

博士学位論文

内容の要旨及び審査結果の要旨

平成 25 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 39 号 | 博士(芸術) | 鷺崎 公彦 | 黄金論－金碧障壁画の展開－ |
| 甲 第 40 号 | 博士(芸術) | 尹 星皓 | 芸術的側面からみた重森三玲の庭園 |
| 甲 第 41 号 | 博士(芸術) | 山崎 鈴子 | 菱田春草《落葉》論－空間表現と装飾の融合 |
| 甲 第 42 号 | 博士(芸術) | 田中 幹 | 絵画における数字の研究 |
| 甲 第 43 号 | 博士(芸術) | 趙 崢一 | 絵本表現にみる多時間軸の研究 －絵本における時間表現の特殊性に関する一考察 |

| | |
|---------|---|
| 氏 名 | 鷲崎 公彦 |
| 学位の種類 | 博士（芸術） |
| 学位記番号 | 甲 第 39 号 |
| 学位授与の日付 | 平成 26 年 3 月 15 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 | 黄金論－金碧障壁画の展開－ |
| 審査委員 | 主査：中村 利則 （京都造形芸術大学歴史遺産学科 教授） 副査：黒田 泰三 （出光美術館 学芸部長） 副査：仲 隆裕 （京都造形芸術大学歴史遺産学科 教授） 副査：佐藤 博一 （京都造形芸術大学情報デザイン学科 教授） 副査：名和 晃平 （京都造形芸術大学大学院芸術研究科 准教授） |

内容の要旨

序章

研究の目的と方法

本論文は、金碧障壁画における金地構成の絵画的、視覚的效果と機能の諸様相について、絵画作品と室内空間の相対的關係から考察する試論である。

金地構成の効果と機能について客観的、理論的に分析する方法論として、「厳 - 笑性」・「華 - 寂性」・「大 - 小性」、すなわち画面空間・画面構成・画面形式の三つの軸性で構成される「黄金正八面体」を基礎理論として設定した。

論考の手順は、一次元的考察・二次元的考察・三次元的考察の順に進めた。

一次元的考察では、「厳 - 笑性」・「華 - 寂性」・「大 - 小性」をもとに、各研究対象の性質について考察、分類した。

二次元的考察では、三つの軸性を縦軸および横軸に組み合わせた「厳 - 笑性と華 - 寂性」・「大 - 小性と厳 - 笑性」・「大 - 小性と華 - 寂性」をもとに、対角線上で対立する「正対の対関係」と対角線上で交差する「交差の対関係」に見る相互関係と特異性から金地構成の効果と機能について考察した。

三次元的考察では、「厳 - 笑性」と「華 - 寂性」の二直線を対角線とする正方形を作り、中心点を通る垂線に「大 - 小性」を作る。これら三つの軸性を一組とする「黄金正八面体」をもとに、二次元的考察同様「正対と交差の対関係」に見る各集合体での金地構成の絵画的、視覚的效果と機能について考察した。

第一章

第一章では、従来の金碧障壁画研究を「色彩」・「余白」・「分節」・「マチエール」の四つの性質に分類し、第一節は金箔の色、第二節は金地、第三節は金雲、第四節は箔と泥とし、それぞれの考え方と捉え方について検証、考察した。結果として、これまでの金碧障壁画の研究が画面空間と画面構成を中心とする論考であるとし、画面形式との関連性に関する

分析、考察の欠落を指摘した。ここに画面空間・画面構成・画面形式の三つの軸性から分析と考察を試みる本論文の意義を求めた。

第二章

第二章では平面図式として、第一節は一次元的考察、第二節・第三節・第四節は二次元的考察を行った。

第一節は「厳 - 笑性」・「華 - 寂性」・「大 - 小性」の三つの軸性をもとに、各研究対象の性質について考察、分類した。これらの画面空間・画面構成・画面形式の三つの観点ごとに分析することで金碧障壁画の表現的、形式的差異を具体的に把握することができた。

第二節は「厳 - 笑性」を縦軸とし「華 - 寂性」を横軸とする「厳 - 笑性と華 - 寂性」をもとに、「正対の対関係」と「交差の対関係」に見る相互関係と特異性から金地構成の効果と機能について考察した。その結果、画面空間と画面構成の関連性における金地構成の働きについて検証し、「厳 - 華性」を装飾的な多層的金地・「笑 - 寂性」を平面的金地・「厳 - 寂性」を単層的金地・「笑 - 華性」を装飾的金地とする四つの性質に分類し、「厳 - 華性と笑 - 寂性」をコンポジションとし、「厳 - 寂性と笑 - 華性」をトリミングとする二つの性質に分類した。つまり「厳 - 笑性と華 - 寂性」では、金地構成における「画中での空間性と装飾性」について明らかにした。

第三節は「大 - 小性」を縦軸とし「厳 - 笑性」を横軸とする「大 - 小性と厳 - 笑性」をもとに考察した。その結果、画面形式と画面空間の関連性における金地構成の働きについて検証し、「大 - 厳性」を平面的空間性の金地・「小 - 笑性」を立体的空間性の金地・「大 - 笑性」を二次元的金地とする三つの性質に分類し、「大 - 厳性と小 - 笑性」を三次元的空間性とし、「大 - 笑性」を二次元的空間性とする二つの性質に分類した。つまり「大 - 小性と厳 - 笑性」では、金地構成における「室内での空間性」について明らかにした。

第四節は「大 - 小性」を縦軸とし「華 - 寂性」を横軸とする「大 - 小性と華 - 寂性」をもとに考察した。その結果、画面形式と画面構成の関連性における金地構成の働きについて検証し、「大 - 華性」を狭い金地・「小 - 寂性」を広い金地・「大 - 寂性」を広い金雲・「小 - 華性」を狭い金雲とする四つの性質に分類し、「大 - 華性と小 - 寂性」を金地の構成法とし、「大 - 寂性と小 - 華性」を金雲の構成法とする二つの性質に分類した。つまり「大 - 小性と華 - 寂性」では、金地構成における「室内での装飾性」について明らかにした。

第三章

第三章では立体図式として、第一節は三次元的考察・第二節は金地構成の展開・第三節は「老梅図襖」と「風神雷神図屏風」について考察した。

第一節は「厳 - 笑性（画面空間）」と「華 - 寂性（画面構成）」の二直線を対角線とする正方形を作り、その中心点を通る垂線「大 - 小性（画面形式）」を通して正八面体を作った。この「黄金正八面体」をもとに、二次元的考察同様「正対と交差の対関係」に見る各集合体での金地構成の絵画的、視覚的效果と機能について考察した。結果として、画面形式を

基礎とする画面空間と画面構成の関連性における金地構成の働きについて検証し、「楓図壁貼付」などの「厳・華・大性」を装飾性と空間性の金地構成・「四季松図屏風」などの「笑・寂・小性」を立体的空間性のみの金地構成・「唐獅子図屏風」などの「厳・寂・大性」を平面的空間性のみの金地構成・「洛中洛外図屏風」などの「笑・華・小性」を装飾性のみの金地構成・「笑・寂・大性」の「老梅図襖」を二次元的金地構成とする五つ性質に分類し、「厳・華・大性と笑・寂・小性」をコンポジション主体の三次元的空間性とし、「厳・寂・大性と笑・華・小性」をトリミング主体の三次元的空間性とする二つの性質に分類した。「黄金正八面体」では、金碧障壁画における金地構成の絵画的、視覚的効果と機能の諸様相について、絵画作品と室内空間の相対的な関係から多種多様な三次元的志向を抽出し、その表現方法を特定した。

第二節は、三次元的考察で明らかにした金地構成の展開について、十六世紀から十八世紀までを前期・中期・後期に区分して考察した。1500年代前期は、「笑・寂・小性」の「松図屏風」と「笑・華・小性」の「日月山水図屏風」にみる大和絵系金地構成の発生とし、中期は「四季花鳥図屏風」にみる漢画系金地構成の発生とした。後期は、「厳・華・大性」の「楓図壁貼付」と「檜図屏風」などの「厳・寂・大性」にみる城郭建築の出現と金地構成の変容とした。1600年代前期は「厳・華・大性」の「牡丹図襖」と「四季花木図襖」にみる江戸様式への推移、および「笑・寂・小性」の「風神雷神図屏風」と「笑・華・小性」の「松島図屏風」にみる大和絵系金地構成の回帰とした。中期は、「厳・笑性」の中性的性質がキーワードとなる上流階級の江戸様式成立とし、後期は金碧障壁画の低調とした。1700年代前期は、「華・寂性」の中性的性質がキーワードとなる中流階級の江戸様式の勃興とした。

第三節は、本論文固有の金地構成の新解釈を提案するために、「黄金正八面体」のなかで非常に興味深い表現手法を示す「老梅図襖」と「風神雷神図屏風」について特筆した。

「老梅図襖」では、白梅のフォルムに関する従来の見解に疑問を呈し、その形態と襖の引き手の関係性から室内空間の出入り口を迂回するアーチ状のカーブであると指摘した。この解釈によって、鑑賞者が梅木のトンネルを通り抜け部屋と部屋とを移動する「鑑賞の所作」が作者狩野山雪の意図であると論じ、総金地は画面から主題が実体化される錯覚的效果を有するとした。以上の考察から、一般的に奇想と称される「老梅図襖」を理性的、知的な作品であると再評価した。

「風神雷神図屏風」では本図の空間性に関して、たらし込みの雲による空間の未限定化に根拠を求める従来の見解に補足した。ここでは、画面の屈折性を基礎とする主題と余白の関係性から、立体性を強める艶のない色面の主題と立体性を弱める光輝ある金地の余白について指摘した。この解釈によって、画面上の余白を絵画的なマージンとして捉えず、可触化した空や空気など「空間そのもの」を志向した作者俵屋宗達の意図であると論じた。以上の考察は、今日もなお議論され続ける「風神雷神図屏風」の「無限空間」についての新しい解釈である。

結章

結章では、金碧障壁画における金地構成の絵画的、視覚的効果と機能、およびその展開に関する分析と考察を本論文の結論としてまとめた。そして、従来の金碧障壁画研究に関する問題点を検証し、本試論の意義について論じた。

金地構成の諸様相では、「装飾性と空間性の金地構成」・「立体的空間性のみの金地構成」・「平面的空間性のみの金地構成」・「装飾性のみの金地構成」・「二次元的金地構成」とする五つの諸様相に分類し、各金地構成の働きについて論じた。

金地構成の展開では、「金箔の導入」・「絵画的意義をもつ装飾性の成立」・「視覚的効果による空間性の成立」・「装飾性と空間性の融合」・「空間性への志向」とする五つの段階に分類し、各段階の特徴について論じた。

先行研究に関する諸問題では第一章について再検証し、これまでの金碧障壁画の研究が画面空間と画面構成を中心とする二次元的思考の絵画理論であるとした。これを「生活の絵画と絵画理論に生じる相異」と指摘し、画面形式との関連性を含めた三次元的思考での分析と考察の重要性について述べた。

本試論の意義では本論文の研究成果をまとめた。そして「黄金正八面体」の理論的強度を検証するために、評価基準・補完性・展開力の観点から正八面体の柔軟性について従来の絵画理論と比較、検討した。

最後に、金地構成という金碧障壁画の「金色の余白」と水墨障壁画の「白色の余白」の表現としての違いについてふれて結びとした。

Summary in English

Gold Theory-The Formal Evolution of Gold Foil Partition Painting-

Research Goals and Methods

This paper is a tentative study that examines the visual and pictorial functions of gold as it is used in partition paintings, and the relationships between those paintings and the spaces they occupy.

