

博士学位論文

内容の要旨及び審査結果の要旨

平成 27 年度

京都造形芸術大学大学院

芸術研究科

課程博士

学位記番号	学位の種類	氏 名	論 文 題 目
甲 第 48 号	博士(芸術)	小宮 太郎	空間と窓と板ガラス —空間を絵画化する方法論の考察—
甲 第 49 号	博士(芸術)	木ノ下 裕一	武智歌舞伎論 —武智歌舞伎という<運動体>とその演出指針 の有効性に関する一考察—
甲 第 50 号	博士(学術)	李 宣周	朝鮮時代における漆器下地材料の変遷に関する研究
甲 第 51 号	博士(芸術)	顧 亜婷	上村松園における女性像表現の研究—《焰》を中心に
甲 第 52 号	博士(芸術)	立野 陽子	多層色面による絵画空間構築 —プッサンとセザンヌに見る方法論的系譜—
甲 第 53 号	博士(芸術)	TRETYAKOVA Maria	現代日本の建築空間における「伝統性」のあり かた—伝統を継承する手法の研究—

論文博士

学位記番号	学位の種類	氏 名	論 文 題 目
乙 第 5 号	博士(学術)	武藤 夕佳里	並河靖之の七宝業—表現・技法・製作環境

氏 名	小宮 太郎
学位の種類	博士（芸術）
学位記番号	甲 第 48 号
学位授与の日付	平成 28 年 3 月 19 日
学位授与の要件	学則第 36 条第 1 項該当（課程博士）
学位論文題目	空間と窓と板ガラス—空間を絵画化する方法論の考察—
審査委員	主査：浅田 彰(本学大学院芸術研究科教授) 副査：藤本 由紀夫(本学大学院芸術研究科教授) 副査：名和 晃平(本学大学院芸術研究科教授) 副査：平芳 幸浩(京都工芸繊維大学准教授)

内容の要旨

この論文は、私がアーティストとしての制作理念の中で、常に疑問となっていた「絵画とは何か」という問いを解消すべく研究と考察を始めたという経緯があります。日本語における「絵画」という言葉は、英語では“Picture”と“Painting”という二つの言葉に訳すことができます。本論文における「絵画」とは、英語の“Picture”に近い概念ということです。しかし日本語における絵画は技法的な意味での“Painting”や形態的な意味での“Tableau”の意味を含んでおり、その上で「絵画とは何か」という問題に対して普通に応えるのであれば、「絵画とは画家が平面の支持体にイメージを描くものであり、それは美術館やギャラリーの壁面にかけられるもの」ということになります。

しかし、私は、こうした絵画観(=about Painting)とは異なった絵画観(=about Picture)を抱くことがあります。たとえばインスタレーション作品を見たときに、そこに絵画性を感じることがあります。本論文では、絵画と呼ばれることのない作品に対して感じる絵画性とは何か、具体的に検証していきます。本論では主に、レオン・バッティスタ・アルベルティの『絵画論』を基準点として、そこに出てくる「開いた窓」と「ガラス」という二つのキーワードを扱いながら、ガラスや窓の歴史とすり合わせることによって、絵画や空間への認識がどのように変遷していったのかを考察しています。その考察の結果、近代にてマルセル・デュシャンが行った幾つかの実践を参照しつつ、新たな絵画のあり方や、その形態についての見解を得ることができました。「絵画とは何か」という問いに対して筆者が立てる仮説は「絵画とはある空間、及びそこに存在する事物を知覚し、その知覚（された情報の断面）を現実とは別の位相のものとして再認識する行為、またその意識に潜む無自覚な視覚」となります。本論文の目的は、マルセル・デュシャン以降のどのような表現にも通底する“絵画である諸要素”を定義し、painting や tableau ではない「絵画=picture」を再発見することです。デュシャンの有名な三つの作品に注目しながらそれぞれの作品の意味と、その表現によって“空間を絵画化するための方法論”を考察していきます。

一章では、アルベルティ以来の「絵画＝窓」としての歴史を辿りながら、デュシャンの「フレッシュ・ウィドウ」がいかにしてアルベルティ以来の「開いた窓」＝絵画を黒い皮によって閉じたかを考えていきました。また同時に絵画と窓の関係を考えるにあたって、窓（穴）の歴史と板ガラスの発展の歴史が絵画史とどのように関連し影響を与えていたかを考察しています。この窓とガラスの関係は密接であり、アルベルティの『絵画論』の中でも、絵画的技法の説明の中で「開いた窓」と「ガラス」というキーワードが出てきます。この「絵画論」の中で述べられている「開いた窓」と「ガラス」への記述が別のものであるということに注目し、デュシャンによって作られた、壁から自立した「窓」と自立した「透明なガラス」を、もう一度アルベルティの『絵画論』を読み解き直すきっかけとして参照し考察しました。

二章では引き続き《フレッシュ・ウィドウ》と「大ガラス」を取り上げ、これらの作品から“反射する像”への考察を行っています。この“反射する像”は絵画の主題として、窓と同等に扱われてきたモチーフである鏡を想起させます。ここでは透明な板ガラスに始まる“透過すること”と“反射すること”の性質が同居する板ガラスという支持体について最終的に述べ、その反射された像と透過された像の共存が絵画とどのような空間を形成しうるかを考察しています。

三章では、デュシャンの「遺作」を手掛かりに、デュシャンによって「閉じられた窓、扉」に再び開けられた“穴”について考察していきます。この穴を覗くとき、その行為の中で人は見るための装置として機能し、穴越しの景色はカメラの見え方を示唆し、視覚情報と身体とが切り離される視線としてのカメラと、映像としての写真の関係性が浮かび上がります。この考察からゴードン・マッター-クラークの作品と記録写真との関係を考えることで、現在の“画像”へのあり方や現実とイメージへのアプローチへの仕方について言及しました。

本論文では、「窓＝ガラス」という近代以前まで統合していた絵画観をデュシャンが「大ガラス」によって分断し、またフレームにはめ込まれていた透明な面そのものが、壁から自立したことを強調しています。また「遺作」によって、視線そのものが空間へ開放されたときに、人は空間と直接的に対峙し始めたと考え、これを空間が絵画化されるための重要な作品であると考えました。この「絵画とは何か」という問いを立てる意味は、この人間の知覚の中に含まれる“絵画化する（してしまう）”習性を言語化することにおいても、現代の美術表現の“空間を絵画化した”表現を絵画として批評する上でも、重要なことであると考えています。本論文は、現代の多様な表現形式の中で、感覚的に、かつ確かに存在する人間の空間を絵画化することへの“欲求”と“意識”を具象化するための論証です。現代の美術表現の中に存在する絵画への意識として「空間を絵画化する」という概念を捉え直すことで、今後の絵画の概念の発展に寄与できればと思います。

Summary in English

Space, Windows and Plate Glasses: Methodology for Pictorialization of the Space

This paper has the story that it has started as the research and examination in order to resolve the question “what kaiga is” as I have always questioned in my creation principles as an artist. The Japanese word “kaiga” can be translated into two English words “picture” or “painting”. First of all, I can say that the word “kaiga” used in the paper has the concept similar to “picture” in English. However, the Japanese word kaiga connotes both “painting” in the technical meaning and “tableau” in the morphological meaning. Thus, if I commonly reply to the question “what kaiga is” as mentioned above, “kaiga” will mean “what painters draw images on flat substrate surfaces and is hung on walls of art museums and galleries”.

However, I may have a different value about picture from the above-mentioned value about painting. For example, when I see installation works, I may feel it picturesque. In the paper, I will specifically try to review what is picturesque that I feel about the works which cannot be called paintings at all. The paper mainly examines how the awareness of pictures and spaces has changed through comparing and adjusting two keywords “open windows” and “glass” used in “Della pittura” written by Leon Battista Alberti with histories of glass and windows while handling those two keywords from its viewpoint. As a result of the examination, I could reach an understanding of what new pictures should be and their forms while referring to some practices of Marcel Duchamp in modern times. According to the hypothesis which the author sets up about the question “what kaiga is”, “kaiga” means “the conduct which perceives a certain space and things existing in it and reconfirms the perceived (information profile) as a phase different from the realities or the involuntary visions latent in the consciousness”. The paper aims at defining “various pictorial factors” always concealed in any expressions since Marcel Duchamp and rediscovering “kaiga=picture” neither painting nor tableau. While focusing on three popular works of Duchamp, I will try to examine individual meanings of these works and “the methodology to pictorialize spaces by these expressions”.

In the first chapter, I have thought about how “Fresh Widow” covered the concept of windows as the open windows=pictures since Alberti with black materials while tracing the history of “pictures=windows” since Alberti. In addition, I have examined how the history of windows (holes) and the development history of plate glass have been related

to and had effects on the pictorial history as well in order to consider the relationship between pictures and windows. The relationship between windows and glass is close and such keywords as “open windows” and “glass” exist in the explanations concerning the pictorial techniques of “Della pittura” written by Alberti. I have referred to and examined “windows” made by Duchamp and separated from the wall as well as independent “transparent glass” as a chance of reading “Della pittura” written by Alberti once again while focusing on the fact that the description of “open windows” written in the “Della pittura” is separated from that of “glass”.

In the second chapter, I have continuously focused on “Fresh Widow” and “Large Glass” and examined “images reflected” from these works. The “reflected images” may remind me of mirrors as a motif treated equivalent to windows as a pictorial theme. Thus I have examined what spaces the coexistence of the reflected images and the penetrating images can create along with the pictures while finally referring to the substrate called plate glass combining the properties of “penetrating” with those of “reflected” just as starting with transparent plate glass.

In the third chapter, I have examined the holes opened again in “closed windows and doors” by Duchamp in reference to Duchamp’s “posthumous works”. The relationship between a camera as a visual line which the body is separated from the visual information and a photograph as an image emerges because human beings function as a device to see something during the conduct when they peep through the holes and the views through the holes indicate how we can look through the camera. I will mention how to treat current “images” and how to approach the realities and images through considering the relationship between the work mentioned in the sixth annotation of Gordon Matta-Clark and the documentary photographs from the examination.

What is mentioned in the paper highlights that Duchamp divided the pictorial value integrated as “windows=glass” until pre-modern times by “Large Glass” and also transparent surfaces themselves embedded in the frame were independent of the wall. In addition, his “posthumous works” are significant to allow spaces to be pictorialized because he thought that human beings had started to face spaces directly when the visual lines themselves had been made open to spaces. I think that the meaning set by the question “what kaiga is” is the most significant research to criticize the expressions which have “pictorialized spaces” in the current artistic expressions as pictures through verbalizing the pictorializing traits included in the human perceptions. The paper is the demonstration to substantiate the human “desires” and “awareness” to pictorialize

spaces sensuously and actually existing in the current various expression forms. I would like to contribute to the development of the future pictorial concepts by reconsidering the concepts of “pictorializing spaces” as the pictorial awareness existing in the current artistic expressions.

論文等審査結果概要

申請者は、平面作品のみならず、回転体や振動体、ガラス・ハーフミラー・マジックミラー・鏡、そしてフレームや穴などを用いたインスタレーションを制作してきた。平面的な支持体に描かれたものを絵画と呼ぶなら、そうしたインスタレーションは絵画を超えた表現ということになる。だが、「絵画」とはそもそも何らかの「穴」を通して見える向こう側の世界の像なのではなかったか。インスタレーションにあってもそのような「絵画」性は残るのではないか。

本論文は、そうした問題意識から、アルベルティからマティスをへてデュシャンに至る西洋美術史の核心に果敢に挑戦し、デュシャン以後の「絵画」を考える試みである。アルベルティの言う「開かれた窓」と、視覚のピラミッドの切断面に置かれたガラスは、従来等値されてきたが、ガラスが自立するとそこには透過と反射の二重性が現れる。そうした問題を扱ったのがデュシャンの「フレッシュ・ウィドウ」と「大ガラス」であるとすれば、遺作「与えられたとせよ」では覗き穴から見える像がある意味で「絵画」として立ち現れるようになっているのではないか。こうした美術史の見直しは、根源的かつ広汎である半面、論点が多岐にわたって議論が拡散し、細部においてもたとえばデュシャンにおける単眼視と複眼視の差異といった問題を正確にとらえきれていない部分はある。しかし、自らの制作に即した問題意識を、美術史を貫通する大きな問題として論じようとする申請者の意図は壮とすべきであり、全体として意義深い議論が展開されると同時に、たとえばデュシャンについても専門的研究者から見てオリジナルと言える創見が提出されている。総じて、制作者による論文としては優れたものと評価することができる。

他方、申請者の多種多様な作品群から、今回は論文の内容に沿うものが提出され、論文と制作が有機的に連関して展開されていることが示されたが、半面、論文の枠組みが制作を制限する枷になっていないかという疑問も無しとしない。たとえば、回転体を用いて残像を見せる作品はあえて写真に撮影したものが展示されたが、元の作品には正面性のある「絵画」という枠組みを超えた多様な魅力があったのではないか。しかし、裏を返せば、この論文が申請者の制作を貫く一つの要素を考え抜いたものであることは確かであり、それを体系的にまとめることで逆に他の方向の可能性もまた明確になってくるだろう。そういう意味も含めて、今回の審査では論文と制作との有機的な連関が評価された。

試験結果概要

まず、申請者が論文の内容を口頭で説明した。多岐にわたる内容の一部に焦点を絞る形にはなったが、かえって明快な理路が示されたと言える。審査委員からの質問に対しても

誠実な回答が示され、論文に関するいくつかの問題点についても、申請者が少なくともそうした問題をはっきり自覚していることが確認された。

次に、申請者が自作を前にして口頭の説明を行った。やや羅列的で、論文の内容との関連が明確にされたとは言えないところもあったが、その関連は質疑応答の過程で十分明らかになり、「審査結果概要」の最後に触れた制作の平板化・単純化に関する危惧を申請者自身も自覚していることが確認された。

総合所見

総合的に見て、申請者が自己の制作に内在する一つの問題意識を徹底して追及することにより野心的な論文がまとまったことは、高い評価に値する。結果として論文の内容があまりに多岐にわたっており、たとえばデュシャンに関する部分はデュシャン論としてまとめる、写真に関する部分は写真論としてまとめる、といった方向も考えられただろう。しかし、それは、裏を返せば、この論文が豊かな内容をもっており、申請者が今後さまざまな方向で考えを深めていくための土台となりうるものだというに他ならない。

論文において「絵画」的なものが前面化されることにより、制作もそちらの方向に収斂してきていることは確かで、制作者としてはもっと多面的な展開が望ましいという意見も審査委員会が出されたが、申請者自身そうした問題を自覚していることが確認され、本論文をひとつの区切りとして新たな展開が十分期待できるという点で意見の一致を見た。

これらを総合して、申請者への「博士（芸術）」の学位の授与を可と判定する。

氏 名	木ノ下 裕一
学位の種類	博士（芸術）
学位記番号	甲 第 49 号
学位授与の日付	平成 28 年 3 月 19 日
学位授与の要件	学則第 36 条第 1 項該当（課程博士）
学位論文題目	武智歌舞伎論 —武智歌舞伎という<運動体>とその演出指針の有効性に関する一考察—
審査委員	主査：森山 直人(本学舞台芸術学科教授) 副査：佐藤 博一(本学情報デザイン学科教授) 副査：渡邊 守章(本学芸術学部客員教授) 副査：渡辺 保(演劇評論家)

