
慶應義塾大学アート・センター 年報／研究紀要 26

2018 / 19

ANNUAL REPORT / BULLETIN 26

Keio University Art Center

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要26（2018／19）



目 次

序文

ごあいさつ

[内藤 正人]

6

平成 30 年度年報

催事

講演会・シンポジウム

南画廊と志水楠男

7

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

9

大学の建築フォーラム：アーカイヴとアウトリーチ

11

研究フォーラム「生成（ジェネティック）するアーカイヴ 創造の軌跡をもとめて」

13

慶應義塾大学アート・センター周年事業 / KUAC Art Archive 20 周年記念
シンポジウム「ジェネティック・エンジン」

15

アムバルワリア祭 VIII 西脇順三郎 影響と受容

18

土方巽没後 33 年 [公開討議] 土方巽アーカイヴ

20

展覧会

慶應義塾の建築プロジェクト展覧会 信濃町往来——建築いま昔

22

Video Tape File VIC #2 KUAC Cinematheque 2 × 『ブリーツ・マシーン』1 号

25

上演

2018 年慶應義塾大学新入生歓迎行事 雪雄子舞踏公演「秘光」

27

レクチャー・コンサート「ストラディヴァリウス～ヴァイオリンのマスターピー
スに触れる」

29

教育活動（設置授業科目）

アート・アーカイヴ特殊講義（春学期）／アート・アーカイヴ特殊講義・演習（秋学期）

31

研究アーカイヴ

アート・アーカイヴの実践

33

アート・スペース

慶應義塾大学アート・センター周年事業 KUAC アート・アーカイヴ 20 周年記念
アート・アーカイヴ資料展 XVII 「ジェネティック・エンジン」プロジェクト紹介展示

39

釈宗演遠諱 100 年記念特別展 釈宗演と近代日本——若き禅僧、世界を駆ける

40

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

42

平成 30 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会 禅僧の書と書物

43

文学部古文書室展 VI 江戸時代の貨幣と人々の暮らし

44

研究

研究会

研究会 mandala musica

56

現代芸術研究会

58

西脇順三郎研究会	59
プロジェクト	
慶應義塾大学アート・センター周年事業 KUAC Art Archive 20 周年	60
平成 30 年度 文化庁 地域の美術館・歴史博物館を中核としたクラスター形成事業 「都市のカルチュラル・ナラティブ in 港区：大学ミュージアムを核とする地域文化資源の連携・国際発信・人材育成事業」	
平成 30 年度港区文化プログラム連携事業 地域文化資源インターンシップー地域文化の現場を訪ねる講座	62
慶應義塾所蔵作品調査・保存活動	
67	
記録・資料	
受入資料	78
資料貸出	80
刊行物／図書資料統計	87
活動記録	89
会議	95
人事	96
所員研究・教育活動業績	97
所員・職員名簿	102
英文案内	103
慶應義塾大学アート・センター関連法規	105
研究紀要	
土方巽の「舞踏譜」再考——テキストとしての舞踏譜とダンス作品 [森下 隆]	118
毛皮の美術Ⅱ——狩る、食べる。鴻池朋子をめぐる一考察 [森山 緑]	129
雪村周継の生涯と作品（三）奥州滞在期前半《呂洞賓図》から《竹林七賢図屏風》へ [松谷 美美]	140
昭和初期博物館教育への一視点——星合正治『米国内各博物館の教育事業に就いて』（1932）より [橋本 まゆ]	151
叫びはどう描かれたのか——ムンク《叫び》をめぐるテキストとイメージ [亀山 裕亮]	161
「生きた媒体」考察の試論：バイオアート作品の分析における「環世界」論応用の検討 [長谷川 紫穂]	169
ミケランジェロの「復活素描群」における区分：造形を基準とした素描群の分類 [新倉 慎石]	177

Contents

Preface

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

Annual Report 2018/2019

Events

Lectures / Symposium

Minami Gallery and Kusuo Shimizu	7
Keio University Mita Campus Architecture Open Day, Architecture of Keio	9
Forum for Architecture of Universities: Archive and Outreach	11
Research Forum Genetic Archive	13
Symposium: Genetic Engine 20 Years of KUAC Art Archive	15
Ambarvalia VIII: Junzaburo Nishiwaki: Influence and Reception	18
Symposium: Hijikata Tatsumi / Archive	20

Architecture Past and Present: The Comings and Goings of Keio University Shinanomachi Campus	22
KUAC Cinematheque 2 × "Pleating Machine" Issue 1 Video Tape File VIC #2	25

Performances

Keio University Freshman Event 2018: Yuki Yuko Butoh Performance Secret Radiance	27
Lecture-concert: Stradivarius — Three Centuries of Master Craftsmanship and Musical Heritage	29

Education

Colloquium: Archival Research/Seminar: Archival Research	31
--	----

Research Archives

Art Archives Activities	33
-------------------------	----

Art Space

20 Years of KUAC Art Archive Introduction to Archives XVII Genetic Engine: Foreword	39
Special Exhibition for the Centennial Memorial of Soyen Shaku: The Man who Transmitted Zen to the World — Soyen Shaku and Modern Japan	40
Introduction to Archives XVIII: Hijikata Tatsumi as Trickster / "Rebellion of the Body" 1968-2018	42
Treasures from Century Cultural Foundation: Calligraphy and Books of Zen Priests	43
The World of Paleography VI: Currency and People's Life in the Edo Period	44

Studies

Research

Research Group "mandala musica"	56
Contemporary Art Research Seminar	58

	Research Group "Nishiwaki Junzaburo"	59
Projects		
	20 Years of KUAC Art Archive	60
	"Cultural Narrative of a City inminato: Activation of Local Cultural Resource through University Museum Initiative" Cultural Narrative of a City: Local Cultural Resource Internship	62
	Documentation and Registration of the Arts Collection of Keio University	67
Records and Data		
	New Acquisitions	78
	Loans	80
	Publications/Books Data Statistics	87
	Reports of Activities	89
	Meetings	95
	Personal Affairs	96
	Educational and Research Performance of Members	97
	Staff	102
	English Introductions to KUAC	103
	Rules	105
Essays		
	Taking Hijikata's Butoh-fu into Reconsideration over Text and Piece of Dance [Takashi MORISHITA]	118
	Animal Fur in Contemporary Art II: Hunting, Eating. Thinking of the Works by Tomoko Konoike [Midori MORIYAMA]	129
	Sesson Shukei's life and Works (3): with Focus on Sesson's former Part of Time in Oshu [Fumi MATSUYA]	140
	Museum Education in the Early Showa Period: Masaharu Hoshiai's <i>A Report on Educational Activities in American Museums</i> , 1932 [Mayu HASHIMOTO]	151
	How Was the Scream Described?: Texts and Images of Munch's <i>the Scream</i> [Yusuke KAMEYAMA]	161
	Tentative Study about Thinking about 'Living Media': Jakob von Uexküll's 'Umwelt' as a Clue of the Bio Art Analysis [Shiho HASEGAWA]	169
	Categories in the 'Resurrection Drawings' of Michelangelo: categorization of Drawings from the Point of View of the Style-analyse [Shinsuke NIKURA]	177

ごあいさつ

所 長 内藤 正人

弊研究所（兼、博物館）の年次の活動を振り返る年報と、同じく所属所員による研究論文、研究ノートを収録した紀要の、2018 年度号をお送りいたします。

慶應義塾大学アート・センター（以下、AC）は、去る 2018 年度、無事に発足より 25 周年、同時にアーカイヴ設置からも 20 周年を迎えることができました。この四半世紀のあいだ、有形無形のさまざまなご支援、ご協力を賜りましたが、そのおかげをもちまして、研究や教育、普及の諸活動については、その範囲や規模が徐々に拡張を続け、純粋な研究所として発足した当時とはいくぶん様相を異にする部分も多くなったのではないかと想像します。

しかしながら、開所当時の先輩諸兄が掲げた高い理想や精神はそのままに、ときに反芻しながら現在も全ての活動を継続しておりますこと、ご理解をいただきましたならば幸いです。なお、AC の構成人員についても、より安定的な形へとわずかながら軌道修正する道筋が開かれました。ここにあらためて、関係各位に深く御礼を申し上げる次第です。

今後も、従来に引き続き諸活動の一層の充実に加えて、公私の各種外部資金を活用した攻めの姿勢を続けながら、新しい可能性を拓くための努力を惜しまず、所員一同日々精進してまいりたいと考えております。今後とも、研究所、アーカイヴ、そしてミュージアムの三要素から派生する各種の活動を積極的に推進すべく邁進する所存ですので、引き続き皆様方からの温かいご支援・ご協力を賜りますよう、お願いを申し上げます。

催事／講演会・シンポジウム

南画廊と志水楠男

2018年9月1日（土）

三田キャンパス・東館 6 階 G-Lab.（トーク）

慶應義塾大学アート・スペース（展示）

主催：慶應義塾大学アート・センター

協力：横田茂ギャラリー

登壇者／出演者（トーク）

石橋 輝男

横田 茂

横田茂ギャラリー

渡部 葉子

専任所員（キュレーター）／教授

1956 年に駒井哲郎展でオープンした南画廊は 1979 年、画廊主・志水楠男の急逝によって閉廊するまで、約 200 もの展覧会を開催して、戦後日本での現代美術を語る上で欠くことのできない存在であった。しかしながら、画廊の活動というものは、作家や作品に比して、検証することが難しく、しかもその画廊が既に存在しない現在、その足跡をきちんと確認する作業の必要性が強調される。我々が眼にするのは作品であり、それを生み出すのは作家である。しかしながら、作品もそれを世の中に示してくれる機会がなければ、人の眼に触れることがない。作家を見出し、その機会を創出するのが、画廊の仕事である。特に今、生み出されている作品を世に送り出すことにおいて、その存在は不可欠である。そのような観点に立てば、南画廊なくしては、1960、70 年代の日本の現代美術状況を語ることはできないと言ってよいだろう。その意味で、現時点で今一度、南画廊について、振り返り、その存在を確認する作業は非常に重要である。後に画廊活動を実践して、同時代を生きた横田茂氏はその危機感をもって今回の企画を提案・共同実施を遂行した。そして、何より 1961 年から南画廊に所属し、志水楠男の傍らにあって仕事をした石橋輝男氏に話を聞くということがあった企画であった。

初めに南画廊について、司会者が簡単な口開けの説明を行い、志水の死後に開催された「志水楠男と作家たち」のカタログに掲載されている略歴から、南画廊について説明部分を紹介して開始した。それを受けて横田氏は南画廊の重要性を強調すると共に、「私と南画廊」として、宇佐美圭司の「レーザービーム」展（「宇佐美圭司 LASER=BEAM=JOINT」1968 年）など特に印象深かった展示について語り石橋氏へと話しを継いだ。石橋氏からは、南画廊に勤務することになったきっかけから、数々の作家たちのアシスタントを務めて、展覧会を実現していった様子などが語られた。展覧会のカタログや、記録集『志水楠男と南画廊』（1985 年）の年譜部分に掲載されている写真を参照しながら、時々のエピソードが語られた。サム・フランシスの助手を務めることになった顛末や、どのような作業を行ったか、ジャスパー・ジョーンズの《ワッチマン》作成に関する話など、正に歴史の証言であった。ジャン・ティンゲリーも来日の度に制作助手を務め、スクラップの採取から、モーターの調達などを行い、毎日画廊の閉店後に制作作業を行ったという。ティンゲリーとの制作は思い出深く、楽しい時間だったという。日本の作家たち、オノサト・トシノブ、加納光於、今井俊満、菊畑茂久馬、荒川修作などについてもそれぞれの作家を訪ねたことや

POSTCARD

トーク & 資料展示 南画廊と志水楠男

2018 年 9 月 1 日（土）14:00-16:00
慶應義塾大学 三田キャンパス 東館 6F G-Lab.
石橋輝男 × 横田茂 × 渡部葉子

1956 年、駒井哲郎版画展で開廊した南画廊は、1979 年画廊主志水楠男の急逝により閉廊するまでに、約 250 本もの現代美術展を開催しました。その活動は 1960-70 年代のアート・シーンで極めて重要な役割を果たし、その時代のある意味でコアな存在とさえ言えるでしょう。1989 年のアート・リミエールでの作家田嶋を主催として、サム・フランシスやジャスパー・ジョーンズなどの海外作家の展覧会を開催するだけでなく、日本へ招聘し、大きな刺激をあたえました。また、数多くの日本の現代作家の個展を開催して行きます。そして、そこは美術家だけでなく、批評家や詩人、建築家など様々な人が集う文化交流の場でもあったと伝えられます。この南画廊の現場に身を置き、深く関わった石橋輝男氏に、当時を知る横田茂氏を交えて、お話を伺う機会を設けます。その時代、その現場を知る方ならではの貴重なトークの機会となるでしょう。

また、同日 11:00 から 17:00 まで、アート・センターのアーカイブに所蔵されている南画廊の展覧会資料を、慶應義塾大学アート・スペースにて特別展示します。

入場無料／事前申込み不要／どなたでもご参加いただけます

お問い合わせ | 慶應義塾大学アート・センター（渡部・久保・本間）
03-5427-1621 archives@art-c.keio.ac.jp

主催：慶應義塾大学アート・センター 協力：横田茂ギャラリー

<http://art-c.keio.ac.jp/~180901>

催事 DM

制作の様子などが臨場感をもって語られた。また、カタログの多くは志水がデザインしたことや、仕事での彼の人となりを示すエピソードも伝えられた。また、南画廊は夕方からアーティストだけでなく、批評家や音楽関係者、建築家など様々な人が寄り集まり、語りあうサロンのような場所でもあったという。海外アーティストを多く仲介したという東野芳明、南画廊で展示も行った瀧口修造や、カタログにテキストを多く寄せ、記録集の編集も担当した大岡信などが集い、武満徹、一柳慧、磯崎新、横文彦、勅使河原宏などの姿が写真の中に認められる。石橋氏は南画廊で仕事をして一番良かったことは、志水楠男に育てられたということだったと語った。

会場には、103名もの来場者を得たが、志水氏のご遺族をはじめ、南画廊関係者も多く、南画廊OBからとして、少しずつお話をして頂いた。また、南画廊で展覧会を行なった戸

村浩氏や河口龍夫氏にはその思い出を語って頂くことができた。

なお、同日にアート・スペースでは、アート・センターの所蔵する南画廊関係資料を特別展示した（展覧会カタログ〇〇点+追悼会パンフレットなど）。加えてトーク会場には、横田茂ギャラリーより提供を受けてアート・センターでは所蔵していない展覧会カタログを展示するとともに、石橋氏の所蔵する貴重な写真も合わせて展示させて頂いた。

予想を超える多く来場者を得たこと、また美術関係者が非常に多かったことは、南画廊に関する高い関心を反映するものであると同時に、南画廊という非常に重要で貴重な存在について、このような機会が稀有であるという現状を示しているであろう。今後も引き続き、研究調査を継続していくことが大切であると実感した次第である。

（記＝渡部）



会場は南画廊を懐かしむ人々で溢れた

催事／講演会・シンポジウム

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

2018年10月17日(水)、20日(土)

慶應義塾大学三田キャンパス

主催：「都市のカルチュラル・ナラティブ」プロジェクト実行委員会

慶應義塾大学アート・センター

助成：平成30年度港区文化プログラム連携事業



慶應義塾の建築プロジェクト
旧ノグチ・ルーム
演説館内部公開

2018年10月17日(水)、20日(土) 10:00~17:00
慶應義塾大学三田キャンパス
KEIO UNIVERSITY MITA CAMPUS ARCHITECTURE OPEN DAY

あなたが、日々過ごす建築について、考えてみたことがありますか？
毎日その脇を歩く家々、通学に使う駅、通っている学校
——まずは、ちょっと立ち止まって眺めてみてはどうでしょうか？

慶應義塾大学三田キャンパスには重要文化財に指定されている建築があることを知っていますか？見たことがありますか？授業を受けている教室の中には数百年の歴史を重みているものがあるのを知っていますか？動植物を、本を借りている図書館の設計者を知っていますか？
——是非公開している演説館・旧ノグチ・ルームの公開を含め、三田キャンパスの建築を紹介する機会を設けます。 ※ 学外の方にも建築見学をすることができます。

Have you ever thought of architecture around you?
You see lots of architecture everyday. Houses on your way, crowded stations and your school... How about taking a little time to view them?
Keio University has architecture which are designated as Important Cultural Property. Have you ever seen them? Do you know that some buildings are built before the war? Or, do you know who designed the library where you always study or borrow books?
We plan this "Architecture Open Day" to introduce the architecture at Mita campus, including Etsudenkan (Public Speaking Hall, 1875) and Old Noguchi Room (Shin Bannaba, 1951/2005) which are usually not opened to the public.

2018年10月17日(水)・20日(土) 10:00~17:00
慶應義塾大学三田キャンパス 申込み不要・参加無料
October 17th and 20th 2018, 10:00 - 17:00, Keio University (Mita)
Everyone welcome / No reservation necessary / Free participation

建築プロムナードの楽しみかた
1. 三田キャンパスの配布場所、"建築マップ"を入手
アート・センター以外の配布場所は、ウェブ・Facebookに掲載しています。
2. マップを片手に建築散策
公開対象となっている建築物を自由に見学してください。
散策などの前後で、外観のみ見学となっている建築物があります。
また、日取りによって、見学範囲が異なることがあります。
マップに掲載されている諸注意を一度の上、見学をお楽しみください。

公開建築物 Architecture you can see
演説館 Public Speaking Hall 内部も見学できます
旧ノグチ・ルーム Ex Noguchi Room 内部も見学できます
聖蹟岡 Jukukan-kyoku 外観のみ
旧図書館 Old Library 外観のみ (加蓋工事中のため一部が閉鎖されています)
第一校舎 1st School Building 外観および一部教室
図書館 Library 外観のみ
大学院棟 Graduate School Building 外観のみ

建築ガイドツアー 17日 13:30-15:00 / 20日 10:30-12:00
アート・センター学芸員の解説付きで学外の方の参加を促します。お申込みはウェブサイトから1
大学の建築ファンダム 20日 14:00-16:30 詳細は募集要項をご覧ください
2018.10.05(水) 10:00-17:00 建築プロジェクトの開催を支援するシンポジウム
Forum for Architecture of Universities <http://arc-c.keio.ac.jp/arc> <http://fb.me/keio.artcenter>
主催：実行委員会 慶應義塾大学アート・センター 03-44701001 arc@arc.keio.ac.jp

本催事の目的は、慶應義塾大学内で最古の歴史を誇る三田キャンパスにおいて、歴史的建造物や著名建築家の手になる現存する建物についての建築リテラシーを、学生や教職員、地域の方々に高めてもらう点にある。建築物を大学の重要な「アート・リソース」と捉え、通常非公開となっている建物を一般に公開し、歴史・文化的に意義を有するさまざまな建築物を鑑賞、体感してもらうことを企図した(2015年より実施)。

本年度は、2日間で演説館 295名／旧ノグチ・ルーム 219名の来場者を記録した。昨年度より若干減ったものの、本年度も港区との連携事業の日程とうまくリンクさせたこと、昨今の建築鑑賞や街歩きの人気・ブームが後押ししたことにより、参加者の年齢や所属、職業に関しても非常に幅広い層からの参加を得ることができた。

本催事では通常一般公開されていない演説館と旧ノグチ・ルームの内部公開を目玉に、慶應義塾大学三田キャンパス内の建築を紹介するマップを手に、自由に巡ってもらう方式を採用している。マップには解説ガイドをQRコードで埋め込み、いわゆるガイドツアー形式ではない試みを展開し、参加者の利便性に寄与したことが、アンケートからも伺える。

さらに、本年度もガイドツアーを行った。「自由に見学できる」点が非常に好評である建築公開日の企画ではあるものの、やはりどうしても解説を聴きながら建築を見学したいとの声は強くあり、本年度も実施することとした。アート・センター学芸員がガイドをしながら、キャンパス内の建築を観て回るとともに、屋外に設置された彫刻作品等にも触れて、キャンパス全体をミュージアムに見立て「アート・リソース」を意識してもらう機会とした。アンケートではやはり、演説館と旧ノグチ・ルームが印象に残った、初めて入ることができて感激した、などの声が寄せられた。とりわけイサム・ノグチに関連する展覧会が多く開かれている今年は、旧ノグチ・ルームやノグチの彫刻作品への関心も高く、ツアーの参加者からは熱心な質問を数多くいただいた。

(記＝森山)

催事ポスター



演説館



旧ノグチ・ルーム

研究／プロジェクト

大学の建築フォーラム：アーカイヴとアウトリーチ

2018年10月20日（土）

慶應義塾大学三田キャンパス 西校舎 517 番教室

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

助成：平成 30 年度 港区文化プログラム連携事業／平成 30 年度 文化庁 地域的美術館・歴史博物館を中核としたクラスター形成事業

＜レクチャー＞

「学校と記憶——慶應義塾の建築プロジェクトを中心に」

渡部 葉子

専任所員（キュレーター）／教授

「近現代建築アーカイブズの保存と活用
—文化庁国立近現代建築資料館と海外の事例から」

藤本 貴子

文化庁 国立近現代建築資料館 建築資料調査官

＜ケース・スタディ＞

「歴史的建造物が語るキャンパス ～文化財三棟
（インブリー館・記念館・チャペル）を中心に～」

桑折 美智代

明治学院大学 明治学院歴史資料館

「学習院大学目白キャンパスの歴史ある建築の保存と活用」

富田 ゆり

丸山 美季

学習院大学・学習院大学史料館

本フォーラムでは、国内外の建築資料アーカイヴの活動や大学における建築物の公開に関する取り組みを、レクチャーとケース・スタディを通じて共有し議論した。

慶應義塾大学からは、2008 年から実施している「慶應義塾の建築プロジェクト」の、ユーザー視点に立ったアーカイヴ構築とアウトリーチ活動が報告された。学習院大学からは、登録有形文化財 7 棟の解説と、惜しまれながら解体された前川國男にまつわる記録作成の試み、そして「キャンパスまるごとミュージアムツアー」や出版を通じた建築物活用の取り組みが示された。明治学院大学からは、インブリー館・記念館・チャペルの「文化財三棟」の保存と、研究教育への活用、そして一般への公開の取り組みが紹介された。また、より大きな枠組みとして建築資料アーカイヴの活動を取り上げ、近現代建築資料館の担当者より、近現代建築資料館における資料の整理・活用の実践と、海外事例の紹介をいただいた。

CULTURAL NARRATIVE OF A
都市のカルチュラル・ナラティブ

**大学の建築フォーラム
アーカイヴとアウトリーチ**

**FORUM FOR
ARCHITECTURE OF UNIVERSITIES:
ARCHIVE AND OUTREACH**

2018.10.20 [土] 14:00~16:30 慶應義塾大学 [三田] 西校舎 517 教室
Sat. 20 October 2018, 14:00-16:30, Keio University (Mita) West School Building Room 517

レクチャー
渡部 葉子（慶應義塾大学アート・センター 教授・キュレーター）
学校と記憶——慶應義塾の建築プロジェクトを中心に
藤本 貴子（文化庁 国立近現代建築資料館 建築資料調査官）
近現代建築アーカイブズの保存と活用
——文化庁国立近現代建築資料館と海外の事例から

ケース・スタディ
明治学院大学（桑折 美智代／明治学院歴史資料館）
歴史的建造物が語るキャンパス
——文化財三棟（インブリー館・記念館・チャペル）を中心に
学習院大学（富田 ゆり、丸山 美季／学習院大学史料館）
学習院大学目白キャンパスの歴史ある建築の保存と活用

英語サポートセッション
英語サポートセッションの開催について

都市を語る建築物は、その空間において
生じた人々の活動を留める。記憶の場
でもあります。本フォーラムでは、地域
によって形成されていく、変化を
繰り返す。大学の建築に焦点を当て
ます。国内外の建築資料アーカイヴの活
動や、大学における建築物の公開に関す
る取り組み、レクチャー・ケース・ス
タディを通じて共有し、議論します。

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

慶應義塾大学アート・センター（本部・本部）
〒105-8545 東京都港区芝田 2-1-45
Tel. 03-6448-2161 Fax 03-6448-0920
center@art-c.keio.ac.jp

主催：どなたでも 受講・参加費：申込：100 名（先着順）／無料／申込み不要
参加：10 名 ※参加証は配布されますが、参加費の返却はできません。
ご来場の方は、ウェブサイトを確認してください。

東京 2020 年 参画プログラム
都市のカルチュラル・ナラティブ
地域文化資源インタナショナル
——地域文化の現場を訪ねる講座

文化
オリンピック

英語サポートセッションの開催について

English Language Support Available

催事ポスター

会場内には、登壇者の協力を得て、各大学における建築物の修復記録など、貴重なレファレンス資料を設置し、参加者の閲覧に供した。

今回のフォーラムの特色に、同時通訳とは異なる新しい形の言語サポート（英語）を提供したことがある。発表と質疑応答は日本語で行なわれたが、音声を実タイムに文字起こしするアプリケーション「UD トーク」を補助的に導入し、発表と質疑に英語字幕を付与した。フォーラムおよび言語サポートの試みについては、2018 年度「都市のカルチュ

ラル・ナラティヴ」プロジェクト報告書「都市のカルチュラル・ナラティヴ '18」（慶應義塾大学アート・センター発行、2019 年 3 月 28 日）を参照のこと。

また、フォーラムの開催に合わせて「慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード」を開催、三田キャンパスの建築を公開した。建築見学の機会を提供するだけではなく、フォーラムで語られた活動の一つの実現例を示す場ともなった。参加者は、フォーラムとプロムナードを合わせてのべ 626 名だった。（記＝本間）



UD トークによる同時通訳



修復や建築紹介などのレファレンス

催事／講演会・シンポジウム

研究フォーラム「生成するアーカイヴ ——創造の軌跡をもとめて」

2018年10月26日（金）

三田キャンパス・東館ホール

主催：慶應義塾大学アート・センター

登壇者／出演者

柳田 利夫

慶應義塾大学名誉教授

前田 富士男

中部大学客員教授・慶應義塾大学名誉教授

条川 麻里生

副所長／文学部教授

進行

森下 隆

所員、講師（非常勤）

アート・アーカイヴ開設20周年「ジェネティック・エンジン」プロジェクトの一環として、歴史学より柳田利夫氏、美術史学より前田富士男氏、文献学より条川麻里生副所長を迎え、研究フォーラム「生成するアーカイヴ——創造の軌跡をもとめて」を開催した。三方によるアーカイヴをめぐる発表の後、森下隆所員を進行役に加え、討議を行った。

前田氏による発表「近代美術における〈旅〉の非・神話化」では、はじめにアーカイヴに関する基礎概念をドイツの歴史研究を踏まえて整理・提示したのち、アート・センターにおける「ジェネティック・アーカイヴ」の発案者として、ジェネティック・生成に関する概念について言及された。生成とは、たえずつくり直してゆくことを反復する、という意味であって、一般的によく言われるような、何かが生まれて育ち、成熟し、衰退するという直線的な過程としてとらえるべきではない、と主張された。続いて、近代芸術家において、「旅」や越境に本人性・独創性としての意味合いを付与しがちであることを指摘し、芸術家の旅についての再考の必要性が説かれた。具体的な例として、15・16世紀のデューラーから20世紀のイサム・ノグチにいたる芸術家の旅について、南北・東西の軸を立てつつ紹介された。とりわけ現代美術家・杉本博司（1948-）の《江之浦測候所》（2017）を取り上げて詳細な分析がなされた。

つづく条川副所長の発表「文明的統一体としての“ヨーロッパ”と文献学」においては、ヨーロッパ文献学（philology）の歴史的展開を導入として、ドイツにおける現代文学のアーカイヴに関して、マールバハ文学アーカイヴ、フ란ツ・カフカ、ヴァルター・ベンヤミンを例に詳しく示された。マールバハ文学アーカイヴでは世界中のドイツ文学に関する二次文献を収集しており、最新の研究状況の把握に非常に便利である点が強調された。ベンヤミンをめぐるアーカイヴの問題については、各地に散在するアーカイヴ資料となる以前のマテリアルがどのように発見・収集され、のちにアーカイヴとして構築されてゆくのか、直筆資料の画像とともに示された。続いて、古典的文学のアーカイヴの試みとして、ゲーテを例に、ゲーテ・シラー・アルヒーフの取り組み、ゲーテ・ハウスと国立博物館の連携、資料と建物の保存・修復を行うアンナ・アマリア大公妃図書館が紹介され、アーカイヴの実践的な活動が明らかになった。また、デジタル技術とアーカイヴに関する展開について、実際にゲーテ・シラー・アルヒーフのホームページのインターフェイスを示し、具体的に説明された。

柳田氏の発表「アーカイヴをどこから見ているのか」では、



催事チラシ

ペルーにある海軍二等水兵小島吉次郎墓標の再建をめぐる精緻な資料調査の過程が様々な史料とともに示された。ペルーの日本人の愛国心の表れとして解釈されてきたひとつの墓標の再建が、柳田氏のフィールドワークと史料調査によって、移民と民族、アイデンティティの問題、さらにペルーの日本人社会の形成や国際政治の動向とも連動していたことが丁寧かつ鮮やかに描き出された。国内外の個人・国家のアーカイヴを横断する史料調査の実際とともに、どのような視点からアーカイヴを活用し研究を行うのか、という柳田氏の研究態度も示された。アーカイヴを多角的な視点からとらえることの重要性を改めて認識する内容であった。

討議では、アート・アーカイヴにおける非言語資料の重要性・位置づけについての議論に続き、フロアからはアーカイヴの分類・編集方針についての判断基準をどのように設定するのかといった問題が提起された。さらに、記録と芸術表現における新しさの関係についても議論は及んだ。とりわけ、

前田氏による発言「記録にない新しいものがあるから記録するのではない。記録という世界があるから新しさが独特な私たちであられる」は、記録と芸術表現の新しさについての示唆深い指摘であった。新しさをどう考えるかがこれからのアート・アーカイヴの手掛がかりになる、との新たな観点が提示された。

金曜日の夜間開催であったが、実際にアーカイヴを構築・発信している立場にある方や研究者、美術館の学芸員など約40名の熱心な受講者に恵まれた。美術史学、文献学、歴史学それぞれの研究領域におけるアーカイヴの在り様とその後の討議を通して、アーカイヴは単なる資料収集・分類・閲覧の場であるのではなく、美術、舞踊、文学といった芸術、さらには歴史までもが生成される場であり、その多様性について改めて考えをめぐらせ深める機会となった。

(記＝橋本)



遅い時間にもかかわらず多くの方にご来場いただいた



登壇者全員によるディスカッション

催事／展覧会

慶應義塾大学アート・センター周年事業 KUAC アート・アーカイヴ 20 周年記念 シンポジウム 「ジェネティック・エンジン」

2018 年 11 月 17 日（土）

三田キャンパス 北館ホール

主催：慶應義塾大学アート・センター

あいさつ

大石 裕

常任理事

登壇者／出演者

御厨 貴

東京大学先端科学技術研究センター客員教授 ※映像による出演

イントロダクション

糸川 麻里生

副所長、文学部教授

セッション 1

樋口 良澄

関東学院大学国際文化学部客員教授・明治大学唐十郎アーカイヴ運営委員

聞き手

森下 隆

所員、講師

セッション 2

山川 道子

株式会社プロダクション・アイジー アーカイブグループリーダー

聞き手

本間 友

所員、講師（非常勤）

セッション 3

佐藤 知久

京都市立芸術大学芸術資源研究センター准教授

聞き手

渡部 葉子

キュレーター／教授

ディスカッション進行

内藤 正人

所長、文学部教授

アート・センターのアート・アーカイヴ開設 20 周年を記念して、シンポジウム「ジェネティック・エンジン」を開催した。糸川副所長によるイントロダクションにつづき、ゲスト登壇者と所員が組みになり、アーカイヴをめぐる問題について議論する 3 つのセッション、会場からの質疑に応じる形で登壇者によるディスカッションが行われた。終盤では御厨氏による特別講演が上映され、約 4 時間にわたる充実したシンポジウムとなった。

大石理事による挨拶につづき、糸川副所長によるイントロダクション「アーカイヴ論はいま」では、はじめにドイツの人文科学を踏まえて、公共的記憶と文化的記憶という観点からのアーカイヴ論が紹介された。つづいて本シンポジウムのタイトルとなっているジェネティックという理念をめぐり、アーカイヴにおける「創造」について考察が重ねられた。さらにアート・アーカイヴにおけるアーキヴィストと来訪者の関係、アート・センターのアーカイヴをめぐる学知とアート



催事チラシ

の二重構造にも論点は及んだ。資料以前のマテリアルがどのような文脈・経緯を経て資料となるのか、その選別の過程には様々な力が働くことも示された。アート・センターのアーカイヴは基本的には物体を扱うが、デジタル・情報をどのように考えてゆくかといった課題が投げかけられた。

セッション1「上演芸術のアーカイヴ——大学の現場から」では、明治大学で開設に向けての準備が進行している唐十郎アーカイヴの運営委員である樋口氏と森下が登壇した。樋口氏のプレゼンテーションでは唐アーカイヴの沿革について語られたのち、大学におけるアーカイヴの意義に及んだ。現在も活動を続ける劇団唐組が TENT や施設を利用して大学内でワークショップを行い、大学側が唐組の上演を支援している点、さらにアーカイヴはその調査活動が唐組によって補強され、研究と教育の場を提供できている点を挙げて、唐組、大学、アーカイヴ三者の連携がバランスよく保たれている状況が詳しく示された。アーカイヴは資料蓄積の機関であると同時に、教育の機関である点が同アーカイヴの特色となっている。また、唐組演劇の特徴として、TENT での上演による仮設性や状況劇場といった観点からのアーカイヴの在り方についても言及された。さらに今後はアーカイヴと社会とのかわりについて問いかけを広げてゆく意向が語られた。森下からは唐十郎アーカイヴへの期待ともに、アーカイヴ同士の連携強化が提案された。さらに上演芸術のアーカイヴの存立のためには、関連資料を収集し、保存、継承し続けてゆくことの重要性が改めて指摘された。

セッション2「アーカイヴとパトロネージ」では、アニメーション制作会社プロダクション・アイジーにて、アーカイヴの構築と運営に携わっている山川氏を迎え、本間が開き手となり、アーカイヴの支援の在り方について議論した。はじめに山川氏によるプレゼンテーションでは、自社のアーカイヴの運営状況について、データを交えながら詳細な分析がなされた。企業の経営状況がいかなる場合であっても、アーカイヴを保持し運営してゆくことで、その企業の価値が社会に認識され企業への信頼へとつながってゆくことが期待できる点、その前提として企業内におけるアーカイヴの価値認定を高めてゆく必要性が説かれた。後半は本間を交えて、アーカイヴのシェアリング・エコノミーについて提言した。パトロンの複数化とも呼ぶべき支援基盤の多層化は、アーカイヴが単一の組織・機関では担いきれない状況に陥った際の支援の枠組みとして、有効に機能する可能性が述べられた。同時にアーカイヴの担い手を複数化することで、アーカイヴに多面的な価値が与えられるとの見方も示された。また、フォス

ター・アーカイヴ案を提示し、保存環境や財政基盤を背景に存亡の危機にあるアーカイヴを支援可能な組織が一次的に引き受け支援することで、資料を継承し、未来へつなげてゆく方途となる可能性が提起された。

京都市立芸術大学芸術資源研究センターの佐藤氏と渡部によるセッション3「創造的／ジェネティックなアーカイヴの現在」では、はじめにケーススタディとして、渡部からアート・センターにおける東京ビエンナーレをめぐる取り組みについて紹介した。つづく佐藤氏のプレゼンテーションでは、同研究センターにおいて、創造的なアーカイヴが志向されていること、作品が生み出され蓄積されてゆく芸術大学特有の状況を踏まえ、収蔵とは異なるコンセプトで創造のための資源・アーカイヴをいかに運営するのが大きな使命になっていることが述べられた。具体的な取り組みとして、1984年に同大学の学生を中心に結成されたアーティスト・グループ「ダムタイプ」の代表作品《Ph》のアーカイヴの構築プロセスが詳しく示された。振り付けに関しては、残存する映像だけでは判然としない部分があるため、パフォーマーがダンス経験のない学生に振り方を教える様子を映像で記録し、体の動きのみならず話し合いの場までも記録しているという。学生が参加することで、教育的な意義が豊かになっていることも大学ならではの状況であろう。アーカイヴ構築が様々な交流を活発にし、記憶を継承し、さらに創造性を触発する契機となっていることも語られた。多様な要素を含みこむため、アーカイヴ・モデルとしてのダムタイプともいえるべき視点が提示された。佐藤氏とのセッションを受けて、渡部からは社会のインフラストラクチャーとしての記憶装置の必要性が提起された。

内藤所長をモデレーターに加えたディスカッションでは、聴講者に記入して頂いた質問票をもとに、進行した。アーカイヴをめぐる公共性、資料の取捨選択における判断基準とそこに働く権力の問題が議論された。また日本のアート・アーカイヴをめぐるのは、20年前に比べ注目の度合いが高まっており、今後は関係機関が連携して、共通に情報を流通させるシステム、プラットフォームの必要性が指摘された。最後に条川副所長からは、3セッションを通じて身体性や人間らしさといった言葉が頻用されたことに関して、人間を探索し、見つめてゆくことがアーカイヴを考える問題となるといった意見が出された。

ディスカッション後の御厨貴氏による特別講演「オーラル・ヒストリーの広がり」と深まり——アーカイヴの視点を交えて」では、御厨氏が日本において本格的な取り組みを始動

させたオーラル・ヒストリーが、25年の時を経て、研究の方法論として定着し評価されるにいたる過程が、豊富なエピソードとともに詳細に語られた。さらに近年では、文化人や政治家などの著名人を対象とするに限らず、個人においてもオーラル・ヒストリーの実践が進んでいる状況が詳しく述べられた。実物や資料を基軸に展開されるアート・アーカイヴの領域にあっても、関係者の証言の収集といった側面の重要性は看過できない。御厨氏の講演からは大きな示唆を得ることができたのではないだろうか。御厨氏の講演を受けて、アート・センター元所長の鷺見洋一氏が御厨氏との交流について、エピソードを交えて詳しく語った。さらにアート・センターのアーカイヴ草創期の状況についても話題は及んだ。当時を知ることのできる貴重な機会であった。

閉会後に山食にて開催された懇親会は、シンポジウムの友好的な雰囲気を引き継ぎ盛会となった。20年の間に様々な局面にてアーカイヴに携わった方々との再びの交流は、これまでの尽力に感謝するとともに、これからのアート・センターのアーカイヴをともに見つめるひと時となった。

今年度を通して展開した「ジェネティック・エンジン」と題する周年事業の一環である本シンポジウムは、土方巽アーカイヴの草創期に掲げられた活動理念である「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」にいまいちど立ち返りつつ、この20年間の旺盛な活動を踏まえ、新たな視座のもとでこれからのアート・アーカイヴの在り様を展望する機会となった。

(記＝森山、橋本)



ゲストスピーカーとアート・センター所員によるセッション



映像による特別講演・御厨貴氏



登壇者全員での質疑セッション

催事／講演会・シンポジウム

アムバルワリア祭Ⅷ 西脇順三郎 影響と受容

2019年1月19日(土)

三田キャンパス・北館ホール

主催：慶應義塾大学アート・センター

共催：慶應義塾大学藝文学会

講演

「センチメンタルな金時計——西脇順三郎とジャン・コクトー」

笠井 裕之

所員／法学部教授

「T.S. Eliot Heard by Nishiwaki Junzaburo: He Do the Different Voices」

ローザ・ファン・ヘンスバーゲン

ケンブリッジ大学

「古都台南の詩人たち 台湾における西脇詩受容の側面」

大東 和重

関西学院大学教授

司会

新倉 俊一

明治学院大学名誉教授

西脇順三郎アーカイヴ(2012年開設)では、西脇研究の第一人者である新倉俊一氏を中心に、詩人や研究者の皆さんとともに毎月一回、研究会を開催している。また毎年、西脇順三郎の誕生日の一月に、記念のシンポジウム「アムバルワリア祭」を行ってきた。毎回、テーマを設定して、ゲスト講師の方々にさまざまな話題や貴重な知見をいただいている。

第8回目となる本年度の「アムバルワリア祭」は、西脇詩の世界をより奥深く探求する試みとして、これまで議論に上がってこなかった視点が設定された。それは、西脇順三郎の「国際性」である。1922年英国へ留学の途についた西脇は、ロンドン滞在を経てオックスフォード大学に在籍し、当地では古典と中世英文学に親しんだ。モダニズムの詩、散文、絵画など、ヨーロッパで学び、見聞した芸術は西脇の詩の世界へどのように染み渡っていったのであろうか。一方、西脇の詩や詩論は国外にも影響を与えていた。2017年夏に日本で公開された映画「日曜日の散歩者 わすれられた台湾詩人た



催事ポスター

ち」(監督：黄亞歴 ホアン・ヤーリー)で示されていたように、実は日本統治下の台湾で、西脇は若者たちに大きな衝撃を与えていたのだった。

ご登壇いただいたのは、仏文学分野でジャン・コクトー研究をされている笠井裕之氏、英国ケンブリッジ大学で詩、言語、パフォーマンス等の研究に携わるローザ・ファン・ヘンスパーゲン氏、台南文学の専門家であり、先述した映画の監修をされた大東和重氏の3名であった。

新倉氏のイントロダクションで幕を開けたシンポジウムは、まず笠井氏が、これまでほとんど誰も語ってこなかった西脇から見たコクトー、西脇が受容したコクトーを、丹念に西脇のテキストをたどりつつ示された。「コクトーはランボー以来最大の詩人だと思うが」や「コクトーは『芸術は肉体化された科学である』といっている。」など、これまで見過ごされてきたコクトーへの言及は多彩かつ多岐にわたるもので、聴衆の方々も興味深い様子であった。

ファン・ヘンスパーゲン氏は来日がかなわなかったため、ビデオ収録にて講演していただいた。非常に聞き取りやすい日本語で話され、また英語資料をプレゼンテーションしつつ朗読してくださり、会場に響く美しい発音での英詩鑑賞は、

貴重な機会となった。西脇も訳している T.S. エリオットについて、文学的に特徴のある表現が、実は社会的な階級や地理的差異を含むものであること、その点がまさに西脇の詩にも表れているのかもしれないとの示唆はたいへん新鮮な視点を与えてくださった。

大東和重氏は、まず現在の台湾のおおまかな情報、そして簡略な歴史的経緯と民族や言語についてお話しくくださった。一般の方にも非常に理解しやすい形で写真を豊富に示してくださり、リアルな台湾を感じることができた。そして台南でモダニズム詩人たちを結集して「風車詩社」を結成した詩人や、慶應で教鞭を取っていた西脇の元に留学するほど、熱意を持った若い台南詩人たちのことを紹介してくくださった。中でも楊熾昌(よう ししょう)は西脇の詩論から大きな刺激と影響を受けたといい、これまで西脇が国外に影響を及ぼしたという指摘がほとんどないなかで、非常に重要な知見をいただけた。

最後に新倉氏の司会により、全員でのディスカッションが行われ、終盤にはフロアからの鋭いご質問もいただき議論が活発に行われた。

(記＝森山)



来場者からの質問をもとに議論が行なわれた



録画講演のローザ・ファン・ヘンスパーゲン氏

催事／講演会・シンポジウム

「公開討議」土方巽アーカイヴ

2019年1月21日(月)

三田キャンパス 東館5階会議室

主催：慶應義塾大学アート・センター、ポートフォリオ
BUTOH

企画：慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ

協力：土方巽アスベスト館、20世紀舞踊研究会

登壇者 / 發言者

池宮 中夫

ダンサー

木部 与巴仁

フリーライター

吉増 剛造

詩人

石井 真理子

舞蹈家

他

これまで8年間にわたって、土方巽の命日1月21日には、「土方巽を語ること」を恒例として実施してきた。各回に土方巽のゆかりの方々にゲストスピーカーとして参加していただき、土方巽の時々々の活動や人生を語っていただき、参加者とともに長時間にわたって語る会であった。

近年、アート・センターに土方巽アーカイヴ以外の資料が寄せられるようになってきた。列挙すれば、以下のようである。

高井富子コレクション

池宮信夫コレクション

石井満隆コレクション

辻村和子コレクション

副島輝人コレクション

吉本隆明コレクション

今後、これらの資料のすべてが、アート・センターに収蔵されるわけではないが、まずはアート・センターに運び込まれた資料を整理し、データを取って、公開できる準備を進め、資料の活用に備えたいと考えている。

そこで、2019年の土方巽の命日は、こういった資料をどうするか、どうアーカイヴとして成立させるか、関係者による資料の意義や今後の対応などを建設的に語っていただく機会とした。そして、多くの方々に広くコレクションの存在を知っていただくとともに、コレクションの将来の展望を見出だそうとする会を目指して、土方巽の命日をこの日を新たなシンポジウムスタイルで迎えることにした。



催事 DM

池宮信夫の資料は、私自身も2018年春から池宮信夫旧宅に通い、乱雑を極める室内を整理しつつ、貴重な資料を発掘してきた。ことに、幻の雑誌とされてきた「20世紀舞踊」の創刊号をはじめ初期の刊行号を発見したことは、戦後日本の舞踊研究に益するところが多い。その他、土方巽に関わる資料も含む多様な資料群は、特異なダンス作家であり評論家であり、ダンサーでもあった池宮信夫アーカイヴの必要性を認識させられてきた。

当日はダンサーである子息の池宮中夫が、資料整理に邁進していることや、その活動の過程で日本のダンス界における池宮信夫の重要な位置を確信しつつあることを語られた。

ついで、ジャズ評論家であった副島輝人コレクションは、おおよそ整理がついてデータ処理も終えつつある。副島はフリージャズを主戦場として、日本独自のジャズへの評価を高めようと、評論だけではなく、むしろオーガナイザーとして活躍してきた。それだけに、ジャズの世界だけではなく、土方巽の舞踏や現代詩や映画などの他ジャンルとの関わりが強く、資料コレクションも多彩である。

発言者の吉増剛造は、副島とは「ポエトリー at ニュージャズ」をともに運営し、ジャズの演奏と詩の朗読の会を意欲的に開催し、詩に新たな息吹を起こしていた。吉増は当時の副島の行動力と人間性、芸術への情熱を高く評価して、副島輝人アーカイヴの意義を語った。副島は1970年代後半からは、海外に目を向け、日本のフリージャズをヨーロッパに紹介することに尽力して、交流を示す貴重な資料が残されている。

長尾一雄コレクションはまだ成立していない。長尾は能評論家として知られているが、古典芸能の立場から土方巽の舞踏には早くから注目しその前衛性を評価し、さらに1970年代、80年代と土方巽が舞踏を革新するのに並行して、その芸術性を認めてきた。雑誌に執筆してきた舞踏評はバセ

ティックでもあり明晰でもあり、長尾独特の視点と論述は、土方巽の舞踏の成果を理解する上でも不可欠である。現在、公刊された雑誌での長尾の文章を収集しているだけだが、今後、発言者の木部与巴仁に長尾から託されたノート類が整理され公開されることに協力したい。

石井満隆コレクションも整理が進んでいる。土方巽とともに活動していた1960年代の資料は土方巽アーカイヴにも所蔵されているが、1970年代に一人ヨーロッパに出かけて、各地で活動していた時期の資料はこれまで目にすることはできなかった。しかし、元夫人で石井の最後を看取った石井真理子が、残された資料を確保しアート・センターに運ぶことで、資料整理とデータの記録が順調に進められている。

石井真理子はもともと保存状態がよくない資料を整理する作業に従事していることを述べ、これまでほとんど知られていない資料が公開されることで、石井満隆の活動が評価されるべきと考えているとした。舞踏がヨーロッパに入る以前における、石井満隆のヨーロッパでの活動が資料で知れることで、石井満隆への評価とともに、舞踏の海外での歴史が正しく認識されることになろう。

この日は会場からも多くの質問や意見があり、さらにライブ中継を行っていたので、外部からも意見が続き、舞踏資料のコレクションとアーカイヴへの期待が大きいことが分かった。同時に、組織的にも経済的にも、まだまだ完全なアーカイヴの実現や活動については力不足であることを表明せざるをえない。ダンスアーカイヴの、さらに広くアートアーカイヴのバイオニアとしての土方巽アーカイヴの責務もあるが、現実をみすえて、アーカイヴがどうあるべきか、現実はどう対処していくべきか、たえず問われるところである。

(記=森下)

催事／展覧会

慶應義塾の建築プロジェクト 展覧会 信濃町往来——建築いま昔

2017年12月9日（土）～2018年5月31日（木）

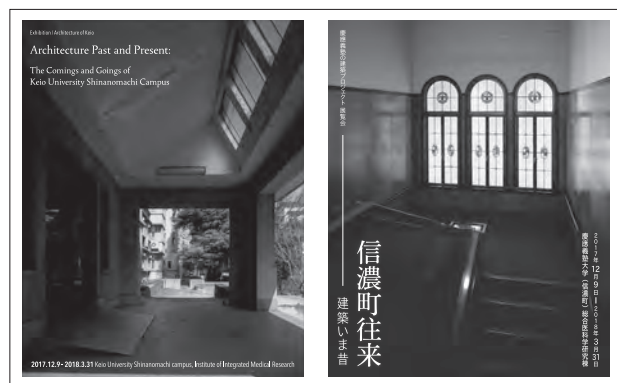
慶應義塾大学 信濃町キャンパス 総合医科学研究棟（エントランスおよびラウンジ）

主催：慶應義塾大学アート・センター

協力：慶應義塾大学信濃町メディアセンター・慶應義塾大学
デジタルメディア・コンテンツ統合研究センター

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

※ 2017年度の助成で実施したが、年度を跨いだため本年度の報告とした。



展覧会 DM



リーフレット

概要・目的

アート・センターでは2008年より、「塾内建築の記録資料整備」および「塾内（塾生・塾員・教職員）への情報発信・共有」を二つの軸とする「慶應義塾の建築」プロジェクトに取り組んでいる。このプロジェクトに蓄積された建築の記録資料に基づき、建築物のアート・リソース化に関する試みとして、慶應義塾信濃町キャンパス（医学部）での写真展を企画した。

本展覧会は、医学部を中心とした信濃町キャンパスに存在する／かつて存在した、貴重な建築の外観や内観を記録した写真の紹介を中心に企画された。現在、新規建築事業が進む中で変貌をとげようとしている信濃町キャンパス内において、学生や教員、OBOGや来訪される方々が、ありし日の建築の姿や現在まで変わらずその内部で時を過ごしている建築を、写真というメディアを通じて鑑賞してもらい、という試みである。建築は、日々その姿を目にし、また、その中でさまざまな生活を送ってきた「記憶」を呼び覚ますものであり、「場所」と建築的記憶を、展示を介してつなげることを目的として本展は企画された。ある建築が存在した「場」で、すでに取り壊されてしまい現在では見ることのできない当該建築の写真を展示することとした。

アート・センターにすでに蓄積されている、建築写真家、新良太氏が撮影した建築写真のほか、ありし日の建築がよみがえる創設時期の写真や図面などをパネル等で展示し、解説冊子を作成した上で、展示を目にする人々に向けてよりいっそう、塾内建築に文化的価値を見いだす機会を提供した。

実施内容

展覧会名：慶應義塾の建築プロジェクト 「信濃町往来——建築いま昔」展

会期：2017年12月9日～2018年3月31日（その後会期が延長され、2018年5月31日までとなった）

開催場所：慶應義塾大学（信濃町キャンパス）、総合医科学研究棟（エントランスおよびラウンジ）

展示内容：

大サイズカラー写真

総合医科学研究棟外壁面 22枚
(サイズ 縦1800×1350mm)

統合医科学研究棟入口脇 1枚
(サイズ 縦1390×2090mm)

ラウンジ ガラス壁面 8枚
(サイズ 縦1200×2000mm)

小サイズカラー写真

ラウンジ 室内ガラス面 110 枚 (サイズ 2L)

小サイズ白黒写真

ラウンジ 室内ガラス面 11 枚 (サイズ 2L)

建築図面デジタルデータ

ラウンジ 室内ガラス面 2 枚 (サイズ A2)

写真展示の対象となった建築物 ※竣工年を () で記す：

予防医学校舎 (1929)／病院別館 (1933 年)／北里記念医学
図書館 (1937 年)／6 号棟 (1953 年)／7 号棟 (1954 年)／
白梅寮 (1957 年)／犬舎 (1959 年)／中央棟 (1963 年)／臨
床講堂 (1969 年)／包括医療センター (1971 年)

上記の内、現存する建物は予防医学校舎と北里記念医学図
書館の 2 つとなっている。

成果

折しも医学部創設 100 周年の年になった 2017 年に、信濃
町キャンパスでの展覧会を開催できた点で、意義があったと
言える。なぜなら、創設 100 周年を機に新病院棟などの建設
が始まり、この数年でいくつかの建造物を取り壊されたから
である。「慶應の建築プロジェクト」はこれまで、各地にあ
るキャンパスに存在する建築や、一貫校にある建築を撮影し、
その写真および図面をデジタル化してきた。その数は
30 件以上の建物におよぶ。それらの写真資料はまさに「アー
ト・リソース」から創出された更なる「リソース」である。
リソースをアーカイヴすることの本来的な意味は、このよう
に新たな価値を創造する土壌として、常に進行形であること
だと考えてさしつかえないだろう。その意味で今回の展覧会
は「アート・リソース」を重層的に活かすことができた点で
新たな意義を獲得した。

本展覧会が果たす役割としてわれわれが目指していたの
は、建て替えが進み、失われてゆく建築をどのように記録化
し人々の記憶にとどめてゆけるのかという点である。記憶を
呼び起こす契機として、その建築がかつて「存在した」場所
で展示することで、「かつての／現在の」ユーザー・マイン
ドに立脚した展示を行えたことで、この目標は達成された
と言えよう。

また展覧会に関連して、北里記念医学図書館において小展
示を開催してもらう協力を得た。記憶と場所を結びつける、
よすがとしてのキャンパス生活を資料から鑑賞できるように
と、「信濃町往来——卒業アルバムの風景」とのテーマで、
図書館が所蔵する第一回生からの卒業アルバムを図書館 2 階

講堂前のロビーにて展示した。ロビーには昭和 29 年の《鳥
瞰図》が常設で掛けられており、鑑賞者はまた異なる視点か
らキャンパスの変遷をたどることが可能となった。さらにエ
ントランスには展示ケース内に杉田玄白没後 200 年 (2017 年)
を記念して、図書館所蔵の貴重書、大鳥蘭三郎先生旧蔵の『解
體新書』、藤浪剛一先生旧蔵のオランダ語版『ターヘル・ア
ナトミア』など医学部や杉田家ゆかりの書物が展示された。
(小展示)

北里記念医学図書館の建築

日時：2017 年 12 月 9 日 (土)～2018 年 5 月 31 日 (木) 9：
00～16：30 (日曜および 2/12 は 13：00 より) 12/30～
1/4, 8, 10, 2/11, 3/21, 4/23, 29, 5/3～5 は閉館

場所：北里記念医学図書館 (和田順顕設計、1937 年竣工) の
1F ロビー、2F ホワイエ部分、2F にて山村耕花《腑
分》(1927) 展示

今回の「信濃町往来——建築いま昔」展は、大サイズの写
真を建物外壁に貼り、道を往来する人々にも鑑賞してもらう
点でユニークな展示とすることができる。つまり入場無料
の、開館時間もキャンパスと校舎の開館に準じた、極めて自
由な鑑賞を促す展示である。設営時から、往来する人々が関
心をもって眺めている姿が多く見受けられたが、展示後も、
普段は何もないガラス窓に巨大な写真プリントが展示してあ
る様子に、そこここで人が立ち止まり、興味深く写真やキャ
プションを見ている様子が観察された。

それだけ人々の注意を引いた展示であったためか、とりわ
け医学部内での評判がよく聞こえてきており、大学内の
「アート・リソース」である建築とそこで過ごした／過ごし
ている人々の記憶と、建築を接続する試みが一定の効果を生
んだとすることができる。そこから波及した事象として、「慶
應医学賞」(1996 年より年一回授与。世界の医学・生命科学の領
域において、医学を中心とした諸科学の発展に寄与する顕著、か
つ創造的な研究業績をあげた研究者を顕彰するもの) のポスター
デザインにこの写真を使用したいという要望があり、デジタル
データを提供した。さらには、医学部長をはじめとする大
学内の人々からは、殺風景であった構内に芸術作品が展示さ
れたことで、学生や教職員の感性にながしかの効果が表れ
ることを期待する声が届いている。

本展覧会は科学研究費基盤研究 (A) 大学における「アー
ト・リソース」の活用に関する総合的研究 (課題番号
15H01874) (研究代表者：五十殿利治、研究分担者：渡部葉子、
研究協力者：本間友、森山緑) の助成を受けて実現したもので

ある。

報告書

上述の通り、「慶應義塾の建築」プロジェクトでは科研費の助成を受けて展覧会を開催することができたが、同時に慶應義塾大学デジタルメディア・コンテンツ総合研究センター「文化財コンテンツのデジタル表象環境に関する総合的研究」プロジェクト（文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業）の支援も受けており、その成果発信として、報告書を作成することができた。

『慶應義塾の建築 フォーカス No.1 信濃町往来』は、本展覧会に用いた大サイズの写真をすべて収録するとともに、渡部葉子による論考「建築を啓く」や、2008年に発足した本プロジェクトのこれまでの活動記録等を掲載した。写真をふんだんに用いた本冊子は好評で、特に塾内教職員からは、「かつての職場の記憶がよみがえり感動した」などのコメントが寄せられた。一貫校を含む各キャンパスの建築写真もアート・センターのアーカイヴには多く所蔵していることから、今後もこうした冊子の発行を続けていきたいと考えている。

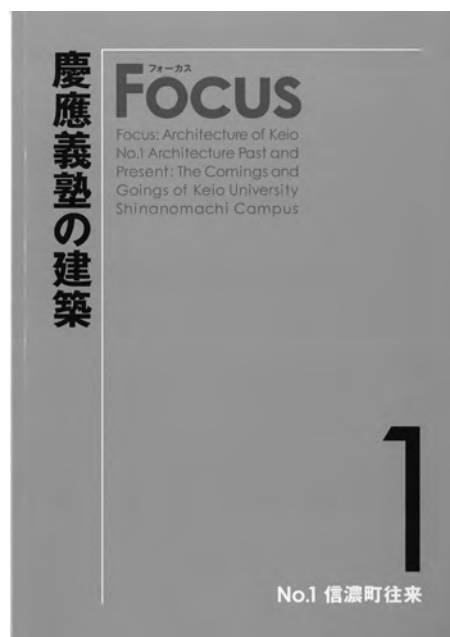
（記＝森山）



信濃町での展示



信濃町キャンパス建築マップ'08



慶應義塾の建築 FOCUS No.1 信濃町往来

催事／展覧会

Video Tape File VIC #2
KUAC Cinematheque 2
× 『プリーツ・マシーン』 1 号

2018 年 10 月 1 日（月）～ 12 月 14 日（金）

慶應義塾大学南別館 2F 廊下

主催：慶應義塾大学アート・センター

1970 年代よりあらゆるイベントの網羅的な記録を活動の中心として行った VIC（Video Information Center | 1972 -）のリーダー・手塚一郎は次のように語っています。「人生はやり直しがきかない。だから、ビデオも巻き戻せない。」編集をなるべく行わないという VIC の方針によって、記録としての確度が上がっていることは特筆すべきことの一つでしょう。

今回は、慶應義塾大学アート・センターの映像シリーズ KUAC Cinematheque の第 2 回と『プリーツ・マシーン』1 号*を組み合わせ、VIC の舞踏関連テープと VIC の活動が分かるテープからプログラムを組みました。ビデオ映像をいかにアーカイヴ化していくのかということを『プリーツ・マシーン』を通して考えました。

また、「《Para Vision Ten》とビデオ・テクノロジー」と題し、手塚一郎氏（VIC 代表）、小林はくどう氏（映像作家）、久保仁志（企画者）の 3 人でトーク・イベント（2018 年 12 月 14 日開催）を行いました。1977 年、VIC は東京都三鷹市にある沢野荘において《Para Vision Ten》という CATV（ケーブル・テレビ）の実験を行いました。小林はくどう氏も出演したこの実験において、VIC は何を試みようとしていたのかという問いを皮切りに、当時のビデオ・テクノロジーを中心とした芸術活動の諸問題について考えました。詳細は長谷川紫穂による「《Para Vision Ten》とビデオ・テクノロジー」報告（<http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/cinema2018/talk/>）を参照して下さい。

*「KUAC Cinematheque」は上映される機会が稀な映像作品を慶應義塾大学アート・センター所管作品を中心に紹介する企画です。

『プリーツ・マシーン』は、アーカイヴを考えるための展示と印刷物に主従関係のない、それらが一体となった企画です。

【上映作品】

1 期（10 月 1 日～ 11 月 9 日）

01. 《11/1 大野一雄② 第一生命ホール アルヘンチーナ頌》
| カラー | 31:52 | 1977 年 11 月 1 日 | OL
02. 《11/2 大野一雄 ダンス・リサイタル アルヘンチーナ頌① 第一生命》 | カラー | 46:52 | 1977 年 11 月 2 日
| OL
03. 《b.w ビデオ・テープ・ファイル》 | カラー | 35:12 |
c.1979 年 | B
04. 《北方舞踏派 No.7 本番④ ～ビショップ》 | モノクロ

- | 33:57 | 1975 年 10 月 10 日 | OS
05. 《北方舞踏派 No.8 酒・百日夜》 | モノクロ | 34:04
| 1975 年 10 月 10 日 | OS
06. 《CATV-PROGRAM R#7 77.2.12~16 No.55~62 B3》 | モ
ノクロ | 2:47:59 | 1977 年 2 月 12 日 | B
- 2 期 (11 月 12 日~12 月 14 日)
01. 《ビデオ・テープ・ファイル DANCE》 | カラー |
23:56 | c.1979 年 | B
02. 《〈ひとがた〉 アスベスト館 '56 6:20 ①》 | カラー |

- 1:03:28 | 1976 年 6 月 20 日 | OL
03. 《'76 6:20 ひとがた アスベスト館②》 | カラー |
1:03:46 | 1976 年 6 月 20 日 | OL
04. 《5.21 編集 (安藤京子) + CATV の歌 原 - 友達》 | モノ
クロ | 12:18 | c.1977 年 5 月 21 日 | OS
05. 《ビデオ・テープ・ファイル β X1》 | カラー | 15:14
| c.1979 年 | B
06. 《CATV-PROGRAM R#9 77.2.24~28 No.70-80 途 中 B3》
| モノクロ | 2:47:52 | 1977 年 2 月 24 日 |

(記=久保)



映像を自由に鑑賞できるスペースを設置



VIC に関わる貴重な資料を展示

催事／上演

2018 年慶應義塾大学新入生歓迎行事 雪雄子舞踏公演「秘光」

2018 年 6 月 8 日（金）

日吉キャンパス・来往舎イベントテラス

主催；慶應義塾大学日吉教養研究センター日吉行事企画委員
会（HAPP）

慶應義塾大学アート・センター

協力：ポートフォリオ BUTOH

出演者

雪 雄子
舞踏家

照明・音響

曾我 傑

コーディネーター

小菅 隼人

所員／理工学部教授



慶應義塾大学日吉キャンパス
22-240121 慶應義塾大学日吉キャンパス
東校舎教養棟・往來舎地下部7階イベントスペース
お問い合わせ 慶應義塾大学アート・センター
1185-5145 慶應義塾大学日吉キャンパス TEL 03-5427-1621
http://art.yokohama.ac.jp/ http://butoh.yokohama.ac.jp
http://www.yokohama.ac.jp/ 03-5427-1621
A-1 Events, Exhibits, Performances, Seminars, Symposia, etc.
Events, Exhibits, Performances, Seminars, Symposia, etc.
Contact: Yuki Yuki Center / Yuki Yuki Center
私にとって土方實は舞踏の父で、
あり大野 曜は舞踏の母です。
東洋生まれの私が、舞踏を求
めて東北に暮らし、半世紀以上
過ぎた今、土方實先生との
出会いを改めて感じています。
東北の隅から生まれ、純粋
な心で育ち、狭い眼差し、古い
日本の時代の懐かしさ、厳格、秋
田県立舞踊の「声」、そこから生
まれる言葉と身体表現のよう
な空間を何だかよればよいの
でしよう。私たちが置き忘れ
た舞踏の、舞臺の静けさと光を
感じ、魂の奥から光を放つ。
そして、大野 曜という舞踏の
ような存在、二つの魂を思えば、
思うほど、私どもの舞踏は、
形も光の影に包まれ、降り
てく、秘光となるのです。

催事 DM

日吉キャンパスにおける舞踏公演は大野一雄舞踏公演『御殿、空を飛ぶ』をもってスタートした。大野は、93歳で『宇宙の花』を踊るまでの7回にわたって、日吉キャンパスにおける新入生歓迎行事に登場した。大野一雄の出演が高齢のため難しくなった後、和栗由紀夫が引き継ぎ、その年からアート・センターと教養研究センターの共催となった。和栗は、大学キャンパスにおける舞踏公演の意味をよく理解し、2003年に『野の婚礼―新しき友へ』と題する公演をおこない、3年間連続で新入生歓迎舞踏公演に登場した。舞台作りについては、和栗由紀夫舞踏公演以来、曾我傑に依頼している。

2018年度の舞踏公演に依頼した雪雄子は、1950年東京目黒に生まれ、1970年に土方巽に出会い、『抱瘡譚』を見ることで暗黒舞踏の世界観から強い影響を受けた。また、大野一雄の代表作の一つである『睡蓮』にも傾倒した。雪は、1972年に鷹赤児、ビショップ山田らと共に大駱駝艦の創設に参加し『陽物神譚』に出演する。1974年には、山形県鶴岡市にビショップ山田と共に拠点を構え、北方舞踏派記念公演『塩首』に出演した。その後、小樽において女性舞踏集団「鈴蘭党」を結成し、『それで世界は終わらない』、『魚の臭いのする王女』、『ホッケ考』ほか、活発な公演活動を行った。1984年には、土方の振付により『鷹ざしき』でビショップ山田と再び共演するが、1993年には北方舞踏派から独立して青森県津軽に移住、『カリヨンの庭』、『雪花巡礼』以降、青森に拠点を構え、国内外で舞踏活動を展開している。吉岡実は、「塩首」に出演した雪雄子から喚起されたイメージを「……栗飯／蝗／稗の穂はなびき／まるでゴヤの描く／紅服の美少年が出現する／地に乳は溢れ／イストワール〈物語〉のはじまり」（『サフラン摘み』から引用）と詠った。その名の通りの純白の透明感と白鳥の飛翔を連想させる厳しさを持った作品を創り続ける舞踏家である。雪雄子で特筆すべきは、舞踏活動の基盤を、主として地方（特に東北）としている点が挙げられる。舞踏は、今や人類が共通に持つ生命力を表現する舞踊芸術として世界に広がる普遍性・世界性を持つが、それと同時に、抽象化を拒む個人の肉体とそれを取り巻く環境を現場とするという意味で個性・土着性を強く意識する。今回の公演では、舞踏が内包する普遍性と個性の緊張感が見事に表現された。

今年度特筆すべきは、慶應義塾高校の高校生約20名の参加である。これは慶應義塾高校の古川晴彦教諭の紹介によるものである。いずれも熱心に鑑賞しており、例えば一人の高校生は「おしらさまみたくだった」という感想を漏らした。また、ある新入生（理工学部1年）は、「怖かった」と言った

が、いずれも素晴らしい感性である。古川教諭と公演後に意見交換もできたが、今後塾高との連携も視野に入れたい。

(記＝小菅)



