus, Wissenschaft, Architektur, Wiener Kreis, V. Thurm-Nemeth* (Hg.), Wien 1998.

- Punkt Linie Fläche, Druckgraphik am Bauhaus*, Ausst. Kat., K. Weber (Hg.), Berlin 1999.
- Thilo Hilpert, *Walter Gropius, das Bauhaus in Dessau, von der Idee zur Gestalt*, Fr. a. M. 1999.
- In der Vollendung liegt die Schönheit, der Bauhaus-Meister Alfred Arndt, 1898-1976*, Bauhaus-Archiv (Hg.), Ausst. Kat., Berlin 1999.
- Umgang mit Bauten der klassischen Moderne*, Kolloquium am Bauhaus Dessau, Stiftung Bauhaus Dessau (Hg.), Dessau 1999.
- Elena Makarova, *Friedel Dicker-Brandeis, ein Leben für Kunst und Lehre*, Wien 1999.
- Margret Kentgens-Craig, *The Bauhaus and America, first contacts, 1919-1936*, Cambridge Mass. 1999.
- Egon von Rüden, *Zum Begriff künstlerischer Lehre bei Itten, Kandinsky, Albers und Klee*, Berlin 1999.
- 『デジタル・バウハウス——新世紀の教育と創造のヴィジョン』増田文雄・野崎武夫編、NTT出版、1999年。
- Rainer K. Wick, *Bauhaus, Kunstschule der Moderne*, Ostfildern-Ruit 2000.
- Bauhaus, Dessau-Chicago-New York*, G.-W. Költzsch u. a. (Hg.), Köln 2000.
- Michael Siebenbrodt (Hg.), *Bauhaus Weimar- Entwürfe für die Zukunft*, Ostfildern-Ruit 2000.
- Haus am Horn, Rekonstruktion einer Utopie*, der Freundkreis der Bauhaus Universität Weimar e. V. (Hg.), Weimar 2000.
- Paul Klee, die Kunst des Sichtbarmachens, Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*, Kunstmuseum Bern u. Paul-Klee-Stiftung (Hg.), Ausst. Kat., Bern 2000.
- Ludwig Hirschfeld-Mack, Bauhäusler und Visionär*, A. Hapkemeyer u. P. Stasny (Hg.), Ausst. Kat., Ostfildern 2000.
- Rainer K. Wick, *Bauhaus, Kunstschule der Moderne*, Ostfildern 2000.
- Bauhaus*, J. Fiedler u. P. Feierabend (Hg.), Köln 2000.
- 『バウハウス展——ガラスのユートピア』宇都宮美術館、展覧会カタログ、2000年。
- Avantgarde im Dialog, Bauhaus, Dada und Expressionismus in Japan*, K. Weber (Hg.), Weimar 2000.
- Ulf Meyer u. Hans Engels, *Bauhaus-Architektur, 1919-1933*, München 2001.
- Mehr als der bloße Zweck, Mies van der Rohe am Bauhaus 1930-1933*, Bauhaus-Archiv (Hg.), Ausst. Kat., Berlin 2001.
- Hans Brockhage u. Reinhold Lindner, *Marianne Brandt, "hab ich je an Kunst gedacht"*, Chemnitz 2001.
- Ida Kerkavius (1879-1970), Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Teppiche, Retrospektive*, Stiftung Ostdeutsche Galerie (Hg.), Ausst. Kat., Regensburg 2001.
- Peter Stasny, *Zwischen Sein und Nichts, Schatten- und Lichtkunst des Bauhauses bei Ludwig Hirschfeld-Mack und László Moholy-Nagy*, in: *Ausschnitt, Hefte zum Themendes plastischen Gestaltens*, no. 6, 2001.
- Bauhaus-Möbel, eine Legende wird besichtigt*, Bauhaus-Archiv (Hg.), Ausst. Kat., Berlin 2002.
- Bauhausleuchten? Kandemlicht! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem*, Ausst. Kat., J. A. Binroth u. a. (Hg.), Stuttgart 2002.
- Gabriele Diana Grawe, *Call for Action, Mitglieder des Bauhauses in Nordamerika*, Weimar 2002.
- Das Bauhaus und Frankreich, 1919-1940*, I. Ewig, Th. W. Goetgens u. M. Noell (Hg.), Berlin 2002.
- 『クッションから都市計画まで／ヘルマン・ムテジウスとドイツ工作連盟——ドイツ近代デザインの諸相』池田祐子監修、京都国立近代美術館ほか、展覧会図録、京都国立近代美術館、2002年。
- Klaus-Jürgen Winkler, *Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919-1933*, Weimar 2003.
- Paul Klee, Lehrer am Bauhaus*, W. Herzogenrath, A. Buschhoff u. A. Vowinkel (Hg.), Ausst. Kat., Bremen 2003.
- Lutz Schöbe, *Bauhaus-Fotografie, aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau*, Dessau 2004.
- Das Bauhaus und die Esoterik, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee*, Ch. Wagner (Hg.), Ausst. Kat., Bielefeld/Leipzig 2005.
- Dorothea Fischer-Leonhardt, *Die Gärten des Bauhauses, Gestaltungskonzepte der Moderne*, Berlin 2005.
- Bauhaus culture, from Weimar to the Cold War*, K. James-Chakraborty (ed.), Minnesota UP 2006.
- Christiane Lange, *Ludwig Mies van der Rohe und Lily Reich, Möbel und Räume*, Ausst. Kat., Ostfildern 2006.
- John V. Maciuika, *Before the Bauhaus, architecture, politics and the German State, 1890-1920*, Cambridge 2005 (J・V・マシユイカ『ビフォーザバウハウス——帝政期ドイツにおける建築と政治 1890-1920』田所辰之助・池田祐子訳、三元社、2005年)。
- 『パウル・クレ——創造の物語』宮城県美術館編、展覧会図録、東京新聞、2006年。
- Patrick Rössler, *Die Neue Linie 1929-1943, das Bauhaus am Kiosk, ein Lifestyle-Magazin für den*

- Menschen von Geschmack*, Ausst. Kat., Bielefeld 2007.
- Kirsten Baumann, *Bauhaus Dessau, Architektur – Gestaltung – Idee*, Berlin 2007.
- Bauhaus-Ideen um Itten, Feininger, Klee, Kandinsky, vom Expressiven zum Konstruktiven*, B. Salmen (Hg.), Ausst. Kat., Murnau 2007.
- Max Bill, *Funktion und Funktionalismus. Schriften 1945-1988*, Bern 2008.
- 『バウハウス・デッサウ』東京芸術大学美術館編、展覧会図録、産経新聞社、2008年。
- Boris Friedewald, *Bauhaus*, München 2009.
- Annette Seemann, *Aus Weimar in alle Welt, die Bauhausmeister und ihre Wirkung*, Leipzig 2009.
- Esoterik am Bauhaus, eine Revision der Moderne?*, Ch. Wagner (Hg.), Regensburg 2009.
- modell bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Stiftung Bauhaus Dessau u. KSW (Hg.), Ausst. Kat., Ostfildern 2009.
- Mythos Bauhaus, zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, A. Baumhoff u. M. Droste (Hg.), Berlin 2009.
- Ré Soupault, *das Bauhaus. Die heroischen Jahre von Weimar*, M. Metzner (Hg.), Heidelberg 2009.
- Seemanns Bauhaus-Lexikon*, H. Düchting (Hg.), Leipzig 2009.
- Feininger und das Bauhaus. Weimar - Dessau - New York*, A. Fromm (Hg.), Ausst. Kat., Apolda 2009.
- Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009.
- Klassik und Avantgarde, das Bauhaus in Weimar 1919-1925*, H. Th. Seemann u. Th. Valk (Hg.), KSW Jahrbuch 2009, Weimar 2009.
- Bauhaus-Design, die Produkte der Neuen Sachlichkeit*, B. Polster u. V. Fischer (Hg.), Köln 2009.
- Bauhaus Streit, 1919-2009, Kontroversen und Kontrahenten*, Ph. Oswalt (Hg.), Ostfildern 2009.
- Streit ums Bauhaus*, U. Ackermann, K. U. Schierz u. J. H. Ulbricht (Hg.), Ausst. Kat., Jena 2009.
- Das Bauhaus kommt aus Weimar*, U. Ackermann, U. Bestgen u. KSW (Hg.), Ausst. Kat., Berlin 2009.
- Bauhaus 1919-1933, Workshops for Modernity*, B. Bergdoll u. L. Dickermann (ed.), NY, Museum of Modern Art, Exht. Cat., New York 2009.
- Bauhaus construct, fashioning identity, discourse and modernism*, J. Saletnik & R. Schuldenfrei (ed.), London 2009.
- Michale Siebenbrodt u. Lutz Schöbe, *Bauhaus, 1919-1933*, Weimar 2009.
- Ulrike Müller, *Bauhaus frauen, Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, München 2009.
- Punkt und Linie zu Fläche, Kandinsky am Bauhaus*, E. Stephan (Hg.), Ausst. Kat., Jena 2009.
- Monika Stadler u. Yoel Aloni, *Gunta Stölzl, Bauhausmeister*, Ostfildern 2009.
- Franz Ehrlich, ein Bauhäusler in Widerstand und Konzentrationslager*, V. Knigge u. H. Stein (Hg.), Ausst. Kat., Weimar: Stiftung Gedenkstätten Buchenwald u. Mittelbau Dora 2009.
- Nicholas Fox Weber, *The Bauhaus group, six masters of modernism*, New York 2009.
- Klassik und Avantgarde, das Bauhaus in Weimar 1919- 1925*, H. Th. Seemann u. Th. Valk (Hg.), KSW Jahrbuch 2009, Göttingen 2009.
- 鈴木幹雄・長谷川哲哉編著『バウハウスと戦後ドイツ芸術大学改革』風間書房、2009年。
- * *Neue Bauhausbücher, Neue Zählung*(2009-), Bauhaus-Archiv Berlin
- Bd. 1, *bauhaus-kommunikation, Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit*, P. Rössler (Hg), Berlin 2009.
- Bd. 2, Christoph Wagner, *Itten, Gropius, Klee am Bauhaus in Weimar, Utopie und historischer Kontext*, Berlin (2019).
- Bd. 3, *bauhaus global*, Gesammelte Beiträge der Konferenz bauhaus global vom 21. bis 26. September 2009, Berlin 2010.
- Bd. 4, *bauhausvorträge, Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919-1925*, Berlin 2016.
- Bd. 5, Adriana Kapsreiter, *Kunst & Industrie, Veredelung der Arbeit und moderne Fabriken im Diskurs des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1914*, Berlin (2021).
- 2010-2019 —**
- bauhaus-parallelen, Loheland-Werkstätten*, E. Mollenhauer-Klüber u. M. Siebenbrodt (Hg.), Ausst. Kat., Künzell/Weimar 2012.
- bauhaus & film*, Th. Thode (Hg.), Ausst. Kat., Wien/ Köln/ Weimar 2012.
- Itten-Klee. Kosmos Farbe*, Ch. Wagner u. a. (Hg.), Ausst. Kat., Regensburg 2012.
- Bauhaus -- Art as Life*, Barbican Art Gallery, exh. cat., London 2012.
- Phantastiken, die Bauhäuslerin Lou Scheper-*

- Berkenkamp*, R. Scheper (Hg.), Ausst. Kat., Bramsche 2012.
- Die Bauhuslerin Benita Koch-Otte, Textilgestaltung und Freie Kunst 1920–1933*, M. Siebenbrodt (Hg.), Ausst. Kat., Weimar 2012.
- Ronny Schüler, *Die Handwerksmeister am Staatlichen Bauhaus Weimar*, Weimar 2013.
- Bauhaus. Die Kunst der Schüler, Werke aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau*, O. Zybok u. W. Thoner (Hg.), Ausst. Kat., Ostfildern 2013.
- Das Bauhaus in Kalkutta, Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden*, R. Bittner u. K. Rhomberg (Hg.), Ausst. Kat., Ostfildern 2013.
- Sebastian Neurauter, *Das Bauhaus und die Verwertungsrechts, eine Untersuchung zur Praxis der Rechteverwertung am Bauhaus 1919–1933*, Tübingen 2013.
- To open eyes, Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute*, J. Hulsewig-Johnen u. Fr. Meschede (Hg.), Bielefeld 2013.
- Eigentlich wollte ich ja Architektin werden, Gertrud Arndt als Weberin und Fotografिन am Bauhaus 1923–1931*, Bauhaus-Archiv (Hg.), Ausst. Kat., Berlin 2013.
- T’ ai Lin Smith, *Bauhaus weaving theory, from feminine craft to mode of design*, Minneapolis 2014.
- Mensch – Raum – Maschine, Buhnenexperimente am Bauhaus*, Ausst. Kat., T. Blume, Chr. Hiller u. Stiftung Bauhaus Dessau (Hg.), Ausst. Kat., Leipzig 2014.
- Roselee Goldberg, *Die Kunst der Performance, vom Futurismus bis heute*, Berlin 2014.
- Sensing the future, Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, O. A. I. Botar (Hg.), Ausst. Kat., Zürich 2014.
- Das Bauhaus, alles ist design*, Ausst. Kat., Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2015.
- bauhaus foto, 100 Fotos aus der Sammlung des Bauhaus-Archiv Berlin*, A. Guttenberger u. Bauhaus Archiv (Hg.), Berlin 2015.
- Black Mountain, ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957*, E. Blume u. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (Hg.), Ausst. Kat., Leipzig 2015.
- Was ist das Bauhaus? Kinder entdecken das Bauhaus Dessau*, I. Kern, K. Klaus, J. Stein u. Stiftung Bauhaus Dessau (Hg.), Leipzig 2015 (『バウハウスってなあに?』バウハウス・デッサウ財団編、田中純監修、大宮萌恵訳、白水社 2019 年).
- Ursula Muscheler, *Das rote Bauhaus, Hoffnung und Scheitern*, Berlin 2016.
- Wer wohnt in weißen WurfeIn? So lebten die Bauhausmeister in Dessau*, I. Kern, J. Stein, K. Kahane u. Bauhaus Dessau (Hg.), Leipzig 2016.
- L’esprit du Bauhaus*, Olivier Gabet et Anne Monier (ed.), cat. expo., Fondation d’entreprise Hermes, Paris 2016.
- 『バウハウスハンドブック——バウハウスの教室』 柿田佳穂編、ミサワバウハウスコレクション、2016 年.
- bauhaus typografie, 100 Werke aus der Sammlung des Bauhaus-Archiv, Berlin*, P. Rössler (Hg.), Berlin 2017.
- Wege aus dem Bauhaus, Gerhard Marcks und sein Freundeskreis*, A. Blumm u. U. Bestgen u. a. (Hg.), Ausst. Kat., Bremen/Weimar 2017.
- Frau Architekt, seit mehr als 100 Jahren, Frauen im Architekturberuf*, M. Pepchinski, Chr. Budde, W. Voigt u. P. C. Schmal (Hg.), Ausst. Kat., Fr. a. M. 2017.
- Barry Bergdoll, Leah Dickerman et al., *Bauhaus 1919–1933, Workshop for modernity*, New York 2017.
- Bauhaus-Reisebuch, Weimar, Dessau, Berlin*, München/London/New York 2017.
- Winfried Nerdinger, *Das Bauhaus, Werkstatt der Moderne*, München 2018.
- Robin Schuldenfrei, *Luxury and modernism, architecture and the object in Germany 1900–1933*, Princeton 2018.
- Theodor Bogler, 1897–1968, vom Bauhaus nach Maria Laach*, Benediktinerabtei Maria Laach (Hg.), Benediktinerabtei Maria Laach, Ausst. Kat., Maria Laach 2018.
- Nur das Geistige zählt, vom Bauhaus in die Welt, Erinnerungen*, M. Metzner u. R. Soupault (Hg.), Heidelberg 2018.
- Sabina Becker, *Experiment Weimar, eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933*, Darmstadt 2018.
- Patrick Rössler u. Elizabeth Otto, *Frauen am Bauhaus, Wegweisende Künstlerinnen der Moderne*, München 2019.
- Bauhaus Museum Weimar, das Bauhaus kommt aus Weimar*, U. Ackermann, U. Bestgen u. W. Holler (Hg.), Weimar 2019.
- bauhaus imaginista*, M. v. Ostenmund u. G. Watson (Hg.), Ausst. Kat., München 2019.
- 100 Jahre Bauhaus, Vielfalt, Konflikt und Wirkung*,

G. Leidenberger u. B. Hüttner (Hg.), Berlin 2019.

Magdalena Droste u. Bauhaus-Archiv Berlin, *bauhaus, 100 Jahre bauhaus*, Köln 2019 (Eng. Ausg., *Bauhaus, 1919-1933*, Köln 2019).

Wulf Herzogenrath, *Das bauhaus gibt es nicht*, Berlin 2019.

Volker Wahl, *Das Weimarer Bauhaus, ein Studienbuch zu seiner Geschichte 1919-1926*, Jena 2019.

Winfried Nerdinger, *Walter Gropius, Architekt der Moderne*, München 2019.

Bauhaus Sachsen, Ausst. Kat., O. Thormann (Hg.), Grassi Museum für angewandte Kunst, Leipzig/ Stuttgart 2019.

Ulrich Völkel u. Christian Eckert, *Das Bauhaus Weimar, von Anni Albers bis Wilhelm Wagenfeld*, Weimar 2019.

Fiona MacCarthy, *Walter Gropius, Visionary Founder of the Bauhaus*, London 2019.

Marianne Brandt und ihre Tätigkeit in der Metallwarenfabrik Ruppelwerke GmbH Gotha, Kunstforum Gotha, Ausst. Kat., Gotha 2019.

Philipp Oswalt, *Hannes Meyers neue Bauhauslehre: Von Dessau bis Mexiko*, Basel 2019.

Entwürfe der Moderne, Bauhaus-Ausstellungen 1923-2019, H. Th. Seemann u. Th. Valk (Hg.), KSW Jahrbuch 2019, Göttingen 2019.

Johannes Itten, Kunst als Leben, N. Zimmer, Kunstmuseum Bern u. Ch. Wagner (Hg.), Ausst. Kat., Bern 2019.

Unser Bauhaus, Bauhäusler und Freunde erinnern sich, M. Droste u. B. Friedewald (Hg.), München 2019.

『開校 100 年 来たれ、バウハウス——造形教育の基礎』深川雅文・杣田佳穂編、展覧会カタログ、2019 年。

『バウハウス 100 年映画祭』トレノバ編、2019 年。

* *Reihe Bauhäusler*, Dokumente aus dem Bauhaus-Archiv Berlin (2012-)

vol. 1, Werner David Feist, *My years at the Bauhaus*, 2012.

vol. 2, Hans Keßler, *The last two years of the Bauhaus, letters of a Bauhäusler to his mother*, 2013.

vol. 3, Etel Mittag-Fodor, *Not an unusual life, for the time and the place*, 2014.

vol. 4, Lucia Moholy, *A hundred years of photography 1839-1939*, 2016.

vol. 5, Fred Forbat, *Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern*, [2019].

