The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	モダニズムと中東欧の藝術 ・文化
Author(s)	圄府寺, 司
Citation	
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/13188
rights	(c) 大阪大学21世紀COEプログラム インターフェイスの人文学 / Interface Humanities
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

Osaka University
The 21st Century COE Program
Interface Humanities
Research Activities 2004-2006

モダニズムと中東欧の藝術・文化

Osaka University The 21st Century COE Program Interface Humanities Research Activities 2004-2006

大阪大学21世紀COEプログラム「インターフェイスの人文学」研究報告書2004-2006

文学研究科　人間科学研究科　言語文化研究科　コミュニケーションデザイン・センター

第7巻
モダニズムと中東欧の藝術・文化
Modernism and Central- and East-European Art & Culture

目　次

007　序論　モダニズムと中東欧の芸術・文化
新しい世界図と人文学形成への第一歩
園府寺 司

第Ⅰ部　境界をこえて――移動する藝術・文化

017　中・東欧民俗音楽研究のための序説
伊東信宏

027　マチス・テウチ・ヤーノシュと中欧のアヴァンギャルド
ブラッショー、ブダペスト、ベルリン、ブカレスト
井口壽乃

047　戦間期東欧の民俗学と柳田学
平賀英一郎

063　プラハとイディッシュ演劇
1911年のレンベルク一座の興行
佐々木茂人

077　プラハのゴーレム伝説の四つの源流
春山清純

097　The Avant-garde in Hungary and its audience
Eva Forgacs

121　Russian dancers in Yugoslavia in the 1920s and 1930s
Elizabeth Souritz

第Ⅱ部　流動化にあらがう――モダニズムとのせめぎあい

147　国民文学史のはざま
〈プラハのドイツ語文学〉研究史をめぐって
三谷研爾

159 話し言葉の「音楽的側面」の記述法を求めて
レオシュ・ヤナーチェクのモラヴィア民謡研究における「発話旋律」の意義
中村 真

179 Jewish Avant-garde art in Poland
Yung Yiddish (Young Yiddish) group
Jerzy Malinowski

191 Architecture of Warsaw Synagogues
Eleonora Bergman

205 Reciprocity and Mysticism: a new model for art in State Socialism
Rachel Beckles Willson

第Ⅲ部　たえざる脱領域化——アイデンティティの書き換え

243 青い鳥を探して
中東欧の現代美術
加須屋明子

259 ハンガリーのターンツハーズモズガロム
彼らはなにをめざしたのか
横井雅子

275 The *Zhiva Voda* of Bulgarian Folk Songs
Interfaces in the Genesis of a Festival
Stella Zhivkova

293 Non-Western Music in Postmodern Condition: A Perspective from Bulgaria
Claire Levy

319 On "Two Voices of Art History"
Piotr Piotrowski

339 The Problem of Modernism: Art Practice under the Gaze of Art History
Anna Brzyski

序論

モダニズムと中東欧の芸術・文化

新しい世界図と人文学形成への第一歩

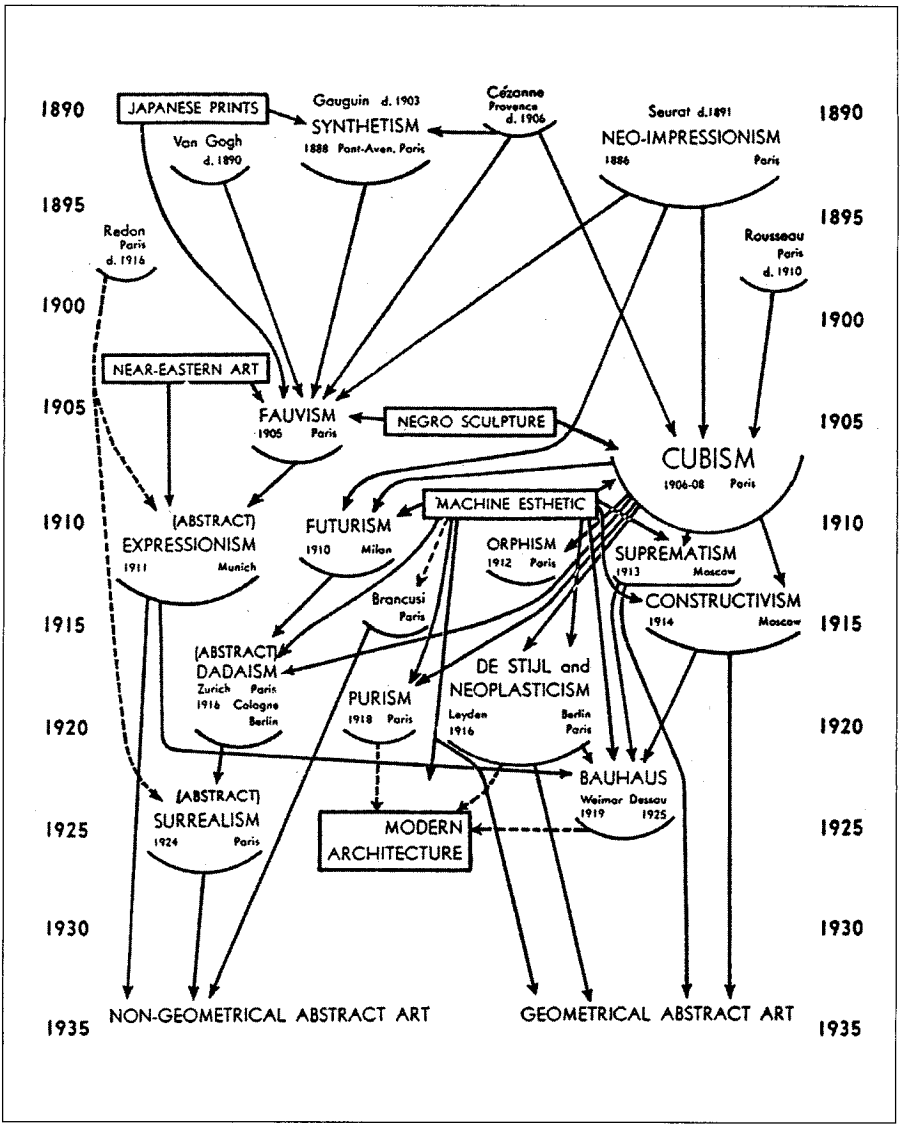
圀府寺　司

1.「モダニズムと中東欧の芸術文化」研究会（MCE）

「モダニズムと中東欧の芸術文化研究会」（略称MCE: Modernism and Central- and East-Europe）の活動は今から約4年前にまで遡る。「中東欧」と題してはいるが、その活動のねらいは中東欧地域の芸術文化そのものの研究にとどまらない。研究のねらいは、中東欧を含めたヨーロッパならびに近隣地域の近代諸芸術を、国境を取り払って、より包括的、動態的に捉えること、ナショナリズムに大きく支配されてきた、諸芸術をめぐるナラティヴの、あるいはパラダイムを見直し、書き換えることにある。

中東欧に焦点を当てた理由は、大阪大学にこの地域への関心を向けつつある研究者が比較的多かったこと、国家、国境の枠組みが不安定であること、多くの「マイナー」言語を包含した多言語社会空間であること、この地域が冷戦後の今、まさに大きなシフトを経験しているということなどである。また、近年になって、日本の芸術研究においてもこの地域を専門とする若手・中堅研究者が現れてきたことや、冷戦後、各国から情報や人が次第に入りやすくなってきたことも理由の一部である。

国境を取り払うとともに、学問分野間の境界も取り払った。20世紀の前衛芸術運動はジャンル間の横断をその特徴としており、美術史、音楽学、演劇学といったジャンルの枠は研究の邪魔になる可能性があるからである。ただ、ここで全ジャンルに言及する余裕はないので、美術史に関して、これまでのチャート、ナラティヴの見直し、書き換えの意義をまず示しておこう。モダニズム美術の物語は、アルフレッド・バーJr.がそのチャートを描いて見せたように［図1］、フランス美術からアメリカ美術への流れとして、「幾何学的抽象」と「非幾何学的抽象」とを到達点とする流れとして記述されてきた。それは、絵画が不純なものを振るい落とし、純粋絵画になるまでの目的論的な物語として作り上げられ、この物語を基準としてあらゆる現象は価値付けされ、取捨選択されてきた。



［図 1］ Alfred Barr Jr., Exh.cat. *Cubism and Abstract Art*, New York (Museum of Modern Art)
カタログ中のモダンアートのチャート。

モダニズム芸術(観)の生成期において、中東欧地域の芸術運動や中東欧出身の芸術家、批評家らが大きな役割を果たしたことは間違いない。アルフレッド・バーがそのチャートのふたつの帰結点とみなした「幾何学的抽象」と「非幾何学的抽象」という二つの傾向にしても、その起源をたどればオランダ出身のモンドリアン、ロシア出身のカンディンスキーとマレーヴィチに遡る。いずれも近世以降の美術の主流を形成した国の出身者ではない。バーがアメリカにおけるモダニズムの到達点のひとつとみなした抽象表現主義にしても、その主要な構成メンバーや支持者の多くは東欧からの移民や移民の子供であった。名前をあげれば、マーク・ロスコ(ラトヴィア)、バーネット・ニューマン(ポーランド)、クレメント・グリーンバーグ(リトアニア)など枚挙にいとまがない。さらに、彼らの多くは、東欧のディアスポラを逃れてきたユダヤ系移民とその子孫であった。これらの人々に芸術活動の「場」を提供したのが、パリであり、ニューヨークだったのである。提供された芸術活動の「場」と芸術の担い手の出身地が大きく異なる場合でも、ナショナリズム的な歴史記述はこれらの場で起こる現象を「フランス美術」、「アメリカ美術」というように、「国家」の枠に閉じ込めて語るのが一般的であった。

本来、そこで生じた現象は、国境を超えた越境的現象として、包括的に理解されなければならなかったはずである。しかし、現実にはそのような研究はなされてこなかった。その理由は、近代芸術ならびに近代芸術学の生成が、もともと近代国家の形成と密接に結びついていたこと、さらには、第二次大戦後の冷戦体制によって、西洋世界の約半分が芸術を語る(西欧側の)ナラティヴから抜け落ちる結果になったことである。「鉄のカーテン」に遮られて、冷戦前の芸術情況の包括的な研究は大幅に遅れ、資料や情報も、研究者もほとんど提供、交換されない状態になった。東側、西側諸国のいずれにおいても研究の遅れは著しい。しかし、冷戦構造の崩壊後、中東欧地域との交流が活発になり、現地の研究者も国外とのコミュニケーションを求めはじめ、本格的な共同研究が可能になりつつある。

従来、日本でも中東欧研究は行なわれていたが、主に言語、文学、社会科学の分野が中心で、芸術研究においてこの地域を専門とする研究者は、ごく少数の例外を除けば皆無といってよかった。また、言語、文学、社会科学など他分野の研究者も、基本的にはロシア、ポーランド、ハンガリー、チェコなど個々の国の専門家であり、言語の壁もあって、中東欧地域を包括的に取り扱うことは困難であった。近代芸術の領域においては、中東欧と西欧諸国間の国境の壁を越えた人的、物的、精神的交流こそが重要な意義をもっていたため、一言語、一国家を基本単位とする研究ではその全容は到底捉えきれなかったのである。

LETTLAND
LITAUEN
POLEN
Westgalizien
Ostgalizien
UNGARN
RUMÄNIEN
BULGARIEN
Bessarabien
Weißrussische SSR.
Danzig
Memel
Wien
Budapest
Warschau
Lwow
Riga
Reval
Kaunas
Wilna
Minsk
Pinsk
Brest-Litowsk
Lodz
Krakau
Prag
Bukarest
Sofia
Belgrad
Odessa
Kiew
Moskau
Ostsee
Gotland
Öland
Bornholm
Saßnitz
Stettin
Frankfurt
Breslau
Dresden
Graz
Triest
Fiume
Zagreb
Sarajewo
Spalato
Lagosta
Dubrovnik
Montenegro
Nish
Sofia
Plovdiv
Burgas
Varna
Constanta
Galati
Braila
Iasi
Cluj
Arad
Timisoara
Sibiu
Brasov
Craiova
Turnu-Severin
Ploesti
Pleven
Russe
Odenburg
Pecs
Szeged
Debreczin
Miskolcz
Satu Mare
Czernowitz
Tarnopol
Winnitza
Berditschew
Shitomir
Kowel
Rowno
Pskow
Nowgorod
Orscha
Mohilew
Witebsk
Smolensk
Polotzk
Dünaburg
Tartu
Ösel
Memelgebiet
Tilsit
Königsberg
Elbing
Danzig
Bromberg
Posen
Lemberg
Tschernigow
Kiew
Dnjepr
Donau
Bug
Dnjestr
Pruth
Cherson
Buchr von Odessa
Dobrudscha
Donau
Russe
Varna
Constanta
Galati
Braila
Iasi
Cluj
Arad
Timisoara
Sibiu
Brasov
Craiova
Turnu-Severin
Ploesti
Bukarest
Pleven
Russe
Sofia
Plovdiv
Burgas
Belgrad
Nish
Sarajewo
Spalato
Lagosta
Dubrovnik
Montenegro
Wien
Budapest
Prag
Krakau
Warschau
Lwow
Riga
Reval
Kaunas
Wilna
Minsk
Pinsk
Brest-Litowsk
Lodz
Posen
Danzig
Memel
Tilsit
Königsberg
Elbing
Stettin
Frankfurt
Breslau
Dresden
Graz
Triest
Fiume
Zagreb
Sarajewo
Spalato
Lagosta
Dubrovnik
Montenegro
Nish
Sofia
Plovdiv
Burgas
Varna
Constanta
Galati
Braila
Iasi
Cluj
Arad
Timisoara
Sibiu
Brasov
Craiova
Turnu-Severin
Ploesti
Bukarest
Pleven
Russe
Belgrad

また、国境を越えた芸術家の交流が活発になる19世紀末、20世紀初頭の時代よりもずっと前から、国家や言語の枠で捉えられない芸術活動は存在していた。土地所有権を認められず、どの国家にも確固とした安住の地を見つけられないでいたユダヤ人やロマなどの活動である。彼らは居住する国の国語と同時に、イディッシュ語など国家言語になりえない独自の言語も合わせ用いた。クレズマー音楽、イディッシュ演劇といった独自の、国家公認とはならない芸術を作り出す一方で、居住国に同化して国民的芸術の担い手にもなった。ユダヤ人の多くがもともと中東欧に住み、そこを追われて西欧、アメリカへと移ったことを考えても、まずは中東欧に焦点を当てることには正当な意義があると考えた。ユダヤ系の人々の芸術との関わりの総体は、周縁的な現象として片付けるにはあまりに重要であり、しかし、従来のナショナリズム的な語りに収めることはできない性格のものである。このような現象には、あきらかに新しいアプローチが必要になる。

MCEはポスト冷戦時代の新しい芸術学を地図化（マッピング）するための最初の試みである。ここでは主に美術についてその意義を述べたが、本研究が学際的なアプローチをとる以上、芸術ジャンルによって従来の地図も、これから描くべき地図も微妙に異なっている。たとえば、美術において、近世から近代にかけての中心的「場」は大まかに言ってイタリア、フランス、アメリカにあるのに対し、音楽では近代において中心がドイツ、オーストリアなどやや東にずれ、演劇ではロシアの比重が大きくなる。つまり、美術に比べれば従来から中東欧の比重は大きかった。しかし、それでも「鉄のカーテン」が妨げとなって、フリーハンドでなら描けたはずのチャートが描けなかったことに変わりはない。

この数年間にアメリカ合衆国などで、中東欧の近現代美術に関する展覧会、出版物が徐々に出はじめている。しかし、それらはまだ啓蒙普及的な性格の強いものであり、中東欧との緊密な共同研究に基づくものでもない。それだけなら時間と蓄積の問題であって、いずれ本格的な研究も、協働も実現していくだろう。問題なのは、これらの研究、特にアメリカで行なわれている研究が、既存のモダンアート概念を批判するように見えていながら、結果的に、周縁的な現象を既存の概念に組み込む作業に陥る危険性をはらんでいることである。

