

COMPOST

vol.04

2023

巻頭言

遡ること十年余り。二〇一〇年当時の京都芸大は公立大学法人に移行する直前であった(二〇一二年移行)。法人化することを念頭に様々な大学組織の改編や新しい構想が議論されていたのである。その一つに現在の芸術資源研究センター(二〇一四年開設、以降芸資研)も含まれていたが、当時私は情報管理主事という役目を仰せつかっていたこともあり、大学会館情報スペースの充実に向けたメディアサポートセンター構想に取り組んでいた。様々な議論の中で目されていた一つが、芸資研とメディアサポートセンターは車の両輪のように互いに機能していくという構想であった。芸術資源という素材をどう活かすかという研究において、現在では当然のことだが、統合されたデジタル化が非常に優位に機能すると考えられたからだ。

大学会館情報スペースは学内のネットワークとコンピューターシステムを担っている組織で、非常勤講師と企画広報課事務職員とで管理されていた。学内のネットワークシステムの構築や仕様については美術学部の藤原隆男教授(専門は宇宙物理学)が構築したものであった。しかしそれは、彼の自発的好意によるものであり、大学としては長い期間その好意に甘えていたのである。

そこでメディアサポートセンターでは専門性の高い教員と技術職員を置いて、実働的に機能することを目指した。当時美術学部では近い将来新入生全員にコンピューターの必携化が検討されており、情報

スペースを利用したコンピュータ演習科目の必修化も議論されていた。それとともに芸術制作・創造活動においてデジタル機器の利用が拡大されていて、それらの貸し出し業務の対応不足という現状も抱えていた。

教員の配置を考えたのは、将来の活動を見越して大学の主要な会議にも参加できるようにする目論見もあった。それは大学の活動に対して対等に関わることで、各組織からの要求に素早く対応したり新しい可能性を提示したりできるようにするためであった。メディアサポートセンターとしての役割は固定されたものではなく、いわば人間の脳の神経細胞であるニューロンのように、必要なところに腕を伸ばしてネットワークを広げるといふ柔軟性を持たせるための考えであった。そしてセンター化することでネットワークやコンピュータシステムの積極的な運用が可能になるといふ側面も考えられていた。それによって大学の運営や活動を創造的にサポートできるという構想にもつながった。

構想の実現のために東京藝術大学や愛知県立芸術大学への査察見学も行なったが、実際には実現する事無く立ち消えとなってしまった。我々はメディアサポートセンターの必要性を説いた電子冊子まで制作した。それは音楽学部の津崎実教授（専門は音響心理学）が苦勞してまとめ上げてくれたものだった。しかし予算的なことなど諸々の事情が重なったのであろうか進展はしなかったのである。

そして芸資研との車の両輪構想も頓挫してしまうが、情報管理主事として芸資研の運営に関わることになった。生まれたばかりの芸資研は少しばかりの不安を抱えつつも、新鮮で将来への希望に満ちていた。その運営方針は幾つか掲げられていたが、「美術学部、音楽学部、伝統音楽研究センター、附属図書館、芸術資料館等の独立した機関を横断的につなぎ再編する新しい研究基盤となる」旨の項目があった。それは、メディアサポートセンターで構想していたことにも共通しているように感じた。考えてみれば我々が考えていたことはネットワークシステムを通じた組織の枠を超えた人的資源の交流でもあったのだ。それによって派生する大学の活性化を考えていたのである。それで芸資研に注目しようと思った。

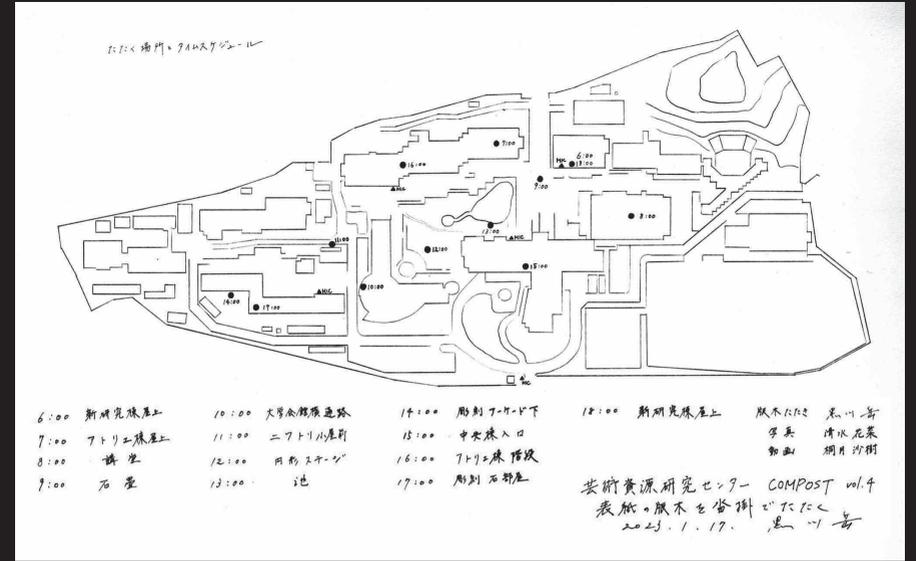
芸資研は二〇二四年に十周年を迎えるが、歴代のメンバーの尽力によって、あまたある研究機関の中で

も極めて存在感を放っている。現在の芸資研はどちらかというところアーカイブ研究にウェイトが置かれているように思われる。もちろんそれは名称の示すように重要な役割であることに違いないが、今後各機関を横断的に繋ぐ基盤になる研究が現れても良いのではないかと思っている。

阿部裕之



台風で倒れた樺の木 小山田徹先生と松井紫朗先生



叩く場所とスケジュール

十年間かけて図像を刻み重ねられてゆく素晴らしい作品の制作プロセスに加えていただき、大変光栄に思うと同時に恐れ多くもありました。若造の私にできることといえば、とにかく全力で版とぶつかり合うことくらいです。版木を木槌で叩いて音を鳴らしながら構内各所を巡り、版木の表面に残る打撃の痕跡を新たな図像として加えることに決めました。

版木を叩くにあたり設定した約束事は、以下の通りです。

- ・叩く行為は、ある日の朝六時から夕方六時まで、京都市立芸術大学沓掛キャンパス構内各所で、一時間おきに全十三回、場所を変えて行う。
- ・各回それぞれ、版を叩く回数は自由。
- ・構内五ヶ所にマイクを設置し、叩くタイミングと同時間帯のそれぞれの場所の音を録音する。
- ・叩く様子を写真で記録する。

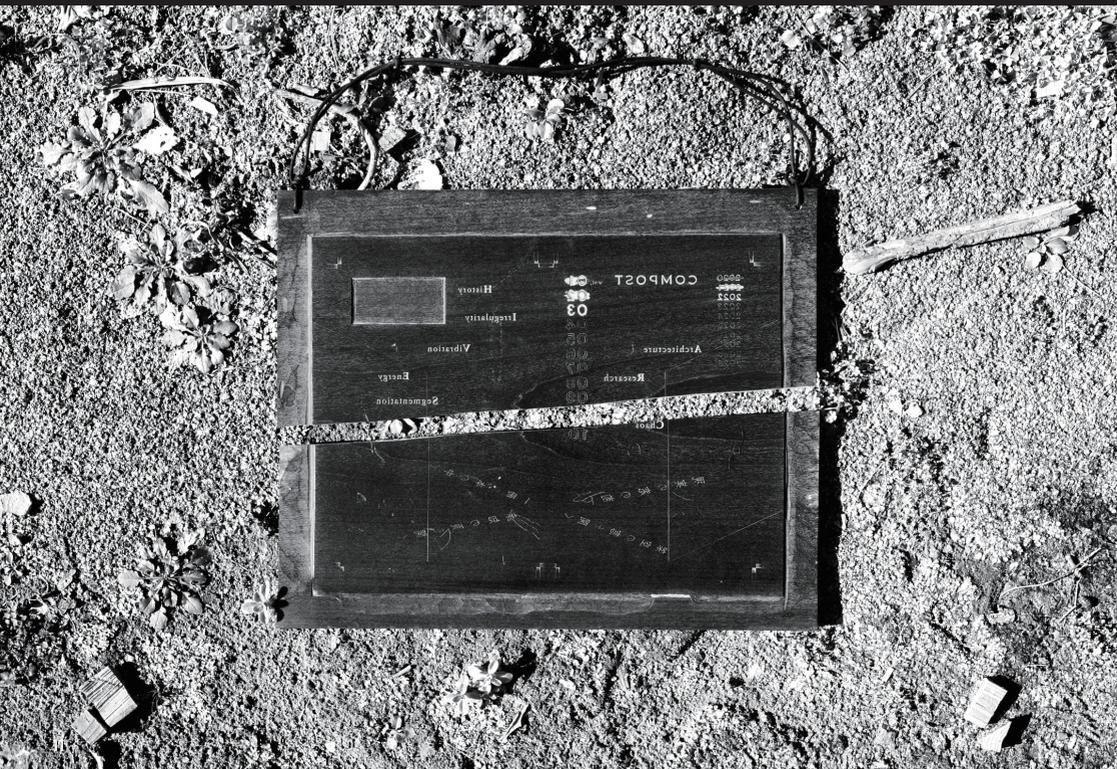
実際に版木を叩いた場所とマイクの設置場所は図に記載しています。叩く音と共に京芸各所で聞こえている音を録音し、ある一日の京芸のサウンドアークイブも残せないかという試みです。写真の撮影は清水花菜さんにお願ひし、また芸資研の桐月沙樹さんには映像記録も残していただきました。

また、木槌は今回のために樺の木で自作しました。この木はもともと京芸の敷地内に生えていたのですが、二〇一八年の台風により倒れてしまった際に彫刻専攻の小山田徹先生と松井紫朗先生が見事な手捌きで撤去作業を行われ、作品制作の素材として使えるよう保管されていました。

版木を鳴らすことは音(波動)を通して沓掛校舎に自らの存在を知らせることでもあり、建物や地面に届いた音が反射・吸収されることによって様々に変化するという響きを通して、沓掛校舎の空間を捉えるということでもあります。版木と関わることを通じて、沓掛校舎とも関わることできたらと考えました。京芸育ちの木で作った木槌と版木がぶつかってどのような音が聞けるのか、本番を非常に楽しみにしていました。

しかし、この計画が実行された二〇二三年一月十七日、ここまでの説明を一気に無に帰してしまうほどの大事件が起きました。

表紙の版木を沓掛で叩く



真っ二つに割れた版木



講堂にて

私の打撃によって、版木が真っ二つに割れてしまったのです。

それは丁度一日の計画の折り返し地点の十二時の回の時、円形ステージ前の広場での出来事でした。

私は照明が設置された少し背の高いコンクリートの塔によじ登り、柔らかな風が抜けていくのを感じながら大変気分良く版木を叩いていました。自分が叩いているのが版木の表側なのか、裏側なのかも分からなくなるくらいに……。

割れた版木が落下していくその瞬間、眼に映る光景や自分の思考、体感している時間の全てが一瞬静止したかのように感じました。私はとんでもないことをしてしまっただけ！ 桐月沙樹さん、塩見允枝子さん、建畠哲さんという、作家の大先輩方が引き継いでこられた大切な版木は、私の一打によってこれまでの音とは違う澄んだ音を京芸に響かせながら、真っ二つになって飛んでいってしまった。

何とか気持ち落ち着かせて割れた版木を手にとってみると、分断により現れた断面が木の繊維に沿って微かに波打ちながら、美しい線を描いています。それまで表面しか見えていなかった木の内側が初めて顔を出しました。そこにはただ木の板が打撃を受けたのだという、ごく単純な事実だけが生々しく現れています。なんて恐ろしく、美しい光景だろうか！

割れた版木の美しさを目の当たりにして、それまで頭の中で巡らせていた全ての小賢しい思惑が一瞬のうちに吹き飛ばされました。

そうだ、私はこの版木をただ叩きかけたんだ。この杵掛校舎で音を鳴らし、その響きを思う存分味わいたかったんだ。たったそれだけのことだったんだ！

二つに分かれた版木は、ただ素直に音を鳴らすこと／聴くことを全力で愉しむが良し（しかし、少しは優しく叩きなさい）と私に伝えてくれるかのようにした。

最後に、本番を温かく見守ってくれた友人たち、一緒に校舎を巡って記録を残していただいた清水さん、この未熟な若者に貴重な機会を与えていただいた先生方、最初から最後まで共に走り抜けていただいた桐月さんへ、心より感謝申し上げます。

割れた版木が、これからきつと魅力溢れる旅へと出られますように。

黒川岳

資料編
001

151 編集・投稿規程 152 学術論文・研究ノート執筆要項 154 執筆者略歴 158 編集後記 159 コンボちゃん

深谷訓子

記録

146

【第36回アーカイブ研究会】

西洋美術史研究と芸術資源

—— 目録やテキストが伝える情報

126

弓浜紘の工房調査

小川智美

116 シンポジウム「リユート・タブラチュアの記譜法を考える——鳴ると記すのあわい」
報告 滝奈々子

102 記譜から音価を読む

—— 音を鳴らす／鳴らさないことに対する意識

三島郁・笠原雅仁

82

動的映像記録から「技巧」を採掘する

—— 動的映像による調査記録における冗長性の正体

藤岡洋

研究ノート

64

ヤン・ファン・エイク研究と古文書史料

今井澄子

39

財産目録から読み取るティツィアーノ作品の展示状況とその変化

—— 《キリストの埋葬》（ルーヴル美術館）を中心に

大熊夏実

論文

16

京都府画学校における日本絵画の基礎教育「運筆」について

—— 幸野棟嶺《略画運筆模本》の筆法検証から

林静佳・高林弘実・竹浪遠

8

COMPOST vol.04の表紙について——表紙の版木を沓掛で叩く

黒川岳

5

巻頭言

阿部裕之

COMPOST

vol. 04

Archival Research Center, Kyoto City University of Arts

2023



芸尊研
GEISHIKEN



京都府画学校における日本絵画の基礎教育「運筆」について

——幸野楳嶺《略画運筆模本》の筆法検証から

林 静佳・高林弘実・竹浪 遠

はじめに

本研究は、近代の京都において絵画の基礎教育であった「運筆」について、その手本として用いられた絵の筆痕を詳しく観察することで、その手本がどのように描かれたのかを考え、さらに筆墨を用いてそれを実際に紙上に再現して実技的に検証することで、当時の教育の実態を明らかにしようとするものである。

京都画壇で活躍し、明治十三年（一八八〇）の京都府画学校の設立に尽力した日本画家の幸野楳嶺（一八八四―一八九五）は、画学校の設立当時の四宗（四専攻）のうち、北宗の教員を務めた。この北宗の学習課程を立ち上げるに当たって、楳嶺は明治以前の絵師が弟子の指導として行っていた「運筆」を基礎教育に導入した。運筆教育は、その後の本学の変遷においても戦前までカリキュラムに教科として存続し、楳嶺四天

王と称される竹内栖鳳らの大家、孫弟子に当たる入江波光や小野竹喬ら京都画壇を代表する画家たちも、その学習の基礎として「運筆」を学んだ。

このようなことから、「運筆」の教育には、近代の画家が初歩の段階で取得していた技術が組み込まれていると考えられる。一方、「運筆」の教育は近代と同じ質と規模では現代に継承されておらず、調査取材も困難な状況にある。このような状況にあつて、京都市立芸術大学芸術資料館には、「運筆」の授業用に楳嶺が描いた《京都府画学校北宗運筆臨模絵手本》^{※1}が現存している。本研究の目的は、「運筆」学習の体系を明らかにすることを通して、近代の京都の画家たちが身につけていた基礎的な筆遣いを知ることである。このために、本研究では、楳嶺が考えた絵手本に見られる筆遣いを分析した上で、手本を繰り返し臨写することで、当時の学びを追体験し、手本に込められた学びの要素を分析した。

研究対象および方法

本研究で対象とするのは、幸野楳嶺《京都府画学校北宗運筆臨模絵手本》計六冊^{※2}のうち《略画運筆模本》である。二十点の絵手本が収録されており、楳嶺が北宗の「運筆」の授業で実際に使用したと考えられるものである。本研究では、まず、この手本二十点が学ばれた順を多田香疇^{※3}《幸野先生運筆模本》（昭和十八年〔一九四三〕）との比較から考察した。次に、手本に組み込まれた筆遣いの学びの要素や段階を明らかにするため、手本の熟覧から、描いた際の筆の持ち方、水や墨の含有量、筆の動きといった筆遣いを推定した。さらに、その推定が妥当であるか、あるいは熟覧のみでは不明であった点について、実際に手本を紙に臨写し、同じような筆痕が得られるかを検証した。この検証では、筆遣いが同じであっても使用する紙と筆が異なると筆痕は変化すると考えられるため、道具の吟味も研究の重要な一端となる。使用した紙については、原本

5	4	3	2	1	順	略画運筆 模本
16	8	12	5	4	順	縮図本
壺	芒	蘭	槌	玉	名称	
10	9	8	7	6	順	略画運筆 模本
15	43	22	2	17	順	縮図本
靈芝	茄子	袋	竹	蕨	名称	
15	14	13	12	11	順	略画運筆 模本
29	31	23	24	18	順	縮図本
涼炉	団扇	筆	本	蘭	名称	
20	19	18	17	16	順	略画運筆 模本
71	56	64	61	27	順	縮図本
頭芋	麦	蓮根	稻	植木鉢	名称	

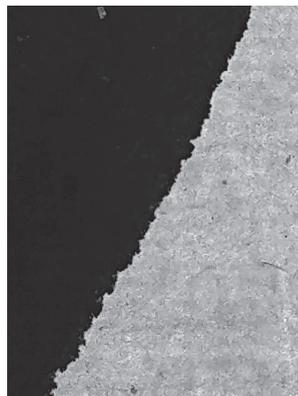
[表1]《略画運筆模本》と《縮図本》の順と図様の対照表

1 絵手本の学びの順

の観察と文献資料を参考にして、現在入手できるものから原本に近いものを選び、筆については、老舗販売店の筆の雛形の名称と穂の形状を参考に、数種を選び、手本を臨写して最も適した道具を絞り込んだ。

榎嶺の運筆指導の順序がわかる参考資料に、多田香疇《幸野先生運筆模本》（以下、縮図本）がある。これは、多田香疇が、明治十五年に幸野私塾に入門し、榎嶺に描いてもらった手本二百三十三図を原本の三分の一強の大きさに縮小して一冊にまとめたものである。巻頭には、各手本の題名を記載した表があり、その後、表の順に縮図が続いている。《略画運筆模本》と縮図本の手本を比較すると、題材と図様が互いに類似する。その順と縮図本における名称を表1に示した（以下では縮図本の類似する手本の名称を《略画運筆模本》の手本の名称として用い、順と共に示す）。

二つの資料における手本の順の関係を図1でみると、横軸の《略画運筆模本》における順が大きくなるほど、縦軸の縮図本の順も大きくなる傾向があり、二つの資料の手本の順には正の相関がある。さらに詳細をみると、《略画運筆模本》の⑩植木鉢までの手本は、⑨茄子を除くと、縮図本では三十一番以内にある。⑨茄子は縮図本では四十三番目であり、縮図本で三十一番目の⑭団扇とは十番ほどの開きがある。《略画運筆模本》で十七番目以降の四点の手本は、縮図本では五十六番目から七十一番目になっており、⑨茄子からさらに平均して二十番ほどの開きがある。二つの資料における手本の順に正の相関があることから、二つの資料における手本の順は学ばれる順を反映したもので、画学校と香疇が学んだ私塾での学びの進め方には類似する点があったと考えることができる。このように学びの順を捉えると、《略画運筆模本》の⑨茄子を除く⑩植木鉢までの十五点の手本は、縮図本の手本のはじめからおよそ三十番目までを半分にしたような構成に



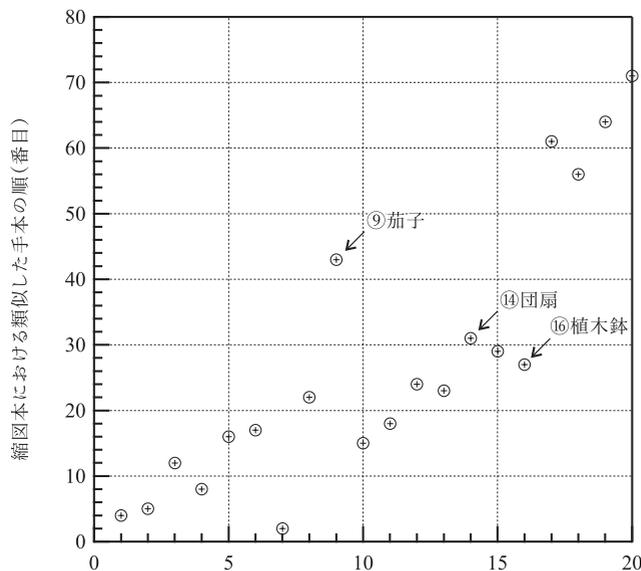
[図2] ①玉の右下部分

《略画運筆模本》の手本は画帖に装丁されており、各手本のサイズ（縦×横、以下同）はおおよそ31×33cmである。紙を漉くときに用いられた簀の痕を背面から光をあてて透過光で観察したところ、一寸あたり三十二の簀の目があった。紙の表面は、平滑で薄灰色をしている。紙の簀の目に沿って滲みが観察されるため「図2」、礬水をひいて滲み止めの処理などをしていない生紙と推定される。

当時の記録をみると、横嶺は運筆には「渡紙」を使用すると書いており、また、「唐紙」で練習したという回想がある。「渡紙」とは中国から輸入された紙と考えられる。このことから「唐紙」も日本の襖紙の唐紙（からかみ）ではなく、中国から輸入された唐紙と考えられる。現代の日本では、中国から輸入された紙は、中国宣紙や唐紙などであり、唐紙は一番唐紙、二番唐紙、白唐紙などの名称が付けられた種々の紙が販売されている。原本の風合いは中国宣紙よりは唐紙に近い。また、中国宣紙と唐紙はサイズが異なっており、現在手に入る唐紙はサイズが62cm×140cmで、これを八分の一にしたサイズ（31×35cm）は手本とほぼ同じである。そこで、検証に使用する紙は市販の唐紙から選定することにした。生紙において墨の滲みの走り具合は紙によって大きく異なるため、筆遣いに影響を与える。原本で観察される墨の滲み具合に近い紙を選ぶため、唐紙数種を準備し、滲みや掠れ具合が原本に近い紙のうち、風合いの近いものを選んだ。検証に使用した紙は一寸に簀の目が三十であり、八分の一にして用いることにした。

2-1 紙

るため、ここでは道具について考察し、その上で実技検証に使用する紙および筆を選定する。



《略画運筆模本》における手本の順(番目)

[図1] 《略画運筆模本》と《縮図本》の順の関係

なっている。⑨茄子は、十五点とは縮図本における順に隔たりがあるため、十五点とは学びの系統が異なる可能性が考えられる。そこで《略画運筆模本》の十六番までの手本の図様を表1で概観すると、十五点は線によって図様が構成されているのに対して、⑨茄子は実やヘタが面で表されており、他の十五点とは異なる筆遣いによって描かれていることが理解できる。十七番目以降の四点の手本は、縮図本での順にそれより前の手本と大きな隔たりがあることから、より難度が高いことが予想される。

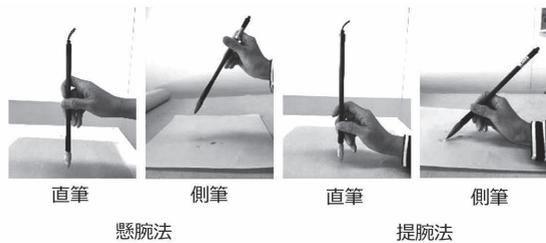
以上のことから、現在の《略画運筆模本》の手本の順は、北宗の課業において手本が学ばれた当時の順を反映したものと考えることができるため、筆遣いの学びの段階の考察は、現在の《略画運筆模本》の順で行うことにした。

2 道具について

手本を臨写する上で、使用する紙と筆が異なれば筆遣いが同じであっても筆痕は変化すると考えられ



[図5] ①玉の正円



[図4] 執筆法

めの馬の尾も使用しているため、微妙に弾力がある。腰には適度に強さのある羊の尾を使って製筆されている。この毛組みにより、この筆は筆先がある程度効き、穂幅があり、適度な弾力を持つ。

3 筆遣いの分析

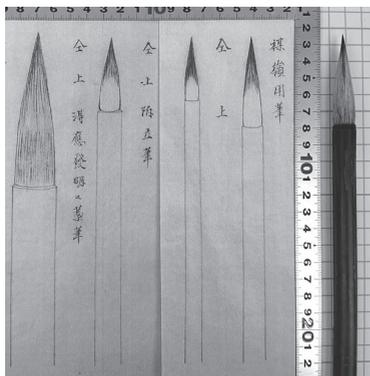
《略画運筆模本》の二十点の筆痕の観察とそれに基づく実技検証を交えながら、運筆に欠かせない①執筆法（筆の持ち方）、②筆に含まれる水や墨の量の調整、③運筆法を読み解き、学びの要素およびその段階を考察した。

3-1 執筆法

筆の基本的な持ち方について、図4に写真を示して簡単にまとめると、まず、肘を上げ前腕を机と平行に宙にあげて筆を持つ懸腕法と、上腕を机につけて持つ提腕法がある。また、筆管の傾きに着目すると、筆管を紙面に対して垂直にして持つ直筆と、傾ける側筆がある。執筆法について手本から読み取れることを検討した。

3-1-1 懸腕法と提腕法

懸腕法と提腕法で最も初歩の学びであった①玉の一部を描き、筆の持ち方を検討した。



[図3] (a) 『宮内得應先生著 製筆法心得 諸大家用筆雛形』の雛形（右から模嶺用筆、同上、同上附立筆、同上得應発明之藁筆）と実技検証に使用した筆



[図3] (b) 実技検証に使用した筆をさばいた写真

手本の図様は、多様な太さの直線や曲線に加え、点、面で構成されている。画学校の運筆の授業で使用された筆の記録は知られていないが、老舗販売店得應軒本店の筆の雛型に「模嶺用筆」[※] 四点の雛形「模嶺用筆」、同上、同上附立筆、同上得應発明之藁筆」がある[図3(a)]。「模嶺用筆」、「同上附立筆」の雛形は、穂の長さは各々5・5cmおよび4・4cmと5cm前後で、穂幅および筆幅（筆管の径）は各々1・3cmおよび1・5cmでほぼ同じである。「同上」は小筆で、「同上得應発明之藁筆」は渴筆を描く専用筆の藁筆である。

実技検証に使用する筆については、「運筆」が筆遣いの鍛錬を目的とするものであることから、一本の筆を使いこなす学びであったと仮定して選定をした[※]。四点の雛形の中では、細い筆は①玉の太い線を引くことはできず、藁筆は運筆の練習には適さないため、「模嶺用筆」、「同上附立筆」の二点が候補になる。そこで、

二点を参考に筆者所有の筆から数種を選び、手本を構成する線や点を臨写し、最も適した筆を選んだ[図3(b)]。選んだ筆は、穂の長さは5・5cm、穂幅は1・4cm、毛組みは、先は日本の合狸で少し強



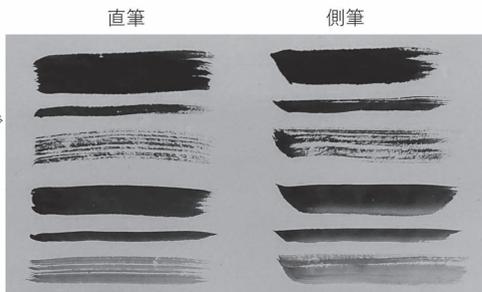
[図7] ⑤壺の左側部分



(a)直筆 (b)側筆

[図8] ⑤壺の側面の線の検証

ここでは、⑤壺の胴の左側「図7」の潤筆から渴筆の曲線で筆の持ち方を検討した例を述べる。この線は肩で曲線から直線に移行しているが、図8では(a)直筆の場合、曲線から直線への移行で潤筆から渴筆へのつながりが表現できたが、(b)側筆の場合は側面の渴筆は一定に出るが、曲線の肩の部分の表現



[図6] 直筆・側筆での筆痕の比較

い線で平らになるのは、穂が刷毛のように左右に開いているためである。細い線では、筆先は開かず、筆を立てているため筆先が線の中心を通り、起筆は尖って現れる。側筆では、いずれの線も左上が尖っており、線の上側を筆先が通ったことがわかる。次に墨の濃淡に着目してみると(a)は直筆も側筆も墨色が均一である。(b)の直筆の太い潤筆の線では墨色が均一であるが、側筆の潤筆の線では上側より下側の墨の色が淡く滲んでいる。(b)の側筆では、筆の腹の墨の濃度が筆先と比較して低く、線の上下で濃度差があったと考えられる。以上のことから、直筆と側筆では、起筆の墨痕の形状に加え、筆先と腹の墨の濃度差によって濃淡が生じる様子にも違いがあることが見て取れる。しかし、たとえば図5の①玉のように起筆が重なって形を十分に観察できず、かつ墨色が均一な線では筆痕のみから直筆・側筆の解読は難しいことも分かる。

《略画運筆模本》二十点の線を観察すると、明らかに側筆で線に濃淡や滲みを生じさせた手本は確認されず、そのような要素は学びに含まれていないと考えられる。同時に、ほとんどの線が筆痕のみから直筆・側筆を判断することが難しかったため、実際に手本を描いて確認をすることにした。

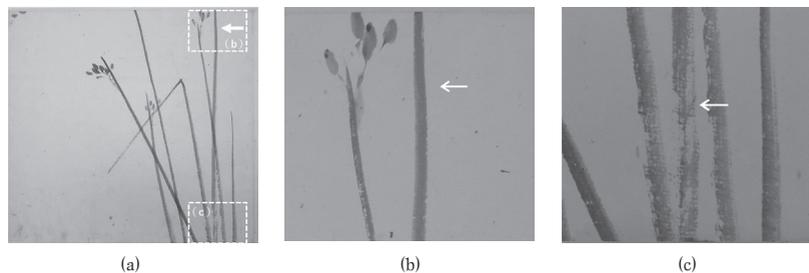
手本は書道用の半紙よりやや横幅のある紙で、①玉ではその中心に円が大きく描かれている。円の線の内側を図5で観察すると、実線で示した玉の上部は潤筆で、点線で示した下部では掠れが観察される。このことから、上から下に向かって左側の半円と右側の半円を描き、下部で交差させて正円にしているとわかる。

次に、玉の正円を直筆の懸腕法と提腕法で描いて違いを確かめた。どちらも手本に似た線を描くことはできたが、懸腕法の方が提腕法よりも腕の運動領域が広く、腕を自由に動かすことができた。また、提腕法では自分の手で筆先を見る視野が狭められ、懸腕法の方が視界は広いことも確認できた。ここで《略画運筆模本》二十点の手本をみると、①玉、②槌は中央に大きく描かれ、③蘭、④芒、⑦竹、⑩稲は対象の一部を画面で切り取った構図で、紙の外に出る線や外から中に入る線がある。これらは大きなストロークでないと描くことが困難で、腕を自由に動かせ、視界が広く絵全体を把握できる懸腕法が適していると推測され、懸腕法を習得させる学びが組み込まれていると考えられる。

3-1-2 直筆と側筆

直筆と側筆では、筆を持つ角度、傾きによって筆が紙に接する面が違い、接する面の形や面における水と墨の濃度の違いによっても筆痕に違いがでると考えられる。どのような場合に、どのように筆痕が違うのか、双方の持ち方で線を引いたサンプルを示して確認する。サンプルを作製するときの筆に含まれる水と墨液の仕込みでは、まず、筆洗に筆をつけて水を根元まで含ませてから、筆洗の端で筆の中の水を切って水の量を調節し、次に硯上の墨を取って軽く皿の上でなじませた。この時、墨の量を(a)穂の根元まで、(b)先から1/2までと変化させ、太い線、細い線、渴筆の太い線(別の紙で掠れるまで線を引いた)の三種を引いた「図6」。

まず、線の左端の起筆をみると、直筆では、太い線はいずれも平らに揃い、細い線は少し尖っている。太

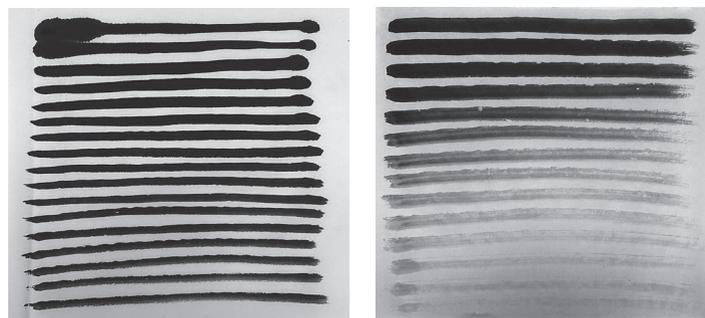


[図10] (a) ③藺 (b) 上端 (c) 下端

[図11] 濃淡と水分調整による筆痕の違い (a) 墨 $\frac{5}{6}$ (b) 墨 $\frac{1}{3}$

で潤筆から渴筆までを描けることもわかった。

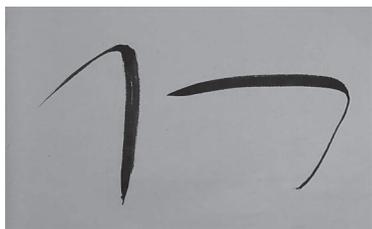
次に、墨の濃淡や掠れに着目して二十点の手本から学習の要点を検討する。①玉の正円〔図5〕、②槌の輪郭線は墨が濃いが、それと比較すると、③藺〔図10(a)〕の長く細い茎の線や実の点は色が薄い。また、図10に矢印を示した線を掠れに着目して観察すると、(b)上端は掠れていないが、(c)下の方が掠れている。棟嶺が掠れまで忠実にうつすことを強いたと伝える弟子の証言[※]が残っており、この掠れを忠実に描き、一本の線の中に潤筆から渴筆までを描くことも学びと考えられる。どのくらい筆に墨を入れるとこの線が描けるのか実験をした。図11に墨含みを(a)筆先から $\frac{5}{6}$ 、(b) $\frac{1}{3}$ にして茎の線を描いたものを示す。(a)では全ての線に掠れが出ず、(b) $\frac{1}{3}$ では手本のように一本の線の中に潤筆と渴筆を描くことが可能であった。よって、一本の筆に

[図9] 濃淡と水分調整による筆痕の違い (a) 墨 $\frac{5}{6}$ (b) 墨 $\frac{1}{3}$

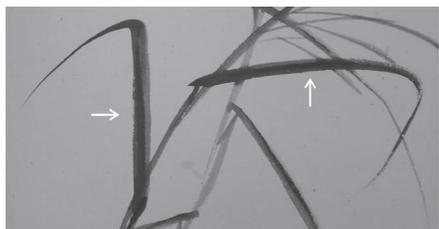
を再現しづらいたことがわかり、おそらく直筆で描いていることが分かった。このほか、⑨茄子を除く⑩植木鉢までの線で構成される十五点の手本を臨写したところ、これらの手本の線は直筆で描けることが確認された。学びのはじめの段階では、直筆を習得させる意図があつたのではないかと考えられる。

3-2 筆に含ませる水や墨の量の調整

筆に含ませる水、墨の量や墨の濃度は、線の滲みや掠れ、色の濃淡として表れるため、その調節は筆遣いの基本的な要素である。ここでは、このような水と墨の筆中の仕込みに関わる学びについて検討する。まず、検討の前提として、筆に墨をつけると一度にどのくらい線が引けるのか、サンプルを示して確認する。前節の図6のサンプルと同じ要領で筆に濃墨を穂の長さの(a) $\frac{5}{6}$ 、(b) $\frac{1}{3}$ まで入れた筆で、手本と同じ大きさの紙に直筆で横線を引けるだけ引いたサンプルを作製した〔図9〕。(a)では、始めは大きく滲み、下へいくほど滲みは小さくなるが、線は全体が黒く、最後まで潤筆であった。(b)でも、紙の半分ぐらいから掠れが生じたが、紙の下まで引き続けることができた。以上のことから、雛形の「棟嶺用筆」「同上附立筆」くらいの筆幅と穂の長さであれば、手本を一度の墨つけで描き切ることが可能と理解できた。また、墨含みの調整を行えば、一度の墨つけ



[図13] ④芒の葉の実技検証



[図12] ④芒の葉



[図14] ⑤壺の匙



(a)



(b)

[図15] ⑤壺の匙の実技検証 (a)筆管を回さない (b)回す

⑤壺の匙を熟覧すると、図14の矢印の部分に筆痕が重なっている部分が観察できる。匙は、上側の緩やかな線と、矢印から小さく右へ円を描いてから左方向へ引く下側の線の二筆で描いていると考えられる。下側の線を描く筆の動かし方を検討した。まず、直筆懸腕法で筆を持って筆先で小さな円から下部の緩やかな曲線を描くと、筆が側筆のように穂先が上で腹が下になり、滑らかではない線になった[図15(a)]。これは手本の筆痕[図14]とは異なり、この原因は、円の部分で穂が捻じれて線の中央を筆先が通

④芒の葉をみると折れた葉が二本描かれている[図12の矢印]。茎の側が起筆で、頂上で下へ大きく曲がり、収筆は細くなっている。実技検証を行ったところ、直筆懸腕法で曲がる部分まで太く描き、曲げたい部分でそのまま下の方向に動かすだけで線が細くなるのがわかり、この筆痕を再現できた[図13]。