■ アーカイブ／専門資料室 (Archive)

Bauhaus-Archiv Berlin

Klassik Stiftung Weimar (= KSW)

Bauhaus-Museum Weimar (KSW)

Graphische Sammlungen (KSW)

Herzogin Anna Amalia Bibliothek (KSW)

Goethe- u. Schiller-Archiv (KSW)

Bauhaus Museum Dessau (Stiftung Bauhaus Dessau)

—

Archiv der Moderne, Bauhaus-Universität Weimar

Landesarchiv Thüringen, Hauptstaatsarchiv Weimar

Stadtarchiv Weimar

Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem

Zentralarchiv Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

Baukunst- u. Bildende Kunst-Archiv, Akademie der Künste, Berlin

Werkbundarchiv Berlin

Paul Klee Archiv, Zentrum Paul Klee, Bern

Bibliothèque Kandinsky, Collection du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

The Moholy-Nagy Foundation, Ann Arbor, USA

Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Itten-Bibliothek, Zentralbibliothek Zürich

Archiv der Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen

凡例 :

この文献資料集は、編者の選択にもとづき、1919～2019 年における研究史、またドイツ再統合 (1990 年) による学術環境の展開を視野におき、単行書・展覧会カタログ (図録) を記載した。研究論文は、展覧会カタログほかでの参照を想定し、省略した。

資料記載形式は、著者名、書名・展覧会カタログ名、刊行地・刊行年、とし、編者・訳者名の位置、また刊行地 (出版社名省略)・刊行年 (初版) の単一項目化など、ドイツ語圏の慣例にもとづく。ただし記載は、必要に応じて適宜、変更・補足も加えた。

研究上の「史料 (Quelle)」、「資料 (Material)」、「文献 (Literatur)」、「画像出典 (Bildnachweis)」の概念は、現代の美術史学・芸術学では資料批判・アーカイヴ学・文献学の水準で区分も必須だが、わが国の慣例も考慮し、ここでは差異化しない。網羅的な研究資料集、とくにバウハウス研究での個人作家・工房活動は、各展覧会カタログ (exh. cat., Ausstkat., cat. expo.) を参照のこと。美術史研究における展覧会カタログは、準一次資料とみなすべきだが、本稿では、主に二次資料中に収めた。刊行年順の記載としたが、同一年内では順不同。

[付記 : 本稿は「JSPS 科研費 JP18K00139」の助成にもとづく成果のひとつである]

桑沢デザイン研究所にてバウハウスの意思を共有する意義 —— 桑澤洋子のデザイン活動における意識改革

Significance of sharing insight of Bauhaus at Kuwasawa Design School

: Design activities for awareness-raising of ordinary life design by Yoko Kuwasawa

● 栗野 由美

東京造形大学教授 (メディアデザイン専攻領域)

Yumi AWANO

Tokyo Zokei University, Professor

◆ Summary

The Japanese Society for the Culture of Katachi hosted the 2019 convention together with Kuwasawa Design School under the title "Bauhaus of Crisis Fighters-100th Anniversary". Yoko Kuwasawa, the founder of Kuwasawa Design School, is also known as a "designer of usual wear." Intoxicated the philosophy of the Bauhaus at student era, after graduated the art college, she learned design from Takehiko Mizutani, Iwao Yamawaki, Michiko Yamawaki, and others who learned at Bauhaus manner. Her achievement is to transform the functionality of work clothes and everyday clothes, which had nothing to do with fashion, from materials and shapes, and brought pride and enjoyment to work. Over the last 100 years, technology, politics, people's experience, and consciousness have changed across many winding road, and it seems that the time when Kuwasawa establishment was a long time ago, but the two fruits — Kuwasawa Design School from 1954 and Tokyo Zokei University from 1966 where she sowed the seeds of idea — are continue to nurture design and designers that function in society. I would like to memorize to shared precious knowledge at the Kuwasawa Design School on the Bauhaus 100th anniversary year, in order to survive came to be a seeds of creativity for the future.

キーワード: 桑澤洋子、桑沢デザイン研究所、グローピウス、バウハウス、デザイン

Key words: Yoko Kuwasawa, Kuwasawa Design School, Gropius, Bauhaus, design

1. はじめに

バウハウスが開校して 100 年の節目にあたる 2019 年および前後の年、世界各地で関連事業が開催された。形の文化会は、2019 年度大会を「危機を戦う者たちのバウハウス——創立 100 周年記念」と題して桑沢デザイン研究所とともに主催した[注 1]。ここに 101 名が集い、バウハウスを巡る歴史の時間軸とそれぞれの同時代社会における相互作用を縦横に織りなす知見を傾聴した。会場となった桑沢デザイン研究所は、桑澤洋子[注 2]の猛烈な尽力により 1954 年 4 月に開校し、その年の 6 月にバウハウス創立者であるヴァルター・グローピウス夫妻の訪問を受けた専門学校である(図 1)。桑沢デザイン研究所

は「<バウハウス>100 周年記念事業<桑沢>」[注 3]を立ち上げ、2017 年から 2019 年にかけて数々の活動に取り組んだ。桑沢デザイン研究所を母体として 1957 年に認可された学校法人桑沢学園のもとで 1966 年に開学した東京造形大学は、2014 年からバウハウス創立 100 周年を視野にいれた事業を続け[注 4]、2019 年、ブランド・リニューアル・プロジェクトの目に見える成果として、ヤーコプ・エルバー(1878-1935)による最初のジオメトリック・サンセリフ体とされる《エルバー(Erbar)》からヒントを得たオリジナル・フォントによる VI を発表した[注 5]。

本稿では、形の文化会 2019 年度大会世話人として、桑沢デザイン研究所を会場に選び、現在の学生たちとともにバウハウスの意思を共有した意義を述べる。それは、デザイン活動を通して社会(市民生活)における意識改革に取り組んだ桑澤洋子(1910-1977)の生涯の戦いに思いを馳せることを伴う。

2. “ふつう”を豊かにするデザインの啓蒙活動

日本は近代において、総合的に数度の意識改革を経験したと考えられる。ひとつには政治環境によるもの、またひとつには自然災害によるもの、である。政治環境によるおよそ 700 年ぶりの契機は、平清盛から徳川慶喜まで続いた武家政権が、15 年にわたる政治運動(明治維新)を経て終焉を迎えた時期の西洋式近代化である。地政学的にもそれが可能であった日本は公的には長らく海外の文化事象との交わりに距離を置き、文物思想を輸入しても見事にローカライズして独自の文化を花開かせていた。ところが 1867 年の環境変化は近代科学と機械工業による技術革新目覚ましい産業革命只中の帝国主義に圧倒され、近代化と西洋化、民主化の同時受け入れによる急激な変化がいわゆる市民生活にも、どっと押し寄せた。

その次は太平洋戦争敗戦による米国式現代化と民主化の同時受け入れである。その間にもその後にも日本列島が数多の過酷な自然災害に打撃を受けてきたのだが、2011 年に発生した東日本大震災は市民生活における意識改革を余儀なくする契機となったと言えよう。これら

は日本国内の現象だが、海外に目を向ければ第二次世界大戦終結後のベビーブーマーが平和主義を先鋭化させたヒッピームーブメントの熱狂、各種人権運動の興隆なども意識改革の契機となった。こうして俯瞰してみると、意識改革とは、刹那的であれ恒久的であれ、否定的な状況を肯定的に転じさせることを目的として発動する幸福追求行為とみえる。

桑澤洋子は、1910（明治43）年に東京・神田の洋服問屋の五女に生まれ、15歳の時に実父が他界し、次姉がタクシー運転手などで家計を支えるなか、神田高等女学校卒業後、画家を目指して女子美術学校（現女子美術大学）洋画科に進学した。その時期にバウハウスの理念と実践を知った桑澤は「美しくかつ合理的で生活のなかに根をおろした生きたもの」を目指すことに思いを定めたという。

そこで、建築家・川喜田煉七郎が主宰し、バウハウスの卒業生である水谷武彦や山脇巖・山脇道子夫妻、また建築家・土浦亀城、画家・橋本徹郎らが教鞭をとって、バウハウスの造形教育を基礎に、建築・工芸・デザインを教える「新建築工芸学院」に学んだ。桑澤は川喜田の紹介で建築雑誌『住宅』（東京社）に職を得て頭角を現し、『婦人画報』1937（昭和12）年・新年号付録『生活の新様式』編集に参加した。

桑澤は、服飾ジャーナリズムにおける記事の実践場の必要を実感してイトウ洋裁研究所に入所し、伊藤茂平に洋裁技術を学ぶ。戦況の悪化により自由な出版活動が困難になった経緯から1942年に退社し、銀座に「桑沢服飾工房」を開設した。婦人民主クラブに賛同して地方都市や農漁村での講演（1946-）、服飾文化クラブ結成（1947）、社会で働く女性に焦点を合わせた普段着や仕事着、既製服、ユニフォームのありようを啓蒙する記事や実践実務、桑沢式『製図の本』（1946）出版、顧問デザイナーを務める「赤門洋装店」にて服装相談室を担当するなど、多彩な活動を通して「ふだん着のデザイナー」として全国的な支持を集めた。やがて日本デザイナークラブ結成に参加（1948）、多摩川洋裁学院長就任（1948）、ニュースタイル学院院長就任（1949）、『婦人画報』にて「特集 デザイン教室」執筆（1950）、多摩川洋裁学院内に桑沢ドレスメーカー技術研究会発足（1950）、女子美術短期大学専任就任（1952-講師、1960-教授、1968 退職、コスチューム・デザイン授業担当）、桑沢デザイン教室開設（1953）、桑沢デザイン工房（1950-1972）を経て、教育と制作研究の現場を創立する意義を明白にしていた。16年間教鞭をとった女子美術大学図案科は、造形教育研究会メンバーであり『デザイン教育講座』（1954）[注6]を執筆した松川丞二が「図案<ビジョン>」授業を担当しており、バウハウスの教育実践を形式的になぞるのではなく、その思想に影響をうけながらも独自の方法を研究、研鑽していた時期に重なる。

工芸・意匠にとっかわるデザインという名称が教育機関や企業部署にひろがり始め（1950年頃）、経済白書で「もはや戦後ではない」と戦後復興の終了を宣言する機運（1956年）のなかで、1954年、ドレスデザイン科とリビングデザイン科を揃えて「桑沢デザイン研究所」が誕生した（図2、3、4、5）。名称を、学校ではなく研究所としたことに、実験・挑戦と実践を通してデザインの解を探求する活力の現場でありたい、変化し続けるエネルギー体でありたい、という気概が読み取れる（図4）。



図1. 開校2ヶ月後の1954年6月 桑沢デザイン研究所にグロービウス夫妻来訪。グロービウス夫人イーゼと桑澤洋子



図2. 桑沢デザイン研究所授業 1959年10月3日
中央右にサンプルを持つ桑澤洋子 左は柳沼恵美子



図3. 学生の作品講評に臨む教師陣と桑澤洋子(前列右から4人目)



図4. 東京都港区青山に竣工した桑沢デザイン研究所 青山校舎
木造モルタル2階建 延 166 平米(1956 年撮影)

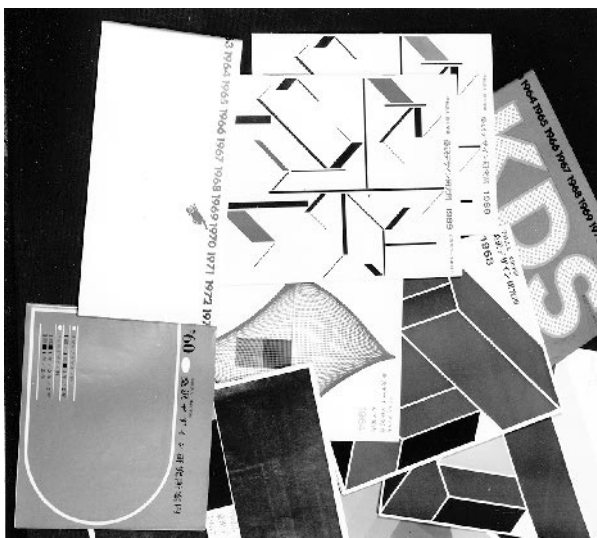


図5. 学校法人桑沢デザイン研究所入学案内と情報誌『KDS』(1960-72 年)

こうした年譜の表面を追えば、強靱な精神力と信念で社会を巻き込み変えていったパワフルな女性、類い稀な胆力と才覚を持ち合わせたパイオニアに違いないが、その動力は“ふつう”への繊細な愛である。「流行に左右されない機能的な美しさを特徴」とする女子美術大学付属高等学校の制服は、女子美術短期大学教員時代に桑澤がデザインしたものである(1954)。東京オリンピックや大阪万国博覧会におけるユニフォームも手がけ、機能性に着心地や美観を融合させる労働服や普段着の改革から、生活や労働における意識を改革していった。「新しい時代」を標榜しつつも桑澤が立志した時代の市民生活は、「男勝り」や「女だてらに」と言わしめるようなジェンダーのステレオタイプが了解される世間と隣り合わせであった。桑澤のデザイン活動による意識改革——野良着や普段着にもたらされた機能合理的な美観——は、役割という枠の中で生きる女性たちに小さな楽しみを自由を解放し、心に火を灯すような物語だったのではないか。

日常の意識を変えることは、ささやかな幸福を膨らませることにつながる。現代では衣服だけでなくあらゆる

日用品がファスト化して作るより安い対価で手に入り、手作りは趣味か芸術の域にあるかのようだが、ほんの7-80年前は少なくとも衣服を家庭で裁縫することは“ふつうの生活”の一場面だった。店に安くてハイセンスな既製服は乏しく、桑澤が提供する情報は、家庭内のものづくりに付加価値を与えるものであったろう。デザインやアートを見聞すること、学ぶこと、実践することは、必ずしもその筋のプロフェッショナルとなることをゴールとするのではない。本を読むこと、映画を見ること、楽器を演奏すること、スポーツすること…ヒトは直接生存に結びつかないような行為をつなぎ合わせて生きており、そこに生まれる創造性は娯楽と修行のシーソーを揺らし続ける。

2010年に桑澤洋子生誕100年を記念して発足した「SO+ZO MOVEMENT」事業の一環として、「SO+ZO展」が開催された[注7]。この展覧会はグラフィック、イラストレーション、写真、家具、インテリア、インダストリアル、ファッション、テキスタイル、美術、映像、批評の各分野において特に活躍目覚ましい桑沢デザイン研究所と東京造形大学の卒業生を選抜した130名の、絞り込むのも難しい代表作がせめぎ合う豪華な内容であった。この展覧会の図録は作家の中心的活動年代、出展作品の制作年代によって1960年代から2000年代まで10年ごとに章立てした中で分野ごとに区分した構成で、折々の社会環境のなかでいかにデザインやアートの活動が生まれ、時代を紡いだが俯瞰できるようになっている[注8]。そこには、ひとりひとりの市民が、その時代の空気を呼吸しながら自らと社会の限界と戦い、可能性に挑戦した軌跡が浮かび上がる。

2020年現在、創立66年となる桑沢デザイン研究所の所長は7代目に市瀬昌昭、9代目に内田繁、10代目に浅葉克己(2021年度より工藤強勝が新任予定)と、いずれも初代所長・桑澤洋子のデザイン活動円熟期に若き日を過ごした卒業生が就任している。この小規模な単科専門学校から、世界に活躍の場をひろげて日本のデザイン界を牽引するクリエイターがはばたき、今も創造的な活力が漲っている。

3. まとめ

桑澤は1910年から66年間の生涯を通して、啓蒙・実践・教育の相互作用により“ふだん”の生活意識の改革に取り組んだ。その存在は、その時代に必要とされた薬でもある。意識改革とは、否定的な状況を肯定的に転じさせることを目的として発動する幸福追求行為である。

この100年の間に技術も政治も人々の経験も意識も幾多の紆余曲折を経て変化し、桑澤が立志した時代は遠い昔のようだ。しかしながら桑澤が残したふたつの果実—その理念

の実践場である桑澤デザイン研究所と東京造形大学は、社会で機能するデザイン、デザイナーを育て続けている。世代を越えて形を変えて、文化の力は生きている。その源泉は、変化に適応するたおやかさであろう。桑澤デザイン研究所にも東京造形大学にも、10代目所長・浅葉克己の筆によるダーヴィンの言葉が掲出されている。曰く、最もつよいものが生き残るのではなく、最も賢いものが生き残るのでもない。唯一生き残るのは変化するものである。

桑澤デザイン研究所に集い、「危機を戦う」運動体としてバウハウスがデザイン活動による意識改革を目指したことを桑澤に重ね、未来へ生き抜くすべとして知見を分かち合えたあの場をセレンディピティと記憶したい。

参考文献

- 桑澤洋子『桑沢文庫 1 ふだん着のデザイナー』桑沢学園、2004年。
- 高松太郎『桑沢文庫 2 「桑沢」草創の追憶』桑沢学園、2004年。
- 櫻井朝雄『桑沢文庫 3 評伝・桑沢洋子』桑沢学園、2003年。
- 『桑沢文庫 4 桑沢洋子とデザイン教育の軌跡』沢良子編、桑沢学園、2005年。
- 常見美紀子『桑沢文庫 5 桑沢洋子とモダン・デザイン運動』桑沢学園、2007年。
- 『桑沢文庫 6 桑沢洋子 ふだん着のデザイナー展』「桑沢洋子ふだん着のデザイナー展」実行委員会、桑沢学園、2007年。
- 金子至『桑沢文庫 7 工芸からインダストリアルデザインへ』桑沢学園、2008年。
- 『桑沢文庫 8 SO+ZO ARCHIVES 資料が語る桑澤洋子のデザイン活動』桑沢文庫出版委員会、桑沢学園、2010年。
- 『SO+ZO 展 未来をひらく造形の過去と現在 1960→』桑沢学園編、平凡社、2010年。
- 春日明夫・小林貴史『桑沢文庫 9 桑沢学園と造形教育運動——普通教育における造形ムーブメントの変遷』桑沢学園、2010年。
- ヴァージニア・ガードナー・トロイ『桑沢文庫 10 アンニ・アルバースとアングス・染織——バウハウスからブラック・マウンテンへ』中野恵美子訳、桑沢学園、2015年。
- 『桑沢文庫 11 語られる佐藤忠良』小川幸造・藤井匡・前田朗編、桑沢学園、2017年。
- 柳宗理『エッセイ』平凡社、2003年。
- 内田繁『戦後日本デザイン史』みすず書房、2011年。
- 『女子美術教育と日本の近代』女子美術大学歴史資料室編、女子美術大学、2010年。
- エッカート・ノイマン編『バウハウスの人々——回想と告白』向井周太郎・相沢千加子・山下仁訳、みすず書房、2018。
- 『東京造形大学 50 年史』東京造形大学 50 年史編集委員会、東京造形大学、2019年。

注

- 参照ウェブサイトは全て 2020 年 01 月 05 日時点で公開確認
- [1]形の文化会ニュース 2019 年 6 月
<http://katachi-news.seesaa.net/archives/201906-1.html>
- [2]文献では桑沢洋子と桑澤洋子の表記 2 種類が混在するが、現在、学校法人桑沢学園では「桑澤洋子」に統一しているため、文中では「桑澤洋子」と記す。参考文献では書誌情報に従う。
- [3] 桑沢デザイン研究所「〈バウハウス〉100 周年記念」
<https://www.kds.ac.jp/bauhaus100years/#sec01>
Bauhaus Dessau [Bauhaus Open Stage]
<https://www.bauhaus-dessau.de/bauhaus-open-stage-performative-architectonics.html>
- バウハウス・デッサウ財団は、2017 年 12 月にベルリン、ベルン、ドレスデン、杭州、ロンドン、ソウル、東京の諸学校と提携して(東京:桑沢デザイン研究所)、バウハウスステージの教育学を調査するプログラム「バウハウスオープンステージ」を発足させた。同財団は、2019 年 9 月にデッサウで開催したバウハウスフェスティバル「FestivalBühneTOTAL」でのパフォーマンスデモンストレーションにて、成果をまとめた。桑沢デザイン研究所の「〈バウハウス〉100 周年記念」事業は、このプログラムへの参加も含む。
- [4] 東京造形大学「国際教育シンポジウム 2014」
http://www.zokei.ac.jp/news_archives/2014/058.html
- [5] 東京造形大学「誰かで終わるな／新ロゴについて」
<https://www.zokei.ac.jp/darekadeowaruna/logo/>
- ヤーコブ・エルバーがバウハウスの思想に基づいて装飾や象徴の要素を排除し、円をベースに読みさすという文字の本質的な機能を追求したジオメトリック・サンセリフを発表した(1922 年)。この最初の書体はエルバー(Erbar)と呼ばれる。1927 年にバウハウスの非常勤講師であったパウル・レナーがフーツラ(Futura)を開発した。フーツラは現代でも造形基礎のレタリング訓練において、タイムズ(Times)と並ぶ定番である。
- [6]『デザイン教育講座』東京美術学校工芸部図案科・女子美術大学図案科共同編集、全 3 巻、美術出版社、1954 年。
- [7] 正式名称「デザインの時代、アートの息吹、桑沢デザイン研究所+東京造形大学 SO+ZO 展 未来をひらく造形の過去と現在 1960s→」、Bunkamura ザ・ミュージアム(第一会場)・桑沢デザイン研究所 1 階ホール(第二会場)、2010 年 11 月 13 日-11 月 28 日。
- [8] 筆者は、桑沢学園年譜「桑沢学園の歩みと時代」を担当した。

図版出典

図 1, 2, 3, 4, 5 学校法人 桑沢学園 蔵

2019 年 10 月 5 日(土) 形の文化会 第 71 回フォーラム 「テーマ：シンボルと形」 特別講演
大阪府立大学 なかもずキャンパス A15 棟 229

泉壑松風

—— 山水画における樹木の意味と形

Streams and Valleys with Pinetree Breezing

: The meaning and form of tree in the East Asian Landscape Painting

● 河野 道房

同志社大学教授 (文学部)

Michifusa KONO

Doshisha University, Kyoto, Professor

◆ Summary of lecture

This lecture proposes the important roles of trees in the history of East Asian landscape painting.