すっかり流行語になった観のある「グローバリゼーション」の御旗の下、芸術研究も欧米だけでなく、世界の他の諸地域の現象を吸い上げるようになり、「ワールドアート」、「世界美術史」といった用語もかなり頻繁に使われるようになってきた。展覧会でも東欧

地域も含めた表現主義美術展、アジアを含めたキュビスム展といったものが開催されるようになってきた。これらのスタンスがはたして世界の諸地域の個別性というものを本当に認めていく立場なのか、あるいはそのような見せかけを装いながら実は単にすべての地域を資本主義の世界市場拡大の標的にしているだけなのか、その点もしっかりと見据えていく必要がある。

私自身、ユダヤ系の美術家、批評家、画商、コレクターなどについて研究を進める中で、7ヶ月という比較的短期間ながら研究拠点をワルシャワに求め、1960年にワルシャワで開かれたAICA(国際美術批評家連盟)の国際会議についての調査を行ってきた。「モダンアートの国民性と国際性」というテーマのもとに開催されたこの会議は、冷戦体制の中にあってモダンアートをめぐってどのような議論が展開されていたのかを知る興味深い材料である。現代のポスト冷戦体制と事情は違うものの、「国民性と国際性」という類似のテーマはなぜとりあげられ、どのように展開し、受け入れられたのか。この点は現代の問題を考察するに当たっても有益であると考える。収集してきた膨大な資料をまだ十分に整理、消化し切れないため、このテーマに関する最終的な論文は残念ながらこの報告書には掲載できないが、いずれ近いうちにまとまった形で発表する予定である。

実際、自分自身がこの領域に研究をシフトし、この研究空間に身を置いてみることで、これまで自明のことのように思われていた数々の事を相対化することができた。たとえば、西欧、アメリカ、日本などにおける展覧会市場の存在、つまり、美術の生産、流通、受容、そして研究に至るまでが、展覧会市場のメカニズムの中で動いているということである。沢山の展覧会がひっきりなしに開かれているという状況にどっぷりつかっていた者にとっては、展覧会が少ないという状況は実感しにくかっただろうし、また、美術品と人と金が激しく行き交うという状況を相対化して観察することは難しかっただろうと思う。

題材が美術に偏ってしまったが、上記のような関心と問題意識から、MCEの狙いはご理解いただけたと思う。研究会では、既存の学問分野のかなり煮詰まった議論のやり取りとは違い、新鮮な情報と視点が多く流れ込み、参加者自身、そして特に若手の研究者がいろいろな意味で変身、成長していくのを実感できた。この実感はMCEの大きな成果だったと考えている。

2. 活動成果と展望

MCEは定例の研究会を隔週程度のペースで行ない、内外の研究者の講演と、討論、大学院授業「インターフェイスの人文学演習」を兼ねて行なってきた。その他に、2004年度には筆者が調査のために滞在中のポーランドでワークショップを、2005年度には大阪で二つの国際シンポジウム「越境／モダンアート Trans-boundary in Modern Art」、「中東欧の近代芸術」を行なった。

ポーランドのワークショップはワルシャワ旧市街中心部にあるポーランド美術史協会で開催した。日本から中堅、若手の美術、音楽、文学研究者が研究発表し、ポーランドの研究者からの反応もよく、非常に有意義な集まりになった。その後、このワークショップ開催の中心的役割を果たしたイエジー・マリノフスキー教授の所属するトルン大学に場所を移し、同校の学生も交えて研究会を行なった。

先述のAICA国際会議についての研究発表を最初に行ったのが、このワークショップである。ワルシャワに滞在しながらこの会議のアルヒーフを調査していたが、半年近くたっても見つかった資料は比較的少なく、調査は難航していた。ところが、ワークショップの発表を聴きに来ていたAICAポーランド現支部長のドロータ・モンキエーヴィッチの口から、発表の後ではじめて「自分がほぼまとまった資料をもっているので調査しに来てください」との言葉を聞いた。「資料はどっさりあるがきちんと整理、発表してくれそうな人がいなかった」とのこと。その後、膨大な資料を閲覧し、複写も持ち帰ることが出来た。その意味でこのワークショップは私自身にも大きな成果をもたらしてくれたが、日本から参加した若手研究者もこのワークショップ参加者の紹介で関連研究者とのコンタクトをとり、多くの研究成果を得ている。

2005年度に大阪で開催した二つのシンポジウムには、ポーランド、アメリカ、オランダ、ハンガリー、ルーマニア、イギリス、ロシア、日本から研究者が参加して発表し、参加者にはブルガリア、スロヴェニア出身者もいた。また、シンポジウムの折に来日できなかったヘブライ大学のズィーヴァ・アミシャイ・マイセルズ教授には大阪大学での集中講義をお願いし、MCE研究会でも国立国際美術館で講演をしていただいた。多国籍、他民族、多言語空間となったシンポジウム、講演会場での会合は多くの実りをもたらしてくれたと思う。ただ、もう少しゆっくり時間をかけて議論する時間がとれれば、実りはさらに大きくなっていただろう。

シンポジウムに合わせて『アヴァンギャルド宣言 —— 中東欧のモダニズム』(井口壽乃 圀府寺司 編、2005年、三元社)も刊行した。この本は両対戦間期に中東欧で刊行されたアヴァンギャルド芸術の宣言文を集め、翻訳したもので、初めて日本語に翻訳されたものが大半を占める。また、COE「インターフェイスの人文学」の最終年における国際シンポジウムでは、クレズマー音楽の世界的な研究者であり演奏家であるアラン・バーン氏らを招いて、クレズマー音楽のレクチャー・コンサートも開催した。日本でこれほど本格的なレクチャー・コンサートが開かれたのはおそらく初めてのことであろう。

新しい領域での3、4年の研究は、もちろん未完であり、この報告書も中間報告書と呼ぶべきである。MCEで得られたものをどのように発展させるかが今後の課題だが、折りよく、来年度から大阪大学と大阪外国語大学が統合することになった。東欧や北欧も含む二十数ヶ国語の教育研究の伝統をもつ大学と統合することにより、越境的研究の可能性はさらに大きく広がる。今後は、MCEを継続、発展させ、中東欧以外の地域についても芸術の越境的現象を研究する可能性も広がってきた。このtransnational、trans-culturalとでも呼ぶべき研究は、新しい拠点でしっかりと根付いて成長するべき研究領域であり、いずれ現代と未来の世界に不可欠なものになっていくであろう。

[こうでらつかさ・大阪大学大学院文学研究科教授]

第I部
境界をこえて
——移動する藝術・文化

中・東欧民俗音楽研究のための序説

伊東信宏

筆者は、「モダニズムと中東欧の芸術・文化」という研究グループが立ち上がったのと時を同じくして2004年度に大阪大学大学院文学研究科に配置換えとなった。この研究グループが目指すところは、以前から筆者が抱えていたテーマに近いものだったので、その活動にも積極的に関わってきたつもりである。幾人ものゲストを授業に迎えて話を聞き、自分でも発表をし、さらに国内と海外の両方でシンポジウムを開催する、といった経験を通じて、かなり漠然とした「興味」から出発した自分の研究テーマが次第にはっきりした核を持っていることに気づかされることになった。

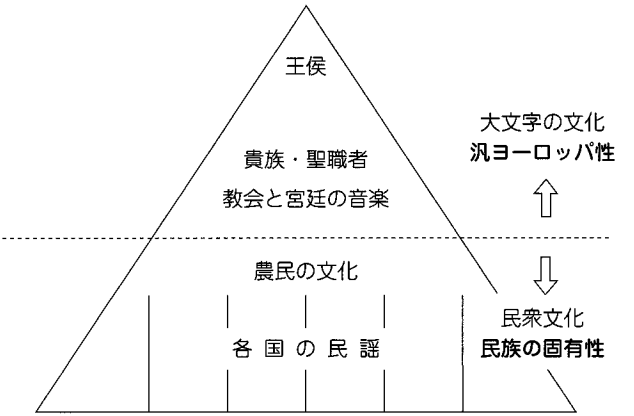
本報告書に収められた研究のうち筆者が関わったもの（中村、横井、Zhivkova、Clair、Beckles Willson各氏の論考）について言えば、それらは東欧の音楽に関する研究である、という以外あまり共通点もないように見えるかもしれない。けれども、著者としては、一応ここにはある連関があると考えている。つまり、筆者が前提としている或る一つの「視角」から見ると、これらの論考は無関係なバラバラの主題を扱っているのではなく、一つの大きな主題の各論ないし変奏とも言うべき関係を持っているのである。この視角を或る程度共有しておかないことには、これらの論考がここに集められている意味はうまく伝わらないのではないかと思われる。そこで、その概略を説明し、さらに中・東欧民俗音楽研究という筆者自身の関心のあり方についていくつかのポイントを示すことを本稿の目的としたい。

*　*　*

著者は近年、自分の音楽学的関心の行き着くところが、自分が生まれ育ってきた現代の日本の音楽状況をどう捉えるか、ということ以外にはないということをますます強く感じている。もうちょっと正確に言うと、自分がある音楽に魅きつけられたり、別の音楽には

見向きもしなかったり、というようなことは、どこまでが自分自身の判断であり、どこからが状況や環境によって左右されているのか、そのメカニズムを見極めたい、という気持ちがある。そして、これと表裏一体の事柄として、現在我々がその中に否応なく巻き込まれてしまっている音楽消費の現状が、どのようなシステムによって成り立っているのか、そこには別の可能性はないのか、というようなことを考える。つまり、自分の音楽的好悪や趣味が決して「自然」にできたものではなく、また現在の音楽的状況も「自生」的に成立したものではなく、そこにはなんらかのシステムが介在している、ということが気になって仕方がないのだ。細川周平氏の言葉を借りれば、それは「世界音楽システム」[*1]のあり方を見極めたい、ということになる。

突拍子もない話に聞こえるかもしれないが、その「システム」の根幹が、実は中東欧の音楽（特にそこで村に伝わっていた楽師たちの音楽）にある、というのが筆者の仮説的「視角」である。ちょっと順を追って説明してみよう。まず［図1］をごらんいただきたい。



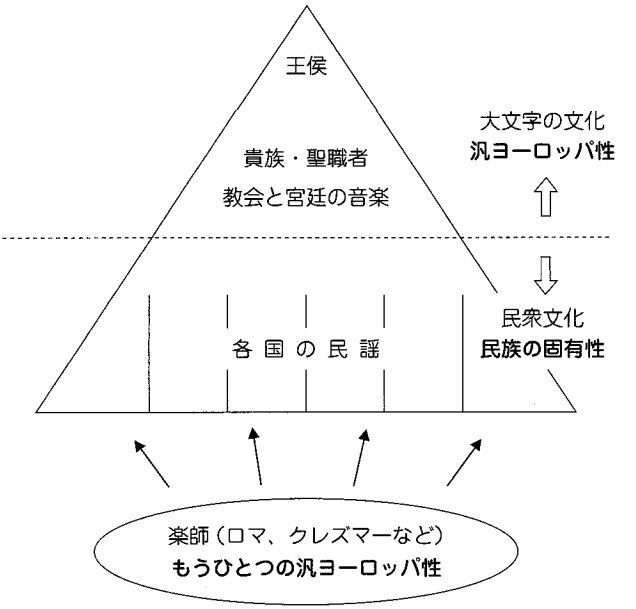
［図1］

［図1］は通常、ヨーロッパの民衆文化の構造として理解されているものを単純に図式化

1――細川周平「世界のブラスバンド、ブラスバンドの世界」（阿部勘一ほか編『ブラスバンドの社会史：軍楽隊から歌伴へ』青弓社、2001年、第56-81頁）

したものである。中世から近代にかけてのヨーロッパの音楽文化は、汎ヨーロッパ的な「大文字の文化」の層(点線の上)と、民俗的な個別層(点線の下)とから成っていた。汎ヨーロッパ的な層とは、各地の典礼の共通化を目指した教会音楽であり、また国際的な婚姻関係によって共通のしきたりや作法というものを持っていた各地の宮廷音楽のことである。ここまでは主にラテン語(ないし宮廷の共通言語としてのフランス語)と、五線譜の世界だ。(そういう「標準語」があったからこそ、逆に宮廷舞曲ではアルマンド(=ドイツの)とか、ポロネーズ(=ポーランドの)とか、ウンガレスカ(=ハンガリーの)とか、シチリアーノ(=シチリア島の)という地方的な偏差、つまり「方言」も際立ち得た、と言える)。これに対して、フォークロア、すなわち農民たちの音楽は、共通の言語を持たず、楽譜によってではなく地域社会の中で口頭伝承され、その地域ごとの特質を長い年月にわたって育んできたと考えられる。そして、19世紀後半に音楽における民族主義というものが問題となって、各民族独自の音楽的特質を明確にする必要が生じたとき、その拠り所とされたのが、この音楽的フォークロアの世界だった。バルトークがハンガリー、とりわけその淵源としてのトランシルヴァニアの民俗音楽調査を行い、それを基礎として自らの語法を築いていったことは言うまでもなく、ヤナーチェク(チェコ、とりわけ故郷モラヴィア)も、シマノフスキ(ポーランド、とりわけザコパネの山岳地方)も、エネスク(ルーマニア、とりわけモルドヴァ)も、中東欧のこの時代の作曲家たちはだいたい似たような体験を持っている。また、ファリャ(スペイン、とりわけアンダルシア地方)のようにヨーロッパの西の外れとも言える地域の同世代の作曲家にもこの体験は、或る程度共通しており、さらにストラヴィンスキーのごとく、フォークロリズムに批判的なことを言明したがる作曲家においてすら、実際にはその影響は決して無視できないほど大きかった。

こういった二分法、すなわち「普遍的」ハイカルチャーと「民俗的」サブカルチャーという図式は、「民族主義」がその後長く国際政治の世界で実体的な力を持っていたのと同じ程度に、音楽の世界でも有効であり続けた。とりわけ比較音楽学や各国音楽史が、「民族主義」を無意識のうちに深いところに取り込んでしまっただけに、音楽学の世界では、こういった図式は近年まで根本的なところでは揺らいでいなかった、といえるだろう。そして、このことの陰で、音楽の世界にはある盲点が生じていた。その盲点とは、「もう一つの」普遍的音楽、諸民族の間にあってそれを繋いでいた音楽、あるいは各民族固有の民俗音楽を浮かべる溶媒のような働きをしていた音楽の存在をどのように扱うか、ということと関連している([図2])。



［図2］

具体的に言えば、それこそが筆者の関心の焦点である、東欧におけるロマ（ジプシー）や「クレズマー」と呼ばれたユダヤ人の大衆音楽である。こういった村の器楽奏者たちは、まず民族的にマイノリティないしアウトサイダーであることが多く、さらに社会的階層として蔑視されてきた経緯もあって、「研究」の対象とされ難かったし、そのハイブリッド性の故に、民族音楽学的対象としても、音楽史的対象としても周縁的な存在と見なされてきた。つまりある民族の音楽を記述する際には、その民族の音楽的な固有性を描くことが優先され、おもに彼らの言語による農民の歌、すなわち民謡が精査されたのに対して、隣の民族との中間にあったハイブリッドの文化、あるいはそれら双方に村の器楽を提供してきた楽師たちの音楽は、周縁的なものと見なされて、あまり真面目に取り上げられてこなかったわけである。つまり、これまでのハイカルチャー／サブカルチャー、貴族や教会の普遍的文化／民俗文化、といった二層構造ではなく、教会音楽と宮廷音楽／農民音楽／楽師の音楽という三層構造として音楽文化を捉え、さらにそのうちの最上層と最下層（それ

を単純な上下関係で捉えることには問題があるのだが）とが、それぞれのやり方でなんらかの普遍性を持っていたと考える、というのが本書の仮説である。

そしてこれまでの見方を逆転して、一度周縁の側、ハイブリッドの側から見てみると何が見えてくるか、というのが筆者の基本的な視座だが、これは必ずしも全く新しい試みというわけではない。近年、こういった試みは、いろんなところで始まっている。たとえば、現代における民族音楽学の規範的叢書と言える*Garland Encyclopedia of Music*の*Europe*の巻[*2]では、各国の民族音楽・民俗音楽の記述に続いて、Transnational Ethnic Groupsという項目が設けられ、そこでロマやサーミやバスクといった民族国家を持たない民族たち（それゆえに各国音楽史の中では扱われてこなかった民族たち）の音楽が取り上げられているが、これなどは最近の研究動向の象徴的な事例であると言えるだろう。あるいはICTM（国際伝統音楽会議）の中にはいくつかの研究グループが形成されてそれぞれ独自の活動を行っているが、その中でも現在最も活発な活動を繰り広げているグループの一つが「音楽とマイノリティたち」というものであり、その主要なメンバーは東欧のロマやユダヤ人たちをテーマとする研究者たちである、ということもこういった近年の動向の現れといえるだろう[*3]。つまり、複数の文化の交錯に焦点を合わせる、というのは広く文化研究一般に見られる動向なのだが、筆者の視座がそれでも多少とも特殊だと思われる所以は、それが「世界音楽システム」につながるところである。これまで「周縁的」と考えられてきたような音楽現象を再評価するというならまだしも、それが現在のシステムの基盤を形成したなどと考えるのはなぜか。

まず、一つにはその音楽が持っていた（持たざるを得なかった）汎民族的性格が、大衆音楽の世界的広まりに必要とされた脱民族的性格を準備した、という原理的な問題である。音楽が、国境や言語や民族の壁を越えて受け入れられるという事態は、大規模には20世紀に入ってから生じたものだが、中・東欧・ロシアの民族混住地域で、様々な民族に取り囲まれて活動していた楽師たちの音楽のあり方は、こういった新しい事態を小さい地理的規模で（しかし決して小さくない深度で）先取りしていたのではないか、と筆者は考える。事実、非常にローカルな旋律を、民族的な色合いを脱色して、周囲の人々へと提供すると

2――― *Europe (Garland Encyclopedia of World Music)*, B. Nettel et.al (ed.), Routledge, 1999.

