# 慶應義塾大学アート・センター　年報／研究紀要 24

## ２０１６／１７

## ANNUAL REPORT／BULLETIN 24

Keio University Art Center

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要24（2016／17）

目　次


**序文**

ごあいさつ
［内藤　正人］ 6

**平成 28 年度年報**

**催事**

**講演会・シンポジウム**

国際研究会・ワークショップ「アート・アーカイヴの諸相」 7
公開研究会「現代美術のアーカイヴの展開」 8
報告会／フォーラム「コンタクト・ポイント：東京ビエンナーレ 1970」 10
研究フォーラム「建築のマージナリア」 12
文化庁国際シンポジウム
「現代芸術アーカイヴの構築に向けて―― 保存・発信・活性化」 13
現代美術をめぐるトーク：アーティストとの創造的な仕事について 15
没後 31 年　土方巽を語ること Ⅶ 16
アムバルワリア祭 Ⅵ　西脇順三郎と芭蕉 17

**上演**

新入生歓迎行事　大野慶人レクチャー＆パフォーマンス　舞踏という生き方 18
レクチャー・コンサート 19 世紀の音楽受容　ヴィルトゥオーソのための ピアノ協奏曲 19

**展覧会**

フォールディング・コスモス × 慶應義塾の建築プロジェクト　転位する部屋
―― 一畳敷と新萬來舎 21

**教育**

アート・アーカイヴ特殊講義／アート・アーカイヴ特殊講義・演習 23

**アーカイヴ**

アート・アーカイヴの実践 25

**アート・スペース** 30

アート・アーカイヴ資料展 XIV　鎌鼬美術館設立記念 KAMAITACHI と TASHIRO 31
文学部古文書室展 IV　書き留められた移動 31
センチュリー文化財団寄託品展覧会　描かれた古（いにしえ）―近世日本の好古と書物出版― 31
アート・アーカイヴ資料展 XV　なだれうつ！アヴァランチ 32

**研究**

**研究会**

感の融合研究会 41
アーカイヴの形態学研究会 43
研究会　マンダラ・ムジカ 45
西脇順三郎研究会 47

**プロジェクト**

平成 28 年度 文化庁 メディア芸術アーカイブ推進事業
「インターメディア」性を有する戦後芸術のレコード化、デジタル化、データベース化 48

平成 28 年度 文化庁 我が国の現代美術の海外発信事業
VIC（Video Information Center）資料を基軸とする 1970 年代日本美術関連資料の
整備と国際発信 50

**慶應義塾所蔵作品調査・保存活動** 52

**記録・資料**

受入資料 68
資料貸出 70
刊行物／図書資料統計 77
活動記録 79
会議 83
人事 84
所員研究・教育活動業績 85
所員・職員名簿 91
英文案内 92
慶應義塾大学アート・センター関連法規 94

**研究紀要** 105

生頼範義を探して――みやざきアートセンターによる「コレクション」創出
［石田達也／粂川麻里生］ 106

植物から近代庭園を問う――「庭園史的記述の再構築」をめぐる試論
［後藤文子］ 112

*Butoh* and Its Image: A Statistical Approach
［小菅隼人 / 大谷理奈］ 120

The *kyōka* surimono of Ryūōtei Edo no Hananari — the ukiyo-e
commissioned by the daimyo of Chōshū（発表記録）
［津田眞弓］ 127

註「不世出の舞踏家　土方巽」のためのⅡ
［森下　隆］ 135

アート・イベントのドキュメンテーション：イベントレコードの共有化に向けて
［本間　友］ 143

剥製美術――よみがえる動物の「死」
［森山　緑］ 151

《おとし穴》―― 風景という亡霊的思考、または見るという思考について
［久保仁志］ 161

雪村周継の生涯と作品（一）常陸時代の作品の様式分析を中心に
［松谷芙美］ 169

ミケランジェロによる「復活素描群」
研究の現状と展望：素描の分類がもたらす研究進展の可能性
［新倉慎右］ 180

扉頁の写真＝新入生歓迎行事「大野慶人レクチャー＆パフォーマンス 舞踏という生き方」（上写真　写真撮影：小野塚誠、18 頁）
アート・アーカイヴ資料展 XV「なだれうつ！アヴァランチ」（下写真　写真撮影：村松　桂（株式会社カロワークス）、32 頁）

Contents


## Preface

Introduction
［Masato NAITO］ 6

## Annual Report 2016/17

### Events

**Lecture / Symposium**

Connecting through Art Archives: Archives for the Preservation and Creation of Culture 7
Research forum：Perspectives on Archives of Contemporary Art 8
Research forum：Tokyo Biennale 1970 as Contact Point 10
Research forum：Marginalia of Architecture 12
Symposium "Contemporary/Art/Archive: Deposit, Output, Activation" 13
Conversation on Contemporary Art: Creative Collaboration with Artists 15
The 31th Anniversary of Hijikata Tatsumi's Death :
Talking Together about Hijikata Tatsumi Ⅶ 16
Ambarvalia VI: Nishiwaki Junzaburo and Matsuo Basho 17

**Performances**

Ohno Yoshito Butoh Lecture & Performance BUTOH: A WAY OF LIFE 18
The Reception of Music in the 19th century: Piano Concertos for Virtuosos 19

**Exhibition**

Folding Cosmos Meets Architecture of Keio　Moved Rooms: The One-Mat Room and
Shin Banraisha 21

### Courses

Colloquium: Archival Research / Seminar: Archival Research 23

### Archives

Art Archives 25

### Art Space 30

Introduction to Archives XIV："KAMAITACHI and TASHIRO" 31
The World of Paleography IV：Records of Internal Migration 31
Treasures from Century Cultural Foundation：Books On Antiques in Pre-Modan Japan 31
Introduction to Archives XV：Avalanching *Avalanche!* 32

### Studies

Research Group for Interdisciplinary Study of Integrative Aesthetic Science 41
Research Group on Morphology of Archives 43
Research Group“mandala musica” 45
Research Group“Nishiwaki Junzaburo” 47

## Projects


Project for the Promotion of Archives of Media Art 2016, Supported by Agency for Cultural Affairs Government of Japan: Recording, Digitizing and Cataloging (Database) the Resources of Art Which Have Intermediacy in Postwar Japan. 48

Archiving and Internationally Disseminating VIC (Video Information Center) and 1970s Japanese Arts Materials 50

Documentation and Registration of the Arts Collection of Keio University 52


## Records and Data


New Acquisitions 68

Loans 70

Publicasions/Books Data Statistics 77

Reports of Activities 79

Meetings 83

Personal Affairs 84

Educational and Research Performance of Members 85

Staff 91

English Introductions to KUAC 92

Rules 94


## Bulletin 2016/17


105

Looking for Noriyoshi Ohrai. Creation of "Ohrai Collection" by Miyazaki Art Center
［Tatsuya ISHIDA / Mario KUMEKAWA］ 106

To reconsider the modern garden from the viewpoint of the plant:
About *the reconstruction of descriptions of garden history*.
［Fumiko GOTO］ 112

*Butoh* and Its Image: A Statistical Approach
［Hayato KOSUGE / Rina OTANI］ 120

The *kyōka* surimono of Ryūōtei Edo no Hananari — the ukiyo-e commissioned by the daimyo of Chōshū
［Mayumi TSUDA］ 127

Notes for "Hijikata Tatsumi – The unparalled Dancer II
［Takashi MORISHITA］ 135

Documentation of Art Events: Open Event Data for Future Collaboration
［Yu HOMMA］ 143

Taxidermy in contemporary art: giving animals a second life
［Midori MORIYAMA］ 151

*Pit Fall*：Landscape as Spectral Thought, Seeing as Thinking
［Hitoshi KUBO］ 161

Sesson Shukei's life and works(1) : with a focus on Sesson's time in Hitachi
［Fumi MATSUYA］ 169

Michelangelo's 'Resurrection drawings' : The current and prospective state of research; a possible evolution through categorizing drawings
［Shinsuke NIIKURA］ 180

# ごあいさつ

所　長　　内藤　正人

慶應義塾大学アート・センターの年間活動を振り返る年報の、最新号をお届けします。なお、大学の付属研究所および博物館として、そのすべての年次活動を記録してまいりました本年報には、従来それら以外にも、所属する各所員の論考や研究ノートなどが併せて掲載されてきました。このため今号からは、その名称を「年報／研究紀要」と改めての再出発となりましたので、どうぞよろしくお願いいたします。

さて、グローバルな学問、ということが声高に叫ばれる今日、大学では英語を用いた講義も盛んに推奨され、あるいはまた、海外留学生の受け入れについてもより積極的な姿勢が求められる時代となりました。戦後芸術をおもな研究対象の領域とする我がアート・センターにも、海外から多くの研究者たちがアーカイヴの閲覧や調査・研究のために訪れますが、彼らの関心事は当然ながら、美術や舞踏、あるいは音楽など、そのすべてが日本の戦後芸術へと向けられています。日本産の文化については、むしろコンテンツビジネスの打ち出しを強化すべく、国策によっても海外への発信が試みられる状況が広く喧伝されています。その一方で、いつの時代も人の文化的営みがもたらした果実には、それらに強い魅力があり、その個性が際立ち、あるいは優れた特質を備えているのであれば、時空を超えておのずとそこに人々の関心が集まる、という事実を、いつも我々は海外研究者たちから身をもって学ばせてもらっているのです。

もちろん、ただ安穏と待ちの姿勢で悠然と構えているわけではなく、各種の競争的外部資金の獲得にも、あるいは共同・協業によるさまざまな研究・事業への参画にも、以前にも増して積極的に取り組んでまいります。ことに最近では、学校教育そのものへの貢献のみならず、開かれた社会教育の場としての諸方面からの期待を、所員一同強く感じる次第です。

皆様からの温かいご支援・ご協力を、お願い申し上げる次第です。

催事／講演会・シンポジウム

## 国際研究会・ワークショップ「アート・アーカイヴの諸相」

Connecting through Art Archives:
Archives for the Preservation and Creation of Culture

2016 年 6 月 20 日（月）17:30-

三田キャンパス 東館 6F G-SEC LAB

主催：慶應義塾アート・センター

助成：慶應義塾大学スーパーグローバル大学創生支援事業

協力：科学研究費補助金「ミュージアムと研究機関の共働による製作者情報の統合」（基盤研究 B ／代表：丸川雄三［国立民族学博物館］）

講師

ライザ・カーウィン博士
Deputy Director at Archives of American Art

カレン・B・ヴァイス氏
Head of Digital Operations at Archives of American Art

ディスカッサント

住友 文彦
アーツ前橋 館長

松山 ひとみ
東京国立近代美術館フィルムセンター デジタル映画保存・活用調査研究事業班

粂川 麻里生
副所長／文学部 教授

本間 友
所員、講師（非常勤）

渡部 葉子
所員／遠隔参加

チラシ

アメリカ合衆国立の博物館・研究所群、スミソニアン博物館のアート・アーカイヴ「アーカイヴス・オブ・アメリカン・アート（Archives of American Art; AAA）」から副所長ライザ・カーウィン博士（Dr Liza Kirwin）、情報資源部長カレン・B・ヴァイス氏（Karen B. Weiss）を招き、6 月 20 日（月）、三田キャンパス東館 G-sec LAB にて、国際研究会・ワークショップ「Connecting through Art Archives: Archives for the Preservation and Creation of Culture」を開催した。

AAA として初の来日ワークショップとなったこのセッションは、全編英語で実施された。単なる講演に終始するのではなく、日本で展開されているアート・アーカイヴにまつわる様々な研究や実践を AAA 講師と共有し、質疑応答を中心とした積極的な意見交換を行うことを目指した。そのため、参加を事前申し込み制とし、事前に講師への質問を受けつけるなど、モデレーションの方法についても工夫を行った。

ワークショップは、日本側のディスカッサントによる話題提供から始まった。慶應義塾大学アート・センターからは粂川麻里生教授を初めとする 3 名の所員が、また美術館やアーカイヴの現場から、アーツ前橋館長の住友文彦氏、国立近代美術館フィルムセンターの松山ひとみ氏が発表を行い、アーカイヴの哲学、アーカイヴ資料と展覧会や美術作品の関係、デジタル化時代のアーカイヴ、学際的な研究プラットフォームとしてのアーカイヴなど幅広い観点から問題を提起した。

つぎに、ディスカッサントの発表をうけて、AAA の講師が、AAA の最新の取り組みと発表内で触れられた問題意識を関連づける講演を行い、その後、参加者に議論を開いた。フロアには、大学や美術館を中心にそれぞれアーカイヴの現場を持つ専門家、研究者が集い、参加者と講師、ディスカッサントが一体となった積極的な問題提起と応答が行われた。（記＝本間）

催事／講演会・シンポジウム

# 公開研究会
# 「現代美術のアーカイヴの展開」

2016 年 12 月 3 日（土） 13:30 − 17:00

三田キャンパス 南校舎 445 教室

主催：科学研究費補助金基盤研究（A）「大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究」（研究代表者：筑波大学　五十殿利治教授）

共催：慶應義塾大学アート・センター

司会

**五十殿利治**

研究代表者

登壇者

**ナタリー・ブールーシュ**

レンヌ第二大学教授

**谷口英理**

国立新美術館

**渡部葉子**

専任所員（キュレーター）／教授

チラシ

**研究発表**

1. ナタリー・ブールーシュ Nathalie Boulouch（レンヌ第二大学）
「美術批評家アーカイヴを収める場」（Une demeure pour les archives de critiques d'art）
2. 谷口英理（国立新美術館）
「日本のミュージアム・アーカイブズの課題――主に戦後美術の活用をめぐって」
3. 渡部葉子（慶應義塾大学アート・センター）
「アート・アーカイヴにおける発信と創造」

本公開研究会は、アート・センター教授・渡部葉子が研究分担者となっている科研費グループの催事として開催された。フランスからレンヌ第二大学のブールーシュ先生をお招きし、現在同大学が運営している「美術批評家アーカイヴ」について講演していただいた。

国際美術批評家連盟の活動は、現代美術の諸相を調査・研究する上で欠かせない。20 世紀後半に活動した美術批評家らの資料、文献、さらには彼らが企画したビエンナーレや、ギャラリー、雑誌の資料も含め、その収集と保全、活用について紹介された。国際的に重要な 82 名の美術批評家の書簡、文献、手書きやタイプ打ちの原稿、写真、録音、ビデオ等が閲覧できる体制となっており、美術と現代アート理論についての図書館も併設されたアーカイヴであり、調査研究の成果発信はもとより、展覧会開催によって社会的価値を高めていることが報告された。

国立新美術館の谷口氏は、日本の国公立の美術館が直面するアーカイブズに関する課題を整理し、その問題点を提示された。事実上、日本において制度的に専門分化された「ミュージアム・アーカイブズ」が未だ存在しないことから、アーカイブ学の専門家が配置されることも少なく、資料の取り扱いにもさまざまな課題が見えてくる。谷口氏は 1.「アーカイブ（ズ）」という語の用法をめぐる混乱 2. アイテム（記述）至上主義とアーカイブズ特有の編成記述法の無視　3. アーカイブズの各種原則、職業倫理の軽視　の 3 点を挙げ、近年顕著にみられる戦後美術資料の海外流出や散逸について、これらのアーカイブズ問題が非常に切迫した危機的状況であることを訴えられた。

アート・センターの渡部は、約 20 年にわたるアート・アーカイヴ運営における特徴的な 2 つの活動、すなわち「発信するアーカイヴ」と「創造的アーカイヴ」について、具体的事例を挙げつつ紹介した。

一つめは、2016 年 10 月に秋田県羽後町田代にオープンした「鎌鼬美術館」である。アート・センターの土方巽アーカイヴが協力、助言を行っているこの美術館は、約 50 年前に田代という農村で撮影された写真集『鎌鼬』（撮影・細江英公、被写体に土方巽ほか村の人々）がもとになっており、土方巽アーカイヴのこれまでの活動、資料の集積、保全、公開、研究利用を創造的に実践利用した例と捉えることができる。

二つめは、2016 年 2-3 月にアート・スペースで開催した展覧会「アート・アーカイヴ資料展 XIII 東京ビエンナーレ '70 再び」が契機となり、戦後美術史にとって重要な「東京ビエンナーレ 1970」が国際的なコンテクストの中に位置づけられることとなった事例である。渡部が 2016 年 11 月にロンドンのテート・モダンで「東京ビエンナーレ 1970」に関するシンポジウムに登壇し、アート・アーカイヴの資料の存在を示すと同時に、国際的に発信したことで、いまだ日本においては充分になされていない、「資料の可視化と発信」が極めて重要な意味をもつことを提示した。　　（記＝森山）

催事／講演会・シンポジウム

## 報告会／フォーラム
## 「コンタクト・ポイント：東京ビエンナーレ 1970」

2016 年 12 月 12 日（月）18:00 ～ 20:00

三田キャンパス 東館 6F G-SEC LAB

**主催：慶應義塾大学アート・センター**

登壇者

**峯村敏明**
批評家

**小清水漸**
彫刻家

司会

**渡部葉子**
専任所員（キュレーター）／教授

チラシ

2016 年 3 月、アート・センターでは東京ビエンナーレ '70 を検証する展覧会「東京ビエンナーレ '70 再び」を開催し、同展会場における作品配置の問題を研究の俎上にあげた。1970 年に開催された「東京ビエンナーレ '70 ―人間と物質」展は、近年、海外の研究者にも大いに注目されているが、アート・センターのアーカイヴでは同展関係資料の寄託を受けており、その後、世界で名を馳せた多くのアーティストが若き日に出品したこの展覧会の今だ解明されていなかった展示構成を明らかにする試みを、資料展示として実施したのである。（「東京ビエンナーレ '70 再び」展詳細については 2015 年度年報の報告を参照のこと）

この「東京ビエンナーレ '70 再び」展のキュレーター渡部が、研究テーマ「Tokyo Biennale 1970 as contact point コンタクト・ポイントとしての東京ビエンナーレ 1970」により、テート・リサーチ・センター：アジアの 2016 年の訪問研究員に採択され、ロンドンで調査研究を行った。その成果発表として、同リサーチ・センターと協働してシンポジウムを企画し、2016 年 11 月 21 日にテート・モダンにてシンポジウム「コンタクト・ポイントとしての東京ビエンナーレ 1970」が開催された。シンポジウムには日本から批評家の峯村敏明氏、彫刻家の小清水漸氏をロンドンに招聘し、渡部を含めた 3 人が登壇、日本の現代美術について生の声を直に届ける貴重な機会となった。

本報告会はこのロンドンでのシンポジウムの報告とその後のディスカッションを、ロンドンに峯村氏、小清水氏を招いて行ったものである。峯村氏は 1970 年の東京ビエンナーレにおいて、毎日新聞の事業部にあって、キュレーションを行った中原祐介を支えて展覧会を実現した、同展実施の中心的な存在である。一方、小清水氏は同展に選ばれた最も若い作家の一人であった。ロンドンでは、同展の中枢部にいた峯村氏と、近年代表作のひとつがテートのコレクションとなり展示されている小清水氏を招いてのシンポジウムは高い関心を呼び、多くの聴衆を集めた。しかし、時間の関係から両者とも充分にプレゼンテーションができなかった部分があり、その点からも帰国しての報告の機会は重要なものであった。また、ロンドンでの反応や現在のもの派を中心とする日本の現代美術の海外での評価と受容などを目の当たりにした経験も含めての報告を聞く貴重な場ともなった。同時に 1970 年の東京ビエンナーレについて当事者が語る機会は、国内においても研究者や関係者の関心の高いトピックスであり、その意味でも意義のある報告会であったといえよう。

さらに、峯村・小清水両氏の対談的ディスカッションは報

告に止まらず、その後の小清水氏の制作活動や、相互の関係等、様々な話題に興味深く展開し、厚みのあるものとなった。

（記＝渡部）

催事／講演会・シンポジウム

# 研究フォーラム
# 「建築のマージナリア」

2016年12月17日（土）14:00－17:00

三田キャンパス 南校舎457教室

主催：慶應義塾大学アート・センター

（科学研究費補助金基盤研究（A）「大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究」による）

登壇者

**後藤文子**
副所長、文学部准教授

**森山　緑**
所員、講師（非常勤）

**新　良太**
写真家

**徳永雄太**
建築倉庫ミュージアム館長

**松谷芙美**
所員、講師（非常勤）

**渡部葉子**
専任所員（キュレーター）／教授

チラシ

われわれは日々、無意識のうちに建築に「マージナリア（余白）」を感じながら生活のなかで建築に触れている。そこで本研究フォーラムは今一度、建築を人間の「行為論」として、また人間の「意識の問題」として考えてみる機会とした。

イントロダクション
渡部葉子（慶應義塾大学アート・センター教授）

新良太（写真家）×渡部葉子 「〈建築〉×〈写真〉のポイエーシス」
徳永雄太（建築倉庫ミュージアム館長）「model for what ～建築模型のさまざまな在り方～」
森山　緑（慶應義塾大学アート・センター所員）「建築のある環境的空間――秋田県羽後町田代、里のミュージアム」
松谷芙美（慶應義塾大学アート・センター所員）「建築研究と写真――明治宮殿を中心に」
後藤文子（文学部准教授、アート・センター副所長）「〈窓辺〉考――植物写真と近代建築」
（急病により欠席、記録集に論考を掲載）

いま話題の建築倉庫ミュージアム館長・徳永雄太氏、そして建築を学ばれたのち建築写真を撮り続けていらっしゃる写真家・新良太氏のお二方をお迎えし、アート・センターの渡部葉子教授、松谷芙美、森山緑、の3名も加わって、多角的な切り口から建築を考える試みとなった。

建築倉庫ミュージアムは建築家が所蔵する「建築模型」を展示するという画期的なミュージアムであり、海外流出や廃棄が危惧される「建築模型」を重要な資料と位置づけ、保存・公開・発信へと拡大されていらっしゃる報告を伺った。非常に意義深いプロジェクトであるとの認識を会場参加者も、持っていただけたことと思う。

新氏と渡部の対談形式での話題は、「写真」が持つ可能性と、今後の建築写真のあり方や、写真家の作家性にまつわる「透明な写真」と「不透明な写真」についての話題が提示され、興味のつきないところであった。松谷芙美は、現存しない明治宮殿を写真資料から調査・研究したプロセスと成果を、森山緑は秋田の羽後町にある明治期の建築を美術館へ再活用させるプロジェクトについて、それぞれ報告させていただいた。

なお、本研究フォーラムは小冊子の記録集を作成した。記録集には、フォーラム開催当日急病により欠席となった後藤文子の論考も加えて掲載したことを付け加えておく。

（記＝森山）

催事／講演会・シンポジウム

# 文化庁国際シンポジウム「現代芸術アーカイヴの構築に向けて――保存・発信・活性化」

## （新進芸術家海外研修制度発足 50 周年記念 国際シンポジウム「日本の現代美術を支える――未来へ、そしてレガシーへ」第２日）

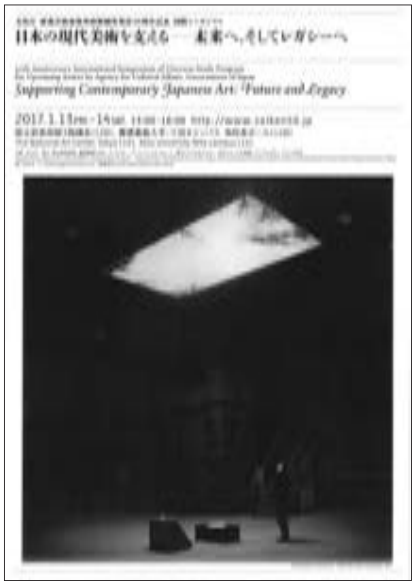
2017 年 1 月 14 日（土）13:00 ～ 18:00

三田キャンパス 南校舎ホール

主催：文化庁

協力：慶應義塾大学アート・センター他

＊登壇者等は末尾のプログラムを参照




チラシ

新進芸術家海外研修制度発足 50 周年記念 国際シンポジウム「日本の現代美術を支える――未来へ、そしてレガシーへ」第２日として現代芸術アーカイヴをテーマに開催されたシンポジウムである。（第１日は、若手作家支援をテーマとして、国立新美術館にて開催された。）アート・センター教授である渡部がシンポジウムの企画・コーディネーションを行い、当日の司会も務めた。

現代芸術を射程とするアーカイヴ、現代作家のアーカイヴは何を保存、蓄積するべきなのか、その範疇や方法はどうあるべきか。それは様々な資料体、リソースによって多岐に渡るであろう。しかしながら、保存するだけでなく、発信し、その存在を示し、また、研究に資するコンテクストにアーカイヴが位置付けられることはアーカイヴの存亡に関わると言ってよい。そしてまた、アーカイヴ活動の中でいかにアーカイヴそのものを活性化していくことができるか、という課題もそこに結びついてくるだろう。

このシンポジウムは２部構成で行われ、第１部では、二つの基調講演がなされた。アジアでの現代芸術のアーカイヴ構築とデジタル発信をインドネシアにおいて先進的に手がけ、現在シンガポール国立美術館でさらに広い視野での展開を射程におくサラ・ワルダニ氏と、アーカイヴに関してアート・スクールで教鞭をとりながら、イギリスの彫刻家バリー・フラナガンのアーカイヴ構築とその公開を実践しているジョー・メルヴィン氏がそれぞれ自らの仕事について語った。

現代美術におけるアーカイヴの問題について、アジアでの広い文脈作りと発信、アーカイヴが果たす社会的役割を論じたワルダニ氏の講演は、実社会とのヴィヴィットなつながりも含めて、いわばアーカイヴの水平的な広がりの可能性を示すものであった。一方、アーティストの個人アーカイヴという最も小さな単位での実践を行うメルヴィン氏はアーカイヴを通して、いかに深く作家の研究と理解を進展させることができるかという実例を示し、アーカイヴの垂直的な方向の可能性を示したと言えよう。ある意味対照的な方向性をもつ両者の基調講演は、現代芸術のアーカイヴにおける多様な展開と可能性を示し、更にその今日的な問題を考える契機を与え、後半のケース・スタディーへの良き導入ともなったのではないだろうか。

第２部はケース・スタディーを行った。慶應義塾大学アート・センターではこれまで数年にわたり、アート・アーカイヴに関するシンポジウムを開催してきた経験から、実際に

アーカイヴの実践に関わっている者同士が交わる場の提供が重要であること、そしてアーカイヴにおいては、その内容も重要ながら、内容が違ってもアーカイヴのプロセッシング段階によって問題を共有することができることを実感していたため、そのような点を考慮し事例を二つに分けて構成した。

まず、「セッション 1: 日本からの現代芸術の発信に向けて」では、日本の現代美術の重要なリソースとして文化庁の助成を受けアーカイヴ化に取り組む事例について、特に発信を意識した観点からの事例紹介を依頼した。アーカイヴの構築というものは、基本的には進行中の状態が常に続くという側面をもつことから、発信を意識してプロセッシングを行うことが不可欠と考えるからである。ここでは具体美術協会（大阪新美術館建設準備室）、もの派（多摩美術大学＋埼玉県立近代美術館）、VIC を中心とした 1970 年代アートの記録（慶應義塾大学アート・センター）についての事例報告が行われた。次の「セッション 2: アーカイヴのキャリアパス」で紹介されたのは、優良なコンテンツを抱えながら、まだアーカイヴ化に歩み出す以前と言える状態の資料体から、既にある程度利用に供する発信の段階にある資料体まで、様々な段階にあるアーカイヴの事例であり、美術、デザイン、建築等と分野も多岐にわたる範囲となった。それぞれの分野でのアーカイヴの関わりとそれによるリソースの活性化という観点も含めた事例紹介が行われた。構築初期段階の例として、佐賀町エキジビット・スペース、三者協働の試みで進行中のアーカイヴ作業としてデザイン・アーカイヴ（グラフィック・デザイン分野 : 京都工芸繊維大学、プロダクト・デザイン分野：武蔵野美術大学、ファッション分野：文化学園大学）、発信段階にある例として草月アートセンター資料、文化庁国立近現代建築資料館の事例が紹介された。事例が多く、短い時間での紹介となるため、会場にそれぞれのプレゼンテーション・パネルを用意し、ある程度の時間を確保して、参加者がパネルや資料を見たり、その場で担当者と会話を交わしたりすることができるようにした。参加者にはアーカイヴに関わる立場の方も多く、この形は交流の場を作るという観点から、有効に機能したと考えられる。

最後に基調講演を行った二人と共に、ケース・スタディーを通してのディスカッション、フロアとの質疑応答などを行った。

基調講演、事例紹介を含め、現代アートを扱うアーカイヴの今日的な問題にアプローチすることができたと同時に、アーカイヴに対する多様な切り口を提供することができたのではないだろうか。さらに、現在、アーカイヴの問題に取り組んでいる当事者たちの交流の場を提供する意図もある程度達成できたと考えている。また、海外から招聘された研究者などに佐賀町エキジビット・スペースや草月会について紹介する機会ともなったことを付記しておきたい。

シンポジウム全体の報告書が文化庁より発行されている。また、その内容についてはアート・センターのホーム・ページにても公開中である。（記＝渡部）

シンポジウム・プログラム

（コーディネーター＆司会：渡部葉子）

**第 1 部　基調講演＋ディスカッション**

「東南アジアのアートと社会におけるアート・アーカイヴの重要性と挑戦」

ファラ・ワルダニ（シンガポール・ナショナル・ギャラリー、リソース・センター副所長）

「彫刻、ソフトからハードへ、そして行きつ戻りつ・・・バリー・フラナガンと同時代人たち」

ジョー・メルヴィン（バリー・フラナガン・エステート、ダイレクター／ロンドン芸術大学チェルシー・カレッジ・オブ・アート、アーカイヴ・特別文庫担当講師）

ディスカッション（講演者＋渡部葉子 慶應義塾大学アート・センター）

**第 2 部　ケース・スタディー**

［セッション：1］　日本からの現代芸術の発信に向けて

・具体美術協会（高柳有紀子 大阪新美術館建設準備室）
・もの派（建畠哲 多摩美術大学 / 梅津元 埼玉県立近代美術館 / 上崎千 横浜国立大学非常勤講師）
・1970 年代アート― VIC を中心に（本間友 慶應義塾大学アート・センター）

［セッション：2］　アーカイヴのキャリアパス

・佐賀町エキジビット・スペース（小池一子）
・デザイン・アーカイヴ（並木誠士 京都工芸繊維大学）
・草月アートセンター資料（米田竜介 一般財団法人草月会 / 久保仁志 慶應義塾大学アート・センター）
・建築アーカイヴ（藤本貴子 文化庁国立近現代建築資料館）

休憩とポスターセッション

最終ディスカッション（ファラ・ワルダニ、ジョー・メルヴィン、渡部葉子）

催事／講演会・シンポジウム

# 現代美術をめぐるトーク：アーティストとの創造的な仕事について

2017年1月16日（月）18:30～20:00

三田キャンパス 南校舎 473番教室

主催：慶應義塾大学アート・センター

助成：慶應義塾大学スーパーグローバル大学創成支援事業

協力：文化庁

登壇者

ジョナサン・ワトキンス

英国バーミンガム、アイコン・ギャラリー館長

ジョー・メルヴィン

英国バリー・フラナガン・エステート　ダイレクター

司会／モデレーター

渡部葉子

専任所員（キュレーター）／教授

DM ハガキ

現代美術の現場にいる二人の専門家、英国バーミンガム、アイコン・ギャラリーのジョナサン・ワトキンス館長とバリー・フラナガン・エステートのダイレクター、ジョー・メルヴィン氏を招いて、トークイベントを開催した。このトークは現代美術の現場で長く研究と実践的な仕事をしてきた専門家を囲んで、教室規模でより親密に語り合う機会を学生や美術関係者に提供することを意図して企画された。

まず、それぞれが、現代美術のもっとも生き生きとして魅力的な部分と言うことができる、アーティストとの創造的な協働について、豊かな経験に基づいて簡単なプレゼンテーションを行った。それを受けて司会者も含めた登壇者相互でのディスカッションや参加者も含めたやり取りが展開した。トークは全編英語で行われ、参加者の積極的な関与もあり、非常に刺激的なものとなった。一例をあげると、ワトキンス氏が紹介したバーミンガム出身のアーティスト、ジリアン・ウェアリング Gillian Wearing のプロジェクト「本当の（リアルな）バーミンガムの家族」は、現代社会の様々な問題を、アートを通して浮彫にし、我々に考えさせることを示している好例であった。それは、同時にアートが観客、受け手をもって初めて成立し、意味をもつものであることを強く意識させる事例でもあった。この投げかけに対して、様々な反応が参加者から寄せられ、そこから豊かに議論が展開していった。

当日、登壇したお二人にとっても、大がかりなシンポジウムなどに比べて、リラックスしたこのようなトークはより本質的なディスカッションが可能となり、大変興味深い機会であった、と言うポジティヴな感想を得た。特に大学というアカデミックな場で、学生も参加してのディスカッションであるという点を両者とも非常に楽しみにしていたのが印象的であった。

また、全編英語で行われたのにもかかわらず、多くの参加者を得たこと、加えて、積極的な質疑の展開があったことは今後のこのような企画の後押しとなるものである。

またこの催事は慶應義塾の公式ウェブサイトのニュースコーナーにも掲載された。

https://www.keio.ac.jp/ja/news/2017/1/24/27-19425/

（記＝渡部）

催事／講演会・シンポジウム

# 没後 31 年　土方巽を語ることⅦ

2017 年 1 月 21 日（土）

三田キャンパス 東館 5 階 会議室

主催：慶應義塾大学アート・センター

企画：土方巽アーカイヴ

ゲスト

永松左知

茨城県近代美術館学芸員

佐藤正和

俳優

DM ハガキ

恒例の「土方巽を語ること」を「没後 31 年Ⅶ」として、土方の命日に開催することができました。

2016 年は「土方巽没後 30 年」のメモリアル年で、没後 30 年を記念して、東京や秋田での記念の諸公演、伊豆の「土方巽・舞踏碑」の建立、秋田・羽後町の鎌鼬美術館の開館など、さまざまな出来事があり、また多くの舞踏家の意欲的な公演が開催されました。

2016 年は没後 30 年で賑やかなイベントとなりましたが、2017 年は規模を小さくして、会場を東館会議室とし時間を短くして実施しました。70 名ばかりの参加者を迎えての会となりましたが、参加者には若い人も増え、かつ土方の故郷秋田からの参加者もあって、さまざまな方々と土方巽を偲ぶ時間をもつことができました。

主催者から没後 30 年のメモリアルの公演などを紹介しつつ、参加者の発言をいただきました。土方巽を知る年配の方々の発言は貴重になってくるかと思われます。

秋田在住の佐藤正和さんによる一人芝居「巽の犬」の上演を実施しました。佐藤さんは秋田で「土方巽『病める舞姫』を秋田弁で語ること」にも参加して、太い声で秋田弁の土方巽を朗読されています。「巽の犬」は漱石の『我輩ハ猫デアル』を語りつつ、『病める舞姫』の世界へと入る夢幻的な展開でした。

そして、昨年 10 月に逝去された美術家の中西夏之さんを悼み、中西研究の永松左知さんにお話をいただきました。中西夏之の芸術を歴史的にかつ美学的に解説するとともに、中西さんの絵画と土方の舞踏の関わりを強調されて、参加者からの反響がありました。

「土方巽を語ること」は、今年も土方巽をめぐって貴重な交流の場と時間となりました。

（記＝森下隆）

催事／講演会・シンポジウム

## アムバルワリア祭Ⅵ
## 西脇順三郎と芭蕉

2017年1月29日（日）14：00～17：00

三田キャンパス 北館ホール

**主催：慶應義塾大学アート・センター**

**共催：慶應義塾大学藝文学会**

講師

**吉増剛造**

詩人

**髙柳克弘**

俳人

**杉本　徹**

詩人

司会

**新倉俊一**

訪問所員、明治学院大学名誉教授

DMハガキ

1月29日に北館ホールにて開催され、100名ほどの来場者があった。西脇研究の第一人者である新倉俊一先生による導入コメントののち、詩人で三田文学の理事長である、吉増剛造氏が「雑神と雑草」と題して話された。吉増氏の制作による「gozoCiné」から、芭蕉の足跡をたどった「山寺フィルム―奥の細道」を上映、吉増氏の解説を伺いつつ鑑賞するという、贅沢な時間が過ぎた。俳人の髙柳克弘氏は、「芭蕉と西脇――旅人ふたり」のタイトルで、対象とするテーマや時代の差異にもかかわらず、二人に共通点があることを改めて示してくださった。西脇研究会のコア・メンバーでもある詩人の杉本徹氏は、「超『名利栄達』主義詩論」と題して、二人に通底する執着しない生き方から自然に生まれ出る詩、句、ことばについて熱く語ってくださった。後半、フロアからの質問を受け、登壇者の方々からは更なるお話や意見が出されて大いに盛り上がった。また懇親会でも、三田文学や詩人の方々、西脇の故郷、新潟県小千谷市からいらした方々との活発な交流が行なわれた。

本年も、藝文学会の共催を得て多くの方々に楽しんでいただくことができ、心より感謝申し上げたい。

（記＝森山）

催事／上演

## 新入生歓迎行事
# 大野慶人レクチャー＆パフォーマンス
# 舞踏という生き方

2016 年 4 月 22 日（金）

日吉キャンパス 来往舎イベントテラス

主催：慶應義塾大学日吉教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）
慶應義塾大学アート・センター

協力：大野一雄舞踏研究所、有限会社かんた、
ポートフォリオ BUTOH、NPO 法人舞踏創造資源

出演者

**大野慶人**

舞踏家

チラシ

慶應義塾大学 2016 年新入生歓迎行事として、大野慶人舞踏公演「舞踏という生き方」が、4 月 22 日（金）に慶應義塾大学日吉キャンパスの来往舎で行われた。大野慶人は 2015 年に引き続いての出演となった。

前年は、新入生歓迎行事として初めての大野慶人公演だったが、「愛にみちた魂の舞踏」として喝采を浴びた。それだけに、本年の公演も期待とともに多くの観客を迎えて実施された。

近年の大野慶人はその舞踏活動はますます盛んで、海外公演もしばしば行っている。失われることのない舞踏への情熱とともに、舞踏そのものの円熟味が増している。

今年度は舞踏公演の前に公開ワークショップを行い、舞踏に対する考え方を示しながらパフォーマンスに移るという、新しいスタイルでの公演だった。ワークショップは大野一雄舞踏研究所での定期ワークショップに参加されている人たちが舞台に上がり、ワークショップの実際を見せていただいた。

大野慶人は一輪のバラを手に登場し、参加者を一気に舞踏の世界に引き込んだ。参加者に特に指示を与えることなくワークショップが遂行され、すでにパフォーマンスが行われているかのようで、会場も緊張感にみたされた。時折、大野慶人の舞踏観を表す言葉が発せられ、舞踏のエッセンスが端的に示された。

その後、自然にパフォーマンスへと移り、大野慶人独特の動きを見せて観客を引きつけた。一度、舞台を離れると、おなじみのウサギのスタイルで軽やかに登場し、日本の歌曲が流れる中、ユーモアあふれる動きを見せ、観客の心をやさしく包み込むような舞踏を演じ、満場の拍手とともに公演を終えた。

「舞踏は祈り」という大野慶人の思想が来往舎の広い空間に満ちた時間だった。（記＝森下）

催事／上演

## レクチャー・コンサート
# 19 世紀の音楽受容
# ヴィルトゥオーソのためのピアノ協奏曲

2016 年 7 月 9 日（土）

三田キャンパス 北館ホール

主催：慶應義塾大学アートセンター

助成：慶應義塾大学遠山記念音楽研究基金

講　師

**福田　弥**

所員、文学部准教授（美学美術史学専攻　音楽学）

出演者（演奏）

**仲道郁代**
ピアノ

**島田真千子**
ヴァイオリン

**水谷　晃**
ヴァイオリン

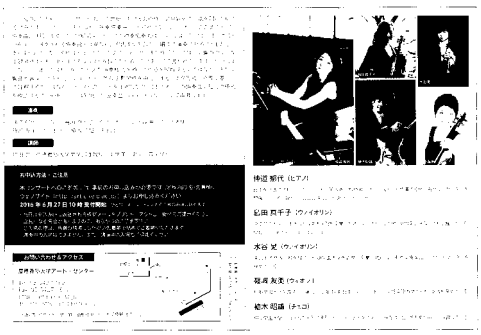
**篠﨑友美**
ヴィオラ

**植木昭雄**
チェロ

「19 世紀の音楽受容」と題する 3 回目のレクチャー・コンサートを催した。前々回は 19 世紀に出版されたオーケストラ作品の編曲、前回はシューベルトの歌曲と室内楽、そしていわゆるビーダーマイヤー時代の家庭音楽（Hausmusik）を採り上げた。今回は、ヴィルトゥオーソのためのピアノ協奏曲が対象である。前回と同様、前半が講演、後半が演奏会という二部構成でおこなわれた。

講演において、本企画の代表者である福田弥（文学部准教授、音楽学）が「ヴィルトゥオーソのためのピアノ協奏曲」というテーマで話をした（申請段階では「ヴィルトゥオーソ協奏曲を中心に」というタイトルであった）。19 世紀前半までのコンサートは、今日のようにジャンルごとに行われるのではなく、さまざまなジャンルの楽曲から構成されていたことは、かなり知られるようになって来た。そのなかで中心的な役割を果たしていたと考えられるジャンルが、器楽の華ともいえる独奏協奏曲、とりわけヴィルトゥオーソ・ピアニストのための協奏曲であり、そこにはソリストを引き立てるために、さまざまな音楽上の仕掛けが施されていた。19 世紀前半にかけて、独奏協奏曲は今日のようにフル・オーケストラを伴って演奏される協奏曲とは異なり、室内楽にも似た小編成で演奏されることも珍しくなかったこと、フォルテピアノの音量が小さかったこと、また作品としては、交響曲のような主題労作よりも、あくまでもソリストを目立たせるテクスチュアとして、主題とは無関係のソロ・パートのパッセージに耳目が集まるように作曲されていることなどを解説した。今日のフル・オーケストラをしたがえた演奏様式を通じてこれらの作品を理解するのではなく、また交響曲や器楽ソナタと同じように主題労作を中心とするドイツ的なソナタ形式の原理に基づいて理解するのではなく、ソリストのパートを重

チラシ表



チラシ裏

視したヴィルトゥオーソの協奏曲に独自の様式を通じて作品を受容する可能性を指摘した。それは今日のフル・オーケストラをバックにした演奏では判りにくいものである。

後半の演奏会では、実際にショパンのピアノ協奏曲へ短調を室内楽の編成による演奏で聴くことによって、当時のピアノ協奏曲の特徴がより浮き彫りになったと思われる。しかもピアニストに仲道郁代氏、ヴァイオリンには島田真千子、水谷晃両氏、ヴィオラに篠崎友美氏、チェロに植木昭雄氏という、現在の日本を代表する音楽家を招聘できたことは特筆に値しよう。平野昭元文学部教授のお力添えがあったことを付記しておく。

申し込みの時点では満席となっていたものの、当日の悪天候の所為か当日は空席もあった。入場無料であることを顧慮し、多めに申し込みを受け付けても良かったかもしれない。

アンケート結果によれば、8割の人が満足していた。レクチャーで語った内容を、実際の演奏を通して確認することができた点が判りやすかったとのことである。また音楽関係者が聴衆の約2割を占めていたこと、一流の演奏家の出演に関心を持って来場された方も同じく2割ほどいた点も嬉しい反応であった。

今回の催しは、平成28年度の遠山記念音楽研究基金の助成により実現したものである。

（記＝福田）

催事／展覧会

# フォールディング・コスモス×<br>慶應義塾の建築プロジェクト<br>転位する部屋 ── 一畳敷と新萬來舎

2016 年 11 月 4 日（金）～ 5 日（土）、12 日（土）

慶應義塾大学三田キャンパス内「旧ノグチ・ルーム」｜

国際基督教大学泰山荘内「一畳敷」

主催：フォールディング・コスモス、慶應義塾大学アート・センター

特別協力：国際基督教大学博物館湯浅八郎記念館

助成：科学研究費補助金基盤研究（A）「大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究」

協賛：六花亭製菓株式会社

機材協力：ソニー株式会社

後援：アンスティチュ・フランセ日本、国際交流基金、株式会社 カンディハウス

関連イベント

1. 11 月 4 日　旧ノグチ・ルーム一般公開 13:00–16:00（慶應義塾大学三田キャンパス内）｜茶話会 17:00–19:00（参加者：ヘンリー・スミス氏、河口 龍夫氏、藤枝 守氏、渡部葉子）

2. 11 月 5 日　旧ノグチ・ルーム一般公開 11:00–16:00（慶應義塾大学三田キャンパス内）｜ヘンリー・スミス氏（コロンビア大学名誉教授｜ Professor Emeritus, Dept. of East Asian Languages & Cultures, Columbia University）講演 17:00–19:00

3. 11 月 12 日 「一畳敷」特別見学会 13:00–15:00（国際基督教大学 泰山荘内）

出品作家

河口 龍夫、カリン・ギムバール（フランス）、国松 希根太、島田 清徳、関崎 哲、藤枝 守

* folding cosmos：倉島 美和子（窓枠：戸田 敏夫｜江戸指物師、本美濃紙：澤村 正）

掛軸部分：マコト・フジムラ（アメリカ）

器：内田 鋼一、兼藤 忍、鳥谷部 圭子　トレヴァー・リリストーン（イギリス）

日本のすべての学生諸君がそこに来てかくれ家を見出して呉れるようにと望んで、私はこれをのこすのです。この計画が、新らしい第二研究室の建物の中にそれと一体になってつくられる場所を見出し得たのは最も幸せでした。視界は西に向ってひらけ、沈んでいく太陽が、私の彫刻《無》をシルエットにして浮き出させ、天上からの光りで点火してそれを石燈籠のようにします。

――イサム・ノグチ

今度この古材、板きれ等、諸国の友より贈り呉られしを以て補理たり。是また其友を朝夕に是はだれより、かれは誰よりとその人々を思ひ出る種にして、其友の厚き志を忘れず、其人々の言行ひの目出度ことを人々にも語らまほしき心はかりにて、敢て後二まで伝ハれとて作りなせるにはあらずと。

――松浦武四郎

彫刻家・イサム・ノグチ（1904–1988）が教員と学生の交流の場として谷口吉郎とともに創り上げた「新萬來舎」。北方探検家・松浦武四郎（1818–1888）が余生を過ごすために創り上げた「一畳敷」。前者は若者たちの未来に捧げられた共用の部屋であり、後者は武四郎の過去（古材の継ぎ接ぎを通した回想）に捧げられた個人用の部屋である。このような用途やモティーフの差異にもかかわらず、両者には共通点がある。これらの部屋はいずれも様々な経緯を経て、前者は慶應義塾大学三田キャンパス南館、後者は国際基督教大学の高風居にオリジナルとは異なる形で移築されているという点だ。しかし、当初の風景、建築の質、目論見や文脈から脱臼され、その部分を失ってもなお、個体性を保持したままその歴史を表現している。まるで金属が破壊されることなく弾性や塑性を示す転位のように。

本企画では「一畳敷」と「新萬來舎」との出会い、武四郎とノグチという 2 人の放浪者の旅の交差を作り出した。それにより浮かび上がる、これら転位する部屋における「出会いと対話」の問題を「旧ノグチ・ルーム」において再考し、多様な「記憶の部屋」を浮かび上がらせる機会となった。

また造形作家と音楽家による展示を通して、過去の記憶だけではなく、現在の新たな記憶の顕在化をも試みた。

関連イベント 1 では、各参加者のパースペクティヴを通した、「旧ノグチ・ルーム」および「一畳敷」が語られ、2 ではそれらの関係がヘンリー・スミス氏によって「転位」という概念を通じて語られた。3 では「一畳敷」を見るという経験が多層的であり、ひいては建築を経験すること自体が重層

的歴史を見ることだということが明らかになった。

「* folding cosmos」は、生涯旅を続けた幕末の探検家・松浦武四郎の最後の住まいである「一畳敷」をモティーフにした空間で、アーティストから贈られた作品を通して世界の人々と一期一会の「対話」をしながら、日本独自の文化と世界感ー小宇宙を世界の人々と共有していくプロジェクト。http://foldingcosmos.org/home.html

「慶應義塾の建築プロジェクト」は、塾内建築についての記録資料を作成・保存しその記憶のアーカイヴ化を進めるプロジェクト。塾内建築の基礎調査と記録資料整備とあわせて、展覧会、見学会やワークショップ等の公開活動を行っている。http://art-c.keio.ac.jp/-/aok　（記＝久保）

チラシ

講座

# アート・アーカイヴ特殊講義（春学期）
# アート・アーカイヴ特殊講義・演習（秋学期）
# アート・センター設置講座（2007 年度～）


後藤文子（春学期）
副所長／文学部准教授

渡部葉子（秋学期）
専任所員（キュレーター）／教授

森山　緑（春・秋学期）
所員、講師（非常勤）

久保仁志（秋学期）
所員、講師（非常勤）

松谷芙美（秋学期）
所員、講師（非常勤）


## 春学期：問題設定（アーカイヴの基本概念）

芸術研究にとって「アーカイヴとは何か」。この問いをめぐって「アーカイヴの基本概念」を学ぶ演習形式の授業を行った。学期前半の目標は、アーカイヴの定義、歴史、課題と特性に関して基本的な理解を得ることであった。そして後半の授業において、とくに芸術研究におけるアーカイヴの重要性について、研究と一次資料、カタログ・レゾネの研究的意義と重要性、また今日国際的に運用されている美術史研究のための WEB データベースの具体的な事例と特性といった多角的な視点から検討した。さらに、伝統的なアーカイヴ補助学の基本的な確認を通して、芸術研究におけるアーカイヴの意義を学問体系に則して理解することにつとめた。

各回のテーマ
第 1 回　慶應義塾大学アート・センターのアーカイヴについて
第 2 回　アーカイヴの基本概念 ①定義
第 3 回　アーカイヴの基本概念 ②歴史
第 4 回　アーカイヴの基本概念 ②課題と特性
第 5 回　研究アーカイヴとは何か ①定義
第 6 回　研究アーカイヴとは何か ②課題と特性
第 7 回　研究アーカイヴとは何か ③アーキヴィストの仕事
第 8 回　美術史研究とアーカイヴ ①研究と一次資料
第 9 回　美術史研究とアーカイヴ ②カタログ・レゾネの研究的意義
第 10 回　美術史研究とアーカイヴ ③ WEB データベースの特性
第 11 回　アーカイヴ補助学の理解 ①
第 12 回　アーカイヴ補助学の理解 ②
第 13 回　世界の芸術関連アーカイヴ ①
第 14 回　世界の芸術関連アーカイヴ ②
その他　まとめ（秋学期に向けた問題の再設定）

## 秋学期　問題の再設定

秋学期は慶應義塾大学アート・センターのアーカイヴに所蔵されている各種資料体に直接アクセスし、〈アーカイヴ的思考〉の、より個別的・具体的な事例を見ていく。秋学期に扱われる問題群（テーマ群）は、資料体の編成プロセスにおける物理的＝形式的な「腑分け」に際してアーカイヴが準拠

する単位、すなわち「分類群」の単位で用意されている。アーカイヴ的な分類群の内包（分類概念、属性）と、その外延（属性値）との諸関係を、実例を観察しつつ確認していく。また、英国で創案された、Object based studies の手法を用い、アーカイヴ資料を利用しながら演習を行った。

各回のテーマ
第 1 回　アーカイヴとはなにか（再導入）
第 2 回　資料体とアーカイヴそれ自体
第 3 回　アーカイヴと個人文書（personal papers）
第 4 回　アーカイヴと書簡 = 郵便物（correspondence-postal matter）
第 5 回　アーカイヴと印刷物（printed matter, printed ephemera）
第 6 回　Object based studies. 01
第 7 回　Object based studies. 02
第 8 回　Object based studies. 03
第 9 回　Object based studies. 04
第 10 回　アーカイヴと歴史、記憶、記録
第 11 回　写真調査とアーカイヴ

各期末にレポートを提出してもらった。春学期課題は「カタログ・レゾネの調査・分析」と設定し、学生自身の研究領域に引きつけてアーカイヴ的思考から導かれるカタログ・レゾネの問題を論じてもらった。秋学期課題は、Object Based Studies の手法を参照しながら、学生自身の研究領域の作品を考察してもらった。春・秋学期を通じて考察する本レポートによって、アート・アーカイヴの理解と問題のありかを学生が認識することが可能となった。

（記 = 後藤、森山）

アーカイヴ

# 土方巽アーカイヴ
# 瀧口修造アーカイヴ
# ノグチ・ルーム・アーカイヴ
# （「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む）
# 油井正一アーカイヴ
# 西脇順三郎アーカイヴ
# 草月アーカイヴ

慶應義塾大学アート・センターのアーカイヴでは、資料について研究関心をお持ちの方の利用申し込みを受け付けています（事前予約制）。

開室日
土方巽アーカイヴ：火・水・木曜日
瀧口修造アーカイヴ：木曜日
ノグチ・ルーム アーカイヴ：木・金曜日
油井正一アーカイヴ：月曜日
西脇順三郎アーカイヴ：水曜日
草月アーカイヴ：火・水・木曜日

開室時間
12：30 ～ 17：00

アート・センターでは大学の研究機関として、1998 年度より学内外の研究助成を受けつつ「研究アーカイヴ」の実践的構築作業を進めており、所管資料の公開、寄託資料の資源化などに取り組んでいる。

アート・センターのアーカイヴ活動も、あと数年で 20 年を数えるまでになった。近年ではアーカイヴに関する関心の高まりを受けてシンポジウム等にスタッフが参画する機会も多い。日本の現代美術に対する関心の広がりから、もともと海外からの来訪者が多かった舞踏関係に留まらず、国際的な研究の環境の中で利用される状況を迎えている。更に、美術館等で開催される展覧会に所管資料が展示される機会が増加しており、海外も含め今年も資料貸出による協力を行った（70 頁参照）。

これまでも取り組んできた資料の収集および整理、データベースの構築と公開を継続的に行うと共に、アート・センターで醸成されてきた芸術関連資料のアーカイヴ（アート・アーカイヴ）に関する知見を設置講座の形で、学校教育の中で生かしている（2007 年度より。講義の該当ページ参照）。

また、これまでも毎年開催してきたアート・アーカイヴ資料展はアート・センターが展示施設の運営を担ったことに伴い、収蔵資料の展示という意味合いで常設展示的な役割を担っている。特に 2013 年 10 月に指定を受けて博物館相当施設となり、所管資料展示の充実は欠かせない。

以下に、アーカイヴ全体としての活動および、各アーカイヴの今年度の活動を報告する。

## アーカイヴ全体としての試み

A. 収蔵資料データベースの開発

2015 年度より継続して、アート・センターが所管するアーカイヴの資料を一元的に管理する収蔵資料データベースの開発を行った。本年度は、前年度の議論をもとに、目録規則の整備、公開用インターフェイスの試作、資料およびイベントデータの旧システムからの移行作業を行った。

B. 展示・催事

南別館 1 階の慶應義塾大学アート・スペースにて、土方巽アーカイヴにおける研究活動を下敷きとしたアート・アーカイヴ資料展 XIV「鎌鼬美術館設立記念　KAMAITACHI と TASHIRO」、印刷物とアートの関係について考察を行うアート・アーカイヴ資料展 XV「なだれうつ！アヴァランチ」を開催した。展覧会の報告は、慶應義塾大学アート・スペースの活動報告を参照のこと（31 頁）。また、アーカイヴの活動の成果発表として下記の催事が開催された。

4月22日　大野慶人レクチャー＆パフォーマンス「舞踏という生き方」
6月20日　国際研究会・ワークショップ「アート・アーカイヴの諸相」
8月1日～8月31日　三田山上で出会う近代建築と彫刻
10月7日　慶應義塾三田キャンパス　建築プロムナード――建築特別公開日
11月4日　転位する部屋 ―― 一畳敷と新萬來舎
12月17日　研究フォーラム「建築のマージナリア」
1月14日　文化庁国際シンポジウム「現代芸術アーカイヴの構築に向けて―― 保存・発信・活性化」
1月21日　没後31年　土方巽を語ること Ⅶ
1月29日　アムバルワリア祭 Ⅵ「西脇順三郎と芭蕉」

C. 外部資金によるプロジェクト推進

アーカイヴでは2016年度、その活動の一部を「文部科学省　私立大学戦略的研究基盤形成支援事業」「文部科学省　スーパーグローバル大学創生支援事業」「文化庁　我が国の現代美術の海外発信事業」「文化庁　メディア芸術アーカイブ推進事業」の支援を受けて行った。各事業での取り組みについては、事業毎の活動報告を参照のこと（7頁、15頁、48頁、51頁）。（記＝本間）

## 1. 土方巽アーカイヴ

A. アーカイヴ活動

［公開］

今期はさらに来訪者が増加している。例年のように、外国人来訪者が目立つが、これまで見られなかった中国や西アジアからの来訪者もいた。さらに、日本人とともに来訪する外国人、海外で舞踏を知ったという日本人が調査に訪れている。

海外から資料の利用、借用を求める依頼が増えている。土方巽に限らず舞踏に関わる問い合わせもあり、さまざまな情報提供や活動協力を行うことも求められている。また、土方巽の舞踏についての取材・インタビューの求めも相次いだ。

さまざまな調査・研究のあり方への対応をめぐって、資料閲覧や資料提供の方法を見直すことも必要であり、さらにはアーカイヴの機関や装置としての在り方を考える必要も生まれている。

［資料整理］

・未整理の「舞踏譜」の整理とデータ作成を進めたが、本格的な公開にはなお時間を要する。「舞踏譜」研究とともに、さらに課題として残されている。
・書簡類は、整理とともに、書簡の収集作業は継続して行われるべきである。
・また、元藤燁子の資料整理も少し進めたが、大月倉庫にも資料が残されていて、公開には時間が必要である。

B. 海外活動

今期は海外での展示や講演が相次いだ。展示は資金的には難しいが、工夫次第で効果を上げることはできる。韓国・光州での展示には、輸送資金がつき、大きな作品展示を実施することができた。また、中南米やアジア地域での舞踏の浸透に合わせて、新たな展開が生まれつつある。森下の講演も、メキシコ、タイ、台湾（台南）に招待されて、舞踏公演の会場や展覧会の会場で、場に応じたスピーチを行うこととなった。舞踏への関心とともに、それぞれの地で迎えていただいた。加えて、鎌鼬美術館の開館の影響もあって、その面でも注目もされ、来期の活動につながっていくことが確信された。

C. 研究会

「土方巽 最後の言葉」や個別の調査も加えて、「舞踏譜」研究を進めたいところであったが、大きく展開することができなかった。次年度の課題である。

外部機関であるPOHRCによって、2016年7月にケンブリッジ大学で土方舞踏のワークショップが開催された。講師として参加した和栗由紀夫に加えて、スウェーデンから参加したSU-ENが自身が保持している舞踏譜を公開し、それに基づき舞踏譜の比較検討も行われた。土方アーカイヴも協力したが、このワークショップの参加者のうち、数人が土方アーカイヴに調査・研究に訪れた。

前期に20世紀舞踊研究会の第1回を開催し、継続して新資料探索の活動を実施することができた。まだ十分な成果を上げるまでには至っていないが、次年度の活動に期待している。

D. 展示

海外、国内と展示が相次いだ。海外では、前述したようにメキシコシティ、と韓国・光州での展示が行われ、それぞれに立ち会い、展示構成にあたった。数年来、舞踏ブームのメキシコでは、国際舞踏フェスティバルに合わせて、チョポ大学の大きな美術館内で、劇場のエントランスにあたるスペースで展示を行った。日本から手配した作品と、メキシコで制作（プリント）した作品で、＜肉体の叛乱＞から＜疱瘡譚＞への土方巽の舞踏を見てもらう展示として構成した。

韓国・光州では、オープンしたばかりの広大な劇場施設ACCでパフォーマンスに合わせて展示を行った。“Our Masters Hijikata Tatsumi”として、土方巽が世界の5人の演出家の一人として選ばれ（ほかの4人は現存）、パフォーマンスや展示が実施された。オープンな空間だったが、劇場資材を活用して、立体的な展示構成を実施することができた。

また、巡回していた「PROVOKE」展で、パリにつづいてシカゴThe Art Institute of Chicagoでの展示にも中西夏之の「男子総カタログ」などが展示された。クーリエとして森下が派遣され、展示にあたってアドバイスを行った。

国内では、秋田と「鎌鼬」に関連して展示が相次いだ。アート・スペースでは、アーカイヴ資料展として「KAMAITACHIとTASHIRO」を開催。秋に開館が予定されていた鎌鼬美術館の設立を目指して、写真集『鎌鼬』の写真をメインに、撮影地の田代・鎌鼬の里にスポットを当てて、展示構成を行った。ドローンによる里の映像や現在の田代の写真を見ていただき、里のミュージアムの意義や役割を訴えた。

ついで、秋田市赤れんが郷土館では、「土方巽の秋田、秋田の土方巽」と題して、故郷秋田における土方巽の舞踏を考える展示を実施した。「鎌鼬」の写真と秋田の農村写真を並べての展示や、秋田から生まれた舞踏の姿を浮かび上がらせる構成で鎌鼬美術館へとつないだ。

10月には、『鎌鼬』の撮影地田代に鎌鼬美術館が開館し、旧長谷山邸という在の豪邸の内蔵を展示室として、展示を構成した。『鎌鼬』のオリジナルプリントのほか、土方巽アーカイヴからも「鎌鼬」の資料を提供し、撮影地に建つ旧家の蔵の展示室にふさわしいユニークな展示が実現した。

青森県立美術館での国際学会PSi2015TOHOKUの開催に合わせて、同館で常設展として「土方巽・舞踏の世界」展が開催された。広い展示室に土方巽の舞踏の歴史を伝える構成・展示を実施した。6月初めから、学会終了後の9月半ばまでの開催で、学会参加者はもちろん、夏期期間中に同館を訪れた多くの人に見ていただくことができた。　（記＝森下）

### 2. 瀧口修造アーカイヴ

瀧口修造アーカイヴではこの数年来進めている資料リスト作成を継続して行った。昨年度より進めていた写真資料の整理は、ひとまず終了したが、他の資料体との突き合わせや、リサーチャー等の外部の方々からのご指摘などをふまえて、情報の精度を高める作業を継続しておこなっている。従来、「作品写真」と「催事写真」「その他」に分類されていた写真を、最新の研究結果や展覧会図録などから情報を取得し、主に「その他」に収められていた写真を「催事」と「作品」へ再整理を行った。その過程では、これまで年代不詳であった写真の、年代特定や推定をほぼ全写真資料に対して行うことができた。物理的にも、新たな写真専用バインダーにファイリングし、ボックスに収めるとともに、写り込んでいる人物や撮影場所の特定等、細かい注記情報を付したリストも再度作成することができた。また、一部ネガフィルム、ポジフィルム資料があるが、これは整理が未着手であることから、次年度の課題としたい。現在稼働しているWeb上での検索においては、書簡、印刷物、写真（一部）のみ検索可能であるが、新たなデータベース構築に備え手帳類や書籍、雑誌等のサムネイル作成を進めている。

例年通り、本年度も国内で開催される展覧会への調査協力・資料貸出しに応じた（各展覧会への貸出資料については70頁を参照。）

(1)「見立ての手法　岡崎和郎―― Who's Who」展（千葉市美術館：2016年9月7日－10月30日、北九州市立美術館分館：2016年11月19日－2017年1月15日）

(2)「ジェイ・チュン＆キュウ・タケキ・マエダ」展（statements：2017年4月29日－2017年5月28日）　展覧会用に西山輝夫氏関連の書簡画像データ14点貸出。

＊寄贈関係

1. 詩人の鶴岡善久氏より、瀧口修造が被写体となっている写真を一葉、ご寄贈いただいた。

これは、1958年に瀧口修造が欧州を旅した際、フランスのオーヴェル（オヴェール）＝シュル＝オワーズで、ファン・ゴッホゆかりの地に立ち寄ったときの写真である。ファン・ゴッホが晩年を過ごした宿屋ラヴー亭は、1958年当時すでにレストラン・カフェになっていたようで、瀧口はその店の前に立っている。この写真は裏に「鶴岡善久様」「1969年6月17日」と瀧口の筆跡で記載があり、おそらく瀧口本人から鶴岡氏に贈られたと思われる。鶴岡氏はその後、この写真を写真立てに入れたらしく、今回はその写真立てとともに、アーカイヴに寄贈された。

2. 画家の池田龍雄氏より、瀧口修造に関連する写真（紙焼き）を5点、ご寄贈いただいた。

「東京画廊で開催されたハンス・リヒター展（1966年）でのスナップ」や「松沢宥の自宅でのスナップ」「坪内一忠の結婚式」などが含まれている。　（記＝森山）

### 3. ノグチ・ルーム・アーカイヴ

（「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む）

ノグチ・ルーム・アーカイヴは、三田キャンパス内の第二研究室（谷口吉郎設計、1951 年竣工、2003 年解体）の談話室として計画され、イサム・ノグチがデザインを担当した「新萬來舎」（通称「ノグチ・ルーム」）とそれに付随する庭園、および3点の彫刻作品を中心とした研究アーカイヴである。また、建築関係のアーカイヴとして 2008 年度より「慶應義塾の建築」プロジェクトを立ち上げ、慶應義塾の建築に関わる情報収集、記録写真撮影、図面のデジタル化などを行っている。今年度は、ノグチ・ルームに関しては通常のアーカイヴ活動を行い、他機関からの調査依頼等に対応した。

「慶應義塾の建築」に関わる活動としては、科学研究費助成事業「大学における『アート・リソース』の活用に関する総合的研究」の助成により、昨年度好評を得た「慶應義塾三田キャンパス　建築プロムナード――建築特別公開日」を開催した。

昨年のアンケートなどで寄せられた、建築物のより詳しい解説が欲しいという要望を踏まえ、新たにガイドツアーの開催とオーディオガイドの作成、ガイドで使用した原稿を掲載したウェブサイトの開設を試みた。建築プロムナードは、昨年度作成したガイドマップを改変、見やすく持ち歩きに適した A4 サイズで用意し、オーディオガイドにリンクする QR コードを埋め込んだ。通常は非公開の演説館や、旧ノグチ・ルームを一般公開するとあって、募集枠はすぐに埋まる盛況であり、今後も継続的な開催の要望が寄せられている。なお、オーディオガイドはこうした催事以外でも、貴重な建築を鑑賞、見学していただくために平時より利用が可能である。ミュージアム展示ガイドアプリ「ポケット学芸員」をダウンロードし、「慶應義塾の建築」を検索、ダウンロードしていただければ利用できる。

加えて本年度は、8 月 26 日・27 日に、一般向けのガイドツアー「近現代建築と彫刻が奏でる『交響詩』」および親子向けワークショップ「慶應三田キャンパス 夏休み教室 ～建築＆彫刻鑑賞編～」を開催した。慶應義塾の建築プロジェクトとして、大学内の建築や文化財を対象としたワークショップを開催するのは、今回初めての試みであった。ワークショップの内容については、2017 年 2 月刊行の「ARTLET 47　アートと地域連携」にて、ワークショップの企画・実施を担当した堀口麗氏が報告しているので、そちらを参照されたい。

また、昨年度に引き続き「文化財コンテンツのデジタル表象環境に関する総合的研究」（平成 26 年度　私立大学戦略的研究基盤形成支援事業）において「『慶應義塾の建築』サブプロジェクト」として建築の調査および図面のデジタル化に取り組んだ。図面は、文化財としての価値の高い建築物の図面から優先的に行っている。今後の課題として、こうした活動と並行してデータベースを作成し、アーカイヴ化する作業を行う予定である。

図面調査を行いデジタル化した建築物
（撮影枚数合計 219 枚）

天現寺：幼稚舎　自尊館など　28 枚
信濃町：6 号棟（一般病棟）、臨床講堂、病理学実習室、基礎医学第一校舎、
医学部動物外科、犬舎など　130 枚
三田　：全体企画案、女子校校舎など　22 枚
日吉その他：日吉第一校舎 39 枚

また、昨年に引き続き、建築物の撮影を実施した。撮影対象は基本的に学内建築を対象としているが、慶應義塾と関係の深い谷口吉郎などによる建築物が解体される等の場合には、機会を逃さず記録撮影することとした。撮影は、これまでにも一貫して本プロジェクトの撮影を行っている新良太氏に依頼した。

建築撮影：
信濃町慶應義塾大学病院（空撮、2016.12.19）、三田旧図書館（2016.12.27）
三田メディアセンター（2016.12.27）、日吉図書館（2017.02.10, 02.20）、三田演説館（2017.03.09）、三田東館（2017.03.09）

また、美術品運用委員会が管轄する美術品管理データベースの構築を、アート・センターが担当して行っているが、建築に関してもそのデータベースに含めることとし、データの整備に取り組んでいる。（記＝森山）

### 4. 油井正一アーカイヴ

油井正一アーカイヴでは、資料調査に対応するほか、昨年に引き続き、公開研究会「拡張するジャズ：講義編」を定期的に開講した。これまで、アーカイヴの調査希望はジャズ愛好家や出版関係者などが多かったが、今年度はポピュラーカルチャーをテーマに論文を準備している学生による積極的な利用があった。関連領域の教員に、授業内で資料紹介を依頼するなど、学生の利用を拡大するための方法について、今後検討を行いたい。（記＝本間）

## 5. 西脇順三郎アーカイヴ

本年度も新倉俊一氏（明治学院大学名誉教授、慶應義塾大学アート・センター訪問所員）を中心に西脇順三郎研究会を計5回開催した。本年度よりアート・センターの正式な研究会として活動を開始し、西脇順三郎の詩世界の研究と、アーカイヴの一般利用の促進とをいっそう強化している。研究会の各会、発表担当者は以下の通りである。第28回2016年4月11日（野村喜和夫）、第29回5月16日（八木幹夫）、第30回6月27日（久村亮介）、第31回9月26日（エリック・セランド）、第32回10月17日（杉本徹）。

2017年1月29日には、西脇順三郎の生誕日の近辺で毎年開催している「アムバルワリア祭」を本年度も開催した（報告は17頁を参照）。テーマを「西脇順三郎と芭蕉」とし、北館ホールにて開催され、100名ほどの来場者があった。西脇研究の第一人者である新倉俊一氏による導入コメントののち、詩人で三田文学の理事長である、吉増剛造氏が「雑神と雑草」と題して話された。吉増氏の制作による「gozoCiné」から、芭蕉の足跡をたどった「山寺フィルム――奥の細道」を上映、吉増氏の解説を伺いつつ鑑賞するという、贅沢な時間が過ぎた。俳人の高柳克弘氏は、「芭蕉と西脇――旅人ふたり」のタイトルで、対象とするテーマや時代の差異にもかかわらず、二人に共通点があることを改めて示してくださった。西脇研究会のコア・メンバーでもある詩人の杉本徹氏は、「超『名利栄達』主義詩論」と題して、二人に通底する執着しない生き方から自然に生まれ出る詩、句、ことばについて熱く語ってくださった。後半、フロアからの質問を受け、登壇者の方々からは更なるお話や意見が出されて大いに盛り上がった。また懇親会でも、三田文学や詩人の方々、西脇の故郷、新潟県小千谷市からいらした方々との活発な交流が行なわれた。

＊寄贈関係

詩人の吉増剛造氏より、吉増剛造制作映像作品「山寺フィルム――奥の細道」のDVDを一点、ご寄贈いただいた。これは上記の「アムバルワリア祭VI　西脇順三郎と芭蕉」に際して、有限会社オシリス様が元フィルムよりDVDに複製してくださったものである。（記＝森山）

## 6. 草月アーカイヴ

草月アートセンター資料について

本年度では、一般財団法人 草月会から委託され、構築した「草月アートセンター資料」を元に、イベントの詳細なレコード化（331件）、関連人物のレコード化（4412件）を行うとともに、同資料室所管フィルムのデジタル化（3/86件）および詳細な状態調査（86件）を行った。その中で特筆すべきは、「草月コンテンポラリーシリーズ3 作曲家集団5月の会 松平頼暁」（1960年5月31日）に使用された可能性の高い動画フィルムが新たに見つかったことである。現在にいたるまで草月アートセンターのイベント関連写真と音源は存在していたが、動画フィルムの存在は未詳であったため、この存在は今後の「草月アートセンター」研究をさらに促すことへつながるだろう。今後フィルムの状態調査のリストを公開へ向けて整備していく予定である。

●デジタル化リスト（名称はフィルム・ケースの表書を採用）

『草月ニュース　ラッシュ』
16mm 白黒｜ネガフィルム｜37分
内容：証書授与式

『草月コンテンポラリーシリーズ3　作曲家集団5月の会「松平頼暁」』
16mm 白黒｜ネガフィルム｜2分
内容：『Pierre Boulez, *Structures*』と題された幾何学的アニメーション