1. Introduction.
2. Mountains, Rocks and Trees and their Meanings from Han to Tang Dynasty.
3. The Establishment of Landscape Painting in Tang Dynasty.
4. Three Elements: The Theory and the Meaning of Northern Sung Landscape Painting.
5. The Development of Landscape Painting in Japan.

キーワード：山水画史、東アジア、遠近法、奥行表現、三大、山岳、樹木/草木

Key words: History of Landscape Painting, Eastasia, Perspective, Depiction of Depth, Three Elements, Mountain, Tree/Plant

ご紹介いただきましたように、私は現在、同志社大学文学部美学芸術学科に勤務していますが、この大阪府立大学には 1991 年より 20 年間ほど在籍し、教育・研究に携わりました。本日、「形の文化会」第 72 回フォーラムの講演にお招きいただき、何某かの貢献を果たすことができれば、まことに幸いに存じます。本日のフォーラム・テーマは「シンボルと形」と承り、私の専門とする中国絵画研究、なかでも山水画について、その空間表現、とくに奥行表現の歴史に関して考察を試みます。

会場の皆様には 2 枚の資料を配布し、1 枚目の左 1 頁は講演概略のレジュメ、右 2 頁はスライドリスト。2 枚目の左右 3・4 頁は、山水画に関連する文献資料の抜粋で、適宜ご参照ください。

1. はじめに

議論の対象は、地域的にも時代的にもきわめて広大な範囲にまたがるが、まず、中国のみならず、日本や朝鮮半島も含めた東アジアにおいて、「山水画」がどのような

存在であり、どういった意味を担うのか、この問題にふれたい。そもそも「山水画」は「山」と「水」と表記するが、じつは、もう一つの要素として「樹木・草木」を見過ごすわけにはゆかない。山水という言葉内に提示されなくとも、これは、ほぼ間違いなく山水画の要素とみなしてよい。そこで本日は、「樹木・草木」を議論の中心に据え、樹木・草木の持つ山水画における意義、あるいはその造形について検討してゆきたい。

「山水画」の定義は、際限もないので、いまは省略するが、講演の過程で適宜ご理解いただければと思う。

そもそも東アジア地域 (中国・朝鮮・日本) には、山水画という主題が存在する。これはおおむね、魏晋南北朝時代、ざっと 5～6 世紀から成立してきた。最も古くは「人物画」があり、その次に「山水画」、第三に「花鳥画」と、東アジア前近代の絵画はおおむねこの 3 種類の主題に分類されている。細かく分類すれば主題はもっと多様化するものの、概略はこの分類で過不足はないと思われる。

第一の人物画は古今東西を通じてどのような地域にも存在し、第三の、視覚的に美しいと感受した対象を描く花鳥画も洋の東西を問わず確認できよう。ところが、第二の山水画と呼ばれる分野だけは、世界中にあるかという、時代によって随分と様相を異にする。ヨーロッパにおいては、ルネサンス期以降、すなわち 16 世紀ごろから、とくにフランドル地方を中心にいわゆる風景画が発達した。だが、中国を中心とする東アジアでは、おおむね漢代にまで遡り、魏晋南北朝時代 (5～6 世紀) には既に主題として成立し、作品としては盛唐時代 (8 世紀以降) に確認が可能で、実在する作品としての山水画は今から 1,000 年ほど前の 10 世紀以降に制作されている。

先ほど「風景画」と述べたが、英語では「landscape painting」との用語があり、この翻訳語として日本語では現在「風景画」が使用されている。では「山水画」と「風景画」が同じなのかというと、そうではない。もともとは「風景」も中国語で、「風」にも「景」にも意味が

あるものの、定義を述べ始めると煩雑ゆえ、これもひとまず脇に置いておきたい。約言すれば、「風景画」が光や影、情景や様子を描くのに対して、「山水画」はとにかく山や水を描出すると理解して不当ではない。

2. 漢～唐の山・岩・樹木とその意味

まず前漢時代の《銅管錯金銀叢獵図》(図1-1)を見よう。馬具に金銀鍍金を施しているが、この表面に動物が多く描かれているので、展開模式図が分かりやすい(図1-2)。丸や菱形の部分には、いわゆる宝石の類が象嵌ではめ込まれている。文様が金と銀で表現されており、虎、熊、山羊、猿などがある。ある箇所では猛禽類の鳥がウサギを狙っており、上方には首の長い鳳がいる。いろいろな獣が描かれているとともに、つる草のような唐草文様もある。植物の表現もある。ここで奇妙なのは、茶色い山芋のような部分である。これは一体何なのか。これは、おそらく山岳、山の表現とみて差し支えない。最上部に描かれたブラシ状のものは、喬木の群体、おそらく樹木の形体の最も古い表現であろう。

前漢時代には《漆奩彩絵車馬出行図》も残されている。漆でできた奩(れん)という蓋つきの容器で、上部の線のところで蓋と身が分かれており、ちょうど低い円筒形の帽子入れのような形をとる。その漆の外側に、金彩で模様を描かれ、灰色の部分は漆が剥落しているが、上部には菱形の紋が、下部には馬車が描かれる。その上に鳥などもおり、横には北斎の波のような表現もある。これを拡大して観察すると、シイタケのようなものが付着している。これは一体何かというと、結論から言えば、おそらく波頭のようなものが山や岩を、シイタケのようなものが樹木を表現しているようだ。

前漢時代にこうした資料が現れるけれども、後漢時代になると、もう少し表現が進展する。《塩井画像磚拓本》(図2)は、後漢の四川省で出土したレンガ・粘土を型

押しで制作した四角形の敷石、磚(せん)である。その表面には浮き彫りのレリーフのようなものが型押しされており、その細部を細かく見ていくと、いろいろなモチーフがあり、興味深い。たとえば井戸があり、水を汲み上げている場面。2階建てのかなり大がかりな井戸である。四角い建物からずっと線が続いており、これは水を溜めて引くための樋みたいな装置で、そこから右には、かまどがあり、薪を一生懸命焚いている。かまどの上には大鍋もたくさんある。薪を背負って歩いている人は、恐らくかまどの焚口へ薪を運ぶ途中であろう。この文様はじつは、井戸から汲んだ塩水を煮出して製塩する場面なのである。岩塩の中を通過して湧く井戸水は塩水で、中国大陸には多数存在する製塩法ゆえに、同じ画題の作例も確認されている。

この主題が製塩であることはさておいて、3分の2を占める上方の部分には、やはり鹿、狼、猛禽類のような鳥、首の長い鷺のような鳥、猿など、さまざまな動物が認められる。さらに弓矢で獲物を狙う人物の姿にも気づく。別の人物は、左手の弓に矢をつがえたまま全力疾走して獲物を追う。狩猟の場面である。この画像磚の主題は、なるほど井戸周辺での製塩だが、じつは山全体を描出しようとする制作意図も見過せない。人間が狩りによって生活している情景とともに、それ以上に、多数の動物たちが生きて暮らしている山の景色を描きたい、自然景を描写したい、そのような制作者の意識が仄見える。

この作品にいたると、これが山で、これが樹木との描写は、確然としていよう。写実的とまではいえないが、これ以前の作品におけるシンボルとしての山や樹木が解釈・指摘されて理解の及ぶ表現だとすれば、本作品は、可視的な水準で、簡明に自然の景観と納得がゆく。魏晋南北朝時代に山水画が成立して以降のこうした主題のものを「山水画」と呼ぶわけだが、それ以前の作品は「山水画」と区別して、通常、「山水表現」と表記する。すなわち、こうした「山水表現」が次第に発達し、「山水画」



図1-1. 《銅管錯金銀叢獵図》 前漢



図1-2. 同 展開模式図



図2. 《塩井画像磚拓本》 後漢 四川

が成立することになる。

この過程で、一つの大きなポイントがあった。それは、魏晉南北朝時代の南朝に宗炳が現れ、「画山水序」を著した事実である。宗炳はもともと仏教学者で、仏教哲学にきわめて造詣が深く、さらに経学（中国古典学）にも博識であったから、経学と仏教の哲学を存分に応用し、山水を描くことの意義を徹底的に論じ尽くした。中国絵画史の上では、宗炳の「画山水序」をもって山水画が主題として成立したと考えられている。

とはいえ、宗炳が魏晉南北朝時代にどのような絵画を描いたのかは、じつはさほど明確ではない。配布レジュメの1頁には「出土品では古様な象徴的山水表現」と記載したが、3頁の「資料1」を見ていただきたい。唐の時代に張彦遠が書いた『歴代名画記』には、「論画山水樹石」という章があり、そこに唐以前の山水画を概観した記事が出ている。原文・訓読・口語訳の順に紹介しよう。

- ・魏晉以降、名迹在人間者、皆見之矣。其画山水、則群峰之勢、若鈿飾犀櫛、或水不容泛、或人大於山。
- ・魏晉以降、名迹の人間に在る者は、皆なこれを見たり。其の山水を画くは、則ち群峰の勢は、鈿飾の犀櫛のごとく、或ひは水泛ぶを容さず、或ひは人山よりも大なり。
- ・魏晉よりこのかた、すぐれた絵画で世に現存しているものは、全部眼を通したつもりだ。それら古画の山水を画く場合、群立する峰々の姿は、あたかも青貝細工のかんざし、犀角づくりの櫛のようであり、ある時は水（湖沼や河川）が小さくて舟など浮かべられそうになかったり、ある時は人物が山よりも大きかったりする。

すなわち、既に唐の時代に、魏晉南北朝以前の山はシンボリックであり、あまり真実味のある山ではない、と記述されていることになる。

《鄧州市画像磚1（王子橋・浮丘公）》（図3）は、かつては「鄧県画像磚」と呼ばれた作例で、南朝で5世紀後半ごろに制作されたレンガである。やはりこれも、浮き彫りのように型押しして焼成されている。描かれているのは、王子橋と浮丘公である。後述《磚2》に「王子橋」、他方に「浮丘公」という文字が反転文字で記され、要するに同じ図柄の2パターンの画像磚が出ているわけだが、向かって右の王子橋が笙を吹いていたら天から鳳凰のような鳳がふわっとおりてきて、それを仙人になった浮丘公が団扇か払子かを持って眺めている場面である。

本作で波のように描かれた線は、おそらく鳳がおりてきたときの雲気を表現しているようだが、それと類似しているもののやや異質な畝も見える。これは多分、山岳の表現とみなしてかまわない。上述した図1の中の山芋のよ



図3. 《鄧州市画像磚1（王子橋・浮丘公）》南北朝 河南鄧州市

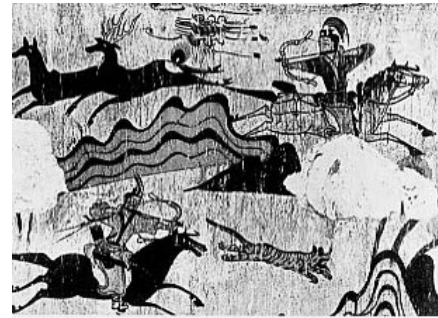


図4. 《高句麗舞踊塚壁画》高句麗 ~7世紀 吉林集安

うな表現と形が酷似している。

全く同主題の別の磚《鄧州市画像磚2（王子橋・浮丘公）》には、画面右方に王子橋があり、左方に浮丘公がいるけれども、上部には、南北朝時代によく見られ、いわゆる後の散華のもとになる一種の宝珠とも考えられる文様があり、山の表現らしきものはない。ところが、足元に注目すると、すり鉢を伏せたような形体が3つほど見てとれる。足元にあるのでただの砂山にも見えかねないが、これは山岳の表現と理解してよいだろう。

つまり、この時代の山々や草木はシンボリックな形姿で表現され、登場人物たちがどこにいるのかを示す一種の舞台装置あるいは小道具的な役割を与えられたと考えられる。山水自体でなく山水の場面中にいる人物のストーリーを描くことを主眼とし、あくまで樹木や山は添え物といった役割を持つにすぎない。

《鄧州市画像磚3（商山四皓）》は、商山にこもって隠遁する4人の隠者を描写する。ひとりには箏を弾き、ひとりには笙を吹いている。いったい、この場面が商山の山中であることを示すためにどのような舞台装置が描かれているのかに着目すると、大小の比率からすれば山というより岩にしか見えないのだが、非常に尖った山があることに気づく。そこにフキの葉のような草がたくさん生えているが、これはやはり樹木の表現であろう。舞台装置がより大きな書割になったというか、いわゆる背景のスクリーンのように使われている印象を受ける。

《高句麗舞踊塚壁画》（図4）は、吉林省集安県の高句麗の舞踊塚で出土した7世紀の壁画である。これも著名な作例で、馬に乗って弓矢を引き絞って虎を射ようとする

る男性は頭に山鳥の冠をかぶり、いわゆる朝鮮民族系の特徴とされる服装である。問題は、後方に描かれた縞々の模様である。川のようにも見えるものの、右下部に注意すると、同様な曲線があり、そこから何か出ており、上部は画面が剥落して細部が不明確ながら、おそらく岩あるいは土盛りから植物が生えている場面かと思われる。もしそうだとすれば、上方の波も、あるいは川の表現かもしれないが、やはり山を表現している可能性は高い。平行線をゆらゆらと揺らめかせたような形姿で山岳を表現していると理解してよい。

ここで法隆寺の《玉虫厨子 捨身飼虎》(6世紀後半～645年)にも言及しておきたい。本作は、お釈迦様の前生譚で、飢え死にしそうな虎の親子のために太子がわが身を呈して餓死を防ぐというきわめて慈悲深い物語を主題としている。美術史上、異時同図法として有名で、服を脱いで木にかけている場面、ダイビングしている場面、虎に食われている場面の3つが共時的に描かれている。しかし私が注目するのは、ここに描かれている断崖絶壁にほかならない。この絶壁は、まるで細い木の皮を貼り合わせたように表現され、巨大な古木のごとく見える。ぐるぐるとうねっているうえに、スイカズラのような茎葉が垂れ、竹を思わせる形姿もたくさんあり、これらは、樹木の表現のように思われる。木の皮を貼り足したような縞模様のバリエーションで、絶壁が表現されているともいえよう。

奈良正倉院の《楓蘇芳螺鈿槽琵琶》(756年)は、楓の材を使って蘇芳染めされ、表面に螺鈿細工が施された。ここには、いわゆる捍撥(かんばち)と呼ばれ、ギターでいうところのピックガード、つまり撥が当たってボディが傷つくのを防ぐための革のガードが張られている。



図5. 《楓蘇芳螺鈿槽琵琶捍撥 騎象鼓楽図》
天平勝宝8(756)年

そこに、画材についてはいろいろ議論があるものの、絵画が描かれている。

つまり《紫檀木面槽琵琶捍撥 狩猟宴楽図》(756年)は、人物が、馬に乗って振り向きざまに弓矢で虎を射るという、いわゆるパルティアン・ショットの騎射の場面である。他の人物は、非常に長い槍のような利器を持って獲物を追いかけている。画面中段には、琵琶を演奏している者や胡弓のような楽器を弾いている者がおり、その前では高坏にたくさんのご馳走をおく。楽器の演奏をして宴会を楽しむ光景である。画面手前から小鹿を下げた使用人が向かってくるのは、おそらく肉を食材として提供するためだろう。さらに上部に眼を転じると、そこにも狩猟の場面がある。それゆえ、主題は「狩猟宴楽図」とされてきた。しかし、本図でもやはり左の絶壁の部分に注目していただきたい。あたかもマーブルケーキのように、黒い帯と白い帯が褶曲している様子が確認できよう。マーブル模様である限り、すぐさま本物の岩の描写と断定できないとしても、絶壁の非常にごつごつした雰囲気はよく表現されているといわざるをえない。

ところが、同じ楓蘇芳螺鈿槽琵琶の捍撥に張られた《楓蘇芳螺鈿槽琵琶捍撥 騎象鼓楽図》(756年)に注目すると(図5)、やや雰囲気を異にする表現に出会う。画面では、胡人が白い象に乗っていて、髭の濃いアラビア風の人物が腰鼓と呼ばれる太鼓をたたき、子供2人が笛を吹く。髪をみづらに結った子供が右向き、頭が坊主の子供が左向きで、笛は現在のそれとはやや違うようだ。

上方には、長い袖を振り回して踊る子供もいる。それゆえ「騎象鼓楽図」と呼ばれるわけである。しかし、上述した「狩猟宴楽図」と同様に、なるほど左手には絶壁が表現されているものの、この「騎象鼓楽図」のそれは明確な輪郭線が与えられ、また陰影も的確に付与されている。一瞥しただけで、絶壁特有のごつごつとした表面感と、そこに木々がどうにか根付いている様子が確認できるのだ。ここに大きな差異を認めざるをえない。

さらに、画面最上部に放射状の線をおく表現が興味深い。これは、光芒もしくは光の線で、赤い賦彩ゆえ、まず間違いなく太陽で、その日の出か日没が描写されると推測して不当ではない。画面には地平線が描かれ、近景に大きい山を、中景に中ぐらいの山を、遠景に小さい山をおく。近景から中景、中景から遠景へと、大地の地面が画面下部から上方へと連続的に変化し、こうした遠近感が画面奥の地平線に集中し、そこで消失するように、大事なポイントが見事に設けられている。この描法は、まさにヨーロッパで14～15世紀に成立した透視図法と異ならない発想といえよう。すなわち、天平勝宝8年(756年)に東大寺に奉納された唐起源の琵琶からそれが見てとれることから、8世紀半ば、ちょうど盛唐から中唐への移り変わりの時期に、すでに東アジアで、こう

した透視図法的な遠近法にもとづく深い奥行きを持った山水画が成立していた事実が判明する。

加えて注目すべきは、画面上方の遠景にて、水鳥がばたばたと飛び立ち、S字状になって地平線の彼方へと向かう姿である。水鳥の隊列は、遠方にむけて少しずつ小さくなるように描かれている。この工夫により、空間の遠近感、奥行き感がまことに巧みに提示されよう。ヨーロッパ的な遠近表現上の数学的な大小の比率を適用すれば不正確にちがいないとしても、この画面の小さな鳥たちが近景から中景、中景から遠景へと少しずつ小さくなっていき、地平線で消失する描法はまことに的確である。すでにこの時代に透視図法的遠近法の考え方が東アジアに存在していたことは、まず間違いない。

3. 唐代山水画の確立

魏晋南北朝時代に南朝の宗炳は、「画山水序」を著し、同書によって「山水画」の理念が成立した。この点は既述したとおりだが、じつは宗炳は、透視図法的表現の萌芽ともなった著名な理論も提唱している。これは、見過ごしてはならない。

宗炳によれば、薄絹を木枠に張って遠山を透かし見て、その枠内に山を取り入れれば、巨大な千尋の山も方寸の絵画の画面内に閉じ込めることができるとする。誠に洞察にとむ絵画論ではないだろうか。レオナルド・ダ・ヴィンチ (1452 - 1519) やアルブレヒト・デューラー (1471 - 1528) が、ガラス盤や格子状に金属線を張った枠を視界に見立て、その枠内の向こうに対象世界を観察する手法は、周知のことだが、それに類した発想をすでに宗炳が4～5世紀ごろに、まだ素朴な形式だとしても言説として明示していた。この事実は、強調してもしすぎることはない。

実際、《騎象鼓楽図》のように、すでに8世紀には、透視図法的な遠近表現を実現した山水画が、ある範囲とはいえ制作され、成立していたのだ。同図の最奥部の光芒・光線と地平線と鳥の群れが交錯する表現は、形似としての表現での、まことに創意にあふれた造形と思う。

あらためて《狩獵宴楽図》と比べてみよう。本作は、地平線をさほどはっきり示さない。しかも、山の表現を観察すると、すり鉢を伏せたような形状を3つ重ねて一つのユニットにしている。これは、三山形式と呼ばれる伝統的な手法である。つまり、ここではまだ、写実的に山を描こうという意識はなく、山とはこうしたものという記号性や象徴性に依拠する従前の造形方法が、根底にある。これは間違いない。実際、山の下部の線描を比べても、一部はやや斜めにひかれ、地平線としての造形力は弱い。マーブルケーキのような絶壁の描き方も含めて

