

表現主義とスピリチュアルなもの—日本の場合

森 仁史

「日本の表現主義」展が終わった。わが町（松戸）での観客動員は惨憺たるものだったが、内容としては長い準備室二十五年間の学芸員生活を締めくくるのにふさわしい展覧会だったと思った。取り上げる範囲と規模を広くとつたために、展示の構想を考えている時点では気がついていても、実際には実現できなかった焦点もあった。そのひとつが明治末から大正初期にかけての日本がスピリチュアルなものに示した昂ぶりと現代とのつながりだった。

展覧会場で行った講演会は、イーグルズの「ホテル・カリフォルニア」（一九七六年）で始めた。この曲は一九六〇年代の熱狂がさめたあとのアメリカ——これはまさしくイーグルズというバンドの位置そのものだが——で生き続けるほかない諦念あるいは覚悟を作者の一人ドン・ヘンリーがうたったアルバム・タイトル曲である。アルバムは全米で八週一位を続け、日本でも一九七七年オリコンLPチャート一位を記録した。

So I called up the captain.

"please bring me my wine?"

He said, "we haven't had that spirit here since nineteen sixty nine"

と、まず一九六九年以降アメリカは甘美な熱狂と昂揚から理想を失った苦い現実まみれていることを語り、

"Relax" said the night man.

We are programmed to receive.

You can checkout any time you like.

But you can never leave!

「いつでも好きなときにチェックアウトできますが、立ち去ることはできないのです」と、曲の最後は逃れられない現実の重さを歌い、それに続いてドン・フェルダーとジョー・ウォルシュによる印象的で叙情的なギターリフが繰り返され、まるでこの歌詞の意味を聴く者に反芻させようとするかのような異様に長いコーダが続く。

保守的な抑圧や道徳的規範の束縛がむき出しの暴力や排除として現われているうちなら、政治的抵抗や精神的逸脱が異議申し立ての手段だったろう。だから、六〇年代のカウンター・カルチャーが反体制的であり、反芸術的であるのは当然だった。前者が新左翼に連なったインターナショナルイズム、資本制に替わる新しい普遍性を目指したのに対し、後者は単一の価値観の解体、逸脱に傾いていたように思う。アメリカのような茫洋とした自然のなかでは、コミュニケーションをつくって自己主張を実践しようとするものも現われた。ただ、注意しなければならないのは、アメリカ合衆国の場合、まったく異なった文化的伝統を背負った幾つもの民族が混在して居住していることだ。お互いが交じり合わないまま全体としては意識してひとつの国民であるとは納得しあわなければ国家が成り立たなかつたし、二十世紀以降は国際的に大国として振舞わなければならなくなつた。だから、ドロップアウトが精神性を求心力にしようとするとき、それをヨーロッパの特定の伝統に求めることは難しいことになる。改めて同時代性に基づく精神的拠りどころを構築しないといけないのだ。

今日では一九六〇年代カウンター・カルチャーを考えると、欠かせない作品となっている「イージー・ライダー」（デニス・ホッパー監督、ピーター・フォンタ製作、一九六九年）にも、そんなヒッピー・コミュニケーションの暮らしが登

場していた。主人公たちが通りすがった街で彼らに同調したアルコール中毒の弁護士（これを演じたジャック・ニコルスンはほんとうにはまり役だった）が「自由を説く事と自由であることは別だ」「個人の自由についてはいくらでもしゃべるが、自由な奴を見るのは怖いんだ」と語り、彼が直前まで属していたストリートな社会の成員によって撲殺されなければならぬいほどに、つきつめればこの逸脱も危険な存在だった。そうであればなおのことだが、ドロップアウトする側が強い精神性を帯びている理由はあるし、さもなくば生き延びられないであろう。ついでに付け加えれば、この映画は封切り時にはアカデミー賞はおろかヨーロッパの映画祭でも無視され通した。時代はこの映画が提起したものに共感するまでには至っていなかったのだと言えよう。