『草月ニュース　1966　No.3』
16mm 白黒｜ポジフィルム｜24分
内容：ホゼー・トレスの未編集映像

（記＝久保）

アート・スペース

# 慶應義塾大学アート・スペース

2011年秋に三田キャンパス南別館1階に慶應義塾大学アート・スペースが設置されて6年目を迎え、今年は計124日の展示日数で4本展覧会を開催した。アート・スペースでは、アート・センター企画による展覧会の他、学内の他研究所との共催展示などに取り組んでいる。

展示施設も含めた慶應義塾大学アート・センター全体が東京都教育委員会より、博物館法に定める博物館に相当する施設としての指定を受けており（2013年10月2日付）、博物館としての活動をこれまで以上に充実させるほか、博物館法施行規則が定める学芸員資格取得のための博物館学実習の場としての役割をもち、教育的側面を担っている。

本年は、学内他研究所との共催により研究展として二展覧会を開催した。初年度より毎年開催している斯道文庫が寄託を受けているセンチュリー文化財団寄託品展覧会、4回目を迎えた文学部古文書室の資料展である。

また、今年は常設展示に準ずる所蔵資料を使用したアート・アーカイヴ資料展として二つの展覧会を開催した。「鎌鼬美術館設立記念　KAMAITACHI と TASHIRO」は、タイトルにもあるように当センター所管の土方巽アーカイヴが協力した鎌鼬美術館設立記念と関連した展示企画である。もう一つは現代美術関連として「なだれうつ！アヴァランチ」展を開催した。同展はアート・センターが協力した文化庁主催の現代芸術アーカイヴに関するシンポジウムの開催とも連動するように会期設定などの工夫を施した。

通年での展示開催も6年を経て、展示室の使用や設営展示も含め軌道に乗り安定した運営を行える状態となっている。しかし、年間に5~6回の展覧会を6年に渡って開催したため、展示壁面についてはメンテナンスが必要な状態を迎えたため、本年度夏に壁面の全面改修を行い、より展示に適した壁面へと改修された。

引き続きアート・スペースの認知度の向上は大きな課題であるが、一貫校への呼びかけや展覧会内容に即した細やかな広報努力などが少しずつ、効果を現している。学内には展示施設の存在が多様な展覧会を通して浸透しつつある様子である。しかし、展示施設設置を考慮された建物ではないため、エントランス・展示室への誘導が難しい側面がある。大型バナーの設置やエントランス周りの工夫などを行っているが、今後も更に努力していきたい。

本年度は壁の改修などメンテナンスも行ったため、例年より少ない4本の展示実施となったが、124日開館という数字は土日が休みとなる大学の展示施設としては、長期休暇以外はほとんど常に開館している展示日数であり、展覧会間の作

アート・アーカイヴ資料展 XIV 鎌鼬美術館設立記念
KAMAITACHI と TASHIRO
写真撮影：村松　桂（株式会社カロワークス）

業日もかなりタイトな中で運営している。アート・センターの通常業務や催事を行いながら恒常的に展示を行い、図書館との二会場展示の場合には図書館の展示への援助も行っているため、恒常的に人手不足の中での展覧会運営を強いられている状況であると言える。博物館相当施設の指定を受け、内部努力を続け、展覧会内容はさらなる充実を図っているが、質を保ちながら年間5-6本の展覧会をコンスタントに続けて行くためには今後、人的予算的な措置が望まれるところである。

### 1．アート・アーカイヴ資料展 XIV　鎌鼬美術館設立記念 KAMAITACHI と TASHIRO

2016年6月1日（水）～7月15日（金）

1965年に撮影された細江英公の写真集『鎌鼬』は、今日では世界の写真史に列せられている。土方巽を被写体とした写真の撮影は、秋田県羽後町田代の村里で行われた。

撮影から半世紀を越えた今秋、同地に鎌鼬美術館が開館した。本展はその開館を記念し、『鎌鼬』のオリジナルプリントの展示と共に、鎌鼬の里と呼ばれる田代を紹介する展覧会であった。田代の里の四季の写真やドローンによる空撮映像、さらには稲架の実物展示を行って、日本の原風景とも言える稲架のある風景を印象づけた。また、横尾忠則デザインのポスター、細江秘蔵のコンタクト帳、『鎌鼬』の関連資料も加えて、充実した展示となった。来場者は約470名。初日と最終日には、関連のシンポジウムを実施。無料配布した冊子も好評であった。　（記＝森下）

### 2．文学部古文書室展 IV　書き留められた移動

2016年10月3日（月）～10月28日（金）

今回の展示では、近世における移動の諸相という基本テーマを設定した上で、公家、武家、庶民、それぞれの身分に応じた様々な移動が記録されている文字資料を中心に選び出し、東海道、および、中山道から木曽路・紀伊熊野路を描いた絵画資料2点（折り本5冊と絵巻2巻）を加えることで、展示会を企画・構成・実施した。公家については、幕末から明治初頭にかけての天皇の行幸を、武家については、大名行列と将軍の代替わり・日光社参にかかわる移動を、庶民については、美濃国本巣郡の三つの村における家族構成の変化と「家出」「縁付」「養子縁組」などについての移動の諸相を記録している資料（宗門改帳関係資料）を、それぞれ古文書室架蔵資料の中から選び出し、最後に、それらの移動を保障する通行手形関係資料と、東海道の分間絵図、江戸から新宮までの路程図を加えて展示資料を構成した。

これまで同様、会場で展示資料解説一覧を来場者に配布すると同時に、文学部古文書室ホームページに詳細な解説と資料全体の画像、一部資料の翻刻をアップロードし、開披部分以外についても閲覧が可能な状態にした。また、江戸から新宮までの絵図については、一巻分すべてを約2倍に拡大した複製を作成し、展示会場の壁面に張り巡らし、図上のスポットに詳細な解説をつけ、ガイドアプリ「ポケット学芸員」によりスポットに対応した解説が閲覧できるようにした。この他、地図や図表を用いたパネルを作成して、展示資料についての理解を深めるべくつとめた。これまでの展示会と比較して展示資料点数そのものが大幅に増えたこと、また、資料に記録されている内容についての展示を中心としたことから、文学部古文書室スタッフの力量不足が露呈してしまい、アート・センター側スタッフに多大の負担をかける結果になった。この点について、古文書室として深く反省するとともに、今後の古文書室展示会の企画・実施について基本的なところから検討をしたいと思う。　（記＝柳田利夫、文学部古文書室）

### 3．センチュリー文化財団寄託品展覧会　描かれた古（いにしえ）―近世日本の好古と書物出版―

2016年11月14日（月）～12月16日（金）

いにしえの文物はいつの世もひとの心を惹きつけてやまない。とりわけ近世日本では武家や公家、豪商、学者、芸文家たちの間にそうした好古の癖を持つひとびとが多数出現した。彼らは古典といえる書物のみならず、古書画や古器旧物など、今日でいう文化財の類をひろく蒐（あつ）めて愛玩し、所有の叶わないものは模写・模造・模刻を制作し、またそれらの情報をたがいに共有するなどして、いにしえを想うよすがとしていた。こうした知的流行現象としての近世日本の好古のいとなみは、当代の出版文化の隆盛と結びつき、実にさまざまな書物が編纂・刊行されることとなる。現代でいえば図版資料集にあたるそれらの書物は、錦絵の技法が用いられていたり、専門の絵師が関与していたりなど、学術的価値はむろんのこと美術的価値の高いものも多く、それ自体が鑑賞に値するものといえる。また単にモノを愛玩するにとどまらず、いにしえに学び、それを自身の創作活動に活かしていた芸術家たちも少なくない。本展覧会ではそうした近世期のひとびとが過去へと向けていた多様な関心のありように光をあてた。歴史、文学、美術、考古学など現代の諸学問分野へと枝分かれする以前の、近世日本の〈好古〉に迫る試みとなった。

以下は、展示に関して来館者および斯道文庫教員らから寄せられた反省点などである。

開催形態について

・例年通り、図書館展示室を第1会場とし、アート・スペースを第2会場として、同時期開催であった。第1会場に、第2会場への地図をパネルとして設置し、またDMにも両会場の地図があったため、目立った混乱は生じなかった。
・アンケートに会場をひとつにすると便利であるとの意見もあった。例年同趣の意見が出されているのだが、現状の設備では解決が困難であり、理解をして貰えるよう努める以外にはないように思われた。
・アンケートにアート・スペースの土日開館の要望があったが、来場者や平日フルタイムで仕事をしている知人などからも、土日開室および開室時間の延長の要望が一定数寄せられた。管理の問題があるためこれも解決が難しいが、もし可能であれば、会期中1日か2日程度、土曜の開室日や開室時間延長日を事前に決め、DMにその旨を記載することも、状況が整えば検討したい。

設営について

・キャプション及び解説文については、例年と同様、アート・センターの方で作製した。事前に校正する機会もあり、作製自体はスムーズであった。
・キャプションの文字が小さいという意見がアンケートにも多く、また来場者からも直接何度か意見をいただいた。キャプションの文章はリーフレットと同一であるため、そちらを見ていただくように事前に声をかけるなどの方策もあるだろうが、特に今回の展示のような、解説文があって初めて成り立つような展示の場合、キャプションのフォントを通常よりもかなり大き目にしても良いのではないかと思われた。
・配置について、資料の順序や、書物の読む向きと順路が逆であることなどの指摘があったが、スペースの都合上、これも対処が難しい。ただ、会場が非常に混み合い、順路通りに移動しなければならないような事態は現状では考えにくいため、現状では特段の配慮は不要と考える。

来館者について

・展示期間を通じてのアート・スペースの来場者の総数は459名であった。一戸が企画を担当した一昨年の同展覧会の入場者数は334名であり、会期が一週間長いこともあるかと思われるが、入場者数は4割近く増加しており、また、学外からの来場者数も多く、当該展覧会が広く外部にも認知されつつあるとの感触を得た。なお、図書館展示室の入室者数は2,198名。うち学外者154名（内訳：一般118、高校生1、大学生6、大学院生2、塾員27）であった。ちなみに一昨年の同展覧会での図書館展示室入場者数は1,781名（うち学外者139名）。
・アンケート結果を見ても、会場の雰囲気・内容ともに7割以上から高評価を得ている。なお、アンケートにおいて最も人気が高かった集古図は、ポスターにも使用したもので、展覧会を知った経緯のアンケート結果も、ポスター・DMによる集客が相当数にのぼることから、キービジュアルの重要性を改めて認識した。
・会期前半には入場者数が少ない日も目立つことから、会期前や前半にSNSなどを用いて何らかの広報を行うことも考慮すべきかと思われた。
・twitterなどのSNSの記事を通じて展示の情報を知って来場された方も一定数おり、今後も多方面からの広報を行うべきであると再認識した。
・志木高の生徒の見学があり、多くの生徒の来場があったが、人数が40名以上と多かったため、2つの班に分け、斯道文庫の教員2名でそれぞれの会場ごとに対応したが、それでもアート・スペースの方はかなり窮屈であった。高校からの見学の申し出は今後も積極的に対応していきたいが、人数については、なるべく早めに連絡してもらい、どうしても多人数になってしまう場合は、時間的に余裕をもって、無理のない人数での観覧をしていただいた方が、より効果的なのではないかと思われた。
・なおギャラリートークはおおむね好評であった（会期中に公式の2回を含めておおよそ20回以上行った）。

リーフレットについて

・A5判横長で製作。デザインや紙質・写真などについては非常に好評を得ている。とくに掛軸の展示品について、本紙のみならず表装全体の写真も併載されている点については好意的な意見を貰うことが多く、今後も継続していただきたい。ただ、アンケートなどに写真が小さいという意見もあった。（記＝一戸渉、斯道文庫）

### 4．アート・アーカイヴ資料展XV　なだれうつ！アヴァランチ

1月11日（水）～3月17日（金）

アート・センターでは、2006年度より「アート・アーカイヴ資料展」として所管するアーカイヴ資料を中心とした展示公開を通して、日頃のアーカイヴ活動を紹介する機会を設けてきた。第15回展は「なだれうつ！ アヴァランチ」と題して、1970年から1976年にかけて13号発行された雑誌『アヴァランチ Avalanche』を取り上げた。

ニューヨークを拠点に活動していたインディペンデント・キュレーターのウィロビー・シャープと編集者のリザ・ベアによって発行された『アヴァランチ』は、多くのアーティストが関与した正にアーティストの雑誌と呼べるものであった。批評家によるテキストではなく、アーティストによるテキストやインタビューを掲載することによって、コンセプチュアルな傾向を強めていたアーティスト達の思考を伝達する媒体としての役割を果たしたのである。また、印刷物であることを自覚的に機能させたレイアウトや編集、誌面構成は「印刷物」に対する新しいアプローチを示していた。

今回の展示では、全13号の全ページをスキャンして出力し、展示室の壁面へと展開した。通常、雑誌は個別にページを繰って、見開き毎の単位で見、読むものである。その意味では、このような展示は雑誌のフォーマットを裏切るものと言えるだろう。

広告もしばしば自らデザインしているように、シャープとベアはその編集とデザインを誌面の隅々にまで、行き渡らせている。それゆえ、一見しただけでは、広告とはにわかに分からない広告ページも多い。また、実際、画廊がページをスポンサーし、そこにアーティストの主張が盛り込まれている例も散見される。これも編集者二人のガイディングを感じさせるものである。このようなデザイン性は、全ページを壁面に展開することによって、明白に看取できるものとなり、『アヴァランチ』の特徴を存分に発揮させる展示であったと言ってよいだろう。彼等の世界に浸るように、鑑賞する体験を観者は得ることなった。

しかし、興味深いことに、実は彼等はこれだけ自由に発展的なアプローチをしながら、雑誌というフォーマットの基本は外さないで雑誌を作っていることにも、気付かされるのである。広告、目次、本文の台割り上の配置や、ページにナンバーを振ることの遵守など、あくまでも雑誌であることの基本的な形式が守られており、自覚的に雑誌でありながら、その中でどれくらいの表現が発揮できるかを試みている。また、期間があり、継続的に発行されることを意識した前号から次号へのつながりなど、興味深いことにも気付かされる展示となった。

展示室内には梯子を用意し、高い部分は登って読むことができるようにした。記事をゆっくり読んでいる鑑賞者も多く見受けられた。ひとつひとつの記事を読むという本来の対峙的なことを実践することができるとともに、読むことを一旦保留して、『アヴァランチ』の世界に包まれることも可能にし、身体的にその世界を体験することを可能にした展示でもあった。

会期中の3月10日には、正にこのような展示で展開された誌面、そしてそれに包囲されることをテーマに関連トーク「誌面に包囲されること」が展示会場で開催された。展覧会企画者の一人アート・センターの久保仁志とデザイナー森大志郎、美術批評家土屋誠一と言う、それぞれ1970年代美術や印刷物に対する、深い理解と愛着をもちながら、各々の違った立ち位置からのアプローチを保持する三者が『アヴァランチ』を深く掘り起こしつつ、拡がりのあるトークを展開した。（記＝渡部）

アート・アーカイヴ資料展 XV　なだれうつ！アヴァランチ
写真撮影：村松　桂（株式会社カロワークス）

1

2

3

4

各種展覧会 DM

開催記録

1．アート・アーカイヴ資料展　XIV　鎌鼬美術館設立記念　KAMAITACHI と TASHIRO

日時：2016 年 6 月 1 日（水）～ 7 月 15 日（金）[土・日・祭日休館] 10:00 ～ 17:00（開催日数 33 日）

主催：慶應義塾大学アート・センター

協力：細江英公写真芸術研究所、NPO 法人鎌鼬の会、秋田市立赤れんが郷土館、NPO 法人舞踏創造資源

後援：羽後町、AAB 秋田朝日放送株式会社

助成：ポーラ美術振興財団

入場者数：473 名

作成印刷物：ポスター（A2）・2 折チラシ・カタログ（A5 冊子）（解説：森下隆、森山緑 / 編集：本間友）

担当：森下隆、森山緑、松谷芙美、堀口麗

関連イベント：

シンポジウム & トーク　稲架のある里

日時：6 月 1 日（水）18:30 ～ 20:00

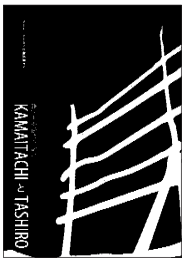
場所：慶應義塾大学三田キャンパス南校舎 473 号室

桜庭文男（写真）、藤原峰（映像）、本間恵介（茅葺き職人）

参加人数：30 名

シンポジウム & トーク　「鎌鼬」の 50 年

日時：7 月 15 日（金）18:30 ～ 20:00




カタログ

場所：慶應義塾大学三田キャンパス東館 G–Sec 6 階
細江英公（写真）、チョイ・カファイ（映像・ダンス）
参加人数：40 名

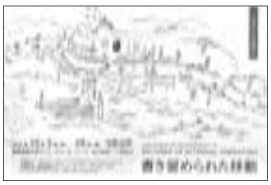
| no. | 作家 | 作品名 | 材質・形態 | 所蔵 |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 細江英公 | 鎌鼬コンタクト帳（2 冊） | コンタクトプリント　ファイル | 細江英公写真芸術研究所 |
| 2 | 細江英公 | 鎌鼬　3 | 写真　オリジナルプリント　額装 | アート・センター |
| 3 | 細江英公 | 鎌鼬　4 | 写真　オリジナルプリント　額装 | アート・センター |
| 4 | 細江英公 | 鎌鼬　5 | 写真　オリジナルプリント　額装 | アート・センター |
| 5 | 細江英公 | 鎌鼬コンタクトプリント | コンタクトプリント　額装 | アート・センター |
| 6 | 細江英公 | 鎌鼬コンタクトプリント | コンタクトプリント　額装 | アート・センター |
| 7 | 細江英公 | 鎌鼬コンタクトプリント | コンタクトプリント　額装 | アート・センター |
| 8 | 細江英公 | 鎌鼬コンタクトプリント | コンタクトプリント　額装 | アート・センター |
| 9 | 桜庭文男 | 田代の四季１　初夏 | 写真　デジタルプリント　パネル | 桜庭文男 |
| 10 | 桜庭文男 | 田代の四季２　秋・稲架 | 写真　デジタルプリント　パネル | 桜庭文男 |
| 11 | 桜庭文男 | 田代の四季３　秋・黄金色 | 写真　デジタルプリント　パネル | 桜庭文男 |
| 12 | 桜庭文男 | 田代の四季４　冬・雪景色 | 写真　デジタルプリント　パネル | 桜庭文男 |
| 13 | 桜庭文男 | 田代の四季５　阿部家の人々 | 写真　デジタルプリント　パネル | 桜庭文男 |
| 14 | 桜庭文男 | 田代の四季６　雪の祭 | 写真　デジタルプリント　パネル | 桜庭文男 |
| 15 | 桜庭文男 | 田代の四季７　地蔵と雪 | 写真　デジタルプリント　パネル | 桜庭文男 |
| 16 | 桜庭文男 | 田代の四季８　蔵 | 写真　デジタルプリント　パネル | 桜庭文男 |
| 17 | 桜庭文男 | 田代の四季９　鞘堂の座敷 | 写真　デジタルプリント　パネル | 桜庭文男 |
| 18 | | 稲架 | 栗の木（８本使用） | 鎌鼬の会 |
| 19 | | いたち | 剥製 | 鎌鼬の会 |
| 20 | | 稲穂 | 植物 | 鎌鼬の会 |
| 21 | | 飯詰め | 民具 | 鎌鼬の会 |
| 22 | 細江英公 | 鎌鼬　7 | 写真　デジタルプリント　ターポリン | アート・センター |
| 23 | 細江英公 | 鎌鼬　8 | 複写　デジタルプリント　ターポリン | アート・センター |
| 24 | 横尾忠則 | 肉体の叛乱 | ポスター | アート・センター |
| 25 | 藤原峰 | TASHIRO 循環と記憶 | 映像（空撮）　ディスプレー上映 | アート・センター |
| 26 | 細江英公 | 写真集『鎌鼬』 | 書籍 | アート・センター |
| 27 | 細江英公 | 写真集『鎌鼬』（復刻） | 書籍 | アート・センター |
| 28 | 細江英公 | 写真集『KAMAITACHI』 | 資料 | アート・センター |
| 29 | 長谷山信介 | 長谷山家写真集 | 写真アルバム | 長谷山信介 |
| 30 | 細江英公 | 受賞記念写真 | 写真　額装 | アート・センター |
| 31 | 細江英公 | 「悲劇的な喜劇」展 | チラシ | アート・センター |
| 32 | 種村季弘 | 「肉体の叛乱」 | シート | アート・センター |

参考資料

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 細江英公 | 鎌鼬コンタクト帳 | 複写　拡大パネル（2 枚） | アート・センター |
| 2 | 長谷山信介 | 長谷山家写真集 | 複写　デジタルプリント | アート・センター |

## 2．文学部古文書室展 IV　書き留められた移動

日時：2016 年 10 月 3 日（月）～ 10 月 28 日（金）［土・日・祭日休館］11:00 ～ 17:00
＊金曜日は 19：00 まで延長開館（開催日数 19 日）
主催：慶應義塾大学文学部古文書室、慶應義塾大学アート・センター
入場者数：439 名
作成印刷物：ポスター（A2）・DM ハガキ・カレンダー（はがきサイズ）（解説：文学部古文書室 / 編集：本間友）
担当：柳田利夫、倉田敬子、久光翔、山本昌子、伊藤絹子、足助美月、須藤遼、松村詠美、重田麻紀、木野涼介、石坂桜（以上古文書室）、松谷芙美、堀口麗



カレンダー

| no. | 作品名 | 形態 | 制作年代 | 寸法（cm） |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 東海道分間絵図 | 折本 5 帖 | 元禄 3（1690）年初版 | 各 28.0～28.1×16.8～16.9 |
| 2 | 江戸ヨリ木曽街道新宮城ニ至ル地図 | 巻子 2 巻 | 万延元（1860）年 7 月 | （上巻）33.2×1175.7<br>（下巻）33.2×1114.4 |
| 3 | 佐竹様御国入御行列付 | 一紙 | 江戸後期 | 23.8×91.5 |
| 4 | 御上京御大名付 | 一紙 | 江戸末期 | 23.0×28.8 |
| 5 | 御引移御用掛御役人付 天保八年版 | 冊子 | 天保 8（1837）年 9 月 | 9.1×12.6 |
| 6 | 日光御社参御役付 享保十二年版 | 冊子 | 享保 12（1727）年 8 月 | 9.5×16.2 |
| 7 | 文久行幸記　文久三年 | 冊子 | 文久 3（1863）年 | 8.3×18.2 |
| 8 | 御用申送帳 | 横半帳 | 文久 3（1863）年 1 月～ 6 月 | 17.4×24.6 |
| 9 | 文久三年四月四日　石清水行幸供奉記 | 一紙 | 文久 3（1863）年 | 18.6×24.8 |
| 10 | 御側日記 | 竪帳 | 慶応 4（1868）年 1 月～ 7 月 | 22.7×15.6 |
| 11 | 御親征行幸中行在所日誌　第一 | 巻本 | 慶応 4（1868）年 3 月 25 日 | 22.5×392.6 |
| 12 | 慶応四辰　大坂行幸御警衛付 | 一紙 | 慶応 4（1868）年 | 23.0×29.0 |
| 13 | 美濃国本巣郡神海村宗門改帳関係資料 | 竪帳 | 安永 6（1777）～嘉永 7（1854）年 | － |
| 14 | 美濃国本巣郡神海村宗門御改帳 | 竪帳 | 文久 2（1862）年 5 月 | 27.3×20.4 |
| 15 | 美濃国本巣郡神海村宗門御改帳 | 竪帳 | 文久 3（1863）年 5 月 | 28.0×20.4 |
| 16 | 美濃国本巣郡神海村宗門御改帳 | 竪帳 | 元治元（1864）年 5 月 | 27.7×20.4 |
| 17 | 美濃国本巣郡内野村宗門御改帳 | 竪帳 | 天保 3（1832）年 6 月 | 27.5×20.6 |
| 18 | 美濃国本巣郡内野村宗門御改帳 | 竪帳 | 天保 4（1833）年 6 月 | 27.9×20.4 |
| 19 | 美濃国本巣郡内野村宗門御改帳 | 竪帳 | 天保 7（1836）年 6 月 | 28.4×20.2 |
| 20 | 美濃国本巣郡日当村宗門御改帳 | 竪帳 | 安政 3（1856）年 5 月 | 27.0×21.0 |
| 21 | 家数人数増減帳 | 竪帳 | 安政 3（1856）年 5 月 | 27.7×20.2 |
| 22 | 家数人数増減帳 | 竪帳 | 安政 2（1855）年 6 月 | 27.5×20.2 |
| 23 | 一札（庄左衛門妹すい婚姻のため引越に付） | 一紙 | 天保 5（1834）年 11 月 | 28.0×40.2 |
| 24 | 人別御改帳下書 | 竪帳 | 天保 5（1834）年 2 月 | 24.6×16.6 |
| 25 | 宗門人別帳 | 竪帳 | 天保 6（1835）年 2 月 | 25.0×17.3 |
| 26 | 離旦一札（志鳥村百姓庄左衛門娘すい縁組に付） | 一紙 | 天保 5（1834）年 11 月 | 27.7×31.3 |
| 27 | 往来之事（心願に付伊勢太神宮参詣） | 一紙 | 嘉永元（1848）年 12 月 | 16.4×29.7 |
| 28 | 乍恐以口上書奉願上候（庄右衛門娘のよ縁組に付関所通行手形願） | 一紙 | 寛延 3（1750）年 11 月 | 29.5×40.5 |
| 29 | 差上申手形之事（源兵衛出府に付関門通行手形） | 一紙 | 慶応 4（1868）年 2 月 14 日 | 24.4×33.2 |
| 30 | 関所手形 | 一紙 | 文久元（1861）年 9 月 12 日 | 32.6×24.2 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 31 | 雑日記 | 竪帳 | 安政 4（1857）年 1 月～ | 23.2×16.5 |
| 32 | 駄賃帳並船切手渡留 | 横帳 | 嘉永 7（1854）年 8 月改 | 12.5×34.7 |

### 3．センチュリー文化財団寄託品展覧会　描かれた古（いにしえ）―近世日本の好古と書物出版―

日時：平成 28 年 11 月 14 日（月）～ 12 月 16 日（金）（開催日数 24 日）

第 1 会場　慶應義塾図書館展示室　平日 9:00 ～ 18:20　土曜 9:00 ～ 16:50［日・祝日・11/17 ～ 19 休館］

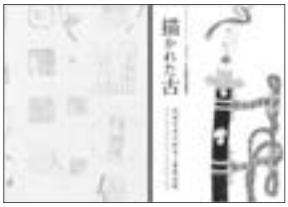
第 2 会場　慶應義塾大学アート・スペース　平日 10:00 ～ 17:00［土・日・祝日・11/17 ～ 19 休館］

主催：慶應義塾大学附属研究所斯道文庫、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館

入場者数：第 1 会場 2198 名　　第 2 会場 459 名

作成印刷物：ポスター（A2）・DM ハガキ・カタログ（A5 冊子）（解説：一戸渉、佐々木孝浩、住吉朋彦、高橋悠介（以上斯道文庫）/ 編集：新倉慎右、本間友）

担当：一戸渉（斯道文庫）、松谷芙美、堀口麗




カタログ

| no. | 作品名 | 員数 | 所蔵 |
|---|---|---|---|
| Ⅰ．むかしをいまに | | | |
| 1 | 法隆寺百万塔陀羅尼 | 1 基 1 枚 | |
| 2 | 穂井田忠友撰　観古雑帖初篇 | 1 帖 | 図書館蔵 |
| 3 | 伏見天皇筆　筑後切（拾遺和歌集巻第十九） | 1 幅 | |
| 4 | 伏見天皇筆　筑後切（拾遺和歌集巻第十二） | 1 幅 | |
| 5 | 野里梅園撰　梅園奇賞正続 | 2 冊 | |
| 6 | 筑後切（後撰和歌集巻第九）模本 | 1 幅 | |
| 7 | 田中訥言模写　毛利元就画像 | 1 幅 | |
| 8 | 渡辺素平筆　古今和歌集巻第十 | 1 通 | |
| 9 | 本居宣長撰　玉鉾百首（近世木活字版） | 1 冊 | 個人蔵 |
| 10 | 小沢蘆庵筆　万葉書和歌 | 1 幅 | |
| 11 | 本居宣長詠・本居美濃筆　万葉書和歌詠草 | 1 幅 | |
| 12 | 唐 許敬宗 奉勅編　文館詞林 残巻 | 1 軸 | 斯道文庫蔵 |
| 13 | 水野忠央編　千とせのためし | 1 帖 | |
| 14 | 秋里籬島撰・丹羽桃渓画　河内名所図会 | 6 冊 | |
| 15 | 松平定信編　集古十種稿 | 58 冊 | |
| 16 | 岡田清撰・山野峻峯斎他画　厳島宝物図会 | 5 冊 | |
| 17 | 平家納経 観音品・厳王品・心経複製 | 3 軸 | |
| 18 | 平家納経願文 | 1 帖 | |
| 19 | 神護寺紺紙金字一切経経帙 | 1 枚 | |
| 20 | 高嶋千春撰　古図類従調度部文書具類 | 1 冊 | 個人蔵 |
| Ⅱ．いにしえのモノ | | | |
| 21 | 法隆寺宝物之図 | 3 軸 | |
| 22 | 宇治田忠郷撰　熊野新宮神宝図 | 1 軸 | |
| 23 | 藤貞幹輯　集古図 | 9 帖 2 舗 | |
| 24 | 宗淵撰　北野藁草図書 | 6 冊 | |
| 25 | 大仏測定図 | 1 軸 | |
| Ⅲ．うつす・あつめる・つかう | | | |
| 26 | 平等院鳳凰堂色紙形摸本 | 1 軸 | |
| 27 | 伴信友輯　遊古世 | 2 軸 | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 28 | 野里梅園撰　本朝画図品目（著者校正本） | 1 冊 | |
| 29 | 野里梅園撰　本朝画図品目 | 1 冊 | 図書館蔵 |
| 30 | 菅原洞斎撰　絵師姓名冠字類鈔（著者自筆稿本） | 3 冊 | |
| Ⅳ. 好古家たちのネットワーク | | | |
| 31 | 冷泉為恭画　穂井田忠友像 | 1 幅 | |
| 32 | 藤貞幹撰　東遊日録 | 1 冊 | 図書館蔵 |
| 33 | 藤貞幹撰　好古小録 好古日録（狩谷棭斎書入） | 4 冊 | 斯道文庫蔵 |
| 34 | 源順撰・稲葉通邦謄写　尾州大須宝生院蔵倭名抄残篇 | 1 冊 | 斯道文庫蔵 |
| 35 | 年号展覧重品目録 | 1 冊 | |

＊記載がないものは全てセンチュリー文化財団寄託品

### 4．アート・アーカイヴ資料展 XV　なだれうつ！アヴァランチ

日時：1 月 11 日（水）～ 3 月 17 日（金）［土・日・祭日休館］11:00 ～ 18:00（開催日数 48 日）
主催：慶應義塾大学アート・センター
入場者数：389 名
作成印刷物：ポスター（A2）、DM、カタログ（A5 冊子）（解説：渡部葉子、久保仁志、堀口麗 / 編集：本間友）
担当：渡部葉子、久保仁志、堀口麗
関連イベント：
なだれうつ！アヴァランチ展　トーク・イベント「誌面に包囲されること」
日　時：3 月 10 日（金）17:00 ～ 18:30
場所：慶應義塾大学アート・スペース
森大志郎（デザイナー）、土屋誠一（美術批評家）、久保仁志（展示企画者）
参加人数：30 名

カタログ

| no. | 作品名 | 各号情報 | | 寸法 |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 『アヴァランチ』1-13 号 | | | |
| | Number One | Fall 1970<br>Publisher: Willoughby Sharp<br>Editor: Elizabeth Béar<br>Designer: Boris Wall Gruphy<br>Photography:Shunk-Kender<br>Production: Richard Hogle<br>Circulation: Harold Klein | $2 | 23.9 × 23.8 |
| | Number Two | Winter 1971<br>Publisher: Willoughby Sharp<br>Editor: Elizabeth Béar<br>Designer: Boris Wall Gruphy<br>Photography:Shunk-Kender<br>Production : Doug Connor<br>Circulation: Harold Klein<br>Assistant: Alfonia Tims | $2 | 23.7 × 23.8 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Number Three | Fall 1971<br>Publisher:Willoughby Sharp<br>Editor: Liza Béar<br>Designer: Boris Wall Gruphy<br>Production: Doug Connor, Giles Marking, John Van Saun<br>Advertising: Linda Patterson<br>Circulation: Barry Sonnier<br>Assistant: Alphonse Tims | $2 | 24.0 × 23.9 |
| | Number Four | Spring 1972<br>Publisher: Willoughby Sharp<br>Editor: Liza Béar<br>Designer: Boris Wall Gruphy<br>Production: John Van Saun, Jane Anneken<br>Circulation: Barry Sonnier<br>Assistant: Alphonse Tims | $2 | 23.5 × 23.7 |
| | Number Five | Summer 1972<br>Publisher:Willoughby Sharp<br>Editor: Liza Béar<br>Designer: Boris Wall Gruphy<br>Circulation: Barry Ledoux<br>Advertising: Robert Stearns<br>Production: Jim Burton<br>Transcribing: Linda Lawton, Laurel Delp<br>Assistant: Alfonia Tims | $2 | 23.4 × 23.7 |
| | Number Six | Fall 1972<br>Publisher:Willoughby Sharp<br>Editor: Liza Béar<br>Designer: Boris Wall Gruphy, Henry Post, Richard Falk<br>Production: Karen Pocock<br>Circulation: Barry Ledoux<br>Assistant: Alfonia Tims<br>Advertising: Robert Stearns | $2 | 23.5 × 23.5 |
| | Number Seven | Winter/Spring 1973<br>Publisher: Willoughby Sharp<br>Editor: Liza Béar<br>Design: Boris Wall Gruphy<br>Circulation: Christopher Lethbridge<br>Advertising: Beth Ellor<br>Production: Clare Francis<br>Secretary: Linda Lawton<br>Assistant: Alfonia Tims | $2.50 | 23.5 × 23.7 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Number Eight | Summer/Fall 1973<br>Publisher: Willoughby Sharp<br>Editor: Liza Béar<br>Production: Linda Lawton<br>Advertising: Beth Ellor<br>Assistant: Mary Duddy<br>Circulation:Alfonia Tims | $2.50 | 23.6 × 23.6 |
| | [Number Nine] | May/June 1974<br>Editor: Liza Béar<br>Artist-in-residence:Willoughby Sharp<br>Production: Linda Lawton<br>Still photography:Cosmos Savage<br>Video photography:Gwenn Thomas<br>Circulation: Alfonia Tims | 75c | 42.0 × 28.7 |
| | [Number Ten] | December 1974<br>Editor: Liza Béar<br>Artist-in-Residence:Willoughby Sharp<br>Production: Linda Lawton, Stephen Saban<br>Photography:Gwenn Thomas<br>Circulation: Mary Barton<br>Assistant: Alfonia Tims | $1 | 42.0 × 28.7 |
| | [Number Eleven] | Summer 1975<br>Editor: Liza Béar<br>Artist-in-residence:Willoughby Sharp<br>Production: Linda Lawton, Chris Lethbridge, Stephen Saban<br>Photography:Gwenn Thomas<br>Circulation: Mary Barton<br>Assistant: Alfonia Tims | $1 | 43.1 × 28.8 |
| | [Number Twelve] | Winter 1975<br>Editor: Liza Béar<br>Artist-in-residence:Willoughby Sharp<br>Production: Linda Lawton, Stephen Saban, Glenn Entis<br>Photography:Gwenn Thomas<br>Circulation: Mary Barton<br>Assistant: Alfonia Tims<br>Cover: Barbara Dilley | $2 | 41.9 × 28.7 |
| | Number Thirteen | Summer 1976<br>Editor: Liza Béar<br>Artist-in-residence:Willoughby Sharp<br>Production: Linda Lawton, Stephen Saban<br>Photography:Gwenn Thomas<br>Circulation: Mary Barton<br>Advertising: Erika Fischer<br>Cover: Liza Béar | Three Dollars | 42.2 × 28.9 |
| 2 | 『アヴァランチ』1-13 号の全号全頁の画像出力 | | | A4 サイズ |

研究／研究会

# 感の融合研究会

「感の融合」研究会は、「感の生成」研究会を受けて、平成28年度より新たに立ち上がった研究会である。人々の感性にまつわる学問（哲学、芸術学・芸術史、心理学、教育学、社会学、情報科学、工学、医学など）と、その実践的取り組み（アート、音楽、デザイン、ものづくり、美容など）を融合し、「感じる」ことを媒体としたコミュニケーションの可能性を模索することが目的である。主宰者の学問的背景が心理学であるので、「エビデンス」を重視した感の融合を図りたいという思いで、本研究会を立ち上げることになった。

平成28年度に立ち上がった研究会ではあるが、実はまだ会合やセミナーを行っていない。私自身の研究室では、実験心理学や脳神経科学的な研究をもとに、美術鑑賞や美容、旅といったテーマで企業との共同研究を行ったり、大学院生と共同で研究を行ったりしているし、私自身、あちこちで講演等も行っているが、まだアートセンターの研究会としての活動レベルまで引き寄せることができていないのが現実である。むしろ、今現在は、あちこちに種をまいて、アートと心との関係を探るべく研究の在り方を模索している段階であり、近いうちに本研究会の具体的な実体は見えてくることと思うので期待いただきたい。

ただ、平成29年3月には、慶應義塾大学三田キャンパスにおいて、ウィーン大学との国際シンポジウムとワークショップを、アートセンターと共催して行った。このイベントは、そもそもは大学院社会学研究科とウィーン大学心理学部との研究協力協定に基づいて、戦略的パートナーシップの締結を目指したものなのだが、国際シンポジウムの開催でもワークショップでも、アートや美をテーマの中心に据えたイベントだったこともあり、本センター所員で「感の生成」研究会の主宰者であった眞壁宏幹教授と私とで実質的に運営を行った。3月7日に行った国際シンポジウムでは、“New Directions in Empirical Research of Humanity”と題して、人文社会科学研究への新たな科学的方法論に基づいた学際的な研究発表が行われ、特にウィーン大学からは主に美術や美学における実証研究の現在とその展望に関する話題提供がなされた（Helmut Leder、Raphael Rosenberg、Matthew Pelowskiの3名）。塾内の研究者（伊東裕司、安藤寿康、眞壁宏幹、岡原正幸 の4名）においても、社会科学における実証的研究の重要性とアートの関連が報告された。塾内外から70～80名程度が参加し、非常に活発な議論が行われた。また、3月8日（水）には、“New Directions in Empirical Aesthetics”と題した国際ワークショップを開催し、ウィーン大学と塾内の大学院生による研究発表と、そのスーパービジョンを行った。発

表内容は、まさにアートの実証研究についてであり、発表者による具体的な研究発表を通して、ウィーン大学・本塾の双方の発表者における高い専門性を発揮した研究交流がなされた（発表者は、ウィーン大学よりEva Specker、Hanna Brinkmann、Patrick Markey、慶應義塾大学より中村航洋、三國珠杏、森井真広）。参加者総数は35名程度であったが、質の高い活発な議論と専門性の高い的確なスーパービジョンを通して、実践的知識や力量を育成するためのワークショップ形式の教育プログラムを実施することができた（スーパーバイザーはHelmut Leder、Raphael Rosenberg、Matthew Pelowski、川畑秀明）。

日本においては、アートや美を実証的研究のテーマとしたものは少ないという現状がある。このような国際シンポジウムを通して、より多くの方々に、研究に関心を持ってもらうとともに、一緒に考える場を提供することができ、それがまたアートセンターにおける研究会を牽引する原動力にもなってくるものと期待できる。また、ウィーン大学からの研究者とは、シンポジウム・ワークショップの後、1週間にわたって、実験を行うとともに議論をする機会を持ち、国際共同研究を進めた。アートや美の実証研究は、世界各地で行われているし、私自身もオーストラリアだけでなく、イギリスやフィンランド、ドイツなど様々な場所にいる研究者とつながりを持ちながら研究を進めている。この研究会は、感の「融合」を目指している。アートや美を媒介として、様々な研究分野や、大学と企業や社会、さらには様々な国際的な「融合」を実践できるような研究会にしていきたいと思う。

（担当／記＝川畑）

研究／研究会

# アーカイヴの形態学研究会

2008 年 7 月以来、慶應義塾大学アート・センターの各アーカイヴ関係者と同大学独文学専攻の研究者が、「アーカイヴ構築という作業の思想的意義を考える」ことを目的として、月例の読書会と勉強会、年に何度かのシンポジウム等を開催し続けている。以後、ヴァルター・ベンヤミン、ミシェル・フーコー、アライダ・アスマン、エルンスト・R・クルツィウス、ゲーテ、白川静、クロード・レヴィ＝ストロースといった著述家のテクストを読み進めつつ、文学、美学、美術史、建築学、メディア学、筆跡学といったジャンルの参加者によって、それぞれの専門の立場から「アーカイヴ」という装置にアプローチする発表も行われてきた。2010 年以降は、外部への認知もかなり広がり、研究者はもとより、政治家、作家、ジャーナリスト、さらには一般の参加者も見られるようになり、アーカイヴという社会的装置およびアーカイヴ的な思考というものに対する関心の高まりを感じている。

2012 年から 2013 年にかけては、中心メンバーが海外での研究を行うことになったため、各自がそれぞれの研究拠点において活動を継続した。座長役でもある粂川麻里生はドイツ各地の歴史的な劇場と教会の音響構造を測定する研究プロジェクトに参加し、ドイツ南部バーデンビュルテンベルク州内の 12 世紀の教会を中心に調査を行った。教会建築に記録された、ドイツ語圏における初期修道会運動から宗教改革を経て近代にいたる精神史が、幾度もの改築を経た教会建築にまさにアーカイヴ的な形で蓄積されている様子を、多角度からリサーチしたものである。さらに、その空間内の言語音声と音楽の反響を分析することで、それぞれの時代のコミュニケーションの方法まで歴史的かつ科学的に探求が可能となる。本格的なアウトプットは、なお数年の作業を待たねばなるまいが、「アーカイヴ的思考」による学際的な文化記憶研究の可能性は広がり続けている。また、同じくドイツのベルリンで研究を続けている遠藤浩介は、筆跡学の研究者でもあるゲオルク・ヴィッテ教授のもとで筆跡アーカイヴの研究を続けている。遠藤は 2014 年もドイツで研究を続ける予定だが、筆跡あるいは文字というきわめて興味深い対象において見出されるアーカイヴ的思考が、本研究会の活動と合流する日が待たれる。

日本国内でも、アートセンターのアーカイブ関連事業の中核のひとりである上崎千がアーカイヴ論の講義も担当しながら、かねてより取り組んでいるヴァルター・ベンヤミンを出発点とした政治的かつ美学的なアーカイヴ論研究を深めている。

そのような状況を踏まえつつ、本研究会は、2014 年から

は「アーカイヴの形態学研究会」と名称を改め、活動も新たな段階に入った。すでに、マテリアルの蒐集、分類、整理、そしてアーカイヴ化（資料化）にまつわる独特の歴史哲学的議論の基礎は築かれた。歴史が産出され、保証される場としてのアーカイヴは、決定的に政治的な装置であり、公的機関としてのアーカイヴだけでなく、私的なアーカイヴやユニヴァーシティ・アーカイヴにもまた歴史産出装置としての権力機能が備わっている。それを社会の中でどう位置付けていくかは、我々は今後も議論し続けていくだろう。しかし、他方、「アーカイヴ化」されるマテリアルはゴミと見分けがつかない物体からデジタル電子信号まで、じつに多岐に亘るようになってきた。今後のアーカイヴ論はこのような多様なマテリアルをどのようにアーカイヴ化して、歴史と知を生み出していくかという議論になるだろう。その際、手がかりとなるのは（まだ、意味も概念も生まれていないのが“マテリアル”の段階だとすれば）、「かたち」であろうと我々は考えた。マテリアルの形、さらにそれをアーカイヴ化するときのアーカイヴの「かたち」が問題となる。その「かたち」をどう見出していったらいいのか。それは、実践的な問いであると同時に、人間は何のために歴史と知を生み出していくのかという最大限に大きな問いでもある。

「アーカイヴの形態学研究会」は、そのような問題の射程をもって、二年の活動を経た。メインの活動である読書会では、現在ベルリン市の大学・博物館・図書館・諸アーカイヴ等を連結しての総合知プロジェクトの中心人物として注目されているホルスト・ブレーデカンプの『モナドの窓』を読みながら、議論を重ねている。諸々のメディアや装置を連結させての汎知学的プロジェクトは、まさにライプニッツ的な営為であることにあらためて気づく。2016 年には、来日したブレーデカンプ氏とともに当研究会の複数のメンバーが東京大学で行われたシンポジウムにも参加し、直接に意見交換も行うことができた。大学にアート・センターがあり、諸アーカイヴがあることの意味を幾度もあらたにとらえ直しながら、新段階の活動を続けてゆきたい。　　（担当／記＝粂川）

研究／研究会

# 研究会　マンダラ・ムジカ

mandala musica は多角度から「音楽」にアプローチするプラット・フォーム的研究会であり、以下の 4 プロジェクトが互いに提携しつつ進行してしている。現代における「音楽」の意味を広範囲から、かつ根底から問い直すとともに、今日の諸学問領域と一般的社会生活の中で音楽が果たしうる役割を理論面・実践面の両方から研究していくことを目的としている。また、学術と芸術のシナジーが生まれる場となるような、さまざまな実験的ワークショップも企画していく。

**●プロジェクト①：Seiko presents“油井正一アーカイブ”公開 Jazz 研究会“拡張するジャズ”**

従来の油井正一アーカイヴの活動を継承し、訪問所員の中川ヨウ氏を中心にジャズの歴史を多角度から考察していく。また、当センター訪問所員菊地成孔氏らを迎えた講演会、コンサート、ワークショップ等を開催し、「ジャズ」を出発点とする現代音楽の可能性を探求する。2017 年度からは株式会社セイコーホールディングスの協賛を受け、より頻度の高い、さらに充実した内容の活動が可能になった。

**●プロジェクト②：Pop Japan Project（PJP）**

2016 年に開始された。NHK ワールドとの協働のもと、日本のポピュラー音楽が世界各地でどのように受容されているかを研究する。また、日本音楽の海外発信の可能性について、芸術理論的側面とアート・マネージメント的な側面の両面から研究する。日本国際放送（NHK ワールド）からの委託調査として、NHK 国際広報のポピュラー音楽番組”J-MELO”視聴者の実態調査も行っている。

**●プロジェクト③：アンサンブル・ワークショップ**

メディアデザイン研究科の研究＆実践プロジェクト OIKOS で過去数年にわたって研究されてきた「教養教育としての楽器アンサンブル学習」を理論面、実践面ともに発展させるプロジェクト。2017 年からは、三田で講座を開講している。実際に、クラシック、ポピュラー、ヒップホップ等、さまざまな音楽領域のアンサンブルを学ぶワークショップを行い、学生たちや一般人が「楽器演奏」を学ぶことの「意味」と「方法」について研究を行う予定。

**●プロジェクト④「普遍音楽研究会」**

ゲーテ、キルヒャー、ブルーノ、フィチィーノ、さらには古代の思想家たちから現代の哲学的音楽論も参照しながら、今日では「芸術」の一ジャンルとなっている「音楽」という

営為を「普遍学＝普遍楽」として捉えなおすべく、哲学的探究を行う。

以上の複数プロジェクトが相互に協働しながら発展していくことを目指している。各方面におかれましては、ご協力のほど、どうぞよろしくお願いいたします。

（担当／記＝粂川）

研究／研究会

# 西脇順三郎研究会

本年度よりアート・センターの正式な研究会として活動を行っている西脇順三郎研究会は、明治学院大学名誉教授・アート・センター訪問所員である新倉俊一氏の主宰で、毎月（原則）第三月曜日に開催されている。

2012年アート・センターに「西脇順三郎アーカイヴ」が設置・開室されて以来、私的な研究会として継続的に開催されてきた同研究会は、詩人、研究者、翻訳家等をメンバーに有し、毎回担当者がテーマを設定して発表を行い、各メンバーとの議論を深める形式をとっている。多角的な切り口をもって、西脇順三郎の詩そのものや、詩論等を分析対象とすることで、西脇の詩世界の深奥を探求することを目的として活動している。また、年に一度開催される「アムバルワリア祭」に関しても、新倉氏をはじめ本研究会の参加者の協力、参加を仰ぎ、西脇順三郎アーカイヴの資料活用や、各メンバーの活動の広報を担う側面としても機能している。

本年度の研究会は5回にわたり行われた。各担当者と発表テーマを下記に挙げる。なお、開催数は、研究会の開始時よりの通算である。

第28回　2016年4月11日
　担当：野村喜和夫（詩人）「西脇順三郎とランボー」
第29回　2016年5月16日
　担当：八木幹夫（詩人）「西脇詩――井上輝夫の詩論をめぐって」
第30回　2016年6月27日
　担当：久村亮介（大学院）「西脇順三郎の詩論」
第31回　2016年9月26日
　担当：エリック・セランド（詩人・翻訳家）「西脇とゲオルク・トラークル、萩原朔太郎」
第32回　2016年10月17日
　担当：杉本　徹氏（詩人）「西脇順三郎『詩学』をめぐって」

（担当／記＝森山）

研究／プロジェクト

平成 28 年度 文化庁 メディア芸術アーカイブ推進事業

# 「インターメディア」性を有する戦後芸術のレコード化、デジタル化、データベース化

本事業は、現代日本におけるメディア芸術という諸活動の代表的特徴が、近代的な芸術諸ジャンルの溶解とその「インターメディア」性、および新旧テクノロジーの連結にあるとの視座に立ち、現代のメディア芸術を歴史的な文脈に位置付けるための基盤構築を目的として、戦後の芸術活動の記録資料の整備・レコード化・デジタル化を実施した。

現在、メディア芸術データベース（開発版）により、メディア芸術のパラディグマティック（同時代的）な組織化が行われている。本事業は、現在の取組を補強しさらに充実させるため、シンタグマティック（歴史的）な組織化を目論む。戦後日本芸術のパラダイムは「前衛」という概念を基軸として練り上げられ、70 年の大阪万博を境に滞留する。そして「前衛」の幻影をひきずったまま、現代のメディア芸術作品群は、それ以前の歴史から切断された浮船のように個別に漂っている。この、いわば孤立した現代のメディア芸術を、連続した歴史事象として改めて定位し、国内外へ効果的に発信することは、現代のメディア芸術振興における急務といえる。

本事業では、メディア芸術の現在に至る歴史を、インターメディア性の度合いと様態の歴史として再構成するための仮説的 / 仮設的枠組みとして「実験工房（1951–1957）→草月アートセンター（1958–71）→大阪万博（1970）→ VIC（ca.1972–）→スタジオ 200（1979–1991）→ ICC（1990–）→メディア芸術祭（1998–）」という各時代の代表例による中心的系譜を設定した。これらの活動および関連活動の調査・レコード化に加え、そこで生産された諸作品を取り巻く資料群（記録写真・音源・映像、文書等紙媒体資料など）の調査・収集・保存・デジタルデータ化・データベース化を行い、これらを体系的に研究可能な資料体として構築するための基盤を準備した。

2016 年度は、上記系譜のなかから、実験工房、草月アートセンター、大阪万博、VIC、スタジオ 200 を取り上げ、作業を実施した。

### 活動 1　実験工房（1951–1957）関連資料のデータベース化

『実験工房展――戦後芸術を切り拓く』展（神奈川県立近代美術館ほか、2013）の成果を通じ、全イベントおよび関連イベントのレコード化、および関連文献のレコード化を行った。

### 活動 2　草月アートセンター（1958–1971）関連資料のレコード化および、関連フィルム調査、一部のフィルムのデジタル化

一般財団 法人草月会から委託され、構築した「草月アー

トセンター資料」を元に、イベントの詳細なレコード化を行うとともに、同資料室所管フィルムのデジタル化および詳細な状態調査を行った。その中で特筆すべきは、草月コンテンポラリーシリーズ3「松平頼暁」（1960年5月31日）に使用された可能性の高い動画フィルムが新たに見つかったことである。現在にいたるまで草月アートセンターのイベント関連写真と音源は存在していたが、動画フィルムの存在は未詳であったため、この存在は今後の「草月アートセンター」研究をさらに促すことへつながるだろう。

### 活動3　大阪万博（EXPO'70）の主要開催場所におけるイベントのレコード化

大阪万博は、個別のイベントだけでなく、それ自体がひとつの「インターメディア」の実験上であった。この巨大なイベント「インターメディア」を考える上で比較的近い過去の巨大なマトリクスであるにも関わらず、その膨大な規模のため、各パビリオンや個別のイベントに関連する機関や人物などが資料を個別に保管している状態であり、包括的資料体と呼べる状態にないといわざるを得ない。本作業では、それら関連資料体を包含可能な容器の構築を目指し、『日本万国博覧会公式記録』（日本万国博覧会記念協会、1972。日本語、英語版）をもとに、お祭り広場／万国博ホール／野外劇場／木曜広場／水上ステージ／移動芸能／フェスティバル・ホールごとに開催された全イベントのレコード化をバイリンガルにて行った。

### 活動4　VIC（ビデオ・インフォメーション・センター｜ca. 1972～）のビデオテープおよび関連資料の整備

VICはあらゆるイベントを網羅的に記録し、情報のインターメディア性を常に自覚していた活動である。メンバーである手塚一郎氏から借用中のビデオ・テープ（1176件）の状態調査および、各テープにURIを付与し年代順に並べ替え、リストと一対一対応する物理的整理を行った。

### 活動5　スタジオ200（1979–1991）の全イベントのレコード化

スタジオ200は、1979年に池袋コミュニティ・カレッジの体験教室としてスタートしたホールである。その活動は開館ポスターの言葉「フィルム、パフォーマンス、コンサート、ギャラリー、そして落語。その場に身を置かなければ得られない感覚体験が連続発信される空間の登場です」に示されているように、「インターメディア」な様相を呈し、各プログラムにおいても「インターメディア」なイベントが行われていた。本事業では、『スタジオ200活動誌：1979–1991』（スタジオ200、1991年）をもとに、全イベントのレコード化を進めた。　（記＝久保）

研究／プロジェクト

平成 28 年度　文化庁　我が国の現代美術の海外発信事業

# VIC（Video Information Center）資料を基軸とする 1970 年代日本美術関連資料の整備と国際発信

報告書

2016 年度、アート・センターでは、文化庁「我が国の現代美術の海外発信事業」の支援を得て、1970 年代の日本美術に関する資料の調査・整理・保全プロジェクトを実施した。本プロジェクトでは、1970 年代の日本美術について、資料の調査・整理・保全を通じて、その成果を広く国内外に発信する基盤を整備することによって、1970 年代から現在へと至る日本美術の歴史的パースペクティヴを描くことを最終的な目的としている。その糸口として、今年度は、1970 年代およびそれ以降の芸術諸活動の展開を網羅的に記録した団体である VIC（Video Information Center, 1972 年～）資料を基軸に据えて活動を行った。

VIC 資料は、1970 年代美術に対する研究や国際的関心の資料基盤を構築する足場となる重要な資料体である。VIC は当時普及し始めた記録メディアであるビデオを用い、1972 年から 80 年代初頭のパフォーマンス・展覧会・シンポジウムなど多種多様なイベントの記録および実験的なテレビ放送などを行った団体である。VIC の約 1,200 本のビデオ・テープに収められたイベントは、「アーティスト・ユニオン・シンポジゥム '76（東京都美術館）」、「高松次郎のアトリエインタビュー」、「ナムジュン・パイクの制作現場でのインタビュー」、「菅木志雄イベント（1975）」等、1970 年代の日本美術を考える上でどれも重要なイベント群であるが、VIC によって記録されなければ、そのまま過ぎ去り消えていた可能性もある。

さらに VIC は、日本の作家だけでなく、ナムジュン・パイクやマース・カニンガム等、海外の作家の活動をも記録対象としているため、海外作家の日本をフィールドとした活動に向けられる国際的な関心にも応えることができる。本資料体のもつ地理的広がりは、資料を通じて、海外のアーカイヴやミュージアムなど関連機関との情報交換や共同研究などの連携を可能にするものと期待している。

活動の初年度となる 2016 年度に実施した作業を、以下に簡潔に報告する。

### VIC 資料の調査・保存

手塚一郎氏が保管していたビデオテープ以外の紙資料および写真資料を預かり、年代、カテゴリーを元に再分類を行うとともに、保存処置を施した。

### ビデオ・テープのデジタル化

総計 40 本のビデオテープをデジタル化した。VIC のテープは、本事業実施以前にもデジタル化作業が行われていたた

め、すでにデジタル化が行われたテープの確認、デジタル化ファイルの照合作業を実施した。現在デジタル化されているテープについては、報告書を参照。

### VIC 資料関係者へのヒアリング

VIC リーダーの手塚一郎氏に、VIC の活動および同時代の芸術の動向へのパースペクティヴについてインタビューを行った。また、デジタル化したデータの公開・活用の方針について協議した。

### インベントリーの作成と整備

PARC が 2007 年に作成したインベントリーを元にし、新たにビデオテープ・ラベルに記載されたオリジナルの名称を採取し、可能な限り年代を特定し、時系列順に並べたインベントリーを作成した。

### 情報発信

『1970 年代日本美術関連資料の整備：VIDEO INFORMATION CENTER』（2017/3/7 発行）において、VIC の年譜、VIC ビデオテープのインベントリーをバイリンガルにて発信した。

### デジタル・データの公開利用に関する協議

・人文情報学研究所 永崎研宣氏：人文学系のデジタル・アーカイヴをモデルに、デジタル・データの公開方法および、データの保存方法について協議
・渋沢栄一記念財団　情報資源センター茂原暢氏：情報資源としてのアーカイヴをどのように効果的に国内外へ発信していく方法について、また複数のデータベースをいかに連携させていく方法について協議
・デジタル・ヘリテージデザイン 村松桂氏：デジタルデータの長期保存方法およびそれに関わる諸問題について協議

### 報告会

・情報交換会（文化庁主催：2016/12/13）にて、中間作業報告
・文化庁 国際シンポジウム「日本の現代美術を支える―未来へ，そしてレガシーへ」にて本間友が、VIC の概要、VIC の資料、デジタル・メディアの効果的な発信方法とそれらにかかわる諸問題について発表。　（記＝本間）

調査

# 慶應義塾所蔵作品調査・保存活動

1. 伝ハイネ《ペリー提督首里城より帰還の図（1853年）》《ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図（1854年）》の修復、科学分析調査
2. 成田常吉撮影、江木支店福山館製《福澤諭吉肖像》の修復
3. L.H Michael《THE INTERNATIONAL EXHIBITION DUBLIN》の修復
4. G.Morton《THE NEW STEAM CARRIAGE 1828》W.Summers《THE“ENTERPRISE”STEAM OMNIBUS》の修復
5. 幼稚舎野外彫刻洗浄保存処置
   5-1. 岩田健《ピーターパン》
   5-2. 岩田健《渚の姉弟》
6. ノグチ・ルーム（萬來舎）の保存修復処置

アート・センターでは研究活動の一つとして、慶應義塾が所有する美術品や建築物の調査およびそれらの保存修復に関する助言や指導を行ってきた。博物館相当施設認定を受けて、この点に関しても更に充実した活動を目指している。所蔵美術品のメンテナンスに関しては、平成14年4月に発足した「慶應義塾美術品管理運用委員会」で、所蔵美術品のメンテナンスを中心に対処してきたが、アート・センターにおいて、その基礎となる作品に関するデータ整備も進めてきた。現在、作品に関するデータの整備および学内での情報共有化を目指してデータ・ベース構築に取り組んでいる。所蔵美術品のメンテナンスに関しては、例年通り委員会において修復・保存処置の必要な美術品の選定が行われ、選定された美術品はアート・センターを通じて専門家に作業を依頼するプロセスがとられた。今年度6件の修復・保存作業が実施されたので、以下に各美術品の概要と修復家による報告を掲載する。

### 1．伝ハイネ《ペリー提督首里城より帰還の図（1853年）》《ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図（1854年）》の修復、科学分析調査

本作品は長らくメディア・センターの所管下にありながらその存在を知られることが希であった一群の美術品・資料類のうちの1点である。2013年秋に図書館旧館に保管されてきた絵画等の調査をメディア・センターの呼びかけの下、管財部、福澤研究センター、アート・センターで行い、美術品相当と考えられる作品等について保存活用を促すべく修復活用の検討がなされた。但し、この調査の対象作品はいずれも埃等の面からかなり劣悪な保存状態となっており、活用のためには保存修復処置が必要であった。本作品は、特に埃汚れや黴の付着が著しく、アート・センターを通じて専門家に依頼し、修復保存処置を施した。

本作品は、『ペリー提督日本遠征画集』に掲載された版画（参考図版）と図様がほぼ一致する油彩画であり、サイン等は確認出来ないが、作者は、ペリー艦隊の随行画家であるウィリアム・ハイネと考えられる。ハイネは、ドイツのドレスデン近郊に生まれ王立芸術学院で絵画を学んだドイツ人である。宮廷劇場の舞台装置画家となるが、ドイツ蜂起の革命側芸術家として参加し、敗北、アメリカへ亡命したハイネは、ペリー艦隊随行画家となり、遠征先の風景を描きとめた。帰国後、その絵をもとに版画が制作され『ペリー艦隊日本遠征記』に掲載されたが、現地で多数描かれた水彩画のうち「首里城訪問からの帰艦」「ルビコン川を渡る」「久里浜上陸」「横

伝ハイネ《ペリー提督首里城より帰還の図（1853 年）》
修復後

Return of Commodore Perry, officers and men of the Squadron, from an official visit to the prince regent at Shui, capital of Lew Chew
Artist: Heine Engraver: E.Brown Printer: Boell & Michelin ,Lithograph Naval History and Heritage Command（ワシントン海軍博物館所蔵）

伝ハイネ《ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図（1854 年）》
修復後

Exercise of Troops in Temple Grounds, Simoda, Japan, in Presence of the Imperial Commissioners,June 8,1854
Artist: Heine Engraver: E.BrownPrinter: Boell & Michelin,Lithograph Naval History and Heritage Command（ワシントン海軍博物館所蔵）

浜上陸」「下田上陸」「下田了仙寺境内における軍事演習」の 6 点は帰国後の 1855 年に、政府の許可を得て、石版画集『ペリー提督日本遠征画集』として出版され人気を博した。現在は、6 点がそろった完本は希少となっており、米国のワシントン海軍博物館やブラウン大学図書館等にリトグラフが所蔵されている。原画の水彩画のうち 5 点はアメリカの個人蔵（『ハイネの水彩画：マシュー・C. ペリー提督日本遠征 1852 ～ 1855』アメリカ大使館公邸展示図録、1970 年に掲載）になっていたが、現在 4 点は明星大学図書館が所蔵している。

ペリー日本来航に関わる油彩画の作品は、本図に加えて、横浜美術館所蔵の「ペリー提督横浜上陸之図」、個人蔵の「ペリー下田上陸図」（「写真渡来のころ」展図録、東京都写真美術館・函館美術館編、1997 年に掲載）の全 4 点が確認出来るが、今後「ルビコン川を渡る」「久里浜上陸」が見出される可能性がある。これらはどれもサイン等がないために伝ハイネ作とされ、一連の水彩画やリトグラフとの関係性は解明されていない。これらの解明には、ハイネの作品を比較検討し、その全体像をとらえる必要がある。今回は修復に加えて、関連作品との比較検討材料とするため、科学分析調査を実施した。地塗り、絵具層の分析からは、19 世紀校半の特徴が確

認され、赤外線撮影では、下書きの様子を捉えることが出来た。これらの結果が、今後の研究の手がかりとなることを期待したい。

［文献］「ペリー来航と横浜」横浜開港資料館、2004 年。

### 保存修復作業記録

2017 年 3 月 25 日　修復研究所 21・渡邉郁夫

＊担当者　田中智恵子

＊修復期間　2016 年 7 月～ 2017 年 3 月

●作品

作者＝伝ウィリアム・ハイネ

作品＝ペリー提督首里城より帰還の図（1853 年）

制作年＝不詳

材質・技法＝油絵具、カンヴァス

寸法＝ 546.0 × 818.0 × 22.0mm（厚み）

●処置前の状態

・ワニス層：なし

・絵具層：全体に著しい埃汚れや虫糞、黴の付着が見られた。汚れのために画面がくすみ、不明瞭な状態である。前景部に左辺から右辺方向に流れた褐色のしみがある。右辺中附近には楕円が並んだようなしみがある。また細かな亀裂が全体に散在している。画面右上角の附近にひっかき傷がある。鉛筆による下描きの線が目視でも確認できる。

・支持体：既製の画布が使用されている。張りの状態は良好で、下辺部分の木枠と接触する附近に僅かな凹凸変形がある。張りしろは木枠の幅よりも短く、釘には錆が生じている。裏面には堆積した埃汚れの付着があり、画布が見えないほどである。木枠には中桟が無く、楔は一つ紛失している。各辺の側面部中央に木割が釘で打ち付けられている。

●保存処置事項及び内容

1. 写真撮影：修復前の状態をデジタルカメラで撮影記録した。
2. 調査：修復前の状態を調査書に記録した。
3. 修復方針の検討：作品の調査を行った後、必要な処置・使用する材料を検討した。下辺部に僅かな凹凸変形があり、また張りしろ部分の釘に錆が生じていたため、当初は支持体の張り直しを予定していた。しかし張りの状態が全体に良好であり、破れなどの損傷や張り直しの痕跡もなく、制作時からのオリジナルの状態を保っているため、今回は張り直さず、現状を維持することにした。錆びた釘に対しては、パラロイド B72 溶液を塗布して、酸化防止処置とすることにした。
4. 裏面、木枠清掃・殺菌：裏面に付着・堆積していた埃汚れ等を、電気クリーナーで吸引した後、エタノール水を含ませたウエスで拭いて汚れを除去した。
5. 画面洗浄：（乾式洗浄）ケミカルスポンジを用いて表面に付着した汚れを除去した。（湿式洗浄）精製水を含ませた綿棒で全体を洗浄した後、希アンモニア水溶液を用いた洗浄を行った。アンモニア溶液の濃度は、弱い溶液から始めて、汚れの取れ具合を観察しながら、徐々に濃くしていった。最終的には大部分の汚れが除去されたが、空の部分の特に濃い虫糞付着部や、前景にある左辺から右辺へ向かって流れた褐色のしみは、完全には除去することができなかった。
6. 充填整形：絵具層が剥落し欠損している箇所に、ボローニャ石膏と膠水を練り合わせた充填剤を詰め、周囲のマチエールと合うように塑形した。
7. 釘へのパラロイド B72 塗布：張りしろ部分の釘の頭に、酸化防止のためパラロイド B72（20 %）キシレン溶液を塗布した。
8. TBZ 防黴・殺菌ワニス塗布：防黴・殺菌として TBZ（チアベンタゾール）を溶解したダンマルワニスを塗布した。
9. 補彩：充填箇所・しみが除去できなかった部分・擦傷等に修復用アクリル樹脂絵具を使用し、補彩を施した。
10. 画面保護ワニス塗布：画面の艶の調整にダンマルワニス（10 %）をエアコンプレッサーで噴霧した。
11. 楔新調（1 箇所）：オリジナルのくさびが 1 個紛失していたため、同型のくさびを新調した。
12. 写真撮影（修復後・IR）：修復後の作品の状態をデジタルカメラで撮影記録した。また、赤外線撮影を行い、下描きの状態を確認した。
13. 額装：額縁を新調した。
14. 報告書作成：修復作業の撮影記録等と共に、報告書を作成した。

●修復後の所見

埃や黴の付着によって、修復前は全体に曇ったような状態であったが、今回の処置によって明瞭な画面が再生された。

### 保存修復作業記録

2017 年 3 月 25 日　修復研究所 21・渡邉郁夫

＊担当者　有村麻里
＊修復期間　2016 年 7 月～ 2017 年 3 月

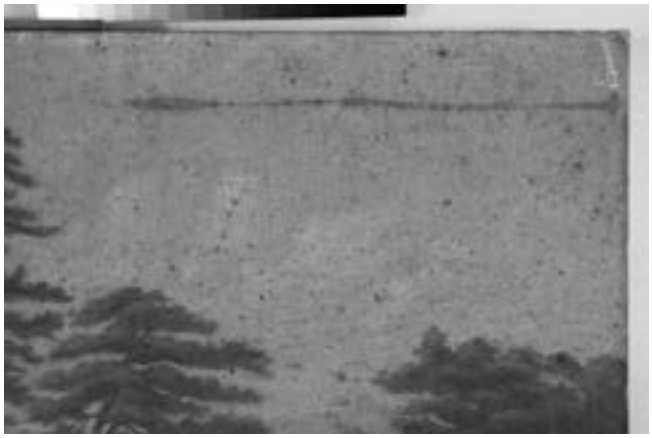
●作品
作者＝伝ウィリアム・ハイネ
作品＝ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図（1854 年）
制作年＝不詳
材質・技法＝油絵具、カンヴァス
寸法＝ 545.0 × 818.0 × 22.0mm（厚み）

●処置前の状態
・ワニス層：なし
・絵具層：色調や描かれているものが見えづらい程、全体に塵埃が付着している。四辺に数箇所擦れや引っ掻きなど外的な要因で剥落した損傷があるのみで、全体の絵具の固着は良好である。環境に応じた画布の動きに伴って自然に生じた細かな亀裂が全体に見られる。下描きの鉛筆の線が目視で確認できる部分が多くある。
・地塗り層：白色。固着は良好。
・画布：損傷は無く、張りの状態は良い。目立たない程度の僅かな張りムラが上辺左右の角にある。左右辺に木枠あたりが見られる。側面部の画布は木枠の厚みに合わせて裁たれている。
・木枠：強度あり。中桟なし。角の留め接ぎ部分に僅かなねじれが見られる程度である。裏面側より、右片下部に長さ 10 センチ程の割れがある。1 箇所、楔が紛失している。
・釘：錆が生じている。周囲に張り直しの痕跡は見られない。

●保存処置事項及び内容
1. 写真撮影：修復前の作品の状態をデジタルカメラで撮影記録した。
2. 調査：修復前の作品の状態を調査書に記録した。
3. 修復方針の検討：作品の調査を行った後、必要な処置・使用する材料を検討した。見積の段階では、木枠と画布との間に挟まった物質による凹凸変形や側面部の釘に錆の発生が見られたため張り直しを予定していた。しかし、画布の張りの状態が良好であり、以前に処置を行った痕跡も無く、釘や側面部の状態も当時のまま保たれているため、今回の処置では張り直しはせず、釘の錆に対する処置のみに留め、現状を維持することとした。
4. 裏面、木枠清掃・殺菌：裏面に付着・堆積していた砂埃等を電気クリーナーで吸引した後、殺菌を兼ね、エタノール水を含ませたウエスで画布裏面・木枠の汚れを拭って清掃した。
5. 木枠破損部接着：木枠が割れている部分に膠水を注射器で注し入れた後、クランプで押さえ、圧着した。
6. 画面洗浄：（乾式洗浄）ケミカルスポンジを用いて表面に付着した汚れを除去した。（湿式洗浄）精製水を含ませた綿棒で全体を洗浄した後、希アンモニア水溶液を用いた洗浄を行った。全体の汚れが著しかったため、汚れの取れ具合と絵具への影響がないか様子を観察しながら洗浄液の濃度を調整し、数回に分けて洗浄を行った。濃い虫糞付着部分は完全には除去できなかった。
7. 充填整形：絵具層が剥落し欠損している箇所に、ボローニャ石膏と膠水を練り合わせた充填剤を詰め、周囲のマチエールと合うように塑形した。
8. 釘へのパラロイド B72 塗布：側面部の釘の頭に、錆の進行を抑えるためパラロイド B72（20 %）キシレン溶液を浸透させた。
9. TBZ 防黴・殺菌ワニス塗布：防黴・殺菌として TBZ（チアベンタゾール）を溶解したダンマルワニスを塗布した。
10. 補彩：充填箇所・しみが除去できなかった部分・擦傷等に修復用アクリル樹脂絵具を使用し、補彩を施した。
11. 画面保護ワニス塗布：画面の艶の調整にダンマルワニス（10 %）をエアコンプレッサーで噴霧した。
12. 楔新調（1 箇所）：オリジナルのくさびが 1 個紛失していたため、同型のくさびを新調した。
13. 写真撮影（修復後・IR）：修復後の作品の状態をデジタルカメラで撮影記録した。また、赤外線撮影を行い、下描きの様子を観察・撮影した。
14. 額装：新調した額縁に作品を額装した。
15. 報告書作成：撮影記録と共に報告書を作成した。