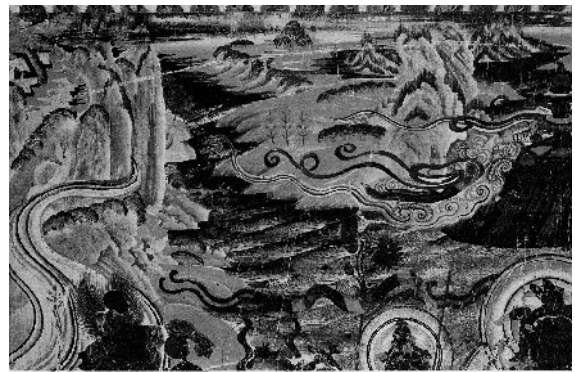


図6. 《文殊菩薩変相》莫高窟172窟東壁 盛唐 甘肅敦煌

《狩獵宴楽図》は、たとえ同じ唐代だとしても、古いスタイルを遵守し、他方、《騎象鼓楽図》は、新しいスタイルに挑戦した、そう考えてかまわない。

この山水画の展開は、《文殊菩薩変相》(盛唐 甘肅敦煌)にも、示されよう(図6)。本作は、敦煌莫高窟172窟の東壁面の北側に位置する作品で、文殊菩薩変相あるいは維摩居士変相と呼ばれる主題を描く。山の奥から雲に乗って文殊菩薩の一群が現れる場面である。下方の画面はやや傷んでいるが、ここでも私が注目したい点は、画面上部の文殊菩薩の一群の上に、背景として描かれている山水の描写形式である。これをよく眺めると、左手の絶壁右方の山々が画面上方にゆけばゆくほど小さくなる。まるでブラシのように描かれている樹木も同様に、画面上方に行くにつれて少しずつ小さくなっている。この場面では、画面の最上部がぎりぎり地平線か否かは、イメージとしてやや曖昧だが、上述の《騎象鼓楽図》より地平線の設定は弱いものの、地平線らしき画面構成が文殊菩薩の後方に非常に広大で奥の深い空間を表現していることは、紛れもない。少なくとも中国の盛唐時代、8世紀には、こうした深い奥行き表現を志向する山水画が存在していたのである。

《明皇幸蜀図》(16世紀、大和文華館)は、もしわれわれが盛唐時代の山水画について、壁画ではなく絹本や紙本の作品を探し求めたとしても、結局そうした作例は存在せず、もっぱら、明代に唐代作品を模写したこのような作品にしか出会わないという事態の参考例である。本作がどれほど唐代の作品の真偽を伝えているのかは、不明瞭ながら、ここまでの考証の補助にはなるので、紹介はしておこう。

そもそも素材としてみると、絹は800年、紙は1,000年ほどの寿命を持つが、それ以上の経年では、繊維としての強度を失い、崩壊すると言われる。したがって、現在から1,000年以上前の紙や絹に描かれた絵画は、土中に密閉されていたとしても、正倉院のような特殊な環境での保管でない限り、ほぼ世界中のどこにも存在しない。というのは、地上の通常の保管庫では、1,000年以上前

の紙や絹に描かれた絵画は存続しえないからだ。日本でも、平安時代の院政期以前の古い絵画は、一部の仏画を除いて現存しない。ヨーロッパでは、10世紀はまだロマネスクの時代だが、せいぜいその時代でも、壁画の基本たるモザイク画や一部のフレスコ画が残っているにすぎない。フレスコ技法はその時期からすこし後の13世紀以降に盛んになるわけだから、やはりヨーロッパでも1,000年以上前の絵画は、基本的に石や工芸品で観察するほかない。

そうした唐代の絵画表現が日本に及ぼした影響は、《伊勢集断簡(石山切)》(平安時代 12世紀、大和文華館)にうかがえる。いわゆる山水画ではないが、石山切の書画作品である。和紙をちぎって山形に貼り合わせ、ややくすんだ茶色に見えるのはすべて金泥である。いわゆる和歌の用紙装飾なのだが、雲や空を飛ぶ鳥は金泥で描かれている。こうした山々のイメージは、おそらく唐代以前の中国の山水画に描かれた形式を日本風に咀嚼した姿であろう。12世紀の作品ゆえ、日本に保存されている絵画作例として考えれば、きわめて古い。紙をちぎって貼り、金泥で描いた作品ゆえ、厳密には完全な絵画とは言いがたいけれども、ともあれ、世俗画で国内に保存されてきた山水表現としては、きわめて古い作例にほかならない。

4. 北宋の山水画理論と三大の意味

さて、唐代樹石図と北宋の古典的山水画の系譜を考察しよう。上述してきた絵画とはやや異なる背景から登場する作品が「唐代樹石図」である。この系譜は、後の文人画に継承されるが、まず唐代樹石図の延長上に位置する五代から北宋にかけての重要作品、伝李成《喬松平遠図》(原図：五代10世紀)をあげたい(図7)。日本国内に保存される数少ない巨大な北宋絵画作品の一つで、澄懷堂美術館(三重県)所蔵である。現在では模写説が有力だが、模写年代については学説が一致しない。

画面の左側に松の大樹をおき、近景に岩が、遠景に山が配される。近景から中景、中景から遠景への変化が連



図7. 伝李成《喬松平遠図》
(原図：五代10世紀)

続して展開し、表現される。まず近景の川に始まり、いわゆる河岸段丘の風景に展開し、それを遠景へと地面を連続させつつ発展させていく。そこに遠山と地平線が見られる。近景、中景、遠景と地面が続いている点で、これはたしかに唐代の透視図法的な遠近法を踏まえた山水画の画面構成に対応している。こうした作品が北宋時代以降の水墨山水画の一つの原型を形成するわけである。

ここで、重要な画論「林泉高致集」の登場に注目しないわけにはいかない。これは、北宋の画家郭熙(1023頃-1085頃)の言葉を画論としてまとめた書物である。その書中の「山水訓」にて、山と樹と人が山水画における最大の3つの要素、「三大」であることが述べられている。「林泉高致集」は、郭熙の言説を子息の郭思が文章に書き残し、まとめた内容と伝わるが、過剰なほどに對句・反復が重ねられ、山とはこれこれであり、このように描かなければいけない、との記述が延々と論じられる。中国における山水画制作論の最も有名な画論の一つとして周知の内容だが、その一端をレジュメの資料2で原文、訓読、口語訳の順で紹介した。

- ・山之人物、以標道路、山之樓觀、以標勝概。山之林木映蔽、以分遠近、山之溪谷斷続、以分淺深。水之津渡橋梁、以足人事、水之漁艇釣竿、以足人意。
- ・山の人物は、以て道路を標し、山の樓觀は、以て勝概を標す。山の林木映蔽は、以て遠近を分かち、山の溪谷斷続は、以て淺深を分かち。水の津渡橋梁は、以て人事を足し、水の漁艇釣竿は、以て人意を足す。
- ・(山水画に於いて)山の人物は道路のあるしるしであり、山の樓觀は名勝であることをあらわしている。山の林木はその隱見の配置によって山の遠近を区分し、山の溪谷はその斷続の工合によって山の深淺を區別する。水には渡し場や橋があつて始めて役に立ち、また漁舟や釣竿が見えてこそ風情がある。

文中の「樓觀」とは2階建て以上の巨大な建物を指すが、「水には渡し場や橋があつて始めて役に立ち」の文意・ニュアンスはやや不明ではあるものの、こうした山水画の要素を欠いては不可との記述は看過できない。

また、山水全体を生き物に喩えている部分も面白い。

- ・山以水為血脈、以草木為毛髮、以烟雲為神彩。
- ・山は水を以て血脈と為し、草木を以て毛髮と為し、烟雲を以て神彩と為す。
- ・水は山のいわば血管であり、草木は毛髮、烟雲は風采である。

つまり、山において水は、生き物の血管と同じで、草

木は髪の毛と同じである、との喩えが示唆深い。山全体を一つの生命体のようにみなすのは、現在のエコロジ的な見方からすると、それはそれで評価できるのかもしれない。ほかにも草木について、松はほかの植物や樹木のいわば司令塔で、それらを睥睨する士大夫のような存在だとの文章もある。

次に、少しわかりにくい箇所だが、きわめて有名で、重要ゆえ、引用しておきたい。

・山有三大、山大于木、木大于人。山不数十里如木之大、則山不大。木不数十百如人之大、則木不大。木之所以比夫人者、先自其葉。而人之所以比夫木者、先自其頭。木葉若干可以敵人之頭、人之頭自若干葉而成之、則人之大小、木之大小、山之大小、自此而皆中程度、此三大也。

・山に三大あり。山は木よりも大にして、木は人よりも大なり。山は数十里にして木の大きさの如くならざれば、則ち山は大ならず。木は数十百にして人の大きさの如くならざれば、則ち木は大ならず。木の夫の人に比する所以の者、先づ其の葉よりす。而して人の夫の木に比する所以の者、先づ其の頭よりす。木葉若干は、以て人の頭に敵すべく、人の頭は若干葉よりしてこれを成すときは、則ち人の大小、木の大小、山の大小、此れより皆程度に中る。此れ三大なり。

・山を画くのに三大の法がある。本来、山は木より大きく、木は人より大きい。しかし山も数十里と離れぬうちに木と同じ大きさに見えるようになる。この場合は、山が木より大きくない。木も数十百歩ならずして人と同じ大きさに見えるが、この場合も木が人より大きくない。木を人に比べる尺度としては先づその葉を用いる。また人を木に比べる尺度としては先づその頭を用いる。つまり木の葉若干枚のかたまりは人の頭部の大きさに匹敵することができるから、人の頭をその若干枚の葉の大きさに相当するように画きさえすれば、人の大小、木の大小、山の大小も是を基準として皆適当な程度に画くことができる。これが三大である。

要するに、空間の距離が遠くなるとどんどん小さく短縮していくという造形的認識で、先ほどの透視図法的な画面構成を踏まえた記述である。人間の頭は木の葉数枚程度の大きさと同じであり、では人物を描くときには、その大きさをどの程度変更すべきか、距離の見え方の差をいかに描くべきか、その注意を怠らなければ、遠近感のある山水画が表現できると告げている。

郭熙による《早春図》(図8)と「林泉高致集」はともに、高遠、平遠、深遠といういわゆる「三遠」の造形で

ひろく知られている。しかしわれわれはむしろ、三遠よりも「三大」の概念が透視図法的な遠近法を考えるうえで重要だと考えたい。すなわち、唐代に成立した透視図法的遠近法は、この宋代にいたると、数値的数学的ではないにせよ、より典型的な言葉で、「大きさ」を尺度にすればこそ距離感が自然に得られる、と画論にまとめられたからである。

すでに北宋時代に古典的な山水画が成立したと述べた。たしかに、郭熙の早春図も、その一部を拡大すると、前景手前の松の木を豊かな黒々とした墨で描き、かつ後方の針葉樹をシルエット状にごく薄い墨で描き、松と針葉樹の間の距離感を水墨の調子の差だけで示すようにしている。ところが、よく注意して見ると、郭熙はこの両者の中間に、見事に確然とした筆致で楼閣をおいている。たぶんフリーハンドで屋根の稜線を描き、そこに陰影をつけているのだが、楼閣の2つの屋根の線が直角に交わり、なおかつその下の屋根にある線も直角に交わっているために、この3つの建物の数十メートル規模におよぶ巨大さが明瞭に感じられる。2つの樹木の間にこれらの建物を仔細に描き込むことで、百メートル以上の広大な奥行きを暗示するのである。郭熙における「大きさ」をめぐる造形的創意は、強調せざるをえない点である。

郭熙ほかによって完成された、北宋時代の透視図法的な奥行き表現にもとづく山水画は、その後急速に変貌する。たとえば、伝夏珪《観瀑図》(南宋、13世紀)である。南宋院体画に相当する作品で、それまでは巨大な山々を大きな画面に取り込んだ構図に対し、本作は団扇になるようなデザイン的な絵画として制作されている。実際に団扇として使われたかどうかはおくとしても、小画面に描く形式が流行したことは事実であろう。もはや巨大な山岳は描かれず、郭熙の描いた山の、そのごく一部を切りとったような描写に変わる。たしかに松の木ははっきりと描かれ、遠山も配置されている。だが、その中間には非常にうっすらとした霧や靄がかかっている。距離の遠隔がつよく暗示されているとはいえ、具体的な距離空



図8. 郭熙 《早春図》
北宋 1072年

間のありようは、ぼんやりしている。近景から中景、中景から遠景という地面の連続表現からすると、中景の描写が欠落しているために、遠近感はあるものの、画面に穴をうがつような奥深い遠近感はない。これが南宋時代の絵画の特徴といえよう。

5. 日本での展開

南宋時代の絵画が直接に影響をおよぼしている表現が、日本の鎌倉・室町時代の山水画作品である。興悦《山水図》(室町時代、大和文華館)(図9)は、近景から中景、中景から遠景という枠組みは一応あるものの、山の描き方をすべてシルエットにしているため、きわめて平面的空間になり、奥行きも感じられない。後景の空間は、まるでレースのカーテンに絵を描いたような遮蔽的な空間となり、茫漠とした印象の遠景空間を生みだす。

鑑貞《瀟湘八景図》(室町時代、大和文華館)は、朝鮮半島の作例である。樹木は既述した南宋時代の絵画に酷似した類型的な形姿で、斧で切ったような、かくかくとした岩山の表現も認められる。こうした南宋時代から元にかけての表現上の特徴の影響は、室町時代の日本でも、朝鮮王朝時代の朝鮮半島でも、きわめて色濃く印されている。

伝安堅《煙寺暮鐘図》(朝鮮王朝、15-16世紀、大和文華館)は、作者帰属は不明ながら、安堅という著名な朝鮮王朝時代の画家が描いた瀟湘八景の一つとみなされている。何気なく上下にモチーフを並置するために画面構造に奥行きがなく、やや散漫な印象は否めない。

沈銓による《秋溪群馬図》(清、1737年、大和文華館)は中国清朝の作品である。清朝の画院画家の代表としては四王呉惲や揚州八怪などが知られるが、残念ながら著名な沈銓(沈南蘋)は地方の画家で、中央からは外れたローカル・スタイルの画家である。ただし、その描きぶりが中国の伝統的な獣や山水の描き方に忠実だったため、彼の作品が長崎の出島を通じて日本に将来されたとき、江戸中期の人々は、非常にリアルに感じ、驚愕したようで

ある。それ以降、中国絵画を積極的に取り入れる動きがわが国で一気に加速し、江戸後期には文人画が成立している。また、文人画にとどまらず、中国絵画のインパクトによって、円山応挙などの写生派から、円山・四条派も形成され、近代の京都画壇につながる展開となった。こうした表現が江戸時代から日本の近代まで続く推移で、まず当初は文人画が端緒となったといえよう。

日本の文人画について議論する余裕はないが、ともかく写実的な空間表現をあまり重視せず、さまざまなモチーフを画面上において独特の世界をつくる感覚といえるだろう。山本梅逸《高士観瀑図》(江戸時代、1851、大和文華館)を見ていただくと、近景から中景への奥行きが表現されているように感じられるかもしれないが、じつは墨の調子にそれほど明確な差がついてはいない。むしろこれは傑作で、巧みに上方の遠景を薄墨でぼかして描いているが、いわゆる遠近表現という観点にたつと、力がない。中国では、自分の頭の中のイメージを「胸中丘壑」と呼ぶが、胸のうちの丘や谷をそのまま具現するのが文人画にほかならないのである。宋代以降の文人画になると、実際の風景というより、自分の頭の中の理想の景観を描く傾向が主流になる。実際の景色をリアルに描く画法もごく一部にはあったとしても、やはり理想的な山水のイメージを描く仕方が主流をなすようだ。

《春林書屋図》(江戸時代後期、大和文華館)は、四条派の開祖呉春の作品で、まだ蕪村の影響を受けた時期の特徴ある画風を示し、やや異様な風体の人物を描いている。蕪村に通じる表現の文人画を描いていたころの、呉春の画風がよく示されている。文人画もやがて一定の決まりに沿って描く道を歩むが、そうした風潮のなかで、そのような決まりなど自在にのりこえる、本物の画家の力量が見てとれる。

幕末から明治になると、日本の文人画も最高潮を迎える。その最後の輝きとして有名な《古木図屏風》(明治時代、大和文華館)を描いたのは、富岡鉄斎である(図10)。表現主義的な描法で、一見何が描いてあるのかが不明だが、左側に穴だらけの石、いわゆる中国の太湖石があり、



図9. 興悦《山水図》 室町時代 大和文華館



図10. 富岡鉄斎《古木図屏風》 明治時代 大和文華館

右側には直角以上に極度に屈曲した松の木がある。しかも、中央にはきちんとした竹が描かれている。いわゆる樹石図の系譜に属する構図で、唐代に流行した木と石の配置を持つ画面である。竹は、吉祥系、つまり季節の変化を超えためでたいものの象徴とし描かれた。文人画には二系譜があり、一方で山水画と、他方に樹石図、そしてそれ以後に描かれた花卉雑画があり、本作はこの後者を代表する作品にほかならない。

菱田春草《晩秋図》(明治時代、大和文華館)は、われわれ日本人にきわめて馴染み深い夕暮れの景観である。鳥が舞ってねぐらに帰る光景をじつに抒情的に描いている。リアルな山水画を描こうという欲求と、理想的な山水画を描こうという文人画的な作画意図とが微妙に融合した世界として、近代画壇の風景画が形成されていくわけである。

最後に《洛陽郊外 古墓博物館中庭》のスライドを紹介しておきたい。今年2019年3月に洛陽に赴いたとき、古墓博物館の横で非常におもしろい形の木を発見したので、それを結びとしてご覧いただきたい。この木は、枝先が蟹の爪のように弧を描いている。中国絵画にしばしば登場する「蟹爪樹(かいそうじゅ)」に似ていることに気づかれただろうか。この樹木は、先ほど言及した伝李成《喬松平遠図》などでも中景の部分を拡大すると確認でき、後の時代の作家がこれを模写し、その結果、樹木の蟹の爪状の形姿が強調されていった。実際そうした絵画表現に先立って、自然界にこういう木が実在したのか、あるいは、絵画の想像世界にそうした樹木があったのか、おもしろがって人為的に作り変えたのか、因果関係は不明なもの、現在の中国でいまでもこうした表現が喜ばれている事実は、芸術における趣味の問題として、とても興味深い点であろう。

本日の講演題名に「泉壑松風」と掲げたが、丘壑、林泉、泉壑、泉石、樹石はすべて山水のアナロジーで、ほぼ同義の言葉である。先ほど三大(山・樹・人)の概念を紹介したが、換言すれば、それは、山・岩・石、そして水・川・谷・泉、また樹・木・林・草に代表される。すなわち、山と水と樹という三つのエレメント・要素になるが、これらを代表するイメージとして山水画が発展してきたわけである。結局のところ、実景をリアルに、形似として描く欲求より、自己の理想とする景観を描く欲求が優った結果、初期にあった写実的な山水画が、やがて歴史をへて次第に文人画のような山水画へと変化していった——そのように私は理解しています。

ご清聴ありがとうございました。(拍手)

質疑応答

フロア1 一つだけご教示ください。北宋時代には皇帝の徽宗も含め、有名な画家が多く出ているが、なぜこの時代に山水画が成立したとお考えか。

河野 山水画の成立時期を断定するのは難しいが、まず魏晉南北朝時代の宗炳の「画山水序」において山水画の理念が成立している。その時代の山水画の実作がはっきりわからないため、そこで確かに山水画が成立したとは論証しがたいのだが、続く唐代には、本日に紹介した正倉院の琵琶の捍撥や敦煌莫高窟の壁画などに、地平線が現れてくる。このことから、透視図法的な奥行きを意識した山水画の成立を推論して不当ではない。

北宋時代になると、そうした単純な一直線の奥行きだけでなく、もっとさまざまなバリエーションの奥行きが出てくる。今回は省いたが、高遠、平遠、深遠という「三遠」と呼ばれる表現も含め、さまざまなバリエーションで、実際に存在するものとは別の、イメージとしての山水、つまり自分の胸の内にある理想的な山水を描き出そうとする兆しがあった。それが後の文人画へとつながっていくわけで、北宋時代は、唐代に成立した透視図法的遠近法を用いた山水画をさらに洗練させる第一歩になったと考える。

