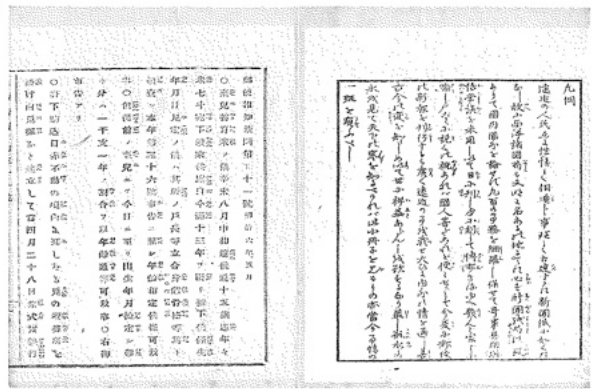


その発案者は板垣鷹穂によるものであった。昭和二十八年(一九五三)金沢市は市議会議員五名、実業家五名、助役ほか市関係者三名、美術短大三名、学識経験者二名から成る学制審議会を設け、美術工芸短大改革を検討した。この年度内には結論が出ず、翌年九月市の原案通り大学昇格と新しい学科編成案に賛同が得られた。二十九年のうちに学内に産業美術相談所が設けられており、金沢市としてはこの方針転換に積極的だったことが伺える。金沢市経済部商工観光課は昭和三十四年(一九五九)から『デザイン・ライフ』と題するデザインのヒントを集めた図集(図1)をこの産業美術相談所とタイアップして、毎年発行している。学制審議会の構成を見ても分かるように、市内の産業にデザイン活動への需要があったことが推察される。この前提には入学生志願者が減少を続け、定員割れしていた現状があった。こうしたドラスティックな改革には抵抗もあったはずで、産業美術学科には漆工、陶

美術科		工芸科・産業美術	
教授	助教授ほか	教授	助教授ほか
短大(教員配当表昭和二十五年五月)	大学(申請書 昭和二十八年九月)		
(目)野田道三、(油)小糸源太郎、(彫)北村西望	(絵)板垣鷹穂、(油)野田道三、(彫)小糸源太郎、(彫)矩幸成	(工)北出藤次郎、(漆)吉田源十郎、小松森作、(陶)高村豊周、小西英一	(工)米田重博、(漆)板垣辰治、(工)太田誠二、(多)野口嘉光、(金)横谷久由、(商)森喜紀
(目)森喜紀、(油)原田太一、(山)本乙枝、(油)高光一也、(彫)竹沢基、(彫)竹沢基、(彫)山本力吉、(長)川八十吉、(二)口雪子	(目)下村正一、(山)山本乙枝、(油)竹沢基、(彫)山本力吉、(長)川八十吉、(二)口雪子	(工)小松森作、(高)高橋豊周、(北)北出藤次郎、(吉)吉田源十郎	(工)米田重博、(漆)板垣辰治、(工)太田誠二、(多)野口嘉光、(金)横谷久由、(商)森喜紀

表 専任教員一覧

()内は専攻



13 『郵便報知新聞』第五十一号 凡例と一丁表本文

付きの四号活字、本文巻頭の「明治六年五月」という表記のみ五号活字である。単郭のための匡郭で版心の柱記に報知新聞・第五十一号・頁付がある。本文は漢字片仮名・変体仮名交じりで、一行二十三字×十行詰、おそらく長崎新塾活字である(図13)。一説にこの活版印刷は、本郷妻恋町の大坪活版所において小幡正蔵が四号鉛活字を用いて印刷を請負ったといわれる。凡例に記すように内外の情報を断片的に種々報じている。特に第五十一号には、別冊附録として駐米代理公使森有札の報じる「米国学規則要覧」が活版七丁で附されている。日本で学校制度が出来た頃である。今一点は明治六年九月二十七日発行の第五十号、B4判大の洋紙に両面刷りの日刊紙である(三三・三三・八センチ)。匡郭は子持ち罫で枠取りした三段組で、四号活字使用、一行十三字×二十一行詰、二号活字で「公布」「諸県報知」「建白」から「物品時価」に至る各項目に区切っている。その内「外国新報」のみが漢字片仮名交じりとなっているのは、欧文を意識してのことであるようだ。その後は他紙同様、民権派の政論新聞となり、幾多の変転を経て、現在の読売新聞社傘下の『スポーツ報知』となっていくのも新聞社のあり方として興味深い。

