
慶應義塾大学アート・センター 年報／研究紀要 28

2020 / 21

ANNUAL REPORT / BULLETIN 28

Keio University Art Center



目次

序文

ごあいさつ
〔内藤 正人〕

6

2020年度年報

催事

講演会・シンポジウム

慶應義塾の建築プロジェクト 慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード オンライン——建築特別公開日	7
没後35年 土方巽を語ること X オンライン・イベント	9
アムバルワリア祭 X「西脇順三郎と詩の未来」	12

展覧会

オンライン展覧会「Keio Exhibition RoomX：人間交際」	15
--------------------------------------	----

上演

2020年 慶應義塾大学新入生歓迎行事 笠井叡舞踏公演「日本国憲法を踊る」	17
------------------------------------------	----

教育

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）	19
ジャズ・ムーヴズ・オン！（A面）／ジャズ・ムーヴズ・オン！（B面）	21

アーカイヴ

アート・アーカイヴの実践	23
--------------	----

アート・スペース

SHOW-CASE project No. 4 河口龍夫 鯉呼吸する視線	29
2020年度センチュリー文化財団寄託品展覧会 文人の書	31
アート・アーカイヴ資料展 XXI 横文彦と慶應義塾 I：反響するモダニズム	32

研究

研究会

研究会 mandala musica	40
西脇順三郎研究会	42

プロジェクト

令和2年度 文化庁 地域と共働した博物館創造活動支援事業 都市のカルチュラル・ナラティブ in 港区：大学ミュージアムを核とする地域文化 資源の連携・国際発信・人材育成事業	
令和2年度 港区文化プログラム連携事業	43
令和2年度 文化庁文化芸術振興費補助金 メディア芸術アーカイブ推進支援事業	47

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動	49
-----------------	----

記録・資料

受入資料	57
資料貸出	59
刊行物	65
図書資料統計	67
活動記録	68
会議	72
人事	73
所員研究・教育活動業績	74
所員・職員名簿	79
英文案内	80
慶應義塾大学アート・センター関連法規	82

研究紀要

北斎の花鳥画にみる江戸の新「漢画」—南蘋風の吸収源について 〔内藤 正人〕	96
雪村周継の生涯と作品（四）晩年～没後 〔松谷 美美〕	107
剥製美術（3）合成獣からトランス・スピーシーズへ —小谷元彦《Human Lesson (Dress01)》を中心に 〔森山 緑〕	116
土方巽アーカイヴ 過去展覧会における視座 〔石本 華江〕	128
Zum Berliner Wachsmoell <i>Herkules und Kakus</i> Baccio Bandinellis: Seine Überlegung zur Vielansichtigkeit 〔Shinsuke NIKURA〕	143
〔研究ノート〕 英国水彩風景画家ポール・サンドビー——1800年前後の評価 〔桐島 美帆〕	158
四天王寺所蔵六幅本《聖徳太子絵伝》五十歳薨去の場面における太子妃不在に関 する諸考—中世太子伝注釈書における記述をたよりに 〔鈴木 照葉〕	165

扉頁の写真＝アムバルワリア祭 X（上写真、12頁参照）

アート・アーカイヴ資料展 XXI 楨文彦と慶應義塾 I：反響するモダニズム（下写真、32頁参照）

Contents

Preface

Introduction [Masato NAITO]	6
--------------------------------	---

Annual Report 2020/2021

Events

Lectures / Symposium

Architecture of Keio : Keio University Mita Campus Architecture Open Day Online	7
The 35th Anniversary of Hijikata Tatsumi's Death / Talking together about Hijikata Tatsumi Online Event	9
Ambarvalia X : Junzaburo Nishiwaki and the Future of Poetry	12

Exhibition

Online Exhibition "Keio Exhibition RoomX: Jinkan Kosai (Society)"	15
-------------------------------------------------------------------	----

Performances

Keio University Freshman Event 2020 : Akira Kasai Butoh Performance "Dancing the Constitution of Japan" [Video distribution of performance recording]	17
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Courses

Colloquium: Archival Research / Seminar: Archival Research	19
Jazz Moves On !(A side) / Jazz Moves On !(B side)	21

Archives

Art Archives	23
--------------	----

Art Space

SHOW-CASE project No. 4	
Tatsuo Kawaguchi Gaze Breathing via Branchial Respiration	29
Treasures from Century Cultural Foundation : Writings of the Literati	31
Introduction to Art Archive XXI Fumihiko Maki and Keio University I : Resonating Architecture	32

Studies

Research

Research Group "mandala musica"	40
Research Group "Nishiwaki Junzaburo"	42

Projects

Supported by the Agency for Cultural Affairs, Government of Japan in fiscal 2020 “Cultural Narrative of a City in Minato: Activation of Local Cultural Resources through University Museum Initiative”	43
Support Program to Promote Archives of Media Arts 2020 “Digitalization and Recording of Video Art Related Materials of Ko Nakajima and VIC”	47

Documentation and Registration of the Arts Collection of Keio University	49
--------------------------------------------------------------------------	----

Records and Data

New Acquisitions	57
Loans	59
Publications	65
Books Data Statistics	67
Reports of Activities	68
Meetings	72
Personal Affairs	73
Educational and Research Performance of Members	74
Staff	79
English Introductions to KUAC	80
Rules	82

Essays

On the new style of Chinese painting in Hokusai's flower and bird paintings and prints [Masato NAITO]	96
Sesson Shukei's life and works (4) Late years to after his death [Fumi MATSUYA]	107
Taxidermy in contemporary art : from hybrid animals to trans species perspective – focusing on the work of Motohiko Odani “Human Lesson (Dress01)” [Midori MORIYAMA]	116
Hijikata Tatsumi Archive – Viewpoints of past exhibitions [Kae ISHIMOTO]	128
The Wax Modell <i>Hercules and Cacus</i> of Bacchio Bandinelli in Berlin: His Concept of the Multiple-Viewpoint [Shinsuke NIKURA]	143
[State of Research] Notes on Paul Sandby's reputation around 1800 [Miho KIRISHIMA]	158
On the presence of the Crown Princess in the Scene of Death At The Age of 50 in “Illustrated biography of Prince Shōtoku in six hanging scrolls from SHITENNOJI Temple–Based on the medieval annotations to the Legend of the Prince Shōtoku [Teriha SUZUKI]	165

ごあいさつ

所 長 内藤 正人

昨年来のウイルス禍はいまだ終息せず、一般社会の活動上に非常に多くの困難をもたらしています。大学もその例外ではなく、当研究所の活動でみれば、設置する学部、大学院向けの講義や学者中心の研究会は言うまでもなく、むしろ普及活動の意義を多く有する各種の展覧会や音楽会、映画会、舞踏などの諸催事、さらには公開講座やシンポジウムの催行に、甚大な影響を及ぼし続けています。むろん、この事態下では上記の諸活動は、オンライン開催などで新たな工夫を取り入れながら対応していますが、同時に今後の活動正常化に備えての準備を始めつつあります。

一方、このような不測の事態に陥った今現在だからこそ、それを逆手にとってできることを遂行する、というのが我々の取るべき道であることも、十分に理解しています。それはたとえば、研究サイドの人間にあっては、この際自分自身と深く向き合い勉強や研究を深める、ということに尽きるのではないかと考える次第です。図書館やアーカイヴなどの利用状況はまだ不全ながら、たとえば手に取ることが憚られた厚冊を熟読したり、未整理の資料類を系統だてて整理したり、あるいはまた、思考過程の断片をもとに思索を奥へと深めていく、というような行動は、この一年間は意外にも従来以上に捗った、という声を耳にします。もしそうであるならば、研究所の活動の基幹である研究、とくに執筆方面の活動を推進する絶好のチャンスと成り得た、と言えるのかも知れません。

いずれ訪れるであろう明るい日々のために、研究のみならず、それを踏まえての新たな普及、教育活動に力を蓄えるときと強く念じて、毎日を皆様とともに着実に歩んでまいりたいと思います。

引き続きのご支援、ご協力を賜りますよう、どうぞよろしくお願い申し上げます。

長所を利用して、「慶應義塾の建築」の裾野を拡大する必要がある。したがってコロナ禍のような特殊な状況でない限りは、少なくともデジタル・アナログの双方に目配せしつつ運営することが求められるであろう。

(記=新倉)



例年は参加者でにぎわうガイドツアーだが、本年度はオンラインで行った



オンライン配信にすることで遠方からの参加が可能になった

催事／講演会・シンポジウム

没後 35 年 土方巽を語ること X オンライン・イベント

2021 年 1 月 21 日 (木)

オンライン配信 (Zoom ウェビナー)

主催：慶應義塾大学アート・センター

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：土方巽アスベスト館、NPO 法人舞踏創造資源、土方巽・中西夏之メモリアル猿橋倉庫〈アトリエ+スタジオ〉運営委員会、NPO 法人鎌鼬の会

2011 年から開催し、毎年土方巽の命日に集う場として親しまれてきた催事が 10 年目を迎えた。今年新型コロナウイルス感染症 (COVID-19) の流行に伴い、初のオンライン開催となり、国内だけでなく海外各地を繋ぐイベントとなった。

土方巽アーカイヴの石本華江による開会の挨拶から始まり、次に兼担所員である理工学部教授小菅隼人による新入生歓迎行事報告へと続いた。慶應義塾大学教養研究センター日吉行事委員会 (HAPP) と慶應義塾大学アート・センターの共催による本催事は 1994 年から続き、舞踏関係者にも愛されているイベントである。2012 年の新入生歓迎行事に出演された岩名雅記氏の訃報を伝え、同じく 2020 年に逝去された鶴山欣也氏と合わせて黙祷を捧げた。今年の笠井毅舞踏公演「日本国憲法を踊る」(17 頁参照) より一部を上映しただけでなく、大野一雄氏、慶人氏の映像を交えながら催事について、またその意義を説明した。

そして伊豆・朝善寺と繋ぎ、土方巽アーカイヴの森下隆が土方の墓と舞踏碑を紹介した。妙秀山朝善寺住職内藤欽風氏の読経が続き、元藤家の墓を前にオンラインで墓参ができたことに感激した視聴者もおられたようだ。土方夫人で、アーカイヴの創立に尽力された元藤輝子氏と共に元藤九日生として眠る土方巽を想う時間となった。

その後アート・センター収蔵庫より、コロナ禍における土方巽アーカイヴの活動を報告した。棚卸しや在宅勤務に伴うサーバーの移動といったアーカイヴの活動に加えて、資料貸出の中から特に万博 50 周年に関連し紹介した。和栗由紀夫「舞踏花伝」web 版なども含めた催事協力、来年度の活動指針などを説明した。

そしてトーク「世界各地からの報告、世界各地と交流」と題し、国内また海外からの報告を受け、参加者の皆様と自由に語り合う場を設けた。まず NPO 法人鎌鼬の会より理事長菅原弘助氏、阿部久夫氏、小森一太氏が芸術祭について説明した。『鎌鼬』の撮影場所となった秋田の美しい田代風景を楽しめる田代の地にて、撮影時期に合わせた毎年 9 月に鎌鼬美術館にて開催しているが、昨年はオンラインでの芸術祭開催となり、美術館の館内案内や 2 名のアーティストを招聘し現地制作、舞踏公演の配信を行ったと報告があった。

NPO 法人土方巽記念秋田舞踏会からは、米山伸子氏、加賀谷満里子氏よりアジアトライ AKITA2020 オンライン芸術祭を中心に紹介があった。池田香代子氏の講演会「アスベスト館の日常・思い出の土方巽」及び神原ゆかり・浅野修一郎

没後三十五年
土方巽
を語ること X
The 35th Anniversary of Hijikata Tatsumi's Death
Hijikata Tatsumi

Zoom Webinar での配信
参加無料、入場券自由
Admin: Y. Ito
https://akita.zoom.us/j/89663962277
TEL: 011-838-6346 2577

オンライン開催 Online Event
2021 年 1 月 21 日 (木)
15:00 開始 17:00 終了予定
January 21st, 3:55pm
イベント終了後には、オンライン交流会あり
Social gathering afterwards

主催 慶應義塾大学アート・センター
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 土方巽アスベスト館、NPO 法人舞踏創造資源、NPO 法人鎌鼬の会
土曜 祝祭日 秋田県秋田市大森町 2-1-1 舞踏創造資源 電話 011-838-6346
お問い合わせ Information
慶應義塾大学アート・センター 広報・メディア (Hijikata) Takashi Aizawa
TEL: 011-838-6346 FAX: 011-838-6346 Email: hijikata@akita.ac.jp

催事チラシ

氏の公演、「舞踏のある風景」写真展、「土方巽を取巻く文学者たち三島由紀夫編 嘉藤晋作講演会」の4つの催事について報告を受けた。1月24日開催である佐々木久春氏の講演会など、今年の催事や展望も聞くことができた。

再度森下隆により、土方巽／中西夏之メモリアル猿橋倉庫〈アトリエ+スタジオ〉ホワイト Horizont 芸術祭について報告。中西夏之先生の倉庫を拠点に倉庫の修繕を継続させながら、音楽、舞踏などの公演も行う芸術祭である。今後の利活用方法として、パフォーマンスやアートの創作活動を歓迎するとの呼びかけがあった。

さらに森嶋拓氏が、2017年から継続中の北海道舞踏フェスティバルについて報告した。北海道の3～6都市にて開催してきたが、昨年はコロナの影響で実現が難しくなった。急遽オンラインフェスティバルとして実現させたが、海外からの招聘は不可能になり東京から2人のダンサーのみお越しいただき公演を行なったとのことである。今年は感染症対策として、屋外での開催に重点を置くとのことであった。

同じくオンラインで行ったメキシコ舞踏フェスティバルの紹介ビデオ、そしてその主催者であり、中南米で活躍されている舞踏家ユージニア・バルガス氏のビデオを紹介した。「病気の身体」、加えて「舞踏における身体」をテーマに催事を開催し、またパンデミックを変革の機会として捉えることを教えてくれた舞踏に感謝し、舞踏を媒介にメキシコと日本の絆がより強固なることを期待するメッセージであった。

またポーランドと日本を繋ぐ活動を続けるアマレアシアター&ゲッツのカタジナ・パストゥシヤク氏が登場。2018年〈アート・アーカイヴ資料展 XVIII 土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968 - 2018〉にて行った「スイカを食べる男」を紹介。次に「国境なき自立者：日本におけるポーランド」プロジェクトにて、アイヌ女性たちとのコラボレーションや東京とワルシャワを繋ぐオンライン公演として新作「家一逃亡一家」について解説した。制作のベースとして自らの身体、歴史、記憶に向き合った土方に影響を受けていることを話した。

次に2012年から開催されている香港舞踏フェスティバルからグラッド・レン氏、ファニー・チャン氏が日本と香港の舞踏家によるコラボレーション、マカオでの上演やワークショップについて報告した。九龍城をモチーフにした作品や低所得者層の住む地域、深水埗取材した作品などを取り上

げ、コミュニティベース作品の重要性を語った。香港での大きな政治的变化、またコロナ禍の影響もあるが、そのような状況下でもオンラインで世界に発信する催事を企画。舞踏を通じて繋がること、コラボレーションや文化交流の大切さについて語った。

続けてフランスから、コロナ禍におけるパリの様子が届いた。オリボー・マーゴ氏は舞踏フェスティバルの開催会場であるエスパス・ベルタン・ポワレにて、照明と運営のスタッフとして活動されてきた。劇場における観客と演者の近さを大切にされてきたこと、だからこそオンラインは行わない、という一つの視座を語ってくれた。パリ第8大学に関連のある Sylviane Pagès 氏、Laurence Pagès 氏、Violeta Salvatierra 氏、Lorna Lawrie 氏、村田ゆきこ氏、Maeva Lamorier 氏、呉宮百合香氏、オリボー・マーゴ氏による講演を今年の企画として紹介された。

イギリスからはケンブリッジ大学クイーンズ・カレッジにて教鞭も取る舞踏研究者、ローザ・ヴァン・ヘンスベルゲン氏が登場された。土方とアントナン・アルトーについて、メキシコ舞踏フェスティバルで行ったレクチャーや、スウェーデンの舞踏家 SU-EN 氏や南アフリカの舞踏家ジャッキー・ジョブ氏について紹介があった。

ヴェネツィア大学准教授カティア・チェントンツェ氏も、イタリアの状況を知らせてくれた。ヴェネツィア（ヴィネト州）では新型コロナウイルス感染症の甚大な影響が出ていることを語り、また2月から新しく舞踏について授業を始めること、コロナ時代において舞踏の果たせる役割を強調するべきであると心を込めたメッセージが届いた。

最後に土方の人柄について、舞踏家正朔氏が伝えてくれた。土方晩年の弟子である彼は、土方巽が好きでこの道に入ったこと、全てを受け入れる舞踏体という思考や自分自身を見つけるために自らの内面を発掘してゆくことなどを語られた。舞踏への想いを伺えただけでなく、土方と実際に時を過ごしている人物からの言葉は大変貴重であった。

3時間にわたった催事の締めとして、森下は分断された世の中で「舞踏で世界がつながる」、更に土方巽とも一体になったように感じたと述べた。新しいもの好きの土方も喜んでいいのではないか、と締め括った。

(記=石本)



土方巽の墓前より読経の中継配信を行った



世界各地から同時に参加できるのはオンラインイベントならではのあろう

催事／講演会・シンポジウム

アムバルワリア祭 X 「西脇順三郎と詩の未来」

2021年3月27日(土)

オンライン (Zoom ウェビナー)

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

講演

「あるテキスト間交流—西脇順三郎と私」

野村 喜和夫

詩人

「あなた自転車にのれる？」

—西脇順三郎のトランスポエトリー

カニエ・ナハ

詩人

「幻影の先にあるもの」

山崎 修平

詩人

オブザーバー

新倉 俊一

明治学院大学名誉教授

毎年、西脇順三郎の誕生日(1月20日)近辺に記念として行っているシンポジウム「アムバルワリア祭」。10回目となる本年度は、「西脇順三郎と詩の未来」と題してZoom Webinarによるオンライン配信形式での開催とした。新型コロナウイルス感染拡大は昨年度のアムバルワリア祭を終えてから急速に悪化し、2020年初夏の時点ですでに2021年1月16日の開催をオンラインで実施することを決定していた。しかし開催直前に二度目となる「緊急事態宣言」が首都圏に発出され、配信のための収録にもリスクが生じる可能性があるため、やむなく延期することとした。その間、登壇者には遠隔での収録可能性もあることをお伝えし、準備や配信実験などを行ってきたが、3月21日に宣言解除となり、年度末ぎりぎりの3月27日に、ようやく大学キャンパスにお越しいただき収録・配信により開催することができた。

今回は現代詩をリードする存在の野村喜和夫氏、若手詩人としてアートやパフォーマンス活動にも積極的に取り組んで

アムバルワリア祭 X
西脇順三郎と
詩の未来
Junzaburo
Nishiyaki
and the future of poetry

2021年
3月27日(土)
午後2時から5時まで配信

山崎修平(詩人)
カニエ・ナハ(詩人)
野村喜和夫(詩人)

オンライン開催

プログラム

- 14:00 開会挨拶(内藤 正人/慶應義塾大学アート・センター 所長)
- 14:05 野村喜和夫「あるテキスト間交流—西脇順三郎と私」
- 14:25 カニエ・ナハ
「あなた自転車にのれる？」—西脇順三郎のトランスポエトリー
- 14:55 山崎修平「幻影の先にあるもの」
- 15:25 休憩
- 15:40 登壇者によるディスカッション(オブザーバー：新倉 俊一)
- 17:00 終了

※ プログラムは予告なく変更になる場合があります。あらかじめご了承ください。

お問い合わせ：慶應義塾大学アート・センター(青山 町) art@yamanote.ac.jp
〒106-8501 東京都港区赤坂1-4-4 TEL: 03-3432-1031 FAX: 03-3432-0020
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

催事ポスター

いるカニエ・ナハ氏、そして昨年12月に歴程新鋭賞を受賞した詩人でもあり、西脇順三郎についての修士論文を提出したばかりの山崎修平氏の三名に登壇をお願いした。

野村氏は「テキスト間交流」をテーマに、日本古来の伝統的手法である本歌取りにも触れながら、西脇順三郎の詩と自身の詩作の連続性を問題にお話いただいた。文学理論で一般にいわれる「間テキスト性」は、「すべてのテキストは先行するテキストの書き換えに過ぎない」のであるが、野村氏は西脇の「雨」と自身の「稲妻狩4(雨)」を引いて、西脇の詩にある「名づける」行為を抽出しテキスト同士の関連・つながりについて語った。

つづいてカニエ氏は、西脇の詩を読むときには常に西脇の歩行＝散歩に追従するような、あるいは同伴するような意識で、野草や水の流れとともに味わうと述べた。特に西脇が70代の時に書いた随筆「脳髓の日記」を中心に、あれこれの知識や教養といったものを超越した、純粋な西脇のイマジネーションの世界が、愛おしいものであると指摘し、後期の詩集『人類』にも注目しているという発言があった。これは西脇研究や批評においては深く掘り下げられていない点であり、今後の西脇研究にとっても大きな示唆を与えてくれた。また芭蕉との共通点も見出され、興味深い発表であった。

山崎氏は初期の「あむばるわりあ」と中期の「旅人かへらず」の対比において、これまで「東洋回帰」として批判されることが多かった点を取り上げ、果たしてそうであるのかとの疑問から出発し、西脇詩の特徴を「翻訳調」と捉えた新たな視点を提示した。「あむばるわりあ」は絶対的なものへの指向性、諧謔精神も細かな語句の選択と、あえて日本語としてのぎこちなさを残した表現となっていると語った。さらに「旅人かへらず」においても語句の選択は異なるものの、通底する生命賛美や永劫性などの核となる「わたくし性」の存在と表現における「非-わたくし化」は共通し、また諧謔も同様にあるとの指摘があった。西脇の故郷、小千谷への調査も含め先行する批評や研究を渉猟されたことが十二分に伝わる発表であった。

休憩をはさみ、後半では全体の司会を野村喜和夫氏にお願いし、オブザーバーとして西脇資料の寄贈者である新倉俊一

氏にもご参加いただいた。話題は、西脇が「あむばるわりあ」の発表後、戦争の時代を挟んで「旅人かへらず」を書いたことについて、みずからの弱さを曝け出す強さがあったとするカニエ氏の見解や、幻影の人＝現在で言えばジェンダーレスの考え方、西脇詩がもつ内なる女性性の重要さが示された。山崎氏は西脇の過去の蓄積、読書体験から生まれたさまざまなメタファーも魅力の一つであると語り、戦争という大きな出来事によって、西脇のいわゆる「東洋回帰」があったとする単純な話ではないという意見が出された。

オンライン配信の視聴者からの質問にもとづき、その後も議論が重ねられた。西脇の詩を読む「良き読者」をつくるにはどうしたら良いのかという難問であったが、この問題に対して登壇者がそれぞれ考えを述べた。カニエ氏のジャンルを超えた視点からの詩の理解や、インターネット上での試みなど現代的な実践のなかでの啓蒙はとても大事な点であろう。山崎氏は、たとえば小千谷の里を歩く、自然を観照するなかで純粋に詩を楽しむことで良いのではないかと述べた。新倉氏は以前、西脇の詩に存在する膨大な引用をまとめられたが、詩を味わうことにそうした知識が必須というわけではないと断言され、諧謔精神をもって読んで欲しいと述べた。最後に野村氏が、これからの時代に西脇の詩はもっと読まれていくのではないかと話した。たとえば現在ジェンダーや気候変動、人間と自然の関係、少子高齢化などの課題に直面するわたしたちにとって、また、いわゆる「人新世」と呼ばれるこれからの時代にとって、自身に寄り添うものとして西脇の詩をとらえていくことが求められるとの指摘は、多くの方が納得したであろう。来年度につながる充実した議論であったとともに、リアルでのシンポジウム形式よりも視聴者からの質問が活発に出されたようにも見受けられ、それに応答する形で進められたことは、オンライン配信ならではの長所にも感じられた。終了後のウェブアンケートでは、遠方に居住される方々から「配信はありがたい」とのご意見があり、リアルでの開催時にも中継を行なって欲しいとのリクエストもあった。今後の課題として考えていきたい。

(記＝森山)



野村喜和夫氏



カニエ・ナハ氏



山崎修平氏



視聴者から質問が相次ぎ、議論が重ねられた

やギャラリーによってすでに試みられていたが、360°（動）画像を使った、展覧会会場のデジタル・クローンや、あるいはCGを駆使したVRコンテンツなど、デジタル上に現実の展覧会を移植する方向性が多かったように思う。一方で「人間交際」展では、現実の展覧会では実現できない（あるいは実現が難しい）仕掛けとして、「展覧会の出品作品がひとところに集められていて、しかも作品が展示される場所が、会場を訪れる度に変わってしまう」部屋を準備した。各部署からは、元々展覧会に出品される予定だった作品のデジタル・コンテンツと解説が提供された。そのうち1点を「ピックアップ・コンテンツ」として、ミュージアム・commonsとともにすこし凝ったデジタル・コンテンツを作成した。

アート・センターからは、「綴られた記憶—アート・アーカイヴ資料より」と題して、アーカイヴの核をなす5つの資料体（土方巽、ノグチ・ルーム、瀧口修造、油井正一、西脇順三郎）から、冊子やノート の形をもつ資料を出品した。連なるページや用紙に展開する筆跡や書込、線はそこに人の身ぶりを感ぜさせ、時に発想の展開を見せる。展示には、スクラップ・ブック、ノート、図面、書簡など、さまざまな形態の資料が出品され、多様な資料の中に残された直接的な人の痕跡に出会うことができるという、アーカイヴの魅力を紹介する機会となった。

（記＝本間）

人間交際 作品リスト（アート・センター出品分）

1	土方巽 舞踏譜「なだれ飴」	スクラップ・ブック（47P）	1冊
2	瀧口修造「CINÉMA 'films d' AVANT GARD」[シネマ 前衛のフィルム]	80頁（サブプリメント1枚） 212 × 113 × 10cm	1点
3	ノグチ・ルーム 図面	図面	15枚
4	油井正一宛て書簡	便箋用紙	5枚
5	西脇順三郎 詩稿（「近代の寓話」ほか） ノート（「新日記」1953年版）	ノート（398頁） 15 × 11.5 × 1.8 cm	1冊



RoomX 展示室部分



セクション展示

催事／上演

2020年慶應義塾大学新入生歓迎行事 笠井勲舞踏公演「日本国憲法を踊る」

2020年10月28日（金）収録、12月24日配信開始

場所：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

コーディネーター：小菅隼人（慶應義塾大学理工学部教授）

運営：慶應義塾大学アート・センター

出演者
笠井 勲
舞踏家

原 仁美
浅見 裕子
朗読・出演

曾我 傑
音響・照明

コーディネーター
小菅 隼人
所員／理工学部教授

毎年恒例となった新入生歓迎舞踏公演は、憲法改正が2020年度に話題になるだろうと予想したので、舞踏家笠井勲氏に『日本国憲法を踊る』を踊ってくれるように、コロナウイルス感染症流行前をお願いしていた。2013年度の芸術選奨文部科学大臣賞を受けられた名作である。しかし、2020年4月7日より慶應義塾の全キャンパスがロックダウンされ、学内の全てのイベントは変更が余儀なくされてしまった。そこで、この舞踏公演を中止にするか、オンライン開催とするかの選択を迫られることになった。仮に無観客で収録・配信した場合、それが果たして舞踏という芸術形態にとって、そして、学生にとっても舞踏家にとっても意味があることなのか？ そうまでも開催する意義はどこにあるのか？ その迷いを、舞踏装置をお願いした曾我傑さんに問いかけたところ、「笠井さんは目の前の観客に向かって踊っているのではなく、世界に向けて踊っているのだから」と指摘され、即座に決意が固まった。そして、このコロナウイルス感染症の流行という特異な状況にあって目の前に観客がいなくとも何かに向かって踊る舞踏家の姿を記録しておくこともまた意義あることだと確信した。10月28日に収録をし、併せて対談映像も公開したが、笠井勲の踊りと言葉によって、日本国憲法の美しい条文が無人の観客席に響かされる凄まじい体験を共有させてもらった。そして、このコロナ禍は、演劇にとっても大学教育にとっても、その在り方を考える上で大きなチャンスだと気づかされた。その意味でも、今回の収録配信は意義のあるものになったと思う。是非、皆様の視聴をお願いしたい。

（笠井勲舞踏公演「日本国憲法を踊る」配信）

<https://youtube/INQEHKsxet0>

（記＝小菅）



笠井勲舞踏公演「無観客収録配信」
日本国憲法を踊る

Kasai Akira Butoh Performance

【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

催事チラシ



笠井勲氏



新型コロナウイルス感染症の影響により、無観客にて収録・配信された



公演終了後、対談が行われた

教育活動（アート・センター設置授業科目）

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）
（2007年度～）

渡部 葉子（春・秋学期）
専任所員（キュレーター）／教授

久保 仁志（春・秋学期）
所員、講師（非常勤）

森山 緑（春・秋学期）
所員、講師（非常勤）

2007年より始まった「アート・アーカイヴ特殊講義」が今年で15年目を迎えた。アーカイヴが、単なる貯蔵庫や諸物の集積であることに留まらず、芸術を思考するための一つの方法論であることを、この講義において探求してきた。端的に述べるならば、春学期と秋学期は理論と実践である。春学期においてアーカイヴという概念を形成するための理論的背景について学び、秋学期において、その応用としてアーカイヴ構築を行うための基礎的技術についてリスト作成を中心としたワークショップを通して学んだ。今年度は新型コロナ・ウィルスの感染拡大防止対策としてオンラインによる講義を中心に行ったため、例年とはかなり異なるものとなった。春学期は完全オンラインにて、秋学期は限定的に対面を行った。

実際の講義について秋学期から2つほど紹介したい。

一つは受講生がアート・センター・アーカイヴに來訪する研究者として予約から調査までを行うとともに、資料の基本的な作成方法についての学習である。瀧口修造コレクションの印刷物を対象とする膨大なリストを事前に下調べし、その中から各自の関心に従って資料を閲覧し、そのスキャンデータを入手するところまでを行うとともに、雑多な物が資料へと生成していく方法について学んだ。このような実践はアート・アーカイヴを抱えるアート・センターが本講義を行う重要な意義の一つだと言える。

もう一つは2019年度に行った「アート・アーカイヴ資料展 XVIII × プリーツ・マシーン 3：中嶋興一 MY LIFE」（2019年9月9日-11月1日）に端を発するワークショップである。中嶋は《MY LIFE》（1976年初公開、複数のヴァージョンがある。）という家族を対象とした未完の作品において、およそ50年分の自らの生のドキュメント映像を数十分に縮約してみせる。その中嶋の手つきは膨大な資料と向き合いながら編集を行うアーキヴィストとよく似ている。中嶋の《MY LIFE》を一つのモデルとし、各受講生の「MY LIFE」映像を作成した。アルバムを捲りながら語る母親の記憶をもとに自らの生を再構成したもの。自分の生を旅ととらえ、旅行写真を中心に据えたもの。自らの生を家系の中に改めて位置付けなおすもの。様々な視点がそこには折り畳まれていた。

これらの映像編集を通し、各受講生は自らの生を顧みて歴史を紡いでいくことの恣意性と困難さ、ある生は1人の人間の生だけで完結することはなく、幾重にも内包された他者の生を折り畳みながら存在していること、そしてアーカイヴにおける資料も多重に他の資料や出来事を折り畳んでいることを学んだ。このように本講義においては、アーカイヴが歴史

を生成していく装置であることとその際に現れる諸問題を、理論的な観点から深めるとともに、積極的な実践を通して学んでいった。以下のシラバスを通してその一端をご覧いただきたい。

授業科目の内容

本講義は新旧メディアの混在によって多様化する諸事象とその表現を観測・記録・保存・伝達・包含・表現するための方法論の構築を目指す。具体的には、芸術をめぐる諸事象及びそれらを中心に組織される資料群を「アーカイヴ」という理論と実践を通して思考する。「アーカイヴとは何か、アーカイヴを成立させる条件とは何か、アーカイヴは何をなすのか、アーカイヴをいかに構築するのか」これら4つの問いを軸にこの思考は組織される。本講義の主な課題は、具体的な芸術活動の実践的モデルを基点とし、これらの思考を通してアーカイヴ構築の基本的方法を身につけることであり、芸術について考えることである。

春学期

各回のテーマ

- 第1回 アーカイヴにおける4つの問い1：アーカイヴと歴史1
- 第2回 記録映像とアーカイヴ1：VIC | 菅木志雄の記憶の彫刻について1
- 第3回 記録映像とアーカイヴ2：VIC | 菅木志雄の記憶の彫刻について2
- 第4回 記録映像とアーカイヴ3：VIC | 菅木志雄の記憶の彫刻について3 (課題発表)
- 第5回 記録映像とアーカイヴ4：VIC とは何か1
- 第6回 記録映像とアーカイヴ5：VIC とは何か2

- 第7回 記録映像とアーカイヴ6：VIC とは何か3 (課題発表)
- 第8回 リスト1：リストとは何か—インターフェイスとしてのリスト—
- 第9回 リスト2：リストのリスト1
- 第10回 リスト3：リストのリスト2
- 第11回 リスト3：リストのリスト3 (課題発表)
- 第12回 アーカイヴにおける4つの問い2：アーカイヴと歴史2

秋学期

各回のテーマ

- 第1回 アーカイヴにおける4つの問い3：アーカイヴと歴史3
- 第2回 アーカイヴにおけるリサーチ1
- 第3回 アーカイヴにおけるリサーチ2
- 第4回 アーカイヴにおけるリサーチ3
- 第5回 アーカイヴにおけるリサーチ4
- 第6回 アーカイヴにおけるリサーチ5
- 第7回 アーカイヴと編集1：中嶋興《MY LIFE》1
- 第8回 アーカイヴと編集2：中嶋興《MY LIFE》2
- 第9回 アーカイヴと編集3：中嶋興《MY LIFE》3
- 第10回 観測と記録と表現1 (動画)：私の《MY LIFE》1 (課題発表)
- 第11回 観測と記録と表現2 (動画)：私の《MY LIFE》2 (課題発表)
- 第12回 観測と記録と表現3 (動画)：私の《MY LIFE》3 (課題発表)
- 第13回 アーカイヴにおける4つの問い3：アーカイヴと歴史3

(記=久保)

教育活動（アート・センター設置授業科目）

服部真二 文化・スポーツ財団助成講座

ジャズ・ムーブズ・オン！（A面）

ジャズ・ムーブズ・オン！（B面）

（2020年度～）

桑川 麻里生

副所長、文学部教授

中川 ヨウ

所員、講師（非常勤）

【趣旨】

慶應義塾大学には「ジャズの伝統」がある。第二次世界大戦前にすでにわが国最初のジャズのレコードが吹き込まれているが、それは慶應義塾大学での学生時代にジャズ演奏を楽しんだ人々が行なったものであった。戦後においても、北村英治氏、大野雄二氏、村井邦彦氏など、ジャズさらには広くポピュラー音楽全般へと大きな活躍を展開した卒業生も多く、それは現在にまで続いている。また、音楽評論においても油井正一氏はジャズ評論の嚆矢として大家をなした。ポピュラー音楽とりわけジャズは、20世紀以降の世界において、史上初めて各文明圏、諸民族を横断する形で普及した文化の一大潮流であり、西洋古典音楽とは違った意味での、おそらくそれよりも大きな普遍性を持っている。しかしながら、わが国の大学をはじめ、諸研究機関において、文化現象としてのジャズを学問的に研究しようという部門は少なく、その規模もきわめて限定されている。そのような状況の中、1998年に逝去された油井正一氏のご遺族が同氏の残した膨大な資料を慶應義塾大学に寄託したことによって、同大学アート・センターに「油井正一コレクション」が構築されたことは、学内外のジャズ研究者・愛好家・関係者にとって極めて重要な出来事となった。2011年から一般閲覧も始まった油井コレクションには、その後も各方面から重要なジャズ関連資料の寄託・寄贈が続いている。2011年度からは、油井氏の弟子筋にあたりやはり慶應義塾にも学んだ音楽ジャーナリスト・中川ヨウ氏を訪問所員に迎え、各種講演会やレクチャー・コンサートにも力を入れるようになっていく。さらに2017年度から2019年度はジャズの普及・教育に多面的な協力を行なっていることで知られるセイコー・ホールディングス社より特別協賛を受け、さらに多くの催事を多彩なゲストを迎えて行うことができるようになってきている。

そのように、各方面からの協力を受けつつ着実に発展を続けて来た慶應義塾の「ジャズ・スタディーズ」だが、それは研究者や愛好家レベルに留まっていた。このたび、文化・スポーツの領域で様々な「次世代」を担う若者たちの育成に助成を行なっている服部真二文化・スポーツ財団の助成をいただき、ジャズ研究の基礎知識と油井正一コレクションでの研究成果を学生たちにも伝えるとともに、日本のトップミュージシャンの方々に教室にお越しいただき、その演奏に触れる機会を提供する授業の設置が実現した。財団はじめ、ご協力いただいた諸方面の方々には心より感謝申し上げる次第である。

☆ジャズ・ムーブズ・オン！ (A面) 春期シラバス

1. 導入
2. ジャズ以前のアメリカ音楽とジャズの誕生
3. 初期ジャズの展開とレイ・アームストロング
4. エリントンとビッグバンド
5. ジャズ・エイジ
6. ミュージカルの誕生
7. スウィングの時代
8. 偉大なシンガーたち
9. ビバップという革命
10. 変化するタイム ゲスト講師：石若駿氏（ドラマー、作曲家）
11. ハードバップの熱き息吹
12. 日本ジャズ史と慶應義塾
13. ジャズにおけるギター

☆ジャズ・ムーブズ・オン！ (B面) 秋期シラバス

1. 帝王マイルス
2. コルトレーンの軌跡と影響
3. フリージャズの挑戦
4. 世界のジャズ
5. ジャズと社会運動
6. エレクトリック・ジャズ
7. 即興演奏とは何か
8. ノラ・ジョーンズ以降のジャズ・シンガーたち
9. ジャズの場所
10. 21世紀のビッグバンド
11. ジャズ～音楽の力と社会貢献
12. 21世紀のジャズ
13. 音楽の未来

(記=糸川)

アート・アーカイヴ

土方巽アーカイヴ
瀧口修造コレクション
ノグチ・ルーム・コレクション
（「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む）
油井正一コレクション
西脇順三郎コレクション
草月アートセンターコレクション
中嶋興コレクション
VIC コレクション

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）。

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、所管資料の整理・公開を行っている。

近年では、峯村敏明コレクション、中嶋興コレクション、VIC コレクション等の資料もあらたに加わり、特に戦後の日本の芸術活動の歴史を構築し、研究する上で非常に重要な資料体となっている。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、国内外を対象に今年度も資料貸出による協力を行った（59頁参照）。

また、国内外の研究的関心を引き受けるとともに、国内外の研究者同士が交流し、研究を促進する場ともなっている。

2006より毎年開催している「アート・アーカイヴ資料展」は収蔵資料の重要な展示機会となるとともに、アーカイヴに特有の問題と表現を思考する場として機能している。（該当頁参照）

また、2007年より設置された「アート・アーカイヴ特殊講義」においては、当アーカイヴで培われた問題や方法論を、教育の場に向けて開くとともに、具体的な資料体を通したアート・アーカイヴについて学ぶための希有な機会を提供していると言えるだろう（19頁参照）。

近年、資料受け入れのニーズの高まりに対し、所管する対象のステータスを寄贈・寄託・預託という3つの段階に分け、将来的に当室を最終的な着地点とすることのない資料も、重要性と緊急性によって預託資料として引き受け、物理的な最低限の保存処置やリスト化などを行うことで、資料の消失や散逸を防ぎ、適切な機関へ移管されるまで一時的に引き受ける試みをはじめた。

以下に、アーカイヴ全体としての活動および、各コレクション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整備

各コレクションごとの現状を把握するとともに、簡潔なリストによって各コレクションの内容を公開するための整備を行った。

B. 展示・催事

慶應の建築プロジェクトの一環として「アート・アーカイヴ資料展 XXI 榎文彦と慶應義塾 I：反響するモダニズム」を行った。建築図面、模型、そして写真という諸資料を通じ、榎の建築が抱える問題を、既存の時空間的文脈と建築理念へ

の反響として考えた。各コレクションの研究活動の発表として「アムバルワリア祭 X「西脇順三郎と詩の未来」、および「没後 35 年 土方巽を語ること X オンライン・イベント」が開催された。また、慶應アート・センターを中心に地域の文化資源のアーカイブ構築を目指す「都市のカルチュラル・ナラティブ」「カルナラ・コレッジ：地域文化資源再発見ワークショップ」が行われた。

(記=久保)

1. 土方巽アーカイブ

A. アーカイブ活動

2020 年は改めて記述するまでもなく、新型コロナウイルス感染症に対応し続けた一年であったと言える。キャンパス閉鎖に伴い 4 月から 8 月まで閉室となり、スタッフでさえ収蔵庫の資料やデータの保管されているサーバーにアクセスすることが難しくなった。このことによりクラウド上でのデータ保管に大きくシフトすることになったことはある意味、最大の変化と言えるかもしれない。また海外からの来訪者が多くを占める土方アーカイブであるが故に来訪者数の激減を心配したが、それは全くの杞憂であった。8 月 17 日から再開室すると、その当日から日本人や日本在住の外国人の愛好家、研究者で予約が一杯となった。中でも、日本人の割合が格段に上がっていることは特筆すべき状況である。残念ながらその後 2020 年度中、また 2021 年に入っても週二回の開室という限定的な公開となっている。また感染症防止の観点から一日一組の来訪に限定しており、更に海外からの来訪者はやはり皆無であることを鑑み、可能な限りメールやオンライン会議など研究補助のサポートを行い、またホームページ上からアクセスできるデータを追加するなどの整備を行なった。

また催事に関しても主催事業の他に、様々な協力活動を行なった。NPO 法人舞踏創造資源の 3 企画（プロジェクト：舞踊作品「ハンチキキ」の音楽調査とアーカイブ化、『新修版 二十世紀舞踊』編集・刊行、土方巽／中西夏之メモリアル猿橋倉庫＜アトリエ+スタジオ＞ホワイトホリゾン芸術祭）、また北海道舞踏フェスティバル 2020、NPO 法人ダンスアーカイブ構想の事業開催などにも「協力」として支援させて頂いた。最後に 2020 年 5 月 7 日付で土方アーカイブが第 51 回（2019 年度）舞踊批評家協会特別賞を受賞したことをここに記しておく。1998 年に設置されて以来、数々の活動が評価されたことを喜ばしく思う。

[公開]

2001 年に週 3 日 124 名の来訪者を迎えることから始まったアーカイブでの資料公開は、前述の通り、2020 年度は国内からのリピーターにより常に予約で埋まっている状態だ。とは言え、特に海外からの来訪が難しい状況もあるため、出版物・エフェメラ・舞踏譜・音響資料・写真・映像資料・原稿・ドローイング・書簡・芳名帳・雑資料、さらに論文のエクセルデータを PDF 化してアート・センター HP 内にて公開した。今後はこれらをデータベース上に整え、検索などの機能を充実させ、より使い勝手の良い形で公開できるように準備をしたい。来訪者に向けては以前と同じく全資料の公開を行なっているが、さらに VIC の映像がデジタル化され整備されたことを踏まえ、舞踏映像コレクションを積極的に案内し、利用を促している。土方アーカイブには無い舞踏家の貴重な公演映像があり、大変好評を得ている。また新入生歓迎行事の舞踏公演映像も、一部閲覧を開始した。これは 2021 年度にリスト化し、資料を整え、来訪者からのリクエストにもしっかり対応できるようにしたい。

舞踏について、土方巽について学びたい愛好家・研究者・実演家が集う「舞踏情報センター」のような機能は、土方アーカイブの特筆すべき活動である。公演やワークショップが延期・キャンセルされ続けている状況ではあるが、オンライン受講できる機会なども含めできる限りの情報収集を続け案内を行なっている。また研究補助のために必要な情報提供や論文指導、インタビュー、翻訳、通訳に至る公開全般に関する業務は引き続き行なっている。中でも授業などで舞踏に興味を持った、若い学生たちがアーカイブにコンタクトを取っているのも今年度の特徴として挙げられよう。

[資料整理]

「棚卸し」と称して、資料の全般的な状態及び保管状況を確認しており、次年度にも継続して行う予定だ。また在宅勤務を余儀なくされていた期間に、過去催事特に展覧会に関して資料を整理・確認できたことは意義ある活動であった。成果は別頁に論考としてまとめてある。同時に所内サーバーから、クラウドへのデータ移動を開始した。データを分散化させることは、アクセス利便性だけの問題ではなく、災害などの何らかの問題が起きた時にデータを守ることもつながる。次年度も継続して、データ移動を行う予定だ。

さらに棚卸しの中でカセットテープ、MiniDV テープ、VHS テープ等の経年劣化が見受けられたため、デジタル化を開始した。録音録画されている内容については、デジタル

化終了後にメタデータの記入から着手してゆきたい。

加えて手付かずであった論文を整理し、新規データ登録を行なった。舞踏に関する研究の高まりを示すように、毎年数多くの論文が発行されている。研究文献(二次資料)の収集・蓄積と研究情報検索の具体化を図る「研究アーカイヴ」であることは、土方アーカイヴの命題である。故に、より一層の充実を図ってゆきたい。

最後に、主催事業の記録映像をアーカイヴ化し公開するため、準備を開始している。著作権処理などに膨大な時間がかかることが容易に予想できるが、準備が整った資料から順次公開してゆきたい。

B. 海外活動

コロナ禍において、芸術活動は非常に影響を受けた。数々の舞踏フェスティバルや舞踏公演、展示などに延期・キャンセルがあったが、果敢にもオンラインで催事を実現させた主催者も居た。オンラインでどのような催事が可能なのか、舞踏公演をオンライン上で行うことにどのような意味・意義があるのか、様々な議論が行われ、改めて公演活動また「舞踏」そのものを問う、困難を伴うが有意義な機会であったとも言えよう。

土方アーカイヴからは石本が、オンライン舞踏フェスティバル「Variaciones Butoh: plataforma escénico experimental」(メキシコ)に参加し、Zoomにてレクチャーを行なった。オンラインではあるものの、アーカイヴの保管資料に直接「触れる」ことができ、また収蔵庫内を移動したり、ズームインしたりすることで実際に来訪し、資料を調査しているような疑似的な経験ができたとの声もあった。また資料へのダメージを最低限に抑えながら、詳細調査ができることに大きな利点を感じた。好評を得て、The Centro de las Artes de Hidalgo主催のオンライン連続レクチャー「La Muerte Coloquio de Danza Butoh」にも参加。中南米の舞踏ファンに向けて、収蔵庫から資料を紹介できる機会を得た。コロナ禍というだけでなく、経済的な問題で来日しての来訪が難しい舞踏関係者にもアクセスしやすい環境を整える意味において、こうした活動を継続する意味があると感じた。

C. 研究会・ワークショップ

2011年から開始され、土方巽の命日である1月21日に毎年開催されてきた「土方巽を語ること」が10周年を迎えた。しかしながら「没後35年土方巽を語ること X オンライン・イベント」は、別頁に報告があるようにオンライン配信での

イベントとなった。デジタル・デバイドの問題が露わになった感もあるが、多くの人が集まるのが難しいアーカイヴ収蔵庫や土方巽の墓所にてイベントを行えたことはオンラインだからこそ可能になったことだ。また2020年における「土方巽をめぐる活動や舞踏に関連した出来事を舞踏に関心を寄せる多くの人たちと共有し交流を行う」ことを目的に、リアルタイムで国内4ヶ所、海外6ヶ国と繋いで対話を持ったことは大変好評を得た。舞踏を介としたプラットフォームの構築や、舞踏家・愛好家・研究者・観客・制作担当者などのネットワークの創出という観点で、一定の効果があったと思われる。

D. 展示・資料出品

大阪万博50周年記念として数々の展示や出版物の刊行があり、土方アーカイヴからも万博関連資料の貸出があったことを特記しておく。高島屋資料館TOKYOにて開催された「大阪万博 カレイドスコープ—アストロラマを覗く—」はHPのアーカイヴスにて展覧会記録も公開されている。加えて大阪大学総合学術博物館での第14回特別展「なんやこりゃ EXPO—大阪万博の記憶とアート—」も会期後に展覧会動画が配信中である。また会報誌『MIDORI』第286号50周年記念号にもデータを貸出した。

また慶應義塾ミュージアム・コモンズによるオンライン展覧会「Keio Exhibition RoomX: 人間交際」に「なだれ飴」のスクラップブックを出品。詳細は論考内にて記述しているが、オンライン展示の新たな可能性を感じた。

集客を伴う催事はコロナ禍の影響が大きかったが、展覧会カタログを含む出版物への貸出は例年と変わらないどころか、むしろ多かったと言えるかもしれない。卒業論文から博士論文まで日本、ブラジル、フランスの学生が取り組み、資料貸出も含めて研究補助を行なった。またヨーロッパの文化チャンネル「ARTE」を始めとして、国内外のテレビ番組での紹介も多かった。先の項目に記載したようなZoomでのレクチャーやYouTubeなどを通しての配信、またe-magazineの発行といった、オンラインコンテンツの使用が増えたのは言うまでも無いであろう。ただオンライン媒体に資料を提供する場合は、著作権処理がより複雑、繊細になっており、それに伴う労力の問題だけでなく、また貸出の判断そのものが難しいことは今後も課題となるであろう。

E. オンライン

1994年から開催されている新入生歓迎行事も、今年はオ

オンライン配信となった。これも別頁に報告があるが、「2020年度慶應義塾大学新入生歓迎行事 笠井叡舞踏公演『日本国憲法を踊る』[無観客収録配信]」は、2020年12月24日配信開始、2639回の再生回数となっている(2021年6月3日付)。直に公演を観ることの喜びには代え難いが、観客動員数が10倍ほどになることを考えると、オンライン配信の利点は無視できない。また「和栗由紀夫『舞踏花伝』Web版」の公開に、アーカイヴとして大きく協力した。CD-RからDVD-R、またアプリの開発など、テクノロジーの発達に何とか追いつこうと努力を続けたにも関わらず、再生すらできない状況に追い込まれていたが、こうしてWeb版として無料公開できたことにより舞踏、舞踏譜研究に大きな寄与ができたと考える。

最後にロームシアター京都が主催した「『いま』を考えるトークシリーズ Vol.11【オンライン開催】舞台芸術のアーカイヴの現在 —高等教育機関における実践と課題」に参加したことを記しておく。様々な分野で「アーカイヴ」という言葉が定着、一般化したからこそ、舞台芸術に関してのアーカイヴが交流を持ち連携できることが重要であると再確認する機会であった。

(記=石本)

2. 瀧口修造コレクション

資料整理について

新型コロナウイルス感染拡大防止対策のため、オンラインでの作業が中心となったため、今年度はリストの整備を主に行った。

貸出について

以下の展覧会に資料貸出を行っている。

「Viva Video! 久保田成子」展、会場：新潟県立近代美術館・国立国際美術館・東京都現代美術館、会期：2021年3月20日：2022年2月20日

(記=久保)

3. ノグチ・ルーム・コレクション

(「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む)

ノグチ・ルーム・コレクションは、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「旧ノグチ・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拾、記録写真撮影、図面のデジタル化などを行なっている。

ノグチ・ルーム・コレクション

世界を覆ったコロナ禍により、特に2020年前半は三田キャンパスの閉鎖に合わせて、「旧ノグチ・ルーム」もまったく公開や利用の目処が立たない状態であった。2020年後半になりキャンパス閉鎖が解除されてもイベントの開催はおろか外部の人間の立ち入りが厳しく制限された。そのため「旧ノグチ・ルーム」も基本的にほとんど学外者に利用されることはなかったが、そうした困難の中でもノグチによる談話室の価値や意義を伝えるため、アート・センターではオンラインによる発信を行った。

慶應義塾はイギリスに本拠を構えるオンライン教育プラットフォームであるFutureLearnと提携して様々なオンラインの教育コンテンツを配信しているが、2021年1月25日にアート・センターはFutureLearn上で旧ノグチ・ルームを扱うオンライン・コースを開講した。これはかつての谷口吉郎による第二研究室とノグチ・ルームの解体、旧ノグチ・ルームとしての再構築をケーススタディとして、文化財、特に建築物の保存と継承には活用や発信作業を通じた価値の共有が不可欠であることを学ぶコースとなっている。ノグチ・ルームの破壊は老朽化や新校舎のためのスペース確保などの理由以上に、学内における価値の共有が不十分であったことが主な原因であり、オリジナルと異なる形で移築された旧ノグチ・ルームを語り部とすることで、ノグチや慶應に関心がある層だけでなく、建築物をはじめとする文化財の保存について頭を悩ませる関係者にとっても興味深い内容となった。コースでは旧ノグチ・ルームの歴史だけでなく、この談話室を教材として文化財の扱い方、メンテナンス方法なども紹介しており、文化財利用のための教材としても利用価値を持っている。さらにオンラインのプラットフォームであることをいかし、2021年5月には英語コースも開講され、コロナ禍においても世界に向けて発信作業を行なうことができたといえよう。

また2020年度には東京理科大学の川向正人研究室が製作したノグチ・ルーム模型の寄贈を受けた。これは第二研究室とそこに収まるノグチ・ルームを立体化したもので、ノグチ・ルーム部分は屋根がなく内部が見渡せるようになってい

る。寄贈に際して模型は修復措置が行われ、汚れの除去や紙の洗浄、3点の野外彫刻のオリジナルの位置への設置を通して、在りし日のノグチ・ルームの姿を偲ばせる貴重な資料となった。修復後には専用の展示ケースと金属製のキャプションスタンドが制作され、旧ノグチ・ルームの螺旋階段の下に設置された。建築物の方向と模型の向きも揃えられており、新旧の比較ができるように配置されている。

慶應義塾の建築プロジェクト

例年盛況のうちに開催されていた「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」であるが、今年新型コロナウイルス感染症が拡大した影響で開催形態の変更を余儀なくされた（詳細は報告7頁を参照）。例年のこのイベントは、参加者がガイドマップを手にしながら自由に見学できると同時に、ガイドツアーを開催し、三田キャンパス内の建築物に直接触れてもらう形式であった。ところが参加者が密になることを避けるため、今年度は講師がキャンパスを巡って建築物の解説をする姿を Zoom ウェビナーを通して配信するという形にせざるを得なかった。実際にこの形態のイベントを運営したことで、以下のような知見を得た。

まず、当然ながらデジタル配信には種々の機材が必要である。ミニмумセットでも実行はできるが、質を犠牲にせざるを得ない。例えば今回は手ぶれを抑えるジンバルとブルートゥースマイクを利用したが、もしこれらがなければ揺れのひどい映像に聞こえづらい音声に乗ることになってしまっただろう。また意外なことに、実際にガイドツアーを行うより、デジタル配信するには人手が余計にかかる。カメラと講師だけでは成り立たないということがわかったのは収穫であった。また建築は空間の芸術でもあるので、映像を通してしか見られない状況は、建築を完全に体験したとはなかなかいいづらい点がある。

一方で、デジタル配信することによるメリットもあった。ガイドツアーは例年人気で抽選となっているが、デジタル配信ではそうした人数制限を考えなくてよいし、さらに参加者がどこにいるかも問わないため、例年より多くの参加者を数えることができた。また実際に参加者を連れていては解説しにくい建築の細部や、普段は立ち入れない場所なども説明できたのは、デジタル配信であるメリットをいかすことができたといえる。

建築図面や写真の整理作業は今年度も継続しており、2021年1月には大学院校舎の写真撮影を行なった。撮影はこれまで本プロジェクトの写真撮影を依頼している新良太氏による

もので、アート・センターのスタッフの立会いのもとで行われた。

上記の撮影写真も利用し、慶應義塾の建築プロジェクトの資料と研究成果をもとに「アート・アーカイヴ資料展 XXI 横文彦と慶應義塾 I：反響するモダニズム」展を開催した（展覧会報告 32 頁参照）。慶應義塾の建築環境に大きな貢献を果たしている建築家・横文彦による三田の新図書館、大学院校舎、旧図書館改修、そして日吉図書館をピックアップし、それらの図面や新良太氏による写真を展示した。詳しい内容は展覧会報告に譲るが、図面と写真、キャンパス模型と建築物内部のツアー動画を展示することで、多視点的に横建築を体験できる場を構築することができた。特に横総合計画事務所が 1980 年代に製作した三田キャンパスの模型は保存状態もよく、展示室の構成を引き締める求心点となると同時に鑑賞者からも興味深く受け止められた。またこの模型には谷口による第二研究室も配置されており、横建築と谷口建築が共存するわずかな期間のキャンパスの姿をとどめているという点でも貴重なものである。アート・センターでは横建築に関するアーカイヴ活動を継続していくとともに、第二弾の展覧会を準備中である。

（記＝新倉）

4. 油井正一コレクション

油井正一アーカイヴでは、資料調査に対応するほか、株式会社第一興商、日本音楽健康協会の支援を得て第一興商、日本音楽健康協会 presents 慶應義塾大学アート・センター“油井正一アーカイヴ”公開 Jazz 研究会“拡張するジャズ”およびレクチャー・コンサートを開講した。“拡張するジャズ”は、アート・センター設置のプラット・フォームの研究会で、多角度から音楽にアプローチする「mandala musica (マンダラ・ムジカ)」の一部を担っている。また、2020 年度からは服部真二文化・スポーツ財団の助成を得て、全学生向け講座「ジャズ・ムーヴズ・オン！」を開講した。今後は、研究会での活動をベースとしつつ、資料活用呼びかけや学生への情報提供も行っていきたいと考えている。

（記＝桑川、久保）

5. 西脇順三郎コレクション

本年度は、新型コロナウイルス感染症の拡大に伴い、例年 5～8 回程度開催している新倉俊一氏（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）主宰の西脇順三郎研

究会は1回のみで開催であった。アート・センターの正式な研究会として活動を開始した研究会は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。研究会のメンバーには今年度、新たに中谷彩一郎氏(文学部教授)がメンバーに加わり、今後の多彩な議論が期待されるところである。

慶應義塾ミュージアム・コモンズが2020年10月26日からオンラインによる展示「Keio Exhibition Room X: 人間交際」を企画し、アート・センターのアーカイヴ資料からも出品をした。西脇コレクションからは、所蔵するノート78冊のうちの一つで代表作「近代の寓話」の詩稿が書きつけられているノートを出品、西脇の得意とする似顔絵(詩人ランボールの横顔)も別頁に描かれているものである。

2020年8月には、西脇順三郎が親交を持っていた元・最高裁判事の橋元四郎平氏のご遺族から、資料ご寄贈のお申し出があり、ありがたく受けさせていただくことになった。橋元氏のお宅には、西脇のほか飯田善國や飯島耕一など、多くの詩人や芸術家が入り出していたとのことで、貴重な資料を受贈することができ感謝するとともに今後も資料の充実をはかっていきたい。

毎年、西脇順三郎の生誕記念として行っているシンポジウム「アムバルワリア祭」は10回目を迎え「西脇順三郎と詩の未来」と題して開催した(12頁参照)。今回は世代の異なる詩人、野村喜和夫氏、カニエ・ナハ氏、山崎修平氏に登壇をお願いした。後半では、野村氏がモデレーターを担い、オブザーバーとして西脇資料の寄贈者である新倉俊一氏も参加した。本年度のシンポジウムは新型コロナウイルス感染症拡大により延期を余儀なくされオンライン配信としたが、ディスカッションの時間には視聴者からの質問も受けることができ、充実したシンポジウムとなった。地方在住の方からもオンラインは好評であったため次年度の開催にも活用したい。

(記=森山)

6. 草月アートセンターコレクション

資料整理について

今年度は、昨年度に引き続き、印刷物の一部デジタル化を行った。

貸出について

昨年度に引き続き、以下の展覧会に資料貸出を行っている。

・ Nam June Paik: The Future is Now

会場：Tate Modern (London, UK) Stedelijk Museum (Amsterdam, Netherlands)、Museum of Contemporary Art (Chicago, USA)、San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco, USA)、National Gallery of Singapore (Singapore, Singapore)、会期：2019年10月17日ー2022年3月20日

* 新型コロナウイルス世界的流行により、Museum of Contemporary Artでの展示は中止。また、会期も変更となった。当初の予定は2022年1月16日だった。

(記=久保)

7. 中嶋興コレクション

資料整理について

今年度は、令和2年度メディア芸術アーカイブ推進支援事業「中嶋興/VICを基軸としたビデオアート関連資料のデジタル化・レコード化」内にて、ビデオテープのデジタル化を行った。

(記=久保)

8. VIC コレクション

資料整理について

今年度は、令和2年度メディア芸術アーカイブ推進支援事業「中嶋興/VICを基軸としたビデオアート関連資料のデジタル化・レコード化」内にて、ビデオテープのデジタル化を行った。

貸出について

以下の展覧会に資料(映像)貸出を行った。

・ 'Video Communication: Art and Technology between Canada and Japan, 1967-1982'

会場：VIVO Media Arts in Vancouver

会期：2020年11月24日-2020年12月1日、オンライン・スクリーニング

・「Tokyo Real Underground」:「Re-Butoooh」、2021年5月1日、ダンスアーカイヴ構想、オンライン・スクリーニング

(記=久保)

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10年目を迎えた2020年度は新型コロナウイルス感染症拡大と言う予想しない事態に見舞われた1年となった。その中でも、3本の展覧会を開催し、115日の展示日数を確保した。鑑賞に際しては、予約制を採用し、途中から学内者については予約なしで入場可としたが、学生証・職員証の提示等による入場として実施した。

展示施設も含めた慶應義塾大学アート・センター全体は、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に加え、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、重要な教育的側面を担っているが、コロナ下で博物館学実習の授業もまた大きな影響を受けざるを得なかった。また、未だに続く、コロナ下の状況は、美術館や展覧会の在り方について再考を迫るものとなっている。

本年度の展覧会は毎年開催している現代美術展（「SHOW-CASE project No. 4 河口龍夫 鯉呼吸する視線」展）からスタートする予定であったが、このような前代未聞の状況下で、公開開始が大幅に遅れることとなった。幸い、出品作品がすべて作家所蔵であったことから、当初会期を大幅に超えて、展示を保持し、4ヶ月余り遅れて公開にこぎ着けた。夏季にオリンピック期間に合わせて開催が予定されていた「Keio Exhibition Room X：人間交際」展が状況を鑑み、オンライン展覧会として構成し直す方針を受けて、河口展の会期の後ろ倒しも可能となった。

その後も全ての展覧会を事前予約制で公開する形で実施することとなった。学内他研究所と共催する研究展示として毎年開催し、10回目を数えるセンチュリー文化財団寄託品展覧会（斯道文庫）は、今後は2021年度に新しく開館する慶應義塾ミュージアム・コモンズでの開催となるため、アート・センターとは最後の協働展となった。

常設展示に準ずるものとして、所蔵資料を使用したアート・アーカイヴ資料展を楨文彦の建築をテーマとして開催した。

本年度は何より、展示公開そのものが危ぶまれる状況であったが、結果としては100日を上回る公開日数を確保することができた。また、来館の難しい状況下での展示について展示内容情報共有やギャラリー・トークの配信などに積極的に取り組み、コロナ下での発信の可能性を探り、実施に努めた。

