

# 博士学位論文

## 内容の要旨及び審査結果

平成 31/令和元年度  
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 67 号	博士(学術)	畑中 香名子	茶の湯における七事式の研究—速水宗達を中心に—
甲 第 68 号	博士(学術)	宋 佳音	庭園における「蓬萊」の展開と変遷に関する日中比較研究—中国皇家園林と日本の古代庭園を中心に—
甲 第 69 号	博士(学術)	白木 朝乃	『都林泉名勝図会』における庭園描写の特徴
甲 第 70 号	博士(芸術)	神先 智子	縄文土器の環境と造形 —「大川式土器」から縄文を紐解く—
甲 第 71 号	博士(芸術)	KIM PILONE	小津安二郎作品におけるムービングイメージと〈死の美学〉について—「ロー・アングルと固定ショット」をめぐる考察を中心に—
甲 第 72 号	博士(芸術)	黄 冠鈞	ペインティング自体とは何か—「アンフラオブジェ」としての絵画体—

氏 名	畑中 香名子
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	甲 67 第号
学位授与の日付	令和 2 年 3 月 14 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	茶の湯における七事式の研究－速水宗達を中心に－ Shichijisiki, the Method Consisting of Lessons in Chanoyu: Mainly Focusing on Hayami Sotatsu
審査委員	主査：中村利則 先生（歴史遺産学科客員教授） 副査：河上眞理 先生（本学創造学習センター教授） 副査：仲 隆裕 先生（本学歴史遺産学科教授） 副査：堀内國彦 先生（一般社団法人表千家理事）

### 内容の要旨

本研究は、現代に至る茶道の教育法・伝達法を、その歴史的展開から考察することを目的としている。そこで、江戸中期に茶道家元表千家、裏千家の両家によって発案された、七事式（廻り花・廻り炭・茶カブキ・花月・且坐・数茶・一二三）という茶道の教育法に着目し、研究を行った。18 世紀に成立したこの新たな伝習形態は、それまでの茶道の稽古を大きく変化させる異質のものであった。したがって七事式が公表された当初は、それまでの茶道が掲げていた、道を極めるという目的にそぐわず、遊芸的である、という意見をはじめとして、多くの批判の対象にもなった。しかし、その後七事式は多様な変容を遂げながら、今日もなお、盛んに行われているのである。

上記のような目的に基づき、まず先行研究の分析を行った。七事式という稽古式法についての学術的な研究や論考は、見つけることができなかった。これは、茶道各流派において、その門人が七事式を学習、習得するための教則本は出版されているものの、式法自体の歴史を遡りその変遷を探り、茶道史との関連性を検証することが科学的に行われてこなかったためであろう。実践者は、稽古の一環として七事式の習得を目指しているが、他方、研究者の間には、七事式は、江戸中期に増加した茶道口にともない生み出された、複数人で行う茶道の遊びであるという認識が広まっている。

実践者と研究者との間に認識の違いがあるこの式法を探究するうちに、表千家七代如心斎宗左並びに裏千家八代又玄斎宗室らによって 7 分類 14 種で創設された七事式が、その後、裏千家門人で後に速水流を興した初祖速水宗達によって二式増やされ、9 分類 44 種に拡大していることを知り得た。その結果、茶道及びこれらの式法は、堂上人や大名、あるいはその側近など高位の世界へも広まり、また世情により経済的に躍進した町人も加わって、茶道を志す門人を大幅に増加させたものと思われる。一方、式法自体も増加の一途をたどり、幕末の裏千家十一代玄々斎宗室に至っては、10 分類 67 種にも及ぶ七事式の応用を体系化している。階層をまたぐ門人の増加にともない、基礎にも応用を含み、応用にも基礎を含むこれらの式法は、受け入れ可能な門人の幅を広げたばかりでなく、同時に指導者や指導法をも発展させたと言える。

七事式は、この時代の門人と指導者の双方に作用する絶妙な道具として、大きな役割を果たした可能性がある。

また、この時代の茶の湯の実態に触れることで、これまであまり知られていなかった江戸中期から後期にかけての茶道の実像、及びその背景にある思想に迫ることは、茶道史の研究上大きな意義があると同時に、この時代以降の茶道史を新たな視点から読み解くための端緒を開くという点でも有意義である。

## 序章

序章では、先行研究の成果などを整理し、本研究の目的と意義、方法を述べた。

## 第一章

第一章では、七事式関係茶書の収集と整理を行い、全体を七事式成立期、転換期、隆盛期の三つに区切って構成した。江戸中期から幕末まで、七事式の変遷を追うための著書や文献を示した。

## 第二章

第二章では、七事式とはいかなるものか、成立期である江戸中期における実像を、その最初の記述とされる川上太白著『七事之書』をもとに考察した。また、七事式の精神的な要素に触れている『太白筆記』ほか数冊の著書を分析することで、その考え方を読み取った。この時代における七事式の手順を追い、そこに何を求めているのか、その思想は何であるのかを検証すると、これが遊びと言えようかと思うほど、複雑でレベルの高いものであった。また、『太白筆記』・『又玄夜話』から、如心斎宗左、又玄斎宗室ら、当時の指導者が門人に対して抱えていた問題も知ることができた。

## 第三章

第三章では、転換期における七事式の様子を、速水宗達の著書を中心に調査し、分析した。第一に、速水宗達関係茶書の収集と整理を行った。東北大学附属図書館や岡山大学附属図書館池田家文庫をはじめ、速水流が広まった岡山県の公共図書館、博物館などで147冊の著述を確認した。それらの中から七事式関連の著述を集め、この教授法における変容の実像を調査する基盤を整えた。速水宗達の膨大な直筆古文書は、宗達の茶道に対する激しい探究心と知識欲を歴然と示しており、「常に茶宴は人事を主として其交歓を尽くす」という宗達の主張が具現化されていた。速水宗達がいかなる人物であるかの分析は先行研究にて行われており、今回は、その全体像の把握と七事式の改良への寄与に着目して調査を行った。

第二に、速水宗達が追加した二式についての分析を行った。まず、二式が誕生した背景について、著書調査より取り上げた史料から、速水宗達の門人に貴人（高位の者）が多いことを確認した。また、速水宗達が、茶の湯における貴人への振舞いに一段の配慮を示していることも知り得た。続いて式法の内容を検討した。稽古の人数が多い場合に対応する式法「雪月花」は、「モヤイ」という一碗の茶を二人で共飲する形式で行われた。貴人に対する配慮をした式法「花橘」は、お供の上客が貴人の世話をしながら七事式を行う、ということが明らかになった。こ

これらの式法が必要に応じて考案されたと考えると、茶道界の門人の増加は、単に量的な数の増加だけではなく、質的に門人の階層そのものを拡大していったと推測できる。

第三に、この二式が、それまでの七事式に様々な応用を生み、新たな可能性と発想を創出する過程を調査した。『速水流 肆業集』と呼ばれる七事式史料を基に、全ての七事式に「貴人付」が加わっていることを確認した。翻刻を行った数冊の茶書からも、それまでの『七事之書』に『肆業集』が融合していく動態が認められ、そのダイナミックな変遷はまさに茶の隆盛を感じるものであった。

## 第四章

第四章では、それらの増加した式法を上手に組み合わせながら、さらに体系化していった玄々斎宗室の七事式に着目した。応用が応用を呼び、様々な形の式法が生まれた。玄々斎宗室は、より習練性の高い科目を増やす反面、同時に菓子付を二式考案し、また、七事式を茶事に取り入れるなど、七事式の利用を大幅に拡大させた。成立期に関与した者たちの高いレベル、それを応用して新式を生み出した速水宗達の卓越した技量、そしてこのように継承されてきた教授法を、より広域に、より深く追求し実践した玄々斎の力量も、注目に値する。東北大学附属図書館に残されている史料から、速水宗達亡きあと幕末にかけて、速水流二代速水宗曄や三代速水宗寛らが、追善の遠忌において、或いは普段の稽古中に、これらの式を行っている様子を確認することも出来た。

## 結章

18 世紀に生まれた新しい稽古法である七事式は、確かに茶道人口の急増への対応手段としてその力を発揮した。しかしそれは、決して遊びを目的として創出されたものではなく、成立期には厳しい規範の中で自己を極めるものとして確立されている。宗匠に順ずる立場、ないし近しいところで研究・開発され、非常に複雑で、難易度が高いことから、当初はある意味、奥秘伝法のような位置付けであった可能性も否めない。しかし、町衆や大衆が行うときは、その高いレベルを保つ事は非常に困難であると考えられる。また、それが堂上人や大名といった高位の世界での広がりを見せると、厳しい修業というよりも、幾分、茶の湯の遊芸的な楽しみを実現する手段に移行していかざるを得なかったのかもしれない。それが、七事式が茶事に取り入れられた所以であり、本質的に厳しさと楽しみの両面を併せ持っている七事式そのものの特性から生じた結果であろう。

表千家が紀州徳川家に仕え、裏千家は松山藩に出仕し、両千家から生まれた速水流は公家や宮家へ、不白流は江戸の武家へと、その門人を広げた。その原動力の一端を担っていた七事式は、その後の歴史の中でさらなる変化と発展を遂げていく。

## Summary in English

### Abstract

The purpose of my study is to investigate the historical development of chanoyu,

with a focus on examining how it was taught and inherited. In order to conduct this research, I focused on a chanoyu teaching method called "shichijishiki", which was invented by two foundations, Omotesenke and Urasenke, in the middle of the Edo period. This new teaching method was established in the eighteenth century and was significantly different from previous methods, thus greatly changing the practice of chado. Therefore, when shichijishiki first went public, it became the subject of extensive criticism because it was thought to be too entertaining and not suitable for the concept of chanoyu. Previously, chanoyu was a form of training to follow a code of manners.

Among the researchers, it is widely recognized that shichijishiki is a kind of game played by multiple people, which was created due to an increase in the number of people who practiced chado in the middle of the Edo period.

When I explored this concept, I found that there were 7 categories with 14 types in shichijishiki when it was first established, and after that Hayami Sotatsu, who was in Urasenke and developed Hayami-ryu, increased two more categories, which resulted in 9 categories with 44 types. Consequently, chado and these styles spread to people in upper classes, including such people as Dojobito, Daimyo, and their entourages. It was also spread among merchants who gained economic power due to the state of society. Thus, it was presumed that the number of people who practiced chado significantly increased in the Edo period. Furthermore, the ceremonial styles themselves continued to increase. At the end of the Edo period, the Urasenke 11th grand tea master Gengensai Soshitsu created applications for shichijishiki, which consisted of 10 categories with 67 types. These methods included practical theory in a basic practice as well as basic theory in advanced practice. As the number of disciples increased, instructors and their teaching techniques continued to develop owing to these methods. Shichijishiki may have been established as an exquisite and an effective tool for both people who enjoyed chado and its instructors.

## **Introductory Chapter**

In this chapter, I organized the results of previous research and described the purpose, significance and methods of my study.

## **Chapter 1**

In Chapter 1, I collected ancient books and documents of chado, listed ones relating to shichijishiki and organized them. All of them were classified into three categories based on these time periods: the time when shichijishiki was first established, its transition period, and the height of its popularity.