フロア2 私は「風景」という語は、明治時代の志賀重昂ほかによる誤訳だと思う。「landscape」はそもそもland、terra、陸地・大地の景色で、「地誌景」、「大地景」とでも訳すべき概念です。「skyscape」、「cityscape」や「marine scape」、「riverscape」とパラダイムをつくるわけだから、きちんと訳し分けなければいけない。だが、風光の意味でひろく「風景」の語で一括した。これはヨーロッパの存在論的な「大地」概念を想起しても、致命的な誤訳でしょう。「山水景・山水画」がずっと的確です。

ヨーロッパの場合、基本的に大きなパラダイムとして「庭」がある。庭に泉があり、水が流れ、木が1本立っていて、それが「tree of life (生命の樹)」のモチーフになる。これが「landscape」の基本にある。このときに「山」は、ヨーロッパの近世以前の伝統を想起すると、むしろ忌むべき対象でした。アルプスもそうで、山は見てはいけないと言われ、今日的な意味での登山の記録は14世紀になって初めてペトラルカが書いたとされる。

8世紀にヨーロッパで山を称賛するようなことはありえない。ところが、アジアではそうではなかった、と本日、お教えいただき、感服しました。そのような観点から伺いたいのは、当初から「山」に理想的な何かを想定していたのかどうか、です。歩みながら山を眺めるはずの野原は描かず、ご紹介いただいた捍撥やそれ以前のものも含めて、もっぱら幾重にも重なりながら近景、中景、遠景をつくる山を描く。この山岳の光景をこれほどまでに描いた事実は、まさにヨーロッパにおけるパラダイス

的な庭園と同じように、山を理想化するような伝統やバックグラウンドがあったのか。あるいは思想、文学の世界にそういう基盤があったのか、伺いたく思います。

河野 中国でも古代においてはおそらく、山岳が魑魅魍魎の住まうところとして恐れられていたが、仙人の住まうところという意識がだんだん広まるにつれて、恐れだけでなく、畏敬の念、敬いの気持ちが生まれ、仙人を見たいあるいは仙人のようになりたいという希望が増した。後漢時代から魏晋南北朝時代にかけて、山に対する恐れが次第に憧れとないまぜになったものになっていった。そう考えてよい。

私は専門ではないのだが、魏晋南北朝時代には、山水詩と呼ばれる、いわゆる四六駢儷文で山水をうたった流麗な詩文が非常に発達している。謝靈運などに代表される詩人たちが多く輩出されているのだが、これも魏晋南北朝時代にすでに山水に対して親しみを感じていたことの一つのあらわれではないかと思う。先ほどの宗炳も、山々を一生懸命歩き回った挙句、病と老いで歩けなくなったから山水画を描いた、とみずから告白している。恐れから、敬愛、そして親近感へとという順序で一気に広まり、魏晋南北朝時代にかけて山を描画の対象として意識するようになったのではないか。

宗炳の「画山水序」の中でも、山水画を描くことによって、いわゆる自然、とくに山水の神（しん）、スピリットのようなものが山水画の中に入り込み、そこに本物の山と同じような意味が生ずるといふ記述が書かれている。そうした理論が発達してくるほどに、人々の意識が山水に深く傾倒していった経過を見てとることができる。あまり作品は残っていないが、工芸品などの端々から自然に対する関心の深まりを読みとれるのは、きわめて重要なことである。

フロア3 今のご発言に補足したいが、『論語』に「知者楽水、仁者乐山（知者は水を楽しみ、仁者は山を楽しむ）」という有名な言葉がある。孔子が何をイメージして語ったのかはわからないものの、この「山」と「水」を合わせれば「山水」になるので、言葉としてはそういう理解の影響もありうるとも考える。

河野 いま補足いただいたように、『論語』にも既にそういった断片がある。宗炳も『論語』や経学の出典をフルに引用しながら、圧倒的な知識量でもって文章を書き、当時の知識人に山水の意識を滔々と説明している。『論語』は、山水画史を研究する際にも必備の書と言えよう。

フロア4 ギリシア文明が滅びたのは山の木を切ったためと言われるが、江戸時代にも木を切り過ぎた結果として比叡山に木が1本しかない絵画もある。山の木を切り過ぎてしまうとエネルギーがなくなり、生命の維持ができなくなる。山水画は、恵みの山に対する畏敬の念から生まれ、その関係性が恐れから畏敬へと変わったとの

理解もありうるのではないか。

フロア1 ご質問に、一言だけ申し上げたい。私は照葉樹林文化論で論文も発表したけど、そもそも神として信仰している対象が山なのか森なのか、それを調べていくと、やはり山なのである。木もちろん大事だが、少なくとも日本では、木は神がおりにくる依り代でしかない。

フロア5 一点、お聞きしたい。《鄧州市画像磚》の例示作品で同じ南北朝の絵だが、ひとつは山が上に、他方は山が手前にあるとご説明があった。すると、山上の空間に全体が描かれていると推測されるのか。それとも、手前か奥かという山の位置にあまり深い意味はないのか。

河野 私はあまりその差異を考えていない。なぜなら、水平視して地平線を低く描けば、山の位置は下がるからである。水平視的に見るか、やや俯瞰視的に見るかで、山の位置は変わる。その意味で、どちらも同じ主題を描いているので、原画を描いた画家の都合だろうと思う。つまり、王子橋と浮丘公と鳥の3つの部分要素がないと成り立たないので、真っ先にそれを描き、余った部分に残りのモチーフを詰め込んだ。画面の空いた部分に後から木や花や山を盛り込んだにすぎないと思う。

フロア5 《騎象鼓楽図》について、画面左側は崖であると論じられたが、水鳥が地平線に向かってだんだん小さくなっていく事実は、この全体が谷の図ではないか。

河野 谷の延長上の遠景の川、谷の向こう側に広がる川と理解している。 (了)

参考文献

1. 張彦遠『歴代名画記』（『校本 歴代名画記』 谷口鉄雄編、中央公論美術出版、1981年。）、
2. 郭熙（郭思編）『林泉高致集』（今関壽磨『東洋画論集成 上巻』、読画書院、1915年。『歴代画論』 青木正児・奥村伊九良註、弘文堂書房、1942年。）、
3. 河野道房『中国山水画史——奥行き表現を中心に——』 中央公論美術出版、2018年。

図版出典

- 図1 『中国美術全集 絵画編1』上海人民美術出版社、1986年。
- 図2 『同上 絵画編18』上海人民美術出版社、1988年。
- 図3 筆者撮影
- 図4 『中国美術全集 絵画編12 墓室壁画』文物出版社、1989年。
- 図5 河野道房、参考文献3。
- 図6 『中国美術全集 絵画編15 敦煌壁画 下』上海人民美術出版社、1985年。
- 図7 小川・弓場編『世界美術大全集 東洋編5 五代・北宋・遼・西夏』小学館、1998年。
- 図8 国立故宮博物院、台北市。
- 図9 大和文華館、奈良市。
- 図10 大和文華館、奈良市。

17世紀初頭における風流踊装束と初期歌舞伎装束

The costume designs of Huryuodori Dance and Early Kabuki in the early 17th century

● 小出 真理子

新潟青陵大学短期大学部 准教授

Mariko SUEHISA KOIDE

Niigata Seiryō University Junior College, Associate Professor

◆ Summary

Huryuodori was a traditional dance entertainment in the Middle Age. Huryuodori in the 16th-17th century became a prosperous. The genre paintings represent various items such as costume of Huryuodori. It was found that there was a similarity between the early Kabuki costume and Huryuodori costume; however, there has been no formal discussion of the point of view of the clothes.

The purpose of this paper is to examine the further similarities between the early Kabuki costumes and the Huryuodori costume in the genre paintings of the 17th century. As a result of my research, I have identified that the costume designs of Huryuodori has come to be new styles. Performers wore sleeveless Kosode, swords, and headbands in the genre paintings. These styles were very similar to early Kabuki costume.

キーワード：小袖、風流踊装束、初期歌舞伎装束

Key words: kosode, Huryuodori costume, early Kabuki costume

はじめに

これまで拙稿[註1]等において、鎌倉時代以来行われてきた念仏踊り、あるいは盆踊りなどといった民俗的芸能の系譜に先立つものと考えられている風流踊の装束について、主に16世紀を中心にその変遷を追い、それらの成立と展開について論じてきた。

それらをまとめると、一つ目に風流踊の最盛期とされる16世紀前半期の装束については、風流踊特有の装束というものはなく、特に踊衆に関しては当該期に一般的に着用されている衣服と同様な様相が見られ、その風流踊装束は日常着の延長として用いられ、労働着がルーツであるということが明確になった。

二つ目に風流踊囃子方の装束には半臂が用いられ、16世紀終わりまで囃子方特有の装束として現れるようにな

っていった。半臂とは、袖の無い羽織のような形をしており、通常、袴と合わせて着用するが、風流踊で見られたものは雅楽の常装束で用いられる半臂と非常に類似していることがわかり、雅楽装束との密接な関連性を拙稿で指摘した。

三つ目には16世紀半ばを過ぎるころには精細で華麗な風流踊特有の装束表現が現れ、ユニフォームのように統一されたものに変化していった。また頭上の笠などには挿頭花のような象徴的な飾り物も出現してくる。このころから、風流踊装束は、日常着の延長として着用されていたものから当該期特有の装束へと変化したと考えられた。

四つ目には、風流踊装束と初期歌舞伎の装束が類似している様子が一部垣間見られたと考察した。四つ目の結論に関しては、これまで芸能史等の視点から、風流踊と初期歌舞伎が非常に類似していたのではないかという議論が一部の先行研究によって指摘されていた[註2]。

これらの先行研究史を考慮したうえで、これまで論じられることが少なかった日本服装史の立場から、風流踊装束が初期歌舞伎の成立とどのように関わってきたのかということを検討する余地があるように感じられる。またこれらを論じることは、現在の着物の源流であり、同時に当該期に発展、定着したと考えられている小袖の意匠や形態を検討するにあたり、非常に重要な示唆を与えてくれると考えられる。

そこで本稿では、前述した四つ目の結果を踏まえて、風流踊の最盛期と前後して登場する歌舞伎の祖型である阿国歌舞伎との繋がりを本格的に検討するために、風流踊装束の成立と発展の推移を追い、同時に初期歌舞伎装束の詳細について調査し、風流踊装束との関連性について考察していく。

方法としては、本稿では阿国歌舞伎を主題としている初期歌舞伎図を中心に検討する。それに加え、故実書等の文献資料や、文献資料以外では、風流踊装束と初期歌舞伎装束の様子を窺い知ることのできる17世紀初頭に制作されたと思われる近世初期風俗画なども、検討していく。

1. 17世紀初頭における風流踊装束の特徴

本稿の目的である風流踊装束と初期歌舞伎装束の関連性を論じていく上で、まずこれまでに明らかになった風流踊装束の結果を踏まえ、初期歌舞伎とほぼ同時期の風流踊を表現した近世初期風俗画を適宜用い、17世紀初頭における風流踊装束の特徴を検討していく。ここでは、豊国祭礼図(豊国神社本)、花下遊楽図(神戸市立博物館本)、花下遊楽図(東京国立博物館本)を用いることにした。

(1) 豊国祭礼図(豊国神社本)における風流踊装束

本図は、豊国神社所蔵で狩野内膳作とされ、六曲一双の屏風仕立てであり、左隻に風流踊が描写されている。そして慶長9年(1604)秀吉七回忌の様子を詳細に描いていると考えられている。そしてこの祭礼を最後に大規模な風流踊は徐々に衰退していくことになるとも言われている。

本図左隻第四扇下辺では、二、三十人の踊衆の人々が大集団になり、円陣をつくり、踊りに興じている。これらの踊衆は、白地下着の上に赤地で立涌文様の小袖に黒地の帯を着用している。頭には手拭を掛けて、その上には、花の種類は判然としないが挿頭花をのせた笠を被り、手には扇を持っている。ここでは踊の様子、および着用の装束に関しても非常に統一的に表現されているが、拙稿で論じた洛中洛外図(上杉本)では、やはり統一的な装束が表現されていた十二月月風俗図でみられた腰巻や肩脱ぎといった表着の上半身を脱いだ状態は、本図では見られない。そして本図踊衆装束を見てみると、拙稿等で検討してきた着装には見られなかった小物が登場してきていて、踊衆のほぼ全ての人物の腰に脇差のようなものが帯刀されていることがわかる(図1)。



図1. 豊国祭礼図 豊国神社本 部分 豊国神社蔵

同様に、第四扇下辺の鼓を演奏している囃子方装束を見ると、頭には折烏帽子を被り、青地の小袖に赤地で藤文様が表現された半臂らしき袖のない小袖に裾を出して羽織り、黒地に文様の入った袴を履いている。この様相はこれまで検討してきた囃子方の着装とさほど変わりはない。

本図では踊衆において、従来の統一的な着装に加えて脇差といった新しい小物の出現が見られることがわかる。

(2) 花下遊楽図(神戸市立博物館本)の風流踊装束

本図は神戸市立博物館所蔵で六曲一双の屏風仕立てであり、右隻は祇園社、左隻は上賀茂社の社頭における遊楽図として知られる。そして左右隻に町衆による風流踊の円陣が組まれた構図が中心になっている。本図は人物描写等の特徴から狩野光信・孝信周辺の狩野派本流画家の筆と考えられ、制作年代は慶長末年といわれている。

本図左隻第三扇下辺に描かれた円陣を組む踊衆の人物は、白地に、花街の紋章で用いられるような団子文様や縞文様が描かれ、それらの小袖の上に黒地に亀甲繫ぎ文様が配置された袖のついていない腰丈の小袖である袖無[註3]を着用してその上に細帯を締め、袖無の裾は出した状態で重着している。ここでは、この袖無の上に、前代で見られた前垂を掛けている。頭には、桂包を巻いて顔を覆い、手には扇を持って前代より一層華やかに表現されていることがわかる(図2)。

ここでは新しく袖無が登場していて、本図踊衆は統一されたものを皆着用していた。

また、本図左隻三扇下辺に描かれた中踊の人物を見ると、黄地に波と片輪車文様の配置された小袖の上に、やはり黒地で四菱文様の配された袖無を重ね、腰には細い帯状の装飾を垂らして表現されている。また前代では頭には



図2. 花下遊楽図 神戸本 部分 神戸市立博物館蔵

笠や桂包などを被っていたが、ここでは髪は垂髪にし、額に鉢巻が巻かれていることがわかる。ここでは鉢巻といった前代では見られない品目が登場していた。

本図右隻第四扇下辺に描かれた円陣を組む踊衆は、白地に大柄な花菱、藤文様と裾に鋸歯文様を配した小袖を着用し、頭には手拭で顔を覆い、手には扇を持って皆統一した装束を着用している。中踊に興じる人物は、緑地の小袖に雲文様を配した袖無を重ね、その上に赤い前垂を掛けて、頭には鉢巻を巻きここでも刀を帯刀している。

(3) 花下遊楽図(東京国立博物館本)の風流踊装束

本図は東京国立博物館所蔵で六曲一双の屏風仕立てであり、右隻六扇のうち中央二扇分は関東大震災で消失しているが、桜の下で毛氈に座る貴婦人たちが集う様子が描かれている。左隻には、屋外で風流踊に興じる人物たちが表現され、それらを見物している人物たちの様子が描かれている。また本図は両端に「長信」の印があり、狩野永徳の末弟狩野長信の筆と考えられている。制作年代は慶長末期から元和初年(1610年代)とも伝えられている。

本図左隻を見てみると、第三扇および第四扇には四人の人物が描かれていて(図3)、向かって右端の人物は橙地に葛文様を全体に配した小袖の上に、褐色地に草花文様の小袖を重ねてそれを腰巻にして着用している。頭上には桂巻、手には扇を持っている。

その左隣りに描かれている人物は、白地に籠目、草花文様を配した小袖の上に、赤地に桐および花文様を配した小袖を腰巻にして頭は桂巻、手には鼓を持って演奏している。



図3. 花下遊楽図 東博本 部分 東京国立博物館蔵

その左隣りの人物は、褐色地に片線と花文様を配した小袖の上に、さらに黒地で葛のような文様を配した小袖を重ねて着用している。そしてこの重ねた黒地の小袖は、前述した人物と同様に腰巻にされている。頭には桂巻、手には扇を持っている。

そしてこれら三人の人物の下辺に描かれた人物は、赤地に雲文様や草文様を配した小袖の上に、黄地に片と裾に褐色地で線の入った胴服を着用し、頭上には垂髪に鉢巻をし、手には扇を持ち腰には刀を二本帯刀している。これら四人の人物は皆踊に興じている。

さらに本図第一扇を見ると、黒地に裾に線を入れ唐花草文様の小袖の上に黒地に襟に赤い布地を付けた胴服を着用してその上に細帯を締め、頭は髷にして、手には扇や刀を持ち腰には帯刀している人物が描かれている(図4)。

本図第二扇には、二人の人物が描かれていて、向かって左の人物は、黒地の小袖の上に赤地の小紋を全体に配した小袖を着用し、頭上には垂髪に鉢巻、手や腰には刀を配している。その左隣りの人物も同様にうすい青地に絞り文様とみられる小袖の上に肩や袖に黄地の線の入った黒地の袖無を羽織ってその上に細帯を締め、頭上には鉢巻、手には扇を、腰には刀と脇差らしきものを帯刀している。

桂巻や腰巻姿は前述した花下遊楽図(神戸市立博物館)の風流踊装束と非常に類似している。また、本図においても花下遊楽図(神戸市立博物館)に表現された中踊の風流踊装束で見られたような鉢巻、帯刀姿といった前代では見られなかった踊姿が確認された。

本図や花下遊楽図(神戸市立博物館)で登場してきた、腰には脇差が帯刀されている様子や、前述した本図第一



図4. 花下遊楽図 東博本 部分 東京国立博物館蔵

扇、黒地の袖無の装束を見てみると、まるで当該期前後に流行の先端を走っていた「かぶきもの」の様相を想起させる。

以上のことから、慶長も後半頃になると、風流踊りの特徴である大円陣を組む踊衆や、囃子方の構図には変化はないが、先に述べた新しい衣服形態が出現し前代とはかなり変化していることがわかる。

これまで見てきた装束群は、いわゆる歌舞伎を主題にし、特に阿国歌舞伎と呼ばれる芸能を演じた演者たちの装束に非常に類似しているのではないかと考え、阿国歌舞伎が初期に演じられていた様子がわかる初期歌舞伎図との比較、検討を行うことにした。

2. 阿国歌舞伎図にみられる歌舞伎装束と風流踊装束との関連性

阿国歌舞伎は、慶長 8 (1603) 年出雲出身の阿国という女性芸人が始められたとされ、歌舞伎の祖型と伝えられている。阿国は当時北野社境内で興行をしていたと記録が残されていて、当時の様子が記された故実書の『当代記』巻三には「此頃かぶき躍と云ふ事有り、是は出雲神子女 (中略) 異風なる男のまねをして刀・脇指・衣装以下殊相異」と当時阿国の舞台装束は、男の真似をして刀を差し、一風変わった姿であったと当時の文献でも記されている。

歌舞伎という呼称については、当該期、体制に相容れない不満を先鋭的なファッションや言動で表し、京都を横行していたとされる「かぶきもの」たちからその風俗をまねたものと考えられていて、それらを主題とした演目などを舞台上で演じていたため歌舞伎と呼ばれるようになったのではないかと伝えられている。

そこで本稿では、前述したとおり 17 世紀初頭を盛期とする風流踊装束との関連を調査するため、阿国歌舞伎の中でも初期の頃と考えられている初期歌舞伎図を選定し、ここでは阿国歌舞伎図屏風 (出光美術館本)、阿国歌舞伎図屏風 (京都国立博物館本)、京名所図屏風 (サントリ一美術館本)、阿国歌舞伎草紙 (大和文華館本) を用いることにした。

その際、本稿で用いる初期歌舞伎図の条件として、慶長 12 (1607) 年を一つの目安にした。というのも、阿国歌舞伎図の画面構成は、北野社の境内を舞台設定としているもので、北野社は慶長 12 (1607) 年に大改修が行われていて、その際、本殿の回廊と内門である三光門が造営されている。それゆえ、本殿の回廊と三光門が描かれている歌舞伎図については、慶長 12 (1607) 年以降の景観年代として扱われ、制作年代の一つの指標とされているためである。