含ませる水や墨の量の調整から生じる潤筆・渴筆も、学びの要点であったと考えられる。

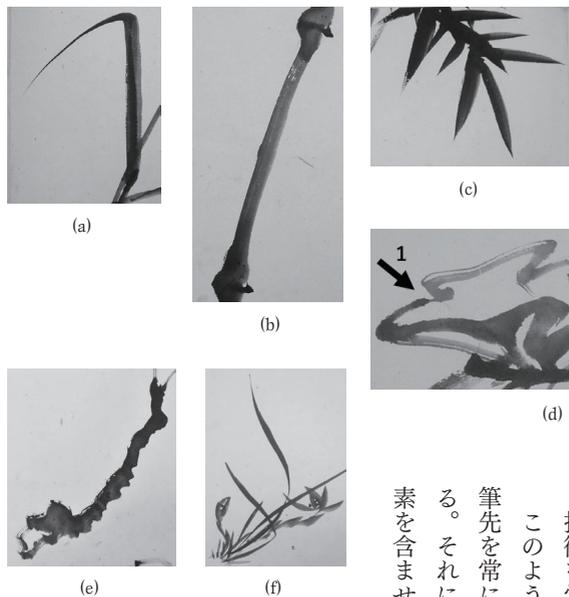
3-3 運筆法の読み解き

本節では、運筆の手法に着目して二十点の手本を分析する。二十点の手本は、図1で述べた縮図本との比較から、①から⑯までのうち⑨茄子を除く十五点、⑨茄子、⑰から⑳の四点の三つに分類できる。十五点は主に線で描かれた手本で、⑨茄子は面的な表現がなされた手本である。ここでは、基本的な線と考えられる十五点における筆法の学びと⑨茄子における学びについて、それぞれに必要な技術と想定される学びの段階を考察する。

3-3-1 ①から⑯の線の学び

(1) 曲線

はじめの手本から線の形状を見ていくと、①玉は正円の太い曲線と上部の細い曲線、②槌には太い楕円が描かれており、まず曲線を描かせている。曲線に着目して続けて見ていくと、④芒には、葉の描写に大きく湾曲した線がある。⑤壺には、壺の肩や匙の先に局所的に急に曲がる曲率の大きな線がある。⑥蕨にも手前の蕨が曲率の大きな線で描かれている。①玉の正円は直筆懸腕法で描けることは既に述べた通りであるが、他の曲線は筆をどのように動かせば描けるのか、実際に描いて考察した。



[図19] (a)④芒の葉 (b)⑦竹の竿 (c)竹の葉 (d)⑧袋の口 (e)⑩靈芝の柄 (f)⑪蘭の葉と花

（詳）の《椽嶺習画帖》の蕨を挙げる「図18(a)」。この資料は左が岸田鳴夢の練習作品で右が椽嶺の直筆と考えられる。蕨の曲線の指導では、図17と同じように、曲線の頂点の少し左下あたりで、矢印から左下方向と右下方向への曲線を描いていることが鳴夢の筆痕からわかる「図18(b)」。師の手本は、蕨の線が直線気味になってはいるが、二分割して描かれている「図18(c)」。これは、曲がり急な線を目立たないように分割して描き、常に筆先が線の中心を通るよう直筆で描く技術を学ばせているのではないかと考えられる。

このように曲線の学びを始めから見ると、大きな太い円から、段々と小さく筆先を常に直筆に保てるようコントロールする技術を学ばせていると推測される。それには、筆管を指で回しながら描く、又は分割して描くという学びの要素を含ませ、徐々に難度が上がっていると考えられる。

(2) 筆圧（抑揚）

一筆の中に太い細いがある筆痕から、④芒の葉、⑦竹の竿と葉、⑧袋の口、⑩靈芝の柄、⑪蘭の葉と花を図19で観察する。

(a)④芒の折れた葉は、はじめは筆圧をかけ少し太めにし、頂点で左下に筆を動かすだけで細い線になることは(1)で述べた。頂点から収筆にかけては段々と細くなっており、収筆に向けて少しずつ力を抜いている。次の(b)⑦竹の竿は台形、細い線、台形の線り返しで、極端に筆圧をかけて台形の節を作っている。(c)



[図17] ⑥蕨の頭部 筆痕の滲み



[図16] ⑥蕨

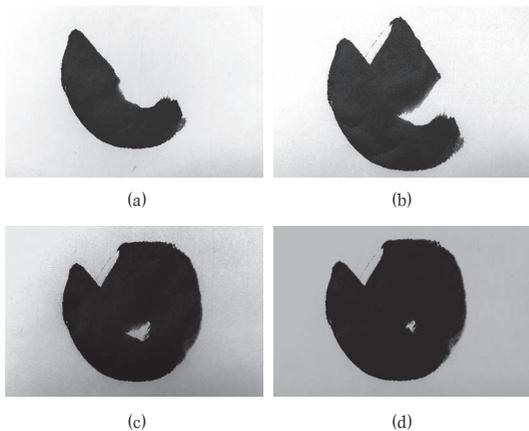


[図18] 蕨の曲線の学び 岸田鳴夢《椽嶺習画帖》 (a) 画帖の一部 (b) 鳴夢筆の蕨 (c) 椽嶺筆の蕨

らなかつたためと考えられる。そこで穂が捻れないように円の部分で筆管を指で回して線を引くことを試みた。この場合は、筆先が線の最後まで中央を通り、円から緩い曲線までを滞りなく描けた「図15(b)」。

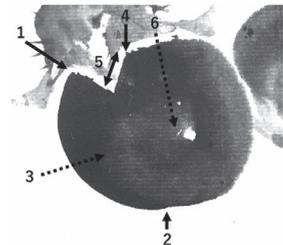
⑥ 蕨（茎）

次に⑥蕨の茎の曲線を観察する。手前の濃墨の蕨は、局所的な曲りから緩やかな線につながる線で描かれ、角度を変えれば⑤壺の匙に似た形状にもみえる「図16」。まず、この線の筆運びについて熟覧を行った。図17に矢印を示した部分に膨らみが観察でき、蕨の曲線は二分割で描かれている可能性が推測された。しかし、この蕨は墨色に変化がなかったため、これ以上の読み取りが難しい。そこで、蕨の描き方をさらに観察するため、参考として、椽嶺の弟子の岸田鳴夢（生年不



【図22】⑨茄子の実技検証 (a)一筆目 (b)二筆目 (c)三筆目 (d)四筆目

二十点中、墨の広い痕跡が初めて観察できるのが⑨茄子の実である。手前の実を拡大した図21をみると、実の左側の外郭は濃墨で際がシャープであり、右側は淡墨で滲みがある。実の内部には墨色のむらがあり、中央よりやや右側を小さく白く塗り残している。以下、詳細な観察によって推定した筆順について、実技検証の結果を示しながら述べる。まず、図21で実の左上の1とした三角の部分の付近は最も墨色が濃く、1からシャープな外郭が2としたところまで続き、2の部分には墨の滲みに段差がある。1から2までの外郭の内側である3の近傍は淡墨である。このことから、1から2までの外郭を描くのが一筆目で、外郭が濃墨で内側が淡墨になっていることから、1から2の外郭を筆先が通るよう側に側筆で描いていると考えられる【図22(a)】。二筆目は、墨の濃さから4とした部分が起筆ではないかと推定される。5とした外郭がシャープで、



【図21】⑨茄子の実(裏から光を照射した写真)

に筆圧を変えて線の表情を変化させる学びを加えて複合化していると考えられる。⑭団扇の線対称に関しては、同じ形の曲線を左右で描く順筆と逆筆の学びとなっている。器物に含まれる平行線や線対称の線の学びは、七点と多く、『略画運筆模本』における重要な学びの要素と考えられる。

3 | 3 | 2 ⑨茄子



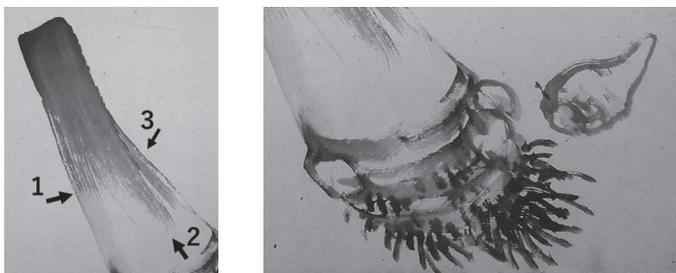
【図20】(a)⑤壺 (b)⑮涼炉 (c)⑯植木鉢の側面の線

竹の葉は、葉の先は尖り、中ほどは膨らんでいる。これは、筆先を整えて入り、圧をかけて膨らませ、再び筆先を整えて収筆することで、抑揚を付けていると考えられる。⑧袋の口の筆運びの順を見るために、図19(d)で熟覧すると1と2に起筆があり、墨の濃淡から潤筆の1が、2よりも先に描かれており、線の節々に墨の溜まりが観察できる。その溜まりは字を描くときの点画のようで、複雑な線を筆の方向を転換させながら筆圧をかけて何節も描いていることが見て取れる。次の(e)⑩靈芝の柄は細かい凸凹が観察され、短い距離で筆圧を変えて描いている。(f)⑪蘭は、花と蕾は短い線で描かれ、線は端より中が太くなっており、短い距離で筆圧を変化させ、更に、葉では、一本の線の中で細い太い細いの変化が二回ある線があり、一枚の葉に二回の筆圧をかけていると予測される。

このように、緩やかな曲線における長い距離での筆圧のコントロールから、細かい筆圧の調節へと徐々に発展していることがわかる。筆圧によって筆の特徴である抑揚をつけることによりそれぞれの物の質感を表現していると考えられる。

(3) 器物の線

前掲の表1を通覧すると、題材は自然物と、②槌、⑤壺、⑫本、⑬筆、⑭団扇、⑮涼炉、⑯植木鉢といった器物が混在している。ここに挙げた器物は線対称な形である。線に着目すると、まず、②槌の持ち手、⑫本、⑬筆の軸、⑭団扇の柄では平行線が多く描かれている。槌の持ち手の濃墨の直線、③蘭の淡墨の細い重なりのある直線を学ばせてから、⑫本から⑭団扇の柄まで段階を追って平行線の幅が徐々に狭くなっており、難度が上がっている。また、⑤壺、⑮涼炉、⑯植木鉢の側面の線【図20】は、壺では渴筆線で、涼炉と植木鉢では淡墨の潤筆の線で筆圧の調節が行われている。繊細



【図23】(a) ⑳頭芋の上部 (b) ⑳頭芋の下部

6の近傍が淡墨であることから、5を筆先が通るように側筆で描き、一筆目と合わせて、へタの形に沿うV字を作ったと考えられる【図22(b)】。次に、実の右半分の外郭は淡墨で滲み、内側は外郭の近傍より墨が濃くなっている。このため、外郭を筆の腹が、小さく塗り残した部分の右下を筆先が通るように側筆で実の右側を描いていると考えられる【図22(c)】。実技検証では三筆目に実の右側を描くと、塗り残しの左側の部分が手本より大きく空いた。手本の塗り残しの左側は、一筆目と二筆目の腹が通った部分と比較して墨の色が濃い。四筆目を塗り残しの左側に入れて形を整えていると考えられる【図22(d)】。小さな空白は腹に含まれる水分量の加減によりなくなってしまうこともあり、水分量の加減も必須であった。このように、側筆で腹を使用しながら物の丸みを描く要素が含まれていると考えられる。

この⑨茄子の側筆の学びの展開については、図1より、⑨茄子の学びの次の段階に、⑰から⑳の四点の手本があると予測される。ここでは、⑳頭芋に着目する。図23(a)の筆痕を観察すると、上部から下部まで、矢印1、2、3で示した潤筆から渴筆の流れが三方向にある事が確認できる。図の上半分は、上部、左側、右側が中墨で、中が淡墨である。三筆に分けて描いていると考えられ、墨の濃淡から、1は左側の外郭に筆先を当てて側筆で上から描き、2、3は右側を筆先にして側筆で描いていると推定される。丸い物を表した⑨茄子に対し、円柱形の表現を要素としていると考えられ、さらに、図23(b)で頭芋の下部をみると、根は濃墨、子芋は淡墨で潤筆と渴筆を交えた線で表されている。この⑳頭芋は、

⑨茄子からの側筆の学びと線の学びとが融合し、筆の特質を活かしたものとなっていると考えられる。

まとめ

本研究では、京都府画学校設立当時に模嶺が絵画の基礎教育である「運筆」の教材として制作した《略画運筆模本》二十点の絵手本を対象とし、個々の手本に込められた具体的な筆遣いの要素と、全体的な学習の体系について、筆痕の観察と実技検証から検討を行った。まず、検討の基礎となる事柄としては、

- ・ 運筆模本二十点の現在の順序が、当時の学習順序をよく伝えていること
- ・ 当時の運筆教育に使用された紙は、中国から輸入された「唐紙」であり、礬水を引かずに生紙のまま用いたこと
- ・ 穂の長さが5cm程度、穂幅が1・2cm程度であれば、一本で二十点全てを描くことができること

が判明した。

その上で、筆の執筆法を検討すると、自由に腕を動かして、視界を広くして全体を把握することができる懸腕法を習得させるねらいが組み込まれていることが理解された。そして、学びの段階では、まず直筆を習得させており、その後、⑨茄子で側筆を学ばせていると考えられる。筆に含まれる水や墨の量の調整については、当時用いられたと想定される穂の長さや穂幅の筆であれば、筆中の水と墨の含み具合を調整することで潤筆から渴筆までを表せることが確認された。水や墨の量の調整も学習要素となっていたと考えられる。

手本を描くための具体的な運筆法について、特徴的なものについて分析した。最初に学ぶのは曲線の描き

方で、大きく均一な太さの①玉に始まり、⑥歳のように次第に小さな曲線の修練へと進んだ。その際、筆先を常に直筆に保つために、筆を指で回しながら描く方法、曲線を分割して描く方法など、徐々に難度が上がっていることが分かった。線に抑揚を生み出す筆圧のコントロールについては、④芒から⑩蘭へと段階を踏んで、それぞれの対象の質感を表現しつつ、徐々に細かい変化を描きだせるようになっていた。また、後半に続けて現れる⑫本、⑮涼炉、⑯植木鉢などの器物では、線対称の形状や平行線の直線を描くことが必要であり、これも基礎学習として身に着けるべき要素であったと考えられる。筆の腹を使って面を表現する側筆の筆遣いは、⑨茄子から始まり終盤の⑳頭芋へと続いており、直筆、側筆、潤筆、渴筆と筆の特質を活かす筆遣いを総合的に習得する学びへと発展していくことがわかった。

以上の検証によって、《略画運筆模本》二十点には、筆線、没骨¹⁵とを一本の筆によって描くための筆遣いが段階的に組み込まれていることが具体的に理解された。

《略画運筆模本》は、楳嶺が構想した絵画教育の教材《京都府画学校北宗運筆模本》画帖六冊の一冊であり、その最初の段階に当たる。楳嶺は「修画綱要」において、運筆は「凡ソ畫ヲ教ユルニハ先第一ニ此法ヲ授ケルヲ以テ其手腕ヲ正整勁健ニ運用自在ナラシム是レ初学ノ最緊用ナルモノナリ¹⁶」とその重要性を説いている。また、当時の私塾生の回想では「筆のかすれまで忠実に写すことを強いられた¹⁵」ことや、「袋の皺の数は幾本と決まっている¹⁶」などの回想が残っている。これもまた、楳嶺が熱意を傾けて「運筆」の手本を定めていたことを伝えている。

より多数の絵手本を収録する縮図本がその構想の広さを伝えるのに対して、学校教育用に選定されたいわば凝縮された姿が《略画運筆模本》二十点だったのである。この楳嶺の思いの詰まった「運筆」教育が、画学生や、塾生、更にはその後の世代にどのような影響を及ぼし、どのような展開を生んでいったのかについては、更に追求していきたい。

今回、「運筆」の基礎教育の絵手本を対象に筆法検証を行った中で、解説できるものと判断が難しいものがあることも分かった。その点はなお検討課題であるが、肉筆資料を用いた古典技法の実技的追体験による研究の手法と、その実効性については示すことができたと考えている。

〔付記〕

本研究は、二〇二二年一月、美術史学会西支部例会にて林静佳が発表した「明治日本絵画の基礎教育「運筆」について——幸野楳嶺筆《京都府画学校北宗運筆臨模絵手本》を中心として——」の一部である。

注

❖1 四宗とは、東宗（大和絵・円山派）、西宗（西洋画）、南宗（文人画）、北宗（狩野派・雪舟派）である。

❖2 絵手本には、筆者の署名や押印はない。しかし、「北宗教場用」、「京都画学校」の方印および画学校の円印が共に押されているため、開校時から、四宗に分かれていた明治二十一年までのものと考えられることができる。北宗の教員は楳嶺と鈴木松年であったが、資料館蔵の折帖以外の運筆絵手本に、楳嶺印がある同じ主題・同じ図様の絵手本があるため、楳嶺が描いたものと推定される。更に、楳嶺は開校から翌明治十四年四月まで在職していたため、明治十三年開校時に描かれたと考えられる。

❖3 《略画運筆模本》、《減筆花卉運筆模本》、《屋宇舟車運筆模本》、《樹木諸法臨模模本》、《山水小景臨模模本》、《花卉臨模模本》の各画帖からなる。

❖4 香崎は、明治二十八年三月二十二日、三本樹旧邸で行われた楳嶺の七十七忌遺弟集合記念撮影の写真に写っており、弟子で

あることがわかる。竹内栖鳳編（一九四〇）『楳嶺遺墨』便利堂、六一頁。

❖5 明治十三年六月第二百六十号「京都府令書」に「北宗の課業を定る左の如し／第一期第六級／運筆縦横線略画」とあり、また、明治十三年七月十二日、北宗副教員幸野楳嶺が画学校御係、明石博高氏に送った上言書「北宗塾中規則草稿」中にも、「北宗画学日課時間表」第一期六級、一日五時間中三時間「略画」の授業が記載されている（京都市立芸術大学芸術資料館蔵）。「北宗塾中規則草稿」は京都市立芸術大学百年史編纂委員会（一九八一）『百年史 京都市立芸術大学』京都市立芸術大学、一六一頁に収録されている（『百年史 京都市立芸術大学』は以下「百年史」と略す）。

❖6 《略画運筆模本》で竹は七番目であるが、《縮図本》では、二番目となっている。竹内逸「楳嶺先生の教育法」（竹内栖鳳編『楳嶺遺墨』）には「子弟は入門と同時に楳嶺が松竹梅の手本を貰ふ」という記録があり、筆者の把握している他の楳嶺筆の絵手本類でも松竹梅が巻頭にあるため、縮図本は、私塾では入門の祝い

- として最初に渡されていたことを反映していると考えられる。
- ❖ 7 前掲5、「北宗塾中規則草稿」に「第二章教則第十二条運筆の清写本紙は一番渡紙を用ゆ可し。」とある。『百年史』、一六二頁。
 - ❖ 8 前掲5、美工、実技実習内容卒業者調査中、「明治三十三年・三十四年予備科一年臨模ばかり、一本の線を手本を見てかく、唐紙、(三谷)〔中略〕明治三十五年絵画科一年運筆(曾文、松年の手本、唐紙八切)星野。』『百年史』、一七六頁。
 - ❖ 9 宮内得應(二八九〇)『宮内得應先生著 製筆法心得 諸大家用筆雛形』。
 - ❖ 10 嘉永五年(一八五二)に榎嶺と同じ年に中島来章に入門した川端玉章は、東京美術学校で教員をし、付け立てて画手本を遺している。この手本について、福田徳樹は「ただ一本の筆で描かれている。」と述べている。福田徳樹(二〇〇二)『川端玉章付け立て画手本 東京芸術大学美術館蔵』東方出版、五頁。
 - ❖ 11 平野重光編(二〇一三)『竹内栖鳳』光村推古書院、一九六頁。
 - ❖ 12 岸田鷗夢(一九三二)『榎嶺習画帖』(海の見える杜美術館蔵)奥書きに次のように記載がある。幸野西湖(二八八一―一九四五)「此図先考榎嶺真蹟也為鷗夢雅君描處習画帖而今茲裝潢新成因囑其意誌／昭和辛未歲蒲月中旬／於嵯峨凌雪園／西湖幸野誠敬識」、大江良起(二八七四?)「明治の中頃幸野榎嶺翁／画塾に窓を同じくして共に／学べる岸田鷗夢氏／先師の筆なる習画手本を／裝潢成れりとて携へ来られ／一々觀畢り帖未余白に／連筆画の一を写し其文／を識し茲に証とす／祇園千紫萬紅處にて／後学 大江良起／千紫萬紅處主人」。
 - ❖ 13 輪郭線を引かず、墨面や絵具の色面だけで対象物の形を描く技法。
 - ❖ 14 前掲4、『榎嶺遺墨』、四四頁。
 - ❖ 15 前掲11、『竹内栖鳳』、一九六頁。
 - ❖ 16 前掲4、『榎嶺遺墨』、三〇頁。

財産目録から読み取るティツィアーノ作品の 展示状況とその変化

——《キリストの埋葬》(ルーヴル美術館)を中心に

大熊夏実

はじめに

ティツィアーノ・ヴェネツィオ(一四八八/九〇―一五七六)は、ルネサンス期においてフィレンツェ・ローマと並ぶ芸術の中心地であったヴェネツィアを拠点に活動した画家である。「ヴェネツィア派」と総称される画家たちの中でも、ティツィアーノは最も大きな成功を収めた芸術家であり、イタリア内外に数多くの有力なパトロンを有した。また晩年には、絵の具の厚塗りや大胆なブラッシュ・ストロークを用いた斬新な油彩技法を確立し、後世に続く西洋絵画の諸動向に多大な影響を及ぼしている。

ティツィアーノはその長い生涯の中で数々の傑作を残したが、本稿では主に《キリストの埋葬》[図1]と



【図1】ティツィアーノ《キリストの埋葬》
1525年頃、カンヴァスに油彩、148×212cm

いう作品に着目する。本作は、磔刑に処された後のキリストが墓へと運ばれる場面を描いたものだ。生気のないキリストが二人の男性に抱えられており、中央で彼の右腕を持つ聖ヨハネや、左端に佇む聖母とマグダラのマリアは悲痛の表情を浮かべる。画面右端の暗がりに、石棺と思しきものをかろうじて確認することが出来るが、本作の風景描写は最小限に留められ、登場人物たちが画面のほとんどを占めている。また、全体的にはほの暗い色彩表現や、キリストの顔を覆い隠す劇的な明暗法により、この悲劇の場面を情感豊かに描いた作品である。

本作は現在フランス、パリのルーヴル美術館に所蔵されているが、ここに至るまでの間には、この絵画の所有者として名だたる著名人たちが名を連ねた。後に詳述するように、本作の存在を記す最も古い史料は一六二七年に作成されたゴンザーガ家の財産目録であり、それによるとこの絵画は当時、北イタリアの小国マントヴァを統治していたゴンザーガ家の宮廷にあった。その後、一六三九年に作成されたイギリス王チャールズ一世の財産目録に本作の記録が再び登場し、そして一六八三年には、ルーヴル美術館の礎となるフランス王ルイ十四世の絵画コレクションの中に見

出されるのである。このように、本作の来歴は比較的明瞭であるにもかかわらず（あるいはそれ故に）、それぞれの持ち主の下での詳細な状況についてはほとんど注目されない。よって本稿では、前述の財産目録を精査することにより、作品や設置場所に関する従来の同定をめぐる問題点を批判的に明らかにし、また、複数の目録の比較から、作品の移動に伴う位置づけの変化について検討する。同時に、この作業を通じて、作品の同定や来歴の確認といった西洋美術史研究における伝統的な活用に加え、財産目録をより広く「芸術資源」として捉え直した際に、どのような可能性を見出し得るのかという点にも目を向けた。とりわけ、後に詳述するが、財産目録が有する作品展示の「場」の記録は、かつて作品がどんな場所に飾られ、評価されてきたのかという点を三次元的に理解するための重要な貢献をなし得ると考える。

では早速、まずはゴンザーガ家の財産目録から確認していこう。

ゴンザーガ家の財産目録（一六二七年）

十四世紀中頃から北イタリアの都市マントヴァで力を有したゴンザーガ家は、その発展とともに芸術との関わりを深めていった。第二代侯爵ルドヴィコ三世の治世から、宮廷画家としてアンドレア・マンテーニャが重用され、マントヴァは北イタリア美術の中心地の一つとなる。さらに、第四代侯爵フランチェスコ二世とその妻イザベラ・デステの時代には、イタリア各地から著名な人文主義者や芸術家たちが招かれ、ゴンザーガの宮廷は当時のイタリアの文化、美術の最先端であった。しかし、第六代公爵フェルディナンド一世の死後、代々続いていた慢性的な財政難から、マントヴァの貴重なコレクションの一部売却されることとなる。これに伴い、一六二六年十一月に後継者のヴィンチェンツォ二世によって、財産目録の作成が決定された。

作者	主題	同定されている作品
ティツィアーノ	古代の皇帝の肖像画11点	不明
ジュリオ・ロマーノ	同様の皇帝の肖像画1点	不明
記載なし	ヴィーナスと眠るクピド、サテュロスの絵画1点	《眠れるヴィーナスとクピド、サテュロス》パリ、ルーヴル美術館 [図4]
アンドレア・デル・サルト	天使と聖ヨハネを伴う聖母子の絵画1点	《階段の聖母》マドリッド、プラド美術館
ティツィアーノ	聖家族の絵画1点	不明
ジュリオ・ロマーノ	座って観想する聖ヒエロニムスの絵画1点	不明
ティツィアーノ	ルクレティアの絵画1点	《ルクレティア》ウィーン、美術史美術館 [図2]
ラファエロ	聖エリザベトと洗礼者ヨハネを伴う聖母子の絵画1点	《聖家族(ペルラ)》マドリッド、プラド美術館 [図3]
コレッジョ	ヴィーナスとクピドを教えるメルクリウスの絵画1点	《キューピッドの教育》ロンドン、ナショナル・ギャラリー [図5]
パオロ・ヴェロネーゼ	ナイルの川岸で幼いモーセの世話をするエジプトの王女と女性たちの絵画1点	《モーセの発見》マドリッド、プラド美術館
ティツィアーノ	十字架から下ろされたキリストの絵画1点	《キリストの埋葬》パリ、ルーヴル美術館 [図1]
ジュリオ・ロマーノ	寓意画12点	不明
ジュリオ・ロマーノ	馬に跨がる皇帝の絵画10点	ジュリオ・ロマーノの工房《皇帝の騎馬像》ロイヤル・コレクション他

[表2] マントヴァ宮の「閉ざされた開廊」に飾られた絵画

参考：Luzio, 1913, pp. 89-92; Lapenta & Morselli, 2006, pp. 180-192.

同じ部屋には本作の他に、《ルクレティア》〔図2〕など十四点のティツィアーノ作品に加え、マントヴァの宮廷画家であったジュリオ・ロマーノや、ラファエロ〔図3〕、コレッジョの作品〔図4・5〕を含む計四十三点の絵画が飾られていたようだ〔表2〕。本作の設置場所である「閉ざされた開廊」は、その名が示すとおり、本来開廊であった場所を壁で塞いで作られた空間である。残存する文書記録から詳細な経緯を窺い知ることが出来ないが、第四代公爵ヴィンチェンツォ一世の治世下、おそらく

マリアたちと聖ヨハネを伴う、十字架から下ろされたキリストが描かれた一点の絵画、ティツィアーノの手になる作品、クルミ材の額縁に入れられる、査定額五〇スクーディ、三〇〇リラ。

初代侯爵 (在位：1407-1444)	ジャンフランチェスコ・ゴンザーガ (1395-1444)
第2代侯爵 (1444-1478)	ルドヴィコ3世・ゴンザーガ (1414-1478)
第3代侯爵 (1478-1484)	フェデリコ1世・ゴンザーガ (1442-1484)
第4代侯爵 (1484-1519)	フランチェスコ2世・ゴンザーガ (1466-1519)
第5代侯爵 (1419-1530)	フェデリコ2世・ゴンザーガ (1500-1540)
初代公爵 (1530-1540)	
第2代公爵 (1540-1550)	フランチェスコ3世・ゴンザーガ (1533-1550)
第3代公爵 (1550-1587)	グリエルモ1世・ゴンザーガ (1538-1587)
第4代公爵 (1587-1612)	ヴィンチェンツォ1世・ゴンザーガ (1562-1612)
第5代公爵 (1612)	フランチェスコ4世・ゴンザーガ (1586-1612)
第6代公爵 (1612-1626)	フェルディナンド1世・ゴンザーガ (1587-1626)
第7代公爵 (1626-1627)	ヴィンチェンツォ2世・ゴンザーガ (1549-1627)

[表1] マントヴァ歴代君主

参考：Brinton, 1927, p. 353.

現在マントヴァ国立公文書館に保存されているこの目録は全十二の分冊から成り、そのうちの第三冊と第四冊が絵画の蒐集品にあてられている。長らく、美術史家たちの主要な情報源はカルロ・ダルコヤアレッサンドロ・ルツィオによって出版された絵画コレクションのリストであった。しかし近年、国立公文書館が保管するゴンザーガ家の書簡記録や財産目録が『ゴンザーガ・コレクション (Le collezioni Gonzaga)』シリーズとして順次出版されるようになり、一六二七年の財産目録も二〇〇〇年に出版されている。さらに二〇〇六年には、この目録に記録された絵画コレクションの再構築が試みられ、全体の十パーセントとなる約二〇〇点の絵画が同定された。以下ではこれらの出版物を参照しながら、財産目録の具体的な内容を確認する。

この目録では、まず宮廷内にある各部屋の名称が記され、続いてその部屋に飾られた作品が列挙されていく。ルーヴル美術館の《キリストの埋葬》と同定し得る作品は、絵画リストの最初に挙げられる「閉ざされた開廊 (loggion serrato)」という部屋に登場し、次のように記述される。



[図3] ラファエロ(とジュリオ・ロマーノ)《聖家族》
1518年頃、板に油彩、147.4×116cm



[図2] ティツィアーノ《ルクレティア》
1515年頃、板に油彩、82×68cm



[図5] コレッジョ《キューピッドの教育》
1525年頃、カンヴァスに油彩、155.6×91.4cm



[図4] コレッジョ《眠れるヴィーナスとクピド、サテュロス》
1524/27年、カンヴァスに油彩、188×125cm

一六〇〇年の始めにこの開廊の改築が始められ、一六一一年頃にはゴンザーガ家の重要な絵画を飾るギャラリーとして生まれ変わったとされる。この部屋について詳細に検討したレナート・ベルザーギは、一六二八年に印刷されたマントヴァの展望図〔図6〕にある「新しい回廊(Galleria Nova)」〔図7・8〕を目録の「閉ざされた開廊」と同定している。なお、ここに飾られた作品が全て著名な画家のものであることに鑑みれば、少なくともこの部屋が、君主の権力や経済力、審美眼を示す場として機能していたことは確かであろう。

しかし、ここで言及されている絵画がルーヴル美術館の《キリストの埋葬》であることを確認づけるものはない。先行研究において、この記述と本作の関連はほぼ確実視されているが、一方で筆者はこの点に関してやや慎重である。というのも、「十字架から下ろされたキリスト(Nostro Signore deposito di croce)」という記述からは、「キリストの埋葬」よりもむしろ「十字架降下」の場面が想起されるからだ。そしてこの目録には、以下のように、本作と同定し得る別の記述が見受けられるという点も無視できない。

踊りのためのサロンに隣接する新しいアパートメントの第一の部屋。扉の上に二点の絵画、一点は音楽を奏でる人物たちの半身像、額縁にいれられる、ティツィアーノ作、査定額五〇スクーデー、もう一点は墓に下ろされるキリスト、額縁に入れられる、査定額二〇スクーデー、合計で四二〇リラ。¹⁴

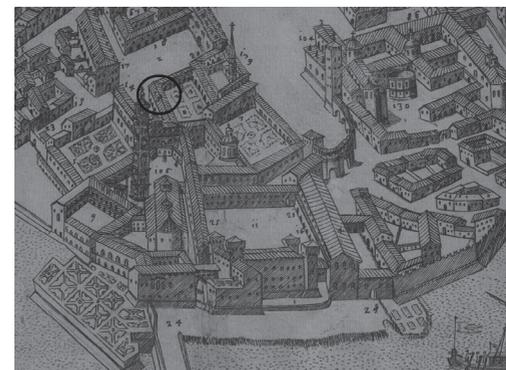
目録によれば、この部屋に飾られたのは二点の絵画のみであり、うち一点はティツィアーノ作品であることが明記されている。もう一方の「墓に下ろされるキリスト(N. S. deposito sopra il sepolcro)」の作者は記されていないが、作者が異なる二点の絵画についてはそれぞれの画家名を記すという別の部屋の記述例に鑑みると、この二点が同じ画家の作品である可能性は高いと考える。また、比較的重要な画家の作品において作



【図6】ガブリエーレ・ベルタツォーロ「都市マントヴァの解説」
1628年、マントヴァ、テレジアーナ図書館

Corte	
1	Castello
2	Corbe Vecchia
3	Armeria
4	Teatro con la sena
5	Giardino del Paniglione
6	Giardino del Baluardo
7	Giardino di sopra al Lago
8	Loggia delle Città
9	Consile della mostra
10	Scala di S.A.
11	Prato del Castello
12	Galleria grande
13	Galleria Nuova
14	Galleria delle cose Naturali
15	Munitioni di legname
16	Munitioni dell' Artigliaria

【図8】図6拡大図(2)



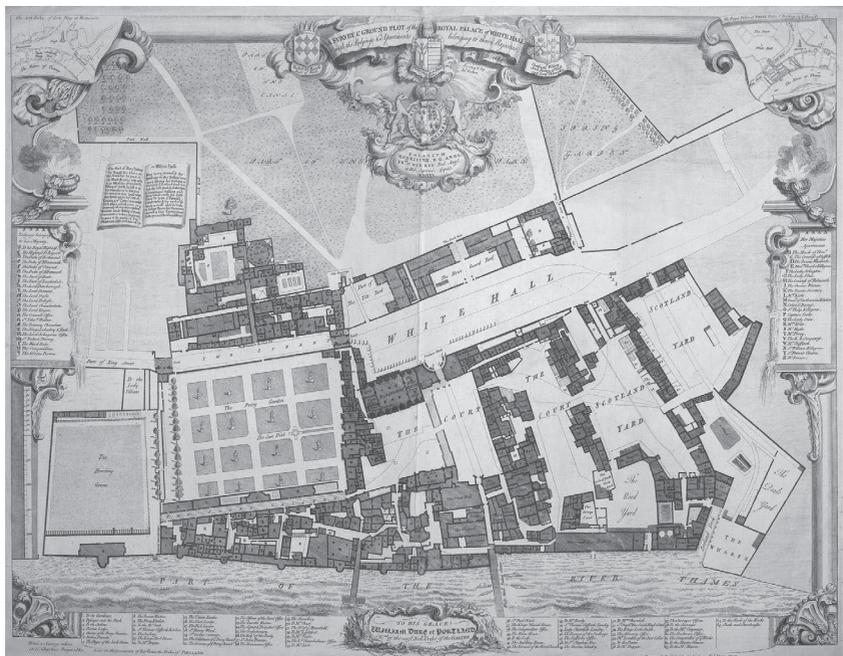
【図7】図6拡大図(1)

者名が省略される例はこの他にも多数見受けられるため、後者の絵画がティツィアーノによるものでないと断言することも不可能であろう。そして、この「墓に下ろされるキリスト」がティツィアーノ作品であるとするならば、ルーヴルの《キリストの埋葬》を示すものとしてより適切なのはこちらの記述ではないだろうか。画面右端に覗く石棺が示すように、「キリストを墓へ運ぶ」場面を描いた本作には、「十字架」よりも「墓」の言葉が相応しいように思われるのだ。

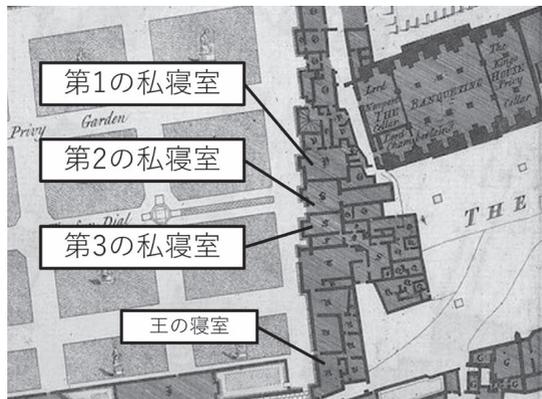
絵画の同定に関してやや疑問は残るものの、本作がかつてマントヴァのコレクションに存在していたことは確かである。というのも、次の持ち主であるチャールズ一世の財産目録において、本作はマントヴァから来た作品として記録されているからだ。では次に、チャールズ一世の財産目録について見てみよう。

チャールズ一世の財産目録（一六三九年）

イギリス王チャールズ一世（一六〇〇—一六四九）によって形成されたコレクションの規模は歴史上最も大きなものの一つに数えられ、その膨大な蒐集品を記録した目録は大きく三つに分類することが出来る。まず一つ目は、当時宮廷の財産管理を任されていたオランダ出身の芸術家アブラハム・ファン・デル・ドールトの指揮の下、一六三九年に作成されたものである。この目録には、チャールズ一世の蒐集品の中でもとりわけ重要な芸術作品が記録されている。二つ目は、ファン・デル・ドールト目録に含まれていない物品を記録したもので、これは一六四〇年頃に廷臣ジェームズ・パーマー卿によって作成されたと考えられている。そして三つ目は、チャールズ一世の処刑後に行われたコレクション売却のために作成された売立目録であり、ここには絵画や彫刻といった芸術作品だけでなく、宝石や調度品などを含めた王の私有財産が網羅的に記録されている。



[図9]「ホワイトホール宮殿の平面図(1680)のコピー」
1747年、ロイヤル・コレクション



[図10] 図9拡大図

多量かつ散在的なチャールズ一世の財産目録は、ジョージ・ヴァーチャーによってファン・デル・ドールト目録を中心にとめられ、一七五七年に現代語訳で出版された。²¹以降長らくヴァーチャー版が活用されてきたが、二十世紀に入ってからオリヴァー・ミラーによってほぼ完全な形でまとめられ、ファン・デル・ドールト目録が一九六〇年に、売立目録が一九七〇年に出版されている。²²以下では、これらの出版物を参照しながら目録の内容を確認していくが、本稿の引用文はヴァーチャー版の現代語訳に準ずる。

