

博士学位論文

内容の要旨及び審査結果

平成 30 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 61 号	博士(学術)	小川 豊子	祭礼と音楽教育－「鞍馬の火祭」における音楽・音、音の風景を通して－
甲 第 62 号	博士(学術)	菊池 つずる	「遠州流」の成立と展開
甲 第 63 号	博士(学術)	丹羽 秋子	表具考－絵掛軸を中心に
甲 第 64 号	博士(芸術)	ヴァレンタ・ヤムナ	資本主義・神の想像物・信念のシステム －不可知論的アニミズムのアプローチ－
甲 第 65 号	博士(芸術)	ゴルドン・ホスエ	写真の身体－イメージの現象論と現代日本写真
甲 第 66 号	博士(芸術)	新免 泉	福井良之助研究－油彩画から謄写版へ、そして油彩画へ

氏 名 小川 豊子
学位の種類 博士（学術）
学位記番号 甲 61 第号
学位授与の日付 平成 31 年 3 月 16 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 祭礼と音楽教育－「鞍馬の火祭」における音楽・音, 音の風景を通して－
審査委員 主査：藤本 由紀夫（本学大学院芸術研究科教授）
副査：五島 邦治（本学通信教育部大学院芸術研究科教授）
副査：伊達 仁美（本学歴史遺産学科教授）
副査：村上 忠喜（京都産業大学文化学部京都文化学科教授）

内容の要旨

【課題と概要】

音楽は、芸術教育のある学校教育を終えた人々にとっても、自己の存在を確認し、人としての自己を見つめ生きる力につながる可能性がある。芸術は人にとっては無くてはならないものである。筆者は、修士論文『音楽をつくる学習』と子どもの音楽的成長」において、音楽科でなければできない人の成長に関わる教育があることを立証した。

明治初期、日本に西洋音楽が導入されて以来、西洋音楽中心の音楽教育がなされてきた。1989 年（平成元年）の学習指導要領改訂において、従来の「創作」ではない「創造的音楽学習の重視」が告示されている。筆者は、創造的音楽学習は日本の音楽的風土を生かした教材を開発し、それらに取組むことが子どもたちに内在する音楽性・創造性を高めることができると考え授業実践を踏まえた研究を進めた。また、音楽的に成長することは、自己認識すると共に他者の価値観にも気づくことである。コミュニケーションを伴った学習活動を通して、全人的に成長することも明らかになった。

現在、音楽教育の課題として、日本の伝統的な音楽を取り入れることが提言されているが、教育現場としては西洋音楽中心に授業研究を進めてきたために、十分な実践がなされず戸惑っているのが現状である。また、音楽科は芸術教育であるにも関わらず伝統的な芸術と地域との連携や道徳的な教育に流れてしまう向きもある。あくまで、音楽教育は音楽の芸術性である、時間の流れの中にある音楽・音の特徴や構成、音の風景（音の空間性）を見いだし表現する教育であるべきである。

音楽は時間の芸術である。さらに、音は空間に響き空間を認識させる。この空間を本論においてはマリーシェーファーが提言するサウンドスケープを意味する「音の風景」とする。その音楽の教育においては、時間の流れと音の風景を認識し、音楽自体がもつ要素、構造的な特徴を捉える教材を開発する研究がされるべきである。身近な地域の祭礼の中に、その特徴が存在し、日本の伝統的な音楽の美しさがあると考ええる。

【研究対象と方法】

研究対象は、風土に根差した姿が観られる地域性があり、音楽・音、人々の動きがある祭礼

を取り上げる。研究の視点として音楽・音、それに伴う人々の動き、祭礼が行われている音の風景と人々の営みとする。さらに、音楽は、時間の芸術であるため、祭礼の当日のみならず、年間を通しての人々の営みや人の生涯を通しての時間の流れを通してみる。

調査方法は、祭礼を取材して記録した映像・音を生きた「音楽・音」「動き」「音の風景」の再現として楽譜・図形楽譜・地図・言葉・図などによって視覚化を図り比較・検証する。音楽は時間的芸術であるので、時間と共に織りなされていく様子を図形楽譜や総譜（スコア）にて視覚化を図り、言葉や記号などで説明を入れる。視覚化は、分析して比較・検証するための資料づくりであり、伝承するためのものではない。祭礼における生きた音楽や動きの、ある時点の記録・断面である。

比較・検証の焦点は、①動きとリズム・言葉（抑揚・高低も含む）、②人々が息を合わせる・間合い、③音の風景、④時の流れ（祭礼当日および年間の祭礼準備、人の歴史）である。祭礼に関わる人々へのインタビューも行い、その内面に迫る。

【調査検証の結果】

人の動きとリズムと音楽・掛け声においては、鞍馬の火祭の松明を担ぐ動き、大東市のだんじりの龍踊り、嵯峨祭りの剣鉾を差す動き、上御霊祭の鳴りカン行列について検証した。それぞれ異なる祭りにおける動きであるが、年齢や経験値が高まることにより動きの美しさやダイナミックさが増す。また、異なる動きではあるが、腰に重心をおいた動きがあるという共通点がある。

息を合わせる・間合いをとることにおいては、鞍馬の火祭の松明を担ぐ時、上御霊祭りの三本締めと鳴りカン行列について検証した。それぞれ共に動く人の様子や音の風景全体を感じて祭礼が進行していく。祭礼の場の空間全体を把握しながら自己の動きを決定づけていく姿がある。

音の風景については、独特の空間がある。同一の神事を行っている中で、異なる音や動きが存在し進行していく。他者を無意識に認識し認めつつ動く姿がある。

時間の流れにおいては、鞍馬の火祭における様々な時間の流れを検証した。祭礼の当日のみの時間の流れと祭礼の進行、祭礼に向けての1年間の準備と季節の流れ、松明作りの工程における流れ、人の生まれてからの祭礼への関わりの流れ、加えて次世代に繋がる時の流れを検証する。人がその時々での時間の流れの中で生活を営みながら地域を大切に思いながら生きていく姿がある。

【まとめ】

最後に、祭礼の中で次世代を育む姿を検証する。本論文の調査において、祭礼を通して文化を次世代に継承していこうという姿が様々な場面でみられた。「聴く」「観る」「真似る」という、学ぶことの根源的な姿があり、現時点での自己の姿を伝承する温かい人の献身的な姿があった。

音楽や芸術の本質を捉え表現することは、学校教育における音楽教育の本質と共通する。さらに、学校教育を超えた大きな環境、空間の中で、芸術を感じ表現していく可能性が見られた。人々の表現には、背景にある根拠（日本独特の身体性、祭礼及び生活経験、土地柄など）があり

根底には長年伝えられてきた人々の生活の知恵がある。音楽教育はあくまで音楽という芸術性を育む教育である。時間的・空間的芸術性の高い人々の祭礼における営みは、風土に根ざした音楽教育のこれからの示唆となる。

Summary in English

The rituals and musical education

—Through music, sound itself, and soundscape of “The fire ritual of Kurama”

Theme and outline

Music offers the possibility to make people recognize their own existence, giving them the strength to live by observing themselves as a person. I demonstrated in my previous thesis, “Learning music and the musical development of children,” that education influencing human development can only be accomplished through music education.

Japanese music education has been focused on western music since western music was introduced to Japan in the early Meiji Era. The revised government educational guideline in 1989 stipulates that creative music education has to be given greater importance than conventional music writing. In order to realize creative music education, I developed teaching materials based on the Japanese music environment, and did research on the actual class practices, assuming that the childrens’ internal ability of music and creativity would be enhanced.

Although, at present, it is recommended that Japanese traditional music should be introduced in music education enough practice has been done due to Japanese classes focusing on western music. Music has to be the teaching of art; however, it needs to encompass traditional art, the relationship with the area, and moral education. Music education should be, I believe, the teaching of the artistic nature of music where the characteristics and composition of music and sound in the passage of time, and the “scenery” of sound, can be found and expressed.

Music is an expression of art through time. Furthermore, the sound “echoes in the space”, which makes the space recognizable. In this paper, this sonic environment will be discussed as “the sound landscape,” signifying the soundscape proposed by R. Murray Schafer. In music education, teaching materials which recognize the flow of time and the scenery of sound, and capture the elements and the structural characteristics of music itself should be developed. I believe that the characteristics and the traditional beauty of art exist in the local religious rituals.

Subjects of research and method

As the subjects of my research, I chose the religious rituals that have regional characteristics rooted in each environment, as well as the music, sound and movements of people. The concrete religious rituals are “Kurama no Himatsuri” (Fire Festival of Kurama), “Ryu Odori” (Dragon dance of Daito city), “Saga Matsuri” (Saga festival) and “Narikan Gyoretsu of Kamigoryo Matsuri” (Parade beating Narikan, a special metal instrument, of Kamigoryo festival).

I recorded the music, sound, soundscape and people’s movement into the forms of scores, maps, words and illustrations, which makes it possible to compare and study.

Result

Concerning the movement, the rhythm and the shouts, the more aged and experienced the participants become, the more beautiful and dynamic the movements become. Moreover, movements of each festival dance commonly incorporate core muscle strength with regard to the synchronization and the intervals, the individual participants determine their own movements while “feeling” the other movements and grasping the whole space of each festival.

As for the soundscape, there is a unique and original space in each festival where people recognize each other through the experience of different sounds and movements.

Related to the flow of time, I confirmed that people valued their local festivals while living their own daily lives, by observing all the processes and preparations throughout the year as well as the day of the festivals.

Summary

This research shows the attitude of people who try to pass on their culture to the next generation through the medium of the festivals. Listening, watching and imitating are the nature of learning, which also exists in music education where people capture and express the essence of art and music.

Expressions of people are rooted on the basis of their backgrounds such as the physicality of the Japanese, religious festivals, life experiences, and local colors. There exists the wisdom for daily life that has been passed on for many years.

Music education, after all, is the education to foster artistic talent as a form of music. The processes involved in the festivals supported by people with high temporal and spatial artistic talent gives the prospective suggestion to the future of music education.