The methodology used for this paper considers the functions of gold foil from two perspectives, the objective and the theoretical, and is structured around three axes defined by a work's spatiality (solemnity vs. levity), its composition (flamboyance vs. austerity) and its form (largeness vs. smallness). The analyses in this paper are based upon a three-dimensional form created by these three axes, the Golden Octahedron.

This paper begins with a one-dimensional examination of the subject, followed by a two-dimensional examination, then a three-dimensional examination. The one-dimensional examination consists of observing and analyzing each selected work from the aspect of each aforementioned axis: solemnity vs. levity, flamboyance vs. austerity, and largeness vs. smallness. The two dimensional examination begins with creating the three possible combinations of these

axes: (solemnity vs. levity & flamboyance vs. austerity), (largeness vs. smallness & solemnity vs. levity), and (flamboyance vs. austerity & largeness vs. smallness). The examined works are then plotted onto the three graphs created by these pairs of axes. The works' pictorial characteristics and the compositional functions of their gold foil are then considered comparatively, first comparing works that occupy opposing quadrants on the graphs, and next comparing both groups of works in opposing quadrants with the groups of opposing works plotted in their adjacent quadrants. The three dimensional examination is carried out in a similar fashion to the two dimensional examination, however works are plotted onto a single three-dimensional graph which is formed by all three aforementioned axes. This graph, the Golden Octahedron, is used to examine the pictorial qualities and the effects of gold leaf exhibited by each grouping of works.

Introduction: Gold Foil Partition Painting Research

Section 1: Research Background

Section 2: The History of Gold Foil Partition Painting Research

Chapter 1: The Functions and Effects of Gold Foil

Section 1: Color

Section 2: Ground (Negative Space)

Section 3: Segmentation

Section 4: Material

Chapter 2: Two-Dimensional Diagrams

Section 1: One-Dimensional Examination

Section 2: Two-Dimensional Examination (solemnity vs. levity & flamboyance vs. austerity)

Section 3: Two-Dimensional Examination (largeness vs. smallness & solemnity vs. levity)

Section 4: Two-Dimensional Examination (flamboyance vs. austerity & largeness vs. smallness)

Chapter 3: The Golden Octagon

Section 1: Three-Dimensional Examination (solemnity vs. levity, flamboyance vs. austerity, largeness vs. smallness)

Section 2: The Formal Evolution of Gold Foil Painting

Section 3: The *Roubaizu Fusuma* and The *Fuujiin Raijinzu Byobu*

Conclusion: Gold Foil Partition Painting Research Results

The results of this examination and analysis of gold foil partition paintings' forms, pictorial and visual functions, and evolution are summarized in the conclusion. Also discussed are problems perceived in previous research of gold foil partition paintings, and the significance of the research presented in this paper.

In the section discussing the forms of gold foil painting, the functions of gold foil are identified and five formal categories are defined: Decorative and Spatial Gold Foil Compositions,

Purely Three-Dimensional Gold Foil Compositions, Purely Spatial Two Dimensional Gold Foil Compositions, Purely Decorative Gold Foil Compositions, and Two-Dimensional Gold Foil Compositions.

Five stages are determined in the section discussing the evolution of gold foil painting, and the characteristics of compositions by using gold foil are examined in each stage. The stages are referred to as follows: An Introduction to Gold Foil, The Pictorial Significance of Decoration, Spatiality Arising From Visual Effects, the Combination of Decoration and Spatiality, and The Inclination Toward Spatiality.

In the section dealing with the problems inherent in previous research, the ways of thinking about gold foil painting discussed in Chapter 1 are reexamined. It is determined that previous research embraces a two-dimensional theory that prioritizes the form and composition of gold leaf painting and focuses upon the spatiality within paintings and their compositions as its subjects. This theory is found to cause a Discrepancy between Paintings in Daily Life and Painting Theory. The importance of examinations and analyses performed from a three-dimensional perspective, including recognition of formal and compositional relationships, is discussed here.

In the section on the significance of this research, the results of the study are summarized. Also, in order to test the theoretical strength of the (Golden Octagon), its adaptability is discussed in regards to its evaluation criteria and subsidiarity, in comparison with the methods of examination and analysis employed in previous research.

In conclusion, the differences in expression exhibited by the white negative spaces of Indian ink partition paintings and the golden negative spaces shown by gold foil partition paintings are discussed.

論文等審査結果概要

本論文は、金碧障壁画と総称される一群の絵画作品の特質を、生活と芸術との相関から、科学的・構造的に分析しており、その分類と展開について、先学の研究成果を確認しながら、独自の視座に立ち論考した意欲的な論考である。

分類手法としては、形容詞の対関係を段階的に分析する評価法(SD法)と九鬼周造による模式図「風流正八面体」を援用し、独自の「黄金八面体」を提起することにより、印象評価の客観化につとめ、黄金の表現特性を空間 (spatiality)、構成 (composition)、形式 (form) を3軸とする、3次元的空间の立体図形に位置付ける。それとともに16世紀から18世紀の時代に「金箔の導入」・「絵画的意義をもつ装飾性の成立」・「視覚的効果による空間性の成立」・「装飾性と空間性の融合」・「空間性への志向」という5段階の展開を指摘する。

こうした分析と考察は金碧障壁画の「画面形式」に注目するもので、「画面空間」と「画面構成」とに視点を据えた従来の美術史研究が見落としていた、複層的な観察の必要性を説く。すなわち、金碧障壁画は画面内だけにあるものではなく、生活空間のなかで生かされていることを主張しており、鑑賞者にどのように見えるかを考慮しながら、画面構成・

構図・金地による反射効果の必然性を導き出している点に、本研究の独自性があると高く評価され、今後の研究の拡がりを暗示させる。

試験結果概要

しかしながら、下記の質疑もあった。

1. 17作品の選択において、その基準が明確にされていない。また和漢人物画や風俗画が欠落している理由を明確にすべきである。
2. 描写された金の形態や技法にとどまらず、金の意味、金地の起源や由来、また室内空間における光の効果と金地の関係などの論考を欠いている。ことに古代以降の仏像や仏教絵画が金を「聖なる色」として使うのに対し、本論が対象とする絵画では「俗なる色」として金を意識するようになっていく。その展開に金に対するどのような意識転換があったのか。美術史的にもその解答は得られていないが、金をもつ「色味」や「輝き」のなかの永遠性への憧れがあるようにも思われるが、ほかの色にはない金色の特性を考察すれば、論旨はさらに補強されるであろう。
3. 本論において、1次元考察から3次元考察まで、段階的かつ論理的に論述する姿勢は評価されるものの、「一軸」・「一性」・「一関係」などの用語は安易に過ぎ、2項関係を結ぶ軸があらわす特性を適切に表現する用語を求めるべきであろう。
4. 史料の限界はあるものの、採り挙げた作例の、作画当時における建築との関わりについての考証が欠落している。
5. 作家としての関心と試行錯誤、創作活動の展開について、本論中には触れられていない点が気になる。

これらについての応答が真摯になされ、今後への展開を期待して了承された。

総合所見

本研究は、従来の美術史研究にはない視座に立った、金碧障壁画における金についての考察であり、特に作品とそれを囲む空間との関係に注目した、いかにも表現者ならではの着眼点は独創的であり、博士(芸術)の学位を授与するに値すると思う。

また提出された作品シリーズ「I N R I」は、画紙の黒と筆記具の黒鉛との差異が、鑑賞者が有する空間への意識を揺るがし、平面の存在を再考させる。「だまし絵」的な効果が強く印象に残るため、作品としての斬新性はあまり感じられないが、手作業による精緻な仕事は秀逸であり、それとともに研究と制作の一体性が、今後の展開を期待させる。

| | |
|---------|--|
| 氏 名 | 尹 星皓 |
| 学位の種類 | 博士（芸術） |
| 学位記番号 | 甲 第 40 号 |
| 学位授与の日付 | 平成 26 年 3 月 15 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 | 芸術的側面からみた重森三玲の庭園 |
| 審査委員 | 主査：仲 隆裕 （京都造形芸術大学歴史遺産学科 教授） 副査：野村 勘治 （野村庭園研究所 所長） 副査：中村 利則 （京都造形芸術大学歴史遺産学科 教授） 副査：藤本 由紀夫（京都造形芸術大学情報デザイン学科 教授） 副査：神内 康年 （京都造形芸術大学美術工芸学科 教授） |

内容の要旨

1.研究の背景

インスタレーション（Installation art）とは、設置することを意味し、観客はさまざまな角度から作品を眺めたり、その中を歩きまわったり、一つの環境として体験することができる。筆者は陶造形として作品を制作し、インスタレーションとして展開している。インスタレーションには、強い印象を感じさせながら、作品と観客との距離を近くする効果がある。筆者は文化や芸術、建築などの空間性を持つ要素から、多様な展示空間の演出に応用しようとしている。