1. SHOW-CASE project No. 4 河口龍夫 鯉呼吸する視線 2020年8月17日(月)～10月30日(金)

アート・センターでは、毎年、現代美術を取り上げた展覧会を開催してきたが、本年度は展示ケース一つと関連する印刷物を軸としたショーケース・プロジェクトの第4回を作家・河口龍夫氏に依頼し、今年度の展覧会第一弾として、4～6月に実施する予定であった。

このプロジェクトは通常、展示物のために作られる展示ケースが先に存在する逆転の方向性を特徴としたもので、過去の展示ではいずれも三田キャンパス南別館2階のアート・センター事務室前廊下に対象の展示ケース一つを設置して開催してきた。今回はこの展示ケースに加えて、10個の展示ケースを展示室に林立させ、対比する企図で展示が構成された。縦長のショーケース・プロジェクト用の展示ケースを転倒させ、通常カバー部分となるアクリル部分に水を注入し、水槽のように機能させて、貝を水中と水上に展示した。この展示ケースを核としながら、10個の覗き型展示ケースに貝が総計280個並べられ、壮観な展示風景となった。

これに加えて、ポスターを作品化したものが5点作られた。その内の1点において、河口氏がポスター作品の展示会期を修正していることから判るように、作品を集荷・展示する時点ですでに展覧会を会期通りに開くことができず、会期の延期が想定されていた。さらに展覧会のDMを作品化した小品も展示ケースの中に加えられた。

これらの作品群は当初想定された展示に沿いながら出発しつつ、展覧会開始前に襲った新型コロナウイルス感染症拡大の状況に反応した作品となっている。展示作業当日には、さらに5枚の追加のポスター作品が到着し、展示作品に加えら

れた。4月中には5枚ずつを2回、計10点のポスター作品が順次制作され、河口氏より送付された(この追加10点については展示せず。2021年春展覧会で展示予定)。

この展覧会は新型コロナウイルス感染症拡大の影響を直接的に受け、会期を2回延長したにもかかわらず、その日程にも公開することができない状況となり、当初予定から4ヶ月余りを経た8月半ばになって、予約制での公開が可能となった。最後の1ヶ月(10月)には大学の一部対面授業開始に伴い、学内者には予約なしで入場してもらうことができた。

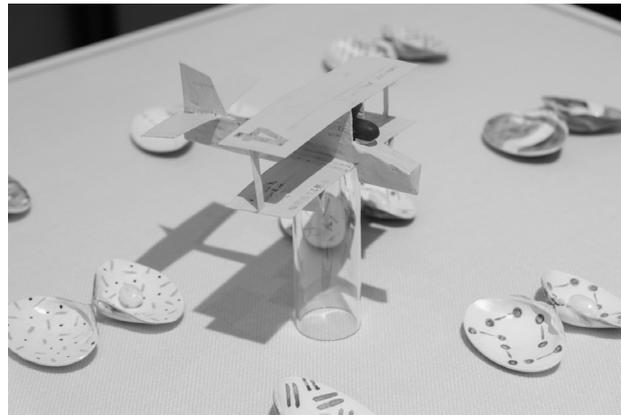
展示作業は大学のキャンパス閉鎖のタイミングをにらみながら、予定通り4月7日に行われたが、作者である河口氏自身が展示に立ち会うことができず、展覧会最終日に初めて展示を観るという前代未聞の事態となった。展示室に作品は展示されているものの、公開できないという状況を受け、様々な発信の可能性に取り組んだ。展示作業の様子の動画公開から始まり、展覧会についての経過を世の中や大学の状況とともに記録化してウェブ上に公開する試みや、SNSを用いた毎日の展示作品紹介などを継続的に行った。

また、関連イベントとしてキャンパス閉鎖中の7月には、河口氏のアトリエと展示室を中継しながら、リモートでのギャラリー・トークを実施し、記録映像の公開も行なっている。展覧会最終日には、当日初めて展示室を訪れることとなった河口氏とオンライン配信によるクロージング・トークを実施した。

異例づくめの展覧会であったが、作家・河口龍夫氏の協力により公開可能な時期まで作品を展示室にとどめ、展覧会の公開を実現することができたことは幸いであり、また、このような事態の中で、どのような発信が可能か、可能性を探り、



会場風景①



会場風景②

写真撮影：村松 桂 (株式会社カロワークス)

実行できたことは今後の活動にも有益であった。今回の経験をアーカイブする観点からも、単なる展覧会記録にとどまらない、当時の状況の記録化を試みた記録集を作成した。

(記=渡部)

2. 2020年度センチュリー文化財団寄託品展覧会 文人の書 2020年11月9日(月)～12月11日(金)

今年度のテーマは「文人の書」とした。江戸時代に儒学を学び、幕府や藩に仕えたり、また市井に塾を開いたりして、その思想を政治に活かそうと努力した人々が、一方で余暇や引退後、文雅に遊び、詩・書・画の作品を遺している——そのような政事と文事の両立を果たした人々を典型的な文人と位置づけ、その書の作品を中心に33点を展観した。

第一部「江戸時代の文人たち」(第一会場)では、センチュリー文化財団寄託品を中心に、図書館・斯道文庫所蔵品を交え、江戸時代初期から幕末直前までの代表的な文人の作品を時代順に配置した。主として自作の漢詩を揮毫したものであるが、一行書と呼ばれる作品には中国の詩人の詩句を記したものがあつた。また、書簡には漢文・和文(候文)の両方があり、書体のバラエティや料紙の美しさも味わえる構成とした。第二部「亀井家とその周辺」(第二会場)では、斯道文庫において「亀井家学文庫」と名付けて長年収集してきた福岡藩儒亀井南冥・昭陽父子とその一族の書籍・筆跡、御子孫からの寄贈を受けた秋月藩医戸原家の資料「戸原文庫」の二つから、初公開となる南冥・昭陽・原古処・原采薺らの作品を並べた。また、書作品制作の周辺資料として、戸原東作旧蔵の法帖や印章なども合わせて展示した。第三部「文人への憧れ」(第二会場)では、儒学者以外で文人的な活動を行った文学者や僧侶の作品、また近代以降もその作品がもてはやされる中で作られたイミテーション作品をも展示し、文人の書の享受の広がりを示した。

コロナ禍での開催となり、図書館は学外者の入場を禁止(専任教員の引率ある場合例外的に許可)し、アート・スペースは予約制という制約が課されたため、慶應義塾ミュージアム・commonsの宮北剛己氏にお願いして、オンライン展示、マッターポートによるヴァーチャル展示、さらにギャラリー・トークのオンライン配信を行うことで学外への情報提供を行った。オンライン展示には、リーフレットの全内容に加え、トリミング前の画像(掛け軸全体が映っている)や作品の釈文も掲載することができ、かえって充実した内容となった。また、会場での展示終了後も、12月末まで公開を続けた。ギャラリー・トークはその後もアート・センター YouTube

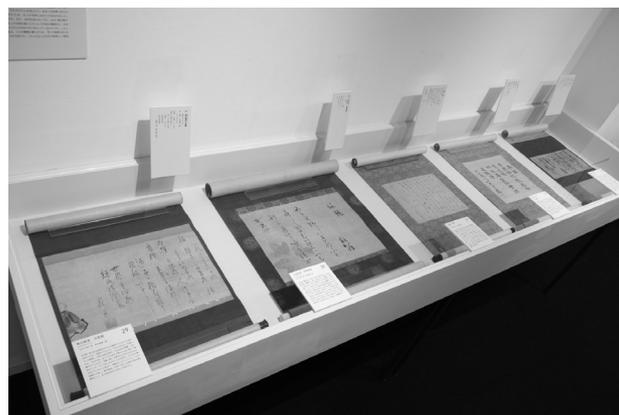
チャンネルにアーカイブされる予定である。これらの試みは、今回の事態のなかで慌ただしく行ったため、準備不足の面はあつたが、今後の展覧会のあり方には参考になるのでは



1. 正面壁面



2. 会場全体



3. 展示風景

写真撮影: 村松 桂 (株式会社カワウクス)



4. オンライン展示



5. 3D 展示会場

ヴァーチャル展示空間の中で作品の拡大図と解説文を見ることができるようにした。

ないかと考える。国内外の他の美術館でも同様の試みは広く行われているところであり、それらも参照しつつ、よりよい方法と内容を考えていくことが必要となろう。

上記の事情もあり、入場者は、第一会場 853 名（うち学外者 30 名）、第二会場は 130 名（うち学外者 39 名）、リーフレット配付は合計 400 部前後に留まった。

なお、今年度末にセンチュリー文化財団寄託品が寄贈に切り替わり、寄託の条件として行われてきた年一回の展覧会は、この形式では最後となり、来年度以降、寄贈品による展覧会は慶應義塾ミュージアム・コモンズを会場および主催者として行われる予定である。

（記＝堀川貴司、慶應義塾大学附属研究所道文庫）

3. アート・アーカイヴ資料展 XX I 横文彦と慶應義塾 I : 反響するモダニズム

2021 年 2 月 1 日（月）～ 3 月 26 日（金）

慶應義塾大学アート・センターでは所管するアーカイヴの研究活動の成果を展示する展覧会シリーズである「アート・アーカイヴ資料展」を毎年開催し、当センターのアーカイヴに収められている資料を用いて展覧会を開催することで、外部からは何が行われているのかわかりにくいアーカイヴ活動を可視化し、その成果を広く公開、認知してもらうことを目指している。

今年で 21 回を数えるアート・アーカイヴ資料展では、所管するアーカイヴのうち「慶應義塾の建築」プロジェクトをピックアップし、多くの価値ある建築物を有するという慶應義塾の強みをいかした展示を行った。今回展の軸に据えられたのは、建築家の横文彦（1928-）である。横文彦は慶應義塾や東京大学で学んだのちにハーバードに在籍し、1965 年に横総合計画事務所を設立して独立した。彼はモダニズム建築家として、常にアクチュアルな課題に向き合いつつ、単にそれを解決するだけではよしとせず、建築周囲の状況に応じて柔軟に対応しながら社会に適合する建築を求めている。つまり彼の建築哲学は、建築そのものだけでなく建築物を取り巻く周囲の環境への深い理解に立脚し、都市と建築との関係、また現状だけでなく歴史的な脈における正当性といった「倫理観」をも含めた透徹した視線を特徴としているのである。それでいて決して環境に流されている訳ではなく、自身が課題（横自身の言葉でいうところの「ロマン」）を設定することにより、どの建築物も横建築としての同一性を有していることも忘れてはならない。

本展では慶應義塾をめぐる横建築の展覧会の第 1 回目として、三田キャンパスの図書館と大学院棟、そして日吉キャンパスの図書館を取り上げ、慶應義塾と横文彦の関係性を結節点として彼の建築を見る視座を提供した。150 年近い伝統をもつ三田キャンパスの歴史性と環境に横がどのように配慮しつつ新しい建築を構想したか、さらに同じく図書館を設計した日吉キャンパスとの違いにも焦点を当てている。これらの建築物と同時期に横が担当した図書館旧館の改修工事も参考にしながら、慶應義塾という環境、そしてキャンパス内の他の建築と横文彦の感性が反響することで生み出された建築物を、慶應義塾大学アート・センターの「慶應義塾の建築」プロジェクトの成果を下敷きにしながら図面や写真を通して紹介した。

具体的な展示品としては、横総合計画事務所による各建築

物の図面（28点）と写真家・新良太氏による建築写真を展示した。建築図面は慶應義塾に保管されているもので、平面図や立面図、断面図といった図面により、生身で建築の内外を観察するだけでは把握するのは難しい槇のデザインを俯瞰的視点で眺めることを可能にした。反対に建築写真を展示することで、実際に建築物を訪れなくとも実際の空間に近い建築体験を提供することができた。この2種類の展示物によって、慶應義塾にある槇の建築物を複眼的に捉えてもらうことを狙った。

槇の建築物は利用者がどのように建築を利用するかを考え抜き、その思考の形式が消費され尽くせない社会性を獲得することを目指す「共感のヒューマニズム」を標榜している。その視点から今回の展覧会のテーマとなっている建築物を見てみると、各図面、写真が示しているように、学生が図書館や教室において智と向かい合い、自らを高めていく、そうした生業を励起させるため、いかに快適な空間を提供できるかを熟考する建築家の姿が浮かび上がってくる。

今回の展覧会を特徴付ける展示品としてもうひとつ注目されるのは、槇総合計画事務所が1980年代に製作した三田のキャンパス模型である。個別の建築物にフォーカスする図面や写真だけでは捉えきれない建物同士、ひいてはキャンパスと建築物の関係性を把握するのに有意義であり、鑑賞者の反応や感想も好意的なものが多かった。したがってこの模型が展覧会の構成上だけでなく意味的にも結節点となっているといえよう。さらに実際の建築物内部をより空間的に感じてもらうため、今回の展示では各建築物内部を巡った動画を展示した。この4種類の展示資料を組み合わせることで、通常の

建築展以上の建築体験を鑑賞者に届けることができた。

三田キャンパスに、槇が慶應義塾で設計した初めての建築物である新図書館が竣工してから30年の節目を迎える2021年にこの展覧会を開催できたのは、建築物そのものだけでなく慶應義塾にとっても、改めてキャンパスの建築物に目を移す契機となったという意味で意義深いことであった。建築物は日常的に使用する消耗品であると同時に、歴史的、芸術的価値を持つ文化財でもありうる。槇文彦展は第二弾も計画されているが、本展覧会が学外だけでなく、学内に向けても、ともすれば破壊され、忘却されることもある慶應義塾の建築リソースについて認識し、考える機会となったことを願う。また、今回の展覧会には普段の展覧会とは異なり、建築の関係者が多く訪れたことも付記しておく。特に槇文彦ご本人にもご来場いただいたことは僥倖とあってよい出来事で、図面



正面壁面



会場風景①



会場風景②

写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

や模型を感慨深げに眺めておられたのが印象的であった。

関連イベントとして写真投稿イベント「タテモノレゾナンス」を開催した。これは慶應義塾の建築を写したお気に入りの写真を投稿してもらうというもので、投稿数は100を超えた。現役の学生や職員だけでなく、塾員からの投稿もあり、展覧会と合わせて慶應義塾の建築に対する関心の高さを改めて認識することとなった。
(記=新倉)



展覧会を訪れた横文彦氏

SHOW-CASE PROJECT No. 4

4

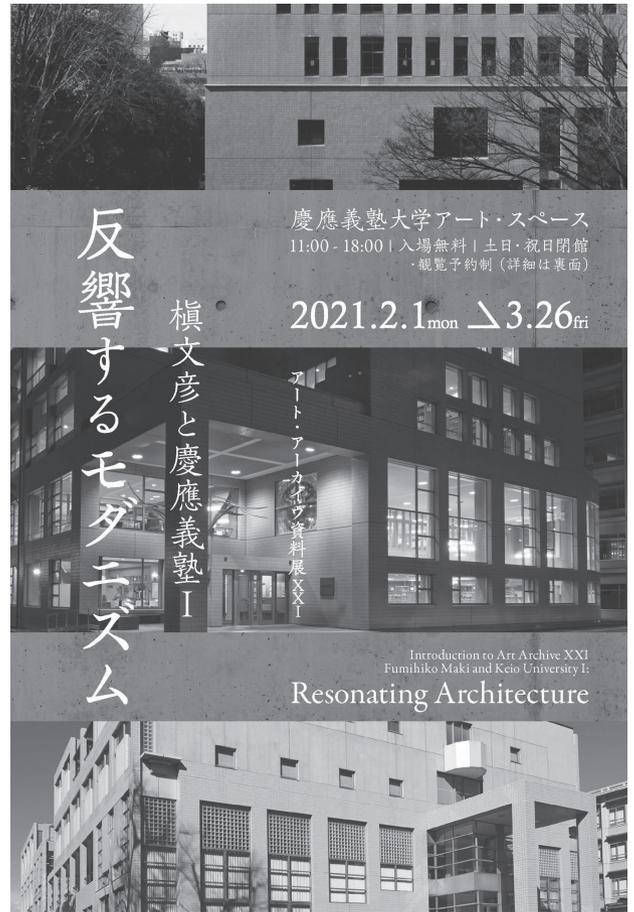
河口 龍夫
Tatsuo Kawaguchi

鰓呼吸する視線
Gaze Breathing via Branchial Respiration

2020年4月9日-6月26日 月-金 11:00-18:00 休=土日祝 慶應義塾大学アート・スペース
April 9-June 26, 2020 Mon.-Fri. 11:00-18:00 Keio University Art Space

<http://art-c.keio.ac.jp/~showcase>

「鰓呼吸する視線」DM



反響するモダニズム

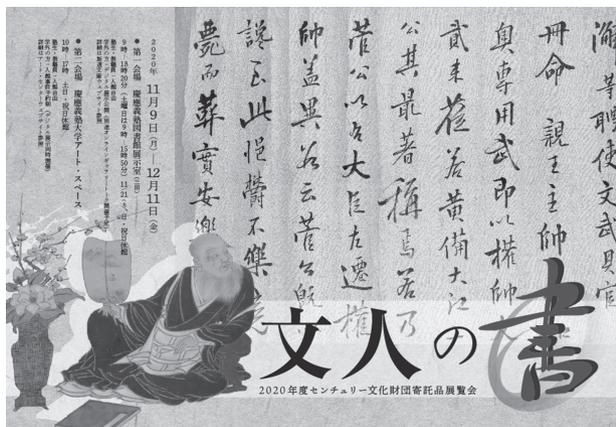
楨文彦と慶應義塾Ⅰ

慶應義塾大学アート・スペース
11:00 - 18:00 | 入場無料 | 土日・祝日閉館
・観覧予約制 (詳細は裏面)

2021.2.1_{mon} - 3.26_{fri}

Introduction to Art Archive XXI
Fumihiko Maki and Keio University I
Resonating Architecture

「楨文彦と慶應義塾」DM



「文人の書」DM

開催記録

1. SHOW-CASE project No. 4 河口龍夫 鰓呼吸する視線

2020年8月17日(月)～10月30日(金)(土日祝休館)11:00～17:00(開催日数:53日)

8-9月は週3日、10月より月-金で公開)

主催 = 慶應義塾大学アート・センター

協力 = 横田茂ギャラリー

入場者数:55名(事前予約制)

作成印刷物:DMハガキ、ポスター(A2)、リーフレット(A4)、記録集(A5冊子96p)(印刷物デザイン:川村格夫)

配布資料:DMハガキ、リーフレット(A4)

担当:渡部葉子、新倉慎右、桐島美帆、鈴木照葉



リーフレット

関連イベント

・オンライン・ギャラリートーク「河口龍夫 鰓呼吸する視線」

日時:2020年7月13日(月)15:00～16:30

場所:場所:オンライン(Zoomウェビナー)

登壇者:河口龍夫、渡部葉子

・SHOW-CASE project No. 4 「河口龍夫 鰓呼吸する視線」クロージング・トーク

日時:2020年10月30日(金)18:30～20:00

場所:オンライン配信(Zoomウェビナー)

登壇者:河口龍夫、渡部葉子

作品名	制作年	素材・技法	寸法(cm)等	所蔵
1 真珠になった種子	2011-	貝殻、蓮の種子、硫化カドミウム、天然白亜、亜鉛華、蜜蝋	32個×2ケース	作家蔵
2 描き足された真珠になった種子	2012-	貝殻、蓮の種子、ジェッソ、絵具、タブロー	32個×3ケース	作家蔵
3 真珠になった種子・貝合わせ	2012-	貝殻、蓮の種子、ジェッソ、絵具、タブロー	24個×5ケース	作家蔵
4 鰓呼吸する視線	2020	展示ケース、水、貝殻	44×44×1920	作家蔵
5 反転したポスター	2020	ポスター、鉛筆、色鉛筆	59.5×42	作家蔵
6 ポスターの中から振り返る	2020	ポスター、鉛筆	59.5×42	作家蔵
7 円筒になったポスター	2020	ポスター、蜜蝋、銅線、塩化ビニール樹脂	直径5.2×63.2	作家蔵
8 鰓呼吸する視線(ポスター)	2020	ポスター、鉛筆、色鉛筆	59.5×42	作家蔵
9 飛翔するポスター	2020	ポスター、硫化カドミウム、蜜蝋	37×27×11	作家蔵
10 紙飛行機になった案内状 1	2020	案内状、硫化カドミウム、蜜蝋、蓮の種子、鉛	11.8×9.5×4.2	作家蔵
11 紙飛行機になった案内状 2	2020	案内状、硫化カドミウム、蜜蝋、蓮の種子、鉛	11.5×8.8×4	作家蔵
12 紙飛行機になった案内状 3	2020	案内状、硫化カドミウム、蜜蝋	11.5×7.3×4.5	作家蔵
13 銅飛行機	2020	銅、蜜蝋、蓮の種子、鉛	10.7×8×3.7	作家蔵
14 船になった案内状	2020	案内状、硫化カドミウム、蜜蝋、蓮の種子、鉛	16.8×5.8×3.5	作家蔵
15 飛行する案内状	2020	案内状、硫化カドミウム、蜜蝋、蓮の種子、鉛	13×13×4.5	作家蔵
16 瀕死のポスター	2020	ポスター、鉛筆	59.5×42	作家蔵
17 暗中模索のポスター	2020	ポスター、鉛筆	59.5×42	作家蔵
18 切断されたポスター	2020	ポスター、鉛筆	59.5×42	作家蔵
19 縫い合わされたポスター	2020	ポスター、糸	59.5×42	作家蔵
20 穴の開いたポスター	2020	ポスター	59.5×42	作家蔵

2. 2020年度センチュリー文化財団寄託品展覧会 文人の書

日時：2020年11月9日（月）～12月11日（金）（開催日数24日）

第一会場：9：00～18：20（土9：00～15：50、日曜・11月21日（土）休館）

第二会場：10：00～17：00（土・日休館）

場所：第一会場：慶應義塾図書館展示室 ※学内者のみ入場可

第二会場：慶應義塾大学アート・スペース ※事前予約制

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：第一会場 853名、第二会場 55名（事前予約制）

作成印刷物：DM ハガキ、ポスター（A2）（デザイン制作：カロワークス）、アンケート

配布資料：DM ハガキ、カタログ（A4 冊子 32p、デザイン制作：四間舎）、アンケート

担当：堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所斯道文庫）／渡部葉子、新倉慎石、桐島美帆、鈴木照葉



リーフレット

関連イベント

- ・展示解説（オンライン・ギャラリートーク）

日時：第1回：11月9日（月）14：00～15：00、第2回：11月30日（月）14：00～15：00

場所：第一会場・第二会場からオンライン配信（Zoom ウェビナー）

登壇者／出演者：堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所斯道文庫）

出品番号	筆者	作品名	本紙寸法 (cm)	員数
第一部 江戸時代の文人たち（図書館展示室）				
1	三宅亡羊（1580-1649）	七言絶句	20.3×29.2	1幅
2	林羅山（1583-1657）	七言絶句二首	37.5×55.0	1幅
3	元政（1623-1668）	宗祇像（元政賛）	36.6×54.6	1幅
4	木庵性瑫（1611-1684）	書簡（靈石宛）	25.1×35.3	1幅
5	祇園南海（1676-1751）	七言古詩	29.3×69.8	1幅
6	中井竹山（1730-1804）	七言律詩	29.0×44.5	1幅
7	大田南畝（1749-1823）	七言絶句二首	20.5×63.4 30.8×58.9	2紙
8	中島棕隠（1779-1855）	五言絶句	42.0×55.0	1幅
9	大塩中斎（1793-1837）	一大字	42.7×34.6	1幅
10	太宰春台（1680-1747） 服部南郭（1683-1759）	〔太宰春台服部南郭書状合幅〕	15.9×45.4 15.4×50.9	1幅
11	菊池五山（1769-1849） 佐藤一斎（1772-1859）	〔書簡巻〕のうち市河恭斎宛・市河米庵宛	18.1×45.6	1軸
12	頼山陽（1780-1832）	山陽先生手簡真跡（原老柳等宛書簡）	16.5前後×282.6 16.5前後×232.4	2軸
13	貝原益軒（1630-1714）	一行書	128.0×27.4	1幅
14	柳沢淇園（1703-1758）	一行書	133.0×17.0	1幅
15	柴野栗山（1736-1807）	一行書	135.1×29.6	1幅
16	菅茶山（1748-1827）	七言絶句	136.5×36.0	1幅
17	池田治政（1750-1819）	一行書	83.0×32.2	1幅
18	頼杏坪（1756-1834）	七言絶句	126.0×53.0	1幅
19	古賀精里（1750-1817）	〔古賀侗庵尺牘〕のうち玉潤元寔宛	25.1×126.8	1軸
20	古賀侗庵（1788-1847）	〔古賀侗庵尺牘〕のうち玉潤元寔宛	24.2×196.4	1軸
第二部 亀井家とその周辺（アート・スペース）				
21	戸原家旧蔵法帖類	戸原家旧蔵法帖類		
a	晋王羲之書・宋米芾編（附） 明范文明撰	艸訣百韻歌附草訣辨疑	30.3×15.8	2帖
b	宋黃庭堅撰并書	狄梁公碑	30.4×17.4	1帖
c	〔宋米芾〕書	〔米南宮虎丘詩〕首尾欠	30.5×18.7	1帖
d	元趙〔孟頫〕書	三藏堂法書行書千文（千字文）	25.8×13.1	1帖

e	〔明〕文徵明撰并書	〔明河帖〕	31.8×10.8	1帖
f	明董其昌書	畫錦堂記	26.6×13.1	1帖
22	藤子豊編	〔蘭亭図詩〕	25.0×約1200	1軸
23	亀井南冥 (1743-1814)	大宰府碑銘	33.8×372.6	1軸
24	亀井昭陽 (1773-1836)	咬菜舎記	35.7×284.0	1軸
25	原古処 (1767-1827)	伏龍謡十二首并序	109.0×77.7	1幅
26	原采蘋 (1798-1859)	七言絶句	103.1×27.5	1幅
27	原采蘋 (1798-1859)	七言律詩・蘭図扇面	15.6×57.4	1幅
	亀井少琴 (1798-1858)	合幅	21.5×46.3	
28		戸原東作所用印		13顆
29	亀田窮楽 (1690-1758)	自画賛	27.5×42.9	1幅
30	上田秋成 (1734-1809)	和歌懐紙	31.4×43.2	1幅
31	良寛 (1758-1831)	書簡 (隆全宛)	23.8×30.9	1幅
32	石川丈山 (1583-1672)	詩 (偽作)	29.4×30.5	1幅
33	蕪村 (1716-1784)	書簡 (池大雅宛) (偽作)	17.9×37.9	1幅

〔所蔵〕10・19・20は図書館、5・8・11・12・21・28は斯道文庫、他はセンチュリー文化財団寄託品。

3. アート・アーカイヴ資料展XXI 楨文彦と慶應義塾I：反響するモダニズム

日時：2021年2月1日(月)～3月26日(金)(土日祝休館) 11:00～18:00 (開催日数38日)

場所：慶應義塾大学アート・スペース

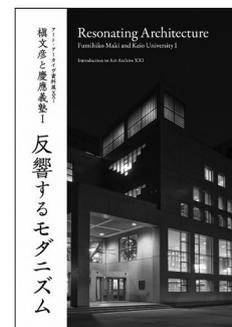
主催：慶應義塾大学アート・センター

入場者数：241名(事前予約制)

作成印刷物：DMハガキ(B6)、ポスター(A2)(デザイン制作：新倉慎右)、アンケート

配布資料：DMハガキ(B6)、カタログ(A5冊子34p、デザイン制作：新倉慎右)、アンケート

担当：渡部葉子、新倉慎右、鈴木照葉



リーフレット

関連イベント

・タテモノレゾナンス Instagramに慶應義塾のキャンパスシーンを投稿しよう!

日時：2021年2月18日(木)～3月26日(金)

場所：Instagramへの投稿(「#反響するモダニズム」を付けて投稿)

投稿数：117枚

資料種別	建築物名	タイトル	作成者	年代	所蔵		
図面	図書館新館	1階平面図			慶應義塾大学管財部工務担当		
		2階平面図			慶應義塾大学管財部工務担当		
		外構現況図			慶應義塾大学管財部工務担当		
		断面図 B-B			慶應義塾大学管財部工務担当		
		西立面図			慶應義塾大学管財部工務担当		
		北立面詳細図(1)			慶應義塾大学管財部工務担当		
		北立面詳細図(2)			慶應義塾大学管財部工務担当		
		階段 E 詳細図			慶應義塾大学管財部工務担当		
		新聞閲覧コーナー詳細図			慶應義塾大学管財部工務担当		
		展開図1(目録ホール)			慶應義塾大学管財部工務担当		
		大学院校舎		東立面詳細図(1)			慶應義塾大学管財部工務担当
				東立面詳細図(2)			慶應義塾大学管財部工務担当
				1階、2階平面図		1983年	慶應義塾大学管財部工務担当
				外部階段、デッキ、打放割付図		1984年	慶應義塾大学管財部工務担当

図書館旧館	案内図 配置図 1			1982 年	慶應義塾大学管財部工務担当	
	地下 1 階詳細図 2			1982 年 ?	慶應義塾大学管財部工務担当	
	2 階平面図			1982 年 ?	慶應義塾大学管財部工務担当	
	南立面図 1:50 (改修変更後)				慶應義塾大学管財部工務担当	
	福沢記念室 床寄木詳細図				慶應義塾大学管財部工務担当	
	大閲覧室詳細図				慶應義塾大学管財部工務担当	
	大閲覧室特注柄ジュータン姿図				慶應義塾大学管財部工務担当	
	日吉図書館	東立面図			1983 年	慶應義塾大学管財部工務担当
		南立面図			1983 年	慶應義塾大学管財部工務担当
		西立面図			1983 年	慶應義塾大学管財部工務担当
階段 B 詳細図					慶應義塾大学管財部工務担当	
コア廻り床仕上 詳細図				1984 年	慶應義塾大学管財部工務担当	
特別閲覧コーナー展開図					慶應義塾大学管財部工務担当	
グループ学習室・ギャラリー展開図				1983 年	慶應義塾大学管財部工務担当	
写真	図書館新館	図書館新館写真 (68 点)	新良太	2015 年	慶應義塾大学アート・センター	
	大学院校舎	大学院校舎写真 (31 点)	新良太	2015、2021 年	慶應義塾大学アート・センター	
	図書館旧館	図書館旧館写真 (46 点)	新良太	2010 年	慶應義塾大学アート・センター	
	日吉図書館	日吉図書館写真 (48 点)	新良太	2017 年	慶應義塾大学アート・センター	
模型		三田キャンパス模型	檜総合計画事務所	1970 年末-1980 年代半ば		
その他の展示物	展覧会に際し、檜総合計画事務所より図書館新館、大学院校舎、日吉図書館のコンセプト・ドローイングを提供していただき、印刷の上パネル展示した。					

“油井正一アーカイヴ” 公開研究会 “拡張するジャズ”

株式会社第一興商の協賛や文化庁助成金を得て、下記3回の公開研究会・ワークショップ・レクチャー&ライブを開催した。(コロナ禍の中で、無観客・YouTube配信となった。)

【第1回】

2020年9月18日(木) 19:00~20:30

三田キャンパス・北館ホール

「音楽の力」

講師：湯川 れい子氏 (作詞家・音楽評論家)

司会・聞き手：中川 ヨウ氏

協賛：株式会社第一興商

協力：日本音楽健康協会

登壇した湯川氏、中川氏もさまざまな形で関わっている日本音楽健康協会のプロジェクトにも言及しながら、今後の長寿社会の中で音楽が果たしうる役割について講演および対論が行われた。

【第2回】

2020年12月15日(火) 19:00~20:30

三田キャンパス・西校舎ホール

「挟間 美帆氏×KEIO ライト・ミュージック・ソサイエティ・ワークショップ」

指導者：挟間 美帆氏 (作曲家・編曲家)

司会：中川 ヨウ氏

演奏：慶應義塾大学ライト・ミュージック・ソサイエティ

協賛：株式会社第一興商

近年、全世界で注目される作編曲家・挟間美帆氏を迎え、本塾学生ジャズビッグバンドのライト・ミュージック・ソサイエティに自作曲演奏の指導をしていただいた。事前に相当程度まで演奏を作り上げていた学生たちではあったが、挟間氏の指導が一言入る毎に全く違う音が出るようになり、あらためて高い能力を持つ作家・指揮者の指導がバンドに与える影響について興味深い事例が残されることになった。

2021年2月16日 19:00~20:30

「BOYS TRIO ライブ」

談話・演奏：BOYS TRIO (金澤 英明氏、石井 彰氏、石若 駿氏)

講師：中川 ヨウ氏

助成：文化庁令和2年度第2次補正予算事業 文化芸術活動

の継続支援活動（申請者：中川ヨウ）

現代日本のジャズクラブ・シーンを牽引する存在であるBOYS TRIOを迎え、演奏に際しての発想や感覚および現在のジャズシーンに関する認識等について伺った。とりわけ、年少の注目すべきドラマー石若氏の「出現」について語られた。

（担当／記＝糸川）



湯川れい子氏



挾間美帆氏



BOYS TRIO

西脇順三郎研究会

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（2月、8月は休会）。

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、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。本年度から新たに慶應義塾大学文学部教授、中谷彩一郎氏がメンバーに加わった。2020度の研究会は新型コロナウイルス感染症の拡大により、11月の1回のみで開催となった。通算、第51回めとなり、担当者は詩人の杉本徹氏、発表テーマは「西脇順三郎 ヨーロッパ文芸批評（大学院講義ノート、1964年より）」であった。

研究会開催が困難な状況ではあるものの、各メンバーの活動や西脇順三郎関連の情報をメーリングリストにより共有し、次の開催に向けて各自が研究活動を行っている。2021年度は秋頃からの再開を目指している。

（担当／記＝森山）

催事／プロジェクト

都市のカルチュラル・ナラティブ

令和2年度 文化庁 地域と共働した博物館 創造活動支援事業

都市のカルチュラル・ナラティブ in 港区： 大学ミュージアムを核とする地域文化資源 の連携・国際発信・人材育成事業

令和2年度港区文化プログラム連携事業

現代文化の発信地、国際都市として知られる港区は、同時に、多くの寺社仏閣や史跡、そして歴史ある企業が所在する歴史文化都市でもある。「都市のカルチュラル・ナラティブ」は、このダイナミックな時間軸をもつ都市文化の眺望を一層明らかにするためのプロジェクトである。味の素食の文化センター、虎屋文庫（株式会社虎屋）、増上寺、泉岳寺、草月会、Japan Cultural Research Institute、NHK 放送博物館、NHK 放送文化研究所、東京海洋大学マリンサイエンスミュージアムら、港区で活動する文化機関と連携しながら、「学術成果を活用し、都市文化の過去と現在をつなぐ物語（ナラティブ）を提示する」「多様なコミュニティ、とりわけ国際コミュニティと連携する」「活動を担う人材を育成する」という三課題に取り組んでいる。このように書くと非常に理解しづらいが、Disclose Culture and Research、つまり、文化と学術を社会に対して開いてゆく活動が都市のカルチュラル・ナラティブだ。

2020年度は、「港区文化プログラム連携事業」および「文化庁 地域の美術館・歴史博物館を中核としたクラスター形成事業」の支援を受けて活動を行なった。以下にその内容を報告する。

■プロジェクト01：カルナラ！イベントシリーズ

「都市のカルチュラル・ナラティブ」は、学術成果の前景化を軸に今昔の文化資源を相互につなぎ、文化の物語（カルチュラル・ナラティブ）を結像することを目指している。このコンセプトを具体的に表現し社会に届けるための一つの装置が「カルナラ！イベントシリーズ」だ。プロジェクトメンバーの多様性を活かし、現代美術・寺院・建築・放送・生け花・食・和菓子といった幅広い主題をフィールドに、港区で展開する都市文化をその歴史的・文化的文脈とともに紹介するイベントを企画している。

本年度は、オンライン・ギャラリートーク「河口龍夫 鯉呼吸する視線」（7.13）、地域文化資源ドキュメンタリー映像上映会「港画：都市と文化のビデオノート」（7.18）、重要文化財を含む地域の建築公開イベント「慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード オンライン —建築特別公開日」（11.11, 11.14）、トークイベント「プロトコルを探るダイアログ：カルチュラル・レジスタンスをめぐって」（1.22）、トーク・イベント「文化と集団のアーバン・リサーチ——いま、都市のコミュニティはどうなっているか？」（1.24）の5つのイベントを開催した。

コロナ禍であり、またオンラインイベントというこれまで



「港画」ポストトーク



カルナラ・コレッジ

にない開催形態にもかかわらず、のべ600名を超える参加者があり、またイベントの記録映像が視聴回数は全体で1,000回を超えるなど、地域の文化と、文化をめぐる学術成果を多くの人に伝達しえたと考える。また、オンライン化したことにより、時間・距離の制約がなくなり、地方に在住する方々や、家庭の事情や体調など、さまざまな理由で文化活動から遠ざかっていた方々に、企画への参加機会を提供することができ、文化活動のアクセシビリティについて再考する契機ともなった。

■プロジェクト02：コミュニティを繋ぐ・情報を伝える（連携と発信）

今年度は、地域で文化活動を展開するコミュニティについての調査と、地域の文化資源に関する調査を行い、報告会を開催した。

地域におけるコミュニティについては、社会人向けワークショップ「カルナラ・コレッジ'20」参加者の協力を仰ぎつつ、区の地区ごとに発行されている地域情報紙、ボランティアガイドや街歩き団体の周辺を中心に、文化活動に関わる地域のコミュニティについて調査を行った。地域の文化資源については、文化資源ドキュメンタリー映像のテーマや、都市の再開発と遺跡をテーマとするトーク・イベントとの関連を念頭におき、区内の遺跡について、とくに2019年に発見された鉄道遺構「高輪築堤」を中心に資料調査を行った。

■プロジェクト03：文化を可視化する（コンテンツ制作）

今年度は、オンラインでの情報提供が中心となることから、ウェブサイトに掲載するテキストの翻訳、またオンライン・イベント等の動画の字幕作成と翻訳を中心にコンテンツ制作を進め、6種のテキストの翻訳を実施した。また、地域

文化資源を紹介する短編ドキュメンタリー映像を3件制作した（テーマ：「地域の歴史と新しい生活様式」「都市の風景」「生け花と近代建築」）。

一方で、新型コロナウイルス感染症の影響で、海外からの来訪者を現地で迎えることができなかつたため、昨年度活発に行ったSNS等を通じた逐次的な情報発信についてはその内容や手法を再考することとなった。

■プロジェクト04：カルチュラル・コミュニケーターを育てる（人材育成）

人材育成プログラムについて、当初は学生などの若年層を対象とした育成プランのみを準備していたが、文化活動の継続が困難な状況下で、ボランティアガイドなど、地域で文化に関わる活動を継続的に行っている社会人に対する働きかけと支援をする必要があると考え、学生対象のワークショップ「六本木イメジャリ」と社会人対象のワークショップ「カルナラ・コレッジ'20」の2部構成で実施した。

また、地域における学びを考えるワーキング・グループを2種類、のべ4回ホストした。一つは、地域文化資源の相互学習（co-learning）のあり方について検討するミーティング、もう一つは、社会人による継続的な学びを可能にするために、MOOCs（大規模オープンオンラインコース）のデザイン手法を参照するワーキング・グループである。

■プロジェクト05：プロジェクトを育てる（プロジェクト運営とモデル構築）

今年度は、オンライン・ミーティングやメールでのコミュニケーションをベースに、プロジェクトメンバーとのディスカッションを行い、プロジェクトを運営した。また、外部評価プログラムについて、来年度以降にどのような方法で外部



プロトコルを巡るダイアログ



文化と集団のアーバン・リサーチ



六本木イメジャリ

評価を行うか、またその外部評価プログラム自体がどのようにモデル化されるのかを検討した。

(記=本間)

活動記録

7月18日(土)

ドキュメンタリー映像 オンライン 上映会「港画：都市と文化のビデオノート」

13:00~16:00 オンライン (YoutubeLive)

登壇者：阿部理沙、藤川史人、大川景子 モデレーター：本間友

参加者：184名(視聴回数)

9月4日(金)

カルナラ・コレッジ'20：地域文化資源再発見ワークショップ #1

18:30~20:30 芝区民協働スペース(芝コミュニティはうす)

講師：宮北剛己(慶應義塾大学 DMC 統合研究センター研究員)、大島志拓(慶應義塾大学大学院メディアデザイン研究科)、本間友

参加者：10名(他、港区1名、事務局1名)

9月16日(水)

六本木イメジャリ #1：オリエンテーション

18:00~19:30 オンライン

講師・チューター：本間友、石本華江、森山緑、鈴木照葉(慶應義塾大学アート・センター)、大島志拓、宮北剛己、戸塚愛美(六本木アートナイト事務局)

参加者：12名

9月20日(日)~9月26日(土)

六本木イメジャリ #2：街を記録する

個別ワーク 六本木

参加者：11名

9月29日(火)

六本木イメジャリ #3：都市の顔つき：街歩きセッション

9:00~12:00 六本木

講師：皆川典久(東京スリパチ学会)

参加者：12名(ほかチューター6名、六本木アートナイトスタッフ4名)

9月30日(水)

六本木イメジャリ #4：六本木アートナイトレクチャー——街への仕掛けを知る

14:30~16:00 オンライン

講師：三戸和仁（六本木アートナイト実行委員会事務局長）

参加者：11名

10月9日（金）

六本木イメージャリ #5：トーク——インターネットにおける
イメージの拡散

18:00~19:30 オンライン

講師：洞田貫晋一郎（森美術館）

参加者：11名

カルナラ・コレッジ'20：地域文化資源再発見ワークショップ #2

18:30~20:30 芝浦区民協働スペース（みなとパーク芝浦）

講師：宮北剛己、大島志拓、本間友

参加者：10名（他：港区2名、事務局1名）

10月11日（日）～10月22日（木）

六本木イメージャリ #6：六本木の街を記録する

個別ワーク 六本木

参加者：11名

10月14日（水）

六本木イメージャリ #7：アラインメント

18:00~19:30 オンライン

講師・チューター：本間友、石本華江、森山緑、鈴木照葉、
大島志拓、宮北剛己、戸塚愛美

参加者：11名

10月23日（金）

六本木イメージャリ #8：最終プレゼンテーション

18:00~19:30 新橋区民協働スペース（きらきらプラザ新橋）

講師・チューター：本間友、石本華江、森山緑、鈴木照葉、
大島志拓、宮北剛己、戸塚愛美

参加者：13名（発表者9名、ゲスト4名）

11月6日（金）

カルナラ・コレッジ'20：地域文化資源再発見ワークショップ #3

18:30~20:30 芝区民協働スペース（芝コミュニティはうす）

講師：宮北剛己、大島志拓、本間友

参加者：11名（うちZoom参加1名、他：港区2名、事務局1名）

11月11日（水）、11月14日（土）

建築公開イベント「慶應義塾三田キャンパス建築プロムナード
オンライン——建築特別公開日」

13:30~15:00（11日）、10:00~11:30（14日） オンライン
（Zoom ウェビナー）

講師：新倉慎右・森山緑（慶應義塾大学アート・センター）

参加者：60名（11日）、88名（14日）

12月11日（金）

カルナラ・コレッジ'20：地域文化資源再発見ワークショップ #4

18:30~20:30 芝浦区民協働スペース（みなとパーク芝浦）

講師：宮北剛己、大島志拓、本間友

参加者：11名（うちZoom参加6名、他：港区3名、事務局1名）

2021年

1月22日（金）

トークイベント「プロトコルを探るダイアログ：カルチュラル・レジスタンスをめぐって」

18:30~20:30 オンライン（Zoom ウェビナー）

登壇者：山田 健二、山峰潤也、モデレーター：長谷川紫穂（慶
應義塾ミュージアム・コモンズ）

参加者：61名

1月24日（日）

トーク・イベント「文化と集団のアーバン・リサーチ——いま、
都市のコミュニティはどうなっているか？」

15:00~17:30 オンライン（Zoom ウェビナー／YoutubeLive）

登壇者：小林えみ、米澤慎太郎、さのかずや、遠山啓一、
Erinam、小山ひとみ、瀬下翔太、松本友也

同時視聴者数：153名 アーカイヴ視聴回数：704回

2021年3月7日（日）

カルナラ・コレッジ'20：地域文化資源再発見ワークショップ #5

15:00~18:00 芝浦区民協働スペース（みなとパーク芝浦）

講師：宮北剛己、大島志拓、本間友、前川マルコス貞夫（慶
應義塾大学大学院メディアデザイン研究科）、鈴木照葉

参加者：10名（他：港区3名、事務局1名）

催事／プロジェクト

令和2年度メディア芸術アーカイブ推進 支援事業

「中嶋興/VICを基軸としたビデオア ート関連資料のデジタル化・レコード 化」

事業実施期間：

令和2年8月5日(水) - 令和3年2月26
日(金)



報告書 『ビデオとアーカイヴ』慶應義塾大学アート・センター、2021

本事業は、戦後から現代にいたる日本のメディア芸術の諸活動を、「インターメディア」という枠組みにおいてとらえ直し、芸術史・映像史という縦軸と、同時代の様々な芸術諸活動という横軸との交差点に位置するビデオアート関連資料群、特に中嶋興とVICを通し、日本のメディア芸術史をよりよく精査可能にするための基盤構築を目指すものである。

1970年以降の芸術作品は、およそ古典的な絵画や彫刻などの形体とは異なる、再現困難な一過性の形体（パフォーマンス/インスタレーション等）において実現される類の作品が多く、そのドキュメントや周辺資料によってしか作品へアプローチできないという条件がある。また、この時期は新旧のテクノロジーを連結させ、諸ジャンルの枠組みを横断させたタイプの作品が多い。それらのドキュメントの中心として流通していたのは写真による静止画だが、この時期にはビデオによる動画記録も多く残されており、時間性を孕んだ一過性の形体を有する作品の記録として、その重要性は計り知れない。こうした動画記録はビデオアートに与するものが多くある。この時期に培われたビデオアートでは、実験映画史と連続した問題を孕む作品群、複数の芸術ジャンルを連結させる「インターメディア」な機構、一過性の形体を有する作品（出来事）の記録、新たなコミュニケーション技術の構築の実験等が行われていた。つまりビデオアートという枠組みにおいて、メディア芸術の重要な諸事象と諸問題が展開されているのである。また、一過性の形体を有する芸術作品の代表的な一例である「もの派」の国際的な研究動向の進展が示しているように、1960年代後半以降の日本の芸術活動に関する世界的な関心の増大に対し、日本におけるビデオアートの調査・研究によって多くの応答が可能である。

ビデオアート関連資料の中で特にビデオテープは一過性の形体を有する作品（出来事）の貴重な記録であり、それ自体がメディア芸術の根本問題を表現するものであるにもかかわらず、ビデオテープというメディアの特性上、保存状態が悪く、劣化し、再生困難な状況にあるものが多い。中嶋興とVICのビデオテープ資料も例外ではなく、カビの発生、バインダー化、再生機器の不足など、ビデオテープの内容を詳らかにする以前で立ち止まらざるを得ない状況下にある。ビデオテープに適切な処置を施すとともに、デジタル・データ化を行い、レコード化することが喫緊の課題であり、これらを行った。

本事業は、1970年以降の日本におけるビデオアートの中心的な担い手である中嶋興とVICのビデオアート関連資料群のデジタル化とレコード化、インベントリー作成を行うこ

とを通して、ビデオ記録によって一過性の形体を有する作品（出来事）を掘り上げること、ビデオアートからメディア芸術史を構築することを目的とした。

関連イベント

・制作現場とアーカイヴについて

当初、本事業内で予定していたのは、実際にある場所に一堂に会して行う「ビデオ・アーカイヴ」に関する映像作家達へのインタビュー／ディスカッションであった。しかし、新型コロナウイルス感染拡大防止対策として、実際に集うことを止め、Zoomでのインタビュー／ディスカッションへと変更し、この一連の問題を考えるための契機とした。具体的には、中嶋興（外苑前アトリエ）、手塚一郎（吉祥寺VIC）、中川陽介（取手アトリエ）、飯田豊（書齋）、久保仁志（慶應義塾大学アート・センター・アーカイヴ）という5つの部屋をZoomでつなぎインタビュー／ディスカッション「制作現場とアーカイヴ」（2020年12月24日）を行った。なぜなら、第一にZoomを用いることで、各制作現場での営みをそれぞれの中心的エージェントとともに記録することができるから。第二にビデオによる記録をすることができるから。第三に、通常のシンポジウムならば登壇者が同じ場所に集合するが、Zoomを用いることで、それぞれの異なった制作現場を同時に交通（communication）させることができるからである。ビデオ記録とビデオ・アーカイヴについての議論自体をビデオ記録しアーカイヴ化しようと試みたのである。このインタビュー／ディスカッションは以下の3つのブロックで構成された。

I. 制作現場とアーカイヴ

中嶋興（外苑前アトリエ）、手塚一郎（吉祥寺VIC）、中川陽介（取手アトリエ）、飯田豊（書齋）、久保仁志（慶應義塾大学アート・センター・アーカイヴ）の各場所をZoomでつなぎ、各制作現場での営みをそれぞれの中心的エージェントとともに記録した。

<https://www.youtube.com/watch?v=yUxtscXD86s>

II. 「ソフト・ミュージアム」とビデオ・アーカイヴ

1974年、VICの手塚は、中谷芙二子と連名で「ソフト・ミュージアム（SoftMuseum）」という企画を構想している。「美術と社会との充実な関係」をうちたてることを主眼とし、美術館・街中・SoftMuseumCenterという3つの場所を連動させるシステムである。そこで行われる予定だったのは、ビデ

オによる様々な出来事の情報化と、発信者と受信者が交代するような双方向のコミュニケーションであった。特筆すべきは、作品だけを対象とするのではなく、「作家の生いたち、作品の創造のプロセス etc. totalな情報」までも対象化しようとしていた点である。この企画は残念ながら実現しなかったが、現在のビデオを取り巻く諸状況をも射程に捉えていたこの企画の可能性の中心を探った。

<https://www.youtube.com/watch?v=PLbpg1k30VM>

III. ビデオ・アーカイヴとCATVと現在のビデオ動画配信サイト

1970年代以降、ビデオと深く関わった中嶋も手塚も、ビデオ・アーカイヴとCATVをそれぞれ独自に行っていた。現在、YouTubeやVimeoなどの動画配信サイトは、デジタル・データによるビデオ映像のある種のデータベースとなり、ビデオを介したコミュニケーションを可能にする場として機能している。さらには、基本的なシステムさえ所有していれば、あらゆる個人が準放送局を運営することができるようになった現在において、ビデオはどのようなシステムとして機能しているのだろうか。マスメディアと異なるスタイルで公的領域と私的領域の連結を模索したCATVの試みは現在のビデオ動画配信サイトを中心とするビデオのネットワークとどのような関係を結んでいるのだろうか。「ソフト・ミュージアム」が構想していたもののうち、可能になったもの、実現されていないものは何だろうか。ビデオを中心とした記録とコミュニケーション・システム、そしてそれらのアーカイヴの問題について考えた。

<https://www.youtube.com/watch?v=BoMWBIPikOI&t=1131s>

報告書

『ビデオとアーカイヴ』慶應義塾大学アート・センター、2021。（WEBでのみ公開）

<http://www.art-c.keio.ac.jp/site/assets/files/8824/210322.pdf>

（担当／記＝久保）

調査

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動

1. 安藤士《水球部レリーフ》修復
2. 廣瀬功《庭園》《桃とテーブル》修復
3. 旧ノグチ・ルーム（萬來舎）の保存修復処置
4. 慶應義塾所蔵作品データベースの公開

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、この点に関してもさら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」メンバーとして、所蔵美術品のメンテナンスを中心に対処しており、アート・センターにおいてはその基礎となる作品データベース整備も進めてきた。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も取り組んでいる。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・保存処置が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取られた。本年度は4件の修復・保存作業が実施されたので、以下に概要と修復家による報告を抜粋して掲載する。

1. 安藤士《水球部レリーフ》修復

本作品は、慶應義塾大学経済学部在学中の1943（昭和18）年に学徒出陣した塚本太郎氏をモデルに、安藤士が制作したもので1992（平成4）年、塚本氏の遺族より体育会水泳部に寄贈された。オリジナルの表面に後から塗料が塗られていることから、その除去と修復の処置を行った。

●作品

作者＝安藤士

作品＝水球レリーフ

制作年＝1947（昭和22）年

材質・技法＝石膏、塗料

寸法＝616×893×105 mm

額寸法：775×1,017×176 mm

重量＝作品、13kg 総重量、30kg

修復記録

2020年3月3日

修復研究所 21 所長 渡邊郁夫

*担当者：宮崎安章

*作業日：2018年10月11日から2021年3月10日

●処置前の状態

・石膏の表面に塗料が塗られて仕上げられている。青色（スカイブルー）の塗料が全面に塗られていた。

- ・側面は青色が塗られておらず、濃緑色（オリーブグリーン）の塗料があり、オリジナルの色と考える。
- ・制作当時に近い時期の記念写真を福澤センターで見せて頂き、比較的暗い色調の作品であることは確認出来ていたので石膏自体の白色ではないと考えている。オリジナルの色調は青銅製品をイメージした仕上がりになっていたと考える。

●修復処置内容

- ・基底材の石膏は経年による劣化が進んでいる箇所がある。側面、特に底面は気泡状の穴が多数あり、膠水を染み込ませて固着を行った。
- ・旧処置の塗料除去は有機溶剤の混合液を綿棒に含ませて、少しずつ取り除いた。
- ・表面の凹みに詰まった絵具は先の細いナイフもしくは針状の道具で物理的に削り取った。
- ・使用した溶剤 キシレン+アセトン（3：2/容積比）
- ・また青色の下層に白色塗料が確認出来た。青色を除去すると全面に濃緑色（オリーブグリーン）があり、その下層に金色の絵具層があることが判った。
- ・石膏の破損や欠損は周辺に多数あり、取り扱い時の破損軽減と耐久性を考慮して、エポキシ樹脂パテを使用して、充填整形を行った。凹状の溝に入り込んだ塗料はニードル等で可能な範囲で取り除いた。
- ・彩色剥落箇所の補彩（リタッチ）を溶剤型アクリル樹脂絵具を使用して行った。

- ・70年経過した石膏の経年劣化と重量を考慮し、三重構造の額縁を新調した。

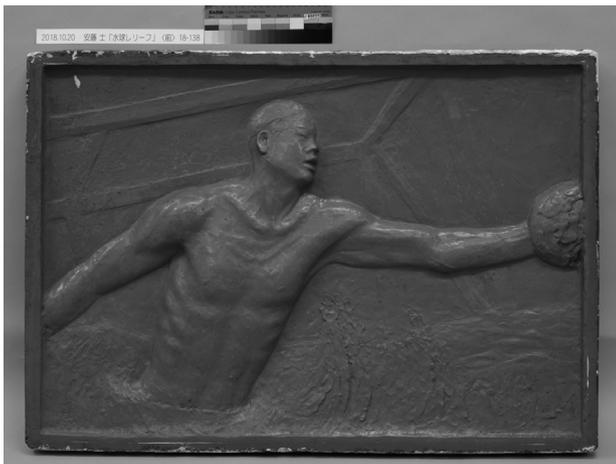


図1 修復前 表



図2 修復中 旧塗料除去作業



図3 修復中 充填整形 上面



図4 修復後 額つき 表

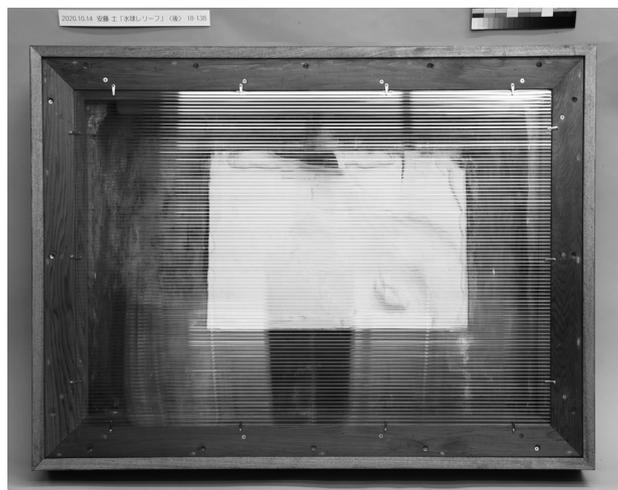


図5 修復後 額つき 裏

2. 廣瀬功《庭園》《桃とテーブル》修復

《庭園》

●作品

作者 = 廣瀬功

作品 = 庭園

制作年 = 1949 (昭和 24) 年

材質・技法 = 油彩、カンヴァス

寸法 = 725 × 1,160 × 30mm

額寸法 : 920 × 1,350 × 80mm

修復記録

2020年3月25日

修復研究所 21 所長 渡邊郁夫

*担当者 : 宮崎安章

*作業日 : 2019年7月31日から2021年3月30日

●処置前の状態

[絵具層]

- ・乾燥亀裂が全面にある。
- ・天地方向に亀裂と凸状の変形が観られる。
- ・作品の周囲と変形箇所の一部に剥落と浮き上がりがある。
- ・画面全体に汚れが付着し、カビによるシミも多数ある。

[支持体]

- ・キャンバス釘で止められているが、画用釘が錆による外れと木枠の破損によって画布の上辺と左辺に折れが生じ、波打つように変形がある。

- ・裏面は砂埃で汚れている。

[木枠]

- ・画用木枠、員数8本(中棧2本)、杉材、楔穴楔はない。
- ・中央で2分割できる仕様になっており、上下辺中央に接ぎ板で止められている。
- ・鉄製の釘で止められている。

●修復処置内容

- ・修復前、中、後をデジタルカメラで撮影した。
- ・修復前の作品の状態を調査した。
- ・接着剤は膠水(1:10)を使用。緩衝剤のシリコンシートを敷き、電気ゴテで加温、加圧して接着を行った。
- ・裏面の清掃を行い、エタノールで殺菌処置を行った。
- ・支持体周囲(耳部)に亜麻布を接着して補強を行った。接着剤はBEVAシート(ホットメルト型アクリル樹脂接着剤)を使用した。
- ・四隅が開閉し伸縮する可動枠に耳補強した作品を張り込んだ後に、枠を伸ばしながら支持体の変形を修正した。
- ・希アンモニア水を脱脂綿で作った綿棒に染み込ませて表面の汚れを取り除いた。
- ・下層から画布に描かれた油彩画(婦人像)が2枚出現したため、新調した木枠に作品を張り込んだ。
- ・炭酸カルシウムと合成樹脂接着剤を練り合わせて、充填剤を絵具層の欠損箇所に詰めた後、周囲の絵肌に合わせて整形した。
- ・防カビ剤(T.B.Z/チアベンダゾール)を塗布した。

- ・ 溶剤型アクリル絵具を使用して作業を行った。
- ・ ダンマル樹脂ワニスに、光沢調整のためにワックスを混ぜて、スプレーで塗布した。

●修復後の所見

- ・ 支持体の折れや変形を修正し、新調した木枠に張り込み、作品本来の平滑な画面になり、鑑賞の妨げにならないようになった。
- ・ 画面の汚れを洗浄し、本来の色調が戻った。
- ・ 絵具層の浮き上がった箇所を接着し、安全に移動や保管ができるようになった。
- ・ 額縁は新調し、UVカットアクリル板とポリカーボネイト板の裏蓋を取り付けた。

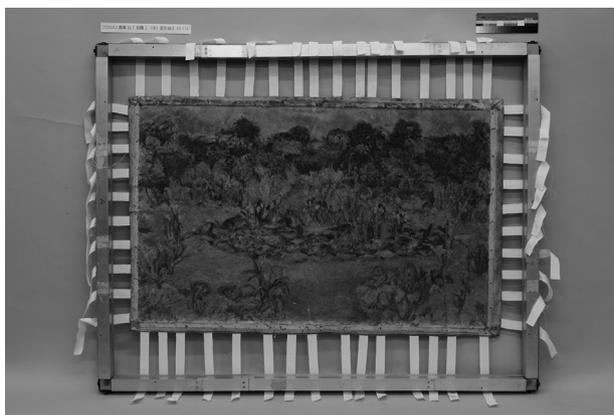


図3 修復中 支持体変形修正 表



図1 修復前 表



図4 修復後 額縁つき 表



図2 修復前 裏

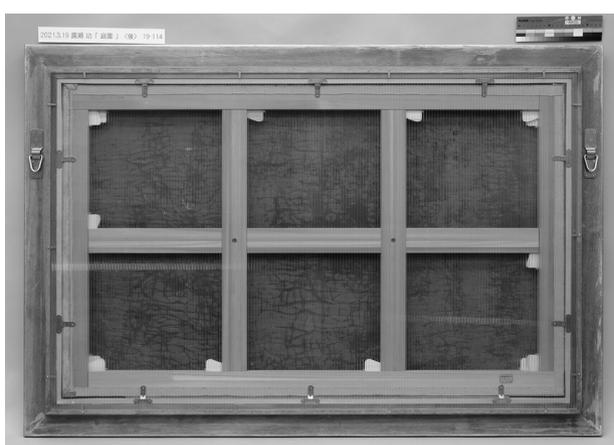


図5 修復後 額縁つき 裏

《桃とテーブル》

●作品

作者 = 廣瀬功

作品 = 桃とテーブル

制作年 = 1951 (昭和 26) 年

材質・技法 = 油彩、カンヴァス

寸法 = 681 × 563 × 37mm 額寸法 : 875 × 775 × 75mm

修復記録

2020年3月25日

修復研究所 21 所長 渡邊郁夫

* 担当者 : 宮崎安章

* 作業日 : 2019年7月31日から2021年3月30日

●処置前の状態

[ワニス層] なし。

[絵具層]

- ・乾燥亀裂が全面にある。
- ・天地方向に亀裂と凸状の変形が観られる。
- ・作品の周囲と変形箇所の一部に剥落と浮き上がりがある。
- ・画面全体に汚れが付着し、カビによる斑点状のシミが多数ある。

[支持体]

- ・キャンバス釘で止められている。
- ・四隅に張りムラによる凸凹がある。特に下辺が目立つ。
- ・左辺中央とその下部に破損(穴)がある。凹んでいることから画面側からの突傷による破損と考える。
- ・裏面は砂埃で汚れている。

[木枠]

- ・画用木枠、員数4本、杉材、楔穴楔はない。

●修復処置内容

- ・修復前、中、後をデジタルカメラで撮影した。
- ・修復前の作品の状態を調査した。
- ・接着剤は膠水(1:10)を使用。緩衝剤のシリコンシートを敷き、電気ゴテで加温、加圧して接着を行った。
- ・裏面の清掃を行い、エタノールで殺菌処置を行った。
- ・支持体周囲(耳部)に亜麻布を接着して補強を行った。接着剤はBEVAシート(ホットメルト型アクリル樹脂接着剤)を使用した。
- ・裏面から加湿、加温、加圧して支持体の変形を修正した。
- ・希アンモニア水を脱脂綿で作った綿棒に染み込ませて表面

の汚れを取り除いた。

- ・新調した楔付きの木枠に作品を張り込んだ。
- ・炭酸カルシウムと合成樹脂接着剤を練り合わせて、充填剤を絵具層の欠損箇所に詰めた後、周囲の絵肌に合わせて整形した。
- ・防カビ剤(T.B.Z/チアベンダゾール)を塗布した。
- ・溶剤型アクリル絵具を使用して作業を行った。
- ・ダンマル樹脂ワニスに、光沢調整のためにワックスを混ぜて、スプレーで塗布した。
- ・塗装部の欠損剥落箇所を補修した。
- ・作品はステンレス製のサルで固定し、裏蓋を取り付けた。

