

芸術社会学試論

小林 一雄

(I)

芸術が社会学の研究対象となる理由は、芸術活動を通じて為された社会的行動とその行動の結果の測定なり評価が、「芸術」の枠内に留まり、治外法権的に他者からの批判なり論評を排除しているものではないからである。仮りに芸術家が「芸術」という名の城に籠もり、その城内において同族的職能的または血縁の秩序なり慣行によってのみ維持培養されている集団の一種であると自己を評価しているとすれば、芸術家は孤高に徹するというよりは、独善的な同業組合意識に支配された辺境集団に身を堕してしまふだろう。

芸術家としての専門的技能なり感覚なり生活態度は、通常の常識人とは自ら異なり、高度なものであるとすれば、その理由は何か。それが定かでないと、恰も双眼鏡で眺めて、ばかでかく視界に入ってくる彼等の姿に畏怖するか、または対物レンズのほうに眼をあてて、矮小に写し出された姿にこれまた驚嘆するかというのに似てしまふ。過大でもなく過少でもなく、芸術家の芸術的行動を評価し、真に偉大なる個所はこれを人類の共有財産化する作業によって、通常の常識人のパーソナリティを高める——社会の進化とはまさにかかるものであり、自然科学や社会科学の学問的成果は、あけてこの進化の舞台廻しをする補助手段たるにすぎないのである。

上記の常識人とは「自ら異なる」ということと、それが「高度なものである」ということとは、相互に異質な場合と逆に同質な場合とに分離される。「自ら異なる」ことによって「高度なもの」であろうとする冒険主義と、自ら異なることが高度なものに誘導されていく本然主義とは似て非なるものである。常識人とは「自ら異なる」と称する自己主張や自己露出による創作活動は、そのままでは到底芸術活動とはいえず。

素人ががびこる芸術領域とは所詮ホbbイの問題であり、これは勿論芸術とはいいたがたい。

芸術的行動の結果は具体的には（あるいは形象的には）爾後そのままの形で空間的

に残り続けるもの（例えば絵画・彫刻・文学等の創作活動）と然らざるもの（例えば音楽・戯曲等の演奏・演技の創作活動）とがあるが、何れにしろ、その社会的行動とその行動の結果の測定評価は、《動・反動》の形で捉えられる。この場合の動とは後述する如くに主体から客体への影響浸透であるし、反動とは逆に客体から主体への影響浸透なのである。

その双方の場合に、作用する要素は極めて Das Zwischenmenschliche のものであり、この人間間的要素の成立や経過なりが、実はすぐれて社会学的なものに他ならない。社会的行動様式一般が社会学の好個の研究対象であり続けているが、芸術活動を社会的行動の類型の中にとり込む作業をすることによって、「芸術社会学」の成立条件は整うわけである。いわば社会学の一領域形成のための手続きをとることによって本稿は成るといえる。（念のため社会学の他領域を順序ぬきで挙げておく。経済社会学・法律社会学・教育社会学・農村社会学・都市社会学・人口社会学・産業社会学・福祉社会学・軍事社会学・遊戯社会学・医療社会学・綜合社会学・形式社会学・文化社会学等。但し——印の三つの社会学のタイプは社会学学説史の変遷——正・反・合として——を説明するために屢々使用される。）

無人格的性格をますます強化しつつある資本制社会の「晩期」に、仕事と人間性との乖離を缺状的に拡大し続けつつある「分化の時代」から再び仕事と人間性との「合一の時代」を迎えうるや否や、「隠然たる市民戦争」の結果をもあえて予測しつつ、ささやかなる試論を以下に展開する。

芸術とはある意味で極めて抽象的な概念であるが、抽象としての芸術は具体的意味を實在領域に持つものであり、この實在領域には芸術の主体と客体とが存在していると考ええる。（實在領域をA領域とよぶことにする。）A領域における芸術の主体とは、いうまでもなく實在の芸術家一般であり、客体とは實在の社会大衆一般（この中には都市におけるインテリゲンツィア階級をも含む）であり、それぞれに主観と客観とが従属していると考ええる。

A領域における主体と客体とは、ある期間後に理念的領域の客体に転位転換する。この客体から主体が駆け抜ける。（理念的領域をB領域とよぶことにする。）

この転位転換の位相はA領域における主体と客体との相互関係が、先ずB領域に昇華してB領域の客体を形成する。この客体に相結抗して主体が形成され、両者間に相互作用が開始される。これは芸術活動の具体的実践関係（A領域における主体と客体との相互関係）を通じて芸術社会学の理論が築かれる筋道を明らかにしている。

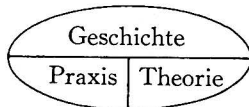
芸術社会学は静態的にはA+Bの領域であると同時に動態的にはAからBへ、また

BからつぎなるAへ、つぎなるAよりつぎなるBへという上昇過程を辿りこれの無限の回転運動の領域でもある。

A領域における《主体と客体》とはB領域に昇華して客体化し、ついで《客体》を生み出すという過程は、歴史的抽象化の作用による。春秋の筆法を用いれば歴史とは抽象なのである。具体と理論と歴史（テオリーとプラクシスとゲシュヒテ）の三者連合である。

A領域において《主体と客体》の相対関係の内容が充実し、または結抗関係（作用と反作用）が活発化すればする程、歴史的抽象作用を経てB領域における《客体》は内容豊富になるであろう。それだけますますこの《客体》に対峙する《主体》は精彩を帯びるにちがいない。芸術理論・芸術史の解明、それらが形成される地盤は《客体》が貧しければ当然に貧困にならざるをえない。

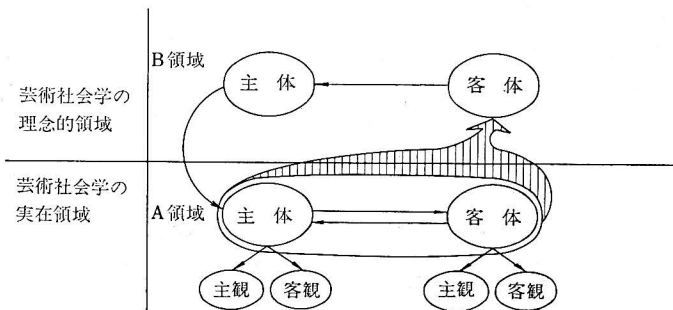
つぎの形式図において



PからTを通してGへ、Gは歴史の教訓として再びPへ營養を補給する。つぎなるPはつぎなるTの構築に、そこからGへと。これは同上図において時計まわりであるが逆の方向に回転することもある。

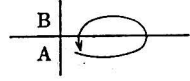
今迄さかんにAとかBとかの領域といってきたのを別の視点から眺めてみたのである。

以上を新たに図式化して考えると次図の如くなろう。



- { A領域 (芸術的行動の主体) 対 (芸術的行動の客体)
- { A領域より転化して理念的領域 (B領域) の客体形成
- { B領域 (芸術社会学の客体) 対 (芸術社会学の主体)
- { B領域の主体よりA領域の主体形成のための浸透作用
- 实在領域はここで高次元化される

これは往復運動ではなく、立体的に螺旋形に進行する運動で



ではなく



と構想する。

実在領域→理念的領域→高次元の実在領域への浸透移行、そしてこの高次元の実在領域に相対応した理念的領域への昇華。

そこでB領域における主体はA領域の（主体+客体）の混合淳化によって誕生する。芸術家の実践活動に参加（例えば舞台鑑賞、展覧会参観等）した大衆の意識は、それを為さなかったよりも必らず何程かの影響を受け、感銘なり学習なりを通じて多少であれ変革されているはずである。その年次的積み重ねがあるであろう。

A領域の主体と客体との一体化の段階をへて、B領域の主体＝芸術理論は形成されるし、この芸術理論の適用される芸術社会が胎生してくる。B領域における両者の相互照応の深さ、相互作用の充実によって、つぎなる（ヨリ上昇した）A領域の主体を誕生させる。

つぎなるA領域とは、つぎなる時代、つぎなる世代とも考えられるし、あるいは同一世代でも固定観念を持たぬ若々しい順応の局面と考えてもいい。

（理念的領域からの実在領域への浸透、押し上げ——歴史的場所的転換）

つぎなるA領域における主体は必然的に客体の世界を作り上げる。（国民大衆への芸術的啓蒙・影響・感化等及び芸術教育・鑑賞、美意識による風俗の変化又は環境作り等）。

醜悪なるすべての要素をもし、段階的に人間が拒否し続けるとすれば（おそらくその裏面では生産力の恒常的な発展が約束されて貧乏からの脱出が確実である保証がなければならぬと筆者は考える。）社会そのものは芸術社会になるであろう。