目録の基本的な形式としては、まず最初に部屋の名称を記し、その部屋に飾られた作品を列挙する形で進められる。各作品には番号がふられ、それぞれの作者やサイズ、主題、額縁についての情報が記されている。この目録によれば、ティツィアーノの《キリストの埋葬》は、ホワイトホール宮殿の中にある「第一の私寝室 (the first privy lodging-room)」²³という部屋に設置されていたようだ。

かつてテムズ川のほとりに建っていたホワイトホール宮殿は、国王の邸宅として使用されていた。当時は二千以上の部屋を有するかなり広大な建物であったとされるが、²⁴一六九八年の火災によって焼失し、現在は舞踏会などに用いられていたバンケットイング・ハウスと、一階部分の平面図「図9」が残存するのみである。宮殿のとりわけ奥まった場所、国王の寝室を含むプライベート・スペースに位置する三つの「私寝室」²⁵「図10」には、チャールズ一世が有する最も貴重な絵画作品が飾られ、それらを見ることが出来たのは国王の重要な客人のみだったという。したがって、「第一の私寝室」に置かれた《キリストの埋葬》は、チャールズ一世の下で極めて高い評価を得ていたとみなすことが出来るだろう。

目録において、《キリストの埋葬》は次のように記述されている。

七番目、ほぼ等身大の六人の人物像を含むキリストの埋葬、木製の額縁に入れられる。マントヴァの作品、ティツィアーノ作。高さ四フィート四インチ、幅七フィート。²⁵



[図11] ティツィアーノ《エマオの晩餐》
1530年頃、カンヴァスに油彩、169×224cm

において重要な位置づけにあり、双方の下で、君主の権力を象徴する部屋に置かれていたのである。しかし、チャールズ一世の財産目録には、第一―第三の私寢室に置かれた計四十六点の絵画のうち、「A Mantua piece」と表記された絵画が本作の他にあと十五点見られる。これらの作品についてもゴンザーガ家の財産目録と突き合わせて見てみると、中にはマントヴァとイギリスで展示環境が大きく変化しているものが見受けられるのだ。

例えば、チャールズ一世の下で《キリストの埋葬》と同じ「第一の私寢室」に飾られた《エマオの晩餐》[図11]に着目してみたい。本作もティツィアーノの手になるもので、ここでは、復活したキリストと知らず食事を共にした弟子たちが、パンを配る姿を見てその正体に気付き驚く場面が描かれている。財産目録によれば、「第一の私寢室」においてこの絵画は《キリストの埋葬》の対作品として扱われていたようだ。³⁰しかし、ゴンザーガ家の財産目録では、本作はマントヴァ宮の「フェルディナンド公によって建設された新しいアパートメント」という建物の一室に飾られた絵画群の一つである。³¹つまり、マントヴァではそれぞれ別の部屋に設置され、結びつけられることになかった二点の絵画が、イギリスのホワイトホール宮殿では同

前述のように、ここでは本作に「マントヴァの作品(A Mantua piece)」という表記がなされており、マントヴァからもたらされた絵画であることが明示されている。また、ゴンザーガ家の財産目録には存在しなかったサイズの表記(四フィート四インチ×七フィート二約二二三×二一四センチメートル)に鑑みても、ここで挙げられている絵画がルーヴル美術館の《キリストの埋葬》であることは間違いないだろう。²⁶また、本作と同じ部屋に飾られた他の絵画について見てみると、「第一の私寢室」という場所は非常に興味深い特徴を有していることが分かる「表3」。驚くべきことに、「第一の私寢室」に飾られた計十二点の絵画のうち、十一点がティツィアーノ作品なのである。したがって、ここはもはやティツィアーノ作品のための部屋と言っても過言ではなく、またこの王宮において、一人の画家の作品がこれほど集中的に集められた部屋は他に見られない。さらに、「第二の私寢室」と「第三の私寢室」を含め、三つの「私寢室」には計四十六点の絵画が設置されたが、そのおおよそ半数にあたる二十二点をティツィアーノ作品が占めていることは注目に値する。既に述べたように、三つの「私寢室」が王のコレクションの中の最も重要な絵画に充てられた場所であることに鑑みると、チャールズ一世はティツィアーノ作品にかなり大きな関心を寄せていたことが窺えるのである。²⁸

展示状況の変化

ここまで、ティツィアーノの《キリストの埋葬》について二つの目録から展示状況を検討してきた。本作がマントヴァ宮で「閉ざされた開廊」に設置されていたとするならば、その展示状況はイギリスに渡った後もほとんど変わっていないと言えるよう。つまり本作は、ゴンザーガ家およびチャールズ一世のコレクション

13	ポリドーロ	舟遊びの場面	《舟遊び》ロイヤル・コレクション
14	ティツィアーノ	手を組んで頭を右肩に向けてマгдаラのマリア	不明
15	ティツィアーノ	聖母子とヨセフの小作品	不明
16	ティツィアーノ	パルドのヴィーナス	《ユピテルとアンティオペ（パルドのヴィーナス）》パリ、ルーヴル美術館
17	ティツィアーノ	男性の腕の中にある女性	ティツィアーノに帰属《恋人たち》ロイヤル・コレクション
18	ティツィアーノ	正面と横顔の3つの頭部	ロレンツィオ・ロット《金細工師の三重肖像画》ウィーン、美術史美術館
19	ミヒール・コクシー伝	黒い甲冑を身につけたブルゴニユ公	ドッソ・ドッシ《聖ウィリアム》ロイヤル・コレクション

第3の私寢室

1	ジュリオ・ロマーノ	ウェスパシアヌスとティトゥス	《ウェスパシアヌスとティトゥスの凱旋》パリ、ルーヴル美術館
2	コレッジョ伝	細長い十字架を持つ洗礼者ヨハネ	コレッジョに基づく《洗礼者ヨハネ》トロント、トーマス・フィッシャー図書館
3	アンドレア・デル・サルト	天使を伴う聖母子と聖ヨハネ	《階段の聖母》マドリッド、プラド美術館
4	ルイーニまたはレオナルドの別の弟子	聖母子とヨセフ、アンナ、カタリナ	コレッジョ《聖カタリナの神秘的結婚》デトロイト美術館
5	ティツィアーノ	総督アンドレア・グリッティ	《総督アンドレア・グリッティ》ワシントン、ナショナル・ギャラリー
6	パルミジャーノ	イタリア人の女性と鏡を抱える男性	ティツィアーノ《鏡の前の女性》パリ、ルーヴル美術館
7	ポリドーロ	釣りの場面	《網を引くクビドたち》ロイヤル・コレクション
8	ティツィアーノ	聖母子と聖ルカ、ジェノヴァの紳士	ティツィアーノに帰属《聖母子と聖ルカ、寄進者》ロイヤル・コレクション
9	ジョルジョーネ	聖母子とヨセフ、セバスティアヌス、カタリナ、寄進者	セバスティアノ・デル・ピオンボ《聖家族と聖カタリナ、聖セバスティアヌス、寄進者》パリ、ルーヴル美術館
10	ポリドーロ	白鳥と戯れる6人の人物像	《クビドと白鳥》ロイヤル・コレクション
11	ラファエロ	聖母子とヨセフ、ヨハネ、アンナ	《聖家族（ペルラ）》マドリッド、プラド美術館 [図3]
12	コレッジョ	眠るヴィーナスとクビド、サテュロス	《眠れるヴィーナスとクビド、サテュロス》パリ、ルーヴル美術館 [図4]
13	コレッジョ	裸のヴィーナスと座ってクビドに教えるメルクリウス	《キューピッドの教育》ロンドン、ナショナル・ギャラリー [図5]
14	アンドレア・デル・サルト	聖母子とヨセフ	フランチャビージオ《聖家族》ウィーン、美術史美術館
15	ティツィアーノ	右手に短剣を持つルクレティアと背後の男性	《ルクレティア》ウィーン、美術史美術館 [図2]

番号	作者	主題	同定されている作品
第1の私寢室			
1	ティツィアーノ	タルクィニウスとルクレティア	《タルクィニウスとルクレティア》ボルドー美術館
2	ティツィアーノ	聖ペテロに海軍大将を推薦する教皇	《聖ペテロにヤコボ・ペーザロを執り成す教皇アレクサンドル6世》アントワープ王立美術館
3	ティツィアーノ	聖マルガリータ	《聖マルガリータ》ハイツ・キスターズ・コレクション
4	ティツィアーノ	座る裸婦	《衣服を脱ぐヴィーナス》ロイヤル・コレクション
5	ティツィアーノ	ヴィーナスとオルガン奏者	《オルガン奏者と犬を伴うヴィーナス》マドリッド、プラド美術館
6	コレッジョ	洗礼者ヨハネ	《洗礼者ヨハネ》ロイヤル・コレクション
7	ティツィアーノ	キリストの埋葬	《キリストの埋葬》パリ、ルーヴル美術館 [図1]
8	ティツィアーノ	ヴァスト候の大きな肖像画	《ヴァスト候の訓示》マドリッド、プラド美術館
9	ティツィアーノ	エマオの晩餐	《エマオの晩餐》パリ、ルーヴル美術館 [図11]
10	ティツィアーノ	ヴァスト候の肖像画	《アルフォンソ・ダヴァロスの寓意》パリ、ルーヴル美術館
11	ティツィアーノ	ティツィアーノとその友人の肖像画	《ティツィアーノとその友人たち》ロイヤル・コレクション
12	ティツィアーノ	イタリア人女性の半身像	《毛皮を着た女性》ウィーン、美術史美術館

第2の私寢室

1	ティツィアーノ	音楽を奏でる5人の半身像	《音楽のレッスン》ロンドン、ナショナル・ギャラリー [図12]
2	ポリドーロ	ヤギや羊と戯れる4人の子供たち	《ヤギとブットー》ロイヤル・コレクション
3	ティツィアーノ	聖母子とヨセフ	《風景の中の聖家族》ローマ、個人蔵
4	ジュリオ・ロマーノ	ノアの洪水	不明
5	ティツィアーノ	地球儀のある机に肘をつく黒い服の男	ティツィアーノと工房《ゲラルドゥス・メルカトル》イエール大学美術館
6	ポリドーロ	2人のサテュロスと子を隠す女性	《ニンフとサテュロス、ブットーたち》ロイヤル・コレクション
7	ジュリオ・ロマーノ	4人の人物像と山羊を含む犠牲の場面	ジュリオ・ロマーノの工房《ユピテルへの山羊の犠牲》ロイヤル・コレクション
8	ジュリオ・ロマーノ	イタリア人の高位聖職者	不明
9	ジュリオ・ロマーノ	ヘラクレスの誕生	ジュリオ・ロマーノの工房《ディアナとアポロンの誕生》ロイヤル・コレクション
10	ポリドーロ	釣りの場面	《木槌とボールを持つブットーたち》ロイヤル・コレクション
11	ジュリオ・ロマーノ	キリスト降誕の大きな祭壇画	《羊飼いの礼拝》パリ、ルーヴル美術館
12	ジュリオ・ロマーノ	柳細工のかごに横たわるクビド	ジュリオ・ロマーノの工房《幼少のユピテル》ロンドン、ナショナル・ギャラリー

[表3] ホワイトホール宮殿の「私寢室」に飾られた絵画 ([] 内は「A Mantua piece」の表記があるもの)
参考: Vertue, 1757, pp. 96-107; Millar, 1960, pp. 14-22; “The lost collection of Charles I” HP.



【図12】ティツィアーノに帰属《音楽のレッスン》
1535年頃、カンヴァスに油彩、99×120cm

宮における《音楽のレッスン》の重要性はさほど高くなかったようだ。しかし、一転してチャールズ一世の下で本作は、王のコレクションの中でも特に貴重な絵画を飾る部屋に置かれることになるのである。

おわりに…美術史研究における財産目録とその可能性

チャールズ一世の熱心な蒐集活動によってイギリスにもたらされた傑作の数々は、王の処刑後再び世界中へ分散することとなった。《キリストの埋葬》も例外ではなく、本作はパリの著名な銀行家であり蒐集家でもあったエーヴェルハルト・ヤーバハによって購入されたのち、一六六二年にフランス王ルイ十四世の所有となったのである。³⁵ マントヴァ、イギリス、そしてフランスの君主たちの財産目録が伝えるこのような華々しい来歴は、本作の芸術作品としての価値、そしてティツィアーノという画家の評価を確固たるものにする。一方、同時に、本作に関する財産目録の記録は、この絵画に内包された「揺らぎ」を示唆している。例えば、前出のような、ゴンザーガ家の財産目録に見られる作品同定の不確定性は、「各国の君主に重宝された絵画」としての一貫した評価

じ部屋に対作品として展示されているのである。確かに両作は、《エマオの晩餐》の方がやや大きいものの同じ長方形のカンヴァスであり、主題においても「キリストの死」から「復活」という関連性を見出すことが出来るだろう。さらに、キリストを画面中央に描き両端をその他の人物が固めるという配置や、白い布（キリストの遺体をのせた布／食卓にかけられた布）の横軸と、並置された人物像の縦軸によってもたらされる安定的な構図などにも共通点が見られる。つまりここで両作は、形状や主題、構図の関連性から対作品として扱われており、このことから、ホワイトホール宮殿では絵画を展示した時の「見栄え」がある程度考慮されていたことが窺えるのである。

また、「第二の私寝室」に飾られた次のティツィアーノ作品にも着目してみたい。

一番目、まず、五人の半身像の絵画。そのうちの一人が教えていて、もう一人が歌っている。三人目はバンドーラを、四人目は縦笛を演奏し、五人目の女性は音楽に耳を傾けている。カンヴァスに描かれた等身大の人物たち。木製の額縁に入れられる。マントヴァの作品、ティツィアーノ作。高さ三フィート三インチ、幅四フィート三インチ。³²

この絵画は、現在ロンドンのナショナル・ギャラリーの所蔵となっている《音楽のレッスン》【図12】と同定されており、ここでは、歌のレッスンをしている二人組と、その背後で楽器を演奏する男性たち、そして彼らの音楽に耳を傾けてこちらに視線を送る女性の半身像が描かれている。また本作は、ゴンザーガ家の財産目録において「音楽を奏でる人物たちの半身像」として記録されているが、これは前述の「墓に下ろされるキリスト」と同じ部屋で扉の上に置かれていた作品である。³⁴ これらの絵画が飾られた部屋について現時点では詳細不明であるが、少なくとも扉の上という設置場所は作品鑑賞に適しているとは言い難く、マントヴァ

を揺らがせるだろう。さらに本作の場合、財産目録は絵画の依頼主をめぐる重大な問題に関わっているのだ。《キリストの埋葬》には、作品の注文経緯や制作時期を知らせる史料が残されておらず、現時点では、一六二七年のゴンザーガ家の財産目録が本作に関する最も古い記録となる。³⁷ ティツィアーノは、第四代侯爵フランチェスコ二世の妻であるイザベラ・デステヤ、その息子フェデリコ二世のために多くの作品を手掛けたことから、本作の依頼主もこの両者のどちらかであろうとみなされてきた。しかし注意しなければならないのは、この目録は《キリストの埋葬》が描かれた時期からおよそ一〇〇年後に作成されたものであるということだ。この長い年月の間に、本作が別の持ち主からゴンザーガ家のコレクションにもたらされたという可能性も否めない。実際、前述の《エマオの晩餐》は長らく、本作と同様にゴンザーガ家の人物によって依頼されたものと考えられてきたが、近年の研究により新たな注文主の存在が明らかになったのである。

グイド・レベッキーニは、マントヴァの有力貴族ニコラ・マッフェイ(孫)の死後、一五八九年に作成された財産目録の中に、ティツィアーノの《エマオの晩餐》と同日し得る記述を見出した。³⁸ この目録に記録されているコレクションの大部分は、彼の祖父で有名な蒐集家であったニコラ・マッフェイ(祖父)によって集められたものである。この人物は、フランチェスコ二世とフェデリコ二世の治世にゴンザーガ家に仕え、ティツィアーノとも個人的な交流を持っていた。目録中にこの絵画の作者は記されていないが、同時代の書簡記録によれば、マッフェイ家がティツィアーノによる「エマオの晩餐」の絵画を有していたことは確かである。³⁹ したがってレベッキーニは、ティツィアーノの《エマオの晩餐》は当初ニコラ・マッフェイ(祖父)によって依頼され、十六世紀末にマッフェイ家の絵画コレクションが一部ゴンザーガ家に譲られた際に、この絵画がマントヴァにもたらされた結論付けたのである。⁴⁰

《キリストの埋葬》の依頼主については、ティツィアーノとゴンザーガ家の結びつきが非常に強いものであるが故に、決定的な証拠が無いまま推測されてきた。しかし、《エマオの晩餐》の事例に鑑みると、本作の依頼主は別に存在し、後にゴンザーガ家へ移されてきたという可能性を改めて検討する意義は十二分にあると考える。そして、やはり《エマオの晩餐》のように、この問題の解決のための重要な鍵は財産目録にあるのかもしれない。

西洋美術史研究における財産目録の役割は、芸術作品の存在や来歴を裏付ける資料としての補助的なものに留まる場合が多い。しかし、ここで「芸術資源」という観点から財産目録を捉え直してみると、作品がある時点で存在した「場」の記録としての重要な一側面が見えてきた。作品に与えられた場所の性質や、如何なる作品群と並べられたのかということとは、それぞれの作品や作者に対する当時の所有者の態度を雄弁に物語っている。また、ティツィアーノのような偉大な画家であっても、その作品の全てが必ずしも重要な場所に置かれていたわけではないのである。こうした財産目録の記録は、従来の史料研究が言説によって形成してきた芸術家および芸術作品の受容や評価を、より実際の視点で複合的に再構築することを可能にしてくれるだろう。

【附記】

本稿は、芸術資源研究センター第三十六回アーカイブ研究会「西洋美術史研究と芸術資源―目録やテキストが伝える情報―」(二〇二二年八月五日、於オンライン)での口頭発表に加筆修正したものです。

なお、本稿はJSPS科研費(2221804)による研究成果の一部です。

- ❖ 1 コンザーガ家や君主たちのパトローネジについては主に次を参照。Brinton, 1927; Cust, 1914, pp. 255-256. また、歴代の君主については「表1」を参照された。
- ❖ 2 公爵の命を受け、マントヴァ宮の様々な専門家で構成されたチームにより一六二六年十二月から翌年の四月にかけて財産目録が作成された。なお、この目録は当時の宮廷の全財産を記録したものでなく、Luzio, 1913, p. 89; Lapenta & Morselli, 2006, p. 37.
- ❖ 3 *Inventario honorum haereditatis quondam Seren. Ducis Ferdinandi confecto ordine Ser. Ducis Vincenzii II, anno 1627*. (Arch. Gonzaga, D. VI, N. 1.)
- ❖ 4 D'Arco, 1857, pp. 160-173.
- ❖ 5 Luzio, 1913, pp. 89-136.
- ❖ 6 テ宮殿で開催された展覧会「Gonzaga - La Celeste Galleria Mantova」(二〇〇〇-二〇〇三)のために、コンザーガ家関連史料のデータベース化を進めるプロジェクトが一九九八年から始められ、その一環として本シリーズが出版された。「テ宮殿公式ホームページ」二〇二二年九月二日閲覧。https://www.centropalazzote.it/le-collezioni-gonzaga/
- ❖ 7 Morselli, 2000.
- ❖ 8 Lapenta & Morselli, 2006.
- ❖ 9 筆者訳。
- ❖ 10 バッティスタ・ヴィジリオによるマントヴァの年代記によれば、一六〇二年には既にこの「loggia (開廊)」を建設するための作業が行われていたようだ。Ferrari & Mozzanelli, 1992, p. 118.
- ❖ 11 マントヴァの宮廷画家フランチェスコ・ボルガーニが公爵の側近に送った一六二二年九月八日、九日付の二通の手紙で言及される「galleria (回廊)」は、多くのティツィアーノ作品を含む

絵画群という特徴から、本目録の「閉ざされた開廊」を指すとみなされている。(九月八日付)…。殿下の回廊 (galleria di S. A.) の仕事を際して、殿下への奉仕の為だけに、私は他のあらゆる仕事を放棄しましたが、それはすぐにお分かりいただけるでしょう。また私は、公爵閣下もご存じのように、ティツィアーノやその他の画家たちの多くの絵画を修復しました…」(九月九日付) : 回廊 (Galleria) のための前述の絵画群に殿下が完全に満足してくださるまでは、私はそうした請求のための支払いを何一つ要求いたしません。」Luzio, 1913, pp. 43-44. 筆者訳。

- ❖ 12 Berzaghi, 1995, p. 50. また次も参照。Besutti, 1999, p. 453.
- ❖ 13 現時点で唯一であるティツィアーノのカタログ・レゾネを執筆したウエゼイも、ルーヴルの《キリストの埋葬》をこの記述と結びつけている。Wehney, 1969, p. 90.
- ❖ 14 Luzio, 1913, p. 113, n. 300. 傍線および訳は筆者による。
- ❖ 15 「新しいアパートメントの第一の部屋」に続く「第二の部屋」と「第三の部屋」にも、各二点ずつ絵画が置かれたが、ここではそれぞれの作者が明記されている。「第二の部屋。戸口の上に二点の絵画、一点は一人の女性像(中略)ボルドーネ作、査定額三〇スクーデー、もう一点は女性たちの物語画(中略)ジュリオ・ロマーノの作品、査定額二五スクーデー、合計で一五〇リラ。第三の部屋。戸口の上に二点の絵画、一点はティツィアーノの手になるキリスト降誕(中略)査定額四〇スクーデー、もう一点は雄牛に乗るエウロパ、ジュリオ・ロマーノの作品(中略)査定額二〇スクーデー、合計で三六〇リラ。」Luzio, 1913, p. 114. 筆者訳。
- ❖ 16 例えば、「閉ざされた開廊」に設置された「ヴィーナスとクビド」の絵画について作者は明記されていない。本作は、現在ルーヴル美術館にあるコレッジョの作品「図4」と同定されている。「ヴィーナスと眠るクビド、サテュロスを描いた一点の絵画」

- 金の装飾が施される、一五〇スクーデー、九〇〇リラ。」Luzio, 1913, p. 90, n. 3. 筆者訳。また、後述するティツィアーノの《ヒマオの晩餐》においても作者は記されていない(注31を参照)。
- ❖ 17 キリスト教美術の図像について分析したルイ・レオによれば、「キリストの埋葬」の図像は次の四つの場面に分類される。①キリストに油を塗る、②キリストを墓へ運ぶ、③キリストを墓に入れる、④墓で天使を伴うキリスト像。本作に該当する②の場面は、十五世紀に登場する新しい図像であり、類例も少ないため、キリスト教絵画において例外的な位置づけにある。Reau, 1957, pp. 521-525.
- ❖ 18 一人の写字生によって草案され、ファン・デル・ドールト自身が注釈・修正を施した写本がオックスフォードのボドリアン図書館に保存されている(MS. Ashmole 1514)。また、王の個人的な使用のために作成された個別の部屋ごとの目録が計三つの写本で現存し、それぞれ王室図書館(RCIN 1047433)、ボドリアン図書館(MS. Ashmole 1513)、大英図書館(BL Add. MS. 10112)に所蔵されている。
- ❖ 19 現在はロンドンのヴィクトリア&アルバート博物館の所蔵(MS. 86. J. 13.)。
- ❖ 20 ロンドンの国立公文書館に最もまとまった形で写本が保存されている(LR 2/124)。
- ❖ 21 Vertue, 1757.
- ❖ 22 Millar, 1960; 1972.
- ❖ 23 Vertue, 1757, p. 96.
- ❖ 24 フランスの廷臣サミュエル・ソルビエールは、一六六三年のイギリス訪問について記した紀行文においてホワイトホール宮殿に言及している。「これはルーヴル宮殿よりも快適な住居を形成していると言わざるを得ない。なぜなら、そこには二〇〇〇以上の部屋があるからだ。また、この建物は素晴らしい公園と美し

い川の間位置しているので、散歩にも町の用事のために申し分なく便利な場所だろう。」Sorbiere, 1666, p. 31. 筆者訳。ホワイトホール宮殿については次も参照。Cox, 1930, pp. 10-115.

- ❖ 25 Vertue, 1757, p. 97. 筆者訳。
- ❖ 26 現在のサイズが目録に記録された高さよりもやや大きいのは、一七八六年の修復で上部に八インチ、下部に三インチのカンヴァスが継ぎ足されたためであると思われる。Baily & Engerand, 1899, p. 69.
- ❖ 27 これらの絵画は近年の研究によっておおよそ同定されている。二〇一八年の展覧会に合わせて、イギリスのロイヤル・コレクション・トラストの研究チームが実施したプロジェクトでは、チャールズ一世の財産目録のデータベース化や、目録に記録されている作品の同定、そして、三つの「私居室」の再構築が試みられた。なお、これらの成果は全てインターネット上で公開されている。「The last collection of Charles I」二〇二二年九月七日閲覧。https://ostcollection.rct.uk/
- ❖ 28 チャールズ一世の熱心な蒐集活動、とりわけティツィアーノ作品への強い関心には、王太子時代に訪問したスペイン王宮での経験が大きく影響していると考えられる。一六二三年に、スペイン王フェリペ三世の娘との結婚を画策しマドリッドへ渡った王太子は、八カ月間滞在した「アルカサル」(旧王宮)の膨大な美術コレクションに魅了された。結婚の交渉は失敗に終わったが、スペイン王宮のコレクションから十六世紀イタリヤ絵画を中心に二十数点をイギリスに持ち帰っている。その中には、《犬を連れたカール五世の肖像》(マドリッド、ブラド美術館)や《毛皮を着た女性》(ウィーン、美術史美術館)などのティツィアーノ作品も含まれていた。Brown, 1995, pp. 33-37.
- ❖ 29 チャールズ一世は、一六二三年頃には既にマントヴァ公のコレクションに関する情報を手入していたようで、一六二五年に

即位するとすぐ、絵画購入のための代理人をイタリアへ派遣した。一六二七年の売却時には総額一六〇〇ポンドにおよぶ絵画群を購入し、一六二八年にも再びマントヴァのコレクションからマナーニヤの油彩画九点を購入している。*Ibid.*, pp. 40-45.

❖30 「九番目、前述の埋葬と似たような額の中にある対となる一方の作品で、そこにはエマオでテーブルに座るキリストと二人の弟子、立っている給仕とホストといった、ほぼ等身大の五人の人物像が含まれる。大きな木製の額縁入れられる／マントヴァの作品、ティツィアーノ作／高さ五フィート三インチ、幅八フィート」Vertue, 1757, pp. 97-98. 傍線および訳は筆者による。

❖31 「同(ロバート・メント) (フェルディナンド公によって建設された新しいアパートメント)の中の小さな部屋…キリストの最後の晩餐を描いた大きな絵画、額におさめられる。(一三〇リラ。』Luzio, 1913, p. 130. 筆者訳。

❖32 Vertue, 1757, p. 99. 筆者訳。

❖33 Lapenta & Morselli, 2006, p. 266.

❖34 注14を参照。

❖35 Wolohojian et al., 2017, p. 15.

❖36 王室付首席画家シャルル・ル・ブランによって一六八三年に作成された「国王蒐集室の絵画目録 (*Inventaire des tableaux du Cabinet du Roi*)」に本作が記録されている。「四十六番。上述のティツィアーノによる別の絵画で、墓に下ろされるキリストが画布に描かれている。高さ四フィート六インチ、幅六フィート半インチ。金メッキと彫刻が施され、金の装飾品で飾られた部分を有する額縁に入れられる。」Brejon, 1987, p. 124. 筆者訳。

❖37 フェテリコ二世の死後、一五四〇年代にもコンザーガ家の財産目録が作成されている。しかし、これはごく簡潔な記述に留まるもので、作品の作者や主題などの詳細がほとんど不明であるため、この目録から作品を特定することは難しい。Ferrari,

2003.

❖38 「入って右手にある下の部屋…エマオに赴くキリストと二人の巡礼者たちの絵画一点。」Rebecchini, 2002, p. 279. 筆者訳。

❖39 一五八一年九月十日、「マントヴァの貴族出身であるカミッロ・カベルビはローマから、マントヴァにいる彼のいとこに宛てて、以下の絵画のコピーを求める手紙を書いている。「ティツィアーノによって描かれたエマオに赴いたキリストで、それはフェデリコ・マッフェイ伯「ニコラ・マッフェイ(祖父)の息子」の下にあります。」Braghinoli, 1881, p. 96. 筆者訳。

❖40 Rebecchini, 2002, pp. 62-66.

主要参考文献

- Bailly, Nicolas & Fernand Engerand. 1899. *Inventaire des tableaux du roy*. Paris: E. Leroux.
- Berzagli, Renato. 1995. La Galleria degli Specchi del Palazzo Ducale di Mantova: Storia, iconografia, collezioni. *Quaderni di Palazzo Te*, Numero 2, pp.49-71.
- Besutti, Paola. 1999. The 'Sala degli Specchi' Uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua. *Early Music*, 27, no. 3, pp.451-65.
- Braghinoli, Wilhelmo. 1881. Tiziano alla corte dei Gonzaga di Mantova. *Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, 8, pp. 59-144.
- Brejon, de Lavergnée Arnaud. 1987. *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- Brinton, Selwyn. 1927. *The Gonzaga-Lords of Mantua*. London: Methuen.
- Brown, Jonathan. 1995. *Kings & Connoisseurs: Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*. Princeton: Princeton University Press.
- Cox, Montagu Hounsell. 1930. *Survey of London: Volume 13, St Margaret, Westminster, Part II: Whitehall I*. London: London County Council.
- Cust, Lionel. 1914. Notes on Pictures in the Royal Collections-XXVII: The Mantua Collection and Charles I. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 24, no. 131, pp. 254-257.
- D'Arco, Carlo. 1857. *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*. vol. 2. Mantova: Tipografia ditta Giovanni Agazzi.
- Ferrari, Daniela. 2003. *Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni dal 1540-1542*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Ferrari, Daniela & Cesare Mozzaletti. 1992. *La insalata: cronaca mantovana dal 1561 al 1602*. Mantova: G. Arcari.
- Lapenta, Stefania & Raffaella Morselli. 2006. *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni dal 1626-1627*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Luzio, Alessandro. 1913. *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra raccolti ed illustrate*. Milano: L.F. Cogliati.
- Millar, Oliver. 1960. Abraham Van der Doort's catalogue of the collections of Charles I. *Walpole Society*, 37, pp. 1-256.

- . 1972. The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649-1651. *Walpole Society*, 43, pp. 1-458.
- Morselli, Raffaella. 2000. *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Rebecchini, Guido. 2002. *Private Collectors in Mantua 1500-1630*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Réau, Louis. 1957. *Iconographie de l'art chrétien. Tome II, Iconographie de la Bible. II, Nouveau Testament*. Paris: Presses universitaires de France.
- Sorbière, Samuel. 1666. *Relation d'un voyage en Angleterre*. Cologne: Chez Pierre Michel.
- Vertue, George. 1757. *A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of Pictures*. London: W. Bathoe.
- Wethey, Harold E. 1969. *The Paintings of Titian*. vol. 1. London: Phaidon.
- Wolohojian, Stephan, Melinda Watt & Michael Gallagher. 2017. *A Grand Tableau: Charles Le Brun's Portrait of the Jabach Family*. New York: Metropolitan Museum of Art.



ヤン・ファン・エイク研究と古文書史料

今井澄子

1 はじめに

「画家の王ヨハンネス、その作品は完璧で細部まで入念に描かれており、ないがしろにされたり、忘れ去られたりすることはないのであろう。」¹⁾

これは、一六世紀初めにネーデルラント総督マルグリット・ドートリッシユに仕えた詩人ジャン・ルメール・ド・ベルジュ（一四七三―一五二五年頃）が、一五世紀ネーデルラントの画家ヤン・ファン・エイク（一三九〇頃―一四四一年）を評して述べた言葉である。ヤン・ファン・エイクは、一四二五年より三代目ブルゴーニュ公フィリップ（善良公、一三九六―一四六七

年、在位一四一九―一四七七年）の「部屋付侍従にして画家」としてブルゴーニュ宮廷に仕えた。その間、兄フーベルトとの共作である《ヘントの祭壇画》（一四三二年、ヘント、シント・パーフ大聖堂）をはじめ、《ロランの聖母子》（一四三〇年代中頃、パリ、ルーヴル美術館）や《ファン・デル・パールの聖母子》（一四三六年、ブリュッヘ、市立美術館）など、精緻な描写と宝石のような輝きを誇る数々の名作を生みだした。ド・ベルジュが賞賛したとおり、ヤン・ファン・エイクが歴史のなかで忘れ去られなかったことは、その後もアルブレヒト・デューラー、ジョルジョ・ヴァザーリ、フランシスコ・パチエーコ、カール・ファン・マンデルなど、アルプ

ス南北の主要な美術理論家・批評家たちに注目され、精緻で再現力の高い描写を高く評価されていたことにかがえる。²⁾

ヤン・ファン・エイクは、美術史研究が進む一九世紀以降にも、初期ネーデルラント画派の巨匠として注目され続けた。二〇世紀には、マックス・J・フリートレンダーに代表される様式論的分析や、エルヴィン・パノフスキーのイコノロジー（画像解釈学）、そして近年では赤外線などを利用した科学調査の成果を通して、ヤンとその作品をめぐる資料が蓄積されていく。³⁾ さらに、二〇二〇年には、「ファン・エイク年」としてベルギー各地でファン・エイクに関する展覧会が企画された。なかでも、ヘント美術館で同年二月から始まった「ファン・エイク 視覚の革命 (Van Eyck: An Optical Revolution)」展は最も大規模なものとなった「図1」⁴⁾。折り悪く新型コロナウイルスの流行と重なってしまったことにより、予定された企画やイベントの多くが実施されずに終わってしまったのは大変残念なことであったが、それでも、この「ファン・エイク年」においては、二〇一〇年から進められてきた《ヘントの祭壇画》の詳



〔図1〕 ファン・エイク 視覚の革命展（ヘント美術館、2020年2月、筆者撮影）

細な科学調査により判明した「神秘の子羊」の「当初の姿」〔図2・3〕が公表されるなど、新たな情報を共有する貴重な機会となった。このように蓄積されてきた各種資料は、単なる歴史の記録ではなく、新しい芸術や文化の創造へとつながっていく「芸術資源」となりうるものであろう。

さて、ヤン・ファン・エイクをめぐる様々な芸術資源のなかで、テキストによる同時代史料（古文書史料）の研究は、今日においてもなお新しく提供される高画質な



〔図2〕ファン・エイク兄弟「神秘の子羊」(修復前)《ヘントの祭壇画》1432年、ヘント、シント・バーフ大聖堂、Martens et al. (2020)



〔図3〕ファン・エイク兄弟「神秘の子羊」(修復後、ニスと補筆を除去)、Martens et al. (2020)

画像データなどの陰に隠れてしまいがちである。特に、ヤン・ファン・エイクに関しては、主要な史料情報は出尽くしたと見なされる傾向もあるが、他方で、史料に丹念に目を配った研究も存在する。古文書史料は、作家の行動や人となりなどの実像に迫るといふ点で作家研究の基盤であるのみならず、新たな創造に活用される芸術資源ともなることから、いかなる時代においても軽視されるべきではないと考える。

そこで本稿では、まず、ヤン・ファン・エイク研究における古文書史料の重要性を示すために、同分野の研究のバイオニア的存在として知られるウィリアム・ヘンリー・ジェイムズ・ウィール（一八三二—一九一七年）の功績とその後の研究の変遷を辿り、ヤンをめぐる史料情報と研究の現在を確認する。つぎに、近年の研究動向を踏まえ、ヤンと同様にブルゴー

ニュ公の「部屋付侍従にして画家」をつとめた宮廷画家に関する史料と比較・検討することで、同時代史料から画家ヤン・ファン・エイクを取り巻くコンテクストを浮かびあがらせることを目指したい。

2 ヤン・ファン・エイクをめぐる史料と研究の現在

2.1 ウィールによる史料調査

古文書史料が持つ意義を検討するにあたっては、まず、一五世紀ネーデルラントの画家について残された同時代史料が、近代以降の芸術家と比べるときわめて少ないという状況を確認しておかなければならない。ヤン・ファン・エイクにまつわる史料は、そのほとんどが、宮廷画家として仕えていた時の支払い文書に限られている。ヤンはそもそも、生年や生地すら確定されておらず、特に修業時代やブルゴーニュ公に仕える前の活動に関する情報は十分には残されていない。もしもヤンが宮廷画家でなかったとしたら、現存する史料はさらに少なかったかもしれない。我々はヤンの自画像と推定される肖像画〔図

4〕をむなしく眺めることしかできなかったかもしれない。

ヤンをめぐる現存史料の絶対的な少なさは、同時代のイタリアと比べても顕著である。そこには、美術理論や美術の歴史に高い関心を抱いていたイタリア・ルネサンス特有の態度が影響していると推察される。その傾向を反映してか、イタリアにおいては早くも一四五六年にヤン作品の素晴らしさが語られている。それは、ナポリ王アルフォンソに仕えたバルトロメオ・ファツィオが著した『名士伝 (De Viris Illustribus)』に見出すことができ



〔図4〕ヤン・ファン・エイク《赤いターバンの男性》1433年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー、Wikimedia Commons

き、ファツイオはヤンを「我々の時代の卓越した画家」と絶賛している。その文章に「生きた姿そのままのヒエロニムス」などの詳細なディスクリプションが並ぶことから、ヤン作品が確かにこの地域にあり、ファツイオがじっくりと観賞する機会を得たことがうかがえる。同様に、アンコーナのピツィコッリ（一四五〇年頃）やアントニオ・フィラレーテ（一四六四年）など、ヤンに関する最初期の評価を含む史料がイタリア周辺に多く残るのも偶然ではないであろう。