内容の要旨

序論 本論文の趣旨—あるいは「武智歌舞伎」への視座—

本論文は、武智鉄二^{たけちてつじ}（1912～1988）による歌舞伎演出の仕事、特に第一次武智歌舞伎^{たけちかぶき}（1949～1952）と位置付けられている初期の作品群に限定して取り上げ考察している。武智は生涯にわたって歌舞伎に関わり続けた演出家であるが、初期の武智歌舞伎は、自身の打ち立てた画期的な三大演出指針（「原作第一主義」「イキの理論」「マルクス＝フロイトの応用」）が最も機能し、かつ、当時の現行歌舞伎のアンチテーゼとして、継続的に「歌舞伎の現代化」を行った先駆的演劇運動であった。ゆえに、いくつかの先行研究がすでに存在するが、「現代において演出家・武智鉄二の理論と手法は本当に有効なのだろうか—」という視点に立った研究はなされていない。

自ら主宰する「木ノ下歌舞伎」という演劇団体において、歌舞伎演目と現代演劇を交差させ、「古典の現代性」を具現しようとしている私にとって、「現代における武智理論の有効性」は大きな関心事である。本論では、その有効性を検証するために、(1) 武智歌舞伎の同時代性、(2) 武智歌舞伎の同時代や社会や舞台芸術に対する批評性、(3) 〈運動体〉としての武智歌舞伎の可能性、と三章にわたってテーマを絞り考察している。武智の演劇運動を一つのモデルケースとして、その手法が現代においてどこまで有効であるかを検証し、その果てに平成の歌舞伎にどのような〈現代化の道〉を提案することができるかが、本論の趣旨である。

第一章 武智鉄二と同時代性～武智歌舞伎の基本理念～

本章では、武智歌舞伎の基本理念はどのように成立したのか二つの側面から論じている。
(1) 武智が生涯を通して貫くことになる、演出家としての同時代への強い意識、社会に

対する反逆的姿勢がどのように形成されたのか—その萌芽を、演出家になる以前の武智が体験した決定的な二つの事件①滝川事件^{たきがわじけん}（1932 年）②大阪新聞での劇評打ち切り^{おおさかしんぶん}（1934 年）に見出し、その形成の過程を考察している。

（2）武智の演出指針「原作第一主義」はいつ形成されたのか—という問いを軸に、武智鉄二演出による昭和 15（1940）年の『絵本太功記 十段目』^{えほんたいこうき じゅうだんめ}（東京・飛行館^{ひこうかん}）について論じている。この公演は武智自身の初演出作品であるにもかかわらず、これまでの先行研究では重要視されてこなかった。本章では、この時点においてすでに「原作第一主義」という彼の演出指針が不完全にせよ成立していた点に着目し、武智歌舞伎の出発点として位置付け、考察するとともに、原作への回帰を促す「原作第一主義」という演出指針の成立の影には、当時戦時下にあった日本社会への危機感という同時代への強い意識が作用していたことを明らかにしている。

のちの武智歌舞伎において大きな基本理念となる「同時代への強い意識」と「原作（オリジン）への回帰」——見相反する二つの指針を両立したところに演出家・武智鉄二の特異性があり、それは同時に、「古典が真の古典性を獲得する」とことと「古典が現代性を孕む」ことは表裏一体であることを証明している。

第二章 武智鉄二と六代目菊五郎^{おのえきくごろう}～摂州合邦辻をめぐって～

本章では、武智鉄二と六代目尾上菊五郎^{おのえきくごろう}（1885～1949）という二人の演劇人を比較し論じている。武智鉄二が同時代を強く意識した演出家であったことは前章でも論じたが、当然その眼差しは同時代の舞台芸術（主に現行歌舞伎、又は新演出物の歌舞伎）にも向けれていた。武智自身が最も影響を受けた同時代の演劇人の一人が歌舞伎俳優の六代目菊五郎であり、当時菊五郎は、名実ともに歌舞伎界の頂点を極め、自身が主演する舞台に画期的な新演出を加え、歌舞伎を大きく変革していた。両者の新演出は、ともに「原作第一主義」という志向のもと行われたことも共通する。とりわけ本章では「摂州合邦辻」という二人の演出家がそれぞれ取り組んだ作品を比較し、その演出の共通点と差異を明らかにしつつ、武智鉄二が、菊五郎を頂点とした現行歌舞伎へ「批評性」を持ちながら、武智歌舞伎において成しえたかった〈変革〉とはなにであったかを検証している。

第三章 武智歌舞伎の現場論～〈運動体〉としての武智歌舞伎の可能性～

本章では、武智歌舞伎の創造プロセスとして稽古場の分析、いわば創造環境としての「武智歌舞伎」という側面に焦点を当てて検証している。稽古期間や座組の設定、稽古の進め方など、武智が構築した創作環境は、現行歌舞伎のそれとは、全く異なり、画期的なものであった。それは、元来演出家が不在である歌舞伎に、いかにして作品の全責任と権限を

握る西洋的な概念に基づく〈演出家というポジション〉を打ち立てることができるのかという戦いでもあった。また、同時に武智歌舞伎は実に豪華な協力者（豊竹山城少掾や八世竹本綱太夫、四世井上八千代、桜間道雄、七代目坂東三津五郎など）を得て、創作を行っていた。演出家が最終判断権を握りつつも、作品を作り上げるまでのプロセスにおいて、多数の手が加わり、それにより一層クオリティの高いものに仕上げていこうとする発想は、現代で言うところの「共同制作」であり、実に先駆的な創作であった。

また、武智歌舞伎は、演劇創作のためだけの〈場〉ではなかった。若手歌舞伎俳優の育成や他ジャンルの芸能者の交流など、伝統芸能の深化と発展を促すための〈運動体〉でもあった。武智歌舞伎の真の価値はそこにある。そのような長期的かつ広い視野に立ったビジョンを有していたからこそ、伝統芸能界や観客に対し様々な議論を今もって巻き起こしているのだ。

Summary in English

On the Theatrical Experiment of TAKECHI-KABUKI:

Takechi Kabuki as the Artistic Movement and Its Validity as the Directing Principle

Introduction

This thesis considers Takechi Tetsuji's (1912-1988) work as a kabuki director, focusing on his early works from the first period of Takechi Kabuki (1949-1952). Takechi's three major directorial principles of "textual originalism," "the logic of breath," and "application of Marxist and Freudian analysis" function most clearly in this early period. Additionally, in the early period Takechi Kabuki was a groundbreaking theatrical movement that continuously strove to modernize kabuki, functioning as an anti-thesis to the existing kabuki of that era. Although scholarship on this topic does exist, there is no research from the perspective of whether or not the logic and methods of Takechi's work as a kabuki director are still effective today.

The efficacy of Takechi Kabuki is of major interest to me in my role as the founder and Artistic Director of Kinoshita Kabuki (2006-), a theater company that strives to bring forth the contemporaneity of the classics through the intersection of classical kabuki pieces and contemporary theater. In order to evaluate the efficacy of Takechi Kabuki, this thesis considers it over the course of three chapters devoted to the following themes: (1) the contemporaneity of Takechi Kabuki; (2) Takechi Kabuki as a critique of its era, society, and performing arts; and finally (3) the potential of Takechi Kabuki as an artistic movement. The purpose of this thesis is to examine Takechi Kabuki as a model case and evaluate to what degree its methods are effective in the

present day, in order to determine what path for modernization can be proposed for kabuki in the current Heisei era.

Chapter One

This chapter analyzes the formation of the basic principles of Takechi Kabuki from two perspectives.

(1) First, I consider how Takechi developed his deep commitment to contemporaneity and his rebellious stance toward society. These aspects of Takechi remained consistent throughout his life, and their origins can be found in two definitive incidents that occurred before he became a director: state attempts to suppress academic freedom in the Takigawa Incident (1932) and the Shōchiku company rejecting his theater reviews in the *Ōsaka Shimbun* (1934).

(2) Second, I consider the 1940 production of *Ehon Taikōki: Jūdanme* directed by Takechi in order to illustrate the development of his directorial principle of “textual originalism.” Although this was Takechi’s first production as a director, it has been given little attention in existing scholarship. I argue that his “textual originalism” was already developed, albeit imperfectly, at this point in time, and I analyze this performance as the starting point of Takechi Kabuki. Additionally, this chapter reveals that his commitment to contemporaneity was behind the development of his directorial principle advocating for a return to the original work. This commitment can be seen in his sense of crisis regarding Japanese society during wartime.

Takechi’s unique qualities as a director can be found in this combination of the basic principles of Takechi Kabuki that may at first glance appear incompatible: a commitment to contemporaneity and a return to the original text as a point of origin. This combination also reveals that the seemingly contradictory ideals of (1) classics that achieve pure classicism and (2) classics that contain contemporaneity are, in fact, inextricably linked.

Chapter Two

This chapter is a comparative analysis of two theater artists, Takechi Tetsuji and Onoe Kikugorō VI (1885-1949). As a result of Takechi’s commitment to contemporaneity, he naturally also turned his attention to contemporary performing arts, with particular interest in kabuki and also New Theater (*shingeki*). Kabuki performer Onoe Kikugorō

VI was one of the contemporary theater artists who most influenced Takechi. In both name and actual ability, Kikugorō VI was at the peak of kabuki in that era. Not only did he add innovative elements to productions in which he performed, but also he significantly transformed kabuki itself.

Both Takechi and Kikugorō VI's new directorial choices share a mutual interest in "textual originalism." In this chapter, I consider productions of *Sesshū Gappō Ga Tsuji* created by each director. By shedding light on points of comparison and contrast between these works, I examine how Takechi's production functioned as a critique of the existing kabuki establishment with Kikugorō VI at its peak. Additionally, I reveal the transformation that Takechi Kabuki was unable to achieve.

Chapter Three

This chapter examines the creative environment of Takechi Kabuki by analyzing the rehearsal space to shed light on the creative process. The creative environment constructed by Takechi was revolutionary. The length of the rehearsal period, the composition of company members, and the way rehearsal was conducted were radically different from existing kabuki conventions. In the context of kabuki conventions where directors traditionally did not exist, Takechi's development of this creative environment could be understood as a struggle to establish a position for a director in the Western sense, as a role with full responsibility for and authority over a production.

Although he retained a director's right to make final decisions, Takechi created kabuki alongside exceptional performers. He implemented a creative process where a number of people were involved, resulting in a higher level of quality. This was truly pioneering for his era, and it resembles the contemporary concept of collaborative creation.

The first period of Takechi Kabuki was not merely a venue for creating theater. Rather, it was an artistic movement that simultaneously strengthened tradition and promoted new developments. It trained the next generation of kabuki actors and enabled the exchange of ideas between artists and performers across genres. That is the true value of Takechi Kabuki. Takechi Kabuki continues to provoke debate and discussion to this day among performers and audience members in the world of traditional performing arts precisely because its activities were conducted with a long-term focus and a breadth of vision.

論文等審査結果概要

本論文の独創的な点は、①多岐に亘る武智鉄二の芸術活動のなかで、主たる分析対象を「第一次武智歌舞伎」（1949－52）に限定した上で、＜運動体＞の組織者という、武智の最もポジティブな芸術的側面を明らかにしたこと、②その＜運動体＞が、戦前・戦中・戦後を通じてどのように形成され、どのような演劇思想を獲得していたのかを、「太十」共同演出（1940）や、六代目尾上菊五郎、豊竹山城少掾との比較等を通じて詳細に分析していること、③武智が、古典の諸ジャンルを横断的に一つの「演劇」としてとらえていたことが示唆されていること、④こうした視点が、申請者自身のプロジェクト「木ノ下歌舞伎」の＜運動体＞としての性格と密接にリンクしながら形成されていること、などに認められる。以上のような論点が生き生きした文体で記述されており、一部に主観的な見解や論理の飛躍も認められるものの、特に第1章、第2章は説得力ある議論が展開されている。第3章から結論にかけての論理展開にやや混乱が見られる点は惜しまれる。

審査対象作品である「木ノ下歌舞伎」は発足から最新の成果までをまとめたポートフォリオの形式で提出されており、全体として、＜運動体＞としての同プロジェクトの意義を自覚的に考察した「創造的アーカイヴ」となっている。個別の舞台作品については優劣があるものの、幾つかの作品には、これまでの舞台や戯曲にはなかった新鮮な発見があり、優れた現代演劇作品が発表されていた。

試験結果概要

論文発表では、本論文の概要が、スライド資料を適切に用いながらバランスよく説明されていた。質疑応答では、①「第一次武智歌舞伎」とGHQの占領政策との関係、②武智歌舞伎の型の継承、③六代目菊五郎劇団のアンサンブルの意味、等についての認識不足も指摘されたが、総じて論文の趣旨と成果が明快に説明され、武智歌舞伎の歴史的意義をめぐる高度な議論に耐えうる知見を備えていることが明らかになった。作品発表では、会場に展示された「木ノ下歌舞伎」の組織図、上演年表、補綴台本の生成プロセス、過去作品の映像記録をやはり過不足なく用いつつ、明快な構成のもとに作品の意図や実績が説明された。「木ノ下歌舞伎」と「武智歌舞伎」の相違をめぐる本質的な問いも審査員から提起され、プロジェクトの今後の課題も浮き彫りとなったが、そのことについても、真摯な受け答えがなされていた。

上記の展示は、多様な顧客に向けて発信しようとする「木ノ下歌舞伎」にとって、＜運動体＞としての重要な表現の場でもあったが、本人もそのことに自覚的であった。

総合所見

本論文は、武智鉄二の芸術活動を、「歌舞伎の現代化」の可能性やアクチュアリティという視点のもとに批判的に分析した論考であり、武智の歴史的意義を、「第一次武智歌舞伎」における芸術家個人に還元できない協働作業が類例のない演劇運動を形成していた点に見出している。その点を、当時の社会情勢や古典演劇の状況等を有効な補助線としつつ、説

得力をもって論じていることは高く評価できる。なおかつ、そうした論文における研究成果は、申請者自身が<運動体>という自覚のもとで展開してきた作品活動と密接にリンクしており、本学大学院博士課程の趣旨にもふさわしい内容となっている。申請者が本課程を満期退学後の 3 年間に刊行された最新の先行研究も取り入れつつ、実践家ならではの独創的な武智鉄二像が示されており、「作品」に関しても、過去 3 年間に国内外で一定の評価を得つつある「木ノ下歌舞伎」の最新の活動成果が充分反映されているといえる。

前項で指摘のあった 3 点、及び第 3 章から結論にかけての論理展開には、(主として註レベルの) 若干の加筆・修正が必要であり、その際には「木ノ下歌舞伎」の活動と「武智歌舞伎」の差異を自覚することが、今後の申請者の芸術活動において重要であることが意識されるべきである。武智鉄二の活動史において<運動体>が成立した時期が、実は「第一次」に限られていたことも、もっと強調されてよい。