このB領域における改革された（主体と客体）とがつぎなるA領域の改革された主体の内容に吸収されて、主体としての新たな体裁と内包とを整える。

この過程を平面的往復運動ではなく、立体的上昇運動として把握すること。このことが芸術運動が時代と共に変遷し、又芸術理論も時代と共に変化していく過程を統一的に説明するのに役立つ。もっとも芸術的創造活動は、文明手段（発明や応用）のように vielmal でもなく、普遍的でもなく、民族、時代を超越した適用関係を持つものでもなく、逆に einmal であり、断続的であり、特定の民族・時代のみにも個有な封鎖的価値創造関係を持つと評価される場合もある。

しかし筆者は芸術活動の歴史的流れは存在し続けるとし、断絶的に発生しては消滅してしまうという没歴史的出来事の羅列という点には組みすることができない。そうした突発的偶発的事象は歴史の流れから取り残されて、時空を超越した領域を形成して存在し続けることはありえないからである。

A領域（実在領域）における主体と客体とは相互関係化の過程をへて合体して客体化し、B領域（理念的領域）における客体を生み出す。この客体が芸術社会学の主体を結抗的に誕生させる。この理念的領域の主体が、つぎの次元の実践的領域の主体に転換する。芸術社会学の理念的領域を設定することにより、実在領域は変転し昇華する。この現象によって時代の推移を考えてみるのである。

時代の推移が、ますます零落の方向に行きつくのかまたは平準的に動くのか、ある創造的価値をそこに付加することができるのかという歴史法則の解明はここでは省略する。経済学において再生産構造の分析の時に用いられる、縮少・単純・拡大の三つの術語を上記の場合に援用してみると多少理解し易くなるかも知れない。

零落は歴史が継続しても人間の精神高揚には縮少再生産の働らきをするだろう。物質的に多少富むことまたは富もうとすることが精神を貧しくする。売笑婦の氾濫、買収と賄賂の横行、ペテンにかける商売の繁昌等にはここで論議する主題ではないが、体制としての資本主義社会における表情なのである。

A領域の主体とは個別的な芸術家活動の集合としての主体であり、これは創作活動の結果として作品に表現されるし、当然に公開の機会と場所とを持たねばならない。暗闇の中に社会から隔絶されたままで創作活動が続けられ、没後この創作活動が一挙に公表公開されるということとはありえない。創作の年次的活動の中の、いずれかの年に「世に問う」という形で公表公開されなければ、主体による確認は結局独善に終るおそれがある。

主体による確認は客体を通じてなされるし、客体への働きかけ、客体からの反作用（批評なり評価なり採点なり）をまって決められる。その時代によって「世に認められた」のかいないのかはすぐに結論はでないかも知れないが、時代的斧鉞に遭って生き続けたものだけが古典の資格をうる。客体からの反作用は客体自体が生長していないと反作用をおこせない。この生長ぶりが当然主体の意識なり実践活動なりに反映すべきものなのである。

つぎにA領域における主体の持つ（主観と客観）とについて述べる。

この場合の客観とは広い意味では自然そのものであり、主観とは自然の調理法あるいは工作法だといえる。あらゆる技法を用いて自然に応待していくわけであるが、自

然の再現が終局には美の調和律や階調に合致しなければならぬ。

A領域における主体の形成は客観（自然）を通じてなされる主観（自然の再構成）作用なのである。創作活動といわれるのは自然そのままではなく自然の再構成に係るものであり、主体の専門的修練が主観作用をヨリ精密に仕上げる。専門的修練が素人でもよくなしうということは先ずあるまい。生来の感覚的なものの鋭さ、感受性の優しさは人それぞれにあるが、これだけの利点で芸術は決して生まれない。いかに自然の再構成をなしうかが問題なのである。

これでは事物の客観主義とはいえず、主観主義ではないかとの批評も出よう。主観主義は主観の放任性、恣意性、反動性等を容認したことになり、科学としての「主義」にはなりえないという判断である。

しかし客観が客観たるための確たる存在として容認される前提なり理由は、主観による評価なり批判が、客観より生まれてなお客観を超越していくところにある。そうしてその主観作用が、放任性、恣意性、反動性等をなおかつ所持せぬことであろう。

かりに十人の画家がいて同一の風景を同一時間内に描いたとする。十枚の風景絵画が出来上がるはずだが、そのうちの九枚は客観世界ではなく一枚のみが客観世界であるといえるか。

客観に対峙して、客観から抜け出した主観がある。主観の馳け抜けがあって後、主観対客観の様相が作られ、これがつぎの段階では新たな客観となって、ここからまた主観の馳け抜けがあって、客観の外延を増加させていくと考える。

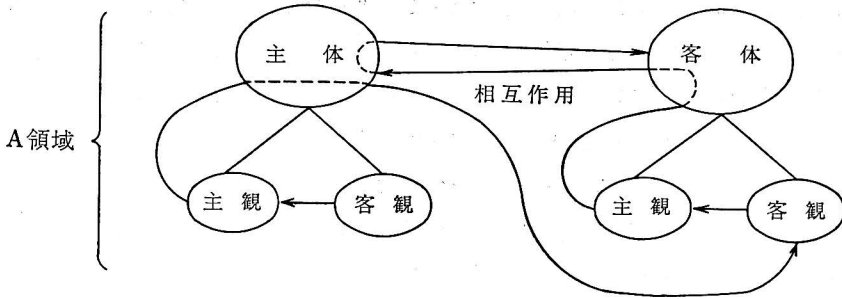
芸術的活動が社会の構成員に共感を持って受容されることと、芸術的活動の成果が（具体的には作品像である）社会の共有財産となることとは直結はしない。

共有財産化する諸作業が残っているからである。共感を持つというのは当の人間の主観的作業であり、これが客観にとり込まれて社会的作業となることにより、始めて共有財産化の過程は進行し、完成するだろうからである。

この社会的作業に参加するものは芸術におけるA領域とB領域との結合とその時代的文化的変容にある。

主体の持つ主観と客観、客体の持つ主観と客観との相互作用はつぎの如くなる（次頁参照）。

主体の持つ客観世界は《自然》の世界であり、なんらかの自然の造形（＝自然の再構成）である。客観世界の外延がヨリ深くヨリ広く認知され把握されることによって主体は強い影響を受ける。主体による芸術活動の時代的世代的高まりこれである。芸術運動はその一部である。



主体による芸術活動の高まりは、芸術活動を受容する客体の高まりになる。客体の持つ客観世界は主体の持つ客観世界と元来同一のものであるはずだが、主体の展開した芸術活動を多くの場合に客観世界とする。（再構成された《自然》に参入する。鑑賞の世界である）。

いわゆる大衆社会の存在理由は特権階級の保持した権利の解放・奪取にあると思われる。（→これは上記の客観世界の拡充にあたる）。

しかし大衆社会の故に稀薄化していく要素もある。Do it yourself! たとえば特殊な訓練を経ずしてホビー化している画壇の世界。日曜画家の誕生であるが、日曜画家的性格を持つ絵自体は社会の批評に耐えないであろう。職業としての画家は職業としての音楽家と同じく、国民の厚い層の支持なり受容があって始めてそう表現できる。（もっとも常に必らず国民層の部厚い支持が受けられるとは限らない。同時代に受容されることなく、つぎの時代に脚光を浴びることもありうる）。

音楽家の養成機関（大学やその他の養成組織）が絵画・彫刻の養成機関と同じく、すべて職業としての芸術家を養成していくことは困難のようである。

二重の意味において。一つは少なくとも養成機関に在学中に、外部からはプロ意識を持たされ、又主体的にはプロ意識を持つということ。いかなる場合にもアマチュアとは相違した、その意味で彼等とは隔絶しているという特権意識。これがないといったら嘘になるであろう。もう一つは芸術家を喰わせていく場が、はっきりいえば資本主義社会にはあるだろうかということ。芸術家に寄生していく画廊筋は、きびしい選別を画家に施していかないと画廊筋が今度は喰えなくなっていく。画家と画廊の癒着関係は日本ばかりのケースではあるまい。絵を買う顧客の開拓が、まるで資本主義的商品を売り込むようにしてなされるとすれば、激しい売り込み合戦の様相は油絵そのものはもはや芸術作品ではなく、札ビラを何十枚、何百枚とくわえてくる、鉄鋼や商船や罐詰や靴と何等変らないのである。大量生産と大量販売、手工業時代を脱して大規

模な機械生産に突入していく産業革命と大して変らなくなる。事実工場生産的絵画は大古典の複写製品として通信販売網に乗せられている。しかし複写はあくまでも複写である。鑑賞眼の向上により、これは所持するに耐えられなくなるだろう。どんな小さい作品でも本物をという欲求になるはずである。この欲求に喰い込むのが画廊筋の本物販売政策なのである。一人の画家の本物は大量生産化できないが大量生産化する方法がないわけではない。沢山の画家の誕生を奨励することこれである。産業革命がかつて大量の産業予備軍を体制的に用意し、利潤蓄積の根源にした如く、画家の産業予備軍を編成し、利潤蓄積の根源にしている。