その中で、重森三玲（1896～1975）の枯山水に注目した。彼の作品は既存の日本庭園とは異なる造形的構成で人々を感動させている。また代表作である東福寺方丈（八相の庭）、岸和田城（八陣の庭）などは、モダン的要素を帯びながら、芸術作品として観客を圧倒している。このような特徴を持つ彼の作品を芸術的側面から再照明し、空間演出の新たな方向性を探ることを目標とする。

2.目的及び研究方法

重森三玲は、作庭家として大正13年～昭和50年(1924～1975)にかけて活動した人物である。その生涯において作庭した庭園は、管見によれば、196庭(枯山水：126庭、露地：38庭、池庭：32庭)であり、代表作として東福寺方丈（八相の庭）、岸和田城（八陣の庭）、旧友琳会館（友琳の庭）などが挙げられる。本研究では、重森が庭園を芸術として認識していたことに注目し、彼の庭園が持つ造形的構成要素の分析を通じて、重森の庭園を総合造形として捉えた上で、芸術的側面からの価値を明らかにすることを目的とする。

研究方法としては、資料上確認することができる重森の庭園（196庭）の内、消滅した庭園や所在不明な庭園（96庭）は対象外とし、現存する庭園（100庭）を対象とする。この100庭を設計の元になる要素を調べるため、モチーフの手法によって分類した。さらに彼の庭園の造形的構成において、地割の背景になる要素を「地」とし、石組を含めた形を構成する要素を「図」として抽出し、その特徴を検討・考察する。また、素材やモチーフや地

割などの造形手法に着目して重森の庭園を「A類、B類、C類」の三つに分類した。このうち、最も抽象的表現の割合が多い「A類」に該当する庭園（22庭）を中心に、彼の庭園の造形的構成において、造形的特徴を考察した。

3. 造形手法からみる重森三玲の庭園類型

モチーフの確認ができる重森の庭園（88庭）について検討したところ、伝統的日本庭園において既に見られるモチーフと、重森が生み出した新しいモチーフの大きく二種類に分類することができる。伝統的日本庭園で見られるモチーフとはイワクラ・イワサカ、三尊石、鶴島・亀島、九山八海などであり、73庭が該当した。彼が生み出した新しいモチーフで造られた庭園には16庭が該当した。

また、現存する重森の庭園（100庭）を対象とし、背景になる地の要素と形になる図の要素をそれぞれ抽出し、シミュレーション画像とし作成した。地が占める印象のバランスと図が占める印象のバランスを比較すると、地と図のバランス比重によって「地>図、地<図、地=図」の三つに分類できる。地と図のバランス比重によって「地>図」に該当する庭園が22庭、「地<図」に該当する庭園が36庭、「地=図」には42庭が該当した。

以上の検討から、重森の代表作として高く評価されている東福寺方丈（八相の庭）、岸和田城（八陣の庭）、旧友琳会館（友琳の庭）などの庭園は、地と図の印象のバランスにおいて視覚的に地の印象を強く感じる庭園（地>図）に該当していることが指摘できる。また、「永遠のモダン」として評価の高い重森の代表とされる庭園は作は新しいモチーフで造られた庭園であることが指摘できる。

次に、現存する重森の庭園を造形手法の特徴により「A類、B類、C類」の三つに分類した。既存の日本庭園にはなかった新しいモチーフや人工素材を使用し、現代的感覚が著しい庭園を「A類」とし、これには22庭が該当する。伝統様式の庭園に人工素材が部分的に使われている庭園や、幾何学的要素が部分的に見られる庭園を「B類」とし、これには23庭が該当する。伝統的日本庭園でよく見られる様式や地割、自然素材が使われている庭園を「C類」とし、これには56庭が該当する。新しいモチーフによる地割や人工素材の採用、幾何学的形態・模様などで造られた「A類」の庭園の多数は「地>図」に該当し、重森の代表作を含めて、高く評価されている数多くの庭園が「A類」に該当しており、また「地」の要素と「図」の要素の二面からの分析結果と照合すると、「A類」に特徴的な手法は主として「地」の要素に対して行われていることが明らかになった。

4. 結論

重森の庭園をその造形手法の特徴から分類した結果「A類」として抽出された「A類」に該当する庭園は22庭には、彼の代表作を含め、特に高く評価されている庭園に該当している。これらは、A類の庭園における重森の手法の特徴は下記のように整理できる。

- ① 既存の日本庭園には見られなかった新しいモチーフの採用
- ② 色コンクリートや葛石や再利用した余材など、部分的な人工素材、加工石材の採用
- ③ 地割の構成における幾何学的形態・模様の採用
- ④ 石組における細長い石による縦と横の立体的配置

彼の庭園は、この四つの特徴が適切に構成され、独特な庭園の雰囲気を生み出している。またこの四つの特徴は、彼の庭園のモダン性の表現においての根本になる要素として採用されていると考えられる。また「地と図による分類」において「地」の要素と「図」の要素の二面から分析すると、上記の重森の手法の特徴は主として「地」の要素に対して行われていることが明らかになった。

重森の現代的感覚の造形手法によって作庭された庭園に注目すると、彼は庭園を総合造形芸術として捉え、空間の中に日本の美しさを表現した。さらに、現代に合う日本式の新しい遊楽空間を志向し、当時としては革新的であったと考えられる。そして彼は作庭においてテーマの設定、抽象的表現、多様な色彩の使用等といった造形手法を通じて、独特な造形世界を作っていたと考えられる。

本研究では、芸術的側面から空間的表現として重森の庭園に注目したが、彼の庭園は芸術や建築、インテリアデザインなどの分野において、思想的、形態的側面から新たな可能性を有していると思われる。また重森の庭園は、現代において表現の多様性を提示する一つの例であり、今後も新たな視点によって多様な可能性を見出すことができる総合造形芸術であると評価することができる。

Summary in English

Garden of Shigemori Mirei as Seen from the Artistic Side

Shigemori Mirei (1896~1976) florist, researcher of the tea ceremony, is a person who worked as a garden worker. The greatest garden he made in his life time was no smaller than 196 yards. Among them are Tohukuji Hojo (Garden Hasso), Kishiwada Castle (Garden of Eight Teams) and Kyuyulin Museum (Garden of Yulin). In his research, Shigemori interpreted the garden as an art form, which made it more valuable from an artistic perspective.

A hundred yards of Shigemori's garden is classified as being like a motif. The background of the layout was referred to as "Ground" elements and the various forms and combinations of rocks were referred to as "Figure" elements. Then, the moldings around the (22 yard) garden were categorized as class A, B and C. Based on modeling techniques such as layout motifs, materials and the appropriate proportion of abstract representation, most of the garden were considered to be of class A.

As a result of the analysis, it can be arranged as follows.

1. The adoption of a new motif that has not been seen in any existing Japanese garden.
2. Use of materials that protrudes colors of concrete or stone and handmade material partially adopted from stone processing.
3. Adoption of geometric patterns and patterns in the configuration of the layout.
4. The positioning of the rocks in a rock combination that elongates the three-dimensional vertical and horizontal lines.

These four features have become the basis in a method used to determine a modern garden such as a garden of Shigemori. If you analyze it from the perspective of the two elements, “Ground” and “Figure”, you can determine if the characteristics of the techniques 1~3 above have been made primarily to the element of “Ground”. In general, when Shigemori used Art and Design for a garden, he expressed the beauty of Japan in that space. Furthermore, it is believed to have been innovative for its time. In addition, through modeling representation set of themes and abstract representation such as the use of a variety of colors, he was considered to have made a unique modeling world.

論文等審査結果概要

本論文は、重森三玲が庭園を芸術としてとらえ、作庭活動を展開していたことに注目し、重森が作庭した庭園の造形性を分析し、その芸術的価値を明らかにしようとしたものである。

重森が生涯にわたって作庭した事例をほぼ網羅的に分析し、それまでの日本庭園には見られなかった新たなモチーフの導入が重森の庭園における新たな造形を導き出したことを指摘するとともに、色コンクリート・人工素材や加工石材の利用、幾何学的な地割や石組みの立体的配置構成など、重森の作庭における特性を指摘し、庭園における芸術性の抽出を試みるなど、新たな分析視角を持った研究として高く評価されよう。中でも庭園を「地」(平面・背景)と「図」(立体・形)の二つのレイヤーに分け、「地」にこそ重森の個性が発揮されているという考察は、実際の庭園の写真画像の加工によるシミュレーション画像の提示によって説得力を有している。特に上空からの鑑賞を前提として作庭された岸和田城八陣の庭の評価において、この分析手法は有効である。

一方で、「図」に関する考察には検討の余地を残している。重森の石組に「動き」があることや自然石の使用に特徴がみられることに言及されているものの、その分析対象は少数の庭園に対してのみ行われている。立面構成の特徴についても分析手法を工夫し、網羅的に行うことが求められる。しかしながら、インスタレーションの制作に取り組む申請者の自作との対比・比較をも通じて、重森の庭園にはインスタレーション的要素が構造的に含まれている、という推測がなされている点は重要であり、今後の研究の進展を促す指摘であると評価されよう。

試験結果概要

口頭試問においては、豊富な画像を提示しつつ、本論文の概要が簡潔かつ明快に示された。続いて5名の審査員から質疑がなされ、いずれに対しても真摯に応答が行われた。「図」と「地」による分類は感覚的になされているとの印象はぬぐいきれないのではないかと、との質疑に対しては、「地」は背景になる要素であり、「図」は形になる要素であること、と定義し、その区別において一定の基準を設けている、との応答がなされた。しかしインスタレーションという表現は図と地が明確に切り分けられていないところに特色があると思われるため、この点に関しては更なる展開の可能性があることが示唆された。

作庭においてもインスタレーションにおいても、空間内を移動する鑑賞者の視点による変化を考慮することが重要な点に更に言及すれば、論文としての説得性が増していたと思われる。

作品審査においては、ミニマルアートへの興味から始められた作品制作が、自身の制作した作品の展示方法の工夫におよび、さらに作品が存在する環境をも自身の作品に引き込んでゆくインスタレーションとなるまでの過程が、多くの写真記録によって示された。短期間における作品の深化には見るべき点があり、今後の新たな方向性と可能性を有するものと評価された。

総合所見

本研究は、重森の作庭した庭園の芸術的価値を明らかにしようとした意欲的な論考であり、①作庭モチーフの分析による考察、②造形手法の分析による考察、③「図」と「地」の構成分析からの考察、という3つの分析手法により、重森が庭園を芸術として認識していたことを実証した成果は評価に値する。①において、新たなモチーフの採用が重森の新たな造形を導き出したことを指摘している。