以上の諸点を踏まえた上で、本申請内容は、博士号授与にふさわしい水準に達しているものと判断する。

氏 名	李 宣周
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	甲 第 50 号
学位授与の日付	平成 28 年 3 月 19 日
学位授与の要件	学則第 36 条第 1 項該当（課程博士）
学位論文題目	朝鮮時代における漆器下地材料の変遷に関する研究
審査委員	主査：岡田 文男(本学歴史遺産学科教授) 副査：仲 隆裕(本学歴史遺産学科教授) 副査：中ノ堂 一信(本学大学院芸術研究科客員教授) 副査：山崎 隆之(愛知県立芸術大学名誉教授)

内容の要旨

本論文では、朝鮮時代中期・末期の遺物にみられる漆塗膜断面の顕微鏡観察を通じて、漆器制作工程を調査した。特に様々な材料を混ぜて使う下地に注目した。韓国の漆文化の歴史について、漆器に使われる下地の変遷から検討した。

今までの漆器の編年に関する研究は、文様と形による美術史的な観点から制作年代を区分してきた。しかし、保存科学の分野で漆器の科学分析が進められることによって、編年が変わる可能性が出てきている。これまでの美術史だけの制作年代区分には限界があることは事実である。そこで、本研究は、保存科学の方法によって材料分析をおこない、検証可能な下地変化を検討する。この方法により、時代区分を明らかにすることができると考え研究を進めた。下地とは漆器を制作する際に木地の表面を平滑にするために漆に固形物を混和して接着することをいう。下地に用いる混和材として骨粉と木炭粉、鉱物粉などがある。現在中国と日本の下地材料に関する研究は進んでおり、韓国の場合は、古代の漆器を中心に研究が進展している。これまでの研究によると中国では動物の骨を焼いて粉末にした骨粉を混和する下地技法が秦から漢時代にかけて完成し、以後、宋時代(10～13 世紀)まで認められる。日本では奈良時代(8 世紀)に漆に骨粉を混和した下地がわずかに知られているが、それ以降は見られない。まだ朝鮮時代の漆器分析に関する研究は不十分であるが、韓国では中国の文化が入った 5、6 世紀から漆に骨粉を混和する下地が出現し、18 世紀まで認められる。ところで、中国では宋時代でその技法が途絶えて以後の時代に伝わってない反面、韓国では漆に骨粉を混和した下地は高麗時代から朝鮮時代にかけて使われてきた。

多くの漆器遺物が残っている朝鮮時代の中期と末期を中心に 21 点を対象にし、漆塗膜断面の観察を通じて、朝鮮時代の漆器製作過程を明らかにした。

第 1 部の 2 章では漆器遺物の漆塗膜端面の分析により、朝鮮時代中期には、二種類の下地があったことが明らかになった。一つ目は、高麗時代から使われてきた骨粉の下地であり、二つ目は、木炭粉と地粉を混和した下地であった。次に、朝鮮時代末期は、木炭粉の下地であることが明確になった。韓国では、唐時代に中国から流入した螺鈿漆器の技術が高麗時代、朝鮮時代中期まで残っており、漆に骨粉を混和した下地をみることができる。

これは韓国の独自の特徴である。中国や日本では時代が下るにつれて技術が発展し、彫漆や蒔絵などの加飾方法によって漆器の表現方法が多様化している。しかし、韓国では現在も螺鈿漆器が中心になっている。この特徴が、下地技法が朝鮮時代末期まで残ってきた理由であると考えられる。螺鈿の厚さと表面を平滑にするために漆に骨粉や木炭粉を混和した厚い下地が必要であったと考えられる。

朝鮮時代末期に登場する玳瑁魚皮螺鈿漆器は、玳瑁と金属線、沙魚皮を組み合わせて加飾したものに、金属粉を器物全体に蒔いたものである。既存の黒い漆の表面に螺鈿のみで加飾した螺鈿漆器と比べると、玳瑁魚皮螺鈿漆器は革新的な表現方法と言える。

漆塗膜端面調査の結果、玳瑁魚皮螺鈿漆器は、漆に木炭粉と鉍物や地粉を混和した下地が用いられている。漆層には辰砂と石黄が含まれていることが明らかになった。これは全体に蒔いた金属粉とあわせて、赤みのある明るい色味を出すために辰砂と石黄を混和したと考えられる。その量は少量であり顕微鏡観察でも見落とす場合があるため、従来の漆器の分析結果を見直す必要があると思われる。また、器物の表面には金属粉が蒔いてある。この金属粉は、加飾に使われた金属綫線と同種類であることが分かった。この素材は、SEM-EDS 分析により、銅と亜鉛が含まれている真鍮であることが明らかになった。

玳瑁魚皮螺鈿漆器は、その様式から外国の影響を受けて制作されたものとされている。時代としては、19 世紀末のものと言及されていた。しかしながら、漆塗膜断面分析をおこなった結果、18 世紀の漆器「黒漆塗螺鈿葡萄栗鼠文箱」の下地と類似していることが判明した。また、1652～1744 年間の嘉禮都監儀軌で玳瑁魚皮螺鈿漆器に使われていた材料と同じ材料を使った函を確認することができた。このことから玳瑁魚皮螺鈿漆器は、これまでの美術史上で通説となっている時代よりも早く、17 世紀から遅くとも 18 世紀のものと判断できる。

以上の調査結果は、これまでの美術史上の通説である推定年代に捉われず、広い観点から考える必要があることを示している。

第 2 部は、第 1 部で調べた結果をもとにして、下地の復元実験と実験で得られたデータをもとに保存修復と復元制作の事例を示したものである。第 1 章では、漆に骨粉を混和した下地と、漆に木炭粉を混和した下地の手板制作実験を行った。下地に用いる混和材の種類とその量を明確に把握し、保存修復や復元制作に応用できるようにデータを構築することを目的とした。その結果、漆に骨粉を混和した下地は乾燥が非常に早いことが分かった。2mm の厚さの下地でも 1 日で乾燥する。これは従来の常識に照らし合わせると、漆の乾燥時間としては十分早いといえる。最も早いのはウシの四肢骨を 15 分間焼いて粉碎した骨粉を漆と混和した下地である。この下地は板との接着力が悪く、下地として使用するのは不可能であった。次に、ウシの四肢骨を 2 分間と 5 分間焼いてから砕いて粉末にして漆と混和したものを下地として使用できる可能性があるかと判断した。ウシの四肢骨を長時間焼いて粉碎し、漆と混和した下地の乾きが早かったのは、骨粉に残留する膠の存在が理由であると考えられる。ウシの四肢骨を 15 分間焼いて粉碎した骨粉は、残留している膠成分がほと

んどなくなり、粘りのない状態であった。ウシの四肢骨を 2 分間焼いたものは、漆を混和して時間が経つと粘りが出てきた。乾く時間は少し遅くなるが、作業することを考えると、乾きが少し遅いほうが作業効率は向上する。この実験の結果から、実際の漆器に使われた骨粉が茶色を呈しているのは、膠が残留させていることが明らかになった。これは作業をする際に最も適した焼き加減にしたためであると考えられる。

また、木炭粉が混和された下地に関する復元実験を行った。地粉に対する木炭粉の割合と漆の量を変えて実験を行った。その結果、0.5 倍の漆を入れたものは、全体的に薄い厚さで下地を付ける場合は、木炭粉の比率と関係なく 1、2 時間以内に乾燥する結果を得た。しかし、2mm の厚さの場合は 0.5 倍の木炭粉を入れたものより、1 倍以上を入れたもののほうが、乾く時間は早いという結果が得られた。1 倍の漆を入れたものは、90 分以内に表面が乾き、厚さ 1mm のものは 2～3 時間で完全に乾燥した。厚さ 2mm に付けたものは、4 日以上を要した。最も遅く乾いたものは、4 倍の木炭粉を入れたものであった。しかし、一週間以上であれば完全に乾くという結果を得た。

最後に木炭粉と混ぜた溶媒剤を把握するため、韓国で伝統的に使われる膠、もち米糊、漆、柿渋と混ぜて手板を制作した。朝鮮時代後期の漆断面と比較すると、プレパレート研磨の時にほとんどなくなった断面と、上部にある漆層に接するところの木炭粉が残っていることも同様であると考えられる。それゆえ、螺鈿を貼る時に使う膠が下地にも使われた可能性が高いと考えられる。

第 2 章では、第 1 章のデータを基にして根津美術館所蔵「螺鈿楼閣人物文箱」と、高麗美術館所蔵「黒漆塗螺鈿宝相華唐草文箱」「黒漆塗螺鈿葡萄栗鼠文箱」3 点の修復制作と模造を行った。

根津美術館所蔵「螺鈿楼閣人物文箱」は、蓋には楼閣人物文があり、身の側面は高麗時代の経箱によく見られるザクロ唐草文様が加飾されている。肉眼調査の結果、楼閣人物文はどこのものか特定できないが、側面には一つの板を分けた痕跡が見えることから、伝世するあいだに経箱を解体して、現在の箱の形に再構成した可能性が高いと考えられる。内側にも、もともと朱漆が塗られたことが判明した。側面の唐草文様が類似していることから、北村美術館所蔵の経箱と同じ時期のものと判断した。この結果から、天板の楼閣人物の代わりに唐草文様を入れて復元模造を行った。また、骨粉の下地は、実際に使用したことによって、他の材料より面を平らにすることができて丈夫であることが分かった。特に性質が異なる金属と螺鈿を使う漆器には、卓越した方法である。1mm の厚貝を使った「黒漆塗螺鈿宝相華唐草文箱」も骨粉の下地により面が平滑にできあがった。「黒漆塗螺鈿葡萄栗鼠文箱」は、分析結果をもとに木炭と砥粉を混ぜた下地を付け、失った金具を補充して模造制作を行った。

本論文では、朝鮮時代の下地材料を分析することによって、漆器の変遷の一端を示すことができた。また、科学的分析をもとに、骨粉下地で復元制作を行った。実際に制作経験をもとの遺物の修復にも生かすことができた。今後、漆器修復と修理にあたって科学分析で調べた材料と同じ材料を使うことで異質感のない修理ができ、さらに研究と制作が相互

に補完する研究が進むことを期待する。

Summary in English

Study on the evolution of the foundation used on the lacquerware in the Joseon Dynasty

When creating lacquerware, undercoating refers to mixing and binding a solid substance into the lacquer in order to produce an even surface on the wood. The admixtures used in undercoating can include powdered bone, charcoal or minerals. According to the research to date, an undercoating technique using burnt and powdered animal bones was perfected in China from the Qin Dynasty to the Han Dynasty and has been noted up until the Song Dynasty (10th - 13th centuries). In Japan, an undercoating technique of mixing powdered bone to lacquer is known to have had some use in the Nara period (8th century), but has not been noted since then. Although studies analysing Joseon Dynasty lacquerware are still far from exhaustive, the undercoating technique of mixing powdered bone into the lacquer appeared in Korea with the advent of Chinese culture in the 5th and 6th centuries, and has been noted there up until the 18th century. While this technique actually died out in China after the Song Dynasty, undercoating using powdered bone mixed with lacquer was used in Korea from the Goryeo Dynasty to the Joseon Dynasty.

This study examines Joseon Dynasty lacquerware as a whole, with particular focus on this point.

The research undertaken for Chapter 2 of Part 1 identifies three broad categories of lacquerware undercoating used in the Joseon Dynasty. The first was powdered bone, used from the Goryeo Dynasty; the second was powdered charcoal; and the third was a mixture of powdered charcoal and powdered clay.

Mother-of-pearl turtle shell lacquerware that appeared in the Joseon Dynasty refers to a decoration made of a mother-of-pearl, a turtle shell and metal wires. This lacquerware features bright color tone as it is produced by sprinkling metal powder over its entire surface. In contrast to the existing mother-of-pearl lacquerware, with only mother-of-pearl adorning the dark lacquer, the tortoise-shell fish-skin mother-of-pearl lacquerware could be called an innovative progressive style.

Investigation revealed that the tortoise-shell fish-skin mother-of-pearl lacquerware used the same undercoating of lacquer mixed with powdered charcoal and minerals or powdered clay.

Another point of commonality is the colourant used in the lacquer layer. While there are currently no known examples of colourant mixed into the lacquer, other than

coloured lacquer, it has been confirmed that colourant was mixed into the lacquer, regardless of the decorative material. In particular, examples of cinnabar and orpiment mixed into lacquer represented three out of six, exactly half, of the materials analysed in this study, making it the most significant finding. It is thought that tortoise-shell fish-skin products, as well as being completely sprinkled with gold and silver powder, were also mixed with cinnabar and orpiment to produce red or bright yellow tints. Since this would be so small in quantity that it could be missed even under a microscope, the existing analysis findings on lacquerware probably need to be revisited.

Tortoise-shell fish-skin mother-of-pearl lacquerware was considered to have a product of the late 19th century, as it was assumed from its style that its production had been influenced by other countries. However, an analysis of the undercoating proves that the undercoating closely resembles that of the 18th century lacquerware piece, the “black-lacquered mother-of-pearl grape-and-squirrel-patterned letter box”. In particular, the materials used in tortoise-shell fish-skin mother-of-pearl lacquerware are confirmed in the *Karye Togam Ŭigwe [Royal Protocols for Royal Wedding Ceremonies]*, which recorded the royal wedding ceremonies of the Joseon Dynasty between 1652 and 1744. Chronologically, this indicates that in terms of art history, tortoise-shell fish-skin mother-of-pearl lacquerware can be regarded as being from the 17th century or the 18th century at the latest.

Part 2 is based on the findings researched in Part 1 and cites cases of conservation and restoration based on undercoating reconstruction experiments and the data from those experiments. Chapter 1 outlines an experiment to reproduce undercoating made from lacquer mixed with powdered bone and lacquer mixed with powdered charcoal. The aim of the experiment was to elucidate the types and quantities of admixtures used in undercoating, as well as to gather data that could be used in conservation and restoration. The experiment resulted in a very quick-drying undercoat made from lacquer mixed with powdered bone. Even at a thickness of 2mm, the undercoating dried in one day. Conventional general knowledge would say that this would be a fast enough drying time. The results of this experiment show that the brownish colour of the powdered bone used in actual lacquerware is due to this being the right amount of heating time for workability due to the residual glue.

The method of an experiment adopted in this thesis is as follows: by changing the percentage of charcoal powder at one time and changing the amount of lacquer at other time. As a result, when putting in 0.5 times of lacquer and following undercoating by the thin thickness overall, I got the result which dries within 1 or 2 hours, regardless of the proportion of powdered charcoal. But in the case of 2mm thickness the result shows that the one with charcoal powder more than average level dries faster than the one in

which the amount of charcoal powder is less than half of it. The surface whose amount of lacquer is on an average level dries within 90 minutes, and if its thickness is around 1mm, it dries perfectly in 2-3 hours. The one with 2mm thickness needs more than 4 days to dry. And what dries the slowest is the one in which the amount of charcoal powder is four times as much as the average level, requiring more than one week to dry completely.