職業画家として訓練された者は他に旋盤工にも、集金人にも土工にもなれるはずがない。勿論営利会社の宣伝部や意匠部に若干の空席はあってもすぐに満席になる。後は教師や画塾を開きながら職業としての画家の道を貫いていく。公募団体に所属するが個展開催を通ずるかして作品発表をしていく。

筆者は芸術社会学の領域に入ろうとして、余りにも画家の世界に入りすぎたかも知れない。しかしもう少し続けよう。

「この絵は将来必らず値が出ますよ。今が絶好の買い時ですよ」。熱っぽくささやかれる画廊筋の煽動にあって、つい財布のヒモをゆるめた状況が、この国でもあってその反動で洋画の売買価格が暴落するパニックがあった。しかしパニックは時の経過と共に修復された。今日再びこの国では価格反落後の上昇期に向っている。

「今買っておけば、将来必らず儲かりますよ」何のことはない元本保証のない株の売買と実態は同じメカニズムである。兜町がここではないだけの話である。げに「資本主義社会においては一切のものが商品として現出している」のである。商品—工場生産物であろうと、有価証券であろうと、土地であろうと、そう、絵画作品であろうと。

販売員をシッタして市場開拓のメドがつけば、沢山の画家の誕生が歓迎される。かくて絵画市場の需要にあわせて供給が確保されねばならない。芸術大学のブームが形成される。そうしてここに再びプロとしての画家意識の植え付け作業（主観的保持の仕方と客観的な所持のされ方）が始まる。この画家意識の再生産は数の上からは確実に画家の存在の再生産過程でもある。

市場の構造から見て要請がある限り、上記の再生産過程は永続するであろう。

それに加えてホッピイ的な画家がベレ帽をかぶって登場するから事態は一層ややこしくなる。彼等も画家の存在としての再生産過程に参加したがかり、個展を開き、公募展に発表する。

これをしも私は悪事とは思わない。売り絵として認められるかどうかは別にして、

彼等の絵に対する姿勢（または芸術に対する姿勢）は、よしホッビーとしての油絵であっても、それなかりし人生から見れば、内容充実の生涯であるだろう。私が先き程（主観と客観の融合）＝（客観の拡充）と書いた図式はこのところをも指す。その意味では教養講座もカルチュア講座も大いに結構なのである。

問題は（客観の拡充）が水まし拡充に終らず、密度の濃い拡充になって始めてヨリ容積の大きい客観の拡充になるということなのである。

客観のヨリ容積の大きいもの程、この客観からの馳け抜け作用をする主観も容積が大きくなっている筈である。つまりヨリ多くの容積の客観世界はヨリ多くの容積の主観世界を生み出す筈である。しかしヨリ多くの主観世界はヨリ高潔な人格を生み出すことはない。あるかも知れないがいないかも知れない。知性とか人格主義という庶民感覚からは、距離をおいた高踏的な場所のように思われるが、これは別問題である。井上靖のつぎの言葉を引用しておく。「作家の場合、人間と作品の関係は複雑である。作家の完成は、言うまでもなく作家として完成を意味するが、その作家としての完成が、そのまま人間としての完成につながっているとは言いきれない。立派な作品を生み出したから、作者の方も人間としてそれだけ立派になっているとは言えない。逆な言い方をすれば、人間が立派になったから、それだけ作品がよくなるというようなものではない。因果なことである。」（井上靖著「私の中の風景」54. 7月刊、286頁）

職業としての芸術家は、先き程の例からいえば、客観世界を拡充しつつ、なおその上で（その中から）主観の馳け抜け作用を示していくことでなければならない。

大衆社会が、一方ではかつて考えられなかった権利を獲得しながら他方では至便な手段の運転操作で精神的には稀薄化した世界にのめり込んでいくのは、人間の怠慢というよりもむしろ文明にあやつられた社会自体の慣性なのであろう。社会の枠組みが人間を改鑄していく例である。

文明手段の操作によって労働を節約していった、そこに剰した時間を何によって補充するか。折角節約して得たものを、新たなる刻苦によって埋め合わせていくことを多くの人は避けるにちがいない。避ける結果の後の空隙が大衆社会の余暇のあり方なのである。ひと頃盛んだったこの国の余暇論争は理由なきことではなかった。資本主義社会の登場以来（というよりも実はそれ以前から）余暇に恵まれること誠に薄かった人々の眼前に、週休二日制が上程されたと、事態急変に対応できず面喰ってしまつてなすところを知らずというのは当然であった。

余暇産業なる単語が現われその産業自体が繁昌する様子は現代文明論の恰好の主題になる。

余暇を善用せよ！これに応じて教養番組や講座が、各種の衣裳をまとめて都会のあちこちにはびこる。

語学・芸能芸術・文学・料理・体育等の多岐にわたるメニューは一見絢爛を極めている。入会証の有効期限も2年から3年と後から出てくる講座程延期されている。

しかし余暇時間はコマ切れに分割され、かえって教養講座がふえればふえる程、これに参加する主体の意識（従って当の存在）を一層稀薄化させ、そこに殆んどは受け身の受容が出来上ってしまう。しかも古典から太極拳まで学べる！遅れた教養をここで一気に恢復できる。多分そのように錯覚するのであろう。

教養講座そのものを否定し去る考えは毛頭ないが、講座方式は受け取り勘定だけに終ってしまい易い。もし受け取り勘定項目がふえたことで、文化的になったと思ひ込むとすれば、これは大衆社会の悲劇といえる。

節約して得たものを、新らたなる刻苦によって充当していくかわりに、新らたなる快楽によって埋めていく。設備のよい教室、照明のよい部屋、冷暖房は勿論丁寧な手引案内、近代的寺小屋には着飾った人々で一杯になるが、柔らかく噛みほごした材料ばかりなので精神は一向に堅牢にならず、議論好きになったり、人見知りしない社交術にたけてきたり、暗に中産階級の意識をまとい、およそ文化的操作とは程遠いところで、自己研修らしきものを達成したことになるのである。

主観と客観の相互作用から、主観をとり込んだ客観世界の豊饒さを導き、そこから再び主観の駆け抜け作用を行い、前とは内容も外装もより新たになった主観と客観の相互作用を展開するという構造は、この場合にはヨリみすばらしなった客観と、ヨリみすばらしくなった主観との相互作用に置き換えられる。主観と客観との関係が拡大再生産に向わず、縮少再生産に向ってしまい、なお悪いことに、教養世界に閉鎖されることによって、すべては自己の抱えた問題の処理を自己の内部解決にまかせられてしまう。外向的にならない限り、教養主義の行きつく限界は眼に見えたものになるであろう。

（Ⅱ）

昨年の日展以降、今年上半期の主な公募展とそれ以外の個展のうち眼についた中から油彩について批評したものをつぎに掲げる。芸術社会学試論（Ⅰ）の内包を多少とも各論的に敷衍してくれたらと願うからである。絵を語ることが音楽や彫刻、演劇や文学等を語ることと同義であり、これらの語りが客観世界の拡充に手引きをし、そこから主観世界のなお一層の豊饒を引き出す関係から推して、社会進化の意味をこの方

向から探ることが筆者の目的であったわけである。筆者はここで人格主義や理想主義の旗印を掲げることは無意味だと思うし、また我々の肉体も精神も事前にか外部からか、そうした旗印に強制されたり拘束されたりする必要がないと考える。しかし全く無目的に社会は変動変化をしているとは思えない。社会が漂泊なり流浪なりを続け、無目的に変動しているとしても、その中より事後的にせよ効率や法則を見付けていこうとする努力または努力の体系は、社会の持つ理性といえるであろう。もし教訓といえるものがここにあるとすれば、未知の世界を経過していかざるをえない時に、事後的にもせよ説明され証明される因果関係や効率が一つの照明になることであろう。

社会学は当然のことながら社会学自体のためにあるのではなく、社会のためにあるのであり、社会の堕落も滅亡もまた再生をも説き明かしてくれるものでなければならぬ。おそらくある人が社会衰亡史の著述に長い期間と情熱をそそぐとすれば、それは史実を通じて興味ある読物になって人々の胸を打つと同時に、社会再生を予見させる方向を暗示して人々の心を明るくするからに他ならない。ニヒリズムや世紀末滅亡論があるのは、そこからの脱却にリアクションをつけるための踏み台が用意できるからである。