しかし、既存のモチーフによる庭園の中にも重森の新たな造形への取り組みがみられると思われる。この点は②・③における考察とも関連する。ここでは「地」すなわち平面構成における人工的素材や幾何学的な地割の採用が、「図」すなわち石組みなど立面的構成とあいまって、重森の庭園に「永遠のモダン」と称される新たな造形表現が発揮されることを導き出している。この分析結果は重森の庭園における芸術性のひとつの特徴を見事に指摘するもので評価に値するが、分析の重点が平面的構成におかれ、立面的構成への評価が乏しい。しかしながら重森の芸術制作が抽象絵画からスタートしたことを考えあわせると、従来の日本庭園に平面的構成を積極的に導入することで現代芸術としての庭園を生み出そうとするところに重森の造形の特徴があったとする本研究の視角は妥当であると評価できる。なお、本研究では重森は抽象絵画と合わせ、いけばなや茶の湯の実践にも意欲的であったことを指摘しつつも、このような伝統芸術の革新への取り組みが作庭の側面においていかに展開されていたのかについて触れられていない点は惜しまれる。

本研究における分析視角は申請者自身の制作にも向かい、その創作上のテーマや表現手法にも反映されていると見ることができる。記号的な作品から動きのある表現へ、さらに環境との有機的関連性や時間性を有する表現へと深化させてきた申請者の一連の制作には、重森の庭園の芸術性に関する考察の、もう一つの解答であるかの如くである。

近年、重森三玲の作庭にかかる庭園への評価が高まりつつある。文化財への指定も検討される現在、重森が本来主張していた庭園の芸術性の評価をいかに評価すべきかが重要な課題となっている。本研究は重森の庭園を芸術的側面から分析・考察したものとして評価され、博士(芸術)の学位授与にふさわしい成果であると判断する。

| | |
|---------|--|
| 氏 名 | 山崎 鈴子 |
| 学位の種類 | 博士（芸術） |
| 学位記番号 | 甲 第 41 号 |
| 学位授与の日付 | 平成 26 年 3 月 15 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 | 菱田春草《落葉》論 ―空間表現と装飾の融合 |
| 審査委員 | 主査：君野 隆久 （京都造形芸術大学芸術教養教育センター 教授） 副査：並木 誠士 （京都工芸繊維大学大学院 教授） 副査：藤本 由紀夫（京都造形芸術大学情報デザイン学科 教授） 副査：椿 昇 （京都造形芸術大学美術工芸学科 教授） 副査：奥村 美佳 （京都造形芸術大学美術工芸学科 准教授） |

内容の要旨

菱田春草（1874～1911）は、明治期を代表する画家であり、日本美術の歴史に大きな影響を及ぼした。主な作品に《賢首菩薩》、《黒き猫》などがあり、中でも「第三回文部省美術展覧会(文展)」に出品し、最高賞を受賞した《落葉》は、近代日本絵画の代表作として位置づけられている。

本論文では、春草が行った「朦朧体」期における空間表現と色彩の研究を経て導き出した技法をもとに、晩年に制作された《落葉》において奏功に至った画期的な表現について論じた。連作《落葉》の中でも、とりわけ重要文化財指定の《落葉》に、春草が試みた作品意図が最も明確に体现していることから、具体的な作品調査をすると同時に、作品に関しての新たな知見を提示するものである。

先行研究に基づいた本研究の問題提起として、第一に研究者の間で度々議論されてきた五点の屏風作品《落葉》の制作順序が挙げられる。春草に関する最新の著書では《六曲一双(重文)》の後に《二曲一双》、《六曲一双》が制作されたと記載されているが、この制作順序では表現技法に明らかな退行が見られるため《落葉》の構図や表現方法、次に述べる装飾的表現との関連性から制作順序を再検討する必要があると考えた。第二に《六曲一双(重文)》の下方の「落ち葉」は、地平面を暗示した表現であることを前提にした論考が多いが、地平面を暗示した表現として捉えると不自然な点があり、筆者はその見解に対して疑問を抱いた。さらに、春草が《落葉》で試みた装飾的表現は《六曲一双》の「落ち葉」の葉脈に用いられた金彩であると指摘されているが、この点についても改めて考察する必要があると考えた。なぜなら《六曲一双》に見られる金彩は、既に多くの作家が行っている技法であり、春草が新しい表現として用いた装飾性であるとはいえず、またこの金彩が、連作最後の作品と決定づける理由にもならない。以上の問題点について本論では「落ち葉」を解明の手がかりにして、論考を行う。

第Ⅰ章では「朦朧体」技法と呼ばれる没線と色彩研究についての概観を作品の変遷と共に論じる。「朦朧体」技法を行う以前に、春草は「線描の重要性」を自身の画論で主張して

おり、この研究が元来の線描を否定したものではないことが分かる。春草は、近代化(西洋化)の勢いに対する焦りと西洋画の表現技法をどのように自身の絵画表現に取り入れられるかを探究し、近代絵画の理念を求めようとした。そのため、西洋技法の獲得には空間表現の早急な変革を行う必要があり、線描を一時的に絵画の中から排除せざるを得なかった。「朦朧体」期の作品の多くが風景を用いて試されていることも特徴といえる。第Ⅱ章では、今まで触れられることのなかった「落ち葉」の表現についての考察を試みた。「落ち葉」を用いた絵画は、その殆どが「朦朧体」期に制作されていたものであり、この表現技法には重要な意図があると考えられる。「落ち葉」を用いた手法は「空間」、「暗示」、「装飾」に分類することが出来、作品によって手法を組み合わせている。「落ち葉」に用いられた表現の多様性は、春草が求めた理想的な絵画空間を構築するだけに留まらず、徐々に精神性を表現していくことが明確になった。また「落ち葉」を用いた絵画表現は、連作《落葉》では最終的に主題として用いられることで、大きな役割を果たしている。第Ⅲ章では、五点の屏風作品の構図や表現技法から前後関係の整合性を明らかにして、制作順序を提示した。制作順序に関する先行研究の最も多い見解は、春草の経済状況や文展に出品した《落葉》の評価によって注文が寄せられたと推測されることから《二曲一双》、《六曲一双》は《六曲一双(重文)》の後に制作されたとする論考であるが、その順序では構成や描法に明らかな退行が見られる。制作順序に関する本論の見解を述べると、連作《落葉》の以前に制作された《杉木立》の構成との類似から《二曲一隻》が五点の屏風作品の中で最初期にあたり《二曲一隻》との類似点を考慮すると、次に制作された作品は《二曲一双》であると考えられる。《二曲一双》と《六曲一双》は、木々や「落ち葉」の配置に共通する点が多く、また同じ柏の木を描出していることから両作品の関連が認められるため《二曲一双》と《六曲一双》が近接する関係にある可能性が高い。春草は「朦朧体」期に空間や空気の表現に様々な手法を試みていた点から《六曲一双》の制作までは、空間を重視していた表現であり《二曲一隻》、《二曲一双》、《六曲一双》の「落ち葉」の役割は、地面に葉が落ちているという状況を表出した、風景の一部としての要素が非常に大きいと考えられる。ただし《六曲一双》においては「落ち葉」の表現に装飾性を意識した金彩が認められるが、この表現に関しては春草が求めた装飾的表現とは異なる。次に《未完》では、木々の写生的な描写表現に、意図的に作られた土坡の構成を加えた新たな試みを行い《六曲一双(重文)》では《未完》で試みた土坡のラインを「落ち葉」の構成に用いており《未完》の土坡のラインと《六曲一双(重文)》の下方に描出された「落ち葉」の構成はほぼ一致している。最終的に《六曲一双(重文)》では「落ち葉」を中心に据えた俯瞰構図を用い、画面全体に木々をバランスよく配置することで、最も画題に即した構成を採用している。また《六曲一双(重文)》に残された下書きと思われる線描から推測される制作過程と下方の「落ち葉」の表現方法の詳細な作品調査を試みた結果《六曲一双(重文)》は、空間表現と装飾の融合を試みていることが明らかとなった。「落ち葉」の描出に焦点に当てれば《六曲一双》と《六曲一双(重文)》には大差がないが《六曲一双》を構図や描法から考察すると、木々の周りに配された「落ち葉」の重なりは木々の状況を明示すもので、写実的な要素が強く、装飾的表現とはいえない

い。他方《六曲一双(重文)》では「落ち葉」の描出には地平面を意識した俯瞰構図であるにも拘らず、手前から中央までほとんど色彩や描法に差異が見られない。この表現は空間を意識した描法とはいえず、春草が研究を行っていた、琳派の作品を糸口に図案化された表現であると考えられる。また《六曲一双(重文)》は色彩にも特徴があり、手前に描出された橡の木や木の幹、杉の枯れ葉部分に「落ち葉」で用いた色彩を使用している。春草は、色調を統一することで意図的に空間と装飾の融合を図る試みを行った。それが《六曲一双》からの展開であり《六曲一双(重文)》は、空間表現に多少の違和感があるものの、色彩の調和によって画面全体に一定のバランスが保たれ、統一された色調と「落ち葉」の表現との調和で、不思議な感覚を齎した。さらに他の連作《落葉》では見られない《六曲一双(重文)》の特質すべき点は「落ち葉」に装飾的表現を用いながら、個々に描出された対象の生命力を失わずに表出されている点である。これは、春草が写生に取り組んだ成果と「落ち葉」の表現に装飾性を取り入れたことで得られた最大の効果であり、画期的な表現といえる。以上のことから、重要文化財指定の《落葉》が、制作順序においても連作最後の作品と位置づける方が妥当であり、連作の中で最も重要な作品であるという結論に至った。

Summary in English

A Study of Shunso Hishida's *Ochiba*: Unifying Spatial Representation and Decoration

Shunso Hishida was one of the most important painters of the Meiji Era, and his paintings had a major impact on the history of Japanese art. Some of his major works include *Kenju Bosatsu* (Bodhisattva Kenju) and *Kuroki Neko* (Black Cat), and the painting *Ochiba* (Fallen Leaves) that was exhibited at the third *Bunten* exhibition (organized by the Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology), where it won the highest award, and it is regarded as a masterpiece of modern Japanese painting.