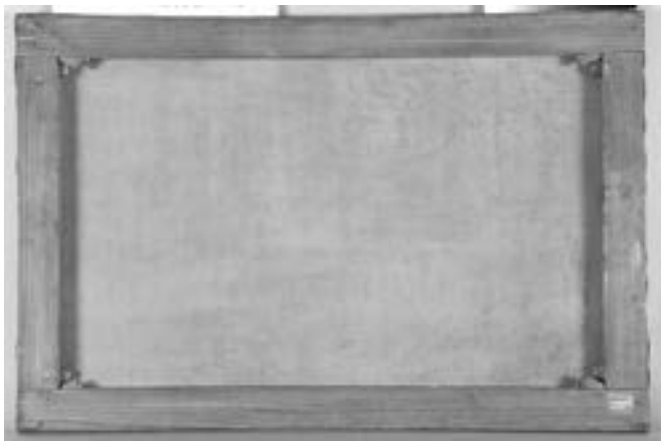
●修復後の所見
修復前は汚れが付着していたこともあり、艶や色調が感じられず、斑状のしみが広範囲に見られ、絵具層の状態が心配された。しかし、耐容剤テストや実際の作業において、絵具の堅牢さが確認でき、洗浄によってほとんどの汚れが除去できた。また、汚れが除去されていくと、油絵具特有の艶も感じられる画面が現れてきた。年代は特定していないが、現代の油彩画と比較して、技法や材料の使い方に対する知識や技量の深さを感じる作品であった。

伝ハイネ《ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図（1854 年）》



修復前　部分

修復前　木割取り外し後



修復後　裏面　木枠の様子

修復中　湿式洗浄

修復中　酸化防止のため、パラロイド B72 溶液を塗布

修復中　木枠破損部

## 赤外線撮影画像

《ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図（1854 年）》
雲部分　下書きのラフな線が確認出来る

《ペリー提督首里城より帰還の図（1853 年）》
遠景の山や人物の輪郭線が確認出来る

《ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図（1854 年）》 人物部分
画面全体に鉛筆による輪郭線があり、目視でも確認出来る。わずかに着彩と下書きのずれはあるが大きな変更はなされていない。

**試料片調査記録**

2017 年 3 月 25 日　修復研究所 21 研究員・宮田順一

上記作品 2 点の修復に伴い、試料片を得て材料検査を行った。試料片は作品の周辺部分、及び剥落部分より得た。

調査方法は、試料片のクロスセクションを作成して光学顕微鏡で観察した後、X 線マイクロアナライザー（EPMA）にて観察し、元素を確認する一方、微小部 X 線回折装置（MDG）により、試料片を測定して化合物を確認する方法によった。

実験条件を以下に記す。

・EPMA は二機種を使用した。

日本電子㈱社製 JSM-5400（二次電子像と組成像観察用）及び JSM-6360 に Oxford 社製エネルギー分散型スペクトルメータ INCA　x-sight を装着した装置　加速電圧：15kV

・MDG は二機種を使用した。

理学電気㈱社製 RINT2100 に PSPC-MDG2000 を装着した装置、及び RINTrapid（湾曲 IP　X 線回折装置）

線種：CuK $\alpha$　管電圧：40kV　管電流：30mA　コリメータ：100 $\mu$m $\phi$　計数時間：約 2000 秒及び 3000 秒

・MDG による測定は、試料片の表面に X 線を照射して行なった。

・酸性フクシンの 1 %水溶液を使用して呈色を観察し、主に膠の存在も調べた。

調査結果

○地塗層

鉛白と白亜を主成分顔料とする 3 層塗り（ペリー提督首里城より帰還の図（1853 年））以下「帰還の図」とする）及び 2 層塗り（ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図（1854 年）以下「訓練の図」とする）で、上層ほど鉛白が多く、下層ほど白亜が多く混ぜられて塗布されている。このほかにバライトを少量成分として含有し、黒色顔料、酸化鉄系赤褐色顔料及び透明なケイ酸塩化合物も少量から微量成分として含有する。黒色顔料はアイボリーブラックが多い。

ワーグマンや高橋由一など、19 世紀後半、明治期の油彩画作品でも観察例の多い地塗層である。

○絵具層

赤色はバーミリオンが「訓練の図」で確認された。光学顕微鏡で観察すると、バーミリオンは粉砕した細かな粒の集合体の様相を呈して、いわゆる辰砂の細粒とも推定できる。

赤褐色顔料で注目された点はヒ素の含有である。鉄を主成分とする鉱物では、しばしばヒ素も小量成分として確認できる。酸化鉄系顔料でも同様の検出例は多い。橙色も酸化鉄系顔料であった。作品全体にこれら酸化鉄系顔料の使用が多く確認され、空、樹木など単一な色調による塗布より、少量の赤橙色や褐色を混ぜている部分が多い。

黄色はクロムイエロー、「訓練の図」ではこれに加えてネイプルスイエローも確認できた。クロムイエローでは少量成分としてバライトも混ぜられている。

緑色は顔料の粒そのものは未確認で、淡い緑黄色あるいは濃い緑褐色として塗布層が観察できる。全体にクロムイエローの成分に加えて鉄、ケイ素、アルミニウムが検出され、さらに黒色顔料も混ぜられていた。前述した赤褐色顔料も混入する中で、検出元素は鉛が主成分元素となって、クロム、鉄は少量成分から微量成分で判断に迷ったが、クロムグリーンとテルベルト（緑土）を推定した。「帰還の図」の右端遠景部分（試料片 C）では褐色の最上層の下に、緑黄色の層が確認されて、この層では、クロムイエローと後述するコバルトブルーが使用されている。黄色と青色を混ぜて緑色として塗布した可能性がある。なおクロムグリーンはクロムイエローとプルシャンブルーの混合で作られ主成分元素は鉛、クロム、鉄、アルミニウムである。

青色はコバルトブルーで主に空の色調に使用されている。少量のプルシャンブルーの使用も推定したが、前述した酸化鉄系顔料が少量成分として混ぜられているため、鉄の僅かな検出はこの酸化鉄系顔料によるものと判断した。

黒色はアイボリーブラックで濃い色調の部分で多く使用されている。白色は空では鉛白のみであったが、樹木や背景の山の淡い色調部分で炭酸カルシウムも検出確認された。一般に、炭酸カルシウムは油性で使用すれば半透明を呈するため、単独で使用される例は少ない。「帰還の図」の遠景付近にも相当する試料片 C では最上層の褐色層に多く使用されて、さらにその上層の白では鉛白と共に主成分顔料となっている。淡い褐色を構成すべく、比較的、白色の主張が弱い炭酸カルシウムを混ぜた可能性がある。なお地塗層の主成分の白亜も炭酸カルシウムであるが、微化石を確認できた場合は、顔料名は白亜となる。絵具層ではこの微化石までは確認できず、炭酸カルシウムとした。

総じて二つの作品は、地塗層も含めて明治前半期、19 世紀後半の油彩画に共通した特徴を材料面からも確認できる。地塗層に比べれば、比較的薄く塗布された絵具層、さらに鉛白が多用されているためか、堅牢な層が構成されている。

○ X 線写真の観察

絵画の X 線透過写真では、白黒画像の形成理由は主に二

つある。

1；作品に使用された顔料を構成する化合物に差があること

白色顔料を例とすれば、鉛白は鉛を主成分として、原子番号の高い元素を持つ。

白亜はカルシウムを主成分として、原子番号の低い元素を持つ。X 線透過写真では鉛白のような原子番号の高い元素からなる顔料は、X 線遮蔽効果（吸収効果）が強く働いて、全体に白く現れる。逆に白亜のような顔料は暗く現れる。両者が適当に使用されていれば、画像が良好に観察できることになる。

2；作品に塗布された絵具層等に厚みの差があること

上記の白亜を例とすれば、この顔料のみが、作品の主成分顔料であっても、塗布層に、厚みの差があると、これも画像を形成する要因となる。厚い部分は X 線遮蔽効果が、強く働いて画像上に白く現れる。逆に薄い部分は暗く現れる。コントラストは低いが十分に観察可能な像を形成して、主に筆触の跡などが、観察可能である。

以上のほかには、キャンバスの布など、支持体部分の裏面や内部に塵などが存在すればこれらも画像形成に寄与して、白い点が現れ、さらに生地の状態も画像に現れる。

これらを元に今回の撮影結果を観察すると、全体に絵具層は薄く塗布されているため、画像のコントラストは低い。木枠の節など木材密度の高い部分が X 線遮蔽効果が高く、明るく観察できる。通常の撮影は医療用発生器を使用するが、今回は軟 X 線発生器も使用して撮影を行った。商品名 Softex で比較的波長の長い X 線が照射できる。従来フィルム撮影時は標準使用されていた機種である。これで撮影した結果も全体に低いコントラストであるが、通常型に比較すれば、鉛白が多く使用された部分は明るく現れて、特に雲の筆触や人物輪郭などがより良く観察できる。使用された絵具の成分を反映した結果を示している。

［＊紙面の都合上、試料片の採取箇所、検出成分表、クロスセクションの光学顕微鏡写真、X 線写真は、ここでは割愛する。調査報告書は、アート・センターのアーカイヴ資料として保管し、申請があれば閲覧に応じている。］

## ２．成田常吉撮影、江木支店福山館製《福澤諭吉肖像》の修復

本作品は、上記《ペリー提督首里城より帰還の図（1853 年）》等と同じく、長らくメディア・センターの所管下にありながらその存在を知られることが希であった一群の美術品・資料類のうちの 1 点であり、活用のためには保存修復処置が必要であった。本作品は、水濡れや斑状のしみが散在し、台紙の劣化が著しく、アート・センターを通じて専門家に依頼し、修復保存処置を施した。

本写真は、現行一万円札の肖像を作成するのに最も参考にされた写真であり、撮影後間もない鶏卵紙のプリントとして貴重である。本写真の台紙の裏面には、「福澤先生肖像其数甚尠からずと虽此写真は最もよく先生の風格を表現せるものにして筋肉の緊張實に眞に逼れり先生自らも生前最も此寫真を好まれしとの事より故に是は凡ての先生肖像中最も標準的のものとして本館に永く保存すへきものなり　大正六年二月十二日　田中一貞誌」と墨書されている。田中一貞（1872 ～ 1921）は、イエール大学で社会学を学び、慶應義塾教授をつとめた人物で、義塾の運営にも深く関わり、明治三十八年から大正十年まで図書館主任、監督（館長）を務めた。

本写真台紙には、「福山館写真 / 成田常吉製 / 江木支店 / 東京新橋丸屋町三番地」とある。江木支店福山館は、江木保男、松四郎兄弟によって開設された写真館である。江木松四郎は、保男のすすめでサンフランシスコに渡り写真術を研究し、帰国後、保男は、松四郎を写真師として、明治十七年に神田区淡路町に江木写真店を開設した。続いて明治二十四年、京橋区丸屋町に六層の塔を持つ支店を新築した。この六層の支店は「福山館」と称された。写真師の成田常吉は、横山松三郎から写真術を学び、明治二十四年に江木写真店に入り十七年間勤務し、同四十一年に日比谷公園幸門内（現在の内幸町）に成田写真館を開店した。本写真は、明治二十四年支店の開業間もなくの撮影と推測される。江木写真店は慶應義塾と関係が深く、『慶應義塾校舎一覧』（慶應義塾図書館所蔵、7X@A10@1）も作成している。

［文献］『江木・五十嵐写真店百年の歩み』江木・五十嵐写真店百年の歩み刊行委員会編、五十嵐写真店発行、1985 年。

### 保存修復作業記録

2017 年 3 月 25 日　修復研究所 21・渡邉郁夫

＊担当者　田中智恵子

＊修復期間　2016 年 7 月～ 2017 年 3 月

●作品

作者＝成田常吉（撮影）

作品＝福澤諭吉肖像

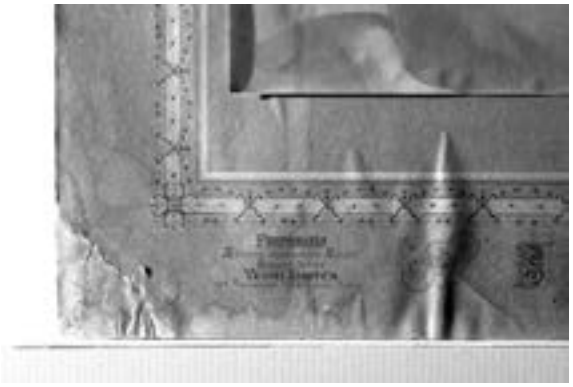
制作年＝不詳（明治 24 年頃）

材質・技法＝写真、鶏卵紙

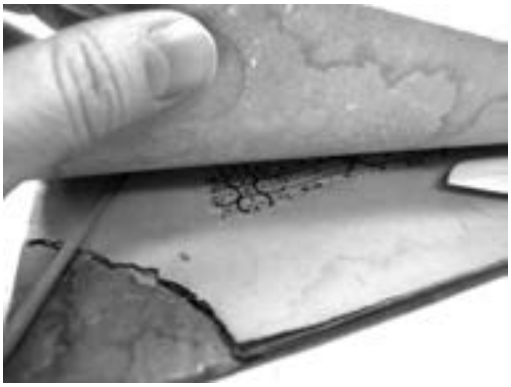
寸法＝ 363.0 × 267.0mm

《福澤諭吉肖像》表面　修復後

裏面　修復後



左下部分　修復前（測光）



厚紙の表層を捲ると同じ印刷物が重なっている

額寸法＝ 679.0 × 538.0 × 40.0mm
額素材＝木、石膏、金箔

●処置前の状態

・写真：本紙は台紙にベタ貼りされている。周縁部が台紙より剥がれ、上辺・下辺に波打が生じている。左辺部に 2 箇所小さな破れがある。その内 1 箇所には旧処置により接着されているがやや位置にズレがある。左辺近くに、天地方向に液体の流れた跡があり、斑状のしみが散在している。

・台紙：厚さ 3mm の厚紙を使用している。全体に経年による劣化が進行している。上辺・下辺・左辺部に波打や表層の浮き上がりが生じている。左辺附近に天地方向の冠水による染みがある。この冠水部分と周縁部には厚紙の層間剥離が進行している。右上部分の層間の固着状態は比較的良好である。台紙の下辺左右の角に折れ跡があり、左下角は三角形に破損している。裏面には裏書きがあり、全体に褐色化し、埃汚れの付着がある。左右方向に 2 本の線状の汚れがある。

・額縁：石膏の浮き上がり、剥落、亀裂がある。裏板が外れている。裏板には墨書がある。

●保存処置事項及び内容

1. 写真撮影：修復前の作品の状態をデジタルカメラで撮影記録した。
2. 調査：修復前の作品の状態を調査書に記録した。
3. 修復方針の検討：作品の調査を行った後、必要な処置・使用する材料を検討した。
4. 乾式洗浄：ケミカルスポンジと練りゴムを使用して、表面の埃汚れを除去した。
5. 支持体破損部・剥離部の接着：台紙からの写真の剥離箇所、台紙の破損箇所、台紙の層間剥離箇所を接着した。接着剤は正麩糊とチョウザメ膠４％水溶液を混合したものを使用した。台紙の表層に破損が無く、層間剥離が生じている場合は、目立たない箇所を選んでメスで切開して接着剤を注入した。しかし台紙の劣化は進んでおり、剥離箇所を接着すると他の部分が剥離し始める状態であった。ある程度表層付近の層間剥離が収まった段階で、台紙内部の層間剥離箇所は接着を断念し、その後は切開せずにチョウザメ膠４％水溶液にイソプロピルアルコールを滴下した溶液を用いて表層の接着強化を行った。
6. 写真撮影（修復後）：修復後の作品の状態をデジタルカメラで撮影記録した。
7. マット装：両面型のウィンドーマットを新調し、作品を収めた。
8. 保存箱新調：マット装をした作品を収めるための中性紙保存箱を新調し、タブ・ポートフォリオ型の内箱がシェル型の外箱に収まる形にした。
9. 額修理：継ぎ目側面に膠水（1:3）を塗布した後にベルトクランプで固定して接着を行った。石膏のモールディングの浮き上がり箇所は膠水（1:5）を塗布し、重しを乗せて固定した。裏板は外れていた板の継ぎ目に膠水（1:3）を塗布した後にハタガネで挟み固定し接着した。額縁のアーカイバルボード製の保存箱を新調した。
10. 報告書作成：撮影記録と共に報告書を作成した。

●修復後の所見

台紙の経年劣化は進んでおり、層間剥離が広範囲に広がっている。一方右上部など層間の固着状態が比較的安定した部分もあり、本紙を台紙から取り外すべきか否か判断に苦しむ点であったが、今回は外さずに現状維持に努めた。より緩慢な劣化進行となるように、中性紙保存箱を作り、保存環境を整備した。

### ３．L.H Michael《THE INTERNATIONAL EXHIBITION DUBLIN》の修復

本作品は、上記《ペリー提督首里城より帰還の図（1853 年）》等と同じく、長らくメディア・センターの所管下にありながらその存在を知られることが希であった一群の美術品・資料類のうちの１点であり、活用のためには保存修復処置が必要であった。埃や黴の付着、虫損、額の破損等、劣化が顕著であったため、アート・センターを通じて専門家に依頼し、修復保存処置を施した。

本作品の上部には「Supplement to the Illustrated London News August 19 1865」下部には「THE INTERNATIONAL EXHIBITION, DUBLIN」「91」「LEIGHTON BROTHERS」とあり、画中右下には「L.H Michael」のサインが印刷されている。1865 年にアイルランドで開催されたダブリン国際美術工芸博覧会の会場の様子が描かれ、陶磁器、ガラスなどの工芸品や染織品に加え、彫刻、望遠鏡や時計のような精密機械が会場に並んでいる。バグパイプを持つ民族衣装に身を包んだ一団や観客で、会場はにぎわっている。

額の裏面には、「昭和六年八月廿五日　吉田小五郎氏寄贈」と墨書があり、幼稚舎長を務めた吉田小五郎氏の旧蔵品であった。吉田小五郎は、キリシタン史の研究者として『日本切支丹宗門史』の翻訳や『キリシタン大名』などの著作があり、民藝運動の柳宗悦に共鳴し、日本民藝館の開設にも関わった。明治時代の石版画や丹緑本の蒐集にもつとめ、数々の論評を発表した。小五郎の兄、正太郎は、ペリー来航時の瓦版を中心に蒐集し、現在これらの所蔵品は柏崎にある黒船館に収蔵されている。

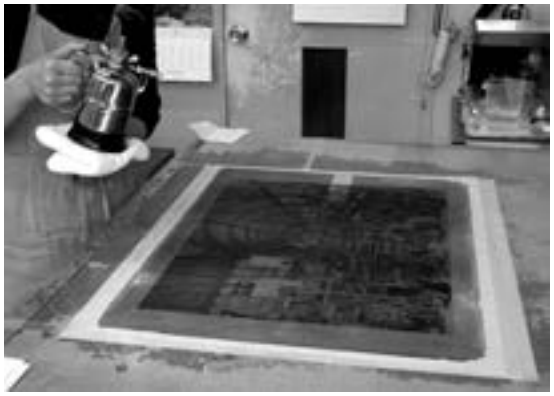
**保存修復作業記録**

2017 年 3 月 25 日　修復研究所 21・渡邉郁夫
＊担当者　有村麻里
＊修復期間　2016 年 7 月～ 2017 年 3 月

●作品

作者＝ L.H Michael（絵）LEIGHTON BROTHERS（製版）
作品＝ THE INTERNATIONAL EXHIBITION, DUBLIN
制作年＝ 1865 年
材質・技法＝印刷インク・洋紙（リトグラフ）
寸法＝ 551.0 × 758.0mm

L.H Michae《I THE INTERNATIONAL EXHIBITION DUBLIN》
修復前・額装



湿式洗浄の様子

●処置前の状態

・絵具層：固着は良いが、破れ周辺や折れに沿った剥落が見られる。支持体の黄化により、全体に褐色を帯びている。破損部に対して旧処置が施されているが、1箇所のみ裏面側に貼られた紙の種類が異なり、その部分だけ支持体・色調ともに当時に近い状態が保たれて鮮やかである。

・支持体：全体に褐色を帯びている。裏面向かって右辺側に水じみが広がっており、凸凹とした変形が生じている。また、全体に縦方向の波打変形があり、四つ折りにしていたことがうかがわれる十字の折れ跡がある。折れが強く、繊維が脆弱になり破れが生じている部分もある。破れに対しては、旧処置が施されており、裏面から帯状に裁った和紙が貼られている。四辺は細かな破れや欠損が有り、虫喰い穴が所々に見られる。

破損部の接着

・額縁：全体に砂埃が付着し、かなり汚れている。画面側は欠損が多く見られる。四隅はややねじれが見られ、隙間が広がっている。ガラスが使用され、画面と直接触れた状態である。裏蓋と本紙の間に薄い紙が二枚ほど入っている。水じみや木材からのアクによる褐色のしみ、砂埃の付着が見られる。裏蓋中央に「昭和六年八月廿五日吉田小五郎氏寄贈」との墨書きがある。

●保存処置事項及び内容

1. 写真撮影：修復前の状態をデジタルカメラで撮影記録した。
2. 調査：修復前の状態を調査書に記録した。
3. 修復方針の検討：作品の調査を行った後、必要な処置・使用する材料を検討した。
4. 乾式洗浄：画面・裏面に付着した汚れを刷毛・練り消しゴムを用いて除去した。
5. 湿式洗浄：サクションテーブル上で精製水・希アンモニア水溶液を噴霧し洗浄を行った。
6. 旧処置除去：旧処置に使用された接着剤は水溶性であるため、僅かに加湿し、接着剤を緩めながら旧処置を除去した。
7. 変形修正：ポリエステル紙・吸い取り紙で本紙を挟み、ガラス板をのせておもしを置き、変形修正を行った。
8. 破損部接着：表側から破損部を合わせて接着した後、両端の繊維を残すよう帯状に裁った和紙で裏面側から補強した。幅の狭い和紙で一度接着し、二度目はやや幅の広い和紙で補強した。接着にはメチルセルロースを用いた。破れだけでなく、折れ跡が強く、弱っている部分も同様の作業

を施した。

9. 補紙：本紙に似た紙を欠損している部分の形状に合わせて裁ち、メチルセルロースで接着し、裏面側から和紙をあてがい、補強した。
10. 補彩：折れ跡や補紙部分など、欠損部分が目立たないようにパステルで補彩を施した。
11. パネル張り込み：本紙の四辺に3cm巾の和紙を5mmほどかかるようにメチルセルロースで接着し、和紙を貼りしろとしてパネルに本紙を張り込んだ。
12. 額修理：額縁の欠損部にボローニャ石膏と膠水を練り合わせた充填剤を補い、乾燥後に形を整えアクリル絵具で補彩を施した。入れ子部分にフェルトを装着し、ガラスの当たりを和らげた。作品とガラスが直接触れないよう面金を取り付けた。厚みが増した分、裏面のげたの高さを檜板で足した。裏蓋を薄い板などで補強して再利用した。吊り金具を取り付けた。
13. 額装：作品を額に納めた。
14. 写真撮影：修復後の作品の状態をデジタルカメラで撮影記録した。
15. 報告書作成：修復中の写真等を含めて、報告書を作成した。

●修復後の所見

全体の汚れを除去し、変形が緩和されたことで安定した画面となった。褐色味が和らぎ、鮮やかな色調が感じられ、補彩を施したことで鑑賞に堪えうる状態になった。額縁を調整し、作品を中性紙ボードに固定するなど、当時のままのガラスや額縁を使用するための工夫を行い、安定した状態で作品を収めることが出来た。

### 4．G.Morton《THE NEW STEAM CARRIAGE 1828》W. Summers《THE“ENTERPRISE”STEAM OMNIBUS》の修復

本作品は、上記《ペリー提督首里城より帰還の図（1853年）》等と同じく、長らくメディア・センターの所管下にありながらその存在を知られることが希であった一群の美術品・資料類のうちの1点であり、活用のためには保存修復処置が必要であった。埃汚れや変色、しみがあり、アート・センターを通じて専門家に依頼し、修復保存処置を施した。

《THE NEW STEAM CARRIAGE 1828》の画面右上には「Republished by R.Powell.6.Grove Road. Brixton,London.」画面下には「THE NEW STEAM CARRIAGE 1828」とあり、続いてこの蒸気馬車の仕様が記される。記載によれば、馬車の全長は、15～20フィート、重さは2トン、時速8～10マイルで、定員は、室内6名、外に12名とある。車体には、「G.Gurney INVENTOR AND PATENTEE」とあることから、描かれているのは、ゴールズワージー・ガーニーが開発した蒸気馬車であることが分かる。

《THE“ENTERPRISE”STEAM OMNIBUS》の画面右上には、「Published by R.Powell.6.Grove Road. Brixton,London.」画面下部には、「THE“ENTERPRISE”STEAM OMNIBUS, BUILT BY Mr.Walter Hancock of Stratford, For THE / LONDON AND PADDINGTON STEAM CARRIAGE COMPY. / Commenced Running April, 22nd,,1833.」「Published June,1833. by ACKERMANN & Co,,96,Strand」と記す。描かれているのは、ウォルター・ハンコックが開発した蒸気自動車エンタープライズ号である。

両図ともリトグラフであるが、手彩色が全体に施されている。ともに出版元は、R.Powellで、再版されたものと分かる。同一仕様の額に納められていた。

**保存修復作業記録**

2017年3月25日　修復研究所21・渡邉郁夫
＊担当者　有村麻里
＊修復期間　2016年7月～2017年3月

●作品

作者＝G.Morton（絵）Henry Pyall（製版）R.Powell（出版）
作品＝THE NEW STEAM CARRIAGE 1828
制作年＝不詳
材質・技法＝印刷インク・洋紙（リトグラフ・手彩色）
寸法＝512.0 × 636.0mm

●作品

作者＝William Summers（絵）Charles Hunt（製版）R.Powell（出版）
作品＝THE“ENTERPRISE”STEAM OMNIBUS
制作年＝不詳
材質・技法＝印刷インク・洋紙（リトグラフ・手彩色）
寸法＝507.0 × 636.0mm

●処置前の状態

・絵具層：固着は良好
・支持体：縦方向に連続した波打ち変形が生じている。画

W.Summers《THE "ENTERPRISE" STEAM OMNIBUS》
修復前・旧額装

W.Summers《THE "ENTERPRISE" STEAM OMNIBUS》
乾式洗浄の様子

面・裏面共に斑状の褐色のしみが広範囲で見られる。横方向中央部を除いて黄化が進行している。裏蓋に使用された木材からの影響が考えられる。全体に汚れの付着、下辺中央に小さな破れがある。

・額縁：汚れの付着が著しい。改善すべき部分はあるが、使用は可能。

※本作品は実習の教材として使用することを目的とし、今回は汚れの除去と保存のためのマット・保存箱を新調することのみ行うこととした。

●保存処置事項及び内容

1. 写真撮影：修復前の作品の状態をデジタルカメラで撮影記録した。
2. 調査：修復前の作品の状態を調査書に記録した。

G.Morton《THE NEW STEAM CARRIAGE 1828》修復前

3. 修復方針の検討：作品の調査を行った後、必要な処置・使用する材料を検討した。
4. 乾式洗浄：画面・裏面に付着した汚れを刷毛・練り消しゴムを用いて除去した。
5. マット装：BOOK 型マットを新調し、作品が取り出しやすいように下方のみシースルー・マウンティングストリップを使用して作品を台紙に固定した。
6. 写真撮影：修復後の作品の状態をデジタルカメラで撮影記録した。
7. 報告書作成：修復中の写真等を含めて報告書を作成した。

●修復後の所見

今回は実習の教材として利用することを目的として、損傷はそのままの状態で残すこととした。汚れの付着が顕著であるため、汚れ除去のみ行った。また、今後安全に保存していくため、BOOK 型マットと中性紙の保存箱を新調して作品を収めた。将来、修復を行う場合は、全体に見られる褐色の斑状のしみに対するしみぬき、支持体の黄化に対する湿式洗浄、その他変形修正、破損部接着が必要である。

### ５．幼稚舎野外彫刻洗浄保存処置

本作品は、慶應義塾幼稚舎にて長く（1963-87）教鞭をとった岩田健（1924 －）によるもので、《ピーターパン》は自尊館前、《渚の姉弟》は正門の生垣に設置されている。

本年度初めて、アート・センターを通じて専門家による状態確認と洗浄保存処置を行った。

《ピーターパン》 作業前

作業後

ワックス塗布

保存修復作業記録
2017 年 5 月 12 日　ブロンズスタジオ・黒川弘毅
＊担当者　黒川弘毅・伊藤一洋
＊修復期間　2017 年 3 月 27 日

**5-1. 岩田健《ピーターパン》**
●作品
作者＝岩田　健
作品＝ピーターパン
材質・技法＝ブロンズ
記名＝「岩」のモノグラム

●処置前の状態
・表面の状態：当初の塗料が優勢に保たれている。塗膜の表層にある濃緑色の消失と中層の淡青色の出現が進行している。これらが剥離した部分には、下層の黒色や褐色がみられた。
　表面には黒い沈着物がみられ、赤褐色をした土壌性粉塵の付着が顕著であった。
　接触による塗膜の喪失箇所が各所に多く分布し、茶色いクプライト（酸化第一銅）の金属表面が露出している。自然の発錆（銅の硫酸化合物・塩化物等）は、目視で顕著には認められなかった。
・鳥の排泄物：痕跡が見られた。
・人為的キズ・落書きの個所：なし。
・ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所：顕著なものは認められない。
・内部からの噴出・析出物：なし。
・破損・欠失個所：なし。
・変形個所：なし。
・その他の異常：認められない。
・固定状態：良好。

●作業の基本方針
　ワックスを加熱塗布して着色を補整し、既存の塗料を保護する。

●作業内容
1. 洗浄作業：非イオン系洗剤（商品名：シンプルグリーン）を用いて洗浄した。
2. 保護剤塗布作業：蜜蝋を全体に加熱塗布し、光沢を調整した。
使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
　表面の沈着物・付着物が除去され、穏やかな光沢が生じ、外観が改善した。

**5-2. 岩田健《渚の姉弟》**
●作品
作者＝岩田　健
作品＝渚の姉弟
材質・技法＝ブロンズ
記名＝「岩」のモノグラム

《渚の姉弟》 作業前

洗浄

光沢調整

●処置前の状態

・表面の状態：当初の塗料が概ね健全に保たれている。

背中左側に擦痕がある。暗緑色をした塗膜の表層が損なわれ、淡青色の層が現れている。

黒い沈着物が多くみられるが、土壌性粉塵の付着は少ない。

自然の発錆（銅の硫酸化合物・塩化物等）は、目視で顕著には認められなかった。

・鳥の排泄物：痕跡が見られた。
・人為的キズ・落書きの個所：なし。
・ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所：顕著なものは認められない。
・内部からの噴出・析出物：なし。
・破損・欠失個所：なし。
・変形個所：なし。
・その他の異常：認められない。
・固定状態：良好。

●作業の基本方針

ワックスを加熱塗布して擦痕を補整するとともに、既存の塗料を保護する。

●作業内容

1. 洗浄作業：非イオン系洗剤（商品名：シンプルグリーン）を用いて洗浄した。
2. 保護剤塗布作業：蜜蝋を全体に加熱塗布し、光沢を調整した。

使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果

擦痕は目立たなくなった。穏やかな光沢が生じ、外観が改善した。

### ６．ノグチ・ルーム（萬來舎）の保存修復処置

三田キャンパスで長らく「ノグチ・ルーム」と呼ばれてきた第二研究室談話室は、建築家谷口吉郎と彫刻家イサム・ノグチのコラボレーションによって創造された空間であり、1851 年 8 月に竣工した。南館新築に伴う第二研究室解体という事態を受けて、庭へ広がる空間を伴った地上の談話室は、2004 年南館 3 階ルーフ・テラスという全く異なった立地に、建築家隈研吾、景観設計家ミシェル・デヴィーニュの手を経て新しい形で移築された。2007 年度に家具に加えて室内床面等を集中的に修復・保存処置を施した（『慶應義塾大学アート・センター年報』15 号、65 － 69 頁参照）。その後、室内環境の改善につとめ、週 1 回の定期的な清掃および空調稼働を行ってきた。また、床面の定期メンテナンスとして 1 年に 1 度、秋に油性床用ワックス塗布を学校校舎の通常メンテナンスの範囲で行っている。更に、2011 年度に家具に専用

カバーを設置するとともに、紫外線カット・フィルムを全窓面に設置した（『慶應義塾アート・センター年報』19号、44頁参照）。特に家具カバーと紫外線フィルムの設置により保存状態は飛躍的に改善された。

今年度は、アート・センターを通して専門家に依頼し、部屋全体の点検を行い、床の剥落箇所の補彩および、ワックス塗布と、丸椅子の破損箇所の修復を行った。専門家の状態調査の結果によれば、床は粘着テープの跡を取り除くためにかけたポリッシャーが、補彩を落としすぎてしまった可能性が高く、丸椅子の破損は、家具カバーの取り外し時や使用時に椅子が転倒した際に生じた可能性が高いとのことであった。アート・センターでは、この指摘を考慮し、文化財であるノグチ・ルームを大切に扱ってもらうためのガイドとして、ノグチ・ルームマニュアルを改訂した。さらに、使用者の利便性を高めるため、家具カバーに番号のついたワッペンを貼付するなどの作業を行った。また、野外にある彫刻「無」のキャプションが紫外線によって判読不能になっていたため、紫外線による退色に強い、エングレーヴィングによるキャプションを新調した。

**状態調査記録**

2017年2月27日　修復研究所21・宮﨑安章

＊作業日　2017年1月30日～2月1日

＊担当者　宮﨑安章

平成29（2017）年1月30日から2月1日に三田キャンパス第二研究室「新萬来舎/ノグチ・ルーム」の修復点検を行った。部屋使用によって床の保護ワックス剥落し、清掃時に旧ワックスと板の色もきれいになってしまい、周囲との明暗差が出来てしまっていた。剥落箇所の補彩を行い、床全面に保護ワックスを塗布した。

家具類の点検は平成27（2015）年3月18日に修復を行った箇所を中心に行った。特に直射日光があたり劣化箇所が顕著であった《テーブル》《腰掛（小）》《座敷の敷物》は注意深く観察を行った。昨年修復を行ったテーブルは柔軟性を高めるためにエレミ樹脂を調合したマスチック樹脂ワニスを塗布した事も剥離等の防止に繋がっている。紫外線カットフィルムを窓ガラスに貼ったことによる有害紫外線の遮蔽効果は非常に大きく、目視での確認ではあるが、昨年の点検時と比べても大きな変化はなく、劣化の進行は抑えられている。また継続的に室内の空調や各家具にかけたカバーの効果も大きいと考える。但しテーブル天板に擦傷箇所があり、マスチック樹脂ワニスを塗布した。腰掛と奥の座敷に敷かれている敷物も、直射日光があたっている箇所も以前のような、表皮が剥がれる様な劣化は観察できなかった。腰掛（小）の背もたれの縄の劣化も、新調し補彩を施した縄も褪色など特に変化はない。

丸椅子の研100、研101、研102の三脚の座面の一部が破損した箇所がある。椅子の座側面に木部の変形があることから倒したことによって破損したと考える。破損箇所は膠水を塗布し、クランプ等で固定し接着を行った。欠損箇所はエポキシ樹脂パテを充填し、溶剤型アクリル絵具を使って補彩を行った。

直射日光があたる《テーブル》《腰掛（小）》《座敷の敷物》表面の変化や劣化があるか、経過観察を続け、必要に応じて修復処置を行う。　（記＝松谷）

床　オリジナルに合わせて補彩を施した

丸椅子　エキポシ樹脂パテで充填後、補彩を施した

# 受入資料（寄贈）

2016. 6
竹中平蔵・南條史生『アートと社会』
寄贈者：渡部葉子

2016. 12. 17
『たいせつな風景』（神奈川県立近代美術館）
寄贈者：新良太

2017. 2
『富士ゼロックス版画コレクションと印刷物』
（インタビュー：渡部葉子／横田茂）
寄贈者：渡部葉子

2017. 3
『九大百年　美術をめぐる物語 1911-2016』（展覧会図録）
『九大百年　美術をめぐる物語 1911-2016』（論集）
『石膏像のこれから　今日の美術における模写・模倣再考』
寄贈者：九州大学

●土方巽アーカイヴ

1．Mutamenti del Linguaggi nella scena contemporanea in Giappone（書籍）
寄贈者：Bonaventura Ruperti

2．Storia del teatro giapponese Dall’Ottocento al Duemila（書籍）
寄贈者：Bonaventura Ruperti

3．THE BODY AS A VESSEL, Approaching the Methodology of Hijikata Tatsumi’s Ankoku Buto（書籍）
寄贈者：三上賀代

4．あゝ新宿――スペクタルとしての都市（図録）
寄贈者：早稲田大学坪内博士記念演劇博物館

5．トラウマとユートピア――戦後から現代におけるアジア美術の相互影響関係（森美術館＋テート・アジア太平洋リサーチセンター共催シンポジウム・記録集）
寄贈者：森美術館

6．光與影・關於種種的愛戀與荒涼：談土方巽暗黑舞踏之身體的真實與超現実（論文）
寄贈者：許韶芸

7．INTERDISCIPLINARY PERFORMANCE（書籍）
寄贈者：Natasha Lushetich

8．境界を超えて　比較文明学の現在　第 17 号（論文集）
寄贈者：立教大学比較文明学会

9．A BODY IN PLACES（書籍）
寄贈者：Danspace Project PLATFORM 2016

10. 鎌鼬――田代の土方巽（書籍）
寄贈者：慶應義塾大学出版会

11. Teatro e Storia（書籍）
寄贈者：Mirella Schino

12. みすず　2016 年 3 月号（雑誌）
寄贈者：みすず書房

13. DANCERT（雑誌）
寄贈者：安田敬

14. ACT 藝術觀點 春季號・NO.56（定期刊行物）
寄贈者：国立台南藝術大学

15. ACT 藝術觀點 夏季號・NO.57（不定期刊行物）
寄贈者：国立台南藝術大学

17. ACT 藝術觀點 秋季號・NO.58（不定期刊行物）
寄贈者：国立台南藝術大学

18. ダンスワーク　2016 夏号・NO.74（雑誌）
寄贈者：ダンスワーク舎

19. ダンスワーク　2016 冬号・NO.76（雑誌）
寄贈者：ダンスワーク舎

20. ダンスワーク　2017 春号・NO.77（雑誌）
寄贈者：ダンスワーク舎

21. トーキングヘッズ叢書　No.67（雑誌）
寄贈者：アトリエサード

22. トーキングヘッズ叢書　No.68（雑誌）
寄贈者：アトリエサード

23. 交陪 KAUPUE　創刊號（雑誌）
寄贈者：台南市政府文化局

24. 交陪 KAUPUE　第二期號（雑誌）
寄贈者：台南市政府文化局

25. 交陪 KAUPUE　第三期號（雑誌）
寄贈者：台南市政府文化局

26. 交陪 KAUPUE　第四期號（雑誌）
寄贈者：台南市政府文化局

27. 装苑　2017 年 5 月号（雑誌）
寄贈者：文化出版局

28. 見世物（学会誌・書籍）
寄贈者：見世物学会

29. 土方巽　衰弱体の思想（書籍）
寄贈者：宇野邦一

30. LA CHOSE LA PLUS ETRANGERE AU MONDEANALYSE CRITIQUE DU BUTO DE HIJIKATA TATSUMI（書籍）
寄贈者：Lee Presses du Reel
31. 舞踊年鑑 2016（年報）
寄贈者：舞踊年鑑編集委員会（文化庁）
32. Hijikata Tastumi、방언／ glossolalia（図録）
寄贈者：Asia Cultural Center（Gwangju Korea）
33. KAMAITACHI ハサの記憶（DVD,HL,BD）
寄贈者：秋田朝日放送株式会社

●瀧口修造アーカイヴ
2017. 1
『見立ての手法――岡崎和郎 Who's Who』（展覧会図録）
寄贈者：千葉市美術館、北九州市立美術館分館

●西脇順三郎アーカイヴ
2016. 12
高梨豊＋吉増剛造『我らの獲物は一滴の光』
寄贈者：森山　緑
2016. 7
『全身詩人、吉増剛造展　声ノマ』（展覧会図録）
寄贈者：森山　緑
髙柳克弘『芭蕉の一句』（365 日入門シリーズ④）
寄贈者：森山　緑
2017. 1
アイヒェンドルフ著、関泰祐訳『改訳　愉しき放浪児』
寄贈者：匿名
2017. 1
吉増剛造　映像作品 DVD「山寺フィルム――奥の細道」
寄贈者：吉増剛造
2017. 3
岡田満『葉山佳曲』
寄贈者：婦人三田会

●草月アーカイヴ
2016. 4
『ムサビのデザイン V　1960–80 年代、日本のグラフィックデザイン』（展覧会図録）
寄贈者：武蔵野美術大学

●ノグチ・ルーム・アーカイヴ
2016. 10
『石見美術館所蔵　モードとインテリアの 20 世紀展――ポワレからシャネル、サンローランまで――』（展覧会図録）
寄贈者：美術出版社

●油井正一アーカイヴ
2016.
『ポピュラー音楽の世紀　中村とうようコレクションでたどる 20 世紀大衆音楽のダイナミズム』（展覧会図録）
寄贈者：武蔵野美術大学
2016. 12
『ポップス』通巻 33 号の複写（定期刊行物）
寄贈者：平井昌美

●塾内資料そのほか
2016. 4
『日本近代洋画の巨匠　和田英作展』（展覧会図録）
寄贈者：公益財団法人日動美術財団

# 資料貸出

## 土方巽アーカイヴ

●貸出先　Museum of Chopo University

目的：展示“Rebellion of the Body”to“Story of Smallpox”

貸出日：2016 年 4 月 9 日～ 16 日

| 種別 | 資料名等 | 作者 | 技法 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | | | | | |
| | 「肉体の叛乱」馬鹿王の行列 | 中谷忠雄 | プリント | 1968 年 | 1 点 |
| | 「肉体の叛乱」模造男根 1 | 鳥居良禅 | プリント | 1968 年 | 2 点 |
| | 「肉体の叛乱」赤ドレス 1 | 長谷川六 | プリント | 1968 年 | 1 点 |
| | 「肉体の叛乱」赤ドレス 2 | 中谷忠雄 | プリント | 1968 年 | 1 点 |
| | 「肉体の叛乱」スパニッシュ 1 | 中谷忠雄 | プリント | 1968 年 | 2 点 |
| | 「肉体の叛乱」ワンピース | 中谷忠雄 | プリント | 1968 年 | 1 点 |
| | 「肉体の叛乱」少女 1 | 中谷忠雄 | プリント | 1968 年 | 2 点 |
| | 「長須鯨」稽古記念写真 | 細江英公 | データ | 1972 年 | 1 点 |
| | 「疱瘡譚」 | 小野塚誠 | プリント | 1972 年 | 3 点 |
| | 「すさめ玉」 | 小野塚誠 | プリント | 1972 年 | 2 点 |
| | 「碍子考」 | 小野塚誠 | プリント | 1972 年 | 1 点 |
| | 「なだれ飴」 | 小野塚誠 | プリント | 1972 年 | 1 点 |
| | 「ギバサン」 | 山崎博 | プリント | 1972 年 | 1 点 |
| | 「ギバサン」 | 小野塚誠 | プリント | 1972 年 | 1 点 |
| | 土方巽と阿部定 | 藤森秀郎 | バナープリント（布） | 1969 年 | 1 点 |
| | 西瓜を食べる土方巽 | 深瀬昌久 | バナープリント（布） | 1970 年 | 1 点 |
| 舞台装置・衣裳 | | | | | |
| | 舞台幕「肋膜判断」 | 赤瀬川原平 | 布に墨彩 | 1965 年 | 1 点 |
| | 着物　白無垢 | | 布 | 1968 年 | 1 点 |
| フォトパネル | | | | | |
| | 舞踏譜（スクラップブック） | | プリント | 2016 年 | 4 点 |
| | ポスター | | プリント | 2016 年 | 4 点 |
| オブジェ | | | | | |
| | デスフット | | ブロンズ | 1986 年 | 1 点 |
| 映像 | | | | | |
| | 「肉体の叛乱」 | 中村宏 | DVD | 1968 年 | 1 点 |
| | 「疱瘡譚」（短縮版） | 大内田圭弥 | DVD | 1972 年 | 1 点 |

●貸出先　韓国・光州　Asia Cultural Center

目的：展示“Our Masters Hijikata Tastumi< 방언／ glossolalia>”

貸出日：2016 年 4 月 20 日～ 5 月 18 日

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | | | | | |
| | 「鎌鼬」 | 細江英公 | プリント（額装） | 1965 年 | 4 点 |
| | 「肉体の叛乱」男根 | 鳥居良禅 | プリント（パネル） | 1968 年 | 2 点 |
| | 「肉体の叛乱」真鍮板 | 羽永光利 | プリント（パネル） | 1968 年 | 1 点 |
| | 「肉体の叛乱」赤ドレス | 長谷川六 | プリント（パネル） | 1968 年 | 1 点 |
| | 「肉体の叛乱」フィナーレ | 中谷忠雄 | プリント（パネル） | 1968 年 | 1 点 |
| | 白馬 | 深瀬昌久 | プリント（パネル） | 1969 年 | 1 点 |
| | 土方巽と阿部定 | 深瀬昌久 | プリント（布バナー） | 1970 年 | 1 点 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | 眼光炯々 | 細江英公 | プリント（鏡板） | 1970年 | 1点 |
| | 土方巽と玉野黄市（長須鯨） | 細江英公 | プリント（鏡板） | 1972年 | 1点 |
| | 「疱瘡譚」 | 小野塚誠 | プリント（パネル） | 1972年 | 1点 |
| ポスター | | | | | |
| | バラ色ダンス | 横尾忠則 | シルクスクリーン | 1965年 | 1点 |
| | 土方巽と日本人 | 横尾忠則 | シルクスクリーン | 1968年 | 1点 |
| | 燔犠大踏鑑 | 横尾忠則 | シルクスクリーン | 1970年 | 1点 |
| 衣裳 | | | | | |
| | 赤ドレス | | 布 | 1968年 | 1点 |
| | 模造男根 | 土井典 | FRP | 1968年 | 1点 |
| オブジェ | | | | | |
| | デスフット | | ブロンズ | 1986年 | 1点 |
| 映像 | | | | | |
| | 「へそと原爆」 | 細江英公 | DVD | 1960年 | 1点 |
| | 「肉体の叛乱」 | 中村宏 | DVD | 1968年 | 1点 |
| | 「疱瘡譚」 | 大内田圭弥 | DVD | 1972年 | 1点 |

●貸出先　NHK 秋田

目的：番組（「私が読む『病める舞姫』～秋田 心の土方巽」）

貸出日：2016年5月6日

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | | | | | |
| | 「鎌鼬」 | 細江英公 | データ | 1965年 | 2点 |
| | 西瓜を食べる土方巽 | 深瀬昌久 | データ | 1969年 | 1点 |
| | 「肉体の叛乱」 | 中谷忠雄 | データ | 1968年 | 1点 |
| | 玉野を振り付ける土方巽 | 細江英公 | データ | 1972年 | 1点 |
| | 「静かな家」 | 吉田ルイ子 | データ | 1973年 | 1点 |

●貸出先　Press du Reel（フランス）

目的：出版物　“LA CHOSE LA PLUS ETRANGERE AU MONDE, ANALYSE CRITIQUE DU BUTO DE HIJIKATA TATSUMI”

貸出日：2016年6月6日

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | | | | | |
| | 「静かな家」 | 小野塚誠 | データ | 1973年 | 2点 |
| | 白桃房連続公演 | 小野塚誠ほか | データ | 1976年 | 5点 |

●貸出先　手塚夏子

目的：振付研究

貸出日：2016年6月6日

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 舞踏譜 | | | | | |
| | スクラップブック | 土方巽 | データ | 1972－1976年 | 8面 |
| | スクリプトシート | 土方巽 | データ | 1974－1976年 | 20面 |

●貸出先　ハフポスト日本

目的：記事写真

貸出日：2016年6月7日

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | | | | | |
| | 田代風景 | 桜庭文男 | データ | 2015年 | 1点 |

●貸出先　小林嵯峨

目的：チラシ（小林嵯峨＋ NOSURI 舞踏公演）

貸出日：2016 年 6 月 20 日

**写真**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | 大野一雄と土方巽 | 中谷忠雄 | データ | 1968 年 | 1 点 |
| | ビクターの犬と土方巽 | | データ | 1965 年頃 | 1 点 |

●貸出先　吉岡全人

目的：研究資料

貸出日：2016 年 6 月 23 日

**印刷物**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | 劇団人間座・現代舞台芸術協会<br>公演パンフレット | | データ | 1958 年 | 2 点 |

●貸出先　パトリック・ドウ・ヴォス

目的：雑誌（"Art Press"）

貸出日：2016 年 7 月 5 日

**写真**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | 「肉体の叛乱」 | 中谷忠雄 | データ | 1968 年 | 1 点 |
| | 屠殺場 | | データ | 1960 年頃 | 1 点 |

●貸出先　秋田市立赤れんが郷土館

目的：展覧会「土方巽の秋田、秋田の土方巽」

貸出日：2016 年 7 月 20 日～ 10 月 18 日

**写真**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | 「鎌鼬」 | 細江英公 | プリント | 1965 年 | 3 点 |
| | 「鎌鼬」 | 細江英公 | コンタクト | 1965 年 | 4 点 |
| | 「鎌鼬」 | 細江英公 | プリントバナー | 2016 年 | 1 点 |
| | 「鎌鼬」 | 細江英公 | プリントバナー | 2016 年 | 1 点 |
| | 「鎌鼬」コンタクト帳 | 細江英公 | プリント | 2016 年 | 2 点 |
| | 芸術選奨文部大臣賞記念パーティー | 細江英公 | プリント | 2019 年 | 1 点 |
| | 土方巽と日本人 | 横尾忠則 | ポスター | 2018 年 | 1 点 |
| | 「田代　循環と記憶」 | 藤原峰 | 映像（DVD） | 2016 年 | 1 点 |
| | 「肉体の叛乱」 | 種村季弘 | 印刷物 | 1968 年 | 1 点 |
| | 『鎌鼬』初版 | 細江英公 | 書籍（写真集） | 1969 年 | 1 点 |
| | 『鎌鼬』英語版 | 細江英公 | 書籍（写真集） | 2005 年 | 1 点 |
| | 『鎌鼬』普及版 | 細江英公 | 書籍（写真集） | 2009 年 | 1 点 |
| | 米山安治出征記念 | | プリント | 1940 年頃 | |
| | 新劇「病める舞姫」土方巽 | | パネル（コピー） | 2003 年 | 20 点 |
| | 『新劇』1977 年 4 月号 | 土方巽 | 雑誌 | 1977 年 | 1 点 |
| | 『新劇』1978 年 3 月号 | 土方巽 | 雑誌 | 1978 年 | 1 点 |
| | 病める舞姫 | 加納光於ほか | ポスター | 1987 年 | 3 点 |
| | 『病める舞姫』 | 土方巽 | 書籍 | 1983 年 | 1 点 |
| | 土方巽舞踏行脚（講演） | 増田大輔 | 写真パネル | 1985 年 | 1 点 |
| | 「東北歌舞伎計画 4」 | アスベスト館 | ビデオ（DVD） | 1985 年 | 1 点 |
| | 「東北歌舞伎計画 4」 | 神山貞次郎 | プリント | 1985 年 | 2 点 |
| | 「長須鯨」稽古場記念写真 | 細江英公 | パネルプリント | 1972 年 | 1 点 |
| | 「土方巽と玉野黄市」 | 細江英公 | パネルプリント | 1972 年 | 1 点 |
| | 戸板（「文字」） | アスベスト館 | 舞台装置 | 1976 年 | 2 点 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「静かな家」 | 田中一光 | ポスター | 1973 年 | 1 点 |
| 弔文「さようなら土方巽」 | 澁澤龍彦 | 手稿（額装） | 1986 年 | 1 点 |
| 土方巽と阿部定 | 藤森秀郎 | バナープリント | 1969 年 | 1 点 |
| 西瓜を食べる土方巽 | 深瀬昌久 | パネルプリント | 1970 年 | 1 点 |
| 四季のための二十七晩 | 深瀬昌久 | プリント（額装） | 1972 年 | 1 点 |

●貸出先　Katja Centonze
目的：論文（出版物）
貸出日：2016 年 7 月 25 日

**写真**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 土方巽と阿部定 | 藤森秀郎 | データ | 1969 年 | 1 点 |

**印刷物**（チラシ）

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「四季のための二十七晩」 | | データ | 1972 年 | 1 点 |

●貸出先　Pich − Chenda、Alexandra Munroe
目的：ウェブサイト
貸出日：2016 年 7 月 27 日

**写真**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「肉体の叛乱」（宙吊り） | 中谷忠雄 | データ | 1968 年 | 1 点 |
| 「肉体の叛乱」（フィナーレ） | 中谷忠雄 | データ | 1968 年 | 1 点 |

●貸出先　秋田魁新報
目的：新聞記事（加藤隆子「土方巽と秋田をつなぐもの」）
貸出日：2016 年 9 月 20 日

**写真**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「鎌鼬」 | 細江英公 | データ | 1968 年 | 1 点 |

●貸出先　Samantha Marenzi
目的：書籍（“Teatro e Storia”）
貸出日：2016 年 8 月 18 日

**舞踏譜**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「なだれ飴」 | 土方巽 | データ | 1972 年 | 4 面 |

●貸出先　河北新報社
目的：新聞記事（「土方巽没後 30 年『BUTOH』の原点」1・2・3）
貸出日：2016 年 10 月 14 日

**写真**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「禁色」（改訂版） | | データ | 1959 年 | 1 点 |
| 講演する土方巽 | 増田大輔 | データ | 1985 年 | 1 点 |
| 「バラ色ダンス」 | 中谷忠雄 | データ | 1965 年 | 1 点 |
| 「鎌鼬」 | 細江英公 | データ | 1965 年 | 1 点 |

●貸出先　アートアニュアルオンライン
目的：記事（ニュース・展覧会情報）
貸出日：2016 年 10 月 18 日

**写真**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「鎌鼬」 | 細江英公 | データ | 1965 年 | 1 点 |

●貸出先　新美術新聞

目的：記事（ニュース）

貸出日：2016 年 10 月 18 日

| 写真 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「鎌鼬」 | 細江英公 | データ | 1965 年 | 1 点 |

●貸出先　日本経済新聞

目的：記事（「写真集の舞台　秋田の里に美術館」）

貸出日：2016 年 11 月 1 日

| 写真 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「鎌鼬」 | 細江英公 | データ | 1965 年 | 1 点 |

●貸出先　北海道新聞

目的：記事（写真集『鎌鼬 田代の土方巽』書評）

貸出日：2016 年 11 月 2 日

| 写真 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「鎌鼬」 | 細江英公 | データ | 1965 年 | 1 点 |

●貸出先　読賣新聞社

目的：新聞記事

貸出日：2016 年 11 月 4 日

| 写真 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「鎌鼬」 | 細江英公 | データ | 1965 年 | 1 点 |

●貸出先　河北新報社

目的：新聞記事（「土方巽没後 30 年『BUTOH』の原点」4・5）

貸出日：2016 年 11 月 6 日

| 写真 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「肉体の叛乱」 | 中谷忠雄 | データ | 1965 年 | 1 点 |
| 「疱瘡譚」 | 鳥居良禅 | データ | 1972 年 | 1 点 |

●貸出先　アトリエサード

目的：雑誌（「秋田県羽後町田代に鎌鼬美術館が開館」）

貸出日：2016 年 11 月 29 日

| 写真 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「鎌鼬」 | 細江英公 | データ | 1965 年 | 3 点 |
| 鎌鼬美術館 | | データ | 2016 年 | 9 点 |
| ポスター「土方巽と日本人」 | | データ | 1968 年 | 1 点 |
| 書籍『鎌鼬　田代の土方巽』 | | データ | 2016 年 | 1 点 |

●貸出先　みすず書房

目的：書籍（『土方巽 衰弱体の思想』）

貸出日：2017 年 1 月 7 日

| 写真 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「禁色」土方巽と大野慶人 | | データ | 1959 年 | 1 点 |
| 「禁色」リハーサル | 大辻清司 | データ | 1959 年 | 1 点 |
| 大野一雄「ディヴィーヌ抄」 | | データ | 1960 年 | 1 点 |
| 「肉体の叛乱」王の行進 | | データ | 1968 年 | 1 点 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | 「肉体の叛乱」真鍮板 | 羽永光利 | データ | 1968 年 | 1 点 |
| | 「肉体の叛乱」宙吊り | 中谷忠雄 | データ | 1968 年 | 1 点 |
| | 「肉体の叛乱」白ドレス | 中谷忠雄 | データ | 1968 年 | 1 点 |
| | 「へそ閣下」 | | データ | 1969 年 | 1 点 |
| | 「疱瘡譚」 | 鳥居良禅 | データ | 1972 年 | 2 点 |
| | 「疱瘡譚」 | 小野塚誠 | データ | 1972 年 | 3 点 |
| | スクラップブック「なだれ飴」 | | データ | 1972 年 | 1 点 |

●貸出先　秋田朝日放送

目的：番組（「KAMAITACHI ～ハサの記憶」）

貸出日：2017 年 1 月 11 日

| 写真 | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | 大野一雄と増村克子 | | データ | 1958 年 | 1 点 |
| | 「禁色」リハーサル | 大辻清司 | データ | 1959 年 | 2 点 |
| | アスベスト館での土方巽 | 中谷忠雄 | データ | 1968 年 | 2 点 |
| | 油面地蔵通りのハプニング | 中谷忠雄 | データ | 1968 年 | 2 点 |
| | 土方巽と小杉武久 | 丹野章 | データ | 1962 年 | 1 点 |
| | あんま | 中谷忠雄 | データ | 1963 年 | 2 点 |
| | 写真展 NON 会場での三島由紀夫 | 富永都 | データ | 1962 年 | 1 点 |
| | 「バラ色ダンス」 | 中谷忠雄 | データ | 1965 年 | 1 点 |
| | 「形而情學」 | 中谷忠雄 | データ | 1967 年 | 2 点 |
| | アスベスト館で指導する土方巽 | | データ | 1972 年 | 1 点 |
| | 舞踏譜スクリプトシート | | データ | 1976 年 | 4 点 |
| | アスベスト館玄関 | | データ | 1975 年 | 1 点 |
| | 大野一雄と土方巽 | 中谷忠雄 | データ | 1966 年 | 1 点 |
| | 「東北歌舞伎計画Ⅰ」 チラシ | | データ | 1985 年 | 1 点 |
| | ミチヨ子と土方巽（米山九日生） | | データ | 1938 年頃 | 1 点 |
| 映像 | | | | | |
| | 「肉体の叛乱」 | 中村宏 | DVD | 1968 年 | 1 点 |
| | 「疱瘡譚」 | 森下隆 | DVD | 1972 年 | 1 点 |
| | 「へそと原爆」 | 細江英公 | DVD | 1960 年 | 1 点 |

●貸出先　Christfar

目的：衣裳デザイン資料

貸出日：2017 年 1 月 14 日

| 写真 | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | アスベスト館稽古 | | データ | 1975 年 | 3 点 |
| | 白桃房連続公演 | 小野塚誠 | データ | 1976 年 | 3 点 |

●貸出先　土方巽記念秋田舞踏会

目的：団体紹介パンフレット

貸出日：2017 年 1 月 19 日

| 写真 | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | 西瓜を食べる土方巽 | 深瀬昌久 | データ | 1069 年 | 1 点 |
| | 玉野黄市を振り付ける土方巽 | 細江英公 | データ | 1972 年 | 1 点 |

●貸出先　世田谷文学館
目的：展覧会調査（「澁澤龍彦展」）
貸出日：2017 年 2 月 16 日

| 映像 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 土方巽の告別式 | | DVD | 1986 年 | 1 点 |

●貸出先　公益社団法人日本バレエ協会
目的：年鑑（『舞踊年鑑 2016』）
貸出日：2017 年 2 月 18 日

| 写真 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 鎌鼬美術館開館チラシ | | データ | 2016 年 | 1 点 |
| 鎌鼬美術館開館セレモニー | | データ | 2016 年 | 1 点 |

●貸出先　文化出版局
目的：雑誌（『装苑』）
貸出日：2017 年 3 月 9 日

| 写真 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 「肉体の叛乱」赤ドレス | 長谷川六 | データ | 1968 年 | 1 点 |

**瀧口修造アーカイヴ**

| 資料名等 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|
| ●貸出先　千葉市美術館、北九州市立美術館 | | | | |
| 目的：「見立ての手法　岡崎和郎――Who's Who」展のため | | | | |
| 貸出日：2016 年 8 月 26 日 | | | | |
| 《リバティパスポート　岡崎和郎のために》 | 瀧口修造 | 紙、トレーシングペーパー、紐 | 1977 年 | 1 |
| 《リバティパスポート　岡崎和郎のために》 | 瀧口修造 | 写真（デジタルデータ） | 1977 年 | 1 |
| 電報　岡崎和郎宛て | 瀧口修造 | 写真（デジタルデータ） | 1977 年 | 1 |

**ノグチ・ルーム・アーカイヴ**

●貸出先　美術出版社デザインセンター
目的：「モードとインテリアの 20 世紀　ポワレからシャネル・サンローランまで」展のため
貸出日：2016 年 8 月 24 日

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ノグチ・ルーム　南側（1） | 平剛 | 写真（デジタルデータ） | 1961 年 | 1 |
| ノグチ・ルーム　南西部　コーヒーテーブルを見る | 平剛 | 写真（デジタルデータ） | 1962 年 | 1 |

記録・資料

# 刊行物

● ARTLET

『ARTLET』46 号

〈FEATURE ARTICLES〉　スポーツ―拡張する身体

・身体という生地（斎藤慶典）

・超人スポーツが描く未来（南澤孝太）

・近未来の身体文化についての一考察（粂川麻里生）

・福澤諭吉と「身体」（都倉武之）

〈TOPICS〉

・活躍する先輩『二人の自分』（児玉明子）

INFORMATION

・活動報告 他

8 頁、2016 年 9 月 30 日発行

編集＝内藤正人・粂川麻里生・後藤文子・小菅隼人・徳永聡子

『ARTLET』47 号

〈FEATURE ARTICLES〉　アートと地域連携

・「人間形成」と「オープン・フォーラム」のいま（本間友）

・地域に開かれたキャンパスをめざして（新倉慎右）

・教育普及プログラム　ミナコレ・親子向けワークショップの報告（堀口麗）

・芸術を超えて～大学と地域の連携と協働（森下隆）

・アートを契機とした地域の「学び」への接続（森山緑）

INFORMATION

・活動報告 他

8 頁、2017 年 2 月 28 日発行

編集＝内藤正人・粂川麻里生・後藤文子・渡部葉子・小菅隼人・徳永聡子

● Booklet

『Booklet』25

シェイクスピア―拡張する世界

〈目次〉

はじめに　「シェイクスピア―拡張する世界」（小菅隼人）

1　伝統　「〈古典〉シェイクスピアを読む意味」（井出新）

2　恋愛詩　「否定という主張― W. H. オーデンの『ソネット集』解釈を中心に」（大矢玲子）

3　道化　「英国道化の世界―笑いの造型」（小町谷尚子）

4　絵画　「イギリス絵画におけるシェイクスピア―歴史画の観点から」（荒川裕子）

5　劇人物　「シェイクスピア劇の人物造型について『ジュリアス・シーザー』におけるシーザーとブルータス」（小菅隼人）

6　舞台　「現代日本演劇とシェイクスピア―安田雅弘氏（山の手事情社主宰）に聞く」（安田雅弘×小菅隼人）

7　参考文献

A　各論者が推薦する 5 冊

B　シェイクスピアの世界に深く分け入っていくための文献ガイド

8　要旨（和文・英文）

表紙デザイン＝垣本正哉（D_CODE）、口絵イラスト＝藤田美菜子

150 頁、2017 年 3 月 31 日発行

編集＝小菅隼人（本巻担当）／内藤正人・粂川麻里生・渡部葉子・後藤文子・徳永聡子

●慶應義塾大学アート・センター年報

『慶應義塾大学アート・センター年報』23 号

148 頁、2016 年 7 月 1 日発行

●『Performance Studies international Fluid States 2015 Tohoku, Japan: Select conference proceedings』

257 頁、2016 年 7 月 25 日発行、発行＝慶應義塾大学アート・センター

●『1970 年代日本美術関連資料の整備：VIDEO INFORMATION CENTER 報告書』

72 頁、2017 年 3 月 1 日発行、発行＝慶應義塾大学アート・センター

助成：平成 28 年度 文化庁 我が国の現代美術の海外発信事業「我が国の現代美術の戦略的発信に向けた現代美術関連資料の整理・情報収集」

●『研究フォーラム「建築のマージナリア」報告書』（平成 28 年度科学研究費助成事業基盤研究（A）大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究）

12 頁、2017 年 3 月 1 日発行、発行＝慶應義塾大学アート・センター

＊展覧会関連刊行物については「慶應義塾大学アート・スペース」のセクション（34 頁～ 40 頁）を参照。

# 図書資料統計

| | 本年度登録数 | 総所蔵数 |
|---|---|---|
| 和書（冊） | 22 | 1881 |
| 洋書（冊） | 1 | 437 |
| 逐次刊行物（タイトル数） | 3 | 258 |
| AV 資料 | 0 | 2106 |

2017 年 3 月 31 日現在

# 活動記録

●新入生歓迎行事 / 大野慶人レクチャー＆パフォーマンス「舞踏という生き方」
日時：2016 年 4 月 22 日（金）18:30－19:30
場所：慶應義塾大学 日吉キャンパス 来往舎イベントテラス
出演：大野慶人（舞踏家）
参加者数：150 名
主催：慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）、慶應義塾大学アート・センター
協力：大野一雄舞踏研究所、有限会社かんた、NPO 法人舞踏創造資源、ポートフォリオ BUTOH
運営：慶應義塾大学アート・センター
照明・音響：曽我傑
作成印刷物：ポスター（B3）、チラシ（B5）
担当：小菅隼人（所員、理工学部教授）、森下隆（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、講師（非常勤））

●アート・アーカイヴ資料展 XIV「鎌鼬美術館設立記念 KAMAITACHI と TASHIRO」関連イベント
・シンポジウム & トーク稲架のある里
日時：2016 年 6 月 1 日（水）18:30－20:00
場所：慶應義塾大学 三田キャンパス南校舎 473 号室
桜庭文男（写真）、藤原峰（映像）、本間恵介（茅葺き職人）
参加者数：30 名
・シンポジウム & トーク「鎌鼬」の 50 年
日時：2016 年 7 月 15 日（金）18:30－20:00
場所：慶應義塾大学三田キャンパス東館 6F G-SEC LAB
細江英公（写真）、チョイ・カファイ（映像・ダンス）
参加者数：40 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
協力：細江英公写真芸術研究所、NPO 法人鎌鼬の会、秋田市立赤れんが郷土館、NPO 法人舞踏創造資源
後援：羽後町、AAB 秋田朝日放送株式会社
助成：公益財団法人ポーラ美術振興財団
企画・構成：慶應義塾大学アート・センター 土方巽アーカイヴ
担当：森下隆（所員、講師（非常勤））、森山緑（所員、講師（非常勤））

●国際研究会・ワークショップ「アート・アーカイヴの諸相」
日時：2016 年 6 月 20 日（月）17:30－ 21:00
場所：慶應義塾大学 三田キャンパス 東館 6F G-SEC LAB
講師
・ライザ・カーウィン博士
（Deputy Director at Archives of American Art）
・カレン・B. ヴァイス氏
（Head of Digital Operations at Archives of American Art）
ディスカッサント
・住友 文彦（アーツ前橋 館長）
・松山ひとみ（東京国立近代美術館フィルムセンター デジタル映画保存・活用調査研究事業班）
・粂川 麻里生（副所長／文学部 教授）
・本間 友（所員、講師（非常勤））
・渡部 葉子（所員／遠隔参加）
入場者数：25 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
協力：科学研究費補助金「ミュージアムと研究機関の共働による制作者情報の統合」（基盤研究 B ／代表：丸川雄三［国立民族学博物館］）
作成印刷物：チラシ（A4）
担当：渡部葉子（所員）、本間友（所員、講師（非常勤））

●レクチャー・コンサート 19 世紀の音楽受容　ヴィルトゥオーソのための ピアノ協奏曲
日時：2016 年 7 月 9 日（土）14:00－16:00
場所：慶應義塾大学 三田キャンパス 北館ホール
出演者：
演奏：仲道 郁代（ピアノ）、島田 真千子（ヴァイオリン）、水谷 晃（ヴァイオリン）、篠崎 友美（ヴィオラ）、植木 昭雄（チェロ）
レクチャー：福田 弥（慶應義塾大学文学部准教授・美学美術史学専攻・音楽学）
入場者数：約 120 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
助成：慶應義塾大学遠山記念音楽研究基金
作成印刷物：チラシ（A4）
担当：福田 弥（所員、文学部准教授）、本間友（所員、講師（非常勤））、森山緑（所員、講師（非常勤））

●三田山上で出会う近代建築と彫刻

日時：2016 年 8 月 1 日（土）– 31 日（水）10:00 – 18:00
（土日祝日、8 月 10 日（水）– 17 日（水）は休館）
場所：慶應義塾大学三田キャンパス
主催：慶應義塾大学アート・センター
作成印刷物：ポスター（A2）
担当：本間友（所員、講師（非常勤））、新倉慎右（学芸員補）

●ガイドツアー＆ワークショップ「三田山上で出会う近代建築と彫刻」
日時：
ガイドツアー「近現代建築と彫刻が奏でる『交響詩』」：8 月 26 日（金） 11:00 – 12:30
参加者：18 名
親子向けワークショップ「慶應三田キャンパス 夏休み教室 ～建築＆彫刻鑑賞編～」：8 月 27 日（土）13:30 – 15:30
参加者：20 名
場所：慶應義塾大学三田キャンパス
主催：慶應義塾大学アート・センター
作成印刷物：ポスター（A2）
担当：本間友（所員、講師（非常勤））、新倉慎右（学芸員補）、森山緑（所員、講師（非常勤））、堀口麗（学芸員補）

●慶應義塾三田キャンパス　建築プロムナード――建築特別公開日　慶應義塾の建築プロジェクト
日時：2016 年 10 月 7 日（金）– 8 日（土）11:00 – 16:00
場所：慶應義塾大学三田キャンパス　演説館、旧ノグチ・ルーム等の公開＆ガイドツアー
演説館入場者数：253 名、旧ノグチ・ルーム入場者数：103 名、ガイドツアー参加者数：55 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
助成：H27-29 年度 科学研究費補助金 基盤研究（A）大学における「アート・リソース」
担当：本間友（所員、講師（非常勤））、新倉慎右（学芸員補）、森山緑（所員、講師（非常勤））、堀口麗（学芸員補）

●フォールディング・コスモス × 慶應義塾の建築プロジェクト「転位する部屋 —— 一畳敷と新萬來舎」
日時：2016 年 11 月 4 日（金）・5 日（土）・12 日（土）
場所：慶應義塾大学三田キャンパス内「旧ノグチ・ルーム」
国際基督教大学 泰山荘内「一畳敷」
登壇者／出演者：
【茶話会】ゲスト：ヘンリー・スミス氏、河口 龍夫氏、藤枝守氏、渡部 葉子（11 月 4 日）
モデレーター：倉島 美和子氏（フォールディング・コスモス）
【講演】ヘンリー・スミス氏（11 月 5 日）
【出品作家】河口 龍夫、カリン・ギムバール（フランス）、国松 希根太、島田 清徳、関崎 哲、藤枝 守／* folding cosmos：倉島 美和子（窓枠：戸田 敏夫｜江戸指物師、本美濃紙：澤村 正）／掛軸部分：マコト・フジムラ（アメリカ）／器：内田 鋼一、兼藤 忍、鳥谷部 圭子 トレヴァー・リリストーン（イギリス）
参加者数　三田キャンパス内「旧ノグチ・ルーム」
11 月 4 日：41 名、5 日：93 名、
国際基督教大学 泰山荘内「一畳敷」見学会
11 月 12 日：36 名
主催：フォールディング・コスモス、慶應義塾大学アート・センター
特別協力：国際基督教大学博物館湯浅八郎記念館
助成：科学研究費補助金基盤研究（A）「大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究」
協賛：六花亭製菓株式会社
機材協力：ソニー株式会社
後援：アンスティチュ・フランセ日本、国際交流基金、株式会社 カンディハウス
作成印刷物：チラシ（A4）、DM
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）、久保仁志（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、講師（非常勤））

●公開研究会「現代美術のアーカイヴの展開」
日時：2016 年 12 月 3 日（土）13:30 – 17:00
場所：慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎 445 番教室
登壇者：
ナタリー・ブールーシュ（レンヌ第二大学教授）
谷口英理（国立新美術館）
渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）
司会：五十殿利治（研究代表者）
参加者数：30 名
主催：科学研究費基盤研究（A）「大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究」（研究代表者：筑波大学　五十殿利治教授）
共催：慶應義塾大学アート・センター
作成印刷物：チラシ（A4）
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）、森山緑（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、講師（非常勤））

●報告会／フォーラム「コンタクト・ポイント：東京ビエンナーレ 1970」
日時：2016 年 12 月 12 日（月）18:00－20:00
場所：慶應義塾大学三田キャンパス 東館 6F G-SEC LAB
登壇者：峯村敏明（批評家）、小清水漸（彫刻家）
司会：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）
参加者数：40 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
作成印刷物：チラシ（A5）
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）