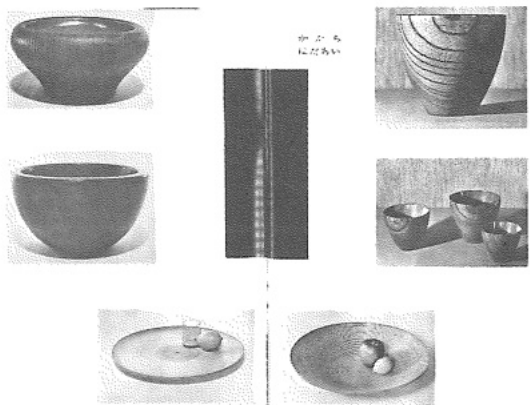
戦後デザインの転位

—大智浩から栗津潔への世代交代

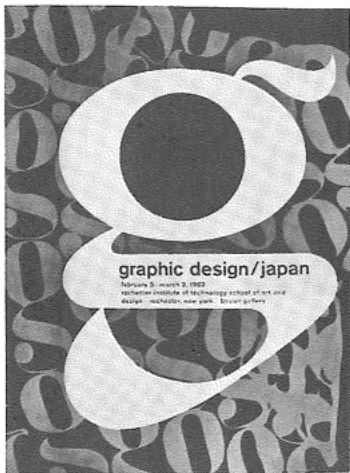
森 仁史

金沢美術工芸大学は昭和三十年(一九五五)四月に発足したが、この学校は昭和二十一年(一九四六)に金沢美術工芸専門学校(美術科四十五名、工芸科七十五名)として発足した戦後生まれの学校に始まっている。敗戦後いち早く、金沢に美術館と美術大学を作ろうと熱意を燃やした浅田二郎(一九三五年東京美術学校図案科卒業)、長谷川八十吉(同年堂工芸科製造部卒)の熱意のたまものだった。当初は二人に因縁浅からぬ高村豊周を校長に招聘しようとしたが、最後には断られ、森田亀之助が選ばれた。同校は昭和二十七年(一九五二)に金沢美術工芸短期大学(学科・定員は変更なし)に改組され、さらにこれを改編改組して大学となった。本誌六十九号でこの経緯の一端に触れたが、短大から四年制大学に昇格したとき、教員組織はそのときのように劇的に変化した。このときの改変の眼目は工芸科に代えて、工業意匠専攻(三十名)と商業美術専攻(三十名)とから成る産業美術学科を新たに創設することであったが、それは昭和二十一年創設当初の純粹美術(日本画・洋画・彫刻)に加えて、地場産業である陶磁・漆工・金工の後継者養成をもうひとつの柱としたローカルな性格を拭い去って、この後人材の需要が見込まれるデザイン教育を新たに創始することを目的とし、私見では

磁の専攻が残されていた。さらに昭和三十九年(一九六四)には、産業美術学科に工芸纖維デザイン専攻(十五名)が追加設置されている。昭和三十五年(一九六〇)にクラフトセンター・ジャパンが開設され、翌年には通産省デザイン奨励審議会にクラフト製品部会が設置され、手仕事に新たな注目が集まり始めた時期だった。もちろん、この地域でデザイン教育の可能な人材をすぐ得ることは難しかったから、東京から中心になる専門家を招聘しなければならなかった。そこで、森田学長の伝手でか東京美術学校卒業の大智浩(一九〇八一—一九七四)と柳宗理(一九一五—二〇一一)とが選ばれた。昭和二十九年九月二十七日に金沢市が文部省に提出した「金沢美術工芸大学学則(成案)」にはこの二人が兼任講師、専任講師として産業美術学科教員名簿に記載されていた。教授として記載されたのは高村豊周と和田三造とであった。和田は着任しなかったようである。当時の記録、回想では大智、柳の二人は年に数日の授業であったことが確かめられる。こうした理由で、先の表にはこの両名の名がない。しかし、翌年の公的文書には両名の名が教授として登場する。これはこうした勤務実績を許容する嘱託教授という新たな職分が設けられたからのよう



1 「かたち はだあい」(『デザイン・ライフ』No.4, 1962年)