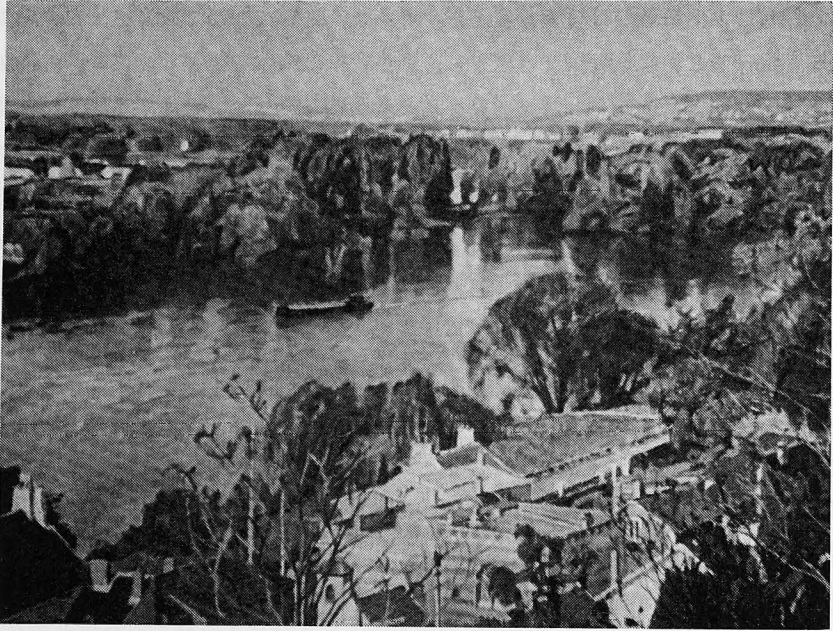
我々はいつもますます精神的に貧乏になっていくことには耐えられまい。我々はしこしこと自滅の一途を辿るより仕方がないという最終決定論に支配されて、もはやいかなる方策も無駄であるとするれば、太陽が明日になって東からのぼるのをやめるということ以上に人間を衝撃するにちがいない。

このような自然回復力を安易に認めるのは危険であろう。しかし浪漫的に夢想するのではなく、善意に期待するのでもなく、人間の本来に確固たる拠点を彫るわけである。

日展（第10回 53. 11. 2～26）

画壇のうちいわゆる日展系諸団体を中心に開催される集合展であり、作品の多くは下部組織ともいえる諸団体の内部において予め予選を受ける形式がとられているときく。例年多数の作品が壁面を飾るが、第10回展で二三の印象的だった作品について書いてみる。

渡辺武夫「イル・ド・フランス」（写真）は先ず平明な画面に詩情を漂わせて並々ならぬ手腕を示している。カンバスの目を見せながら造形していく空間処理は独特な雰囲気醸成を醸しだしている。地の網目を浮かしながら逆に風景の深さをを見せていて大人



第10回日展 イル・ド・フランス 渡辺 武夫

の絵画だと感心する。日展会場をめぐる、画面に気品の欠けるもの、また妙にやに臭かったり、構図に奇をてらっている作品もないわけではないが、その中にあって渡辺の作品はごく自然に流麗な筆さばきを見せている。従って地味に見えるが、一度ゆっくり画面に対面してみると、見る者にしみじみとした心の静謐を与えてくれる。人々の現実に住む世界は、資本制社会の一隅であり、そこでは騒々しく且つ薄っぺらな文化（元来は文化に薄っぺらな要素はないので、この表現は誤解を生みそうであるが）というよりは便利至極で同時に甚だ健忘症な文明手段にならされて、人々は右往左往している有様である。そうした環境に住む画家の意識に、この騒々しさは反映しないはずはないのだが、渡辺はこの騒々しさに水を打って静め、油絵の到達しうる一つの典型を示してくれたと思う。日頃の研讃もあろうが稟質の匂りの高さを感じる。根強い讃美者が多いのもうなずける。

人間に静謐と光明を与えてくれる絵は長い生命を持つものだろう。我々は何のため絵を見に行くのか。この素朴な初心に帰ってみると結局は大地に木が自然に立っている、または大地に林が形成されている静謐さによって、人間は己の心を満しておきたい願望があらうし、「静かに行くものは遠くまで行く」という有名な格言を知らず識らずのうちに身に体得し、生命の静かなる燃焼にしているふしがある。彼の優れた写生力にも注目したい。

菊地健蔵「巴里暮色」も印象に残った。絵画空間の築き方も面白いが、画面から感じられるユーモア、色彩の統一された構成もユニークである。通りすぎてふり返ってみると画面が手を挙げて挨拶を送っていて、筆者も思わず手を挙げて挨拶を返した。画面を離れかけて振り向いた時、挨拶してくれる絵は本当に少ない。妙に取り澄ましたり、逆に媚びてくる絵もあるなかで、筆者には忘じ難い絵であった。

倉員辰雄の遺作「萌」の清澄さはどうだろう。倉員の美的観念を通ずると、林相かくも鮮やかに春の生命を育てるものかと思う。およそ絵画は作者の人間性の表現そのものだとするれば、この画面から伝わってくる清澄さは、この画家の元来の素質だったのであろうか。色彩の取り合わせ、微妙な変化、作画の順序等もう見られないのだが、兎に角色彩の澄明さは異例でさえある。



第10回日展特選 北の浜 葛西 四雄

葛西四雄「北の浜」(写真)はこの作者の北の海連作の一つと見られる。作者の生い立ちは必ずしも順境にあったわけではないが、それが画面に反映しているせいか、荒々しい北海の波濤の逆巻き、大地にしがみついている陋屋、背後の暗くたれ込めた雲の流れ、いつもの作者独特のモチーフに貫かれている。本年は二回めの特選に

選ばれているが、数年前「東京駅」を出品していた時代から見ると作者の年齢と共に行きついた境地がうかがえる。この作者の他の作品と同じように面画に風が動き詩情が漂うのを見逃せない。作者は母校の小学校文集に毎年表紙絵として幻想的な児童画、見開きに詩を送り続けているが、詩の才能の反映としての作者の絵を改めて見直すと面白い。ここで面白いといった意味はこうである。

明るさは闇を抜けてきた後に、平和は戦争を経験してきた後に、光耀は悔恨を踏んできた後に始めて到達できるものだとすれば、作者の暗い画面から立ちのぼってくるものは「人生の明るさ」への讃歌ではあるまいか。時代の予感なり予見に魅惑を覚えるとすれば、転落退廃の一途を迎えるしかない時代の分析に興がることではあるまい。不安を通じて平安へ、混乱を通じて調和へという願望が時代の修復への欲求となる。修復の後に未来への展望を得る。葛西の画面が語りかけていることを筆者なりに解釈してみたわけである。未来への展望が開放されたものとして予想されるとすれば、それが万人に共通の財産として意識されること。芸術と社会との関係の仕方の一例がここにあると筆者は思うわけである。葛西絵画の魅力といってもいいであろう。

江藤哲「室内静物」は堅牢な画面構成で注目される。画面の構成は堅牢であればいいというのではないが、彼の場合そこに物質が横たわっているという存在感が画面の隅々に溢れていて印象深い。この作家の風景についても（例えば十柯会におけるもの）同じような印象を持つのだが、これは年齢からくるというよりも、彼の精神の緊張度からくるものであらうと想像される。一体画家には静物や風景と対峙して、いつの間にかその中に己を埋没させてしまうタイプと、あくまで一線を劃して己の確立を計るタイプとがあるように思う。前者は情緒的な画面を、後者は理知的な画面を作らう。江藤は後者のタイプに属する。

己を埋没させるといっても勿論、絵筆を握っているわけだし、パレットから色を拾っていくわけだから、画家としての主体性をなくしているわけではないし、一線を劃して己を確立しているといっても、外形的な動作としては埋没型に比較して画家として別に変わるわけではない。ただ特にいいたいのは静物なら静物で、そこに静物が横たわっていることに対する作者の主張が、呼吸苦しくなる程の質量感で訴えてくることをいったのである。

大野登「冬近き」は昔の農村ならいたるところで見られた農家の縁先きをテーマにしているが、篤実な描写力と色調の落ち着きは見る者の心を惹きつけてやまない。何の奇もない縁先きであるが、日本人のかつての（あるいは明治・大正期といったほうが適当か）心が表現されているように思う。

文明開化に毒されぬ、それ故に風土的な純粋性を固有に持っている日本人の故郷の一つが確かにここにはあると思った。別にとり立てていう暫新な素材では毛頭ないだけに、余程日頃の修練を重ねないとつまらぬ画面になってしまうことだろう。

封建制下の農村の貧しさを引きついだ明治期以降の農村の零落、産業資本による農業からの収奪、その収奪の具体的例証とかを挙げて、この「冬近き」を鑑賞するのは当面の課題ではない。ロシア帝政下の農奴を描いた名作が今も我々の心を打つのは、冷酷な支配体制を批判する故にというよりは原型の人間(Urmensch)としての感情の深淵より立ち昇る人間愛だとしかいいようのないのに似ている。

他に桐生照子「キャフェにて」、成田楨介「海と集落」、近藤寿一郎「待春」等が筆者の印象に残った。それぞれに特徴的な色彩感覚なり造形感覚なりは見る者の心を愉ませてくれる。

例年日展はマンネリズムの氾濫であると酷評を受けるが、年一度づつめぐってくる日展の季節は名作展とは自ら意味が異なるので、毎回毎回到賞讃の言葉を受ける諸作品が各棟にびっしり揃うとも考えられない。各作家の一年一年の精進の姿を見たら、そこにはまた暖かな目配りをして眺めてみたいと思う。他に金子仁三郎の「腰かける」は例年の作品と類型を同じくしているが、主題を追求する情熱を買いたい。モノクローム化した色彩の女性像であるだけに、余程デッサンが確りしていないとこうはならないだろうと賞讃しておく。