雪雄子



多くの塾員・塾生が舞踏に触れ、舞踏の世界に引き込まれた

催事／上演

レクチャー・コンサート ストラディヴァリウス～ヴァイオリン のマスターピースに触れる

2018年9月26日（火）

三田キャンパス 北館ホール

主催：慶應義塾大学アート・センター

共催：東京ストラディヴァリウスフェスティバル 2018 実行
委員会

講師

中澤 創太

日本ヴァイオリン 代表取締役社長
/ 東京ストラディヴァリウス フェスティバル 2018 実行委員長

登壇者／出演者（演奏）

大江 馨

ヴァイオリン



レクチャー・コンサート

アート・センターでは、開設当初より音楽の催事を実施してきた。ジャズ評論家油井正一のアーカイヴを所管していることから、積極的にジャズ関係の音楽催事を行うと共に、クラシック音楽に関してもコンサートやレクチャーを実施し、およそ隔年ごとに相互を実施している。

本年度はクラシック音楽の催事として、ストラディヴァリウスについてのレクチャーと演奏会が開催された。展示される名器を用いての演奏が慶應義塾出身者によって行われた機会であり、大学での演奏機会として、単なるコンサートとは異なる意味をもった催事となったと言える。

（記＝渡部）

300年の歴史を誇るストラディヴァリウスの名器が、「ストラディヴァリウス 300年目のキセキ展」（於：森アーツセンターギャラリー）で開催されるのを機に、東京に集められることを受けて、本塾でその1挺を披露して頂けることになった。

9月26日18:30から、内藤正人所長から主催者挨拶があり、次いで中澤創太氏によるストラディヴァリウスの歴史と所有者や演奏者の来歴に関するレクチャーが行われた。

その後、慶應義塾出身のヴァイオリニスト・大江馨氏の演奏による1718年製のストラディヴァリウスと一般のヴァイオリンとの弾き比べが行われた。弾き比べでは、出席者も生演奏を受けて当否の問いに参加し、大いに盛り上がった。

そして、コンサートのメインに、大江馨氏の1718年製のストラディヴァリウスによる演奏が行われ、

- ・バッハ 無伴奏バイオリンソナタ3番よりラルゴ、アレグロアッサイ
- ・イザイ無伴奏バイオリンソナタ第6番
- ・バルトーク無伴奏バイオリンソナタより第4楽章
- ・バッハ 無伴奏バイオリンパルティータ3番よりガヴォット

が披露された。

演奏の後、終演の挨拶として土居から、関係者各位への謝辞が述べられた。

今般のレクチャー・コンサートは、170名の出席者を集めることができた。出席者は、ストラディヴァリウスの音色に生で触れる機会となり、音楽文化の奥深さを堪能できたと思われる。終演後に回収されたアンケート（回収率35.3%）からは、出席者について以下のような情報が得られた。

アンケート回答者の構成では、40～50代の参加が多く、塾員、塾生、義塾教職員の参加が半数に上ったが、会社員や

主夫・主婦の参加も多く約4割を占め、外部からの参加も多かったことが伺える。上演内容については、満足したとの回答が92%を占め、好評を得たものと思われる。

（記＝土居丈朗、慶應義塾大学経済学部）

教育活動（設置授業科目）

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

渡部 葉子（春・秋学期）
専任所員（キュレーター）／教授

久保 仁志（春・秋学期）
所員、講師（非常勤）

森山 緑（春・秋学期）
所員、講師（非常勤）

アーカイヴの問い

2007 年より始まった「アート・アーカイヴ特殊講義」が今年で 13 年目を迎えました。アーカイヴが、単なる貯蔵庫や諸物の集積ではなく、芸術を思考するための一つの方法論であることを、この講義において探求してきました。端的に述べるならば、春学期と秋学期は理論と実践です。春学期においてアーカイヴという概念を形成するための理論的背景について学び、秋学期において、その応用としてアーカイヴ構築を行うための基礎的技術についてリスト作成を中心としたワークショップを通して学びました。例えば、リストのリストを作るというワークショップを行いました。リストとは、ある事象について列挙した一覧表のことです。いわゆるデータベースが表象するようなリストや Microsoft Excel に代表される表計算ソフトのリストが一般的かもしれません。しかし、リストは日常からあらゆる専門分野にいたるまで、広く浸透している形式です。例えば、買い物をしたときにもらうレシートは買い物という出来事を示すリストであり、検眼図は視力を示すリストであり、出馬表は賭け事を成立させるためのリストであり、周期表は元素の振舞いを体系化したリストです。アーカイヴが包含する諸資料は膨大であるため、全ての物をテーブルの上に拡げて見ることは叶いません。アーカイヴにアプローチするためには、全体を地図のように縮約して表現するリストというインターフェースが必要になります。このワークショップを通じて、アーカイヴにとってリストとは何か、どのようなリストを作成できるのかということを考えました。これらの問いは、アーカイヴの条件を考える上でも重要な問いであるでしょう。本年度のシラバスを通して、講義の一端をご覧下さい。

授業科目の内容

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

春学期

各回のテーマ

- 第1回 アーカイヴにおける4つの問い1：アーカイヴと歴史1
- 第2回 「草月アートセンター」関係資料群のアーカイヴ化
- 第3回 「藤田嗣治」資料群のアーカイヴ化
- 第4回 モデル1：黒木和雄《椅子をさがす男》
- 第5回 リスト：リストとは何か—インターフェイスとしてのリスト—
- 第6回 モデル2a：クリストファー・ノーラン《メメント》
- 第7回 モデル2b：クリストファー・ノーラン《メメント》
- 第8回 モデル2c：クリストファー・ノーラン《メメント》
- 第9回 モデル3a：ロバート・スミッソン「ノンサイト」
- 第10回 モデル3b：ロバート・スミッソン「ノンサイト」
- 第11回 モデル4：ブルース・マクレーン《キング・フォー・ア・デイ》
- 第12回 モデル5：ガブリエル・フォン・マックス「絵画と解剖学」
- 第13回 モデル6：「ショアー」のアーカイヴは可能か
- 第14回 課題発表1
- 第15回 課題発表2

秋学期

各回のテーマ

- 第1回 アーカイヴにおける4つの問い2：アーカイヴと歴史2
- 第2回 Object Based Studies 1
- 第3回 Object Based Studies 2
- 第4回 課題発表1
- 第5回 観測と記録と表現1（リスト）
- 第6回 観測と記録と表現2（リスト）
- 第7回 課題発表2
- 第8回 観測と記録と表現3（写真）
- 第9回 観測と記録と表現4（写真）
- 第10回 観測と記録と表現5（写真）
- 第11回 課題発表3
観測と記録と表現6（動画）
- 第12回 観測と記録と表現7（動画）
- 第13回 観測と記録と表現8（動画）
- 第14回 課題発表4
- 第15回 アーカイヴにおける4つの問い3：アーカイヴと歴史3

（記＝久保）

研究アーカイヴ

土方巽コレクション

瀧口修造コレクション

ノグチ・ルーム・コレクション

(「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む)

油井正一コレクション

西脇順三郎コレクション

草月コレクション

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

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

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

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

また、2006 年より毎年開催してきたアート・アーカイヴ資料展は、慶應義塾大学アート・スペースの運営開始に伴い、収蔵資料の展示として、常設展示的な役割を担っている。特に、2013 年 10 月に、アート・センターが博物館相当施設として指定を受けたことから、所管資料展示のますますの充実が求められている。

また本年は、アート・センターのアーカイヴ活動が 20 年を迎える記念の年であった。記念事業として「ジェネティック・エンジン」を構想し、アート・アーカイヴを巡る展示やフォーラム、シンポジウムなどを開催した。

以下に、アーカイヴ全体としての活動および、各コレクションの今年度の活動を報告する。

アーカイヴ全体としての試み

A. 収蔵資料データベースの整備

収蔵資料データベースへの旧システムからのデータ移行および新規データの投入を実施した。

B. 展示・催事

アート・アーカイヴ 20 周年記念事業「ジェネティック・エンジン」の一環として、展覧会、研究フォーラム、シンポジウムを開催した。アート・アーカイヴ資料展としては、「『ジェネティック・エンジン』プロジェクト紹介展示」、「土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968—2018」展の 2 企画に加え、昨年度からスタートした「KUAC Cinematheque」

シリーズとして「Video Tape File VIC #2」を開催した(25頁)。また、研究フォーラム「生成(ジェネティック)するアーカイヴ 創造の軌跡をもとめて」、シンポジウム「ジェネティック・エンジン」を通じて、アート・アーカイヴを巡る研究や実践を共有した(13, 15頁)。

アーカイヴの活動の成果発表として、トーク・セッション「南画廊と志水楠男」(7頁)、アムバルワリア祭 VIII「西脇順三郎 受容と影響」(18頁)、「土方巽を語ること」あらため「[公開討議] 土方巽／アーカイヴ」(20頁)が開催された。また、慶應義塾の建築プロジェクトでは、4年目の開催となる「慶應義塾大学三田キャンパス 建築プロムナード」(9頁)にあわせて「大学の建築フォーラム：アーカイヴとアウトリーチ」を開催。他大学との事例共有、連携に向けて一歩踏み出した(11頁)。

C. 外部資金によるプロジェクト推進

アーカイヴでは2018年度、その活動の一部を「平成30年度 文化庁 地域的美術館・歴史博物館を中核としたクラスター形成事業」の支援を受けて行った。各事業での取り組みについては、事業毎の活動報告を参照のこと(62頁)。

(記＝本間)

1. 土方巽アーカイヴ

A. アーカイヴ活動

前号(25号)でも、アーカイヴへの関心が広がり、アーカイヴの必要性も語られていると述べた。その傾向は依然として続いている。折しも、2018年はアート・センターにおけるアーカイヴ(土方巽アーカイヴ)設置から20年ということで、アート・センター主催のアーカイヴをめぐるシンポジウムを行った。また、土方巽アーカイヴの紹介ということで、私自身も『舞踊年鑑2018』に寄稿し(「土方巽アーカイヴの20年」、アジア地域のアーカイヴを紹介する香港のプロジェクト「Visual and Art Archives in Asia」にも寄稿した(「Hijikata Tatsumi Archive — Pioneer of Dance Archive in Japan」)。

アーカイヴはそれぞれの課題をかかえてはいる。そもそもの理念や組織に始まり、資金であれ、場所であれ、スタッフであれ、十全なアーカイヴはないといっているが、何より所蔵資料を公開できる条件を備えることはむずかしい。さいわい、土方巽アーカイヴはぎりぎり公開できる条件を得て、アーカイヴとして20年の活動を継続してきた。とはいえ、私たちも土方巽アーカイヴの現状に満足しているわけではない。引き続き、アーカイヴ構築の第一歩にもどり、アーカイヴ

の装置としての意味を再考しつつ、装置としてのあり方を問うことを続けたい。

[公開]

2018年度も多くの来訪者を迎えた。例年のように外国人来訪者が目立ったが、実は若い日本人来訪者も増えている。これまでよく知らなかった舞踏への興味と、偏見なくまずアーカイヴを尋ねてみようという好奇心もあるかもしれない。舞踏とは何か分からず、答えを求める欲求でもあるが、舞踏とは何かの答えを土方巽に求めてもむずかしい。舞踏には答えはなく、問いばかりが増幅する。一方では、衣裳やポスターなどの資料は具体的で即物的であり、土方巽のそれは物神ともなっている。もはや、土方巽を師とする人はほとんどいないので、師弟関係ではなく、その関係を越えたところで、土方巽の「謎」に近づくことになる。美術館であれば、舞台上で着用した衣裳を観覧者に触れさせることはない。多くのアーカイヴでも同様であろう。しかし、土方巽アーカイヴでは、衣裳によっては、来訪者に実際に身につけることをいとわず勧めている。ニューヨークを拠点にして舞踏活動を行っている Vangelina は、「赤ドレス」と呼んでいる<肉体の叛乱>で使ったコスチュームを自ら着用した体験から、このコスチュームを自分の舞台上で着用して踊ることを発想された。大多数の人は、このコスチュームを写真で見ても、実際に見ると驚く。Vangelina にとっても、その驚きと着用の体験が、このコスチュームで舞台上に立つことをうながし、土方巽へのオマージュの踊りを踊ることを確信させた。デジタルで資料を見ることや取得することを望む声もあるが、土方巽アーカイヴでは可能な限りアート・センターで資料にアクセスする体験を重視している。

[資料整理]

「舞踏譜」の整理とデータ作成を進める。基本的なデータ化は終え、パソコン上での閲覧は可能になっている。また、舞踏譜(スクリプトシート)ごとに、記述されたデータ(「動き」ほか)をすべて抽出して、エクセルに書き出しているが、精度をあげる作業(校閲・校閲)には至っておらず、次年度に持ち越されている。『年報22』で発表した論考(報告)「[アーカイヴ・イン・プログレス] 土方巽の未公開<舞踏譜>のデータ化、その手順——スクリプトシートの公開に向けて」をベースに、舞踏譜の解説、解明に近づくための作業を継続したい。なお、この数年来、土方巽資料とは別に関連のコレクションがアート・センターに到来している。これらのコレ

クションの資料整理にはかなりの時間を求められた（別に紹介）。

元藤燐子コレクションの資料については、特に土方巽の舞踏譜に関わる資料の整理を進めている。土方巽アーカイヴの本来の資料に繰り入れるべきかどうかの判断は難しいところもあるが、土方巽研究のための貴重な資料も見出される。また、元藤燐子コレクションに関しては、舞踏創造資源の大月倉庫にまだまだ多くの資料が保存されていて、全ての整理を行うには相当の日月を覚悟する必要がある。

[関連コレクション]

2017年から石井満隆資料のデータ整理を行ってきたが、2018年から池宮信夫資料が加わった。石井満隆資料には舞踏の歴史、とくに海外における舞踏史の見直しを求められる貴重な資料が含まれていた。今後も時間はかかるが資料整理を継続して行う必要があろう。また、池宮信夫資料からは、幻の雑誌とされていた「20世紀舞踊」の創刊号からの初期の号数雑誌が発掘された。これらは、きわめて貴重な雑誌で、戦後日本のダンス研究に不可欠の資料で、今後はこれらを外してはダンス研究は成立しない（第2号に土方巽が寄稿）。これらの資料は、池宮信夫旧宅の手つかずの資料群から見出されたもので、依然、旧宅の整理は継続されている。「20世紀舞踊」のほかにも土方巽に関わる資料なども含まれていて、舞踏研究とダンス研究にも益するコレクションとして、完全な整理作業と資料のデータ化の実施が求められる。

B. 海外活動

今期も海外からの土方巽の資料借り出しや土方巽の文章の翻訳の要請が続いた。とくに初期の文章のポルトガル語やポーランド語への翻訳が行われている。これらの翻訳をもって、土方巽の舞踏思想が理解されることになるだろう。

また、2017年はチョイ・カファイの公演活動と関係して、シンガポールの大学での展示に協力したが、その成果と新たに提供した資料を踏まえて、カファイは新作「存在の耐えられない暗黒」をドイツで発表した。この公演の記録映像を10月にアート・スペースで行った「土方巽トリックスター/肉体の叛乱 1968 - 2018」展で公開してもらった。最新のデジタル技術をもって発表した映像と音楽の極彩色の動画は、土方巽の舞踏のメタフィクションとして＜肉体の叛乱＞の新たな意味を再考するテキストでもあった。

2019年1月には、スウェーデンで舞踏プロジェクト「K.R.O.P.P Extended 2019」がRebellion of the bodyをテーマ

に開催された。日本で舞踏を修得し、母国スウェーデンで舞踏カンパニーを設立して活動を行っている舞踏家 SU-EN がオーガナイズするプロジェクトだが、土方巽アーカイヴ（森下隆）も招かれ、土方巽の映像（＜疤痕譚＞）の上映を行い、森下がカンファレンスに参加しレクチャーを行った。なお、2019年の海外での土方巽展を実施するプロジェクトのプランが寄せられ、ロスアンゼルスやオスロなどでの展示に具体化することとなった。

C. 研究会・ワークショップ

・「鎌鼬の里芸術祭」の関連プロジェクトとして、2018年も外部機関である POHRC によって9月に秋田県羽後町で1週間の集中ワークショップが実施された。このワークショップには例年のように海外からの参加者が多く参加し（20数名）、2018年も講師の山本萌の指導のもとに土方巽の舞踏譜を検証しつつ、舞踏譜の舞踏を学んだ。なお、土方巽の映像上映も合わせて行い、私も参加して土方巽の舞踏について語る機会とした。

・「台湾の高校生のための舞踏集中ワークショップと作品発表会」。土方巽アーカイヴの企画・運営で、2018年12月に、台湾・台北市立中正高級中学の芸術科（舞踊班）の高校生20名が参加する舞踏ワークショップを福井県小浜市で実施した。講師に山本萌、白樺ケイ、今貂子を迎え、4日間の集中ワークショップを行い、最終日には地元の劇場旭座で成果発表を行った。高校生のための舞踏ワークショップは初めてのプロジェクトであったが、高校生にとっても舞踏のトレーニングから舞踏譜の指導・実践、振付と即興の演技まで初めての体験であった。劇場での発表会では、個々の優れたダンステクニックをベースに、ふだんのダンスではない抑制された動きをもって4日間の体験の成果を舞台で表現することができた。

・20世紀舞踊研究会として、池宮信夫資料の探索を継続しつつある。前述したように、希少にして貴重な雑誌である「20世紀舞踊」が発掘されたので、本研究会を立ち上げ活動を行ってきた意義が認められた。2018年10月には「土方巽トリックスター/肉体の叛乱 1968 - 2018」展の開催に合わせて、「20世紀舞踊」の編集人であったうらわまこと氏と山野博大氏を招いて、シンポジウム「『20世紀舞踊』を検証する」を開催した。今後も池宮信夫資料の整理、データ化と合わせて本研究会を続行させたい。

D. 展示・資料出品

2018 年は 1968 年から 50 年ということで、1968 年に関する展覧会が行われ、土方巽アーカイヴからも出品した。千葉市美術館を始め国内の美術館を巡回した「1968 年激動の時代の芸術」展、スパンアート・ギャラリーでの「土方巽のトボス展——肉体の叛乱から 50 年——」などに＜土方巽と日本人——肉体の叛乱＞の資料の展示を求められ貸し出した。

10 月には、本学アート・スペースで「土方巽トリックスター/肉体の叛乱 1968—2018」展を開催した。その内容は、[催事・上演] に紹介した。

E. オンライン

慶應義塾大学では、Keio University FutureLearn と名づけて、インターネットを利用した大学内の学術資料を世界に向けて発信、紹介するオンライン・コースを構築している。2018 年 9 月には、土方巽アーカイヴの資料をもとに「Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance」として舞踏を紹介するコースが設置された。アート・センターの渡部葉子と森下隆、ケンブリッジ大学の Rosa van Hensbergen がモデレーターとなり、国内外の舞踏家やダンス研究者の協力を得て、アーカイヴの映像や写真、音楽、ポスターやフライヤー、舞台美術や衣裳などの資料を活用して、舞踏コースを設計し発信した。舞踏が国際的に広まっていることもあり、国外から多く人が登録し視聴されたことで人気のコースとして、繰り返し発信されることとなった。この間、舞踏についての意見や質問が寄せられるとともに、さらにコース内容を充実して、2019 年度も発信されることとなった。

(記=森下)

2. 瀧口修造コレクション

資料整理について

今年度は、次年度の瀧口修造没後 40 年にあたる企画展に向け、通称「手作り本」と呼ばれる文書の整理、および手稿類の整理を中心に行った。

(記=久保)

3. ノグチ・ルーム・コレクション

(「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む)

ノグチ・ルーム・アーカイヴは、三田キャンパス内の第二研究室(谷口吉郎設計、1951 年竣工、2003 年解体)の談話室として計画され、イサム・ノグチがデザインを担当した「新萬

來舎」(通称「旧ノグチ・ルーム」)とそれに付随する庭園、および 3 点の彫刻作品を中心とした研究アーカイヴである。また、建築関係のアーカイヴとして 2008 年度より「慶應義塾の建築」プロジェクトを立ち上げ、慶應義塾の建築に関わる情報収集、記録写真撮影、図面のデジタル化などを行っている。

ノグチ・ルーム・コレクション

2018 年にイサム・ノグチの没後 30 年を迎えたため、各地で展覧会が企画され、当アーカイヴからも資料貸出が相次いだ。2017 年 11 月に大分県立美術館を皮切りに、香川、東京、川崎と巡回した「20 世紀の総合芸術家 イサム・ノグチ——彫刻から身体・庭へ」展には、旧ノグチ・ルームにある《コーヒータブ》と《丸椅子》4 脚を貸し出し、異例の長期間にわたる貸し出しではあったが、無事に川崎市の岡本太郎美術館までの会期を終え、返却された(2019 年 1 月 18 日)。地方の美術館にとっては実際にノグチが制作した家具を目にする機会が限られることもあり、本展覧会への貸し出しの意義は大きかった。また、首都圏での東京オペラシティアートギャラリーおよび岡本太郎美術館には多くの人に足を運んでいただき、改めてイサム・ノグチへの関心と、慶應義塾大学にイサム・ノグチ作品が存在することが広く知られる機会ともなった。アーカイヴからは 1951 年刊行の貴重な書籍『NOGUCHI』や写真も貸し出した。さらに続いて、高崎市美術館の「モダンデザインが結ぶ暮らしの夢」展(2019 年 2 月 2 日—3 月 31 日)には、丸椅子 1 脚を貸し出し、2019 年度には東北歴史博物館(宮城県多賀城市)、パナソニック汐留ミュージアム(東京)へと巡回する予定である。

旧ノグチ・ルームは年々、認知度が上がっており、たびたび見学の問い合わせもあるが、大学としては通常非公開としているので、後述するように「慶應義塾の建築」に関連するプロジェクトを通じて公開日を設けている。むろんイサム・ノグチ研究者等がノグチ・ルーム・アーカイヴを利用する際には希望があれば適宜、旧ノグチ・ルームの見学をしていただいており、調査研究に役立ててもらっている。

また、本年度も昨年度に引き続き、港区の文化事業プログラムの一つである演劇プロジェクト「シアターコモンズ」による公演会場として旧ノグチ・ルームが使用された。シアターコモンズによるプログラムは 2019 年 1 月 19 日—3 月 13 日まで、港区内各所で開催され多くの来場者を獲得したが、その中で 3 月 1 日から 11 日まで、リーディング・パフォーマンス公演が旧ノグチ・ルームにて開催された(詳細は 94

頁)。この事例は大学が持つ「アート・リソース」としての旧ノグチ・ルームを内外にアピールする好機ともなり、今後も外部機関との連携を模索しつつさらなる発信力を高めたいと考える。

慶應義塾の建築プロジェクト

「慶應義塾の建築」に関わる活動としては、科学研究費助成事業「大学における『アート・リソース』の活用に関する総合的研究」の助成により、昨年度に開催した展覧会「信濃町往来 建築いま昔」が好評を得たため、昨年度末の3月31日までであった会期を延長し、2018年5月31日までとした。これは、上述した科研費プロジェクトの最終年度に(2017年度)これまでの調査研究成果を発信する場として、信濃町キャンパスで展覧会を開催したものである(詳細は報告〇頁を参照)。およそ10年間にわたり撮影されてきた慶應義塾の建築の中から、変わりゆく信濃町キャンパスの建物に焦点をあてた企画で、今はもう失われてしまった建物のかつての姿を、巨大な写真に引き伸ばし、建物の外壁面に展示をした。これが医学部教職員にもたいへん好評を得て、折しも2018年4月に新たな病院棟が竣工したことから、会期を延長してより多くの方々に観覧していただけることとなった。さらには、医学部総務課の依頼を受けて、展覧会に用いた写真を4点貸し出した。これは新病院の内覧会時に、エントランスロビーにパネル仕様にして展示された(2018年4月21日)。また、『医学部創設100周年記念誌』(2019年3月31日発行)に掲載するため、医学部北里記念図書館より依頼を受け、本プロジェクトで撮影した写真を5点貸し出した。このように一つの展覧会からいくつもの波及効果が生まれており、本プロジェクトを他キャンパス関係者にも知っていただく大きな機会となった。

また本年度で4回目となる「慶應義塾三田キャンパス 建築ブロムナード——建築特別公開日」を開催した(詳細は報告〇頁を参照)。参加者がガイドマップを手にしながら自由に見学できる形式のこのイベントは、通常非公開である先述した旧ノグチ・ルームや、演説館の内部も見学できるということで、毎年多くの参加者を得ている。ガイドツアーは今回も予定人数を大きく上回る申し込みをいただき、抽選とさせていただいた。建築に関心のある方、デザインや彫刻に関心のある方などが熱心にツアーに参加され、多くの質問も受けた。今回は広報室の取材もあり、大学ホームページ等にその様子が掲載されるなど、塾内へも本プロジェクトが徐々に知られるようになっていく。

残念ながら本年度は予算の関係で、建築図面のデジタル化作業を中断せざるを得なかった。しかし一方で、過去にデジタル化した図面データ、および図面自体を、展覧会に貸し出す事例が相次ぎ、文化財としての価値の高い建築物の図面をデジタルデータ化しておくことの重要性を改めて考えることとなった。(図面貸出については、「展覧会貸出」報告〇頁を参照。)

また、昨年に引き続き、建築物の撮影を実施した。撮影は、これまでに一貫して本プロジェクトの撮影を行っている新良太氏に依頼した。

建築撮影：2019.3.9 幼稚舎自尊館

2019.3.18-19 湘南藤沢キャンパス(タウ館、ガ
ンマ館、カップパ館、エプシロン館、イオタ館、オ
ミクロン館、ミュー館、ゲストセミナーハウス内観)

幼稚舎は創立150周年に向けて新たな建築計画が進行中であり、谷口吉郎の設計である自尊館が取り壊されることが決定している。いずれ姿を消すであろう自尊館の現在の様子を記録すること、さらにはこの場所で過ごした卒業生や父兄、教職員などにもいつか、在りし日の自尊館を見て欲しいという期待を込めての撮影であった。湘南藤沢キャンパスの横文彦による建築群は、公益社団法人日本建築家協会(JIA)より2017年4月、JIA25年賞を受賞し、「25年以上の長きにわたり、建築の存在価値を発揮し、美しく維持され、地域社会に貢献してきた建築」として表彰された。地形、周辺環境など周囲の自然との関係を考えぬかれた湘南藤沢キャンパスの建物を、記録化する重要性は計り知れない。

(記=森山)

4. 油井正一コレクション

油井正一アーカイヴでは、資料調査に対応するほか、株式会社セイコーホールディングス社の支援を得てSeiko Presents 公開研究会“拡張するジャズ”およびレクチャー・コンサートを定期的に関講した。昨年度より、学生の利用を拡大するための方法を検討課題として掲げているが、今後は、研究会での活動をベースとした、資料活用と呼びかけや学生への情報提供も行っていきたいと考えている。公開研究会の詳細については、56頁を参照。

(記=桑川、本間)

5. 西脇順三郎コレクション

本年度も新倉俊一氏(明治学院大学名誉教授、慶應義塾大学アート・センター訪問所員)を中心に西脇順三郎研究会を計7回開催した。アート・センターの正式な研究会として活動を

開始し、西脇順三郎の詩世界の研究と、アーカイヴの一般利用の促進とをいっそう強化している。

研究会のメンバーは今年、新たに工藤進氏（言語学、明治学院大学名誉教授）、朝吹亮二氏（仏文学・詩人、慶應義塾大学名誉教授）、永方佑樹氏（詩人）、栗原飛宇馬氏（萩原朔太郎研究）の4名がメンバーに加わり、さらに多彩な議論が活発に交わされている。本年度の研究会の詳細は59頁に詳しく記載したが、以下に担当者のお名前を記する。第39回 工藤進氏（2018年4月9日）、第40回 杉本徹氏（詩人）（2018年5月14日）、第41回 八木幹夫氏（詩人）（2018年6月18日）、第42回 朝吹亮二氏（詩人）（2018年9月10日）、第43回 久村亮介氏（東京大学大学院）（2018年10月15日）、第44回 野村喜和夫氏（詩人）（2018年11月12日）、第45回 杉本徹氏（詩人）（2019年3月11日）。

2019年1月19日には毎年開催している「アムバルワリア祭」を開催した（報告は18頁を参照）。テーマを「西脇順三郎 影響と受容」とし、これまでのアムバルワリア祭ではあまり触れられてこなかった西脇の国際性に焦点をあてた。北館ホールにて開催され、90名ほどの来場者があった。新倉俊一氏による導入コメントののち、仏文学分野でジャン・コクトー研究をされている笠井裕之氏、英国ケンブリッジ大学で詩、言語、パフォーマンス等の研究に携わるローザ・ファン・ヘンスバーゲン氏（映像出演）、台南文学の専門家であり、2017年夏に日本で公開された映画「日曜日の散歩者 わすれられた台湾詩人たち」（監督：黃亞歷 ホアン・ヤーリー）の監修をされた大東和重氏の3名であった。これまで西脇の詩世界について、あまり言及されてこなかったコクトーとの関わり、台湾の若者たちへの影響、そして西脇が留学していたイギリスの、T.S. エリオットの詩についてのお話は、来場者の方達にも新鮮な話題を提供されたことと思う。最後に新倉氏の司会により、全員でのディスカッションが行われ、終盤にはフロアからの鋭いご質問もいただき議論が活発に行われた。

アーカイヴの活動としては、台湾映画「日曜日の散歩者 わすれられた台湾詩人たち」の監督や台湾側の監修者などが来訪され、西脇旧蔵の書籍類や原稿などを感慨深く調査された。これが機縁となり、2019年度に国立台湾美術館（台中市）で開催される展覧会へ、西脇順三郎の資料を貸し出すこととなる予定である。国外に西脇アーカイヴから資料を貸し出すことはこれまでにないことであり、より多くの方々に西脇アーカイヴの存在を知っていただき、資料を目にしてい

く機会があることはアーカイヴにとっても重要であると考えている。今後も、西脇順三郎の資料や作品が多くの人目に触れるよう努めていきたい。

（記＝森山）

6. 草月コレクション

資料整理について

今年度は、データベースにイベント詳細を登録した。

（記＝久保）

慶應義塾大学アート・スペース

2011 年秋に三田キャンパス南別館 1 階に慶應義塾大学アート・スペースが誕生してから、8 年目を迎え、2018 年度は、5 本の展覧会を開催し 119 日の展示日数であった。

展示施設も含めた慶應義塾大学アート・センター全体は、東京都教育委員会より、博物館法に定める博物館に相当する施設としての指定を受けており（2013 年 10 月 2 日付）、博物館としての活動に加え、博物館法施行規則が定める学芸員資格取得のための博物館学実習の場として、重要な教育的側面を担っている。

本年（2018）は、昨年に引き続き、学内他研究所との共催する研究展示として 2 展覧会を開催した。2011 年度より開催しており 8 回目を迎えるセンチュリー文化財団寄託品展覧会（斯道文庫）、6 回目となる文学部古文書室の資料展である。この 2 本に加えて、慶應義塾側の窓口を福澤研究センターとした円覚寺との共催展も開催した。常設展示に準ずる所蔵資料を使用したアート・アーカイヴ資料展としては、本年度がアーカイヴ創設 20 周年を迎えることから、周年事業を組み、これまでのアーカイヴ活動を紹介する展示として「ジェネティック・エンジン」プロジェクト紹介展示を行い、またアーカイヴの出発点となった土方巽アーカイヴを中核に据えた資料展示を行った。

本年度も 124 日という展示日数を確保すると共に、アート・スペース以外を利用した展示も展開しており（信濃町キャンパスでの展示、関連展示としての映像展示）、さらなる充実した展示活動を目指して努力している。また、学内での新たな展示関係施設が誕生すれば、相互に協力、調整しながら、学内での展示事業の充実が望まれると同時に、アート・スペースでの展示実績や展示経験がその他の施設運営においても生かされていくことであろう。

1. 慶應義塾大学アート・センター周年事業 KUAC アート・アーカイヴ 20 周年記念 アート・アーカイヴ資料展 XVII

「ジェネティック・エンジン」プロジェクト紹介展示

2018 年 5 月 14 日（月）～5 月 25 日（金）

1998 年、慶應義塾大学アート・センターは、土方巽アーカイヴをパイロット・モデルとする「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」を起動し、アート・アーカイヴに対する取り組みを開始した。そして 20 年の節目となる 2018 年、この「ジェネティック・エンジン」の組成を改めて見直し、新たに組み替えるため、一連の事業を展開する。

アート・アーカイヴは、一つの「ジェネティック・エンジ



ジェネティック・エンジン紹介展示*

ン」である。個人や組織の記憶は、事実と個体的な感性が折り混ざりあった準資料であり、どこまでも個体の内部に留まり続ける。翻って一つの記録とは、外部化された記憶であり、アーカイヴは、この記憶と記録が交錯する地点に生成する。

個人や組織が関与した過去の出来事の遺伝的要素を宿しながら、アーカイヴはそれらの出来事を、新たな、また多様なパースペクティブに基づき、再び発生させるエンジンだと言えるであろう。

展覧会、印刷物、シンポジウム、ウェブサイトなど、各局面で展開するジェネティック・エンジン再編の試みをボード上に展開し、そのプロセスを公開した。展示終了後も慶應義塾大学アート・センター前の廊下に移設し、このプロジェクトの進行が一覧できるようになっている。

また、本展は慶應義塾大学アート・センター・アーカイヴの20年にわたる旅程を「アート・アーカイヴ資料展」(2006-2018年 | 全16回)に焦点を合わせ地図のように表現する試みである。これらの展示に出品された資料群は各フレームの中で、まるで全体であるかのように見えるであろう。しかし、当然ながらそれらは全体のうちのごくわずかな部分にすぎない。仮に作品としての身分を付与されたある個物であれば、それが一つの全体を形成し、展示された状態において完結し得るが、それが資料と呼ばれる限りにおいて、その個物としての全体性は系列をなす点や諸関係の網の目(部分)へと変成するだろう。展示やリストとはアーカイヴが膨大に抱えた資料群をあるパースペクティブにおいて縮約して見せる一つの形式である。

翻って、膨大な資料群を弛緩させ、実際のテーブル上に全てを並べて一望することはかなわない。資料の全体を把握しようとするならば、常にある種の地図のようなリストが必要



ジェネティック・エンジン紹介展示 壁面*

*写真撮影：村松 桂(株式会社カロワークス)

なのだ。壁に提示された瀧口修造コレクションの書簡リストの全体と2回の展示(アート・アーカイヴ資料展II「1978」/アート・アーカイヴ資料展III「1968—肉体の叛乱とその時代」/アート・アーカイヴ資料展VII「大いなる伝統 西脇順三郎アーカイヴ開設記念」/アート・アーカイヴ資料展IX「東京 ローズ・セラヴィー瀧口修造とマルセル・デュシャン」/アート・アーカイヴ資料展XI「タケミヤからの招待状」)において出品された書簡リストを較べて欲しい。弛緩したリスト、つまり物としての資料群へと接近していくその度合いを感じ取ることができるだろう。

このような諸物とリストとのダンスとでも呼べるような縮約と弛緩の運動、多様なパースペクティブを通して襲を折り続ける運動が「ジェネティック・エンジン」の運動である。当然、瀧口コレクション以外も、膨大な資料群とリストを抱えている。この展示において、そのような運動を感じられたのではないだろうか。(記=久保)

2. 釈宗演遠諱 100 年記念特別展 釈宗演と近代日本——若き禅僧、世界を駆ける

2018年6月4日(月)～8月6日(月)

本展は、慶應義塾出身の禅僧・釈宗演の100年遠諱(没後100年)を記念して、臨済宗大本山円覚寺と慶應義塾の福澤研究センター、アート・センター、図書館の共催(主管:福澤研究センター)にて開催された。寺宝を展示する美術展(2019年4月～6月三井記念美術館にて開催)とは別に、釈宗演その人に光を当てたいという円覚寺の希望により、3年前に福澤研究センターに打診があり、開催に至ったものである。出陳資料の多くは、釈宗演が円覚寺派管長を退いた後、男僧として2代目の住職を務めた北鎌倉の東慶寺所蔵品で、書籍



円覚寺僧侶によるご朱印授与

や墨跡のほか、使用していた法具や法衣など形態は様々であった。また漢文、シンハラ文字のパーリ語、タイ語、英語など多言語にわたった。慶應義塾の所蔵品としては、福澤諭吉宛献辞のある肖像写真、福澤諭吉の還暦祝いの漢詩、福澤逝去を悼む弔詩、福澤が渡米費用を援助したことを示す福澤家金銭出入帳、慶應義塾在学当時の成績表（以上福澤研究センター所蔵）、入学記録のある慶應義塾入社帳（図書館所蔵）などを出陳し、総点数は100点以上に及んだ。これら展示資料は、図録（225ページ）に収録されている。

この展覧会のための資料調査によって、新たな資料が多数見出された。特に1893年のシカゴ万国博覧会で釈宗演が行った2度目の英語演説のタイプ打ち原稿、シカゴで交友が生まれたポール・ケーラスと釈宗演の間で交わされた書簡やその草稿（釈宗演差し出しは鈴木大拙の代筆）、釈宗演と土岐法龍（慶應義塾出身の真言宗僧侶で釈宗演と共にシカゴ万博に参加）の2人をユニテリアン宣教師に紹介する福澤諭吉の英文書簡（福澤捨次郎による代筆）など、今後さらに研究深化の呼び水となり得る新資料が紹介できたことは有意義であった。また、釈宗演の日露戦争への従軍について取り上げ、円覚寺開祖の北条時宗の贈位関係資料や、戦場で多くの遺体の前で読経する釈宗演の写真、愛弟子植村宗光の書簡やその戦死に直面した際の宗演の日記などの展示は、2013年より継続している戦争プロジェクトとの連続性を意識したものとなった。

会期中は、慶應義塾内外から多くの来場者があった。旧ノ



写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）



写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

グチ・ルームでの坐禅ワークショップ（5日間、各日2回）では、円覚寺派僧侶により座り方や呼吸法の指導から始まり、実際に坐禅の時間を持ち、最後に僧侶を囲んでの座談会が行われた。またこのワークショップに合わせてミニ・レクチャーも5回開催された。2会場をめぐるギャラリートーク（3回）も好評を博した。また、開幕間もない時期に開催した特別対談「釈宗演とグローバリゼーション」（横田南嶺×馬場紀寿）は、あいにく台風の通過に重なったにも拘わらず800人を収容する西校舎ホールで立ち見が出る人出となった。

なお、会場では円覚寺担当者の出張により図録購入者向けに特別御朱印のサービスも行われた。新聞雑誌等でも関連記事が掲載されるなど、初めて禅をZENとして世界に伝えた釈宗演の事績が改めて注目される機会となった。

会期終了後の2018年10月8日～12月8日、花園大学歴史博物館においても「100年遠諱記念 明治の禅僧釈宗演」展が開催され、一部の資料が続けて出陳された。

本展開催に当たっては、梅沢恵氏（神奈川県立金沢文庫）

の一貫したご尽力があった。福澤研究センターでは都倉の他、調査員の白石大輝氏、横山寛氏（開催時は武蔵野大学講師）が担当した。（記＝都倉武之、福澤研究センター）

3. アート・アーカイヴ資料展 XVIII 「土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968—2018」展

2018年10月1日（月）～11月2日（金）

1968年は、土方巽の舞踏公演として＜土方巽と日本人——肉体の叛乱＞が行われてから50年というメモリアルな年であった。また、2008年のアート・アーカイヴ資料展＜1968＞展から10年を経て、再び＜土方巽と日本人＞の公演資料を展示することになった。とはいえ、今回は＜土方巽と日本人＞の資料を網羅的に展示に供することなく、50年後のこの年に、今一度＜土方巽と日本人＞とは何だったのかを問いかける展示をめざした。

その一つが、公演を土方巽の故郷、秋田に戻して考えることであった。公演の3年前、土方巽は写真家細江英公とともに、父の生まれ故郷の秋田・羽後町に向かい、山の上の里、田代に入った。土方巽は田んぼを駆け、野良で村人の輪に入り、民家に侵入し、少女を拐かすように誘う。さらには、村人を従えて馬鹿王の行進までを行った。狂者とも愚者ともなつての2日間のハプニングの連続で風のように去った。

その3年後、東京での舞台に降臨した土方巽は、動物どもを引き連れての馬鹿王の行進から始めた。＜土方巽と日本人＞とは何だったのか。まだまだ謎であり、残された資料ではうかがえないパフォーマンスである。

今回の展示では、まず展示室外部壁面に、写真集『鎌鼬』から「馬鹿王の行進」の写真の大プリント（3×4m）を架けた。その1メートル手前に、公演の大きな影響を与えた種村季弘のアジテーションとなる「肉体の叛乱」全文を印刷した透過性の布を掲げた。写真集『鎌鼬』から生まれた種村の文章を透かして「鎌鼬」での馬鹿王を再見した。

展示室には3つの男根を並べた。＜肉体の叛乱＞における土方巽の「オブジェクト」の象徴である金色の模造男根のほかに、ワラの大きな男根、黒色の石の男根である。模造男根は舞台上で土方巽が使用した男根と同じ型から鋳出したもの。ワラは土方巽の母の故郷湯沢の道祖神の男根であり、石の男根は父の故郷羽後町の神官の家に伝わる医者いらずの男根というわけである。

さらに、土方巽の舞踏をデジタルの時代としての現在に再設置して問いかける展示である。そこで、対照的な映像を同時に壁面に投影した。手前のスペースの壁面には公演の記録

映像でもある中村宏が撮影した「肉体の叛乱」（モノクロ）、奥のスペースの壁面にはシンガポールのアーティストのチョイ・カファイのダンス作品「存在の耐えられない暗黒」のドイツでの公演映像（カラー）をそれぞれ上映した。

なお、カファイの映像は、「肉体の叛乱」の映像に合わせて同じ長さに編集されていた。リアルなダンサーが踊る背景のスクリーンに、ダンサーの踊りに合わせて動くアバターとしての土方巽のデジタル画像が映し出される。さらには、極彩色の映像として無数の男根が画面に躍動する。その眩いば



模造男根



赤ドレス

かりの映像をもってするメタフィクションともいえるカフェの映像は、デジタルによる土方巽の模像（シュミラクル）であり、土方巽の舞踏をパロディともパステーシュともしている。

ほかには、現在の世界の舞踏の状況を示唆する展示を行った。海外での舞踏の公演やワークショップを案内するフライヤーを Facebook からピックアップした。およそ 50 点のフライヤーを目の当たりにすると、もはや舞踏が土方巽から遠く離れて存在し、それでいて土方巽を世界で最初の舞踏家とする系譜が連綿と続いていることを実感させてくれる。

なお、展覧会に合わせて、いくつかのパフォーマンスやシンポジウムを開催した。

「『20 世紀舞踊』を検証する」としたシンポジウムでは、日本のダンスとくに戦後のダンスの研究にあつては看過できない資料である舞踊誌「20 世紀舞踊」をめぐって、当時、雑誌編集にあたっていたうらわまことと山野博大両氏による貴重な証言が寄せられた。「20 世紀舞踊」は、これまで幻の雑誌とされ、昨年ようやく発見された。

パフォーマンスとしては、池宮信夫のソロダンス、長岡ゆりと正朔を中心とする Dance Medium & UNFIX の舞踏、Rosa van Hensbergen と石本華江の舞踏、ポーランドの舞踏カンパニー Amareya Theater の舞踏、あわせて「肉体の叛乱」の映像と立花秀輝のフリージャズ（アルトサクソフーン）の競演が行われ、内外のアーティストが土方巽の「肉体の叛乱」にあらためて立ち向かったのである。（記＝森下）

4. 平成 30 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会「禅僧の書と書物」

2019 年 11 月 12 日（月）～12 月 14 日（金）

今年度の展覧会は、①リーフレットを A5 から A4 へと 2 倍の大きさの判型に変更して図版および解説の文字を大きくしたこと、②例年 30 から 40 点であった出品点数を大幅に増やし 64 点（他に番外 5 点）としたこと、③センチュリー文化財団寄託品および財団本体からの借り出し品は全体の 3 分の 1 強にとどめ、斯道文庫および図書館貴重書室の蔵書の展示を大幅に増やしたこと、これら三つの点で前年度までとは異なる試みを行った。

①は、これまで観覧者から多数寄せられていた要望に応えたものであるが、紙幅に余裕ができたおかげで解説文もかなり長めに書けるようになり、日頃の研究成果を十分に反映させることができた。

②と③は「禅僧の書と書物」というテーマと連動している。

すなわち、センチュリー文化財団が所有している禅僧の優れた墨蹟（「書」）をただ並べるのではなく、その背後にある学問的な研鑽その他文化的な活動（「書物」）をお見せしたい、それには、数十年にわたって営々と蒐集を続けてきた斯道文庫・図書館貴重書室の蔵書をできるだけ幅広く展示する必要がある——言い換えれば、センチュリー文化財団寄託資料の学術的価値が、既に本学に収蔵されている古典籍等と連関して新たな学術的意味を呼び出せるものとなることを示したかったのである。

また、センチュリー文化財団寄託資料のなかには、たとえば一休宗純の詩集『狂雲集』の新出写本や、筆跡鑑定を家業とする古筆家の模写資料など、一般に知られていない貴重なものがあるのをこの機会に紹介したい、といった意図もあった。

これらの目的はある程度達成できたのではないかと考えている。

第一会場は「学問と創作」と銘打ち、宋元版・五山版・漢籍写本・五山文学写本等と墨蹟・絵画を展示、中世五山寺院における学問と創作の様子を概観できる内容とした。一方、第二会場は「茶の湯・墨蹟・一休」と題して、戦国・安土桃山時代を経て五山の文化が茶の湯を媒介に近世・近代社会に広がっていく様子を展開した。

会期中は、日本文学・日本史・日本美術史・中国文学・日本禅宗史など、関連する研究者にメーリングリスト等を通じた広報を行ったり、知り合いの学芸員・司書の勤務先に DM ハガキを置かせてもらったりしたおかげで、多くの観覧があった。図書館展示室には 2,810 名（うち学外から 397 名）の入場があり、リーフレットは 1,000 部弱配付された。

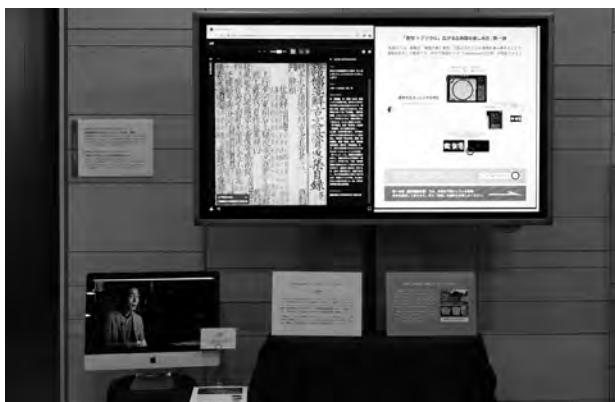
リーフレットに関しては、昨年度は 1,800 部印刷し、足りなくなって会期中で増刷したため、今年度は当初から 2,000 部作成したが、両会場併せて 1,500 部弱程度の配付にとどまった。

公的なギャラリートークは上記の通り 2 回行った。第 2 回は特に学外からの参加者と学生が多く、第二会場は二組に分けて行うなど、盛況であった。その他に、駒澤大学仏教学部（禅宗史）、東京大学文学部（中国思想文化）、学習院大学（日本美術史）の教員の引率により学部生・大学院生が来場、また婦人三田会の「日本の古典に親しむ会」メンバーの来場もあり、私的なギャラリートークをその都度行った。それぞれの専門の立場からの質問や指摘があり、展示物を目の前にしての研究交流が行えた。

11 月 18 日には、アート・センターによるイベント「都市



写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）



写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）



写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

のカルチュラル・ナラティブ 学問・文化プラットフォームとしての寺院：泉岳寺と禅の文化」が泉岳寺で開かれ、「禅宗寺院の学問と文化」と題する約1時間の講演を行った。主として、五山寺院における塔頭の文化的な役割について述べたものである（その内容は「ARTEFACT」02に掲載）が、講演の最後に、その文化的遺産が書物や文化財という形で大学図書館等に保存されていることを述べ、今回の展覧会の宣伝を兼ねていくつかの出品物を紹介した。

アンケート結果は概ね好評であったが、解説がむずかしい、展示室内のキャプションの位置が展示物と離れている

（第二会場は3点ほどまとめて壁面に貼付したため、展示物と同時に見ることができなかった）といった意見が見られた。キャプションはリーフレットの解説より短くかみ砕いた内容にしたが、まだ改善の余地がある。また、次回は展示物とできるだけ近づけて配置するようにアート・センターの担当者と協議したい。
（記＝堀川貴司、斯道文庫）

5. 文学部古文書室展 VI 江戸時代の貨幣と人々の暮らし

2019年1月21日（月）～2月8日（金）

今回の古文書室展は、上記のように3週間、平日のみの延べ15日間にわたって行われた。これは過去最短である。しかも例年は19時まで開場する日も設けていたが、今回はスタッフの負担軽減のため、どの日も17時までとした。にもかかわらず、署名した人だけで382名、実際にはそれをはるかに上回る人が来場したと思われる。少ない日数にもかかわらず多くの来場者があったのは、第一に「貨幣と暮らし」というテーマが人びとの関心と呼んだからであろう。今回の来場者の中には塾内外の著名な研究者も多かったが、ごく一般の人で、通りがかりに看板を見て、興味を惹かれて立ち寄ったという人も少なからずいた。しかし一方で、会期が学年末試験期間に入っていたことから、学生の手来場が少なかったことは残念であった。

貨幣の歴史をめぐる展覧会でよくあるのは、貨幣の実物を展示したり、制度史的な視点から文書を展示するというパターンであるが、今回のように江戸時代の地方（じかた）文書を用いて貨幣の使用、流通の実態を明らかにし、そこから庶民の生活を垣間見るという試みは、これまでの貨幣史関係の展覧会にはなかった視角である。アンケートを見ると、上記のように貨幣というテーマ自体が人びとの関心を引きやす

かったということも窺えるが、今回の展覧会に「満足した」「まあまあ満足した」と答えた人が97%もいたことが示す好評の一番の理由は、このような切り口の新鮮さにあったと考えることがえきるのではないだろうか。

展示史料数は、文学部古文書室所蔵文書が例年よりも多い全40点、それに慶應義塾大学三田メディアセンターから拝借した貨幣の実物見本が1ケースであった。文書は部屋の壁沿いに展示し、貨幣見本は部屋の中央置いた。これは、すべての史料が実物貨幣に絡んでいることを示唆するためである。一般的に、文書の展示数が多いと、とかく「単調である」、あるいは「色彩に乏しい」などの批判が出がちであるが、今回はそのような声はあまり聞かれなかった。見栄えのする実物貨幣が部屋の中央に展示されていたこともあるが、アンケートの感想からも窺えるように、文書の点数の多さがかえって迫力を生み、壮観であったといったような印象を持たれたようである。

ところで、今回の古文書室展では、従来のようにいくつかのピックアップした史料の写真を使ってカレンダーにするのではなく、全点掲載のカラー図録を作成した。これも評判が良かった。カレンダーでは使用後残りにくいし、観覧者の立場に立つと、やはり見たものを図録のかたちで取っておきたくなるものであろう。また、今回は図録を全国の日本史学専攻のある大学の研究室や図書館、博物館、資料館などに数多く郵送した。カレンダーでは配架は難しいだろうが、図録はさっそく配架していただけている。また、今回は例年になく会場でスタッフが積極的に解説したり質問に答えたりしたことも、図録の解説とともに好評を得た。

一方、アンケートで改善すべき点としていただいた意見、要望としては、パネルをもっと大きくしてほしい、解説や釈

文をもっと増やしてほしいなどの声があった。前者については今後改善の余地があるかもしれないが、後者については、特に専門家以外の人の場合、より丁寧な説明がほしいだろうから、もっともな要望ではあるが、スペースとの関係もあって、なかなか難しい問題である。史料の展示点数と釈文、解説の分量との関係は今後考えていかねばならない問題である。

以上、いくつか課題も残ったが、古文書室展Ⅵは好評のうちに幕を閉じた。関係各位に心より感謝したい。

(記=井奥成彦、文学部古文書室)



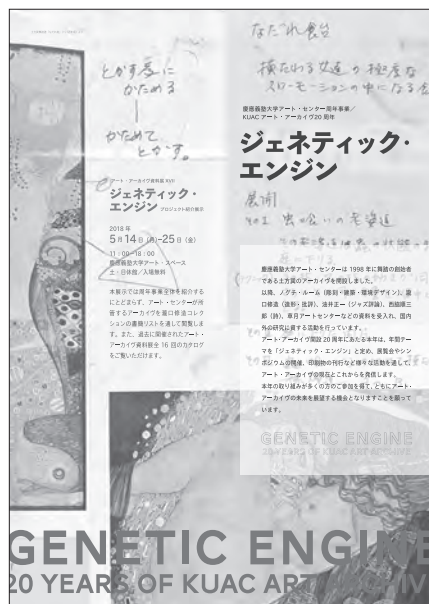
写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）



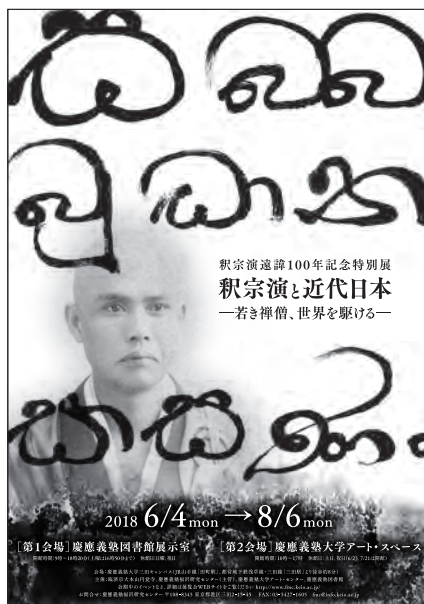
写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）



写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）



1



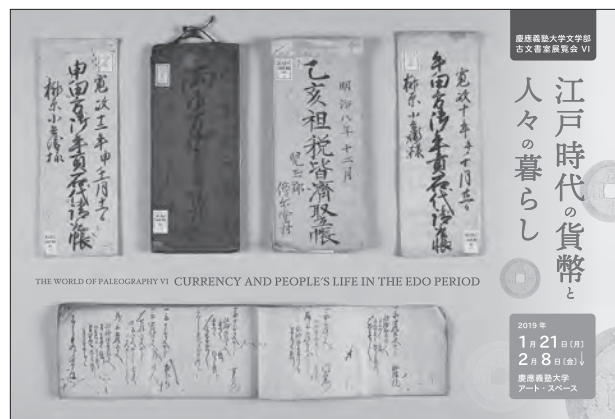
2



4



3



5

各種展覧会 DM

開催記録

1. 慶應義塾大学アート・センター周年事業 KUAC アート・アーカイヴ 20 周年記念 アート・アーカイヴ資料展 XVII 「ジェネティック・エンジン」プロジェクト紹介展示

日時：2018 年 5 月 14 日（月）～5 月 25 日（金）11：00～18：00（土・日・祝日休館）（開催日数 10 日）

場所：慶應義塾大学アート・スペース

主催：慶應義塾大学アート・センター

入場者数：120 名

作成印刷物：チラシ（A4）・ポスター（A2）、小冊子（15cm 正方形蛇腹折）、アンケート

担当：渡部葉子、森下隆、本間友、森山緑、久保仁志、橋本まゆ



リーフレット

1	瀧口修造書簡リスト	全 3538 件の書簡データのリスト	
2	アート・アーカイヴ資料展ポスター及び冊子		
1	アート・アーカイヴ資料展 I 「ノートする四人——土方、瀧口、ノグチ、油井」		2006
2	アート・アーカイヴ資料展 II 「1978」		2008
3	アート・アーカイヴ資料展 III 「1968 —肉体の叛乱とその時代」		2008
4	アート・アーカイヴ資料展 IV 谷口吉郎とノグチ・ルーム		2009
5	アート・アーカイヴ資料展 V 「アーカイヴの現場」		2010
6	アート・アーカイヴ資料展 VI 「記憶の南校舎」		2011
7	アート・アーカイヴ資料展 VI I 西脇順三郎アーカイヴ開設記念「没後三十年 西脇順三郎—大いなる伝統」		2012
8	アート・アーカイヴ資料展 VIII 「土方巽+中西夏之「背面」		2012
9	アート・アーカイヴ資料展 IX 「東京ローズ・セラヴィー瀧口修造とマルセル・デュシャン」		2012
10	アート・アーカイヴ資料展 X 「慶應の建築プロジェクト「谷口吉郎と日吉寄宿舍」		2013
11	アート・アーカイヴ資料展 XI 「タケミヤからの招待状— TAKEMIYA INVITATIONS」		2014
12	アート・アーカイヴ資料展 XII 「ノグチ・ルーム再び」		2015
13	アート・アーカイヴ資料展 X III 「東京ビエンナーレ '70 再び」		2016
14	アート・アーカイヴ資料展 X IV 「鎌鼬美術館設立記念 KAMAITACHI と TASHIRO」		2016
15	アート・アーカイヴ資料展 X V 「なだれうつ！アヴァランチ」		2017
16	アート・アーカイヴ資料展 X VI 「影どもの住む部屋—瀧口修造の書斎」		2018

2. 釈宗演遠諱 100 年記念特別展 釈宗演と近代日本——若き禅僧、世界を駆ける

日時：2018 年 6 月 4 日（月）～8 月 6 日（月）

第一会場 9：00～18：20（土曜日は 9：00-16：50）日・祝日休館（開催日数 54 日）

第二会場 10：00～17：00（土・日・祝日休館、ただし、6/23、7/21 は開館）（開催日数 47 日）

場所：第一会場：慶應義塾図書館展示室

第二会場：慶應義塾大学アート・スペース

主催：臨済宗大本山円覚寺、慶應義塾福澤研究センター（主管）、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館

入場者数：1,601 名

作成印刷物：ポスター（B2）、チラシ（A4）、展覧会公式図録、アンケート

担当：都倉武之（福澤研究センター）／渡部葉子、本間友、亀山裕亮

関連イベント：

釈宗演と近代日本——若き禅僧、世界を駆ける 特別対談「釈宗演とグローバリゼーション」

日時：2018 年 6 月 11 日（月）16：30～18：00（開場 15：30）

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 西校舎ホール

横田南嶺（臨済宗大本山円覚寺派管長）、馬場紀寿（東京大学東洋文化研究所准教授）

入場者数：800 名

担当：都倉武之（福澤研究センター准教授）

釈宗演と近代日本——若き禅僧、世界を駆ける 座禅ワークショップ&ミニ・レクチャー

日時：2018 年 6 月 11 日（月）、6 月 23 日（土）、7 月 12 日（木）、7 月 21 日（土）、8 月 6 日（月）

慶應義塾大学三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム（南館 3 階ルーフ・テラス）

①座禅ワークショップ 第 1 回 10：45～12：15、第 2 回 13：00～14：30

参加人数：各回 20 名（先着）

②ミニ・レクチャー 12：20～12：50

梅沢恵（「鎌倉・円覚寺の五百羅漢図」(①・⑤)）

都倉武之（「福沢諭吉と仏教」(②・③・④)）

参加人数：各回約 30 名

担当：梅沢恵（神奈川県立金沢文庫主任学芸員）、都倉武之（福澤研究センター准教授）

釈宗演と近代日本——若き禅僧、世界を駆ける ギャラリー・トーク

日時：2018 年 6 月 19 日（火）、6 月 27 日（水）、7 月 21 日（土）14：45～

場所：第一会場：慶應義塾図書館展示室

第二会場：慶應義塾大学アート・スペース

都倉武之（福澤研究センター准教授）

担当：都倉武之（福澤研究センター准教授）

no.	資料名	作者筆者	年代	所蔵
1-01	洋装の釈宗演		明治 38 年	東慶寺
1-02	衣のほころび	釈宗演	明治 32 年頃	東慶寺
1-03	阿毘達磨俱舍論開書	釈宗演	明治 9 年	東慶寺
1-04	文殊菩薩坐像		室町時代	円覚寺
1-05	越溪洪川対照頂相 《2 期》	釈宗演、孝道禅忠	大正時代	東慶寺
1-06	洪川宗温墨跡 洪嶽宗演印可証明偈 《1 期》	洪川宗温	明治 15 年頃	東慶寺
1-07	洪川宗温墨跡 洪嶽道号偈 《2 期》	洪川宗温	明治 17 年頃	東慶寺
1-08	釈宗演像 《1 期》	古川堯道、孝道禅忠	大正 10 年	東慶寺
1-09	持鉢		明治～大正時代	東慶寺
1-10	払子		明治～大正時代	東慶寺
1-11	湯呑	真葛香山製	明治時代～大正時代	東慶寺
1-12	新約全書		明治 17 年刊	東慶寺
1-13	釈宗演達磨画賛 《1 期》	釈宗演	大正 3 年	正統院
1-参考	円覚寺舍利殿			
1-参考	円覚寺僧堂（坐禅堂）			
2-01	釈宗演写真（福沢諭吉宛献辞入）		明治 20 年頃か	慶應義塾福澤研究センター
2-02	福沢諭吉写真		文久 2 年	慶應義塾福澤研究センター
2-03	西航記	福沢諭吉	文久 2 年 1 月 29 日条	慶應義塾福澤研究センター
2-参考	セイロン高僧の筆跡（福沢将来）		文久 2 年	福沢諭吉伝掲載
2-04	梅霖新談（梅霖閑談）	七里恒順ヵ	元治元年	慶應義塾図書館
2-05	肉食妻帯論（『福沢文集二編』所収）	福沢諭吉	明治 12 年 8 月	慶應義塾福澤研究センター
2-06	小川棠谿宛書簡	釈宗演	明治 18 年	東慶寺
2-07	慶應義塾入社帳十七号		明治 18 年 9 月	慶應義塾図書館
2-08	慶應義塾勤惰表（明治十九年第二期）		明治 19 年	慶應義塾福澤研究センター
2-09	慶應義塾社中之約束（明治十八年十二月改正）		明治 18 年 12 月	慶應義塾福澤研究センター

no.	資料名	作者筆者	年代	所蔵
2-参考	宗演在学の頃の慶應義塾		明治 20 年代	慶應義塾福澤研究センター
2-10	金銭把放記		明治 18 年～20 年	東慶寺
2-11	英語学習帖	釈宗演	明治 38 年～39 年	東慶寺
2-12	漢詩 賀福沢先生還暦	釈宗演	明治 28 年 12 月	慶應義塾福澤研究センター
2-13	福翁百話（釈宗演宛献辞入）	福沢諭吉	明治 30 年	東慶寺
2-14	福翁自伝原稿	福沢諭吉	明治 31 年 5 月頃	慶應義塾福澤研究センター
2-15	福沢諭吉書 本来無一物とは云ひながら 《1 期》	福沢諭吉	明治 32 年秋	慶應義塾福澤研究センター
2-16	弔詞	釈宗演	明治 34 年 2 月	慶應義塾福澤研究センター
2-17	内仏祠堂用日牘	釈宗演	明治～大正時代	東慶寺
2-18	青島三田会写真		大正 6 年 10 月 14 日	東慶寺
2-19	釈宗演訃報（『時事新報』）		大正 8 年 11 月 2 日	慶應義塾図書館
2-参考	東慶寺の釈宗演墓所			
3-01	西遊日記	釈宗演	明治 20 年 3 月 8 日～21 年 2 月 29 日	東慶寺
3-02	セイロン法衣		1887～1888 頃	東慶寺
3-03	波利英語会話篇	釈宗演	明治 21 年	東慶寺
3-04	パーリ文典英字解 一名摩訶陀語文法パーラーワターレー	釈宗演	明治 21 年	東慶寺
3-05	今北洪川他宛書簡（セイロン留学中）	釈宗演	明治 20 年～21 年	東慶寺
3-06	The History of Ceylon（グネラトネ献辞入）		明治 21 年 2 月	東慶寺
3-07	セイロン修行証明状		明治 22 年 6 月頃	東慶寺
3-参考	宗演のセイロンでの師・パンニヤセーカラ（般若尊者）写真			東慶寺
3-08	貝葉経冊		未詳	東慶寺
3-09	鉄筆		未詳	東慶寺
3-10	A Collecton of Words and Phrases in English and Siamese （野々垣直次郎献辞入）		明治 22 年	東慶寺
3-11	菩薩像		インド・バーラ時代	東慶寺
3-12	仏塔		インド・バーラ時代	東慶寺
3-13	女神像		インド・バーラ時代	東慶寺
3-14	軒丸瓦		未詳	東慶寺
3-15	ブツガガヤの菩提樹の葉		1906 年採集	東慶寺
3-16	釈宗演墨跡 七仏通戒偈	釈宗演	明治～大正時代	東慶寺
3-17	西南之仏教	釈宗演	明治 22 年	東慶寺
3-18	錫輪島志	釈宗演	明治 23 年	慶應義塾図書館
4-01	Official Views of the World's Columbian Exposition		1893 年	慶應義塾図書館
4-02	福沢諭吉写真（釈宗演宛献辞入）		明治 26 年 7 月 26 日	東慶寺
4-03	福沢家金銭出入帳		明治 26 年 7 月 25 日条	慶應義塾福澤研究センター
4-04	クレイ・マッコーレー宛書簡（釈宗演・土宜法竜紹介状）	福沢諭吉 （福沢捨次郎代筆）	明治 26 年 8 月 2 日	東慶寺
4-05	渡米高僧宛意見書	寺田福寿	明治 26 年	東慶寺
4-06	渡米紀程 二	釈宗演	明治 26 年 8 月 21 日～9 月 27 日	東慶寺
4-07	英語演説原稿 Arbitration Instead of War	釈宗演	明治 26 年 9 月 26 日	東慶寺
4-08	ポール・ケーラス宛書簡和文草稿	釈宗演 （鈴木大拙代筆カ）	1894 年カ 4 月 16 日	東慶寺
4-09	The World's Parliament of Religions（バローズ版）		1893 年頃	慶應義塾福澤研究センター
4-10	The World's Parliament of Religions and the Religious Parliament Extension		1896 年	慶應義塾図書館
4-11	Neely's History of the Parliament of Religions and Religious Congresses at the Colombian Exposition（ニーリー版）		1895 年	慶應義塾福澤研究センター

no.	資料名	作者筆者	年代	所蔵
4-参考	万国宗教会議登壇者写真		明治 26 年 9 月 21 日	4-09 掲載
4-参考	シカゴでの日本仏教関係者集合写真		明治 26 年 9 月	4-11 掲載
5-01	釈宗演墨跡 「大拙」居士号	釈宗演	明治 28 年頃	松ヶ岡文庫
5-02	蒼龍窟会上居士禪子名刺		明治 24 年 7 月 27 日条	東慶寺
5-03	万国宗教会議関係者宛ヵ英文書簡草稿	釈宗演（鈴木大拙代筆ヵ）	1893 年 11 月 2 日	東慶寺
5-04	英文訳稿 「A Short History of Buddhism」	鈴木大拙	明治 26 年 7 月頃	東慶寺
5-05	The Gospel of Buddha	ポール・ケーラス	1894 年刊	東慶寺
5-06	ポール・ケーラス書簡（釈宗演宛）	ポール・ケーラス（鈴木大拙ヵ訳）	1894 年 9 月 17 日	東慶寺
5-参考	鈴木大拙写真			東慶寺
5-07	ラッセル夫人参禪時の集合写真		明治 35 年 7 月	東慶寺
5-08	鈴木大拙書簡（釈宗演宛）	鈴木大拙	明治 39 年 10 月 27 日	東慶寺
5-09	ラッセル邸滞在時の写真		明治 38 ～ 39 年	東慶寺
5-10	釈宗演英語演説原稿「FUNDAMENTAL PRINCIPLES OF MAHAYANA BUDDHISM」		1906 年 6 月 12 日（？）	東慶寺
5-11	Sermons of a Buddhist Abbot （慶應義塾図書館宛釈宗演献辞入）	釈宗演、鈴木大拙	1906 年刊	慶應義塾図書館
5-12	欧米雲水記原稿	釈宗演	明治 39 年～ 40 年	東慶寺
5-13	欧米雲水記	釈宗演	明治 40 年刊	慶應義塾福澤研究センター
5-14	千崎如幻書簡（釈宗演宛）	千崎如幻	年未詳 12 月 25 日	東慶寺
5-15	米国人と釈宗活集合写真		明治 41 年	東慶寺
5-16	満鉄総裁社宅前での集合写真		大正元年 10 月	東慶寺
5-17	台湾絵日記	孝道禪忠	大正 2 年	東慶寺
6-01	降魔日史	釈宗演	明治 37 年	慶應義塾図書館
6-02	北条時宗贈位記および策命書		明治 37 年 5 月 17 日	東慶寺
6-03	釈宗演墨跡 神武天皇	釈宗演	明治～大正時代	東慶寺
6-04	常陸丸甲板上集合写真		明治 37 年 4 月 24 日ヵ	東慶寺
6-05	第一野戦病院訪問時の写真		明治 37 年 5 月	東慶寺
6-06	日露戦争南山戦死者仮葬式読経写真		明治 37 年 5 月 27 日	東慶寺
6-07	古川大航書簡（釈宗演宛）	古川大航	明治 37 年 5 月 7 日	東慶寺
6-08	釈宗演手帳 1（日露戦争従軍日記）	釈宗演	明治 37 年 5 月 17 日条	東慶寺
6-09	閑葛藤	釈宗演	明治 40 年	慶應義塾福澤研究センター
6-10	明石元二郎書簡（釈宗演宛）	明石元二郎	大正 4 年 4 月 14 日	東慶寺
6-11	植村宗光写真		明治 37 年頃	東慶寺
6-12	AN INTRODUCTION TO PHILOSOPHY（植村定造手沢）		明治 28 年	東慶寺
6-13	植村宗光書簡（鈴木大拙宛）		明治 38 年 5 月 13 日	東慶寺
6-14	釈宗演手帳 7（植村宗光戦死の報）		明治 39 年 1 月 14 日条	東慶寺
6-参考	東慶寺の宗光塔			
7-01	案山子の図	山岡鉄舟	明治 20 年 2 月	東慶寺
7-02	居士名簿		明治 25 年 5 月～明治 32 年 5 月	東慶寺
7-03	知人宿所鑑居士禪子簿		明治 32 年 6 月～大正 6 年 1 月	東慶寺
7-04	居士名簿附知人帖		大正 6 年 1 月～大正 8 年	東慶寺
7-05	夏目漱石書簡（富沢敬道宛）	夏目漱石	大正 5 年 11 月 15 日	帰源院
7-参考	門 原稿	夏目漱石	明治 43 年	大東急記念文庫
7-06	釈宗演書簡（阿部充家宛）	釈宗演	大正元年 9 月 11 日	東慶寺
7-07	釈宗演墨跡 画禅入三昧	釈宗演	明治時代	東慶寺

no.	資料名	作者筆者	年代	所蔵
7-08	絵具皿・ハケ（前田青邨所用）		明治～大正時代	伝宗庵
7-09	紅梅図	前田青邨	明治～大正時代	東慶寺
7-10	白衣観音像	前田青邨	明治～大正時代	東慶寺
7-参考	前田青邨旧画室			
7-11	香魚図	原三溪	明治～大正時代	東慶寺
7-12	如意輪観音像（下絵）	吉川靈華	明治～大正時代	東慶寺
7-13	釈宗演像 《2期》	島崎柳塢	大正時代	東慶寺
7-14	円覚寺（『想思殿』所収）	野口米次郎	昭和 18 年	慶應義塾図書館
7-参考	無	イサム・ノグチ		（撮影：新良太）
7-参考	ノグチ・ルーム			（撮影：平剛）

