

「芸術科合同授業の研究と実践」

(1991年度)

音楽	遠藤	正之
美術	土井	宏之
工芸	市川	道和
工芸	佐藤	千博
書道	廣瀬	裕之

「芸術科合同授業の研究と実践」

(1991年度)

音楽	遠藤	正之
美術	土井	宏之
工芸	市川	道和
工芸	佐藤	千博
書道	廣瀬	裕之

はじめに

数年間に渡り続けてきた本研究・実践は、「教科セクショナルリズムを廃し、総合的、系統的な芸術教育を行うこと」、「体系的に学問を知り、芸術に前向きに対するような生徒を育てること」をそのねらいとし、高校芸術4科目が統一のテーマを設定し、授業実践を行うものである。

本年度は、ここ2年間続けてきた形態の、本校総合教育棟オープンスペースにおける、1学年160数名を対象の2時間授業で行う。又、他教科の協力も仰ぎ、より総合的な内容とすることがそのねらいでもある。

本年度の研究と実践について

先にも触れたように、授業は、オープンスペースと呼ばれる広いスペースを使用し、その場所で1学年160数名が2時間続きの授業を受けるという形をとった。対象は高校1年生と高校2年生で各々別々に同様の授業を受けるという形である。

本年度は、若干新しい試みとして他教科、具体的には国語科の協力を仰ぎ、授業テーマに関連して事前に予備知識を与える授業をしてもらった。

本年度の授業テーマであるが、「白樺派の文人達を取り巻く芸術環境」と題し、主に大正時代の一時期に刊行されていた雑誌「白樺」に関わった同人達と芸術家との関係、「白樺」に影響を受けた芸術家のその後、「白樺」の芸術的な時代背景等を多角的に取りあげ、ひとつのまとまった授業とした。

高校芸術科合同授業指導案

- I. 日時 1991年6月20日(木)
3, 4時間目・5, 6時間目
- II. 対象学年 高校1年生(男子164名)
高校2年生(男子166名)
- III. 授業テーマ 「白樺派の文人達を取り巻く芸術環境」
- V. 各科目のねらい

・美術科指導のねらい

美術科では、「白樺」の芸術啓蒙活動の当時の美術界への果たした功績と、文学者の立場からの美術理解の限界とそれに対する美術家達の対応を紹介することにより、「白樺」と美術との関わりを多面的に理解させる授業内容としたい。

・工芸科指導のねらい

明治、大正、昭和の三時代にわたり、柳宗悦を中心に推し進められた民芸運動は、今から50年あまり前、「日本民芸館」の設立をもって大きな結実をみた。柳宗悦が雑誌「白樺」の文人の一人であり、「白樺」によって培われた精神的背景が、その後も宗悦と多くの芸術家たちを結び付けていった点は、雑誌「白樺」および当時の芸術的環境が、我が国の近代芸術全般に大きな影響を与えたことの証である。

「日本民芸館」が本校から至近の駒場の地にあることから、この一大運動を生徒にとってまったく身近な出来事として紹介し、「白樺」をとりまく我が国の芸術的環境を考察する一助としたい。また、この間の芸術家たち、すなわち陶芸家たちの所作をひもとくことにより、「工芸」からのアプローチであることを意識させたい。

・音楽科指導のねらい

白樺派と当時の音楽家及び音楽界との結びつきは極めて薄い。しかし文学・美術界の大正期の中心的な潮流であった白樺派の時期は、音楽面では明治の洋楽無批判受入れ時代と第二次世界大戦後の真の国民音楽の創造期の間にあって、洋楽を消化し次の時期を準備する重要な時期にあたる。同じ時代にバックにした音楽界の状況を知ることは、白樺派を、ひいては同時期の芸術環境をより広く捉える一端になると考えられる。そこで音楽科の授業としては、当時の時代背景や風潮の上に、音楽の状況がどのようなようであり、どのような方向性を持っていったかを理解させる授業としたい。

・書道科指導のねらい

それぞれの学業の世界で一家を成した人の書は、強烈な個性があり、人を魅きつける力を持つものが多い。『白樺』で活躍した人々の書も強烈な個性を有している。特に武者小路実篤の書に注目し、同じ『白樺』同人の高村光太郎・中川一政・梅原龍三郎の書との共通点を見出しなが

鑑賞すると共に、白樺派の人々を中心とした文人の書の見方と書法を解析したいと考える。

6. 合同授業展開計画

〔指導内容〕	〔指導上の留意点〕	〔備考〕
<p>(はじめに)</p> <p>○合同授業の主旨説明</p>	<p>○合同授業の意味、目的を知らせる。</p> <p>○統一テーマを知らせる。</p>	
<p>(美術科)</p> <p>○美術科で扱う内容とそのねらいの提示</p> <p>○美術家達の作品の提示と解説</p> <p>○美術科としてのまとめ</p>	<p>○「白樺」の美術啓蒙活動の特徴を述べる。</p> <p>○ほぼ時代を追って示すことにより、「白樺」の与えた功績と限界を理解させる。</p> <p>○「白樺」と美術との関わりを総合的に理解させる。</p>	<p>スライド使用</p>
<p>(工芸科)</p> <p>○導 入</p> <p>○白樺派の文人たち</p> <p>○柳宗悦の紹介</p> <ul style="list-style-type: none"> ・プロフィール ・「白樺」までの活動 ・「白樺」後の活動 <p>○日本民芸館の紹介</p> <ul style="list-style-type: none"> ・所在地 ・日本民芸美術館設立趣意書 ・蔵品の概略 <p>○柳宗悦を囲む人々</p> <ul style="list-style-type: none"> ・富本憲吉 <p>その作品</p>	<p>○「白樺」と工芸の関連を指摘し、授業の展開のあらましを話す。</p> <p>○白樺派10周年記念の写真から柳宗悦、バーナード・リーチなどを紹介し、民芸運動の発端の所在を示す。</p> <p>○民芸運動の中心となった柳宗悦について、生い立ち、白樺に参加する前後の活動、主な業績を説明する。</p> <p>○民芸運動の結実である日本民芸館について設立までの経緯概略、展示蔵品の内容などを紹介する。本校から至近の地にあり、極めて身近な存在であることを強調する。</p> <p>○柳宗悦と共に民芸運動を推し進めた陶芸家を順に取り上げ、略歴、作品の鑑賞、宗悦や周囲の人々との交流などから、当時の芸術的環境をか</p>	<p>スライド</p> <p>スライド</p> <p>スライド</p> <p>プリント</p> <p>スライド</p> <p>VP (注1)</p>

<ul style="list-style-type: none"> • 浜田庄司 その作品 • 河井寛次郎 その作品 • バーナード・リーチ その作品 ○民芸運動の発端 <ul style="list-style-type: none"> • 柳宗悦と東洋思想 • 李朝の民芸品 • 朝鮮民俗美術館 ○日本民芸の発掘 <ul style="list-style-type: none"> • 各地の陶器, 磁器 ○まとめ 	<p>たち作っていった様子を考えていく。</p> <p>柳宗悦の履歴に戻り、民芸運動に到達するまでの経過を掘り下げる。李朝の陶磁器を鑑賞する。</p> <p>○民芸運動によって発掘されていった日本各地の焼物について、鑑賞と特徴の把握を試みる。また技法の解説も加える。</p> <p>○日本民芸館の紹介に戻り、授業で触れてきた内容の一部は今日も民芸館に展示保存されていることを確認する。</p>	<p>スライド V P</p> <p>スライド V P</p> <p>スライド</p>
<p>(音楽科)</p> <ul style="list-style-type: none"> ○はじめに ○時代背景・風潮など 「ナッチョラン節」(大正3年)「平和節」(大正8年)「ハイカラ節」(明治42年)「船頭小唄」(大正11年)「籠の鳥」(大正11) ○この期の音楽上の特色 ○合理主義精神の邦楽への影響 	<ul style="list-style-type: none"> ○白樺派と音楽の関連 ○明治期の音楽の状況 以上の二点を簡潔に ○主として演歌師の歌を中心に時代背景・風潮を大づかみさせる。各曲とも1～2番を歌とともに歌詞にあらわれる“時代”に留意させる。 ○この時期の音楽のありようが明治と第二次世界大戦の間であって、どのような位置づけにあるかを理解させる。 ○西洋合理主義精神がこの時代特に深く広く浸透していったが、その邦楽への影響を楽器の発明・改良と音楽の科学的研究という点から理解させる。 	<p>プリント参照 テープ (歌詞は別紙参照)</p> <p>プリント参照</p> <p>プリント参照</p>

<p>○作曲活動</p> <p>(1)邦楽界の新しい動きについて (鑑賞曲) 「若水」(大正8年)「秋の調べ」(大正8年)「さくら変奏曲」(大正12年) 「春の海」(昭和4年)</p> <p>(2)洋楽界 (主として作曲) (鑑賞曲) 「かやの木山の」(大正11年)「あわて床屋」(昭和2年)</p>	<p>○主として宮城道雄を中心に日本音楽とその活動について知り、洋楽の要素を邦楽に取りこんだ彼の作品を、その特徴を理解しながら聴く。</p> <p>○滝廉太郎のあとをうけ山田耕筰・藤井清水が日本の民族性を芸術歌曲を通して発展させようとした点、又それに続く作曲家と、昭和期に入り第二次世界大戦終了までの音楽や音楽界にとって不幸な時代について理解させる。</p>	<p>プリント参照 テープ 各曲2～3</p> <p>プリント参照 テープ</p>
<p>(書道科)</p> <p>○はじめに</p> <p>○武者小路実篤の書について</p> <p>○高村光太郎の書について</p> <p>○中川一政・梅原龍三郎の書について</p> <p>○白樺派の人々の書と他の文人たちの書について</p> <p>○実篤・光太郎・一政の書法について比較する</p>	<p>○実篤の人柄について紹介する。</p> <ul style="list-style-type: none"> ・実篤と学習院時代 ・晩年の調布時代 <p>○自分自身のことばを丁重に自身のタッチで筆に託していることを知らせる。</p> <p>○色紙の文字バランスと調和について解説する。</p> <p>○光太郎の彫刻作品「腕」と書のタッチに注目させる。</p> <p>○“のみ”を筆におき換えた線の厳しさについて鑑賞する。</p> <p>○画の線で書をかいたものであることに注目させる。</p> <p>○学業や芸術などの世界で一家を成した人の書は強烈な個性があり、人を魅きつけるものが多いことを知らせる。</p> <p>○白樺派のこの3人の書法について、解説しながら臨書して見せる。</p>	<p>プリント (資料1)</p> <p>プリント (資料2)</p> <p>プリント</p> <p>壇上で実演する。</p>

○まとめ		
○全体のまとめ	○今回の授業の意図，意味を再確認する。	

○時間配分

はじめに…… 5分（土井）

美術科………20分（土井）

工芸科………20分（市川）

音楽科………20分（遠藤）

書道科………20分（廣瀬）

「白樺」の美術啓蒙活動の績とその限界

——岸田劉生を中心に——

土井 宏之

美術科では、雑誌「白樺」及びそれに関わった文人達が、当時の美術家達にいかなる影響を与えたか、その功績と限界を、主に岸田劉生の制作活動を軸に解説を進めてゆく。

〈はじめに〉

雑誌「白樺」の刊行されていた時代を明確にし、同時代の美術家達を紹介する。

〈武者小路実篤と当時の美術家達〉

- スライド① 武者小路実篤著書の装丁画

岸田劉生による表紙絵、さし絵等により、白樺同人のなかでも武者小路実篤が特に美術家達と交友を深めていた。

- スライド② 武者小路実篤制作の油絵

武者小路実篤自身が絵画制作を単なる趣味以上のレベルで行っていた。

〈「白樺」周辺の美術家達〉

- スライド③ 「狩野川」梅原龍三郎

「白樺」の同人達と交流があり影響を受ける。

- スライド④ 「もたれて立つ人」万鉄五郎

「白樺」の美術啓蒙活動により西洋画のフォーヴィズムなどの影響を受ける。

- スライド⑤ 「手」高村光太郎

「白樺」から影響を受ける。彫刻においてはロダンなどを見ている。

〈岸田劉生と「白樺」〉

- スライド⑥ 「麗子座像」1919年

印象派よりも北欧ルネサンスの画家達に傾倒していた時期で、そのことが絵によく表わられてい

る。麗子5才。

- スライド⑦ 麗子5才時，9才時の写真
（絵と現実のモデルとの対比）
- スライド⑧ 「麗子微笑」1921年
次第に他からの影響を脱し，独自の写実の世界を作り始める。麗子7才。
- スライド⑨ 「野童女」1922年
麗子をモデルとしながら自己の表現したい何かを強く出す。麗子8才。
- スライド⑩ 「二人麗子図」1922年
ひとつの画面に二人の麗子を組み入れるという超現実的な構成をとる。
- スライド⑪ 「麗子住吉詣之立像」1922年
東洋的な画題。東洋的なものへ傾頭してきた時期。
- スライド⑫ 麗子9才時の写真
絵との対比。
- スライド⑬ 「童女舞姿」1924年
東洋的な要素が強くなる。麗子10才。
- スライド⑭ 「麗子16才の像」1930年
一般に麗子の連作として知られているものとはかなり異なる印象。
- スライド⑮ 麗子18才時の写真
絵との対比。
- スライド⑯ 「外套着たる自画像」1912年
まさに印象派風の色使いと筆のタッチ。
- スライド⑰ 「黒帽子の自画像」1914年
印象派の影響を脱し始める。
- スライド⑱ 「古屋君の肖像」1916年
北欧ルネサンス風。上方の飾り文字と手に花を持たせたポーズに注目。
- スライド⑲ 「築地居留地風景」1912年
印象派の影響。又，マチス風，ムンク風でもある。出発点のころの作品。画風の吸収。
- スライド⑳ 「二階より」1913年
まさにセザンヌ風の色とタッチ。
- スライド㉑ 「切通しの風景」1915年
独自の写実への入り口。故意あるいは無意識の空間の歪み。
- スライド㉒ 「草と赤土」1915年
ゴッホ風であるが独自の写実も。
- スライド㉓ 「麦二，三寸」1920年

