

ロマンチズムからヒューマニズムへ

—大東元の再評価をめぐって

東京都写真美術館 インターン

山田裕理

ロマンチズムから ヒューマニズムへ

——大東元の再評価をめぐって

山田裕理

はじめに

現在、東京都写真美術館は、大東元（1912–1992）の写真作品・資料および関係資料を整理・調査のため預かっている。この整理・調査に伴う研究を本紀要に報告することとする。

大東元という人物について、今日語られることは決して多いとは言えない。その理由の一つとして、彼の活動の多くの部分が朝日新聞社に所属する一カメラマンとしての活動であったことが挙げられる。プレス・カメラマンの提供すべき写真は、その写真が報道の一要素であるという性格から、必然的に作家性を抑えることが求められるのである。そしてその写真の掲載の採否は、作品としての評価よりも起こった事件の大きさによるところが大きい。しかしながら写真史研究家の戸田昌子（1975–）も述べているように、大東の写真は「ぱっと見ても誰が撮ったかわかるような大東らしい写真が多く、大東元というひとりの写真家の存在感を感じさせる」^{❖1}のである。

大東の作品はこれまで、ロマンチズムや抒情的という評価を受けてきた。しかしながら彼の作品の本質は「抒情的」という言葉のみで語るができるものであろうか。本稿では、大東元のこれまでの評価が妥当なものであったかを再検討し、その新しい評価の可能性を明らかにすることを試みる。

1. 作家経歴

大東は明治45（1912）年、写真修整家・大東昌可（1878–1945）の息子として東京に生まれた。中学時代、観劇の機会を得た宝塚歌劇団に魅了され、やがては関西の劇場まで足繁く通うほど傾倒し、舞台写真を撮るようになる。そしてさらに、舞台写真を撮るだけでは飽き足らず、いつしか自らもダンサーになる夢を抱き始める。しかし父親の強い反対により、ダンサーへの夢を断念した大東は、舞台写真を撮ることができるからという理由で、写真の道へと本格的に進むことを決め、中学校卒業後に東京高等工芸学校写真科（現・千葉大学工学部）に進学するのである。同校在学中から大東は父・昌可に連れられ光画会^{❖2}の例会に出席し、学生ながら《やもり》など数点の作品が『光画』に掲載されている。昭和9（1934）年、東京高

❖1 戸田昌子「誰の目で見えるのか プレス・カメラマンの葛藤と作家性」、『プレス・カメラマン・ストーリー』展図録、東京都写真美術館、2009年、p.112

❖2 野島康三（1889–1964）、中山岩太（1895–1949）、木村伊兵衛（1901–1974）、伊奈信男（1898–1978）を同人とする写真雑誌『光画』が主催した光画会。

等工芸学校卒業後は、中山岩太らによる推薦で朝日新聞社への就職を決めていたが、入社までの数か月間、友人と銀座商業写真研究所を設立し、街角の女性を撮っては広告写真として企業に売り、かなりの収入を得ていたようである。その後、朝日新聞大阪本社社会部に配属された大東は、カメラマンとしての仕事にとどまらず、記者としての仕事にも従事することとなる。昭和 12 (1937) 年からは従軍記者として、中国・華北を皮切りに、昭和 17 (1942) 年にはタイ、昭和 18 (1943) 年にはシンガポール、昭和 19 (1944) 年には朝鮮・京城（現・ソウル）の各地に渡りその職に従事した。しかしながら、当時の大東の作品を見ると戦地の前線におけるものは少なく、『戦場秋風圏』等そこで生活する現地の人々を写したものが多く見られる。また昭和 20 (1945) 年からは偵察機に搭乗して B29 の機体番号を望遠レンズで撮影するという任務に就いた。戦後は昭和 23 (1948) 年、朝日新聞東京本社の出版局写真部次長となるが、次長としてのデスク仕事よりも、現場に立ち続けることを好み、昭和 42 (1967) 年の退職まで朝日新聞社における一カメラマンであり続けた。また朝日新聞社以外の仕事も多数引き受け、報道写真にとどまらず舞台写真やポートレート等も多数、他紙に提供した。このように写真家として幅広い活動をしていた大東は、昭和 25 (1950) 年頃から吉岡専造 (1916-2005)、船山克 (1923-2012) と共に「朝日の三羽鳥」と呼ばれるようになった。昭和 33 (1958) 年、朝日新聞社出版写真部部長に就任し、昭和 38 (1963) 年には全日本写真連盟事務局長となる。昭和 39 (1964) 年にはオリンピック東京大会芸術展示の写真展を担当。続いて昭和 41 (1966) 年には「決定的瞬間・その後：アンリ・カルティエ＝ブレッソン写真展」や「地上に平和を」展等の写真展においても企画を担当した。昭和 42 (1967) 年、朝日新聞社を定年退職後は、全日本写真連盟の理事を務める一方で、写真集団「群狼」を創設しアマチュア写真家の指導にあたる。