これらの理由から、本稿では、北野社に本殿の回廊と

三光門が描かれていない、慶長 12 (1607) 年以前の様子が表現されている初期歌舞伎図を資料として取り上げることにした。

(1) 阿国歌舞伎図屏風 (出光美術館本) における歌舞伎装束

本図は、出光美術館所蔵で六曲一双の屏風仕立てであり、右隻には遊楽を楽しむ人々が、また左隻には阿国歌舞伎が描写されている。この舞台は能舞台を踏襲しているとされていて、舞台では男装した阿国が道化役の猿若をつれ、女装の茶屋のおかかが登壇して茶屋遊びの演目が行われている。本図は回廊と三光門が描かれなため慶長 12 (1607) 年以前の制作年代と考えられている。またそこに描かれる阿国の芸態は早い時期のものと考えられている。

本図左隻第五扇では、かぶきものに扮した男装の阿国が描かれていて、頭には白い頭巾を被り、覆面にして、茶色地に花文様の散らされた小袖の上に、黒っぽい袖無に、細帯を締めてそこには刀を差している様子がわかる (図 5)。



図 5. 阿国歌舞伎図 部分 出光美術館蔵

(2) 阿国歌舞伎図屏風 (京都国立博物館本) における歌舞伎装束

本図は京都国立博物館所蔵、六曲一隻屏風仕立てであり、制作年代は、やはり回廊と三光門が描かれていないため慶長 12 (1607) 年以前の慶長末年頃と考えられている。比較的古様な阿国の芸態が描かれ、本図は茶屋遊びを題材としている。

本図第四扇の阿国の様相は、垂髪頭の頭には白地の鉢巻を付けて、白地でこの時期特有の斜め縞の配置された小袖の上に、黒地で袖無を重ねている。細帯に脇差しをかけて太刀を肩にかけている (図 6)。

前述した阿国歌舞伎図屏風 (出光美術館本) に描かれた

阿国の装束とほぼ同様の服装をしている一般の観客が確認することができた（図7）。本図に描かれた観客を見ると、顔には黒地の覆面をし、袖を肩まで捲り上げた白地の小袖の上に黒地の袖無を重ねて、細帯を付けて帯刀している様子が描かれている。このことから、阿国が演じていた歌舞伎装束の特徴は一般化されていたと考えられないだろうか。



図6. 阿国歌舞伎図屏風 部分 京都国立博物館蔵

社が描かれて、茶屋遊びを題材としている。

本図左隻第二扇における舞台上の阿国は、頭に笠を被り、細帯に脇差し、刀を持ち、白地で中位の花柄文様の小袖の上に、青地の袖のある胴服のようなものを羽織っている。胴服とは江戸時代初期以前に小袖の上に着用する羽織のような丈の短い衣服で、道中着や街着として着られていた（図8）。



図8. 京名所図屏風 部分 サントリー美術館蔵



図7. 阿国歌舞伎図屏風 部分 京都国立博物館蔵

(3) 京名所図屏風（サントリー美術館本）における歌舞伎踊装束

本図はサントリー美術館所蔵で六曲一双の屏風仕立てである。制作年代については、回廊と三光門が描かれていないため、慶長12(1607)年以前の17世紀初頭の制作であり、本図は、右隻には東山が描かれ、左隻には北野

これまでの出光美術館本や京都国立博物館本に描かれた袖無の小袖とは違い、袖のある胴服であるところは異なるが、小袖の上に羽織りものをきて、帯をつけているなど大よそ同様な様相が見られた。

(4) 阿国歌舞伎草紙（大和文華館本）における歌舞伎踊装束

本図は大和文華館所蔵である。またこれまでの阿国歌舞伎図屏風仕立てとは異なり、一卷の巻物仕立てである。阿国歌舞伎を描くものとしては極めて古いとされており、慶長中期頃の制作と考えられている。

本図に描かれている阿国の装束は、前述してきた阿国の歌舞伎装束とは異なり、袖無の着用が無く、小袖にかなり大柄の花輪とみられるような文様が見られる（図9）。この大柄の文様は、当該期1600年初頭よりも、20年程経過した寛永期ごろにみられ、のちの寛文小袖と呼ばれる小袖意匠形式で頻出されている意匠形式と考えられる〔註4〕。本図の制作年代が、従来考えられている慶長中期に間違いがなければ、本図に描かれた阿国の歌舞伎装束には、寛文小袖にみられるような意匠が、かなり早い段階から出現していることになるといえる。

いずれにしても、本図における阿国装束の特徴は、前述してきた初期歌舞伎図である出光本、京博本、京名所図屏風に描かれた阿国のそれとはかなり異なっているこ



図9. 阿国歌舞伎草紙 部分 大和文華館蔵

とがわかった。

3. 終わりに

本稿では、17世紀初頭の風流踊における装束の詳細と、これら風流踊の最盛期と前後して登場する歌舞伎の祖型である阿国歌舞伎における装束との関連性について考察してきた。

本稿では風流踊が描かれている三つの近世初期風俗画を用い検討を行った。その結果、それらに表現された風流踊装束は、袖無の小袖が着用され、鉢巻、帯刀姿といった前代では見られなかった風流踊り姿が確認された。これらの着姿は、中世以来の風流踊装束とは異なり、当該期に新しい衣服形態が出現し、その装束に変化が生じていることが明確になった。

このような新しい衣服形態は、特に阿国歌舞伎と呼ばれる芸能を演じた演者たちの装束に非常に類似しているということが指摘され、阿国歌舞伎が初期に演じられていた様子がわかる四つの初期歌舞伎図に描かれた阿国の歌舞伎装束と風流踊装束の比較を行った結果、阿国歌舞伎装束には、鉢巻、袖無の小袖を羽織り、脇差をさしているといったといった特徴が現れ、これらは風流踊装束にも同様にみられた。

以上のことから、慶長末期の風流踊装束と歌舞伎の源流である初期歌舞伎の装束は非常に類似していて、これらの風流踊装束には、初期歌舞伎における装束の萌芽的な様相が垣間見られることを指摘することができた。

風流踊装束が初期歌舞伎装束に転用されたのか、あるいは初期歌舞伎装束から影響を受けて風流踊装束が展開されたのかはここでは判然としないが、いずれにしても両者は非常に近寄った関係を持つと言えるのではないかと。

註

[1] 小出真理子「近世初期における風流踊装束」、『形の文化研究』9号、2014/2015年、21-26頁。

[2] 服部幸雄『歌舞伎成立の研究』、風間書房、1968年、における歌舞伎成立史研究に詳しい。

[3] この「袖のない腰丈の小袖」という衣服については室町時代から当該期に至るまでの故実書類を見渡しても管見の限り見当たらない。例えば、ルイス・フロイス『日欧文化比較』では「(中略)部屋着は帷子の上に袖の無い胴服を着る」(ルイス・フロイス『日欧文化比較』、154頁)や、『日葡辞書』のSodenaxi(ソデナシ・袖無)の項では「胴服(Dobucu)、すなわち袖のついていない着物」と記されている(土井忠生他編訳『邦訳日葡辞書』岩波書店、1995年、570頁)。当該期、服制の外におかれた袖のない小袖は、当時の胴服と同様に部屋着や道中着のような位置づけであったといえる。また、この袖の無い小袖は、室町時代頃から当該期に至る間の複数の絵画にも度々表現されている。本稿では便宜上、「袖のない小袖」を『日葡辞書』で扱っている「袖無」と表現することにする。

[4] 本図の舞台下に描かれた観客の一人にも、寛永期頃の邸内遊楽図等に散見される文字文様といった小袖意匠形式を確認できた。当該期における小袖意匠形式の詳細については、拙稿「近世初期における小袖意匠形式の変遷」、『日本家政学会誌』Vol. 63、No. 9、591~603頁、2012年、を参照されたい。

■『形の文化研究 2019』13号

執筆一覧 (専門領域/所属/Email)

- ・ 浅葉 克己
アートディレクション
桑沢デザイン研究所所長 (第10代)
- ・ 向井 周太郎
デザイナー・デザイン学
武蔵野美術大学 名誉教授
- ・ 山根 千明
近代美術史・画像論
慶應義塾大学 非常勤講師
- ・ 前田 富士男
近代美術史・芸術学・ゲーテ自然科学・アーカイブ学
中部大学民族資料博物館客員教授・慶應義塾大学
名誉教授
- ・ 金子 務
科学史・科学哲学・思想史・文化史
形の文化会名誉会長・大阪府立大学 名誉教授
- ・ 栗野 由美
色彩学・情報デザイン
東京造形大学 教授
- ・ 河野 道房
東アジア美術史
同志社大学 教授
- ・ 小出 真理子
日本美術史・日本服装史
新潟青陵大学短期大学部 准教授

■第27回 年次大会・総会 (東京)

開催日: 2019 (令和元) 年 6月22日 (土)
会 場: 桑沢デザイン研究所 (81/82号室)
担 当: 栗野 由美・中村 治

◎ 総会

出席者: 21名/委任状 17名

◎ 大会「危機を戦う者たちのパウハウス——創立100周年記念」(共催: 桑沢デザイン研究所)

参加者: 101名

- ・ 開会挨拶 栗野 由美 (東京造形大学)
- ・ 開会講演 「デザインは死なない Design never die」
浅葉 克己 (桑沢デザイン研究所所長)
- ・ 研究発表
「芸術の終焉とパウハウス —— <例外状態> (C・シュミット) のゆくえ」
前田 富士男 (中部大学)
「『結合メディア』としての動画像 —— L・ヒルシュフェルト=マック《色光運動》(1923年)」
山根 千明 (慶應義塾大学講師)
「〈構成学〉デザインの今」
三井 秀樹 (筑波大学名誉教授)
- ・ 記念講演
「パウハウス —— <生>の全体性への問い」
向井 周太郎 (武蔵野美術大学名誉教授)
討議 向井周太郎 + 金子務 (本会名誉会長)

■第71回 フォーラム (大阪)

開催日: 2019 (平成元) 年 10月5日 (土)
会 場: 大阪府立大学 なかもずキャンパス
A15/229
担 当: 中村治+倉橋弘美
テーマ: 「シンボルと形」

◎ 研究発表

- ・ 「日中における三教図の比較研究」
宋 琦 (総合研究大学院大学 文化科学研究科)
- ・ 「仙人の飛ぶ形」
大形徹 (大阪府立大学 教授)
- ・ 「記号・シンボル・言葉—描画と象形文字はどこが違うか」
山口義久 (大阪府立大学 名誉教授)

◎ 座談会「形の文化会の歩みを振り返って」

金子務+山口義久+中村治

◎ 特別講演

- ・ 「泉壑松風 —— 山水画における樹木の意味と形」
河野道房 (同志社大学教授)

■下記はコロナウィルス感染症のため直前に休会を決定。

例外事態ゆえ、本年度活動中止事項として記載する。

第72回 フォーラム（東京）開催予定案

開催日：2020（令和2）年3月28日（土）

会場：東京造形大学原宿サテライトオフィス校

◎ 研究発表

- ・「日本国旗との類似性——パラオ共和国国旗」
井上尚之（神戸山手大学教授）
- ・「詩的行為としてのアセミック（無意味的）ライティング——ヴィジュアル・ポエトリーとの関連から」
佐々木樹（大正大学助手）

◎ 特別講演

- ・「衣装からさぐるツタンカーメン王のかたち」
石井美恵（佐賀大学准教授）

■幹事役員会

- ・2019（令和元）年6月22日（土）
桑沢デザイン研究所
- ・2019（令和元）年10月5日（土）
大阪府立大学
- ・2020（令和元）年3月1日（日）
緊急メール会議（議題：3月28日の第72回フォーラムと幹事役員会の開催）
- ・2020（令和元）年3月14日（土）
緊急メール会議（議題：3月28日の第72回フォーラムと 幹事役員会の開催、第72回フォーラムの中止を決定）

■2019（令和元）年度 本会役員・組織
＜任期第2年度＞

- [名誉会長] 金子 務
- [名誉会員] 小町谷朝生
- [名誉会員] 三井 秀樹
- [名誉会員] 宮崎 興二

会 長 前田富士男

副 会 長 山口 義久
栗野 由美

事務局長 中村 治

総務・会計 倉橋 弘美

幹 事 石井 宏一
井上 尚之
片桐 尉晶
倉橋 弘美
小出真理子
中村 治
西山 豊
三井 直樹
森 覚
山根 千明
米澤 敬

編集委員長 井上 尚之
編集委員 栗野 由美
// 山根 千明

監 事 一松 信
// 大形 徹

東日本地区事務局兼担
栗野 由美

西日本地区事務局兼担
倉橋 弘美

本誌『形の文化研究』目次一覧

1号 (2005)

堀内正和の「三つの立方体A」-作品の幾何学的な特徴と「形」について… 北澤 智豊
寛文小袖の意匠様式に関する研究 …………… 金 京 姫
アメリカ絵画と黒人表象、1710-1770…………… 小川 正浩
幾何学的形態の組み合わせによる動的イメージ生成過程の認知的特性-幾何学的形態の組み合わせと動的イメージの視覚的様相との相関関係… 張 化 燮
色彩表現の変容について -V.ヴァザリデジタル色彩パレットの開発について… 金 尾 勁
アメリカの「Art to Wear Movement」の変遷 -1960年代末から1970年代半ばまでを中心に… 趙 採 沃
江戸時代の思想家の図的表現 …………… 出原 立子
日本人の「縮み志向」と恥の文化 …………… 森 貞 彦
グラフィック・デザインにおけるフォルムの創造 -カッサンドルの「建築学的」構成法をめぐって…………… 山本 友 紀
中国胡蘆にみる陰陽構造に関する考察-中国陰陽哲学本源の研究 …… 黄 国 賓

舍利の影武者の話 …………… 金子 務
ミンと蝙蝠傘 …………… 小山 清 男
ヨルダンの双頭像と双頭女神像 …………… 小町谷 朝 生
サクラ・竹・モミジ -わか風流奇譚- …………… 宮崎 興 二
ニューヨークと光 …………… 三井 直 樹

2号 (2006)

モホイ=ナジの映画媒体を用いた「空間-時間」の造形表現…………… 徐 希 姪
コミック音声読み上げのための台詞自動抽出方法 …………… 郭 清 蓮 加藤 恭子 佐藤 規 男
音の形態に関する考察 -L型音韻形態のイメージに見る中国胡蘆の思想観… 黄 国 賓
モノグラムブランドにおける日本の家紋の影響について…………… 原田 飛 花
近世初期における小袖意匠 -武家服飾との関連について… 末 久 真 理 子
堀内正和の「三つの立方体」系作品展開 -幾何学的特徴による作品の体系化… 北澤 智 豊

勝者の冠、月桂冠かオリブ冠か …………… 金子 務
写真におけるモダニズムとその倫理 …………… 一 條 和 彦
動くタブレットの眼と「ぼかし」…………… 小町谷 朝 生
「プラトンと五重塔」後日譚 …………… 宮崎 興 二
自然観をあらわす図 -東西の類似- …………… 出原 立 子
仏跡バガンを歩く…………… 小山 清 男
あなたの小学校はまだありますか -廃校小学校校舎再生プロジェクト「牧郷ラボ」… 栗野 由 美

3号 (2007)

コンピューターグラフィターの試み…………… 佐竹 邦子 坪谷 彩子 高木 隆 司
フェルナン・レジェの機械的要素 絵画におけるモノの影響力の表現方法… 山本 友 紀
浮世絵の非透視図を再構成する3次元の構図法…………… 久保 友 香
アイヌ文様における音楽性 -形と音の関連性- …………… 玉川 絵 里

形の文化大事件 …………… 宮崎 興 二
古代中国楽器・編鐘のかたちと音色 …………… 金子 務
触覚美を探る -テクスチャ・アート- …………… 浅野 千 秋
本における精神的なものと物質性 …………… 赤 穂 要 二 郎
正月菓子「福德」にみる金沢の「慶びの形」…………… 出原 立 子

4号 (2008)

レ点ほどの字に付くか? -改行時のレ点の位置-…………… 湯城 吉 信 島野 達 雄
モダニズムにおける「秩序への回帰」 フェルナン・レジェとピュリスムの相関関係を通じて…………… 山本 友 紀
浮世絵風景版画の左右二消失点構図の人物背景への応用性検討… 久保 友 香
タングラムによる幾何学的ロゴマーク・デザインへの応用…………… 黄 国 賓
ランドスケープデザインを文化の過程として研究する…………… 片 桐 保 昭
コンポジションによる動的イメージの生成メカニズムに関する考察 …… 張 化 燮

「丸い瞳が顔となる-アリュージョンの知覚世界」…………… 小町谷 朝 生
「興」の文化史…………… 宮崎 興 二
箱における精神的なものと物質性 -箱の中の「かの世界」- …… 赤 穂 要 二 郎
インド仏蹟に見る最大/最古の仏塔 …………… 金子 務

5号 (2009)

創られゆくあいまいな風景 -民族誌的实践からのサウンドスケープデザイン再考… 片 桐 保 昭
小学校卒業写真に見られる服装・風俗の変化…………… 中 村 治
ヴェルフィンとステレオスコープ -「絵画的」の概念と19世紀前半の視覚の再編成をめぐって…………… 一 條 和 彦
ゼロの図像学研究…………… 玉川 絵 理
Varanasi, Banaras, Benaresと呼ばれる都市の名称のカナ表記 -Google検索を用いた表記バリエーションの実態調査…………… 柳 沢 究

バゴダのかたち…………… 小山 清 男
古都に出現した超世界遺産…………… 宮崎 興 二
仏陀説話にまつわる聖樹の数々…………… 金子 務
カメラにおける精神的なもの物質性 -カメラオブスキュラに表出する「かの世界」… 赤 穂 要 二 郎
魂には形がある-10…………… マカダム 雪 子
失われた「形」を求めて…………… 荒川 紘
急須の注ぎ口が象の鼻にもとづくかもしれないことについて…………… 大 形 徹

6号 (2011)

レダの髪 レオナルド・ダ・ヴィンチによるイメージ形成をめぐって… 佐 倉 香
カントが到達した「美の形」-三批判書を中心として…………… 花 岡 永 子
フォーヴィスムと自動車 二〇世紀における近代技術による視覚の変容… 秋 丸 知 貴
セザンヌと蒸気鉄道 一九世紀における近代技術による視覚の変容… 秋 丸 知 貴
雲気文と鹿の角…………… 大 形 徹

窓における物質的なものと精神性 窓枠の中の異界…………… 赤 穂 要 二 郎
日の丸丸潰れの危機…………… 宮崎 興 二
世界最大の石碑・好太王碑をめぐって…………… 金子 務

7号 (2012)

タイ北部の少数民族のもつ「六角星」…………… 大 野 朋 子 山 口 裕 文
女鳩と西王母 二人の神…………… 重 信 あ ゆ み
20世紀初頭の二つのモニュメント タリンのタワーとカンデンスキーの総合芸術… 黒 田 和 土
フランツ・マルク作(青い馬の塔)(1913)「結晶的」フォルム、闘いと危機意識のイメージ… 森 山 緑
印象派の造形表現における自己相似性 -フラクタル幾何学の特性によるデザイン分析… 三 井 直 樹
ヒルシュフェルト=マック《色光運動》-「光イメージ」実現に向けて… 山 根 千 明
あいまいな風景と構築された広場 :ダンスと音による実践… 片 桐 保 昭

ラジオ体操のかたちと「華佗・五禽戯」…………… 金子 務
蜂の巣のゾツとする日本文化史…………… 宮崎 興 二
学校具の記憶 昭和の学校でみつけた異形のもの…………… 赤 穂 要 二 郎
「スカルプターズ・ハイ」をコントロールする殺人者- 小 谷 元 彦 論 - …… 一 條 和 彦
自然のかたちにインスパイアされた日本人の美意識…………… 三 井 秀 樹

8号 (2013)