もうひとつ六〇年代を象徴するウッドストック・コンサート（一九六九年）は「ウッドストック音楽・芸術フェスティバル」と多乗<sup>な</sup>乗<sup>り</sup>あつたのだが、この地は二十世紀初頭に音楽家たちがコロニーをつくり始め、一九一四年から毎年フェスティバルが開かれたところであり、一九二一年から美術家たちも移住してきていた。コンサート開催四十年を記念して発表された拡大版記録映像はここで初めて目にするジミ・ヘンドリクスやフー、ジェファソン・エアプレインなど日本においては一九七〇年に公開された劇場版以外に眼にする機会のない者にはまったく新鮮で、まだ挫折を体験していないナイーブなカウンター・カルチャーが眩しいほどに素敵だった。

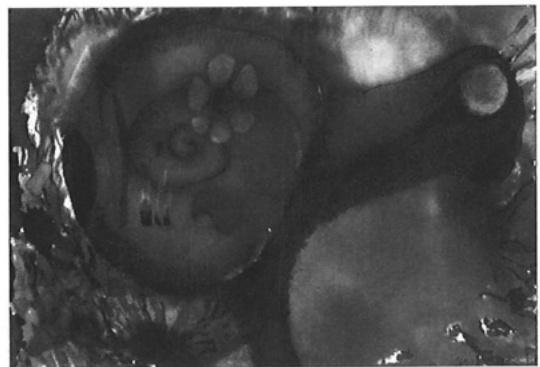
なかでも、グレイトフル・デッドの演奏は彼らの音楽がまったく独自の方法に基づいていることを知ったことで驚きだった。つまり、彼らの楽曲はそれぞれの内容を完結した物語として演示するのではなく、あるきつかけやモチーフから始めて、個々のメンバーがその展開に組み込める要素を提出し続けるといふ具合に演じられていた。メンバーや演奏にはヒエラルキーがなく、各自が展開した演奏が楽曲を盛り上げ、構成する出来具合によつて参加する資格やモチベーションが保証される。ブルーズやジャズに似てはいるが、メンバーの自発的モチベーションを全体として大きなうね

りに組み上げるやり方はルールのあるジャズのアドリブとはかなり違つた印象を受けた。これにはジェリー・ガルシアという稀有なリーダーの存在抜きには考えられないだろう。ウエスト・コーストの代表的バンドとして長く命脈を保つたのには、成員がつかの間のコミューンをステージのうえに現出させるという彼らの姿が魅力だったのだと初めて理解できた。この方法はコミューン生活の原則と運営そのものようだ。これについて、ガルシアは「それをうまくいかせるためには、暗黙のうちにお

たがい全員で責任を果たしていかなくてはならない。どこかで自分もなにかをやらなくてはならない。……それに、自分の目標がなにか、よくわかつていないといけない。」（自分の生き方をさがしている人のために）草思社、一九七六年）のだと語っている。

彼が音楽と平行して発表していた版画作品には、こうした志向がより明瞭にあらわれているようだ（図1）。光り輝く庭にカタツムリが描かれているが、それはひとつの契機であり、色彩と植物モチーフが交歓する情景をかりて、豊かな色感がぶちまけられているようだ。赤と緑、黄と紫という補色が散りばめられた庭はガルシアの感覚世界の輝きと混沌そのものようだ。

ドン・ヘンリーがその後取り組み、いまも継続しているのがウォールデン・プロジェクトと呼ばれるマサチューセッツ州ウォールデン湖周辺の環境保護運動である。ウォールデンはヘンリー・ソロがこの水辺の小



1 J. ガルシア 《sanil garden》



2 S. ソロー 《ヘンリーの小屋》1854年

屋〔図2〕で自給自足生活を試み、その生活記をものした場所である。六〇年代のカウンター・カルチャーのなかで、都市消費文化からの脱却は主要なテーマであり、バックパツキングやヒッチハイク旅行は大きな流れになつていた。こうした

バックパツカーのバイブルとなつたのがこの日本語訳名『森の生活』、すなわち『ウォールデン Walden: or: Life in the Woods』(一八六四年)だった。ここには都市からの逃亡が単なる現代文明への反発や嫌悪ではなく、十九世紀アメリカ、すなわちアメリカがヨーロッパを離れて独自の文化を生み出した時期の思想を継承しようとする底意が横たわつていた。ソローが師事したラルフ・エマソンは「奇蹟を信じ、人間の精神が光と力との新しい流入に絶え間なく開かれていることを信じています」(『超越論者』)と主張する超越主義者であり、これは最初のアメリカ哲学とされている。