3 大智浩《日本のグラフィック・デザイン展ポスター》1962年

。会場写真を見る
と、かなり代表的な
作品が網羅されてい
て、当時の日本デザ
イナーの成果を遺憾
なく紹介できたよう
だ。こうした海外ネ
ットワークとデザイ

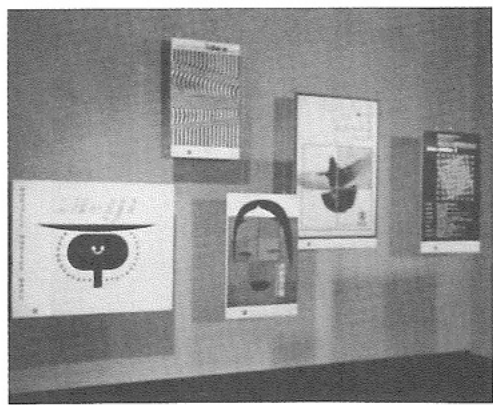
COLLEGE OF ARTとなっていて、欧米で一般的な美術大学として流
通している名称を名乗っている。従って、そこには日本語名称に含ま
れている工芸は全く表現されていない。

*

*

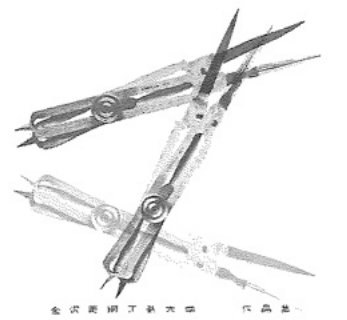
*

柳については多くの言及があるが、もう一人の大智浩は今日では殆
ど顧みられることなく思われる。デザイナーとし
ての大智の特質を振り返ると、まずポスターやロゴマークなどグラフ
ィックの分野で多くの業績を残している。またこれと関連しているが、
イッテンの翻訳などデザインと色彩の研究でも知られ、著書十八冊(う
ち共著四冊)、訳書十二冊を公刊している。さらにもうひとつ、日本の
デザイナーとしては珍しく早い時期から直接海外と交流し、日本デザ
インの紹介者としての多くの足跡を残している。早い例として、昭和
三十六年(一九六二)ニューヨーク近郊ロチェスター工科大学美術デザ
イン学部のF・R・スリック教授から要請を受けて、二十数名の日
本人デザイナーの賛同を得て翌年二月同大学ベビアー・ギャラリーに
おいて「日本のグラフィック・デザイン」展(図3、4)を組織してい



4 日本のグラフィックデザイン展会場
(ロチェスター工科大学 1962年) (『アイデア』第54号)

ン潮流の客観的把握能力の
ゆえに、彼をして『アイデ
ア』誌(昭和二十八年七月創
刊)で創刊から亡くなる一
九七四年まで長らくアート
ディレクターを務めさせる
ことができたのだろう。同
誌では一七八号に追悼特集
が組まれている。
この『アイデア』は戦前
に成功していた『広告界』
誌の編集者だった宮山峻に、昭和二十六年頃版元であった誠文堂会長
小川菊松がその復刊をもちかけたことから始まっている。宮山は太田
秀茂や山名文夫に相談し、編集形態も個人か委員会制か迷ったようだ。
最後に大智個人を選んだのは「デザイナーであるとともに教育者であ
り、出版に対する豊富な経験と理解、これからの大きな舞台になるであ
ろう海外との折衝にビジネスライクな趣里能力をそなえているから」
(『アイデア』第一〇〇号、一九七〇年五月)だったと述べている。創刊時に
添えられたサブタイトル「The Magazine of International Advertising
Art and Selling」がこの雑誌の性格を明瞭に語っている。つまり、後
れをとっている日本の広告業界が世界水準に肩を並べるためのツール、
窓口となり、広告による販売拡張を目標としたのである。発行元の誠
文堂会長であった小川菊松は「『広告界』時代に宮山のパートナーだっ
たが、昭和二十七年十一月、中日・北海道・西日本新聞社の企画した



2 『金沢美術工芸大学作品集』1957年

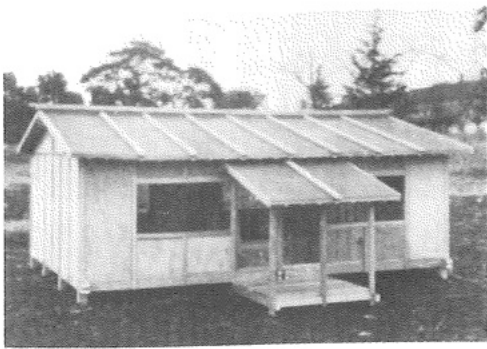
である。対外的には教授を名
乗っているが、実際には非定
期に開講する授業のみを受け
持つ教員であった。これを知
った板垣が同じ処遇を事務局
長に求める書簡が残っている。
板垣にも金沢までの通勤は重
い負担だったようだ。