## **Chapter 2**

In Chapter 2, I examined what shichijishiki was and how it was established based on a reprint of Kawakami Fuhaku's "Shichiji no Sho", in which shichijishiki was first described. In addition, I read several ancient books and reprints including "Fuhaku Hikki", which described the spiritual aspects of shichijishiki, and analyzed them to find its concept. Shichijishiki was too complex and too advanced to call it "a game" when it was established, at least.

## **Chapter 3**

In Chapter 3, I investigated the state of shichijishiki at its turning point, and analyzed it, focusing on Hayami Sotatsu.

First, I collected ancient books related to Hayami Sotatsu and organized them. I explored 147 ancient books in several facilities, including Tohoku University Library. From these, I listed literatures related to shichijishiki and laid my foundation for investigating the actual state of its advancement. Previous studies analyzed personal character of Hayami Sotatsu; thus, in this study, I conducted my investigation while focusing on getting an overall picture of him and on shichijishiki.

Second, I analyzed the two categories of shichijishiki that Hayami Sotatsu added. First of all, historical materials, which were chosen for surveying books, confirmed that there were many upper class disciples in Hayami Sotatsu's clique. I also learned that Hayami Sotatsu taught people how to behave and show consideration to nobles through chanoyu. Subsequently, I examined the content of the method of the practice "Setsugekka" was conducted to deal with a large number of participants. "Hanatachibana" was a technique for carrying out shichijishiki with consideration for nobles. Given that such a method was devised as needed, it can be inferred that the increase in the number of people who studied chado also increased the range of hierarchies within chado.

Third, I followed the processes in which two categories created various applications, new ideas and possibilities in shichijishiki. A shichijishiki history source called "Hayami-ryu Igyoshiki" showed that "a practice with nobles" was added to all forms of shichijishiki. I recognized that "Igyoshu" merged with the existing "Shichiji no Sho". This development indicated the prosperity of chado at that time.

## **Chapter 4**

In Chapter 4, I focused on Gengensai's shichijishiki, which was further organized as these increased methods were combined. The prominent skills of the people who were involved in shichijishiki during its establishment, the outstanding ability of

Hayami Sotatsu who created new categories by improving on previous methods, and the power of Gengensai who pursued and practiced teaching methods in a wider range, including those which had been passed down in this way, were all remarkable.

## Final Chapter

Shichijishiki, a new practice method created in the 18th century, demonstrated its advantages in coping with the growing population who participated in chado. However, it was not performed as a means of entertainment, but it was initially established as a self-fulfilling strict norm. It was presumed that the method was studied and developed by masters' assistants or people in similar positions, because it seems very complicated and difficult to acquire for people in general. Thus, at first it might have been considered as something like a special hidden method. When it spread to people in upper classes, including such people as Dojobito and Daimyo, it must have shifted to a means of providing amusement through chado, rather than strict practice. Due to such development, shichijishiki must have been incorporated into tea gathering. It was the result of shichijishiki's nature, which intrinsically had both strict and entertaining aspects.

## 審査結果概要

茶の湯の研究において、点前そのものが談論の俎上に上がることは少ない。ましてや七事式は、千家流においてのみ、急激に増加する門人に対する解決手段として生み出された。成立の意図は茶の湯（茶事）の稽古に幅広く対応する手段であった。その後稽古事としての地位を得たとき、七事そのものは、茶の湯の真意を伝えるものではなくなった。成立期の七事式は、人数増加に伴い、本来草庵茶室で行われる茶の湯の実践が難しくなり、広間が使われた。しかし広間で多人数であれば、全く趣の異なったものとなる。当時の社会的な批判と草庵茶室での茶の湯を多人数にも対応して解決を見いだしたのが七事式である。

本研究は江戸中期から後期の茶の湯の歴史的展開を考究するなかで、茶道家元表千家七代如心斎天然宗左や裏千家八世又玄斎一燈宗室・川上太白などによって発案された七事式に着目し、史料を基にその推移をたどるとともに、その目的や意図するところ、その後の茶の湯に及ぼした影響を考究したものである。七事式とは廻花・廻炭・茶カプキ・花月・且座・員茶・一ニ三の七つを基本とし、花寄を付属させた七分八種で構成されていたが、その後速水宗達によって九分類二十種から二十八種、裏千家十一世玄玄斎精中宗室の時には九分類六十五種と拡張していった。

七事式はこれまで茶道人口の増加にともなう茶の稽古の目的を果たす手段であるとされたり、あるいは特別に免許を必要とする遊びの方式を構築する中で、免許の段階の制



度化を円滑にしたものと捉えられてきた。しかし本研究では諸史料を整理すると、その意識も次第に推移していることを明らかにする。それは七事式の成立期・転換期・隆盛期の三期に分けて考えることができ、先述のように分類・種別を拡張して、その目的も多様化している。ただ七事式の成立年についてはいまだ不明ながら、およそ寛保期（一七四一～四三）前後のこととされてきたが、「花月」がまだ「花鳥」と称され、「花月開き」が行われた延享三年（一七四六）に比定できると推考し、新知見を示している。

論文構成は、第一章では史料の分析の結果、「七事式」を成立期、展開期、隆盛期の三期に区分することを提唱している。第二章では、成立期に焦点を当て、川上不自の著作から当初の「七事式」の実態とその文化史的意義を論じている。当時、幼少で千家の宗匠となったという背景から、奥義を伝承する手段としての性格を帯びていたのではないかと指摘には説得力がある。第三章では、転換期に焦点を当て、速水宗達の著作等を通じた論考となっている。速水宗達の人物像に関する先行研究を踏まえ、宗達によって「七事式」に加えられた変化の意味を論じる中で、貴人に対する式法が新たに整備されたことを明らかにしたことは大きな成果であろう。量的にも質的にも拡張する茶の湯の実態をうかがわせる。第四章では、玄々斎による展開期の「七事式」について論じており、遊芸的要素を含むことで茶の湯の普及・発展に大きく作用したことが具体的に示されている。

本研究では多くの史料を翻刻し、それに基づいて編年、分析し、その推移を辿った秀作である。ただすでに稽古科目となって以降の七事を出発点とするため、発端の考察に不十分なところはあるが、今までに論じられてこなかった七事式に注目し、さらに一燈宗室・又玄斎宗室を経て、速水宗達に至る、新しい展開を見たことは注目に値しよう。これには、その時代の背景・宗達之身分関係・師弟関係による考察を企てた斬新な研究として評価されよう。

論文の構成は整合性があるが、それぞれの章における問題提示、そのための考察はあるものの、各章の結論が明確に示されていない。検討・分析して得た事項の論文全体における意義への言及がない。この論考によって、どんな新知見が得られたか、明確に示すべきであろう。

また多数の資料を収集・分析した努力は評価でき、これ自体によって本論の意義はあるが、論文中に充分活用されていない。そして本論の意義を今後の茶道教授の一助とするものであるというのが、茶道史研究に寄与するという観点を持っていただきたい。

## 試験結果概要

概要発表について、審査委員から疑問点、問題点の指摘があった。

たとえば論文の構成には整合性があるが、それぞれの章における問題提起、そのための考察はあるものの、各章の結論が明確に示されていない。検討・分析して得た事項の論文全体における意義への言及がない。この論考によって、どんな新知見が得られたか、明確に示すべきであろう。

またこれまで未翻刻であった茶書を含め、多数の資料を収集・分析した努力は評価でき、これ自体によって本論の意義はあるが、論文中に充分活用されていない。さらには本論の意義を今後の茶道教授の一助とするものであるというが、茶道史研究に寄与するという観点を持っていただきたい。

以下いくつか未成部分があり、少なくとも釈文には読点を付す。

三期に亘る資料の分析も、それぞれの時期における傾向を見るものの、三期を通して何が言えるかも論じなければならないであろう。

こうした質疑に対し、申請者は真摯に応答され、また誤りや不足部分については今後訂正したい旨返答があった。

### 総合所見

七次式の三期における特徴と展開を論じ速水宗達が果たした役割を検討した。七次式が「遊び」と見なされるようになった原因を分析し、七次式自体が有する柔軟性を指摘した。また本来正装を要求される厳格な習練としての行いであったことを解明した点は評価に値する。依って博士（学術）の学位を授与するに足りると判断できる。

氏 名	宋 佳音
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	甲 第 68 号
学位授与の日付	令和 2 年 3 月 14 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	庭園における「蓬莱」の展開と変遷に関する日中比較研究—中国皇家園林と日本の古代庭園を中心に— A comparative study between Japanese and Chinese gardens about the evolvement and change of "Houlai"—focus on Chinese royal Gardens and Japanese ancient gardens—
審査委員	主査：仲 隆裕 先生（本学歴史遺産学科教授） 副査：石神裕之 先生（本学歴史遺産学科准教授） 副査：大澤伸啓 先生（史跡足利学校事務所長） 副査：杉本 宏 先生（本学歴史遺産学科教授）

#### 内容の要旨

本研究では「蓬莱」の概念と応用の観点から、中国と日本の庭園における「蓬莱」配置を具体的に検討し、「蓬莱」に関する幾つかの問題を明らかにすることを目的とする。

第 1 章では中国と日本の庭園及び「蓬莱」に関する先行研究を整理し、研究背景を述べ、研究課題と位置づけを明確にし、研究の目的と研究方法について述べた。

第 2 章では文献史料に基づいて中国における「蓬莱」の語源と変遷を考証した。また、現存する庭園遺構の調査をあわせ行い、「蓬莱島」の展開と変遷を検討した。以上の検討を踏まえ、中国皇室庭園における「蓬莱」配置の展開と変遷を考察した。

その結果、「蓬莱」の語源について、展開と変遷を発生期、盛期、派生期（Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ期）と多元期 4 つの段階に分けられることを示した。「蓬莱島」の発祥と展開については、「蓬莱」は神秘的な特徴が強い「神話蓬莱」から、身近であり特徴が弱い「道教蓬莱」が派生したことを論じた。

中国皇室庭園における「蓬莱」配置の展開と変遷について検討した結果、以下の 3 点を指摘した。第 1 に、「蓬莱」島は皇室庭園の山水配置の 1 つの要素として、最初から最後まで始終応用されており、皇室庭園にとって非常に重要な要素の 1 つといえることを指摘した。第 2 に、皇室庭園における「蓬莱」配置は、前時代の庭園における「蓬莱」様式をそのまま伝承するのではなく、「蓬莱」の概念の変化から影響を受け、変化していったことを指摘した。また、秦代以降、蓬莱島が配置された庭園において、他の 2 つの島は必ずしも配置されないことを指摘した。これらのことから、秦代から清代までの皇室庭園において、「蓬莱」、「方丈」、「瀛洲」という 3 つの島に関する求仙思想は始終表現されているものの、先行研究において定説化されているような、秦代からの固定の様式としての「一池三山」様式は存在していなかったと考え

られる。第3に、中国皇室庭園の池に東海仙山を配置する時、第一に優先される島は「蓬莱」であることを指摘した。つまり、池に1つのみ島が配置される場合、それは常に「蓬莱」であった。また複数の島が配置される場合においても、必ず「蓬莱」が含まれていた。このことから、東海にある三つの仙島のうち、中国皇室庭園にとって、最も重要なのは、「蓬莱」であるといえる。