Finally, an experiment was made with a tester board made of glue, glutinous rice glue, lacquer and persimmon tannin, which have been used traditionally in Korea, in order to grasp the effect of the solvent pill with charcoal powder.

The comparison is made between the tester board and cross section found in the late Joseon Dynasty. As a result, the pattern found in both is similar; undercoating layer of the tester board almost disappears and the lower part of the lacquer layer is still left. The glue used to attach the mother-of-pearl seems likely to have been used in the undercoating.

Based on the data from Chapter 1, Chapter 2 outlines a three-part conservation project: the “Lacquered Document Box Inlaid with mother-of-pearl” and the “Lacquered Box Inlaid with mother-of-pearl” held in Koryo Museum, the “Lacquered Box Inlaid with mother-of-pearl” held in Nezu Museum.

The “Lacquered Box Inlaid with mother-of-pearl” held in Nezu Museum is decorated on the lid with an image of a pavilion and people, while the sides of the container are decorated with a peony arabesque pattern commonly seen in the Joseon Dynasty. The difficulty with the production was in the issue of how to attach the brass strips. They could not be made to adhere to any conventional glues. After experimenting, an effective method was found for lacquering and baking the metal and then attaching it with fish glue. It was also found that the powdered bone undercoating worked better to create an even surface than any other substance. Undercoating mixed with powdered bone is certainly an excellent technique in lacquerware, especially when it is used for materials of such different qualities as metal and mother-of-pearl. The “black-lacquered mother-of-pearl floral arabesque letter box”, which has shells 1mm thick, also uses a powdered bone undercoating to produce an even surface. Based on analysis results, a replica of the “black-lacquered mother-of-pearl grape-and-squirrel-patterned letter box” was produced with an undercoating made from a mixture of charcoal and abrasive powder and a missing metal fitting was also replaced.

This study examines the trends in Joseon Dynasty lacquerware through undercoating. Based on scientific analysis, it has also been possible to reproduce powdered bone undercoating and to clarify the lacquerware production techniques used on sutra boxes. It is the aim of the author to facilitate a greater degree of completion in

lacquerware restoration projects through further research and production.

論文等審査結果概要

本論文は、韓国の朝鮮時代における漆器製作技法について保存科学的手法により下地の変遷を解明し、その結果を漆器の保存修復・復元制作に応用しようとしたものである。本論文は二部構成からなり、第一部は朝鮮時代の螺鈿漆器の科学分析、第二部は朝鮮時代の螺鈿漆器の保存修復と復元制作を通じた論考である。第一部の朝鮮時代における漆器の下地材料に関する保存科学的手法による分析方法の説明とその結果については論の展開と内容から、申請者がこの領域に対して十分なる知識と実験経験を有していることが窺えた。すなわち朝鮮時代における 30 点以上の漆器の塗膜分析の結果、下地の構成が骨粉下地、木炭下地、鉾物下地により構成されている事実を提示し、それらが制作時期と密接に関係していることを編年的に示したもので、その内容は恣意的でなく、客観性を保持している。中でも朝鮮時代における螺鈿漆器の下地が骨粉を主体にしたものとの指摘は韓国の漆芸が中国の影響を受けながらも独自の発達を遂げたことを明らかにしたという点で重要であり、本論文の大きな成果である。また、朝鮮時代末期に流行した玳瑁魚皮漆器の下地が共通して木炭粉と鉾物を混和した下地であること、色漆以外の漆塗装の中に辰砂、石黄の鉾物顔料が存在することを発見した点も特筆される。第二部の復元制作と保存修復の項目は、第一部の考察を受けての論考であり、実験を通して朝鮮時代の下地の骨粉の色調を再現したこと、さらに下地と相性の良い金属線の接着方法を発見したことなど、第一部の成果を復元制作に十分反映したものとして高く評価できる。

試験結果概要

公開審査は主査 1 名、副査 3 名の体制で行われた。まず学位申請者が 50 分間にわたって論文の概要をパワーポイントでスライド約 60 枚にまとめて発表した。発表内容は章立ての説明から始まり、各章の要点を端的にまとめたものであった。しかも、論文執筆時点において設計図面の不掲載、骨の燃焼における熱量の不記載等の不備があった点をすべて補った発表となっており、理路整然とした内容であった。その後休憩を 10 分間設け、その間に申請者による作品解説が行われた。当該審査は論文のみであり、申請者による作品は参考作品として審査対象ではなかったが、審査員ならびに聴講者とも申請者による作品説明を拝聴し、作品が申請者による研究成果に裏付けられて制作されたものであることが十分確認できた。その後 60 分間、発表内容について副査 3 名による質問があり、朝鮮時代の漆器の下地と日本の漆器の下地の比較、漆に辰砂と石黄を混和したことによる表現効果などについての質疑がなされた。申請者は質問に適切に応答し、該分野において十分なる知識と実験経験を有していることが証明された。

総合所見

本論文は韓国における朝鮮時代を中心とする螺鈿漆器の下地制作技術について保存科学

的手法による研究を行ったものである。研究内容は単に科学的分析の結果を報告するにとどまらず、それによって得られた情報を用いて各種の下地作りを行い、その材質の適性を確認するとともに、技法の推定にまでおよぶ点で独自性がみられた。とりわけ、韓国における螺鈿漆器の下地が骨粉を主体にしている点を指摘したのは、韓国の漆芸が中国の影響を受けながらも独自の発達を遂げたことを明らかにしたという点で重要であり、本論文の大きな研究成果となっている。

さらに画期的な点として、申請者は本論文の作成と同時に実際に作品を模造、復元制作しており、その制作過程を通して得られたデータは本論文の各所に活用され、研究内容を検証するうえで重要な役割を果たしている点が挙げられる。その研究手法は実技者ならではのものであり、今後さらに研究の発展・深化が期待される。同時に、それらの成果は今後、漆工品の保存修復の場においても有効であり、該分野において多大な貢献が期待される。

以上、本論文は韓国における螺鈿漆器に関する十分な知識と卓越した製作技術の両者を有する申請者の独自性が発揮されたものとして高く評価されるものであり、博士（学術）の学位授与に値すると判断する。

氏 名	顧 亜婷
学位の種類	博士（芸術）
学位記番号	甲 第 51 号
学位授与の日付	平成 28 年 3 月 19 日
学位授与の要件	学則第 36 条第 1 項該当（課程博士）
学位論文題目	上村松園における女性像表現の研究―《焰》を中心に
審査委員	主査：河上 眞理(本学創造学習センター准教授) 副査：藤本 由紀夫(本学大学院芸術研究科教授) 副査：松生 歩(本学美術工芸学科教授) 副査：並木 誠士(京都工芸繊維大学教授)

内容の要旨

本稿の研究対象とする画家は、明治から大正時代、そして昭和戦前期に至るまで、京都画壇の中心的存在の一人であった女流画家・上村松園（1875～1949 年）である。上村松園は明治の京都に生まれ育ち、明治 23 年（1890 年）の第三回内国勸業博覧会において 15 歳で入選し、昭和 23 年（1948 年）女性として初めて文化勲章を受賞した女性人物画家として知られている。

しかしながら、松園を対象とした研究は古くはなく、昭和 24 年没後に開始され、21 世紀に入ってから以降、研究が本格化してきた。これまでの先行研究では、主に美術史学の観点から、松園本人の画歴、画面の人物の歴史及び故事から画題を検討するなどが行われてきている。松園の本格的研究の口火を切った関千代は、松園の作品は円山四条派の作風を継ぎつつ、江戸時代の浮世絵の主題を参考にしながら、自らの画風と融和させた点を指摘している。戸張泰子は「上村松園《花がたみ》にかんする考察」において、松園の作品が能、謡曲からの影響を深く受け、作品中の人物も中国の故事や、日本の古い物語や歴史の中の人物が多いと指摘している。

本論文では、先行研究をふまえた上で、松園の代表作の一点である《焰》（東京国立博物館蔵）の分析を中心に、松園の女性人物画作品のうち、日本の伝統芸能に取材した作品 5 点との比較から再検討を試みる。《焰》は大正時代の松園の代表作であり、作者の技法の成熟が見られ、画面構成と制作意図を最も明確に体现していると考えられるが、先行研究では十分な考察がなされてきたとは言い難い。筆者自身も日本画の制作者であることから、制作者の視点に立って、作品の描法、構図、色彩の表現について検討し、松園の作品で使われた技法を明らかにする。そして、女性人物画を描くにあたっての松園の制作上の工夫を分析することにより、松園が何を最も重視していたのかを明らかにできるだろう。

第一章の「松園の活動」では、近代美術の状況と松園の修業時代を詳述する。

美術団体での活躍から、日本近代美術の展開が見られる。しかし、松園は特定の美術団体に属することなく、自分の女性人物画の世界を探索したのである。

幼い時から、絵を描くことが好きだった松園は京都府画学校に進学し、明治 20 年（1887

年)から鈴木松年の門下に入り、明治27年(1894年)には幸野楳嶺に、明治28年(1895年)には竹内栖鳳に師事した。

三人の師匠から学んだ技法、画面構成などが、将来に女性人物画家になる基盤となっている点を指摘する。例えば、松年の力むような筆致は松園に大きな影響を与えたことは、『四季美人図』ののだらりの帯姿で生け花をしている女性のように、力強い筆遣いに見ることができる。楳嶺の画風は派手な四条派で、華麗な色彩と繊細な筆遣い、艶麗で華々しく画面がとてもきれいに見えるのである。松園の大正時代の作品『花がたみ』が第9回文展で受賞した時にも、画面の美しい色彩が上品だと評判になった。一方、写生を重視する栖鳳から、松園は写生の重要性を理解したと考えられる。

明治40年(1907年)に文部省美術展覧会(以下、文展と記す)が始まると、第一回展に『長夜』を出品した。松園は1907年(32歳)に初めて文展に出品して以来、毎回入選して、数多く受賞した。優秀な展覧会出品歴によって、第10回(1916年)文展から、「永久無鑑査」となり、作品審査を受けることなく出品することが認められることになった。また、大正13年(1924年)には、唯一の女流画家として、「帝展」の委員となっている。世界中の人々が彼女の作品に魅了されていた。

第二章「日本の伝統芸能に取材した女性像の内面の表現」では、伝統芸能に関する作品5点、すなわち『娘深雪』、『花がたみ』、『草紙洗小町』、『砧』、『静』について検討する。本論の中心話題である『焰』は、能『葵の上』に取材した作品であるため、伝統芸能に取材した松園の他の作品との比較検討は必要不可欠である。5点それぞれの絵画作品が能、謡曲、浄瑠璃という伝統芸能のどの作品を典拠として描いているのか、また、絵画化にあたっての松園の工夫を詳細に分析した。

第三章『「焰」について』では、大正時代の代表作である『焰』について、素材、及び描写、画面構成について詳細に論じた。画家としての松園の苦しみと悩みが表われ、自画像のようなこの作品から、松園はただ女性人物の表面、女性の美しい顔と姿を表現することだけでなく、画家が捉えにくい人間の内面、女性の心の奥深い感情を描写している。こうした感情を表現した『焰』という作品には非常に重要な考察する価値があると考えられる。

松園が謡曲と漢学を習いはじめて以降、伝統芸能をモチーフにして作品の制作を開始するが、その際に画家である松園は物語の背景、人物の身分を衣装の柄、色などによって示したと考えられる。こうした点は、先行研究ではほとんど注目されてこなかったことだが、こうした点こそ、松園の画家としての創意の重要な表現だと考えられる。

『焰』において、画面中では、余白の扱い、線描密度の作り直しなどから松園の卓越した線描と構図の巧みさが見られるが、この部分について、先行研究では言及されておらず、考察する必要がある。構図を初期(明治末期)作品とも比較し、詳細な分析を行った。

また、『焰』における髪の毛の表現についても検討した。前作と大いに異なっているからである。髪型は画中人物の時代考証により設定されていると考えられる。同じ長い髪の毛の表現として、『焰』より三年前(大正4年)の文展に出品された『花がたみ』では、人物の髪の毛の表現方法は平安時代の絵巻の描き方を参考し、髪の毛の流れに装飾性が見られ

る。《焰》では、桃山時代の髪型と服装が描かれ、身体に沿うように流れる髪がもやもやと描写されている。髪表現には、松園が描こうとする女性の本質が表出していると考えられ、等閑視することはできない。従って、松園が新しい表現として求めていた髪の毛を描く技法を明らかにするため、髪表現の変化について再検討する必要があると考える。

松園のスケッチの収集、調査を通して、写生の重要性が指摘されている。しかしながら、同時代の日本画家に比べて、下絵に筆のみを使用することに固執した松園が描いた下絵の線描表現に関する分析は十分になされてきたとは言い難い。この問題点を解明するため、松伯美術館所蔵の《焰》の下絵、スケッチと本画との比較研究をし、松園の線描の技法と画面構成の分析を行った。

内面の表現にも磨きがかかった松園の、女性の「美」に対する考えは一つではない。前文に書いた通り、松園は伝統芸能に取材して多数な作品を制作していた。伝統芸能に取材した作品から、女性の淑やかさ、優しい姿と品格、愛に対する執念、嫉妬の炎に燃えて、憎しみに換わって女性の執念などが読み取れ、画家はよく自分の感情を作品に託し、「真、善、美」な女性を表現したい作家本人も普通の女性と同様に、当然、いろいろな感情を持つと考えられる。

結論では、《焰》を中心に、伝統芸能に取材した作品 5 点との比較研究により得られた内面描写の重要性を論じた。内面描写のない作品は、魂がないように感じられる。つまり、見る人間に、こうした作品は共感を覚えさせていない。

人物画画家に対して、人間の内面、感情の描写が一番困難なことである。映画や能の演目では、動く画面、セリフ、あるいは、歌詞、照明などより、人物の内面を表現することができる。しかし、絵画では止まっている一瞬が描かれる。見る人間が止まっている絵画の画面から、人物の蠢くような内面を読み取れるように描くことは非常に難しいことである。伝統芸能に取材した作品 6 点を詳細に検討した結果、松園は、ある物語や歴史をもつ人物を描く際に、衣装の柄や僅かな道具によって、人物像を浮かび上がらせていると考えられる。これまであまり注目されてこなかったこうした部分の描写によって、人物像の感情と魂を表現していたのである。

以上、松園の女性人物画に関する女性内面の描写の研究により、松園研究の新基軸を提起することができたと考える。

Summary in English

Research on ‘Flame’- Women’s Figures in paintings by UEMURA Shoen

This paper covers research on UEMURA Shoen, a female painter who played a rather important role in artistic field of Kyoto from Meiji period to the early stage of Showa war. Born in Kyoto within the Meiji period, UEMURA Shoen participated in the third National Industrial Exhibition with her work at the age of 15 (the 23rd year of

Meiji period, 1890). In the 23rd year of Showa period (1948), she was entitled with the Order of Culture as the first female painter.

