大阪公立大学
Osaka Metropolitan University
学術情報リポジトリ

形の文化研究　第十二巻

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2022-09-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10466/00017814

ISSN 1880-0696

形の文化研究

12

制作の過程に添う <アーティスト・イン・レジデンス（AIR）>
—— 地方自治体の実践から…… 近藤 由紀 3

建築と環境としてのミュージアム —— 横須賀美術館をめぐって …… 工藤 香澄 9

深さから遠さへ —— 現代日本の仏教造形の変化…… 片桐 尉晶（保昭） 17

＊＊＊＊＊

鉱山絵から読み解く秋田の鉱山技術史 …… 今井 忠男 25

秋田蘭画、その遠近法問題を超えて触の世界に至る
—— 美術と科学の視覚革命と触覚世界を考える …… 金子 務 33

ゲーテの地質学素描からC.G.カールスの地景画へ
—— スイスのゲーテ、そして「経験の再形成」としての実験…… 前田 富士男 47

＊＊＊＊＊

形のありか —— 坂巻正美《鯨談義》とリレーショナル・アート …… 一條 和彦 67

大津祭り報告 —— 桃山…… 重信 あゆみ 73

形の文化会
http://katachi-imagination.org/
2018

形 の 文 化 研 究

Bulletin of Cultural Study on KATACHI

12

形の文化会

2018

Bulletin of Cultural Study on KATACHI
2018

Edited and published by
Japanese Society for the Culture of KATACHI

Executive Office: Prof. Osamu Nakamura
Osaka Prefecture University
Naka-ku, Gakuen-cho 1-1,
599-8531 Osaka-Sakai
Japan

Printed by
Yoshimi Kosan Inc.

©2018
Japanese Society for the Culture of KATACHI

制作の過程に添う〈アーティスト・イン・レジデンス（AIR）〉
—— 地方自治体の実践から

Ongoing Art 〈Artist in Residence (AIR)〉
: From the Practice of the AIR Organized by the Local Government

● 近藤 由紀
トーキョーアーツアンドスペース（東京都現代美術館）
Yuki KONDO
Tokyo Arts and Space (Museum of Contemporary Art Tokyo)

◆ Summary
The evaluation and description about the artist in residence (AIR) is difficult. It is derived from the characteristics of the AIR. The AIR deals with the artist who is creating art work and its process that is constantly changing. The creation and life of artist is inseparable, and it is hard to find its border. Meanwhile, such unfixed ideas and cross-cutting activities have the alternative potential to connect social realities and art, and picking up people and social issues that spilled out from the society are expected.

Many of Japanese AIR programs had deployed under the initiative of local governments, and its system has been transferred from Europe and the United States in the latter half of the 1980s. It was the system for the artist's support but Japanese local government had requested to link the AIR with local industry, regional strategies, regional activities or citizens' exchanges. In the latter half of the 1990s, AIR had been accepted mainly in rural areas with future-oriented idealism and had spread throughout the country. In the background there were rural economic distress and doubts about Tokyo centralism after the bubble economy collapse.

As a result, AIR had to have antithetic directions; the globality that linked directly to the art scene in the world through artists from all over the world and the locality that contributes development of the local culture, especially the AIR organized by local government. To contribute to both, each AIR had to develop programs uniquely. It was also a strategy for AIR to survive, which supports the process of creating an unknown work (form) with contemporaneity at the countryside that has a strong conventional view on art.

On this paper, I introduce examples of strategic AIR projects at the Aomori Contemporary Art Center that I had been involved since 2000 to 2017. The AIR is the system that can share the process which artist tries to grasp the essence of the human life, and its role is that makes infrastructure for the contemporary art. On the AIR system of Japan in the development stage, the strategy for survive was practice to combine the expectation of local community with the formation of artistic idea, and combine the returning the profit to society with the support for the creativity as a fundamental purpose of AIR. It always has been conducted with artists. I introduce these practices that try to share and socialize the process of artistic creation in the ordinary life, and present it as an argument of the process that is creating “form” in a broad sense.

キーワード：アーティスト・イン・レジデンス、制作の過程、国際性と地域性、価値形成の過程、芸術的実践
Key words: Artist in Residence, process of art production, globality and locality, process of value creation, artistic practice.

１．はじめに

日本において、芸術家が滞在制作を行うアーティスト・イン・レジデンス（以下 AIR）は、なぜ美術館とは異なる評価のされ方や、存在意義を課せられるのか。未だ増加傾向にある公共団体による AIR 実施の目的の多くは、なぜ文化振興のみならず地域振興と抱き合わせで考えられるのか。その理由は、AIR で扱われる対象が「作品を制作する作家」であり、制作という「過程」であるからだ。同時代の芸術家たちによって今この瞬間生みだされている作品に対する評価や価値付けは、流動的かつ限定的である。またその活動は、しばしば因習的な媒体や形式を越えようとしたり、既存の枠組みからの逸脱を試みる実験的な過程を示したりするため、それが「芸術的な」活動であるという共通認識を持ちにくい。したがって客観的な精査や評価を待たずに一般に公開される AIR の「成果」は、価値付け、文脈付けを経て美術館で公開される作品と必ずしも同等にみられる状態にあるとは限らない。

制作における着想から最終的な作品に向かうその行程は、可逆的かつ非直線的であり、作家にとってはしばしばその終着点に向かう変遷がより重視される。新たな制作を試みる機会としての AIR において、我々はしばしば、現実化の過程で生じる様々な障害や問題回避のための格闘により、内容と形式に対する無数の変更や修正が繰り返されていくのを目にする。そして一度完成した作品であっても、作家が生きている限り、時間の経過が与える作品に対する客観的な視点やそこからなされるフィードバックによって、変更、修正、追加、削除が行われる。それは現代の作家に限ったことではなく、歴史化された芸術家たちがその生涯において、自らの作品を焼却したり、加筆したり、主題を真逆に変更したりした例は、枚挙に遑がない。

芸術家にとって、その制作と生活は分かちがたい。大きな物語や主題のヒエラルキーから解放された現代の芸術家たちは、自らを取り巻く環境から世界を知る糸口を見出し、作品世界を構築する。したがって AIR では、一見作品制作に直結していないような時間や活動も制作とみなされる事態が生じる。

「ナデガタインスタントパーティー」は、近年地域コミュニティと関与し、一般市民から募集した協働制作者らとともに実施するプロジェクト型の作品を全国各地で展開しているアーティストユニットである。2006 年の活動開始以来、美術家の中崎透、映像作家の山城大督、コーディネーターの野田智子の３名で活動し、「到達点に向かう途中」としての制作の過程を活動の軸に据えている。

彼らがプロジェクトの参加者を募集するための説明会や、自らの活動を紹介する際にしばしば用いる図示（図１）は、活動の目的を人々に示すと同時に、彼らの作品に対する考え方を示している。鑑賞者が目にし、また分析や批評の対象となりうる「作品」の背後には、リサーチや実際の制作、理論構築といった無数の作業や活動が存在する。ナデガタインスタントパーティーはその下にさらに凡庸な日常を付け加え、そうした膨大な「無駄」で「無為」な時間が、一つの作品を支える重要な土台になると主張する。彼らはそのプロジェクトで、プロジェクトが向かうべき作品としての最終的な形を示す頂点の部分を「空っぽの口実」と呼び、その目標の仮設性と表面性を示し、そこに向かう過程の現実性を重視する。

当然のことながら図の三角形の下層へと降りれば降りるほど作家の活動はいわゆる「芸術活動」から離れているようにみえる。しかし作家はこの層を地域や社会のいわゆる「現代美術」に馴染みのない人々と「芸術の実践」を行い得る場であると戦略的に位置付けている。実際プロジェクトの参加者に、「芸術活動」の一端を担っているという意識はほとんどない。しかしそこで起こる様々な事柄は、人間の生活や思考と密接に関わっており、作家はその実験場で生じる同時代性を反映する様々な事象を、最終的に作品に取り込む試みを行っている。普段は隠されている作家の生活や制作の過程が公開・共有されるとの意味で、AIR での制作も、このナデガタインスタントパーティーが示す意図的な反転がしばしば適用される。

こうした制作と生活の近接、流動的で固定化されないアイデアと実現のための試行錯誤、問題解決のための領域横断的な手法の採用は、その制作を特権化された「芸術」という枠組みから逸脱させる。そこには常に「これは芸術活動か」あるいは「これは芸術作品か」という批判的な問いが投げかけられる。一方で、その逸脱の場は生と芸術をつなぐ場として、美術館における鑑賞プログラムや体験プログラムなどとは別の、社会と芸術をつなぐ可能性が期待されている。

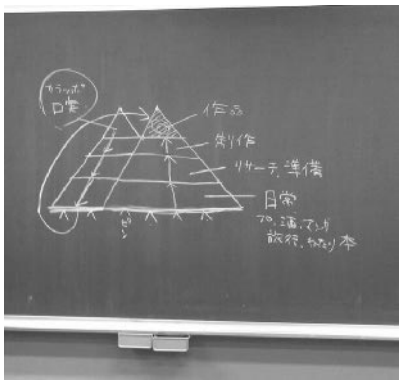

図１．ナデガタインスタントパーティーのプロジェクト説明の際に示される図

２．日本における AIR の導入と現在の状況

パトロネージュとしての芸術家の滞在制作支援は、世界中のいたるところで、古くから行われてきているが、現在国内で導入されているシステムとしての AIR の仕組みは、1980 年代後半に主に欧米から移入された。スタジオと宿泊施設の提供だけではなく、展示スペースや工房の併設、専門スタッフによる支援やネットワーキングのあり方など、代表的なモデルの一つにベルリンのキュンストラーハウス・ベターニエン（Künstlerhaus Bethanien）がある。19 世紀半ばに建設された元病院を再利用したこの施設は、1975 年から活動を開始している（現在は場所、施設を移転）。施設整備の上でのモデルとなった欧米型の AIR は、作家に制作および発表の場所と機会と経済的な保証を与え、作品制作に集中することを可能にする、制作活動支援それ自体が存在の目的となっている。

日本では、地方自治体が主導し、1980 年代後半から美術館での公開制作や教育普及活動の一環として芸術家の滞在制作が行われるようになり、そうした活動は 90 年代に入ると「AIR」という名称で認知されるようになってきた[注 1]。

1993 年に日之出町、あきる野市、八王子市、町田市の４市が多摩地区の東京都移管百周年事業の一環として合同でおこなった「TAMA らいふ 21」は、地方自治体が AIR を主体的に行った最初期の事業である。このプログラムの特徴は、旧市庁舎や旧小学校といった歴史的建造物のスタジオや住居としての再利用や、各地区ゆかりの産業とリンクする分野に限ったアーティストの招聘、滞在制作以外の展覧会、地域交流の実施で、これは、その後各地で実施される多くの AIR プログラムに引き継がれた。

さらに、90 年代に入ると現在でも事業を継続している AIR の先駆的施設である「滋賀県立陶芸の森」（1990 年設立、1992 年より AIR 事業開始、滋賀県）、「美濃・紙の芸術村」（1997 年開始、美濃市）、「秋吉台芸術村」（1998 年開館、山口県）、「瀬戸国際セラミック＆ガラスアート交流プログラム」（2000 年開始、瀬戸市）などが、それぞれ地場産業や地域振興と関わり合いながら、地方自治体によって次々と設立された。こうした流れを受け、文化庁は 1997 年に地域における文化振興政策として自治体が行う AIR の継続事業に対し補助金を交付する５カ年計画「アーティス

ト・イン・レジデンス事業」を開始した。このように、1990 年代から 2000 年前半にかけて立ち上がった文化振興政策の一端をになった各地の AIR は、地域特性や地域振興と密接に関係している。

３．反美術館とバブル経済後の理想主義
――「国際芸術センター青森(ACAC)」の成立の経緯

しかしいくら文化振興政策と結びついたといえ、この時期、そして現在もなお、AIR が増え続けている理由は、単に政策的な観点によるだけではない。そこには AIR の特性としての人と人との交流、ロマン主義的な創造性信仰に由来する期待や未来志向の理想主義との結びつきもみてとれる。そこにはバブル経済崩壊後の価値観の変化と、例えば治安の悪い場所に芸術家がスタジオを構えるようになってから地域環境が変化したというような欧米の事例が結びつき、異物としての芸術家が閉塞した社会を変えるきっかけとなるという期待感を生んだ。

筆者が 2001―2017 年に在籍した青森市の AIR 実施施設、国際芸術センター青森の成立の経緯は、その具体的な事例として示し得るだろう。国際芸術センター青森は、青森市の市制 100 周年記念事業として 2001 年 12 月に開館した青森市のアートセンターである。1970 年代から日本各地で設立しはじめた美術館は、90 年代の終わりにはほぼ全国の都道府県で開設されていた。青森県でも最後発に設立される県立美術館の構想が 90 年代前半からなされていたが、度重なる経済状況の変化や建設地の遺跡発掘などによりその計画が遅れていた。そのため県庁所在地である青森市でも、「市民センター」ではない「美術館」の設立が待たれていた。

同時期に青森市出身のパフォーマンスアーティストであり、国際芸術センター青森の初代館長となった浜田剛爾（1944-2016）は、独自に AIR の研究会を発足させ、日本における AIR のあり方についての議論を重ねていた。自身も 70 年代からアーティストとしてドイツやオーストラリアなどで滞在制作の経験を持つ浜田は、施設や購入作品という高価な「物」に依拠するのではなく、作家の活動に伴う出来事やそこでの緩やかな交流を拠り所とする AIR にバブル経済崩壊後の文化政策の可能性を見出し、また日本国内における地方自治体主導型の AIR に対する批判から、作家の制作支援を重視した AIR のあり方を報告書にまとめていた。1998 年にそれが青森市に渡り、美術館建設ほど費用がかからず、最後発の青森でも他とは違う、最先端の活動が可能な美術館類似施設を開館することができるという期待のもと、AIR を主事業とした「国際芸術センター青森」が計画された。市の記念事業であったため、安藤忠雄設計による立派な施設が建設されたが、充実したスタジオ棟の併設、専属の技術員の雇用は、他にはない国際芸術センター青森の特徴であり、そこには海外の AIR を経験してきた浜田の芸術家の滞在制作を重視した AIR の構想が深く影響している。こうした「物」より「事」を重視したり、新設するのではなく古い施設を再整備して利用したりするという考え方や方法は、同じく 2001 年に開館した東京都のトーキョーワンダーサイト（現トーキョーアーツアンドスペース）や、2000 年に開館した京都アートセンター、2000 年から本格始動したアーカススタジオなどにもみられる。

設立時のコンセプトには、実際の地勢としての「森」が象徴的に用いられ、縄文土器が発掘される豊かな自然が残る周囲の森に、古来の人々の精神性と歴史性を見出し、創造のサンクチュリアを作ることが意識されている。また本州最北端という地理的条件は、ポストモダニズム的な「辺境」の意識を強くし、世界中から集まってくる芸術家を通じて、様々な情報を東京経由ではなく直接地方都市で受け入れ、世界と直接つながるルートを獲得するという未来像を描かせている[注 2]。

この象徴的な「森」は、1998 年に福井県金津町に開館した、滞在・体験型の文化施設である金津創作の森の理念の中にもみられる。初代館長であり、美術評論家の針生一郎（1925-2010）は、60 年代からヨーゼフ・ボイス（1921-1986）と親交があり、戦後の日本美術についての批評を残すとともに、自身の出自である東北の問題を含めた地方の美術についても多数論じている。針生は、金津創作の森の館長を引き受けた理由として、「美術館」ではなく、反体制的な場の象徴である「文化の源泉としての森」での創造活動であったことをあげており[注 3]、針生の「森はあらゆる芸術の源である」という言葉は、現在でも金津創作の森の基本理念として引き合いに出されている。ともにヨーゼフ・ボイスの思想から影響を受けた浜田と針生に共通する「森」について概念は、都市に対する地方の、美術館に対する創造の場についての理想主義的な理念を象徴している。

創造の場を既存の「美術館」に対する「オルタナティブ」で潜在性に富んだ場とみなす AIR の考え方は、欧米から移入された AIR のシステムにもみられるが、経済的な転換期にあった日本の地方で、既存の制度とは違う方策を持つ AIR は、特に広く受け入れられ、結果としてこの時期、都市部より地方に多くの AIR 施設が設立された。

４．日本的変容と生き残るための戦略

日本の AIR 事業に求められる世界のアートシーンと直接繋がるグローバリティの獲得と地域振興のためのローカリティの重視という振り幅のある役割は、現代芸術をまちづくりや地域おこしと結びつける日本的に変容した多くの創作活動支援プログラムを生み出した。現代美術

による地域おこしは、近年興隆してきた大規模国際展でも期待されているが、芸術的価値についての疑問が常に投げかけられるAIRでは、それ以前からその活動の意義や価値を地域社会への還元に求められていた。

例えば開館当初はAIRに特化した事業を行っていた茨城県のアーカススタジオは、年を経るごとに予算規模が縮小し、2005年と2011年に有識者による検討委員会が立ち上げられ、プログラムの見直しが行われている。海外のアートシーンで活躍を期待される作家の招聘・滞在制作とその成果を部分的に公開する「オープンスタジオ」の実施だけでは社会還元が不十分とみなされるため、現在ではAIRプログラムと並行し、「地域プログラム」として教育や生涯学習を含めた地域振興への寄与を目的としたプログラムを行い、その実績を示している。

地域振興との過度な結びつき、社会的・経済的な成果の要求、非文化的評価基準がもたらすAIR施設の不安定な運営状況に対する懸念は、次第に多くのAIRの共有する課題となっていく[注4]。こうした状況の中、2011年より文化庁が５カ年の継続支援として「文化芸術の海外発信拠点形成事業」という新たなAIR支援策を打ち出した。その背景には地方のAIR団体の疲弊と弱体化、AIRの国際社会における文化的プレゼンス向上に対する再評価、そして全国のAIR実施団体調査にもとづく課題対応が挙げられる。したがってこの事業では、地域文化振興のみならず、海外に日本の文化を発信し、また海外からの文化芸術を受け入れる国際交流拠点としてのAIRに対し助成金が交付された[注5]。

この地域の文化振興政策と必ずしも直結させない助成金のあり方は、AIRにおける地域振興という枷を少しだけ緩める役割を果たしたが、今度はもう一つの軸である海外のAIR施設やその国際水準に匹敵しうる役割を国内のAIRに求めるようにもなった。そのため各AIRでは、国際性と地域性、事業の社会還元と作家の制作支援の折り合いをつけるべく、さまざまなプログラムを試行している。

５．試行的プログラムの実践

こうした社会状況の中、筆者が国際芸術センター青森で試みた２つのプロジェクトについて紹介する。

国際芸術センター青森では、開館以来主事業として公募と指名の２つのAIRを年に２回開催し、約３カ月、国内外の作家が同時期に滞在制作を行っている。会期半ばには、安藤忠雄設計の個性の強い、AIR施設としては比較的規模の大きなギャラリーでグループ展が開催されるため、滞在制作の大半は、このグループ展に向けて行われる。一方会期の中程に展覧会が設定されているのは、地域還元としての展覧会や交流プログラムを終えた会期の後半に、作家の自由な創作活動の期間を確保するためでもある。それは開館当初からAIRでの活動の地域還元の模索とともに、AIRとして作家の自由な制作の場を確保するという設立の理念が引き継がれているからだ。

ここで紹介するのは、2010年以降に試みた新たなプログラムである。国際芸術センター青森は2009年に青森市から青森公立大学に運営が移行し、他のAIRと同様に、その時期にAIR事業の見直しが課せられた。青森公立大学は経営、経済そして地域研究に特化した学部を有する単科大学で、美術や芸術学の学部は持っていない。そのため地域学部をもつ大学における、地域のアートセンターとしての役割と存在意義を提示するための試みに取り組む必要があった。

(1) 協働制作

「24 our television」(2010年)は、冒頭に紹介したナデガタインスタントパーティーを招聘して実施した市民参加型のAIRプログラムである。最終的には広く公開するために展覧会の形で発表したが(図２)、作家側としても、運営側としても、参加者とともに経験する、最終形に至る過程を重視している。

図2. ナデガタインスタントパーティー「24 our television」2010年 国際芸術センター青森　参加者募集チラシと展覧会場

ナデガタインスタントパーティーが人々を巻き込むプロジェクトにおいて掲げるのは、参加者が経過や結末が想像しやすい、一般的、大衆的、懐古趣味的な目標が多い。そしてその実現に向けて、まるでバラック小屋を建てるように、張りぼてを構築しながら、短期間でそこに向かう。最終形態は緩やかな枠組みのみ決められており、参加者の種類や能力に応じ、事態は動的に推移した。

2010年の作品では、タイトルからもわかるように民放の「24時間テレビ」のパロディとして大筋が立てられている。「24時間だけ放映されるテレビのためのクルーを募集する」という、一見アートの文脈とは離れた、だが全体像が把握しやすい目標を掲げ、参加者を募集する。そして集まった参加者とともに「24時間だけ放映するテレビ番組」を実施するために必要な事柄を話し合い、作業を分担し、放映に備える。例えばテレビ放映ならカメ

ラやアナウンサーがいる。それを借りてくるために、知っている人に協力を仰ごう、ついでにその人も巻き込もう、というように、芋づる式に協力者を増やした。最終的には本物のアナウンサーや地元ケーブルテレビ、市長や知事まで参加する大きなプロジェクトになった。

図３.「24 our television」インターネット放映当日の様子

実際の放映はインターネット放送によって行われた。放送の最後には、民放のテレビ番組同様、狂乱のような感動を引き起こし（図３）、参加者にとっては忘れがたい体験となり、市民参加型プロジェクトとしてのある一つの成功の形を示した。一方作家にとってはその感動的な結末が主目的ではなく、我々が無自覚に享受するマスメディアの構造や仕組みを遊びながら批判的に検証することが目的とされており、そういった意味で意識的な二重構造を取っている。

プロジェクトの期間中、作家は毎日スタジオで参加者とともに作業をし、放映当日は 24 時間館を開放して、プロジェクトを実施する必要があったため、滞在制作ができる AIR 施設を最大限活用したプロジェクトで、作家との共犯関係を築きながら共に実現した企画となった。

またこのプロジェクトでは参加者の受け入れ範囲が殊更広く設定されており、会社員や主婦、学生や引きこもりなど通常の AIR で関わるボランティアに比べ、多種多様な人々の参加が可能となり、普段は出会わない人々がともに作業する場を生み出した。それは制作と生活が重なる AIR だからこそ生まれる社会のエアポケットのような場の創出への期待に対する回答ともなった。一方でこのプロジェクトはあくまで作家の作品であり、一回性がもたらした成功でもあるため、実施の継続は不可能である。しかしこの作家たちはその後も日本各地に招聘され、同様の手法によるプロジェクトを実施しており、他地域でもこの活動が一つの成功事例とみなされたといえる。

(2) 文化資源の活用

一方、継続的な企画となったのが、「市所蔵作品展 AIR」である。地域社会においては、作家が滞在制作することで土地の新たな魅力が発見されたり、その作品に風土から着想を得た要素が含まれたりするのを AIR の成果とみなす傾向も少なくはない。しかしそれを期待し作家の自由な創造を阻害するのは AIR の本意ではない。一方で制作の過程で作家が滞在地の地域特性に関心を寄せながら、取材や制作に取り組む姿に多く接してきた。それは単に地域的差異やその特殊性を取り上げて珍しがるのではなく、地域特性を生み出した歴史や風土を掘り下げることで、普遍につながる価値を見出そうとする試みであった。それは近年の作家たちの個別の歴史に対する関心や、リサーチ型の制作を行う作家の興隆をみれば、局地的な制作手法ではない。

テキスタイルを手法とする呉夏枝（お・はじ）は、2009 年の公募の AIR に参加した際、滞在制作と並行し、こぎんや裂織、組紐など伝統工芸の調査も行っていた。短い期間での調査では十分でなかったため、その成果は滞在制作展には直接反映されなかったが、その後も制作の一部として、調査を継続させていた。当時青森市には 2006 年に閉館した稽古館という歴史民俗展示館[注 6]の資料が、青森市教育委員会に移管され、展示機会のないまま倉庫に眠っていた。そこで呉の作家としての視点からこれら資料を読み解き、その「作品」の一部としてそれらを再提示する試みとして行ったのが、2013 年の「呉夏枝×青森市所蔵作品展　針々と、たんたんと」（図４）である。呉は、約１年間継続的に滞在制作・調査を行い、最終的には市所蔵の民具や工芸品によるインスタレーションと自身の作品（インスタレーションと写真）によって展覧会を構成した。ここで呉は、工芸品の珍しさや美しさ、その技巧に着目するのではなく、刺し違いや衣装の擦り切れ、当て布や色合わせの苦労に着目し、そこに作り手や着用者の個性と生の痕跡を見出した。それはキュレーションというよりはむしろ、呉夏枝が長年取り組んできた女性の手仕事や言語化されない歴史の伝承と記憶というテーマを示す呉夏枝自身の表現行為として表された。

2014 年に実施した展覧会「中崎透×青森市所蔵作品展シュプールを追いかけて」（図５）は、展覧会を参加者とともにワークショップ形式で作り上げていく教育普及的要素を取り入れた企画だったが、結果として「文化資源」の幅を広げる好機となった。この企画で中崎は青森の雪文化、スキー文化をとりあげたため、調査対象も、関連する地元作家による美術作品、写真や映像資料、民俗資料に加え、それら文化を支えた土地、場所、人と多岐にわたった。その結果、関係者へのインタビューをもとに再構築したスキー文化、雪文化を通じた時代の変遷をたどる展示が物語的に構成された。それは現代美術の博物

図 4.「呉夏枝×青森市所蔵作品展　針々と、たんたんと」
2013 年　国際芸術センター青森

学への接近や、その領域横断的な手法を示すばかりではなく、記述された歴史に対する現代美術におけるオーラルヒストリーの活用とその可能性も示唆した。さらにいえば例えば娯楽の道具であるスキー板のような消耗品を、それにまつわる文化史という文脈で捉えた現代美術的な観点は、地域文化資源は伝統工芸品や特殊な技術にだけあるのではなく、普通の生活のうちにも存在するという民俗学や近年の文化資源学の考え方も示していた。

図５.「中崎透×青森市所蔵作品展シュプールを追いかけて」
2014 年　国際芸術センター青森

６．まとめ

特定の用途を持った製品と異なり､「独自の精神的な内部を創造的に開示することを目的とする」のが芸術作品であると定義するなら[注７]、その制作の過程に添う AIR は、作家が同時代の生を捉えようとするその過程を共有できる場でもある。それは、そこでの行為や試みとしての作品を芸術か否か判定する場でもなければ、分類を行う場でもなく、歴史化、文脈化、概念化される前の感性的な価値を完成された作品と等価に捉え、人間の生それ自体を考える実践の場である。それは同時代の芸術に対するインフラストラクチャーを形成する役割を担う。

アートシーンと直結するグローバリズムとローカリティという二つの振り幅のある理念軸を抱えた地方自治体で実践される AIR は、その両方に資するため、プログラムを独自に発展させてきた。それは芸術作品についての慣習的な見方が強い地方で同時代性を背負った未知の「かたち」を生み出す過程に添う AIR が生き残るための戦略でもあった。そして発展段階の地方自治体の AIR では、地域の関心と芸術的な創作、事業の社会還元と AIR 本来の目的である創作活動支援との折り合いをつけるべく、作家と共犯関係を構築しつつプログラムを実施している。それは、作品を生み出す過程を共有し、社会化していこうとする取り組みで、本稿ではその実践を広義での「かたち」を生み出すプロセスの議論として提示する。

注

[1] 1987 年に目黒区美術館の開館記念展として開催された「スイス現代美術家滞日 90 日展」は、美術館における AIR の草分け的な試みだが、そのタイトルに現在では必ずといっていいほど使用される「アーティスト・イン・レジデンス」の文字がみられない。それが当時､今ほどは一般的でなかったことが窺える。

[2] 『AC2』０号、青森市、2001 年。

[3] 戸谷成雄、針生一郎、浜田剛爾「アーティスト・フォーラム『芸術と社会』」、『AC2』１号、青森市、2002 年、20--37 頁。

[4] ニッセイ基礎研究所編「第２部 国内 AIR 団体アンケート調査・意見交換会の意見集」、『平成 24 年文化庁委託事業　諸外国のアーティスト・イン・レジデンスについての調査研究事業　報告書[資料編]』、株式会社ニッセイ基礎研究所、2013 年、105--144 頁。
（http://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/tokeichosa/pdf/artist_siryo.pdf）

[5] 同上、「第１部　日本のアーティスト・イン・レジデンスの今後の在り方に係る方向性」、1--19 頁。

[6] 1977 年に財団法人稽古館として開館、1998 年青森市に移管された歴史民俗系の博物館。2006 年に閉館。民具や民俗資料、北海道のアイヌ民族 との交流、交易をしめすアイヌ民俗資料などの優れた資料を所蔵し、展示していた。

[7] 佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会、1995 年、148 頁。

参考文献

1.『AC2』０号、青森市、2001 年。
2.『AC2』１号、青森市、2002 年。
3.ニッセイ基礎研究所編『平成 24 年文化庁委託事業　諸外国のアーティスト・イン・レジデンスについての調査研究事業　報告書[資料編]』、株式会社ニッセイ基礎研究所、2013 年。

図版出典

図１　筆者撮影
図２　（右）有佐祐樹撮影
図３　（上）国際芸術センター青森撮影、（下）住中浩史撮影
図４　（左）山本糾撮影
図５　西川幸治撮影

建築と環境としてのミュージアム
―― 横須賀美術館をめぐって

Museum as Architecture and the Environment
: Concerning Yokosuka Museum of Art

● 工藤 香澄
横須賀美術館
Kasumi KUDO
Yokosuka Museum of Art

◆ Summary
The Yokosuka Museum of art designed by Riken Yamamoto (1945 ～) was opened in Kannonzaki Prefectural Park which faced Tokyo Bay in 2007. There is the site of the Museum by the sea and is the topography among green mountains. In addition, it is Tokyo Bay Fortress once, and Kannonzaki Prefectural Park is the former military use place that many military remains are left now. Yokosuka Museum as unique architecture is located in such original historical place.
This paper proposes the museum theory as unique architecture and the environment based on the history of the place concerning Yokosuka Museum of Art.