審査結果概要

長年、小学校での音楽教育に関わってきた中で、学校教育を終えた人にとっての音楽教育の場とはどのようなものなのか、そして学習指導要領の改訂による日本の音楽的風土を生かした「創造的音楽学習」に取り組む中で、安易に外見的特徴を取り入れた授業実践が多いことに疑問を持ち、地域で行われている伝統行事がどのように引き継がれ、次世代に教育されているのかをフィールドワークを通して分析し、その結果を学校教育の現場に活かさないかということを目的としているところにこの論文の価値がある。

「鞍馬の火祭り」を研究対象とし、数年に渡る現地調査を行い、他の地区の祭礼との比較や、1年間を通しての準備から祭礼当日までの諸事を一つの曲としてとらえ、様々な記譜法を参考とし総譜を作成し、分析しているところに独自性が見られる。その中で、メロディやリズムが身体の動きと密接な関わりがあると主張している点には説得力がある。

しかし、総じて多岐にわたる事象を取り上げているため、考察が全般的に浅く、疑問を持たれる点もある。「鞍馬の火祭り」に絞り、詳細に分析したほうが明解になったと思われる。また本論の目的である、学校教育にどのようにフィードバックするべきかについての考察がやや浅く、この点については今後の研究に期待したい。

試験結果概要

口頭試問においては、論文全体の流れを簡潔にまとめ、フィールドワークでの体験を生き生きと語り、好奇心を持って積極的に調査している感情が伝わり好感を持てた。しかしながら、全体を説明したためにやや表面的な論述となり、論理的な考察の過程をしっかりと述べるべきであったと思われる。

質疑応答でもその点についての指摘や疑問が多く、論文の論理性の構築の弱さが浮き出てきたが、今後の発展の可能性のある内容であり、その意欲も十分に感じ取られ、更なる研究を期待させるものであった。

総合所見

本研究は、現在の学校における音楽教育に重要な役割を果たすことができる可能性を持っていると思われる。音楽教育者としての視点からの研究であり、この研究が教育現場に刺激を与える内容となっていてところに最も価値があると認められる。

西洋音楽を専門とし、音楽教育に長年取り組んできた経歴から、日本の伝統的な祭礼を調査し、考察するこの研究は学際的であり、専門的な論理性に欠ける面はあるが、研究資料に頼ることなく、自身で現場に積極的に出向き、地域の人との直接的な交流を通し考察している点に、学校の現場で児童と接しながら音楽教育を実践してきたからこそその独自の研究内容となっており、博士としての学位を授与する内容と認められる。

今後も研究を続けることにより、音楽教育の現場に大きな貢献ができる可能性を持っている。この論文はその第一歩として重要な役割を果たすと思われる。

氏 名 菊池 つずる
学位の種類 博士（学術）
学位記番号 甲 第 62 号
学位授与の日付 平成 31 年 3 月 16 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 「遠州流」の成立と展開
審査委員 主査：中村 利則（本学大学院芸術研究科及び歴史遺産学科客員教授）
副査：熊倉 功夫（MIHO MUSEUM 館長、国立民族学博物館名誉教授）
副査：五島 邦治（本学通信教育部大学院芸術研究科教授）
副査：坪井 剛（本学歴史遺産学科准教授）

内容の要旨

江戸時代初期の大名、小堀遠江守政一に関しては、現在でも茶道・庭園・茶室など様々なところにその活躍のあとをみることができる。そして「遠州好み」・「遠州流」などという言葉が現在でも多く使われていることからして、遠州が後世に及ぼした影響は少なくない。しかし「遠州好み」・「遠州流」など、これらは一体いつ頃から云われるようになったのか、またどのような意味を持つのか、その詳細は明らかになっていない。

中村利則「遠州潜像—綺麗さびの世界」においても、「「遠州好み」とする意匠や文様・建築・庭園も数多くあり、（中略）しかしそのわりには確実な遠州の遺構は、南禅寺本坊庭園や金地院の庭園・茶室八窓席、大徳寺孤篷庵、二条城二の丸庭園などと意外に少なく、多くが伝説の中に語り継がれてきた」と言っているように、現在、遠州の「好み」といわれるものが多くあり、語られているにもかかわらず、実際に遠州の手がけたものに関して明確にされているものは少なく、その実態は曖昧であるといえよう。それなのになぜこれほどまで多くの「遠州好み」が残っているのか、また、その意味するところにはいったい何があるのだろうか。

本研究はこうした歴史的グラデーションによって曖昧となっている部分を明らかにし、今日に至るまでの「遠州好み」・「遠州流」の展開と意義を明確にすることを目的としている。

小堀遠州に関する研究は、政治、庭園、建築などをはじめこれまでも様々論じられてきたが、遠州以降の展開についてはあまり詳しくはない。そこでいま新たに、遠州と、「遠州好み」・「遠州流」の関係を見なおすこととする。なぜなら、長らく使われてきたであろうこれら「遠州好み」「遠州流」という言葉、扱いがどのようにして生まれ、広がっていったのか。これらを明確にすることで、いま現在「遠州好み」・「遠州流」とされているものの様態を、改めて整理・見なおすきっかけになるのではないかと考えるからである。曖昧な部分を明らかにせずに残しておくことは、すなわち本質を見逃して表面でしか語ることが出来ないことになる。これを見なおす作業は茶道史をみつめるうえでも非常に重要なことだと考えている。本論では主に茶書や茶室遺構から「遠州好み」・「遠州流」の流れを追ってみていくことで、これを基底とし今後の詳細な研究への足掛かりとなれればと考えている。

第一章では「遠州好」・「遠州風」・「遠州流」などといった、「遠州」とつく言葉について検

証した。これによって、「遠州」の拡がりを生んだ要因として「遠州好」という、言葉の印象化による、意味の拡張にあったのではないかと考えている。また、「遠州流」というのは、反対に、「個人」的な流儀・やり方から、「流派」という組織の規格における流儀・やり方という、主語の変化があり、やがてその流派「遠州流」に、「遠州」という意識が包括されていく。では「遠州流」が規格とした「遠州」の意識とは、どのようなものであったのだろうか。それは、規格が定まっていく過程の時代背景にも、影響を受けていたことは無視できないであろう。

「遠州流」の過程を紐解いていくと、「遠州流」にはふたつの流れ・展開があったことが知られた。そのことを見るために、第二章では柳営の遠州流、第三章では町方の遠州流と、遠州流の継承の展開を考えるうえで特に人物に焦点を当てて考察を進めていく。

柳営の茶の湯では石州流が各地に拡がりをみせていた。さらに町方では千家が台頭する。また書籍の板行が流行り、茶書も多く出版されるようになるとそのなかでも茶人の系譜を記したものによって、「流祖」という意識はよりつよく、顕在化する。「流派」以前から「流儀」は存在しており、しかし「家元」などの意識によって「流儀」は「流派」と置き換わる。こうした新たな価値観が生まれたのが江戸の中期であったのだろう。

そのような時代に、千家流と石州流の勢いに挟まれ、遠州の流儀を学んでいた者たちは流派としての確立を考えたのであり、帰属意識による正当性の主張が、少なからずあったのではないかと考える。それを担ったのが、一方は桜山一有といった藩茶道役の人間と、もう一方が遠藤元閑など町人である。柳営の茶を実践していた藩茶道役の人間は、実際のところ初期のころは町人茶人ほど他流をライバル視していなかったであろう。だが、利休回帰の盛り上がりと共に、にわかに世間が利休へ傾倒しはじめ、各藩では石州流が多くなってくると、藩茶道役の人間もこうした千家・石州の流れに反応せざるを得なくなる。そうして、そちらに引っ張られるようにして、遠州の茶を学ぶ人々は「流派」の意識を強くしていったのではないだろうか。しかし、小堀家は大名であり、家元ではない。ただ、遠州の茶系を引いて前時代よりの式正の茶という、正統な茶を肅々と営んでおり、武家層でたしなまれ、一方では遠藤元閑は茶書を板行し、あるいは青木宗鳳のように流祖を利休と同時代の津田宗及とし、台子相伝による正当性を主張するなど、遠州の流儀は式正の茶としてその意義を発揮することで流派のオリジナリティを保つことになったのではないかと考えられよう。

その主張として、織部の「百ヶ條」もふくむ遠州流は、柳営の茶につながる御成の茶の湯を整えた織部の流儀も継承しており、さらには茶の湯の完成者であり茶聖ともいわれる利休へもつながる。つまり、「遠州流」とは、格式のある流派、という意識によって確立していたのだろう。

一方の町方では、出版物をとおして「遠州流」を武家層のみならず、町人層へも広めたであろう遠藤元閑の書籍は、茶の湯にかぎらず、礼節にふれるもので、中間層の増加にともなう教養への啓蒙であり、また余裕のできた庶民にとっては、正統性への憧れを満たすものであったのではないかと考えられる。一方で、武家・旗本層にとっては、武家としての必要な習いを学ぶ本としての需要もあったであろう。

また、幕末にかけて大流行した遠州流花道は、床をもつ町人の家の増加と関係しているの

はないかと考えた。花を生けるにもまずは環境が必要である。これは花に限らず、「普及」という観点からみればごく自然な条件であろう。近世後期から徐々に床などを整える家が増えてくるこうした生活環境の変化も、花道人口増加の一因といえるであろう。さらに、花道書の板行もまたそれを助けることになったであろう。

茶道界における遠州流の継承、遠州流の核となり、その後にも求められたものとは「式正」・「格式」であり、花道における遠州流の隆盛は、こうした核となった「遠州流」のかざり、という面において、当時普及しつつあった室礼装置である床に、「遠州流」のイメージが簡略化した書院飾りとして、また茶の湯における数寄とが重なったのではないかと考える。それは囲での佗び茶を主とする千家の座敷のイメージではなく、やはり「遠州流」であったのであろう。茶の湯ほど道具を整える必要のない生花は、庶民にも手の届きやすいものであった。こうして「遠州流」は武家のみで継承されていくものではなくなっていく。

第四章では、地方でみられる遠州流について取りあげた。特に、元禄以降勃興した裕福な町人と藩主との関係において、御成形式を踏まえた「遠州流」が継承されていたと考えられる例がみられた。また、藩によっては石州流を主にしながら遠州流の人間も茶道役を勤めていたことは、「遠州流」の意義を確認することが出来るものであろう。

桜山一有など武家から、遠藤元閑・青木宗鳳などを介して、茶の湯から花へとその裾野を広げていった遠州流だが、こうした庶民への拡がりを背景に、いまここに引用すべきは嘉永五年（一八五二）に刊行された『新編欄間雛形』の序文にみえる「此書は当時流行の遠州形の模様を多く聚め、」という一文である。これがもっとも近代の「遠州」に対する意識を顕著にあらわしているのではないかと考える。この一文の意味するところはなにか。この『新編欄間雛形』出版当時の幕末に、床を備える家が増え、花道における遠州流も隆盛するなど、「遠州」が流行っていたのだろうことが窺えるものといえるであろう。

Summary in English

A Study of the Establishment and Expansion of "Enshū-ryū"

Kobori Masakazu, a feudal lord during the early Edo period, left behind a great and surviving legacy in the arts of the chanoyu, garden design, tea house design, and others. In addition, Enshū's influence over the generations is evidenced by the continued use of terms such as "Enshūgonomi" (Enshū taste) and "Enshū-ryū" (Enshū School). However, it isn't clear when the terms "Enshūgonomi" and "Enshū-ryū" first began to be used, or what meanings they've held.

The purpose of this study is to clarify ambiguities caused by historic gradation, in regards to the meanings and evolution of the terms "Enshūgonomi" and "Enshū-ryū" to the present day.

The first chapter investigates terms that include the name Enshū, such as "Enshūgonomi", "Enshū-ryū," and "Enshūfū" (Enshū-like). My belief is that use of the name "Enshū" increased due to the fact that various impressions of the term "Enshūgonomi" caused its range of meanings to expand. Originally representing the methods and style of an "individual," the subject of the term "Enshū-ryū" changes to conversely represent the methods and style of a standardized organization or "school," and that school,"Enshū-ryū," incorporates some understanding of "Enshū." Thus, the question here is how the "Enshū-ryū" standardized its understanding of "Enshū." The influence of the historical conditions under which this standardization took place cannot be ignored.

As I unraveled the threads of "Enshū-ryū's" evolution, I discovered two separate streams of development. The second chapter investigates Enshū style within the shogunate, while the third chapter examines the Enshū style of the merchant class, focusing on the contributions of specific individuals to study the style's succession.

Within the shogunate, the spread of the Sekishū style of chanoyu was evident in every region. Among merchants, the influence of the Senke School increased. Book publishing was popular, leading to the publication of many books on the subject of tea, some of which included genealogies of tea masters; this led to an increased awareness of the identities of various "school founders."

I believe that practitioners of the Enshū style first considered establishing a school of their own during such times, caught between the forces of the Senke and Sekishū schools, and claims of legitimacy stemming from a sense of belonging were fervent. The school was established on one hand by regional chanoyu instructor named Sakurayama Ichiyū, and on the other by townspeople such as Endō Genkan.