柔らかい画風の雰囲気。独自の風景画の世界を作る。

- スライド㉔ 「壺の上りにんごがのって在る」1916年
写実的細密描写。
- スライド㉕ 「静物」1920年
写実的世界に、個性や内心の要求が感じられる。

〈美術科としてのまとめ〉

「白樺」の美術啓蒙運動の功績と文学運動の中でのそれによる限界は、岸田劉生の制作の変遷を見るとよくわかる。劉生は「白樺」によって紹介された西洋の印象派の絵画に深い感銘を受け、彼の出発点はここにあったと言っても過言ではない。しかしそれにあきたらず、北欧ルネサンスの画家達の写実に傾頭し、細密描写へと移ってゆく。時代錯誤との批判を受けながらも武者小路実篤とは交流を持ち続ける。やがて彼自身の写実を押し進め、個性や内心の要求による表現の世界を築く。やがて「白樺」とは精神的に、又地理的にも疎遠となり、自身も東洋的なものへの傾斜により、芸術目標が二元的になり始める。最終的には、油絵の具による日本の美の表現、東西美術の真の意味での融合を果たそうとしたが、若くして亡くなってしまった。38才客死。

「白樺」は岸田劉生を目ざめさせたが、劉生は「白樺」の限界を越えていった。

「白樺に端を発する民芸運動」

市川 道和

〔工芸の課題〕

美的、芸術的な創作活動の一部分は、工業デザイン（インダストリアルデザイン）、生産デザイン（プロダクトデザイン）といった専門領域のかたちをもって、工業による製品製造と深く結び付いている。我々が日頃手にする多くの製品は、最終的にこの美的、芸術的なアレンジを受けていて、その結果、製品のイメージの大部分が決定されている。我々はほとんどつくられたイメージの中で製品を選択し、つくられたイメージによって製品を配置しながら今日を生活しているのである。

一方、こういった余りあるほどの恩恵の存在とは逆に、その受け皿である芸術教育の現状や芸術教育に対する認識は、乏しく寂しいかぎりである。ここでいう「芸術教育」とは、将来工業デザインや生産デザインに従事する人材の教育もあるだろうが、むしろ生産結果を消費する側の、ありふれた教養教育を考えたい。製品の選択や配置をするときに必要なのは、そこに盛り込まれているイメージを解釈し利用するための、消費者としてのイメージ構築能力である。しかしこのままでは、製品の製造と消費の間に大きな美的、芸術的感覚のズレが生じていきかねない。

白木博也は「実用的な要求と美的な要求をあわせもつものがその（実用品と美術品の）中間にある。」²⁾ という表現で工芸（工芸品）の意味を述べている。現在、実用品のほとんどが製品として社会に提供され、その多くが美的、芸術的アレンジを受けていることを考えれば、芸術教育の中でも工芸の分野が相対的に大きく後退していることを認めねばならない。

しかし、このような観測から工芸の役割をことさらに強調し、改善策を考えても、工芸が独自に解決をみることはない。本研究報告の第18集に、「その中に、あらゆる現代の要素（科学的なもの、力学的なもの、構造的なもの、美的なもの、思想的なもの、材料的なもの、等々）を見極めない限り、その内容に深く肉迫することはできない。」との記述がある³⁾。これは本研究の出発点であり、教科セクショナルリズムの否定を標榜する根拠でもある。差し迫った工芸の課題は意識しつつも、遠廻りのようであるが、芸術教育全体に対する認識を高めていくように改善策が機能しなければならない。芸術全体のもつテーマに対して、工芸分野に所属する要素からのアプローチを成し遂げないことには、工芸が独自に抱える課題もなかなか解決できないのである。つまり工芸の現状や工芸への認識は何も変わっていかないのである。また、産業と結び付いた一部の

創作活動は、大規模化すれども消費者を美的、芸術的に奴隷化させていくばかりで、両者のズレは着実に広がっていくと考えられる。

工芸では、「合同授業の実践と研究」が、このような芸術科の抱える課題の解決に一つの機会を投じていることを意識し、同一のテーマに対してアプローチすることを、本来の課題として置き換えたい。前報告には、芸術教育の中心的課題は「芸術が人間性の円満な発達や文化の調和的発展に欠くことのできないものであることを理解させる。」とも述べられている。「人間性」や「文化」が各教科共通のキーワードであることを忘れてはならない。

〔はじめに〕

「白樺派の文人たちをとりまく芸術的環境」を工芸の側面から考えるとき、柳宗悦が明治、大正、昭和の三時代にわたり残した足跡を取り上げないわけにはいかない。文芸雑誌「白樺」が創刊を果たした明治末の頃、李朝の陶器との出会いを発端に民芸運動へのめり込み、1961年（昭和36）72歳で没するまでの間、日本民芸美術館設立趣意書の発表を経て日本民芸館の開設を成し遂げるなど、大きな業績を世に残していった人物である。白樺の頃からの同朋たちに陶芸家が多くいたこともあり、民芸運動は焼物を主に一部の染織、木工芸、絵、版画などを加えた形で進行し、ありふれた実用品を対象とするものであった。民芸運動が発掘に成功したのは、顧みられることもなかった職人たちの素朴な仕事の中に、美的な価値を見だし、芸術と評するにふさわしい技巧の高まりを認識していったことである。その結果を、日本民芸館を開設し具体的に世に知らしめた事実は、まさに宗悦たちの執念を物語るものといえよう。

ここまで民芸運動を強く推し進め、我が国の工芸の再認識に大きな貢献をなし得た原点は、やはり「白樺」の当時に培われた、宗悦自身と周囲にいた人々との、精神的なつながりであろう。すなわち「白樺派の文人たち」は、民芸運動を支える精神的背景を生み出すほどの、豊かな芸術的環境にとりまかれていたといえることができるのである。以下に「白樺」の前後、および民芸運動が展開されていった経過をкаいつまんで述べていく。

〔白樺派の文人たち〕

文芸雑誌「白樺」は、1910年（明治43）4月に、武者小路実篤、志賀直哉、木下利玄、正親町公和の「暴矢」、里見惇、園池公致、児島喜久雄、田中雨村らの「麦」、そして柳宗悦、郡彦彦の「桃園」の3誌が合同して発足したものである。創刊当時より有島武郎、有島生馬を伴い、長与善郎、岸田劉生、千家元麿、倉田百三、バーナード・リーチ、小泉鉄、犬養健、梅原龍三郎、尾崎喜八、高田博厚、中川一政、富本憲吉らがその後参加していった。十人十色、和して同せずの個性伸長の場を堅持したことは後々広く知られるところである。しかし文芸雑誌であったはずの「白樺」に、柳宗悦、児島喜久雄、有島生馬、バーナード・リーチ、岸田劉生、富本憲吉といった、哲学者であり画家であり陶芸家であった人々が名を連ねていることは、「白樺」が単に文壇

としての場を提供していたのではないことを示している。もっとも「白樺」が、文芸雑誌としてではなく同人雑誌として紹介されている向きもある。

1919年（大正8）、「白樺」発刊10周年の記念に会合が催され、高村光太郎、長与善郎、志賀直哉、岸田劉生、木下利玄、柳宗悦、バーナード・リーチといった面々が顔を揃えた。そしてこの頃には、柳宗悦とバーナード・リーチの交流がいよいよ深まり、富本憲吉を加え、宗悦が浜田庄司と知り合うなど民芸運動の担い手が続々と集まりつつあった。また宗悦自身には、「白樺」への論述掲載の傍らで、李朝陶器との出会い、浅川伯教、浅川巧らとの交流、朝鮮への旅行、キリスト教神学論から仏教や老荘の東洋的思想への偏向といった大きな変化が起こりつつあったのである。

〔柳宗悦像〕

1889年（明治22）東京麻布に生まれた柳宗悦は、学習院中等学科、高等学科から東京帝国大学文科大学哲学科へと進み、1919年（大正8）には東洋大学教授となった。30代で明治大学、同志社大学、同志社女子専門学校、関西学院などの講師を歴任し、40代では仏、独、北欧、米国を旅行の後、ハーバード大学、ハワイ大学でも講義を担当、前後して各地での民芸品展開催に着手していった。終戦当時50代半ばにあって、一時健康を害し活動の低迷する時期もあったが、その後再び民芸展の開催、国際会議への出席、講演旅行などに没頭した。世を去ったのは1961年（昭和36）、72歳であった。

前述したように、宗悦は終始、民芸運動の中心にいた人物であった。宗悦が生涯にわたり民衆的工芸の発掘に情熱を傾けた系譜は、おおよそ次のように把握できる。

- ・雑誌「白樺」の発刊準備への参加、「白樺」での執筆活動開始
- ・「白樺」への膨大な論述掲載
- ・バーナード・リーチとの出会いと交流
- ・富本憲吉、浜田庄司、河井寛次郎、芹沢珪介らとの交流
- ・李朝陶器、雑器への開眼
- ・朝鮮への旅がもたらした東洋思想への回帰
- ・朝鮮民族美術館の設立
- ・木喰仏の美から日本雑器の美追及への展開
- ・日本民芸美術館設立趣意書の作成と発表
- ・民芸運動の具体的展開
 - (1) 古民芸の収集と展示
 - (2) 伝統的工芸技術の保存と復興
 - (3) 新しい民芸品の製作と普及
 - (4) 出版、講演会を通じた啓蒙

- 日本民芸館の開設
- 雑誌「工藝」の創刊
- 日本民芸協会の発足
- 沖縄民芸の研究と啓蒙

〔日本民芸館〕

日本民芸館は目黒区駒場4丁目に位置し、本校からは徒歩にて20分ほどの距離であろうかと思われる。倉造り木造瓦葺きの本館と、石屋根の長屋門からなり、住宅街の中に静かにたたずんでいる。柳宗悦を中心に1926年（大正15）「日本民芸美術館設立趣意書」が発表されてから、実に10年を経た1936年（昭和11）10月に開館の運びとなった。開設の発端は、宗悦らが民芸運動の具体的展開を図る中で、その実践として展示施設の設立を必要としたことに始まる。収蔵品の概要を「民衆的工芸品に美の基準を置き約1万点」とした上で、その範囲を陶磁器、織物、染物、木・漆工、絵画、金工、石工、竹工、紙工、革工、拓本、彫刻など、としている。また生前の宗悦の業績に大きく負うものであろうが、朝鮮李朝の工芸、沖縄の染織類、大津絵、佛版画、古丹波窯、伊万里染附小品、英国中世陶器、スリップ・ウェアなども独自の蒐集品に数えている。

創立者かつ初代館長として、宗悦は日本民芸館について次のように述べている。

「私達は永い間一つの美の観点から統一せられた美術館の存在を求めていたのである。この理想に近いものとしては、個人的な美術館の幾つかの例を挙げ得るであろう。併し大きな美術館に於てはこのことは殆ど不可能だと云ってよい。何故なら違った色々の人々が、長い間に集めた雑多な品物が陳列されるからである。或る物は美しいがために、或る物は珍しいがために……或る物は考古学的な立場から、それぞれに選ばれるから、それが有機的に統一されることは困難なのである。（中略）若し高い直感や美意識から統一され整理された美術館があるとすれば、館それ自身が一つの創作となるであろう。かかる場合は、陳列に一つの権威が伴ってくる。見る者は之によって美の本質を知ることが出来る。だが惜しい哉この種の美術館は極めて希で、しかも質に於て優れたものが殆ど見当らない。私達は小規模であらうが、この要求に応えようとするのである。」⁴⁾

また続けて、日本民芸館に展示される品物についても述べており、ここの部分からは宗悦に代表される民芸運動が、日本の「工藝」をどのように捉えてきたかが読み取れるように思う。