キーワード：美術館、美術館建築、環境
Key words: museum, museum architecture, environment

１．はじめに

2007 年に東京湾を臨む神奈川県立観音崎公園に、横須賀美術館は開館した。

設計者は、埼玉県立大学や公立はこだて未来大学など多くの公共建築を手がけ、グリッドなど単純な形態のシステムを用いて、豊かな空間を創り出す建築家・山本理顕(1945～)である。美術館の敷地は、日本で最も船舶の交通量の多い東京湾が目の前にあり、向かい岸には房総半島が見え、また三方を緑の山に囲まれた谷戸状の地形である。同時にその敷地は神奈川県立観音崎公園の一角であり、元々は東京湾を防衛する東京湾要塞を構成する多くの砲台・堡塁が存在した軍用地であったという特異な歴史をもつ。そして公園には現在もなお軍事遺跡が良好に残され、さらに美術館が開設されているという、日本全体を見ても極めて稀有であり、かつ軍港の歴史を背負った横須賀を象徴した場所である。

横須賀美術館を含めた山本理顕の建築については、参考文献に示したように既に多くの建築雑誌や、山本理顕の著作で論じられている。しかし、そのユニークな建築だけでなく、歴史や場所の意味の変容を含めた「環境」としてのミュージアムについては、いまだ包括的に論じられていない。

そこで本稿においては、横須賀美術館をめぐって、建築及び場所の歴史を踏まえた環境としてのミュージアムについて論じる。

2 章で横須賀美術館の設立経緯、3 章で美術館建築の種別について整理をする。そして、4 章では横須賀美術館の敷地について歴史を踏まえた上で、軍事遺構の位置を確認し、場所の特異性を指摘する。さらに、敷地内に設置された若林奮による屋外彫刻作品《Valleys(2nd Stage)》をあわせて論じる。5 章では横須賀美術館の建築上の特徴をまとめる。最後に元来用途や目的の異なる土地を、美術館へと変容させた前例として札幌・モエレ沼公園を挙げ、建築と環境としてのミュージアム論について提起したい。

２．横須賀美術館の設立

(1) 設立経緯

美術館の設立経緯を振り返ると、横須賀市は 2007 年に市制施行 100 周年を迎え、それを機に横須賀美術館を設置し、2007 年 4 月 28 日に開館した。

横須賀市は開館に先立つ 1996 年に郷土ゆかりの洋画家・朝井閑右衛門（1901～1983）のまとまった作品の寄贈及び、美術史家・匠秀夫(1924～1994)の蔵書 2 万冊の寄贈を受け、これが美術館建設の直接の契機となった。続いて 1998 年には、イラストレーターであり週刊新潮の表紙絵を手がけていた谷内六郎（1921～1981）の原画が約 1,300 点寄贈される。こうした大口のまとまったコレクションの寄贈を受け、これらを生かすことを前提に、1999 年には新たに美術品収集のための基金が設置され、本格的な作品収集を開始した。日本近現代美術を中心に、開館時には総計して約 4,500 点収蔵されている。

そして、横須賀市内のいくつかの美術館建設予定地を検討し、現在の場所である神奈川県立観音崎公園の一角が、横須賀美術館の建設地に決定した。

(2) 設計者の選定方式

建物の設計者は、2002 年に QBS、Quality Based Selection と呼ばれる「資質評価」方式[注 1]によって選定された。

「QBS 方式」の理念について日本建築家協会（以下JIA）は、『QBS(資質評価)方式ガイドブック』において「QBS 方式は、高度な建築技術専門知識を持ち優れた資質を有した建築家あるいは技術者が、プロジェクトの初期的な諸条件が確定しない企画段階から発注者のパートナーとなって、共に資料を集め論議し共通の課題認識基盤を持ち合い企画・設計へ向けての具体化のための発注者とのコラボレーション(協働)を維持できるその核になる建築家の「人」そのものを選考する方式」と定義している[注 2]。

また、競争入札以外の公共建築設計者選定方法について、JIA は設計者を選定する望ましい方法として①設計競技方式(コンペティション)、②プロポーザル方式、③QBS(資質評価)方式、④特命方式、を挙げている。その内④の特命方式は「随意契約」であるので、それ以外の３つの特徴を、『JIA MAGAJINE』編集部が作成した表を参考に以下にまとめる[注 3]。

① コンペティション方式(設計競技方式)
設計案を募って審査を行い、もっとも良い案の設計者(設計事務所)に委託する方式。要項を公開し募集するので公平性があり、複数の審査委員の合議で審査するので公正性もある。審査委員や審査過程を公表することで透明性も得られる。設計図の作成には大変な手間がかかるため応募者に大きな負担がかかる。誰でも応募できる公開コンペと、指名された数社が応募できる指名コンペの 2 通りがある。

② プロポーザル方式
具体的な設計図の手前の段階のアイデアや提案を示すレポートを募集し、それを審査して設計者(設計事務所)を選ぶ方式。コンペ方式と同様、要項を公開し募集するので公平性があり、審査委員による公正性があり、審査委員や審査過程を公表することで透明性も得られる。コンペ方式のように応募者に設計図作成の大きな負担がかからないメリットがあるが、国土交通省の提唱するプロポーザル方式では、設計者の実績が重視される傾向にある。

③ 資質評価方式（QBS 方式）
設計者(設計事務所)の資質や実績を評価して選ぶ方式。応募者の書類(資質表明書)による選考、さらに代表作品の現地視察や設計者へのインタヴューなどの選考によって決定。要項を公開し候補者を募集するので公平性があり、選考委員によって公正性がある。選考委員や選考過程を公表することで透明性も得られる。

横須賀市は設計者を選定するために、設計図の作成に負担のかかるコンペティション方式以外を検討した。そしてプロポーザル方式と異なり、「計画提案・技術提案を求めない」「応募者の代表作品の現地審査とインタヴュー」「代表作品の施設発注者と管理者へのヒアリング」を特徴とする QBS 方式を選択したのである。

(3) プロジェクト会議

横須賀市は QBS 方式によって、山本理顕設計工場を選定した。山本理顕が公立はこだて未来大学の設計で実践した、施設のユーザーとコミュニケーションをとりながら進める設計手法を評価している。

しかし選定段階では建築の具体的なイメージは明確ではなかった。その後は、山本理顕設計工場と美術館準備室とで月 2 回程度のプロジェクト会議を行い、美術館準備室から展示、収蔵機能に対する具体的な要求を行った[注 4]。そうしたプロジェクト会議と平行して、山本理顕設計工場の提案で、市民に対して美術館建設予定地でワークショップを行い、また市内の他の施設を利用して収蔵品展を開催してきた。そうした議論や活動を通じて、実際の設計案を詰めていった[注 5]。

その過程で、海と森に囲まれた場所であると同時に、公共交通の便はあまり良いといえない美術館の敷地について意見交換を行った。そして「作品を見に来て帰る」という単機能ではなく、その他に「図書室で本を読む」「近くの海で泳ぐ」「レストランで食事をする」「ワークショップに参加する」など重機能の滞在型の美術館にするというイメージが固まってきた。何度も模型によるスタディも行われ、変遷しつつ最終的に現在の案に決定した。こうした互いのコミュニケーションを通じて設計を考えるという過程そのものが、横須賀美術館の建築の特徴といってもよい。また確定したプランがない状況で美術館の設計者が決定するため、相互の話し合いを行いながら設計案が固まるという点が QBS 方式の特徴でもある。

３．日本における美術館建築の種別

さて、ここで美術館建築の変遷について、簡単に振り返りたい。自身もさまざまな美術館の設計を手がけた建築家の磯崎新（1931～）が 1996 年の著書『造物主義論（デミウルゴモルフィスム）』の中で、美術館を３つの世代にわけて特徴をまとめている[注 6]。

それによれば、王侯貴族の私的コレクションを起源とし、18 世紀末から登場した宮殿型・殿堂型美術館を第一世代の美術館としている。コレクションを主体とした美術館の誕生で、例として、ルーブル美術館を挙げている。第二世代の美術館は、こうした伝統的なアカデミーの権威への反発を端緒とした、ホワイトキューブの企画型美術館として、ポンピドゥ・センターなどを挙げている。

そして、この第二世代の近代美術館への批判として、第三世代の美術館、すなわち磯崎の言葉を用いれば「サ

イト・スペシフィック」(Site-Specific)な美術館を提示した。これは、1960 年代以降の現代美術の動向のとおり、生存している芸術家が、特定の空間の内部に、自由に作品を設置する傾向と関連している。そして磯崎のいう第三世代の美術館とは、恒久的な作品設置を前提とした美術館建築である。

磯崎の区分による美術館像で特に重要なのは、第三世代の美術館である。ホワイトキューブを乗り越えるために現れた美術館で、美術作品が特定の場所と分かちがたく結びつく性質を想定しており、「場所」に多くを依存した概念である。

磯崎自身は 1994 年に岡山の山中に「奈義町現代美術館」という恒久的に設置した作品と建築が一体化した美術館を設計しており、これを念頭に、「第三世代の美術館像」を提示している。

このような視点で 2000 年以降に開館した主な美術館を挙げると、2004 年の金沢 21 世紀美術館、地中美術館、2006 年の青森県立美術館、2008 年の十和田市現代美術館、2010 年の豊島美術館などである。共通して磯崎のいう第三世代の要素を多分にもっているように思われる。そして横須賀美術館もまた、第三世代型に大いに関係する美術館だといえる。

日本では、美術館建築について語る際にしばしば、磯崎が示した世代型美術館が用いられる。近年はこの世代型美術館に対し、再検討や批判も加えられている。磯崎の提示するような、作品を入れ替えることのできない常設展示のあり方はあまりに特殊であるため、建築計画を専門とする佐藤慎也は、むしろ第三世代型とは、世界各地で急増している「リノベーションによる美術館」が該当すると述べ、アートプロジェクト的、またパフォーマンス的な、「人」が含み込まれた作品に対応するのが、第四世代の美術館だと提起した[注 7]。

また、近年の美術館建築の傾向について、建築史家の五十嵐太郎とメディア論の研究者である村田麻里子は対談において、美術館の存在そのものを地域に開いていく要請や、全国で開催されている芸術祭の隆盛などを踏まえて、明るく開放的な美術館タイプが生まれてきていると述べている[注 8]。

いくつか再検討に値する議論はあるが、それでも現状では磯崎の述べる「世代型美術館」モデルを決定的に乗り越える枠組みは現れていない。そこで、このモデルを考慮に入れながら、まずは横須賀美術館の建築を具体的にみていきたい。

横須賀美術館の場合、建築そのものに加え、設置されている「場所」に大きな特徴がある。具体的にいうと、それは旧軍用地であり、公園ではあるが現在も多数の砲台跡を含む軍事遺跡なのである。横須賀美術館の敷地は、横須賀の象徴的な場所であるという歴史をふまえておきたい。そこで 4 章においては、横須賀美術館の「敷地」に着目し、建築と場所の歴史性との関係を検討していく。

図 1. 神奈川県立観音崎公園と横須賀美術館の位置関係。斜線箇所が観音崎公園の敷地

4．横須賀美術館の敷地

(1) 神奈川県立観音崎公園の前史

横須賀美術館がある場所は、神奈川県立観音崎公園の一角である（図 1）。神奈川県立観音崎公園の敷地は、第二次世界大戦が終わるまで、東京湾を防衛する東京湾要塞を構成する観音崎砲台をはじめ三軒家砲台、腰越堡塁など多くの砲台・堡塁が存在した軍用地だったが、そこを神奈川県が借り受けて、1975年に神奈川県立観音崎公園として開設した。さらにその一部を横須賀市が借りて、横須賀美術館を運営している。

横須賀美術館の場所性を論じる上で、旧軍用地としての歴史を簡単に振り返りたい。ここでは、赤星直忠の著作『三浦半島城郭史(下) 横須賀市史 No.9』の第 1 章を主に参照しながら整理する[注 9]。

江戸時代末期には外国船来航に備え、「台場」すなわち砲台が全国海湾の主要地に築かれた。観音崎は江戸湾口の最重要地として、1812 年に台場が設置された。また、1869 年には、日本最初となる洋式灯台である「観音埼灯台」が設置される。1880 年には、西洋の近代築城技術に基づいて、日本で初めて西洋の築城技術とセメント・レンガなどの建築資材を用いた砲台建設がこの地で始まった。

国防上重要な土地に、平時より永久築城を構築した防備施設を施した地域を「要塞」という。要塞は多数の砲台群と電灯所、弾薬庫などの防御営造物から成り、分散して敵の威力を減殺することを目的とする。日本では終戦までに 25 か所の要塞が建設された。観音崎は、まさに東京湾要塞として選定され、同時に、一般者の立ち入りはもちろん、許可なく測量や模写、撮影することなど

図 2. 観音崎砲台跡と周辺の関連遺構の場所

が禁じられた。明治時代に建設された観音崎砲台群は、幸運にして一度も実戦で使用されることはなかったが、1923 年の関東大震災や、兵器の発達を経て新たに設置し直したりされながらも、第二次世界大戦が終わるまで、要塞地帯であり続けた。

第二次世界大戦が終わると、旧軍用地だった土地が順次返還されていった。観音崎砲台を含むこの土地は、国が所有し、神奈川県が管理している。そしてこの一帯が、1975 年に神奈川県立観音崎公園として整備、開設されるのである。公園内に、明治時代に建設された東京湾要塞を構成する砲台・堡塁の多くが、一部失われているが、良好にその原形を保っているという極めて特異な場所なのである。

さて、そこで神奈川県立観音崎公園にどのような遺構が存在しているのかをプロットした略地図を図２に示す。この略地図は、2008 年に野内秀明、水野僚子が調査した結果を元に[注 10]、現存遺構の場所を図示するために作成した。それら遺構は一部失われているが、①観音崎砲台北門②観音崎砲台南門③観音崎第一砲台④観音崎第二砲台⑤観音崎旧第三砲台⑥観音崎第三砲台⑦観音崎第四砲台⑧観音崎南門砲台⑨観音崎電燈所⑩観音崎南門電燈所⑪隊道⑫五叉路⑬土塁（北門）⑭土塁（北門谷）⑮土塁（南門）⑯三軒家－腰越間旧道⑰切通・めがね橋⑱大浦堡塁⑲腰越堡塁⑳三軒家砲台、の 20 箇所である。

この敷地一帯は、多くの砲台跡や隊道、切り通しが残されており、軍事遺構としてだけではなく、明治政府が推し進めた近代化の過程における土木・建築技術の発展をも見ることができる[注 11]、日本を見渡しても極めて稀有であると同時に、まさに軍港の歴史を背負った横須賀を象徴する場所なのである。

(2) 若林奮（わかばやしいさむ）(1936～2003)の彫刻作品

さてここで、横須賀美術館に開館当初に、唯一設置された彫刻家・若林奮(1936～2003)による屋外彫刻作品《Valleys(2nd Stage)》についてまとめたい。ここで《Valleys(2nd Stage)》を取り上げる理由は、本作は単なる一つの作品ではなく、遺跡がある場所としての観音崎公園を十分に意識した上で、作品のもつ意味の新たな解釈、設置方法を検討した、横須賀美術館のシンボルだからである。以下、《Valleys(2nd Stage)》の設置の流れを簡単に振り返りたい[注 12]。

1990 年に横須賀市内の田浦にあった「アキライケダギャラリー」で若林奮は《Valleys》を初めて発表した（図３）。ギャラリーの内部空間を意識して本作を制作し、幅約 20m、奥行約 23m、高さ約３m の２列の並列する谷状に作品は展示された。こうした屋内に設置することを前提にした《Valleys》だったが、時が経ち、設計段階であった横須賀市の美術館開設準備室は、《Valleys》の受け入れ、そして屋外に設置できないかどうかを打診された。その後、設計者の山本理顕を含めた美術館開設準備室や、若林らと設置方法を検討し、共通認識をもった後、作品寄贈がなされた。

本作の設置については、若林本人と、当時の美術館開設準備室長の原田光、そして若林が逝去した 2003 年以降は、妻の淀井彩子、若林のマネージャーの河秀実、制作パートナーの山本鐘互、そして設計者の山本理顕を中心に、美術館の設計と同時進行で進められた。設置をするには、いくつも解決すべき課題があったが、その一つは「当初二列であった作品を、どういう形状で設置するか」であった。屋内を想定した二列のままで、屋外に設置するのは不自然である。といって、一列にすると約 46 メートルの長さである。これについては当初から、若林と設計者両者で、一列にして収める、という意見で一致していたようだ。

また具体的な設置に至る前に、若林自身が準備した資料として、《Valleys》の制作意図[13]、関連イメージがある。彼の《Valleys》の制作意図として、そもそも自身の重要なシリーズである《振動尺》の流れに位置づけられとして、《Valleys》の制作意図[注 13]、関連イメージがある。彼の《Valleys》の制作意図として、そもそも自身の重要なシリーズである《振動尺》の流れに位置づけられている。

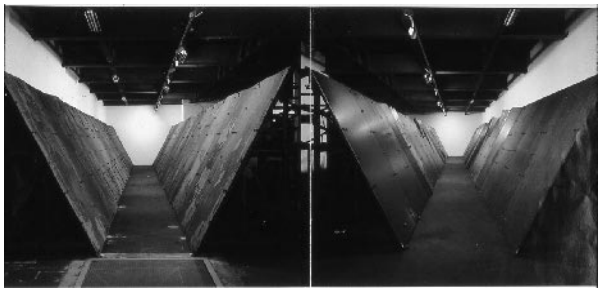

図 3. 1990 年、アキライケダギャラリー発表時の《Valleys》

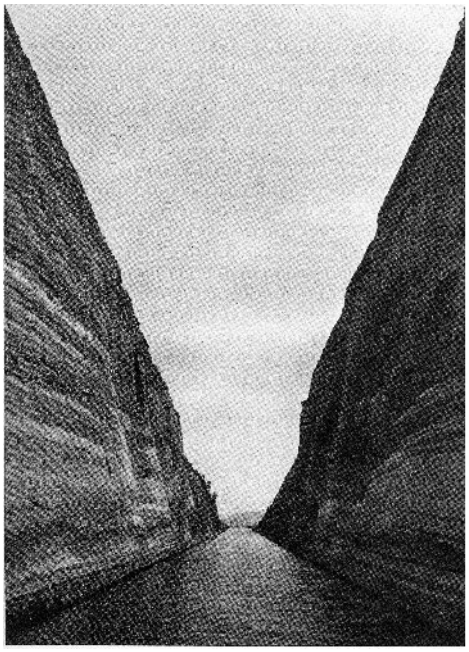

図 4. 若林が提示したコリントス地峡の図版

遡ると若林は、1973 年 11 月 5 日から 1974 年 11 月 12 日まで、文化庁の芸術家在外研修員としてフランスで過ごし、その間にフランス、スペインの後期旧石器時代洞窟遺跡の調査旅行をしている。その際に残したノートやスケッチに《Valleys》の原型のイメージがいくつも残されている。2008 年に横須賀美術館で開催した『若林奮－VALLEYS』展において、それら資料や素描、関連作品を展示したが、そのカタログには若林自身の制作意図の他に、画家で若林の妻である淀井彩子が、ノートの内容を整理したテキストを寄せている[14]。若林のノートには、当時滞在中に訪れたギリシャのコリントス地峡の写真も含まれていた（図４）。この形状を含めて《Valleys》には複数の意味が重ね合わせられていることがわかる。

若林と美術館開設準備室らのメンバーとが検討していく中で、一同は神奈川県立観音崎公園を歩き、場所について検討している。そこには、先にも述べたとおり軍事的役割をもつ深さ 10 メートルほどの切り通し(図 2 ⑰、図 5）がある。この切り通しと《Valleys》の形状の類似性から、横須賀美術館に設置するという発想は、美術館開設準備室長の原田にあったようだ[注 15]。そして、巨大な鉄の彫刻を、構築物としてではなく、地に埋めて「谷」そのものにしたのである。そもそも、様々な意味を複合的に重ねあわせている《Valleys》という作品は、横須賀美術館に設置するにあたって、この軍事遺構を抱える観音崎公園に存在し、かつ似た形状をもつ切り通しという新たな意味を重ね合わせながら《Valleys(2nd Stage)》と名称も変更し、新たに再生されたのである（図６）。

５．横須賀美術館の設計

さて４章において、横須賀美術館の設置している神奈川県立観音崎公園の、旧軍用地としての側面、またそこにある遺構の意味を新たに付け加えた若林奮の彫刻作品について論じてきた。

ここでは改めて横須賀美術館の建物について、設計上の３つの特徴を整理する。まず第一に「景観と建築との融和」が挙げられる。美術館の敷地は東京湾に面しており、向かい岸は房総半島にある千葉県富津である。美術館の目の前のこの海は、船舶が 1 日約 500 隻航行する、世界有数の海上交通過密地域でもある。多種多様な船舶の往来を眺めることは、他では体験することのできない唯一無二の景観だといえるだろう。

美術館建物の三方は緑の山に囲まれ、谷戸状の地形をもち、北側が海に向かって大きく開けている。こうした海と森に囲まれた場所と建物を調和させるために、建物の半分は地下に埋め、高さを低く抑えている。そのため外から見ると低層の建物だが、内部に入ると思いがけず深い空間である事が認識される。地下と地上をあわせて高さ 11 メートルの吹き抜け空間があり、その半分の高さにブリッジが渡されていて、ここを通って美術館のエントランスへと進んでいく。

また北側に面した壁や天井には大小の丸い穴が開けられ、自然光が入ってくる。それと同時にこの穴を通して、外の風景を眺めることもできる。このように美術館の外側でも内側でも、自然を感じることができる「景観と建築との融和」が１つ目の特徴である（図７，８）。

図 5. 神奈川県立観音崎公園内の切り通し

図 6. 若林奮《Valleys(2nd Stage)》

図 7. 横須賀美術館全体

図 8. 横須賀美術館館内、北側展示ギャラリー

第二の特徴は「複数のアクセス」である。公園内にあり、斜面を利用し、景観に溶け込むように設置された美術館だが、入り口を複数設けて、公園と一体化することを目指した。一つは美術館の正面から、そして二つ目は公園の散策路から屋上を経由する方法であり、入館するだけでは無料のため、何度でも出入りできる（図９）。

また先に述べた若林奮の《Valleys(2nd Stage)》が、「海の広場」の右側に、道路から美術館に向かって斜めに設置されている。本作は作品であると同時に、美術館に向かうもう一つのアプローチにもなっている。

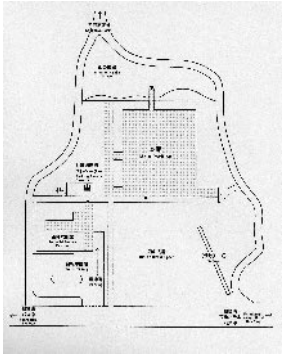

図 9. 横須賀美術館の配置図と入り口

そして第三の特徴が、「ダブルスキンと入れ子構造」である。この美術館周辺の環境は、風光明媚であるが、海辺の近くにあるために、建物にとっては厳しい環境であり、塩害対策が課題である。この課題に対して、設計者の山本理顕は「外壁をダブルスキンにする」、そして「展示室以外の設備を海側に配置する」という方法を提示した。

横須賀美術館の外壁の最大の特徴は、外側がガラス、内側が鉄板でできたダブルスキンである（図 10）。ガラスは単純な直方体だが、内側の白い鉄板はアールがつけてあり、外側と変化をつけ、この建物を最も強く印象付けるデザインになっている。また鉄板部分には大小の丸い穴があけてあり、採光をすると同時に、単純な箱型の建物に、丸いアクセントでリズムをつけている。このダブルスキンにはこうしたデザインとしての意味と、先ほど述べた建物の塩害対策の両方の役割を果たしている。風除室を設けた上で、壁をガラスと鉄のダブルスキンにすることによって、海風を遮蔽している。

また、レストラン、風除室、ミュージアムショップ、ワークショップ室という展示室以外の設備を美術館の正面に配置し、ダブルスキンの外壁を作り、さらに展示室を入れ子にすることで、展示室を二重、三重に保護しているのである。

本来、美術館の主役であると考えられてきた展示室ではなく、付属設備を美術館の前面にもってくることで、人々が食事や、買い物、また工作などを行う活動的な場所が正面から見えるようになる。つまり、これらの設備には、本来の目的の他、展示室を保護するための役割、また美術館に賑わいがあり、活気がある様子をオープン

図 10. 横須賀美術館のダブルスキン

に見せるショーウィンドーとしての役割も担っているのである。

さて本章ではここまで、主として横須賀美術館の建築上の特徴を３点、機能の面から述べてきた。最後に、外観上の特徴を述べたい。図７の写真でも示しているように、横須賀美術館は海と森に囲まれた、ガラスと白い鉄の箱状の建築である。そして、内側の白い鉄板はアールがつけてあり、丸い穴が空いていることから、まるで船を思わせるような外観である。さらに、４章で見てきたように、ここは東京湾要塞という歴史と軍事遺構が残された、横須賀を象徴する場所である。これらを考え合わせると､設計した山本理顕は明確には述べてはいないが、まさにこの場所が海辺であり、軍港である歴史を重ね合わせた､横須賀のシンボルとしての設計だと考えられる。

