The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	懐徳堂講座講演要旨
Author(s)	都出, 比呂志; 田中, 文英; 宮本, 又郎 他
Citation	懐徳. 1985, 54, p. 64-72
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/90648
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

〈懐徳堂講座講演要旨〉

大阪の町々——歴史の舞台として——昭和六十年春季

上町台地のあけぼの—原始時代の大阪

都出比呂志

上町台地は大昔からナニワびとの活躍の重要な舞台だった。太古の、この地を考える上で、自然環境が今とずいぶん異なることを忘れてはなるまい。いまから約五千年前の縄文時代前期は海水面が今より数メートルも高く、台地のすぐ西は海だったし、東の現在の大阪平野の中央部は浅い入海であった。このころ、ここに迷い込んだクジラの骨が東大阪市で発見されている。台地の東斜面の森ノ宮に住みついた人々が、ここに貝塚を残したのは、縄文時代後期のことである。

弥生時代には入海は淡水化し、河内潟、河内湖へと変化した。農耕を始めた当時の人々は湖岸に集落を営み、水田を開拓した。河内湖は漁場として、水上交通の場として活況を呈し、上町台地は西の外洋と東の内陸とを結ぶ交通の要衝となった。近年、平野部の長原遺跡や加美遺跡で、集落や墓地など注目すべき発見が続いているのは当然ともいえる。また、台地の北端の崇禅寺遺跡では近江や瀬戸内沿岸各地との交流を示す土器も発見された。

やがて古墳時代には、南河内と堺の地に、巨大な王陵が築かれ、大阪が古代王権の中枢の地となったことを示すが、中国王朝と外交を展開した倭の五王の時代、上町台地は、この外交の玄関口となった。この台地の上にも古墳群が存在するが、それらは大王家と結んで活躍した有力氏族の存在を示している。

台地の上にくり広げられた、このような人々の活動を、最近の考古学の発掘成果をもとにあとづけてみたいと思う。

天王寺と渡辺—中世の大阪

田中文英

中世は農村からはじまるということがしばしば指摘される。日本の中世社会は、十世紀から十一世紀を大きな画期として成立するが、その社会は、農村からたえず武士・名主をはじめさまざまな新興勢力が台頭し、既存の支配階級と熾烈な抗争を繰りひろげるなかで展開していったのであるから、巨視的にみたばあいこの指摘は正しいといえよう。しかし、たとえば、京都・奈良という律令国家の政治都市・宗教都市が、十世紀以後しだいに中世都市への変容をとげていったように、中世社会の成立とともに新たな変容をとげ発展していくものが多く存在した点に注意する必要がある。

大阪地域における四天王寺と渡辺津も、その代表的な例の一つであった。推古朝に聖徳太子によって創建され、律令国家の官寺として繁栄した四天王寺は、やがて中世になると、庶民信仰を積極的にあつめる努力をして変容をとげ、中世後期には門

前都市としての性格をもつまでに発展する。また、瀬戸内海最東の接陸地として古代以来の要津であった渡辺の地も、中世にはいるとますますその重要性を高め数多の運輸・交通施設や荘園が設定され港湾集落として急速に発展し、渡辺党のようなきわめて特色のある武士団も出現するのである。今回は、そうした四天王寺と渡辺が、中世社会の成立とともに変容ないし発展していく姿をできるだけ具体的に検討し、あわせて、この両者が中世の大阪地域においてしめた歴史的位置についても考えてみたいとおもう。

船　場

宮本又郎

船場とは大阪市東区内の、北は大川・土佐堀川、南は長堀（いまはない）、東は東横堀、西は西横堀（いまはない）に囲まれた矩形状の地域を指す総称である。本町通を境として北を北船場、南を南船場という。江戸時代にはおおむね北船場は大坂三郷北組に、南船場は南組に属した。当地域が商業地としての輪郭をあらわすようになったのは、江戸初期からで、以来、江戸時代は「天下の台所」の中枢部として、また明治以降今日にいたるまで、我国有数のビジネス・センターとして栄えてきた。