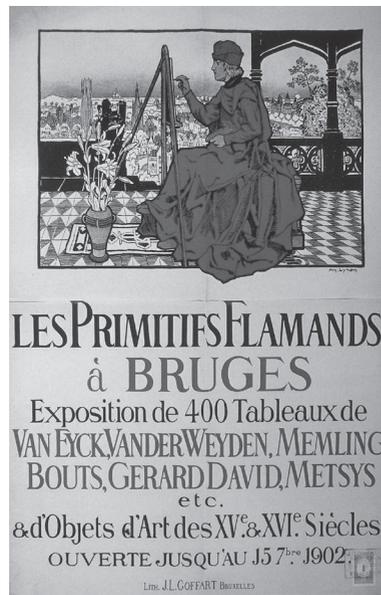
一九世紀になると、美術史研究と並行して古文書史料の整備も進められた。この観点においては、イギリスの美術史家ジェイムズ・ウィールがヤン・ファン・エイク研究になした功績を無視することはできない。ウィールは、ヤンがアトリエを構えたブリュッヘに滞在し、初期ネーデルラント美術に関する史料を集中的に調査した。並行して、ブルゴーニュ公のアーカイブ調査で功績を残したラポルドの誤りを指摘するなどして、慎重に作業を進めていく。そして、その成果は一八九五年にヘラルト・ダーフィット、一九〇一年にハンス・メモリンクのモノ

はなかったが、ここに集成された史料は、今日においてもなお、ファン・エイク研究の基盤をなす重要な情報として参照されている。

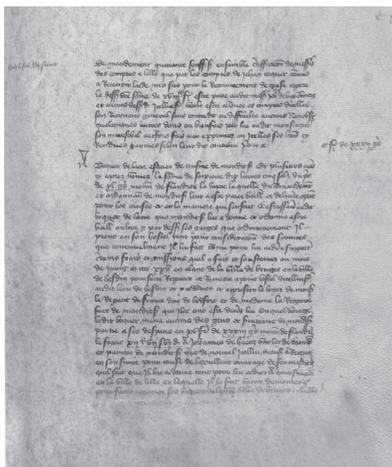
ウィールの書に収録されているのは、一四二二年以降のヤンの生涯に関する同時代史料と、先に挙げたファツイオのような、ヤンの評価を含む一五世紀中頃以降の史料である。このうち、同時代史料の数は約四〇点であり、ヤンがバイエルン公の宮廷に仕えていた一四二五年まではデン・ハーグに所蔵される会計情報、一四二五年以降はリールのブルゴーニュ公管轄下の会計院における支払い記録が大半を占めている。ほとんどが会計文書類であるが、これらの文書は、淡泊な数字の記録として済まされるべき性質のものではない。実のところ、それらは、ヤンがフィリップ善良公にいか高く評価されていたかなどの様々な状況を知ることができるという点で、きわめて有益な史料群なのである。たとえば、リールのノール県古文書館に所蔵される「ブルゴーニュ公統括勘定会計簿」を紐解くと、一四二四年一〇月三日から一四二五年一〇月三日の記録の中に、以下のような記述が見られる〔図6・7〕。

グラフとしてまとめられた。

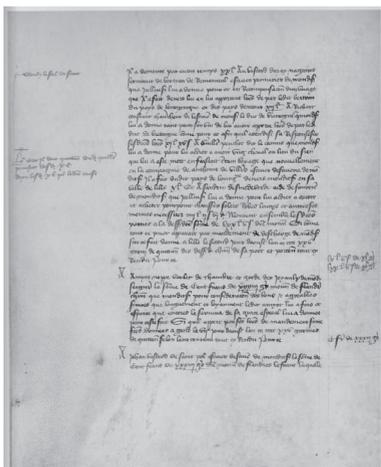
ウィールはまた、一九〇二年にブリュッヘで開催された初期フランドル（ネーデルラント）美術の記念碑的な展覧会にも携わった〔図5〕。この展覧会を契機に初期ネーデルラント絵画への学術的関心はますます高まっていく。その盛り上がりのおかげで一九〇八年に出版したのが、ファン・エイク兄弟のモノグラフ『フーベルトとヤン・ファン・エイク（Hubert and John van Eyck）』であった。同書で示されたファン・エイク作品の分類については、その後の研究により修正された箇所も少なく



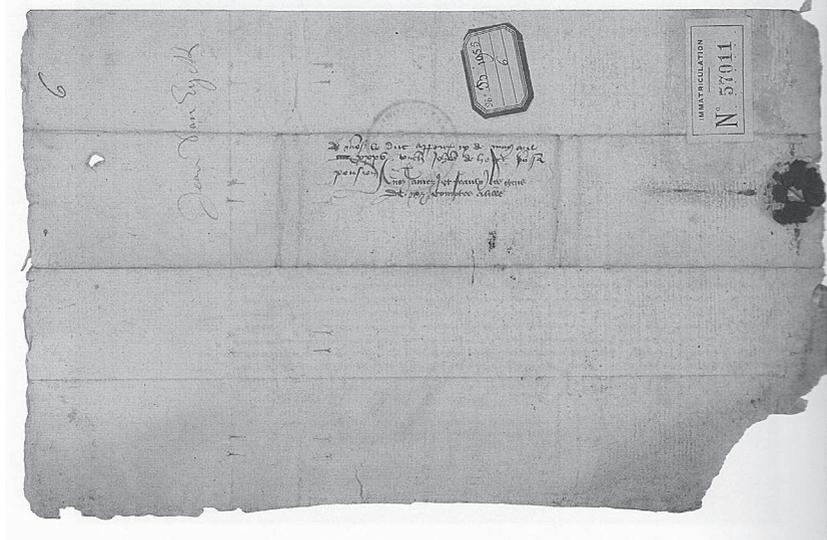
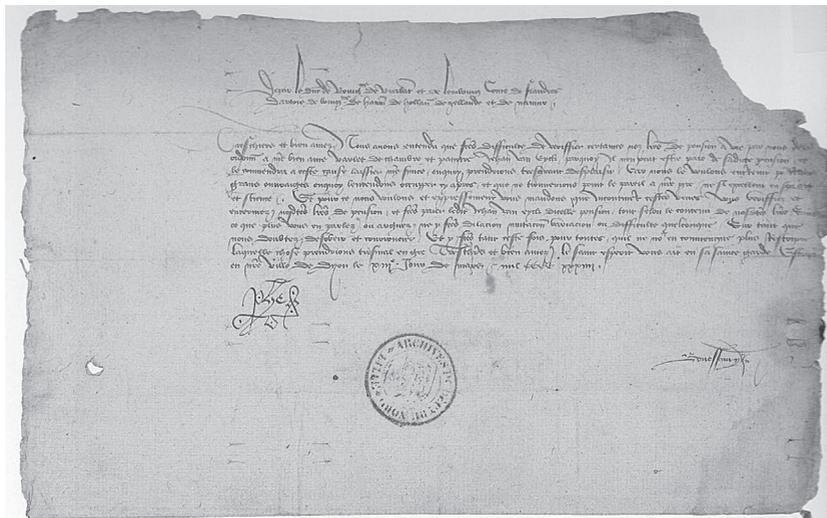
〔図5〕アメデ・リナン、初期フランドル展ポスター（1902年、ブリュッヘ）、Wikimedia Commons



〔図6〕ヤン・ファン・エイクへの支払い記録（1425年8月2日）、リール、ノール県文書館、B1931. Martens et al. (2020)



〔図7〕ヤン・ファン・エイクへの支払い記録（1425年8月2日）、リール、ノール県文書館、B1931. Martens et al. (2020)



【図8】「フィリップ善良公によるリール財務局宛の手紙(1435年3月12日)」リール、ノール県文書館、B1955。
Martens et al. (2020)

部屋付侍従にして画家ヨハンネス・デ・ヘークに對する支払い。ヨハンネスは、その技量で見事な作品を制作したことによりわが殿が新たに雇った画家であり、わが殿が彼を呼びよせた都市リールにおいて環境を整える助けとなるように、また画家がかつて住んでいた前述の都市ブリュッヘから荷物を運ぶために、二〇リール(一リールにつきグロ銀貨四〇枚相当として計算)。……一四二五年八月二日、リールにおいて、わが殿が下したこの件についての命令書と、これに關わる領収書をもって決済。¹¹

これは、「ヨハンネス・デ・ヘーク(＝ヤン・ファン・エイク)」が「わが殿」すなわちフィリップ善良公に仕え始めた時の記録であり、ヤンの住環境を整えるために要した経費に対する支払い情報が記されている。このうち、「その技量で見事な作品を制作したことによりわが殿が新たに雇った」という文言には、ヤンが善良公になり高く評価されていたことがうかがえる。他の文書にもフィリップ善良公による賞賛の言葉が頻出しており、

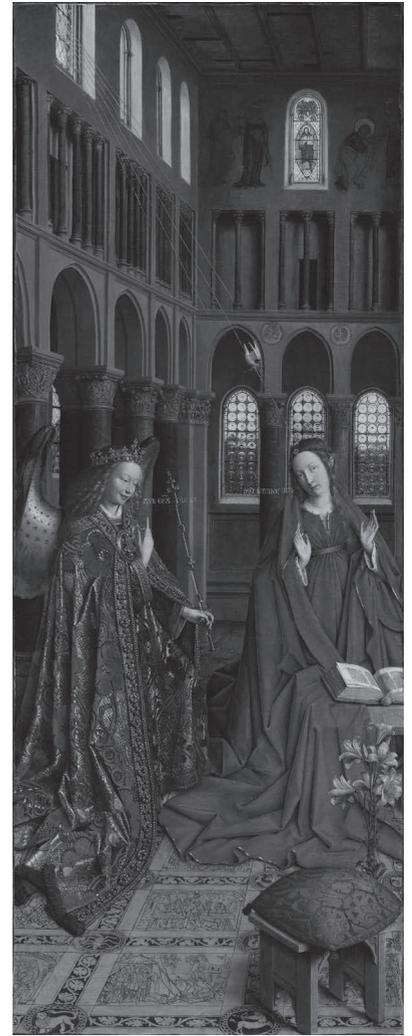
たとえば一四三五年には「この者ほど技芸と科学に秀でた画家はおらず」とヤンが絶賛されている【図8】。さらに、別の史料では、ヤンがフィリップ善良公の命により、詳細を明かすことは望まれないと注記された「秘密の旅行(voyages secrets)」を幾度も遂行していたことがうかがえる。¹²このような情報も、ヤンがブルゴーニュ公に信頼されていたことの証左であると言えるであろう。以上に挙げたように、フィリップ善良公がヤンを評価し、ヤンにとつてもフィリップ善良公が重要なパトロンであったことは疑い得ない。他方でいささか驚くべきことに、この公のためにヤンが制作したと断定できる確実な作品は現存していない。後述するように、可能性が高いのはワシントンに所蔵される《受胎告知》のみである【図9】。とはいえ、文書史料は「ヤンがブルゴーニュ公のために作成中の絵画への支払い」がなされたことや、ヤンが公の使節団の一員としてイベリア半島を訪れた際にポルトガルのイサベラの肖像を描いたことなど、ヤンが確かにフィリップ善良公に作品を提供したことを伝えてくれる。¹³このような観点からも、古文書史料はきわめて有用であることがうかがえる。



【図10】ヤン・ファン・エイク《アルノルフィーニ夫妻の肖像》1434年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー、Wikimedia Commons

が「ジョヴァンニ・アルノルフィーニ」と名乗る人物が
同様に、作品の注文主に関わる史料については、
ウィール以降にかなり多くの情報が集められた。本稿
では、よく知られた例として、《アルノルフィーニ夫妻
の肖像》〔図10〕の像主を突き止めるため、キャンベル
が「ジョヴァンニ・アルノルフィーニ」と名乗る人物が

並行して、ヤン・ファン・エイクを取り巻くやや間接
的な史料も調査されてきた。近年では、ヤンのブリュッ
への住居と彼の隣人に関わる調査の成果が示されるなど、
ヤンの制作環境を浮かび上がらせる試みが積極的に進め
られている。¹⁷



【図9】ヤン・ファン・エイク《受胎告知》1434-36年、ワシントン、ナショナル・ギャラリー、Wikimedia Commons

2.2 ウィール後の史料調査

ウィールの調査は、当時としては例外的と言ってよい
ほど正確に行われたと評価されているが、皮肉にもそれ
ゆえに、その後の研究が彼の成果に依存しすぎてしまっ
たとみなされることもある。¹⁴ たしかに、ウィール以後に
ヤン・ファン・エイク観を覆すような決定的な史料は発
掘されなかったかもしれないが、かといって、研究者
たちが何もしてこなかったわけではない。それどころ

か、常に精力的に新しい文書情報が調査され、その位置
づけが再検討されてきた点は正当に評価されるべきであ
る。中には、フーベルト・ファン・エイクの存在を一六
世紀の創作に過ぎないとして完全否定したり、ファン・
エイク兄弟とリエージュとの結びつきをやや強引に主張
するような挑戦的な見解も出された。¹⁵ だが、一九九〇年
にはフランスの歴史家パヴィオにより、ヤンの絵画制作
や秘密の旅行に対する支払いを示す史料が発掘されるな
ど、新しく価値のある情報も着実に蓄積されている。¹⁶

一五世紀当時に複数存在したことを確認し、各人の家族
構成や一四三〇年代当時の状況を分析したことを挙げて
おきたい。¹⁸ キャンベルの研究からは、失われた情報を推
定するためには、探偵のように緻密な調査と忍耐強い考
察が求められるものであることがうかがえる。

現在、ヤンに関わる同時代史料は決して豊かには残っ
ておらず、個々の文書は断片的な情報を提供するにとど
まるようにも思われる。しかしながら、ヤン・ファン・
エイクという巨匠に対する関心が長く保たれてきたこと
も幸いし、あらゆる角度から史料調査・検討が積み重ね
られ、史料研究としての一定の成熟を見せている。他方
で、これからヤンに関わる重要な同時代史料を発見する
のは、不可能ではなくとも容易ではなく、運にも左右さ
れるという状況にあるだろう。ヤンの隣人情報を検討し
たデ・メーステルらが提案するように、今後は、個々の
地道な調査分析を行いつつも、一人の芸術家や注文主に
限定されないネットワークやコンテキストを包括的な観
点から研究する態度がますます必要となってくるであろ
う。¹⁹ それは、初期ネーデルラント美術研究が蓄積してき
た豊かな芸術資源をいかに適切に活用していくかという



〔図11〕アンリ・ベルシヨーズ《聖ドニの祭壇画》1415年以降、パリ、ルーヴル美術館
Wikimedia Commons

間いにもつながることである。
コンテクストやネットワークという観点からは、同時代あるいは前後の時代の画家たちとの比較も有用なものである。だが、ブルゴーニュ公に仕えた画家に関しては、各々が個別に検討される傾向にあり、ヤン・ファン・エイクとの比較が十分になされてきたとは言いがたい。そこで以下では、ヤンと同時代にフィリップ善良公に仕えた画家の史料と比較・検討することで、宮廷画家としてのヤン・ファン・エイクに対する理解を深めたい。

3 ブルゴーニュ宮廷の「部屋付侍従にして画家」

3.1 アンリ・ベルシヨーズと
ジャン・ド・ペステイニアン

先に確認したように、ヤン・ファン・エイクはフィリップ善良公の「部屋付侍従にして画家」として雇用された。「部屋付侍従 (Valet de chambre/varlet de chambre)」という呼称は、一四世紀頃には使用されており、宮廷の主君に親しく仕え、年給も貰えるという

名譽あるポジションであった。²⁰ 画家以外の芸術家や学者、あるいは医者などの専門家が任命されることも多く、ブルゴーニュ宮廷に関わる史料にも、部屋付侍従を務めた彫刻家や金銀細工師の記録が見出される。ヤンがフィリップ善良公に仕えた一四二五年から四一年頃までの間には、ヤンの他にもヒュー・ド・ブローニユやアンリ・ベルシヨーズ、そしてジャン・ド・ペステイニアンなど、複数の画家が部屋付侍従を務めていた。以下では、この中からアンリ・ベルシヨーズとジャン・ド・ペステイニアンに焦点を当て、ヤンの支払い関連の記録との比較を行いたい。

アンリ・ベルシヨーズは、二代目ブルゴーニュ公ジャン無畏公（在位一四〇四―一九年）のもとで働いたジャン・マルエルが亡くなったことを受けて、一四一五年にジャン無畏公の「部屋付侍従にして画家」に任命された。この経緯から、マルエルが未完のまま残した《聖ドニの祭壇画》〔図11〕を完成したとも推定されている。²¹ 残念なことに、ベルシヨーズが携わったとみなされる確実な作品は、他には現存しない。文書史料からは、一四一九年にジャン無畏公が暗殺されてしまった後も、三代目

ブルゴーニュ公となったフィリップ善良公に仕え、作品制作の依頼を受けていたことがうかがえる。そして、一四二〇年代は順調に仕事をしており、多い時で八名の助手と二名の徒弟を抱えていた。ところが、一四三〇年代には状況が一変してしまっていたことが、以下の本人の訴え（一四三二―三三年）から分かる。

ベルシヨーズはこの街デジョンにおいて、彼が住んでいる家の半分を相続する以外に財源がなく、職務の遂行が減り、そこから得られる収入が減ってしまった。そのため、生計を立てられなくなってしまった。そこで彼は、妻に塩やその他食料品を売らせざるを得なくなった……²²

衰れにも、ベルシヨーズは仕事が減り、妻に食料品を売らせるほど困窮してしまったのである。その後の記録から、ベルシヨーズは一四四五年一月までには亡くなっていたと推定されているが、それまでにフィリップ善良公から新たな仕事を受注したという可能性を示唆する記録を見出すことはできない。

ベルシヨーズが抱えたような経済的な問題は、ブルゴーニュ公に雇われた他の「部屋付侍従にして画家」も少なからず経験していた。ジャン・ド・ペステイニアン23の例を挙げよう。この画家はパリ出身で、一四一八年と一四四一年などにブルゴーニュ宮廷と関わった記録が残される。そして、一四五九年二月二十七日には、フィリップ善良公がジャン・ド・ペステイニアン24の訴えを受け、給金を認めたという史料が残る。

我々の街ディジョンに住み、齢七八歳程度の気の毒な老人ジャン・ド・ペステイニアン25の嘆願。ド・ペステイニアンは若い時から、愛すべきわが殿の亡くなった父に任せ、ジャン公が没した後は、わが殿の部屋付侍従にして写本挿絵家となった。……しかしながら、彼は我々の宮廷にかなり長い間仕えることができたが、その職務に対する賃金の支払いがほとんどなされていない。そのため彼は貧しくなり、すべての財産を使い果たしてしまったので、本当に物乞いをして生きるしかなくなったのである……26

いとの知らせを受けた。支払いがなされなければ、彼は余のもとを離れるかもしれないことである。それはまことに遺憾なことである。というのも、余は彼がすでに取り掛かっている偉大な作品の制作を続けることを切に願ひ、また、この者ほど技芸と科学に秀でた画家はおらず、そのため、この命を受け次第、遅滞なくイエハン・ファン・エイクへの年金の支払いが実行されることを強く望むものである。この書簡の要望を確認次第、いかなる変更をすることなく、ただちに実行されたい。このことで他の誰かに相談し、あるいは、協議することは無用のことと察せられたい。敬具。聖霊のお恵みがあらんことを。ディジョンにて。一四三五年五月一二日。27

この史料では、前の二例と同様に支払いの不履行が伝えられているが、特に注目すべき点は、ベルシヨーズやド・ペステイニアンの場合と大きく異なり、事態を改善するようにと働きかけているのが画家ではなくフィリップ善良公であったということである。善良公は「特別に目をかけている」画家ヤンを「この者ほど技芸と科学に

幸いにも訴えが認められたとはいえ、宮廷画家という高い地位にあったド・ペステイニアンが物乞いまでしなければならぬほど追い込まれてしまったことには驚かされる。本稿で挙げたベルシヨーズとド・ペステイニアン28の支払いに纏わるエピソードは、宮廷画家になることが即座に経済的な安定を保障するわけではなかったという当時の状況を如実に物語っている。我々は、肩書と実質的な立場のギャップに注意しながら検討を進めていく必要があるだろう。

3.2 ヤン・ファン・エイク

支払いに関する問題は、ヤン・ファン・エイクに対しても生じていた。先に言及した文書を、以下で改めて検討しよう「図8」。

親愛にして忠実なるリールの財務局諸君へ。余が特別に目をかけている侍従にして画家イエハン・ファン・エイクに対して支払うよう命じた年金の支払いが滞っていること、支払いを命じた書簡の確認ができな

秀でた画家はおらず」と褒めたたえ、ヤンが自身のもとを離れないよう支払いを直ちに実行するようにと強く促している。このように未払いが生じていたという情報を前にすると、画家の宮廷における評価と待遇に疑問も生じるかもしれないが、ここに確認した文面には、支払いに関する問題が、宮廷の財政システムなど、ブルゴーニュ公の評価とは別の次元で発生していた可能性が示唆されているように思われる。

さらに強調しておきたいのは、督促のために誇張された可能性もあるにしても、フィリップ善良公に積極的に擁護されていたヤンに対して、同じく部屋付侍従の職にあったベルシヨーズとド・ペステイニアンがヤンほどには気にかげられず、経済的に困窮をきわめていたという点である。ド・ペステイニアン29に関しては老齢に達していたことも影響していたかもしれないが、特にベルシヨーズは、フィリップ善良公がヤンを重用していた一四三〇年代前半にそのような状態に陥っていたからこそ、両者の実質的な立場の差が際立つ。

前述したように、ベルシヨーズは一四二〇年代まではブルゴーニュ宮廷画家として活躍していたが、一四三〇

年代には仕事をほとんど失っていた。それに対して、ヤンは一四二五年に「部屋付侍従にして画家」となり、フィリップ善良公に重用されていく。ここから、ベルシヨーズが、ヤンの台頭と入れ替わるように宮廷での立場を落としていったと推察される。

さらに、ヤン・ファン・エイクが重用され、ベルシヨーズたちが困窮していったという理由には、ブルゴーニュ宮廷の拠点の変化も影響していたように思われる。ベルシヨーズもド・ペステイニアンも、当初はジャン無畏公に雇われ、主にディジョンを拠点に活動していた。しかし、フィリップ善良公は、特に一四三〇年代以降は北方のネーデルラントの領域拡大と統治を重視し、公国の首都ディジョンではなく、ブリュッセルや他のネーデルラント諸都市により多く滞在するようになる。²⁶その動きに呼応するように、ヤンは当初拠点としたリールからブリュッヘへと移住して工房を営んだ。ますます繁栄していくネーデルラントに対して、ディジョンを拠点としていたベルシヨーズ、および他の多くの芸術家たちがいわば取り残され、厳しい状況に陥ってしまったという様子がありありと浮かび上がってくる。

もう一つの理由として、ヤンとベルシヨーズの絵画様式が顕著に異なっていたことを指摘しておきたい。《聖ドニの祭壇画》〔図11〕は、ジャン無畏公の時代に完成されジャンモルの修道院に設置された作品であり、ヤンの《受胎告知》〔図9〕は同じくジャンモルの修道院に来歴を持ち、現存作品のうちでフィリップ善良公との関係をもっとも強くうかがわせる絵画である。²⁷《聖ドニの祭壇画》には、人物の表現に自然主義的な要素が認められるものの、金地を背景とした装飾的な画風は、ヤン以前の国際ゴシック時代の様式に属すると位置づけられる。それに対して、ヤンの《受胎告知》は、人物表現はもちろんのこと、マリアと天使を取り巻く空間や光をも写実的かつ繊細に描き出している点などに、新時代の革新性があるうかがえるのである。このように、ヤンとベルシヨーズの実質的立場の差には、絵画様式の変化も関わっていると考えられるであろう。

4 おわりに

本稿では、ヤン・ファン・エイクをめぐる史料情報と

研究の現在を確認し、ヤンを取り巻くコンテクストをブルゴーニュ公の「部屋付侍従にして画家」という観点から検討した。それにより、役職上は同じ地位にあったとしても、「部屋付侍従にして画家」の実質的な立場は同一ではなかったこと、時代の潮流が変化化する中でヤンがブルゴーニュ公に重用されていったことがうかがえた。本稿で分析したのは全体のごく一部であり、今後さらに検証を積み重ねていく必要があるが、文書史料は、画家を理解するための基盤となりつつも、その捉え方によっては新たな芸術家像を構築する可能性を豊かに秘めた芸術資源であることが改めて確認されたとと言えるであろう。冒頭に挙げたとおり、かつてジャン・ルメール・ド・

ベルジュは、ヤンの作品が「ないがしろにされたり、忘れ去られたりすることはない」と述べた。確かに、今日に至るまでヤンの作品が軽視されることはなかったが、フィリップ善良公のために制作した作品など、歴史の中で失われ、解決しきれない問題もまだ残されている。決して容易なことではないが、古文書史料を基盤に、各種の芸術資源を総動員して、より明確な見取り図を浮かび上がらせていくことが今後の課題となるであろう。

付記

本研究はJSPS科研費JP19K00186の助成を受けたものです。

注

- ❖1 Lemaire de Beige (1549). この文章は一五〇四年に執筆されたが、出版に至ったのは一五四九年であった。
- ❖2 Weale (1908), Stechow (1966), Silver (2020).
- ❖3 Friedländer (1924), Panofsky (1953), Silver (2020).
- ❖4 展覧会カタログは以下。Martens et al. (2020).
- ❖5 科学調査の成果についてはウェブサイ ト「Closer to van Eyck」を参照。http://closer.tovaneck.kikirpa.be/ (二〇二二年九月九日閲覧)
- ❖6 以下の文献に例示されている。De Meester et al. (2020), Silver (2020).
- ❖7 Stechow (1966: 3).
- ❖8 Baxandall (1964).
- ❖9 ウィールの功績と評価については以下。Mitchell (1917), De Meester et al. (2020).

- ❖1 Weale (1908), やS後 一九二二年に改訂版が刊行された。
- ❖11 Lille, Archives départementales du Nord, B1931; Weale (1908: xxviii-xxix).
- ❖12 元木 (一九七九「二〇四」)。
- ❖13 たよせ坊以仁。Weale (1908: xxxix).
- ❖14 De Meester et al. (2020).
- ❖15 Brockwell (1954), De Meester et al. (2020).
- ❖16 Paviot (1990, 2020).
- ❖17 De Meester et al. (2020).
- ❖81 Campbell (1998: 192-198).
- ❖91 De Meester et al. (2020).
- ❖92 Martindale (1972), Duverger (1977), 北澤 (二〇〇九)。
- ❖93 帰属不明では諸説あり、スルシヨースが単独で仕上げたともなれることもある。Prost (1891), Fliegel et al. (2004: 198-199), Snyder (2005: 51-52).
- ❖94 Prost (1891: 162-163).
- ❖95 Châtelet (1999).
- ❖96 Dijon, Archives de la Côte d'Or, B395 & B1742, fol. 56; Prost (1891: 169-170).
- ❖97 Lille, Archives départementales du Nord, B 1955; Weale (1908: xlii-xliii).
- ❖98 クレブスの調査によると、フィリップ善良公の治世の八六%にあたる一万一千五百二日間のうち、ブリュッセルに足を運んだ日数は二五〇〇日以上、ブリュッセルは二二〇〇日以上を占め、わずか七十二日であった。クレプスの分析は多岐にわたった。Kreps (1953: 157-160).
- ❖99 Hand & Wolff (1986). 所蔵先のウェブページを参照。https://www.rga.gov/collection/art-object-page/46.html (二〇二二年八月一日閲覧)

参考文献

- Baxandall, Michael. 1964. Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-century Manuscript of the De Viris Illustribus. *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, 27, pp.90-107.
- Brockwell, Maurice W. 1954. *The Van Eyck Problem*. London: Chatto & Windus.
- Campbell, Lorne. 1998. *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*. London: Yale University Press.
- Châtelet, Albert. 1999. Jean de Pestinien au service de Philippe le Bon et de son prisonnier le Roi René. *Artibus et Historiae* 20, pp.77-88.
- Duverger, Jozef. 1977. Jan van Eyck as Court Painter. *Connoisseur*, 194, pp.172-179.
- Fliegel, Stephen N., and Sophie Jugie, et al., 2004. *Art from the Court of Burgundy: The Patronage of Philip the Bold and John the Fearless 1364-1419*. Dijon: Musée des Beaux-Arts, et al.
- Friedländer, Max J. 1924. *Die van Eyck, Petrus Christus*. Berlin: P. Cassirer.
- Hand, John Oliver, and Martha Wolff. 1986. *Early Netherlandish*

Painting: The National Gallery of Art Systematic Catalogue. pp.76-86.

Kreps, Joseph. 1953. Bruxelles Résidence de Philippe le Bon. In *Bruxelles au XV^{me} siècle*. Bruxelles: Librairie encyclopédique, pp.155-163.

Lemaire de Belge, Jean. 1549. *La Couronne Margartique*. Lyon. Martens, Maximiliaan, et al., eds. 2020. *Van Eyck: An Optical Revolution*. Ghent: Hannibal.

Martindale, Andrew. 1972. *The Rise of the Artist: In the Middle Ages and early Renaissance*. London: Thames and Hudson.

De Meester, Toon, Jan Dumolyn, Susan Frances Jones, Ward Leloup, Bernard Schotte, and Mathijs Speecke. 2020. *Meseter Jans huus van Eicke*. Jan van Eyck's House, Workshop and Milieu in Bruges: New Archival Data. In *Van Eyck: An Optical Revolution*. Maximiliaan Martens et al., eds., Ghent: Hannibal, pp.126-139.

Mitchell, H.P. 1917. The Late Mr. W. H. James Weale. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 30, pp.241-243.

Panofsky, Erwin. 1953. *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*. Cambridge: Harvard University Press.

Paviot, Jacques. 1990. La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits. *Revue des Archéologues et Historiens de l'Art de Louvain*, 33, pp.83-93.

———. 2020. The Van Eyck Family. In *Van Eyck: An Optical Revolution*. Maximiliaan Martens et al., eds., Ghent: Hannibal, pp.59-83.

- Prost, Bernard. 1891. Une nouvelle source de documents sur les artistes Dijonnais du XV^e siècle. *Gazette des Beaux-Arts (3^e période)*, 6, pp.161-176.
- Silver, Larry. 2020. Ideas and Methods of Jan van Eyck Research. In *Van Eyck: An Optical Revolution*, eds. Maximiliaan Martens et al., Ghent: Hannibal, pp.26-57.
- Snyder, James. 2005. *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*. Upper Saddle River: Princeton Hall.
- Stechow, Wolfgang. 1966. *Northern Renaissance Art 1400-1600: sources and documents*. Princeton: Englewood Cliffs.
- Weale, W. H. James. 1908. *Hubert and John van Eyck: Their Life and Work*. London: John Lane.
- 北澤洋子 (二〇〇九) 「ブルゴーニュ公国における画家とパトロン」 浅井和春監修 『イメーシとパトロン 美術史を学ぼう』 二七五-二九二頁。
- 元木幸一 (一九七九) 「ヤン・ヴァン・エイクとブルゴーニュ宮廷」 『文化』 (四三) 六五-八六頁。
- (二〇〇四) 「スパイか? 巡礼か? —ヤン・ファン・エイクの「秘密の旅」とその芸術的意味—」 『山形大学人文学部研究年報』 (一) 六五-八七頁。

動的映像記録から「技巧」を採掘する

藤岡洋

——動的映像による調査記録における冗長性の正体

一、問題の所在とその背景

ひたすら続く入場行進。パンしながら延々と流れていく風景。笙を抱えてクルクルと回り続ける青年。

いまから半世紀ほど前、北部タイで記録されたアナログ8ミリフィルム（以下、8ミリ）動的映像（以下、映像）の一場面である。誤解を恐れずいえば、この映像は「退屈きわまりない」映像である。一本のフィルムに三分ほどしか記録できない8ミリに、時にはフィルム数本分を使ってまでこうしたシーンを残す意味はどこにあったのか。そんな疑問がわく。

この映像を撮影したのは、白鳥芳郎³を団長とする調査団の一員で、主に稀少文書などの写真記録を担当していた東京大学文学部考古学専攻写真室の鈴木昭夫。内容は、一九七一年十月から翌七二年二月までの間の計一二〇日間の学術調査記録である。当時の北部タイは、近代国家への編入を拒んできた山地民族たちが住むゴールデントライアングル、現在ではゾミアとしても知られる地域で、多くの民族が豚などの家畜を飼育し、焼畑で陸稲やトウガラシ、トウモロコシなどを育て、環境変化にに応じて移住も厭わない生活をしてきた。また、換金作物としてアヘンの原料であるケシを栽培していたことでも有

名である。この時の調査は大きく五つのフェーズに分けられ、ヤオ族、ミヤオ族（白ミヤオ、青ミヤオ）、アカ族、最後に再びヤオ族の村を訪れたとされる（白鳥一九七八・二八五―六）。しかし、本稿で取り上げる公式日誌³と鈴木日誌⁴、それに鈴木本人へのインタビューによれば、調査行程はもつと複雑で、いま述べた民族以外にも様々な民族と関わり、国王に謁見したかと思えばゲリラに遭遇する危険を犯し、突発的に近隣村での冠婚葬祭にも参加していた。

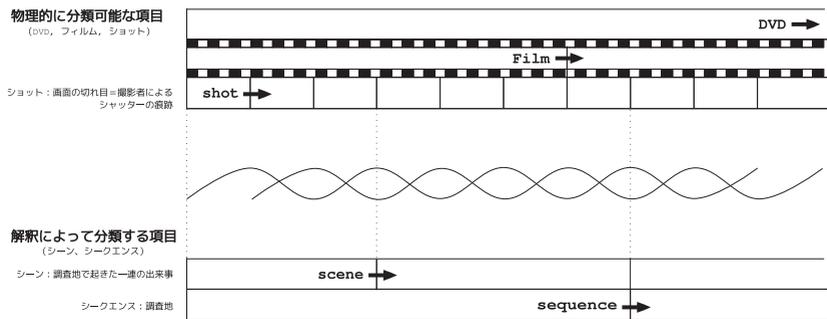


〔写真1〕現存するオリジナルフィルムのうちの一本

こうした背景をもつこの映像には、すでに・つねに資料価値が見込まれていた。調査から三〇年後の二〇〇〇年頃から数年をかけてオリジナルの8ミリフィルムがデジタル化され、南山大学人類学博物館の収蔵庫に現在まで大切に保管されてきたことが、一つの証左と

言える。デジタル化の際、おそらく一三九本以上あったフィルムは一度六本に統合された〔写真1〕後、六枚のDVDに焼き付けられた⁵。しかしながら当時、この映像の資料価値は、膨大な数の資料群の移転のため、十分調査することができなかったようだ（重松 二〇〇四・一六）。

そもそも、調査記録映像にはこのようなケースも多いと聞く。だが、実は編集されていない映像には学術資料としての価値がア・プリオリに保持されていると考えられる。というのも、未編集映像には、時系列が保持、アーカイブズで言えば「原秩序尊重の原則」が保持されているからである⁶。この原則は「資料保存の四原則」の一つとされ、アーカイブズⅡ文書館を強く意識した大西ほかの著作によれば、次頁の「表1」のようにまとめられる（大西ほか二〇一九・五一―五四、小川ほか二〇〇三・一八四―一九五）。これに基づけば、編集を経ていない映像は、まさにカメラによる「作成（＝撮影）、入手（＝記録）した順番をくずさない」まま保存されていることになる。未編集映像はそれ自体がすでに第一級のアーカイブ資料だといえる所以である。



【図】未編集映像の情報粒度と分析対象、およびショット・シーン・シークエンスとの関係

二〇〇〇年頃のデジタル化の経緯はまだ正確にはわかっていない。また、オリジナル資料である8ミリを再生できる環境が現在、南山大学人類学博物館にはない。そのため、DVDに収められたデジタル映像を分析対象としてきた。計六枚あるDVDには一枚毎に複数のファイルが収められており、ファイルの中にはアナログフィルムを結合した際にできたブランク部分も記録されてい

二. 課題の設定とその解決

へ統合される際に起きたフィルム順序の取り違い、すなわち、フィルム接合ミスの発見であった。このミスはすなわち、調査記録映像の価値である原秩序の破壊であり、映像の再資料化にとっては看過できない事態である。デジタル化された映像を分析するために考案したショット単位分析はついに、デジタル化以前の原資料への疑い、いわば一次資料批判に行き着いてしまったことになる。本稿は改めてオリジナルの時系列を取り戻す試みを示し、この試みに寄与することになった、冗長な映像に埋め込まれていたある種の「技巧」について論ずる。

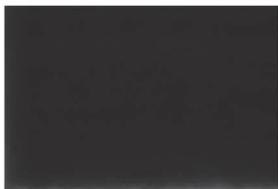
出所原則	作成者または(資料を)持ち込んだ人別にまとめる
原秩序尊重の原則	作成、入手した順番をあまりくずさない
原形保存の原則	なるべくその形を変えない
記録の原則	修復をした場合には原形および処置内容の記録を残す

[表1]アーカイブ(ズ)の四原則

だが、それにも関わらず、これまで未編集映像はその資料価値に見合う評価を受けてこなかった。その理由はいくつかあるが、一つは広義の映像の出自にあるように思われる。映像の歴史はリュミエール兄弟による一八九五年の映画の誕生とともに語られ始めることが多いが、それはすなわち編集映像の歴史であり、研究も編集された映像を主戦場としてきた。そこに蓄えられ続けている知見は深遠である。しかし、再び乱暴な言い方をすれば、編集とは「省略と並べ替え」(想田 二〇一・二〇五)であるため、未編集の映像にはこれまで光が当たりにくかったと推察でき