以上の指摘から、以下の2点について考察した。

第1に、秦代から清代までの2000年の間に、皇室庭園における「蓬莱」配置はすべて同じ様式と特徴のもので庭園に表現されるのではなく、「蓬莱」の概念の変化からの影響を受けて、変化してきたといえる。このことから、中国皇室庭園は、庭園形式を歴史的に伝承し統一した姿を継承することよりも、文化の変化に対応してこれとの一致性を指向する、という傾向があるものと考察した。

第2に、「蓬莱」配置の変化は「蓬莱」の概念の変化より約100年遅れて表れている。このことから、中国皇室庭園は当時の文化、文学、社会などの環境と密接な関係があり、時代の変化に応じて徐々に変容してきたものと考察した。

第3章では日本庭園における「蓬莱」配置を考察し、飛鳥時代庭園に関する石造物と「蓬莱」との関係、奈良時代の東院庭園と「蓬莱」との関係、平安時代の寝殿造庭園の中島と「蓬莱」との関係3つの観点から検討した。その結果、以下の3点を指摘した。

第1に、飛鳥時代庭園の石造物と「蓬莱」の関係について、斉明天皇時代に建造された両槻宮に関する石造物と飛鳥寺の北に建造された須弥山石2点について考察した結果、①酒船石は道教に関係がある施設との捉え方も行われているが、酒船石は「蓬莱」との関係性が見られないことを論じた。②亀形石槽は「蓬莱」を背負う鼈との解釈もあるが、北方を守る神玄武の亀を表現している可能性があることについて論じた。即ち、「玄」は「黒」を意味し、黒は五行説では「北方」の色とされ、「水」を表していることから、玄武は水神であると解釈される。亀形石槽は水槽の形であり、水と関係がある施設であることから、玄武との関係が指摘できる。③須後岡本宮の北の方の飛鳥石神といわれる所から発掘された弥山石は中国の博山炉のモチーフを表現して設計された可能性が高く、博山炉の原型は崑崙山である可能性が高いことから、この須弥山石は中国の「崑崙山」と関係があり、「蓬莱」との関係性がないと推断した。

第2に、東院庭園に関する「蓬莱」について考察した。奈良時代末期、東院庭園の第三期に中島が配置された際、唐の大明宮において、既に蓬莱島が配置されていたことを顧みると、東院庭園の池と中島は大明宮の蓬莱池と蓬莱島を表現していた可能性があることを指摘した。しかしながら、唐代以前に、池中に1つの島のみを配置することで、蓬莱島を象徴する庭園の事例がみられる(魏晉南北朝の洛陽の華林園)ことから、東院庭園の中島は蓬莱島を象徴していると断定することはできない。一方、北岸に配置された築山石組は、正倉院御物の仮山(唐から伝来した池庭の模型と考えられる)と形態が類似していることから、東院庭園の築山石組の意匠は唐からの影響を受けたものと考えられる。しかしながら、奈良時代において、日本は神仙思想、蓬莱島などの中国道教の要素から影響を受けた。中国において、「道教蓬莱」の出現によって、「蓬莱」の特徴は弱化し、ほかの仙山、仙境と融合されていく傾向が見られることを

顧みれば、仮山そのものも、これが蓬萊を表現したものであるとの断定はできない。したがって、意匠の特徴を根拠として、東院庭園の池の北岸の築山石組が「道教蓬萊」を表現しているものか否かの判断はできないといえる。

東院庭園が神仙仙境を表現する庭園であったとするならば、池の北岸の築山石組は蓬萊山を表現していることとなる。しかし、その「蓬萊」は、中国の特定の東海の三つの神島の1つの「神話蓬萊」ではなく、道教神仙山全てを象徴する「道教蓬萊」として表現されているものと考察した。

第3に、平安時代初期の庭園における「蓬萊」について考察した。建築と庭園は浄土変相図に参考して建造することより、浄土変相図は建築と庭園に参考して描いたものの可能性が高く考え、寝殿造の庭園は中国の唐の時代の皇室庭園に影響を受ける。

寝殿造の形式から見ると、最も似る形は大明宮である。大明宮の中島は蓬萊島であるが、6つの中島が配置された平安時代初期の庭園を例として、嵯峨朝の漢詩から検討したら、庭園の意匠は神仙思想と関係があり、庭園の中島は神仙島と見えるが、蓬萊島との関係はあまり示していない。

以上の指摘から、以下の3点について考察した。

第1に、第三章に検討した飛鳥時代、奈良時代と平安時代初期の事例から見ると、これらの皇室に関する庭園の事例には、確実に「蓬萊」に関係がある配置が設置した根拠がない。

第2に、平安時代以前、日本庭園は既に中国の道教神仙思想から影響を受けるが、色々な要素は混在して表現されたと考え、奈良時代において、すべての中国の道教仙境をまとめて、「蓬萊」の名称として表現する可能性もあると考える。

第3に、平安時代の初期の庭園において、唐代の大明宮の「蓬萊島」のような中島が配置されている。しかしながら、これらの中島は「蓬萊」と関係がないと考える。

## Summary in English

From the viewpoint of the concept and application of“houlai,”this study examined the arrangement of“houlai”in Chinese and Japanese gardens, and purposed to clarify some problems related to“houlai.”

In Chapter 1, prior to research on Chinese and Japanese gardens and“houlai”was organized, the background of the research was clarified, the research topic and position were clarified, and the purpose and method of the research were described.

In Chapter 2 ,the origin and transition of“houlai”in China is examined based on historical document. In addition, we surveyed the existing garden remains and examined the development and transition of“houlai”island. Based on the above considerations, we considered the development and transition of the“houlai”arrangement in Chinese royal gardens.

As a result, it was shown that the development and transition of“houlai”can be divided into four stages of development, transition, derivation (I, II, III) and multi-stage. Regarding the origin and development of“houlai”island, it was shown that the character of the island was changed from mysterious to normal.

The following three points were pointed out as a result of examining the development and transition of“houlai”arrangement in Chinese royal gardens.

Firstly,“houlai”island is one of the most important elements for Chinese royal gardens, as it has been applied from the beginning to the end in Chinese royal gardens.

Secondly, it was pointed out that the arrangement of“houlai”in the imperial garden was not influenced by the“houlai”style in the previous garden, but was influenced by the change of the concept of“houlai.”

Thirdly, when placing the fairyland of east sea in the pond of the Chinese royal garden, the first priority island is“houlai.” In other words, when only one island was placed in the pond, it was always“houlai.”

In the end of Chapter 2, the following two points were considered.

Firstly, during 2000 years from the Qin Dynasty to the Qing Dynasty, the arrangement of“houlai”in the royal gardens were not expressed with the same style and characteristics, but changed under the influence of the change of the concept of“houlai.” From this, it is considered that the Chinese royal garden tends to be more consistent with the change of culture, rather than inheriting the traditional and unified garden before.

Secondly, the change in the arrangement of“houlai”appears about 100 years later than the change in the concept of“houlai.”From this, we considered that the Chinese royal garden was closely related to the environment of culture, literature, society and so forth.

Chapter 3 considers the arrangement of“houlai”in Japanese gardens. We examined the relationship between stones that were built in Asuka period and“houlai,”the relationship between Toin garden that was built in Nara period and“houlai,”the relationship between Nakajima in the gardens in Heian period and“houlai.”

As a result, the following three points were pointed out. Firstly, there was no evidence that there was relationship between the stones that were built in Asuka period and“houlai.”Secondly, there was no evidence that there was relationship between the Nakajima in Toin garden and“houlai,”and about the stones group on the north bank of the pond. If it expresses fairyland, it may represent“houlai.”However, we considered that the“houlai”symbolizes all the Taoism fairyland, rather than one of

the three fairyland islands of the east sea in China. Thirdly, there was no evidence that there was relationship between the Nakajima in the gardens in Heian period and“houlai.”

In the end of Chapter 3, the following three points were considered.

Firstly, looking at the cases of the garden in Asuka, Nara, and early Heian period, there was no evidence that there was relationship between them and“houlai.”

Secondly, before the Heian period, Japanese gardens were already influenced by Chinese Taoist thought, but we thought that various elements were mixed, and it is very possible that in the Nara period, all Chinese Taoist elements were put together with the name of “houlai.”

Thirdly, in the gardens of early Heian period, the Nakajima island is located like the“houlai”island which is located in the garden of the Daime Palace of Tang Dynasty. However, it is very possible that the Nakajima island in the gardens of early Heian period have nothing to do with“houlai.”

#### 審査結果概要

本論文は、中国神話あるいは道教にいうところの仮想空間としての「蓬莱」に注目し、その概念や庭園における配置構成の史的変遷について、中国皇家園林と日本の宮庭庭園を比較検討するものである。

第1章において、日中の庭園及び「蓬莱」に関する研究史を概観すると共に研究課題が整理されている。その結果、中国では「蓬莱」の配置に関する時代変遷的研究が、日本の古代庭園では「蓬莱」が存在する可能性についての検討が不十分であることが指摘された。庭園史はもちろん、歴史や文学の研究も俎上にあげ検討する積極的な姿勢は評価される。

第2章では、中国における「蓬莱」の語源と変遷を考証し、その概念は少なくとも戦国時代に成立したとし、その変遷を「発生期」「盛期」「派生期」「多元期」の4段階に分類・整理している。特に、東漢末期道教成立以前を「神話蓬莱」とし、以後の「道教蓬莱」とはその概念が大きく異なっていると指摘したことの意義は大きい。次いで秦から清までの中国皇家園林について、王朝毎に文献や考古資料に基づき「蓬莱」島の有無を確認している。その結果、秦から西漢にかけては石鯨が置かれる「神仙蓬莱」の蓬莱島があるが、魏晉南北朝以降は島上に「仙境建築」が建てられ、「道教蓬莱」の蓬莱島になることを明らかにした。また、蓬莱島は秦代から清代まで終始造られてきており、皇家園林にとって重要な要素であったことを改めて指摘し、さらに「蓬莱、方丈、湿洲」の「三山」は当初から配置されたが後には「蓬莱」島だけ配置する場合も多く、三山中最も重要な要素と考えられていたことが明らかにしている。

第3章では、日本の古代庭園に「蓬莱」の影響がどの程度みられるのかについて考察している。その結果、飛鳥時代の庭園遣構である両槻宮（酒船石遺跡）は導水鑑賞施設であると判断

され蓬莱とは関係性が見られず、須弥山石も崖齋山を原型とする博山炉がモチーである、として「蓬莱」との関係性を否定している。また、平城宮東院庭園の園池中島と北岸の築山石組は中国の「道教神仙思想」からの影響が認められるものであり、「蓬莱」の名称として表現された可能性があることを指摘している。さらに平安時代の宮廷庭園に関しては、文献史料によって中島はみられるものの「蓬莱」島であるとは判断されず、「蓬莱」があったとしても神仙思想の象徴的なものに過ぎない、と結論している。目標設定、論証、結論という手続きを十分踏んだ論考である。