この時期の金沢美術工芸大
学が世に臨んだ自画像を物語
る興味深い資料がある。(図2) 大学昇格間もない昭和三十一年(一九
五七)九月に発行された『金沢美術工芸大学 作品集』と題された二十
四ページの小冊子で、内容はモノクロ図版で専攻ごとに作品を紹介し
ているのだが、冒頭の美術学科が六ページに対し、産業美術学科には
二十ページが割り当てられ、表紙デザインが示すようにデザイン部門
に偏った編集内容となっている。また、図版の大半が学生作品で、と
ころどころに教員作品が挿入され、両者は全く差別せず並置させてい
る。今日ではあまり見かけない手法である。新しい創造に向かう教員、
学生が一体となって取り組む姿勢が強調されているように感じる。

大学名はこのときから一度も変更されていないのであるが、英文名称
が「Kanazawa MUNICIPAL COLLEGE OF FINE AND INDUSTRIAL
ARTS」と記されていることが注目される。即ち、純粹美術と併置して
デザインを教授する大学であるという自己表明が強調されている。発
足間もない全国の新制大学のなかでは、公立大学ではデザイン専修コ

ースは千葉大学工学部に工業意匠学科(一九五一年工学部から工学部へ
改組と共に設置)、京都工芸繊維大学の意匠工芸科(一九五四年追加設置)
しかなく、東京芸術大学では工芸科に工芸計画専攻が設けられたのが
昭和二十六年(一九五二)であり、工芸科を工芸科とデザイン科に分割
改組したのはじつに昭和五十年(一九七五)のことで、いかに金沢の学
科設置が先駆けていたかが分かる。昭和二十四年(一九四九)の新制大
学発足は実態的には戦前の高等教育機関の人材、機構をそのままに看
板を付け替えただけだったので、社会の変化に合わせた抜本的な改革
には至らなかった。それに対して、金沢の学制改革は戦後生まれの学
校だったために、こうした戦前からの遺構がなかったために思い切っ
た改革が可能だったのだろう。私立大学では多摩美術大学が大学化が
早かったが、昭和二十六年(一九五二)に名称も戦前そのままの図案科
が設けられただけであり、武蔵野美術大学は大学発足が昭和三十七年
(一九六二)と遅れ、このとき産業デザイン科が設置された。昭和二十
五年(一九五〇)に朝鮮戦争が勃発し、日本が好景気に向かい、広告活
動が活発になれば、グラフィック・デザイン活動も新機軸を目指して
新たな展開を遂げていくとしても、日本の産業にとって戦前までに経
験のない工業デザインではその指針や方向を示すことが誰にとっても
むづかしかつたはずで、学校教育にとっても未曾有の領域だったに違
いない。

ここで使われているインダストリアルアーツの語は公的には戦前の
商工省工業指導所でデザイン領域を指す用語として用いられ、同研究
所は Industrial Arts Research Institute と名乗っていた。この大学も
それに倣ったと考えられる。ちなみに現在の英文名称はKANAZAWA



6 坂倉順三《組立住宅》

の職員としてフィリピンへ組み立て住宅(図6)建設の監督に派遣されている。この原案はシャルロット・ペリアンがもたらしたものであった。彼らはフランスの労働者向けの低廉な組み立て住宅を目標んでいたのだから皮肉なめぐりあわせだった。坂倉は戦後復興期にもこの組み立て住宅を建設している。剣持勇が資源節減のためにモダンデザイン手法を適用した椅子(図



8 米軍第9軍将校クラブ家具(仙台市)1948年

が戦争目的であれ、自己の技能を發揮することに欲見を出したた

戦後日本のグラフィック・デザインはおもに戦中期のプロバガンダ印刷物の編集発行によってその知識、技法を実践し、自信を深めた日本工房、東方社のスタッフ、即ち前者の山名文夫、河野鷹思、亀倉雄策、熊田千佳穂らと後者の原弘らが牽引したことは間違いなく、それをアメリカのアートディレクションを学んだ電通の新井静一郎らによってつくられた広告、グラフィック業界の枠組みに乗って流通させるシステムが形成された。つまり、戦時の体験、ネットワークこそが戦後の興隆をつくったのである。