る。また冒頭に述べたように、未編集映像の特長でもある冗長性も理由の一つであろう。ただ、本当の問題は冗長性そのものではなく、冗長性から資料価値を採掘する方法論の不在ではなかっただろうか。そこで、未編集映像の資料価値を採掘するため、筆者はここ数年「ショット単位分析」という手法で分析を行っている。アナログ映像には撮影開始・停止の痕跡がフィルムに必ず残る。この手法は、その痕跡を映像の最小単位「ショット」として切り出し、ショットの有意意味な塊を「シーン」、さらにシーンの有意意味な塊を「シークエンス」として解釈しつつ定位し、別のメディアからの情報(写真や文献、聞き取りなどの情報)も取り込みながら未編集映像を再資料化・インデックス化しようとする試みである。そのとき、何をショットとし、何をシーン・シークエンスとするかは、対象資料によって異なる。本稿が取り上げた調査映像では、以下のような分類項目に沿って動的映像の再資料化を試みている(二四)。

ところが最近、重大な事実が判明した。それは、先に述べた一三九本のオリジナルフィルムが六本のフィルム



[写真2] ファイルに残るフィルムの
ブランク部分⁹

る「写真2」。

そこに示したように、映像には、黒味や透明部分（「写真2」上から二〜五コマ目）が記録されている。透明部分は「フィルム終了」あるいは「フィルム結合」の痕跡だと考えられ、これは本分析にとり重要なヒントになる。もし、ショットの終わりにフィルムの終了ないし結合の痕跡が残されていれば、そこでは動的映像の時系列が破壊されている可能性があるからである。

ただし、黒味だけ（「写真2」上から二〜四コマ目）の映像中にはある。その場合、未感光のまま現像されたフィルムの末尾である可能性と、キャップなどをレンズに被せて意図的に撮影されたブランク部分である可能

性がある。この問題に関しては、撮影者・鈴木にとって8ミリ記録はのときが初めてだったという証言、映画にも造詣の深かった鈴木へのインタビューでこうした操作をしたという話題が上がってこなかったことから、映像分析時には黒味だけの部分も、フィルム終了のサインと判断した。

さらにいえば、「フィルム終了の痕跡」を完全に削除し、フィルム接合が行われた可能性もありうる。そればかりか、フィルムの途中で意図的に映像を切断し、別のフィルム箇所と繋ぎ合わせるといふ、いわゆる編集の疑いすらも残されている。この疑いはデジタル化された映像だけを分析している限り、決して拭いきれない。実



[写真3] 鈴木へのインタビュー、ショット単位
分析の様子

「終了痕」、さきに挙げた二つの日誌、そして鈴木本人へのインタビュー「写真3」の三つを手がかりに、時系列が破壊されたと考えられる映像部分を取り上げ、課題としてその修復を試みた。

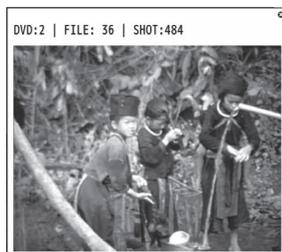
対象としたのは、映像と日誌の照合を撮影者・鈴木へのインタビューを通じて繰り返し試みたことで、シークエンスとして確定できた、メエータラというミャオ族¹⁰の村を撮影した動的映像（合計二十九分四十八秒）である。日誌によれば、調査期間は一九七一年の十一月二十六日から翌十二月一日まで六日間であった。

この六日間で映像として記録されていたと判断できたのは計四日間。さらに、映像と日誌を見ながらのインタビューによって、六つのシーンから構成されていると推察できた。だが、ショットからシーン、そして、シーク

本分析では、このフィルム終了／結合の痕跡（以下

シーン番号	日付	シーン終了時	
		フィルム終了痕	トピック
①		あり	村内風景
②		なし	鍛冶場(籠)
③	11/29	なし	オロ抜き
④		あり	水場
⑤		なし	村内風景(石臼)
⑥	11/27	あり	夜の宴

[表4] ムエータラ村での主なトピック(シーン内容)



[写真7]



[写真8]

シーン番号	日付	ショット番号	記録時間	フィルム終了痕
①		423-445	6min 38sec	始 あり
				終 あり
②		446-454	2min 37sec	始 あり
				終 なし
③	11/29	455-483	8min 19sec	始 なし
				終 なし
④		484-490	2min 26sec	始 なし
				終 あり
⑤		491-498	2min 31sec	始 あり
				終 なし
⑥	11/27	499-523	7min 16sec	始 なし
				終 あり

[表2] ムエータラ村映像記録における日付・ショット番号・再生時間・フィルム終了痕の関係

シーン番号	日付	フィルム終了痕	
①		始 あり	
		終 あり	
②		始 あり	11/29以前
		終 なし	
③	11/29	始 なし	11/29以降
		終 なし	
④		始 なし	11/27以前
		終 あり	
⑤		始 あり	
		終 なし	
⑥	11/27	始 なし	
		終 あり	

[表3] ムエータラ村映像記録における日付・ショット番号・再生時間・フィルム終了痕の関係



[写真4]



[写真5]



[写真6]

とここで、ここまで時系列やトピックにある程度の目星がつくと、日誌のふとした記述にも注意が向きやすくなり、それが日付確定につながることもある。

実際に「表4」のシーン番号④では、日誌のなかの些細な記述が日付確定につながった。映像は、水場の様子である。そこでは三人の子どもたちが

二一・課題の解決へ向けて(二)
ショット単位分析下での日誌再読

「録音された」「写真4」こと、「笙の演奏」「写真5」などが行われていたことが日誌から確認できる。同月二十九日には村から離れた場所にある通称ファームすなわちケシ畑での、「オロ抜き」と呼ばれるケシ苗の間引き作業「写真6」が行われていた。

このようにシーンごとのトピックを列挙すると、以下の通りになる「表4」。

エンスを定位しようとして行ってきたこれまでの映像分析でも、あらかじめ日付が確定できたのは二箇所しかなかった。このことを示すと「表2」のようになる。

フィルムの終了痕に着目したとき、「終了痕なし」は前後のシーンとの連続性を一定程度に保証し、日付確定の手がかりとなる。そこで、フィルム終了痕「なし」をたどっていくと、「表3」のように未確定だった日付をある程度絞り込むことができた。

ちなみに、十一月二十七日の夜には団員の結婚記念日にかこつけた宴が開かれていて、「少女たちの歌



[写真9]



[写真9a] [写真9b] [写真9(再掲)] [写真4(再掲)] [写真5(再掲)]

シーン番号	日付	シーン終了時		
		フィルム終了痕	推察	トピック
①		あり		村内風景
②		なし	11/29以前	鍛冶場(轟)
③	11/29	なし	11/29以降	オロ抜き
④		あり	11/29以降	水場
⑤		なし	11/27以前	村内風景(石臼)
⑥	11/27	あり	11/27	夜の宴

注: シーン④と⑤の間には「ハプニングショット(場面転換)」があり、日付は11/27から11/30へと移行している。

[表5] 日誌分析とハプニングショットの発見から確定された日付

かなりやすい。再掲した中央の「写真9」は意図的に挿入されたショットのように見える。というのも、それまで夕方の村内風景「写真9a・b」を撮ってきたのに、突然「写真9」が現れ、次のショットからは闇夜の中で二人の少女や笙を演奏する青年のシーン「写真4・5」と映像が流れていくからである。「写真9」を含むショット自体は明らかに誰か／何かを撮ろうとしてはおらず、ただ漠然と「日没の様子」を撮っているだけの冗長な映像である。このショットが意図的にインサートされたとする、その理由は時

水浴びをしながら足を使って洗濯をしている様子「写真7」、次に親子が洗濯と水汲みをして村に帰っていく様子「写真8」が記録されていた。

繰り返すが、シーン番号④は先の「表3」のフィルム終了の痕跡から、十一月二十九日以降の出来事であると推察される。そこで、公式日誌・鈴木日誌の二十九日、三十日、翌月一日を注意深く読むと、鈴木日誌の三十日にある記述が目にとまる。

久しぶりに身体を水で洗う。気分よし。何度身体を拭いてもタオルが真っ赤になる。この土地の赤土のためだ。(鈴木日誌、十一月三十日)

この記述の前日、二十九日には遠方の畑に向いて、鈴木もオロ抜きを観察している(既出「表4」のシーン番号③および「写真6」)。その帰り道に水場によって身体を洗った可能性はあるが、この所感は二十九日に水場へ近づいた可能性が低いことを示している。毎日沐浴をしていればこのような表現にはならないだろうからである。また、この場面に限って、他の団員が撮影した可能

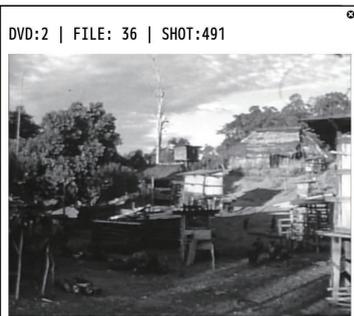
性も拭えないが、遠方への同行調査で数人の団員だけがあえて水浴びをしなかった可能性も低いように思われる。以上の推測からシーン番号④は十一月三十日の可能性が高いと判断された。

二二 課題の解決へ向けて(二)
技巧 a ハプニングショットの挿入

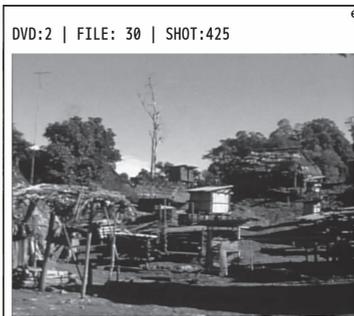
もちろん、日付の確定が日誌の精読からすべて解決できるわけではない。

続くシーン番号⑤「表4」は、フィルム終了の痕跡「表3」から十一月二十七日以前の記録だと推察される。このシーンでは、日暮れ間近の村内の様子がただ何気なく撮影されているように見える。風景映像ほどではないが、ここにも未編集映像に独特の冗長性が現れている。だが、繰り返し映像を観察していると、日付が同月二十七日と確定できる次のシーン番号⑥の冒頭、問題のシーン番号⑤の最後に特徴的なショットがあることに気づかされる「写真9」。

このことは、シーン番号⑤と⑥を並べてみるとよりわ



[写真10]



[写真11]

日付	シーン終了時		トピック	11/27
	フィルム終了痕	推察		
	あり		村内風景	同一アングル・影 (時刻経過)
	なし	11/29以前	鍛冶場 (墓)	
11/29	なし		オ口抜き	
	あり	11/29以降	水場	
	なし	11/27以前	村内風景 (石臼)	
11/27	あり		夜の宴	11/27

[表6] 同一アングルのショットによる日付確定

刻の変更を匂わせるためという説明ができる。ここから文脈を一時的に無視した「ハプニングショット」を撮影しておくことで、場面転換を示すとともに、連続する二つのシーンが「同一日」であることを示そうとしたと考えられる。

ここまでの経過をまとめると前頁「表5」のようになる。ハプニングショットを残し、そこに意味を込める。これは映像に残された「撮影の技巧」の一つであろう。それはちょうどこの章の冒頭でふれた黒味のように編集映像で使われる技巧（技法）でもある。

二二三 課題の解決へ向けて（三）
技巧 b 同一アングルによる示唆

前節で十一月二十七日と確定された「日没」のショットを含むシーンにはもう一つ、別の技巧も見つかっている。それは、前節最後に挙げた「表5」にあるシーン番号⑤の冒頭に記録されたショット「写真10」である。このショットと似たアングルのショットが、実は少し離れた別のシーンにもある。日誌にもヒントがなく、

フィルム終了の痕跡があり、ハプニングショットも挿入されていなかったため、日付確定を保留してきた前節の「表5」で示すところのシーン番号①に、それはある「写真11」。二つのショットを並べてみる。

写真中央あたりの高木、白い小さな高床式の倉庫のようなものにより、この二つのショットが同じアングルなのが分かる。だが、二つのショットの違いも判然としている。それは二点ある。一つは「影の向き」、そして「照度の違い」である。

「写真10」の影は画面右へ向かって、「写真11」の影は左へ向かって伸びている。また、影の向きの違いに気づくと次に両者の照度の違いも浮かび上がる。「写真10」は、「写真9 a・9 b」と同じシーンなのでおそらく夕刻なのだが、それに比べると「写真11」のショット（シーン番号①）は照度が強いこと・影の長さなどから、あるいは朝、しかも同日二十七日の朝ではないだろうか、という推察が生まれる「表6」。

だが、映像からの推察はここで止めておくのが良いだろう。改めて、再び二つの日誌の記述に着目してみる。この日の記載は、公式・鈴木両日誌とも乏しいが、鈴木

日誌には本人の体調についての記述がある。

小生具合が悪く、たぶん風邪です、一日ぶらぶら。（鈴木日誌、十一月二十七日）

この「ぶらぶら」が家屋内でのことなのか、村内のことなのかは定かでない。ただ、仮に「村内をぶらぶら」していたとすれば、シーン番号①の、いかにもテーマの定まらない村内風景映像に一定の説得力が生まれる。シーン番号①は六分程度の映像であるが、これを構成するショットはどれも二十秒程度で、家屋やその住人、裁縫をする少年や桶で洗濯をする女性など、雑多なものが多い。もし鈴木が村内を「ぶらぶら」しながら撮影していたとすれば、映像はさきの推察を裏付けているように思える。

以上から、シーン番号①は十一月二十七日の午前中と定位した。この推察を支え

本稿では最後にもう一つだけ、撮影者が映像に残していた「技巧」を紹介したい。それは冗長な風景映像が時に、天候の記録を残すために映されていた、というものである。

このことを示すために取り上げるのは、さきほどのメエータラ調査からほぼ二週間後から行われたタイ最北部・ビルマ国境に位置するミャオ族の村、メエーチョである。この調査地は全行程のなかでもとりわけ特色がある。

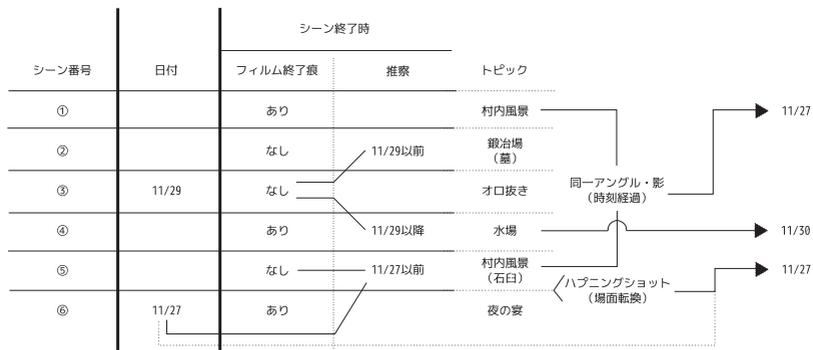
まず、この村は、調査団が調査地に宿泊できなかった唯一の村であった。当時、この地域はタイ軍、ビルマ軍そして中国国民党の残党軍が入り乱れており、当初はライフルをもつタイ国境警備隊員たちによる保護という名目の監視がついた。ここでの調査期間中のほぼ毎日、団員は麓のフワメェーカムという村と、調査地であるメエーチョ村の往復を余儀なくされている。

つぎに、山地民族同士の関係性である。小ベースキャ

ンブになったフワメェーカムはリス族の村とされるが、実際にはリス族とウナニーズ（中華系）の混合村であった。加えて、このフワメェーカムの住人は数キロ先の高地にある調査地・ミャオ族のメエーチョ村とも気軽に交流していたようである。日誌にも、メエーチョのミャオ族への聞き書きがリス族の村であるフワメェーカムで行われた日もあったほどである。

二つの村を往復していたこの期間には、主に三つのトピックが映像に記録されていた。日誌によれば、それらは時系列順に、(一) 十二月十五日に国境警備隊が下山した直後に三百名もの村民たちが集まって行われたフワメェーカムでのスライド大上映会、(二) 三日後の十八日にメエーチョで調査団が無理をいって記録させてもらったというミャオ族女性の衣装着付けの様子、(三) その翌日十九日に行われたフワメェーカムでの祭・リスダンス、であった。

しかし、ここでも映像にはフィルム結合の齟齬が生じていた。この調査地でのトピックは特徴がはっきりしていて、シーンを確定することは比較的容易だったが、映像ではリスダンス、スライド上映会、着付けの様子、の



[表7] 撮影者の技巧に着目した分析の経緯と結果

シーン番号	日付	トピック
①	11/27	村内風景
②	(11/29)*	鍛冶場(墓)
③	11/29	オロ抜き
④	11/30	水場
⑤	11/27	村内風景(石臼)
⑥	11/27	夜の宴

[表8] まとめ：修正された映像シーンと日付のズレ

ているのは、統合されてデジタル化されたファイルでは離れた場所にある二つのショットの類似性、すなわち「同一アングル」による「同一場所の異なる時刻を示す」痕跡であった。これもまた、撮影者がこっそり映像に込めた一つの「技巧」であろう。

ここまでの考察をまとめる「表7・8」。デジタル化の際に残されていたフィルム終了の痕跡、ハブニングショットと同一アングルという撮影者の技巧、それと日誌の精読により、フィルム接合時に一度壊された映像の時系列はある程度、修復が可能になることがわかった。

ただし、もちろん撮影者の技巧も万能ではない。日誌を含むここまでの分析法だけでは、日付を確定するには至らないケースもある。「表8」のシーン番号②がまさにそうである。

日付	天候	天候に関する記載	トピック
12/15	晴		情報収集(於:メーチョ) スライド大上映会 (於:フワメェーカム)
12/16	曇時々晴	朝から珍しく雲行きが怪しい	聞き書き
12/17	曇時々晴 曇のち小雨	一日中雨が降ったり止んだり 雨に煙る山並み 起きてみると、一面にガス 一日中、ガスって小雨寒々しい	聞き書き・小宴会 (於:フワメェーカム)
12/18	晴	霧の深い中9時半向かう(フワメェーカム) 到着したが濃霧(メーチョ) 全村一面、霧の海(メーチョ)	着付け撮影 (於:メーチョ) スライド上映 (於:フワメェーカム)

[表11] メーチョ(フワメェーカム) 調査における天候に関する記述



[写真13] 濃霧に関する記載が始まるシーン冒頭



[写真14] 右奥に濃霧が映り込んでいる

らパンされ続けているだけのものだった。そこで、改めて問題の四日間の日誌を観察すると、この時期、日誌本文にも天候の情報が多いことに気づく「表1」。調べてみると調査全行程中、本文でも天候情報が触れられている日数は、公式日誌一二〇日間で十二パーセント、鈴木日誌の八四日間で十九パーセントほどなのに対して、この調査期間には天候に関する付記が目立って多い(公式・鈴木両日誌とも六十六パーセント)。

霧に関する記述は十七・十八日に集中しているが、ちょうど問題のシーン冒頭は次のようなショットから始まる「写真13」。

この節の冒頭にも述べた通り、この地域は民族同士が友好的に交流していて、衣装(ミャオ族)からだけではどこの村なのかは即断できない。フワメェーカム(リヌウナニズ)村にミャオ族がいても、メーチョ(ミャオ)村にリス族やウナ

日誌		フィルム
12/15	スライド上映会	66~
12/18	衣装着付	67~
12/19	リスダンス	61~

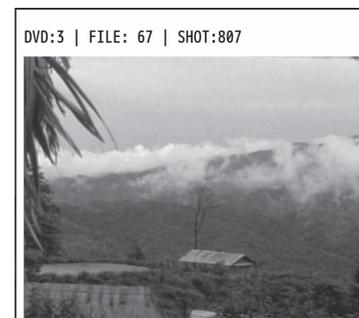
↑ ↓ フィルム接合ミス

[表9] 日誌から見たフワメェーカム～メーチョ調査でのフィルム接合ミス

日付	トピック	フィルム終了痕
12/19	リスダンス (フワメェーカム)	
12/15	スライド上映会 (フワメェーカム)	なし
	村内・山の風景	なし
12/18	民族衣装の着付 (メーチョ)	

12/15 - 12/18

[表10] 映像から見たフワメェーカム～メーチョ調査でのフィルム接合ミス



[写真12]

順になっていた「表9」。

この齟齬を修正するため、フィルム終了の痕を観察すると「表10」のようになった。一つ分らなかったのは、わずか九十五秒ながら、推定できる撮影日が十五日から十八日までと比較的長いスパンに渡る「写真12」に示すような冗長な風景シーンであった。

この風景シーンには、これまで考察してきたハプニングショットも、同一アングルを匂わせるショットもない。ただ濃霧の山岳部がひたす

ニーズがいても不自然ではない状況だった。ただし、映像では十七日に降っていたとされる小雨の様子は伺えない。

また、このショット「写真14」では人物たちよりもその奥、画像右上に映り込んでいる濃霧のような靄に気づかされる。こうした状況証拠から、冗長にパンされるさきの山岳風景映像は、十二月一八日に滞在していたフワメーカムから衣装着付けの行われたメーチョへ向かうまでの様子だという推測ができた。

ここでの風景映像は、再び日誌への注意を促し「その日の天候に注目せよ」という示唆を与えていたといえる。冗長な風景映像は、時に「天候を記録するため」に記録されたことになる。これもまた、撮影者が映像に残した一つの「技巧」であるといえよう。

三. アナログ映像に残された「技巧」の現代的な意義

本稿は、記録映像がもつ資料価値を、保存された時系列(リニア性)に求め、その肝心の時系列がデジタル化の過程で奇しくも破壊されていたケースを取り上げて、

時系列を復旧させる分析過程を述べてきた。

その結果、驚くべきことに、これまで記録映像の難点の一つとされてきた「退屈さ」「冗長さ」にこそ、実は時系列保持に寄与する要素が隠されていたことが判明した。最後にこのような「映像記録の技巧」の現代的な意義について考えたい。

一見すると、本稿が述べてきた技巧に現代的な意義はないように思える。なぜなら、現在では設定さえすれば記録日・時刻はもちろん、記録場所までもがカメラに自動的にメタデータとして記録されるからである。その反面、デジタル情報というのは破壊されやすいものでもある。これらの情報は編集されても残るのか。デジタル写真のEXIF※情報が、編集などで簡単に消えてしまうことを思い出すといささか心もとない。映像のデジタル編集技術は近年格段に進歩し、簡便化も進む。この点で、映像に残されるこうした技巧は、支持体に左右されず、編集にも耐えうるという特長がある。

そればかりではない。この技巧は、撮影者本人をして残した記憶がなくても採掘が可能である。撮影者・鈴木は自分が技巧を残していたことをもはや失念していた。

思えば半世紀前の撮影であり、いたしかたない事情がある。だが裏を返せば、こうした技巧は当該映像の関係者の「記憶」を超えて、「記録」として保存されるものともいえる。

今回取り上げた技巧は些細で奇妙なものだが、資料分析的には意義があるように思われる。未編集で冗長な映像はまだ公的機関、市井の蔵などに数多く残っていると聞く。冒頭にも述べたが、未編集映像の価値採掘法が確立されていけば、映像は今後の学術研究にも、些かであれ、寄与できるであろう。

最後に、これからも記録としての映像を残すための提言を、将来へ向けていくつか挙げておきたい。

(一) 本稿が利用した「フィルム終了の痕跡」はフィルムを結合したりせず、フィルム一本を、一つのファイルとしてデジタル化していれば、そもそも発生しない問題であった。今後アナログフィルムをデジタル化する際には時系列に注意しつつ、フィルムは一つずつ、ファイル化した方がよい。

(二) 映像分析には、論考や証言、写真など他のメデイ

アを引き寄せる力がある(藤岡二〇二二)。可能な限り、単体ではなく、他の資料群とともに保存されることが好ましい。

(三) 今回取り上げたような技巧は将来、網羅的にまとめた方がよい。記録映像における技巧は、今回のケースだけに当てはまるものでなく、実は現在でも身近に使われている。例えば、同年代の考古学者は遺物断片を接合する作業行程をビデオで記録する際に、作業がひと段落するたびに自分の掌を撮影しておくという。これは「ハプニングショットの挿入」と同じ手法である。理由を尋ねると、こうしておく映像だけで後々作業を振り返る時に便利だからだという回答だった。

(四) 本稿では触れられなかったが、映像の「記録者が誰か」は将来の分析に大いに寄与することがある。現在「自撮り」はすっかり定着した感があるが、記録対象だけではなく、記録者や記録関係者をワンショット撮っておけば、それが半世紀後の映像分析にも寄与する可能性があることも指摘しておきたい。

謝辞

二〇二二年八月二十三日、本研究をともに歩んできた鈴木昭夫先生が逝去された。九二歳だった。大恩にお返しができず慚愧の念に堪えないが、せめて本稿を捧げたい。

なお、本稿はJSPS科研基盤(C) 22K0109 および 21K1245の研究成果である。

注

- ❖ 1 “Moving Image Materials”の訳。映画保存協会の映画保存用語集 (<http://filmpres.org/preservation/terminology/>) によれば、「動的映像の保護及び保存に関する勧告」(文部科学省による仮訳)に動的映像とあり、この語には映画だけでなくテレビやビデオも含まれる。日常的には映像、動画が使われることが多いが、静止画像やアニメーションとの混同を避けるため、主に研究者が使用している」とされている。本稿もこれに準ずる。
- ❖ 2 一九一八―一九九八、上智大学名誉教授。現・日本文化人類学会の前身である日本民族学会初代会長。祖父は邪馬台国九州説を唱えた白鳥庫吉(一八六五―一九四二)である。
- ❖ 3 団員の喜田幹生の日誌をもとに同じく団員の八幡一郎が編纂したものの(八幡一九七四)。
- ❖ 4 鈴木昭夫私蔵の個人日誌。内容はフィールドノートに近い。
- ❖ 5 これは映像分析当初、DVDの中のファイル数から推測した数である。二〇二二年の再調査ではこの編集及びデジタル化が、日本シネフィルム(青山邦夫社長)によってなされたものという記録(八幡一九七二・七)が再発見された。さらに、ファイル数から推測されたフィルム数が実は一三九本ではなく、一二七本であり、さらに一八本のプラスチックリールにつき合わせて編集されていたという証言が現れた。現在、8ミリフィルムの再生環境の整備を整え、情報の齟齬を確認する準備をしている。
- ❖ 6 この原則は、解釈によっては文字列や音声にも保持されているので、本稿の主張はさし物珍しいものではない。だが、映像に関して
- はその誕生直後から、映画との関係もあり、逆にあまりに編集に馴染みすぎている。この点で未編集映像の資料価値は思いの外見逃される傾向があったのではないかと考えられる。
- ❖ 7 本年度二〇二二年にも本研究が一つの契機になって、新たな事実、新たな資料が採掘されている。例えば、本稿対象フィルムが当初編集にかけられるべく準備されていたというコメントや、十月には収蔵庫から第一次調査で撮られた8ミリフィルムが発見されている。
- ❖ 8 一次資料であるため8ミリは収蔵庫からの持ち出しが禁じられている。
- ❖ 9 映像処理ソフトFramegrabber 0.01秒ごとに映像から切り出した連続画像の一部。フィルム終了のブランクと、二つのフィルムを結合した際に使用したと思われる透明テープ部分が確認できる。

- ❖ 10 もんたじゅ社の映像制作用語集によれば、黒味とは「真っ黒な画面のこと。CMやインサートなど、後ほど差し替える箇所に仮の映像として使う」(<https://montaju.com/glossary/blackburst-signal/>)とある。
- ❖ 11 元々中国に住んでいて、一八世紀初頭に東南アジアへの移住が始まったとされる。中国ベトナム、ラオス、タイ、ビルマの山岳地帯を中心に、他の民族より高地に居住する傾向がある。ミャオという呼称は中国語で奴隷を意味するため、現在では自由を意味するモン族と自認・自称している。
- ❖ 12 シーン番号②の日付は、映像と日誌とインタビューに加え、この調査団が記録し、南山人類学博物館に収蔵されている写真、その台帳(にある撮影者名)から、現在までに二十九日の記録だったことがほぼ確定できている。このシーンに関する分析は別稿に譲ることとする。
- ❖ 13 Exchangeable image file formatの略。画像に付与できるメタデータの国際規格。
- ❖ 14 紙やフィルムといった資料の保存を考える際に対策として行われる二つの対象のうちの一つ。ここでは例えば、紙やフィルムという
- ベースとなる物質を支持体と呼び、その上にインクや乳剤といった情報を直接表現する物質が載っている、という構造が想定されている(矢野二〇一四・九七)。本稿の内容ではフィルムやDVDといった物理メディア、インターネット上のパッケージ商品などを想定している。
- ❖ 15 例えば、「写真14」に映り込んだ団長の白鳥が、二一三節で論じた「冗長な映像が天候を残そうとした」推察を強化したなどの例がある。逆に、二一節の事例では「写真7」「写真8」のシーンにもし撮影関係者が映り込んでいれば、推察を強化できる可能性が残った。

引用・参考文献

- 大西愛、菅真城、小川千代子編(二〇一九)『公文書をアーカイブする』大阪大学出版会。
- 小川千代子、大西愛、高橋実(二〇三)『アーカイブ事典』大阪大学出版会。
- 重松和男(二〇〇四)「南山大学人類学博物館展示資料図録・家電製品と少数民族資料(上智大学からの移管の経緯と資料説明)」『南山大学人類学博物館紀要』(二二二号)四一―七頁。
- 白鳥芳郎編(一九七八)『東南アジア山地民族誌』講談社。
- 想田和弘(二〇一一)『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』講談社現代新書。
- 藤岡洋(二〇二二)「資料インデックスを目指す動的映像分析とその可能性」『アート・ドキュメンテーション研究』(三〇号)一九―四三頁。
- 八幡一郎(一九七二)『人文学舎報』(一六号)雄山閣出版
- 八幡一郎編(一九七四)『上智人類学』(三三号)上智大学人類学研究会。
- 矢野正隆(二〇一四)「MLAにおけるメディアの特性とアクセスに関する試論―東京大学経済学部資料室所蔵資料から」『アーカイブズ研究』(二十巻)九二―一五頁。

記譜から音価を読む

三島郁・笠原雅仁

——音を鳴らす／鳴らさないことに対する意識

はじめに

リュート奏者は演奏の際、タブラチュア譜を使用することが多い。このタブラチュア譜には、五線譜などのスタッフ・ノートーション^{※1}（以下「五線譜」と総称する）とは異なり基本的には休符を書かない。したがって奏者の判断で音を鳴らさない時間を作らねばならない。一方鍵盤楽器用にも多様なタブラチュア譜が存在するが、本的には五線譜を使用する。たしかに腕で抱えることが可能なリュートやギターとは違って、多数の鍵を持つ鍵盤楽器は、楽器を視覚的に写すタブラチュア譜には向い

ていない。結果として五線譜に落ち着いていくことになったが、そこでの音符や休符の音価も「正確」と言えるのだろうか。

本稿は、「リュート・タブラチュアの記譜法を考える——鳴ると記すのあらい」と題して行われた、京都市立芸術大学芸術資源研究センター「音と身体の記譜研究」プロジェクトの企画による、リュート属のタブラチュア譜に関する「音と身体の記譜研究」ワークショップ（二〇二二年三月二十日、於：京都市立芸術大学 学生会館ホール^{※2}）の内容を土台にしている。本ワークショップにおいては、リュート奏者の笠原がリュート属楽器の実

演とともにリュート・タブラチュアの歴史や分類を説明、休符のない記譜形態について考察し、トークセッションに参加した三島は鍵盤楽器用のタブラチュア譜の記譜形態と、記譜された音符の音価と奏する音価の扱いについてリュートとの比較を交えながら分析・考察した。本稿ではそこでの中心的議論であった、タブラチュア譜と五線譜を読む際の奏者の捉え方に注目し、両者がそれぞれの立場から執筆した。笠原は第1章においてリュート・タブラチュアの「五線譜変換」を行うことで、奏者側の認識や記譜の「読み取り」行為のありかたを紐解いた。三島は第2章において、鍵盤楽器用の記譜において「書かれた音価」と「奏する音価」の関係について歴史的な記述に焦点を当て、その内容を議論する。

1 リュート・タブラチュアの記譜

1.1 リュート・タブラチュアの表記法と特徴

リュートは、西アジア・中東にルーツがあるウードに由来するとされ、ウードと同様に半卵形状の共鳴胴を備

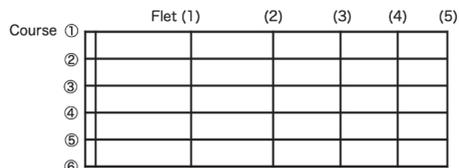
え、ネックの先が大きく反った形状を持つ弦楽器である。ルネサンス期以降は、指で弦をはじいて演奏するのが主流である^{※3}。

「図1」はリュートの指板を表したものである。横線が各コースの弦（丸囲み番号）、縦線がフレット（括弧付き番号）を示している。このコースとフレットの交差点が左手で押さえるポジションとなる。この六コースのリュートを模し、六線で書かれたものがリュート・タブラチュアである。タブラチュア譜では、五線譜が読めずとも指示されたポジションを押さえて弦を弾くことにより演奏が可能である。しかしよほど慣れていない限り、記号の並びから直接ソルフェージュを実践したり、音の並びや跳躍を連想したりすることは容易ではない。

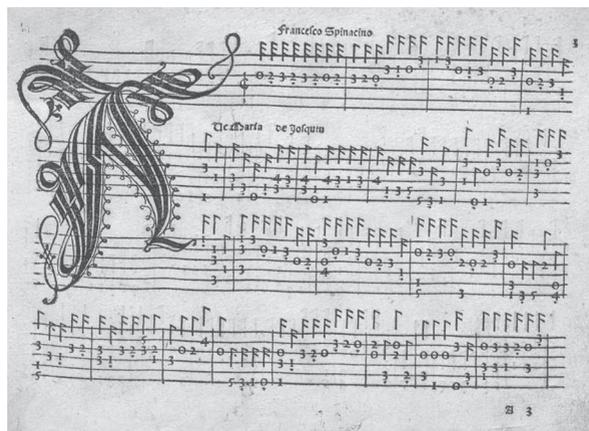
リュート・タブラチュアにおいて音価は、音符から符頭部分を取り除いたような形状（縦線や旗のような形）の記号によって表される場合が多く、五線譜における八分音符、十六分音符と同様に音価が小さくなるにつれ旗の数が増えていく（「譜例1」の段上部の記号参照）。この「譜例1」はイタリアのオッタヴィアーノ・ペトルッチ^{※4} Ottaviano Petrucci (1466-1539) によって

は逆に、五線譜におけるのと同様、上が高音、下が低音で書かれる。アルファベットや数字など記号の種類やコースの位置は地域により異なっているのである。またドイツ式においては、指を置く各ポジションすべてに異なる数字やアルファベット記号が振られており、奏者はそれらをすべて記憶する必要がある。

リュート・タブラチュアにおける五線譜との別の違いは、通常は休符が書かれていないことである。だからと言ってリュート音楽に休符がない訳ではない。このことはリュート伴奏付き歌曲の記譜に表れている。この場合、五線譜とタブラチュア譜の両方で記されることも多く、五線譜のほうの低音パートに休符があるときには、その休符をタブラチュア譜上でも書き表す必要が出てくる。「譜例2」において声楽パート冒頭の休符箇所（一小節目一拍目）を参照された



[図1] リュートの指板



[譜例1] F. スピナチーノ「リュート曲集」(1507)より

ジョスカン・デ・プレ《アヴェ・マリア》のリュート編曲版(最古のリュート・タブラチュア)

HB C B C A O GLA B GME B OHBCOGM 7

[譜例2] G. G. カプスベルガーによる『ヴィラネッラ集 第3巻』(1619)より《花々よ目を覚ませ》

い(ジョヴァンニ・シローラモ・カプスベルガー Giovanni Girolamo Kapsberger (1580-1651)による『ヴィラネッラ集 第三巻 Libro Terzo di Villanelle』(一六一九年、ローマ)より《花々よ目を覚ませ *Su desta i fiori*》)。この譜例では最下段のタブラチュアにリズムや音価を示す記号があるにもかかわらず、演奏すべき音を表す数字記号が不在なのである。このようにして休符を意味させている。

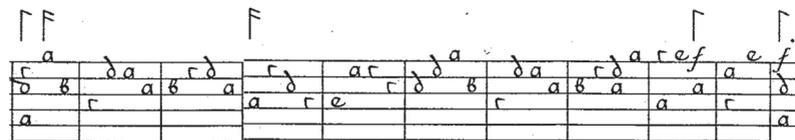
1.2 タブラチュア譜で読み五線譜で書く

このような「休符問題」を演奏の上で考察するために、リュート・タブラチュアから五線譜への変換を試みた。するとこの行為において奏法を意識せざるを得ず、また結果として複数の可能性を導き出すことになった。本稿ではフランチェスコ・ダ・ミラノ Francesco da Milano (1497-1543)

印刷された最古のリュート・タブラチュアである(フランチェスコ・スピナチーノ Francesco Spinacino (fl. 1507)による『リュート曲集 *Intabulatura de Lauto*』(一五〇七年、ヴェネツィア)の第一曲として掲載された、ジョスカン・デ・プレ Josquin des Prez (c. 1450-1455) 作曲《アヴェ・マリア *Ave Maria*》のリュート編曲版)。

また「譜例1」ではすべての音にこの音価記号が振られているが、多くの場合には後出の「譜例3a」におけるように、音価が一度示されるとその音価に変更がない限り、改めて音価記号が記されることはない。つまり音価に変更があるときにのみ、新たな音価記号が記される。

「譜例1」のようなフランス式やスペイン式のリュート・タブラチュアにおいては、上が低音、下が高音、すなわち一コースが一番下の線であるが、イタリア式において



【譜例3a】F. d. ミラノ『リュート曲集』(1546年)より《リチェルカーレ》



【譜例3b】【譜例3a】を一段の五線譜に書き出したもの



【譜例3c】【譜例3a】を二声のパート(旋律とバス声部)にし、二段の大譜表に書いた楽譜



【譜例3d】【譜例3c】のバス声部を「タイ」から「付点」に変換した楽譜



【譜例3e】【譜例3d】のタイが付された音価を短くした楽譜

による『リュート曲集 Intabolutura de lauto』(一五四六年、ヴェネツィア)から《リチェルカーレ Ricercate》(【譜例3a】)を使用し、以下の①から④の手順で行った(【譜例3a~e】)。