●研究フォーラム「建築のマージナリア」
日時：2016 年 12 月 17 日（土） 14:00－17:00
場所：慶應義塾大学 三田キャンパス 南校舎 457 番教室
登壇者：
後藤文子（副所長、文学部准教授）、新 良太（写真家）、徳永雄太（建築倉庫ミュージアム館長）、森山 緑（所員、講師（非常勤））、松谷芙美（所員、講師（非常勤））
参加者数：20 名
主催：科学研究費基盤研究（A）「大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究」
共催：慶應義塾大学アート・センター
作成印刷物：チラシ（A5）
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）、後藤文子（副所長、文学部准教授）、森山緑（所員、講師（非常勤））、松谷芙美（所員、講師（非常勤））

●文化庁国際シンポジウム「現代芸術アーカイヴの構築に向けて――保存・発信・活性化」
日時：2017 年 1 月 14 日（土）13:00－18:00
場所：慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎ホール（南校舎 5F）
登壇者：
コーディネーター＆司会：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）
ファラ・ワルダニ（シンガポール・ナショナル・ギャラリー、リソース・センター副所長）
ジョー・メルヴィン（バリー・フラナガン・エステート、ダイレクター／ロンドン芸術大学チェルシー・カレッジ・オブ・アート、アーカイヴ・特別文庫担当講師）
高柳有紀子（大阪新美術館建設準備室）、建畠哲（多摩美術大学）、梅津元（埼玉県立近代美術館）、上崎千（横浜国立大学非常勤講師）
本間友（所員、講師（非常勤））、小池一子、並木誠士（京都工芸繊維大学）、米田竜介（一般財団法人草月会）、久保仁志（所員、講師（非常勤））、藤本貴子（文化庁国立近現代建築資料館）
参加者数：約 200 名
主催：文化庁
協力：慶應義塾大学アート・センター他
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）、本間友（所員、講師（非常勤））

●現代美術をめぐるトーク：アーティストとの創造的な仕事について
日時：2017 年 1 月 16 日（月）18:30－20:00
場所：慶應義塾大学 三田キャンパス 南校舎 473 番教室
登壇者：
ジョナサン・ワトキンス（英国バーミンガム、アイコン・ギャラリー館長）
ジョー・メルヴィン（英国バリー・フラナガン・エステート ダイレクター）
司会／モデレーター　渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）
参加者数：約 40 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
助成：慶應義塾大学スーパーグローバル大学創成支援事業
協力：文化庁
作成印刷物：DM
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）、本間友（所員、講師（非常勤））

●没後 31 年　土方巽を語ること Ⅶ
日時：2017 年 1 月 21 日（土） 17:00－20:30
場所：慶應義塾大学三田キャンパス 東館 5 階会議室
登壇者／出演者：
ゲスト講師：永松左知（茨城県近代美術館学芸員）
　　佐藤正和（俳優）
参加者数：約 70 名
主催：慶應義塾大学アート・センター、ポートフォリオ BUTOH
企画：慶應義塾大学アート・センター 土方巽アーカイヴ
協力：NPO 法人舞踏創造資源
作成印刷物：葉書（大判）

担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）、森下隆（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、講師（非常勤））

●アムバルワリア祭 Ⅵ「西脇順三郎と芭蕉」
日時：2017 年 1 月 29 日（日）14:00－17:00
場所：慶應義塾大学三田キャンパス 北館ホール
出演：吉増剛造（詩人）、高柳克弘（俳人）、杉本徹（詩人）
司会：新倉俊一（訪問所員、明治学院大学名誉教授）
参加者数：約 100 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
共催：慶應義塾大学藝文学会
作成印刷物：葉書（大判）
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）、森山緑（所員、講師（非常勤））

●なだれうつ！アヴァランチ展　トーク・イベント「誌面に包囲されること」
日時：3 月 10 日（金）17:00－18:30
場所：慶應義塾大学三田キャンパス アート・スペース
登壇者：
森大志郎（デザイナー）、土屋誠一（美術批評家）、久保仁志（展示企画者）
参加者数：30 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）、久保仁志（所員、講師（非常勤））

# 会　議

2016 年

●5 月 19 日（木）第 1 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
『年報』23 号、『Booklet』25 号、『ARTLET』46 号の編集経過報告。
アーカイヴ、アート・スペース展示について報告。西脇順三郎研究会の承認。

●7 月 14 日（木）第 2 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
事業企画案「フォールディング・コスモス × 慶應義塾の建築プロジェクト」承認。
「拡張するジャズ」研究会の「研究会 マンダラ・ムジカ」への改称・改組承認。
『年報』23 号、『Booklet』25 号、『ARTLET』46 号の編集経過報告。
アーカイヴ、アート・スペース展示について報告。

■7 月 14 日（木）第 1 回運営委員会開催
〔審議・報告事項〕
渡部葉子君の教授（有期）承認、パノッツオ, ファブリツィオ（ヴェネツィア、カ・フォスカリ大学准教授）へのアート・センター訪問准教授の職位附与、松谷芙美君のアート・センター兼任所員の委嘱、久保仁志君・松谷芙美君のアート・センター非常勤講師の委嘱。
2016 年度事業報告。『年報』23 号刊行。

●11 月 24 日（木）第 3 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
2017 年度予算案承認。渡部葉子君 2017 年度文学部授業科目担当を承認。2017 年度設置講座について報告。
事業企画案「アムバルワリア祭Ⅵ 西脇順三郎と芭蕉」、「没後 31 年　土方巽を語ること Ⅶ」、公開研究会「現代美術におけるアーカイヴの展開」、報告会／フォーラム「コンタクト・ポイント：東京ビエンナーレ 1970」承認。
『年報』24 号、『Booklet』25 号、『ARTLET』47 号の編集経過報告。
キュレーター、アーカイヴ、アート・スペース展示について報告。

●1 月 12 日（木）第 4 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
事業企画案「新入生歓迎行事　小林嵯峨舞踏公演」承認。
教授（有期）任用、講師（非常勤）委嘱、訪問所員他の人事報告。
2017 年度設置講座の内容報告。2017 年度会議日程について報告。
『年報』24 号、『Booklet』25 号、『ARTLET』47 号編集経過報告。
キュレーター、アーカイヴ、アート・スペース展示について報告。

■1 月 12 日（木）第 2 回運営委員会開催
〔審議・報告事項〕
教授（有期）渡部葉子君の任用を承認。講師（非常勤）久保仁志君、森山緑君の委嘱を承認。訪問所員（新規）2 名の任用。次回より顧問・訪問所員の任期を 2 年間に変更（運営委員会委員・所内会議委員と任期を統一）。
2017 年度予算承認。アート・スペース展示予定承認。2017 年度設置講座、2016 年度事業報告。

# 人　事

就任　副所長　後藤　文子
　　運営委員　内藤　　恵
　　本間　　友
　　（以上　2016 年 4 月 1 日）
　　渡部　葉子
　　（2016 年 10 月 1 日）
　　専任所員　渡部　葉子
　　（2016 年 10 月 1 日）
　　兼任所員　久保　仁志
　　松谷　芙美
　　（以上　2016 年 4 月 1 日）
　　訪問准教授　パノッツォ，ファブリツィオ
　　（2016 年 7 月 6 日）
　　訪問所員　渡部　葉子
　　（2016 年 4 月 1 日）

退任　運営委員　青山藤詞郎
　　（2017 年 3 月 31 日）
　　本間　　友
　　（2016 年 9 月 30 日）
　　訪問准教授　パノッツォ , ファブリツィオ
　　（2016 年 7 月 23 日）
　　訪問所員　渡部　葉子
　　（2016 年 9 月 30 日）

# 所員研究・教育活動業績

（2016 年 4 月 1 日―2017 年 3 月 31 日）

凡例＝本記録は、所員・訪問所員による研究・教育活動の成果として公表され、印刷・電子媒体において氏名が表記された業績の一覧である。経常的な研究・教育活動は含まない。記載は、①単行図書、②論文（逐次・一過性刊行物）、③学会研究会発表、④翻訳（単行図書・逐次刊行物収録）、⑤事典辞書類分担執筆、⑥書評・展評・上演評、⑦解題・小論・記事、⑧展覧会・公演（企画・開催・運営・編集）、⑨講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ（企画・制作・運営・司会）、⑩情報システム・データベース構築、⑪制作品。なお、本記録の掲載内容は、所員・訪問所員の投稿にもとづく。

## ●所員

### 内藤　正人（所長）

①単行図書

『アートと社会』（分担執筆）、東京書籍、2016 年 4 月 21 日（「江戸期の浮世絵と、その享受」106–132 頁）。

『歌麿　決定版』（分担執筆）、平凡社、2016 年 12 月 25 日（「歌麿と同時代の絵師たち、および歌麿イズムの継承者たち」141–145 頁）。

②論文

「サブカルの、色とは――絵師とその色彩をめぐる話」、『絵師 100 人展 06』、産経新聞社、2016 年 5 月、212–217 頁。

「勝川春章筆　道成寺図」、『國華』第千四百四十八号、國華社／朝日新聞出版、2016 年 6 月 20 日、32–36 頁。

⑦小論・解題・記事

「発見　色とりどりの北斎画」、『朝日新聞』朝刊、2016 年 12 月 30 日。

「北斎の肉筆画発見　建築家コンドルの旧蔵品か」、『日本経済新聞』電子版、2016 年 12 月 30 日。

「江戸浮世絵師たちのドラマチック栄枯盛衰」、『日経おとなの OFF　感動の美術展・美術館』、2017 年 3 月 31 日。

⑨シンポジウム・講演会・ワークショップ・放送情報コンテンツ

「これからの鑑賞教育とは――日本美術の鑑賞」（講演会）、平成 28 年度美術館セミナー、茨城県近代美術館、2016 年 8 月 9 日。

「浮世絵塾――浮世絵の歴史と鑑賞のいろは」・第三回（講演会）、平成 28 年度連続講座、中山道広重美術館、2016 年 8 月 20 日。

### 粂川麻里生（副所長）

①単行図書

「‘反’啓蒙主義の人間観と陶冶論」『西洋教育思想史』2016 年 4 月、202–218 頁

②解題・小論・記事

「ヴァイキングの格闘技グリマ」『アイスランド・グリーンランドを知るための 65 章』明石書店，2016 年 3 月 20 日，277–281 頁。

### 後藤　文子（副所長）

①単行図書

「近代芸術と共感覚――「共働する感覚」への総合芸術的問いかけ」、北村紗衣編『共感覚から見えるもの――アートと科学を彩る五感の世界』、勉誠出版、2016 年 5 月、125–151 頁。

「19 世紀の画家と庭の植物」、『ゴッホへの招待』、朝日新聞出版、2016 年 10 月 30 日、90–91 頁。

②論文

「近代園芸学とオストヴァルト色彩論」、『美学』（美学会・査読）第 248（第 67 巻 1）号、2016 年 6 月 15 日、61–72 頁。

「モダニズム建築と庭園――《景相生態地理学 Landscape ecogeography》的試 論――」、『鹿島美術研究年報別冊』第 33 号、2016 年 11 月 15 日、256–266 頁。

「呼吸する〈窓辺〉――植物から見る近代建築」、後藤文子・森山緑編『平成 28 年度科学研究費助成事業基盤研究（A）大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究　研究フォーラム「建築のマージナリア」』、慶應義塾大学アート・センター、2017 年 3 月 1 日、6–7 頁。

「〈窓辺〉考――植物写真と近代建築」、五十殿利治編『ユニヴァーシティー・アートリソース研究 II 科学研究費補助金基盤研究（A）大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究（課題番号 15H01874）平成 28 年度報告書』、2017 年 3 月 27 日、103–104 頁（本文）、108 頁（註）。

③学会・研究会発表

「「生命体＝植物」からみる西洋近代芸術――多年性植物栽培家カール・フェルスター（1874–1970）を中心に」、慶應義塾大学文学研究科美学美術史学専攻設置科目「美術史特殊研究演習 VI」内口頭発表、2016 年 12 月 22 日。

⑦解題・小論・記事

「複声を聴く――牡鹿半島にて」『2014, 15 年度 文学部「3.11 石巻復興祈念ゼミ合宿」報告書』慶應義塾大学文学部、2016 年 9 月 1 日、14-15 頁。

**渡部　葉子（教授／キュレーター）**

③学会・研究会発表

・Tokyo Biennale 1970 as Contact Point, Tate Research Centre: Asia, Visiting Fellow Event, Tate Modern, London, 21 Nov. 2016（テート・リサーチ・センター：アジア訪問研究員成果発表シンポジウム「コンタクト・ポイントとしての東京ビエンナーレ 1970」（企画・発表）、テート・モダン、ロンドン、2016 年 11 月 21 日）

・「アート・アーカイヴにおける発信と創造」公開研究会「現代美術におけるアーカイヴの展開」（事例発表とディスカッション参加）　主催：科学研究費基盤研究（A）「大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究」共催：慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス南校舎 445 番教室、2016 年 12 月 3 日

・シンポジウム「現代芸術アーカイヴの構築に向けて――保存・発信・活性化」文化庁 国際シンポジウム「日本の現代美術を支える――未来へ、そしてレガシーへ」第 2 日（コーディネーター）主催：文化庁　慶應義塾大学南校舎ホール、2017 年 1 月 14 日

⑥書評・展評・上演評

・「陸前高田から見えるものに向かって（畠山直哉『気仙川』『陸前高田』）」『住宅建築』2016 年 4 月号（建築資料研究社、2016 年 4 月）、134-135 頁

⑦解題・小論・記事

・「はじめに――表現の場としての雑誌空間」『アート・アーカイヴ資料展 XV「なだれうつ！アヴァランチ」』（展覧会冊子）、慶應義塾大学アート・センター、2017 年 1 月、4-7 頁

⑧展覧会・公演

・アート・アーカイヴ資料展 XV「なだれうつ！アヴァランチ」（展覧会、企画・運営）、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学アート・スペース、2017 年 1 月 11 日－ 3 月 14 日

⑨講演会・ワークショップ他

・*Creative Use of Art Archive*, Connecting through Art Archives: Archives for the Preservation and Creation of Culture（国際研究会・ワークショップ「アート・アーカイヴの諸相」）（ディスカッサント：プレゼンテーションと討論参加）、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス 東館 6F G-sec LAB、2016 年 6 月 18 日

・報告会／フォーラム「コンタクト・ポイント：東京ビエンナーレ 1970」（企画・運営・司会）、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス東館 6F G-SEC LAB、2016 年 12 月 12 日

・研究フォーラム「建築のマージナリア」主催：科学研究費基盤研究（A）「大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究」、慶應義塾大学 三田キャンパス 南校舎 457 番教室 、2016 年 12 月 17 日

・Conversation on Contemporary Art: Creative Collaboration with Artists（現代美術をめぐるトーク「アーティストとの創造的な仕事について」）（企画・運営・司会と討論参加）、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス南校舎 473 番教室、2017 年 1 月 16 日

**小菅　隼人**

②論文

「シェイクスピア劇の人物造型について：『ジュリアス・シーザー』におけるシーザーとブルータス」、『慶應義塾大学アート・センター／ Booklet 25：シェイクスピア―拡張する世界』、2017 年 2 月、80 頁－ 98 頁.

「身体とその奥にあるものをめぐって―舞踏家中嶋夏に聞く」、『日吉紀要：言語・文化・コミュニケーション』、No.48、2016 年 12 月、33 頁－ 61 頁.

「劇団雲版『マクベス』（1972 年）における土方巽振付の魔女について」、『慶應義塾大学アート・センター年報（2015／2016）』、No.23、2016 年 7 月、108 頁－ 117 頁.

“Beyond Contamination: Corporeality, Spirituality and Pilgrimage in Northern Japan”、*Performance Studies international Fluid States 2015 Tohoku, Japan: Select conference proceedings*、2016 年 7 月、10 頁－ 13 頁.

③学会・研究会発表等

“Conference and Performance on Land Affected by Emotions: PSi #21 Fluid States 2015 Tohoku”, 22th PSi conference, Melbourne University, Australia、2016 年 7 月.

「ポスト・グローバリゼーション時代の日本演劇：ラウンドテーブル」（共著）、2016 年日本演劇学会全国大会、大阪大学、2016 年 7 月.

“Staging Past Disasters with Butoh Dance: Ohno Yoshito’s *Flower and Bird/Inside and Outside*”, FIRT/IFTR International Federation for Theatre Research 2016, Stockholm University,

Sweeden、2016 年 6 月.

⑧展覧会・公演

「現代日本演劇とシェイクスピア―安田雅弘氏（山の手事情社主宰）に聞く」、『慶應義塾大学アート・センター／ Booklet 25：シェイクスピア―拡張する世界』、2017 年 2 月 28 日.

「シェイクスピアの世界に深く分け入っていくための文献ガイド」、『慶應義塾大学アート・センター／ Booklet 25：シェイクスピア―拡張する世界』、2017 年 2 月 28 日.

「大野廣人レクチャー＆パフォーマンス：舞踏という生き方」、企画、制作、慶應義塾大学日吉キャンパス来住舎イベントテラス、2016 年 4 月 22 日.

**福田　弥**

②論文

A little-known version of Liszt's song Angiolin dal biondo crin, A study based on an autograph discovered in Tokyo, *Quaderni dell' Istituto Liszt*, vol. 15, 2016, pp. 49–68.

楽譜校訂

Franz Liszt, *Cantico di San Fransesco for trombone with pianoforte or organ*, Urtext, Liszt Society Publications vol. 13, ed. Wataru FUKUDA, The Hardie Press, 2016, pp. iv–vi, 1–31.

⑨講演会

慶應義塾大学アートセンター主催 平成 28 年度慶應義塾大学遠山記念音楽研究基金助成レクチャー・コンサート「19 世紀の音楽受容 ヴィルトゥオーソのためのピアノ協奏曲」慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール、2016 年 7 月 9 日。

練馬区文化振興協会　五味康祐氏のオーディオで聴くレコードコンサート「祈りの音楽」、練馬区立石神井公園ふるさと文化館分室、2017 年 1 月 28 日。

**森下　隆**

①単行図書

細江英公写真集『鎌鼬――田代の土方巽』（編著）、慶應義塾大学出版会、2016 年 10 月、全 64 頁。

②論文

「Overview of Hijikata Tatsumi's life work – from the Dance of Darkness to the Emacinated Body」、『慶應義塾大学アート・センター　年報（2015/2016）第 23 号』、慶應義塾大学アート・センター、2016 年 4 月、127 – 135 頁。

「히지카타 다쓰미의 부토 – 육체 , 방법 , 그리고 부토를 넘　어（Hijikata Tatsumi and Butoh: Body, Creation, and Beyond Butoh）」, Hijikata Tastumi、방언／ glossolalia, Asia Cultural Center, Gwangju Korea, May 2017, pp14–18.

③学会・研究会発表

"Hijikata's butoh and the climate in his memory", PSi2016 , Melbourn, University of Melbourn, June 2016.

「舞踏の海外での受容と現状―― 2016 年の視点と考察」、2016 年度日本演劇学会全国大会、基調講演、大阪大学、2016 年 7 月 3 日。

⑦解題・小論・記事

「続・不世出の舞踏家　土方巽　秋田から世界へ」、『秋田魁新報』、秋田魁新報社、2015 年 7 月 – 2017 年 3 月（毎土曜日）。

「記憶の旅～鎌鼬美術館へ、鎌鼬美術館から」、『アーカイヴ資料展ⅩⅣ　KAMAITACHI と TASHIRO』, 慶應義塾大学アート・センター、2016 年 6 月、22–27 頁。

「土方巽と細江英公 舞踏家と写真家の二重螺旋」、『アーカイヴ資料展ⅩⅣ　KAMAITACHI と TASHIRO』、慶應義塾大学アート・センター、2016 年 6 月、40–43 頁。

「鎌鼬の里」「病める舞姫」「東北歌舞伎」、『土方巽の秋田、秋田の土方巽』、秋田市立赤れんが郷土館、2016 年 7 月、2–4 頁。

「田代 稲架田の里の美術館」、『鎌鼬――田代の土方巽』、慶應義塾大学出版会、2016 年 11 月、50–51 頁。

⑧展覧会・公演

「"Rebellion of the Body" to "Story of Smallpox"」展、企画、制作、構成、the Museo Universitario del Chopo（Chopo University Museum）, 9–16 April 2016.

「Our Masters Hijikata Tatsumi ＜방언／ glossolalia ＞」展、企画・制作・構成、Asia Culture Center, Theater 1, Lobby, May 2016.

「アート・アーカイヴ資料展ⅩⅣ 鎌鼬美術館設立記念 KAMAITACHI と TASHIRO」展、企画・制作・構成、慶應義塾大学アート・スペース、2016 年 6 月 1 日～ 7 月 13 日。

＜舞踏交流・海外ダンサーシリーズ Vol.3 国際交流・アジア海域ダンスプログラム＞、企画・制作・運営、旧ノグチ・ルーム、三田・龍生院、港区立豊岡いきいきプラザ、2016 年 9 月 14 日～ 17 日、「土方巽の秋田、秋田の土方巽」展、企画・構成、秋田市立赤れんが郷土館、2016 年 7 月 23 日～ 10 月 16 日

「開館　鎌鼬美術館」展、企画、構成、鎌鼬美術館、2016 年 10 月 22 日～ 11 月 30 日。

⑨講演会ほか

“Hijikata Tatsumi, building butoh － dance 1959～1986”, Cuerpos en revuelta:Festival Internacional de Butoh en Lationoamerica（Bodies in revolt: International Butoh Festival in Latin America）, the Museo Universitario del Chopo（Chopo University Museum）, 9 April 2016.

舞踏レクチャー＆シンポジウム「アジアから舞踏へ」、企画・制作

・ドウェイン・ローラー「動かされるべきか、動かさざるべきか：土方巽の暗黒舞踏をもちいた演技トレーニング方法」、＜舞踏交流・海外ダンサーシリーズ Vol.3 アジア海域ダンスプログラム＞、大学院棟 323、2016 年 9 月 14 日。

・龔卓軍（ゴン・ジョジュン）「裏アジアの他者身体：無垢舞踏劇場と黄蝶南天舞踏団」、＜舞踏交流・海外ダンサーシリーズ Vol.3 アジア海域ダンスプログラム＞、大学院棟 312 教室、2016 年 9 月 15 日.

「BUTOH-DANCE of Hijikata Tatsumi, 1959 — 1985」、講演、＜EVOLUTION／REVOLUTION: The 11th International Butoh Festival Thailand 2016＞、The Bangkok Arts and Cultural Center、December 18, 2016.

「土方巽を語ること Ⅶ」、ゲスト・永松左知、佐藤正和、企画・制作・運営、慶應義塾大学三田キャンパス 5 階会議室、2017 年 1 月 21 日。

「里のミュージアム・鎌鼬美術館」、講演、＜台南信仰芸術祭・交陪＞、国立台南藝術大学、2017 年 3 月 11 日・12 日

**本間　友**

②論文

・「Hijikata Tatsumi around 1980: Beyond the Walls of Asbestos-studio」、『慶應義塾大学アート・センター 年報 23』、慶應義塾大学アート・センター、2016 年 7 月、pp. 145–148。

・「『人間形成』と『オープンフォーラム』のいま」『慶應義塾大学アート・センター ARTLET 47』、2017 年 2 月、pp.2-3。

・「Video Information Center と 1970 年代アートの記録」『報告書：1970 年代日本美術関連資料の整備 VIDEO INFORMATION CENTER』慶應義塾大学アート・センター、2017 年、pp. 2–9。

③学会・研究会発表

・「研究アーカイヴとデータベース：『研究来歴（Research Provenance）』の蓄積と活用」2016 年度アート・ドキュメンテーション学会年次大会、2016 年 6 月 12 日、奈良国立博物館。

・「Archives for Researchers : Finding and Connecting Resources and People」、国際研究会・ワークショップ「アート・アーカイヴの諸相」、2016 年 6 月 20 日、慶應義塾大学 三田キャンパス G-sec LAB。

・「Connecting the Cultural Narratives: Performance/Conference, Narrative and Land」Performance Studies international #22 Performance Climates、2016 年 7 月 6 日、メルボルン大学。

・「1970 年代アートの記録— Video Information Center を中心に」文化庁国際シンポジウム「現代芸術アーカイヴの構築に向けて —— 保存・発信・活性化」、2017 年 1 月 14 日、慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎ホール。

⑧展覧会・講演会・公演

・建築公開催事「慶應義塾三田キャンパス　建築プロムナード —— 建築特別公開日」、2016 年 10 月 7–8 日、慶應義塾大学三田キャンパス（企画・運営）

・「転位する部屋 —— 一畳敷と新萬來舎」慶應義塾大学三田キャンパス旧ノグチルーム、2016 年 11 月 4・5・12 日（企画・運営）

・アート・アーカイヴ資料展 XIV「鎌鼬美術館設立記念 KAMAITACHI と TASHIRO」、2016 年 6 月 1 日～ 7 月 15 日、慶應義塾大学アート・スペース（展覧会カタログ編集）

・慶應義塾大学 文学部 古文書室展 IV「書き留められた移動」2016 年 10 月 3 日～ 10 月 28 日、慶應義塾大学アート・スペース（展覧会カタログ編集）

・アート・アーカイヴ資料展 XV「なだれうつ！アヴァランチ」2017 年 1 月 11 日～ 3 月 17 日、慶應義塾大学アート・スペース（展覧会カタログ編集）

⑨シンポジウム・講演会・ワークショップ・放送情報コンテンツ

・国際研究会・ワークショップ「アート・アーカイヴの諸相」、2016 年 6 月 20 日、慶應義塾大学 三田キャンパス G-sec LAB（企画・運営）

・ガイドツアー＆ワークショップ企画「三田山上で出会う近代建築と彫刻」、2016 年 8 月 1–31 日、慶應義塾大学三田キャンパス（企画・運営）

・文化庁国際シンポジウム「現代芸術アーカイヴの構築に向けて —— 保存・発信・活性化」、2017 年 1 月 14 日、慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎ホール（企画・運営協力）

・「現代美術をめぐるトーク：アーティストとの創造的な仕事について」2017 年 1 月 16 日、慶應義塾大学 三田キャン

パス 南校舎（企画・運営）

森山　緑

②論文

「『鎌鼬』と、田代の人々」『KAMAITACHI と TAHIRO 展』カタログ、慶應義塾大学アート・センター、2016 年 6 月 1 日、28-33 頁。

「『鎌鼬』再考――田代、1965/2016」『慶應義塾大学アート・センター年報（2015/2016）』第 23 号、2016 年 7 月 1 日、136-144 頁。

③学会・研究会発表

「建築のある環境的空間――秋田県羽後町田代、里のミュージアム」、研究フォーラム「建築のマージナリア」、慶應義塾大学三田キャンパス南校舎 457 教室、2016 年 12 月 17 日。

④翻訳

トリスタン・ヴェディゲン「イスパノ・インカ建築の融合――アンヘル・ギドとラテン・アメリカの近代性」（共訳）『芸術学』19 号、2016 年 3 月 31 日、44-58 頁。

⑦小論・解題・記事

「朗読会に参加して（夏目漱石（夢十夜）と西脇順三郎（Ambarvalia、旅人かへらず、石坂浩二氏）」『慶應婦人三田会だより』、2016 年 12 月、2 頁。

「アートを契機とした地域の『学び』への接続」『ARTLET』vol.47、慶應義塾大学アート・センター、2017 年 2 月 28 日発行。

「建築のある環境的空間――秋田県羽後町田代、里のミュージアム」『研究フォーラム　建築のマージナリア』（「大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究（科学研究費補助金基盤研究（A））平成 28 年度」関連事業）、2017 年 3 月 1 日発行、8-9 頁。

『ユニヴァーシティ・アート・リソース研究 I』「大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究（科学研究費補助金基盤研究（A））平成 28 年度報告書、2017 年 3 月 25 日、105-106 頁。

⑧展覧会・公演

「アート・アーカイヴ資料展 XIV　KAMAITACHI と TASHIRO 展」、2016 年 6 月 1 日－ 7 月 15 日、（展覧会企画、運営、冊子編集）。

「PROVOKE: Protest and Performance」展、ヴィンタートゥア写真美術館（スイス）、（展示設営）2016 年 5 月 23 日―27 日。

「土方巽の秋田、秋田の土方巽」展、秋田市立赤れんが郷土館（展示設営、冊子編集）、2016 年 7 月 23 日－ 10 月 16 日。

「鎌鼬美術館　開館展示」（設営）、秋田県羽後町田代、鎌鼬美術館、2016 年 10 月 22 日－ 24 日。

⑨シンポジウム・講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

アート・イン・キャンパス　講座「瀧口修造の仕事――シュルレアリスムをめぐって」慶應義塾大学三田キャンパス、社中交歓萬来舎、2016 年 4 月 20 日。

「ミナコレ　ガイドツアー＆ワークショップ『三田山上で出会う近代建築と彫刻』「親子で楽しむワークショップ」、2016 年 8 月 27 日、慶應義塾大学三田キャンパス（企画、運営）。

「展覧会を楽しむ――美と知の出会う場所」中央区民カレッジ「アートを拓く～さまざまな芸術との出会い」中央区築地社会教育会館、2016 年 11 月 16 日。

アムバルワリア祭 VI「西脇順三郎と芭蕉」慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール、（シンポジウム企画、運営）2017 年 1 月 29 日。

西脇順三郎研究会、第 28 回 2016 年 4 月 11 日、第 29 回 5 月 16 日、第 30 回 6 月 27 日、第 31 回記 9 月 26 日。第 32 回 10 月 17 日。（運営、記録）

久保　仁志

②論文

「準－映画：可逆的漂流物｜Quasi-Cinemas: Reversible Drifters」『アート・アーカイヴ資料展 XV：なだれうつ！アヴァランチ』パンフレット、慶應義塾大学アート・センター、2017 年。

『〈半影〉のカーゴ』、2017 年（「JSPS 科研費 26580029」レポート）。

『〈半影〉のモンタージュ：アーカイヴの一つのモチーフについて』、2017 年（「JSPS 科研費 26580029」レポート）。

『《おとし穴》：「風景」という半影』、2017 年（「JSPS 科研費 26580029」レポート）。

⑧展覧会・公演

「アート・アーカイヴ資料展 XV：なだれうつ！アヴァランチ」、2017 年 1 月 11 日－ 3 月 17 日（11:00–18:00）｜慶應義塾大学アート・スペース。

⑨シンポジウム・講演会・ワークショップ・放送情報コンテンツ

「草月アートセンター資料」、文化庁国際シンポジウム「現

代芸術アーカイヴの構築に向けて —— 保存・発信・活性化」 新進芸術家海外研修制度発足 50 周年記念 国際シンポジウム「日本の現代美術を支える —— 未来へ、そしてレガシーへ」第 2 日目、2017 年 1 月 14 日｜慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎ホール（南校舎 5F）。

「アート・アーカイヴ資料展 XV：なだれうつ！アヴァランチ」関連トーク「誌面に包囲されること」、2017 年 3 月 10 日 17:00–18:30 ｜慶應義塾大学アート・スペース。

「平成 28 年度 文化庁 メディア芸術アーカイヴ推進支援事業：『インターメディア』性を有する戦後芸術のレコード化、デジタル化、データベース化（事業区分メディア芸術作品関連資料の調査、デジタル化およびデータベース化）」（事業運営）。

「平成 28 年度 文化庁 我が国の現代美術の海外発信事業：VIC（Video Information Center）資料を基軸とする 1970 年代日本美術関連資料の整備と国際発信」（事業運営）。

**松谷　芙美**

⑦小論・解題・記事

・「建築研究と写真－明治宮殿を中心に」、『研究フォーラム 建築のマージナリア』（「大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究（科学研究費補助金基盤研究（A））平成 28 年度」関連事業）、2017 年 3 月 1 日発行、10-11 頁。

・「雪村の動植物画」、『雪村－奇想の誕生－』展覧会図録、東京藝術大学大学美術館、読売新聞社編集、2017。

⑧展覧会・公演

・慶應義塾大学古文書室展Ⅳ「書き留められた移動」（展覧会、企画・運営）、慶應義塾大学文学部古文書室、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学アート・スペース、2016 年 10 月 3 日－ 28 日。

・センチュリー文化財団寄託品展覧会「描かれた古 —近世日本の好古と書物出版—」（展覧会、企画・運営）、慶應義塾大学斯道文庫、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館、慶應義塾大学アート・スペース、2016 年 11 月 14 日－ 12 月 16 日。

・「雪村－奇想の誕生－」（展覧会、企画・図録編集）、東京藝術大学大学美術館、MIHO MUSEUM、読売新聞社。東京藝術大学大学美術館、2017 年 3 月 28 日－ 5 月 21 日。（MIHO MUSEUM、2017 年 8 月 1 日－ 9 月 3 日）

⑨シンポジウム

・「建築研究と写真－明治宮殿を中心に」、平成 28 年度科学研究費助成事業基盤研究（A）大学における「アート・リソース」の活用に関する総合研究　研究フォーラム「建築のマージナリア」、慶應義塾大学三田キャンパス南校舎 457 教室、2016 年 12 月 17 日。

**●訪問所員等**

**新倉　俊一**

①単行図書

『私の好きなエミリ・ディキンスンの詩』（編著）、金星堂、2016 年 6 月。

『転生』（詩集）、トリトン社、2016 年 10 月。

⑨シンポジウム・講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

「西脇順三郎とエズラ・パウンド」、日本現代詩人会主催「日本の詩祭 2016」、ホテル メトロポリタン エドモンド 2F「悠久」、2016 年 6 月 12 日。

西脇順三郎研究会（主宰）、（ ）内は発表担当者。

第 28 回 2016 年 4 月 11 日（野村喜和夫氏）、第 29 回 5 月 16 日（八木幹夫氏）、第 30 回 6 月 27 日（久村亮介氏）、第 31 回記 9 月 26 日（エリック・セランド氏）。第 32 回 10 月 17 日（杉本徹氏）。

# 所員・職員名簿

2017 年 3 月 31 日現在

| | | |
|---|---|---|
| 所長 | 内藤　正人★ | |
| 副所長 | 粂川麻里生★ | 後藤　文子★ |
| 運営委員 | 松浦　良充 | 中村　慎助 |
| | 岩谷　十郎 | 榊原　研互 |
| | 岡野　栄之 | 青山藤詞郎 |
| | 河添　　健 | 村井　　純 |
| | 小松　浩子 | 杉本　芳一 |
| | 内藤　　恵 | 小町谷尚子 |
| | 高山　正也 | 金子　啓明 |
| | 西川　尚生 | |
| 顧問 | 西村　太良 | 鷲見　洋一 |
| 専任所員 | 渡部　葉子★（教授／キュレーター） | |
| 兼担所員 | 眞壁　宏幹★ | 高橋　　勇 |
| | 中尾　知彦 | 福田　　弥 |
| | 徳永　聡子 | 川畑　秀明 |
| | 池田　幸弘★ | 津田　眞弓 |
| | 笠井　裕之★ | 大和田俊之 |
| | 小菅　隼人 | 小熊　英二 |
| | 小林　博人 | 坂部由紀子★ |
| 兼任所員 | 森下　　隆 | 橋本　まゆ |
| | 本間　　友 | 森山　　緑 |
| | 久保　仁志 | 松谷　芙美 |
| 訪問所員 | 佐藤　允彦 | 藤崎　　康 |
| | 田中　淳一 | 新見　　隆 |
| | ブルース　ベアード | |
| | 中島　　恵 | 前田富士男 |
| | 石井　達朗 | 大谷　能生 |
| | 菊地　成孔 | 加藤　弘子 |
| | 新倉　俊一 | 松澤　慶信 |
| | 光田　由里 | 中川　ヨウ |
| | 湯浅　譲二 | |
| 学芸員補 | 新倉　慎右 | 堀口　　麗 |
| 事務主任（兼） | 酒井　明夫 | |
| 職員 | 山口　　中 | 加藤　千明 |

★は運営委員を兼ねる

**STAFF**

March 31, 2017

| | |
|---|---|
| Director | NAITO, Masato★ |
| Vice-Director | |
| KUMEKAWA, Mario★ | GOTO, Fumiko★ |
| Advisory Committee | |
| MATSUURA, Yoshimitsu | NAKAMURA, Shinsuke |
| IWATANI, Juro | SAKAKIBARA, Kengo |
| OKANO, Hideyuki | AOYAMA, Tojiro |
| KAWAZOE, Takeshi | MURAI, Jun |
| KOMATSU, Hiroko | SUGIMOTO, Yoshikazu |
| NAITO, Megumi | KOMACHIYA, Naoko |
| TAKAYAMA, Masaya | KANEKO, Hiroaki |
| NISHIKAWA, Hisao | |
| Counselors | |
| NISHIMURA, Taro | SUMI, Yoichi |
| Professor（Curator） | WATANABE, Yohko★ |
| Reseach Fellow | |
| MAKABE, Hiromoto★ | TAKAHASHI, Isamu |
| NAKAO, Tomohiko | FUKUDA, Wataru |
| TOKUNAGA, Satoko | KAWABATA, Hideaki |
| IKEDA, Yukihiro★ | TSUDA, Mayumi |
| KASAI, Hiroyuki★ | OHWADA, Toshiyuki |
| KOSUGE, Hayato | OGUMA, Eiji |
| KOBAYASHI, Hiroto | SAKABE, Yukiko★ |
| MORISHITA, Takashi | HASHIMOTO, Mayu |
| HOMMA, Yu | MORIYAMA, Midori |
| KUBO, Hitoshi | MATSUYA, Fumi |
| Visiting Committee Members | |
| SATO, Masahiko | FUJISAKI, Ko |
| TANAKA, Junichi | NIIMI, Takashi |
| BAIRD, Bruce | |
| NAKAJIMA, Megumi | MAEDA, Fujio |
| ISHII, Tatsuo | OHTANI, Norio |
| KIKUCHI, Naruyoshi | KATO, Hiroko |
| NIIKURA, Toshikazu | MATSUZAWA, Yoshinobu |
| MITSUDA, Yuri | NAKAGAWA, You |
| YUASA, Joji | |
| Curatorial Staff | |
| NIIKURA, Shinsuke | HORIGUCHI, Urara |
| Chief Administrator | SAKAI, Akio |
| Assistants | |
| YAMAGUCHI, Ataru | KATO, Chiaki |

★Additinal post of Advisory Committee

# KEIO UNIVERSITY ART CENTER

Keio University Art Center was founded in 1993 to explore the new possibilities developing in the relationship between the arts and contemporary society. Now that Japan has become such an affluent nation, there is a strong need to foster cultural and artistic sensitivity and appreciation while supporting a wide variety of art-related activities. We are just beginning to realize the enormous impact that cultural and artistic activities have on the economy and their unique ability to contribute to the development of international friendship. As a vital part of today's social structure, the arts are capable of acting as a motive force behind a wide range of social developments.

Nonetheless, the systematic exploration of the relationship between art and society has just begun. To promote artistic activities and related research, it will be necessary to integrate knowledge about the arts with a solid understanding of fields such as economics, public administration, law, and information science. It will further be necessary to structure new artistic paradigms that can serve as a repository for human sensitivity and dignity. To be able to do this, new partnerships must be formed not only among artists and artistic organizations, but also among universities, research centers, public administrative bodies, corporations, nonprofit organizations, foundations, and individual citizens. In order for these members of the social infrastructure to fulfill their respective roles, mutual cooperation and close communication will be of special importance.

In 1991, Keio University became the first Japanese university to offer classes in arts management and in artistic productions, thus emerging as a leader among universities in responding to current social conditions. The Research Center for the Arts and Arts Administration at Keio University is an ideal setting for studying artistic activity in contemporary society. The Center conducts theoretical research into the meaning of artistic activity and, while remaining an integral part of Keio University, freely explores artistic activities outside its walls. As an academic hub of arts-related information, the Center aims to contribute to the nurturing of cultural and artistic sensitivity.

Based on the fundamental precepts described above, the Center will engage in the

following types of activities.

1) Research and educational activities for nurturing cultural and artistic sensitivity
   1. Social and educational activities, staged both on and off campus, that seek in involve the local community
2) Planning and execution of art-related surveys and research
   1. Research into arts documentation
   2. Development of educational policies for museums and other cultural facilities
3) Research and education related to arts management
   1. The hosting of arts management research conferences and lectures for workers and students as well as the drafting of research reports
   2. The storage of educational materials and reference sources pertaining to arts management for use in lectures and research conferences
4) The planning and hosting of arts-related exhibitions and symposia
   1. The planning and hosting of exhibitions and other events
   2. Staging lectures, concerts, and various art performances
5) Guidance on the collection, storage, and maintenance of artwork
   1. Survey of art objects owned by Keio University
   2. Documentation and registration of artwork
   3. Suggestions on the collection of art objects at Keio University
6) The execution of commissioned projects and the promotion of joint activities with related organizations
   1. The planning, proposal, drafting, and execution of social programs for training staff members on how to research fundamental concepts in culture and the arts. These programs will be carried out jointly with outside organizations. In addition, the Center will do its utmost to support independent artisitc activities.
7) Other activities
   1. The editing and publication of newsletters and other materials
   2. The creation of a database that lists staff members involved in artistic activities

# 慶應義塾大学アート・センター規程

（設置）
第１条　慶應義塾大学に、慶應義塾大学アート・センター（以下「センター」という。）を置く。
（目的）
第２条　センターは、現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術活動の発展に寄与することを目指し、諸学協同の立場から理論的追究ならびに実践的活動を行うことを目的とする。
（事業）
第３条　センターは、前条の目的を達成するために次の事業を行う。
１　文化的・芸術的感性の醸成に関する研究・教育活動
２　芸術関連の調査および研究の企画ならびに実施
３　アート・マネジメントに関する研究、教育および実践
４　学内における芸術関連の公演および展示などの企画ならびに開催
５　芸術作品および芸術関連諸資料の収蔵・保存・調査・普及に関する実践、教育、助言ならびに指導
６　学外の関連機関との協同プロジェクトおよび委託・受託事業の推進
７　センターの目的達成のために必要なその他の事業
（組織）
第４条　①　センターに、次の教職員を置く。
１　所長　１名
２　副所長　若干名
３　所員　若干名
４　職員　若干名
②　所長はセンターを代表し、その業務を統括する。
③　副所長は所長を補佐し、所長事故あるときはその職務を代行する。
④　所員は専任所員、または兼担所員、兼任所員、訪問所員とし、センターの目的達成のために必要な職務を行う。なお、専任所員は有期の大学教員とする。また、訪問所員は慶應義塾大学外の関連機関もしくは団体に所属する者、あるいは顕著な業績や活動が認められた者とする。
⑤　所員のうち１名は、学芸員資格とそれに基づく実務経験を有する者とする。専任所員はキュレーターを兼務する。
⑥　職員は別に定める規程に基づきそれぞれの職務を担当する。
（顧問）
第５条　センターは、必要に応じ顧問を置くことができる。
（運営委員会）
第６条　①　センターに、運営委員会を置く。
②　運営委員会は、次の者をもって構成する。
１　所長
２　副所長
３　大学各学部長
４　大学学部に所属する専任教員のうちから所長が委嘱した者　若干名
５　第４条第５項に定める専任所員
６　その他所長が必要と認めた者　若干名
③　運営委員会の委員長には、所長が当たる。委員長は運営委員会の議長となる。
④　運営委員会は、次の事項を審議する。
１　センターの運営に関する事項
２　センターの事業計画に関する事項
３　センターの人事に関する事項
４　その他必要と認める事項
⑤　第２項第４号および第６号に定める委員の任期は２年とし、重任を妨げない。
（所内会議）
第７条　①　センターの日常業務にかかわる事項を審議するため、運営委員会の下に所内会議を置く。
②　所内会議は、所長、副所長および所長が必要と認めた者若干名をもって構成する。
（教職員等の任免）
第８条　①　センターの教職員の任免は、次の各号による。
１　所長は、運営委員会の推薦に基づき、大学評議会の議を経て塾長が任命する。
２　副所長は、所長の申請に基づき塾長が任命する。
３　所員は、所長の申請に基づき塾長が任命する。ただし、専任所員は、運営委員会の推薦に基づき、大学評議会の議を経て塾長が任命する。
４　顧問は、所長の申請に基づき塾長が委嘱する。
②　所長、副所長、兼担所員および兼任所員の任期は２年とし、重任を妨げない。ただし、任期の途中で退任した場合、後任者の任期は前任者の残任期間とする。
③　前項の定めにかかわらず、センターの特定の事業のために一定期間協力する兼担所員または兼任所員（若干名）の任期は２年未満とすることができる。
④　顧問および訪問所員の任期は原則として１年以内とする。
（経理）
第９条　センターの経理は、「慶應義塾経理規程（昭和 46 年２月 15 日制定）」の定めるところによる。
（規程の改廃）
第 10 条　この規程の改廃は、運営委員会の審議に基づき、大学評議会の議を経て塾長が決定する。

附　則（平成 24 年３月７日）
この規程は、平成 24 年４月１日から施行する。

# 慶應義塾大学アート・センター 基本運営方針および事業概要

設置目的

慶應義塾大学アート・センターは、現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術活動の発展に寄与することを目指し、諸学協同の立場から理論的追究ならびに実践的活動を行うことを目的とします。

基本運営方針

慶應義塾大学アート・センターは、平成 5（1993）年に開設された大学附属の研究センターです。慶應義塾の歴史と伝統が培ってきた学芸の土壌とさまざまな学問領域の成果を総合する立場から、現代社会における芸術活動の役割をめぐって、理論研究と実践活動をひろく展開しています。

1. 知を拓く

慶應義塾大学アート・センターは、文化・芸術的感性の醸成と諸芸術活動に寄与することを目指していますが、総合大学としての幅広い観点から、その実現に取り組みます。その意味で、新しい観点や領域に挑戦していく開拓的な活動を支持します。また、研究成果や知財を学生や一貫校生はもとより、広くパブリックに開示し、文化・芸術的な活動を通じて社会と切り結ぶ役割を果たすことを目指します。

所管資料等を公開する展示活動をはじめ、講演会・講座、公演などを実施するとともに、所管資料の閲覧公開も学内に留まらず広く実施します。また、アート・マネジメントを国内で先行的に取り上げ、先行的に研究を行い、自治体等との協働も行うなど、学問の領域を拓くとともに、地域にも拓いた活動を実践していきます。

2. 知を蓄える

知を拓く活動の基盤として、それを支える知の蓄積が不可欠となります。調査、研究はもとより、知的資源の蓄積としての芸術資料の収集、保存、管理も重要な任務として行っています。更に、アーカイヴ事業を通して、知の蓄積と将来への保全また新しい芸術活動への資源としての利用に貢献します。

3. 知を育む

大学という教育機関に所属する立場から、教育的な活動にも力をいれます。独自の設置科目を設け、新しい人材の育成を目指すとともに、博物館学教育の一翼を担います。また、一貫校を有する慶應義塾の特色を生かし、各種ワークショップなどの実践に取り組み、若年期からの文化・芸術的感性を刺激することに取り組みます。

事業内容

芸術関連の講演・ワークショップ・展示などの企画・開催

文化的・芸術的感性の醸成をめざすアート・センターの催しは、上演を伴う講演、領域横断的なシンポジウム、詩人と異分野アーティストとの共演、身体表現系のワークショップ、インスタレーションを含む展示など、多様性と先端性が特色です。そのほとんどが学生に開放され、参加費無料を原則としています。

また、小学校から高校までの塾内一貫教育校の生徒を対象としたワークショップなどを通じて世代横断的活動を実現するとともに、教職員、卒業生、さらには地域の住民や一般市民に対しても広く参加を呼びかけています。

慶應義塾大学アート・スペースの運営

慶應義塾大学南別館 1 階の展示専用スペース「慶應義塾大学アート・スペース」（2011 年 9 月開設）で開催する展覧会を企画・運営しています。アート・スペースは一般公開されています。

アーカイヴの構築

現代芸術および慶應義塾所管の文化財に関するアーカイヴを構築しています。資料の静態的分類・整理作業にとどまらず、芸術における創造プロセス解明を目指す「ジェネティック・アーカイヴ」、特定の主題に関する研究成果を収集・蓄積する「研究アーカイヴ」を基本的な理念として、アーカイヴの構築と運用を行っています。アーカイヴ資料は学内にとどまらず研究目的の利用に広く開かれています。また、毎年アーカイヴ資料展を開催し、広く公開する機会としています。

芸術関連の調査および研究の企画ならびに実施

所員やキュレーターが中心となり、外部の専門家の協力を仰ぎながら、特定のテーマについて長期あるいは短期の研究集会を開催し、その成果をシンポジウムや出版の形で発表しています。

**慶應義塾の文化財管理**

慶應義塾が所管する美術品や建築物の調査・研究、関連資料整備を行います。一部を実際に所管管理するだけでなく、所管外の文化財についても保全管理、修復等に関する助言や指導を行っています。

**アート・マネジメントに関する研究、教育および実践**

慶應義塾大学教職員と学生、および学外者を対象とした連続講座や、内外の研究者、アート・マネージャー、公益法人担当者を招いての教育研究会等を開催しています。また、自治体等との協働に取り組んでいます。

**出版広報活動**

事業報告を中心とした『年報』、テーマ特集形式の紀要『Booklet』（年1回）、ニューズ・レターの『ARTLET』（年2回）を刊行しています。また、慶應義塾大学アート・スペースでの展覧会については、図録冊子を刊行しています。ほかに、研究会の成果を小規模の冊子にまとめたり、展示やシンポジウムの折に、図録や資料集も随時刊行しています。

## 慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集方針

資料の収集は、以下の範囲において考える

1．戦後の日本の芸術に関わる資料
2．アート・アーカイヴに関わる資料
3．アート・センターで実施する事業や研究に関連する資料
4．博物館学教育に資する資料
5．慶應義塾に関連する芸術関係資料
6．慶應義塾所蔵作品等でアート・センターでの収蔵が相応しいと判断される資料
7．その他、アート・センターで所蔵しない場合、当該資料に重篤な問題や棄損が発生すると判断される芸術資料。（但し、この場合は寄託等を視野にいれ相応しい受入方法を検討するものとする。）

付記：
慶應義塾大学アート・センターは現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術活動の発展に寄与することを目指して設立されたことに鑑み、その基本的射程を戦後芸術としている。また、芸術系アーカイヴへの研究的・実践的取り組みはアート・センターの特徴的先駆的活動であり、その実践に関わる資料が収集の柱となっている。同時に大学の研究機関として、一時的に緊急的であれ避難させなければ散逸棄損の危機に瀕している芸術資料に対して、可能な範囲でシェルター的な役割を果たす可能性を保持したい考えである。

# 慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領

平成 25 年 2 月 1 日

（趣旨）

第 1 条 この要領は、慶應義塾大学アート・センター（以下「アート・センター」という。）のアート・センター規程第 3 条第 4 項および第 5 項に定める業務（以下「展示・収蔵等業務」という。）の実施について必要な事項を定めるものとする。

（用語の定義）

第 2 条 この要領において、芸術資料とは、アート・センターが収蔵し、又は収蔵しようとする芸術作品、アーカイヴ資料、その他芸術に関連する資料、図書等のことをいう。

（展示・収蔵等業務の内容）

第 3 条 アート・センターは、展示・収蔵等業務に関して、次に掲げる業務を行うものとする。

(1) 芸術資料の収集に関する業務

(2) 芸術資料の整理、記録、保管等に関する業務

(3) 慶應義塾大学アート・スペース等における芸術資料の展示に関する業務

2 慶應義塾大学アート・スペースの運用に関しては別途これを定める

（芸術資料の情報の収集・調査）

第 4 条 アート・センターは、別紙「慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集方針」（以下「収集方針」という。）に従い、アート・センターが収蔵の対象とする芸術資料に関する情報を積極的に収集する。

2 1 の情報に基づき、アート・センターは、その情報内容の確認、芸術資料の所有者等の譲渡、寄贈等の意向の確認等収集に際して必要となる事項について調査・折衝する。

（受贈等に係る業務）

第 5 条 アート・センターは、アート・センターに対する芸術資料の寄贈又は寄託（以下「寄贈等」という。）の申出があった場合において、次に掲げる業務を行うものとする。

(1) 寄贈等の申出に基づく芸術資料の調査・折衝

(2) 寄贈書又は寄託書の受領および寄贈証書又は寄託証書の交付

(3) その他「慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託美術資料取扱要領」に指示される寄贈等に必要とされる業務

（整理、記録及び保管等に係る業務）

第 6 条 アート・センターは、芸術資料の分類整理、記録及び保管に関して、次の業務を行うものとする。

(1) 芸術資料の分類整理及び記録の作成

(2) 芸術資料の保管

(3) 芸術資料の貸出し及び撮影許可

（芸術資料の定期診断・修復）

第 7 条 アート・センターは、芸術資料について、計画的に保存状態・破損状況等の診断をしなければならない。

2 アート・センターは、1 の診断に基づき、必要に応じて適切な修復を行うものとする。

（芸術資料の貸出し及び掲載許可）

第 8 条 アート・センターは、アート・センターが所有する芸術資料等の第三者への貸出し及び掲載許可を行うことができる。

2 1 の実施に係わる貸出し及び掲載許可の手続き等は、「慶應義塾大学アート・センター芸術資料貸出要綱」に基づき取り扱うものとする。

（芸術資料の展示に係る業務）

第 9 条 アート・センターは、第 3 条 (3) に定める業務に関し、次に掲げる業務を行うものとする。

(1) 展示芸術資料及び展示場の管理及び保全

(2) 展示及び展示替えに係わる調査、計画及び実施

(3) 芸術資料の借用及び返却に係わる業務

（職員及び職務）

第 10 条 展示・収蔵等業務には、アート・センター規程第 4 条第 3 項に定める専任所員（以下「専任所員」という。）があたる。

2 展示・収蔵等業務の実施上、特に必要があると認めるとき、アート・センター所長（以下「所長」という。）は、アート・センター所員に展示・収蔵等業務への従事を命じることができる。

3 3 に基づき展示・収蔵等業務に従事する所員は、学芸員資格を有する者とする。

（その他）

第 11 条 その他芸術資料の収集及び保管等に関して、この要領に定めがない事項については、専任所員と所長の協議の上定めるものとする。

附 則

この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

# 慶應義塾大学アート・センター 寄贈寄託芸術資料取扱要領

平成 25 年 2 月 1 日

（目的）

第 1　この要領は、慶應義塾大学アート・センターにおける芸術資料の寄贈寄託に関し、必要な事項を定めることを目的とする。

（受託）

第 2　美術資料の所有者（以下「所有者」という。）から寄贈または寄託の申入れがあったときは、この要領の定めるところにより、アート・センターは、これを受贈または受託することができる。

2　受贈受託することができる芸術資料は、「慶應義塾大学アート・センター芸術資料収集方針」に適合する資料とする。

（寄贈寄託申請書の提出）

第 3　所有者は、芸術資料を寄贈寄託しようとするときは、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託申請書（別記第 1 号様式。以下「寄贈寄託申請書」という。）を慶應義塾大学アート・センター所長（以下「所長」という。）へ提出することとする。

（了承）

第 4　所長は、寄贈寄託申請書を受理し第 2　2 に適合する芸術資料であり寄贈寄託を適当と認めるときは、慶應義塾大学アート・センター運営委員会に諮問し、了承を得るものとする。また、所長は受贈・受託する資料に応じて、慶應義塾大学美術品運用委員会への諮問、担当理事との協議を行うことができる。

（受贈受託書の交付と受贈感謝状贈呈）

第 5　所長は、第 4 で了承された美術資料を受贈受託するときは、慶應義塾大学アート・センター芸術資料受贈受託書（別記第 2 号様式。以下「受贈受託書」という。）を寄贈者寄託者へ交付する。

2　受贈に関しては、慶應義塾大学総務課へ報告し、慶應義塾機関紙上の寄付報告への記載及び塾長名の感謝状を贈呈することができる。

（受託期間）

第 6　受託期間は 2 年間とし、初回については受託書交付の日から 3 度目の 3 月 31 日までとする。ただし、特別の事情があるときは、所長はこれを短縮することができる。

（期間更新）

第 7　所長は、寄託者の承諾を得て、受託期間を更新することができる。

2　寄託者は、寄託期間の更新を希望するときは、慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄託期間更新申請書（別記第 3 号様式。以下「更新申請書」という。）を所長へ提出することとする。

3　所長は、更新申請書を受理し内容が適当と認めるときは、慶應義塾大学アート・センター芸術資料受託期間更新書（別記第 4 号様式。以下「受託更新書」という。）を寄託者へ交付する。

（返還）

第 8　寄託者は、寄託芸術資料の返還を受けようとするときは、原則として返還希望日の 1 か月前までに、慶應義塾大学アート・センター芸術資料返還請求書（別記第 5 号様式。以下「返還請求書」という。）を所長へ提出することとする。

2　所長は、返還請求書を受理し内容が適当と認めるときは、当該寄託芸術資料を返還し、慶應義塾大学アート・センター芸術資料返還通知書（別記第 6 号様式）を寄託者へ交付する。

3　寄託者は、当該寄託芸術資料を受領するときは、慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料受領書（別記第 7 号様式）を所長へ提出することとする。

4　所長は、慶應義塾の都合により寄託芸術資料を寄託者へ返還するときは、返還予定日の 1 か月前までに寄託者へ書面をもって通知することとし、寄託者は、返還予定日までにすみやかに当該寄託芸術資料の引渡しを受けるものとする。

（経費の負担）

第 9　寄贈寄託芸術資料の搬入又は返還に要する荷造り及び運搬等にかかる経費は、原則として慶應義塾がこれを負担する。

（芸術資料の保管）

第 10　所長は、寄託芸術資料を慶應大学アート・センター所蔵の芸術資料と同一に安全かつ良好な状態で保管しなければならない。

（芸術資料の展示等）

第 11　所長は、寄託芸術資料について展示を行うことができる。

2　所長は、寄託芸術資料について撮影等を行い、その結果を公表することができる。

3　所長は、寄託美術資料について、寄託者の承諾があった場合に限り、第 3 者への貸出し及び掲載許可を行うことができる。

（芸術資料の修復）

第 12　所長は、寄託者の承諾を得た上で、寄託芸術資料の修復を行うことができる。

附　則

この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

別記
第１号様式

**慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄贈寄託申請書**

| | |
|---|---|
| 作　者　名 | |
| 資　料　名 | |
| 種　　別 | |
| 制　作　年 | |
| 技法・材質・寸法 | |
| 付　属　品 | |
| 資料の所　在地 | |
| 寄　託　期　間 * | 受託された日から<br>平成　　年　　月　　日まで |

＊ 寄託の場合記入

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第３により、慶應義塾大学アート・センターへの 寄贈／寄託 を申請します。

慶應塾大学アート・センター　所長　様

平成　　年　　月　　日

住　所　：

電　話　：

氏　名　：　　印

第２号様式

**慶應義塾大学アート・センター芸術資料受贈受託書**

| | |
|---|---|
| 作　者　名 | |
| 資　料　名 | |
| 種　　別 | |
| 制　作　年 | |
| 技法・材質・寸法 | |
| 付　属　品 | |
| 受　託　期　間* | 平成　　年　　月　　日から<br>平成　　年　　月　　日まで |

＊ 寄託の場合記入

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第５により、慶應義塾大学アート・センターへ 受贈／受託 しました。

様

平成　　年　　月　　日

慶應塾大学アート・センター　所長　　印

第３号様式

**慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄託期間更新申請書**

| | |
|---|---|
| 作　者　名 | |
| 資　料　名 | |
| 種　　別 | |
| 制　作　年 | |
| 技法・材質・寸法 | |
| 付　属　品 | |
| 寄託開始年月日 | 平成　　年　　月　　日 |
| 更新後の寄託期間 | 平成　　年　　月　　日から<br>平成　　年　　月　　日まで |

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第７　２により、慶應義塾大学アート・センターへの寄託の期間更新を申請します。

慶應塾大学アート・センター　所長　様

平成　　年　　月　　日

住　所　：

電　話　：

氏　名　：　　印

第４号様式

**慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄託期間更新書**

| | |
|---|---|
| 作　者　名 | |
| 資　料　名 | |
| 種　　別 | |
| 制　作　年 | |
| 技法・材質・寸法 | |
| 付　属　品 | |
| 受託開始年月日 | 平成　　年　　月　　日 |
| 更新後の受託期間 | 平成　　年　　月　　日から<br>平成　　年　　月　　日まで |

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第７　３により、慶應義塾大学アート・センターへの受託期間を更新しました。

様

平成　　年　　月　　日

慶應塾大学アート・センター　所長　　印

第５号様式

**慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料返還請求書**

| | |
|---|---|
| 作　者　名 | |
| 資　料　名 | |
| 種　　別 | |
| 制　作　年 | |
| 技法・材質・寸法 | |
| 付　属　品 | |
| 寄託開始年月日 | 平成　　年　　月　　日 |
| 直近の寄託期間 | 平成　　年　　月　　日から<br>平成　　年　　月　　日まで |
| 返還希望日 | 平成　　年　　月　　日 |

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第８　１により、慶應義塾大学アート・センターへ寄託している美術資料の返還を請求します。

慶應塾大学アート・センター　所長　　様

平成　　年　　月　　日

住　所　：

電　話　：

氏　名　：　　印

第６号様式

**慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料返還通知書**

| | |
|---|---|
| 作　者　名 | |
| 資　料　名 | |
| 種　　別 | |
| 制　作　年 | |
| 技法・材質・寸法 | |
| 付　属　品 | |
| 寄託開始年月日 | 平成　　年　　月　　日 |
| 直近の寄託期間 | 平成　　年　　月　　日から<br>平成　　年　　月　　日まで |
| 返還日 | 平成　　年　　月　　日 |

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第８　２により、慶應義塾大学アート・センターへ寄託している美術資料を返還します。

様

平成　　年　　月　　日

慶應塾大学アート・センター　所長　　印

第７号様式

**慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料受領書**

| | |
|---|---|
| 作　者　名 | |
| 資　料　名 | |
| 種　　別 | |
| 制　作　年 | |
| 技法・材質・寸法 | |
| 付　属　品 | |
| 寄託開始年月日 | 平成　　年　　月　　日 |
| 直近の寄託期間 | 平成　　年　　月　　日から<br>平成　　年　　月　　日まで |

＊受託書または直近の受託更新書を添付のこと。

上記について、本日、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第８　３により受領しました。

慶應塾大学アート・センター　所長　　様

平成　　年　　月　　日

住　所　：

電　話　：

氏　名　：　　印

# 慶應義塾大学アート・センター 芸術資料貸出要綱

平成 25 年 2 月 1 日

（目的）

第 1　この要綱は、慶應義塾大学アート・センター芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領第 8 に基づき、慶應義塾大学アート・センター（以下「アート・センター」という。）で所蔵する芸術資料の貸出に関し、必要な事項を定めることを目的とする。

（貸出承認）

第 2　慶應義塾大学アート・センター所長（以下「所長」という。）は、次の場合に芸術資料の貸出を承認する。なお、第三者から寄託を受けた芸術資料については、寄託者の承諾があった場合に限る。

⑴ 国立の博物館、博物館法（昭和 26 年法律第 285 号）第 2 条第 1 項に規定する博物館、同法第 29 条に規定する博物館に相当する施設、国立の図書館、図書館法（昭和 26 年法律第 118 号）第 2 条第 1 項に規定する図書館またはこれらに準ずる施設が申請する場合

⑵ その他所長が適当と認める場合

（貸出期間）

第 3　芸術資料の貸出期間は原則として 90 日以内とする。ただし、海外への貸出や国内の巡回展等、所長が特に必要と認める場合はこの限りでない。

2　　前項に規定する貸出期間は、当該芸術資料を引き渡した日から起算してその返還を受ける日までの日数により算定する。

（貸出資料の制限）

第 4　貸出を承認する芸術資料の員数は原則として 10 点以内とし、それを越える場合、または全体の陳列予定作品のうち、貸出する芸術資料の員数が 3 割以上を占める場合には、別途協議する。

2　　所長は、前項の規定に該当する場合であっても、次の場合は貸出期間または貸出員数を制限し、貸出をしないものとする。

⑴ アート・センターの業務に支障をきたす恐れのある場合

⑵ 芸術資料の保存上、特に配慮を必要とする場合

⑶ 著作権等を侵害する恐れのある場合

⑷ その他貸出をすることが適当でないと認められる場合

3　　所長は、アート・センターの都合により必要がある場合は、芸術資料の貸出期間中であっても、当該資料の返還を求めることができる。

（貸出手続）

第 5　芸術資料の貸出を受けようとする者（以下「借用者」という。）は、別記第 1 号様式による申請書を所長に提出しなければならない。

2　　所長は、適当と判断した場合は、借用者に別記第 2 号様式による承認書を交付する。

3　　借用者は、別記第 3 号様式による預り証を提出し、これと引換えに芸術資料を受領する。

4　　所長は、芸術資料が返還された時は、これと引換えに預り証を借用者へ返還する。

5　　資料画像等の利用に関しては別記第 4 号様式による申請を所長に提出し、第 5 号様式による許可書を交付する。

（貸出条件）

第 6　借用者は、次の各号を守らなければならない。

⑴ 使用目的以外での使用をしないこと。

⑵「慶應義塾大学アート・センター所蔵」あるいは指示された所蔵名を明記すること。他の者の所有に属する芸術資料については当該者所蔵の旨を明記すること。

⑶ 芸術資料の荷造り輸送に要する一切の経費は、借用者の負担とする。

⑷ 貸出期間中の芸術資料の保管は、借用者の責任とする。借用者は、その芸術資料に対して損害保険を付し、亡失、汚損、き損等のあったときは、賠償の責を負うこと。

⑸ 貸出を受けた芸術資料の撮影、模写、印刷物掲載等については、事前に所長の承認を受けなければならない。

⑹ その他アート・センターの指示に従うこと。

（撮影模写等の承認）

第 7　所長は、第 6 ⑸ 号に規定する申し出があった場合、作者の同意のない芸術資料については承認をしない。

附則

この要綱は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

第１号様式

平成　　年　　月　　日

**慶應義塾大学アート・センター芸術資料借用申請書**

慶應義塾大学アート・センター所長　様

申請者　　借用機関住所

借用機関名

代表者名　　印

下記のとおり芸術資料の借用を申請します。

| | |
|---|---|
| 借用目的 | 展覧会名： |
| 陳列のための施設及び設備概要 | |
| 借用期間 | 平成　　年　　月　　日　～　平成　　年　　月　　日 |
| 展示期間 | 平成　　年　　月　　日　～　平成　　年　　月　　日 |
| 芸術資料 | 作家名、資料名<br>計　　点 |
| 輸送方法 | |
| 借用中の管理方法 | |
| 担当者 | 名前：<br>所属：<br>連絡先： |
| 特記事項 | |

第２号様式

平成　　年　　月　　日

**芸術資料貸出承認書**

様

慶應義塾大学アート・センター所長

下記のとおり芸術資料の貸出を承認します。

記

１．使用目的

２．貸出期間　　平成　　年　　月　　日から
平成　　年　　月　　日まで

３．内訳

| 種別 | 作者名 | 資料名 | 摘要 |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

付記

（１）使用目的以外での使用をしないこと。
（２）「慶應義塾大学アート・センター所蔵」あるいは指示された所蔵名を明記すること。他の者の所有に属する作品等については当該者所蔵の旨を明記すること。
（３）芸術資料の荷造り輸送に要する一切の経費は、借用者の負担とする。
（４）貸出期間中の芸術資料の保管は、借用者の責任とする。借用者は、その芸術資料に対して損害保険を付し、亡失、汚損、き損等のあったときは、賠償の責を負うこと。
（５）貸出を受けた芸術資料の撮影、模写、印刷物掲載等については、事前に所長の承認を受けなければならない。
（６）借用時に本書を提示すること。
（７）その他アート・センターの指示に従うこと。

第３号様式

平成　　年　　月　　日

**芸術資料預かり証**

慶應義塾大学アート・センター所長　様

申請者　　借用機関住所

借用機関名

代表者名　　印

ご所蔵の下記作品を借用しました。

| | |
|---|---|
| 借用目的 | 展覧会名： |
| 展示場所 | |
| 借用期間 | 平成　　年　　月　　日　～　平成　　年　　月　　日 |
| 展示期間 | 平成　　年　　月　　日　～　平成　　年　　月　　日 |
| 芸術資料 | 作家名、資料名<br>計　　点 |
| 担当者 | 名前：<br>所属：<br>連絡先： |
| 特記事項 | |

第４号様式

**資料画像等利用許可申請書**

年　　月　　日

慶應義塾大学アート・センター所長　様

申請者　住　所

氏　名　　印

電話番号（　　）　　－

資料画像等の利用の許可を受けたいので、次のとおり申請します。

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 目　的 | | | | |
| 利用区分 | □掲載・掲出　□放映　□その他（　　） | | | |
| 成果物 | 名　称 | | | |
| | 発行部数 | | 形　態 | |
| | 発行(公表)日 | | | |
| | 料金・価格 | □無料　□有料（　　円） | | |
| | 備　考 | | | |
| 利用期間 | 平成　　年　　月　　日　～　平成　　年　　月　　日 | | | |

利用希望資料

| 番号 | 資料名 | 点数 | 備　考 |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| 備　考 | | | |

慶応義塾大学アート・センター　資料貸出・掲載条件

１）貸出を受けた資料画像等は万全の注意をもって取り扱い、使用後すみやかにご返却ください。
２）貸出された資料は、慶応義塾大学アート・センター（以下当センター）に事前に申請し許可を得た目的に限定し使用を許可します。当センターの承諾なく第三者への売却・賃貸、また掲載予定刊行物以外への使用・掲載は、お断りいたします。
３）撮影者の著作権が存在する資料の掲載にあたっては、この申込書とは別に撮影者の承諾をとり、撮影者名を記載してください。
　備考
４）デュープを作成する場合には事前に当センターの許可を得て、使用後はオリジナルとともにご返却ください。
５）掲載刊行物が発行されましたら、当センターまでご送付くださいますようお願いいたします。
６）その他、場合に応じて条件を付すことがあります。
上記の条件を承諾の上、資料借用を申し込みます。

第５号様式

## 資料画像等利用許可書

年　　月　　日

様

慶應義塾大学アート・センター所長

下記の通り、資料画像等の利用を許可します。

| | | | |
|---|---|---|---|
| 目　的 | | | |
| 利用期間 | 平成　　年　　月　　日　～　平成　　年　　月　　日 | | |
| 利 用 資 料 | | | |
| 番号 | 資 料 名 | 点数 | 備　考 |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| 備　考 | | | |

慶応義塾大学アート・センター　資料貸出・掲載条件

1）貸出を受けた資料画像等は万全の注意をもって取り扱い、使用後すみやかにご返却ください。
2）貸出された資料は、慶応義塾大学アート・センター（以下当センター）に事前に申請し許可を得た目的に限定し使用を許可します。当センターの承諾なく第三者への売却・賃貸、また掲載予定刊行物以外への使用・掲載は、お断りいたします。
3）撮影者の著作権が存在する資料の掲載にあたっては、この申込書とは別に撮影者の承認をとり、撮影者名を記載してください。
備考：
4）デュープを作成する場合には事前に当センターの許可を得て、使用後はオリジナルとともにご返却ください。
5）掲載刊行物が発行されましたら、当センターまでご送付くださいますようお願いいたします。
6）その他、場合に応じて条件を付すことがあります。

# 慶應義塾大学アート・スペース 運用要領

平成 23 年 9 月 1 日
平成 25 年 2 月 1 日改訂

（目的）
第 1 条　この要領は、慶應義塾大学アート・スペース（以下「アート・スペース」という。）の利用について、必要な事項を定めるものとする。

（設置）
第 2 条　慶應義塾大学アート・センター（以下「アート・センター」という。）に、アート・スペースを置く。

（管理・運営）
第 3 条　アート・センターは、アート・センター規程第 3 条第 4 項および慶應義塾大学アート・センター芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領第 3 条の定めにしたがい、アート・スペースに関する業務を主管する。

（利用内容）
第 4 条　アート・スペースは、教育および学術研究ならびに地域文化発展に寄与するため、塾生および塾教職員、ならびに一般の利用者に供することを目的とした次の活動に用いられる。

1　芸術等に関する資料（以下「資料」という。）の展示
2　入館者に対する説明、指導および助言
3　博物館学教育への協力
4　前号に定めるもののほか、アート・センター所長（以下「所長」という。）が必要と認める活動

（開館と休館）
第 5 条　①　開館時間は、午前 10 時から午後 5 時までとする。ただし、所長が必要と認めた場合は、この限りではない。
②　休館日は大学が休日と定めた日および資料の収集、展示、保管等の作業のため、開館できないと所長が認めた日とする。

（入館者の遵守事項）
第 6 条　入館者および利用者は、次の事項を守らなければならない。

1　秩序を乱し、または風俗を害する行為をしないこと
2　施設・備品・資料を損傷し、または汚損、滅失しないこと
3　その他、所長が指示すること

（入館の制限）
第 7 条　所長は、入館者が前条の定めに違反し、もしくは違反するおそれがあるとき、または管理上必要があると認めたときは、入館を禁止あるいは制限し、または退館させることができる。