この時代はまさしく筆者にとりもつとも深甚な体験となつた時代なのであり、この時代感覚こそは「表現主義」をうまくとらえられるのではないかと感じてきた。日本でも状況劇場や早稲田小劇場、舞踏などのこの時代に始まつた演劇やアイヌ、沖縄を中心とした辺境論は注目を集めた。

「日本の表現主義」の根幹を探そうと思ひ巡らしたとき、その発端は西欧的合理からの脱却を意識し始めたときに置くべきだと考えた。そうであれば、明治末年の体制の整えられた時代、それへの懐疑と反逆が芽吹いた時期に注目した。この時期にあらわれたうち、気にかかった言説をひろい

あげてみると、おおよそは次のようなものになつた。

明治三十年(一八九七) 蓮沼磐雄訳『エマソン氏一語千金』

明治三十三年(一九〇〇) 徳富蘆花『自然と人生』

明治三十六年(一九〇三) 藤村操『巖頭之感』

明治三十九年(一九〇六) ワグネ(布施知足訳)『簡易生活』

明治四十年(一九〇七) 内務省地方局有志編『田園都市』

明治四十三年(一九一〇) 千里眼実験(福来友吉、スエデンボルグ(鈴木貞太郎訳)『天界と地獄』、高村光太郎『緑色の太陽』、『白樺』創刊、戸川明三訳『エマソン論文集』

明治四十四年(一九一一) 水島耕一郎訳『森林生活』

大正二年(一九一三) 大杉栄『生の拡充』、錦田義富訳『ベルグソンの哲学』

大正四年(一九一五) 夏目漱石『私の個人主義』

明らかに世紀末から二十世紀初頭の十年ほどの間に堰を切つたように次々と現れる言説が西欧の古典的価値観からの逸脱を図り、自己実現の根拠を探し、確かめようとしているのが伺える。そこには一方で自然への率直な畏怖、反文明的傾向(エマソン、ソロー、蘆花、ワグネ、田園生活)があり、同時に神秘的直感の尊重、生命力への畏怖(千里眼、スエデンボルグ、大杉栄、ベルグソン)といういずれもスピリチュアルな傾きをもつ大きな流れが認められるように思つた。ソローの営為はこれらの嵐の真つ只中に紹介されている。

この時期、大いにもてはやされたベルグソンを例にとると、大正四年刊行された通俗的な解説(伊達源一郎編『現代叢書 ベルグソン』民友社、大正四年)を例にとると、彼は反カント、反主知主義の「革命児」と位置づけられ、「ベルグソンの哲学は本能を以て、理知の上に置かんとす、……生命の衝動力が進化の際、切言すれば流転の徒次、残し置きたる沈殿物が即ち是れ理知なり」と解説され、ベルグソンは人間の直感的能力に信を置



3 ウォールデンに隣接するバインヒルを歩く  
D.ヘンリーとクリントン夫妻 1998年

「日本の表現主義」の輪郭が浮かび上がると考えた。これらの言説は直接に「表現主義」作家が参照したり、関与したものはなかったし、それを立証するべき問題でもないように思った。こうした時代状況が限られた鋭敏な感覚の持ち主に言葉や造型として形にさせたのだらうからだ。だったらむしろ、同じ傾向、方向を指し示す言説や関心がかくも各所で頻出するのかを確認しておけば十分なのではないか、と考えた。

「ホテル・カリフォルニア」は一九六〇年代のドロップ・アウトが息を潜め、再び資本の支配する社会に逼塞することを余儀なくされた者の焦燥や徒労感をうたい、それを多くの若者が共有したのだった。D・ヘンリーがその後ウォールデン保存に奔走したことは二十一世紀の世界の大勢が自然保護に傾きつつあることで成功を収めた(図3)。さらに踏み込んで考

えていることが強調されているし、その正当性は「原始的生命衝動力」に求められている。つまり、西欧的理知を超越する鍵をベルグソンに見出し、その力と正しさはつまるところ人間や自然の本源的なエネルギーに求められるとしているのであった。こうした傾向は高村光太郎や白樺派に共有される情感的な近代超克に連なっている。あるいは、こ