●修復後の所見

- ・画面の汚れを洗浄し、本来の色調が戻った。
- ・絵具層の浮き上がった箇所を接着し、安全に移動や保管ができるようになった。
- ・額縁は新調し、UVカットアクリル板とポリカーボネイト板の裏蓋を取り付けた。



図1 修復前 表



図2 修復中 裏面洗浄



図3 修復後 額縁つき 表

●今後の取り扱い上の注意（《庭園》《桃とテーブル》二作品とも）

[陳列の場合]

- ・直射日光の当たる場所は避け、暖房器具の近くや直接エアコン等の冷風温風の出口、冷風温風の当たる場所は避ける。

- ・微振動のある壁（エアコンの近く等）には掛けない。
- ・変形やシミの原因となるため湿度の高い場所は避ける。
- ・画面に塵埃が付着した場合は、羽根箒等で軽く払う。
- ・吊り紐はワイヤー、合成繊維のロープ等が適当である。
- ・吊り金具は、しっかりした金属製を用いる。最近接着剤を使用したフックが出ているが作品をかけるのには不適當である。
- ・ガラス入りの額縁の場合、ガラス内側が曇ったり、黴が発生する場合がある。その場合は額縁から作品を外し、アルコールを含ませた脱脂綿やガーゼ等でガラス面を拭く。

[保存、運送の場合]

- ・湿度の高い場所での保存は避ける。地下室、倉庫等で空調のない場所も避ける。
- ・年に一回程度、乾燥した天気の良い日に、作品を額縁から外し内側にこもった湿気や埃を除去後、改めて額装するとよい。

3. 旧ノグチ・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、1951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、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2005年に移築された。この移築後の「旧ノグチ・ルーム」は、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（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。2011年度には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ことで、保存状態が飛躍的に改善された。（年報19号、44頁参照）また、年に一度、専門家に依頼し、状態の点検、床面と家具類の清掃および保護ワックスの塗布を実施し、その他必要に応じてケアを行っている。

通常非公開となっている旧ノグチ・ルームであるが、昨今はさまざまな催事や授業時にも利用されるなど、以前よりも使用頻度が高いゆえに、定期的な状態調査および保存処置は必須である。今年度は、新型コロナウイルス感染症の影響で例年よりも使用機会が少なかったが、以下のとおり点検と補修を行った。

状態調査報告書

2021年3月31日 修復研究所 21 所長 渡邊郁夫

*作業日 2021年3月10、11日

*担当者 宮崎安章

●作業内容

床全面と各家具、衝立のテープ痕の補彩と、各箇所への保護ワックス塗布とカーテン裾の解れ補修を行った。家具類は令和2(2020)年3月30日の点検箇所を中心に、また平成30(2018)年10月11日～12日に床の粘着テープ等によって剥離したワックス補修箇所は、その後の使用状況と管理によって大きな損傷箇所は見当たらなかった。

家具類

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(大)》《腰掛(小)》《座敷の敷物》は注意深く観察を行った。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、前回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紫外線カットカバーの効果も大きいと考える。

- ・テーブルは清掃後、蜜蝋を主成分とした家具用ワックスを塗布した。
- ・腰掛(大)(小)は敷物と背もたれを刷毛で清掃した後にテーブルと同じワックスを塗布した。
- ・籐の敷物も外して掃除機を使って清掃を行った。
- ・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。
- ・腰掛(大)の背もたれの縄の一部に摩耗した箇所がある。
- ・腰掛(大)、腰掛(小)、衝立の清掃とワックス塗布を行った。籐の敷物をずらして床面も掃除機でゴミや埃を取り除いた。保護用ワックスを塗布した。
- ・腰掛(大)座面の合板が一部浮き上がっており、膠水(1:4)を使用して接着を行った。緩衝材のポリエステル紙と吸い取り紙を敷いて重しを置き接着作業を行った。
- ・腰掛(大)(小)の脚底に取り付けた保護用のフェルトが外れており、これも新しいものに交換が必要である。
- ・空調の継続的な使用と家具にカバーをかけて保護している

ことも非常に効果がある。カバーを外した状態で時間の経過と共に表面の温度は上昇するため、直射日光(赤外線)の遮断効果のある方法の検討をしたい。

- ・カバーの滑り止めに使う重しを重いものに新調し、設置後にカバーがずれることがなくなり作業性も向上した。

塗布ワックス：《“Wood Food”天然艶出し蜜蝋ワックス》

床

- ・床の状態は、平成30(2018)年10月11日～12日に粘着テープ等によって剥離したワックスの補修箇所を確認した。補修から2年5ヶ月の時間経過から状態は良好であるが、他の場所にワックスの剥落がある。この箇所は新たにワックスを塗布することによって改善された。
- ・床部はポリプロピレン紙のモップで表面を清掃した後に、市販のフローア水性ワックスを3回塗布した。
塗布ワックス：NEW V-COAT(ニューV・コート) 第一化学工業所(製造) タイカ商事(販売)
- ・入口付近は入場者の往来が多く、保護ワックスが他と比べ剥がれ易い可能性があるため経過観察が必要。

カーテン

- ・入口を入り左側の部屋を仕切るカーテンの裾に解れた箇所があった。

●保存上の留意事項

直射日光があたる《テーブル》《腰掛(大)》《腰掛(小)》《座敷の敷物》表面の変化や劣化があるかを経過観察を続け、必



図1 床へのワックス塗布



図2 家具類の清掃とワックス塗布



図3 《腰掛（大）》座面の合板浮き上がりを、膠水を使用して接着

要に応じて修復処置を行う。また旧ノグチ・ルームの公開等を行う場合《テーブル》《腰掛（大）》《腰掛（小）》は長時間日光に当たり表面温度が上昇し、劣化の大きな要因となるため、遮光するための衝立などを設置すると保存環境が改善されると考える。

4. 慶應義塾所蔵作品データベースの公開

アート・センターは、美術品管理運用委員会における活動として、これまで慶應義塾の所蔵する作品の基礎情報を整備し、データベースの構築に取り組んできた。このたび「慶應義塾ミュージアム・コモンズ (KeMCo)」のデジタル・アナログ融合プロジェクトの一環として開発された、慶應義塾の文化コレクションを学内で展開する文化活動と合わせて発信するポータルサイト「Keio Object Hub」と連携し、2021年4月公開。

Keio Object Hub

<https://objecthub.keio.ac.jp/>

(記=森山、桐島)

受入資料

2020年度、アート・センターに下記資料を受け入れました。
ご寄贈くださった方々には深く感謝申し上げます。(寄贈のみ掲載・敬称略)

●土方巽アーカイヴ

1. 石元泰博 生誕 100 年
ISHIMOTO YASUHIRO CENTENNIAL
寄贈者：東京オペラシティアートギャラリー
2. 水谷勇夫と舞踏—「蟲びらき」をひらく—
寄贈者：愛知県美術館主任学芸員/越後谷卓司、アーティスト/水谷イズル、樹林舎編集部/折井克比古
3. BUTOH CRADLING EMPTY SPACE
寄贈者：New York Butoh Institute
4. ロームシアター京都 リサーチプログラム 紀要—
2019 年度報告書—
寄贈者：ロームシアター京都（公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団）
5. 機関精神史 2020 年第 3 号 特集*アフロ・アニエリス
ムの驚異
寄贈者：赤羽健
6. デジタルアーカイブ・ベーシックス 4 アートシーンを支える
寄贈者：森下隆
7. 二十世紀舞踊 第一号～第五号
寄贈者：森下隆
8. 舞踏という何か/Something Called Butoh
寄贈者：NPO 法人ダンスアーカイヴ構想
9. 古代×現代 2020 時空を超える日本のアート 2020 年 3
月 11 日～6 月 1 日
寄贈者：国立新美術館
10. 即興ダンスセラピーの哲学 身体運動・他者・カップリ
ング
寄贈者：鈴木信一
11. 実験劇場と唐十郎 1958-1962
寄贈者：樋口良澄
12. An Anthropology of Ba
寄贈者：Catlin Coker
13. Leidfaden Fachmagazin für Krisen, Leid, Trauer

寄贈者：Michael Weiss

14. Praxis Palliative Care Für ein gutes Leben bis zuletzt
寄贈者：Michael Weiss
15. 50th Anniversary MIDORI 50 周年記念号
寄贈者：日立ドキュメントソリューションズ 西尾規忠
16. Life Crossing2020 年冬・63 号、2021 年春・64 号
寄贈者：若松萌野

●瀧口修造コレクション

1. TAD のベスト版 コレクション + あなたならどう見る？
寄贈者：富山県美術館
2. 展覧会「日比野克彦を保存する」ハンドアウト
寄贈者：東京藝術大学文化保存修復センター準備室
3. The Space of Effusion: Sam Francis in Japan 浸出の空間—
日本におけるサム・フランシス
寄贈者：Sam Francis Foundation
4. ピエロ・マンゾーニ日本事始
寄贈者：シュウゴアーツ
5. 展覧会「生誕 100 年記念北代省三・山崎英夫新居浜—東
京」
寄贈者：新居浜市美術館

●西脇順三郎コレクション

1. 文法の復権
寄贈者：工藤進
2. エコーする〈知〉CPC リブレ西脇順三郎の風土—小千
谷を詠んだ詩の数々（改訂新装版）
寄贈者：中村忠夫
3. 西脇順三郎の書籍 13 点、およびドローイング、色紙、
写真
寄贈者：橋元淳

●建築

1. 港区立郷土歴史館・宮内庁宮内公文書館共催特別展
寄贈者：港区教育委員会
2. 国立近現代建築資料館において採用すべき情報システ
ムの比較検討業務報告書
寄贈者：学習院大学

●アーカイヴ

1. JAL プロジェクト 2014「海外日本美術資料専門家（司書）

-
- の招へい・研修・交流事業」実行委員会主催の公開ワークショップ「日本美術の資料に関わる情報発信力の向上のための提言」
寄贈者：本間友
2. JAL プロジェクト 2015「海外日本美術資料専門家（司書）の招へい・研修・交流事業」公開ワークショップ「日本美術の資料に関わる情報発信力の向上のための提言Ⅱ」報告書
寄贈者：本間友
3. JAL プロジェクト 2016「海外日本美術資料専門家（司書）の招へい・研修・交流事業」公開ワークショップ「日本美術の資料に関わる情報発信力の向上のための提言Ⅲ」報告書
寄贈者：本間友
4. 平成 28 年度文化庁アーカイブ中核拠点形成モデル事業 グラフィック分野報告書
寄贈者：本間友
5. 文化資源のデジタル化に関するハンドブック
寄贈者：本間友
6. 平成 28 年度文化庁アーカイブ中核拠点形成モデル事業 プロダクト・デザイン分野報告書
寄贈者：本間友
7. 平成 29 年度文化庁アーカイブ中核拠点形成モデル事業 プロダクト・デザイン分野報告書
寄贈者：本間友
8. 平成 28 年度我が国の現代美術の海外発信事業「我が国の現代美術の海外発信を促進するためのシンポジウムの企画・運営」
寄贈者：本間友
9. Я（アール）：金沢 21 世紀美術館研究紀要 第 6 号（2016 年）
寄贈者：不明
- その他
1. ジョゼフ・コーネルと日本——「ふたつの時間」をたどる
寄贈者：DIC 川村記念美術館
2. ぼくのおくさん☆柴川敏之展
寄贈者：柴川敏之
3. タカシマヤ文化基金 30 年史
寄贈者：高島屋史料館 TOKYO
4. 丘を行く人 谷を行く人
寄贈者：永井こうき
5. 慶應義塾名品撰
寄贈者：慶應義塾ミュージアム・コモンズ
6. 石元泰博 生誕 100 年
寄贈者：東京オペラシティアートギャラリー
7. 目黒区美術館 所蔵作品目録
寄贈者：目黒区美術館
8. 目黒区美術館 所蔵作品目録 Ⅲ 1994-2007
寄贈者：目黒区美術館

資料貸出

土方巽アーカイヴ

●貸出先：東京藝術大学 大学院国際芸術創造研究科

目的：『ジャパノラマ：1970年以降の日本の現代アート』展カタログ

貸出日：2020年5月2日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「肉体の叛乱」(男根)	鳥居良禪	画像データ	1968年	1

●貸出先：Adriana Frant

目的：Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro 博士論文

貸出日：2020年6月16日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
スクラップブック	舞踏譜スクラップブック	土方巽	画像データ	不明	10

●貸出先：Signed Media Produktion

目的：「Move!」(ZDF/Arte TV-Documentary) 放映

貸出日：2020年6月26日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「疱瘡譚」(ライ病)	小野塚誠	画像データ	1972年	1
写真	「肉体の叛乱」(赤ドレス)	中谷忠雄	画像データ	1968年	1
写真	「肉体の叛乱」(男根)	鳥居良禪	画像データ	1968年	1
写真	「肉体の叛乱」(赤ドレス)	長谷川六	画像データ	1968年	1
映画フィルム	「疱瘡譚」	大内田圭彌	動画データ	1972年	1
映画フィルム	「肉体の叛乱」	中村宏	動画データ	1968年	1
動画データ	「Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance」	FutureLearn	動画データ	2018年	1

●貸出先：Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani

目的：『Enciclopedia dell'Arte Contemporanea』

貸出日：2020年7月1日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「肉体の叛乱」(少女)	中谷忠雄	画像データ	1968年	1
写真	「疱瘡譚」(ライ病)	鳥居良禪	画像データ	1972年	1

●貸出先：ゆみうみうまれ

目的：国際交流基金オンライン番組「Fluid Forms: Blending Traditional and Contemporary Japanese Dance」

貸出日：2020年7月3日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映画フィルム	「疱瘡譚」	大内田圭彌	動画データ	1972年	1

●貸出先：SU-EN

目的：オンラインレクチャー

貸出日：2020年7月17日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「肉体の叛乱」(昇天)	中谷忠雄	画像データ	1968年	1

写真	「鯨線上の奥方」	中谷忠雄	画像データ	1976年	1
写真	「疱瘡譚」(ライ病)	鳥居良禪	画像データ	1972年	1
写真	「鯨線上の奥方」(おどし)	アスベスト館	画像データ	1976年	1
写真	「鯨線上の奥方」(炎)	土屋明彦	画像データ	1976年	1
写真	「鯨線上の奥方」(フィナーレ)	アスベスト館	画像データ	1976年	1
写真	四季のための二十七晩 稽古	アスベスト館	画像データ	1972年	1

●貸出先：Fung Ming Sum

目的：オンライン番組「The Private Art Talk (Episode 3 - Gender Expression)」

貸出日：2020年8月9日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「疱瘡譚」(ライ病)	鳥居良禪	画像データ	1972年	1

●貸出先：ENTOMORODIA curatorial network

目的：『Lacania #35 e-magazine』

貸出日：2020年9月5日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「肉体の叛乱」	中谷忠雄	画像データ	1968年	3
写真	「肉体の叛乱」(昇天)	作家不明	画像データ	1968年	1
写真	「疱瘡譚」(ライ病)	鳥居良禪	画像データ	1972年	1

●貸出先：日立ドキュメントソリューションズ

目的：会報誌『MIDORI』50周年記念号

貸出日：2020年9月10日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	関係者集合写真	みどり会	画像データ	1970年	1
写真	アストロラマ台本	学研	画像データ	1969年	1
写真	北海道ロケ写真	水落潔	画像データ	1969年	1

●貸出先：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

目的：オンライン展覧会「Keio Exhibition RoomX：人間交際」

貸出日：2020年9月30日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
スクラップブック	「なだれ鮎」	土方巽	画像データ	1972年	1
動画データ	動きのアーカイヴより和栗由紀夫実演映像「ペーコン」	KUAC	動画データ	2005年	1
動画データ	DVD「舞踏譜の舞踏」より小林嵯峨実演映像「ベルメール」	KUAC	動画データ	2005年	1
映画フィルム	「疱瘡譚」	大内田圭弥	動画データ	1972年	1
写真	「なだれ鮎」より「サドルの踊り」	小野塚誠	画像データ	1972年	2

●貸出先：赤羽健

目的：『機関精神史』

貸出日：2020年10月16日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「禁色」リハーサル	大辻清司	画像データ	1959年	2
写真	「禁色」	クロカワ写真スタジオ	画像データ	1959年	1

●貸出先：アレクサンドル・タルバ

目的：パリ第8大学美学博士論文

貸出日：2020年10月20日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
チラシ	「日本の悪霊」両面	横尾忠則	画像データ	1970年	2
ポスター	「バラ色ダンス」	横尾忠則	画像データ	1965年	1
ポスター	土方巽追悼公演「病める舞姫」	横尾忠則	画像データ	1987年	1
ポスター	「土方巽播磨大踏鑑（付）コレクション展示即売」	横尾忠則	画像データ	1970年	1
ポスター	「肉体の叛乱」	横尾忠則	画像データ	1968年	1

●貸出先：伊山琳

目的：東北大学卒業論文

貸出日：2020年11月11日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	ハプニング	中谷忠雄	画像データ	1965年?	36

●貸出先：Carol McLennan

目的：トーク「Embracing the In-Between: Comme des Garçons, Butoh, and Ma, webinar.」

貸出日：2020年12月1日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「なだれ飴」	鳥居良禅	画像データ	1972年	1

●貸出先：印南美沙子

目的：論文「The Senses and Society 16」

貸出日：2020年12月3日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
スクラップブック	「なだれ飴」	土方巽	画像データ	1972年	1
写真	「疱疹譚」（ライ病）	小野塚誠	画像データ	1972年	1

●貸出先：住司峻

目的：東京都市大学大学院修士論文

貸出日：2021年1月11日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	動きのアーカイヴより和栗由紀夫・石本華江 実演映像	KUAC	画像データ	2005年	56
写真	「肉体の叛乱」	中谷忠雄	画像データ	1968年	3
写真	「ギバサン」	中谷忠雄	画像データ	1972年	1
スクラップブック	舞踏譜スクラップブック	土方巽	画像データ	不明	3
ポスター	肉体の叛乱	横尾忠則	画像データ	1968年	1

●貸出先：ダンスアーカイヴ構想

目的：オンライン舞踏番組「Re-Butooh」第2号

貸出日：2021年2月10日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
ポスター	北方舞踏派「塩首」	不明	画像データ	1975年	1
チラシ	北方舞踏派「塩首」	不明	画像データ	1975年	1
プログラム	北方舞踏派「塩首」	不明	画像データ	1975年	1

瀧口修造コレクション

●貸出先：富山県美術館

目的：企画展「TADのベスト版 コレクション+」展

貸出日：2020年8月17日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	瀧口修造書斎 写真	大島加寿子	画像データ	1979年	1

●貸出先：新居浜市美術館

目的：生誕100年 北代省三・山崎英夫展 新居浜ー東京 実験工房と「ものづくり」の原点

貸出日：2020年9月28日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
ノート	ノート (CALDER)	瀧口修造	画像データ	1949年頃	1
印刷物	横山はるひバレエ団「秋季公演」プログラム (デザイン北代省三)	北代省三	画像データ	1951年	1
印刷物	「実験工房第1回発表会ピカソ祭」プログラム	北代省三	画像データ	1951年	1
印刷物	「実験工房第2回発表会 現代作品演奏会」 プログラム	北代省三	画像データ	1952年	1
印刷物	「実験工房第4回発表会」案内状	北代省三	画像データ	1952年	1
印刷物	「実験工房第4回発表会」チケット	北代省三	画像データ	1952年	1
印刷物	「実験工房第5回発表会」プログラム	北代省三	画像データ	1953年	1
写真	浦安にて (北代省三 写)	北代省三	画像データ	1958年	1
書簡	年賀状 (瀧口修造宛)	北代省三	画像データ	1962年	1
	ストレンジネスと色のクォークモデルに依る曼陀羅	北代省三	画像データ	不詳	1

●貸出先：東京藝術大学大学美術館 陳列館1階

目的：東京藝術大学 日比野克彦アトリエ 展

貸出日：2020年9月23日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	瀧口修造 書斎写真一式 60点	大辻清司、羽永光利 ほか	画像データ	1953年頃-1979年	60

●貸出先：ときの忘れもの

目的：「駒井哲郎生誕100年記念展 駒井哲郎と瀧口修造」

貸出日：2020年11月12日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
書簡	駒井哲郎から瀧口修造宛	駒井哲郎	画像データ	1953年10月7日	1
書簡	駒井哲郎から瀧口修造宛	駒井哲郎	画像データ	1954年8月7日	1
書簡	駒井哲郎から瀧口修造宛	駒井哲郎	画像データ	1959年1月5日	1

●貸出先：高知県立美術館

目的：「石元泰博」展

貸出日：2021年1月6日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
印刷物	タケミヤ画廊 DM 葉書	石元泰博	画像データ	1954年	1

●貸出先：新潟県立近代美術館

目的：久保田成子展

貸出日：2021年2月24日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
書簡	久保田成子から瀧口修造宛	久保田成子	インク、紙	1963年11月26日 消印	1
印刷物	個展招待状	久保田成子	インク、紙	1963年	1
印刷物	略歴	久保田成子	インク、紙	1963年	1
封筒	封筒	久保田成子	インク、紙	1963年	1
写真	久保田成子 肖像写真	不詳	ゼラチン・シル バー・プリント	不詳	1

慶應義塾の建築

●貸出先：香川県立ミュージアム

目的：「空間に生きる画家 猪熊弦一郎—民主主義の生活空間と造形の試み」展

貸出日：2020年4月6日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
図面	慶應義塾大学学生研究室および控室（断面図）	谷口吉郎	紙（青図）	1948年	1
図面	慶應義塾大学学生研究室および控室（案内図）	谷口吉郎	紙（青図）	1948年	1
写真	猪熊弦一郎《デモクラシー》修復写真	修復研究所 21	画像データ		1式

ノグチ・ルーム・コレクション

●貸出先：東京美術

目的：新見隆『もっと知りたい イサム・ノグチ』に掲載

貸出日：2021年2月8日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	新萬来舎入口より南側を見る (No. 68, NOG_2067)	平剛	画像データ		1
写真	新萬来舎西側庭園に設置された《無》 (No. 112, NOG_2111)	平剛	画像データ		1
写真	新萬来舎 ベンチ (No. 91, NOG_2090)	平剛	画像データ		1
写真	新萬来舎 2階から見た西側庭園	安齊重男	画像データ		1

草月アートセンターコレクション

●貸出先：Tate Modern (London, UK) Stedelijk Museum (Amsterdam, Netherlands) Museum of Contemporary Art (Chicago, USA) San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco, USA) National Gallery of Singapore (Singapore, Singapore)

*新型コロナウイルス世界的流行により、Museum of Contemporary Art での展示は中止。引き続き2022年3月まで貸出予定。

目的：Nam June Paik: The Future is Now

貸出日：2019年9月19日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
印刷物	『SAC』 No.32 (1963年7月発行)		印刷物	1963	1
印刷物	『SAC』 No.33 (1963年10月発行)		印刷物	1963	1
印刷物	『SAC』 No.35 (1964年4月発行)		印刷物	1964	1

VIC コレクション

●貸出先：NPO 法人ダンスアーカイヴ構想

目的：オンライン舞踏番組「Re-Butoooh」

貸出日：2020年5月29日 新型コロナウイルス感染拡大防止の観点から日程延期かつプログラムの諸変更のため一部のみ貸出

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
ビデオテープ	舞踏関連映像	VIC	動画データ	1972-1981	10(貸出予定63のうち)

●貸出先：VIVO Media Arts

目的：*Video Communication: Art and Technology between Canada and Japan, 1967-1982*

貸出日：2020年11月10日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
ビデオテープ	KUAC_VIC1149 VIDEO TAPE FILE	VIC	動画データ	1972-1981	1

刊行物

● ARTLET

『ARTLET』53号

〈FEATURE ARTICLES〉 スイングしながら、学問を。

- ・「JAZZ MOVES ON!」始動（中川 ヨウ）
- ・ジャズを学ぶ（佐藤 允彦）
- ・SNSが広げるポップカルチャー（中井 秀範）

〈TOPICS〉

- ・活躍する先輩『前田憲男は粋な男!』（松永 加津子）

〈INFORMATION〉

- ・活動報告

8頁、2020年8月15日発行

編集＝内藤正人・糸川麻里生・後藤文子・渡部葉子・小菅隼人・徳永聡子・竹越功

『ARTLET』54号

〈FEATURE ARTICLES〉「歩み寄るアートと科学」への問い

- ・芸術と科学に境界はあるのか？（南條 史生）
- ・芸術と科学が向かう先（内田 まほろ）
- ・バイオアート/バイオデザインの今日（長谷川 紫穂）
- ・画家を包容する自然をめぐって（後藤 文子）

〈TOPICS〉

- ・活躍する先輩『テレビの世界で触れた芸術』（角谷 暁子）

〈INFORMATION〉

- ・活動報告

8頁、2021年3月31日発行

編集＝内藤正人・糸川麻里生・後藤文子・渡部葉子・小菅隼人・徳永聡子・竹越功

● Booklet

『Booklet』28

ROYAL BODIES 象徴と実在の間

〈目次〉

はじめに（小菅 隼人）

1. 序論：象徴と実在の間 —— 〈天皇〉の二つの身体（小菅 隼人）
2. 軍事指導者としての天皇（黒沢 文貴）
3. 歌舞伎の中の王権表象（神山 彰）
4. ギリシア悲劇における毀損された王の身体（北野 雅弘）

5. 寿がれる「ヒトラー」——戦後日本の舞台での〈ナチス式敬礼〉をめぐって（萩原 健）

6. 演劇における乃木希典——真山青果『乃木將軍』を中心に（熊谷 知子）

7. 宝塚歌劇における多重化された皇室の女性たち——『双頭の鷲』（2016）の王妃の解釈可能性をめぐって（田中 里奈）

8. 天皇を象徴する——野田秀樹『TABOO』における「てんのう」の記号とパフォーマンス（稲山 玲）

【特別対談】〈まねぶ〉方法あるいは自画像的演技論——森村泰昌に聞く（森村 泰昌×小菅 隼人（聞き手））

参考文献 各論者が推薦する5冊

185頁、2020年9月30日発行

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

表紙デザイン＝垣本正哉（株式会社D-CODE）

●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／研究紀要』第27号

187頁、2020年12月31日発行

●その他（報告書等）

ARTEFACT 別冊『[都市のカルチュラル・ナラティヴ×Rhetorica トーク・イベント]文化と都市のアーバン・リサーチ——いま、都市のコミュニティはどうなっているか?』

52頁、2021年3月1日発行

編集・企画・制作＝Rhetorica（松本友也・瀬下翔太）

アートディレクション／デザイン＝太田知也（Rhetorica）

写真＝吉屋亮（Rhetorica）

発行＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト実行委員会

慶應義塾大学アート・センター

『「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト活動報告書「都市のカルチュラル・ナラティヴ二〇二〇」』

128頁、2021年3月31日発行

執筆＝石本華江、大島志拓、鈴木照葉、千葉夏彦、本間友、森山緑

編集＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクトデザイン＝福田敬子（ボンフエゴデザイン）

協力＝篠律子、長谷川紫穂

発行＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト

実行委員会

慶應義塾大学アート・センター

助成 = 令和2年度 文化庁「博物館を中核とした文化クラ
スター形成事業」

(地域と共働した博物館創造活動支援事業)

「都市のカルチュラル・ナラティブ in 港区：大学
ミュージアムを核とする地域文化資源の連携・国際
発信・人材育成事業」

* 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 (29頁) を参照。

記録・資料

図書資料統計

	本年度登録数	総所蔵数
和書（冊）	38	2,262
洋書（冊）	1	474
逐次刊行物（タイトル数）	5	283
AV資料	0	2,121

2021年3月31日現在

活動記録

1. 主催

- SHOW-CASE project No.4 「河口龍夫 鯉呼吸する視線」
オンライン・ギャラリートーク

日時：2020年7月13日（月）15：00～16：30

場所：オンライン配信（Zoom ウェビナー）、河口龍夫氏アトリエから配信

登壇者／出演者：

河口龍夫（作家）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）

主催：「都市のカルチュラル・ナラティブ」プロジェクト実行委員会、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）、新倉慎右（所員、講師（非常勤））、鈴木照葉（学芸員補）、本間友（所員、ミュージアム・commons専任講師）

撮影協力：宮北剛己（ミュージアム・commons特任助教、慶應義塾大学 DMC 統合研究センター研究員）

- 第一興商、日本音楽健康協会 presents 慶應義塾大学アート・センター “油井正一アーカイヴ” 公開 Jazz 研究会 “拡張するジャズ” 対談「音楽の力」

日時：2020年10月6日（火）配信

場所：オンライン配信（YouTube）

登壇者／出演者：

湯川れい子（音楽評論家）、中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤））

主催：慶應義塾大学アート・センター（mandala musica 研究会）

特別協賛：株式会社第一興商、日本音楽健康協会

担当：糸川麻里生（副所長、文学部教授）、中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤））

- 2020年度新入生歓迎行事 笠井毅舞踏公演 日本国憲法を踊る

日時：2020年10月28日（水）収録、2020年12月24日（木）配信

場所：オンライン配信（YouTubeLive）、日吉キャンパス 来往舎イベントテラスにて収録

登壇者／出演者：笠井毅（舞踏家）、原仁美、浅見裕子、音響・照明：曾我傑

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

作成印刷物：DM チラシ（A4）※データ作成のみ、Web 上掲載。

担当：小菅隼人（所員、理工学部教授）、石本華江（所員、講師（非常勤））

撮影協力：DMC 研究センター

- クロージング・トーク SHOW-CASE project No.4 「河口龍夫 鯉呼吸する視線」

日時：2020年10月30日（金）18：30～20：00

場所：オンライン配信（Zoom ウェビナー）、YouTube Live、東館6階 G-Lab にて収録

登壇者／出演者：河口龍夫（作家）、渡部葉子

主催：「都市のカルチュラル・ナラティブ」プロジェクト実行委員会、慶應義塾大学アート・センター

共催：港区（令和2年度港区文化プログラム連携事業）

助成：令和2年度 文化庁 博物館を中核とした文化クラスター形成事業

技術提供：慶應義塾ミュージアム・commons

担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、新倉慎右（所員、講師（非常勤））、鈴木照葉（学芸員補）、本間友（所員、ミュージアム・commons専任講師）

- 慶應義塾の建築プロジェクト 慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード オンライン——建築特別公開日

日時：2020年11月11日（水）13：30～15：00、14日（土）10：00～11：30

場所：オンライン配信（Zoom ウェビナー）、三田キャンパスから配信

作成印刷物：DM チラシ（A4）

主催：慶應義塾大学アート・センター、「都市のカルチュラル・ナラティブ」プロジェクト実行委員会

共催：港区（令和2年度港区文化プログラム連携事業）

助成：令和2年度 文化庁 博物館を中核とした文化クラスター形成事業

協力：慶應義塾ミュージアム・commons

担当：本間友（所員、ミュージアム・commons専任講師）、森山緑（所員、講師（非常勤））、石本華江（所員、講師（非常勤））、新倉慎右（所員、講師（非常勤））、桐島美帆（所員、講師（非常勤））、鈴木照葉（学芸員補）

●2020年度センチュリー文化財団寄託品展覧会 文人の書
オンラインギャラリー・トーク

日時：2020年11月9日（月）14：00～15：00、30日（月）
14：00～15：00

場所：オンライン配信（Zoom ウェビナー）、第一会場（慶應義
塾図書館）および第二会場（アート・スペース）から配信

登壇者／出演者：

堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所斯道文庫教授）、桐島美帆
（所員、講師（非常勤））、鈴木照葉（学芸員補）

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

協力：慶應義塾ミュージアム・コモنز

担当：堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所斯道文庫教授）、桐島
美帆（所員、講師（非常勤））、鈴木照葉（学芸員補）

●第一興商 presents 慶應義塾大学アート・センター“油井
正一アーカイヴ”公開 Jazz 研究会“拡張するジャズ”挟
間美帆氏 ライト・ミュージック・ソサイエティ公開指導

日時：2021年1月6日（水）配信

場所：オンライン配信（YouTube）

登壇者／出演者：

挟間美帆（作曲家）、慶應義塾大学ライト・ミュージック・
ソサイエティ、中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤））

主催：慶應義塾大学アート・センター（mandala musica 研究会）

特別協賛：株式会社第一興商

担当：糸川麻里生（副所長、文学部教授）、中川ヨウ（訪問所員、
講師（非常勤））

●没後35年 土方巽を語ること X オンライン・イベント

日時：2021年1月21日（木）15：00～17：00

場所：オンライン配信（Zoom ウェビナー）

登壇者／出演者：

小菅隼人（所員、理工学部教授）、森下隆（所員）、その他舞
踏関係者

主催：慶應義塾大学アート・センター

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：土方巽アスベスト館、NPO 法人舞踏創造資源、土方
巽・中西夏之メモリアル猿橋倉庫（アトリエ+スタジオ）
運営委員会、NPO 法人鎌鼬の会

担当：小菅隼人（所員、理工学部教授）、石本華江（所員、講
師（非常勤））

●慶應義塾大学アート・センター“油井正一アーカイヴ”公
開 Jazz 研究会“拡張するジャズ” BOYS TRIO（金澤 英明、
石井 彰、石若 駿）

日時：2021年3月15日（月）配信

場所：オンライン配信（YouTube）

登壇者／出演者：

金澤 英明（ベーシスト）、石井 彰（ピアニスト）、石若 駿（ド
ラマー）、中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤））

主催：慶應義塾大学アート・センター（mandala musica 研究会）

助成：文化庁令和2年度第2次補正予算事業 文化芸術活動
の継続支援（申請者：中川ヨウ）

担当：糸川麻里生（副所長、文学部教授）、中川ヨウ（訪問所員、
講師（非常勤））

●アムバルワリア祭 X 「西脇順三郎と詩の未来」

日時：2021年3月27日（土）14：00～17：00

場所：オンライン配信（Zoom ウェビナー）

登壇者／出演者：

野村喜和夫（詩人）、カニエ・ナハ（詩人）、山崎修平（詩人）

【オブザーバー】新倉俊一（明治学院大学名誉教授）

主催：慶應義塾大学アート・センター

担当：森山緑（所員、講師（非常勤））、鈴木照葉（学芸員補）

撮影協力：宮北剛己（慶應ミュージアム・コモنز 特任助教、
慶應義塾大学 DMC 統合研究センター 研究員）、大島
志拓（慶應義塾大学大学院メディアデザイン研究科）

2. プロジェクト

●令和2年度港区文化プログラム連携事業

令和2年度 文化庁 博物館を中核とした文化クラスター形
成事業

・港画：都市と文化のビデオノート 「都市のカルチャー
ル・ナラティブ」ドキュメンタリー映像 オンライン 上映
会

日時：2020年7月18日（土）13：00～16：00

場所：オンライン配信（YouTubeLive）、北館ホールにて収
録

登壇者／出演者：

阿部理沙（映画監督）、藤川史人（映像作家）、大川景子（映
像作家）

モデレーター：本間友（所員、ミュージアム・コモنز専任
講師）

作成印刷物：DM チラシ（A4）

主催：「都市のカルチュラル・ナラティブ」プロジェクト

実行委員会、慶應義塾大学アート・センター
共催：港区（令和2年度港区文化プログラム連携事業）
助成：令和2年度文化庁博物館を中核とした文化クラスター形成事業
担当：本間友（所員、ミュージアム・commons専任講師）、宮北剛己（ミュージアム・commons特任助教、慶應義塾大学DMC統合研究センター研究員）

・カルナラ・コレッジ'20：地域文化資源再発見ワークショップ

日時：2020年9月4日（金）、10月9日（金）、11月6日（金）、12月11日（金）、2021年3月30日（土）[全5回]

場所：三田キャンパス内 教室および港区施設

参加者数：12名（抽選）

作成印刷物：DM チラシ（A4）

【タイムテーブル】

#1：物語の軸を作る 2020年9月4日（金）

#2：物語を組み立てる 2020年10月9日（金）

#3：アイデアをまとめる 2020年11月6日（金）

#4：アイデア・ノートを作る（中間報告）2020年12月11日（金）

#5：物語を語る（プレゼンテーション）2021年3月7日（日）

主催：慶應義塾大学アート・センター

共催：港区（令和2年度港区文化プログラム連携事業）

担当：本間友（所員、ミュージアム・commons専任講師）、宮北剛己（ミュージアム・commons特任助教、慶應義塾大学DMC統合研究センター研究員）

・都市のカルチュラル・ナラティヴ、六本木アートナイトワークショップ「六本木イメージリ」

日時：2020年9月16日（水）、9月29日（火）、9月30日（水）、10月9日（金）、10月14日（水）、10月23日（金）（他、個人活動日あり）

場所：オンライン配信、六本木界限

参加者数：9名

作成印刷物：DM チラシ（A4）

【プログラム】

1. オリエンテーション（90分）（オンライン）
2. 個別ワーク：街を記録する（リアル）
3. フィールドワーク：街を歩く（180分）（リアル）
4. レクチャー：街への仕掛けを知る（90分）（オンライン）

5. トーク：インターネットにおけるイメージの拡散（90分）（オンライン）

6. アラインメント：今後の作業とアウトプット（60分）（オンライン）

7. 個別ワーク：六本木の街を記録する（リアル）

8. プレゼンテーション（120分）（リアル）

主催：「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト
実行委員会、慶應義塾大学アート・センター

助成：令和2年度文化庁博物館を中核とした文化クラスター形成事業

担当：本間友（所員、ミュージアム・commons専任講師）、森山緑（所員、講師（非常勤））、石本華江（所員、講師（非常勤））、新倉慎右（所員、講師（非常勤））、鈴木照葉（学芸員補）

・プロトコルを探るダイアログ：カルチュラル・レジスタンスをめぐって

日時：2021年1月22日（金）18：30～20：30

場所：オンライン配信（YouTubeLive）、北館ホールにて収録
登壇者／出演者：

山田 健二（美術家）、山峰 潤也（東京アートアクセラレーション共同代表／ANB Tokyo ディレクター）

作成印刷物：DM チラシ（A4）

主催：慶應義塾大学アート・センター（「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト）

協力：慶應義塾ミュージアム・commons

助成：令和2年度文化庁博物館を中核とした文化クラスター形成事業

担当：本間友（所員、ミュージアム・commons専任講師）、宮北剛己（ミュージアム・commons特任助教、慶應義塾大学DMC統合研究センター研究員）

・文化と集団のアーバン・リサーチ——いま、都市のコミュニティはどうなっているか？

日時：2021年1月24日（日）15：00～17：30

場所：オンライン配信（YouTubeLive）、北館ホールにて収録
登壇者／出演者：

セッション1：小林えみ・米澤慎太郎・さのかずや

セッション2：遠山啓一・Erinam・小山ひとみ

司会：瀬下翔太・松本友也

作成印刷物：DM チラシ（A4）

企画：Rhetorica（瀬下翔太・松本友也）

主催：慶應義塾大学アート・センター、「都市のカルチュラル・ナラティブ」プロジェクト実行委員会
共催：港区（令和2年度港区文化プログラム連携事業）
助成：令和2年度文化庁博物館を中核とした文化クラスター形成事業
担当：本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、宮北剛己（ミュージアム・コモンズ特任助教、慶應義塾大学DMC統合研究センター研究員）

3. 協力

◆舞踊作品「ハンチキキ」の音楽の調査とアーカイヴ化（原田甫作曲「ハンチキキ」の演奏収録）
日時：2020年12月19日（土）
場所：北館ホールにて収録
楽譜作成・編曲：酒井健吉
演奏・歌：ピアノ、バイオリン、バリトン
主催：NPO法人舞踏創造資源
共催：慶應義塾大学アート・センター 土方巽アーカイヴ
助成：アーツカウンシル東京（2020年東京芸術文化創造発信助成）
協力：20世紀舞踊研究会

会議

2020年

● 5月14日（木）第1回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

2020年度事業予定について承認。人事、今後のアート・スペース展示、催事について承認および終了催事について報告。外部資金・助成金、アーカイヴ活動について報告。刊行物『年報』27号、『Booklet』28号、『ARTLET』53号の編集経過報告。資料貸出について報告。Web会議向けバーチャル背景の配布に関する審議。

● 7月16日（木）第2回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

土方巽アーカイヴの舞踊批評家協会賞特別賞受賞報告。今後のアート・スペース展示、催事について承認および終了催事について報告。外部資金・助成金、アーカイヴ活動について報告。刊行物『年報』27号、『Booklet』28号、『ARTLET』53号の編集経過報告。「#MuseumFromHome at KUAC」の報告。

■ 7月16日（木）第1回運営委員会開催

〔審議・報告事項〕

人事、舞踊批評家協会賞特別賞受賞について、今後のアート・スペース展示、催事について審議、承認および終了催事について報告。外部資金獲得について報告。刊行物『年報』27号、『Booklet』28号、『ARTLET』53号の編集経過報告。「#MuseumFromHome at KUAC」の報告。

● 11月12日（木）第3回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

「アムバルワリア祭X 西脇順三郎と詩の未来」、「没後35年土方巽を語ることX」開催承認。2021年度設置講座、外部資金・助成金、アーカイヴ活動について報告。今後のアート・スペース展示、催事について承認および終了催事について報告。刊行物『年報』27号、『Booklet』28号、『ARTLET』53号・54号の編集経過報告。『年報』28号論考執筆者募集。美術品運用委員会、次年度所内会議・運営委員会日程について報告。

■ 臨時 運営委員会（メール開催）

アート・センター設置講座の学士課程科目認定に関する審議

2021年

● 1月14日（木）第4回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

2021年度事業予定について承認。人事、2021年度アート・センター予算、2020年度第2回美術品管理運用委員会について報告。アート・スペース展示、催事について承認および終了催事について報告。刊行物『年報』27号・28号、『Booklet』28号・29号、『ARTLET』53号・54号の編集経過報告。アーカイヴ活動、研究会、資料貸出について報告。

■ 1月14日（木）第2回運営委員会開催

〔審議・報告事項〕

人事、2021年度アート・センター予算、2021年度事業予定、2021年度教育活動について審議。2020年度事業報告、教育活動、外部資金・助成金、研究会、アーカイヴ活動、資料貸出について報告。刊行物『年報』27号・28号、『Booklet』28号・29号、『ARTLET』53号・54号の編集経過報告。次年度所内会議・運営委員会日程について報告。

記録・資料

人 事

就任 兼任所員 桐島 美帆
(以上 2020 年 4 月 1 日)

退任 なし

所員研究・教育活動業績

(2020年4月1日—2021年3月31日)

凡例＝本記録は、所員・訪問所員の研究・教育活動の成果として公表された業績一覧である。原則として印刷・電子媒体において氏名が表記された業績とし、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小論・解題・記事、⑧展覧会・公演（企画・開催・運営・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（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『筆魂——線の引力・色の魔力』（監修・執筆）青幻社、2021年2月、256頁。

②「いっぴん、ベッピン、絶品！江戸の美人画、とりどりの美」『いっぴん、ベッピン、絶品！——歌麿、北斎、浮世絵師たちの絵画』展覧会図録、渋谷区立松濤美術館、2020年4月、8-16頁。

「令和の『絵師』たちとの、ヴァーチャルな対話／絵師100人展——早いもので祝10周年」『絵師100人展10』展覧会図録、産経新聞社、2020年8月、212-218頁。

「雷神門を描く『浮絵』——春朗時代の北斎浮絵をめぐる考察」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要』27号、慶應義塾大学アート・センター、2020年12月、122-131頁。

③「見立江口の君図 勝川春章」（『美の履歴書』647）、朝日新聞社、2020年4月。

「令和3年度版 中学校美術科（中学校用検定教科書）内容解説史料」、日本文教出版、2020年5月。

「オリンピック記念浮世絵絵画展の、コロナ禍での顛末」（『FromHome』-01 #MuseumFromHome at KUAC）、慶應義塾大学アート・センター、2020年5月。

「天才！奇才！北斎」（『てんとう虫』2020・7/8合併号）、UCカード、2020年7月。

「慶應義塾をめぐる人と蒐集 高橋誠一郎浮世絵コレクション

ン』『慶應義塾名品撰』、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2020年10月。

「座談会 学問の思い出——小林忠先生を囲んで」（『東方学』第百四十一輯）、東方学会、2021年1月。

「北斎『不仲』絵師と合作」（『読売新聞』社会面）、読売新聞社、2021年1月。

「北斎肉筆 一点ものの息づかい」（『読売新聞』文化面）、読売新聞社、2021年2月。

「北斎広重の浮世絵に見る 藝術の源泉としての富士山」（『はれ予報』2021・3）、しんきんカード、2021年3月。

「浮世絵師の肉筆画 新発見の作も」（『朝日新聞』美術面）、朝日新聞社、2021年3月。

⑧『いっぴん、ベッピン、絶品！——歌麿、北斎、浮世絵師たちの絵画』展覧会監修、渋谷区立松濤美術館、2020年4—5月。

『筆魂——線の引力・色の魔力』展覧会監修、すみだ北斎美術館、2021年2—4月。

⑨「令和3年度版『美術』（中学校用検定教科書）」（YouTube 日本文教チャンネル）、日本文教出版、2020年4月。

「肉筆浮世絵 美人画の精華 村山コレクションの名品を中心に」、「茶の湯の器と書画—香雪美術館所蔵優品選」展公開講演会（中之島香雪美術館）、中之島フェスティバルタワー・ウエスト、2020年6月。

「浮世絵とはなにか」、「第23回大学で学ぼう」、神奈川県立図書館、2020年11月。

糸川 麻里生（副所長）

②「『ファウスト』の多世界生」『慶應義塾大学言語文化研究紀要』第52号、国際浮世絵学会、2021年3月、57-78頁。

③「>Zur vielschichtigen Struktur der Phantastik in Goethes „Faust“<、日本独文学会・文化ゼミナール、オンライン開催、2021年3月14日。

後藤 文子（副所長）

②「ヴァイマル・バウハウスと庭園芸術——ハイント・ヴィヒマンによる改革の試み——」、「『美学』第257（第71巻第2）号（美学会、査読）、2020年12月31日、49-60頁。「ペーター・ペーレンスにおける「生長（Wachstum）」概念——一九二〇年代以後の庭園芸術論を再考する——」、「『芸術学』第24号（三田芸術学会・査読）、2021年3月31日。

⑦「庭園芸術学の可能性を拓くために」、慶應義塾大学文学研究科ホームページ「研究紹介」、2020年12月21日、

<https://www.gsl.keio.ac.jp/research/spotlight/19/index.html>

渡部 葉子 (教授/キュレーター)

②「鰓呼吸する展覧会」『河口龍夫 鰓呼吸する視線 [記録集]』慶應義塾大学アート・センター、2021年3月、15-23頁。

③「研究ノート：デイヴィット・スミスとアンソニー・カロにおける色彩の問題」研究発表会 科学研究費基盤研究 (B) 「彫刻と色彩——彫刻概念の歴史的検証」2021年3月4日、慶應義塾 (オンライン)

⑦「慶應義塾の美術品や建築をめぐって—宇佐美圭司《やがてすべては一つの円の中に》『三色旗』第829号、慶應義塾大学出版会、2020年4月、39-40頁。

「今、この状況下で——見ることのできない展覧会」慶應義塾大学アート・センター web 発信 #MuseumFromHome at KUAC, [FromHome] -03, 2020年5月22日、<http://www.art-c.keio.ac.jp/research/research-projects/museumfromhome-at-kuac/> (再録:『河口龍夫 鰓呼吸する視線 [記録集]』慶應義塾大学アート・センター、2021年3月、72頁)

Facebook 4.21-8.16:「河口龍夫 鰓呼吸する視線」展紹介コメント (再録:『河口龍夫 鰓呼吸する視線 [記録集]』慶應義塾大学アート・センター、2021年3月、70-71頁)

[コメント]「河口龍夫 鰓呼吸する視線」展配布リーフレット、2021年8月 (再録:『河口龍夫 鰓呼吸する視線 [記録集]』慶應義塾大学アート・センター、2021年3月、83頁)

「3つの青年像をめぐって——キャンパスにある美術品の歴史と保存」『慶應義塾名品撰』慶應義塾、2020年10月、144頁。

「あたらしいミュージアムをつくる: 慶應義塾ミュージアム・コモンズ 第6回 モノの背後に広がる風景を読む——KeMCoにおける展示活動と教育プログラム」『三田評論』1253号、慶應義塾、2021年3月、88-91頁

⑧「SHOW-CASE project No. 4 河口龍夫 鰓呼吸する視線」(展覧会、企画・運営・記録集編集)、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、2020年8月17日-10月30日。

「アート・アーカイヴ資料展 XXI 楨文彦と慶應義塾 I : 反響するモダニズム」(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、2021年2月1日-3月26日。

⑨オンライン・ギャラリートーク「河口龍夫 鰓呼吸する視線」、(企画、運営、講師)、慶應義塾大学アート・スペース

+ 河口龍夫アトリエ 配信、2020年7月13日 (記録:『河口龍夫 鰓呼吸する視線 [記録集]』慶應義塾大学アート・センター、2021年3月、76-82頁)

慶應義塾ミュージアム・コモンズ プレオープン関連催事「大山エンリコイサム アーティスト・トーク (Commissioned by KeMCo)」(企画、運営、講師)

クロージング・トーク「河口龍夫 鰓呼吸する視線」、(企画、運営、講師)、G-lab 配信、2020年10月30日 (記録:『河口龍夫 鰓呼吸する視線 [記録集]』慶應義塾大学アート・センター、2021年3月、86-95頁)

オンライン・コース「旧ノグチ・ルームへの招待: 大学における文化財の保存と活用」(企画、講師、編集)、Future Learn オンライン講座、2021年1月25日 (日本語版公開)

小菅 隼人

①『慶應義塾大学アート・センター / Booklet 28 象徴と実在の間: Royal Bodies』(編集・執筆) 慶應義塾大学アート・センター、2020年9月、185頁。

『演劇と音楽』森佳子他編 (共著・執筆) 森話社、2020年6月、304頁。

②「金沢で踊り続ける—舞踏家山本萌・白柳ケイに聞く—」『日吉紀要: 言語・文化・コミュニケーション』52号、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2020年12月、55-92頁。「コロナ時代の演劇について—演劇プロデューサー細川展裕に聞く—」(共著)『演劇学論集: 日本演劇学会紀要』71号、日本演劇学会、2020年12月、85-115頁。

「自然とともに踊る—舞踏家森繁哉に聞く—」『慶應義塾大学日吉紀要 H-35: 人文科学』35号、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2020年6月、47-107頁。

⑦「田舎と都会—ビショップ山田の舞踏人生」(エッセイ) 土方巽・中西夏之メモリアル猿橋倉庫 (アトリエ+スタジオ) 運営委員会、中西夏之メモリアル猿橋倉庫、2020年10月、21-29頁。

⑨「ソコミとサルハシ」(講演) ホワイトホリゾン芸術祭、中西夏之メモリアル猿橋倉庫、2020年10月。

「新入生歓迎舞踏公演: 笠井穀 (日本国憲法を踊る)」(制作) 慶應義塾大学アート・センター・慶應義塾大学教養研究センター主催、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎イベントテラス、2020年10月。

本間 友

①都市のカルチュラル・ナラティブプロジェクト 報告書『都

市のカルチュラル・ナラティブ 2020』(編集・執筆)、慶應義塾大学アート・センター、2021年3月31日。

『都市のカルチュラル・ナラティブ×Rhetorica トーク・イベント「文化と集団のアーバン・リサーチ」』(編集)、慶應義塾大学アート・センター、2021年3月1日。

『慶應義塾名品撰』(編集)、慶應義塾ミュージアム・コモنز編、2020年。

- ② 「あたらしいミュージアムをつくる：慶應義塾ミュージアム・コモنز 第1回 創造的「空き地」で何が起ころのか」三田評論 2020年10月号、2020年10月1日。

「〈美術作品の観点から〉3Dデータの個性とは」、考古形態測定学研究会 2020『考古学・文化財のためのデータサイエンス・サロン online 予稿集 #2』考古学・文化財のためのデータサイエンス・サロン 12、2020年9月12日、35-36頁。

「慶應義塾図書館(現・図書館旧館)」(作品解説)、『慶應義塾名品撰』慶應義塾ミュージアム・コモنز編、2020年、28頁。

- ③ 「オブジェクトを活用した学びをデザインする：慶應義塾ミュージアム・コモنزにおけるデジタル環境構築の試み」(口頭発表)、KU-ORCAS 国際シンポジウム「デジタルヒューマニティーズ推進のための環境構築とその課題」、2021年2月27日。

「〈美術作品の観点から〉3Dデータの個性とは」(口頭発表)、考古学・文化財のためのデータサイエンス・サロン 12、2020年9月12日。

- ⑧ 「オンライン展覧会『Keio Exhibition RoomX：人間交際』」(企画・制作)、慶應義塾ミュージアム・コモنز、2020年10月26日～2021年2月28日、オンライン。

「文化と集団のアーバン・リサーチ——いま、都市のコミュニティはどうなっているか？」(運営)、2021年1月24日、慶應義塾大学三田キャンパス 北館ホール。

「プロトコルを探るダイアログ：カルチュラル・レジスタンスをめぐって」(企画・運営)、2021年1月22日、慶應義塾ミュージアム・コモنز。

「慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード オンライン——建築特別公開日」(企画・運営)、2020年11月11・14日、慶應義塾大学三田キャンパス。

「慶應義塾ミュージアム・コモنز (KeMCo) プレビューイベント」(企画・運営)、慶應義塾ミュージアム・コモنز、2020年10月26～29日、慶應義塾ミュージアム・コモنز。

「港画：都市と文化のビデオノート」(企画・運営)、慶應義塾大学アート・センター、7月18日、オンライン。

松谷 美美

- ① 『慶應義塾名品撰』(執筆・編集) 慶應義塾ミュージアム・コモنز編集、慶應義塾発行、2020年10月。

- ⑦ 「石版画『ペリー提督日本遠征画集』とその油彩画をめぐる謎—《ペリー提督首里城より帰還の図》《ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図》」『三色旗』第834号、慶應義塾大学通信教育部編集、慶應義塾大学出版会株式会社発行、2021年2月。

「あたらしいミュージアムをつくる：慶應義塾ミュージアム・コモنز 第四回 大学ミュージアムにおける作品の保存・研究教育・公開」『三田評論』1251号、慶應義塾大学出版会株式会社編集、慶應義塾発行、2021年1月。

森山 緑

- ② 「剥製美術(2) 名和晃平《PixCell》シリーズをめぐる一考察」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 27』慶應義塾大学アート・センター、2020年12月1日、134-144頁。

「毛皮の美術：実用・装飾からアート作品への変容、日欧の比較」『動物観研究』ヒトと動物の関係学会誌 (25) 2020年12月、21-30頁。

「〈剥製美術〉の世界：西洋近現代美術におけるヒトと動物の関係」『ヒトと動物の関係学会誌 = Japanese journal of human animal relations』(57)、2020年12月、64-71頁。

- ⑦ 「アナクロニズム的雑感——『現実』とは何なのか」慶應義塾大学アート・センターホームページ、Museum from Home、2020年5月6日。

西脇順三郎ノート解説、オンライン展覧会「room X：人間交際」2020年10月26日～12月25日。

チューターからのフィードバック／六本木アートナイト 連携ワークショップ「六本木イメジャリ」『都市のカルチュラル・ナラティブ 2020』都市のカルチュラル・ナラティブ実行委員会、慶應義塾大学アート・センター、2021年3月31日、116-117頁。

- ⑨ 「近現代美術の透明性——クリスタルを中心に」アート・イン・キャンパス講座(オンライン配信)、2020年6月17日。

- ⑩ 「〈剥製美術〉の世界：西洋近現代美術におけるヒトと動物の関係」ヒトと動物の関係学会第26回学術大会シンポジウム 特集：動物芸術の世界、2020年9月13日(オン

ライン開催)。

「動物芸術の世界」総合討論：総合自由討論(特集 第26回学術大会シンポジウム 動物芸術の世界) 若生謙二、小田隆、大内田美沙紀、前川貴行、森山緑、奥野卓司『ヒトと動物の関係学会誌 =Japanese journal of human animal relations』(57)、2020年12月、75-82頁。

都市のカルチュラル・ナラティヴ／六本木イメジャリワークショップ「六本木・街歩きフィールドワーク」、2020年9月29日。

都市のカルチュラル・ナラティヴ／六本木イメジャリワークショップ「成果発表会」チューターとして参加、新橋区民協働スペース、2020年10月23日。

都市のカルチュラル・ナラティヴ／慶應義塾の建築プロジェクト、「オンライン建築ガイドツアー」、2020年11月11日、慶應義塾大学三田キャンパス(ガイド)。

西脇順三郎研究会(運営、記録)。第51回 杉本徹氏(2020年11月9日)

土方巽を語ること X オンライン中継(静岡県伊東市・朝善寺)、2021年1月21日。

アムバルワリア祭 X 「西脇順三郎と詩の未来」オンライン配信、慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール、2020年3月27日(シンポジウム企画、運営、記録)。

アート・イン・キャンパス講座(婦人三田会)、運営。全回(2020.6 森山緑、2020.7 渡部葉子、2020.9 新倉慎右、2020.10 渡部葉子、2020.11 新倉慎右、2020.12 松谷芙美、2021.1 新倉慎右、2021.3 鈴木照葉)。

自由学園明日館公開講座「多角的現代美術史——越境する女性たち」。第一回「オノ・ヨーコ」2020年11月21日。第二回「草間彌生」2021年1月30日。第三回「女性写真家たちの仕事」2021年2月20日。

久保 仁志

②「制作現場とアーカイヴ」『ビデオとアーカイヴ』慶應義塾大学アート・センター、2021年。

③令和2年度 メディア芸術アーカイブ推進支援事業「中嶋興/VICを基軸としたビデオアート関連資料のデジタル化・レコード化」インタビュー／ディスカッション：「制作現場とアーカイヴ」(中嶋興、手塚一郎、中川陽介、飯田豊、久保仁志)、2020年12月24日。

新倉 慎右

①慶應義塾大学ミュージアム・コモンズ編『慶應義塾名品

撰』(協力)、慶應義塾大学ミュージアム・コモンズ、2020年10月。

慶應義塾大学アート・センター編「アート・アーカイヴ資料展 XXI 横文彦と慶應義塾 I：反響するモダニズム」展カタログ(編集)、慶應義塾大学アート・センター、2021年2月。

慶應義塾大学アート・センター編『河口龍夫 鯉呼吸する視線 [記録集]』(編集)、慶應義塾大学アート・センター、2021年3月。

②「ミケランジェロ作《ヘラクレスとカクス》における多視点性の創出——素描《ヘラクレスとアンタイオス》からの発展と設置場所との関係——」『鹿島美術研究 年報別冊』第37号、2020年11月、382-393頁。

【上記論文により第28回鹿島美術財団賞受賞】

'Verschiedene Aspekte der Vielsichtigkeit: eine Fallstudie über die Ansichtigkeit bei Michelangelos Skulpturen', in: *Keio University Art Center Annual Report/Bulletin*, Vol. 27 (2019/2020), pp. 183-201.