６．結び――建築と環境としてのミュージアム論

ここまで歴史的遺構を含めた横須賀美術館の周囲の環境、そしてそれを生かす建築の設計上、外観上の特徴及び野外に設置された彫刻作品について論じてきた。

元々ある目的をもった建物を転用するリノベーションによる美術館はしばしば存在する。しかし、元来用途や目的の異なる土地を、地域住民にとって知的、心的充足をもたらす公的な「敷地」へ変容させた国内の美術館の事例は多くない。

そうした先駆的な例として札幌にある「モエレ沼公園」を挙げたい。モエレ沼公園は先駆的というだけではなく、彫刻家イサム・ノグチの代表的なランドスケープ彫刻でもあり､評伝を始めとして多くの研究が蓄積されている。本公園についても彫刻、建築的観点から分析がなされており[注 16]、建物としての美術館ではないが、本稿の主題である「環境としてのミュージアム」論の先駆である。最後にモエレ沼公園のミュージアム論を紹介し、横須賀美術館と比較しながら結びとしたい。

1998 年７月に札幌市の北東郊外に一部オープンし、2005 年に全面完成したモエレ沼公園は、彫刻家イサム・ノグチ(1904～1988)の最後にして最大規模のランドスケープ彫刻であり、代表作である。この「モエレ」とは、アイヌの人々の言葉で「静かな水面」を意味している。元は清掃事業計画のゴミ処理場として札幌市が用地を取得し､1979 年から不燃ゴミや焼却残滓といった廃棄物が 270 万トンのキャパシティまで埋め立てられた。そして 1982 年から札幌市環状緑化公園の一つとして造成が開始されている。

つまりモエレ沼公園はかつてゴミ処理場であった場所に、世界的彫刻家イサム・ノグチによる「公園全体がひとつの彫刻作品」というプランを実現し、周辺の環境との調和を目指した「アートパーク」である。不燃ゴミと残土を積み上げ造成された人工の「モエレ山」という象徴を生かしながら、彼が「人間が傷つけた土地をアートで再生する[注 17]。」と述べたとおり､全く新たな「場所」へと変容しているのである。

前章まで述べてきたように、横須賀美術館はその周辺環境を含めて「人間が傷つけた土地」を完全に新たな場所に変容させているのではない。砲台跡などの歴史的遺構をそのまま残し､現在もなお美術館と共存している(せざるを得ない) 点が決定的に異なる。そして、モエレ沼公園にしても、こうした特殊な歴史や記憶を抱える場所性をふまえたミュージアムこそサイト・スペシフィックといえよう。

日本におけるミュージアム論はしばしば、美術館事業の分析や経営的視点から語られる。建物についてはあくまで建築史の視点から分析される事が多い。しかしそれらの分野横断的な視点を含めたミュージアム論は、戦後の日本に数多く建設された美術館を分析し、研究していく上で豊かな成果をもたらすはずである。本稿は横須賀美術館をめぐって、建築と環境の視点からのミュージアムを分析したささやかな試みである。

注

[1]Quality Based Selection(UIA ガイドラインの表現､米国 AIA は Qualification-Based Selection、英国 CIC は Quality Based Selection)は建築学会では「業績評価システム」と表現しているが、JIA は「資質評価方式」と表記しており、本稿では JIA にならっている。

[2]『QBS(資質評価)方式ガイドブック 2003 年版』社団法人 日本建築家協会、2003 年、4 頁。

[3]松原忠策「設計者選定方法についての JIA の活動経緯」『JIA MAGAZINE』272、2011 年９月、９頁の表。編集部が JIA のホームページを参照しながら作成。

[4]プロジェクト会議について、公開している議事録はないが、山本理顕「包み込まれた空間」及び原田光「美術館への決意」『新建築』2007 年７月、108 頁を参考にした。また当時在籍していた職員にヒアリングし、この章を記述した。

[5] 山本理顕＋小野田泰明「PLOT on 横須賀市美術館」『GA JAPAN』no.75、2005 年 7-8 月。

[6] 磯崎新『造物主義論(デミウルゴモルフィスム)』鹿島出版会、1996 年。

[7] 佐藤慎也「シリーズ：これからの美術館を考える(7)「第四世代の美術館」の可能性」Web 版美術手帖､2018 年 10 月 20 日。https://bijutsutecho.com/magazine/series/s13/18640

[8]「第三世代美術館のその先へ」(対談：五十嵐太郎、村田麻里子)10+1 web site, 2015 年６月。http://10plus1.jp/monthly/2015/06/issue-01.php

[9]赤星直忠『三浦半島城郭史(下) 横須賀市史 No.9』横須賀市

博物館、1955 年、1〜11 頁。
[10] 野内秀明・水野僚子「東京湾要塞　観音崎砲台跡の現存遺構について」『市史研究横須賀』第 7 号、横須賀市、2008 年 3 月。
[11]野内秀明「東京湾要塞の建設過程と築城技術・建築資材の変容」『ICOFORT 国際会議 2018 in 彦根』の口頭発表時のレジュメ、2018 年 10 月。
[12]『若林奮－VALLEYS』横須賀美術館、2008 年。
[13]若林奮「VALLEYS」2003 年、同上に収録。
[14]淀井彩子「VALLEYS・谷へ」同上。
[15]原田光「“Valleys”再生」同上。
[16]ドウス昌代『イサム・ノグチ 宿命の越境者(下)』講談社、2003 年。八代克彦「モエレ沼公園に託したイサム・ノグチのメッセージ」『イサム・ノグチ展』札幌芸術の森美術館、2005 年。また本稿では触れていないが、元の場所を美術館へと変容させた別の例として、香川県の豊島美術館(2010 年開館、設計：建築家・西沢立衛、アーティスト・内藤礼)がある。瀬戸内国立公園内でありながら、長く大規模な産業廃棄物の不法投棄があった豊島から 2009 年に廃棄物が撤去され、その後美術館が建設された。(佐々木良『美術館ができるまで』啓文社書房、2018 年。)
[17]「イサム・ノグチ」モエレ沼公園ホームページより。
http://moerenumapark.jp/isamu_noguchi/

参考文献（横須賀美術館の建築関連資料）

・一次資料
単行書
１．山本理顕『現代の建築家：山本理顕』鹿島出版会、1997 年。
２山本理顕『Plot．01：山本理顕　建築のプロセス』A.D.A.EDITA Tokyo、2001 年。
３．山本理顕設計工場編『山本理顕：システムズ・ストラクチュアのディテール』彰国社、2001 年。
４．山本理顕『つくりながら考える/使いながらつくる』TOTO 出版、2003 年。
５．山本理顕『RIKEN YAMAMOTO 山本理顕の建築』TOTO 出版、2012 年。
定期刊行物
６．『JA』no.51, 2003 年 10 月。
７．『GA JAPAN』no.65, 2003 年 11-12 月。
８．『GA JAPAN』no.72, 2005 年 1-2 月。
９．『GA JAPAN』no.75, 2005 年 7-8 月。
10. GA JAPAN』no.78, 2006 年 1-2 月。
11.「横須賀美術館配置図」「横須賀美術館平面図」「横須賀美術館断面図」『新建築』2007 年 7 月、92〜109 頁。
12.『GA DOCUMENT』no.98, 2007 年 7 月。
13.『JA』no.68, 2008 年 1 月。
横須賀美術館編『横須賀美術館[建築概要]』横須賀美術館、2007 年。
14. 横須賀美術館編『横須賀美術館年報』横須賀美術館、2007〜2017 年。
・二次資料
定期刊行物
15. 森下慎一「鉄とガラスの二重皮膜で自然光を内部に取り込む」『日経アーキテクチュア』日経 BP 社、2007 年 8 月 13 日号。

図版出典

図 1 筆者作成。
図 2 野内秀明・水野僚子「東京湾要塞　観音崎砲台跡の現存遺構について」『市史研究横須賀』第 7 号、横須賀市、2008 年 3 月、35 頁図 1 をもとに、筆者作成。
図 3 1990 年アキライケダギャラリーで発表時の《Valleys》。撮影者不詳。
図 4 若林が提示したコリントス地峡の図版。
図 5 筆者撮影。
図 6 撮影者不詳。
図 7 撮影：大橋富夫。
図 8 撮影：大橋富夫。
図 9 筆者作成。
図 10 撮影：林田ゆみ子。

深さから遠さへ
―― 現代日本の仏教造形の変化

From Depth to Remoteness
: Changing Shapes of Buddism in Present Japan

● 片桐 尉晶 （保昭）
片桐仏壇店／アトリエピアノ
Yasuaki KATAGIRI
Atelier Piano, KATAGIRI & Associates

◆ Summary
Butsudans have said not be sold for a long time.
This study has made by ethnographic survey at Butsudanten (Buddhist Altar Shop) in Otaru city, Hokkaido, Japan.
The survey revealed how butsudans' demands are decreased and whatever shapes and designs of butsudans and Buddhist's altars will be needed in future.
Shapes of butsudans are presented Japanese's vernacular folkways before Buddhism has been coming, and the landscapes of afterlife on Buddhism. Therefore in present Japan, meanings of designs of these butsudans and Buddhists altar have become a matter of formality.
Once shapes of butsudans are presented depth of afterlife and ancestor worship, Thereafter now, the shapes are needed to look after dead encumbrances and present remoteness of afterlife.
For these reason from now on, this study concludes the shapes and designs of Buddhism include butsudans and other Buddhist altars must be present easiness of looking after dead people and there remoteness.

キーワード：仏壇、小樽仏壇、エスノグラフィ、世話、儀礼、深さ、遠さ
Key words: butsudan, Otaru-butsudan, ethnography, looking after, ritual, depth, remoteness

１．はじめに――問題の所在

仏壇店の間では、仏壇（図 1）が売れなくなって久しいといわれる。

図１．従来型の金仏壇（小樽仏壇）（写真：筆者）

例えば静岡県経済産業部の統計によると、平成時代に入ってからの全国の仏壇出荷額は右肩下がりに減少し、過去２８年間に 1/10 まで低下している。

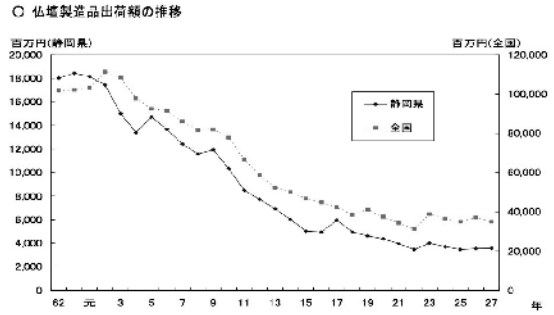

図 2. 仏壇製造品出荷額の推移

［出展：静岡県経済産業部商工業局地域産業課(2018)『データで見る静岡県の地場産業』p. 15. より］

伝統産業の研究者荒木國臣は一言でまとめている。

> あらゆるデータと産地調査結果は、もはや仏壇生産の産地構造が国内完結生産を不可能とする産地崩壊の危機に直面していることを示している。産地業者は率直に云って将来展望を喪失し、すぐれて日本的な宗教工芸文化である仏壇産業の産地構造が崩壊し、もはや国内で販売されている仏壇の 70-80%が中国を中心とする海外製品であり、日本の宗教祭祀形態そのもののゆらぎとともに、日本文化のもっとも深い内面的領域で外国製品を礼拝対象とする事態が誘発されている。［参考文献１，2p］

社会の変化に従い、先祖を崇敬する気持ちが薄まった。仏間のない住宅が普及した。どれもが当たらずとも遠からずというか、現象に対するあとづけの解釈のような心持ちがする。

筆者は仏壇店に生まれ育ち、実際に家業を継いで仏壇を製造、販売してきた。実際に仏壇を販売してみると、これまでいわれてきた仏壇の社会的な機能にはあてはまらない事例が多く経験された。また仏壇が売れない理由も、日本人のライフスタイルの変化といった大雑把な理

由では説明しきれない事例が多く経験された。

そこで、本論では、筆者が実際に仏壇店を経営するなかで体験してきた事例を、エスノグラフィ（民族誌）としてまとめ、なぜ仏壇が売れないのか、それに対して仏壇の供給側はどう対応すべきか、仏壇や仏具、ひいては仏教の造形たる寺院空間も視野に入れて考察したい。

２．本論の研究方法――エスノグラフィとは？

エスノグラフィ（民族誌）とは、人間の生活や行動を事細かく観察・記述することによって、私たちが説明の必要もなく当然視している事実や常識とは、背反することがらを見つけ出し、それに妥当な解釈を加え、人間社会についての新たな知見を得る研究の手法である。

本格的なエスノグラフィの調査となると、１年から数年かけて、調査対象地の人々と寝食を共にし、その経験を可能な限りフィールドノートにまとめるだが、あえて調査という形を取らなくとも研究者自身の経験をエスノグラフィとして用いることもできる。社会学者バーニー・グレーザーとアンセルム・ストラウスは、個人的な経験も研究に役立つフィールドデータだとしている［参考文献９，346-7p］。

ここで注意したいのは、エスノグラフィは生のデータ量が膨大となる反面、私たちが説明の必要もなく当然視している事実や常識とは、背反することがらが発見されなければ、新たな知見を得られる研究とはならないということだ。逆に、新たな知見を得られるデータがあれば、膨大な生データは必要ないともいえる。

文化人類学者のクリフォード・ギアツは、新たな知見を生むこのようなエスノグラフィの記述を「厚い記述」と呼んでいる［参考文献８］。長い時間を掛けて膨大なエスノグラフィのデータを収集したとしても、新たな知見につながらなければ、そのデータは「薄い記述」だが、短期間の調査でも新たな知見につながる発見が得られれば、それはデータ量が少なくても「厚い記述」となる。

３．仏壇の変遷と社会構造

本章では、日本社会にとって仏壇とはなにか、その形態の意味を考えた研究のうち、代表的な論考を解説することによって、仏壇について現在明らかになっていることと、既往研究の問題点を考えたい。

(1) 盆の魂棚論

仏壇は仏教への信仰から発生したものではなく、仏教の伝来以前から日本人にあった祖先への追慕の気持ちに源があると考えたのが、柳田國男である。祖先の霊を祀ったのがタナと呼ばれる簡単な棚である。正月と盆は１年を２分する暦の上での重要な日であると同時に、古来は家族と死んだ家族の霊が集合する楽しい祭の日であった。仏教が国教化するにともない、正月は新たな年の未来を祈願する神道的な祭日、盆は死んだ祖先の霊を迎える仏教が采配する祭日へと変化した。これに伴い、タナは神道においては神棚へ、仏教においては仏壇へと変化したと考えた［参考文献 17］。

(2) 持仏堂起源論

では、元来簡素なタナであったものが、なぜ神棚とは逆に、漆塗りや金箔、蒔絵を施した手のかかる工芸品となったのか。国史学者の平山敏治郎は、仏像を安置する必要を指摘する。奈良時代に仏教が国教化されたおり、天武天皇 14（685）年に、朝廷に出仕する役人の自宅には厨子が置かれるようになったが、これは箱形で、外は漆塗り、観音開きの扉、内部は金箔貼りで段がもうけてあり段の上部は宮殿になっている。この形式は現在の金仏壇と酷似しており、仏壇の祖形と見なすことができる［参考文献 15］。

同じく国史学者の竹田聴洲によると、平安時代になると、在家であっても富裕の者は屋敷内に礼拝に対象となる持仏堂を建設するようになった。この持仏堂の荘厳は寺院と変わるところはない。これが仏壇が寺院のミニチュアである理由である［参考文献 13］。

(3) 道場進化論

しかし、盆の魂棚が仏壇の起源だとすると、なぜ現在においても、お盆の時期になると、仏壇のほかに魂棚をつくる家庭があるのかを説明できない［参考文献４，61p］。このため仏教学者で浄土真宗大谷派寺院の住職でもある蒲池勢至は、仏壇の本尊として宮殿の中央に掛けられる掛け軸に注目する。信仰の対象である仏陀の絵像本尊が、寺から信者への下付されるようになったのは 17 世紀ころの浄土真宗においてである。下付された門徒の家は道場として機能するようになり、のちに寺院化する家も出てくる。このなかで寺院化できなかった道場も引き続き絵像本尊を信仰の対象とすることになり、ここに仏壇が成立するのである［参考文献７，101-25p］。

こう考えると、仏壇と盆の魂棚が両立することも、漆や金を多用することも納得できる。

(4) モーニングワーク論

仏教学者の佐々木宏幹は、日本においては死者がホトケと呼ばれ、悟りを開いた仏陀と同格とされることに注目する。日本人は死をきっかけに仏となり、家族とは仏壇を媒介して対話する。日本において仏教は生者と死者の交流の仲立ちをするモーニング・ワークであり、この際に仏壇は重要な道具となる［参考文献 11，148-53p］。

(5) 位牌棚論

民俗学者のヨハン・ボクホベンは日本社会の特質の一つの表れとして仏壇を捉えている[参考文献 16]。仏教がさかんになったことは日本における死者の社会的な位置を明確に構築することに役だったとする。戒名によるランクづけや、浄土真宗において下付する絵図本尊の大きさによって、寺院が門徒から受け取る金銭が上下するシステムなどがそれである。

この過程で浄土真宗においては、在家門徒が絵図本尊を寺院と同じように祀るために持仏堂や道場が小型化して発展し仏壇となるが､浄土真宗以外の宗派においては、位牌を置くための棚が発展したという側面も指摘している[参考文献 16, 234-5p]。

盆の魂棚から持仏堂を経て仏壇が発展したという見方を否定しないものの、起源を特定する立場は留保する。むしろ、日本人にとって仏壇とは死んだ家族への「愛情」の対象となる機能を担っていると考える。「家」や先祖供養、死んだ者、この世のものではない者としての死霊の祭祀の重要性から、日本人と死との（西洋よりも）近い関係性を日本社会の特質の一つとする[参考文献 14, 281-2p]。

(6) まとめと問題点

仏教が仏壇を発生させたのではなく、仏教以前に存在していた日本人の死者への態度がタナという形態を成立させ、そこに仏教が関与することによって、改めてタナが仏壇として発展したと考えるのが適当である。よって仏教的なる形は仏壇の本質ではない。

ここで浄土真宗が仏壇の成立に深く関わっている点について、仏教学者の五来重は重要な指摘をしている。浄土真宗でのみ重要視される宗教儀礼である「報恩講」が衰退すると、仏壇は無用の長物となって小型化するというのである[参考文献 10, 108-13p]。

仏壇は仏教伝来よりも古い起源をもち、より日本社会の構造に深く関わっているなら、なぜ仏壇が売れなくなったのかがわからない。これが問題点として浮かび上がってくる。五来のいうように、浄土真宗の仏教儀礼が廃れると仏壇は小型化するのかも知れない。これは現実に起こっていることと背馳しないので、解釈として適当であるとはいえる。しかし、五来が指摘しているのは、小型仏壇がブームになっているという昭和 40 年代における日本社会への解釈であって、これでは宗派にかかわらず仏壇が売れなくなっていることの説明にはならない。

歴史的な経緯からの研究はあるが、日常的に仏壇を売っている業者の視点からのエスノグラフィは存在せず、ここに事実や常識とは､背反することがらを見つけ出し、それに妥当な解釈を加える方法から、仏壇や日本の仏教の形にまつわることがらに新たな知見が得られよう。

４．仏壇の現在

(1) 仏壇の形態

国史学者の内田秀雄や建築史家の大河直躬によると仏壇は元禄のころ、17 世紀末から 18 世紀にかけて成立した［参考文献 3, 4]。すでに述べたように、この頃の仏壇は現在のものと比べると大型であるが、形態や構成要素は現在に至るまで共通している。まずはその形態と構成要素を解説しておきたい（図３）。

(1-1) 仏壇の構成

仏壇は木製の箱形で、前面に障子という扉がついている。日本家屋の建具である障子と字は同じだが、仏壇の障子は木製であり、透光性はない。

本尊が掛けられるか仏像が置かれる箱形の本体の内部は、下側が階段状に組まれている。これは須弥山を象徴化したものであり、段が一段のみの時は須弥壇と呼ぶ。また多段の場合、多くは三段だが、もっとも手前のものを前壇、その上のものを中壇、いちばん上のものを須弥壇と呼ぶ。この壇には後述するが荘厳の仏具が置かれる。

須弥壇の左右の端からは太めの柱（大柱）が、中央よりにはやや細めの柱（小柱）が一対二本建っている。この柱は仏壇本体の箱の上部にある屋根を支持している。

これらの柱によって三つの仕切られた空間ができるが、中央には、本尊と呼ばれる宗派毎の信仰の象徴物である釈迦如来や阿弥陀如来、大日如来などの仏像や掛け軸が置かれる。両側には脇本尊と呼ばれる宗派毎の本尊に次ぐ重要な信仰の対象の仏像や掛け軸が置かれる。

この他にも本体の箱の台座部を一回り大きくして装飾を施した台輪や、本体の上に一回り大きい冠を載せる。また極楽に咲く草花などをモチーフとした欄間や彫り、蒔絵などで障子、須弥壇や柱が装飾される。

(1-2) 荘厳

荘厳とは仏具によって仏壇を飾ることである。荘厳の基本は「華」「香」「光」と呼ばれる。華は常花や生花を花立てに生けることである。香は香炉に線香を立てること、光は仏壇内部の天井から灯籠や輪灯を吊り下げて点すこと、また火立に蝋燭を点すことである。

この基本に加え炊いた米を盛る仏器、水を供える水茶碗（湯呑み)、個人が好んだ菓子などを供える高月や供物台がある。

さらに死者や先祖の名前、戒名、没年、没年齢を記録した位牌や法名軸、過去帳を須弥壇に置く。

これらによって日本におけるいわゆる「仏壇」は成立している。

だがこの仏壇の形態は経典などで戒律のような形で信者に強制されるものではなく、宗派毎だけではなく地域ごとによって必要とされる形態や荘厳にばらつきがあり、正当とされる決まりはない。

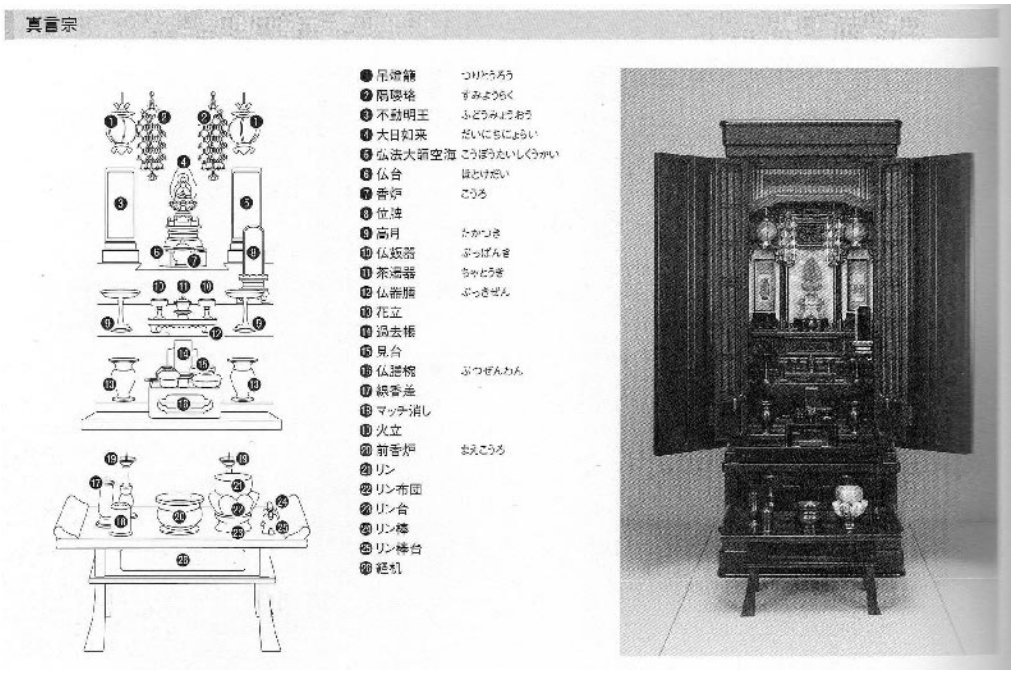

図３．仏壇と仏具の例（出典：(株) 保志『アルテマイスター　仏壇・仏具・位牌カタログ 2017-2019』p. 138. より

現在、仏壇が小型化しているため、これらの仏具（荘厳具）を全てそろえることができなくなり、省略される仏具が多くなった。省略する場合は「本尊」「仏器」「水茶碗」「火立」「花立」「香炉」「位牌」だけとする場合が多いようだが、これも地域や宗派によって違いがある。

(2) 小樽仏壇についての覚え書き

北海道小樽市はかつて北海道内の仏壇の八割を生産した地であり、小樽仏壇商工組合の組合員であった市内の事業体は 30 を数えたが､現在では 6 社のみに減少しており、平成 28 年度に小樽仏壇商工組合も解散した。

(3) 小樽仏壇の現場

本論で対象となるのは、北海道小樽市の（有）片桐仏壇店アトリエピアノ（以下、片桐仏壇店）である。片桐仏壇店は昭和 30(1955)年に創業した零細企業である。会社としての創業は昭和 30 年であるが、事業体としてはこれ以前から営業していた。ただ、記録が残っていないので創業は昭和 30 年ということにしてある。

片桐仏壇店は仏壇の製造と販売の両方を行う仏壇店である。在家用、つまり一般の仏壇は需要がないためここ５年ほど製造していない。このため現在、工場部門は寺院用の仏壇のみを製造している。売り上げについて、正確な数字は企業秘密のため、ここに記せないが、売り上げは最盛期の十分の一以下と、急降下しており、なお減少傾向にある。

片桐仏壇店の社屋は店舗兼事務所兼住宅の 1 階部分が店舗兼事務所で、広さは約 80 平米、2 階部分は住宅の店舗兼住居である。この店舗では常時１～3 名が仏壇と仏具、神棚と神具、またこれらの関連商品を販売する。また製造部門は、工場兼倉庫として別棟があり、ここで常時２名の職人が仏壇の製造にあたっている。

筆者はこの会社の前社長の子として生まれ、この店舗兼住居で育ち、平成 24 年に入社している。

仏壇の製造工程は材料となる木地部品を削りだして組み立てる「木地」､仏壇を装飾するレリーフを作る「彫り」、漆を塗る「塗り」、蒔絵を描く「蒔絵」、金箔を張り付ける「箔押し」があり、それぞれ専門の職人が分業していたのだが、現在は主に二名の職人がすべての作業を行っている。ただし、このうち「彫り」はレジンキャストを型に流し込んでつくる合成樹脂製､「蒔絵」はシルクスクリーンで転写して作っているので、厳密には彫りと蒔絵はイミテーションとして製造には入れられないかも知れない。それでも片桐仏壇店は北海道でただ一つ、このすべての工程を自社で行える事業体である。

５．仏壇店のエスノグラフィ

そこで、筆者が仏壇店の店主として実際に仏壇を売った経験を事例データとして、なぜ仏壇が売れないのか、「厚い記述」をここからまとめたい。当然ながら顧客が仏壇を買いたがらないからだが、その買いたがらなさに

いたる態度に焦点を絞った事例を紹介する。これによってなぜ仏壇が売れないのかが明らかになるであろう。

(1)　買わせる側の態度

筆者が仏壇店に勤務し、同業他社の皆さんとつきあううちに、一般的な仏壇店や葬祭業者が、顧客のためを思って仏壇を売っているとは思えず、むしろ、寺院との関係を重視する傾向にあることに気づいた。