白日会展(第55回 54.3.24~4.4)

会場全体は明るい色彩にみちているし活気もあるが、やはり会員の作が目につく。結果的にそうなるのである。中でも小林昌郎の「樹間」、中山忠彦の「花冠」黒沢信男の「千曲川雪景」等は作者特意のテーマを掲げて安心して眺められる。

他に柳沢淑郎「ある女優の肖像」(写真)は品格のある画面であるし、水野富美夫「マルカートで働く娘達」(写真)は群像描写の秀逸さに注目した。

55回展といえば人間でいう働らき盛り、さらに会員以外の諸氏の健筆を祈りたい。

モダンアート展(第29回 54.4.6~22)

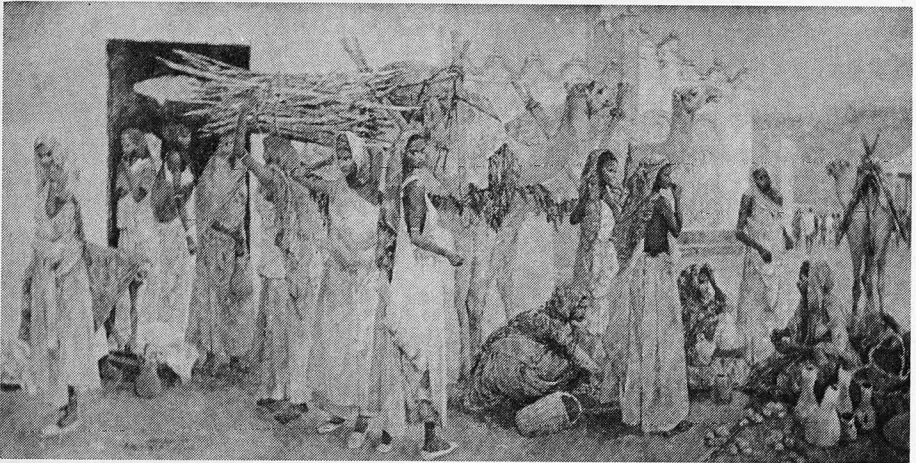
会場の門をくぐるとそこは白の季節であった。

光風会展(第65回 54.4.7~22)

光風会展も第65回展を迎えた。65回展といえば会としての伝統が出来ているはずで



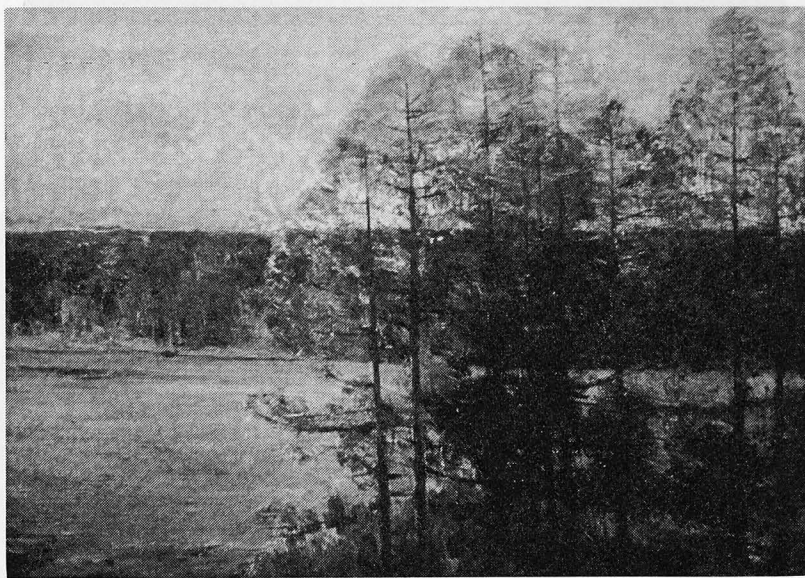
第55回白日会展 ある女優の肖像 柳沢 淑郎



第55回白日会展 マルカートで働く娘達 水野富美夫

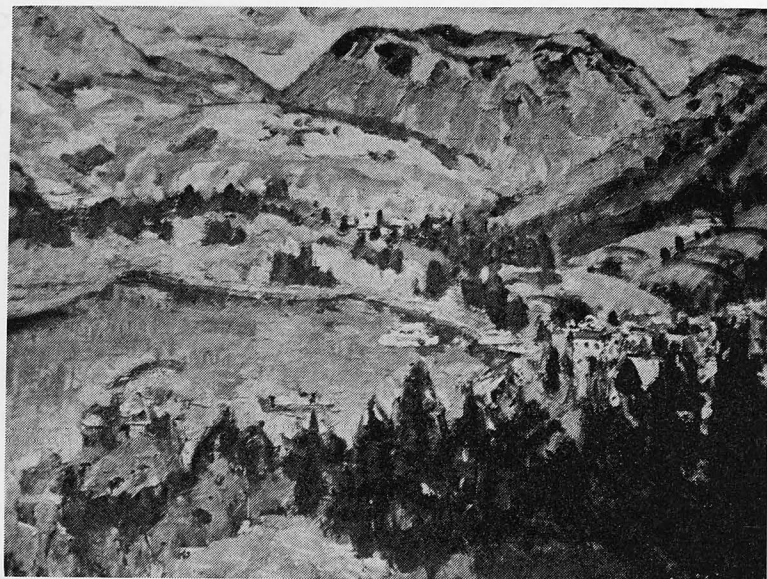
あるが、さてそれは何かということになると、会員諸氏にも即答できにくいであろう。過去に光風会を支えてきた人達の業績は、日本洋画壇史に長く刻み込まれようが、時代と共に進んでいくべき公募展の性格が、光風会の伝統に今後どのように作用するか。大世帯であるだけに会場の壁面もびっちり絵で埋まっている感じである。賑やかな壁面がそのまま充実した絵画群となっているとはいいい切れまい。

その中で心を惹かれるのは、やはり渡辺武夫「ドーヴィル雨後」、田村一男「比良の峯」、山田新一「裸婦」等であろう。他では第一室に陳列の諸作品が力作ぞろいであり、例えば篠崎輝夫「絵馬による」、寺島龍一「踊り子たち」、伊牟田経正「彷徨」等見応えのある画面を陳べている。金子仁三郎の「白いタートルネック」は作者特意のテーマであるが、単彩的で目立ちにくいが清潔感にあふれている。鵜飼幸雄「大座法師池」(写真)、西山真一「早春の箱根」(写真)は何れも風景の優しさがにじみ出ていて好感が持てる。



第65回光風会展 大座法師池 鵜飼幸雄

作品数が多いだけに額縁が薄縁に統一されていて、これが効果として会場全体をすっきりしたものにさせている。本来は絵が額縁を要求するものであろうが、装飾性の強い額縁をゴテゴテ陳べるよりは遙かに気持が良い。