平成 4 (1992) 年死去。船山克はのちに「たとえお茶を飲んでいるときでも、家で新聞を見ているときでも、日常の会話、通勤の電車の中、すべてが写真の生活でなければならないこと^{※3}」を大東から学んだと語っている。

※3 岡井耀毅「昭和を甦らせる広角写法の視覚」、凱風舎編『軌跡 大東元の世界』平凡社、1996年、p.132

2. これまでの評価

『アサヒカメラ』1953年2月号「写真家の横顔 13 大東君のこと」の中で伊奈信男は、大東元を以下のように評価している。

彼の写真家的性格の中には、リアリストよりもむしろロマンチストの根の方が強く深く張つていると思われる。リアリストとしての彼は、大阪時代にはニュース写真を撮り、現在は雑誌の報道写真を撮っているのであるが、その本質はやはりロマンチズムに在るといふべきであろう。だから、彼自身のものとして作品を作る場合には、この側面が強く全面に押し出されてくるのであるが、彼がこのロマンチズムを、新しいカメラ・メカニズムと結びつけたところに、古いサロン・ピクチャーには

見られない近代的な新鮮さがある。^{❖4}

ここで伊奈信男がリアリストとロマンチストの対比によって、大東を位置づけているのは、当時土門拳（1909-1990）を中心としたリアリズム写真運動を意識してのことであろう。土門は「カメラとモチーフの直結」と「絶対非演出の絶対スナップ」を提唱し、当時アマチュア写真家の指導的存在となった。しかし、伊奈は土門らによるスナップ写真について、「戦後の悲惨な現実のみを対象とする題材・スタイル」が固定化してしまっ^{❖5}たとして、リアリズム写真の限界を言及した。伊奈は大東の作品について、一見するとリアリスティックな写真を撮っているが、その本質はロマンチズムにあると述べ、その代表的な作品として、《やもり》（1933年）や《花》（1952年版『アサヒカメラ年鑑』掲載）等を挙げている。彼が学生時代に制作した《やもり》【図1】は、光画会の例会で高い評価を受け、英国の写真年鑑にも掲載されたものであるが、窓の格子の中にくっきりと浮かび上がるやもりと、ぼんやりと透き通るように映る窓の向こうの植物との対比が、単なる窓辺の風景とは異なった抒情的な雰囲気醸し出している。《花》【図2】について見ると、これも《やもり》と同様、ソフトフォーカスのような作品であるが、伊奈が述べるようにかつてのサロン・ピクチュアとは明らかに異なったものである。従来のサロン・ピクチュアはそのぼんやりとしたイメージを描き出すためにソフトフォーカス用のレンズを使った。しかし一方、大東はここでダイヤ型板ガラスという特殊ガラスを使用したのである。これは大東がドイツの『フォトマガジン』に掲載されていた、特殊ガラスの効果を利用した花のカラー写真に着目し、自らもこれを参考に実験的に撮影を試みたものである。つまり大東の作品は、実験の結果として導き出されたものなのである。しかしながら実験であったにもかかわらず、実験の結果のような印象を観る者に与えない、まるで夢幻のような淡いイメージが表されたものであった。