「魄」の形について -月相表現を中心に-…………… 白 雲 飛
ベルンハルト・ヘトガー(1874-1949)の《光の側と陰の側》について -彫刻表面論の試み-…………… 大 木 (小 田 部) 麻 利 子
螺旋の秩序:バウハウスにおけるかたちの生成…………… 平 松 啓 央
数理的秩序に基づく立体構成-造形教育への試み…………… 上 浦 佑 太
小学校卒業写真に見られる服装・風俗の変化 大阪市北船場の場合…………… 中 村 治
ヒルシュフェルト=マック《色光運動》-「光イメージ」実現に向けて… 山 根 千 明
あいまいな風景と構築された広場 :ダンスと音による実践… 片 桐 保 昭

「絵・画」における精神的なもの物質性…………… 赤 穂 要 二 郎

9号 (2014/2015)

庭園と絵画のデザイン —雪舟作品の<図面化>による分析試論 … 原田 千夏子
北海道の風土とランドスケープデザインの文化的可能性:縄文から近代造園へ …………… 片桐 尉晶(保昭)
近世初期における風流踊装束 …………… 小出 真理子
小学校卒業写真に見られる服装・風俗の変化 —お茶の水女子大学附属小学校の場合 … 中村 治

スノーボールの景観が訴える美の問題 …………… 片桐 尉晶(保昭)
コラージュにおける物質的なものと精神性 …………… 赤穂 要二郎
アクセシビリティのかたち …………… 倉橋 弘美

10号 (2016)

仏教絵本『佛教聖典おしゃかさま』にみるブッダの表象——仏教とキリスト教との混合… 森 覚
1900年パリ万国博覧会出展の黒田清輝によるトリプティック《智・感・情》… 荒屋鋪 透

国連SDGsアイコンに関する考察 …………… 井上 尚之
音楽をランドスケープデザインに変換する …………… 片桐 尉晶(保昭)
構造主義批判:文化の型研究の立場から …………… 森 貞彦

11号 (2017)

石垣島・タイ北部・ネパール・中国等の人々の手首にヒモを巻くことについての考察 …………… 大形 徹・山里 純一・佐々木 聡・大野 朋子
緞子の特性を最大化する絹の経糸緯糸同色緞子の質感と美的評価に関する文化的考察——図柄織物における配色のルールと艶めき印象の効果について …………… 粟野 由美
<トータルスケープにむけて> —— 現代日本建築とランドスケープのパラドクス(英文) …………… ヤスパー・アンドリセン

『山海経』における図像の表現 …………… 重信 あゆみ・董 涛
環流時空について —— トーラス宇宙像の提唱 …………… 松代 洋一
チャートのカタチ …………… 倉橋 弘美

12号 (2018)

仏教絵本『佛教聖典おしゃかさま』にみるブッダの表象 —— 仏教とキリスト教との混合 …………… 森 覚
1900年パリ万国博覧会出展の黒田清輝によるトリプティック《智・感・情》 …………… 荒屋鋪 透

国連SDGsアイコンに関する考察 …………… 井上 尚之
音楽をランドスケープデザインに変換する …………… 片桐 尉晶(保昭)
構造主義批判:文化の型研究の立場から …………… 森 貞彦

ISBN 978-4-926060-01-0	
形の文化研究 01	
巻頭言「形の文化研究」 …………… 片桐 尉晶	1
現代の景観デザインと「図面化」 …………… 原田 千夏子	11
アノミの経緯と輸入 …………… 片桐 尉晶	23
近代日本の建築と西洋建築 …………… 片桐 尉晶	25
近世初期の風流踊装束 …………… 小出 真理子	41
小学校卒業写真に見られる服装・風俗の変化 …………… 中村 治	51
スノーボールの景観 …………… 片桐 尉晶	69
コラージュ …………… 赤穂 要二郎	87
アクセシビリティのかたち …………… 倉橋 弘美	97

国連SDGsアイコンに関する考察 …………… 井上 尚之	117
音楽をランドスケープデザインに変換する …………… 片桐 尉晶	129
構造主義批判:文化の型研究の立場から …………… 森 貞彦	141
チャートのカタチ …………… 倉橋 弘美	157
形の文化会 http://www.katachi.org	

■ 形の文化会会則

第1条（名称）本会は「形の文化会」と称する。

第2条（目的）本会は、わが国および諸外国の文化において形がもつ意義の学際的研究と理解を目的とし、研究者、実作者相互の交流や情報の交換を目指す。

第3条（事業）本会はこの目的のために次の事業を行なう。

- (1) 総会の開催
- (2) フォーラムの開催
- (3) 会誌の定期的発行
- (4) 形に関する伝統芸能・芸術の保存、発展の促進
- (5) 国内外の研究者、実作者および研究・制作団体との交流
- (6) その他、本会の目的達成のために必要な諸事業

第4条（会員）会員の種別は、正会員、名誉会員および特別会員とする。会員は会誌および会報の配付を受ける。また会員は本会の目的に沿う諸事項をフォーラムにおいて発表し、あるいは会誌に寄稿することができる。

2. 本会の趣旨に賛同し、本会の定めた年会費を納入する個人を正会員とする。ただし、運用内規にしたがって年会費を減免される場合がある。
3. 名誉会員は、幹事会が推挙する。名誉会員は、年会費の納入を要しない。
4. 本会の趣旨に賛同する個人または法人で、本会の定めた特別会費を納入する者を特別会員とする。
5. 入会、退会および年会費の減免は幹事会の承認を必要とする。

第5条（総会の開催と成立）本会は年に1回、会長の招集によりより定時総会を開催する。

2. 幹事会が必要と認めるときには、会長は臨時に総会を招集する。
3. 総会は国内在住会員の4分の1以上の出席（委任状を含む）をもって成立する。

第6条（総会の機能）総会は、本会の最高議決機関であり、会の活動の基本方針および予算を決定する。

2. 総会は、正会員の中から第7条の(1)、(2)、(3)および(4)の役員を選出する。
3. 総会は、庶務報告、会計報告、その他必要な報告を受け、審議、承認する。

第7条（役員）本会に次の役員を置く。各役員の任期は2年とし、重任を妨げない。

- (1) 会長 1名
会長は、会を代表し、会務を総理する。
- (2) 副会長 2名
副会長は、会長を補佐し、時により代行する。
- (3) 幹事 20名以内
幹事は、会の企画運営にあたる。
- (4) 監事 2名
監事は、会計を精査し、総会に報告する。
- (5) 世話人
世話人には、幹事会の委嘱を受けた会員があたり、会務を補佐する。

第8条（幹事会）総会において決定した方針にもとづき企画、運営を行なう機関として、会長によって招集される幹事会を設ける。

2. 幹事会は、会長、副会長および幹事によって構成される。

第9条（事務局本部）本会の事務を処理するために事務局本部を置き、幹事のうちの一人を事務局長にあてる。

2. 幹事のうちから総務担当幹事および会計担当幹事1名を選び、これにより事務局を構成する。

第10条（地区事務局）首都圏に東日本地区事務局、京阪神地区に西日本地区事務局を置き、それぞれ地域的活動の拠点とする。

第11条（編集委員会）会誌その他、会の目的を達成するための刊行物の編集のために編集委員会を置く。

2. 編集委員（10名以内）は、原則として幹事会の構成員の中から互選により選出する。
3. 編集委員の互選により、編集委員長を定める。編集委員長は、編集委員会の招集、運営にあたる。
4. 編集委員会が必要と認めるときには、幹事会以外の会員に委員を委嘱することができる。

第12条（会計年度）本会の会計年度は毎年4月1日より翌年3月31日までとする。

第13条（会則の変更）本会則の変更は、総会において出席者の過半数に基づいて行なう。

第14条（雑則）本会則に定めていない事項については、運用内規でこれを定めることができる。

付則 この会則は1995年4月16日より施行する。

会則運用内規

(1) 正会員の年会費は6,500円とする。ただし、学生会員とシニア会員については、年会費を3,000円とする。特別会員は1口年額5万円とし、特別会員は1口以上納入するものとする。

学生会員は、現在学生の身分である会員と、40歳未満で常勤職についていない会員を対象とする。資格の認定は自己申告によって行い、学生の場合は指導教員名を添えて申告するものとする。

シニア会員は、65歳以上で常勤職を持たない会員で、自己申告した者を対象とする。

(2) 夫婦または親子の間柄にある複数の正会員は、申し出により、1名分以外の年会費を免除される。この場合、年会費を免除された分については会誌、会報等を配付しない。

(3) 正会員または特別会員が納入すべき会費を2年以上滞納した場合には、会誌の配付を停止する。

(4) 編集委員会は、会誌『形の文化研究』への論文ほかの投稿原稿について毎年当該号発行のつど審査のために委員会を開催する。編集委員会は、投稿論文の研究内容の水準について査読および厳正な審査を行い、採否を決定する。編集委員会は、編集委員に加えて投稿原稿の内容に則して査読者を委嘱し、その査読評価を判定のための参考とする。会誌への投稿権は会員に限られる。ただし編集委員会において非会員に執筆を依頼する場合がある。

(5) 事務局本部を、〒599-8531 堺市中区学園町1-1 大阪府立大学総合教育研究機構 中村治研究室に置く。電話：072-254-9624 E-メール：nakamura@hs.osakafu-u.ac.jp

内規 1995年3月16日。2017年3月5日改定。

■ 「形の文化研究」投稿規定

1. 目的・内容

学会誌『形の文化研究』(Cultural Study on KATACHI)は、「形の文化」関連領域の研究者、芸術家、技術保存者などが一堂に会して、文化における「かたち」に関する学際的、広域的、創造的対話を図っていく主旨で、「論文」「研究ノート」「評論」を掲載・発表するものである。

2. 投稿資格

学会誌『形の文化研究』に投稿できる者は、本学会正会員、学生会員ならびに名誉会員とする。ただし、共著の場合、共著者はこの規定に必ずしも拘束されない。なお、編集委員会は各号で会員外の投稿者を承認する場合がある。

3. 投稿原稿の種類

学会誌『形の文化研究』に掲載する投稿原稿は次の分類とし、いずれも未発表の原著とする。

- (1) 論文
- (2) 研究ノート(制作ノート・事例報告・資料調査など)
- (3) 評論(書評・展評・エッセイなど)

4. 投稿原稿の文字量・頁数

投稿原稿の文字量は、約19,000字(400字原稿用紙47枚)を上限とする(ただし、題名・要旨・図版・註などを含む)。すなわち、刷り上がりを偶数頁数とし、原則として8頁を上限とする(本誌はA4サイズ、一段25字×48行(1,200字)の二段組みとし、1頁を約2,400字とする)。

5. 投稿の手続き

投稿者は、まず「投稿票」を編集委員会に事前に提出し、その後、別に定める「執筆要項」にしたがって原稿を本誌「誌面テンプレート」に入力し、版下原稿を作成する。その原本を記録した媒体1点と印刷3部を提出する。版下原稿の作成が困難な場合、編集委員会が相談に応じるが、作成経費は投稿者の負担とする。

6. 投稿原稿の査読と採択

編集委員会は、投稿論文について複数の査読者に審査を依頼し、その報告をふまえて採択を審議し、決定する。編集委員会は、投稿原稿の採択に際して訂正や条件を指示する場合がある。投稿者がその指示にしたがわないとき、編集委員会は投稿の意思なしとみなす。また、採択・掲載が決定された原稿は、編集委員会の承認を得ずに変更してはならない。なお、投稿原稿の分類については、投稿者の意思確認のうえ、編集委員会において最終的な決定を行う。

7. 原稿の校正

著者校正は、初校のみとする。

8. 著作権

投稿原稿における引用資料などの著作権・経費に関する問題は、執筆者がその責任で処理しなければならない。また、本誌に掲載された論文などの著作権は、「形の文化会」に帰属する。本誌刊行後、私的利用の範囲を超えて複製・転載などを行う場合は、その旨を編集委員会に連絡し、掲載先には出典を明記する。

9. 原稿の返却

投稿された原稿は返却しない。

10. 原稿料・掲載料

原稿料・掲載料の収受は行わない。

11. 学会誌の配布・頒布

本会会員には1部を配布する。また会員は1部500円(送料別途)で、非会員は1部1000円で購入できる。申込は編集委員会事務にて受け付ける。

12. 投稿者への配布・別刷り作成

投稿者には本誌3部を配布する。また論文・研究ノート・評論については、希望に応じて別刷りを30部:3000円、50部:4000円、100部:6000円で製作する(実費概算。別刷配送代は投稿者負担)。

13. 原稿の提出先

投稿原稿の提出先は「『形の文化研究』編集委員会」とする。なお、原稿の送付に際しては、投稿者の責任において事故や破損等がないよう十分に配慮すること。

2019年10月5日改訂

『形の文化誌』総目次

形の文化会の機関誌『形の文化誌』(1993-2004 工作舎)は一般の書店でお求めになれます。詳しくは工作舎ホームページ (<http://www.kousakusha.co.jp>) でご確認ください(本誌『形の文化研究』は『形の文化誌』を2005年より継承する本会の機関誌)。