However, the research on UEMURA Shoen started not a long time ago. Such research went on after her death but only came to regular stages until the 21st century. Up till now, from the perspective of art history, the research concentrated on her personal history of drawing, the past experiences of her life and of the characters in her drawings. According to the idea from SECHI Chio, the first person who started to make research on UEMURA Shoen, this female painter learned the drawing style of Maruyama • Shijohai and also made reference on the theme of Ukiyoe. Afterwards, she combined these drawing elements with her own style so as to create new elements in her drawings. Presenting the ideas in paper named *On Hana-gatami from UEMURA Shoen*, TOBARI Yasuko put forward that the painter's work had been greatly influenced by Noh and Yokyoku. What's more, most of the characters in her drawings are from Chinese and Japanese ancient stories.

On the basis of researches from pervious scholars, this paper focuses on analyzing *Flame*, a representative work of UEMURA Shoen. At the same time, five other paintings of hers are presented as complementary materials for the research so that the discussion over her drawing style is able to be further conducted. As a representative work in Taisho period, *Flame* reflects the mature techniques, the clear structures and intentions hidden in this work. This truly proves that the previous researches on her are not enough. In this case, this paper is accomplished based on the perspective of a painter focusing on Japanese drawings and drawing techniques of UEMURA Shoen are clearly described through the analysis of drawing methods, structures and colors in the work. In addition, the idea the author wished to express and the most important part of the drawing are also pointed out through the research on the author's ideas in the process of creating the work.

In the first chapter of *UEMURA Shoen's activities*, the development of modern art is introduced and the painter's experiences of learning drawing during childhood are described. With the emergence of different artistic institutions, Japan came to modern ages. In the meantime, UEMURA Shoen did not belong to any organization and only stuck to her own style of drawings on women characters. As a child who loved drawing, she came to Kyoto Prefectural School of Painting for study. In the 20th year of Meiji period (1887), she became the student of SUZUKI Shounen. Then, she acknowledged KONO Bairei as her teacher in the 27th year of Meiji period (1894). In the 28th year of

Meiji period (1895), she began to learn from TAKEUCHI Seiho. What she had learned from these three masters was considered as the fundamental element for her success of making paintings with female characters.

UEMURA Shoen expressed herself in her work maturely during the period of time when Bunten Exhibition was launched in the Taisho era. One of her works *Long Night* was exhibited at Bunten Exhibition held by Japanese Ministry of Education in the 40th year of Meiji period (1907). Since then, UEMURA Shoen's paintings entered the exhibition every time she participated in afterwards and were entitled with corresponding awards. Based on the past experiences of entering the exhibition, she was offered the qualification of *A painting Not submitted to the jury* in the tenth exhibition in 1916. This indicates that her works can be directly exhibited without being selected by experts. In addition, in the 13rd year of Taisho (1924), she became the first female acting as the examiner of Imperial Academy Art Exhibition.

The second chapter focuses on the internal expression of drawings on women characters that are capable of traditional performing art. Based on the Noh Aoi no ue, this paper further deepens the research on *Flame*. Moreover, other five paintings, including Musume Miyuki, Hana-gatami, Soshi Arai Komachi, Knuta and Shizuka, are further introduced and analyzed. Therefore, it is necessary and inevitable to make researches on paintings reflecting traditional artistic skills as well. The above-mentioned five paintings were created based on Noh, Yokyoku and a Japanese puppet show. Within this chapter, the references which these painting are based on and the drawing techniques UEMURA Shoen used to demonstrate these artistic skills onto the paper.

In the third chapter *Flame*, the materials, drawing method and internal structures are introduced: despite that the painting appears to be like a simple self-description, it actually reflects the distress of the painter. What the painting has demonstrated is not only the beautiful appearances of women, but also the imperceptible internal emotions of people.

Eventually, the importance of describing internal emotions is presented. The paintings without the reflection of internal emotions are like human beings without soul. In other words, audiences are not inclined to communicate with the work in a spiritual way. It should be rather difficult for painters working on a character's mind to describe internal emotions, because such emotions can be explained through lines in movies, moving images, music and light. However, it is relatively harder to read one's

mind through the captured motionless image in drawings. On the contrary, UEMURA Shoen expressed all these elements through the clothing and properties of characters in a delicate way. Therefore, the elements which are easier to be neglected by audiences are able to be taken into consideration. Generally speaking, the research on UEMURA Shoen will be further improved through the analysis of her drawings on women characters.

論文等審査結果概要

本論文は明治・大正期に活躍をした女流画家上村松園の作品「焰」を伝統芸能に取材した作品群との比較により分析をおこなっている。これまでの松園研究では詳細に検討されてこなかった、これらの伝統芸能に取材した作品を物語、能面、道具、衣服、着物の文様など、画面を構成するあらゆる要素に着目し、松園が女性の内面を表現していることを解き明かそうとしている。制作者ならではの見解に富んでいる点は高く評価できるが、分析の方法についてはやや不満が残った。

たとえば、「焰」における髪の毛の描法についての分析は、まさに制作者だからこそその気づきがある一方、そうした描写によって松園が何を表現しようとしたのかという考察の踏み込みに欠けている。また、「焰」の人物の姿態を「S」字型とし、それが中国絵画に由来すると指摘するが、具体的な先行作品についての言及はないため、説得力に欠き、論証不足とも言える点が散見される。松園が伝統芸能に関する文様を着物に配したという点を独自性として指摘するが、そのような文様は17世紀の作例は既に見られる。松園の時代にそのような先行作例が知られていたかどうかを検討する余地がある。以上のような論証の欠点はあるが、制作者としての視点からの作品解釈はこれまでの松園論とは一線を画しており、博士学位申請論文として評価することができる。

顧は、単に姿形としての女性像を描くのではなく、画面全体から女性の内面を表現しようとしており、そのオリジナリティは高い。抑えられた表情であるにもかかわらず、女性特有の感情が伝わってくる点や髪の毛の表現には松園研究からの成果が見られる。松園研究と制作を合わせておこなうことによって、作品の強度が増したという効果が実証されている。

試験結果概要

3名の副査の審査員からの論文の内容に関する質問に対し、全て適切に返答することができていた。また論文では言及不足により説得力に欠けていた点についても、口頭では説明することができていた。たとえば、「焰」の人物の姿態の「S」字型と中国絵画との関係について口頭で述べた内容を論文に反映させれば、ある程度の説得力を増すことが可能だと判断できた。

作品に関する質疑に対しても、全て適切に返答することができていた。制作の経緯、構図の取りかた、色彩の選択など、冷静かつ客観的にみずからの作品を言語化しており、説得力があった。画面のあらゆる面に気を配り、それぞれの部分について深く考察を重ねな

がら、制作をしていることがよく伝わってきた。こうした制作の姿勢が顧の作品のオリジナリティを感じさせる要因になっていることを理解することができた。

総合所見

論文においては、これまでの松園研究では指摘されてこなかった点に着目し論証しようとしている点が評価できる。それらへの着目は制作者ならではの気づきによるものが大半であり、この点については高く評価できるが、分析の方法についてはやや不満が残った。しかし、制作者としての視点からの作品解釈はこれまでの松園論とは一線を画しており、博士学位申請論文として評価することができる。

博士課程において制作した作品から、年を重ねるごとに顧自身の作品に深みが増していったことがうかがえる。松園研究によって、松園からの影響を受けたというよりも、松園作品を考察することが鏡のような役割をし、顧の作品をより良くさせていったのだろう。既に内外から高い評価を得ているが、今回の研究を糧とし、ますますの活躍を期待したい。

氏 名	立野 陽子
学位の種類	博士（芸術）
学位記番号	甲 第 52 号
学位授与の日付	平成 28 年 3 月 19 日
学位授与の要件	学則第 36 条第 1 項該当（課程博士）
学位論文題目	多層色面による絵画空間構築 —プッサンとセザンヌに見る方法論的系譜—
審査委員	主査：浅田 彰(本学大学院芸術研究科教授) 副査：上村 博(本学通信教育部芸術教養学科教授) 副査：東島 毅(本学美術工芸学科教授) 副査：永井 隆則(京都工芸繊維大学准教授)

内容の要旨

本論文では、近代絵画の父と呼ばれる画家セザンヌと、17 世紀の古典主義の画家プッサンの、絵画空間を構築していく上での、共通した方向性に着目することで、ひとつの絵画論を描き出すということを目指としている。これまでセザンヌについては、従来よりの透視図法的な絵画空間の革新者であるという点が強調されてきたが、本論においてはセザンヌの絵画空間の特異性を、色面を筆触の単位として描くという点から読み解いていきたい。色面によって画面を分割しながら描くことをくり返すことで、対象の似姿を描くことで生まれる空間とは異なる、同系色の色面の層が折り重なったような、多層的な色面による空間の構造化が行われることになる。こうした多層色面による空間構築という側面を、プッサンの絵画の上にも発見する。そして、描かれた対象の見かけの姿から生じる奥行きと、多層色面により生じる奥行きとの対比という図式から、これを絵画制作における、ひとつの方法論として論じていく。今日、絵画という媒体の方向性が混迷する中、油彩という媒体を選択する上で、西洋の伝統の中でどのように絵画空間が扱われてきたのかに向き合うことが必要なのではないだろうか。

全体を三章構成とし、第 1 章では、セザンヌについて述べる。まず、セザンヌに関する主な先行研究を概観しながら、本論に関連する研究を中心に挙げていく。セザンヌの絵画を、形式上の問題から論じようとする立場においては、従来の透視図法的な空間の破壊といった点が強調される。また一方、現象学の観点からは、知覚することと制作行為の調和的な側面が語られる。これらの先行研究に対して、本論文では、セザンヌが色面単位によって、色彩の関係を形づくることによって絵画を構成するという面に着目し、従来のセザンヌ像とは異なる側面を明らかにしていく。この「色彩の関係を形づくる」とは、具体的にはどのようなことなのか。セザンヌの制作に関して、色彩の扱い方を中心に述べた上で、セザンヌの作品を実際に見ながら、色彩がどのように配置されているかを図示することによって分析する。ここでは、《サント=ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》（1904-6 年、ブリヂストン美術館）と、《庭師ヴァリエ》（1906 年頃、テート）の 2 点を例として挙

げ、筆触による同系色の色面を配置することによって、絵画空間の構造化が行われていることを確認する。セザンヌの絵画は、一元的な視覚を前提とした空間の捉え方（従来の透視図法にせよ、多視点や空間の歪みという見方にせよ）とは異なる次元において形づくられている。

第2章では、プッサンに関して論じていく。まず、プッサンの生きた時代とその略歴に加えて、プッサンに関する先行研究の動向を確認する。プッサン研究においては、絵画の意味内容や物語的な面が論じられることがほとんどで、形式面が中心に論じられることは極めて少ない。本論文では第1章の内容を受けつつ、色彩がどのように用いられているかという点から作品を分析することを行っていく。プッサンの絵画には、劇場のような空間に多くの人物が配置された群像表現、人物は前景に置かれるのみで画面空間の大半が風景で占められた風景表現という、大きく二つの類型がある。群像表現においては、《サビニの女たちの略奪》（1634-38年、メトロポリタン美術館）を、風景表現としては、《四季 夏（ルツとボアズ）》（1660-64年、ルーヴル美術館）及び、《蛇によって殺された男のいる風景》（1648年、ナショナルギャラリー ロンドン）の二点を例に挙げる。群像表現においては、人物の動勢や衣服に配置された色によって、画面が細かく分割されながら形づくられてはいるものの、背景も含めた画面の全体が構造化されるには到っていない。しかし、風景表現においては、画面の大部をしめる風景の各部分が、視線を画面の奥へと誘導するように描かれると共に、色面を配置することによって生じた奥行きをそうした見かけ上の奥行きと一致させることで、全体としてひとつの容積を持った空間として実現されている。また、こうしたプッサンの表現を、同時代の画家であるクロード・ロランの風景表現と比較し、画面構成におけるプッサンとの差異を論じる。クロードの風景空間は、全体がひとつの眺望として捉えられることによって成立しており、プッサンのように風景の各部分が、視線を導くように連動したり、色面によって構造化されるということとは行われていない。また、こうしたクロードの表現は、美術史上の一点として前後の時代にもつながり得るものであるのに対して、プッサンの表現は特異な一点であると言える。以上の考察から、画面に描かれた対象による見かけの奥行きとは異なる、色面の配置による奥行きを意識的に構築している点に、時代を隔てて、プッサンとセザンヌが共有している意識があると言える。

最後に第3章で、1章、2章において論じてきた内容を受け、対象の見かけ上の奥行きと多層色面による奥行きという、二つの並行する奥行きのバランスをとることによって描く方法として提示する。この方法は、目指す対象、構図の取り方という、絵を開始する最初の条件に大きく依存する。プッサン、セザンヌとも風景空間がモチーフとして選ばれているが、これは風景空間という対象を実現するために、この方法が適しているからであるとも言える。風景表現（風景空間をモチーフとした絵画）によって実現されるものは、絵を見る者と画面内に描かれた対象との、大きさや距離の関係によって作られる「空間」である。この空間には、絵を見る者の身体としての移動の可能性や、視点の大きな移動が含まれている。絵を描く者の眼差しが、色面を配置しながら対象を捉えようとすることを通じて少しずつ組み立てられるなかで、このような空間が奥行きとして形づくられていく。

セザンヌの絵の持つ実在感は、目の前にある対象を全体的に捉えるために視線が移動する、その視線が対象を把握するように動く様が、絵画の上においても実現されていることに由来するのだと思う。色面の配置による奥行きとは、視線が、画面上で組織された色面を捉えるということが、実際に対象を見るときにそれを認識する仕方と同質であることから生まれるものなのではないか。

絵画における奥行きを追求するためには、モチーフとしての自然の存在が不可欠であると考え。自然という対象をどのように捉え、それを絵画の上で表現するかについての、私自身の制作経験を通じた考察をいくつか挙げる。その上で現在、奥行きの「方法」を手がかりに、どのように絵画制作を進めているか、作例を挙げながらその現段階における検証を行う。色面を配置していくということは、対象を分割して捉えるということである。構図を、色面を配置し得る可能性を持ったものとして捉えることを試みている。

このように色彩の次元に絵画空間を構築することは、西洋絵画の歴史において、確実に存在はしてきたが、連続的には展開されてこなかった方法である。私は、こうした方法を意識しながら、対象としての自然に向き合うこと、絵を描くことを続けていく。自然に接するという個人の経験から、表現を立ち上げることは普遍性を持った行為ではないだろうか。

Summary in English

Constructing Pictorial Space with Multilayered Color Planes - Methodological Genealogy from Poussin to Cézanne

In this thesis, I aim to indicate the theory of painting by focussing on common direction in composing pictorial space between Cézanne who is called a father of modern painting and Poussin who is a painter of classicism in 17th. Until now, Cézanne has been regarded as the painter who had broken usual perspective space. But I examine unique pictorial space of Cézanne into his painting color planes with a unit of brushstroke. When the painter repeats dividing the picture with color planes, it comes to construct pictorial space with multilayered color planes. It is not a space by painting a portrait of the object but alike a pile of some layers of similar color planes. I find this constructing pictorial space with multilayered color planes on Poussin's works, too. So I compare the depth by multilayered color planes to the depth by the appearance of the object and state this as a method of painting pictures. The way of painting pictures is not clear now. It is necessary to consider pictorial space in the traditional way of western painting.