それはプロダクトにおいても同様で、戦時下に山脇巖、剣持勇、乾三郎は軍需省、工芸指導所において軍用機の成型合板の研究に従事し、その経験を戦後の家具製作に生かすことができた。こうした機関だけでなく、占領地が南方に拡大してからは画家、デザイナー、漫画家ら多数の専門家が徴用され、現地で活動に従事した。柳も坂倉研究所



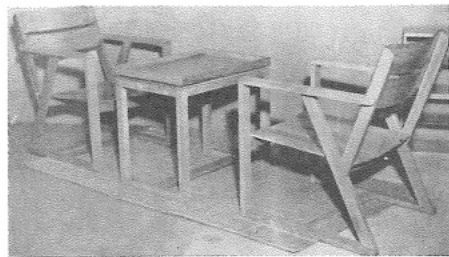
5 大智浩《キリンレモン》1950年代

大智のポスターについて言うと、最近入手したキリンレモンのポスター(図5)を例にとってみれば、緑の髪にピンクの衣服の女性と透明な瓶が置

三十五日間世界一周経済視察に唯一の出版業界人として参加し、『ゲブラウスグラフィック』(ドイツ)、『アート・インダストリー』(イギリス)、『プリンターズインク』、『アドバタイジング・エージェンシー』(アメリカ)などを歴訪し、提携協力を依頼し、了解を取り付けて帰国した。昭和二十年(一九四五)九月に『日米会話手帳』を手掛けた小川には、来るべきデザインの時代が嗅ぎ分けられたのであろうか。こうした目的を達するために、宮山は印刷の品質に留意し、国際基準であるA4判(実際には幅広の変型)にこだわった。製作費を軽減するため印刷業者にコストを負担させて、代わりに印刷会社を明示する策までとった。また、再三表紙デザインを海外デザイナーに依頼した。こうして日本のデザイナーに手本となる作品を掲載することで他誌との差をつけ、「とことん参考書としての保存欲をねらう」(『アイデア』第一〇〇号)方針だった。昭和二十六年(一九五二)には日宣美、二科展商業美術部が発足し、翌年朝日広告賞が始まり、その翌年には民間テレビ放送が始まっている。景気高揚につれて、まさに広告業界は量的にも、ジャンルでもかつてない拡張に向かい、活況を迎えようとしていたのである。その業界に格好のお手本集としての需要を当て込んだのである。

かかれた薄い紺地が対比され、この紺色と人物背景の黄色が画面を分割しており、それぞれ補色を用いて、互いの色彩が視覚に訴える選り方をしている。人物背景だけでなく顔、手、商標と全体に黄色の色面が多く、明るい印象を与えている。いかにも色彩効果を知悉したデザイナーらしい配色でまとめている。大智は著書で商業的なポスターこそは純粋美術における抽象と具象の「完全に近い妥協と融和を実現」したのであり、それは「大胆な探求、奇想天外な形と色とが抽象を公衆の目にごく自然な親しさをまじえて展開していった」(『ポスターデザイン』美術出版社、一九六四年)のだと論じているので、この自作ポスターのような形象と色彩の配置こそがポスターならではの抽象と具象の融和の実践に他ならないと考えたのであろう。それに対して、切り文字風なカタカナは麒麟のマークに合わせたように、これは女性の髪や衣服の抽象的な簡略化に通じる方法であるが、モダンデザインの明晰さとは傾向を異にしているように感じられる。

なお、この麒麟のマークは明治二十一年(一八八八)発売となったビールのラベルとして用いられ始め、翌明治二十二年(一八八九)に現在のラベルとほぼ同じマークとして採用されたとされている。このデザインは六角紫水によるとされているが、詳細は分かっていない。大智は昭和三十三年(一九五八)にキリンレモンが無色透明の瓶詰に変更になった時のパッケージとマークを担当したようである。現在のキリンホールディングスのマークにはこの時のキリンレモンと同じマークが採用されているので、いまは企業全体のシンボルマークとなっているが、残念ながら大智のデザインであることは大方には知られていないのではないか。