（要領の改廃）
第 10 条　この要領の改廃は、アート・センターの運営委員会を経て、所長が決定する。

附則
この要領は、平成 23 年 9 月 1 日から施行する。
附則
この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

# 慶應義塾大学アート・センター　研究紀要 24

# Keio University Art Center Bulletin 24

## 研究紀要目次


生賴範義を探して――みやざきアートセンターによる「コレクション」創出
［石田達也／粂川麻里生］ 106

植物から近代庭園を問う――「庭園史的記述の再構築」をめぐる試論
［後藤文子］ 112

*Butoh* and Its Image: A Statistical Approach
［小菅隼人 / 大谷理奈］ 120

The *kyōka* surimono of Ryūōtei Edo no Hananari — the ukiyo-e commissioned by the daimyo of Chōshū（発表記録）
［津田眞弓］ 127

註「不世出の舞踏家　土方巽」のためのⅡ
［森下　隆］ 135

アート・イベントのドキュメンテーション：イベントレコードの共有化に向けて
［本間　友］ 143

剥製美術――よみがえる動物の「死」
［森山　緑］ 151

《おとし穴》―― 風景という亡霊的思考、または見るという思考について
［久保仁志］ 161

雪村周継の生涯と作品（一）常陸時代の作品の様式分析を中心に
［松谷芙美］ 169

ミケランジェロによる「復活素描群」
研究の現状と展望：素描の分類がもたらす研究進展の可能性
［新倉慎右］ 180

# 生頼範義を探して
## ――みやざきアートセンターによる「コレクション」創出

石田　達也
宮崎文化本舗理事長

粂川　麻里生
副所長、文学部教授

本稿は、当センター所員（副所長）の粂川麻里生と宮崎文化本舗理事長の石田達也の共同執筆によるものである。宮崎文化本舗は特定非営利活動法人（NPO）であり、宮崎市内に「みやざきアートセンター」という展示スペースや遊戯スペース、学習スペースなどを備えた文化施設を運営している。粂川は2015年よりこの「みやざきアートセンター」の外部委員をつとめており、施設と法人の運営について諮問を受ける立場で関わってきた。その間、芸術創作の記録を蓄積していくアート・アーカイヴに関わって来た立場にとって、きわめて興味深い事例を知るに至った。それが、宮崎市在住のイラストレーター、生頼範義氏のポスター原画の発見、修復、展示、保存という過程である。

東京藝術大学で油彩画を学んだ生頼氏自身は、「ポスター原画」を「芸術作品」とはみなしていなかった。それゆえ、原画は同氏の自宅の物置等で、文字通り「腐る」に任されていた。しかし、そこには、「ゴジラ」あるいは「スター・ウォーズ」といった、世界にその名が広く知られる超人気シリーズのポスター原画が多く含まれていた。今なお日本全国また世界中に存在する熱心なファンの多くが覚えている有名ポスターの原画である。みやざきアートセンターでは、これらを修復し、3度にわたって大規模な展覧会を行い、宮崎市、宮崎県、また文部科学省などの公的機関に対し、「生頼コレクション」を文化財として保存・管理することを提案しつつある。本稿は、アーカイヴ的機関が本来「芸術」として生み出されたものではなかった原画群に対して新たな価値を与え、文化財と呼びうるものを産み出した過程を報告しようとするものである。

### 1. 隠遁する職人・生頼

生頼範義（おおらい のりよし）は1970年代から80年代にかけて、一世を風靡したイラストレーターである。平井和正や小松左京といった日本を代表するSF作家の小説の装丁を多く手掛け人気を博し、1980年には『スター・ウォーズ／帝国の逆襲』（アーヴィン・カーシュナー監督）の国際版ポスター、1984年からは「ゴジラ」シリーズのポスターを手掛け、1980年代中盤には日本中どこの書店に行っても、生頼の絵が描かれた書籍が何種類も販売されていた。以後、2011年に脳梗塞で倒れるまで、SFだけでなく、時代劇、戦記物の小説や、映画、広告や図鑑、ありとあらゆるジャンルで半世紀以上にもわたり日本のイラスト文化を支えてきた。

1980年に出版された初の画集『生頼範義　イラストレーション』（徳間書店）の前書きで「イラストレーターの仕事は

肉体労働者にほかならぬ」と自らの仕事を表した文章を書いた生頼は、マスコミ等の取材も殆ど応じず、表舞台に決して出ることもなく、21 世紀を迎えるまで、ひたすら宮崎の地で絵を描き続けていた。

### 2. 打ち捨てられた「作品」群の蒐集と修復

宮崎市の中心市街地の再開発の目玉としてみやざきアートセンターが開館したのは 2009 年 10 月のことであった。開館準備から指定管理者制度を導入したこの施設は 2 つの NPO 法人の共同事業体「みやざき文化村（代表：石田達也）」は NPO 法人 宮崎文化本舗と、みやざき子ども文化センターによって構成されている。開館当初から、みやざき文化村では宮崎在住のアーティストである生頼の展覧会を開催できないか模索していた。文化村の中でも議論が起こった。若いスタッフは生頼の存在さえ知らない。企画書にかかれた苗字をどう読んでいいのかも分からなかった。「そんな知られていない人の企画展をやっても採算取れるんですか？」という議論から始まった。宮崎在住という情報は掴んではいたものの、連絡先さえ分からない状況であった。現・みやざきアートセンターのセンター長を務める長岡政己がアートセンターのスタッフとして入ってきたことから住所が判明した。長岡の前職は画材店であり、生頼氏のもとに画材を配達していたからだ。2009 年の秋に生頼家に電話で連絡を取り展覧会の話をしたが、いい返事は得られなかった。企画自体を見直しせざるを得なかった。

2012 年 5 月に、みやざきアートセンターは春の特別企画展として「エヴァンゲリヲン展」を開催し、関連企画として映画監督の樋口真嗣氏とアニメ・特撮研究家の氷川竜介氏を招きトークショーを行った。その二人との雑談の中で「生頼範義展」を企画したい旨の話をしたところ、両氏より「何でも協力する。日本の今の文化を支えてきた偉大なアーティストなので、是非開催すべきだ」と支援の言葉を得た。

再度、みやざきアートセンタースタッフが生頼家に展覧会開催の打診を行ったが、生頼氏は 2011 年 5 月に脳梗塞を発症しリハビリの最中であった。企画そのものが困難かと思われたが、埼玉在住の生頼家の長男・太郎氏が話を聞いてみたいということで、2012 年 5 月 10 日に上京した石田が太郎氏に依頼をし、展覧会の開催に関する了承を得た。宮崎市郊外の生頼邸を訪れたのは太郎氏が帰省した 2012 年の初夏だった。70 年代に農家であった空き家を買い取ったという昔ながらの大きな屋敷の離れが生頼氏のアトリエであった。生頼氏は病気の後遺症で言葉を発することも困難な状態であったが、展覧会の開催に関しては喜んでいただけた。太郎氏に案内された生頼氏のアトリエは、もう一度筆を持つ日のために、ご家族によって、同氏が倒れた日のままの状態で保たれていた。壁びっしり、机の上にも山積みになった写真集や図鑑等の資料、戦艦の設計図らしきものの数々。生頼氏がイラストを描くための素材がところせましと置かれていた。屋根裏部屋と奥の部屋、戸棚の中に保管されていたイラストの

数々、ざっと数えただけで数千枚。油絵も数百点はあった。これらの決していい状態とは言えない環境で大量の作品が保管されていることに、石田は驚愕した。

生頼氏は、作品を生み出すことには全精力を注入する作家だったが、一旦完成した作品を保管するという行為には無頓智であった。作品名のメモや制作年月日なども記載されていない膨大な数のイラストと絵画を整理するところから作業は始まった。作品を整理する作業は、月に一度、1～2日間、太郎氏が帰省したときに、これはという作品を数十点ずつ選んでもらい、アートセンターまで運び入れ燻蒸し、クリーニングが必要なものは行い、それを整理して記録していくという手順で数カ月に及び行われた。整理した作品はイラストの依頼主であった出版社や映画会社ごとに分類していった。

また生頼氏宅には保管されていない作品の捜索も同時に行った。1980年代頃までは著作権も今ほど厳しくなく出版社へ送ったものの返却されていない作品、マニアの間で横流しにあった作品も多く存在した。そのような作品の行方を追い、分かったものはリストに加えていった。

### 3. 許諾権をめぐる苦闘

第1回目の展覧会を2014年の2月に開催することを決定し、本格的な準備に入った。先ずは展覧会を開催するにあたり、版権元である映画会社や出版社の許諾を取る作業に追われた。開催まで1年半ほどの時間しかないが、版権を先ずクリアしなければ展示できない。しかし地方の公共施設の管理者がいきなり大手の映画会社や出版社に話を持って行ってもなかなか相手にされないということもあり、樋口監督や氷川氏の協力を得て、業界各社の人脈を辿り版権管理部門を紹介してもらい、月一回上京し許諾を得ていくという作業も同時並行で行った。朝日ソノラマ、光人社、学研、角川書店、キネマ旬報社、講談社、コーエーテクモゲームス、薩摩川内歴史資料館、サンライズ、資生堂、集英社、小学館、松竹、中央公論社、円谷プロ、東京創元社、東宝、東映、東北新社、徳間書店、日本ヘラルド、ハセガワ、早川書房、扶桑社、双葉社、六興出版、等々。すでに存在しない会社もあったが、1回目の展示に必要な会社だけに絞ってもざっとこれだけの数があった。この全てにあたって許可を取る旅が始まった。月に一度、二泊三日で上京してそれで回れても5件程度。石田は宮崎から上京するのだが、先方はこちらの都合には合わせてくれない。もちろんスケジュールもうまくハマればいいのだけど移動の時間、相手のスケジュールに合わせると一日に2件程度しか回れない日もあり、結局、許諾を得る作業に一年間近くを費やした。石田は、アポイントメントの間に余裕があれば古書街で生頼氏の装丁になる本を探した。

許諾の交渉をした会社は、「生頼先生にはお世話になったから、問題ありません」というところもあれば、詳細な契約を交わさなければならないところもあり条件はまちまちであった。無駄足も多かった。生頼氏がポスターは描いていても、原画が版権元にも残っていないものも多数あった。

また、生頼氏は多くの有名人の肖像画も描いている。その本人やプロダクション、故人に関しては遺族に肖像権の許諾を取らなければいけないという、当初の想定していなかった作業が待ち受けていた。通常の美術展では考えられない作業量であった。そんな中、「スター・ウォーズ」関係の日本国内での版権を当時管理していた「小学館集英社プロダクション」から、「本家であるルーカス・フィルムがディズニーに買収されてしまい、版権クリアの業務の引継ぎに数カ月から半年くらいかかりそうだ」という予期せぬアクシデントを伝えてきた。2012年10月のことであった。交渉は結局1年近くかかり、ようやく条件が整理され、ルーカス・フィルムから数10ページに及ぶ英語で書かれた契約書が送られてきたのは展覧会が始まる8日前の2014年1月30日のことであった。

### 4. 宮崎県文化賞の受賞

生頼氏は賞とは無縁の画家であった。それまでに唯一獲った賞が1980年の「スター・ウォーズ」の国際版ポスターを描いたときに受賞した日本SF大会の第11回星雲賞アート部門のだけであった。知る人ぞ知る存在として、熱烈なファンは確実にいるものの、地元の宮崎では一般的には誰も知らないのではないか？　そういう不安は企画当初からつきま

代理で県文化省を受け取った太郎氏

とっていた。そんな折、「宮崎県文化賞」の推薦が募集された。石田は「生頼先生を少しでも地元で有名にするのはこれだ！」と思いつき推薦書を書いて、宮崎県に申し込んだ。

その結果、生頼氏は平成25年宮崎県文化賞芸術部門に選出された。2013年11月6日、宮崎県庁本館2階の講堂で授賞式は執り行われた。残念ながら生頼氏本人は出席できなかったが、代理に太郎氏が授賞式に参加した。今まで評価を受けなかった孤高の作家に対し、宮崎県という小さな自治体ではあるが公の機関が功績を認めたのであった（その翌年の平成26年には文化庁映画賞で功労賞、平成27年には宮崎市功績賞を受賞する）。宮崎県内のマスコミをこぞってニュースとして取り上げた。展覧会開催の3カ月前のことであった。

### 5. 生頼氏年譜の作成

みやざきアートセンターは、地元での生頼展の機運を高める仕掛けも少しずつではあるが仕掛けていった。チラシは8種類、ポスターは4種類、多くのが「欲しい」と思うような図柄を選んで作成した。しかしまだまだ課題は山積みであった。中でも重要で困難な課題は、生頼氏が、どんな人生を過ごしてきたかをまとめる作業がなかなかできていないことだった。展覧会を開催しようと決まった時は既に生頼氏は、外に出られる状態ではなかった。脳梗塞の後遺症と、それに起因する認知症が進行しており、過去の記憶が曖昧で、言葉もはっきりと喋れない状態であった。

個人の名を冠した展覧会では、作家がどのような時代を生き、どのような人生を歩んできたのかを紹介することも必須であろう。しかし生頼氏からは直接聞くことは不可能であった。先生の奥様は、仕事のことは殆ど知らない。太郎氏は、高校卒業してずっと都会で暮らしていてその後の父の仕事ぶりを直接は知らない。このままでは年表も作れないため、石田は、出版社や映画会社に版権の許可を取りに行く出張と並行して、生頼氏と一緒に仕事をしていた元編集者の人々やその家族を通じて、生頼氏の親戚の方々、そして宮崎で親交のあった人々を探し出して話を聞く作業も行った。生頼氏が当時77歳、同年代でも既に逝去している方もいる中、同氏が年賀状のやりとりをしていた人たちに連絡して当時の話を聞くなど、探偵じみた仕事も行った。

### 6. 生頼タワーと「奇跡」

いよいよ第一回生頼展の準備も整いつつある中、「生頼先生が手掛けた映画のポスターや書籍も一緒に展示したい」という希望が出てきた。ただ、たしかに様々なポスターや本の

ポスターと書籍がつみ上げられた「生頼タワー」

装丁も見てみたいという欲求は、確実なニーズとして来場者にはあるはずだが、有料の展覧会でポスターや書籍を見せること自体、版権問題が非常に複雑になる。さらに、スペース的にも展示会場は限られており、現実的に展示するのは断念せざるを得ないという意見に傾きつつあった。そこで企画されたのが、大量のポスターや書籍を「タワー」の形でまとめ上げて見せようというアイデアである。ケースに入れて見せるのは面白くない。生頼氏が半世紀にもわたって描き続けた作品を「物量作戦」で見てもらうにはどうしたらいいか、ということで考えついたのが「生頼タワー（誰が名付けたかは知らないが、いつの間にかこう呼ばれるようになっていた）」の誕生であった。施工の業者には無理を言い、部屋にギリギリ入る高さと広さで作ってもらった。

展覧会のキャッチコピーは「奇跡を体感せよ！」であった。このコピーは樋口監督が2013年7月に作品を選定しに宮崎に来られたときに考えていただいたもので、まさに展示作品を含め観客は、生頼タワーを目の前にして奇跡を体感することになる。2014年2月8日『生頼範義 展 THE ILLUSTRATOR』が開幕する前日の7日、開会式と内覧会が行われた。そこには、今まで殆ど表に出ることのなかった生頼氏が家族に付き添われ車椅子でみやざきアートセンターに現れたのだ。自らの感性の全てを駆使して絵を描くのみに集中し、出来上がった作品を並べて観るということはなかったであろう孤高の人が、壁一面に展示された自分の作品を感慨深げに

展覧会で訪れた生頼氏（前列左端）

魅入っていた。

展覧会は好評のうちに終了し、生頼氏の再評価のきっかけとなり、翌年には文化庁の映画賞受賞となった。

### 7. さらなる蒐集・管理・発信へ

石田は、本来ならば1回だけの展覧会を考えていたが、未整理・未展示の作品があまりにも多いため、展覧会を3回に分けて開催することになった。2015年に開催された第2回の展覧会『生頼範義Ⅱ 記憶の回廊』では、生頼氏がイラストを描き始めた1966年から1994年までの、キャリアの前期に書かれた作品を中心に、そして2016年に開催した『生頼範義展Ⅲ THE LAST ODYSSEY』では1985年から晩年までに描かれた作品を中心に展示した。

構想開始から1回目の開催まで足掛け5年、生頼氏をはじめ生頼家の皆様、多くの映画作家や、イラストレーター、出版関係者の皆様、インタビューに応じていただいた皆さん、版権の許諾をいただいた映画・出版・ゲーム・広告代理店等各社の方々の協力で、生頼氏の評価を高めることができた。最盛期には年間100冊以上の本の装丁を手掛け、生涯の作家生活で最低でも推定3,000点を超す作品を描き続けた商業画家＝イラストレーターである生頼の仕事はまだまだヴェールに包まれたものがある。宮崎には2600点程の作品は残っているもののまだまだ所在が分からない作品も多数存在している。

挿絵なども一図と数えれば3万点を越えるという葛飾北斎は、多くの弟子を抱えて作品を発表し続けた。一方の生頼氏は、クライアントの意向を丁寧に汲み取り資料を集め、絵の構図の構想から完成まで全ての過程をたった一人で手掛けているのに加え、制作の速さと数量が他に類はない存在だと言える。ましてイラストレーターとしての作品の他に、氏の言葉によれば「真正なる者」である画家としての油彩作品も約400点程が遺っている。質量ともに超人的な生頼氏の作品を文化財として後世まで遺していくために、2017年春には、宮崎市と宮崎県も参画して一般社団法人・生頼範義記念みやざき文化推進協会が設立された。石田はじめスタッフは、この法人を拠点として、生頼作品のアカデミックな検証と、蒐集、保全に今後取り組んでいけるよう環境を整えることが必要だと考えている。2017年度は大分と東京で展覧会の開催も予定されており、今後、生頼氏の正当な評価が全国規模また国際的にも広まることを目標として、今後も活動が続けられる予定である。

このようなみやざきアートセンターの活動は、本稿冒頭でも述べたように、元来「芸術」というよりは「創作の残滓」と呼ぶべきものだったのかもしれないポスター原画をアーカイヴ化することが、あたらしい「美術コレクション」の創出にまでつながり、今や自治体の文化財と呼ぶべきものにすらなり始めているという点で、地方都市の芸術系NPOとしてきわめて注目すべき成功例であると言えるだろう。事実、みやざきアートセンターには毎年10グループほどの視察団が全国の自治体から訪れ、その経験と方法を学ぼうとしているが、同センターの成功は、「文化」による地域活性化のための多くのヒントを秘めているのである。

## Looking for Noriyoshi Ohrai.
## Creation of "Ohrai-Collection" by Miyazaki Art Center

Tatsuya Ishida
Mario Kumekawa

This paper is written by the co-authors, Tatsuya Ishida, President of Miyazaki Bunka Hompo, and Mario Kumekawa, Vice-Director of the KUAC. Miyazaki Bunka Hompo is a Specified Nonprofit Organization (NPO), which operates a cultural facility like "Miyazaki Art Center" with exhibition space, play space and learning space in Miyazaki City. Kumekawa has been an external evaluator of this "Miyazaki Art Center" since 2015 and has been involved in the position to receive consultation about the operation of facilities and corporations. Meanwhile, Kumekawa came to know an extremely interesting

case of the art-archive that accumulates records of art creation. That is the process of discovering, restoring, exhibiting and preserving original pictures of posters by Mr. Noriyoshi Ohrai, an illustrator living in Miyazaki City. Mr. Ohrai himself, who studied oil painting at Tokyo National University of Fine Arts does not regard "original" of the posters as "art work". Therefore, the original pictures were literally "decayed" in his storeroom. However, there were many original paintings of an highly popular series well known through the world such as "Godzilla" or "Star Wars". It is those famous posters of which many enthusiastic fans still exist both throughout Japan and the world. Having restored them and having conducted larger-scale exhibition three times, Miyazaki Ace Center is proposing to public institutions such as Miyazaki City, Miyazaki Prefecture, and the Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology of Japan to save "the Ohrai-Collection" as a cultural property and to manage it. This paper aims to report the process of giving new value to the group of original pictures, which were not originally created as "arts", and producing what can be called "cultural properties".

At first, Ishida was going to hold an exhibition of the works by Mr. Ohrai only once, but he has decided to hold the exhibition in three separate occasions, because there are too many undisclosed works. In the second exhibition "Noriyoshi Ohrai II. Memorial Corridor" (2015), he focused on the works painted in the first half of his career from 1966 when Mr. Ohrai started drawing illustrations to 1994. In the third exhibition "Noriyoshi Ohrai Ⅲ, THE LAST ODYSSEY" (2016), Ishida exhibited mainly the works drawn from 1985 to the later years. The works of Mr. Ohrai, who has been handling over 100 books per year in his prime and drew at least 3,000 works in his lifetime, are still wrapped in veil. There are about 2,600 works remaining in Miyazaki, but there are also many lost works.

Such activities of Miyazaki Art Center can be said to be extremely remarkable successes as a NPO in a local city. In fact, the Miyazaki Art Center has about 10 groups of visiting teams visited by municipalities nationwide every year, trying to learn their experiences and methods, the success of the center will give every NPOs a large number of hints for cultural activities.

# 植物から近代庭園を問う
## ――「庭園史的記述の再構築」をめぐる試論

後藤　文子
副所長、文学部教授

### 1. 植物の不在――美術史的記述の伝統と庭園

19 世紀末に近代学問として確立した美術史学の伝統において、自然の芸術的な形式である庭園は、建造物と同様の研究方法に則って考察されるべき対象とみなされてきた。この事実は美術史学の記述体系にもっとも端的に現れている。たとえばドイツにおいては、少なくともかつて、美術史研究の初学者がかならず手にした基本的なレファレンス入門書の一冊、B. ヴィルク＝ミンク著『いかにして芸術学文献を見つけるか』（初版 1983 年、改訂第 3 版 1992 年、ベルリン）がよい例だろう。芸術研究の体系を示す本書において、周知のことながら、「芸術ジャンル Kunstgattungen」の章で挙げられる主要項目は「芸術保存・芸術政策」「芸術批評・芸術心理学・芸術社会学」「図像学」と並んで、表現形式としては順に「建築」「彫刻」「絵画」「グラフィックと挿絵」「工芸・古美術品・デザイン」であり、庭園は、ここでは「庭園芸術 Gartenkunst」として、あくまで主項目の一つである「建築」の下位概念に位置づけられ、その用途・性格に応じた種別としての「都市建築」「宗教建築」「城郭・宮殿建築」に続く最後に、それらと同格的に項目立てされている[*1]。

庭園の記述を建築のそれに準拠させるこうした伝統的な美術史学の体系においては、一方で庭園デザイナー／庭園芸術家の存在や彼らの手になる庭園設計案、庭園建築、園路・水路、また、庭園に関わる美術史的な諸概念などが検討される反面、実際に植栽された植物そのものや花壇については考察対象とみなされず[*2]、結果的に、庭園の歴史的記述における、いわば「植物の不在」という事態をもたらしてきた。ひとたび現実の庭園へと目を向けてみれば明らかなように、地域や時代の様式はさておいて、そもそもそれはさまざまな植物が植栽される生命的で環境的な自然的空間であって、それゆえに庭園の空間造形的なデザインにとっては本来、植物との直接的な関係は切っても切り離すことができないはずであるにも拘らず、である。

実際、地球上のどの原産地に由来する、いかなる種の植物を、なぜ、幾種類、どの場所に、いつ、どれほどの数、どのような密度や配色でどう配置して植栽するのか。また、植栽された後にそれらの植物はどのように手入れされ、育てられるのか ――。庭園に特有の美的な特性のみならず、植物の形態学的・生理学的・生態学的な観点、あるいは時に経済学や政治学の関心にまで波及するこうした根本的な問いかけは[*3]、いずれも「植物」に向けられているのであり、これらの問いかけと切っても切り離すことができないのが庭園デザインである。そうだとすれば我々は、方や植物の存在によっ

てはじめて成り立ち、植物によってこそその性格が規定される庭園それ自体の内実と、方やそれを歴史的に記述する体系的な学問、これら双方の間に伝統的に横たわっている或る種の乖離を認めないわけにはゆかない。このことは庭園史的記述の本質に関わっている。本稿の以下では、植物の側から近代美術・建築・デザインを再考する方途の模索に向けて、そのための芸術論的な背景を検討し、さらに庭園史的記述の前提を確認する。

## 2.「庭園史的記述の再構築」と『中心の喪失』

それにつけても看過し得ないのは、庭園史研究をめぐる乖離や矛盾を克服すべく、そうした事態を批判的に反省する一部の庭園史学・園芸学・植物学等の研究者によって意欲的に取り組まれてきた研究の実績である。それらは庭園にとっての植物の意義を復権し、その存在を中心に据えた庭園史として歴史的記述をまったく新たに再構築する企てであり、きわめて多様かつ重要な示唆に富んでいる。この学術的な取り組みを1990年頃より首尾一貫して主導するドイツのヴィンマー（Clemens Alexander Wimmer, 1959– ）は、徹底した文献学的実証性を根拠として、たとえば次のように主張する。すなわち、かつて歴史的過去において庭園設計に携わった者、いわゆる庭園デザイナーの見地から捉えるなら、少なくとも18世紀後半、およそ1770年以降における彼らの営みは「芸術」としてみなされるべきであり、同様の認識は、その後20世紀を迎えて1960年頃まで妥当する。そうであるならば、彼ら庭園デザイナーによってそのデザイン・プロセスで自ずと意識化されていたに違いない、（先に挙げたような）植物をめぐる具体的な知識と一つ一つの問いかけは、本来、庭園の歴史的な考察とその記述に際してけっして度外視されるべきではない。むしろそれどころか、植物（＝生物）への問いかけを芸術の根本に関わる問いとみなし、美術史的記述の視座に取り込んでくる必然性を強く主張せざるを得ない、と[*4]。

その上で、生命体である植物の視点から庭園史を新たに再構築するヴィンマーらの意欲的な研究の蓄積を西洋近代美術史研究へと引き寄せて、より広い芸術的な視座に照らしてみると、そこでの成果がこと庭園研究に留まらず、実は、近代の美術・建築・デザイン史的記述にとってもその再考を促すきわめて本質的な示唆にほかならないという事実に気づかされる。残念ながらこの着眼点そのものが、日本国内はもとより欧米圏の西洋近代美術史研究においても、目下のところ十分に共有されているとは言い難い[*5]。しかし、そのような着眼に必然性があるということについては、これから考察を進めるための理論的な背景として、たとえばオーストリア出身の美術史家ハンス・ゼードルマイア（Hans Sedlmayr, 1896–1984）が第二次世界大戦後間もなくその著書『中心の喪失』（1948年）において、近代芸術が直面した時代的な状況に対して展開した重要な文化批判的な議論をあらためて想起してみれば、十分に確信されるだろう[*6]。

よく知られているように、ゼードルマイアは『中心の喪失』において、1770年以降、20世紀前半に至る、いわゆる「神の喪失」に特徴づけられる「近代」の芸術的特徴を次の7つの観点から検討し、総じて近代芸術の危機的様相を照らし出した。すなわち第一に、芸術内部の諸領域はもとより、芸術と他分野、人間の諸感覚、専門的分化が進む学問の諸分野、国家主義的な人種の分離、人間と自然の関係に関わる「〈純粋な〉諸領域の分離（純粋主義、孤立化）」であり、第二に、合理性と非合理性、知性と感情、知性と衝動、信仰と知、心と頭脳、肉体と精神、魂と精神、また、歴史主義と未来主義、個人主義と集合主義など、つまりはあらゆる「諸対象を引き離すこと（対極化）」が挙げられる。次いで第三として、彼は「生命の金属化 Metallisch-Werden des Lebens」という独自の表現を用いながら、有機素材ではなく、むしろ非有機的な素材を多用する顕著な傾向にある近代建築を念頭に置いて「非有機的なものへの傾倒」を指摘し、20世紀は「未だかつてないほどに非有機的な諸要素を支配し、現実に有機的なものとどうすることもできないまま対立し、それを破壊し荒廃させる」世紀であると定義づける。そしてこの有機性の否定という問題を「大地からの乖離」と換言して説明するのが第四の点だ。1770年代以降に特徴的なこの様相は、新古典主義時代の建築家クロード＝ニコラ・ルドゥーによる、従来の垂直・水平性を否定した「球体建築」に顕著である一方、特定の文化圏とは無縁な国際語として創案された人工的言語（ボラピュク語、エスペラント語、イド語）の普及についても同様の特性が指摘される。そして非有機的なものへの傾倒は、非生物界の解明（物理学、化学、天文学）の進展を促すとともに、深層心理学的な無意識や始原的な領域、すなわち意識化される世界の「下方への衝動」を加速させる。これが第五の点にほかならない。この傾向は、近代心理学が人間の内奥の解明へと至るにつれて前人間的あるいは人間以外の存在（未開人、精神病者、犯罪者、陶酔、夢、大衆、猿など）における心理の解明へと向かう。ゼードルマイアはこれを「人間をこき下ろすこと」として特徴づける。そして最後にシュルレアリストをその典型例として名指しつつ、「超理性的なもの」と「理性下的なもの」、すなわち「〈上〉と〈下〉の差異を止揚

すること」で、すでに第二に挙げられた「諸対象を引き離すこと（対極化）」とは真逆の傾向、すなわち混沌へと向かう志向が指摘されるのである[*7]。総じて近代芸術の特性は、共有の基盤としての「中心を外れ exzentrisch」たものとして措定される[*8]。

一連の考察を通して近代芸術をその危機性において批判的に問うゼードルマイアだが、その議論は、近代の人間が有機体的生命体としてのその存在基盤を喪失するという事態を明るみに出していてもいる。そのため、彼が上述の検討のなかで近代に顕著な非有機体性への強い志向を端的に示しているとして例示した 20 世紀初頭の芸術作品は、人間にとっての存在基盤の喪失と表裏一体な意味合いをもつ造形であるとみて差し支えないだろう。その一例が、まさしく非有機的な素材であるセメントを用いて本来は有機的な存在である樹木を象って庭に「植樹」されたモニュメンタルな彫刻群であるという事実は、本稿の関心にとってきわめて示唆的だ。すなわちゼードルマイアによって名指しされたその作品とは、フランス出身の双子の彫刻家ジャン＆ジョエル・マルテル兄弟（Jan Martel/ Joel Martel, いずれも生没年は 1896–1966）が、1925 年パリでのアール・デコ展に際して建築家ロベール・マレ＝ステヴァンス（Robert Mallet-Stevens、1886–1945）の作庭になる《キュビスムの庭》に設置した幾何学的な 4 躰の巨大彫刻作品《セメント製樹木》（1925、図 1）である[*9]。硬質で機械的なロボットにも比することのできそうな姿をしたこうした作品が、ゼードルマイア的な見方に基づいて、「中心を喪失した近代」における芸術の危機性を、延いては人間の存在基盤の喪失を象徴しているとみるならば、ここに考えうるそれらを生み出した芸術的な営みのおよそ対極に、我々は、有機体的・生命的な存在である植物と直に関わり合う芸術家の営みを措定することになるだろう。つまり「中心の喪失」という一つの理論的な文脈に照らすなら、後者の営みはまさに、人間と自然、また諸領域を「統合」（⇔純粋主義、孤立化、対極化）し、生命を金属化するどころか、むしろ人間の意識と身体的な活動を「有機的なもの」（⇔非有機的なもの）へと傾注することで、より生き生きとした生命性の獲得を目指し、人間存在を「大地へと引き戻し」（⇔大地からの乖離）、彼にとっての生の現実を確認する営み以外の何ものでもない。換言すればそれは、「中心の喪失」時代における「中心の回復・復権」に向けた闘いに違いない。

その意味で、ゼードルマイアによってその危機性が指摘された前衛的な芸術作品の、まさに創り手である近代の画家達が、実は、自邸の庭など彼らにとってもっとも親密な生活空

図 1　マルテル兄弟《セメント製樹木》1925 年、パリ
［出典：Emmanuel Bréon, *l'exposition des arts décoratifs 1925 naissance d'un style*, Paris: Canopé - CNDP, 2007, p. 24.］

図 2　ムルナウの庭で鋤を手にするカンディンスキー（撮影：Gabriele Münter, 1910–11 年頃）
© Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung［出典：Hubertus Kohle（Hrsg.）, *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München/ Berlin/ London/ New York: Prestel, 2008, S. 420.］

図３　ムルナウの庭の手入れをするミュンター（撮影：Wassily Kandinsky, 1910年）
Ⓒ Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung［出典：Ann Dumas, William H. Robinson, Cleveland Museum of Art, Royal Academy of Arts（eds.）, *Painting the modern garden : Monet to Matisse*, Exh.-Cat., London : Royal Academy of Arts, 2015, p. 238.］

図４　近代芸術の苗に水を遣るマッケ（撮影：Gabriele Münter, 1912年）
Ⓒ Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung［出典：Ann Dumas, William H. Robinson, Cleveland Museum of Art, Royal Academy of Arts（eds.）, *Painting the modern garden : Monet to Matisse*, Exh.-Cat., London : Royal Academy of Arts, 2015, p. 23.］

図５　自邸の庭でフロックスの手入れをする晩年のヘッヒ（1971年）
Ⓒ Fotos oder Privatbesitz Armin Orgel-Köhne［出典：Gesine Sturm, Johannes Bauersachs（Hrsg.）, *Der Garten der Hannah Höch*, Berlin: Stapp Verlag, 2007, S.48.］

図６　現在もベルリン市内に残る旧H. ヘッヒ邸の庭（撮影：筆者、2015年）

間で大地を耕し、植物に水を遣るなど、生命的な植物を育む園芸的な営みに精を出していた事実は、当時撮影されたスナップショットに数多くとどめられており、単なる私的な余暇活動の記録であるに留まらず、むしろそれ以上の意味において、あらためて注目される。ここに図版で紹介する20世紀ドイツ表現主義の画家グループ「青騎士」のメンバー、カンディンスキー（Wassily Kandinsky, 1866–1944）、ミュンター（Gabriele Münter, 1877–1962）、マッケ（August Macke, 1887–1914）、あるいはベルリンのダダイストで、自邸の庭で多年性植物の栽培に情熱を注いだことで知られるヘッヒ（Hannah

Höch, 1889–1978）は、そのほんの限られた事例に過ぎない（図2-6）。

### 3. モダニズムの「総合芸術」再考の意義

ゼードルマイアは20世紀初頭のいわゆる「古典的近代 Klassische Moderne」の同時代を生きた人である。その彼が「中心の喪失」を唱えた芸術の没落という現象の対極には、有機的で生気ある統合モデルとしての、たとえば大聖堂が措定され、ゼードルマイアの思索はこれらを両極としてその間で展開する*10。この思考の図式を、本稿もやはり看過すべきではないだろう。つまり、すでにさまざまな歴史研究の領域で議論されてきた関心事ではあるけれど、19世紀後半から20世紀初頭にかけてのヨーロッパ主要都市で、産業化によってもたらされた都市の疲弊や物質化、また人々の暮らしの質そのものの深刻な劣悪化など、要するに「中心の喪失」を招いた現実的な事態を契機として、芸術を生活の場に取り戻し、両者を再統合する営みを通して感性的で豊かな生活の回復を目指したモダニズムの「総合芸術 Gesamtkunstwerk」は、その歴史的な重要性において軽視することができない。とりわけドイツではそれが「生活改善 Lebensreform」の理念を掲げて広範かつ具体的に実践された「改革運動 Reformbewegung」と本質的に結びついた結果、人々の意識は自ずと自分たちにとってもっとも身近で、生き生きとした身体的かつ感性的な営みの場である建築空間、さらにそれと分ち難く連続する周囲の環境世界へと向かい、そこから近代的な感性にふさわしい新たな庭園が創出されることとなる。そこにおいて特に重んじられたのは建築との調和的な一体性であり、実際、作庭に携わった重要な担い手らは主に歴史主義とそれに続く「古典的近代」の萌芽に重なり合うプロト・モデルネ世代と呼ばれる建築家であった。ムテージウス（Hermann Muthesius, 1861–1927）、オルブリヒ（Joseph Maria Olbrich, 1867–1908）のほか、ベーレンス（Peter Behrens, 1868–1940）、またシュルツェ＝ナウムブルク（Paul Schultze-Naumburg, 本名 Paul Eduard Schultze 1869–1949）、テッセノウ（Heinrich Tessenow, 1876–1950）、ボナーツ（Paul Bonatz, 1877–1956）らが、その筆頭に挙げられる*11。

問題なのは次の点であろう。すでにこれまでにも世紀転換期の総合芸術を検討する数多ある美術史・建築史・デザイン史研究は、彼らプロト・モデルネ世代の建築家が手がけた庭園デザインを論じてきた。しかし概して世紀末様式的な「アール・ヌーヴォー」や「ユーゲント・シュティール」概念に依拠したそこでの記述にあっては、それこそヴィンマーらによって真摯な批判の矛先が向けられてきた通り、生命的な「植物の不在」を認めないわけにはゆかない。それゆえにそうした従来のアプローチとはやや異なる視点から、むしろ庭園という自然的な環境空間において大地に根ざして植物（＝有機体）と交わる人間の営みへと目を向けよう。完成した後の庭園の姿こそが問題化される「様式」以前に、何よりもまず、作り手にとって「中心を回復・復権するプロセス」を重視する視点を議論の軸にして、美術史的な観点からそこでの記述を組み立て直すのである。先に示したカンディンスキーらの写真は、まさにこの問いかけに等しい。

このように問いかけてみると、当時の建築家や芸術家らが自身の芸術的な営みについて論じた制作論的エッセイの丹念な再考を通して、あらためて、実に興味深い事実に気づかされる。彼らは植物そのものに対してけっして小さからぬ関心を寄せていたし、豊富で専門的な知識と植物栽培の経験を有していたのである。しかもそれらが芸術制作を方向づける重要な動機になっていた事実もわかる。具体的な検討は稿を改めなければならないが、この見地から今後あらためて再考が求められるのが、誰よりもまずモダニズムの建築家ペーター・ベーレンスの庭園論であろう。近代美術・建築・デザインの本質を植物（＝生命体）の側から問う可能性を模索する筆者の基本的な研究関心に基づいて、従来の視野から見落とされてきた資料および事実関係を重視し、とくに植物に対するこの建築家のきわめて具体的な眼差しと経験に光を当てて資料を再読することで、彼の制作論的な関心のあり方を新たに照らし出すことが期待される。

### 4.「植物利用」からみる庭園史と時代区分概念

そのための基礎的な前提づくりという意味でも、本稿の最後に、そもそも植物を核として庭園史を記述するという研究的アプローチが、美術史の伝統的な体系に基づく庭園史記述と具体的にどう異なるのかについて確認しておく必要があるだろう。

その一つの要点が、それぞれの地域や時代の庭園において実際にどのような植物がいかに利用（受容）されたのかという「植物利用 Pflanzenverwendung」の観点である。本研究においては、あくまでもそれは庭園の文脈で問われるが、しかし少し視野を広げて近年国内で新たに編まれた植物学事典の記述へと目を向ければ、「普段の生活から文化活動まで」「人間の社会生活において、植物とのかかわり合いはきわめて多様である」*12として、植物の受容が「社会」という章立てのもとに多角的に論じられており*13、これがれっきとし

た植物学の関心事であることを忘れるべきではない。

伝統的で理想主義的な庭園理論においては、兎角、庭園のための植物の選定は庭園芸術家その人の理念や思想に基づいて差配されたと考えられがちであったが、ひとたび実践的な植物利用の実態に目を向けると、実際には、それぞれの時代の要請に合致した実用性、流行や趣向、また地域的な特性などと結びついたさまざまな外的要因によって庭園デザインが多分に左右されていた事実が明らかになる。先行研究によれば、たとえばルネサンス時代の大花壇には当時の花の収集家らの情熱を満足させる目論みが如実に認められ、また、バロック時代に成立するオレンジ栽培用の温室や庭園は、当時、評判の高かったこの植物を広く披露する目的を担っていた。同様に18世紀バロック庭園は新たにアメリカからヨーロッパへ持ち込まれた樹木の植栽に効果的な配置図を特徴としているし、さらに19世紀に入り園芸用の植物品種が飛躍的に増大して普及するにつれ、それらを披露するための専用庭園が登場する。異国趣味的な植物によってデザインされた毛氈花壇やヤシ栽培のための温室が造られるようになるのも19世紀的な特徴と言われる。そして20世紀を迎え、商業的な園芸業者が栽培技術を向上させると、その恩恵を受けて栽培可能となった色彩豊かな植物が庭一面の広がりとして植え付けられ、比較的手入れの容易な多年性植物も好んで植栽されるようになる[*14]。これらの事実がいずれもその時々の植物受容のあり方と表裏一体であるということは、あらためて強調するまでもないだろう。

その一方で、こうした植物利用の実態を考慮して庭園史を記述しようとすると、途端に直面する困難が自覚されてきた。たとえば、植物利用のための異なる根本法則が同時代的に並存している、あるいは、一人の庭園芸術家であっても多様な植物利用の原理を応用して庭園デザインを実践しているなど、単純に年代記的・発展史的な記述ができかねる事態である。そのため先行研究は、「絵画史、建築史、音楽史、あるいは文学史にも比肩する庭園史」という意味で、各々の時代・地域に特有な植物利用の基本原理に抵触せず、その実態に適った歴史記述を模索した結果、近年ではこの領域の研究者らが互いに共有する「時代区分概念」が了解され、定着している。以下に確認する通り、それらはかならずしも美術史における様式史的時代区分に合致しない[*15]。

すなわちドイツに関して、18世紀末までの「ルネサンス庭園 Renaissancegarten」(ca. 1550年–1648年)、「バロック庭園 Barockgarten」(ca. 1680–1740年)、「ロココ庭園 Rokokogarten」(ca. 1740–1770年)、そして「風景式庭園 Landschaftsgarten」(ca. 1770–1830)はおよそ美術史的時代様式区分の慣例に合致する一方、それに続く19・20世紀に登場する庭園についてはその展開に特有の事情が考慮される[*16]。

1830年以降、およそ1900年頃までの庭園に顕著な二つの傾向のうち、基本的には「歴史主義 Historismus」の原理と同一視しうる —— かならずしも芸術様式に限定されるものではないけれど —— のが、いわゆる「折衷主義的庭園 Eklektischer Garten」である。これには風景式庭園、邸宅庭園、養樹園、バラ園、シャクナゲ園、松・針葉樹園(ピネートゥム)、アルプス庭園などさまざまな形式がある。それに対して、18世紀に主張された自然を模範とする態度から徐々に遠ざかる傾向にあった折衷主義への反動として、ふたたび自然への親近性を重視したのが「現実主義的な植物利用 Realistische Pflanzenverwendung」と通称される立場である。これは18世紀に理想的風景画が模範とされたのとは異なり、むしろ近代の自然科学、すなわち植物学や植物地理学の成果に呼応する態度を特徴とする[*17]。

そして20世紀への世紀転換期、ちょうど1900年頃の庭園は、成立契機として前述した改革運動の文脈と強く結びついているため、すでに近年、慣例として「改革庭園 Reformgarten」の概念のもとに論じられてきた。当時、いまだ名残の見られた風景式庭園に代わる新たな庭園を模索したこの改革庭園の取り組みには、大きく二つの異なる傾向が認められる。このうちいわゆる「自然庭園 Naturgarten」は、先行する19世紀の折衷主義的庭園／現実主義的庭園から原理的な方向転換を図り、むしろ人間の主観に訴えて感受される「自然らしさ Naturhaftigkeit」を希求する。それに対して、「建築(家)庭園 Architektengarten/ Architekturgarten」は主に先に言及したプロト・モデルネ世代の建築家によって牽引され、幾何学的で構築的な庭園の復権が目指された[*18]。

とりわけ、今後再考されるべきベーレンスがこの改革庭園における「建築(家)庭園」の展開に果たした重要性は、造園活動の実践に先行してなされた理論的な提言から一歩、具体的な実践へと踏み出した、まさにそうした実践家としての建築家ら(ベーレンス、オルブリヒ、ロイガー、シュルツェ=ナウムブルク)の一人である点に認められる[*19]。その場合、ベーレンスらの実践に先行して改革庭園を理論的に主導した者とは、改革教育運動の重要な美術史家・美術教育者でハンブルク・クンストハレ館長を務めたリヒトヴァルク(Alfred Lichtwark, 1852–1914)であり、詩人・文筆家として雑誌『デア・クンストヴァルト』(1887年創刊、ドレスデン、のちミュ

図7　J.P. グロスマンによる住宅庭園（1907 年以前）
出典：Hermann Muthesius, *Landhaus und Garten*, München: Bruckmann, 1907.

ンヘン）を主宰したアヴェナリウス（Ferdinand Avenarius, 1865–1923）、また、建築家シュルツェ＝ナウムブルク、ムテージウス、そして植物学者・文筆家・造園建築家シュナイダー（Camillo Karl Schneider, 1876–1951）である。彼らが著した改革庭園に関する主要なエッセイは、およそ 1894 年から 10 年間、つまり 1904 年にかけての時期に集中している*[20]。

それに対して、ベーレンスら建築家が実践的に改革庭園に着手する年としてエポック・メーキングな重要性をもつのが 1904 年でもある*[21]。ベーレンスの造園活動に関して言えば、限られた例外を除いて、それらは主に 20 世紀初頭の園芸・芸術展覧会を実践の場として展開されたが、なかでも 1904 年の「デュッセルドルフ大園芸展 Große Gartenbauausstellung Düsseldorf」における作庭が彼の第一作目の近代庭園として名高い事実は周知の通りである*[22]。

植物利用を念頭に置いた庭園史的時代区分概念へと話を戻そう。1900 年直後に登場し、ナチス時代を挟んだ後、第二次世界大戦後にその盛期を迎えるのが、合理主義的な簡素さと単純さを特徴とする「モダニズム庭園 Moderner Garten」である。「単純さと合目的性」を重視し、「対象の形式と内容は素材と目的に合致すべき」との根本原理を明示した J. P. グロスマンによるエッセイ「庭園芸術における近代性（モデルネ）」（1905 年）は、この傾向における早期の庭園理論として知られている。ちなみにこの中でグロスマンは、住宅に付随する庭の目的として、それは「快適に過ごす場所であり、多少なりとも戸外における住まいである」と規定した*[23]（図 7）。改革庭園とモダニズム庭園の原理は、およそ 1970 年頃まで主流であり続ける。

## 5. 結び

従来の西洋近代美術史研究のアプローチが、植物という生命的な存在をあくまでも芸術表現における造形的なモチーフとして、あるいは芸術それ自体のアナロジーとして捉えてきたのに対して、むしろ植物そのものの視点から近代の庭園を、延いては美術・建築・デザインを問うことは、従来とはまったく逆のベクトルを作動させる研究的な試みに違いない。それは一見すると突飛な発想に見られかねないが、しかし人間がその存在基盤を喪失し、それまで円滑であった芸術と自然との対応関係がもはや従来のようには成立しなくなる状況を批判的に論じた「中心の喪失」論に着目してみると、この議論を理論的な根拠として、植物から近代芸術を捉える眼差しと交差させることで、近代の芸術家にとって大地や植物（＝生命体）と積極的に交わる取り組みが「中心の回復・復権」に向けた真摯で必然的な営みとして浮かび上がってきた。その営みが芸術家の単なる余暇活動ではなく、むしろ芸術制作にとって必然であり、またそれを規定する力でさえあったとすれば、植物から近代芸術を捉えるアプローチは、近代の芸術家における制作論への問いかけとして近代芸術のあらたな再考に繋がるはずである。

註

＊1　Barbara Wilk-Mincu, *Wie finde ich kunstwissenschaftliche Literatur*, 3. auf den neuesten Stand gebrachte Aufl., Berlin: Verlag Arno Spitz, 1992. 特に本書「目次」参照（頁記載なし）。

＊2　Clemens Alexander Wimmer, Die Kunst der Pflanzenverwendung, in: Stefan Schweizer/ Sascha Winter（Hrsg.）, *Gartenkunst in Deutschland. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Regensburg: Verlag Schnell & Steiner, 2012, S. 123–147, besonders S. 123.

＊3　*Ibid*., S. 123.

＊4　*Ibid*., S. 123–147, besonders S. 123.; Clemens Alexander Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 406–472.

＊5　近年、近代画家自身による園芸活動やそれへの関心を主題とする研究的展覧会も開催されているが、研究アプローチとして明確に意識化され、共有されるには至っていない。当該展覧会の図録および研究文献は次の通り：Jennifer Helvey, *Irises. Vincent van Gogh in the Garden*, The Los Angeles: Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009.; Ann Dumas, William H. Robinson, Cleveland Museum of Art, Royal Academy of Arts（eds.）, *Painting the modern garden : Monet to*

*Matisse*, Exh.-Cat., London : Royal Academy of Arts, 2015.; Marina Ferretti Bocquillon, Paula Luengo, Gilles Chardeau (eds.), *Caillebotte. Peintre et jardinier*, Exh.-Cat., Vanves: Coédition Hazan, 2016.

＊6　Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1948.（邦訳：ハンス・ゼードルマイヤー著、石川公一・阿部公正共訳『中心の喪失――危機に立つ近代芸術――』、美術出版社、1965 年。）

＊7　Sedlmayr (1948), *Ibid*., S. 145-150.

＊8　*Ibid*., S. 150.

＊9　*Ibid.*, S. 147. 当該箇所におけるゼードルマイアの指摘はやや曖昧で、「マレ＝ステヴァンスのコンクリート製樹木」と記述されているが、実際には筆者が本文に記した通り、彫刻作品はマルテル兄弟の手になり、それが設置された庭園をマレ＝ステヴァンスが作庭している。

＊10　Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 2017, S. 12.

＊11　これに関しては、以下を参照のこと。後藤文子「植栽建築家をめぐる「気象芸術学」試論――チャールズ・ダーウィンからミース・ファン・デル・ローエへ」、『哲学』（三田哲学会・査読）第 131 集、2013 年 3 月、181-203 頁；同「造園植栽家フェルスターをめぐる「〈近さ〉の交信」「〈遠さ〉の交信」――モダニズム建築と天体観測と気象芸術学」、『Booklet（ブックレット）』（慶應義塾大学アート・センター研究紀要）第 22 号、慶應義塾大学アート・センター、2014 年 3 月、115-144 頁、特に 117-118 頁。

＊12　日本植物学会編『植物学の百科事典』丸善出版株式会社、2016 年、701 頁。

＊13　日本植物学会（2016 年）（註 12）、701-749 頁。

＊14　Wimmer (2012) (wie Anm. 2), S. 124.

＊15　*Ibid*., S. 124-125.

＊16　*Ibid*., S. 125-132.

＊17　*Ibid*., S. 132-136.

＊18　*Ibid*., S. 136-141. 改革そのものについては、今日「庭園芸術改革 Gartenkunstreform」の概念のもとに論じられるのが通例である。なお、「庭園芸術の改革 Reform der Gartenkunst」については W. ボーグラーがすでに 1905 年に、また「庭園改革　Gartenreform」の概念については L. ミッゲが 1913 年に、それぞれ以下の著作において論じている。Wilhelm Bogler, *Reform der Gartenkunst*, Leipzig: Hachmeister & Thal, 1905. ; Leberecht Migge, *Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts*, Jena: Diederichs, 1913.

＊19　Gisela Moeller, Peter Behrens und die Reform des Hausgartens, in: *Rheinische Heimatpflege. Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz e.V. u. des Verschönerungs- Vereins für das Siebengebirge*, Vol. 26, Nr. 4, Oktober/ November 1989, S. 241-255, besonders S. 243.

＊20　Ibid., S. 243.

＊21　Ibid., S. 243.

＊22　これ以後、ベーレンスが手がける主要な「建築（家）庭園」は「北西ドイツ芸術展 Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg」（オルデンブルク、1905 年）、「ドイツ芸術展 Deutsche Kunstausstellung Köln」（ケルン、1906 年）、「マンハイム大園芸展 Große Gartenbau-Ausstellung Mannheim」（マンハイム、1907 年）を会場として実現する。

＊23　Wimmer (2012) (wie Anm. 2), S. 141.

# *Butoh* and Its Image: A Statistical Approach

Hayato KOSUGE
Professor of Foreign Languages and Liberal Arts at Keio University
Director of Keio Research Center for the Liberal Arts

Rina OTANI
Ph.D student at Keio University Graduate School of Letters

## Ⅰ. Preliminaries

What is *Butoh*? This question has been repeated frequently for the last half century, and yet the definition of the word remains vague and indeterminate. There have been various perspectives as to what this word conveys, from time- and location-specific movement to universal form of art, from expressive spirituality to a sort of condition or state. We also confront the impossibility of definition when a *Butoh* spectator emphasizes that those who have not *experienced Butoh* cannot fully understand the scope of its realm. However, defining and attempting to capture the art and its surrounding concepts by word is necessary to obtain an objective perspective imminent for any academic consideration. How should we, then, pursue *a* definition, if not *the* definition, of *Butoh*? One approach is to collect what image each individual has toward the form of art and to superimpose them to create a sort of multiple-exposure film of the varying understandings.

This paper will be composed of two distinct sections, the first dealing with the historical and contextual background of the word "Butoh," and the second with the results of a survey research. The survey aimed to extract the images that people have toward *Butoh* by determining the descriptive adjectives associated with it in people's minds. We chose as our instrument an online survey platform, and asked the participants to associate certain adjectives with the image that they have of the word "*Butoh*." The researchers provided 33 adjectives, with an additional open-answer field allowing the participants to add new words.

For this research, it was crucial that the participants have an "image," be it subjective or objective, toward the word "*Butoh*," requiring them to have a certain level of knowledge of the concept. To fulfill this criterion, we carried out the survey mainly at the International Federation of Theatre Research (IFTR) annual conference held in Stockholm, Sweden, in the summer of 2016, targeting theater and performance scholars and practitioners who belonged to the IFTR. The use of an online form and the format of a self-administered questionnaire have further limited the respondents to those who have interest toward *Butoh* and related research and activities. The respondents were able to access and answer the questionnaire at will using the URL and its QR code that we distributed in paper and online format, accessible both from computers and

mobile devices. Although we must acknowledge that the extent of this research is limited, with 37 participants and 34 qualified responses, even with the limited number of subjects, we were able to extract certain patterns that will be examined in the second half of this paper.

## Ⅱ. "*Butoh*" as an artistic terminology

To achieve in-depth reflection on the individual perceptions of *Butoh*, we must first review the background of the term *Butoh*, which merely has the denotation of "dance."

If we were to mark *Kinjiki* (May 1959) as the beginning of *Butoh*, the major founder of the art, Hijikata Tatsumi (1928–1986), used the expression *Anoku Buyō* as early as in July 1960, in a text printed in the pamphlet for *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* (Dai'ichi Seimei Hōru). This expression later became *Ankoku Butoh*, after which the word "*ankoku*" was dropped, leaving the familiar term "*Butoh*." *Ankoku* signifies "dark" and "darkness," whereas the words "*buyō*" and "*butō*" are almost synonyms. Shogakukan's *Nihon Kokugo Daijiten* gives the following definition for each term:

> ***BUYŌ* ( 舞　踊 ):** The action of expressing emotion and intent by rhythmical movement of the body accompanied by music. *Butō*.
>
> ***BUTŌ* ( 舞踏・舞蹈 ):** From the passage "Not knowing where the hands dance and the feet steps" in *The Classic of Poetry* and *Book of Rites*.
> (1) Dancing a dance. From the Meiji period and after, generally indicates European styled dance and ballets.
> (2) A type of salutation. [...]

Both meaning "dance," one of the differences between the two is that, as mentioned above, *buyō* is used slightly more often to signify Japanese traditional dances (i.e., *Nihon Buyō*), whereas *butō* is used for imported styles of dance (i.e., *Butōkai*). Another difference is in the meaning of the characters for each word, where *buyō* consists of two characters both meaning dance ( 舞踊 ) and *butō* having a second character that signifies the stepping action ( 舞踏 ).

Although the second parts of these compound expressions have nearly the same meaning, it is the first part, *ankoku*, that was intended to differentiate the work of Hijikata and his followers from other pieces that fit into the authoritarian heritage of Japanese dance history. Many speculations have been made on the intention of the usage of the word *ankoku*, as Hijikata himself never offered a complete and sufficient answer, leaving different versions in different written and spoken accounts. In an interview with Shibusawa Tatsuhiko, eminent writer, French literature scholar, and Hijikata's close friend, his tone is difficult to determine as serious or not when he claimed, "I think things eaten in the dark taste good. Even now I eat sweets in bed in the dark. I can't see what they look like but I know they taste twice as good. Light, in general, sometimes seems indecent to me (KURIHARA [Translated by KURIHARA] 52)." Here he claims that darkness sharpens his sense of taste, making food taste better, whereas light is "indecent", presumably for it may cause prejudice by showing what the food looks like.

In one account, Seisaku, who learned at Asbesuto Kan from 1984 to 1986 and worked with Hijikata in his later years, gave a version of Hijikata's explanation of *ankoku* in an interview (Coker 2015), sharing his master's interpretation and emphasizing the fertility of the dark in comparison to the light:

> Regarding the light and the dark, *sensei* [Hijikata] used to say that "the light was born from the back of the mother dark," that is, when it's full of light, we cannot see the dark even if it appears, [and] we cannot even see the light. But if a spot of light glowed in the darkness, like firefly, we can see its appearance. Embraced in the dark, the light can make itself appear, clinging to, fading into, and hanging onto the dark. The light was born from the back of the mother dark, and yet some shady light chases the dark away, [and] such light must be driven away [.] Embrace the trembling dark, for the isolation of death, of birth and death, has made life pale and feeble. Today, light also means information. Today, there are more and more expectations toward information. Death and life, and light and dark should not be divided, but should be harmonized (COKER 76–77). [*1]

Coker analyzed that such philosophy of the dark transcends

＊1　All Japanese passages have been translated by the author, unless indicated otherwise.

expression and creation, leading toward "birth," and that the labeling of Hijikata's work as *ankoku* was in itself the unconditional acceptance of the "dark," that is, "the indecency of bodies that do not fulfill the requirements of the social attributes [and] natural elements of human beings often considered filthy, and those who cannot be approved as rightful members of society (COKER 77)."

Although it is difficult to discern the when and where as to the transition of the expression *Ankoku buyō* to *Ankoku butoh*, we can verify that Hijikata's production *Barairo Dansu* in November 1965 was still called an *Ankoku Buyō* production. It was for *Seiai Onchōgaku Shinan Zu'e — Tomato*, presented in July 1966, that the expression "*Ankoku Butoh* Group Final Production" is used. Kasai Akira contested that the word *butō* was first introduced by him, when he used it in 1966 for the poster of *Kasai Akira Shojo Risaitaru* to establish his style as distinct not only from conventional dance styles but also from Hijikata's *Ankoku Buyō*, after which Hijikata also started to employ as "*Ankoku Butoh*" (KASAI 60).

It is even more difficult to identify how the next and final stage in the etymology of *Butoh*, the dropping of *ankoku*, occurred, but it seems to have happened in relation to the expansion of its borders, which simultaneously caused the expansion of definition for the original common noun *butō*. As the art form, movement, spirituality, or state of *Butoh* became widely known worldwide, so did the word, becoming one that evokes diverse images for people worldwide.

In the following chapter, we will present the methodology and results of our survey research and explore the images conveyed by the term *Butoh*.

## Ⅲ. Survey Method and Results

The survey was conducted in June and July of 2016 using an online survey platform. We called out for participants among members of the IFTR and participants of the 2016 IFTR conference held at Stockholm University on site and online. There were 40 responses in total, with six incomplete ones, leaving 34 qualified answers that were consulted in the results presented in this chapter.

The survey consisted of nine questions, of which eight were closed questions and one an open-answer field. The actual survey questions are appended to this paper.

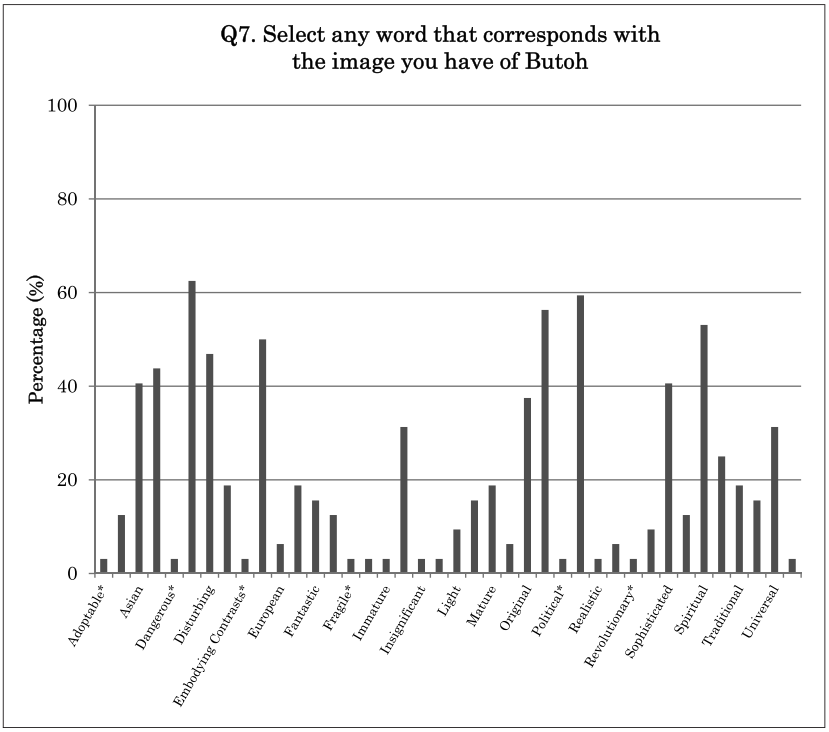



Figure 1. Question 7 and results.

| Value | Percent | Responses |
|---|---|---|
| Dark | 62.5% | 20 |
| Powerful | 59.4% | 19 |
| Physical | 56.3% | 18 |
| Spiritual | 53.1% | 17 |
| Emotional | 50.0% | 16 |
| Disturbing | 46.9% | 15 |
| Beautiful | 43.8% | 14 |
| Sophisticated | 40.6% | 13 |
| Asian | 40.6% | 13 |
| Original | 37.5% | 12 |
| Universal | 31.3% | 10 |
| Innovative | 31.3% | 10 |
| Technical | 25.0% | 8 |
| Traditional | 18.8% | 6 |
| Mature | 18.8% | 6 |
| Exotic | 18.8% | 6 |
| Eastern | 18.8% | 6 |
| Ugly | 15.6% | 5 |
| Masculine | 15.6% | 5 |
| Fantastic | 15.6% | 5 |
| Spectacular | 12.5% | 4 |
| Feminine | 12.5% | 4 |
| Agreeable | 12.5% | 4 |
| Soothing | 9.4% | 3 |
| Light | 9.4% | 3 |
| Regional | 6.3% | 2 |
| Offensive | 6.3% | 2 |
| European | 6.3% | 2 |
| Immature | 3.1% | 1 |
| Insignificant | 3.1% | 1 |
| Realistic | 3.1% | 1 |
| Western | 3.1% | 1 |
| Adoptable* | 3.1% | 1 |
| Dangerous* | 3.1% | 1 |
| Embodying Contrasts* | 3.1% | 1 |
| Fragile* | 3.1% | 1 |
| Inwards* | 3.1% | 1 |
| Political* | 3.1% | 1 |
| Revolutionary* | 3.1% | 1 |

Figure 2. Question 7 results in percentage and count

The first two questions dealt with the participants' attributes, asking for their profession and their nationalities. Questions three to five asked about the respondents' experience and knowledge related to Japanese theater in general, and questions six to ten about *Butoh*. Question number seven was the central question, dealing with individual images of *Butoh*.

Of the 34 qualified participants, 16 (47.1%) were members of the IFTR; 25 (73.5%) were theater researchers, 18 (52.9%) were professors/teachers, and 11(32.4%) were graduate students. There were also dance researcher, dancer/performer, and critic among the respondents.

The respondents were from all over the world, those from countries in the European Union being the most numerous (9 participants, 26.5%), followed closely by those from North America (8, 23.5%), Japan (6, 17.6%), East Asia excepting Japan (5, 14.7%), South America (2, 5.9%), and one (2.9%) each from Africa, Eastern Europe, the Middle East, and Southeast Asia.

Question number seven ("[P]lease select from below any word that corresponds with the image you have of *Butoh*") was a multiple-answer question from the following 33 words and an additional open answer field: Agreeable, Asian, Beautiful, Dark, Delicate, Disturbing, Eastern, Emotional, European, Exotic, Fantastic, Feminine, Immature, Innovative, Insignificant, Light, Masculine, Mature, Offensive, Original, Physical, Powerful, Realistic, Regional, Soothing, Sophisticated, Spectacular, Spiritual, Technical, Traditional, Ugly, Universal, and Western.

The most popular responses to this question were "Dark," "Powerful," "Physical," "Spiritual," and "Emotional," each being selected by 20, 19, 18, 17, and 16 respondents, respectively. Meanwhile, only one respondent chose as answers "Immature," "Insignificant," "Realistic," and "Western." Six participants filled in the open answer field and suggested the following seven words and expressions: "Dangerous," "Political (sometimes)," "Fragile," "Embodying contrasts," "Adoptable, in the sense that the form can [be] adopted by non-Japanese performers and used in cross-over performance that might or might not be considered intercultural," and "Inward." Thus, together with the 33 given adjectives, a total of 40 expressions were linked to the word *Butoh*.

As explored in the previous chapter, *Butoh* was originally called *Ankoku Buyō*/*Butoh*, signifying "Dance of Dark." In the survey, the most selected word was "Dark" (20 participants,

62.5% of all respondents). We can presume that there were respondents who had a certain level of knowledge as to the etymological background of the word explored in the previous chapter. Nonetheless, we may confirm from this result that the concept of "darkness" that was promoted in the development of *Butoh* has permeated into the word itself, consisting an important part of its connotation. If the concept of darkness is aroused within us at the mention of the term *Butoh*, then the word has broadened its horizon, encompassing the art and spirituality now shared by performers worldwide.

The four following words closely follow "Dark" and also reflect the fundamental shared image of *Butoh*: "Powerful" (chosen by 19, 59.4%) with as much "Spiritual" (chosen by 17, 53.6%) and "Emotional" (chosen by 16, 50.0%) force as the "Physical" (chosen by 18, 56.3%). The balance between these elements seems to indicate the importance of each in the actual composition of performances and spectators' reception.

Among the other words, "Agreeable," "Disturbing," "Offensive," and "Soothing" are significant in that they all reflect subjective and individual reactions. Of the four words, 15 participants chose "Disturbing" (46.9%), significantly outnumbering those who chose "Offensive" (two participants, 6.3%) or the two positive reactions ("Soothing," chosen by three participants [9.4%] and "Agreeable," by one [3.1%]). Here we should focus less on the fact that a negative adjective has been the most chosen term. With *Butoh*, as with many other avant-garde art and literature works, the values are often reversed, making the most valuable the least valuable, or the most pure the most impure. However, between the two negative expressions provided, "Disturbing" and "Offensive," the latter clearly represents the stronger emotion of refusal. "Offensive" contains the sense of "offense," that is, of attack, and of harming, in this case, the audience. As for "Disturbing," the nuance is more to "arouse," to "disquiet," to stir up something within the subject. Therefore, we should focus here on the fact that among the respondents, *Butoh* is considered as a sort of stimulant, but not as an attack. Such reception may be reflective of the diversification of *Butoh*, considering how some of the first *Butoh* pieces were intended and known to convey strong feelings, such as shock, disgust, and quite often "offense[*2]."

Another angle of analysis can be found in the regional terms provided in the survey: Asian, Eastern, European, and Western. "Eastern" and "Asian" are, in the context of humanities, often used interchangeably, but here we should note that only six people (18.2%) chose "Eastern," whereas 14 people (42.4%) chose "Asian." The geographical and regional specificity that people affiliate with *Butoh* is noteworthy. Fewer people chose "European" and "Western," chosen respectively by one (3.0%) and two (6.1%) participants. With a survey of this size, discerning whether there is any difference in the selection of these two words remains difficult, with one and two responses being too small a value for accurate analysis.

Finally, among the objective adjectives selected, we should also contemplate and compare the words "Beautiful" (selected by 14 people, 43.8%) and "Ugly" (selected by five, 15.2%). Interestingly, four out of the five who chose "Ugly" also chose "Beautiful." Again the reversibility of values is visualized, and the respondents who chose these antonyms are aware of the aesthetic ambivalence that *Butoh* incarnates. A similar profession of ambivalent conception can be seen between "Light" and "Dark" ; all three respondents (9.1%) who chose "Light" also chose "Dark," underlining the duality of light and dark that presides in *Butoh*.

One participant, who suggested to add the word "Dangerous," expressed a similar philosophy by choosing as many as 31 words out of the 33, all but "Agreeable" and "Soothing." This participant clearly expressed, as much as is possible in a closed answer survey, a personal image of *Butoh* as being polyphonic, multifaceted, and multi-tiered.

## Ⅳ. Conclusion

This paper has reported the survey results of a verbal imagery research on *Butoh*. The superposition of etymological and investigational analyses allowed us to reconfirm the dark and ambivalent conceptions that people associate with the word *Butoh* and the form of spectacle that it represents.

In the study of etymology, we followed stepwise the naissance and formation of the word *Butoh*, and then explored related

＊2 The reactions toward *Kinjiki* (1958) have become another episode in the Hijikata/Butoh legend. The reference to homosexuality and the violent act of choking the chicken with bare hands, both taboo at the time (and probably even today, to a certain extent), is said to have shocked, even infuriating, the audience, who left the theater one by one.

aspects, such as differences in the nuance of *buyō* and *butoh* and the image of *ankoku*.

In the chapter reporting the survey results, the images that the participants revealed in their responses seemed to correspond with the conventional conception and understanding of *Butoh*. Taking into account the size of the subject group and the nature of the research in a closed answer format, the researchers did not expect to discover new and unconventional perspectives through this research. However, we were able to reconfirm and reiterate the shared perception and impressions surrounding this word. The concept most strongly united with it is that of darkness, bringing forth the memories of *ankoku*.

Another aspect was the psychological geology within the participants. The lead of the word "Asian" showed that *Butoh* is, in people's mind, specifically regional, even when *Butoh* has become extremely multi-nationalized and multi-ethnicalized. Another viewpoint was the scale of value associated with *Butoh*. Many have displayed how, like "Beauty"/"Ugly" and "Light"/"Dark" in the survey, the opposing nature is often contrasted, juxtaposed, or simply superimposed in *Butoh*. This finding reconfirmed the interchangeability of values and the incorporative capacity of *Butoh*.

The result of this survey was limited by the number of respondents, but the research has opened up a new horizon as to the investigation of the actuality of *Butoh's* iconic and historical value. The project aims to continue further research, with larger or more precisely filtered subject groups, open answered questionnaire, and interviews.

## Works Cited


COKER, Caitlin. "Butoh no Nikutai : Gendai Nihon ni okeru Butoh-ka tachi no Nichijō Jissen to Kyōdō Seikatsu," (Butoh Body : The Daily Practice and Cohabitation of Butoh Performers in Japan) *The Zinbun Gakuho : Journal of Humanities*. Number 107. pp. 73–101. Kyoto University Institute for Research in Humanity, 2015.

KURIHARA, Nanako (Translation). "Hijikata Tatsumi: Plucking off the Darkness of the Flesh," *TDR: The Drama Review*, Volume 44, Number 1 (T 165), pp. 49-55. Spring 2000.

KASAI, Akira. "Ishiki no Henkaku wo Mezashita Butoh-ka" (The Butoh Dancer who aimed to transform the conscious mind). *Hijikata Tatsumi no Butoh: Nikutai no Shururearisumu, Shintai no Ontorojī*. pp. 55–63. Keio University Press, 2004.



This article was supported by JSPS KAKENHI Grant Number 16K02326, Grant-in-Aid for Scientific Research (C).


## Appendix: Survey Content

### Terms &Conditions


Hayato KOSUGE
Professor of Foreign Languages and Liberal Arts
Director of Keio Research Centre for the Liberal Arts

Rina OTANI
Ph.D. student at Keio University
Graduate School of Letters: French Literature Major


Thank you for agreeing to take part in our survey! The object of this research is to reach a better understanding of the images and impressions that theatre researchers/ audiences have on the theatric creations taking place in Japan, especially in the domain of dance, on the genre which is called Butoh. This survey should take about 5 minutes of your time.

### Disclaimer

Please acknowledge that we are using the results of this survey for the sole purpose of academic research. We are planning on presenting the results and its analysis in the form of a research paper that will appear in 2017.

The research is strictly anonymous and confidential. We do ask for your name and contact information, but this is only for the purpose of managing your responses and they will not be disclosed to anyone other than the originators of this survey (Kosuge & Otani). Your names would not be revealed in any form in our future papers/presentations.

Please move on if you agree to the above terms.

☐ Yes, I agree to the terms and conditions.

☐ No, I do not agree.