(1－1)　お寺との関係を重視

仏壇に仏具を適切に並べることを荘厳といい、宗派によって必要な仏具が微妙に異なる。また仏壇の大きさによっては省略しなければならない仏具も出てくるが、これも宗派によって微妙に異なる。仏壇に付帯して必要となる仏具は、どのようなものが必要なのか、仏壇を買う側は知らないことが多い。この場合、売る側としては、実際に使うべき仏具を並べてみせて、「こういうものです」と理解を求めることが多い。なぜその仏具が必要なのか、理由はともかく、昔からこうなっているのでこういうものだと説明するのである。売る方にしても、荘厳の基本は「華・香・灯」だということは知っていても、たとえば火舎香炉や高月（図３を参照のこと）など、どのような理由でこのような形態の、このような仏具が必要なのか説明できる仏壇店は少ないと思われる。これらの仏具をセットと称して一式いくら、さらに仏壇とセットでいくらという形で価格をつける。買う方は、ここでもう、複雑な仏具ごとで見て、他との比較で選ぶということができなくなってしまい、十把一絡げの価格で選ぶしかなくなってしまう。

寺院から顧客を紹介されると、その顧客の来店日に、仏壇についている値段票の価格を上げたものに取り替えて、その顧客には、上げた価格から値引きしてみせるなど、倫理的にどうかと思われる売り方をする仏壇店もある。

葬儀屋などが仏壇を売る際の方法であるが、葬儀をたのんだ家に仮祭壇などを設置し、取り下げる際に、その家から頼まれてもいない仏壇をサービスと称して運び入れることがある。まず使っていただいて、よかったら買っていただきたいと説明するのだが、この際に運び入れる仏壇は、その家に入れることができる最大のサイズのもので、入れてしまったら運び出すのも困難な代物である。どのような仏壇が好みなのか、ご遺族の意見を伺うこともなく、突然そのようなことをする。運び入れられた方は、身内が死んだ後の葬儀の準備や後片付けで仏壇のことまで気が回らない状態であり、運び入れられた仏壇はそのままになり、買ってしまうことが多い。

このように、遺族の無知や忙しさに付け入るような商売がまかり通っているのが、仏壇を売る業界である。どうせ仏壇を買うのは一生に一度くらいである。売ってしまえば後は知らないのが売る側の態度なのである。

このような次第で、売る側としては買ったらあとはなかなか来店しなくなる顧客との関係よりも、檀家を顧客として紹介してくれる寺院との関係を重視しがちだ。

もちろん片桐仏壇店は、このような取り組みはしない。

(1-2)　買わせる側の態度――お寺

家庭ごとに仏壇を所有し、祭祀する慣習を社会的に正当化する寺院の態度にも問題がある。

仏壇や仏具の必要性について、仏壇店や葬祭業者と同じく、なぜその仏具が必要なのか、理由はともかく、昔からこうなっているので「こういうものです」と説明する場合が多い（これでは説明にはなっていないが）。さらに、このような慣習によって顧客の嗜好を無視することは、仏壇店や葬祭業者よりも甚だしいものがある。

例えば、顧客のインテリアの事情をお構いなしに、「仏壇は見上げるものだから、仏壇の高さを上げなさい」と言って、内装工事をさせようとするとか、仏壇の下に置いて高さを上げる台を買わせようとする（両事例とも曹洞宗）。仏壇店としては、顧客の要望に従うのが仕事だが、顧客自身が望んでいないのにこうした工事を仏壇店に発注するのはおかしいし、望みもしないことを、寺院側の指示だからといって、決して安くはない工事に費用をかけて行うのはどうかと意見することもあるが、僧侶の指示を断りにくいという理由で、したくもないことに出費せざるを得ないという実情があるらしい。もちろん、このようなことは、顧客の事情を考えないタイプの仏壇店にとっては、歓迎すべきことである。

このように、寺院は信者が過分な出費をすることに対して鈍感である。寺院建築の更新に際して檀家に寄付をお願いする際にも、ほとんど顔を合わせたこともない檀家に、いきなり文書で一口百万円を要求するという事例もある。片桐仏壇店の場合年に２～３件ほど、このために檀家を変える、あるいは変えたいという相談がある。

この背景には寺院の建築を更新したい、その際に立派な寺院として他の寺院との差異化を図りたいという寺院側の希望がある。

寺院建築の更新には屋外墓、屋内墓（納骨堂）と永代供養サービスの販売が伴う。井上輝堂によると納骨堂という屋内墓の形式は1960年代に始まったらしく、寺院の収入源として大きなものがある［参考文献 2，80-1P］。大きな収入が見込めるが、建築土木や納骨壇など、必要な投資も大きいものになる。これはまた寺院の建築などを行う業者にとっては大きな儲け口となる。このため墓石業者などは寺院と一体となって投資する場合もある。しかし、納骨壇の販売予測を誤ると、投資を回収できず、倒産する事例もある。

また寺院側に建築土木の専門的知識がないのをいいことに、過大な設備を行う業者もいる。寺院側としてはこ

れまでの信用を元に建設業者を選定しているので、問題はないと考えているようだが、登録ランドスケープアーキテクト(RLA)の資格も持っている筆者からみると、明らかに過大な設計である事例もある。

このしわ寄せが寺院を経て檀家に向かうわけである。これらはすべて檀家側の都合ではなく寺院側の都合によるもので、これでは檀家が寺院に対して疑問を持たざるを得なくなってしまう。

(1-3) 買わせる側の態度：迷信深い人

仏壇を置く家と仏壇店の間の角度（方角）を気にしたり、価格に9の数字が入っていると「苦しむ」で縁起が悪い、また仏壇の納入日の大安や仏滅などの六曜、あるいは納入時間が午前か午後かを気にする事例がある。

こういったことは気にし出すときりがないが、家族のなかに1人でもこのようなことを気にする人がいると、家族全員を巻き込んで、なかなか仏壇納入日が決まらない。そこでその人が不在の時に、他の家族が納入日を決めたことがあるのだが、この納入前日の夜中に、納入先の家族から涙声の電話があり、予定を変えて明日の朝に納入してくれないか。おばあちゃんからほかの日のほかの時間だと縁起が悪いと言われ、家族も仕事を休んで待機していますから、と連絡があり、あわてて社内のスケジュールを変更して仏壇を納めに行ったこともある。

これなどは、当人のみにとっては良いことだが、家族にとっては仏壇に振り回されて非常に迷惑がかかった例である。

(2) 買う側の態度

(2-1) 買う側の態度――男性

こうして仏壇は死んだ人のためというより、現世にのこされた家族の都合では決められないモノ、迷惑な人から指図されて買わされる迷惑なモノとなってしまう。

このため仏壇も仏具も最低限、あるいは人並みならそれでよいという顧客が出てくる。儀礼の遂行に必要な最低限の道具、あるいは世間体を保てる最低限の仏壇と仏具を安く買う。こういった顧客は過剰に立派な仏具を薦められるのではないかと警戒し、これが仏壇店への冷淡な態度として表れる。これは女性よりも男性客に多い。

もちろん筆者の片桐仏壇店は、過大な仏具は薦めないので、こういう警戒をされると、傷つくものがある。

(2-2) 買う側の態度――女性

一方、女性客の場合は男性客よりはるかに熱心に仏壇を選ぶ場合が多い。男性顧客が最低限、あるいは人並みなら良いという場合が多いのに対して、女性の場合は、色彩やデザインにこだわる顧客が多い。どのようにこだわるかも、主に自分の好みに、故人の好みをあわせたものが多い。また日常にお線香や供物を供えたり、勤行を行う際に、自分にとって行いやすいという観点から選ぶ顧客が多い。顧客はよく「世話をする」という言い方をする。お供えや勤行は「世話」なのである。

(3) まとめ

柳田ほかの研究者たちが指摘してきたように、仏壇は、元来、日本人が古来持っている風俗に仏教が接合して形成されたものかも知れないが、寺院の維持や、葬祭業屋や仏壇店を含めた寺院にまつわる「売る側」の都合に、仏教信者としての日本人が振り回されている現状があり、これが日本人に仏壇や寺院への接近を躊躇させ、仏壇を入手しない一因となっているのは明らかである。

つまり日本人の風俗を、仏教寺院や仏教寺院にまつわる産業が、一種囲い込もうとしていることが、「仏壇ばなれ」「寺ばなれ」の原因の一つとしてある。

このような状況にあっても、遺族のなかでは男性よりも女性の方が、熱心に仏壇や仏具を嗜好する。その動機としては、故人に対しても「世話をする」を重視する点があげられる。

つまり遺族にとっては、仏教的な信仰や儀礼の実践よりも、日常の世話を行えることが重要なのであり、世話をする対象が仏壇というモノである。日常の世話を超えて儀礼や寺院による、遺族の行為への介入が始まると、仏壇は世話をする対象ではなくなり、儀礼や信仰を強制するモノとなって、嫌がられるようになるのである。

6．事例の解釈

(1)仏教儀礼、(2)イエの維持と先祖崇拝、(3)売れないのはなにが足りないからか、(4)売る側は何を見逃しているのか、(5)買う側は何に気づいていないのか、これら5点について、事例の解釈から推論してみよう。

(1) 儀礼について

仏壇であるから仏教の儀礼にもとづいて接するのが当然と考えられているが、これは正しくない。先行研究が明らかにしてきたように、日本人が古来保ってきた家族の習慣に仏教が接合した結果として仏壇があるので、古来からの「自然な」風俗をこえて、仏教教団の儀礼や都合を強制したのが、仏壇が売れなくなった原因の一つである。

(2) イエよりも世話

また先行研究でいわれてきたように、先祖崇拝の象徴として仏壇が機能しているということも、厳密には正しくない。先祖崇拝が大切ならば、仏壇を選ぶにあたっては、男性遺族のほうが女性遺族よりも熱心なはずである。しかし実際は女性遺族のほうがはるかに熱心であり、その動機は「世話」をし続けたいというものである。つま

り故人との関係性を維持したいという、先祖崇拝とは異なる種類のアイデンティティの維持なのである。そこを阻害するような儀礼や戒律の強要はひかえた方がよい。先行研究でいわれてきた先祖やイエの維持というのは、世話する側にとってはむしろ附帯物（おまけ）である。

(3) 仏壇に求められるもの

世話のしやすさという観点からみると、日常の世話を超えて儀礼や寺院による、遺族の行為への介入が始まると、仏壇は世話をする対象ではなくなり、儀礼や信仰を強制するモノとなって、嫌がられるようになることは指摘した。

このため仏壇のデザインは仏教色を薄くする方がよい。仏壇のデザインで仏教を象徴しているデザインは、黒または朱の漆塗りに金箔貼り、本尊や掛け軸をふち取るような柱による宮殿風屋根の支持、彫り欄間や蒔絵による仏教にちなんだ装飾である。これらは故人が死んだ後の世界が豪華であって欲しいという希望のあらわれであろうが、現在においては、図１のような伝統的な形態の仏壇は仏教寺院や葬祭業者、仏壇店の過剰な介入を予感させる象徴的形態となっている(図１参照)。

実際に現代仏壇あるいはモダン仏壇と呼ばれるものは、この点を具体化した簡素なデザインとなっている(図４参照)。

(4) 売る側の勘違い

売る側である仏教寺院や葬祭業者、仏壇店は、この点を明確に意識してはいないと考えられる。葬祭業者や仏壇店は、寺院の更新にあたって、華美な施設に投資を行い、顧客の都合を考慮せずに「こういうものです」という、理由にならない根拠で一方的に仏壇や仏具を勧めるのは避け、顧客の家庭やライフスタイルをよく観察し、顧客の希望をよく聞くことによって、その顧客の「世話をしたい」という気持ちにかなった仏壇や仏具を勧めるべきである。

寺院も、顧客の都合を考慮せずに「こういうものです」という、理由にならない根拠で、一方的に寄付を募ったりはせず、檀家の家庭やライフスタイルをよく観察し、檀家の話をよく聞くことによって、最適な寺院施設の建設や管理を心がけたい。決して古くからつきあいがあるといった理由で、檀家の都合を無視してまで、業者の薦めを優先させてはならない。

仏教の戒律や教えを重視するのはけっこうだが、日本人が古来保ってきた家族の習慣に仏教が接合［注 1］した結果として仏壇があるという点を考えると、これからも仏教の教えとは無関係に仏壇や仏具などは変化する可能性が高い。むしろその変化した形態に仏教的なるものをどう再解釈して接合させるかが寺院の考えるべきことになろう。

(5) 買う側の勘違い

同時に買う側としては、仏教の儀礼や世間体よりも、世話のしやすさを第一に考慮すべきである。仏教的な戒律や儀礼を守ることによって先祖の霊や魂といった無形のものを守ったり信仰したりするのが本義ではなく、仏壇を通して故人が生きていた日常を保持するのが目的だからである。これを超えて仏壇に振り回されるのは、日本社会の風俗に反する。

７．考察

(1) 勘違いの理由

社会の変化に従い、先祖を崇敬する気持ちが薄まった。ライフスタイルの変化によって仏間のない洋間主体の間取りの住宅が普及したというのは、仏壇が売れなくなった理由としてはたしかにその通りである。それを仏教的な儀礼や戒律によって矯正しようというのは現実的ではないし、日本社会に仏教の伝来以前からある家族の行事としてのタナの機能とは関係のないことであろう。むしろ仏教や、仏教にまつわる儀礼やデザインが日本人の仏壇への感性の変化に歩み寄らねばならない。

(2) これからの仏具デザイン

以上のことを考慮すると、寺院や仏壇、仏具を含めた仏教のデザインは変化せざるを得ない。現在それは仏壇の小型化や、仏教的なモチーフの蒔絵、欄間彫り、象徴性ある形態の排除、金の排除という形で始まっている。また本尊と本尊を強調する柱も簡素化が必要である。これらは仏教的な信仰を強く象徴するものであり、つまりは、強くなりすぎると日本人の風俗を阻害することになる可能性があるからである。

(3) 深さから遠さへ

ミシェル・ド・セルトーによると死は究極の周辺であり、それゆえに社会的な定義が困難な「名付けえぬもの」として周辺化させられる［参考文献 14, 372-3p］。しかし人は死を逃れることはできない。この点で日本仏教は、人の死後、私たちが愛するものを失ったときの喪失感を埋め合わせるモーニングワークを、儀礼や制度として提供してきた。これが仏壇のデザインにも反映されている。

しかし、仏教は元来、死者を弔うためだけのものではなく、仏壇の必要性や、その形態を規定するものでもない。このため、元来はタナでしかなかった仏壇というモノの形態における「仏教的なるもの」には、どことなくとってつけたかのような、あとづけの求道的な要素がつきまとう。

象徴性を追求する金や仏教的な装飾物、深さを強調するような垂直的な柱などはその最たるものであろう。これらが遺族の「世話」をしたいという思いを疎外するのなら、その形態は忌避されるのが当然である。

故人の魂は、深さを必要とするにしても、それは仏教的なるものに囲い込まれてのことではない。ライフスタイルが変化して仏壇や仏教的なるものが避けられるのなら、ド・セルトー的に考えれば、死の象徴性はむしろ仏教的なるものの外へ向かわねばならない。それは、周辺的なるがゆえの深さではなく、むしろ「遠さ」と呼んだ方がはるかに適当であろう。実際に現代仏壇は、深さを予感させる縦長の形態をやめつつあり、柱などの垂直性を失いつつある（図 4)。

図 4. 現代仏壇の一例（「(株) 保志」提供）

死者の魂や霊なるものが存在すると仮定するなら、仏教的なる造形は、魂なり霊なりが向かうであろう、現世のわれわれが知ることが困難な「深さ」を追求してきたといえるであろう。これはまた仏教が求めてきたある種の真理への態度とも符合するものである。それが仏壇全体や本尊を強調する柱など垂直的な形態に現れている。

この深さが、真理への追求を忘れ、日本人の風俗を振り回し始めているなら、故人の魂が向かうべきは「深さ」ではなく「遠さ」ではないのか。仏壇が普及し始めた元禄のころと比べると、日本人たちの生活は大きく変わり、学問として、あるいは宗教として真実を求める際にも、交通機関や情報網の発達により、高僧でなくとも市井の人間が気軽に遠くに行けるようになった。死者の魂や霊といった事柄を考えるのにも、「深さ」だけでは満足しないであろう。

名付けえぬものが遠さにあるということは、優れて現代的なことでもある。筆者は、土木構造物の連続に、解釈が多様なゆえに定義することができないという意味での「美」をみる［参考文献 5，40-1p］。仏教的なるデザインが、その「深さ」を予感させる造形であるがゆえに美とされてきたのと同じく、定義することが難しい魂や霊を表現するにあたって、遠さゆえに美とされる造形も、これからの仏教的なるデザインにおいて、ひとつの選択となろう。

謝辞

本論で参照した資料については、(株) 保志の協力を得た。また本論をまとめるにあたっては多くの僧侶、仏壇店関係者の助力を得た。調査に協力していただいたこれらの方々に感謝いたします。

注

［1］接合とは文化人類学においては、もとからあった物事に、後からさらに異なる意味や機能が付与されることをいう。

参考文献

1．荒木國臣『日本仏壇工芸産業の研究』赤磐出版、2005 年。
2．井上輝堂『イラスト図解　お寺のしくみ：仕事から寺経営、お坊さんの日常まで』日本実業出版社、2005 年。
3．内田秀雄『日本の宗教的風土と国土観』大明堂、1971 年。
4．大河直躬『住まいの人類学』平凡社、1986 年。
5．片桐尉晶（保昭）「スノーポールの景観が訴える美の問題」、『形の文化研究』9(1)、2014 年、39-42 頁。
6．(株) 保志『アルテマイスター　仏壇・仏具・位牌カタログ 2017_2019』2017 年。
7．蒲池勢至『真宗と民俗信仰』吉川弘文館、1993 年。
8．ギアツ、クリフォード「厚い記述：文化の解釈学的理論をめざして」、『文化の解釈学 I』吉田禎吾ほか（訳）岩波書店、1987 年、3－30 頁。
9．グレーザー、バーニー　ストラウス、アンセルム『データ対話型理論の発見：調査からいかに理論をうみだすか』後藤隆、大出春江、水野節夫（訳）、新曜社、1996 年。
10. 五来重『仏教と民俗』角川書店、1976 年。
11. 佐々木宏幹『神と仏と日本人：宗教人類学の構想』吉川弘文館、1020 年。
12. 静岡県経済産業部商工業局地域産業課『データで見る静岡県の地場産業』2018 年、15 頁。
13. 竹田聴洲「持仏堂の発展と収縮」『日本文化論叢』1979 年、1-11 頁。
14. ド・セルトー、ミシェル『日常的実践のポイエティーク』山田登世子（訳）、国文社、1987 年。
15. 平山敏治郎「神棚と仏壇」『史林』1948 年、32-2 頁。
16. ボクホベン、ヨハン『葬儀と仏壇：先祖祭祀の民俗学的研究』岩田書院、2005 年。
15. 柳田國男「先祖の話」、『柳田國男全集 13』1930 年、ちくま文庫、7-209 頁。

2018 年 11 月 17 日(土)　形の文化会 第 69 回フォーラム　「テーマ：秋田の文化とかたち」 特別講演
秋田大学 国際資源学部附属 鉱業博物館

鉱山絵から読み解く秋田の鉱山技術史

History of Mining Technology in Akita Area from Refering to the Mining-Pictures

● 今井 忠男
秋田大学教授／国際資源学部附属鉱業博物館長
Tadao IMAI
Faculty of International Resource Sciences / The Mining Museum, Akita University

◆ Summary of lecture
This lecture proposes the introduction of the Miineral Industry Museum, Akita University, and the history of mining technology of Akita area.
1. Mining history of Akita area in early modern period.
2. European and Japanese technology of Mining in modern period.
3. Modernization of mining technology in the photos and drawings.

キーワード：秋田、鉱山技術史、鉱山絵、阿仁銅山，菅江真澄
Key words: Akita, history of mining technology, mining-pictures, Ani copper mine, Masumi SUGAE

このたび「形の文化会」第 69 回フォーラムにて講演の機会をいただき、謝意を表する次第である。秋田県は文化・経済の豊かな土地で、他の産業とともに多くの鉱山・鉱業を育んできたが、言い換えれば、むしろ鉱山・鉱業が秋田の発展を担い、支えてきたとも思われる。本日は、鉱山・鉱業という観点から秋田県の歴史と文化をとらえてみたい。

国立大学法人秋田大学は、秋田師範学校(1878 年設立)と 1910 年に創立された秋田鉱山専門学校を包括して設置された。秋田鉱山専門学校の創立は、鉱山開発で世界を先導してきたドイツ・ザクセンの「フライベルク鉱業工科大学(Technische Universität Bergakademie Freiberg)」をモデルとして行われた。フライベルクは、12 世紀末からザクセン地方の鉱業の町として発展し、15 世紀から「フライベルク」の名称が確立した。これは、土地所有権者とは別に、地下の資源を調査・採掘する法律的な「自由(frei)」の認可を意味し、貨幣鋳造の本拠地としての活動を支える重要な行政的権利の獲得を指している。この時期からフライベルクには職業訓練的な教育施設が設けられ、1765 年に「ザクセン公国鉱山学校（Bergakademie Freiberg)」が開設された。1899 年には鉱業工科大学となり、今日にいたる。世界的にみて広義の鉱山開発領域では、フランス・グランゼコール（高等職業教育学校）の「国立土木学校」(1747)と「国立鉱業学校」(1783)も著名ながら、フライベルク鉱業工科大学は、鉱業学の領域では世界最古の設立で、また現在も世界を先導する研究・教育機関にほかならない。秋田大学国際資源学部は、今日もフライベルク鉱業工科大学と協力関係を持ち、世界トップクラスの研究・教育活動を展開している。本学部に附属するこの「鉱業博物館」は、わが国に同領域の諸機関があるとしても、研究・教育・展示を目的とする総合的機関としては、ほとんど唯一の「鉱業博物館」とみなしてかまわない。そこで、まず本学部附属のこの鉱業博物館を簡潔に紹介しよう。

秋田大学国際資源学部附属の鉱業博物館は、秋田鉱山専門学校時代にフライベルク鉱業工科大学を手本に実験室・図書館とともに「列品室(ミウゼアム)」を設置。国内外から収集した化石・岩石・鉱物などの標本は約 1,500 点に及んだようだが、その後、鉱山博物館と改名され、1961 年には鉱山学部創立 50 周年を記念し「鉱業博物館」が新築・開館した。2011 年には 100 周年記念として館内の大規模リニューアルを実施し、今日にいたる。

当館の１階には鉱物・鉱石を、２階は秋田産の岩石・地層・化石標本と地球史を、３階は秋田の鉱山史、探鉱・採鉱・選鉱・製錬の作業、山本作兵衛の炭鉱記録画を展示する。2 万点をこえる所蔵標本から、約 3,300 点を常設展示。この展示資料のなかで、本学部の歴史からみても貴重な１点にふれておきたい。

《フライベルク模型》と呼ばれる模型資料である。これは、鉱山技術を伝える目的で、フライベルク鉱業工科大学において製作された木製のモデルで、「立坑櫓模型」は、立坑内で人と鉱石を運搬するリフト、そして立坑地上部にその大リフトを操作する大きな立坑櫓と巻き揚げ機を設置する。いわば鉱業の活動のシンボルというべき模型である。また「坑内システム模型」は、坑内の２系統の通路、つまり人間の昇降路と鉱石をトロッコで運ぶ運搬路、そして採掘場（切羽)、坑道の支保構造などを一目瞭然に示す模型となっている。これらの模型は、観賞用ではなく、明確な教育目的のもとで製作された正確なモデルである。なぜなら鉱山は、露天掘りもあるとはいえ、基本的には地下にあり、外部から坑内システムは見

ることは不可能で、また実際に入坑してもトンネルがあるだけで、また暗いため坑内の理解は行き届かない。これらの模型はそれゆえ、鉱山学を履修する学生のための重要な教育資料以外の何ものでもない。

もちろん昨今はコンピュータ・グラフィックス(CG)で3Dも活用する時代だが、昔はそれもできなかったから、正確な模型をつくって坑内の様子を再現した。鉱山模型は、重要な教材であったわけである。この木製モデルはドイツでも製作にあたる職人がいなくなり、現在のフライベルク鉱業工科大学のスタッフがこの模型をみるために来館されることもあるほど、当館の貴重な所蔵品となっている。

この伝統的な《フライベルク模型》に関連して、ここで現代の３Ｄグラフィックスほか、鉱山の中を立体的に見られるコンテンツを少し紹介させていただきたい。

まず、日本唯一の金鉱山である鹿児島の菱刈金山で、ここは鉱山の中では非常に小規模である。小規模な理由は、金であれば少し掘るだけで利潤を生むからである。とはいえ、小規模な鉱山でも、長大な坑道を掘る必要があり、大規模な鉱山になると、当然ながら水平方向にも垂直方向にも、すさまじい規模の大きさとなる。

かなり大きい南アフリカのダイヤモンド鉱山などの場合、垂直方向に一番深いところで5,000mにもなる。日本であれば10kmより浅いところでも地震が起こるので、坑道を掘っている最中に地震が起こり、断層がずれてトンネルが崩壊することもある。そういった非常に危険な地震が起こるような深度まで、人間は、鉱山の状況と格闘しながら金やダイヤモンドを採鉱していることになる。水平方向の広がりも、同時に大きくなり、たくさんの鉱石を外に運び出す運搬の経路、あるいは逆にたくさんの人間が入っていく経路などが複雑に絡み合い、交錯し、およそ全体状況を把握しがたい状態にさえ陥る。この状態を的確にコントロールしなければ事故が起こり、生産もとまる。鉱山開発はかくのごとく複雑きわまりないシステムの業務であることを、ぜひ理解していただきたいと思う。

さて、現代日本の機械化された鉱山の様子をごらんいただいたが、本日は「鉱山絵から読み解く秋田の鉱山技術史」と題して、過去の文化に遡りつつ、秋田大学に保存された資料、また地域の名士の方々の個人所蔵の鉱山関連の絵図資料を紹介したい。秋田の鉱山の歴史を、多くの絵師を輩出した背景を視野におきつつ考察する試みである。

１．秋田藩の鉱山開発

秋田藩の鉱山開発において非常に重要な役割を担ったのは、梅津政景という人物である。梅津政景は人生の半分ほどの間、日記をつけており、『梅津政景日記』は日本史の史料として知られている。江戸時代の初期に、武士階級でこれだけ個人の日記を残した人物はいないと評されており、それほどの秋田藩の文化人が実は、鉱山開発の責任者でもあった。これは重要な事実として、確認しておきたい。

また、当時の鉱山技術の実際を考えるとき、日本の技術とヨーロッパの技術とは全く異なっていた事実は重要である。本日の研究発表で、さきほど前田富士男先生がアグリーコラ著『デ・レ・メタリカ』(1556)に触れてドイツの鉱山技術を紹介されたが、わが国の江戸時代より少し古い時代の絵画資料を見ると、日本の技術とヨーロッパの技術では、全く差異があったことも事実である。

さて、秋田で最大であった阿仁鉱山の開発を考えてみよう。ここは生産量として銅が最も多かったため、一般に阿仁銅山として知られるが、実は金・銀・銅の全部が出た鉱山であった。秋田では大変な人気を誇る江戸の紀行家で、日本民俗学の祖と言われる菅江真澄も、この阿仁鉱山を歩いて絵を残している。また、加護山製錬所をつくるに当たって平賀源内を招いたことが、秋田蘭画へもつながっている。