7 剣持勇《国民家具簡易セット》1941年

7)は戦後仙台に駐屯した米軍第九軍将校クラブ(図8)に流用しているのも同類の経緯である。いずれにしても有用性の高いデザイン、技術は時代を超えて命を長らえたのだ。

大智も昭和十七年(一九四二)九月ジャワに派遣され帰国して、十九年一月から海軍技術本部に兼宇宙技術中佐(戦後は労働省、人事院を経て、広島大学、早稲田大学教授)のもとに創設された実験心理研究所(一九四〇年設置)に招かれ、この時同僚となった続有恒(戦後、名古屋大学教育学部教授)から借りたメッツガーの著書にひどく関心を掻き立てられ、戦後になって『視覚の法則』(白揚社、一九六二年)として翻訳することになった。同書あとが

ある。自らが依って立つ理論の正当性が現実社会で採用され、効果を発揮するとき、自らの存在意義を実感していたに違いない。敗戦によって、それを支えた政治体制が崩壊し、目標が一時失われるものの、経済復興とアメリカの対日戦略の変化のなかで、再び自らの技量を生かす場の出現に自信を取り戻すことになった。

大智のような視覚効果への関心の持ち主の考え方は戦後日本デザインの主流とはデザインの捉え方がかなり違っていたように思う。大智は『デザインの基礎』（東都書房、昭和四十二年）でデザインを次のように定義している。そこにはもう戦争の影を通り越して、平和な戦後社会におけるデザインの展望が語られている。

デザインが生活に貢献するという点では生活を便利にという機能的な面と、精神的に快い満足感を与えるという感動的な面とから考えられる。

こうした便利さは人間の身体に直接的な実益を与えているもので、デザインは化学や工学に関連をもちながら視覚的な問題として形を研究し処理してゆく役割をもっている。

美しいという心の満足感とは形の問題とともに色にも関係する。人間の精神に、美術や音楽が与えてくれるような精神の昂揚と鼓舞は、デザインの場面にも要求されるはたらきなのである。

従ってデザインは非常に広い範囲に及んでいる造形機能であり人間のあらゆる生活環境に対し実益をみちびき得る造形の全域に及ぶ技

立つたわけなので、戦前に形成された手法、価値評価がこの頃まで基準であり続けた。同時に戦中生まれが三十歳代に達して、先の戦前世代の価値評価から逸脱する成果を対置しようとし始める。例えば、六〇年代末にグラフィック界の寵児となった栗津潔（一九二九年生まれ）や横尾忠則（一九三六年）、赤瀬川原平（一九三七年）、家具デザインにおける倉俣史郎（一九三四年）など国民学校世代の作品を思い浮かべればこの差が理解できるだろう。彼らは少年期の天皇制支配社会が崩壊する様を体験したので、日本社会の転変から自己形成を始めた。彼らの日本土着イメージの多用やポストモダン造形はモダンデザインの文脈を外れたところで魅力を発揮していることは明らかだ。なかでも、粟津はモダンデザインのレイアウト技法に習熟することで自己形成をした経験がなく、独学のデッサンから演劇ポスターを手掛け、そこからデザイナーとしてのキャリアを始めている。粟津は一九七〇年に自らのデザイン手法の信念を次のように述べている。

美と機能が合目的に一つのものであるのは幻想に過ぎない。美と機能はたえず相反するものであり、同時に優れていれはいるほどに、際立って衝突することである。私が「モダン・デザイン」に疑心を抱き、うんざりするのはそのお題目のような概念であった。

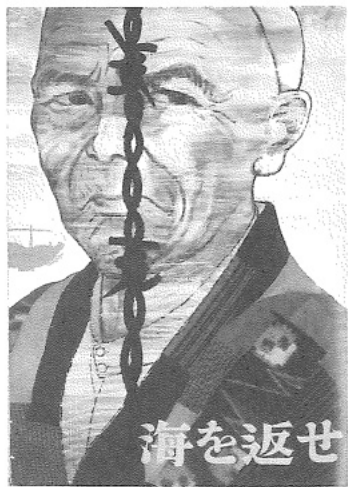
デザインを限定したシステムや技術から解放するのは、実は、人間のイメージの告白か、あるいは排泄のようなもので、ただそれをどこまで表現にまで達せしめるかということだろう。そこには、古さとか新しさというものも、きわめて翻然とした人間的な表現の問題が提示されるのだ。「座頭が砂漠を切る」、「アイデア」第一〇〇号