「陳列される品物は工芸品が主体である。所謂美術品を取り入れる場合にも、工芸的な美しさを持つものに重きを置く。ここで工芸というのは、生活に即した実用品を指すのである。私達の見解では、ものの美しさと工芸性とは密接な関係が潜んでいるからである。今まではとかく美

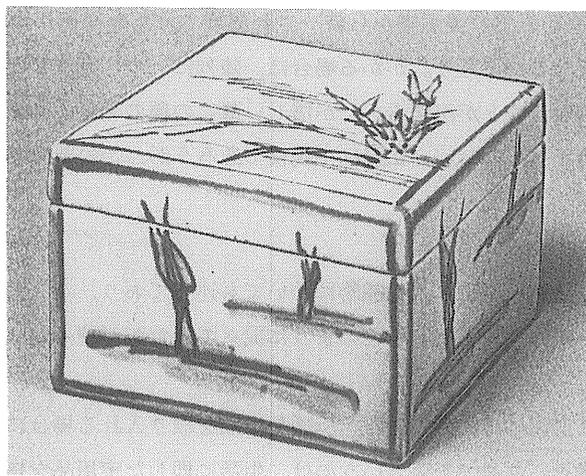
術のみが重んぜられ、工芸の領域は等閑されているが、私達は寧ろ工芸の意義が美的にも社会的にも深く大きいのを切に感ずるものである。必然工芸的に見て美しい品を扱うことが、この民芸館の特別な仕事である。

工芸といっても多種多様であるが、私達はその中で特に民芸品に重きを置く。さきにも述べた通り民芸とは民主的工芸の謂であるが、私達は無名の職人達が民衆生活のために作ったそれらの実用品の中に、最も正当な工芸の発達を見たのである。種々な美の相の中で、私達は健康な美、尋常な美の価値を重く見度いのであって、かかる美が最も豊かに民芸品に示されていることを指摘したのである。元来美と生活、美と民衆とは深い血縁が結ばれて居り乍ら、今までのことは充分に理解されていなかった。」⁵⁾

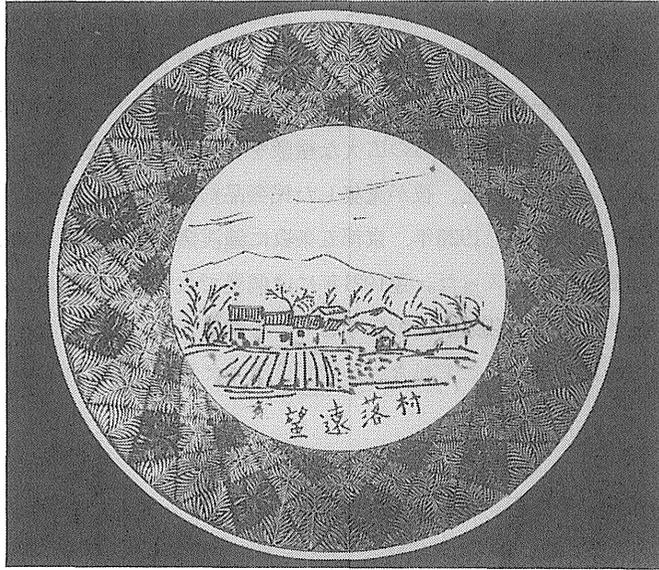
〔富本憲吉と陶芸〕

近代陶芸の先駆者とされる富本憲吉は、「白樺」の頃すでに、文人たちに多大な影響を与えた芸術的環境をつくる一人であった。1886年（明治19）奈良県生駒郡安堵村に生まれ、東京美術学校図案科で学んだ憲吉に対して、柳宗悦は早くから彼の模様の才能を高く評価していたらしい。英国留学の後、ちょうど「白樺」が創刊になった頃に、後述するバーナード・リーチを誘い、六代目尾形乾山に学んでいよいよ陶芸家としての道を歩み出すことになる。日本民芸美術館設立趣意書の作成に賛同し、発表に名を連ねたが、創作に対する理念の相違が次第に距離を生んでいったようである。民芸運動を共にしたのはこのあたりまでで、安堵村、その他に築窯しすぐれた染付、色絵の作品を多くつくり続けた。

「白樺」の頃、憲吉が宗悦に与えた工芸への認識は甚大であり、宗悦は著書の中で、「それにその頃は工芸の領域に興味を有つ人が至って少なかったのである。この方面では作家として立っ



富本憲吉「染付芦の芽文角箱」



富本憲吉「金銀彩羊齒染付村落遠望図大陶板」

ていた富本憲吉とバーナード・リーチとの存在を忘れてはならないと思う。私の工芸に対する興味もこれら二人の友達に負う処が大きい。」⁶⁾と述べている。

1934年（昭和9）作の「染付芦の芽文角筥」（図1）や1936年（昭和11）作の「色絵文字葉文筥」には、かつて宗悦の心を動かした憲吉の才能に裏付けられた染付、色絵が施されている。同じ芦芽文をあしらった陶板もつくられており、作品には植物の絵柄が多く、他に葡萄、ひなげし、えんどう、葱など身近なものが取り入れられている。晩年にはさらに文様技巧の高まりをみせ、終生安堵の地を愛した憲吉の心と結び付いて、1959年（昭和34）「金銀彩羊齒染付村落遠望図大陶板」（図2）をつくり出すに至っている。東京美術学校、京都市立美術大学で教鞭をとり、色絵磁器無形文化財技術保持者、1961年（昭和36）文化勲章受賞し、1963年（昭和38）没する。生家は「富本憲吉記念館」となり、数々の作品が陳列されている。

〔浜田庄司と河井寛次郎〕

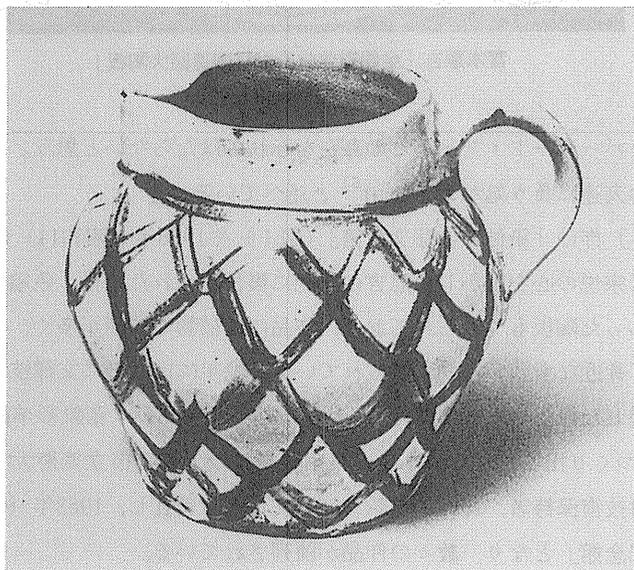
浜田庄司、河井寛次郎の二人が柳宗悦と民芸運動を共にすることになったのは、いずれも陶芸家としてバーナード・リーチとの交流があったからである。浜田は1894年（明治27）神奈川県溝ノロに、河井は1890年（明治23）鳥根県安来町に生まれ、二人とも東京高等工業学校窯芸科を出た後、京都市陶磁器試験場に勤めた。浜田は1919年の頃、陶芸を志してリーチを宗悦邸に訪ね、また河井はリーチの個展⁷⁾や宗悦が催した李朝陶磁器展⁸⁾を見て宗悦の思想に共鳴し、やがて民芸運動の指導的役割を果たしていく。

宗悦邸でのリーチの作陶を手伝っていた浜田は、1920年（大正9）リーチが帰国するのに同伴

し、共に英国のセント・アイブス築窯に携わった。浜田の本格的な陶芸生活は、リーチの故郷である素朴で健康的な英国の片田舎に始まったのであった。関東大震災のためやむを得ず帰国した後は、河井の家に滞在し宗悦らと民芸運動を強力に推し進めていった。やがて栃木県益子に定住し、晩年の1976年（昭和51）4月に自らの広大な屋敷をもって「益子参与館」を設立した。ここには浜田の生涯にわたる作品に加え、彼が蒐集した民芸品約2,000点が展示されている。

河井は浜田が渡英したのと同じ1920年、京都五条坂に鐘溪窯を築き、以後1966年（昭和40）に没するまでの永い陶芸家生活に入った。翌1921年には個展で大きな成功を収め、陶芸家としていち早く名をなすのと同時に、民芸運動の担い手としての準備が整っていったのである。大正13年に帰国してきた浜田を滞在させたことがきっかけで、すでに思いの及んでいた宗悦と交流が始まった。

浜田作の「白掛彫絵彩差注瓶」（図3）は、1928年（昭和3）すなわち英国より帰国後の作品



浜田庄司「白掛周絵彩差注瓶」

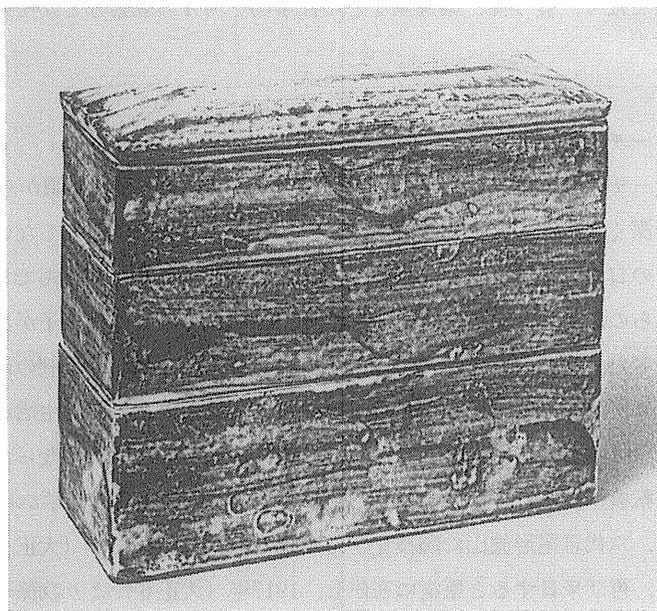
である。差注瓶自体が当時の生活にはないものなので、セント・アイブスでの作陶を経て英国から持ち帰った作りであることが想像される。またリーチ作のいくつかの水差しとも共通点が多い。中期の頃の作品として、1939年（昭和14）作「鉄砂抜絵角蓋物」、1940（昭和15）作「白掛赤絵大片口」（図4）、1941年（昭和16）作「鉄絵水差」など、いずれも健やかで豊かな「民芸」的色彩の濃い作風である。自身の作陶と民芸運動の進展が密接に結び付いていたことを示すものであろう。宗悦の没後、日本民芸館々長、日本民芸協会々長をつとめ、民芸陶器無形文化財技術保持者の指定、1968年（昭和43）には文化勲章を受けた。

一方、河井は京都に移った後、東洋古陶磁の技を修め、無名陶工の民芸美に傾注していった。



浜田庄司「白掛赤絵大片口」

中国陶磁や李朝陶磁を意識した様子を、1938年（昭和12）作「柿釉櫛描文茶碗」、1940年（昭和14）作「黒釉竹文茶碗」などの作品にみることができる。しかし好評であったこれらの作風に、河井は自ら疑問を持つようになり、民芸運動の進展と共にさらに自由な造形を目指すようになった。近代陶芸の巨匠に数えられるだけに、1937年（昭和12）作「辰砂呉須絵角瓶」や1939年（昭和14）作「呉須刷毛目重筥」（図5）など、すでに多彩な技法が取り入れられているものの、1960年（昭和35）作「辰砂筒描文角筥」（図6）を鑑賞すると、後期の作品がいかに芸術的な高ま



河川寛次郎「呉須毛目重筥」



河井寛次郎「辰砂筒描文角筥」

りを伴ったかがわかる。辰砂とは水銀と硫黄の化合物からなる釉で、「辰砂筒描文角筥」には見事な深紅色の発色がみられる。また筒描の技法は、元々染織に用いられるもので中国から伝えられたとされている。防染糊で文様を描き出した後、染織あるいは釉をかけ、最後に防染糊を洗い落として文様を浮き上がらせるものである。防染糊を筒状の容器に入れて、細い筒先からしぼり出しながら文様を描くところからこの名称がある。1973年（昭和48）河井の没後、五条坂の自宅は「河井寛次郎記念館」として一般に公開されることになった。陶房に陳列された優れた作品を鑑賞できるばかりでなく、登り窯、素焼窯などの仕事場や河井の書斎などがそのままに残されている。

〔バーナード・リーチの足跡〕

バーナード・リーチの名はここまで何度か登場しており、「白樺」の頃から民芸運動が興った以降まで、広く深く我が国の工芸に影響を与えたことは、もはや論を要しないであろう。

そもそもリーチの日本への関わりは、かつてラフカディオ・ハーンを読んで日本に憧れ、1909年（明治42）に自らの意志で来日したことに始まる。以前にも来日した様子があるのだが、詳しくは調べられなかった。来日したリーチを迎えたのは、丁度「白樺」の発刊の準備を進めていた武者小路実篤、志賀直哉、そして柳宗悦たちであった。銅版画家としての生活が始まり、中でも宗悦と特に親交が深まるうちに、白樺派の同人の一人に数えられるようになったのである。