その後、明治時代になり、鉱山がお雇い外国人によって近代化されると、近代化した鉱山が描かれるようになる。寺崎広業も、若いころ、阿仁鉱山地域を放浪している。要するに、鉱山地域は景気がよく、お金の流れがよかったので、そのような場所に出かけ、絵を描いて売り、生活をしていたのである。寺崎広業の師と言われる平福穂庵も、若いころは生活に困り、荒川銅山のオーナーに世話してもらっていた。彼の息子が平福百穂で、どちらも日本画の大家と言われており、秋田の角館に平福親子の美術館がある。穂庵の晩年は早かったのだが、最後には近代化した荒川鉱山の作業風景図を描き残している。この非常に立派な作品が当博物館にないのは残念だが、秋田で最も大きな商家、呉服屋と酒屋を営む那波商店の那波三郎右衛門氏の所蔵となっている。大学の所蔵としては、ユネスコ記憶遺産に指定された山本作兵衛の絵がある。オリジナル作品は図書館収蔵庫の中だが、当博物館の３階に立派なレプリカ作品を展示している。

以上のテーマをこれからお話しし、具体的に考察をくわえてゆくこととしたい。

まず、現在の秋田の地図から確認したい。一般に「秋田城」と言われるが、実は高清水公園にある平安時代の城柵が「秋田城」であり、JR秋田駅に近い城は正式には「久保田城」である。常陸水戸の大大名であった佐竹義宣は関ヶ原合戦時に中立的な行動をとったので、徳川家康によって突然に秋田・仙北に1602年に国替えを命じられ、ここから秋田藩が始まるのだが、秋田に移った佐竹は、最初に、山形との境にある院内銀山の開発に着手

した。秋田の鉱山開発はそもそも、ここに始まったと考えてよいだろう。

そして、銀鉱石の中から銀を取り出す過程を「製錬」と言うが、この作業には、鉛が必要なのである。この鉛を得るため、青森県との境、今の藤里町のあたりの太良鉱山で鉛を採鉱した。1600 年初頭のことだが、鉛を他藩から購入していては全く儲けにならない以上、自領内で鉛鉱山を探し、津軽藩境から遠路、重い鉛を水運の利用で、川や日本海を経て運搬した。昔は八郎潟の中も通過させて、雄物川から山形藩境の院内銀山まで上げていた。こうした物流がなければ全く生産が可能にならないから、藩内の南と北の鉱山を同時に開発するとともに、川や海を中心に輸送網を発達させたのである。

秋田藩が次に開発したのは阿仁銅山であった。沿岸は開けていたのに比して、この地はちょうど秋田の中央、つまり非常に不便な山深い場所であった。しかし、それにもかかわらず、最初に銀、次に金、それから銅が産出され、鉱山として大きく発達していくこととなる。この際、阿仁の銅を、能代の港を通じて北前船で大坂へ輸送するので、その途中の場所に加護山製錬所が整備された。この製錬所をつくるに当たって平賀源内が招集されている。その後、秋田から少し南に下ったところに、平福穂庵の描いた荒川鉱山が開かれ、銀と銅が産出された。

本日は、これら秋田の北から南までの間に点在する鉱山と鉱山関連施設をめぐって論じる次第だが、これだけ鉱業活動の範囲が広がっていたおかげで、かえって鉱山物流が盛んになり、それによって秋田全体が繁栄したわけである。この事実は間違いないと思われる。

ここで正保年間、1645 年につくられた「出羽一国図」という地図を見てみたい。山形と秋田を合わせて「出羽」と呼ばれるが、最上藩からも情報をもらいつつ、秋田藩で地図を作成している。もちろん描いたのは絵師だが、これはたんなるイメージ作図でなく、男鹿半島、八郎潟、雄物川、米代川と、武士が実際に全ての地域を測量して作成した下絵をもとに描かれている。江戸幕府から地図を作成するよう全国に指令が出たものの、出羽のように広い範囲の地図を適正に仕上げることができた藩は数少なかったようである。昔の秋田藩の地図を見ると、必ず右側が南、左側が北という向きをとっている。これは、日本海貿易を想定しているがゆえの作図で、河川物流は必ず日本海へと向かい、港が拠点となるとの前提にもとづいている。

この地図から阿仁鉱山の部分を拡大してみると、村の名前とともに、石高、つまり税金額が記載されていることがわかるだろう。藩にとって最も根幹となるのは徴税の算定である。また、江戸幕府からの指示にもとづいて整備した一里塚も描きこまれている。「銀山」と書かれている場所が阿仁鉱山の位置であり、さきほど銀の製錬には鉛が必要と話したが、阿仁の場合、近くに鉛が出る場所もあったため、遠方から鉛を搬入する必要がなく、この周辺で作業を完結できることが繁栄のもととなったと言えよう。さらに付言すれば、時代を下って明治には石炭も産出しており、江戸時代までの木炭にかえて、明治時代からは石炭で製錬できた非常に稀少な地域でもある。

ここでは、秋田の浄因という僧侶が 1787 年に描いた《羽陽秋北水土録》の部分図を検討したい。検地の際の畑の測量法に関する絵図だが、畑の面積を測量するだけでなく、この畑が全体のどの位置にあるのかという測量もしている。今なら GPS が教えてくれるわけだが、検地の二つの要素、すなわち面積をはかることと位置を定めることの二つの作業は、当時の秋田ではかなり進んでおり、早い時期に全てを遂行できるようになっていた。

鉱山についても測量が重要である。さきほどコンピュータ・グラフィックスで坑道を三次元的に再現したが、1857 年の《小沢銅山坑道図（写）》は、三次元的な空間を上方から見た図である。たんに坑内をぐるりと一周回っているにすぎないと思われるかもしれないが、坑道の長さや勾配、どちらに下りるといったことまで、全て的確に書き記されている。つまり、測量をしながら、入り口から入って元へ戻ってこられるように掘削するという行程を想定しているのだ。優れた作図である。坑外であれば、それなりに風景や見通しがつき、直感的にいろいろな位置もわかるが、鉱山の内部は全く見通しがつかないため、実は測量が非常に難しい。そして、もし測量が間違っていれば、全く違う方へ向かってしまい、出会うはずの坑道は出会うべき予定の位置で交わらない。しかしながらこの坑道図はきわめて優秀で、鉱山開発の核心というべき課題が、その高い測量の精度によって、見事に解決され、坑道は的確にきちっと出会うことが確認できる。

1707 年の《羽州雄勝郡院内銀山惣絵図》は、院内銀山の地図である。本図は秋田でなく東京の国文学研究資料館にあって、写真図版を提供していただいた次第だが、実に良質の絵図なので、ぜひ秋田にて所蔵したい史料のひとつである。絵図が描くのは、地上に銀山町の神社や役所があり、地下に銀の鉱床が存在するイメージである。この地域を上方の視点から見ている図だが、地下の坑道が描かれているのがわかるだろう。これは水抜き坑である。昔は坑内の水を抜く作業が困難な課題であったから、ポンプが開発されるまで、鉱山を掘っていて地下から水が出て、浸水したら、万事休すとなったが、この時期に、素晴らしい工夫で、川上と川下の落差を利用し、山の上から大きい川へと合流する水抜き坑をつくっているのだ。銀を掘るための坑道でなく、銀を掘る際に出てくる水を川下まで流すためだけにつくった水抜き用のトンネル水路である。上流部から掘り進み、最下流部まで貫通した

その完成を祝って、1707 年にこの絵図をつくったわけである。

川下からここまで上がってくるだけで 1.6 ㎞あり、これら全部の水抜き坑を足すと 3〜4 ㎞になるのだが、当時は火薬による発破技術もないため、それを全部人力で掘った。しかも、このような長い距離を一方向から掘っていては何年かかるかわからないと考えて、全体で 7 カ所から同時に掘っており、ばらばらの場所から掘削しても、それらが全部、最終的に一つの水路として的確に接続するのである。絵図が描かれたのは 1707 年だが、完成するまでには 20〜30 年かかっただろう。このような水路をいくら掘り進んでも、あくまで水を抜くための単なるインフラ整備である以上、本来の銀の産出を実現するものでは全くないのだが、この整備をしない限り、銀は掘れないのである。それをよく認識したうえでの大工事である。

銀山の水抜きインフラ工事をするに当たり、その作業を担ったのは山師と言われる人々だった。彼らには大規模な資金を出せないため、佐竹がここに投資をしたのである。それゆえ、「御」は殿様の出資、「切山」は坑道という意味で「御切山（おんきりやま）」と呼ばれ、それが後年なまって「大切坑（おおぎりこう）」となった。鉱山で「大切」という名前がついていたら、それは藩の出資で成立した大工事の意味と考えていただいてよい。

佐渡の金山に、南沢疎水坑という遺構がある。現存する最も古い水抜き坑として注目され、観光名所になっている。だが、実は同じころに掘られた秋田の水抜き坑のほうが長い。ただし、坑口が埋まっていて今は中を歩けず、この傑出した測量技術を一般の方にアピールすることができない。私は以前から湯沢市に、ここを整備して、疎水坑内を歩いて、その長さを体験できるようにしてほしいと陳情しているのだが、費用がかさむようで、なかなか実現に向かわないのがまことに残念である。

最も古い日本の鉱山技術書は、江戸時代初めに黒沢元重によって執筆された『至寶要録』である。彼は、梅津政景の次の惣山奉行だったが、自分は鉱山のことがよくわからないため、勉強したことを記録として書き残すという大変謙虚なスタイルでこれを記した。その内容はきわめて充実しており、高い評価を受けている。

時代が下るとどうなるのか、1856 年に大貫忠誨が院内銀山の地下の様子を描いた《院内鋪岡略絵図》をごらんいただきたい。昔は上方にある 1700 年代に掘った水抜き坑から川に水を落としていたが、150 年経って 1800 年代半ばになると、水抜き坑より下方を掘っている。したがって、その落差の分だけ水を上げなければいけないわけで、ここに水の上げ方を描いたのだ。一番深い最前線の位置よりずっと上方に水抜き坑があるので、裸の若者たちが注射器の要領で水をピストンで引いている。自分が引いた水を溜めた桶から、その上にいる人がまたその水を引いて上へ送り、それを繰り返すという仕方が幕末のころ、実際に院内銀山で行われていた方法なのである。

ごく少数の人が銀を掘り、他のほとんどの人が水を上げている具合で、どう考えても銀を掘るより水を上げるほうが大変なのだが、ポンプをとめれば水没するため、24 時間の水上げが必要なのである。人件費から考えて人力ポンプでは儲からないことは明白だから、本来なら大工事を行い、下流部につながる水抜き坑をもう一本深いところへ新設すべきだが、そこには投資がなされなかった。この事実は、当時、銀山がもはや到底利潤をあげる産業でなくなっていた事態を示していよう。銀山も秋田藩も活気がなく、鉱山の再開発の計画をする人材もいなかったのかもしれない。

幕末も、ほぼ明治維新に近づくと、1864 年に秋田県南部の角館の近松永和という絵師が《院内銀山真景甲子春月図》という美しい院内銀山の鳥観図を描いている。神社があり、役所があり、絵師が描いて残したくなるような賑やかな風景があったのだ。ちなみに、これから 20 年ほど後、明治 14 年、明治天皇が秋田を御巡行され、鉱山を回って顕彰された折に、院内銀山の「五番坑」と言われる坑道に一歩足を踏み入れたとされている。その後、昭和天皇からは、炭坑にしばしば入られたが、史上初めて天皇が鉱山に入った場所がここ院内銀山なのである。天皇が入られた後は「御幸坑」と呼ばれてきたが、そもそも「五番」という数字がついているのは、先の水抜き坑の工事のときに掘り進められた 7 箇所の坑口のうちの 5 番目だったからで、最も町への便がよいため最終的に、この坑口だけ残されたものと思われる。佐竹の本家は秋田市だが、これを描かせたのは角館の北家である。今の秋田県知事・佐竹敬久氏は北家の末裔で、要するに角館の殿様なのだが、その角館の絵師が本図を描いた。このことから、角館は非常に文化的・芸術的に盛んな土柄であったと言えよう。

2．ヨーロッパの技術と日本の技術

ここでチェコ・ボヘミア北西部に位置するヨアヒムスタール銀山の技術をみよう。ヨアヒムスタールは、ドイツ国境に近い街で、現在はチェコ語でヤーヒモフと呼ばれる。ヨアヒムスタール銀山は非常に大きく、1600 年には銀貨「ヨアヒムスターラー」を鋳造・発行し、その品質と技術はよく知られるようになった。この銀貨は語尾の「タール」から、略称で「ターラー」と呼ばれた。これはアメリカの「ドル」の語源とも言われている。もちろん金貨のほうが小さくはなるものの、金貨と交換できるような由緒正しい銀貨であった。

アグリーコラは、1520 年代後半にこのヨアヒムスター

ルに医者として赴任した。のちの 1556 年に『金属論（デ・レ・メタリカ）』を出版する鉱山学の開祖とも言うべき学者である。当時の医者は大学出のエリートであったから、鉱山技術や鉱物学を勉強し、『金属論』をラテン語で書き残したのである。同書の挿図を見ると、16 世紀当時に、つまり日本の安土桃山時代のころに、既に鉱山技術がきわめて高度な水準にあったことが理解できる。重量のある鉱石や水は、歯車の使用で容易に移動ができ、人間一人で動かせる状態にあった。地下の水を汲み上げる作業、つまり水抜きを可能にする機械技術で、また同様に、鉱石の運搬もできた。上述したように、日本ではまだ何百人がかりで水を上げていたのだから、およそ技術の水準が違っていた。

ヨーロッパでは、いち早く水力を使い、水車で川の勢いを動力に変換し、24 時間休まず機械を動かせるようにもしている。川がなくとも蒸気の力でそれを実現したのが 18 世紀の産業革命である。銀山の場合も、16 世紀にここまで機械化されていれば、あとは人力で動かしている部分を蒸気機関に置きかえるだけで、たちまち効率が上がる。最初に産業革命で開発されたのは炭鉱の水抜き用ポンプだった。そもそも炭鉱には石炭があったから、自前の石炭を使って水を加熱し、蒸気の熱エネルギーを機械的仕事に変え、大きな力で 24 時間、水抜きができたわけである。当時の西洋と日本では、技術にこれほどの差異があったことに愕然とさせられる。

阿仁でつくる銅は、16 貫目、つまり約 60 ㎏であった。昔は米俵も 16 貫目で、それを担げて一人前だったそうだが、私は 30 ㎏も持てないので半人前ということになろう。その重量の銅を阿仁の鉱山から船に乗せ、阿仁川から米代川を下って能代に運び、その能代港から北前船で大坂に出す運送作業である。その阿仁と能代の中継地点に加護山製錬所があった。太良鉱山とのつながりでそこに設けられたのだが、これには理由がある。

江戸幕府の政策として、銅はすべて大坂へ輸送し、大坂で純度の高い 99%の銅に精錬したうえで、オランダや中国と交易を行っていた。つまり、秋田のような地方から出される純度の低い粗銅は銅として認められず、こうした低品質で流通にのらない銅を江戸幕府が安く買い取り、製錬して純度を上げ、高くオランダほかに販売していたのである。しかし、実は阿仁の銅には 0.1%程度の銀が含まれており、銅の膨大な全体量からすると、含有の割合は少なくとも大量に集めれば結構な量の銀になったのである。大坂の粗銅製錬業者の一つであった住友も、銅に製錬する際、金と銀は余分なものゆえ、もしそれが出たら自社の手間賃にしてよいという仕組みによって利益を得ていた。秋田の銅は別子と競合するほど日本で一二を争う相当な産出量だったので、そのうち 0.1%の銀が住友の資産になっていることを知った秋田は、自藩内で銀をとらせてくれるように陳情を続けていた。それが認められて開かれたのが、この加護山製錬所である。この製錬所開設によって、粗銅を精錬して銀をとり、銅は銅で純度の高い品質にして、流通させたわけである。

３．写真資料と絵画資料にみる近代化の過程

一口に「阿仁鉱山」と言っても、森吉山という火山の麓に 6 つの大きな鉱山があり、昔は一つ一つの鉱山を別々の名で呼んでいた。しかし、それらを明治政府が阿仁鉱山局として管理するようになってから、すべてを総称して「阿仁鉱山」と呼ふようになった。そのうちの一つ、小沢鉱山の図を見ると、役所があり、神社があり、製錬所があり、ここで仕事がすべて完結する一つの鉱山町になっている。

明治の写真資料の数点を見よう。阿仁は、ほぼ江戸の風景を残しているとわかる。鉱山の入り口を写した 1 点では、「阿仁支庁」が確認できる。役所があり、神社があり、先ほどの絵図のままである。製錬して鉱石を焼く煙の出る風景もあるが、これも絵図と同じ雰囲気で写真に撮られている。

江戸末期の「銅山働方之図」は、8m ほどの巻物に阿仁で銅をつくるすべての工程を描出している。絵図に使われた岩絵具が色あせず、非常にきれいに残っている。一つ一つに意味があるのだが、説明する暇がない。しかし精査すると、鉱石を焼いてから溶かしていく過程がわかる。この焼いた鉱石を溶かす様子は、明治 19 年に寺崎広業も同様に描いている。

ただし《働方之図」を眺めると、寺崎広業が明治 19 年に描いた本図に、昔ながらの製錬風景とともに、一方で当時、近代化を進めていた様子も窺える。明治 12 年から 3 年間、ドイツのメッケルというお雇い外国人技師がここで近代化を進めていた。同じ時代に洋館も建てられており、その建物は今日、重要文化財になっている。

他の写真を数点見ると、阿仁川があり、事務所があり、工場が建っている。阿仁川の近くに、西洋式の製錬所、レンガづくりの工場群がつくられている。その一方で牛もおり、トロッコは蒸気でなく馬が引いているので、完全に西洋式に移ったわけではないものの、軌道をつけトロッコを走らせて鉱山から鉱石を運び、西洋式の製錬所で製錬している。明治の最初のころ、昔ながらの方法も続けつつ、西洋化も進めていた事態が判明する。

明治 18 年に寺崎広業によって描かれた阿仁川から水無製錬所を望む絵画作品にもそれが認められる。西洋式の工場群から阿仁川に向かって、銅を背負い、船へ運ぶ人たちはまだ丁髷姿で、そこは全く江戸時代にほかならない。一気に切りかえて生産量が急に落ちるのを防ぐため、西洋の技術を取り入れながらも、明治時代のかなり

長い時間を使って徐々に西洋化へむけてシフトしていったことが、この作品からも理解できよう。生産量でいうと、むしろ当時は昔ながらのやり方のほうが多かったのかもしれない。

荒川鉱山を鳥瞰した平福穂庵の《荒川鉱山真景之図」も興味深い。平福穂庵は荒川鉱山オーナーの瀬川安五郎がパトロンであったため、荒川鉱山に住んでいた。これは明治 23 年の作品だから、少し時代は下るわけだが、近代鉱山町としてかなり進んでいるように見えないだろうか。荒川が流れ、選鉱所や事務所があり、銅鉱石を焼いているところもある。阿仁鉱山は官営で、日本の国家予算で開発されたが、荒川鉱山は瀬川安五郎が私財を投じて開設したにも関わらず、荒川鉱山の方が良くできている様に思える。

平福穂庵は《荒川鉱山鉱業之図」で、荒川鉱山のさまざまな作業風景を 1 枚にまとめた。この絵画作品と、上述した《働方之図」という阿仁鉱山の作業風景を描いた作品と比較すると、この荒川鉱山では掘削から始まって、石を砕く作業など、かなり電力あるいは蒸気力を使って機械化している状況が明らかになる。溶鉱炉の作業もかなり詳細に中味を描いており、まだ輸送には馬を使っているにせよ、近代化が進んで、かなりよく整備されている状態がわかる。

ただし、坑内の図を見ると、先ほどの院内銀山の絵と同様で、全く機械化されていない。発破は使っているが、発破の穴を手で掘っている風景が描かれている。

日本で最初に鑿岩機が導入されたのは阿仁鉱山である。阿仁鉱山には 3 台あったが、官営から古河に払い下げになった後、古河がその鑿岩機を足尾に運び出した。例の鉱毒事件の足尾銅山である。その後、古河は阿仁に最初に導入されたこの鑿岩機をルーツとする国産の鑿岩機を製造し、今では国内トップの、また世界有数の鑿岩機メーカーとなっている。秋田大学でも、開学したころに学生の実習用にそれとほぼ同じタイプの鑿岩機を購入した。この鑿岩機は、この博物館に展示されている。

最後に 1979 年に描かれた山本作兵衛の《母子入坑の図」を見よう。明治 25 年に生まれ、北九州、筑豊で炭鉱夫をしていた山本作兵衛が、その晩年に自分の記憶の中にある明治の炭坑内の風景を描いた。それゆえ、どれほど正確かと言われると、少々疑問は残るものの、かなり現実を忠実に模写した作品として評価されている。作兵衛自身が幼少期の明治中ごろの筑豊の炭坑の様子である。坑内にいる母と本人と弟が描かれ、カンテラのランプを下げて家族で作業している。おそらく父が奥で掘り、母がそれを運んでいる場面で、子供は家に置いておけないので、子守りがてら炭鉱の坑内へ連れてきたのだろう。わらじ履きで火を使っているが、これはかなり危険な光景である。なぜなら、炭鉱はメタンガスが出るため、当時はガス爆発による事故が多発したからである。エジソンの手になる電気のライトができるまで、炭鉱内ではこの相当危ない状況が続いたわけである。

本日は、鉱山絵を紹介しつつ、秋田の鉱山の歴史を多面的に紹介させていただいた。これにて講演を閉じたいと思う。ご静聴、ありがとうございました。　（拍手）

講演中および講演後の主な質疑応答

フロア 1　佐渡の金山では機械を使用していたようだが、佐渡地域に固有の状況なのか。

今井　佐渡で多く使われていたというだけで、その技術が佐渡以外に出ていない。また、小さい鉱山の場合、最初にだれかが投資しなければ、民間では何も進まない。ヨーロッパでは領主や王侯貴族が鉱山で~~も~~あげた利潤をかなり再投資していた。佐渡へは江戸幕府がかなり投資しており、金山奉行の裁量でそういう運用ができた。しかし、地方に行くと、技術があったとしても、導入する資金の投資がなければ、そこでとまってしまう。

フロア 1　ドイツの巻き上げ機とはいえ、中に木の羽根を埋め込んでぐるぐる回す方式なので、それほど投資も大きくはないと思われるが。

今井　小さい規模のものだと少量しか運べない。

フロア 1　それほど大きなものは坑内で回せない。佐渡の金山で使っている機械も、口径は小さいめかと思う。

今井　アルキメデスのポンプは、大きいとたくさん運べるということもあるが。

フロア 1　ヨーロッパは木材でつくっているが、日本はそうでもない。それなら、さほどコストはかからないはと思う。アルキメデスのポンプの有効性が認識されていなかったということはないのか。

今井　あると思う。佐渡と院内銀山では人の交流が非常にあるため、知らなかったとは考えづらい。

フロア 1　佐渡の銀山でも、初期には使っていたが、やがてやめて、後には使っていない。結局、奴隷労働でバケツリレーをしたほうが安上がりだという認識になったのか。

今井　奴隷労働というか、基本的に鉱山の中の人間は外に出られないというルールがあるが、それでは全く人手が足りなかったので、周辺の農家の若者を雇っていた。

フロア 1　そうかもしれないが、江戸にいた住所不定の人間を送り込んで使ったのではないか。

今井　佐渡では、そういうことをしていたのかもしれないが、秋田ではそれほど人間の交流はない。周辺の農家から雇う場合は、労賃の割がよくないと来なかったのではないかと思う。

フロア２　ドイツなりヨーロッパを考えると、ウェルナーやビュフォンほか、19 世紀にかけて地球成立史について水成論から火成論へと理論展開の流れもあり、鉱山学が地球科学への展開を持ったように思う。そういう点で、日本の場合、地球科学的な学問が鉱山業の中から発展するような方向性はあったのか。ヨーロッパには神という概念が絶対的にあり、宗教観もかかわっている。そこに自然環境がオーバーラップし、山や地球という地質学的関心からさまざまな学問が出てくると考えられる。今井先生のご専門からみて、日本の場合、そういう思想背景にも違いがあったのだろうか。

今井　私の専門は技術開発であり、地質学の専門でないので、正確な話はできないかもしれないが、感想だけ申し上げたい。

鉱山には、鉱山開発の分野と、鉱物を見つける探査という地球科学の分野がある。日本の場合、どちらも山師が担ったのだが、探査のほうはその技術を外に出さず、専ら口伝で伝えていた。山師の系譜で最初にその技術を書き残したものとして佐藤信景の『山相秘録』がある。だが、それまでは書き残されたものが一切ない。この事実は確認しておきたい。これが第一点である。

また『山相秘録』は、私自身が厳密な解釈を行う立場にないので、少々あいまいな発言かもしれないが、この書物はノウハウを記しているものの、地球をどう捉えるか、岩石とはいったい何かといった原理的な考察はなされていないと思われる。これこれの沢でこういう現象があれば、こういうものがある、といった即物的な応用性、つまりハウツーが中心で、それに関してみれば、現代の地球科学の視点にてらしても、それなりに道理の通った知識が記述されていると認めてよいようである。ただし、書かれた当時、何か科学的根拠があったのか、バックグラウンドがあったのか、それについては、わかっていない。

フロア１　排水について、もう一度伺いたい。ヨーロッパでは、鉱山では 18 世紀末になると、ワット機関で排水をしていた。明治に入ると、たしかに世界的に変わってくるが、阿仁鉱山の場合、蒸気機関が入ったことはあるのか。

今井　鑿岩機が入り、それをどう使うかという時点で、最初に蒸気機関が入った。

フロア１　掘るときに蒸気を使ったのか。

今井　蒸気を使うか、水力を使うか、である。

フロア１　排水、水抜きには蒸気を使っていないのか。

今井　当時に導入したのは水車と蒸気機関だったため、水力か蒸気のどちらかを使っている。

フロア１　水車は水量がなければ動かないが、鉱山の中では水量がないのではないか。鉱山の外なら川があるので、それを利用して発電する状況もわかるが、鉱山の中で水力を使うとはどういうことか。

今井　鉱山の外を流れる川という意味である。

フロア１　鉱山の坑道の中では使えないのか。

今井　それは使えない。

フロア１　なぜ坑道の中で蒸気を使えないのか、それを伺いたいのだが。

今井　蒸気は非常に危険であるため、鑿岩機に蒸気を使った時期は大変短い。主にコンプレッサーを使って空気で回す。蒸気を使うのは外での運搬などに限られた。

秋田の鉱山地域では水力発電がとても発達し、阿仁でも明治 30 年には既にあった。秋田市よりむしろ鉱山町のほうが早く電気がついていたほどである。水力発電設備はなかなか損傷をうけず、ダムも砂で埋もれない限り使える。秋田の昔の鉱山地域では明治・大正のころの発電機がまだ使われており、まだまだ地域の需要を賄っている。

フロア３　秋田ほど鉱物資源に恵まれたところは少ないと思うが、幕末にかなり利潤をあげたのではないか。

今井　鉱物の生産量で言うと、銀や金は江戸の最初のころがピークで、あとは下がっている。明治には近代化によって儲かるようになったはずだが、それ以上に出費があり、秋田藩全体ではあまり利益をあげていなかったようである。ただ、戊辰戦争のころ、あるいはそれ以前から、秋田では、贋金をつくっていた。

古銭コレクターは秋田を古銭の宝庫と言うそうだが、秋田には 3 種類のお金があった。一つは正式な貨幣。もう一つは秋田藩独自でつくった領国貨幣。これは幕府から禁止されたのだが、構わずどんどんつくっており、特に銅を製錬できる製錬所があったので、いろんな形をした領国貨幣が流通したようである。そして第三に、幕末のころには、領内だけでなく藩外とも交易をしなければいけない状況のもとで、いわゆる贋金をつくっていた。藩の命令だったにちがいないが、大量に出してしまい、戊辰戦争が終わってから秋田藩の現場責任者が何人か詰め腹を切らされている。とくに変わった形の領国貨幣が古銭マニアの目を引いているとのことだが、この博物館には、秋田藩の中で流通した 3 種類のお金も展示してあるので、ごらんいただきたい。

フロア４　鉱物をめぐる大きな経済圏があったとの説明だったが、秋田から他の地域へ鉱物が流通することはあったのか。

今井　能代に廻船問屋があり、阿仁で銅をつくると、北前船で日本海から大坂へ出していた。ただ、鉱物のみでなく、1 万人規模の鉱山町へたくさん物を入れなければいけないという事情もあり、逆に川を上がってくる物資もあった。また、米の産地である仙北、角館のほうから米が入ってくることもあった。昔は荷を運ぶ駄賃だけで相当経済が回ったようである。角館から鷹巣あたりまで

秋田内陸縦貫鉄道という第三セクターの鉄道会社の路線がある。これは、秋田県の半分程度をつなげる交易のルートで、そもそもは阿仁の経済を支えるための路線であった。私はこの現在の路線を「阿仁鉱山鉄道」と呼んでもらいたいと考えているところである。

フロア３　秋田の鉱業の商業圏は、大きく見て大阪圏に入るのか。

今井　商業圏として西日本とつながっているのみならず、人材もかなり西日本から来ていた。というのも、金や銀がとれなくなると、幕府は次に銅を欲しがったため、大坂あるいは上方の資本や商人が阿仁に入り、開発が進んだためである。大坂の本社から有力なレベルの人が秋田に入り、鉱山を差配していた。

秋田に入った最も大きい資本は大坂屋であった。どういうわけか大坂の商人が佐竹と結びつき、阿仁鉱山の開発に入ったのだ。太良鉱山も大坂屋の資本である。加護山製錬所はもちろん秋田の開発だが、いわゆる「南蛮吹」という銀を取り出す製錬の技術は、すべて既に大坂で製錬をしていた大坂屋の技術である。つまり、資本は藩だが、ここをつくったのはまさに大坂屋なのである。本来なら大坂屋は大坂財閥といった形になり、阿仁鉱山も大坂屋鉱山になっていたのかもしれない。ところが、住友に並ぶ大坂の銅の製錬業者であった大坂屋は、明治になって廃業を余儀なくされた。これは一種の悲劇で、大坂屋が所蔵していたはずの古文書なり記録なりが散逸し、官営の後の鉱山を払い下げで獲得した古河も、昔の史料を継承できなかった。まことに残念な歴史的推移である。

秋田大学　国際資源学部附属　鉱業博物館

参考文献

1. 梅津政景『梅津景日記』東京大学史料編纂所編（大日本古記録）、岩波書店、1953－66 年。
2. 菅江真澄『菅江真澄遊覧記』内田武志・宮本常一編訳、平凡社ライブラリー、平凡社、2000 年。
3. 菅江真澄『秋田の風景――菅江真澄図絵集』田口昌樹編、無明舎出版、 2006 年。
4. 菅江真澄『菅江真澄随筆集』内田武志編訳、ワイド東洋文庫、平凡社、2006 年。
5.『菅江真澄民族図絵』内田ハチ編、上中下巻、岩崎美術社、1989 年。
6.『佐藤信淵家學全集』上中下巻、瀧本誠一編、岩波書店、1925－27 年。
7.『鑛のきらめき――秋田大学鉱業博物館解説書』秋田大学国際資源学部附属鉱業博物館、2014 年。

秋田蘭画、その遠近法問題を超えて触の世界に至る
—— 美術と科学の視覚革命と触覚世界を考える

Beyond the Perspective Algorithms in Akita-Ranga to the Touch-senses World
: On the View-senses Revolution in Art/Science and the Touch-senses World

● 金子 務
大阪府立大学名誉教授
Tsutomu KANEKO
Osaka Prefecture University, Professor Emeritus

◆ Summary
Many documents are found on Edo-artist Odano Naotake and Aita-Ranga(the early Western-styled paintings locally in Akita, Japan). The chracteristic is mentioned mainly on their struggle to introduce the line perspective method related with Euclid Geometry. This paper intends to stress on another characteristic Shasei(real sketching method related with natural history), which will give birth to the revolutionary touching-senses (tactile) world rejecting the seeing-senses world. This revolution in the 20th century art is proceeded by the scientific geometrical revolution in 19th century on which is based the general relativity theory in 20th century.