術と感覚とである。

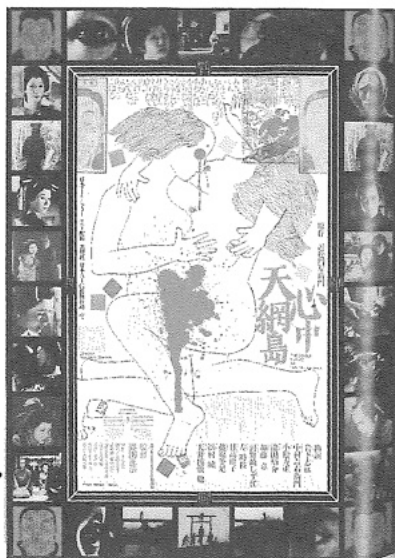
一九六〇年代初めまでにデザインを人間の精神や造形の根源に関わる活動と捉え、きわめてマクロな視野で考えようとしていた視点は傑出しているのではないか。海外文献を翻訳しようとする語学力と海外動向への関心もさることながら、こうした高い見識は同時代の海外デザイナーに知友を得ることに貢献したであろう。大智の追悼特集にはジョン・フェデリコ（アメリカ合衆国、広告デザイナー）、F・H・K・ヘンリオン（イギリス、一九六三―六六年AGI会長）、アントン・スタンコフスキー（西ドイツ、フリーランスデザイナー）、ウィル・サンビーク（オランダ）などヨーロッパ諸国の実績のあるデザイナーから追悼文が寄せられていることがそれを物語っている。これは彼が昭和二十九年（一九五四）初めて欧米に渡航し、同年末に国際グラフィック連盟Alliance Graphique Internationale（通称AGI）日本代表に選ばれたときから始まったものと思われる。このAGIは一九五二年パリで宗教、民族、政治にとらわれず、相互の親交と尊敬をもとに結成されたグラフィックデザイナーの団体で、現在も活動が継続されている。大智はその後昭和四十年（一九六五）実践女子大学家政学部被服学科教授に就任した。一九五〇年代に『装苑』誌に「デザイン感覚」と題するデザイン啓発を連載して好評を博し、後に『デザイン感覚テスト』（文化服装学院出版局）として上梓しているので、こうした領域の関心が機縁となったのだろうか。大智はこの在職中に世を去ったことになる。

* * *

日本の戦後デザインは戦争によって実践的な経験を積んだデザイナーがおおよそ一九六〇年代末に六十歳代になり、斯界の指導的地位につまり栗津はバウハウスや西欧タイポグラフィ理論などにまったく劣等感を感じることなく、また歴史を超えた感覚や題材を躊躇なく手にすることを自己の個性として主張することのできる存在だった。このため戦前にキャリアを開始したデザイナーの手法を無視し、大きく逸脱することができ、戦前のデザインが海外の動向に追いつくことを絶対的な目標とした姿勢とは縁がなかった。例えば、日宣美第一回展で大賞を得た『海を返せ』（図9）では、その明確な政治的メッセージだけでなく、漁師の衣服を実際の布地のカラージュでうめるというモダンデザインでは全く採用されたことのない手法を採っている。コピーの明朝フォントがいかにも素人くさく、背景が中間色を多用してモチーフを引き立たせるのには役立っていないのに対し、こちらを凝視する漁師の実在感を強調することに成功している。つまり、モダンデザインが明快なフォントとその文字組によって洗練された紙面を構成することで競っているのに対し、栗津はその基準での評価を離れたところに自らの個性を展開しているのだ。また、横尾とともに印鑑や戯画的な水墨描写（図10）において日本の伝統をにじませる手法も時代の嗜好に訴える魅力があった。この栗津は一九六〇年代末に金沢美術工芸大学で「モダンイズムからの脱出」と題する講演を行い、そこでも「今までは人のものをどんどん取り入れてや



9 栗津潔《海をかえせ原画》1955年



10 粟津潔《心中天網島》1969年

つた。これは自分の主体がなければいけない程いいわけですね。人のものを真似してるといことが、だんだん問われはじめてるんですね。さ

古書を見る、古書を読む 二〇一九年九月十一月

山田 俊幸

つき言ったように人のものを真似してるといことだけでは、さまざまな問題が出てきて日本の現実っていうものを、もつとはつきりみていく必要がある。(「デザインにながでできるか」田畑書店、一九六九年)と語っている。大智がこれを聞いたかどうかは分からないが、「アイデア」アート・ディレクターとしてその根幹を超えようとするデザイナーが出現するのを大智はどんな思いで見ただろうか。