「丘上の歴史を映す智の幻燈——《慶應義塾大学三田図書館新館》に見るヒューマニズムと場の構築——」『アート・アーカイヴ資料展 XXI 横文彦と慶應義塾 I：反響するモダニズム展』展覧会カタログ、2021年2月、4-15頁。

⑦「「見る」ことと「感じる」こと」慶應義塾大学アート・センター Web ページ公開記事、2020年6月。

「若者の過去と未来への眼差し——菊池一雄《青年像》と三田の戦後彫刻の一断面」『三色旗』第830号、2020年6月、35-36頁。

「調和をもたらす新風——横文彦設計《図書館新館》」『三色旗』第832号、33-34頁。

⑧「SHOW-CASE project No. 4 河口龍夫 鯉呼吸する視線」(企画・開催・運営)、慶應義塾大学アート・スペース、2020年8月17日-10月30日。

「センチュリー文化財団寄託品展覧会 文人の書」(開催・運営)、慶應義塾大学アート・スペース、2020年11月9日-12月11日。

「アート・アーカイヴ資料展 XXI 横文彦と慶應義塾 I：反響するモダニズム展」(企画・開催・運営)、慶應義塾大学アート・スペース、2021年2月1日-3月26日。

⑨オンライン・ギャラリートーク「河口龍夫 鯉呼吸する視線」(企画・運営)、Zoom Webinar、2020年7月13日。
クロージング・トーク「河口龍夫 鯉呼吸する視線」(企画・運営)、Zoom Webinar、2020年10月30日。

オンライン・ギャラリートーク「文人の書」(運営)、Zoom Webinar、2020年11月9、30日。

慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード オンライン——建築特別公開日(企画・運営・講師)、慶應義塾大学三田キャンパス、2020年11月14日。

オンライン・イベント「没後35年 土方巽を語ることX」(運営)、Zoom Webinar、2021年1月21日。

アムバルワリア祭X「西脇順三郎と詩の未来」(運営)、Zoom Webinar、2021年3月27日。

FutureLearn「旧ノグチ・ルームへの招待：大学における文化財の保存と活用」(オンライン教育コース、企画・講師)、2021年1月25日公開。(5月24日英語版公開)

⑪慶應義塾大学三田キャンパスの建築物を用いたヴァーチャル背景(制作)、2020年5月14日公開。

「アート・アーカイヴ資料展 XXI 横文彦と慶應義塾 I：反響するモダニズム展」広報物(DM・ポスター)デザイン、2021年1月。

「アート・アーカイヴ資料展 XXI 横文彦と慶應義塾 I：反響するモダニズム展」カタログデザイン、2021年2月。

石本 華江

④和栗由紀夫「舞踏花伝」Web版(英語ページ翻訳)

⑦「THE 鍵 KEY プロジェクト」インタビュー記事寄稿、「鍵」プロジェクト実行委員会、2021年6月。

「コロナ禍、これから芸術家は何を創ってゆくか」(「【From Home】-06 #MuseumFromHome at KUAC」)、慶應義塾大学アート・センター、2020年5月。

土方巽舞踏譜「なだれ飴」解説、オンライン展覧会「room X：人間交際」2020年10月26日～12月25日。

チューターからのフィードバック／六本木アートナイト連携ワークショップ「六本木イメジャリ」『都市のカルチュラル・ナラティヴ2020』都市のカルチュラル・ナラティヴ実行委員会、慶應義塾大学アート・センター、2021年3月31日、112頁。

⑧オンライン展覧会「Keio Exhibition RoomX：人間交際」(企画協力、編集)、2020年10月26日～2021年2月28日。

2020年度慶應義塾大学新入生歓迎行事 笠井毅舞踏公演「日本国憲法を踊る」[無観客収録配信](企画・運営)、2020年12月24日配信開始。

⑨オンライン舞踏フェスティバル「Variaciones Butoh: plataforma escénico experimental」(レクチャー、シンポジウム)、Danza Teatro Ritual Laboratorio Escenico(メキシコ)、

2020年8月28日、31日。

六本木アートナイト連携企画「都市のカルチュラル・ナラティヴ2020六本木イメジャリ」(ワークショップ)、2020年9月16日～10月23日。

オンライン連続レクチャー「La Muerte Coloquio de Danza Butoh」(レクチャー)、The Centro de las Artes de Hidalgo(メキシコ)、2020年11月30日。

没後35年土方巽を語ることX オンライン・イベント(企画・運営)、2021年1月21日。

「映画の復元と保存に関するオンラインワークショップ2021ライトニングトーク」(トーク)、京都府、京都府京都文化博物館、株式会社IMAGICA Lab.、2021年1月23日。

「『いま』を考えるトークシリーズ Vol.11【オンライン開催】舞台芸術のアーカイヴの現在——高等教育機関における実践と課題」(トーク)、ロームシアター京都(公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団)、京都市、2021年2月17日。

桐島 美帆

⑦「用語解説」『テート美術館所蔵 コンスタブル展』図録、三菱一号館美術館、2021年、211-212頁。

「イサム・ノグチ《若い人》」『三色旗』第833号、慶應義塾大学通信教育部、2020年12月、23-24頁。

⑧「SHOW-CASE project No. 4 河口龍夫 鯉呼吸する視線」(展覧会、運営・記録集編集)、慶應義塾大学アート・スペース、2020年8月17日-10月30日。

「センチュリー文化財団寄託品展覧会 文人の書」(展覧会、運営・冊子編集)、慶應義塾大学アート・スペース、2020年11月9日-12月11日。

⑨クロージング・トーク「河口龍夫 鯉呼吸する視線」(運営)、Zoom Webinar、2020年10月30日。

オンライン・ギャラリートーク「文人の書」(司会・運営)、Zoom Webinar、2020年11月9日・30日。

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 オンライン——建築特別公開日」(運営)、慶應義塾大学三田キャンパス、2020年11月11日・14日。

FutureLearn「旧ノグチ・ルームへの招待：大学における文化財の保存と活用」(オンライン教育コース企画・講師)、2021年1月25日公開。(5月24日英語版公開)

所員・職員名簿

2021年3月31日現在

所長	内藤 正人*	
副所長		
運営委員	糸川麻里生*	後藤 文子*
	松浦 良充	岩谷 十郎
	岡本 大輔	天谷 雅行
	岡田 英史	土屋 大洋
	脇田 玲	武田 祐子
	三澤日出巳	藪本 将典
	小町谷尚子	水沢 勉
	金子 啓明	西川 尚生
顧問		
専任所員 兼担所員	西村 太良	鷺見 洋一
	渡部 葉子*	(教授/キュレーター)
	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*	本間 友
兼任所員	松谷 美美	
	森下 隆	橋本 まゆ
	森山 緑	久保 仁志
	石本 華江	新倉 慎右
	桐島 美帆	
訪問所員		
	佐藤 允彦	藤崎 康
	田中 淳一	新見 隆
	中島 恵	ブルース ベアード
	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
	原田 悦志	日高 良祐
	降旗千賀子	横井 英之
	宮沢 和史	藤井 丈司
	牧村 憲一	
学芸員補 事務長 職員	鈴木 照葉	
	竹越 功	
	堀井 千裕	柏木亜希子

*は運営委員を兼ねる

STAFF

March 31, 2021

Director	NAITO, Masato*	
Vice-Director		
	KUMEKAWA, Mario*	GOTO, Fumiko*
Advisory Committee		
	MATSUURA, Yoshimitsu	IWATANI, Juro
	OKAMOTO, Daisuke	AMAGAI, Masayuki
	OKADA, Eiji	TSUCHIYA, Motohiro
	WAKITA, Akira	TAKEDA, Yuko
	MISAWA, Hidemi	YABUMOTO, Masanori
	KOMACHIYA, Naoko	MIZUSAWA, Tsutomu
	KANEKO, Hiroaki	NISHIKAWA, Hisao
Counselors		
	NISHIMURA, Taro	SUMI, Yoichi
Professor (Curator)	WATANABE, Yohko*	
Research Fellow		
	TAKAHASHI, Isamu	NAKAO, Tomohiko
	FUKUDA, Wataru	TOKUNAGA, Satoko
	KAWABATA, Hideaki*	IKEDA, Yukihiko*
	TSUDA, Mayumi	KASAI, Hiroyuki*
	OHWADA, Toshiyuki	KOSUGE, Hayato
	OGUMA, Eiji	KOBAYASHI, Hiroto
	SAKABE, Yukiko*	HOMMA, Yu
	MATSUYA, Fumi	
	MORISHITA, Takashi	HASHIMOTO, Mayu
	MORIYAMA, Midori	KUBO, Hitoshi
	ISHIMOTO, Kae	NIIKURA, Shinsuke
	KIRISHIMA, Miho	
Visiting Committee Members		
	SATO, Masahiko	FUJISAKI, Ko
	TANAKA, Junichi	NIIMI, Takashi
	NAKAJIMA, Megumi	BAIRD, Bruce
	MAEDA, Fujio	ISHII, Tatsuo
	OHTANI, Norio	KIKUCHI, Naruyoshi
	KATO, Hiroko	NIIKURA, Toshikazu
	MATSUZAWA, Yoshinobu	MITSUDA, Yuri
	NAKAGAWA, You	YUASA, Joji
	HARADA, Nobuyuki	HIDAKA, Ryosuke
	FURIHATA, Chikako	YOKOI, Hideyuki
	MIYAZAWA, Kazufumi	FUJII, Takeshi
	MAKIMURA, Kenichi	
Curatorial Staff	SUZUKI, Teriha	
Chief Administrator	TAKEKOSHI, Isao	
Assistants		
	HORII, Chihiro	KASHIWAGI, Akiko

*Additional 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 to 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 artistic 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(英語名称: Keio University Art Center、以下「センター」という。)を置く。

(目的)

第2条 センターは、義塾が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な研究・教育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 芸術に関わる多様な研究活動
- 2 芸術に関わる授業科目の設置による教育活動
- 3 芸術資料の収蔵・保存・調査・普及に関する実践、教育、助言および指導
- 4 芸術資料の伝承および保護を目的とした、義塾内外からの芸術資料の受入れおよび管理
- 5 全塾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教育普及活動
- 6 義塾内外の組織または機関との連携によるその他の芸術関連の活動
- 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 事務長 1名
 - 5 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、専任所員は専任あるいは有期の大学教員とする。訪問所員は義塾外の機関もしくは団体に所属する者、あるいは顕著な社会的活動の業績が認められた者とする。
- ⑤ 専任所員は、原則として学芸員資格とそれに基づく実務経験を有する者とする。専任所員のうち1名はセンター所轄の展示施設のキュレーターを兼務する。
- ⑥ 事務長はセンターの事務を統括する。
- ⑦ 職員は事務長の指示により必要な職務を行う。
- ⑧ センターに、顧問を置くことができる。顧問はセンター

の円滑な運営のために必要な助言を行う。

- ⑨ センターに、訪問学者または特任教員・研究員を置くことができる。

(運営委員会)

第5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 大学各学部、大学大学院各研究科または一貫教育校に所属する専任教員のうち所長が推薦した者 若干名
 - 5 第4条第4項に定める専任所員
 - 6 その他所長が必要と認めた者(塾外者を含む) 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を毎年定期的に招集し、その議長となる。運営委員会は必要に応じて臨時に招集することができる。
- 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。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。

(所内会議)

第6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7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、所長の推薦に基づき塾長が任命する。
 - 3 所員は、所長の推薦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、所長の推薦に基づき塾長が委嘱する。
 - 5 事務長および職員の任免は、「任免規程(就)(昭和27年3月31日制定)」の定めるところによる。
- 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8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9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

この規程は、平成5年7月1日から施行する。

附 則（平成7年5月19日）

この規程は、平成7年5月19日から施行する。

附 則（平成17年6月3日）

この規程は、平成17年6月3日から施行する。

附 則（平成18年12月5日）

この規程は、平成19年4月1日から施行する。

附 則（平成21年10月2日）

この規程は、平成21年10月1日から施行する。

附 則（平成24年3月27日）

この規程は、平成24年4月1日から施行する。

附 則（2019年2月8日）

この規程は、2019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、その実現に取り組めます。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めます。

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）、ニュース・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 第 3 条に基づき展示・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 2 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 日までとすることを原則とする。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。

2 受託期間の終了に際して寄託終了の意志が寄託者から提示されない場合については、自動的に受託期間を更新するものとする。

(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。

4 第 6-2 による更新の場合は、上記「更新申請書」および「受託更新書」についてはこれを省略する。

(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、返還予定日までにな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義塾大学アート・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。
この要領は、平成 27 年 3 月 31 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 *	

* 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・センターへの寄贈を申請します。
*ただし、慶應義塾大学アート・センターが将来的に管理できなくなった場合はすみやかに返却すること。

慶應義塾大学アート・センター 所長 様

令和 年 月 日

住 所 :

電 話 :

氏 名 : 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 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。

慶應義塾大学アート・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 *	

* 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・センターへ受贈しました。

様

令和 年 月 日

慶應義塾大学アート・センター 所長

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 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

慶應義塾大学アート・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 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。

慶應義塾大学アート・センター 様

所長 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 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

慶應義塾大学アート・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 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・センター寄託芸術資料取扱要領第8-3により受領しました。

慶應義塾大学アート・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。

- (1) 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
- (2) 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。
- (1) アート・センターの業務に支障をきたす恐れのある場合
 - (2) 芸術資料の保存上、特に配慮を必要とする場合

(3) 著作権等を侵害する恐れのある場合

(4) その他貸出することが適当でないと思われる場合

- 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。

- (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芸術資料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) 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 (5) 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	展示会名：
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
	計 点
輸送方法	
借用中の管理方法	
担当者	名前： 所属： 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

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	展示会名：
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
	計 点
担当者	名前： 所属： 連絡先：
特記事項	

第4号様式

年 月 日

資料画像・映像等利用許可申請書

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・映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	<input type="checkbox"/> 掲載・貸出 <input type="checkbox"/> 放映 <input type="checkbox"/> Web掲載 <input type="checkbox"/> その他 ()		
掲載媒体	名 称		
	発行部数	形 態	
	発行(公表)日		
	掲載媒体価格	<input type="checkbox"/> 無料 <input type="checkbox"/> 有料 (円)	
備 考			
利用期間	年 月 日 ~ 年 月 日 (最長3ヶ月)		
利用希望資料			
番号	資料名	点数	備考
備 考			

慶應義塾大学アート・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、慶應義塾大学アート・センター(以下本センター)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、また掲載予定媒体以外への使用・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得た上で、必要な場合には撮影者名を記載してください。利用資料により、クレジット表記が異なりますので事前に確認してください。
4) デュプリケーション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) 掲載媒体が発行(公開)されましたら、本センターまでご連絡またはご返付またはご郵送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3号様式

資料画像・映像等利用許可書

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・映像等の利用を許可します。

目 的			
利用区分	<input type="checkbox"/> 掲載・掲出 <input type="checkbox"/> 放映 <input type="checkbox"/> Web掲載 <input type="checkbox"/> その他（ ）		
掲載媒体	名 称		
	発行部数		形 態
	発行(公表)日		
	掲載媒体価格	<input type="checkbox"/> 無料 <input type="checkbox"/> 有料（ 円）	
	備 考		
利用期間	年 月 日 ～ 年 月 日（最長3ヶ月）		
利 用 資 料			
番号	資 料 名	点 数	備 考
備 考			

慶應義塾大学アート・センター 資料貸出・掲載条件

- 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。
- 貸出された資料は、慶應義塾大学アート・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。当センターの承認なく第三者への売却・賃貸、また掲載予定媒体以外への使用・掲載は、お断りいたします。
- 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得た上で、必要な場合には撮影者を依頼してください。利用資料により、クレジット表記が必要となりますので事前に確認してください。
- 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。
- 掲載媒体が発行（公表）されましたら、当センターまでご送付またはご連絡くださいますようお願いいたします。
- 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るときは、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 28

Keio University Art Center Bulletin 28

研究紀要

北斎の花鳥画にみる江戸の新「漢画」—南蘋風の吸収源について 〔内藤 正人〕	96
雪村周継の生涯と作品（四）晩年～没後 〔松谷 美美〕	107
剥製美術（3）合成獣からトランス・スピーシーズへ ——小谷元彦《Human Lesson (Dress01)》を中心に 〔森山 緑〕	116
土方巽アーカイヴ 過去展覧会における視座 〔石本 華江〕	128
Zum Berliner Wachsmo del l <i>Herkules und Kakus</i> Baccio Bandinellis: Seine Überlegung zur Vielansichtigkeit 〔Shinsuke NIIKURA〕	143
〔研究ノート〕 英国水彩風景画家ポール・サンドビー——1800年前後の評価 〔桐島 美帆〕	158
四天王寺所蔵六幅本《聖徳太子絵伝》五十歳薨去の場面における太子妃不在に関 する諸考—中世太子伝注釈書における記述をたよりに 〔鈴木 照葉〕	165

北斎の花鳥画にみる江戸の新「漢画」 ——南蘋風の吸収源について

内藤 正人
所長、文学部教授

江戸時代中期以降、日本では後世よりみてそのようにカテゴライズされる、文人画なる絵画が存在した。文人画は南画とも呼称されるが、その起源は中国の南宗画、つまり中国王朝に使える士大夫、官吏がその余技として描いた絵画のことを指し示すものである。詩・書・画の三絶を掲げ、晴耕雨読こそをその理想とする宮廷官僚たちの、およそ余技とは言い難い優れた画技と、豊かな教養に支えられたその高潔な思想とに深く共感して、遠く離れた異郷の地日本で彼らに憧憬の念を抱いたのが、江戸期の一部の絵師たちであった。本家中国でも南宋以降は徐々にその傾向が生じるのと同様に、日本の文人画家もその多くはいわゆる文人とは言い難い身分にあったこと、また同時に彼らが事実上の職業絵師とも言うべき存在であったことがすでに指摘済みだが、とはいえ、彼ら絵師たちは江戸期に「日本の文人画家」の名を冠するに相応しい作画をおこなったとして評価され、おもに明清の中国画風を彼らなりに吸収、継受する努力を続け、あるいはまた、その精神を体現した作画活動を鋭意おこなっていたのである。

そのような日本の文人画家たちにとって、自分たちと同様に絵を描く職業ではあれども、遊女を主体とする美人画や芸能スターの歌舞伎役者絵の作画をその本業とする、まさに俗の極みというべき浮世絵とその絵師たちは、およそ卑下すべき格下の対象であつたらしい。幕末の人気絵師であった北斎の画業などは、その最たるものであつた、ということになるだろう。三河国田原藩の藩士で、思想家でありまた画人としても名を成した関東文人画の雄・渡辺崋山の高弟として知られ、師同様に武士、幕臣旗本の出身である椿椿山は、門人吉田柳蹊に与えたその書簡において、次のように北斎を難じる文言を書き残している。

「一體、古人唐宋の画院は、専寫生を主といたし申候。然ば後世より伺候にも、寫生を以伺候得ば、今古の境骨をも、少は探り得候事も出来申候。唯寫生に雅俗あり。寫生でさへあれば宜と申候得ば、北斎の畫にても、宋人と可申なり。其意をはかりて、寫生を元といたし候得ば、自ら古人の趣に合し申候。(後略)」

(『学画問答 崋椿尺牘』下、神木猶之助、明治四十四年、219-220頁)

日本の文人画家たちは、実際には前述の南宗画のみならず、その対極にある北宗画、つまり中国の画院に仕える職業画家による作品をも併せて学んだものである。つまり、この

書簡では院体画と呼称される中国画院画家の作例を奉じ、そこにみられる写生表現を学ぶべき模範とする椿山は、しかしながらその写生にも、雅と俗という相反する本質的差異が厳然と存在するのだと力説する^{*1}。そして、作品そのものには斬新な写生風が示されることを一応は認めつつも、北斎の絵の場合は所詮卑俗な産物でしかなく、それは自分たちの手本とすべき宋人の絵の雅趣を備えておらず、彼此を比較すべくもない、と結論づけるのである^{*2}。なお、この椿山の最初の師は南蘋派絵師の金子金陵と伝えるが、南蘋派は後述する一連の話題のまさに焦点となる画派である。

椿山の思考に立って、その主張を理解してみよう。確かに北斎は幕末の江戸庶民に支持された、町人主体の大衆向けの絵を描く俗の側を代表する人気絵師であった。北斎は浮世絵師であるがゆえに、当然のことながら性愛をおおらかに謳い上げる春画を得意とし、また、版画や版本などにも膨大な数量の下絵を提供した。その画風が世俗一般の好みに迎合する商業主義的な側面を備えているのは自明であり、少なくとも精神性において、アカデミズムのサイドにいと自負する椿山の言わんとするところは、わからなくもない^{*3}。なぜなら椿山は、自分こそが高尚な中国絵画をその思想とあわせて理解しようと努め、しかも同時にそれらの意を体して作画する高雅な絵師である、との自負が強いからである。

しかしながら、今日ここで非難の対象となった北斎は椿山とは異なり、いまや日本を代表する画人として広く世界中にその名を轟かせている。そうして、北斎自身はといえば、往時北斎の置かれた身分社会や封建制度のやむを得ぬ制約の上に立脚しつつ、実際には椿山とはかなり異なるアプローチによって、やはり中国画由来の各種主題や題材、あるいは中国の絵画技巧の吸収に腐心した絵師だったこともまた、紛うべからざる事実なのである。北斎画には時代を超えた普遍性が備わっており、その造形が言語を介さずとも多くの人々を魅了し讃仰される状況については、言うまでもなく19世紀後半のヨーロッパにおけるジャポニスムの隆盛と、その中で果たした北斎の甚大な役割を知れば証明できよう。他方、北斎の絵画芸術そのものに立ち返ってみれば、その作品には濃淡様々な形で中国の美術・文学などの文化事象を読み解くことが求められるのである。以下には、おもに後者のうち、中国の清朝絵画に端を発する日本の南蘋派（長崎派）の画様と、北斎との接続状況とを整理しておきたいと考える。

北斎花鳥画の淵源

北斎が、江戸の浮世絵に「明画」、つまり中国の画風を取

り入れた斬新な絵師であると同時に人に評されていたこと、そしてその作画にあたっておそらく直接的に参照された日本の漢画系絵師による絵本が複数認められる事実については、すでに指摘したことがある^{*4}。そこでは皮肉なことに、北斎を卑下し攻撃する前掲の文人画家たちが渴仰する如くに依拠した、明末清初の画譜『芥子園画伝』の和刻本そのものを北斎も参照している状況が確認できるほか、漢画系である狩野派や邦人の南蘋派絵師が手懸けた画譜類からも、画譜の構想や画面形式、さらには花鳥画の版画や版本へと展開した各種の図様や筆触を学んでいる事例があり、そのいくつかを具体的に例示しつつ紹介した。ここでは重複の愚を避けて、上記とは異なる別の角度からもう一度その問題を再説しておきたい。

もともと北斎の場合、ストレートに中国の主題、題材を描く機会は、読本挿絵や絵画などの事例でも明白なように、他の浮世絵師に比較すれば多かったといえよう。中国画の主題や題材、筆法等の日本への移植に情熱を注いだ狩野派などの旧漢画系絵師や文人画家ほどには顕著でないとはいえ、北斎作品に関してはかつて、中国明朝の浙派や清朝の袁派などの絵画作例との描法の近似を読み解く向きさえあったほどである。けれども近年は十八世紀中期に日本に渡来した清朝画人たち、とりわけ花鳥画を得意とした浙江省呉興出身の絵師、沈南蘋とその一派との関係を取りあげる考え方がもっとも有力である。

南蘋派からの学習による北斎の描法については、その樹木や土坡の執拗な斑点描写について過去に安村敏信氏が指摘しているが^{*5}、そのことは版画や版本挿絵以上に絵画作例ではより明瞭である。たとえば北斎時代の絵画における点苔や土坡の点描の画法、すなわち、墨点の上に緑青や白緑を置く描き方などは、南蘋派絵師の作例から明確に模倣、吸収されている。今言及しているのは賦彩、筆法の問題だが、さらに花鳥画では、表現様式それ自体についても同様の傾向を看取することが可能である。清国人の沈南蘋や宋紫岩とともに十八世紀前半に長崎に渡航した清朝画人のうち、南蘋の弟子筋にあたる高鈞や鄭培らによる動感を伴う花の描写は、確かにもっとも北斎画の特色に近似している。一例では、北斎の七十代の花鳥版画群が商業的には成功しなかったとはいえ、従来の浮世絵流の花鳥版画とは表現の点で明らかに一線を画する挑戦的な試みであった。著名な作品であり再説を要しないとは思いますが、たとえば牡丹や芥子がみせるその姿形は動感を孕み、花冠全体が風に揺れるかの如き表現を示している（図

1・2)。これを前述の清朝画人の作例と比較すると、高鈞の『四季花鳥図巻』(京都国立博物館)(図3)、鄭培の『百虫図巻』(図4)や『鳳牡丹図』(神戸市立博物館)はいずれも、風に煽られるような躍動感を持ち味としており、七十代の北斎花鳥版画のほか、同じく晩年期の同人の版刻画譜(『北斎写真画譜』

『北斎画式』『良美瀟筆』など)に収められた草花主題の作例の一部を想起させる。けれども、彼ら清人画家たちの描法が、現実には師匠筋にあたる南蘋よりも高雅さや写実性に劣る、と長崎派研究者らが評する点は傾聴に値し、その逆説として、南蘋作品にはない通俗性を備えているとみられる点がこ



図1

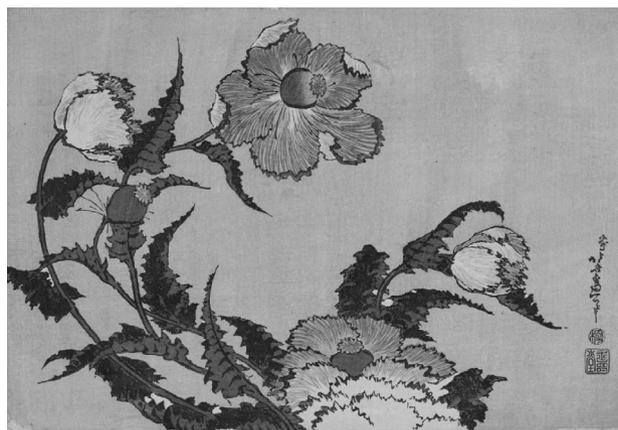


図2



図3



図4

とさらに注意を惹く。過去の研究では、それら清朝画家の作品と北斎画とを直接向かい合わせる論述もあるのだが、ここで両者を直結させて説明する手法は正直に言えば大いに躊躇される。なぜなら、南蘋とともに来日した彼らの絵画遺品は非常に乏しく、江戸の地に暮らす画人がそれらを実見できたかどうかは、定かではないからである。版本という印刷媒体を経る場合を除き、中国人の絵画と北斎との影響関係、若しくはもっと核心的な因果関係を語ることは、現実には難しい。

もともと南蘋の花鳥画風は明代の呂紀の作例との近似が指摘され、それは南蘋の師である胡澗を通して学んだものと解されており、そのような中国人画家による絵画作例からの直接的な学習であれば、豊麗な賦彩や精緻な筆触も学び取ることができよう。だがそもそも、南蘋は往時から弟子による代作や偽作が甚だ多く、需要が高かったという事実が存在し、その実物をみられる機会は江戸期の東国ではさらに乏しかった、という印象は拭えまい。また、南蘋の弟子や周辺絵師たちの作例はさらに伝存作品数が極めて限られており、つまりこうした状況からすれば、得難い清朝画人による名画を北斎が実見できる機会は、積極的には認めがたいといえよう。十八世紀後期の都の画壇は、南蘋派受容が積極的に進んだ時代と解することができるものの、十九世紀の北斎の場合、ただでさえ実見が困難な清朝画家の作品から直接学ぶ機会はほぼなかった、と考えた方が妥当であろう。

だとすれば、北斎はいったいどこから南蘋風を学んだのか？そこで注目すべきは、個々の絵師ごとに軽重の差はあるものの、さまざまな形で南蘋風を自己の花鳥画に取り入れた、北斎に先行する多くの日本人絵師たちの絵画作例である。南蘋弟子や周辺絵師とされる高鈞らの作例のうち、とくに花の形態や向きにとりどりの変化を与えて、ときに揺れ動くかのようにもみせる花卉の描写は、おそらくはその通俗性ゆえに、現実には多くの江戸時代の絵師たちによって学ばれ、作例として展開した軌跡をそれらの実作品から伺うことができる。以下にこの問題を整理してみよう。

南蘋派風をものする幕末の邦人絵師

ときに十八世紀後期には、応挙をはじめとする写生画派、若冲を代名詞とする奇想画派など、日本絵画史上に綺羅星の如き活躍をした優れた絵師たちが族生した。なかでも、往時都の評判記『平安人物志』ではその筆頭に位置付けられる応挙は、新奇な画法でインパクトのある南蘋風をも学んではいるようだが、それは往時応挙に次ぐ人気を誇った若冲ほどに

は熱心ではなく、むしろ狩野派、あるいは舶来の宋元明画に学んだ上で花鳥のリアルな、しかしあくまでも自然な表出を心懸け、自らの画風として展開している*6。ただし、応挙の率いた円山派から幾分変容しつつ勢力を拡大した四条派絵師の時代に入ると、本来応挙を発端としながらも、その下流には南蘋風を全面に押し出す作例を残すものがあることも知られる。ここでは岸派初代の名手、岸駒の作例『牡丹に蝶図』(図5)を紹介しよう。三輪の花をつけるこの富貴草は、花卉の形状をひとつずつ丁寧に描き分け濃淡をつけて彩色し、しかもそれら花のとりどりの向きや動感が南蘋風を顕著に示している。岸駒は応挙入門以前には南蘋派を学んでおり、ある意味このような画様を示すのは当然ではあるが、十九世紀前期の都における人気絵師の作風を示す好例である。

今しがた草花図の題材として好まれた牡丹をとりあげたが、同一題材でこれとよく似た表現様式を備える図様が、南蘋風を学ぶ絵師たちにより引き継がれ、共有された事例を紹介すべきかと考えている。牡丹の花冠に変化や動きを持たせた表現をとるこのような図様は、江戸画壇でもときに図様そのものを引き継ぐかたちで試みられていることを示しておくべきだろう。

南蘋風は、現在では秋田蘭画の名で知られる絵師たちの作例にも深く浸透しており、背景の遠近表現を除けば彼らもほぼ南蘋派と認めてよいほどに、似通った表現を試みている。図示するのは小田野直武『岩に牡丹図』(図6)であるが、赤みと青みをそれぞれ賦した華やかな牡丹は、花冠それぞれが異なる方向を向いてその存在を主張する。あるいは、同人の『牡丹図』(図7)など、僅か二輪の花のひとつをわざわざ真横からとらえ、萼などがのぞく裏側をなめるように描くのは、そのもっともわかりやすい図例といえよう。こうした南蘋派風を体現する花卉花木の図は、それまでの同主題の作例とは大きな径庭がある。宋元明の中国画に範をとる日本漢画において、その中心に位置する歴代の狩野派絵師たちが同じく牡丹を描くとき、あたかも安寧秩序を理想とする徳川政権そのままに、受け継がれた図様を用いて揺ぎなき堂々たるその姿を、動きを少なく優雅に描き上げるのとは、まったく異なる表現の志向なのである。

さらに続けて牡丹図をキーワードに探せば、伊勢長嶋藩主で南蘋風を木村兼葎堂に学んだ大名絵師、増山雪斎(図8-1)や、江戸の宋紫石門に学んだ蝦夷松前藩主の弟・蠣崎波響(図9)にもやはり同様の表現がみられ、それらは日本の十八世紀画壇における南蘋風の浸透を雄弁に物語るものであろう。とりわけ、掲出の雪斎の三幅対のうち向かって右幅(図



図5



図6



図7

8-2) は、紫色を呈する牡丹が風に弄ばれる姿をあらわしている。先に清朝画人らに同様の表現があることに触れたが、やはりこうした動感豊かな花卉の表現も、少なくとも北斎以前の日本の南蘋派絵師が繰り返し試みたことは明瞭である。

つまり、狩野派とは異なる新たな漢画、あるいは唐絵の描法を、北斎はその末流にあたる日本人絵師の作例を手本として学習した、というのが小解となるのである。

以上のように、花鳥画におけるふたつの重要な要素を抽出することは、十九世紀の花鳥図の展開における北斎の立ち位置をも明確にする。

まずひとつめ、北斎の草花図に特徴的に見受けられる「自己主張する花」は、七十代の版画作例で展開したのちに、自ら手懸けた濃麗な賦彩が目を惹く八十八歳最晩年の『菊図』双福(図10)において、その最終形を示している。これについてはすでに述べたように、南蘋派の邦人絵師を経由して学

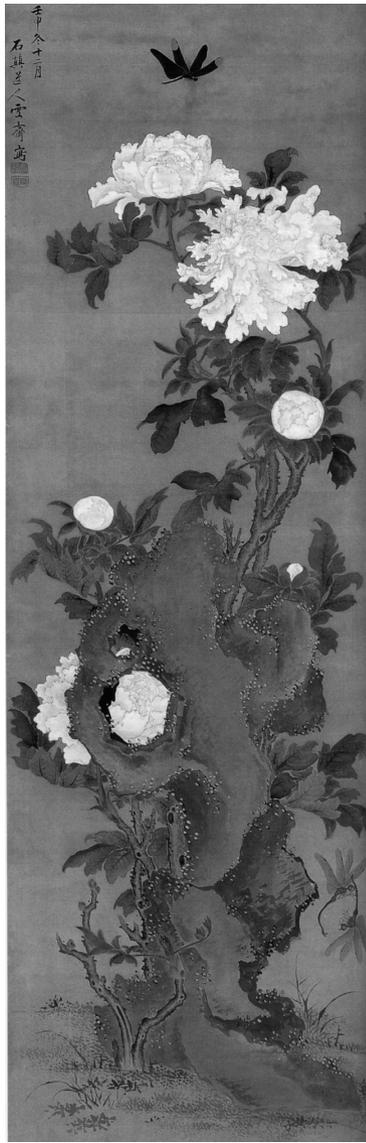


図8-1



図8-2



図9

んだ花卉の形態アレンジによる画面構成であり、変化や動きを伴うことで北斎の草花図に新鮮な造形感覚をもたらしたものである。円熟した北斎晩年の花鳥画風は、遠い昔、いまだ四十代の若き北斎号時代に私家版摺物で描いた、まだまだ大人しく控えめな牡丹（図11）などとは大きな隔たりをみせ、甚だしき変容ぶりをみせつける。

またもうひとつ、北斎の花鳥版画等で取り上げられる花を揺らす表現、あるいは「花散らしの風」と呼びたくなるよう

な表現の作例も、やはり邦人の南蘋派絵師の好む表現であったことを認めてよいだろう。ただ、このテーマはひとつの時代様式として考える必要性も痛感する。北斎とほぼ同年代の江戸琳派、酒井抱一の『夏秋草図屏風』草稿（図12）などが典型的な例だが、向かって左隻の秋草は、野分を想起させる強風に煽られ翻弄される儂い秋の草花を描いている。抱一が独自に採用した同種の写生的表現の土台は言うまでもなく、彼と親交を結んだ渡辺南岳らとの関係からも、都由来の写生



図10

画派である応挙門人たちの作風にその類似例が認められる。応挙その人が中国画からの学びを経ているために、道筋としてはこの表現も来舶画人の作風に端を発し、日本人絵師による受容と変奏を経て、十九世紀の江戸琳派の草花図表現として結実した、と考えるべきだろう。抱一の草花図については、和の文学的情趣を横溢させる点でやや異なる高雅な表現にたどり着いたとはいえ、同時代の花鳥画へ幅広く目配りすることで得られるこうした認識も、単純に清朝画人と江戸の浮世絵師北斎を結びつけることを大いにためらわせる材料となる

のである。

このように、北斎の花鳥画の習画状況を跡付けてみたところだが、もっとも重要なことからは、冒頭にみた北斎による牡丹や芥子の表現は、あの「神奈川沖波裏」でも指摘されるような、四千とか五千分の一の静止した画像をとらえる彼独自の特異なカメラ・アイで、まさに須臾の間、花卉や葉が風に翻弄されている一瞬の姿を南蘋派絵師以上に精密に捉えている、という事実であろう。このポイントが指摘されなければ、北斎花鳥画は南蘋派花鳥画の単なるエピゴーネンに過ぎないと評するに等しいという事実を、肝に銘じておく必要があるはずだ。

なお、晩年の花卉版画において、自生する草木の根を描かない、という北斎の花卉の描写は、巨視的にみれば、桃山末から江戸初期の俵屋宗達の和歌巻下絵各種や、そのDNAを引く尾形光琳の『四季草花図巻』(図13)にみるそれとも共通するところがある。つまり、主要な題材である花のみをクローズアップし、根元をトリミングするという描法であり、そこには装飾性を強調する日本絵師のデザイン的感觉が優れた花鳥画の特色を、南蘋風写生を加味して誕生した北斎の版画の上にも読み解くことができそうである。もともと南蘋派の絵師も、画卷などでは根元を描かない傾向はあるが、しかしながら北斎は壮年期、北斎号時代からたとえ条幅の花鳥画を描く場合でも、たとえば『竹鶏図』(図14)のように自然の中に自生する草花を、その根から描くようなことはなかった。またずっと後

年の為一号時代の『軍鶏図』(図15)でも、南蘋自身やそこから学んだあの若冲らが常套とする、画面下部に斜めに傾きつつ手前側に落ち込む土坡の線を入れることを、しなかったのである。この辺りに、表現様式としての北斎の花鳥画の確立を見出すことができよう。そのような花鳥画やその周辺作例には、世俗向けの浮世絵流というべき北斎流の構図法があり、手本とした多くの漢画とは異なる妙技や味付けを認めると、いうべきだろう。

ところで、本稿ではすでに語るべきゆとりがないが、北斎



図 11



図 12

は各種の鳥の絵も描いており、ことに今しがた触れたばかりの題材では、晩年の鶏図がことに面白い。なぜなら、擬人化された鳥は、拗ねたような、睨みつけるような鋭い視線をこちら側に送ってくるからである。

そのようなクセの強い鶏にもっとも近い表現をとる先例としては、たとえば南蘋派の絵師では黒川亀玉の『柳鶏図』（図 16）をあげるべきだろう。鶏とはいえ多くの種類が存在するのはまず前提だが、本家の南蘋の鶏図と比べても、亀玉のそ

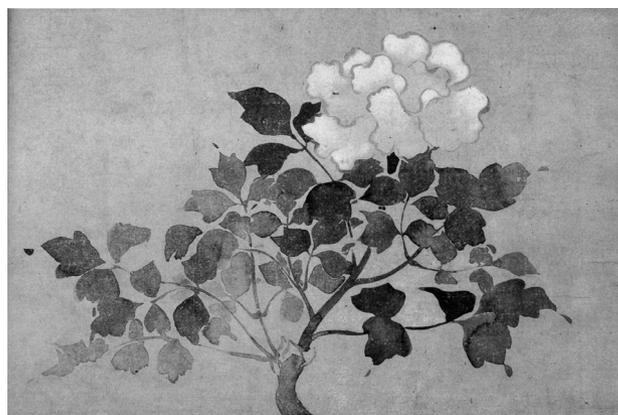


図 13

れは眼光鋭く、やや細身で攻撃性がむき出しであり、野生の鶏の闘争心を表出する画風だ。まさしく家禽と呼ぶのが相応しい穏やかな本家の南蘋のそれ、あるいはそれと似て品のよい応挙などの鶏にくらべると、鶏や軍鶏を描く北斎の絵は、南蘋に端を発する十八世紀の日本人の南蘋派絵師の作例を経て、さらに先鋭化されていることがわかるだろう。

いずれにしても、北斎が学んだものが、日本に伝わったのちに世俗化の方向に進んだ和製の南蘋派であったことは、もはや明瞭であるといえよう。

勝川派出身の北斎と、宋紫石

十八世紀の清国からの来舶画人では、沈南蘋のほかに宋紫



図14



図15

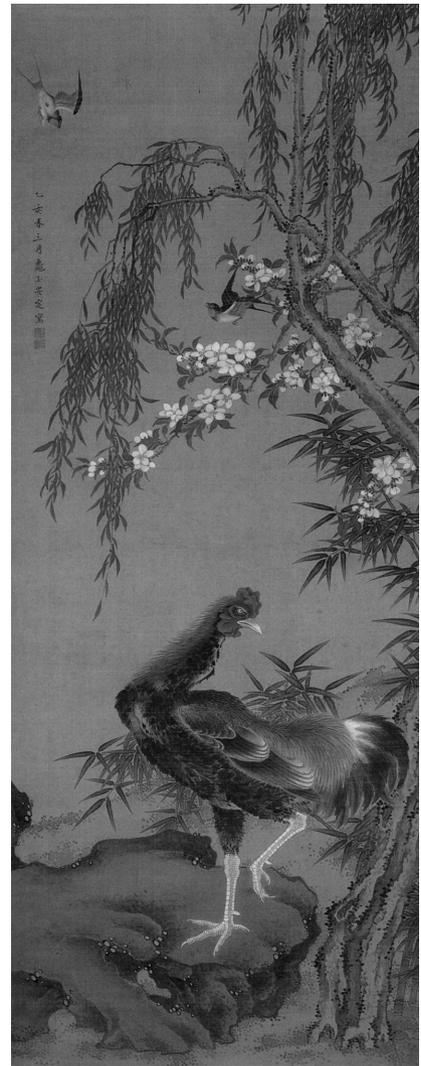


図16

岩の名も記憶されるが、その門人の日本人絵師、宋紫石（楠本石溪）も、活躍の場である江戸画壇に大きな影響をもたらした人物である。

最初、南蘋門人の熊斐に学んだ経験を有する紫石は、評判の南蘋派絵師として酒井忠以や抱一、松平乗完ら複数の大名屋敷に出入りしていた経緯もあり、そうした場を介した芸文世界での接点から、折に触れて浮世絵師と交わった確かな痕跡が認められる。わかりやすい事例では、紫石は人気絵師の北尾重政、勝川春章と協力して、福祿寿三星やつしとおぼしき合作の大幅も残しているほどだ*7。また、おそらく春章

号の二代目を継承した絵師は、紫石の手懸けた鳥の絵手本の貸借について馬琴と相談した事実もあり（『曲亭来簡集』、国立国会図書館）、つまり彼ら勝川派内で十数年もの長い期間その画技を培った北齋は、互いに所属する絵師集団カテゴリーが異なるとはいえ、そもそも紫石とはさほど遠隔でない位置で活動し、彼らに熱い視線を向けていた浮世絵師のひとり、と言ってよいはずだ*8。言うまでもなく、宗理号から北齋号時代にかけて発表した狂歌絵本や洋風版画のなかには、紫石の門人司馬江漢による銅版画の図様を参照し、そのうえに陰影法を模倣した複数の風景があることもまた、重要な事実

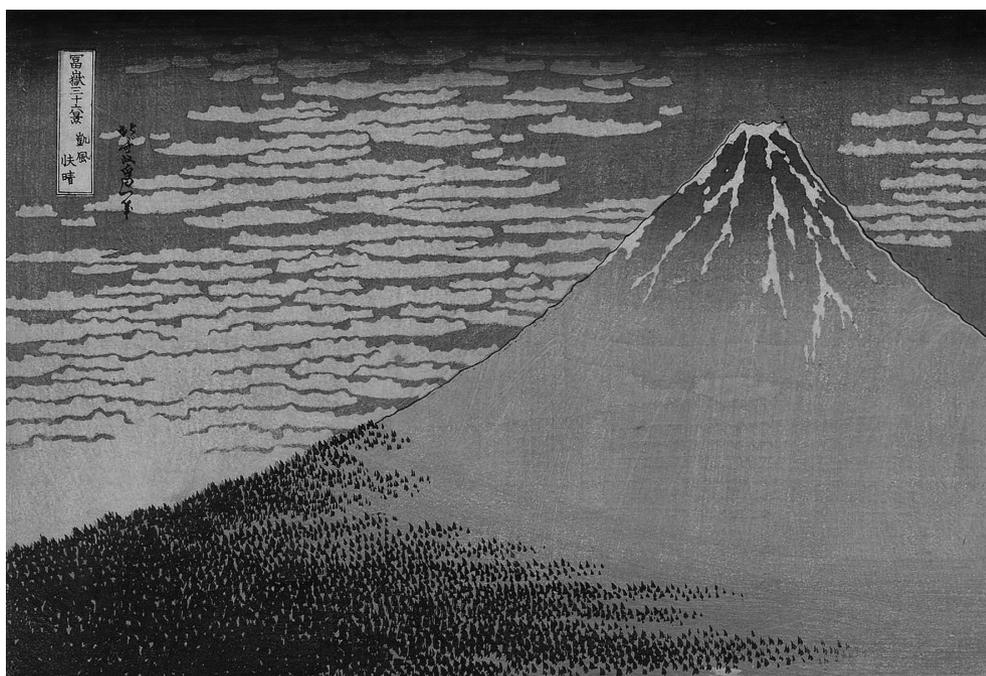


図 17

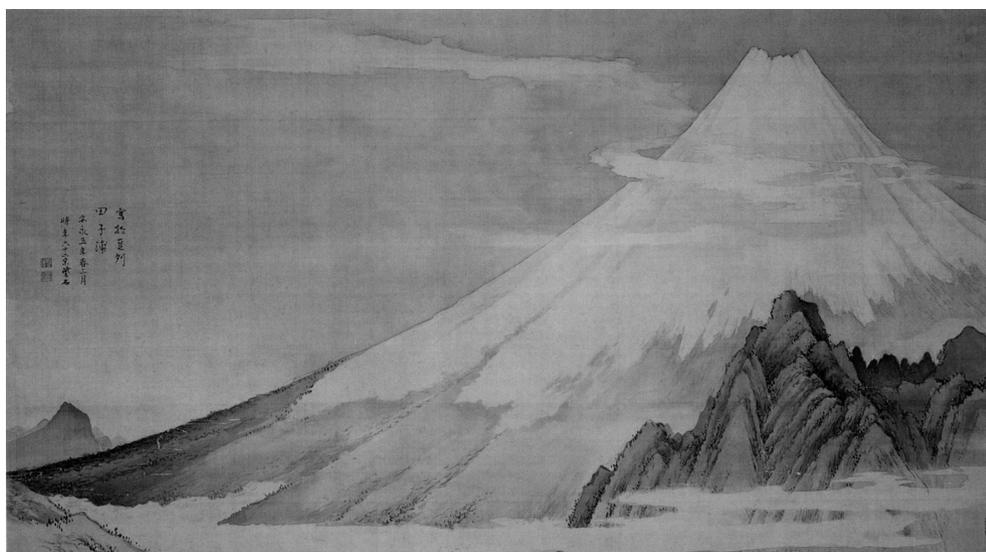


図 18

として我々の脳裏に刻まれている。

後年七十代の為一号末期時代に手懸けた、あまりにも有名な北斎の赤富士などの版画（図 17）では、人の登頂を阻むように山頂へ向けて鋭角に尖っていく山体の形状が、あまりにも奇抜で个性的に過ぎるのだが、してみればその造形の祖型はいったいどこから齎されたのだろうか？山容そのものが酷

似する先例については従来指摘がないようだが、おそらくは宋紫石の『田子浦富嶽展望図』（大和文華館）（図 18）以外にはないだろう。安永五（1776）に描かれた本図のトリミングについては言うまでもなく、むしろ焦点となる山体の形状でも北斎はこの図に倣った、と言いたくなるくらいに、両者は瓜二つである。古来日本に富士山の絵図は数多くあるといえ

ども、これほどまでに極端な尖峰の描写は、他の絵師にはあまり類例を知らないからだ。ただし、版画ではない紫石のこの絵画一点そのものを北斎が実見した上で、赤富士が出来あがった、などと短絡に結論づけるつもりはないことも、念のため申し添えておくべきかと思う。

北斎の場合、山体を思い切りよくピンクや赤という異色の色彩でシンプルに摺り上げて、同時にその背景に、まるで抽象的な舞踏の舞台背景の如くに思い切りよく様式化、文様化した鯛雲をあしらっている。当然そこには大きな構想の飛躍があり、だからこそ北斎の赤富士が世界中に知られるアイコンとなり得たのであろう。北斎の絵にさまざまな要素を読み込むことは研究上の重要な課題だが、冒頭に述べた文人画家たちのように、およそ高踏、あるいは術学とは無縁の極北と呼ぶべき位置にある、貪欲な俗世の住人北斎ならではの絵画芸術の本質については、決して見誤らないようにすべきである、と改めて提言しておきたいと思う。

図版転載

- 1, Peonies and Butterfly, from an untitled series known as Large Flowers, 11.17593, Museum of Fine Arts, Boston
- 2, Poppies, from an untitled series known as Large Flowers, 11.17594, Museum of Fine Arts, Boston
- 3, 『中国絵画総合図録』第三巻、東京大学出版会、昭和五十八年
- 4・5・6・8・9・16
『江戸の異国趣味：南蘋派大流行』図録、千葉市美術館、平成十三年
- 7, ColBase (<https://colbase.nich.go.jp>)
- 10, 『浮世絵ギャラリー1・北斎の花』小学館、平成十七年
- 11, Peonies and Butterflies (Surimono), 11.20428, Museum of Fine Arts, Boston
- 12, 『琳派芸術の継承と創造』出光美術館、平成十八年
- 13, 『琳派』第一巻、しこうしゃ、平成元年
- 15, 『北斎肉筆画大成』小学館、平成十二年
- 17, Fine Wind, Clear Weather (Gaifū kaisei), also known as Red Fuji, from the series Thirty-six Views of Mount Fuji (Fugaku sanjūrokkei), 21.6754, Museum of Fine Arts, Boston
- 18, 『宋紫石と南蘋派』、至文堂、平成五年

註

- * 1 華山はいわゆる現代語の写生を意味する語として「写真」という言葉も用いており、ここでいう「写生」とはむしろ「生意を写す」こと、つまり「写意」と同義であるとも考え

られる。

- * 2 あくまでも版本作品での話題だが、椿山の師華山は、北斎とは『日光山志』（天保八年刊）挿絵で競作したこともあり、また若き日には往時出版途上であった『北斎漫画』に触発されて、『一掃百態』（未刊）を作画したことも知られる。一方、北斎門人北馬とは谷文晁の写山楼にて面識があり、華山らが催した甲乙会を北馬宅で開いた記事もあるとする。北馬弟子の土屋遊馬とも知己であったと伝えるが、以上については、北馬が御家人出身であること、またその後は画工から本絵師に転じたと評されたことなども考慮すべきであろう。なお椿山自身は、他の書簡では北斎門下に入りしていた浮世絵師、溪斎英泉にも言及した箇所がある。華山については、若き日の北斎と協業したことで知られる曲亭馬琴の『玄同放言』（文政元～三年刊）に挿図した事例があり、その馬琴の依頼により、北斎門下の北溪を同人作の挿絵画工に斡旋することさえあった（「馬琴宛華山書簡」文政十二年四月二十九日付）。そのような意味では、元來画作が貧苦故に生計を立てるための選択であったとはいえ（「江川英龍宛華山書簡」天保八年十月二十九日）、華山を始めとする関東文人画家と同時代を生きた浮世絵師北斎らの江戸での生活空間は、十分に重なっていたとみることができよう。
- * 3 「浮世絵」の本質については、拙著『うき世と浮世絵』（東京大学出版会、平成二十九年）を参照されたい。
- * 4 拙著「北斎の漢画学習——独学で習得した漢画の図様と筆法」『MUSEUM』615号、東京国立博物館、平成二十年、35-53頁。
- * 5 同「江戸時代諸派に与えた南蘋派の影響」、鶴田武良『宋紫石と南蘋派』至文堂、平成五年、94頁。
- * 6 応挙の号（名でもある）は、宋末元初の画人、銭舜拳に由来することはあまりにも著名である。
- * 7 大和郡山藩の藩主柳沢信鴻は、残された日記より、紫石、重政、春章の三者いずれとも関係を結んだことが判明する有力なパトロンの一である。拙著『浮世絵とパトロン』慶應義塾大学出版会、平成二十六年、117-120頁。
- * 8 宋紫石からの北斎の筆法上の影響については、辻惟雄『北斎』（ブクオプブックス日本の美術31、小学館、昭和五十七年、111-112頁）にすでに言及がある。なお余談だが、浅草にある紫石の墓所、徳本寺は、勝川派絵師の春好らの菩提所、善照寺とは東本願寺別院の参道を挟んで差し向かいの位置にあり、これも当たり前的事柄ながら、南蘋派絵師と浮世絵師らの江戸での生活空間の輻輳ともいえる状況が浮かび上がる。

雪村周継の生涯と作品（四） 晩年～没後

松谷 芙美

兼任所員、ミュージアム・コモンズ専任講師

本論考は、『年報／研究紀要 26 2018／19』から継続して執筆している「雪村周継の生涯と作品」の第四部であり、2017年に開催された「雪村—奇想の誕生—」展の成果をもとに、晩年の作品、および雪村没後の評価等について考察を行うものである。紙面の都合上、図版は最小限となっているため、掲載のない作品は「雪村—奇想の誕生—」展図録（東京藝術大学大学美術館／読売新聞社発行、2017年）をご参照いただきたい。また、本文中の印章の分類も上記図録による。

1. 晩年（七十歳初～八十六歳頃）

雪村は七十歳の時、奥州田村（三春）で作画を行い、鶴船の号を用いた（『図絵宝鑑』狩野素川著、慶安二年（1649）成立）。福島県三春には、雪村が晩年をすごした庵の跡が現在も残っている。その庵に伝わる扁額の裏には由緒書が認められており、「八十余年前、僧雪村あり」と記されている。この由緒書は、明暦四年（1658）一元紹碩によるもので、実は、雪村の生没年を知る手がかりはこの記載のほかはない。つまり、この記述より逆算して、天正五年（1577）頃まで、雪村は雪村庵で過ごしていたと推定できる。当時三春は、田村隆顕（？～1574）、清顕（？～1586）が治める三春城（舞鶴城）があり、雪村は田村氏の庇護のもと、作画を行ったと考えられるが、会津や故郷の常陸との往来は引き続き行われていた*1。

最晩年の代表作のうち、人物画には、「周継」朱文長壺印（O印）の下部が欠失したP印とともに、「雪」白文楕円印（L印）、「雪村」朱文酒樽印（N印）が捺された〈孔子観欵器図〉（図1、大和文華館所蔵）、〈布袋図〉（N印）（板橋区立美術館所蔵）、〈自画像〉（L,N,P,O印）（大和文華館所蔵）がある。これらの作品を通して晩年の人物画の特徴を述べたい。〈孔子観欵器図〉〈布袋図〉〈自画像〉は、ともに細かい描線に彩色が施されるため、面貌はやや生々しく感じとられる。七十一歳の〈竹林七賢図〉（畠山記念館所蔵）とその描法を比較すれば、制作時期にある程度の隔りがあると推測出来るだろう。太い墨線でゆったりと縁取られていた衣の襷は、やや震える細い墨線を幾重にも引き重ねた表現に変化している。〈呂洞賓図〉（大和文華館所蔵）〈竹林七賢図〉（畠山記念館所蔵）の大きく見開いた丸い目は、超人的な人格を表現していたが、晩年の人物画では、その表現は薄れ、まぶたを幾重にも引き、目尻が垂れ、身近な人や自分自身が投影されているようだ。これまでいくつも描いた布袋にいたっても、〈布袋図〉では、彩色が施されることでより、生身の人間としての人格が際立つ。〈自画像〉は、その主題からも一層その傾向が強い。

〈孔子観欵器図〉は、近世の儒者、林羅山（1583～1657）が、

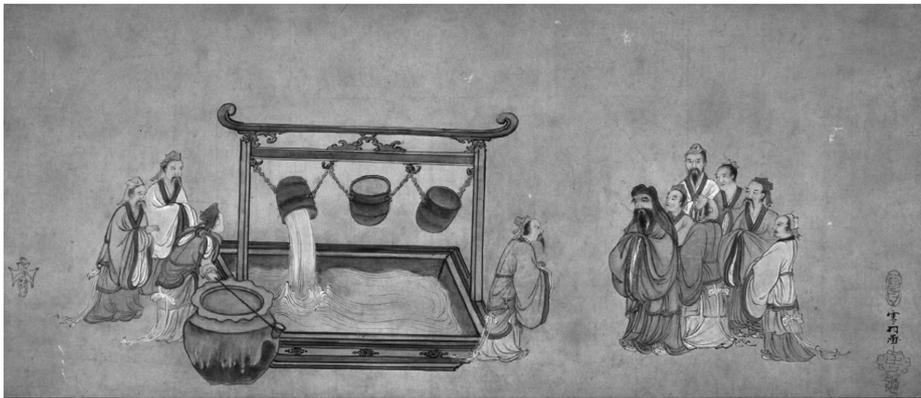


図1 雪村周継筆<孔子觀欵器圖>大和文華館蔵



図2 伝雪舟等楊筆<欵器圖>〔旧大名御藏品入札〕目録より〕



図3 内藤北涯作<欵器圖>足利学校遺蹟図書館所蔵

足利学校に立ち寄った時、永享十一年（1439）に上杉憲実が寄進した「孔子觀欵器圖」を見たという『日光紀行』の記事を根拠とし、足利学校に寄進された「孔子觀欵器圖」を元に描いたものであり、雪村と足利学校のつながりの一端を示す作品としても紹介されてきた*2。近年の研究としては、山田烈氏の論考が詳しい*3。ここでは、山田氏の先行研究を参考に、雪村が本図を描くにあたって参考にしたであろう「孔子觀欵器圖」について考えたい。

〈孔子觀欵器圖〉は、孔子が弟子に命じて欵器に水を注がせると、水を満杯に注いだ場合は、傾いて中の水がこぼれ、空にしても傾き、適度に入れた場合のみ釣り合ったという、いわゆる「腹八分目」を説いた逸話を描いたものである。画題としては、日本には室町時代、三教一致の思想とともに入ったと考えられ、15世紀頃から絵画化されたようである

が、類例は少なく、15～16世紀の周楊筆〈欵器圖〉、伝雪舟筆〈欵器圖〉（図2、「旧大名御藏品入札」東京文化財研究所売立目録、美研-1828）、伝狩野元信筆〈孔子十哲図屏風〉（「原田二郎翁第一回」東京文化財研究所売立目録、美研-2033）に欵器が描かれている。周楊は雪舟の弟子で、売立目録に見いだせる伝雪舟筆〈欵器圖〉と、欵器の数が異なるものの、人物の数、服飾表現等がほぼ共通している。この〈欵器圖〉と群像表現や服飾表現が類似する作品が、足利学校に所蔵されている〈欵器圖〉（図3、足利学校遺蹟図書館所蔵）である。本図向かって左手前の人物は、伝雪舟筆〈欵器圖〉と人物の姿勢が共通し、右側の群像表現は、伝雪舟および周楊筆〈欵器圖〉のうち、手前横向きの人物が削られているが、姿勢や服飾表現に共通点がある。

本作品（図3）は、寛政三年（1791）に内藤北涯が模刻し

た版画で、沈度の賛と、太田南畝（1749～1823）の文があり、南畝の文には、

「欵器図賛明沈民則所題也、北越内藤北涯夙好書画、得諸東都市愛玩不已、模刻以伝同好使覃記其事、按民則名度号自楽、一統志云沈度華亭人、善篆隸真行書、累官翰林学士第翰亦善真草書、飄逸遒勁自成一派、初授翰林修撰、累官大理少卿永樂中特賜兄弟一品袍笏以寵異之此物也、都人不得之而越人得之、夙好之篤物固有所歸矣、辛亥冬至江戸大田覃」（読点は筆者が適宜付した）

とある。南畝も記す通り、沈度（1357～1434）は、明の松江華亭の人、字は、民則、自楽と号した^{*4}。沈度の賛が付された、14～15世紀に明で描かれた欵器図が、この版画の原本であったことが記されている。この版画の原本である明時代の欵器図がすなわち、永享十一年、上杉憲実が寄進した「孔子観欵器図」であると結びつけるのは早急かもしれない。しかし、類例の少ない「欵器図」であり、かつ現在この版画が足利学校所蔵であることは、見過ごすことは出来ない事実だと筆者は考える。また周楊や伝雪舟筆「欵器図」とも共通す



図4 雪村周継筆「官女図」部分



図5 雪村周継筆「孔子観欵器図」部分 大和文華館所蔵

る構図であることから、これらの原本となる明時代の「欵器図」の存在を仮定できるだろう。

雪村筆「孔子観欵器図」とこれら3点の「欵器図」を比較すると、雪村画の、孔子と群像中最も右手に位置する横向きの弟子、欵器の前で孔子と対面する人物、欵器に向かって左側に位置する3名のうち腕を組む中央奥の人物の計4名は、周楊や伝雪舟、北涯が模刻した版画それぞれの部分から引用している。雪村はその4名に、後ろを振り向く人物を加えながら群像表現としたと考えられるのではないだろうか。雪村は、「官女図」（図4、「雪村-奇想の誕生-」展図録no.40）等、背面からの横顔の人物像を好んで描く傾向が見られる。「孔子観欵器図」にも柄杓を持つ後ろ向きの人物が描かれるが、他の「欵器図」には見出せない上に、袖を背後で結んだ姿は、本図中で最も臨場感がある（図5）。この人物の前かがみの姿勢と、臀部下で蝶結びされた帯は、「美人宴集図」雪村周継模本（図6、東京国立博物館所蔵）にも同様の表現が確認出来る。右幅向かって左側の、背中側から横顔を見せて描かれた女性は、「孔子観欵器図」の人物と同様に、前かがみの姿勢で、面貌は描かれずに、耳と頬のみを覗かせる上、帯を臀部下で蝶結びにする着衣表現も共通している（図7）。

「美人宴集図」は模本であるが、「周継」朱文重郭方印（H印）が書き写され、原本は小田原鎌倉滞在期の作品であったと推測できる。女性の面貌表現や特徴的な漆台の四脚の形状（図8）が先の「官女図」（図9）に似るほか、漆台や欄干に金泥で描かれた唐草文様（図10）は、雪村が好んで描いた文様で、「書画図」（大和文華館所蔵）の欄干の模様（図



図7 「美人宴集図」部分 東京国立博物館所蔵 Image : TNM Image Archives



図6 <美人宴集図>雪村周継模本 東京国立博物館所蔵 Image : TNM Image Archives

11)、<釈迦羅漢図>(善慶寺所蔵)の羅漢の袈裟の縁裂の模様、バリエーションが見られる。また、<美人宴集図>右幅の官女たちが座す台や書院のような棚が、雪村以外には想像できないような、想像力に満ちた独創的な形状をしている点が目を引く。書院には行体様の水墨山水画が掛けられ、官女たちが広げる巻子は瀟湘八景図巻の洞庭秋月図らしい場面が描かれている。玉潤様の瀟湘八景図巻を手がけた小田原鎌倉滞在期の作品として矛盾しない細部表現である。興味深い模本であるが、詳細は別に記したいと思う。以上から<孔子観敬器図>は、雪村が明代絵画を発想の源とし、<美人宴集図>にも先例がある背面向きの人物を加えることで、孔子を取り巻く逸話の場면을臨場感豊かに仕上げた作品と考えるこ

とが出来よう。晩年に至るまで、足利学校と繋がりを持ち、新たな画題に取り組んだことを物語る作例として重要である。

続いて人物像のうち、最も晩年の制作と考えられるのが、<自画像>である。本図には、自作の詩が記され「山川一色綿よりも白し、茅屋斜に連なり淡煙を籠む、興尽きて棹を回して去るに如かず、柴門流水月明の前」とあり、当時知られた「王子猷溪雪乘舟」の故事をもとに、それぞれ一節目は「雪」、二節目は「村」、三節目は「船」、四節目は「月」、つまり「雪村」「鶴船」の意味が読み込まれている。四節目の「月明前」と「継雪村老」の款記には不自然なほど余白がないことから、「月明の前の雪村老」つまり、この絵の月光が照ら



図8 <美人宴集図>部分
東京国立博物館所蔵 Image : TNM Image Archives



図9 <官女図>部分



図10 <美人宴集図>欄干部分
東京国立博物館所蔵 Image : TNM Image Archives

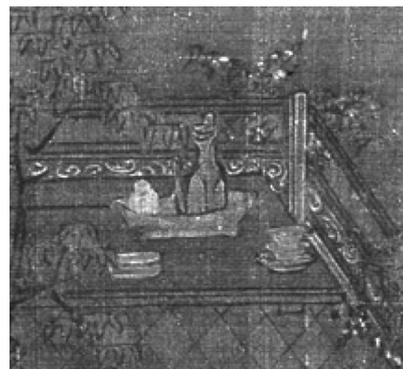


図11 <書画図>欄干部分 大和文華館所蔵

す雪山の前に座す老人が雪村であることを示している*⁵。描かれた像の面貌も個性的ながら、賛と印を用いて自己のあり方を強く主張するこの<自画像>以上に、雪村が自分自身を語った史料はない。

最後に、山水画の晩年の傾向を簡単に紹介したい。代表作は<金山寺図屏風>(L,N印)(笠間稲荷美術館所蔵)、右隻がシアトル美術館、左隻が栃木県立博物館と、その断簡である<漁村山水図>が正木美術館に分蔵されている<山水図屏風>(L,N,P印)が挙げられる。そして、<瀟湘八景図屏風>(黒田家旧蔵)(L,N,P印)は「八十六歳」の款記があり、現存する最晩年の作品である。

<金山寺図屏風>は楷体の山水図で、鋭角な山型を連ねた

波頭と、豊かな彩色が特徴である。山岳のなかに溢れんばかりに楼閣を描きこんだ非現実的な空間表現にもかかわらず、木の葉の一枚一枚を描き、楼閣内部の人物は、細部まで描きこまれ、一挙一動を想像できるほどの臨場感を持つ。一方、<山水図屏風>(シアトル美術館、栃木県立博物館、正木美術館に分蔵)は、丸みを帯びた山岳表現が特徴的な、楷体と行体の中間に位置する山水図である。様々な筆跡で木の葉を描き分け、鋭角な山型を連ねた波頭や、人物を中心に淡彩が施される表現は、<金山寺図屏風>と通じる。最晩年の<瀟湘八景図屏風>(黒田家旧蔵)は、行体から草体の中間に位置する水墨の山水図で、例えば雪山を象る輪郭線や、墨を垂れ流したような雨の表現などの、伸びやかで大胆な筆使いが目

を引く作品だ。このような力強い自由な線を、老僧が描いたと考えた時、その充実した気力に驚く。非現実的ともいえる山岳表現と、細部描写から生まれる臨場感は、上記二作品と共通している。右から「瀟湘夜雨」「平沙落雁」「洞庭秋月」「遠寺晚鐘」「江天暮雪」の場面が描かれ、行き交う旅人たち、雁の群れ、家屋は、やや震える筆線でありながら、丁寧に描写されている。例えば、蓑に身を包んだ人物が木陰に舟を泊める「瀟湘夜雨」の場面は、鑑賞者に雨の冷たさや匂いを想起させるほど生き生きとしている。雪村は生涯を通して繰り返し「瀟湘八景図」を描き、八景の図像的特徴が、それぞれ定形化していく。しかし本図は、定型化したそれらの図像が、晩年においても実在感を失わずにあることを証明する。この作品において、単純化の最終段階、つまり無駄のない自在の境地に達したと言っても過言ではない。雪村は、この作品を描いてまもなく、おそらく1577年頃までに、三春の雪村庵でその生涯を終えた。

2 没後—江戸末期の雪村評価と『説門弟資云』について

「雪村周継の生涯と作品」(一)～(四)では、雪村の作品や、関連する史料を時代ごとに整理、分析することで、彼の人生を紐解いてきた。雪村は、作品以外にその生涯を語る史料を残さなかったが、その死後、作品は多くの人々の心をつかんだ。特に江戸時代に入ると、「雪舟在西邊、雪村居東極」と評され(『本朝画史』1693年)、雪舟に並ぶ中世の名画家としての地位を獲得、かの尾形光琳(1658～1716)や谷文晁(1763～1821)にも影響を与えている。