3――― たとえば2006年8月ヴァルナ（ブルガリア）で開催された同研究グループの第4回会議には、参加者名簿で確認できるだけでも少なくとも24カ国から69人の研究者が集まって活発な議論を行った。

いったやり方は、まず中・東欧で行われ、やがて新大陸で大々的に再生産された。

そしてもう一つの理由は、その人的つながりである。これら東欧の楽師たちの階層は、19世紀末から20世紀初頭にかけて新大陸へと渡っていった移民たちの階層と重なる。そして新大陸で、映画や出版やレコードといった産業の中心となって支えた階層とも重なる。こういった新しいエンタテイメントが東欧からの移民（とりわけユダヤ系移民）によって支えられていたことは、これまでにもよく知られているし、また20世紀の初め頃のヴァイオリンやピアノや指揮者などに東欧のユダヤ系の人達が異様に多かったこともここで改めて強調するまでもないだろう。

例えばヴァイオリニストについて言うと、名手と呼ばれた人達の中で、東欧系ユダヤ人でない人を探す方が難しい。エルマン、ハイフェッツ、ジンバリスト、スターン、オイストラフ、シゲティ、パールマン、クレーメル……と各世代を代表するヴァイオリニストたちは皆、東欧やロシアのユダヤ系だった。これら名手たちの周辺には、同じく東欧移民でユダヤ系のおびただしい数の無名の演奏家たちがいた。彼らはたとえばセルやオーマンディやショルティ（これらの指揮者も東欧からの移民である）のもとで、クリーヴランドや、フィラデルフィアや、シカゴ（いずれも東欧移民が主役となった都市だ）のオーケストラの奏者として活動した。あるいはハリウッドの楽隊のメンバーとして映画の伴奏音楽を奏でた。さらには映画『ジャズ・シンガー』（1927年）が描いたように、ユダヤ教の枠から飛び出してジャズの世界に身を投じた音楽家も居た。つまり名手から名もなき楽師まで、東欧移民が供給した音楽家は、広い範囲に渡っている。これら西回りの経路（つまりロシア・東欧からニューヨーク、さらに西海岸）をメインストリームとすると、もう一つ東回りのルートというのも存在した。ロシアから満州、さらには上海や東京といった都市へと流れた楽師たちのことである。

満州の、特にハルピンには、ロシア革命を契機に多くの楽師たちが流れ込んだ。彼らはかつて貴族たちのお抱え楽師として活動し、その故に貴族たちとともにロシアを出ざるを得なかったのだが、これら白系ロシア人、あるいはユダヤ系やロマの音楽家たちは、極東に初めて本格的なヨーロッパ音楽の種子をもたらした。彼らは、さらに上海や東京に流れ、そして彼らの音楽を吸収した日本の音楽家たちが、日本の西洋音楽受容の基礎を築いた、と言ってよい。岩野裕一著『王道楽土の交響楽』[*4]という書物は、そのあたりの事情

4――― 岩野裕一『王道楽土の交響楽』音楽之友社、1999年。

を描いたものだが、ここに現れる人名を挙げてゆくだけでも、満州経由のルートが日本の西洋音楽（ここにはいわゆるクラシックもポピュラーも両方含まれる）にいかに大きな影響を持っていたか、ということがわかる。たとえば、山田耕筰、朝比奈隆、巌本真理、辻久子、淡谷のり子、笠置シヅ子、そして小澤征爾の父、開作（ちなみに征爾という名は、板垣征四郎の征と、石原莞爾の爾から来ている）、さらに満州ではなかったが、上海や蘇州で軍属として活動していた服部良一、等々。

このように西回りで新大陸へ渡った楽師たちと、東回りで極東にいたった人的つながりの両方を考えれば、これはほとんど世界史的な現象とも言える。こういった人々によって、いまや世界中に広まっている「西洋音楽」、つまりは「ドレミ」の音楽、クラシックもポップスも含めた意味での広い意味での「西洋音楽」を受け入れる素地が作られたということが言えるのではないか、というのが著者の「視角」なのである。

＊　＊　＊

こういう物言いは、ひょっとするといわゆる「ユダヤ人による世界支配」という妄想のようなものと紙一重のものに見えるかもしれない。もちろんそれはいくら警戒してもしすぎということはないのではあり、慎重な議論が必要なことはいうまでもないのだが、それでも筆者は、あえてこのような「仮説」を通して音楽史を見直してみることで、少なくとも次の二点において、これまでの常識を「異化」する効果がある、と考えている。

一つは、クラシック／ジャズ／ポピュラー音楽といったジャンルの枠を超えること。たとえば、上で挙げたようなオデッサやペテルブルクのコンセルヴァトワール出身の「クラシック」のヴァイオリニストたちと、ベニー・グッドマンのようなユダヤ系移民（ないしその二世）のジャズマンたちと、そしてハリウッドの初期の映画音楽を演奏した無名の楽師たちとは、上のような見方においてはじめて、一つの視角から見渡すことができる。あるいは、「ホラ・スタッカート」の作曲者としても有名な「ジプシー・ヴァイオリニスト」、グリゴラス・ディニク（しかし彼は十三歳でブカレスト音楽院に入学し、その後ブカレスト・フィルハーモニー管弦楽団のトップ奏者を務めたというエリート演奏家でもあった）の音楽的素養と、そして当代随一のヴァイオリニストとして知られ、またルーマニアを代表する作曲家として尊敬を集めているジョルジェ・エネスク（しかし彼はモルドヴァの寒村に生まれ、ロマの楽師にヴァイオリンの手ほどきを受けた人物でもある）の故郷での音

楽体験とが、一体どのように異なり、どの点で共通していたのか、といった問題設定も可能になってくる。

そして、もう一点は、ヨーロッパ／極東を完全に隔絶したものとしてではなく、ひとつの連なりのなかに見る、という可能性。我々は、ロマの音楽、あるいはクレズマーの音楽を聴いても、完全に見知らぬものとしてではなく、どこか懐かしいような気がするのだが、それはおそらく右に延べたようなさまざまな文化的回路（すなわち映画、サーカス、パレードなどの音楽）を通して、ヨーロッパ音楽が極東まで流れ込んで生きているからだ、と言えるだろう。それらの音楽は、たとえば日本で言えば、チンドン屋さんの音楽やジンタ、あるいはサーカスの呼び込みの音楽、例の「天然の美」という曲[*5]、さらに大正、昭和の流行歌のある種のもの、そしてフォークダンス、といったものに近い。

最近、奇妙な話を聞いた。ペギー葉山が歌ってヒットした「学生時代」は、ちょっと独特のクセをもった旋律だが、それがどこかクレズマー音楽を思わせるところがある、と筆者の回りの友人は昔から噂していた。大阪のあるクレズマー・バンド（大阪にそういうバンドが活動しているのだ）のクラリネット奏者の女性が、ニューヨークに行って、クレズマーのミュージシャンたちの前で、この旋律を吹いてみせたところ、おおこれはクレズマー音楽そのものだが、一体誰が作った曲だ、と騒ぎになった、というのである。一体、戦後日本の歌謡曲が、東欧やロシアのユダヤ人の結婚式で演奏されていたダンス音楽と似ているなどということがどうして起こるのか？ しかし、ちょっと調べてみると、面白いことが分かってくる。この「学生時代」の作曲者は平岡精二氏というジャズ・ミュージシャンだが、この平岡精二氏の叔父は日本人ではじめてカーネギーホールでリサイタルを開いた木琴演奏家、平岡養一氏であり、この養一氏の残した編曲には「ロシアン・ジプシー・メロディーズ」というような曲があり、また養一氏がアメリカで音楽修行をしたときに熱心に指導してくれたのが、ロシアの宮廷お抱えのピアニストであったユダヤ系のウラジーミル・ブレナーだった、というのだ。果たしてこれは偶然なのだろうか。それとも意味のある関連なのだろうか。

5——— 姜信子、アン・ビクトル『追放の高麗人：「天然の美」と百年の記憶』（石風社、2002年）は、サーカスの音楽として我々の記憶にもとどめられている「天然の美」が、高麗人（コリョサラム）と呼ばれた人々とともに、どのようにユーラシア大陸を西へと流れて行ったか（ここで述べた中・東欧の村の音楽が極東へと向った流れからすると、それは「逆流」といってもよいかもしれない）を描いている。

そんなことを考えていると、ペギー葉山の「学生時代」のみならず、服部良一のブギも、あるいは「朝比奈隆」という現象も、決して極東に突然咲いた徒花ではなくて、なんらかの大きな流れの自然な延長の上にある、と言えるのではないか、と筆者には思えてくる。そういうわけで、まずはこういう視角から見えてくる目新しい景観を描き出してゆくことを当面の課題とする。その上で、もう一段厳密な「実証」のための研究に取りかかることができたら、というのが筆者の現時点での姿勢である。

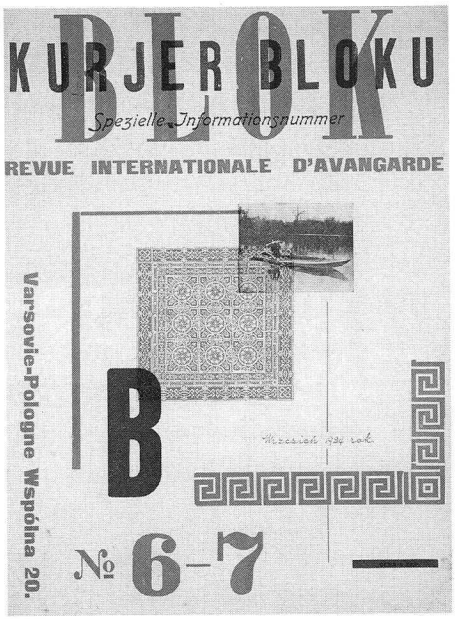
[いとうのぶひろ・大阪大学大学院文学研究科助教授]

マチス・テウチ・ヤーノシュと中欧のアヴァンギャルド
ブラッショー、ブダペスト、ベルリン、ブカレスト

井口壽乃

はじめに

1924年、ポーランドのアヴァンギャルド芸術家による雑誌『BLOK』[*1]の6・7合併号は、ヨーロッパ各国の革新的な芸術を紹介する「国際的アヴァンギャルド特集号Revue Internationale d'Avangarde」であった［図1］。特集号は「構成主義とは何か」という宣言文からはじまり、最新のフランス文学の動向、ハノーファーのシュヴィッタースによるダダイズム、ラトヴィアの新しい芸術、セルビアの芸術、ハンガリーのMA、チェコスロヴァキアのデヴィエトスィル、ベルリンのヘルヴァルト・ヴァルデンによる新しいドイツ文学、ルーマニアの芸術、そして音楽など、同時代の中東欧の前衛芸術を図版と宣言文によって紹介する内容であった[*2]。



［図1］『BLOK』6–7号、1924年

1———『BLOK』は、彫刻家カタジナ・コブロ（Katarzyna Kobro）と画家ヘンリク・スタジェフスキ（Henryk Stażewski）が1924年にワルシャワで結成した構成主義グループの機関紙である。1926年まで刊行されたが、新しく「Preasens」グループが結成され、替わって『Preasens』が発行された。

2———*BLOK*, 1924, no.6-7.

この『BLOK』6・7合併号のハンガリーの頁では、ハンガリー文学についての項目のなかにカシャークをはじめとするグループMAの紹介記事と、画家モホイ＝ナジ、マチス・テウチの名前が掲載してある[*3]。またルーマニアの頁でも、ダダイストのマルセル・ヤンコの絵画に並んで、マチス・テウチの彫刻が掲載されている[*4]。このマチス・テウチはハンガリーのMAの作家であるが、同時にデア・シュトルムの作家でもあり、またルーマニアのアヴァンギャルド・グループにも属している。特に大戦間期、芸術家は国内の政治的な事情や、自らの芸術表現の信条によって表現の場を求め移動していたことから、異なる集団に属することもめずらしくないからである。当時のポーランドで、国外の作家についての情報を、必ずしも正確に伝えていたとは言えないが、各国の前衛的な動向を伝えるものとして、『BLOK』の企画は画期的であった。

この『BLOK』が発行されたと同じ年、ウィーンのMAグループが発行した『MA』の特別号「音楽と演劇号Musik und Theater Nummer」も、とりわけ国際色豊かな編集で、カシャークのドイツ語による劇場芸術に関する論文からはじまって、マリネッティ（イタリア語）、ヘルヴァルト・ヴァルデン（ドイツ語）、シュヴィッタース（ドイツ語）、リシツキー（ドイツ語）、モホイ＝ナジ（ハンガリー語）、プランポリーニ（フランス語）、シュトッケン・シュミット（ドイツ語）による論文が収録された[*5]。このように1910年代の末から1920年代には、国境を越え、民族や言語の壁を越えて、移動する芸術家たちの交流とその交流を可能にした印刷メディアが次々に出版された。

本稿では、冒頭の『BLOK』に掲載されたマチス・テウチ・ヤーノシュに注目し、彼の越境的な活動が各地のアヴァンギャルド運動とどのように関係していたか、またその交流がどのように作家の表現にあらわれているかについて考察する。マチス・テウチ・ヤーノシュは、タブローや彫刻のほかに数多くのリノリウム版画を残し、そのため各国の印刷メディアにしばしば掲載され、知られることとなる。ハンガリー領内のブラッショーに生まれたマチス・テウチは、その後ブダペスト、ベルリン、ブカレストで活躍し、各国のアヴァンギャルド運動をつなぎ、中東欧のモダンアートの形成に深くかかわった。

3——— A. Gaspwr, Uwagi o Literaturze Wegierskiej, *BLOK*, 1924, no.6-7.

4——— Nowa sztuka w Rumunji, *BLOK*, 1924, no.6-7.

5——— *MA*. Musik und Theater Nummer, külön szám, 1924, 9.évf., 8-9. szám.