- ①【譜例3a】のタブラチュア譜に書かれた音を一段の五線譜に書き出す。相互に無関係に音のつづを並べただけのように見える(【譜例3b】)。
- ②【譜例3a】を「旋律」と「バス声部」の二声部に分けることを仮定し、それぞれの声部を二段の大譜表に書く(【譜例3c】)。二声にすることで対位法的な様式を示し、タイを付すことでシンコペーション的リズムを強調することができる。
- ③②の【譜例3c】のバス声部をシンコペーション形から付点付き音符に変換する(【譜例3d】)。これによりバスの音型を、当時よく使われた付点を伴う装飾形「アッチェント accento」にすることができ、音価上は【譜例3c】のものと同一であるが、演奏法を変えることができるのである。さらに第八〜九小節については、②では音を係留させる(音を残す)ことにより

テノールとバスの二声に分けたが、③ではバス一声のみで表すように解釈を変えてみた。
④①〜③においては、音を係留させることにより複雑な和音の響きを鳴らす(不協和音のぶつかりを目立たせる)ことを意図したが、【譜例3e】ではスタッカート(またはテヌート)気味に音をカット(ミュート)することで音の濁りをなくすことを想定した。

このようにタブラチュア譜の五線譜への変換を行うと、タブラチュア譜では記譜できない要素、すなわち声部分けの方法、休符や音を鳴らさない箇所、そして強調されるべきリズムや和音など曲調にかかわる部分を意識せざるを得ない。言うなれば奏者は、連続する和音には、どの音がどの声部に位置し、次の和音のどの音とリンクするのか(その声部のメロディー・ラインがどのように続いていくか)、各音符の音価は記譜通りなのか、半分(残り半分は休符)なのかを判断し、さらには演奏空間の音響状況によってテンポを変え、それによって結果的にフレーズの長さも調節し、多様にそしてときに自由に記譜の解釈をすることになるのである。

〔譜例4〕B. シュミートのタブラチユア譜『タブラチユア・ブック Tabulatur Buch』(1607)より
《トッカータ Toccata》

2 鍵盤楽器の記譜

このリュート・タブラチユアで表れた奏者の記譜への介在のありかたを契機として、この項目では鍵盤楽器の記譜における音価について、歴史資料における記譜と演奏の関係のみみていくことにする。

2.1 鍵盤楽器用の記譜形態

鍵盤楽器用の記譜形態は大まかに、五線譜とタブラチユア譜の二種に分類できる。バロック期においては、五線譜を前提に、スコアで書かれた多声の大譜表（三島二〇二〇・九八）のパートイトウラ Partitura と、鍵盤奏者の左右のそれぞれの手に配置された二段譜を指すタブラトウーラ Tablatura（タブラチユア譜）に分類されることもあるが、タブラチユア譜は一般には、文字と記号を使用した記譜形態を指す（アーペル一九九八：四一）。

多種のタブラチユア譜の中の一つとしてよく知られるのが、ヨーハン・セバステイアン・バッハ Johann

Sebastian Bach (1685-1750) による『オルガン小曲集 Orgelbüchlein』(1708-1717) において五線譜の欄外に自筆で付された記譜である^{※1}。これは、ベルンハルト・シュミート Bernhard Schmid (1535-1592) の『タブラチユア譜本 Tabulatur Buch』(一六〇七)と同様のドイツ式のシステムを持っている〔譜例4〕。

この楽譜から、この《トッカータ Toccata》が四声体であることがまず意識できるであろう。アルファベット文字は音高を表し、それぞれのパートの上方にある音価を示す記号はリュート・タブラチユアのそれと類似している。また小さい音価を持つ声部（上段のバス声部、下段のソプラノ声部など）以外はたいがい長く引き伸ばされた音価を持っている。少なくともこの譜例には休符がなく、記譜された音価通りであれば音が鳴らされない時間はないことになる。

2.2 記譜音価の「本来の」音価

上述のリュートにおける音価問題は、休符記号を持つ五線譜においても存在しなかったわけではない。すなわ

ち「記譜された」音価の音価は絶対ではないのである。たとえば、フルート奏者のヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697-1773) は、「保持音や甘い音は互いに連結させなければならぬ。陽気ではずんだ音は互いに切り離さなければならぬ」(Quantz 1752, chap. 11, para. 11:105) と述べ、記譜上同一音価の音符に対して、実際は様々な長さを持つ場合があるとする。このような記譜上の音価と実際に奏される音価との関係や違いに関する記述を、十八世紀の鍵盤楽器のための理論・実践書からいくつか拾い上げてみることにする。

クヴァンツと同じくベルリンの宮廷に務めたカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) は、「スタックカートもレガートもしない音は、その音価の半分しか保持されなく」(Bach 1753, chap. 3, para. 22: 127) とする。続けて「テヌー ト記号がある場合には、音は音価の半ばに保持する」。「中庸またはゆっくりとしたテンポのときの四分音符と八分音符の場合にこうする」(ibid.)^{※2}としており、通常の音符の場合には明確にアーティキュレーションするよ

う求めていると考えられる。

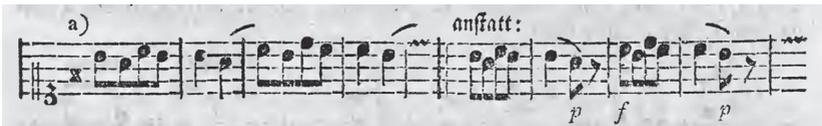
一方、同時期のフリードリヒ・ヴィルヘルム・マールブルク Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) は「それ(スラーに対置されるスタッカートの場合に)はその音価をすべては保持せず、そのおよそ半分のみ保持することである」(Marpurg 1755, chap. 7, para. 7: 28)とする。すなわち、スラーの場合に音価を保持する点ではC・P・E・バッハと同様であるが、半分の音価であるのは通常の場合ではなくスタッカートを奏する場合である。またスラーとスタッカートなどの記号が音符に付されていない場合を「本来の進行」と呼び、「本来の進行とは次の音を弾く直前に先行する鍵から指を挙げることだ。この本来の進行方法は、常に当然のことであるので」(楽譜に)指示されない」(Marpurg 1755, chap. 7, para. 7: 29)という指示から、やはりアーティキュレーションを付ける指示がなされていることがわかる。

また古典派時期のダニエル・ゴットロープ・テュルク Daniel Gottlob Türk (1750-1813)は「譜例5」のように、記譜と演奏を譜例に示している(Türk 1789, chap. 6-2, para. 19: 340)。左の四小節が記譜、右の「anstatt

(その代わりに)」と書かれた部分が奏例である。この奏例では二小節目と四小節目の二拍目の音価が四分音符の半分の八分音符で示されている。強弱の指示や先行音からスラー記号も伴い、楽句を収める工夫が駆使されていることも見てとれる。決してスタッカートのように短く切る訳ではないが、左のような記譜が施されているとその音楽内容から奏者が判断すべきである問題が明らかである。

さらに音価について具体的に以下のように述べる箇所もある。

重い演奏では、どの音もしっかりと(強調して)弾かねばならない。そして記譜された音の音価のままに最後まで



[譜例5] D. G. テュルク：記譜上の音価と演奏の際の音価

しっかりと保持しなければならない。軽い演奏では、どの音もさほどしっかりと弾かれず、指は実際に記譜された音価よりも少し早目に挙げる(Türk 1789, chap. 6-3, para. 43: 358)。(傍線部は筆者による強調)

テュルクはこの直後に「重い／軽いという用語は、音の強弱よりも音の保持と中断に関わる」(Türk 1789, chap. 6-3, para. 43: 359)と説明し、記譜について触れながら演奏における音価の長短を指示し、ここでも明確なアーティキュレーション付け志向が窺える。

ドイツ系の理論家たちの記述をみてきたが、一方イタリア人のニコロ・パスクアリー Nicolò Pasquali (c. 1718-1757)は「鍵盤の上に、音符の長さ分ほど正確に指を保持することで良い音を作る。音価よりも先立って指を離すとその逆の事態に陥ってしまう」(Pasquali 1760: preface)と述べ、ドイツ系とは演奏の際の音価に関する意見が異なっている。フランス系の発言もみてみよう。ギョーム・ガブリエル・ニヴェール Guillaume-Gabriel Nivers (c. 1632-1714)は「オルガン奏法についてはあるが、明瞭に弾くこと(アーティキュレーション

ンを施した演奏)を前提としながらも、一部の音にレガートのな裝飾音「クレコレ」を施すことによって多様なタッチを持つことを推奨している(Nivers 1665: preface)。またミシェル・ドゥ・サン＝ランヌール Michel de Saint-Lambert (fl. 1700)はスラー記号を含む音符がある場合について、「たとえ音が減衰しても、弾いた後にも音を最後まで保持しなせよ」(Saint-Lambert 1702: 13)とし、スラー記号の前提を持ってレガートに奏するようにアドヴァイスしている。さらにフランソワ・クープラン François Couperin (1669-1733)は「なすべきレガートは完璧に」(Couperin 1717: 61)と述べ、それに先立ち「持続する音や低い音よりもパッセージ、アルペッジョ、リユートのな音、シンコペーションを保持する」よう指示している(ibid.)。この二人のアドヴァイスから窺えるのは、音価そのものについての指示というよりはチェンバロ演奏におけるレガート奏法の重要性を強調していることである。

奇しくも楽器用の記譜の読み取り方が、上記のように地域や民族によって異なることが明らかとなった。ドイツ系の理論家が通常の場合、ときに「指を挙げる」タイ

ミングも指示しながら「記譜より短く」演奏させるのに対し、ラテン系の音楽家たちはよりレガートに、できるだけ音価いっぱい音を保持させようとしているニュアンスが見てとれるのである。チェンバロ音は弾いた後に即座に減衰してしまうことから、フランス人たちの考えるように、可能な限り長く保持することで豊かな響きを求めることは理解しやすい。一方ドイツ人たちが記譜音価より小さい音価を指示することには、「明確なアーティキュレーションを求めろ」という理屈があり、そこから「きわめておおまかな言い方をすれば——ドイツ系音楽が目指す特徴も示唆しているとも言える。いずれにしても多くの理論家が鍵盤楽器の記譜において、「これ以上記譜には書き表せない」音価とそれに伴うニュアンスを読み手に伝えるべく何とかして言語化しようとしていた事実は興味深い。演奏者の裾野が広がった十八世紀にあって、当時増えつつあった記譜慣習を理解しない者たちに対して、音価について執拗に指示が出されているのである。

3 おわりに…記された譜を読むこと

笠原は記譜に書かれ得ない曲の構造、様式、形式、理論を想定した上で意識的にタブラチュア譜から五線譜への書き換えを試みた。その結果複数の読み替えが可能であることが改めて示された。タブラチュア譜は五線譜以上に「デジタル」ともいえ、それを読み演奏するためにはより多くの操作や工夫が必要になる。しかし三島が論じたように、たとえ五線譜であっても、記譜者が音符の持つ意味をすべて読み取らせることは不可能であるため、奏者は当然自分の持ち合わせる理論と様式理解に基づいて、また実際の演奏現場における複合的な状況下で、音価やそれ以外の音楽上の問題を解決しなければならぬ。そして理論家たちは結局は記譜以外の方法で口うるさく指示を出すこともなかった。

本稿では、どのような記譜形態であっても、表面的に音符を拾う「譜読み」ではなく、記された譜を能動的に読む行為が求められる、そのあり方の一端を明らかにしてきた。奏者を介した記譜の読み取りと演奏について、より具体的に検討することを今後の課題としたい。

注

- ❖1 五線譜などのように水平に複数の線を引く線と線間に音を配置する記譜形態。十七世紀イギリスのヘンリー・パーセル Henry Purcell (1659-1695) の鍵盤楽器曲では六線譜もしくは用いられており、またジローラモ・フレスコバルディ Girolamo Frescobaldi (1583-1643) などイタリアやその様式に影響を受けたドイツ語圏でのオルガン曲においては七線譜や八線譜が用いられることもある。 https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP108992-PMIP87285-Frescobaldi_-_Toccate_e_Partite_Libro_1.pdf (二〇二二年九月十八日閲覧) 参照。
- ❖2 <https://www.kora.ac.jp/arc/information/95/> (二〇二二年九月十八日閲覧)。その他 トルクセッション・ゲストとして作曲家の岡田加津子氏がバシエの音響彫刻など現代音楽の記譜について解説を行った。
- ❖3 中世のリユート演奏にはプレクトラム(弦を弾く爪やピックのような道具)が使用される。
- ❖4 中には「おたまじゃくしの頭の部分があの」音符の形状のものもある。
- ❖5 イタリアの楽譜印刷・出版業者。活字印刷術を定量音楽に適用し、初めて植字印刷方式

の楽譜印刷に成功した。

- ❖6 ヴィラネッラ Villanella は農民や羊飼によって歌われた田舎に関する内容を持つ声楽曲である。都会や宮廷生活について歌われた複雑なマドリガーレ Madrigale とは対照的である。
- ❖7 ルネサンス音楽や初期バロック音楽における多声的な器楽曲様式の一つ。「探す」「探究する」という意味に由来し、主題を模倣する形式で作曲された。
- ❖8 十六世紀末の通奏低音時期に、奏者がバスと適当な和音を挿んで弾いていたスコアもパルティトゥーラである。
- ❖9 これが指板を視覚的に記したリユートやギターのためのタブラチュア譜(タブラトゥーラ)と異なり五線譜で書かれているにもかかわらず、タブラトゥーラと呼ばれるのは、鍵盤楽器では左右の手を使って弾くその身体に合わせた二段譜になっていることに由来するからである(皆川一九七四・五)。G・フレスコバルディ「トックカータ集」の楽譜上の原タイトルが「Intavolatura (タブラチュア式楽譜)」とつづめるのがわかる。 https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP108992-PMIP87285-Frescobaldi_-_Toccate_e_Partite_Libro_1.pdf (二〇二二年九月十八日閲覧) 参照。
- ❖10 https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP440252-PMIP08213-Partitur_

D-B_Mus.ms_Bach_P_283.pdf (二〇二二年九月十八日閲覧) 参照。

- ❖11 さらに続けて「それは弱く弾くのではなく、情熱を持って、そして軽くアクセントをつけて弾かなければならぬ」(Bach 1753, chap. 3, para. 22: 127) とす。
- ❖12 このスタックカートは、必ずしも鋭く切る奏法だけでなく、二音を切り離す当時の「*Ta*シエ*de*ta*che*」のようなありかたを指していると考えられる。
- ❖13 テュルクは「重い/軽い」については、(1)曲の性格と用途、(2)曲に記されているテンポ、(3)拍子、(4)音符の種類、(5)音符の進行具合などから判断されるべきであるとす(Turk 1789, chap. 6-3, para. 43: 359)。
- ❖14 「音をすべて明瞭に弾き、そしてその中で一部の音にはクレを微妙につけて弾くと、タッチが洗練された配慮ある装飾音になる。それは(本来)歌唱法がきちんとして教えられるものだ。音をアーティキュレーションし、強調するために、指を速く、そして高く挙げすぎではないけな(中略)そのような奏法だと、明白であるのか、乱雑であるのかわからなくなってしまう」(Nivers 1665: *préface*)。
- ❖15 サン＝ランヴェールは装飾音「ポール・ドゥ・ヴォワポport-de-voix」の説明において、いわゆるオーヴァーレガート奏法を詳しく説

明している。「ポール・ドゥ・ヴォワを弾じている間に指を挙げてはならない。最初の音を弾いた指は挙げる前に、二つの音のうち一番目の音を弾くまで待ちなさい」(Saint-Lambert 1702: 49) すなわちこの場合には、次の音を打鍵した後に、先行音を音価を超えて奏することになるのである。

参考文献

- アーベル, ウィリー (一九九八) 『ポリフォニー音楽の記譜法: 1450 ~ 1600 年』東川清一訳、春秋社。(Apel, Willi. 1962. *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. の一部の抄訳)
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753. *Versuch über wahre Art, das Clavier zu spielen*. Berlin: Christian Friedrich Henning (Teflin). (バッハ, カール・フィリップ・エマヌエル (二〇〇〇) 『正しいクラヴィア奏法』【第一部】東川清一訳、全音楽譜出版社)
- Couperin, François. 1717. *L'art de toucher le clavecin*. Paris: Chez l'Auteur, le Sieur Boivin. (クーペラン, フランソワ (二〇〇一八) 『クラヴサン奏法』【対訳版】乗形亜樹子訳、全音楽譜出版社)
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1755. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: A. Haude & J. C. Spener.
- 三島郁 (二〇二〇) 『音符の棒(符幹)が映し出す音楽史と演奏行為: 17世紀後半から18世紀の手稿譜より』『COMPOST』(一号) 京都市立芸術大学芸術資源研究センター、九五—一〇八頁。
- 皆川達夫 (一九七四) 『楽譜の歴史と近代五線譜法』NHK交響楽団編／皆川達夫監修 『楽譜の本質と歴史(楽譜の世界 1)』日本放送出版協会、四四—五三頁。
- Nivers, Guillaume Gabriel. 1665. *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'Église*. Paris: l'auteur & Ballard.
- Pasquali, Nicolo. n.d. (Ca.1760). *The art of fingering the harpsichord*. Edinburgh: Brenner.
- Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer anweisung die flöte traversiere zu spielen*. Berlin: J. F. Voss. (クヴァンツ, ヨハ

- ン・ヨナヒム (二〇一七) 『フルート奏法』【改訂版】荒川恒子訳、全音楽譜出版社)
- Saint-Lambert, Michel de. 1702. *Les principes du clavecin*. Paris: Christophe Ballard.
- Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule*. Halle: Hemmerde und Scwetschke. (テュルク, ダニエル・ゴットローブ (二〇〇〇) 『テュルククラヴィア教本』東川清一訳、春秋社)

参考使用する楽譜

- Bach, Johann Sebastian. n.d. [c. 1713–40]. *Orgel-Büchlein*. Holograph manuscript. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP440252-PMLP08213-Partitur_D-B_Mus._ms._Bach_P_283.pdf (二〇二二年九月十八日閲覧)
- Frescobaldi, Girolamo. 1615. *Toccate e partite di intavolatura di cimbalò. Libro primo*. Roma: Nicolò Bordonì. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP108992-PMLP87285-Frescobaldi_-_Toccate_e_Partite_Libro_1.pdf (二〇二二年九月十八日閲覧)
- Kapsberger, Giovanni Girolamo. 1619. *Libro Terzo di Villanelle à 1, 2, & 3 voci*. Roma: Priuilegio et licenza de superiori in Roma.
- Milano, Francesco da. 1546. *Intabolutura de lauto*. Venezia: Antonio Gardano.
- Schmid, Bernhard. 1607. *Tabulatur Buch*. Straßbourg: Lazarus

- Zetzer, Spinacino, Francesco. 1507. *Intabolutura de Lauto. Libro primo*. Venezia: Ottaviano Petrucci.

シンポジウム

「リユート・タブラチュアの記譜法を考える——鳴ると記すのあわい」

報告

滝奈々子

はじめに

本稿は、二〇二二年三月二十日に本学学生会館ホールで行われたシンポジウム「リユート・タブラチュアの記譜法を考える——鳴ると記すのあわい」の報告を主眼とする。本シンポジウムは二部構成で行われ、(1)ワークショップでは、リユート奏者である笠原雅仁氏が、持参されたリユートの実演とともにリユート・タブラチュア譜（以下タブ譜）について説明した。笠原氏のタブ譜の説明を受け、(2)三島郁氏と岡田加津子氏が、それぞれ

演奏をするとともに、タブ譜を中心とする記譜法についてトークセッションを行った。その後、登壇者と参加者との関連な質疑応答で幕を閉じた。

本シンポジウムのテーマは、芸術資源研究センターの「記譜法研究会」でたびたび取り上げられてきた、「記譜」と「奏法」のあいだを介する身体性に対する問題意識から派生した。ワークショップで紹介されたルネッサンス期・バロック期のリユートや鍵盤楽器のタブ譜と、バシエの音響彫刻の記譜法は、一見すると時代・記譜法・演奏において、相似しないようにみえる。しかし、

音楽とその記譜（＝ノテーション）には、ともに身体性を避けては音楽を語れないという隠された概念が存在することを勘案しながら本シンポジウムが進められた。本稿は、1・ワークショップの報告、2・トークセッションの報告、3・登壇者と参加者の質疑応答、4・まとめから成り立つ。

1. ワークショップ

ワークショップでは、笠原雅仁氏を講師に招き、タブ譜の説明を行った。氏は現在、コルネット奏者の上野訓子氏とともにパリで立ち上げた「Ensemble Principi Venetiani」を主宰し、演奏のみならず、研究分野でも関連に活動を繰り広げるリユート奏者かつ声楽家である。笠原氏は、大学会館という何とも音の響きが難しい場所、古楽器であるリユートを用いて、実際にイタリア語の歌を伴ったリユート演奏をしてくださり、演奏空間はまさしくルネッサンス期の絵画的で表情豊かなものへと変化した。

前半では、多様なリユート属の楽譜、楽器、調弦法

について、①リユートとリユート系の楽器、②様々なリユート・チューニング、③各リユート・タブ譜の仕組み、④初期の出版物に分けて説明された。

後半では、リユート・タブ譜で書かれた多声音楽《別れの時 Ancor che col partire》を、実際に参加者が、タブ譜から五線譜上へ、それぞれのパートに音分けを行った。書かれていない休符をいかにして施すか、など実験的なセッションが行われた。

この参加型セッションでは、参加者は慣れた様子で次々と五線譜へ書き込んでいた。氏からは、とくに何声に振り分けるかという指示がなかったが、多くの参加者が四声に振り分けていたことは着眼される点である。参加者から、積極的に笠原氏と三島氏へ質問をする姿も多々みられた。笠原氏によれば、参加者が「解答」として五線譜に表したこの楽曲の記譜法に関しては「間違いない」というものはなく、二十名いれば二十通りの解釈ができるとのこと。五線譜と比較すると、自由度の高いものがタブ譜だと認識した。

聴衆と共同作業を行なった笠原氏のワークショップは、タブ譜経験者にもそうでない者にも、タブ譜を身近に感

じさせる契機となり、筆者の属する「記譜法研究会」における記譜法と身体性についての研究へのさらなる足掛かりを与えてくれた。

2. トークセッション

笠原氏によるワークショップの後、西洋バロック期か



[図1] 笠原氏がリュートを参加者に見せながら楽曲説明をする様子



[図2] 三島氏の鍵盤楽器の演奏にて歌唱する笠原氏



[図3] 《別れの時 Ancor che col partire》のタブ譜を五線譜へと記譜する参加者たち

ら十九世紀の鍵盤楽器演奏・記譜法を専門とする三島郁氏が、タブ譜について補完的に演奏を加えながら説明を行ったことにより、タブ譜への理解がより豊かになった。三島氏も笠原氏同様、多岐に及ぶ楽譜を示しながら、鍵盤楽器におけるタブ譜の解説を行い、鍵盤楽器上（電子ピアノ）での声部分けの説明を詳細に行った。笠原氏が示したリュートのタブ譜と同様に、即興的な演奏を促



[図4] 《別れの時 Ancor che col partire》のタブ譜を五線譜へと記譜する参加者の書記を見守る三島氏



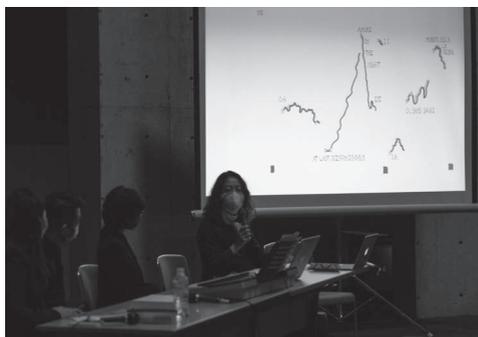
[図5] 三島氏の鍵盤楽器演奏による説明

す楽譜であることが明示された。一方、鍵盤楽器においては、何声に振り分けられるのか、とくにソプラノパートの記譜は、高音域の存在により面白が増すことが説明された。

その後、本学教授岡田加津子氏による「バシエの音響彫刻」の解説と実演が行われた。本学に設置されているバシエの音響彫刻に関しては、岡田氏が次のように記述

している。

音響彫刻の各部分の音のピッチを記録し、記譜法について考え始める学生もいた一方で、音響彫刻から発せられる「五線譜に書けない音」になかなか馴染めず悩む学生もいた。幼少の頃からピアノやソルフェージュ教育でドレミ音階が染み付いた耳には、むしろ音



〔図6〕ジョン・ケージのアリアの楽譜のなかから一部を取り上げ、説明する岡田氏



〔図7〕岡田氏によるバシエの音響彫刻の実演



〔図8〕岡田氏によるバシエの音響彫刻の実演と聴き入る参加者

伸び伸びとしており、音と楽器と演奏者の身体がつくる全体性が音響彫刻の響きをもたらした。

演奏後、岡田氏は、三島氏が演奏した三〇〇年前の音楽を例に取り上げ、「人間が音楽をすることは羽が生えたように飛んでおり、書き表されないものが飛んでいる。何百年にもわたり、人間は自由に感性的に記譜が行われる」と表現し、結尾とした。

岡田氏は音響彫刻の音を初めて聴いた時に「驚愕を覚えた」と言うが、確かに音響彫刻の音は心の振動を止めない、もしかしたら人間の生命までつながる音を秘めている楽器なのかもしれない。こんなにもインパクトのある音を聴いたことがあるのだろうか……という参加者の表情はシンポジウム終了後にも見られた。

バシエの音響彫刻の演奏は即興的であり、自由な状態

響彫刻のピッチの不確かな音に困惑するのが当然であったのかもしれない。(岡田二〇二二・一一一)

確かに、「五線譜」やソルフェージュ、西洋和声に慣れ親しんだ学生が、急に音響彫刻の記譜をするとなると、苦慮することは自明である。しかし五線譜の記譜も、「ピッチの不確かな」音楽の記譜も、奏者の身体との関係に影響を及ぼす点においては、大きな相違は無いだろう。

岡田氏は、自身の作曲方法は、いろいろな要素の蓄積であり、「語り」も一種の楽譜だと述べた。また、音響彫刻から強い影響を受けた本学の学生が、学生会館入り口付近に設置された音響彫刻の一体「桂フォーン」を使用し、日本で初めてアンサンブルの図形楽譜（もしくは指示楽譜）を作曲したことは貴重な事例だとの報告があった。この楽譜も一種のタブ譜であり、多様な要素を混合して作られた楽譜であるとの意見であった。

また、氏はジョン・ケージの《ソングブック》のアリアの一部を例示し、ケージの指示に従った図形楽譜をスライドを用いて説明した。たとえば、小さな波線部分は

「共通点を持たせる」、下部の三つの点は「ノイズを出す」、大きく山を描くような波線の部分は「歌い手がどれだけ声を出せるかを試す」といった意味があることを示した。加えて、ケージは、楽譜を通して演奏家の能力を引き出し、とくに感性を切り拓かせようとする作曲家であり、演奏家自身に奏法を考えさせようとする一面があるため、彼は教育者であったとも言える、と氏は語った。

その後、岡田氏は学生会館ホールからホワイエへ場を移し、ケージのアリアの実演と、バシエの音響彫刻の演奏を行った。フォーンという名のとおり、様々な表情をした鉄製の板状の彫刻が、学生会館の片隅にあららこちらを向いて佇んでいる。しかし、岡田氏がその音響彫刻をマレットを使用して鳴らした途端、参加者の顔色が変わった。参加者たちは、ほぼ微動だにせず、または小さな驚嘆した声を上げ、その音の力に魅了されているようにみえた。まるで岡田氏の弾き鳴らすフォーンの音が、その場にいた人びとを一体化させたような感覚を覚えた。岡田氏の身体はまるでダンスを踊るように、もしくは（誤解を恐れずに言えば）子どもが遊ぶように自由に

の身体を用いて音を響かせる。ルネッサンス期のリュートや鍵盤楽器とは、時代、奏法、記譜法が異なるものの、身体を自由に操って音を奏するという〈演奏への「自由性」〉においては共通項が見られる。その一方で、タブ譜とバシエの音響彫刻では、ノーテーションの指示のされ方に相違が見られることが明らかとなった。

3. 登壇者と参加者の質疑応答

ワークショップとトークセッションの後に、参加者からの多岐にわたる、有意義なコメントを得ることができた。その一部を紹介したい。

- ①もとより楽譜とは記憶のためのメモ書きだったので、三〇〇年前のタブ譜のような音楽から、音響彫刻の記譜法に対峙すると、記譜とは何のためにあったのかということを考えさせられた。究極的には、楽譜に記譜することが不可能な音楽が存在するのではないか。
- ②三〇〇年前より、楽譜のみに依拠することはできず、人間の生々しい身体が前提にあることを実感した。

ついで報告した。だが、実際にこれらの音楽は「かけ離れている」のだろうか。タブ譜に基づく演奏も、音響彫刻の演奏も、楽譜から得る情報以上に即興的で、演奏上の自由をもたらす。双方の演奏形態は、人びとが音楽をするための、心身ともに自由で、解き放たれた時空だとも言える。音響彫刻の音もノーテーションとして「記す」ことは十分可能であるものの、その自由な音作りは自己との対話であり、そこには自己が意識的に・無意識的に顕れる。

筆者の調査地である中米グアテマラ共和国の被調査者の音楽は、全音階を用いた手作りのハーブを使ったものであり、世襲制度をとり、楽譜は存在しない。しかし、わたしはかれらが音楽をすること (musicking) 自体をノーテーションだと捉えている。はかなげな音に歓喜する村の人びとは「ハーブの音はわたしたちの命を支え、世界を支える」(二〇二二年度調査時)と訴えている。即興性やゆらぎを内包するリュートや鍵盤音楽のタブ譜、バシエの音響彫刻にも、自己の身体から、世界へと相関する位相が潜在しているのかもしれないと筆者は考えた。

③ルネッサンス期では、タブ譜というものは紳士であれば読めなければならぬものであった。

④演奏されていることを目でコピーして演奏する行為は、「目コピ」と呼ばれる(目コピに関しては「東京現音計画」のYouTube映像を参照された)。例えば、作曲家で詩人の足立智美氏は、近年コロナ禍でアンサンブルが不可能なため、演奏家が演奏している映像を音のない状態で次の演奏家へ一人ずつ伝え、その映像から情報を目で受け取った演奏家がホルンなり歌なり自分なりの自由な演奏をして、さらに次の演奏家へ伝えるという一種の伝達ゲームを行なっている、との報告が岡田氏よりなされた。目で音を追いつながら自分で演奏するという現象も、タブ譜と関係するのではないかとこの検討がなされた。

4. まとめ

以上、ルネッサンスのリュートタブ譜と現代音楽の音響彫刻という、一見すると時代も様式もかけ離れている楽器を取り上げたワークショップとトークセッションに

本シンポジウムでは、十六世紀〜十七世紀のリュートや鍵盤楽器のタブ譜の説明から、これらの古楽器の音楽のニュアンスが楽譜を読み込むことのみでは表現できず、むしろそのころの歌や踊りを参照する、ひいては演奏家の身体から湧き出る表現が肝要であることが明らかとなった。同時に、バシエの音響彫刻という、リュート音楽などと三〇〇年以上の隔たりのある音楽の演奏でも、自由な身体性を求められ、タブ譜と音響彫刻のノーテーションには類似性がみられた。

また、竹内直が以下のように示すように、本シンポジウムを開催したことにより、ノーテーションにおける新たな視点が盛り込まれたと考える。

音あるいは身体に関わる研究をする者にとって「記譜法」は、様々な意味をもっている。その意味は、専門によっても、対象によっても変わってくる。また記譜法という思考の枠組みから何を見るのかは、研究者によっても異なる。そうした視点の違いは、そもそも普遍的な記譜法などないことを示唆しているといえるだろう。本研究プロジェクトでは「記譜法(ノー

テーション」)に対する様々な視点からの視線が交わることによって、記譜法に対する新しい見方を示すことも可能になるのではないかと考えている。(竹内二〇二〇：九四)

竹内が記譜という行為の枠組みから何を想起するのかと示しているとおり、タブ譜においても音響彫刻においても、普遍的な記譜法など存在しないことは明らかだろう。今後は、記譜がもたらす、音楽することに対する自由性 (freedom for musicking with notation) についてや制約性 (restriction for musicking with notation) に関する知見を深め、ノーテーションの射程を広げ、議論の深化に努めたい。

ノーテーションは単に音楽を伝える「スコア」ではなく、演奏家の身体感覚や思想、そこから繋がる世界まで顕すのではないかと仮説のもと、筆者の専門とする民族音楽学の視座から、「ノーテーションは世界をも伝える」ことを提唱して、本報告の結尾とする。

最後に、三月末とはいえ底冷えのするなか、沓掛まで

本シンポジウムへ足を運んでくださった参加者の方々にこの場を借りて心より御礼を申し上げたい。また、繊細な楽器であるリュートを持ち込み、実に丁寧なタブ譜の説明をしてくださった笠原雅仁氏、演奏活動や教育活動、研究などで多忙を極める三島郁氏、本学教授の岡田加津子氏のご協力に謝辞を述べ⁴る。「鳴ると記すのあわい」、つまり演奏することと身体のあいだにある因子の解明を試みることで、参加者と登壇者の息遣いが一致したワークショップを開催することができた。

〔企画・進行〕

竹内直 芸術資源研究センター非常勤研究員、「記譜法研究会」プロジェクトリーダー

〔トークセッション司会〕

滝奈々子 芸術資源研究センター非常勤研究員

注

❖1 記譜法研究会では二〇一四年から「音と身体」についての考察を始め、二〇一七年より楽譜や記譜がいかに「音と身体」と絡み合うのかを討議している。

❖2 本シンポジウムで議論の中心となった、タブ譜の音価やリュート奏法、チューニング、鍵盤楽器の記譜法については、本誌に掲載されている、三島郁氏・笠原雅仁氏共著の研究ノ

ト「記譜から音価を読む——音を鳴らす／鳴らさないことに対する意識」を参照されたい。

❖3 岡田加津子氏の発言をそのまま掲載して

❖4 本シンポジウムにおいて、芸術資源研究センターの桐月沙樹氏は、チラシのデザインに始まり、本番当日も記録係を快く引き受けてくださり、きめ細やかな助力をいただいていたことに心から感謝を述べたい。受付や机などの移動、その他細々な仕事を笑顔で引き受けてくだ

さった、二人の学生、成瀬はつみさん(京都市立芸術大学大学院音楽研究科修士課程日本音楽専攻二回生)、田久保友妃さん(京都市立芸術大学大学院音楽研究科修士課程器楽専攻(弦楽)二回生)に感謝を申し上げる。また、早朝からシンポジウムの手伝いに来てくれた客員研究員で「記譜法研究会」のメンバーである民族音楽学者の井上航氏へ心から感謝をしたい。

参考文献

- 岡田加津子(二〇二二)「バシエの音響彫刻が降りてきた!——修復・創造・教育の日々の記録」『COMPOST』(三号)京都
市立芸術大学芸術資源研究センター、一〇四頁—一二八頁。
竹内直(二〇二〇)「音と身体」の記譜研究」『COMPOST』(一号)京都市立芸術大学芸術資源研究センター、九〇—九四頁。

弓浜絣の工房調査

小川智美

一 はじめに

日本の近現代の染織研究は様々な形で進行しているものの、着物を背後から支えてきた織物産地の現状を伝える報告は限られている。現在、着物の織物産地は需要の減少、原材料の不足、生産者の高齢化、後継者不足など多くの問題を抱えており、危機的状況にある。また、着物の需要が減少すれば、それに用いられる織物の生産量も減り、かつての技術やその背景にある歴史も自然と忘れ去られつつある。

工芸作家による美術品としてではなく、社会の中で流通する製品として、伝統的織物は産地において現在どの

ような形で生産されているのであろうか。本稿ではその一例として鳥取県西部の弓ヶ浜半島の弓浜絣を取り上げる。

弓浜絣をはじめとする鳥取県の絣については、染織家である福井貞子氏の生産者の聞き取りをもとにした調査が詳しい¹⁾。しかし第二次世界大戦後に復興された後から現在までの取り組みについては情報が限られている。

筆者は二〇二〇年七月二十七日、九月十一日、十一月十七日に弓浜絣生産者五名と弓浜がすり伝承館、伯州綿栽培地に赴き、生産者に直接インタビューして現場の声を拾い上げ、それをとりとまとめた。このような現地調査に基づいて、以下、弓浜絣の制作工程を概説した後、弓

浜絣の伝承普及活動を紹介したい。

本論に入る前に、まずここで弓浜絣と、その原料である伯州綿に関して概説しておく。

弓浜絣

鳥取県西部の米子市から境港市にかけて南北に伸びる砂地の土地を弓ヶ浜という。江戸中期以降、藍染の絣織物弓浜絣の産地として発展してきた。鳥取市の倉吉絣、島根県安来市の広瀬絣と共に山陰の絣として現代に伝わっている。

弓浜絣は、昭和五〇（一九七五）年に国の伝統的工芸品に、昭和五十三（一九七八）年に鳥取県指定無形文化財に指定された²⁾。また、嶋田悦子氏が平成十七（二〇〇五）年に絣の鳥取県指定無形文化財保持者に認定されている。

弓浜絣の特徴の一つとして、弓ヶ浜の土地で綿花栽培から製織まで一貫生産を行っていたことがあげられる。また、完全に工業化せずに家内生産が続けられたことで技術が継承されてきた。