リーチに大きな転機が訪れたのは、「白樺」が創刊になった頃、英国留学から帰国した富本憲吉に紹介を受けて、六代目尾形乾山に陶技を学んだ時であった。1915年（大正4）から翌年の12月まで北京へ移り、再び来日すると原宿に在住し、1917年（大正6）より我孫子の宗悦邸内に窯と仕事場をもち、もっぱら作陶に打ち込むようになった。前述したように、この仕事場に浜田庄

司がリーチを訪ねてきたことが、浜田と宗悦の交流のきっかけとなった。1919年（大正8）に窯は焼失し、翌年浜田を伴ってリーチは帰国することになった。セント・アイブス窯を築き、以後は母国で作陶に励むことになったのである。

リーチと宗悦は、この期間にあらゆる交流をもち、お互いに多大なる影響を及ぼし合ったとされている。哲学者である宗悦が「白樺」に寄せた論述「ウィリアム・ブレーク」を著したのも、我孫子での作陶から焼物の知識を得て工芸への理解を深めていったのも、リーチあっての収穫であった。セント・アイブス窯に移ってからも、リーチはしばしば来日し、宗悦の援助を受けて個展を開いたり、各地で制作や指導なども行った。そしてやがては、東洋と西洋の伝統的な陶芸の融合という困難な仕事をやり遂げていくのである。それはリーチの持つ深い芸術性に拠るところが大きく、この芸術性こそが宗悦らの民芸運動を強く触発していったのであった。

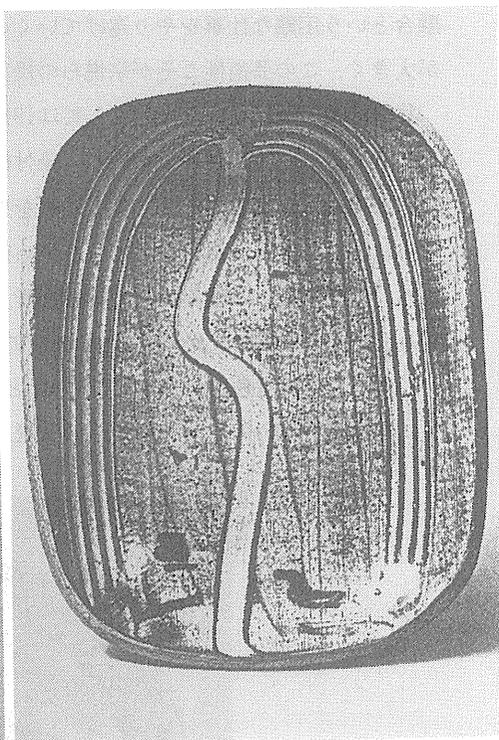
我孫子窯で制作された作品としては1917年（大正6）作「白掛彫絵湯呑」、翌1918年作「楽焼兎文大皿」（図7）、翌1919年作の「染付樹下婦人彫絵皿」（図8）、「染付星と童児彫絵皿」などがあげられる。素描にはまだ英国の風を残しているが、「染付樹下婦人彫絵皿」と「染付星と童児彫絵皿」の2点に用いられている染め付けの技法は、すでに日本の陶芸から学んだものと思われる。1919年作の「楽焼筒描緑釉番茶器」では、楽焼きに加えて筒描きの技法が巧みに取り入れられている。帰国してからの作品には1933年（昭和8）作「ガレナ釉葉文陶板」、1935年（昭和10）作「白掛櫛目色差大皿」（図9）など、また後期の秀作としては1954年（昭和29）作「指描柳に鳥文皿」（図10）、「黒釉彫絵燕文壺」などがあげられる。



バーナード・リーチ「楽焼兎文大皿」



バーナード・リーチ「染付樹下婦人絵皿」



バーナード・リーチ「指描柳に鳥文皿」

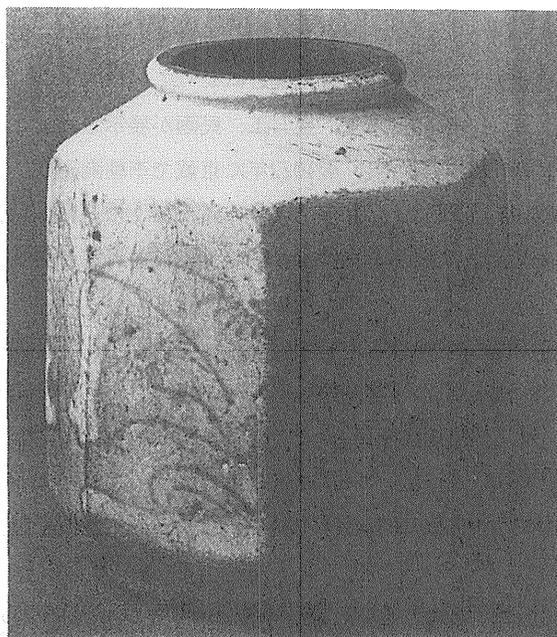


バーナード・リーチ「白掛櫛目色差大皿」

〔民芸運動の発端〕

柳宗悦らが日本の各地を歩き、民芸の発掘や民芸品の収集にとりかかる、すなわち民芸運動が展開されることになるためには、最終的に、日本における「雑器の美」の追及が始められねばならなかった。哲学者としての宗悦自身に、東洋的思想への回帰が生じていたことに加えて、朝鮮の美への関心がいくつかの行動を伴ったことが、その発端であるとされている。

1909年（明治42）、宗悦は20歳にして初めて李朝の壺を買い求めた。1914年（大正3）になり、京城在住の教員で陶磁器の研究家でもあった浅川伯教が、宗悦のもとに一つの壺を持参した。それは「李朝染付秋草文面取壺」（図11）といわれ、李朝白磁のあたたかな白に柔らかな面取りが



「李朝染付秋草文面取壺」

されており、描かれた秋草が静かな美の境地を見事につくりだしているものであった。この壺を手にした宗悦が、朝鮮に対して深い敬念を抱いたのは言うまでもない。

1916年（大正5）、当時北京にバーナード・リーチが滞在していたこともあって、宗悦は初めて朝鮮を旅行し、浅川伯教や、その弟で同じく朝鮮工芸の研究をしていた浅川巧を訪ねた。この旅行で宗悦は、多くの李朝陶器や朝鮮雑器をつぶさみみて歩き、朝鮮民族の心理や朝鮮の工芸美の問題に思索をめぐらせることになったという。東洋思想への回帰がここで合致することにもなったのである。

1919年（大正8）3月に朝鮮全土に起こった反日運動とその弾圧の状況を知るに及び、その数ヵ月後に「朝鮮人を想う」と題した論説を発表し、日本の朝鮮政策を批難したところ、英語、朝

鮮語にも訳されて大きな反響を呼ぶこととなった。翌1920年には「朝鮮の友に贈る書」と題した書簡が著され、宗悦の朝鮮への傾倒が細かく語られている。その最後の部分には

「新聞紙上に伝える所によれば、私たちの渡鮮は芸術を通じて朝鮮を教化するためだと書かれている。しかしこれは全くの誤伝に過ぎない。それは皮浅な眼で私たちの企てを解釈した報道に過ぎない。(中略) 朝鮮の友よ、見知らぬ多くの友よ、私の如き者を例外だと思って下さってはいけない。希くば精神に生きる私の多く知友が、正義や情愛を慕う心に忠実であることを信じてほしい。」

と述べられており、宗悦が悲憤した状況がどのようなものだったのかが想像できる。

1920年(大正9)に浅川伯教、浅川巧らと「朝鮮民族美術館」の設立を計画し、翌1921年に発表する。宗悦の朝鮮民族芸術への感銘を形にあらわし、日本と朝鮮の心の交わりに役立てるためであった。講演会、音楽会の収益や有志の寄付などによって、1924年(大正13)京城景福宮内の緋敬堂に開設され、主に李朝の陶磁、木工、金石工、民画が展示されることになった。またこの間、1921年(大正10)に朝鮮民族美術展、翌1922年に京城で李朝陶磁展、翌1923年に朝鮮で大震災朝鮮人救済音楽会講演会などが次々と開催されていった。この「朝鮮民族美術館」設立の成功は、宗悦の朝鮮に対する思いを実現させたばかりでなく、彼に民芸の発見と研究のための方向や方法を見い出させたのもあった。

宗悦が惹かれた朝鮮李朝の工芸品は数限りなく、「李朝染付秋草文面取壺」の柔らかさとは対照的に、強く厳しい草文の描かれた「李朝鉄砂草文碗」(図12)、「李朝石器薬煎」,「浮彫蓋物」など大小の石の器物,「竹浮彫神仙図筆筒」,「文机, 柵」などの木竹工品,「李朝民画花蝶蛙図」や「李朝木版刷文字絵」等々、それらの一部は日本民芸館でも鑑賞ができる。

民族美術館の設立と並び、宗悦が朝鮮に深く関わったことに、京城景福宮の正門である光化門



「李朝鉄砂草文碗」



木口食仏

の保存運動がある。日本の朝鮮統治のために、1922年（大正11）朝鮮総督府庁舎が建造され、朝鮮古蹟にも数えられる光化門は取り壊されることになっていた。宗悦が古蹟の美を讃え破壊の暴挙を嘆く一文「失われんとする一朝鮮建築のために」を、雑誌「改造」に載せたところ大きな反響を呼び、ついに光化門は取り壊しを免れ移築されることになったのである。

朝鮮民芸の研究を通して、民芸発掘の方法や方向に確信をもった宗悦は、さらに木喰上人の発見と研究により「雑器の美」追及の段階へと到達する。1924年（大正13）1月、甲州へ旅行し、朝鮮の陶磁器を見るために小宮山清三を訪ねた際、偶然にも庫の前に置かれていた二軀の仏像を目にした（図13）。翌1925年に著した「木喰上人発見の縁起」に、このときの心境を、

「私は即座に心を奪われました。その口許に漂う微笑は私を限りなく惹きつけました。尋常な作者ではない。異数な宗教的体験がなくば、かかるものは刻み得ない。」

と書いている。このうちの一軀を譲り受け、毎日毎晩とりつかれたようにその微笑をみて暮らすうちに、宗悦は「木喰上人」の研究を発願するに至ったのである。「朝鮮民族美術館」の建設が成就した後、いよいよ上人の研究に没頭し、各地を調査して回る旅と、帰っては整理や原稿執筆に追われる日々が続いた。この旅は、各地に埋もれている名もない民芸との巡り合いをもたらす、

かけがいのない旅でもあった。同じく「木喰上人発見の縁起」の冒頭には、上人に心を惹かれていく自身の状況を述べた部分がある。

「私は永い間の教養によって、真の美を認識する力を得ようと努めてきました。私は漸く私の直覚を信じていいようになったのです。それに私は美の世界から一日でも生活を離れたことがないのです。幸にも美に対して私の心は早く動くようになりました。かくしてこれまでこの世に隠れた幾つかの美を、多少なりとも発見してきました。驚くべき上人の作が、私の眼の触れた刹那、私の心は既にその中に捕らえられていました。私には躊躇はなかったのです。(中略)

第二に私は民衆的な作品に、近頃いたく心を惹かれていました。日常の実用品として製作されたもの、何らの美の理論なくして無心に作られたもの、貧しい農家や片田舎の仕事場から生まれたもの、一言でいえば極めて地方的な郷土的な民間的なもの、自然の中から湧き上がる作為なき製品に、真の美があり法則があるということに留意して来ました。(中略)

第三に私の専攻する学問は宗教の領域に関するものです。私の注意は究境の世界に最も強く惹かれているのです。そうして私が求めた宗教的本質が、上人の作に活々と具体化されているのを目前に見たのです。私の心は動かないわけにはゆきませんでした。」

このように木喰上人研究の頃には、宗悦の中に明確な民芸運動のイメージが完成しており、同時に交流が益々深まりつつあった浜田庄司、河井寛次郎らの協力を得て、各地の窯場を技術指導に歩いたり、民芸品の収集や整理を進めるといった運動が大きく展開されていった。

〔日本民芸の発掘〕

民芸運動の推進に大きな役割を果たした一つは、1931年(昭和6)創刊された雑誌「工藝」である。当初500部の発行であったが、急速に部数を伸ばし今日に至っている。「工藝」は、柳宗悦ら民芸運動の担い手として全国各地の職人や作家、収集家や愛好家を結び付け、より広く深い民芸の発掘を促した。1934年(昭和9)には宗悦を初代会長とする日本民芸協会が発足、そして1936年(昭和11)「日本民芸館」の開設に及び、民芸運動は名実ともに確固たる位置付けをもつに至った。

掘り起こされていった民芸品、民窯は数限りないが、それらを詳述することは本題「白樺派の文人たちをとりまく芸術的環境」とは時間的にも内容的にもかけ離れすぎると思われる。従って発掘を受けたいくつかの民芸について、作品例の概略を示すにとどめたい。