This paper examines the groundbreaking techniques of representation that Hishida realized in *Ochiba*, a series of works that he painted in the final years of his life, which were derived from the spatial representations and studies on color gradations that he developed during the *moro-tai* (vague style) phase of his career. In addition to examining specific aspects of Hishida's work, the paper also provides new insights into the designated Important Cultural Property *Ochiba* - one of the works in the *Ochiba* series - as it provides us with the clearest embodiment of Hishida's artistic intent.

The first question that this research addresses, based on preceding studies, is concerning the order in which the five works constituting the *Ochiba* series were created, in 1909. The most recent investigation of this subject suggests that clear regressive phenomena can be seen in the methods of representation utilized in the *Ochiba* series. Thus, it is necessary to reconsider the order in which the works were created based on the composition and painting techniques of each individual painting. The second issue is that although there have been many studies that assume that the fallen leaves depicted along the lower edge of the designated Important Cultural Property *Ochiba*

are an representation alluding to a horizontal plane, the author of this paper raises an issue of this interpretation, as this creates unnatural aspects in the work's spatial representations. Also, some studies have pointed out that the decorative representations that Hishida attempted in *Ochiba* is gold paint that was used in the veins of the fallen leaves, which later developed into the representation that he employed in works he created in the following year. It is necessary to reassess this interpretation, because the kind of gold paint seen in *Ochiba* was a representation already in use by many artists. Therefore, this is merely one of the attempts made by Hishida, and there is no substantial reason for us to classify the gold paint used in *Ochiba* as a factor that would determine *Ochiba* to be the groundbreaking final work in the series. Hence, with respect to the above-mentioned issues, this paper seeks to use the fallen leaves as clues to clarify the groundbreaking representations that Hishida sought.

Chapter 1 presents an overview of Hishida's lineless painting technique called the *moro-tai* technique and his studies of color gradations along with changes in his works. Prior to devising his *moro-tai* technique, Hishida discussed the necessity of lines in his own criticism on painting techniques. Therefore, this shows that his lineless painting technique and studies of color gradations do not reject conventional lines. Hishida strove to find ways of incorporating his impatience with the momentum of modernization (Westernization), and Western techniques of representation into his own painting representations by pursuing his own conception of modern painting. Therefore, the acquisition of Western techniques necessitated a transformation in spatial representation and the temporary exclusion of lines from his paintings.

A characteristic of this can be seen in the number of his attempts at spatial representation by making landscape paintings in his *moro-tai* period. Chapter 2 considers the expressive techniques and intentions behind the fallen leaves depicted in this series of paintings, something that previous studies have not covered. The majority of representations that employ fallen leaves date to his *moro-tai* period, and we can classify this method into three types: "space," "allusion," and "decoration." In addition to constructing idealistic pictorial spaces, the diverse range of representations that employ fallen leaves is a manifestation of Hishida's spirituality. Fallen leaves lead to Hishida's solution of the issue with colors in his *moro-tai* period, and they also function as the main subject matter in the *Ochiba* series. Chapter 3 clarifies the consistency of the context of the five works in the *Ochiba* series based on the composition and painting techniques of each separate work, and suggests the order in which they were created. Furthermore, the chapter focuses on the lines that are thought to be drafts that remain in the designated Important Cultural Property *Ochiba* and the creative processes that can be inferred from these, and investigates in detail the painting techniques used to depict the fallen leaves along the lower edge. This analysis allows us to conceive that these fallen leaves are representations, which were intentionally designed based on the works from the Rimpa school. Furthermore, while Hishida was not able to create spatial representations in the strict sense of the term to achieve unity between space and decoration, he gave rise to a

decorativeness not seen in other works in the *Ochiba* series. Hence, we can conclude that it is reasonable to suggest that the designated Important Cultural Property *Ochiba* is the final and the most important work produced in the series.

論文等審査結果概要

本論文は、明治期を代表する日本画家のひとりである菱田春草(1874-1911)の連作《落葉》(1909-明治42年に制作)に焦点をあて、そこに実現された芸術的価値を、春草自身の作品の時系列的な展開と、絵画作品そのものの読解からあらためて明らかにしようとするものである。とりわけ五点の屏風作品《落葉》についてはその制作順序を精細な吟味によって確定すると同時に、重要文化財に指定されている永青文庫蔵・六曲一双の《落葉》(以下、《六曲一双(重文)》と略称)で表出された絵画上の価値を「空間表現と装飾との融合」と把握し、それが連作《落葉》の到達点に位置するものとの見解を十分な論拠のもとに打ち出している。

本論文の特色は、史的資料を前提としながら先行研究の内容を整理、把握するのみならず、色彩、描線、構成など、みずからも制作者である筆者ならではの視点から春草の絵画に接近し、春草の制作過程とその葛藤までも緻密に読み解く主体的な方法にあると言える。特に《六曲一双(重文)》で実現された芸術性を浮き彫りにするために、モチーフとしての「落ち葉」の発展やパターン化された装飾性を発見し、さらに琳派の絵画との親近性を論ずる過程には、こまやかで深い筆者の「眼」の力が遺憾なく発揮されており、内容に独自性と説得力の双方を生み出している。

論文全体としての構成は求心的かつ緊密であり、総じて明快で無駄のない日本語で表現されている論文である。

試験結果概要

口頭試問においては、論文および作品に対して、主副五名からなる審査委員と山崎氏との間で充実した質疑応答が行われた。いかなる質疑に対しても申請者は審査委員の発言を傾聴し、必要十分な内容を真摯かつ率直な姿勢で応答し得た。

論文に関しては、モチーフとしての「落ち葉」の「空間」→「暗示」→「装飾」という役割の変遷、そして本論文の標題ともなっている「装飾性」という語の妥当性が問われた。これらキーワードは、一部に多義的かつ同語反復的な表現がみられ、論理の運びに曖昧な点が残るからであるが、山崎氏はこれに対して遅滞なく補足的な説明を加えた。

また作品に関しては、表現意図における空間と時間の問題、構図、明暗など質疑は多岐にわたったが、それぞれの質問に説得力ある回答を得ることができた。とりわけ同時代との関連性への問いかけに「間伐林」の問題を取り上げたこと、また論文で得た認識がみずからの作品にどう反映されているかという問いかけに具体的かつ明快に回答しえたことは特筆に値する。

総合所見

山崎氏の作品に対する審査委員の評価は、生死をめぐる世界観を真摯な姿勢と並々ならぬ集中力をもって描いているという点でほぼ一致している。また、その清冽で静謐な絵画空間を支える卓越した技法の力を有しているという意見も審査委員の中から出された。作品に見られる表現者としての「気魄」が今回の提出論文にもよく表れており、表現者として春草の絵画を読み解き、そこから得た認識をまたみずからの芸術表現に活かしていくという、研究と制作を両輪とする実り多いサイクルが実現したことがうかがわれた。論文においては、「装飾性」という概念の吟味、また琳派と「装飾性」との関連性の吟味など、残された課題はあるものの、特に第三章の《落葉》をめぐる考察は積極的に外部に発表する価値を有している。またその作品が対外的にもすでに評価を得ている山崎氏は、海外を含めたさらに広い世界に飛躍してほしいという審査委員の意見も出された。まとめれば、研究の面でも作品制作の面でも本学博士課程のあいだに着実な進歩を遂げていること、今後のさらなる進展が期待できることが審査委員一同の共通した認識である。

以上により、本論文は博士(芸術)の学位授与に十分値するものと判断する。

| | |
|---------|---|
| 氏 名 | 田中 幹 |
| 学位の種類 | 博士（芸術） |
| 学位記番号 | 甲 第 42 号 |
| 学位授与の日付 | 平成 26 年 3 月 15 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 | 絵画における数字の研究 |
| 審査委員 | 主査：仲 隆裕 （京都造形芸術大学歴史遺産学科 教授） 副査：建畠 哲 （京都市立芸術大学 学長） 副査：藤本 由紀夫 （京都造形芸術大学情報デザイン学科 教授） 副査：椿 昇 （京都造形芸術大学美術工芸学科 教授） 副査：木村 克朗 （京都造形芸術大学美術工芸学科 教授） |

内容の要旨

絵画史の起源を古代の洞窟壁画に求めるならば、人はゆうに 3、4 万年を超える長大な時間、絵画を描き続けてきたことになる。そこで描かれてきた対象はじつに様々であるが、人は必ずしもパイソンや風景、人物、静物ばかりを扱ってきたのではない。時として人は、絵の中に文字や記号を描き入れた。本稿が注目するのは、数多あるこの文字・記号のなかでも、とりわけ数字を積極的に描いた画家および作品群についてである。絵画と数字の関係性。一般的な立場で言えば、いかにも珍しい問題であるかのように思われるかもしれない。だが両者は少なくとも中世の時代に、すでに並々ならぬ結びつきを得ていた。現代に至って、絵画と数字をめぐる諸問題は、さらに切実な問題となってアーティストの眼前に横たわっている。しかしながら、こうした問題を大々的にとり上げた研究論文は多くない。この窮状は、芸術に携わる者たちのひとつの怠慢を示しているとも思われるほどで、そうしたある種の手落ちが、やがて切迫した事態を引き起こすであろうことは想像に難くない。

以上のような前提から、本稿第一章は幕を開ける。第一節では、文字・記号が抱える正負の面を説きつつ、それらの区別がいかに曖昧かを概説する。また、文字・記号はともに「書く」行為と不可分であるが、時には「書く」というよりも「描く」とした方が適切な場合が散見されることを例証し、ここに「描かれた文字・記号」はいったい何を表しているのか、という疑問を提起する。日本における「描かれた文字」の凡例として、筆者はとくにいけばな草月流家元、勅使河原蒼風(1900-1979 年)・宏(1927-2001 年)の作品群をとり上げているが、ともあれ、そもそも「描かれた文字・記号」は、いわゆるレタリングとどのような点で違っているのだろうか。本稿が視座に置いている「描かれた数字」を掘り下げていく際にも、同様の問題は避けられない。筆者の考えでは、レタリングはすなわち既成の文字（タイポグラフィ）を写し取ることに重きを置いており、絵画表現を成すものとして現れる「描かれた文字・記号」ないし「数字」は、形態をそっくり写すだけではない、何か別なる意味やメッセージを有したものと理解される。