船場の成り立ち、地名の由来、町割りの特徴、船場でくりひろげられたビジネスの今昔、商人の栄枯盛衰などについてお話することにしたい。

道頓堀

脇田修

道頓堀は、大阪の繁華街として流行歌にも唄われたところである。近世初期にこの堀は開鑿されたがそれは近世大坂の成立にあたって、市中でみられた建設事業の代表的なものであった。瀬戸内海に面し、淀川・大和川の河口にあった大坂は、もともと水運にめぐまれていたが、さらに市中に多くの堀をめぐらした。堀は水運の便をはかった、経済の大動脈であった。浪速八百八橋といわれたのは百数十というところで誇張があるが、これも堀川にかかったものが多く、大坂の風景となっていた。さて道頓堀開鑿の中心になったのは、近隣の町場であった平野郷や久宝寺の地主・豪商であり、彼等のもっていた富や土木技術が建設に投じられたのであった。もっとも道頓堀の名が従来安井道頓によると伝えられていたが、平野郷の成安道頓であろうと思われる。安井氏は徳川の世になって堀を完成したのであった。幕府は堀の開発とともに、周辺の繁栄をはかって、堀の両側に町立てをさせた。これが川八町であって、北側に大和町・宗右衛門町・御前町・久左衛門町、南側は湊町・九郎右衛門町・吉右衛門町・立慶町があった。北側は色町があり、南側は芝居小屋が寛永三年に許可され、以後、五座の櫓などがたちならぶ芝居町となった。またここは大阪三郷の南端であり、

その裏側は現在は繁華街となっているが、非人垣内がおかれ、千日前の刑場もあった。このように被差別民の集落・芝居町・色町が集められているのが、近世都市の姿であり、道頓堀の実相であった。

堂　島

本城正徳

堂島という地名の由来については、四天王寺創建にまつわる伝承や地形に由来する説など諸説があり、定かではない。しかしながら、地名そのものは、十五世紀中頃の史料にすでにみることができる。

この地は、もと堂島川と曽根崎川（硯川、この川は明治末年の北の大火以降埋めたてられた）にはさまれた砂洲であったが、河村瑞賢の河川改修ののち開発が進み、元禄元年（一六八八）には堂島新地として町割が実施され、茶屋や煮売屋がたちならぶ遊里として栄えるようになった。その後、遊里は次第に対岸の曽根崎新地へと移っていったが、かわって、元禄十年には米市場が移転してくる。いわゆる堂島米市場がこれであるが、享保十五年（一七三〇）の帳合米取り引き公許など一連の幕府政策は、米市場の本格的な発展をもたらした。一方、この頃以降、貢租米を取り扱う諸藩の蔵屋敷もますます堂島および対岸の中之島に集中する傾向をみせ、堂島は、米取り引きの中心地、米相場決定の地として、全国にその名をとどろかすようになる。

講演では、地名の由来、新地開発、堂島米市場等々、以上のような堂島をめぐる様々な問題を、近世の大坂や当時の社会、経済のあり方をも視野に入れつつ、考えていくこととしたい。

川口居留地―文明開化の大阪

梅溪　昇

川口という名称は、木津川・安治川両流の分流点に位置しているところから、寛永ないし貞享（十七世紀）の昔からそう呼ばれた。川口も中ノ州（現在の中之島）、江ノ州（現在の江ノ子島）同様、淀川河口に自然発生した三角州の一つである。江戸時代初期から幕府によって川口御舟手が置かれ、江戸佃島の江戸御舟手とともに徳川水軍の東西二大鎮守府をなしていた。幕末、幕府は大阪における諸外国との貿易・外交の重要拠点としてこの川口の地を選び、御舟手の旧用地の全部を外国人居留地の予定地とした。この居留地の開設は、慶応三年四月、幕府が各国と結んだ「兵庫港並に大阪に於て外国人居留地を定むる取極」に基づいて準備が進められたが、幕府倒壊前の混乱で実現をみなかった。明治新政府は幕府時代からの大阪開市（市街のみを貿易のため開く）の準備を引きつぎ、明治元年二月、安治川沿いの富島町に外国事務局、同年閏四月川口運上所を開設した。その後、各国の強い要請で、大阪開市が大阪開港（市街および港を貿易のため開く）に変更（同年七月）された直後

に、約二万六、〇〇〇平方メートルの地域が専管居留地となった。この居留地は、大阪における今はほとんど失われた、その当時の西洋文化輸入の門戸となり、新名所となった。文明開化ぶりと居留地に隣接する本田一帯の雑居地の様子をも紹介したい。