説明にやや難解な部分が見られるが、様々な資料を駆使しての論証は説得力がある。個々の事物の分析が特に冷静・沈着で秀逸である。例をあげれば、西漢建章宮の泰液池に配置された「蓬莱、方丈、源洲、壺梁」の「壺梁」を三つの島の間に架かる橋であるとする指摘や、酒船石遺跡の亀形石槽は北方に配置された玄武の亀であり、「玄」は「黒」「北方」「水」を表すから水槽であるとするなど、陰陽五行説を取り入れて明快に説明されている。

従来の日本庭園史研究において十分議論されてこなかった「蓬莱」の概念の系譜や形成過程について、両国の発掘調査の成果や文献史料の博搜と丹念な読み込みによって、その淵源から改めて見直しを行っていることは意義深く、新たな視座を提供するものであると評価される。

### 試験結果概要

公開口頭発表においては本研究に至る背景と目的、研究方法ならびに考察の要点が的確に述べられた。口頭試問については、申請者による「神話蓬莱」と「道教蓬莱」の定義の妥当性、「神話蓬莱」と「道教蓬莱」における蓬莱島の形態的特徴の相違点、日本における蓬莱島（特に平城宮東院庭園）に与えた中国からの影響、日本に関する論考が平安時代までにとどまっている理由、朝鮮半島の特に新羅の庭園に触れられていない理由、などについて質疑がなされたが、いずれに対しても的確な応答がなされた。

### 総合所見

庭園史の分野で「蓬莱」の展開と変遷をテーマにした先行研究は、今まで十分ではなかった。ましてや中国における歴史的な変遷や日本との比較を含めた研究は皆無であった。本研究は、庭園史における「蓬莱」の展開と変遷に関する基礎研究として重要であると評価されよう。

中国皇家園林において「一池三山」が定型であることはなかば定説化していたが、時代的な展開や変遷並びに道教思想との関連を検証した本研究によってそれが必ずしも時間的に普遍的に存在するものではないことが明らかにされ、また古代日本庭園においても「蓬莱」との関係はみられないことを明確に論証したことは大きな成果である。これらの新知見が盛り込まれている点から、博士（学術）の授与にふさわしいものと判断する。

付言：なお、中国の皇家園林を日本語に訳して「皇室庭園」としているが、日本においても皇家園林の名称は定着していること、日本の宮廷庭園を「皇室庭園」と呼ぶことには違和感があることから、論題の修正を求める。たとえば「庭園における『蓬莱』の展開と変遷に関する日中比較研究－中国皇家園林と日本の古代庭園を中心に－」など。



氏 名	白木 朝乃
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	甲 第 69 号
学位授与の日付	令和 2 年 3 月 14 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	『都林泉名勝図会』における庭園描写の特徴 Characteristics of the Description at the <i>Miyako Rinsen Meishou Zue</i>
審査委員	主査：仲 隆裕 先生（本学歴史遺産学科教授） 副査：杉本 宏 先生（本学歴史遺産学科教授） 副査：坪井 剛 先生（本学歴史遺産学科准教授） 副査：矢ヶ崎善太郎 先生（大阪電気通信大学教授）

### 内容の要旨

『都林泉名勝図会』は寛政 11 年（1799）、京都の小川多左衛門書林から板行された名所図会の一種である。作者の秋里籬島（京都生まれ、生没年未詳）は数多くの名所図会や読本を手掛けており、前作に京都の名所を紹介した『都名所図会』（1780）やその続編である『拾遺都名所図会』（1788）などがある。『都林泉名勝図会』は前作の名所図会と比べ「林泉」、つまり庭園に特化した名所図会である。

本史料は江戸時代中末期の庭園を描いた挿図が注目され、京都の庭園を紹介、解説をするうえで欠くことのできない史料とされてきた。しかし、それらの研究において史料批判に乏しく、挿図の検証を行わないまま利用されており、庭園描写の考察が少ない。そのため本研究では、本史料の基礎的な情報を整理し、秋里による他の名所図会における特徴や変遷をふまえて比較することで本史料の特徴を明らかにしたい。

本史料は 5 巻 6 冊構成であり、その内容は名勝ごとに記述される本文頁の間に挿図が挿し込まれている。その本文中には 93 か所の名勝が紹介されており、その名勝は寺院や神社が多く、古跡や陵、野や溪などの自然名勝も含まれている。記述の内容は名勝の沿革や建築、什宝についてなどがあり、庭園に関する記述も見られる。ただし、庭園に関する記述がある項目は全体の 3 割程度にとどまっている。このことから、『都林泉名勝図会』は庭園の記述に重きを置いておらず、一般的な名所案内としての役割を果たしていたと指摘できる。

次に、『都林泉名勝図会』の挿図について注目した。挿図は西村中和、佐久間草偃、奥文鳴の 3 人の画工によって描かれており、本史料には 158 件の挿図がある。これらの挿図は凡例に林泉図、風流の図、典故の絵の 3 種類に類別できることが示されており、これに従い図を分類すると林泉図は 99 件あり、全体の約 63% を占めている。秋里が著した同じ京都の名所図会には 2～3 件の林泉図しかないことから、本史料の林泉図の割合は圧倒的に多く、これによって林泉に特化した名所図会であることを特徴づけている。

本史料は挿図の写実性の高さが評価されていたが、庭園の構成要素の描写方法を類型化する

ことで、その実態について明らかとなった。本史料で用いられた描写方法は『芥子園画伝』（初集：1679、二・三集：1701）に見られる植物の点葉法や泉の描写方法が確認できた。『芥子園画伝』の描写が見られることから南画の影響が考えられた。

挿図には必ず人物が描写されており、様々な行動をとる姿が生き生きとした様子で描かれていることは、本史料の挿図の特徴の一つである。これらの人物の動きを分析すると、その行動によって庭園の性質を表すための演出、庭園の鑑賞位置、庭園の見どころを示していることが分かった。名勝の景色だけでなく、そこに人物を加えることことで名勝の特徴を示すことは、『東海道名所図会』（1797）の跋文に名勝をただ見るより名勝を見て描いた図を見るほうが名勝を理解できるという主張に基づいたものであり、各庭園に対して秋里がどのように庭園を見てきたのか、庭園のどこ魅力を感じたかが表現されていると解釈できる。このような表現は他の京都の地誌には見られず、挿図を駆使して庭園の特質や見どころを伝えていることは本史料の最大の特徴である。

関西の庭園画は南画家たちによって描かれてきた。明清の庭園画に影響を受けて庭園画様式が確立し、その後、真景図へと発展したという。『都林泉名勝図会』の人物表現などが真景図における人物表現と似ていることから、庭園画の影響を受けて描かれていることが分かる。そのため、植物や水の表現などが『芥子園画伝』の描法に通じていることは、南画の描写方法が『芥子園画伝』を基本とされたこともあり、『都林泉名勝図会』が庭園画の影響を受けていること指摘できる。

本史料の林泉図には築山林泉、枯山水、露地と3つの様式の庭園が描かれており、江戸時代中末期に林泉という言葉で表された庭園は泉を有する庭園だけでなく、枯山水や露地も庭園と捉えていたことが分かる。その中には多くの寺院や神社の庭園が取り上げられているが、御所の庭園や門跡寺院の庭園、幕府の施設である二条城などの記述や挿図はなかった。よって『都林泉名勝図会』は当時、寺社が公開している庭園のみを取り上げていると推測でき、御所の庭園や門跡寺院の庭園などは観光名勝として機能していなかったことがうかがえる。その実態について本史料からは知りえることができず、当時の日記などから探る必要があり、これについては今後の研究に期待したい。

本史料では本文による庭園の説明が少ないこと、また秋里の図への考え方から挿図が名勝の説明を担う役割が大きいことが分かった。挿図と現況を比較すると相似する点があると指摘されることから、当時の庭園の形状を示しているものと考えられる。しかし、その描写に秋里が見た名勝のイメージが加味されていることは、季節・時間帯・気象の表現や人物による見どころや鑑賞位置を表現していることから明らかである。少なくとも秋里が各庭園を挿図に描かれたように捉えていたことは、江戸中末期のひとつの庭園の見方であることは確かである。よって、現在の庭園への理解を深める助けとなるべき史料である。

## 審査結果概要

本論文は、寛政11年(1799)秋里簸島によって著された『都林泉名勝図会』について、特に

挿絵における庭園描写の特徴を克明かつ実証的に分析した労作である。

序章においては、研究目的・方法を示し先行研究を整理している。即ち、同書に関する書誌学的研究が進展し、また庭園史・建築史研究の基本史料とされながらも、挿図に関する先行研究に乏しいことを問題点として設定している。第1章では、同書の基本的な情報を整理・分析しつつ、秋里の『都名所図会』との比較から「居ながらにして名所を見ているように思わせる」という同一の編集意図のもとで行われていたこと指摘する。第2章では、挿図の描写表現について、「庭園の構成要素」「季節や気象による演出」「人物による庭園の演出」という3つの観点から、克明な分析を行っている。その中で、挿図には『芥子園画伝』からの影響がみられるとする点は重要な指摘であり、『都林泉名勝図会』の画工3名が一定の統一ルールに従って描写を行っていたことを実証した成果は大きい。また、画中の人物が庭園の鑑賞ポイントを示している、との解釈も重要な指摘である。第3章では、特徴的な林泉図として「情景描写」「人物・風景の演出」「現状との比較」という3つの観点を示し、分析を行なっている。これらを通じて、描写には秋里の庭園観賞観が加味されていることを具体的に示した点は重要な指摘である。第4章では、『都林泉名勝図会』の前後に著された京都名所案内記における庭園記述との比較を行い、『京羽二重織留』に「仮山地」が立項されていることから元禄年間始めには庭園が名所として確立していたことを論じるなど、幾つかの重要な指摘がなされている。今後、社会的背景との関連を考察することで、さらなる展開が図られることを期待したい。結章では、以上の各章における考察を踏まえ、『都林泉名勝図会』における庭園描写の特徴を的確に総括している。なお、資料として挿図の分析資料が添付されており、今後の研究の発展にもきよすることも大きいと評価される。

#### 試験結果概要

頭発表においては、本論文の内容が的確に要約され、説明された。口頭試問においては、本書の挿図における人物・建物・庭石・植物の描写の特徴のとらえ方や、その描写の特徴から作者の庭園観を読み解くことの妥当性などとの意味を巡って質疑があり、いずれに対しても明確な応答がなされた。

#### 総合所見

本論文は、江戸時代の庭園史・建築史に関する基本的史料とされつつも、その史料価値の検証が不十分であった『都林泉名勝図会』に関して、特に挿図における「庭園描写」という観点から精緻な分析を行い、この史料を特徴づける写実性のみならず、作者の庭園観賞観までを描写手法から考察し、また名所図会というジャンルにおける『都林泉名勝図会』の位置づけを試みるなど、意欲的な労作として評価される。

研究目的や方法は明確かつ適切であり、得られた結論には同書の史料価値を定位させる上での重要な指摘がなされており、庭園史・建築史研究の発展に十分寄与しうるものと評価されることから、博士（学術）を授与するにふさわしいと判断される。