1 ブラッショーからヨーロッパの中心へ

マチス・テウチ・ヤーノシュ（Mattis Teutsch János, 1884-1960）は、1884年8月13日、オーストリア＝ハンガリー二重帝国領のトランシルヴァニア南東部の街ブラッショー、ヴァール通り135番地に生まれた[*6]。当時ブラッショー（現ルーマニアのブラショフ）はザクセン人（いわゆるドイツ人）の居住地であった。さまざまな記録に、Mátis János Figyes、Teutch-Mátis János、Mátisz Teutsch János、といった異なる名前の記載があり、この家族の歴史がここにあらわれている。またブダペストの応用美術学校の学生時代には、Mátisz Teutsch Janosが使われていた[*7]。

マチス・テウチは1901年から1902年までブダペストの応用美術学校で学ぶ。彼が在学した年は、ちょうどハンガリー・セセッションの建築家レヒネル・エデン（Lechner Ödön, 1845-1914）が、自ら国民様式と名付けた応用美術館を建設した年であり、ナビ派のリップル＝ローナイ・ヨーゼフ（Rippl-Rónai József, 1861-1927）が活躍していた。マチス・テウチは応用美術学校卒業の後1903年から1905年、ミュンヘンのロイヤル・アカデミーで彫刻を学び、その後、1908年までパリで学業を続けた[*8]。

マチス・テウチがミュンヘンで学んだ頃は、ミュンヘンはドイツ・ユーゲントシュティールの中心地であり、トランシルヴァニアのナジバーニャ（現ルーマニア領）からツィガニー・デジェー（Czigány Dezső, 1883-1937）とツォーベル・ベーラ（Czóbel Béla, 1883-1976）もきていた。またワシリー・カンディンスキーが私立学校を開校しパウル・クレー、後に青騎士を結成するフランツ・マルク、ガブリエル・ミュンターも滞在していた。そして、マチス・テウチがミュンヘンからパリに移住する頃にはカンディンスキーもパリに移住し、チェコから色彩の画家と呼ばれる抽象画家フランティシェク・クプカもパリにやってきた[*9]。当時のパリの芸術界はフォービスムが隆盛を極め、アンリ・マチスが大作〈生きる歓び〉（1906）を発表し、セザンヌ、ゴーギャンの大回顧展（1907）が開かれていた。ミュンヘンとパリという二つの芸術の都での生活は、その後のマチス・テウチの表現主義の作

6――― Majoros Valéria, *Mattis Teutsch*, Nalors Grafika Kft., 1998, 10.old.

7――― ibid.

8――― Murádin Jenő, The Career of János Mattis Teutsch, *Mattis Teusch and Der Blaue Reiter*, Mission Art Gallery, 2001, p.14.

9――― Annegret Hoberg, The Artists of Der Blaue Reiter, *Mattis Teusch and Der Blaue Reiter*, Mission Art Gallery, 2001, p.24.

家としてのキャリアに少なからぬ影響を与えていたのである。

2 ハンガリーのMAとマチス・テウチ：Budapest

ハンガリーにおいてマチス・テウチがはじめて作品を発表したのは、1907年のナショナル・サロンの秋展のことである。ちょうどこの年、ブダペストではモダンアートの萌芽的な歩みがはじまる。1907年10月、ハンガリーの美術界には、後期印象派やセザンヌに影響をうけた画家たちによって、ハンガリー印象主義・自然主義グループ「MIÉNK」(Magyar Impresszionisták és Naturalisták) が結成された[*10]。「MIÉNK」は、マジャール語で「私たちのもの」という意味があり、新しい時代の新しい美術が、自分たちのものであるというもう一つの意味を、この言葉に込めたものと考えられる。メンバーは急進的な社会主義思想をもつケルンシュトク・カーロイ (Kernstok Károly, 1873-1940)、ミュンヘンから帰国したツィガーニ・デジェー、パリから帰国したマールフィ・エデン (Márffy Ödön, 1878-1959)、ポール・ベルタラン (Pór Bertalan, 1880-1964)、ティハニ・ラヨッシュ (Tihanyi Lajos, 1885-1938) の5人。このグループは翌年、パリから帰国したオルバーン・デジェー (Orbán Dezső, 1884-1987) とツォーベル・ベーラを加え、グループ「探求者Keresök」を結成する[*11]。

この美術家たちの活動の精神的な指導者として、哲学者のルカーチ・ジェルジ (Lukács György, 1885-1971) がいた。ルカーチは、1908年11月22日に、自由思想ハンガリー協会の枝組織として発足し、自由で科学的な学問を求めた「ガリレイ・サークルGalilei kör」[*12]のメンバーの一人でもあった。ルカーチは、1910年1月9日のガリレイ・サークルにおいて、「道は決裂したAz utak elváltak」と題する講演を行い、印象主義を超えて新しい絵画の進むべき指針を述べた。

---

10 ——— Julia Szabó, Color, Light, Form, & Structure: new experiences in Hungarian painting, 1890-1930, *Standing in the Tempest: painters of Hungarian Avant-Garde 1908-1930*, the MIT Press, 1991, p.104.

11 ——— ibid., pp.108-115.

12 ——— 発足時256名のメンバーがいた。まもなく医師、哲学者、法律家のグループが組織され、後に技術者と化学者のグループもできた。運営者を毎学期ごと新しく選出した。Tömöry Marta, Uj vizekenjarok, *A Galilei kör története*, Budapest, 1960, 42.old.

［前略］印象主義は何も伝えていなければ、具体的なものは何も表現しない。色彩、線、そして言葉に喜びを与えることや感覚を引き出す効果によってのみ価値を与えた。新しい芸術は古い意味において構築的である。その色彩や線の言語は、ただ物事の本質、秩序、調和のための、それらの重要点と平衡のための表現にすぎないのである。力と重要な性質の調和はすべての事柄の平衡状態と素材と形態の平衡状態においてのみ、表現を獲得し得るのである。すべての線と筆跡は、このことを表現とする限りにおいてのみ、ただひたすら美しく価値がある。［中略］色彩の言葉、線の調子は常に表現手段とだけなりうる。表現手段は目的や到達点ではないのだ[*13]。

この講演は、雑誌『西方Nyugat』に収録され、ルカーチの初期の美学を理解するうえで大変重要である。銀行家であったルカーチの父親ヨーゼフ・セゲディがケルンシュトクのパトロンであったことから、ルカーチもケルンシュトクの作品に日頃から馴れ親しんでいたという点を除いたとしても、彼が印象主義を超える次の新しい絵画として、ケルンシュトクたちの作品を高く評価している点に注目しなければならない。また1919年革命後に樹立した評議会政府において、ルカーチは教育人民委員代理として文化政策に取り組み、グループ「探求者」の画家を指導者として登用したのだった[*14]。グループ「探求者」は、1911年にベレーニ・ローベルト（Berény Róbert, 1887-1953）が加わり、「8人衆Nyolcak」と名称を変え、ハンガリーの近代美術を代表するグループとなる。こうしたブダペストの美術界においてマチス・テウチは、グループ「8人衆」に加わることなく、より急進的な思想をもつアヴァンギャルド・グループMA（今日）に加わることとなる。

グループMAは、第一次世界大戦中に、詩人のカシャーク・ラヨシュ（Kassák Lajos, 1887-1967）と進歩的な思想をもつ若手の文学者、芸術家によって結成され、機関誌『MA』（今日）を中心に、反戦と階級闘争を訴え、国内外の多くの美術作品を紹介した[*15]。グループ主催の第一回美術展が、1917年10月14日開催された。この第一回展は、創立メンバーの画家ウィッツ・ベーラ（Uitz Béla, 1887-1972）ではなく、ボルトニク・シャーンドル（Bortnyik Sándor, 1893-1976）でもなく、マチス・テウチの展覧会であった［図2］。主催者

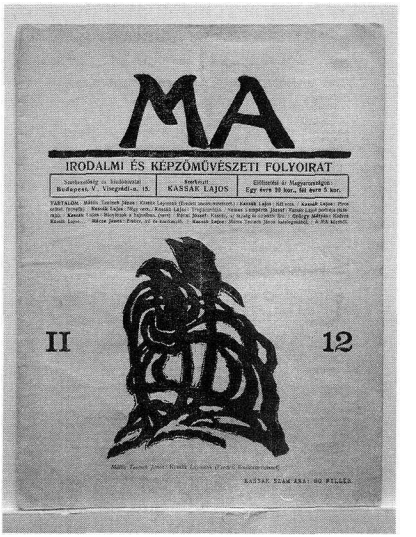
13 ——— Lukács György, Az utak elváltak, *Nyugat*, 1910, 190-193.old.

14 ——— *Magyar története*, 8/1. köt., 249.old.

15 ——— 拙著『ハンガリー・アヴァンギャルド：MAとモホイ＝ナジ』彩流社、2000年、51–68頁。

であるカシャークは、『MA』2巻12号［図3］に展評を寄せる。このなかでカシャークは「マチス・テウチ・ヤーノシュはMAの大いなる力として、ハンガリー絵画界における新人である。外国の模倣で流行をひた走る青二才ではない。豊かな文化的土壌から偉大なる、知的な芸術を誕生させた」[*16]と高く評価し、カシャークのマチス・テウチに対する期待の大きさがうかがえる。

［図2］ MA企画第1回絵画展
マチス・テウチ・コレクション、1917年



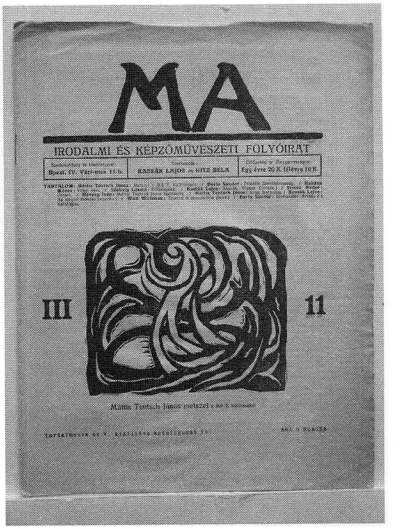
［図3］ 『MA』2巻12号、1917年

カシャークがマチス・テウチの展覧会を開催した背景には、ひとつにはマチス・テウチの作品が、「8人衆」の作家に比べ、十分に前衛的であったこと、そしてハンガリーの芸術界において、MAがその地位を築くためには、国際的にも定評があり、また諸外国の芸術家と人脈をもっている画家を自分たちのグループに入れたかったためと考える。その後MA主催によるマチス・テウチ展は、1917年12月と1918年11月と3回開催されている。

美術界に登場した頃のマチス・テウチの1917年～1918年の作品は、それまでの画面づ

16——— Kassak Lájos, Mattis Teusch János Katakogusaból, *MA*, 2. sz.12., 1917, 195.old.

くりから一段と飛躍し、線はより力強く、色彩はさらに鮮明になる。1918年第5回MA展としてマチス・テウチの個展が開催された際、雑誌『MA』3巻11号でマチスについての特集号が組まれ、絵画作品4点の図版と出品作品の一覧、そして美術批評家ヘベシー・イヴァーン(Hevesy Iván)による批評が掲載された[図4]。このなかでヘベシーは、つぎのように論評している。



[図4] 『MA』3巻11号、1918年

> マチス・テウチ・ヤーノシュの芸術は完全に主観的な芸術である。経験した空間や形態を与えるのではなく、対象を与えるのでもなく、自然との関係を、あるいは絶対的真実を与えるのだ。外的な世界の事物のために、色や形や三次元的現実を探求するのではない。単なるつかの間の印象をわれわれの目の前にみせるのではない。彼がなすことは、純粋な感覚の提示である。なぜなら、マチスにとっては、ヴィジョンではなく感覚が重要であるからだ。自然な形態をともなうヴィジョンは、ただ感覚を表現するための道具なのであろう。このように画面上の形態もただの手段であり、ちょうどそれらを実に自由にあつかう。すべての自然の特徴から形をとりあげるのだ。すなわち、自然の真の形態から抽象的芸術の形態の創造である。それは、もはや主題のシンボルではなく、感覚の表現であるのだ[*17]。

ヘベシーが述べた「抽象的芸術の創造」へ向かう「純粋な感覚」というマチス・テウチの表現は、特に1918年の絵画とリノカット版画にみることができる[図5]。それには、大地から続く木々が空へと続き、絵画画面全体へと広がっている。大地と空の境界が失われ、躍動的な線が生命のエネルギーを表現している。特に、表紙のリノリウム版画では、抽象化されたフォルム、白と黒のコントラストがより一層強調され、対象の再現はほとんどみられない。

17——— Hevesy Ivan, Mattis Teutsch János, *MA*, 3. Sz.11., 1918, 129.old.

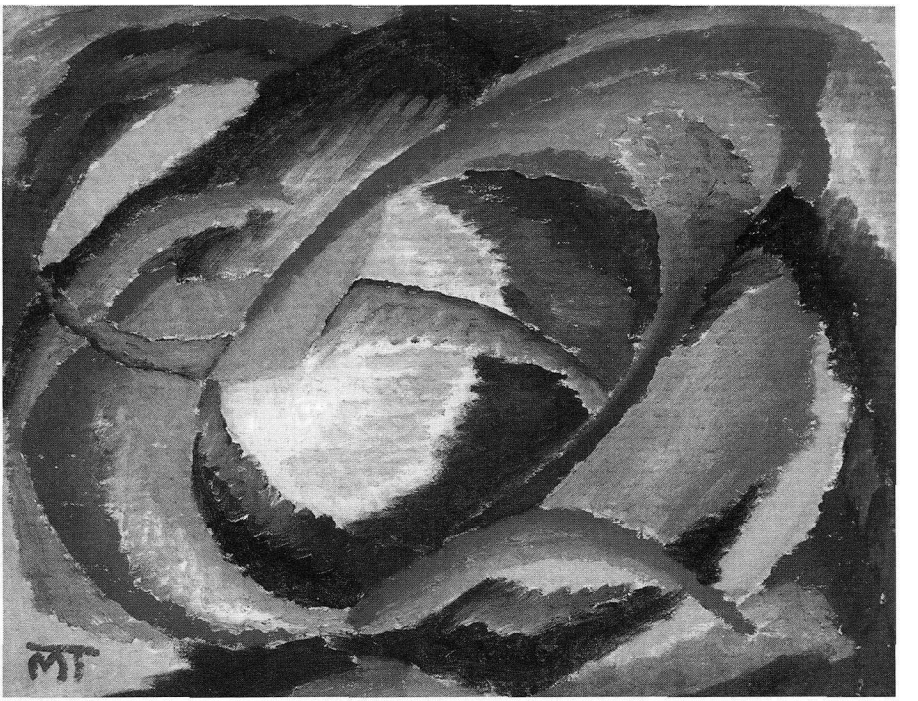
［図5］ マチス・テウチ
「リノリウム・アルバム」、1918年

こうしてグループMAに加わったマチス・テウチであるが、第一次世界大戦の終結とその後に続く社会主義革命の結果誕生したハンガリー＝タナーチ共和国が崩壊したとき、MAの芸術家たちが迫害から逃れ、国外へ逃亡すると時を同じくして、マチス・テウチも故郷のブラッショーへ戻った[*18]。その後は、彼はデア・シュトルム画廊を発表の場とするが、1920年後半以降はルーマニアのグループに加わり、しだいにMAと疎遠になっていく。

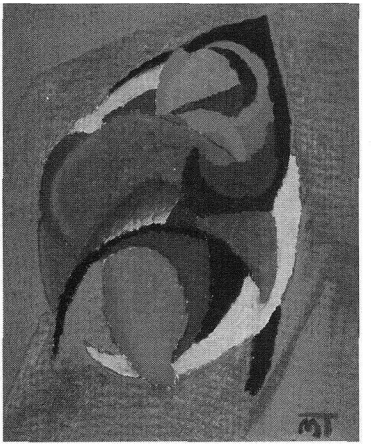
マチスがMAのグループを離れていった理由は、MAのメンバーが亡命、移住によって分散したことに加え、1920年のトリアノン条約によってトランシルヴァニア地方が、ルーマニアに併合されたことが考えられる。マチス・テウチがルーマニアのアヴァンギャルド・グループに加わることで、ルーマニア人としてのアイデンティティを求めたとは思えないが、少なくとも1922年以降、ルーマニアの美術界がヨーロッパ全体の潮流に呼応して活況を呈していくなかで、マチス・テウチの位置は確実に大きくなっていったことから、ウィーンのカシャークたちとは、おのずと距離が広がっていたったのである。

この時期、マチス・テウチの制作意欲は全く衰えることなく、むしろ次のステップへと前進する新しい展開がみられる。1919年から1924年まであいだに油彩画〈感情Erzet〉(1919)［図6］、〈精神世界Lelki Virag〉(1920-24)［図7］、〈コンポジションCompozicio〉(1924)［図8］を含む多くの代表作が生み出された。これらの油彩画では、以前の木々を描いた主観的な風景から、画家特有の木々を想起する線は消え、画面中央に直線と弧の明確なかたちがあらわれる。背景と中央の形は遊離し、画面全体に抽象化がすすむ。色彩は一層ヴィヴィッドになる。

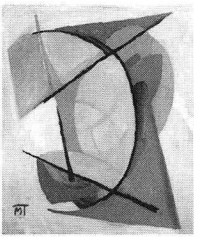
18 Mariana Vida and Gheorghe Vida, Mattis Teutsch and the Romanian Avant-Garde, *Mattis Teusch and Der Blaue Reiter*, Mission Art Gallery, 2001, p.108.