また大東は「リアリズム作家—叙情派」とカテゴライズされたことがある。この位置づけは、『芸術新潮』1954年9月号「日本写真界の問題」に掲載されたものである。誰がこのようなカテゴライズをしたかは定かではないが、伊奈信男、金丸重嶺（1900-1977）、富永惣一（1902-1980）の三名による鼎談が同記事内に含まれていることから、彼らによる考えと推測される。他にも様々なカテゴリーがある^{❖6}が、大東と同じ項目には木村伊兵衛、真継不二夫（1903-1984）、濱谷浩（1915-1999）、船山克、三堀家義（1921-2006）といった名前が見られる。そこには「情緒のヴェールから現実を見ているのではないにも拘わらず、その作品にはやはり抒情的な味が濃くついている。尤も、木村伊兵衛や濱谷浩のように、嘗て情緒の世界に溺れたことのある作家は、最近では、それに強い抵抗を試みており、

❖4 伊奈信男「写真家の横顔13 大東君のこと」、『アサヒカメラ』1953年2月号, p.133

❖5 同上, pp.22-23

❖6 「リアリズム作家—野獣派」には吉岡専造、林忠彦（1918-1990）、土門拳、藤本四八（1911-2006）、杉山吉良（1910-1988）、小石清（1908-1957）、樋口進（1922-）、田沼武能（1929-）。「リアリズム作家—モダニズム派」には大竹省二（1920-）、稲村隆正（1923-1989）、秋山庄太郎（1920-2003）等。「リアリズム作家—社会派」には田村茂（1906-1987）、三木淳（1919-1992）、佐伯義勝（1927-2012）。「リアリズム作家—造形派」には福田勝治（1899-1991）、渡邊義雄（1907-2000）、中村立行（1912-1995）。「実験写真作家」には石元泰博（1921-2012）、瑛九（1911-1960）、天野龍一（1902-1995）、杵島隆（1920-2011）、樋口忠男（1916-1993）。「サロン写真家」には西山清（1893-1983）、入江泰吉（1905-1992）等がいる。