現代芸術の世界——昭和六十年秋季

抽象芸術は何をめざすか

神林恒道

現代芸術の重要な徴標は、純粋化への志向にある。この徴候が現われはじめるのは、ゼーデルマイヤによれば、十八世紀の中頃であり、それは美の自律性をその要求としてかかげた近代芸術学の成立と機を一にしている。ロマン派以来、すべての芸術は音楽の絶対的境地に憧れるといわれてきた。このヒントから絵画の世界で色彩音楽という大胆な試みを実現したのが、カンディンスキーの無対象絵画である。この最初の抽象絵画が成立したのが一九一〇年といわれている。この方向は一九四五年以降つまり大戦後のアメリカにおいて、新たな展開をみせる。そこに顕在化してくるのは、デュシャンあるいは、新造形主義以来の具体的なものへかぎりなく接近しようとする傾向であるといえる。一九四五年をおりかえし点とするこの現代芸術のありかたを、どのような歴史的なコンテクストに読みこまれるべきかを考察してみた。

新たな自然を求めて—オブジェの問題

岩城見一

十九世紀と二十世紀との本来の境目は、一九一〇年から一九二〇年にかけての十余年の内にある。それはヨーロッパが政治・経済においても文化においても近代合理主義の矛盾を露呈した時期である。第一次世界大戦はこの矛盾の最大の現われであろう。そしてこの矛盾とは、近代世界を輝けるものにすべき、そしてしてきた合理精神が、実は世界を次々に合理化し我物にする結果、自然状態を人工的状態へと変造し、人間の外部のみか、人間自身の内なる自然さえも荒廃させてしまうという矛盾である。

一九一〇年代にはじまり、またたく内にヨーロッパ全体に広まった〈ダダイズム〉の運動は、このよう合理化され、それによって萎縮してしまった人間の内なる自然の奪回のための運動であった。それは従来の文化全体への反抗、それ故反社会、反常識、反道徳、反趣味、反芸術の運動であった。

〈オブジェ〉思想はこの運動の中から生じた。これには常に従来の諸価値に対する反抗（anti—）の意識と、それと共に新たな生の可能性への願いが託されているように思われる。〈オブジェ〉概念が誕生して今日に至るまで約七十年経った。その

中でこの概念はどのような意味を受けとり、どのような展開をしたのであろうか。

さしあたりオブジェ思想からは三つのポイントが引き出せるように思われる。㈠従来の芸術概念への異議申し立てとしてのオブジェ―反芸術のオブジェ。㈡このような芸術観を成り立たせている従来の趣味とそれを可能にする知覚のあり方の再検討を強いるオブジェ―反趣味・知覚検証のオブジェ。㈢反社会、及び新たな生の暗示としてのオブジェ―象徴的オブジェ。

この三点を常に念頭に置きつつ現代芸術の展開を辿り、それを通して現代芸術の現代性を理解すること、これが当面の課題である。

記号化する現代と芸術

出川哲朗

現代は共同体のなかで語られる神話が失われマスメディアによって我々は世界の情報を得ている。統一された観点からの知識ではなくあらゆるものからのこまぎれの情報として知覚されている。このことは記号化された情況といえるだろう。現代芸術にもこのことが当てはまる。つまり我々は記号として芸術を把握している。

ところで、現代芸術には様々な記号が使用されている。数字や交通標識、商標、その他、日常生活で見いだされるあらゆる記号が絵画空間に持ち込まれ、多様なマティエールが使われる。しかし芸術空間に取り込まれた記号は本来の意味内容を失い、一つの作品が芸術記号として機能する。そして部分が全体を表現している独特の記号である。厳密に定義された科学記号とは異なり芸術記号は雑音によって極めて多義的に変化していく。

大衆化する芸術のなかで
―小説と映画の場合

源高根

現代の芸術は、大衆化の傾向にあるといわれる。確かに今日の社会において芸術は、質の深さよりも量の拡大を競いあっているように見える。しかし芸術は本来創る者にあっても鑑賞する側にあっても、個人的な主体的な内面的な行為であったのではないだろうか。私たちは現代の現象的な傾向に眼を奪われがちであるけれども、芸術における大衆とはどのような意味をもつのか、私はこの問題をもう一度根本的に考えなおしてみたいと思う。

世阿弥は、彼の能を貴人本位であると同時に衆人愛敬の芸術たるべく理想とした。シェイクスピアが活躍したエリザベス時代には、貴族も民衆も共に劇場に集って、知識人は芸術の繊細微妙を、庶民は芸術の野性活力を、共に楽しんだ。これらは芸術にとって理想的な、幸福な時代であったろう。例を私たちにもう少し近いところからとってみよう。近代小説の範と仰がれる夏目漱石は、「虞美人草」以下「三四郎」「心」「明暗」に至