氏 名 神先 智子  
学位の種類 博士（芸術）  
学位記番号 甲 第 70 号  
学位授与の日付 令和 2 年 3 月 14 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 縄文土器の環境と造形 ―「大川式土器」から縄文を紐解く―  
Environment and Form of Jomon pottery  
―Revaluation of styles founded on analysis of Oko-type earthenware―  
  
審査委員 主査：上村 博 先生（本学通信教育部芸術教養学科教授）  
副査：石神裕之 先生（本学歴史遺産学科准教授）  
副査：村野正景 先生（京都文化博物館学芸員）  
副査：吉川 弘 先生（本学美術工芸学科教授）

#### 内容の要旨

現在「縄文」がブームになっているようである。それは狩猟採集の生活にもとづいた、自然との融合と見られる生活スタイルへの憧れでもあり、テクノロジー化した現代社会に対する反動であり、自然回帰を求める気持ちのあらわれであるかもしれない。しかし、期待が募るほど、過度に誇張されて伝えられ、肥大化した理解になっているのではないだろうか？

縄文時代を象徴するのは、土器である。その中で、造形的な評価が集まるのは「火焰型土器」ではないだろうか。これに対する美的関心が支配的である為、他の縄文土器の技術達成と特質が覆われてしまっている。それと相まって、縄文時代中期に対しては、古代でありながら、多人数を統括した社会の在り方が「優れた社会組織の構築」として関心を集める。この二つのリンクする評価に対して疑問を持った。

「自然と融合した」縄文の生活スタイルへの憧れ、「火焰型土器」に対する評価、中期の「優れた社会組織の構築」は、いずれも現在の価値観が投影された基準である。火焰型土器が作られた期間は、一万年余りにわたる長き縄文時代の、ほんの五百年ほどの短い間であり、ごく限られた一部の地域のみに存在した土器である。縄文を語るには、もっと広域に視点を持つ必要があるのではないだろうか。

それらに疑問を持った今、縄文土器と縄文時代の社会の在り方を改めて学問として検証し直す必要がある。

そこで、その対極とも言える、早期という時代に着眼点を置いた。早期は全国的に尖底土器が普及した時代である。その中の近畿圏の尖底の押型文土器である「大川式土器」に焦点をあてその造形を見直す事とし、それと共にそれを取り巻く環境である社会組織の在り方を併せて見直すこととした。人の意識、それから生まれる造形は、望むと望まないにかかわらず環境の支配下にある。その最大の影響は、社会組織、人間関係であると思われる。その為、社会の在

り方を重視しての考察に至る。

縄文時代早期は文化の未発達段階であるとされて来た。その中で近畿圏はさらに文化の遅れた地域とされて来た。その大きな理由は、人口が少なく、社会組織が単純であるという理由である。尖底土器もその造形に対して「簡素な土器」「単純な造形」という評価が一般的ではないだろうか。その二つの評価の真意を検証し、価値の基準を再検討することにした。

「縄文時代早期」さらに「近畿地方」の尖底土器である「大川式土器」を検証する意義は、劣勢の中の劣勢と言われて来た方向から考察することにより、造形と社会の在り方の別の価値観が見えて来るに違いないからである。

縄文土器の歴史から、尖底土器と火焰型土器はどう評価されてきたのか。社会組織の在り方の真意はどうか。また、自然環境、社会の枠組みからどのような影響を受けたのか。環境と造形はどう影響するのかを考察し、尖底土器の造形の特性と小規模社会の存在価値を明らかにする。

序では、火焰土器に評価が集まる過程を言説から紹介する。火焰型土器への評価の是非を問うのではなく、人の言葉がどのように思想を動かし、発言者によっての影響の大きさや、波及の方向性を明らかにしていく。

第一章では、現代の縄文研究の現状と問題点を考察していく。その過程で、研究上の言説と実証的研究の過程を追い、思想的な影響、科学的な検証の積み重ねの中で、何が明らかになり、何が不明確なのか、それに対してどう解釈し、どう解明していくのかを考察する。第一節では、明治維新以前の縄文研究、あるいは先史時代の研究がどのように行われてきたのかを探る。第二節では戦前の「皇国史観」に支配され思想統制のもとで、縄文研究はどのような影響を受けたのか、また思想操作に利用された経緯を考察する。第三節では思想操作から解放され、実証考古学が行われていくなか、その戦後の考古学の展開の様子と、縄文時代の研究の指針になっていく縄文土器編年表の成立とその問題点を提示する。第四節では、考古学の調査に取り入れられた自然科学の技術は学問にどんな価値をもたらすのか、どんな影響を与えるのか、また問題点は何か、何が明らかになっていくのかを検証する。第五節では、発掘による遺跡全容解明の困難さを示唆し、発掘される遺跡の現状が遺跡の全てではなく、隠れている要素、または失われてしまった痕跡を考慮しなければならないことを警告する。第六章では、縄文研究者の目線とは違う観点で、問題点を割り出し、それぞれに解決されていない問題に対して今後どうあるべきかを問う。

第二章では、環境と造形の関係を考察していく。人の意識に大きな影響を与えるのは環境である。物づくりも当然その影響下にある。環境とは、自然環境だけではなく、それから派生して作られる社会、人間関係に最も影響を受けるのではないか。それ故、その社会組織の形成の在り方の違いから、造形の価値観の違いを導き出す手掛かりを見出したい。そのため、遺跡からの推察と、世界各国の民族事例とを照らし合わせながら集落の在り方と造形との関係を考察していく。第一節では縄文時代特有の幾つかの定住のパターンを示し、その社会的要因を検証する。第二節では、縄文時代の早期の近畿圏の集落と中期の東日本の環状集落の在り方の違いから、その背後にある自然環境および社会的意図を読み解く。第三節では、早期の近畿圏の大

川式土器出土の集落群と、中期の新潟の集落を具体的に取り上げ、実際の集落の規模、生活領域、生業の在り方などを考察し、その集落の成り立ちの必然性を導き出す。第四節では、長い間、縄文時代は格差のない社会であったと信じられてきた経緯がある。それは学問的にどのように検証されてきたのか、事実はどうであるのかを学説を基に検証し、現在はどうのような見解なのかを示す。第五節では、早期の近畿地方、中期の新潟のそれぞれの集落の在り方から、その集落を生んだ必然性を考察し、そこにある土器のそれぞれの意味を検証する。

第三章では、土器の観察と、実際の土器制作から土器の造形を考察していく。第一節では、縄文時代の日常での土器作りの実態を検証し、日常に土器作りがどのように行われていたのかを考察する。第二節では、精製土器と粗製土器の二つ違った解釈を明確化しておく。そして、その一つである精緻な造りの土器という意味での精製土器と、簡素な造りである粗製土器というカテゴリーを考察し、その二種類の土器の社会での位置づけと、研究の在り方を検証する。第三節では、まず観察による大川式土器の造形を検証し、その特性を明確化する。次に先行研究によって検証された尖底土器の作り方を紹介し、実際に大川式土器を作る事によってその造形の本質を見出していく。第四節では、火焰型土器をやはり観察によって検証する。次に先行研究による火焰型土器の作り方を調査し、それに対しての真偽を検証する。第五節では、近畿圏の押型文土器の変遷から、大川式土器の造形的な流れを確認し、変遷の中での位置づけを明確化する。第六節では、大川式土器だけではなく尖底土器という造形そのものについて改めて見直す。それと共に、尖底土器は縄文時代の終りまで使われていたという事実に対し、その存在意義を問う。

これらの事を考察する事によって、造形と環境との関係を検証する。その中で、尖底土器である大川式土器の造形の特性から、縄文土器の造形の一つの到達点を見出す。それと同時に社会の在り方と造形との関係の一つの関係性を導き出す。

### Summary in English

Now “Jomon” seems to be a trend. This trend might be derived from admiration for a life style which is well-harmonized with nature, such as hunting and gathering. It might also be a movement returning to nature, on the contrary to the modern society with advanced technology. I wonder, however, if such expectation becomes greater, propagation might become exaggerated which results in expanded understanding.

Among Jomon pottery, Flame-type earthenware seems to be highly evaluated as formative art. As esthetic interest of this type of earthenware predominates, technical achievement and characteristics of the other types of Jomon pottery have been concealed.

Both admiration for the “nature-harmonized” Jomon life style and evaluation of Flame-type earthenware reflect the present sense of values. Therefore, as a study,

reevaluation of Flame-type earthenware is necessary.

Consequently, I decided to reevaluate the form of Pointed earthenware, focusing on early Pointed earthenware such as Oko-type earthenware which belongs to Pressed patterns earthenware, together with revalidation of the surrounding social organization.

How was the evaluation of Pointed- and Flame-type earthenware in the history of Jomon pottery? And how were these earthenware influenced by natural environment and social organization? By considering the interaction between environment and form, I tried to verify the formative characteristics of Pointed earthenware.

In the Introduction, from the study of discourses, I clarified the process how Flame-type earthenware got high evaluation. Also I examined how one's remarks influenced people's thought and how magnitude of influence and the trait of transmission depended on the person who spoke.

In the first Chapter, considering the state and problem of the present Jomon study, I tried to clarify the process of evaluation from the study on discourses. In the first Section, I introduced the Jomon study before the Meiji Restoration. In the second Section, I mentioned, before the war, in the imperial history, how Jomon study was used for manipulating people's thought. In the third Section, I mentioned the novel development of Jomon study under empirical archeology which was freed from thought manipulation. In the fourth Section, I introduced the technology of natural science which was adopted for archeology. In the fifth Section, I suggested the difficulty of whole elucidation of ruins during excavation. In the sixth Section, I raised the problem of Jomon study from a point of view different from that of general researchers.

In the second Chapter, I examined the relationship between environment and form. It is environment that has great influence on one's consciousness. Manufacturing is, of course, under such influence. Environment is influenced not only by natural environment but also by human society and human relationship which are derived from environment. By studying the difference of social organization, I tried to find a clue for understanding the difference of formative values. In the first Section, I presented some settlement patterns which are particular to Jomon period and verified the social factors. In the second Section, I examined the settlement in Kinki area in early Jomon period and that in eastern Japan in mid-Jomon period. By analyzing the differences between these settlements, I tried to understand the underlying social aims. In the third Section, taking the settlement of early-Jomon Kinki area and that of mid-Jomon Niigata area as examples, I estimated the actual size of settlement, people's life and livelihood. In the fourth Section, I tried to clarify if there was

inequality in Jomon period as Jomon society is said to be an equal society. What is the judgement done by the fact-based present archeology? In the fifth Section, by summarizing these aspects, I tried to verify the interaction between social organization and form of earthenware.

In the third Chapter, by actually manufacturing earthenware, I tried to reconstruct the process of pottery production. In the first Section, I examined the conditions of the manufacture of Jomon pottery in daily life. In the second Section, I tried to verify the meaning of refined and coarse earthenware, the positioning of these earthenware in the society, and the way of researches made on these earthenware. In the third Section, I analyzed the form of Oko-type earthenware by observing its form, by actually manufacturing this earthenware, and by investigating the researches on its manufacturing process. In the fourth Section, I analyzed the form of Flame-type earthenware by observing this earthenware and by investigating the researches on manufacturing. In the fifth Section, by inspecting change of Pressed pattern earthenware in Kinki area, I confirmed the formative transition in Oko-type earthenware. In the sixth Section, I verified not only the form of Oko-type earthenware but also that of the whole Pointed earthenware.