・小鹿田窯

「せんべい壺」

「小鹿田焼蓋壺」—器面に飛鉋の跡を付け緑と鉛の釉を流してある。

・美濃窯

「瀬戸梅花文水滴」, 「瀬戸芒文皿」(図14), 「瀬戸行燈皿」

「絵瀬戸草文徳利」

- 丹波立杭窯—兵庫丹波焼は日本6大古窯の一つ。

「黒釉灰被壺」(図15)—灰被は窯の中で松薪の灰が融けて釉となったもの。

「蠟燭徳利」, 「丹波漬物甕」, 「丹波火消壺」

- 肥前窯

「刷毛目徳利」

「青釉指描き文大捏鉢」—鉢の中央に指で無造作な文様が描かれる。

- 沖縄壺屋窯—いくつかの窯場が集まり那覇にできた窯。九州から技術的影響。

「鉄釉掛分瓶」, 「赤絵窓絵土瓶」

「赤絵牡丹皿」—コバルト釉による唐草文様の上焼。

「壺屋焼屋根獅子」(図16)—民家の屋根や集落の入口に魔除けとして立てられる。

「壺屋焼厨子甕」(図17)—家形や筒型をした釉のかかった上焼。

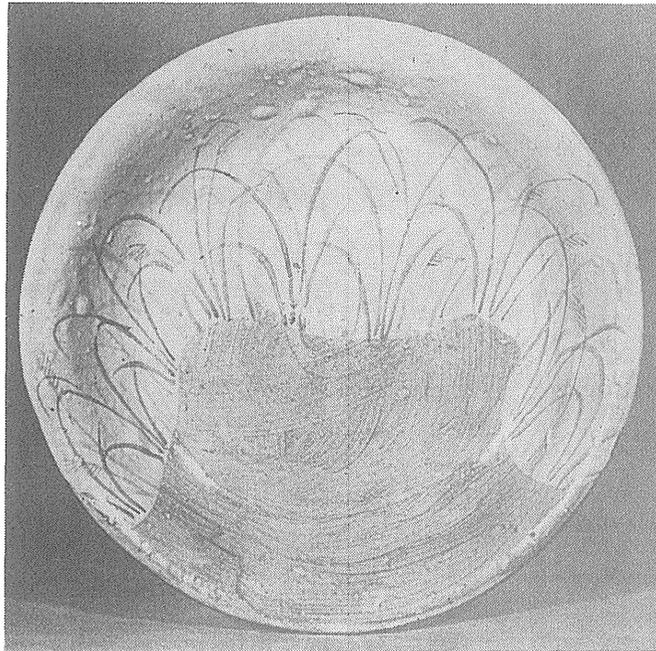
「壺屋焼カラカラ」—泡盛の酒器。

- 瀬戸窯

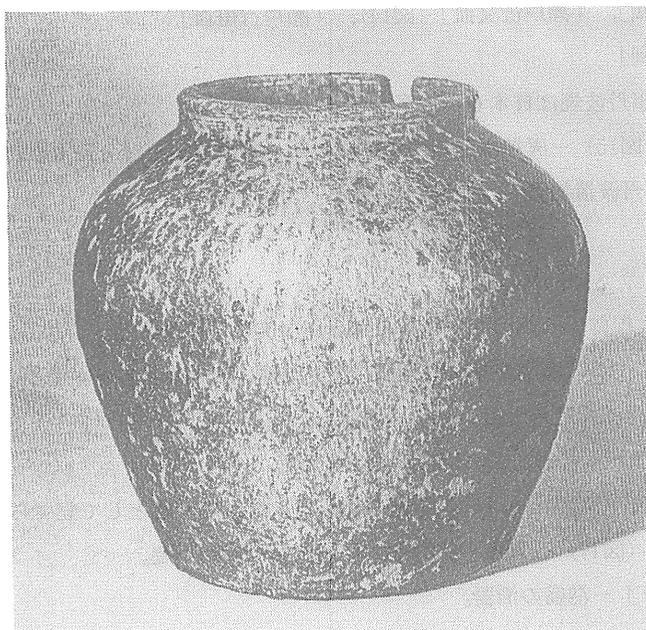
「麦藁手飯茶碗」(図18)—赤と鉄釉で交互に描いた細い線文様(麦藁手)をもつ。

- 古九谷

「色絵丸文壺」



美濃窯「瀬戸芒文皿」



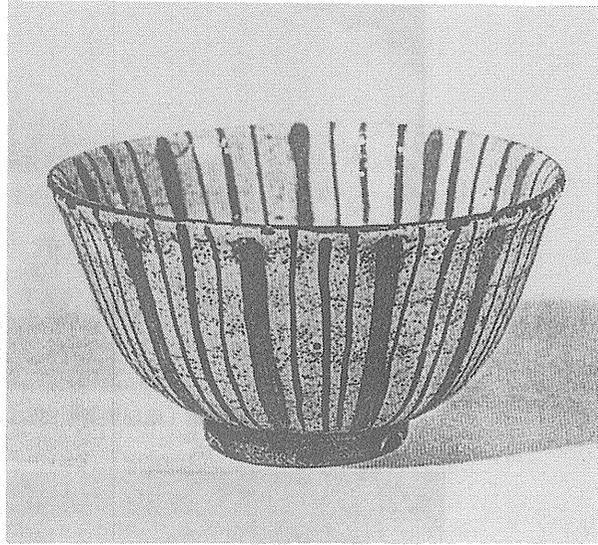
丹波立杭窯「黒釉灰被壺」



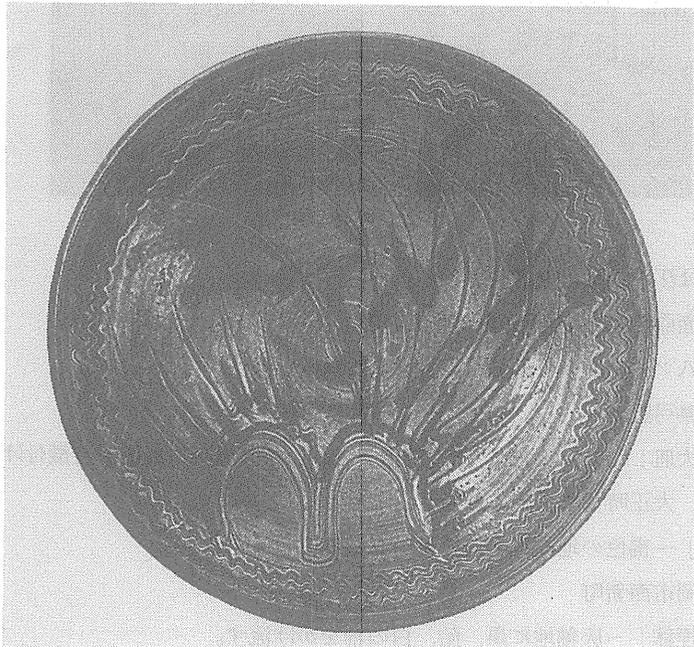
沖縄壺屋窯「壺屋焼屋根獅子」



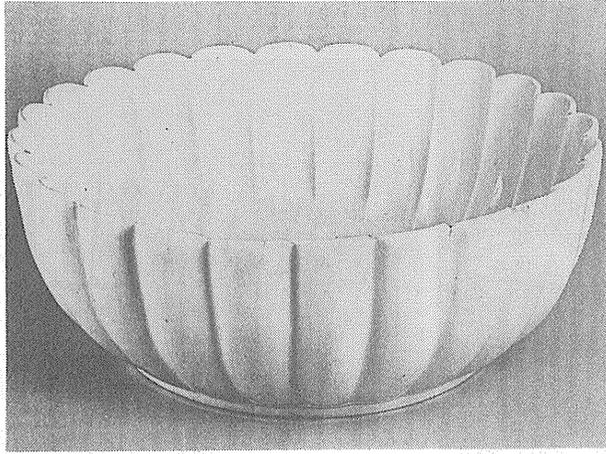
沖縄壺屋窯「壺屋焼厨子甕」



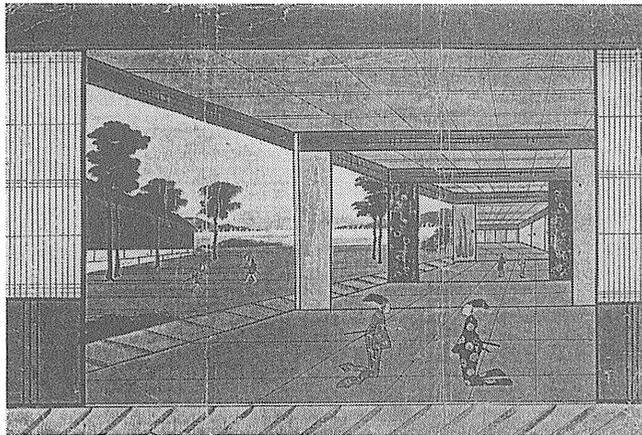
瀬戸窯「麦藁手飯茶碗」



弓野焼「弓野焼黍絵大皿」



砥部焼「砥部焼菊型白磁鉢」



泥絵「殿中人物図」

- 伊万里—染付は江戸中期より量産された。
「伊万里染付面取徳利」, 「伊万里染付丸紋瓶」
「伊万里染付ハツ橋文様蓋付碗」—絵付けに手慣れた筆使いがみられる。
- 弓野焼—佐賀県弓野
「弓野焼黍絵大皿」(図19)—周辺部の櫛描きされた波文様が弓野焼を特徴付ける。
- 洗馬焼—明治, 大正時代に信州に分布
「洗馬焼片口」—褐色の地に青と白の釉がはえる。
- 西新町窯—福岡市西新町
「西新町窯大捏鉢」—灰釉地に黒, 飴, 白の釉をかけ流す。
- 伊賀丸柱焼—近江信楽谷と同系統の地質だが, きめ細かく耐火性が強い。
「伊賀丸柱焼薬土瓶」—直火にかけ漢方薬を煎じるため下半分が素地のまま。

• 砥部焼—愛媛県砥部

「砥部焼菊型白磁鉢」(図20) —古いものほど酸化鉄含有量が多くあたたかみをもつ。

• 相馬焼—相馬駒焼と大堀相馬焼の二つの流れをもつ。

「相馬焼土瓶」—冴えた青色の釉，底部分は直火にあたるため素地のまま。

• 沖縄紅型—沖縄の染料，顔料が各地の染織技術と融合した型染め。

「沖縄紅型衣裳」，「花織紅型袷衣裳」

• 大津絵—浮世絵と同じ時代に毛筆で描かれた無銘の民画。

「隼図」，「鬼の念仏」

• 泥絵—西洋風な遠近法を特徴とし江戸中期に中国を経て伝わる。

「長崎港図」，「殿中人物図」(図21)

〔まとめ〕

以上、「白樺」の頃に胎動を始め，日本民芸館の開設の後にまで及ぶ「民芸運動」の流れと結果を，そこに関わった人々，特に柳宗悦を中心に一通り述べてきた。テーマが「白樺派の文人たちをとりまく芸術的環境」ということなので，時期を正確に限定した上で，「白樺」の頃の芸術的史実なり背景なりをつぶさに論ずればよかったのかも知れない。しかしこと我が国の工芸に関しては，民芸運動によって，それまでの価値観が大きく修正を受けたことは否定できない。日本の近代工芸にとって，民芸運動は一つの出発点であったのではないだろうか。

このように考えれば，民芸運動の担い手たちを輩出し，永く強固に結び付いていく精神的背景を生んだ「白樺」は，近代工芸のルーツであったとみることができよう。すなわち「白樺派の文人たちをとりまく芸術的環境」とは，そこにいる人々をして，芸術に接近させ，芸術を理解させ，芸術を創り出させ，そうして豊かな芸術性を育み得る「環境」であったのだ。

さて，宗悦もリーチも浜田も河井も没した今日，このような環境がまだどこかにあるのか，とても私には確かめられない。それでも〔工芸の課題〕に述べた「芸術教育」の現状が，そこにいる人々をして，せめて芸術に接近させることができる程度にまでは前進させたいと思う。実用品のほとんどが，大量生産による製品として供給されてくる以上，そこに付随するイメージを，同じ美的，芸術的基盤に立って批判をしたいものだ。

〔注の解説〕

- 注1：ビデオ・プロジェクタ（実物投影器）のこと
- 注2：ガッケン・エリア教科事典14（美術・音楽） P226，工芸の意味
- 注3：「芸術科合同授業の研究と実践」 白木，遠藤，佐野，須田
- 注4：「日本民芸館」見学のしおり
- 注5：注4に同じ

- 注6：「雑誌『工藝』発足」より 「民芸四十年」柳宗悦著
- 注7：おそらく1920年（大正9），バーナード・リーチ婦英告別展
- 注8：1921年（大正10），朝鮮民族美術展 あるいは翌年の李朝陶磁展