## Questionnaires

1. Tell us who you are. Please check all that applies:
   - ☐ Theatre researcher
   - ☐ Professor/teacher
   - ☐ Student (Undergraduate)
   - ☐ Student (Graduate)
   - ☐ Researcher of Japanese theatre/dance
   - ☐ Researcher of Asian theatre/dance (other than Japanese)
   - ☐ Performer/Actor/Dancer
   - ☐ Member of IFTR
   - ☐ Member of PSi
   - ☐ Other: _____

2. Where are you from? Please check one, be it the place of your birth or of your education.
   - ☐ Africa
   - ☐ East Asia (Not including Japan)
   - ☐ East Europe
   - ☐ European Union
   - ☐ Middle East
   - ☐ North America
   - ☐ South America
   - ☐ Southeast Asia
   - ☐ Japan

3. Do you have positive or negative impression towards "Japanese theatre"? My impression is...
   - ☐ Very positive ☐ Fairly positive ☐ Neutral
   - ☐ Fairly Negative ☐ Very Negative
   - ☐ Have no impression/interest on the topic

4. Have you ever seen any type of Japanese performing arts performance, either LIVE or RECORDED? (Traditional, contemporary, created by Japanese staff & cast and performed abroad, etc.)
   - ☐ Yes, I have seen many (more than 10) productions.
   - ☐ Yes, I have seen a few (3-9) productions.
   - ☐ Yes, I have seen one or two productions.
   - ☐ No, I have never seen a production.

5. Butoh is a form of dance founded in the 1960s by a Japanese dancer Hijikata TATSUMI.

   Have you heard of the word Butoh?
   - ☐ Yes, I know very well what Butoh is.
   - ☐ Yes, I have heard of the word, but I am not sure what it is.
   - ☐ No, I have not heard of the word.

6. Do you have a positive or negative impression towards "Butoh "?

   My impression is...
   - ☐ Very positive ☐ Fairly positive ☐ Neutral
   - ☐ Fairly Negative ☐ Very Negative
   - ☐ Have no impression/interest on the topic

7. If you have answered Yes to question 4, please select from below any word that corresponds with the image you have of Butoh:
   - ☐ Agreeable ☐ Asian ☐ Beautiful ☐ Dark
   - ☐ Delicate ☐ Disturbing ☐ Eastern ☐ Emotional
   - ☐ European ☐ Exotic ☐ Fantastic ☐ Feminine
   - ☐ Immature ☐ Innovative ☐ Insignificant ☐ Light
   - ☐ Masculine ☐ Mature ☐ Offensive ☐ Original
   - ☐ Physical ☐ Powerful ☐ Realistic ☐ Regional
   - ☐ Soothing ☐ Sophisticated ☐ Spectacular ☐ Spiritual
   - ☐ Technical ☐ Traditional ☐ Ugly ☐ Universal
   - ☐ Western ☐ You may add other: _____

8. Have you ever seen a Butoh performance?
   - ☐ Yes, I have seen many (more than 10) productions.
   - ☐ Yes, I have seen a few (3-9) productions.
   - ☐ Yes, I have seen one or two productions.
   - ☐ No, I have never seen a production.

9. Were there any productions particularly memorable?

# The *kyōka* surimono of Ryūōtei Edo no Hananari — the ukiyo-e commissioned by the daimyo of Chōshū（発表記録）

Mayumi Tsuda
Professor
Keio University Faculty of Economics

## Introduction

This article is based on a talk given at the conference on 'New insights into manuscripts and printed books in early-modern Japan' that was held 8-9 March 2017 at Heidelberg University in Germany. This conference was supported by the Grants-in-Aid for Scientific Research Program as part of the project 'Research into the relationship between hand-written manuscripts and printed books during the Muromachi and Edo periods' (project director Tōru Ishikawa). At previous conferences, I reported on topics arising from the *Santō Kyōzan shokanshū*, [*1] a collection of letters containing valuable information about the world of publishing during the Tenpō era (1830-1844) of the Edo period. On this occasion, I focused on Ryūōtei Edo no Hananari, who commissioned a large number of *kyōka* surimono and whose true identity is revealed in the *Santō Kyōzan shokanshū*. In this article, I will discuss his identity, introduce his surimono and consider what we can learn about the fundamental nature of *kyōka* surimono from his work. In addition, based on my research into Edo no Hananari, I aim to demonstrate the importance of academic cooperation and the sharing of information across geographical boundaries and specialist fields.

## The 'discovery' of the identity of Edo no Hananari

Edo no Hananari is known in the world of ukiyo-e as the pen name of a historical figure who commissioned a large number of *kyōka* surimono. These are privately commissioned woodblock prints that feature both a picture and a poem. They were often commissioned by members of a *kyōka* poetry circle, who exchanged them as gifts amongst themselves to celebrate New Year. Extravagant amounts of money were often spent on such commissions resulting in the creation of high-quality works of great artistic value. For this reason, surimono have long been highly regarded by both collectors and scholars in the West. In Japan, however, interest has always centred on ukiyo-e that were produced for general sale. Westerners tend to view ukiyo-e

＊1　From the collection of the Suzuki Bokushi Museum in Niigata prefecture. Although Suzuki Bokushi is widely regarded as the author of *Hokuetsu seppu*, Santō Kyōzan played a vital role in adapting and bringing this work to publication. The *Santō Kyōzan shokanshū* is a collection of Kyōzan's letters to Bokushi that records this process.

simply as an art form, but in Japan it is regarded as a medium combining image and text that reflects the print culture of the day. This may be the reason why ukiyo-e and surimono have been valued differently in Japan and the West and why many high-quality surimono, including those commissioned by Hananari, were bought and taken to the West quite early on. The fact that very few of his surimono remained in Japan is the main reason why Hananari's true identity vanished into the mists of time. Indeed, until my report in 2007, museums and researchers into the Chōshū clan were unaware of the existence of Hananari's surimono. Likewise, ukiyo-e scholars did not know the true identity of Hananari, even concluding that he was a musician of some kind due to the fact that some of his commissions feature his own compositions of *zokuyō* (ballads).

Let us see what we can learn about Hananari's identity from a passage from the *Santō Kyōzan shokanshū*. It is from a letter sent by Santō Kyōzan in 1830 (Bunsei 13) to Suzuki Bokushi, who was living in Echigo province (modern-day Niigata prefecture). The letter was sent to accompany a gift of surimono by Hananari, who is described as follows:

> *I am sending you five spring surimono. These are surimono commissioned by Matsudaira Daizen Dayū.*
> *His haikaika name:*
> *Ryūōtei Hananari*
> *Alternative versions of his name:*
> *Ryūkatei Fūshi no Mizugaki*
> *Tsukushitei Wake no Aritake*
> *They are poems written for Danjūrō, Kikugorō and Kumesaburō, who are in Naniwa this spring.* (*Santō Kyōzan shokanshū*, 16 March 1830)

So, from this letter we discover that Ryūōtei Hananari was the pen name of Matsudaira Daizen Dayū, which was one of the titles of Mōri Narimoto, the daimyo of Chōshū. We also learn that he used two other pen names, which had previously been thought to refer to two separate people. And it tells us that the surimono were commissioned to celebrate a visit by three leading kabuki actors to Osaka. *2

In 2007, I reported on this discovery at a workshop to lay the groundwork for producing the catalogue for an exhibition of surimono at Museum Rietberg in Zurich, Switzerland. *3 I was invited to take part by John Carpenter, who currently works at the Metropolitan Museum of Art, as he had heard that I had discovered Hananari's true identity. Until attending this workshop, I had not realised that Hananari's identity was still regarded as a mystery by surimono scholars, nor that such a great quantity of Hananari's work existed in collections in the West. I had previously contacted the museums, art galleries and libraries in Yamaguchi prefecture but had not been able to locate a single surimono by Hananari. All that I had been able to find was a record from the Taishō period (in *Narimotokō ogesakushū*) of *kyōka* copied from some of Hananari's surimono. As a result, I had concluded that almost all of his surimono had been lost. *4

As we can see, Hananari's surimono appear to have slipped through the gap between Japan and the West and between the specialist fields of literature, history and art, resulting in their neglect for a long time. This is proof that an important body of material can still be overlooked, despite the ease with which information can be exchanged in this day and age.

In 2014, I travelled to Europe and America to begin a survey of Hananari's surimono and discovered new works in collections such as at the Guimet Museum in Paris and the University of Cambridge. I was, however, keenly aware that there was much more still to be found, and so I created an internet database (http://user.keio.ac.jp/~sakura/hananari) to publish my results and request information from around the world.

The database contains links for all the surimono for which images are publicly available and also a sample image in the case of those for which the copyright has been obtained. At present, I

＊2　From its perfect match with the description in kyōzan's letter, it is likely that the surimono included the triptych 'Sukeroku under the weeping cherry' (MFA 11.26731). For further details, please refer to my thesis and the Introduction to the Hananari database.

＊3　My report 'The Daimyō as Kabuki Fan and *Kyōka* Poet: Surimono Commissioned by Edo no Hananari' can be found in the exhibition catalogue 'Reading Surimono: The Interplay of Text and Image in Japanese Prints' ed. John Carpenter, 2008.

＊4　Recently, I was able to give a presentation in Hagi to tell local people about the valuable works of art that had been lost from Yamaguchi prefecture. See 'The daimyo's inheritance that Yamaguchi forgot' in *Shinshito Hagi* 63, April 2017.

have been able to ascertain a total of 78 works, which includes 43 surimono series and two hand-drawn paintings.

## Hananari (Narimoto) and the production of his *kyōka* surimono

Mōri Narimoto, who used the pen name Edo no Hananari, was the eleventh daimyo of Chōshū. He was born in 1794 (Kansei 6) as the grandson on the subsidiary family line of Mōri Shigetaka, the seventh daimyo of Chōshū. After being adopted into the family of a retainer, he was recalled to the Mōri family in 1814 (Bunka 11) and was adopted by the tenth daimyo, Mōri Narihiro, in 1819 (Bunsei 2). Narimoto became head of the domain in 1824 (Bunsei 7) at the age of 31. The fact that his earliest known surimono date back to 1821 (Bunsei 4) means that most of his commissions were made after he became a daimyo. A picture of Narimoto from this period appears in the *Azumaburi rokurokkasen jinmeiroku* (Figure 1), which was published in 1821 and introduces the pupils of Shikatsube no Magao, a *kyōka* teacher in Edo.

Shikatsube no Magao was well known for having several daimyo among his pupils. As a high-ranking samurai, Narimoto would naturally have studied *haikai* and *kanshi*, but his interest in *zokuyō*, which often appear in his surimono, may have been due to the influence of the tenth daimyo, Narihiro, who was a cultured man of letters and well versed in such musical compositions. Narimoto may also have been influenced by Mōri Motoyoshi, the daimyo of the subsidiary domain of Hōfu, who, under the pen name Umenoto Makado, composed the *kiyomoto* music *Ume no haru* (Plum-blossom spring), which is still popular today.

Figure 2 is a portrait of Narimoto in 1836 (Tenpō 7), aged 43. On 8th September of that year, he fell ill with a fever and died at his castle in Hagi. Hence, no surimono in the name of Edo no Hananari appear after this time.

There were many famines and uprisings when Narimoto was daimyo. Finances were difficult and the previous daimyo, who had large debts, still held much power. Maybe it was stress that led to Narimoto's early death. Was it wrong for Narimoto to spend so much money on works of art at such a time? When I asked the curator of the Mohri Museum this question, he replied that it would have only been a very small proportion of a daimyo's total personal expenditure. We do not know exactly how much Narimoto spent on his commissions but I like to think of them as his way of finding peace and calm in the midst of his stressful life.

But how did Narimoto find the time to commission such a large number of surimono during a relatively short number of years? The following remark by Kyōzan, which describes the relationship between these two men, may well provide us with a helpful clue: 'When my lord Narimoto is in Edo, I am so busy

Figure 1. *Azumaburi rokurokkasen jinmeiroku*, 1821 (Central Tokyo Metropolitan Library, Kaga bunko)

Figure 2. *Kyōka shōseishū*, 1836 (Sabaitei bunko)

carrying out private errands for him that I don't have a moment to pick up my pen' (*Santō Kyōzan shokanshū*, 13 December 1835).

But why was Kyōzan, a member of the merchant class, in such close contact with a high-ranking daimyo such as Narimoto? One reason was that Kyōzan was well acquainted with the personal affairs of high-ranking daimyo as several women in his family, including his mother and his aunt, had served in their households. In addition, Kyōzan's daughter, who was employed as a lady-in-waiting by Narimoto, had become his mistress and borne him two children. As a result, members of Kyōzan's family would visit Narimoto's residence (on the site of the current Hibiya Park) on a daily basis, making it easy for Narimoto to employ Kyōzan for personal errands. Due to these family connections, Kyōzan had previously worked as an attendant to the retired daimyo of Tanba Sasayama. He was also a leading pupil of Nomura Kyūsei, the tea ceremony instructor to the Tokugawa family, and would have been used to attending tea ceremonies at various daimyo and samurai houses.

Naturally, Kyōzan's skill as a writer of *gōkan* would have proved useful to Narimoto in the production of his *kyōka* surimono. Kyōzan worked closely with Kunisada, Eisen and Kuniyoshi, the same three artists favoured by Narimoto, and characters in *gōkan* books were often drawn in the guise of leading kabuki actors of the day. There is no proof, but from these connections and the fact that Kyōzan sent some of Narimoto's surimono as a gift to his friend Bokukshi, it is easy to imagine that Kyōzan was involved in some way in their production. Indeed, he may have overseen the practical aspects of this work in Edo at times when Narimoto was travelling between Edo and Hagi due to the *sankin kōtai* system of 'alternate attendance' at the shogunal court.

## The distinguishing features of Hananari's *kyōka* surimono

We will now turn our attention to the content and characteristics of Hananari's surimono. Of the works ascertained so far, the greatest number were created by Utagawa Kunisada I (25 works), followed by Keisai Eisen (20 works) and Utagawa Kuniyoshi (16 works). From the latter part of the Bunsei era onwards, all of Hananari's commissions were carried out by these three artists. Kunisada specialised in prints of actors but also produced pictures of beautiful women, while Eisen's pictures are nearly all of beautiful women, particularly geisha. During the early years of Hananari's activity, a small number of commissions were also carried out by Utagawa Toyokuni I, Utagawa Kuniyasu, Utagawa Kunimaru, Utagawa Kunimune, Yashima Gakutei and Takashima Chiharu.

Pictures of actors and beautiful women make up 96% of the total works. The breakdown is as follows:

1. Actors – 44 works (21 series) including two hand-painted pictures
2. Beautiful women – 31 works (20 series)
3. Others – 3 works

The two main categories of actors and beautiful women can be further divided into two groups: works in the first group contain only *kyōka*; works in the second group feature *zokuyō* composed by Hananari in addition to *kyōka*. In the world of surimono, one sometimes comes across prints in which *kyōka* appear alongside *kanshi* or *haiku*, but it is rare to find them in combination with *zokuyō*. It is this combination which is the main distinguishing feature of Hananari's work. *5

The works in the third category of 'Others' are all early works. From the point of view of form and content, they are typical of single prints commissioned by a poetry circle. For example, 'Preparing for a dance performance at the Fujima school' (Figure 3) in the Fitzwilliam Museum, Cambridge includes *kyōka* by Hananari, a fellow pupil and their *kyōka* teacher, Shikatsube no Magao. There is nothing remarkable about it. In later works, however, we see Hananari's poems replacing those of his teacher and the production of many more series of works that reflect his personal interest in actors and beautiful women.

We will begin by taking a look at the characteristics of the actor prints. These were produced in series consisting of several prints. Some are in the form of a triptych and show one scene from a kabuki play, as in the Sukeroku print discussed earlier, while others show variations on themes from the plays. They

* 5 In the database, I use the number 1 to indicate a picture with only *kyōka* and the number 2 for works that contain *zokuyō*. For example, actor prints are either Y-1 or Y-2 and prints of beautiful women are either B-1 or B-2.

Figure 3. Preparing for a dance performance at the Fujima school, mid-Bunsei (Fitzwilliam Museum, Cambridge University)

can be divided into the following categories: 1. those depicting actors in a single scene from a kabuki play; 2. those depicting actors offstage in their everyday lives; and 3. those depicting actors in imaginary situations created by Hananari.

We have already noted Hananari's enthusiasm for *zokuyō* and this can be clearly seen in the triptych series 'Actors with images for snow, moon and flowers in the cartouches'.*6 The print with moon in the cartouche features a *hauta* (a short love song that is a sub-category of *zokuyō*) by Hananari; it can be found in various practice books and anthologies such as *Hautaburui* from the late Edo period and appears to have been widely known. The song depicts a woman elegantly sitting by a window waiting to hear the call of the cuckoo. But she immediately gets up and dashes outside when she hears the strong voice of the young fish-seller in the street. The song perfectly captures how the object of her attention changes in an instant. It is astonishing that Hananari, a daimyo, can so clearly portray the heart of a young girl and a scene of everyday life in Edo.

Another example of Hananari's use of music and song is the print in which the kabuki actors Kumesaburō on the right and Kikugorō on the left are shown as *torioi* street musicians. The *kiyomoto* narrative song which they are performing, *Hatsugasumi yanagi no kagerō,* is written as a long passage of

＊6　Museum of Fine Arts, Boston (MFA 11.26067 − 9 etc.)

Figure 4. Street musicians, Utagawa Kunisada I, early Tenpō (Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin / Asian Art Museum, National Museums in Berlin)

Figure 5. Kiyomoto text *Michiyukitabiji no hanamuko*, 1833 (Mayumi Tsuda collection)

text of about 620 characters in the same style of writing as that used in *kiyomoto* books from the same period (Figures 4 and 5).*7

From the number of prints in which they appear, it is clear that the following three actors were Hananari's favourites:

1. Onoe Kikugorō III – 20 prints

＊7　We know that the *hauta* should be sung in the *kiyomoto* style as there is a *kyōka* by Hananari accompanying the picture of Kikugorō that refers to the *kiyomoto* music of the kabuki theatre. The *hauta* describes how two *torioi* street musicians perform in Edo at New Year. They complain about their hard lives and sing about the love suicides of Osome and Hisamatsu.

2. Iwai Kumesaburō II (also known as Hanshirō VI) – 16 prints
3. Ichikawa Danjūrō VII – 5 prints

We will now turn our attention to Hananari's prints of beautiful women, particularly focusing on his use of the 'cherry-blossom butterfly' crest.

The print below (Figure 6) is by Keisai Eisen and is a newly discovered work that was added to the database at the end of 2016. The enlarged detail shows the 'cherry-blossom butterfly' crest.

Hananari's trademark crest is referred to as a 'cherry-blossom butterfly' as the wings of the butterfly are in the shape of cherry blossom petals. Later reprints are not imprinted with this seal so it is an important means of identifying original works. Unfortunately the actual seal has not survived in the possessions of the Mōri family in Yamaguchi prefecture. Narimoto's use of the seal appears to follow two main rules: it is not used in prints commissioned for the poetry circles in which he was involved and it is most often used in prints connected with geisha in their role as musicians. There are also many prints in which the 'cherry-blossom butterfly' is not only imprinted as a seal but also appears as a crest on the kimono and other personal items of the geisha in the picture.

As the theme of the Heidelberg conference was handwritten manuscripts and printed books, I would like to conclude this section by looking at an example closely connected with woodblock-printed books that can be regarded as the height of Hananari's achievement.

Utagawa Kuniyoshi's triptych 'Mitate of *Nise murasaki inaka genji*' (Figure 7) featuring the 'cherry-blossom butterfly' crest is based on *Nise murasaki inaka genji*, a parody of The Tale of Genji by Ryūtei Tanehiko, which was a hugely popular best-selling *gōkan*.[*8]

The print on the right of the triptych shows Katsuragi, one of the characters in *Nise murasaki inaka genji*, who is a parody of

Figure 6. A beautiful woman and girl under the cherry blossom at Sumida River, Keisai Eisen, mid-Bunsei (Mayumi Tsuda collection)

Figure 7. Mitate of *Nise murasaki inaka genji*, Utagawa Kunisada, 1834-6 (National Museum of Scotland)

Oborozukiyo from The Tale of Genji. It is based on an illustration that appears in the twelfth chapter of the *gōkan*. The central print shows Tasogare, a parody of Yūgao from The Tale of Genji. Her costume exactly replicates the illustration in the fourth chapter of the *gōkan*. The print on the left shows Akogi, based on the character of Lady Rokujō, in a parody of the famous ox-carriage scene in The Tale of Genji. Instead of an ox-cart, she stands beside an Edo-style palanquin.

The twelve chapters of *Nise murasaki inaka genji* were published in 1834 (Tenpō 5), so these prints must have been commissioned in the two years before Narimoto's death in 1836 (Tenpō 7). The triptych contains his cherry-blossom butterfly crest, *kyōka* and *zokuyō,* and is based on a popular work of contemporary fiction. By adding this *gesaku* twist, it adds a new dimension to the world of surimono. This triptych can be regarded as the peak of his achievement and is a fine example of how he moved towards more complex prints in his later years.

As we have seen, Hananari's prints developed from standard, somewhat commonplace *kyōka* surimono into a distinctive form that reflected his personal liking for the stage and musical performance and contained his own compositions of *zokuyō*. Their development may well reflect the trend towards increasingly lengthy *gōkan* due to the demand from readers for more developed stories. Hananari's surimono developed in the context of a poetry circle and as objects to be presented as a gift, so it is likely that their development was influenced not only by Hananari's personal interests in the stage and music but also by the tastes and wishes of those around him.

### What can we learn about the fundamental nature of *kyōka* surimono from Hananari's prints?

We have seen how Hananari's surimono developed to reflect his personal interests. Despite these changes, however, some features remained constant. These help us to understand the fundamental characteristics of *kyōka* surimono as a genre.

When we examine the poems that are at the heart of *kyōka* surimono, we find that Hananari's 78 works contain a total of 101 *kyōka* composed either by himself or by those in his poetry circle. Unlike *zokuyō* that contain a range of subjects unrelated to spring, almost all of the *kyōka* contain words connected with celebrating spring and the New Year. Of the total 101 *kyōka*, 91 (90%) contain spring words, whereas of the total 13 *zokuyō*, only 5 (38%) contain spring words.

The *kyōka* that do not contain spring words appear in series such as 'Actors with images of snow, moon and flowers in the cartouches' and 'Mitate of *Nise murasaki inaka genji*' in which the theme and the content take priority. However, even within each of these series, there is always one print that contains a *kyōka* celebrating the arrival of spring. Also, in the prints containing *zokuyō* unrelated to spring, the accompanying *kyōka* always contains spring words. Clearly, although the focus in Hananari's surimono sometimes shifts away from spring, they still maintain their fundamental character of being gifts for distribution at New Year. It is important to note that it is the *kyōka* that enable them to maintain this character and role regardless of the content of the picture.

Willow and cherry blossom, willow branches like shamisen strings, plum blossom, morning mist, actors stage names – all of these spring words appear time and again in Hananari's *kyōka*. Some later critics, such as Masaoka Shiki, condemned them as stale and hackneyed phrases, but they are repeated in this way for a purpose. Unlike *tanka* of a later period, *kyōka* make no attempt to present fresh and individual ways of seeing the world. Their main purpose is to celebrate New Year and the arrival of spring with fitting words for the occasion and, for this purpose, stock phrases are more suitable than new forms of words. In this respect, *kyōka* are rather like New Years cards today and are similar to classical *waka* that were composed on formal occasions.

From looking carefully at Hananari's *kyōka* surimono, we can see that while they reflect his own individual interests in actors and music, they also reveal the fundamental nature of *kyōka* surimono as works of art created to celebrate the arrival of spring.

### Summary

In this article, I have discussed the large number of *kyōka* surimono commissioned by Mōri Narimoto under the pen name Edo no Hananari and what they tell us about the fundamental

＊8 The illustration here from the National Museum of Scotland does not contain the crest, but the version in the Lusy Collection, Museum of Design, Zurich is imprinted with the seal.

characteristics of *kyōka* surimono. These surimono are of great value in our study of art, literature and the history of the Chōshū domain. But when we consider that they were produced by a daimyo, their significance extends beyond these fields of research. Such works could not have been produced without Narimoto interacting in his private life with many people of different social status and class. As such, they are a valuable resource for helping us understand important aspects of Edo culture and society

I have also explained why Hananari's true identity remained a mystery for so long in ukiyo-e circles and how I chanced upon this so-called 'discovery'. This is proof that even in this day and age we need to improve our sharing of information and the results of our research across geographical boundaries and research fields. So I would like to conclude with a request to all those reading this article to remember the name of Edo no Hananari and his 'cherry-blossom butterfly' crest and to contact me with any information which might lead to new discoveries of his work. (maytsuda@ecom.keio.ac.jp)

# 註「不世出の舞踏家　土方巽」のためのⅡ

森下　隆
所員、講師（非常勤）

## はじめに

「年報 21」（2014 年 4 月 5 日発行）に、「註、『不世出の舞踏家 土方巽』のための」と題した論考を発表した。論考というにはおこがましい内容である。というのも、「註」ならば、本文があってのことだが、この論考には本文はなく、「註」のみであったからである。

ちょうど、『秋田魁新報』に 3 年 3 ヵ月にわたり土方巽伝を連載し（163 回）、それが終了した時点であった。「新聞紙上では、記述に制約があるのはやむを得ないし、引用元や取材先をいちいち記述することは許されない。そこで、「年報」への論考の寄稿を機会として、『不世出の舞踏家 土方巽』の出典や資料紹介、補足のコメンタリーなどを含む『註』を作成し」論考として発表した。

『秋田魁新報』での「土方巽伝」の連載は、その後「続」として復活し、1 年 9 か月にわたって連載した（86 回）。このほど（2017 年 3 月）終了したので[*1]、再び、「年報 21」号の先例にならって、その連載の一部について「註」を作成し論考としたい[*2]。

## 26　幻獣

1　2016 年は土方巽没後 30 年に当たることもあって、土方巽への関心が高まっていた。NHK 秋田が「病める舞姫」についての番組制作のため、撮影クルーが取材、撮影に入っていた。ついで、秋田朝日放送も秋田県羽後町田代に設立予定の鎌鼬美術館をめぐって継続的に取材していた。ほかに、土方巽の舞踏について継続的に取材していたインディペントの映像作家も精力的に取材、撮影を行った。

2　土方巽と谷川俊太郎の関わりは、あまり知られていない。しかし、折々に接近していたのである。当時の人間関係からすれば、寺山修司を介してのことだったかもしれない。

3「没後三十年　土方巽を語ることⅥ」のチラシに、土方巽の写真とともに、谷川俊太郎の「傷ツイタ脳ヲ病院ニ預ケタママ／ブラリト海辺ニ来タ／海ハ青クテ無意味ダッタ」で始まる詩を掲載。土方巽の初リサイタルとなる、1960 年 7 月の《土方巽 DANCE EXPERIENCE の会》のプログラム「土方巽氏におくる細江英公写真集」に、写真とともに掲載された。写真では、広がりのある砂浜に、手足を縮こませてごろりと、文字通り横になった裸の土方巽を背後からローアングルでとらえ、その先に地平線を挟んで、海と空がつながり広がっている。谷川の詩には、「海」「空」「砂」「裸ノ私」の単語が含まれていて、写真を見て書かれた詩かと思われる。終わりに「私ダケガ実ルコトノナイ／種子ダッタ」とあるよう

に、土方巽の体を丸めたこの姿勢は「種子」を表しているのだろう。土方巽の舞踏初期のスタイルである。

4　映画「誕生」は、1970年の大阪万博のパビリオン「みどり館」で上演された「アストロラマ」と名付けられた全天全周映画*3。谷川の台本、黛敏郎の音楽による壮大な叙事詩的な映像で、土方巽が主演している。北海道・硫黄岳の岩場でのロケに全身全霊で挑んだ土方巽の姿は、まさに全天全周を駆けている。土方巽の出演は、谷川の慫慂によると思われる。「誕生」は、万博会期中に600万人を超える人が見ている。

5　慶應義塾大学三田キャンパスに隣接している密教寺院の龍生院では、真言宗の開祖、空海の入定の日として、毎月21日に護摩焚きを行っている。護摩札が燃え上がる炎と声明の響きに触発されて、土方巽の命日に護摩焚きとともに舞踏を演じるプランを提出した。快諾を得て、舞踏家の点滅を推薦し実施することになった。普段は読経をあげる僧侶は二人だが、特別にさらに二人の僧侶が加わり、決して広くはない本堂内に読経の声と太鼓と鉦の音が響き渡るなかでの舞踏公演となった。

6　秋田・男鹿の大龍寺の住持、三浦賢翁も前述の護摩焚きに特別に参加した。大龍寺は曹洞宗だが、住持は宗派を超えての参加で、読経と得意の太鼓を響かせた。大龍寺は慶應義塾大学とは縁が深い。本学文学部に創設されたばかりの西洋美術史学講座を担当した沢木四方吉は男鹿の出身で、大龍寺は沢木家の菩提寺である。男鹿の海を望む丘の上に建つ大龍寺は、優美な堂塔と庭園を誇る古刹だが、ここに四方吉の早い死を悼み、父が寄贈した建物が残されている。また、境内には、四方吉と親友の折口信夫の歌碑が設置されている。男鹿産の大きな石を、縦に真っ二つに割り、離れがたくそれぞれの歌碑として造成されている*4。

6　新宿アート・ビレッジという名の小さなアートスペースは、新宿・歌舞伎町の雑居ビルの3階にあった。ここで、1970年8月から1974年8月まで断続的に土方巽構成・演出・振付の舞踏公演が行われた。当初は、男性のダンサーによる公演で始まったが、すぐに女性を中心とするグループ、幻獣社として公演が行われた。場所柄、女性のエロティックなショーダンスを期待して来る男性客が多かった。ビルの前には、見世物小屋の案内を思わせる立看板も並べた。この看板の前で、土方巽と観世寿夫が並んでいる写真（撮影・細江英公）で、その雰囲気をうかがうことができる。74年にはビルが火事で使用できなくなり、土方巽は稽古場のアスベスト館を劇場にすることとなる。

7　詩人の吉岡実が、1971年1月9日の日記でその様子を記録している。「夕暮、キャバレーや飲食店の間にあるうす汚れた建物のアートヴィレッジで、幻獣社公演を見つける。狭い階段をあがって行くと、モギリをしている土方巽がいた。ふたりとも苦笑い。いらないという、入場料五百円を払って、「売ラブ」を観る。ほかに客は十四、五人ぐらいか」*5。『土方巽頌』、筑摩書房、1987年9月、51頁。

8　この新宿アート・ビレッジでの公演は、1972年の《四季のための二十七晩》以降、土方巽が本格的に追求する「舞踏」のための試行であった。「舞踏譜の舞踏」の始まりであるが、残念ながら、この時期の「舞踏譜」は見出だせない。もちろん、土方巽の新たな創造の目的と本質を観客の誰もが知るよしもなかった。

9　吉岡実、前掲書、51頁。

10　ヨシダ・ヨシエ『SD』、1970年11月号、104頁。幻獣社はもちろん、土方巽が名付け親だが、ヨシダも、出演していた芦川羊子と小林嵯峨を「奇妙な＜動物＞たち」と呼んでいたように、「獣」は結社名だけのことではなかった。ヨシダはダンサーが「言葉にならない音声」を発していたと記述しているが、土方巽はダンサーにも動物に成ることを求めていた。「成る演技」の追求である。裸に近い肢体をさらしながら、本源的な「生」を生きる踊りであった。

## 27　表現とは

1　土方巽と大野一雄を対比して舞踏を語ること、あるいは理解しようとすることは意味があろう。人生にあって、舞踊体験において、ダンスのスタイルやメソッドにそって対照的である二人の舞踏家をめぐって考察することは、舞踏を舞踊芸術として豊かにするであろう*6。

2　土方巽は1968年9月の《高井富子舞踏公演》＜まんだら屋敷＞を最後に大野一雄の出演を求めていない。大野も舞踏公演の舞台に立つこともなくなった。したがって、1970年前後に舞踏公演を行ったのは、土方巽がサポートした1969年の《大野慶人暗黒舞踏公演》を除いては、土方巽と笠井叡の二人だけであった*7。したがって、1972年に大駱駝艦が創設されるまで、舞踏を志した若者は、土方巽のアスベスト館か笠井叡の天使館に入門するほかなかった。

3　笠井叡は土方巽の＜土方巽と日本人＞を正面から批判したことはよく知られているが*8、土方巽への愛の裏返しにほかならないと思われる。笠井は、土方巽の舞踏について繰り返し述べて高く評価している。「土方氏が現代舞踊において果した役割は、はかり知れぬ程大きなものである。彼は自分の果すべき役割と使命を熟知しており、それを忠実に行っ

た。それはまず、まったく新しい舞踊の美学を提出することであった。」（「土方巽との出会い」、『未来の舞踊』、2004年4月、ダンスワーク舎、92頁）。同書では、ほかに「ダンスにおける即物性」、「物自体」、「胎内瞑想」のタイトルをもつ文章で執拗に土方巽の舞踏を思考の俎にのせて、思わぬ発見に導いている。笠井は土方巽の作品の東北＝土俗性を認めず、また「唯物論的肉体概念」よりも「精神性」に本領を認めている。「彼の舞台は自由な衝動と感情の横溢を舞台上に展開する大野一雄とは対照的な静謐さにあふれている。虚心に土方巽の舞台に接する時、そこではあらゆるものが静かに呼吸し、物質の重さを持たず、恣意的な不正確さのない動きが人々に語りかけて来るからである」[*9]

4　笠井叡「眼のエロス　土方巽の蹠が……」、『現代詩手帖』、1970年11月号、120、121頁。

5　福田善之、天沢退二郎「廃墟に屹立する肉体」、『現代の眼』、1972年12月号、247頁。

6　同書、254頁。

7　同書、254頁。天沢退二郎は1963年の土方巽の公演＜あんま＞を見て衝撃を受けている。通常は舞台上のことは「虚構」として安心して見ているが、＜あんま＞は「その舞台は非常に一種の磁気あらしが立ちこめてるような強烈な場というものであって、そこで命賭けで何かやっている」狂気を思わせ「椅子にちゃんと座っていられないこわい」感じを払拭できなかったという（同書、245頁）[*10]。土方巽の舞台は、「虚構」を前提としての表現であることを疑わせるものであった。

8　土方巽の「第2舞踏宣言」ともいうべきエッセイである「犬の静脈に嫉妬することから」では次のように述べている。「舞踏が表現の手段であるところでは、常に嘆願や平伏の姿となっている」と[*11]。また、自分の身体の中に住む姉の言葉としてこうも言っている。「お前が踊りだの表現だの無我夢中になってやってるけれど、表現できるものは、何か表現しないことによってあらわれてくるんじゃないのかい。」[*12]と。

9　雑誌のインタビューに答えて、踊りは稽古場で会得するのではなく「日常生活のすべてが踊りであり」と述べている[*13]。

10　舞踏公演＜土方巽と日本人――肉体の叛乱＞後の1968年から1969年にかけて、土方巽は次々と雑誌に登場する。上記の『婦人画報』のほか、『プレイボーイ』（「教祖・土方巽の正体」、1968年11月5日号）、『毎日グラフ』（「暗黒の舞台を踊る魔神」、1969年2月2日号）、『潮』（「私は“からだ人間”土方巽」、1969年10月号）などである。これらの諸雑誌で土方巽が繰り返し述べていることが「自らの肉体を熟視して、はぐれているものに出合うこと」であった。舞踏思想の核心である。

11　富岡多恵子によるインタビュー「土方巽・漆黒の踊り」[*14]でも、故郷秋田での体験談から拾っている。「飯詰」のこと、農作業で脚が棒になる様子、「ガッチャリ病」のこと。「子供のときに見た、あるいは見たと信じている風景を脳髄の引き出しにいれ、頭をふるとそれらがまぶたの裏側にひろがるのであった」。そして、富岡も指摘するように「豊年満作の景色」はあらわれない。澁澤龍彦によるインタビュー「肉体の闇をむしる……」[*15]でも、「イズメ」の話をして、そういった幼年経験」から影響を受けたと述べている。澁澤は土方巽の「暗黒舞踊」を「一種の舞踏哲学みたいなもの」と指摘し、土方巽が主張する「舞踏性」につなげてゆく。二人のインタビューはいずれも、まもなく行われるはずの舞踏公演（〈土方巽と日本人〉）を前提にしている[*16]。土方巽はこの公演では「秋田の風土や秋田での体験」を重要なモチーフにしようと考えていたのであろう。

### 29　作男と下女

1　土方巽が秋田でダンス（ノイエ・タンツ）を始めたのは、秋田工業学校（現・県立秋田工業高等学校）卒業後の1946年、増村克子のモダン・ダンス研究所に入門してのことである[*17]。そして、克子の上京に合わせて、土方巽も上京することとなった[*18]。当時の東京は焼け跡で住居もなく、法律が地方から東京への転入を制限していた。それでも東京に出奔した土方巽は、克子の姉、王子を頼ることになる。王子は現在の港区の公立小学校の教員であったが、それでも自分が住む家を探して転々として、ようやく高輪のお寺に下宿することができたという。土方巽は王子の斡旋で、このお寺の離れの屋根裏に住まいを得ることができた[*19]。王子は小学生の読書指導に力をいれていたが、全国初の司書教諭（スクール・ライブラリアン）となる。土方巽の読書好きは王子の影響によるともいえる。

2　土方巽が増村王子のことを「大あねご」と呼んでいたのは、吉岡実の証言による。「大あねごの家に居候で、飯炊きをしたり、画家のたまごと年中、水泳パンツ一つで暮したという」[*20]。「画家のたまご」とは田中岑のことで、たまたま隣室に住んでいた。田中はJANの会に属し、当時から瀧口修造とも交流があった。年少で赤ゲットであった土方巽を展覧会や劇場に誘い連れて行った。

3　土方巽の蔵書（土方巽アーカイヴ所管）に、『定本柳田國男集』（全31巻・筑摩書房）があり、「昔話と文學」などに目を通していたことが分かる。

4　土方巽と飯島耕一の交友については、「不世出の舞踏家土方巽」の第159回で紹介している。詩人飯島耕一は早くから土方巽の舞踏に接していた。加藤郁乎は1963年の「あんま――愛慾を支える劇場の話」からではないかという。飯島自身は1960年代の前半、池田満寿夫と富岡多恵子のアトリエで出会ったと証言している*21。そして、「飯島は土方の舞踏にたちまちに魅了され夢中となった。その人柄に惚れたと言い足してもよい。土方は土方で飯島の詩にぞっこん惚れ込んでおり」*22ということだ。さらに飯島は詩人吉岡実を土方巽に紹介する。土方巽は同世代の現代詩人たちと意気投合し、肝胆相照らす仲となり交友を深める。「目黒のアスベスト館のどまん中に火鉢を置き、飯島や吉岡にタタミイワシを焼いて振舞っているときの土方は少年のごとくはにかみ、しあわせそうな顔をしていた」*23。飯島は池田満寿夫のアトリエでの交流を「第二の青春」と言い、「中でも土方さんを知ったことは大きな出来事だった。彼は他の誰もが持っていないものを持っていた。それは東北の風と言ってもいい。普通の都会的なインテリなら無数にいたが、土方巽のような『非常の人』は彼しかいなかった」*24と懐古している。

5「わたしは／内務班長であります／わたしは／くる日もくる日も／畑にしゃがんで／田の草をとる／百姓でありました」のくだりを土方巽は気に入り、東北弁を交えて朗誦した。土方巽にとっては、故郷秋田の田んぼ道を想い起こしていたのである。この文化放送の朗読は、土方巽の舞踏作品＜夏の嵐＞の記録映像で聴くことができる*25。

6　土方巽は1968年の＜土方巽と日本人＞の公演の前から、故郷秋田のことを盛んに語り始めた。主に東北の風土や雪国秋田について、そして田んぼでの労働についてである。澁澤龍彦のインタビューにも答えている。「東北の凍えた世界ですからね。指を折るとポキッと鳴るとか、そういうところで物をみてきた」。澁澤がその寒い風土と土方巽の舞踊が本質的な関係があるかと同意を求めると、「ありますね。非常に寒いところに身を隠したいという願望が私の中にあります」と*26。また、故郷の新聞『秋田魁新報』のインタビューでは「私の舞踏の原点には秋田の“田んぼ”があるんです。（中略）百姓の悲惨さの中の動き、それが、私には一つの舞踏に見えてくるんですよ」*27と心に想起される秋田の田んぼの風景を浮かび上がらせる。さらに、『朝日新聞』のインタビューでは「東北では、人は風を着て戸口に立つのです。風だるまが座敷に入ってくると、もうそれが舞踏ですね」*28と美しい冬の情景を描いている。

7　自らの舞踏の底流にある秋田の風土と労働とともに、自らの舞踏の原理（身体観）を提起している。人間は生まれた時から肉体の中ではぐれ、飼い馴らされた動作で生きているという*29。そこで肉体の熟視させる方法をとることを勧め、「自分の体の中に梯子をかけて……」*30という発言になる。

8　一般紙・誌からグラフ誌、芸術誌から若者誌まで、実に多彩多様なメディアに執筆し、あるいはインタビューを受けている。『季刊地下演劇』は演劇集団天井桟敷が発行していた演劇理論誌。その創刊号では、「殺人を演出する」というタイトルで土方巽のインタビューが掲載されている*31。

9　土方巽は、弟子を舞踏家とは言わず、男は作男、女は下女と、差別的な呼び方をしていた。そのことは、土方巽の舞踏にとって本質的なことであった。「私は弟子たちに一方的に、性急に突刺さっていくし、習う方も完全な受動体になって、その快楽がこたえられなくなるまでに」*32。この子弟関係の在り方こそ、この時代の舞踏を考える上で重要なモメントになろう。

10　1970年12月の新宿アート・ビレッジでの舞踏作品＜KUWAI＞上演の案内状の冒頭に「私共は暗黒舞踏派最後の作男として年期のあけた者です」と書かれている。舞踏社カシアス・ニジスキーが発行した案内状で、代表は弾充。弾充は玉野黄市のことである。

11　当時、アスベスト館には入門してくる若者が絶えなかった。そこでは、技術を学ぶということが最上の目的ではなかった。土方巽の舞踏の修得には、師と弟子の関係は絶対的であった。内田樹は現代思想（レヴィナスとラカン）で、このことの理（ことわり）を解いてくれている。「弟子が師から学ぶのは実定的な知識や情報ではない。聖句から無限の叡智を引き出すための『作法』である」*33。弟子になるまで、師が師であることは分からないという。師弟関係になるには、まず「弟子になる」ことから始まる。そうして、師を師として見出だすのである。宗教的な言いようだが、実際、ラカンも禅の考え方に師弟関係の模範を見出だしていたという*34。

## 30　謎の人

1　松山俊太郎の「謎の日本人」は、土方巽が客演した演劇公演「骨餓身峠死人葛」*35のパンフレットに掲載。松山が土方巽と暗黒舞踏を知って10年近くなるが、松山が感銘を受けた「土方巽の業績と人柄については五里霧中」というこ

とだ。松山はそのことを人に伝えるのに何年もの時間がかかるという。「快僧ラスプーチンとも思われた氏は、キリストを越える清々しさを漂わせ（中略）しかも、神々しい瀟洒さの中から立昇るのは、紛れもなく東北の土の香」という。

2　土方巽は結局、1950年に友人と踊った以外は、秋田で公演を行うことはなかった。何故、秋田で踊らなかったのかは正確には分からない。ようやく、秋田でも舞踏家として認められた頃、秋田の地元紙のインタビューに答えて、秋田へはもう何年も帰っていないと言いつつ「帰るときは、夜ひっそりと“田んぼ”を歩いてみたい」[*36]と語っている。

3　土方巽はそのダンスと同様に、自らの風貌を変えていく。20代で東京に出奔すると、秋田での「暴れん坊」が白皙のおとなしい青年になる。アメリカ映画のファンとなり、ジャズダンサーを目指し、ジェームス・ディーンを気取る[*37]。そのジャズダンスも捨て、フランスの思想や文学に傾倒し、ジャン・ジュネに共鳴すると、一気にダンスは危険な徴候を帯びる。さらに、自らのダンスンのスタイルを発見すると、普段は控えめな青年だが、舞台では一変する。やくざの親分かと思われるほどに変貌し、顔は凶悪な相を帯びる。この頃には、名実ともに「謎の人」になっている。

4　毎日グラフの取材にあたっても、「私の作品は私ですから　私の写真はそのまま私の作品を見せることになる」[*38]ということから始まったよう。大岡信も「しかし、こう断言できるためには、日夜どれほどの凝視を自分の肉体の隅々に注ぎ続けなばならないことだろう」と土方巽の肉体を見る思想を想い計った[*39]。

5　唐十郎は「さらば花園！」と題する文章を劇団の機関紙に寄せたのは、1968年8月[*40]。花園神社追放の経緯と状況については、唐十郎自身も証言している[*41]。翌年1月に新宿中央公園で使用許可が降りないままテント公演を強行して、唐は李麗仙（礼仙）とともに逮捕される。

6　土方巽は新宿に居座るように新宿アート・ビレッジで、若い舞踏手たちの連続公演を続けた。ビルの前に置かれた看板はたしかに怪しげで、歌舞伎町をさまよう酔っぱらいを誘った。

7　「暗黒舞踏への御案内」と題したチラシが残されている。幻獣社とカシアス・ニジスキー公演目録として、1970年と71年の上演作品が羅列されている。また「幻獣社第二期生募集」として創立2周年を迎えての広報を行っている。募集案内には「まじまな方を希望します」とある。

8　「三百六十五日ハダカの二人――芦川羊子・小林嵯峨――」、『週刊新潮』、1971年11月6日号。タイトル下のコピーには「ひところハナヤカだった東京・新宿の“前衛”芸術家たちも声を聞かなくなって久しいが、これはこれ歌舞伎町の片すみの小さくてキタナーイ劇場を占拠してガンバっている二人の女がいる」とある。さらに「四十人もはいったらこわれそうな小屋」とは、随分な言い草だが、裸のダンサーたちが、ダンスともショーとも言いがたい舞台をつくっていた。しかし、表の看板には「土方巽一族暗黒舞踏」とはっきり墨書されているから舞踏であったことは確かだ。ここに、土方巽の「新しいダンス」の根と芽が生まれている。

9　この週刊誌の記事には、7点もの舞台写真が掲載されていて貴重な情報になっている。キャプションには「いつの間にか総勢25名を越える大所帯になった」とあるが、この情報は眉唾である。しかし、「舞踏譜」を開発しつつ、土方巽の実験と試行は着々と行われ、1972年の大舞台《四季のための二十七晩》へと向かいつつあった。

10　残念ながら、この頃に使われたと思われる「舞踏譜」は残されていない。現在まで確認ができている最初の「舞踏譜」（スクラップブック）は、「なだれ飴」とのタイトルをもつそれである。おそらく、1972年の《四季のための二十七晩》の1作品＜なだれ飴＞のためと考えられる。ただし、その原形はアート・ビレッジ連続公演にあったと見なしてもいいだろう。

11　辻惟雄「奇想の系譜2　江戸のアヴァンギャルド伊藤若冲　幻想の博物誌」、『美術手帖』、1968年10月号。図版ページをいれて9ページの記事。たしかに、土方巽は傍線を引き、傍点を打ち、メモをとっている。それはいつのことであるのか。雑誌発行時となると、「肉体の叛乱」の公演前となりありえない。「ギバサ」のメモを手がかりに、舞踏作品としての「ギバサ」の創作のための作業と考えれば、1970年の新宿アート・ビレッジでの公演の前と考えるのが妥当であろう。後の「舞踏譜」の一つでもあるスクラップブックの作成と同様の発想に支えら、作業が行われている。

### 31 若冲

1　「奇想の系譜――江戸のアヴァンギャルド」は『美術手帖』に1968年7月号から12月号にかけて連載されている。「若冲」は同10月号に掲載されている。

2　土方巽はこの『美術手帖』の連載を見て、新しい舞踏の「舞踏譜」のためにインスピレーションを得ている。この連載が、単行書（『奇想の系譜　又兵衛――国芳』）としてまとめられ刊行されているが、土方巽はこれも入手して、若冲のほかに、曾我蕭白や長沢蘆雪の作品にも着目して、「動き」

を創造している*42。

3　土方巽が初めてニワトリを使った作品は、1958年12月の《劇団人間座・現代舞台芸術協会合同公演》での＜埴輪の舞＞と思われる*43。ただし、ニワトリの使用をもって作品を構想したのは、その前年の《安藤三子・堀内完ユニーク・バレエ・グループ第三回定期公演》での発表であったが、上演を禁止されている*44。1959年5月の《全日本芸術舞踊協会・第六回新人舞踊公演》における＜禁色＞は、「舞踏」の最初の作品とみなされていることとともに、ニワトリの役割にも注目された*45。その直後の三島由紀夫の津田信敏近代舞踊学校（アスベスト館）訪問時の＜禁色＞のリハーサルでも、土方巽はニワトリを用意している*46。1960年代になっても、1963年の《堂本正樹演出リサイタル》での＜降霊館死学＞でもニワトリが舞台上を動き回り*47、1968年の＜土方巽と日本人＞では、ニワトリが逆さに吊り下げられ、土方巽が両手でニワトリにつかまりぶら下がっている*48。

4　土方巽は1985年に関西、名古屋、金沢と「舞踏行脚」を敢行した。死の前年のことで、肉体的にも苦しい旅だったにちがいない。それはともかく、この各地での講演で「鼬の話」をしている*49。子どもの頃の出来事である。実家で飼っているニワトリがイタチに襲われて、父と母がにわとり小屋に駆けつける様を生々しく描いている。「鼬というのは真っすぐに鶏の方に走っていって、首、羽、足そういうものを噛み切ってしまう。そんなところに意味もくそもなにもないわけです。その鼬のすさまじさ、あのすばやさ」。土方巽は、ニワトリの肉を食いちぎるイタチの歯を持ちたいという。それが自分の舞踏に通じるのだという。

5「奇想の系譜＜ii＞　江戸のアヴァンギャルド 伊藤若冲」、前掲書、164頁。辻惟雄によれば、若冲が自宅にニワトリを飼って観察していたことを事実だろうとしている。それにしても、いかに身近な動物とはいえ、「数十羽を窓下に飼って」というのは驚きである。そば屋であった米山家（土方巽の実家）では、少なくともニワトリは数羽はいたことだろう。

6　土方巽は辻惟雄の「デフォルメされたドウモウな脚とクチバシ」「シャモの異様な美しさも、かれの内的ビジョンの強烈さ」「波状型曲線の組み合わせに還元された動物、植物、鉱物のさまざまなフォルム」といった記述に強く反応し、傍線と傍点を重ねている*50。

7　余白に大きく「ギバサ」と書かれている。「芸者くじゃく」は、舞踏作品「ギバサ」に含まれる「動き」の名称である。

8　土方巽が初めてこの西部講堂で公演を行ったのは、1970年10月ということで、50年近く以前になる。当時すでに、講堂内外はかなり荒れていたというか、整備されているとは到底言えない状態であった。大学での紛争の最中で、講堂自体が解放区の様相を帯びていた。そのことも土方巽に共感を覚えさせ、実験的な公演が実現したのであろう。その後も、この講堂を使って、1975年まで都合4回の公演を行っている。

註

＊1　連載は終了したが、「土方巽伝」としては未完である。続86の「間展・パリ公演」で強制終結とした。

＊2　「続・不世出の舞踏家土方巽」の第5章「新しいダンス」を対象とする。

＊3　「誕生」は、1970年の万博開催時に上映された以外、公開されていない。土方巽が出演している映画ということで、土方巽アーカイヴとしてもフィルムを調査、探索していたが、制作会社の学研映画への問合せでも、フィルムは廃棄されたとの回答であきらめていた。その後、「誕生」の撮影機材や上映システムを開発した五藤光学研究所や日本万国博覧会記念機構での調査を得て、2011年2月にみどり会での調査で「誕生」のフィルムを発見するに至った。みどり会は万博でみどり館を運営していた団体で、主に関西の有力企業が会員となって構成されている。

＊4　沢木四方吉の美学者としての紹介は、森山緑「ミュンヘン1914 ――沢木四方吉の前衛美術批評」を参照。慶應義塾大学アート・センター『年報21』、2014年4月、137～147頁。

＊5　14、15人の観客というのはまずまずである。舞台の写真は残されているが、まさか土方巽が受付に座りモギリをしている写真はあるとは思ってもいなかったが、1昨年のこと、偶然にも撮影した人がいることが分かった。撮影者は当時、土方巽と知って撮影したのでもなかったという。

＊6　たとえば、舞踏評論家の合田成男と中村文昭との新聞紙上での対論を参照。『江古田文学』、1986年夏第10号。

＊7　土方巽は1968年に＜土方巽と日本人――肉体の叛乱＞、そして1972年に＜疱瘡譚＞を発表し自ら舞台にたったほか、この間に幻獣社による連続公演を構成・演出している。一方、笠井叡は1968年に＜稚児之草子＞（ソロ）、1969年に＜タンホイザーⅠ＞（ソロ）、1972年に＜タンホイザーⅡ＞（ソロ）、＜三つの秘蹟のための舞踏会＞を発表し舞台に立っている。

＊8　笠井叡はこの舞台に「土方巽の誇示癖」を見出だしたものの、「舞踏それ自身を否定した何物かはそこにはなく、又舞踏が霧散して行く、あの終末にも似た雨の様な亀裂の肉体をそこに見いだす事は出来なかった」という。「文明は肉体の内に死滅せよ」、『現代詩手帖』、1969年9月号、33頁。

＊9　笠井叡「胎内瞑想」、前掲書、105頁。

＊10　＜あんま＞については、見た人のだれもが強烈な消しがたい記憶を残している。能が専門の長尾一雄と堂本正樹が対談で評している。ダンサーと三味線弾きのお婆さんたちが座して向かい合うシーンを堂本が「あれは凄かったね、その間にあらゆる危険で卑猥な妄想が一時に押し寄せて來て…。」と述べると、長尾が「あれだけの緊張を創れる舞踊家というのはおそらく近代史上稀だろうね」と応じる。さらに堂本は「あれはただその場の緊張じゃない。あれが出発點になつて人間の根本に對する殘酷のイメイジが表現されている」と指摘している。「土方巽の前衛舞踊」、『新文明』、1964年第2号、74、75頁。

＊11　『美術手帖』、1969年5月号、129頁。

＊12　「風だるま」、『現代詩手帖』、1985年5月号。1985年2月の「舞踏フェスティバル'85」＜舞踏懺悔録集成＞の前夜祭（9日）での講演。講演タイトルは「衰弱体の採集」であった。

＊13　「THE MAN'69 肉体に潜む悪魔を踊る土方巽」、『婦人画報』、1969年5月号、207頁。

＊14　『美術手帖』、1968年7月号。

＊15　『展望』、1968年7月号。

＊16　この二つの対談の時点では舞踏公演＜土方巽と日本人＞は1968年6月に開催されることになっていた。しかし、実際にはこの公演は6月には行われず、10月公演となった。なぜ延期されたのか、その正確な理由は明らかではないが、私は土方巽が「秋田」にこだわったものの、それでは作品化することができなかったからと考えている。結局、「肉体の叛乱」をモチーフに作品を構成することとなった。

＊17　増村克子のダンス歴については、森下隆「不世出の舞踏家 土方巽」第19回、第20回、第21回を参照。

＊18　増村克子の上京した年は、姉王子の著作の短い記述による。『本とわたしと子どもたち』、国土社、1986年11月、20頁。

＊19　「不世出の舞踏家 土方巽」第25回を参照。お寺は高輪の正源寺である。

＊20　『土方巽頌』、筑摩書房、1987年9月、17頁。

＊21　飯島耕一「土方さんの大盤振舞」、『アスベスト館通信第8号』、アスベスト館、1988年8月、23頁。

＊22　加藤郁乎『後方見聞録』、学習研究社、2001年10月、270頁。

＊23　加藤郁乎、同書、270頁。

＊24　飯島耕一、前掲書、24頁。

＊25　「夏の嵐」は1973年6月に京都大学西部講堂で行われた《第3回京都公演＜肉体の根拠を索めて＞》の記録映像で、土方巽の公演記録映像では、唯一市販されている（ダゲレオ出版）。なお、この市販DVDに音声として挿入されている土方巽の朗読は、許可なく録音し使用されていることを付記しておく。

＊26　「肉体の闇をむしる……」、『展望』、1968年7月号、105頁。

＊27　「東京の県人たち」、『秋田魁新報』、1971年11月22日付。

＊28　「四年ぶりの舞踏公演 前衛の"教祖"土方巽」、『朝日新聞』、1972年10月24日付。

＊29　宇野亜喜良との対談「暗闇の奥へ遠のく聖地をみつめよ」、『孤立者たちの対話』、山梨シルクセンター、1969年7月、97－150頁。「暗黒の舞台で踊る魔神」、『毎日グラフ』、1969年2月2日号、16頁。

＊30　「肉体の闇をむしる……」、105頁。「暗黒の舞台で踊る魔神」、16頁。

＊31　「殺人を演出する」、『季刊地下演劇』創刊号、グロオバル社、1969年5月、63－68頁。土方巽はこのインタビューで、人口に膾炙したアフォリズムである「舞踏は命がけで突っ立っている死体だ」を宣言として述べている。インタビューはアスベスト館で行われ、山崎博が同行し写真を撮影している。

＊32　「四年ぶりの舞踏公演 前衛の"教祖"土方巽」、前掲紙。

＊33　内田樹『他者と死者』、海鳥社、2004年10月、52頁。

＊34　同書、61頁。

＊35　劇団人間座による演劇公演。1970年10月。原作野坂昭如、演出江田和雄。主演のスキャンダル女優、瑳峨三智子を相手に土方巽が怪演。翌年1月に再演。

＊36　「東京の県人たち」、『秋田魁新報』、1971年11月22日付。

＊37　映画や歌謡ショー、始まったばかりのテレビ放送の音楽番組では、ダンサーが求められ、土方巽もしばしば出演していた。た1957年公開の映画「ジャズ娘誕生」（日活）でも、ジャズダンサーとしての土方巽を見ることができる。主役の江利チエミが歌うシーンでのバックダンサーとして踊り、チエミをリフティングしてテーブルの上に乗せる演技までしている。もっとも、出演者名が出るわけでもなく、出演していると知っていても、画面に土方巽を発見するこ

とはむずかしい。ジャズダンサーとしての評価は分かれる。ダンスの演出家で批評家の池宮信夫は高く評価した側である。「深淵と狂気を閃光のように走らせる。彼の足の裏には、早鳴りの仕掛けがある。隠しビートがある」と述べ、アフリカ系ダンサーのアルビン・エイリーにもないテクニックがあった絶賛する。「不世出の舞踏家 土方巽77」、『秋田魁新報』、2012年7月27日付。

＊38 「暗黒の舞台を踊る魔神」、『毎日グラフ』、1969年2月2日号。

＊39 「土方巽の舞踏思想」、『土方巽舞踏写真集 危機に立つ肉体』、PARCO出版局、1987年1月、9頁。

＊40 扇田昭彦「新宿の人・唐十郎」、『唐十郎 紅テント・ルネサンス！』、河出書房新社、2006年4月、5頁。

＊41 『唐十郎血風録』、文藝春秋、1983年11月、64 − 66頁。

＊42 『奇想の系譜　又兵衛――国芳』、美術出版社、1970年3月。蕭白では、「群仙図屏風」や「柳下鬼女図屏風」などにメモが加えられている。蘆雪では、「唐子遊戯図屏風」や「山姥図」、「四睡図」などに着目している。

＊43 ＜埴輪の舞＞は今井重幸の振付作品だが、その中で土方巽は「静と動」の踊りの“動”を作舞し、自らがニワトリを絞め殺す踊りにしたという。

＊44 この公演で土方巽は、パートナーだった図師明子と＜チノとテテ＞を共作したが、危険な振付が含まれているということで、安藤と堀内に上演を許されなかった。さらに、舞台上でニワトリを殺す振付（内容）の作品を提案したが、これも却下されている。

＊45 ＜禁色＞では共演の大野慶人が、土方巽から手渡されたニワトリを股で挟んで絞め殺す動きをするが、実際には殺していない。土方巽は公演の前日、ニワトリを借り出しに出向いている証言を残している（未公開原稿）。

＊46 三島は自身の作品『禁色』のタイトルを使用したダンス作品が上演されたことを知って、『芸術新潮』の連載の取材で津田信敏近代舞踊学校を訪れた。「現代の夢魔：『禁色』を踊る前衛舞踊団」、『芸術新潮』、1959年9月号。三島に同行した写真家の大辻清司が貴重な記録写真を残している。『大辻清司アーカイヴ　フィルムコレクション1　舞台芸術』、武蔵野美術大学美術館・図書館、2017年3月。

＊47 ＜降霊館死学＞では、土方巽のニワトリが舞台から客席にまで入り込み、それを呼び寄せたりする行為があり、最後はそのニワトリを扼殺したという。他の出演者は驚いたが、土方巽がさらに、そのニワトリを鍋にして食うというので、驚きも常軌を超えた。「不世出の舞踏家 土方巽」、『秋田魁新報』、2013年7月13日付。

＊48 ＜土方巽と日本人＞の音楽として、土方巽はその指示書（原稿用紙に手書き）に「にわとりが、いたちに襲われる悲鳴」と記している。実際に使用されたかどうかは不明。

＊49 「鼬の話」、『アスベスト館通信第9号』、アスベスト館、1988年11月、36 − 39頁。

＊50 「奇想の系譜＜ii＞　江戸のアヴァンギャルド 伊藤若冲」、『美術手帖』、1968年10月号、166頁。

# アート・イベントのドキュメンテーション：イベントレコードの共有化に向けて

本間　友
所員、講師（非常勤）

慶應義塾大学アート・センターは2012年から2015年にかけて、文化庁「メディア芸術デジタルアーカイヴ事業」に参加し、メディアアート分野におけるデジタルアーカイヴの構築に関する理論的検討、アーカイヴモデルの構築、メタデータの作成に取り組んだ。本論では、メディア芸術デジタルアーカイヴ事業での検討を踏まえ、アート・ドキュメンテーションにおけるイベントデータの役割について論じる。ついで、アート・センターにて、2016年度、筆者を中心に再定義作業を行ったイベントデータモデルについて解説を行い、イベントデータの共有化の必要性に言及したい。

## 1. アート・ドキュメンテーションにおけるイベントデータの役割：メディアアートと上演芸術

メディア芸術デジタルアーカイヴ事業において、アート・センターが参画したメディアアート分野では、デジタルアーカイヴの対象をどう設定するのか、という検討からプロジェクトが始まった。というのも、同事業が扱うマンガ、アニメ、ゲームといった領域の作品・資料とは異なり、メディアアートにおいては、作品が物理的な形を残していない場合が多いからである。

アート・センターのプロジェクト（通称ARCMAプロジェクト）で重ねられた議論の詳細は、アート・センター年報および報告書「ARCMA Report」にまとめられているため、ここで改めて紹介しないが、ARCMAプロジェクトの検討を通じて、メディアアートのデジタルアーカイヴ構築にあたっては、作品の物理的な構成要素だけではなく、作品が提示された時と場所、すなわちイベントのドキュメンテーションを作成する必要があることがあらためて確認された[*1]。

### メディアアートのドキュメンテーション

メディアアート作品の一つの特徴に、表現が永続的な形態を持たないことがある。たった一度だけ展示される作品もあれば、会場の性質や設備などの作品設置条件の変化に応じて、作品自体を変化させながら再展示が行われる作品もある。このような対象のドキュメンテーションを行う場合、形式や素材といった作品の物理的な構成要素（Objects）を記述するのみでは不十分であり、作品が展示・受容された状況、そしてその状況を作り出したイベント（Events）を記述し、両者を組み合わせることによって、作品の姿を呈示する必要がある。

前者（Objects）のドキュメンテーションを作成するためのデータモデルは、美術館や博物館で培われてきた作品・資料

ドキュメンテーションのモデルから大きく変わるところはない。そのため、ARCMA プロジェクトでは主に、イベント記述のためのデータモデルに関して情報収集と調査をすすめた。

### 上演芸術のドキュメンテーション

メディアアートのドキュメンテーションに関わる検討の過程で改めて理解されたのは、メディアアート作品のもつ情報構造が上演芸術の情報構造に非常に近い、ということである。アート・センターでは、1998 年の土方巽アーカイヴの設立時より、上演芸術のドキュメンテーションについて長く検討を行ってきた。上演芸術においては、ペギー・フェランを引用するまでもなく[*2]、作品は上演されたその時にしか存在しない。それゆえ、様々な媒体による作品の「写し」を用いて研究を進める上演芸術研究においては、「作品を記録すること」「記録資料を利用すること」が常に本質的な問題として存在し、ドキュメンテーションの問題が長く議論されてきたことは周知の通りである。

ダンス作品である土方作品は、当然のことながらその成立に時間と場所が深く結びついている。加えて、作品の成立に直接的・間接的に関わる人物が非常に多いという特徴をもつ。そのため土方巽アーカイヴでは、土方巽の公演やその他の活動（イベント）の記述を一方の軸に、アーカイヴ資料（写真、視聴覚資料、文書、オーラルヒストリー等）の記述をもう一つの軸とし、イベントのドキュメンテーションとモノのドキュメンテーションを組み合わせることによって、土方巽の芸術のありようを浮かび上がらせようとしてきた。

土方巽アーカイヴでのこれらの実践を下敷きとし、ARCMA プロジェクトにおける成果を取り込んで実施されたのが、2016 年度のイベントデータモデル再定義作業である。

## 2. 慶應義塾大学アート・センターのイベントデータモデル（KUAC Core Elements – Event Set）

イベントデータモデルの再定義にあたっては、まず、ARCMA プロジェクトでの研究を延伸する形で、イベントデータモデルを巡る国内外の動向について調査を行った。

標準的なデータモデルを持たないメディアアートおよび上演芸術においても、また CDWA、SPECTRUM、CIDOC CRM などの代表的なモデルをもつ美術館・博物館においても、イベントの情報は、サブセットとして定義されているが、イベントデータのための独立したデータモデルは確認できない[*3]。

既存のデータモデルの中で、イベント情報はシンプルな構造のもとに定義されている。一方で、ARCMA プロジェクトが提案したモデルは、メディアアート作品の構造に関する芸術学的な考察をも含みこんだ、研究的かつ複雑なモデルである。そのため、イベントデータモデルを再定義するにあたっては、実際の利用と将来のデータの交換可能性を高めるために、ARCMA データモデルの大幅な項目整理を実施し、慶應義塾大学アート・センター基本要素（KUAC Core Elements）のイベントセットとして定義を行った【表 1】。

イベントセットの 17 項目のうち、「使用資料（Object Used）」および「参加状況（Participant）」のほかは、オブジェクトセットと共通の項目とし、資料とイベントの横断的な検索を実現するとともに、データ作成作業の効率化を図っている。

「エレメント」「プロパティ」の用語や構造については、今後整理や定義の見直しが必要であるが、現行案を基本的な設計として、これまでアート・センターで蓄積してきたイベントデータの移行を進めている。

アート・センターで作成、運用している主要なイベントデータとしては、土方巽（アスベスト館）活動年譜（1928–2003）、土方巽公演・作品リスト（1950–1986）、草月アートセンターイベントリスト（1958–1971）、慶應義塾大学アート・センター催事・展覧会リスト（1996–）、メディアアート関連イベントリストがある。メディアアート関連イベントリストは、1950 年代から 1980 年代にかけてのメディアアートに関連する重要な運動について、主要なイベントを調査し作成したリストで、現在は Video Information Center、大阪万国博覧会（主要会場）、実験工房、スタジオ 200 のデータが蓄積されている。またその他にも、ARCMA プロジェクトが中心となって作成した作家単位の細かなデータや、画廊で開催された展覧会に関するデータが存在する。これらのデータは、調査・作成時期によって異なる方法で作成されていることから、今後検証を行い、移行作業を随時進める予定である。

### イベントと資料の連結

アート・センターのデータモデルでは、イベントと資料の結びつきを「資料 – イベントコンテクスト」「使用資料」の 2 項目によって示している。

「資料 – イベントコンテクスト」では、資料の側から、その資料の成立に関わるイベントが登録される。イベントが資料のコンテクストとして登録されることはすなわち、当該イ

【表 1】 慶應義塾大学アート・センター 基本要素（KUAC Core Elements）イベントセット／オブジェクトセット

**慶應義塾大学アート・センター 基本要素（KUAC Core Elements）イベントセット**

| エレメント | セット内での名称 | エレメントセット・プロパティセット |
|---|---|---|
| Code | イベントコード | Code Properties |
| Type | イベントの類型 | |
| Unit of Description | 記述単位 | |
| Component/Part | 部分に関する記述 | |
| Classification | 区分 | Classification Properties |
| Title | タイトル | Title Properties |
| Agent (Related Individuals and Organization) | 関係者 | Agent Element Set |
| Date | 日付 | Date Properties |
| Location | 場所 | Location Element Set |
| Description | 内容説明 | |
| Subject | 主題 | Subject Properties |
| Objects Used | 使用資料 | |
| Related Records | 関連するイベント | |
| Context | 資料 - イベントコンテクスト | |
| Participant | 参加状況 | |
| Source and Reference | 参照元 | |
| Description Control | 記述管理 | Description Properties |

**慶應義塾大学アート・センター 基本要素（KUAC Core Elements）オブジェクトセット**

| エレメント | セット内での名称 | エレメントセット・プロパティセット |
|---|---|---|
| Code | 階層コード，資料コード | Code Properties |
| Type | 記述対象の類型 | |
| Unit of Description | 記述単位 | |
| Components/Parts | 部分に関する記述 | |
| Classification | 区分 | Classification Properties |
| Title | タイトル | Title Properties |
| Agent | 関係者 | Agent Properties |
| Date | 日付 | Date Properties |
| Location | 場所 | Location Properties |
| Description | 内容説明 | |
| Subject | 主題 | Subject Properties |
| Related Records | 関係する資料 | |
| Context | 資料 - イベントコンテクスト | |
| Quantity | 数量 | |
| Material | 材質 | |
| Technique | 技法 | |
| Format | 形状 | |
| Physical Description | 物理的特性 | |
| Measurement | 寸法 | |
| Inscription/Mark | 銘記／書込 | |
| State/Edition | 版／ステート | |
| Copyright Holder | 権利保持者 | Agent Properties |
| Period of Copyrignt | 権利期間 | |
| Access Conditions | 閲覧・使用条件 | |
| Source of Acquisition | 入手先 | |
| Type of Acquisition | 受入の類型 | |
| Provenance | 来歴 | |
| Date of Aqcuisition | 受入日付 | |
| Source and Reference | 参照元 | |
| Type of Holding | 所蔵の類型 | |
| Repository | 所在 | |
| Condition | 状態 | |
| Restoration Records | 修復記録 | Restoration Element Set |
| Description Control | 記述管理 | Description Properties |

**プロパティセット**

| プロパティ | 名称 |
|---|---|
| Code | コードプロパティセット |
| Type | 類型 |
| Value | 値 |
| Classification | 区分プロパティセット |
| Value | 値 |
| Type | 類型 |
| Technical Vocabulary | 語彙 |
| Subject | 主題プロパティセット |
| Value | 値 |
| Type | 類型 |
| Language | 言語 |
| Title | タイトルプロパティセット |
| Value | 値 |
| Type | 類型 |
| Role | 役割 |
| Language | 言語 |
| Date | 日付プロパティセット |
| Date | 日付 |
| Start Date | 日付（開始） |
| End Date | 日付（終了） |
| Type | 類型 |
| Role | 役割 |
| Language | 言語 |
| Description | 記述管理プロパティセット |
| Registrar | 登録者 |
| Editor | 変更者 |
| Date of Registration | 登録日 |
| Date of Edit | 変更日 |
| Access Setting | 公開設定 |
| Notes | 特記事項 |

ベントが、連結された資料の同一性の根拠となっていることを示している[*4]。イベントと資料がどのような関係性によって連結されているかは、あらかじめ定義された用語によって記述される【表2】[*5]。

一方、「使用資料」の項目では、資料が、同一性を維持したままイベントにおいて使用されている場合に、イベントの側から資料を登録する[*6]。展示、上映といった使用の形態は、ゲッティ研究所の Art & Architecture Thesaurus[*7] を参照し、語彙として蓄積している。

ここで注意しておきたいのは、すでに存在する資料がイベントで使用された場合でも、資料に変化が加わる場合は扱いがことなることである。すなわち、資料の形状や意味内容が、あるイベントで使用されたことによって変化した場合、「使用資料」ではなく「資料－イベントコンテクスト」での記述を行う。資料に変化が加わっているか否かの判断は、資料体のジャンルによって基準が異なると予想されることから、一律に規定せず、新たな資料体に対する作業を始める際に、アーカイヴ担当研究員が、既存例を踏まえた検討を行い、決定する方法をとる。

【表2】 慶應義塾大学アート・センター 基本要素（KUAC Core Elements）
Context Pre-defined Terms

| Terms | Description |
|---|---|
| Is Generated By | General-default<br>資料を作成したイベント |
| Is Prepared For | Pre Event<br>その準備のために、資料が作成されたイベント |
| Is Created For | During Event<br>資料が構成要素となっているイベント |
| Is Presented In | During Event<br>資料が提示されたイベント |
| Documents | During and Post Event<br>資料が記録しているイベント |
| Is Alternated By | 資料に変更が加えられたイベント |
| Is Destroyed By | 資料が破棄されたイベント |
| Analyses | Post Event<br>資料が分析しているイベント |