図1
《やもり》1933年
『光画』2巻5号
p.48

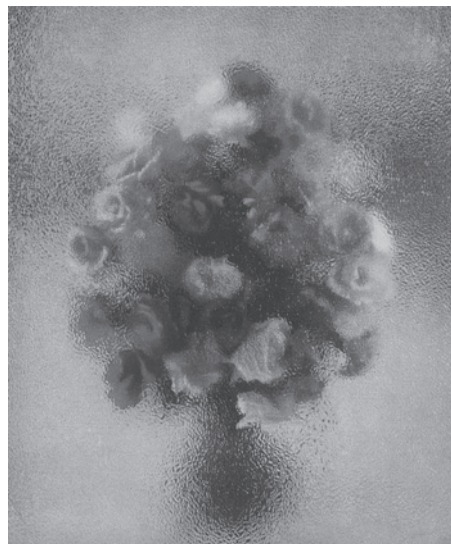


図2
《花》1951年
『アサヒカメラ年鑑』
1952年版, p.15



図3
《雪の幻想》 1953年
東京都写真美術館蔵

❖7 「日本写真界の問題」, 『芸術新潮』
1954年9月号, p.177

❖8 「作家解説」, 『日本の写真 内なるかたち・外なるかたち 第1部 渡来から1945年まで』展図録, 東京都写真美術館, 1996年, p.125

❖9 「写真に帰れ」を創刊号で掲載した伊奈は『光画』第2号から同人となる。

❖10 西村智弘『日本芸術写真史 浮世絵からデジカメまで』美学出版, 2008年, p.246

❖11 「対談批評 11月号各誌口絵写真について」, 『アサヒカメラ』1950年12月号, p.89

大東元には、より実験的色彩が濃厚であるというように、いろいろと、発展的な動きもあり、また変化もあるのである」という解説が添えられている。ここで取り上げられている《雪の幻想》(1953年)【図3】は、雪景色の中、車のヘッドライトの逆光によりシルエットで浮かび上がった一組の男女の姿を写し出している。そして、その作品は「モダンな都市感覚による、華麗で幻想的な表現で独自の世界を築いた」中山岩太の作品を彷彿とさせるのである。ここに、どんな演出をしても美しい世界

を作り出したいという中山と同じ姿勢を感じ取ることができよう。

このような大東の幻想的な作品には、大東が学生時代に通っていた光画会の影響が色濃く反映されていると言えよう。昭和7(1932)年5月に創刊された『光画』(聚楽社のちに光画社刊)は、野島康三、木村伊兵衛、中山岩太、伊奈信男を中心とする同人誌である。約1年半しか刊行されず、昭和8(1933)年12月には休刊となってしまったにもかかわらず、『光画』はたしかに近代写真の確立に大きく寄与するものであった。大正期のピクトリアリズム写真の中心的存在であった野島は、都市の風景やそこで生活する人々をスナップショットによってストレートに写す木村と、様々な技法を駆使して夢幻的な写真世界を作り出そうとした中山という、全く対照的な二人の写真家を『光画』の同人に誘った。しかしながら相反するようなこの二人の姿勢は、伊奈信男が創刊号で表明したように、対象の特異な美を表現し、時代の記録・生活の報告を生み出すことに成功している。とりわけ大東は中山に師事していたこともあり、美しいものにのめりこんでいく徹底した唯美主義的な作風や、「美しいものに出逢わなかつた時には、デッチあげても、美しいものに作りあげたい」という中山の姿勢は大東へと引き継がれていくのである。

ここまで見たことから分かるように、大東の作品は抒情性またはロマンチズムという点に注目されやすい傾向がある。このことは、大東の作品が当時流行していたリアリズム写真との対比として語られてきたということもあるだろうが、それ以上に大東が学生時代に光画会に通い、その洗礼を受けたことが影響していると思われる。

しかしここで、伊奈らが大東に向けた抒情派という評価については再考の余地があるように思われる。なぜなら彼のロマンチズムまたは抒情派という評価は、光画時代から始まり、「新東京風景」シリーズ(『アサヒカメラ』1950年11月号～1952年2月号連載)で確立していくのであるが、このシリーズにおける大東はいわばロマンチズム・抒情派という枠から一歩踏み出した印象を与えるからである。

「新東京風景」というタイトルには、「東京が変わった、今までの日本人の頭にある東京という観念とはかけはなれた戦後の東京風景で、しかも従来写真家の見落していたものを発見したいという意味」が込められている。同シリーズは、当時『ライフ』の専属カメラマンとして活躍していた三木淳とともに大東が手がけたものであり、大東の掲載作品としては《東京駅前》(1950年12月号)や、《赤坂見付》(1951年7月号)、《ニコライ堂》(1951年9月号)【図4】等が

挙げられる。このシリーズにおいて、たとえば《東京駅前》**【図5】**に関して、金丸重嶺は「にじみ出るような対象に対する愛情を感じますね。被写体に対して深い愛情を持っているから大東さんの写真には何か強いヒューマニスティックなものを感じる^{❖12}」と述べている。遠くにちらほらと街の灯りが灯る夜景と、煌々と照らし出されたビルの姿を対比させた《東京駅前》。そこには戦後のモータリゼーションの息吹を感じさせるヘッドライトの帯が写し出され、戦後たくましく復興に立ち向かう人々の静かな熱意が見えるようである。つまりこの「新東京風景」シリーズには大東のロマンチズム以上に、単なる風景であることを越えた、そこで生きる人々の心情が反映されているとは言えないだろうか。そしてこの大東の中にあるヒューマニズムという精神は、後に始まる「現代の感情」シリーズによってさらに顕著に見て取れるようになっていくのである。