Summarizing these considerations, I could characterize the form of Oko-type earthenware, and could find a consummation of Jomon earthenware. I could also verify how environment and social condition influenced the form of earthenware.

## 審査結果概要

学位申請者の研究主題は縄文土器の造形である、縄文土器の造形に見られる様々な類型や特質を、技術的な問題と、自然環境や集落形態とを関連させて考察した研究となっている。申請者は、まず、縄文土器が芸術的な関心から評価される場合、彫刻的な、視覚効果の高い火焰型土器に注目が集まることを指摘し、その理由として過去の芸術家や思想家の言説があることを挙げる。そして火焰型土器が縄文時代と一括りにされる長い期間のうち、きわめて限定的な時期、地域に出現したものであり、またそこには不整形のものや粗雑な作りのものも多々あることを例示する。他方で、地域も時代も遠く隔たった西日本へ大川式土器では、全く異なる形態を持ちつつ、細部の入念な作りや全体に均整のとれた完成度を持っているとする。そこから、自然的、社会的環境の地域的差異を論じつつ、加飾や造形技法に見られる特性と、それをもたらした環境との考察を行っている。

研究主題としては、これまで芸術的な評価から等閑視されてきた大川式土器に焦点を当て、縄文土器の造形評価に一石を投じようとした点で新鮮である。



論証の手続きは、おおむね順当であるが、先行研究の扱いや参照する事例にやや混乱が見られ、表記や論述の乱れも認められる。しかし縄文土器の造形的特質を丹念な観察と制作実験によって分析し、独自の知見を示し得たことは評価できよう。

#### 試験結果概要

論文に関する口頭発表では滞りなく主要な議論の流れが示されたが、それに対する質疑応答では若干の回答の停滞も見られた。特にそれは申請者の造形評価に関わるものである。火焰型土器、大川式土器の形態や装飾のありかたの記述が主観的なものにとどまるのではないかという問いに対し、観察や制作によって得られた結果との答えであったが、造形的な特質の記述と美的な評価の混同が幾分見られた。方法論的な有効性と限界については十分意識がなされているようであった。

他方で制作物の発表については、自身の意図する表現方法が如何に縄文土器の研究と関連するか明快に語られた。空間表現に関する語彙がやや不足しているものの、申請者ならではの技法による自然空間の描写を成し遂げたことは窺えた。

#### 総合所見

申請者の研究は、とりあげた主題について十分、芸術上の新たな問題提起を果たしている。その議論の組み立てにおいてはところどころ論の飛躍や、例示の遺漏も認められるが、これは申請者自身の問題というより、未解明の点の多い研究対象そのものによるところも大きい。申請者は各所で積極的に作品発表を行いながら、他方で縄文研究に勤しみ、自然環境に対する制作行為の在り方を探求してきた。その結果、火焰型土器の具象的装飾に向かう意識とは別の造形意識の存在と、その特質をあきらかにすることに成功している。その点で、本研究は博士号を授与するに相応しいものと判断される。

氏 名 KIM PILONE (キム ピロン)  
学位の種類 博士 (芸術)  
学位記番号 甲 第 71 号  
学位授与の日付 令和 2 年 3 月 14 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 小津安二郎作品におけるムービングイメージと〈死の美学〉について  
—「ロー・アングルと固定ショット」をめぐる考察を中心に—  
On the Moving Image <Aesthetic of Death> in the film of Yasujiro Ozu  
—An inquiry into the use of the “low angle and stationary shot” —  
審査委員 主査：北小路隆志 先生 (本学映画学科教授)  
副査：鈴木卓爾 先生 (本学映画学科准教授)  
副査：筒井武文 先生 (東京芸術大学大学院教授)  
副査：森山直人 先生 (本学舞台芸術学科教授)

#### 内容の要旨

小津安二郎 (1903～1963) の美学は、一般的に無常と日常の美学に還元されるかたちで解釈や説明がなされてきた。そこから小津の美学または文体は、日常の事実に基づくリアリズムを描くものと見なされてきた。たとえば、佐藤忠男は、ひっそりと静かな、心やさしい、つつまじやかな作品ばかりだと小津の仕事を振り返るし、蓮實重彦は、事態が決定的に変化しないことがわかっているときだけに、「小津的なもの」が想起されると説明している。

このような解釈が生み出される根拠を推論してみれば、小津の「ロー・アングルと固定ショット」 (やや仰角のロー・アングルと固定されたロングショットのポジション) がもたらす安定感と彼の映像言語の視点 (Point of view) が主に「三人称の客観的視点」と「一人称の観察者視点」で構成されているためではないか。

徹底的に観察者の役割を超えることのない小津の「ロー・アングルと固定ショット」は、確かに前述の評論家たちのように解釈するしかないほどの緻密で意図的手法に見える。

しかしながら私としては、小津のナラティブに発見される小津美学の核心は、日常生活における事件としての消え去るものを審美的に描く「死の美学」であると想定したい。綿密に読み取ると、小津の本質的な映画美学的テーマは「死の美学」あるいは「消え去ることの美学」として解釈されるべきなのだ。

実際、よく考えてみれば、小津のフィルムには、『父ありき』 (1942) のようにいきなり父親が病気になって死んでしまったり、『晩春』 (1949) や『麦秋』 (1951) のように娘が嫁にいたり、『東京物語』 (1953) のように母親が死んだり、『早春』 (1956) のように生まれた子供が死んでしまったりすること、つまりはさまざまな存在の「消え去り」が描かれているのではないか。

他方で、新しい結婚生活や赤ん坊が生まれて幸せな生活が訪れるといったことなどは彼の映

画で描かれておらず、むしろ、娘を嫁にやった親や、親との死別を余儀なくされた子どもなど、別れた人、残された人たちの悲しみや寂しさを一層重く描いている。

とりわけ『宗方姉妹』（1950）と『東京暮色』（1957）では、死に至る事件の過程をより激しく描いていたと見られる。戦後第二作の『風の中の牝鷄』（1948）が「失敗」とされた後の『晩春』（1949）で彼は成功を収め、戦前の巨匠の復活を世間に強く印象づけるが、『宗方姉妹』（1950）で挑んだ冒険でまたも失敗、『麦秋』（1951）と『東京物語』（1953）といった代表作を発表した後で、再び挑戦するつもりで撮った『東京暮色』（1957）がまたも「失敗」と評価された。

しかし、私には、大衆的なレベルや批評家のあいだで評価が低かったとはいえ、小津が挑戦を繰り返したそれらの作品にこそ、より本質的な小津の美学やテーマが読み取れるように見える。

このような解釈を元に再考察してみれば、小津の「死の美学」は「ロー・アングルと固定ショット」に「唐突な無人称のカメラ視点」が嵌め込まれる美学的装置によって——その揺るぎない安定感を伴う印象を思えば、逆説的にも、——具現された造形的映像美学だと私には思える。小津はナラティブ構造や物語の劇的な事件展開より、カメラの美学的装置がもたらす効果を重視し、その精巧なカメラの美学的スタイルによって観客を徹底的に冷静な観察者の立場に留めさせたのだった。

一般的な映画では、人物を中心に空間が描写され、俳優たちの視点によって場面が構成され、カッティングされるなどの、人物中心のカメラの動線になっている。

小津安二郎の場合、彼の美学的装置である「ロー・アングルと固定ショット」が時間のイメージを視覚化して空間全体を描写の対象とする。俳優も含めた全ての画面に映るものが距離に比例する量的な空間が出現し、全てが均質な連続量として配置されるのだ。私はここに小津に独特な「遠近法」が見出されるとした。

私は小津的映画美学をその「形式的システム」から掘り起こすことを方法論として試みた。それは、物語の「ストーリー」よりも形式的なスタイルからこそ、小津安二郎の映画的美学の特徴が明確に感じられるからだ。

小津は、クローズアップによる外見の刺激的な強調及びリズムの形成、テーマの提示などの演出を駆使しなかった。その代わりに、「ロー・アングルと固定ショット」の美学的スタイルと「唐突な無人称のカメラ視点」の反復的モンタージュを使うことで、人物の内面的感情を表現しうるクローズアップと同じ効果が期待できるテクニックを駆使した。

観客が動揺などの感情移入に陥ることを避けながらも、小津が冷静かつ淡々とテーマの核心である「消え去ることの事件」としての「死の美学」を撮ることができたのは、彼が駆使した精巧な美学的スタイル（「ロー・アングルと固定ショット」）とカメラの美学的装置（無人称のカメラ視点）の賜物であり、そうした小津の観察的スタイルによってこそ、何の予兆もなく押し寄せては不意に消え去る、瞬間的存在の「事件」として「死」を描くことができたのだ。

「映像作品」の制作を並行させての研究という私のアプローチは、最終的に小津の映画的形象化の美学的核心について以下のような幾つかの結論に至った。

第一に、小津の映画美学は、ドラマのストーリーテリングではなく映像の造形的スタイルにその核心がある。（これは、論文全体を貫く基本的な方法論である）

第二に、小津のナラティブにおいては、現実（日常性）の反映と現実認識に対する観念が映像言語によって絵画的に形象化される。（主に第2章で論じられた）

第三に、小津の映画構造物における造形的形態要素の最小単位（モチーフ）を分析する試みによってこそ、その全体的な美学的性質（美学的要諦としての小津の欲望）の把握に至ることができる。（主に第1章の第3節と第2章の第4節、及び第3章で論じられた）

小津映画における「死」の「モチーフ」（＝ 死、結婚、浮気、子供の死や病気、同窓会、歌、時計、時計の音、がま口、お金、お寺、電話、病院、家族の記念撮影、着替え、旅、遺影などの被写体が正面を向いた写真、古典芸能など）は、彼の映画的形象化のための構造上の形態要素として理解されなければならない。言わば、モチーフ群の絡み合いを通して映画のストーリーが展開され、そこから漂う「死」という抽象的なものが、ナラティブの「主題」として捉えられるわけだ。

小津安二郎の映画美学に関する私の再考察の結論は、「ロー・アングルと固定ショット」と「唐突な無人称のカメラ視点」こそ、小津のテーマが具現化されるうえで必要な美学的装置であったということになる。それゆえ、その小津ならではの「造形的スタイル」としての小津のムービングイメージを「空間」「サウンド」「リズム」に分けて考察しなければならないし、そうした私の方法論こそ、彼の美学的要諦を読み取るうえで有効であると思える。さらに小津美学の要諦を具体的に紐解くためには、カメラの心理表現的機能の「主観的メカニズム」と「主題的モチーフ」がフィルム上で具現されるカメラの軌跡（画面には見られない）を追いかけて、そのカメラの「視点」の心理表現から漂うストーリーと事件の文体と文法を探究しなければならない。

最後に、小津美学を過去の歴史的遺物として分析の対象とするのではなく、この現代において有機的に（再）創生するためには、実作（実践）を通じた小津研究が必要不可欠なのではないだろうか。小津作品を「純粋なムービングイメージ」と捉えることに固執する私の方法論の「隠された欲望」は、彼の映画をいわば「現代芸術の美学的探究の対象」に置き直すことであった。小津のフィルムから学び、獲得した美学的感覚は、「現代芸術の美学的探究」に適用・転換しうる創造的実験としての実践にまで転換され、進化されなければならないと私には思える。

## Summary in English

Interpretation into the works and aesthetics of Yasujiro Ozu (1903-1963) explains daily life and the transience of that life. From this, both his literary and videography styles are seen as drawing a picture of everyday life through realism. For example, Tadao Sato reflects on the works as being quiet, compassionate, and

reserved, while Shigehiko Hasumi notes that only when you understand that situationally nothing fundamentally changes you remember that it is a "Ozu- esque film".