キーワード： (非)ユークリッド幾何学、相対性理論、小田野直武、佐竹曙山、視覚像、写生、触覚革命、手
Key words: geometry, relativity theory, Odano Naotake, Satake Shozan, seeing, touching, sketch, hand

小田野直武と秋田蘭画については諸家の論究がある。本稿では、それらのいくつかを紐解きながら、小田野直武と佐竹曙山を中心とする秋田蘭画がわが国における洋画成立に果たした役割、とりわけその遠近法や写生精神などの絵画的特色について考察する。その上で、西欧世界における遠近法の成立とモダン美術における放棄の事態を瞥見する。あわせて科学(幾何学)と美術(絵画工芸)における変革の精神構造の共鳴関係に注目して、視覚と触覚、視覚像の破壊と触覚像の優位という今日的問題枠から、改めて秋田蘭画の意義に言及したいと思う。

１．秋田蘭画三人組の事績から

(1) 遠近法の成立とユークリッド幾何学の視覚世界

遠近法は、２次元の平面に奥行きや世界を表す手法である。ラテン語でアルス・ペルスペクティーヴァ(ars perspectiva)、日本語では遠近法あるいは透視画法、そうして描かれた建築図面などは、英語の perspective から単に「パース」とも言われる。

西洋に遠近法が成立するには、まずユークリッド幾何学の成立がなければならなかった。視覚・聴覚・味覚・嗅覚・触覚などの五官のうち、視覚世界に成立した科学がユークリッド幾何学である。その拠って立つ公理の１つが平行線公理である。すなわち、１本の直線が与えられたとき、その線上にない点を通る平行線は１本あり、１本しか存在しない、という公理である。平行線はどこまで行っても平行であり、交わることはない。

にもかかわらず、人間の視覚には、２本の平行線は、斜線となって遠ざかるほど近づき、遠い地点で１点に重なるように見える。その地点を消失点という。２本の平行線が水平に置かれていたら、消失点は地平線(水平線)上に来るだろう。これは中景や遠景を見るときにはそこまでの距離に比べて両眼の隔たりは小さくほとんどないに等しく、視差は無視してよく、単眼で見ている状態になるからである。近景のものを見る場合、人間の眼が２つある両眼視に拠って視差を利用して立体視するのである。

幾何学的な視覚解析によって「消失点」を伴う「線遠近法(line perspective) 」の表現が、画にリアリティを与える根拠になった。遠近法の問題は、このように視覚分析と図法としての線遠近法という幾何学的解析とが合わさって、絵画表現になるという意味で、単純ではない。ここで,色と色彩の問題を長年追求してきた小町谷朝生氏の「双眼開口視」の問題を思い出した。１つの穴を通して単眼で視るのでなく、両眼で視る問題である。先回りして注意しておきたいことは、小町谷氏の指摘のように、リアルさを求める視覚と脳との関係は実は極めて複雑な問題をはらんでいるが、詳しくは同氏の著書[注 1]に譲ろう。

この線遠近法が西欧において明確に意識されたのは、ルネサンス期においてである。15 世紀のイタリア建築家フィリッポ・ブルネレスキ(Filippo Brunelleschi, c.1377-1446)が考えだし、レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452-1519) が完成したとされる。小山清男氏[注 2]や辻茂氏[注 3]、諏訪春雄氏[注 4]、岸文和氏[注 5]などによると、線遠近法という言葉もレオナルドに始まると言われる。レオナルドは遠近法の概念を、遠景を青で表現する色彩遠近法、遠いと細部が不鮮明になる細部省略遠近法、空気層によって遠くのものがぼや

ける空気遠近法などについても述べている。

このほか、一般には「重なり」や「影」によって奥行きを表現できるし、布施英利氏が指摘するように、「色彩」の遠近法によっても表現できる[注 6]。一般に赤黄緑青の４原色で言えば、「赤」は手前に飛び出して見え、「青」は奥に引っ込んで見える。「黄」は「赤」に次いで手前に、「緑」は「青」に次いで奥に引っ込む。「白」と「黒」について言えば、「白」が手前に、「黒」が奥に見える。つまり、黒→青→緑→黄→赤→白の順に、「遠」から「近」に見える。

美術史家パノフスキー(Erwin Panofsky, 1892-1968)は、線遠近法の成立をルネサンス期の数学的合理主義の産物、人間中心的な世界像の象徴と見ているが[注 7]、その通りであろう。同様に諏訪春雄氏も線遠近法を産んだ西欧の根本精神として、視覚の信頼、世界支配への意思、合理的科学的精神、秩序への信頼という四点を指摘している。

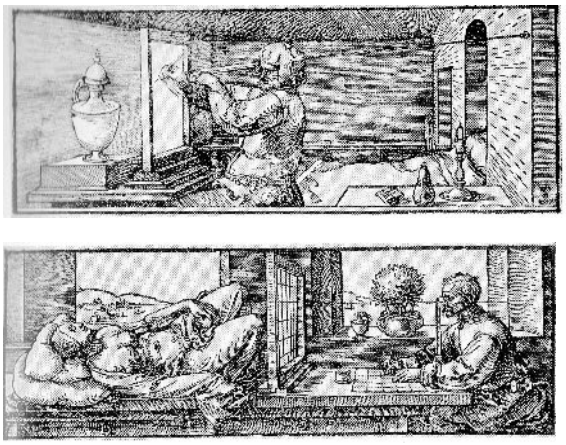

図 1.　デューラーの版画「透視画法」

私は特に視覚優先社会が重要と考えており、それがユークリッド幾何学を生み、その成果の上に線遠近法が形成されてきたと見ている。見える物（視覚像あるいは視像）を、線を基本とした明確な枠組みで捉えることができる ――それがユークリッド幾何学なのだが――、という信念の成果なのである。

こうしてルネサンス期になると、いまや視覚の向かう空間は無限の広がりを持ち、矛盾のない一義的な空間構造が構築されるとする立場が生み出されていく。それまでの地球を中心とする月下界とそれを囲む閉ざされた天球世界という、アリストテレス的閉鎖二重宇宙観を突き破って、ジョルダーノ・ブルーノ(Giordano Bruno, 1548-1600)が唱え、そのため火炙りの刑にあった無限空間（宇宙）複数世界論の出現[注 8]が可能となり、線遠近法以後の科学が無限な空間構造の構築を保証していく。やがてそれはニュートン的絶対空間の創出となるのである。

ここでパノフスキーに倣って、ルネサンス期に現れた純粋幾何学的なアルベルティの原理「画面は視覚のピラミッドの平らな切断面である」を導入しよう。アルベルティ(Leon Battista Alberti, 1404-72)はイタリア・ルネサンスの人文主義者・建築家・芸術理論家で、『絵画論』(1435)が有名である。

アルベルティの原理により、視覚ピラミッドの切断面が絵画表現の画面になることは、デューラー（Albrecht Duerer, 1471-1528）の版画にも明確に示されている。その版画には透視画法の四態があり、人物・リュート・壺焼き・裸婦を対象物とした透視画制作の現場が描かれている[注 9]（図１）。

画家は、眼前に立てた枡目模様入りの透しガラスを通して、定位置を保つ覗き棒の穴から単眼で見ている。その穴の点を頂点とする円錐空間（それが視覚のピラミッド）に対象物を納め、象っていくのである。枡目模様の横線は上下間隔の大小によって対象物への遠近が表現される。そういう透視場面を、第三者の表現者の眼でこれも遠近法を伴う視覚のピラミッドに収めて銅版画に表現したのが、このデューラーの透視画である。

ルネサンス期の線遠近法の画法は、引き続く 17 世紀の望遠鏡(telescope という命名は 1611 年に登場)と顕微鏡(microscope の名は 1625 年)の登場によってマクロとミクロにまたがる「視覚革命」を生んだ[注 10]。五官の中でも視覚優位の構図が決定的になったことは、西洋におけるルネサンスの奔流に始まって、17 世紀科学革命期にピークに達したことを、強調しておかねばならない。そしてこの線遠近法と視覚革命が一体となって、江戸中期の蘭学者と愛好家の間に「大江戸視覚革命」をもたらすのである[注 11]。

(2) 秋田蘭画・小田野直武と源内・玄白との交流

こうした西欧流の遠近法がわが国にもたらされていくのは、平賀源内(1728-79)たちが活躍する江戸中期においてである。秋田(久保田)藩主の佐竹曙山(1748-85)と同藩士小田野直武(1749-80)を中心とする、いわゆる「秋田蘭画」といわれる洋風画[注 12]は、平賀源内との交渉の中から生まれたのである。洋風画とは、明治期以前、つまり西洋から本格的な西洋画(油彩画・銅版画)の技法と画材が流入し、本格的な西洋画が描かれに至るまでの、擬似西洋画を指す言葉である。桃山時代に始まり、明治期の西洋画法・西洋画材の流入によって終焉するまでの約 300 年である。その中でも「秋田蘭画」と言われる特徴を、小田野直武らの生涯の中から、遠近法その他、必要な事項を適宜点検しながら、西洋画（油絵と銅版画）との接点と隔りを探っておこう。

小田野直武は角館裏町に寛延２年(1749) 12 月 11 日に生まれた。通称武助。前年には藩主家秋田氏８代を継ぐ佐竹義敦(号曙山) が、同年８月には北家佐竹氏に佐竹義躬が生まれた。秋田蘭画を担う３人組の誕生である。分家筆頭の北家は角館城代として、明暦２年(1656)から江戸末に至るまで、11 代二百余年にわたって角館を支配した。

この北家組頭の青柳家８代目を継ぐ青柳正躬も直武の前年に生まれていて、私塾致道館に拠って義躬や直武とともに角館文人派を形成する。角館に残る青柳家の中庭に直武の胸像(千葉清一作)とその一代パネルが展示されているのは、直武と正躬の深い関係による。角館の小田野家は、北家組下で三家(主馬系、主水系、武助系) に分かれ、いま角館に屋敷が残る小田野家は主水系で、直武の武助系は青柳家の裏道を入った黒塀の一角に、「小田野直武宅跡」と刻んだ石柱が建っているだけである。

小田野直武は５人兄弟の次男だが、兄が夭折して家督を継いだ。直武の画才は幼くして際立っていた。８歳で釈迦涅槃像や摩利支天像を描き、12 歳で神農像を残した。17 歳の時には角館大威徳山神社に奉納した《大威徳明王像》や翌年、角館神明社に奉納した《花下美人図》が家中の評判となり、屏風絵の注文も受けるようになった。槍術家の父直賢が北家の若君義躬の武芸指導に当たっていた関係で、直武も若殿義躬の絵のお相手になったのである。

直武が蘭画に目覚めるきっかけは、従来、秋田藩の殖産工業政策を援助するために、安永２年(1773)に藩内南端の院内銀山などを検分して湯沢、横手、大曲を経て角館にやって来た平賀源内に会ってからであり、その時、蘭画の極意を授かったといわれてきた。

源内は秋田産銅の生産で無駄に捨てられていた銀をいわゆる銀絞り法で回収して、秋田藩の財政窮乏を救う一助にする秘策を携えていた。幕政に権力を振るっていた田沼意次の意を受けての秋田行だから、秋田藩の内情調査も兼ねてのことだとしても驚くに値しない[注 13]。

酒造家五井孫左衛門宅で、直武描く屏風に目をつけた源内に呼ばれて、７月半ば過ぎ、初秋の一夜、直武と会ったと言われた。鏡餅を上から描いてみよ、と源内にいわれ、ただ二重の円を描く直武に、それでは盆か輪かわからん、といって濃淡と陰影をつける西洋画の法を教えたというのだ。平福百穂の名著『日本洋画曙光』(昭和５年) にある伝聞だが、その頃会った「武助」は実は直武と同名の別人であることが近年わかってきて、この魅力的な伝聞は消さなければならないかもしれない。

源内はこのあと、阿仁、久保田(秋田)を経て 10 月 28 日に江戸に去るのだが、この間、直武が源内の藩内道中に従ったかどうかも不明である。物産学に手を伸ばし、そのために必要な絵図は親友の写生画家、宋紫石に描いてもらってはいたが、源内にとっても、有能な写生画家はいくらでも欲しい存在であったから、小田野の名声を耳にしたであろう源内が、何らかの機会に秋田藩内で会うことがあったとしても不思議ではない。源内は秋田藩から、金 100 両(うち半分は江戸に帰ってから受領)を謝礼として受け取り、送別の宴の後、江戸から帯同していた角田大介とともに江戸に帰っていった。

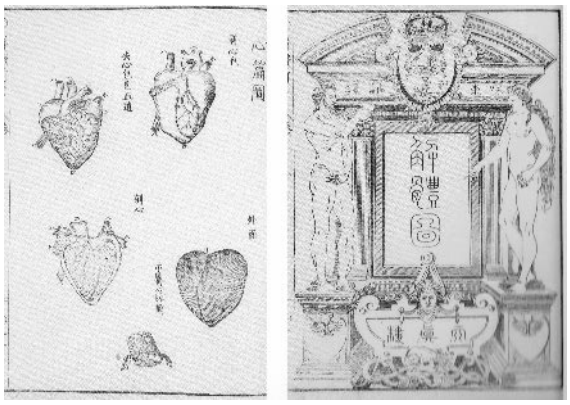

図 2. 『解体新書』挿絵

直武が「源内手」つまり源内の下で「産物他所取次役」として３カ年の出国を仰せつけられ、江戸へと出立したのは、源内らの出立の翌日、安永２年 12 月１日のことである。滞在費１年 30 両、３ヶ年かけて「諸国物産取次所」の仕事に取りかかるように、との藩重役らの内意を北家佐竹家から受けたのである。それまでに直武が藩主曙山に会った記録は見あたらない。

およそ 16 日をかけて江戸に出た直武は、下谷三味線堀の秋田藩邸上屋敷に挨拶に訪れ、源内が住む神田豊島町に住居を定めて、源内の仕事場に通った。そこでは、６人ほどの職人が金唐革紙 (きんからかわかみ。紙を渋もみにして形を打ち、彩色金銀箔置きをした豪華な革製品の金唐革に見える源内考案の装飾紙) [注 14]で紙煙草入れ、文庫などの細工物を作り、数多く売り出し、客の出入りで賑わっていた。直武は源内の手のものとして、各種挨拶回りや諸国物産取次所の仕事を覚えていった。

翌安永３年の正月に、源内は旧知の杉田玄白(1733-1817)を訪れた。そこで源内は、苦心惨憺して『解体新書』(図２)を訳出、推敲中の玄白が、付図 124 枚の描き手の選択に迷っているのを聞いた。このとき、源内はまだ無名の田舎青年である小田野直武を、描き手に推薦したのである。挿絵画家だったら、高齢とはいえ旧知の宋紫石もいたし、この１月に出た内容見本の「解体約図」を描いた熊谷元章もいたのである。しかし当初は当惑したに違いない玄白であったが、積極財政政策を推進した幕政家大名田沼意次の覚えもめでたい源内の推薦なら、蘭学研究にも幕政の後押しが得られ、出版事業にも有利になるだろう、と踏んだに違いない。この後、源内

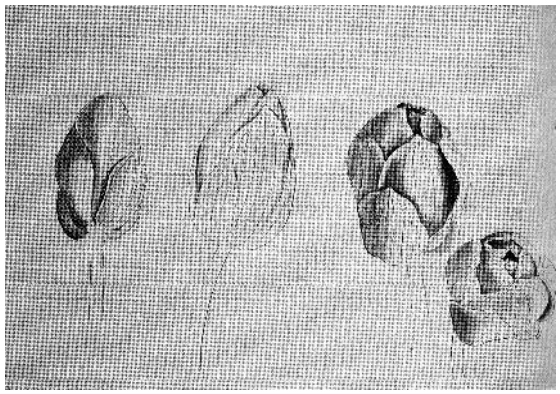

図 3.　《直武写生帳》　秋田県立近代美術館蔵

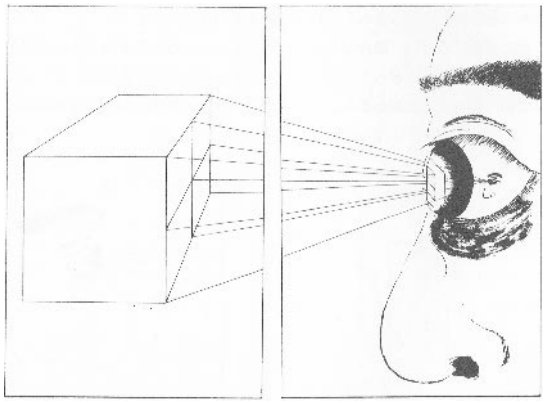

図 4.　遠藤高璟『写法新術』より

に連れられて玄白に会って直接依頼を受けた直武は、そのような大役に、自分が推薦されたことに当惑しながらも感激し、期待に応えていくのである[注 15]。

直武はそのような大仕事を頼まれる幸運を喜んでばかりもいられない。初めて人体の内景・外景を蘭書から見て驚嘆したことだろう。玄白は翻訳に際して、「最も図譜に燭（てら）して読むことを重んず」とその凡例に書いているように、図を重視していた。原書の銅版画図と合わせて、別の解剖学書５冊も照合し、明確な図を選択した。「その微細にして見るべからざるものは、尽く顕微鏡を持ってこれを臨模す」とあるように、集中して吟味していたのである。頼まれた直武も、持ち前の鋭い線で、倦まずに写し取っていくことで、依頼主の玄白の期待に応え、同時に西洋画の基礎的デッサンを習得したはずである。その最中か、直後の作品とされる《渡唐天神図》や《風景図》などには、いかにも銅版画の画法がにじみ出ている。着手した安永３年の後半には『解体新書』が刊行されるのだから、いかに直武がこの作業に集中したかが窺われる（図３）。

この『解体新書』には短い跋文（漢字 84 文字）が、図譜の作者「東羽秋田藩小田野直武」の名で書かれているが、文意から見てその跋文は源内が書いたものだろう。小浜藩の藩医で直武よりも 20 歳も年長の玄白を指して、跋文冒頭にあるように「吾友杉田玄白」と言えるのは、源内ただ一人だからである。「吾友杉田玄白訳する所の解体新書成る。予をしてこれが図を写さしむ。それ紅毛の図や至れるかな。余の如き不佞者は、敢えて企ち及ぶ所にあらず」とし、さらに写せないなどと言って友人の恨みを買うよりも、「臭」（汚名）を「千載」（長年の間）に流した方がよい、と（源内が）開き直っているのが面白い。こうして半年以上かけて、直武は、開版の安永３年８月までに写しとり、出版に間に合わせたのである。

考えてみれば、『解体新書』は蘭学と西洋医学の夜明けを告げるのみならず、科学的挿絵を組んだ、日本最初の本格的な西洋科学出版物でもあったのである。

ただし、こと視覚や見ることのからくりについては、玄白にも判然としなかったようである。原文『ターヘル・アナトミア』の現代訳なら、「視覚とは、光のあたった物体から戻ってくる光線が瞳孔を通り、液体（水晶体）で屈折し、網膜に達する。そこで、小さいけれど、対象物と全く同じ形の像ができる」[注 16]とあるべきところが、玄白訳では、「瞳は、万物の形ある者、来景す。再び転倒して諸液を透徹し、羅紋膜［網膜の訳語］に達するなり…」などと訳していて、とても玄白自身も、それを読む小田野直武にしてもなおのこと、不可解であったに違いない。小田野直武と交流して線遠近法の図を書いた司馬江漢は、ものの像がまず瞳の穴を通るとき倒立して、水晶膜［網膜］に至って直立することを理解していた。しかし物理光学的理解にはほど遠かった。

視覚分析も含めて線遠近法のからくり、写法をかなり正確に掴んで、曇りなき透明な透視画法（それを「真写法」と呼んだ）として提示したのは、江戸末文政期の金沢藩士、遠藤高璟（1784-1864）であった。本多利明や西村太冲の流れを汲み、藩の絵図作成の監督にもあたった和算測量家で、景観を写す「真写法」として、『写法新術』首「真写弁」を含む全６巻を嘉永３年（1850）に出している[注 17]。したがって、わが国における線遠近法のユークリッド幾何学的理解は、この書が出た 19 世紀半ば以降、ということになるであろう（図４）。

(3) 小田野直武と佐竹曙山・義躬ら三人組の交流と画論

安永４年（1775）６月、秋田藩主佐竹曙山が江戸参勤から帰着すると、入れ替わりに北家佐竹義躬が上京した。１ヶ月ほどの短い期間であったが、小田野直武は義躬に数回会っている。帰国前日の『北家日記』８月 10 日の条には、直武が夕刻から「直々夜中迄相手申し候」とあり、直武が持参したオランダ製の香合や筆立て、チンタン酒（葡萄酒の一種）を愛でるとともに、「画二枚絹地献上候」とある直武の新作洋風画に話も弾んだようだ。翌日も直武は顔を見せて出発前の義躬の「世話申し候」とある。

図 5.　佐竹曙山《写生帳》より

以降､直武が一時帰国する安永６年 12 月までの２年有余の間、記録はない。

写実を体得した直武が洋風画をよく描くようになるのは、このとき以降である。秋田蘭画を特徴付けるのは実物を前にした「写生」主義にある。写生図については佐竹曙山写生帳全３冊が有名だが(図５)、小田野直武写生帳(図３参照)全２冊の調査（戦前に太田桃介氏が、戦後に今橋理子氏が調査）によれば、直武と北家義躬の同じ画題の《百合図》や《するが蘭図》を比較してみると、同じ《するが蘭図》でも、直武の「繊細で精妙な細密描写」には目を奪われるが、義躬筆では輪郭線が太く、着彩もかなり大雑把であり、葉の表現でも、直武の陰影表現では明暗を数段階に分けて表現しているのに対し、義躬筆では２段階しかない[注 18]。

直武と北家義躬の親交はよくわかるのだが、藩主曙山との関係は明確でない。小田野直武が一時帰国するまでの４年間に、曙山は２回延べ２年以上江戸に滞在している。だから江戸で会う機会は十分にあったはずだが、曙山は蘭癖大名同士の付き合いに忙しかったのだろう。

曙山の昆虫写生帳には、熊本藩主細川重賢の２冊の昆虫写生帳からの模写が指摘され、しかも単なる臨模でなく、トレーシング（透写すきうつし）であると報告されている。この昆虫写生帳では、参勤交代の途次や日常生活できめ細やかな観察眼の下に詳細な色と形を描いており、自然博物誌としての価値も十分にあるものである。さらにその重賢図譜の《聚芳図》にあるハマナスの図が、若き平賀源内を重用した高松藩主松平頼恭（よりたか）の写生図の写しであることもわかっている。因みに松平頼恭の正室は細川重賢の姉であり、大名間の交流の深さの一端を示している。

蘭癖大名の代表人物は、薩摩藩主島津重豪である。その重豪に、江戸中期随一の博物学者田村藍水を紹介したのは細川重賢であり、佐竹曙山は、長女を重豪の嫡男と婚約させるが、長女が４歳で早死にしてしまうので結婚には至らなかった。しかし娘の婚約期間中の書簡から、曙山が直武の蘭画を重豪に贈り、その重豪の答礼書簡も遺っていて、その親交ぶりが窺われる。したがって、藩主曙山が蘭画に目覚め洋風画を描き始めるのは、小田野直武に会う以前からであったかもしれない。

直武と曙山の交流が明確になるのは、直武の江戸滞在が予定より延びて安永６年 12 月に一時帰国してからである。それは、角館に戻った直武に、曙山は久保田（秋田）引っ越しを命じ、「御小姓並」として洋風画の相手を務めさせたからである。曙山は安永７年９月の年記のある自筆の『画法綱領』と『画図理解』(図６)を遺している。これはわが国最初の洋画論になったが、直武の協力のあったことは間違いない。