［図6］　マチス・テウチ〈感情〉油彩、紙、1919年　ハンガリー・ナショナル・ギャラリー蔵



［図7］　マチス・テウチ〈精神世界〉油彩、カルトン、1920–24年　個人蔵



［図8］　マチス・テウチ〈コンポジション〉油彩、カルトン、1924年頃　個人蔵

近年、ハンガリー美術史研究所のマヨロシュ・ヴァレーリア氏の研究によって、画家自身が抽象絵画についての意見をつづった自筆原稿が発見された[*19]。「新しい芸術についてÚj Művészetról」と題するこの原稿は、1920年頃（日付は不明）に書かれたと推測されるが、その頃の変容について理解する手がかりとして大変重要である。

> 非対象の（抽象）芸術の表現には、対象のかたちを用いない。画家は、感覚を、意識的な表出を与えるのではなく、抽象芸術に感覚を表現したいのではなく、純粋な感覚を与えたいのだ。われわれの目にわれわれの感情に呼び起こすのだ。リズム、色と線の動き、色彩の力強さ、冷たさと暖かさのコントラスト、静止、集中とエキセントリックな動きが、ひとつの、統一したハーモニーにおいて、この絵画の最上の状態というわれわれの目的を達成するのだ[*20]。

この「新しい芸術について」の内容は、ヴォリンゲルの「抽象と感情移入」（1908年）の理論とそれを引き継いでいるカンディンスキーの著作『抽象芸術論−芸術における精神的なもの』（1912年）を下敷きにしていると言える。つまりマチス・テウチにとっての絵画の目的は、「対象のかたちを用いない」で、「抽象衝動」（ヴォリンゲル）から出発し、精神的な意味を追求することにある。色彩と形態の避けがたい関係が精神的な存在を導くのであり、「内的な必然性の原理」（カンディンスキー）に基づくことで、芸術の目的を達成するのだ。実際に、マチス・テウチがカンディンスキーの著書を読んでいたか否かは不明である。しかし、一時的な画壇の流行からではなく、彼自身の必然的な欲求として、色彩や形態の心理的作用、精神的価値を獲得しようとする欲求から、抽象絵画へと到達したことは、一連の作品から十分に理解できる。

3 デア・シュトルムとマチス・テウチ：Berlin

ブラッショー出身の写真家で後にパリで活躍したブラッサイ（本名ギュラ・ハラース）

---

19 ——— Mattis Teusch János, Új Művészetról. Majoros Valéria, *Mattis Teutsch*, ibid., 45.old.

20 ——— ibid.

は、1921年8月26日付けのベルリンから両親へ宛てた手紙のなかで、「今日、僕は、マチス・テウチの芸術を高く評価する。最も偉大なドイツ表現主義としてみた」[*21]と記した。

ブラッサイは、ブラッショーの頃からの友人であり、マチス・テウチから多くの影響を受けている。ブラッサイの手紙は、1921年7月から8月にかけてマチス・テウチとクレーによる二人展が、デア・シュトルム画廊の99回展［図9］として開催された際、同郷の友の活躍振りに感銘を受けたこととから書かれたものである。

無論マチス・テウチは、これがベルリンでの最初の発表ではない。デア・シュトルムとマチス・テウチとの関係は、1918年5月に、『デア・シュトルム Der Sturm』誌上にリノカットが掲載されたことに始まり、1918年7月30日付けのヘルヴァルト・ヴァルデンからマチスへ宛てた手紙[*22]が残されていることから、この頃には両者が互いに知り合いであったとみられる。また1918年11月にも、ブダペストでMAの企画で個展を開催していることから、マチス・テウチは、ブダペストとベルリン間を移動し、そして後にカシャークとヘアヴァルト・ヴァルデンの両者をつなぐことになる。ヴァルデンが20世紀のモダンアートに残した功績は、ここであらためて述べるまでもないが、特にいわゆる小国の芸術家を発掘し世に送り出したことは、ハンガリーやルーマニアなどの中欧のアヴァンギャルド運動の支えとなった。

デア・シュトルム画廊では、1921年以降、連続してマチス・テウチの作品を発表し、1923年2月の116回展では、ハンガリー出身のモホイ＝ナジ、ペーリ・ラースローやアルキペンコ、パウル・クレーにまじりマチス・テウチも展示している。その後、118回展、119回展、124回展、126回展と1923年だけでも、5回を数える。そして1925年の139回展を加えると、1921年から5年間に、全7回発表していることになる。

DER STURM
Leitung: HERWARTH WALDEN

Juli/August 1921
Neunundneunzigste Ausstellung

PAUL KLEE
HANS MATTIS TEUTSCH
GESAMTSCHAU

STÄNDIGE KUNSTAUSSTELLUNG
BERLIN W 9 / POTSDAMER STRASSE 134a
Geöffnet von 10—6 Uhr Sonntags von 11—2 Uhr
Auf Wunsch Führung

［図9］「パウル・クレー、マチス・テウチ展」カタログ、デア・シュトルム、7–8月、1921年

21——— Brassai, *Előhívás*. Kriterion könyvkiadó, Bukarest, 1980. pp.35-36.

22——— Éva Bajkay, Under the Spell of the Berlin Strum, *Mattis Teusch and Der Blaue Reiter*, Mission Art Gallery, 2001, p.89.

ベルリン滞在中のマチス・テウチは、シュトルムのほかにドイツのアヴァンギャルド作家たちとも交流がある。ハンガリーの美術史家バイカイ・エーヴァ氏の研究によれば、1920年のマチス・テウチは、左翼的傾向の「11月グループNovembergruppe」に加わり[*23]、このグループが援助するローマで発行する国際雑誌『Atys』(1920年11月20日発行)に、マチス・テウチの詩「3月」とリノリウム版画が掲載されたという[*24]。詩の創作は、デア・シュトルムの同人たちの影響である[*25]。色彩に対する画家の感情があらわれている。

緑は　やわらかい　引き延ばし
力は　緊張し　裂ける
白は　緑を　与える
黄色は　白を　隠す
色の形は　復活
生き生きとした谷間は　新しい　始まり
白　緑
見よ　目
喜びは　つかみとれ[*26]

この年の10月に、シュトルム画廊でグラフィック展が開催されたが、マチス・テウチの作品は展示されなかった。このことから彼は翌年の7～8月の展覧会を計画する。これが、ブラッサイがみたクレーとの二人展であった。

4 ルーマニアのアヴァンギャルドとマチス・テウチ：Bucureşti

よく知られたマチス・テウチの個展会場の写真は、1919年にブラッショーで開催され

23――ibid., p.88. 11月グループに加わったハンガリー出身の作家に、ベレーニ・ローベルト、ペーリ・ラースローがいた。
24――ibid.
25――ibid.
26――Mattis Teusch János, Március, Majoros Valéria, A koltó Mattis Teusch. *Ars Hungarica*, 1994/1. マチス・テウチはこのほかに3編の詩を書いている。Március, Majoros Valéria, ibid., 165.old.

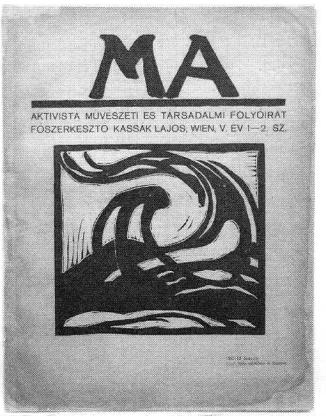
た展覧会のものである［図10］。この写真には、壁面に2段、あるいは3段に掛けられた大小異なるサイズの油彩画のほか、その両隅に台座がおかれ、その上には小さな彫刻がみえる。この展覧会に出品した彫刻は、2人の人物が一体となり、しかも彼の絵画にみられる流線形のフォルムをなしている。1919年頃に制作された木彫の〈2人の人物のコンポジション〉［図11］は、表面全体に赤と青色の着彩を施し、その形態は中央に直線が交差し、左右に弧を描いている。そのかたちは、ちょうど1919年から油彩画にあらわれた幾何学的なかたちに類似している。

また1919年に制作されたリノリウム版画には、それまでの樹木や風景にかわって人物を想起させるかたちがあらわれる。この年は、マチス・テウチの画風が変容する時期にあたるが、彼にとって油彩、リノリウム版画、木彫の表現媒体に内容の違いはない。大地からうねるように突き出るかたちは、即興的にあらわれているようでいて、熟考の末に生み出されたかたちのようにもある。

この後、マチス・テウチは、前述したようにベルリンのデア・シュトルムでの発表が中心となり、故郷ブラッショーで創作活動をすることはなかった。マチス・テウチが故郷に戻った頃には、ブラッショーはもはやハンガリー領ではなく、ルーマニアの領土となっ

［図10］　マチス・テウチ展会場風景、ブラッショー、1919年

［図11］ マチス・テウチ
〈2人の人物のコンポジション〉
木に着色、1919年頃、個人蔵



［図12］ 『MA』5巻1–2号、1920年

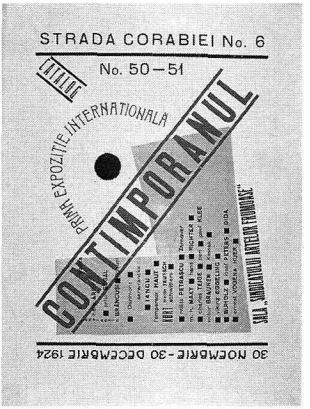
た。カシャークが革命政府の崩壊後、ウィーンへ逃れて当地で『MA』を復刊した第1号の表紙には、マチス・テウチによるリノリウム版画が印刷された［図12］。この頃のマチス・テウチは、しばしばブダペストやベルリン、そしてウィーンを訪れ勢力的に活動していくが、それまで関係のあまりなかったブカレストのアヴァンギャルド・グループに関わるようになる。

1920年代のルーマニアの美術界は、1922年に5年間のチューリッヒでの活動から、故郷のブカレストに戻ったダダイストのマルセル・ヤンコ（Marcel Jancu, 1895-1983）によって、雑誌『現代Contimporanul』が発行され、ルーマニアのアヴァンギャルド運動が、ヨーロッパの潮流と並行して展開される。マチス・テウチは、この「現代」サークルを中心に展開されるルーマニアのアヴァンギャルドのグループに協力し、MAのグループ同様に、ルーマニアでも雑誌の誌面で作品を発表していく。

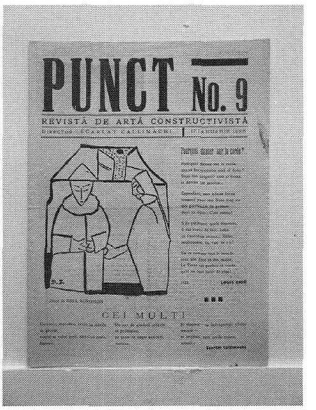
マチス・テウチのブカレストでの最初の個展は、1920年11月5日、メゾン・ド・アールの一室にて開催され、絵画、彫刻とリノカットが展示された。ブカレストの人々にとって、ドイツ表現主義の作品を見る絶好の機会であった。マチス・テウチが「現代」サークルの活動に加わるのは、1924年11月30日～12月30日にコラルチェスク通り9番地（Coralcescu, Str. 9）の'UNIVERSALA'にて、現代サークルが主催する第一回国際展覧会からである[*27]。この展覧会の内容は、『現代』12月（50・51号）に掲載された［図13］。それによれば、コミッティーは、イオン・ヴィネア、マルセル・ヤンコ、M.H.マキシーの3人。出品者はシャガール、

27 ——— *Contimporanul*, no.50-51, 1924.

パウル・クレー、ハンス・アルプ、クルト・シュビッタース、ハンス・リヒター、ヴィッギング・エッゲリング、ハンガリーのカシャーク、チェコのカレル・タイゲ、ポーランドのシュツカを含む16人の国外作家とルーマニアからは、マキシーのほか、マルセル・ヤンコ、ブランクーシ、ヴィクトル・ブラウネル、ミリータ・ペトラスク、ディダ・ソロモン、そしてマチス・テウチの8人であった[*28]。出品者の顔ぶれから、ダダイズム、表現主義、構成主義が一同に展示されたことになる。



［図13］『現代』50–51号、1924年



［図14］『点』9号、1925年、表紙

［図15］『点』
9号掲載のマチス・テウチの版画

さらにこの年の10月30日には、スカラット・カリマチ（*Scarlat Callimachi*）、画家ヴィクトル・ブラウネル（Victor Brauner, 1903-1966）と詩人イラリエ・ヴォロンカ（Ilarie Voronca, 1903-1946）の編集で、よりラジカルな傾向の国際的な構成主義の雑誌『点 Punct』が発行される。翌年の1925年の1月『点』第9号に、はじめてマチス・テウチのリノカットが掲載される［図14–15］。そしてこの年、マチス・テウチは4月15日～30日にパリのヴィスコンティ・ギャラリーにて個展を開催し、〈精神世界〉と〈コンポジション〉シリーズを発表する。このシリーズについては1925年3月にヴォロンカによって編集されパリとブ

28 ——— *ibid.*

カレストで発行された月刊誌の『完全Integral』に掲載された[*29]。この雑誌は、創刊号の表紙のタイポグラフィにもあらわれているように、円とIntegralの頭文字の「i」のある矩形によって構成されたごく単純ではあるが、明快なデザインであった［図16］。ヴォロンカと画家マックス・ヘルマン・マキシー（Max Herman Maxy, 1895-1971）がその前年に、出版したアンソロジー『75 H P（ホース・パワー）』（75馬力はルーマニア人の憧れの自動車を意味する）［図17］のなかで表明した「Pictopoezie（ピクトポエジア）」（絵画詩）の理論を装幀に反映させたものであろう。マチス・テウチはこの『完全』4号の裏表紙にはパリの編集者としてマチス・テウチの名前が記載されている。さらに6–7号の表紙［図18］には、マキシー、ヴォロンカの名前につづいてマチス・テウチの名前が記載されていることからも、マチス・テウチがこのグループに果たした役割が少なくないことがわかる。

図16『完全』1号、1924年

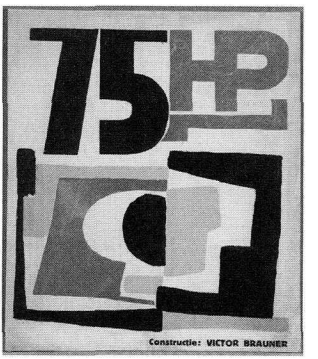


図17『75HP』1924年

図18『完全』6–7号、1925年

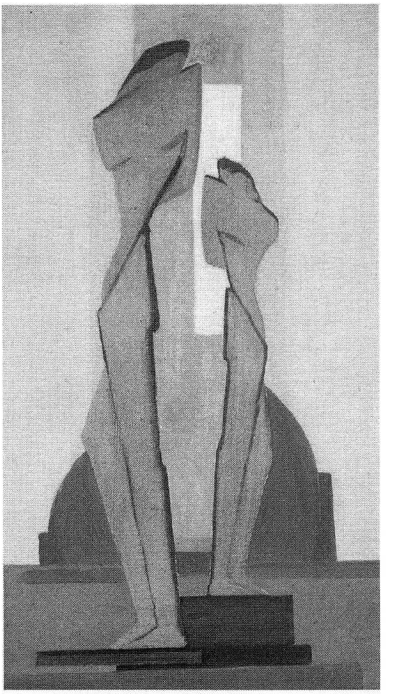
この時期のマチス・テウチの作品についてみれば、1924年から25年に制作されたリノカットは、斜め上にのびる直線とその線に交差する構成的な幾何学的な面があらわれる。そしてフレームを構成していた周囲の枠はなくなり、画面の中央に構成的な形態がおかれる。それは、ちょうど建築的で構築的な三次元的なかたちである。つまり、ドイツ表現主

29——— Mariana Vida and Gheorghe Vida, ibid., p.117.