First I explain about Cézanne in the first chapter. I survey preceding researches about Cézanne and pick up some researches related to this thesis. One puts emphasis

on breaking usual perspective space in the position discussing Cezanne's painting from formal issues. The other tells harmonious side of perceiving and painting from the view of phenomenology. Against these preceding researches, I focus on that Cézanne constructed the picture by making relationships of colors by a unit of color plane and make clear the different side of a usual image of Cézanne. What kind of thing concretely is this "making relationship of colors?" I explain the method of using colors in Cézanne's painting and actually see his works and analyze with diagrams of the distribution of colors. I take two works, "Mont Sainte-Victoire and Chateau Noir" (c.1904-06, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation) and "The Gardener Valier" (c.1906, Tate) as examples, and confirm that pictorial space is constructed by making arrangement of brushstrokes of a similar color. Cézanne's painting is constructed in different dimension from the way of capturing the space based on unified sight—usual perspective, multi-sight and distortion of the space.

In the second chapter, I state about Poussin. First I look back the conditions in which Poussin worked, adding to the tendency of preceding researches. In researches on Poussin, they are almost about the meaning of scenes and the narrative side. Very few make the formal side to care. Following the view of the first chapter, I analyze his works from the point of how he treated colors. I roughly say Poussin's painting has two styles. One is the expression of a crowd of figures. There are a lot of figures in space like a theater. The other is the expression of landscape. Figures are only in frontal space and a landscape occupies almost all of pictorial space. I take "The Rape of the Sabine Women" (c.1634-38, The Metropolitan Museum of Art) as an example of the expression of group figure, and "Summer" (Ruth and Booz) (c.1660-64, Louvre) and "Landscape with a Man Killed by a snake" (c.1648, National Gallery, London) as examples of the expression of landscape. In the works of the crowd, the pictorial space is made by dividing small pieces with a movement of figures and assigned colors but they don't reach to be constructed all of pictorial space including the background. But in the works of landscape, the part of landscape including most of space is made to lead eyes into the depth of space and simultaneously the depth made by assigned color plane is united to the depth of the appearance. That makes all of space realized as a space with one volume. And I compare these Poussin's expression to landscape of Claude Lorrain who is a painter in the same period and state about a difference in composing pictorial space. In the landscape of Claude, all of space can be captured as one view. The each part of landscape is not made to lead eyes or be constructed with color planes like Poussin's works. These expressions of Claude can connect with the period of a linear art history. Against that, Poussin's work can be told as an unique point. From these studies, I can say there is the same consciousness between Poussin and Cézanne at interval.

In the third chapter, I follow the content described on the first and the second chapter. I present the painting method of keeping in balance between two paralleled depths - the depth of the appearance of the object and the depth by multilayered color planes. This method depends on the beginning condition of painting a picture in which what object is aimed at and how I compose. Both Poussin and Cézanne have chosen the landscape as a motif. I can say that this method is suitable for realizing the expansion of landscape. The expression of landscape realizes 'the space' which is made by the relation of the size and the distance between the person who sees the picture and the object painted in the picture. This space contains the possibility of a movement of the body of the viewer and the large motion of the eye. The painter's eye is constructed gradually through capturing the object by assigning color planes and this space will have been made as the depth. The eye moves for grasping the whole object in his face and that behavior is also realized in the picture. I think that makes the realization of Cézanne's works. The way viewer's eye captures color planes constructed in the picture is similar to the way he sees and recognizes the actual object. That generates the depth by multilayered color planes.

I need the nature as a motif to make the depth in pictorial space. I take some studies about how I realize the nature and express it in a picture through my experience of painting pictures. How do I progress my painting pictures with 'the method' of the depth as a clue? I make a present verification by giving examples of my works. Assigning color planes is equal to capturing the object by dividing. I try to choose the composition which has a possibility of dividing with color planes.

論文等審査結果概要

申請者は、セザンヌからプッサンに遡り、両者の作品を具体的に分析しながら、そこに伝統的な線遠近法とは異なる「多層色面による絵画空間構築」を見出した上で、それを自らの絵画制作において発展的に展開していこうとしている。

美術史の学術論文であれば、画家やその研究者の文献を原語で読み解く作業が不可欠であり、とくに「自然についてプッサンをやり直す」というセザンヌの言葉は第三者の伝聞によるものなので慎重な取り扱いが必要となろう。本論文はそうした点においては十分とは言えないものの、とくに具体的な作品に即して「多層色面の重ね合わせ」を明らかにしていく部分では制作者ならではの視点を生かした説得力のある分析がなされており、そこから導かれるプッサンとセザンヌの方法の共通性の指摘やセザンヌ解釈の革新と精密化は、専門的研究者から見ても独創的なものと認められる。総じて、制作者による論文としては優れたものと評価してよい。

他方、申請者が関連して提出した絵画作品は、論文におけるプッサン作品の「多層色面の重ね合わせ」の分析とつながるものだが、そのやや表面的な応用に終わっており、論文

におけるセザンヌ解釈の深みに匹敵する次元に到達しているかと言えれば疑いが無くもない。

試験結果概要

口頭試問で、申請者からまず論文の内容が明快に説明され、セザンヌやプッサンの作品における「多層色面の重ね合わせ」の分析も説得力をもって示された。質疑応答においても、申請者からさまざまな問いに対して誠実に応答が示され、本論文の不十分な点についても確かな自覚をもっていることが確認された。

次に、申請者から自作を前にして論文で見出した方法がいかに活用されているかが説明された。審査委員からは「作品がその手法を表面的に応用したコンヴェンショナルな風景画に終わっていて論文におけるセザンヌ解釈の深みに匹敵する次元には到達していないのではないか」という疑問が提出されたが、申請者は「自由な抽象から出発したものの、ここではむしろ格子状のパターンといったコンヴェンションによって画面を適度に落ち着かせることに終わっていた、そこから風景画に戻りつつも、コンヴェンショナルな線遠近法ではなく『多層色面による絵画空間構築』を自分なりに深めながら展開していきたい、提出作品はその出発点である」という確信に満ちた回答が示された。

総合所見

論文は、制作を伴う「博士（芸術）」の学位申請論文としては、優れたものであると判断される。

強いて言えば、制作において論文の研究成果が最も深い形で生かされているとは未だ言えない憾みがあるが、申請者自身がそれを自覚しつつこの方向での探究を続けていくことに確かな手ごたえを感じていることが確認され、提出作品がそのような探究の橋頭堡としての価値をもつものであることが認められた。

これらを総合して、申請者への「博士（芸術）」の学位の授与を可と判定する。

氏 名	TRETYAKOVA Maria
学位の種類	博士（芸術）
学位記番号	甲 第 53 号
学位授与の日付	平成 28 年 3 月 19 日
学位授与の要件	学則第 36 条第 1 項該当（課程博士）
学位論文題目	現代日本の建築空間における「伝統性」のありかた —伝統を継承する手法の研究—
審査委員	主査：中村 利則(本学歴史遺産学科教授) 副査：中村 勇大(本学環境デザイン学科教授) 副査：荒川 朱美(本学環境デザイン学科教授) 副査：矢ヶ崎 善太郎(京都工芸繊維大学准教授)

内容の要旨

研究目的：

日本の伝統を継承する手法を分析して、現代の建築空間における「伝統性のありかた」を研究することを目的にする。

課題：

日本の伝統を継承する現代の建築空間のあり方を理解するため、まず日本の伝統的な建築空間、つまり「日本的な空間」とは何かを理解する必要がある。次に日本に欧米からきたモダニズム、ポストモダニズムを分析し、現代のパラダイムの主な手法を析出することが重要な課題になる。

研究方法：

最初に日本の伝統の特徴を研究する。そのため、まず、中国の建築空間、次に欧米の建築空間の影響を考察し、「日本化」の主なメカニズムを考察する。欧米の建築空間の影響を研究し、次の仮説を踏まえる。日本の伝統的な建築には、「曖昧な境界」の空間と「明確な境界」の空間というふたつのタイプが見られる。土蔵や城に用いられる「明確な境界」の空間は、西洋の建築と似ているから、和洋折衷主義が形成する際に大事な役割を果たしたと思う。

次に和洋折衷主義・モダニズム・ポストモダニズム・現代の建築に用いられる日本の伝統を継承する手法を調査する。和風モダニズムを研究し、モダニズムの「簡素化」と後に現れたモダニズム系の新ミニマリズムの「簡素化」を考察する。戦前・戦後・現代の和風モダニズムは異なっており、初期の和風モダニズムと現代の和風モダニズムにおける日本の「伝統性」のありかたの差異を把握するため、戦前の和風建築のもっとも有名な人物である堀口 捨己（1895－1984）と現代の和風モダニズムを形成する隈 研吾（1954－ ）の作品を比較する。

最後に、現代の建築空間における日本の「伝統性」のありかたを考察する。現代では、「場所」の伝統を生かすいわば「場所主義」が普及しつつあり、和風モダニズムを越える隈 研

吾(1954ー)の「場所主義」と2012年にプリツカー賞を受賞した中国の建築家、王澐(1963ー)の「場所主義」を比較する。この比較を踏まえ、現代の建築空間における「伝統性」のありかたを析出する。

現代日本の建築空間における「伝統性のありかた」を把握するため、最初「日本的な空間」とは何か研究した。そのため、日本の建築空間における「日本化」というメカニズムを分析した。

結論：

- 1) 日本建築は、中国的な「陽・陰」のコンセプトから独自の「ハレ・ケ」「表・奥」へ変化したとともに、非対称化した。中国の伝統的な建築には「奥性」も見られるが、日本の奥は、左右対称的な中国の奥と異なり、非対称な「斜め奥」や「渦巻状の奥」であることが判った。さらに日本では、中国と異なり、「真・行・草」という思想が書道だけでなく、インテリアでも用いられるようになったと述べる必要がある。
- 2) 日本の近代化の際、「日本化」の主なメカニズムになったのは「アナロジー立て」であることが判った。日本文化と異文化の間にアナロジーを立て、両者の融合や共存などによって「日本的なもの」の新しい「解釈」をしようとする考えである。言い換えれば、異文化を「鏡」として用い、日本文化の「うつし」を探る考え方である。だが、アナロジーを立てるメカニズムは主に差異が大きい文化の間に現れる。したがって中国文化と日本の文化には、このメカニズムが現れていなかったと思う。

次に「日本的」な空間タイプを考察した。

- 3) 日本の住宅は「曖昧な境界」の空間、ヨーロッパの住宅は「明確な境界」の空間だと言われる。だが、日本の建築には、ふたつのコンセプトがあることが判った。「曖昧な境界」のコンセプトを表現する数寄屋造は、一方で和風モダニズムの基礎になったが、他方、折衷主義の前段として考えられる。「明確な境界」、いわば「蔵的」なコンセプトは海外にもあるから、「蔵的」なコンセプトこそ日本の伝統を西洋生活に適応させたと考ええる。

次に、日本に欧米からきた折衷主義・モダニズム・ポストモダニズムを分析し、現代のパラダイムの主な手法を析出した。

- 4) 明治時代には、西洋化の影響の下で「和風」と「洋風」という様式が生み出された。和風とは西洋の生活様式に適応された日本の伝統を継承する様式であることが判った。それに対して、洋風とは要素の間に新しい関係を立て、西洋の建築様式を融合する様式である。和洋折衷主義における「洋風」と「和風」の主な手法は「引用」の新しい組み合わせだと言える。
- 5) モダニズムの主な手法は簡素化である。それに対してモダニズムと似ている新ミニマリズムの手法は、特別な「ミニマリズム的な簡素化」である。新ミニマリズムを分析したところ、ミニマリズムは日本的だというステレオタイプがあるが、実は、ミニマリズムには、日本らしさの感覚が薄いことが判った。
- 6) モダニズム以降の手法は「デフォルメ」であることが判った。ポストモダンの主な手

法は記号・メタファーによるデフォルメ、次のデコンストラクションの手法は「襞」によるデフォルメである。ポストモダンの特徴は「間テクスト性 = intertextuality」であり、「文脈主義 = contextualism」というアプローチが生み出された。

7) 現代のパラダイムを「メタモダニズム」を呼び、定義してみた。メタモダニズムとは、モダニズムに基づく、モダニズムとポストモダンを越えるパラダイムである。このパラダイムはデコンストラクションに近いが、自然科学から影響を受け、有機的な建築に関連する。ここでは、モダニズムの「簡素化」、ポストモダンの「記号・メタファー」、デコンストラクションに生み出された「襞」というすべての手法が用いられる。特別な手法になったのは「有機的な襞」だと考える。それと「曖昧な意味の記号」が用いられることが多い。その上、現代の建築では、「伝統」と「自然」を結ぶ「場所主義」というアプローチが現れたと述べる必要がある。

日本の伝統を継承する建築の変遷、また現代日本の建築空間のありかたを把握するため、堀口 捨己(1895-1984)と隈 研吾(1954-)の作品の(通時的な)比較、また隈 研吾(1954-)と王澐(1963-)の作品の(同期的な)比較を行った。

8) 現代の和風モダニズムでは「和風」と「洋風」の境界が曖昧になり、ほぼ同質の様式になった。一方で桂離宮とインターナショナル・スタイルの間のアナロジーは大事な役割を果たしたが、現代では、「日本的」な建築空間が非常に多様になったことが判った。

「表・奥」という伝統的な空間構成も、西洋化の影響の下で伝統的な「水平のハレ・ケ」に新しい「垂直のハレ・ケ」が加わり、変遷してきたことが明らかになった。

9) 現代の建築空間のあり方には、ふたつのアプローチを析出することができる。

(1) ○○風モダニズム(和モダニズム・中華モダニズム・韓モダニズム・露モダニズムなど)と(2)モダニズムを越える手法で伝統を継承する建築空間、つまりデコンストラクション(=「襞」によってデフォルメ)され、または「分解」され、伝統を生かすメタモダニズムである。

Summary in English

The Interpretation of the Japanese Tradition in Contemporary Architectural Design: Actual Methods

It is widely accepted that because of globalization and modernization our architectural environment is losing its traditional peculiarity as well as its identity. In order to reveal identity of the concrete *place* it is not enough to restore traditional dwelling or landscape as it was, because on the one hand our lifestyle had changed and, on the other hand because in the same *place* we can reveal many different 'layouts' of tradition. Therefore, we have to interpret tradition, finding appropriate methods in accordance with contemporary architectural context.

Aim: In this study, we investigate how architects and designers in Japan interpret the Japanese tradition in order to define the way of tradition in contemporary architectural design.

Tasks: In order to define the way of tradition in contemporary architectural design, first of all we should understand what the Japanese traditional architecture is. Then we will research the methods being used in architectural design in the 20th century, from Eclecticism and Modernism to Postmodernism and the new paradigm of architecture called Metamodernism. It is necessary for understanding of what contemporary architectural design is.