### イベントとイベントの連結

イベントデータモデルをめぐる、未解決の大きな課題が、複雑な構造をもつイベントの記述方法である。横浜トリエンナーレや越後妻有アートトリエンナーレのような芸術フェスティバルや、大阪万博に代表される、日付・場所・主催者を異にする多くのイベントが関係して成立する巨大イベントをどのように記述すればよいのか、という課題である。加えて、展覧会の巡回展やシリーズ化された公演など、フェスティバル型以外にも、小規模ながら複合的な構造をもつイベントは多い。このようなイベントの相互関係、とりわけ包含関係を記述し、イベント全体の構造をデータとしてどう表現するのか、という課題は、イベントデータモデルに関する検討の最初期から認識されていたが、いまだに解決されていない。

国内外のデータモデルに組み込まれているイベント関連項目は、すでに述べたように、ごく単純な構造となっており、現在のところ、複数のイベントの並列的な関係、あるいは包含関係を記述できるモデルは確認できない。そのため、アート・センターでは、大規模なイベントの例として大阪万博を、小規模な例として草月アートセンターおよび土方巽の公演活動をとりあげ、ケース・スタディとして入力作業を行いながら、複合的なイベントの記述方法についての検討を続けている。

現在、アート・センターのモデルにおいて、イベント間の関係を示すための項目として設定されているのは、「記述単位」と「関連するイベント」の2項目である。

「記述単位」には、集合（Set）、要素（Element）、部分（Component）の3種の単位を設定している。まず、日付と場所とタイトルが一意に決まるイベントを基本単位とし、要素（Element）と規定する[*8]。つぎに、「要素」を含み、日付とタイトルが一意に決まるイベントを集合（Set）、要素に含まれるイベントを部分（Component）として設定する。

「関連するイベント」ではイベントデータ同士を連結し、関係性を記述する。関係性は、あらかじめ定義された用語によって記述される【表3】。

【表3】 慶應義塾大学アート・センター 基本要素（KUAC Core Elements）
Relation Pre-defined Terms

| Terms | Reciprocal | Description |
|---|---|---|
| Relates To | Relates To | 資料と、別の資料が関係している |
| Is Component Of | Component is | 資料が、別の資料の一部をなす |
| Is Based On | Is Basis For | 資料が、別の資料に基づいて成立している |
| Partner In Set With | Partner In Set With | 資料が、別の資料と一緒に呈示されるよう設計されている |
| Is Variation of | Has Variation | 資料が、別の資料の変種である（色・版・寸法・記録形式の違いなど）。 |
| Is Version Of | Has Version | 資料が、別の資料の変種である（改訂版・翻案） |
| Is Format Of | Has Format | 資料が、別の資料の変種である（記録形式の違い） |
| Is Referenced By | References | 資料が、別の資料から参照されている |

【図 1】イベントの入力例：フィルムメディア・イン・タムラ '75　ービデオによるー

| エレメント | セット内での名称 | ELEMENT | COMPONENT | COMPONENT | COMPONENT |
|---|---|---|---|---|---|
| Code | イベントコード | GL-TMR-0005 | GL-TMR-0005-001 | GL-TMR-0005-002 | GL-TMR-0005-003 |
| Type | イベントの類型 | 上映会 | 上映会 | 上映会 | 上映会 |
| Unit of Description | 記述単位 | Element | Component | Component | Component |
| Component/Part | 部分に関する記述 | | A プログラム | B プログラム | C プログラム |
| Classification | 区分 | | | | |
| Title | タイトル | フィルムメディア・イン・タムラ '75　ービデオによるー | フィルムメディア・イン・タムラ '75　A プログラム | フィルムメディア・イン・タムラ '75　B プログラム | フィルムメディア・イン・タムラ '75　C プログラム |
| Agent | 関係者 | フィルムメディア・イン・タムラ '75 企画実行委員会<br>中井恒夫<br>渡辺哲也<br>和田守弘<br><br>今井祝雄<br>松本正司<br>米津茂英<br>Nam June Paik<br>Keiko Tsuno<br>Takehisa Kosugi<br><br>堀　浩哉<br>川村悦郎<br>高見沢文雄<br>中井　恒夫<br><br>山岸信郎 | フィルムメディア・イン・タムラ '75 企画実行委員会<br>中井恒夫<br>渡辺哲也<br>和田守弘<br><br>今井祝雄<br>松本正司<br>米津茂英<br>Nam June Paik<br>Keiko Tsuno<br>Takehisa Kosugi | フィルムメディア・イン・タムラ '75 企画実行委員会<br>中井恒夫<br>渡辺哲也<br>和田守弘<br><br>堀　浩哉<br>川村悦郎<br>高見沢文雄<br>中井　恒夫 | フィルムメディア・イン・タムラ '75 企画実行委員会<br>中井恒夫<br>渡辺哲也<br>和田守弘<br><br>山岸信郎 |
| Date | 日付 | 1975 年 1 月 20 日（月）ー 26 日 | 1975 年 1 月 20 日（月）ー 26 日 | 1975 年 1 月 20 日（月）ー 26 日 | 1975 年 1 月 26 日 |
| Location | 場所 | 田村画廊 | 田村画廊 | 田村画廊 | 田村画廊 |
| Description | 内容説明 | | A プログラム<br>11:00-14:00<br>今井祝雄《BRAUN TUBE》<br>松本正司《0 時 No.-7》<br>米津茂英　題名なし<br>Nam June Paik《Selling of New York》《SYNTHERSISED ALLEN GINSBERG》《Boston Smphony》<br>Keiko Tsuno 他《Downtown Community Certer》<br>Takehisa Kosugi《Chamber music C. Moorman in Drag》 | B プログラム（省略） | C プログラム（省略） |
| Subject | 主題 | ヴィデオ・アート | ヴィデオ・アート | ヴィデオ・アート | ヴィデオ・アート |
| Objects Used | 使用資料 | | | | |
| Related Records | 関連するイベント | | | | |
| Context | 資料 - イベントコンテクスト | フライヤー（生成） | | | |
| Participant | 参加状況 | | | | |
| Source and Reference | 参照元 | | | | |
| Description Control | 記述管理 | 登録者：本間 | 登録者：本間 | 登録者：本間 | 登録者：本間 |

フィルムメディア・イン・タムラ '75　のフライヤー

この2つの項目に加え、補助的に使用されるのが、タイトルプロパティセットの中の「グループタイトル」[*9]と、「部分に関する記述」エレメントである。「グループタイトル」では、複数のイベントに共通するタイトルを記述する。明確な終了日を持たない、イベントのシリーズ名などがこの項目に記述されるだろう。また、「部分に関する記述」は、イベント集合の中での要素の位置づけ（第1夜、第1回）などを特に記述する必要がある場合に使うことを想定している。

これらの項目を組み合わせて、試行的に入力しているデータの一例を【図1】に示した。複合的な構造をもつイベントの記述に関しては、まだ充分な検討が行えていないが、展覧会、公演、学術集会など様々な領域に渡るイベントに対して、統一的な基準を作るのは困難と考えられる。それゆえ、作業対象となるイベント群に対して、イベントの粒度の設定（「記述単位」を設定して、個別のレコードとする際の基準）、「部分に関する記述」の必要性などについて、性質やイベントの規模を踏まえた議論を行い、その議論の結果を積み重ねていくことが必要であろう。

## 3. イベントデータの共有化にむけて

データモデルを構築する一方で、アート・センターでは、戦後日本の前衛芸術に関連するイベントデータの調査および収集に取り組んでいる。その過程で浮かんできたのが、アート・センターで作成しているようなイベントデータのセットは、すでに世の中に存在しているのではないか、という疑問である。

展覧会や公演などのアート・イベントに関するデータは、国内外の様々な組織によって編纂、蓄積されている。近現代美術の領域で例を挙げれば、東京文化財研究所は、「美術展覧会開催情報」データベースにおいて、1935年以降に日本国内の美術館・画廊で開催された近現代美術関係の展覧会情報を公開している。また、国立新美術館のデータベース「art commons」は、美術館の主催で実施された1995年から現在までの展覧会の情報を収録している[*10]。これらの機関での取り組みは、国内の展覧会を幅広く対象とし、また公開を行っている例であるが、美術館・博物館や劇場などの文化施設では、多くの場合、自館で主催したイベントのデータを広報や紀要の編集等のために蓄積しており、その一部はウェブサイトで公開されている[*11]。

しかし現在、これらのイベントデータを相互的に接続する仕組みはなく、相互的な利用はなされていない。一方で、これらのアート・イベントの情報を参照し、利用するのはイベントの主催者だけではなく、一つのイベントデータは様々な場面で活用されうる。例えば展覧会の情報は、作品・資料のドキュメンテーション、作家の略歴を作成する際に必要とされるほか、観光客に対する情報提供、地域の歴史の編纂などにも用いられる。イベントデータは、文化芸術に関わる活動を、より広い社会的文脈に連結する性格を持っているのである。

### イベントデータとオープンデータ

国外、とりわけヨーロッパとアメリカにおいては、イベントデータは、オープンデータとしての公開・共有が進んでいる。オープンデータのポータルサイトで検索を行うならば[*12]、地域の美術館・博物館の展覧会や、芸術系イベントを広く取り扱ったデータセットを見いだすことができる。国内では、文化や学術関連領域においては同様の試みはまだ見られないが、地方自治体などの公的機関による活動に興味深い例がある。

オープンデータによるイベントデータ活用の代表的な事例の一つとしては、まず、ヨコハマ・アート・LODが挙げられるだろう[*13]。ヨコハマ・アート・LODは、公益財団法人横浜市芸術文化振興財団が2009年から進めている、横浜の芸術文化情報のオープンデータ整備プロジェクトで、イベント、場所、作家、作品（所蔵品）の4種類のデータをオープンデータとして公開している[*14]。イベントデータは、同財団が運営するアート・イベント情報ポータルサイト「ヨコハマ・アートナビ」に掲載されたイベントと、市民ギャラリーを会場としたイベントの情報からなる。一方作品情報は、大佛次郎記念館、横浜美術館の所蔵品目録データによって構成され、これらのデータに関連する作家や場所の情報があわせて公開されている。

また、オープンデータに関する意欲的な取り組みで知られる福井県においては、「おでかけふくい」として、公的機関が主催する県内のイベント情報をオープンデータで公開している[*15]。

その他の取り組みに目をむければ、一般社団法人オープン＆ビッグデータ活用・地方創生推進機構の検討部会においても、イベントデータの共有化について議論が行われている[*16]。また、経済産業省と独立行政法人情報処理推進機構が運営するIMI情報共有基盤では、イベント記述に関わるデータ項目の定義や、既存のデータとのマッピングなどが検討されているほか[*17]、文化庁は、2020年のオリンピックを念頭において、オリンピック関連の文化芸術イベントの情報を集約する文化情報プラットフォームの運用を行ってい

る[*18]。

オープンデータ化などを通じた情報の共有化は、すでに別の組織で作られているデータを再度作るという状況を防ぐだけではなく、イベントに紐付いた作品や資料の情報をより広く社会に開いていく役割を果たす。このような情報共有の取組みに、大学をはじめとする研究機関が参加することができれば、大学で行われている研究活動の成果を、論文や書籍の発刊、口頭発表といった従来的な手段とは別の方法で、社会に伝えていくことが可能だろう。

イベントデータに関する検討はその緒についたばかりだが、本論で紹介した先行例を参照しながら、2016 年度に再定義したイベントデータモデルを元に、まず、活動のフレームを同じくする大学博物館や美術館等との議論を始め、イベントデータの共有化について、さらに検討を進めていきたい。

註

＊1　『慶應義塾大学アート・センター 年報 23』pp. 48–50,『慶應義塾大学アート・センター 年報 22』pp. 47–49,『慶應義塾大学アート・センター 年報 21』pp. 40–43,『慶應義塾大学アート・センター 年報 20』p.39.
『ARCMA Report 2012』2013 年 3 月 31 日、慶應義塾大学アート・センター ,『ARCMA Report 2013–2014』2015 年 3 月 31 日、慶應義塾大学アート・センター

＊2　“Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.”
Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked : The Politics of Performance*. Routledge.146.

＊3　調査の対象としたデータモデルは、以下の通りである。自然科学系の博物館などにおける実践については、今回調査の対象としなかったため、今後継続して調査を行っていきたい。
メディアアート分野：Matters in Media Art, DOCAM, V2_
美術館・博物館：　CDWA, SPECTRUM, LIDO, CIDOC CRM, Dublin Core, EDM

＊4　あるイベントが、資料の同一性の根拠になっている状況としては、下記のような例が想定される。
展覧会のためにつくられた作品／展覧会のために再制作された作品／展覧会の宣伝のために作られた資料
イベントを準備するために作られた資料（ノートやファイル）／イベントを記録した資料（ビデオ・写真）

＊5　これらの用語に加えて、自由記述項目において関係性をより具体的に記述する。自由記述において参照する用語集として、ゲッティ研究所 AAT（注 7 参照）に準拠したリストを今後整備する予定である。

＊6　あるイベントが、同一性を維持したままイベントにおいて使用されている状況としては、下記のような例が想定される。
イベントが展示した作品・資料／イベントが上映した作品・資料

＊7　Getty Research Institute, Art & Architecture Thesaurus: http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/

＊8　タイトルは、主催者によって与えられたタイトル、場所は、類型が「施設名（建物名）」とする

＊9　タイトルプロパティの中で、Role（役割）= Group Title の値を持つタイトル

＊10 「日本の美術展覧会記録　1945–2005」も公開されていたが、2016 年 5 月現在、システム保守のため、公開を休止している。

＊11　網羅的な調査は実施していないが、美術館によっては、ウェブサイトの展覧会案内のセクションに「過去の展覧会」として、開館以来の展覧会情報が掲載されている場合がある。金沢 21 世紀美術館では、展覧会情報に加えて、館内で開催される種々のイベント、教育普及プログラム、また一般主催のイベントなどが網羅的に掲載されている。
https://www.kanazawa21.jp/exhibition_event.php
また、ニューヨーク近代美術館（Museum of Modern Art New York）は、展覧会のレコードを GitHub で公開している：https://github.com/MuseumofModernArt/exhibitions

＊12　今回は、下記 2 ポータルサイトを参照した。
European Data Portal: https://www.europeandataportal.eu/
Open Data Network: https://www.opendatanetwork.com/

＊13　ヨコハマ・アート・LOD: http://yan.yafjp.org/lod
ヨコハマ・アート・LOD について詳しくは、小林巌生「ヨコハマ・アート・LOD － 情報の共有の先に見た新しいエコシステムの姿 －」（http://yokohama-sozokaiwai.jp/

things/12001.html）2015.09.25, 松村冬子.「地域，学術，文化をつなぐ Linked Open Data の構築と活用」. 第 *13* 回 *AI* 若手の集い *MYCOM2012*. 2012　を参照

＊14　ヨコハマ・アート・LOD の仕様：http://data.yafjp.org/reference.html

＊15　おでかけふくい：http://www.pref.fukui.lg.jp/doc/toukei-jouhou/opendata/list_6.html

＊16　一般社団法人オープン＆ビッグデータ活用・地方創生推進機構：http://www.vled.or.jp/
同機構の、利活用・普及委員会、データ運用検討分科会の第 4 回分科会（2017-02-13）において、自治体、ソフトウェア開発会社、また後述する IMI 情報共有基盤から、イベントデータについての報告が行われている。
http://www.vled.or.jp/committee/utilization/managementreview/

＊17　IMI 情報共有基盤：https://imi.go.jp/
共通語彙基盤：https://imi.go.jp/pd/7706/index.html
公開ドラフト　PD7706（イベントに関する語彙の検討）：https://imi.go.jp/pd/7706/index.html

＊18　文化庁文化情報プラットフォーム：http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/2020_bunkaprogram/bunkajoho_platform.html

# 剥製美術
## ——よみがえる動物の「死」
## Taxidermy in contemporary art: giving animals a second life.

森山　緑
所員、講師（非常勤）

本剥製にした動物が眞に迫つて今にも活動せんとする様に製する事は之れは書物で得らるゝものでなく、剥製者の技量に依らなければならぬ。近頃欧米諸國では實に美術的で且つ眞に迫つた剥製をするものがあるが、之れ等剥製の大家と申さるゝ者——例令ばライプジツヒのハーバー、テルメールの如き人——は夫れは立派な技藝家で、彫刻、繪畫等の大家と共に肩を並べて居るものである。

（理学博士・石川千代松、明治 44（1911）年刊行の『最新動物剥製法』の序文より）

### 0. はじめに

洞窟壁画の例を持ち出すまでもなく、人類は太古の昔から何がしかの意図を持って、動物を造形してきた。美術の歴史において造形された動物は、絵画、彫刻、建築の意匠、工芸、織物、写真や版画、動画に至るまで宇宙的数量を数えるにちがいない。それほどまでに人間が関心を持ち続けてきた動物は、人が生存する上で欠かせない食料や衣服の材料であり、人の能力を補いあるいは延長して仕事をする道具であり、また時には愛すべき、生活上でのコンパニオンとしての存在でもある。また科学的探求の対象ともなって、人と動物の関係は濃密に複雑に展開してきたのであった。

21 世紀の現代美術を見るならば、それまで「造形される」対象であった動物が、「素材として」作品に用いられる例が多く見受けられることに気づくだろう[*1]。本稿では、素材として剥製を用いた美術作品を「剥製美術」とし、標本としての機能を従来有していた剥製が、美術作品へと変容する状況をまず確認する。多岐にわたる作例は、各美術家の制作意図も多様である。しかし剥製美術はいったいわれわれに何を問いかけているのか、われわれはそこに何を見出すのか、について考察することは、人と動物が不可分の関係である以上、無益なことではない。その端緒を開くべく動物に関わる倫理的な議論にも触れながら考察する。

### 1. 剥製製作の歴史と用途

本稿では「動物」を人以外の動物と考えて述べていく。また、本稿で扱う「剥製」とは、「動物（主に鳥、獣）の皮を剥ぎ、内臓・肉を除き、中に綿などをつめて縫い合わせ、防腐法を施して、生きている形に擬して作ること、あるいはそのもの」を指す[*2]。広く意味を取れば古代エジプト人が遺体保存のため防腐処理を施す技術を確立し、人間の遺体とともに、いわゆる動物剥製を埋葬した例が見受けられるが、広く普及し始めたのは 15 世紀に端を発し 16 世紀から 18 世紀に

fig.1　コペンハーゲンの医師 Ole Worm（1588–1654）の「驚異の部屋」

fig.2　ドイツ、モーリッツブルク城

fig.3–a, 3–b　慶應義塾幼稚舎　　撮影：新良太

かけてヨーロッパで流行を見た、いわゆる「ヴンダーカンマー（Wunderkammer）」の時代である。当時の王侯貴族や権力者たちのみならず、学者や知識人たちの間では美術品をはじめとして珍品、奇品が収集されるとともに、個人で楽しむ以外に来客に見せる目的で、特別な部屋が設えられた[*3]。（fig.1）

日常的に目にする動植物や鉱物ではなく、他地域の珍しいもの、時には架空の動物の骨や化石なども含めて多岐に渡る収集品は、非体系的に、網羅的に並べられ、人々の好奇心を集めたといわれる。その中でも存在感を示したのが剥製である。動物園や、ましてや自然史博物館もない時代に、世界にはこれほど珍しい生き物が存在するのだと、蒐集家の誇りと財力を誇示する部屋が「驚異の部屋」であった。

一方で、狩猟文化が発達するに従って、貴族たちは自らの狩猟技術を証明するかのように、狩りの戦利品を邸宅や狩猟用の館に飾るようになる。顕著な例は鹿狩りで得た獲物の頭部を剥製にし、壁面に取り付けるものである。大型の鹿、それも雄鹿の巨大な角を有した頭部剥製はそれだけで、狩猟者のパワーを見せつけるのに十分な室内装飾品であった[*4]。つまりこれらは剥製が観賞用として製作されていたと捉えてよい。（fig.2）

剥製が現在のように博物館等での教育的用途として製作され始めたのは、19 世紀半ば以降である。学校教育での「実物教授」の推奨と[*5]、近代的な博物館の創設はよく知られているようにヨーロッパおよび米国で 19 世紀から隆盛を見た。そこでの剥製の機能は第一に、教育的用途である。博物学の発展ののち、生物学や生理学、解剖学等の科学学術研究の進展と、アフリカ、オセアニア、東南アジアへの進出により、地球上には多種多様な生物が存在することが知られ、また、それらの生態や進化の研究が細胞や胚といったミクロ世界から、棲息環境までを含めたマクロ世界にまで広がる、近代科学の曙の時期にあたる[*6]。そうした知見が雑誌や新聞、書籍の流通により公衆にも広く知られると、学校教育現場においては生き物を学ぶための実物の代用品が求められた。（fig.3）

fig.4　ベルギー王立中央アフリカ博物館のジオラマ

同時に、欧米各地で設立された博物館の役割の一つもまた、教育的展示にあった。20 世紀以降、とりわけ第二次世界大戦後には、博物館展示では単に剥製を配置するだけではなく棲息環境そのものも再現する「ジオラマ」の手法が取り入れられる。近年では映像による展示も増加しているが、剥製を用いた立体展示は、生き物の大きさと毛並みや牙、角などの再現においてやはり実物を体感する点で教育的効果は大きいと考えられている[*7]。(fig.4)

観賞用としての剥製が、前述のように狩猟文化と連動して普及していく一方、「驚異の部屋」は分類学などの進展により 18 世紀半ばには廃れたとされるが、19 世紀以降に、剥製が観賞としての機能を持たされた例があった。その一つは「見世物興行」であり、いま一つは「万国博覧会」である。いずれも教育的用途ではなく、好奇心と何か普通ではないもの見たさによって、大衆の興味を引いたのであった。19 世紀、ヨーロッパ列強が推し進めた帝国主義的政策によるアフリカ大陸やアジア各地の植民地化に伴い、従来、実物を見ることもまれであった生き物が本国に持ち帰られた。(fig.5) 生きた珍しい動物を見せることもあったが、それらは剥製にされ、国内外の見世物興行に出されるなどした[*8]。一例を挙げれば、進化論と人間の起源についての議論が盛んであった 19 世紀後半、ゴリラやチンパンジー等の大型類人猿の剥製が見世物としてヨーロッパ各地を巡回したのである[*9]。さらには 1855 年ロンドンで第一回が開催され、以降欧米各地で盛んになった万国博覧会にも剥製が陳列されており、「驚異の部屋」とは異なる状況ではあるものの、公衆が好奇の目をもって剥製を観賞したことにおいては変わらない状況が見られた。

日本では、すでに明治期には剥製術が確立されており、欧米同様に主に教育的用途に供されていたが、観賞用としてもたとえば、明治天皇の御愛馬であった金華山號が死んだのち、これを剥製にして献呈した例もあるように、観賞として剥製が用いられていたことが伺える[*10]。本稿冒頭に引用した序文には、外国の剥製技術がすでに日本に輸入されており、標本製作といえどもそれは卓越した技芸によるもので、彫刻や絵画などと比肩すると述べられている。明治期にはすでに「坂本式」と呼ばれる剥製法の書物が著されてもいる。さらには、一般家庭において、室内装飾品として剥製は床の間や玄関などに飾られるようになり、この場合は所有者が自ら狩猟したものの手柄や記念として飾る場合もあるが、たいていは他から購入し、調度品として観賞されたものと考えられる。床の間には木に留まる鷲や鷹、店先にはタヌキの立ち姿、観光地にクマの剥製など、日本各地に今もこうした剥製が標本としてではなく観賞用として置かれているであろう。

fig.5–a　仕留められたマウンテン・ゴリラ

fig.5–b　ハンス・マイヤーによるゴリラの剥製

## 2. 美術作品の「素材」として

ロバート・ラウシェンバーグ（Robert Rauschenberg, 1925–2008）は 1950 年代半ばに、アンゴラ・ヤギの剥製を用いた作品《モノグラム》を発表、コンバイン・シリーズに数えられる本作品は、剥製の胴体部にゴムタイヤを装着し、紙や印刷物やテニスボール等雑多な物が貼り付けられた板上の台の上に置かれている。数色の絵具がランダムにべったりと塗りつけられているヤギの頭部は、愛らしく見えるガラス製とおぼしきヤギの目と対比され暴力的感覚を見る者に覚えさせ

fig.6　ロバート・ラウシェンバーグ《モノグラム》1955–59 年

fig.7　マーク・ダイオン　《Ursus Maritimus》London Project 1991.

る。(fig.6)

このように剥製を素材として作品に用いる例が、20 世紀半ばからシュルレアリスムの美術家たちを中心に制作されてきた*11。博物館や学校での教育用素材の文脈から剥製を切り離し、マテリアルとしての剥製を異物と組み合わせ、異質な場に持ち込むことで、獲物 = トロフィーとしての単なる観賞用の剥製とは異なる位置へと置き換えたのだ。それは一種の見世物的な効果を含みながら、自然史博物館とは異なる「美術館での展示 = ディスプレイ」の一部を形成してゆく。

現在もさまざまな議論が絶えないデミアン・ハースト(Damien Hirst, 1965– ) は、1990 年代初頭から動物の標本(これは内臓をも保存しているという意味で厳密には剥製とは言い難い)を作成、展示し、あるいはまた剥製をガラスケース内に配置し加工した作品を発表している。ハーストは博物館における自然史の文脈を意識的に転用し、剥製や標本を美術館へと持ち込んだ。「科学は新しい宗教なのだ」と語るハーストの作品は、19 世紀以降のヨーロッパにおける科学的探求と美術の関係を彷彿とさせ、自身の作品が美術史の中で当然価値付けられるものだという自負さえ、われわれに感得させるのである*12。むろん、美術批評はもとより社会的にも各種団体からの非難や批判は噴出しているが*13、現代を代表する美術家としてすでに確たる位置を獲得している。また、日本の現代美術家・名和晃平が鹿などの剥製を用いているほか、吉村益信の《豚:PigLib》(1994 年)、マーク・ダイオンらを挙げることができよう*14。(fig.7) さらに剥製ではないが、動物の一部を素材として用いる例も、数多く見受けられる。160 万枚もの昆虫(タマムシ)の羽でベルギー王宮の天井壁を装飾したヤン・ファーブル(Jan Fabre, 1958 –)、獣類の皮革を用いる鴻池明子、蔡國強の《壁撞き》では、剥製ではないが羊の皮を用いてあたかも剥製動物のごとく見える等身大の狼、99 体を造形した作品を発表している。このように、特に 20 世紀末から 21 世紀にかけて剥製を作品素材として用いる例が多数見受けられる。

### 3. 社会批判と倫理的問題

本項ではまず、2015 年、マンチェスターで開催された展覧会「ラーセンの失われた海」展を、明確な意図をもって剥製動物を作品に用いた例として取り上げる。この展示には、ホッキョクグマの剥製が用いられている*15。(fig.8)

参加アーティストは Edwina Fitzpatrick, Dan Harvey & Heather Ackroyd, Tania Kovats, Lucy+Jorge Orta, Bryndis Snaebjornsdottir and Mark Wilson's project "Nanoq: flat out and bluesome" の 5 組で、ホッキョクグマはプロジェクト「ナノク(Nanoq)」による作品で用いられた。本展示はパリで開催された第 21 回気候変動枠組条約締約国会議(COP21)(2015

fig.8 「ラーセンの失われた海」展　2015 年

fig.9-a, 9-b　ピーター・グロンクイストによる剥製美術作品

fig.10　ケイティ・インナモレイトによる剥製美術作品

年 11 月 30 日 -12 月 12 日の日程でフランス・パリ近郊のル・ブルジェ特設会場で開催。2020 年で失効する京都議定書以降の新たな枠組みにおいて、全 196 ヶ国が参加するパリ協定が採択された）に合わせて企画されたもので、そこには明確に展覧会のテーマが設定されていた。ホッキョクグマの剥製を観る者は、地球温暖化の影響で生息数が激減している状況を瞬時に理解するであろう。単純な仕掛け／見せ方だと批判するのは簡単だが、美術批評家ジェームス・ポルチンはこう述べる。「極地や深海に実際に行った人はほとんど居ない。この展覧会は事物の近接性を考え、いかにしてわれわれがそれらに関与し、それらについて証言するのかについて考えるのだ。観客が、鑑賞者から目撃者に変容したならば、いったい何が起こるだろうか。彼らの目の前で起きていることは、メディアが表現しているものではなく、現実なのであるから。」「証人（目撃者）という言葉を、20 世紀後半になってわれわれはいよいよ明確な意味づけをするようになり、それは残存するトラウマの経験や、倫理的責任をもつ目撃行為とによりいっそう容易に結びつくこととなっている。証言する（目撃する）に際して、とりわけ歴史的視覚的資料のコンテクストにおいては、単に「話す」ことではなく、「声高に述べる」態度が求められているのだ」[*16]。

この展示で用いられた剥製の入手ルートについて筆者はまだ調査段階につき確定できていない。おそらくどこかで病死したものであろうと推測するのは、絶滅危惧種や環境問題に関してメッセージを掲げようとするならば当然、ハンターが展示用の目的のため仕留めたような動物を用いることは避けるはずであるからだ。次に述べる例においても、また近年多く発表されている剥製美術においても、美術家たちは素材のほとんどを病死、事故死、自然死した動物に拠っている。

もう一つの例は、オレゴン在住の米国人美術家ピーター・グロンクイスト（Peter Gronquist, 1979- ）の作品である。（fig.9）剥製動物をいわゆる高級ブランドとして知られる服飾企業のロゴと組み合わせることで、人間の消費欲求や行き過ぎた資本主義経済社会への社会批判として提示する。あるいは人間の居住区域が本来動物の生息域と隣接する状態が生み出す、野生生物の事故死を視覚化している。こうした作例はニューヨークを中心に活動する美術家ケイティ・インナモレイト（Katie Innamorato）にも見てとれ、彼女は轢死した動物の剥製を加工し、作品として示す手法をとっている[*17]。（fig.10）

一方、剥製美術に対しての批判は多方面から声が挙がっている。動物の権利、動物の福祉の問題がヨーロッパ、米国において、1975 年のピーター・シンガーによる『動物の解放』以後、さまざまに議論されてきたことはよく知られている[*18]。19/20 世紀転換期に沸騰した、人と動物の関係に関す

fig.11　デミアン・ハースト　《The Beheading》2006–2013 年

fig.12　動物福祉、動物愛護団体発行のパンフレット　2000 年

る研究と実践は、20 世紀後半から俎上にのぼりはじめた地球環境問題とともに、絶えざる課題をわれわれに投げかけてきた。

剥製を用いた美術作品を展示することに対して、厳しい批判や非難の言葉の一例を挙げよう。前述したデミアン・ハーストに関し、今年のヴィネツィア・ビエンナーレを開催前から詳細に報じている artnet による非難の記事は、これまでにない程に扇動的な論調である。「これまでにいったい、何頭（あるいは何匹）の個体が殺されたのだろうか。われわれはカウントした」というセンセーショナルな見出しに始まり、ハースト作品に用いられた動物の「死」の数を積算し、その数字を具体的に示したのである[*19]。キャロライン・ゴールドスタインによる記事の一部を引用する。

ハーストの「自然史シリーズ」（1991–2014）において、家畜の「犠牲数」は「羊 13 頭、ホルスタイン種の乳牛 7 頭、仔牛 5 頭、雄牛 4 頭、仔馬 3 頭、豚 2 匹、茶色熊およびシマウマ各 1 頭」である。同シリーズの《ホルマリン槽の中の魚》（1994 年）および《頭の中の美しさは永遠に》（2008 年）“Beautiful Inside My Head Forever”（2008）では鮫が 17 匹と少なくとも 38 種 668 匹の魚類が用いられた。」ハースト作品では、すべてが剥製ではないし、生きた昆虫（ハエや蝶）をも展示しているが、この記事によればすべてを積算すると 100 万個体を数える生物が「犠牲」となったという。

こうした論調の底流に存在するのは、前述したシンガーや哲学者トム・レーガンによる主張である。人と動物の関係性を考察する倫理学者伊勢田によれば、シンガーとレーガンは動物の権利や動物への配慮に関し「非常に異なる枠組み」を持っているが、議論の構造はよく似たものであり、「動物解放論が動物の権利運動の倫理学における理論的根拠となって、この数十年で欧米における動物の扱いが大きくかわる原動力となってきた」のである[*20]。レーガンは「生の主体（subject of life）」という考え方を示し、ある基準を満たす生の主体は内在的価値を持つのであり、その価値を尊重するように扱われなくてはならない、とする（尊重原理）。詳述は割愛するが、レーガンは動物の「毛皮をはぐこと、狩猟、見世物としての利用、売買」も認めない立場である。一方のシンガーは功利主義の立場から、幸福の量が少しでも多くなるような選択肢をとる。シンガーの理論は工場畜産や屠畜に関して論争の根拠となった。よく知られるベンサムの「問題は彼らは苦しむことができるか、なのである」は、動物の苦痛からの解放を求める人々にとり、基本的な拠り所となっている[*21]。

さらには 20 世紀後半から顕著になった環境問題に関心を寄せる人々の中には、地球環境そのもの、つまり森林伐採や二酸化炭素排出問題から生じる気候変動等とともに、生態学を基礎とした人と動物の関係を再考する動きが現れる。生態的中心主義と呼ばれる理論を基礎とするこの考え方により、現在の環境問題では生態系の保護を捉える立場から、生態系中心主義となっている。国際的な環境保護運動の出発点となった地球サミットのリオ宣言（1992）では「地球の生態系の健全性と統合性の保全・保護・回復」が求められた[*22]。

むろんシンガーやレーガンのみならず、多くの理論が提出されており、それらを根拠として活動する団体も多岐にわたる。彼らは無用な殺害や工場畜産への嫌悪、動物に苦痛を与えることへの非難、動物実験廃止等、運動団体は積極的にメディアを活用し公衆へのアピールを推進してきた[*23]。「芸術のために動物の死を利用する」ことへの非難は、程度の差こそあれ、こうした倫理的、道徳的価値観の諸問題を内包するのである。

では、自然史博物館で教育用途として剥製が展示されるならば、非難を免れるのだろうか。美術作品として美術館やギャラリーで、剥製をさらに加工したものを展示することが非難の対象なのだろうか。一般的には自然史博物館で標本として展示されている剥製を嫌悪する人は、そう多くないのではないかと考えられる。それはあまりにも見慣れた光景であり、大多数の標本がその種の生きている姿を再現しているため、違和感を持つことが少ないからであろう[*24]。しかし前述した作例にも見られるように、近年の剥製美術作品では、剥製にさまざまな加工を施し、作家の意図するコンテクストの中で新たな意味を付与されるケースが多い。その場合は動物愛護や動物の権利、福祉に関わる人だけでなく、ただ普通に展示室を訪れる鑑賞者にとっても多少の嫌悪を感じる場合があるかもしれない。その違和感にこそ、作家が剥製美術作品を展示することの意味をわれわれが見出す可能性があるのではないか。批判や非難の的となる作品は、否応なしに、人と動物の関係や、地球上で人が自然に対してふるまう態度について再考を促す。制作者と剥製美術を非難する側とが相反するように見えて、実は鑑賞者にとっては同じ課題に直面せざるを得ない状況が生まれているのである。

ハーストの作品を論じた美術史家リチャード・ショーンは次のように語る。「1990年代には、病にかかり、死にゆく動物、解体処理される家畜のイメージが、メディアを通じてわれわれに執拗に襲いかかってきた。ごく最近では口蹄疫流行の際に、薪で燃え盛る炎のなか、焼却処理される家畜のイメージがそうだった。「医学的」動物実験や、動物のクローン作製、リサイクルされた餌、BSE、そして地方（田舎）の残酷な「スポーツ」まで、これらの諸問題はわれわれに、動物福祉、食肉消費、そして慣習的な地方の伝統から現代的感受性の問題についての再考を強いる。家庭で飼われるペットでさえ、こうした問題の対象となった。感染症にかかった動物の餌を1980–90年代に輸出していた主要国として英国は、ほとんど確実にBSEの感染源であり、新たな世界規模の苦痛の源泉だと見なされている。これらすべてを念頭におくと、90年代半ばからの、二つ割りにされ解体された牛や豚などのハーストの作品は、避けられない共鳴（共振）を帯びるのである。[*25]」

この文章の中には、いくつもの考察すべき課題が含まれている。先より述べてきた動物の権利や動物福祉、動物への配慮に加え、人の消費欲求や効率的な生活の追求が生み出す、人と動物のいびつな関係は、「生と死」にまつわる素朴な感情をわれわれに呼び覚ます。とりわけ「死んだ動物」が剥製として、あるときは生き生きとしたその姿を表し、あるときには死そのものをグロテスクに表すとき、われわれ人間の営為がどこかでその「死」に関連づけられたものとして立ち現れてくるのだ。剥製にほどこされた美術家による加工は、自然史博物館に展示される標本としての剥製とはまったく異質な意味を付与し、美術館やギャラリーの無機質な展示空間で再生され、蘇るのである。そして作品を鑑賞する人間は、各々の立場や経験に沿って剥製美術と向き合うこととなる。

しかし、心に留めておきたい点がある。人と動物の関係について議論される中で、以下の宮崎の言葉は示唆に富む。「動物をめぐる言説は、人間／非人間の対立以前にあって、人間と動物の連続性――生きものとしての権利や苦しみ等――を根拠に置くと称しつつ、しばしばそのような根拠をあらかじめ人間的に実体化された意味として見いだしており、実際には、かえって人間中心主義的な諸前提を強化してしまうという事態を招く。」宮崎はデリダの動物論を参照し、こう述べる。「『動物権利』論の多くは、デリダにとって、こうした点から脱構築の対象になるだろう。つまりそれらは、動物を人間たちの暴力から守ると主張しながら、そのような大義のもと、むしろ人間と動物というヒエラルキーを温存し続けるのである。[*26]」

剥製美術を目の当たりにするとき、これまで述べてきたようなさまざまな思考の網がわれわれを取り巻いていることを意識せざるを得ないと同時に、人と動物の関係から透け見えてくる人間中心主義的な傲慢さをも感じ取る繊細さを持つことが求められるだろう。

## 4. おわりに

人と動物の関係が表された造形作品は、それこそ先史時代から数多く制作されてきた。各地の民族が有する神話や信仰においても、おそらく動物が存在しないことはないだろう。造形の手法は時代や地域で異なるが、人間がみずからを探求するため、あるいは人間が生きる社会を探求するために人間は動物を造形してきた。本稿で述べてきたような、剥製を用いた作品が展示され鑑賞されるとき、制作者の意図を知り、作品と向き合い、われわれは再び、人は何ものなのかをみずからに問いかけざるを得ない。科学的知識と技術を蓄積させ進歩させてきたわれわれは、地球の限られた資源や予測される気候変動などさまざまな研究をもとに、人間がどのように生存可能かを模索している。いまや多義的な意味を持つとされる「生態学」と、美術作品とが関わり合いを持つ状況が、とりわけ無尽蔵に制作され発表される「剥製美術」を目にす

る 21 世紀において、人と動物の関係についてのいっそう多角的な議論を触発することは疑いがない。

本稿は剥製美術を考察する一歩として、現代美術における作例を紹介しつつ、倫理的な諸問題に焦点をあて論述した。しかしながら美術作品としての美的価値について考察するまでには至らなかった。その点について今後の研究課題としたい。

註

＊1 「この十年、現代美術家が作品を制作するために動物学的標本をますます使うようになっており、そのことはわれわれ人間と自然界との関係について問題を提起している。」("Over the last decade contemporary artists have increasingly been using zoological specimens to create art that poses questions about our relationship with the natural world." Tom Ireland. Back from the Dead: in *The Biologist*, vol.60 no.4, pp16-19. この記事では、ロンドン市内のにぎやかなハックニー区にある二つの「剥製スタジオ」に言及している。そこは大変人気を博しており、誰でもが気軽に剥製技術を学べると述べている。また、ハートフォードシャーの自然史博物館で 35 年剥製技師として勤務している方の話を紹介している。「最近は美術家や美術学校の若い生徒たちからの依頼が非常に多くなっていますね。たいていは、若い女性です。」

＊2 『広辞苑』（1993 年）ではこの定義であるが正確を期すならば剥製は「乾燥標本」の一種類であり、剥製標本には大別して二種類ある。研究用の「仮剥製標本」は形を生存時の状態に似せる必要がなく、哺乳類では腹部または胸部を切開して皮をはぎ、四肢の末端近くだけを残したあと詰め物をして切開部を縫合する。一方、教育用の「本剥製標本」は、芯を実物の体とほとんど同一につくり、でき上がりが生存時と寸分違わないようにすることが理想とされている。眼にはガラス製の義眼を、耳にも適当な芯を入れるなど工夫されている。また短毛の大型哺乳類等は筋肉や腱、血管の状態までも示し、いきいきとした姿を再現しようとするなど製作には高度な技術を要する。（『ブリタニカ国際大百科事典』1995 年、727-729 頁。）

＊3 Paul Grinke. *From Wunderkammer to museum*. London, 2006, p.13-16.

＊4 狩猟と剥製は切り離すことができない。貴族たちの狩猟のみならず、19 世紀以降に盛んとなった一般の狩猟愛好家たちもまた、こうしたトロフィー・ヘッドと呼ばれる剥製をみずから作成することもあり、狩猟の指南書には剥製製作の手順も掲載されていたという。19/20 世紀転換期の米国における剥製術の発展について論じた丸山雄生によれば米国では「19 世紀末から 1920 年代にかけて、剥製術は最盛期を迎え」たとされ、剥製師カール・エイクリーが担った多層的役割は「自然史博物館においてリアリズムのために奉仕した展示技術以上の役割を果たし、独自の発展の中で新しいリアリティを作りあげていった」。（丸山雄生「カール・エイクリーと剥製術の発展―― 20 世紀転換期アメリカにおける自然、文化、科学の境界――」『アメリカ史研究』no.35、2012 年、115-133 頁）。また、美術史家 Martin Kemp は、探検家、自然史家として主に南米ガイアナを渉猟した人物、19 世紀英国の Charls Waterton による収集に関して述べ、彼が本国に持ち帰った動物を自ら剥製にし、Cabinet（コレクション展示・保管用の部屋）を作りあげたことに触れている。（Martin Kemp. *The Human Animal in Western Art and Science*, Chicago and London, 2007, p.169.）

＊5 柿崎博孝・宇野慶『博物館教育論』玉川大学出版部、2015 年、29-30 頁、

＊6 生物学者エルンスト・ヘッケル（Ernst Heackel, 1834-1919）が著した『自然創造史』（Natürlichen Schöpfungsgeschichte（1868））や 1899–1904 年にかけて刊行された『自然の驚異的な形』（Kunstformen der Natur）は広範に読まれ、哲学、宗教、芸術と科学とりわけ進化や生命起源についての議論が盛んに行われたのが 19 世紀末から 20 世紀初頭のヨーロッパの状況であった。ヘッケルは「ミッシング・リンク」にも関心を寄せており、画家ガブリエル・フォン・マックス（Gabriel von Max, 1840-1915）が制作した《ピテカントロプス・アラルス》（1894 年）を非常に気に入って『自然創造史』の第 9 版以降にはその口絵写真に掲載したほどであった。また、ゴリラの骨格標本を購入しイエナ大学の自身の研究所に置いていたという。（Britta Lange. Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommenz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900. in : *Sichtbarkeit und Medium - Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hrsg. Anja Zimmermann, Hamburg, 2005. S.193.）

＊7 Dawn Sanders and Jill Hohenstein. "Death on Display:" Reflections on Taxidermy and Children's Understanding of Life and Death.: in *The Museum Journal*, vol. 58, no.3, July 2015. pp251-262.

＊8 見世物ではないが 1901 年ベルリンで開催された狩猟展示

会に出品された大型ゴリラの剥製は、プロイセン王も、彼自身よりも大きいこのゴリラを「見たい」と言ったという。Britta Lange. Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommenz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900. in : *Sichtbarkeit und Medium - Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hrsg. Anja Zimmermann, Hamburg, 2005. S.185.

＊9　1868 年ハンブルクに創立された Umlauff 社は、各地で仕留められた動物を剥製その他の標本にし、流通させていた。註 6 で述べたヘッケルのゴリラ骨格標本も Umlauff 社が 1905 年に 1,500 マルクで売却したものである。Ibid., S.193.

＊10 「動物を剥製する技術方法は、欧米諸国においては余程古くより行はれて居つたやうであるが、我國にては、明治の初年に織田信徳、名倉宗次郎、榊某の三氏が此の事に着手させられたのが抑その始めである。」日本で当時、卓越した技術で評判であった剥製師・坂本福治は、明治 30 年頃教育博物館にあった外国製剥製を見て、大学の動物学教室へ通うなどして剥製製作の道へと進んだ。その坂本は「明治廿七年には、帝室博物館の象の剥製と骨格を作製し、同廿八年宮内省の御用を承はり、明治大帝の御愛馬金華山號を謹製した」。「(「剥製の沿革」および「坂本福治氏の略歴」『近代日本狩猟図書館』第 11 巻、出版科学総合研究所、1981 年のうち、昭和 6 年に発行された坂本喜一『動物剥製及標本製作法』、平凡社、5 頁、198 頁による。)

＊11　アッサンブラージュのオブジェとして剥製を用いたジョアン・ミロ、ジョセフ・コーネルらもまた数多くの剥製（とりわけ鳥類）を用いた作品を制作している。(Petra Lange-Berndt. *Animal Art  Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*, München, 2009, S.32-54.)

＊12　テート・モダンで開催された展覧会（2012 年）に関連してキュレーターの Ann Gallagher と展示室を回りながらインタビューに答える動画より。(2012/04/04 に公開 "Damien Hirst at Tate Modern" by Tate. https://www.youtube.com/watch?v=YWSb9QMlLoQ)

＊13　https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097　artnet の記事より。

＊14　2011 年、東京都現代美術館で展示された名和の《PixCell》(「名和晃平――シンセシス」展)、リーフレットには、名和が鹿の剥製をネットオークションで取得したと記されている。また、東京都台東区にある剥製製作の専門店「上野剥製所」によれば、近年、幾人かの美術家から剥製の購入依頼を受けているとのことである。

＊15　Larsen's Lost Water, curated by Edwina Fitzpatrick, 13 Nov-11 Dec, 2015 at Wimbledon College of Art, Wimbledon Space, London.「ラーセンの棚氷」は南極半島東岸にあり、この棚氷の崩壊は、地球温暖化の影響により加速していると言われている。

＊16　註 15 を参照。

＊17　Robert Marbury. *Taxidermy Art - A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it yourself,* New York, 2014. 本書にはマーク・ダイオンを始め、21 組のアーティストたちによる剥製美術作品が収録されている。各作家のモティベーションや表現意図はさまざまであるが、多くの作家が自ら剥製技術を学んで制作している。彼らの中にはヴィーガンや菜食主義者が多い。

＊18　ピーター・シンガー、戸田清訳『動物の解放』人文書院、2011 年（改訂版）

＊19　https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097　2017 年 4 月 25 日閲覧。

＊20　伊勢田哲治『動物からの倫理学入門』名古屋大学出版局、2008 年、47-49 頁。

＊21　同書、237-246 頁。

＊22　同書、45-47 頁。

＊23　世界最古の団体「動物虐待防止協会」(RSCPA1824 年設立)や「動物の倫理的扱いを支持する人々」(People for the Ethical Treatment of Animals、PETA1980 年設立）が代表的な団体であるが、なかには米国・英国でテロ組織と認定されている、破壊行動をも実行する団体「動物解放戦線」(ALF1976 年設立）も存在する。動物実験については、全廃を求める立場、一部容認する立場等さまざまに運動が行われてきた。現在の状況はなんらかの形で実験動物へ配慮することが欧米では法制度上でも整備されており、大企業のなかでは廃止する例も出てきている。日本では 1980 年代に動物実験反対運動が輸入され実験動物に関する条文が 2005 年の動物愛護法改正時に盛り込まれた。

＊24　ところが 2015 年、沖縄県立博物館で開催された「大哺乳類展」では、展示の剥製に対して「剥製を並べることは、ハンターの行為を正当化し、動物虐待につながり、子どもたちに悪影響を与える」という苦情があったという。この展覧会の剥製動物たちは国立科学博物館所蔵のヨシモトコレクションから成っている。「初めは、財力にものをいわせた、世界中から狩猟によって得た自分のための剥製群であった。のちにヨシモト氏は剥製のもつ標本としての重要性に気付き、保存資料や教育普及目的の展示用としてその

剥製を日本の国立科学博物館に寄贈」したもので、主任学芸員の山崎仁也氏の発信に筆者はまったく同感である。このような苦情が寄せられている事実に却って驚愕した。山崎氏はこう述べている。「これらの剥製群を、単に個人所有の自己満足で終わらせていたら、間近で本物にふれあえる機会は我々には与えられなかった。ましてや沖縄である。どれほどの人が一生の間に大型哺乳類に直接会えるのだろうか。大哺乳類展を“開催するため”に新たに動物をハンティングして剥製にしたのなら、批判を甘んじて受けて余りあろう。さらに、後になって改心したからといって、ヨシモト氏が自然の動物たちを自らの狩猟欲のために殺めた事実は消えないだろう。しかし、今はもう手に入らない、収蔵庫に保存されている貴重な剥製資料群を他の一般の人々が間近で目の当たりにできるとしたら、これは罪滅ぼし云々関係なく、教育効果があることは自明である。」（沖縄県立博物館・美術館　学芸員コラム「大哺乳類展の苦情　」）http://www.museums.pref.okinawa.jp/museum/column/column105/index.html（2017 年 4 月 25 日閲覧。）

＊25　Richard Shone, "Power to amaze". in: *Damien Hirst : Pictures from the Saatchi Gallery*. Booth-Clibborn Editions, London, 2001, pp.86-87.

＊26　宮崎裕助「脱構築はいかにして生政治を開始するか　デリダの動物論における『理論的退行』について」『現代思想（特集：人間／動物の分割線）』2009 年 7 月号、143 頁。

＊図版クレジット＊

fig.1　コペンハーゲンの医師 Ole Worm（1588-1654）の「驚異の部屋」

©1984, Diana Parikian and Bernard Quaritch Lted; 2006, Bernard Quaritch Ltd.（Paul Grinke, *From Wunderkammer to museum*. London, 2006. P.95.）

fig.2　ドイツ、モーリッツブルク城

https://www.schloss-moritzburg.de/en/events-and-exhibitions/

fig.3-a，3-b　慶應義塾幼稚舎　　撮影：新良太

fig.4　ベルギー王立中央アフリカ博物館のジオラマ

© 講談社

小畠郁生編『世界の博物館 9 ヨーロッパ自然史博物館』講談社、1979 年。

fig.5-a　仕留められたマウンテン・ゴリラ

*Brehms Tierleben. Allgemeine Runde des Tierreichs*, Hrsg. Professor Dr. Otto zur Strassen, Leipzig, 1922（Vierter Band）.

fig.5-b　ハンス・マイヤーによるゴリラの剥製

*Brehms Tierleben. Allgemeine Runde des Tierreichs*, Hrsg. Professor Dr. Otto zur Strassen, Leipzig, 1922（Vierter Band）.

fig.6　ロバート・ラウシェンバーグ《モノグラム》1955-59 年

Moderna Museet, Stockholm.（*Robert Rauschenberg: A Retrospective*, New York, 1997, p.137.）

fig.7　マーク・ダイオン　《Ursus Maritimus》London Project 1991.

©Mark Dion/Ausst. Kat. Dion 1997, s.47.

（Petra Lange-Berndt. *Animal Art  Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*. Vg. Silke Schreiber, München, 2009, p.160.）

fig.8　「ラーセンの失われた海」展　2015 年

http://events.arts.ac.uk/event/2015/11/13/LARSEN-S-LOST-WATER/

fig.9-a，9-b　ピーター・グロンクイストによる剥製美術作品

©2014 Robert Marbury

（Robert Marbury. *Taxidermy Art - A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it yourself*, New York, 2014, pp73-75）.

fig.10　ケイティ・インナモレイトによる剥製美術作品

©2014 Robert Marbury

（Robert Marbury. *Taxidermy Art - A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it yourself*, New York, 2014, p.59）.

fig.11　デミアン・ハースト　《The Beheading》2006-2013 年

©2013 Qatar Museums Authority, Science Ltd and Skira editore.

©Damien Hirst and Science Ltd.

（Exhibition catalogue. *Damien Hirst – Relics*, Milano, 2013, p.157.）

fig.12　動物福祉、動物愛護団体発行のパンフレット　2000 年

# 《おとし穴》
## ――風景という亡霊的思考、または見るという思考について

久保　仁志
所員、講師（非常勤）

### ●風景

1961 年、筑豊の炭鉱を舞台にした映画《おとし穴》（監督：勅使河原宏、原作・脚本：安部公房、1962 年公開。）はすべてロケーションで撮影された。この中である男は殺され、巻き込まれた事件の謎を追う亡霊として復活する。生けるものと死んだものが交錯するこの映画の地平を貫いて蠢いているのは炭鉱の風景である。生者と死者と炭鉱がせめぎ合うこの映画において風景はいかに思考しているのだろうか。また、そこで私たちは何を見ることになるのだろうか。

この映画の重要なモチーフは、勅使河原と安部の二人にとって「風景」であり、撮影地そのものが一つの重要なモチーフを形成していた。「ロケが行われた当時はもう殆どの炭坑が閉山していたから、炭坑街もなかった。いたるところにボタ山ができていて、風景そのものは荒廃していたんだけど、――誤解をまねく言い方かもしれないが、僕にとってはその風景自体がおもしろかった。人工と自然が非常にうまく結合していて、それが何かものすごい歴史とエネルギーをもっているようだった。最初のハンティングでこのボタ山の風景と出合った時、僕はここで撮影すればきっとうまくいくと確信した。」[*1] つまり勅使河原は風景自体に興味を抱いたということである。ボタ山とは石炭の採掘の際に捨てられる部分が堆積することによって作り出された人工の山である。それは、穴を掘り進めた分だけ生まれた残余であり、採掘という出来事の〈半影〉[*2] である。このボタ山は《おとし穴》の中で、幾度か主要なある種の登場人物のように映し出されている。また、二人にとって「風景」は次のように捉えられるべきものだと考えられていた。「風景を人間の背景としてではなく、一つの独立した存在として筑豊の空間に迫り、捉えようとした。」[*3]「日本映画の場合、背景は単なる情緒としてしか理解されず、構図のうえの工夫や発明はあっても、あくまでも情緒としての工夫であり発明に過ぎない場合が多いのです。そこで良心的な映画作家たちは、もっぱら背景をすてて、人間だけに向かうことになります。［…］だが、背景から切り離された人間など、もともと存在するわけがないのです。［…］多くの自然は、人間に征服され、人工化されて、亡んでいくものです。しかし、そこにあるのは、一切が人工の風景であり、死んだ自然の上にきずき上げられ、自然を覆いつくし、そのうえでもう一度息の根をとめられて逆に自然に近づいていった、あまりにも苛酷な風景なのでした。［…］そうです。これはあくまでも、風景によって演じられた、風景の物語なのです。」[*4] 一般的に語るならば、ドラマを中心に据えた映画は、主要な人間の振る舞いをカメラとマイクの中心に据え

ることで、背景をあくまでも遠くへと退かせていく。しかし《おとし穴》の「風景」は、むしろ「人間の背景としてではなく、一つの独立した存在」であり、人間と同じように重要な役（「風景によって演じられた、風景の物語」）を演じているということだ（逆に言えば、人間を風景の構成要素とし、風景全体に演じさせるということだ。）。その「風景」は《おとし穴》においてどのように実現されているのだろうか。

たとえば、冒頭に夜逃げする二人を怯えさせる犬の咆吼のように聞こえる音（プリペアード・ピアノの加工音）*5 は、その中に顕在化していないものの存在を感じさせる「風景」を形成する。それによってフレーム内の「風景」にその外へと膨張する諸力が働くとともに、内側へと侵入しようとする諸力の緊張が作り出される。また、炭坑夫A（井川比佐志）がX（田中邦衛）に殺害されるロング・ショットのカットでは、遠くのボタ山が殺人現場の目撃者のように存在し、陥没湖の湖面が殺人という出来事に呼応するようにさざなみ立つのだ。図1 さらに、炭坑夫AとBが納屋の中で、生まれ変わるとしたら何がいいかという会話をしているとき、炭坑夫Aの顔面に重ねられていくボタ山の「風景」は、男の顔面とボタ山との間に識別不可能な閾を形成する。そこではボタ山からボタが落とされることと、炭坑夫Aの額から鼻にかけてボタが落ちていくことが同時に起こるように感じられる。それは、ボタ山の「風景」がある顔面を形成するということであり、ある男の存在が顔面を通じてボタ山の「風景」に浸透するということである。図2

勅使河原の言葉にあるように、撮影時は主要エネルギーが石炭から石油へと移行しており、筑豊では閉山した炭鉱と稼働中の炭鉱が混在している状況だった。《おとし穴》冒頭の夜逃げのシーンや炭坑夫Aと子供がXの罠へと向かっていくシーンに映し出されているのは、当時すでに閉山した炭鉱の遺構が残る「風景」だ。図3 遺構とはかつての出来事の〈半影〉である。つまり《おとし穴》は、炭鉱での実際の採掘という出来事の〈半影〉が蠢く「風景」をとらえた映画でもあるということだ。しかし、〈半影〉はこのような遺構群だけに止まらない。文字通りの薄明の領域として、亡霊という生者の〈半影〉がこの映画の主要な登場人物となっているのである。炭坑夫AがXに殺され、亡霊として復活することではじめて現れる風景がある。炭坑夫Aが亡霊となって訪れたときに見る炭住の「風景」である。図4 それは、生者として通り過ぎた時にはいなかったはずの死んだ時の身振りを反復し続ける亡霊が蠢く「風景」である。亡霊となった炭坑夫Aは生者の住まう世界と死者の住まう世界とに引き裂かれて存在することになる。生者の住まう世界に働きかけることは一切不可能だが、そこで起こっている出来事をただ見ることだけは許される存在として。生者の世界と死者の世界という二重の表現をもった一つの炭住の「風景」を基軸に、《おとし穴》の「風景」はその様相を文字通り転回させるのだ。端的に語るならば、亡霊が見えない「風景」にも、亡霊が蠢いているものとして感じるように観者は促されるのである（復活し事件の推移を追う炭坑夫Aは亡霊であり、画面内に顕在化していない亡霊群＝〈半影〉の群れを明示的に表象している。）。敷衍するならば、「風景」の中に過去の出来事の堆積を〈半影〉として感じることを促されるのだ。このように顕在的〈半影〉と潜在的〈半影〉をモンタージュすることによって、「一切が人工の風景であり、死んだ自然の上にきずき上げられ、自然を覆いつくし、そのうえでもう一度息の根をとめられて逆に自然に近づいていった、あまりにも苛酷な風景」と安部が語るような「風景」の顕在化していない過去の履歴（堆積）を観者は感じられるものへと変成することができるのだ。

図1-1

図1-2

図1-3

図1-4

図2-1

図2-2

図 2-3

図 3-1

図 3-2

図 3-3

図 4-1

図 4-2

●「おとし穴」

それでは、この〈半影〉が蠢く「風景」によって演じられた《おとし穴》の「おとし穴」とは何なのだろうか。それは、まず第一にXによって張り巡らされる罠であり、第二に陥没湖である。人間が炭坑を掘り採炭することによって、その分の空洞化および地盤の軟化が進み陥没が発生する。そこに地下水が溜まったのが陥没湖である。この事態は、自らの振る舞いによって意図せぬまま、自らの墓穴を掘り進めていることに似ている。採炭中の落盤事故、ガス（粉じん）爆発事故なども同様の事態である。これは、因果性を伴う非作為的な「おとし穴」である。第三に、それは見ることにおける「おとし穴」である。テレコミュニケーションのような一部の例外的状態を除いて、私たちは物理的にはたいてい一つの場所にしかいることができない。子供、亡霊である炭坑夫Aやその他の登場人物も同様である。見るというパースペクティヴにおいてこれは決定的な所与である。観客である私たちも同様だ。しかし、それはある所与の肉体においてだけではなく、意識または知覚の焦点という意味においても言えることである。登場人物たちの一挙手一投足に眼を奪われる私たちにとって、風景は背景として退き、焦点の縁に滞留している。シークェンスが濁流のように流れ去るとき、私たちは背景として退けたものを見逃し続ける。しかし、炭住に数多の亡霊が住まっていたように、「風景」の中には、見たものと見逃したものとが混濁したそれらの〈半影〉（亡霊的な記憶と事象）がモンタージュされているのだ。私たちは、作為的に用意された「おとし穴」、自ら掘り進めていく「おとし穴」、そして見ることの「おとし穴」という三重の「おとし穴」に填まりつつ、抜け出そうともがきながら《おとし穴》の「風景」を見る（モンタージュする）のだ。《おとし穴》／「おとし穴」を見ることについてより掘り進めてみよう。

● 見るという思考について

シートに腰掛ける。明かりが消え、スクリーンに向かって背後から光が投射され、周囲から流れ出す音に包囲される。私たちの物体的身体はシートに深く沈み込み、ベルトで繋がれたように固定されているにもかかわらず、そこで日常とは異なるある種の重力と速度を手に入れる。ある映画を私たちが見ようとするとき、映画と私たちの間には、不可思議な身体が形成され始めるだろう。それは、〈物体的身体〉とも〈経験的身体〉ともいうことができないような〈経験的かつ超越論的な非有機的身体〉=「器官［中枢機構］なき身体」[*6]である。

〈物体的身体〉とは計測可能な身体、切られれば血を流し、物を掴んだり掴まれたりすることができるような物体的に介入できる有機的身体である。この身体は徹頭徹尾、有機性という所与の肉体の秩序に従い、現在の時空間に制約され続けている。〈経験的身体〉とは計測可能な物体と可変的精神のフォーメーションとしての身体。技術の習得（その他社会的コードなどの習得）を可能にするような身体である。例えば、自転車にはじめて乗るとき、一番難しいであろう技術はバランスの制御だろう。歩行時のバランスとは異なる自転車が要請する身体のバランスを構築できるようになるまで、物体と精神の適切なフォーメーションを探索することになる。私たちは現在時に拘束された〈物体的身体〉とは異なるある種のモデルとしての身体を自らにプロジェクションしつつこの身体を構築している（この構築は身体の諸器官の有機性を破壊しない程度にあわせて行われる。）[*7]。「器官なき身体」とは、端的には魂の身体であり、時空間的な制約を解き放つ身体である（時空間的な制約を拡張するという意味において〈経験的身体〉はこの身体と連続しているということができるだ

ろう。)。それは星辰の運行さえも模倣し、時には自らの徹底的破壊と創造さえも引き受けることのできるような身体である。「彼は長いあいだ、胃も、腸も、ほとんど肺もなしで生きてきた。食道は裂け、膀胱はなくなり、肋骨は砕け、ときには自分の咽頭の一部分を食べてしまったこともある、という具合。しかしいつも神の奇蹟が、破壊されたものを再びよみがえらせるのだった……」[*8] 日常的には、夢の中の身体、回想する身体、芸術作品を体験する身体を想像すれば良いだろう。その身体において私たちは、ある物や人物や出来事という区別なくあらゆるものに生成しその生を生き、絶命し、復活することが可能である。それは〈物体的身体〉では叶うことのない、1961 年の炭鉱に降り立つことを可能にする身体である[*9]。ここで問題にしたいのは、私たちを《おとし穴》へと降り立たせるこの「器官なき身体」の諸様態であり、この身体において見るという思考である。各登場人物はそれぞれ特徴的な「器官［中枢機構］なき身体」を形成している。以下はそのリストである。

図 4-3

図 4-4

図 4-5

図 4-6

図 5-1

図 5-2

- **炭坑夫 A**＝観者が映画の主体へと参入するための容器としての身体｜風景へと拡がる身体｜逃げ去る身体。
- **亡霊の炭坑夫 A**＝出来事への問いを投げかけ続けるが、生者の世界を見ることしかできない半受動／半能動的身体。生者から知覚されることのない身体。
- **第二組合長の大塚**＝出来事を積極的に解決しようと働きかける能動的身体。
- **子供**＝見ることしかできない受苦の身体｜遊戯的身体（能動的に働きかけることができるのはごくわずかであり、大抵はただ見て感じることしかできない。しかし、その「感じ」はアナロジーによって全体と連関を持つ。物語の拘束を受けつつ、感じることの自由を享受する身体。)。
- **犬**＝見ることしかできず、文字通り、退けられ続ける圧倒的な受苦の身体｜子供の受動的身体（または労働に拘束される炭坑夫の受動的身体）をアナロジーにおいて表現している（ベスパで通り過ぎる X から隠れる子供の背後で、子供と同様に X を避ける犬、第二の殺人を目撃する子供と犬、風景に拡がる亡霊のような叫び声）＝背後に退いている微少知覚＝風景。
- **菓子屋の女**＝真実を見ても、半ば作為的に見逃す虚偽の身体。
- **警官**＝自らの欲望を享受することで真実を取り逃がす欲望する身体。罠を証拠と見間違う身体。
- **第一組合副組合長の遠山**＝思い込みを見る身体。
- **風景**＝微少知覚＝ざわめく感じの群れ、亡霊の住まう身体。
- **X**＝作者の身体とパースペクティヴ。

このリストを元に各登場人物という「器官なき身体」の諸様態を見ていこう。

### 炭坑夫 A

炭坑夫 A は観者を映画の中に参入させ、その中で生きさせるための容器、感情移入させるための「器官なき身体」である。それは逃げて、生き延びるというモチーフを私たちに与える身体。また、それらを「風景」へと押し拡げ、風景という全体を主要な登場人物として体験させるための窓としても機能する。映画冒頭、夜闇に紛れて逃げようとする炭坑夫 A が怯えながらきょろきょろと周りを見回す仕草、そして暗闇に響く犬の咆吼に驚

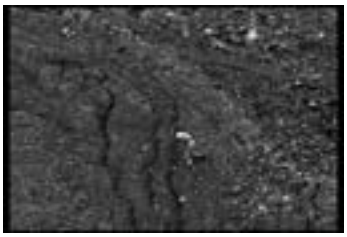


図 6-1

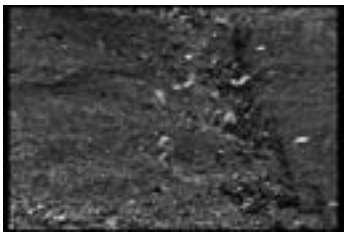


図 6-2

図 6-3

図 7-1

図 7-2

図 7-3

く姿は、観者が映画冒頭において事態を把握しきれぬまま暗闇の中で起こる出来事を注視し、夜闇に潜む不可視の存在に注意する振る舞いとアナロジーにおいて接続する。それが観者を炭坑夫 A の「器官なき身体」へと生成させる誘因となる。また、私たちはこの身体において不可解な死に巻き込まれ、亡霊の身体へと変異する。

### 亡霊の炭坑夫 A

炭坑夫 A が殺害され亡霊として復活することによって、映画＝観者を駆動するモチーフは、逃げ去り生き延びることから、なぜ殺されなければならなかったのかという問いを中心とした事件の謎解きへと変異する。亡霊の炭坑夫 A は殺人の謎を追う探偵のような「器官なき身体」である。しかしそれは、生者に知覚されることなく生者の世界の出来事を観察できる一方で、生者の世界に介入することができず、ただ見て感じることしかできない半ば不能な探偵のパースペクティヴしか持つことがない。生者の世界に対する亡霊のこの不加入性は観者の条件でもある。菓子屋の女の亡霊が葉書を裏返そうとしても叶わないというカットは、観者が「器官なき身体」を通じて映画世界に存在する一方で、〈物体的身体〉はこの映画という出来事に対して操作不能であることを明示的に示しているカットでもある。「器官なき身体」は半ば亡霊的身体でもある。

### 第二組合長の大塚

第二組合長の大塚の身体は、炭坑夫 A が生まれ変わったら労働組合のあるところで働きたいと語った夢を、積極的に実現している文字通りの分身としての「器官なき身体」である。大塚は罠に巻き込まれつつも、事件を解決しようと動く能動的身体を形成する。子供さえも父親の炭坑夫 A と見間違う大塚は、炭坑夫 A ／大塚が亡霊かつ生者である、つまり死につつ生きているという双極的な「器官なき身体」の位相を形成させる。この位相はまた、亡霊として復活することで現れることとなった死者の住まう世界と生者の住まう世界の境界領域に「器官なき身体」が生成するであろうことをも示唆している。

### 子供

子供は一人で生きられず、父親に従属した存在である。その意味において炭坑夫 A の第三の分身と呼ぶこともできるだろう。父親の殺害や菓子屋の女と警官の情事を目撃しても、誰かにそれを訴えることは叶わず、ただ見ることしかできない受動的な「器官なき身体」である。しかし、いち早く X の存在の不気味さに感応する（X の最初の登場シーンにおいて、墓場から炭坑夫 A を撮影する X の姿に子供は気づく。また、炭住をベスパで通り過ぎる X に気付いて家の物陰に隠れる。）とともに、風景とも呼応する（光線を投げかけるボタ山と子供の顔面がカットバックされるとき、子供とボタ山が、非言語的コミュニケーションを行っているように感じられる[*10]。）その姿は感じることの先端としての「器官なき身体」を形成している。それは予感を張り巡らした身体である（その予感に対処できないにせよ。）。また、その身体は炭坑夫 A の身体の従属から半ば切断されており、「生き延びる、逃げ去る」または「事件の謎を解く」といったモチーフから解放された身体である。泥で細工をこしらえ、炭住を駆け巡り、カエルの皮を剥いでザリガニを捕えようとする子供は、中心的モチーフとは異なった見ることにおける遊戯的な身体を表現する[*11]。観者は子供の「器官なき身体」を通じて、悪い予感を形成していくとともに、ある出来事に対して様々なパースペクティヴからのアプローチを試みる遊戯性を解放されるのだ。

### 犬

犬は質の異なる二つの系列を持っている。一つは父親＝子供＝犬という受苦的身体の系列。もう一つは犬＝風景の系列である。偽の労働の後、百姓の納屋で過ごしている時に迷い込み足蹴にされる犬は、雇用主と炭鉱夫の関係を炭鉱夫と犬の関係とのアナロジーで表現し、搾取され喰われるものとしての脆弱で受苦的な身体を構成する。また炭住をXがベスパで通り過ぎるとき、子供に呼応するようにその背後でXを避ける犬、そして冒頭シーンの夜闇をかすめ取るように咆吼する声は、ざわめく微少知覚に満ちた風景の身体を表現している。

### 菓子屋の女

菓子屋の女は、子供の他にただ一人事件の真実を目撃した人物である。しかし、嘘をつくことによって罠に荷担する。たとえ真実を見ていたとしても、考えることを放棄するように半ば作為的に見逃す虚偽の「器官なき身体」を構成する。また、菓子屋の建築は菓子屋の女の「身体」へと変成する。女が事件を目撃するとき菓子屋は巨大な一個の眼へと、そして女が便りを待つとき菓子屋は風化しかけた女の身体へと変成する。子供が菓子屋の女と警官の情事を壁穴から覗き込むとき、穴の開いた子供の帽子を通して、私たちは覗き見ることを覗き見る「器官なき身体」へと生成するとともに、菓子屋の建築は情事の身体へと変成する。

### 警官

警官は二重に罠へ荷担する「器官なき身体」を構成する。殺人現場に残された「地下足袋の足跡」という偽の証拠を事実の痕跡として扱うことにより、罠に荷担する刑事や鑑識係の「器官なき身体」。自らの欲望を享受した疚しさによって犯人（真実）を取り逃がす駐在の警官の「器官なき身体」。どちらも、見損ない、見たいものだけを見ようとする観者の「器官なき身体」を構成する。

### 第一組合副組合長の遠山

第一組合副組合長の遠山は思い込みを見る「器官なき身体」である。女の死体が横たわる菓子屋を覗き込むことで現れるピンホールの倒立像によって、第二組合長の大塚が罠を仕組んだ犯人であるという遠山自身の思い込みを、菓子屋の内部で起こった出来事へと投射していることが示される。[図5] それは、思い込みを投射する観者の「器官なき身体」である。また、菓子屋へと向かって遠山がボタ山を駆けていくとき、遠山とボタ山は識別不可能な閾を生成させる。そこで遠山の身体は、ボタの一部になるとともに、遠山の情動に感応するボタ山のざわめきを表現するボタ山の手足へと生成する。[図6]