図4
《ニコライ堂》1951年
東京都写真美術館蔵



図5
《東京駅前》1950年
東京都写真美術館蔵

3. 『アサヒカメラ』と「現代の感情」

この当時評価されてきた大東の抒情性を支えているものは、ヒューマニズムではないだろうか。もちろん抒情性やロマンチズムは彼の作品にとって大きな特徴と言えよう。しかしながら、これまで大東に与えられた「抒情的」という評価は、大東の表現方法といった表層的側面だけに着目した、やや浅薄な評価とは言えないだろうか。ここではその「抒情性」の根本にあるものとは何か、『アサヒカメラ』1952年5月号から1957年12月号まで連載された「現代の感情」シリーズを取り上げ、考察を試みる。

3-1. 1950年代の『アサヒカメラ』

「現代の感情」は約5年半も続いた人気連載であり、大東の他にも、当時朝日の三羽鳥と呼ばれていた吉岡専造や船山克の他、秋元啓一(1930-1979)らの作品がこの連載に取り上げられている。同シリーズは見開き1ページに1作品が掲載されるという、当時のカメラ雑誌にとっては贅沢で斬新なスタイルであった。それぞれの作品には解説がほとんど書かれておらず、ただタイトル・作家名・カメラ機器の種類・露出時間程度の情報のみが添えられている。このシリーズは「戦後世相の底辺にうごめく大衆意識の流れを切り撮(ママ)るような写真を撮りたかった」大東と、「戦後社会を象徴するような瞬発性あふれるリアルな写真を欲しがった」津村秀夫(1907-1985)編集長との意思の合致から始まった連載であるが、その初回には吉岡専造撮影の《傍聴席》の下に、「現代の日本の社会には複雑な感情が流れています。この社会の感情を、希望と苦難の時代に生きる日本人の生活を材料にして表現しようというのが編集部^{❖15}の企画です」という、二人の意見表明とも思われる文章が添えられている。

❖12 「座談会 作家と作風を語る」、『アサヒカメラ』1951年2月号、p.128

❖13 岡井、前掲書、p.128

❖14 同上

❖15 「現代の感情」、『アサヒカメラ』1952年5月号、pp.19-20

❖16 岸哲男『戦後写真史』ダヴィッド社、1974年、p.7

❖17 岡井、前掲書、p.126

❖18 カルティエ=ブレッソンが1952年にフランスのヴェルヴ社から刊行した写真集。Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Editions Verve, Paris, 1952.