雪村が著したとされる画論『説門弟資云』は、谷文晁が文化八年(1811)『文晁画談』(東京国立博物館所蔵)において紹介し、酒井抱一(1761～1829)は「酒井抱一記録」(『国華』65号掲載)中に書写し、菅原洞斎(1762～1821)は『画師姓名冠字類鈔』に掲載している。雪村の作品を紐解く上で、説得力のあるその内容は、しばしば先行研究で作品を解説する際に引用されてきた。しかし、林進、小川知二両氏がその信憑性の問題について触れられ、成瀬不二雄氏の論考が発表され^{*6}、現在は偽書とほぼ結論づけられている。しかし、なぜこのような書が作り出されたのか。小川氏はそれを谷文晁、酒井抱一、菅原洞斎が、雪村やその作品を熱く崇拝した結果とし、最良の雪村論でもあると評価された^{*7}。ここからは、『説門弟資云』誕生の背景について、先行研究を補強するとともに、彼らが雪村の作品をどのように学び、理解したのかを紐解きたい。

雪村自筆の『説門弟資云』は現存せず、先行研究において

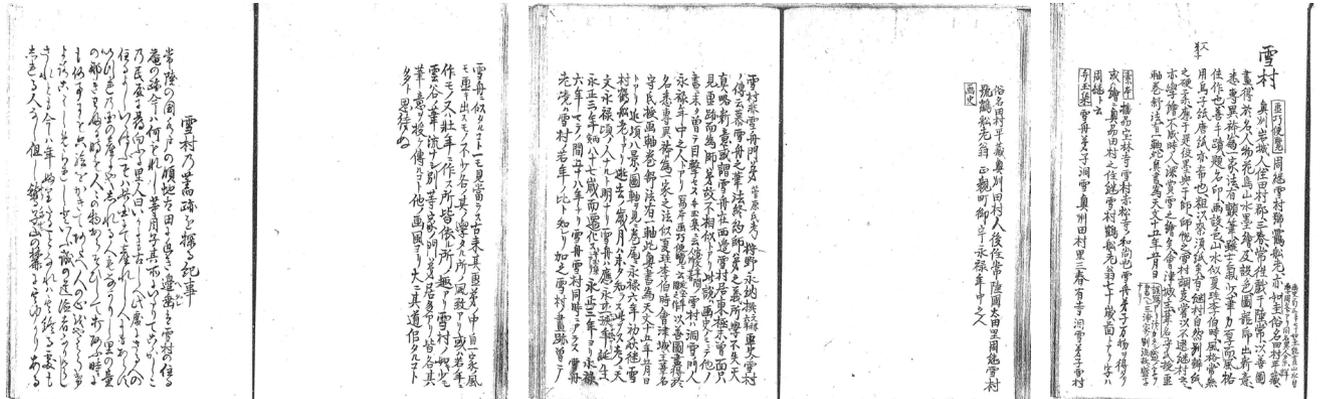
は、『文晁画談』『酒井抱一記録』『画師姓名冠字類鈔』に書写された文章が繰り返し引用されてきた。「酒井抱一記録」中の『説門弟資云』は、『国華』65号(国華社、明治二十八年(1895)二月十一日発行)に「酒井抱一ノ記録中等周子カ翁ノ旧跡ヲ尋ネタルノ一事アリ左ニ其文ヲ録セン」と記して、引用されたもので、原本は存在せず、「酒井抱一記録」自体の実在を疑われることもあった。この記録によると、等周子という画師が、大貫山より十六里半離れた鷺子山の麓で、雪村に仕えた小縣某という人物の子孫に出会い、『説門弟資云』を写したという発見談が記されている。

菅原洞斎編『画師姓名冠字類鈔』(13巻、国立国会図書館所蔵)では、上記の発見談は語られず、「此書(『説門弟資云』)ハ常州辺垂の田郷ニ雪村ノ親族アリテ某家ニ貯あるとて或ノ借覽シテ写し来りとして石川大浪君御持参被下候」とあるのみである。この国立国会図書館所蔵本は写本であるが、全巻が揃い、先行研究において度々活用されてきたものだ。そのような中、菅原洞斎自筆『画師姓名冠字類鈔』稿本3冊(慶應義塾附属研究所斯道文庫所蔵)が、古筆学研究者である小松茂美氏(1925～2010)の蔵書中から発見された。これは『画師姓名冠字類鈔』(国立国会図書館所蔵)の巻第2,3,7に対応し、紙背の一部に「雪村」の項目の書き損じが見出されたが、残念ながら「雪村」の項目は確認できなかった^{*8}。

さて、雪村研究ではこれまで取り上げられてこなかった資料をここで紹介する。観嵩月(1755～1830)編著『画師冠字類考(エ)』(登録番号73/41、岩瀬文庫所蔵)の「セの部」「雪村」の項目には、『画工便覧』(伝新井白石著、寛文十二年(1672)刊)『素川本図絵宝鑑』(狩野素川信政著、慶安二年(1649)刊行)『弁玉集』(著者不詳、寛文十二年(1672)刊)から引用した雪村の略歴と、落款が書写され、「雪村の旧跡を探る記事」『説門弟資云』が掲載されている(図12 1-8)。本書には、「文化十三年六月冠字考再々校合済」とあり、所々に「菅原氏曰」とあるほか、『画師姓名冠字類鈔』から落款印章を多数写している。特に「雪舟」や「雪村」の項目においては、『画師姓名冠字類鈔』で印文まで写されているもの(図13)が『画師冠字類考』では輪郭のみで、印文が省略されている箇所(図14)が多くあることから、洞斎から情報を得て、編集したと考えられる。一方で、観嵩月は、英派の高嵩月(1730～1804)門下の絵師であるため、英一蝶・勝川春章門下の資料は充実しており、新出情報が見出されている^{*9}。

この観嵩月による『画師冠字類考』「雪村の旧跡を探る記事」は、「酒井抱一記録」に掲載されたものと同じ『説門弟資云』が見いだされた経緯を述べた文章であるが、文末に「文

図12 『画師冠字類考(エ)』雪村の項(登録番号73/41、西尾市岩瀬文庫所蔵)

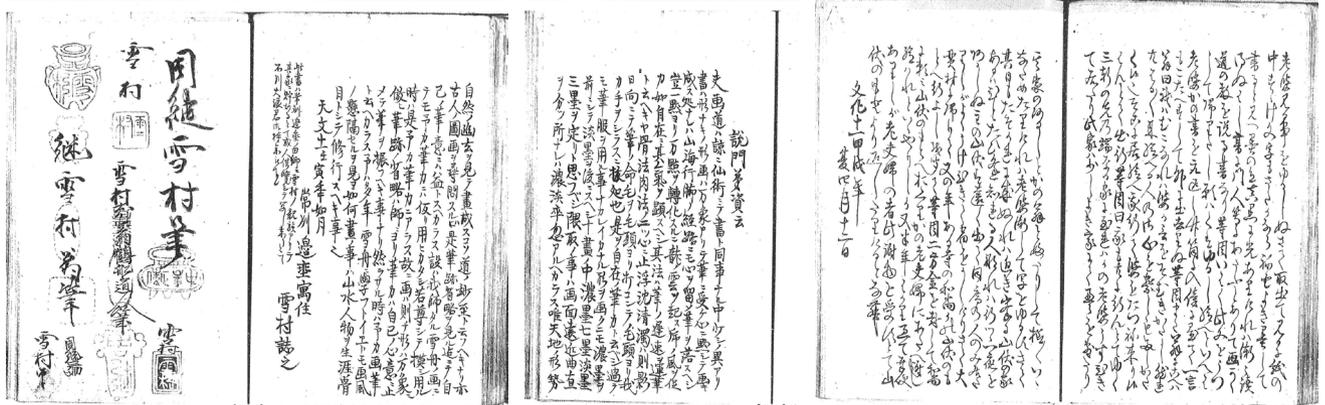


(12-4 は本論では未掲載)

12-3

12-2

12-1



12-7

12-6

12-5

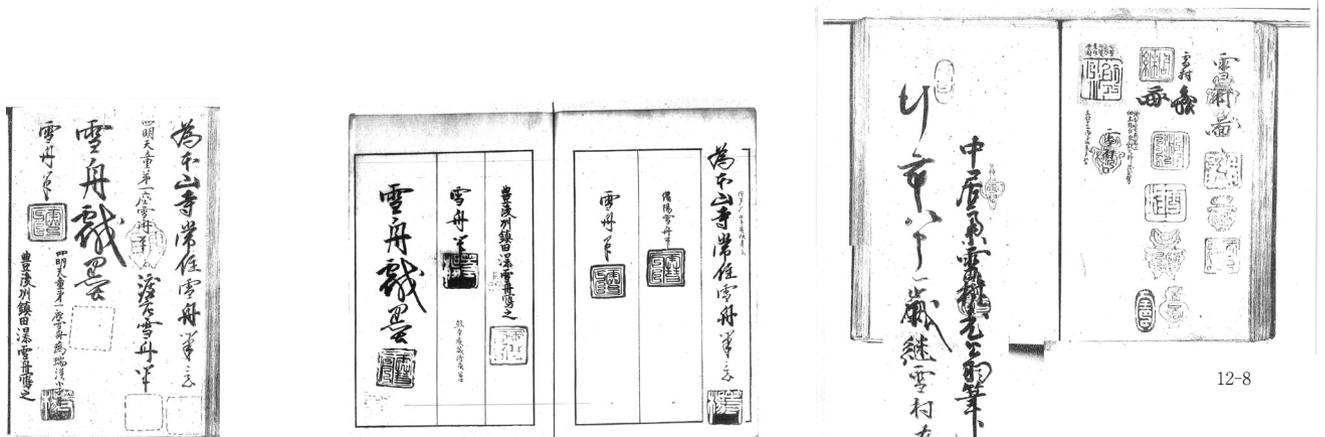


図14 『画師冠字類考(エ)』雪舟の項(登録番号73/41、西尾市岩瀬文庫所蔵)

図13 『画師姓名冠字類鈔』卷13雪舟の項(菅原洞斎著、国立国会図書館所蔵)

12-8

化十一甲戌年夏四月十二日」という、この記事の執筆年月日が記されているのは、本書のみである(図12-5)。文化八年刊行の『文晁画談』に『説門弟資云』が引用されているが、「雪村の旧跡を探る記事」の執筆年がそれより三年遅れてしまうことになり、解釈が難しい。『説門弟資云』が先に見つかり、その発見の経緯についての説明を三年後に改めて文章とすることで、その信憑性を高めたのだろうか。年記が明らかな書籍のうち、『説門弟資云』に関するもっとも早い言及は、『文晁画談』ということになる。

さらに、『画師冠字類考』では、雪村の略歴を引用したのち、菅原洞斎から得た雪村考が、様々な資料を挙げて述べられている(図12-2,12-3)。洞斎の雪村に対する理解が伺える文章なので以下に引用したい。

「雪村非雪舟門弟(菅原氏考)狩野永納撰(元禄六年)画史ノ雪村ノ傳云、慕雪舟之筆法、終約師弟之義、所學不失天真、略新意或謂雪舟在西邊、雪村居東極、未曾面、只見画跡而為師弟、故不相似トアリ、此説ハ画史ノミニテ他ノ書ニ未タ曾テ目撃セス、弁玉集ニ云(寛文年間ノ人所著)雪村ハ洞雪ノ門人元禄年中之人トアリ、寫本画巧便覽ニ云(延宝年間之作)以善國畫得於名、悉專異体為一家之法、似夏珪李伯時、会津城主輩名守氏授画軸卷舒法、有一軸、此與書為天文十五年五月日トアリ、近頃八景ノ圖軸ヲ見ニ、卷尾ニ永禄六年初秋繼雪村鶴船老トアリ、逝去ノ歲月ハ未タ知ラス、此ヲ以考ニ、天文永禄頃ノ人ナルト明ナリ 雪舟ハ應永廿一(庚子)年(七の字誤ナリ)誕生永正三年(丙寅)八十七歳而遷化ス(ト弁玉集ニアリ) 永正三年ヨリ永禄六年マテノ間五十八年ナリ、雪舟雪村同時ニアラス、雪舟老境ハ雪村ノ若年ノ比ト知レリ、加之雪村ノ畫跡、曾テ雪舟ニ似タルコト一モ見當ラス、古来其画弟ノ中、自一家ノ風モ画キ出スモノ不少、各ノ其ノ學タル所ノ風致アリ、或ハ若年ニ作モノ、又ハ壯年ニ作ス所、皆依ル所ノ趣アリ、雪村ノ如キ少モ雲谷ノ筆流ナシ、別等家ノ門弟居多アリ、皆各其筆意ヲ授ケ傳ルコト、他ノ画風ヨリ大二其道侶タルコト多ト思侍ぬ」(())内は本文の補記部分。筆者が読点を適宜付した。

太字部分が洞斎からの聞き書き部分と考えられ、それ以外は引用部分である。雪舟と雪村の生没年が58年近く開いていること、その画風が異なることを説明している。狩野永納著『本朝画史』の「雪村居東極」という説を、「此説ハ画史ノミニテ他ノ書ニ未タ曾テ目撃セス」と否定的に捉えている点が興味深い。これら先行研究としての画人伝、画論類の記載に加え、洞斎が実見した「元禄六年初秋繼雪村鶴船老」とある八景図巻を根拠とし、雪村は、天文永禄頃の人物と判断

している。このような洞斎の分析や研究態度は、現在の美術史研究者と同じと言って良いだろう。洞斎が見た「元禄六年初秋繼雪村鶴船老」の款記を持つ八景図巻は、現在米国のウォルター美術館に所蔵される《牧牧谿瀟湘八景図巻》(「牧谿中軸」)であり、その落款印章は、『増訂古画備考』(朝岡興禎著、太田謹補、明治三十八年(1905))にも所載されている。

洞斎の言葉で語られる後半部分には、「雪村ノ畫跡、曾テ雪舟ニ似タルコト一モ見當ラス」と言い切り、「他ノ画風ヨリ大二其道侶タルコト多ト思侍ぬ」というように雪村の僧侶としての面が、その画風に現れているという考えがはっきりと述べられていることに注目したい。『説門弟資云』の冒頭は、「夫画道ハ諒ニ仙術ニテ、書ト同事ナル中、少シノ異アリ、書ハ形ナキノ形、画ハ万象アリテ、筆ニ受ケ心ニ點シテ、画キ成ス処ナレバ、山海行脚ノ経路ニモ、心ヲ留メ筆ヲ落スベシ。」(『画師姓名冠字類鈔』より。読点は筆者補)とあり、雪村の画風は、絵師である以上に諸国を行脚した僧であることに因ること、さらには、雪村の描く仙人らの境地を重ねるような文言で始まる。また、「設ハ我師タル雪舟ノ画ニテモ予カ筆力ニハ仮リ用ヒカタシ」「予ハ多年雪舟ニ学フトイエトモ画風ノ懸隔セルヲ見ヨ」というように雪村は雪舟を師と仰ぎながらもその画風が大きく隔たることが述べられている。洞斎は雪舟が雪村の直接の師ではないと述べているが、わざわざそれを断わるのも、往時は雪舟が雪村の師であるという考えが主流であったことを前提とすれば、『説門弟資云』の主張は、洞斎の雪村考と共通するようだ。また『説門弟資云』は文末に「天文十一」とあり、雪村の活躍年も洞斎の考える「天文永禄頃ノ人」と合う。

『画師冠字類考』においては、上記の通り、『説門弟資云』から想起される雪村像に近い洞斎による雪村考が記された後、「雪村の旧跡を探る記事」『説門弟資云』が掲載されている。『文晁画談』では『説門弟資云』が引用されるのみで、その発見の経緯等は記されないし、「酒井抱一記録」は発見の経緯を掲載するものの、記事の前後関係等は、原本が存在せずに確認ができない。このような状況下で、『画師冠字類考』所載の記事は、これまで紹介されたなかで、もっとも原本に近い『説門弟資云』発掘の経緯を記した文書と言える。さらに、『画師冠字類考』には、『説門弟資云』を引用した文末に、洞斎著『画師姓名冠字類鈔』と同じ「此書ハ常州辺垂の田郷ニ雪村ノ親族アリテ某家ニ貯あるとて或人借覽シテ写し来りて石川大浪君御持參被下候」の由来が記される。つまり、本書『画師冠字類考』における『説門弟資云』および、雪村項の情報源は、洞斎であると考えて差し支えないだろ

う。『画師冠字類考』は、洞斎からの聞き書きであったため、かえって彼の著作以上に、ダイレクトに洞斎の雪村考が文字化されたと言えるだろう。

洞斎は、先述したように先行する画人伝の記述を収集し、作品を実見し、その落款印章を書写した。たとえば『画師姓名冠字類鈔』において、「雪村」の印譜欄には、山水之絵に押された印の横に「正印とは見へなし疑くは後人ノ偽作なりや」といったコメントがあるように、鑑定家として真贋判断もしていた。洞斎ら秋田藩のお抱え絵師らの模写した模本が、千秋文庫に多数保存されている。洞斎が描いた模本には、中国絵画の梁楷、趙雍、仇英、呂紀、張路、鐘礼ら、日本の水墨画の明兆、相阿弥、雪舟、秋月、雲溪永怡、仲安真康、賢江祥啓（現在は式部輝忠と判断される作品を含む）らがあり、中国絵画と水墨画への関心、造詣の深さが現れている。筆者は洞斎の目を追うことで、『説門弟資云』の謎に迫ることができるのではないかと考えている。大きな課題を残して本稿を終わるが、洞斎らの視点を通して、室町水墨画の新知見を得るべく、引き続き調査分析を進めたい。

註

- * 1 松谷美美「雪村の生涯と作品（三）奥州滞在記前半<呂洞賓図>から<竹林七賢図屏風>へ」『年報／研究紀要 26 2018/19』慶應義塾大学アート・センター編集・発行、2019年7月、140～150頁
- * 2 林進『水墨画の巨匠 第二巻 雪村』講談社、1995年、102頁
- * 3 山田烈「雪村筆孔子觀欵器図考」『東北芸術工科大学紀要』no.15、東北芸術工科大学、2008年3月、147～136頁。図像の典拠の検討に加えて、比較作品や関連資料が詳しく紹介されており、以下のとおり、足利学校旧蔵の「孔子觀欵器図」の裏面の識語が引用されている。
「関東八州副総管兼房州刺史藤原憲実寄進下野州足利学校永享十一年己未閏正月初吉」
福井保「林家と足利学校」(『長澤先生古稀記念 図書学論集』三省堂、1973年)所収
- * 4 「沈度」『中国美術家人名辞典』上海人民美術出版社出版、1981年、426頁
故宮博物院データベース「沈度」(<https://www.dpm.org.cn/court/figure/104052.html>)
- * 5 林進「『雪村自画像』の構造」『新規開館記念特別展 雪村

—常陸からの出発—』図録、茨城県立歴史博物館、1992年

- * 6 成瀬不二雄「雪村周継の画論『説門弟資云』についての疑い」『美術史論集』1号、神戸大学美術史研究会、2001年2月、1～13頁
- * 7 小川知二「谷文晁、酒井抱一、菅原洞斎の雪村崇拜—雪村の画論『説門弟資云』の謎をめぐる—」『雪村—奇想の誕生—』展覧会カタログ、読売新聞社、2017年
- * 8 一戸渉『描かれた古—近世日本の好古と書物出版』慶應義塾大学附属研究所道文庫、慶應義塾大学アート・センター発行、2016年
- * 9 観嵩月および『画師冠字類考』については以下の論考に詳しい。
井田太郎「観嵩月という結節点」『書物学』第8巻、勉誠出版、2016年8月
神谷勝広「勝川春章伝記小考」『浮世絵芸術』第173号、国際浮世絵学会発行、2017年1月

図版出典

- 図1、4、5、9、11 『雪村—奇想の誕生—』展覧会カタログ、読売新聞社、2017年
- 図2 「旧大名御蔵品入札」東京文化財研究所売立目録、美研-1828
- 図3 史跡足利学校事務所提供
- 図6、7、8、10 東京国立博物館提供
- 図12、13 西尾市岩瀬文庫提供
- 図14 国立国会図書館提供

謝辞

東京国立博物館で特別観覧をさせていただきました。同館の高橋真作先生には、作品の閲覧でお世話になりました。また本稿執筆にあたって画像や情報提供等の協力を賜りました皆様に、御礼申し上げます。

附記

本稿は、平成二十九年度センチュリー文化財団赤尾記念基金研究補助「菅原洞斎『絵師姓名冠字類鈔』自筆本の美術史学・書誌学両側面からの研究」および、令和元年～二年度日本学術振興会科学研究費補助金（研究活動スタート支援）「模本および画人伝資料の調査を通じた江戸時代後期の室町水墨画の受容」（19K23019）の成果の一部である。

剥製美術 (3) 合成獣からトランス・ スピーシーズへ

——小谷元彦《Human Lesson
(Dress01)》を中心に

森山 緑
所員、講師 (非常勤)

0. はじめに

20世紀以降、美術家が多様な素材を用い始めて以来、標本として作られた動物の剥製や、ヒトの生活用具としてなめされた毛皮も美術作品の素材として用いられるようになってきた。筆者はこれまで、鴻池朋子、ベレニス・オルメド、名和晃平らが2010年代に発表した作品について調査および考察をしてきた*¹。本稿ではそれらに先駆けて1990年代に剥製や毛皮を用いた立体作品を発表した小谷元彦の作品、とりわけ《Human Lesson (Dress01)》を中心に考察する。彫刻家である小谷は東京藝術大学大学院を修了後、彫刻、写真、映像、インスタレーションと、伝統的な「彫刻」という枠に収まらない多彩な表現形式で制作を行っている。剥製・毛皮を用いた作品は活動初期の1990年代後半に制作されたものでその後は剥製を用いていないが、小谷の他作品にも通底しているキーワードを挙げるとすれば「変異体」や「モンスター」が挙げられる*²。2010年11月から森美術館を皮切りに国内各地を巡回した小谷の個展「幽体の知覚」では、小谷の代表作《ファントム・リム》をはじめ、小谷の思考の内側に存在する「ファントム」的な作品が展開された*³。

先史時代の壁画に見られるヒトと動物の合成体を端緒として、歴史を遡ればさまざまな動物とヒトを組み合わせた造形が見出せる。これらの系譜に《Human Lesson (Dress01)》を位置付けたのち、特に狼とヒトとの関係に焦点をあて本作品が示す意味を考察する。

1. オオカミと女性

《Human Lesson (Dress01)》は高さ166.5cm、幅78cm、奥行き30cmの立体作品である (fig.1)。狼の毛皮、頭部剥製その他の素材で1996年に制作された。7匹分の狼の毛皮が縫い合わされており、2つの頭部がドレス状に仕立てられた胴体部分の両肩に外側を向くように配置されている。ドレスの下部には網状のストッキングに包まれた人間の両足が肩幅ほどに左右に開かれ、その足先は黒いパンプスで覆われている。タイトルにDressとあるように、本作品はヒトが着用できるかのように縫製されており、両肩からウエスト部分に向かって横幅が細くなり、足のくるぶしあたりまで届く狼の毛皮は裾に向かって広げられている。この毛皮のドレスを着用したならば、大きく口を開け牙を剥き出しにした狼の口吻から両腕をだすことができるように造形されている。

小谷は東京藝術大学大学院 (彫刻専攻) で修士課程を修了後、最初の個展を1997年東京、恵比寿のP-House Galleryで開催した (《Phantom-Limb》小谷元彦展)。展覧会タイトル



fig.1 小谷元彦 《Human Lesson (Dress01)》1996年、狼の毛皮・他、166.5 × 78 × 30 cm、所蔵：高橋龍太郎コレクション。©Motohiko ODANI, Photo: Kuninori Masakazu, Courtesy of ANOMALY P-House, Tokyo.

の「ファントム・リム＝幻肢」とは身体の一部（手や足など）を失った場合に、存在しない部分をあたかもそこに存在するかのように感じることで、以降も小谷は制作の根底に一貫して身体の知覚についての問題を設定している。2016年ニューヨークでの個展（Depth of the Body）に際して行われたインタビューにおいて小谷は「断片化された身体」について次のように述べている。

日本では歴史的に見ても、仏像や寺院は主に木造で、火災や自然災害によって破壊され、その後修復された例がいくつもあります。災害の多い日本では、修復は当たり前のことでした。興味深いのは、災害を免れた遺構を利用していることです。同じ素材を使って古いものと新しいものを融合させているのです。出来上がったものは、美的完成度とは程遠いグロテスクなものです。それは復興の重要なプロセスだったのでしょう。その過程で、私たちは奇妙で変わった身体イメージに対する耐性を身に

つけただけでなく不完全なものへの魅力も培ってきました*4。

京都出身の小谷が学生時代から関心を持っていたのは仏像彫刻であった。仏像の欠損した手足やその修復の成り立ちを観察してきた作家は、完璧さを求める西洋の伝統的な身体とは異なる、不完全さ、歪み等を—近代日本の彫刻作品でもそれらは排除されてきた—現代彫刻家として新たなメディアを用いて造形してきたと言える*5。

《Human Lesson (Dress01)》はその意味でも断片化された身体（＝女性の下肢部分）のヴァリエントとみなすことができるが、それ以上に重要な意味を持つのが狼が「ドレス」という衣服である点だろう。本作品の制作経緯について小谷は『狼に育てられた子』を読んでヒントを得たと述べている。これはインドのコルカタ郊外の村で孤児院を運営していたJ.A.L. ジング牧師が、狼の巣穴から救い出したとされる二人の少女アマラとカマラの物語で、1920年代、彼女たちのいわば観察日記をジング牧師が出版し、当時はさほどの話題にはならなかったようだが（狼にさらわれるなどの民間伝承も多くあった）、1942年に米国の人類学者ロバート・ジングが『狼っ子と野生児』（日本では『狼に育てられた子』福村出版、1977年）を出版したことで国際的にも話題になった*6（fig.2）。小谷が関心を持ったのはおそらく、野生児が人間化される過程であった*7。狼の家族の中で育てられた人間の子供は四つん這いで歩き回り、生肉を好み、当然言葉も発しない状態で発見され、孤児院に引き取られたあと他の子供たちとの生活の中で人間化＝馴化のプロセスを経ることになった。服を着



fig.2 J.A.L. シング著、中野善達・清水知子訳『野生児の記録 1 狼に育てられた子 カマラとアマラの養育日記』福村出版、1977年、表紙。

せられた少女の姿が写真に残されているが、身体保護の目的でヒトが着用することになった衣服は逆説的に彼女らにとっては窮屈であり、まるで拘束されているかのように感じていたかもしれない。事実ジングの報告ではアマラは孤児院に移って1年後に、カマラも9年後に病気で死亡している*8。

ヒトが衣服を身につけ始めた理由は身体保護であるが*9。その後の衣服の発展は一つの文明化であることに疑いはない。言語の獲得や道具の使用がヒトと獣にある差異だとされていたのはかつてのことであり、現在では多様な動物が多様な手段をもってコミュニケーションを行い、また道具を利用して食べ物を摂取する例も認められている。しかし衣服を身につけた種はヒト以外に存在しない。衣服は身体保護という目的以外に、創生された「社会」の規範を含み、社会集団の中でルールに従うことを教育する、馴化のプロセスを持つ。それは矯正をも意味すると言ってよいだろう。小谷の作品には《Double Edged of Thought (Dress02)》(1997) (fig.3) や《Ruffle (Dress04)》(1998) といった衣服をテーマにしたものがある。特に《Ruffle (Dress04)》では女性の身体下部が木材で造形されたスカート状に広がる造形物で覆われ、少しの動作も不可能であり、自由を奪われた拘束状態におかれている (fig.4)。衣服は外見を飾り自身を自由に表現することもあればこのようにヒトを不自由にもさせることを改めて考えさせる作品である*10。《Human Lesson (Dress01)》ではヒトと狼が合体している。この組み合わせの合成獣「人狼」伝説は世界各地に



fig.3 小谷元彦《Double Edged of Thought (Dress02)》1997年、髪の毛、166×70×3cm、所蔵：金沢21世紀美術館。

©Motohiko ODANI, Photo: Kunimori Msakazu, Courtesy of ANOMALY / P-House, Tokyo

知られているが、ヒューマン＝アニマル・スタディーズ分野の研究者ギャリー・マーヴィンは狼についての著作の中で、ヒトから狼、狼からヒトにトランスフォームする際に重要な要素は衣服であると述べている。「変身の過程として、ここでは衣服がとても重要である。服、つまり文明化のしるしを脱ぎ捨てるのが動物に変化するうえで必須であり、同様に人間の姿に戻るときにもふたたび衣服をまとった状態になることが欠かせない。(中略) 特筆すべきは、ラテン語で人狼を示す語であるウェルシペリス (versipellis) は『皮を変える』という意味で、異なる外見が異なるアイデンティティと結びつき、それを表に現したり隠したりするという感覚を捉えた言葉であることだ。*11」

しかし本作品では野生性を示す狼が文明性の意味を帯びた衣服として提示されている。「その本(狼に育てられた子)は『人間の成長のポテンシャルは限りなく可能性がある』というような言葉で終わっている。」と述べた小谷は、衣服自体も持っている意味を考えたのが制作動機の一つだという。ではどのような可能性を見出したのであろうか。そのことを考察する際に重要なのは、ドレスの下から見える女性の脚である(本稿では「女性の脚」としているがむしろ、男性の脚と解釈することもまったく可能である)。

孤児として連れてこられたアマラとカマラは当時10歳未満であった。本作品の脚はそれよりも成長した女性あるいは少女の脚であるように見える。成長する＝矯正する過程で身につけた衣服は育ての親とされる狼の姿で、両肩にはあたかも父狼と母狼のように二つの頭部がある。一般的に想起される少女と狼の組み合わせは世界中で知られている「赤ずきんちゃん」の物語だ。寓話、童話、民間伝承で多様なヴァリエーションを持つ物語の主要な要素は狼が少女を襲う点であり、弱き者で無知である者が狡猾な知恵を持ち強靱な力を持つ者に襲われる話である。前述したマーヴィンは狼が少女を寝室におびきよせ、一緒に寝るよう促す点(あるいは服を燃やすよう促すヴァージョンもある)に注目し、少女をむさぼり食う食欲と同等に性的暗示が含まれているとした*12。優しそうに近づく獣に騙されてはいけないといった教訓的なことが示唆される童話でも狼は少女(＝ヒト)の忌むべき敵であると同時にその強さや暴力性の象徴が含有されているのである。(fig.5) こうした狼のイメージは歴史的に醸成されてきたもので、ほぼ全大陸に棲息していた狼が、家畜を飼養するようになったヒトにとっての敵となり、憎悪すべき存在として扱われてきた。日本では状況が異なり、家畜飼養を明治期までほぼしてこなかった日本では、農作物の獣害を引き起こす猪や



fig.4 小谷元彦 《Ruffle (Dress04)》2009-10年、木、100 × φ336 cm 所蔵：森美術館（東京）。©Motohiko ODANI, Photo: Kioku Keizo, Courtesy of ANOMALY

鹿を捕食する狼は、恐るべき獣ではあるものの利益となる存在でもあったゆえに、信仰の対象ともなってきた^{*13}。この点は世界の他地域と非常に異なる点である。本稿では一般に流布するイメージとして西洋の文化史における狼のイメージをもとに考察を進めていく。

小谷の作品では女性の脚が地面にしっかりと立ち力強さも感じられる。弱き存在と考えられた少女は狼に育てられたことで力を獲得し、成長する過程において攻撃的で暴力性を備えた存在に変身したようでもある。狼の頭部に注目してみると、口を大きく開け牙が目立つ造形であり、それが左右に開かれて配置されていることで外敵への威嚇を示す。17世紀のルーベンスによる狩猟画《狼と狐狩り》(1616年頃、メトロポリタン美術館蔵)について美術史家スーザン・コスロヴはこのように牙を剥く姿で描かれた狼について「この強調（大きな口を開け牙を剥き出しにする様）は、この動物の残酷で貪欲で強欲な性格がその牙に具現化されているという一般的な意見と一致している。」と述べ、同時代の自然誌や自然史家たちによってもこうした点が多く強調されてきたと指摘した^{*14}。狼の暴力性、残忍性はその後も流布し続け、20世紀にはさまざまな媒体とりわけ映像作品の中に狼や人狼が他の肉食獣に比して、より多く登場することとなった。めったに出会わないライオンやヒョウよりも身近に存在し、直接的な被害を被ってきた西洋社会にとって狼は恐るべき凶暴さを備えた獣なのである。

したがって本作品は野生児が結局はヒト化されず早逝してしまった点ではなく、逆説的に野生性を獲得し力強い化身として立ち上がる姿を示していると言えるだろう。キキ・スミス (Kiki Smith, 1954-) が狼の腹からすくと立ち上がる女



fig.5 ギュスターヴ・ドレ《狼とベッドにいる赤ずきんちゃん》シャルル・ベロー『赤ずきん』(1862年初版)の挿絵。



fig.6 キキ・スミス《Rapture》2001年、ブロンズ、170.8 × 157.5 × 66.7 cm。
@Kiki Smith @Fair Use

性像を造形したように、従来の「狼と少女」の概念はここで覆されるのだ (fig.6)。スミスは1970年代から身体とりわけ女性の身体について多様な媒体を用いて表現している作家であり、狼と女性の組み合わせをいくつかの作品で用いている (fig.7)。《Rapture》は狼と女性の立場が逆転したかのように造形されている。米国ナショナル・アカデミー・オブ・デザインの記事でレア・ミランダは「本能的な自己を受動的な状態から呼び覚まそうとする野性的な女性の欲求に照らし合わ

せると、ここでの女性と狼は2つの異なる主人公ではなく、同じものである」と述べ、《Rapture》では「女性が狼のダブルゲンガーとなり、自分の野生と意識を取り戻している」のだという*15。同様の自己確立の姿を《Human Lesson (Dress01)》から読み取ることも可能である。さらに、小谷が選択した剥製・毛皮という生々しい素材によってその力強さは補強されるのだ。

2. 素材としての剥製、毛皮

彫刻家である小谷は、大学学部生の頃から剥製や毛皮といった動物の素材について関心を持っていた。それらが自然の素材であり原始的な材料だと思ったからだと言う。彫刻の原始的材料すなわち木や石であっても、完全に自然のものは無く大抵は使いやすいように切られ整えられていたりする。彫刻とは、と考えた時に刃物で刻む、穴を穿つ等、ヒトが相対する原始的材料に本来はつながっているはずであり、そこで動物を使うことは自然の成り行きだと考えた。生木にチェーンソーを入れた時に感じることは、これが「二度目の死」であり、そこにチェーンソーを用いて制作していくことで「蘇生させる」意識があった。一度目の死は伐採された時であり二度目の死を自らの刃物で手を下しながら、それを彫刻作品に「蘇生」させるということである。剥製や毛皮も同様に、例えば美しい石・珍しい石などと比較すると、彫刻素材としてより魅力を感じていたと語っている*16。小谷が剥製を素材として用い始めた1990年代は、現在のようにインターネット上で誰でもが容易に剥製を入手することが困難であったため、剥製の製作所や販売店などに足繁く通い素材を入手したという。

《Human Lesson (Dress01)》の制作にあたって小谷は「剥製は魅力的なものではあるけれど、その素材の強さに作品が負けてしまう。使うには素材の強度を増加させるか無効化させるしかない。でもこのカタチだったら昇華させられるんじゃないか。」と考えた*17。剥製や毛皮は素材としての力強さがすでにあるとの認識で、この点は拙稿でも指摘してきたことだが標本として自然史博物館に置かれている剥製や頭部トロフィーでも、まるで生きているかのように眼前にある剥製は見る側に非常に強いインパクトを与える。映像や写真からは伝わって来ない、動物の肉づきや大きさ、何よりも表面が訴えてくる触感が強く働きかけてくるのである。さらにこうした素材が美術作品として画廊や美術館の空間に展示される時、そこには本来の機能を喪失した剥製が、見る者に違和感を生じさせるのだ。



fig.7 キキ・スミス《ウルフ・ガール》1999年、エッチング/アクアチント・紙、50.8 cm × 40.59 cm。@Kiki Smith @Fair Use



fig.8 小谷元彦《Classical Drive》1997年、白鳥の剥製、96 × 134 × 62 cm。
©Motohiko ODANI
展示風景：「小谷元彦展：幽体の知覚」森美術館（東京）2010-2011年、撮影：木奥恵三、画像提供：森美術館（東京）

《Classical Drive》は小谷の最初の個展（P-House Gallery/東京、1997年）で発表された作品で、特異な体勢で壁面に衝突している白鳥はとりわけ首の部分が極端に曲げられている（fig.8）。純粋な白の空間を創出する中で、何らかのベクトルが働く異物を空間に組み込む意図で設置された白鳥の剥製は、首の曲り具合等を何度も繰り返し確認しながら剥製師に作ってもらったものであった*18。小谷はこの「純粋な白の空間」をホワイト・キューブとしてではなく、攻撃的な空間として構想した。白の「他のものを拒絶し、何ものをも隠蔽する」純粋性（まじりけがない、異質なものを含まない）は攻撃的であるとし、一見均質に見える空間に突如、異物が反重力的に壁に衝突するさまを造り出した。

剥製師は通常、動物の骨格を正確に復元するべく原型を造形し、その生き物が生存していた時の自然な姿を再現する。しかし美術家の意図がそれと異なる場合には変形させる必要が生じ、手を加えることとなる。これは名和晃平が《PixCell》シリーズを造形する際にも行なっていたことであるが、当然ながら標本や観賞用の剥製がそのまま美術作品になるのではなく、造形の過程では彫刻家が緻密にフォームを設計する*19。日本で剥製が造形美術作品として用いられた最初期の例は1971年に吉村益信が豚の剥製を用いた《豚：Pig Lib》（1994年再制作、大分市美術館蔵）だと考えられるが、以降では1990年代半ばに小谷の作品が現れるまで、剥製や毛皮を

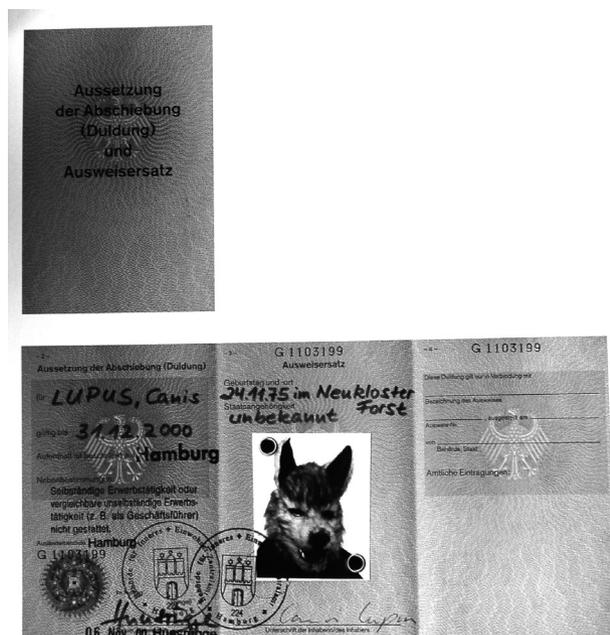


fig.9 Corinna Korth, „Aussetzung der Abschiebung 2”

直接素材として用いる作品はなかった。20世紀に多様な素材が試され始め、剥製・毛皮・骨など動物由来のものが21世紀になると増加してくる潮流の、端緒となった作品が《Human Lesson (Dress01)》や《Classical Drive》だということができる*20。

美術史家ジョヴァンニ・アロイは現代美術作品のうち剥製を用いている美術家を、大別して二つに分類している。一つは、シュルレアリスムのファウンド・オブジェに対する関心と同様の、モノの価値や機能の転用や、異質なもの同士の組み合わせによる作品を制作する美術家たちで、ヤン・ファープルやポリー・モーガンの名前が挙げられている。もう一つは剥製を純粋に象徴的な形に結晶化させ、物体化する作品であり、それは古典的な表現の伝統つまり本質的にはメタファーであるとし、蔡國強やマウリツィオ・カテランなどを記している*21。《Human Lesson (Dress01)》は、前述したよ



fig.10 Corinna Korth, „Einbürgerung-Zentrale Ausländerbehörde Einwohner-Zentralamt“

うに狼と女性の姿を合成した形態で、それぞれの要素の意味を逆転させている状態であると考えられるならば、伝統的なメタファーの再／新解釈ということができる。しかしアロイが指摘するファウンド・オブジェの要素も含んでいると考え、次項ではこの点について考察していくことにする。

3. 合成獣からトランス・スピーシーズへ

異種の動物を合成して作られた生き物は先史時代にもすでに造形されていた。動物の頭をかぶり毛皮をまとった人間は神秘的な力を持つものとして恐れられ、崇められていたと考えられている。古代エジプトでも古代ギリシアでも神々や精霊の姿が動物とヒトとのハイブリッド型で造形されていたことは周知の通りである。世界の各地には土着の神々が同様に造形され、神話や民間伝承で受け継がれてきた^{*22}。狼に限ってみてもその種類は多様である。その多くは前述した「人狼」の類で、MORMO（古代ローマ）LYKAON（古代ローマ／ギリシア）、VULKODLAC（東欧）VILCACIS（ラトヴィア）VILKATAS（リトアニア）ANJING AJAK（インドネシア）等々の名がついており、もっともよく知られているのはフランス地域の LOUP GAROU である。これらは狼憑きと呼ばれた幻の獣であり、多様なヴァリエーションを持つ物語が口承や文獻に残されてきた^{*23}。さらにそれら狼憑きはとりわけヨーロッパでヴァンパイアとも結びついている。貪欲に家畜を襲い、犬歯が長い牙に変わり狼へと変異したヒトは、他者の血を吸うしか生き延びる道はない。実は吸血鬼の原型は狼と密接な関係が存在するのである。

2019年ドイツのハンブルク民族博物館で興味深い展覧会が開催された。「狼と人間」と題されたこの企画展では、欧米や日本で19世紀以降、組織的に駆除され絶滅近くまで追いやられた狼^{*24}のイメージが、古代から現在にいたるまであらゆる芸術文化に存在することに注目し、人類学、民族学、現代美術など異なる分野の調査研究に基づく展示を行った^{*25}。コリンナ・コルト（Corinna Korth, 1975-）はパフォーマンスを通じて表現する現代美術家で、「狼女」に扮してドイツ人として帰化するまでの一年半を記録した写真やドキュメントが展示された。ドイツ語コースの修了証、銀行口座の開設、パスポート取得と大学入学・・・ここには移民・帰属意識・国家・排除と参加のプロセスが、長らく忌み嫌われてきた狼とヒトの合成獣の姿を通じて表現されていた^{*26}（fig.9, fig.10）。狼の頭部とヒトの体の合成獣として写真におさまるコルトは、伝統的な「人狼」や「狼憑き」のイメージとは正反対の様子を示している。おぞましい捕食者、肉食獣の暴力

性は影をひそめ、ヒトの世界にいかにして溶け込み共生していくかを見せようとしている。1990年代から北米ではすでに推進されてきた、狼の再導入の議論はいまヨーロッパ各国でも議論され、ドイツでは2000年に開始されている。狼が生態系の回復に必要な、ひいてはヒト世界にとっても必要な種であるとの認識がこうした表現につながっていると考えられる^{*27}。

欧米の現代美術における剥製を素材とする合成獣の作品でもっとも早い作例としては1990年に現れている。デュッセルドルフ芸術アカデミー教授である彫刻家トーマス・グリェンフェルト（Thomas Grünfeld, 1956-）は異なる動物の剥製を組み合わせたシリーズ《Misfits》を1990年にロンドンで行った展示で発表、その後も同様の作品を制作している^{*28}（fig.11）。キマイラのように、異種動物の剥製が本来あり得ない姿で組み合わせられたこれらは、1930年代のシュルレアリストたちによるファウンド・オブジェへの関心の延長にあると考えてよい。1924年シュルレアリスムを宣言したアンドレ・ブルトンや、マン・レイとも深い親交のあったメレット・オッペンハイムは毛皮と食器を組み合わせ、グラスにリスの尻尾を付けた作品など無機物と有機物の別なく、コラーージュの手法で異素材を接合させた。それらはモノの価値を無



fig.11 トーマス・グリェンフェルト《misfit (cow/ ostrich)》1997年、剥製、160×170×80cm、個人蔵。Thomas Grünfeld, misfit (cow/ ostrich), Private collection, Sagaponack / New York ©VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2021 E4210

価値化し、モノの機能を奪い、意味を喪失させている。グレンフェルトの合成獣は牛の頭部とダチョウの体部、羊の頭部と犬の体部など二種の組み合わせで造形され、驚き・困惑・驚異の感情を見る者に与え、生物学的「種」という概念はここで宗教的にも進化論等の科学的根拠からも逸脱してしまう。われわれが知識として持っている「種」は不確かなものであるのだろうか。確かに「種」は科学的なエビデンスに基づいて規定されてきた枠組みであるのだが、20世紀末から21世紀になると遺伝子工学の進歩とともに細胞あるいは分子レベルでの「合成獣」さえも産み出されている^{*29}。

外皮と中身を入れ替えた合成獣の作例もある。ティム・ウルリクス (Tim Ulrichs, 1940-) による《羊の皮をかぶった狼—狼の皮をかぶった羊》(2005/2010) は、狼の骨格の表面に羊の毛皮が、羊の骨格の上に狼の毛皮がそれぞれかぶせられている (fig.12)。「羊の皮を被った狼」は、イエス・キリストの言葉により作られた比喻であり、平穏な顔をしているが実際には欺瞞と詐欺にまみれている人々を指す。マタイによる福音書の一節 (マタイ7:15) にある「羊の皮をかぶってやってくる偽預言者に気をつけろ」という言葉がその由来である。ウルリクスは伝統的な狼のイメージを反転させた「狼の皮を被った羊」と並置させることで、歴史的に埋め込まれてきた狼に対する排除、偏見、差別の眼差しを批判している^{*30}。

これらの合成獣の造形は、われわれに何を示しているだろうか。存在しないはずの怪物、「モンスター monster」は「表示—to demonstrate」を語源とし、「事物を記号化する」とか



fig.12 ティム・ウルリクス《羊の皮をかぶった狼—狼の皮をかぶった羊》
2005/2010年、毛皮・木製の型、狼：92cm、羊：84cm。@Mit freundlicher
Genehmigung des Künstlers und Gallery Wentrup, Berlin VG Bildkunst.

つてダナ・ハラウェイは書いた^{*31}。人種、階級、ジェンダー、セクシュアリティ等の社会的カテゴリーの境界が曖昧になりつつあった20世紀後半に、ハラウェイが物語る存在として設定したもの—それが「モンスターとしての」「境界上の存在」である、猿と女性とサイボーグ、であった。

怪物として、ヒトの想像により生み出された合成獣は小谷の制作の根底にある意識に根強く存在するものである。特に小谷は1970年代頃からの日本の特撮テレビドラマや特撮映画に登場する怪人、怪獣などの異形なものたちから影響を受けていると述べている。少なからず日本の現代彫刻家たちは皆、何かしら日本の独特な特撮文化の影響下にあるのではないかと語っていた^{*32}。1960年代に彫刻家、成田亨が宇宙人や怪獣等のデザインを開始し、のちの特撮文化を形成していくなかで、成田の造形は科学技術の進歩と高度経済成長のただ中であつた日本において一般に広く浸透した。「ケムール人」や「メトロン星人」のようなヒト型変異体の造形は、未知のものであり、不可知なものであるが存在する「かもしれない」幻想をわれわれに抱かせる。現代美術作品への特撮キャラクターの影響があるかもしれないという小谷のこの魅力的な指摘については今後慎重に検討されなければならないと考えているが、稿を改めて考察したい。怪獣や怪人の学術的研究は開始されたばかりであり、たとえばロマネスクの怪物的図像の研究者尾形希和子は「かつては『妖怪』を論じること自体が学問的ではないという空気が大学アカデミズムの中にあつた。しかし非理性的、非合理的な存在として学術的研究の対象になりにくかつた『怪物』や『妖怪』は、いまや『文化』を理解するための『解釈の枠組み』であり、重要な『鍵』なのだ」と述べ^{*33}、特撮映画やSFの形成史から日本戦後カルチャーを検証する森下達はゴジラ、モスラなどの怪獣を軸に文芸、政治、テレビ、映画など日本の戦後社会がどのように怪獣という存在を捉えてきたかを批評的視座をもって論じている^{*34}。

このような怪物=合成獣はこれまで、「異なる種」のハイブリッド型アニマルとして取り扱われ考えられてきた。本稿で考察した《Human Lesson (Dress01)》も、狼と女性という二つの異種を組み合わせた作品であるとの前提で、それぞれの種が担わされてきた象徴的意味や社会的役割の逆説的表現としての解釈を試みた。しかし21世紀も20年を過ぎようとする現在、個別の種の枠組みを超えて諸問題を考えるアプローチが注目されている。トランス・スピーシーズ、つまり「種を超えた」視点である。一般的な用語としてのトランス・スピーシーズ・パースペティヴは、心理学者でエコロジスト

のゲイ・ブラッドショーによって確立された科学、知識、文化の新しいパラダイムである、種を超えた心理学に由来するもので、種を超えた視点とはすべての種の生活の連続性と比較可能性を包含する、自然に対する包括的な姿勢であるとされている^{*35}。「人新世」と同様にこの語も美術の分野で早くも取り入れられており、2013-14年には米国の昆虫博物館で「Trans-Species」展が開催され、美術家のケン・リナルド(Ken Rinaldo, 1958-)による彫刻、音響作品等が展示された。また2015年にはコペンハーゲンで「TRANSSPECIES」をテーマとした展覧会が開催され、環境・気候問題、植物、種族間の倫理等に関わる美術作品を展示、それらのテーマをめぐって対話が繰り返されられた^{*36}。合成=ハイブリッドから、トランス・スピーシーズへと、生き物をめぐる美術作品に関する言説も今後は変化していきだろう。

4. おわりに

本稿冒頭に、小谷の作品に通底するのは「変異体」や「モンスター」だと述べた。剥製を用いた作品だけでなく、《SP4: The Specter- What wanders around in every mind》(2009)や近年発表された《Tulpa》シリーズ(2019)も、素材はFRP等の人工物であるものの現実のヒトの身体とは思われない奇怪な姿を呈している。それらは本来あるべき姿=自己の身体が何らかの刺激によって変異させられた身体であるとも見える。そしてそれは「自分の中にある他者」の姿でもある「ファントム」なのだ^{*37}。「コンピュータと脳が直結するような時代になっても一方では身体の拘束感が残っている」と語る小谷は、その拘束感から来る痛みを「モンスター」に造形するのである。そして、剥製や毛皮や骨を素材とする美術作品は、われわれに「種を超えた」見方や考え方を突きつけはしないだろうか。ハラウェイは「私たちは、はてしなく続く交換的複雑性の層構造にあって互いに相手を形成しあう多くの種の結び目に位置している。応答も、敬意も、こうした結び目に位置することで、そして歴史にまみれた動物と人間が互いを振り返ることで、はじめて可能となる。」と述べた^{*38}。結び目、境界に存在する合成獣であるモンスターはより強力に、われわれに応答すること、敬意を払うことを促すのではないか。一度めの死を経て、二度めの死(彫る、穴を穿つ、縫い合わせるなど)で造形された剥製美術作品が「蘇生」する意味はこの点にある。

* 本稿は JSPS 科研費 基盤研究 (C) 課題番号 18K00191 「剥製美術の研究——近現代美術におけるヒトと動物の関係の

諸問題」による 2019 年度研究成果の一部である。

* 図版出典

fig.1 小谷元彦 《Human Lesson (Dress01)》1996年、狼の毛皮・他、166.5 x 78 x 30 cm、所蔵：高橋龍太郎コレクション。
©Motohiko ODANI, Photo: Kunimori Msakazu, Courtesy of ANOMALY / P-House, Tokyo

fig.2 J.A.L. シング著、中野善達・清水知子訳『野生児の記録1 狼に育てられた子 カマラとアマラの養育日記』福村出版、1977年、表紙。

fig.3 小谷元彦 《Double Edged of Thought (Dress02)》1997年、髪の毛、166 x 70 x 3 cm、所蔵：金沢21世紀美術館。
©Motohiko ODANI, Photo: Kunimori Msakazu, Courtesy of ANOMALY / P-House, Tokyo

fig.4 小谷元彦 《Ruffle (Dress04)》2009-10年、木、100 x φ 336 cm。©Motohiko ODANI, Photo: Kioku Keizo, Courtesy of ANOMALY

fig.5 ギュスターヴ・ドレ 《狼とベッドにいる赤ずきんちゃん》シャルル・ペロー『赤ずきん』(1862年初版)の挿絵。
sources available in the public domain: Wikimedia.commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GustaveDore_She_was_astonished_to_see_how_her_grandmother_looked.jpg

fig.6 キキ・スミス 《Rapture》2001年、ブロンズ、170.8 x 157.5 x 66.7 cm。@Kiki Smith @Fair Use (Photograph by Richard-Max Tremblay, Courtesy of the artis and Pace Gallery) in the exhibition catalogue “KIKI SMITH: PROCESSION”, Stiftung Haus der Kunst, München, Prestel Verlag, 2018.

fig.7 キキ・スミス 《ウルフ・ガール》1999年、エッチング/アクアチント・紙、50.8 cm × 40.59 cm。@Kiki Smith @Fair Use
<https://www.wikiart.org/en/kiki-smith/wolf-girl-1999>

fig.8 小谷元彦 《Classical Drive》1997年、白鳥の剥製、96 x 134 x 62 cm。©Motohiko ODANI 展示風景：「小谷元彦展：幽体の知覚」森美術館(東京)2010-2011年、撮影：木奥恵三、画像提供：森美術館(東京)。

fig.9 Corinna Korth, “Aussetzung der Abschiebung2” @Corinna Korth

fig.10 Corinna Korth, “Einbürgerung-Zentrale Ausländerbehörde Einwohner-Zentralamt” . @Corinna Korth

fig.11 Thomas Grünfeld, “Misfit (cow/ ostrich)”, 1997, Taxidermy, 160 x 170 x 80 cm,

Private collection, Sagaponack / New York ©2021 Jaspar/ Tokyo

fig.12 ティム・ウルリクス 《羊の皮をかぶった狼—狼の皮をか

ぶった羊》2005/2010年、毛皮・木製の型、狼：92cm、羊：84cm。Ausstellung katalog, "Von Wölfen und Menschen", Museum am Rothenbaum, Hamburg, 12 April – 13 Oktober, 2019, S.15. @Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Gallery Wentrup, Berlin VG Bildkunst.

註

- * 1 森山緑「毛皮の美術：実用・装飾からアート作品への変容、日欧の比較」『動物観研究：ヒトと動物の関係学会誌』ヒトと動物の関係学会、第25号、2020年、21-30頁。森山緑「剥製美術(2)——名和晃平《PixCell》シリーズをめぐる一考察」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要27(2019/2020)』2020年12月、134-144頁。2018年度からのJSPS科研費
- * 2 『prints(プリント)21特集小谷元彦』2012年春号、2011年12月、66頁。
- * 3 『小谷元彦展：幽体の知覚』美術出版社、2010年。
- * 4 Naoko Kunigami, An Interview With 'Depth Of The Body' Artist, Motohiko Odani, 25 May, 2016. <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/articles/an-interview-with-depth-of-the-body-artist-motohiko-odani/> (2021年2月11日閲覧。)
- * 5 ミイラのような肉体と皮膚が剥落しているような表面を持つ騎馬像《SP4: The Specter – What wanders around in every mind》(2009年)は、高村光雲の主導で制作された「楠木正成像」を起点として、死んでいるのに生きながらえているゾンビのような分野としての日本近代彫刻の再解釈として制作された。(註3、展覧会図録106頁。)
- * 6 現在ではアマラとカマラの事例を含め、こうしたいわゆる野生児の報告事例は、作り話や金銭目的の詐欺だともされるなど信憑性に乏しいと言われている。
- * 7 註2、同書43頁。
- * 8 H.バケナム・ウォルシュ主教「狼っ子の年代記」(J.A.L. シング著、中野善達・清水知子訳『野生児の記録1 狼に育てられた子 カマラとアマラの養育日記』福村出版、1977年、182-190頁。)
- * 9 4万年ほど前のクロマニヨン人文化である「オーリニャク文化」では、すでに毛皮を縫う技術があったと考えられている。(『ラスコー展』国立科学博物館、2016年。)
- * 10 英国の美術家ローズ・イングリッシュ(Rose English, 1950-)の作品《Quadrille》(1975)は女性が強制と服従によって教育されてきたことを、馬の調教と重ね合わせて表

現した作品である。数人の女性が馬の尻尾やひづめを身につけて、決められた(教えられた)通りにステップを踏むパフォーマンスはフェミニズム、ジェンダーの観点はもちろんのこと、動物の調教と支配といった観点にも拡張して考えることができる。

<https://www.youtube.com/watch?v=uZVcmzVveew> (2021年3月31日閲覧)。

- * 11 ギャラリー・マーヴィン著、南部成美訳『オオカミ 迫害から復権へ』白水社、2014年、53頁。人狼は狼憑きとも言われ、その歴史は古い。ヨーロッパの狼憑き信仰は、古代ギリシア、ローマに遡り、ローマ時代にはウェルシペリスとして知られていた。古代ギリシアでは人間の肉と混ぜた狼の肉を食べると変身し、一度変身すると元には戻らないと信じられていた。ギリシア神話では、我が子を生贄にしたリュカオンによる過度のゼウス崇拜、あるいは食人風習が始まりとされている。ゼウスはこのためにリュカオンを狼に変えた。狼崇拜者は儀式において狼のマスクを被り、森のなかで生贄の動物(時には人間)を捕らえては殺した。ヘロドトス(B.C.485-425)は、魔法使いの種族であるネウロイ族が1年のある祭の時に、この変身を自動的に行うと記している。もっと後には大プリニウスが著書『博物誌』(77)で、アンタイオスの名家の一員がくじ引きで選ばれた後9年間、狼憑きあるいはリュカントロポスであったと述べている。(『世界の怪物・神獣事典』86-89頁)
- * 12 「オオカミは、少女が家に入ってきたところで飛びかかるのではなく、寝室におびきよせる。そして自分と一っしょにベッドに入るよう促すのだ。いくつかのヴァージョンでは、服を脱いでそれを燃やすようにと言うものもある。裸の少女と衣服をまとった野獣という危うい組み合わせ。ここには少女をむさぼり食おうとする意図があるが、事件は常にベッドで起こる。欲望は明らかに、食欲と同じくらい性的なものだ。」註10参照。ギャラリー・マーヴィン前掲書、72-74頁。
- * 13 三峰神社(埼玉県秩父市)や御嶽神社(東京都青梅市)は狼信仰の神社として知られている。その他四国や東北でも狼信仰やオイノ(狼)祭りといった儀礼の存在があるほか、一般家庭の神棚に狼の頭骨が挙げられている例などがある。(菱川晶子『狼の民俗学 人獣交渉史の研究』東京大学出版会、2009年、第4章「狼と民俗信仰」277-380頁。)
- * 14 This emphasis is in keeping with the general opinion that the animal's cruel, ravenous, and rapacious character is embodied in its fang. Natural historians refer to the wolf a "saw-

toothed." a classification that Oppian himself uses. He put the wolf with the hyena, calling them born "bloody beasts." Aelian, Oppian's contemporary, likewise characterizes the wolf as a saw-toothed animal, along with the dog, the lion, and the leopard. Aelian also indicates that fangs and claws are the wolf's natural weapons, Writing a century earlier than Aelian, Plutarch raised a moral issue in this regard, whose influence would reach all the way to the nineteenth century, where it would culminate with Tennyson's famous line, "Nature, red in tooth and claw." cited from Susan Koslow, "Law and Order in Ruben's Wolf and Fox Hunt." in: *The Art Bulletin*, Vol.78, No.4 (Dec., 1996), P.684.

- *15 I consider the Woman and the Wolf here as not two different protagonists, but the same one. Pinkola Estés's story *La Loba* illustrates the psychic characteristics shared by women and wolves, such as instincts, creativity, and awareness. With *Rapture*, the Woman is thus the doppelgänger of the Wolf, reclaiming her wildness and her consciousness. Léa Miranda, "KIKI SMITH, WILD WOMAN", March 2, 2020, *The Journal of the National Academy of Design*. <https://www.nadnowjournal.org/reviews/kiki-smith-wild-woman/> (2021年3月20日閲覧。)
 - *16 2019年3月12日、筆者が行った小谷元彦氏へのインタビュー取材による。
 - *17 註2、同書、43頁。
 - *18 註16参照。同インタビュー。
 - *19 森山緑「剥製美術(2)——名和晃平《PixCell》シリーズをめぐり一考察」『慶應義塾大学アート・センター年報/紀要27』135頁。
 - *20 小谷は「剥製などを使う美術家として自分はかなり早い時期だったと思う」と語っている。(註16参照。同インタビュー。)
 - *21 "To some artist, taxidermy has provide an opportunity to crystallize the animal into pure symbolic form, thus reinvigorating classical traditions of representation based on objectification. (Petah Coyne, Claire Morgan, Kate Clark, Cai Guo-Qiang, Maruizio Cattelan, and others.) They essentially function as metaphors. Other artists have been more directly influenced by surrealist agendas, as in the case of Tessa Farmer, Sun Yuan and Peng Yu, Jan Fabre, the Idiots, Ghyslain Bertholon, and Polly Morgan. Here animal bodies re-propose a curiosity paradigm typical of the surrealist found-object. (…)
- Also inspired by surrealist aesthetics is the work of a number

of contemporary photographers like Richard Ross, Karen Knorr, and Hiroshi Sugimoto who have invested time and energy in critically addressing the ambiguous life/death dichotomy of mounted animal skins through the lens of the camera."

Giovanni Aloï, *Speculative taxidermy : natural history, animal surfaces, and art in the Anthropocene*, Columbia University Press, 2018, p.21.