〔参考文献〕

- 日本の博物館2「民芸の美」：岩井宏實他編（講談社）
- 柳宗悦生誕百年記念事業特別展：名古屋民芸協会
- 日本民芸館：田中豊太郎（万博日本民芸館出展協議会）
- 民芸四十年：柳宗悦（岩波文庫）
- 現代日本文学アルバム6「志賀直哉」：川端康成他編（学習研究社）
- 世界大百科事典：（平凡社）
- ブリタニカ国際大百科事典：（ティーパーエス・ブリタニカ）
- 図詳ガッケン・エリア教科事典14（美術・音楽）：（学習研究社）
- 筑波大学附属駒場中高等学校研究報告「第18集」：同校研究部
- 筑波大学附属駒場中高等学校研究報告「第29集」：同校研究部
- 筑波大学附属駒場中高等学校研究報告「第30集」：同校研究部

大正・昭和前半期の音楽について

遠藤 正之

①時代背景・風潮など

明治時代に我が国の近代化はほぼ達成されたが、それは短期間に於ける急速なものであったので、種々のゆがみが生じた。大正3年に始まった第一次世界大戦は、極東の小さな島国にも明暗両面に於いて大きな影響を与えることとなった。軍需産業を中心とする産業の近代化、戦勝による成金時代の現出、泰平ムード、軍国主義・社会主義・共産主義などの渦巻く時代となる。大正時代の大きな出来事としては第一次世界大戦のほかに大正12年の関東大震災があげられる。この関東大震災で大正時代は終幕になったとみてよい。昭和も第二次世界大戦終了までは大正の延長とみられなくはない。そこで昭和20年の世界大戦終了までを大正・昭和前半期時代としてまとめる。大正時代は欧米の文化の消化がおこなわれ、ヨーロッパの合理主義精神の影響が音楽面、特に邦楽界に強く現われる。昭和時代に入ると軍国主義の傾向が強まるにつれて国家主義が強くなった。思想・教育・宗教さらに芸術への統制がきびしくなり、大衆文学・流行歌は栄えたが文化の質は低下する一方であった。

・大正時代の特色を巧みに表わしているものに演歌師の歌がある。(歌詞は別紙)

イ) 大正3年から第一次世界大戦がはじまったが、戦禍を受けぬ日本はのんきなもので、悲惨な戦争のことなどほとんど歌わず、大正3年12月の青島攻囲軍の凱戦の歌を「ナッチョラン節」として歌ったくらいのものである。

ロ) この大戦が大正7年に終ると、さすがに平和節が歌われた。「パイノパイのパイ」

ハ) 大正時代を象徴する一つの流行語は「ハイカラ」という言葉である。「高いカラー」をしゃれたもの、現代風のものと考えたことから、すべて流行するようなものを「ハイカラ」と呼び、それに対して古めかしい粗野なものを「バンカラ」(蛮カラ)と呼んだ。歌詞にもあらわれているようにバイオリンはハイカラ、三味線はバンカラと考えられたのである。バンカラの邦楽がハイカラの洋楽の前に光を失った大正時代がよく察しられる。そばやうどんよりビフテキやメンチボールなどの洋食が、歌舞伎や新派より活動写真(映画)がハイカラと考えられた。

ニ) 「船頭小唄」は大正時代後半の退廃的な空気を良くあらわした歌であろう。

ホ) このように退廃的な空気があったが、一面また自我の目覚めた時代であり「個人主義」や自由主義が主張された時代でもあった。「籠の鳥」には自由と自我の主張が歌われている。

大震災後の大正時代はわずか2年半にすぎないが、ラジオが誕生し、レコード界が活況を呈して音楽の世界に一つの大きな変革をもたらした。演歌による時代は終ってレコードによる流行歌の時代が出現することとなる。

②この期の音楽上の特色

この時代を音楽の方から見れば国際音楽時代ということができよう。日本の音楽地図がほとんど洋楽一色に塗られた時代である。外国音楽謳歌時代、外国音楽直輸入時代である。日本人が洋楽を理解し消化しはじめた時期であり、洋楽に対する態度が積極的になり、しだいに大衆にまで浸透していった。したがって伝統音楽の上にも直接影響を与えるようになり、洋楽の模倣の段階から徐々に抜け出し、伝統音楽の精神に立脚した上で洋楽を摂取した作品が生まれはじめた。しかし何といってもまだ洋楽謳歌時代であり、国民は伝統音楽を忘却しかけた状態になり、真の意味での国民音楽の創造までにはいたらず、その準備を持っていた時代と言うべきであろう。

③合理主義の邦楽への影響

西洋思想の根本をなす合理主義精神は、すでに前時代（明治時代）に於いても邦楽に影響を与えたが、この時代になるとこの精神は深くかつ広く浸透していった。

イ) 日本楽器の発明と改良

大正琴 十七弦 セロ三味線と大三味線 多孔尺八 八十弦 蔵弦 大胡弓 短琴 隆笛
玲琴 オークラウロ

ロ) 日本音楽の科学的研究

西洋の音階と日本の音階 比較音楽的な研究法 日本音楽の名曲の五線譜集（田辺尚雄）

その他色々な人のそれぞれの領域での邦楽の研究や実践、邦楽の教授法がとなえられ実行に移されはじめた。日本音楽の本質論を西洋音楽との対比に於いて美学的に扱おうとする。

④作曲活動

イ) 邦楽界の新しい動き

この期の作曲の根本的な態度は、狭い伝統の殻を抜け出して広く見、広く考えるということである。言い換えれば箏曲とか長唄とか清元とかの種目や流派にとらわれずその型を破ること、そればかりか日本音楽と西洋音楽、和楽器と洋楽器といったような縄張りを撤廃することである。つまり、あらゆる点で自由になることである。そして型を尊重する代わりに作曲家の個性を表現するようになった。その代表的な先駆者は宮城道雄であり、彼を中心とする作曲家や演奏家によって推し進められた新しい活動の旗印として用いられたのが「新日本音楽」であった。つまり「新日本音楽」は新しい日本の音楽に対する普通名詞にも使われたが、特に大正中期から昭和初

期にかけての特定の作曲活動に対する固有名詞として使われた。「新日本音楽」という名称は大正9年東京の有楽座で開かれた本居長世と宮城道雄との合同作品発表の演奏会に対して、宮城の友人で尺八奏者であった山田晴風が名づけた。これ以後は、ほとんど洋楽畑の作曲家の作品ではなく、宮城と彼の影響を受けた邦楽畑の（主として箏と尺八の人達）の作曲を「新日本音楽」と呼ぶようになった。（宮城道雄の作品から）……鑑賞

- ・若水（大正8年）……全曲を3拍子で通した歌曲。
- ・秋の調べ（大正8年）……歌詞の内容がセレナーデ風。作曲の様式にカノンを取り入れた最初の作品。
- ・さくら変奏曲（大正12年）……邦楽器によるはじめての変奏曲。
- ・春の海（昭和4年）……箏と尺八による純器楽曲。三部形式で急-緩-急の反復・対称が試みられた。昭和7年ルネ・シュメー女史（ヴァイオリン奏者）が尺八の部分をヴァイオリン用に編曲し作曲者と合奏してから世界的に有名になった。

「新日本音楽」の出現は当時の音楽界に大きな波紋をまきおこし、洋楽界にはこれを理解し協力する人も少なくなかったが、邦楽界にはあまり歓迎されなかった。たしかに「新日本音楽」はあまりにも新しく、従前の邦楽という観念をうち破る契機となったものであったから、江戸時代のしきたりがまだ根強く残っていた当時の邦楽界がこれを受け入れようとしなかったのも不思議ではない。しかしながら新日本音楽が徐々にその地位を確立するに従って、邦楽界もこれに刺激された新しい邦楽の創作を志す人々が現れ広がっていった。さらに又洋楽系の作曲家による邦楽器を用いた作品も現れた。

宮城道雄の作曲態度は洋楽の中から邦楽と調和するものを次から次へと取り入れることにより古い伝統音楽の老化を防ごうと試みた。しかし邦楽と調和するものとはいかなるものか、調和する範囲をどの程度まで認めるかは個人の主観による。彼の作品の中には常に何がしかの抒情性が流れていることは、現代のドライな機械音楽の洗礼を受けた人達にはもはや「新日本音楽」どころか、古い浪漫主義音楽のように感じさせる。少なくとも古典という旗印を押されるようになってきた。しかし彼ほど常に先駆的な仕事をし、一曲ごとに新しい何かを吹き込んだ作品を作曲した作曲家は、少なくとも日本では珍しい。

ロ) 洋楽界

明治時代に滝廉太郎によって我が国に於ける芸術歌曲創造の第一歩が踏み出されたが、このあとを受けて芸術歌曲の発展に力をつくしたのが山田耕筰と藤井清水であった。山田耕筰（1866～1965）は歌曲の面ではドイツ・ロマン派の影響を受けているのは事実であるが、それは主として詩と音楽の密接な結びつきを意図した点であり、日本語の中に存在する音楽的要素の探求であったが、その内容は決して洋楽の模倣でもなければ西欧主義でもない。その目的は日本の民族性を歌曲をとおしていかんかに発展させるかということであった。これはその作品に於ける音階・和音の使い方によってもはっきりと言える。

(山田耕筰の作品から)

- かやの木山の (大正11年)
- あわて床屋 (昭和2年)

藤井清水 (1889～1944) は山田耕筰に師事した人であるが、伝統音楽に造詣が深かったためであろうか師よりも民族主義的傾向が強い。その他の作曲家達によっても多くの芸術歌曲が生まれたが、中山晋平 (1887～1952) は大衆歌曲や童謡を多く作曲し、これが大流行した。昭和時代に入ると橋本国彦 (1904～1949) が現れ現代歌曲の先駆者となった。我が国の軍国主義化に伴い、政府・軍部の音楽に対する干渉がとくに歌曲の面で強くなり、政府・軍部の企画あるいは後援による戦争肯定の意を含んだ歌曲が生まれ、政府・軍部の意図のもとに普及した。そんな中、友好国であったドイツ音楽は歓迎されたが、国家の政策上都合の悪い国々の音楽はしだいに取り上げられなくなり、洋楽といってもほとんどがドイツ (オーストリアを含む) 音楽が中心になっていった。女学校を除く中等学校では、音楽は低学年のみに課される状態であったが、まったくおこなわれない学校もあり、専門家になるのは勿論、趣味で学ぶにも個人教授にたよるを得ない状態であり、戦争が激しくなるにつれて専門的にせよ趣味にせよ、音楽を学ぶことそのものがぜいたくとさえいわれるようになった。このような状態では新進作曲家や演奏家が生まれることは困難であり、我が国音楽教育史上の暗黒時代と言えるかも知れない。なお第二次世界大戦中政府の政策として、外国文化を見下げ我が国の文化を盲目的に尊ぶ風潮があったが、その中に於いてさえ音楽教育の教材のほとんどが洋楽であり、伝統音楽は鑑賞教材にもほとんど扱われなかった。軍国主義的な歌が多く生まれ学校の教材にもとり入れられていたが、その内容は洋楽にほかならない。

白樺派の人々と書

——武者小路実篤の書を中心として——

廣瀬 裕之

はじめに

それぞれの学業や芸術の世界で一家を成した人の書は、強烈な個性があり、人を魅きつける力をもつものが多い。白樺派の人々の中でも、特に武者小路実篤の人と書に注目し、同じ『白樺』同人の高村光太郎・中川一政・梅原龍三郎の書との共通点を見出しながら、白樺派の人々を中心とした文人の書の見方と書法について解析したいと考える。

武者小路実篤と学習院時代

武者小路実篤という姓名は一見ペンネームのようにみえるが、これは本名である。実篤は、学習院出身ということからわかるように、武者小路家は、藤原北家の右大臣三条西実条の次男公種（1631～1692）を祖とした公家の出であり、戦前までは、子爵の位が授けられていた華族の一族であった。「武者小路」という姓は、今日「むしゃのこうじ」とよく「の」をいれて読まれるが、これは誤りで「むしゃこうじ」と読むのが正しい〔注1〕。父の実世は、十七歳で二つ年少の勸解由小路秋子と結婚し父三十四歳の時に実篤が八人目の子供として生まれた。しかし、上の五人は、生後間も亡くなくなり、ひとは死産だったため、実篤が生まれた時、六歳の姉の伊嘉子と、三歳の兄の公共しかいなかった。

父の実世は、ドイツに留学した秀才であったが若くして亡くなってしまふ。実篤が二歳の時のことである。華族といっても大名華族と異なり、公家華族はあまり生活は楽ではなかったといい、実篤は明治24年（1891）六歳のとき学習院初等科に入ったが、洋服も教科書も兄のお古で間に合わせたという〔注2〕。武者小路実篤記念館年譜〔注3〕によると、学習院初等科時代の成績は、中の上だったが、兄が、首席だったため、母から比較されることが多く、朗読と数学はよかったが、音楽、習字、図画、作文は苦手であったという。この時、木下利玄と同級であった。