えれば、単に名所旧跡を保存するのではなく(実際 ウォールデンが自然環境として際立った特質を備えているとは思えないが)、そこで行われた思想的営為のゆえにその場所を保存しようとする特異さに気づく。これは藤村操ゆえに華厳の滝がもつ意味に近いかもしれない。これがポスト・モダン以降の世界状況のなかで強く意識される焦点になっていることに注目したいのだ。一九六〇年代に少数者によみがえったソローはいまや社会的共感を呼ぶ存在になっているのだ。だから、このウォールデンは十九世紀末から二十一世紀初頭を貫く鍵のように感じたのだった。

今、再びソローが参照されるときが巡ってきたのはなぜか。日米ともバブルとその破綻を通過して、再度自然に依拠する生活原則やその価値観に意味を見出しているのではないか。とりわけ、ここ十年来のデジタル世界の拡大は逆にこうした動植物の神秘性や生命現象の奥深さに眼を開かせようとしているように思う。もちろん、デジタル機器が可能とされてきている領域は間違いなく我らの活動の支えとして不可欠なほどに便利さと快適さを提供してくれている。ただ、それを操作するのがヒューマンな存在であることに違いなく、バブル経済は一瞬このことの本質を消し去ろうとしてやはり失敗したのではないか。だから、現在は一九六〇年代からふた廻り目の再認識に到っているように思う。あるいは、そこから逃れようもない自己を見ているのかもしれない。

# 一寸

第四十一号 二〇一〇年三月

## 新・旧刊案内 41

『西国立志編 其粉色陶器交易』  
卷之式

青木 茂

## 第四十一号目次

新・旧刊案内<sup>41</sup>  
青木 茂 1

『西国立志編 其粉色陶器交易』  
卷之式

彫師・谷清好の未生流『挿花 さくららの香』について  
岩切信一郎 10

附載・月耕の孫、礼正のこと若干

行方不明後の『藤牧版画』の足跡 (11)  
大谷 芳久 17

— 藤牧版画の後摺りについて 17

近代日本画の構図決定格子 (七)  
金子 一夫 30

— 大観「山路」から戦後作品まで —

文字のみだれ  
丹尾 安典 36

三冊の『縮刻三部仮名鈔』 銅・石版画遺聞 36  
森 登 40

表現主義とスピリチュアルなもの — 日本の場合  
森 仁史 45

■装幀本談義 花のある本たち  
山田 俊幸 49

織田一磨 [FLOWERS]・橋本邦助 [家庭園芸術]

小林鐘吉 [西洋草花]

去年 (二〇〇九) の秋、次の芝居の台本二種を入手した、黒船館旧蔵で

『西国立志編 其粉色陶器交易』三巻

『西国立志編 鞋補童教学』三巻合巻

である (図一)。両書とも、作者・佐橋富三郎、画工・白水広信、彫工・

中村友七、板元・(洛東下河原) 近藤四良兵衛で、明治五年十一月御免許、

六年一月出版とある。画工広信は大坂の人、木下氏。白水は五葉亭、五蒲

亭、白水齋などともある画号のひとつ。作者佐橋は京都出身で玉輔また玉

助、時に五湖とも魁玉輔とも言ったという。当時の新進作者。『西国立志

編 原名自助論』の翻訳出版は明治三〇四年なのに五年にはもうそれを芝

居に仕立てるとはさすがに関西は早いなあとと思うのと、その口絵挿絵の何

とも出鱈目で意味不明な稚拙味満点さに惹かれて買ったのである。早速僕

はいくらかましな明治九年十月二十四日板権免許というだけのを、明治

二十一年十一月七日出版という岡本仙助の偉業館本と同四十年二月十五日

の二十五版という初版がいつなのか不明な服部喜太郎の求光閣書店本 (わ

が家には三冊しかない) のそれぞれ巻二、巻十にはそれらしい話が出てい

ないのを近年稀な努力の末に確認した (譚だと思うならどなたでもこの後の

二種のどこことなくさん臭い海賊版のような通しページのない全十三編の二と

十を通過でなくとも通覧されたい)。もちろん僕は一方でこの荒唐な台本 (脚

本) を芝居用語と台本特有の文字とに苦勞しながら面白く読んでいた。

たとえば『其粉色……』はこのような舞台の説明から始まる。

造り物、三間の高式重にして (僕は二階家と読んだ) 正面西洋塗りの壁