《1期》 2018年6月4日（月）～7月4日（水）

《2期》 2018年7月5日（木）～8月6日（月）

3. アート・アーカイヴ資料展 XVIII 「土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968—2018」展

日時：2018年10月1日（月）～11月2日（金）11：00～18：00（土日祝日休館）（開催日数：24日）

場所：慶應義塾大学アート・スペース

主催：慶應義塾大学アート・センター

企画・構成：土方巽アーカイヴ

協力：細江英公写真芸術研究所、土方巽アスベスト館、深瀬昌久アーカイブス、曾我傑、北畠正久

入場者数：492名

作成印刷物：ポスター（A2）、リーフレット（A4 蛇腹折）、アンケート、チラシ（A4 二つ折り）

担当：森下隆、森山緑、亀山裕亮

関連イベント：

旧ノグチ・ルーム（三田キャンパス南館3階ルーフテラス）

主催：慶應義塾大学アート・センター

協力：「20世紀舞踊」研究会、照明・音響：曾我傑

『20世紀舞踊』を検証する

報告：うらわ・まこと、山野博大（20世紀舞踊の会同人）

パフォーマンス：池宮中夫ソロダンス [N]

2018年10月3日（水）

Dance Medium & UNFIX「曼珠沙華」～地上に咲く花、天界に咲く花～

振付・演出：長岡ゆり、正朔

出演：長岡ゆり、正朔、Paul Michael Henry、Yokko、Bob Kyness、吉崎康祐、ホンダリョウ、Mario Horenstein ほか

2018年10月4日（木）

Threads <糸、系譜の始原の土方巽>

演出：Rosa van Hensbergen（UK）、石本華江

舞踏：石本華江

音楽：Soosan Lolaver

2018年10月5日（金）

AMAREYA THEATER “DEADMAN EATING WATERMEKON”

出演：Katarzyna Pastuszak、Aleksandra Sliwinska

2018年10月5日（金）

14 分 34 秒のフリージャズの叛乱

演奏：立花秀輝

映像：「肉体の叛乱」(中村宏)

2018 年 10 月 5 日 (金)

	タイトル	種別	印刷素材・展示	寸法・尺	著作権者	制作
1	「馬鹿王の行進」(「鎌鼬」より)	写真	デジタル・プリント	ターボリン	新規	3 × 4m 細江英公 ラボ東京
2	「肉体の反乱」	印刷 (言葉)	デジタル・プリント	布	新規	種村季弘 ラボ東京
3	展覧会タイトル	印刷 (言葉)			新規	HIGURE
4	"Unbearable darkness"	映像	デジタルビデオ	投影 (壁面)	新規	14 分 Choi Ka Fai Choi Ka Fai
5	「肉体の叛乱」	映像	デジタルデータ	投影 (壁面)	既製	14 分 中村宏 ー
6	「肉体の叛乱」	映像	デジタルデータ	上映 (モニター)	既製	14 分 中村宏 ー
7	模造男根	立体	FRP、人毛	設置	既製	土井典 ー
8	足踏みフィゴ	立体	ミクストメディア	設置	既製	中西夏之 ー
9	8 mm カメラ	立体		設置	既製	中村宏 ー
10	スイカを食う土方巽	写真	プリント (オリジナル)	印画紙	既製	A 2 深瀬昌久 ー
11	白馬と土方巽	写真	デジタル・プリント	印画紙	新規	A 2 深瀬昌久 ラボ東京
12	土方巽と阿部定	写真	デジタル・プリント	印画紙	新規	A 2 藤森秀郎 ラボ東京
13	ビエタ	写真	デジタル・プリント	印画紙	新規	A 2 早田治 ラボ東京
14	恐怖奇形人間	写真	デジタル・プリント	印画紙	新規	A 2 ラボ東京
15	誕生	写真	デジタル・プリント	印画紙	新規	A 2 ラボ東京
16	骨餓身峠死人葛	写真	デジタル・プリント	印画紙・鏡面	既製	細江英公 ー
17	白ウサギ	立体	剥製	設置	新規	
18	芳名帳				新規	

4. 平成 30 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会「禅僧の書と書物」

日時：2018 年 11 月 12 日 (月) ～ 12 月 14 日 (金) 10：00 ～ 17：00 (土日祝、11 月 22 ～ 25 日三田祭期間 休館) (開催日数：23 日)

場所：第一会場：慶應義塾図書館展示室

第二会場：慶應義塾大学アート・スペース

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

入場者数：596 名

作成印刷物：ポスター (A2)、DM ハガキ、リーフレット (A4 冊子、釈文 (A4 二つ折り))、アンケート

担当：堀川貴司 (慶應義塾大学付属研究所斯道文庫) / 渡部葉子、本間友、森山緑、亀山裕亮

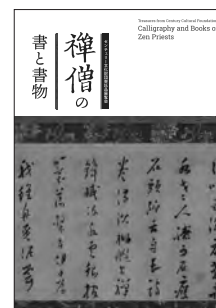
関連イベント：

展示解説 (ギャラリートーク)

日時：第 1 回：11 月 28 日 (水) 14：45 ～、第 2 回：12 月 10 日 (月) 13：00 ～

場所：第一会場 (慶應義塾図書館)、第二会場 (慶應義塾大学アート・スペース)

参加人数：第 1 回 37 名、第 2 回 89 名 (図書館展示室での集計による)



リーフレット

2018 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会「禅僧の書と書物」出品リスト

* 特記のないものはすべて斯道文庫蔵

	書名 (文書・掛軸は [] を付さず私に命名)	員数	成立	所蔵
第一部	学問と創作 (図書館展示室)			
1	物初談語 25 卷欠卷 7 至 11、24・25	5 冊	[南宋末] 刊	
2	分門纂類唐宋時賢千家詩選 20 卷後集 10 卷存卷 5 至 7 後集卷 1・5 至 7	3 冊	[宋末元初] 刊	
3	増刊校正王状元集注分類東坡先生詩 25 卷欠首目	25 冊	[宋末元初] 刊	

	書名（文書・掛軸は〔 〕を付さず私に命名）	員数	成立	所蔵
4	魁本大字諸儒箋解古文眞寶〔前〕後集各 10 卷存後集	4 冊	〔元〕刊	
5	増廣事聯詩學大成 30 卷	12 冊	至正 14 年（1354）刊	慶應義塾図書館蔵
6	新編纂圖増類羣書類要事林廣記 6 集 35 卷	6 冊	洪武 25 年（1392）刊	慶應義塾図書館蔵
7	叢林公論	1 冊	〔鎌倉末〕刊・修	慶應義塾図書館蔵
8	宗門千字文	1 冊	〔南北朝〕刊	個人蔵
9	景德傳燈錄 30 卷欠卷 7 至 12・19・20・23・24	10 冊	貞和 4 年（1348）刊	
10	禪林類聚 20 卷欠卷 7	19 冊	貞治 6 年（1367）刊後修	慶應義塾図書館蔵
11	春秋經傳集解 30 卷	10 冊	〔南北朝〕刊	慶應義塾図書館蔵
12	重刊貞和類聚祖苑聯芳集 10 卷	5 冊	嘉慶 2 年（1388）跋刊	慶應義塾図書館蔵
13	諸家集註唐詩三體家法 3 卷存卷 3	1 冊	〔南北朝〕刊	慶應義塾図書館蔵
14	増註唐賢三體詩法 3 卷首 1 卷存首並卷 1	1 冊	明応 3 年（1494）刊後修（阿佐井野版）	慶應義塾図書館蔵
15	蕉堅藁	1 冊	〔室町中期〕刊	慶應義塾図書館蔵
16	佛果圓悟禪碧巖錄 10 卷存卷 6	1 冊	〔室町中後期〕刊（妙心寺）	
17	歴代序畧	1 冊	天文 23 年（1554）刊	慶應義塾図書館蔵
18	鎮州臨濟惠照禪師語録	1 冊	〔慶長 18 年（1613）〕刊	
19	續新編分類諸家詩集	1 冊	文明 6 年（1474）写	慶應義塾図書館蔵
20	玉露拔萃	1 冊	〔室町中期〕写	
21	詩聯要津	1 冊	〔室町末近世初〕写	
22	花上集・〔百人一首〕	1 冊	〔室町後期〕写	慶應義塾図書館蔵
23	和答小倉將監居士寄萬年横川老人詩韻并序	1 軸	〔室町後期〕写	
24	〔京花集 13 冊〕存〔第 2 至 5〕	4 冊	〔室町末期〕写	慶應義塾図書館蔵
25	續臆断 20 卷存卷 1・2・17・18	2 冊	〔室町中期〕写	
26	坡詩脞説 25 卷欠卷 5・6・9 至 15	10 冊	〔室町中期〕写	慶應義塾図書館蔵
27	勅修百丈清規〔抄〕上後半并下前半	2 冊	永正 13 年（1516）写	慶應義塾図書館蔵
28	絶句抄 5 冊存第 1・5	2 冊	永禄 2 年（1559）写	個人蔵
29	錦繡段抄 5 卷	5 冊	〔室町末近世初〕写	慶應義塾図書館蔵
30	覆篋集	1 冊	元和 10 年（1624）写	
31	浙翁如琰墨蹟	1 幅	〔南宋〕写	センチュリー文化財団蔵
32	環溪惟一墨蹟	1 幅	〔南宋〕写	センチュリー文化財団蔵
33	高峰原妙頂相（中峰明本賛）	1 幅	〔元〕写	センチュリー文化財団蔵
34	寒山拾得図（双幅、以天宗清賛）	2 幅	〔室町中後期〕写	センチュリー文化財団蔵
35	渡唐天神図（耕雲明魏賛）	1 幅	〔室町〕写	センチュリー文化財団蔵
36	渡唐天神図（愚極礼才賛）	1 幅	〔室町〕写	センチュリー文化財団寄託品
37	元亨釋書 30 卷目 1 卷	10 冊	元和 3 年（1617）刊	
38	達磨寺中興記	1 冊	〔室町末〕写	
39	善隣国寶記	1 冊	〔江戸前期〕写	センチュリー文化財団寄託品
40	〔足利学校易伝授書〕	1 軸	永禄 11 年（1568）・慶長 5 年（1600）写	慶應義塾図書館蔵
41	〔城西聯句〕	1 冊	〔近世初〕写	慶應義塾図書館蔵
42	慶長六年十二月十九日兼統元貞等〔夢想和漢聯句〕	1 帖	慶長 6 年（1601）写	慶應義塾図書館蔵
43	山上宗二之書	1 冊	天明 4 年（1784）写	センチュリー文化財団寄託品
第二部	茶の湯・墨蹟・一休			
44	虎丘十詠附吞碧樓題詠	1 冊	〔江戸前期〕写	個人蔵
45	姫路酒井家藏帳	1 冊	昭和 5 年（1930）写	センチュリー文化財団寄託品
46	正隠和尚賀儀并返札帳	1 冊	寛永 4 年（1627）写	センチュリー文化財団寄託品
47	遠州侯会記写	1 冊	〔江戸後期〕写	センチュリー文化財団寄託品
48	武蔵野帖	1 冊	大正 9 年（1920）至 10 年写	センチュリー文化財団寄託品
49	山林風月集 3 卷	2 冊	〔江戸前期〕写	
50	狂雲集（沖森本）	1 軸	〔室町中期〕写	個人蔵
51	狂雲集（センチュリー本）	1 冊	〔江戸初期〕写	センチュリー文化財団寄託品

	書名（文書・掛軸は〔 〕を付さず私に命名）	員数	成立	所蔵
52a	狂雲集 2 巻（西村刊本）	2 冊	寛永 19 年（1642）刊	
52b	同（河南印本）	2 冊	同刊〔江戸中期〕印	個人蔵
52c	同（興文堂印）	2 冊	同刊〔江戸中期〕印	センチュリー文化財団寄託品
52d	同（石田印本）	2 冊	同刊〔江戸後期〕印	センチュリー文化財団寄託品
53	〔垂示〕	1 冊	〔室町後期〕写	個人蔵
54	霧海南針	1 冊	寛文 12 年（1672）刊	個人蔵
55	禪家雜詩	1 冊	〔江戸前中期〕写	
56	東海一休和尚年譜	1 冊	寛文 9 年（1669）刊	センチュリー文化財団寄託品
57	一休はなし 4 巻	4 冊	寛文 8 年（1668）刊 （巻 1 は〔江戸中期〕刊補配）	
58a	一休骸骨	1 冊	〔江戸前期〕刊〔中期〕印	
58b	同（深江屋版）	1 冊	元禄 5 年（1692）刊	個人蔵
59	古岳宗巨墨蹟（偈）	1 幅	天文 5 年（1536）写	センチュリー文化財団寄託品
60	古溪宗陳墨蹟（偈）	1 幅	天正 16 年（1588）写	センチュリー文化財団寄託品
61	江月宗玩書状	1 幅	〔近世初〕写	センチュリー文化財団寄託品
62	沢庵宗彭書状写	1 枚	〔江戸後期〕写	センチュリー文化財団寄託品
63	一休宗純三首和歌写	1 枚	〔江戸後期〕写	センチュリー文化財団寄託品
64	一休宗純墨蹟写（法語・偈）	1 幅	〔室町後期〕写	個人蔵
番外	四睡図蒔絵硯箱	1 個	〔江戸前期〕製	センチュリー文化財団寄託品
番外	堆朱花食文彫刻筆	1 個	〔明〕製	センチュリー文化財団寄託品
番外	端溪箕様硯	1 個	〔宋〕製	センチュリー文化財団寄託品
番外	金銅提子形水滴	1 個	〔南北朝〕製	センチュリー文化財団寄託品
番外	中川一政画一休像（木版画）	1 枚	1986 年頃 （『墨蹟一休宗純』付録、82/280）	個人蔵

5. 文学部古文書室展 VI 江戸時代の貨幣と人々の暮らし

日時：2019 年 1 月 21 日（月）～ 2 月 8 日（金）10：00 - 17：00（土日祝休館）（開催日数：15 日）

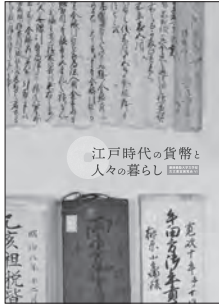
場所：慶應義塾大学アート・スペース

主催：慶應義塾大学文学部古文書室、慶應義塾大学アート・センター

入場者数：328 名

作成印刷物：ポスター（A2）、DM ハガキ、リーフレット（A4 冊子）、アンケート

担当：井奥成彦（慶應義塾大学古文書室）／渡部葉子、本間友、森山緑、亀山裕亮



リーフレット

慶應大学文学部古文書室展示 「江戸時代の貨幣と人々の暮らし」

文書群	表題	形態	制作年代
テーマ 1 江戸時代の貨幣「三貨制度」			
1-1 武蔵国 豊島郡 角筈村 渡辺家	覚（火之元用心、古金銀引替、博奕の触書に付請書）	一紙	元禄 15（1702）年 2 月 21 日
1-2 武蔵国 豊島郡 角筈村 渡辺家	金銀吹直之儀付御書付四通	竖帳	正徳 4（1714）年 5 月 15 日
1-3 武蔵国 豊島郡 角筈村 渡辺家	覚（吹改候金銀引替等の儀に付触廻状請書）	一紙	元文元（1736）年 5 月
1-4 武蔵国 児玉郡 傍示堂村 内野家	亥ノ御年貢納目録	一紙	宝暦 5（1755）年 12 月
1-5 武蔵国 児玉郡 傍示堂村 内野家	先納金證文之事	一紙	安永 10（1781）年 3 月
1-6 武蔵国 都筑郡 大棚村 平沼家	御廻状写（南鐐銀通用に付）	一紙	文政 12（1829）年 7 月
1-7 武蔵国 北足立郡 芝村 平井家	覚（金子書上）	一紙	（年代不詳）
1-8 武蔵国 多摩郡 沢井村 瀧嶋家	（金銀改鋳等に関し廻状控）	冊子	酉（天保 8、1837）年

文書群			表題	形態	制作年代
テーマ2 貨幣の単位					
2-1	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	覚（勝手向暮方月割金の儀に付）	一紙	文政 11（1828）年 11 月
2-2	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	下知（当暮養子持参金残金催促に付）	一紙	文政 12（1829）年 12 月
2-3	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	下知書（西丸普請金に付）	一紙	天保 9（1838）年 4 月
2-4	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	質地證文之事	一紙	享和元（1801）年 2 月
2-5	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	明治九年租税皆済取立帳	横帳	明治 10（1877）年 1 月
2-6	武蔵国 豊島郡	角筈村 渡辺家	辰二月小金井筋右大將様御成御用留	冊子	辰（天保 15、1844）年 2 月
2-7	武蔵国 豊島郡	角筈村 渡辺家	巳三月小金井筋民部卿様御出御用留	小横帳	弘化 2（1845）年 3 月
2-8	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	辰ノ年傍示堂村田畑御年貢上納可仕目録	一紙	正徳 2（1712）年 12 月 15 日
2-9	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	安永九年子ノ十二月吉日両方年貢請取差引覚	横帳	安永 9（1780）年 12 月
2-10	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	當卯田方御年貢買納代取立帳	横帳	天保 2（1831）年 10 月 27 日
テーマ3 村人の義務					
3-1	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	享保十八年丑ノ十月日縣様方国役掛り割合	横帳	享保 18（1733）年 10 月
3-2	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	兩御方御年貢取立帳	横帳	文政 10 年（1827）年 11 月
3-3	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	両御方御年貢請取帳	横帳	安政 6（1859）年 6 月
3-4	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	乙亥租税皆済取立帳	横帳	明治 8（1875）年 12 月
テーマ4 働く 稼ぐ（8～10点）					
4-1	武蔵国 多摩郡	馬橋村 大谷家	板橋宿御伝馬雇揚銭取集帳	横帳	文化 3（1806）年 7 月
4-2	下総国 葛飾郡	大畔新田 秋元家	日光御参詣ニ付古河御泊城御賄働人足雇銭内割之帳	横帳	天保 14（1843）年 4 月 6 日
4-3	武蔵国 葛飾郡	新井村	覚（御伝馬雇出賃請取に付）	一紙	丑年 3 月 24 日
4-4	武蔵国 葛飾郡	新井村	覚（箱館其他臨時一式雇出賃請取に付）	一紙	（文久 2、1862）年閏 8 月 27 日
4-5	武蔵国 葛飾郡	下高野村 大島家	御伝馬一条村々請印帳	小横	明治元（1868）年 11 月 1 日
4-6	武蔵国 足立郡	染谷村 守富家	松平陸奥守様御手傳耕地開墾御普請皆出来連判帳	横帳	明和 4（1767）年 6 月
4-7	武蔵国 足立郡	染谷村 守富家	傳右川浚入用帳	横帳	天保 4（1833）年 2 月
4-8	武蔵国 足立郡	染谷村 守富家	天久保用水路御普請金御手形之写	竖帳	弘化 4（1847）年
4-9	武蔵国 多摩郡	沢井村 瀧島家	飢人救書上帳	竖帳	天保 8（1837）年正月
4-10	武蔵国 多摩郡	沢井村 瀧島家	御救金請取帳	竖帳	天保 8（1837）年 2 月
テーマ5 関東地域の経済活動					
5-1	武蔵国 豊島郡	角筈村 渡辺家	（銭買置仕他国へ舟廻等致間敷候儀に付触請書）	一紙	正徳 2（1712）年 12 月
5-2	武蔵国 荏原郡	三大森村 田中家	乍恐以書付申上候（舟役仰付書付）	一紙	享保 20（1735）年 4 月
5-3	下総国 葛飾郡	三ツ堀村 増田家	（封題）伊奈右近将様御役所江納候流作場御年貢并 河岸問屋株運上永上納御請取	綴	寛政 4（1792）年 4 月
5-4	武蔵国 豊島郡	角筈村 渡辺家	覚（木場河岸にて材木舟賃請取に付）	一紙	亥 1 月 21 日
5-5	武蔵国 足立郡	染谷村 守富家	見沼筋河岸々々俵物江戸運送高書上控	竖帳	天保 7（1837）年
5-6	武蔵国 葛飾郡	藤塚村 遠藤家	覚（味噌等運込に付船賃請取）	一紙	寅 12 月 14 日
5-7	武蔵国 足立郡	染谷村 守富家	差上申済口證文之事（長芋一件に付）	一紙	不詳
5-8	武蔵国 児玉郡	傍示堂村 内野家	質地畑證文之事	一紙	文化 2（1805）年 12 月

研究会 mandala musica

2017 年度から mandala musica は多角度から「音楽」にアプローチするプラットフォームの研究会であり、以下の4プロジェクトが互いに提携しつつ進行している。現代における「音楽」の意味を、広範囲からかつ根底から問い直すとともに、今日の諸学問領域と一般的社会生活の中で音楽が果たしうる役割を理論面・実践面の両方から研究していくことを目的としている。また、学術と芸術のシナジーが生まれる場となるような、さまざまな実験的ワークショップも企画していく。

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

従来の油井正一アーカイヴの活動を継承し、訪問所員の中川ヨウ氏を中心にジャズの歴史を多角度から考察している。また、当センター訪問所員菊地成孔氏らを迎えた講演会、コンサート、ワークショップ等を開催し、「ジャズ」を出発点とする現代音楽の可能性を探求する。2017 年度からは株式会社セイコーホールディングスの協賛を受け、より頻度の高い、さらに充実した内容の活動が可能になっている。18 年度はピアニスト林正樹氏を招いてのレクチャー・コンサート（写真下）と、「油井正一誕生 100 年」をテーマとしたシンポジウムを2回開催し、さらに故相倉久人氏の資料が中安亜都子夫人によって油井アーカイヴに寄託されたことを記念して、トーク＆音楽のイベント「山下洋輔、相倉久人を語る」も開かれた。



●プロジェクト②：Pop Japan Project (PJP)

17 年度までは日本国際放送からの委託により、NHK の音

楽番組「J-Melo」の視聴者実態調査をしていた本プロジェクトだが、18年度からは日本のポピュラー音楽を多角度から研究する企画として再スタートを切った。社団法人MAMの女性により、音楽プロデューサー牧村憲一氏の指導によるゼミナールを3度開催したほか、作曲家で音楽出版社経営者の村井邦彦氏による講演会「音楽やるなら、慶應に行こう！」(チラシ写真下)が開催された。



●プロジェクト③「普遍音楽研究会」

ゲーテ、キルヒャー、ブルーノ、フィチーノ、さらには古代の思想家たちから現代の哲学的音楽論も参照しながら、今日では「芸術」の一ジャンルとなっている「音楽」という営為を「普遍学=普遍楽」として捉えなおすべく、哲学的探究を行う。

以上の複数プロジェクトが相互に協働しながら発展していくことを目指している。

(担当/記=糸川)

現代芸術研究会

アート・センターは現代芸術や芸術と社会の關係の諸問題について様々な観点からアプローチしてきた。また、所管するアーカイヴも現代芸術を射程としているものである。本研究会では、現代芸術に関わる諸問題を、美術館学芸員や作家など現場にいる方々と連携しながら、研究・探求していくことを目的としている。また、現代芸術を対象とするアーカイヴの諸問題について研究・検討し、アーカイヴの実践のための基礎研究とすることも目している。

研究会の内容は大きく二つに分けられる。現代芸術そのものの研究と、現代芸術を対象とするアーカイヴの活動についての研究である。研究会では、テキスト購読を踏まえた発表と討論、作家によるアーティスト・トーク、研究発表による問題提起、などを想定している。その中にはアーカイヴ実践にまつわる技術的諸問題や、アーカイヴ実践を通しての問題提起や討論なども含めて考えて行きたい。

●講演会・上映会

Vistas, Intervals, Apartures — 眺め／間隔／すき間

「オープンキャンパスのために」上映とトーク

2018年8月27日（月）19：00～、吉村順三が設計し1966年に開校した愛知県立芸術大学の校舎をロケ地として撮影された映像「オープンキャンパスについて」を上映展示し、撮影者の一人であるグラハム・エラード氏のトークを行った。当日は悪天候に見舞われながらも、38名もの方々に来場いただき、会場であるアート・スペースはほぼ満員となった。ポストトークは英語で行なわれたが、日本語言語サポートとして枝村氏に協力いただいた。上映後には来場者から「面白い企画だった」「映像を楽しめた」など、多くの声を伺うことができた。

（記＝渡部）



現代芸術研究会

西脇順三郎研究会

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

2012年アート・センターに「西脇順三郎アーカイヴ」が設置・開室されて以来、私的な研究会として継続的に開催されてきた同研究会は、詩人、研究者、翻訳家等をメンバーに有し、毎回担当者がテーマを設定して発表を行い、各メンバーとの議論を深める形式をとっている。多角的な切り口をもって、西脇順三郎の詩そのものや、詩論等を分析対象とすることで、西脇の詩世界の深奥を探求することを目的として活動している。また、年に一度開催される「アムバルワリア祭」に関しても、新倉氏をはじめ本研究会の参加者の協力、参加を仰ぎ、西脇順三郎アーカイヴの資料活用や、各メンバーの活動の広報を担う側面としても機能している。本年度は新たに工藤進氏（明治学院大学名誉教授）、朝吹亮二氏（詩人、慶應義塾大学名誉教授）、永方佑樹氏（詩人）、栗原飛宇馬氏（萩原朔太郎研究）の4名がメンバーに加わり、さらに多彩な議論が活発に交わされている。

本年度の研究会は7回にわたり行われた。各担当者と発表テーマを下記に挙げる。なお、「第〇回」の開催数は、研究会の開始時よりの通算である。

第39回 2018年4月9日

担当：工藤進氏（仏文学）「西脇の漢語・ギリシャ語比較研究について」

第40回 2018年5月14日

担当：杉本徹氏（詩人）「西脇順三郎の『詩学』について」

第41回 2018年6月18日

担当：八木幹夫氏（詩人）「土の永劫、永遠の孤独—西脇詩にあらわれた「淋しさ」と「哀しみ」」

第42回 2018年9月10日

担当：朝吹亮二氏（詩人）「西脇順三郎と折口信夫—古代について」

第43回 2018年10月15日

担当：久村亮介氏（東京大学大学院）「西脇詩学における古代の位置づけ」

第44回 2018年11月12日

担当：野村喜和夫氏（詩人）「西脇順三郎とフランスの詩人たち—月光菩薩マラルメ、日光菩薩ランボー」

第45回 2019年3月11日

担当：杉本徹氏（詩人）「西脇順三郎の『詩学』について
その2」
（担当／記＝森山）

慶應義塾大学アート・センター周年事業/ KUAC Art Archive 20 周年

慶應義塾大学アート・センターは、1998 年に土方巽アーカイヴをパイロット・モデルとする「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」を起動し、アート・アーカイヴに対する取り組みを開始した。以来、ノグチ・ルーム、瀧口修造、油井正一、西脇順三郎、草月アートセンターなどの資料をアーカイヴとして構築し、国内外の研究者の調査・研究に資する活動を行ってきた。

そして 20 年の節目となる 2018 年、この「ジェネティック・エンジン」の組成を改めて見直し、新たに組み替えるため、一連の事業を展開することとなった。

アート・アーカイヴは、一つの「ジェネティック・エンジン」である。個人や組織の記憶は、事実と個体的な感性が折り混ざりあった準資料であり、どこまでも個体の内部に留まり続ける。翻って一つの記録とは、外部化された記憶であり、アーカイヴは、この記憶と記録が交錯する地点に生成する。個人や組織が関与した過去の出来事の遺伝的要素を宿しながら、アーカイヴはそれらの出来事を、新たな、また多様なパースペクティヴに基づき、再び発生させるエンジンだと言えるだろう。

本年は、以下の展覧会、印刷物、研究フォーラム、シンポジウムを通して、ジェネティック・エンジン再編の試みを行い、この取り組みが、「ジェネティック・エンジン」としてのアート・アーカイヴについて再考するとともに、これからのアート・アーカイヴを展望する機会となれば幸いである。

展覧会

- ・アート・アーカイヴ資料展 XVII 「ジェネティック・エンジン」プロジェクト紹介展示 (39 頁参照)
- ・アート・アーカイヴ資料展 XVIII 「土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968-2018」(42 頁参照)

研究フォーラム／シンポジウム

- ・研究フォーラム「^{ジェネティック}生成するアーカイヴ——創造の軌跡をもとめて」(13 頁参照)
- ・シンポジウム「ジェネティック・エンジン」(15 頁参照)

小展示「プリーツ・マシーン」／印刷物『プリーツ・マシーン』(25 頁参照)

刊行物 (87 頁参照)

- ・ARTLET 50 Butoh の現在 II 土方巽への問い
- ・ARTLET 51 KUAC アート・アーカイヴ

- ・Booklet 27「芸術とアーカイヴ——ジェネティック・エンジン」
- ・慶應義塾大学アート・センター周年事業
20 years of KUAC Art Archive「ジェネティック・エンジン」
報告書

アート・センターの定期刊行物である ARTLET と Booklet においても、アート・アーカイヴを特集しました。

ARTLET50 では、土方巽を特集し、海外におけるその受容

と現在における展開について、各地域からのレポートを掲載している。ARTLET51 はアート・センターが所管する各アーカイヴ、コレクションをすべて示して、各資料の現状を紹介し、Booklet27 では、「芸術とアーカイヴ——ジェネティック・エンジン」をテーマに、本事業の研究フォーラムおよびシンポジウムにご登壇くださった方々を中心に、アーカイヴに関する論考を寄せて頂き、刊行する予定である。

(記＝橋本)



都市のカルチュラル・ナラティブ

平成 30 年度 文化庁 地域の美術館・歴史博物館を中核としたクラスター形成事業

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

平成 30 年度港区文化プログラム連携事業

都市のカルチュラル・ナラティブ：
地域文化資源インターンシップ

一地域文化の現場を訪ねる講座

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

2016 年に構想された本プロジェクトは、2017 年度に「港区文化プログラム連携事業」の指定を受け公開講座と建築見学ツアーを軸とする初の公開イベントを実施。2018 年度は、「港区文化プログラム連携事業」に加えて、文化庁「地域の美術館・歴史博物館を中核としたクラスター形成事業」の支援を受けて活動を行なった。以下にその内容を報告する。

プロジェクトの目的や詳細な活動の記録については、プロジェクト・マガジン『ARTEFACT 02』および報告書「都市のカルチュラル・ナラティブ '18」も併せてご参照いただきたい（いずれもウェブサイト <http://art-c.keio.ac.jp/~artefact> で閲覧可能）。

イベントの開催

プロジェクトメンバーの多様性を活かし、現代美術・寺院・建築・放送・生け花・食・和菓子といった幅広い主題をフィールドに、港区で展開する都市文化をその歴史的・文化的文脈とともに紹介するイベントを計画。2018 年度は、下記の 3 プログラム 8 イベントを開催した。それぞれのイベントの報告は、プロジェクト・マガジン『ARTEFACT 02』掲載のレポートを参照のこと。

1. 都市の寺院を訪ねる

■ 増上寺山内寺院の歴史と文化

(1) ガイドツアー＆レクチャー「芝増上寺大門通りと旧御成道の歴史探訪」

実施日時：2018 年 9 月 27 日（木）15：00～17：00

場所：増上寺大門～常照院 本堂～廣度院～増上寺三解脱門



都市の寺院を訪ねる：増上寺山内寺院の歴史と文化

参加者：30名

講師：伊坂道子（建築家・伊坂デザイン工房共同代表）、野村恒道（常照院 住職）

実施内容：増上寺周辺の建築・歴史案内、常照院本堂特別拝観とご住職の講話

(2) 寺院が伝える都市文化の物語—妙定院の文化財

実施日時：2018年9月29日（土）15：00～17：15

場所：妙定院

参加者：53名

講師：伊坂道子、小林正道（妙定院 住職）、小林淳道（妙定院 副住職）

実施内容：

- ・レクチャー：小林正道「守ることと展くこと—妙定院の文化財」／伊坂道子「江戸の建築の扉をひらく」
- ・特別拝観：妙定院本堂・浄土蔵（国の登録有形文化財）

■レクチャー&坐禅ワークショップ「古川のほとり・龍源寺からのまなざし：寺院文化の現在」

実施日時：2018年10月13日（土）13：30～15：00

場所：龍源寺

参加者：31名

実施内容：

- ・レクチャー「寺院が伝えるトポグラフィ」
- 講師：松原信樹（龍源寺 住職）、國本学史（慶應義塾大学）
- 江戸より今日に続く寺院の視点から、地域の文化と歴史を語る講話



レクチャー&坐禅ワークショップ
「古川のほとり・龍源寺からのまなざし：寺院文化の現在」

・坐禅ワークショップ

■学問・文化プラットフォームとしての寺院：泉岳寺と禅の文化

実施日時：2018年11月18日（日）10：00～11：30／
13：00～14：30

場所：泉岳寺

参加者：のべ63名

実施内容：

- ・ガイドツアー「泉岳寺の境内にみる歴史と文化」
- 講師：牟田賢明（泉岳寺知客兼受処主事）
- 泉岳寺の学寮としての歴史に焦点を当てたガイドツアー
- ・講演「禅宗寺院の学問と文化」
- 講師：堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所 斯道文庫 教授）、牟田賢明
- 寺院の文化における役割について、禅の文学と造形美術に焦点をあてて解説する講演

2. ギャラリーを知る

■慶應義塾のギャラリーを知る：トーク&ガイド「釈宗演と近代日本」展

実施日時：2018年7月21日（土）10：15～11：45

場所：慶應義塾大学（三田）



ギャラリーを知る：学問・文化プラットフォームとしての寺院：泉岳寺と禅の文化

参加者：23名

実施内容：一般にあまり知られていない大学ギャラリーの紹介と、キャンパスで開催中の展覧会「釈宗演と近代日本：若き禅僧、世界を駆ける」のガイド付き見学。

- ・ミニ・レクチャー「慶應義塾の文化財と三田キャンパスのギャラリー」 本間友（慶應義塾大学アート・センター 所員）
- ・ギャラリー・トーク「釈宗演と近代日本：若き禅僧、世界を駆ける」 都倉武之（慶應義塾福澤研究センター 准教授）

■港区のギャラリーを知る：特別見学+トーク「ギャラリーと公共性」

実施日時：2019年2月8日（金）13：30～15：30

場所：横田茂ギャラリー

参加者：43名

- 実施内容：港区で40年にわたり活動する現代美術画廊を訪ね、バックヤードを含めた特別見学とトークを通じて、現代美術画廊の仕事をもっと解く講座
- ・イントロダクション&特別見学「横田茂ギャラリー、東京パブリッシングハウスとJCRIの仕事」 講師：横田聡（東京パブリッシングハウス）
 - ・トーク「ギャラリーと公共性」 講師：横田茂（横田茂ギャラリー）、渡部葉子（慶應義塾大学アート・センター 教授）



慶應義塾のギャラリーを知る：トーク&ガイド「釈宗演と近代日本」展



特別見学+トーク「ギャラリーと公共性」

3. 学校建築をめぐる

■慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード——建築特別公開日

実施日時：2018年10月17日（水）・20日（土）10：00～17：00

場所：慶應義塾大学（三田）

参加者：のべ514名



大学の建築フォーラム：アーカイヴとアウトリーチ

実施内容：慶應義塾三田キャンパスの、通常は非公開の建築物「旧ノグチ・ルーム」「演説館」を特別に公開し、ガイドツアーを実施。

・建築ガイドツアー

実施日時：2018年10月17日（水）・20日（土）

場所：慶應義塾大学（三田）

講師：森山緑（慶應義塾大学アート・センター 所員）

■大学の建築フォーラム：アーカイヴとアウトリーチ

実施日時：2018年10月20日（土）14：00～16：30

場所：慶應義塾大学（三田）西校舎 517 番教室

参加者：57 名

講師：渡部葉子（慶應義塾大学アート・センター 教授／キュレーター）、藤本貴子（文化庁 国立近現代建築資料館 建築資料調査官）、桑折美智代（明治学院歴史資料館）、富田ゆり・丸山美季（学習院大学史料館）

実施内容：地域にとって身近なようでいて、実は接する機会の少ない大学の建築に焦点をあて、国内外の建築資料アーカイヴの活動や、大学における建築物の公開に関する取り組みを、レクチャーとケース・スタディを通じて共有し、議論する。

・レクチャー

渡部葉子「学校と記憶——慶應義塾の建築プロジェクトを中心に」

藤本貴子「近現代建築アーカイヴズの保存と活用—文化庁国立近現代建築資料館と海外の事例から」

・ケース・スタディ

明治学院大学（桑折美智代／明治学院歴史資料館）「歴史的建造物が語るキャンパス ～文化財三棟（インブリー館・記念館・チャペル）を中心に～」

学習院大学（富田ゆり、丸山美季／学習院大学史料館）

・ディスカッション

イベントのうち、「大学の建築フォーラム：アーカイヴとアウトリーチ」、「学問・文化プラットフォームとしての寺院：泉岳寺と禅の文化」は日英バイリンガル・レクチャーとして企画し、外国人コミュニティからの参加とフィードバックを得た。言語サポートの提供にあたっては、通常の同時通訳ではなく、UD トークを利用した字幕配信を試みるなど新たな挑戦を行い、文化／学術イベントにおけるアクセシビリティの向上についても検討を行った。

国際発信のためのプラットフォーム構築

ワーキング・グループでの検討に基づき、ウェブサイトのプロトタイプ版を構築した。「ウェブサイトで得た情報を使い、自ら文化活動に参加しながらその内容を発信する」ことを促すため、広報に留まらず、コンテンツの再利用に重きをおいた設計となっている。また、大使館や留学生へのヒアリング（国際コミュニティの現状調査）を通して、一方的な発信だけではなく、様々な文化やコミュニティを繋いでいくための仕組みが必要であることが分かった。これらの知見を活かし、継続してウェブサイト正式版の開発、情報発信のモデル構築を実施する。

コンテンツ制作と発信

地域文化資源を紹介する短編ドキュメンタリー映像を3件制作した。テキストについてはとくに外国人からの需要の高い主題や文化資源を理解する上で基礎となるテキストを選定し、8種のコンテンツを翻訳。また、大学の建築の一般公開の事例に関する調査を実施し、一般の方が参加可能なイベント等を紹介するテキストを作成した。さらに、人材育成プログラムと連携して、若年層への情報流通を図るため、学生と文化資源紹介テキストを共同執筆した（計59件）。

国際発信を担う人材育成プログラムの開発

TARL へのヒアリング等、先行事例の調査を踏まえて、人

材育成ワークショップパイロット版（カルチュラル・コミュニケーション・ワークショップ'18）を実施。学生、留学生、自治体職員、地域文化機関担当者、計44名の参加を得た。参加者は当初予定の4倍に近い数であり、参加者のフィードバックからも、プログラムへの期待と評価の高さが感じられた。

プロジェクトのモデル化

企画会議、全体会議やモデル検討会議の開催を通じて、プロジェクトのモデル構築を進めた。モデル検討会議では、「大学と地域文化団体の連携」「文化プロジェクトの情報発信」を中心に検討した。港区が主催するシンポジウム等において、プロジェクトの紹介を積極的に行い、あわせて地域で活動する文化機関とのディスカッションを通じて、新規連携先を開拓した。

プロジェクト・マガジン『ARTEFACT 02』刊行

「都市のカルチュラル・ナラティヴ」の一つの軸に、プロジェクトの活動を記録し、また港区の「カルチュラル・ナラティヴ」を紹介するプロジェクト・マガジン『ARTEFACT（アルテファクト）』の刊行がある。

2018年度に刊行した第2号では、「インターンシップ」を特集した。（記＝本間）

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動

1. 作者不詳《福澤諭吉肖像》油彩画面の修復
2. 和田嘉平治作《福澤諭吉像》石膏像修復およびFRP像製作
3. 宇佐美圭司《やがて、すべてが一つの円の中に》洗浄保存処置
4. 藤城清治《光陰の中に巣立つ仔馬たち》修復に先立つ状態調査
5. 旧ノグチ・ルーム（萬來舎）の保存修復処置

アート・センターでは研究活動の一つとして、慶應義塾が所有する美術品や建築物の調査およびそれらの保存修復に関する助言や指導を行ってきた。博物館相当施設認定を受けて、この点に関してもさらに充実した活動を目指している。所蔵美術品のメンテナンスに関しては、平成14年4月に発足した「慶應義塾美術品管理運用委員会」で、所蔵美術品のメンテナンスを中心に対処してきたが、アート・センターにおいて、その基礎となる作品データベース整備も進めてきた。現在、作品に関するデータの整備および学内での情報共有化を目指してデータベース構築にも取り組んでいる。所蔵美術品のメンテナンスに関しては例年通り委員会において修復・保存処置が必要な美術品の選定が行われ、選定された美術品はアート・センターを通じて専門家に作業を依頼するプロセスが取られた。本年度は5件の修復・保存作業が実施されたので、以下に概要と修復家による報告を抜粋して掲載する。

1. 作者不詳《福澤諭吉肖像》油彩画面の修復

福澤研究センター所蔵の本作品について昨年度は油彩画布面に先行して額縁の修復を行い、詳細は『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要25(2017/18)』ですでに報告した。本年度は、本体の油彩画布面の修復を行い、ここに報告する。

保存修復作業記録

2019年3月29日 修復研究所21 所長 渡邊郁夫

*担当者：宮崎安章

*修復期間：2018年8月～2019年3月

●作品

作者＝不詳

作品＝福澤諭吉肖像

制作年＝不詳

材質・技法＝油彩、カンヴァス、額縁は木製、石膏モールディング

寸法＝画面寸法 851.0 × 675.0mm 厚み 70.0mm

サイン無し 修復歴無し

●処置前の状態

・ワニス層：光沢は無く、黄化している。

・絵具層：画面全体が砂埃や塵などで汚れている。額縁の入子で隠れていた上辺と左辺は汚れの付着は少なく、下辺部

と右辺は非常に汚れが溜まった状態になっている。下辺部には黴が発生しチョーキングしている。また黒色の衣服もチョーキングを起こしている。

画面向かって右側の胸部に擦れが原因の破損箇所がある。破損の長さは天地に25mmほどある。頭の上部にも擦れによる剥落がある。右胸、ネクタイ周辺にも剥落箇所がある。亀裂は細かく全面に観察できる。虫糞が付着している。

- ・支持体：WINSER & NEWTON 製の画用キャンバス。繊維は比較的細い亜麻。たるみが多少ある。裏面は砂埃や塵などで汚れている。特に下辺の木枠との隙間には汚れが詰まっている。

- ・木枠：貝数5本（中棧1本）、楔穴12箇所、楔は12個ある。

●保存処置内容

- ・修復前、中、後をデジタルカメラで撮影し修復前の作品の状態を調査した。

- ・膠水を浮き上がった箇所に注入し、電気鋺で加温加圧して接着を行った。

- ・脱脂綿を巻いて作った綿棒に、希アンモニア水をしみ込ま

せて拭き取り除去した。

- ・掃除機を使い裏面の清掃を行った。エタノールで殺菌処置を行った。

- ・亜麻布の繊維状にしたものをホットメルト型アクリル樹脂接着剤（BEVA371シート）で接着してかけはぎをおこなった。

- ・支持体周囲の耳部に亜麻布をホットメルト型アクリル樹脂接着剤（BEVA371シート）で接着して耳補強をおこなった。

- ・仮枠に作品を張り込み、加温加圧して変形を修正した。

- ・オリジナルの木枠を使用するため、清掃をおこない、アルコールで殺菌した。

- ・作品をオリジナル木枠に張り込んだ。

- ・炭酸カルシウムと合成樹脂接着剤を練り合わせた充填剤を詰め、周囲の絵肌に合わせて整形した。

- ・チアベンザゾールを主成分とした防黴剤を塗布した。

- ・溶剤型アクリル樹脂絵具を使って補彩を行った。

- ・ワックス入りのダンマル樹脂ワニスを塗布した。

- ・昨年修復をおこなったオリジナルの額縁に額装した。



図1 作品 福澤諭吉肖像（表）



図2 作品 福澤諭吉肖像（裏）

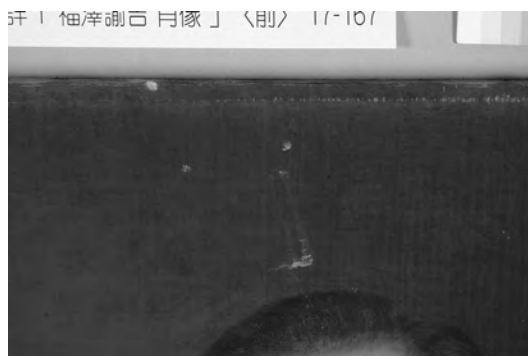


図3 処置前 剥落箇所（上辺中央）



図4 処置前 付着物（虫糞）



図5 洗浄作業



図6 処置後 剥落箇所（上辺中央）



図7 処置後 付着物除去



図8 修復後 額付き（表）

●今後の取り扱いの注意

陳列の場合

- ・ 直接日光の当たる場所は避ける。褪色、剥落、その他の損傷の原因になる。
- ・ 暖房器具の近くや、直接エアコンディショナー等の冷風・温風の出口や冷風・温風の当たる 場所は避ける。
- ・ 微振動のある壁（エアコンディショナーの近く等）にかけ

ない。

- ・湿度の高い場所は避ける。(変形、徹、しみの原因となる)。
- ・画面に座埃が付着した場合は、羽根箱等で軽く払うようにする(ぬれ雑巾や、溶剤を含ませた布等で拭くと絵を傷めることとなる)。
- ・吊り紐は、ワイヤー、合成繊維のロープ等が適当である。
- ・吊り金具は、しっかりした金属のものを使うとよい。最近、接合剤を使用したフックが出ているが、作品をかけるのには適当でない。
- ・ガラス入りの額縁の場合、ガラスの内側がくもったり、微が発生する場合がある。このときは額縁から作品を外して、アルコールを含ませた脱脂綿やガーゼ等でガラス面を拭く。

保存、運送の場合

- ・湿度の高い場所での保管は避ける。(地下室、倉庫等の空調のない場所は危険。)
- ・年に一回程度、乾燥した天気の良い日に、作品を額縁から外し内側にこもった湿気や埃を除去後、改めて額装する。

2. 和田嘉平治 作 《福澤諭吉像》石膏原型修復およびFRP像製作

本石膏像は、慶應義塾端艇部合宿所に置かれていたものであり、大分県中津市の福澤生誕記念館に戦前置かれていた彫像の石膏原型である。作者・和田嘉平治は深く福澤を敬愛し、誰に依頼されたわけでもなく昭和5年に福澤像を制作し、これが中津市の福澤旧居跡に設置された。しかし太平洋戦争中の金属供出によりこの彫像は失われた。戦後、同じ台座の上に改めて制作されたものが現在、大分県中津市の福澤諭吉旧居・福澤記念館に設置されている。この再制作の際の石膏原型は、和田嘉平治の孫、和田正泰氏により1997年ごろ、嘉平治旧宅とアトリエの解体時に慶應義塾に寄贈された。

埼玉県戸田市の端艇部合宿所にあった石膏原型は、初代つまり金属供出にて失われてしまった胸像の原型であり貴重なものである。詳細については昨年度の年報にて報告したので割愛するが、昨年度は本石膏像の仮修復が行われ、さらに元の設置場所である端艇部に設置するためのFRP像のためにこの原型からシリコン型取りをした。本年度はFRP像を制作し、端艇部合宿所に設置することができた。また、石膏原型は本修復を施したのち、三田キャンパス東館倉庫に移送し、保管のための処置が施された。

保存修復作業記録

2018年6月25日 ブロンズスタジオ

*担当者 高橋裕二

*作業期間 2018年4月～6月

●作品

作品名=福澤諭吉先生胸像

作者=和田嘉平治

制作年=1932(昭和7)年

材質・技法=石膏、着彩

寸法=115.0×103.0×60.0cm

●石膏像 処置前の状態(端艇部引き取り後の調査所見、2017年度)

- ・石膏胸像にこげ茶色の着彩が施されたもので、木製台座(濃いこげ茶色)に固定されず設置されていた。
- ・全体にスクラッチ、突き傷が多数目視され、着彩層のかすれや石膏の表層剥離が目立った。欠落箇所も多く、鼻は修理痕が目立ち、地山の陥没箇所には粘性充填剤で応急の穴埋めがされていた。
- ・左耳上部は破損しており、割れた部品を透明テープで貼り付けられていた。
- ・亀裂もかなり目視され、亀裂にはハグミ(ずれ)箇所が複数みられた。
- ・右袖前面角、そのほかの袖角、地山のそれぞれの角、地山底面などに欠損があり、特に右袖前面角は元の形状が予測できない状態となっていた。

●FRP像の製作

- ・昨年度に行ったシリコン型に顔料入り不飽和ポリエステル樹脂を塗り込んだ。
- ・硬化剤を混ぜながら、塗り込みを行った。
- ・内側にガラスマットを貼りこみ、ポリエステル樹脂を含浸させていった。
- ・前面と背面の型を貼り合わせた。
- ・シリコン型から抜き、形状を補整し、光沢や色彩を調整した。

●FRP像 戸田の端艇部合宿所に設置

2018年6月21日

- ・木製台座の中に、穴を2箇所開け、座金・ナットで固定した。

●石膏原型像の修復

2018年5月～6月

- ・像に固定用材を取り付け、裏打ちをした。
- ・底面の平出し作業。
- ・表層剥落部分の補整、石膏充填を行った。
- ・補彩を施し、修復を完了した。

●石膏原型像を三田キャンパスへ移送、保管

2018年8月

- ・保管用の木枠を製作した。
- ・東館倉庫へ搬入したのち、保管用に透明ラップを巻き、木枠を固定した。



図1 FRP像製作 シリコン型に樹脂を塗り込む



図2 FRP像製作 塗り込み完了



図3 FRP像製作 カシュー塗料による色調調整



図4 FRP像 端艇部合宿所に設置完了



図5 石膏像 表層剥落部分の補整



図6 石膏像修復完了



図7 三田キャンパス東館倉庫 設置

3. 宇佐美圭司 《やがて、すべてが一つの円の中に》 洗浄 保存処理

本作品は三田メディアセンターの入り口右脇に設置されている。外気にやや触れる環境でもあることから、とりわけ出入口に近い、右下部分に汚れが目立ち、全体にも埃が付着している様子が見てとれた。今回は状態を観察していただいた上で洗浄処置を依頼した。

●作品

作者＝宇佐美圭司

作品＝やがて、すべてが一つの円の中に

制作年＝1982（昭和57）年

材質・技法＝油彩、カンヴァス、木の額縁

寸法＝画面寸法 6,795 × 2,389 mm

外寸法＝6,875 × 2,463 mm

保存修復作業記録

2019年3月1日

修復研究所 21 所長 渡邊郁夫

* 担当者：宮崎安章

* 修復期間：2019年2月18日～20日

修復方針と使用する材料を決めるため、2月4日に事前調査を行い、画面の一部（右下隅）で洗浄実験を行なった。

処置前の状態確認

- ・ 画布はパネルに張り込まれている。額縁は箱型の形状で幅が44mm、奥行き138mmある。材はタモ材である。
- ・ 画面の上部に目視で確認出来る大きさの埃が付着している。また塵など汚れが全面に付着している。
- ・ 画面右側の出入口付近は左側と比べ汚れの付着が目立つ。
- ・ 茶褐色の粒状シミ（汚れ）が多数右側下部にある。雨のしずくが飛んで出来たと思われる汚れのたまりが観察できる。
- ・ 擦れによる絵具層の剥落が数カ所ある。
- ・ 額縁上面には、想像以上の埃が積もり、作品とのすき間にも埃や黒色でススに近い細かい粒状の汚れが積もっている。

事前調査から、額縁を含む作品の表面に付着した大きな埃を除去後、水（H₂O）を使用して汚れを取り除く方針で作業を進めた。油脂を含む汚れが付着していた場合は弱アルカリ性の洗浄液（希アンモニア水）を使う事も一考した。

洗浄保存処置と内容

- ・ 作品寸法の計測と損傷の確認。
- ・ 額縁上面、周囲の埃の除去。掃除機で吸い取り、ウエスに水を含ませて拭き取った。
- ・ 画面の汚れ除去（クリーニング）。最表層の汚れは毛ハタキや柔らかい刷毛を使って取り除いた。15mm ほどの幅に切った帯状の脱脂綿を竹串に巻き、手製の綿棒を使い、水を含ませて画面全体の洗浄を行なった。経年による汚れは思いのほか付着しており、繰り返し洗浄作業を行なった。
- ・ 絵具層の剥落箇所への補彩（リタッチ）。溶剤型アクリル樹脂絵具を使い、周囲にはみ出さないように補彩を行なった。可逆性のある絵具を使用しているのでミネラルスピリットなど、オリジナルを傷めることのない弱い溶剤で除去できる。

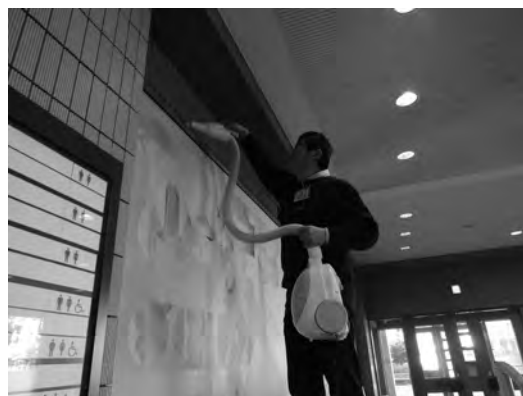


図2 修復中 額縁の上面 1cm ほど埃が積もっていた



図1 修復前 画面右側の下に黒い斑点状のシミ、絵具の剥落



図3 修復中 補彩作業



図4 修復後 全体

4. 藤城清治《光陰の中に巣立つ仔馬たち》修復に先立つ状態調査

影絵作家・藤城清治（塾員、1947年経済学部卒）が制作したこの作品は、2008年1月29日に幼稚舎の玄関脇壁面に設置された。「けやきの葉の1枚1枚に生命力が宿るように切り抜いていった。幼稚舎の子どもたちに、夢と希望を感じてほしい」と当時、藤城はその思いを語っている。設置されてから10年以上が経過し、画面には紙の浮き上がりや膨らみが見られることから、調査を依頼した。加えて画面の後背面に設置されている電灯の取り替え工事も見据えて、修復計画の策定も依頼した。

●作品

作者＝藤城清治

作品＝光陰の中に巣立つ仔馬たち

制作年＝2008（平成20）年

材質・技法＝紙、セロファン紙、マスキングテープ、アクリル絵具

（背景：218 Lee FILTERS E.I. CHTH CTB

照明ブルーライトジェルフィルターシート）

支持体＝アクリル樹脂板

寸法＝2,700 × 2,400 mm

状態調査記録

2019年3月31日

修復研究所 21 所長 渡邊郁夫

*担当者：宮崎安章

*調査日：2018年8月22日

●状態報告

- ・作品は紙、セロファンを切り抜き、接着剤・テープで接いで影絵の原型を制作し、乳白板に固定されている。裏面側にライトが設置され、点灯する仕様となっている。
- ・画面側は保護として壁面にアクリル板がはめ込まれ、ケース状におさまられている。アクリル板はややたわみがあり、画面に接触していたと見られる箇所もある。
- ・上辺中央、仔馬の目の彩色部分はアクリル板側に絵具がわずかに付着している。
- ・切り抜いた紙やセロファンを接いで接着した部分の接着力が劣化し、はずれて捲れている部分が広範囲に点在している。
- ・下辺の縁に仔馬の足部分が落ちている。



図1 修復前 全体



図2 修復前 中央部、仔馬の足が欠損している

- ・1cm 弱の破れが数カ所に見られる。
 - ・背景に貼付されているフィルターシートは所々に空気が入り、浮き上がった状態で膨らみが帯状に多方向に延びている。
 - ・裏面側から照射されるライトの熱でアクリル板やケース内の温度が上昇することも損傷の要因の一つである可能性が高い。
- 以上のことをふまえ、今後の保存環境の改善、修復工程を計画する。



図3 修復前 左辺中央部 剥がれ、破れ、欠損



図4 修復前 シートの浮き上がり

●修復工程（2019年度に実施予定）

- ・調査・記録：修復前の作品の状態を撮影、調査し、記録する。
- ・浮き上がり接着：絵具層が剥がれ、浮き上がっている部分に接着剤を差し入れ接着する。
- ・乾式洗浄：表層に付着した埃等を柔らかな刷毛、天然ゴム

スポンジ、練り消しゴム等で除去する。

・写真撮影・報告書作成。

上記の工程部分は、工事業者にあらかじめ作業小屋を作品まわりに設置してもらい、その中での作業を予定している。また、アクリル板をはずした段階で、後背面の電灯を取り替える工事を行う予定である。

5. 旧ノグチ・ルーム（萬來舎）の保存修復処置

2007年度に家具に加えて室内床面等を集中的に修復、保存処置を施し、その後は室内環境の改善につとめ、週に一回の定期的な清掃および空調稼働を行ってきた。また床面のメンテナンスとしては年に一度、秋ごろに油性床用ワックスの塗布を学校校舎の通常メンテナンスの範囲で行なっている。さらに2011年度には家具カバーを設置、紫外線フィルムを全窓面に設置したことで、保存状態が飛躍的に改善された。

本年度の保存修復は以下の通りである。通常非公開となっている旧ノグチ・ルームであるが昨今はさまざまな催事や授業時にも利用されるなど、以前よりも使用頻度が高いゆえ、時折、不適切な使用によって床等にダメージを与えることがある。本年度は、10月に開催した催事の際に、多少不適切な使用があり、若干のダメージが床面に生じた。この対応として、定期ケア以前に、緊急的に補修を依頼した。むろん、定期的な状態調査および保存処置は必須である。

保存修復処置記録

2019年2月20日 修復研究所二十一 所長 渡邊郁夫

*作業日 2019年2月4日

*担当者 宮崎安章

2019年2月4日に三田キャンパス第二研究室「新萬來舎/ノグチ・ルーム」の修復点検を行った。床全面と各家具、衝立、衝立裏の棚を清掃した後に保護ワックスを塗布した。

・家具類の点検は2017年12月4日～6日に修復を行った箇所を中心に行い、また平成30（2018）年10月11日～12日に粘着テープ等によって剥離したワックスの補修箇所も確認した。

・直射日光があたり劣化箇所が顕著であった《テーブル》《腰掛（大）》《腰掛（小）》《座敷の敷物》は注意深く観察を行った。紫外線カットフィルムを窓ガラスに貼ったことによる有害紫外線の遮蔽効果は非常に大きく、目視での確認ではあるが、前回の点検時と比べても大きな変化はなく、劣化

の進行は抑えられている。また継続的に室内の空調や各家具にかけた紫外線カットカバーの効果は大きいと考える。

- ・テーブルは清掃後、蜜蝋を主成分とした家具用ワックスを塗布した。
- ・腰掛（大）（小）は敷物と背もたれを刷毛で清掃した後にテーブルと同じワックスを塗布した。
- ・籐の敷物も外して掃除機を使って清掃を行った。

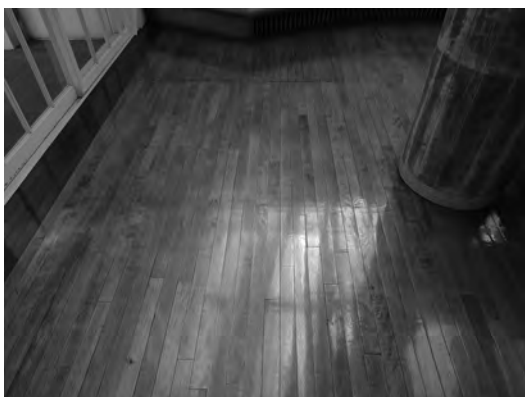


図1 修復前 床 補修から4ヶ月の経過からは状態良好



図2 修復中 《腰掛け（小）》清掃およびワックス塗布

- ・床部はポリプロピレン紙のモップで清掃した後に、市販のフロー水性ワックスを4回塗布した。
- ・腰掛と奥の座敷に敷かれている敷物も、直射日光があたっている箇所も以前のような、表皮が剥がれる様な劣化は観察できなかった。腰掛（小）の背もたれの縄の劣化も、新調し補彩を施した縄も、褪色など特に変化はない。腰掛（大）の背もたれの縄の一部に摩耗した箇所がある。
- ・直射日光があたる《テーブル》《腰掛（大）》《腰掛（小）》《座敷の敷物》は表面の変化や劣化があるか経過観察を続け、必要に応じて修復処置を行う。またノグチ・ルームの公開等を行う場合《テーブル》《腰掛（大）》《腰掛（小）》は長時間日光に当たり表面温度が上昇し、劣化の大きな要因となるため、遮光するための衝立などを設置すると保存環境が改善され则认为る。



図3 修復中 《腰掛け（大）》籐の敷物をずらし掃除およびワックス塗布



図4 修復中 床 補彩後に水性樹脂ワックスを4度塗布



図5 修復中 書棚下の格子枠 破損箇所を膠水で仮止め処置

- ・茶托の天板に角が破損しているが、旧充填箇所が外れており、オリジナルは損傷していなかった。エポキシ樹脂パテで充填した後に溶剤型アクリル絵具で補彩を施した。
- ・衝立裏の棚に取り付けられている格子の枠が3枚あり、入口側の2枚の枠が破損、欠損しており、破損部は膠水を使って仮接着を行った。

塗布ワックス：NEW V-COAT（ニューV・コート）

第一化学工業所（製造） タイカ商事（販売）

- ・東側（部屋の奥）の壁、化粧板の剥落箇所の処置については、昨年の作業で合板の浮き上がりは見当たらなかった。合板の剥落箇所の充填整形を行い、補彩を施すか、検討が必要である。

（記＝森山）

受入資料（寄贈）

2018年度、アート・センターに下記資料を受け入れました。
ご寄贈くださった方々には深く感謝申し上げます。（寄贈のみ掲載・敬称略）

●土方巽アーカイヴ

1. 日本バレエ協会 60 年誌（書籍）
寄贈者：公益財団法人日本バレエ協会
2. 自在忌——石井満隆追悼文集——（書籍）
寄贈者：石井満隆追悼文集実行委員会
3. SWIAT BUTOH KAZUO OHNO（書籍）
寄贈者：Anita Zdrojewska
5. WIZIA CIALA（書籍）
寄贈者：Anita Zdrojewska
6. 原作土方巽「病める舞姫」東北歌舞伎計画秋田公演（書籍）
寄贈者：NPO 法人土方巽記念秋田舞踏会
7. 読みとき「病める舞姫」——土方巽の秋田（書籍）
寄贈者：NPO 法人土方巽記念秋田舞踏会
8. 椅子と身体（書籍）
寄贈者：黒川雅之
9. FREE JAZZ IN JAPAN（書籍）
寄贈者：副島記念プロジェクト
10. 生命共振としてのクオリア（書籍）
寄贈者：リゾーム・リー
11. 舞踏革命（書籍）
寄贈者：リゾーム・リー
12. 従暗房到明室：「器的身体」與土方巽暗黒舞踏の陰性基調（論文）
寄贈者：許韶芸
13. 光與影・關於種種的愛戀與荒涼（論文）
寄贈者：許韶芸
14. Danser En 68（書籍）
寄贈者：Sylviane Pages
15. Le buto en France —— malentendus et fascination
寄贈者：Sylviane Pages
16. ダンスは国家と踊る（書籍）
寄贈者：慶應義塾大学出版会
17. 20 世紀ダンス史（書籍）
寄贈者：慶應義塾大学出版会

18. 暗黒舞踏の身体体験（書籍）
寄贈者：ケイトリン・コーカー
19. 舞踊年鑑 2018（年鑑）
寄贈者：舞踊年鑑編集委員会（文化庁）
20. Theatre Yearbook2019 Theatre in Japan（年鑑）
寄贈者：国際演劇協会日本センター
21. Theatre Yearbook2019 Theatre Abroad（年鑑）
寄贈者：国際演劇協会日本センター
22. 日本の舞台芸術における身体（書籍）
寄贈者：ボナベントウーラ・ルペルティ