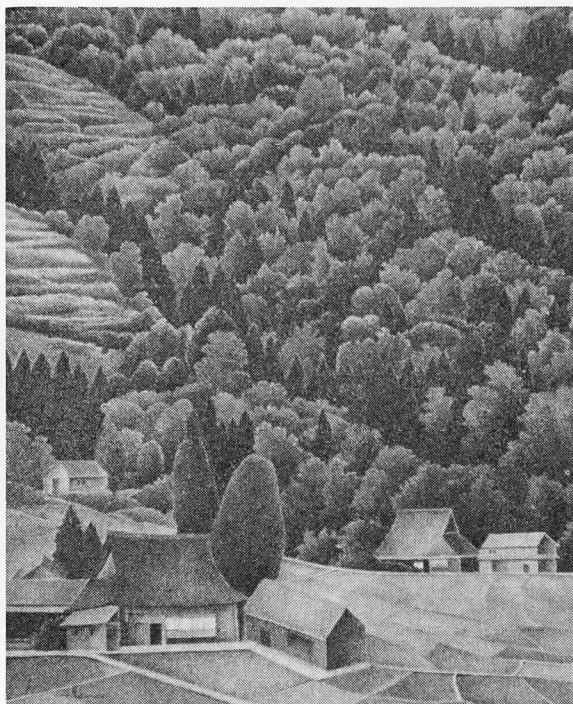
第65回光風会展 早春の箱根 西山 真一

示現会展（第31回 54.4.7～22）

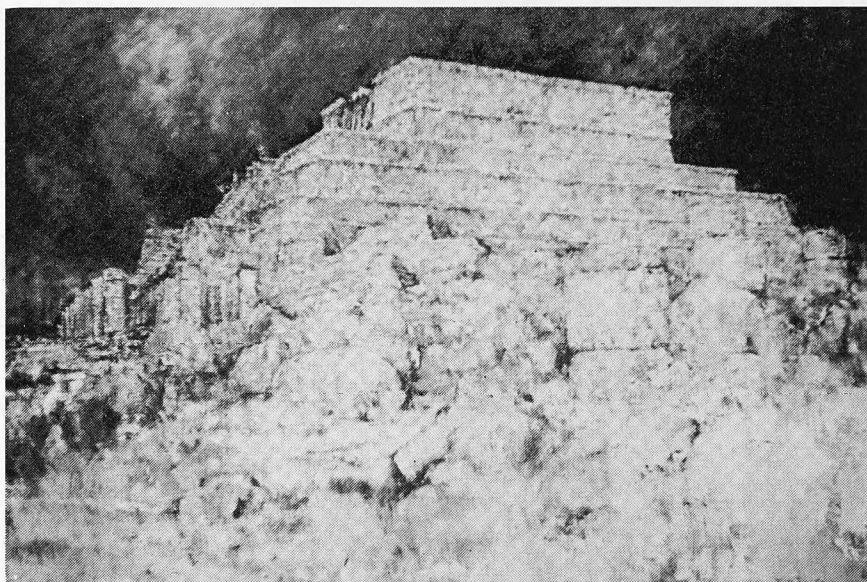
示現会展も今回は31回展を迎えた。忠実な写実主義を基調として、いわゆる抽象画は一切認めない運営方針のせいもあろうか、会場は例年じみな作品が陳列されている。31回展もその例にもれない。どの公募展もそうだが、師匠と弟子の関係があって、そのこと自体は何も非難されるわけではないのだが、師匠好みのデッサンとデフォルメ、彩色が表現されているのを見ると、弟子のそれぞれ系譜がわかってしまうのはいいことかわるいことか。

常任委員の作品は別にして、数人の作者を挙げると、先ず倉田純三「塩津風景」、例の如く遠近法を積極的にとり入れ画面をまとめている。吉本幸「風景」、中村哲也「薫風」（写真）、細梅久弥「初市」はそれぞれ色彩のバランス、構図の緊密さ、画面構成の巧みさで注目される。筆者は小荷田忠幸「マヤ残照」（写真）の積み重ねた絵具の美しさに心を惹かれた。上記のうち中村哲也は故岡鹿之助（の世界）に心惹かれるということだが、謹直なる風景描写は、時に呼吸苦しさを覚える。作者自体が謹直な性格の主とすれば、絵はまさに人なりといえるだろう。小荷田の風景は隅々に神経の行き届いた筆致が見る者を安心させるし、取材に南米まで足をのぼしている連作の発表は、息の深い描写で構成されている。

去年の日展で特選作家となった葛西四雄「灯台への道」は相変らず厳しい寒さの風



第31回示現会展 薫風 中村 哲也



第31回示現会展 マヤ残照 小荷田忠幸

景であるが凍付いた踏切りを画面中央に据えている。従来とちがった雪空の描き方が注目される。

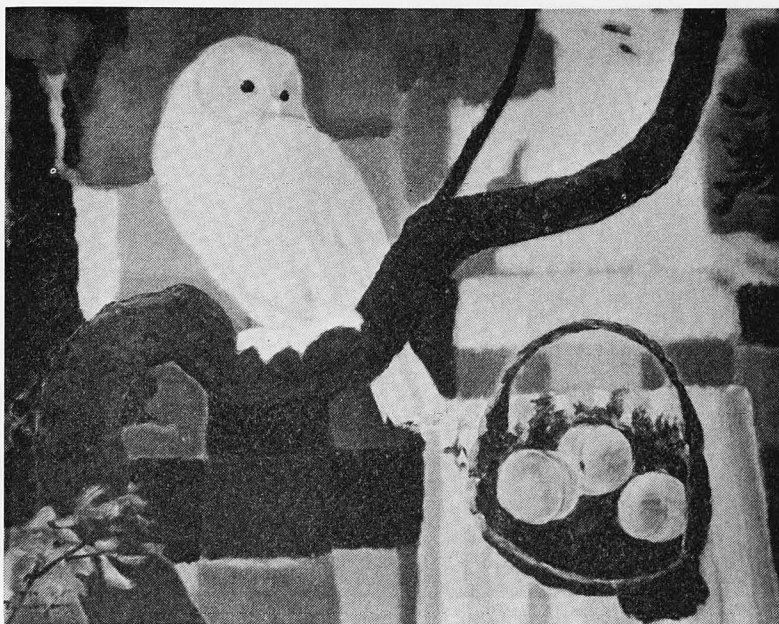
示現会も31回展といえはそろそろ次の世代が、会のバックボーンとなるべく誕生してきていいはずである。自由なる空気の下に。

国展（第53回 54.4.25～5.10）

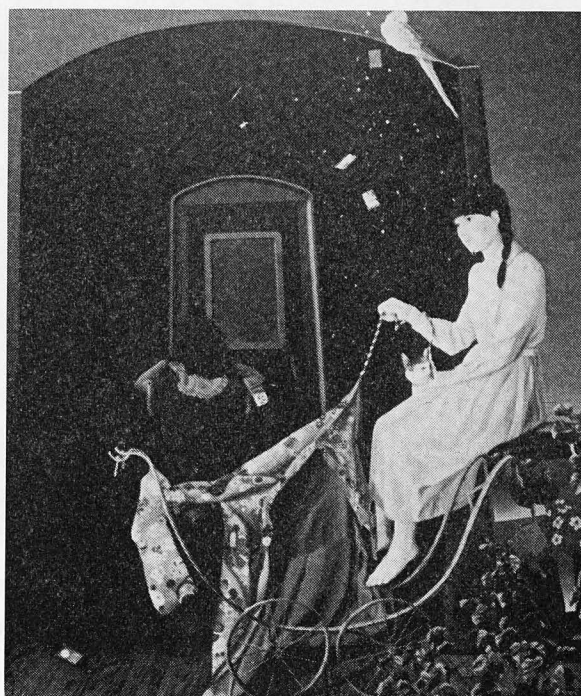
国展全体の印象は雄大な絵巻物を見ている感じがする。流動するエネルギーが会場を支配しているが、他の日展系公募展から見ると、極めて自我の強い体臭的な主張をきく思いがして、仲々に見応えがある。第8室までがワンフロアを占めているが、抽象画が大体6室までを占めている。このうち小牧源太郎「エンクムAAA（未完）」、須田剋太「作品1979」、宇治山哲平「華厳」、渡辺一郎「作品79Bはたらきもの」などは評判の高かった抽象画であるが、空間処理の技術としては興味が持たれるし、觀念の昇華としての一例として抽象世界の構築を考えると、色彩を含んだ形象生態学の如く感じられる。しかしこれらの抽象画は明日どこに行きつくのであろうか。そうした考え方を排除したところにこれらの作品は居据っているのかも知れないが、精神の冒険旅行が火花を発しているというのが国展抽象画群である。

そこへいくと、全く対称的に第9室からは具象の展示に入るが、先ず大歳克衛「卓山静物」の典雅な作品が香気あふれる画面を見せているし、橘野富彦「運動する群像」の絵画的造形の面白さも魅力を感じる。70代といえは年齢的に決して若いとはいえないが、石ヶ森恒蔵「白い鳥」（写真）が注目された。一見童画風ではあるが、落着いた配色、構図の素直さ、のびやかな画面の流れはこの作者の律気さ、精神的若さをふつつつと感じさせてくれる。雪深い東北の辺境で毎年個展を開くという熱意にも敬意を表する次第である。それと全く年齢的には逆な石川真樹子「月夜の寓話IV」（写真）は、デッサン力の確実さ、画面構成の素材の拾い方、透明な色彩による空間処理で目立つ作品を発表している。20代になったばかりのこの作者は昨年国画賞を受賞しているが、この若い作者の幻想的交響曲を今後期待したい。

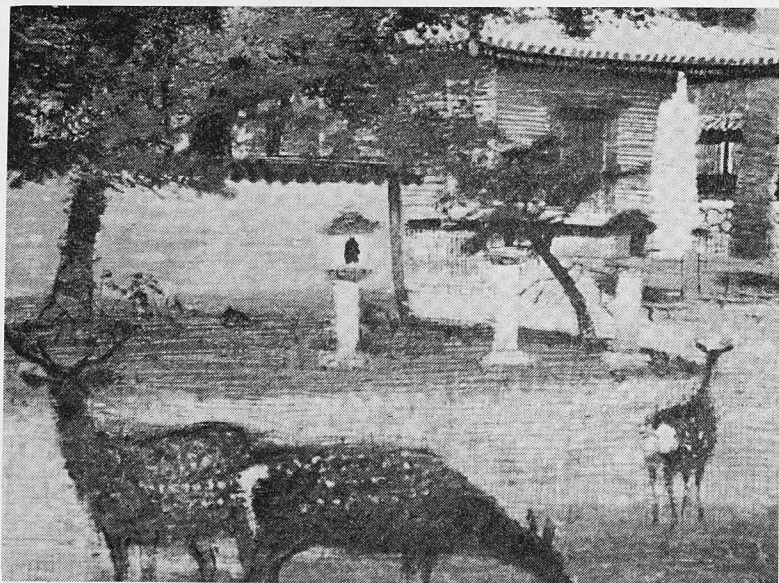
他に高橋美則「寧楽遊鹿」（写真）は古い収蔵庫と古都の鹿のテーマであるが、漆喰壁の上からかぶさる緑の深さが忘れられなかった。里見勝蔵「顔」の手なれた（というよりも頑固に守り続ける）手法の巧みさ、天春永次「室内の構図」のよく計算された背景の色彩の柔和さが記憶に残る。