伯州綿は、繊維が短く・太く、弾力性や白色度が高い。また、白い綿だけでなく茶綿も栽培されている。その産地である弓ヶ浜の土壌は、砂が堆積してできた砂州で、綿花栽培には最適な土壌であったことや、鳥取藩が栽培を推奨したこともあり、綿花栽培は飛躍的に発展した。

この地で生産された綿花は伯耆（伯州）の国の綿³⁾伯州綿として境港から北前船で全国に運ばれた。綿花栽培は明治時代の関税撤廃により外国産綿花の輸入が増えたことで、徐々に減少した。しかし、伯州綿は農家の自家用に栽培が続けられたため、今日まで伯州綿の種が途絶えることなく伝えられた⁴⁾。この伯州綿が、弓浜絣の存在を支えている。

二 弓浜絣の制作

弓浜絣の制作工程について現地調査をもとに取り組みを紹介する。現在の弓浜絣の生産方法には、手紡ぎ手織りを基本とする昔ながらの方法と、紡績糸を使用し、第



【図1】農業公社の伯州綿畑 撮影：田中博文

本の糸に文様を刷り込んだもので、括り

がある。従来の手で括る「手括り」と、機械化された「機械括り」である。手括り

(a) 種糸作り

手括りの場合、絵

柄の絵柄を作るために、まず種糸を準備

する。種糸とは、一

本の糸に文様を刷り

込んだもので、括り

二次世界大戦後に導入された足踏み織機をはじめとする量産方法との二種類がある。その工程は以下のような順をとる。一・綿花栽培、二・ワタから糸を作る、糸の不純物を取り除く、三・絵柄の図案作成、四・種糸作り、五・整経、六・拵括り、七・藍染、八・機ごしらえ、九・製織、一〇・反物の仕上げ。以上の工程を経て弓浜拵は完成する。

二一 綿花栽培・紡績

現在の弓浜拵で用いられる木綿糸は、弓ヶ浜以外の産地で栽培され紡績された糸と、弓ヶ浜で生産された伯州綿に大別できる。さらに、伯州綿の加工には、弓浜拵の生産者が自ら手紡ぎするものと、平成二〇（二〇〇八）年以降に公社が生産するものがあり、特に後者は近年新たな展開を見せている。

筆者は伯州綿の生産状況を調べるために、綿花栽培地に赴いた。境港市農業公社は境港市の余剰農地の管理を行う組織で、境港市の職員が兼任している。境港市産業部農政課の農業振興係長である三瀬健太郎氏にヒヤリン

グを行った。

農業公社は境港市内の余剰農地の活用として、平成二〇（二〇〇八）年から伯州綿栽培の復活に取り組んでいる【図1】。栽培は徐々に面積を増やし、現在では伯州綿栽培専用の約一ヘクタールの土地で地元の伯州綿栽培サポーターなどの協力を得て、年間五〇〇キログラムの実綿（摘み取った種のついたままの綿）を収穫する。国内の在来綿生産のトップ栽培地であるという。

農業公社が栽培指導、肥料の調達を行い、サポーターが栽培・収穫を行う。農業公社が一五〇〇円/キログラムで実綿の伯州綿を買取る。五〇〇キログラムの実綿から種を取り除くと約一五〇キログラムの原綿（種のない綿）が得られる。それを大阪の紡績会社に依頼し、一〇番と三〇番の糸に紡績する。弓浜拵の作り手は伯州綿を農業公社から購入することもできる。

また、農業公社では伯州綿を材料とする製品（おくるみと膝掛け）を生産している。その製品は境港市の物産店やホームページでも販売している。寒冷地の日本海側で育った伯州綿は、冬の衣料材料として適しており、素材の特質を生かした商品展開が期待される。

のガイドの役目を担う。

筆者は工房ゆみはまの代表の田中博文氏と嶋田悦子氏を訪れて調査した。この二者への聞き取りをもとに、種糸作りと手括りについて紹介する。

まず、櫛状の箄を木製の台の両脇に固定した種糸台を用意する。種糸台の幅は織幅と同じ幅である。箄羽に木綿糸を掛けて固定して、織りあがりと同じ布面を再現する。この種糸となる木綿糸は作業途中で伸びないように、あらかじめ糸に生麩糊をつけ、糸が縮まないようテンションを掛けながら乾燥させた糸である。種糸台に張った一本の木綿糸に型紙で一柄分の絵柄を摺り込む。木綿糸に点や線の印が付き、種糸が完成する【図2】（以下記載がなければすべて、撮影は筆者）。

(b) 手括り

この弓浜拵の手括り方法は近隣の島根県・広瀬拵とは異なる形が伝わっている。

種糸と括りを施す緯糸を整経台に掛けて、必要本数の緯糸を準備する。整経台から外し、両端に糸枠のついた括り台【図3】の左側の枠に糸束の端を引っ掛け固定し

てから巻き込む。もう一方の端を右枠に掛け、括りやすいように糸を張る。括り台の前に座り、緯糸を種糸の印通りに括り上げる。

機械括り

現在、弓浜緋の機械括りは「中村括り」の中村武志氏と「織房糸の文」の山下智香氏の二名が行っている。前は「村上織物」の村上勝芳氏が機械括りを一手に引き受けていたが、村上氏は急逝されてしまった。中村氏はこの時、後に詳述する弓浜緋後継者養成研修を受けていたが、さらに近隣の緋生産地の技術も参考に機械括りを習得され、今日に至っている。筆者はこの中村氏のもとを訪れ、括りの機械を実見した〔図4〕。

機械括りを得意とする産地の一つに久留米緋がある。久留米は規模が大きく、一〇反〜二〇反の注文でない採算が合わないため小ロットの生産ではコストが高くなる。これに対して、弓浜緋の中村氏は一〜五反単位を一度に括る小ロットでの機械括りを行い、暖簾や旗など一点物のオーダーや個人作家の細かな需要に対応している。機械括りでは、絵紙という絵緋と実寸大の図案を元に、



〔図2〕手前から種糸・型紙・括った緯糸
撮影場所・工房ゆみはま



〔図3〕緋の括り台(括るときはテンションを掛ける)
撮影場所・工房ゆみはま



〔図4〕中村括りの中村武志氏
撮影場所・鳥取弓浜緋 中村括り

現在は自家工房に染め場を持つところは限られており、他府県の紺屋に依頼するところが大半である。

二一四 製織工程

染色後は、括りを解き、緯糸を木枠に巻き取る。木枠から小管に巻き取り、枠に取り付け、織りの準備を整え

機械装置の指示通りに糸を括ってゆく。

絵紙を括り機に設置すると、絵紙の一部をレコードの針のような棒が指す。その指し示す一点は緯糸を括るという印であって、括る手加減はスイッチを押す人の感覚に委ねられている〔図5〕。

機械括りでは手括りに必要な種糸はなく、絵紙がその役目を果たしている。この絵紙は繰り返し使用することができる点が種糸と異なっている。

中村氏へのヒヤリングから、機械括りは機械で行うものの全てが自動化されているわけではなく、手動で行う作業がほとんどであることがわかった。想像以上にシブシブな仕組みで、機械ではあるものの、手仕事の要素が大変多く残されている。

二一三 藍染

経糸と括り終えた緯糸は、紺屋で藍染される。藍染を専門に行う紺屋は第二次世界大戦後、弓ヶ浜に五〇軒ほど存在していた。しかし需要がなくなり現在は弓ヶ浜には藍染のみを行う紺屋はない。

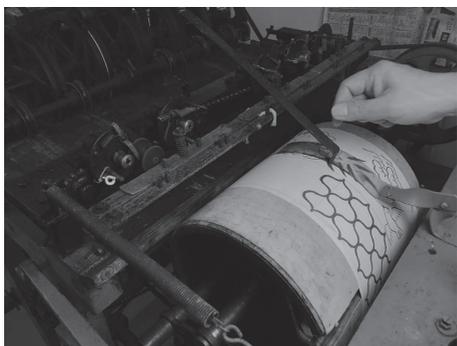
る。機にあらかじめ準備した経糸に緯糸を通し、織り進める。すると型紙通りの絵柄が現われる。

山陰では古くは地機という機を使っていたが、明治二〇年ごろに高機が導入された。そして戦後は高機より一段と効率の良い足踏み織機での生産が行われはじめた。現在は工房の規模に応じて、高機と足踏み織機の両方が利用されている。本稿では、足踏み織機について

概説する。

弓浜緋の足踏み織機

足踏み織機は踏み木を踏んで歯車を動かすと、経糸を上下に開口させ、杼を飛ばし緯糸を入れ、箆打ちをする。この三つの運動が連動して行われる装置がついた織機で、明治期に開発された。手織機から動力織機に移行する過渡的な織機であるが、動力織機が登場してからも改良



【図5】中村括りが使用している括り機。絵紙と括る位置を示す鉄製の棒がある。右下から左側に向かって緯糸が設置され、写真中央部分の装置で糸が括られる。

撮影場所・鳥取弓浜緋 中村括り

を加えつつ各地で生産された。電力を必要とせず、小規模な産地では導入しやすい。

弓ヶ浜ではこの明治期に発明された足踏み織機が現役で活躍している【図6】。この足踏み織機は織り手の手で杼を通す高機と異なり、踏み木を踏むだけで一連の運動が行われるため両手が解放される。絵緋は文様がずれていないか緯糸一本一本を確認しながら織り進める必要がある。つまり両手を使って絵緋の柄を合わせることに集中できるため、足踏み織機はズレの少ない絵緋を生産



【図6】村上織物の職人と足踏み織機
撮影場所・村上織物

するのに相性が良い。

以上見てきたように、弓浜緋には伝統的な手紡ぎ糸を用いた高機による手織りと、紡績糸の足踏み織機での生産とが共存している。手紡ぎ

手織りの弓浜緋がどのように現代に受け継がれているのか、鳥取県指定の無形文化財保持者・嶋田悦子氏を軸に、弓浜緋の伝承・普及活動を見てゆきたい。

三 伝承・普及活動の現状

三一 嶋田悦子氏

鳥取県指定の無形文化財保持者である嶋田悦子氏は、令和二（二〇二〇）年に九十一歳を迎えたが、工房ゆみはまにて弓浜緋の制作を続けている（悦子氏に関しては「表1」を参照）。筆者は境港市にある悦子氏の工房に伺い、悦子氏と弓浜緋の歩みに関してヒヤリングを行った【図7】。

悦子氏は昭和四（一九二九）年に境港市の稲岡呉服店の娘として生まれた。昭和二十八（一九五三）年に、同じ境港市出身の嶋田太平洋氏と結婚後、東京へ上京した。太平洋氏は民藝品を扱う諸国民藝銀座たくみに就職した。悦子氏は東京の街頭で手機の実演を見て、自分で布を織ることができるのかと興味を持ち始めた。また、日本民

藝館で開催された緋研究家・村穂久美雄コレクションの弓浜緋展を見て、地元こんな織物があったことを改めて認識したという。自ら織物を織りたいと、夫の仕事上で交流のあった柳悦博氏に相談し、悦博氏の工房に二年ほど通い機織りを学んだ。

昭和中期は手仕事から工業化に移り変わった時代であった。弓ヶ浜では足踏み織機を導入し、化学藍・紡績糸の弓浜緋の生産が進んだ。稲岡呉服店でも手紡ぎ糸から紡績糸に変わり化学藍を利用して弓浜緋を作っていた。その一方で、従来の手紡ぎ手織りの弓浜緋の生産に力を入れる動きもあった。

呉服店を運営していた悦子氏の母・文子氏も地元の人々が生産した弓浜緋の販売に協力した。完成した手紡ぎ手織りの弓浜緋を白洲正子の東京の工芸品店こうげいに卸すことも行っていた。

嶋田夫妻は東京の地で民藝に触れ、地元の弓浜緋に関心を深めることとなった。そして地元の手紡ぎ手織りの弓浜緋の生産者が高齢化している状況から、技術が途絶えることを危惧し、復興のために悦子氏の実家のある境港市に帰郷することを決意した。

昭和四十四（一九六九）年、境港市に戻った嶋田夫妻は絣工房を開いた。弓浜絣の原点に復帰しようとする従来生産技術を地元の老人から学び、自分たちで可能な範囲での仕事をはじめた。

太平氏が絵絣の図案を作り、悦子氏が織りを担当した。昭和五十四（一九七九）年に太平氏が亡くなってからは悦子氏が工房を引き継いで代表となり、数人のスタッフと共に生産を続けた。夫妻の娘婿にあたる田中博文氏は教師を十四年間勤めた後、妻から工房を手伝ってみたら



【図7】田中博文氏と嶋田悦子氏
撮影場所・工房ゆみはま

どうかと提案があり、三十七歳から生産に携わる。それ以降、藍染は田中氏が担当しており、平成十九（二〇〇七）年からは「工房ゆみはま」の代表を務める。紡績糸や化学藍を使用することが主流になりつつある中で、

従来の手紡ぎ、手括り、手織りの技術が無くなってしまいう危機感から復興に努めた嶋田夫妻の活動は、現在の弓浜絣に受け継がれている。

また、悦子氏は「工房ゆみはま」にて、手紡ぎ手織りの技術を学ぼうとする個人を受け入れ、数人のスタッフとともに制作を続けた。伝統的技法を復興させた悦子氏の功績は高く評価されている。

三二 鳥取県と米子市・境港市の弓浜絣後継者養成研修

弓ヶ浜では、悦子氏のような個人のみならず、公的機関も後継者の育成に力を入れている。弓浜絣振興の一環として、鳥取県と米子市・境港市の支援を受けて、鳥取県弓浜絣協同組合による弓浜絣後継者養成研修が平成十九（二〇〇七）年（二〇〇七）年に計二回行われた。鳥取県弓浜絣協同組合の事業者が四名まで減り危機的状況になった時期に、弓浜がすり伝承館にて三年間の弓浜絣後継者養成研修が行われ、六人の後継者が育った。この六人が現在個人で活動している若い世代である。養成事業の指導者として、工房ゆみはまの嶋田悦子氏や

村上絣織物の村上勝芳氏をはじめとした組合員が指導を行なった。本来の弓浜絣の基本となる手紡ぎ、手織技法と、量産方法を習得し、生産者として独立できるように支援した。量産方法ではなく、本来の手紡ぎ手織りの方法も伝えることで、弓浜絣とは何かということを確認した後世に引き継ぐ試みが行われた。

三三 鳥取県弓浜絣協同組合と弓浜絣保存会

弓浜絣には、生産者の協同組合がある。令和二（二〇二〇）年当時、組合に所属している工房は五名で、そのうち三名は個人で活動する若い世代である。協同組合に所属していない生産者も多く、弓浜絣生産者数の把握は今後の課題となっている。

組合とは別組織として弓浜絣保存会がある。昭和五十三（一九七八）年に鳥取県指定無形文化財に指定された絣を振興する目的で発足したが、具体的な活動はほとんどなかったとみられる。数年前に鳥取県が活動状況を確認したことをきっかけに再編成され、現在は米子市、境港市の弓浜絣生産関係者、愛好者や近隣地域からも

人々が参加し、約五〇人が登録している。

令和二年一月二十九日から二月四日まで米子高島屋にて弓浜絣保存会による「弓浜絣の歴史展」が開催された。また年に数回、小中学校への体験授業の開催や公民館で講習会を開くなど、一般への普及活動に取り組んでいる。保存会は生産者に限らず、興味のある人なら誰でも参加できる。積極的に弓浜絣について勉強会を開くなど、新たな動きがみられ、これからの活躍が期待される。

三四 生産状況の例

昭和時代から地域産業として弓浜絣を生産してきた生産者と、研修制度を受けて新しく展開を見せる生産者を一名ずつ紹介したい。また、伝承活動を行う例として愛好会の活動にも目を向ける。

ごとう絣店

筆者は弓浜絣保存会会長の後藤和文氏の自宅店舗と弓浜絣工房を訪れ、後藤氏にヒヤリングを行なった【図8】。ごとう絣店は、阪急の呉服部に勤めていた後藤氏の父

が昭和二十六（一九五二）年に創業した。一時期は米子の商店街アーケード内に三店舗を構え、弓浜絣の他に久留米絣も取り扱っていたという。後藤氏は会社勤めの後、昭和五十六（一九八一）年ごろから父の仕事を手伝い始め、父が亡くなってから代表を務めている。現在、年間二〇〇三〇反生産し、工房では職人一人と後藤氏の姪が仕事をしている。

第二次世界大戦後、安い賃金で生産しようと広島県福山から備後絣生産者が足踏み織機の工房を米子市に構え、足踏み織機と、出機（出機）を活用し弓浜絣を生産したが、その後廃業した。

後藤氏の父はその廃業した業者から足踏み織機を引き継いだという「図9」。足踏み織機での生産は手機よりも効率が良い、質よりも生産量を求められた時代に合っていた。昭和四〇〜五〇年以降、消費者の生活に余裕ができてからは製品の質が求められるようになり、手機での生産にも目を向けられるようになった。弓浜では絣の他に紬も作られており、その頃、弓浜の紬やウールの絣もよく売れたという。後藤氏は紬を試作してみたが、丈夫で使い込むほどにしなやかになる絣への想いが強く、紬



【図8】ごとう絣店外観
撮影：足立直美



【図9】ごとう絣店の職人と足踏み織機
撮影場所・ごとう絣店、撮影：足立直美

る。信州大学卒業後、文化服装学院服飾研究科へ進学。卒業を待たずに研修に参加するために帰郷し、平成二十二（二〇一〇）年研修終了後に独立した。平成二十四（二〇一二）年に境港市に工房「弓浜絣工房B」を開設した「図10・11」。

工房に隣接する畑で伯州綿の栽培も行い、年間五〜七キログラムの実綿を収穫し自身の製品に利用している。また、反物に換算すると年間三反ほどの長さの弓浜絣を生産し、カバンや眼鏡ケースなどの小物や洋服の縫製、ウェブサイトで販売まで全てを一人で行う。伝統的な

は販売しなかった。

また、後藤氏は絣の価格についても、氏ならではの考えを有している。手織は制作時間が多くかかっており足踏み織機の商品より商品価値が高いというような考えではなく、弓浜絣というブランドとしての価値を重視しており、手織と足踏み織機で商品価格に差はつけられない。

後藤氏は全国各地の百貨店での催事において、弓浜絣を販売しているが、令和二年はコロナウイルス流行の拡大により、四月から八月中旬まで催事が全て中止になり、販売手段が失われ大打撃を受けた。

コロナ禍以前は、境港市には海外から旅客船が到着し、大通りの道には観光バスが何台も連なっていたと聞くが、筆者が訪問した際には国内の旅行者がまばらに観光している印象で、境港市全体でも経済的打撃を受けている厳しい状況が伺われた。

弓浜絣工房B

佛坂香奈子氏は中村括りの中村武志氏と同様に、弓浜絣後継者養成研修に参加し技術を習得した一人であ

り入れた弓浜絣の展開が期待される。弓浜絣の文様だけではなく、オリジナルの図案を考案し現代的なモチーフを取り入れた絣も生産している。佛坂氏は綿花栽培から製織まで、専門的知識の必要な藍染以外の工程を一貫して行う従来の手紡ぎ手織りの弓浜絣の制作に取り組んでいる。今後、現代的感覚を取

手織工房「藍慈彩」（弓浜絣愛好会）

弓浜絣を一般に広める場である弓浜がすり伝承館は、弓浜絣協同組合によって平成三〇（二〇一八）年三月まで運営されていた。その後、一度県に返還され、現在は弓浜絣保存会が管理している。この伝承館は令和二年七月から、保存会の会員で構成される弓浜絣愛好会の手織工房「藍慈彩」が活動拠点として利用している¹⁵。また、弓浜絣工房Bの佛坂香奈子氏が週に一回、機織り指導の



[図12] 弓浜がすり伝承館

[図13] 藍慈彩の会メンバーが織る弓浜紬
撮影場所・弓浜がすり伝承館

日まで生産が続けられてきた。しかし近年、弓浜紬協同組合の業者の廃業が続く、組合員が減少した。このような危機的状況の中、平成二〇（二〇〇八）年から新たに二つの取り組みが行われ生産継続の努力が続けられている。

一つ目は弓浜紬後継者養成研修で、弓浜紬の技術を次世代に繋げる試みが行われた。伝統を継承しながら現代的感觉を取り入れた、若手による弓浜紬の生産に期待が寄せられている。

二つ目は弓ヶ浜に伝わる「伯州綿」に注目し、綿花裁

培を始めた農業公社である。栽培から紡績加工まで行い、製品化への道を作った。

社会的活動としては、弓浜紬保存会や伯州綿栽培のボランティアによる活動が地道に行われていることが印象に残った。このような活動は今まであまり注意を払われなかったが、産地を支える活動としてのみならず、広い意味での地域文化の形成という点において、さまざまな可能性の芽を孕んでいると言えよう。

このように、弓ヶ浜においては、紬をどのように後世に引き継いでいくのか、どのように生産していくのか日々模索が続けられている。

五 終わりに——弓浜紬のこれからの可能性

弓浜紬を考える時に、注目したのが環境問題を抱える現代社会における生産と、情報化社会における物販についてである。

現代の生活は、環境破壊や温暖化など地球に対して無理のある生産体制が続けられている。弓浜紬の生産は、弓ヶ浜地域を中心に、綿の栽培から

ための弓浜紬教室を開催している。

筆者は手織工房「藍慈彩」の活動日に現地に赴いた。一〇人ほどが高機に向かい、弓浜紬や裂織りなど各自の作品を製織していた。現在は代表の大西勝代氏をはじめ、二十五人が活動している。

大西氏は嶋田悦子氏の工房ゆみはまで、織り手として六年間勤めた後、仕事とは別に、昭和五十六（一九八二）年から三年ほどかけて悦子氏より弓浜紬を基礎から学んだ。平成二十二（二〇一〇）年から、鳥取県の事業を利用して、女性の活躍の場としての機織り再興プロジェクトを始めた。最初の活動拠点は旧境港市水産高等学校の実習棟だった。その後、民家を借用して活動した。そして令和二年七月から伝承館に活動拠点を移した。

見学時に紬糸を用いた紬を織っているメンバーがいた[図13]。弓ヶ浜では紬糸を用いた紬は、数年前まで主に村上織物で生産されていたという。手織工房「藍慈彩」は村上織物から紬の紬糸と絹の経

[図10] 弓浜紬工房B 佛坂香奈子氏
撮影場所・弓浜紬工房B[図11] 佛坂氏の制作した商品
撮影場所・弓浜紬工房B

糸の提供を受けている。生産が終了した残糸が愛好会によって活用されており、社会の中の循環が少しずつ形成されつつある。

四 まとめ

弓浜紬は昭和時代の復興運動のもと、手紡ぎ手織りの製品と、紡績糸の足踏み織機の製品とが、共に共存し今

布に織り上げ、身につけることまでの習慣が途切れることなく続いてきた。弓浜緋とは生活と共にある身近な存在である。環境にも負担の少ない生産を続けられることは、これからの社会に必要な要素ではないだろうか。

次に情報と販売に関して、私たちは普段ものを購入する際に、ものそれ自体のクオリティよりも、ブランドイメージを基準に考えることがある。実際に使ってみないと、ものの良さが分からない場合、そのブランドの持つ世界観が自分と共鳴できるかが購入する際の判断基準となる。自分から検索して情報収集を行うことが日常になった現代において、いいなと思うブランドの商品は常に気になる存在でもある。制作者には、受け取り側が常に情報収集しておきたいと思わせる発信が求められている。

特に、弓浜緋のような小規模生産では、久留米緋のように全国展開をして大量に生産するようなことは向いていない。小規模だからこそできる継続的な生産方法を、産地全体が考えていかないといけない。

例えば、弓浜緋の特徴である絵緋は、名前の通り絵を表すことができる。自由なデザインが可能であり、無限

な情勢によって、世界中のあらゆる経済に影響が出ている。国内で生産を賄えることの大切さが身にしみる世の中である。

原材料から生産している弓浜緋は、現代社会が抱える環境、情報、消費などの諸問題に対応した生活スタイルを提案できる力があると期待したい。

の表現の可能性があるが、伝統的な弓浜緋のあり方に縛られすぎているようにも見える。従来から存在する文様だけでなく、現代の生活感覚に共感できる、新しい弓浜緋らしい文様が生まれたいだろうか。

また、生産が小規模である利点として、生産者同士の弓浜緋に対するイメージを共有し、一貫性のある広報活動に力を入れることは比較的取り組みやすい。さらに、広報活動において、イベントでの出店や百貨店での全国催事が行われてきたが、より積極的に、インターネットを利用した形で商品価値を周知する方法も必要だと思う。

ものがありふれた世の中で、弓浜緋の新しいデザインイメージやサステイナブルな生産体制などの情報を発信することにより、弓浜緋を知らない消費者に情報を届ける方法を模索し、新しい顧客を確保できれば、弓浜緋生産の底上げにつながるのではないだろうか。

輸入品が主流となっている木綿素材が溢れる中で、伯州綿という在来綿がある程度の規模の生産を維持していることは、大変重要なことである。

原材料から製品までを一貫して生産できるものが国内にどれほどあるか探してみたい。ウクライナ・ロシ

嶋田悦子略歴	
1929年	鳥取県境港市に生まれる。
1953年	嶋田太平と結婚後東京へ移転。太平は工芸店「諸国民藝銀座たくみ」で働く。
1956年	民藝運動家・柳宗悦の甥で染織家の柳悦孝、柳悦博兄弟と出会い師事。
1958年	郷里の「弓浜紺」を復活させるため、太平や母・稲岡文子とともに精力的に活動。
1959～60年	白洲正子の協力のもと、銀座こうげいの店で「ゆみはま紺」として販売が始まる。
1969年	太平とともに境港に帰郷し、稲岡呉服店紺部として工房を開く。
1977年	独立し、「有限会社ゆみはま」を設立。
1979年	夫・太平死去。
1993年	会社を解散し後進の育成を含めた制作活動に重点を置く。
2000年	平成12年度伝統的工芸品功労者等中国通商産業局長表彰を受ける。第13回山陰信販地域文化賞受賞。鳥取県西部地震により工房損傷、境港市竹内町に工房を移転。
2003年	ポーラ伝統文化振興財団主催「平成15年度 第23回伝統文化ポーラ賞」で地域賞受賞。
2005年	鳥取県指定無形文化財「紺」の保持者に認定。鳥取県立博物館にて「嶋田悦子・福井貞子 紺表現における伝統と創造」展開催。経済産業大臣表彰（伝統的工芸品産業功労者等（功労賞））。
2008年	鳥取県文化功労賞知事表彰。
2016年	文部科学大臣表彰（地域文化功労者表彰（文化財保護））。
2020年	秋の叙勲受賞（旭日双光賞（文化財保護功労））。

[表1]

注

- ❖1 紺とは、織り糸に染加工を施して文様を表す紺糸を作り、これを織って布面に文様を織り出した織物の総称である（板倉 一九七七・二二九）。
- ❖2 福井（二〇〇〇）。
- ❖3 米子市立山陰歴史館（二〇一四・三）。
- ❖4 森・大道（二〇一九・六四）。
- ❖5 青戸（一九八五・二二）。「広瀬紺は種糸作りの後に型紙を利用する。種糸を緯綜台（よこへだい・釘を両端に打ち込んだ木枠）に張り巡らせ、種糸の形通りに渋紙に写しとる。図案の形を切り、型紙を作る。緯綜台に整経した緯糸に型紙から図案を写す。弓浜紺とは、型紙が使用される場面が異なる。この広瀬紺の緯綜台
- は、緯糸の整経から図案写し、括りまで行うことができるという特徴がある。
- ❖6 嶋田（一九八五・二二）。
- ❖7 富山（一九六七・二二〇）。
- ❖8 注7と同じ。
- ❖9 天野（一九九九・四）。
- ❖10 表1は、鳥取県立博物館（二〇〇五）所収の略歴を引用し、二〇〇五年以降に関しては田中博文氏からの聞き取りをもとに作成した。
- ❖11 「第二次世界大戦後、県立工業試験場分の湊光朝場長指導のもとに、商品としての紺生産が始まった。「境港市の稲岡文子と娘の嶋田悦子、米子市の渡辺伊津江、同後藤菊枝らが指導者として」弓ヶ浜地帯で産出する伯州綿や茶綿を原料に、土地の老女たちに昔ながらの手引き木綿を作らせ、手括り・手織りによる原始的工程の絵紺を復元「した」（福井二〇〇二・六一、「」内は引用者補足）。
- ❖12 当初は稲岡呉服店の紺部として工房を開いた。
- ❖13 平成十九（二〇〇七）～二〇一三年に実施された弓浜紺後継者養成研修は、鳥取県と米子市・境港市の「弓浜産地維持緊急対策事業」の助成を得て実施した。
- ❖14 織物業者が下職に糸を供給して織物を織らせること。板倉（一九七七・七三）。
- ❖15 令和四（二〇二二）年一月に弓浜がすり伝承館は老朽化のため、閉鎖された。そのため手織工房「藍慈彩」は境港市の民家に移転し、活動を続けている。

参考文献

青戸由美恵（一九八五）「広瀬紺の絵紺技法と紺糸の草木染め」『月刊染織α…特集・絵紺の基礎技法』（五三三号）二二―二四頁。

板倉寿郎ほか監修（一九七七）『原色染織大辞典』淡交社。

嶋田悦子（一九八五）「絵紺の作り方」『月刊染織α…特集・絵紺の基礎技法』（五三三号）二一―二七頁。

鳥取県立博物館（二〇〇五）『嶋田悦子 紺表現における伝統と創造』鳥取県立博物館。

富山弘基・大野力（一九六七）『日本の伝統織物』徳間出版。

福井貞子（二〇〇〇）『ものと人間の文化史九三 木綿口伝』法

政大出版局。

—— (二〇〇二) 『ものと人間の文化史一〇五 緋』 法政大出版局。

森和彦・大道幸祐ほか (二〇一九) 『地域資源を活かす生活工

芸双書 棉』一般社団法人農山漁村文化協会。

米子市立山陰歴史館 (二〇一四) 『緋〜時代と共に〜』 米子市立山陰歴史館。

ウェブサイト

天野武弘 (一九九九) 「操作性と生産性の向上を求めてー在来織機改良のあゆみー」 『館報「ものづくり」と「研究と創造」 (一六号) トヨタ産業技術記念館、四―七頁。二〇二一年一〇月一日閲覧。 <https://www.tcnit.org/wp-content/uploads/vol16.pdf>

鳥取県行政サイト「鳥取県平成一九年度予算 弓浜緋産地維持緊急対策事業」。二〇二二年九月二四日閲覧。 http://db.pref.tottori.jp/yosan/shin19Yosan_Koukai.nsf/eb3804376da10afa92574810035af7f/0c8e3f6779a7c05492574ab000a61e7?OpenDocument

「とっとり文化財ナビ」鳥取県地域づくり推進部文化財局文化財課。二〇二二年九月二九日閲覧。 http://db.pref.tottori.jp/bunkazainavi.nsf/navi1.htm?OpenForm&Seq=1#_RefreshKW_category



【第36回アーカイブ研究会】8月5日(金)13:00〜(オンライン配信)

西洋美術史研究と芸術資源

——目録やテキストが伝える情報

発表者：

今井澄子(大阪大谷大学文学部教授)

大熊夏実(京都市立芸術大学美術研究科博士後期課程)

倉持充希(神戸学院大学人文学部講師)

西嶋亜美(尾道市立大学芸術化学部准教授)

深谷訓子(京都市立芸術大学美術学部准教授)

芸術資源研究センターは、日々生み出される芸術作品や、その周辺に存在し、時として作品の成立に関与しうる各種資料、また作品が生み出される環境などを広く「芸術資源」と捉え直し、それらが新たな芸術創造に活かされるための諸条件やあり方などを探求している。センターの規模や立地からして、優先的な研究対象となるのは現在進行形の芸術実践活動や、京都という場と関連した史的資料群であることは間違いない。一方で、伝統的な西洋美術史研究においても、狭い意味でのアーカイブ、すなわち古文書記録が史的研究に活用され

てきただけでなく、アトリエに集められた素描や版画、あるいはより広く、先行作例や過去の作家像なども含む広義の「芸術資源」を作り手がどう活用し、次の制作・創造につなげていったのか、その有り様が常に探求されてきた。また、そうした「芸術資源」から作家や研究者が汲み取る「情報」や「内容」も、決して一律に規定されるものではない。そこで、西洋美術史研究のなかで蓄積されてきた、「芸術資源」にアプローチする際の方法论や観点を具体的な事例に即して紹介し、かつ本センターの提唱する芸術資源の新たな捉え方を西洋美術

史研究に取り入れることができれば、言い換えれば、双方の活動を照らし合い、益し合うことができればという意図から、この度、「西洋美術史研究と芸術資源——目録やテキストが伝える情報」というテーマで研究会を企画した。

芸術資源には、上述の通り、様々なものがありうる。今回は、多様性と一定のまとまりの双方を両立させるため、あえて「文字資料」としての芸術資源という縛りを加えて、五件の発表からなる研究会とした。「財産目録から探る作品のすがた」と題した前半の二つは、歴史研究において極めて

広範に活用されてきた「財産目録」に関わるものである。

まず大熊の発表「財産目録から辿るティツィアーノ作品の来歴——展示状況とその変化」は、ティツィアーノ・ヴェチエッリオ(一四八八/九〇—一五七六)による《キリストの埋葬》(一五二五年頃)という作品を取り上げ、財産目録を手がかりにその展示状況を詳らかにすることを試みた。マンツヴァのゴンザーガ家からイギリス王室に渡り、その後フランス王室に入った本作の来歴そのものは比較的よく知られていたが、それぞれの所蔵先における展示状況については、これまで深く追及されてこなかったからである。その検討の過程で、大熊は、本作について最初の実質的な情報を提供するゴンザーガ家の財産目録(一六二七)のなかにも、本作と同定されうる記述が二つあり、確実な同定が困難であること指摘する。仮に本作が、名作が集められた「閉ざされた開廊」に掛けられていたとすると、その作品の扱いは、イギリス王室におけるそれ——ティツィアーノ作品を集

めた「第一の私寢室」における特権的扱い——とほぼ変わらないものだと言えるが、周縁的な別室で扉の上に置かれていた「墓に下ろされるキリスト」が本作だとすると、マンツヴァでの軽視から、一転してイギリスにおいて重要な作品としての扱いを受けたことになる。そしてこうした位置づけの変化は、ロンドンで本作の対作品とされた《エマオの晩餐》にも認められるのである。こうした一連の詳細な検討により、大熊は財産目録と特定の作品の同定をめぐる限界と同時に、単なる同定を越えた作品評価の変遷に繋がる視点を導き出している(本誌所収の論文を参照)。

続く深谷は、十七世紀前半にネーデルラント総督を務めたアルブレヒトとイザベラの美術コレクションをモデルケースに発表を行い、この総督夫妻の場合のように、財産目録の情報が単独では活用しづらいものである——目録の散在と情報量の少なさ、かつコレクション全体の規模の大きさによる——場合に、財産目録の補強資料として参照しうる芸術資源として、アント

ウエルベンで展開したギャラリー画を取り上げた。ギャラリー画は、実在したコレクションの一部、架空のコレクション、あるいはその両者の混合等を室内画として描いたもので、十七世紀初頭のアントウエルペルで隆盛を見たジャンルである。初期の著名なギャラリー画のなかには、当のギャラリーを訪問中の総督夫妻が描きこまれたものが散見されるほか、地元画家たちが共同制作した「五感の寓意」の絵画は、総督夫妻のコレクションをモチーフとしたギャラリー画でもあった。総督夫妻は、ギャラリー画の成立や流行と極めて近いところにいたのである。反乱中は敵視されたスペインから派遣され、難しい立場で統治に当たっていたアルブレヒトとイザベラは、農民たちの集いに列席する自分たちの姿をヤン・ブリューゲル(父)に描かせるなど、絵画を通じて地元の人々との宥和的なイメージを打ち出していたが、同様の機能はギャラリー画にも託されていたのかもしれない。ギャラリー画には、君主の美術コレクションの新しい可視化手段という側面と、

統治理念と密接に結びついた文化政策の表れとが見てとれるようにも思われるのである。

続く第二部「テキストとしての芸術資源と美術史研究」では、まず倉持が「十六・十七世紀イタリアにおける芸術家のための図書一覧」と題する発表を行った。近年、画家の制作の根底にあつた学識や読書に関する注目が高まっており、倉持の研究はその動向を踏まえつつ、芸術家のための書籍として著された文献の中に登場する「参考図書」を具体的に調査し、それを実際の芸術家の蔵書目録等と比較しつつ分析するという極めて意義深いものである。まず出発点として今回取り上げられた主要な図書は、アルメニーニ著『絵画の真の法則についての三書』（一五八六）、レオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』（一六五二）所収のデュ・フレリーヌによる美術文献書誌一覧、そしてスカラムツチャ著『イタリアの絵筆の卓越』（一六七四）などである。挙げられている書目の分類項目や、定番の書籍（リウイス、オウイディウスなど）の存在、スカ

ラムツチャに取り入れられたより同時代性の強い作家の文献（タツソやマリーノ）、さらに時代の変化に伴う傾向の推移などの具体的な分析の上で、倉持は、これらの推薦図書がどの程度実際に活用されていたのかを、教育現場および画家の蔵書目録との比較から検証した。その具体的な分析結果のまとめは、いずれ稿を改めて発表される倉持の論文に譲ることにするが、図書やテキストとして芸術家の周りに存在していたこうした知識や情報は、彼らの生み出す作品を十全に理解するためにも、さらには制作プロセスに関する洞察を深めるためにも、このように研究され、共有されることが待たれるものだといえよう。さらには、近世の芸術家たちの間で一定の理想像を構成していた「博識な画家（*picture doctus*）」というイメージの実情に迫るうえで、画家の蔵書や読書にまつわる研究がもたらす知見の意義は大きい。