I believe that the regional tea instructors who performed the chanoyu for the shogunate presented the Enshū style as an official form of the chanoyu, allowing the school's originality to be preserved. Practitioners claim that the Enshū School inherited the style of the Onari chanoyu formalized by Oribe, and is thus connected to Rikyū, the man considered to have perfected the chanoyu. I surmise that "Enshū-ryū's" reputation as a formal style contributed to its establishment as a school.

In the cities, published materials such as the books of Endō Genkan likely facilitated the spread of the Enshū style not only among the warrior class, but also among the townspeople; these works were not limited in subject to the chanoyu, but also dealt with polite custom,

contributing to an enlightened education that emerged with the growth of the middle class. Thus, the book was likely indispensable to members of the warrior and retainer class for the study and practice of etiquette.

Also, I believe that the growth in popularity of Enshū style flower arrangement during the late Edo period was likely due to the increasing number of townspeople's houses built with alcoves for display. Flower arrangement first requires a setting. This condition does not only apply to flower arrangement, but is natural from the standpoint of establishing "ubiquity." It follows that the publication of books on flower arrangement would promote an increase in the popularity of flower arrangement as well.

In the world of the chanoyu, "ritual" and "formality" together formed the nucleus of the Enshū style's successive inheritance, as the nucleus of the rise in popularity of the Enshū School of flower arrangement was that very "Enshū style" of decoration, which I believe overlapped with its refined style of chanoyu. Flower arrangement, which does not require the acquisition of various implements to the extent that the chanoyu does, was much more within the reach of the common people. In this way, the "Enshū style" began to be transmitted beyond the warrior families.

The fourth chapter covers the Enshū style of the provinces. Certain examples lead me to believe that an "Enshū style" based upon an Onari format was successively inherited as a particular result of the relationships between feudal lords and the class of wealthy merchants that arose suddenly in the Genroku period and afterward. It is also possible to discern an "Enshū School" style based upon the fact that depending upon the province, erstwhile practitioners of the Enshū style worked as instructors who instead primarily taught the Sekishū style of chanoyu.

Through the efforts of warriors such as Sakurayama Ichiyū to people such as Endō Genkan, Aoki Sōhō, and others, the range of the Enshū style expanded from the chanoyu to include flower arrangement, and in the background its extension to the commoner class can be seen in the line, "this book collects many of the popular Enshū style patterns of the time," found in the introduction to a book titled *New Transom Window Designs (Shinpen Ranma Hinagata)*, published in year 5 of the Kaei era (1852). I believe that this one sentence clearly expresses an awareness of "Enshū" in the modern period. During the Bakumatsu period, at the time of *New Transom Window Designs'* publication, the number of houses built featuring transom windows and display alcoves was increasing; at the same time, as Enshū style rose to

prominence in the world of flower arrangement, "Enshū" had likely become quite popular.

審査結果概要

本論文は、茶道流派としての「遠州流」ではなく、イメージとしての「遠州流」の成立・普及・拡大という過程を研究しようとするもので、今日でもいわれる「伝遠州」や「遠州風」、「遠州好」などといった、イメージの源流を明らかにしようとしたユニークな視点をもって論じられている。著者は「遠州流」を広めた人物として村田一斎・桜山一有という武家方の茶人と、遠藤元閑・青木宗鳳という町方の茶人の、著作あるいは関連する茶書を克明に調査し、読解した。これは従来にない史料紹介となっており、それらの茶書にあらわれる「宗甫」や「遠州」などの語彙の使用頻出度を調べることでイメージの強さを数量化したのも興味深い分析である。

そのなかで武家方では、古田織部によって構成された「数寄の御成」、そして展開する「数寄屋御成」などの「式正の茶」が小堀遠州以降、片桐石州の代には衰微してきた傾向に対して、遠州の茶杓削りであった村田一斎は、武家方の茶として小堀遠州の茶を正統化しようとして「遠州流」を立ち上げていったとする。また一方の町方では、裕福になった町人に茶の湯が浸透していくなかで、それは出版を通してますます隆盛していく。ことに遠藤元閑が茶書に、書院座敷の立花とは異なる、意匠的な花（拗入）を掲載したことにより、町家に床をもつ町人に「遠州流」が広まっていったとする論考も興味深い。

また「遠州流」の伝播を考究して、中国地方に遺る「不二庵」の遺構を調査する。「不二庵」は桜山一有の号であったが、幕末に遺る「不二庵」はそれとは異なり、三原黙翁であることを明らかにし、その後その子黙甫も「不二庵」を号し、「遠州流」を称して諸家の茶室や露地に携わっていたことが示されている。さらに茶道は石州流とする諸藩のなかで、会津藩や仙台藩には「遠州流」の茶道も配されるようになり、また松平不昧や松平定信のように、石州流を習いながら、小堀遠州を思慕する大名に「遠州流」への波及を考察する。

試験結果概要

上記のような独自の視点から、江戸時代中期以降の「遠州流」を追究した点は大いに評価できる。しかし問題点がないわけではない。

まず第一に、「遠州」がつく語のバリエーションについて検証し、「遠州好」には意味の拡張が見られ、それが「遠州」の拡がりを生んだとするが、検討対象とした史料はより時代性に留意すべきであろう。また「好」が重要であることは理解できるが、どうして「好」が拡張されてきたのか、そしてそれがなぜ「遠州」でなければならなかったか、を検討することにより、「遠州」の権威性や時代性を論じることが出来たのではないだろうか。

第二には、武家方の「遠州流」の基底に「式正」を据えているが、より具体的な表現された姿を示す必要がある。そして江戸中期より後期に成立・拡大する「遠州流」の具体的なイメー

ジとは何かは不明である。さらには「言葉による意識の印象化」とする「印象」についても、それは何かを示す必要がある。そして小堀遠州の直系に伝承されていった遠州流や、弟正行に連なる小堀遠州流、ほかに玉川遠州流なども検討の対象とし、比較していかなければならないのではないだろうか。

第三には、採り上げた茶書が、必ずしも論旨と結びついていない点が認められる。また使用している茶書についての書誌分析が不十分である。例えば「孤蓬庵点茶無尽蔵」がどこまで村田一斎の著作といえるか、あるいは「遠州流茶具規矩之伝」が、桜山一有が十二歳で得た書籍として論じられるか確かではない。あるいは遠藤元閑が著した諸書についてもさらに注意深く検討をする必要があり、またそれらに「好」や「風」がどのように組み込まれていたにまで言及する必要がある。

第四には、「遠州流」を冠する「茶具規矩之伝」・「書院正飾之図抄聞書」の二書と、『古今茶道全書』などの影響関係もより精査する必要があり、単に「遠州流」の名を冠するだけでは、これをもって「遠州流」が成立したことにはならない。

第五には、遺構の調査で「全体的に「遠州」の特徴は認められない」と記す一方で、まとめでは「「遠州風」は認められる」などとしたり、その意匠を「遠州風という意味での遠州好」や「遠州流のエッセンスで生成された「遠州風」などと、混乱した記述が認められ、丁寧に書く必要がある。

また結章において「遠州」というのは近代に生まれた表象というが、その論証がなく、本論文でした論考が何も生かされていないのではないかと思われる。

以上のような質疑がそれぞれの審査員からなされたが、申請者は真摯に答弁をした。

ただ題目とする「「遠州流」の展開と拮がりについて」は、展開と拮がりとは同義反復であるため、「遠州流」の成立と展開」に改めていただきたい。

なお本文中には誤字・脱字が認められるので、校正に努めて訂正する必要がある。

総合所見

本論文は、江戸中期以降あらわれる「遠州流」について、多くの新たな茶書や花道書を蒐集し、新たな視座からそれらを分析、多くの新たな知見を得たものである。ことに用語の整理から、小堀遠州の個に接しているのが「遠州作」であり、「遠州好」は「作」と同義的な意味から、やや離れた意味まで多様に使用される。そして「遠州風」は遠州の個から最も離れた意味になるなど、語彙相互の位置関係を明確にする。

また「遠州作」から「遠州風」に流れる展開とは平行する「遠州流」は、石州流と千家流に対立して、武家方と町方にそれぞれ根付いていくという分析も、新鮮な論考である。そして各地に伝播していく「遠州流」についても、その糸口を開くなど、今後の茶の湯文化の研究に寄与するところ大である。

この成果は博士の学位授与に値すると考えられる。

氏 名 丹羽 秋子
学位の種類 博士（学術）
学位記番号 甲 第 63 号
学位授与の日付 平成 31 年 3 月 16 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 表具考－絵掛軸を中心に
審査委員 主査：中村 利則（本学大学院芸術研究科及び歴史遺産学科客員教授）
副査：大林 賢太郎（本学歴史遺産学科教授）
副査：筒井 紘一（茶道資料館顧問）
副査：仲 隆裕（本学歴史遺産学科教授）

内容の要旨

日本の絵画の展観方法として、掛軸や卷子、屏風などがあり、それらには表具という仕立てがなされている。その中でも掛軸には様々な形式が存在しており、真・行・草の格付けによって整理されているものと、その格付け外に位置づけられているもの二種に大別される。今日それぞれの形式は、主に本紙内容との相関で選択されるといわれている。つまり、掛軸の形式とは単なる意匠上のバリエーションではなく、規範に添った形式と、規範外にあるものでも一定の様式化がされている。掛軸の形式にこうした規則性があることは、掛軸が掛けられる場面、すなわち飾りの場において、中心的な存在として親しまれてきたことを物語っている。

しかし現在、掛軸自体の研究は表層的な内容に留まっている。これには掛軸は経年の後に改装も含めた修理がされることがあり、オリジナルの「生表具」が残りにくく、また修理・改装のための修復技術に焦点が当てられがちであることが挙げられる。しかし、装幀文化財への修復への関心が高まっている今だからこそ、掛軸の文化史的研究を行う必要がある。

本研究の目的は、まず掛軸が画題・形式・掛ける場においてどのように多様化してきたか、その推移を一覧することにある。その上で、掛軸を掛ける際の選択を場所・季節という視点で考察し、また形式の選択における意識を探るものであり、これらを通して掛軸を生活文化史の中へ位置づけたいと考える。

第一章では実際の遺例と文献史料も取り込みながら、十二世紀から十九世紀の絵巻物に描かれた掛軸から、本紙と形式の変遷を掛ける場と飾りの構成と共に一覧した。十二世紀から十四世紀までの画中画には礼拝の掛軸のみ見られ、草創期の様相が窺われる。ただ、掛軸への関心は既に十三世紀から見られ、十四世紀中頃には礼拝と異なる「飾り」としての意識が見られるようになる。以後、確立期を迎えた掛軸は十五世紀中期に座敷飾りの規範が定まったことにより、一定の形式化がされる。押板飾りの本尊たる中廻しを廻した総縁型と、脇絵の中廻しと上下で段を分ける形式である。十六世紀中期は掛軸への関心の高まる発展期へ入り、その後期頃の記録には、裱補・幢補・輪補という三形式の名称が見られ、掛軸の多様化が見られる。十七世紀中期から十八世紀頃には黄檗宗と共に文人表具が派生したとされ、また十八世紀初め頃には町民の生活の充実により、市井において掛軸を日常の飾りとする生活習慣が日常化していっ

た。これによって簡素な掛軸が必要とされ、形の上では古来より見られる絵縁型が町家の床等で掛けられた。同時代には俳諧の流行によって季節感が意識されるようになり、掛軸が日々の飾りとして定着した。