●瀧口修造アーカイヴ

1. 瀧口修造展 III・IV 瀧口修造とマルセル・デュシャン
寄贈者：ギャラリー ときの忘れもの
2. 駒井哲郎 煌めく紙上の宇宙
寄贈者：横浜美術館
3. 戦後美術の現在形 池田龍雄展－楢円幻想
寄贈者：練馬区立美術館
4. to and from Shuzo Takiguchi / to and from Kazuo Okazaki
寄贈者：土渕信彦
5. 橄欖 第四号
寄贈者：山腰亮介
6. 森と芸術
寄贈者：札幌芸術の森美術館
7. 生誕 100 年記念瑛九展 = 100th birth anniversary Q Ei
寄贈者：不明
8. 土屋幸夫展－美術家、デザイナー、教育者
寄贈者：目黒区美術館
9. 瀧口修造と彼が見つめた作家たち
寄贈者：森山緑
10. 絵本とメルヘン
寄贈者：巖谷國士

●西脇順三郎アーカイヴ

1. 日曜日の散歩者 わすれられた台湾詩人たち 日曜日式散歩者／THE MOULIN（DVD）
寄贈者：林雅婷
2. 涯ハ テノ詩聲 詩人 吉増剛造展
寄贈者：渋谷区立松濤美術館

●ノグチ・ルーム・アーカイヴ

1. イサム・ノグチ その創造の源流

-
- 寄贈者：森山緑
2. イサム・ノグチと岡本太郎 越境者たちの日本
寄贈者：川崎市岡本太郎美術館
3. 山本忠司展
寄贈者：松隅洋
4. 子どものための建築と空間展
寄贈者：パナソニック汐留ミュージアム
5. モダンデザインが結ぶ暮らしの夢
寄贈者：パナソニック汐留ミュージアム
- 峯村敏明アーカイヴ
1. 大辻清司アーカイブフィルムコレクション 2 人間と物質
寄贈者：武蔵野美術大学美術館・図書館
- その他
1. わが内なる神秘のスペイン グノーシスを描く大西甲二
寄贈者：森山緑
2. アーティスト・ファイル 2015：隣の部屋：日本と韓国の作家たち
寄贈者：国立新美術館
3. 蔡國強帰去来 = Cai Guo-Qiang : there and back again
寄贈者：不明
4. 生誕 150 年記念 藤島武二展
寄贈者：練馬区立美術館
5. 静謐なる楽園の廃墟
寄贈者：練馬区立美術館
6. Yves Tanguy : rétrospective 1925-1955
寄贈者：不明
7. 大きいゴジラ、小さいゴジラ
寄贈者：池田幸弘
8. 生誕 120 年 椿貞雄展 - 椿貞雄と岸田劉生 -
寄贈者：米沢市上杉博物館
9. Re:Quest - 1970 年代以降の日本現代美術
寄贈者：不明
10. 流行をつくる - 三越と鷗外 -
寄贈者：文京区立森鷗外記念館
11. 日清・日露戦争とメディア
寄贈者：川崎市市民ミュージアム
12. 九州派大全 戦後の福岡で産声を上げた、奇跡の前衛美術集団
寄贈者：福岡市美術館
13. 終わりのむこうへ：廃墟の美術史
= Beyond the End: Ruins in Art History
寄贈者：渋谷区松濤美術館
14. 村井邦彦の LA 日記
寄贈者：村井邦彦
15. パンドラの箱が開いた！
寄贈者：東京藝術大学
16. “釈宗演遠諱 100 年記念特別展 釈宗演と近代日本 - 若き禅僧、世界を駆ける -”
寄贈者：臨済宗大本山円覚寺
17. たまもの：埼玉県立近代美術館のコレクションより
= Tamamono: From the collection of the Museum of Modern Art, Saitama
寄贈者：埼玉県立近代美術館
18. マインドフルネス！高橋コレクション展 決定版 2014 図録
寄贈者：名古屋市立美術館
19. OS10 アートとメディア・テクノロジーの展望：ICC オープン・スペース 10 年の記録 2006-2015
= OS10 a perspective of art and media technology: Documents of ICC Open Space 2006-2015
寄贈者：ICC (NTT インターコミュニケーションセンター)

資料貸出

土方巽アーカイヴ

●貸出先：鎌鼬の会

目的：鎌鼬美術館での展示

貸出日：2018 年 5 月 2 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	『危機に立つ肉体』	アスベスト館	パネル	1987 年	6 点
	「鎌鼬」記念写真	細江英公	プリント	1969 年	
オブジェ	土方巽デスフット	アスベスト館	ブロンズ	1986 年	
写真集	『鎌鼬』（英語版・外箱）	細江英公	印刷物	2013 年	

●貸出先：スパン・アート・ギャラリー

目的：土方巽のトボス展——肉体の叛乱から 50 年——

貸出日：2018 年 6 月 12 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「スイカを食う土方巽」	深瀬昌久	プリント	1968 年	2 点
	「土方巽・模像男根」	鳥居良禪	パネル	1968 年	
	「真鍮板とにわとり」	羽永光利	パネル	1968 年	
映像	「肉体の叛乱」	中村宏	DVD	1968 年	
舞台装置・衣裳	「模造男根」	土井 典	FRP	1968 年 (1987 年再制作)	
	「ふいご」	中西夏之	ミクスト・メディア	1968 年	
印刷物	「肉体の叛乱」	種村季弘	紙に印刷	1968 年	
書籍	『鎌鼬 田代の土方巽』	細江英公	写真集	2016 年	
	『アスベスト館通信』（10 冊組）	土方巽記念アスベスト館		1987 年～ 89 年	

●貸出先：論創社

目的：吉増剛造『舞踏言語』出版記念トーク（青山ブックセンター）

貸出日：2018 年 6 月 26 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	「肉体の叛乱」	中村宏	DVD	1968 年	
	「HOSO-TAN」	森下隆	DVD	1972 年	
音声	「慈悲心鳥」	土方巽	CD	1976 年	

●貸出先：川島京子（早稲田大学）

目的：新国立劇場 ビジュアル年表『日本の現代舞台芸術』（画像閲覧）

貸出日：2018 年 6 月 28 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「肉体の叛乱」（少女）	中谷忠雄	データ	1968 年	
	「アスベスト館の土方巽」	吉野章郎	データ	1970 年	
	「疱瘡譚」（ライ病）	小野塚誠	データ	1972 年	

●貸出先：シリーズ土方巽を読む実行委員会（シアター POO）

目的：「シリーズ土方巽を読むⅡ 病める舞姫」

貸出日：2018 年 6 月 29 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	「東北歌舞伎計画 4」（短縮版）	アスベスト館	DVD	1985 年	
写真	「鎌鼬 赤ん坊を抱いて駆ける土方巽」	細江英公	データ	1965 年	
	「秋田の土方巽」		データ	1930 年代？ 1940 年代？	5 点

●貸出先：Vangelina

目的：「Butoh : Cradling Empty Space」（book）

貸出日：2018 年 7 月

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
書籍	『Hijikata Tatsumi's Butoh Notations』	森下隆	印刷物	2015 年	
	『土方巽全集Ⅰ』	土方巽	印刷物	1998 年	
	『土方巽全集Ⅱ』	土方巽	印刷物	1998 年	
	『土方巽の舞踏』	土方巽ほか	印刷物	2003 年	

●貸出先：Choy Ka Fai

目的：Exhibition and screening at ImPuls Tanz —— Vienna International Dance Festival

貸出日：2018 年 7 月 11 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「肉体の叛乱」（赤ドレス）	長谷川六	データ	1968 年	
	「肉体の叛乱」（真鍮板と鶏）	中谷忠雄	データ	1968 年	
	「肉体の叛乱」（模造男根）	鳥居良禅	データ	1968 年	
	「誕生」	みどり館	データ	1970 年	2 点
	「卑弥呼」	吉田ルイ子	データ	1973 年	
	「ビエタ」	早崎治	データ	1972 年	
	「ギバサン」	山崎博	データ	1972 年	
映像	「肉体の叛乱」	中村宏	DVD	1968 年	
	「疱瘡譚」	大内田圭彌	DVD	1972 年	
	「東北歌舞伎計画 4」	アスベスト館	DVD	1985 年	

●貸出先：Macalube Films

目的：映像作品「Alterations / Ko Murobushi」（Basile Doganis）

貸出日：2018 年 7 月 15 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	「Archival Hijikata Tatsumi」	中村宏	データ	2012 年	

●貸出先：Keio University FutureLearn（1 部を掲出）

目的：Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance

貸出日：2018 年 9 月

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「鎌鼬」	細江英公	プリント	1965 年	
	「土方巽と阿部定」	藤森秀郎	プリント	1969 年	
	「アスベスト館の土方巽」 藤森秀郎		プリント	1969 年	
	「恐怖奇形人間」（東映）		プリント	1969 年	
	「スイカを食べる土方巽」	深瀬昌久	プリント	1969 年	
	「白馬と土方巽」	深瀬昌久	プリント	1969 年	

	「アスベスト館記念写真」 細江永幸	雑誌		1972 年
	「羽田空港での土方巽」	高梨豊	プリント	1970 年
	「新宿アート・ビレッジ」 小野塚誠		プリント	1970 年
	「疱瘡譚」	小野塚誠、鳥居良禪 ほか		1972 年
映像	「臍閣下」	西江孝之	DVD	1970 年
	「肉体の叛乱」	中村宏	DVD	1968 年
	「疱瘡譚」	大内田圭彌	DVD	1972 年
	「正面の衣裳」	アスベスト館	DVD	1976 年
	「ひとがた」	アスベスト館	DVD	1976 年
	「鯨線上の奥方」	アスベスト館	DVD	1972 年
	「東北歌舞伎計画 4」	アスベスト館	DVD	1985 年

●貸出先：千葉市美術館、北九州市立美術館分館、静岡県立美術館

目的：1968 年 激動の時代の芸術

貸出日：2018 年 9 月 19 日、2018 年 12 月 1 日、2019 年 2 月 10 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「肉体の叛乱」	中谷忠雄	プリント	1968 年	4 点
写真	「肉体の叛乱 模造男根」	鳥居良禪		1968 年	2 点
写真	「鎌鼬」	細江英公	プリント	1965 年	4 点
ポスター	「土方巽と日本人」	横尾忠則	シルクスクリーン	1968 年	

●貸出先：POHRC

目的：ワークショップ「土方巽の舞踏 [集中ワークショップ + 研究会] 秋田

貸出日：2018 年 9 月 21 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	「正面の衣裳」	アスベスト館	DVD	1976 年	

●貸出先：週刊日本読書人

目的：「土方巽トリックスター／肉体の叛乱 1968 —— 2018」展告知

貸出日：2018 年 10 月 8 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「存在の耐えられない暗黒」	Hideto Maezawa	データ		2 点

●貸出先：株式会社デザイントープ

目的：『椅子と身体』（黒川雅之）

貸出日：2018 年 10 月 12 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「疱瘡譚」（ライ病）	小野塚誠	データ	1972 年	

●貸出先：シリーズ土方巽を読む実行委員会（シアター POO）

目的：「シリーズ土方巽を読むⅢ 病める舞姫」

貸出日：2018 年 11 月 30 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	「疱瘡譚」（短縮版）	大内田圭彌	DVD	1972 年	
写真	「鎌鼬 記念写真」	細江英公	データ	1969 年	
	「スイカを食う土方巽」	深瀬昌久	データ	1968 年	

●貸出先：ゴッズダイナミックワールド

目的：TBS「関口宏の人生の詩Ⅱ」

貸出日：2018年12月13日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「講演する土方巽」	増田大輔	データ	1985年	

●貸出先：株式会社シオン

目的：日本テレビ「ニノさん」

貸出日：2018年12月7日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	「東北歌舞伎計画4」	アスベスト館	DVD	1985年	

●貸出先：Jonathan M. Hall

目的：ドナルド・リチャー調査

貸出日：2018年12月7日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	「戦争ごっこ」	ドナルド・リチャー	ビデオ	1960年	

●貸出先：ケイトリン・コーカー

目的：『暗黒舞踏の身体経験』（京都大学学術出版会）

貸出日：2019年1月

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「ショーダンス稽古」	アスベスト館	データ	1965年？	
	「ショーダンスを振付る土方巽」	中谷忠雄	データ	1969年	
	「アスベスト館の小林嵯峨」	アスベスト館	データ	1969年	
	「アスベスト館の掃除」	藤森秀郎	データ	1969年	
	「疱瘡譚」（ライ病）	小野塚誠	データ	1972年	
	「すさめ玉」（土方巽と小林嵯峨）	小野塚誠	データ	1972年	
	「土方巽と弟子たち」	山口晴久	データ	1975年	
ハガキ	スペース・カプセルの催事案内	スペース・カプセル	データ	1969年	

瀧口修造アーカイヴ

●貸出先：千葉市美術館

目的：1968年 激動の時代の芸術

貸出日：2018年9月19日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
印刷物	ハガキ絵画（第1次・瀧口修造宛）（4点）	松澤宥		1967-68	4
書簡	I got up（1968年7月1日、8日、15日、22日、河原温29日、瀧口修造宛）			1968	5

●DIC 川村記念美術館

目的：終わりに対話——平出隆と美術の言語

貸出日：2018年10月6日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
文書	PREMIERS ROTO-DESSINS ESSAIS	瀧口修造	1963年		1
文書	余白の蛇	瀧口修造	1967年		1
文書	Étant Donnés: Rose Selavy 1958-1968 or Growth and making of To and From Rose Selavy	瀧口修造	1972年		1
文書	検眼圖傍白	瀧口修造	1978年		1

文書	リバティ・パスポート（岡崎和郎あて）	瀧口修造	1978 年	1
----	--------------------	------	--------	---

●横浜美術館

目的：駒井哲郎——煌めく紙上の宇宙

貸出日：2018 年 10 月 13 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
	「実験工房第 5 回発表会」チラシ	デザイン：北代省三	紙、インク	1953 年	1
	「実験工房第 5 回発表会」プログラム	デザイン：北代省三	紙、インク	1953 年	1
	「実験工房第 5 回発表会」ポスター	デザイン：山口勝弘	紙、インク	1953 年	1
	瀧口修造宛書簡（1953 年 10 月 7 日付）	駒井哲郎	紙、インク	1953 年	1
	瀧口修造宛資生堂ギャラリーでの個展案内（1953 年 1 月 25 日付）	駒井哲郎	紙、エッチング	1953 年	1
	タケミヤ画廊 No.2 銅版画展案内ハガキ		紙、インク	1956 年	1
	タケミヤ画廊第 3 回銅版画展案内ハガキ		紙、インク	1957 年	1

●貸出先：東京都庭園美術館

目的：岡上淑子 フォトコラージュ 沈黙の奇蹟

貸出日：2019 年 1 月 26 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
印刷物	第 1 回国際主観主義写真展リーフレット		紙、インク	1956 年	1
写真	書斎の写真				5
印刷物	第 2 回岡上淑子コラージュ展（タケミヤ画廊）案内状		紙、インク、ハガキ	1956 年	1
書簡	岡上から瀧口宛	岡上淑子	絵ハガキ	1967 年、1969 年	2
書簡	岡上から瀧口宛	岡上淑子	便箋、封筒	1968 年	1
書簡	瀧口から岡上宛	瀧口修造	便箋、封筒	1953 年、1974 年	2
書簡	瀧口から岡上宛	瀧口修造	ハガキ	1975 年	1
書簡	岡上から橋本まゆ宛	岡上淑子	便箋、封筒		2

草月寄託資料

●貸出先：千葉市美術館、北九州市立美術館分館、静岡県立美術館

目的：1968 年 激動の時代の芸術

貸出日：2018 年 9 月 19 日、2018 年 12 月 1 日、2019 年 2 月 10 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	第 1 日 ジェフレイ・ヘンドリックスによるハプニング「ブルー・ボックス」		デジタルデータ	1968 年	1
写真	第 1 日 一柳慧、横尾忠則、黒川紀章、浜野安宏「サイコ・デリシャス」(2 点)		デジタルデータ	1968 年	1
写真	第 3 日 箱に入れられたパネラー、針生一郎、篠原有司男ほか (3 点)		デジタルデータ	1968 年	1
写真	第 3 日 詩を朗読する富岡多恵子		デジタルデータ	1968 年	1
写真	第 4 日 東野芳明、高松次郎、羽仁進、唐十郎「蒸発のすすめ」		デジタルデータ	1968 年	1
写真	第 4 日 状況劇場「シルクスクリーンによる雲隠れの術」大久保鷹ほか		デジタルデータ	1968 年	1
写真	第 4 日 舞台上に設置された山口勝弘の環境芸術		デジタルデータ	1968 年	1

写真	第5日 小松左京、川添登、磯崎新、中原佑介「あすはあさっての日は昇る 未来への構想力」	デジタルデータ	1968年	1
印刷物	フィルム・アート・フェスティバル 東京 1968 粟津潔	オフセット、紙（ポスター）	1968年	1
印刷物	フィルム・アート・フェスティバル 東京 1969 粟津潔	オフセット、紙（ポスター）	1969年	1
印刷物	「フィルム・アート・フェスティバル」の開催中止を望む！	ガリ版刷り	1969年	1
印刷物	フィルム・アート・フェスティバルの開催中止について	印刷物	1969年	1

西脇順三郎アーカイヴ

●貸出先：沖縄県立博物館・美術館、松濤美術館

目的：涯（ハ）テノ詩聲（ウタゴエ） 詩人 吉増剛造展

貸出日：2018年4月27日、2018年8月11日、

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
	瀧口修造宛ハガキ	岡田隆彦	ハガキ	1966年	1
	漢語ギリシア語ノート	西脇順三郎	ノート	1967年	1
	主として Greek 語の話	西脇順三郎	ノート	1967年	1

ノグチ・ルーム・アーカイヴ

●貸出先：香川県立ミュージアム

目的：20世紀の総合芸術家 イサム・ノグチ——彫刻から身体・庭へ

貸出日：2018年4月7日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
	新萬來舎のためのスツール（3本足）	イサム・ノグチ	木	1951年	4
	新萬來舎のためのコーヒー・テーブル	イサム・ノグチ	木	1951年	1
	新萬來舎図面資料一式		紙、インク、鉛筆	1950年	4

●貸出先：東京オペラシティ アートギャラリー

目的：20世紀の総合芸術家 イサム・ノグチ——彫刻から身体・庭へ

貸出日：2018年7月14日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
	新萬來舎のためのスツール（3本足）	イサム・ノグチ	木	1951年	4
	新萬來舎のためのコーヒー・テーブル	イサム・ノグチ	木	1951年	1
	新萬來舎図面資料一式		紙、インク、鉛筆	1950年	4
	新萬來舎 写真	安斎重男	写真(デジタルデータ)	2003年	2

●貸出先：川崎市岡本太郎美術館

目的：イサム・ノグチと岡本太郎——越境者たちの「日本」

貸出日：2018年10月6日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
	新萬來舎のためのスツール（3本足）	イサム・ノグチ	木	1951年	4
	新萬來舎のためのコーヒー・テーブル	イサム・ノグチ	木	1951年	1
	新萬來舎図面資料一式		紙、インク、鉛筆	1950年	4

●貸出先：パナソニック汐留ミュージアム

目的：子どものための建築と空間展

貸出日：2019 年 1 月 12 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真 (データ)	慶應義塾幼稚舎 外観	新良太	デジタルデータ	2009 年	1
	慶應義塾幼稚舎 教室内観	新良太	デジタルデータ	2009 年	1
	慶應義塾幼稚舎 図工室	新良太	デジタルデータ	2009 年	1
	慶應義塾幼稚舎 セットバックした教室の前のテレス	新良太	デジタルデータ	2009 年	1
図面	慶應義塾幼稚舎 第一理科教室詳細図 1:50	谷口吉郎・曾禰中條事務所	鉛筆、紙	1935 年	1
	慶應義塾幼稚舎 3 階テレス日覆用パイプ柱・花壇及 2 階テレス隔壁詳細 1:20	谷口吉郎・曾禰中條事務所	鉛筆、紙	1936 年	1

●貸出先：高崎市美術館

目的：モダンデザインが結ぶ暮らしの夢

貸出日：2019 年 2 月 2 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
図面	慶應義塾大学 第二研究室 平面図、配置図、パーゴラ立面図	谷口吉郎	紙、インク、鉛筆	1950 年	1
	慶應義塾大学 第二研究室 平面図、配置図、パーゴラ立面図	谷口吉郎	紙、インク、鉛筆	1950 年	1
	慶應義塾大学 萬來舎西側、北側展開図	谷口吉郎	紙、インク、鉛筆	1950 年	1
	慶應義塾大学 萬來舎東側、南側展開図	谷口吉郎	紙、インク、鉛筆	1950 年	1
	慶應義塾大学 萬來舎詳細図：大テーブルと長椅子	谷口吉郎	紙、インク、鉛筆	1950 年	1
家具	スツール	イサム・ノグチ	木	1950 年	1
写真	北鎌倉アトリエで陶作品を制作するイサム・ノグチ (KUAC-ST 1367)	土門拳		1952 年頃	1
	慶應義塾大学 第二研究室 2 階から西側庭園を見る	平剛	写真、紙焼き	2009 年	1
	慶應義塾大学 萬來舎 (ノグチ・ルーム) 南東側より庭園を見る	平剛	写真、紙焼き	2009 年	1
	慶應義塾大学 萬來舎 (ノグチ・ルーム) 東側より西側を見る (《無》が見える)	平剛	写真、紙焼き	2009 年	1
	慶應義塾大学 萬來舎 (ノグチ・ルーム) 楕円形テーブル、藤製ベンチ、照明器具	平剛	写真、紙焼き	2009 年	1
書籍	『ノグチ』	滝口修造/長谷川三郎/イサム・ノグチ/亀倉雄策 (美術出版社)		1953 年	1

刊行物

●ARTLET

『ARTLET』50号

〈FEATURE ARTICLES〉 Butoh の現在Ⅱ—土方巽への問い

・土方巽の霊に宛てた E メール（チョイ・カファイ）

・土方巽『病める舞姫』を踊る（黒田育世）

〈TOPICS〉

・海外からの舞踏報告

ヒマラヤ／ニューヨーク／メキシコ／台湾／ベルリン／
ポーランド

〈INFORMATION〉

・活動報告

8 頁、2018 年 9 月 30 日発行

編集＝内藤正人・糸川麻里生・後藤文子・渡部葉子・
小菅隼人・徳永聡子

●慶應義塾大学アート・センター年報

『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要』第 25 号

188 頁、2018 年 7 月 1 日発行

●その他（報告書等）

『ARTEFACT 02 インターンシップ』

108 頁（別冊：36 頁）、2019 年 3 月 25 日発行

発行＝慶應義塾大学アート・センター

『ジェネティック・エンジン』

34 頁、2019 年 3 月 31 日発行

発行＝慶應義塾大学アート・センター

* 展覧会関連刊行物については「慶應義塾大学アート・スペース」のセクション（39 頁）を参照。

図書資料統計

	本年度登録数	総所蔵数
和書（冊）	87	2021
洋書（冊）	3	445
逐次刊行物（タイトル数）	6	272
AV 資料	4	2112

2019 年 3 月 31 日現在

活動記録

1. 主催

●Seiko presents 慶應義塾大学アート・センター公開研究会
「拡張するジャズ」2018 vol.1
変化する Time vol.3

日時：2018年4月25日（水）19：00～20：30

場所：三田キャンパス 北館ホール

登壇者／出演者：

中川ヨウ（洗足学園音楽大学教授、慶應義塾大学アート・センター訪問所員）

入場者数：48名

主催：慶應義塾大学アート・センター

特別協賛：株式会社セイコーホールディングス

担当：糸川麻里生（副所長／文学部教授）

●Seiko presents 慶應義塾大学アート・センター公開研究会
「拡張するジャズ」2018 vol.2

#1 レクチャーコンサート「林正樹の万華鏡」

日時：2018年5月30日（水）19：00～20：45

場所：三田キャンパス 北館ホール

登壇者／出演者：

演奏：林正樹（ピアニスト）

司会：中川ヨウ（洗足学園音楽大学教授、慶應義塾大学アート・センター訪問所員）

入場者数：153名

主催：慶應義塾大学アート・センター

特別協賛：株式会社セイコーホールディングス

担当：糸川麻里生（副所長／文学部教授）

●新入生歓迎行事 雪雄子舞踏公演「秘光」

日時：2018年6月8日（金）18：30～

場所：日吉キャンパス 来往舎イベントテラス

出演：雪雄子（舞踏家）、音響・照明：曾我侖

入場者数：170名

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

協力：ポートフォリオ BUTOH

作成印刷物：ポスター（B3）、チラシ（B5）、アンケート

担当：小菅隼人（所員、理工学部教授）

●釈宗演と近代日本——若き禅僧、世界を駆ける 特別対談
「釈宗演とグローバル化」

日時：6月11日（月）16：30～18：00（開場15：30）

場所：三田キャンパス 西校舎ホール

登壇者／出演者：

横田南嶺（臨済宗大本山円覚寺派管長）、馬場紀寿（東京大学
東洋文化研究所准教授）

入場者数：177名

主催：臨済宗大本山円覚寺、慶應義塾福澤研究センター（主
管）、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書
館

作成印刷物：アンケート

担当：都倉武之（福澤研究センター准教授）

●釈宗演と近代日本——若き禅僧、世界を駆ける 座禅ワー
クショップ&ミニ・レクチャー

日時：2018年6月11日（月）、6月23日（土）、7月12日（木）、
7月21日（土）、8月6日（月）

場所：三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム（南館3階ルーフ・
テラス）

①座禅ワークショップ 第1回 10：45～12：15

第2回 13：00～14：30

入場者数：各回20名（先着）

②ミニ・レクチャー 12：20～12：50

登壇者／出演者：

梅沢恵（「鎌倉・円覚寺の五百羅漢図」（①・⑤））

都倉武之（「福沢諭吉と仏教」（②・③・④））

入場者数：各回約30名

主催：臨済宗大本山円覚寺、慶應義塾福澤研究センター（主
管）、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館

担当：梅沢恵（神奈川県立金沢文庫主任学芸員）、都倉武之（福
澤研究センター准教授）

●釈宗演と近代日本——若き禅僧、世界を駆ける ギャラ
リー・トーク

日時：6月19日（火）、6月27日（水）、7月21日（土）

各日14：45～

場所：第一会場：慶應義塾図書館展示室（三田）

第二会場：慶應義塾大学アート・スペース

登壇者／出演者：都倉武之（福澤研究センター准教授）

主催：臨済宗大本山円覚寺、慶應義塾福澤研究センター（主

管)、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館

担当：都倉武之(福澤研究センター准教授)

●Seiko presents 慶應義塾大学アート・センター公開研究会
「拡張するジャズ」油井正一を語る・第一回～人間としての油井正一

日時：2018年8月1日(水) 19:00～20:30

場所：三田キャンパス 北館ホール

登壇者／出演者：

演奏：島裕介(トランベッター)

ゲスト：油井正太郎

司会：中川ヨウ(洗足学園音楽大学教授、アート・センター訪問所員)

入場者数：54名

主催：慶應義塾大学アート・センター

特別協賛：株式会社セイコーホールディングス

担当：糸川麻里生(副所長／文学部教授)

●Vistas, Intervals, Apartures ― 眺め／間隔／すき間 「オー
ブンキャンパスのために」上映とトーク

日時：2018年8月27日(月) 19:00～20:30

場所：慶應義塾大学アート・スペース

入場者数：47名

登壇者／出演者：

グラハム・エラード(ロンドン芸術大学セントラルセント
マーチンズ教授)、渡部葉子(専任所員(キュレーター)／教授)

主催：慶應義塾大学アート・センター(現代芸術研究会)

作成印刷物：DM チラシ(A5)、アンケート

担当：渡部葉子(専任所員(キュレーター)／教授)、本間友(所
員、講師(非常勤))、亀山裕亮(学芸員補)

●南画廊と志水楠男

【トーク】

日時：2018年9月1日(土) 14:00～16:00

場所：三田キャンパス・東館6階 G-Lab.

入場者数：103名

登壇者／出演者：石橋輝男、横田茂(株式会社横田茂ギャラ
リー 代表取締役)、渡部葉子(専任所員(キュ
レーター)／教授)

【特別展示】

日時：2018年9月1日(土) 11:00～17:00

場所：慶應義塾大学アート・スペース

入場者数：105名

主催：慶應義塾大学アート・センター

協力：横田茂ギャラリー

作成印刷物：DM はがき、リーフレット(A4二つ折り)、ア
ンケート

担当：渡部葉子(専任所員(キュレーター)／教授)、本間友(所
員、講師(非常勤))、久保仁志(所員、講師(非常勤))

●レクチャー・コンサート「ストラディヴァリウス～ヴァイ
オリンのマスターピースに触れる」

日時：2018年9月26日(水) 18:30～19:45

場所：三田キャンパス 北館ホール

入場者数：170名

登壇者／出演者：大江馨(ヴァイオリニスト)、中澤創太(日
本ヴァイオリン 代表取締役社長)

主催：慶應義塾大学アート・センター

共催：東京ストラディヴァリウスフェスティバル 2018 実行
委員会

作成印刷物：リーフレット(A4)、アンケート

担当：渡部葉子(専任所員(キュレーター)／教授)、本間友(所
員、講師(非常勤))、亀山裕亮(学芸員補)

●Seiko presents 慶應義塾大学アート・センター公開研究会
「拡張するジャズ」シンポジウム
生誕100年記念 油井正一を語る<第2回>「油井ジャズ
史観は今」

日時：2018年9月26日(水) 19:00～20:30

場所：三田キャンパス 東館6階 G-Lab.

登壇者／出演者：

中川ヨウ氏(洗足学園音楽大学教授、アート・センター訪問
所員)、大和田俊之(法学部教授、アート・センター所員)、
糸川麻里生(副所長／文学部教授)

入場者数：55名

主催：慶應義塾大学アート・センター

特別協賛：株式会社セイコーホールディングス

担当：糸川麻里生(副所長／文学部教授)

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

【イベント1：シンポジウム】『20世紀舞踊』を検証する

日時：10月3日(水) 19:00―

会場：旧ノグチ・ルーム（三田キャンパス南館3階）
報告：うらわまこと、山野博大（20世紀舞踊の会同人）
パフォーマンス：池宮中夫ソロダンス N一叛乱の待合所
[イベント2：ダンス] Dance Medium & UNFIX 「曼珠沙華」
～地上に咲く花、天界に咲く花～

日時 10月4日（木）19：00－

会場旧ノグチ・ルーム（三田キャンパス南館3階）

振付・演出：長岡ゆり、正朔

出演：長岡ゆり、正朔、Paul Michael Henry、Yokko、
Bob Lyness、吉崎康佑、ホンダリョウ、
Mario Horenstein 他

〈天界の土方巽へのメッセージ〉

[イベント3：ダンス・ジャズ]

日時：10月5日（金）19：00－

会場：旧ノグチ・ルーム（三田キャンパス南館3階）

Threads

演出：Rosa van Hensbergen（UK）＋石本華江

舞踏：石本華江

音楽：Soosan Lolavar

助成：the Sasakawa Foundation

〈糸、系譜の始原の土方巽〉

AMAREYA THEATRE “DEADMAN EATING WATERMELON”

/ アマレヤシアター「スイカを喰らう死者」

performance: Katarzyna Pastuszek, Aleksandra Sliwinska

〈ポーランドから土方巽の叛乱を applause!!〉

立花秀輝（アルトサクセス）

〈14分34秒のフリージャズの叛乱〉

●Seiko presents 慶應義塾大学アート・センター公開研究会
「マイケル・ブレッカーを聴く」

日時：2018年10月11日（木）19：00～20：30

場所：三田キャンパス 東館6階 G-Lab

登壇者／出演者：中川ヨウ氏（洗足学園音楽大学教授、アート・
センター訪問所員）

入場者数：83名

主催：慶應義塾大学アート・センター

特別協賛：株式会社セイコーホールディングス

担当：糸川麻里生（副所長／文学部教授）

●研究フォーラム^{ジェネティック}「生成するアーカイヴ 創造の軌跡をも
とめて」

日時：10月26日（金）19：00～21：00

場所：三田キャンパス・東館ホール

登壇者／出演者：

柳田利夫（慶應義塾大学名誉教授）、前田富士男（元所長／慶
應義塾大学名誉教授）、糸川麻里生（副所長／文学部教授）

進行：森下隆（所員）

主催：慶應義塾大学アート・センター

作成印刷物：DM チラシ、リーフレット（A5二つ折り）、ア
ンケート

担当：森山緑（所員、講師（非常勤））、橋本まゆ（文学部講師（非
常勤））

●映画「日曜日の散歩者」上映会と記念イベント

【上映会】

日時：2018年11月10日（土）13：30～17：30

場所：日吉キャンパス 第4校舎 J19教室

【シンポジウム】

日時：2018年11月10日（土）18：30～20：00

場所：日吉キャンパス 第4校舎 J19教室

登壇者／出演者：

黄亞歴、陳允元、楊淇竹、関根謙、吉川龍生、笠井裕之

【林修二関連資料展示】

日時：2018年11月8日（木）～11月10日（土）

場所：日吉キャンパス来往舎 ギャラリー

主催：三田文学会

共催：慶應義塾大学アート・センター、台湾文化センター

担当：笠井裕之（所員、法学部教授）、森山緑（所員、講師（非
常勤））

●シンポジウム KUAC Art Archive 20周年「ジェネティッ
ク・エンジン」

日時：2018年11月17日（土）14：30～18：10

場所：三田キャンパス 北館ホール

登壇者／出演者：

樋口良澄（関東学院大学国際文化学部客員教授・明治大学唐十
郎アーカイヴ運営委員）、山川道子（株式会社プロダクション・
アイジーアーカイブグループリーダー）、佐藤知久（京都市立
芸術大学芸術資源研究センター専任研究員／准教授）、御厨貴
（東京大学先端科学技術研究センター客員教授）※講演順

聞き手：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、森下
隆（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、講師（非
常勤））

あいさつ：内藤正人（所長／文学部教授）

イントロダクション：糸川麻里生（副所長／文学部教授）
主催：慶應義塾大学アート・センター
作成印刷物：DM チラシ（A4）、ポスター（A2）、リーフレット（A5 二つ折り）、アンケート
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、森下隆（所員、講師（非常勤））、森山緑（所員、講師（非常勤））、久保仁志（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、講師（非常勤））、橋本まゆ（文学部講師（非常勤））

●平成 30 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会 禅僧の書と書物 関連イベント
展示解説（ギャラリートーク）

日時：第 1 回：11 月 28 日（水）14：45 ～、
第 2 回：12 月 10 日（月）13：00 ～
場所：第一会場（慶應義塾図書館）、第二会場（慶應義塾大学アート・スペース）
登壇者：堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所斯道文庫）
参加人数：第 1 回 37 名、第 2 回 89 名
主催：慶應義塾大学附属研究所斯道文庫、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館
担当：堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所斯道文庫）

●KUAC Cinematheque 2 x 『ブリーツ・マシーン』1 号関連トーク・イベント

《Para Vision Ten》とビデオ・テクノロジー
日時：2018 年 12 月 14 日（金）18：00 ～ 19：30
場所：慶應義塾大学アート・センター
入場者数：8 名
登壇者／出演者：
手塚一郎（VIC 代表）、小林はくどう（映像作家）、久保仁志（所員、講師（非常勤））

主催：慶應義塾大学アート・センター
作成印刷物：チラシ（A4）、アンケート
担当：久保仁志（所員、講師（非常勤））

●アムバルワリア祭 VIII「西脇順三郎 影響と受容」

日時：2019 年 1 月 19 日（土）14：00 ～ 17：00
場所：三田キャンパス 北館ホール
入場者数：90 名
登壇者／出演者：
新倉 俊一（明治学院大学名誉教授）、笠井裕之（所員、法学部教授）、ローザ・ファン・ヘンスバーゲン（ケンブリッジ

大学）、大東和重（関西学院大学教授）
主催：慶應義塾大学アート・センター
共催：慶應義塾大学藝文学会
作成印刷物：DM ハガキ（大判）、ポスター（A2）、リーフレット（A4）、アンケート
担当：森山緑（所員、講師（非常勤））

●公開討議 土方巽／アーカイヴ

日時：2019 年 1 月 21 日（月）18：30 ～ 21：00
場所：三田キャンパス 東館 5 階会議室
入場者数：65 名
登壇者／出演者：
池宮中夫（ダンサー）、木部与巴仁（フリーライター）、吉増剛造（詩人）、石井真理子（舞踏家）ほか
主催：慶應義塾大学アート・センター、ポートフォリオ BUTOH

企画：慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ
協力：土方巽アスベスト館、20 世紀舞踊研究会
作成印刷物：チラシ（A4）、リーフレット（A4）、アンケート
担当：森下隆（所員）、本間友（所員、講師（非常勤））

●Seiko presents 慶應義塾大学アート・センター公開研究会
「拡張するジャズ・なぜ、今シンフォニック・ジャズなのか－ショーター、ワシントン、挟間」

日時：2019 年 3 月 7 日（木）19：00 ～ 20：30
場所：三田キャンパス 西校舎 512 教室
登壇者／出演者：
中川ヨウ（洗足学園音楽大学教授、アート・センター訪問所員）
入場者数：87 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
特別協賛：株式会社セイコーホールディングス
担当：糸川麻里生（副所長／文学部教授）

●Seiko presents 慶應義塾大学アート・センター公開研究会
拡張するジャズ特別版“山下洋輔、相倉久人を語る”

日時：2019 年 3 月 21 日（木）16：00 ～ 17：30
場所：三田キャンパス 北館ホール
登壇者／出演者：
山下洋輔氏（ピアニスト）、中安亜都子氏（ミュージックライター）
司会：中川ヨウ（洗足学園音楽大学教授、アート・センター訪問所員）

入場者数：230 名

主催：慶應義塾大学アート・センター

特別協賛：株式会社セイコーホールディングス

担当：糸川麻里生（副所長／文学部教授）

2. プロジェクト

●平成 30 年度港区文化プログラム連携事業

都市のカルチュラル・ナラティブ：地域文化資源インターンシップ

I. 都市の寺院を訪ねる

- ・芝増上寺大門通りと旧御成道の歴史探訪

日時：2018 年 9 月 27 日（木）15：00～17：00

参加人数：20 名（抽選）

講師：伊坂道子（建築家、伊坂デザイン工房共同代表）、野村恒進（常照院住職）

- ・寺院が伝える都市文化の物語——妙定院の文化財

日時：2018 年 9 月 29 日（土）15：00～17：15

参加人数：53 名（抽選）

講師：伊坂道子（建築家、伊坂デザイン工房共同代表）、小林正道（妙定院住職）、小林淳道（妙定院副住職）

- ・レクチャー&坐禅ワークショップ「古川のほとり・龍源寺からのまなざし：寺院文化の現在」

日時：2018 年 10 月 13 日（土）13：30～15：00

参加人数：20 名

講師：松原 信樹（龍源寺住職）、國本 学史（慶應義塾大学）

- ・学問・文化プラットフォームとしての寺院：泉岳寺と禅の文化

日時：2018 年 11 月 18 日（日）

ガイドツアー「泉岳寺の境内にみる歴史と文化」

10：00～11：30

参加人数：35 名（抽選）

講師：牟田賢明（泉岳寺知客兼受処主事）

講演会「禅宗寺院の学問と文化」

13：00～14：30

参加人数：40 名（抽選）

講師：堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所 斯道文庫 教授）

II. ギャラリーを知る

- ・慶應義塾のギャラリーを知る：トーク&ガイド「釈宗演と近代日本」展

日時：2018 年 7 月 21 日（土）10：15～11：45

参加人数：20 名（区内在住・在勤・在学者 抽選）

- ①ミニ・レクチャー 「慶應義塾の文化財と三田キャンパスのギャラリー」

場所：南校舎 4F 441 教室

登壇者／出演者：本間友（所員、講師（非常勤））

- ②ガイドツアー

場所：慶應義塾図書館展示室（三田）、慶應義塾大学アート・スペース

登壇者／出演者：都倉武之（福澤研究センター准教授）

- ・港区のギャラリーを知る：特別見学＋トーク「ギャラリーと公共性」

日時：2019 年 2 月 8 日（金）13：30～15：30

場所：横田茂ギャラリー

登壇者／出演者：

横田茂（横田茂ギャラリー）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）

III. 学校建築をめぐる

- ・慶應義塾建築プロムナード

日時：2018 年 10 月 17 日（水）、20 日（土）

場所：三田キャンパス

入場者数：【旧ノグチ・ルーム】219 名（特別公開）、【演説館】295 名（特別公開）、【ガイドツアー（抽選）】10/17：30 名、10/20：25 名

作成印刷物：チラシ（A4 二つ折り）、ポスター（A2）

- ・大学の建築フォーラム：アーカイヴとアウトリーチ

日時：2018 年 10 月 20 日（土）14：00～16：30

場所：三田キャンパス 西校舎 517 番教室

入場者数：37 名

登壇者：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、藤本貴子（文化庁 国立近現代建築資料館 建築資料調査官）、桑折美智代（明治学院歴史資料館）、富田ゆり、丸山美季（学習院大学史料館）

作成印刷物：フライヤー（A3）、ポスター（A2）

助成：平成 30 年度 文化庁 地域の美術館・歴史博物館を中核としたクラスター形成事業

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

共催：港区（平成 30 年度港区文化プログラム連携事業）

担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所員、講師（非常勤））／亀山裕亮（学芸員補）

3. 協力

◆アレクサンダー・フォン・シュリッペンバッハ講演

～ヨーロッパ・フリージャズの50年～

日時：2018年11月27日（火）19：00～20：30

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 北館ホール

入場者数：85名

登壇者／出演者：シュリッペンバッハ・トリオ

主催：東京・ベルリン友好ジャズコンサート実行委員会

共催：慶應義塾大学アート・センター

作成印刷物：リーフレット（A5二つ折り）

担当：糸川麻里生（副所長／文学部教授）、森下隆（所員）

国際共同研究加速基金（国際共同研究強化（B））「フランス演劇における公共性の諸相の再検討」

共催：慶應義塾大学アート・センター、東京大学表象文化論研究室

◆「シアターコモンズ'19」

リーディング・パフォーマンス

日時：3月1日（金）、2日（土）、6日（水）～11日（月）

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム

参加人数：20名（各日定員）

登壇者／出演者：島崇、中村祐子、萩原雄太

主催：シアターコモンズ実行委員会（台北駐日経済文化代表処 台湾文化センター、ゲーテ・インスティトゥート 東京ドイツ文化センター、在日フランス大使館／アンスティチュ・フランセ日本、オランダ王国大使館、特定非営利活動法人 芸術公社）

共催：港区 平成30年度港区文化プログラム連携事業
慶應義塾大学アート・センター（会場協力）

◆京都大学人文科学研究所若手共同研究プロジェクト「舞台で街頭で——60年代は踊りをどう変革したか（日仏比較舞踊学の試み）」

シルヴィア・パジェス氏来日講演会

「戦後のフランスのダンス状況と1978年の舞踏ショック」

日時：2019年2月28日（木）18：00～20：00

会場：慶應義塾大学三田キャンパス 第一校舎122教室

入場者数：30名

登壇者／出演者：

パトリック・ドゥヴォス（東京大学大学院総合文化研究科・表象文化論）

宮川麻理子（千葉大学 非常勤講師）

北原まり子（早稲田大学文学研究科、パリ第八大学舞踊学科 博士後期課程）

主催：2018年度京都大学人文科学研究所共同利用・共同研究拠点

会 議

2018 年

● 5 月 31 日（木）第 1 回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

刊行物『年報』24 号、『Booklet』26 号、『ARTLET』48 号の編集経過報告。

アート・センター規程の改定予定について、外部資金・助成金について、人事について、アーカイヴ活動報告、今後のアート・スペース展示、催事について承認および終了催事について報告。

● 7 月 19 日（木）第 2 回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

ジャズ催事「副島輝人コレクション」（共催）承認。南画廊をめぐるトーク（主催）承認。刊行物『年報』25 号について編集経過を報告。

人事について、アーカイヴ活動報告、今後のアート・スペース展示、催事について承認および終了催事について報告。

■ 7 月 19 日（木）第 1 回運営委員会開催

〔審議・報告事項〕

人事について報告。外部資金・助成金について報告。

事業計画承認、終了催事についての報告。各アーカイヴ活動、研究会についての報告。

刊行物『年報』『Booklet』『ARTLET』について発刊および次号編集経過を報告。

● 11 月 15 日（木）第 3 回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

「アート・センター規程の改正について」、「アート・センター専任所員の昇格に関わる内規の制定について」審議。

「土方巽没後 33 年〔公開討議〕土方巽／アーカイヴ」開催承認。「アムバルワリア祭Ⅷ 西脇順三郎 受容と影響」開催承認。刊行物『年報』25 号、『Booklet』26 号・27 号、『ARTLET』51 号の編集経過報告。

アーカイヴ活動報告、今後のアート・スペース展示、催事について承認および終了催事について報告。

■ 11 月 15 日（木）第 2 回運営委員会開催

〔審議・報告事項〕

「アート・センター規程の改正について」、「アート・センター専任所員の昇格に関わる内規の制定について」、「専任所員（渡部葉子君）の専任教員（教授）としての推薦手続について」審議。

● 1 月 17 日（木）第 4 階所内会議開催

〔審議・報告事項〕

2019 年度アート・スペース展示、催事予定案審議。「新入生歓迎行事 上杉満代＋曽我傑＋多田正美による舞踏公演」（仮）開催承認。刊行物『年報』26 号、『Booklet』26・27 号、『ARTLET』51 号の編集経過報告。2019 年度予算、平成 30 年度第 2 回美術品管理運用委員会報告。

人事について、アーカイヴ活動報告、資料貸出について報告。

記録・資料

人 事

就任 なし
退任 なし

所員研究・教育活動業績

(2018年4月1日—2019年3月31日)

凡例＝本記録は、所員・訪問所員の研究・教育活動の成果として公表された業績一覧である。原則として印刷・電子媒体において氏名が表記された業績とし、経常的な研究・教育活動は含まない。

記載は、①単行図書、②論文（逐次・一過性刊行物）、③学会研究会発表、④翻訳（単行図書・逐次刊行物収録）、⑤事典辞書類分担執筆、⑥書評・展評・上演評、⑦小論・解題・記事、⑧展覧会・公演（企画・開催・運営・編集）、⑨シンポジウム・講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ（企画・制作・運営・司会）、⑩情報システム・データベース構築、⑪制作品。※なお、本記録の掲載内容は、所員・訪問所員の投稿にもとづく。

●所員

内藤 正人（所長）

- ①『葛飾北斎 江戸の奇才・北斎が見た世界』（監修・執筆）宝島社、2018年10月、44頁。
- ②「北斎の裔——幕臣白井家の系譜と、その遺品」『浮世絵芸術』第177号、国際浮世絵学会、2019年1月、15-25頁。
- ③「北斎はどのように作画したのか——参照した図様と北斎画との比較」、国際北斎学会、池坊東京会館、2019年2月9日。
- ④「春画と日本人」（ドキュメンタリー映画、監督大塚敦）、2018年5月。
「広重と版画の風景～東海道を軸に～」（東京美術倶楽部公開美術講座）、東京美術倶楽部、2018年8月25日。
「陸海空 地球制服するなんて」（TV番組）、テレビ朝日、2018年9月15日。
「浮世絵と美人画～北斎と江戸後期の名品～」（東京美術倶楽部公開美術講座）、東京美術倶楽部、2018年9月29日。
「『富嶽三十六景』超高精細で複製」（TV報道）、NHK、2018年12月13日。

糸川 麻里生（副所長）

- ②「ゲーテ的自然観と「主体」の在処」『モルフォロギア』45号、ナカニシヤ出版、2019年1月、2-35頁。

後藤 文子（副所長）

- ①『ムンクへの招待』（監修・執筆）、朝日新聞出版、2018年10月、執筆頁：98-101、108頁。
『ムンク展——共鳴する魂の叫び 公式ガイドブック』（編集協力）、朝日新聞出版、2018年11月。
- ②「近代庭園の自然主義——二人の造園家、七代目小川治兵衛とカール・フェルスター」、『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要（2017/18）』第25号、慶應義塾大学アート・センター、2018年7月1日、94-104頁。
「近代デザインにおける「統合」と「規格」：タイポグラフィから建築、そして庭園へ」、『DNP文化振興財団学術研究助成紀要』Vol. 1、公益財団法人DNP文化振興財団、2018年11月、82-91頁。
- ③「ドイツ近代造園とゲーテ——植物のすがた」、第51回ゲーテ自然科学の集い「シンポジウム：科学・美術・自然のあいだ——物語の哲学とゲーテ——」、慶應義塾大学三田キャンパス、2018年11月3日。
- ⑦「生命とは何か。100年後の私たちにムンクが問いかける」『ムンクへの招待』、朝日新聞出版、2018年10月、98-101頁。
「ニーチェ。近代の矛盾を超克しようとした哲学者」『ムンクへの招待』、朝日新聞出版、2018年10月、108頁。
- ⑤「芸術は、出会いの場」[慶應義塾大学文学部公開講座「橋渡しする文学部 芸術を届ける」]、慶應義塾大学三田キャンパス、2018年10月13日。

渡部 葉子（教授／キュレーター）

- ②「初心を忘れない美術館——久万美術館の軌跡／奇跡」『久万美 いま 30th』（町立久万美術館開館30周年記念自主企画展）、町立久万美術館、2018年、15-18頁。
「ノグチ・ルームを巡って」『イサム・ノグチと岡本太郎——越境者たちの日本』、川崎市岡本太郎美術館、2018年、106-113頁。
「アナ・メンディエタ——彼女は何処にいるのか」『スタンディング・ポイントⅡ「アナ・メンディエタ」展』（展覧会冊子）、慶應義塾大学アート・センター、2019年3月、6-25頁。
- ③「谷口吉郎、イサム・ノグチの戦後建築と平和への眼差し」、学徒出陣75年シンポジウム／研究報告「慶應義塾と戦争」（口頭発表）、主催：慶應義塾福沢研究センター、慶應義塾大学、2018年12月2日。
- ⑦「ロース河畔に北斎を感じて」『ARTLET』第49号、慶應義塾大学アート・センター、2018年、4頁。

「学校と建築——慶應義塾大学の建築プロジェクトを中心に」『ARTEFACT 02』、慶應義塾大学アート・センター、2019年3月、26-28頁。

- ⑧「スタンディング・ポイントⅡ アナ・メンディエタ」(展覧会、企画・運営)、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学アート・スペース、2019年3月25日-5月24日。

- ⑨「Vistas, Intervals, Apertures — 眺め／間隔／すき間」、映像作品「オープンキャンパスのために」上映とトーク(企画・運営・司会)、主催：慶應義塾大学アート・センター現代芸術研究会、慶應義塾大学アート・スペース、2018年8月27日。

「南画廊と志水楠男」、トーク及び関連展示(企画・運営・司会)、主催：慶應義塾大学アート・センター、協力：横田茂ギャラリー、トーク：慶應義塾大学三田キャンパス・東館6階 G-Lab／展示：慶應義塾大学アート・スペース、2018年9月1日。

「ゲスト・トーク [東京ビエンナーレについて]」「東京ビエンナーレ市民委員会共同代表が語る“WHY Tokyo Biennale?”」(登壇)、主催：東京ビエンナーレ市民委員会、3331 Arts Chiyoda 1F コミュニティスペース、2018年9月25日。

「学校と記憶——慶應義塾の建築プロジェクトを中心に」、シンポジウム「大学の建築フォーラム：アーカイヴとアウトリーチ」(モデレーション、口頭発表とディスカッション参加)、主催：「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト実行委員会/慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学、2018年10月20日。

「モノの記述を通したコミュニケーション——美術と言語の接点」、Oxford Day 2018 (オックスフォード・デイ 2018) (口頭発表) 主催：オックスフォード・ユニバーシティ・プレス、2018年10月21日。

慶應義塾大学アート・センター周年事業「ジェネティク・エンジン」、シンポジウム(セクション3=モデレーション、全体ディスカッション参加)、主催：慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール、2018年11月17日

「萬來舎とイサム・ノグチ」、「イサム・ノグチと岡本太郎」展関連催事(講演)、川崎市岡本太郎美術館、2018年11月4日。

津田 真弓

- ②「コペンハーゲン国立美術館蔵浮世絵と和本目録

Catalogue of Japanese prints and illustrated books in the National Gallery of Denmark (Statens Museum for Kunst)」、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会『慶應義塾大学日吉紀要人文科学』33号、2018年7月、131-209頁

- ③「How to make uncatalogued Japanese collections accessible: about a collection in Copenhagen 日本関連資料の死蔵を防ぐ——在コペンハーゲン資料をめぐる」、メレーテ ペダーセン Pedersen, Merete (コペンハーゲン大学) と共同、European Association of Japanese Resource Specialists (日本資料専門家欧州協会) カウナス大会、2018年9月。
- ④「和菓子の歴史と文化——私の仕事を通して」(青木直巳氏)、慶應義塾大学日本文化研究会講演会、日吉キャンパス来往舎シンポジウムスペース、2018年10月27日。

福田 弥

- ②「E リストの《聖フランチェスコ賛歌》初稿の成立過程における筆写譜 GSA60/R4a の位置づけ」『武蔵野音楽大学紀要』第50号、2019年3月31日、91-115頁。
- ③練馬区文化振興協会 五味康祐氏のオーディオで聴くレコードコンサート
練馬区立石神井公園ふるさと文化館分室「クリスマスの音楽」、2018年12月22日。

小菅 隼人

- ① The Routledge Companion to Butoh Performance. Chap. 23. “The Expanding Universe of Butoh: the Challenge of Bishop Yamada in Hoppe Butoh-ha and Shiokubi (1975).” London: Routledge, pp. 214-225; 558p. 28 Aug 2018.
- ② “Butoh Beyond the Theatre: Ohno Kazuo on the University Campus.”『慶應義塾大学日吉紀要：ドイツ語学・文学』第58号, pp. 181-191. 2019/03/31.
「祈りとしての舞踏——舞踏家大野慶人に聞く」『日吉紀要：言語・文化・コミュニケーション』50号, pp. 19-51. 2018/12/31.
「漆黒の闇から純白の拡がりへ——舞踏家雪雄子に聞く」『人文科学：慶應義塾大学日吉紀要』33号, pp. 35-77. 2018/06/30.
- ③ “Curated Panel: The Theatre of Ghosts and the Other under the Threat of Mass Deaths.” IFTR 2018 Migration and Stasis (9-13 July, 2018), University of Serbia, 11 July 2018.
“Curated Panel: Migrating/Migrated Bodies in Japanese Context.” IFTR 2018 Migration and Stasis (9-13 July, 2018),

University of Serbia, 10 July 2018.

- ⑨「演劇にみる《王の二つの身体》—軍神, 天皇, Kaiserin—, 問題提起」. 日本絵劇学会分科会西洋比較演劇研究会シンポジウム, 成城大学, 2019/01/12.

森下 隆

- ②「＜肉体の叛乱＞以前／以後～アブジェクションとしての土方巽の舞踏」、『慶應義塾大学アート・センター 年報 (2017/2018) 第 25 号』、慶應義塾大学アート・センター、2018 年 4 月、105-121 頁。
「土方巽の舞踏における「病」と「死」の表象——「肉体の叛乱」から「疱瘡譚」へ」、『日本の舞台芸術における身体——死と生、人形と人工体』、国際日本文化研究センター編集、晃洋書房発行、2019 年 3 月、246-262 頁。
- ⑦「『舞踏』という隕石——森下隆さんとの対話」、吉増剛造『舞踏言語』、論創社、2018 年 5 月、6-35 頁。
「『病める舞姫』の言葉の森」、『シリーズ 土方巽を読むⅡ『病める舞姫』』、シリーズ土方巽を読む実行委員会、フライヤー、2018 年 6 月 29 日。
「谷口雅彦さんへ」、『原作土方巽「病める舞姫」東北歌舞伎計画秋田公演』、NPO 法人土方巽記念秋田舞踏会、2018 年 9 月。
「アート・ビレッジの土方巽」、『シリーズ 土方巽を読むⅢ『病める舞姫』』、シリーズ土方巽を読む実行委員会、フライヤー、2018 年 11 月 30 日。
「ダンス・アーカイヴの実験——土方巽アーカイヴの活動報告」、『舞踊年鑑 2018』、日本バレエ協会、2019 年 3 月、12 - 19 頁。
- ⑧「シリーズ 土方巽を読むⅡ『病める舞姫』」、企画協力、シリーズ土方巽を読む実行委員会、シアター POO、慶應義塾大学アート・センター、シアター POO、2018 年 6 月 29 日 - 30 日。
「鎌鼬の里芸術祭」、企画・制作・構成、鎌鼬美術館、2018 年 9 月 22 日～23 日。
「土方巽トリックスター／肉体の叛乱 1968-2018」展、企画・構成、慶應義塾大学アート・スペース、2018 年 10 月 1 日-11 月 2 日。
Dance Medium & UNFIX「曼珠沙華～地上に咲く花、天界に咲く花～」、制作、慶應義塾大学旧ノグチ・ルーム、2018 年 10 月 4 日。
「Inventory of My Life」、制作、慶應義塾大学旧ノグチ・ルーム、2018 年 10 月 5 日。

AMAREYA THEATER「スイカを喰らう死者」、制作、慶應義塾大学旧ノグチ・ルーム、2018 年 10 月 5 日。

- ⑨「シリーズ 土方巽を読むⅡ『病める舞姫』」、トーク、シリーズ土方巽を読む実行委員会、シアター POO、慶應義塾大学アート・センター、シアター POO、2018 年 6 月 29 日-30 日。
「ジェネティック・エンジン」、慶應義塾大学アート・センター、発表、慶應義塾大学、2018 年 11 月 27 日。
「シリーズ 土方巽を読むⅢ『病める舞姫』」、トーク、シリーズ土方巽を読む実行委員会、シアター POO、慶應義塾大学アート・センター、シアター POO、2018 年 11 月 30 日、12 月 1 日。
「台湾の高校生のための舞踏集中ワークショップ+作品発表会」、企画・制作、小浜市中央公民館、旭座、2018 年 12 月-26 日。
「公開討議 土方巽／アーカイヴ」、企画・構成、慶應義塾大学東館 5 階会議室、2019 年 1 月 21 日。
「K.R.O.P.P Extended —— INTERNATIONAL DANCE PERFORMANCE FESTIVAL」、SU-EN Butoh Company, Upsala Konsert & Kongress、講演、Upsala、2019 年 1 月 25-26 日。
- ⑩「副島輝人コレクション」資料整理・データ作成
「辻村和子コレクション」資料整理・データ整理
「石井満隆コレクション」資料整理・データ作成
「池宮信夫コレクション」資料整理・データ作成
「吉本隆明講演コレクション」資料整理・データ作成
- ⑪「Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance」、構成・出演、Future Learn、慶應義塾大学、2018 年 9 月。

本間 友

- ①（共同編集）「都市のカルチュラル・ナラティブ」プロジェクトプロジェクト・マガジン『ARTEFACT 02』、慶應義塾大学アート・センター、2019 年 3 月 25 日。
- ②（論文）「二人のノグチ——「無」を巡って」、『『釈宗演遠諱 100 年記念特別展 釈宗演と近代日本—若き禅僧、世界を駆ける』展カタログ』、2018 年 6 月、186-189 頁。
（報告）「インターンシップの風景——余白領域に生み出されるもの」、『ARTEFACT 02』、慶應義塾大学アート・センター、2019 年 3 月、4-6 頁。
- ③（口頭発表・共同）「MoSaIC による資料間関係の可視化：イタリア・ルネサンス祭壇画研究への利用」、情報処理学

会人文科学とコンピュータシンポジウム 2018、2018 年 12 月 1 日、東京大学地震研究所。

(セッションコーディネーター)「アーカイヴとパトロネージ」、慶應義塾大学アート・センター周年事業／KUAC Art Archive 20 周年シンポジウム「ジェネティック・エンジン」、2018 年 11 月 17 日、慶應義塾大学三田キャンパス。

(パネルセッション)「都市のカルチュラル・ナラティヴ：リサーチをキーワードとする文化ネットワーク」、「世界に開かれた〈文化の港〉を目指して」、2018 年 11 月 4 日、港区男女平等参画センター (リーブラ)。

(講演)「都市のカルチュラル・ナラティヴと ARTEFACT：リサーチをキーワードとする文化ネットワーク」、「平成 30 年度第 1 回港区文化芸術ネットワーク会議」、2018 年 10 月 23 日、SHIBAURA HOUSE。

(講演)「慶應義塾の文化財と三田キャンパスのギャラリー」、「慶應義塾のギャラリーを知る：トーク&ガイド〈釈宗演と近代日本〉展」(都市のカルチュラル・ナラティヴ)、2018 年 7 月 21 日、慶應義塾大学三田キャンパス。

(口頭発表)“Developing Digital Teaching Tools on Butoh: Networking Students, Researchers and Artists in Performance Studies”、PSi Conference #24 Performance as Network、2018 年 7 月 4 日、テグアートファクトリー (大邱)。

(ポスター発表)“Museum Commons: Connecting Diversity of Collections, People and Places”、International Committee of Museum, Annual of International Committee University Museum and Collections (UMAC)、2018 年 7 月 21-24 日、マイアミ大学。

(口頭発表)「アート・イベントのドキュメンテーションとデータの共有化 (話題提供)」、国立歴史民俗博物館メタ資料学研究センター国際シンポジウム「アート・歴史分野における国際的な標準語彙 (ボキャブラリ) の活用— Getty Vocabulary Program の活動と日本」、2018 年 6 月 16 日、国立歴史民俗博物館。

- ⑧ (運営)「釈宗演と近代日本——若き禅僧、世界を駆ける」、慶應義塾大学アート・スペース・慶應義塾図書館展示室、2018 年 6 月 4 日～8 月 6 日。

(公演)「ストラディヴァリウス～ヴァイオリンのマスターピースに触れる」、慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール、2018 年 9 月 26 日 (運営)。

(上映会)「Vistas, Intervals, Apertures — 眺め／間隔／すき間」、慶應義塾大学アート・センター、2018 年 8 月 27 日 (企

画補助・運営)。

- ⑨ (ワークショップ)「Cultural Communicator Workshop ‘18」、2018 年 11 月～2019 年 3 月、慶應義塾大学三田キャンパス (企画・運営)。

(講演会)「学問・文化プラットフォームとしての寺院：泉岳寺と禅の文化」、2018 年 11 月 28 日、泉岳寺 (企画・運営)。

(講演会)「大学の建築フォーラム：アーカイヴとアウトリーチ」、2018 年 10 月 20 日、慶應義塾大学三田キャンパス (企画・運営)。

(ワークショップ)「レクチャー&坐禅ワークショップ 古川のほとり・龍源寺からのまなざし—寺院文化の現在」、2018 年 10 月 13 日、龍源寺 (企画・運営)。

(講演会)「都市の寺院を訪ねる：増上寺山内寺院の歴史と文化」、2018 年 9 月 27 日・29 日、常照院・妙定院 (企画・運営)。

(講演会)「南画廊と志水楠男」、2018 年 9 月 1 日、慶應義塾大学三田キャンパス G-LAB (企画・運営)。

(講演会)「慶應義塾のギャラリーを知る：トーク&ガイド〈釈宗演と近代日本〉展」、2018 年 7 月 21 日、慶應義塾大学三田キャンパス (企画・運営)。

森山 緑

- ②「毛皮の美術—剥ぐ、縫う、まとう。ベレニス・オルメドをめぐる一考察」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 25』慶應義塾大学アート・センター、2018 年 7 月 1 日、128-136 頁。

「ゾンダープント展 (1912) とドイツの前衛芸術家たち」『論集「ラインラントの美術 1900-1960」』北見工業大学野田研究室、2019 年 2 月、4-16 頁。

Die Sonderbundaussstellung 1912 und die Deutsche Avantgarde, Sammelband “Die Kunst im Rheinland 1900-1960”, Büro von Assoc. Prof. Dr. Yubii Noda, Kitami Institute of Technology, 2019, SS.56-63.