るすべての小説を、新聞に執筆した。漱石は新聞小説において純文学を書き、特定の文学読者だけではない大衆がそれを読んだ。それは芸術であると同時に娯楽でもあった。小説の世界をわがものとするために必要な芸術的想像力を、誰もがもっていた。少なくともテレビが出現するまでは、知識人をも庶民をも広く捉えた映画の場合も、同じような現象の変化が見られる。私たちは映画の世界をわがものとするために必要な想像力を退化させてしまったのではないだろうか。

ポップ・アート—俗物の芸術

太田喬夫

ポップ・アートはポピュラー・アート（大衆芸術）に由来する言葉で、一九六〇年代初頭ニューヨークにおこり同年代を通じてヨーロッパや日本など世界各地に広まった現代芸術の一傾向である。ポップ・アートは五十年代の抽象表現主義の美術とは異なり、リアリズム（写実主義）の美術であるが、それは美しい自然や人物の写実的描写とは程遠い。ポップ・アートの具体的な作品はガラクタの機械や、実物のコカコーラのびんのコピーや漫画の一コマやマリリン・モンローの写真の拡大図や、石膏による人間の日常の卑近な動作のそっくりな型取りといったものであり、大都会の大衆の俗なる生活文化をそのまま反映したものであった。作家の独創性を重んじ美の表現をめざす従来の芸術観からみれば、ポップ・アートはまさに反芸術をめざしているものだといえる。

ポップ・アートは他方、大衆と親密な関係にあった誰一の現代芸術である。それはあっけらかんとした明るさをもっており、ことさら特別な美的態度で鑑賞しなくても、日常の生活感覚で気楽に味わうことができるからである。

このように反芸術性と大衆性とをあわせもつポップ・アートはどんな独自な特色と意義とをもっているのだろうか。このことを明らかにするため、ポップ・アートのもつ俗物性を、機械・広告宣伝・日常生活・キッチュといった観点から考えてみたいと思う。

工業化時代の技術と芸術

潮江宏三

今日、時代は高度に技術化された社会を迎えたといわれている。こうした一般的状況からも、芸術表現の分野においても、題材、方法等の面で従来とは異ったプロセスやアプローチ、あるいはコンセプトが続々と登場してきている。

このような今世紀特有の著しい徴候を理解すべく、技術社会の発展に伴なう芸術概念の変化の様態を美術史の事例からたどってみたい。ことに、機械時代を迎えてからの機械に対する芸術家の態度が彼らの芸術表現の方法、世界観に影響を与えて来た様相に触れつつ、芸術的立場からの機械時代への対応のいくつかの類型を紹介する。そこから、新たな、あるいは本来的な

対応の可能性を提言してみたい。

芸術作品における オリジナルとコピー

森谷宇一

現代はある意味で複製の時代といえなくもないが、このことは芸術の領域についてもいかんなくあてはまる。われわれは今日、原作によらなくても、各種の印刷された写真図版によって美術作品を見ることができ、生の演奏によらなくても、レコードやテープやラジオをとおして音楽を聴くことができるようになっており、しかもこのような機会のほうがむしろ多くなっているとさえいえよう。

本講では、このように現代において顕著にみとめられる現象としての、芸術における複製の問題をとりあげる。ただしここでいう複製とは、作品そのものなり、作品の演奏ないし上演の過程なり、ともかく芸術における個体的ないし一回的な存在を、なんらかの技術的手段により再製ないし再現することであって、これは広義のオリジナル（原物）とコピー（写し）との関係としてとらえられうる。

上のような意味での芸術における複製の問題は、主としては芸術享受にかかわることがらであるが、音楽などの場合には芸術創造にかかわることがらでもある。芸術における複製という現象が現代において顕著となったのは、芸術における個体性ないし一回性の克服という動機と、発達した科学技術という手段がむすびついた結果である。それは否定的側面のみならず肯定的側面をも有しているが、その意義についてはあらためて深く考えなおしてみる必要があるといえよう。

ビデオ・アートの現在

吉積　健

「ビデオ・アート」という名称は、一九七四年にはニューヨークの画廊や近代美術館で使用されており、一九七七年のカッセルの〈documenta 6〉では、従来の写真や映画の部門に肩を並べて、ビデオ部門が加えられ、そこでいわゆるテープ作品とは別に、「ビデオ・インスタレーション／彫刻」といった作品形態が登場している。

ところで、その「ビデオ・アート」の創始者とされるナムジュン・パイクが、ケルンでテレビ受像機を電気的に歪曲させた作品を発表したのは一九六三年であり、すでに一九六九年頃には、〈documenta 6〉にみるようなビデオの作品形態はすでに存在していたのである。