第二章では、こうした推移で発展・多様化した掛軸が、実際にどのような場所で掛けられ、季節に合わせて選ばれてきたのかを、十八世紀前半期の公家である近衛家熙の茶会記『御茶湯之記』から考察した。ここでは広さの異なる複数の茶室や、掛軸を掛け飾る御居間、大床等の様々な場に対し、それぞれに対応した掛軸が選択されていた。家熙が主要な茶会の場に使用した二畳敷や三畳敷等の各「御囲」で掛けられていたのは書跡の掛軸が多く、その中でも重厚な「墨跡」にもまして軽やかな「和歌」や、歌人の手による「消息」が好まれた。またここで掛ける絵画の掛軸は画賛の入ったものが多数選ばれており、これは「御居間」等の座敷ではほとんど掛けられていない。こうした座敷に掛ける掛軸には画賛のない絵画が多く選ばれた。

「御囲」の掛軸遣いには、家熙にとっての「侘び」そして「数寄」が表れており、しかしそれは公家文化の象徴たる「雅」が中心にあるからこそ、和歌、消息といったものが多く掛けられていた。数ある御囲の中でも物外楼の二畳敷はとりわけ侘びた、詠草や懷紙反古などの「和歌」や、和歌を書き記した「消息」が繰り返し掛けられており、これに次ぐ数で画賛や道釈の「絵」も見られる。こうした掛軸は奥の三畳敷でも見られたが、ここではより多様な掛軸が用いられており、またその中には懷紙の「和歌」や、横長の「消息」、二幅対の「墨跡」などが好まれていた。「絵」も二畳敷より画賛のものを多用している。四畳大目ではこうした書跡の掛軸に加えて、画賛の入った「唐絵」が「絵」よりも多く掛けられる傾向にあり、これら二つの茶室は、それぞれに使い分けの意識があったことが窺われよう。

「御居間」では中世的な座敷飾りが意識されており、選んだ掛軸も殆どが絵画である。この御居間の次の間にあった大床も同様で、ここでは特に三幅対、もしくは二幅対といった複数幅で一組とする掛軸で華やかに飾られていた。屋敷の一角にあった二階屋の物外楼でも、上階や下階の部屋では絵画の掛軸が多く掛けられていた。「絵」は雪舟を始めとする僧侶や狩野派などの絵師が見られ、また「唐絵」は所翁や用田といった中世に好まれ『君台観左右帳記』などにも記されたような画人のものが多く、ここでの掛軸遣いにもまた、家熙の「雅」が表れている。

またその装丁においても、和歌や消息をかつての「唐物」を想起させる舶載の錦や金襴等で装丁することを好み、またそれらは装束のように非常に優美で華やかな文様のものだった。本紙筆者の職階によってその裂を選定していた家熙の表具は、本紙内容が解らずとも、その表具を見るだけで天皇の宸翰であることが窺われるという逸話もあるほどである。

このような装丁の様々な掛軸が掛ける場所で使い分けられていたが、またその選択の際には季節も意識されていた。家熙の言行録『槐記』には、「畫圖ハ、夏ハ冬ノ圖ヲカケ、冬ハ夏ノ圖ヲカクルコト」という見解が残っており、自然の風物を画題とした掛軸に、このように季節を逆転して掛ける様子が見られる。ただ同時に季節相応の遣い方をしている掛軸もあり、逆順で掛けていた掛軸も相応で掛けるということもされていた。季節に即した掛軸を掛ける際には、亭主である家熙の身内や近い人物が招かれていることが多い。

客・掛ける場所・季節など種々の事柄を鑑みて掛軸の選択がされるという。これらは全て、前の時代で既に掛軸が多様化していたからこそ、この時代においてこのように様々な遣い方がされていると考えられる。家熙の茶の湯には中世以来の座敷の飾りから近世の茶室の掛軸まで、その推移を凝縮したような遣い方が見られる。

第三章では、近世でのこうした多様化の時代、発展期を経た近代の様相を二つの視点から考察した。一つは大正・昭和初期の京都の旧家の売立目録と大正天皇の御大礼の記念写真帖で、これには近世から続く日常・非日常の飾りとして市井の中で用いられていた掛軸の様相が表れていた。

売立目録では、山水画や花鳥画、また吉祥画の画題を中心に、文人表具と幢補形式の掛軸が多く見られた。これは市井の家の日常的な飾りとして、自然の風物を描いたものに、より簡素な文人表具の装丁と、三形式の中で「行」にあたる幢補形式の仕立てが好まれたと考えられる。吉祥画が一定数含まれているのは日常のみならず非日常な場においても飾ることがあったからで、実際に御大礼という非日常の慶事において、その宿舎となった京都の諸家では、幢補形式の吉祥画が宿泊者の居室に掛けられていた。ただし、これら幢補形式の吉祥画の中に混じって多少山水画等の文人画・文人表具も見られ、依然として文人趣味が流行していた時代の当主の趣味が窺われる。この他、大幅の掛軸、また二幅対・三幅対を掛けることで華やかに祝儀の場の宿舎を彩っていた。

横山大観を始めとする近代日本画家の掛軸には、画題を問わず幢補形式が実に多く見られた。とりわけ大観の作品にはこの形式が多く、他の表具形式での装丁があまり見られない。ただし意匠上での工夫が見られる掛軸はいくつかあり、例えば裱補形式の筋を抜いた仕立てや、二幅対の掛軸にそれぞれ色調を合わせた異なる裂を用いるなどの例が見られた。そして、そこに用いる裂には色合いが柔らかで、文様の出方も淡いものが好まれていた。

近世から続く、市井の飾りの文化がまだまだ強い時代にあって、大観ら近代画家の作品においても掛ける場所として想定していた中にこうした「町家の床」があった。だからこそ、幢補形式が多く見られ、町家の床に合うよう裱補形式も筋を抜き軽く仕上げてある。また二幅対の掛軸にも単幅で掛けることを想定して、一幅ずつ異なる裂が用いられていたのである。しかしその上で、二幅対としても掛けた際に調和するよう、色調が合わせてあったのだろう。

ただし、近代以降、掛ける場として最も意識されたのは展覧会の大きな会場であろう。暗い町家の座敷と異なり、部屋全体が明るい展覧会場において、自然色の濃い、文様の強い裂は忌避されるようになり、事実大観の表具は本紙の色調に合わせて落ち着いた色合いのものが多く。またこうした会場で掛けるからこそ、簡素な形態としての文人表具ではなく、中廻しと、上下で段を分ける幢補形式が選ばれている。

特に大観の作品において、画題を問わず幢補形式が多いのは、展覧会という新たな展示場所での賞翫が意識されているからであろう。また同時に、画題に表具形式が相関されていた旧来の絵画とは異なっていることを示している。これまでの「室礼の飾り」から転換し、異なる流れを作り出した近代の日本画によって、掛軸は転換期を迎えたのである。

かつて、岡倉天心は日本美術の変遷を総括して「変化に富むこと」・「適応力に富むこと」を

第四、第五にあげたが、それは掛軸についてもいえる。掛軸は「飾り」という生活文化の中心を担ってきたもので、人々の生活に非常に密接に、また広く親しまれてきた。だからこそ、今も多様な形式を保って存在しているのであり、これこそが掛軸の文化的な豊かさを物語っている。

Summary in English

Study of *Hyogu* – evolution of style and use of painting *Kakejiku*

Japanese paintings are traditionally mounted onto *Kakejiku* hanging scroll which comes in various styles. *Kakejiku* styles are not just variations in design, but are under certain rules such as class ranking of *Kakejiku* when they are exhibited to people. *Kakejiku* has been used as the major object for worshipping Buddha, decorating rooms and other occasions tightly connected to everyday life in Japan.

Numerous studies were conducted on *Kakejiku* but the majority has been on the technological aspect, since repairing and renovating are essential for relatively fragile *Kakejiku*. Repair and renovation result in the loss of original forms of *Kakejiku*, but it is important to study how *Kakejiku* came in the present styles and how they were used to satisfy the needs of people of different eras.

Purpose of the current research is to overview the evolution of styles and the use for painting *Kakejiku* in various occasions in Japanese life and to discuss implications of *Kakejiku* with regard to the history of Japanese cultural life.

Chapter 1 overviews historical development of *Kakejiku* mainly of those with paintings, from the 12th to 19th Century. For this purpose, *Kakejiku* pictures drawn in old picture handscrolls are analyzed. The 12th to 13th Century is the early period since the use of *Kakejiku* was limited only for worshipping of Buddha. *Kakejiku* started to attract people's attention in the 13th Century, leading to the establishment period of *Kakejiku*. In the middle 14th Century, a set of three *Kakejiku*, appeared in official events, the central one with a picture of *Kasei* (great poet) mounted by a *Soberi* style and two others on both sides with flowering trees by a modified *Soberi* style. Between the late 14th and early 15th Century, pictures of *Oshiita* appeared on handscrolls and formal room decoration systems were thus established in the middle 15th Century together with the formal rule of *Kakejiku* use. The diversifying period was started in the middle 16th Century and in the early 17th Century, three styles of *Kakejiku*, *Hyoho*, *Doho* and *Rinpo* appeared in the records of *Chanoyu*. Use of *Kakejiku* as decorative objects spread to the everyday life of commoners when they became wealthier with more economical power in the early 18th Century. The wider use of *Kakejiku* demanded simpler styles and *Bunjin Hyogu* style came in use in 18th Century while classic *Soberi* type was also used in parallel. It was this

era when Haiku (a type of Japanese poem) became popular among commoners and *Kakejiku* became a part of people's everyday life together with the sense of appreciating seasonal shifts.

Chapter 2 studies records of the tea ceremony hosted by *Konoe Iehiro*, an aristocrat and renowned intellectual of the time, to find out how the diversified *Kakejiku* were selected for the tea ceremony in the early 18th Century. His mansion had numerous *Onkakoi* (tea room) and *Oima* (living room), differing in size and location. *Kakejiku* used in *Onkakoi* were mostly those with Waka poems and letters written in ink by famous poets. In contrast, *Kakejiku* with paintings were used in *Oima*. Selection of *Kakejiku* in *Onkakoi* indicates the idea of *Iehiro* that the room is for appreciating tranquility, *Wabi* and *Suki*. A tint of *Miyabi* (aristocratic elegance) can be also seen in his *Kakejiku* since those *Waka* were mounted with precious brocades. *Kakejiku* with paintings by famous painters like *Sesshu* and renowned Chinese painters were used in *Oima*, suggesting that *Iehiro* tried to entertain people with the beauty of decorative *Kakejiku*.

Selection of *Kakejiku* depended on the place to be used but also depended on the season of the year as well. Selection was also affected by who to be invited to the tea ceremony. Such a rich selection was possible for *Iehiro* because of preceding diversification of *Kakejiku*, and his tea ceremony had all the essence of *Kakejiku* development through Medieval to Early Modern Japan.

Analyses were made in Chapter 3 on *Kakejiku* of Early Modern and Modern Japan. For the former, *Kakejiku* appearing in auction catalogues in Taisho and early Showa eras were analyzed. Analyses were also made on *Kakejiku* in the photo records of the Emperor *Taishou's* coronation in 1915. Those *Kakejiku* are from the era of Early Modern Japan and many paintings were on landscapes, flower/bird and auspicious images with *Bunjin* and *Doho* styles. This indicates that commoners who purchased those preferred *Kakejiku* of simpler styles. A substantial fraction of the *Kakejiku* was those of auspicious images, suggesting that *Kakejiku* was used not only for everyday life but for special occasions among common citizens.