次章以降では、各時代における特徴的な「描かれた数字」をとり上げ、個々の特徴につ

いて分析を進めていく。まずは「銅版画の名手」として知られる中世のアルブレヒト・デューラー(1471-1528 年)、彼の「描かれた数字」に注目する。《メレンコリア I》には、たしかに数字が描かれている。画面右上にある「ユピテル(木星)魔方阵」がそれである。いわゆるヴァールブルグ学派は、この魔方阵をあらゆる方面から掘り下げ、多大なる成果をもたらしたいっぽう、そこに潜む謎をいっそう深いものにしてしまったと言える。同作品が、のちに「解釈の迷宮」と呼ばれるようになってしまったのも、こうした一連の経緯によるわけであるが、それでも描かれた魔方阵、あるいは有翼の人物その他の品々が、四性論の一個である「憂鬱質」を象徴していることは疑い得ないだろう。彼の数字(魔方阵)は、あくまでサトゥルヌス(土星)を緩和するために描かれたユピテルなのであって、同時にデューラーにおける古代性のシンボルとして鑑賞されるべきなのである。ちなみにゲーテ(1749-1832 年)は、即時的に理解されるものをシンボル(象徴)、あるコードの媒介によって理解されるものをアレゴリー(寓意)と区分したが、この図式に従えば、デューラーの数字はやはり前者の範疇に属するものと考えられる。

次に登場するパウル・クレー(1879-1940 年)は、デューラーとは対照的に、アレゴリカルな数字を描いた。日記等にみられるクレーの発言は、ゲーテ的というより、むしろ同時代を生きた批評家ヴァルター・ベンヤミン(1892-1940 年)と通じる点が多い。もっともゲーテの考えに苦言を呈したベンヤミンは、アレゴリーを重要視していた。それでなくとも、「芸術は眼に見えるものを再現するのではなく、眼に見えるようにすることだ」といったクレーの言葉に示されている通り、例えば《数字のパビリオン》における数字を、字義通りの数字として享受してしまうことには、多少の無理がつきまとうであろう。ただし、美術界の主流が本格的にアメリカへと移る 1950 年代に、クレーの考えはすっかり塗りつぶされてしまう。とりわけネオ・ダダのジャスパー・ジョーンズ(1930 年-)は、「見ることは考えることだ」として、クレーの「信条」をいとも鮮やかに跳躍してみせた。またデューラーとクレーは、画中にそっと忍ばせるようにして数字を描いたが、ジョーンズは数字を画面いっぱい描いた。いまや数字は画題としての地位を確立したのである。河原温(1933 年-)に及んでは、いっそうリテラルなかたちで数字が扱われている。白一色で描かれたサンセリフ体の数字。河原自身による厳格なルールに基づき制作された「デイト・ペインティング」は、一見するところ、恣意的な要素を受け入れる余地さえ残していない。

しかしながら、いっぽうでローマン・オパルカ(1931-2011 年)のようなアーティストが、ジョーンズ、河原と同時代に活躍していたことを忘れてはいけないうし、リテラルなものとしてある地点にまで究極化された「描かれた数字」が、そこでお役御免となったわけでもないことを明記しておかねばならない。事実、数字が潜在する「時間性」を描出した河原からは、宮島達男(1957 年-)や池田亮司(1966 年-)をはじめ、動きを伴った大規模なインスタレーション・アートの系譜が導出されてきた。そしてジョーンズや河原本人が、今なお数字を描く行為を放棄しない点にも注目しておきたい。彼らは今日も「描かれた数字」の歴史を体現しつつ、かつ更新し続けている。換言すれば、彼らの数字は今もって未完なのである。実のところ、彼らの後の世代である宮島も「描かれた数字」を放棄で

きないでいる。宮島の「描かれた数字」は、その素材性や現代性から常にLEDデジタル・カウンターによるシリーズの脇へと追いやられがちであったように思われるが、彼の希少な「描かれた数字」は、彼の活動の幅広さを裏付けるものとして、今後ますます重要視されていくであろうと推測される。そしてわれわれは、宮島のそうした態度に、インсталレーションだけでは満足できないでいる、アーティストのゆらぎを認めることができるのではないか。完全に「描かれた」とまでは言い切れないにせよ、池田もまた、いくつかのプリント作品を残している。そこでの数字は、ふだんの池田の仕事とは異なり静止しているが、動きを伴った他のシリーズにはない独特の強さを呈している。

以上のように、「描かれた数字」は、メディア・アートが普及し尽くした感のある今日においても、ただひたすら我が道を歩み続けている。人びとは何ゆえ頑なに数字を描くのだろうか。むろん0を主題に絵画制作を続けてきた筆者にとっても、この問題は絶対に無縁ではあり得ない。

この他、上述したアーティストの表現には、いくつかの共通項を見出すことができる。反面で、彼らが共通して掘り下げてこなかった問題が複数存在する。例えば先のアーティストたちは、個々の数字が含有している諸問題について、ほとんど言及してこなかった。唯一宮島が自著の中で口を開いた程度だろうか。だからこそ各時代、各人の多様なアプローチが可能であったとする見方もあり得るだろうが、仮に0だけを抽出し考察を進めた場合には、数字全体を語るのとはまったく別種の問題が顕現する。

インドが起源とされる0は、さまざまな歴史的変遷を遂げるなかで、日本にも零となって伝播した。多くの研究者は、零の字は部首が「雨」であることから、雨水の滴りなどに由来するのではないかと予想した。ところが、本当の意味を確認できた者はいない。そしてこの未分化な点こそが、0（零）のもつ最大の魅力であると言えるだろう。1から9にはこうしたことは見られない。それらは質量を示す記号に他ならないが、0は空位であるとともに、数でもあり、他にもさまざまな意味を有している。呼称も様々で、筆者が0を扱い続けてきた理由もこうしたところに集約されている。もちろん筆者は、0の記号性やグラフィックとしての面白さだけに注目してきたのではない。0、あるいは零そのものの複雑さに魅了されてきたのである。

これらを作品化したものとして、本稿には2点の参考作品を添付している。一方は先人たちの共通項を自作の絵画として展開した絵画作品、もう一方は空位としての0を、一種の溝（凹）と捉えて視覚化した作品である。一見、あまりにかけ離れた表現ではないか、と疑念を抱かれる方があるかもしれない。だが、どちらか一方を選ぶことにどれほどの意味があるというのだろうか。ましてやわれわれが住まう日本においては、これら両極的な0を統合してみせることの方が重要なのではないか。先にあげた画家たちでさえ、時には版画で、時にはペンで、時には絵具が滴るほどたっぷりとしたエンコスティックで、時には過剰なほどに制約された条件の下で、数字という一個の像を追求し続けてきたではないか。さまざまな落差をも平然と受け入れてきたところに、「絵画における数字」の本質が含まれているのではないだろうか。

本稿はあまねく張り巡らされた絵画史というロープの中から、「描かれた数字」という糸をそっと抜き出し、中世以降の各時代を俯瞰的に眺望しながら、そこに潜む独自性や可能性を次代のアーティストへと継承していくことに重きを置いてきた。当事者である彼・彼女らの制作に、何かしら貴重なヒントを提供することができれば幸いである。

Summary in English

A Study of Numeral in Painting

Since ancient cave paintings, people have been painting for more than thirty thousand years. People have painted not only Pythons, landscapes, busts or still lives, but also writing and signs. This paper examines many painting writing and signs, particularly painting numerals. Few people know that paintings and numerals have a close relationship. Both, however, were already connected tightly at least in the Middle Ages. Artists today are facing the issues regarding paintings and numerals more significantly than the Middle Ages. However, few studies have focused on the issues. This negligence by people involved in arts might lead to a serious problem.

The first chapter will clarify how ambiguous the difference between writing and signs is, explaining their positives and negatives. The chapter will also illustrate that writing and signs are sometimes 'drawn' rather than 'written' although they are considered to be inseparably related to 'writing', asking what 'Painted writing and signs' means. As examples of 'Painted writing' in Japan, the author have focused on the works by Sofu Teshigawara (1900-1979) and Hiroshi Teshigawara (1927-2001) of Iemoto (head) of Sogetsu-ryu. The chapter will also ask in what aspects 'Painted writing and signs' are different from lettering. These questions have to be considered to delve into 'Painted numerals', which is the main topic of this paper. The author understands that while lettering is just to copy existing writing (graphic), 'Painted writing and signs' or 'drawn numerals' have a specific meaning.

After the first chapter, this paper will analyse unique 'Painted numerals' in each time. Firstly, it will discuss Albrecht Dürer (1471-1528) and his 'Painted numerals' in the medieval copperplate prints. In '*Melancholia I*' (1514), he drew 'Juppiter (Jupiter) magic square'. The Warburg institute delved into this magic square but made the mystery deeper, which is why '*Melancholia I*' is called 'a maze of interpretations'. However, people with wings and other objects as well as the drawn magic square are undoubtedly representing 'melancholy' as one of humorism (or galenism). The magic square was a symbol to ease Sāturnus (Saturn) and should be seen as representing antiquity in Dürer. According to the definition by Goethe (1749-1832) of the difference between Symbol and Allegory, Dürer's numerals are categorised into Symbol.

In contrast to Dürer, Paul Klee (1879-1940) drew allegorical numerals. Klee's words in his diaries have many similarities to Walter Benjamin (1892-1940), not to Goethe. Unlike Goethe, Benjamin made a point of Allegory. As he said 'The painter should not paint what he sees, but what

will be seen', it may be difficult to interpret the drawn numerals in his '*Zahlenpavillon*' (1918) literally as numerals. However, Klee's idea was completely repainted in the 1950s as the mainstream of arts went to America. In particular, Jasper Johns (1930-) of Neo-Dada vividly went over Klee's belief, saying 'Look something, namely thought something'. While Dürer and Klee drew numerals implicitly, Jones's numerals were painted on his whole canvas. By Jones, numerals were firstly treated as a theme of paintings. Moreover, On Kawara (1933-) painted numerals more literally. His numerals are in sans serif completely in white. It seems that there is no room to accept any allegorical aspects in 'Date Painting' (series of 'Today').