- *22 ジョルジョ・ヴァザーリの記述によればレオナルド・ダ・ヴィンチも合成獣の姿を描いていた。「メドゥサの首を見るのと同様な効果を引き起こし、見るものをおじけさせるようにしたい」と考えたレオナルドは、依頼された木製の楯の表面に「蜥蜴、こおろぎ、蛇、蝶、ばった、蝙蝠といった奇妙な動物を集め、いろいろに組み合わせ、たいへん怪奇な恐ろしげな動物をつくり出し、その動物が吐く息で空気を毒し、火を吹くようにし、暗くくだけた岩から這い出るところを描いた。」(ジョルジョ・ヴァザーリ著、田中英道・森雅彦訳『芸術家列伝3 レオナルド・ダ・ヴィンチ、ミケランジェロ』白水社、2011年、14頁。)
- *23 キャロル・ローズ著、松村一男訳『世界の怪物・神獣事典』原書房、2004年、86-89頁。中世のイングランドでは野生の狼が絶滅した後、狼憑きの原因は魔法であると考えられ、数多くの人々が告発されて殺された。フランスでは1520-1630年に3万人以上が狼憑きの疑いで処刑されたという。魔女狩りもまた、狼とヒトとの関係の中で生まれた妄想とも言える。本書の中で著者は「このように広く一般的な伝承や民間信仰の根底には、先史時代に北方の侵略者や毛皮をまとい馬に乗った部族と戦い、侵略されたという民族的な記憶があるのかもしれない。人間と狼のあいだには、飢饉や冷害の時には食料をめぐって生じた反目も現実であり、それがこの獣に対する非難を生み、人間の精神に染み込んだのかもしれない。」と述べ、ヒトと狼の軋轢が経済的に相反する利益をめぐるものであることも示唆している。この人狼のイメージは第二次世界大戦末期、ナチスによるゲリラ部隊およびその作戦の名称にも用いられた。人狼を意味するドイツ語「ヴェアヴォルフ Werwolf」の名は現代のネオナチ団体にも継承されている。
- *24 罾や銃による駆除がそれまで続けられていたが、19世紀にはマチンの実から作られたストリキニーネがヨーロッパ、北米、さらには日本へも導入され大規模な駆除の有力な武器となった。北米では猟師が撃ったバファローの死骸や牛脂など狼の餌となるものにストリキニーネを仕掛ける

- ことで少ない労力で多数の狼を死に追いやることが可能となった。日本では19世紀末に北海道で蓄養が開始され、その技術の輸入とともにストリキニーネが伝わり、本来は神として祀る文化を持っていた地域でも、エゾオオカミが絶滅した。(ギャリー・マーヴィン 2014 年前掲書、107-110 頁。)
- *25 本展示に関して長谷川紫穂氏(慶應義塾ミュージアム・commons所員)の協力で情報を得て本稿で扱うことができた。ここに感謝の意を表したい。また2020年度の調査で本展企画者および美術家への取材を計画していたが新型コロナウイルス感染拡大の状況下で断念せざるを得なかったため今後の調査を計画している。
- *26 Ausstellung Katalog, "Von Wölfen und Menschen", Museum am Rothenbaum, Hamburg, 12 April – 13 Oktober, 2019, SS.74-75.
- *27 主にドイツ北東部を中心に生息数は増加しており、2019-2020年の調査でおおよそ160頭余りの個体が確認されている。
<https://www.nabu.de/tiere-und-pflanzen/saeugetiere/wolf/deutschland/index.html>
日本においては狼をキャラクター化したイメージが2000年代以降に顕著である。狼の頭部とヒトの身体を持つメンバー5名で構成されたロックバンド「MAN WITH A MISSION」(ソニー・ミュージック)は2011年にメジャーデビューし、現在も人気を誇る。板垣巴留による漫画「BEASTARS」(『週刊少年チャンピオン』)で2016-2020年にかけて連載)には動物の頭部とヒトの身体を持つキャラクターたちが学園ドラマを繰り広げ、メインのキャラクター「レゴシ」は狼である。2021年3月から東京・国立科学博物館で開催された「大地のハンター展」ではこの「レゴシ」たちが会場解説パネル等に登場した。
- *28 ロンドンのギャラリー Karsten Schubert Ltd. で展示された際には、同地の動物権利運動家などから批判を浴び警察が出動する騒ぎとなった。
- *29 マヤ・スムレッカー(Maja Smrekar, 1978-)は4つのプロジェクトからなる《K9_toporogy》(2014-2017)において、狼とのパフォーマンスや、スムレッカー自身が子犬に母乳を与えて育てるパフォーマンス、また自身の生殖細胞の膜と、犬の唾液から分離した体細胞を合体されるプロジェクト等を発表している。(『美術手帖 特集バイオアート』2018年1月号、美術出版社、2018年、72頁。<https://vimeo.com/218296626>, <https://vimeo.com/214357394> ほか。)
- *30 註26、Ibid. S.15.
- *31 ダナ・ハラウェイ著、高橋さきの訳『猿と女とサイボーグ』青土社、2017年、15頁。ハラウェイは本書で合成獣ともいえるハイブリッド型有機体について語っている。それは「サイボーグ」と名付けられた政治的・社会的なヒトのありようである。また人間と動物の関係については次のように述べている。「米国の科学文化では、20世紀後半ともなると、人間と動物の境界はもはや侵食しつくされてしまっている。(中略)ことは、道具の使用、社会行動、精神活動のいずれをとってみても、人間と動物の区分を納得できるかたちで確定してはくれない。それどころか、そうした区分をもはや必要と感じていない人々も多い。実際、フェミニズム文化の多くの潮流では、人間と人間以外の生き物を関係づけることの喜びが肯定されている。(同書、291頁。)
- *32 註2、前掲書『プリンツ21』参照。小谷は成田亨の造形家としての技量に魅了され中学生の時から調べていたという。「日本人としての独特な皮膚感覚のようなものがその造形には存在する、そうした感覚が現代美術家にもあるのではないか」。(筆者によるインタビューより抜粋。)
- *33 尾形希和子『ロマネスクの図像学』講談社、2013年、306頁。
- *34 森下達『怪獣から読む戦後ポピュラー・カルチャー 特撮映画・SFジャンル形成史』青弓社、2016年。本書にはヤノベケンジの《サン・チャイルド》(鉄腕アトムを下敷きにしたと思われる作品)が紹介されている。こうした直接的影響は柳幸展が2016年に発表した《Project God-zilla-Landscape with an Eye》にも顕著である。
- *35 Lori Marino, "A Trans-Species Perspective on Nature", November 2010, in: On the Human, a project of the National Humanities Center.
<https://nationalhumanitiescenter.org/on-the-human/2010/11/trans-species-perspective/> (2021年3月29日閲覧。)
- *36 昆虫のための美術館での展覧会。<https://www.kenrinaldo.com/portfolio/museum-for-insects-2013-peabody-essex-museum/>
コペンハーゲンでの展覧会。<http://www.labae.org/transart> (2021年3月31日閲覧。)
- *37 小谷が「ファントム」について語った言葉「1つに不可視なるもの。2つにモンスター・怪物、3つに身体と脳の遊離状態 4つに自分の中の他者—これが一番重要だと思っている。」(註2、同書、66頁。)
- *38 ダナ・ハラウェイ著、高橋さきの訳『犬と人が出会うとき 異種協働のポリティクス』青土社、2013年、67頁。

土方巽アーカイヴ 過去展覧会における視座

石本 華江
所員、講師（非常勤）

はじめに

慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ（以下、土方アーカイヴ）は1998年の設立以来、23年間に9回の展示活動を行ってきた。アーカイヴ活動の日々はデータ入力や資料貸出、問い合わせ対応などの地味で地道な業務が大半を占めるものの、だからこそアーカイヴから行う情報発信は非常に重要であると考え。特に展覧会はテーマや企画意図に沿って一つの視点を提示でき、また成果として評価しやすいため、主要な発信行為である。しかしそもそもどのような情報を、どのように発信してゆくのか、様々な見地からの議論が必要である。

本論考は過去9回にわたる展示を総括し、今後の視座を得るための足掛かりとすることが目的である。これからの発信のあり方を再考するにも、展覧会またはイベントに偏りがちな「発信」/「評価」のあり方を問いかけるにしても、過去の展示を一望し、過去を辿ることで現在、そして未来へと考える道筋としたい。

1. 土方巽アーカイヴ開設記念《四季のための二十七晩》をめぐって資料《四季のための二十七晩》

1998年11月28日-12月15日

だからそば屋の十一番目の末子は鮎ではなく「キンカクシに歯を立てる」—吉岡実（聖あんま語彙篇 吉岡実『土方巽頌』筑摩書房、1987年）

土方巽の十三回忌である1998年、土方アーカイヴの開設を祝い、土方舞踏における記念碑的舞台となった《四季のための二十七晩》^{*1}を様々な角度から再検証する展示が行われた。北新館ラウンジ・ホワイエと図書館（新館）1階展示ケースの二箇所にて開催され、チラシ、ポスター、舞台写真、衣裳など、土方舞踏の転換点となった公演の資料に加え、前哨となった〈長須鯨〉^{*2}の稽古風景を含めて紹介する展示であった。またオープニング・セレモニーとして「土方巽アーカイヴ開設記念《四季のための二十七晩》をめぐって舞踏『土方巽に捧ぐ』」と題し土方夫人の元藤燐子と大野慶人の出演するパフォーマンスも行われた。さらに元藤燐子によるワークショップを通じて舞踏体験の場を提供し、映像記録『疱瘡譚』（大内田圭弥監督）を上映、またシンポジウム「土方巽アーカイヴ開設記念《四季のための二十七晩》をめぐって『土方巽と舞踏譜 私にとってのディスカール』」として石井達朗先生を司会に、舞踏家である和栗由紀夫、小林嵯峨、三上賀代を招いて舞踏譜についての講演を行った。^{*3}

現代芸術に関する「研究アーカイヴ」の構築について、アート・センターの関心を提示する最初の試み^{*4}として土方アーカイヴは構築された。その初年の展示として、現在まで続く基本理念を具体化させてゆく「第一歩」となる意欲的な企画であった。「アーカイヴ」は、ある特定の主題に関するドキュメント（一次資料）を収集・保存・管理することを使命とする。加えて研究文献（二次資料）の収集・蓄積と研究情報検索の具体化を図る「研究アーカイヴ」であること、多様なデジタルメディアやシステムを活用する「デジタルアーカイヴ」であること^{*5}。これらの理念を示し、また土方舞踏の研究においても重要な公演の概要を紹介する内容であった。

カタログ『「土方巽アーカイヴ」開設記念＜四季のための二十七晩＞をめぐって』^{*6}（B5変型、80頁、在庫僅少）を発行している。

2. <バラ色ダンス>のイコノロジー ——土方巽を再構築する

2000年12月2日-8日

土方巽との会話はまるで死霊と話をしているようだった。土方巽は水が枯れたポンプに流す誘い水であった。—横尾忠則『突然変異のポスター』『美術手帖』1986年5月号

土方アーカイヴの活動3年目になる2000年には、土方の60年代における代表作<バラ色ダンス>^{*7}を取り上げた展示を行った。中西夏之、横尾忠則、加納光於ら同時代の前衛アーティストが、さまざまな形で参加し作りあげた、舞踏と美術の実験的コラボレーションを紹介。<緑の右手とピンクの左手>と中西夏之が作品タイトルでも表現しているように、舞台のキー・コンセプトとなった「ピンク」と「緑」の色彩を中心として、<バラ色ダンス>の生起する奔放かつ流麗なプロセスを解明する資料展を開催した。また「出帆の集い」として、イベントも企画。フィルム上映『稽古場の土方巽』（小川伸介監督『1000年刻みの日時計』より）『肉体の叛乱』（撮影：中村宏）の他に、前田富士男先生を司会に森下隆、内田まほろによるデータベース運用の具体的なデモンストレーションや土方と舞踏、企画資料展に関するレクチャーを行った。2000年4月に竣工した東館2・3階北部分に新設された展示スペースで初めての企画であり、一週間の会期中、学生を中心に525人の来場者があった。^{*8}

なおカタログ『<バラ色ダンス>のイコノロジー ——土方巽を再構築する』^{*9}（B5変型、46頁、在庫あり）を発行して

いる。同時に土方アーカイヴのカタログレゾネ『土方巽〔舞踏〕資料集第1歩』（B5変型、70頁、在庫あり）が編集・刊行された。^{*10}

3. アート・アーカイヴ資料展Ⅰ ノートする四人——土方、瀧口、ノグチ、油井

2006年11月28日-12月9日

優れたアーティストはすべて例外なく、立派なアーキヴィストである。（展覧会関連企画紹介文より）

「ノート note」をキーワードにアート・センターの四つの研究アーカイヴ（土方巽、瀧口修造、ノグチ・ルーム、油井正一）の資料を紹介する展示であり、現在まで続くアート・アーカイヴ資料展シリーズの第一回となる。関わる領域や所蔵・所管しているマテリアルの位相も異なる四つのコレクションをひとつのキーワードを与えることによって、横断的に関連づけて思考することを目的とした企画であった。作品の生成過程、自己整理の行為を「ノートする」と捉え、「過程」を知るためにノートを解読すること。これはアーカイヴの大きな魅力であり、アーカイヴならではの発信としてノートした作者/表現者との出会いを誘発する展覧会であった。^{*11}

土方の「ノート」と言えば、舞踏譜の元となったスクラップブックであろう。世界でも稀有な作舞法を編み出した土方のアイデアソースを知ることができる重要な資料である。土方の舞踏譜（スクラップブック及びスクリプトシート）に加え、山本萌、玉野黄市の舞踏ノート、加えて「動きのアーカイヴ」^{*12} プロジェクトより和栗由紀夫と山本の実演映像を展示した。実際の身体表現とノートである舞踏譜を関連づける展示を展開し、舞踏譜を多角的に紹介した。

なおレクチャー&ディスカッション「アーティストはアーキヴィスト！」として土方とも関係の深い中西夏之にレクチャー&トークを依頼し、当時アート・センター所長であった前田富士男先生を司会に後藤文子先生、西川尚生先生と共にパネル・ディスカッションを行ったことをここに付記しておきたい。中西の創作過程を知ることができる、貴重な機会であった。^{*13}

4. アート・アーカイヴ資料展Ⅱ 1978

2008年1月12日-25日

生存とはしよせん、肉体のけいれんの連続でしかない。この実存に日本の土俗のもっとも深いところから生まれた形を与えたかれらに、満員の観衆は拍手さえ忘れるほどの強烈な放

射能を浴びていた—田淵安一（『間展』評『読売新聞』1978年11月16日夕刊）

前年に引き続き、アート・センターが所管するアーカイヴを一つのテーマ設定で関連づけ、展覧会として成果発表した。3つのコレクション（土方、瀧口、油井）を横断的に関連づけて考えるキーワードとして「1978」という年を取り上げた。特定の一年を取り上げることによって、より明確なコレクション間の比較や共通問題の考察を促すということを意図している。土方50歳、瀧口75歳、油井60歳の年にどのような活動が展開したか、30年後である2008年に1978（昭和53）年を振り返る展示であった。^{*14}

土方アーカイヴでは、パリで開催された「間——日本の時空間」展（MA: Espase du Japon）のポスターや関連記事資料を展示した。海外における舞踏元年といえる1978年に行われた間展にまつわる資料を展示できたことは、舞踏研究においても有意義であった。前年4月から1978年3月まで『新潮』に連載された「病める舞姫」に、土方が書き込みを入れた資料コピーを張りつめた舞台に映像を投影。芦川羊子が「闇の舞姫十二態——ループル宮のための十四晩」^{*15}（構成：土方巽）というパフォーマンスを行なった舞台「闇の間」を感じさせるような展示は、今も記憶に鮮やかだ。

また特定の一年を定めることにより、和栗由紀夫の好善社旗揚げ公演となる「楼閣に翼」^{*16}、仁村桃子による「最初の花」^{*17}など普段紹介されることの少ない公演も紹介されたことも特筆すべきである。

5. アート・アーカイヴ資料展Ⅲ 1968——肉体の叛乱とその時代

2008年7月12日-25日

激震の年、全ての価値観は問い直されようとしていた。（本展紹介文より）

同じく2008年には更に10年遡った、1968年に関する展示が行われた。土方がソロ公演「肉体の叛乱」を上演した、舞踏の歴史上重要な年に当たる。3回目を迎えるアート・アーカイヴ資料展は、1968年という年を「肉体の叛乱」^{*18}を基軸として、展示・検証した。アート・センター所管の瀧口・油井コレクション資料等から同年の資料を併せて展示することにより、また『三田評論』（1968年1月～12月号）からグラビア部分のパネル展示、広報所蔵の写真資料など学内の写真資料を利用して当時の大学風景を伝える展示を行っ

た。さらにノグチ・ルームの当時を伝える写真展示もあり、1968年という時代から「肉体の叛乱」を捉え直す機会となった。同作品の舞台美術やポスター、チラシ、映像などを展示し、舞踏のメルクマールとなった公演を重層的に「体験」できたことを、筆者は今なお鮮やかに覚えている。他にも《大あんま》詩画集や『鎌鼬』などを通して、同時代の前衛芸術家との繋がりも理解できる展示であった。^{*19}

なおこの展覧会にあたり、カタログ『肉体の叛乱—舞踏1968／存在のセミオロジー』（B5変型 63頁、在庫なし）^{*20}を発行している。本カタログは再版を求める声も多く、2021年に再度発行される予定だ。

6. アート・アーカイヴ資料展Ⅴ アーカイヴの現場

2010年6月4日-13日

「Work in Situ 場における作品」と称したのに倣い、「Archive in Situ 場におけるアーカイヴ」と呼ぶこともできる。（本展カタログより）

5回目を迎えるアート・アーカイヴ資料展は、アーカイヴの実践プロセスを窺わせる展示を通して、アーカイヴにとっての「現場」とは何かを問いかける意欲的な企画であった。土方、瀧口、油井、ノグチ・ルームという、性質が異なる資料体のそれぞれに投げかけられた「現場」という問い。単純な作業の場にとどまらない、アーカイヴの新たな側面を引き出し、「アーカイヴの現場」そのものを考える機会となる展示であった。

土方アーカイヴからは命の実感プログラム「土の土方像と水滴の時間」（2008年）^{*21}として制作したインスタレーション、及び「動きのアーカイヴ」プロジェクトの成果を示し、更に写真のスポッティング作業を紹介した。まず「舞踏創造の現場」と言うべきアスベスト館での写真が展示され、稽古風景など過日の様子が提示された。しかしここで注目すべきは、写真資料に施されたもう一つの過程である。土方アーカイヴに収蔵された写真資料は、スポッティングにより創造し直される。中谷忠雄による写真が写真家成田英彦によって蘇る、スポッティングという生成過程／現場を体験できるコーナーも設け、会期最終日には成田によるトークと指導を会場にて行った。

また鶴岡サテライトキャンパスで実施した《土の土方と水滴の時間》の映像と実際に用いた土方像の展示により、「アーカイヴからの発信」を考える際にラディカルな一例を示した。アート・センターの掲げてきたアーカイヴ・モデル（生

成的アーカイヴ)は、単に対象資料の分類整理を行うのではなく、常に新しい創造へのアプローチに開かれている。土の土方像はアーカイヴから新たな創作活動をサポートし、また自らも創作行為に関わる際の一つのモデルとなる行為だったと言えよう。「動きのアーカイヴ」もまた、まさに「アーカイヴの現場」を示すことができるもう一つの事例であろう。山本萌主演<正面の衣裳>*22の稽古過程で書き留められたノートを元に、山本のソロシーンにおける「動き」を本人により再現し映像記録化する。その「動き」のコレクションとしてアーカイヴすることで、土方による稀有な作舞法の実例を見ることができる。この映像コレクションの活用により、記号化された「動き」の組合せによって成立する舞踏譜の解明、さらには新しい舞踏創造の「現場」へと結びつけることが期待できる。*23

7. アート・アーカイヴ資料展 VIII 土方巽+中西夏之 背面

2012年5月14日-6月15日

シャツの裏側から私は背面ダンスを拾った——土方巽 (『土方巽全集 I』河出書房新社、1998年)

土方巽という舞踏家と中西夏之という画家に「背面」というテーマで焦点を当て、舞踏の起源を探ろうとする果敢な企画であった。三田キャンパス南別館1階に設置された慶應義塾大学アート・スペースの2年目にあたる2011年に、時代の中での表現における一局面を抽出し、身体における「背面」の形而上学へと導こうとする展示を行った。土方は背面ダンスを舞踏の始まりにおいた。その「背面」に真っ向から挑戦した、中西の長尺ブループリント《男子総カタログ'63》の展示がなされた。「ハイレッド・センターの『シェルター計画』で撮影された男子背面の写真を、中西夏之が等身大ブループリント、ハイレッド・センターの結社員、中西夏之、赤瀬川原平、和泉達の3人の背面を複数枚つなげている」*24作品であり、展示に合わせて修復を行ったことも特記しておく。経年劣化による破れなどがあり展示に耐えうる状態ではなかったため、展示可能な形にするまでの処置を施し、後ほど最終的な処置と収納用箱の作成などを行った。*25 加えて高井富子旧蔵の中西夏之作イエロープリント《移動式背景幕》、また土方の<種子>を撮影した細江英公による写真を拡大し新規作製した4枚のパネルも展示された。

<種子>として表現された身体は、晩年の衰弱体に至る舞踏の身体思想の始まりを告げている。また同時に、これから

新たな芸術「暗黒舞踏」を創り出そうとする20代の土方が何を思考していたのかを考える上で重要なテーマであった。公演や時代といったある種客観的な設定ではなく「種子」という観点を通して、土方舞踏の真髄、あるいは「舞踏とは何か」という問いに迫る展示だったと言える。これは「ノート」や「現場」というキーワードを通して、アーカイヴについて考える展示の流れに入る企画とも言えるかもしれない。

また背面の姿が特徴的な舞踏家、室伏鴻が出演する関連催事「室伏鴻スペシャルパフォーマンス The Back」が三田キャンパス内の旧ノグチ・ルームで行われたことも記しておく。*26 加えて「土方巽+中西夏之『背面』」展パンフレット(A5、20頁、在庫あり)も刊行されている。

8. 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

その日、土方巽はこの村里にストレンジャーとして侵入し、道化や馬鹿王、白痴男を演じ、鬼面人を驚かせ、あっという間に去ったのである。——森下隆 (本展印刷物より)

土方の没後30年である2016年に鎌鼬美術館の開館を祝い、また土方巽メモリアル30を記念するイベントとして開催された展示であった。1965年に撮影された細江英公の写真集『鎌鼬』は、世界の写真史に残る名作である。土方を被写体に、秋田県羽後町田代の村里で行われた撮影は、その後土方自身の創作活動にも影響を与えることとなった重要な作品である。写真集『鎌鼬』のオリジナルプリントや初公開のコンタクトシートの展示と共に、「鎌鼬の里」と呼ばれる田代を紹介する企画であった。撮影から半世紀を経ても当時と同じような風景を楽しめる、田代の里。秋田の写真家、桜庭文男による四季の写真や藤原峰によるドローンでの空撮映像で、その様子を伝えた。

地域有志の方々によって設立された「鎌鼬美術館」は、羽後町が運営する旧長谷山邸を展示館とする構想・計画である。しかし同時に日本の原風景とも言える田園や稲架のある風景、そして田代の人々の暮らしそのものも含めて、地域全体がまた、美術館であるとも言える。こうした美術館の紹介に加え、さらには茅葺き職人を秋田からお呼びし、稲架や鼬(剥製)の実物展示を行った。土方がよく言及し、舞踏の原風景とも言える「飯詰め」も展示され、東北の風土に馴染みがない来館者にも秋田の空気を体験できる内容であった。また『鎌鼬』所収の写真を元に横尾忠則がデザインした<肉体

の叛乱>ポスター、『鎌鼬』の関連資料も加えて、土方と細江の共同制作に迫る充実した展示となった。来場者は約470名を数えている*27。

加えて「稲架のある里」と題し、桜庭文男（写真）、藤原峰（映像）、本間恵介（茅葺き職人）により、日本の原風景を残すために田代の四季を撮影すること、そして稲架のフォークロアを語るシンポジウム&トークが行われた。また『『鎌鼬』の50年』として、細江とチョイ・カファイ（シンガポール）のアーティスト2名をお呼びし、65年9月に二日間の撮影によって制作された『鎌鼬』について、そして記憶を記録することについて語っていただいた。

なお展覧会カタログ『鎌鼬美術館設立記念：KAMAITACHIとTASHIRO』（A5、52頁、在庫なし）*28が発行されていることを追記しておく。

9. アート・アーカイヴ資料展 XVIII 土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968 - 2018

2018年10月1日-11月2日

日常において白痴畸型をよそおったこの不浄ふれるべからざるシャーマンは、ええじゃないかにもバスターユ襲撃にも現代の擾乱にも、つねに不死の人として立ち会って光栄ある肉体の反乱を主宰したのだ。——種村季弘（『暗黒舞踊家・土方巽の狂気』『美術手帖』1968年6月号）

1998年土方巽アーカイヴをパイロット・モデルとする「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」が開始された。20年の節目となる2018年、アート・アーカイヴに対する取り組みを改めて見直すため、慶應義塾大学アート・センター周年事業 KUAC アート・アーカイヴ20周年記念アート・アーカイヴ資料展 XVII「ジェネティック・エンジン」プロジェクト紹介展示を始めとする一連の事業が行われた。*29

また2018年は、<肉体の叛乱>が上演されてから50年という記念の年であった。同公演を扱うのは2008年の「1968年」展に続き、二回目となる。前回はアーカイヴ保管の公演資料を展示するとともに、1968年10月に日本青年館で行われたこの公演が<肉体の叛乱>と呼称されるようになる経緯を探り、ひいてはこの舞踏公演の意味を問いかけた。それから10年を経て、今一度<土方巽と日本人——肉体の叛乱>とは何だったのかを上演50年後に問いかける展示をめざした。公演後1970年代にダンスの構造と方法の大変革に向かう土方は、拐引されるようにフィルムやグラビアに集中的に

収められ、「魔神」また「悪霊」、「呪術師」、「奇形児の王」とも呼ばれて、異形の「土方巽」がメディアに氾濫した。展覧会メインビジュアルである深瀬昌久撮影の<土方と機動隊>写真に端的に現れた、「トリックスター」としての土方に迫る展示であった。また「土方巽とは誰か」、「土方巽の舞踏とは何だったのか」をめぐって再考する機会でもあった。

展示室外部壁面には、写真集『鎌鼬』から<馬鹿王の行進>写真の大プリント（3×4m）が架けられた。その写真が透けて見えるように、写真集『鎌鼬』から生まれ、かつ舞踏公演にも大きな影響を与えた種村季弘の「肉体の叛乱」全文を印刷した透過性の布を掲げた。室内には<肉体の叛乱>公演衣裳である金色の模造男根（土井典制作）のほか、ワラの大きな男根、石の黒色男根を展示した。模造男根は舞台上で土方が使用した男根と同じ型から鋳出した、オリジナルの衣裳が窺い知れる作品だ。またワラ男根は土方の母の故郷である湯沢の道祖神であり、石の男根は父の故郷羽後町で神官の家に伝わるものである。さらに土方舞踏をデジタル時代の現在に再設置して問いかけるため、手前には中村宏が撮影した<肉体の叛乱>公演記録映像（モノクロ）、奥の壁面にはシンガポール人アーティストのチョイ・カファイ演出のダンス作品「存在の耐えられない暗黒」のドイツ公演映像（カラー）をシンクロ上映した。加えて現在世界中に広まった舞踏の状況を示唆する展示を行った。海外で行われている舞踏の公演やワークショップを案内するフライヤーをFacebookからピックアップし、およそ50点のフライヤーで壁を埋めた。エンジンである土方から、「舞踏」が「BUTOH」に発展し世界に広まっている様子が実感できる展示であり492名の入場者を迎えた。

さらに展覧会に合わせて、パフォーマンスやシンポジウムが開催された。幻の舞踊誌とされていた『20世紀舞踊』の創刊号（1960年7月1日発行）及び第2号（1960年7月15日発行）が池宮信夫資料から発見されたことを受け、シンポジウム「『20世紀舞踊』を検証する」が行われた。日本のダンス、特に戦後のダンス研究にあっては看過できない資料である舞踊誌『20世紀舞踊』をめぐって、当時編集にあっていたうらわまことと山野博大（20世紀舞踊の会同人）による貴重な証言が寄せられた。同日には池宮中夫ソロダンス「N一叛乱の待合所」によるパフォーマンスも行われた。

加えて長岡ゆりと正朔を中心とするDance Medium & UNFIXの舞踏「『曼珠沙華』～地上に咲く花、天界に咲く花～」、Rosa van Hensbergenと筆者によるイギリス・イラン・日本での国際共同制作作品「Inventory of My Life」、ポーラ

ンドの舞踏カンパニー Amareya Theater の「“DEADMAN EATING WATERMELON” (スイカを喰らう死者)」と現在進行形の舞踏を体験できる催事が企画された。最後に立花秀輝のフリージャズ (アルトサクソ) の演奏と共に、改めて「肉体の叛乱」映像を再見する機会があった。^{*30}

最後に 2020 年の活動をここに加えておく。新型コロナウイルス感染症の影響を大きく受けた一年であり、アーカイブとしての活動は年報別ページに記載する。しかしコロナ禍でデジタル展示へと変更を余儀なくされたオンライン展覧会「Keio Exhibition RoomX: 人間交際」^{*31}について、ここに特記しておきたい。慶應義塾ミュージアム・コモンズによって「部屋」(Exhibition RoomX) がオンライン上にオープンし、福澤諭吉の訳語「人間交際 (じんかんこうさい)」をテーマに展覧会が開催された。10月26日から2月28日と、オンラインでなければ実現できない長期間の会期で、慶應義塾が所蔵する美術、考古学、歴史、貴重書などさまざまなコレクションから 57 点の文化財が出品された。

貴重な資料のオリジナルを直に自分の目で見るとの喜びについては、議論するまでもない自明のことと思う。しかしながらデジタルならではの展示・解説があること、更にはリアルな展示では不可能な視点・手法で資料を紹介できることに大きな可能性を感じた。具体的には、出品した「なだれ飴」のスクラップブック全ページを丹念に見せることができ、また「見どころ」ページとして特に重要な見開き 1 ページを選び解説をつけた。これによりスクラップブックの特定の絵から、どのように振付が起こされたか、「動きのアーカイブ」や公演の実演映像も含めて多角的に説明することが可能となった^{*32}。加えて土方アーカイブの森下隆が、スクラップブックや舞踏譜について説明する動画も添えることができた。^{*33}

アーカイブにとって資料の保護は、公開と常にセットとして考えてゆかなければならない重要な問題である。保存を尊重し誰もアクセスできない資料となると、アーカイブの存在意義にも関わる。資料として貴重であればあるほど、多くの方に直に触れて詳細を調査して頂きたい。だが、そうすればダメージを作り出すこととなる。オンラインならばそうした心配が一切なく、世界中どこからでも何度でもアクセスしてもらえることも大きな強みである。会期は終了したが、英文に翻訳しバイリンガルコンテンツとして再度オープンする予定となっており、展覧会コンテンツの事後利用も含めて半永久的に使用できるのもデジタル展示の長所であろう。昨年紹

介した^{*34} 大阪万博 50 周年に合わせて行われた展示も、高島屋資料館 TOKYO^{*35}、大阪大学総合学術博物館^{*36} の事例にも見受けられるように「展示アーカイブ」として終了した展示の記録を詳らかに見せることの意義が感じられる。ループル美術館の全所蔵品がネット公開されたデジタルアーカイブについての記事^{*37} も記憶に新しいが、その他 VR の利用やデジタルコンテンツの充実など、様々な取り組みが美術館でなされている。私自身もアーカイブの収蔵庫に居ながらにして、メキシコのアートスクールで中南米の舞踏ファンに向けた展示解説を行った^{*38}。従来型の鑑賞体験を肯定しながら、より複合的に多角的に、時間や場所の制約を受けない形での発信方法を探る良い経験となったことをここに書き添えておく。

未来を思考するために、過去からの「Blast (風)」を受けることで現在求められている新たな視座を追求する。過去という「動的な出来事」から、現在に何を仕掛け、未来へと繋いでゆくのか、その問いはアーカイブそのものが果たさなければならぬ役割、そしてアーカイブの真髄であるとも考えられよう。デジタル偏重に陥らず、オリジナルで一点物の資料に出会う「体験」をより大切にするために、それを補う発信方法を考えてゆきたい。

註

- * 1 《播磨大踏鑑第二次暗黒舞踏派結束記念公演・四季のための二十七晩》(庖瘡譚)〈すさめ玉〉(碇子考)〈なだれ飴〉(ギバサン)、1972年10月25日～11月20日、アートシアター新宿文化。
- * 2 《哈爾賓派結束記念公演》[玉野黄市作品集]〈長須鯨〉、1972年9月14日、東京厚生年金会館小ホール。
- * 3 石井達朗「土方巽アーカイブ開設記念：《四季のための二十七晩》をめぐって」、『ARTLET』no.11、1999年、2-3頁、および柳井康弘、楠原借子『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.6、1999年、28-33頁。
- * 4 土方アーカイブ開設については、前田富士男「土方巽アーカイブの開設」、『ARTLET』no.10、1998年、5頁。
- * 5 鷺見洋一『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.6、1999年、60頁。
- * 6 慶應義塾大学アート・センター編、『播磨大踏鑑：四季のための二十七晩』、1998年。
- * 7 ガルメラ商会謹製《暗黒舞踏派提携記念公演》〈バラ色ダンス—— A LA MAISON DE M. CIVECAWA (澁澤さんの家

- の方へ)、1965年11月27-28日、千日谷会堂。
- * 8 柳井康弘「展覧会『バラ色ダンス』のイコノロジー——土方巽を再構築する」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.8、2001年、25-28頁。
 - * 9 鷺見洋一、前田富士男、森下隆、柳井康弘編、『平成12年度科学研究費補助金(COE形成基礎研究費)研究報告書〈バラ色ダンス〉のイコノロジー——土方巽を再構築する』、2000年。
 - * 10 土方巽アーカイヴ編、『土方巽[舞踏]資料集第1歩』、2000年。
 - * 11 渡部葉子「アート・アーカイヴ資料展I ノートする四人——土方、瀧口、ノグチ、油井」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.14、2007年、34-38頁。
 - * 12 慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター発行『オープン・リサーチ・センター整備事業(ORC)進化するアーカイヴ 慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター報告書(2001-2006)』、2006年。及び慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター発行『オープン・リサーチ・センター整備事業(ORC)デジタルアーカイヴ——その継承と展開 慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター報告書(2006-2009)』、2009年を参照。
 - * 13 前田富士男「アート・アーカイヴ資料展関連企画レクチャー&ディスカッション『アーティストはアーキヴィスト!』」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.14、2007年、39-40頁。
 - * 14 渡部葉子「アート・アーカイヴ資料展II 1978」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.15、2008年、40-43頁。
 - * 15 パリ市フェスティバル・ドートンヌ《間展》〈闇の舞姫十二態——ルーブル宮のための十四晩〉、1978年10月、ルーブル装飾美術館。
 - * 16 《和栗由紀夫舞踏公演・好善社回想記念公演》〈楼閣に翼〉、1978年10月27-29日、三百人劇場。
 - * 17 《仁村桃子舞踏公演・アスベスト館松代分室設置記念》〈最初の花〉、1978年10月23-25日、三百人劇場。
 - * 18 《土方巽舞踏公演》〈土方巽と日本人——肉体の叛乱〉、1968年10月9-10日、日本青年館。
 - * 19 渡部葉子「アート・アーカイヴ資料展III 1968-肉体の叛乱とその時代」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.16、2009年、34-37頁。
 - * 20 前田富士男、渡部葉子、森下隆、本間友編、『肉体の叛乱——舞踏1968／存在のセミオロジー』、2009年。
 - * 21 森下隆「【特別企画】命の実感プログラム 土の土方像と水滴の時間」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.16、2009年、54-55頁。なお2012-13年には「原始感覚美術祭」において「土の土方像」を祈りの雨版として新たに制作・展示を行なった。
 - * 22 《山本萌金沢舞踏館設立記念公演・暗黒舞踏派結成20周年記念連続公演・アスベスト館10月公演・幡樺大踏鑑》作品No.15〈正面の衣裳——少年と少女のための闇の手本〉、1976年10月28日～11月3日、アスベスト館。
 - * 23 渡部葉子「アート・アーカイヴ資料展V アーカイヴの現場」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.18、2010年、49-50頁。
 - * 24 森下隆「土方巽+中西夏之『背面』」展パンフレット、2012年。
 - * 25 「慶應義塾所蔵作品調査・保存活動」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.20、2013年、44-45頁。
 - * 26 森下隆、渡部葉子、笠井裕之、橋本まゆ「慶應義塾大学アート・スペース」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.20、2013年、22-33頁。
 - * 27 森下隆「アート・アーカイヴ資料展XIV 鎌鼬美術館設立記念KAMAITACHIとTASHIRO」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.24、2017年、31、34、35頁。
 - * 28 藤原峰、森下隆、森山緑編『鎌鼬美術館設立記念：KAMAITACHIとTASHIRO』、2016年。
 - * 29 久保仁志「アート・アーカイヴ資料展XVII『ジェネティク・エンジン』プロジェクト紹介展示」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.26、2019年、39-40頁。
 - * 30 森下隆「アート・アーカイヴ資料展XVIII『土方巽、トリックスター／肉体の叛乱1968-2018』展」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.26、2019年、43-44頁。
 - * 31 オンライン展覧会「Keio Exhibition RoomX: 人間交際」慶應義塾が主催として、慶應義塾大学文学部美学美術史学専攻、慶應義塾大学文学部民族学考古学専攻、慶應義塾大学文学部古文書室、慶應義塾大学三田メディアセンター、慶應義塾大学附属研究所 斯道文庫、慶應義塾福澤研究センター、慶應義塾大学アート・センターが共催として開催された。
 - * 32 「舞踏譜」みどころページ <https://studio.kemco.keio.ac.jp/roomx.midokoro/artcenter.html>
 - * 33 「Keio Exhibition RoomX: 人間交際」オンラインギャラリートーク② <https://www.youtube.com/watch?v=2C4LOklu6iU>

-
- *34 石本華江「土方巽アーカイヴー22年の歩み及び今後の展開」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.27、2020年、172-182頁。
 - *35 高島屋資料館 TOKYO「大阪万博カレイドスコープーアストロラマを覗くー」https://www.takashimaya.co.jp/shiryokan/tokyo/archives/exhibition_vol5.html
 - *36 大阪大学総合学術博物館第14回特別展「なんやこりゃ EXPO'70ー大阪万博の記憶とアート」<https://www.museum.osaka-u.ac.jp/2020-04-13-13845/>
 - *37 「美術館が恋しい？ルーブルが全所蔵品をネットで公開」(2021年3月30日)<https://www.cnn.co.jp/style/arts/35168536.html>
 - *38 The Centro de las Artes de Hidalgo 主催、オンラインレクチャー「La Muerte Coloquio de Danza Butoh」2020年11月30日 https://www.facebook.com/watch/live/?v=2649045185347310&ref=watch_permalink

土方巽アーカイヴ展示出品リスト [2021年5月改訂版]

筆者注記：年報に記載のある出品リストもあるが、新規作成及び情報追加し改訂版として一望できるように整えた。

今回不明だった部分は空白に残している。今後調査を継続し追記してゆきたい。

土方巽アーカイヴ開設記念《四季のための二十七晩》をめぐる資料《四季のための二十七晩》									
	作家名	作品名	制作年	材質・形態・技法	寸法	所蔵	分類	形状	備考
1	細江英公	〈長洲鯨〉の稽古風景	1972	B/W	H300.0 × W200.0	作家蔵	写真		
2	小野塚誠	〈疱瘡譚〉病める舞姫	1972	B/W	H20.6 × W25.3	KUAC	写真		OC0300044
3	小野塚誠	〈疱瘡譚〉楽屋にて	1972	B/W	H12.2 × W16.4	KUAC	写真		OC0330083
4	鳥居良禪	〈疱瘡譚〉デュエット	1972	B/W	H18.0 × W13.0	KUAC	写真		TRC0010086
5	鳥居良禪	〈疱瘡譚〉勇婦たち	1972	B/W	H13.0 × W18.0	KUAC	写真		TRC0010214
6	小野塚誠	〈すさめ玉〉二人狂女	1972	B/W	H20.3 × W25.4	KUAC	写真		OC0310032
7	鳥居良禪	〈すさめ玉〉芸者と狂女	1972	B/W	H13.0 × W18.0	KUAC	写真		TRC0010078
8	小野塚誠	〈すさめ玉〉デュエット	1972	B/W	H25.4 × W20.3	KUAC	写真		OC0330070
9	深瀬昌久	《四季のための二十七晩》：踊りと衣裳	1972	C	H56.0 × W72.0	KUAC	写真		
10	深瀬昌久	《四季のための二十七晩》：踊りと衣裳	1972	C	H56.0 × W72.0	KUAC	写真		
11	深瀬昌久	《四季のための二十七晩》：踊りと衣裳	1972	C	H56.0 × W72.0	KUAC	写真		
12	深瀬昌久	《四季のための二十七晩》：踊りと衣裳	1972	C	H56.0 × W72.0	KUAC	写真		
13	鳥居良禪	〈碁子考〉：ほおかむりの女	1972	B/W	H18.4 × W25.5	KUAC	写真		
14	倉橋正	〈碁子考〉：土方と人形	1972	B/W	H25.4 × W20.5	KUAC	写真		Sbw-1276
15	鳥居良禪	〈なだれ館〉：玉野黄市、佐藤浩一、雨宮五郎	1972	B/W	H13.0 × W18.0	KUAC	写真		TRC0010151
16	倉橋正	〈なだれ館〉：リハーサル	1972	B/W	H20.5 × W25.4	KUAC	写真		Sbw-478
17	鳥居良禪	〈なだれ館〉：芦川羊子	1972	B/W	H18.0 × W13.0	KUAC	写真		TRC0010104
18	山崎博	〈ギバサン〉：ライオン	1972	C	H25.3 × W20.2	KUAC	写真		Sc-177
19	小野塚誠	〈ギバサン〉：フィナーレ	1972	B/W	H20.3 × W25.4	KUAC	写真		OC0370049
20	細江英公	〈ギバサン〉：カーテン・コール	1972	B/W	H12.7 × W18.4	作家蔵	写真		HC0010055
21	大内田圭弥	映像記録〈疱瘡譚〉短縮版	1972	16ミリ	9分	KUAC	映像（動画）		
22	Y A S = KAZ	《四季のための二十七晩》に使われた楽器（復元）		ステンレス		作家蔵	立体		
23	中島徹	《四季のための二十七晩》ポスター	c.1972		H103.0 × W72.8	KUAC	ポスター		
24	吉野章郎	《四季のための二十七晩》ポスター	c.1972		H72.8 × W103.0	KUAC	ポスター		土方巽
25	小野塚誠	《四季のための二十七晩》ポスター	c.1972		H103.0 × W72.8	KUAC	ポスター		
26	小野塚誠	《四季のための二十七晩》ポスター	c.1972		H103.0 × W72.8	KUAC	ポスター		
27	藤森秀郎	《四季のための二十七晩》チラシ	c.1972	紙、インク	W36.0 × H25.0	KUAC	チラシ		
28	中島徹	《四季のための二十七晩》チラシ	c.1972	紙、インク	H25.5 × W35.8	KUAC	チラシ		
29		《四季のための二十七晩》チケット	c.1972	紙、インク	H8.0 × W19.5	KUAC	チケット		
30	山崎博 デザイン： 田中一光	《静かな家》ポスター	c.1973		H103.0 × W73.0	KUAC	ポスター		
31	山崎博	〈ギバサン〉：あざみ	1972	B/W	H25.3 × W20.3	KUAC	写真		Sc-173
32		〈碁子考〉：フラマン	1972	B/W		KUAC	写真		
33	細江英公	〈碁子考〉：フラマン	1972	B/W	H12.7 × W18.3	作家蔵	写真		HC0010051
34	細江英公 デザイン： 田中一光	写真集『鎌鼬』現代思潮社、1969年	1969	紙、インク	H43.0 × W34.0	KUAC	書籍		
35	細江英公	玉野黄市を振り付ける土方巽	1969	B/W	H180.0 × W90.0	作家蔵	写真		
36		土方巽アーカイヴ・デジタル・デモンストラーション	1998	デジタルデータ		KUAC			
37	吉江庄蔵	土方巽・デス・フット（11/28・12/15のみ展示）	1986	ブロンズ	H16.7×W8.5×D22.2	KUAC	立体		
38	重村三雄	土方巽・全身像（11/28・12/15のみ展示）							
39		〈ギバサン〉：あざみの衣裳（11/28・12/15のみ展示）	c.1972	布	H136.0 × W138.0	KUAC	立体		
《バラ色ダンス》のイコノロジー —— 土方巽を再構築する									
1	中西夏之	舞台空間メモ：ピンクの右脚と緑の左脚	1995	紙、インク	H25.7 × W36.5	作家蔵	書写資料、手稿	シート	
2	中西夏之	土方巽の脚について	c.1965	紙、鉛筆	H19.5 × W15.0	作家蔵	書写資料、手稿	シート	

3	中西夏之	ピンクと緑の習作	1964	油彩、アルミ塗料、パステル・キャンヴァス	H73.2 × W90.6	個人蔵	書写資料、手稿	シート	
4	中西夏之	舞台空間メモ：王妃ガブリエル・デストレとその姉による循環について	1995	紙、インク	H25.7 × W36.5	作家蔵	書写資料、手稿	シート	
5	横尾忠則	〈バラ色ダンス〉ポスター	1965	シルクスクリーン	H102.6 × W72.8	KUAC	ポスター		
6	横尾忠則	〈バラ色ダンス〉ポスター版下・色指定紙	1965		H44.2 × W31.4	作家蔵	ポスター		
7	中西夏之	緑の右手とピンクの左手	1965-66	油彩、アルミ塗料、パステル・キャンヴァス	H182.5 × W222.2	個人蔵 (足利市立美術館寄託)	書写資料、手稿	シート	
8	中西夏之	舞台空間メモ：ピンクの右手と緑の左手	1995	紙、インク	H25.7 × W36.5	作家蔵	書写資料、手稿	シート	
9	中西夏之	作品構想ノート	c.1965	紙、インク	H19.1 × W26.1	作家蔵	書写資料、手稿		
10	中西夏之	〈バラ色ダンス〉招待状	1965	真鍮箔、蠟、活版印刷・紙	H19.4 × W39.4	KUAC	招待状		
11	中西夏之	舞台空間メモ：バラ色ダンス招待状	1995	紙、インク	H25.7 × W36.5	作家蔵	書写資料、手稿	シート	
12	加納光於	砂糖菓子のオブジェ：なめられるプログラム	1965		H24.0 × W17.6 × D6.5	KUAC	立体		
13	加納光於	〈砂糖菓子のオブジェ〉のためのドローイング	1965	鉛筆、水彩・紙	H21.1 × W30.2	KUAC	書写資料、手稿	シート	
14		〈砂糖菓子のオブジェ〉のための木型	1965		H34.7 × W12.5 × D3.2	KUAC	立体		
15	加藤郁乎、加納光於	〈砂糖菓子のオブジェ〉のための舌代	1965	紙、インク	原稿 H24.7 × W32.7 葉書 H14.5 × W10.3	KUAC	招待状	シート、葉書	
16	中西夏之	ピクチャーの犬	1965		H70.0 × W66.6 × D30.0	KUAC	立体	マスコットキャラクター	
17	中西夏之	中西夏之の背面（男子総カタログ'63より）	1963	ブループリント	H168.5 × W66.7	KUAC	立体		
18	赤瀬川原平	易断面相図幕	1965	墨・布	H190.0 × W255.0	KUAC	立体		
19	飯村隆彦	処女懐胎あるいは（バラ色ダンス）	1965	16ミリ（ブローアップ）、モノクロ、サイレント	10分	作家蔵	映像（動画）		
20	細江英公	土方巽と大野一雄のデュエット「天使の踊り」	1965	B/W	H33.0 × W22.0		写真		
21	細江英公	土方巽と大野一雄のデュエット	1965	B/W			写真		
22	細江英公	易断面相図幕	1965	B/W	H11.8 × W18.4		写真		HC0010085
23	細江英公	床屋のシーン	1965	B/W	H12.0 × W17.3		写真		HC0010034
24	野上透	宣長（本居宣長）の文字	1965	B/W	H25.3 × W20.3	KUAC	写真		HP0000134
25	野上透	胎児の踊り	1965	B/W	H20.3 × W25.3	KUAC	写真		HP0000137
26	中谷忠雄	女陰のオブジェと化した玉野黄市	1965	B/W	H36.0 × W28.0	KUAC	写真		NC0090015
27	野上透	舞台全景	1965	B/W	H20.3 × W25.3	KUAC	写真		HP0000133
アート・アーカイヴ資料展Ⅰ ノートする四人——土方、瀧口、ノグチ、油井									
1	土方巽	舞踏譜「なだれ飴」	不詳	スクラップブック、インク、鉛筆	H35.5 × W52.5	KUAC	書写資料、手稿	スクラップブック	
2	土方巽	舞踏譜「花」	不詳	スクラップブック、インク、鉛筆	H36.5 × W51.0	KUAC	書写資料、手稿	スクラップブックA4	
3	土方巽	舞踏譜「ペーコン初稿」	不詳	紙、鉛筆、インク	H21.0 × W29.7	KUAC	書写資料、手稿	広告裏紙	2枚マットに
4	土方巽	舞踏譜「焼跡でみた火傷の人」	不詳	紙、鉛筆、インク	H39.5 × W27.2	KUAC	書写資料、手稿	わら半紙マットA4	
5	土方巽	舞踏譜「化石の恐竜」	不詳	紙、鉛筆、インク	H25.7 × W35.6	KUAC	書写資料、手稿	わら半紙B4	表裏
6	土方巽	舞踏譜「なだれ飴」[花]	2006	デジタルデータ		KUAC	写真	PC・モニター	
7	山本萌	舞踏ノート「正面の衣裳」	1976	紙、インク	H21.0 × W29.8	作家蔵	書写資料、手稿	大学ノート（コピー）	
8	玉野黄市	舞踏ノート「梨頭」	1976	紙、インク	H21.0 × W29.8	作家蔵	書写資料、手稿	大学ノート	

9		土方巽の／言葉が／記号に／身体へ 和栗由紀夫『舞踏譜』より	2006	C		KUAC	写真	デジタル・プリント	
10		ベーコン的 (舞踏譜「ベーコン初稿」)	2006	C		KUAC	写真	デジタル・プリント	
11		1972 ベーコン的 映像 痲瘡譚「ゴム」	1972/2004	DVD	9分16秒	KUAC	映像 (動画)	プロジェクト	
12		1976 白ドレス、黒ドレス 映像「正面の衣裳」白ドレス・黒ドレス」	1976/2006	DVD	1分40秒	KUAC	映像 (動画)	プロジェクト	
13	中西夏之	舞台空間メモ	1995	紙、インク	H25.7 × W36.5	作家蔵	書写資料、手稿	写しコピー B4	
アート・アーカイヴ資料展 II 1978									
1	デザイン: アスベスト館	〈楼閣に翼〉ポスター	1978		H73.0 × W51.5	KUAC	ポスター		
2	デザイン: アスベスト館	〈楼閣に翼〉チラシ	1978	紙、インク	H22.1 × W15.9	KUAC	チラシ		
3	デザイン: アスベスト館	〈楼閣に翼〉チケット	1978	紙、インク	H14.8 × W4.3	KUAC	チケット		
4	デザイン: アスベスト館	〈最初の花〉ポスター	1978		H73.0 × W51.5	KUAC	ポスター		
5	デザイン: アスベスト館	〈最初の花〉チラシ	1978	紙、インク	H21.8 × W16.0	KUAC	チラシ		
6	デザイン: アスベスト館	〈最初の花〉チケット	1978	紙、インク	H6.1 × W18.0	KUAC	チケット		
7	デザイン: アスベスト館	「間」展ポスター〈間〉	1978		H74.0 × W49.5	KUAC	ポスター		改訂版
8	田淵安一	「間」展展評『読売新聞』	1978	紙、インク	H29.7 × W21.0	KUAC	新聞記事		
9		「芦川羊子」舞台評 (Le Monde)	1978	紙、インク	H29.8 × W21.2	KUAC	新聞記事		
10		「間」展紹介記事 (La Libre Belgique)	1978	紙、インク	H41.5 × W29.8	KUAC	新聞記事		
11		「暗黒舞踏」舞台評 (Libération)	1978	紙、インク	H42.0 × W29.8	KUAC	新聞記事		
12		「間」展紹介記事	1978	紙、インク	H42.0 × W59.4	KUAC	新聞記事		
13		「間」展関連写真: 芦川羊子の振りにおどける「間」展参加者たち	1978	B/W	H10.3 × W15.5	KUAC	写真		HP0003439
14		「間」展関連写真: 会場を訪れたマン・レイ未亡人	1978	B/W	H10.2 × W15.4	KUAC	写真		HP0003446
15	土方巽、大内田圭弥	「風の景色」より	1976	デジタルデータ		KUAC	映像 (動画)	DVD プロジェクト	
16	芦川羊子、土方巽	「闇の舞姫」〈ひとがた〉〈鯨線上の奥方〉より	1976	デジタルデータ		KUAC	映像 (動画)	DVD プロジェクト	
17	デザイン: 杉浦康平	「間」展カタログ	1978	紙、インク	H25.0 × W25.0	KUAC	カタログ		
18		Festival d'Automne à Paris ガイド	1978	紙、インク	H44.0 × W23.7	KUAC			
19	土方巽	「病める舞姫」『新劇』1978年1月号	1978	紙、インク	H21.0 × W15.0	KUAC			
20	土方巽	「病める舞姫」『新劇』1978年3月号	1978	紙、インク	H21.0 × W15.0	KUAC			
21	森下隆	「間」展参加案内状	c.1978	紙、インク	H29.8 × W21.0	KUAC	案内状	原稿用紙5枚	
アート・アーカイヴ資料展 III 1968—肉体の叛乱とその時代									
1	三木富雄、加納光於、野中ユリ (共作)	《大あんま》詩画集	1968		H38.2 × W56.2	KUAC	書写資料、手稿		
2	瀧口修造ほか	《大あんま》詩画集	1968		H38.2 × W56.2	KUAC	書写資料、手稿		
3	横尾忠則	〈土方巽と日本人—肉体の叛乱〉ポスター	1968	シルクスクリーン	H102.0 × W73.5	KUAC	ポスター		
4	横尾忠則	〈土方巽と日本人—肉体の叛乱〉ポスター (土方巽手形付)	1968	シルクスクリーン	H102.6 × W72.8	KUAC	ポスター		
5	土井典	模造男根	c.1987	FRP、人毛	H22.7 × W8.2 × D6.2	KUAC	立体		
6	深瀬昌久	〈肉体の叛乱〉舞台写真	1968	B/W		KUAC	写真		

7	鳥居良禪	〈肉体の叛乱〉舞台写真	1968	B/W	H25.3 × W20.3	KUAC	写真		TRC0010013
8	中谷忠雄	〈肉体の叛乱〉舞台写真	1968	B/W	H77.1 × W51.5	KUAC	写真		NC0090036
9	長谷川六	〈肉体の叛乱〉舞台写真	1968	B/W	H51.3 × W62.8	KUAC	写真		Sbw-100
10	羽永光利	〈肉体の叛乱〉舞台写真	1968	B/W	H42.1 × W33.3	KUAC	写真		HP0000308
11		〈肉体の叛乱〉舞台衣裳（白振袖、赤ドレス、黒手袋）	c.1968		赤ドレス：上衣袖の長さ50、身頃肩幅52.5、身頃後ろ53、身頃前94、下衣スカートウエスト73.5、丈162、白無垢：H184.0 × W128.0	KUAC	立体		
12	深瀬昌久	《白馬一土方巽と萩原朔美》写真パネル		B/W		KUAC	写真パネル		
13		〈肉体の反乱〉舞台装置（真鍮板、真鍮板〔トレーシングペーパー付〕）	c.1968	真鍮		KUAC	立体		
14	清水晃	《まんだら屋敷》ポスター	c.1968		H102.3 × W72.0	KUAC	ポスター	B1	
15	中村宏	《D53264 機にのる友達・バイオレット・ノジェイルの方へ》ポスター	c.1968		H72.8 × W51.6	KUAC	ポスター		
16		細江英公写真展《とてつもなく悲劇的な喜劇》チラシ	1968	紙、インク	H41.9 × W29.2	KUAC	チラシ		
17		《石井満隆舞踏公演 おじゅね抄》案内状	c.1968	皮革製	H21.0 × W29.7	KUAC	案内状		
18		種村季弘文『美術手帖』1968年6月号	1968	紙、インク	H21.0 × W14.8	KUAC	書籍	A5	
19	細江英公	写真集『鎌鼬』現代思潮社、1969年	1969	紙、インク	H43.0 × W34.0	KUAC	書籍		
20	細江英公	細江英公写真集『鎌鼬』復刻英語版（Kamaitachi: Eikoh Hosoe, Aperture, 2005）	2005	紙、インク	H390.0 × W310.0	KUAC	書籍		
21	細江英公	細江英公写真集『鎌鼬』オリジナルプリント作品#8	1969	B/W	H21.0 × W31.3	KUAC	写真		
22	細江英公	細江英公写真集『鎌鼬』オリジナルプリント作品#13	1969	B/W	H21.0 × W31.5	KUAC	写真		
23	中西夏之	《舞台空間メモ》より〈土方巽と日本人—肉体の叛乱〉のための舞台装置	1995	紙、インク	H41.0 × W33.0	作家蔵	書写資料、手稿	シート	
24	中西夏之	〈吊られた6枚の大真鍮板・解体する六曲屏風〉	1995	紙、インク	H41.0 × W33.0	作家蔵	書写資料、手稿	シート	
25	中西夏之	〈旭日の中の白馬と真鍮版〉〈上方の兎・緑の受け皿〉	1995	紙、インク	H41.0 × W33.0	作家蔵	書写資料、手稿	シート	
26	中西夏之	〈蚊帳、移動式舞台のための〉〈理髪店電飾看板（通称、アメン棒）〉	1995	紙、インク	H41.0 × W33.0	作家蔵	書写資料、手稿	シート	
27	種村季弘	種村季弘文「肉体の叛乱」案内状（ガルメラ商会）	1968		H27.2 × W39.4	KUAC	案内状	シート	
28		〈土方巽と日本人—肉体の叛乱〉チケット	c.1968	紙、インク	H12.9 × W11.9	KUAC	チケット		
29	中村宏	〈土方巽の肉体の叛乱〉映像	1968	16ミリ	13分30秒	KUAC	映像（動画）		
30	Basilie Doganis	〈室伏鴻の silver flesh〉映像	2008	デジタルデータ	14分		映像（動画）		
31	亀村佳宏	朗読映像（「肉体の反乱」）：四谷シモン、大野慶人、笠井淑、福島泰樹	2008	デジタルデータ	22分47秒	KUAC	映像（動画）		
アート・アーカイヴ資料展V アーカイヴの現場									
1	中谷忠雄	アスベスト館稽古風景写真		B/W	H12.0 × W18.1	KUAC	写真		NC0500055
2	成田英彦	アスベスト館稽古風景 スポッティング写真		B/W	H23.5 × W34.5	KUAC	写真		NC0270071
3	撮影：亀村佳宏	土の土方と水滴の時間 記録映像（ハイビジョン）	2008	デジタルデータ	10分39秒	KUAC	映像（動画）		
4	撮影：高山	土の土方と水滴の時間 記録写真	2008	C		KUAC	写真		
5	制作：吉江庄蔵	土の土方と水滴の時間 土方像 木組み原型	2008			KUAC	立体		
6	制作：石田信裕	土の土方と水滴の時間 土方像〈抱瘡譚〉スケールモデル（FRP）	2008	FRP		KUAC	立体		
7	撮影：亀村佳宏	「動きのアーカイヴ」舞踏譜による「動き」再演映像 山本萌〈正面の衣裳〉	2009	デジタルデータ	1分40秒	KUAC	映像（動画）		
8	撮影・編集：亀村佳宏	「動きのアーカイヴ」舞踏譜による「動き」再演映像 ハードディスク HA-76	2009	ハードディスク		KUAC	ハードディスク		

9	土方巽 記録：山本萌	舞踏ノート「正面の衣裳」(コピー)	1976	紙、インク	H21.0 × W29.8	作家蔵	書写資料、手稿	大学ノート (コピー)	
アート・アーカイヴ資料展 VIII 土方巽+中西夏之 背面									
1	細江英公	種子	1960	B/W	H315.0 × W405.0	作家蔵	写真		
2	細江英公	晴海埠頭での男子群像 (3点)	1960	B/W	H40.2 × W56.0, H56.0 × W44.2, H43.7 × W56.0		写真		Sbw-1195, Sbw-1193, Sbw-1191
3	中谷忠雄	〈バラ色ダンス〉の舞台	1965	B/W	H37.4 × W56.0	KUAC	写真		NC0230038
4	中谷忠雄	女陰図を背に踊る玉野黄市	1965	B/W	H55.8 × W39.9	KUAC	写真		NC0090015
5	中谷忠雄	土方巽の背に解剖図を描く中西夏之	1967	B/W	H37.5 × W55.9	KUAC	写真		NC0360001
6	中谷忠雄	移動幕と土方巽	1967	B/W	H56.0 × W37.4	KUAC	写真		NC0350012
7		屠殺場の男子群像	1960	B/W	H24.7 × W16.2	KUAC	写真		HP0000145
8		《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》 (1960年)	1960	紙、インク	H24.8 × W24.1	KUAC	パンフレット		
9		《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》 (1961年)	1961	紙、インク	H24.8 × W24.1	KUAC	パンフレット		
10	埴谷雄高	『闇のなかの思想』(1962年三一書房)	1962	紙、インク	H17.3 × W10.8	榎木高司蔵	書籍		
11	中西夏之	男子総カタログ63	1963	ブループリント	H1190.0 × W80.0	KUAC	立体		
12	中西夏之	中西夏之の背面 (男子総カタログ63より)	1963	ブループリント	H168.5 × W66.7	KUAC	立体		
13	中西夏之	ビクターの犬	1965		H70.0 × 30.0 × D66.6	KUAC	立体	マスコット キャラクター	
14	中西夏之	移動幕	c.1967	布・シルクスクリーン	H480.0 × W840.0	高井富子 旧蔵	立体		
15	中西夏之	舞台空間メモ 移動式背景幕	c.1967	紙、インク	H41.0 × W33.0	KUAC	書写資料、手稿	シート	
16	細江英公	へそと原爆	1960	16ミリ	20分	作家蔵	映像(動画)		
アート・アーカイヴ資料展 XIV 鎌鼬美術館設立記念——KAMAITACHIとTASHIRO									
1	細江英公	鎌鼬コンタクト帳 (2冊)	1965			作家蔵	コンタクト プリント	ファイル	
2	細江英公	鎌鼬3	1969	B/W	H21.0 × W31.5	KUAC	写真	オリジナル プリント額装	
3	細江英公	鎌鼬4	1969	B/W	H21.0 × W31.5	KUAC	写真	オリジナル プリント額装	
4	細江英公	鎌鼬5	1969	B/W	H21.0 × W31.5	KUAC	写真	オリジナル プリント額装	
5	細江英公	鎌鼬コンタクトプリント	1965	B/W		KUAC	コンタクト プリント	額装	
6	細江英公	鎌鼬コンタクトプリント	1965	B/W		KUAC	コンタクト プリント	額装	
7	細江英公	鎌鼬コンタクトプリント	1965	B/W		KUAC	コンタクト プリント	額装	
8	細江英公	鎌鼬コンタクトプリント	1965	B/W		KUAC	コンタクト プリント	額装	
9	桜庭文男	田代の四季1 初夏	2016	C		桜庭文男	写真	デジタル プリント パネル	
10	桜庭文男	田代の四季2 秋・稲架	2016	C		桜庭文男	写真	デジタル プリント パネル	
11	桜庭文男	田代の四季3 秋・黄金色	2016	C		桜庭文男	写真	デジタル プリント パネル	
12	桜庭文男	田代の四季4 冬・雪景色	2016	C		桜庭文男	写真	デジタル プリント パネル	
13	桜庭文男	田代の四季5 阿部家の人々	2016	C		桜庭文男	写真	デジタル プリント パネル	
14	桜庭文男	田代の四季6 雪の祭	2016	C		桜庭文男	写真	デジタル プリント パネル	

15	桜庭文男	田代の四季7地蔵と雪	2016	C		桜庭文男	写真	デジタルプリント パネル		
16	桜庭文男	田代の四季8蔵	2016	C		桜庭文男	写真	デジタルプリント パネル		
17	桜庭文男	田代の四季9鞘堂の座敷	2016	C		桜庭文男	写真	デジタルプリント パネル		
18		稲架	2016		栗の木(8本使用)	鎌鼬の会	立体			
19		いたち			剥製	鎌鼬の会	立体			
20		稲穂	2016		植物	鎌鼬の会	立体			
21		飯詰め				鎌鼬の会	民具			
22	細江英公	鎌鼬7	2016	B/W	H300.0 × W400.0	KUAC	写真	デジタルプリント ターポリン		
23	細江英公	鎌鼬8	2016	B/W	H120.0 × W80.0	KUAC	写真	デジタルプリント ターポリン		
24	横尾忠則	〈土方巽と日本人—肉体の叛乱〉ポスター(土方巽手形付)	1968		シルクスクリーン	H102.6 × W72.8	KUAC	ポスター		
25	藤原峰	TASHIRO 循環と記憶	2016		デジタルデータ	16分32秒	KUAC	映像(動画)	ディスプレイ上映	
26	細江英公	写真集『鎌鼬』現代思潮社、1969年	1969		紙、インク	H43.0 × W34.0	KUAC	書籍		
27	細江英公	写真集『鎌鼬』青幻舎(復刻)	2005		紙、インク	H38.8 × W31.5	KUAC	書籍		
28	細江英公	細江英公写真集『鎌鼬』復刻英語版(Kamaitachi: Eikoh Hosoe, Aperture, 2005)	2005		紙、インク	H39.0 × W31.0	KUAC	書籍		
29	長谷山信介	長谷山家写真集					長谷山信介	写真アルバム		
30	細江英公	受賞記念写真	1970	B/W	H25.1 × W30.2	KUAC	写真	額装	HC0010050	
31	細江英公	「悲劇的な喜劇」展	1968		紙、インク	H42.0 × W29.7	KUAC	チラシ		
32	種村季弘	種村季弘文「肉体の叛乱」案内状(ガレメラ商会)	1968			H27.2 × W39.4	KUAC	案内状	シート	
33	細江英公	鎌鼬コンタクト帳	2016				KUAC		複写 拡大パネル(2枚)	
34	長谷山信介	長谷山家写真集	2016				KUAC		複写 デジタルプリント	
アート・アーカイヴ資料展 XVIII 土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968 - 2018										
1	細江英公	馬鹿王の行進(『鎌鼬』より)	2018	B/W	H300.0 × W400.0	KUAC	写真	デジタルプリント ターポリン	制作: ラボ東京	
2	種村季弘	肉体の叛乱	2018	B/W	H264.0 × W400.0	KUAC	印刷(言葉)	デジタルプリント 布	制作: ラボ東京	
3	Choi Ka Fai	Unbearable darkness	2018		デジタルデータ	13分30秒	作家蔵	映像(動画)	投影(壁面)	制作: Choi Ka Fai
4	中村宏	〈土方巽の肉体の叛乱〉映像	1968		16ミリ	13分30秒	KUAC	映像(動画)	投影(壁面) 上映(モニター)	
5	土井典	模造男根	c.1987		FRP、人毛	H22.7 × W8.2 × D6.2	KUAC	立体		
6	中西夏之	足踏みフィゴ	c.1968		ミクストメディア	H37.0 × W17.0 × D13.5 ホース 483.0	KUAC	立体		
7	中村宏	8mm カメラ			カメラ	H13.5 × W14.2 × D6.2	KUAC	立体		
8	深瀬昌久	スイカを食う土方巽	1969	B/W	H19.7 × W25.2	KUAC	写真	プリント(オリジナル) 印画紙 A2		
9	深瀬昌久	白馬と土方巽	2018	B/W	H20.7 × W25.5	KUAC	写真	デジタルプリント 印画紙 A2	制作: ラボ東京	
10	藤森秀郎	土方巽と阿部定	2018	B/W	H25.4 × W20.3	KUAC	写真	デジタルプリント 印画紙 A2	制作: ラボ東京	
11	早田治	ピエタ	2018	B/W	H17.6 × W24.6	KUAC	写真	デジタルプリント 印画紙 A2	制作: ラボ東京	
12		恐怖奇形人間	2018	B/W		KUAC	写真	デジタルプリント 印画紙 A2	制作: ラボ東京	
13		誕生	2018	B/W	H15.9 × W22.2	KUAC	写真	デジタルプリント 印画紙 A2	制作: ラボ東京	

14	細江英公	骨餓身峠死人葛	1970	B/W	H18.8 × W12.7	作家蔵	写真	デジタルプリント 紙・鏡面	HC0010035
15		白ウサギ	2018	剥製			立体		
16		芳名帳	1968	紙、鉛筆、リ ング	H28.5 × W22.4	KUAC	ノート		

Zum Berliner Wachsmodell *Herkules und Kakus* von Baccio Bandinelli: Seine Überlegung zur Vielansichtigkeit

Shinsuke NIIKURA
Mitarbeiter/ Kurator

Einführung: Gegenstückplan des *Davids* von Michelangelo

Vor dem Haupteingang des Palazzo Vecchios in Florenz stehen zwei *Giganti*, *David* von Michelangelo und *Herkules und Kakus* von Bandinelli (Abb.1). Bandinelli schuf seine große Gruppenfigur als Pendant zu *David* im Auftrag von Papst Clemens VII. *¹ Herkules zwingt seinen Gegner triumphal, zwischen seinen Beinen zu knien. Diese Gruppe wurde 1534 dort platziert. Der in der Florentiner Republik 1506 begonnene Pendantplan *² verlief keineswegs problemlos. Anzunehmen ist, dass dieses staatliche Projekt zuerst Michelangelo anvertraut wurde. *³ Aber erst unter Clemens VII. wurde es ausreichend konkretisiert. Gegen den Willen der Florentiner Bürgerschaft wurde Bandinelli der Auftrag erteilt, der in der Zeit für die Medici tätig war. *⁴

Für dieses Projekt hatten Michelangelo und Bandinelli vor der Auseinandersetzung mit dem Marmorblock Skizzen und Modelle angefertigt. Besonders das Modell *Herkules und Kakus* (Abb. 2) von Michelangelo in der Casa Buonarroti verrät die intensive Konzentration des Künstlers auf die Vielansichtigkeit der Figur. *⁵ Zwar hat dieses Modell zweifellos eine klare Eigenschaft bei der Ansichtigkeit, jedoch könnte es hier einen Vorläufer gegeben haben, und zwar das Modell von Bandinelli (Abb. 3).