Second analyses were made on the *Kakejiku* of modern Japanese painters. Many of those *Kakejiku* were in *Doho* style regardless of the subject of paintings and this is especially so for that by Yokoyama *Taikan*. Some were in *Hyoho* style but with certain simplification and he preferred *Kakejiku* materials with lighter colors. *Taikan* was aware that traditional styles are still appreciated by people of that time. Yet, he must have felt also that *Kakejiku* should be flexible in style to cope with changing citizen's life in Japan. The *Doho* style preferred by *Taikan* is likely to suggest his recognition that the place of exhibiting *Kakejiku* started to shift from relatively dim rooms of traditional Japanese houses to exhibition halls with brighter lightings. In addition, he also recognized that paintings does not have to follow traditional rules of *Kakejiku* styles since the purpose of exhibition halls is just to exhibit, but

not worship or celebrate. Thus, *Kakejiku* of modern Japanese paintings expanded out of the old traditional roles to a new role of gaining appreciation of visitors.

Okakura Kakuzō once summarized the evolution of Japanese arts as “changeable” and “adaptable”. These can also be seen in *Kakejiku*. For long time, *Kakejiku* has been close to the people’s everyday life making their cultural life rich. Therefore, staying close to people’s life has been the source of divergence in the style and the use of *Kakejiku*.

審査結果概要

日本において、室内飾りとして発達した掛軸の形式は、本紙画題との関係において仕立てられていることはかねてより指摘されてきたが、その史的展開の実証的研究は十分ではない。そうしたなかで、本論文は、絵巻物の画中画から掛軸の形式の史的展開を辿るとともに、江戸中期の茶会記から掛軸の用法を探る。そして近代の京都で売り立てに出された掛軸と、御大礼の際の宿舎に指定された京都の諸家での座敷に掛けられた掛軸の画題と形式を考究するとともに、横山大観ら日本画家が好んだ掛軸の形式を分析しており、掛軸の文化史を目指したものである。

まず第一に、掛軸の本紙が仏画か鑑賞画に分けたうえで、十二世紀から十九世紀の遺物や絵巻物に描かれた画中の掛軸を上下型・本紙型・総縁型に形式分類する。さらに描かれた仏画が、シーンによって掛ける場所や掛台の形式を違えているという指摘は、新たな見解として評価できる。そして十四世紀中期から礼拝のための掛軸にもまして、掛軸は鑑賞画として「飾り」が強く意識されるようになり、十五世紀中期には座敷飾りの規範が整ってくるなかに、掛軸の形式も確立されていったという新知見を示しており、その緻密な分析とともに大いに評価できる。

第二に、十八世紀初期に摂関を務めた公家の近衛予楽院家熙が、正徳二年（一七一二）から隠居として使っていた河原御殿において催した茶会の記録『御茶湯之記』を使い、それぞれの部屋に掛けられた掛軸の画や書の内容と時期の関係を整理し、掛軸を選択する傾向を分析している。「御囲」や「御居間」における掛軸の傾向、また家熙が客によって、あるいは季節、行事によって、相応しい書や絵を選択するなかに、家熙の接客のための演出があらわれているとする。こうした緻密な分析は当代きっての知識人・文化人であった家熙の、掛軸に対する独特の見識と意識を浮き彫りにして興味深い。たとえ一人だけの、あるいは一屋敷での記録とはいえ、ここから新たな掛軸研究の視座が据えられたと思われる。

第三には、近代における掛軸形式の傾向を、京都の旧家の売立目録から抽出するとともに、大正天皇の御大礼の際の、宿舎の座敷での掛物の画題と形式を整理し、近代の掛軸の選択する視点と形式の傾向を探る。それとともに近代の横山大観ら日本画家の掛軸の好みを明らかにしている。

本研究はこれまであまり手の付けられていない、掛軸に対する新たな視野を開く、フロンティアとして、高く評価できよう。

試験結果概要

絵巻物による掛軸の形式推移は丁寧であり、その視座とともに評価する。とはいえ画中画に絞り込んでいるために、天台・真言といった平安仏教における羅漢供や北斗曼荼羅供などで使用されている掛軸が、掛軸の形式の推移から脱落している。

また全体として、各章間に有機的な関連性が稀薄である。であれば『御茶湯之記』だけではなく、茶の湯成立期の『天王寺屋会記』自会記や『小堀遠州茶会記』など、他の史料を分析して、その異同を分析することも必要と思われる。さらには千利休や松屋久政・久好の史料から、掛軸の所有者や修理の記事を抽出し、それぞれの掛軸に対する美意識を検討しても良かったのではないと思われる。そこに掛軸の形式の成立や推移に関わるヒントがあるのではないだろうか。『茶道四祖伝書』や『金森宗和茶書』などへの展開が期待される。ことに掛軸の形式については、真（表梢）・行（幡措）・草（輪梢）の成立の歴史であると思われ、九段表具の草表具はこれまでから徐熙の「鷺絵」を表具した村田珠光から始まるといわれている。また輪梢は山上宗二所持の密庵墨跡を表具した利休からなどとした伝聞があるため、そこでそれを立証する手立てとして絵画資料が意味を持つてくるのではないだろうか。

さらには近代を補完するものとして、数寄者達の多くの茶会記があり、ことに煎茶会での掛軸の傾向を、抹茶会と比較検討しても良いのではないだろうか。

以上のような質疑がそれぞれの審査員からなされたが、申請者は真摯に答弁をした。

なお本文中には誤字・脱字が認められるので、校正に努めて訂正する必要がある。

総合所見

本研究は、それぞれの時代において掛軸がどのような形式に仕立てられ、選択され、使用されてきたかを文化史的観点から追究したものであり、これまで資料蒐集の困難さから避けられてきた分野を拓くものとして秀逸である。そしてそれをものから分析したのもユニークであり、表具研究に新たな手法を提示したことは特筆される。

この成果は博士の学位授与に値すると考えられる。

氏 名	ヴァレンタ・ヤムナ VALENTA YAMUNA
学位の種類	博士（芸術）
学位記番号	甲 第 64 号
学位授与の日付	平成 31 年 3 月 16 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	資本主義・神の想像物・信念のシステム ー不可知論的アニミズムのアプローチ
審査委員	主査：椿 昇（本学美術工芸学科教授） 副査：浅田 彰（本学大学院芸術研究科教授） 副査：中井 康之（国立国際美術館副館長） 副査：藤本 由紀夫（本学大学院芸術研究科教授）

内容の要旨

本研究のテーマは、人間の心性と創造力へのアプローチである。人間は世界をどのように認識しているのか、どのように信念システムを確立し現実を創造するのかに深い関心を持っている。創造的分野で働く者として、文化的解釈を含めた想像物から物理的顕現へのプロセスを論じる。「人間は何か、人間は人間を作るのか？」という問題に興味がある。芸術と創造力の育成は、人間とこの惑星の他の生物型を区別する重要なポイントであるという結論を得た。そこで、儀式の研究と創造に焦点を当てることにした。

人間は、最も美しい芸術作品や最も恐ろしい人間破壊の武器を作り出すことができる。信念システムで人間がどのように現実を作り出し、一種の「規範」と常識を確立するための方法は何か。過去想像された多くのユートピアは、今日では日常生活の一部となっている。想像力から確立される信念システム、そしてこのアイディアから進化し物理的顕現を拓けていくプロセスは魅力的である。想像したほぼ全てのものを創造する能力がある人間は、どのように今日の状況に到達したのだろうか？グローバル化した世界が西側の資本主義独占によって支配されているのはなぜか？そして、なぜ大衆は依然として資本主義を悪用する独裁主義体制に従い、支援するのだろうか？なぜ人間は環境破壊に気付いているのに、それについて何もしないのか？

人間を取り巻く現代の環境に照らしてみれば、技術革新に伴うグローバル問題などが多様化しつづけ、更に情報も増加する一方である。それらは、加速し、複雑化し、断片化し、分割され、ますます多くの分岐を発展させている。

本論では、人間は何かを信じざるを得ないという問題について詳細に説明する。それは実際にどういう意味か？世俗が神聖になり逆もまた成り立つような神や社会の他に、どのような力が信念システムの想像力を演出しているのか？その力はどこから来たのか？そのシステムは

どのように資本主義と文化産業に関係しているのか？なぜ人間は自分の人生と社会の責任を負うことを厭うか、あるいは構築された不合理的な「想像された高次権威」を信じているのか？

この論文を通して証明したいことは、人間の心が二元論の考え方から多元的な考え方へと移行する過程にあることである。本論ではこれを呪術化のプロセスと呼んでいる。しかし、依然として多くの人間は、聖俗に分割する宗教的思想や、社会を貧富に分けるなどの世俗的で資本主義的な考え方など、二元的な世界観に基づく信念システムを信じ続けている。このアイディアは、社会平等に貢献し、平和な共存を育み、環境を保護するためには役立たず、時代遅れの思考法であるといえる。本論ではマックス・ウェーバーを中心にドイツ及びヨーロッパの哲学者による理論を用いて分析を行った。

アートは慣習的な方法で状況を知覚し経験し、そしておそらく理解することを可能にする唯一の分野であるため、人間としてのアートは重要である。鑑賞者が自分の解釈と対峙する時、無意識とつながる機会が与えられる。芸術は「善」「悪」「過度な知的化と論理的な推論」を超えている。たとえ知的芸術が理解できなくても、それは無意識のうちに全体として理解できる。認識と受容の関係を確立して交感できるかどうかは鑑賞者次第である。芸術とは、意識、感情、無意識のプロセスから出てくるもの、他の方法で表現することはできないもの、芸術なのだと表明することである。それは自由または責任を与えるものではなく、解釈されるべきものである。

非常に脱呪術的な現実から言えば、人間環境を改善する素晴らしい解決策は提供されていないことになる。真実の信念システムが流行の最先でも人間への啓示でもないならば、いったい何を信じればいいのか。それはラトゥールが述べた「物神事実」のように、人間の心では全てを理解できないという事実を認め、信念価値と信奉力を取り戻すことであろう。その上で、信念システムが創造され得るのである。人生へ不可知論的アニミズムのアプローチを養成していくことで、人間は多元的ユートピアで生きていけるようになるだろう。言い換えれば、人間は人生の大きな謎を理解できないと確信しているはずである。

そのため、たとえ前兆があったとしても決して解決策は見つからない。これは明白なことである。しかし人間は意識や本質をより深く理解するために、様々な方法やアプローチを試していくことに興味を惹かれる。そして私は自分の意識とのつながりを体験しようと考え、芸術的かつ創造的に応用できるアニミズムの方法と実践を用いた。人間の知識には限界があり、これは長所とも短所ともいえる。本研究では、信念は選択の問題と定義する。人間は信じたいものを選ぶが、人間界ではこれを興味の違いと定義されている。これらの違いは紛争や戦争につながるものであり、芸術、発明、文学、哲学的談話などの形で人間の創造的可能性にも役立っている。人間は常に未来への恐怖を取り除くことや快適さに疑いを持ち、次に何が起こるかについて不安を抱いている。人間は本性に縛られており、人間が作り出した人工物にも縛られてし

まうのである。未来には技術発展の可能性があるにもかかわらず、人間は知覚と行動の分野に影響を与えられるだけで、未だに限界を感じ続けている。人間が従うべき刹那的法則は決して存在しない。人間はただ、それらをいくつも産み出して、どれを信じるか選べるのみである。

Summary in English

Capitalism, God-Like Imaginaries And Other Systems Of Belief

- An Agnostic Animistic Approach

My personal approach towards the topic is my deep interest in human psychology and creative power; I am interested in how we perceive our world, establish systems of belief and create realities. As a person working in a creative field, I am fascinated with the process from an imagined idea to a physical manifestation and cultural interpretation. Since I am interested in the question “what is human? or what makes a human human?” I had the conclusion that the power of imagination, the cultivation of art and creativity is an important point that distinguishes the human race from other lifeforms on this planet. Therefore I decided to put my focus of study on the research on systems of belief.