第53回国展 白い鳥 石ヶ森恒蔵



第53回国展 月夜の寓話Ⅳ 石川真樹子

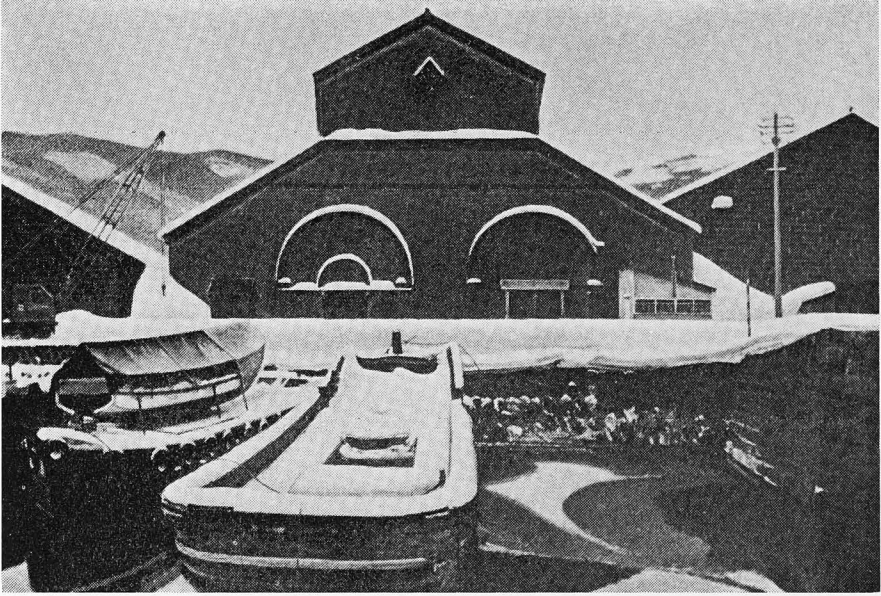


第53回国展 寧楽遊鹿 高橋 美則

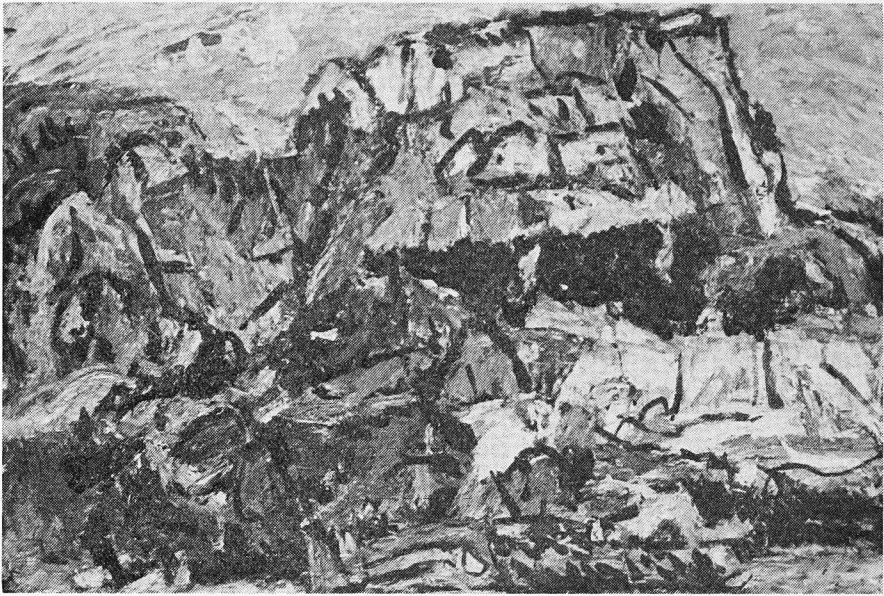
春陽展（第56回 54.4.25～5.10）

春陽会の指導層の一角にあった方達が亡くなられて、（第12室が遺作室となっており、岡鹿之助、上野春香、横堀角次郎三氏の作品が陳列されている）そういうことが頭にあったせいか、どこか孤影のたたずまいが会場を支配している。元来温和な雰囲気を持っている会であるが、温和であることと進歩を示しているということとは別である。流派を形成する指導層が独立不覇でありながら、相互協調をとっていく態勢が着実に取れるかどうかによって、この会は新たな活気を持つかどうかということになろう。

静まりかえった沼辺より奔流の活気がでてくるには多少時間がかかりそうである。その中であって中山爾郎「運河真冬日」（写真）は実に丁寧な筆配りによって、背後の倉庫、その前の滞船上の雪を描いている。色彩の工夫が単調に流れず、スケールの大きい画面を見せている。雪の氷りついたしじま、しんしんたる寒さが伝わってくるが、それにしても端正な画面であり、その色調は今でも儼に浮んでくる。川上尉平「婦人像」、中川一政「箱根駒ヶ岳」（写真）、何れも作者特意のテーマである。中川の雄渾な筆致は年齢を感じさせずに見る者に迫ってくる。画面は50号であるが、号数を意識させない力量はさすがである。佐藤元昭「ただよえるハンモック」は洒落れた構図で愉しく見られる。他に村山密「サンジルの聖堂」の多様な色彩に注目した。第15

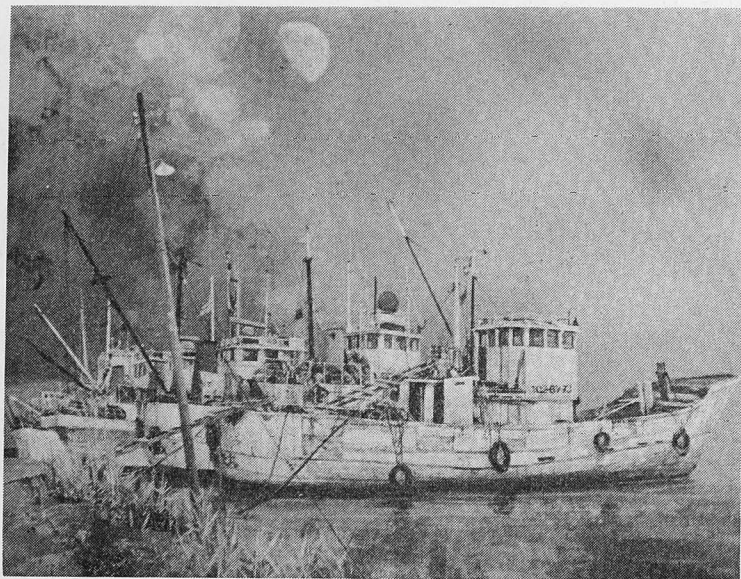


第56回春陽会 運河真冬日 中山 爾郎



第56回春陽会 箱根駒ヶ岳 中川 一政

室に抽象画が陳列されているが、その中で長田昇「パイプシリーズ」の構図の明快さを採る。



個展 船 鈴木延雄

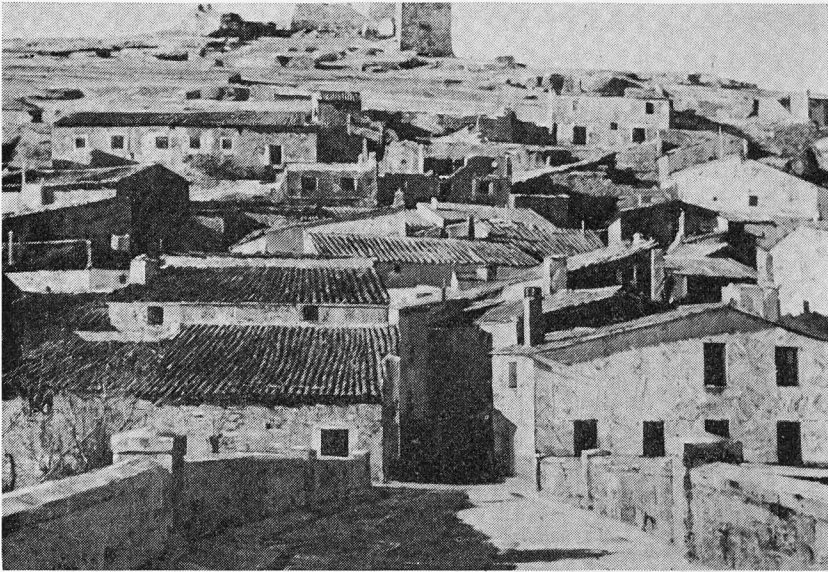
鈴木延雄展（小田急ギャラリー 54.2.10～16）

作者はしばらく立軌会々員として活躍していたが、昨年ここを脱会して新たに同志と「風土展」を結成している。画面は何れも精密を極めているが、いわゆる細密描写画家ではなく、そこでは時間も登場人物も自由に動いている。細密画は屢々時間を停止させ、光線の方向をも縛ってしまうものだが、鈴木絵画にはそのような気配は毛頭ない。作者はこの世からくずれ去りつつある風物——例えば廃船とか廃屋とか——に移ろい易きこの世の真実の姿を感ずるらしく、しかも抒情に溺れずに描き切っているところが見る者を魅了する。従前の森林描写が甘く歌っていたところがあったが、最近鋭い感性にとぎすまされて剛直さを加えてきているのに気付く。