When one wants to see what foundation there is as a basis for this type of interpretation, Ozu's "set low angle shot" (a slightly upword facing and fixed long shot position) which brings a sense of stability, or the point of view he uses with his video language which could perhaps be the result of being composed mainly of an objective third person point of view and first person perspective, are perfect examples of this foundation. Ozu's "low angle stationary shot," holding the viewers responsible for engagement and certainly is, as just described by the formentioned critics, a precisely applied and intentional technique.

However, as for myself, I believe the heart of situations discovered in Ozu's narrative, creating an image of the process in which things go away or the aesthetic value in death. Looking carefully, it should be interpreted that Ozu's essential theme in his films' aesthetic is "the aesthetic of death", or perhaps, "the aesthetic of things fading away". Such themes can be seen if we consider the following Ozu's films: *Chichi Arika* (1942) in which the father suddenly dies of illness; or as in *Banshun* (1949) or *Bakushu* (1951) the daughter must leave her family as a bride; or as in *Tokyo Monogatari* (1953) the mother dies; and in *Soshun* (1956), a newly born child dies.

What is shown to us is neither the picture of a happy life, being newly wed, nor the joy of a newly born child. On the contrary, we are given the sadness and loneliness of those left behind, as parents lose their daughter, or children unavoidably lose their parents. In *Munekata Kyodai* (1950) and *Tokyo Boshoku* (1957) this is particularly the case as it is shown even more explicitly than a simple natural process which leads to death.

Following the war, *Kaze no naka no mendori* (1948) was considered a failure and *Banshun* gave him success. The adventure he took on in *Munekata Kyodai* was also a failure. Following *Bakushu* and *Tokyo Monogatari*, he once again took on the challenge in *Tokyo Boshoku*, but this was also seen as a failure. Yet, although I find this kind of critique anywhere among general masses and professional critics, in all the works that Ozu specifically challenged to take on it seems to me, there is a more essential underlying aesthetic theme than it is given credit for.

Perhaps paradoxically, Ozu's "aesthetic of death" is manifested in the "stationary low angle shot", (slightly upword facing and fixed long shot position) and finally the "sudden deserted camera angle." More than the construction of the narrative or the drama of the story, Ozu was concerned with the effect on the

observer from the aesthetic camera placement and the elaborate angles. Ozu stayed away from contrasting close ups that allow us to see the internal or essential expressions.

However, the stimulative stress created by close ups and the indication of such themes they create are omitted. In exchange, by using low angle fixed shots or stylish sudden deserted camera views in repetition, the same internal emotion and expression was able to be pervaded. In other words, the discrete emotional states of characters were shown through these repeated montages. Adding to this, in each and every scene, everyday actions and still life images or landscapes are made into montages through the “deserted camera view,” and it is as if our own mental images have been added by an insert cut. Yet, Ozu's “Insert Shot” has no specific action or detailed explanation; it has no emphasis on a role. Is this not what we would call pure imagery? So to speak, the style of a “sudden deserted camera view” incorporated with the explanation from the narrative situation being fused together, and being used and converted as a pure “moving image,” it acts on behalf of the psychological situation of us, the viewers. However, even if that is the case, Ozu's “moving image” makes the critical point central to the viewers psychological point of view, stealthily leading us to peek even as if it were voyeuristic. Even in doing so, the critical point may be surpassed, allowing even our emotions to become shaken.

In standard films, the center of attention is made of, the perspective of the actor, and the camera is moved or carted to stay in-line with this center.

Yasujiro Ozu, though, by employing these “low angle and stationary shots” helps give the perspective of time by allowing the entire space to be the focus. In every film the space taken by the actors is proportionate to the space given in the scene, and everything within them is placed homogeneously. It is here that I believe Ozu's individualistic “perspective” can be seen. I feel the Ozu-esque film aesthetic or the “formulative system” is uncovered in this methodology. I believe that more from the formulative style than from the story, his cinematographic aesthetic and its special qualities become apparent.

Ozu did not drive to put emphasis on stimulative close ups or forms, nor suggestive themes or production. In exchange he uses montages of both low angle stationary or suddenly deserted perspective shots to allow us to see the internal emotional state of characters to the same degree as the close up. While staying away from objective transfection of unstable emotion, Ozu is calmly able to show the theme's core of “the transient nature of things” or the “aesthetic of death”, because of his exquisite artistic style (using the low angle and stationary shots) and the use of artistic camera placement (as in the deserted perspective) as a true gift. It is from

this specific observative style that without a descending omen, the unknown, or the instant existence of a "situation" or "death" is drawn out for us.

Following the approach I take in research, looking into each "cinematic work" equally, I have reached the following conclusion regarding a few aspects of Ozu's cinematic style and his aesthetic core.

Firstly, Ozu's films are not those of dramatic story-telling, but of shaping a style that is at the center of it. (This is the basic theorem that is covered in this thesis)

Secondly, concerning Ozu's narrative, reality (ordinariness) and the acknowledgment of ideas on that reality are figured in the language of the film and create the image. (As the main topic of paragraph two stated)

Third, only when the large and small structural elements in the organization of Ozu's films (motifs) are individually analyzed the entirety of its aesthetic elements (the important elements that Ozu wanted) can be fully grasped. (As were covered in the first paragraph part 3 and the second paragraph part 4, and also noted in the third paragraph)

In Ozu's films the motif of "death" (= death, marriage, infidelity, the death of a child, class reunions, songs, clocks, the chimes of clocks, money pouches, money, temples, telephones, hospitals, family portraits, change of clothes, travel, portraits of the deceased, old folk arts) are all used as elements to create the shape or design and this must be understood. Which is to say, these motifs are brought together the further progression of the story and, the air of "death" can be found which helps to create a major point of the narrative.

After having reconsidered Yasujiro Ozu's aesthetic, the conclusion I have drawn is that both the "low angle stationary shot" and the "suddenly deserted shot" are the embodiment of his theme and an essential element of film aesthetic. As a result of this, the Ozu-esque "model" as the moving image must be broken down and considered as "space", "sound", and "rhythm", and for

particularly my own methodology, I believe the use of the important elements of his aesthetic to be effective. Furthermore, to be able to apply the important elements of this method concretely, a camera with the ability to trace psychological expression (a subjective function) and (themed motif) must be realized (something unseen on the screen), and from the "point of view" of this camera a psychologically expressive story and situation from which a literary style and grammar must be investigated.

In closing, it is not in taking the historical remnants of Ozu's film aesthetic apart to be scrutinized, but to find the elements that can be applied in the current age and to give them birth, that research into Ozu and applied action are essential and indispensable. The hidden motivation in my abstinence from the observance of

Ozu's works as being "a simple moving image" is, considering his works, should be considered as "objects of study in the field of aestheticism and modern art." The acquisition of sensation of aestheticism made from the study of the films of Ozu is, I believe, applicable to and commutable with actual artistic creation in "the field of aestheticism and modern arts" and must continue to evolve and develop.

#### 審査結果概要

提出された学位申請論文は、独創的な見解や成果を含む小津安二郎論になっており、「映像作品」の制作を並行させての研究というアプローチも鑑みて、「主題」の面で博士論文に相応しい挑戦的な内容であった。「構成」についても、問題提示から目標設定、論証といった手続きの点で一定の流れは形成できている。ただし、以下のような不十分な点も指摘しておかねばならない。たとえば、第1章は論文全体の枠組みを提示する広範囲にわたる内容だが、二つの「節」に分けるにとどまり、もっと細やかな構成による記述が望ましかった。そうした配慮の不足が、全体としてのバランスの不自然さや、後続の章での繰り返しに近い内容の記述などの「構成」面での難点につながっている。最終的な「結論」がやや明白さを欠いたものになっている点も残念である。「記述」の面では論文で使用されるいくつかの語句や用語の定義がいささか曖昧で主観的なものにとどまっている。通常の小津論とは異質な概念の意欲的な提起は評価に値するが、それらの定義が厳密さを欠くため、議論を不必要に難解にしたり、説得力を甘くするなどしている。これに付随して「註」も質量ともに不十分である。このように論文の形式面での難点についての言及があった一方で、研究全体としての「意義」は十分に評価できるとの意見が大努を占めた。膨大な「先行研究」の蓄積のある領域にあえて挑戦するなかで、とりわけ映像制作を「三部作」として長期にわたり継続させ、そこで得た成果を論文も含めた研究全体に反映させるアプローチはおそらく他に類がなく、学間的な意義もあると考えられるからだ。

#### 試験結果概要

口頭試問での発表は誠実に行われ、論文での記述を映像などで補う生産的かつ具体的な内容も含まれるなど、総じて情熱的かつ意欲的であった。ただ、他方で時間配分の面などを考慮してのまとめ方には少々問題が残り、バランス面で改良の余地はあった。質疑応答でも精力的な応答が目立ったが、なかなか議論が噛み合わないままやり取りが並行してしまう局面も目立った。そうした議論の噛み合わなさは、先述の通り、発表や論文で使用される語句や用語、概念のなかに定義がいささか曖昧で主観的なものも含まれ、研究の不十分さを部分的に反映するものといえるが、それも決して否定的なニュアンスだけにとどまらず、小津作品や映画全体を論じるうえで本質的な議論が展開されたともいえる。また、自分の見解や議論についての学位申請者の強い信念や裏付けをうかがわせるものでもあった。いずれにしても、有意義な発表であり、質疑応答であったと総括できる。



### 総合所見

「審査結果概要」でも記したように、キム・ピロン君の博士学位申請論文についての審査委員のあいだでの議論は、以下のような内容に集約できる。

まず、「構成」や「記述」の面では不十分な点も少なからずあり、以下のようなまだまだ改良の余地があると思われる点が存在する。1. 論文で使用される語句や用語、概念のなかに定義づけや説明が十分とはいえないものも含まれ、独創的である反面、やや主観的な印象をとどめるものもある。その結果、論文全体としての読みやすさや説得力の点でやや難点が生じている。2. 構成面でのバランスや註の質量など、学術論文としての体裁や検証の進め方などの点でやや不完全な部分が残し、改良の余地がある。3. 論文の執筆や映像制作を通してせっかく多岐にわたる議論が精力的に展開されているにもかかわらず、結論についての記述がやや明確さを欠き、量的にももっと充実させることが可能であろうこと。