I always wondered where human creative power is coming from. We are capable of creating the most beautiful artworks and the most terrible weapons of human destruction. I am interested in how we create our realities with systems of belief and establish a sort of “norm” and common sense. Many imagined utopias of the past have become part of today’s daily life. I am fascinated with this process - from the imagination to an established system of belief and the physical manifestations evolving from this idea. If humans are capable to create almost anything they imagine, how and why did humanity reach the point we are today? Why is the globalized world dominated by a western capitalist monopoly? And why do the masses still obey and support an authoritarian system that does not serve but exploit them? Why are humans aware of environmental destruction and do nothing about it?

As humanity is expanding in diversity, information is increasing. Things are growing faster and are getting more complex. As humans we follow the principle of pleasure, we tend to have an aversion towards pain and discomfort and prefer to stay in a safe and comfortable zone. We need to accept uncertainty in order to lose fear. This seems uncomfortable but fear is always the fear of the unknown, to the other, the future and what can not be understood.

In my Thesis I want to elaborate on questions like when humans believe in something, what does this actually mean? What if the sacred and the profane are not separate entities as we think, and what would be the points they have in common? What happens when the profane becomes sacred and vice versa? What roles do god-like imaginaries and other systems of belief play in society and where do they come from? How do they relate to capitalism and the culture industry? Why do people not want to take responsibility for their own life and society but rather trust and believe in a constructed, irrational “higher order”?

What I want to show throughout my thesis is that our human minds are in the process of separating from a dualistic mindset to a pluralistic one, but still many people believe in systems of belief that are based on dualistic worldviews such as religious ideas of dividing humanity into the sacred and the profane, capitalist ideas such as dividing people into social classes of rich and poor etc. I claim that this way of thinking is outdated since these ideas do not serve humanity in contributing to social equality, cultivate peaceful co-existence and protecting the environment.

審査結果概要

本学位申請論文が提示した問題と作品（参考資料）は、モダニズムを挟み込む呪術という難題に対するヨーロッパ出身の若者としてのアクチュアルな態度表明である。芸術の持つ想像力への厚い信頼を軸として一貫した思想的軸を背景とした論考が展開され、またこれを表現へと昇華させようとする試みは、特にドローイングにおいて多様で繊細な未来の地球への想いなどと融合させることに成功している。

前近代的な呪術から脱呪術化を経て人工知能や遺伝子工学を手放して礼賛する再呪術化へのプロセスに内包された危うさに対して、本研究がどのようなスタンスを取っているのかは不明瞭であるものの、こうした問題提起や同時代性、エネルギーギッシュな表現は評価される。ピューリタニズムの延長線上で肥大化した資本主義の限界がもたらすカタストロフに、作品制作という手法で挑む個の在り方は評価できる姿勢である。

また、本論文や作品には「言語」のちからによる制御が良い形で含まれており、モダニズムをどう捉えるかという命題に向き合うときにこれらは重要である。アナキー的な自己決定という自己の立場をより鮮明かつ戦略的に提示できたのではなかったかともおもわれるが、上記のように、表現者として豊かなイマジネーションに恵まれ、混沌とした世界にポジティブに向かう姿勢は高く評価されるものである。

試験結果概要

口頭試問では、活発な質疑応答が行われた。特にブルノ・ラトゥールの近代への論考に対する姿勢を中心に、肥大化した資本主義下の「信念システム」の両義性をどのように捉えているのかという点に質疑が集約された。これらは論文ではやや不明瞭な点があったが、作品のプレゼンテーションが加わる事によって、申請者は非常に明快なビジョンを持って思考と創作を行っており、そこには矛盾点がみられないことが明瞭に示された。

総合所見

2015年の10月24日から2016年の2月28日まで、ミネアポリスのウォーカーアートセンターにおいて”HIPPIE MODERNISM”：The Struggle for Utopiaという大規模な展覧会が開催された。このような、正当な美術史からは完璧に除外されて来た文化運動体への再評価は、ここ数年急速に高まってきている。その背景にあるのは難民問題などで排外的になりつつあるコロニアリズムの旧宗主国に吹き荒れる右傾化の波への危機意識では無いだろうか。特にアメリカにおいては、ヒルビリーたちに支持されたトランプ大統領がメキシコとの国境壁にこだわるあまり、議会と対立を起し政府機関があいついで停止している。このような状況に対して未来への危機感を有する若い表現者は世界的に増えていることは明白だ。

申請者は在学中の3年間において、常にこのような問題にどのようにアーティストが向き合えるのかという問題を追及してきた。申請者は、決してそれらを悲観する事なく、かつ無益な使命感に縛られることから距離を置きながら、プログラミングや生物学的モチーフを取り込むなど、どのような区分からも自然に（語弊があるが）距離を取れるという才能を発揮し、その成果が本論文に集約されている。参考資料として提出された膨大なドローイングやメモや楽曲には、今後芽を吹くであろう種子が豊穡の時を待っているかのようなようである。

以上のように、アーティストとしてというよりも未来を形作る行為する人としての立場から示された本論文は、博士（芸術）の学位授与にふさわしいものと判断する。

氏 名 ゴルドン・ホスエ GORDON JOSUE
学位の種類 博士（芸術）
学位記番号 甲 第 65 号
学位授与の日付 平成 31 年 3 月 16 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 写真の身体—イメージの現象論と現代日本写真
審査委員 主査：椿 昇（本学美術工芸学科教授）
副査：勝又 公仁彦（本学美術工芸学科准教授）
副査：佐藤 博一（本学情報デザイン学科教授）
副査：竹内 万里子（本学美術工芸学科教授）
副査：廣瀬 純（龍谷大学経営学科教授）

内容の要旨

本論文は哲学的なアプローチによって写真の本質と基本的性質を探究するものである。即ち、写真とは何かという問いと扱うものである。これまで写真芸術から写真家やその作品に至るまで、数えきれないほどのテキストが写真について書かれてきた。しかし、写真の本質について論じた本や写真の哲学的探究は少ない。ロラン・バルトの『明るい部屋』、スーザン・ソントグの『写真論』そしてヴァルター・ベンヤミンの多数テキスト以外に他の写真論はあまりない。本論文はその欠如を補うものである。さらに、本論文の写真論は日本に於ける写真研究の直接的な結果である。それゆえ、本論文の写真論と日本人の写真家やその作品は、深く繋がる可能性がある。また筆者には写真家として自分のメディアを理解する責任があり、より深い認識に基づいた制作を実践するためにも、このような哲学的研究は必須である。

本論文は序文、第一章と第二章から構成されている。序文で論文の当初からのテーマであった現代日本写真、その関心の始まりと展開について説明する。はじめは現代日本写真の代表的な写真家に研究を中心として、現代日本に於ける写真について論じる予定だったが、研究が進めば進むほどそれを一般的に論じたり、結論づけることは簡単にできないと理解した。なぜならば写真は日本に輸入されてから東洋と西洋の、化学と美術の、個別性と客観性の交差であり、多面的で、二元性で、多次元で、絶えず変容する可能性があるイメージだからである。そのような写真の本質ゆえに、現代日本写真には、とりわけ「絶え間ない変容」という特徴が見られる。従って、序文で、「絶え間ない変容」を特徴とする写真のあり方を理解し、適切に論じるために相応しい理論的背景の探究が必要であることを説明する。それによって、「現象論」という哲学的な枠が序文で定められる。

第一章は写真の本質をめぐる哲学的考察から成る。この章で写真の本質は「生成」として提案される。即ち、写真の基本的資質ゆえに「写真は進行形で変容し続けている」という仮説に基づいて展開される。写真の基本的な資質とそれゆえに「変容する写真」本質を説明するために、主にアンリ・ベルグソンと M.メルロ＝ポンティの思考、現象論に基づかれた「写真の構成」のダイアグラムを挙げられる。その写真の本質のダイアグラムで、写真は空間と時間の領

域によって構築された現象とイメージして理解し、説明する。ベルグソンの主な影響は、『物質と記憶』における現象論の仮説である。その本で主に参考にした思考は「人間の存在は時間と空間で分けられている」というものである。即ち、人間の実際の体験は時間と空間の交差であり。さらに、その交差はつねに進展している。写真の「生成の資質」とベルグソンの現象論の類似点は多い。そこで本論文ではそのような考え方によって写真を時間と空間の交差として捉える可能性に着目し、写真をベルグソンの現象論的な身体と同一視することを提案する。写真を「現象的な身体」として理解することによって、写真の「生成」または「変容」という本質をより深く探究できるようになる。

その後、モーリス・メルロ＝ポンティの身体についての思考を参照しながら写真は現象論的な身体であるという説明を進める。メルロ＝ポンティの「肉」（彼の身体の観念）は、「絡み合う変容」という写真の本質について論じるために役立つ。この段階で「写真の身体」という概念も登場するが、この概念はメルロ＝ポンティとベルグソンの思考の混合の結果として立ち上がった。

「写真の身体」の概念とその「絶え間ない変容」という本質、即ち、写真の生成の本質を論じるために、ジェフリー・バッチェンとジェフ・ウォールの主な仮説と「写真の身体」との比較分析によって本論文の仮説の妥当性が確認される。

その後で「写真の身体」の構成を説明する。その構成は主な二つの「空間円錐」と「時間円錐」から構築される。各円錐には特別な資質がある。本論文でそれらは「座標」を呼ばれる。その円錐と座標の関係と交換について論じるためにメルロ＝ポンティの「絡み合い」と「交叉配列」という概念を用いる。その上で「写真の構成」を組み立てる。そしてその「座標」を説明するために、フリードリヒ・ニーチェ、スヴェトラナ・アルパース、ジル・ドゥルースとフェリックス・ガタリ、ジョルジュ・バタイユの哲学者や美術史家の考えを参照する。

第二章では、日本に於ける写真の簡単な歴史を挙げた後で、現代日本の代表的な二名の写真家である志賀理江子と新井卓の作品に於ける複雑さを、本写真論の始まりとして説明する。さらに、この二名の写真家の作品と別の写真家たちの作品との比較的な分析によって、本論文の写真論の必要性を証明する。なぜならば、志賀理江子と新井卓の写真では「写真の身体」の生成本質は強い力動性を持ち、社会性と個別性の、歴史と物語の、主観性と客観性の絡み合いが立ち上がるからである。

第二章最初の部分で、志賀理江子の写真とそのアプローチを研究、分析する。様々な写真や彼女のコメントを参考にしながら、「写真の身体」の観念とメルロ＝ポンティの思考によってその写真活動と写真論を比べ分析する。そして本論文の現象論的な写真論によって志賀理江子の作品を説明する。

第二章終半では、志賀の場合と同じように新井のダゲレオタイプ作品と活動の研究と分析する。本論文の写真論によって新井のダゲレオタイプに表される二元論的な性質の共存を説明する。さらに、新井の作品の場合も写真の「絶え間ない変容」という性質が強調されていることを論じる。

本論文が目指すのは、志賀と新井のような「変容する写真」を理解できるようになることで

ある。そのために「写真の身体」という写真論を組み立てた。本論文の写真論は写真家や研究者たちにとってこの「絶え間ない変容」という性質を持つメディアを探究するうえで大きな価値があると思う。その価値は写真の現象の全てを含み、作家と研究者だけに影響するわけではなく、観客にも関係している。即ち、写真の多くの面で使うことができる。

上記において論じられた写真の本質と基本的性質、即ちその時間と空間の関係は、筆者の作品制作のアプローチを裏付けるものでもある。

Summary in English

The Body of Photography, Phenomenology of the Image and Contemporary Japanese Photography

This essay deals with the particularities and the essence of the photographic medium from a philosophical perspective. In other words, it deals with the essential question, “What is photography?” This essay’s research departs from the fact that the philosophical writings about photography, although counted, offer several approaches to the essence of the medium that despite their difference do not present an unsolvable contradiction. Therefore, due to its relative lack of exploration, the area of the ontological essence of photography offers a lot of possibilities. However, it needs to be stressed that this interest in the essence of photography arose as the corollary of a general research on contemporary Japanese photography. Therefore this essay will try to link both, the essence of photography according to this, author and some examples of contemporary photographic work in Japan.