ここで曙山の洋画論を見てみよう。『画法綱領』の最後にこう記す。

「人ヲ画テ正面ノ鼻形高低分カラズ。或ハ橋上ヨリ河水ヲ臨ムトコロ水流ノ遠キ分ツコト能ワズ。曙山学ブトコロ皆悉クコレヲ分ツ。今ノ画家河水ヲ画ク横流アリテ真流ナシ。…舟モ亦かくの如シ。遠ハ上ニアリ近キハ下ニアリ。此皆遠近ノ度数ヲ圖ル法ナキカ故ナリ。」と。

「遠近ノ度数ヲ圖ル法」とは、遠近法のことである。『画図理解』では、「以テ一点ニ降ル」という表現で、線遠近法につきものの「消失点」を示している。

「物ヲ画クニ明暗ノ理アリ。物ノ向背ヲ照スニ因リテ、淡墨濃墨、遠近ヲ分カチ高低ヲ辨ズ。人ノ眼デ物ヲ視ルニ近クノモノハ大、遠キモノハ小、ソレ遠ク数里ニ至テ眼力尽き、視ルアタワズ是尽キル所、則チ地平線ナリ。以テ一点ニ降ル。即ち割円の権輿」（元の文は漢文だが、論者の読み下し文で引用）などと弁じて、最後に「画工ニ

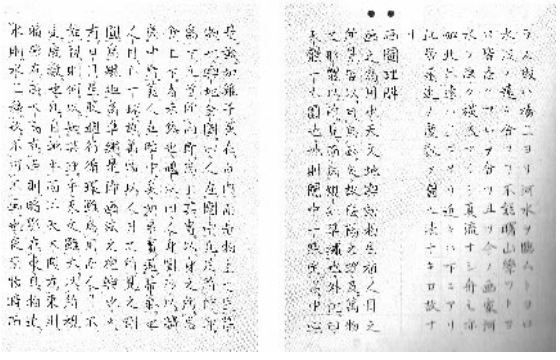

図 6.　佐竹曙山『画図理解』より

為ルト欲スル者ハ先ズヨク天文ヲ知リ、地理ヲ辨ズベシ。是、画法ノ大用ナリ」と、画家たるの心得を示す。

曙山は線遠近法についてある程度の知識を持っていたことが、この引用文からも窺える。

曙山は洋風画の顔料についても記している。舶載顔料４品とアラビアゴムについて、「小田野直武始テ彩品ノ要用ナルコトヲ得テ予ニ之ヲ伝フ」と断り書きをしているから、直武の知識や技量の影響も大きくなっていただろう。顔料４品とは、「ベルレンスブラアウ」「ブラアウインデク」「ウエウレルトアウプ」「コヲルド」だが、初めの２つは今日のプルシャン・ブルー、濃い青の顔料であり、３つ目は黒みを帯びた黄土色の顔料、最後はトルコ産のアンバーで、赫黄色の顔料であり、いずれも入手困難な物であった。アラビアゴムは艶出しに使ったようだ。「コヲルド」の類似品を平賀源内が伊豆田方郡湯ヶ島で見つけたと、その著作『物類品隲』にある。

曙山の洋画論は蘭癖大名たちとの交流の中からも身についていったと思われるが、曙山も直武も、前景に狩野派や南蘋画の流れを汲む花鳥図や樹木図を写実の仕方、「写生」で大きく描き、背景の中景ないし遠景に、遠近法を駆使した銅版画風の風景を配しているのが特徴とされる。

曙山は西洋画論の脱稿直後、安永７年 10 月、直武を同道して参勤で江戸に出た。直武は、すでに源内から先の帰国に際して、世に言う「戒め文」をもらっていた。「興に乗じて酒を飲むとも、酒に乗じて興を飲むことなかれ」のほか、「盗み、賭博、密夫」を「血気の禁」としている。どうやら直武の江戸生活には危惧すべき点があったのだろう。藩主曙山が病床にあった翌安永８年 11 月、藩の江戸用人から突如呼び出された直武は、「国元遠慮」を命じられ、角館で謹慎の身となった。その１ヶ月後、師源内は牢で狂死し、半年後の安永９年５月 17 日、直武もわずか 32 歳で世を去った。翌日、急の事態を知った藩主から赦免状が届いたのだが、すでに遅かった。その死を巡っては、病死、自死、殺害説などさまざまある。曙山は天明５年 38 歳で、北家義躬は寛永 12 年 52 歳で、親友の青柳正躬は義躬の２年前、50 歳で亡くなっている。

２．写生から触覚革命への道

(1) 秋田蘭画における「写生」の意義と新たな触覚世界

わが国でもっとも古い写生図の作例は狩野探幽のものとされる。探幽は植物や鳥類の実物写生を古画臨模と同等に捉えていた。これは興味深い点である。なぜなら、写生も臨模も見たものを筆でなぞることによって写すもの、だからである。なぞるはそのものに触れなければならない。以降、狩野派の写生図は、例えば尾形光琳が臨模するなど、模写継承が続いていった。ただし光琳は単なる臨模でなく、自身の好みの色や模様を強調していった。

「写生」の意義から直武や曙山らの秋田蘭画の意義を考察した今橋理子氏は、秋田蘭画家が「写生」の行為に強く惹かれていたという事実は、「彼らが対象物を近しく捉え、その細部に対し視線を集中させていく傾向にあったことを示している」[注 19]とし、その「凝視する眼」は純粋な絵画志向と博物図譜制作の、両方の動機によって支えられていたことが明らか、としているのはその通りであろう。しかしここで秋田蘭画において、「凝視する眼」は「写生する手」に伴われることに注目せねばならない、と考える。視覚優先の線遠近法の図法と、輪郭や肌触りを筆や指で実感しながら写していく触覚優先の図法とが混在する面白さを、ここでじっくりと考えておかなければならない(図７)。この問題は、ジャポニズムを含む東西絵画の交流[注 20]を考える上でも重要だと思われる。

このことは江戸時代に近くの上野不忍池に出かけて描いた小田野直武の代表作《不忍池図》(図８)にもよく現れている。上野不忍池は下谷にある秋田藩上屋敷や神田の源内宅からも近く、足繁く直武が写生に訪れたことは間違いない。絵を見てみよう。

前景には鉢（東南アジア製か）植えの紅白２輪の花を咲

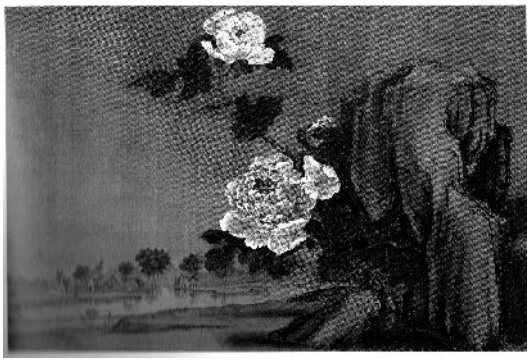

図 7.　佐竹曙山　《岩に牡丹図》

図 8.　小田野直武　《不忍池図》

かせる芍薬（シャクヤク）と白の鉢にキンセンカなどの青い花々を咲かせている。右端には大きく付着蘭のある樹木の幹が陣取っている。芍薬の花も鉢も樹木も見事な写生であり、陰陽をつけて立体感を出している。

芍薬には数匹のクロアリの精密な姿が書き込まれている。このような表現は、宋元の花鳥図やオランダ静物画にも前例があり、直武の独創ではないかもしれない。しかし芍薬にクロアリを書き込んだと言うことは、論者には、アインシュタインが幼い長男に、どうしてパパは有名なの、と聞かれたときのエピソードを思い出さずにはいられない。

アインシュタインは自分を風船にたかっているアリに例えて、「ずーッと歩いて行ったら、初めの所に戻ってしまったときの驚きを見つけたからだよ」、と説明したという[注 21]。後に述べるように、アインシュタインの一般相対性理論は、視覚世界の線遠近法を支えたユーリッド幾何学から、触覚世界の幾何学、即ち非ユークリッド幾何学へと土台を据え変えることから、誕生していったのである。

《不忍池図》に戻ろう。池面は静に透明度を保ち、大きく広がる空を写しているが、その空には細筆で高く低く数羽の鳶らしき鳥影が描かれている。右手の中景には池端の家並みが明確な遠近法で描き出され、中央奥の弁天島を挟む左手の緩やかな遠近を見せて連なる家並みの風景と対照的である。遠く低く明るい光をたたえた雲が地平を覆っている。

ここで視点は近景の視点と中遠景の部分的遠近法を取り入れた視点と二分され、一つの視点からの西欧的線遠近法図とは明らかに違う。わが国で明確な線遠近法の絵を描いたのは、小田野直武に洋風画を習ったと言われる司馬江漢である(図９)。司馬江漢は遠近法の明確化や西欧化に力を尽くしたと言えるが、一方では、それまでの洋風画が持っていた、写生図に示されるような触覚世界に関わる可能性は痩せ細ってしまった、といえるかもしれない。

東洋では、線遠近法以前の遠景の描き方としては、絵巻や屏風絵に見られるように､俯瞰図が多く用いられた。小山氏は、図学出身者らしく、それを、立方体の遠ざかってゆく奥行き方向の線を実際の大きさに即して平行線として表していた、と指摘する。遠近法を大いに取り入れた「浮画」を中心に、浮世絵の遠近法について検討した岸文和氏は、伝統的な俯瞰図の遠景表現法を、小山氏が指摘したように、「平行遠近法」と呼んでいる。そのさい、岸氏は幾何学的な線遠近法は奥行きのイリュージョンを喚起するが、俯瞰法などに見る平行遠近法は意味伝達のメッセージ機能を重視した結果であって、この二つに優劣をつけるのはおかしい、と述べているが、全くその通りであろう。

図 9.　司馬江漢《楼上縁端美人図》

東洋でも中国唐代に盛んになる山水画においては、遠景の処理が問題であった。例えば大きな山、仰ぐ大樹、大きな馬、など自然の大小を人間の大きさに比して写した「丈山・尺樹・寸馬・分人」は山水画の原則であるし、北宋後期の最も傑出した山水画家の郭熙（かくき）は、高遠・深遠・平遠の「三遠」を主張した。「高遠」とは山の麓から山頂を仰ぐ「仰視」、「深遠」とは山の谷間を通して後方を見る「水平視」、「平遠」とは近山から遠山を望む「俯瞰」のことである。さらにこれに加えて後代では、「濶遠」（近くの岸から広々とした江山を望見）、「迷遠」（煙霧の立ちこめた野水を隔てた景観）、「幽遠」（全体にもやのかかった景観）を加えて、「六遠」ともされたが、こうなると、遠近の表現の技法ではなく、景観を見るものの心理に立ち入った分類であり、自然の対象を捉えるという、西欧の視覚優先の遠近法の考えとは大きくかけ離れていく。

「写生」という概念は中国の宋代に成立するが、自然物をよく観察し、その生気を描くのであって、丸写しとか写実とかとは違う。江戸初期の主著『大和本草』で知られる博物学者貝原益軒は気一元論者であり、人は天地の万物を生ずる気を受けて元気になり、君子が花卉を愛でるのは、その色艶ではなく天地静物の気が現れるのを見るためだ、とした。秋田蘭画の先駆者たちは、西欧的線遠近法の洗礼を受けていても、益軒らの与する日本的博物学の精神的系譜の後継者であった。

近景の写生では視線は二つの鉢花に注がれているが、

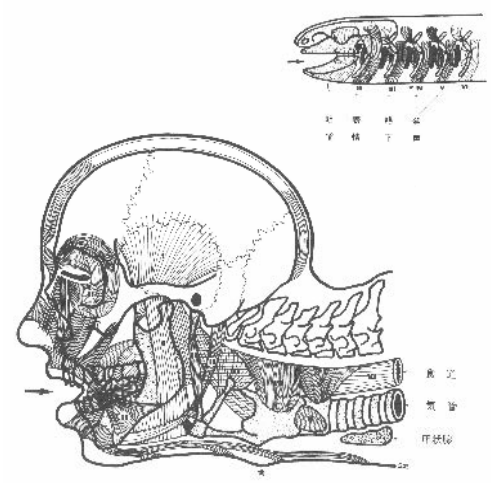

図 10.　三木成夫図「サメの鰓図」（上）と「鰓弓筋肉の変遷」（下）

視線は舐めるように動き回るのである。「舐める」は舌による触覚行為であることに注意して欲しい。サメの鰓が脊椎動物の上陸とともに呼吸機能を退化させて、舌や唇、目、耳など表情を作る顔面の筋肉に発展する（図 10）。筆を持つ「手」によって画面に触覚をなぞらえながら写していくのである。

人類学者に言わせれば、ヒトの脳と手は「共進化」したと言われる。手の働きによって脳がうがたれていくのである。わが国の哲学者、西田幾多郎（1870－1945）は、晩年の論稿「生命」で、身体を「自己自身の内に自己表現的要素を含んだ組織」と定義し、その身体を貫いている知的直感的論理は手に現れる、と言った。「手は外部的脳、脳は内部的手、眼は手の弟子」としたのである[注 22]。手が操る諸道具の進化によって、脳も大脳化していった。美術解剖学者の三木成夫(1925－1987)は、幼児の成長過程で、舌によるなめ回し（３ヶ月）、手でものを掴む(６ヶ月)、眼でなめ回す(１年)という段階を踏むことから、形態把握能力が深まると言った。三木は、西田の言う「手＋眼」に「舌」を加えて、この三者の関係を、手は＜突き出した眼＞、眼は＜眼窩の中の舌＞、舌は＜口の中の手＞であるとした[注 23]。

(2) 視覚像の破壊と幾何学革命、「触れる手」の意義

既述したように、近代夜明け前のルネッサンス期に成立し、獲得されてきた線遠近法が、現代美術においては、いとも簡単に放棄されてきた。美術作品は、モダーンであるためには、構図としての遠近法の縛りから解放されねばならなかったのである。遠近法の成立と放棄、それに伴う精神的認識論的革命、視覚像から触覚像への注目が、20 世紀以降、始まっているのだが、このことは秋田蘭画と小田野直武らの洋風画の意義を考える上で、注目してよい視点だと思う。

ここで美術史の歴史を紐解くまでもないであろう。色彩や形態が自立してそれらを自在に組み立てて画家自身の意識を表現するフォーヴィズムやキュビズムなどに始まる、広い意味でのモダン・アートの世界では、このことは一目瞭然であろう。

一例だけを指摘すれば、ピカソと並び称されるブラック（Georges Braque, 1882-1963）が、「空間の物質化」を意図して、「私はつねに私の絵の中から無限を取り除こうとしてきた。対象に向かうあらゆる消失点を放棄しただけでなく、ある時期には、画布の奥から抜け出して見る者の方に絵を突き出そうとさえした」と書くとき、明らかに遠近法（の消失点）を意図的に放棄してきたと宣言している。そればかりではない。ブラックらは、山梨俊夫氏がいうように、「表面的な現実の視像の破壊に向かっ　た」のである[注 24]。私はブラックの言説の中で、「空間の物質化」に注目したいと思う。まさにアインシュタインの一般相対性理論は、空間が物質的性質を持った「場」であることを、明示しているからである。

そういう「視覚像の破壊」からスタートした 20 世紀絵画の動きに先立って、実は科学の世界でも「視覚像の破壊」が先行していた。19 世紀になって視覚像の精華であったユークリッド幾何学は特殊な事例に押し込められ、新たに非ユークリッド幾何学が成立するからである。

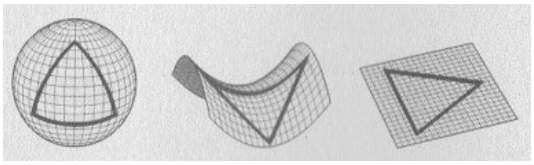

図 11.　非ユークリッド面（左の 2 点）の三角形

ハンガリーのボヤイ(Farkas Bolyai, 1775-1856)、ロシアのロバチェフスキー(Nikolai Lobachevsky, 1792-1856)、ドイツのガウス(Carl Friedrich Gauss, 1777-1855)やリーマン(G.F.B.Riemann, 1826-66)たちが主役であった。それらの幾何学では、平行線公理は成立しない。必ず平行線が引けるユークリッド幾何学では、三角形の内角の和はつねに２直角(180 度)である。ところが例えば、負の曲率を持つ２次元の鞍型面世界(ロバチェフスキーやボヤイの幾何学)では平行線は無限に引けるし、三角形の内角の和は２直角より小さい。正の曲率を持つ球面型の世界(リーマン幾何学)では１本も引けないが、三角形の内角の和はつねに２直角より大きい(図 11)。

そういう世界を物理的に考察したのが、相対性理論を確立したアインシュタインであった。そしてその世界は触覚的世界である、とアインシュタインは言った(図 12)。これまでの視覚優先世界が、触覚優先世界になったのだ。20 世紀に確立する一般相対性理論は、物体の存在によって空間がひずむ世界である。空間だけでなく、時空が歪み、光でさえも直線に進行できない。質量の大き

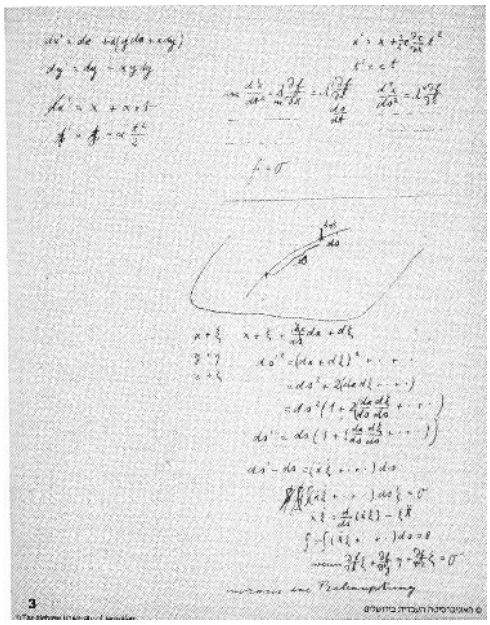

図 12.　アインシュタインの曲面物理学のノート（1912-3 年）

な星の近くの空間はエアポケットのように歪んでいて、その歪みに沿って光も曲がるのである。非ユークリッド幾何学では、直線は２点を視覚的にまっすぐに結ぶ線でなく、面上を触覚的になぞる最短線の意味になる。曲がりくねっていようが、最短線であることが非ユークリッド幾何学でいう「直線」なのである。アインシュタインは、相対性理論について自ら記した唯一の解説書で、非ユークリッド的な一般相対性理論の世界では、例えば二次元面の距離を測る基準体として物差しのような剛体を導入することは許されず、運動中もくねくねと伸び縮みしながら、凹凸のある二次元面から離れずに進む「軟体動物」が非剛体的基準体になる、と述べている[注 25]。

秋田蘭画の人々が写生を重視したことは、対象物を手でなぞる触覚的感覚を尊重したということでもある。中遠景に遠近法を導入して、近景に写実的な静物画を置いたということは、芸術の根源としての「手」に一貫してこだわってきたためであろう。洋風画が後の西洋画に比べて、中途半端な折衷主義の表現と決めつけることは、西欧中心の進歩主義の誤りであろう。あの、線遠近法と視覚を幾何学的に論じた幕末の遠藤高璟が、ものの像を写すのに、彫像や生け花のように手で探って形を写す「体写」と、眼に見える形を紙や版面に平写する「面写」とに分け、３次元のものを同じ３次元の形に写す「体写」では、手を必ず必要とするが、眼を必要とせず、２次元に写す「平写」では、眼を必ず必要とするが、手を拒否する。体写も面写も限界があるが、この二つを統合して「真写」ができる[注 26]、と考えていたのだから、単に西欧流に従っていないユニークさがある。

彫刻家や陶芸家の世界はもともと触覚の世界である。磨いた鏡面の凹凸も薬指で感知するという高村光太郎（1883－1956）に言わせれば、「触覚はいちばん幼稚な感覚だと言はれてゐるが、しかも其れだからいちばん根源的なものである」[注 27]、と。光太郎の詩にも触る指や手が唄われる。

> 或男はイエスの懐に手を入れて二つの創痕を撫でてみた
> 一人のかたくなな彫刻家は
> 万象をおのれ自身の指で触つてみる

と。別の詩「千年の夢を手の平に」『十大弟子』にも、

> （見知らぬ奈良朝の彫刻師よ
> いくらおん身がそしらぬ顔を為ようとも、
> 私はちゃんと見てしまったよ。）
> おん身がどうして因陀羅の雲をつかんで来たかを、
> どうして燃える火を霧と香ひとでつかんだかを、…
> どうして千年の夢を手の平にのせたかを。

意志的なブロンズ像《手》を製作した光太郎は、手に生命の充実と繊細を見、つねに眼を従えながら、「手が統括者」であるとした。エッセイ「手」には、「顕微鏡でなければ歪みが見えないほどの精密道具の扱いにしても、高速度工具鋼の処理にしても、結局はそれ以上に高度な手の神経がそれを統括するのである」と、記している。

建築の世界でも触覚が重視される。フランスの建築家ル・コルビュジエ(Le Corbusier, 1887-1965)は、インド北部チャンディガールの地に、「開いた手」の記念碑(1951-85)を遺したことでも知られる。

この建築家は、1910 年代末、網膜剥離で片目視力を失い、「触る」という身体感覚を重視するようになった。腕を上げた人体が空間占拠する点をもとに与えられる長さを基準として、建築設計にあたった。「モデュロール」(le modulor、黄金尺。人体寸法と数学から生まれた寸法を測る道具)である[注 28]。腕を上げた人間について、その足、臍、頭、上に上げた手の指先という４つの定点による三つの間隔は、内にフィボナッチ数と呼ばれる黄金比を含むとされた。このさい基準人物の身長は６フィート≒183cm、が選ばれている（図 13)。

モデュロールは、ル・コルビュジエにとって、建築という詩を唄うための鍵盤であった。ついに現場に現れなかった上野の国立西洋美術館の工事でも、柱の間隔、床の厚み、天井高、家具に至るまでモデュロールが適用された。ちなみにギリシア独立戦争に参加して左眼を失い、耳も傷ついたギリシアの現代作曲家兼建築家クセナキス（Iannis Xenakis, 1922－2001)は、このモデュロールの影響を受けて、音楽とは動く建築であるとして、作品《メ

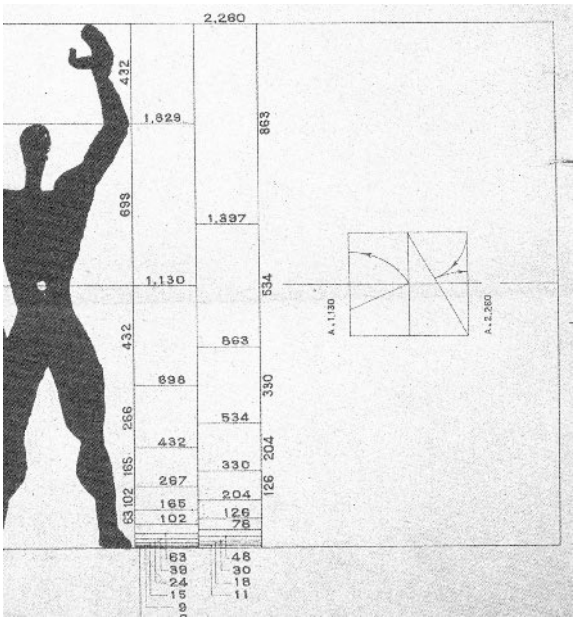

図 13.　モデュロール、人体寸法の黄金比目盛

タスターシス》を発表している。

職人は自分の手作業にあった道具(広義の器官投影になる)を工夫し、暗黙知のマイケル・ポラニー（Michael Polanyi, 1891-1976）がいうように、それに「棲みこみ」(in-dwelling)することによって、自在に道具を操るのである[注 29]。そのさい高村光太郎がいうように、つねに眼を従えながら、手が「統括者」である。

手をモチーフにした木彫像もしきりに作った大正・昭和期の陶芸家・民芸運動の河井寛次郎（1890－1966）にも、「手考足思」というエッセイがある[注 30]。

> 私は私を形でしゃべる、土でしゃべる、火でしゃべる、木や石や鉄などでもしゃべる。形はじっとしている唄、飛んでいながらじっとしている鳥、そういう私をしゃべりたい。(あなたの中の私、私の中のあなた、私はどんなものの中にもいる〉

「大工道具は道具の王者」と技術史家村松貞次郎(1924－1997）は、日本の大工が手にする大工道具は、日本の木との長い対話の歴史の有能な通訳者であるとした[注 31]。鑿は建物の構造に、鉋は建物の美に奉仕するが、日本の大工にとって十分な道具の標準編成数は 179 種、安普請の最低装備数でも 73 種になる、と報告している。

(3) モリヌークス問題、手と眼の関係

形の認識を巡る手と眼、すなわち「触れる」と「視る」の問題は古くて新しい問題である。手指の触覚で正立方体と球を識別できる生まれつきの盲人が、眼が見えるようになったら、視覚でその対象を弁別できるか、といういわゆる「モリヌークスの問題」がある。イギリスの哲学者モリヌークス（モリノー）（William Molyneux, 1656-1698）が友人の哲学者ジョン・ロック(John Locke, 1632-1704)に宛てた 1693 年３月２日付け書簡で提出した問題で、ロックによって 17 世紀末に提示された[注 32]。当事者のモリヌークスとロックによって「否」、弁別できない、と哲学的に推理されて以来、イギリスの外科医チェゼルデン(William Cheselden, 1688-1752)の開眼手術も登場して、18 世紀以来さまざまな論議があった。

たとえばアイルランド出身の哲学者兼神学者のバークリー主教(George Berkeley, 1685-1753)は、立方体と球の問題に、距離、位置、大きさを加えて問題を深め、視覚それ自体ではこれらのものをどれ一つとして判断できない、と考えた最初の人物である[注 33]。幾何学が対象とするのは形であるが、「形とは大きさの境界である」とバークリーは言った。触覚によって、立方体が正方形の面によって境界づけられた物体であり８つの尖った角をもつ一方、球は正方形の面で境界づけられずどこまでも滑らかであることを、盲人は知っている。しかし視覚によって知覚されるときには、ごつごつした突起の感じも滑らかな素材表面の肌理も、手応えのある物質的な抵抗性や固体性も、冷たかったり、ぬくもりのあったりする温冷性も、突き抜けてしまう。「視覚の観念はすべて新しい知覚」であって、開眼したばかりのものには、その新視覚に呼ぶべき言葉を知らない。

現実に手術によって開眼したものは、視覚だけではなかなか識別できない。晴眼者と盲人とを問わず、触覚で形を見てきたからである。すなわち、触覚によって視覚的イメージが解発され、いわば触空間と視空間のトポロジー的相同性が生まれる。初めての視覚は、それだけでは触空間を想起しイメージすることはできない。学習を積み重ねて、はじめて視覚で識別可能となるのである。その点、ものの大きさや距離の認識となると触覚は劣り、視覚の精度が光彩を発揮する。触覚は三次元立体の大きさを異常に大きく見積もりがちだが、視覚はそれを正確に捉える。奥行き、幅、深さ、要するに３次元の尺度については、視覚は精密に測ることができる。

触覚の機能は、手などの触官を動かしたときに発揮できることを明確にしたのはダーフィト・カッツ(David Katz, 1884-1953)である。彼はゲッティンゲン大学出身の実験心理学者、ゲシュタルト学者であった[注 34]。手指でなで回す意味が重要なのである。ディドロ（Denis Didrot, 1713-1784）が『盲人書簡』で書くように、盲目の幾何学者が円と楕円を区別できたのは、それらの形を手の上で順番になぞったからであった。手は物体にキスするように触れ、それからの反応を感じながらその物体を把握する。