義から構成主義のスタイルへの変容がみられる。このマチス・テウチの表現上の変容は、ルーマニアのアヴァンギャルド運動とどのように関係しているのだろうか。

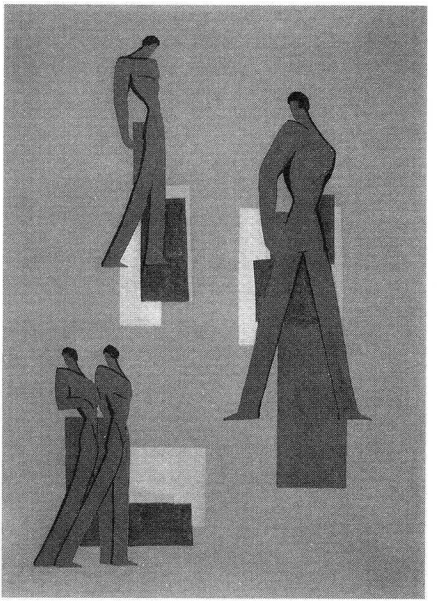
確かに「現代」のグループはヨーロッパ的な同時代の前衛美術を紹介していたが、雑誌そのものは、編集がマルセル・ヤンコの編集ということもあり、文学が中心であった。それに対して、造形を中心として、明確にルーマニアのアヴァンギャルドを表明したのは、詩人のヴォロンカであった。『75HP』のなかでヴォロンカは、ペンネーム、アレックス・チェルナト（Alexandŭr Cernar）の名で「ピクトポエジア」宣言を発表し、絵画詩「AVIOGRAMA」を描いた。この絵画詩では、エンジン、鉄道、ラジエーター、電信などのモダンな経験としてのテクノロジーのイメージが歌われ、ハンガリーのモホイ＝ナジによる「タイポフォト」、チェコのタイゲによる「ポエティスム」と同様に、ルーマニアにおいても視覚と言語を統合したグラフィズムが登場する[*30]。

このように画面の二次元空間に形態（要素）をどのように構成するかを主眼とした方法は、それまで画家の精神性を色彩や形態に追究してきたマチス・テウチの造形上の方法論とは、全く異なるものであった。都市的な記号を視覚的に合成するグラフィズムを、絵画の表現に置きかえていった。1920年代後半に制作された一連の絵画の主題は、もはや色彩にはなく、幾何学的な形態の人物像とその背景との関係、また記号化された人物像の配置が問題とされている。ドイツ表現主義時代にみせた鮮烈な色彩はなく、むしろ静かな調子が画面全体を覆っている。座る女性像、二人の人物［図19］など、具体的な対象の形があらわれ、しかも人物を記号のようにパターン化した幾何学的な人物像が描かれている［図20］。



［図19］　マチス・テウチ〈二人の人物〉
油彩、キャンバス、1927年頃、個人蔵

30――――拙稿「グループ「デヴィエトスィル」とカレル・タイゲ–チェコ・アヴァンギャルド芸術研究　I」北九州市立大学文学部紀要、第64号、2002年、1–22頁。



［図20］ マチス・テウチ〈コンポジション〉
テンペラ、板、1930年頃、個人蔵

このマチス・テウチの変容がはっきりとみられる1924年は、『BLOK』にルーマニアの作家として紹介記事が掲載された年であった。

こうした変容の背景にはもう一方の雑誌『完全』のグループの影響も少なくないと思える。『完全』の創刊号においてヴォロンカは、「シュルレアリスムとインテグラリスム」という論文を発表し、シュルレアリスムを批判しながら、それに代わるものとして、「インテグラリスム」を宣言する[*31]。そのなかでヴォロンカは、「インテグラリスムは（中略）統合された秩序であり、本質的で、建設的で、インテグラルな秩序」であると述べ、「インテグラリスムが20世紀のスタイルを切りひらく」[*32]と高々に宣言する。そうした世界の統合を説く点において、そのコンセプトは構成主義にある。ちょうどハンガリーのMAの作家たちも、ダダは古いものみなし、構成主義の時代に入っていた。以上のことから、マチス・テウチが表現主義から構成主義へと変容していくのは、時代の潮流に呼応していたためであり、自然なことであった。

おわりに

大戦間期の中東欧のアヴァンギャルド芸術家の多くが、自ら発行する雑誌を通じて、自分たちの美学や作品を発表していた。雑誌という印刷メディアに掲載することは、そのメディアに最適な手法をとることが望まれ、その意味において、リノリウム版画が好まれて制作された。小さな世界に、限定された白と黒の表現。集中力と力量が明確にあらわれる

31 ——— Ilarie Voronca, Suprarealism şi integralism, *Integral*, no.1, 1925.
32 ——— ibid.

その表現は、アヴァンギャルド運動というネットワークの情報空間のなかで複製され、広範な国と地域へ認知されていく。マチス・テウチに代表されるように、表現はそうした情報空間のなかで、つまりベルリン、ブダペスト、ブカレストで共有され、その環境のなかで次の新しい芸術が創造されていくのである。

印刷物に掲載されたものが、「芸術」と呼べるのか、と問われるかもしれない。しかし、20世紀の芸術が複製を前提に、その技術によって成立する作品を生み出してきた。ならば、リノリウム版画もタブローや彫刻と同様に、作家にとっては重要な表現手段であり、その大芸術か小芸術という違いはないのである。印刷メディアの空間が創造した芸術のなかに、中東欧のアヴァンギャルドの実にダイナミックな運動の一端がみられるのである。

※本稿執筆にあたり、富士ゼロックス株式会社ならびに横田茂ギャラリーにご協力いただいた。

［いぐちとしの・埼玉大学教養学部助教授］

戦間期東欧の民俗学と柳田学

平賀英一郎

松江出身に版画家平塚運一がいるためか、島根県立美術館は版画のコレクションに力を入れている。あるとき常設展示で伊東深水（1898-1972）の版画「近江八景の内 唐崎の松」（1918）を見て、コーシュ・カーロイ（1883-1977）やビリービン（1876-1942）の絵との類似に驚いた。後二者のほうが先行しているが、直接の影響関係があったとは思えない。同時代的な対応があったのだろう。アール・ヌーヴォーは、浮世絵など日本の美術の影響を受けた。それによって新たな表現を得たヨーロッパから、さらにめぐって当の日本の版画、深水らの試みた新版画に響きが送られてきたのであろう。時あたかも20世紀。世界はすでに互いに連絡し呼応していた。「同時代」という言葉が世界大の意味を持つ時代となっていたのである。

第一次大戦と第二次大戦の間の時期の東欧は、ひとつの黄金時代であった。「東欧」という地域規定は、第二次大戦後の冷戦下、「ソ連圏の衛星国家群」の地域を指す言葉だから、不適当だという議論がある。しかし「ドイツとロシアとトルコの間」を指す名称は必要だ。ここは、第一次大戦の結果、まさにこの三帝国が瓦解したあと現われ出た地域であり、独立自立の解放感・達成感、沸き立つような気分が才能の発露を促し、創造の意欲をかきたてていたことだろう（ハンガリーの場合は少し早く、世紀転換期から20世紀初頭が黄金時代に当たるのだが）。

戦間期の「民俗学」を考えると、一流の芸術家や他の領域のすぐれた学者が「民俗学」にひとかたならぬ興味を示し、「越境」して、みずからこの学問に手をそめているという現象が目にとまる。民謡採集を行なったハンガリーの現代音楽家バルトーク（1881-1945）とコダーイ（1882-1967）をはじめ、オーストラリア原住民などの間でフィールドワークを行ない、「精神分析と民族学」を書いたことで知られる精神分析のローハイム（1891-1953）、ハンガリー人で、第一次大戦後ルーマニア領になったトランシルヴァニアの建築家にし

て画家、小説家でもあったコーシュ、ルーマニアの宗教学者エリアーデ（1907-86）、ルーマニアに伝わるバラード「ミオリッツァ」に魅せられ、ルーマニア精神風土を「ミオリッツァ的空間」として解いた哲学者ブラガ（1895-1961）、この時期ロシアからプラハに来て活動していた記号学のボガトゥイリョフ（1893-1971）とヤコブソン（1896-1982）など。ボガトゥイリョフはスロヴァキアやルテニアの民俗誌で有名で、モスクワ言語学サークル時代からの友人ヤコブソンは彼と共著で「創造の特殊な形態としてのフォークロア」というすぐれた論文を書いている。コーシュの主たる興味はトランシルヴァニアの文化史にあったが、農家の建物について論文があるし、息子は正真正銘の「民俗学者」になった。正確を期せば、エリアーデがルーマニアの民間伝承に関する論文（のちに「ザルモクシスからジンギスカンへ」にまとめられる）を書くのは第二次大戦後であること、バルトークの民謡採集活動はほとんどが第一次大戦前に行なわれていること、精神分析のほうで名を残したローハイムはもともと人類学を志していた人で、精神分析家になる以前にすでに「民俗学者」であったこと（「ハンガリーの俗信」は今も価値を失わない）などを言っておかねばならないけれども。

彼らの背景はさまざまだ。ユダヤ人がいる。民族主義結社との関係を疑われた者がいる。構造主義や精神分析など、時代の先端の思潮がある。西欧の思想が辺境において先鋭な形をとり、土着の思想と交じり合い、せめぎ合う。それらがこの地域において「民俗学」に接近したという事実。きっと「民俗学」のほうに何か招きよせるものがあったのだろうし、彼らの側にもそれに共鳴するものがあったのだろう。

「民俗学」の特徴は、無名性と全体性にある。その対象は「名も無い」民衆、それも都市民でなく、農民の生活文化が主たる関心事だ。文明を担うのが都市であるとしたら、二重に疎外された彼らを主役とする「民俗学」の誕生は、まぎれもなくひとつのアンチテーゼである。そして「民俗学」は、民衆の生活の全体を知ろうとする。民衆の精神文化や物質文化、社会制度や科学技術、すべてがこの学問の記述対象、考究対象である。われわれの複雑になりすぎた社会は、全体を細分化し、そのそれぞれに専門家を当てる。かなり前から、細部の専門家が多くなりすぎて、全体像は誰にもまったくつかめなくなっている。それに対し、なお単純だった当時の農村は、全体を把握することが可能だった。よき村人の知識や経験の総体は、ひとつの「全体」をなしていた。加えて、没歴史性も特徴にあげられよう。むろん時間の経過に伴う変化変遷はある。それを「歴史」と言うなら「歴史」はあるわけなのだが、それを「歴史」とすることが、今までの「歴史書」の校訂作業たる「歴史」

を変革するものであるわけだ。

19世紀はすぐれて「歴史の時代」だった。それは言語学において最も明瞭に認められる。19世紀の歴史言語学は、言語の系譜をさぐり、祖語を再構築することを目標にしていた。こういう通時言語学に対し、ソシュール以後、現在生きている相において言語を捉えようとする共時言語学、構造言語学が生まれた。構造主義と現象学が20世紀思想の柱となる。20世紀新思潮を性格づけるのは、歴史主義からの脱却である。19世紀に特徴的な天才崇拝は、つまり「固有名詞」崇拝である。ここで東欧の多くは、エンゲルスの言う「歴史なき民族」の地であったことを考えよう。エリアーデは「歴史の恐怖」について語った。被支配民族にとって、事件史たる「歴史」は災いでしかない。「民俗学」という学問の持つ「没歴史的性格」を考えあわせれば、この地で第一級の知性と「民俗学」と20世紀思想の最先端が幸福な出会いを果たしているのは、決して偶然でないことがわかるだろう[*1]。

これらの人々の多くに共通するものがもう一つある。亡命だ。ファシズムからの、共産党政権からの亡命。みずからの力で勝ち取ったとは言えず、第一次大戦で周囲の三帝国が崩壊したために独立や統一に至ったにすぎない国力不十分の小国群は、やがてドイツの、続いてロシアの勢力圏に組み入れられてしまう。政治経済の不完全な発達は、やがてナチズムやコミュニズムの全体主義政体に呑み込まれる結果をきたし、そのために、戦間期に華々しく開いた文化の最良の部分を、亡命者という形で西欧・アメリカへ送り出すこととなった。

実はもう一人、ここに並べたい第一級の学者がいる。第一次大戦後創設された国際連盟の仕事で、1920年代の初めにジュネーヴに住んでいた柳田国男である。他領域から「民俗学」へ越境してきた東欧の学者や芸術家たちと、「日本民俗学の祖」で、スイスに少しの間暮らしただけの柳田とは、一見したところ大いに姿が異なる。だがよく見てみれば、そうとも言えないのである。むろん亡命はしていないが。

1——東欧の「民俗学」について付け加えると、東欧諸国では同胞自民族の研究をethnography（ハンガリー語のnéprajzはその直訳）と称していた。歴史が浅く、歴史に翻弄された「民俗学」は、それぞれの国や民族の事情によって、官学との関係によって、さまざまな現われ方をする。インスティテューションの問題もある。「日本民俗学」の特徴は、物質文化研究が弱いことだ。それは、柳田や折口という精神文化のすぐれた学者が指導していた在野の学問という生い立ちによる。聞き書きは容易だが、モノの収集には資金や運送手段、保管場所が必要だ。民族のアイデンティティの要として優遇されていた一方で（各国の民俗博物館の首都におけるよい立地を見よ）、その研究者は都市民の出身である。農村出身者（柳田自身がそうだ）の多い日本とはここも違う。「比較「民俗学」学」というものをやってみたらおもしろかろう。

柳田国男（1875-1962）は、言うまでもなく「日本民俗学」を打ち立て組織した大学者である。しかし、その業績があまりに巨大であるために、後の世からこれを眺める人は、少なからぬ誤解や大きなパースペクティヴの歪みを持ってしまう。あれだけの巨人が前景にいたら、どうしても多少の狂いは出てしまうものだけれども。

彼のもっとも名の知れた著作は、明治43年（1910）、彼が36歳のときに出された「遠野物語」である。そのため、彼の伝記に詳しくない人にはその頃からずっと民俗学者であったように、農政学者や高級官僚としての経歴を知る人にもその頃から民俗学への道を歩みはじめていたように、漠然と考えられている。

また、彼は西洋の理論を無批判に日本に当てはめる態度を「取次学問」と呼んで、極度に嫌っていた（柳田国男は実にポレミックである。この点、尊敬していた森鴎外を思わせる。内実ほとんど罵倒であるが、それを包むレトリックに感心する）。だが、その彼自身は英仏独語を解す「西洋通」であり（40歳ごろまで旅にはいつも洋書を携えていた）、西洋の学問を咀嚼し消化しきったのち、自らの学問に取り入れていた。横のものを縦にするだけの学者がやるように、横文字の術語や人名書名を並べ立てないので、わかりにくいだけである（しかし仔細に見ると、それもけっこうのぞいている）。洋館に住んでもいたのだ。

彼が「民俗学者」になったのも、ふつうに考えられているより遅い。あの伝説の雑誌「郷土研究」（1913-17）を出していたときにおおよその方向転換が行なわれているが、はっきりと「民俗学」への決定的な一歩を踏み出したのは、国際連盟の委任統治委員としてのジュネーヴ滞在（1921-23）が契機である。「民俗学者」柳田国男の誕生を画すのは、「遠野物語」ではなく、委員を辞任し帰国してのち精力的に行なった講演をまとめた「青年と学問」（1928）だ、と考えたほうがいい。「郷土研究といふこと」（1925）「Ethnologyとは何か」（1926）「日本の民俗学」（1926）などを含むそれは、「日本民俗学」の樹立に向けた宣言と言える。