In the 1st chapter, we study traditional Japanese space in order to define 'Japan-ness' in architecture. Firstly, we investigate the mechanism of 'Japanization' of Chinese architecture, which became the base of the Japanese traditional space. Secondly, we find the mechanism of 'Japanization' in period of Westernization of Japan when new lifestyle was spread there. Then we analyze different types of traditional Japanese space in accordance with its boundaries.

In the 2nd chapter, we formulate methods of interpretation of tradition in Eclecticism and Japanese Modernism (so-called Wa-Modern). Reviewing Wa-Modern we compare it with New Minimalism of the 1990's because both these movements seem to follow the principle of 'less is more' and both are under the influence of the traditional Japanese culture. In order to reveal specific features of pre-war Japanese Modernism and contemporary Japanese Modernism, which exist for today, after Postmodernism and New Minimalism, we compare Wa-modernistic works of Horiguchi Sutemi (1895–1984) and Kuma Kengo (1954–).

In the 3rd chapter, we formulate methods of interpretation of tradition in Postmodernism and Metamodernism. Studying Metamodernism, we define the way of tradition in contemporary architectural design. Because the tradition in contemporary architecture is neither Japanese nor European tradition, it is the tradition of the *place*. We compared different 'places', investigating works of Kuma Kengo (1954–) and Wang Shu (1963–) that are beyond and sometimes between Modernism and Postmodernism.

Conclusions:

- 1) In contrast with Chinese architecture, traditional Japanese architecture is *asymmetry*. Deriving from Chinese 'Yin-Yang' space, traditional Japanese space transformed into 'Hare-Ke' space and then into 'Omote-Oku' space that has zigzag or spiral structure.
- 2) In the period of Westernization of Japanese architecture, as well as European architecture, *drawn analogies* were proved to exist between two different cultures. Because of analogies between architectural style of Modernism and

traditional Japanese one called *sukiya-zukuri*, in 1920's arose so-called Wa-Modernism architecture. It should be noticed that this mechanism is possible only between very different cultures. Therefore, we did not find it in case of Japanization of Chinese architecture.

- 3) We find that there are two types of space in Japanese traditional architecture: one with 'transparent', 'weak' boundaries as in a teahouse or an aristocracy dwelling and the other with 'solid', 'strong' boundaries as in a warehouse or a castle. In a townhouse called *machiya*, there is combination of the both types because *machiya* in a sense is a part of a castle. 'Transparent boundaries' type, *sukiya-zukuri* became the base of Wa-Modern architecture and at the same time it was a precursor of Eclectism. 'Solid boundaries' type was close to European houses, thus it was easy to westernize it.
- 4) In the Meiji era (1868–1912) under the influence of Westernization *wa-fu* and *yo-fu* styles are appeared. We can define *wa-fu* as Japanese style interior (or architecture), which was adopted for western lifestyle. *Yo-fu* style is European style interior, but it is not concrete style as classicism or baroque, because it was originated from Eclectism of the 19th century. The method of Eclectism is *new combination of past architecture quotations*.
- 5) The main method of interpretation in Wa-Modernism is *simplifying*. In order to differentiate the modernistic simplifying from simplifying in New Minimalism, the last one was named 'the minimalistic simplifying'. We can conclude that the New Minimalism almost cannot be identified as 'Japanese' because it is originated from western Conceptualism and in Japan is based on the contemporary Japanese aesthetics as concept of '*ma*' rather than on traditional aesthetics such as *wabi-sabi* or *yugen*.
- 6) The main method of interpretation of tradition appeared after Modernism can be defined as *deformation*. We can see deformation of tradition by creating of 'signs' or metaphors in Postmodernism and by creating of 'folds' (fr. *pli*) in Deconstruction. Because 'intertextuality' was the specific feature of postmodern architecture, in both, Postmodernism and Deconstruction we can find approach called Contextualism.
- 7) We defined contemporary Metamodernism as the new paradigm in architecture, which on the one hand is characterized by the returning to Modernism, but on the other hand, it is oscillating between and at the same time is beyond Modernism and Postmodernism. It is close to Deconstruction but because of influence of natural sciences it is shifting to Organic Architecture. Simplifying (method of Modernism), creating of metaphors (method of Postmodernism) or

deformation by 'folds' (method of Deconstruction) are using in Metamodernism, but it has some new distinctive features. For instance, some kind of new 'organic folds' or 'enigmatic' metaphors are using there. Concerning tradition, we find new approach where *tradition* and *nature* is fusing together in the concept of '*place*'.

- 8) In contemporary Wa-Modernism, boundaries between *wa-fu* and *yo-fu* area became blurred. Organization of space in accordance with 'Hare-Ke' and 'Omote-Oku' traditionally realized in the horizontal dimension now is spreading on the vertical dimension too.

Probably we have two ways of tradition, one based on Modernism as Wa-Modernism and the other beyond Modernism called Metamodernism.

論文等審査結果概要

本論文は、申請者の母国であるロシアの、インテリアデザインのあるべき展開を考えるために、現代日本の建築空間における、伝統を継承する手法を分析し、伝統性のあり方を考究しようとしたものである。

第一章では、現代日本に継承された伝統的なメカニズムとして、中国建築や西洋建築から日本化したものに「非対称」や「アナロジー」があり、また日本の伝統的な住宅に「曖昧な境界」と「明確な境界」の2つの空間タイプのあることを指摘する。

また第二章では、日本の伝統を継承する手法を抽出するため、折衷主義からモダニズムへ、さらにポストモダンからメタモダニズムへの展開を、豊富な事例を基に分析する。

そして第三章では、日本の近代における「日本化」の主なメカニズムになったのは「アナロジー立て」であり、日本文化と異文化の間にアナロジーを立て、両者の融合や共存などによって「日本的なもの」の新しい解釈をしようとする考えがあることを指摘するなど、独自の見解をもって日本の伝統性の有り様を考察したもので、秀逸な論考と高く評価する。

また日本においては建築におけるポストモダン以降、現在に至るパラダイムに関する文献が少ないが、これについても整理して「簡素化」・「記号・メタファー」・「襲」という手法を析出している。

さらに現代のパラダイムを「メタモダニズム」と称し、定義したうえで、このパラダイムは自然科学から影響を受けた有機的な建築に関連し、現代建築では「伝統」と「自然」を結ぶ「場所主義」というアプローチが表れたという論述は、新たな知見として注目される。そしてその「場所主義」の概念は、現代日本の建築空間のあり方を把握するうえで、有効かつ普遍性のある概念であるように思われる。

作品はいずれも論文で析出された手法を用いて制作されている（新和風・デコンストラクション・メタモダニズム、の手法）。これらはいずれも手法の有効性を検証するためのものであり、実践に至るまでの試行と考えるべきであろう。そのなかで「芒庵1、2」は「自

然的」な幾何学であるボロノイ分割を用いており、申請者が定義した「メタモダニズム」の手法を明快に視覚化している。

日本の伝統性や精神性を表現するうえで、茶室に着眼し、「メタモダニズム」の手法で制作されたことは興味深く、ボロノイ分割をパラメータとして形成された空間は、ロシアを母国とする申請者ならではの特異な感性と思考が、新たな茶室のあり方を考えるうえで新鮮でありかつ独創的である。

試験結果概要

試問においては、多くの言説を「通時的」に巧みに構成するという論述法には、それにふさわしい資料批判が必須であり、引用した文献や人物が、その時代の何にどのように影響を及ぼしたものであるかといった、引用の根拠と正当性を明確にすべきであろうとの疑義が出された。

また日本に多大な影響を及ぼした「外国」とは、前近代では「中国（大陸）」であり、近代においては「西洋」であったことに異論はないが、特に建築に関する影響力を考えたとき、明治以降における「中国」の影響も無視することはできない。特に「和風」の成立において、「中国」は重要な存在であったと考えられ、本論文中にもそれへの言及が求められるところであるとの指摘もあった。

さらに作品に関しても、願わくば原寸大で、空間体験できうる作品を求める意見も出された。

しかしそれらについて、申請者からは改めて、真摯に応答がなされ、それらの疑義が本論文・作品の価値を下げるものではないことが了解された。

総合所見

建築に限らず、創造的な行為において常に付きまとう「伝統」というしがらみ、あるいはよりどころ、の実行性を、論理的に解明しようとした意欲的な論文であり、学術的にも有意義な研究と高く評価できる。多くの著者や論文・言説を基に、それらを巧みに構成して、一定の論旨が貫かれているという点においても秀逸である。制作者としての論文として、豊富な事例の調査・分析を基に比較研究がなされ、新たな知見とともに、大いなる成果が得られており、博士学位を授与するに値する研究と考えられる。

氏 名	武藤 夕佳里
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	乙 第 5 号
学位授与の日付	平成 28 年 3 月 19 日
学位授与の要件	学則第 36 条第 2 項該当（論文博士）
学位論文題目	並河靖之の七宝業—表現・技法・製作環境
審査委員	主査：中村 利則(本学歴史遺産学科教授) 副査：中ノ堂 一信(本学大学院芸術研究科客員教授) 副査：尼崎 博正(本学環境デザイン学科教授) 副査：大熊 敏之(富山大学教授)

内容の要旨

並河靖之（1845 - 1927）は、19 世紀後半から 20 世初頭の世界で名を馳せた日本の七宝家である。明治期の京都で興隆し急激な発展を遂げた京都七宝の中心的な担い手で、帝室技芸員（1896）となった。明治初期の京都で七宝業を起業し並河七宝工場を営み、生涯で 12 回の万国博覧会 45 回の国内の博覧会に参加し数々の受賞を果たす。明治維新後の混沌とする世情の中で、ふとした機縁から七宝と出会い、七宝技法を究め世界の舞台へと駆け上がった靖之の人生とその周縁をつぶさにみつめ、明治期の並河靖之の七宝業がどのような存在であったのかを明らかにする。

日本国内においての七宝に関する先行研究は、各展示施設における七宝の展覧会を主体とした図録や刊行物が多く、作品解説や作家の来歴、明治政府の輸出工芸を奨励する時代背景をもとに七宝を考察するに留まってきた。日本の七宝を明治政府の殖産興業、輸出奨励に呼応して成長をみた工芸として捉えられてきた。

七宝技法の歴史的変遷については、これまで七宝業の全体の変遷をみる視点が疎かとなってきた。近代に主流となった七宝技法が、幕末期に尾張の梶常吉（1803 - 1883）が独力で開発した技法であり、在来の技法を踏襲していないため、近代以前と近代以後（幕末を含む）の技法を分かつものとなりがちであった。現在、日本の七宝業が最盛期であった明治期の生業を継続するのは尾張七宝のみで、七宝業全体の規模は縮小しており、かつて京都や東京をはじめ各地で行われた生業は残っていない。

日本の七宝研究は歴史的背景や七宝技法が伝承的、断片的となり踏み込んだ研究とならず、研究全体が停滞してきた。その理由としては、近世には一部の家系や技術者に限られ、近代には急成長を遂げるも、現代では小規模産業となったことにも一因があると考えられる。

本論文では、並河靖之の人生とその周縁をつぶさにみつめ、史資料の考察を通じて、靖之は思いがけなく手掛けることとなった七宝業に対し、どのような思いを抱き事業を展開していったのかを明らかにした。

序論では目的、研究の背景、方法を述べた。従来、日本国内での七宝研究への関心は低く、先行する海外における研究を追従しがちで日本における七宝研究の基盤は十分に整っ

ではこなかった。日本の七宝業をみる新たな視点が必要であると実感し、従来の七宝研究では行われてこなかった、学問の分野を越えた調査、研究活動に取り組んだ。並河靖之と明治期の七宝に関する史資料の集約と調査・研究、新たな史料については翻刻や解析を加え考察をおこなった。当時の並河邸内の利用について庭園史や造園学の知見を加えて検証した。さらに並河七宝及び明治期の七宝技法を客観的に捉えるため七宝釉薬の自然科学的分析調査を行うなど、新たな知見を取り入れた。

第一章では日本の七宝業の系譜について先行研究を検証しつつ、日本の七宝業の全体を俯瞰する視座を持って論じた。国内の七宝遺例及び史資料にみる七宝を通じて、東都の祖・道仁（1591-1464）が朝鮮人より伝授されて行った七宝技法について検証した。近世七宝の主流となった平田家の七宝業と市井の七宝業につて製作の違いを検証した。また、幕末の尾張で萌芽する尾張七宝の技法の開発と普及について述べた。近代七宝の代表的な産地、要地となった尾張、京都、東京に着目し、尾張七宝の産地形成されていく過程、京都では尾張七宝の影響を受けて派生する過程、東京では尾張七宝の技術に頼りながらも、新たな技法を開発する過程を考察した。尾張七宝では早くから分業による七宝生産が行われ産地形成の基礎が固められ、京都での七宝業は伝統的な生業の基盤がなかったが、長い歴史の中で培われてきたやきものや染織物などのものづくりの風土に支えられ発達した。京都には伝統を重んじながらも革新的で、新しいものも柔軟に受け入れる気質があり、七宝業は新たな産業として受け入れられ、靖之は京都七宝の求心力となった。東京では濤川惣助（1847-1910）による七宝業が、柔軟な姿勢と新たな時代の感覚をもって展開されていく。尾張、京都から後発の出発であったが、かえってそれが独自の路線の確立となり、尾張七宝の技術者達と結び付きながら技術の獲得と開発を行っていくことがわかった。

第二章は、並河靖之の七宝業に関わる国登録有形文化財「並河靖之七宝資料」（並河靖之七宝記念館蔵）、「並河家文書」（並河靖之七宝記念館蔵）について検証した。「並河靖之七宝資料」は七宝、下画、道具が合計 1662 点ある。下画の検証では、文献史料による文字情報のみで記録されていた明治期に製作された七宝について、関連する下画の存在が判明し、具体的な姿を浮かび上がらせることができた。また、道具の中に当時の七宝釉薬資料が遺されており、釉薬資料に付記された墨書き等の解析から、色彩の展開方法や色数が豊富にあったことが分かった。下画や道具は単独ではなく、史資料と合わせて検証することにより、新たな事実に導かれることがわかった。

「並河家文書」は、「並河靖之七宝資料」以外に並河家に伝来してきた靖之の七宝業に関わる史資料で、日記類や芳名帳、賞状屏風などがあるが、一部については文書史料の翻刻・研究をおこない、『家日記』、『店日誌』、『芳名帳』、『賞状屏風』に整理し、その存在を明らかにした。それぞれの史資料の性質を検証し、これらを複合的に解析し、往時の並河七宝をより具体的に考察した。

第三章では靖之の七宝業の展開と製作技法の進展を考察した。その際に前章で取り上げた史資料で得られた成果を取り入れて論述した。靖之の経歴と七宝業の起業とその軌跡を整理し、朝彦親王とともに歩んだ幕末から維新の変革期は苦難の時代であり、靖之の七宝

業への転身は生活の糧を得る生業の確保であったことを改めて確認した。創業後間もなくに味わう挫折を乗り越え、技の確立をもって事業を軌道にのせ独自の七宝業を確立していく軌跡を明らかにした。