続く西嶋の発表「ドラクロワによる『ニコラ・プッサン伝』（一八五三年）——『芸術家伝』に何を学ぶか」は、画家ウージェーヌ・

性への意識」である。ドラクロワの『日記』

の記述と比較すると、これらの点は、彼自身の一八五〇年代の関心と深く連動しているという。老いを迎えつつある画家が若い芸術家にとっての範として語るドラクロワのプッサン論は、プッサンの生涯の叙述を通して、ドラクロワ自身と同時代の芸術にかかわる問題意識を整理しようとするものである。こうした西嶋の分析は、過去の作家を語り、言説化することを通じて、画家が自らの芸術観や思想と向き合うという重要な営為を明晰に浮き彫りにし、かつ同時に、「芸術資源」の更なる広がりを見せられるものだと言える。なお西嶋によるドラクロワの『ニコラ・プッサン伝』の翻訳については、第一・二部の試訳が『尾道市立大学芸術文化学部紀要』第二十一号、二〇二二年、六七—八一頁に掲載（全文はwebで参照可：<http://harp.jib.hiroshima-u.ac.jp/onomichi-u/mefadata/14381/>）やれているほか、二〇二二年度末に同紀要二十二号（二〇二三年三月発行）にて、第三部の訳とともに、本発表内容に関連する解題が掲載

される予定である。

最後に今井は、「ヤン・ファン・エイク研究と古文書記録」において、十五世紀ネーデルラントを代表するこの画家に関する研究史を紐解き、そのなかで古文書記録に基づく研究が如何に進展してきたかを跡付けた上で、今後の可能性についても意義ある提言を行った。ヤン・ファン・エイクを取り巻く芸術資源のなかで、テキストによる同時代史料（古文書記録）の研究は、新たに提供され続ける質の高い画像データなどの影に隠れてしまいがちである。一方で、ジェイムズ・ウィールのモノグラフ（一九〇八）は、ヤンの生涯に関わる約四十点の同時代史料と、十五世紀中頃以降の評価を網羅的に含んでおり、今日に至るまでファン・エイク研究の基盤をなす重要書として参照されており、さらに後続の研究者たちによる新たな周辺情報の付加も続けられている。今井は、こうした資料の価値を正當に評価しつつ、今後の研究においては、一人の芸術家や注文主に限定されないネットワークやコンテキストを包括的に分析する

ドラクロワ（一七九八—一八六三）が一八五三年に発表した小論『ニコラ・プッサン伝』の特色を、同時代に発表された同画家に関する伝記的な書籍との比較を通して分析し、芸術資源としての過去の芸術家伝について考えるものである。西嶋は、ドラクロワのプッサン論を、先立って発表されたマリア・グラハムによる『ニコラ・プッサンの生涯についての回想』（一八二二）とシャルル・クレマンが一八五〇年に『両世界評論』誌に掲載した『ニコラ・プッサン』と比較し、その共通点と相違点を明らかにした。さらに続けて、この二人や過去の伝記作家との比較結果として、ドラクロワがプッサンの生涯と芸術を語る際に、独自に以下の三つの点を強調していることを指摘する。つまり、十七世紀ローマの芸術環境において全く新しい古典的な趣味の画風を打ち立てた「革新性」、イタリア・ルネサンスの成果、とりわけミケランジェロのそれに誘惑されることなく自分の特性を活かして古代の模倣を貫いた「独自性」、さらに、老いと向き合いながら制作を続ける「時間の有限

態度がますます必要となってくるであろうことを指摘する。発表では、こうした観点から、ヤン・ファン・エイクと同時期にブルゴーニュ公フィリップ善良公の宮廷画家（部屋付侍従兼画家）を務めた画家（アンリ・ペルシヨーズとジャン・ド・メゾンセル）に関する古文書記録に注目し、それらとの比較を通じて、宮廷画家ヤンの位置づけをより鮮明に浮かび上がらせた（本誌所収の研究ノートを参照）。ここで今井が行ったように、今後は、このように蓄積されてきた古文書記録の情報を基盤に、各種の芸術資源を総動員して明確な見取り図を示していく作業がますます求められることであろう。

このように、西洋美術史研究においては、（文字資料だけに絞っても）財産目録や支出簿を含む古文書記録、芸術家たちの参照した図書類、作家自身が執筆した芸術家伝など、多様な種類の芸術資源が直接的・間接的な研究対象となってきた。さらに今回、複数の発表が明らかにしたように、こうした資源は、当時の芸術家たちに

よっても大いに活用されてきたのである。そしてこのことは、過去の芸術家たちのみ当てはまることではないだろう。現代の制作者にとっても、研究者にとっても、過去の作家や学者たちのこうした芸術資源との向き合い方からいまだ大いに汲むべき点がある。また現代の我々が古今東西の芸術資源に対する柔軟で多角的な視点を得るためには、多様な事例を用いて意見交換を行うことが必須だと思われる。末筆ながら、企画者や発表者のこうした趣旨・意図に理解を示し、今回の機会を与えて下さった森野センター長、佐藤教授に深く感謝致します。

(深谷訓子)

注記…今回の研究会の発表は、以下の科研費の成果の一部です。
 大熊夏実「1510-30年代におけるティツィアーノとラファエロのライヴアル関係」(特別研究員奨励費:2221804)、倉持充希「17世紀イタリアにおける芸術家の学識とその評価に関する研究」(研究活動スタート支援:19K23030)、西嶋亜美「ドラクロワによる『反復』制作の意義—アカデミーと前衛の交錯の中での実践と受容—」(若手研究(B):17K13356)、今井澄子「15世紀のブルゴーニュ宮廷美術における肖像の「ブランド」をめぐる総合的研究」(基盤研究(C):19K010186)。

編集・投稿規程 一 芸術資源研究センター COMPOST 編集委員会

「COMPOST」(以下「本誌」という)は、京都市立芸術大学芸術資源研究センター(以下「芸資研」という)の研究紀要である。本誌は、原則として年一回発行する。

一 目的

- 一、本誌は、芸資研で行われる研究・制作・その他の活動および、芸術資源に関連する学内外の研究・制作・その他の活動について、その成果と可能性を公表し、議論・交流するためのプラットフォームたることを主たる目的とする。
- 二、また本誌は、芸資研・芸術資源研究に関わる若手研究者の研究および活動発表の場たることを目指す。

二 編集委員会

- 一、本誌の編集は、編集委員会にて行う。
- 二、編集委員会は、所長、専任研究員、その他芸術資源研究センター運営委員会(以下「運営委員会」という)によって選出された者若干名で構成する。

三 内容

- 一、学術論文
 - 二、研究ノート
 - 三、作品・活動紹介
 - 四、シンポジウム、研究会等の記録
 - 五、インタビュー
 - 六、座談会
 - 七、レビュー(書評、展評など)
 - 八、資料
 - 九、翻訳
 - 十、その他
- 本誌は、以下の内容から構成される。これらは、依頼ないし投稿原稿から成る。

四 投稿

- 一、原則として、本センター所長、副所長、研究員(専任/非常勤/客員)、兼任教員、プロジェクト・リーダー、客員教授、特別招聘研究員および、本センターのプロジェクト

に携わる本学専任教員・本学大学院生による、単著ないし共著の場合、投稿資格を有する。

- 二、上記以外についても、編集委員会および運営委員会が認めた者については、投稿できる。
- 三、学術論文および研究ノートは、執筆要項に沿って投稿する原稿を作成しなければならぬ。
- 四、その他の原稿については、特に形式を設けない。

五 採択

- 一、投稿された原稿のうち、学術論文の掲載可否は、査読にもとづき編集委員会が決定する。査読者は編集委員会が選定し、委嘱する。
- 二、それ以外の原稿の掲載可否は、編集委員会が決定する。

六 改廃

- 一、本規程の改廃は、運営委員会によって行う。

七 附則

この規程は、二〇一九年六月二十日から施行する。

本執筆要項は、芸術研究紀要『COMPOST』に掲載する、学術論文および研究ノートの執筆に関して定めています。

本紀要は、芸術家や芸術研究者の他、芸術・芸術資源に関心を持つ専門家・学生・一般読者（理系・文系問わず）を読者として想定し、学術的な価値のあるテキストとしての記述方法を保ちつつ、読みがいのある、おもしろい誌面を目指していますので、その旨をご理解ください。また、編集委員会より、語句の表記などについて修正を提案させていただくこともございますので、ご了承ください。

会まで提出してください。

二 表題・副題、執筆者氏名

・原稿の冒頭に、表題、副題（必要な場合）、執筆者の氏名を明記してください。

三 本文の構成

・本文に見出しを付けても構いません。その際は、以下を参考にしてください。

1. コミュニケーションの彼岸を超えて
1-1. ○○○○○○（節見出し）
○○○○○○○（項見出し）

四 図表など

・本文内に、図、表、写真、音声・動画（Web版のみ）等を付すことができます。

・Web版では、imageファイル、videoファイル、audioファイル、その他のファイルなどの表示と、外部リンクの埋め込み（YouTube, CodePen, Vimeo, SoundCloud等）が可能です。

・図表等には、全体に通し番号を付けてください。

- い。
- ・できるかぎりそれぞれの図表等に、表題・出典・撮影者情報などを付してください。
- ・印刷用に、図・写真の高精度データ（解像度300dpi以上程度）を、原稿本文とは別に送ってください。

五 注

・注は後注とします。

・通し番号を1、2、3、…のように付けて、句読点の前に記してください。

【例】
「本文…」については鷺田清一によって詳細に論じられてきた。

六 参考文献

・本文および注での表記法

【例】
「…という説もある（石原二〇〇五）」
「…と書いている（石原二〇〇五・三九）」
・引用・参考文献のリストは、著者名の五十音順（英語文献はアルファベット順）とし、以下の形式を参考に、本文の最後に一括して入

一 原稿の言語・形態・提出方法

・日本語または英語で執筆してください。

・文字数は、学術論文の場合、日本語で八〇〇〇～一二〇〇〇字程度を、研究ノートは六〇〇〇～一〇〇〇〇字程度を目安とします。

・日本語の場合、基本的に縦書きで印刷されます（横書きが望ましい場合は、編集委員会まで相談ください）。

・原稿は手書きあるいは電子媒体で、編集委員

れてください。

雑誌論文

【日本語】
著者名（出版年）「論文名」『雑誌名』（巻号）掲載頁。

【例】
加治屋健司（二〇一八）「グロイスにおける芸術の制度と戦後日本美術」『思想』（一一二八号）八七九頁。

【英語等】
著者姓, 名, 出版年, 論文名, 雑誌名(イタリック), 巻号, pp. 掲載ページ.

【例】
Bishop, Claire. 2006. 'The Social Turn: Collaboration and It's Discontents.' *Artforum International*, 44 (6), pp. 178-183.

書籍

【日本語】
著者名（出版年）『書名』出版社名。

【例】
藤田直哉（二〇一六）『地域アートの度／日本』堀ノ内出版。
ロス, アレックス（二〇一五）『たれを聴け』柿沼敏江訳 みすず書房。

【英語等】

著者姓, 名, 出版年, 書名(イタリック), 出版

地: 出版社名.

【例】
Kester, Grant H. 2013. *Conversation pieces: community and communication in modern art* (Updated edition). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

論文集掲載文献

【日本語】
著者名（出版年）「章名」編者名編『書名』出版社名、掲載頁。

【例】
菅原和孝（二〇一三）「過去の出来事への身体への投入—グイの身ぶり論序説」菅原和孝編『身体化の人類学—認知・記憶・言語・他者』世界思想社、二五四—二八四頁。

【英語等】
著者姓, 名, 出版年, 章名, 書名(イタリック), ed. 編者名, 出版地: 出版社名, pp. 掲載ページ.

【例】
Praet, Işvan. 2013. *Humanity and life as the perpetual maintenance of specific efforts: a reappraisal of animism.* In *Biosocial Becomings: integrating social and biological anthropology*, eds. Tim Ingold and Gishi Parson. Cambridge: Cambridge University Press, pp.

191-210.

ウェブサイト

著者名（発表年）「ページ名」媒体名。アクセス日閲覧。URL

【例】
高嶋慈（二〇一九）「美術作品に「時間」はどう作用する？ 高嶋慈評「タイムライン」時間に触れるためのいくつかの方法」展「美術手帖」。二〇一九年六月二十七日閲覧。https://bijutsutecho.com/magazine/review/19982

執筆者略歴

〔おにやう〕 Satoshi Ago —
 劇作家・演出家「THEATRE E9 KYOTO」芸術監督・アーツセンター京都代表理事。「複製」純粋創作を主題に、有人、無人の演劇作品を創作している。二〇一九年より新劇場「THEATRE E9 KYOTO」を設立、運営する。二〇〇七年度若手演劇家コンクール最優秀賞、二〇一二年度日賀演劇家コンクール奨励賞、二〇一七年度京都市芸術新人賞受賞。令和二年京都市府文化賞奨励賞。二〇二一年度これからの1000年を紡ぐ企業認定。令和三年度文化庁芸術祭賞大賞（演出）。京都市立芸術大学芸術資源研究センター客員研究員。

阿部裕之 Hiroyuki Abe —
 第四十九回日本音楽コンクールピアノ部門第一位。東京藝大大学院を卒業。ドイツ国立カールスルーエ音楽大校。パリでベルミュテル氏に師事。エビナル国際ピアノコンクール銀メダル。二〇一七年「ラヴェル・ピアノソナタ全集」をリリース。雑誌「レコード芸術」特選盤に選出。これまでに日本音楽コンクールをはじめ全日本学生音楽コンクールなどの審査を歴任。二〇一七年第三十五回京都市府文化賞功労賞受賞。日本演奏連関関西委員長、京都市立芸術大学教授及び学

ルイ氏にリユートを師事。二〇〇二年より仏国のパリ市高等音楽院古楽科にてコレネットをJ・テューリ氏に師事。ヨーロッパでは「エリマ」、「カントラル・ソナーノ」、「国内では「ラ・フォンテヴェルネ」、「コントラクト」、「BCJ」等国内外のパロクオオーケストラやアンサンブル等と共演、またCDやラジオ・フランス、BBCの為の録音に参加する等、特に初期パロク音楽の専門家として国内外で活躍中。「アンサンブル・プリンチペ」・ヴェネツィア」主宰。

加須屋明子 Akiko Kasuya —
 京都市立芸術大学教授。一九六三年生まれ。専門は近・現代美術、美学。国立国際美術館学芸員を経て現職。主な展覧企画画は「芸術と環境」一九九八年、「転換期の作法」二〇〇五年、「死の劇場」二〇一五年、「セレブレーション」二〇一九年、「山陰」二〇二一年など。二〇一一年二〇二〇年龍野アートプロジェクト芸術監督。著書に「現代美術の場としてのポランド」創元社、二〇二二年「ポーランドの前衛美術」創元社、二〇一四年など。

神林優美 Yumi Kamabayashi —
 京都市立芸術大学美術研究科構想設計専攻修士二回生。一九九九年生まれ。京都市立芸術大学音楽学部声楽専攻卒業。言語や知覚について考え、作品制作を行う。芸術資源循環センターでは学生研究

部長。

今井澄子 Sumiko Imai —
 大阪大谷大学教授。一九七五年生まれ。西洋美術史。特に初期ネーデルラント美術とブルゴニー宮廷文化の研究を行っている。著書「聖母子への祈り」初期フランドル絵画の祈禱者像（「国書刊行会、二〇一五年）。編者「天国と地獄あるうは至福と奈落」ネーデルラント美術の光と闇（「ありな書房、二〇二一年）。論考「帝国スペインにおけるタピスリー」（岡田裕成編「帝国スペイン、交通する美術」三元社、二〇二三年）。

梅岡俊彦 Toshihiko Umeda —
 古典鍵盤楽器技術者、京都市立芸術大学非常勤講師。兵庫県出身。十代から様々なジャンルの音楽や演劇に関わりピアノ修理工房勤務を経て一九八五年に神戸で古典鍵盤楽器技術者として梅岡楽器サービスを設立。現在は東京・神戸二ヶ所にスタジオを持ち多くのチェンバロやオルテピアノ、ポシティブオルガンを所有し国内外の多数の演奏家の公演に参加。最近では日本の古楽史の研究者として、また蓄音器による歴史的音源の演奏を交えてのレクチャーの講師としても活動中。

大熊夏実 Natsumi Oguma —
 京都市立芸術大学大学院美術研究科博士後期課程芸術学領域一年（日本学術振興会特別研究員DC）一九九七年生まれ。員として音楽領域の芸術資源に着目し、それらの保存と活用についての調査に取り組んでいる。使われなくなった楽器や壊れた楽器の音を再び鳴らし蘇らせる「副産物楽団ソノビーズ」を結成した。

菊川亜晴 Aki Kikukawa —
 神奈川県立近代美術館学芸員。京都市立芸術大学修士号取得。大阪大学文学研究科博士後期課程を経て現職。日本近現代の彫刻について研究し、彫刻史における京都の位置付けや、一九五〇年代の抽象表現とグローバルイズムの関係について調査を行なっている。主な論文に「堀内正和の構成彫刻に関する考察」一九五〇年代における幾何学抽象の国際的伝播との関係から（「待兼山論叢」大阪大学、二〇一七年）、「関西日仏学館と京都の美術家」第二次世界大戦期の交流について（「研究紀要」京都市立芸術大学、二〇一九年）など。

黒川 岳 Gaku Kurokawa —
 京都市立芸術大学彫刻専攻非常勤講師。一九九四年島根県生まれ。物や環境と生物の身体との関係に着目しながら、彫刻やパフォーマンス・インスタレーションなどの作品を制作している。過去の個展に「[listening to stone]」ウオイスギヤラリー（二〇一九年）、「麗々の声（アートルボあいち）」（二〇二一年）など。令和五年京都市芸術文化特別奨励賞。

正垣雅子 Masako Shogaki —
 京都市立芸術大学／大学院日本画専攻准教授。専門は日本画模写。日本および東洋の古典絵画の調査と模写研究、および、日本画専攻絵画資料のアーカイブ構築に取り組み。講演：「京都市立芸術大学日本画専攻における模写の感性と思考」『芳泉文化財団10周年記念特別展講演会』公開座談会、二〇二二年。作品・讃嘆する王と妃―キジル石窟80窟壁画模写

高瀬菜葉 Kanna Takase —
 一九九四年大阪府生まれ。二〇二〇年京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻修士課程修了後、京都を拠点として油彩画を中心に制作・活動。人間に内包されている感情や、コニニケーションでは見透すことができぬ内に秘めているものなどを動物や植物、モノに置き換えながら、どこか不穏でありながらユーモラスな物語へと昇華する。好きな犬はポルゾイとコーギー。

小島徳朗 Tokuro Kojima —
 京都市立芸術大学美術科日本画専攻准教授。一九七四年名古屋生まれ。愛知県立旭ヶ丘高校美術科で絵画と彫刻を学び、京都市立芸術大学美術科日本画専攻に進学。二〇〇九年より現職。在学中より日本画表現と彫刻表現の親和性に着目し平面及び立体作品を制作、現在に至る。

岡田加津子 Kazuko Okada —
 京都市立芸術大学教授。神戸生まれ。東京芸術大学作曲科卒業、同大学大学院音楽研究科修了。二〇〇三年パロクザール賞受賞。二〇一六年藤堂音楽賞受賞。作曲活動の一方で、楽器を使わずに音楽する「リズムック・パフォーマンス」を全国的に展開。二〇一五年パシエの音

佐藤知久 Tomohisa Sato —
 京都市立芸術大学芸術資源研究センター教授。一九六七年生まれ。専門は文化人類学。創造的な活動を触発する「記憶」の継承方法について研究・活動中。主な著書に「コミュニティ・アーカイブをつくらう！ せんだいメディアテーク」3がつ11にちをわすれないためにセンター」奮闘記（甲斐賢治・北野史と共著、晶文社、二〇一八年）など。二〇二三年一月、自宅に太陽光パネルを設置。

砂山太一 Taichi Sunayama —
 京都市立芸術大学美術学部准教授。芸術表現領域における情報性・物質性を切り口に、制作・設計・企画・批評を手がける。日本で彫刻を学んだ後、二〇〇四年渡仏。フランスでデジタル技術を用いた建築設計手法を学び、設計事務所を構想する。二〇一一年帰国。現在、京都市立芸術大学において現代芸術、デザインの理論講義をおこなう。最近の主な活動に、第17回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際建築展日本館展示出演。

高瀬菜葉 Kanna Takase —
 一九九四年大阪府生まれ。二〇二〇年京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻修士課程修了後、京都を拠点として油彩画を中心に制作・活動。人間に内包されている感情や、コミュニケーションでは見透すことができぬ内に秘めているものなどを動物や植物、モノに置き換えながら、どこか不穏でありながらユーモラスな物語へと昇華する。好きな犬はポルゾイとコーギー。

高林弘実 Hiromi Takabayashi —
 京都市立芸術大学大学院美術研究科保存修復専攻准教授。東京藝術大学大学院美

響彫刻の修復に立ち会い、強い衝撃を受ける。それ以来、音響彫刻の保存と、それらを用いた新しい創造活動、教育活動に情熱を注ぐ。

岡本秀一 Shu Okamoto —
 美術家（絵画）/現代美術。一九九五年生まれ。京都市内を拠点として絵を描く傍ら、リサーチプロジェクト「MIMIC」を発足する。主な個展に二〇一九年「次元のえんそく」（京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA、京都）、「位置につく死体、幽霊の支度」（清須市はるひ美術館/愛知）、受賞に二〇二二年「VOC A展2021」佳作賞、大原美術館賞など。MIMICメンバー熊野の好きな動物はアシカ。

笠原雅士 Masahito Kasahara —
 声楽家、古楽器奏者、武蔵野音楽大学声楽科にて宮本昭太氏に師事。一九九八年に渡英。ロンドンの英国王立音楽大学、大学院古楽科にてN・ロジャース、S・ロバーツの各氏に声楽を、J・リンドベ

小川智美 Tomomi Ogawa —
 一九九二年生まれ。京都市立芸術大学大学院美術研究科修士課程工芸専攻修了。現在、公益財団法人日本伝承織振興会非常勤学芸員。専門は現代の染織文化。主に、日本各地の着物や帯等の調査研究、収集保存活動に携わる。作り手と、ものとの間に立ち、どのようにものが出来るのか記録し、研究を行う。

龍谷ミュージアム（維摩詰 敦煌莫高窟220窟壁画模写）（国立民族学博物館他）

高瀬菜葉 Kanna Takase —
 一九九四年大阪府生まれ。二〇二〇年京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻修士課程修了後、京都を拠点として油彩画を中心に制作・活動。人間に内包されている感情や、コミュニケーションでは見透すことができぬ内に秘れているものなどを動物や植物、モノに置き換えながら、どこか不穏でありながらユーモラスな物語へと昇華する。好きな犬はポルゾイとコーギー。

高林弘実 Hiromi Takabayashi —
 京都市立芸術大学大学院美術研究科保存修復専攻准教授。東京藝術大学大学院美

術研究科文化財保存学専攻保存科学研究所
領域博士課程修了。二〇〇六年から二〇
一四年まで東京文化財研究所と敦煌研究
院による敦煌壁画の保護に関する日中
共同研究に客員研究員として参加。二〇
一一年より京都市立芸術大学に勤務。現
在、近代日本画に使用された顔料に関す
る研究などに従事。

滝奈々子 — Nanako Taki —
京都市立芸術大学芸術資源研究センター
非常勤研究員。専門は民族音楽学(中
米・芸術学)。主な著書に「音と感覚の
エスノグラフィ」マヤ・ケクチの民族音
楽学(池田光穂と共著、大阪大学)。『
ザインセンターSP4』(二〇二二年)、『Un
Trabajo del Profesor Ushino Mahanoh de
1976—グアテマラ高地チャプル・イシ
ルの縦笛と両面太鼓』(共著、京都市立芸術
大学芸術資源研究センター、二〇一八年)
『世直』ノット(2018年度・夏)(共
著、『Co*Digital』no.7) (二〇一九年)、
『豊潤なグアテマラ音楽—祭礼音楽から
ロック・マヤラ』(共著)『グアテマラを
知るための67章』第2版、明石書店、二
〇一八年など。

竹内直一 — Nao Takeuchi —
京都市立芸術大学芸術資源研究センター
非常勤研究員(音と身体)の記譜研究「
プロジェクト」リーダー。沖繩県宜野湾市
出身。沖繩県立芸術大学音楽学部卒業。
京都市立芸術大学大学院音楽研究科修

立芸術大学芸大祭実行委員長を務める。
現在は大学移転で地域ブランドを作る
「キョウげく(BLABO)」プロジェクトを
立ち上げ活動中。芸術資源循環センター
では学生研究員として二〇二二年度総
合基礎実技の授業にてサポートを行う。

中井友路 — Tomonori Nakai —
京都市立芸術大学総合基礎実技非常勤講
師。京都市立芸術大学修士課程構造設計
専攻修了。作品の形式を問わず企画から
演出まで総合的なアプローチで作品展開
を行う。学生時代は仏教寺院でのアート
ディレクションを中心に様々なプロジェ
クトやアートイベントを主催。近年は3
DCGをベースにVRやモーションキャ
プチャーなど、テクノロジー分野での作
品制作に取り組む。

埴美智子 — Michiko Haga —
京都市立芸術大学芸術資源研究センター
非常勤研究員。岡山県生まれ。二〇一
一年から二〇二二年まで東山アーツ
スペース、レイズメン、サービス(現一
般社団法人H.A.P.S.)事務局スタッフ。
アート・メディアーターとしての主な企
画「コディネーション」に「國府理」水
中エンジン「再制作プロジェクト」(二
〇一七)、「菅かおるの個展「光と海」(長
性院 Gallery PARK) (二〇一九)などがある。共著に「危機の時代を生き延びる
アートプロジェクト」(二十一編集室発行、
二〇二二年)。

士課程および博士後期課程修了。二〇一
三年、早坂文雄の研究で博士号取得。博
士(音楽学)。専門は音楽学、西洋音楽史、
日本近代洋楽史、現代音楽論。現在、奈
良教育大学、神戸芸術工科大学、同志社
女子大学、京都府立京都福川音楽高等学
校各非常勤講師、独立行政法人日本芸術
文化振興会文化芸術活動調査員。

竹浪 遼 — Haruka Takenami —
京都市立芸術大学美術学部総合芸術学
科准教授(美術研究科保存修復専攻兼
担)。一九七二年生まれ。中国絵画史、特
に山水画、花鳥画を中心に研究を行っ
ている。著書「唐宋山水画研究」(中央公
論美術出版、二〇一五年)。最近の論考:
『御製秘藏詮』版画の山水表現とその思
想性について(共著)『アジア仏教美術論
集 東アジアⅢ 五代・北宋・遼・西夏』
中央公論美術出版、二〇二二年。「中国
の画卷(絵巻)の興行き表現について」
(共著、研究報告書「興行きの感覚」を
求めて—美術をめぐる新たな鑑賞と実
践—京都市立芸術大学、二〇二二年)。

武内恵美子 — Emiko Takenouchi —
京都市立芸術大学日本伝統音楽研究セン
ター准教授、芸術資源研究センター副所
長。国立音楽大学楽理科卒業。同大学院
音楽研究科音楽学専攻修了、総合研究大
学院大学文化科学研究科国際日本研究
専攻修了、博士(学術)。秋田大学教育文
化学部准教授を経て現職。日本における

橋爪皓佐 — Kosuke Hashizume —
京都市立芸術大学芸術資源研究センター
非常勤研究員。京都女子大学非常勤講
師。音をシェアする空間の枠組みを再
考、再構築することを主なテーマとし、
様々なメディアとの共有領域において、
音楽的な技法を展開し、新たな提示方法
による制作を行う。平行して伝統的な西
洋音楽家としての活動も行っている。作
曲家。クラシックギター奏者。音空間ア
ート制作者。アート・コレクティブ・ロッゼ
ッタ主宰。野营地メンバー。

畑中英二 — Eiji Hatanaka —
京都市立芸術大学美術学部教授。専門は
考古学。大学では工芸史(主に陶磁器)
や博物館学・考古学を担当。学外では文
化・文化財を用いたまちづくりの実践や
自治体の文化財保護・活用関係の委員を
務め、後世に何をどのように残していく
べきかについて腐心している。

林 静佳 — Shizuka Hayashi —
京都市立芸術大学大学院美術研究科博
士後期課程保存修復領域三年。高麗美
術館学芸員、中国美術学院留学を経て、
東洋書画の制作、指導を行ってきた。特
に運筆と筆法について研究を行っている。
『具書と筆法をたどる』《蔬菜図巻》か
ら「動画撮影 泉屋博古館」(二〇一八
年)。修士論文「円山・四条派から近代
京都画壇の運筆絵本に至る筆法の研

究 具春・楳嶺・栖風を中心に(二〇二
〇年)。「南画憧憬」展ワークショップ」
に「筆の毛づら」(南宗の教育、
南宗画の模写)担当(京都市立芸術大学、
二〇二〇年)。美術史学会(二〇二一年
一月西支部例会「明治日本絵画の基礎教育
」(連筆)について—幸野棟樑筆(京都府
画学校北宗連筆臨模絵本)を中心とし
て)の研究発表。個展開催、二〇二二
年国際墨画会第二十一回展文部科学大
臣賞受賞ほか。

田中栄子 — Eiko Tanaka —
京都市立芸術大学美術学部版画専攻教
授。二〇〇九年京都市立芸術大学大
学院美術研究科博士(後期)課程版画修了。
博士論文「ナザワワールド」境界面と
しての作品と研究。二〇一七年石版や
リトグラフに関する調査・研究・展覧会
企画などを行うアーティストグループ
Light but Heavier Project 5—圧縮
と解凍(京都市立芸術大学ギャラリー
@KCUA)。おもな個展・二〇二二年
「Project 5」東京オペラシティアート
ギャラリー、二〇一三年「still life」ア
ートフロントギャラリー(東京、二〇二〇年
「work in progress」 MATSUO MEGUMI
+ VOICE GALLERY, Psk/w 京都など)。
二〇二二年「令和万葉集」佐々木良著「万
葉社」の表紙画デザインと挿絵を担当。

谷内春子 — Haruko Taniuchi —
京都市立芸術大学美術学部日本画専攻
講師。二〇一五年京都市立芸術大学大
学院博士(後期)課程修了。博士論文「景

深谷訓子 — Michiko Fukaya —
京都市立芸術大学美術学部総合芸術学
科准教授。京都大学文学研究科博士後期
課程を修了の後、尾道市立大学を経て現
職。十六〜十七世紀のネーデルラント
美術を専門とする。著作に「ローマの慈
愛・キモント・ペロ」の画像表現(単著)、
「カレル・ファン・マンデン」北方画家
列伝(註解)(共著)、「十七世紀オランダ
美術とアジア」(共著)など。

藤岡 洋 — Hiroshi Huzioka —
京都市立芸術大学芸術資源研究センター
非常勤研究員。東京大学大学院人文社会
系研究科象形文化研究拠点、国立西洋美
術館、東京大学東洋文化研究所を経て現
職。

三島 郁 — Kaoru Mishima —
京都市立芸術大学、同志社女子大学、大
阪音楽大学、各非常勤講師。松江市生ま

複合的な風景表現の一考察」。日本画
画材の色彩や材質感と、平面上にもたら
される形象の配置がもたらすイメージネ
ーションをいかに扱っているのかを作品制
作を通じて探究している。二〇一四年京
都春季企画展春季展賞。二〇一六年琳派
FORNEXER新鋭選抜展 N H K 京都放送
局長賞。二〇一九年「エル美術賞入選」、
二〇二三年 FACE2023 入選ほか。

玉澤春史 — Harufumi Tamazawa —
京都市立芸術大学美術学部客員研究員、
京都大学大学院文学研究科研究員。一
九八二年生まれ。京都大学研究科博士
士後期課程研究指導認定退学。専門は太
陽物理学、天文学史、科学コミュニケー
ション、科学技術政策。著書に「いずれも
分担執筆で井上透監修」/中村賞責任編
集「デジタルアーカイブ・ベシツク
3 自然史・理工系研究データの活用」(勉
誠出版、二〇二二年)、呉羽真・伊勢田哲
治編「宇宙開発をみんで議論しよう」
(名古屋大学出版会、二〇二二年)など。

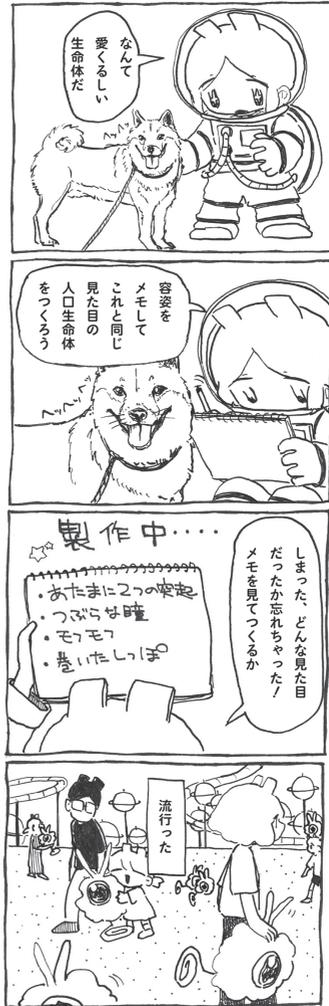
徳永 菜 — Aoi Tokunaga —
一九九九年生まれ、鹿兒島県出身。京
都市立芸術大学大学院美術研究科美術専
攻油画在学。

鳥井直輝 — Naoki Torii —
京都市立芸術大学美術学部プログラク
デザイン専攻二回生。兵庫県神戸市出身。
二〇〇三年生まれ。二〇二二年度京都市

れ。東京学芸大学大学院教育学研究科修
士課程修了後、ケルン大学文学部に留学、
大阪大学大学院文学研究科博士後期課程
修了。博士(文学)。共著に「音楽を考
える人のための基本文献34」アルテス・パ
リッシン(共著)、「音楽化学のすすめ」
いま、ここにある音楽を理解するために」
(ナカニシヤ出版)などがある。チェンバ
ロ奏者としても活動し、パルティメント
(数字付き低音から作曲・演奏をする記
譜)やフアンタジーなど、記譜を現代化
する演奏行為にかんする問題に関心をもち。

山田 毅 — Takyoshi Yamada —
美術家、只本屋代表、副産物産店共同代
表。二〇〇三年武蔵野美術大学造形学部
芸術文化学科卒業。二〇〇二年京都市立
芸術大学大学院博士後期課程満期退学。
京都市立芸術大学芸術資源研究センター
客員研究員。京都芸術大学非常勤講師。
二〇一五年より京都市東山区にて「只本
屋」を立ち上げ、島根県浜田市や宮崎県
三股町などで活動を広げる。二〇一七年
に矢津吉隆とともに副産物産店のプロ
ジェクトを開始。京都市の市営団地に美
術室を開設するなど、現在、作品制作の
傍ら様々な場作りに関わる。

新連載まんが
コンポちゃん[☆]
作:徳永 葵



芸術資源研究センター紀要

COMPOST

vol.04

2023年3月31日発行

編集

COMPOST編集委員会

発行

京都市立芸術大学芸術資源研究センター

〒610-1197 京都市西京区大枝杵掛町13-6

TEL / FAX: 075-334-2217

Mail: arc@kcuu.ac.jp

https://www.kcuu.ac.jp/arc

装丁・組版

松本久木(松本工房)

表紙アートワーク

黒川 岳

木版画制作

桐月沙樹

表紙刷り

大崎 緑

鬼頭 謙

桐月沙樹

黒川 岳

佐藤知久

埜 美智子

藤岡 洋

平田万葉

neco

印刷・製本

株式会社ライブアートブックス

(株式会社 大伸社)

禁無断転載・複写

Printed in Japan

編集後記

あと半年ほどで本学は崇仁キャンパスに移転する。それは同時に、現在の沓掛キャンパスが可能にしていた「何か」が永遠に失われることもある。郊外の豊かな自然。喧騒から切り離され、創造活動に専念できるキャンパス。建物と建物のあいだにひろがる隙間。蔓延る植物。水、風、動物。都市の真中に移転すれば、それらは失われる。

だが、それだけではないだろう。沓掛的なものとは、意識できないレベルにまで身体化された《個人的記憶》であり、此処を経験した人たちが、この場所について語り合う時に想起される共同的な記憶、つまり《集合的記憶》でもあるはずだ。大学が沓掛を去った後、これらの記憶はその生きた対象物を失う。その喪失を徐々に感じることを通じて、私たちは自分が本当に何を

失ったのかを、事後的に知るようになるだろう。

一方、二〇二二年最大の出来事は、ロシアとウクライナの「戦争」であった。SNSとドローンは、戦時下を生きる個人々の日常を記録し伝えつつけているが、おそらくこの戦争についても、私たちはその本当の意味を知っているとはいえないだろう。現場を生きる個人々の「本当の」声は、ここでもしばらく後に聴こえてくるはずだ。

人類学者はかねてから、「他者の習慣や思考を記述する」行為に潜む、部分性や偏向を自覚してきた。記述される側の他者との共同作業や、多声性をテキストに織り込む方法を模索してきたのはそれゆえである。複数の視点からみた記述をレイヤー状に重ね、それらをいわば物質的に分析することでひとつの事象の意義を記述しようとする手法は、「厚い記述」(クリフォード・ギアツ)と呼ばれている。こうした思

考方法は、アーカイブ的な態度にとっても示唆的だ。

書きつけた記録や日記を読み返す。関連する他者の思考の跡を追う。同じ映像を何人かで見て話す。(自らを何らかの方法で多層的に対象化する行為)によって、体験された出来事の意味は、「ことば」や「表現」としてつかみとられていく。いま起きていることの意味は、あとからやってくる。ふりかえることは後ろ向きの行為ではない。それは創造的なりミックス作業でもあるのだ。

*

『COMPOST』vol.4をお届けします。沓掛キャンパスから発行する最後の号です。次号は「特集・沓掛時代の京都芸大」とし、二〇二四年十月の刊行を予定しています(以後『COMPOST』は、毎年秋に刊行します)。

(佐藤知久)