「結果からの遡及」というのは、陥りがちな罠である。「遠野物語」および前後して著された「後狩詞記」（1909）「石神問答」（1910）を「三部作」などと称して、そこから「民俗学」が始まったように述べたてては、事実を誤る。「民俗学」の前史に挙げる分にはいいが、前史には他の多くの事柄も含まれているのだから、それのみ過大に扱ってはならない。のちに柳田が果たした役割から見て、特権的な意味が付与されるのはしかたがないにしても。柳田個人の内的発展は、柳田伝の領域である。客観的な学史叙述は、発表されたテクストや外に現われた事実から構成されねばならない[*2]。本稿は「柳田伝」も考察するのだ

が、二つを混同せず、パースペクティヴを確かに持ちたいと願っている。柳田が大きな業績をあげるのは昭和に入ってからである。生前すでに十分大きかったが、最晩年から長逝後にかけての「定本 柳田国男集」(31巻・別巻5巻) の刊行によって、今日の「知の巨人」のイメージが築かれたのである。

ジュネーヴへ立つ前、1920年 (大正9年、46歳) の時点で、彼はどういう人物であったか。世間的には、前年末に辞任したばかりの貴族院書記官長で、農商務省や内閣法制局で腕を振るった高級官僚である。その年には朝日新聞社客員に就いていた。学問のほうから見れば、農政学者である。官吏の仕事のかたわら、早稲田、専修、中央、法政で農政学を講じ、「時代ト農政」を始め、それまでに「農政学」「農業政策学」「産業組合」などを著していた。ジュネーヴから帰国後の1925・26年にも早稲田大学で農民史を講義し、「日本農民史」(1926) を出してもいる。文学者や文学愛好家にとっては、新体詩人松岡国男であり、早くに詩を廃したのちも、文学者の集まり龍土会・イブセン会の中心メンバーの一人として、仲間であった。「遠野物語」も、文学的香気の漂う「作品」であったこと、ここにまとめられる話を柳田に語った佐々木喜善も文学志望の青年だったことを想起してもいい。

では、明治から大正初期には「民俗学」は存在していなかったのか？ いなかったとも言えるし、いたとも言える。

あらかじめ用語の混乱を避けるために、生物としての人間をあつかう分野を自然人類学、人間の文化をあつかう分野を文化人類学としておこう。

日本の人類学会が創立されたのは明治17年 (1884)。開国が1854年であることを考えれば、おそろしく早い。1863年生まれで当時まだ学生の坪井正五郎とその友人たちのクラブのようなもの (「じんるいがくのとも」) だったとはいえ、パリ人類学会設立に25年、ロンドン人類学会に21年遅れるのみだという。広義の人類学、つまり自然・文化両人類学と考古学をその領域としていた。考古学会はのち1895年に人類学会から分立する。文化人類学の分野は当時「土俗学」と呼ばれており、報告は数多くあったものの、草創期の当然として、深くもなければ体系的でもなかった。注目すべき寄稿者は、山中笑、伊能嘉

2――「柳田国男の発生」を副題とする赤坂憲雄の「山の精神史」(1991)「漂泊の精神史」(1994)「海の精神史」(2000) 三部作は、柳田のテクストを丹念に読み込む作業に基づいており、柳田理解を大きく進めた労作である。ただ、柳田のテクストを追うことに専念するあまり、周囲・同時代の状況がよく見えていないのが欠点だ。

矩、鳥居竜蔵、南方熊楠などである。人類学会の活動として、明治26年（1893）から夏期人類学講習会が催され、その機会に、それに参加した人々が集まって、第1回の土俗会が開かれた。この会はそれから明治33年までに6回（1894・95・96・97・1900）開かれ、参加者が、新年の風習・育児習俗など回ごとのテーマ（坪井正五郎が出題していた）について、自分の故郷や勤務地の習俗を報告するというもので、アイヌの参加者のある年もあったが、特に結実を見ることなく止んだ。

「郷土研究」創刊と同じ年、大正2年（1913）には、前年に発会した民俗学会が「民俗」を創刊する。編集は石橋臥波である。石橋臥波と永井如雲が幹事となり、井上円了、芳賀八一、大槻文彦、吉田東伍、高楠順次郎、高木敏雄、坪井正五郎、富士川游、三宅米吉、白鳥庫吉、関根正直、関野貞など、錚々たる顔ぶれがこの会の評議員に名を連ねていたが、2年後に通巻5号で終わった。雑誌には人類学会の坪井、鳥居、伊能や、南方、伊波普猷なども寄稿した。

「土俗学」「民俗学」を標榜したこの2回の試みとも早世であったが、要するに、「民俗学」が生まれ出でんばかりになってはいたのである。

柳田個人においてはどうだったのだろうか。

のちに「民俗学」を志した動機について問われたとき、即座に「それは南方の感化です」と答えたという[*3]。柳田が「日本人の可能性の極限かとも思い、又時としては更にそれよりもなお一つ向こうかと思うことさえある」「どこの隅を尋ねて見ても、これだけが世間並みというものが、ちょっと探し出せそうにも無い」（「ささやかなる昔」）と評する博覧強記の南方熊楠（1867-1941）は、明治33年（1900）、13年にわたる英米滞在を切り上げてロンドンより帰国し、37年（1904）から「東洋学芸雑誌」などに日本語で寄稿を始め、「人類学雑誌」にも41年（1908）から論考を発表している。柳田は、坪井に勧められて自著「石神問答」を南方に贈呈し、それから文通が始まる。フレイザーの「金枝篇」を明治45年（1912）から読みはじめているのも、南方の導きによるものである。「フォクロアの研究法とでもいうべきものを御書き下さるまじくや」と彼に頼んでもいる（大正3年4月10日付書簡）。両者の交信は、「遠野物語」刊行後、「郷土研究」編集の時代、まさに柳田がのちの「民俗学」への歩みを始めた時期であり、南方はその大先達であった。のちに破局に至る

3――――宇野脩平「南方さんのこと」。笠井清「南方熊楠」附録、1967。

この両巨人の往復書簡集は、読みごたえのあるドキュメントだ。

高木敏雄（1876-1922）も、彼の「民俗学」への道のりで大きな役割を果たしている。柳田は雑誌「郷土研究」と「民族」を編集したが、共同編集者に意外な人物を選ぶ癖があるようだ。後者では、はるかに年少で、まだ何者でもなかった少壮学徒の岡正雄や有賀喜左衛門らと組んでいるし、郷土の研究を標榜する雑誌に、独文の出で神話学者の高木を相棒にするというのにも、一驚を喫する。しかしよく見れば、才能あり、一緒に仕事をすることで自分が刺激を受け向上できる者を、正しく選んでいるのである。高木は「郷土研究」から離れてのち何も書かなかったので忘れられているが、柳田がまだ弱かったこの分野での西欧の業績を吸収するのに助けとなっただろうと思われるほかにも、この頃の彼の論考をまとめた「日本神話伝説の研究」などを読めば、すぐれた学者であったことがわかる。「郷土研究」創刊号の巻頭を飾った「郷土研究の本領」は、恐ろしく正しい堂々たる論述だ。伝記に不明なところ多く、なぜこの時期以後研究から離脱したのかわからない。しかし、ドイツ留学の辞令を受けた直後の早すぎる死は、いかにも惜しまれる。

「郷土研究」の刊行は、郷土会に参加していた時代のことだった。この会は、地方の研究に興味を持つ者が新渡戸稲造（1862-1933）のまわりに集まって、明治43年（1910）ごろ始まり、第一次大戦後の新渡戸の渡欧をもって終わった。参加者は、小田内通敏・石黒忠篤など、主に地理学者と農政官僚で、「人生地理学」の著者でのちに創価学会を始める牧口常三郎も常連だった。新渡戸の人徳で、この会にはいろいろな人が顔を見せた。山中笑、会津八一、尾佐竹猛なども出席していた。農学者で国際連盟事務局次長だった新渡戸は、疑いもなく柳田の先達である。

南方との文通で、柳田は、「郷土研究」が「民俗学の雑誌のようたびたび仰せられ候には迷惑仕り候」「小生専門はルーラル・エコノミーにして、民俗学は余分の道楽に候」（大正3年5月12日付書簡）とはっきり言明している。この「ルーラル・エコノミー」を「地方制度経済」と取って批判する南方に対して、「農村生活誌」[*4]とでも訳すべきものだとさらに自己の立場を明らかにしている（「南方氏の書簡について」。「郷土研究」2巻7号、大正3年9月）。つまり、「地方の研究」（1907）で新渡戸稲造の唱えた「地方学」（ここで「地方」は「じかた」と訓む。江戸時代の町方に対する語で、農村部を意味する）、「田舎に関係ある農業

4――しかし大正2年6月22日付の書簡では、自分の専門を「田園経済」だと言っている。「ルーラル・エコノミー」の意味も、雑誌編集の過程で微妙に変化してきているのだ。

なり、制度なり、その他百般の事につきて言えるものを学術的に研究」する「いわば田舎学」と重なるものである。それは、自己認識としてそうであるばかりでなく、客観的にもそう認められる。しかし一方で、「郷土研究」を「民俗学」の雑誌と見なす南方のような読者・執筆者が多数いたわけだし、それもまた客観的な事実であった。周囲はすでに「民俗学」(南方はこの言葉を使っている)があるものと見ていたが、柳田の中では、「民俗学」は生まれるべく敷居際にあったものの、一歩がまだ越えられていなかった、ということだ。

柳田は言う。「「平民はいかに生活するか」または「いかに生活し来たったか」を記述して世論の前提を確実にするものがこれまではなかった。それを「郷土研究」が遣るのです。たとい何々学の定義には合わずとも、たぶん後代これを定義に新しい学問がこの日本に起こることになりましょう」(「郷土研究」2巻3号、1914)。その学問はのちにたしかに彼によって興されるが、当面まだ名前がなかったのである。彼は最終的にそれを「日本民俗学」と呼ぶことになるのだが。

ジュネーヴから帰った柳田は、年若い民族学徒岡正雄、および岡の友人の少壮研究者たち(有賀喜左衛門、田辺寿利、奥平武彦、石田幹之助)と雑誌「民族」(1925-29)を発行する。これがつぶれたのち、折口信夫らを中心に「民俗学会」が作られ、「民俗学」(1929-33)という雑誌が出されるが(これに柳田は一切関与していない)、これもまたのちの「民俗学」「民族学」の双方が加わる構成だった。

柳田の還暦の祝いに「日本民俗学講習会」が催され、「民間伝承の会」設立、機関紙「民間伝承」が創刊された昭和10年(1935)に、「日本民俗学」は確立したと言える。

実は、日本の「民族学」の確立も昭和10年なのである。この年に「日本民族学会」が設立された。人類学会が、生誕時の自然・文化両人類学、考古学を含んでいた曖昧な混沌から、自然人類学の学会に純化していく過程で、まず考古学が分かれ、それから大正末・昭和初期を通じて文化人類学の部門が自立をした、という大きな流れがそこにある。そして、学名もまたそのときにほぼ確定した。

結果から見れば、柳田による「民俗学」の独占が行なわれた、とも言えるだろう。民俗学徒は柳田門下ばかりとなってしまった。彼とは異なるアプローチをしていた折口や渋沢敬三も、柳田に師事し、柳田をあくまで立てていたのだから。

彼の学問はよく「柳田学」と言われる。そのように、または少なくとも「柳田民俗学」と

呼ぶのが正しい。彼の人格や興味が色濃く投影されているのだから。あるいは、みずからも言っているように、「新しい国学」と呼ぶのもいい。それはこの学問の本質をみごとに言い表している。

「柳田民俗学」が日本の学問体系の中で曖昧な位置しか占められないのは、それが「移植学問」でないからである。柳田がみずからの試行錯誤のうちに到達したもので、内発的な形成を遂げているのだ。西洋の刺激は形成に力があった。決定的な役割を果たしたと言ってよい。しかしそれは、神道と仏教の関係に譬えられよう。のちに「神道」として体系化を遂げるものは、むろん仏教移入以前からあったのだが、仏教の刺激によって、仏教にならって体系を得たのである。

柳田自身が示した「民俗学」の定義は、「民族の内省の学」である、というものだ。彼の「民俗学」には、きわだった四つの特徴がある。

1. 経世済民

「学問は生活の実際上の要求に役立たぬ様では、始める甲斐が無いとまで思って居る」(「婚姻習俗語彙」序、1937) 柳田は、「学問救世」を説き、「なぜに農民は貧なりや」という問いを発して、「私たちは学問が実用の僕となることを恥としていない」と断言する (「郷土生活の研究法」)。強い倫理性が「柳田学」の特徴だ。柳田に対してなされる、性の問題をなおざりにしているという批判はまさしく当たっているが、その態度のよってくる由来はこんなところにもあろう。「士大夫の学問」などと言われる所以でもある。

2. 民俗資料の三部分類

彼は民俗資料を三つに分けた。(1) 目の採集によるもの。旅人でも採集できるもの。生活外形、生活技術誌、有形文化がこれである。(2) 耳の採集によるもの、寄寓者が採集できるもの。言語の知識を通して学びえるもの。言語芸術。(3) 心の採集。同郷人の採集と名づくべきもの。生活意識、心意諸現象。

その上で、この第3部をもっとも重要だと考える。そしてこの部門は、行きずりの旅人やわずかの間その土地に住んだ者には感得しがたく、その土地に育った者にしか真に捉えられないとして、同郷人の報告を重んじた。村の者がみずから考え、書き記すことが必要であり、そのために村に住む人々のうち志ある者を組織しようとしたのである。

この第3部を、ただ単に民間信仰などと考えてはならない。それは倫理や世界観、認識

や思考法などを含むのだ。昭和9年から12年（1934から37）にかけての山村生活調査で用いられた「採集手帖」には、「褒められる若者・女性」「信心深い青少年」「義理固さ」「衰弱感」「家の盛衰」「長生の家筋」「幸福な家」などという調査項目がある。ここまで知ろうとしたのであり、これは西洋流の「民俗学」の補足しえない範囲である。

3.「運動」の性格

柳田はむろん学者、それも博識の大学者であるのだが、「社会運動家」として見たほうが、彼の学問の特質を適確にとらえられる。「柳田民俗学」は「社会運動」なのである。はたからは「小学教師たちの組合」とさえ見えたかもしれない。上記第3部の採集のため、地方在住の研究者・報告者の組織がこの「運動」の最重要課題だったのである。女性にも「民俗学」への参加を呼びかけ、組織した。「地方に、僻地に住むこと」「女性であること」は何ら欠格事項ではなく、それどころか特権的に有利な地位であるという認識の大転換、大革命が人知れず敢然と遂行されたのである。左翼知識人が「柳田学」に流れ込むという現象も見られたが、まったく当然のことである。

「自ら知らんとする願望」を持ち、「答えんとする用意」を備え、「目標は現実疑問の解答に」置いて、「好事家と割拠の弊」を排し、「利他平等」に「相互連絡と比較調査」によって、「眼前の疑問への解答」を「帰納による当然の結論」として導き出す。これが「柳田民俗学」である。

彼の生家は小さくて（みずから言うところの「日本一小さい家」）、二世帯がよく暮らし得ず、嫁姑の争いのため、長兄の嫁は二人とも離縁、うち一人は自殺した。のちにこの悲劇を回想し、「民俗学のなさ」を嘆息したというエピソードに、彼の考える「民俗学」というものがうかがえる。それはよりよい生活を目指す運動であり、精神姿勢であった。

日本の敗戦が決まったとき、日記に「いよいよ働かねばならぬ世になりぬ」と書き、8月15日には「大詔出づ、感激不止」と書く。彼はたしかに「ナショナリスト」であったが、「ナショナリズム」の語義を汚さないナショナリストだったのだ。そして戦後には、新設の社会科に「民俗学」の方法や成果を入れようとし、教科書の編纂に乗り出す。国語教科書の編集にもあたっている。このあたりは彼の面目躍如で、柳田論では決して落としてはならない部分だ。