While artists like Roman Opalka (1931-2011) should never be forgotten, it has to be noted that 'Painted numerals' as literal objects have been still alive. In fact, after Kawara, who painted 'Time' with hidden numerals, has appeared a large genealogy of Installation Art such as Tatsuo Miyajima (1957-) and Ryoji Ikeda (1966-). Also, Jones and Kawara have notably not given up painting numerals yet. Today these artists are still representing and rewriting the incomplete history of 'Painted numerals'.

Miyajima has not given up 'Painted numerals' either. Due to the visual impacts and the material's modernity, his 'Painted numerals' have been often put together with his series of LED digital counters. However, Miyajima's 'Painted numerals' will probably become more important to analyse his works and he seems to be unsatisfied with Installation, showing a kind of fluctuation as an artist. Ikeda also created some printed works although they were not completely 'Painted'. Unlike his usual works, many numerals printed on his base materials are static hung on the wall but as strong as Installation and Performance. 'Painted numerals', regardless of today's popular media arts, have been consistently expressed. Why do people obstinately continue painting numerals? It is needless to say that this issue has to be considered by the author who has been painting with the figure "0" as the main theme.

Despite some similarities in these artists' works, there are some issues which have not been delved into by them. For example, they have hardly dealt with issues related to each numeral, with an exception of Miyajima. When taking only 0 into consideration, there is an entirely different issue.

"0" came to Japan as 'Rei' in Japanese after it was invented in India and went through some historical changes. Rei's real meaning is unknown yet and it has many meanings intricately relating to each other. "0" (Rei) is interesting as it has many undifferentiated features. While 1 to 9 are just signs to show mass, "0" can mean nothing, a numeral and many others, and is called in many different ways.

The author has been interested in the complexity of "0" or 'Rei', not in its nature as graphics. To represent this idea, this paper comes with two pieces of painting. One expresses what the predecessors commonly had, and another visualizes "0" of nothing as a sort of concavity. To achieve this polarisation, the author has focused on "0" whose origin is unclear, not on all numerals.

In this paper, the author examines ‘Painted numerals’ in the paintings’ history and tries to communicate their originality and potential to the next artists, looking down at each time after the Middle Ages.

論文等審査結果概要

本申請論文は、洞窟壁画以来、人類が表現し続けてきた抽象的な文字や記号の中で数字に着目し、絵画として「描かれた数字」にどのような意味があり、表現者にとっての必然性はどこにあったのかについて考察したものである。西洋の絵画を中心に、中世から現代において、デューラー、クレー、ジャスパー・ジョーンズ、河原温など、数字を表現した画家を抽出し、それぞれのコンセプトや時代背景から数字を表現することの意味を精緻に論じた本論文は、美術史的な観点からではなくアーティストとしての関心から縦断的かつ横断的に論じたユニークな内容であり、その着眼点は評価に値する。興味深い指摘が随所に見られ、重要な問題提起がなされていることは高く評価されるが、論理的アプローチに徹底性を欠き、論証に至らない点も見られる。

シンボルとアレゴリーの概念についての考察には課題を残すものの、タイポグラフィとカリグラフィ、ステンシルの技法、カラージュなどに関しては要点を押さえた論考がなされており、河原温の作品と技法の解釈については申請者ならではの新知見が提起されている点は特に評価される。

試験結果概要

口頭試問においては、まず申請者から本研究の目的・研究の視座・研究の手法・考察について、効果的な画像を用いつつ、要点を押さえた簡潔な概要発表がなされた。次に5名の審査員から、数字という共通項目以外は極めて異質な4人の作家を比較することの妥当性、「シンボル」と「アレゴリー」の概念規定のあり方、等々質疑が行われ、それぞれに対し誠実かつ適切な応答がなされた。

作品審査においては、申請者自身が約7年間にわたって追及し続けている、数字の「0」に関する作品のうち2点が提出され、申請者からの口頭発表が行われた。制作テーマの追及の軌跡と現時点で到達した方向性、制作の素材や技法等に関する試行と展開など、その内容は豊富で明快であった。審査員からは、制作テーマの現代的意義、表現技法の妥当性、申請論文のテーマと作品制作テーマとの相関関係、等々についての質疑があり、申請者との間で活発な議論が行われた。

総合所見

作品制作については、約7年にわたって一貫したテーマを真摯に追求してきた姿勢は高く評価される。1つのドット(点)の集積によって表面上を覆うことで、出現と消失の時間の狭間を行き来する画面を描く、という制作を継続する中で、申請者はその行為の意味や必然

性を自らに問いかけ、その探究に向かったものと思われる。そのドットが数字の「0」であり、制作における探究が研究論文のテーマと密接に関連していることは明白である。

本学位申請論文は、自身が「0」というモチーフを絵画制作において追求してきた申請者が、絵画に描きこまれた数字の意味やその歴史的変遷を追求しようとする独創的かつ意欲的なものとして評価される。アーティストとしての観点からの論考である点にユニークさがあり、特に作品の技法の解釈において優れた見解を示している点は高く評価される。

アーティストとしての視点から過去の数字を描いた作家とその作品を俯瞰する、という研究の方法論は妥当であるとしても、それゆえに視野の限界がある。歴史学的観点や言語学・音韻学の観点からすると考察に不十分な点があることは否めない。しかしながら、本研究テーマに関する先行研究がきわめて少ない中でこれに取り組んだ着眼点と意欲、研究の視点の独創性、対象として取り上げられる作家・作品選択の妥当性、論旨の一貫性、新見識が提起されている点、等々を評価し、博士(芸術)の学位授与にふさわしい成果であると判断する。

| | |
|---------|---|
| 氏 名 | 趙 崢一 |
| 学位の種類 | 博士（芸術） |
| 学位記番号 | 甲 第 43 号 |
| 学位授与の日付 | 平成 26 年 3 月 15 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 | 絵本表現にみる多時間軸の研究－絵本における時間表現の特殊性に関する一考察 |
| 審査委員 | 主査：佐藤 博一 （京都造形芸術大学情報デザイン学科 教授） 副査：中川 素子 （文教大学 名誉教授） 副査：仲 隆裕 （京都造形芸術大学歴史遺産学科 教授） 副査：藤本 由紀夫（京都造形芸術大学情報デザイン学科 教授） 副査：森本 玄 （京都造形芸術大学こども芸術学科 教授） |

内容の要旨

絵本は保育や児童文学、または児童心理学の領域で研究対象とされることが多いが、本研究では絵本を芸術表現の立場から扱い、絵本における時間表現の構造を新たな手法で分析する。書物メディアである絵本の場合、ページを捲るという行為が伴われることによって、読者自身も物語の構造の一部に組み込まれることになる。他方、絵本は「絵」と「言葉」両方の働きで構成されるため、他の書物メディアと比べ、「絵」の展開による独特な「時間の流れ」が生じる。本研究では絵本にみる「時間の流れ」から「多時間軸」を見だし、「時間軸」の互いの関係に注目する。一冊の多時間軸の絵本を分析する場合、先に絵本の物語が始まる時点と終結の時間をそれぞれに時間の「スタート」と「フィニッシュ」にして、それを絵本の全体的な時間軸と呼ぶ。「スタート」から「フィニッシュ」まで展開していく複数の物語の時間もすべてそれに含まれている。以上を前提とした後、絵本に含まれた複数の物語の時間表現に対する考察をする。例えば、絵本の一見開きの左右ページでそれぞれに違う時間の出来事が同時に描かれた場合では、左右ページの時間が並行する「並行関係」が認識される。それを分析する際には場面を分解し、各場面に現れる時間の一つの線分を図として書き表し、物語の連続性によって、線分同士が一组の「平行時間軸」を作り出し、左右ページの時間軸における「平行関係」も認識できる。それをを用いて、「絵本の時間構造」の全体図を作り、絵本における時間表現を視覚化にすることができる。本研究の手法によって、絵本における時間の表現手法を再確認し、絵本のメディア特性をより明確化することに、絵本に対しての理解がより深くなることが期待できる。

本論文では「絵本モンタージュ論」と文学の叙事手法に見る絵本の時間表現の論説などの先行研究を検証することから始め、絵本構造論に辿り着くという過程を経て、本研究の論点を明らかにする。松本猛の「絵本モンタージュ論」は絵本を芸術表現の側面から扱い、映画の編集におけるモンタージュ技法を踏まえ、絵本に見る時間表現の特性を指摘した。一画面の中に描かれる対象の関係、画面と画面の関係、または画面と文章の関係について

詳しく論述している。他方、絵本に見られる時間表現は文学の叙事理論を用いることによって、「絵」と「言葉」の相互関係を明確にさせた。

以上の二つの論説は興味深いが、すべて絵本の構成要素を対象とし、それらの機能—絵本でどのような役割を果たすのか—が論述されている。すなわち、**How does it work** である。無論、それが重要であることはいふまでもないが、本研究はそれらの機能がすべて有効であるという前提あるいは仮説を立て、絵本に見る時間表現の構造を整理する。すなわち、**How to summarize** である。この点については、中川素子の絵本構造論が示唆深く、本研究が用いる絵本の構造の個別性と方向性を明確化する参考になった。中川素子は絵本の全体的な構造を分析しており、それを八つの種類に分けて論考している。彼女の構造論はよりマクロの視点から絵本を見て、すべての絵本を対象にしている。しかし、本研究では時間表現の中の「多時間軸」に注目し、研究対象の絵本を絞り込んでいる。本研究ではさらに「多時間軸」における「並行関係」と「平行関係」の構造に焦点を当て、絵本を読む過程で生じる読者の時間軸と絵本の時間軸における関係も検討して、読者の無意識の反応に対する分析を試みている。「時間表現の新しい見方で絵本を理解すること」、「絵本における時間表現の視覚化、読者と絵本との関係を含めた時間軸の全体図」、また「本論の応用例としての絵本制作」これらの三つは本研究の主要な問題点である。

以上を第一章にまとめた後、第二章の事例分析で、筆者は多時間軸が見られる絵本の中の四冊を選び、系統図による視覚化手法を用い、絵本にみる「多時間軸」の構造を詳しく論述する。絵本を一場面ずつに分解し、場面のつながりや呼応性などを指摘し、そこにおける「並行関係」と「平行関係」に対する考察を進める。それらが成立した上で、並行するあるいは平行する一場面を幾何学的な一つの線分にし、場面と場面のつながりによって、線分が連結されて、一つの直線が見えるようになり、「平行時間軸」の存在が確認できる。したがって、抽象的な時間表現が具体的になり、より直観的に絵本の時間表現の構造を理解することができる。さらに、本研究では読者が絵本を読む過程の時間もページ捲りの方向で生じる直線として視覚化し、絵本の時間表現の構造の中に組み入れ、全体的な時間軸の構造図を作り出すことを試みている。