Hier soll es vor allem um den Aspekt dieses *Bozzetto*s von Bandinelli gehen. Wie David richtig bemerkt, ist dies bis heute in der kunstwissenschaftlichen Forschung nicht ausreichend untersucht. *⁶ Auch der Aspekt der Ansichtigkeit ist bislang vernachlässigt worden. Deshalb soll hier eine Analyse von Bandinellis Modell erfolgen, um detailliertere Kenntnisse über das Konzept der Ansichtigkeit der Gruppenfigur zu gewinnen. Denn Michelangelo könnte durch Bandinelli inspiriert worden sein und sein eigenes *Concetto* über Vielansichtigkeit weiterentwickelt haben. Auf diese Weise sollen weitere Forschungen nicht nur zu diesem Modell, sondern auch zu weiteren Werken Bandinellis und seiner Kunst angeregt werden.

***Herkules und Kakus*, Bandinellis Modell**

Das Modell aus der Hand von Bandinelli befindet sich heute in den Staatlichen Museen zu Berlin. *⁷ Vasari erwähnt es in der *Vita* Bandinellis und beschreibt es auf folgende Weise.

...il quale avendo rinchiuso il capo di Cacco con un



Abb. 1: Haupteingang des Palazzo Vecchios. Links; *David* von Michelangelo/ Rechts: *Herkules und Kakus* von Bandinelli.



Abb. 2: Michelangelo, Modell von *Herkules und Kakus*, Ende der 1520er, Florenz, Casa Buonarroti.



Abb. 3: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, um 1525, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung.

*ginocchio tra due sassi, col braccio sinistro lo strigneva con molta forza, tenendoselo sotto fra le gambe rannicchiato in attitudine travagliata: dove mostrava Cacco il patire suo e la violenza e'l pondo d' Ercole sopra di sè, che gli faceva scoppiare ogni minimo muscolo per tutta la persona. Parimente Ercole con la testa chinata verso il nimico oppresso, e digrignando e strignendo i denti, alzava il braccio destro e, con molta fierezza rompendogli la testa, gli dava col bastone l'altro colpo.*⁸*

Ehemals wurde zwar die Zuschreibung dieses Modells zu Bandinelli infrage gestellt,^{*9} mehrere Forscher erkennen aber gegenwärtig die Autorität von Bandinelli in Hinblick auf das Modell an. Das aus Wachs hergestellte Modell, besonders die Mimik des Herkules, ist so ausgeführt wie die oben zitierte Beschreibung von Vasari. Auch dessen Ähnlichkeit in den Bildmotiven und Kakus' Fußsituation mit dem danach aus Marmor gehauenen Koloss beweist, dass das Modell, das sich an antike Mythen anlehnt, um 1525 von Bandinelli geschaffen worden ist.^{*10}

Vasari gibt an, dass er es in der Kunstkammer des Herzogs Cosimo I. (*guardaroba del duca Cosimo*) gesehen habe, und teilt mit, dass Cosimo und die anderen Künstler es hoch schätzten.^{*11} Schmidt fand zwei Einträge in den Verzeichnissen der Kunstkammer des Herzogs von 1595 und 1625, die das Modell möglicherweise erwähnen.^{*12} Anschließend kam es 1901 aus Italien als Geschenk nach Deutschland, wo es das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum erhielt. Das Modell befindet sich heute in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, und zwar im Bode Museum.

Weil Vasari nur eine unvollständige Beschreibung des Modells bietet, sollen die eigentlichen Darstellungen des *Bozzettos* kurz erklärt werden, um die anschließende Untersuchung vorzubereiten.

Im Modell bekämpfen sich Herkules und Kakus intensiv, jedoch scheint der Kampf kurz vor dem Ende zu stehen. Herkules zwingt mit seinem kräftigen Körper den Kopf des Gegners in seinen rechten Schoß. Er beginnt am Boden zu knien und zugleich seine rechte Hand mit einer Keule emporzuheben, um Kakus mit dem entscheidenden Schlag zu töten. Mit der linken Hand greift Herkules den linken Arm des bösen Riesen, mit dem Kakus vergeblich noch versucht, den eigenen Kopf vor dem Keulenschlag zu schützen.^{*13} Der Torso

des Helden ist stark gebeugt und gedreht und daher sein Gesicht fast gerade nach unten gewandt. Dagegen ist Kakus schon fast in einen ohnmächtigen Zustand geraten. Sein Körper liegt auf dem felsigen Boden, mit der besonders runden und spiralen Gestalt, geradezu wie eine zusammengerollte Schlange. Auf seinem Gesicht, das aus der Lücke zwischen seinem eigenen linken Arm und dem Felsen heraus in Sicht kommt, zeigt sich ausdrucksvoll sein unerträgliches Leiden (Abb. 4). Dennoch hält Kakus mit seiner rechten Hand immer noch eine Keule. Daher ist anzunehmen, dass er weiterhin seinem Gegner widerstehen will, obschon sein Körper und seine Hand eine solche Leistung nicht mehr vollbringen können.^{*14}

Wie die Beschreibung von Vasari zeigt,^{*15} hat Kakus einen



Abb. 4: Bandinelli, *Herkules und Kakus*.

sehr muskulösen Körper, der verdeutlicht, wie stark dieser Koloss ist. Das könnte natürlich auch für Herkules gelten, der solche Stärke überwindet. Zu bemerken ist dabei, dass ihre Muskeln vielfältig und fein, sogar fast übertrieben dargestellt sind. Es stellt sich die Frage, ob die außergewöhnlich komplizierten Körperhaltungen beider Figuren ohne Schwierigkeiten in Marmor umgesetzt werden könnten, weil diese spiralen Gestalten und Konturen der Gruppe zu stark und fast unrealistisch hin und her wogen. Deshalb ist dieses Modell vermutlich versehentlich dem Manierismus oder Barock zugeordnet worden.^{*16}

Das lässt sich dadurch erklären, dass das Modell eigentlich nicht für die Arbeit in Marmor, sondern als Präsentationsstück für Bandinellis Patron Clemens VII. hergestellt wurde. Es sollte nur das reine Ideal veranschaulichen, nicht als Konzept umgesetzt werden. Die subtil vollendete Oberfläche des Modells dürfte diese Vermutung bestätigen.^{*17}

Vasari berichtet, dass Bandinelli schon vor der Arbeit bei der Analyse des Marmors erkannte, dass er sein Konzept mit diesem Marmorblock nicht verwirklichen konnte. Der Bildhauer habe den Marmorblock ausgemessen, während man versuchte, den Stein aus dem Fluss Arno zu ziehen, in den er während des Transports aus Carrara gefallen war.^{*18} Bandinelli stellte fest, dass der Marmor zu klein war, um den *Concetto* vollkommen zu realisieren. Er reiste bald danach mit seinem Maßstab (*portato seco le misure*) nach Rom und teilte dem Papst mit, dass der von Clemens VII. genehmigte erste Plan geändert werden musste. Wie zahlreiche Zeichnungen zeigen, entwickelte er nun eine andere Konzeption der Figuren, das Konzept der später hergestellten Gruppenfigur vor dem Palazzo.^{*19} *Herkules und Kakus* wurden nach ihrer Enthüllung von den Florentinern mit kritischen und witzigen Gedichtzetteln bedacht. Bandinelli muss aber namentlich auf die Komposition des Herkules stolz gewesen sein, denn in seinem Selbstporträt zeigt der mit dem Zeichen des Santiago-Ordens geschmückte Bildhauer affektiert auf eine Zeichnung, auf der Herkules und Kakus dargestellt sind.^{*20}

Bandinellis Modell *Herkules und Kakus* weist für die Zeit eine fortgeschrittene Darstellung auf. Es ist anzunehmen, dass sich Bandinelli mindestens bei diesem Modell vom klassischen Ideal der Renaissance entfernte, auch wenn bei der Vollendung des Marmorwerks die Gestalten der Figuren wieder ins Klassische schwangen. Bandinelli, der bei seinen

Marmorwerken häufig als konservativer Künstler eingestuft wurde, schuf hier ein weit fortschrittliches Stück, was darauf zurückzuführen ist, dass dieses Modell ein echtes Konzeptionsstück sein sollte und die Umsetzung des darin verdeutlichten Konzepts nicht gefordert war. Bei der praktischen Arbeit zur Verwirklichung des Kolosses hat Bandinelli deswegen zahlreiche Figuren gezeichnet. Das Werk wurde dann im Ergebnis mit seinen dicken und stabilen Konturen viel statischer und steifer als das Modell (Abb. 5).

Unklassizität des Modells

Woraus besteht dieses fortgeschrittene Konzept der Gestaltung des Modells? Bei näherer Betrachtung fällt allerdings die „Unklassischheit“ als Haupteigenschaft auf. Genauer gesagt handelt es sich dabei um die Ansichtigkeit des *Bozzettos*. Von der Hochrenaissance an haben die Bildhauer Figuren mit einer Vielsichtigkeit hergestellt. Nicht zuletzt beschäftigte sich Michelangelo intensiv damit, seine Skulpturen mit mehreren Ansichten zu versehen.^{*21}

Mit einer solchen Entwicklung des Konzepts in der Bildhauerei hielt die Besprechung von Skulpturen nicht Schritt. Vasari erwähnt zwar in seiner Einführung der *Vita* die Ansichtigkeit der Skulpturen und weist darauf hin, dass Skulpturen unbedingt rundplastisch sein müssten, um von jeder Seite betrachtet werden zu können.^{*22} Nach Larssons Einschätzung erhielten diejenigen Skulpturen die Mehransichtigkeit, in deren Körper anatomisch präzise jedes Element ohne Bruch zusammenkommt,^{*23} was eigentlich die Voraussetzung und sogar die Regel für alle Figuren in der Hochrenaissance darstellte. Wie Rosenberg feststellt, ist dieses Verständnis von rundplastischen Skulpturen keine persönliche Meinung Vasaris, sondern es war vermutlich unter den Künstlern weit verbreitet.^{*24}

Unter Vielsichtigkeit wird gegenwärtig verstanden, dass die Betrachter an jeder Seite der Skulpturen Bildelemente oder Motive entdecken könnten. Von dieser Situation ausgehend ist es nicht verwunderlich, dass die Eigenschaft in der Ansichtigkeit von Bandinellis Modell von seinen zeitgenössischen Künstlern und Kritiker ausgelassen wurde.

Aber wie hier gezeigt wird, hat das Modell de facto die Eigentümlichkeit, die mit jener des Modells von Michelangelo verglichen werden kann. Erstens ist die Komposition der



Abb. 5: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, ca. 1527–1534, Florenz, Piazza della Signoria.

Figuren zur Unklassizität hinzuzählen. Bandinelli wird gegenwärtig in der kunstwissenschaftlichen Forschung im Allgemeinen als klassischer und konservativer Künstler betrachtet, weil Michelangelo zur gleichen Zeit Figuren mit drastischen und eigenartigen Charakteristiken schuf. Auffällig ist auch die geringe Individualität in der Darstellung von Bandinellis Marmorfiguren, insbesondere in deren starker Frontalität oder unterdrückten Gebärden. Ihre Torsos sind kaum gedreht, und nur die Wendungen der Köpfe der Figuren



Abb. 6: *Laokoon-Gruppe*, Rom, Vatikanische Museen.

suggestieren die Existenz von Beweglichkeit der Körper.

Im Vergleich mit solchen vollendeten Figuren stellt sich die Frage, wieso Bandinelli mit dem Berliner Modell eine Gruppengestalt gelingen konnte, deren höchste Bewegtheit und Wucht der Komposition nicht nur den zeitgenössischen Standard der Renaissance, sondern auch die nächste Stufe des Manierismus erreichte. Es ist anzunehmen, dass die *Laokoon-Gruppe* (Abb. 6) auf die heftigen Körperhaltungen und die sehr ausdrucksvollen Gesichter Einfluss ausgeübt hat. Denn Bandinelli kopierte sie 1524 für den Papst in Marmor,^{*25} sodass das Modell eine eminente Unklassizität entwickelt haben könnte.^{*26} Die *Laokoon-Gruppe* bewährt sich auf der anderen Seite mit ihrer strengen Frontalität immer noch selbst als eine klassische Skulptur. Bandinelli müsste vielleicht die andere Antike gesehen und sie studiert haben, während er Medici in Rom begleitete. Vasari erwähnt, dass Bandinelli in Rom stets auf das Belvedere als Wohnsitz angewiesen war,^{*27} wo die Päpste schon damals zahlreiche antike Stücke aufbewahrten. In der kühnen Gestalt des Modells *Herkules und Kakus* von Bandinelli spiegelt sich daher das Erlebnis des Bildhauers wider, den



Abb. 7: Bandinelli, *Herkules und Kakus*.

Antiken begegnet zu sein. Doch es stellt sich die Frage nach der Ansichtigkeit des Modells. Es kann kaum vermutet werden, dass sich Bandinelli bei dem Verzicht auf klassische Frontalität der Figuren und der Aufnahme ihrer spiralförmigen Körperhaltungen durch heftige Drehungen an den antiken Skulpturen orientiert hat. Um die Herkunft des unklassischen Aussehens zu bestimmen, muss die Ansichtigkeit des Modells näher untersucht werden.

Die Ansichtigkeit des Modells: viel oder wenig?

Nicht nur das Format als Gruppenfigur, sondern auch die Drehungen der Körper funktionieren oft als Voraussetzung der Vielsichtigkeit einer Skulptur. Deshalb kann das Berliner Wachsmo- dell das Erfordernis mit seiner Gestalt erfüllen, die



Abb. 8: Bandinelli, *Herkules und Kakus*.

mehrere Ansichten zugleich in sich vereinigt.

Zuerst muss die Seite, an der das Gesicht von Kakus frontal betrachtet werden kann, detailliert analysiert werden, weil das Gesicht ein wichtiges Element darstellt, um die Ansicht einer Skulptur zu definieren (Abb. 7). Tatsächlich wird es in dem Modell ermöglicht, die Miene von Kakus gänzlich zu erfassen, wenn der Betrachter der geraden Front gegenübersteht. Herkules ist dann ebenfalls zu sehen. Er präsentiert in dieser Ansicht seinen Brustkorb und beugt Rumpf und Kopf stark, um mit diesen Bewegungen seine rechte Hand mit der Keule emporzuheben. Im Gegensatz zu Herkules erträgt der zu Boden geworfene Kakus die Schmerzen des Angriffs. Er umarmt den Felsen, der ein Loch hat, das wahrscheinlich die Höhle dieses Monstrums andeuten soll. Der Betrachter kann auf einen Blick



Abb. 9: Bandinelli, *Herkules und Kakus*.



Abb. 10: Bandinelli, *Herkules und Kakus*.

das Thema der Gruppenfigur erfassen. Sowohl die Dynamik der Gesten beider Figuren in einem kritischen Moment als jene der Komposition als Gruppe kulminieren in dieser Ansicht. Die Verbindung der beiden miteinander ist allerdings nicht so greifbar und der Zusammenhalt des Volumens als eine Masse aus dem Kompositionskern ist verloren.^{*28} Zusammenfassend kann mit David festgestellt werden, dass diese Perspektive als eine Hauptansicht des Modells zu klassifizieren ist.^{*29} Alle Elemente, die das Thema und die Vitalität der kräftigen Körper zeigen, präsentieren sich dem Betrachter, obwohl die Verbindung der beiden Figuren, besonders die Überlappung von Kakus' linkem Arm und Herkules' Oberschenkel, kaum zu finden ist und die gesamte Komposition wirkt.^{*30}

Wie aber ändert sich die Ansicht, wenn man rechts um das

Modell herumgeht (Abb. 8, 9)? Die Gesichter der Figuren geraten immer weiter aus dem Blick des Betrachters und in der Ansicht, in der die Keule in Herkules' rechter Hand seinen rechten Arm völlig überlappt, finden sich fast keine Elemente, die das Thema oder Gefühl erzählen. Herkules wendet sein Gesicht nach unten und zeigt damit die Oberseite des Kopfs. Darunter wird der unterworfenen Kakus von hinten gezeigt. Dabei ist unter seiner linken Seite auf dem Felsen nur sein Kinnbart ein wenig sichtbar. Von dieser Ansicht kann sogar die Vollkomposition von Kakus' Körper nur fragmentarisch erfasst werden. Es wird jedoch in der Gestalt der Gruppe mit den dominierenden und gezackt laufenden Linien Bandinellis Bildvorstellung ersichtlich. Denn die Linien von Herkules' rechtem Arm und der Keule, von linker Schulter und Arm (und



Abb. 11: Bandinelli, *Herkules und Kakus*.

dahinterstehendem Unterkörper) und Kakus' Torso laufen durch die gesamte Komposition der Gruppe.^{*31} Sie sind im Wechsel der Winkel miteinander verbunden. Obschon Bandinellis Bildkonzeption bei dieser Ansicht besonders auffällig ist, kann sie kaum als Ansicht der Gruppe bezeichnet werden, weil verständlich wird, wofür sie steht und was sie verkörpert.^{*32}

Dann danach folgt die Ansicht, in der Herkules' linke Seite durchaus zu sehen ist (Abb. 10). Er zeigt sich dem Betrachter im beinahe vollständigen Profil. Seine Gebärden erscheinen klarer als von der vorher betrachteten Seite. Der Held greift mit seiner mächtigen linken Hand nach seinem Gegner und versucht, Kakus' linken Arm abzuschütteln, mit dem dieser den Kopf schützt, um danach den entscheidenden Schlag zu geben. In dieser Ansicht herrscht die Mächtigkeit von Herkules'



Abb. 12: Bandinelli, *Herkules und Kakus*.

Körper vor. Seine Energie, die sich stets darin befindet, fließt jetzt mit überwältigender Wucht aus seinen Gliedmaßen herüber, um den Kampf zu beenden. Die Gespanntheit der Muskeln ist in dieser Ansicht erkennbar. Herkules' kräftiger Rückenmuskel gewährleistet die Wucht des auf Kakus hinabfallenden Keulenschlags. Kakus ist dabei vollständig in der Rückenansicht. Nur der breite Rücken und das dicke rechte Bein kommen ins Sichtfeld. Sein Körper erscheint auf diese Weise zu schwach, um dem griechischen Helden zu widerstehen.

Auch wenn Kakus hier nicht gut sichtbar ist, muss angenommen werden, dass wegen der vollständigen Sichtbarkeit von Herkules' Körper, insbesondere von dessen leicht zu erfassenden und zugleich den Inhalt des Themas widerspiegelnden Bewegungen, dieser Sichtwinkel als eine der



Abb. 13: Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos *Samson und Philister*, Ende des 16. Jh., Florenz, Museo del Bargello.

Ansichten der Gruppe zu kategorisieren ist.^{*33}

Herkules in der Rückenansicht (Abb. 11, 12) bietet keine Bildmotive, die das Thema erzählen. Hauptsächlich sind im oberen Teil der Gruppe der muskulöse Rücken und das mächtige Gesäß zu sehen, im unteren Teil fallen die komplizierten Verwicklungen der Glieder beider Figuren auf. Daneben wird Kakus in dieser Ansicht so gezeigt, als ob er ganz kurz davor wäre, von dem Felsen herabzurutschen. Kakus wohnt nach der griechischen Mythologie zwar in einer Felsenhöhle, allerdings wird nicht gesagt, dass sie sich an der Felsenspitze befindet. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass sie auf dem Berg in

Streit geraten. Schließlich hätte Bandinelli bei dieser Darstellung von Kakus sein Bildmotiv rein aus seiner Vorstellung verwirklichen können.^{*34} Dass eine Figur oder Hauptfigur einer Gruppe dem Betrachter nur ihren Rücken zuwendet, bedeutet zwar nicht, dass eine solche Seite nicht als Ansicht fungieren kann, etwa wie es das Modell *Samson und Philister* nach Michelangelo (Abb. 13) zeigt.^{*35} Aber dabei muss dann jedes Bildelement deutlich und fassbar dargestellt sein. Von dieser Ansicht gesehen ist die Verwicklung der Glieder der beiden klar dargelegt, doch die Komposition und Verbindung beider Figuren können kaum festgehalten werden, weil Kakus' Körper von Herkules auf den Boden gedrückt wird. Außerdem muss der linke Knöchel von Herkules beachtet werden. Denn er verdeckt Kakus' rechten Unterschenkel, der den Knöchel in einem unrealistischen Winkel beugt, während Herkules' linker Fuß unter Kakus' linkem Bein nur wenig zu sehen ist. Von der Rückenseite betrachtet können das Bein und der Fuß keine richtige Verbindung eingegangen sein. Herkules' linker Fuß setzt deswegen auf dem Sockel nur als ein oberflächliches Zeichen, indem der Held fest auf den Boden tritt und damit seinen letzten Schlag vorbereitet. Bandinelli führte diese Seite zwar anatomisch genau aus, andererseits nahm er diese nicht als Ansicht an, von der der Betrachter die Gruppe ansehen sollte, auch wenn in der damaligen Kunsttheorie diese Seite als eine fruchtbare Ansicht der Skulptur galt.

Die letzte Seite des Berliner Wachsmodells, an der Herkules sein Profil zeigt, präsentiert dem Betrachter endlich Kakus' vor Todesangst verzerrtes Gesicht (Abb. 14, 15). In dieser Ansicht ist darauf zu achten, dass die Dynamik von Herkules' Körpergebärde hier kulminiert. Zwar wird die durch die Körper von Herkules und Kakus und den Fels gebildete s-förmige Achsenlinie der ganzen Gruppe ostentativ gezeigt, genauso wie in der oben zuerst erwähnten Ansicht. Jedoch ist hier das Gewicht von Herkules richtig und stabil visualisiert. Dazu hinaus kann der Beobachter an dieser Platzierung das Gesicht und den Körper am besten sehen, wie sie tatsächlich sind. Im Gegensatz dazu sind sie in der anderen Ansicht mehr oder weniger durch die Bewegungen desselben Körpers verdeckt. Der Dynamismus von Herkules' Körperhaltung erreicht dementsprechend seinen Gipfel, was durch seine angemessene Gestaltung und Stabilität erreicht wird. Dass Kakus dabei dem Publikum sein Gesicht und seine Glieder nur



Abb. 13: Bandinelli, *Herkules und Kakus*.

teilweise präsentiert, steht sicherlich in Kontrast zu der Deutlichkeit von Herkules' Komposition. Im Vordergrund erscheinen das Gesicht und die beide Arme und im Hintergrund nur der rechte Fuß. Kakus' Kopf, von dem das Haar herabhängt, liegt horizontal auf dem Felsengipfel. Der scharf gebeugte linke Arm schützt ihn vor dem Schlag seines Rivalen. Der rechte Arm mit der Waffe ist hinter dem Kopf schon kraftlos ausgestreckt, und der rechte Zeh berührt leicht den Boden auf der linken Seite der Komposition. Mit einem Blick ist kaum zu erfassen, wie die Körperkonstellation aufgebaut ist. Diese Seite kann dennoch grundsätzlich als eine wirksame Ansicht der Gruppe gelten, weil sie das Thema wiedergibt und die Protagonisten präsentiert.

Aus den Analysen der Ansichtigkeit von Bandinellis Modell lässt sich schließen, dass dieses Wachsmmodell wenigstens drei

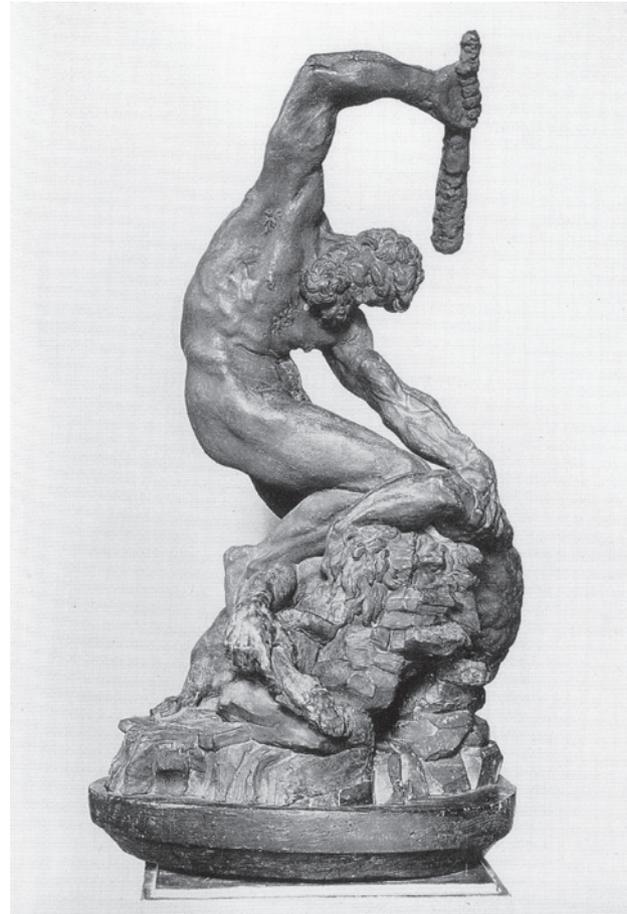


Abb. 14: Bandinelli, *Herkules und Kakus*.

Seiten hat, an deren Ansichten Beobachter Bildmotive entdecken können, die die Substanz des verkörperten Themas mitteilen. Das Modell bietet also eine Mehr- oder Vielansichtigkeit. Dabei ist die Seite, an der Kakus dem Betrachter sein Gesicht zuwendet, als die Hauptansicht der Gruppe einzuschätzen^{*36} und die anderen als Nebenansichten.^{*37}

Schluss: Bandinelli als Rivale von Michelangelo

Das Berliner Modell Bandinellis besitzt mehrere Ansichten, in denen das Thema der Gruppe, der Kampf zwischen Herkules und Kakus, klar erfassbar gezeigt wird. Das ist umso erstaunlicher, als die Allansichtigkeit bei Skulpturen in der damaligen Zeit von Bildhauern und Kunstkritikern nur so begriffen wurde, dass eine Figur anatomisch und rundplastisch

perfekt dargestellt sein sollte. Unter diesem bis zum 18. Jahrhundert bestehenden Topos der Ekphrasis,^{*38} mit der die präzise dargestellten Figuren als allansichtig bezeichnet wurden, sah auch Vasari das Modell an und beschrieb es wie oben dargestellt.

Jedoch ist bei den Forschungen über die Ansichten von freistehenden Skulpturen in der Renaissance zu berücksichtigen, welche Ansichten noch entdeckt werden könnten. Auch wenn die damaligen Bildhauer die anatomisch getreuere Rundplastik und eine Skulptur, die über mehrere Ansichten mit Bildmotiven verfügt, nicht unterschieden haben sollten,^{*39} sind die Ansichten einer Skulptur eng mit ihrer Gestalt verbunden. Daher spiegelt sich auch das Bildungskonzept des Künstlers in der Ansichtigkeit wider. Es ist das Zeichen schlechthin dafür, wie profund der jeweilige Bildhauer das Aussehen seiner Skulpturen konzipierte.^{*40}

Aus dieser Perspektive betrachtet erscheint Bandinelli als derjenige Bildhauer, der seine Werke mit einem *Concetto* zu den Ansichten einer Skulptur geschaffen hat, das die zeitgenössischen Auffassungen überschreitet. In dieser Hinsicht steht in seiner Zeit nur Michelangelo neben ihm, der den *Concetto* der Allansichtigkeit einer Skulptur kurze Zeit nach Bandinelli in seiner Gruppe *Samson und Philister* ganz und gar zur Vollkommenheit brachte.^{*41}

Bandinelli gilt unter den Bildhauern der Hochrenaissance in der heutigen Kunstwissenschaft für gewöhnlich als klassisch und wenig innovativ. Die Untersuchung der Ansichtigkeit des Modells in Berlin hat indes gezeigt, dass dieses Bild zu korrigieren ist. Bandinelli konzipierte das Modell von *Herkules und Kakus* mit einem tiefen Verständnis von Ansichten und modellierte die Gruppe als einen dreidimensionalen Gegenstand. Obwohl der Bildhauer danach seine fortschrittliche Bildvorstellung nicht in Marmor verwirklichen konnte, zeigt die Form des *Bozzettos* explizit seine Überlegungen zur Ansichtigkeit einer Skulptur, die, auch wenn nur teilweise, in der marmornen Gruppe *Herkules und Kakus* umgesetzt wurden.^{*42} Das bedeutet, dass er zumindest in der Plastik mit Michelangelo vergleichbar ist und, laut Vasari, die späteren Bildhauer ihm nicht gewachsen gewesen seien, geschweige denn Michelangelo.^{*43}

Anmerkungen

- *1 Bevor er den Herkules aus einem enormen Marmor aus Carrara schlug, hatte Bandinelli eine andere Herkulesfigur schon aus Gips hergestellt, um 1515 den triumphalen Einzugszug des Papstes Leo X. in die Stadt Florenz zu verherrlichen. Vgl. Poeschke, J., *Michelangelo and His World*, Münster, 1994, S. 169.
- *2 Vgl. Joannides, P., „Two Drawings Related to Michelangelo's 'Hercules and Antaeus'“, in: *Master Drawings*, Bd. 41, Nr. 2 (Summer, 2003), S. 105–118, hier S. 106f.
- *3 Der damalige Gouverneur von Florenz, Piero Soderini, nennt Michelangelo in einem Brief als den für die Schaffung des *Pendants* von David geeigneten Künstler. Vgl. Gaye, J., *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Bd. 2, Florenz, 1839, Nr. LI.
- *4 Vgl. Vasari, G., *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*. Con Nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanesi, Bd. VI, Florenz, 1881, S. 149.
- *5 In einem Aufsatz habe ich das Modell aus dieser Sicht behandelt und auf drei Ansichten des Gruppenmodells aufmerksam gemacht, deren Wirksamkeit insbesondere an derjenigen Stelle am besten bewiesen wurde, wo heutzutage der Koloss von Bandinelli steht. Vgl. Niikura, S., „Verschiedene Aspekte der Vielansichtigkeit: eine Fallstudie über die Ansichtigkeit bei Michelangelos Skulpturen“, in: *Keio University Art Center Annual Report/ Bulletin*, Nr. 27, S. 183–201, S. 187f.
- *6 Vgl. David, G., *Status und Statue: Studien zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, Berlin, 2008, S. 127.
- *7 Vgl. Brinckmann, A., *Barock-Bozzetti*, Frankfurt am Main, 1923, I, S. 44–45; Schottmüller, F., *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock I: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, 2. Aufl., Berlin/Leipzig, 1933, S. 156, Nr. 2612; Bush, V., „Bandinelli's 'Hercules and Cacus' and Florentine Traditions“, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, Bd. 35, 1980, S. 163–206, hier S. 177f.; Poeschke (wie Anm. 1), Nr. 175; David (wie Anm. 5), S. 123f.
- *8 Vgl. Vasari-Milanesi, VI, S. 149.
- *9 Vgl. Schottmüller (wie Anm. 7), S. 156. Knuth schreibt andererseits das Berliner Modell Pierre Puget zu. Vgl. Knuth,

-
- M., *Herkules tötet Cacus. Ein Bozzetto von Pierre Puget*, Berlin, 1991.
- *10 Vgl. David (wie Anm. 5), S. 127. David weist darauf hin, das Vasari in seinem Buch keine genaue Beschreibung des Modells mitteilt, sondern seinen möglichen Eindruck beim Anblick des Modells.
- *11 Vgl. Vasari-Milanesi, VI, S. 150.
- *12 Vgl. Schmidt, E. „Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 40, H.1/2 (1996), S. 78–147, S. 134 (Anm. 110 und 112).
- *13 Wiemers meint, dass Herkules vielmehr selbst den eigenen letzten Schlag gegen Kakus verhindere. Diese irrationale, nur nach ausdrucksvollen Darstellungen suchende Gestalt sieht er als ein Zeichen des Manierismus an. Wiemers, M. „Und wo bleibt meine Zeichnung?: Zur Werkgenese im bildhauerischen Œuvre des Michelangelo-Rivalen Baccio Bandinelli“, in: Rohlmann, M., und Thielemann, A. (Hrsg.), *Michelangelo: Neue Beiträge*, Akten des Michelangelo-Kolloquiums veranstaltet vom Kunstgeschichtlichen Institut der Universität zu Köln im Italienischen Kulturinstitut Köln 7.–8. November 1996, München/Berlin, 2000, S. 235–264, hier S. 245.
- *14 Deshalb verweist Myssok darauf, dass Bandinelli bei seinem Modell die beiden Kämpfer, nicht nur Herkules, sondern auch Kakus, als Protagonisten des heftigen Ringens präsentiert haben könnte. Vgl. Myssok, J., *Bildhauerische Konzeption und Plastisches Modell in der Renaissance, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 8, Münster, 1999, S. 274.
- *15 Vgl. Vasari-Milanesi, VI, S. 149.
- *16 Vgl. Vasari-Milanesi, VI, S. 149, gibt den barocken Skulptor Puget als Urheber des Modells an, siehe Anm. 8. David behauptet, die anderen bildhauerischen Werke Bandinellis seien nicht mit der vivacità des Modells vergleichbar. Vgl. David (wie Anm. 5), S. 126.
- *17 Im Gegensatz zu Bandinelli schuf sein Rivale Michelangelo in der gleichen Zeit Modelle, die sehr grobe und unvollendete Fläche aufweisen, oftmals fehlen auch Köpfe und einige Glieder. Diese skizzenhaften Modelle stellen eine Sorte der *Disegno* dar, mit dem der Künstler dem zu erreichenden Ideal nachstrebt. Vgl. Myssok (wie Anm. 12), S. 274–275.
- *18 Vgl. Vasari-Milanesi, VI, S. 150.
- *19 Bandinelli ließ die mit der Marmorgruppe verbundenen Zeichnungen hinter sich. Myssok weist darauf hin, dass die Figurengestalten von den Zeichnungen über das Modell bis zur Marmorgruppe zunehmend steifer werden. Vgl. Myssok (wie Anm. 12), S. 277. Larsson schreibt der Andersartigkeit des Materials jene Asynchronität ihrer Spezifika zu. Vgl. Larsson, O., *Von allen Seiten gleich schön: Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm, 1974, S. 87. Bei anderer Gelegenheit soll das Thema von Verfasser untersucht werden, warum die Gesten der Figuren in Modell und Marmorwerk so verschieden sind.
- *20 Vgl. *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Ausst. Kat., Cole, M. (Hrsg.), Boston/London, 2014–2015, Nr. 28.
- *21 Ich habe einen Aufsatz über die kleine Bronzegruppe Samson und Philister nach dem Original von Michelangelo veröffentlicht, in dem es besonders um deren Vielansichtigkeit geht. Vgl. Niikura, S. „Whence should we behold Michelangelo's group sculpture?: The 'multiple viewpoints' in his 'Samson and Philistines'“, in: *Journal of Science of Art*, Nr. 21, 2017, S. 38–53, hier S. 50. (Auf Japanisch)
- *22 Vgl. Vasari-Milanesi, I, S. 148.
- *23 Vgl. Larsson (wie Anm. 18), S. 25f.
- *24 Vgl. Rosenberg, R. „Le vedute della statua: Michelangelos Strategien zur Betrachterlenkung“, in: Nova, A., und Schreurs, S., (Hrsg.), *Benvenuto Cellini*, Köln, 2003, S. 217–235, hier S. 217.
- *25 Vgl. Poeschke (wie Anm. 1), S. 167.
- *26 Zwar gehört *Laokoon* zur Klassik, ist jedoch eine hellenistische Skulptur. Die hellenistischen Figuren wurden unter den klassischen Skulpturen ausnahmsweise oftmals mit emphatischen Bewegungen des Körpers geschaffen. Natürlich kann es deswegen andererseits möglich sein, wie Schmidt feststellt, dass Clemens VII. das Modell von Bandinelli hoch schätzte, weil es die Klassizität, d. h. die Figuren des Hellenismus, offensichtlich referierte. Vgl. Schmidt (wie Anm. 12), S. 100.
- *27 Vgl. Vasari-Milanesi, VI, S. 152.
- *28 Herkules würde laut Knuth abstürzen, wenn er die Kraft in seinem linken Arm und seiner linken Hand nur geringfügig entspannte. Vgl. Knuth (wie Anm. 9), S. 20. Mit dieser

Komposition einer Skulptur steht Bandinelli gewiss an der anderen Seite von Michelangelo, der demgegenüber immer auch seine Modelle mit der zentripetalen Komposition versieht.

*29 Vgl. David (wie Anm. 6), S. 126.

*30 Myssok nimmt an, dass Bandinelli diese fragile Verbindung zwischen den Figuren verwendet habe, weil er damit die Vielansichtigkeit gestalten wollte. Vgl. Myssok (wie Anm. 12), S. 275. Die Kontinuität der durch die Körper von Herkules und Kakus gebildeten Kurvenlinien erzeugt dabei zusätzlich eine s-förmige Achsenlinie, die *Figura serpentinata*.

*31 Knuth vermutet, dass das Aussehen der Herkulesfigur sich an die hellenistisch-römischen Repliken des *Diskuswerfers* von Myron anlehnt, die der Künstler (Knuth schrieb das Berliner Modell dem barocken Bildhauer Pierre Puget zu) vorher gesehen habe. Vgl. Knuth (wie Anm. 9), S. 12. Im Vergleich der Gestaltungen dieser zwei Skulpturen zeigt sich, dass einige der *Diskuswerfer* ihren Rumpf an der linken Seite beugen und die Kompression ihres Bauchmuskels dabei stärker wird, indem sie ihre Köpfe nach unten sinken lassen.

*32 Vgl. Vasari-Milanesi, I, S. 149.

*33 Andererseits muss daneben die Darstellung von Bandinelli als eine Gruppenskulptur in Betracht gezogen werden. Es handelt sich darum, was Herkules' Geste bedeutet. Er hält Kakus auf den Fels mit seinem rechten Schoß niedergedrückt, um seinen Schlag nicht zu stören. Doch ist keineswegs zu übersehen, dass der Schoß den Hals von Kakus trifft, weil dieser Akt tatsächlich Herkules' Willen offensichtlich widersprechen würde, mit der linken Hand den Kopf von Kakus exponieren zu lassen. Infolgedessen unternimmt er im gleichen Augenblick zwei gegensätzliche Handlungen. Wiemers bezeichnet den entscheidenden Widerspruch der Gebärden als Zeichen des Manierismus, d. h. nicht Realismus, sondern *Maniera*. Vgl. Wiemers (Anm. 13), S. 245.

*34 Das Wesen von Bildhauerei in Betracht gezogen, ist der Sockel sicherlich ein Teil des Narrativs. Aber der Sockel dürfte zugleich nach dem Urteil jedes Bildhauers richtig formuliert werden, weil es unmöglich ist, alle Szenen in eine Skulptur zusammenzubringen. Einige Bildhauer entwickeln und erforschen dabei ihre *Concettos* über die Darstellungen der Sockel, und auf dem Weg entfernen sie sich häufig von der präzisen Wiedergabe eines Themas. Unter anderem sind hier

Donatello und seine Bronzegruppe *Judith und Holofernes* zu nennen. Der Bildhauer installierte zwei Figuren auf dem Sockel, dessen Form ein dreieckiges Prisma bildet, und dabei stehen die Figuren auf einem Kissen und das linke Bein von Holofernes fällt vom Sockel hinab. Der Sockel ist daher nicht das Element, das das *Narrativ* selber erzählt, sondern wurde hier der Gruppe als reine Dekoration hinzugefügt, die drei Bronzereliefe der *Putti* als Supplemente zum Thema der ganzen Gruppenfigur trägt.

*35 Wenn man bei dieser Kleinbronze hinter Samson, der die zentrale Achse der Komposition bildet, herumgeht, ist ein Philister zu sehen, der in Samsons Gesäß beißt. Michelangelo hat mit diesem Bildmotiv die Hinterseite als eine feste Ansicht festgelegt. Vgl. Niikura (wie Anm. 5), S. 193.

*36 David erkannte, dass die Gruppe eine Hauptansicht hat, aber er erwähnte nicht, um welche Seite es sich handelt, und bezeichnete auch die weiteren Ansichten nicht. Vgl. David (wie Anm. 6), S. 126. Zugleich deutet er darauf hin, dass die ovale Form des Sockels dazu führte, diese Gruppe irrtümlich für eine Skulptur mit barocken mehreren Ansichten zu halten. Doch nach der Analyse wird hier deutlich, dass sie tatsächlich mit mehreren Ansichten ausgestattet wurde.

*37 Mehrere Ansichten befinden sich auch im Modell *Herkules und Kakus* aus den Händen von Michelangelo, das wie bei Bandinelli über drei Ansichten verfügt. Jedoch gibt es zwischen den Modellen einen großen und wesentlichen Unterschied: Bei Michelangelo existieren drei Hauptansichten, die der Künstler mit den bedeutsamen Bildmotiven ausgestattet hat. Vgl. Niikura (wie Anm. 5), S. 187–192.

*38 Laut Rosenberg änderte der Begriff der Vielansichtigkeit erst im 19. Jahrhundert seine Bedeutung. Seitdem betrifft er nicht mehr die Frage, von welcher Seite eine Skulptur betrachtet werden kann, sondern von welcher Seite sie betrachtet werden *muss*. Vgl. Rosenberg (wie Anm. 25), S. 219. Als Erster habe Cicognara diese Auffassung zum Ausdruck gebracht.

*39 Zum Beispiel äußert Cellini in seinem Antwortbrief auf Varchis Umfrage über den Vorrang zwischen der Malerei und Bildhauerei seine Meinung, in der es gerade um die Ansichtigkeit geht. Er behauptet dort mit Nachdruck, dass die Bildhauerei siebenmal größer sei als andere Künste, weil eine Skulptur die acht Ansichten in gleich gutem Maße haben

müsse. Vgl. Varchi, B., *Due Lezioni*, Florenz, 1549, S. 152.

*40 Vgl. Rosenberg (wie Anm. 25), S. 219.

*41 Michelangelo schließt dabei den Unterschied zwischen der Hauptansicht und den Nebenansichten vollständig aus. Stattdessen hätten alle Seiten dieser Gruppe die gleiche Wichtigkeit als Ansicht, weil der Bildhauer sie gleichmäßig mit Bildmotiven durchsetzt habe. Darüber hinaus gebe es bei *Samson und Philister* eigentlich keine Hinteransicht, die, wie bei *Herkules und Kakus* von beiden Künstlern, vom Betrachter nicht gesehen werden sollte. Um die neuen Bildmotive weiter zu entdecken, müsse der Betrachter um die Gruppe herumgehen. Vgl. Rosenberg (wie Anm. 25), S. 232. Es sei dabei anzunehmen, dass die verbundenen Motive wie die linken Arme von *Samson und Philister* den Blick führten und zugleich die Änderung des Standpunktes veranlassten. Vgl. Niikura (wie Anm. 5), S. 192f.

*42 Im Unterschied zu der heutigen Gruppe auf der Piazza Signoria ist das Ideal an Ansichtigkeit Bandinellis im Modell etwas ausgeprägt.

*43 Vgl. Vasari-Milanesi, IV, S. 160.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–6: vom Verfasser fotografiert.

Abb. 7–12, 14–15: Knuth, M., *Herkules tötet Cacus. Ein Bozzetto von Pierre Puget*, Berlin, 1991.

Abb.13: Fotograf © Polo Museale Fiorentino.

* ver. 20. 08. 2024.

Abstract

The Wax Modell *Hercules and Cacus* of Bacchio Bandinelli in Berlin:

His Concept of the Multiple-Viewpoint.

The Italian Renaissance sculptor Baccio Bandinelli (1493–1560) is today regarded as a relatively conservative artist because his works, especially free-standing figures in marble, often look raw and unrefined. Most notably, Michelangelo was among his contemporaries and had already created works with highly original and bold expressions, such as the twisting and spiraling forms of the human body. This evaluation of Bandinelli inevitably derives not only from his own work but also from the comparison with the great master.

However, the model in Berlin challenges the low estimation of Bandinelli's art with its advanced composition as a group sculpture. The complicated and unstable connections between the two bodies, which are themselves twisty and wavy, create multiple viewpoints. At that time, not only artists but also critics believed that a figure, which was full round, freestanding, and anatomically accurate, would be considered a sculpture that could be viewed from any angle, thus having multiple-viewpoint. However, the forms in Bandinelli's work are far more innovative and deviate from such contemporary perceptions of sculpture.

If we define the viewpoint of a sculptural work as the aspect that presents the subject or the actions of the figures in an explanatory manner, then *Hercules and Cacus* can be considered to contain three viewpoints: one main viewpoint and two secondary viewpoints. The side where Hercules and Cacus are both facing the viewer is the main aspect of the model, as it clearly shows their movements and perfectly expresses the subject matter. Although Cacus's facial representation and posture cannot be fully grasped, the front and back views of Hercules' highly twisted torso also illustrate the movement and strength of the hero and can be considered as side views. On the other hand, the viewpoint from the back of both figures provides very little information about their facial expressions, movements, postures, and how their bodies are connected. Therefore, it can be concluded that Bandinelli did not consider this aspect as a viewpoint.

The use of multiple-viewpoint, where not only the sculpture is carved in the round but also the subject matter and

the modeling of the human figure are taken into account, was a very rare practice at that time. Apart from Bandinelli, only Michelangelo had more developed implementations of this approach.

This close examination of the *Hercules and Cacus* shows that Bandinelli's concept in terms of viewpoints of sculpture, at least for this model, was comparable to Michelangelo's at the time, and in this sense, Bandinelli must be fairly regarded as rival of the great master.

[研究ノート] 英国水彩風景画家ポール・サンドビー —— 1800 年前後の評価

桐島 美帆
所員、講師（非常勤）

西洋近代美術史において、水彩画が一つの自立した芸術としてみなされるまでの過程は簡単なものではなかった^{*1}。水彩はその細部描写と速写性の点で優れ、油彩よりも取り扱いが簡便であることから、動植物の記録や地図製作などに多く用いられてきたが、芸術の領域においては、油彩を頂点とするヨーロッパの伝統的なヒエラルキーにおいて、長らく副次的な媒材とみなされてきた。水彩が芸術領域で一早く市民権を持つのは、英国においてである。その要因は様々あるが、他のヨーロッパ諸国に比べて美術アカデミーの設立が1768年と遅く、他国ほど絶対的な権威を持たなかったことは大きな要因の一つと言える。さらにグランド・ツアー（大陸周遊旅行）や国内の名所をめぐるピクチャレスク・ツアーの流行による土地の記録の需要、産業革命による画材の改良や市民社会の成熟と娯楽の拡大などが後押しし、水彩による風景画が急速に隆盛し、広範囲に普及した。そして1804年に水彩画家だけで組織される「水彩画家協会 Society of Painters in Water Colours」が設立されたことは、英国水彩画隆盛の展開において象徴的な出来事である^{*2}。この18世紀半ばから19世紀初頭という英国水彩風景画にとって重要な変革が起こった時期に、そのおよそ65年にわたる長いキャリアを重ねているのが、画家ポール・サンドビー（Paul Sandby, 1731-1809）である。

サンドビーはこれまでしばしば「英国水彩画の父」と呼ばれ、水彩画での試みや地誌的風景画を版画によって広く普及させたことで知られている。また、水彩による風景画というアカデミーのヒエラルキーにおいて低い位置づけにあった分野を専門とする画家でありながらロイヤル・アカデミーの創立メンバーであるという、興味深い経歴をもつ。さらに、上流階級層や博物学者、詩人など、同時代の教養人と広く交流をもち、美術以外の様々な分野との接点も多い^{*3}。それゆえ筆者は、ポール・サンドビーの活動を具体的に見ていくことは、美術アカデミーと並走しつつ、同時期の英国のあらゆる事象を反映し複合的に発展してきた英国の水彩画を考察するにあたり、一つの切り口に、あるいは一つの重要な事例になると考える。

サンドビーに関する先行研究は多くはないものの、後述するように、着実に研究が積み重ねられている。近年は再評価の機運が高まり、重要な展覧会が開催され、カタログレゾネの刊行も進んでいる。そこでは「英国水彩画の父」と繰り返し呼ばれることで、その位置づけと活動が単純化されていたことへの反省がみられる。そこで本稿では、まずポール・サンドビーの研究動向を概観し、「英国水彩画の父」と呼ばれ

始めた1800年前後の記述を、時代背景と照らし合わせながら整理したい。

ポール・サンドビー

ポール・サンドビーは、英国のノッティンガムに生まれた。ロンドン塔の軍事製図局に勤め、その間スコットランドハイランド地方の軍事測量に製図担当として従事するなど地図製作からキャリアを始め、そこで膨大な風景スケッチを行う。その後カンバーランド侯爵のもとでウィンザー・パークの副監守をしていた兄のトマス・サンドビー (Thomas Sandby, 1721-98) を頼ってウィンザーへ赴き、王室の素描教師となる。この時期にサンドビーはウィンザー・パークの豊かな自然に触れて風景を繰り返し描き、風景描写を磨いてゆく。再びロンドンに戻って芸術家協会 (Society of Artists) の結成に携わり、その後1768年、ロイヤル・アカデミーの創立メンバーとなる。ロイヤル・アカデミー創立メンバーのうち風景画家はリチャード・ウィルソン (Richard Wilson, 1714-82) とトマス・ゲインズバラ (Thomas Gainsborough, 1727-88)、ポール・サンドビーの3人であり、そのうち水彩画家はサンドビー1人である。同年ウーリッジで王立陸軍士官学校 (Royal Military Academy) の素描科主任となる。1770年代には、随行画家としてイングランド人にとって未知の土地であったウェールズを旅し、ウェールズを主題とした一連の版画をアクアチントで制作する^{*4}。サンドビーはアクアチント技法を英国で初めて本格的に用いた画家といわれている。生涯を通して英国各地の風景を描き、地所の肖像としての風景画も多く手がけた。土地所有は18世紀英国において、経済的豊かさ、社会的地位、政治的権威の基盤であったため、地所の肖像画はその邸宅、庭園、動植物など、所有地のさまざまな自然物・人工物を詳細に記録し、その行き届いた管理や生産性、調和を示す役割を担っていた。またこの時期は当時を代表する造園家ウィリアム・ケント (William Kent, 1685-1748) やランスロット・「ケイパビリティ」ブラウン (Lancelot 'Capability' Brown, 1716-83)、ハンフリー・レプトン (Humphry Repton, 1752-1818) などに依頼して土地改良 (improvement) を行うことが富裕層を中心に流行し、地所の肖像たる風景画は需要があった。サンドビーはスコットランドやウィンザー、ロンドンでの交流から広い人脈を築き、また生涯ロイヤル・アカデミーへ多くの水彩画や版画を出品し続けながら、素描教師としても多くの後進を育てた^{*5}。

以上は経歴の概略のみだが、このように、サンドビーは水彩画家、アカデミシャン、素描教師など、さまざまな立場で、

美術の中心地ロンドンと郊外の双方で活躍した。そして絶えず実験精神を持って水彩や版画技法の新しい試みを実践しながら、移り行く英国の風景や人物を豊かに、細やかに描きとめた画家であった。

先行研究

まずサンドビーの個別研究において主要な先行研究を確認し、その流れを概観しておきたい。サンドビーに関する最初の著作は、甥であるウィリアム・アーノルド・サンドビーによるポールとトマス・サンドビーの伝記である^{*6}。この著作はサンドビー兄弟の生涯や技法、死後のコレクションの在り方等について詳細に記録しており、サンドビー自身による記録が少ないこともあって、重要な資料である。その他1940年代から1970年代にかけてはサンドビーとパトロンについての論文^{*7}や3つの展覧会^{*8}がもたれたが、いずれもサンドビーの作品の部分的な紹介にとどまっている。この時期で最も重要な研究はA. P. オッペの著作^{*9}である。オッペはサンドビー作品を数多く所有するウィンザー王室コレクション所蔵のサンドビー作品について網羅的にまとめ、サンドビー研究の端緒を開いた。1980年代には、サンドビーの多様な制作活動に目を向ける展覧会が開かれ^{*10}、1985年にはジョンソン・バルがポールとトマス・サンドビーの家族やアカデミー会員とのつながりを詳細にまとめ^{*11}、その翌年にはルーク・ヘルマンがヴィクトリア・アンド・アルバート美術館所蔵のコレクションで年代順のモノグラフを著した^{*12}。このモノグラフによって初めてサンドビーの業績が年代順に俯瞰できたといえる。サンドビーの初期水彩画に関する詳細な研究は1987年のブルース・ロバートソンの博士論文によって初めてなされた^{*13}。1995年から1997年には、ジェーン・ロバーツによって、ウィンザーを主題としたサンドビー作品に焦点を当てた展覧会が開催された^{*14}。このように、20世紀までの研究は各所蔵先のコレクションを中心としたものであったが、21世紀に入ると研究成果を反映させた一層充実した展覧会が開催された。1つは、2006年にイェール英国芸術センターで行われた展覧会「18世紀英国における製紙と水彩——ポール・サンドビーとワットマン製紙工場」^{*15}である。同展覧会は2002年度に同センターが購入した《ヴィンターズの眺め》について行われた作品調査の成果を発表したもので、英国水彩画史と当時の産業の中に本作品を位置づけた意義深い研究である。そしてもう1つは、2009年から2010年にかけて行われた没後200年の回顧展「ポール・サンドビー——英国を描く」^{*16}である。同展覧会

はジョン・ボンヒルによって、サンドビーの画業全体にわたる多様な活動を、幅広いジャンルの作品から検証し、包括的に扱った画期的な展示となった。2015年には版画のカタログ・グレンネが刊行され、サンドビーの版画作品の全貌を初めて通覧することが可能になった^{*17}。また、個別研究ではないが、2017年には地誌に関する素描、絵画、地図などの大英図書館のコレクションがオンラインで公開され、サンドビー研究に関してもさらなる一歩となった^{*18}。2020年には、サンドビーの2作品を取り上げてピクチャレスクの関係から論じられた^{*19}。

1800年前後の評価——「英国水彩画の父」の誕生

『英国水彩画家辞典 1920年まで』（2002年）のサンドビーの項目を見ると、第一文は次のように始まる。サンドビーは「しばしば誤解を招きそうなほど『英国水彩画の父』と呼ばれてきた^{*20}」と。以下では、先行研究での整理を踏まえ、サンドビーが「英国水彩画の父」と呼ばれるようになる前後の記述をいくつか取り上げて紹介する^{*21}。

1796年に発刊された『ヨーロッパ・マガジン』8月号で

は、サンドビーの経歴が2ページにわたって紹介され、次のように記された。

……忠実さと趣味を兼ね備えた彼の精緻な描写において、この島〔ブリテン〕が際立っているその美しい風景が鏡のように映し出されている。力強さ、鮮明さ、そして透明感において、彼の水彩画に匹敵するものは未だ無いと言っても過言ではない。作品に頻繁に登場する城、廃墟、橋などの景観は、原物が朽ち果て、塵となっても、芸術、芸術家、そして国の榮譽を称える記念碑として残るだろう^{*22}。

この記事が書かれた18世紀末、英国ではすでに多くの水彩画家が活躍していたにもかかわらず、ここではサンドビーの水彩画に非常に高い評価が与えられている。注目されるのは、サンドビーの水彩画の魅力と「英国の」風景とが結びつけられて語られていることである。こうした記述から思い起こされるサンドビーの作品として、例として《ウエンロック修道院、シュロップシャー 北翼廊側から見た南翼廊と改築された修道院長舎》(fig.)を挙げておきたい^{*23}。本作品はサ

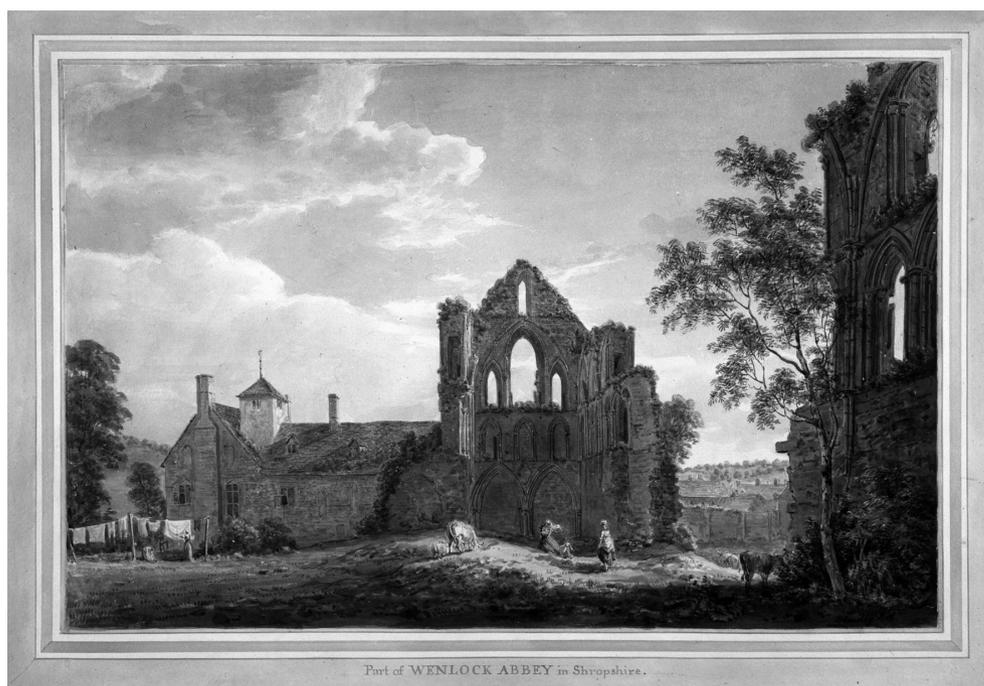


fig. ボール・サンドビー《ウエンロック修道院、シュロップシャー 北翼廊側から見た南翼廊と改築された修道院長舎》1779年以前
レイド紙に鉛筆、水彩 ロイヤル・アカデミー、ロンドン

© Photo: Royal Academy of Arts, London. Photographer: Miki Slingsby. Fine Art Photography.