- ③「ゾンダープント展 (1912) とドイツの前衛芸術家たち」国際シンポジウム「ラインラントの美術 1900-1960」慶應義塾大学三田キャンパス、東館 G-Lab、2019 年 9 月 22 日、および北見工業大学 3 号館多目的講義室、2019 年 9 月 25 日。

- ⑧「慶應義塾大学文学部古文書室展覧会 VI 江戸時代の貨幣と人々の暮らし」展 (運営)。

- ⑨「慶應義塾大学アート・センター周年事業 研究フォーラム『生成するアーカイヴ—創造の軌跡をもとめて』」、慶應義塾大学三田キャンパス東館 8 階ホール、2018 年 10 月 26

日（企画、運営、記録）。

「慶應義塾大学アート・センター周年事業 シンポジウム KUAC Art Archive20 周年『ジェネティック・エンジン』」、慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール、2018 年 11 月 17 日（企画、運営、記録）。

アート・イン・キャンパス 講座「国家と美術」慶應義塾大学三田キャンパス、社中交歓萬来舎、2018 年 6 月 20 日。
アート・イン・キャンパス 講座「ウィーン世紀末の美術」慶應義塾大学三田キャンパス、社中交歓萬来舎、2019 年 2 月 19 日。

「建築ガイドツアー」、2018 年 10 月 17 日・20 日、慶應義塾大学三田キャンパス（ガイド）。

アムバルワリア祭 VIII「西脇順三郎 影響と受容」慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール、2018 年 1 月 19 日（シンポジウム企画、運営）。

西脇順三郎研究会（運営、記録）。第 39 回 工藤進氏（2018 年 4 月 9 日）、第 40 回 杉本徹氏（詩人）（2018 年 5 月 14 日）、第 41 回 八木幹夫氏（詩人）（2018 年 6 月 18 日）、第 42 回 朝吹亮二氏（詩人）（2018 年 9 月 10 日）、第 43 回 久村亮介氏（東京大学大学院）（2018 年 10 月 15 日）、第 44 回 野村喜和夫氏（詩人）（2018 年 11 月 12 日）、第 45 回 杉本徹氏（詩人）（2019 年 3 月 11 日）。

- ⑪『慶應義塾大学アート・センター周年事業 KUAC Art Archive20 周年 ジェネティック・エンジン』報告書、2019 年 3 月 31 日（編集）。

久保 仁志

- ②「プリーツ・マシーン」『プリーツ・マシーン』0 号、慶應義塾大学アート・センター、2018 年。

「プリーツ・マシーン」『プリーツ・マシーン』1 号、慶應義塾大学アート・センター、2018 年。

「プリーツ・マシーン」『プリーツ・マシーン』2 号、慶應義塾大学アート・センター、2018 年。

- ⑧「アート・アーカイヴ資料展 XVII：ジェネティック・エンジン」、2018 年 5 月 14 日～25 日 | 慶應義塾大学アート・スペース。

「『プリーツ・マシーン』1 号 × KUAC Cinematheque 2 Video Tape File VIC #2」、2018 年 10 月 1 日～12 月 14 日、慶應義塾大学アート・センター前通路。

「『プリーツ・マシーン』2 号：写真上の部屋——中嶋興 × 松澤有」、2019 年 3 月 25 日～5 月 24 日、慶應義塾大学アート・センター前通路。

- ⑨「『プリーツ・マシーン』1 号 × KUAC Cinematheque 2 Video Tape File VIC #2」関連トーク：《Para Vision Ten》とビデオ・テクノロジー、2018 年 12 月 14 日（金）18：00～19：30、慶應義塾大学アート・センター。

「DMC 研究センターシンポジウム——第 8 回 デジタル知の文化的普及と深化に向けて——メタデータ再考」、2018 年 11 月 20 日（日）14：00～17：30、慶應義塾大学 日吉キャンパス西別館 1。

松谷 芙美

- ②「雪村周継の生涯と作品（二）小田原・鎌倉滞在期《瀟湘八景図巻》を中心に」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 25』（2017／2018）、慶應義塾大学アート・センター、2018 年 7 月、140-151 頁。

- ⑦雑誌『ARTEFACT 02 〔特集〕インターンシップ』（企画・編集）「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト編集、慶應義塾大学アート・センター発行、2019 年 3 月。

所員・職員名簿

2019 年 3 月 31 日現在

所長 内藤 正人★

副所長

運営委員 桑川麻里生★ 後藤 文子★

松浦 良充	岩谷 十郎
榊原 研互	天谷 雅行
伊藤 公平	河添 健
濱田 庸子	小松 浩子
金澤 秀子	藪本 将典
小町谷尚子	水沢 勉
金子 啓明	西川 尚生

顧問

西村 太良	鷺見 洋一
渡部 葉子★	(教授／キュレーター)

専任所員
兼担所員

眞壁 宏幹★	高橋 勇
中尾 知彦	福田 弥
徳永 聡子	川畑 秀明
池田 幸弘★	津田 眞弓
笠井 裕之★	大和田俊之
小菅 隼人	小熊 英二
小林 博人	坂部由紀子★
森下 隆	橋本 まゆ
本間 友	森山 緑
久保 仁志	松谷 芙美

訪問所員

佐藤 允彦	藤崎 康
田中 淳一	新見 隆
中島 恵	ブルース ベアード
前田富士男	石井 達朗
大谷 能生	菊地 成孔
加藤 弘子	新倉 俊一
松澤 慶信	光田 由里
中川 ヨウ	湯浅 譲二
原田 悦志	日高 良祐
学芸員補 事務長 職員	亀山 裕亮 加賀 斉天 堀井 千裕

★は運営委員を兼ねる

STAFF

March 31, 2019

Director NAITO, Masato★

Vice-Director KUMEKAWA, Mario★ GOTO, Fumiko★

Advisory Committee	
MATSUURA, Yoshimitsu	IWATANI, Juro
SAKAKIBARA, Kengo	AMAGAI, Masayuki
ITO, Kohei	KAWAZOE, Takeshi
HAMADA, Yoko	KOMATSU, Hiroko
KANAZAWA, Hideko	YABUMOTO, Masanori
KOMACHIYA, Naoko	MIZUSAWA, Tsutomu
KANEKO, Hiroaki	NISHIKAWA, Hisao

Counselors

NISHIMURA, Taro	SUMI, Yoichi
Professor (Curator)	WATANABE, Yohko★

Reseach Fellow

MAKABE, Hiromoto★	TAKAHASHI, Isamu
NAKAO, Tomohiko	FUKUDA, Wataru
TOKUNAGA, Satoko	KAWABATA, Hideaki
IKEDA, Yukihiro★	TSUDA, Mayumi
KASAI, Hiroyuki★	OHWADA, Toshiyuki
KOSUGE, Hayato	OGUMA, Eiji
KOBAYASHI, Hiroto	SAKABE, Yukiko★
MORISHITA, Takashi	HASHIMOTO, Mayu
HOMMA, Yu	MORIYAMA, Midori
KUBO, Hitoshi	MATSUYA, Fumi

Visiting Committee Members

SATO, Masahiko	FUJISAKI, Ko
TANAKA, Junichi	NIIMI, Takashi
NAKAJIMA, Megumi	BAIRD, Bruce
MAEDA, Fujio	ISHII, Tatsuo
OHTANI, Norio	KIKUCHI, Naruyoshi
KATO, Hiroko	NIKURA, Toshikazu
MATSUZAWA, Yoshinobu	MITSUMA, Yuri
NAKAGAWA, You	YUASA, Joji
HARADA, Nobuyuki	HIDAKA, Ryosuke
Curatorial Staff	KAMEYAMA, Yusuke
Chief Administrator	KAGA, Naritaka
Assistants	HORII, Chihiro

★Additinal post of Advisory Committee

KEIO UNIVERSITY ART CENTER

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

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

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

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

following types of activities.

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

慶應義塾大学アート・センター規程

(設置)

第1条 慶應義塾大学に、慶應義塾大学アート・センター（以下「センター」という。）を置く。

(目的)

第2条 センターは、現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術活動の発展に寄与することを目指し、諸学協同の立場から理論的追究ならびに実践的活動を行うことを目的とする。

(事業)

第3条 センターは、前条の目的を達成するために次の事業を行う。

- 1 文化的・芸術的感性の醸成に関する研究・教育活動
- 2 芸術関連の調査および研究の企画ならびに実施
- 3 アート・マネジメントに関する研究、教育および実践
- 4 学内における芸術関連の公演および展示などの企画ならびに開催
- 5 芸術作品および芸術関連諸資料の収蔵・保存・調査・普及に関する実践、教育、助言ならびに指導
- 6 学外の関連機関との協同プロジェクトおよび委託・受託事業の推進
- 7 センターの目的達成のために必要なその他の事業

(組織)

第4条 ① センターに、次の教職員を置く。

- 1 所長 1名
 - 2 副所長 若干名
 - 3 所員 若干名
 - 4 職員 若干名
- ② 所長はセンターを代表し、その業務を統括する。
- ③ 副所長は所長を補佐し、所長事故あるときはその職務を代行する。
- ④ 所員は専任所員、または兼担所員、兼任所員、訪問所員とし、センターの目的達成のために必要な職務を行う。なお、専任所員は有期の大学教員とする。また、訪問所員は慶應義塾大学外の関連機関もしくは団体に所属する者、あるいは顕著な業績や活動が認められた者とする。
- ⑤ 所員のうち1名は、学芸員資格とそれに基づく実務経験を有する者とする。専任所員はキュレーターを兼務する。
- ⑥ 職員は別に定める規程に基づきそれぞれの職務を担当する。

(顧問)

第5条 センターは、必要に応じ顧問を置くことができる。

(運営委員会)

第6条 ① センターに、運営委員会を置く。

② 運営委員会は、次の者をもって構成する。

- 1 所長
 - 2 副所長
 - 3 大学各学部長
 - 4 大学学部 to 所属する専任教員のうちから所長が委嘱した者 若干名
 - 5 第4条第5項に定める専任所員
 - 6 その他所長が必要と認めた者 若干名
- ③ 運営委員会の委員長には、所長が当たる。委員長は運営委員会の議長となる。
- ④ 運営委員会は、次の事項を審議する。
- 1 センターの運営に関する事項
 - 2 センターの事業計画に関する事項
 - 3 センターの人事に関する事項
 - 4 その他必要と認める事項
- ⑤ 第2項第4号および第6号に定める委員の任期は2年とし、重任を妨げない。

(所内会議)

第7条 ① センターの日常業務にかかわる事項を審議するため、運営委員会の下に所内会議を置く。

② 所内会議は、所長、副所長および所長が必要と認めた者若干名をもって構成する。

(教職員等の任免)

第8条 ① センターの教職員の任免は、次の各号による。

- 1 所長は、運営委員会の推薦に基づき、大学評議会の議を経て塾長が任命する。
 - 2 副所長は、所長の申請に基づき塾長が任命する。
 - 3 所員は、所長の申請に基づき塾長が任命する。ただし、専任所員は、運営委員会の推薦に基づき、大学評議会の議を経て塾長が任命する。
 - 4 顧問は、所長の申請に基づき塾長が委嘱する。
- ② 所長、副所長、兼担所員および兼任所員の任期は2年とし、重任を妨げない。ただし、任期の途中で退任した場合、後任者の任期は前任者の残任期間とする。
- ③ 前項の定めにかかわらず、センターの特定の事業のために一定期間協力する兼担所員または兼任所員（若干名）の任期は2年未満とすることができる。
- ④ 顧問および訪問所員の任期は原則として1年以内とする。

(経理)

第9条 センターの経理は、「慶應義塾経理規程（昭和46年2月15日制定）」の定めるところによる。

(規程の改廃)

第10条 この規程の改廃は、運営委員会の審議に基づき、大学評議会の議を経て塾長が決定する。

附 則（平成24年3月7日）

この規程は、平成24年4月1日から施行する。

慶應義塾大学アート・センター 基本 運営方針および事業概要

設置目的

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

基本運営方針

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

1. 知を拓く

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

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

2. 知を蓄える

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

3. 知を育む

大学という教育機関に所属する立場から、教育的な活動にも力をいれます。独自の設置科目を設け、新しい人材の育成

を目指すとともに、博物館学教育の一翼を担います。また、一貫校を有する慶應義塾の特色を生かし、各種ワークショップなどの実践に取り組み、若年期からの文化・芸術的感性を刺激することに取り組みます。

事業内容

芸術関連の講演・ワークショップ・展示などの企画・開催

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

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

慶應義塾大学アート・スペースの運営

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

アーカイヴの構築

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

芸術関連の調査および研究の企画ならびに実施

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

慶應義塾の文化財管理

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

アート・マネジメントに関する研究、教育および実践

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

出版広報活動

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

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集方針

資料の収集は、以下の範囲において考える

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

付記：

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

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領

平成 25 年 2 月 1 日

(趣旨)

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

(用語の定義)

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

(展示・収蔵等業務の内容)

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

- (1) 芸術資料の収集に関する業務
- (2) 芸術資料の整理、記録、保管等に関する業務
- (3) 慶應義塾大学アート・スペース等における芸術資料の展示に関する業務

2 慶應義塾大学アート・スペースの運用に関しては別途これを定める

(芸術資料の情報の収集・調査)

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

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

(受贈等に係る業務)

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

- (1) 寄贈等の申出に基づく芸術資料の調査・折衝
- (2) 寄贈書又は寄託書の受領および寄贈証書又は寄託証書の交付
- (3) その他「慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託美術資料取扱要領」に指示される寄贈等に必要とされる業務

(整理、記録及び保管等に係る業務)

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

- (1) 芸術資料の分類整理及び記録の作成
- (2) 芸術資料の保管
- (3) 芸術資料の貸出し及び撮影許可

(芸術資料の定期診断・修復)

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

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

(芸術資料の貸出し及び掲載許可)

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

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

(芸術資料の展示に係る業務)

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

- (1) 展示芸術資料及び展示場の管理及び保全
- (2) 展示及び展示替えに係わる調査、計画及び実施
- (3) 芸術資料の借用及び返却に係わる業務

(職員及び職務)

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

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

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

(その他)

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

附 則

この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

慶應義塾大学アート・センター 寄贈 寄託芸術資料取扱要領

平成 25 年 2 月 1 日

(目的)

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

(受託)

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

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

(寄贈寄託申請書の提出)

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

(了承)

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

(受贈受託書の交付と受贈感謝状贈呈)

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

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

(受託期間)

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

(期間更新)

第 7 所長は、寄託者の承諾を得て、受託期間を更新することができる。

2 寄託者は、寄託期間の更新を希望するときは、慶應義塾

大学アート・センター芸術資料寄託期間更新申請書（別記第 3 号様式。以下「更新申請書」という。）を所長へ提出することとする。

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

(返還)

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

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

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

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

(経費の負担)

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

(芸術資料の保管)

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

(芸術資料の展示等)

第 11 所長は、寄託芸術資料について展示を行うことができる。

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

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

(芸術資料の修復)

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

附 則

この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

別記
第1号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄贈寄託申請書

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

* 寄託の場合記入

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

慶應義塾大学アート・センター 所長 様

平成 年 月 日

住 所 :

電 話 :

氏 名 : 印

第3号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄託期間更新申請書

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

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

慶應義塾大学アート・センター 所長 様

平成 年 月 日

住 所 :

電 話 :

氏 名 : 印

第2号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料受贈受託書

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

* 寄託の場合記入

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

様

平成 年 月 日

慶應義塾大学アート・センター 所長 印

第4号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄託期間更新書

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

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

様

平成 年 月 日

慶應義塾大学アート・センター 所長 印

第5号様式

慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料返還請求書

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

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

慶應義塾大学アート・センター 所長 様

平成 年 月 日

住 所 :

電 話 :

氏 名 : 印

第6号様式

慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料返還通知書

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

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

様

平成 年 月 日

慶應義塾大学アート・センター 所長 印

第7号様式

慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料受領書

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

*受託書または直近の受託更新書を添付のこと。

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

慶應義塾大学アート・センター 所長 様

平成 年 月 日

住 所 :

電 話 :

氏 名 : 印

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料貸出要綱

平成 25 年 2 月 1 日

(目的)

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

(貸出承認)

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

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

(2) その他所長が適当と認める場合

(貸出期間)

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

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

(貸出資料の制限)

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

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

(1) アート・センターの業務に支障をきたす恐れのある場合

(2) 芸術資料の保存上、特に配慮を必要とする場合

(3) 著作権等を侵害する恐れのある場合

(4) その他貸出することが適当でないと思われる場合

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

(貸出手続)

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

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

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

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

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

(貸出条件)

第 6 借用者は、次の各号を守らなければならない。

(1) 使用目的以外での使用をしないこと。

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

(3) 芸術資料の荷造り輸送に要する一切の経費は、借用者の負担とする。

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

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

(6) その他アート・センターの指示に従うこと。

(撮影模写等の承認)

第 7 所長は、第 6 (5) 号に規定する申し出があった場合、作者の同意のない芸術資料については承認をしない。

附則

この要綱は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

第1号様式

平成 年 月 日

慶應義塾大学アート・センター芸術資料借用申請書

慶應義塾大学アート・センター所長 様

申請者 借用機関住所

借用機関名

代表者名 印

下記のとおり芸術資料の借用を申請します。

借用目的	展示会名：
鑑賞のための施設 及び設備概要	
借用期間	平成 年 月 日 ～ 平成 年 月 日
展示期間	平成 年 月 日 ～ 平成 年 月 日
芸術資料	作家名、資料名
	計 点
輸送方法	
借用中の管理方法	
担当者	名前： 所属： 連絡先：
特記事項	

第2号様式

平成 年 月 日

芸術資料貸出承認書

慶應義塾大学アート・センター所長 様

下記のとおり芸術資料の貸出を承認します。

1. 使用目的

2. 貸出期間 平成 年 月 日から
平成 年 月 日まで

3. 内訳

種別	作者名	資料名	摘要

付記

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

第3号様式

平成 年 月 日

芸術資料預かり証

慶應義塾大学アート・センター所長 様

申請者 借用機関住所

借用機関名

代表者名 印

ご所蔵の下記作品を借用しました。

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

第4号様式

年 月 日

資料画像等利用許可申請書

慶應義塾大学アート・センター所長 様

申請者 住 所

氏 名 印

電話番号（ ）－

資料画像等の利用の許可を受けたので、次のとおり申請します。

目 的			
利用区分	☐ 掲載・提出 ☐ 放映 ☐ その他（ ）		
成果物	名 称		
	発行部数		形 態
	発行(公表)日		
	料金・価格	☐ 無料 ☐ 有料（ ）円	
備 考			
利用期間	平成 年 月 日 ～ 平成 年 月 日		
利 用 希 望 資 料			
番号	資 料 名	点数	備 考
備 考			

慶応義塾大学アート・センター 資料貸出・掲載条件

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

資料画像等利用許可書

年 月 日

様

慶応義塾大学アート・センター所長

下記の通り、資料画像等の利用を許可します。

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

慶応義塾大学アート・センター 資料貸出・掲載条件

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

慶應義塾大学アート・スペース 運用要領

平成 23 年 9 月 1 日
平成 25 年 2 月 1 日改訂

(目的)

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

(設置)

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

(管理・運営)

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

(利用内容)

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

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

(開館と休館)

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

(入館者の遵守事項)

第 6 条 入館者および利用者は、次の事項を守らなければならない。

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

(入館の制限)

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

(要領の改廃)

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

附則

この要領は、平成 23 年 9 月 1 日から施行する。

附則

この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

慶應義塾大学アート・センター 研究紀要 26

Keio University Art Center Bulletin 26

研究紀要

土方巽の「舞踏譜」再考——テキストとしての舞踏譜とダンス作品 [森下 隆]	118
毛皮の美術Ⅱ——狩る、食べる。鴻池朋子をめぐる一考察 [森山 緑]	129
雪村周継の生涯と作品（三）奥州滞在期前半《呂洞賓図》から《竹林七賢図屏風》へ [松谷 美美]	140
昭和初期博物館教育への一視点——星合正治『米国内各博物館の教育事業に就いて』（1932）より [橋本 まゆ]	151
叫びはどう描かれたのか——ムンク《叫び》をめぐるテキストとイメージ [亀山 裕亮]	161
「生きた媒体」考察の試論：バイオアート作品の分析における「環世界」論応用の検討 [長谷川 紫穂]	169
ミケランジェロの「復活素描群」における区分：造形を基準とした素描群の分類 [新倉 慎右]	177

土方巽の「舞踏譜」再考 ——テキストとしての舞踏譜とダンス作品

森下 隆
所員

はじめに

土方巽は舞踏家として紹介される。言うまでもなく世界で最初の舞踏家である。とはいえ、舞踏という言葉が公式に使われて以降、土方巽が舞踏家として舞台に立って踊っていた期間よりも、舞踏の振付家や演出家として活動してはいたが、舞台には立たない期間のほうがむしろ長くなっている。土方巽の後半生は舞踏家ではなかったとも言えるのである。

それあればこそ、今でもなお、土方巽はなぜ舞台に立たなくなったのが問われている。例えば、土方巽自身はこう述べている^{*1}。死去の前年（1985年）のことである。

「なぜ土方さんは舞台に立たないのか、ということをあちこちで言われまして、その度に苦しいな、切ないなという思いをくり返していた。踊ってないわけではないのにみんなには見えないらしい。」（「舞踏行脚」）

土方巽のお得意のミスティフィケーションと断じてしまえばそれまでだが、どうもそうとも言い切れないのである。土方巽が舞台を降りた理由をめぐって、関心のある人はそれぞれ推測しよう。もちろん、私自身も土方巽が舞台に立たなくなった理由を用意している。

一つ決定的なことは、当時、つまり土方巽が生きていたころと、土方巽死後、10年20年と経過したころでは、土方巽の舞踏に対する見方が変わってきたのである。端的に言えば、土方巽が盛んに舞踏活動を行っていた1970年代の土方巽の舞踏を、感動をもってあるいは驚きとともに観賞することはあれ、その手法や方法に分け入って見ていた観客はいなかった。批評家や評論家も同様であったろう^{*2}。もちろん、今日のように舞踏の研究者もいなかった。

土方巽は1970年代に入ってから、明確に新たな舞踏の創造を目指していた。もちろん卒然と新しい舞踏が始まったわけではないが、今日から見れば、1970年ころを転換期として、それが明確になったのは1972年の大きな公演《四季のための二十七晩》であることは言を俟たない。

いまだに正しく定義づけたり意義づけたりすることはむずかしいにしても、この時期に「舞踏譜の舞踏」と私が呼ぶ新たな方法論を下敷きにした舞踏が開始され、70年代を通して形成され、1976年にひとまず完成をみたと考えられる。

この「舞踏譜の舞踏」を知らないままであることは、土方巽が舞台に立たなくなった理由を考察する上で、目を曇らせることは確かである。もちろん、死後30年を超えた現在でも、土方巽の舞踏創造の実際について正しい識見がなければ、やはり不明のままである。

先立つ1968年には〈土方巽と日本人——肉体の叛乱〉と

して土方巽はソロ公演を行っている。その前の1966年からこの68年にかけて精力的に公演活動を行っていたのだが、〈肉体の叛乱〉をもって、土方巽は舞踏公演を断ってしまう。

一方で、土方巽は頻繁にメディアに登場する。大判のグラフィ誌や総合雑誌のグラビア、若者向けの雑誌、さらには劇場映画や万博のパビリオンでの上映映像と多彩な露出であった。

そのころから、舞踏家志望と言うべきかどうか、土方巽のもとには若者たちが集まってくる。土方巽の〈肉体の叛乱〉を見て、あるいはメディアに登場する土方巽を知って、稽古場であるアスベスト館を目指してきた。いうならば、土方巽の弟子になるために、アスベスト館の門を叩いたのである。

その若者たち、そのほとんどがダンスの経験のない若者たちだったが、土方巽は彼らを使喚するかのごとく舞台上上げて、新たな舞踏の助走を始める。1970年に始まる、彼らが出演するいくつかの小さな公演を経て、土方巽が4年ぶりに踊った舞台が《四季のための二十七晩》^{*3}であり、その最初の作品が〈庖瘡譚〉であった。

この1972年の《四季のための二十七晩》に続いて、翌73年には《静かな家》^{*4}の舞台に立ったものの、土方巽はこれ以降、自作品に出演することはなかった。

そこで、何故舞台に立たなかったのかである。私の答えを言えば、土方巽は「舞踏譜の舞踏」の創造と完成のために、自らの時間と体力と精力と知力を消尽していたからということになる。

同時代にあつては、こういった見方はできなかった。すでに述べたように、誰もこの時期の舞踏が「舞踏譜の舞踏」として新たに構築されていたとは認識していなかったからである。土方巽は徹底した振付による作品制作とそのための「動き」の開発に没頭していたのである。

仮に振付による舞踏であることを見抜いていたとしても、独特の振付の方法と「動き」の創造と連続する作品の制作をめぐって、そのスケールの大きさ、メソッドの緻密さ、構成の複雑さ、「動き」の創造のための思考の深さ、作品世界の広がり、作風の斬新さ、舞台技術の高度化など、誰しもの想像をはるかに超えるレベルに達していたことまでは、確かな認識に至らなかったであろう。

私自身もアスベスト館での連続公演の劇的さに立ち合っていたし、後年になって残された「舞踏譜」を目の当たりにし、また土方巽の弟子たちが土方巽の死後5年、10年を経て公開し始めた「舞踏譜」による「動き」の実際を知るにつけ、土方巽の1970年代における「舞踏譜の舞踏」をつきつめる

作業と、自らが舞台に立つことは両立しえないと考えるに至った。

「舞踏譜の舞踏」の重要性とその意義を知るにつけ、土方巽アーカイヴでも何とか土方巽の創造行為を解明する端緒につきたいと考え、2004年から2年間にわたって、「動きのアーカイヴ」のプロジェクトを実施した。このプロジェクトの活動の内容を端的に述べれば、土方巽の舞踏譜による踊りを弟子たちに再演してもらい、その踊りを映像に収録することであった^{*5}。

このプロジェクトの報告でもあるが、プロジェクトの実施とともに、土方巽の「舞踏譜の舞踏」について考察した6本のテキストをもって『土方巽の舞踏——記号の創造、方法の発見』として冊子にまとめている^{*6}。同時に、「舞踏譜の舞踏」を映像で紹介し解説したDVD「土方巽 舞踏譜の舞踏 Hijikata Tatsumi Notational Butoh」（日本語・英語版）を制作した。

本冊子にまとめたテキストは、土方巽の舞踏の「方法」を明確に分析した論考として最初のものであろう。しかし、技法やメソッドを追究し得たとしても、土方巽の「舞踏譜の舞踏」に含まれる膨大な数の「動き」の創造の根拠にして背景となる世界観を把握するまでは到底至ってはならず、「動き」の創造のベースとなるリソースやコードを探るとば口に立つばかりであった。

いずれにしても、「舞踏譜の舞踏」の全容を紹介すること、さらには「動き」自体を言語化することも課題となっているが、そのための本格的な作業にとりかかることもできていない。

そこで本稿では、本冊子の諸論考を補足する考察を試みて、「舞踏譜の舞踏」に取組んだ土方巽の営為に立ち返りつつ、「舞踏譜の舞踏」の解明にもう一步、歩を進めておくことと、その成果を深く掘り下げる契機としたい。

試みの一つは、「舞踏譜の舞踏」に拠る作品としての成立と再演（再現性）の問題を考えることであり、もう一つは、舞踏譜の広さと深さを「動き」の多様性（網羅性）をとおしてあらためて検討することである。

1. 土方巽にとっての舞踏作品の成立

舞踏家であることの放棄

土方巽をダンス作家として考察することは、これまで行われてこなかったと思われる。しかし、最初の舞踏作品といわれる1959年の〈禁色〉を嚆矢として、死去直前の〈東北歌舞伎計画Ⅳ〉まで数多くのダンス作品をつくってきたことは確かである。

とくに、1970年代に入ると、土方巽は新しい舞踏の構築に挑んで、集中的に作品を発表するようになる。この70年代に作品を発表した場としては、新宿・歌舞伎町の雑居ビル内にあった小劇場のアート・ビレッジ、新宿厚生年金ホール（小ホール）、アートシアター新宿文化、渋谷・西武劇場、アスベスト館（シアター・アスベスト）、渋谷エピキュラス、金沢舞踏館、目黒区民センターホール、第一生命ホール、そして三百人劇場であった。

この10年足らずで、タイトル数で言えば、実に30作に近い作品を発表している。1年に3、4作のペースでダンス作品を世に送っていることになるわけで、十分にダンス作家と言ってもいいだろう。さらに、すでに述べてきたように1973年を最後に、自分自身は舞台に立つことはなくなっている。

あらためて問いかけることになるが、それは土方巽がダンサーであることを放棄したことと作品を次々と生み出したことの関連である。そして、土方巽のダンス作品とはどういうもののなのかの問いかけである。

土方巽の作品をめぐる、作品論はほとんど書かれることはなかった。作品の内容の記述や印象批評はあるが、作品の本質に接近する論究は限られている^{*7}。それは何故なのか、という疑問に答えるとともに、土方巽の舞踏への世界的な関心の高まりを迎えて、作品論と土方舞踏の構造論が並行して行われるべきと思われる。

ダンス作品

まずは、ダンス作品をめぐる考察が必要であろう。ダンス作品とは何か。ダンス作品の要件は何か。そういった問いは立てられるものの、本稿でダンス作品の定義を確かにすることはできない。ただ、土方巽の活動をダンス作品の視点から考えておきたい。

土方巽は、1974年から76年にかけての白桃房連続公演では、公演作品に「作品ナンバー」を付けていた。これまで、この事実をとらえて、その意味が考察されたことはないだろう。作品ナンバーを付ける、という限りでは、土方巽自身は「作品」の意識があったことになる。

そもそも作品とは何か。『美学辞典』を参照してみよう^{*8}。

作品とは「特に独自の精神的な内部をもち、その内部を創造的に開示することを目的とする」と定義されている^{*9}。その上で、たんに作者の主観的メッセージではなく、その精神世界は受け手の解釈をまっけて成就するという。

作品は作者の価値観の表明や自我の表現であるとみなされ

つつも、作品に作者を超える時代精神や文化を見出だそうとする考えである。

20世紀には、作者を重視することよりも作品の自立性を強調する考えが主流になってきた。さらに、作品概念を揺るがす芸術や主張が次々と現れた。マルセル・デュシャンの「レディ・メイド」やジョン・ケージのパフォーマンス論による、作品の自己同一性を疑問視する新しい芸術概念が生まれる。また、作者＝テキストという概念を転倒したロラン・バルトは、「作者の死」の考えを享けて、テキストを引用の織物とみなした^{*10}。

いずれにしても、作品の受容者による解釈が重視され、作品を作家に従属させ、作家の伝記的研究が作品研究という19世紀的な考えは、今日ではおよそ否定されている。

こうして作品の自立性や創造性があらためて問われることになる。

作品が有する創造性とは、前出の『美学辞典』が結論づけるように、作品の完成後も作者の意図を超えてよりよい解釈を求め、より高い価値を志向することにある。そして、創造的な解釈によって、作品がたえず豊かで多様な意味を生み出すことを可能にすること、それが作品の創造性であり作者の創造力の本質であるという。

では、ダンスにおける作品とは何か。ダンス作品に創造性を付与する要素としては、観客からすれば、何よりダンサーの存在であり、ダンサーの身体であろう。そして、そのダンサーの踊りに豊かな芸術性と多様な意味を付与するのが、作品のテーマやプロットであり、振付けや演出ということになるだろう。これらが総合化されてダンス作品が成立する。

土方巽にとっての作品

それでは、土方巽の舞踏ではどうだろう。ここでは、1970年代の舞踏、私が「舞踏譜の舞踏」と呼んできた舞踏の作品について考察する。

ダンスにおける古典作品は、当然のことながら時代を超えて繰り返し上演されている。ダンサーが変わり、振付家や演出家が変わり、作品に多様な意味が与えられ、成功作もあり失敗作もありであろう。

土方巽自身は自分の作品を再演することはほとんどなかった。とにかく、次々と新しい作品を発表してきた。1972年の舞踏公演《四季のための二十七晩》では、一挙に5作品を上演した。ついには土方巽自身が体調を崩して、4作目の〈なだれ飴〉は出演できなくなった。

1974年から76年にかけての3年間には、稽古場であった



土方巽が舞台に立たなくなって以降、1974年～1978年の舞踏作品（公演）のフライヤー

アスベスト館に設置したシアター・アスベストも会場として、怒濤の新作ラッシュで実に16作品を発表した^{*11}。76年12月の〈鯨線上の奥方〉をもって、ついには白桃房連続公演を終えるとともに、アスベスト館（シアター・アスベスト館）は封印（閉鎖）された。

しかし、外部の劇場での公演で77年には4作品、78年も2作品を発表している^{*12}。その後は、土方巽はさすがに疲労困憊の態になり、4、5年にわたり公演活動を行わなかった^{*13}。

なぜ土方巽は新作にこだわり、再演を行わなかったのだろうか。なぜ土方巽は舞台に立たなくなったのか、という問いと同じく、正確な答えはむずかしいが、しかし私の答えは同じである。

土方巽はひたすら「舞踏譜の舞踏」の完成に向けて精力を傾けていたのであり、メソッドが確立すると「舞踏譜の舞踏」を応用することに精力を傾けていたからである。

再演であれば、新作を発表するよりも比較的楽なはずであり、作品の完成度を高めることの意義もあるはずだ。しかし、土方巽はその方向には向かうことはなかった。あえて言えば、土方巽にとって「舞踏譜の舞踏」が「作品」であり、その完成が自らへの至上命令であったといえよう。

アスベスト館での白桃房連続公演は、芦川羊子が主演で行われた。芦川こそは土方巽の「舞踏譜の舞踏」を体現する最高の舞踏手あり、土方巽も芦川のために、芦川による「舞踏譜の舞踏」の完成を目指した。そのためには、自らは舞台に立たなくてもいい、いや舞台に立たないほうがいいと考えたにちがいない。何より、自らが舞台に立つ余裕などなかったのである。

テキストとしての舞踏譜

もちろん、「舞踏譜の舞踏」で踊ったのは芦川だけではない。芦川を主演としても、群舞がたえずあり、舞踏作品として構成されていた。さらには、「舞踏譜の舞踏」を使って、玉野黄市、中嶋夏、山本萌、仁村桃子、和栗由紀夫を主演とする作品もつくり、その振付けや演出も行った。それは、「舞踏譜の舞踏」の方法と踊り（動き）が、芦川以外の舞踏手にも有効であり、普遍性を有していると証明するためでもあったといえる。

そして、その最後には大野一雄の舞踏公演にも、土方巽は「舞踏譜の舞踏」をもって協力した。いや、協力したというより、大野一雄の依頼をもって、その復活公演を全面的に構成し、振付け、演出したのである^{*14}。

舞踏手としての芦川羊子は、土方巽にとっても得がたいダンサーであった。アスベスト館に芦川が不在であったとすれば、土方巽がこれほどまでに「舞踏譜の舞踏」にこだわったかは疑問なしとはしない。

しかし、前述したように、土方巽はさまざまな舞踏手に作品を提供し公演を行っている。土方巽にとって、その作品は必ずしも身体中心主義である必要はなかったということである。

「舞踏譜の舞踏」に習熟していない、舞踏経験の少ない舞踏手やアスベスト館に属していない舞踏手のためにも作品をつくることは、その事実の表われとも考えられる^{*15}。

ひるがえって、土方巽の演出には十分な時間がかけられた。稽古場を劇場にしたことは、アドバンテージである。踊りだけではなく、照明や美術、音楽や音響にも、何より時間を注ぐことができた。例えば、土方巽による照明は革新的で画期的であったが、アスベスト館の連続公演を通して、その手法を確立し技術を高め、その後の舞踏の照明の規範となった。

「舞踏譜の舞踏」は振付絶対主義である。土方巽はダンサーたちの踊る時間を1秒たりとも自由にさせない、徹底した振付けでダンサーたちに臨んだ。ダンサーたちは主体性を奪われ、自意識を失わされ、ほとんど土方巽に操られる「人形」として舞台に立っているようかのだった。

土方巽独特の思考と想像力によって開発され、言葉によって記号化された「動き」は膨大な数にのぼる。舞踏手たちは、その「動き」をひたすら身に覚えさせる。言葉の記号とはいえ、与えるものと与えられるものの間に、共有しているコードがあるわけではない。舞踏手たちは理性で捉えることを放棄して、ひたすら身体感覚と神経を駆使して受け止めるはかなかった。

新作の連続的な発表が「舞踏譜の舞踏」の完成への階梯だとすれば、一つひとつの作品は実験ともいえる。土方巽は作品を発表するごとに、数多くの「動き」を開発している。どこかで沸点に達して、いわゆる完成があるとするれば、それは「動き」の増大とともに方法も確立される時であろう。

舞踏は身体中心主義のダンスと考えられがちだが、土方巽の「舞踏譜の舞踏」にあってはダンサーよりも振付けが第一義であって、土方巽の舞踏は舞踏譜があればさまざまな身体を使って演出できるダンスということになる。

先に紹介したバルトのテキスト理論にしたがえば、舞踏譜こそはテキストであり、「引用の織物」ということになる。それだけに、今後、舞踏譜がさまざまに解釈されて、たえず

新たな意味が生まれてきて、本来あるべき創造性が担保されるのかどうか問われよう。

2. 舞踏譜再考

動きのテキスト

『土方巽舞踏譜の舞踏——記号の創造、方法の発見』をあらためて参照してみる。

「Ⅲ. 動きの記号分析」の章では、土方巽が開発、創造した舞踏譜による「動き」をその属性にしたがって分類することを試みた^{*16}。その分類は、土方巽が「森羅万象に全神経を集中」した結果を受けてのものである。

分類項目は、大項目から小項目に4段階（1～4）に分けている。項目名を確認しておこう。大項目（分類項1）は5つの項目に分けている。その下の項目は以下の11項目を設置し、さらに下位の項目へと分類している。

もとより、取り上げた「動き」は限定されていて、221種の「動き」を分類している。（（ ）内の数字は当該の項目に属する「動き」の数）。

分類項1（5項目）

生物、非生物、動作と感覚、環境、形・抽象・音

分類項2（12項目）

生物—人間、動物、植物

非生物—人工品、自然

動作と感覚—生物、物体

環境—状態、世界・空間（5）

形・抽象・音—形態（3）、抽象（2）、擬音（2）

分類項3（30項目）

人間—生者、死者、身体

動物—哺乳類、鳥類（4）、爬虫類ほか（4）、昆虫（4）、恐竜・空想動物（2）

植物—花（花名）（3）、花の部位（4）、草木（3）

人工品—衣裳・装飾品（3）、製品（9）、日常品（2）、食品（3）、素材（1）、造作物（3）、文化（1）

自然—液体（3）、固体（3）、気体（1）、自然（1）、気候（5）、現象（5）

生物—動作・行為（18）、感覚

物体—動作（6）

状態—身体（6）、精神（4）、物体（7）

分類項4（28項目）

生者—男（6）、女（4）、子ども（3）、老人（2）、人（6）、小人（1）、家族（1）、人名（10）、属性（5）

死者—幽霊（4）

身体—体（1）、顔（11）、髪（3）、口・歯（2）、首（1）、指（2）、手（2）、足（3）、ひげ（2）、神経（3）、内臓・骨・皮（8）

哺乳類—馬・牛（4）、犬・猫（6）、ウサギ（1）、ゴリラ・サル（3）、コウモリ（1）

感覚—視覚（6）、聴覚（3）

第4項目がないラインもあり、結局、57の分類項目にそって、「動き」を分類している。

あらためて着目すると、再考したい、あるいは修正したい分類や項目名がいくつかある。大項目では、「生物」と「非生物」に分けてはいるが、これが「自然」と「人工」でもいだろう。「人名」の項には、ほとんど画家の名前が入るのだが^{*17}、それならば「画家名」という項目を設けてもいいだろう。

それはともかく、「動き」をこういった項目に分類しているのも、そこに土方巽の世界観が反映しているのではと考えてのことである。森羅万象とは言わずとも、土方巽が自然と環境の全方位に神経を向けて「動き」を開発していることを確認するためである^{*18}。

また、取り上げた221種の「動き」を見ると、土方巽の舞踏の世界がうかがえるとともに、「動き」を生み出す視点がよく分かる。もとより、土方巽の「舞踏譜」は記号表現の集合体としてのテキストである。「動き」の名称を記号素として、解読されなければならないテキストである。そのために、土方巽の創作をめぐるコードやリソースの探求をめざしたのである。

またここで、再度メルロ・ポンティの言葉を借りるならば、言葉は「事物や意味作用の単なる記号ではなく、（中略）すでに作り上げられた思考を翻訳するものではなく、思考を成就するものとなる^{*19}」というように、「動き」の言葉は記号であるにしろ、思考と実践が直結しているのである。

舞踏譜の解読

「動き」の実演を映像記録に収めるプロジェクトの実施にあたり、その目的として、以下のように考えた。

1. 「動き」の分類（記号化）

2. 「動き」の解読

3. 方法と構造の解明

当然のことながら、「動き」の解読を目的に加えている。とは言うものの、現実には「動き」の解読は容易ではない。

なぜなら、何といっても土方巽が創作した「動き」の数が膨大であり、すべてを解説することは不可能といえる。もちろん、映像化は限られていて、映像化し得ない「動き」があるかに多いだろう^{*20}。また、土方巽が提出している言葉の多くは、動きを示す記号としては、詩的でメタファーに満ちていて解説しがたいのである。

とはいえ「その言葉の群れは決して恣意的で抽象的でもないはずで、土方巽にとっては、一語一語が身体にとって必然であり、それ故に、具体的な身体の動きを指し示すことができる」^{*21}と考えれば、解説は必至であろう。

解説作業にはさらに、土方巽が身振りを引き出し言語化するために参照したコードやリソースを探る必要がある。幅広い絵画作品や詩・俳句などの数多くの文学作品、さらには故郷秋田の自然や生活など、土方巽がインスピレーションを得たであろう事象は多彩である。

プロジェクトの目的のうち、方法と構造の解明については、基本的に達成することができた。そこで、本冊子の「Ⅳ. 1976 方法」と「Ⅴ. 拾遺——森羅万象」でその内容と経緯をまとめて「舞踏譜の舞踏」の完成を確認したのである。

目的のもう一つの「動き」の分類については、先に示したように和栗由紀夫の「舞踏譜」から 221 種の「動き」を選んで分類した。さらに、「Ⅳ. 1976 方法」では山本萌の〈正面の衣裳〉で使用された動きを分類した。これも、あらためてざっと紹介しておこう。

分類項目は、和栗由紀夫の「舞踏譜」の分類よりもシンプルに、12 項目に分類した。その 12 項目を列挙すると、「人物」「動物」「空想上の生物」「抽象化された生物や体」「植物」「絵画作品から」「動作をともなう人物」「形象された顔」「空間」「具象物」「動作」「形而上」である。

苦し紛れの分類（項目名）もあるが、この分類で 75 種（数え方では 77 種）の「動き」を並べている^{*22}。

こういった分類の目的は、くり返すが、土方巽の舞踏の世界を把握し、さらには土方巽の舞踏に表現されている世界観を探究する手段でもあるからだ。その先に、土方巽の舞踏が有していた豊かな表現世界が開示されるのではと考えられる。ひいては、ダンサーたちが土方巽から何をいかに受け取るかを示唆することで、自らのダンスを豊かにする可能性を開くことが期待される。

しかし、すでに紹介しているように、土方巽の舞踏譜の世界は広くて深い。土方巽アーカイヴには土方巽が残した舞踏譜資料があり、それらの資料には膨大な数量の「動き」が記号化された言葉で溢れている^{*23}。これらの舞踏譜も公開へ

と移行することで土方巽アーカイヴの責務を果たしたい。

舞踏譜 ID185

ID ナンバー「ID185」の舞踏譜（スクリプトシートと呼ぶ種類の舞踏譜^{*24}）は、30 枚のシートからなっている。タイトルは仮タイトルとして「女性新人用」である。「女性新人用」は最初のシートの冒頭に記されている。

この舞踏譜はタイトルからすると、新しくアスベスト館に入門し、早晩、舞台に立とうとしている、いや立たせようとしている女性舞踏手たちのために作成されたと考えられる。作成された年月は不明であるが、記述内容からすると、「舞踏譜の舞踏」のメソッドがすでに固まりつつあるところかと推測され、1975 年～1976 年の白桃房連続公演中であろうか。

まずは 1 枚目のシートの記述内容をそのまま書き出してみよう^{*25}。

羽子板の少女／爪／爪の花／ゾウサン／デビュッフェの少女／羽根の附根——野花／呼吸／オーメルの猿／鳥の亡霊／臭いの連続／馬の首と髪の毛／ぐったりした男の顔／泣く女／鳥の亡霊／光の鳥／鏡（バリ）／男根としてのシャキの首（以上ママ）

新人の女性舞踏手が習得すべき「動き」の名称が列挙されている。「羽子板の少女」は羽子板に描かれた少女を踊る、あるいは「デビュッフェの少女」はジャン・デビュッフェが描いた少女を踊る、といった推測はできるが、実際の踊りは言葉からはうかがいしれない。

もう 1 シートの記述内容を書き起こしてみよう。

花のなかの光の化物化／剥製のゴヤ人物化／子供の剥製／——パロオとフランチエスカ／——合掌する子供／光の化物化／ルドンの花／——細いカモの首／——恐竜の首／——細い鳥の首／神経佛／永山 ビアズリ／白い鹿／光のヒゲ／棚にそって／プトウ／光玉 方眼紙／円芯円

化物化や神経佛など造語かと思われる名称もある。いずれにしても、多くの「動き」に名称が与えられ記号化されている。ただし、その記号内容の多くは、私たちには不明のままである。

こうして 30 枚のスクリプトシートに、それぞれ 10 種から 30 種にわたる「動き」の名称が記されていて、30 枚のスクリプトシートに記された「動き」を合計すると 496 種もの「動

き」の名称が記されていることになる（シートを超えて、いくつか同じ名称の「動き」が記されている）。

この数はもちろんのことに、新人舞踏手が習得するにはあまりにも多いかと思われる^{*26}。しかし、当時のアスベスト館では舞踏手たちが共同生活をおこなうことで、いわば年間をとおして合宿して稽古を行うことで、舞踏手たちは、過剰なまでの「動き」を身体に覚えさせるという苛酷な修練に挑んでいたのである。

前章で、ダンス作品の成立の要素の一つとして「身体」（身体中心主義）が認められた。ダンサーの身体があればこそ作品が成立するのである。まして、アスベスト館でのように、作家が数多くの「動き」を開発し厳しい訓練を課すのであれば、ダンサーを作品成立の主要な要素として考えることは当然であろう。

しかし、アスベスト館の舞踏手のほとんどは、ダンス経験もなく、「動き」の意味を捉えることもできず、ひたすら土方巽が開発、創造した「動き」を身体に収めてゆくだけであった。

「動き」の言葉をどう受け止めて踊っていたのか。さらには「動き」のベースとなる世界観を土方巽と共有していたのであろうか。おおよそ舞踏手は、「動き」の意味を理解して受け止めることもなく、舞踏譜の言葉が示す世界観を土方巽と共有することもなかった。

土方巽は「動き」を創作するにあたって、数多くの絵画作品を参照しインスピレーションを得てリソースとした。ID185のシートの記述から絵画作品をベースにしたと考えられる「動き」の名称を引いてみよう。

デビュッフェの少女／ピアズリ／鼻が出っぱっているミショオの顔／アングリ口のあいたミショオの顔／鼻のでたミショオの歌／トウインの鳥／ルドン／フォトリオ／ゴヤー猿一山猫一蠅／ムンクの假面／ベルメールの少女とベルメールの世界／指とベルメールの少女体／ダビンチ／指とピアズリ／麻生三郎／ベルメールの壁の世界六甲／ピカソの人物／ベルメールの人物／レヂエの人物／ピアズリ夫人／坐せるベルメールと花の合体／壁化するベルメールと剥離するベルメール／上部の花からゴヤの小さな老婆／ボッシュの顔／デルボウ／ピカソ・壁の人物／ベルメールの花と鼓膜の花と白い眼玉が咲き乱れ／中腰のベルメール、坐せるベルメール、フカンされたベルメール、風のベルメール／聖歌隊の少女にミショオの神経が加わり／ボルスの気化／ベルメールの曼荼羅／野花・ピアズリ／ゴヤ／ピアズリの怪物／ゴヤ黒い影のカ

タマリ／ミショオの女——ピアズリの女／ボルタス／ピカソの扇子／ピカソの羽根／トウインのヒョオ／ターナーの空／レヂエの少年／剥製のゴヤ人物化／泥の人物（ダウチ）／ルドンの花／ゴヤのツンボ／モネ——沼／ダリの軌跡／ムンクの少女の叫び／ゴヤに人物に仲間入りする／ふるえているヴォルス／石像やルドンの花々にも六用され／ルドンの少女の最終的な表情／ムンクとオビエルの動物

このように画家の名前がついた「動き」の名称が頻出する。表記を正して画家の名前を列記すると以下のようである。

オーブリー・ピアズリー、ジャン・デュビュッフェ、アンリ・ミショー、オディロン・ルドン、ジャン・フォトリエ、フランシスコ・デ・ゴヤ、エドヴァルド・ムンク、ハンス・ベルメール、レオナルド・ダ・ヴィンチ、麻生三郎、フェルナン・レジェ、ヒエロニムス・ボス、ポール・デルヴォー、ヴォルス、パブロ・ピカソ、ウィリアム・ターナー、クロード・モネ、サルバドール・ダリ

土方巽が1950年代後半に新しいダンスを志向した時に、その影響を受けたアンフォルメル派の画家たちもいれば、土方巽の舞踏の手法に影響を与えたシュルレアリスムの画家もいれば、近代美術や古典美術の代表的な画家もいる。実に多彩な作家たちの作品を参照していることは一目瞭然である^{*27}。

謎としての舞踏譜

はたして、土方巽がそれぞれの画家や作品にどのように反応していたかである。作品に描かれた人物から動きを借用してきたこともあったし、人体や動物の描写から動きを発想したり、時には画家の思想や着想に共感するものがあったりと多様に受け止めてはいただろう。

とはいえ、土方巽の舞踏が、画家の思想やテーマを受容し、それらをそのまま自らの舞踏の「動き」や作品に反映させているということはない。「作者の死」ではないが、多くの絵画作品は、本来のテーマや意味を離れて、借用や引用、解釈や意味付けによって、舞踏譜の「動き」に転化したのである。

ところで、新人の舞踏手たちが、はたしてこういった画家を知っていたのか、「動き」を与えられてその作品をイメージできたのかと問えば、それはなかったであろう。多くはアスベスト館に来て初めて知った画家たちであったろう。時に作品の写真版が掲載されている雑誌を示されるが、土方巽が意図していたことは知ることはなかった。

言うまでもないが、ごく短期間で「動き」を習得すること

が求められた。それにしても、「女性新人用」に用意された「動き」が500近い数であることは驚異である。

コーラスとして出演する新人舞蹈手が、ある特定の作品のために500種もの「動き」をマスターする必要はないだろう。しかし、当時は年に5、6本のペースで作品が発表されていただけに、コーラスの一員であれ、短期間でこれほどまでの数の「動き」を身体に覚えさせることを求められたのであろう。

土方巽は何故、何を目的として、これほどまでに新作を発表することにこだわったのか。前章でも筆者なりに答えを述べておいた。繰り返すが、土方巽は原則として再演せず、新作を次々と発表し続けていた。これこそ驚きというほかないが、それだからこそ、新人とはいえ500種もの「動き」の習得を課されたのである。すでに発表された作品で使われた「動き」も、その後に発表される作品で使う「動き」も、これらの30枚のシートに記載されていると考えてよい。

いずれにしても、舞蹈手たちは土方巽の意図や作品のテーマや意味を理解して、稽古に臨んだとは考えられない。これまでも述べてきたように、舞蹈手たちは主体性のない状態で振り付けられ舞台に立っていた。

この事実を理解するために、『土方巽 舞蹈譜の舞蹈』でも、「舞蹈譜の舞蹈」が成立する要件として師弟の関係を取り上げて検証した^{*28}。「古典芸能ならばともかく、現代芸術にあって師弟のありようが創造の核として問われることは少ない」

が、舞蹈譜で振り付けるにあたっては、師弟の関わりが必然的に生まれてくる。そうでなければ、これだけの「動き」を習得することは叶わない。

内田樹がエマニュエル・レヴィナスの言説から考察した考えを再掲する。

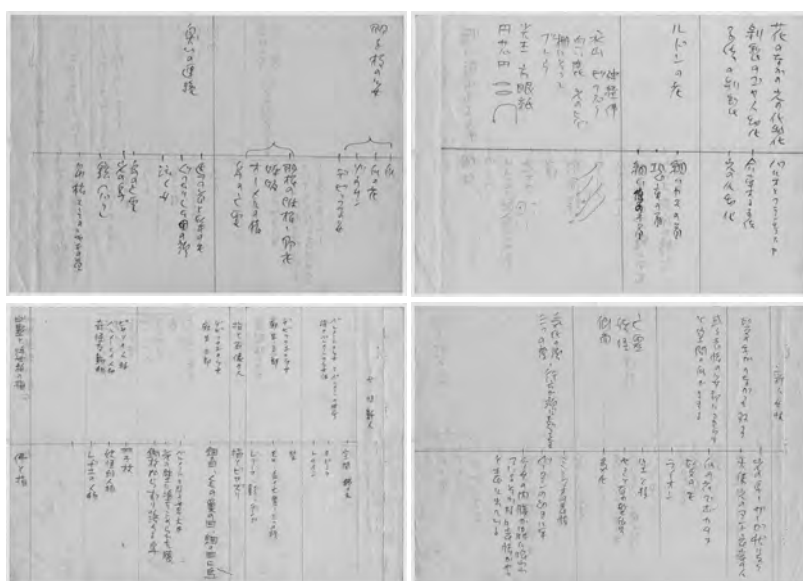
「弟子は、師から知識や技芸を与えられてから弟子になるのではない。弟子は絶対的敗北を覚って弟子になる。そこに介在するのが『謎』である。師に謎をかけられ、その謎を知りたいという『欲望』を抱いたときに弟子になると。^{*29}」

弟子は学ぶ仕方を学ぶ。無限の叡智を引き出すための「作法」を学ぶのだという。レヴィナス自身がユダヤ教のタルムードを学ぶに際して、こうして「作法」を口伝で学んだという。それが師弟関係である。

この無限の叡智でもある「謎」が、舞蹈の教場にあつては「舞蹈譜」であった。他者には、ほとんど実体（動き）も形式（知識）も分からない「舞蹈譜」が師弟関係のなかで、「謎」として介在するのである。

土方巽が道半ばで逝ったことが再演を妨げたのか。いや、土方巽はもともと再演を行う意思がなかったのか。作品ナンバーは付したものの、いわゆる再演されるべきダンス作品とは考えていなかったのか。「舞蹈譜」がテキストとして残ればいいと考えていたのか。

依然として、明解な答えはない。舞蹈譜が伝えるべき謎として残されたままである。



舞蹈譜（スクリプトシート）「新人女性用」

もとより、弟子である舞踏家たちが、与えられた作品を再演の価値があると考え再演することはありうる。筆者も弟子たちにそのことを示唆もし、具体的に提案したこともある。

しかし、再演をむずかしくするのは、すでに述べたように、弟子たちが師である土方巽の思想や世界観を必ずしも共有していないことである。したがって、弟子たちは身体に覚えた「動き」は、膨大な数であれ再演できるが、「動き」の集積である作品を再演することには躊躇もするし、自分たちがやるべきこととは考えないことも確かであろう。

終わりに

土方巽アーカイヴで所蔵している「舞踏譜」はスクリプトシートとして、全255組、2677面に及ぶ。本稿で紹介した「新人女性用」はほんの一部ということになる^{*30}。

もちろん、一概に「舞踏譜」といいスクリプトシートといっても、その様式や内容やさまざまである。玉石混淆というのではないが、土方舞踏研究にあってきわめて有用と思われる舞踏譜もあれば、さほど参考にならないものもある。しかし、土方巽の舞踏世界に分け入るためには、「舞踏譜」は不可欠の貴重なテキスト群であることは言うまでもない。

今後、土方巽による「動き」の記号化についてもさらに検証し、そのプロセスの解明も含めて、コードヤリソースの探求もまだまだ継続されるべきである。そして、本稿でも紹介した、記号素として「動き」の分類についても、土方巽の活動の意味を問い、「舞踏譜」が背負っている思想を探究するためにも、さらに徹底して行うことも必要である。

先に作品論と構造論を並行して行うべきと述べたが、本論考の2つの章もそれぞれの論議の出発点になると考える。土方巽が舞台に立つことを辞したこと、それでも自分は踊っていると抗弁していたことを、舞踏を再構築する覚悟と舞踏を生きる教えとして、「舞踏譜」を伝えるわれわれが拳拳服膺すべきと思われてならない。

註

- *1 土方巽「舞踏行脚」、『土方巽全集Ⅱ』、河出書房新社、1998年、142頁。土方巽は1985年に「舞踏行脚」と名づけて、各地を講演して歩いた。行脚の地は、京都、大阪、神戸、金沢、名古屋であった。この講演記録は神戸での講演の採録である。
- *2 森下隆『土方巽 舞踏譜の舞踏——記号の創造、方法の発見』、慶應義塾大学アート・センター、2010年3月、22、23頁。能研究家の長尾一雄も、土方巽の晩年に初めてレッ

スンを見て「舞踏にも固有の技術があったということ、非常に切実に知ったわけです」と述べて、それまでの不明を記している（『日本読書新聞』、1984年9月24日付。）

- *3 《四季のための二十七晩》は1972年10月から11月にかけてアートシアター新宿文化で行われた、公演タイトル通りの長期公演で、27日間に5作品が上演された。
- *4 《四季のための二十七晩》から1年も経ない1973年9月に「踊り子フービーと西武劇場のための15日間」として渋谷の西武劇場での公演であった。西武劇場は、新しくオープンした渋谷パルコ内に設置された劇場で、《静かな家》は劇場の柿落しの一環として、オーナーの堤清二の肝煎りで実現した。
- *5 このプロジェクト自体は、デジタルアーカイヴの創設を目的として始まった土方巽アーカイヴの活動にそって、アート・センターにおけるオープン・リサーチ・センター整備事業の一環として実施された。あわせて、デジタルメディア・コンテンツ統合研究機構におけるプロジェクトとしても推進された。
- *6 本冊子は2004年から2008年にかけて発表した6本の論考で編集し、2010年3月に刊行した。その後、一部修正しつつ諸論考の英語訳を行い、日本語と英語を合わせて『HIJIKATA TATSUMI'S NOTATIONAL BUTOH — AN INNOVATIONAL METHOD FOR BUTOH CREATION』のタイトルを付して2015年3月に刊行した。
- *7 2002年にフランスで刊行された舞踏の研究書である“BUTÔ (S)”には、土方巽の作品〈庖瘡譚〉について書かれた論考が2本、掲載されている。
- *8 佐々木健一『美学辞典』、東京大学出版会、1995年3月。
- *9 同書、148頁。
- *10 ロラン・バルト「作者の死」、『物語の構造分析』、みすず書房、1979年、79～89頁。たとえば、「今後テキストは、その内部のあらゆるレベルから作者が姿を消すように作られ、読まれることになる」。
- *11 白桃房舞踏公演として、1974年には新作5作品、1975年には同じく6作品、1976年には哈爾賓派舞踏公演と霧笛舎舞踏公演の各1作品を合わせて、新作5作品をそれぞれ発表している。
- *12 1977年には小林嵯峨舞踏公演、金沢舞踏館舞踏公演、哈爾賓派舞踏公演、そして大野一雄舞踏公演で新作を発表し、78年には仁村桃子舞踏公演、和栗由紀夫（好善社）舞踏公演で新作を発表している。
- *13 1981年には、大野一雄舞踏公演を振付、演出を行ってい

- る。
- * 14 当時、大野一雄は即興主義として、一方、土方巽は様式主義であるとして比較され、舞踏の本質は即興にあるとの観点から、大野一雄の舞踏が評価される見方もあった。しかし、述べたように、1977年の復活公演「ラ・アルヘンティーナ頌」も1981年の「私のお母さん」も元々は土方巽の「舞踏譜の舞踏」による作品である以上、土方巽による徹底した振付けによる舞踏にほかならなかった。
 - * 15 1976年に舞踏作品〈正面の衣裳〉を与えられ、振り付けられた山本萌は、アスベスト館に入門して3年足らずであった。それまで全くダンス経験のなかった山本の主演を可能にしたのは、「舞踏譜の舞踏」のメソッドとアスベスト館の厳しい稽古によるものであろう。また、同じく76年に〈それはこのような夜だった〉に主演した中嶋夏は、土方巽の振付けで踊るのは1960年代後半以来で、「舞踏譜の舞踏」には全く不慣れで、土方巽の「動き」を演じることに苦労した。作品の意図や世界観には不明のまま、一つひとつの「動き」の意味やそれらの関連性も不承知のまま、土方巽の演出・振付けにひたすら従って踊ったのである。
 - * 16 森下隆『土方巽舞踏譜の舞踏——記号の創造、方法の発見』、慶應義塾大学アート・センター、2010年、31頁。リスト「『動き』の名称」
 - * 17 ボッス、ベーコン、ゴヤ、ピカソ、ベルメール、ヴォルス、ムンクである。ほかには、ニジンスキーとテレジア。
 - * 18 土方巽が残したスクラップブックは「動き」を開発するためのツールでもあったが、その1冊のタイトルには「石・壁石」とある。石を踊りでどう表現するのか。もちろん、石が金属であっていい。土方巽は、石や金属をたんに形を表現するマ임ではなく、その本質をどう表現するのかに腐心した。
 - * 19 モーリス・メルロ＝ポンティ『知覚の現象学』、〔メルロ＝ポンティコレクション〕中山元編訳、筑摩書房、1999年、16頁。
 - * 20 このプロジェクトで映像化できたのは、和栗由紀夫の舞踏譜からの千数百の「動き」と山本萌の作品〈正面の衣裳〉で山本に与えられた「動き」の三百数十である。その残余がはるかに多いと考えられる。現在のところ、土方巽が形象化した「動き」の総数は特定しえない。
 - * 21 森下隆、前掲書、17頁。
 - * 22 例えば「人物」では「孔雀夫人」、「空想上の生物」では「キバ鬼」、「絵画作品から」では「ゴヤの怪人」、「形象された顔」では「病んだ少年の顔」、「空間」では「沼空間」、「具象物」では「石像体」、「動作」では「沼の重い顔で沈む」、「形而上」では「剥製の中に無化」や「視線の解体」などである。
 - * 23 舞踏譜の整理と調査の報告として、『慶應義塾大学アート・センター 年報 22』に発表した論考を上げておく。森下隆、木村優子、岩本晏奈「〔アーカイヴ・イン・プログレス〕土方巽の未公開＜舞踏譜＞のデータ化、その手順」、慶應義塾大学アート・センター、2015年、116－130頁。本稿で、「舞踏譜」（スクリプトシート）の処理手続き（Procedure）の方針からデータ入力・整理作業の実際までを、記述内容と入力画面の表示で紹介した。さらには、データに基づく調査の一部をリストアップして紹介し、今後の課題を提示した。
 - * 24 舞踏譜における「スクリプトシート」は同論考で初めて呼称した。
 - * 25 実際の記述（手書き）は縦書きで、「動き」の名称が左から右へと列挙されている。
 - * 26 山本萌が土方巽から与えられた作品〈正面の衣裳〉（1976年）で、山本が演じた「動き」は、山本の舞踏ノート「正面の衣裳」、で数えると約330種になる。舞踏ノートの記述と実際の舞台では異なるシーンがあるが、いずれにしても約60分の作品に、これだけの「動き」が必要になる。「正面の衣裳」、森下隆、前掲書、37頁。
 - * 27 このスクリプトシートには、1972年から73年にかけて土方巽がリソースとしていたフランシス・ベーコンやデューニングの名前が見当たらないから、これらの舞踏譜は、やはりその後の1974年から76年にかけて作成されたかと考えられる。
 - * 28 森下隆、前掲書、15頁。
 - * 29 同書、15頁。
 - * 30 本稿ですでに紹介したが、論考「〔アーカイヴ・イン・プログレス〕土方巽の未公開＜舞踏譜＞のデータ化、その手順——スクリプトシートの公開に向けて」に基本情報やデータの実例が記述、記載されている。なお、全面公開はしていないが、土方巽アーカイヴでのリサーチにあって「舞踏譜」に関心をもつリサーチャーには「舞踏譜」（スクラップブックとスクリプトシート）を閲覧していただいている。さらに言えば、元藤燐子の資料（未整理）にも「舞踏譜」が含まれていることを記しておく。

毛皮の美術 II

——狩る、食べる。鴻池朋子をめぐる一考察

森山 緑

所員、講師（非常勤）

0. はじめに

先史時代にヒトが洞窟の中に描いた動物画は、ヒトが生存してゆく上で動物との関係が非常に重要であったことを示している。数万年の時を経る中で、ヒトはさまざまな技術や素材を組み合わせながら動物の姿を造形し、それらを儀式や呪術に用い、時には飾り、あるいは鑑賞し、愛でてきたのである。捕獲した動物を食料や住居の材料にし、労働力として使役に用い、あるいは病を治すために動物の部位を用いるなど実用として利用するだけではなく、そうした行為に付随する形で、ヒトは動物を描き、彫り、目に見える形に作り出してきた。それはヒトが自らの営みを具象化、形象化した結果生まれたものと言える。つまり各々の時代や地域で共有されていた、動物に対する考え方「動物観」が、そこには現れていると考えられる。

本稿では、動物の毛皮や皮（皮革）を素材として用いている現代美術家・鴻池朋子の作品を取り上げる。鴻池は大地、動物などの自然に深い関心を持ちながら絵画、彫刻などの立体物、テキスタイル、そして映像など多様なメディアで制作し、2000年代後半からはとりわけ、動物が多くのモチーフに出現し、素材にも動物由来のものを用いている。その作品はときに「現代の神話」と評されており、古代の文化や神話、土地の民俗への関心が背景には見てとれる。なかでも近年、鴻池が重点的にリサーチを重ね、作品を制作してきた東北の文化には、自然の脅威に向かいながら自然とともに生きてきたヒトの痕跡が色濃くみとめられる。そこで筆者は作品に用いられている素材から、東北の狩猟文化に触れつつ、動物を狩る行為、動物を食べる行為の考察を通して、鴻池の作品がわれわれに投げかける問題とは何であるかの解明を試みたい。

1. ハンターギャザラー

日本において毛皮、皮、剥製など死んだ動物由来の素材が用いられた例はそれほど多くはないが、代表的な作品を挙げておきたい。白髪一雄の《猪狩〈弐〉》（1963年）は猪の皮をカンヴァスに貼り付けた上に絵具が塗り重ねられた作品で、戦後の日本美術での最も早い作例である^{*1}。1971年には吉村益信が剥製を用いて《豚・Pig Lib》を発表し（1994年再制作）、これは剥製を美術作品に用いた最初期の例である^{*2}。小谷元彦（1971-）は白鳥の剥製を用いた《Classical Drive》（1997年）や狼の毛皮を用いた《Human Lesson (Dress01)》（1996年）を発表しているが、この20世紀後半頃を起点として2000年代以降になると、名和晃平（1975-）をはじめとし

て動物を素材とした作品がより多くの美術家によって制作、発表されている。

毛皮は言うまでもなく生存していくための素材として、ヒトが数万年前から衣服や住居等に利用してきた材料である。とりわけ服飾文化においては機能的側面のみならず、装飾的かつ象徴的な意味を付与され、美術作品にもそれらが表されてきた。しかし 20 世紀後半から 21 世紀にかけて欧米の作家が剥製や毛皮を素材として用いた作品を制作、発表し、日本やアジアにおいてもこうした動向が散見されるようになるのである*³。

鴻池朋子（1956-）は、2006 年頃から、動物を素材とした作品を発表している現代美術家である。2015 年の「根源的暴力」と名づけた展覧会（於：神奈川県民ギャラリー）を皮切りに、2016 年「根源的暴力 VOL.2 あたらしいほね」（群馬県立近代美術館ほか巡回）、2016-17 年「皮と針と糸と」展（新潟県立万代島美術館）を経て 2018 年には秋田県立近代美術館において「ハンターギャザラー」展が開催された。この一連の展覧会には、毛皮や剥製、なめされた皮を素材とした作品が数多く出品された*⁴。

「根源的暴力」は、鴻池自身から生まれた言葉である。2011 年の東日本大震災後、東京での個展の三日目に震災が起き、むろん誰もが映像に映し出される状況に言葉を失っていた時期に、作家は「自分がここにいてアートに関わっていることが、なぜか情けなく感じていた」と語っている。さらに三月下旬に被災地へ向かった折りには「何処までも続くエネルギーが衝突したような風景」を見ると同時に「こんな風景が目の前にあって今さら何をつくろうというのか、すべて

茶番にしかならない」と感じていたという。ヒトが自然に手を入れて作ってきたものが自然の強大な力で破壊されること、しかしヒトが生存してゆくためには自然から力をもらわねばならず、そこには暴力が伴うこと、そこで震災後に「クリアに浮かび上がって」きたのが「動物」の存在であったという*⁵。

では鴻池の毛皮作品を見ていこう。2018 年 9 月 15 日-11 月 24 日に開催された「ハンターギャザラー」展の会場で最も広い展示室の中央に展示された作品《Dream Hunting Grounds》は、およそ 60 点余の毛皮から作られている（fig.1）クマ、シカ、オオカミ、テン他の毛皮が床に、幾重にも円状に並べられ、中央には銀色に塗られた人工物が設置されている。壁面には木材パネルの大型作品《カーヴィング壁画》が掛けられ、その表面にはゴマフアザラシの毛皮が貼り付けられている（fig.2）。鑑賞者は、毛皮がフェイクファーではなく、死んだ動物から剥がされ、なめされた毛皮であることを、おそらく直観的に知るだろう。むろんキャプションやカタログからもその情報を得ることができる。他の展示室でも、オオカミの毛皮が吊るされた作品《ツギハギ小屋》や、クマの毛皮が木枠に貼られた《カレワラ叙事詩》など、この展覧会場には獣たちの痕跡が充満していた。

2018 年 10 月 28 日、筆者は展覧会関連催事の一つとして企画されたパフォーマンス&トークに参加した。これまでこうした美術展のワークショップやイベントに参加したことはあったが、今回のイベントは作品を考察する上で衝撃と驚きを受け、本稿執筆の動機となった。少し冗長になるかもしれないが、イベントの様子を記述しておきたい。



fig.1 《Dream Hunting Grounds》秋田県立近代美術館展示風景 2018
©TOMOKO KONOIKE



fig.2 同左

参加者は事前申し込みをしたおよそ40名ほどで、年齢層は小学生の子供から60代以降のシニアまで幅広い。受付時に「毛皮に対するアレルギーがないか」を質問され、全員が揃ったところで展示室内へと移動した。先述した《Dream Hunting Grounds》が展示されている部屋に入ると、床に毛皮が円状に設置された作品の周囲を取り囲むように座るよう指示され、床に腰をおろした。壁面の大型作品《カーヴィング壁画》の前には、ホーメイ・アーティスト山川冬樹の機材が設置されている*6。