This work is composed by its introduction, and two chapters. In the introduction the reasons and objectives of the contemporary Japanese photography research, as well as the relation between the necessity of a philosophy of photography and said research, are explained. In this section a very simplified version of the main philosophical thesis of this text (the notion of photography as an ever becoming phenomenological body) and the two main photographers of the research, Lieko Shiga and Takashi Arai are presented. Alongside the reasons that made these two the focus of the research is also elaborated.

In the first chapter the phenomenological approach to the medium of photography is explained. The main thesis presented is the notion that photography’s essence can only be understood as a multi-dynamic ever becoming entity. However, one quality can be always pinpointed in photography according to the author: the ontological relationship between the photographic image, time and space. Therefore there is an affinity between the way photography exists and the forms of existence presented by the two phenomenological philosophers Henry Bergson and M. Merleau-Ponty.

Using these notions as a base, the first part of the essay is the introduction of a diagram

that presents photography in its most basic relationship between time and space. The nature of each of those fields as well as of their relationship is explained under the ideas of Henry Bergson. In Bergson's phenomenology, the idea that human body is an entity ever becoming between matter and time, between reality and its experience is a central one. Being photography also an entity constructed with, and between time and space, it will be proposed that photography should be understood as a phenomenological body and therefore be considered to be in constant becoming. In order to defend the notion of a body within photography, the ideas of Merleau-Ponty are used, especially his concept of "flesh. In this thesis the term "the body of photography" is used in order to refer to the notion of photography-as-becoming. The avoidance of something on the lines of "the flesh of photography" is an effort to reconcile Bergson and Merleau-Ponty's ideas. After this a much more detailed and complex diagram representing the basic nature and components of photography is introduced. Here the nature of the interaction between the two most unreducible elements of photography, time and space, is explained. In this part the smaller components of the cones, called "coordinates" are also explained. In the last part of the first chapter there is an analysis of the ideas of Geoffrey Batchen in relation to the idea of "the body of photography". In order to give this work thesis more arguments we will also address the ideas of Jeff Wall. The notion that photography is an entity, ever becoming between poles of difference but with no contradiction, will survive these analysis.

In the second and final chapter the ideas developed in the first will be used to analyze and explain the photographic works of Lieko Shiga and Takashi Arai. In order to carry on this analysis a general presentation of their work and their own views and approaches to photography will be detailed. It should be noted that an important part of this research comes from individual interviews with each of the photographers. In general terms it will be argued that the works of these photographers present a set of elements in tension which normally are not observed within photographic work. Theirs will be understood as a dualistic and multidimensional work in which each of its qualities enter in a dynamic relation with the others. Formal qualities and visual content in the work of these two will present the tension between the historical and the personal, the subjective and the community, uttermost artisanal exquisiteness and the political. Through traditional nomenclature or fields of study the works of both photographers would prove almost impossible to approach. In such cases, a philosophy of photography that underlines photography's mutable nature represents a useful compass to guide our thoughts within these vexing images.

As a researcher the results of this research helped me to structure a more complex view on photography, at the same time, as a photographer, it helped me, to clarify the fundamental blocks that compose my medium, giving me facilities to approach and experiment my medium through itself.

審査結果概要

本学位申請論文は、ベルグソンとメルロ＝ポンティの思想を踏まえ、現象学的アプローチから「写真の身体」という概念を編み出すことで、写真というメディアの複層的・流動的本質を把握しようとする。その試みは野心的のものであり、一定の評価をすることができる。

また志賀と新井という2名の写真家に焦点を絞ることで、自己目的化した理論に陥ることを免れてもいる。ただし、その理論化の過程にあたっては論理的な説得力に欠ける部分もあり、さらなる改善の余地がある。

本論のもう一つの目的は、単なる異国趣味を超えて日本写真を写真の本質を探るという視点から論じることであるが、日本写真そのものに対して十分な頁が割かれておらず、適切な説得力をもったとは言いがたい。とはいえ、とりわけ分析が困難とされる志賀作品への著者のアプローチは鋭く説得力があり、「写真の身体」という概念の有効性を証明している。

現代の重要な日本の写真作家を数多く参照していることから、現代日本写真に対する導入とは十分なり得ており、本論が日本写真を表層的に定義する意図をもつものでないだけに意義があるものと思われる。

試験結果概要

口頭試問は、学位申請論文への質疑および作品(参考資料)のプレゼンテーションに対して行われた。学位申請論文の起点として、哲学的論考をふまえた現代写真論と呼ばれるものがベンヤミンの『写真小史』をはじめわずかしき存在せず、その事実に対して新たな哲学を導入した写真論を展開するという野心的な試みである事が序文に記されている。その骨格を成すのが「時間と空間」に依拠する写真という存在であり、その理論を模式化した横たわる二重円錐の図が提示された。その図から質疑応答が開始され、まずベルクソンからメルロ＝ポンティの思想を背景としてアクチュアルな身体を交点とする模式図と論考内容の不整合が指摘された。

次に、作品を含め論考の起点がバルトを含めた古い概念に依拠しており、それを現代に不用意に接続しすぎてはいないか、との懸念が出された。さらに、本論文においては現代の様々な写真論が考察されておらず、志賀理江子と新井卓という現代性の高い作家を論じている点との不整合が指摘された。また、ベルクソンからメルロ＝ポンティ、またノスタルジックな写真の引用作品などに通底する二元論への根強いオマージュに対しての懸念が指摘された。

これらの質疑に対し、申請者はそれらの指摘を十全に理解しており、作家への踏み込んだインタビューなどの成果を示しつつ、明確に応答した。しかしながらそこには根本的姿勢において、ノスタルジックな日本文化や二元論へのある種の郷愁のようなあいまいさが介入していることは否めないと思われる。申請者もその点を理解した上で克服しようとする姿勢が見受けられ、極めて上質な過渡的段階にある事を窺わせた。これは申請者の祖国メキシコが置かれている家父長制崩壊後の暴力的混乱状況への現時点での態度とも考えられる。

世界各地が抱える市場原理とポストモダン世界の混沌に向き合う時に、果たして我々の日本文化が彼らにとってどのようなポジションを得ているのか、我々も大きな課題を受け取った質疑応答であった。

総合所見

日本写真の複雑さは、おそらく西欧の哲学教育をそのまま援用する事では理解が難しいと思われる。しかし申請者は、その難問に対して真摯に向き合い、志賀理江子と新井卓という現代を代表する作家を選んで論考を組み立てた事は秀逸であった。

しかしながら、日本写真論に的を絞って訴求するのであれば、もっと多様な表現者が現代日本には存在しており、二人の作家の周辺で澤田知子に少し触れていただけというのがやや心もとない。また時間と空間という理論物理学の最先端が解き明かした世界を織り込むことも無く、クラシカルな時間論空間論をそのまま導入していることもやや楽観的に過ぎる。とはいうものの、第二次大戦以後の日本作家の情報がスペイン語の文献として図書館に欠落したメキシコにおいて、強い意志を持って国費留学生として日本写真の研究と制作を行って来た努力は評価に値する。

以上のように、幾つかの課題は見られるが、本論の視座はきわめて意欲的であり、現代日本写真ひいては写真メディアへの新たな視点を導くものであると評価されることから、博士（芸術）の学位を授与するにふさわしいと判断する。

氏 名 新免 泉
学位の種類 博士（芸術）
学位記番号 甲 第 66 号
学位授与の日付 平成 31 年 3 月 16 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 福井良之助研究－油彩画から謄写版へ、そして油彩画へ
審査委員 主査：河上 眞理（本学創造学習センター教授）
副査：清水 博文（本学美術工芸学科教授）
副査：滝沢 恭司（町田市立国際版画美術館学芸員）
副査：森本 玄（本学美術工芸学科教授）

内容の要旨

本研究は、福井良之助の平面作品、すなわち謄写版、油彩画、リトグラフ、素描に焦点を当て、その制作の変遷をたどり、特に謄写版とその他の平面作品とを比較研究し、両者間の技法や表現の相違を明らかにすることを目的とする。福井についての既往研究は、論文として発表されたものではなく、美術雑誌による特集記事か、展覧会の図録等である。福井の謄写版と油彩画の関連性については、既往研究の中で幾度か指摘されている。しかし、その具体的な内容や理由についてはほとんど考察されておらず、この点について本格的な研究が必要であると考え。

福井は『版画の技法』（1946 年、美術出版社）の中で、謄写版のための材料として油絵具、テレピン、リンシード、ピクトリヤを挙げている。このことから福井は、謄写版制作に油彩画と同じ絵具、展色材を用いていたと言える。よって、少なくとも油彩画と謄写版の制作には共通点があるため、両者を比較検討する根拠となるだろう。

I 部「油彩画から謄写版へ、そして油彩画へ」では、福井の油彩と謄写版がいかにして影響を与えあってきたのかを関連する作品を元に考察し、5 章で構成している。

1 章「福井良之助について」では、東京美術学校前後、つまり福井の生い立ちから東京美術学校在学中と卒業後について、そして 1950 年代に謄写版と出会い、謄写版を用いた作品制作に至るまでの経緯を考察する。これにより、福井の画家としての出発がどのようなものであったのかについて明らかにする。

2 章「初期油彩画」では、福井が謄写版を手がける以前の油彩画を初期油彩画と位置づけ、に着目する。福井が謄写版に出会う以前の、最も初期の制作は油彩画である。福井芸術における初期油彩画の特徴としては、キャンバスという奥行きのない平面を三次元空間として捉えており、その中に人物や物が配置されていると認識することができる点が挙げられる。福井の初期油彩画にどのような色彩や構図が用いられているかを考察することにより、謄写版制作を手がける前後で、彼の作品にどのような変化が生じたのか比較していく。

3 章「油彩画から謄写版へ」では、まず福井が 1950 年代から手がけた謄写版による初期の仕事として、青山学院初等部テキストと最も初期の習作を取り上げる。これらは色面を個別に配置するオーソドックスな手法で印刷されているが、時代が下るにつれて油彩画的アプローチ

が用いられるようになる。それによって、画面構成や色調が変化し、版画作品として確立していく過程を検証する。

4章「謄写版から油彩画へ」では、謄写版制作によって培われた画面構成や色調に関するコンセプトが、いかにして福井の油彩画に影響を与えたかという点について、《雪景色》（油彩、1972年、神奈川県立近代美術館蔵）を例に考察する。既往研究では、福井の謄写版と油彩画には、黄土や茶系の絵具が多用されている点が指摘されてきた。しかし、改めて福井の油彩画を年代順に検討することで、謄写版制作以前の油彩画が三次元空間とモチーフの固有色を意識した写実的なものであったことがわかった。この章では、謄写版制作以降、油彩画に専念した1965年頃以降の福井の油彩画に着目し、謄写版制作からの影響がどのようなものであったのか、そして初期油彩画との相違について述べる。