### 風景

風景はそれ自体が出来事の目撃者であるとともに、あらゆる出来事に感応する極大から極小にいたる登場人物としての「器官なき身体」を形成する（例えば殺人を目撃するボタ山とそれに感応しさざ波だつ陥没湖の水面。または、皮を剥がれた蛙とそれに喰らいつくザリガニ。）。ここで語る風景とは、エドガー・ルビンの語る図（登場人物と、事件の連鎖としてのプロット）と地（出来事の背景）の地であるとともに、絶えず図（暫定的に形成されているゲシュタルト）に対して破壊的にざわめき立てる微少知覚の群れである。私たちが映画を見て、画面内で複数のことが同時に起こっている時、当然ながらそれらすべてを同時に明晰判明に意識し続けることは不可能である。ある明晰で判明な図を構成しているのはあくまでも暫定的な境界面であり、その縁には混雑し曖昧な出来事の群れが渦巻きながら過ぎ去り、その群れの内外にまた次なる境界面が成立していく。映画を見ることは車に乗って二時間程度のドライヴをすることに似ている。映画のスクリーン（投射面）を車のフロントガラスにたとえるならば、観者は推移し続けるフロントガラス内の風景を見続け（聞き続け）、その関心・欲望の利害関係・致命的か否かという問い・目的地の探索・寄り道等という複数の道＝系列を同時に進みながら、車を運転し続けるのである。その客体化のプロセス＝ドライヴにおいて暫定的に排除された混雑し曖昧であった微少知覚の群れは、記憶の中でざわめき立て、過去や未来への予感としてフロントガラスへと投射されたり、亡霊として現在を掠め去るのだ。風景は、車を運転しているものに対して、その車やフロントガラスもまた、折り畳まれた風景の一部に過ぎないことを、風圧や風切り音、または予感として表現する微細かつ巨大な「器官なき身体」なのだ。

### X

登場人物の中でほぼすべての出来事の推移を把握し観察しコントロールしているように見えるのは、まるで遍在しているかのようなXただ一人である。他の登場人物は、一カ所に留まらざるを得ず、そこでしか見ることを許されていない。それは亡霊でさえも例外ではない。このようなXとはいったい何なのか。炭坑夫Aと瓜二つの第二組合長の大塚が、炭坑夫Aの死体に引かれた白線にぴたりと一致して絶

命するとき、その姿を遠くに据えつつ時計に眼をやりながらXが語る台詞「正確だ」は、その計画（罠）の完全性とXのある種の全能性を表現していると言えるだろう。また、Xはナイフを何度も炭坑夫Aに突き立てて殺害しているにもかかわらず、返り血一つ浴びていない。他の登場人物が多かれ少なかれ、炭鉱の黒さを表現するかのように汚れているのに比して、その全身の白さは異様である。まるでそこに存在しつつ存在してはいないかのようなXとは作者の身体である。私たちはXという「器官なき身体」を通して罠（出来事）の生成にモンタージュを行う作者として荷担しつつ、起こるべきあらゆる出来事を冷静に観察する観者＝観測所になるのである。

以上のような登場人物が担う様々な「器官なき身体」の思考の諸様態、諸パースペクティヴを通じて、私たちは《おとし穴》の「おとし穴」に填まりつつ、「おとし穴」から脱出しようともがき、「おとし穴」を掘り進め、「おとし穴」をドライヴさせていくのである。映画は、登場人物の「器官なき身体」という複数の車に乗り込みつつ推移していくこの見るという思考において、私たちをどこまでも多重にドライヴさせていく恐るべき車である。それは幾重にも折り畳まれては展開される一つの風景＝道＝車へと私たちを生成変化させるのである。

註

＊1　勅使河原宏『プロダクションノート：勅使河原宏・映画事始』野村紀子編、studio246、2007年、112頁。

＊2　ある出来事は生起し過ぎ去っていく。しかし、出来事それ自体が消え去ったとしても、その断片は様々な形で残存し続ける。〈半影〉とは出来事が消え去ってもなお残存する出来事の亡霊である。私たちはそのような亡霊に取り巻かれつつ生きており、時に取り憑かれる。次のホワイトヘッドの文章を参照。「ワーテルローの戦いは、ナポレオンの敗北に終わり、この敗北に基づく私たちの現実世界の構成を結果させた。しかし、ナポレオンの勝利の上に続いたかもしれない別のコースの可能性を表現するような、抽象的な想念は、現実に起こった事実と関連している。[…] 今日の私たちの世界には、ワーテルローの戦いとの関連によって構成された永遠的諸客体の半影が存在している。[…] ある人々はこの半影的複合体からの要素を効果的な感受（feeling）へと受け入れているが、他の人々は全くそれを排除している。[…] 他の人々にとっては、熟慮の末の決断とは意識されずに白昼夢のように彼らの心中にただよっている。また他の人々にとっては、喜び、あるいは後悔の、また親しみ、あるいは嫌悪の、情念の調子は、その内容を何ら意識的に分析せずに、別の道（alternatives）のこの半影によって漠然と影響されている。」（Alfred North Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*（Gifford Lectures 1927-28, Corrected Edition）, ed. David Ray Griffin and Donald W. Sherburne, New York: The Free Press, 1978, p. 185.［アルフレッド・ノース・ホワイトヘッド『過程と実在』平林康之 訳、みすず書房、1981年、274頁。］訳文を参照しつつ原文より訳出、強調筆者。）「眠りにつこうとする時、昼間の出来事を意識的に回想する（再び見る：review）人は誰でも、いろいろな選択肢の半影的な混乱したうねりを背景に、その出来事を潜在意識的に投射している（project）のである。」（*Ibid*, p. 187.［前掲書、277頁］。訳文を参照しつつ原文より訳出、強調筆者。）

＊3　勅使河原宏『プロダクションノート：勅使河原宏・映画事始』、127頁。

＊4　安部公房「平行線のある風景」『アートシアター』第1巻第3号（1962年）、12-13頁。

＊5　以下の論文においてこの音響の制作経緯の解説と詳細な分析がなされている。クララ・フルヴァティン「映画『おとし穴』における武満徹と協力者たち――冒頭部分を中心に――」『フィロカリア』30号（2013年）、37-49頁。

＊6　「私たちが考察しようとするのは、身体なき様々な器官、細切りにされた身体ではなく、まず一つの器官なき身体、様々な強度の運動によって活性化する器官なき身体なのだ。このとき、個々の器官の性質や位置の方こそ、これらの強度的運動によって決定される。身体を一つの有機体（オルガニスム）にするのも、一つの地層システムにしてしまうのも、これらの強度的運動であり、有機体はその一部でしかない。」（ジル・ドゥルーズ / フェッリックス・ガタリ『千のプラトー』宇野邦一 / 小沢秋広 / 田中敏彦 / 豊崎光一 / 宮林寛 / 守中高明訳、河出書房新社、1994年、197-198頁。［Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophréie*, Les Edition de Minuit, 1980.］）

＊7　これはまたアフォーダンス理論が考えるような身体である。それは、環境に包囲され、その中で環境との関係性において、行為可能な行動の束を調整しつつ活動するための身体である。以下を参照：ジェームズ・ジェローム・ギブソン『生態学的視覚論――ヒトの知覚世界を探る』古崎敬他訳、サイエンス社、1985年。私たちの日常の身体はおよ

そこの三つの身体の混淆したサーキットのような状態にあると言えるだろう。

＊8　ジル・ドゥルーズ/フェッリックス・ガタリ『千のプラトー』、74頁。

＊9　おそらく言語（話す技術と書く技術）の習得には、〈経験的身体〉と「器官［中枢機構］なき身体」とのサーキットが要請されるだろう。

＊10　以下を参照：荒川徹「ボタ山の震動と感覚――《おとし穴》」『なにかいってくれ いま さがす｜半影のモンタージュ2/2』港区アート・アーカイヴ＝地域芸術資源発掘プロジェクトMARM事務局、2011年。

＊11　子供に捕らえられ皮を剥がれた「蛙」とそれに喰らいつく「ザリガニ」は、Xの罠（蛙）にかかる炭坑夫A（ザリガニ）と殺害された炭坑夫A（蛙）、そしてさらにそこから張り巡らされた罠にかかる複数の人物（ザリガニ）とのアナロジーにおいて結びつき、悪い予感を形成する微細な風景として機能している。[図7]

図は全て映画《落とし穴》のスティルである。

©一般財団法人草月会

本論考はJSPS科研費26580029「勅使河原宏映画関連資料による『モンタージュとしてのアーカイヴ』研究」（研究代表者：久保仁志）の助成を受け、その研究成果の一環として書かれた。

# 雪村周継の生涯と作品（一）
## 常陸時代の作品の様式分析を中心に

松谷　芙美
所員、講師（非常勤）

雪村周継は、今から四百年以上も昔、十五世紀末に常陸国部垂（現在の茨城県常陸大宮市）に生まれ、東北・関東地方で活躍した画僧である。雪村が生きたのは戦国時代、北は会津、南は小田原まで旅し、多くの絵を描き残している。雪村は、同時代の絵師と比べて極めて作品数が多く、『雪村周継全画集』（衛藤駿編、講談社、昭和五十七年発行）には、約二百点の作品が掲載されている。一方で、その生涯に関する同時代の文献資料はなく、生没年さえもはっきりしていない。よって雪村に関する先行研究は、彼の伝記、伝承を集め、現存する作品の様式、印章、款記の比較を重ねてきた。近年では特に、雪村が使用した印章を元に、作品をグループ化し、変遷をたどることがおよそ可能となり、彼の作品の編年がおぼろげな一筋の流れとして見えつつある[*1]。そして、それらの研究成果をふまえた回顧展「雪村―奇想の誕生―」がこの春上野の東京藝術大学大学美術館で開催された。展示会場では、十数年ぶりに、独創的な道釈人物画をはじめ、大地のダイナミズムを感じさせる山水の屏風や点景人物が沢山描き込まれた山水の図巻、鳥や動物がしゃべり始めそうな魅力的な小品まで一堂に会した。これらは、一見賑やかなようで、むしろ寂寥としていて、雪村の作り出した不思議の世界に入ったかのようであった。奇想の奥には、人間味と自然の厳しさが見え隠れする。本展監修者の河合正朝氏は、本展覧会の図録に寄せた論考「雪村周継―唯一無二の画家　その作品と生涯―」において、雪村は奇人ではなく、禅の修業、ひたむきに絵画の修練に励み、自らの内に潜む才能を見出したのだと評している。展覧会に並ぶ作品が語る雪村とは、いったい「何者」なのか。雪村はその鋭い観察眼と想像力によって、他の絵画から得た発想を独特で個性的な雪村ワールドへと変貌させるが、明らかに発想の源になる手本の存在がある。本論では、先学の研究成果をふまえて、雪村の生涯を紹介するとともに、様式分析を中心に行うことで、雪村の発想の源を考察してゆきたい。著者なりの新知見を加えられれば幸いである。なお本論では、紙面の都合上、最低限の画像のみ掲載している。掲載のない作品については、「雪村―奇想の誕生―」展図録を参照いただきたい。

### 1　常陸時代（誕生から 50 歳頃）

雪村周継は、およそ十五世紀末、常陸国部垂で生まれた。雪村は、当時常陸国太田一帯を治めていた大名佐竹氏の出身で、嫡男であったが、出家し、僧となる道を選んだ[*2]。常陸には雪村に関する逸話がいくつか伝わるが、水戸藩の官吏で地誌に詳しい加藤寛斎（1782-1866）は、雪村は下村田の出身

で、下村田には、雪村の暮らした屋敷と、雪村が絵を描くのに使った水の湧く、雪村面影の井（泉）があったと記し[*3]、この雪村筆洗いの池は、現在も同地に残っている。佐竹氏の系図には、雪村らしき人物の記載はみつからないが、最も有力な説は、宇留野城を築城した天鳳秀虎が雪村の父親ではないかとする説である[*4]。屋敷と筆洗いの池があった下村田は、部垂よりも約４キロ南東で、宇留野城の知行地であり、常陸時代の雪村の庇護者も、宇留野城主であった佐竹義元ではないかと考えられている[*5]。

少なくとも雪村が佐竹一族であることは、若書の≪滝見観音図≫（正宗寺所蔵）が、佐竹氏の菩提寺正宗寺に伝わっていたことから説明がつく。赤澤英二氏が本図を紹介し、画面におされた印を「雪村」朱文方印（以下Ａ印）であると判読した成果は大きく[*6]、雪村の出自がひとつ作品から裏付けられることになったのである。正宗寺は、夢窓疎石開山の臨済宗円覚寺派の名刹であり、当時、中国画を含む多くの絵画を所蔵していた。佐竹氏から正宗寺の僧になった者も多く、雪村もまた経典に加えて、教養として詩、書、画を学んだ。常陸時代の作品として現存する作品を概観すれば、滝見観音図などの仏画、行体の観音図、夏珪、馬遠等南宋院体画を学んだ小品の山水図など、基礎的な学習を積んでいることが分かる。≪滝見観音図≫は、当時正宗寺の所蔵であった≪滝見観音図≫（弘願寺所蔵）を模写しており[*7]、雪村画のなかでは、最も手本に忠実な作品であるが、岩の形態には、すでに後の雪村の作品に共通するような描写があり、原図では童子は面貌を伏して、観音を拝むのに対し、雪村画では、観音を仰ぎ見る姿へと改変している。

もう一点、この時期の模写作品としては、≪束帯天神図≫が挙げられるだろう。「雪村」朱文大型鼎印（以下Ｂ印）と「周継」白文瓢印（以下Ｃ印）が押されている。これは『集古十種』掲載の鎌倉荏柄天神社の「束帯天神像」系統の作品が祖型として考えられている。『新編常陸風土記』の正宗寺の末寺松吟寺の条には、佐竹義元が、境内の天満宮に御神体として画像を寄進し、その裏書には「佐竹四郎義元花押、天文七年戊戌六月一日」とありと記す[*8]。亀田氏はこの天神図を雪村が描いた可能性を示唆するが[*9]、現存していない。小川氏は、この≪束帯天神図≫が常陸時代の制作年代であるために、亀田氏の指摘を極めて興味深く、さらにその顔貌表現が後の呂洞賓図と共通し、常陸時代の絵画学習が後に生かされた好例として様式の変遷を探る上でも重要な作品であると指摘する[*10]。≪束帯天神図≫と≪呂洞賓図≫は、特に耳の形状や、内部（耳珠）に濃墨をさして引き締める描法が同一であり、小鼻を膨らませた、大きめな鼻の形状や、アイラインの上部と、黒目の輪郭部分に濃墨を引き、中心部に濃墨を点じる点など、細部描写が共通している。

常陸時代の特徴をよく示す人物画として、Ａ印とＣ印の捺された≪陶淵明図≫、Ｂ印のみが捺された≪弾琴図≫（正木美術館所蔵）が挙げられる。面貌は素朴であっさりと描かれ、衣文や笹や柳の葉の描線も、細く肥痩が少ない。後年に比べて大胆さは無いが、細やかな描写は迫真的で、例えば≪陶淵明図≫の柳の葉はサラサラと音が聞こえてくるかのようである。樹木や笹などの葉の形は、晩年の≪蝦蟇鉄枴図≫（東京国立博物館所蔵）などへ引き継がれる。土坡や岩は引き伸ばされた一枚板のように表現され、潤いのある墨の濃淡によって岩の量感を表現するのは常陸時代の特徴である。また一般的に、雪村の描く筆線は躍動感があるが、速度はむしろ遅い。≪陶淵明図≫にみえる衣紋線や岩の輪郭線は、伸びやかさのなかに、謹直さがあり、丁寧に引かれている。

花鳥図の代表作としては、≪葛花竹葉に蟹図≫（群馬県立近代美術館戸方庵井上コレクション、挿図１）があげられる。これは、元々貼交屏風に貼付けられていた８図のうちの１図と伝わるもので、他に一連と推測される≪芙蓉、竹に兎図≫≪猫に薔薇図≫および、花鳥図２点の存在が確認出来ている[*11]。これらは、≪滝見観音図≫と同じＡ印が捺されており制作時期が近く、何らかの手本を元に描いた比較的初期の作品だろう。雪村が団扇絵を描いた伝承[*12]が伝わる耕山寺には、賢江祥啓の弟子の性安がいた。性安の作品に≪蟹図≫（栃木県立博物館所蔵、挿図２）がある。雪村と性安の蟹図の手本には、おそらく≪荷蟹図≫（故宮博物院所蔵、挿図３）のような南宋時代の院体画の蟹図があるが、それらを仲介するような狩野正信の≪蓮池蟹図≫（板橋区立美術館所蔵、挿図４）がある。≪荷蟹図≫と同じく、狩野正信の蟹図も、水辺の蓮の葉に半分身を隠す蟹が描かれているが、縦長の画面となっている。一方、雪村の蟹図では、やや横長の画面で、蓮の葉が土坡に改変されるが画面構成は近い。雪村は晩年にも≪茄子笹に蟹図≫を描いているが、元々性安がいた耕山寺旧蔵であった。性安の≪蟹図≫と同じく墨画淡彩で二匹の蟹を描き、構図も近いが、一匹ひっくり返っているのが面白い。目の前に蟹を観察し、その動きを捉えたのだろう。蟹の足の毛や茄子のヘタの刺を鋭く描き入れた細密な描写だが、常陸時代の≪葛花竹葉に蟹図≫と比べると動きがあり、手本にとらわれることなく描いている。

続いて、常陸時代の作品の様式的特徴を有しながら、独自の造形力を遺憾なく発揮した作品として、Ａ印、Ｂ印が捺さ

れた≪瀟湘八景図帖≫がある。雪村は晩年にいたるまで数多く瀟湘八景図を描いたが、これは最も初期の作品である。この作品は、いわゆる真体の夏珪様式が基盤にあり、≪山水図≫（ミネアポリス美術館所蔵、挿図19）などの成果の上に生み出されたと言って良いだろう。全体的に抑揚を抑えた謹直な筆線で描きこみ、特に乾いた線を一本一本重ねた岩の峻が目立つ。針葉樹、広葉樹等で描き分けた樹木は、複雑に絡み合うように配される。湾曲する岩場や、家屋や船、松樹が重層する画面構成に特徴があり、その複雑な空間表現は、雪村の作品のなかで随一である。≪瀟湘八景図帖≫のうち、「山市晴嵐」（挿図5）「洞庭秋月」では、湾曲させた岩山の頂部分が、天ではなく、画面の内側にやや傾く。岩に括られるようにぽっかりと開いた空は、画面に遠近感を生み出している。また「瀟湘夜雨」「江天暮雪」では霧と岩壁によって遠景を遮断し、曖昧な空間によって深遠さを表現している。

近年、『雪村周継全画集』掲載の≪呂洞賓・山水図≫双幅（所在不明）が「山市晴嵐」「遠寺晩鐘」（挿図6）の前段階として存在する可能性が吉田氏によって指摘された[*13]。吉田氏は、≪呂洞賓・山水図≫は≪瀟湘八景図帖≫よりも、手本となった李朝絵画の要素を強く残す作品であり、15～16世紀に制作された李朝絵画のうち、南宋院体画ではなく、北宋の画家郭熙の影響を受けた伝安堅≪山水行旅図≫（福岡市美術館所蔵）のような様式を学ぶものであるとしている。吉田氏よりも以前に、橋本氏は、≪瀟湘八景図帖≫に、朝鮮前期（16世紀前半）の≪楼閣山水図≫（挿図7）などに内在する浙派的要素や、峻の表現や大胆な構図を見ている[*14]。橋本氏は「大観的で重層的な構成を試みるが、中国絵画のような奥行き感の描出には至らず平面的となり、さらに中国の各時代に現れる特徴をも取り込んだ、動勢のあるアクの強い画面を特徴とする山水図が同時代の日本に舶載され、雪村がタイムラグのない直接的影響を受けたと考えることは出来るのではないか。」と指摘する。

著者は、先述したとおり、基本的様式は、南宋絵画に依ったものと考えている、例えば、「遠寺晩鐘図」は、例えば「雲峰遠望図」（故宮博物院所蔵、挿図8）と、遠山や靄の形状が類似している。「遠寺晩鐘図」には描かれないが、横方向に薄墨を引き重ねて描く遠景の針葉樹は、雪村の真体の山水図でたびたび登場する（挿図9）。雲峰を眺望する高士たちの立つ地面と、遠山を反転させれば、構図もおよそ一致するといって良いだろう。しかし、≪瀟湘八景図帖≫には、それらだけでは説明出来ない要素があるのも確かである。例えば、頂が天ではなく、左右に傾く岩山の表現には李朝絵画の影響があるのではないだろうか。特に「遠寺晩鐘図」の山頂に建つ寺社の傍らに立つのぼり（旛幢）の存在から、例えば、『歴代名公画譜』（『顧氏画譜』）において郭熙とされる楼閣山水図（挿図10）のような類いの絵画が、手本として想定出来るのではないかと考えている。雪村筆「遠寺晩鐘図」の旛幢は、簡略化された手本の影響か、曖昧な描写になっており、そのためか雪洞が模写した「遠寺晩鐘図」（「朝鮮王朝の絵画と日本」展図録、2008年。掲載）ではさらに曖昧となる。『顧氏画譜』の刊行は1603年であり、雪村の没後であるため、画譜そのものは当然見ていない。画譜に掲載された版画の元となったような、郭熙に倣い、そのわき上がるような岩山の表現を誇張した山水画が、15～16世紀の朝鮮において多数描かれ、舶来画として日本に入っていた。それは強いて言うならば、挿図11、12のような山水図と言えるだろう。これらから、橋本氏が指摘するように、同時代的な影響を雪村が受けたと考えることが出来るのではないだろうか。『顧氏画譜』は、従来、桃山時代以降の日本絵画への影響が指摘されることはあったが、それ以前の絵画を語る際に引用されることは無かった。しかし、『顧氏画譜』の荊浩に倣った観瀑図（挿図13）が、雪村の≪高士観瀑図≫（挿図14）と気脈を通じるように見え、他にも波間に手を合わせ仰ぎ見る童子の図など、雪村が好んで描いた画題、図柄が散見されることは注目に値する。

『顧氏画譜』の内容を詳細に分析した小林宏光氏の研究によれば、六朝から宋元の画家とする図で、明らかに後世の模本でもなく、画家の特徴を示していない明代の図によっているものがある一方で、「郭熙の図では、トレード・マークの蟹爪樹法と土坡を象る闊筆に作風の特徴をとらえようとしている」とし、「元代の李郭派以降の構図によるものとみられ、顧炳の時代に近い朱端や呉偉といった浙派の雪景色に類似する点がみられる」という。また、「元代の倪瓚、王蒙の図は郭熙の場合以上に画家の特徴をとらえ、そうした模写の的確さは明代の文徴明、仇英の二図でほぼ完璧となった。」という[*15]。著者である顧炳は、万暦二十七年（1599年）に朝廷の武英殿に官職を得た人物という（『顧氏画譜』序文）。宮廷画家となり、ますます古画に触れる機会も増え、四年後に『顧氏画譜』は完成した。小林氏は、「董其昌のように黄公望の「富春山居図巻」をはじめ天下の名蹟を自ら所蔵できた場合と違って、（中略）顧炳が実見できた古画に質・量ともに限界があったことは挿図の内容からうかがうことができた」とするが、一人顧炳だけの問題ではなく、当時すでに北宋以前の多くの画家の画風は曖昧になってしまっており、そもそも困

難であった画譜作りに初めて着手した顧炳の功績をたたえている。『顧氏画譜』では、明代に近づくほど、模写がより的確となり、顧炳がより確かな手本を実見出来たことを示している。顧炳が目にした当時一般に広く伝わっていた古画と、約一世紀前の日本に舶来した中国画や李朝画の間に、類似性が見られるとすれば、何を表すだろうか。雪村は、関東の地にも多数伝わってきていた（古画に倣った）舶来画を目にし、手本としていたということ、それも南宋や元時代だけではなく、明時代（15～16世紀）に、制作されたものもあったのではないかという推論が立てられる。画譜の手本となった絵画の存在なくては、その因果関係は説明出来ないが、管見の限り、雪村画と『顧氏画譜』の類似性が指摘されたことはこれまで無く、試論として、また今後の課題として提示しておきたい。

### 2　常陸からの旅立ち（50歳頃～50代半ば頃）

常陸において、古画を学び、充実した創作活動を行っていた雪村であったが、いつしか新たな環境で創作を行いたい、見識を広げたいという欲求が起こったのであろう。雪村は常陸を旅立つ。そのきっかけとして、佐竹氏の内紛があっただろう。雪村が常陸にいた時代は、佐竹一族が正宗寺のある太田を中心に、常陸北部を治めており、佐竹義篤（1507～45）の治世にあたる。その弟で部垂城主と宇留野城主を兼ねていた義元（1510～40）は、雪村の創作を支えた庇護者であったと考えられるが、その義元は、兄の義篤と家督をめぐって激しく対立していた。天文九年（1540）、義篤は部垂城を攻撃、部垂城は落城し、義元は自害してしまう。雪村が常陸を旅立ったのは、おそらくこの内紛の後まもなくであったと推測される。

その後の雪村の足跡は、伝記のわずかな記述を繋いで推測してゆくことになる。まず『丹青若木集』（狩野一溪著）によれば、天文十五年（1546）五月、雪村は、大名蘆名盛氏（1521～80）に「画軸巻舒法」（絵画の鑑賞方法）を授けた。よって常陸出発後は、まず会津へ向かったと推測される。天文十二年には会津黒川城が修築完成したことから、その障壁画制作のため、雪村が招聘された可能性もある[*16]。しかし、この時の会津滞在は短期間であったと考えられ、滞在中にどのような創作を行っていたかは、明確になっていない。続いて確認できる記録は、盛氏に「画軸巻舒法」を授けた直後、六月に、鹿沼の今宮神社に神馬図を奉納したことである。これは、谷文晁著『画学叢書』に、神馬図と奉納文が模写されており、奉納文に「今宮玉殿　奉進納　神馬（欠失）　天文十五年六月廿七日雪村　源周継舟居斎」とあることから分かる。ちなみに雪村は源姓を名乗っているが、佐竹氏は源姓を名乗っていた。現在、鹿沼の今宮神社（栃木県）には、原本は現存しておらず、雪村が奉納した神馬図の模写が伝わる。さらに、古天明十王口釜（根津美術館所蔵）に鋳造された「雪村筆」の落款は、以天宗清肖像の落款と類似しており、この頃雪村が天明釜の産地である佐野を訪れた可能性を示唆している。以上から、雪村の足跡は、常陸から北上し、会津に入り、宇都宮方面を経由して、南下し、鎌倉、小田原へ向かったと推測出来る。

さて、雪村が会津、鹿沼、佐野周辺を旅した目的は何であったのか。まずひとつに、常陸出身の禅僧、復庵宗己（1280～1358）への思慕があったと考えられている[*17]。復庵は中国に渡り、天目山の隠遁僧として有名な中峰明本について修行を行った。復庵は、師の隠遁的生活の理想を忠実に追及し、制度化された五山寺院の生活を避けて、東北地方で活動を行った。復庵の足跡は、驚くほど雪村の足取りと重なる。復庵は、雪村の故郷である常陸に臨済禅の道場正受庵を開き、のちに法雲寺と改称し関東の一大禅林となった。常陸にはほかに、佐竹氏の寺、清音寺を建立した。また結城には、華蔵寺を建立し、会津に建立した実相寺は蘆名氏に支持された。雪村が晩年をすごした三春にある福聚寺は、復庵の弟子が建立し、復庵を開山僧として崇拝している。雪村は、復庵を慕って訪れた会津で、蘆名氏の元で創作を行い、おそらく再訪を約束して、鹿沼、佐野、結城の華蔵寺へと足をのばしたのであろう。途中、足利にある足利学校にも立ち寄ったと考えられる[*18]。天文十九年足利学校の第七世庠主に就任した九華（玉崗瑞瑛）は、佐竹義篤の子で正宗寺二十二世の賢甫崇哲と、足利学校で学友であった。火災により衰退していた足利学校は、第七世九華の時代に、北条氏の後援によって復興し、最盛期を迎えた。正宗寺の人脈が雪村を足利学校へ、そして北条氏の治める小田原へと導いたのである。

≪夏冬山水図≫≪風濤図≫（挿図22）は、常陸時代の学画の成果であるばかりでなく、生涯を通しての代表作である。これらには、常陸滞在時の作品とは異なる「雪村」白文方印（F印）が押されている。このF印は、小田原・鎌倉滞在期に描かれた作品に押される「雪村」白文方印（G印）に似ているが、下縁の線が中央でつながる点が異なる。赤澤氏はF印の押された作品群を、天正十二年に完成した会津黒川城の障壁画制作に関わるものとし、前期会津滞在期の作品としているが、小川氏は、≪風濤図≫が佐竹氏旧蔵であったことや、常陸時代の作品と様式的に延長線上にあることから、常陸時

代後期としている[*19]。いずれにしても常陸時代の作品の後に位置する作品群であるに相違はない。著者は、会津滞在時の活動が明らかでないため、常陸時代後期、特に常陸を旅立ち、鎌倉、小田原へ向かうまでの期間に描かれた作品と考えている。F印の押された作品群の数が少ないのは、旅の途次に描いたためではないだろうか。小田原に到着し、一定の期間滞在するすべを得て、F印に似た「雪村」白文方印（G印）を製作し、加えて「周継」朱文重郭方印（H印）、「雪村」朱文壺印（I印）を追加したものと推測している。

≪夏冬山水図≫の夏景では、淡緑色や褐色を掃いた山岳の間を、水を満々とたたえた渓流が湖へ注ぐ。そのなかを、高士が橋を渡り、渓流に面した楼閣を訪ねる。清涼感と生命力に満ちた初夏の昼の景色である。一方の冬景は、月光の下、深々と雪が降り積もった山道を、蓑を着た旅人が静かに歩む。神聖で静穏な冬の夜の景色である。初期の作品と比べて、構図が整理され、深い奥行きが表現されている。例えば冬景に顕著だが、前景の岩場に大きく樹木を描き、道や岩をジグザグと積み上げ、視線を誘導するように配置することで、遠近感を表現する構図（高遠形式）は、伝周文筆の山水図などに始まる典型を踏襲しており、雪舟の山水図にも通じる。しかし、直接的には祥啓やその弟子の影響を受けていると言える。例えば、耕山寺の性安が描いた≪山水図≫（狩野養信模写、東京国立博物館所蔵）と画面構成が類似しているように、このような構図の山水図を祥啓派の画家はたびたび描いた。最晩年に制作された≪自画像≫の背景の雪景山水は、北関東で活動した祥啓派の巣雪僊可が描いた≪雪嶺斎図≫（五島美術館所蔵）の山容と通じることから、祥啓の流れをくむ地方画家たちとの親交が、雪村の画事習得に結びつくのではないかとの指摘があり[*20]、祥啓の影響は、≪夏冬山水図≫において最も強く表れていると言えるだろう。

明晰な構図の祥啓に対し、景物が多く盛り込まれた雪村の山水図は、一見印象が異なるが、芸阿弥筆≪観瀑僧図≫（挿図15）祥啓筆≪山水図≫（挿図16）（ともに根津美術館所蔵）と夏景の前景部分（挿図17）のみを比較すれば、類似点が確認出来る。例えば、岩は抉れたような形状で、湿潤な墨の濃淡で量感を表現し、さらに斧劈峻、点苔をうつ。中央部分を白く塗り残した道を高士と童子が歩み、その傍らには滔々と豊かな水の流れ（観瀑僧図では滝壷）がある（挿図18）。雪村の真体山水図は、夏珪等の南宋院体画の学習から始まり、おそらく常陸で参照した手本は小品に限られていただろう。縦長の大画面に山水を構成する祥啓およびその弟子たちの山水図に接する機会を得て、≪夏冬山水図≫は描かれた。賢江祥啓の出身は下野で、晩年を郷里に近い結城の華蔵寺で過ごしたとされている[*21]。著者は、雪村が結城周辺で賢江祥啓の作品に接した可能性があると考えている。雪村は、祥啓の作品に触発され、ますます関東文化の中心である鎌倉、小田原への関心を強めたのではないだろうか。

一方、≪風濤図≫（挿図22）は、風と波から成る躍動感が作品の主題となっている。≪瀟湘八景図帖≫の「遠浦帰帆図」の手前の茅屋と帆船のみをクローズアップし、右上から左下へ吹き降ろす風の力を強調することで、より劇的な印象を与えている。元は佐竹氏の旧蔵品であったことから、長く故郷を離れるにあたっての雪村の心境を込めた作品とも考えられる[*22]。≪風濤図≫は、まるで手の指を伸ばしたかのような形をした波が、主要なモチーフとなっているが、この後も雪村はこの様式化された波頭を繰り返し描き続けた。この図の発想の源には、夏珪筆≪風雨舟行図≫（ボストン美術館所蔵、挿図20）があることが、すでに先学によって指摘されている[*23]。他にも秀盛筆≪瀟湘八景図≫「遠浦帰帆図」や芸愛筆≪瀟湘八景図≫「遠浦帰帆図」と類似性を指摘出来、その源流には夏珪画があると考えて良い。また、かつて衛藤氏が紹介した、狩野探幽が模写した慣陸青体と記す山水図（『探幽縮図』「学古帖」挿図21）は、最も構図が類似する中国画の習作である[*24]。この山水図の水際の水流や土坡の描写は、模写である事を差し引いて見れば、≪山水図≫（ミネアポリス美術館所蔵、挿図19）に類似する。≪山水図≫と≪風濤図≫の間に、夏珪筆≪風雨舟行図≫および「学古帖」掲載の山水図を入れると、≪風濤図≫の根底には、南宋院体画があり、初期の制作である≪山水図≫に学習の跡が残ることが了解されるだろう。しかし、一方で、≪風濤図≫における絶妙な舟の配置と、水面の傾きが生み出す動感、印象的な波濤が与える画面効果は、雪村が生来に持つ造形的感覚のなせるものと言える。

雪村の常陸時代は、正宗寺所蔵の仏画や中国画の学習から始まった。常陸を旅立ち、祥啓派をはじめとした絵画に触れたことが、雪村の創作の幅をひろげていく。この後、天文十九年（1550）小田原の早雲寺で以天宗清（1554年没）の肖像画を描く。円覚寺の景初周随（1557年没）の着賛がある叭々鳥図の存在からは、景初との親密な関係性が伺われる。雪村は、小田原では北条氏の集めた絵画、鎌倉では寺院に伝来した絵画を精力的に学んだであろう。常陸時代に続く第二の絵画学習期であり、この経験が雪村自らの殻を破る契機となる。小田原、鎌倉滞在期以降の雪村の活動については、紙面の都合上、次号に掲載する。

註

＊1　史料を通して、雪村の生涯が実証的に語られたのは、福井利吉郎氏の「雪村新論」(『岩波講座日本文学　水墨画』岩波書店、昭和八年所収) が最初である。その後、衛藤駿氏、田中一松氏、中村溪男氏などにより雪村の新作や新資料が提示され、雪村を取り巻く人脈や師弟関係などについて言及がなされた。林進氏は、雪村の作品をその印章によって分類することで、作品の変遷を明らかにし、さらに図像的な解釈を通して作品を読み解いている。近年では赤澤英二氏、小川知二氏によって、印章による作品の分類が進み、その分類によっておおよその制作時期が絞られた。赤澤氏は、特に雪村の会津における活動について、小川氏は常陸における活動について大きな成果を残している。平成十四年には『雪村―戦国時代のスーパー・エキセントリック展』が開催された。本論は、特に次の赤澤氏、小川氏の著書に負うところが大きい。なお、文中の印章の分類は、小川氏著書による。赤澤英二『雪村研究』中央公論美術出版、平成十五年 (2003)。小川知二『常陸時代の雪村』中央公論美術出版、平成十六年 (2004)。

＊2　『本朝画史』狩野永納著、元禄六年 (1693) 刊

＊3　『常陸国北郡里程間数之記』加藤寛斎著、安政二年 (1855) 識語

＊4　『大宮町史』大宮町史編さん委員会、大宮町、昭和五十二年 (1977)

＊5　小川知二『常陸時代の雪村』中央公論美術出版、平成十六年 (2004)、56 頁

＊6　赤澤英二「正宗寺蔵の雪村筆滝見観音図－雪村と佐竹氏の問題に関連して」『国華』1082 号、国華社、昭和六十年 (1985)

＊7　弘願寺所蔵の観音図には、「宝永五子年 三月吉祥日　住山雷啓昌益修復」の墨書があり、宝永五年 (1708) 三月に正宗寺第三十世住職の雷啓昌益がこの軸を修復したことが分かる。

＊8　『新編常陸国誌 上』加納輿右衛門、平野雅之介発行、明治三十四年 (1901)、907 頁

＊9　亀田孜、作品解説『雪村 (日本美術絵画全集 8)』、集英社、昭和五十五年 (1980)

＊10　小川知二、作品解説『雪村―奇想の誕生―』展図録、読売新聞社、平成二十九年 (2017)

＊11　田中一松氏が『美術研究』198、昭和三十三年 (1958) において紹介した「花鳥図」(前掲『常陸時代の雪村』の口絵に掲載) と、『雪村―奇想の誕生―』展図録掲載の「鶺鴒図」(作品番号 72) の 2 点である。

＊12　「太田団扇」『絵画叢誌』115、絵画叢誌発行所、明治二十九年 (1896)。吉原干城『太田盛衰記』協文社、昭和十年 (1935)。

＊13　吉田智美「雪村周継と朝鮮絵画―《瀟湘八景図帖》(個人蔵) にみる李郭派様式の受容」『美学芸術学』26、同志社大学美学芸術学研究室内美学芸術学会、平成二十三年 (2011)

＊14　橋本慎司「関東水墨画と朝鮮王朝の絵画」『アジア遊学』120 号、勉誠出版、平成二十一年 (2009)

＊15　小林宏光「顧炳による中国絵画集大成の試み―万暦三十一年 (1603) 刊『顧氏画譜』の研究―」『実践女子大学文学部紀要』第 30 集、実践女子大学、実践女子短期大学、昭和六十三年 (1987)

＊16　前掲赤澤氏著書。会津黒川城については『新編会津風土記　第一巻』雄山閣、昭和四十五年 (1970)、157-163 頁

＊17　バーバラ・B・フォード著、成瀬不二雄訳「雪村周継の画像」『大和文華』74、昭和五十七年 (1982)

＊18　瀬戸内寂聴・林進著『水墨画の巨匠　第二巻　雪村』講談社、平成七年 (1995)。林進氏は、雪村の≪孔子観欹器図≫と同様の図様を、永享十一年 (1439) 上杉憲実が足利学校に寄進していることを指摘し、雪村と足利学校のつながりを示唆している。

＊19　前掲、赤澤氏、小川氏著書

＊20　衛藤駿「雪村―常陸が生んだ漂泊の画家―」『特別展雪村　常陸ゆかりの画人』笠間稲荷美術館編集、昭和六十年 (1985)

＊21　前掲書　結城の華蔵寺には祥啓寄寓の跡という梅塚がある。

＊22　前掲小川氏著書、172-178 頁

＊23　前掲小川氏著書、172-178 頁

＊24　衛藤駿「雪村の自画像」『大和文華』30、昭和三十四年 (1959)。学古帖は『探幽縮図』(文人画研究所編、昭和六十一年) に掲載がある。

挿図１　雪村筆《葛花竹葉に蟹図》
群馬県立近代美術館　戸方庵井上コレクション

挿図４　狩野正信筆《蓮池蟹図》
板橋区立美術館所蔵

挿図２　性安筆《蟹図》栃木県立博物館所蔵

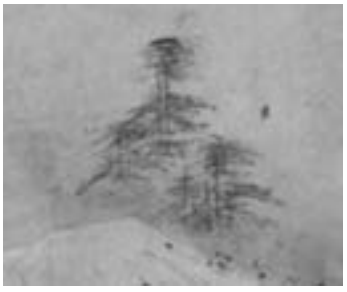
挿図３《荷蟹図》宋時代　故宮博物院所蔵
（『中国古代書畫圖目　十九』文物出版社、1999 年発行より複写転載）

挿図 5 「山市晴嵐図」
雪村筆《瀟湘八景図帖》より　福島県立博物館所蔵、写真提供

挿図 6 「遠寺晩鐘図」

挿図 7 《楼閣山水図》朝鮮時代前期

挿図 8 《雲峰遠望図》宋時代　故宮博物院所蔵
（『中国古代書畫圖目　十九』文物出版社、1999 年発行より複写転載）



挿図 9
雪村筆《瀟湘八景図帖》
「江天暮雪図」部分
福島県立博物館所蔵

挿図 14　雪村筆《高士観瀑図》

挿図 13

挿図 10

『顧氏画譜』より（『中国古代版画叢刊』3、上海古籍出版社、1988 年発行より複写転載）

挿図 12　伝蕭照筆《江山飄影図》朝鮮前期

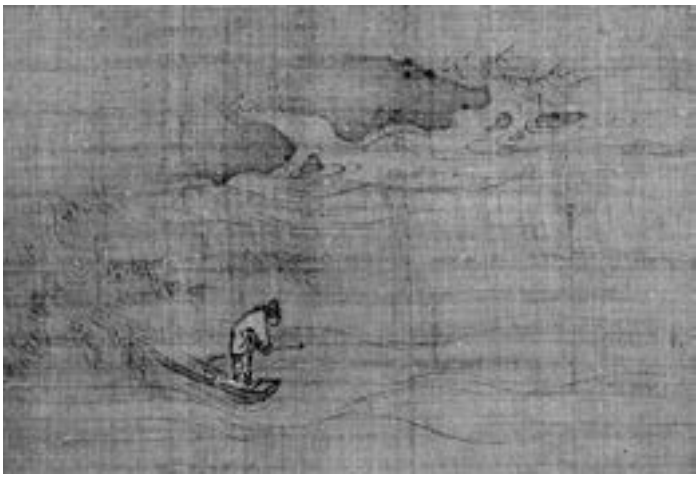
挿図 11　伝曽我蛇足筆《青緑山水図》朝鮮前期

挿図 15　芸阿弥筆《観瀑僧図》
根津美術館所蔵

挿図 18　芸阿弥筆《観瀑僧図》部分

挿図 16　祥啓筆《山水図》根津美術館所蔵

挿図 17　雪村筆《夏冬山水図》夏景部分　京都国立博物館所蔵



左　挿図 19　雪村筆《山水図》全図・左上部分
ミネアポリス美術館所蔵

右上　挿図 20　夏珪筆《風雨舟行図》ボストン美術館所蔵

右中　挿図 21　狩野探幽筆「学古帖」より「慣陸青體」
（『探幽縮図』文人画研究所編、昭和六十一年より複写転載）

右下　挿図 22　雪村筆《風濤図》野村美術館所蔵

# ミケランジェロによる「復活素描群」研究の現状と展望：
## 素描の分類がもたらす研究進展の可能性

新倉　慎右
東京薬科大学非常勤講師

### はじめに

ミケランジェロは膨大な量の素描を遺したが、それらのなかで特異な位置を占めるのが、一連の「キリストの復活」を主題とした16枚の紙片であるといえよう。なぜならば、ミケランジェロが同一の主題を集中して描き続けることは、「復活」を主題とするこれらの素描以外にはほとんど例がないからである。

これらの素描がミケランジェロの芸術活動の中で特殊性をもっているということは認知されているにもかかわらず、これまでの研究においてはそれぞれの素描が個別に分析されるに止まり、似たような表現の素描同士の関係や制作順序など、体系的な考察が行われてきたとはいえない。こうした状況を鑑み、本稿では「復活」が描かれたミケランジェロの一群の素描を整理・分類することで今後の研究の基礎となるべき方向性を提示し、さらにそうした作業と考察により浮かび上がる、これまで指摘されることのなかった素描同士のかかわりの一例を示したい。

### ミケランジェロの「復活素描群」

先行研究においては、これらの素描はミケランジェロが最終的にフィレンツェを離れる少し前、1532–1534年頃に描かれたとされている[*1]。先行研究が年代同定の根拠にしているのは、他の素描との様式上の共通性であると同時に、この時期に計画されていたふたつのフレスコ画制作計画である。すなわちメディチ家礼拝堂に設置されている「マニフィコたちの2重墓碑」上のルネッタ、そしてシスティーナ礼拝堂の祭壇側壁面と、これらの素描は結びつけられてきた。

サン・ロレンツォ聖堂の新聖具室、いわゆるメディチ家礼拝堂ではミケランジェロが空間内の建築装飾も設計している。ロレンツォ・デ・メディチ（イル・マニフィコ）とジュリアーノ・デ・メディチ兄弟の2重石棺がある壁面上部の空白のルネッタに「復活」のフレスコ画が計画されていたとする説に関しては、メディチ家礼拝堂が「復活」に奉献されている点は重要である。さらにポップの指摘している通り、死者を埋葬する墓碑の装飾プログラムという性格上、死に対する究極の勝利を表す「キリストの復活」は主題の選択として正当であると考えられる[*2]。墓碑上の《メディチの聖母》において聖母の沈鬱な表情がキリストの受難を仄めかしていると考えるならば、上部ルネッタに「復活」が配置されることにより、作品同士の意味の上での対応も取ることができたはずである。その一方で、こうした説には史料的な裏付けが欠けていることも指摘せねばならない。

システィーナ礼拝堂の祭壇側壁面フレスコ画の準備素描として一連の「復活」素描が描かれたというもう一方の説は、この主題に言及した史料が存在するために一層説得力があるように思われる。1532年2月20日付のマントヴァ外交代理人の手紙には、システィーナ礼拝堂の祭壇側壁面にミケランジェロが「復活」を描く予定であることが記載されている[*3]。この手紙はまさに復活素描群が描かれたと考えられている時期にシスティーナ礼拝堂の壁面に描かれるべき主題に言及しているし、さらに復活素描中のいくつかのキリストの姿と《最後の審判》のキリスト像との造形上の類似を理由として、少なくとも素描群中には《最後の審判》のキリストのための習作、もしくはそこへとつながる構想が含まれていると考える研究者は多い[*4]。

**質的差異**

このように、ミケランジェロの復活素描群はメディチ家礼拝堂やシスティーナ礼拝堂のフレスコ画計画と伝統的に結びつけられてきたが、素描群中の全ての素描がただひとつの計画のために制作されたとは考えにくい。なぜならハートがいみじくも指摘していたように、「ミケランジェロの復活の構図の数はあまりに多すぎ、しかもそれらのポーズは変化に富みすぎているので、メディチ家礼拝堂中央ルネットに想定されるフレスコ画（実行されたのではない）か、1534年にシスティーナ礼拝堂の突き当たりの壁に意図された考証のゆき届いたフレスコ画のいずれか一方に、それら全部の本来の関係を正しく当てはめることができない[*5]」からである。実際、復活素描群中には、上で述べているメディチ家礼拝堂やシスティーナ礼拝堂の装飾以外の目的で制作されたとする説が提出されている紙片も存在していた[*6]。近年の先行研究においては、これらの素描群はひとつの作品計画のために描かれたのではなく、動機となる作品計画は複数あり、復活したキリストが描かれているという点のみが共通すると考えられるようになってきている。

さらに、便宜上復活素描群としてひとくくりにされる素描群中でも、厳密な主題の特定に関しては議論が続けられているのが現状である。確かに、大英博物館[*7]（fig. 1）やルーヴル美術館の作例[*8]（fig.2）のように、キリストの復活に際する舞台設定として石棺や墓守の番兵などが描かれているものは容易に主題の特定が可能であるといえる。一方、より注意して扱わなければならないのが、キリストが単独で描かれた素描で、これらは各紙片に人物像がさまざまな姿勢で描かれているだけではなく、完成度に大きな差がある点に特徴がある。

fig. 1　ミケランジェロ　《キリストの復活》　木炭、紙　1532-1534年頃　ロンドン　大英博物館　Inv. 1860-6-16-133r

fig. 2　ミケランジェロ　《キリストの復活》　赤チョーク、紙　1532-1534年頃　パリ　ルーヴル美術館　Inv. n. 691 bis r

明らかに構想の初期段階に位置し、ある時は上半身や腕、頭部の位置、またある時は両足の形態をどのように表現するべきか思案しているカーサ・ブオナローティに所蔵されている素描[*9]（figs. 3, 4）では、単純な陰影が付されただけで素早く簡単な輪郭線のみの肉体が描かれ、両脚部分を中心に多くの描き直し（ペンティメント）がある。これらの素早い筆致による形態の考察は、ミケランジェロの人物像の動きに対する飽くなき探究心

fig. 3　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532-1534 年頃
フィレンツェ　カーサ・ブオナローティ　Inv. n. 61Fr

fig. 4　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532-1534 年頃
フィレンツェ　カーサ・ブオナローティ　Inv. n. 66Fr

を明らかにしている[*10]。芸術家の構想を最も早い段階で記録する、素描という媒体がもつ性質を克明に示すこれらの素描に対して、大英博物館の別の《復活のキリスト》の素描[*11]（fig. 5）は――トルナイにより、まさにカーサ・ブオナローティの Inv. 61Fr の構想を発展させた姿であると正確に指摘されている[*12] ――頭部、右手先と背後で翻る経帷子、左手の旗を除き、復活したキリストの肉体がより丁寧に描かれている。まさにこれから右足を一歩踏み出そうとする、運動の可能性を内包した不安定な一瞬を切り取った肉体の動作には共通する点があるとはいえ、大英博物館の《復活のキリスト》はかなり堅固な輪郭線をもっている。さらに陰影表現における差異はより顕著で、太く平行な線で暗い部分が均一に示されたカーサ・ブオナローティの素描と比べ、大英博物館の《復活のキリスト》の陰影は、左前腕や右脚といった暗い部分から光に照らされた部分まで、肉体の凹凸をはっきりと示しながらも滑らかな階調で丁寧に推移させられている。

fig. 5　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532-1534 年頃
ロンドン　大英博物館　Inv. n. 1895-9-15-501r

### 復活素描群の整理・分類

このように、ミケランジェロが復活したキリストを描いたと考えられる一連の素描は、登場人物の数やその姿勢、アト

リビュートだけでなく、構図全体のフォーマットも統一されておらず、また各素描間での完成度の差にも大きな隔たりがある。各素描それぞれの詳しい考察はいまだ現れてはいないが、上述のような概観を経た我々は、かつてヴィルデが考えたように[*13]、これらの素描全てが単一の計画の準備を目的として描かれたと考えることは難しいだろう。それよりもハートが想定し、また近年の研究動向が示しているとおり、「復活」の言葉でまとめられたこの素描群は、対応するべき作品計画が複数存在し、それに応じて幾つかのカテゴリーに分けることができると想定するべきではないだろうか。

少数の個別の素描に関して描かれた理由を考察する研究はこれまでいくつも提出されてきたのに比べ、復活素描群内におけるカテゴリー分けは、ごく最近になるまで提案されてこなかった[*14]。この理由を知ることは容易ではないが、上述のようなあまりにも多岐にわたるミケランジェロの表現手法が、拠るべき基準を設定することを妨げたのかもしれない。いずれにしろ、今までほとんど行われてこなかった復活素描群の整理とカテゴリー分類は、これらの素描作品研究において進展をもたらす可能性を含んでいると考えられるため、以下でそれを検討したい。

まず、そのような研究は、復活素描群という総体をより詳細に分析する下地を提供することになるだろう。すでに述べたようにこれまでの研究においては、ミケランジェロの関わった具体的な作品制作との関連性が乏しいと判断されたことが原因であろうが、「キリストの復活」というすべての素描に共通すると考えられた点を基準としてひとまとめにされ、それ以上の考察をためらっていた印象があるのは否めない。しかしながら、その間も個別の素描についての研究は進められていたのであり、各素描間の横のつながりを考察し分類していくための資料は揃っていると見なすことができるはずであろう。

そして、より重要なのは、カテゴリー分けにより各素描間の関係性を探っていく試みは、各素描作品そのものに対する理解を深めることにもつながりうるという点である。復活したキリストを描いた紙片が多いとはいえ、その表現の幅は非常に広いため、主題だけでなくそれがどう表現されているかに着目し、比較検討する必要がある。つまり、特に同一カテゴリー内に分類される、似通った性質をもつ複数の素描をまとめて考察することにより、ミケランジェロが変更した、あるいは変更しなかった部分が浮かびあがり、彼が作品を構想する造形プロセスや、あるカテゴリーで彼が特に何を表現したかったのかが明確化されることが期待できよう。

換言するならば、素描のカテゴリー分類は、復活素描群に主題や表現による下位分類を作ることによって、より詳細に各素描のミケランジェロの作品としての位置付けを確定することにつながるし、また、これによって得られた素描間の関係性そのものが新たな考察の対象になりうる。したがってこの作業は復活素描群に含まれる各素描のさらなる研究進展のために有効であり、必要なのである。

これまで述べてきたように、先行研究においてミケランジェロの復活素描群は、「復活」主題としてひとくくりに扱われることが常であったし、そうでない場合でも――カーサ・ブオナローティの Inv. 61Fr（fig. 3）と Inv. 66Fr（fig. 4）のような――類似した内容が描かれた素描間での比較に留まることも多かった。素描という媒体であることが原因となり、何のために描かれたのかという点に、これまで注意が集中してきたといえるだろう。確かに復活素描群に含まれる素描の中にはミケランジェロの人体構成作業の初期段階を示している作例があり、それらが何のために描かれたのかを考察することは重要であろう。とはいえ、素描が描かれた目的を探るためにもこれまでほとんど触れられてこなかった上述のような素描の分類は有効であると考えられるし、最新の研究でこの点に触れられていることは、復活素描群の研究における分類の重要性が認識されつつある証ではないだろうか。ここでは紙面の都合上、すべての素描を詳細に検討することはできないが、いくつかの可能性を示唆することによって、今後の研究発展のよすがとしたい。

### キリストの動勢による分類

ミケランジェロの復活素描群の分類においてはいくつかの基準を設けることができようが、そのうち、有効であると考えられる基準のひとつに、物語の主人公として素描中に描かれたキリストの動勢があるだろう。というのも、当然ながら、物語の中心をなす存在の動きは主題そのものに密接に関連しているだけでなく、描かれる場所をはじめとした目的とも関係していることが多いからである。彼の動きを分析することによって新たな知見が得られる可能性について、以下で考えていく。

実際に復活素描群を観察すると、「復活」という言葉でまとめられた主題のなかにも極めて多岐にわたる動作でキリストが描写されているということがわかる。例えばウィンザー城王立図書館の別の《キリストの復活》[*15]（fig. 6）は、縦長の紙片のほぼ全面に墓から出たキリストが描かれている。左足を石棺に、右足を石棺の蓋にかけたキリストは、経帷子を

fig. 6　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532-1534 年頃
ロンドン　ウィンザー城王立図書館　Inv. n. 12768r

fig. 7　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532-1534 年頃
ロンドン　大英博物館　Inv. n. 1887-0502-119r

翻らせながら体を弓なりに反らして上方を見やっている。両腕は大きく広げられ、右手を直上に掲げた姿勢をとっており、彼が復活し、墓から躍り出たまさにその瞬間のダイナミズムを克明に描写している。この構図はハートらが正しく指摘しているように[*16]、垂直性を強調している。同じく縦長の紙片に復活したキリストが描かれた大英博物館の素描[*17]（fig. 7）も、キリストの周りに墓守が描きこまれることによって構図が拡大しているものの、垂直性を意識した造形といって差し支えないだろう。トルナイによれば、これらの縦長の紙片と構図は、どちらもミケランジェロがシスティーナ礼拝堂に描くはずだった「復活」のフレスコ画のための準備素描であるということを示唆するという。というのも、《最後の審判》が描かれる前、システィーナ礼拝堂の祭壇側壁面には他の壁面と同様の装飾と窓が存在していたのであり、2 連窓により幅の狭い壁面部分に描くためにこのようなフォーマットになったとトルナイは推測している[*18]。

しかしながらこの 2 点の素描が、上述のような共通点の多さを根拠として、同一の計画のために描かれたと結論づけるのは早計といえよう。トルナイはウィンザーの素描（fig. 6）に関して、上方を見上げるキリストの顔や、右方に弓なりとなって反らされた肉体と、システィーナ礼拝堂の天井画のうち、祭壇側壁面直上に描かれた〈ヨナ〉との類似を指摘している。さらに、このような仰画法で描かれていることを理由に、ミケランジェロは高所に描くことを想定していたと述べている[*19]。ところが、この指摘は大英博物館の《キリストの復活》（fig. 7）には当てはまらない。なぜなら、ここでキリストは身体を反らせておらず、胴体の前面を横切らせた左手に復活の旗をもち[*20]、右手はおそらく祝福のしぐさを作っている。そして何より、彼の視線は石棺の周りで混乱して騒ぐ墓守たちに投げられており、明らかに意識を下方へ集中しているという点において、全身で上方への意識を表現するウィンザーの素描とは異なっている。このように、ウィンザーの素描がシスティーナ礼拝堂のために描かれたというトルナイの主張を受け入れたとしても、その根拠によって逆に大英博物館の素描はこの場所に描かれるのに不適格であるという結論が導き出されてしまう。

本稿ではこれらの素描が描かれた目的の特定にまで立ち入って考察する余裕はないが、素描に描かれたキリストの動勢に限って簡単な比較をするだけでも、それぞれが別の目的のために描かれたであろうことに気づくことができるのは事

実である[*21]。このように、ミケランジェロの復活素描群の分類は、単純な作品整理という研究の土台となる作業であるだけではなく、研究そのものとして探求すべき対象でもあるといえるのではないだろうか。ここで検証した2点以外の素描にもこの観点から考察すべき作品はあるため、以降も同様の試みを継続する必要がある。

### 復活素描群におけるひとつの系譜

キリストの動作に注目した素描の分析の結果から、ミケランジェロの復活素描群はいくつかのグループに分類することができるはずである。これにより素描群は小グループに分けられることになるが、複数の目的のために描かれたということがほぼ確実と見られている今日においては、多様な表現を内包し統一感に欠ける全素描を同時に考察の対象にするよりも、このグループごとに考察していくことで、より有意義な成果が得られると期待できよう。

本稿で注目したいのは、先に言及したカーサ・ブオナローティ所蔵の2枚の素描、Inv. n. 61Fr（fig. 3）及び 66Fr（fig. 4）である[*22]。というのも、これらの素描は非常に類似した造形をもっているだけでなく、この2枚に表現された人体を発展させて別の復活素描が描かれているため、復活素描群の中でも初期に描かれたと想定されるだけでなく、復活したキリストの肉体表現の核となる素描であると考えられるからである。

これらの素描に描かれた人体は向かって左を向き、左手を振り上げ、右手を伸ばしている。そしてどちらも、両脚部分に多くの描き直し（ペンティメント）があり、上半身に関してはある程度構想を固めたのちにミケランジェロが下半身の配置に頭を悩ませていたことが明確に理解される。Inv. n. 61Fr において上半身と右腕がまっすぐに描かれ、顔も真下に向けられているのに対し、Inv. n. 66Fr では、上半身は弓なりになり、右腕は前方に伸ばされ、視線もその先を見ている。これらの素描は、身体の動作、視線から、下方への動きをもつ復活素描の小グループに含めることができる。さまざまな位置に描かれた両脚は、Inv. n. 61Fr 及び 66Fr が同様の身体配置を採用した復活素描の中でも最も早い時期に描かれ、以降の素描の基礎となったことを示しているが[*23]、おそらくミケランジェロがこのタイプの肉体構成を描いたのは、これらの素描が初めてではないと考えられる。なぜならば、構想発展のさらに前段階に位置付け得る素描が存在しているからである。

1533年1月1日、ローマの貴族トンマーゾ・デ・カヴァリエリはミケランジェロに対し、受け取った2枚の素描への感謝を書き送っている。このうちの1枚は《ティテュオス》[*24]（fig. 8）であると考えられており[*25]、その素描裏面には、開かれた石棺の上に立つ復活したキリストが描かれている（fig. 9）。その姿はカーサ・ブオナローティの復活素描に描かれた身体と近似しており、向かって左側を向きながら左手をかかげ、右手を前に伸ばしながらその先に視線を向けていて、やはり下方への意識をもった復活素描に組み入れられる。この素描で注目すべきなのは、キリストの動作は表面に描かれた《ティテュオス》の肉体の輪郭線を透かして描かれているという点にある[*26]。ミケランジェロ[*27]はここで、神話主題を聖書主題へと大胆に作り変えたのである。この転換そのものに意味を見出す向きもあるものの[*28]、我々の考察にとっての重要性は、裏面に復活のキリストが存在することにより、このタイプの復活のキリストの制作順序を跡付けられる可能性が生まれるというところにある。

これまで先行研究において触れられることはほとんどなかったが、《ティテュオス》裏面の《復活のキリスト》は、上述のカーサ・ブオナローティの2枚の素描に近い造形を有している[*29]。どの素描にも向かって左向きの垂直性をもった肉体が描かれていて、右腕は身体が向いている方向に、左手は上に伸ばされている。カーサ・ブオナローティの素描ではそれぞれ、《ティテュオス》裏面の《復活のキリスト》と同様の両脚の配置も検討されている。そして、これらの両脚配置案には、ミケランジェロが座像として利用する可能性を探っていたことを証明する、股を広げて大きく膝を曲げた脚も含まれていることから、素描の制作順序が推定できよう。つまり、座像としての姿を検討しているということは、カーサ・ブオナローティの2枚の素描を描くときミケランジェロは、《ティテュオス》のような横臥像を構想していたわけではないということを示している。さらに、もしこの2枚の素描が《ティテュオス》として発展したのであれば、わざわざ《ティテュオス》の姿をうつして《復活のキリスト》を描く理由が存在しないであろう。

以上に述べてきたように、カーサ・ブオナローティの2枚の素描の前身は《ティテュオス》裏面の《復活のキリスト》である可能性が高く、ひいては《ティテュオス》こそがこの復活素描の小グループの基底に存在していたということが明らかとなった。ミケランジェロは《ティテュオス》の肉体を垂直にして石棺に立たせることで「復活」の図像として転用し、さらに検討を加えることによってさまざまな復活素描を生み出したと考えるべきである。このことは、表現の多様性を除外することにより同種の素描を集中的に分析することができるようになった結果であり、復活素描群を小グループに

fig. 8　ミケランジェロ 《ティテュオス》 黒チョーク、紙　1532 年頃　ロンドン　ウィンザー城王立コレクション Inv. n. 12771r

fig. 9　ミケランジェロ 《復活のキリスト》 黒チョーク、紙　1532 年頃　ロンドン　ウィンザー城王立コレクション　Inv. n. 12771v

分類した成果とすることができよう。

**おわりに**

ミケランジェロによる復活素描群はその多様性ゆえに、これまで体系立った分析が行われる機会がなかったように思われる。個々の素描について影響関係を考察する試みは散見されるものの、そこからさらに分析範囲を拡大するという研究上の発展はなされてこなかったといってよいだろう。しかしながら、真筆性などの問題に関する議論もある程度落ち着いた近年では、こうした問題にとりかかる素地ができたと判断すべきである。そのためにまず必要なのは、近年の研究動向が示しているように、復活素描群の詳細な分析に基づく分類作業であろう。上述のような簡単な分析と分類でさえ、素描の制作目的の推定する一助となるし、《ティテュオス》裏面の《復活のキリスト》とカーサ・ブオナローティの２枚の素描との検討からは、復活素描群の出発点は《ティテュオス》の姿を写したキリスト像であり、それゆえほとんどの素描の基礎には《ティテュオス》が存在していたという新たな知見をも得ることができるのである[*30]。

無論本稿で試みた分析と分類は断片的なものであり、復活素描群の全貌を明らかにするものではない。それを実現するためには復活素描群はもとより、そこから発展したと考えられる《最後の審判》のキリスト像などの派生作品の検討なども今後の課題として存在するだろう。いずれにしろ、本稿において試みられた分析・分類の有効性は十分に実証できたと

考えられるため、こうした手法は今後の復活素描群の研究発展に貢献することが期待できるだろう。

註

＊1　ほとんどの研究者がすべての「復活のキリスト」素描をこの年代に同定することを支持しているが、ハートは大部分を1510年代に同定している。F. Hartt, *The drawings of Michelangelo*, London, 1971［久保尋二訳『Michelangelo: drawings』、I、美術出版社、1975、pp. 84以下］.

＊2　A. Popp, *Die Medici-kapelle Michelangelos*, 1922, p. 96; H. Hibbard, *Michelangelo*, Harmondsworth, 1985［中山修一、小野康夫訳『ミケランジェロ』、法政大学出版、1986、pp. 201、250-251］. 彼らが提案した壁画制作場所は本文で指摘したように一定の合理性は認められるものの、確たる証拠がないので推測の域を出ないといえる。

＊3　P. de Vecchi, *Michelangelo, Pittore*, Milano, 1984［ピエルルイジ・デ・ヴェッキ『画家ミケランジェロ』森田義之訳、岩崎美術社、1992、p. 128］.

＊4　Aurerio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti : narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, Firenze, 1875, Ⅱ, p. 175; H. Thode, *Michelangelo : kritische Untersuchungen über seine Werke,* Ⅲ, Berlin, 1913, n. 53; C. Tolnay, *Michelangelo* Ⅴ, *The final period : Last Judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietàs*, Princeton, 1960, n. 163; C. Tolnay, in: Exh. Cat., *I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane*, C. Tolnay, ed., Firenze, 1975, n. 74; C. Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo,* Novara, 1975-1980, Ⅱ, pp. 69-70; A. Perrig, *Michelangelo's drawing: the science of attribution*, New Haven, 1991, p. 47; Exh. cat. *Michelangelo: disegni e altri tesori dalla Casa Buonarotti di Firenze*, P. Ragionieri, ed. Perugia, 2007, n. 37; Exh. cat. *Michelangelo: the drawings of a genius*, A. Gnann, ed. Wien, 2010, n. 89.

＊5　ハート、前掲書、p. 134。

＊6　たとえばハートはミケランジェロによるほとんどの復活素描を様式上の観点から1510年代に同定し、一部の素描についてはサン・ロレンツォ聖堂ファサードの浮彫り装飾との関連を示唆している。ハート、前掲書、p. 84以下。またハーストは、セバスティアーノ・デル・ピオンボの1520年のラファエッロの死に際して引き継いだサンタ・マリア・デラ・パーチェ聖堂のキージ家礼拝堂の祭壇画制作に際し、ミケランジェロが下絵として復活の素描を提供したとしている。M. Hirst, 'The Chigi Chapel in Santa Maria della Pace', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 24, No. 3/4（Jul.-Dec., 1961）, pp. 161-185.

＊7　Inv. n. 1860-6-16-133r; *Corpus* 258r.

＊8　Inv. n. 691 bis r; *Corpus* 253r.

＊9　Inv. n. 61Fr/v（*Corpus* 261r/v）およびInv. n. 66Fr（*Corpus* 262r）。

＊10　Wien 2010, *op. cit.*, n. 89; Exh. Cat. *Michelangelo & Sebastiano*, M. Wivel, ed., London, 2017, p. 201.

＊11　Inv. n. 1895-9-15-501r; *Corpus* 263r.

＊12　*Corpus* 263r. そして、その中間状態を示すのがInv. n. 66Frだと考えられる。

＊13　J. Wilde, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and his studio*, London, 1953, pp. 88ff. ここでヴィルデは、これらの復活素描群は、ミケランジェロがサルヴィアーティ枢機卿に贈った絵画のための習作であるとしているが、この絵画の主題について言及している史料は見つかっていない。

＊14　ロンドンのナショナル・ギャラリーにおける展覧会のカタログでは、復活素描群は「ふたつかそれ以上」の作品制作計画のために描かれたとしている。London 2017, *op. cit.*, pp. 198ff.

＊15　Inv. n. 12768r, *Corpus* 265r.

＊16　ハート、前掲書、n. 125; London 2017, *op., cit.*, pp. 198ff.

＊17　Inv. n. 1887-0502-119r, *Corpus* 264r.

＊18　*Corpus* 264.

＊19　C. Tolnay, *Michelangelo* Ⅲ*: The Medici Chapel*, Princeton, 1970[2], p. 104.

＊20　筆者の見解では、ミケランジェロはここで、ローマのサンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァにある《キリスト》の動作を再利用している。この動作の効果に関しては、拙論を参照。新倉慎右「ミケランジェロ作サンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ聖堂の《キリスト》再考：再発見されたバッサーノ作品との比較を通じた造形分析」、『美學』63（1）、pp. 49-60。主題に関して議論の続くローマの《キリスト》の動作をミケランジェロがのちに「キリストの復活」の素描で採用したことは、翻って《キリスト》の主題特定の一助になる可能性があるかもしれない。

＊21　ヴィルデは、ウィンザーの素描の繊細で丁寧な陰影表現から、「献呈素描」の一枚であると推定したが、キリストの左右の手に見られるペンティメントは他の「献呈素描」に見られない特徴であるため、慎重な検討が必要である。A. E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI*

*Centuries in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London, 1949, n. 426. 一方でハーストは、この2点の素描はどちらも縦長の構図であるため、セバスティアーノ・デル・ピオンボがサンタ・マリア・デラ・パーチェ聖堂のキージ家礼拝堂の「復活」の祭壇画を描くための下絵として提供されたとしている。Hirst 1961, *op. cit.*, pp. 180–183. 最新の研究ではハーストの説が支持され、石棺の上に立つキリストというモチーフは、セバスティアーノが若いころヴェネツィアで流行していたもので、ミケランジェロがそれに合わせて描いたとしている。London 2017, *op., cit.*, p.201. ハーストはウィンザーの《キリストの復活》において肉体が右側から光を当てられている点が、キージ家礼拝堂祭壇右上方に描かれた巫女たちを光源として想定した証拠であるとしている。しかしながら、大英博物館のキリストは光源が左にあり、両方をセバスティアーノのために描いたとする根拠には乏しい。またハートは、ウィンザーの素描はユリウス2世が1512年のフランスに対する勝利を記念して計画した祭壇画と関連するという仮説を唱えたが、証拠を提示するには至っていない。さらに大英博物館の素描（fig. 7）はセバスティアーノの《ラザロの蘇生》中のキリストの下絵として提供されたとも述べているが、両者の造形的特徴はほとんど共通せず、研究者の間では受け容れられてはいない。ハート、前掲書、n. 132。

＊22　この2枚の素描に関しては、かつてミケランジェロの真筆性をめぐる議論があった。特にペリヒは、素描はどちらもセバスティアーノ・デル・ピオンボの手になるものであり、現在プラド美術館にある《リンボのキリスト》を描くための習作であるとした。A. Perrig, 'Über eine verkannte Michelangelo-Zeichnung', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 23. Bd., H., 1（1960）, pp. 19–41, esp. pp. 22ff. しかしながら現在では、ほとんどの研究者によってミケランジェロの真筆と認められている。

＊23　例えば、トルナイが指摘しているように、Inv. n. 66Fr の上半身と、複数描かれた両脚のうちの一組は、大英博物館に所蔵されている復活素描（fig. 5）の生成過程を示していると考えられる。*Corpus* 263.

＊24　ウィンザー城王立美術コレクション Inv. n. 12771r; *Corpus* 345r。ティテュオスに関してはヴァザーリも言及している。G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, 1568［平川祐弘ほか訳『ルネサンス画人伝』、白水社、1982年、p. 316］.

＊25　Wien 2010, *op. cit.*, n. 82.

＊26　肉体のほとんどが単純で迷いのない線で描かれている一方で右腕に描き直しが見られるのは、対応する表面の《ティテュオス》の左腕が鷲の体に隠れて描かれていないため、新たに動作を決める必要があったからだと考えられる。このことにより、《復活のキリスト》は《ティテュオス》より後に描かれたということになる。

＊27　ペリヒははじめ、このキリスト像をセバスティアーノ・デル・ピオンボの手に帰した。Perrig 1960, *op. cit.*, p.28. またペリヒはその後、素描を受け取ったトンマーゾ・デ・カヴァリエリが素描の練習のために描いたとしている。Perrig 1991, *op. cit.*, p.45. トルナイもかつてはミケランジェロ以外の人間がこの素描を描いたと判断したことがある。Tolnay 1970[2], *op. cit.*, p.220, n. 115. 一方でこれまでの先行研究、とくに20世紀半ば以降においては、このキリスト像がミケランジェロによって描かれたということはほとんど疑われていない。

＊28　《ティテュオス》にミケランジェロのカヴァリエリに対する愛を見出し、その性的な表現がキリストに転化することによって神秘的な合一を表すのではないかという推測がある。R. Goffen, 'Renaissance Dreams', in: *Renaissance Quarterly*, Vol. 40, No. 4（Winter, 1987）, pp. 682–706, esp. pp. 688–689.

＊29　わずかにトルナイが、このキリストの右腕が大英博物館の《復活のキリスト》（fig. 5）のそれを先取りしていると述べるにとどまる。*Corpus* 345v.

＊30　1533年1月1日にカヴァリエリが返礼の手紙を送っているということから、《ティテュオス》は1532年に描かれていた可能性が高い。すると裏面のキリスト像も同時期に描かれたということになり、復活素描群の想定される制作年代とほぼ一致する。

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 24（2016／17）
Annual Report／Bulletin 24（2016／17）
2017 年 7 月 1 日発行
編集・発行＝慶應義塾大学アート・センター
〒108-8345　東京都港区三田 2-15-45
Keio University Art Center
2-15-45 Mita, Minato-ku, Tokyo, 108-8345
TEL：03-5427-1621　FAX：03-5427-1620
印刷・製本＝日本ハイコム株式会社

ISSN 1342-8888

慶應義塾大学
アート・センター
KEIO UNIVERSITY ART CENTER