明治30年（1897）に学習院中等科入学。明治35年（1902）中等科6年の時志賀直哉が同級になり、また、後に学習院の同窓生たちで出した回覧雑誌「桃園」や「望矢」をへて、「白樺」創刊となったのである。

昭和14年頃、学習院では、活躍中の卒業生や明治30年代に教官だった人々に明治時代の学習院の思い出についてを原稿を依頼している。武者小路実篤は、「白樺以前」という原稿を寄せている。〔注4〕

「余り勉強家でない生活をおくってゐたやうに思ふ。いまだにその時分ではっきり記憶に残ってゐることといえば駒場の農学校の運動会で海江田、三島が對抗試合で一等を獲った時の亢奮などは今でも記憶に残っている。こっちはドイツ語をやつて居たので同じくドイツ語をやつて居た五六人の人とは仲よくして居たが、…」

と中等科時代を回想し、また、

「この間、古い新聞の記事を蒐めている本が来たので、それを見て居たら『白樺』を出す時に貴公子の子弟が雑誌を出すといふことの新聞記事が載っていたので面白く思ったが、さういふ記事が出た故か、存外初めっから思ったより世間で買つてくれたり、歓迎してくれたり、悪口を言つてくれたりしてくれたので自分達は尚一層奮励する氣になった。當時『白樺』は学習院からは余り歓迎されなかつたやうだが、ぼくたちは何處までも学習院からでなければこゝういふ雑誌は生まれなかつたといふことを信じて居たし、みんな学習院に居て伸び伸びと自分の好きな勉強が出来たことを喜んでゐた。最近になつて学習院の圖書館で「白樺」を揃へたといふやうな話を聞いて今昔の感が深いと言ひたいところである。」

と「白樺」創刊時の苦勞を述べている。文中の「駒場の農学校」とは、現在の筑波大学附属駒場高等学校の前身である。

武者小路実篤と画・書

「僕は四十歳頃から画をかき出した。そして二十何年かたつた頃からやつと自分なりに、自分の画面にその精神力を如実に集中する事が出来かけて来た。」と自伝小説の『一人の男』に記している。実篤は、「文学は言葉の芸術」とし、「画は沈黙の芸術」と言った。言葉を通さなくともみることによって心に通ずる画にも非常に興味を示したのである。「実篤の初期の画は、貰い手がなかつた」〔注5〕というが、実篤は、「下手はいつまでも下手ならず」と自ら励んだのであった。

遺族の武者小路侃三郎はその追悼文のなかで実篤の画業50年にわたる書画の枚数を内輪に見積もつて54,750枚と数えている。しかしこの計算の中には、旅先や講演会を請われるままに書いた短冊や色紙の数は含まれていないという。すさまじい数である。

実篤が日本画をかく時使つていた硯で、磨り減つて真ん中に穴があいているものが現在、記念館〔注6〕に収蔵されている。この硯は、横9cm、縦15cm、厚さ1.5cmで赤茶色をした方形の澄泥硯であり、裏側は、少々太子硯のように薄くしてある。絶えず硯の丘の中心部のみで磨墨する癖があつたやうで、そのため、緩やかな谷のやうに窪み、縦1.5cmほどの穴がついに開いたものと思われる。この穴の形をじつと眺めると、右下の方向をむいた顔のやうな形をしている。それ

にしても、そう簡単に硯は磨り減るものではない。たえずこれを用いて墨を磨っていたことが判る。記念館の解説によると、磨り抜いたのは、亡くなる半年前であったという。中川一政の追悼文にこの硯のことが記されている。「武者さんが精魂を尽くす前に硯のほうに精魂をつくしてしまったのである。」と述べているが、まさにいい言葉と思われる。

実篤は、「画賛」という随筆を書いている。

「僕の画に賛があるのを好む人が多い。それで僕もつい賛をかく、その賛の内には、かきたくってかく場合もあるが、そうでない場合もある。僕はなるべくかきたくって仕方がない時以外は、かかないことにしたいと思っている。しかし時々賛の文句はともかく、空処があってそこに字がある方が落ちつきのいい時がある。そう言う時は、画の一部として字をかくわけだ。」

また、「書のこと」という随筆もある〔注7〕。

「いちばん端的に全力を出し切れる仕事は字をかくことだ。自分は字をかくことがだんだん好きになり、他人のいい書を見ることがだんだん好きになりそう。年齢のせいかもしれない。字ではやはり、鄭道昭のことを思う。しかし真似しようとは思わない。字の形が好きというよりも、精神、その人の心の持ち方が好きなのである。

心の質と量が書には露骨にあらわれる。

その人の質と量は書ではだませない。

形はある処まで真似は出来るが、どことなくと言う感じは真似が出来ない。

もっとも誰でも字をかけば、その人の質と量が出るわけではない。それが表現出来るまでにはたいした苦勞がいる。

いい書はその苦勞に打ちかち、質と量が自ずと出、しかもそれが万人に優れている。だから貴いのである。

自分はまだまだだめだが、しかし一心に字をかく呼吸はいくらかのみこんでいると思う。

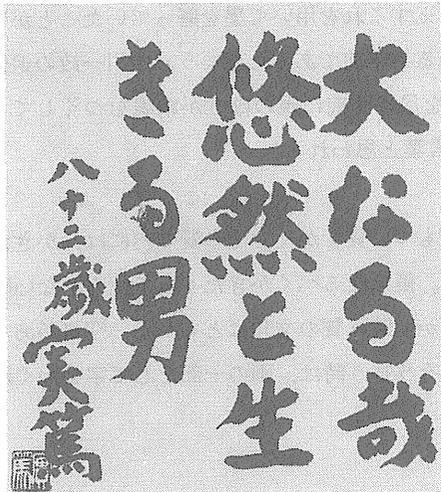
しかしまだ思う存分、自分の質と量が、出る処までゆかない。

生きている内にそこまでゆけるだけ、行って見たいと思う。」

文中の鄭道昭とは、中国・北魏時代の山東地方の知事であったが、山東半島内の雲峯山・太基山・天柱山・百峯山の山々に登っては詩などを作り、山の岩壁や巨石に直接書いては、刻させた書家としても有名な人である〔注8〕。鄭道昭の書風は、方筆と円筆が混ざり合い、強さのなかにゆったりとした気宇の大きさのある書である。実篤の書は、この鄭道昭の諸碑の中でも「鄭文公下碑」の円筆風なゆったりとした部分が非常によく似ている。

また、良寛が書家の書を嫌った話はよく知られているが、実篤は、このことにも触れている。

「良寛が書家の書を嫌ったのは、形ばかりうまそうにかくことを心がけて、内容かだんだん零になる書家の字を嫌ったのであろう。真の書家は、字許りかいている人をさすのではない。もっと根本の修業をしている本当の書家をいうのだ。書家の字は悪いわけではないと



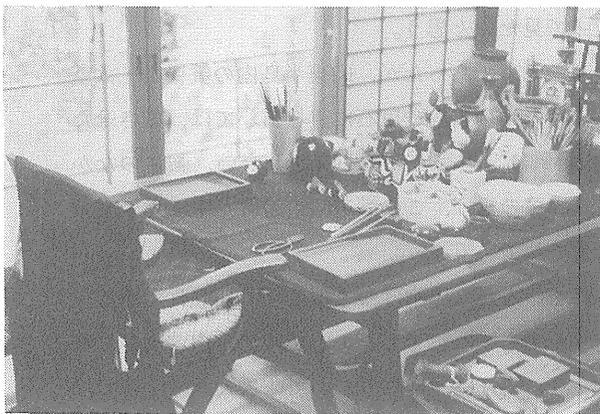
(図版1) 実篤・大なる哉 1967



(図版2) 画をかく実篤



(図版3) 実篤・野菜図「君は君……」



(図版4) 実篤の画室



(図版5) 実篤の愛用した筆

思う。

しかしそう言う字の先生はいないのである。他人の字をなおす字の先生は、本当の書家になることは困難である。真の書家はやはり、自然を友にし、天地を友にする人でなければならぬ。人事は人間の心を大きくはしない。そして落ちついて字をかくにはうるさすぎる。

そこへゆくと昔のひとはちと羨ましくなる。」

と結んでいる。

実篤は、一休・良寛・^{せんがい}仙厓・白隠などの書、宗達・光琳・渡辺崋山などの絵画、さらに多くの美術品を愛蔵した。実篤は、古今東西を問わず書画骨董の種類を問わず美術品に接することを無類の楽しみとしていた。つまり、自然を友とし、手本とし、しかも一級品といわれるよいものを鑑ることによって美術品感興を沸き起こしたのであった。

晩年の武者小路実篤

70歳の実篤は、水のある所に住みたいという子供の頃からの願いがかない、昭和30年12月に東京・仙川（調布市若葉町1丁目）に新居を建て転居し、昭和51年4月9日早朝91歳で亡くなるまでここで過ごした。晩年の武者小路実篤は、この地で、文章を書く傍らもっぱら書画三昧の日々を過ごしたという。

実篤が活躍していた頃、ここを訪ねた小野寺啓治氏の話によると、実篤の家や池の周りは、草が生い茂り、自然にいっさい手をいれない中で自然を楽しんだ人だと思われたという。その時実篤は「今の若い人は頼みには来るけれども、終わったあと報告に来ない。」といわれたことが、一番記憶に残っていると話されていたのを聞いたことがある。

現在この敷地は、「実篤公園」として、調布市の管理するところとなっている。仙川方面からの入口が旧実篤邸への正門にあたる。正門からすぐ坂となっており、自然の樹木がおい茂った中をしばらく下ると旧実篤邸がある。旧実篤邸は公開日が決まっていますが、それ以外の日は入れませんが、運よく訪れた日が公開日であり、また御好意により、実篤の画室（アトリエ）の中までじっくりと見せていただき、感激と感謝の気持ちでいっぱいであった。画室は今でも当時のまま保存され、机の上には、実篤が画の題材とした品物（玩具・人形・達磨・陶器・土器）及び文房具などがところ狭しと並んでいた。^{みはるこま}三春駒や縄文式土器、日本の古い人形が印象的であった。

私は特に実篤が、どのような文房四宝を用いていたか興味をもち、じっくりと観察をした。筆の多くは、唐筆風な羊毛中鋒の筆であり、墨は中国製、彩墨も中国製のものであり、一つ何気なく無造作においてあった使い掛の八角形の黄色の彩墨は、よくみるとなんと清時代の御墨^{ぎよぼく}のようであった。御墨は一般に乾隆御墨とよばれ、今から約200年前の清の乾隆皇帝（在位1736～1795）が最高の材料を吟味して当時最高の墨匠に作らせた珍墨である。現存するものは少なく非常に高価なものである。

記念館の方により墨はほとんど移したといわれ、実篤愛用の明墨^{みんぼく}や「乾隆年造」としてされた清墨^{しんぼく}など8個の珍しい彩墨が記念館の方には陳列されていた。

実篤は、紙については白い中国製の本画仙紙を好んで用いた。本画仙紙も墨と同様に年月をかけて寝かせるほど良質となる。1950年代にかかれた「オニユリ」と題する画は、乾隆12年製の羅文箋（本画仙の一種）を用いている〔注9〕。目のつんだ非常に良質な紙で羅文箋独特のにじみが美しく出ている。ここにも非常に吟味された美の世界が存在するのである。

実篤の落款（サインと印）は、色紙に実に本文や画とうまく調和し構成している。いつも大きめの雅印を押しているが、この印がまた非常に良いのでじっくりと観賞してほしい。印もまた生き生きとしている。

実篤は、筆の上のほうをもち、指は双鉤にかけ、かいたようである。81歳（1966・昭和41年）以後、書画の落款を本名（旧字体）の「實篤」から新字体の「実篤」に改め、年齢を書き添えるようになった。実篤の書画は落款によってもその年代を知ることができる。

高村光太郎の書

彫刻家であり、詩人の高村光太郎（1883～1956）は、まずその代表的な彫刻作品の「腕」を見れば〔注10〕判るように、ブロンズの作品ながら気が満ち生命感が満ち溢れている。作品を作る時は、気合いを前面に出す人である。光太郎の書にも彫刻作品と同様に力と鋭さが漲っている。のみで削ったような研ぎ澄まされた鋭い感覚が新しい線を生み出して、適度な書となっている。