その成立時期に着目すれば、ビデオ・アートは、一九六〇年代に顕著な現代芸術の動向の一環として、重要な意味を持ち始めることになる。今日すでに社会的事実になろうとしているニュー・メディアの可能領域を、「前衛芸術」として、それが先取りしていたということになるのである。

演劇からパフォーマンスへ

上倉庸敬

お芝居のはじまりは、おまつりだったといわれています。神さまのまえに土地のひとたちがあつまり、指導者をえらんで犠牲をささげ、みんなが全身全霊をこめて自分たち共通の願いをいのる――やがて演じるひとと、それを見るひととがわかれていったようですが、それでも、その場におこる出来ごとに、その場にいる全員が参加したというさいしょの痕跡は、けっして消えることがありませんでした。

たとえば、色のついた物質があちこち置かれている布地は、それを見るひとがいてはじめて、絵という芸術作品として完成するのだ、といわれています。その意味であらゆる芸術作品にとって、それを見る鑑賞者は不可欠の要素だといえましょう。演劇作品もおなじです。しかし、見てくれるひとがおなじように必要だといっても、演劇と他の芸術とでは、それが必要とされるポイントがずいぶんちがいます。色を布におくとき、弦で音を生むとき、からだで運動をみたすとき、他人の目や耳はいりませんが、自分以外の人間の行動を遂行するときには、他人の目を自分のものにすることがどうしても必要なのです。

見るひととのつながりをもっと強固なものにしたいとのぞんだ他の芸術のつくり手たちが、演劇の実演（パフォーマンス）に目をむけたのは当然でしょう。演劇はそこにおいて成立し、そこにおいてしか成立しないからです。しかし、観客という他人までをも自分自身にしてしまってきた演劇の芸術家たちは、自分が他人に汚染されることをおそれ、あくまで自分自身のみによって自分自身であろうとするパフォーマンスをめざしはじめました。自分自身であろうとするために、あるものは他者をもとめてパフォーマンスにむかい、あるものは他者をさけてパフォーマンスにむかうのです。

他者とつながり、他者とわかれ、自分を見出すこと――そうしたふるい問題を、現在わたしたちがいる場所から、かんがえることになるでしょう。

現代音楽に何をきくか

畑　道也

第一次大戦をめぐって動揺する一九一〇年代のヨーロッパで、二十世紀音楽は始動した。

これまでになく官能的で繊細、かつ高度な劇的表現力によって爛熟の極に達した世紀末音楽は、従来の長調と短調による音の秩序が、この時代の肥大しきった音楽的表現意欲を完全には満たしえないことをすでに示していた。

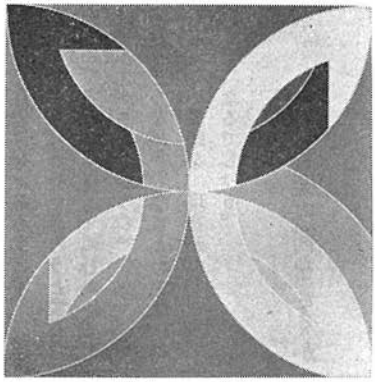
今世紀になると、民族色の強い原始的で神秘的な音楽が前面に出る。と同時に、従来の音の秩序と、それにまつわりついてきた音楽的情趣の解体が積極的に進められる。個々の音は相互の関連を断ち切られ、孤立した音の粒となって空間に飛散す

る。耳慣れたメロディー、リズム、ハーモニーの世界は、もはやそこにはない。めまぐるしく現れて拡散する音を一つ一つ追うことが困難になると、作曲家はそれらを音群として扱うようになる。あるいはさらに新しい試みとして、徐々に変質する一種の壁のような音塊によって音響空間を形成したり、数個の音からなる小さな音型を飽くことなくえんえんと繰り返したりもする。

従来の楽器は人工的な奏法によって新奇な音を発し、録音器の発達とともに自然音、環境音が新たに音の素材として採用され、さらに電子音が広範囲に音楽の世界へ導入される。スタジオでは、電子音源から発するさまざまな音が、それぞれの方向と速度をもって縦横に飛び交う。

こうして多様になった二十世紀の音響世界は、コンサート・ホールという閉ざされた空間から次第に私たちの日常生活の場へと影響力をひろげ、いわば第二の自然、新たな環境として私たちにはたらきかけるのである。

ロイ・リキテンスタイン「た，たぶん」（1965）



フランク・ステラ「オシップⅠ」（1966）