❖19 木村伊兵衛「カルティエ=ブレッソンの人柄」、アンリ・カルティエ=ブレッソン『写真 アンリ・カルティエ=ブレッソン作品集』朝日新聞社、1964年、p.71

❖20 同上

❖21 岡井耀毅『日本列島写真人評伝 風土と写真の光景 作品・評論・対談』日本写真企画、1992年、p.141

❖22 同上

では1950年代の『アサヒカメラ』はどのような特徴を持っていたのだろうか。情報の統制された戦時下を体験した戦後の日本国民の「真実を知る権利を代弁した雑誌ジャーナリズム」^{❖16}を欲する思いはきわめて強いものであり、それに応えるように、戦争によって休刊を余儀なくされたカメラ雑誌が次々と復刊していった。そのような情勢の中で、まず敗戦からわずか5ヶ月後の昭和21(1946)年1月に『カメラ』(1921年4月創刊、アルス)が復刊する。そして『アサヒカメラ』は、昭和24(1949)年10月に復刊し、映画評論家の津村秀夫が復刊時編集長として起用された。彼は同誌を「プロフェッショナルな写真家の意欲的な新作の舞台」^{❖17}にしようと企図したのである。戦後の『アサヒカメラ』は、単なるアマチュア写真家のお手本を示すような従来のカメラ雑誌とは異なり、日本のプロ写真家にとどまらず、ブラッサイ(Brassai, 1899-1984)やエドワード・スタイクン(Edward Steichen, 1879-1973)、マーガレット・バーク=ホワイト(Margaret Bourke-White, 1904-1971)、アルフレッド・アイゼンシュテット(Alfred Eisenstaedt, 1898-1995)といった多くの海外写真家を紹介するようになる。その中でも特にアンリ・カルティエ=ブレッソン(Henri Cartier-Bresson, 1908-2004)の作品紹介や、彼についての記事は非常に多く、カルティエ=ブレッソンの作品が掲載されていない号の方が少ない程である。そして1953年には『アサヒカメラ』で『決定的瞬間』^{❖18}の序文の日本語訳が3回にわたって掲載される。この序文においては、現実の中からテーマを発見し、そこに写真家独自の批評性を加えるという、カルティエ=ブレッソンのフォトジャーナリズムの視座があらわれている。しかしながら、彼の写真がもっている批評性とは「人間の醜さや社会の悪をあばく」^{❖19}ようなものとは異なり、ただ「人間の喜怒哀楽を写真化」^{❖20}することなのである。そこにカルティエ=ブレッソンのヒューマンイズムの精神を見てとることができよう。1950年代の『アサヒカメラ』はプロフェッショナルな写真家の思想を伝える舞台となるのであるが、そこで「現代の感情」はまさにプロ写真家のための舞台となり、批判の材料を読者に与える報道写真ではなく、ヒューマンイズムの精神を貫いた作品を多く掲載していったのである。

3-2. 「現代の感情」シリーズ

大東元は我が国におけるフォトジャーナリストの先駆的存在であった。岡井耀毅(1933-)によるインタビューの中で、大東は「新聞写真なんてものは、事が起こって初めて成り立つようなもんじゃなしに、こっちからニュースをつくっていったらどうだという、そういうことを提唱しまして、しばらくやったことがある」^{❖21}と、自身の戦時中の活動について述べる。この大東の発言に対して、岡井が指摘するように、「企画を立てて人間社会の動きを追及していくという、そのころ創刊された『ライフ』みたいなやり方というのは、当時はまだ一般化」^{❖22}していなかったのである。

このようにフォトジャーナリストの先駆的存在であった大東は、『ライフ』の影響を背景に、フォト・エッセイのまなざしを、ますます確立していったと言えるのではないか。フォト・エッセイの特

徴は、特定の主題をめぐる、文章と数枚の写真が密接に結びつけられているスタイルにある。それは「読者に多様な読み取り——イデオロギー的にも美的にも——を促すような仕方で、人物、場所、状況に焦点を合わせる」²³ものであり、基本的に組写真によって構成されており、写真に説明を補うかたちで、文章が添えられている。

「現代の感情」シリーズは、先にも述べたように見開き1ページであり、写真にはほとんど文章が添えられていないが、テーマを発見し批評的な視点を提示するという点や、「読者に多様な読み取りを促す」点から、フォト・エッセイ的なまなざしとすることができる。このシリーズにおける大東元の掲載作品は《靖国神社大祭》(1952年8月号)、《出勤》(1952年11月号)、《ヨコスカ》(1953年4月号)、《カジノ座の人々》(1953年5月号)【図6】、《TV・スタジオ》(1954年1月号)、《パーマ屋》(1954年5月号)など13点である。ここでは《靖国神社大祭》【図7】を取り上げて考察を試みることにする。