仄暗くライティングが施された展示室では、全員が腰をおろしたところで灯りがすべて落とされた。静寂が支配する室内で、わずかに足先に毛皮の尻尾部分が触れる感覚があり、何が始まるのかと参加者がみな、息を吐くのさえ躊躇するほどの静けさである。視覚がさかない状況では自然に聴覚や触覚が鋭敏になる。鴻池が室内に入ってきたのがかすかにわかったが、彼女は無言で床に置かれた毛皮の上を歩き、その一枚を無造作に取り上げると、参加者の一人にそれを半ば投げるように半ば掛けるように手渡した。その後つぎつぎと床の毛皮を拾い上げては参加者に渡してゆく。黒いクマの毛皮、茶色に白い斑点のあるシカの毛皮、白や灰色の混ざったフサフサしたオオカミの毛皮をランダムに拾っては参加者全員へ一枚ずつが行き渡るように行為は繰り返された。ひざに掛ける人、抱くように持つ人、肩にはおろ人など、与えられた毛皮の感触を確かめるように参加者は思い思いに毛皮を扱った (fig.3)。

やがて獣の鳴き声が聴こえてきた。オオカミの鳴く声をじかに聞いた経験はないが、その声はまさしくオオカミが吠え



fig.3 《Dream Hunting Grounds》(部分) 秋田県立近代美術館展示風景 2018
©TOMOKO KONOIKE

ているかのようにであった。徐々にその声は大きくなったり小さくなったりしながら近づき、同時に、床面を獣が歩く音がする。4足歩行の音である。タッタッタツとリズムカルに歩いた、と思うと突然止まったりしながらしばらくの間、歩行の音と鳴き声(吠え声)を聞いていた。録音された音ではなく、ホーメイ・アーティストの山川がパフォーマンスをしているのだと気づくのにそれほど時間はかからなかった。

すると奇妙な感覚を覚えた。筆者は比較的小さめなクマの毛皮を与えられていたので肩からはおるようにしていたが、目を閉じて音に聞き入っていると、獣の声も足音も、人が作り出しているものとは思えなくなり、クマの毛皮をまとった自分の身に何かとてつもなく大きな危険が迫ってくる感覚に陥ったのだ。それは「狩られる」ことへの恐れであった。

しばらくして室内は鴻池が持つランタンと山川が首から下げたランタンによってかすかに明るくなり、その後は山川のホーメイ(歌)、そして鴻池創作の物語が二人によって朗読された。危険は回避され、安堵する気持ちの中で物語の世界を受けとめながらイベントは終了した。

そもそも鴻池はある特定のメッセージを発することはしないし、作品そのものについても多くを語らない*7。展覧会カタログに「今、何を考えているか」が詳しく丁寧に語られているにしても、作品を見る者はさまざまな受けとめを許容されている。展覧会準備中の8月、制作中のスタジオに伺い話を聞かせていただいた折に「作ったものの表面に作り手の痕跡があるもの」に惹かれると語っていたが、鴻池の作品に対して観者は、視覚と触覚を共時的に動員して作品に向き合うことになる。毛皮という素材は、ヒトが狩ることで、あるいは何らかの要因で、死んだ動物の皮をヒトが「剥いでなめした」ものであり、厳密に言えば展覧会場で実際に触ることを許可されていない作品だとしても、われわれは幼少期から、図鑑や動物園、家畜やペットとの接触等々によって、その触感を想像することができる。いずれにせよ、毛皮の作品は視覚にのみ依拠せず、触感や嗅覚、あるいは味覚のセンサーにまで作用するとも言えるのではないか。それだけに「狩られる」気分を味わったこの作品の意義を突き止めてみたいと考えるのである。そこで作品を考察するためのいくつかのリサーチを試みた。以下にその報告を記す。

2. リサーチ・メモ

(1) 東北の狩猟文化

鴻池が用いたクマ、シカ、オオカミという動物はいずれも狩猟と関わりを持つ。作品に用いた毛皮は、狩猟を介して

取得した素材であり、多くは害獣として駆除された動物である。北秋田市の「森吉山（避難小屋）プロジェクト」を2012年頃から開始した鴻池は、マタギで知られる里、阿仁合に拠点を設けて制作や設置を行っていた*⁸。毛皮素材の取得はその以前からだが、毛皮作品はクマやシカといった日本の狩猟文化、とりわけ東北文化の古層との関係が深い*⁹。秋田の山間地域における狩猟の歴史と現状を把握することは、作品の考察に不可欠であると考えリサーチを行なった。

a. 松田美博氏（元・秋田県庁職員。秋田県由利本荘市矢島町在住。元・由利猟友会会長であり、鳥海マタギの活動に詳しい）へのインタビュー。2018年10月27日*¹⁰。

秋田県では北部の阿仁合にならび、南部の鳥海山のふもと由利本荘市は「鳥海マタギ」の里として知られている。松田氏は猟友会会長として長らくこの地域の狩猟に携わり、また県庁職員時代の1970年代にドイツへ農林関連事業の研修のため派遣された経験をもつ。

「クマ撃ち」としてのマタギは、特殊な作法と特殊な信仰のもと日本の伝統的な狩猟文化を継承していると言われる。松田氏によれば、親から子へ、あるいは集落の年長者から若者へと猟の掟や解体方法等が伝えられてきたが伝統的なマタギ猟はマタギの高齢化等により後継者が少なくなっている現状だという。しかしいまだ生活と猟が密接に結びついている集落も存在する*¹¹。昭和40年代ほどまでは、仕留めたクマの毛皮は売り、肉は集落で平等に分配して食べ、とりわけクマの胆はもっとも大事な収獲物であったという。山の神への信仰は、クマなどの動物だけでなく、マタギたちが採集する山菜やキノコなどの植物資源の恵みに感謝する、いわば生存のための信仰でもあるのだ。

松田氏の話から、この地域では兼業とはいえ野生動物とヒトが現在でも非常に近い関係を持たれていることが理解された。一方、現在でも肉を分配して食べることは続けているものの、毛皮は売る先もなく捨てるしかない。しかし松田氏の家で代々受け継がれてきたのは、クマの毛皮をなめして布で裏打ちした敷物のようなものを製作することであった。冬場の農閑期、女性たちが共同でこれを縫うという。松田家ではこの敷物の上で乳幼児をあやすなどして生活道具の一つとして利用してきたそうである（fig.4）。この敷物の形状については、鴻池作品との関連で後述する。

b. 秋田県立博物館、副館長・高橋正氏、主査（兼）学芸主事・丸谷仁美氏への取材。2019年3月26日。



fig.4 クマの敷物（松田家にて製作された）

秋田県立博物館では、2018年11月24日-2019年1月23日まで「キムンカムイとアイヌ—春夏秋冬」展を開催した。アイヌとクマの近い間柄は、クマへの感謝、敬意等を表す儀礼「イヨマンテ（クマの霊送り）」が知られているが、東北マタギとの関連性の研究は秋田県内に残された近世から近代にかけての資料から、少しずつ進展している。秋田のマタギ言葉の一部にアイヌ語と共通するものが見受けられるなど、モノと言語の両面での研究が期待されている。以前から資料研究や調査取材等を行ってきた博物館の方々に、秋田のマタギ集落の歴史の変遷や人々の生活とクマ・シカなどの動物との関わりを取材した。

かつて近世期には秋田のマタギは北陸や関東地方まで、クマその他の動物の内臓や頭骨を薬として売りに行っていた。諸藩は狩猟許可を出して鉄砲の所持を認め、毛皮や胆が藩に上納されるなどしていたという。これまでの膨大なマタギ研究を整理し、調査を行なった丸谷仁美氏によるリストには、クマのさまざまな部位の薬効が記載されており、近世以降のマタギが製薬や売薬も営んでいたことが述べられている*¹²（fig.5）。明治以降になると、大陸への進出にともない防寒具としての毛皮需要が高まり乱獲されることもあったが、昭和20-30年代まで、北秋田市阿仁地区のマタギ集落では生業の一つである狩猟が、農作、売薬、林業とともに活発に行われていたという。現在ではその習俗が失われつつあるが県内各地で「マタギ文化の継承と保存活動」が行われている。丸谷氏の次のような指摘は、近年マタギ文化が注目され、マスメ

[illegible]

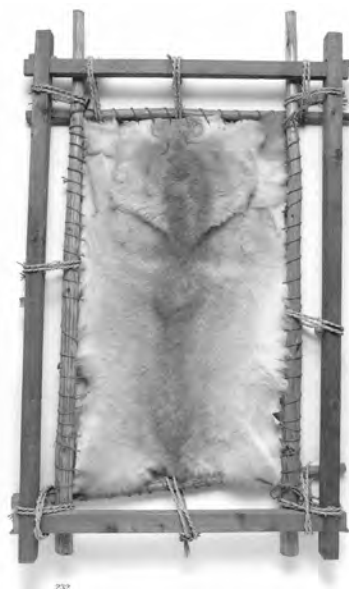
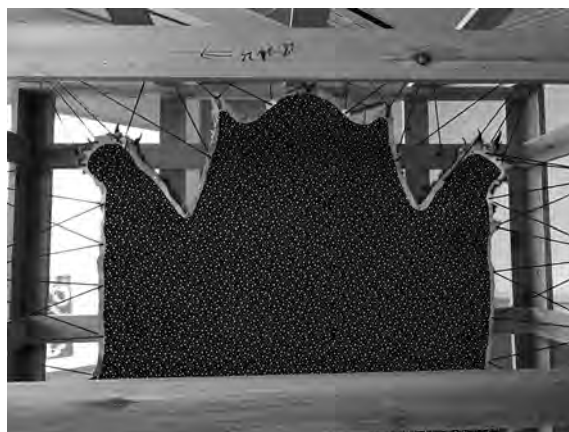
fig.5 丸谷仁美氏によるリスト

ディアにも頻繁に取り上げられている現象の理由だと考えてさしつかえないだろう。「現在、自然に対して無防備に振る舞い、ともすると取り返しのつかない現象を引き起こすこともある我々が、マタギ文化から学ばなければならないことはまだあるのではないだろうか」*13。

日本の狩猟研究は民俗学、民族学、文化人類学などの領域で盛んに行われてきたが、民俗学の永松敦によれば、「かつての民俗学では猟師に対して非稲作農耕民であるとか、漂白民といった特殊な概念を漠然と抱いていた」が、少なくとも近世以降の猟師は明らかに農村に定住し、他の百姓と同様に田畑を耕作し屋敷を構えていたという。野生動物の田畑への被害が深刻化し、害獣駆除を行い、あるいは藩から求められると動物の内臓（薬種になる）を提供するなどしていたのである^{*14}。

筆者にとり専門領域外のことゆえ詳細に立ち入ることは叶わないが、鴻池の展覧会「ハンターギャザラー」に出品された鴻池の《カレワラ叙事詩》(2017年)(fig.6)は、前述した松田氏の家に伝わる敷物を彷彿させるとともに、かつてマタギが皮伸ばしに用いた木杵に張られたクマの毛皮をも想起させる^{*15} (fig.7)。

鴻池は秋田県出身だが、大学から東京へ移り活動を開始し、その後長らく関東をベースにしている。しかし震災以降に改めて、東北の地で制作に関わるリサーチを行い地元の方々との交流を持ちながら作品を制作・発表してきた^{*16}。その土



地で、以前から関心を持っていた野生動物や厳しい気候と共に暮らす人々の日常に、自らの身体感覚をさらし、没入させながらの制作活動を行なっている。その中でとりわけ興味深いことは、美術領域以外のさまざまな研究者たちと対話を重ねてきている点である。芸術人類学者の石倉敏明は2014年日比谷で開催されたシンポジウム「都市と森の境界に現れるアート」で、神話学や縄文考古学的な視点をも交えて次のように語っている。

日比谷であれ阿仁合であれ、重要なことは生者と死

者、人間と自然、意識と無意識をつなぐような作品化を通して「モノの公共化」を進め、それによって人間と非人間のあいだに新しい「パブリック空間」が立ち上がることです^{*17}。

秋田の土地で今も村落で製作されている人形道祖神や、4000年前の縄文時代後期に作られた環状列石が「人間中心の社会という、ひどく限定された認知空間の尺度をこえる表現」であるのと同様に、鴻池の作品が人間を俯瞰する高次の視点からその営みを捉え返すのではないかと述べているのである。

展覧会名「ハンターギャザラー」が示すようにヒトの根源的な営みであった「狩猟採集」が姿を変えつつ現代の生活へと受け継がれていることが、実際に狩られた動物の毛皮を用いることによって、より直截に観者へ伝わる。われわれは、どのようにしてこの毛皮たちはここに來たのだろうかと考え始め、あるいはその動物が生存していた時の姿を想像するかもしれない。動物界の中ではむしろ狩る／狩られることは日常であるが、ここに展示される「なめされた毛皮」はヒトの行為によって生まれたものである。ヒトが生存するための耕作や漁猟に損失を与える「害獣」は現在、日本全土で駆除されているのだが、活用されることなく廃棄され（通常、山中に埋められる）、土に還ってゆく。大量に捨てられている駆除動物のごく一部分が、美術という枠組みの中でヒトの手に返され作品となって展示された時、われわれは美しく温かみのある毛皮から多くの事柄を考えざるを得ない。「モノを公共化」する作業が美術家によってなされ、その作品が観者を通じて社会化される構造を、われわれはここで了解するのである。

(2) 食べること

鴻池の毛皮作品の取得については前述したように、害獣対策によって駆除された動物の毛皮が用いられている。そこで害獣対策の現状について千葉県を例に調査をした。その目的は、全国的に社会問題となっている害獣に関する情報を手かりに、動物を用いる美術作品と社会との関係を考察する端緒としたいと考えたからである。

a. 千葉県君津市役所農政課・鳥獣対策係長、岡本忠大氏への取材。2019年2月15日。

近年、廃棄される害獣を食肉として流通させ、少しでも活用できないかと模索する自治体が増えている。なかでも推進モデルとして千葉県君津市では平成30年度より「狩猟ビジ

ネス学校」を開催し、害獣対策の知識習得や猟の技術講習、駆除動物の解体、食肉としての流通・消費に向けた啓蒙等の活動を開始している。岡本氏によれば、広大な山林地域を抱える君津市では害獣被害が大きく、対策が急務であるものの、狩猟者の高齢化や人口減少により困難な状況にあったという。そこで国や県から助成を受け民間業者に委託して「狩猟学校」を開校することとなった。受講者は県内外から募り、50名ほどが参加している。狩猟の知識・技術・狩猟ビジネスを学ぶ場として実習及び講義を行い、害獣を「駆除して埋めてしまう」だけでなく、その先へと活用を広げていく試みであり、2019年度も第二期としてすでに多くの受講者を得てスタートしている (fig.8)。

昨今の「ジビエ料理」の人気は、高齢化する狩猟者の後継を育成する活動にも繋がっており、マスメディアで取り上げられる機会も増えている。君津市では若手の狩猟者育成や、駆除した動物の肉を食肉として流通させる仕組みを民間企業と組んで実施しており、行政が市民と協働で獣肉の活用に乗り出している。ジビエ料理と言っても、適切な処理と適切な保存・流通を経なければならない。そのため、駆除する人々への講習や飲食店業者への啓蒙も必要であり、物理的にはそれに適した解体場も必要となることから、市内には半官半民の解体場を3箇所設けており、法律に基づいた解体処理で得られた獣肉は、たとえばJR駅のソバ店等で提供されたり、県内のレストランに卸されているという。

かつてのマタギのように、集落の共同体で肉その他を分配



fig.8 千葉県君津市「狩猟ビジネス学校」旗

し、クマの隅々まで残さずに利用していたのとはむしろ異なり、食料豊富な現代にあっては駆除した獣の肉をわざわざ食べる人は少ない。家畜や家禽のように高度に衛生管理された処理場に野生獣は持込めないため、解体その他の処理をする施設が少なく、またその作業者の数も確保できないことが、駆除動物の利活用を阻む要因ともなっている^{*18}。しかし近年、もともと栄養価が高く野趣に富む食材として獣肉の人气が高まるとともに、害獣被害対策を広く訴え、環境および経済問題として取り組む自治体が増加しているのだ。農林水産省のデータによれば平成28年度の野生鳥獣による農作物被害は全国で171億円にも達し、森林被害では林野庁の平成27年度調査によると、その6割がシカ被害となっている^{*19}。対策が急務であるのは、農作物被害だけではなく食害による土砂災害の誘発や自動車、鉄道との接触事故、人里への侵入による被害といったことが危惧されているからでもある^{*20}。

b. 千葉県南房総市、花卉農家、笹子園芸・笹子剛史氏への取材。2019年3月22日。

花卉農家の笹子氏は、作物被害を防ぐために狩猟免許を取得しイノシシやシカなどを駆除しており、市から助成を得て解体場を設け、近隣の方々と協力して活用の道を探っている。

君津市のように流通ルートに乗せるまでには至っていないが、狩猟により駆除するということはつまり、そのもの（獣）の命を奪うことであるから、ただ廃棄処理すればよいのかという葛藤も抱え、少しでも何かに役立てることになればとの思いがあると語ってくれた。

動物を駆除すると市役所へ写真とともに尾を添えて提出し、解体場は近隣住民が共同で管理、使用し、捌いた獣肉はそれぞれが持ち帰る。

1980年代から急増した害獣は主にイノシシであるが千葉県の調査によれば、これらは自然に増殖したわけではなく人為的な要因が大きいという。ヒトの営為によってヒトが苦しみ、それが巡って獣の命を奪うことになる悪循環はおそらく多くの地域で起きていることだろう。毛皮だけではなく、駆除された動物のその他の部分も「公共化」されるとすれば、それはまた美術の枠を超えて、ヒトと動物の関係を俯瞰的に思考する手立てとなるかもしれない。

鴻池の毛皮を用いた作品に「食べること」は深く関わっている。これは何も珍妙なたとえなどではなく、何かを取り込み、エネルギーを生じさせ、食べている主体が変容するという一連の出来事が「食べること」であるならば、まさしくそ

うしたエネルギー変換の結果が作品であると言ってよい。2010年、鹿児島での個展の際、鴻池は猟師とともにシカの罠猟に立ち会った。動物の作品を制作するうちに「動物」と「食べること」の深い結びつきをあらためて意識し、猟師によって撃たれたシカの解体までも自ら経験する。そこでは猟師が罠にかかった動物を「向こうからやって来てくれた、というニュアンスで語る」ことを聞き、「動物に対してだけでなく、山の木々や天候や人間以外のものすべてと事前に連絡を取り合っているかのよう」に猟師が話をしてくれたという^{*21}。猟師が出してくれた鹿肉の刺身を食べながら、鴻池が体内に取り込んでいたのは物質としてのタンパク質のほかに、ヒトと動物の交わる領域の、ある種の緊張や畏敬や感謝といった、物質に還元されないものであり、それはかねてより自身が持っていた、既存の美術や美術館での展示という人間の「閉ざされた思考」による芸術活動に対する違和感を、解毒させるようなものであった。それらがモノを作り出す行為を生むエネルギーとなり作品へと変容する。猟の経験だけではない、さまざまな分野の研究者との語らいや、農村の人々との共同制作、旅のなかで出会う強烈な気象もまた、エネルギーとして変換されるのである。

3. 毛皮作品からの問いかけ

狩った動物を食べることのほかに、農耕にまつわる動物供儀についても考えてみよう。マタギの秘伝書と呼ばれる文書類には、狩猟儀礼や狩猟技術の伝承という側面も持ちながら、これとは別に「由緒」が述べられる文書があり、そこには出自（マタギの始祖が某で、それを受け継ぐといった事柄）や山の神との一体化が強調されている^{*22}。独特な信仰と儀礼



fig.9 千葉県から許可を得て行う

が伴う狩猟をする民というイメージの所以である。一方で弥生期から発展した農耕文化の中で、古くからイノシシやシカが害獣として狩られており、農耕儀礼としての動物供儀が盛んに行われてもいた。歴史学者でとくに食文化史を研究する原田信男は、縄文的な狩猟のための動物祭祀が農耕の国家的浸透に伴い、中世には農耕儀礼に変化したと述べている^{*23}。よく知られる諏訪大社の神事のほか、九州ほかさまざまな地方でもこれらが文書等から裏付けられている。稲作の豊穰を祈る目的で野生獣を生贄に捧げる神事は、まさに「食べることを神と野生動物との繋がりから考えた、古来の人々の知恵でもあった。その諏訪大社の御頭祭では、75頭のシカの頭部や白ウサギ、コイ、フナなどを供えていたといい、広間に設えられた様は圧巻であったことが伝えられている^{*24}。諏訪大社の神長官を代々務めてきた守矢家の資料を展示する神長官守矢資料館は1991年に建築史家・藤森照信の手により建てられたが、ここでは地元で狩られたシカ、イノシシの頭部や白ウサギほか供儀に用いられる動物が飾られている(fig.11)。これらは現在、剥製によって代用されているが、かつては神事の前に実際に動物が狩られその首が供えられたといい、米を守るため、すなわちヒトの生存に関わる重要な作物を守るために、野生動物は捧げられたのであった。

2014年、兵庫県の六甲山ホテル壁面に設置された《Where the Wild Things Are》は、シカの頭部剥製の周囲に、さまざまな生き物がうごめくように牛皮に描かれた作品である

(fig.12)。内臓のようなものや蹄のようなものが色鮮やかにシカの首を取り巻いている。これはヨーロッパの狩猟の館などでよく見られる獲物＝トロフィーとしてのシカの頭部とは、まったく異なる様相を呈している。豊かな森林を持つ六甲山は神戸近隣市民の憩いの場であり誇りでもあるが、かつてこの山は燃料材や肥料の獲得のため森林が無軌道に伐採されたために、明治期には完全なはげ山になっていたという。そのために大雨による災害等も多く発生し、その後植林や砂防工事による努力が続けられ、現在に至っている^{*24}。森林にとってシカは非常に迷惑な存在で、幸いなことに六甲山系ではまだシカによる食害はないようだが、山の平和を守る神への現代の供儀と考えれば、牛皮に描かれたうごめく生き物たちがどこか霊性を帯びた存在であるかのように見えてくる。

最後にもう一例、オオカミの毛皮が吊るされた作品《ツギハギ小屋》(2015年)を見てみよう。本作品は「ハンターギャザラー」展の展示のいちばん初めに現れる(fig.13)。この作品には赤ずきんの少女とオオカミの物語を想起させるようなモチーフが見受けられるが、展示室へ入ろうとする観者の進行を塞ぐように吊るされたオオカミの毛皮が何より大きなインパクトを与えている。この小屋のような空間では何か怖い気配が充満しており、それはわれわれに「食べる／食べられる」ことを即座に意識させるからである。オオカミは森の捕食者であり、農耕文化の中ではクマやシカを狩る動物と



fig.10 長野県茅野市神長守矢史料館の壁面



fig.11 《Where the Wild Things Are》牛皮、クレヨン、水彩、2014年 ©TOMOKO KONOIKE



fig.12 《ツギハギ小屋 夜空》(部分) オオカミ毛皮、牛皮、アルミフレーム、綿、染料、2015 年

して有益な動物であるが、一方牧畜文化においては家畜を襲う害獣として駆除される対象とされる。童話の世界での「食べる／食べられる」こと以外に、現実世界でも、オオカミは「狩り」や「食べる」ことと結びつく野生動物なのである。動物は他の動物を食べ、生き延びてゆき、ヒトもまた他のものを食べ、生きてゆくのであり、一つ一つの「食べること」の中には「狩ること」もまた含まれる。毛皮を用いた美術作品は、当たり前にも繰り返されているこうしたエネルギーの循環を、目の前に開いて見せてくれるようでもあり、ヒトが成してきたさまざまな行為を動物との関係において再考させるのである。

4. おわりに

「ハンターギャザラー」展は動物の痕跡が色濃く支配する空間であった。動物を素材とする作品に対する観者の反応はいかなるものであったのだろうか。本展を訪れた来場者の中には見ることを拒否し美術作品に毛皮を用いる必然性に疑問をもった外国人が数名あったとのことだ。たとえ害獣として駆除された動物であっても、毛皮というだけで否定的な見解を持つ人々も確かに存在する。しかしそのような反応は意外にも他にはなかったという^{*25}。つまり否定的な意見はまったく寄せられていなかったのである。動物を素材とする作品の展示および受容についてさらなる調査を今後進める予定であるが、作家の意識と観者の意識が日本とそれ以外の地域で

は、どのように異なるのか／異なるのか、その問いが投げかけられたと考えている。そこでは歴史的、文化的な、動物観の違いが引き出されるに違いない。

鴻池の毛皮を用いた作品は多様な解釈を生み出している。先に述べたように、鴻池が対話をしてきた人類学や考古学、神話学、民話研究、絵本の研究者など美術の領域以外の専門家らによって、豊かな世界が物語られてきた。本稿では「狩ること」と「食べること」を通して一つの考察を試みたが、21 世紀の美術を捉える上で、作品が美術という枠組みを超えて外の領域に開いていることには注意を払わなければならない。動物素材を用いた美術作品は現在われわれが直面する社会問題のある部分を、ヒトと動物の関係を考察することを通じて、あぶり出すのである。

【図版出典】

fig.4, 6, 9, 10, 12 筆者撮影

fig.5 丸谷仁美「II 阿仁マタギ習俗の記録」

https://www.pref.akita.lg.jp/uploads/public/archive_0000003381_00/shuuzoku.pdf

fig.7 『キムンカムイとアイヌ—春夏秋冬—』展図録、公益財団法人アイヌ民族文化財団、2018 年、171 頁。

fig.1, 2, 3, 11 ©TOMOKO KONOIKE

註

本稿は平成 30 年度科学研究費助成事業 基盤 (C) (一般) (課題番号 18K00191) による成果の一部である。

- *1 白髪は戦後、鉄砲に興味を抱いたことから狩猟会に入りイノシシを狩ろうと試みた。その目的は「獲ったイノシシで作品を作る」ことだったという。何度か試みたもののイノシシに遭遇せず、精肉店に置いてあった皮を購入して制作した。(白髪一雄オーラル・ヒストリー、加藤瑞穂と池上裕子によるインタビュー、2007 年 8 月 23 日、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ (URL: www.oralarthistory.org))
- *2 東京都美術館で開催された第 10 回日本現代美術展 (1971 年 5 月) に出品された。
- *3 森山緑「毛皮の美術 剥ぐ、縫う、まとう ペレニス・オルメドをめぐる一考察」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 25 (2017/18)』慶應義塾大学アート・センター、2018 年、128-136 頁、参照。
- *4 鴻池朋子は 1960 年秋田県生まれ。東京藝術大学絵画科日本画科先行を卒業後に玩具や雑貨のデザインの仕事を経

て、1998 年より絵画、彫刻、絵本、映像や文章等多様なメディアを用いた作品を発表。国内外での展覧会およびパブリック・アート作品を制作してきたが 2011 年の東日本大震災以降、人間と自然の関係性を見つめ直し、人間の行為の原点に立ち戻るような作品を制作している。

*5 鴻池朋子『どうぶつのことば 根源的暴力をこえて』羽鳥書店、2016 年、284-286 頁。

*6 山川冬樹 (1973-) はホーメイ・アーティストであり現代美術家。ホーメイとはロシア連邦トゥバ共和国に伝わる喉歌で、舌や口腔を微妙に震わせるなどして倍音を出して歌う方法。山川はこの喉歌と、自ら考案した骨伝導マイクなどで心臓その他の微細な運動を音にしたパフォーマンスを行っている。

*7 鴻池朋子インタビュー。2018 年 8 月 25 日、埼玉県にあるスタジオでの取材にもとづく。展覧会名称「ハンターギャザラー」が意味する事柄について鴻池はカタログで以下のように述べている。「人間がつくりあげてきた文化とは、ハンターギャザラー (狩猟採集民) という原型を発展させてきたものです。山や海で獲物を狩ること、山菜やツルや貝殻などを採ること、その両方の技術を結合させて歩んできました。またさらに私は、ハンターは『道具』を通して自然界から切り離して人間界へ引きずり込んだ断片を、ギャザラーはその断片を集めて新たに『造形』してゆく、と解釈を広げてみます。(中略) しかし、このハンターギャザラーの、応用やカスタマイズを続けているだけでは、いつまでも『人間界へ引きずり混む』だけの方向に、ものづくりが発展します。この『原型』をいかに解体し転換できるか、というところが、いま、芸術が担わされている役目ではないかと思うのです。」(鴻池朋子『ハンターギャザラー』羽鳥書店、2018 年、114-115 頁。)

*8 2012 年、東京で 2 つのパブリック・アート作品の制作を開始する (御茶ノ水駅前の高層ビル・エントランスと港区湾岸地域の児童施設)。そのプロセスの中で「森吉山プロジェクト」は構想された。冬季には雪で全体が覆われてしまう山頂付近の避難小屋に作品を設置し (2013 年)、2014 年にかけて東京藝術大学の学生たちと宿泊を伴う課外授業を実施している。

*9 鴻池が初めて毛皮を作品に用いたのは 2006 年の個展であった。モンゴルで家畜を襲う害獣として年間何万頭ものオオカミが駆除されているが、知人を介してそのうちの 20 匹を入手したという。直径 170cm の球体に形づくられた《狼玉》は大原美術館の特別展示室 (大原家別邸) で展示された。

また、クマやシカの毛皮も害獣として駆除されたものをなめし業者が加工したものである。大型壁画作品《カーヴィング壁画》(2018) に貼り付けられていたアザラシの毛皮も同様である。「北海道から大きな段ボール箱が届いた。蓋を開けるとヒグマ、エゾシカ、アザラシの毛皮が入っていた。(中略) これらは害獣駆除で殺された動物である。私は以前より、日本の野生動物に興味を持っていて、そんな中で北海道に古くからある毛皮のなめし工場と付き合いができ、毛皮はそこの社長さんが、きっと私が気にいるだろうと送ってくれたものだ。毛皮とは動物の死骸である。「なめし」という工程がなければ、こうして死んだ動物を腐敗や悪臭なく日常に持ち込んでくることはできない。しかし昨今、猟師になる人はいても、日本のなめし職人は激減しており、駆除された動物毛皮の多くは廃棄されている。」(鴻池朋子『ハンターギャザラー』羽鳥書店、2018 年、93 頁。)

*10 本取材は元・秋田市立千秋美術館館長であり秋田三田会会員の畠山茂氏のご協力により実現した。記して感謝申し上げる。

*11 2018 年 6 月 24 日放送の NHK「目撃! にっぽん」では「クマヤマ〜伝説のマタギ」として松田氏の後継者でもある鳥海マタギの長、小沼氏を取り上げられた。

*12 丸谷仁美「II 阿仁マタギ習俗の記録」https://www.pref.akita.lg.jp/uploads/public/archive_0000003381_00/shuuzoku.pdf

*13 丸谷仁美「マタギの世界」『キムンカムイとアイヌ—春夏秋冬』公益財団法人アイヌ民族文化財団、2018 年、217 頁。

*14 永松は、なぜ日本の猟師が特殊専門民であるかのような誤解を受けてきたかについて、以下のように述べる。「東北のマタギは磐司磐三郎を始祖とする日光派と、弘法大師から引導の呪文を伝授したという高野派とに分かれますが、実際には両方の作法を伝授しているようです。(中略) 猟師たちは山の神の権威と結び付いた始祖とされる猟師の名を語ることで、獲物の解体に際しての慰霊の儀礼を執り行っています。山の神の許可を得て入山し、狩猟を行い、そして、獲物を解体して引導をわたすことによって、殺生を罪業とするのではなく、むしろ成仏させることに誇りをもっていることが認められます。」永松敦『《猟師》の誕生と狩猟儀礼の成立』鉾脈社、2008 年、316-319 頁。

*15 2018 年 9 月から 2019 年 1 月にかけて新ひだか町博物館 (北海道日高郡) および秋田県立博物館 (秋田市) にて開催された「キムンカムイとアイヌ 春夏秋冬」展では、マタギ資料館所蔵の資料である「皮のばし」が展示された。 (『キムンカムイとアイヌ』公益財団法人アイヌ民族文化財団、

2018、171 頁。) 鴻池の作品《カレワラ叙事詩》はフィンランドの民族叙事詩からタイトルがつけられており、その源泉は神話的世界だと考えられるが、形作られた木枠と毛皮は日本の狩猟文化を想起させる。秋田県立近代美術館の企画担当学芸員、鈴木京氏によると本作品は天井から毛皮を吊り下げる設置を希望していたが、施設の制約があり、木枠を用いての設置へとなったという。つまり当初から木枠付きの作品であったのではなく現場に即した対応の結果として成立したものであった。

- *16 例として北秋田市の山中にある避難小屋に作品を設置した「森吉山プロジェクト」や、「東北を開く神話」「物語るテーブルランナー」などがある。
- *17 石倉敏明「人間の向こう側へ」(鴻池朋子『どうぶつのことば』羽鳥書店、2016 年、48 頁。)
- *18 『ジビエ 解体・調理の教科書』一般社団法人日本ジビエ振興協会、グラフィック社、2018 年、24-27 頁。
- *19 同、12-13 頁。
- *20 2019 年 5 月 8 日放送の NHK「クローズアップ現代」では都会での被害急増の現状が報告された(「アーバン・イノシシ物語——ワシらが都会を目指すワケ」)。
- *21 鴻池朋子『どうぶつのことば』羽鳥書店、2016 年、300-305 頁。
- *22 永松敦、前掲書、214-232 頁。
- *23 原田信男『神と肉』平凡社、2014 年を参照のこと。マレーシアの儀礼について触れた箇所では「もともと稲は繊細な植物で微妙な生育条件を必要とするところから、さまざまなタブーが設けられた。その儀礼においてはほとんどに肉や血の供儀を伴うが、逆に、これらを遠ざけるべきだとするものが 14 例ほどある。すなわち東南アジアの稲作地帯に

も、肉や血が稲作の障害になるというタブーが存在していたことになる。」とし、そうしたタブーが日本にも存在したことから、天武天皇 4 (675) 年の殺生禁断令につながったとみている。しかし古代国家では上層部だけがそのような認識を持っていたにすぎず、逆に社会の基層では「動物の供儀が豊作をもたらす」という観念が浸透していたという。

- *24 「かつて、諏訪大社の御頭祭のときの献供物には、近隣の村落の狩猟者たちが、競って鹿などを奉納して、数量もかなりなものであったという。中世の文献には、他にも兎・猪などの獣肉、しかも皮や脳味噌に至るまで儀礼食に用いていることが、記録されている。」(國学院大学日本文化研究所編『東アジアにみる食とこころ 中国・台湾・モンゴル・韓国・日本』おうふう、2004 年、331-333 頁。)
- *25 <http://www.city.kobe.lg.jp/life/town/flower/rokkou/anlsyo.pdf>。「六甲山の歴史と現状」神戸市、
- *26 2019 年 3 月 27 日、秋田県立近代美術館、学芸員鈴木京氏への取材による。

雪村周継の生涯と作品（三） 奥州滞在期前半《呂洞賓図》から 《竹林七賢図屏風》へ

松谷 芙美

兼任所員、ミュージアム・コモンズ専任講師

本論考は、『年報／研究紀要 24 2016/17』より継続して掲載している「雪村周継の生涯と作品」の第三部であり、2017年に開催された「雪村－奇想の誕生－」展の成果をもとに、奥州時代の作品について考察を行うものである。紙面の都合上、図版は最小限となっているため、掲載のない作品は「雪村－奇想の誕生－」展図録（東京藝術大学大学美術館／読売新聞社発行、2017年）をご参照いただきたい。また、本文中の印章の分類も上記図録による。

1. 奥州時代～三春時代前半（六十歳半ば頃～七十歳初）

天文二十四年（1555）頃、小田原・鎌倉を発った雪村は、常陸にある鹿島神宮に《百馬図》を奉納し、故郷常陸を通過し、会津および三春へ向かった。《百馬図》は、小田原・鎌倉時代に使用された「雪村」朱文壺印（I印）と、奥州時代に使用される「雪村」朱文小型鼎印（K印）、「雪」白文楕円印（L印）が捺され、奥州への途次で奉納されたと推測される。本論では、作品の様式上の連関を優先し、会津滞在期から三春への隠棲間も無い、七十歳前半までを一括りとして取り上げたい。

会津での動向は作品からは捉えづらいが、興徳寺に雪村の布袋画が所蔵されていた記録があり、金剛寺には、遊魚図、鐘鬼図、布袋図、山水図の四点が記録されている^{*1}。そのうち金剛寺所蔵の《山水図屏風》は、元々襖絵であったものが仕立て直されたもので、伊達家旧蔵の《瀟湘八景図襖絵》（仙台市博物館所蔵）と一対となっている。これらは、小田原・鎌倉滞在期の作品群と同じ「雪村」白文方印（G印）、「周継」朱文重郭方印（H印）、「雪村」朱文壺印（I印）が捺された玉潤様の作品で、「周継」白文方印（J印）、K印の押された奥州時代の《瀟湘八景図屏風》（郡山市立美術館所蔵）やJ印の押された《四季山水図屏風》（文化庁所蔵）と比較すると、描法が小田原で制作された《山水図》（大室宗碩賛）に近い。蘆名氏ゆかりの金剛寺に伝わるが、蘆名盛氏臣佐瀬大和の依頼によるもの、天文十二年（1543）に修築完成した会津黒川城（若松城前身）のために描かれたものなど伝来が様々伝わる^{*2}。少なくとも、小田原・鎌倉での活動中、またはその終了後まもなく、蘆名氏周辺の依頼により制作されたものである。蘆名盛氏に「画軸巻舒法」を授け、鎌倉へ旅立つ際に、修行が終了したあかつきには、会津に戻ると約束したのだろう。小田原・鎌倉滞在中にも、盛氏と交流があったと考えられる。

会津での活動は不明確な点が多いが、屏風作品の制作が多く、充実した創作活動を行っていたと想像される。奥州での

制作のうち、比較的早い時期に描かれた作品には、《呂洞賓図》（図1、大和文華館所蔵）、《釈迦羅漢図》（図4、茨城・善慶寺所蔵）、《花鳥図屏風》（図6、大和文華館所蔵）、《鷹山水図屏風》（図7、東京国立博物館所蔵）などが挙げられる。これらの作品のうち、《釈迦羅漢図》は印章が無いが、他にはすべて、J、K、L印、「浮」朱文方印（M印）のうち2～3印の組み合わせが、押印されていることから、これらの作品の制作時期が近いと判断出来る。《釈迦羅漢図》は、佐竹一族からわかれた長倉家が延元元年（1336）に開いた善慶寺に伝わった作品である。押印は無いが、人物の面貌を比較すると、小田原鎌倉滞在期の成果が現れており、《琴高群仙図》と奥州滞在期の《呂洞賓図》の間に位置する作品である。また、《鷹山水図屏風》は、水戸中村家旧蔵と伝えられている。これらの作品から、奥州時代は、会津を起点としながら、故郷である常陸との繋がりも継続していたことが推測される。

屏風絵の制作は、先述した天文十二年（1543）に修築完成した会津黒川城や、永祿四年（1561）に造営を開始した、向羽黒山の岩崎城の築城などに関連するのではないかと指摘がある。福井氏は、雪村が奥州時代になって使用している「鶴船」号は、向羽黒山の麓の西方を流れる鶴沼川に由来すると説くが、その根拠に、蘆名盛氏の隠居後の居城である岩崎城を挙げている^{*3}。確かに「鶴船」号の最初の使用例は、《花鳥図屏風》（ミネアポリス美術館所蔵）で、J、K印が押され、奥州滞在期前半の制作と判断される。岩崎城の築城の際には、雪村の他、間宮（馬見谷）宗三のような小田原狩野派の画師も集められ、共同制作が行われていただろう。小川氏は、佐竹義人に仕えた人物に馬見谷宗三という人物がいたことに注目する。この馬見谷宗三は、蘆名盛氏の画師である宗三とは時代が合わないが、おそらく宗三という画師が代々襲名されていたのではないかと推測し、佐竹氏と蘆名氏の間を斡旋したのが、この馬見谷氏ではないかと指摘している^{*4}。

このような共同制作のなかで、雪村の創作活動を手伝った絵師たちから、後に雪村系画人と呼ばれる者が現れる。その一部を紹介するが、会津、常陸に関係する者が多い。雪閑は、澁墨の《山水図》（栃木県立博物館所蔵）が一点伝わるのみだが、常陸国大賀村出身とも、奥州岩城に住むとも伝わり、雪村周継に学ぶという（『此君堂後素談』『画工便覧』）。常陸時代の《瀟湘八景図》を模写した雪洞は、奥会津に住み、慶長末頃まで活躍した画人で（『丹青若木集』）、雪村の晩年の弟子と考えられている。ながらく雪洞と混同されていた雪洞斎東敬には、鷹の絵が伝わるが、その表現から、雪村の次世代、十七世紀頃に活躍した東北系の画人と考えられる。雪江は、

『本朝画史』に、「晝渡唐天神像、専学雪舟、能相似」とわずかな記載があるのみであるが、《花鳥図屏風》の発見によって、雪村の画風を踏襲している絵師であることが判明した^{*5}。これらの絵師と雪村との距離は、未だ検討が必要であるが、雪村風を有する絵師の誕生は、雪村が築城などに関わる共同制作に携わったことを物語っている。

上記の共同制作を経て、会津、常陸で名声を得た雪村であるが、七十歳の時、奥州田村（三春）で作画を行い、鶴船の号を用いたと伝わっている（『図絵宝鑑』狩野素川著、慶安二年（1649）成立）。福島県三春には、雪村が晩年をすごした庵の跡が現在に残っている。その庵に伝わる扁額の裏には由緒書が認められており、「八十余年前、僧雪村あり」と記されている。この由緒書は、明暦四年（1658）一元紹碩によるもので、雪村の生没年を知る唯一の手がかりである。つまり、この記述より逆算して、天正五年（1577）頃までは雪村が雪村庵にいたこととなる。さらに、雪村の最晩年の作品に八十六歳の款記があることから、雪村の生年は、延徳年間（1489-1492）頃にあたるのではないかとするのが、現在の見解である。この見解を元にすれば、雪村が三春の雪村庵に隠棲したのは、1560年頃となり、ちょうどその頃七十歳くらいであったと推測されるのである。

《竹林七賢図屏風》（図5）は、「雪村」朱文酒樽印（N印）、「鶴船」白文方印（Q印）が押され、「継雪村鶴船老翁」「七十一」と記されており、『図絵宝鑑』の記述に従えば、三春で制作されたものであろう。当時三春は、田村隆顕（?-1574）、清顕（?-1586）が治める三春城（舞鶴城）があり、雪村は田村氏の庇護のもと、作画を行っていたようだ。三春城に近い田村大元神社に、田村氏が雪村筆の五大尊像や三十六歌仙絵を奉納した可能性がある^{*6}。また、田村清顕遺愛の雪村筆三幅対を、伊達正宗の室、陽徳院（清顕の娘）が所持していた記録（「田村系図」）があり^{*7}、田村家では雪村画が珍重されていたことがうかがえる。晩年の雪村は三春の雪村庵を拠点とし、田村氏の依頼で絵を描いていたが、同時に会津の蘆名氏や、佐竹氏との関係も続いていたのではないだろうか。特に三春と会津は近く、頻繁に行き来が出来ただろう。《竹林七賢図屏風》と同じ「雪村」朱文酒樽印（N印）、「鶴船」白文方印（Q印）が捺され、「鶴船」の号が記される《蔬果図》は、会津松平氏の旧蔵で、恵日寺の什宝であったと伝わり、Q印とともに「周継」朱文長壺印（O印）が捺された《茄子筥に蟹図》は常陸の耕山寺旧蔵であった。

2. 《呂洞賓図》から《竹林七賢図屏風》へ —— 天を仰ぐ姿勢と屏風絵への展開

奥州滞在期の作品の特徴は、人物表現、特に面貌の描写に顕著に表れている。《呂洞賓図》(図1)は、顎を上げ、飛び出るかのような丸々とした眼で天を仰ぐ。小田原・鎌倉滞在期の《琴高群仙図》と比較すると、その姿勢には、現実的な肉付きや骨格にとらわれない大胆な強調、歪曲がなされている。龍の頭に乗る、手に持った水瓶から煙状の龍を昇らせ、天空で具現化した龍と対峙する。このような図像の呂洞賓は中国画には見出せない。この呂洞賓の前段階にあたるのが《釈迦羅漢図》(図4)である。「生涯と作品(二)」に簡単に触れたとおり、《釈迦羅漢図》には、構図、人物の面貌や、群像表現に、早雲寺に伝来した《五百羅漢図》(大徳寺、ボストン美術館に分蔵、図5)の影響が見られる。左幅の左から二人目、波立つ鉢を右手に持ち、左手で衣の袖をたぐり寄せる羅漢が、呂洞賓へ転換したことは了解出来るだろう。さらに、竜に駕することは、古来、羅漢の事跡であり、元時代の顔輝の作と伝えるもの(図2)など、この種の騎竜羅漢図の作例が存在している。この図様に、瓢箪から駒を出したという張果老の故事が混在したと考えられる作品がある(図3)*⁸。作者である吉備幸益は、松島瑞巖寺の「墨絵の間」の襖絵を描いたことが知られ、桃山時代末頃に活躍した画師であることが分かる。吉備幸益の描いた瑞巖寺の襖絵が雪村風であることから、常州系の雪村派画人ではないかという指摘がある*⁹。以上の様に、雪村の呂洞賓図は、中国の伝統から逸脱したもので、羅漢画から発想して、雪村が新しく作り出した図像と言って良いだろう。この呂洞賓に代表される顎を上げ、天空を仰ぐ姿勢は、《寒山拾得図》(栃木県立美術館所蔵)、《七隠士騎行図屏風》(図9、所在不明)、《竹林七賢図屏風》(図8、畠山記念館所蔵)、晩年の《猿猴図》(茨城県立歴史館所蔵)へと展開してゆく。

「生涯と作品(二)」で、永禄六年(1563)進上の《倣牧谿筆瀟湘八景図巻》(「牧谿中軸」、米国・ウォルター美術館所蔵)、《倣玉潤瀟湘八景図巻》(「玉潤小軸」(図宝鑑之景図)、個人蔵)、翌年進上の《倣玉潤大軸瀟湘八景図巻》(『集古十種』掲載、所在不明)を取り上げ、とりわけ「洞庭秋月図」について詳しく論じた。雪村が、数々描いた瀟湘八景図巻は、月を眺望する高士を描く「洞庭秋月図」(図11)に独自性がみられ、特に晩年に向かうにつれ、月を眺望する高士が近接拡大されてゆき、第三者的な画面の外から眺める視点ではなく、あたかも鑑賞者が高士と視点を重ねるような表現に展開してゆく。顎を上げ、天空を仰ぐ姿勢は、雪村の好んだモチーフで

あるが、《七隠士騎行図屏風》の右隻の高士たち、《寒山拾得図》の拾得が見上げる先にあるのは「月」である。常陸時代の《月夜独釣図》では、独特な墨調が月夜の微妙な光の変化をとらえ、常陸時代にしてすでに独自の創造力を発揮している。晩年の自画像においても、背景には月と雪山が描かれ、個性的な賛には「月明の前の雪村老」とはっきり記される。生涯を通じて「月」が雪村作品の重要なキーワードであることが、ここからも強調される。

《七隠士騎行図屏風》は、現在所在が確認できないが、『日本屏風絵集成』(講談社発行、1980年)に掲載されている。「継雪村図之」の落款と「雪村」朱文壺印、「鶴船」白文方印が押されるが、これらの印は基準印でなく、検討を要する。しかし、このような独創的で大胆な画面構成は、雪村のほかに想定しえない。後述の通り、他の雪村作品と様式展開の筋道があうことから、重要な作品と言えるだろう。再び発見されることを願う。さて、《七隠士騎行図屏風》の構図は、《竹林七賢図屏風》の構図と非常に良く似ている。前者の背景には、山水景が描かれ、後者は人物に接近したため、背景が抽象的になっているが、画面構成は共通している。両者とも左隻に溪流を描き、水の流れを利用して向かって左上から右下へ視線を誘導する対角線構図になっている。とくに《竹林七賢図屏風》では、背景が抽象的である分、高士の指さしによって、左上から右下への構図を強調する。《七隠士騎行図屏風》の右隻は、山の稜線によって生み出された、向かって右上から左下への対角線構図に、月を頂点とした三角形を組み合わせている(図10)。《竹林七賢図屏風》の右隻は、童子へ杯を傾ける白髭の老師が、右上から左下への対角線構図を作り、左から三扇目に描かれた背景の竹が三角形の頂点となる。この二作品の間では、近接拡大と、鑑賞者の視点の内在化へ向かっており、「生涯と作品(二)」で論じた洞庭秋月図の壮年期から晩年への展開と共通していることを確認しておく。さらに、《七隠士騎行図屏風》の構図は、瀟湘八景図巻から再構成されたものであることが、すでに指摘されている。林進氏は、《竹林七賢図屏風》の生成について考察されており、本論も大きな示唆を得た*¹⁰。林氏は、《七隠士騎行図屏風》の右隻の構図には、《倣牧谿筆瀟湘八景図巻》(「牧谿中軸」、米国・ウォルター美術館所蔵)の「洞庭秋月図」の場面(図11)が、左隻の構図には、《倣玉潤大軸瀟湘八景図巻》(『集古十種』掲載、所在不明)の「遠浦帰帆図」の場面(図12)が活用されていると指摘する。同図巻の「洞庭秋月図」(「生涯と作品(二)」を参照のこと)も、比較材料になるだろう。行体の瀟湘八景図巻と《七隠士騎行図屏風》の間

に、楷体の《秋冬山水図屏風》(図13、フリア美術館所蔵)を入れると、景物や構図を再構成してゆく過程がより理解できる。《七隠士騎行図屏風》の主題については後述するが、絵巻の一部分を拡大し、屏風絵に再構成された可能性は、本屏風の画本を検討する際に重要な視点となり得るのではないだろうか。

やや逸れるが、花鳥図屏風においても、画面構成が一致していることを指摘しておきたい。例えば、《鷹山水図屏風》(図7)に顕著であるが、右隻は、右上から左下への対角線構図に、向かって左から三扇目の鷹を頂点とした三角形の構図を組み合わせる。《花鳥図屏風》(ミネアポリス美術館所蔵)では二匹の鯉が三角形の頂点である。《花鳥図屏風》(図6、大和文華館所蔵)では、右隻左から二扇目の鴛鴦のとまる岩が三角形の頂点で、右からの水流が岩に打ちあたって、返ってゆく。雪村は、ほぼすべての屏風を同一の構図にまとめ上げている点からも、屏風絵の画面構成に苦慮した様子がうかがえる。《七隠士騎行図屏風》において、瀟湘八景図巻の構図を再構成したように、花鳥図屏風においても、小さな画面を拡大して大画面作品へ応用したのではないだろうか。例えば、《鷹山水図屏風》は、背景の山の稜線や滝、波などの形態が、単純化されているが、それは、小さな画面を拡大したためと考えられないだろうか。《鷹山水図屏風》の鷹が平板であるのに対し、雁や兎には、鋭い自然観察に根差した現実感があることも見逃せない。雪村の作品は、小さな画面を引き伸ばしたことによって、抽象化された画面に、細部まで描きこまれた人物や花鳥が配置され、白昼夢のような独特な世界観が生み出されている。

3. 竹林七賢図の画本について

雪村が描いた七賢図としては、「雪村」朱文大型鼎印(B印)、「周継」白文瓢印(C印)が押され、常陸時代の制作と判断できる《竹林七賢図》(藤田美術館所蔵)、《竹林七賢》^{*11}、「周継」朱文重郭方印(H印)、「雪村」朱文壺印(I印)が押され小田原・鎌倉滞在期に制作された《竹林七賢醉舞図》(図14、メトロポリタン美術館所蔵)、そして本稿で取り上げる《七隠士騎行図屏風》《竹林七賢図屏風》がある。藤田美術館所蔵の《竹林七賢図》は、霊芝を持つ者、杖と袋を持つ者、巻物を広げるものがある。《竹林七賢醉舞図》では、縦笛や横笛を吹く者、太鼓や鼓を打つ者、酒杯を持って舞う者がおり、周囲にはそれらを眺めて笑う女性や童子たちが描かれている。荏開津氏は、この図像の典拠として、足利将軍家が所蔵する《村楽図》や《田楽図》などの梁楷画の存在を指摘す

る。特に、東福寺の僧大太極の日記『碧山日録』長録三年(1459)11月14日の条に、梁楷筆《村田楽図》に関する描写があり、そこには小鼓を鳴らす人、板子をうつ人、舞う人、その傍らで感嘆し笑う人が描かれるという。伝雪舟筆《琴棋書画図屏風》(図15、永青文庫所蔵)に、猿曳の場面が描かれていることも、足利将軍家所蔵の梁楷画が伝播した影響であることが示唆される^{*12}。雪村筆《瀑布群仙図》(図16、個人蔵)は、琴棋書画図の一場面のようなのだが、はしゃいで舞う仙人らが描かれている。福井氏は、「雪村新論」において、旧池田侯旧蔵であった八十二歳の款記のある竹林七賢図屏風(六曲一双)について触れ、七十一歳の竹林七賢図屏風よりも、更に元気にはしゃいでおり、陰士は悉く鼓を打ち、笛を吹き、舞い、且つ童子に戯れる異観を呈すと述べている^{*13}。筆者は本作品の画像を搜索出来ていないが、《竹林七賢醉舞図》を屏風絵に展開した作品であると想像され、雪村は生涯を通じて、鼓舞する七賢を描いたようだ。

さて、《竹林七賢図屏風》においては、霊芝を持つ者、酒杯を持つ者、菓子を入れた皿を捧げ持つ童子が描かれる。関東水墨画の遺品の中で利光筆《竹林遊賢図》(図17、常盤山文庫所蔵)や啓孫筆《竹林七賢図屏風》(東京国立博物館所蔵)との関連性が強い。竹林で清談にふけたという賢人らは、大笑し、はしゃいでいる。利光筆《竹林遊賢図》では、菓子を入れた皿を持つ者がおり、鮮やかな彩色は、《竹林七賢醉舞図》や《七隠士騎行図屏風》にも通じる。また、《七隠士騎行図屏風》については、様々な解釈が提示されている。福井氏は、本屏風が元々「野遊図屏風」と名付けられていたことから、三春駒を描いた現実の騎馬野遊の情景を描いたものであると解釈された^{*14}。一方、林氏は、先述した論考の中で、禅僧季弘大叔の『蔗庵遺稿』に収録されている「題竹林七賢図」(文明十一年(1479))の一文には、七賢のうち六人が馬に乗っているとあり、馬に乗った七賢図の図像が雪村以前に存在したことを指摘した^{*15}。また、陳氏は、「七賢過関図」を描いた可能性を提示し、『蔭涼軒日録』の延徳二年に「七賢度関図」という画題が記録されていることなどから、竹林七賢以外に「七賢度関図」の古画本が日本に伝わっていたことを示された。明代に模写された「七賢過関図」(北京故宫博物院所蔵)ほか3点が現在確認できるといい、季弘大叔が見たのもこのような古画本であった可能性を指摘している^{*16}。現存する「七賢過関図」が、直接的に《七隠士騎行図屏風》の手本とは考えられないが、構図の考察において、本屏風が図巻から再構成された可能性が指摘できることから、「七賢過関図」の遺品がどれも図巻であることは興味深い。「七賢

過関図」は長安を取り巻く要所であった藍田関を、追放された七賢が通過する図で、世俗を避け清談にふけったとされる竹林の七賢と混同されていたようである。すでに日本で竹林の七賢と混同されていた「七賢過関図」の画本が、《七隠士騎行図屏風》の発生源にあった可能性はあるだろう。以上の様に、日本における七賢図の生成には、様々な要素が絡み合っているが、特に七賢人が大笑し、はしゃぐ姿が好んで描き継がれた。足利将軍家所蔵の梁楷筆《田楽図》が、竹林七賢図や琴棋書画図など野外に集う群像表現に広く影響を及ぼしたと考えられる。

最後に、《七隠士騎行図屏風》と《竹林七賢図屏風》の個々の人物像を取り上げよう。《七隠士騎行図屏風》の右隻左端の二人の童子が、あたかも一人の人物であるように、ほとんど重なるように描かれている。一方で、《竹林七賢図屏風》の左隻右端の二人の童子は、顔の向きは左右別々の方向を向くが、同様に同一人物のように体が重なり合っている。さらに右隻の肩を組む賢人らも、ほとんど顔が重なりあうように接近し、一人は正面向きで、右手を画面左方へ差し出し、一人は横向きで左手で靈芝を掴んでいる。これらの表現の先例として、室町時代に盛んに描かれた寒山拾得図が典拠として指摘されている。林氏は、梁楷筆《寒山拾得図》(MOA美術館所蔵)や、『探幽縮図』所載の「雪村筆寒山拾得図」(京都国立博物館所蔵)をあげる^{*17}。確かに、布袋や寒山拾得など、衣文線を太く、面貌を精緻に描いた雪村の道綽人物は、室町時代に珍重された梁楷画に倣っている。雪村筆《欠伸布袋図》の特異とも考えられる欠伸をする布袋の姿も、『聚珍画帖』上巻第四図に掲載される梁楷画を参照している^{*18}。

さて、以上のような考察をふまえた時、《七隠士騎行図屏風》右隻の馬上から月を見上げる陰士や、《竹林七賢図屏風》左隻の盃を手に、天を仰ぐ賢人の、典拠となる画本はどのようなものだろうか。何らかの梁楷の画本が存在するだろうか。呂洞賓図が生み出された過程には、天を仰ぐ羅漢図などの画本があった。《竹林七賢図屏風》の盃を手に、天を仰ぐ賢人には、同様に羅漢図の影響が指摘できるかもしれない。一方、《七隠士騎行図屏風》の月を見上げる陰士は、瀟湘八景図巻の月見の画面から、絵巻から屏風絵へ拡大されていく過程のなかで、雪村のなかで創出された図像なのではないだろうか。または逆説的に、瀟湘八景図の洞庭秋月図としては特異な、月を眺望する図像は、まったく別の画本を取り入れている可能性がある。課題が多く残るが、少なくとも月を眺望する図像が、瀟湘八景図にとどまらず、雪村の創作活動全般を紐解く主題であることが示唆されるのである。

註

- *1 『新編会津風土記 第一巻』歴史春秋社、平成 11 年 (1999)、188 頁 (興徳寺)、290-291 頁 (金剛寺)。この資料は、赤澤英二著『ミネルヴァ日本評伝選 雪村周継—多年雪舟に学ぶといへども—』ミネルヴァ書房発行、平成 20 年 (2008)、54-58 頁で紹介されている。
- *2 赤澤英二『雪村研究』中央公論美術出版発行、平成 15 年 (2003)、27 頁。
- *3 福井利吉郎「雪村新論」『岩波講座日本文学 水墨画』、岩波書店、昭和 8 年 (1933)、50 頁。
- *4 小川知二『常陸時代の雪村』、中央公論美術出版、平成 16 年 (2004)、p.31-32。
- *5 雪村系画人については以下の論考に詳しい。橋本慎司著「雪村系画人考」『神奈川県立歴史博物館総合研究報告 総合研究—中世東国における文化の移入』神奈川県立歴史博物館発行、平成 15 年 (2003) 3 月、48-67 頁。橋本慎司「第 3 章 雪村画系の画人たち」『関東水墨画 型とイメージの系譜』相澤正彦・橋本慎司編、国書刊行会発行、平成 19 年 (2007)、102-116 頁。雪江筆《花鳥図屏風》は、232 頁に掲載されている。
- *6 伊達吉村の施政記録『獅山公治家記録』および『曾良旅日記』の記載による。赤澤英二「三春の雪村と田村氏」(『雪村研究』中央公論美術出版発行、平成 15 年 (2003)、193-203 頁) に史料が提示されている。
- *7 赤澤英二「三春の雪村と田村氏」『雪村研究』中央公論美術出版発行、平成 15 年 (2003)、196-197 頁。
- *8 林進「雪村筆竹林七賢図屏風(畠山記念館蔵)について」『日本屏風絵集成 4 人物画—漢画系人物』昭和 55 年 (1980)、講談社、143-151 頁。
- *9 林進「雪村の呂洞賓図について—その主題とモチーフを中心に—」、『大和文華』63 号、昭和 53 年 (1978)、23-34 頁。
- *10 前掲註 8
- *11 藤田美術館所蔵の《竹林七賢図》は、小川知二著『常陸時代の雪村』(中央公論美術出版発行、平成 16 年 (2004)、口絵 6-1 に掲載される。
《竹林七賢》は、前掲註 8 の挿図 2 に掲載される。また、『雪村展』展覧会図録(山下裕二監修、浅野研究所発行、平成 14 年 (2002)) の出品番号 11 にカラー図版に掲載されている。
- *12 荏開津通彦「雪村の画本」『ドラッカー・コレクション 珠玉の水墨画「マネジメントの父」が愛した日本の美』展覧図録、河合正朝(千葉市美術館館長)監修、松尾知子(千

葉市美術館) 編、美術出版社発行、平成 27 年 (2015)、50-51 頁。

*13 前掲註 3、76-77 頁。

*14 前掲註 3、74 頁。

*15 前掲註 8

*16 陳達明「雪村周繼筆『七隠士騎馬野遊図』の七隠士について」『美術史研究』第 43 冊、早稲田大学美術史学会編・発行、平成 17 年 (2005) 12 月、99-118 頁。

*17 前掲註 8

*18 岡本明子「東京藝術大学所蔵『狩野家縮図』にみる江戸前期の雪村像」『雪村-奇想の誕生-』展図録、東京藝術大学大学美術館／読売新聞社発行、平成 29 年 (2017)、232-233 頁。

図版出典

・図 1、4、6、7、11、14

『雪村-奇想の誕生-』展図録、東京藝術大学大学美術館／読売新聞社発行、2017 年。

・図 5

『ボストン美術館蔵唐宋元繪畫名品集』呉同編著、湊信幸翻訳監修、ボストン美術館発行、2000 年。

・図 8、9、15

『日本屏風絵集成 4 人物画-漢画系人物』講談社、1980 年。

・図 13、16

『室町の水墨画：雪舟／雪村／元信』赤澤英二編集、学習研究社発行、1980 年。

・図 17

『関東水墨画の 200 年』展覧会図録、栃木県立博物館、神奈川県立歴史博物館編集・発行、1998 年。



図1 <呂洞賓図> 大和文華館所蔵



図2 顔輝筆《白描羅漢図》



図3 吉備幸益「白描張果老図」(『本朝画纂』谷文兆編纂)



図4 〈釈迦羅漢図〉 茨城・善慶寺所蔵



図5 周季常《五百羅漢図》1178年 ポストン美術館所蔵 左：雲中示現 右：經典奇端



图6 《花鳥図屏風》 大和文華館所藏



图7 《鷹山水図屏風》 東京国立博物館所藏



図8 〈竹林七賢図屏風〉 畠山記念館所蔵



図9 〈七隠士騎行図屏風〉 所在不明



図10 屏風絵の構成



図12 <倣玉潤大軸瀟湘八景図巻>「遠浦帰帆図」
 (『集古十種』掲載、所在不明)
 永禄七年(1564)進上



図11 <牧谿筆瀟湘八景図巻>「洞庭秋月図」
 (『牧谿中軸』、米国・ウォルター美術館所蔵)
 永禄六年(1563)進上

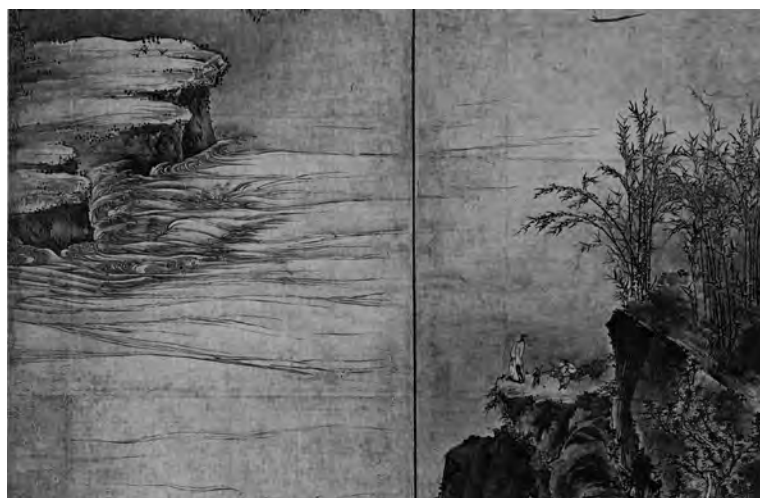


図13 <秋冬山水図屏風>部分 フリア美術館所蔵

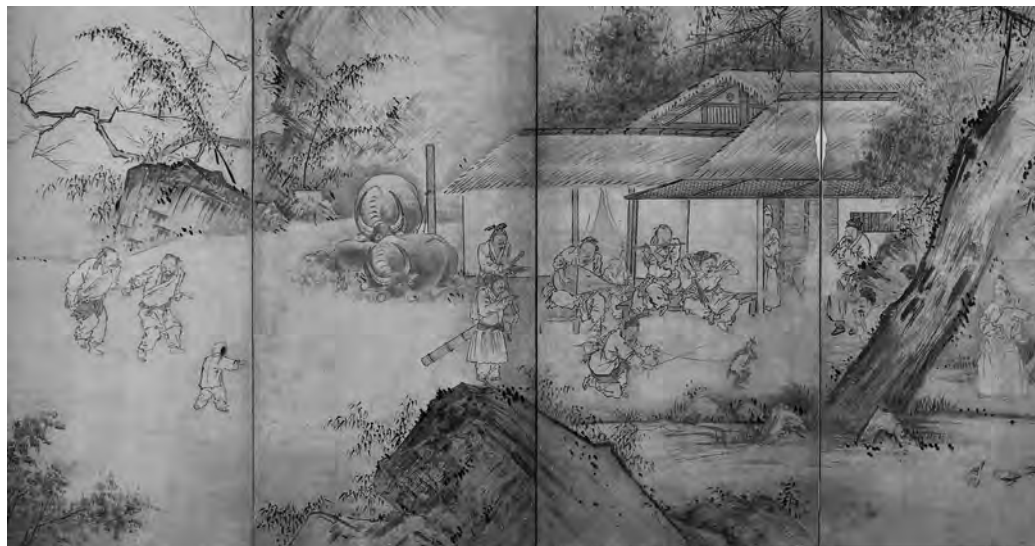


図15 伝雪舟筆<琴棋書画図屏風>部分 永青文庫所蔵



図14 <竹林七賢醉舞圖> メトロポリタン美術館所蔵



図16 <瀑布群仙図> 個人蔵



図17 利光筆<竹林遊賢図> 常盤山文庫所蔵

昭和初期博物館教育への一視点 ——星合正治『米国内各博物館の教育事業 に就いて』（1932）より

橋本 まゆ
所員、講師（非常勤）

はじめに

明治期にわが国に博物館が誕生して以降、その教育的側面に関しても少なからざる関心が寄せられてきた。中でも、明治4年（1871）、文部省博物局の観覧施設として、湯島聖堂内に展示場を設置されたことに起源を発する現・国立科学博物館は、高等師範学校の附属となり、教授用具の陳列や研究、海外の教育理論の研究を主要な事業としていた時期（明治22年（1889）-大正3年（1914））があり、学校教育に資する教育施設としての機能を果たした。高等師範学校から独立し、文部省普通学務局の直轄となったのを機に「東京教育博物館」と改称し（その後、「東京博物館」、学校教育のための教育博物館から、社会教育のための自然科学の博物館へとその性格を改めることとなった。関東大震災により、施設、標本のすべてを消失し、再建を目指す中で、昭和6年（1931）2月に「東京科学博物館」と改称、同年9月に新館（現・日本館）が竣工し、11月に開会式を挙行し新たな舵をきった。この間、明治39年（1906）から大正13年（1924）まで、同館にて主事、館長事務取扱、その後館長として事業を推進したのが、棚橋源太郎（1869-1961）である。もともと理科教員であった棚橋は、高等師範学校の教授として教育博物館主事を兼務したのが博物館とのかかわりのきっかけであったが、その後、教育と博物館研究を目的とした欧米への留学を経て、同館の教育博物館から社会教育施設への進展に力を尽くした。退官後、昭和5年（1930）には、労作『眼に訴へる教育機関』を刊行した。本書において棚橋は、博物館の成立・発展史を概観した上で、国内外の多種多様な博物館を系統立て分類し、それぞれの館の理念に応じた社会的役割を論じた。同時に博物館とその教育の在り方についても論じ、博物館史、博物館教育、博物館学の広範にわたる棚橋の研究は、今日にいたるまで高く評価されている^{*1}。棚橋と関係が深く、東京科学博物館の教育活動に尽力した人物には、森金次郎（1880-没年不詳）がいる。森は愛知師範学校および東京高等師範学校を卒業後、全国の中学校・師範学校で教員として勤めたのち、大正6年（1918）に、館長を務めていた棚橋の招きにより、教育博物館（後・東京科学博物館、現・国立科学博物館）へ異動し、学芸官として約20年間勤務した。この間、昭和4年（1929）3月より文部省の留学生として一年半に渡り、欧米各国の博物館を視察した。この留学の目的は、関東大震災からの復興の一環で新設される東京科学博物館の展示構想のための資料調査にあった。留学によって得られた知見は、論文や報告文の形で度々紹介された^{*2}。さらに帰国後、森は郷土教育の観点から博物館教育論を展開した^{*3}。