第三章ではこれまで筆者が収集した多時間軸がみられる絵本を分析対象とし、「時間軸の性質による分類」、「物語の叙事による分類」、「絵本の構成による分類」と「造本手法による分類」四つの種類で分け、「多時間軸」の表現手段に対する考察を行う。これによって、確認された「多時間軸」は応用例としての絵本を実際に創作するための参考になる。

第四章では筆者自身の制作経験を通し、実践的に考察された内容に言及する。筆者は「多時間軸」の絵本を作るため、先に絵本の全体的な時間軸を設定し、違う時間の光景の対比を表現するため、異なる色調や画風などを使用する。また、場面と場面の呼応性を強調するため、場面を同じ構図にして、画面のディテールによってニュアンスを作り出す。さらに、紙素材の特徴を用いた仕掛けによって時間の流れや過去と現在の対比なども同時に表現する。

絵本に見られる「多時間軸」の表現を系統図によって分析する手法が、複数の時間の流

れを整え、概念的な「並行関係」を二次元の「平行時間軸」に転換し、絵本の時間表現のより直観的な理解を促進することが考えられる。他方、読者の時間軸と絵本の時間軸の関係を洗い出すことによって、読書という行為で行った読者の無意識の反応もある程度に把握できる。

本論では「並行関係」と「平行関係」両方が顕著に見られることを読者に与えるような絵本を、意図的に選んで論述してきた。だが、事例としての絵本のページ捲りの方向はすべて横方向であり、ページ捲りの方向が上下になる絵本が含まれていない。その場合に、「多時間軸」の表現がどのようなになるのか、またはどの手段で表現されるのかなどの問題は今後の課題である。また、筆者は自身の研究を実物に応用して、「多時間軸」の絵本を実際に創作し、それに対しての分析も行った。その中では映画のフラッシュバックまたはフラッシュフォワードの手法を用いて時間を表現する、または見開きを画面ごとに「多時間軸」を創出した。他の表現方法も数多く存在するが、今後も以上の課題を考えつつ、「多時間軸」がどのように絵本で実践されるのかを探っていきたい。

Summary in English

A Study on Multiple Timelines and the Particularity of the Representation of Time in the Picture Books

During a long time, picture books have been an object of study in fields such as Childcare, Children's Literature and Child Psychology. But the writer in this paper regards picture books as an object of study in the field of Art. In this paper, the writer focuses on the performance of "time" in picture books and applies the concept of "multiple timelines" which can be considered as a new understanding of time representation.

After going through the previous research: the time representation in picture books in the theory of literature, the "Montage of Picture Books" of Takeshi Matsumoto, and the Picture Book Structure Theory proposed by Motoko Nakagawa, the writer's arguments become clearer. The time representation in picture books in the theory of literature clarifies the relationship between "picture" and "words". On the other hand, Takeshi Matsumoto's "Montage of Picture Books" which is taking picture books from the artistic aspect but based on the montage technique in film editing, had noted the characteristics of the time representation that can be seen in picture books. He classifies the time representation in picture books into three types: "Relationship of the subject to be drawn in the same scene", "The relationship between the two scenes", and "The relationship between the text and the scene". The two theories, both of them discussed the function of the element in the picture books, in other words, "how it works". But in this paper the writer focuses on "how to summarize" the time representation in picture books. On this point, Nakagawa's Picture Book Structure Theory is highly suggested. It helps to clarify the direction of the individual nature of the structure of a picture book

in which this study got involved. Nakagawa divided the structure seen in picture books into eight types in a macro view and used all types of picture books as objects in her research. But in this paper, the writer narrows down the research object, and focuses only on the picture books considered as drawn by the “multiple timelines representation”. In addition the writer tries to find the parallel relationships between multiple timelines, and analyzes it by charts to understand the picture book with a new perspective of time representation, “to visualize time representation”, “to make multiple timelines picture books”. These three missions are the keynotes of this research.

In chapter 2, the writer analyzes four picture books considered as having multiple timelines, by using a visualization technique based on system diagram to view the whole structure of timelines in picture books. First, the writer redefines the terms that are going to be used in this research. After that, the writer uses the “method” that has been mentioned in the earlier discussion to analyze the construction of the multiple timelines to find out the relations between them. Third, the particularity in the process of reading a picture book—“the page turning” has been found as a unique point, for “time” can be given birth when readers are doing so. So the reader can also be regarded as a part of the picture book. To understand the details of the story or the construction of plural timeline, the reader’s plural identity or the shift of the identity can also be seen at the same time. Therefore, the writer also takes that as a proposition and discusses it in this paper.

In chapter 3, the writer classifies the types of representation of multiple timelines and divides it into four types, in order to find out how the “multiple timelines” are being expressed in picture books, and which approach is constantly used.

In chapter 4, the writer analyzes two picture books of her own to explain the use of “multiple timelines approach”. In order to do that, the writer set the structure of the multiple timelines ahead, and used different tones to express the details between different times. To emphasize the response among the scenes, the writer put nuances into the details in the scene. In addition, to compare the differences in different times, such as comparison of the past and the present and the passing time, the writer used the characteristics of the paper material to express it. The multiple timelines in the up-down direction picture books will be discussed in the author’s next researches.

論文等審査結果概要

本論文は、紙媒体の書物が電子メディアの台頭によって多様化している今日の状況を背景に、芸術表現としての絵本研究が始まる 1980 年代以降の絵本論を踏まえたうえで、絵本における時間表現に着目し、そこに「多時間軸」を見出し分析するものである。事例研究において選択された絵本は、すべてその表現構造に「平行関係」あるいは「並行関係」が積極的、計画的に意図されており、本論文では、時間表現についてのそれぞれの特徴と差異が、理性的な観察眼をもって洞察されるとともに、言語化と図式化によって解明されている。特に、一冊の絵本をページを開いた状態で分解し、絵と文の内容と展開に基づき再構成したダイアグラム(チャート図)は斬新であり、この二次元幾何学モデルによる時間軸構

造の可視化は、独自の分析手法として高く評価できる。

本論文では、複合的に交差する物語の時間軸を丁寧に把握し、現実世界と空想世界とを往還する読者の役割を「参加者」「観察者」「思考者」と定義づけ、読書体験における認知のプロセスをも視覚化し、整理、分析することに成功している。これらの独創的な観点と方法論は、絵本研究において効果的であるとともに、書物全般に対しても有効である。本論文で扱われる時間軸は線的な特性をもつものとして限定されているが、線だけではなく、点や量、重なりといった時間表現への言及については、今後の研究課題となるであろう。

本論文における時間表現の考察と表現構造に関する理知的な分析成果が、自作品へと展開することによって、実証的に検討されている点も意義深い。理論研究において開発した分析手法を自作品において検証することで、分析手法の有効性を証明するとともに、自身の制作の精度向上に反映しようと試みている点も、おおいに評価できる。

試験結果概要

論文の概要説明では、申請者本人が具体的な事例作品を紹介しつつ研究の中核を成す分析手法を詳細に解説した。その後の質疑応答では、絵本の多時間軸への着眼に関する経緯について、20 世紀における科学の進歩が芸術に与えた影響と絵本表現との関連を例示する必要性が指摘された。また、線的構造をもつ表現のほかにも、絵本の時間表現の構造を可視化する形態があるのではないかと指摘された。本論文では、多時間軸に論点が絞り込まれているため、選択された事例の数は多くないが、分析の視点は一定であり、緻密で深い考察が実現されている。指摘された問題への言及について、申請者はその有効性を認識しつつ、あらためて本論文の焦点を明確に述べ、研究の独自性を明示するとともに、指摘事項を今後の課題として受けとめた。

その後も、絵本の多時間軸と音楽の対位法との比較において本研究で用いられた分析法が効果的であるとの意見があり、本研究の成果が、絵本研究さらに芸術研究を発展させるものであると高く評価される結果となった。

申請者は研究成果を基礎理論として作品に応用しているが、二点の創作絵本は、自身の環境を題材とする物語の独創性や原画制作における表現技術の工夫、巧みなページ展開など、興味をひきつける要素が多い。特に、物語における「空想世界」の表現にコロジオン版画を用い、鉛筆描写による「現実世界」と対比させる手法は、「並行関係」の対比に効果的であると評価された。一方で、読者が関連性を読み解くことの難解さも指摘されたが、絵本にさまざまな可能性を求める表現姿勢は、絵本制作者としての可能性と力量を示すものとして高く評価された。

総合所見

出版形態を伴う書物としての絵本は、基本的には絵と文によって構成される視覚表現であり、絵画的側面や文学的側面から評価されることが一般的である。しかし、内容を表現する絵と文章、またそれらの相互関係と全体の構成、印刷・出版のために選定される素材

と技術、書物形成の要素であるデザインや製本、制作者と読者ならびに流通にかかわる人と社会、さらには、教育、福祉、哲学、心理学など、多面的な方向から絵本を捉えようとすることによって、絵本に対する研究はいっそうの奥行きをもつことになる。とりわけ芸術表現の一分野として絵本を位置づけ、研究対象とする歴史はまだ浅く、日本においては1980年代からようやくその準備が始まった。

申請者は、先行研究を踏まえたうえで、絵本における時間表現の特殊性に注視し、「多時間軸」の分析によって、絵本研究の分野に新たな知見をもたらそうとした。分析事例の選定も適切であり、ある種の傾向に偏重することなく、考察の客観化に成功している。研究の視点は、コミュニケーションメディアの技術の進展に伴って浮遊する人間の時間感覚を、身近な存在である絵本の分析をとおして問い直す試みとしても興味深い。また、研究成果を基礎理論として制作へと応用し、実証的に検討することによって、自ら編み出した分析手法の有効性を示している点も、研究と制作の理想的な関係の構築に役立っている。

博士課程に在籍中、京都造形芸術大学紀要への掲載、学会や国際シンポジウムでの研究発表、作品発表といった実績を着実に重ね、学位申請に至ったことも高く評価するところであり、本研究は博士(芸術)の学位授与に十分、値するものと判断できる。