5章ではⅠ部の総括として、福井芸術における油彩と謄写版の相互関係について、1章から4章までで得られた主要な知見をまとめたものを記す。具体的には、福井の画業を時系列かつ技法ごとに分類して検討した結果、謄写版と油彩が相互に影響を与え合っていたことを指摘した。

Ⅱ部「福井良之助と謄写版」では、福井にとっての謄写版は何か、そして近代版画史の中に占める福井のポジションについて論じ、3章で構成している。

1章では、福井が1957年に初出版した版画集『福井良之助孔版画第1』（座間工房、150部限定、孔版画13点所収）（以後「版画集」と記載）と、ここに所収されている作品に対する若山八十氏の批評を元に、福井の謄写版作品がもつ独自性と時代との関わりについて考察していく。若山八十氏は福井より20年早く生まれ、謄写版による創作作品を多く残した作家である。福井の版画集を受け取った若山は、1957年に発行された『昭和堂月報』82号に「福井良之助孔版画集鑑賞」と題した批評を寄稿している。その中で、若山は福井の謄写版作品を創作版画として高く評価し、かつての孔版画にはない「版画そのものの迫力」があるという。その根拠を探るため、版画集の作品から若山が挙げた《小さな世界》《母子》《愛》《小花の少女》《ふうせんと子供》《海の生物》《教会》の7点と、若山が取り上げていない《こわれた家（やせ果てた青春の思い出）》を、他の類似する福井作品と併せて詳しく考察する。

2章では、福井の謄写版とリトグラフを比較するため《妙本寺参道》（リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵）と、《建長寺内（門）》（リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵）を例に、謄写版作品との違いを考察する。本研究における謄写版作品の比較対象は主に油彩画であったが、他の版種であるリトグラフと比較することで、福井の謄写版作品に対する工夫や画面作りを明らかにすることができると考えている。

4章ではⅡ部の総括として、1章から3章までで得られた主要な知見をまとめたものを記す。即ち、福井の専門性は謄写版にこそ現れており、絵画と版画の要素が補強し合い、それによって福井の謄写版作品はオリジナルの版画作品として自立しているということである。

最後に結論として総括をする。謄写版と油彩の関係は、福井芸術の変遷において中核をなす存在であった。中でも福井の謄写版作品は、創作版画運動から現代版画への移行を示す具体的な事例の一つとして挙げることができるだろう。

審査結果概要

福井良之助の作品を初期油彩画、謄写版版画、謄写版版画以降の油彩画という一連の流れとしてとらえ、主に造形的、技法的な観点からそれぞれの区分の作品の特徴を詳細に考察している。謄写版版画が油彩画の基本的描画技巧を取り入れ、下地の中間色を基準に透明色を重ねていく表現方法で制作されていること、謄写版版画以後の油彩画が、謄写版版画に認められる逆パースで制作されていること、また黄土や茶系の色調で描き出されていることを指摘し、初期油彩画、謄写版版画、謄写版版画以後の油彩画の関係性を明らかにしたことは大きな成果である。それは、論者が油彩画、謄写版画、両者の素材技法面に明るいことに因るものであり、そうでなければ得られなかった知見と言えるだろう。

その一方で、福井の謄写版作品の日本の近現代版画史における位置づけ、コミュニケーションやネットワークのツールとして多用された謄写版自体の文化史的背景、同時代の謄写版作品との比較検討など、美術史的、版画史的な考察は十分とは言えず、今後の課題を浮かび上がらせることにもなった。

だが、先行研究は少なく、版画史において僅かに言及されるだけだった福井良之助作品における表現や技法を中心にその全体像を示したことは高く評価できる。本論文は、今後の福井良之助研究や戦後の版画史研究で参照されることになるだろう。

Summary in English

A Study of Ryonosuke Fukui, his mimeographs and oilpaintings.

This study focuses on the works of Ryonosuke Fukui, specifically his mimeographs, oil paintings, lithographs, and sketches. Its purpose is to examine his mimeographs and other works in detail in order to clarify differences in techniques of expression among them. This is research not previously presented in the literature on Fukui, where studies are generally on pictorial records of art magazines or exhibitions. The connection between his mimeographs and oil paintings has been pointed out in several prior studies, but the concrete relationship has not been clearly expressed or explained. Research in this area is essential to understanding Fukui's work.

The first section of this paper, 'From oil paintings to mimeographs to oil paintings', considers the relationship between Fukui's oil paintings and mimeographs. In chapter 1, 'Ryonosuke Fukui', I explore formative experiences during his time as a student at Tokyo Bijutsu School, and after graduation. I also describe how he discovered mimeograph, and what led him to produce mimeographs himself in the 1950s. In chapter 2, 'Initial oil paintings', I analyze his production of oil paintings prior to making mimeographs, and set out reasons for my understanding of his thinking on

perspective in his paintings. Chapter 3, 'From oil paintings to mimeographs', focuses on his 1950s ~ 1960s mimeographs, and describes the progressive changes in his work over approximately a decade. At this time his interest in mimeographs developed greatly. He asked an old coworker and professional mimeograph printer to produce a handbill, and around 1955, while working as a production printer with Pouro Nukaga, started making his own mimeograph artworks in earnest. Fukui's initial print method of mimeograph is to parcel out image into small plots and print colors individually. While he made products and art works by mimeograph, his method has changed and his mimeographs acquired a multilayer structure by transparent color inks, indicates that his mimeographs were affected by his initial oil paintings. Chapter 4, 'From mimeographs to oil paintings', looks at how Fukui's concepts of composition and color tone in mimeograph subsequently affected his oil paintings, which after 1965 appear different from his initial oil paintings, displaying as they do the influence of his mimeographs. Chapter 5 provides an overview of the first section, pointing out Fukui's mimeographs and oil paintings affected mutually.

In the second section, 'Ryonosuke Fukui and mimeograph', the question of what mimeograph is for Fukui is raised, and his position in the history of Japanese modern printing is clarified. Chapter 1, 'The first collection of mimeograph prints by Ryonosuke Fukui' focuses on his initial 1957 publication. Nine works in this collection are examined, seven with reference to the appraisal of a contemporary mimeograph artist, Yasoji Wakayama, who evaluated these mimeographs. In chapter 2, 'A comparison of mimeographs and lithographs by Fukui', I examine the differences between his mimeographs and lithographs with reference to his original lithographs. Here, while the primary focus of this study is on an examination of Fukui's mimeographs and oil paintings, I illustrate through comparison of the two his ingenuity with apparatus and composition. Chapter 3 provides an overview of the second section, showing his specialty is mimeograph.

The final section comprises the conclusion of this study and points out that the relations of Fukui's mimeographs and oil paintings is the core of his art and introduces as one of the examples the passage from Japanese creative print movement to modern print.

試験結果概要

*以下の5点は、論文に関する質疑応答の概要である。

1. 福井は自身を「洋画家」と称していたわけだが、謄写版版画を制作した経験はそれ以後の油彩画にどんな変化をもたらしたのか、謄写版版画以前と以後の油彩画におけるマテリアルの変化はあったのか、という質問に対し、以下の返答があった。

第一に色彩の変化を指摘できる。謄写版以後の油彩画は黄土色・茶色が主流だが、初期油彩画にはないものである。よって、これらの色彩の変化は謄写版版画制作との関係が指摘できる。第二に油彩画面のツヤの変化が指摘できる。初期油彩画には油彩画独自のツヤがあるが、謄写版版画以後の作品は中間色の単色絵の具が多用され、パサパサした印象に変化している。よって、絵肌上ではシンプルになったと見えるが、効率的な制作をせざるを得ない版画制作の方法を油彩画へ応用した結果と言える、とのことだった。

2. 日本近現代版画史において、なぜ福井の謄写版版画が創作版画から現代版画への移行を象徴していると言えるのか、という質問に対し、以下の返答があった。

創作版画と現代版画の差は実は見極めにくい。版画史全体からすれば、謄写版版画は大きなムーブメントだったとは言えないが、創作版画と現代版画をつなぐ限られた時間の中で、福井はそれによる傑作を生み出したという点を指摘した。また、作家の言説に注目すると、若山八十氏が自作を「創作版画」と称しているのに対し、福井は「版画家」ではなく、あくまでも「洋画家」と称していることから、創作版画ではなく、次代の現代版画の最初期に位置づけるべきだろう、とのことだった。

3. これまでの福井の版画評において日本美術を源流と見てきたのは偏向であると指摘しているが、「逆バース」つまり末広がりの表現や黄土色・茶色の表現は、むしろ日本美術よりに見えるのではないかと、この質問に対し、以下の返答があった。

福井自身の言説には、日本美術に関するものはない。また初期作品には西洋美術からの学習が読み取れるので、日本美術源流説には同意できない、とのことだった。

4. 福井晩年のリトグラフ制作に関し、手彩色を加えるという方法をとったのは、やはり「洋画家」というこだわり故だったのか、という質問に対し、以下の返答があった。

それも一つの理由だと考えられるが、やはり謄写版版画制作の経験がそうさせたのではないかと考えられる、とのことだった。版画は最初から最後まで全てを自分で管理するものなので、版画的な発想から最後に手彩色をすることが予め決定していたからかもしれない、とのことだった。

5. 1990年代に福井版画が高騰した理由を質問され、以下の返答があった。

謄写版という技法自体が珍しかったこと、美術的に鑑賞に堪えるものを制作できる人が少なかった、という二点を挙げた。

*以下の2点は作品に関する質疑応答の概要である。

1. 謄写版研究において、立体製版の製版と印刷との関係を突き詰めていくなかで、還元製版の応用に行きついた点は興味深い。こうした技法に関する研究は、自身の制作上の表現にどのような影響を及ぼしたのか、という質疑に対し、中間色の使用、対象を表現する際の柔らかなエッジ表現などは、研究の成果であるとのことだった。

2. イメージを表現する際に、マテリアルも関係するが、版画の支持体である紙をどのように選択しているのか、という質問に対し、適度に凹凸感があるので画用紙の裏面を使用している、とのことだった。

以上、全ての質疑に真摯にかつ丁寧に返答した。返答内容は、これまでの研究成果によって裏付けられていることも十分に示された。

総合所見

先行研究が少なく、版画史において僅かに言及されるだけだった福井良之助の作品の全体像が、本論文によって明らかにされた。本論文は、福井関係の資料を博搜、日本各地に点在する福井作品の実見、自身の制作を成す上での技法や表現の研究から得た知見によって成立しており、今後、福井研究の主要参考文献となり得るという点で高く評価できる。

とりわけ、本論文において、福井芸術全体における謄写版版画の位置づけが明確に示された点は重要である。初期油彩画、謄写版版画、謄写版版画以降の油彩画という一連の流れとしてとらえた視点の斬新さ、それぞれの区分の作品の特徴の考察によって、福井芸術において謄写版版画が果たした役割の大きさが明らかにされた。先ず謄写版によって高く評価されたにもかかわらず、福井が自身を「版画家」ではなく、「洋画家」と称した理由も本論文によって納得できる説明を得られた。

また、謄写版版画から同じ孔版のシルクスクリーンによる制作を続けてきた論者にとって、福井の謄写版版画の研究は自身の制作上の研究に資するところは大きかった。とりわけ、立体製版を自身で制作する中で試行錯誤を繰り返し、その結果、版を裏返しにして使用することによって、明確なぼかし表現が可能となることを突き止めたことは、博士課程学生ならではの成果と言える。このことは、孔版の表現・技法に関する既往文献には記されていない点であり、論者が制作者だからこそ得られた知見である。

以上により、博士（芸術）の学位を授与するにいたった。