この他にも、昭和初期（1920年代後半から1930年代の半ば）、博物館教育に関する論究や調査のための海外視察が盛んに行われた。児童博物館の開設をめぐる多様な議論もまたこの時期の特徴である。児童博物館とは、欧米における Children's Museum から着想された子どもを対象とする博物館である。昭和3年（1928）に京都にて龍谷大学教授であった中井玄道が開設した財団法人仏教児童博物館は、ボストン児童博物館と交流を深めながら、仏教を基軸とする子どものための博物館として機能した^{*4}。

本稿では、こうした時流の中、昭和7年（1932）に東京科学博物館より刊行された、電気工学者・星合正治（1898-1986）による『米国内各博物館の教育事業に就いて』[図1]^{*5}を読み解いてゆきたい。この一冊の書籍は、「東京科学博物館報告第一号」とシリーズ名が冠されている通り、東京科学博物館より海外博物館視察を委嘱された星合がまとめ上げた報告書である。大半の博物館教育に関する論者が、教育もしくは博物館事業と深くかかわっていたのに対し、東京帝国大学工学部の助教授であった星合は、言わば門外漢であった。その星合が博物館の視察を委嘱された経緯について、本書の緒言に記されている。それによると、昭和5年（1930）の10月より、文部省の命を受けて電気工学の視察のため在外研究員として北米に滞在したが、折しもこの時期は東京科学博物館がリニューアル開館に向けて活動を本格化させる時期にあったため、博物館とりわけその教育部に関する調査についても、文部省から依頼されたとある^{*6}。昭和6年（1931）12月

の帰朝後、星合は東京帝国大学（後・東京大学）の教授を務め、電気工学の第一人者として大きな足跡を残した。本書以降、博物館教育を論じた著作は存在しない。本書は『博物館基本文献集第六巻』（伊藤寿朗監修）に所収されており、研究史上忘れられた文献という訳ではない。一方で、事例報告の要素が強く、また、専門家以外の立場からの報告である点に起因するのだろうか、博物館教育研究史において論及される例は見受けられない。しかしながら本稿で詳しく取り上げる理由は、多種多様に展開されるアメリカの博物館教育の活動を明確に分類した上で、事例を豊富に紹介する点において、今日の博物館教育を研究する見地に立ってみても、非常に有益であるからにはほかならない。さらに視察したアメリカの博物館教育活動を客観的に系統・分類し、その見取り図を構築する本書にあって、その結言のなかで、星合が実物教育と博物館教育との連関についての本質的な問いを投げかけている点もまた、注目に値するからである。本稿では、以下はじめに博物館教育事業の報告書としての本書の有用性について、具体的な記載内容に即して確認したのち、本書の終章における星合の記述に着目し、昭和初期の博物館教育と学校教育との連関について考察を加えたい。

星合正治『米国内各博物館の教育事業に就いて』（東京科学博物館、1932）

はじめに本書の目次[図2]に着目したい。目次の組み立てが教育事業の分類項目と同一であるため、目次の確認は星合による教育事業の体系と分類を一覧するに等しいからである。この目次から明らかなように、星合はまず事業を内容に従い三つに大別する。「講演会、講習会」「案内、説明、実地指導」「標本、写真等の貸与」である。今日の博物館教育事業に照らせば、それぞれ「講演会」「展示解説、ギャラリートーク、ワークショップ」「アウトリーチ活動」と呼び替えられよう。いずれも博物館教育事業の根幹を成す本質的な活動である。もちろんこれらは上位分類項目であって、それぞれの項目のもとには、さらに詳細な項目が立てられ、各館の実践事例が振り分けられている。上記の大項目に対しては、その教育事業の対象者を「一般成人」「学校・児童」に分け、詳しく記載する。報告書としての本書の最大の特徴は、明確な分類項目を立て上で、複数の館を横断しながら該当する教育活動を詳しく列記する点にほかならない。この方法により、一つの教育活動に対する多様な実践が明らかになるとともに、ときにはその教育活動をめぐる当時の社会的な状況や課題が、各館との比較を通して浮かび上がってくるのである。



図1 星合正治『米国内各博物館の教育事業に就いて』（1932）表紙
慶應義塾図書館所蔵

目 次

緒言

I. 米国内の各種博物館

II. 各博物館教育部の仕事の種類

III. 講演会並に講習会

イ、一般成人向きのもの

ロ、学校との連絡

- 一般少年向きお話し会及び映画会
- クラスを集めて共通補助講義を行ふ
- 話題を幾つか設け、学校側の選定に依つて講義を行ふ
- 毎月数個の話題を選定しておき、其の内より随時学校の要求に従つて講義を行ふ
- 学校の準正課として博物館の講義に参加するもの
- 講義室の貸与

ハ、教員の為の講習会

ニ、特殊講習会

ホ、館外講演

IV. 館内陳列品の説明並に実地指導

イ、一般向き

- 一定の開日を定めて行ふ例
- 希望者の要求に依り随時行ふ例

ロ、児童向き

- 館内陳列品の説明
 - 館の職員に依るもの
 - 野外に於ける実地指導
- 課外クラブ
- 展覧会、其の外の催し

V. 標本、写真等の貸与

イ、標本

ロ、幻燈の極板

ハ、活動写真フィルム

VI. 教育部の活動状態

VII. 彼我教育事情の相異と本邦に於ける博物館の教育事業に就いて

結言

星合は本書の冒頭において、「特に従来吾国に於ける此の種の事業が兎角「静的」である様に思はれたのに対して、彼地の夫等各博物館の活動が「動的」であり、其の教育部をして自ら大声に社会に呼びかけて居るかの如き状況を親しく見学して、感嘆おく能はぬものがあつた。」*7と述べたが、こうした実感は複数の都市をめぐり、それぞれの博物館事業を細やかに視察したからこそ、得られたにちがいない。さらに本書は、プログラム類の画像やその内容を原文のまま書き起こし適所に掲載しており、極めて高い資料的価値を有するのも特徴である。[図3][図4][図5]

一章「米国内の各種博物館」では、およそ十カ月の期間に、星合が教育事業調査のために訪れた主要な博物館・美術館が挙げられている。自然史関連の博物館では、American Museum of Natural History（以下、アメリカ自然史博物館）、Field Museum of Natural History（以下、フィールド自然史博物館）、National Museum Smithsonian Institution、Carnegie Museum（ピッツバーグ市）（以下、カーネギー博物館）、Cleveland Museum of Natural History（以下、クリーヴランド自然史博物館）、Museum of Natural History（以下、ボストン自然史博物館）、美術館では、Metropolitan Museum of Art（以下、メトロポリタン美術館）、Museum of Fine Arts（Boston）（以下、ボストン美術

図2 目次

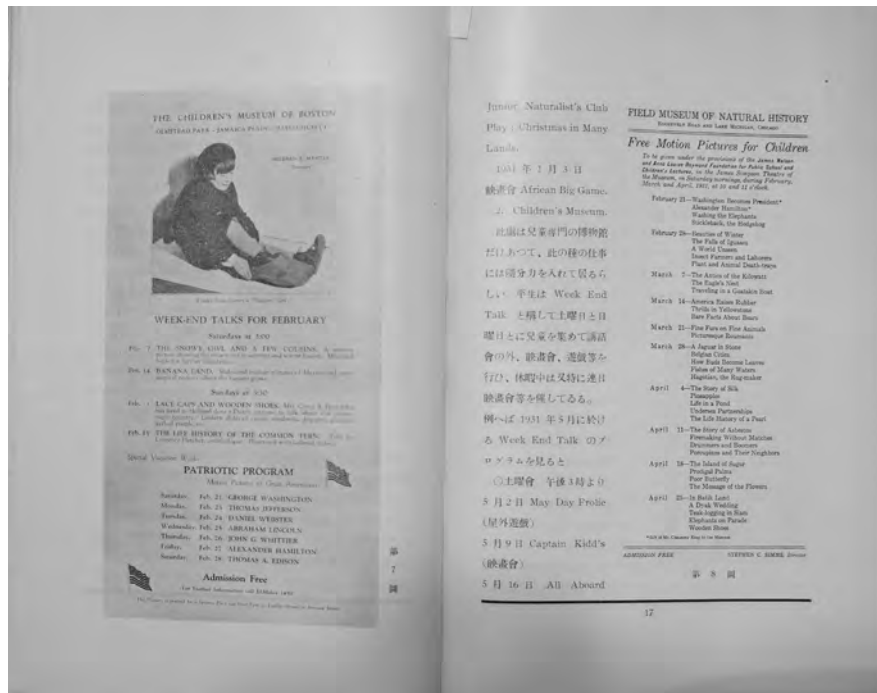


図3 ボストン児童博物館の「Week-end Talks for February」およびフィールド自然史博物館の「Free Motion Pictures for Children」の詳細

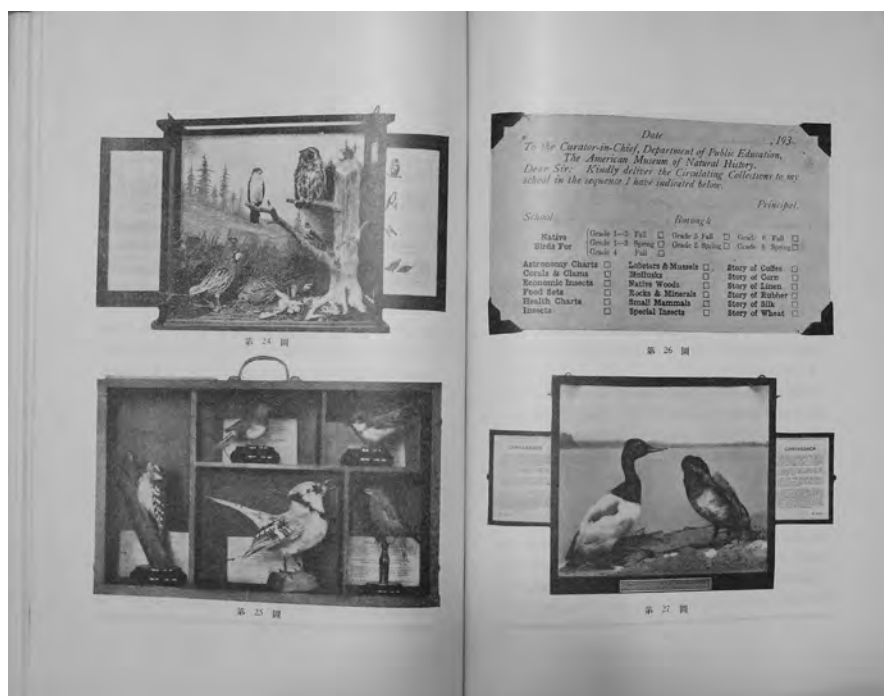


図4 アメリカ自然史博物館の学校向けの貸し出し標本

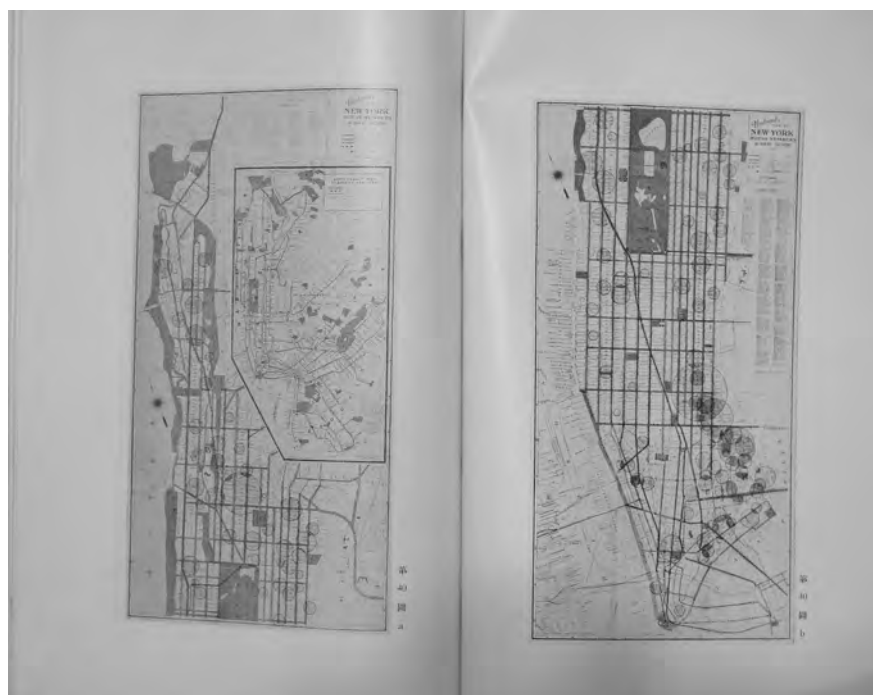


図5 標本を貸し出した学校数の分布図 (マンハッタン市内)

館)、Art Museum (トレド市)、児童博物館では、The Chicago Academy of Science および Children's Museum of Boston (以下、ボストン児童博物館) を視察したとある。中でも主要滞在先からの交通の便が良く、最も多く訪れたのがアメリカ自然史博物館であり、その教育活動が数多く紹介されている。このほどの調査の目的が新設の東京科学博物館の教育事業に資する調査である点を考えると、アメリカ自然史博物館を最も多く視察し、その教育活動を報告し得たことは、非常に大きな収穫であったにちがいない。

各事業の詳細な説明については紙幅の都合により省略せざるを得ないが、以下、「Ⅲ．講演会並に講習会」より「イ、一般成人向きのもの」および「ロ、学校との連絡」*8 について、その内容を要約し紹介したい。

「Ⅲ．講演会並に講習会」の冒頭で、星合は博物館所属の職員や博物館外からの講師を招いて開催する講演・講義は、どの博物館でも行われる最も一般的な教育事業であるとした上で、ボストン自然史博物館、クリーヴランド自然史博物館の「Free Public Lecture」、フィールド自然史博物館の「Fifty-fifth Free Lecture Course-Spring 1931」、カーネギー博物館の「Sunday Afternoon Series of Lectures 1930-1931」「Thursday Evening Series of Free Lectures」、メトロポリタン美術館の「Courses of Lectures, Gallery Talks Study-Hour, and Story Hours」の計5館の事例について、それぞれの開催曜日・時間、開催頻度、演題、演者、参加人数、さらにはプログラム・印刷物の画像とあわせて記載する。各館のプログラムには館の特徴に応じて様々な演題が掲載されており、興味は尽きない。星合は、カーネギー博物館のプログラムが、同博物館附属図書館の蔵書から、講演内容の参考文献を挙げている点も特記している。これらの講演会を総括する際、星合は自身の経験を引用しながら「之等の公開講演に対して一般の市民は可成の熱心さとかつ興味とを持つて居る様で、筆者自身も数回此の種の講演を聴講したが、其の折の経験に依ると、講堂は大抵満員で、入場を謝絶される程度の事も多い様であつた」と記し、講演会が博物館教育事業として、広く社会に浸透していた様子を伝える。同様な事例紹介の方法は、「a. 一般少年向きお話しの会及び映画会」でも繰り返されている。学校の休日を利用し、児童を集めて開催されるお話し会や映画会もまた、多くの博物館で行われており、カーネギー博物館の「Saturday Afternoon Lectures for Children」、ボストン児童博物館の「Week-end Talks for February」、フィールド自然史博物館の「Free Motion Pictures for Children」、アメリカ自然史博物館の「Saturday Afternoon Program for School

Children and Parents」を挙げて、その概要およびプログラムをまとめている。学校の児童に向けた教育活動では、小学校、中学校、実業学校を対象に、博物館が定めた時間に講義を行う場合に加え、博物館でいくつかのテーマを設定し、学校がその中から選択、講義を行う事例が紹介されている。アメリカ自然史博物館では、児童を陳列室につれてゆき、実物を前に博物館職員による講義が行われたとある。内容は、天文、地理、工業、歴史、衛星、博物であった。この他に学校の教員が陳列品について解説する事例もあり、これは博物館から最も歓迎されたという。博物館は教員のために、館内の導線、展示資料の解説、児童への発問例を掲載した冊子を作成していることも記されている。

つぎに注目すべきは、「学校との連絡」の中でも「e. 学校の准正課として博物館の講義に参加するもの」である。ここで挙げられるのは、博物館が州または市の教育部と連携をとり、特定の科目については博物館内での講義を学校での正課と同様に取り扱う事例である。フィラデルフィアの商業博物館では、主として地理関係の学科について、同市の各学校の教員と計って、小学校から大学専門学校にいたるまで、80種類の題目を設け、学校の要求に応じて館内で授業を行うとある。ピッツバーグのカーネギー博物館においても、博物館での講義が小学校の第八学年級での正課の一部に加えられる。学校の授業の一環で博物館を訪れ学ぶのではなく、博物館設置講座の受講が学校の正課と認定される非常に先進的な事例であるといえよう。さらに密に学校と博物館との連携・連絡が描かれるのが、項目「ハ、教員の為の講習会」である。実物教育が授業に盛んに取り入れられた当時のアメリカでは、博物館が所蔵する標本、写真、幻燈種板 [スライド]、活動写真フィルムの貸し出し要求が高まりを見せた。教員を対象に貸し出し器具の取り扱いや博物館の利用に関する専門的な講習を行うために、講習会が開催された。本書にはアメリカ自然史博物館の事例が詳しく記されている。1930年の10月から12月にかけて、木曜日の午後11回の講習が開催された。定員は20名、小学校の教員は無料とある。好評を博したため、1931年より、春期・秋期の二期開催されたとある。本書には1931年の春期のプログラム「Mechanics of Visual Instruction」の各回の内容が詳しく記されているが、プログラム名から明らかなように、映写機器の使用について実技を交えながら学ぶ機会であった。最終日にはノートを提出し、講習修了の資格を得られたという。さらに「Course in Geography」では「Man's Adjustments to His Environment」と題し全20回講習が行われたが、初回では同館の所長が

「Plans and Aims of the Course」と題する開講の辞を述べ、また最終回には、学芸員補が講演「Classroom Applications of the Course」を行ったとある。この講習でもやはり最後にノートと4000語の以上の論文を提出し、講習を修了した資格が与えられた。つづいて言及されるのが、「Back Grounds for Progressive School Units」である。このプログラムはメトロポリタン美術館とアメリカ自然史博物館の共同講習会であったと記されており、小学校の教師および師範学校の生徒は無料で聴講可能であった。コロンビア大学の学生が受講し大学での評価を得ようとする、美術館に規定の授業料を支払う制度があった。さらにメトロポリタン美術館の講習会は、ニューヨーク大学、コロンビア大学などとも連携しており、講習は学校の正課の一部と認定されたと記されている。博物館・美術館が学校教育を補助し、互いに連携を深めてゆく実態が、学務制度の面からも報告されている。

上記は主に学校を対象とする記載内容について内容をまとめたが、報告書の一部分を切り出しただけでも明らかなように、星合の記述は正解であり、かつ重要事項に関する遺漏がない。同時に、項目を設定し、それぞれに該当する事例を細かく列挙することで、当時のアメリカにおける博物館教育の活況を描き出すことに成功している。各教育事業の詳細な記

述は、新設を機に博物館教育事業を本格化させようとしていた東京科学博物館にとり、実践的で非常に有益であったことは想像に難くない。とりわけ、教員を対象とする研修会は、博物館と学校が連携し、教科の中で有効に博物館見学を取り入れるためには不可欠な視点であり、アメリカにおける実態を知り得たことの意義は大きい。

実物教育と博物館

本書の最終章「Ⅶ. 彼我教育事情の相異と本邦に於ける博物館の教育事業に就いて」では、学校教育と博物館教育との「実物教育」をめぐる連携について、星合の見識が述べられる。アメリカでの実物教育の隆盛に触れ、近年は「Progressive Education [進歩主義教育]」が試みられているとし、「従来に唯、教員から講義して其のまま児童に記憶させる方法でなく、児童自らが興味を起こして自ら探求の途を採らせる」方がはるかに教育上の効果が大きく、自主的な学びが促進されると説明する。アメリカの教員は児童の興味を誘発させ、その上で適切に指導してゆく方針を採用するため、博物館事業が歓迎されるとの見解を示している。つづけて星合の議論は、日米の教科書の比較に及ぶ。日本の教科書の説明が簡単かつ抽象的であるのに対し、アメリカの教科書はかなり

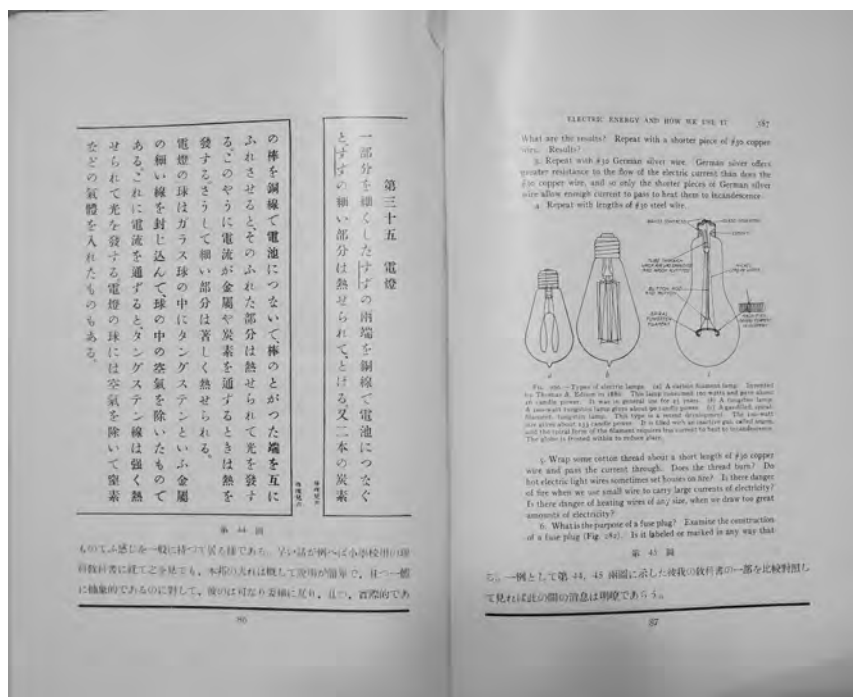


図6 日本とアメリカの教科書の比較 「電燈」についての説明

委細にわたり、しかも实际的であるとし、日米の教科書からそれぞれ電燈についての記載を挙げて示す。[図 6] 日本の教科書は「所謂教科書的で、要領だけを示して居る為、児童は単に教科書を見るだけで教員の説明なくしては、自ら如何ともなし難い。換言すれば、児童をして自発的に其の興味の赴くままに探求をすすめさせると云う途は少しも講ぜられて居らぬ様に思はれる。」と述べる。対して、アメリカの教科書は図を示し、視覚的な理解を促す。

星合は本書の中で「実物教育」を Visual Instruction の訳語としてしばしば使用するが、教育学研究の分野では、「実物教育」は「実物教授・直観教授」と表記される。『教育学辞典』(1936-39)の項目「直観教授」を確認しよう。語義については「一般的には直観の原理を基礎とする教授方法を意味し、狭くは下級に於いて特に基礎的知識を媒介するため為に設ける一分科を指す。前者は原理としての直観教授、後者は教科としての直観教授である」と定義している。つづけて「原理としての直観教授」という小項目の中では、直観の意義が必ずしも一定しないとしながらも、以下のように定義する。

第一には直観の字義によつて知られるやうに、事物を精確に観ることを意味する。偶然眼に入り来る事物の影像は不精確を免れないが、特に有意的に注意を向けて精確に観る其の作用が直観である。第二には、屢々此の作用の結果として現はれる認識を直観と呼ぶ。観る作用によつて観られた事物の影像が判然と心に描かれるのである。而して此の影像が事物の取り去られた後にも尚残存する時には、之を観念又は表象と称する*⁹。

さらに直観の結果得られた観念は、「明瞭判然たる心像となることが出来、従つて事物の各部分の形態性質等を明瞭に捉へた完全な観念を現はす為にも直観といふ語が使用されている」とつづけている。そしてこの場合には、直観は意味が拡張されて、単に眼で観ることだけではなく、感覚器官を以てする経験のすべてに適用されるのである。

感覚的知覚による直観は、とりわけ理科などの具体的事物現象を対象とする教科に適している。直接実物・実現象に児童を当たらせ、感覚的知覚による直観を「門戸」として取得される理科に対して、直接の経験を通じての学びが難しい修身、国史、郷土などの倫理的・精神的な題材を扱う場合には、児童の既有観念を利用して想像的に学ばせる必要があり、これを外的直観に対して、内的・精神的直観と称すると、同辞典では記されている。

星合は視覚 Visual の語を実物に充てるが、おそらくその根拠となるのは、出典が明らかではないものの、星合が最終章で引用している英語の一文「視覚を通して、人は他の感覚器官を通ずるよりも、10 倍以上の情報を得ることができる」*¹⁰ に依ると考えられる。この一文に当たるとして、星合は日本語の「百聞は一見に如かず」を引き合いに出す。星合は五感のなかでも視覚の働きに強く訴える教授法を実物教育 Visual Instruction と捉えているのである。視覚を中心とする事物の把握とそれを可能にする実物教授、およびその手段としての博物館教育の活用が、星合の導き出した博物館教育と学校教育との連携の在り方であった。そして、博物館教育の存在価値は、学校教育の補助教育であらねばならない、と結論づけている。

将来此の方法〔博物館での授業〕を実行するに当つて常に留意する必要がある事は、之が実物を以つて全然書物に代へんとするものではなく、何処迄も之を補助的教材として用ひんとするものである事である。同時に又、博物館の教育事業は之を以つて決して学校教育に代へんとするものではなくて、矢張り、何処迄も補助教育の意味のものであり、この意味からこそ又此の種の事業が充分効果的であり得、且、充分、事業の存在の価値があり得るものである*¹¹。

同様の主張は、本書の二年間前に刊行された棚橋の『眼に訴へる教育機関』(1930)に見出せる。同書の第十三章「博物館と学校教育」の中で、棚橋は「博物館へ見学に来た学級に対して行ふ所の説明講演は、学校教育の補助的性質のものであらねばならぬ。即ち之に依つて学校の正課の代用たらしめんとするならばそれは失敗である。」と強く述べる。そして、博物館見学の価値は、児童・生徒が教室で聴き、あるいは教科書で学んだ内容を、実地の観察を通して現実化し、内容を意味づけてゆく点にあると主張する*¹²。棚橋の求める博物館と学校教育の理想的な連携とは、すなわち、各都市各地に博物館が設置され、学校の教育上、理科、地理、歴史、図画等の授業の一環として月に数回児童・生徒が来館し、実物を前に学ぶことで教室での学びがより豊かになり、真の教育を果たすことであった。理科教員として、学校教育における実物教授・直観教授の推進に取り組んだ実績のある棚橋は、欧米での博物館視察を通じて、自身の理科教育についての思想を、通俗教育・社会教育へと応用した*¹³。ここでもやはり、実物教育を補助する方法としての博物館利用が挙げ

られているのである。教科書中心の学びに偏るのではなく、実物を使用し、視覚を中心とする感覚器官へ訴える学びは、学校教育における博物館の活用の最も重要な動機であった。とはいえ、博物館への来館には時間や交通手段をはじめ様々な現実的な課題があり、容易ではない。そのため棚橋は、博物館は標本類の教材資料を十分に完備し、学校の要求に応じて貸し出す必要性を説いた。先に引用した『教育学辞典』においても、「直観教授」の項目の末尾に「直観教授の補助手段」として、次のように博物館の利用が記されている。

実物・実現象に接せしめることが直観教授の原則であるが、その不可能な場合にはこれに代るべきものを利用して教授を直観化する策を講じなければならぬ。大要次の各項が此の要求に応ずるものである。(一) 標本・器械・模型・絵画・写真・下絵等(これに付記せられることは、博物館の利用及び教師の黒板画)。

博物館から学校への標本の貸出しについては、森金次郎や星合の海外視察の報告でも詳しく紹介された^{*14}。

東京科学博物館と学校との連携

では、当時の学校による博物館利用の実態はどのようなものであったのだろうか。東京科学博物館の定期刊行物『自然科学と博物館』には、学校による博物館利用の様子が報告されている。昭和6年(1931)の12月号には「学校教育に活用された科学博物館」と題する記事が掲載されている^{*15}。「一つの学校では、設備出来ないものを設備し、蒐集出来ない標本を陳列し、実物に模型に絵画に写真に努力して、一見の下に視覚教育の実を挙げる博物館を是非利用してほしいと願った。」という一文が「はしがき」に記載されたこの記事には、東京市の忍ヶ岡尋常小学校6年生女組49名が授業の一環で来館した様子がまとめられている。記事によると、9月4日の午前10時から11時まで、地学部陳列室において、教員の作成したプリントをもとに授業が行われた。プリント「火山の研究」に記載された一部分を以下に引用する。

「火山の研究」

博物館でしらべませう。

絵や実物をよく見ること、絵をかくこと。

一、地球の内部はどうなつてゐると考へられてゐますか、そこにはどんなものがありますか。

二、主な火山はどこどこにありますか。

三、火山が普通の山とちがふ点はどんな点ですか。

四、火山の噴火はどんな時起こりますか。

(中略)

十四、火山の働きで出来た岩石を火成岩といひます、火成岩の名まへをわかつただけかきなさい。

十五、地面上で出来た岩石と、地中深くで固まつた岩石とは、どんな点がちがひますか。

十六、火成岩を出来るだけ深く研究しませう。

(色や形、手ざはり、重さ、かたさ、出来る場所など)

火成岩の用途を出来るだけ実際についてしらべ書いておきなさい。

ここで注目すべきは、項目「十六」において、手ざはり、重さ、かたさ、といった記載項目が設定されていることである。視覚のみならず、まさにこのような豊かな感覚的知覚の働きを広げて学ぶ場こそ、博物館に求められる教育機能にはかならない。記事では児童が熱心に答案を書いた様子が伝えられるとともに、さらに数日後の同時刻に一時間にわたり再び展示を見学して答案を作成し、後日、学校で内容を整理し完成させたと記されている。また、同級は理科の中で、再度、東京科学博物館で水のはたらきと水成岩についての授業を行ったとある。博物館からほど近いという立地の良さに支えられていたとはいえ、学校の授業での学びと博物館の学びを連続させ、しかも複数回にわたり学校と博物館を往復し、教科内容を補完し得たことは、理想的な博物館利用学習であったと考えられよう。さらに報告文には、博物館側が陳列に関して学校の教育との連携を考慮している点、科学普及についてのひとつの難問は、専門の事項を内容の程度を下げずに、方法によって平易に来館者に知らしめることであるとも記されている。

この他にも、『自然科学と博物館』25号(1932)の論考「科学博物館の教訓的作用についての一考察」の中で、「小学児童団体観覧の好適例」として、東京高等師範学校附属小学校第四学年生の来館の様子が報告されている^{*16}。理科の「牛と馬」の観察に主眼を置いて来館したが、想定していたすべての説明はかなわなかった。そのため教師からの要望に応じて、陳列していなかった標本を貸し出した。教科書で習っただけで実物に接したことがなかったため、児童は大変興味を抱いたことが多数の答案から見て取れ、例として「本で牛の胃は四つにくぎれてゐるというふことを見ましたが、実物をみたのでいそうその大きさなどがよく分かりました。」という児童の言葉を引用し、実物による授業の補助効果を挙げて

いる。

以上は比較的小規模の人数の来館であったが、同じく『自然科学と博物館』26号(1932)には、「中等学校生徒團體見學の一例」と題する報告文が掲載されている^{*17}。12月5日に東京府立第一中学校第三、第四学年生あわせて約五百名が来館したが、教員が教科計画を作成し、学芸官森金次郎の指導により実施された。森学芸官の講話に続き、引率による率見学や各自研究のための見学の後、昼食をとり解散したと記されている。生徒の取り組みの成果は、「東京科学博物館における研究」として後に博物館に寄贈されたとあり、資料文献としての価値が高く、博物館にとり教育実践の成果としてのみならず、研究の視点からも有益であると記されている。初めての試みで自身の研究テーマを見つけることに苦慮した生徒もいたようだが、課題を仕上げるために博物館を再訪する生徒もあったようだ。

以上は『自然科学と博物館』に掲載された学校による博物館利用の事例紹介を取り上げたが、これらの事例からも、博物館が学校の来館の目的に応じたきめ細かな対応を行っていたことが明らかである。リニューアルした東京科学博物館と学校との連携が、時に緊密な連携を取りながら展開されていたことが伝わる。

一方、学校教育の現場において、実物教育・直観教授をめぐる当時の環境はどのようなものであったのだろうか。ここでやや議論が飛躍するが、学校建築の視点から、実物や資料を用いた教育の実践について考える方途を探り、本稿の結びとしたい。関東大震災からの復興にあたる大正末期から昭和初期にかけて、東京市(当時)管内小学校の再建が推進された。東京市が昭和7年(1932)に発行した『東京市教育施設復興図集』^{*18}には、東京市15区内に竣工した小学校・中学校・図書館の建築概要と写真が掲載されている。この図集には、各校の校舎の写真、1階の図面に加えて、建築概要には、教室数、特別教室、校内設備の内訳と面積が記載されている。ここで注目すべきは、小学校建築における「標本室」である。本図集に掲載された138校の小学校建築のうち、「標本室」の記載がある学校は、130校を数える。新築された小学校設備を対象とした記載であり、当時東京市内に実在したすべての小学校を網羅した統計ではないとはいえ、この数値からは、多くの学校が標本を所有し、授業に備えていたと推察できる。さらに第一東京市立中学校の建築概要に目を向ければ、「化学標本室」「物理標本室」「図書標本室」「歴史標本室」と教科ごとの標本室に加え、「博物実験室」「博物標本室」の記載も認められる。同じ「博物」と称する施設は、第二東京市立

中学校においても「博物教室」「博物標本室」「博物準備室」が確認できる。個々の学校の事例を調査し、どのような教材が「標本室」「博物室」に蒐集され、どのように授業の目的に応じて使用されたのか、その利用状況の調査はこれからの課題としたいが、標本室の活用状況と、博物館活用との連携を調査することで、学校による博物館利用の実態がより明らかになることが期待できる。

本稿は星合のアメリカにおける教育活動の事例報告を手掛かりとして、昭和初期の博物館教育活動、とりわけその学校との連携について素描した。星合が述べた学校と博物館をめぐる連携の在り方、そして、棚橋が主張した博物館を学校の補助機関として活用することの有用性については、両者以外にもこの当時見られる論調である。学校による博物館利用の調査の必要性は先に挙げた通りであるが、一方で、博物館固有の学びの在り方についての視点を設定することもまた必要であろう。学校に限定せず、たとえば個人、家族の博物館利用に対する教育的配慮が、この時期どのように博物館における教育事業として実践されていたのか。昭和26年(1951)に博物館法が制定され、その中で社会教育施設として博物館が定位され、今日につづく活動を展開してゆくことになるが、その端緒をこの時期の学校以外に向けられた博物館教育活動に求めることもまた重要であるにちがいない。

註

- *1 棚橋は多くの論著を残し、その業績も多岐にわたるが、その略歴について、本稿では主に以下を参照した。「棚橋源太郎」(矢島國雄)、青木豊・矢島國雄編『博物館学人物史上』雄山閣、2010年、157-170頁。「棚橋源太郎」(青木豊)、青木豊・鷹野光行編『博物館学史研究事典』雄山閣、2017年、34-39頁。
- *2 「クリーブランド市の博物館」『自然科学と博物館』東京科学博物館、13号、1931年、16-17頁、「フィールド博物館と子供(其一)」『自然科学と博物館』東京科学博物館、14号、1931年、7-8頁、「ニウワーク博物館の少年室」『自然科学と博物館』東京科学博物館、32号、1932年、6-7頁ほか。
- *3 森金次郎の略歴については以下を参照した。榊潤彰太郎「大正期から昭和初期における博物館学思想について」『人間の発達と博物館学の課題——新時代の博物館経営と教育を考える』鷹野光行、青木豊、並木美砂子編、同成社、2015年、250-252頁。「森金次郎」青木豊・鷹野光行編『博物館学史研究事典』雄山閣、2017年、46-51頁。

- * 4 児童博物館をめぐるのは、東京女子高等師範学校附属小学校の教官飛松正による「児童博物館経営の要点」(1931)、吉野樞三「児童博物館建設の急務」(1935)が発表されたのみならず、ブルックリン児童博物館やボストン児童博物館などのアメリカの児童博物館の取り組みを紹介する雑誌記事が複数著された。財団法人仏教児童博物館の活動については、以下に詳しく述べられている。川北典子「財団法人 仏教児童博物館」の研究——その設立と活動について」『子ども社会研究』日本子ども社会学会紀要編集委員会、3号、1997年、3-15頁。また、昭和前期の児童博物館の開設をめぐる思潮に関しては、以下に詳しい。中島金太郎「戦前期の児童博物館思想」『國學院雑誌』第116巻、第12号、2015、37-54頁。
- * 5 星合正治『米国内各博物館の教育事業に就いて』東京科学博物館報告第一号、東京科学博物館、1932年。
- * 6 後年、星合の退官にあたって記された記事には、岩垂奨学資金による研究員第一号としての在外研究滞在であったと記されている。岩垂奨学資金については、公益財団法人岩垂奨学会のホームページに以下のようにある。「1929年7月 社団法人電気学会に50万円を寄附する。収益金の運用について、同会に岩垂奨学資金を設けて貰った。収益金でアメリカの著名な電気関係の学者・技術家または工場監督者等を日本に招き、1月ほど日本に滞在し、講演してもらった。日本及び日本人をよく知って貰うのが目的であった。さらに、日本から、官公私立大学の電気工学関係の学科の修了者から適任者を選定し、米国に派遣し、1年間電気に関係する学術・工業または工芸等の勉強をしてもらった。米国及び米国人をよく知って貰う事を目的とした。」(<https://iwadare-sf.com/founder/> 2019年3月31日アクセス) また、藤沢の記事によると、この在外の間、1931年8月に「真空避雷器」に関する研究論文で工学博士の学位が授与され、同年10月より東京帝国大学の教授に就任したとある。

帰朝は同年12月である。藤沢周平「星合正治先生の還暦ご退官を記念して」『生産研究』東京大学生産技術研究所、第11巻、第5号、1959年、106-108頁。

- * 7 星合、前掲書、1頁。
- * 8 星合、前掲書、8-27頁。
- * 9 「直観科」および「直観教授」(佐藤熊治郎)、阿部重孝、城戸幡太郎、佐々木秀一、篠原助市編『教育学辞典』第三巻、岩波書店、1936-1939。
- * 10 本書の中で、星合は原文のまま引いている。「Individual acquires more than ten times as much information through the eye than through any other of the sense organs.」本稿の引用は拙訳による。
- * 11 星合、前掲書、88頁。
- * 12 棚橋源太郎『眼に訴へる教育機関』寶文館、1930年、343-350頁。
- * 13 「棚橋源太郎」(矢島國雄)、青木豊・矢島國雄編(註1)、163-166頁。
- * 14 森金次郎「フィールド博物館と子供(其一)」『自然科学と博物館』東京科学博物館、14号、1931年、7-8頁。星合、前掲書、55頁以下。
- * 15 後閑文之助「学校教育に活用された科学博物」『自然科学と博物館』24号、1931年、12-14頁。この記事を書いた後閑は、地質学者である。
- * 16 「科学博物館の教訓的作用についての一考察」『自然科学と博物館』25号、1932年、16-17頁。
- * 17 「中等学校生徒団体見学の一例」『自然科学と博物館』26号、1932年、13-15頁。
- * 18 『東京市教育施設復興図集』東京市役所編纂、勝田書店、1932年。

※本稿において、旧字は新字に改めて使用した。

叫びはどう描かれたのか ——ムンク《叫び》をめぐる テキストとイメージ

亀山 裕亮
学芸員補

序 解釈をめぐる二つの問い

エドヴァルド・ムンク (Edvard Munch, 1863-1944) の《叫び》には、多くのヴァージョンが存在する。ペインティングのカタログ・レゾネに掲載されている4点 (fig. 1-4)^{*1}、さまざまな刷りが存在するリトグラフ (fig. 5)^{*2}のほかに、関連するデッサンも少なくない^{*3}。それらのイメージに加え、画家自身の記した「散文詩 prosadikt」とも表現されるテキストがある。いずれも《叫び》を制作する元となった体験を記述しており、イメージと同様に多くのヴァージョンが存在する^{*4}。さしあたり、現存する最も古いテキストを引用してみよう (以下、引用文中の記号については註の凡例を参照)。

ニース 92年1月22日

私は二人の友人と道を歩いていた——太陽が〔街とフィヨルドの向こうに見える丘の背後に〕沈んだ——空が突然血のように赤くなった——かすかな悲しみのようなものを感じた——

立ち止まり、手すりに寄りかかった。死ぬほど疲弊して——〔二人の友人は私のほうを見て、そのまま歩き続けた〕——〔フィヨルドと街のうえにある〕血や剣のような燃え上がる雲を眺めた——青黒い山と街——友人たちはそのまま歩き続けた——私はその場に立ち止まり、不安に震えた——そして、大きく果てしない叫びが、〔果てしない〕自然を貫いていくように感じた^{*5}

ここからわかるように、《叫び》に描かれた中央の人物は、自ら叫んでいるのではなく、あくまで「大きく果てしない叫び」を「感じた」だけである。このことは、《叫び》のイメージだけを見たひとが受ける「中央の人物が口を大きく開けて叫んでいる」という直観に反するので、本作にまつわる「トリビア」として語られることも多い。

「叫び」を聞いたのだとしたら、次に検討すべきは「叫びとは何なのか」という解釈の問題である。これまでに数え切れないほど発表されてきたさまざまな説は、しばしば何らかの外的事象と結びつけることによって、「叫び」の正体を明かそうとしてきた^{*6}。あるいは病跡学的な観点から、ムンク自身のかかえる精神的な病が表出したものだと主張する研究もある^{*7}。

いま述べた解釈の道筋に、問題点はないだろうか。ここでは二つの問いを提起しておきたい。

そもそも、テキストの内容とイメージから得られる直観とは、端的にいつて食い違っている。それゆえテキストをもと



fig. 1 ムンク《叫び》1893年、クレヨン／厚紙、74 × 56 cm、ムンク美術館、W. 332



fig. 3 ムンク《叫び》1895年、パステル／厚紙、79 × 59 cm、個人蔵、W. 372



fig. 2 ムンク《叫び》1893年、テンペラ・クレヨン／厚紙、91 × 73.5 cm、国立美術館（オスロ）、W. 333



fig. 4 ムンク《叫び》1910年?、テンペラ・油彩／厚紙、83.5 × 66 cm、ムンク美術館、W. 896



fig. 5 ムンク《叫び》1895年、リトグラフ／紙、35.2 × 25.1 cm、ムンク美術館、MM G 193-2

に「中央の人物は叫んでいない」と考える人は、イメージから自然に得られる「中央の人物が叫んでいる」という直観よりも、テキストの記述を信頼しているわけだ。しかし、この食い違いを無条件にテキストを優先することによって解消しようとするのは、果たして正しいことなのだろうか。この問いに答えるには、なぜイメージとテキストが食い違うことになってしまったのか、その関係に注目しながら経緯を明らかにする必要がある。

第二に、ここで主題となっている「叫び」の体験は、どれほど一貫した仕方で描かれているのか。「叫びとは何なのか」を明らかにしようとする論者の多くは、「叫び」をめぐるテキストやイメージのなかから、各人の主張に合致した代表例のみを分析の対象として取り上げる傾向がある（cf. Berman 2009: 1279）。だが、数多く存在するイメージやテキストは、常に同じように「叫び」を描いているのだろうか。こちらの問いに答えるには、テキストとイメージのそれぞれについて、複数のヴァージョンを比較検討すればよい。

本論考は、以上二つの問いに答えるための手続きとして、イメージとテキストの両方を、共通点よりも差異に注目しつつ、通時的に論じる方法をとる。結論を先取りして述べるな

らば、第一の問いに対しては、イメージとテキストは当初こそ同時並行して展開してゆくのだが、この関係性は次第に変化していった、という答えが得られる。他方、第二の問いに対しては、イメージとテキストの双方において、「叫び」の体験がかなり多様に描かれていることを示す。

「叫び」をめぐるテキストとイメージは、両者の関係においても、それぞれの描写においても、時間の経過とともにさまざまに変化している。それゆえ、それらを総体として捉えるならば、全てを首尾一貫した解釈によって説明することは難しく、あいまいさから逃れることはできないのだ。この結論は、外的事象と結びつけて「叫びとは何なのか」を解釈しようとする議論に対して、その土台を問い直すこととなるだろう。

それでは本論に入ろう。まず第1節では、「叫び」の体験が語られた最初期として、1892年のテキストとイメージを検討する。その後、《叫び》のイメージが誕生するのは1893年だが、そのときテキストとイメージの関係はどう変化したか。この問題は第2節で論じる。そして最後に第3節で、《叫び》誕生以降に起こったテキストとイメージそれぞれの変化を確認することで、「叫び」が多様な仕方で描かれていることを示す。

1 《叫び》誕生以前——テキストとイメージの同時並行

すでに冒頭で引用した、ムンクが「叫び」の体験を書いた最初のテキストを見てみよう。引用のはじめに記されているとおり、このテキストはニースで1892年1月に書かれた。ムンクはこのころフランスに留学しており、ニース近郊に暮らす画家クリスチャン・スクレーツヴィーク（Christian Skredsvig, 1854-1924）の家に滞在していたのである。ただし、抹消された箇所「フィヨルド」とあることからわかるように、描かれている出来事の舞台はおそらくリステニア（現在のオスロ）だと考えられる。

最初のテキストだけあって、{ } 内に訳出した抹消箇所から、ムンクによる推敲の形跡がうかがえる。第一段落の抹消はやや冗長な風景描写を削っており、テキストを簡潔にしようとしていたのだろう。とりわけノルウェーを想起させる「フィヨルド」の語を消すことから、舞台を特定の場所にするまいとする意図を読みとることもできる（ただし、これ以降に書かれたテキストでも、「フィヨルド」の語はしばしば使われている）。第二段落目の修正も、同様の意図と見てよからう。

最初のテキストを、おそらく同年に書かれた次のテキストと比較してみよう。このテキストの横には、ムンク自身が《叫



fig. 6 ムンク《絶望》おそらく1892年、木炭・油彩／紙、37.0 × 42.3 cm、ムンク美術館、MM T 2367

び》の原型と述べた《絶望》の習作が描かれている（fig. 6）。

私は二人の友人と道を歩いていた——そのとき太陽が沈んだ [。] 空が血のように赤くなった——【そして私はかすかな悲しみを——心臓に吸い付くような痛みを感じた】——私は立ち止まり、手すりにもたれかかった。死ぬほど疲弊して——青黒い山と街のうえには、血や炎 [のような雲] があった [。] 友人たちはそのまま歩き続けたが、私はその場で立ち止まり、不安に震えた——そして、大きく果てしない叫びが、自然を貫いていくのを感じた*⁸

最初のテキストでの推敲を反映しつつ、新たな修正も加わっている。ラインホルド・ヘラーは1973年に出版した《叫び》のモノグラフにおいて、最初のテキストと1892年に制作された油彩の《絶望》（W. 264, fig. 7）*⁹をセットで考え、これを本テキストとその横の習作（fig. 6）のセットと比較することで、両者の発展が並行していると主張した。まず、イメージを油彩と習作で比較してみると、習作は油彩に比べてフォーマットが縦長になり、背後の人物も小さい。これによってパースペクティヴが強調され、緊迫感のある《叫び》の構成へと近づいている。ここで、背景の描写に注目すると、印象派的なタッチで描きこまれていた油彩とは異なり、習作



fig. 7 ムンク《絶望》1892年、92 × 67 cm、ティールスカ・ガレリー、W. 264

では空が大胆に単純化されている。この差異がテキストにも反映されている、というのがヘラーの主張だ。雲の描写に注目すると、最初のテキストの「血や剣のような燃え上がる雲 de flammende skyerne som blod og sværd」から、スケッチ横のテキストでは「血や炎 [のような雲] blod [og] ildtunger」へと、付随するイメージにより合致した表現に改められている（Heller 1973: 76-77、邦訳 76-77 頁）。

ヘラーの考察からわかるように、「叫び」のテキストとイメージは、片方が先に確立され、もう片方がそれを忠実に再現したというのではなく、当初は同時並行して発展していた。しかし、この関係はすぐに変わる。イメージが《絶望》から《叫び》へと発展することで、「叫び」をめぐるテキストとイメージのあいだに、食い違いが生じるのである。

2 《叫び》誕生——テキストとイメージの食い違い

《叫び》のイメージが誕生するのは、《絶望》制作の翌年、1893年である。《絶望》から《叫び》への最も大きな変化は、いうまでもなく中央の人物にある。手すりに寄りかかって背景のフィヨルドを眺めていた人物は、ふりかえって真正面を向き、彼自身が叫んでいるかのように、両手を顔にあてて口

を開けている。本論考の冒頭で述べたテキストとイメージの食い違いは、この変化によって生じたのである。

ムンクはこの問題をどう考えていたのだろうか。《叫び》を制作した1893年以降、ムンクはテキストへの取り組みを一時的に中断していたが、1895年以降には再び改訂作業を始めている（Heller 2006: 29）。中断と再開の理由はわからない。イメージが完成したことでテキストが不要になったと考えたのかもしれないし、のちには補足説明としてテキストが必要だと思い直したのかもしれない。いずれにせよ、ムンクは1895年以降、雑誌などに掲載した《叫び》の図版や、《叫び》の作品そのものに、テキストを付随させるようになる。たとえば1895年に描かれた《叫び》（W. 372, fig. 3）の額縁には、以下のテキストが書き込まれている。

私は二人の友人と道を歩いていた [。] 太陽が沈んだ——空が血のように赤くなった。そして、私はかすかな悲しみを感じた——私は立ち止まった。死ぬほど疲弊して——青黒い山と街のうえには、血や炎 [のような雲] があった [。] 友人たちはそのまま歩き続けた——私はその場に残り——不安に震えていた——私は自然のなかの大きな叫びを感じた。^{*10}

《絶望》のスケッチ横に書かれたテキストに近いが、以前のテキストには存在した「手すりにもたれかかった lænet mig til gjæret」という描写が消えている点に注意しておきたい。《叫び》の中央に描かれた人物は、《絶望》の人物とは違って、手すりにもたれかかっていない。イメージとテキストの統一をはかるために、この部分を修正したのだと推測してもよからう。ただし、《叫び》完成後のテキストでも、この描写を含んでいるものは存在する。同年ですら、たとえば雑誌『ルヴュ・ブランシュ』に図版とともに掲載されたフランス語のテキストでは、「手すりにもたれかかった^{*11}」という部分がある。

いずれにしても、「叫びを感じた」あるいは「聞いた」と述べるテキストが、イメージから得られる「人物が叫んでいる」という直観と食い違っていることは否定しがたい。前述したように、「《叫び》の人物は叫んでいない」という解釈は、イメージよりもテキストを信頼することで、この食い違いを解決している。しかし、食い違っているにもかかわらずテキストとイメージを並置し続けたのは、ほかならぬムンクである。並置することがムンクの意図であるならば、どちらか片方だけを重視するのではなく、両方を等しく尊重するべきと

も考えられるのではないだろうか。

ここで、テキストとイメージとの対立関係に注目している研究として、ヘラーによる2006年の論考に注目してみたい。ヘラーはまず、《叫び》のイメージに描かれた人物が極端に「没個性化 de-individualized」されていることを指摘する。そのうえで、没個性化して描かれた「叫び」経験がほかならぬ画家自身のものであることを示すために、一人称によって個性化されたテキストが必要だったのだ、と主張している。そして、没個性化されたイメージと個性化されたテキストの対立によって、ムンクは観者の《叫び》理解に緊張をもたらそうとしていたのだという（Heller 2006: 30）。

ヘラーが問題としているのは「没個性／個性＝ムンク自身」という対立だが、「叫んでいる／叫んでいない」という対立にも、このような解釈をできるのではないだろうか。つまり、ムンクは食い違うテキストとイメージをあえて並置することで、観者の理解に緊張を生じさせるよう狙っていたのかもしれない。そう考えるのならば、むしろ解釈が困難であることにこそムンクの意図がある、とすらいえるだろう^{*12}。

3 《叫び》誕生以後——変貌するテキストとイメージ

ムンクは《叫び》が誕生した後も、くりかえしこの主題に取り組んでいる。そうして作られたテキストやイメージは、いずれも単なる過去の反復などではなく、その時期にもっていった関心や必要性を反映している。

まずイメージから見てみよう。ここで注目したいのは、油彩とテンペラによる《叫び》（W. 896, fig. 4）である。このヴァージョンの制作年については長年議論が続いている。カタログ・レゾネは国立美術館ヴァージョン（1893年、W. 333）の売却時に制作されたと仮定し、疑問符付きながら1910年を制作年とした（Woll 2008: 908）。この推定にはいまだ議論の余地があるが、少なくとも国立美術館ヴァージョンよりもかなり後年に制作されたという点については、研究者のあいだである程度の合意が得られているといってよい（Woll 2008: 908, Ydsite 2008）。

パトリシア・バーマンはこれらの年代推定を踏まえつつ、このヴァージョンから同時代のフォーヴィスムや表現主義、さらには「マティスの弟子」と呼ばれるノルウェーの若い画家たちからの影響を読みとっている（Berman 2008: 1279-80）。つまり、ムンクは《叫び》を単なる複製として制作したのではなく、同時代のスタイルに従って描いたのである。

次に、テキストを見てみよう。ここで引用するのは1908年にスケッチブックへ記されたテキストである。

ある晩、私はクリスチャニアに近い丘の道を歩いていた——二人の友人が一緒だった[。]生命が私の精神を引き裂いていたときだった——

太陽が沈んだ——地平線の下へと、急に落ちていった——

血でできた炎の剣が、空の円天井を切り裂くかのようだった

空気が血に変わった——ぎらぎらと輝く炎の糸によって——

丘は暗青色になった——フィヨルドは寒青色——黄色、そして赤色に——ぎらぎらと輝いた——

血のように鋭い赤色が——道に——そして手すりにあった

友人たちの顔が黄色がかった白色でぎらぎらと輝いた——私は大きな叫びを感じたようだった——大きな叫びをほんとうに聞いたのだ——

自然のなかの色彩が——自然のなかの線を破壊した——線と色彩は動きながら震えた——こうして生まれた光の振動は、私の眼を震えさせるだけでなく、私の耳をも震えさせた——こうして私は実際に叫びを聞いたのだ——それから、私は《叫び》という絵を描いた——*¹³

このテキストは格段に長く、また描写も詳細である。舞台がクリスチャニアであることはこれまでもフィヨルドの存在によって示唆されていたが、ここでははっきりと記されている。そしてなにより特徴的なのは、執拗なまでの色彩表現であろう。

アルネ・エッグムとオイヴィン・ストルム・ビャルケの主張によれば、このテキストは「叫び」の体験を通じて、共感覚的な知覚を表現しているという (Eggum 1990: 224-25, Bjerke 2007: 176-79)。なかでもビャルケは詳細なテキストの比較を行っているので、その論述に従いながら、このテキストの特徴を明らかにしていこう。

ビャルケが目にするのは、「叫びを聞いた」という部分の変化である。冒頭で引用した最初のテキストは「叫びが自然を貫いていくように感じた jeg følte som et [...] skrig gennem naturen」と表現している。ここで「ように感じた」と訳した箇所は、ノルウェー語の原文では *følte som* に対応し、英語に直訳すれば *felt like* となる。つまり、実際に叫びを感じたと述べているのではなく、ビャルケの言葉を借りるならば、あくまで「隠喩 *metaphor*」として表現しているのである。これが、第2節で引用した《絶望》に付されたテキストにな

ると「自然の中の [...] 叫びを感じた jeg følte det [...] Skrig i Naturen」と変化する。「ように *som*」がなくなり、「叫び」が実際に感じられた出来事として語られているのである。

この方向性を進めたのが、ここに引用したテキストである。「ほんとうに聞いた *hørte virkelig*」という表現によって、「叫び」は完全なる事実として語られる。さらに、その叫びは語り手である「私」の知覚を揺るがし、自然の見方をも変化させる。こうして、あくまで隠喩のレヴェルにとどまっていた叫びの描写は、「私」に起こった共感覚的な知覚を表現するに至ったのである (Bjerke 2007: 177)。エッグムの主張に従うならば、ムンクがこのような表現を取った理由は、この時期の画家がもっていた、心理学理論に対する関心にある (Eggum 1990: 224-25)。

もう一点、本テキストの叙述に顕著なのは、テキスト単体で散文詩として読まれるよりも、イメージの存在を前提として、その制作経緯を説明するべく書かれているという性質である。20世紀に入ってからムンクは、制作機会を得る目的などから、自らの芸術についてテキストによって説明する必要性を感じており、実際に1910年代から20年代にかけて2冊の小冊子を作成している (Jacobsen 2011)。このテキストも最終的には公表を念頭に置いて書かれたものであろう。

結 あいまいさをどう扱うか

私たちは冒頭で二つの問いを立てた。一つはテキストとイメージの関係性についての問い、もう一つは「叫び」をめぐる描写の一貫性についての問いであった。

「叫び」の体験をめぐるテキストとイメージは、ほぼ同時に作られはじめ、並行して発展した。しかし、《叫び》のイメージが誕生すると、テキストとイメージの描写に食い違いが生じてしまう。それにもかかわらず、ムンクはやがてテキストを再びイメージに付随させるようになるのだ。一方、「叫び」がいかに描かれたのかに注目するならば、《叫び》のイメージが誕生した後も、テキストとイメージは各時代にムンクのもっていた関心を反映しながら、新しく作り直されていく。つまり、テキストとイメージの関係性にも、「叫び」の描写にも、通時的な変化が生じているのである。この変化ゆえに、「叫び」をめぐるテキストとイメージの全体を見ると、単一の解釈では説明しえないあいまいさが生じてしまうのだ。

前述したように、従来の研究はしばしば恣意的に選択されたテキストとイメージに「叫び」を代表させ、そのうえでテキストを重視することによって、あいまいさを視界から外していた。これに対して、「叫び」のあいまいさを受けとめつつ、

解釈していく方法はないのだろうか。

ひとつの案として、あるヴァージョンに「叫び」を代表させる代わりに、あるヴァージョン特有の性質に注目する方法を提示しておきたい。第3節で述べたように、「叫び」のイメージやテキストには、作られた時期にムンクのもっていた関心や必要性が反映されている。したがって、個別のヴァージョンがもつ背景に注目するならば、さまざまな「叫び」のあいだにある差異を、より積極的に意味付けることができるだろう。「叫びとは何か」という大きな問いへの答えは、むしろこのような細かい検討の積み重ねを通じて立ち現れてくるとはのではないだろうか。

註

凡例 作品名に付した W. 333 のような数字は、ペインティングのカタログ・レゾネ (Woll 2009) 番号である。制作年はすべて同カタログ・レゾネに従った。ムンクによるテキストはムンク美術館のデジタル・アーカイヴ (Munchmuseet red. 2011) に基づき、資料番号によって特定する。引用テキストはすべて拙訳。訳出にあたっては同アーカイヴ所収の英訳、およびヘラーによる英訳 (Heller 1973: 107-09) を参照した。引用文中の [] は引用者による補足を、{ } はムンク自身による抹消を表すが、誤記の訂正と考えられる箇所は反映していない。

- * 1 《叫び》のタイトルをもつ作品としては、版画以外で以下の4点が存在する。(1) 1893年、クレヨン／厚紙、ムンク美術館、W. 332。(2) 1893年、テンペラ・クレヨン／厚紙、国立美術館 (オスロ)、W. 333。(3) 1895年、クレヨン／厚紙、個人蔵、W. 372。(4) 1910年?、テンペラ・油彩／厚紙、ムンク美術館、W. 896。
- * 2 手彩色が加えられたヴァージョンや、色付きの紙に刷られているヴァージョンがある。詳しくは版画のカタログ・レゾネにまとめられている (Woll 2012: 64-65)。
- * 3 ムンクのデッサンについては、デジタル・アーカイヴ (Munchmuseet red. 2018) がムンク美術館によって公開されている。本ウェブサイト上で「叫び skrik」と検索すれば、《叫び》のイメージはもちろん、描かれた人物や背景などのモチーフが共通する作品の一覧を得ることができる。
- * 4 ムンクが遺したテキストの多くはムンク美術館に所蔵されており、その大半は現在デジタル・アーカイヴ (Munchmuseet red. 2011) で公開されている。なお、ムンクのテキスト全般に対するサーヴェイとしては、同アーカ

イヴ開設時に発行された展覧会図録 (Guleng ed. 2011) に所収の諸論文を参照。

- * 5 MM T 2760, Munchmuseet, datert 1891-92, skissebok, bl. 56r. “Nizza 22/1 92 [/] Jeg gik bortover veien med to venner – solen gik ned {bag åsen over byen og fjorden} – Himmelen blev pludselig blodig rød – Jeg følte som et pust af vemod – [/] Jeg stanset, lænede mig til gjærdet træ til døden – {mine to venner så på mig og gik videre} – så {utover} over {på} de flammende skyerne {over fjorden og byen} som blod og sværd – den blåsvarte fjord og by – Mine venner gik videre – jeg stod der skjælvende af angst – og jeg følte som et stort, uendeligt skrig gennem {den uendelig} naturen”
- * 6 ムンクが「叫び」を聞いたのは妹のラウラ (Laura Munch, 1837-1868) が入院していた精神病院からの帰り道であり、その近くには屠殺場があった、という説がよく知られている (Eggum 1990: 227)。
- * 7 精神科医の宮本忠雄は《叫び》を統合失調症の症状があらわれた作品だと考えている (宮本 1966)。同様の研究は日本国内だけをとても数え切れないほど存在する。このような病跡学的なアプローチに対する適切な批判としては、精神科医の斎藤環による論考 (斎藤 2018) を参照。
- * 8 MM T 2367, Munchmuseet, datert 1892, notat. “Jeg gik bortover veien med to venner – så gik solen ned [.] Himmelen ble pludseli blodig rød – {og jeg følte et pust af vemod – en sugende smerte under hjertet} – Jeg standset, lænet mig til gjærdet træ til døden – over den blåsorte fjor og by lå blod [og] ildtunger [.] Mine venner gik videre og jeg sto igjen skjælvende af angst – og jeg følte det gik et stort uenneligt skrik gjennom naturen”
- * 9 油彩の《絶望》は、《日没の病的な雰囲気 Syg Stemning ved Solnedgang》の題でクリスチャニアでの個展に出され、また一週間で閉鎖されることとなるベルリンでの個展にも《日没 Sonnenuntergang》として出品された。
- * 10 PN 1270. “Jeg gik bortover veien med to venner [.] Solen gik ned – Himmelen blev blodig rød. Og jeg følte et pust af Vemod – Jeg stod stille træ til Døden – Over den blåsorte Fjord og Stad laa Blod og Ildtunger [.] Mine Venner gik videre – jeg blev tilbage – skjælvende af Angst – jeg følte det store Skrig i Naturen.”
- * 11 MM UT 2, *La Revue Blanche*, 6 année, tome IX, no. 60, 1895. “je m'appuyai à la balustrade” なお、シュトゥットガルト州立美術館が所蔵するリトグラフ (1895年) の裏面には、ノ

ルウェー語とドイツ語のテキストがそれぞれ二種類ずつ書かれているが、このうち一種類にのみ「手すりにもたれかかった [Jeg] lænede mig til Gjørret / [Ich] lehnte mich gegen das Geländer」という記述が存在する (PN 992)。

- * 12 なお、食い違いを整合的に解釈する方法として、ヒルデ・デュブヴィークが2011年の小論で述べたように、「テキストとイメージはともに人物と自然がお互いに浸透しあっていることを表現している」(Dybvik 2011) と考える方法がある。人物と自然が一体となって両方叫んでいると考えるわけで、ひとつの解釈として説得力がある。
- * 13 MM T 2785, Munchmuseet, datert 1908, skissebok, s. 77-80. "En Aften går jeg udover en Bjergvei nær Kristiania – sammen med to Kammerater [...] Det var en Tid hvor Livet havde revet min Sjæl op – [...] Solen gik ned – havde dukket sig ilsomt under Horisonten – [...] – Da var det som et Flammesværd af Blod skar over Himmelhvælvingen [...] Luften blev som Blod – med skjærende Ildstrenger – [...] – Aaserne blev dytblå – Fjorden – skar i Koldblå – gule og røde Farver – [...] Det skingrede blodig rødt – på Veien – og Gelænderet [...] – Mine Kammeraters Ansikter blev skjærende gulhvide – Jeg følte som et stort Skrig – og jeg hørte virkelig et stort Skrig – [...] Farverne i Naturen – brød Linierne i Naturen – Linierne og Farverne dirrede i Bevægelse – Disse Lyssvingninger bragte ikke alene mit Øie i Svingninger det bragte osså mit Øre i Svingninger – så jeg faktisk hørte et Skrig – [...] Jeg malte da Billedet Skrig –"

参考文献

- Berman, Patricia G. 2009. "The Many Lives of Edvard Munch." In Woll 2012, pp. 1277-93.
- Bjerke, Øivind Storm. 2007. "The Scream as Image of a «Scream»." *Kunst og Kultur*, årgang 90, nr. 3, pp. 174-185.
- Bjerke, Øyvind Storm. 2008. "Scream as Part of Art Historical Canon." In: Ydstie ed. 2008, pp. 13-55.
- Eggum, Arne. 1990. *Edvard Munch: Livsfrisen fra maleri til grafikk*. Oslo: J. M. Stenersens Forlag.
- Dybvik, Hilde. 2011. «Skrik: tekst og bilde.» I: Munchmuseet red. 2011, hentet fra https://emunch.no/ART_skrik.xhtml.
- Flaaten, Hans-Martin Frydenberg. 2002. «Skrik som ikon og dikt.» I: *Edvard Munchs livsfrise: En rekonstruksjon av*

utstillingen hos Blomqvist 1918, utst. kat., Oslo: Munchmuseet, 2002, s. 67-77.

Guleng, Mai Britt, ed. 2011. *eMunch.no: Text and Image*. Exh. cat., Oslo: The Munch Museum.