「野の学問」である「柳田民俗学」は、このようなものとして、アカデミズムである「民族学」とか「人類学」などでなく、たとえば中西悟堂の日本野鳥の会や柳宗悦の民芸運動

などと並べ考察されるべきなのである。

4. 語彙を手がかりにする方法

「我々の頼む所は同郷同族人の理解と、用語に対する至って精緻なる知感とであった」(「生と死と食物」、1933)。「言葉によって一国の民間伝承を採集し保存し、比較し又整理するという我々の方法は、今日の所謂民族学と、日本民俗学とを区別する、最も明瞭なる目標と思われるにも拘らず、自分の知って居る限りに於いては、他の国々ではその各自のフォルクスクンデを記録するに際して、こちら程熱心に此方法を採用しようとしない」(「セビオの方法」、1938)。

「ことばの聖」と評した人もあったくらい、柳田は言葉にこだわった。それには固有名詞を普通名詞で解く彼一流の方法論も含まれるが(「説話の内容は常に史実では無い」と喝破する鋭いテーゼ。少し意味は違うが、固有名詞を掲げずに書いた「明治大正史 世相篇」も想起される)、わけても、民俗語彙の採集に力を入れ、それを手がかりとして研究を進めるという独特な方法が特徴的だ。そして昭和10年(1935)以来「分類民俗語彙」を刊行していき、それは最終的に「総合日本民俗語彙」全5巻(1955-56)にまとめられた。

おそらく、大正8年(1919)末に官を辞し、最初の3年は内外を旅行をさせるという条件で朝日新聞に入社して、沖縄旅行(ここからの帰途に、国際連盟委任統治委員になれとの話が電報で飛び込んできた)に出たときに、「前史」が終わり、後世の知るあの「民俗学者柳田国男」に向けての重大な一歩が踏み出されていたのだろうと思う。しかし、それを決定的にしたのは、「ジュネーヴ体験」(1921-23)である。

大正11年12月9日付佐々木喜善宛書簡には、「私は国の為にこんな不似合な仕事の為に三年越の大切な月日を何もせずにここでくらしている 此だけの分は何が何でも定命より長生をさせて貰わねばならぬ」と書いている。出発前にすでに我が行く道を見つけていた人の言と聞くべきだ。もう若からぬ自分の歳を数え、これからせねばならぬ多くのことどもを考えて、滞欧を無為の月日と観じて漏れた言葉だが、いかに孤独で不如意な生活だったにせよ、柳田は機会を逃す人ではない。そもそも朝日新聞社に願い出た3年の旅の期間には、「兼ての望みだった太平洋諸島の巡歴」をしようとも考えていた、大正7・8年(1918-19)ごろには、弟松岡静雄を助けて日蘭通交調査会を作り、オランダ語を習い、辞書まで編もうとし、インドネシアのことをしきりに調べていた彼ではないか。「外交官に

なって見ようかと思う」などと日記に書いてもいたし（大正7年）、若い頃は、船の中で読めるし、外国へも行けるから、「学資のいらない商船学校へ行って船長になろうかと考えた」（「故郷七十年」）人だ。その通り、渡欧の船の中ではよく本を読んだ。その書目には、有朋堂文庫、「燕石雑志」などに混じって、「ザメンホフ伝」もある。上海では「ピジンイングリシュ」の本を買ってもいる。どうしてそんなものを？

彼は委員会で、言葉の問題に直面していた。「どんな事柄でも即座の応酬が出来、怒りも喜びも自分の言葉と同様に、隠れた隈も無く表出し得るようにならぬ限り、結局は…我語を用語とした国に一籌を輸することになる。負けに行くようなものだ」。「言葉が根本の問題だということを、痛切に考えずには居られなかった」（「ジュネーブの思ひ出」）。

むろん、必要なフランス語の稽古をおろそかにはしない。「小説にあるような露国の零落した婦人にフランス語を学んでいます」（大正10年7月16日付佐々木喜善宛書簡）。しかしその英仏語で困難を感じていた彼は、エスペラントに「希望」を持った。

彼が入っていたエスペランチストの会は「ステロ（星）」といった。「ステロの会員には貧乏な人が多く、多くは又婦人です、私の先生はシニョリノウマンスキ、オデッサ生れの露人です フランス語と両方の教授で生活して来た人です、年は私くらいで文章は中々上手です 其他にフランス語の先生がハンガリー人、昨年の先生は露人に嫁したボエミヤ人、女中もボエ人を置いています、純粋のジェヌボアは仏人とよく似て附合を好まず、たまたま近よってくる人は多くは気の毒なイスラエリットです」（大正11年12月9日付佐々木喜善宛書簡）。エスペラントの大会にも参加し、佐々木喜善に写真を送る。「四月の四日にヴェネチヤでうつしました、場所は世界でも尤もうつくしいサンマルコ大寺の門前で仲間は皆エスペランチストです 右の大きいのがチェッコスロバキヤの人ロマダ他の二青年はハンガリヤ人、二人の姉妹は此町の娘です、エスペラント大会の特志案内役でした 今になっては夢のような記念です」（大正12年6月16日付書簡）。「私は「エスペラント」の方から日本の文章道をも改良し得るとさえおもっています」（大正12年1月7日付佐々木喜善宛書簡）とも書く。

ジュネーヴ大学に聴講に通い、ピタール教授の人類学の講義を聴いた。そこでドーザの「言語地理学」を知った。「蝸牛考」（1930）で示された名高い「方言周圏論」は、このような刺激を受けて成ったのである[*5]。

---

5 ―― W. A. グロータース「『蝸牛考』のふるさと」、「定本 柳田国男集」月報35、筑摩書房、1971。

帰国後の柳田のひとつの顔は、方言学者であった。前身の方言研究会や東京方言学会でも主宰者の一人であったが、昭和15年（1940）に日本方言学会が創立されると、その初代会長になった。上述の言葉をよりどころにする方法、民俗語彙の体系的収集が始まったのもこの時期、昭和3年（1928）の春からである。地名については明治期より研究していたけれども。国語学に関する論考が出てくるのも昭和期である。

1922年の委員会で、国際連盟委任統治委員会の委員は休会中にめいめいが課題を持ち帰り、それを調べて報告することになった。柳田の報告は翌年行なわれたが、「委任統治領における原住民の福祉と発展」というテーマで、この中には、原住民の言語や教育をめぐって、かなり重要な認識が示されている。原住民のことばのほうが語彙や文法に類似性があるので学習しやすい、原住民と支配層の間に立つ通訳などの特権グループを生み出さない、などの利点をあげて、「ヨーロッパ語のかわりに原住民の一、二のことばを共通語として採用する」ことを推奨し、「原住民の子供に国歌や歴代皇帝の名前を強制的に覚えさせるといったあまりにも国家主義的な、二つの人種の同化だけを目的とした類」の教育でなく、「彼らがアフリカや太平洋の広大な地域と人類の長い歴史のなかで占める位置を理解」して、「彼らの個々の存在やその存在意義を自覚する」ためには、「上手に系統立てられた歴史や地理の教育」が必要だと指摘している。また、福祉の対象として考えられているcommon peopleとかcommon bodyは、原住民から混血児・外来者・首長や重立ち・通訳などヨーロッパ語を話せたり特別な教育を受けた階層をはずした残りの大多数であって、「柳田民俗学」で重要な概念となっている「常民」と重なる。つまり「常民」概念がこの報告から始まっていることを、岩本由輝は指摘している[*6]。

ヨーロッパの、特にドイツやスイスの民俗学会の活動に触れたことも大きかったろう。バーゼル大学のホフマン・クライヤーが中心になって、「独逸民間伝承研究団連合」は「民俗学書誌」を刊行していた。柳田文庫にある「1917年度民俗学書誌」（1919）「1918年度民俗学書誌」（1920）は、当時現地で購入したのだろう。協同の力を信じ、生涯にわたってそれを推し進めた柳田は、「民俗学」が大学に講座を持つ学問であり、学会が組織され、機関誌のみならずこのような書誌も刊行し、協力して事典類の編纂を行なっているのを見て、自信を得たのではないか。「道楽の学問」からの脱皮がスイスで果たされたと考えてよかろう。のちによく利用したボルテとマッケンゼンの「民譚語彙（昔話語彙）」（「ドイツ昔話

6――― 岩本由輝「もう一つの遠野物語」、刀水書房、1994。

辞典」第1巻1930/33・第2巻1934/40）はまだ出ていなかったが、ボルテとポリフカの「グリムの御伽話細註」全5巻は当時ちょうど刊行中で、第4巻（1930）・第5巻（1932）は未刊だったが、第1巻（1913）・第2巻（1915）・第3巻（1918）は滞欧中に入手できた。伝説には昔から関心があったけれど、彼が昔話の研究を始めるのは昭和期である[*7]。

40代後半の独居で孤独だったかもしれない異国暮らしだが、時代としても年齢としてもよい時期に「留学」したものだと思う。彼の中ではいろいろなものが発酵していたのではないか。大正11年12月9日付の佐々木喜善宛書簡では、「此頃フランス語に熱心になって、若い洪牙利生れの猶太婦人を相談相手に「嫁の田」の話を書いています」と伝える（同年の日記の12月1日条には「ウナリ考」を仏文で書く気になるとある。さまざまな刺激を受けて書かずにはいられなくなった柳田の姿を認めるべきだろう。

ここではたと気づく。この手紙を含め、上に引いた手紙の中に出てくるのは、ほとんど東欧・ロシアの人ばかりである。彼のジュネーヴ滞在時の日記を見ると、東欧の影がそこここに差している。「セイケイ」というハンガリー人と知り合い、彼がアメリカへ渡るまでの間同居させてやっている。バレ・リュス（ロシア・バレエ団）の公演を見に行ったり、オルテンのような田舎町でバラライカの演奏を聞きに行ってもいる。それまでの人生で、とりわけて東欧やロシアに関心を持っていた人ではないのに。

帰国直後に著された文中にも、東欧への言及が時折見られる。たとえば、「政治は芝居よりも面白い」例として、「或は日本に好意を持って居る洪牙利の内政の如き、簡単な新聞電報だけでも、尚あわれに花やかなローマンスを繙く感がある」（「普通選挙の準備作業」、1924）。あるいは「チェッコ・スロバキヤやバルカンの国々などでは、入って来るたびに人種が別であって、スラヴ種農民がぱらりと入って処々に村を建てたあとへ、五十年百年して今度は西の方から独逸人が、空隙を見かけて入って住むというように、異なった社会が市松にまじって入る為に、今日も厄介な問題ばかり起すが、幸いに日本では古顔も新顔も、行く行く一つになって交際し得る同胞であった故に、今見るとこれが一団に見えるというのみである」（「日本農民史」、1926）。「黄白という類の人種差別などは、考えれば考えるほど怪しいものだ。彼等謂う所の蒙古人とは全体何であるか、韃靼は欧羅巴に入って今の露国の要部を為し、ラップやフィンも早くから其一隅に住んで居た。洪牙利人はアリ

7——— 高木昌史編「柳田国男とヨーロッパ」、三交社、2006。

ヤン種の真中に国を作り、血は半ば化して言語と思想には古い伝統を保って居る。…之と対立して波斯にも印度にも、もと白人と同種と称する人民が多数に居て、是亦甚だしく差別せられて居るのである」と述べ、「要するに種族の抵触は政治であって、種の異同に基くものではなかったのである」と喝破する。「我々が白人の跋扈と名付たものも、実は単に白人国の中にばかり、跋扈し得る力ある国があったということを意味するだけである。前には班葡蘭英仏、後には白独米などと、要するに一時覇をとなえた一又は二の国民のみが、其威力を各方面に振った迄で、[…] 近隣の国民たちも寧ろ大か小か被害者の側に立って居る位である。例えば東欧羅巴のあわれな住民などは、我々の目から見れば等しく白人だが、有色人をいぢめ殺した責任は、他の大国民と分担するわけに行かぬのみか、彼等自身も亦被害者の中である」(「青年と学問」) というふうに、東欧通ぶりがうかがえるのだ。東欧ではないが、やはりヨーロッパの辺境で、ロシアから独立したばかりのフィンランドについても、「フィンランドの学問」(1935) などで何度も紹介している。新渡戸稲造の国際連盟時代の随筆「東西相触れて」に、ポーランドやチェコについての言及が多いのも思い合わされる。ある意味で「東欧の時代」、西欧に向けて東欧が溢れ出した時代であったのだろう。

そして、ユダヤ人である。自覚もしていたようだが、彼の周りにはユダヤ人が多かった。オデッサはユダヤ人が人口の3分の1を占めていたような町だから、ウマンスキー刀自もそうかもしれない。19世紀の末、東欧のユダヤ人が起こした二つの影響の大きい運動があった。ひとつはポーランドとリトアニアの境の町に生れたザメンホフの考案した国際語エスペラント、もうひとつはブダペスト生れのヘルツルの唱えたシオニズムである。この二つともに柳田は強い興味を示している。

エスペラントについては上述の通りである。この運動にもユダヤ人が多かった。柳田とも交渉があり、国際連盟の公認を得ようと活動していたプリヴァ博士もユダヤ人だった。もうひとつのシオニズムは、その目標の地パレスチナがまさに柳田の所属した委任統治委員会の熱いテーマで、彼自身パレスチナ視察を外務省に願い出たほどである。この旅行は残念ながら役所一流の事なかれ主義のため実現しなかったが、彼は滞在中、ラムブラン「猶太禍論」、レオンラヴィゾン「史上の猶太人」、「ロシアに於ける猶太人」などを読んでいた。帰国後の大正13年 (1924) には、国際連盟協会で「猶太人の問題」を講演している。「民俗学者」柳田国男の背後にはそういう経験や知識があることを忘れてはならない。時代の「インターナショナリズム」を彼は背負っている。

スイスに、ジュネーヴに暮らしたことは幸いだった。山の中の小国であるのに、視野の狭窄に陥らない。山間ではあっても辺境ではなく、国際的な中心である。大国や辺境ではこうはいかない。東欧やユダヤ人を偏りなく身近に感じられたのは、時と場所と人を得ていたからであろう。

「柳田学」は、開化しきって民俗に貧困な西欧とかわり、民間伝承が豊富にあり、かつ自他民族を研究する便宜も能力も備えた日本がフォークロアとエスノロジーの婚姻する場であると信ずるものであった。歴史への傾斜も特徴だが、それは「固有名詞のない歴史」のことであった。戦間期の東欧と、明らかに一脈通じるものを持っている。

女婿の堀一郎によると、終戦後のある日、柳田はこう語った。「私はね、消えていくものには消えていくだけの理由があり、それを元へ返せなどと考えたことも云ったこともない。しかし今度は違う。滅んではならないもの、滅ぼされてはならないものがある」。敗戦によって日本人のこれまでの信仰が顧みられなくなるのを憂えたのである。そして、新国学談と題して「祭日考」(1946)「山宮考」(1947)「氏神と氏子」(1947) を矢継ぎ早に刊行した。同じく堀は、晩年の柳田が「惜しいことをした。昔話や方言などに熱を上げるんじゃなかった。もう時間が足りない」と口癖のように言っていたことを伝える[*8]。日本人はどこから来たかという問題を扱った最晩年の著作「海上の道」(1961) は、沖縄への思いをこめて、彼自身は学問的であろうとしたにも関わらず、きわめて詩的である。それは、ジュネーヴへ立つ直前の「海南小記」の旅や、のちに藤村の詩となったことで有名な、新体詩人のころ、伊良湖岬に流れ着いた椰子の実を拾ったエピソードと呼応して、彼の「民俗学時代」をはさみこむ。柳田国男個人にとって、帰国から敗戦までの「日本民俗学」の時代がどのように考えられるべきか、これもまたひとつのテーマである。

[ひらがえいいちろう・島根トランシルヴァニア協会]

8――――堀一郎「柳田国男と宗教史学」、後藤総一郎編「柳田国男研究資料集成」13所収、日本図書センター、1987。