[1]特集:アジアの形を読む……1993-12

●introduction

形の中の文化・文化の中の形◇森毅

●feature articles アジアの形を読む

日月照応……二にして一なるもの◇杉浦康平

紋と文様◇伏見康治

金米糖とショーペンハウエル…東の文化・西の文化◇戸田盛和

らせん認識の東西…建築・ねじ・ポンプ・科学◇金子務

言葉の形◇柳文章

龍とナーガの形態学◇荒川紘

東洋からの衝撃…風景と建築の自然回帰◇ロバート・マンリー

形なきものと形◇花岡永子

一念吉祥…シンボル以前に現実があった◇小町谷朝生

インド仏塔の形状◇小山清男

ワラの文化と縄◇三浦公亮

対談◎電子時代の身体とアジア……境界線上の舞態論◇大須賀勇+布施英利

●for-r-u-m 形の文化をめぐるエッセイと論文

昆虫の形◇養老孟司

イメージと遊び◇福田繁雄

「折り紙」は翻訳語◇桃谷澄子+桃谷好英

巴と卍◇宮崎興二

光の形◇今井祝雄

黄帝陵の石像装飾◇一松信

記号の形◇泉茂

かたちと対応表現◇石垣健

俯瞰する想像力◇佐々木健一

てまりと私◇浦田清子

バロック世界と幻覚◇開発チエ

デューラーの魔女◇高橋義人

機械加工面の微細形状と文化◇森貞彦

水引きの伝統◇山中喜美子

かたちとテクスチャー◇川島重治

かける◇細川和昭

マネキネコ◇滑川公一

水のこころ◇坂本まさ子

酒船石の謎◇佐藤任

円から楕円へ……制作のこと◇桜井美智子

神秘的門柱……幾何学◇森章吾

星籠……STAR CAGE◇日詰明男

立体多軸織◇小川泰

●形の四面体 キーワード解説

認識◇小町谷朝生

表象◇向井周太郎

数理◇小川泰

思想◇金子務

●形の本棚書評

『クレーの日記』◇前田富士男

『かたちのデータファイル』◇宮崎興二

『変成譜』◇十川治江

『思考の道具箱』◇好田順治

『The art of the engineer』◇森貞彦

『動物の形態学と進化』◇布施英利

参考文献 形のブックリスト200

[2]特集:脳がつくる形……1994-11

●巻頭論文

脳化する都市◇養老孟司

図版構成◎形の半自然圏

●feature articles 脳がつくる形

シンポジウム◎人工の形・自然の形◇金子務+高木隆司+桃谷

好英+団まりな+高橋義人+小田部胤久+宮崎興二

脳のなかの形◇小町谷朝生

絵のなかの「もの」と空間……ポンペイの壁画から◇小山清男

自然の形と人工の形の相即性について◇花岡永子

音楽における自然と人工◇斎藤尚生

伝統音楽のかたち◇南繁行+佐々木徹+斎藤尚生

光背火焰文様考…その初期的形態と成立について◇西村賢二

人工の形—形と感性◇三井秀樹

舞踊の二つの形◇尼ヶ崎彬

光がつくる形◇竹沢攻一

機械製図における形状表現と言語……その類似と相似の分析◇森貞彦

東洋からの衝撃2……住居内部の自然回帰◇ロバート・マンリー

黄金の音楽構想◇日詰明男

大地の形……天球地球説の成立をめぐる◇荒川紘

対談◎宇宙的地平に立つ表現……一元論的思想における人工と自然◇蔡國強+布施英利

●for-u-m 形の文化をめぐるエッセイと論文

形に探る仏教のルーツ◇佐藤任

顔の形の診療室◇楠本健司

複素素数のパターン◇一松信

ヒョウタンと双魚はなぜ出会ったか◇あだちがびん

muon-scape◇足立涼子+手島莊子

本の形、詩の形◇辻元佳史

形なきものの誘惑と威嚇◇川田祐子

周期性・円筒印章・文化◇斎藤尚生

形と表層◇杉木浩一

魂には形がある◇マダカム幸子

京都の供養とモニュメント◇小澤司

見えない形を見る◇井上多門

陶淵明の「形・影・神」問答◇竹沢攻一

大衆性と芸術性◇前田孝一

補助線の文化論◇小川泰+小川多恵子

開幕直後の舞台と口上人形◇派鳥昇兵

●形の四面体 キーワード解説

思想◇金子務

数理◇宮崎興二

認識 分類という認識法◇小町谷朝生

●形の本棚 書評

「色の形」◇小町谷朝生

「四次元の冒険」/「目で見る高次元の世界」◇宮崎興二

「免疫の意味論」◇西澤光義

「新版自然界における左と右」/「実在の鏡」◇金子務

「形の法則」◇十川治江

[3]生命の形・身体の形……1996-1

●巻頭論文

生き物のボディ・プラン◇中村桂子

芸術の皮膚論◇谷川渥

●feature articles 生命の形・身体

身体知を支える構造◇金子務

形象化された「謎の微笑」の意味するもの……「モナ・リザ」

という鏡像◇松本研一

「生命誕生」と美術◇中川素子

眼に見える形・見えない形—アリストテレスにおける生物の形

相の一断面◇山口義久

生命の形と数の〈黄金比と螺旋〉◇岡利一郎+川本昌子

「かたち」としての身体パターン◇田中武一

動きを内在させる「かたち」……デフォルメ表現がなぜ必要

か◇市原恭代

●for-u-m 形の文化をめぐるエッセイと論文

シューベルトの「幻の太陽」の正体◇福島円+斎藤尚生

絵画における身体性◇櫻井美智子

顔のかたち……手術により顔はどこまで直せるか◇鳥居修平

耳石◇今井祝雄

おじさんのボールペンと女の悟り◇西澤光義

少数民族に息づくウズマキ形象◇あだち・がびん

疑似二次元世界◇竹沢攻一

交差点と論理のかたち◇小川泰

制約と形◇鎌田富久

大阪府立大学のキャンパス・アート◇前田孝一

唐獅子のルーツ◇佐藤任

消えゆく民俗文化の表象……「江南の龕画」◇渡辺良平

庭と宇宙◇荒川紘

地球にすれば……芸術は生きる根源◇八木マリヨ

柿木人麻呂が見た太陽外部コロナ◇斎藤尚生+廣野卓

いのちの色、いのちの形◇阪本まさ子

魂には形がある……2◇マダカム幸子

顔のかたち、アゴのかたち◇楠本健司

民族音楽のかたち◇南繁行+斎藤与寛+斎藤留美子+斎藤尚生

有機的文化景観都市のイメージ…阪神大震災の今◇八木マ

リヨ

ラフカディオ・ハーンと四次元◇宮崎興二

ハーン、ヒントン、フェノロサ、クラーク…横浜と四人の……異

邦人◇村形明子

アンコール素描……「ワット」と「トム」についての考察◇吉

永邦治

法隆寺仏光背火焰文様の源流◇西村賢二

東洋からの衝撃3……ソフト・エッジとハード・エッジ 故ケネ

ス・ウッドローフ教授への追憶◇ロバート・マンリー

将校帽の形……戦場のダンディズム◇辻本佳史

地震・都市の形・文化◇斎藤尚史

●形の四面体 キーワード解説

表象◇佐々木健一

数理◇高木隆司

思想◇金子務

認識 形の認知の一問題◇小町谷朝生

●形の本棚 書評

「技術屋の心眼」◇森貞彦

「性愛論」◇西澤光義

「デザインの自然学」◇三井秀樹

「縞々学」◇十川治江

[4]シンボルの物語……1996-12

●feature articles シンボルの物語

富士賛歌……古代人の富士意識◇原秀三郎

かたち、創造と継承……物語絵の画面構成◇若杉準治

創出された象徴……酒井抱一筆「観音図」と瓶花◇今橋理子

シンボルとしての水◇中川素子

水の形象と弥生の精神◇荒川紘

聖と呪の象徴図形……ダヴィデの楯と清明判紋◇金子務

初期ラスタール彩陶器の文様◇波頭桂

シンボルと数と形<球と多面体と秩序構造>—黄金螺旋と

黄金軸と多軸体◇岡利一郎+川本昌子

生命の形と球と秩序構造……黄金軸と多軸体◇川本昌子+

岡利一郎

型に関する二つの考察◇渡部知也

木のこころとかたち……中国の切り絵とともに◇渠昭

●for-u-m 形の文化をめぐるエッセイと論文

茅山道観の佇まいと道符◇渡部良平

産育をめぐる祈りのかたち◇あだち・がびん

グラフの形◇鎌田富久

記号の記号化◇小町谷朝生

顔で形を語る◇鳥居修平

顔のかたち、鼻のかたち◇楠本健司

魂には形がある……3◇マダカム幸子

頭の中には魔物がいる◇小野健一

出ル家ヲ◇阪本まさ子

作品の中の記号化した形◇後藤隆平伊

パウハウスにおけるパウル・クレアの講義考◇斎藤留美子+

南繁行

前衛書道家とカビとプラズマ◇千葉蒼玄+高橋忠利+斎藤尚生

天から届いた女房奉書◇斎藤与寛+斎藤留美子

顔の内なる骨格の意識◇宮永美知代

昆虫形態学と折り紙◇鈴木邦雄

戦車の形……その由来と発展◇辻本佳史

東洋からの衝撃4……ヨーロッパのピアッツァと東洋の庭園

故ケネス・ウッドローフ教授への追憶◇ロバート・マンリー

波動芸術としての絵画と音楽……オーロラとの関連性◇斎藤

尚生

都市史と都市の形◇小長谷一之

祇園祭と都市の形◇小長谷一之

●形の四面体 キーワード解説

認識「霞か雲か洲浜がた」◇小町谷朝生

数理◇小川泰

思想 近松の虚実皮膜論◇金子務

●形のプロムナード 時事評

養老天命反転地◇宮崎興二

光の教会◇前田富士男

法隆寺献納宝物◇金子啓明

●形の本棚 書評

「色彩のアルケオロジー」/「地の眼・宙の眼」◇宮崎興二

「究極のシンメトリー」◇十川治江

「建築とデザインのフラクタル幾何学」◇三井秀樹

「美の構成学」◇前田富士男

[5]形を遊ぶ……1998-1

●講演と対談 聖なるものの形をめぐって
講演1 西洋の聖なる場所と形◇荒俣宏
講演2 渦巻くもの・円相・両性具有◇杉浦康平
対談 多次元デザインと聖なるもの◇杉浦康平+荒俣宏
●feature articles 形を遊ぶ
読みと形……囲碁における形の認識◇岡本正志
パイディアールとパイディアール……遊びと教育・学習をめぐって
◇山口義久
「雪華」折り紙と幾何学パターン◇鈴木邦雄
絵本……目と手による認識論◇中川素子
コレージュにおける礼儀教育の形……"Le Mois de la Politesse"を中心に◇桑原由里子
●for-u-m 形の文化をめぐるエッセイと論文
地獄の構造◇荒川紘
アメリカにおける投影法の論争と技術者の文化◇森貞彦
インドネシアの王宮都市と建築◇小長谷一之
惑星が誘った形◇竹沢攻一
美と造形に関する考察◇井上征矢
東洋からの衝撃5……日本の回遊式庭園と英国の産業公園
故ケネス・ウッドローフ教授への追憶◇ロバート・マンリー+
迫田蓉子・マンリー
桂離宮庭園考……不在の朱塗り大橋をめぐって◇古川博
魂には形がある……4◇マダカム幸子
仮面地図の空白を埋める……トウチャ族の「儼戯」◇あだちが
びん
★頂に刻まれた用と美……失われゆく石刻文化の形★馬
★」◇渡辺良平
正多面体のモーフィング◇北村元成
「場」のかたち……「交感覚性」のアート◇三倉克也
デモクリトスと円錐……ギリシア思想史のエピソード◇山口義久
新約聖書における身体観◇角田茂
食事の作法の相異から考えたこと◇渡辺知也
美術史とフラクタル◇三井直樹
ある画家についてのメモ……トマス・コールと骨相学◇小川正浩
球々記◇今井祝雄
栗一粒◇小野健一
かたちと重なり◇福田真実
賭けのかたち◇小川泰
緑の森の一角獣座◇中川素子
E・パノフスキーの映画論の射程◇一條和彦
テシグリティ構造は誰が発明したか……エメリッヒか、フラ
ーカ、スネルソンか◇宮崎興二
●形の四面体 キーワード解説
認識 表面の認知は本当に可能か◇小町谷朝生
数理 自然現象はアートになるか◇高木隆司
思想 益軒の大疑と形◇金子務
表象 漢字をめぐって◇向井周太郎
●形のフロムナード 時事評
アートとサイエンスのインターフェイス—NTTインターコミュ
ニケーションセンター[ICC]◇向井周太郎
JR新京都駅ビル◇宮崎興二
「時の蘇生」柿の木プロジェクト◇中川素子
オペラ・ガリバー◇金子務
●形の本棚 書評
『「あいまいさ」の物理学』◇小川泰
「ふすま」◇高橋義人
「グロテスクの部屋」◇十川治江

[6]花と華……1999-3

●講演
染織における植物模様◇長崎巖
世界の花文化における万葉集の特質◇湯浅浩史
江戸の変化アサガオ……園芸美の追求◇米田芳秋
花と昆虫◇湯本貴和
●feature articles 花と華
日本の紋様にみる花の造形◇三井秀樹
韓国の花紋の造形的考察……バルメット形式を中心に◇金
孝卿
芸能における花の役割◇渡辺知也
花◇夏原晃子
"花"的な形……モニュメント咲いた!◇今井祝雄
地球面上の花◇小川多恵子+小川泰
●for-u-m 形の文化をめぐるエッセイと論文
なる・うむ・つくる宇宙◇荒川紘
東洋からの衝撃6……日本の伝統芸術と建築
対近代デザイン運動◇ロバート・マンリー+迫田蓉子・マンリー
造形ノート「造形譜」への私的アプローチ◇石垣健
絵本に描かれたグレート・マザー◇中川素子
星型多角形の文化と受容……聖と呪の象徴図形再論◇金子務
軍艦艦橋の研究◇辻元佳史
エミリー・ディキンソンとジョセフ・コーネルをめぐる七つの断片
◇小川正浩
生きている根、揺らぐ電場◇石淵輝
哲学的思考の図的表現……三浦梅園の図を中心に◇出原立子
形で見る世界の都市パターン◇藤田志具麻
モンドリアンの作品にみるフラクタル幾何学◇三井直樹
空間構成と意味……桂離宮庭園の場合◇古川博
構成主義と楽曲の形……エイトール・ヴィラ=ロボスのギター
独奏曲における構成主義的性格◇鈴木邦雄
知覚経験の本質……部分と全体について◇福田真実
惑星が誘った形……二◇竹沢攻一
エドワード・ウィリアム・ゴドウィンのジャポニスム◇門田園子
「場」のかたち……その構造と生成について◇三倉克也
ピカソの折り紙を見たことがありますか?◇桃谷好英
ベルセポリス残影……遺産・遺物からイメージされる古代ペ
ルシャについての考察◇吉永邦治
サンボにおける関節技の形◇米田守重
知識と知恵◇角田茂
万物照応の蓮華のコスモロジー◇重田貴修
変わったかたちのモノロジー……中国少数民族の暮らしから
◇あだちがびん
南京東路の光華……第一百貨商店のショーウィンドー◇渡
辺良平
手の礼讃◇桑原由里子
魂には形がある……5◇マカダム幸子
●形の四面体 キーワード解説
認識 猫と目◇小町谷朝生
数理 伏羲と女力と三+五=八◇宮崎興二
思想 世阿弥の花智と初心◇金子務
表象 「浮遊」する建築◇前田富士男
●形のフロムナード 時事評
科学と芸術の出会い……逢坂卓郎による宇宙線のアート◇
前田富士男
榎本和子展「無限のヴィジョン・8面体……A.デューラー『メ
レンコリア1』」◇小川泰
●形の本棚 書評
「フラクタル造形」◇三倉克也

「建築MAP東京」/「建築MAP京都」/「建築MAP北九州」
◇宮崎興二
「水の書」◇十川治江

[7]世記末と末法……2003-3

●講演

ラプンツェルの裏窓 Rapunzel's Rear Window◇巽孝之
末法のかたち……鳳凰堂の阿弥陀如来像◇水野敬三郎

●feature articles 世紀末と末法

水と火の終末論◇荒川紘

世紀末ポスターのプロポジション◇河鳳洙

「ヴィクトリアン・スタイル」への希求……一八七七年刊「芸術家具」カタログをもとに◇門田園子

世紀末の変わり目の四次元建築◇宮崎興二「場」のかたち……即興のかたち◇三倉克也

かたちのはじめとおわりへのアプローチ◇福田真実

図版構成[天の巻]

図版構成[地の巻]

●for-u-m 形の文化をめぐるエッセイと論文

胎児写真と自己選択権美術◇中川素子

ダニ・カラヴァン(パサージュ)◇脇本厚司

イサム・ノグチ庭園美術館と野口ミチオ先生の思い出◇新見隆三
浦梅園「玄語図」の研究……「玄語図」の球体性についての考察1◇出原立子

紙馬……雲南の小さな神さまたち◇あだちがびん

惑星が誘った形……三◇竹沢攻一

国旗と国歌◇森貞彦

キュビズムとフラクタル幾何学◇三井直樹

魂には形がある……6◇マカダム幸子

日本武術の身体技法◇岩淵輝

天使の翼と天人の天衣◇荒川紘

失われゆく石庫門の装飾◇渡辺良平

環境とテクノ・カルチャー◇山口勝弘

土方巽の舞踏と形◇森下隆

形なき身体とみえない力……東洋医学の世界観をとおして◇齋藤友良

悪魔と契約するには型がある◇高橋義人

ゴッホの名画をめぐる謎◇前田孝一

お札と女性◇小川正浩

魔除けの形◇岡田保造

●形の四面体 キーワード解説

認識 見るは物なり◇小町谷朝生

数理 数理からみた世紀末◇小川泰

思想 絵図から地図へ……伊能忠敬の方法◇金子務

表象 身振り◇向井周太郎

●形のプロムナード 時事評

詩を観る…日独ヴィジュアル・ポエトリー展◇向井周太郎

「『記憶された身体』展……昇華したマイナスとしての女性ゴルプレイヤー」について◇一條和彦

日本音楽の基礎概念……日本音楽のなぜ◇小川泰

東京国立博物館……生まれ変わった法隆寺宝物館◇金子啓明

●形の本棚 書評

「形を読む」◇宮崎興二

「地球のためのデザイン」◇三井秀樹

「フォルメンを描く」◇加藤明子

「円と四角」◇金子務

[8]女の形・男の形……2001-1

●column 形の四面体

認識 羽山装飾古墳の白い鹿◇小町谷朝生

思想 利位・牧之の見た雪花◇金子務

表象 デジタル・アーカイヴ◇前田富士男

数理 四角を越えるかたち◇宮崎興二

●feature articles 女の形・男の形

マルセル・デュシャンと透視図法◇横山正

仏像の形と心◇西村公朝

時代のカタチ……建築とファッションのあやしい関係◇今井和也

日本の芸能における男と女のかたち◇渡辺知也

陰陽論……女と男、そして形の観点から◇荒川紘

生命誕生の美術にみる女性と男性の力◇中川素子

●ビジュアル構成

On the Earth◇今井紀彰

石神抄◇岡田正人

●form in forum 形の文化をめぐる

魂には形がある……七◇マカダム幸子

「日本文化の型」のイメージ◇森貞彦

東の「形」と西のアイデア◇荒川紘

空葬……目に見えぬ聖なる形◇齋藤尚生

惑星が誘った形……四◇竹沢攻一

「半瓦當」が語るもの◇渡辺良平

●Art & Geometry 芸術と幾何学の冒険

「森のコロンブス」は進路を西にとる……西部拡張主義と

十九世紀アメリカ美術の一断面◇小川正浩

バーネット・ニューマンと美術批評◇一條和彦

コンピュータが作る四次元の雪◇郭清蓮

面の二重存在性について……図一地の重なり関係を基礎とした考察◇福田真実

ルーマニアの伝統建築に見る幾何学◇パトラスク・パウロ

カンディンスキーの色彩……形体理論における視覚効果◇

井上征矢

●ビジュアル構成

Distorting Soup ◇muon

●形のプロムナード

京の七五三◇高木隆司

「エキゾチスムの共有展」◇加藤有希子

●形の本棚

「芸術をめぐる言葉」◇小町谷朝生

「ヴェニスに死す」◇金子務

「本と活字の歴史事典」◇十川治江

[9]芸道の形……2002-8

●column 形の四面体

認識 お化けの形◇小町谷朝生

思想 宮崎安貞……生け垣の精神的原型◇金子務

数理 剣道の型と競技ルール◇高木隆司

●feature articles 芸道の形

狂言の型と技◇善竹十郎

能の形◇田口和夫

古典芸能における「型」について考えたこと—深奥にキラリ

と光る型を通して見える個性◇渡辺知也

芝居狂言舞台浮絵考◇小山清男

浦東南匯の民俗芸能……昔日、そして明日へ◇渡辺良平

お茶の形遊覧◇小泊重洋

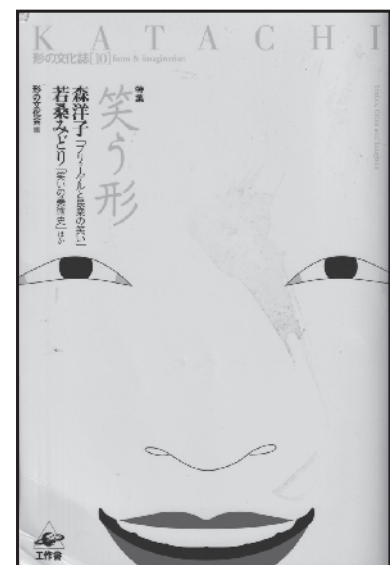
茶菓子の話◇青木直己

黒い空間のかたち……茶室の色と光◇小町谷朝生
 芸道としての科学◇小川泰
 写真構成 | 菓鳥風月
 ●form in forum 形の文化をめぐって
 魂には形がある……8◇マカダム幸子
 空手における力学◇林昌樹
 五弁の謎を解く◇西山豊
 生物の形 拘束と自由度と◇団まりな
 ワンヤンオギヤ語辞典◇斎藤尚生
 幼児教育ソフトにおける三次元CGの応用◇河村苗穂子+近江ひろえ+郭清蓮
 リーブル・オブジェの夢……柄澤齊と北園克衛◇小川正浩
 絵本と20世紀美術◇中川素子
 人間の視覚と空間の記譜法◇平瀬有人
 十九世紀アメリカにおける骨相学的視の専制……1◇小川正浩
 ●Stars & Cosmos 星と宇宙観
 月の影……なぜウサギに見えたのか◇荒川紘
 星はなぜ星形なのか◇金子務
 星座の形……ものの形と認識の例◇一松信
 惑星が誘った形(5)◇竹沢攻一
 須弥山と崑崙山◇荒川紘
 ●形のプロムナード
 シリン・ネシャット展◇中川素子
 バックミンスター・フラー(1895-1983)展◇小川泰
 ●形の本棚
 「風景学・実践編」◇小川泰

ワンヤン等の文字に見出された法則性◇斎藤尚生
 ●event review 形のプロムナード
 信楽で「生誕百年記念展/小林秀雄 美を求める心」をみる
 ◇前田富士男
 里山に生き暮れる体験とアート◇前田富士男
 ●book review 形の本棚
 「秘の思想」◇小川泰
 「カタチの歴史」◇山地良造

[10]笑う形……2004-4

●column 形の四面体
 認識 江戸の形認識◇小町谷朝生
 思想 明庵栄西……喫茶養生と茶のかたち◇金子務
 表象 キリシタンという表象◇柳父章
 数理 村松武司と安野光雅◇小川泰
 ●feature articles 笑う形
 ブリュールと民衆の笑い……中世から十七世紀まで◇森洋子
 笑いの美術史◇若桑みどり
 日本喜劇の復権……狂言の笑い◇安東伸元
 落語深読みの文化論……志ん生「はてなの茶碗」における換骨奪胎をめぐって◇小川泰
 神々の笑いと禁制◇金子務
 クメールの微笑◇小山清男
 ギリシア哲学と笑い◇山口義久
 〈笑い〉の誘惑……成瀬巳喜男、黒澤明を中心に◇藤崎二郎
 笑いの映画史序論映画に見る「笑いの構造」◇今井和也
 常識の形を破る笑い◇西山豊
 上海「漫画」の源流……豊子★とその周辺◇渡辺良平
 [図版構成]
 笑う図像◇一條和彦+加藤有希子+平野千枝子
 ●form in forum 形の文化をめぐって
 一冊の数学書◇宮崎興二
 魂には形がある……九◇マカダム幸子
 江戸東京博物館内に浮かぶ風船爆弾◇山地良造
 アメリカ絵画と黒人表象◇小川正浩
 形体研究……新しい「かたち」の探究◇石井宏一
 「心的イメージ(mental image)の発見◇加藤明子
 「国のかたち」……天と天皇の位置◇荒川紘
 絵本の一画面における動きの表現◇中川素子



「形の文化会」への入会、フォーラムへの参加等についてのお問い合わせは、下記の連絡先までお願いいたします。

形の文化会事務局 (2020年4月1日より)

〒650-0004 神戸市中央区中山手通6-5-2 関西国際大学 現代社会学部 井上 尚之研究室気付

TEL: 078-371-8000 (代表) E-mail: info@katachi-imagination.org

入会の申込みは、下記の事項をEメールで送付、もしくは本頁をコピーし郵送して下さい。

ふりがな

氏 名

生年月日

現住所

〒

TEL

FAX

E-mail:

勤務先・所属等 名称

〒

TEL

FAX

E-mail:

専攻分野

本会以外の所属学会等

形の文化研究

第十三巻 (通巻 13 号)

ISSN 1880-0696

発行日 2020年3月31日

編集 『形の文化研究』編集委員会 ©無断転載不可

650-0004 神戸市中央区中山手通 6-5-2

神戸山手大学総合社会学部井上研究室気付

井上尚之

E-mail: edit@katachi-imagination.org

発行人 形の文化会 会長 前田富士男

599-8531 堺市中区学園町 1-1

大阪府立大学高等教育推進機構 中村治研究室気付

Tel: 072-254-9624

E-mail: nakamura@hs.osakafu-u.ac.jp

<https://katachi-imagination.org>

郵便振替口座 (会費納入): 00900-8-242489

印刷所 ヨシミ工業株式会社

東京都文京区本郷 3-26-1 本郷宮田ビル3階

頒価 会員 500 円・非会員 1000 円

■ Special issue : “Bauhaus members as fighter in the state of emergency: 100 years of Bauhaus”

“Design” never die

: To the symposium “Bauhaus members as fighter in the state of emergency: 100 years of Bauhaus”..... Katsumi Asaba 3

Bauhaus : Raising issues in the totality of “Life” Shutaro Mukai 5

Moving imaged *Gesamtkunstwerk*

: *Farbenlicht-Spiele* (1923) by Ludwig Hirschfeld-Mack..... Chiaki Yamane-Saihoji 13

The Bauhaus Design/Gestaltung as struggling with the crisis of Modernism :

Revision of the “State of Exception” by Walter Gropius and Karl Friedrich Schinkel Fujio Maeda 23

E. Neumann’s *Bauhaus und Bauhäusler* and *New Bauhaus* in Chicago..... Tsutomu Kaneko 61

Bauhaus(1919-1933) : Selected bibliography/1919-1933-2019 Fujio Maeda 67

Significance of sharing insight of Bauhaus at Kuwasawa Design School

: Design activities for awareness-raising of ordinary life design by Yoko Kuwasawa Yumi Awano 77

Streams and Valleys with Pinetree Breezing

: The meaning and form of tree in the East Asian Landscape Painting Michifusa Kono 81

The costume designs of Huryuodori Dance and Early Kabuki in the early 17th century..... Mariko Suehisa Koide 91

Bulletin