粟津のような姿勢は七〇年の政治的敗北が生み出した辺境や境界世界への関心の傾斜が引き寄せたものであり、それはあるいは現在に続く殿戦の始まりを告げていたようににも思える。

・大正という時代の小さな教養

今では考えられないことだが、全集、選集、叢書に入ることが、作家のステータスであり、必読作家としてのレッテルを貼られたという時代がある。それがそのまま、「教養の標準」となり、長い期間で脱落するものはあっても、そこで残ったものが、文学の古典となり、必読書、必読作家となったのである。そんな必読書、現在の「教養の標準」を作ったのが「大正時代」だった。大正は、明治期に海外から流入した文化と、日本にすでにあった国学を中心とする経世の学を下地として、それをまとめて「教養」としていく時代だった。

明治は、ある意味、アトラダムな類纂、全書、群書の時代だった。「部立て」というジャンル分けはあるものの、集めることが優先で、集約する意識には欠けていた。「編纂」という仕事である。それが大正になって「編集」という行為に移り、ようやく拡散ではなく、近代的な目的(自我)をもった集成に向かっていった。編集によるセレクションの時代に入ったのだ。大正の叢書、文庫はそうした編集のもとにな

りたっている。

大正時代に「文庫」の名をかぶせたものはそう多くはない。新潮社に数例見かけるだけだ。ただし、小型本は決して少なくはない。名著文庫、アカギ叢書、植竹の小型本、新潮社の代表的名作選集、トルストイ叢書、エルテル叢書、ツルゲエネフ全集、チエホフ全集、近代劇選集、現代詩人叢書、独歩叢書が、いずれも菊半截で出されている。泰西名詩選集は四六半截である(すべてを見たわけではないが、社史にはそうある)。

・大正期の新潮文庫

大正三年に刊行された新潮社の《新潮文庫》は、昭和の初めの《新潮文庫》同様、四六半截だがハードカバーであるという。他の小型本が十銭程度であるのに対して、二十五銭というのはその堅固な造本と平均二百ページというページ数にあるのだろう。

大正はこうした小型本に、作家たちのエッセンスを盛り込み、それを発信した時代だった。受け手の方も、特権階級である「学生」から、一般的大衆に広がっていった。「知」の大衆への浸透がはじまったのである。それは「教養」のはじまりでもあった。大衆化は、廉価をも意味する。「教養」は、小型化、軽量化、廉価とともにあった。文庫サイズの小型本は、そうした背景から出てきたのである。昭和の出版バトルが、もうそこまで来ていた。書籍の流通システムも形成されつつあった。そんなところから、「教養」の小型の器である書物「文庫」が涵養されたのだ。

○月×日

掃除をしていたら古い昭和の新潮文庫が何冊か出てきた。その前身の大正の新潮文庫は、もっているのだろうか、手元にはない。たしか文庫サイズではなく、やや小ぶりの単行本の大きさだったなと思ひ、あれこれと調べ始めた。「教養」と文庫のかかわりをもとめてだ。

この文庫が大正のロシア文学流行の一端をにない、耽美流行の文学の時代に入っていたことは見過ごせない。「若きウエルテルの悩み」(ゲーテ)がトルストイ「人生論」と並ぶことによって、恋愛が人生の上に定着する。ツルゲエネフの「初恋」もそうだ。人の明部、暗部が文芸によってあざやかに見せられる。ドストイェフスキーの背徳も人生の中に組み込まれる。「人生とは何か」「生きる」といことは何か」が、この文庫によって初めて問いかげられたのである。明治末にこの問いかけから出発した雑誌「白樺」の同人たちの発語は、ようやくこの翻訳を中心とした文庫で、初めて解答をもとめ、編集されたのだ。この点、この文庫のセレクションは、「教養」のありかたに意味をもつものだった。

出版の世界に「菊判」という言い方がある。本の用紙の取り方(規格)で、洋紙が輸入されたときに菊花の商標があったからの名称という。その菊判全紙(現在のA判よりちょっと大きいタテ九三×ヨコ六三センチの大きさ)を十六折にした、タテ二二×ヨコ一五センチの大きさの本が菊判である。さらにそれを半分とする。それが、「菊半截」(ただしこれはキクハンセツの訓みだが、通用はキクハンサイと訓みならわしている)。これがほぼ、通例の文庫サイズだとよい。だから、四六判