《靖国神社大祭》は、一見何を写し出そうとしているのか分かりづらく、観る者を困惑させる。そこには、賽銭箱の中を漁る2人の女性と、その2人に批判的な眼差しを向ける親子や後方の人々が描かれている。賽銭箱にお金を投げ入れて、お釣りを取って身につけていると「仕事がうまくゆくとかいうようなこともある」²⁴らしく、それゆえ2人の女性は全く恥じることなく賽銭箱からお釣りを拾っている。この作品では、人々の表情や身振りに彼らの感情が見事に現れている。田中敏男(1897-1973)は「各人の表情から読みとれる感情の複雑さに、まさに現代の感情といったものがウズを巻いている」²⁵と、この作品を高く評価した。この作品では、賽銭箱の中を漁る女性たちも、彼女らを訝しげに、そして軽蔑するかのように見る周りの人々も、大東の目はどちらの感情も否定せず、その両者を平等に写し出すのである。

このような大東の作品には、木村伊兵衛がカルティエ=ブレッソンに対して言った「喜怒哀楽の写真化」²⁶を見てとることができる。そしてこれは、小説家リンカーン・カースティン(Lincoln Edward Kirstein, 1907-1996)がカルティエ=ブレッソンに対して以下のように述べたヒューマンイズムと同じ精神ではないだろうか。

彼(カルティエ=ブレッソン)がいつも一貫して追究して来た対象は、時の流れの中であって、その時代精神を反映して人間がどう行動するかということで、これを最も適当な場面と瞬間に撮影することが彼の仕事であった。だから彼は、「心」と「眼」で仕事をする写真家であり、彼の対象はいつも、“現在”目の前で展開する人間のあり方である。²⁷

ここで述べられている「時代精神の反映」と「人々の行動」を同



図6
《カジノ座の人々》
1953年
東京都写真美術館蔵



図7
《靖国神社大祭》
1952年
東京都写真美術館蔵

❖23 ジル・モラ, 青山勝他訳『写真のキーワード—技術・表現・歴史』昭和田, 2001年, p.141

❖24 「現代の感情」, 『アサヒカメラ』1952年8月号, p.20

❖25 「対談批評」, 『アサヒカメラ』1952年9月号, p.104

❖26 前注19

❖27 リンカーン・カースティン「アンリ・カルティエ=ブレッソン論」, カルティエ=ブレッソン, 前掲書, p.60

時に写し出すという点において、大東の作品は、カルティエ＝ブ
レッスンのヒューマニズムと共通するものを持ち合わせているので
ある。ここで言うヒューマニズムとは、1955年のエドワード・ス
タイケンによる「ザ・ファミリー・オブ・マン（人間家族）」展が
掲げた「普遍的な友愛の言語」として示されたものではない。大東^{❖28}
の作品に表れているのは、そのような一元的なものではなく、さま
ざまな感情があふれ出ている、ありのままの現実を写し出した多元
的なヒューマニズムなのである。

結論

大東のようなプレス・カメラマンたちは、作家性を抑えることを
要求される。しかしながら大東の作品は、そのようなプレス・カメ
ラマンの特性を一歩踏み出たような印象を与えるのである。そして
1950年代当時、大東は「抒情的な作家」として語られてきたので
あるが、そのような評価はあまりにも彼の写真表現の表面的な部分
に注目した、表層的な評価ではないだろうか。彼の写真表現の根本
に存在するものは何かと考えるとき、そこに見てとれるのは、人々
の感情を抑圧してしまう社会と、そのような社会の中で常に揺れ動
く個人の内的感情が交差する現実であった。それは今まで語られて
きた、一元的なヒューマニズムとは明らかに異なったものである。
このような、社会と人々の感情を等価に捉えたヒューマニズムとい
うキーワードは、大東元の表現を新しい視点から捉える可能性を示
すものである。もちろん、大東の表現領域は多岐にわたり、必ずし
もひとつの言葉で表すことができるものではない。しかしながら今
後、「社会と人々の感情を等価に捉えたヒューマニズム」を大東の
表現を理解するための基準とし、再度見つめ直す必要があると思わ
れる。