Heller, Reinhold. 1973. *Edvard Munch: "The Scream"*. London: Allen Lane. (ラインホルド・ヘラー. 1981. 『ムンク 叫び』佐藤節子訳, みすず書房.)

Heller, Reinhold. 2006. "«Could Only Have Been Painted by a Madman,» Or Could It?" In: *Edvard Munch: The Modern Life of the Soul*, exh. cat., New York: MoMA.

Jacobsen, Lasse. 2011. "Edvard Munch's Own Publications." In Guleng ed. 2011, pp. 109-20.

Munchmuseet, red. 2011. *eMunch: Edvard Munchs tekster: Digitalt arkiv*. Hentet fra <https://emunch.no/>.

Munchmuseet, red. 2018. *Edvard Munchs tegninger*. Hentet fra <http://munch.emuseum.com>.

Woll, Gerd. 2009. *Edvard Munch: Complete Paintings: Catalogue Raisonné*. 4 vols., London: Thames & Hudson.

Woll, Gerd. 2012. *Edvard Munch: The Complete Graphic Works*. Rev. ed., Oslo: Orfeus Publishing; London: Philip Wilson.

Ydstie, Ingebjørg. 2008. "The Dating of the Munch Museum's *Scream*." In Ydstie ed. 2008, pp. 77-85.

Ydstie, Ingebjørg, ed. 2008. *The Scream*. Oslo: Munch Museum.

斎藤環. 2018. 「《叫び》——精神医学による分析 「病理」と「表現」のあいだ」『美術手帖』2018年10月号増刊「特集 エドヴァルド・ムンク」, 88-91頁.

宮本忠雄. 1966. 「ムンクの『叫び』をめぐって—幻覚的意識と創造」『精神医学』8巻8号, 651-685頁.

図版出典

fig. 1, 4-6: Munchmuseet Billedarkiv, <https://foto.munchmuseet.no/> (fig. 5, 6 は元画像をトリミングした)

fig. 2: Nasjonalmuseet: Samlingen, <http://samling.nasjonalmuseet.no/>

fig. 3, 7: Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/>

「生きた媒体」考察の試論： バイオアート作品の分析における 「環世界」論応用の検討

長谷川 紫穂
学芸員補

はじめに

バイオアート^{*1}を論じる視点として、現在いくつかの分析視点の傾向がみてとれる。例えば、特定のバイオテクノロジーの技術的側面からアプローチする分析、社会的トピックスとして現れてきたバイオ関連の議論を時代背景として参照する歴史学あるいは社会史のアプローチ、そして生物学にまつわる思想を包摂した哲学的分析などである^{*2}。これらは往々にして横断的に用いられながらバイオアートというジャンルがもちうる可能性と課題を検討する。またより広い範囲の芸術学的研究成果として、近年の近現代芸術史研究（美術史、デザイン史）において生物学的系譜を辿る試みも増加してきている^{*3}。

今日的バイオアートの現れの一側面として、人間と異種生物との関係性の視覚化・言説化あるいは協働という形の結実がみられる。バイオアートの黎明期、1980-90年代においては、その実験室的性質や情報社会の成熟という社会的機運と相まって、操作できる技術としての遺伝子工学やバイオ・インフォマティクスを組み込んだ表現が作品として現れていたが、近年、異種生物との関係性を問う作品がひとつのひろがりを見せている。そのように、バイオアートがテクノロジーだけの問題ではなく、より「関係性」や我々の「生」を主題として扱う中で、「生物学の哲学（philosophy of biology）」あるいは「生の哲学（bio philosophy）」の議論を通して作品を分析していくことが同時に思考されている^{*4}。

本稿ではこうした近年のバイオアート分析の背景を鑑み、考察のひとつの試みとしてヤーコプ・フォン・ユクスキュル（Jakob Johhanes von Uexküll, 1864-1944）^{*5}が提唱した「環世界（Umwelt）」^{*6}論のバイオアート分析への応用可能性を検証するための端緒を開こうと試みる。[fig.1]

視覚芸術における「環世界（Umwelt）」のあらわれ

考察対象としての「環世界」理論の選択については、ユクスキュルの研究が身の回りの生物の観察記述として現れているようにそれが生物（の観察）に基づくものであるという点からであるが、特に2000年代に入り、比較的直接的に作家自身がユクスキュルについて言及している作品、あるいはタイトルに使用している作品、そして環世界を引用した批評がついた作品が現れてきたことにも由来する。作品における環世界のあらわれについては、例えば以下のような作品が挙げられる^{*7}。

A. AKI INOMATA 《ヤドカリにヤドを渡してみる》(2009-) [fig.2, 3]

AKI INOMATA の作品は、生き物との協働作業で成立する*⁸。透明な 3D プリンター用プラスチックでつくられ世界各国の都市（東京、ニューヨーク、パリなど）のビジュアル・イメージをまとった貝殻は、ヤドカリが生存する水槽の中に設置される。その貝殻は、ヤドカリが自ら「選択する」ように自然界に存在する貝殻の内部構造を CT スキャンで測り CG データとして設計、3D プリンターを使用して出力制作されている。国境や人の移動をモチーフにするこの作品は、ヤドカリというヤドの交換を繰り返しながら生息していく生物との協働によりその表現を可能にしている。キュレーターの畠中実氏は、INOMATA の個展に寄せたエッセイの中で、彼女の作品全般に通じる生き物との協働について「環世界」を軸に言及し、各生物がその生態としてとっている行動を我々人間が見ることで、その行動の中に本来とは異なった意味を見出していく、つまり人間の視座で意味を捉え直しており、そのことが同時に我々自身を見つめ直す契機となることを指摘する*⁹。

B. ピエール・ユイグ (Pierre Huyghe) 《Umwelt》(2011) [fig.4]

彫刻や映像を組み込んだサイトスペシフィックなインスタレーション作品で知られる、フランス出身の現代美術家、ピエール・ユイグは元々、生物学を専攻していたアーティストである。《Umwelt》と名付けられた作品は、展覧会会場に複数の蟻が放たれている。人間が作品を鑑賞する空間として意味を見出すホワイト・キューブは、同じ空間でありながら蟻の把握する（環）世界ではもちろんその意味が異なり、決して交わらず、ある種パラレルな世界の共存を表現する。展覧会会場に複数の蟻が放たれている。蟻の把握する（環）世界と人間の把握する世界は同じ空間でありながら異なり、決して交わらない。また展覧会会場に蜘蛛を巢食わせる《C.C. Spider》(2011) も類似の作品として挙げられる*¹⁰。

C. 狩野哲郎 《自然の設計 / Naturplan》(2010-) [fig.5]

現代美術家の狩野哲郎が工業製品や木材を組み合わせてつくった構成物（オブジェ）が配置された展覧会会場のなかには、鳥（ゼブラ・フィンチやマイナ）が放たれている。スーパーボールやカラフルな紐やネットで彩られた空間は、それ見る（あるいはそこにいる）我々人間にとっては、（人工的な）色彩に満たされたインスタレーション作品として鑑賞されるが、

放たれた鳥にとっては、そこが生存のためのひとつの環境（＝自然）となっており（構成物の配置はそれぞれの鳥の生態に基づき、例えば啄める餌や羽を休ませることができる止まり木を提供する）、物理レベルでは同一の構成物が生物種ごとに異なった意味をもつ様を、視覚的・空間的表現としてあらわす*¹¹。

D. ロベルティーナ・シビヤニッチ (Robertina Šebjanič) 《Aurelia 1+Hz》(2014-) [fig.6,7,8]

シビヤニッチの関心は、異種生物間のコミュニケーションの可能性から出発する。ラボでの実験とフィールド・リサーチをベースに制作された作品は、コミュニケーションの対象をミズクラゲ (Aurelia Aurita) に選定する。“Aurelia 1+Hz / proto viva sonification” では、クラゲと人間（＝アーティスト）の言語や接触によらないコミュニケーションの形が「音波処理 (sonification)」を介して検討され、キネティック・オブジェとパフォーマンスとして作品化される。その制作思考の背景としてシビヤニッチが引用するのは、ユクスキュルがそれぞれの生物のもつ環世界が連環していく仕組みとして説明する「機能環 (Funktionskreis)」である*¹²。

E. 菅野創太+やんツー 《Avatars》(2017) [fig.9]

テクノロジーやデジタル・メディアを駆使して作品をつくる、菅野創太とやんツーによる作品は、ユクスキュルの思想からインスピレーションを得て、無機物（非生物）が捉えている「環世界」をインスタレーションで表現する。展示空間には、電話機、掃除機、カラーコーン、石膏像といった様々なオブジェが散らばる。これらのオブジェには小型コンピュータが内蔵され、カメラ、集音マイク、駆動モーターによって会場内を動き回る（鑑賞者は、インターネットを介してそれらに憑依するように操作することができる）。制作のインスピレーションとして明確にユクスキュルの環世界の影響が語られるが*¹³、ここでは「無機物たち」の環世界が構想されている。

ユクスキュルの「環世界 (Umwelt)」論

この目のない動物「マダニ」は、表皮全体に分布する光覚を使ってその見張りやぐらへの道を見つける。この盲目で耳の聞こえない追いはぎは、嗅覚によって獲物の接近を知る。哺乳類の皮膚腺から漂い出る酪酸の匂いが、このダニにとっては見張り場から離れてそちらへ身を投

げろという信号 (Signal) として働く。そこでダニは、鋭敏な温度感覚が教えてくれるなにか温かいものの上に落ちる。するとそこは獲物である温血動物の上で、あとは触覚によってなるべく毛のない場所を見つけ、獲物の皮膚組織に頭から食い込めばいい。こうしてダニは暖かな血液をゆっくりと自分の体内に送りこむ。

(中略) 酪酸の知覚標識 (Merkmal) が働いたのちに、ダニがなにか冷たいものの上に落ちてしまった場合は、そのダニは獲物を射止めそこねたわけで、もう一度見張り場に登りなおさねばならない^{*14}。

作品のモチーフとしての環世界は、確かにその認知論的性格からしても視覚芸術との親和性が示される。前述の作品類が主に参照するのは、初版が1934年に上梓された『生物から見た世界』(Streifzuege durch die Umwelten von Tieren und Menschen.)である^{*15}。ゲオルク・クリサート (Georg Kriszart) との共著によるユクスキュルの研究の中で最も世界的に広がったこの著作は、クリサートが選択を主管した図像の助けもあり、本来的には見ることができない環世界の理解を視覚的に促し、イメージをひろげた。[fig.10, 11]

(略) 野原に住む動物たちの周りにそれぞれ一つずつシャボン玉を、その動物の環世界をなしその主体が近づきうるすべての知覚標識で充たされたシャボン玉を、思い描いてみよう。われわれ自身がそのようなシャボン玉の中に足を踏みいれるやいなや、これまでその主体のまわりにひろがっていた環境は完全に姿を変える。カラフルな野原の特性はその多くがまったく消えさり、その他のものもそれまでの関連性を失い、新しいつながりが創られる。それぞれのシャボン玉のなかに新しい世界が生じるのだ^{*16}。

『生物から見た世界』の序文でユクスキュルが環世界をシャボン玉に例えるように、環世界論は、端的に言及すれば、それぞれの生き物が固有に有する生物種としての認識機能と環境そのものとの接続である。それはそれぞれの固有種によって有する世界 (環世界) が異なり、他の種は客体として作用することはできても、その環世界自体を知覚することはできない。ユクスキュルは、我々 (人間) が通常、「環境」として認識するあらゆる生物の周辺にあるもの (Umgebung) に対して、各生物種固有の世界 = 環世界 (Umwelt) があると指摘し、その二つを区別して論じる。動物を「作業道具

(Werkzeuge)」と「知覚道具 (Merkzeug)」の制御装置として客体化してみる当時優勢だった機械論の見方に対し、ユクスキュルはそれらを制御する「機械操作係 (Machinist)」としての動物の主体性を発見できるとする。そして主体が知覚するものが「知覚世界 (Merkwelt)」作用するものがすべて「作用世界 (Wirkwelt)」となり、その二つが連関することで「環世界 (Umwelt)」という完結した、どの生き物 (主体としての動物) もが有する、調和のとれた全体が成立するとする^{*17}。

環世界論は生態学 (動物行動学あるいは動物現象学) の基礎を築き、自然科学的分野ではすでに古典であり更新された知見は当然あるものの、哲学的示唆に富んだ概念としても受容されてきた。多くの哲学的文脈で、特に前述のマダニの世界認識の例が引用されてきたように、ユクスキュルの環世界論は、他の生き物を理解 (しようと) する上で、延いては人間そのものを思考する上で有効とされてきた^{*18}。

分析のための指標^{メルクマール}

——環世界 (Umwelt) を通してバイオアートを考察することは可能か？

その有効性は、バイオアート (あるいは生物 = 生きた媒体 (living media) を要素として有する作品) を考察する上でも可能であろうか？

すでにいくつかの芸術学研究において、ユクスキュルの環世界論は哲学的考察を経由して検討されている。エリザベス・グローツ (Elizabeth Grosz) は、身体論やジェンダー研究の視点からフランス思想史の文脈で建築、音楽といった総合的な芸術論を展開するが、その中で彼女はユクスキュルの環世界論全般に広がっている音楽的比喩の存在と対位法が生み出す調和といった記述を辿りながら性淘汰の議論へと進めている^{*19}。またアニマル・スタディーズの視点から芸術作品について分析するロン・ブログリオ (Ron Broglio) は、「動物が世界をどのように捉えているか」そして我々がそのことを認知レベルでどのように捉えることができるかという観点から、トーマス・ナーゲル (Thomas Nagel) の論考「コウモリであることはどのようなことか (What is it like to be a bat?)」と比較しながら、ユクスキュルの環世界論をアニマル・アートの分析の手段として検討している^{*20}。

しかしながら特に、(いくつかのバイオアートで見られるように) 生き物の生存自体が作品の要素あるいは核となる作品については、我々はより直接的な意味合いで環世界との関わりについて考察することが可能ではないか。つまり、作品の部分としての生き物 (生きている媒体) を考えるとき、彼ら自

環境の認識・把握という認知の問題について、ひとつはJ.J. ギブソン (James J. Gibson) のアフォーダンス (Affordance) 理論が比較の対象ともなるだろう^{*21}。ユーザビリティを想定するデザインや鑑賞者の身体的アクションを作品要素として必要とするインスタレーション作品の展示設計においては、このギブソンのアフォーダンス理論が有効なプランを用意する上で重要なファクターとなることがすでに指摘されている^{*22}。アフォーダンスとは、人間の視知覚について光刺激の受容という生体光学的機能面からだけでなく、周辺環境との関係性において知覚がなされるという生態的に知覚をとらえる考え方である。つまり我々は、網膜における光刺激の受容によって「椅子」という対象を「見る」ことができるが、それを見ているだけでは「椅子」を「知覚している」とはいえず、その「椅子」の形態・色・表面 (肌理) などの情報によってそれが「座るためのものである」と認識してはじめて、「椅子を知覚した」といえるのである。「椅子」の、人間に対して腰以下の高さ、地面と平行な平面、背もたれ、そして木や布といった凹凸のない表面 (触れても危険でない表面) などは、見る者に座ることを促す＝アフォードする。人間が「見て」「知覚する」ということは、周辺環境の情報を統合的に判断するということであり、この仕組みは、鑑賞者や使用者の行為をもって完成する作品、あるいは使用目的が達成されるデザインにとって、有効な設計の手がかりを与えてきた。

* 1 必ずしもその定義は確定してはいないが、バイオアートの先駆者の一人であるエドワード・カックら代表とした6名の作家や研究者が、2017年に「バイオアートとは：宣言（What Bio Art Is: A Manifesto）」をカックのホームページ上に発表した。（What Bio Art Is: A Manifesto, http://www.ekac.org/manifesto_whatbioartis.html（2018年6月17日最終閲覧））その中で指摘されるように、何らかの要素として「生きた媒体」が含まれた作品は、表現として特定の方向性

- を志向するというよりも、広く緩やかな運動体として多義的な表現を紡いでいく。
- * 2 もちろんこれ以外にも特に自然と美術に関する比較表象研究や、アニマル・スタディーズに紐づけた作品中に現れる生物のマテリアル論的立場からの検証といったアプローチが見られる。
 - * 3 例えば、近年の研究としては Oliver A.I. Botar and Isabel Wünsch eds., *Biocentrism and Modernism*, Burlington, VT: Ashgate Publishing Company, 2011. Anja Zimmermann Hg., *Biologische Metaphern: Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2014., Charissa N. Terranova, *Art as organism: Biology and the Evolution of the Digital Image*, London/ New York: I.B. Tauris & Co.Ltd, 2016. などは、体系的に近代芸術における生物学の影響についての検証を行っている。
 - * 4 バイオアートの哲学的分析は、Robert Mitchell, *BIOART AND THE VITALITY OF MEDIA*, University of Washington Press, 2010., Marietta Radomska, *Unconstainable Life: A Biophilosophy of Bioart*, Linköping University, 2016. (博士論文) などが挙げられる。
 - * 5 1864年にエストニアに生まれたユクスキュルは、ドルパト大学で動物学を学び、次いでハイデルベルク大学でウィルヘルム・キューネに師事し動物比較生理学を研究した。当時、動物機械論の見方が優勢であった動物(生理)学分野において、ユクスキュルの見解の科学的妥当性が認められず、水中生物の研究を中心としてナボリの海洋研究所などで所属をもたない研究者として研究を継続していたが、1926年にハンブルク大学に「環世界研究所 (Institut für Umweltforschung)」を創設、同時期に同大学に所属していたカッシーラーやヴァールブルクにもユクスキュルの影響がみられたと言われている。また機械論的生物観から脱却したユクスキュルの独特な生物観は、のちに生命記号論へと発展していく。ユクスキュルについて詳しい近年の研究としては、Carlo Brentari, *Jakob von Uexküll: The Discovery of the Umwelt between Biosemiotics and Theoretical Biology*, Springer, 2015. を参照のこと。
 - * 6 「Umwelt」の訳語は、「環世界」あるいは「環境世界」の語が当てられる。本稿では、「環世界」に統一するものとする。
 - * 7 その他の環世界論と近代芸術(建築)の関わりについては、オリバー・A・I・ポーターが、ラースロー・モホイ＝ナジ研究におけるユクスキュルとの関わりについて論じている。 Oliver A. I. Botar, “Notes towards a study of Jakob von Uexküll’s reception in early twenty-century”, Thomas A. Sebeok ed., *Semiotica* (134), Mouton de Gruyter; Berlin, New York, 2001, pp.593-597. また、ポーターは、モダニズム中に見られる生命中心主義 (Biocentrism) を提唱している (Oliver A. I. Botar and Isabel Wünsch, eds., *Biocentrism and Modernism*, Ashgate Publishing Ltd., 2011.)。近年、バイオアートを分析する中で新人世 (Anthropocene) や、超人間中心主義 (Transhumanism) といった思想的側面からの分析も進んでいる。バイオアートの多くが「自然」状態の生物への介入、操作という側面を呈していることより、より根源的意味での「生きていること」「生命」に関する近代思想との歴史的繋がりという文脈で、「生命中心主義」との関わりについての考察も今後の課題である。
 - * 8 作家ステイトメント: <https://www.aki-inomata.com/statement/>
 - * 9 畠中実「AKI INOMATA Inter-Nature Communication」: <https://www.aki-inomata.com/statement/>
 - * 10 Ben Eastham "Pierre Huyghe", *ArtReview* (October 2018), 2018, pp.50-57., Emma Lavigne, *Pierre Huyghe: Catalogue de l'exposition, Editions du Centre Pompidou*, 2013, pp.184-185.
 - * 11 狩野哲郎ホームページ: <http://yukatsuruno.com/artists/tetsurokano.html>
 - * 12 Robertina Šebjanič, “There are still songs to sing beyond mankind’: Sounds of a troubled world = songs for serenity”, *Social Science Information*, 57 (3), 2018 p.424.
 - * 13 boundbaw: <http://boundbaw.com/world-topics/articles/27>
 - * 14 【Jakob von Uexküll und Georg Kriszat, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Berlin; Verlag von Julius Springer, 1934, S. 2. (日高敏隆、羽田節子訳版の『生物から見た世界』岩波文庫、2005、12-13頁。)】
 - * 15 【本書の邦訳は1942年に神波比良夫訳による『生物から見た世界』(畝傍書房)が出版されているが、本稿では、日高敏隆・羽田節子訳版の『生物から見た世界』岩波文庫、2005年版を参照した。】
 - * 16 【Ebenda, S. VIII ff. (前掲書、8頁。)】
 - * 17 【Ebenda, o.S. und S. 2-3. (前掲書、7・13頁。)】
 - * 18 マルティン・ハイデガーは、動物を論じる中でユクスキュルの議論から「Umwelt」の語を引用し、「(「貧しい世界」の)動物と人間とを区別して思考する手がかりとする。またジル・ドゥルーズは『スピノザ：実践の哲学』(1970年)

や『千のプラトール』（1980年）の中でユクスキュルのマダニの議論を引用し、「貧しい世界」をもつゆえにありのままの外部（環境）に抵触している動物という存在について触れる。

- * 19 Elizabeth Grosz, *CHAOS, TERRITORY, ART :Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, 2008.
- * 20 Ron Broglio, *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*, Minnesota Press, 2011, pp.62-66.
- * 21 JJ. ギブソン『生態学的視覚論—ヒトの知覚世界を探る—』サイエンス社、1991年。
- * 22 佐々木正人『アフォーダンス入門：知性はどこで生まれるのか』講談社、2008年他。
- * 23 【別の視点からのユクスキュルの重要性は、彼の環世界論と生物ごとの意味の獲得という理論が、生命（生き物に限らず、生体細胞や組織自体も含む）は記号ないしは情報（を交換し合うもの）なのであるとする生命記号論（biosemiotics）の源流であると考えられている点である。ジャスパー・ホフマイヤー（Jesper Hoffmeyer）が、ユクスキュルの議論をひとつの契機として生命記号論を発展させてから早30年近くが経過するが（Jesper Hoffmeyer, *En Snegl Paa Vejen: Betydningens naturhistorie*, Munksgaard/Rosinante; Koebenhavn, 1993. 邦訳は、松野孝一郎、高原美規訳『生命記号論：宇宙の意味と表象』青土社、1999年。）、生命記号論的視点の芸術学への応用は、美術批評家でキュレーターのイエンス・ハウザー（Jens Hauser）による「マイクロ・パフォーマティヴィティ（Microperformativity）」という概念として提起され、バイオ・メディアとデジタル・メディアの出現あるいは融合が現代社会にもたらす、つまり我々の生環境に与える変化や、生権力構造の転換といった議論の中で展開される（Jens Hauser, “Biotechnology as mediality: Strategies of organic media art”, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Volume 11, Issue 4, Taylor & Francis, pp.129-35. 他。）。この点については、また別の機会に改めて論じたい。】

図版クレジット

fig.1. 環世界を説明するユクスキュルの機能環図 | 出典：Jakob von Uexküll und Georg Kriszat, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Berlin; Verlag von Julius Springer, 1934, S. 7., Jakob von Uexküll Archiv（ハンブルク大学）所管の初版本より部分。

fig.2, 3. AKI INOMATA 《ヤドカリにヤドを渡してみる》（2017） | 茨城県北芸術祭での展示の様子。（筆者撮影、2017年）

fig. 4. Pierre Huyghe, 《Umwelt》（2011） | 出典：Pierre Huyghe: *Catalogue de l'exposition*, Editions du Centre Pompidou, 2013, pp.184.

fig. 5. 狩野哲郎《自然の設計／Naturplan》（2012） | 出典：狩野哲郎ホームページ <http://www.tkano.com/?tag=%e8%87%aa%e7%84%b6%e3%81%ae%e8%a8%ad%e8%a8%88-naturplan>. © Tetsuro KANO (Photo: Kenji MORITA)

fig. 6, 7, 8. Robertina Šebjanič, 《Aurelia 1+Hz》（2014-） | ギャラリー Art Laboratory Berlin での展示、及び Ars Electronica Festival でのパフォーマンスの様子。（筆者撮影、2016年）

fig. 9. 菅野創太+やんツー《Avatars》（2017） | 出典：Vimeo 公開映像 <https://special.ycam.jp/avatars/>. © 菅野創太+やんツー、YCAM

fig.10. 生物種ごとの視空間（Sehräumen）：人間の視空間（上・カメラで撮影した風景写真／下・ラスター印刷（網点をかけて印刷）した風景写真） | 『生物から見た世界』にも掲載されている視空間についての図版の初出は、ユクスキュルと同僚のフリードリヒ・ブロック（Friedrich Brock）による共著論文“Atlas zur Bestimmung der Orte in den Sehräumen der Tiere.”（1926年）であるとされている。彼らは観察した生物の視覚の違いをモザイクの大きさの違いで捉え、その検証方法として網点をかけた印刷により写真の図像を粗くしていくという手法をとった。ヤーコプ・フォン・ユクスキュル・アーカイヴ所管資料より部分。© Jakob von Uexküll Archiv, Universität Hamburg.

fig.11. 生物種ごとの視空間（Sehräumen）：イエバエの視空間（上・ラスター印刷版、下・網掛けを削除した視空間の水彩画） | 同上。© Jakob von Uexküll Archiv, Universität Hamburg.

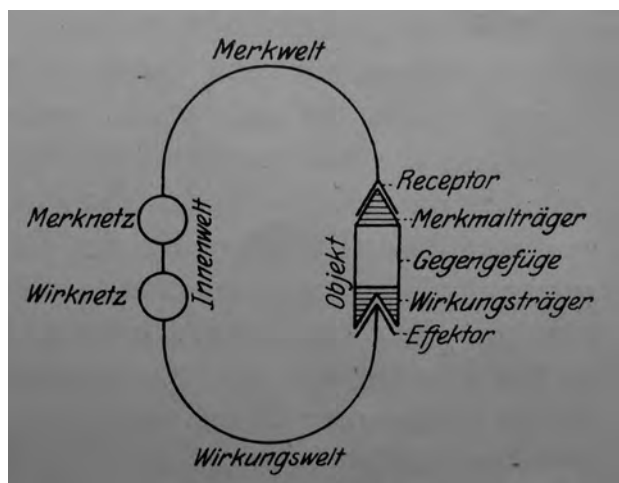


fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6

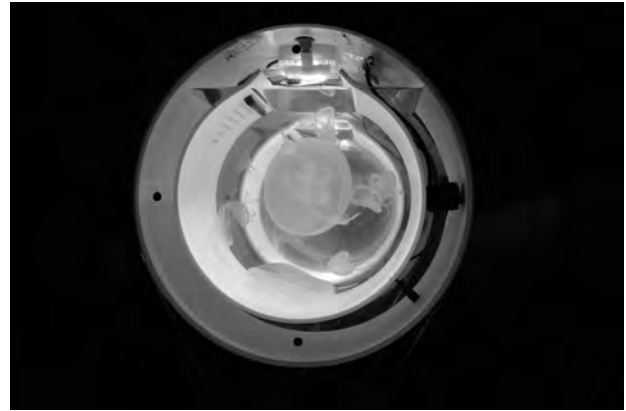


fig. 7

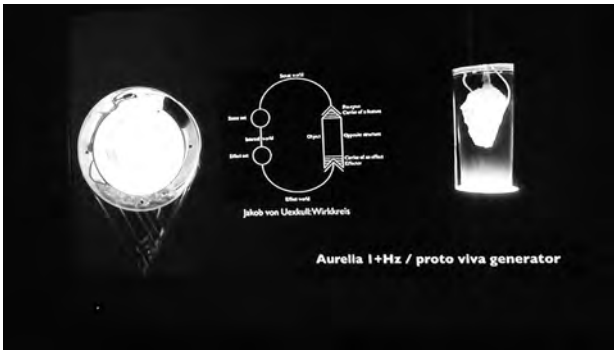


fig. 8



fig.9



fig.10



fig.11

ミケランジェロの「復活素描群」における区分： 造形を基準とした素描群の分類

新倉 慎右

Bunkamura ザ・ミュージアム学芸員

はじめに

1530年代はじめ、ミケランジェロは「復活のキリスト」を主題とする素描を繰り返し描いた。筆者は以前、ミケランジェロによるこれらの素描を「復活素描群」と定義し、いくつかの素描の整理、分類の簡潔な例示と、それによる研究進展の可能性を指摘した*¹。先行研究もこの素描群に注目してはいるものの、「復活したキリストを描いた素描」という枠組みの提示にとどまり、描かれた目的に関してすら、統一した見解があるとはいえない。これはハートが指摘しているように*²、表現の多様性ゆえに描かれた目的としての具体的な作品計画を想定しづらいからであろう。

実際に近年の研究では、この素描群は別々の目的で描かれた素描を無分別に含んでいると指摘されている*³。そのことを踏まえるならば、研究の進展のためには「全ての素描が同一の目的で描かれたわけではない」という点を意識し、複数の計画を想定する必要がある。このような前提に立つと、確かに同一の作品計画のために描かれたと考えるには造形が違いすぎる素描があるため、一定の規則にしたがって分類した上で考察を進めるほうが効率的に優れているはずである。しかしながら現状では、研究の基礎となる素描の整理と分類作業自体が不十分であると指摘せざるを得ない。

本稿ではこうした研究上の課題を鑑み、以前指摘した論点を踏まえながら、実際に素描群を整理、分類していく。その際の判断基準となるのは群像、単独像の違いだけではなく、各々の紙片に描かれたキリストの造形である。これにより単独像はさらに3グループに分けることができる。

本稿における「復活素描群」の具体的な分類は、研究史上初の試みである。そして、ここでの分類を基礎として素描群を考察することで、素描の目的や造形の発展経路をより正確に探ることができるようになるであろう。

復活素描群の枠組みと先行研究の問題点

本稿で扱う「復活素描群」に含まれる素描は、ミケランジェロの生涯最後のフィレンツェ定住末期にあたる1530年代前半に描かれたものが中心になっている。具体的に挙げるならば、裏表を別の素描として数えると、カーサ・ブオナローティ（以下C.B.）に5点*⁴、アルキーヴィオ・ブオナローティ（以下A.B.）に2点*⁵、大英博物館に3点*⁶、ウィンザー城王立図書館に2点*⁷、アシュモリアン美術館に1点*⁸、ルーヴル美術館に1点*⁹の計14点が復活の主題に関連する素描であるといえる*¹⁰。

一方で、描かれた目的に関する議論は最終的な結論に至っ



fig. 1 ミケランジェロ・ブオナローティ 《キリストの復活》 1532-1534 年頃
木炭・紙 ロンドン 大英博物館 1860-6-16-133r

ていないが、同年代にミケランジェロが従事していたメディチ家礼拝堂^{*11} やシスティーナ礼拝堂^{*12} での仕事と結びつけられることが多い。

しかしながら、「復活素描群」全体がひとつの作品計画のためだけに描かれたと拙速に結論づけることはできない。というのも、まさにハートが指摘したとおり、造形の多様さが、それを困難にしているからである^{*13}。

たとえば大英博物館の群像 (fig. 1) はキリストを頂点としたピラミッド構図になっており、確かにメディチ家礼拝堂のルネッタに適しているといえるが、一方でルーヴル美術館の構図 (fig. 2) はその限りではない。またキリストを単独で描いた素描は縦長のフォーマットを必要とするはずで、半円形のルネッタにふさわしい構図であるとは判断し難い^{*14}。

現在《最後の審判》が描かれているシスティーナ礼拝堂の祭壇側壁面のために「復活素描群」が準備されたという説も、同様に検討の余地がある。ミケランジェロが教皇クレメンス7世とシスティーナ礼拝堂の祭壇側壁面の再装飾に関する話し合いをもったのは1532年頃であったようなので、制作時期は合致するが、計画最初期の時点で壁画の主題が決定していたという確証はない。確かに「復活」を描くことになっていると述べる資料が存在するものの^{*15}、ヴァザーリは予定されていた主題に関して「最後の審判と反逆天使の墜落」^{*16}と書いている。さらに素描の造形を考慮すると、群像はまだしも、そもそも単独像を巨大な壁面に描くという試みは現実



fig. 2 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534 年頃
赤チョーク・紙 パリ ルーヴル美術館 691 bis r

的ではない。想定される場所に関してトルナイは、かつて壁面上部に存在していた窓の間（天井画の《ヨナ》直下）の縦長の空間を示唆した^{*17}。しかしながらミケランジェロが、主題が《最後の審判》に決定した後でもできるだけ壁面の改変を少なくしようとしている^{*18} ことから、それ以前の段階で壁面構成（ミケランジェロ自身が描いた天井画を含む）を変更しようとしたとは考えにくい。

このように、ミケランジェロの「復活素描群」はその造形の違いから、やはり単独よりも複数の作品計画のために描かれたと考える方が合理的である。こうした視座に立ち研究を進展させるためには、すでに述べたように、詳細な造形の考察が必要不可欠な状況となった。その素地を整えるために以下では先行する論文^{*19} で枠組みを提案していた「復活素描群」の分類に本格的に取り組み、具体的な分類案を提示していく。

群像

主題の中心となるキリスト以外の人物だけでなく、簡潔な描線で周囲の風景も描かれてナラティブが表現されている大英博物館とルーヴル美術館の2枚の素描は、他のキリストが単独で描かれた素描とは、鑑賞者に明らかに異なる印象を与える。これは、当然ながら描かれた人数が多いということ、そしてキリストの造形そのものが他の素描とは異なることによる^{*20}。特にキリストが石棺から飛び出して宙に舞う大英

博物館の素描 (fig. 1) は、その重量を感じさせない浮遊感により、「復活素描群」に属する他のキリスト像に共通する特徴 (ミケランジェロ作品全体にもいえることだが) である肉体の量塊性とも一線を画している。他方で、ルーヴルの素描に描かれたキリスト (fig. 2) は同じく石棺から出る瞬間だが、このキリストは浮き上がるわけでもなければ、単独像のように石棺の上に立っているわけでもない。しっかりと地面を踏みしめながら、周囲で驚く番兵たちと同じ高さに属していて、群像表現とはいえ、ミケランジェロは全体の構図を大英博物館の作例とは全く異なる表現で描き出している。

このような多人数の構図はそれなりの規模で描かれるために構想されたはずであり、資料的な裏づけはないものの、メディチ家礼拝堂のルネッタ部分のフレスコ画を描くための準備素描である可能性も否定できない。しかしながらより説得力があるのは、システリーナ礼拝堂に描かれていたドメニコ・ギルランダイオの《キリストの復活》と置き換えるために描かれたというガンバに端を発する仮説であろう^{*21}。とはいえこの2枚の素描は、キリストの動勢や構図の組み立て方に至るまであまりにも表現手法が異なっているため、それが同一の計画のために描かれたと考えることを困難にしているのも事実である^{*22}。紙面の都合上、詳しい考察と結論を提示する余裕はないが、石棺の周囲にいる番兵や背景といった構成要素がここまで詳しく描かれたミケランジェロの準備素描はあまり見られず、一方で献呈素描ほどの完成度はない。したがって具体的な作品計画のための準備素描である可能性が高く、時期と主題を考慮すれば、現状ではやはりメディチ家礼拝堂とシステリーナ礼拝堂の装飾が制作目的の候補となろう。

キリストを頂点としたピラミッド構図を有する大英博物館の素描 (fig. 1) は、支持体の形状との関係上、長方形 (場合によってはふたつのルネッタを含む) のシステリーナ礼拝堂の壁面よりも、メディチ家礼拝堂の半円形のルネッタに特に適切な構成であると考えてよい^{*23}。他方でルーヴルの素描 (fig. 2) は、構図の左右が高くなっているため、ルネッタという支持体に適切な構図とはいえないだろう^{*24}。システリーナ礼拝堂を想定した場合、別の祭壇画があると仮定すると、その上の壁面だけをを用いることになり、幅広の構図と支持体との親和性は高まる。いずれにせよ、「復活素描群」の中に2枚しかない群像素描は、内容的には以下で述べる単独像のグループ以上に、互いに造形が異なっているといえよう。この認識は、目的に関する考察の一助となるはずである^{*25}。

グループ	所蔵場所	目録番号
A	カーサ・ブオナローティ	61Fr
		61Fv
		66Fr
	大英博物館	1887-0502-119r
		1895-9-15-501r
B	カーサ・ブオナローティ	12768r
		12771v
	ウィンザー城王立図書館	
C	カーサ・ブオナローティ	62Fr
	アルキーヴィオ・ブオナローティ	vol. I, 74, fol. 203v
	アシュモリアン美術館	65Fv
		vol. VI, fol. 24v
		Parker 311v

表 本稿における「復活素描群」キリスト単独像の分類

単独像

「復活素描群」の大部分を占めるのがキリストのみを描いた単独像である^{*26}。これらの素描にはキリストの多様な姿が描かれており、それぞれが全く異なる印象を生み出しているにもかかわらず、肉体の所作には一定の共通性が保たれ、群像よりもグループとしてのまとまりが強い。さらに、単独像が描かれた素描には完成度に大きな差がある点に特徴があり、枚数も多い。それゆえ各素描の造形を考察することによって、ミケランジェロが復活するキリストの表現をどのように発展させていったのかについても考察することができる。そうした考察に混乱をもたらししていたのが、前述したように、「復活素描群」のすべての素描を同時に扱おうとする姿勢であった。このことは、単独像の分類で各々の造形的特徴をより明確に把握することを通して、改めて認識することになるだろう。以下本稿ではキリストの造形をもとに、単独像を3つのグループに分け、個別に考察していく (表)。

グループ A

このグループは「復活素描群」中で最大の規模であり、C. B. 61Fr/v (figs. 3, 4)、66Fr (fig. 5)、大英博物館 1895-9-15-501r (fig. 6)、1887-0502-119r (fig. 7)、ウィンザー城の 12768r (fig. 8)、12771v (fig. 9) の7点が含まれる。素描としての完成度、つまり描き込みの度合いに著しい差が存在することが特徴となっているこのグループは、それにもかかわらず、以下で見ていくような共通性を有している。

カーサ・ブオナローティに所蔵されている C. B. 61Fr と C.



fig. 3 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 フィレンツェ カーサ・ブオナローティ 61Fr



fig. 4 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 フィレンツェ カーサ・ブオナローティ 61Fv



fig. 5 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 カーサ・ブオナローティ 66Fr



fig. 6 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 ロンドン 大英博物館 1895-9-15-501r



fig. 7 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 ロンドン 大英博物館 1887-0502-119r



fig. 8 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 ロンドン ウィンザー城王立図書館 RL12768r

B. 66Frの2枚の素描については、その造形の源泉となったのがウィンザー城の素描12771v、ひいては輪郭の抽出元であり献呈素描として知られる《ティテュオス》^{*27} (fig. 10)であった可能性を旧稿で指摘した。この2枚の素描は、簡易な

描線と多くの描き直しから、同様の造形を有するキリスト像の初期段階であると考えられる^{*28}。通常想定される造形手順と同様に、ミケランジェロの素描作品においても、大胆な造形の変更を簡易な線で考察するのは構想の最初期に限定さ

れるといえるだろう。構想が固まり、描線の密度が増してゆくにしたがって、肉体全体の動勢や配置の大幅な変更は影を潜めていく傾向が強く、このグループに属するウィンザー城の素描 (fig. 8) が示しているように、ある程度完成した造形に対する変更の試みは軽微なものにとどまる。

つまり、カーサ・ブオナローティの素描^{*29}は、他の素描が見つかっていない現状では^{*30}、上半身を中心に造形を考察している C. B. 61Fv も含め、このグループにおける造形発展の出発点として位置付けなければならない。この2枚の素描を起点として設定した上でグループ内の素描を概観すると、ミケランジェロが辿っていった造形発展の流れが明確に把握できる。そして、さらにこれらの素描の原案として存在するのが《ティテュオス》の裏面に描かれたキリストなのである^{*31}。このキリストはおもて面のティテュオスの身体を構成する輪郭線をなぞって描かれており、横臥像を立像へと変化させている。この《ティテュオス》裏面のキリスト (fig. 9) と C. B. 61Fr (fig. 3) と C. B. 66Fr (fig. 5) は、対行する頭部、上半身、下半身や、片手を高く上げ、片手を突き出す姿勢など重要な造形要素が共通している。着想元の《ティテュオス》裏面のキリストが簡易ながらもしっかりとした線で描かれている一方で、そこから発展したと考えられる C. B. 61Fr と C. B. 66Fr には描き直しが多い。その理由は、《ティテュオス》裏面のキリストの輪郭をなぞるという造形手法上自由がなかったからであろう。そしてミケランジェロは C. B. 61Fr と C. B. 66Fr の脚部において座像としての可能性も検討しているところから、この2枚の素描が後から描かれたと判

断できるのである。

これらの素描と比べると、グループ A の残りの3枚は素描作品として高い完成度を有しているといえる。中でも大英博物館の 1895-9-15-501r (fig. 6) とウィンザー城の 12768r (fig. 8) は、際立って完成度が高い^{*32}。部分的に未完成の箇所があるものの、基本的に堅固な輪郭線をもち、丁寧な濃淡による陰影がつけられている。これらの素描においてはもはや全体の造形を考察する段階ではなく、確定した造形要素により、いかに印象深い肉体を表現できるかということにミケランジェロが焦点を絞っていることがわかる。陰影の施されていない部分にも描き直しはほとんどなく、どちらも右手にわずかな描き直しが認められる程度である。

他方、大英博物館の 1887-0502-119r (fig. 7) は、前2枚の素描に比べると、描き込みが少ない。しかしながら、グループ中で唯一単独像としての枠組みを超え、ナラティブを明確に表現する群像へと至る過程を示すものであるといえるのではないだろうか。石棺の上に立ち上がったキリストは、周囲の番兵に向けて視線を落とし、右手で祝福の仕草を作っている。注目すべきは、キリスト本人を含め、周囲の番兵や石棺、背景に至るまでほぼ描き直しの痕跡を見せない点であろう。キリストと比べて簡単に描かれた番兵は、平行な斜線による陰影を付されながら、ほとんど造形を考察した形跡がない。これらの番兵たちは、通常ミケランジェロが構想を練る際に描く簡単に分節された肉体^{*33}ではなく、簡易ながらも衣服を纏っており、すでに芸術家の構想がかなり具体的に存在していることを証明している。



fig. 9 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532 年頃
黒チョーク・紙 ロンドン ウィンザー城王立コレクション 12771v



fig. 10 ミケランジェロ・ブオナローティ 《ティテュオス》 1532 年頃
黒チョーク・紙 ロンドン ウィンザー城王立コレクション 12771r



fig. 11 ミケランジェロ・ブオナローティ 《ノリ・メ・タンゲレ (?)》1532-1534 年頃 赤チヨーク・紙 フィレンツェ
カーサ・ブオナローティ 62Fr

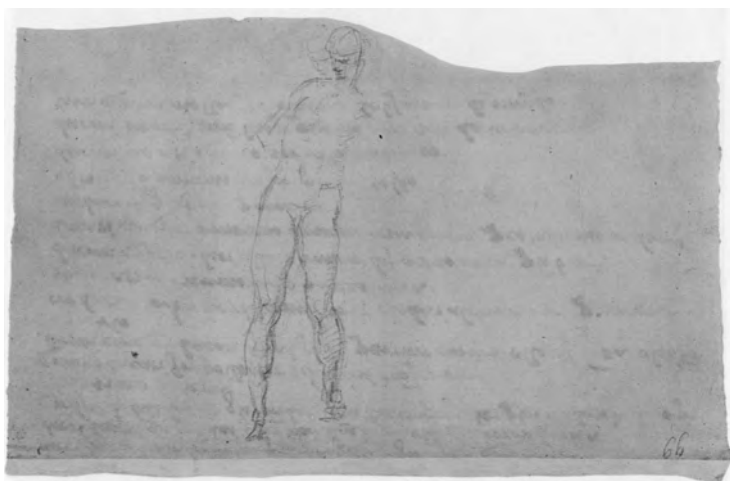


fig. 12 ミケランジェロ・ブオナローティ 《ノリ・メ・タンゲレ (?)》1532-1534 年頃
赤チヨーク・紙 フィレンツェ アルキエヴィオ・ブオナローティ vol. I, 74, fol. 203v

これら高い完成度を有する3枚の素描は、しかしながら、初期段階と目されるグループAの他の4枚の素描と造形上の強い関連性をもっている。素描ごとにその度合いは異なるものの、基礎となっている造形要素にはほとんど違いがないのである。すなわち、カーサ・ブオナローティの素描で指摘した頭部、上半身、下半身のそれぞれが互いに逆行することによって肉体の力感とダイナミズムを生み出す手法が全ての素描に共通して見られる。さらに、ウィンザー城の12768rを例外として^{*34}、全てのキリストの動勢が下方向に向かっていくことも共通の特徴である。これに高く掲げた腕や、伸屈の対比が際立つ脚の配置などを含めたほとんどのモチーフが、この7枚の素描が同一の造形意図に基づいて描かれているということを示唆している。

もちろん同じ造形意図があったとしても全てが同じ目的で描かれたということを証明するわけではないし、発展経路も稿を改めて考察する必要があるだろう。しかしながら数も多く、後述の他グループよりも比較的そうした点を論じやすいのは確かであるため、グループAは、本稿における素描群の分類を基礎とした発展的な研究の成果がもっとも期待できるグループであるといえる。

グループB

このグループに含まれるのはC. B. 62Fr (fig. 11)とA. B. I, 74, fol. 203v (fig. 12)である。この2枚の素描^{*35}に描かれた人物像は、頭部が下を向き、意識がそちらの方向に向けられ

ているという点においてグループAの大部分と共通する造形をもっている。一方で、グループBを特徴づけているのが動作の穏やかさであろう。これらの紙片の人物像は激しい身体動作を伴う他の単独像と比べると静的な動きを示している。さらに身体のねじれもわずかで、鋭く側面を向く頭部ももたず、ほとんど完全な正面観を有する造形となっているからである。すなわち、ミケランジェロが描く一連のキリスト像における、復活に際してキリストの肉体にみなぎるエネルギーがここでは見られないのである。

1928年に公開されて以来^{*36}、グループBの素描は復活のキリストと見なされてきたが、トルナイはこの素描に描かれた人物を、キリストが復活する際に石棺の周囲で奇蹟に驚嘆する番兵であると考えた。おそらくその理由は、左手が驚きを表す仕草に見え、またわずかに視線の方向から避けるように上体を反らしている点が、大英博物館の素描1860-6-16-133r (fig. 1)の前景右側にいる番兵の姿勢と類似しているからだと考えられる。しかしながら、実際に比較してみると、1860-6-16-133rの番兵は上昇するキリストを凝視する一方で、グループBの2点の素描の人物像は斜め下に視線を落としている。ミケランジェロが描くキリストは、石棺の有無にかかわらず、ほとんどの場合番兵よりもやや高い場所に位置しているため、トルナイの説は説得力に欠けるといわざるを得ない。

他方、より説得力があるのは、ワイルドやツェルナーの指摘である。彼らはこの2枚の素描に描かれているのは厳密に



fig. 13 ヤコボ・ポントルモ (?) 《ノリ・メ・タンゲレ》 1532 年頃
油彩・板 カーサ・ブオナローティ

は復活の場面ではなく、ノリ・メ・タンゲレであるとしている^{*37}。実際、グループ B の素描に描かれた人体は、ポントルモに帰属されるカーサ・ブオナローティ所蔵の《ノリ・メ・タンゲレ》(fig. 13) における、マグダラのマリアから身を避けながら視線を向けるキリストの姿と非常に類似している。左手にはアトリビュートとして鋏を抱えているため、素描にあるような拒絶の仕草を作っていないが、視線の方向や上体の反らし方、脚の配置に至るまで共通していることがわかる。

このグループに属する 2 枚の素描が復活ではなくノリ・メ・タンゲレを主題としている可能性はすでに先行研究において言及されているし^{*38}、カーサ・ブオナローティの絵画との関連性の指摘も存在する^{*39}。そのため、厳密には「復活素描群」の名で括るのには違和感があるが、簡素な人体描写だけでは主題を確定するのは難しいし、また広義には「復活したキリスト」を描いた主題であるともいえる。さらに上述のように、他の「復活素描群」の素描とも一定の共通性も有する。より詳細な研究を待たなければならないが^{*40}、現状では、絵画作品との著しい一致から、主題としてはノリ・メ・タンゲレであると考えるのが理にかなっているといえよう。いずれにせよ、本稿における造形分析と分類により、これまで曖昧なままで看過されてきた他の素描とは異なる点が浮かび上がり、区別がより明確になったのは確かである。

グループ C

グループ B の素描とは対照的に、確実に復活したキリストを表現していると考えてよいのが、A. B. vol. IV, fol. 24v (fig. 14) と C. B. 65Fr (fig. 15)、アシュモリアン美術館の素描 Parker 311v (fig. 16) である。これらの素描は、小さな図版等では認識しにくいものの、それぞれの人物像の足元には確かに薄く石棺が描かれている。さらに C. B. 65Fr は左手に復活を象徴する旗を握っていると考えられることから、グループ A のいくつかの素描と同様、キリストの復活という主題は容易に特定できる。

ところが、このグループの紙片に描かれたキリストの身体は、これまで見てきたような他の「復活素描群」のキリストの姿とは大きく異なっている。特に A. B. vol. IV, fol. 24v と C. B. 65Fr では、他の単独像ではほとんど見られなかった上方への動勢が全身を支配している点が大きな特徴であろう。石棺に足をかけたキリストは片腕を上へ伸ばし、短縮法で表された頭部も同じ方向に向けられている。2 点ともグループ A の素描に顕著に認められるような、頭部、上半身、下半身が交互に対行するモチーフを共通して採用している一方で、運動の強度には違いが認められる。まず C. B. 65Fr は、静的な身体動作でありながらも、肉体に内在するエネルギーを明示するというミケランジェロが得意とした表現になっている。他方、A. B. vol. IV, fol. 24v の下半身の動きに逆行した右ひざはこちらへ向けられ、さらに右腕も顔を覆うように斜めに伸ばされている。これにより前者とは異なり、全身が躍動するきわめて動的な印象が生み出されているのである。両素描にはほぼすべてのモチーフが共通しているため、素描の完成度を考慮するならば、C. B. 65Fr は A. B. vol. IV, fol. 24v を発展させて描かれたと考えることができる。

これらは復活するキリストを描いているものの、上述のようにグループ A とは全く異なる肉体を与えられているため、その目的も異なっていたと考える方が自然ではないだろうか。実際、C. B. 65Fr の裏には《最後の審判》の準備素描が描かれており、関連性が指摘される^{*41}。片方の足を前に、反対の足を後ろに配置する下半身は《最後の審判》のキリスト (fig. 17) のそれと類似しており、ミケランジェロがグループ C をはじめとした素描群をフレスコ画の制作に際し着想源とした可能性もあろう。

アシュモリアン美術館が所蔵する Parker 311v (fig. 16) に描かれたキリストは、グループ C で唯一視線が斜め下方へ向けられている。足元には薄く石棺と蓋が描かれており、左手は人差し指で天を指し示し、右手には復活を象徴する旗

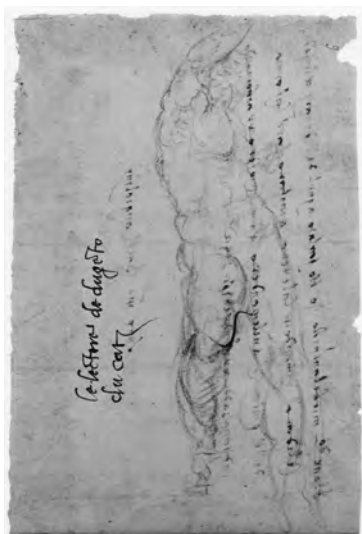


fig. 14 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》1532-1534年頃 木炭、ペン、褐色のインク・紙 アルキヴィオ・ブオナローティ vol. IV, fol. 24v

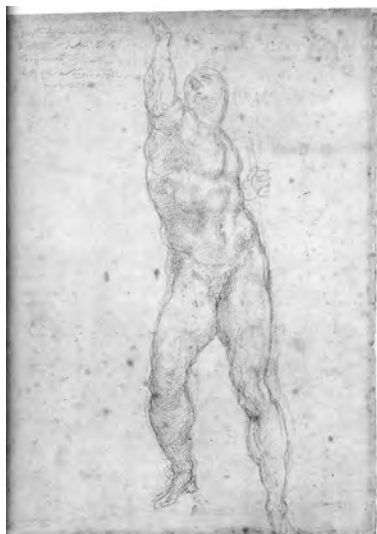


fig. 15 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》1532-1534年頃 木炭、黒石墨による描き込み・紙 フィレンツェ カーサ・ブオナローティ 65Fv



fig. 16 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》1532-1534年頃 木炭・紙 オックスフォード アシュモリアン美術館 Parker 311v

をもっている。サン・ロレンツォ聖堂のトリブーナ計画案の裏面に描かれたこの素描は、やはり1532年頃に描かれたと考えられている^{*42}。キリストの右脚は鋭く曲げられ、伸ばした左脚との対比はトルナイが指摘するとおり、グループAにおけるウィンザー城の素描12771v (fig. 9) に描かれたキリストの型を踏襲している。したがって本素描はグループAにも近いといえるが、ミケランジェロ芸術における重要な部位であるトルソ部分を考察すると、グループCの他の2枚との関連性が強いということがわかるだろう。上半身と下半身にねじれによる対行が発生していないこの造形は「復活素描群」中でも稀である。

すでに述べたように、グループCの素描は石棺の描写によりキリストが復活する場面であるということが容易に認識できる一方で、主題を同じくするグループAとは一定の共通性を有しながらも造形が著しく異なるということがわかる。同時期に同主題を描いているため両グループを完全に分けてしまうことは難しいが、これほど造形が異なるということは、描く目的も異なっていたと考えた方がよからう。左右の幅が狭く、特に上方への動きをもつA. B. vol. IV, fol. 24v とC. B. 65Fr は、既存の説の中では、たとえばシステリーナ礼拝堂祭壇側壁面の上部2連窓に挟まれた空間を示唆するトルナイの説^{*43}と親和性が高いのではないだろうか。



fig. 17 ミケランジェロ・ブオナローティ 《最後の審判》(部分) 1536-1541年 フレスコ ローマ システリーナ礼拝堂

おわりに

これまでミケランジェロの「復活素描群」をめぐる先行研究では、同一主題の素描を一括して扱おうとする傾向が強かったが、近年になって改めて指摘されているように、その前提を再考する必要があるだろう。そうした研究を踏まえつつ、本稿では以前の論文で枠組みを提示していた素描群の分類作業を、各素描の造形を吟味することで実践した。それにより、ここまで見てきたように、「復活素描群」は群像と単独像に

分けられ、単独像の中にはさらに3つのグループが形成されることとなった。本稿で試みられた分類作業は、「復活素描群」がいかなる目的で描かれたのかということを中心として、さらなる研究の進展の基礎となるべきものである。分類作業によって得られた各素描の造形を中心とした関連性に対する新たな知見により、先行研究で過去に指摘されてきた個別の素描間の影響関係も、その合理性を判断することができるようになる。

また、グループAおよびグループCにおいてミケランジェロは復活したキリストの姿をさまざまに考察しているが、グループごとに見てみると、グループCにはグループAの特徴的な下半身の造形が採用されている。その部分に描き直しがいないことから、ミケランジェロはグループAにおいて具体化した構想の一部をグループCに適用しているということがわかる。こうしたことも、造形分析による分類により素描が整理された成果とすることができよう。

一方で、グループCよりもグループAと多くの共通点をもつグループBは、それにもかかわらず主題としてはむしろノリ・メ・タンゲレであると考えの方が合理的であるということも示された。この主題におけるキリストは、広義には復活したキリストであるものの、他のほとんどの素描が明確にキリストの復活を描いている以上、造形上だけではなく主題上も区別する必要があるだろう。

このように、本稿における造形を基準とした「復活素描群」の分類研究だけでも、さまざまな新しい知見を得ることができる。他方、すでに示唆しているように、分類により素描群の造形的特徴が整理されたことで、より重要な課題としてキリストを中心とした造形の発展経路の解明、そしてこの素描群が描かれた目的の考察へと研究を進展させる段階へと到達したといえる。したがって、ミケランジェロの「復活素描群」の発展的研究の基礎となるという本稿の目的は、十分に達成されたはずである。

註

Corpus = C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, I - IV, Novara, 1975-1980.

*1 新倉慎右「ミケランジェロによる「復活素描群」研究の現状と展望：素描の分類がもたらす研究進展の可能性」、『慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要』、Vol.24, (2016/2017)、pp. 180-188。

*2 F. Hartt, *The drawings of Michelangelo*, London, 1971 [久保尋

二訳『Michelangelo: drawings』、I、美術出版社、1975、p. 134]。

- *3 Exh. Cat. *Michelangelo & Sebastiano*, M. Wivel, ed., London, 2017, p. 201; Exh. Cat. *Michelangelo: Divine Draftsman & Designer*, C. Bambach ed., New York, 2017, p. 161. この観点は、古くはワイルドによっても提示されている。J. Wilde, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and his studio*, London, 1953, pp. 88ff.
- *4 Inv. n. 61Fr/v (*Corpus* 261r/v), 62Fr (*Corpus* 257r), 65Fv (*Corpus* 347v), 66Fr (*Corpus* 262r).
- *5 Inv. n. VoI. I, 74, fol. 203v (*Corpus* 256v), Vol. IV, fol. 24v (*Corpus* 259v).
- *6 Inv. n. 1860-6-16-133r (*Corpus* 258r), 1887-0502-119r (*Corpus* 264r), 1895-9-15-501r (*Corpus* 263r).
- *7 Inv. n. RL12768r (*Corpus* 265r), RL12771v (*Corpus* 345v).
- *8 Inv. n. Parker 311v (*Corpus* 260r).
- *9 Inv. n. 691 bis r (*Corpus* 253r).
- *10 トルナイはこれに加えて A. B. XIII, fol. 148v (*Corpus* 252v) も復活素描群に含めている。しかしながらここに描かれた人物は明らかに右手から大鋏をさげており、キリストであるとは判断し難い。
- さらに、イギリス王室コレクションにもルーヴルの素描と同じ構図の素描があり (Inv. n. RCIN 912767r)、ルーヴルの素描よりも完成度が高い。かつて真筆性をめぐる議論があったこの素描は、ニューヨークの展覧会カタログではミケランジェロの真筆とされている。New York 2017, p. 165. この2枚の素描は同じ構図であり、完成度の違いしかいないため、王室コレクションの素描を「復活素描群」に数え入れたとしても本稿の議論には影響はない。
- *11 A. Popp, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, 1922, p. 96; H. Hibbard, *Michelangelo*, Harmondsworth, 1985 [中山修一、小野康夫訳『ミケランジェロ』、法政大学出版、1986、pp. 201, 250-251]。また素描群の成立年代を1510年代としているハートも、メディチ家礼拝堂の地下室に描かれた巨大なキリストの壁画素描が復活のキリストであるということ、そしてメディチ家礼拝堂が復活に捧げられているということを考慮し、ポップの説をある程度支持している。F. Hartt, 'Michelangelo, the Mural Drawings, and the Medici Chapel', in: *Studies in the History of Art*, Vol. 33, Symposium Papers XVII: Michelangelo Drawings (1992), pp. 178-211, esp. pp. 193ff. 一方でイーラムは、この復活のキリストを含めた

- ほとんどの壁面素描がミケランジェロ以外の芸術家の手になると考えている。C. Elam, 'The Mural Drawings in Michelangelo's New Sacristy', in: *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 943 (Oct., 1981), pp. 592-602, esp. pp. 596ff.
- *12 A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti: narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, II, Firenze, 1875, p. 175; H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, III, Berlin, 1913, n. 53; C. de Tolnay, *Michelangelo V, The final period: Last Judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietàs*, Princeton, 1960, n. 163; Exh. Cat., *I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane*, C. de Tolnay, ed., Firenze, 1975, n. 74; *Corpus* II, pp. 69-70; A. Perrig, *Michelangelo's drawing: the science of attribution*, New Haven, 1991, p. 47; Exh. cat. *Michelangelo: disegni e altri tesori dalla Casa Buonarroti di Firenze*, P. Ragionieri, ed., Perugia, 2007, n. 37; Exh. cat. *Michelangelo: the drawings of a genius*, A. Gnann, ed., Wien, 2010, n. 89.
- *13 この点に関しては旧稿にて詳しく触れているため、ここでは概要のみを示す。
- *14 これらの素描では、およそ1:1.5の縦横比をもった紙片に立像のキリストが描かれており、強い垂直性を生み出している点ですべて共通している。London 2017, pp. 198ff; New York 2017, p. 161. これらの単独像が、ナラティブを表現した構図のキリスト部分だけを抜き出して考察している素描である可能性も存在するが、ミケランジェロはそうした種類の素描を「復活素描群」のように繰り返し描いてはいないということに留意する必要がある。
- また後述する大英博物館の素描(1887-0502-119r)は単独像の造形が群像形式に反映されているといえるが、これは単独像における考察で造形が十分に発展した結果を群像に組み込んだのであり、初めから群像形式に配置する目的で単独像を描いていたわけではないと考えられる。註26参照。
- *15 1534年の手紙では主題として「復活」に言及しているが、ジョアニデスによればこれは「肉体の復活」、すなわち最後の審判のことであり、システーナ礼拝堂に「キリストの復活」を描くことになっていたという説の根拠を否定している。P. Johannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge, 2007, p. 200.
- *16 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, 1568 [平川祐弘ほか訳『ルネサンス画人伝』、白水社、1982年、p. 263].
- *17 C. de Tolnay, *Michelangelo III: The Medici Chapel*, Princeton, 1970², p. 104.
- *18 このことは、ミケランジェロの素描(カーサ・ブオナローティ、Inv. n. 65Fr)で、ペルギーノの《聖母被昇天》(あるいは別の祭壇画)を囲むように主題が展開されていることが証明している。
- *19 註1参照。
- *20 London 2017, pp. 198ff; New York 2017, p. 161. これらのカタログでは群像が描かれたルーヴルと大英博物館の2枚の素描には水平性が認められるため、垂直性をもつキリスト単独像の素描とはその性質が異なるということが指摘されている。群像と単独像が性質を異にするという点に関しては同意できるが、大英博物館の素描においては、浮き上がったキリストを頂点とするピラミッド型の構図となっており、完全に水平性が支配しているとはいえない。
- *21 C. Gamba, *La Pittura di Michel Angelo*, Novara, 1945, p. xxxii. ギルランダイオの《復活》があった場所にヘンドリク・ファン・デン・ブルックによりミケランジェロ風の《復活》が描かれたということは、ミケランジェロによるこの二点の素描がシステーナ礼拝堂入口側壁面のために描かれたという説を補強するかもしれない。New York 2017, p. 162.
- *22 さらに、ジョアニデスが指摘しているように、この2枚は光源が互いに逆の位置に設定されているため、同一の作品計画のために構想されたと考えるのは一層困難となる。Johannides, *op. cit.*, p. 200.
- *23 Popp, *op. cit.*, p. 96; *Corpus* 258r.
- *24 トルナイはこちらの素描も、幅広の構図を理由に、メディチ家礼拝堂のルネッタのために描かれたと解釈している。*Corpus* 264.
- *25 これらの群像素描が描かれた目的については、改めて詳しく考察を進める予定である。
- *26 大英博物館の素描(1887-0502-119r; *Corpus* 264r)は石棺の上に立つキリストの周りに墓守が描きこまれることによって構図が拡大しているものの、身体が直立しているだけでなくフォーマットも縦型である。そのため復活素描群の中で唯一両カテゴリーの特徴を兼ね備えた、中間に位置する素描であるといえる。しかしながら群像に描かれたキリストと異なり、他の単独像と同様に垂直性を意識した造形であるだけでなく、何よりも身体の姿勢そのものが単独像に極めて類似しているため、ここでは単独像のカテゴリーとして扱う。ジョアニデスもこの素描に関して、周辺

- の人物が明らかに従属であることを指摘し、単独像に含めるべきではないかとも述べている。Johannides, *op. cit.*, pp.199-200.
- *27 Inv. n. RL12771r (*Corpus* 345r).
- *28 L. Goldscheider, *Michelangelo drawings*, London, 1966, p.50.
- *29 かつてペリヒはこれらをセバスティアノ・デル・ピオンボに帰属したが (A. Perrig, 'Über eine verkannte Michelangelo-Zeichnung', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 23. Bd., H., 1 (1960), pp. 19-41, esp. pp. 22ff.)、これらの素描はセバスティアノの祭壇画制作のための下絵として描かれたとする説は現在でも残っている。New York 2017, p. 162.
- *30 本文冒頭で言及したとおり、同一主題の素描が大量に現存しているということが「復活素描群」の特異性のひとつである。このことは、他の主題の素描よりも残存している数が多いとも考えられ、かつて存在していたが失われていた素描を考慮する必要性も低いはずである。
- *31 たとえばトルナイが *Corpus* 260v において Parker 311v と 12771v との類似を指摘しているが、先行研究においてはこのように個別の類似点が言及されるのみにとどまる。またハートはむしろ 12768r が元となって 12771v が制作され、それを写して《ティテュオス》が制作されたとした。Hartt, *op. cit.*, n. 353. しかしながら筆者が以前指摘したように、他の素描の造形を勘案すると《ティテュオス》こそが造形の基礎となっているのである。さらにそこから得られたモチーフは、「復活素描群」の大部分に採用されている。
- *32 この2枚の素描は、グループAのみならず、「復活素描群」全体の中でもっとも完成度が高い素描である。そしてこのことは、これらの素描が献呈素描であった可能性を示唆するだろう。
- *33 「復活素描群」で例を挙げれば、ルーヴル美術館の 691 bis r の右端の番兵と思わしき人物像がこれにあたるだろう。
- *34 動勢が他の素描と異なり上方へと向かっているために見逃されることが多いが、この素描におけるキリストのトルソと左脚の造形は、大英博物館の 1895-9-15-501r に描かれているキリストのそれとほぼ同じである。そのため、動勢の違いにもかかわらず、グループAに含まれるべき素描であるといえる。
- *35 カーサ・ブオナローティの素描 62Fr は、もともとアルキーヴィオ・ブオナローティの素描 vol. I, 74, fol. 203v で裏打ちされていた。 *Corpus* 257r.
- *36 C. de Tolnay, 'Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti', in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Ser. NF, vol. 5 (1928). p. 377-476, esp. pp. 441ff; *Corpus* 256r.
- *37 Wilde, *op. cit.*, p. 87; F. Zöllner ed., *Michelangelo. Das vollständige Werk*, Köln, 2014, nos. 158, 161.
- *38 A.E. Popham, J. Wilde, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London, 1949, p. 249.
- *39 M. Hirst, 'Michelangelo, Pontormo e Vittoria Colonna', in: M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze, 2003, pp. 4-29, esp. pp. 20-22.
- *40 ツェルナーも、これらの素描が「復活」主題である可能性に触れている。註 37 参照。
- *41 トルナイが指摘しているように、A. B. vol. IV, fol. 24v は 1532 年 9 月 19 日付のバルトロメオ・アンジョリーニからミケランジェロに宛てた手紙の裏に描かれているため、素描の制作年代はそれ以降ということになる。 *Corpus* 259r.
- *42 *Corpus* 260v; New York, 2017, p. 117.
- *43 註 17 参照。

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 26 (2018／19)

Annual Report／Bulletin 26 (2018／19)

2019 年 7 月 1 日発行

編集・発行＝慶應義塾大学アート・センター

〒108-8345 東京都港区三田 2-15-45

Keio University Art Center

2-15-45 Mita, Minato-ku, Tokyo, 108-8345

TEL : 03-5427-1621 FAX : 03-5427-1620

印刷・製本＝日本ハイコム株式会社

ISSN 2434-7701



慶應義塾大学
アート・センター
KEIO UNIVERSITY ART CENTER