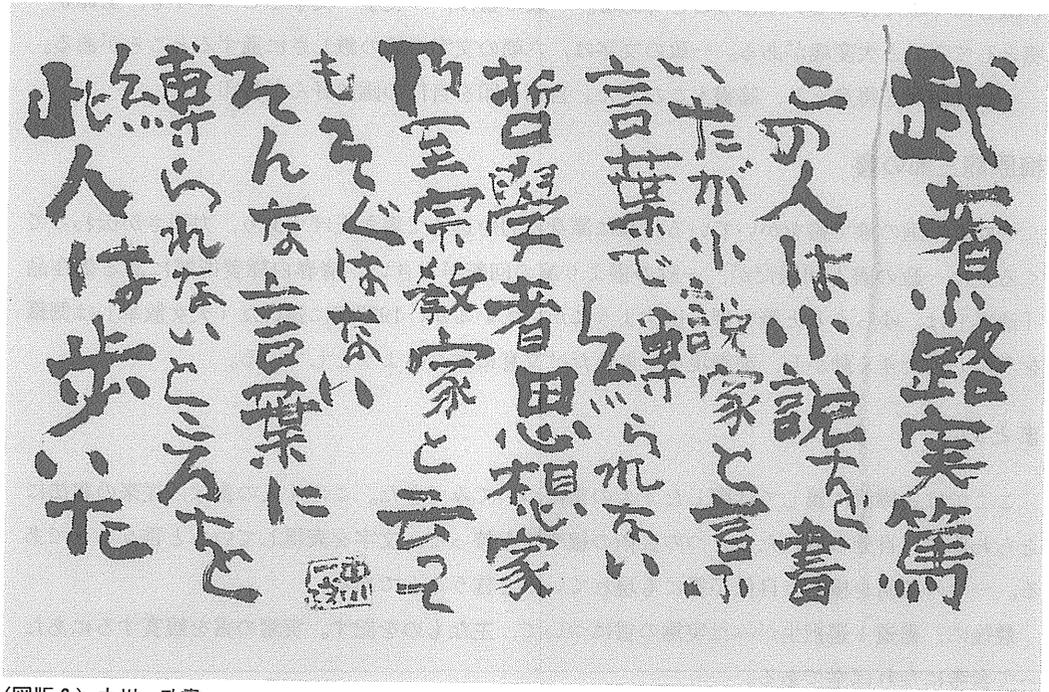
光太郎の線は、鋭く直線的でいかにも彫刻刀を筆に置き換えたような力強い躍動感があり、かつ繊細な感じがする。

中川一政の書

武者小路実篤記念館の入口は、中川一政の筆になる門標が掲げられている。また、隣接した実篤公園の入口の門標は、梅原龍三郎の書となっている。この二人は、実篤との交流が深く、たえず影響を及ぼしあった仲間であった。ちなみに実篤の葬儀委員長は三人が務めたが、そのうちの二人が一政と龍三郎であった〔注11〕。

中川一政の書は、絵を描くような線で書いている。なにかブロックを敷き詰めていくように文字で平面を埋めている。一文字一文字は、一見雑に見えるが、力がこもり、気力が充実した書である。勢いを大切にすあまり形にとらわれず、字形をも時々無視するほどであるが、その気概は、白樺派のなかで最大級である。もはや書というより、「前衛」的な芸術である。書をかいていくとき、誤字があっても気にしなかったという。「字は間違っても読めればいい。」とした一政は、文字そのものよりも意中のメッセージ、思いのままにかいているという雰囲気がかみとれよう。気迫で文字を描くといった感じである。

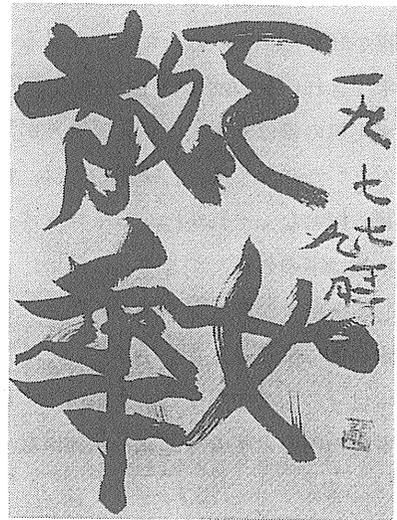
一政は、洋画家だが、好んで文も書もかいた。画も油彩だけでなく水墨岩彩も得意とし、その



(図版 6) 中川一政書



(図版 7) 中川一政画・鯛 (大器晩成)



(図版 8) 梅原龍三郎書「天女散華」

傍らに賛として、毛筆で文字をいれたのである。一政も墨には凝った。一政も明・清時代の珍しい墨をたくさん持っていたとのことである。一政の書は、一文字一文字としてよりも、全体を一塊としてみると大変趣がある。一政の文字は、六朝の文字の線の厳しさに通ずるところがある。

一政は陶印を得意とし、篆書もこなした。自刻の印を自作の画に好んで押印した。

梅原龍三郎の書

やはり、画の線で書をかいている。筆に渾身の力を込めて書き上げてあり、力強さが伝わってくる点は一政の書と同様だが、一政の書より筆の回転が大きい。清春白樺美術館にある書作品「清春」は、ゆっくりと筆を押し出すようにかいているが、1977年に書いた「天女散華」は側筆を多用して大きく動かし、書表現をできるだけ文意に近づけようとしている。

まとめ

ここでは白樺派に属して活躍した4人の書についてみてきた。この4人の書は、従来の書法にとらわれず、自分の極めたひとつの芸術の線や文を持って、文字を表現しているということである。一つの芸術を極めた自信が書にも現れているということである。

最後に、書道1選択生がみた実篤の書について、主なものを記す。実篤の書を觀賞するにあたって参考になれば幸である。

*実篤の書はまず第一にとても丁寧に書かれている。また、ゆっくりとした速度でかいたのか、滲んでいるところがある。しかし、彼は気にしていない。彼は字を書いたり、絵をかいたりすること自体に無常の喜びを感じている。そんな気がした。個人的に僕は、彼が書いているぶんの内容が好きだ。彼の書いたものを見ると、励まされるような気がする。

*「きれい」ではないけれども、「うまい」字だと思う。つまり、個性的なのだと思う。

*実篤の書はうまくは見えませんが、何か心にズッシリとくるものがあります。いわゆる味があるというやつです。白樺派の人は、自分の心の中をそのまま作品に出しているので僕のような人間に何となくそれが伝わってきます。

*彼は字の外側、つまり、はらい、とめ、などに注意をおいていない。むしろ字の中心つまり、しんというか味というかそんなところが素朴に表現されているのである。

*手本にはなりえない手本といえるだろう。僕もそんな字を書きたい。

*自分の心の中をそのまま紙の上に表現しているので、堂々としているように見える。

*書の内容と字の雰囲気为一体になっているような気がします。

以上

注1) 実篤記念館館員の方から聞くとところによる。生前、実篤自ら「むしゃこうじ」と呼ぶのが正しいと言っていたという。本のなかに「むしゃのこうじ」とルビをふっているものを多くみ

かけるが誤りである。

注2) 今井信雄：評伝 新潮日本文学アルバム10 武者小路実篤 P 8から引用

注3) 調布市武者小路実篤記念館発行の図録巻末から。昭和60年発行

注4) 稿本「学習院物語」より 学習院大学図書館蔵

注5) 今井信雄：評伝 新潮日本文学アルバム10 武者小路実篤 P 71から引用

注6) 調布市武者小路実篤記念館（東京都調布市若葉町1-8-30）

注7) 「武者小路実篤画文集」3 私の書画・所収

注8) 広瀬裕之「鄭道昭摩崖1」 全国大学書道学会研究集録・平成2年度版所収・参照

注9) 作品の左下に本紙の裏側に押印された「乾隆十二年胡□□呈進羅紋宣」という朱印が透けて見える。

注10) 「腕」1918 光太郎35歳の作 H15, 0 L51, 0

注11) 実篤の葬儀委員長は梅原龍三郎、里見弴、中川一政の3名であり、青山葬祭場で挙行された。会葬者は1,500余名に及んだという。

図版1) 大なる哉悠然と生きる男 1967 清春白樺美術館図録から

図版2) 画をかく実篤 旧実篤邸画室に掲げられた写真から

図版3) 野菜図「君は君」 紙本墨画淡彩 27×24㎝ 武者小路実篤記念館図録から

図版4) 実篤の画室 広瀬撮影

図版5) 実篤の愛用した筆 広瀬撮影

図版6) 中川一政画 武者小路実篤記念館図録から

図版7) 中川一政画・鯛（大器晩成） 参考図書3）から

図版8) 梅原龍三郎・天女散華 1977 清春白樺美術館図録から

参考図書

- 1) 新潮日本文学アルバム10 武者小路実篤 新潮社 1984
- 2) 中川 孝編纂：武者小路実篤画文集3 私の書画 福武書店 1985
- 3) 中川一政：花下忘歸 中川一政水墨岩彩 求龍堂 1979
- 4) 穴川一夫・北川太一他編集：高村光太郎彫刻全作品 六耀社 1979
- 5) 調布市武者小路実篤記念館編集：調布市武者小路実篤記念館図録 1985
- 6) 吉井長三編集：清春白樺美術館図録 清春白樺美術館財団 1987
- 7) 新しき村美術館編集：武者小路実篤記念 新しき村美術館図録 1988

（図版1）実篤・大なる哉 1967

（図版2）画をかく実篤

（図版3）実篤・野菜図「君は君…」

- (図版4) 実篤の画室
- (図版5) 実篤の愛用した筆
- (図版6) 中川一政書
- (図版7) 中川一政画・鯛(大器晩成)
- (図版8) 梅原龍三郎書
「天女散華」

◎まとめ

本年度の研究・実践は、授業の形態は前年度のものを引きつぎ、指導案作りとその実際における効果的な授業展開に重点を置いている。又、国語科との連携により、より生徒の興味関心を引き理解度を高めることをめざした。以下に、授業者としての評価、反省をあげておく。

(美術科)

取り上げた画家が特定の人物に限られてしまい、白樺派を総体的に分析できなかった。機器の使用がスライドに限られ、生徒への授業効果が今一步である。

(工芸科)

工芸科は、長い間教科運営面での方針を画策できない状態が続いていた。芸術他教科と密接な関係を保ちながら、本校工芸科の内容を早急につくりあげることが急務である。このため、今回の合同授業ではテーマに対して工芸科の切り口を、指導する側が見出し、生徒に示すことにねらいを定めた。工芸にとって「白樺派の文人たち」のとらえ方は一見、着手しようのないものであったが、民芸運動が近代工芸の進展に及ぼした影響を見出すにつれ、「白樺」をキーワードにした、ひと続きの工芸史をひもとくことで展望がひらけた。生徒の受けとめ方を想定し、結論を分析するまでには、とても至らなかったが、芸術科全体の指導を認識し、工芸科よりも芸術科の立場から教科指導を考えることには成功したと思う。

(音楽科)

通常の授業ではほとんど触れることのない大正期の音楽事情を時代背景をふまえて他教科とのつながりをもって扱えたことは大変意義があったと思う。日本にとって明治の洋楽輸入から真の国民的音楽が生まれる過渡期として見るべき作品は少ないが、次の時代を準備する胎動の時期としてその動向は見過ごしてできない。

実験授業なので時間をあまりとれないので、音によって認識する音楽としては聴く時間が短かく、理解の度合いが気になるところである。

(書道科)

通常の書道1・2の授業では、文人の書は、中国や日本の碑帖など古典の名蹟を中心として指導するのであまり取り上げないが、この機会に、白樺派の人々の書を通して、強烈な個性のある

文人の書の見方やよさを鑑賞するしかたを学び、より多角的な書表現に触れさせることができよかつたと思う。

授業に関する各科の担当分の評価は以上のものであるが、ひとつの完結した授業としての評価、反省を担当者の事後の話し合いの中から挙げてみたい。

●まず授業の形態や機器の使用について

- ・対象人数が多く（160数名）、授業内容が徹底しきれない。
- ・聞かせるだけの単なる講義形式の授業ではなく、生徒の意見を聞きながら進行するような工夫も必要である。
- ・機器の効果的な使用という点で、いまだ不十分である。
- ・スライドの使用に関しては、生徒をスライドに注目させる工夫が必要である。
- ・実演をしてみせることは、生徒に対してインパクトが強いようである。

●次に内容、テーマについて

- ・テーマをしぼり込んだため、授業としては中味を広げにくかつたが、返って生徒の理解度は高かつたようである。
- ・白樺派の人々の残した芸術の足跡について各々の専門の立場から深めることができ、有意義であつた。

●その他生徒の反応、等

- ・生徒の中には、自分の選択教科以外の講義の時には、あまり聞いていない者がいる。
- ・年に1回の合同授業では、年間カリキュラムの中の位置付けがあいまいで、つながりが生まれない。
- ・今回、国語科に協力を依頼し、事前に授業をしておいてもらったのは効果があつた。

以上全体を通しての評価、反省を箇条書きで列記したが、それに基づいた今後への課題を最後に掲げておく。

まず第一は、10余年に渡るこの実践により、かなりテーマのストックがされてきており、それを整理して、研究という段階から、通常の実践へと移行させること。

第二には、この研究、実践も、このような形態においては、その可能範囲と限界がほぼ見えてきており、よりゆるやかな形へ移行させ違つた方向性を探るなどの必要性が出てきていること。いずれにせよ、研究そのもの、あるいは、大枠はそのまま、大きく方向性を変えていくことが次年度以降の課題であらう。