画家にしては稀に見る程の爽快な文章を書く。名文家なのである。芸大油絵科卒業にして別に一級建築士の資格も有するのは珍しい。世におもねらない硬骨と寛容の精神と、あたかも相反する心情を持っているので、鈴木的色彩とフォルムが今後一層階調になることを期待したい。

三栖右嗣新作展（上野松坂屋 54.4.19～24）

スペインを描いた新作を中心に展示されているが、風景、人物ともに苦渋なく描き込まれている。画面に苦渋を見せないのは、40代で突然の如く安井賞を受賞した芸風練磨のせいもあるだろう。地塗りを適当に生かした計算や構図のとり方は、画家ならば皆



個展 スペイン風景 三栖 右嗣

試みている筈であるが、三栖の場合は特に成功している。画面における色彩の階調や光線の捉え方の表現は、この作者独特のものではあるが、風景にしる静物にしる、空気が動いていて、質感がよく表現されている。古典から近代へと進化した画壇の歩みそうしてシュールから抽象への方に、敢然と釘をさし、名付けていうなら古典の復活を唱しているように思われる。達者な筆致であるが、背後にこの作者の描写力を見ないわけにいかない。併せて展示の鉛筆デッサンの美しさは、この作者の並々ならぬ力量を物語っている。

小松崎邦雄作品展（高島屋 54.4.27～5.1）

「インドを旅して」という副題のつく作品展であり、素描や単彩的な作品の陳列であるがインドを愛すること深い作者の眼差しがどの作品にも流れていて気持のよい展示になっていた。描写力も素晴らしいし実に見ていて楽しい。作者の言葉をこの作品展画集から拾わせて貰う。「……その東西南北にひろがる広大な土地から風景の多様な美しさを見つけることはやさしい。人物の容姿や風俗風習に限りない親しみと興味を覚えるのに時間はいらぬ。こちらの胸をひらきさえすれば実に濃密な反応が返ってくるように思われる。しかもそれは実に奥深いものを感じる。同じ時間、同じ空間に生きながらインドでは何故かゆとりと安らぎがある。そして又、地面を素足で歩いている確かさがある。……永遠と無限の時空に比べて余りにも短かく小さい人の一生

でも、その人にとって真実そのものである筈。47日間の旅がユメマボロシと思える程今このウツツを俗に生きていると、あの一瞬のいかに大切であったことか、そこで得たモチーフの拙ない表現が真実の生命を得るのはいつの日だろうか。多くの人の好意と愛情に包まれて無事過したインドの旅、心からの感謝を捧げて」

上杉吉昭展（横浜高島屋 54. 7. 11～17）



個展 丹沢風景 上杉 吉昭

最近丹沢の麓に居を定めて、もっぱら丹沢の四季に心を馳せている。本展もそうした四季の移り変わりの丹沢風景が主題となっている。篤実な写生とは上杉絵画のために誠にふさわしく、それはまたおそらく作者の人柄そのものの誠実さに由来するのであろう。

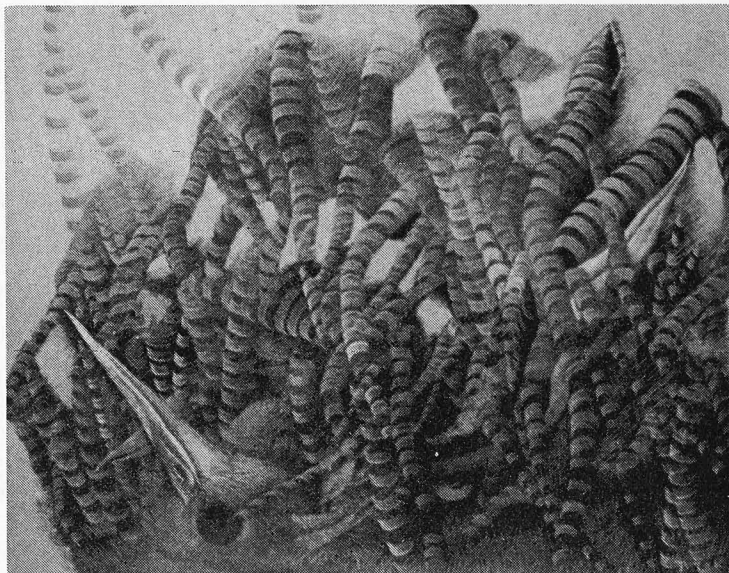
作者が多分作画の拠り所になっているレアリズムは、絵画理論としてその発生と経過を辿るとすれば、大変な紙数を要するのでここでは勿論割愛するが、結局のところ人間性を充足するに足る、または人間性の自由なる高揚を妨げない社会制度とは何かというところまで行きつかざるをえないだろう。

並々ならぬ作画の努力は、ごまかしのない色彩の微妙な変化にもよく表現されており、現実の風景がこの作家の作品を真似ているように思われる。誠実な風景作家として今後多くのファンを獲得するにちがいない。写真によって手軽に描いてしまう作家もないではないが、どんな場合でも現場主義を貫き時に60号のキャンバスも原野に立

てて描くという精神の持ち主で、緑の世界を描かせたら一級である。今後その緑に埋没して己を「緑の精」に化す時がくれば、芸大出身の中堅作家としては頭目たる地位を占めるだろう。

他にグループ展のうち本年第一回めを始めたものから二つを採りあげる。

杜人会展（第1回 高島屋 54.8.9~14）



第1回杜人会展 潜むもの 十時 孝好

何れも芸大助手を勤めている若い世代のグループ展であるが、空間構成に若さがあるふれていて活気がある。イメージは各人ばらばらではあるが、皆青年のものであるだけに鮮明で時に夢幻的でさえある。イメージの豊かさが情緒的になっていない点を注目したい。メンバーの四人は一樣に新しい時代感覚に触手をのぼして手ざわりを確かめつつ、青年らしい冒険をもしているところに好感をえた。グループの一人、十時孝好は絵画的空間を、風景とそれに対する作者という二元的立場からではなく、自分をもとり込めている風景を一元的に描いてみたいといっているが、冴めた眼で人間の善意も悪意も一緒にして、どろどろとした世界を見つめているということであり、肌寒さを感じさせるところがある。

風土展（第1回 セントラル美術館 54.9.11~16）

昨年立軌会に訣別して独立した10人の作家により結成された風土展だが、創業のは

小 林 一 雄

りつめた意気込みが会場に溢れていて気持ちよい同志展となっていた。各人が5点ずつの出品だが200号から50号まで平均して100号の画面陳列には、立軌会展とはちがってしっとりした空気が流れており、この会の今後を充分に期待させるものがあった。多数の作品陳列の公募展では会場を後にして何日かたつと、特に際立って印象に残るものが少なくなっていくのにくらべて目下会員10人のせいか、印象の混乱もなく、爽やかな後味となっていた。プログラムに「危機と沈滞の共存する20世紀末の状況に一つの流れをひき起す」のは「相互の信頼と各自のたゆまぬ研究、自省の結果として自由な創造」であると挨拶をのべているが、今後の風土展の精神的なそれこそ「風土」にこの挨拶が醇化し昇華していくことを注目したい。

参 照 文 献

- 1) 永井 潔「芸術論ノート」
- 2) フリーケン・昇曙夢訳「芸術社会学」
- 3) ジーナピスケル・嘉門安雄（日本語版監修）「世界大美術史」
- 4) 加藤周一「芸術論集」
- 5) ルカーチ・後藤狷士訳「美学」Ⅲ
- 6) アラン・桑原武夫訳「諸芸術の体系」
- 7) ハウザー・高橋義孝訳「芸術の歴史」1, 2, 3 巻
- 8) ドビュッシー・杉本秀太郎訳「音楽のために」

掲載写真はそれぞれの会場にて筆者撮影のもの、データは

Film Codak, Veri-color L Type (6×6 size ASA80, Non-frash, F3.5 time 1/5sec.)

Tri-X pan (35mm size ASA400, Non-frash, F1.4 time 1/30~1/50sec.)

なお文中敬称を省略させていただきました。