ンドビーの主要な顧客の一人であった第四代准男爵ワトキン・ウィリアムズ・ウィン卿 (Sir Watkin William Wynn, 1749-89) によって注文されたもので、ウィン卿が所有していた土地の一角に建つウェンロック修道院の廃墟が描かれている。廃墟に繁茂する植物は長い時間を想起させ、周辺で生活を営む人々の現在の時間と対比的に描かれる。暗い前景、地面中央に落とされたスポットライト、透明水彩で薄くのびやかに塗られた清澄な空の効果によって、廃墟のある風景が壮麗に描き出されている。ジョン・ボンヒルが指摘するように、サンドビーの作品は、史跡や同時代の建築、地誌を通して英国や英国らしさを表すことへの幅広い関心の一部として見ることができる^{*24}。

サンドビーと英国性を結びつける記述は同時期に他にも見られる。たとえば1801年、「同時代の伝記」となることを意図した雑誌『パブリック・キャラクターズ』第3巻では、貴族階級の人物や作家、医師、政治家などの著名人と並びサンドビーが取り上げられた。そこではサンドビーが英国の風景をよく見ることで、英国固有の様式を形成したと語られる。

この大英帝国に溢れる多様な風景を頻繁に静観することで、彼独自の、そして英国固有の様式を形成した。そして、この国の芸術家と愛好家の間で、趣味と才能に対して高い評価を正当に受けている^{*25}。

対外戦争、とりわけフランスとの戦争等により、ナショナリズムの機運が高まる時代にあって、サンドビーの風景画は「英国的」である点において高く評価された^{*26}。そしてサンドビーの没後、1809年の『ロンドン・レビュー・アンド・リテラリー・ジャーナル』の訃報記事には次のように掲載された。

パディントンにて、ロイヤル・アカデミー会員ポール・サンドビー殿、84歳。彼の死は、その高齢にもかかわらず、芸術にとっての損失であり、生前彼と知り合うことのできた者はその死を惜しむだろう。彼は、水彩による近代風景画の父であった。彼はその種の絵画が可能な限り、あるいは適切に進むべきところまでその絵画を押し進めたのである^{*27}。

水彩風景画の父と称されたこの呼称は、現在に至るまで繰り返し用いられ、定着することとなる。似た記述は、ルドルフ・アッカーマンにより刊行された、芸術、文学、ファッション、

政治など幅広い分野を扱う雑誌『リポジトリ・オブ・アーツ』にもみられる。本誌は創刊(1809年)以来、水彩画家協会および水彩画家連盟(The Society of Associate Painters in Water-Colours)の展覧会評を掲載しているが、そこではポール・サンドビーを「風景画における水彩画様式のイングランドでの発明者^{*28}」と称し、J.M.W.ターナー (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851) が更なる高みへ引き上げたと言われている。リチャード・ハーンは「19世紀初頭の水彩画家たちが自分たちの芸術の父としてアカデミー会員であるサンドビーを選んだことは社会的ステータスの点から重要な意味があった^{*29}」と指摘しているが、アカデミーで活躍する水彩画家の存在は、パトロンにとっても、大衆にとっても、そして同時代の水彩画家にとっても、少なからず影響力を持ったはずである。

1812年の『リポジトリ・オブ・アーツ』誌には「英国における水彩画の発生と進展に関する所見」が掲載され、サンドビーの水彩技法について具体的に記された。

この新しい芸術の要求を克服するための最も成功した試みは、故ポール・サンドビーによってなされた。つまり、大きな紙に、透明水彩の薄塗(ウォッシュ)を均一に塗り重ねたことである。彼がその難題を克服したことで、その後のあらゆる改良への道が開かれた^{*30}。

ここで注目したいのは、「大きな紙」と「透明水彩の薄塗」という記述である。なぜならこの2点はまさに英国の産業革命を経て改良された点だからである。英国では18世紀末までに紙面が平滑で丈夫な紙が作られ、大きいサイズの紙も製造されるようになっていた^{*31}。また、高濃度、高彩度、微細粒子の顔料が多色にわたって開発され、絵具を水でたっぷり溶いて紙に薄く塗ることが可能となり、紙の白さを生かして、白色を混ぜることなく明るさが表現できるようになったのである^{*32}。サンドビーは確かに、大きいサイズの紙を用いた透明水彩の作品を制作しているが、透明水彩とグワッシュを併用した作品や、グワッシュが主として用いられている作品も多い^{*33}。それではなぜ透明水彩についてとりわけ取り上げられているのだろうか。そこには、ハーンやグレッグ・スミスの詳細な研究によって考察されているように、19世紀初頭の水彩画家・水彩画擁護者によるイメージ戦略が絡んでいる^{*34}。19世紀初頭、とりわけ水彩画家協会が設立された1804年以降、水彩画を「新しい芸術」として打ち出す記述が多くみられる。たとえば1821年の水彩画家協会の展

覧会カタログ序文でも、水彩の「色彩の力強さ」や「絵具の耐久性」が強調され、それまでの水彩のイメージを覆すような要素が取り上げられている^{*35}。そしてあくまでも紙の白を活かす「透明水彩」の技法に固執し、産業革命によって改良された新しい芸術であることを主張することで、油彩や、大陸起源のグワッシュに対して英国の独自性・新しさを打ち立て、「英国固有の」芸術であることを大衆に向けてアピールしていくのである^{*36}。こうした進歩史的、愛国的に水彩画の発展を語る風潮は、水彩画家協会の創立メンバーの1人であるウィリアム・ヘンリー・パイン (William Henry Pyne, 1769-1843) の「英国における水彩画の発生と進展^{*37}」と題する一連の評論に引き継がれていく。その文脈の中で、サンドビーの透明水彩における功績がとりわけ評価されていた^{*38}。1809年の訃報記事で記されたように、「近代」水彩風景画の父として語られたのである。

おわりに

本稿ではポール・サンドビーに注目し、その「英国水彩画の父」の呼称の基となる19世紀初頭の記述から、そこに当時の英国のナショナリズムの背景があることを確認した。そして英国の風景や画材の発達と絡ませられながら、サンドビーが近代水彩風景画における出発点であるというように語られていた。

最後に、今回取り上げた時期からおおよそ100年後の明治期の日本に目を向けて本稿を終えたい。というのも、明治38年(1905)に創刊された水彩画専門雑誌『みづぶ』の第一号に「近世英國水彩畫一斑(上)」が掲載され、そこでサンドビーが詳細に紹介されているのである。3号にわたり英国水彩画の紹介が掲載され、おおよそ65名の英国水彩画家の名前がある中で、(上)の記述はほぼ全てサンドビーにあてられており、書き手のサンドビーに対する関心の高さをうかがわせる。ここにその一部を引用しておきたい。

水彩畫派の劈頭第一の畫家をポール、サンビー(POULSANDBY)とし、世呼んで英國水彩畫派の父と稱せり。……溯つて考ふれば、かくも今日世間に重んぜらるゝ水彩畫の發達は、百五十年前新説を稱へ、自然の描寫に於て、舊派の畫家の觀察力にては、得て望むべからざる底の大進歩を促したる、ポール、サンビー氏の功勞に歸する事勿論にて、吾人は此光榮ある好果に對して、深く氏に感謝せざるべからず^{*39}。(原文ママ)

本紹介文の書き手は、サンドビーが英国水彩画派の父と呼ばれていることから始め、詳細な説明を経て、今日的水彩画の発達はサンドビーの功勞のおかげであると感謝する。日本は当時水彩画ブームの只中にあり、この『みづぶ』は日本における水彩画の啓蒙書の一つであった。同誌第一号の「発行の辞」には、水彩画を学びたいが学ぶ機会の無い人に、技法についての講話や西洋の水彩画の名作を知らせたい気持ちから発行を思い立ったとある^{*40}。そのような日本の水彩画の発展を支える役割と、サンドビーの英国水彩画普及の立役者としての立ち位置が重なり、紹介に熱が入ったのであろうか。18世紀末の英国と明治30年代の日本という、近代化が進む中で風景を描いた画家たちは、自然の微かな移ろいを捉えることができ、持ち運びが簡便な水彩を用いて、自然を写した。その出発地点に、サンドビーはいたのである。

図版出典

fig. RA Collection

<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/wenlock-abbey-shropshire-the-south-transept-and-converted-priors-lodge-seen> 2021年5月16日

註

- *1 水彩画は、広義には、水溶性展色剤で練った顔料を使って制作した絵画を指し、狭義には顔料とアラビアゴムを練り合わせた絵具で描いたものを指す。(佐々木英也監修『オックスフォード西洋美術事典』東京：講談社、1989年、527頁)この「水彩絵具」とは透層性の「透明水彩絵具」と、被覆性の「不透明水彩絵具(グワッシュ)」の双方を含む概念である(クルト・ヴェールテ『絵画技法全書』佐藤一郎ほか訳、美術出版社、1993年、385頁)。本稿で用いる「水彩画」は狭義の意味で用い、さらに透明水彩絵具とグワッシュ絵具の差を問題にする際にはそれぞれを分けて用いる。
- *2 英国水彩画の通史については数多くの研究書があるが、主要研究は以下を参照。Andrew Wilton and Anne Lyles, *The Great Age of British Watercolours 1750-1880*, (London: Royal Academy of Arts; Munich: Prestel, 1993); Martin Hardie, *Water-Colour Painting in Britain*. (3vols. London, 1966-68).
- *3 ポール・サンドビーの生涯と作品については主に以下を参照。William Arnold Sandby, *Thomas and Paul Sandby, Royal Academicians* (London: Seeley and Co., 1892); Luke Herrmann, *Paul and Thomas Sandby* (London: Victoria and

- Albert Museum, 1986).
- * 4 第四代准男爵ワトキン・ウィリアムズ・ウイン卿 (Sir Watkin William Wynn) や植物学者ジョゼフ・バンクス卿 (Sir Joseph Banks, 1743-1820) と共にウェールズを旅した。
- * 5 以下を参照。Sandby, *Thomas and Paul Sandby*; Herrmann, *Paul and Thomas Sandby*. 日本語文献では斎藤泰三『英国の水彩画』彩流社、2003年に詳しい。
- * 6 Sandby, *Thomas and Paul Sandby*.
- * 7 E.H. Ramsden, "The Sandby Brothers in London," *Burlington Magazine* 89 (January 1947); Peter Hughes, "Paul Sandby and Sir Watkin Williams Wynn," *Burlington Magazine* 114 (July 1972); Peter Hughes, "Paul Sandby's Tour of Wales with Joseph Banks," *Burlington Magazine* 117 (July 1975).
- * 8 *Paul Sandby, 1725-1809*, (London: Guildhall Gallery 1960); *Paintings and drawings by Thomas and Paul Sandby*, (The Reading Art Gallery and Bolton Museum and Art Gallery, 1972); *A comprehensive exhibition of 18th century landscape prints by Paul Sandby, 1725-1809*, (London: William Weston Gallery, 1977).
- * 9 A.P. Oppé, *The Drawings of Paul and Thomas Sandby in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, (Oxford: Phaidon Press, 1947).
- * 10 Julian Faigan, *Paul Sandby Drawings* (Sydney: Australian Gallery Directors' Council with the City of Hamilton Art, 1985); Bruce Robertson, *The Art of Paul Sandby* (New Haven: Yale Center for British Art, 1985).
- * 11 Johnson Ball, *Paul and Thomas Sandby, Royal Academicians, Anglo-Danish Saga of Art, Love and War in Georgian England* (Cheddar, Somerset: Charles Skilton, 1985).
- * 12 Herrmann, *Paul and Thomas Sandby*.
- * 13 Bruce Robertson, "Paul Sandby and the Early Development of English Watercolour", unpublished Ph.D. thesis, Yale University, 1987.
- * 14 Jane Roberts, *Views of Windsor: Watercolours by Thomas and Paul Sandby*, (Rijksmuseum, Amsterdam, Portland Art Museum, Oregon, Museum of Art and Whitworth Art Gallery, Manchester, 1995-97).
- * 15 Teresa Fairbanks Harris and Scott Wilcox, *Papermaking and the Art of Watercolor in Eighteenth-Century Britain: Paul Sandby and the Whatman Paper Mill*, (Yale Center for British Art in association with Yale University Press, 2006.).
- * 16 John Bonehill and Stephen Daniels, eds., *Paul Sandby: Picturing Britain*, exh.cat, (Royal Academy of Arts, London, 2010).
- * 17 Ann V. Gunn, *The Prints of Paul Sandby (1731-1809) A Catalogue Raisonné*, (Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium, 2015).
- * 18 *Picturing Places*, British Library, 6 April 2017. <https://www.bl.uk/picturing-places> このオンラインリソースは、2013年に始まった大英図書館の研究プロジェクト "Transforming Topography" の成果である。
- * 19 今村隆男「ポール・サンドビーの二つの風景」『和歌山大学教育学部紀要』70号、2020年2月。
- * 20 Huon Mallalieu, *The Dictionary of British Watercolour Artists up to 1920*, 2vols, (Antique Collector's Club, 2002), "Sandby, Paul R.A."
- * 21 サンドビーの評価の変遷については、以下の研究に詳しい。John Bonehill, Stephen Daniels and Nicholas Alfrey, "Paul Sandby: Picturing Britain", in Bonehill and Daniels, *Paul Sandby*, 13-27.
- * 22 *The European Magazine and the London Review*, (August 1796), 75-76. 一部抜粋。"… and in many of his exquisite delineations, uniting fidelity with taste, the beautiful scenery for which this Island is so eminently distinguished, is displayed as in a mirror. For force, clearness, and transparency, it may very truly be said that his Paintings in water colours have not yet been equalled; the Views of Castles, Ruins, Bridges, & c. which are frequently introduced, will remain monuments to the honour of the Arts, the Artists, and the Country, when the originals from which they are designed are mouldering into dust. …"
- * 23 シュロブシャーの州都であるシュローズベリーの歴史的町並みや城、旧ウエルシュ橋は、サンドビーの1770年のウイン卿とのウェールズ旅行以来、サンドビーの作品に繰り返し描かれるモチーフである。
- * 24 Bonehill and Daniels, eds., *Paul Sandby*, 155.
- * 25 *Public Characters of 1800-1801*, (London: Printed for Richard Phillips, 1801), 462. "From the frequent contemplation of this variety of scenery, a variety with which Great Britain abounds, he has formed a style peculiarly his own, and peculiarly English, and, among the artists and amateurs of this country, deservedly holds a high character for taste and talent."
- * 26 英国におけるナショナルリズムの高まりと国民意識の醸成については以下に詳しい。Linda Colley, *Britons Forging the*

- Nation 1707-1837*. Yale University Press, 1992. (リンダ・コリー『イギリス国民の誕生』川北稔訳、名古屋大学出版会、2000年)
- *27 *The London Review and Literary Journal*, (November 1809), 400. "At Paddington, Paul Sandby, Esq.R.A., aged 84. His death, notwithstanding his advanced age, is a loss to the arts, and must be regretted by all who had the pleasure of knowing him. He was the father of modern Landscape painting in watercolours, which he carried as far as that kind of painting could, or with propriety, ought to be carried."
- *28 *The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions, and Politics*, series II, vol. VII, May 1819, 297.
- *29 リチャード・ハーン「19世紀英国における水彩画」『英国風景画展—マンチェスター市立美術館所蔵英国水彩画』、郡山市立美術館、1993年、17頁。
- *30 "Observations on the Rise and Progress of Painting in Water Colours", *The Repository of Arts*, vol.VIII, No.47, November 1812, 259. "The most successful experiments to overcome the desiderata of this new art were made by the late Paul Sandby, R.A.; namely, the laying of even washes of transparent water colours upon paper of large dimentions. His surmounting that difficulty opened the way to every subsequent improvement."
- *31 Theresa Fairbanks Harris, Michael Fuller, and Maureen Green, "Papermaking and the Whatmans", in Harris and Wilcox, *Papermaking and the Art of Watercolor*, 99, 106. 英国ではワットマン1世 (James Whatman I, 1702-59)が18世紀半ばまでに均一で平滑な表面をもつウォーヴ紙 (網目漉き紙)を発明。その後18世紀末までにワットマン2世 (James Whatman II, 1741-98)がより大きい紙の製造にも成功。また水彩に適したサイジング (にじみ止め)が施された、分厚く丈夫な紙も製造された。このことにより、水彩画の表現の幅を広げることを可能にした。英国における紙については以下も参照。John N. Balston, *The Elder James Whatman: England's Greatest Paper Maker (1702-1759): A Study of Eighteenth Century Papermaking Technology and Its Effect on a Critical Phase in the History of English White Paper Manufacture*, (2vols, West Farleigh, Kent, Eng.: J.N. Balston, 1992); Peter Bower, " 'Displaying the Colours to Advantage' The Papers Used in the Oppé Collection", in *British Watercolours from the Oppé Collection*, (Tate Gallery Publishing, 1997), 32-37; John Krill, *English Artists' Paper: Renaissance to Regency*, (2nd ed. New Castle, Del.: Oak Knoll Press and Winterthur Museum, 2002).
- *32 ホルベイン工業『絵具の事典』中央公論美術出版、1996年、133頁；森田恒之『画材の博物誌』中央公論美術出版、1986年、66頁。
- *33 ただし、サンドビーは様々な技法の試みを行っており、透明水彩かグワッシュかというカテゴリーで単純に論じられない作品もある。サンドビーの技法についてはとくに以下を参照。John Bonehill and Sarah Skinner, " 'Grand Secrets' : Sandby's Materials and Techniques", in Bonehill and Daniels, *Paul Sandby*, 65-71; Alan Donnithorne, "Media, Paper, Watermarks and Mounts", in *Views of Windsor*, 138-143.
- *34 ハーン、前掲書、12-31頁；Greg Smith, *The Emergence of the Professional Watercolourist: Contentions and Alliances in the Artistic Domain, 1760-1824*, (Aldershot, 2002).などに詳しい。
- *35 Society of Painters in Water Colours, *Catalogue of the Exhibition of the Society of Painters in Water Colours*, London, 1821.
- *36 Ibid.
- *37 William Henry Pyne, "The Rise and Progress of Watercolour Painting in England", *Somerset House Gazette, and Literary Museum, or Weekly Miscellany of Fine Arts, Antiquities and Literary Chit-Chat*, 1823-1824.
- *38 ハーン、前掲書、16頁。
- *39 「近世英國水彩畫一斑(上)」『みづゑ』第一号、1905年7月、3-5頁。
- *40 大下籐次郎「發行の辭」『みづゑ』第一号、1905年7月、1-2頁。

四天王寺所蔵六幅本《聖徳太子絵伝》 五十歳薨去の場面における太子妃不在 に関する諸考

——中世太子伝注釈書の記述をたよりに

鈴木 照葉
学芸員補

はじめに

本稿で対象とする六幅本聖徳太子絵伝は、現在大阪四天王寺に所蔵される作品である（以下、法橋本）。本作についての議論は制作年を中心としたものが過半を占め、各図像については検討の余地が残される^{*1}。

本作で注目すべきは第六幅下半に描かれた五十歳薨去の図像であり、太子と横並びに臥す妃の姿が意図的に消し去られている点において、他本稀に見る特異性を有する。絵伝中の人物の姿形や配置の変更が加えられる場合はままあるが、薨去という太子一生涯の中で最も重要な一場面に対しこのような変更を加える行為には、何がしかの経緯があるように思われる。

本稿はこうした問題に対する端緒を、絵伝制作と同時期に活発に制作がなされた注釈書の記述に見出すものである。絵伝同様、太子一生涯の事績を記す太子伝の内容も、時代の変遷とともに変容を遂げる。注釈書はこうした変わりゆく太子伝の内容の精査を試み記された。本稿ではこのような注釈書の記述に薨去の場面における妃不在の理由ともいべき記述を見出したため、これを取り上げたい。当該記述によれば、太子と妃が異なる日に死没したとする初期太子伝の内容が、のちの太子伝において意図的に省略されたため、次第に太子と妃を同日の薨去とする誤認が定説化したという。法橋本の画面では、注釈書によって再度見出だされた両人が異なる日に逝去したとする古来の正しい解釈を描き出そうとし、後世に図像が改められた可能性を指摘したい。

一、作品概要と問題の所在

1. 概要

四天王寺は、聖徳太子が578年の物部守屋討伐の折に仏法の守護神である四天王に寺院建立を起請した出来事に端を発する、大阪府大阪市天王寺区の寺院である。中世以来、太子信仰を先導する寺院として民衆の信仰を集め、太子絵伝の制作や太子伝の収集が行われた^{*2}。

法橋本は同寺に伝来する六幅一具の掛軸絵伝である（図1-6）。法量はおよそ縦151.5cm、横84.3cmであり、二幅の絵絹を縦に継ぎ合わせ一鋪とする^{*3}。絵絹の状態は極めて良好であり、激しい剥落などは見受けられない。第一幅から六幅にかけて年次を追うように太子誕生から没後に上宮王家が滅亡するまでを描き出し、各事績を偶数幅では上から下へ、奇数幅では下から上へと絵巻を縦に連ねたように配する。墨線による画面に緑青や群青、朱、白による淡い彩色が施され、人物の逞しい体軀表現や豊かな表情、動物の特徴を捉えた身



图1 遠江法橋筆《聖德太子絵伝》四天王寺所蔵
一幅 全図

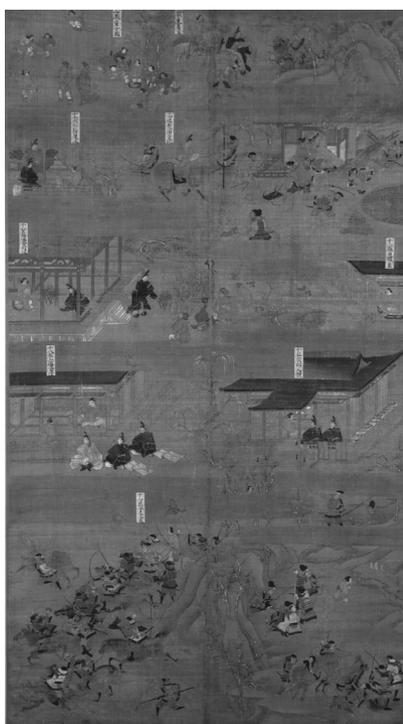


图2 同 二幅 全図



图3 同 三幅 全図



图4 同 四幅 全図



图5 同 五幅 全図



图6 同 六幅 全図

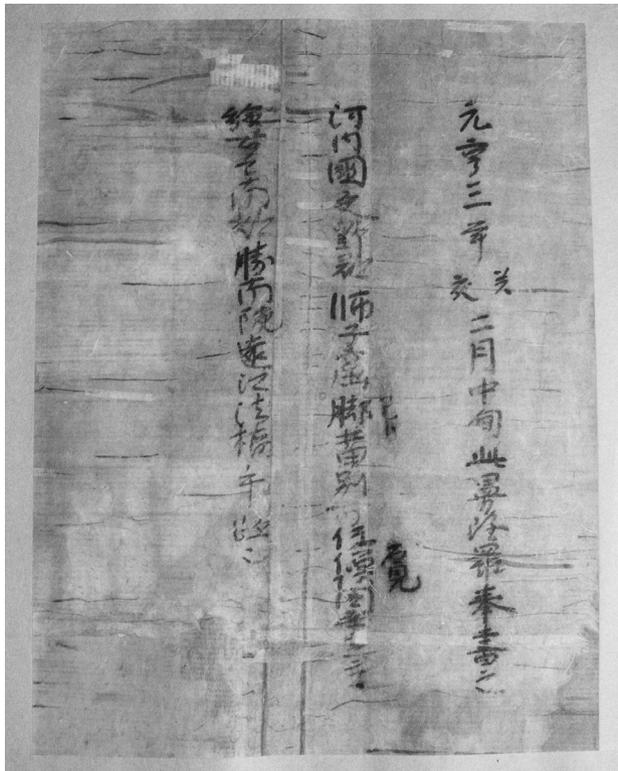


図7 法橋本 裏貼文書

体表現は画面に興味を添える。

本作には裏貼文書が六通付属する^{*4} (図7)。本文書の内容を踏まえるならば、法橋本は元亨3年(1323)に興福寺松南院座の遠江法橋なる人物によって制作されたことになるが、後補の文書であるため真偽の程は定かではない。但し、絵画様式から元亨年間の作例として格別に矛盾しないという見解がなされているため、本稿でも法橋本を14世紀前半の作例として扱う^{*5}。

2. 五十歳条における妃の不在

事績の規則的な配列に的確な場面描写等、太子絵伝として申し分ない作例といえる法橋本だが、先述したように五十歳条では通例と異なる画像を表す。

太子伝五十歳条では通常、太子が最愛の妃である膳妃とともに没する内容が記される。絵伝は画像の特徴によっておよそ二種に大別できるが、本場面についてはいずれも屋内で太子と妃がともに画面左に頭を向け、仰向けに横たわる姿を描き出す(図8)。法橋本は静嘉堂文庫美術館所蔵の四幅本太子絵伝などの構図同様、主屋に横たわる太子の姿を描き出す

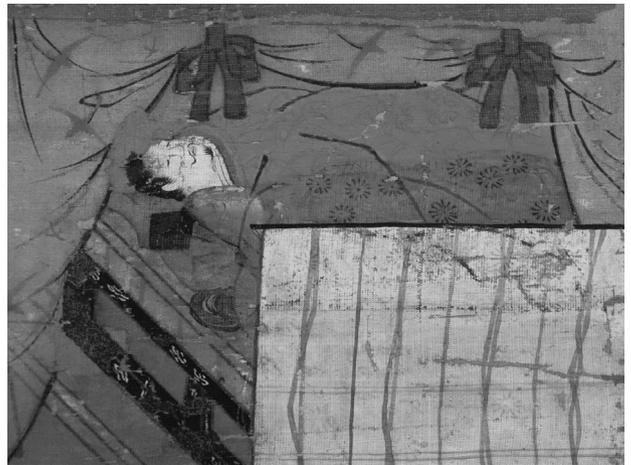


図8 法橋本 五十歳条薨去 部分

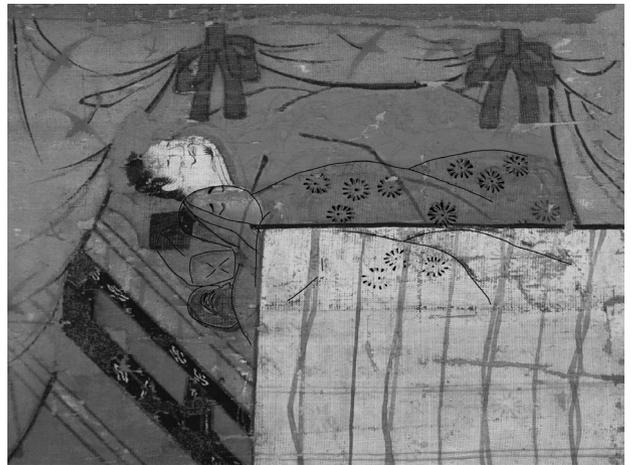


図9 法橋本 五十歳条薨去 部分 書き起こし

が、そこに妃の姿はない。本事績を詳細に見分すると、本来描かれていた妃が故意に消し去られた痕跡を見出だすことができた。通例のごとく横たわる姿で描かれた妃は、まず緑青によって塗り潰され、その痕跡を隠すように白い御簾が描き加えられるという、徹底的な隠蔽が図られていた(図9)。このように太子が独り床に臥す例は法橋本のほか、四天王寺での制作が明らかな狩野山楽(1559-1635)筆十七面本板絵太子絵伝(元和9年[1623]) (以下、元和山楽本)及び橘保春(?-?)筆六面本太子絵伝(文化10年[1813])の2件と、奈良橘寺所蔵の八幅本太子絵伝(以下、橘寺本)の全4件に留まる特徴である(図10-12)。現存する作例が90件を超える太子絵伝の中では稀な特徴といえる。また、この特徴を有する絵伝



図10 狩野山楽《聖徳太子絵伝》十七面 五十歳条薨去 部分

が四天王寺及び橘寺という、太子由縁の寺院における絵伝に限定し見出だせる点も看過すべきでない。

次章以降では、これらの寺院で作成されていた注釈書がこうした特異な図像の成立に起因していると考え、検討を進めていく。なお、以下では妃と太子が横並びに臥し亡くなる場面を同日薨去とし、太子が独り臨終するものを異日薨去とする。

二、太子伝にみる五十歳薨去の場面の变化

太子伝とは太子にまつわる事績を取り上げたテキストを指す。これらは文字情報として民間に流布するのみならず、絵伝制作時の手本ともされる重要な書物群であった。これまでも太子伝と絵伝の関係性について相互に連動した現象であったと指摘されてきたが、太子伝のテキスト情報と絵伝の内容が合致する具体例は見出だされていない*6。一概に太子伝といえどもその数は絵伝同様膨大であり、内容も時代とともに変化していく。今回着目する注釈書の成立経緯について語る上で太子伝について敷衍することが不可欠であるため、本章では太子伝の変遷について述べつつ、そこに記された五十歳条における内容の変化についても追いたい。

1. 太子伝概要

太子伝の制作は太子の没後間もない7世紀から始まる。現存最古の太子単独の伝記である『上宮聖徳法王帝説』(643～



図11 橘保春《聖徳太子絵伝》六面 五十歳条薨去 部分



図12 橘寺本 五十歳条薨去 部分

平安中期) (以下、『法王帝説』) を皮切りに、東大寺僧明一が記した『聖徳太子伝』(7世紀までに成立)、四天王寺僧敬明『七代記』(～宝亀2年〔771〕)、唐僧思託『上宮皇太子菩薩伝』(延暦7年〔788〕)、『上宮聖徳太子伝補闕記』(延暦13年〔794〕～延喜17年〔917〕) (以下、『補闕記』) など数々の初発的伝記が生み出された*7。しかしこれらに含まれる事績は作り手が各々独自に編み出したものであり、伝記間での内容の整合性は図られていなかった。

平安時代に制作された『聖徳太子伝暦』(延喜18年〔917〕) (以下、『伝暦』) は太子伝の大きな転換点となった。本書を端境にそれまで諸説あった事績内容の統一が図られ、以降太子伝は太子前世から没後の上宮王家滅亡までの事績を網羅的に記すところとなる。太子一生の事績を一年毎に綴る本書の特徴は、太子絵伝制作時にも恰好の資料となったようで、現存する絵伝に付された札銘の多くは『伝暦』に倣った年次を

付し、絵に関してもこれに従った図像が過半を占める。伝写本が数多く現存している事実からも、当時本作が及ぼした影響を計り知ることができよう*8。

『伝暦』の成立を機に円熟したかのように思われた太子伝であったが、この後さまざまな説話を巻き込み新たな段階へと移行する。これが14世紀に登場する増補系と呼称される太子伝群である*9。伝専空『正法輪蔵』（1317-22）や『内因曼荼羅』（～正中2年〔1325〕）、文保本太子伝と称される文保年間（1317-18）に成立した絵解き台本と目される太子伝群は、いずれも『伝暦』の事績を底本として多分に加飾された内容が盛り込まれた。こうした増補系太子伝の内容がとりわけ真宗系寺院の絵伝の参考とされたようで、現在では理解の及ばない不可解な図像が描き込まれた*10。

以上が中世における太子伝の概略である。初期太子伝による数々の事績の創生、それに次ぐ『伝暦』の大成による編年体での太子伝の完成、その後の事績の増幅による増補系太子伝の氾濫という概して三つの段階を経て、形式及び内容の変化する太子伝の様相が浮かび上がってきた。『伝暦』の完成から増補系の制作に至る要因の一つとして鎌倉時代における太子信仰の大衆化が挙げられるのであるが、これについては

別稿に譲りたい。

2. 太子伝にみる五十歳薨去の場面

それでは本稿で問題としている五十歳薨去の内容は、こうした太子伝の変遷の中でどのような変貌を遂げたのか。はじめに中世太子伝における当該場面の記述について筆者がまとめた表を掲げたい。

表中の「五十歳薨去」の項目を確認すると、『伝暦』を境に同日薨去の記述が散見されるようになる。これは『伝暦』の記述による何がしかの変化が作用したとみていいだろう。本節では50歳薨去の場面についての伝記間の具体的な記述内容を比較し、『伝暦』の一種の狂いとも言うべき特性が本稿での問題を紐解く手掛かりとなることを明らかにしたい。制作年代が前後するがまずは『伝暦』、増補系太子伝、初期太子伝の順に死没場面の記述を確認する。

『伝暦』における当該事績は以下のように記される。（以下、書き下し文における括弧内注記、句読点、書き下しは筆者による）*12

廿九年辛巳春二月、太子斑鳩宮に在り。妃に命じて沐浴

表1 中世太子伝にみる薨去の記述*11

文献名	発行年	五十歳薨去	引用
上宮聖徳法王帝説	皇極元年（643）～平安中期	異日薨去	C
聖徳太子伝（明一伝）	飛鳥時代（7世紀）以前	該当箇所なし	C
法隆寺金堂釈迦三尊像光背銘	養老4年（720）以前	異日薨去	C
日本書紀	養老4年（720）	なし（太子薨去の記述のみ）	C
上宮太子伝	宝亀2年（771）	なし（太子薨去の記述のみ）	C
上宮皇太子菩薩伝	延暦5年（786）～延暦13年（794）頃	該当箇所なし	C
上宮聖徳太子伝補闕記	延暦13年（794）～延喜17年（917）頃	なし（太子薨去の記述のみ）	C
聖徳太子伝暦	延喜17年（917）	同日薨去	C
四天王寺御手印縁起	寛弘4年（1007）以前	該当箇所なし	B
顕真得業口決抄	嘉禎4年（1239）～応安4年（1372）	なし（太子薨去の記述のみ）	A
上宮太子御記	正嘉元年（1257）	同日薨去	C
正法輪蔵	文保年間（1317-1322）	異/同日薨去	E
内因曼荼羅	正中2年（1325）	該当箇所なし	E
聖誉抄	応永年間（1394-1427）	同日薨去	A
万徳寺蔵本聖徳太子伝	寛正5年（1464）以前	異/同日薨去	D
聖徳太子伝正法輪	江戸初期	同日薨去	F

せしめ、太子亦た沐浴す。新潔衣袴を服し妃に謂ひて曰く、「吾今夕遷化す。子共に去りぬ可し。」妃亦た新潔衣裳を服し太子に副ひて床につく。明旦、太子並びに妃久しく並びて起きず。左右殿戸を開き、乃ち遷化を知る。是の時大臣已下群臣百官天下衆生、悉く父母を亡くしたるが如く哭泣する聲、行路に満ちる。

この日太子は遁世することを悟り、ともに没するよう妃に告げた。妃はこれを受け入れると身を清め清潔な服をまとい、太子とともに床につく。太子の予告通り、その夜に二人は息を引き取る。明朝、二人の死没を知った群臣らは、父母を失ったかのように嘆き悲しみ、その声は国中に響き渡ったという。これが『伝暦』における太子死没の一端であり、身を清めた二人がともに没した状況が簡潔に描写される。太子絵伝では、こうした『伝暦』の内容を参考とした図像が多数を占め、当該場面についても多くの作例が寢室に横たわる太子と妃、並びに縁側や庭先で打ちひしがれて袖を濡らす群臣や女官の姿を描く。

続く増補系太子伝では49歳及び51歳の二箇所において薨去の場面が登場するよう内容が大きく変化する。『正法輪蔵』や『万徳寺蔵本聖徳太子伝』がその例として挙げられるが、ここではより具体的な内容を綴る後者を引用する。^{*13}

(49歳条) (太子) 雙眼を閉じ良く久しく息絶え給ひぬ。(中略) 太子の御后膳嬪は太子の枕近くに付き嘆いて言うに、(中略) 偕老同穴の契り實者死生の路を具に引き給うと悲嘆する有り。太子良く蘇りて在り。(中略) 今僅かに二年を経て遷化す可し。

(51歳条) 太子五十一歳午推古天皇卅年春二月二十二日晚景、妃に命じて沐浴せしめ、新衣裳を服す。勅在り。太子同じく沐浴し新潔之衣袴を服し、共に葦垣宮寢殿の錦帳内に臥し給ひて後に謂ひて曰く(中略) 共に去る哉。妃太子と床に副ひて同穴の契りを結ぶ。(中略) 天明常自り太子后久しく驚き給はず。近従の人々恠しみ寢戸を開き見奉れば遷化し給ふ。

本書での薨去の場面は、49歳の折に没した太子は悲嘆する膳妃のために蘇生し、51歳で妃とともに同穴するという二段階構が採られる。49歳の部分は明らかに新しく加えられた箇所であるが、51歳の部分は概ね『伝暦』を踏襲し同日薨去の事績が記される。以上を踏まえると、法橋本をはじめとする異日薨去の図像を描いた作例が増補系太子伝の49

歳条に則り描かれたようにも捉えられる。しかし、絵伝に表れた薨去の場面はいずれも一箇所であり、ここに描かれるべきは51歳条の同日薨去の姿が妥当と思われるため、絵伝に描かれた異日薨去の図像はこうした増補系太子伝49歳条の場面を典拠とするものではないと考える。

最後に『伝暦』以前の初期太子伝における記述をみていきたい。『日本書紀』や『上宮太子伝』、『補闕記』は太子死没を記すのみで、妃がその場にいたかどうかは記されない。膳妃を含め逝去する場面を綴った史料は『法隆寺釈迦三尊像光背銘』及び『法王帝説』であり、ここではより仔細に内容が記された後者を引用する。^{*14}

大刀自^{*15}は二月廿一日に卒するなり、聖王は廿二日に薨ずるなり。是れを以て膳夫人先日卒するを明らかに知るなり、聖王は後日薨ずるなり。則ち歌に證して曰く、「伊我留我乃 止美能井乃美豆 伊加奈久爾 多義豆麻之母乃 止美乃井能美豆」是の歌は膳夫人が病に臥し、而して將に没するに臨まんとする時水を乞い、然して聖王許さず。遂に夫人卒するなり。即ち聖王誅して是の歌を詠む、即ち其の證なり。

膳妃は没する直前に水を欲したが、太子がこれを拒んだのち歌を一句読み亡くなり、太子はこれに返歌を送ったのちに死去したという。これまで紹介した内容と明らかに異なる特徴は、死ぬ間際の具体的な描写をする点、さらにはその結果として両人が異日に薨じた旨を記す点である。『伝暦』や増補系太子伝にも書かれなかった内容が、初期太子伝から見出だされた事実をどう捉えるべきか。

3. 『伝暦』一太子伝の集大成ゆえの欠陥

ここで『伝暦』の欠陥ともいべき特徴について触れたい。先に述べた初期太子伝と『伝暦』における薨去の場面の違いは単なる出典の違いなどではなく、『伝暦』の制作過程に原因がある。

先にも述べた通り、『伝暦』はそれまでに作成された太子伝の事績を統合し完成された中世太子伝の労作である。位相の異なる種々の伝記を統合する作業は難儀であったに違いない。これらの事績を包含し一つの伝記として整合性を保とうと試みた結果は、事績の意図的な改変として表れた。

例えば太子が幼少期に東に向かって合掌する事績だが、初期太子伝である『補闕記』では3歳の出来事として記されるところを『伝暦』が2歳へと改めたり、太子が諸童子の話を一度に理解する11歳の場面では、同時に話を聞くことで

きる人数を『補闕記』及び『法王帝説』での8人や『日本書紀』の10人から36人へと変更したりした。なかでも多くの伝記の内容を統合したことを殊更に伝える事績が勝鬘経講讃の場面である。本場面は『日本書紀』では35歳、『補闕記』では44歳の事績として記されていたが、両者の年次に大きな隔たりがあるとして『伝暦』ではこのどちらの年次も採用し講讃を二度行なったものと改めた。こうして種々の伝記を参照する行為は、却って事績の内容を歪める結果として現れるところとなった。

これが『伝暦』の欠陥ともいべき特徴のあらましであり、本稿で問題としている50歳薨去の事績もこうした事情による例と考える。『伝暦』が多くの書物を統合する過程で同日薨去という誤認が生じたと想定し、もう一度50歳条の内容を確認したい。『伝暦』50歳条は太子と妃が床に就き、翌朝ともに亡くなった状態で発見されたという最小限の情報を記すに留まるものであり、初期太子伝に記される①妃が水を欲し②歌を詠み③亡くなり、④太子が返歌を送り⑤亡くなる、という寝床での一連の描写が全て欠落している。すなわち『伝暦』では、妃が21日の夜半に逝去し、太子が22日の明朝に薨去するまでの一夜の具体的な内容が記されなかった。このため『伝暦』を無条件に受け入れた人々により、次第に同日薨去が正説として認識されるに至ったのではないか。

以上を踏まえると、法橋本50歳条の図像を当初の同日薨去のものから異日薨去へと描き換えた人物として、初期太子伝の事績に精通していた者の存在が浮かび上がる。次章ではこれが四天王寺や法隆寺、橘寺などの太子ゆかりの寺院で行われていた注釈書の作成に関与した僧である可能性を述べたい。

三、注釈書の成立と薨去の場面に関する指摘

本章では注釈書の概略について述べたのち、四天王寺の注釈書を取り上げ、同寺が『伝暦』における薨去の場面の誤りをいち早く指摘した点に触れたい。

現存する注釈書として四天王寺僧による『太子伝古今目録抄』(嘉禄3年〔1227〕)(以下、『目録抄』)、法隆寺僧顕真(1131-92)による『聖徳太子伝私記』(嘉禎4年〔1237〕)、橘寺長老法空(?-?)の『平氏伝雑勘文』(正和3年〔1314〕)などが挙げられるが、いずれも太子ゆかりの寺院に属した人物が制作者である点が共通する。増補系太子伝をはじめとした虚実入り混じる事績が出回る中で、注釈書は太子由縁の寺院が正説を保持していることを誇示するツールの一つだった。注釈書の制作のためには、正当な太子伝の事績を見極める必

要がある。そのために行われたのが太子伝の内容の精査であり、この過程で見出されたのが先ほど述べた『伝暦』の一種の狂いともいべき特徴であった。

1. 四天王寺僧『太子伝古今目録抄』

『目録抄』は四天王寺僧による嘉禄3年(1227)の制作とされる太子伝の先駆的注釈書である^{*16}。伝暦の事績に則して167項目が立てられ、内典外典を引用し筆者の解釈が述べられる。本書でとみに注目すべきは『伝暦』50歳薨去の場面における誤釈について以下の2項目によって注釈を加える点である。^{*17}

一 御入滅事

法隆寺金堂中尊光後銘に云く法興元世一年歳次辛巳十二月に鬼前妃(間人皇后)崩れる。明年正月廿二日、上宮法皇病に枕す。二月廿一日癸酉に王妃即世し、翌日法皇登遐す。

(中略)

一 最後之水事

傳に云く妃二月廿一日癸酉卒する時將に没さんとする時に水を乞う。(中略)平氏傳に此の事見えず。

まず「御入滅事」の項目では法隆寺金堂中尊光背銘を引用し、妃が21日、太子が22日に死去した旨が明記される。『目録抄』の作り手が異日薨去を正説として受容していたことが見てとれる箇所と言える。さらに数項目を隔て設けられた「最後之水事」の項目では、妃が最後に欲した水の出来事に触れ、「平氏傳」つまりは『伝暦』にこの出来事が記されていないことへの異議を唱えている^{*18}。ここでの水の件とは、初期太子伝に限定し見られる膳妃が死ぬ間に欲した水に関する一端である。『目録抄』はこれらの項目を通じて妃が水を欲したのちに歌を詠み亡くなったという、異日薨去を証明する要素が『伝暦』から抜け落ちているとの指摘を行なったと推測される。『目録抄』の作者が初期太子伝と『伝暦』を比較し、前者の異日薨去を正説として重んじたことが明確に分かる箇所と言っていいただろう。

四天王寺は他の寺院に先駆け絵伝や太子伝、注釈書の活動を行なった寺院であった^{*19}。同寺では『伝暦』が制作される917年までに絵堂絵伝(771年以前)や太子伝『七代記』(771)の制作が行われており、すでに同寺独自の事績を確立していたことが容易に想像される。ここで四天王寺での事績解釈と『伝暦』の内容に隔たりのあったことを示唆する象徴的な出

来事を取り上げたい。藤原頼長（1120-56）は久安4年（1148）に宝亀年間の絵堂絵伝を被見したが、自身が所持していた太子伝上下巻と明らかに異なる箇所が絵伝に散見されたため、これを問い正したという^{*20}。頼長の所持していた上下巻とは『伝暦』に違いないだろう。本書を正説と捉えていた頼長にとって『伝暦』成立以前に四天王寺で制作された絵堂絵伝は誤りの多いものであったという。このように初期から独自の事績を確立していた四天王寺である。平安時代に流布するところとなった『伝暦』による新たな事績を受け入れることは容易でなかったに違いない。

14世紀増補系太子伝の完成以降に増加する傾向にあった注釈書の中で、『目録抄』は13世紀初期とかなり早期に制作された異例の作であった。この時期に本作を制作した背景として、本作成立の3年前に南都興福寺松南院座の祖師尊智により補修された絵堂絵伝（以下、尊智本）の存在が挙げられる。本作の完成に伴い『伝暦』に翻弄されない独自の事績を『目録抄』に書き留めたと考えられないだろうか。尊智によって描かれた絵伝は現存しないため、その図像と『目録抄』の内容が連関したものであったとは断定できず、現在は推測をたよりに史実を想像するほかない。しかし、頼長的一端からも窺うことができるように、四天王寺が『伝暦』成立後も独自の事績を示していた可能性は高く、法橋本の図像についても『目録抄』50歳条の注釈に記された独自の解釈により改変が加えられた結果であると本稿では結論づけたい。

2. 異日薨去の図像に改められた経緯

では法橋本の図像はいつ頃改められたのだろうか。四天王寺における絵伝制作の観点から探りたい。『目録抄』と同様に異日薨去を正説として明記する注釈書『太子伝玉林抄』（文安4年〔1447〕）（以下、『玉林抄』）が時代は下るが15世紀法隆寺に存在した^{*21}。以下、『玉林抄』の当該箇所である。

談に云わく、當傳（傳暦）二人共に同夜同時に遷化の由、然らば之を委しく云ふに、妃廿一日の宵、夜中以前、太子は同夜、暁の夜半以後（中略）傳文の義、文繁く約する故、之を記さず也。

ここでは膳妃が21日夜半、太子が22日の夜明けごろに没したという一夜の詳細な内容を記し、『伝暦』がこれを省略した旨が綴られる。四天王寺に始まり法隆寺までもが異日薨去を正説と唱える姿勢からは、中世に太子信仰の中核として名を馳せていた寺院が異日薨去を当然の認識として捉えてい

た様子が窺える。しかし、この認識を絵伝に描き出すかは寺院に委ねられていたようで、法隆寺による作例である上野法橋但馬房筆四幅本聖徳太子絵伝（嘉元三年〔1305〕）（以下、但馬房本）並びに秦致貞筆法隆寺献納宝物十面本（延久元年〔1069〕）（以下、致貞本）ではともに薨去の場面に妃の姿を描く同日薨去の図像を用いている。注釈書と絵伝の内容が必ずしも合致しないことを示唆する好例と言える。

他方、四天王寺では注釈書や絵伝の画面において一貫した主張がなされていたようで、現存しない宝亀年間の四天王寺絵堂絵伝や13世紀の尊智本の図像がどのようであったかはもはや顧みることができないが、四天王寺に現存しなおかつ同寺での制作が明らかな元和山楽本及び保春本は、いずれも妃を描かない異日薨去の図像が一貫して用いられていた。加えて近年の研究により法橋本が17世紀に四天王寺に伝来したという説が浮上しており^{*22}、これらを踏まえるならば本作は通例に従い同日薨去の図像で描かれたところを17世紀に四天王寺に移管される際に同寺の薨去の場面に対する解釈に従い、異日薨去の図像へと改められた蓋然性が高いといえる。

3. 談義により描きなおされた絵伝

では本稿冒頭で法橋本同様、異日薨去の図像を用いる作例として掲げた橋寺本は、どのような経緯で本図像を選択するに至ったのだろうか。本作を所蔵する橋寺が作成した14世紀の注釈書『聖徳太子平氏伝雑勘文』とその拾遺である『上宮太子拾遺記』は、太子生前から没後に至るまでの事績を豊富な引証によって説明し、後世の太子伝研究に多大な影響を与えた書物である。橋寺本はこれらの注釈書の成立よりも後年に作成されており^{*23}、制作時にこれらの記述を参照した可能性は非常に高いのだが^{*24}、しかし注釈書の内容を見分すると妃の身分に関する注釈は見出だせるものの薨去に直結するような指摘は見受けられない。ゆえに橋寺本が異日薨去の図像を用いた意図は現在まで不明であったが、筆者が2019年に実施した熟覧調査によりこの疑問は氷解した^{*25}。本場面を詳細に見分したところ、妃が描かれていた痕跡を見出だすことができた。すなわち橋寺本も法橋本同様、本来描かれていた妃の姿が故意に消し去られた事実が明らかとなった。この改変がいつ頃加えられたかについては未だ疑問が残るが、現在は注釈書の集大成とも言える『玉林抄』が制作された16世紀以前と見ている。

『玉林抄』は太子伝注釈書の内容を統括し、新たな見解を加えた16世紀の法隆寺による注釈書である。先の橋寺の注



図13 橋寺本 五十歳薨去 部分書き起こし

釈書2本は本書のなかで多数引用されており、両作が16世紀においてもその正当性を保持していたことが分かる。『玉林抄』は他の注釈書と異なり、作中に「談義」という単語が多用されており、当時太子伝の事績を熟知した人々の間で議論が交わされるという正説を希求する動きのあった状況を伝える。興味深い点はこの談義で話し合われた内容が絵伝に反映された事例であり、『玉林抄』は日羅の相貌に関する談義の結果に基づき延文年中(1356-61)に法隆寺絵殿の太子絵伝の図像を改めた記録を残す^{*26}(図13)。

先ほど第3章2節に異日薨去について指摘する『玉林抄』の引用を掲げたが、当該文章の文頭には「談云」という文言が付されていたと思う。つまり、これは薨去の場面についての談義の記録ということになる。本談義が行われた背景としては、種々に変化する薨去の場面の登場により、改めて本場面に関して話し合う必要性に駆られたという経緯が考えられる。ここでは異日薨去が正説と結論づけられた。本談義のように異日薨去を正説とする潮流は、当時の橋寺へも及んだことが想像される。橋寺での資料に薨去の問題について特別に取り上げた箇所は見当たらず、現時点ではこうした談義とその描き直しという風潮のなかで橋寺本の薨去の図像が改められたのではないかと考えている。よって橋寺本の当該事績に施された修正は談義とそれに基づく絵伝の修正が行われたことが確認されている14世紀後半から16世紀の『玉林抄』の成立までと考えたいが、具体的な年代は未だ不確定であり現段階では憶測の域を出ない。

なお法橋本もこの談義による変更の可能性が高いが、法橋本が17世紀まで所蔵されていたとされる法隆寺の太子絵伝がいずれも同日薨去の図像を表し、談義ののちも図像が改め

られていない点から、法隆寺の代表的作例である致貞本や但馬房本をなおざりに、法橋本の図像にのみ変更を加える蓋然性は低いと考えた。

結びにかえて

ここまで聖徳太子絵伝50歳の場面にみられる異日薨去の図像について、太子伝の事績の変容とそれに伴う注釈書の作成を主眼に置き考察を行なった。太子没後間も無く萌芽した聖徳太子信仰は、伝記や絵伝により奇譚が語り継がれるなかで次第に形を成していった。こうした過程で創造された事績の数々を統一すべく、平安時代に制作されたのが『伝暦』であった。太子信仰の中で最も参照された伝記ともいべき本書であったが、その内容には複数の伝記を統合したが故の欠陥が存在した。薨去の問題についてもこれが該当しており、短縮された内容が同日薨去という誤認を生み出した経緯を本稿では追及した。四天王寺の『目録抄』はこれを指摘した内容を包含しており、その背景として太子信仰の黎明期から絵伝や太子伝の制作を活発に行なっていた同寺の正当性を主張する意図が介在していた可能性を想定した。現在四天王寺での制作が明らかな太子絵伝は全て異日薨去の図像を示す。したがって法橋本は同寺に移管された17世紀頃に四天王寺の手によって妃の存在が消され、この図像に改められたのではないかと本稿では結論づけた。

また、同じく異日薨去の図像で表された橋寺本であるが、こちらは『玉林抄』に見受けられる談義とそれによる図像の変更が施された結果であると現段階では考察したが、今後更なる検討を要する。

複数幅から構成される太子絵伝の一部分にのみ焦点を当てた本稿の考察は極めて断片的であり、作品の図像考証ではなく文献史学に比重が傾いてしまった。しかし絵伝を研究する手立てとして太子伝及び注釈書は今後一層参考とすべきであり、これらを精読し個々の事績の変遷などを追うことは延いては太子信仰の全貌を掴む端緒となると期している。本稿は太子信仰の全容を把握するための極めて小さな一歩ではあるが、絵伝と伝記の関係性について新たな視点が設けられたならば幸甚である。

註

- *1 主要な先行研究は以下の通りである。
- ・ 菊竹淳一「(聖徳太子絵伝) 各個解説」奈良国立博物館編『聖徳太子絵伝』東京美術、1969年。
- ・ 同「聖徳太子絵伝に見える四季絵的要素」『MUSEUM』226号、

- 美術出版社、1970年1月。
- ・同『聖徳太子絵伝 日本の美術』91号、至文堂、1973年12月。
 - * 2 四天王寺において制作された太子絵伝は、宝亀年間の絵堂絵伝（『天王寺秘訣（古今目録抄）』〔1227〕に引用された『四天王寺障子伝』〔771〕によれば、当時すでに四天王寺絵堂が存在していたという）、狩野山楽による二件の絵伝（慶長5年〔1600〕および元和9年〔1623〕）、そして橋保春による文化10年〔1813〕の絵伝が知られる。なお、このうち現存する作例は元和山楽本および保春本の二例に留まる。太子伝に関しては、太子伝の奥書によって四天王寺絵所が多くの太子伝を収集、秘蔵していたことが明らかとなってきた。主要参考文献は以下の通りである。
 - ・小島恵昭「太子信仰の地方拠点に伝来した太子伝—万徳寺本聖徳太子伝」『国文学解釈と鑑賞』54号、至文堂、1989年10月。
 - ・阿部泰郎「中世聖徳太子伝『正法輪蔵』の構造—秘事口伝説をめぐりて—」『絵解き—資料と研究—』三弥井書店、1989年。
 - ・小山正文「遊行寺本『聖徳太子伝暦』の書写者と伝持者」『親鸞と真宗絵伝』法蔵館、2000年。
 - ・脊古真哉「遊行寺蔵『聖徳太子伝暦』と四天王寺蔵六幅本聖徳太子絵伝—聖徳太子絵伝の展開についての予備的考察」『同朋大学佛教文化研究所紀要』28号、同朋大学佛教文化研究所、2009年。
 - * 3 筆者が2019年7月29日から30日にかけて四天王寺宝物館にて行った調査に基づく。
 - 第一幅：151.1 × 84.2 (42.9)
 - 第二幅：151.9 × 84.1 (41.6)
 - 第三幅：151.4 × 84.1 (41.1)
 - 第四幅：152.1 × 84.4 (42.2)
 - 第五幅：152.1 × 84.7 (41.5)
 - 第六幅：151.9 × 84.6 (41.6)
 (H × Wcm [左からの絹幅])
 - * 4 元亨三年癸亥二月中旬此曼陀羅奉書之
河内國交野郡師子窟脚井田別所住侶阿闍梨定慧
石見
絵所者南都勝南院遠江法橋手跡也
 - * 5 梅津次郎「四天王寺蔵聖徳太子絵伝二種」『仏教芸術 特集・四天王寺』56号、1965年1月。
 - * 6 井波瑞泉寺は南北朝時代の制作と目される聖徳太子絵伝と正法輪蔵の両方が現在伝わる稀な寺院であるが、絵伝とテキスト情報が完全に合致する箇所が見受けられない。絵伝を単なるテキストの視覚化として捉えるべきではなく、太子伝はあくまでも絵伝に採用する事績の選定のための参考とされていたと考えるべき好古の資料と言える。
 - ・織田顕行「飯田市美術館蔵『聖徳太子絵伝』について—復元的考察を交えて」『中世絵画のマトリックス』青簡舎、2010年。
 - ・阿部泰郎「宗教図像テキストと複合としての聖徳太子絵伝」『中世絵画のマトリックス』青簡舎、2010年。
 - * 7 太子伝の制作年は以下を参考とした。
 - ・飯田瑞穂『飯田瑞穂著作集 I 聖徳太子伝の研究』吉川弘文館、2000年。
 - ・「太子関連書文献」『聖徳太子伝の世界—えがかれた和国の教主』大谷大学博物館、2008年。
 - * 8 『伝暦』の写本は以下に蔵される。書陵部蔵（伏見宮家旧蔵）、書陵部蔵江戸期写本（和学講談所旧蔵）、徳島本願寺蔵乾元二年本、興福寺蔵徳治二年本、西本願寺蔵文明四年本、東北大学狩野文庫蔵応仁二年本、東大寺図書館文明十六年本、東大寺図書館蔵明応二年本、北野天満宮蔵永正十七年本、天理図書館蔵室町末写本、出雲路家八雲文庫蔵『ひらがな聖徳太子伝暦』（いずれも飯田瑞穂氏、前掲註7を参照）に準ずる。
 - * 9 増補系太子伝の主要参考文献は以下の通りである。
 - ・阿部泰郎「聖徳太子伝—中世太子伝『正法輪蔵』の輪郭」『国文学解釈と鑑賞』五一巻九号、至文堂、1986年。
 - * 10 増補系太子伝が絵解き台本として機能していたことに関する先行研究は以下の通りである。
 - ・阿部泰郎「宗教図像テキストと複合としての聖徳太子絵伝」『中世絵画のマトリックス』青簡舎、2010年。
 - ・林雅彦「聖徳太子絵伝の絵解き略史」『国文学解釈と鑑賞』54号10月、至文堂、1988年。
 - ・阿部泰郎氏、前掲註9。
 - ・渡辺信和「聖徳太子絵伝と絵解き」『国文学 解釈と鑑賞』68巻6号、至文堂、2003年。
 - * 11 文献の発行年は概ね『飯田瑞穂著作集 I 聖徳太子伝の研究』（吉川弘文館、2000年）、「太子関連書文献」『聖徳太子伝の世界—えがかれた和国の教主』（大谷大学博物館、2008年）に準じている。
- この表を作成するにあたり、以下の文献を参照した。（年代順）
- A：鈴木学術財団編『大日本佛教全書』71巻、史伝部10、鈴木学術財団、1972年。
 - B：鈴木学術財団編『大日本佛教全書』85巻、寺誌部3、鈴木学術財団、1972年。
 - C：藤原猶雪『聖徳太子殿（上巻）』臨川書店、1977年。

- D:「万徳寺本『聖徳太子伝』翻刻」『同朋学園佛教文化研究所紀要』二号、同朋学園仏教文化研究所、1980年。
- E:平松令三『真宗史料集成 第四卷 専修寺・諸派』同朋舎、1982年。
- F:牧野和夫「慶應義塾図書館蔵『聖徳太子伝正法論』翻印並びに解説」『東横文学』第16号、東横学園女子短期大学国文学会、1984年。
- *12 藤原猶雪復元本『聖徳太子殿(上巻)』臨川書店、1977年、p.112。
- *13 「万徳寺本『聖徳太子伝』翻刻」『同朋学園佛教文化研究所紀要』2号、同朋学園仏教文化研究所、1980年。
- *14 知恩院本、前掲註9、15頁。
- *15 膳妃は聖徳太子の二人目の妃である蘇我馬子の娘の刀自古郎女と混同されることもあるが、これは聖徳太子の妃が史実として不明瞭なこともあり、家臣の娘である二人を混同したものと想像される。法王帝説ではこの二人が同一人物として記される。
- *16 『古今目録抄』に関する主要参考文献は以下の通りである。
- ・蔵中進「中世太子伝変奏の序曲―『太子伝古今目録抄』―」『国文学解釈と鑑賞』54号10月、至文堂、1989年。
 - ・榊原史子『『四天王寺縁起』の研究―聖徳太子の縁起とその周辺』勉誠出版、2013年。
- *17 『太子傳古今目録抄』(足利時代写卷子本〔法隆寺〕)鈴木学術財団編『大日本佛教全書』71巻、史伝部10、鈴木学術財団、1972年より引用。
- *18 「平氏傳」は『伝暦』の別称である。平基親、平季貞、平群翁丸、藤原兼輔など、撰者について平家の関与があったものと考えられてきたが、今のところ不明である。
- *19 以下の一覧からも四天王寺が他の寺院に先駆け絵伝や伝記の制作を行っていたことが分かる。(田中久重「四天王寺の太子伝と四天王寺本の太子伝古今目録抄」『四天王寺』278号、四天王寺、1963年より引用。)
- ・四天王寺
- 『絵堂壁上の太子絵伝の詞書』(752)、『七代記』(771)、『補闕記』、『御手印縁起』(1007)、『聖徳太子伝私集』、『太子伝古今目録抄』(1227)等。
- ・法隆寺
- 『法王帝説』、『法隆寺御障子五間略記』(1069以降)、『聖徳太子伝私記』(1238～58)、『顯真得業口決抄』(1230～45)、『太子伝正応抄』(1288～93)等。
- ・橘寺
- 『上宮太子拾遺記』・『聖徳太子平氏伝雜勘文』(1314)、『聖誉抄』(1448年以前)、『太子伝玉林抄』(1448)、『同追加抄』(1483)等。
- *20 『台記』久安四年九月二十一日条。廿一日乙巳(中略)今日參聖靈院欲令説繪、(中略)先禮靈像、次御繪堂、令僧説繪、于時余興信西侍左右、僧有誤謬改正、僧有闕編補綴、説訖賜祿。
- *21 東方書院『太子傳玉林抄』東方書院、1929年。
- *22 近年瀬谷愛氏は『本朝画史』中に法橋本と思しき太子絵伝六幅が17世紀まで法隆寺に所蔵されていたとする記録を見出した。〔法橋本作品解説〕『名作誕生―つながる日本美術』朝日新聞社、2018年。
- *23 本作の成立時期については絵画様式から室町期とするのが大方の見解である。享徳3年(1452)に制作された同寺の詳細な宝物帳に本作に関する記載が見出せないことから、これをあまり下らない時期に制作されたことが窺える(菊竹淳一〔作品解説〕『日本の美術 第91号 聖徳太子絵伝』至文堂、1973年、110-111頁。)
- *24 『上宮太子拾遺記』第二、11歳条には、太子に引率する童子の人数とその位置関係が詳らかに記される。橘寺本第三幅上段にはこれに忠実な場面が展開される。
- *25 2019年7月31日、奈良国立博物館にて実施。
- *26 「橘之羽翼集日羅俗人事勘之。而間処々は為本絵殿絵被直一也。当寺絵殿元僧形タリシヲ延年中談義アテ日羅俗人カキナヲシ畢。」法隆寺本『太子伝玉林抄』42歳条(『太子傳玉林抄』東方書院、1929年より引用)。

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 28 (2020／2021)

Annual Report／Bulletin 28 (2020／2021)

2021年8月31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 2434-7701



慶應義塾大学
アート・センター
KEIO UNIVERSITY ART CENTER