しかし、他方で、この研究には、博士学位の授与に相応しい独創的な着想や展開、そして挑戦が認められ、「主題」や「意義」の面では十分に評価に値する内容であり、上記のいくつかの欠点については、ある程度まで修正や加筆を行うことで体裁を整えることも可能であると考えられる。以上の議論から総合的に鑑みて、上記の不十分な点について、指導教員の指導のもとで可能な限りでの修正や改善を行うとの前提のうえで、博士の学位を授与するものとする結論に審査委員一同で到達した。

氏 名 黄 冠鈞 (ファン カンチュン)  
学位の種類 博士 (芸術)  
学位記番号 甲 第 72 号  
学位授与の日付 令和 2 年 3 月 14 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 ペインティング自体とは何か—「アンフラオブジェ」としての絵画体—  
Research in the essence of painting as the “infraobject”  
審査委員 主査：浅田 彰 先生 (本学大学院芸術研究科教授)  
副査：岡崎乾二郎 先生 (武蔵野美術大学客員教授)  
副査：河上眞理 先生 (本学創造学習センター教授)  
副査：藤本由紀夫 先生 (本学大学院芸術研究科教授)

### 内容の要旨

筆者は研究と創作の過程において「ペインティング (描くこと・絵画)」の基本を考え直すにあたって、ペインティングを平面においてとらえる従来の絵画論・絵画教育の枠組みに疑問を抱いた。この研究の目的は、修士課程で発見した創作的な表現を拡張することである。「絵画」と「絵画材料」の関係によって、独立した「絵画」本体がオブジェクト(object)になったとき、その存在はどのような意義を表すのか探究する。そして、平面的な支持体に依存しないペインティングの手法と形式を開発して、筆者のオリジナルの造形言語にするとともに、ペインティングとは何かを再定義できる可能性を発見したのである。絵画が平面視覚に提示されていないのに、なぜ絵画或いはペインティングと呼べるのか。絵画と実現した物の位置関係が、未知なる形式の再製と成形の言葉を隠しているかもしれない。本論によって探求される絵画は、画像内のコラージュや現実空間のインスタレーションへの考え方を拡張する。平面絵画が「絵画体」にどのように変わっていくかを示すだけでなく、創作の旅に入る将来の新たなクリエイターのためにも、ペインティングに関する新たな視点を提供するものである。

第一章は、1955 年にアクリル絵具が登場して以来、アクリル絵具の原料の一部である合成樹脂エマルションは他の色と同じく独立の色ととらえることが可能になった。そして、「ペインティング自体とは何か」を説明するため、文法構造から出発して考え直し、文法構造の再検討を通して、ペインティングの真の状態を明確に捉える。「透明」とは、赤・青・紫などのように色彩として認知されず、実質的な存在ではないと考えられてきたが、今や「透明」は確かに色的一种なのである。

第二章では、学術的な背景、とくに絵具の変遷について、『絵具の事典』(中央公論美術、2012)、『絵具の科学』(中央公論美術、2018) や『絵画制作入門—描く人のための理論と実践—』(東京藝術大学出版会、2018) などの文献に基づいて説明し、「絵画の状態」を客観的に分析し、絵画の歴史を顔料の進化に基づいて振り返ってみる。絵画には様々な表現形式があるが、それらの共通の出発点は「ピグメント (pigment)」である。ピグメントを異なる展色材 (油、膠液、

樹脂…など)と混合することによって、異なる特性を持つ「絵具」が得られる。最後に、それぞれの「支持体」の上にそれぞれの「絵具」を乗せた状態が、今我々が見る「ペインティング」である。顔料の製造過程から見ると、絵画への絵具の物質的な特性の影響以外に、いままでの絵画の物理的な状態を大まかに「付着」、「浸透」、「絵画体」三つの形態に分けられる。その中で絵画体を本論の論述の主軸として、フレームのない絵画を実現させることに焦点を絞る。

第3章と第4章は、デュシャンの「大ガラス」をはじめとする一連の作品によって伝統的な絵画形式が拒否された後、ペインティングがどのように変化していたのかを探究する。デュシャンのインタビューから、筆者の創作に関連するいくつかの思考概念を整理し、加えてデュシャンの「アンフラマンس (inframince)」概念に関する台湾の研究者・陳蕉の修士論文「過渡、差異、間隔——デュシャンの『次薄 (アンフラマンス)』概念とその実践」を参照して、「アンフラ」の使用例を詳しく解釈した上で、「アンフラオブジェ (infraobjet)」という新たな概念を提案する。デュシャンのノートで「アンフラマンス」と述べられた概念は、筆者が絵画に隠された存在と非存在の創造において探求してきたものを拡張する。絵画のキャンバスが視覚的に不透明性をもたらすのと同様に、「絵画体」も不透明であることを意味するものではない。つまり、「ペインティングの独立」によって、以前から絵画を見る視覚において固定化されてきた、鑑賞者の鑑賞位置や距離などが、一定であるとは限らなくなった。ある不確定性や変化を持つペインティングにより、「アンフラオブジェ」への探究が拡張した。ペインティング技法の実用化を通して様々な作品を完成させる過程で、「ペインティング自体」の独立存在を検証し、「ペインティング自体」と空間や物の配置を通して、「インフラオブジェクト」の概念を応用しながら、それらの関係を論じる。

本論に基づいて、筆者は、ペインティングに描かれたオブジェクトまたは風景は、それ自体がオブジェクトとして配置 (インスタレーション) され、次にクリエイターによって配置・再構成された後の視覚的結果であるという多重関係を考えるにいたった。そのようなペインティングは下の支持体や額縁とはいかなる関連もなしに存在することができる。また、ペインティング自体が独立したオブジェクトになったとき、絵画と支持体と額縁はモノ (オブジェクト) とモノ (オブジェクト) の間の位置関係となり、二次元の平面の上に三次元の要素を描くものではなく、常に三次元の「絵画体」として存在するペインティングになる。

アカデミーの古い芸術分類はそれ自体が自らを縛りつけていることがわかる。芸術のカテゴリーの形式を区別するために、材料の特性が分けられ、そのため「絵画体」を探究する可能性は覆い隠されてきた。若いクリエイターはペインティングの本質と可能性を考え直すことを禁じられ、平面的視覚像という既成の考え方を乗り越えることが困難になるのである。ペインティング概念の根底的な見直しによって、こうした限界を乗り越えることが本論の最終目的である。若いクリエイターが本論を参照して、独自の制作方法を見つけることを期待する。

## Summary in English

The purpose of this study is to explore the independent expression of "painting ontology" while focusing on the relationship between "painting" and "painting material" and its performance. It reproduces and reshapes a field by achieving a relationship between objects through "painting." This paper also extends the point about people's thoughts, which is how people have in mind about a collage on a screen or a direct installation in a real space. Taking the author's creation as a confirmation example, it explains how a flat painting transforms from painting body into "painting ontology."

At the beginning of the first chapter, by figuring the relationship between the part of speech and the position of grammar in English, the viewer's reference to "painting" is disassembled, and the structural difference between "the painting body" and "the painting" is explained. The origin of the independence of painting starts from 1995, the year when acrylic pigments was invented. The "transparent" acrylic resin has been used as a color material in the pigment, and it has also been used independently. Through the author's way of creation, "transparency" can be "painted" on its own, indicating that "transparency" is not only a kind of pigment but also a part of color.

In the second chapter, it can be known that in addition to the material's characteristic of pigments, through the manufacturing process of pigments, we learn that paintings can be divided into three types: attachment, penetration, and painting ontology. The painting ontology is the main discussion of this paper, and it's also the focus of achieving frameless painting.

Through the dialogue of Marcel Duchamp's interviews, the third and fourth chapters sort out several conceptual thoughts related to the author's creation via the "inframince" of Marcel Duchamp's notes. It extends thoughts behind the author's creation, which is the thing hidden between some kind of existence and non-existence in painting. Just as the canvas of painting brings visual opacity, it does not mean that the "painting ontology" is also opaque. That is to say, "independence of painting" has a completely different appearance from the visual view of painting in the past. The distance between the painting and the viewer isn't fixed at all. As the distance between viewers and paintings may vary, the painting becomes uncertain, variable. This leads to a possible discussion on "infraobject".

In the early days, under the respective positions of different schools, the classification of art was suspicious. To distinguish the form of art through the use of material does not meet the needs of our generation, and it also neglects the possibility of exploring the "neutral" language in creation. According to the study of this paper,

the content in painting is a subject or object, and after multiple configuration relationships, the visual result is obtained. It also shows that when the painting itself becomes an independent object, the painting and the support body and the edge frame become a kind of positional relationship between objects. It is not a three-dimensional painting concept on a two-dimensional existence. It has always been a three-dimensional "painting ontology."

### 審査結果概要

黄冠鈞は、アクリル絵具を用いて多種多様な作品を制作する過程で、たんなる油絵具や水彩絵具の代替物とみなされがちなアクリル絵具の固有の性質、とくに支持体から剥がして薄膜として自立させることができるという性質に注目し、それを支持体なしの「絵画体」と見ていいのではないかと考える。本論文は、そこから「絵画とは何か」「絵画とオブジェの関係はいかなるものか」といった本質的な問題に迫って独自の解答を出そうとする、実作者ならではの野心的な論考である。

ひとつの問題は、デュシャン、フォンクナ、クラインらが引き合いに出されるものの、その記述が十分とは言えないことだ。彼らの言葉や作品から何を学び、そこになにを新たに発見したかを明示すれば、著者の言わんとするところがいっそう明確になるだろう。また、支持体から独立した「絵画体」が、空間の中で多様な姿を取り得ることが強調されるが、これはルネサンス以後に支配的になったクプロー形式の絵画を基準としてのことであり、それ以前からあったモザイク、ステンドグラス、フレスコ画、クビストリー、装飾写本など、あるいは、後から出現した写真、映画、プロジェクションなどの画像メディアの歴史的変遷を踏まえた上で位置づけをはっきりさせる必要があるだろう。さらに、「透明」も色彩である、という主張に関しては、光学的に捉えられた色彩と知覚されるものとしての色彩を区別した色彩論を踏まえて、より精密に議論する必要があるだろうし、「中性」という用語については、むしろ「中間媒体性」を意味している点を重視して再考する余地があるだろう。他方、著者自身は、デュシャンの「アンフラマンズ（超薄）」概念を踏まえ、「アンフラオブジェ」（「アンフラマンズな面」）に対する「アンフラマンズな物体」と解される）というオリジナルな概念を提出して議論を展開しており、そのオリジナリティは高く評価することができる。

### 試験結果概要

口頭試問では、まず論文に即したプレゼンテーションと質疑応答、ついで作品に即したプレゼンテーションと質疑応答が行われた。日本語に不安がないわけではなかったが、おおむね明確なプレゼンテーションが行われ、質問に対しても、問題の在処をはっきり理解した上で、真摯な応答が行われた。総じて、充実した口頭試問だったと評価できる。

### 総合所見

本論文は実作者ならではの観点から「絵画とは何か」という本質的な問題にひとつの独創的な自回答を与えるものであり、臼碩岬廟の軸になるとともに、広く美背界に刺激を与えるものであると評価できる。論文自体には少なからぬ不備や不足が見られるものの、著者自身がそのことをよく意識しており、必要な修正を施す用意がある。総じて、本論文により黄冠鈞に博士（芸術）の学位を授与することを「可」と判断する。