靖之の事業の発展を前期、中期、後期にわけて考察した。前期、中期では、「並河靖之七宝資料」の下画に着目し、ニュルンベルク金工博覧会（1885）、京都色染織物繡纈共進会の七宝製メダルの製作（1886）、シカゴ・コロンプス博覧会（1893）、第五回パリ万国博覧会（1900）への事業の取り組みを明らかにした。京都色染織物繡纈共進会七宝製メダルの製作からは事業に取り組む高い意識、それぞれの博覧会からは、その都度に高い技術力へ挑んでいることがわかった。

後期は旧東宮御所（現、赤坂迎賓館）の《七宝額絵》と勲章製作の二つの事業に着目した。前者では「二人のナミカワ」と称されたもう一人の帝室技芸員・濤川惣助との七宝製作の違いから、靖之の七宝製作の個性と独創性を明らかにした。後者では東京で営む勲章工場を通して、明治期の日本の七宝業に忍び寄る影を新たな事業への取り組みによって乗り越える実業家としての姿勢を明らかにした。

第四章では七宝釉薬にみる明治期の七宝技法について、自然科学分析調査の分析結果と史資料とを照らし合わせて検証と考察を行った。従来、先行研究では、並河靖之の七宝釉薬の特色は「黒色透明釉薬」と認識されてきた。しかし、並河七宝の黒色釉薬は、釉薬に含まれる元素から 6 グループに分けられ、単一の黒色ではないことが分かった。七宝釉薬の研究は並河七宝の黒色釉薬の解明を第一の目的として着手したが、比較検討の必要から同時代の濤川惣助七宝、尾張七宝についても行い、それぞれの技法の違いが分かった。濤川惣助七宝では七宝の表層面を覆う透明の釉薬（スキ）の存在が明らかとなった。半透明の失透性の釉薬で、これは惣助が絵画のような形式の平面を主体とした七宝画の製作を行う上での技法との関わりが考えられた。尾張七宝では、濤川惣助七宝と異なる方法での表層面を覆う透明の釉薬（スキ）の存在がわかった。それぞれの七宝釉薬の特性を通して七宝釉薬の開発、技法の交流が明らかとなった。

第五章では並河七宝の生業と環境について、事業の成長を背景に自宅を改修（1894）し、靖之が「巴里庭」と称した庭園ともに展開された七宝業を明らかにした。施主・靖之の意向を汲んで作庭を行った七代目小川治兵衛（1860-1933）による並河邸の庭園が、靖之の七宝業を独創的なものとしたこと述べた。当時の並河邸の利用については、明治期の日本を旅した外国人による著述と「並河家文書」、古写真等にて年代を追いながら検証し、創作の場「工場」での七宝製作と交流の場「店」での商を明らかにした。靖之の事業経営やその周縁（社交など）も含めた製作環境について考察した。日本の七宝業は明治 30 年代半ばを頂点に失速し明治 40 年代に落ち込むが、並河七宝の事業は、概ね順調な運営基盤を保持していた。博覧会での名声が並河七宝の需要を拡大させ、東京の勲章工場の事業による収益が基本的な事業運営を大きく支えている。何より来客への接客が、人々を惹きつける魅力となり、海外からの来訪者が絶えず、靖之が邸宅の改修に際して心を尽くしたもてなしが確りと受け止められていたことがわかった。

終章では、靖之の七宝業の本質を明らかにした。彼は有線七宝技法の特性を探求し、独自の製作技法を確立し類まれな七宝を創出していったが、邸宅の製作環境は七宝製作に必要な材料と等しく、不可欠な存在であったことが分かった。靖之と職工達の日々の営みがあり、優れた技を探求し、来客をもてなし、靖之と並河七宝の創造性を育む生命力あふれる場であった。靖之が万博への感謝を込めた「巴里庭」は、さらなる七宝を創りだす源泉であった。

Summary in English

A Study on Yasuyuki Namikawa's Japanese Shippo (Cloisonné and Enamel) Works, Representation, Techniques and Manufacturing Environments

Namikawa Yasuyuki (1845-1927) from Kyoto was an internationally renowned Japanese cloisonné artist and manufacturing company owner between the late 19th and the first decades of the 20th century.

During the Meiji era, in Kyoto the production of cloisonné enamels established and flourished as a modern business, influenced by Owari cloisonné. In the Owari region (today's Aichi prefecture), the first modern cloisonné of Japan was developed in the late Edo period. Namikawa, an entrepreneur who started manufacturing cloisonné after the Meiji Restoration, became the central figure of Kyôto cloisonné. Over the ensuing decades, he participated in 12 World's Fairs and 45 domestic expositions. He received numerous recognitions and honours, and, in 1896, was awarded the title of Imperial Craftsman (Teishitsu Gigei'in). In an interdisciplinary approach, I analysed not only Namikawa's cloisonné enamels from the art historical and technical side but also his biography and business strategy. Research of hitherto unpublished historical sources and pictorial records from the Meiji era to deduce new facts.

The first chapter covers prior studies on the history, art, and materials of Japanese cloisonné. However, I will discuss additional factors that effected this highly specialized production process, such as work environments and influential life experiences. Starting with Hirata Dônin (1591-1646), who introduced the first cloisonné techniques learned from Korean craftsmen and kept his technique as a family secret over generations, I then compare his work, which was highly praised by Edo bakufu, with the output of contemporary makers, who had acquired their expertise through other sources. This chapter also discusses the development and dissemination of cloisonné producing centers towards the end of the Edo period in Owari, Kyoto and Tokyo. Owari cloisonné industry developed division of labor by assigning specialized tasks to

individual craftsmen at a relatively early stage; Kyoto's long history of highly specialized traditional crafts facilitated the development of Kyoto Cloisonné manufacturers. Cloisonné production in Tokyo was based on techniques and artisans from Owari. In Tokyo Namikawa Sosuke (1847-1910) employed a new aesthetic and technical approach that resulted in a unique new style and expression in cloisonné enamel.

In Chapter 2, in addition to “Namikawa Yasuyuki shippô shiryô” (Namikawa Yasuyuki Cloisonné Materials”) I investigated “Namikawa-ke monjo” (Records [kept by the] Namikawa Family), both “Shiryô” and “Monjo” in the collection of Namikawa Yasuyuki Cloisonné Museum (Kyôto). The “Shiryô” complex is a designated National Registered Tangible Cultural Property, “Monjo” comprises written materials not included in “shiryô”. “Shiryô” altogether encompasses 1,662 units, including finished cloisonné pieces, preliminary designs, tools and raw materials. As a number of the preliminary designs in “shiryô” not only provide decoration details and outlines, but also contain written information, it was possible to identify objects previously only known from the exposition records. In addition, research of raw materials for glazes, written records and color charts preserved as packages resulted in further discoveries concerning glaze colors and palette richness. Hence “shiryô” research leads to valuable new results.

The written records handed down in the family as “Namikawa-ke monjo” are historical documents related to Namikawa cloisonné, but unlike the material designated as “shiryô” they have not been officially recognized or registered yet. Research carried out based on these diaries, sales records, visitors' books, and award certificates has given new emphasis and importance to these yet unregistered documentary materials.

Chapter 3 organizes the results of my research on the development of Namikawa's cloisonné, his expertise and production techniques in a chronological order, paralleling his biography with the development and progress of his cloisonné business. Investigating his previous career serving Prince Asahiko of the Japanese Imperial Family, I bring to light Namikawa Yasuyuki's efforts and dedication to improve the quality of Namikawa Cloisonné craftsmanship and manufacturing by examining his business. Special attention is given to draft designs held in “Namikawa shiryô”, with a focus on designs for objects sent to Nuremberg Metalwork Exposition (1885), Chicago Columbian Exhibition (1893), the 5th Paris World's Fair (1900) and the medals produced by Namikawa Yasuyuki for the Kyoto Textile Exhibition of 1886. In this chapter I also examine information on Namikawa Yasuyuki's “framed cloisonné paintings” (present

whereabouts unclear) originally submitted for the former Tōgū Palace (currently the State Guest House in Akasaka, Tokyo), followed by a comparison of work by the two most influential cloisonné masters of that period, namely Namikawa Yasuyuki and his contemporary in Tokyo, Namikawa Sōsuke, mentioned above. Sōsuke, who used wireless enamel techniques, was also awarded the title of Teishitsu Gigei'in in 1896. This chapter on the originality and creativity of Kyoto's Namikawa Yasuyuki as shown in his work history and comparative analysis with works by Sōsuke concludes with a section on Yasuyuki's medal factory started on request of the Meiji Government in 1906 in Tokyo.

The fourth chapter is on cloisonné glaze, specifically the black glaze of the Meiji period. Investigation of the black glaze of Namikawa Cloisonné carried out in collaboration with Tokyo Gakugei Daigaku by non-invasive scientific research of original objects resulted in a thorough understanding of the black cloisonné glaze up to the amount of chemicals used for individual objects' glaze. Formerly Namikawa Yasuyuki's black glaze was simply called "black clear glaze." However, scientific analysis revealed that this black glaze was not a single black color, but composed of six different groups of elements. Comparing the data gained from scientific examination of Namikawa Sōsuke (Tokyo) and Owari Cloisonné black glazes, I discovered the presence of a final layer of a separate clear glaze (*suki*) covering the entire surface of Sōsuke's cloisonné, thereby creating the effect of a unique semi-clear and non-reflecting surface. I also found out that the surface of his wireless enamel panels is uneven. This shows that Sōsuke had developed an impressive skill to make flat cloisonné paintings (similar to ink paintings on paper).

The fifth and final chapter focuses on the working environment of Yasuyuki's cloisonné company, including the importance of the "Paris Garden" (*pariniwa*) created by renowned Kyoto garden designer Ogawa Jihei (1860-1933) when the mansion was renovated in 1894. Namikawa's home and garden provided a unique atmosphere to his business environment. We know that Namikawa socialized with customers in this garden. The referred materials are from books written by foreign visitors to Japan and old photographs in "Namikawa-ke monjo." In this chapter there are three main sections, discussing the cloisonné production "factory", the sales "shop", and the Namikawa residence becoming a socializing place for visitors from various educational backgrounds and social strata, termed a "salon" in modern Japan.

Japanese cloisonné industry reached its peak around 1900 and started declining, then falling apart from circa 1910. However, Namikawa Yasuyuki's cloisonné company

maintained strong business partially due to the hospitality and warm welcome, which the visitors enjoyed in his residence and garden. When renovating his mansion, he had raised the ceiling height of the rooms to accommodate the many visitors and customers from abroad (since Japanese houses traditionally featured relatively low ceilings).

In the fifth, final chapter, I examined Namikawa Yasuyuki's business management and social skills to explore the nature of his cloisonné business. The atmosphere of Namikawa's production environment which up to this day can be witnessed by visitors to his garden, was as essential for cloisonné production as the tools and raw materials that are indispensable to produce cloisonné. The garden's revitalizing atmosphere nurtured and inspired Yasuyuki's creativity to produce fine cloisonné masterpieces. In order to show his gratitude to Paris World's Fair, he named this garden Pariniwa, the "Paris Garden."

論文等審査結果概要

本論文は近代京都の七宝家として世界に名を馳せた並河靖之に焦点をあて、その技法的特徴と生業の実態を、豊富な資料、とりわけ「並河靖之七宝資料」(国登録有形文化財)および「並河家文書」を丹念に分析することによって明らかにするとともに、七宝の製作環境と周辺の人々との交流が七宝技法の進展と七宝業の展開に重要な役割を果たしていたことを論じていることに独自性が認められる。それは従来の研究が作品研究や時代背景との関わりを考察するにとどまっていたのに対し、本論文が技術的のみならず、工芸史的、さらには文化史的な、学際的視角を有している点も高く評価されよう。

第一章では、これまでの諸研究を踏まえたうえで、日本の七宝の歴史的展開を記述しているが、そこでは江戸期の七宝と幕末・明治期の七宝の差異、近代七宝の主要生産地である名古屋と京都・東京のそれぞれの繋がり独自性が、地域産業の視点から論じられている。そして伝統的な生業としての基盤を持たない京都七宝の立地的特色にも言及しており、これまでの日本七宝史の論説に対しても重厚さをもった七宝概論となっている。

論文の中核をなす第二章以下では、並河靖之記念館の所蔵する作品および下絵を基に、並河靖之の七宝の意匠・技法の経時的な展開を具体的、かつ実証的に論証している。そして共同研究で得られた自然科学的分析の成果を基に、並河靖之の七宝の釉薬の特色にも論述を進めているが、これまで詳細な分析が行われてこなかった透明釉(黒・緑・白・紅・青)を始め、その実態について、無線七宝技法の濤川惣助、名古屋の七宝釉薬の分析(黒をはじめとする釉薬の原料分析)を対照することにより、明治期日本での七宝釉の基礎原料と溶解材の解析、アンチモンによる釉薬表面の被膜層の有無(濤川惣助一有、並河靖之一無)、各々の釉薬の発色原料の特徴など、今後の明治期日本における七宝釉薬の改良の全容を解明するための糸口を拓いている。

そして第五章から終章においては、工房を訪問した外国人ジャーナリストや京都の美術評論家たちの記録、並河家の日誌・日記などを基に、並河靖之の作品の特色をなす芸術的格調の高さと、彼自身が名声を得た根元を、その製作信条と販売方法、周辺の人々との交流、また「店」と「工場」とを有機的に結びつけている「巴里庭」の存在などといった並河邸の建築・庭園に見られる製作環境など、並河靖之の人柄と芸術的環境から生まれた総合的な文化表象として論じている。

本論文が提示した並河七宝の高度な芸術的創造性を、製作環境と一体となった文化として捉える視点はきわめて独創的であり、七宝研究に新たな地平を拓くものと高く評価できる。

試験結果概要

試問においては、いくつかの問題点も指摘された。1つは各章間の有機的な繋がりが希薄であり、各章での成果が終章に十分に集約されていないこと。また1つには並河靖之の各作品の工芸史的な分析がほとんどなされていないため、その作風の造形的特質が明確にされていないこと。そのため並河靖之の七宝業が日本および世界の、工芸表現・造形表現・美的動向にいかなる影響を及ぼしたか、そして工芸史にどのような成果をもたらしたかが明確にはされていないのではないかと疑念が示された。

しかしそれらについて、申請者からは改めて、真摯に応答がなされ、それらの疑義が本論文の価値を下げるものではないことが了解された。

そのほか近年の先行研究に目配りが届いていないこと。また参考文献表の掲載順序に対する配慮も必要とされること。さらには論文題目と第三章のキャプションが同じであるなどの指摘もあり、それらについては正本提出までに補正することが認められた。

総合所見

本研究は、従来の作家評伝研究や作品研究の枠を超えた、学際的な視角を備えている点が高く評価され、工芸作家を対象とする評伝研究に一石を投じる新たな研究視点と方法論を提示するものであると認められる。そして個別的には並河七宝そのものの下絵・意匠・技法への論述に新知見が随所に見られ、当該領域の研究をリードする内容をもつものと考えられ、博士学位を授与するに値する研究と判断される。