こういう手の接触の相互性は、手は書くものであり、

同時に書かれるものであるというヘレン・ケラー（Helen Adams Keller, 1880-1968）による証言にも明らかである。聾唖者同士が対話するとき、相手の手に自分の手指でアルファベットを書くと、素早く相手はその指を使って自分の手に文字を書くことで応答する。彼女の家庭教師が冷たい流水にヘレンの手をさらして、その手に指で‘water’と書くことで、「水」がその冷たいものを指すことをヘレンに知らせた。接触する手の機能問題は、この体験の延長上にある。手はそれ以降、ヘレンにとって、世界のメッセージをつなぎ止めるものとなる。またヘレンは楽器に手を置くことによって、手指に伝わるリズムと振動で音楽を楽しみ、しなやかな薔薇や冷たい大理石像の美を、手に押し当てあるいは撫でさすりながら感じる、と報告している[注 35]。

(4) 手の人類学とその造形力

ここで観点を変えてみよう。脳生理学は、現時点におけるサルやヒトの脳を調べるものだが、まだ緒に就いた段階であり、とりわけ触覚のような曖昧性を含む感覚研究は全く遅れている。そこでここでは系統発生的視点、すなわちヒトの進化という人類考古学の視点に立って「手の進化」の意義を考えておこう。

人類学者は人類は足から進化したという。

直立二足歩行、後肢の２本足で立って歩くことによって前肢が手として解放され、手の発達が石器などの道具を進化させ、さまざまな求婚活動や共同作業の必要性から発声器官が鍛えられ、喉と舌を訓練して、分節言語の発生を見る。つまり手の誕生が脳の活動を高め、大脳化をもたらしたとされる。身体の後肢の足化、前肢の手化が結果として脳を穿ってきたことになる。すなわち、人類発生史的には、手や指の発達(図 14、15)が脳を刺激してきたといってもよい[注 36]。

アルゼンチンはパタゴニア高原の 100 メートルの岩陰に 858 の手形の残る手の洞窟がある。リオピントゥラオスの手の洞窟である。9300 年前から 1600 年前の手形とされる。現生人類のクロマニヨン系の子孫が、流れ流れて新大陸の最果てに到達して、群れが生活の安定を入手したとき、自分たちの安全祈願の印として残したとも考えられている。何十年という期間をおいて同じ特色を持つ手形群が重ね書きされているからだ[注 37]。実はラスコーの遺跡群にも手形の存在が報告されている（図 16)。

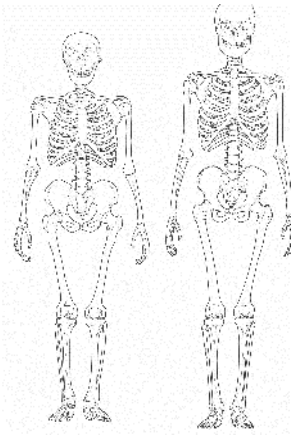

図 15.　ごつい原人ネアンデルタール（右）と
華奢な新人クロマニヨン（左）の骨格比較図

四つ足の哺乳類では主前進運動器は４肢で副前進運動器は尾であることが知られている。直立２足歩行になると、後足の下肢だけが主前進運動器になり、前足の前肢は手となって、人類学者のいう環境作動器、簡単にいえば効果器になる。しかし手はそれだけではない。指先のふくらみには多くのセンサーがあり、指紋はそれによって摩擦を高め、感度を上げる働きがある感覚器でもある。皮膚感覚と振動感覚が結びついて、深い体性感覚（内触覚、haptic perception）をもたらす[注 38]。

ヒトの手は５本指であるが、哺乳類やその前の爬虫類からの３億年の記憶を担っている[注 39](図 17)。 手は 27 個の骨からなる。手首部分の手根骨、手のひら部分にあたる各指のうち、手骨各１、その先には拇指では２個、他指では３個ずつの指骨がある。ヒトの手の器用さは、指と腕と肩にある。いかなる形のものでも、マジックハンドを見るまでもなく、指が３本あれば掴める。2 本は予備である。しかし５本あれば、掌が容器になる[注 39]。

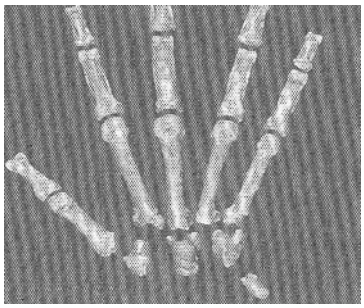

図 14.　ホモ・ハビリス「ルーシー」の手指

図 16.　ラスコー遺跡にある手形の陰影

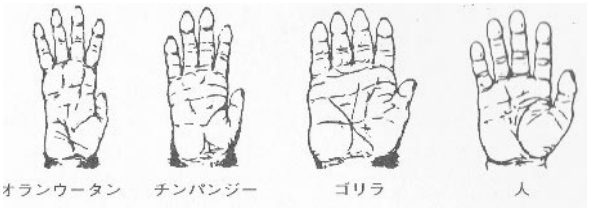

図 17.　霊長類の手指の比較

図 18.　ヒトの肩関節

人間の手は、よく動く腕に付いている(図 18)。すなわち、まず腕にはよく動く肘関節があるから、腕を内側に回したり、外側に回すこと、つまり回内と回外ができる。鍵を開けたり閉めたりできるのはこのためである。その腕はまたよく動く肩関節に付く。肩で大きく腕を回せるのはヒトとサルとコウモリだけだという。胸の上に鎖骨があるためだ。鎖骨の発達は、胸郭と肩帯の骨構造を変化させたが、森の住民で樹上生活やブラキエーション(ぶら下がり移動)に馴化したサル類の進化上の成果であって、ヒトはその特質を受け継いだのである。その上で、サルもヒトもギュッと握る握力把握はできるが、１本１本の指をコントロールして精密把握できるのはヒトだけである[注 40]。ヒトでは親指を他の１本１本の指と対向できる、拇指対向性があるが、サルでは、親指と人差し指は向き合わせられるが、人差し指以外はそうはいかない、その違いのためという。ヒトの拇指は、他の類人猿と較べて長くて大きく、十分に発達してきた。

ヒトの手と脳は「共進化」したという。脳科学で、脳の頂点を前後に分けているのが中心溝だが、すぐその前のふくらみが運動野、その後ろのふくらみが感覚野であり隣り合わせに存在し、厖大な情報処理を行っている。

手の化石は少なく、最古の全身骨が発見されたのは、エチオピアで見つかった 320 万年前の「ルーシー」である。アウストラロピテクス･アファレンシスの女性骨で、チンパンジー程度の脳容量 400 cc。拇指対向の拇指をもち、３本指であごを掴め、類人猿と違う新しい手首の構造が、強い打撃の衝撃も吸収できる。また手製の石器からも、ルーシーの手の動きが推理できるのである[注 41]（図 14 参照)。

石器も進化する。初めは石と石を直接ぶつけて打ち欠くチョッパーやハンドアックス(握斧)だが、やがて大型獣の長骨などをたがねのように原石に当て間接的に石で叩いて打ち欠く方法が出てくる。実験考古学の報告では、ハンドアックス１個作成のために原石から削り取る回数は、北京原人などのホモ・エレクトゥスで平均 65 回、旧人のネアンデルタールで 111 回、私たちと同じ新人のクロマニヨンで 250 回以上になる[注 42]。200 万年前のホモ・ハビリスの脳容量はルーシー期の 400-500 ㎤から 600-700 ㎤になり、北京原人で 900-1100 ㎤に、クロマニヨンでわれわれに近い 1350 ㎤にと大脳化する。手と指の動きが眼と合わさってそれだけ精緻になっていくのである。

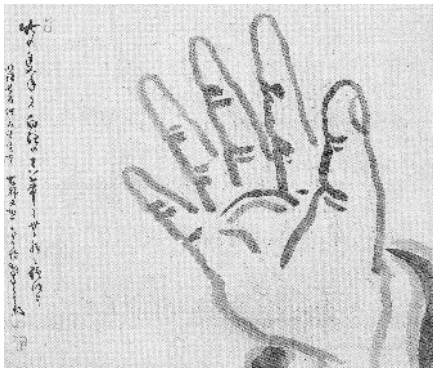

図 19.　白隠慧鶴禅師《隻手》「片手の音を問う」久松真一記念館蔵

触覚は時間面と空間面との境、内と外との界であり、暗い感覚が支配する受動の極から知性の対象となる知覚が支配する能動の極まで広がっている、と西田も見ていた。手は触覚の先兵である。同時に外界変更器官でもある手が意識の発展に寄与するのは、手の二重投影性による。手それ自体が投影されるモデル器官であると同時に、意識内部の闇(無意識)を投影する先兵でもある。意識は感覚と運動の中間に位する(図 19)。

手の二重投影性は、ベルクソン（Henri Bergson, 1859-1941）の哲学の「イマージュ」(イメージ、心象)ともかかわる。心象は、ものの周りを回ってスケッチする科学的概念の複雑さと、ものの中に入り込んで認識しようとする哲学的直観の単純さの、いわば中間項に置かれていたことを思い出す必要がある。「哲学者の心に絡みつき、その思想のさまざまな回り道を通して、影のように付きしたがっていく逃げ易い消えそうなイメージ」をよく観察して、その影を投ずる本体の姿を、「持続の相において」感得するのが、ベルクソン的方法である。すなわちベルクソンは、直観の単純性と概念の複雑性の中間項としての、イマージュ（イメージ）の認識における重要性を強調した[注 43]。イメージと手の関係はより深く認識する必要がある。手は器官として外部の「前に」それ自身を「投げだす」こと(ラテン語の pro＋jacio)、「投影」することで働きかけるが、それは同時に外部の「前に・立つこと」、Vor-stellung＝「表象」、イメージを持つことなのである。

触れるという体験は、単なる触覚には還元できない。

だから、いくら体性感覚としての触覚について、その解剖学的微細構造や神経インパルスの走向、脳皮質のニューロン配置や活動の有無を解剖学的生理学的に精緻に仕上げていっても、触覚と脳の関連は明らかにはなるが、「触れる」という体験の豊饒さを見失ってしまうだろう。この触覚の重要性や見ると触れるの問題については、先述した前田富士男氏の包括的で深みのある論考[注 44]でいろいろ教えられた。このハプティク(内触覚あるいは深部触覚)の問題は重要であると思うが、拙稿はそれ以前からの発表や論稿に基づいている[注 45]ので、これは今後の検討課題となろう。

手で外部のものに触れることは、そのものから触れ返されることでもある。眼は見られることなしに見ることができ、耳は聞かれることなしに聞くことができるが、「手は、それ自身が触れられることなしには、触れることができない」という反射性、相互性が、自己への還帰と反省をもたらすのである[注 46]。触れる手によって自我は他者へと向かうが、触れられる手によって自我は自己へと帰還する[注 47]。こうして、手によって脳が穿たれ、豊かにされていくのであろう。

秋田蘭画の問題から、手と触覚の問題まで、一気に問題が広がってきた。明治近代化以前の、江戸時代の近代化の嵐の中で、意図せざる根源的な問題に突き当たって苦闘した先人たちのことを考えるべきではないだろうか。以上の思いから、拙稿に貴重な紙幅を費やしてもらった。

注

[1] 小町谷朝生『視覚の文化』勁草書房、1990 年。および「視覚の人類史」の副題を持つ同氏の名著『地の眼・宙の眼』勁草書房、1996 年、を参照して欲しい。

[2] 小山清男『遠近法の精神史』平凡社、1992 年。

[3] 辻茂『遠近法の誕生』朝日新聞社、1995 年。

[4] 諏訪春雄『日本人と遠近法』筑摩書房、1998 年。

[5] 岸文和『江戸の遠近法　浮画の視覚』勁草書房、1994 年。

[6] 布施英利『遠近法がわかれば絵画がわかる』光文社新書、2016 年。本書は明快で遠近法の解説も優れている。

[7] エルヴィン・パノフスキー『＜象徴形式＞としての遠近法』木田元監訳、川戸れい子・上村清雄訳、ちくま学芸文庫、2009 年。

[8] 金子務『宇宙像の変遷』放送大学草書、左右社、2013 年、所載の 10 章「無限宇宙複数世界論の勝利」に詳しい。

[9] 『デューラーとドイツ・ルネッサンス展』図録、日本経済新聞社、1972 年。

[10] 金子務『ガリレオたちの仕事場』ちくまライブラリー、筑摩書房、1991 年、所収の二章「望遠鏡と新哲学」と「顕微鏡のレトリック」にて 17 世紀視覚革命を詳述。

[11] タイモン・スクリーチ『大江戸視覚革命――十八世紀日本の西洋科学と民衆文化』作品社、1998 年。

[12] 安村敏信「日本洋風史展概説」、『帰空庵コレクション日本洋風画史展』板橋区立美術館、2004 年。

[13] 「平賀源内・吉田理兵衛　秋田へ招く事」秋田図書館所蔵文書 A333-1、鷲尾厚『解体新書[全復刻]と小田野直武』翠揚社、1980 年（小田野直武没後 200 年記念事業として出版）に所載。

[14] 金唐革紙については藤田彰一「平賀源内の実像に近づくための新しい断片」の「5. 源内の金唐革紙」に詳しい。『平賀源内展』図録、芳賀徹監修、東京新聞、2003 年、所収。元の金唐革は、なめした革に金属箔を張り、模様を彫り込んだ型にプレスしてエンボスを出し、彩色を施した高価な作品。この安価版が金唐革紙である。

[15] 鷲尾、前掲著。

[16] 杉田玄白『解体新書』小川鼎三・酒井シズ訳、日本思想体系 65 巻、岩波書店、1972 年。

[17] 尾鍋智子『絶対透明の探求』、遠藤高璟『写法新術の研究』思文閣出版、2006 年。

[18] 今橋理子「小田野直武写真帳の意味ー江戸時代「写生」の認識と同時代博物図譜」『美術史』39（2）、1990 年。今橋理子『江戸の花鳥画　博物学をめぐって』講談社学術文庫、2017 年、参照。

[19] 今橋、上掲論文。「写生」という手による触覚世界と眼による確認作用の混在は、先に触れた遠藤高璟の「真写」の意図を期せずして先取りしている、としたら言い過ぎだろうか。

[20] 稲賀繁美『絵画の東方――オリエンタリズムからジャポニズムへ』名古屋大学出版会、1999 年、参照。

[21] フリュキガー『青春のアインシュタイン、創造のベルン時代』金子務訳、東京図書、1978 年、新版 1991 年。

[22] 西田幾多郎「生命」、「哲学論文集」第七、岩波版『全集』第 11 巻所収。

[23] 三木成夫『胎児の世界』中央公論社、1983。同著『生命形態学序説』うぶすな書院、1992 年（同書に金子務解説「生命記憶と古代形象」を載せた）。

[24] 山梨俊夫『現代絵画入門　二十世紀美術をどう読み解くか』中公新書、1999 年。

[25] A.アインシュタイン『特殊および一般相対性理論について』金子務訳、白揚社、1991 年。

[26] 尾鍋智子、前掲書。

[27] 高村光太郎「触覚の世界」、『全集』第 5 巻、筑摩書房、1957/1995 年および稲賀繁美『接触造形論――触れあう魂、紡がれる形』名古屋大学出版会、2016 年。工芸の手の問題を論じた第 5 章「接触面としての手」を参照。

[28] 「ル・コルビュジェ」展図録、毎日新聞社、1996 年。『ル・コルビュジェ――黄金尺』ギャルリー・タイセイ、1997 年。

[29] ポランニィ『暗黙知の次元』佐藤敬三訳、紀伊國屋書店、1996 年。

[30] 河井寛次郎記念館編『河井寛次郎の宇宙』講談社、1998

年。
[31] 村松貞次郎『大工道具の歴史』岩波新書、1973 年。
[32] ロック『人間知性論』第 2 巻第 9 章 8 節に初出する。
[33] バークリー『視覚新論　付・視覚論弁明』下条信輔・植村恒一郎・一ノ瀬正樹訳、勁草書房、1990。
[34] ダーフィット・カッツ「触覚的形の構造に対する視覚および運動過程の寄与」、『触覚の世界』東山篤規・岩田絹代訳、新曜社、2003 年の 165－173 頁に所収。
[35] ヘレン・ケラー『わたしの生涯』岩橋武夫訳、1966 年。
[36] 香原志勢『手の動きと脳のはたらき』築地書館、1995 年。濱田穣『なぜヒトの脳だけが大きくなったのか』講談社、2007 年。
[37] TBS テレビ『THE 世界遺産リオ・ビントゥラスの手の洞窟』2010 年 9 月 5 日放送、『世界遺産ラスコー展』図録、毎日新聞社・TBS テレビ、2016 年。
[38] 前田富士男「カメラ・アブスルダにおける「ハプティク（内触覚）――小さな宇宙、あるいはイメージの弁証法」、『コスモス』Booklet22, 慶應義塾大学アート・センター、2014 年。
[39] チャールズ・ベル『手』岡本保訳、医学書院、2005 年。ベル(Charles Bell,1774-1842)はスコットランドの解剖学者。臨床神経学の開拓者。
[40] D.ジョハンス、J.シュルツ『ルーシーの子供たち――謎の初期人類ホモ・ハビリスの発見』堀内静子訳、早川書房、1993 年。
[41] ベル前出書およびフランク・ウィルソン『手の五〇〇万年史』藤野邦夫・古賀祥子訳、新評論、2005 年。
[42] ウィルソン前掲書。
[43] ベルクソン『思想と動くもの第一(哲学入門他)』河野与一訳、岩波文庫、1952。
[44] 前田氏は前述論文で、人間の諸感覚を、視覚・聴覚・嗅覚・味覚に平衡覚を加えて分類。とりわけ触覚について整理し、体性感覚系としての触覚を、外触覚と内触覚の二つに大別している点が重要。外触覚（皮膚感覚：運動覚・変圧覚・振動覚・温冷覚・乾湿覚・痛覚覚）と内触覚すなわちハプティク（深部感覚：内運動覚・内変圧覚・内振動覚・内温冷覚・内乾湿覚・内痛覚覚）である。
[45] 参考文献冒頭に載せた拙稿一覧を参照。
[46] ジャン・ブラン『手と精神』中村文郎訳、法政大学出版局、1990 年。
[47] ジャック・デリダ『触覚――ジャン＝リュック・ナンシーに触れる』松葉祥一/榊原達哉/加國尚志訳、青土社、2006 年。高村峰生氏の日文研発表資料(2017 年 6 月)、高村『触れることのモダニティ――ロレンス、スティーグリッツ、ベンヤミン、メルロ・ポンティ』以文社、2017 年の第 1 章と第 3 章を巡る議論も大いに刺激になった。

参考文献

本稿執筆に当たって、拙著『ジパング江戸科学史散歩』河出書房新社、2002 年所載の「平賀源内――エレキテルの物産学者」「杉田玄白――蘭学事始の狂医」、同じく拙著『江戸人物科学史』中央公論新社、2005 年所載の「小田野直武―遠近法開眼の秋田蘭画家」「司馬江漢――夢中の窮理銅版家」の項を参照。2009 年の形の科学会記念講演(2009 年 7 月)を纏めた拙稿「形と人間－手と眼をめぐって」『形の科学会誌』第 25 巻第 2 号、2010 年および国際日本文化研究センター（日文研）共同研究会「多文化交渉における[あいだ]の研究」（代表・稲賀繁美氏）における金子の発表資料「手の思想と触の世界」（2017 年 6 月）を下敷きにした。また同共同研究会代表の稲賀繁美『接触造形論――触れあう魂、紡がれる形』名古屋大学出版会、2016 年、は本稿を再考する手がかりとなった。同研究会での高村峰生氏の研究発表資料(2017 年 6 月)と同氏『触れることのモダニティ』以文社、2017 年を参照した。

図版出典

図 1．「デューラーとドイツ・ルネッサンス展」図録、国立西洋美術館、1972 年。
図 2、 3．「秋田蘭画」図録、板橋区立美術館、2000 年。
図 4．尾鍋智子『絶対透明の探求――遠藤高璟著「写法新術の研究」思文閣出版、2006 年。
図 5．図 2 と同。
図 6．「平賀源内展」図録、芳賀徹監修、東京新聞、2003 年。
図 7．図 6 に同。
図 8．「小田野直武と秋田蘭画」展図録、サントリー美術館、2016 年。
図 9．図 6 に同。
図 10. 三木成夫『生命形態学序説』うぶすな書院、1992 年。
図 11. *Albert Einstein: Chief Engineer of the Universe,* exhib.cat., Juergen Renn(ed.), Berlin: WILEY-VCH, 2005.
図 12. 図 11 に同。
図 13.「ル・コルビュジエ展」図録、毎日新聞社、1996 年。
図 14. フランク・ウィルソン『手の 500 万年史』藤野邦夫・古賀祥子訳、新評論、2005 年。
図 15.「世界遺産ラスコー展」図録、海部陽介監修、毎日新聞社、2016－17 年。
図 16. 図 15 に同。
図 17、18. 図 14 に同。
図 19. 岐阜・久松真一記念館蔵。

ゲーテの地質学素描からC.G.カールスの地景画へ
—— スイスのゲーテ、そして「経験の再形成」としての実験

From Goethe's Geological Drawing to C.G.Carus' Landscape Painting
: Goethe in Switzerland and Experiment as 》Rebuilding of Experience《

● 前田 富士男
中部大学（客員教授）
Fujio MAEDA
Chubu University

◆ Summary
There are a series of landscape drawings by Johann Wolfgang von Goethe from his first journey to Switzerland in the summer of 1775. His guiding interests were not the representing of sublime appearance of the Saint-Gotthard Massif in the Swiss Alps, but the geological recognition of inner stratum as geomorphic history. By focusing on Goethe's new apply of geological "profile" to his sketch, this research seeks to expand the field of view in the relation between natural science and fine arts around the end of the 18th century. For this theorist of morphology, the drawing filled the role of rebuilding of experience: we will make art historical reflection on "Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt", guided by the remark and artwork of Johann Jakob Scheuchzer und Carl Gustav Carus.

キーワード： ゲーテ、ショイヒツァー、アグリーコラ、C.G.カールス、美術史、自然科学、素描、原型、実験、地質学、地景画、花崗岩
Key words: Goethe, Scheuchzer, Agricola, C.G.Carus, Art History, Natural Science, Drawing, Archtyp, Experiment, Geology, Landscape Painting, Granite

１．岩石の感性論と科学

ゲーテの手になる初期の素描作品３点をよく観察しよう。《ミューテン連峰(die Mythen)》(1775/17.Juni, CG.I,107)(図１)、《悪魔の岩(Teufelsstein)》(1775/23.Juni, CG.I,123)(図２)、そして《ゴットハルトの杣径(Bergpfad am Gotthard)》(1775/20.Juni, CG.I,117)(図３)、である[注１]。25歳の若きゲーテ(Johann Wolfgang von Goehte, 1749-1832)が最初のスイス旅行の途次に素描した作品である。

これらの素描作品は、一瞥するかぎり、ゲーテがチューリヒからゴットハルト峠へと往復した旅での山岳風景以外の何ものでもない。だが、ゲーテの描いた素描作品のカタログ・レゾネ『ゲーテ素描作品集成(Corpus der Goethezeichnungen=CG)』の所収作品を第１巻冒頭からたどる者は、あらためて驚きを禁じえないだろう。なぜなら 1765 年からゲーテの描き始めた風景小品や静物画、人物像と、この 1775 年の作品との間には、制作関心の明確な差異が認められるからだ。この３点は、たしかに描写素描(Nachzeichnung)で、スイスの風景に即した「再現模写 (nach der Natur)」なのだが、同時にここにわれわれは、美術史的素描論の観点では把握しきれない自然科学的「形態学(Morphologie)」への関心を《杣径》の岩石節理への注目に認めてよい[注２]。

本論は、ゲーテの素描作品を、絵画様式論の水準にとどめず、芸術学的制作論からとらえなおし、さらにそこに地質学や動植物学などの自然科学研究に連動する直観や観察、実験を把握する試みである。研究史を振り返れば、周知のようにこの数十年間で、ゲーテの素描に関しては、ヴェルナー・ブッシュやペートラ・マイザクの論考が注目されよう[注３]。しかし、ゲーテの自然科学研究の重要さへの言及、たとえば地質学研究の意義はたしかに強調されてきたとしても、ゲーテの自然科学研究の実際に即した考察は必ずしもなされていない。

とすれば、われわれはゲーテ研究の発展という視点にとどまらず、むしろここで、古典主義やロマン主義というイズムの歴史や思潮とも別様に、ゲーテにおける観察と制作との、すなわち、実験する科学研究と造形する芸術制作論(Poietik)との新しい接合を視野におき、その近代的な感性論にも触れてみよう。

２．スケッチと原型

われわれはここで、ゲーテの手稿「普遍的な比較理論の試み」(LAI.10,118-120)の一節にあえて注目する。1775年のスイスの山岳素描から15年後の論述だが、イタリア旅行後に進展した比較解剖学の方法を明示し、1790年末に口述筆記したか(LAII.9A,580)、あるいは1794年秋の著述(FA.24,963)と推定される。顎間骨研究を解剖学研究の初期とすれば、第二期の比較解剖学研究にあたり、すでに1789年末に執筆を終えて1790年に出版した『植物のメタモルフォーゼ(を説明する試み)』で提示した「原植物」のモデルを動物に適用し、動物の普遍的形態、つまり「原型(Typus)」を把握しようとする試論で、ゲーテ形態学にとり、きわめて重要な位置をしめる[注４]。

ゲーテは、動植物と生命体における自己形成と、それ

を支える自然の場との、つまり大地・水・光・空気といった境位(元素 Elemente)との関連について述べる。

> 完全な[有機]体制(Organisation)は、その内部にむけて最高の純粋さをもって規定され、条件づけられている一方で、その外部にむけても、同じように純粋な関係を持つにちがいない。なぜなら体制は、外部からの、ある特定の条件と、ある特定の関係のもとでしか実在しえないからだ。[…]ここでわれわれは、自然の根源力(Urkraft)といえども、やはり条件づけられているとみなし、そもそもその力は、外部から内にむけて、また内から外部にむけて形成を働きかけ、同じくまた内部から外にむけて、また外から内部にむけて形成を働きかける、と考えるのがよい[…]。(LAI.10,120)

有機体・生命体の体制で、その体制を現前させている「力(Kraft)」が内から外へと作動する規定性を持つことは明確だが、同時に、その力が外から内へと作動してくる条件・制約(Bedingung)も現前させている事態がここに示される。

内から外へ、外から内へ――生命的有機的体制におけるこうした力の作動の連関。これを直観することが、ゲーテ形態学(Morphologie)の根幹にほかならない。ゲーテは自然科学研究の過程で、1796 年 11 月 12 日のシラー宛ての書簡中に「形態学(Morphologie)」の語を初めて提示し、以後、この概念は今日にいたるまで学術用語として認知されてきた。すなわち、上記の 1790 年の手稿は、「形態学」を基礎づける記述以外の何ものでもない。

上記の 1790 年の記述は、1775 年のゲーテの素描に予型的に示唆されている――われわれはこのように解釈しよう。その手がかりは、「素描」という美術史学的概念である。

素描概念は、18/19 世紀にはドイツ・フランス・イタリアで異同があるものの、概ね下記のように理解されていた。

構想スケッチ (Skizze)	première pensée
着想画稿 (Entwurf)	croquis (クロッキー)
下絵素描 (Vorzeichnung)	esquisse (エスキス)
準備習作 (Studie)	étude (エチュード)
模写素描(Nachzeichnung)	représentation

この一覧は、線描に関する概観に過ぎず、たとえばハッチングや陰影による陰影素描、あるいは絵画の下絵を準備する油彩スケッチやエボーシュ(ébauche)ほかを勘案するまでもなく、地域・時代によって概念は多義化・多様化する。だが根幹は、素描がタブローとしての彩色

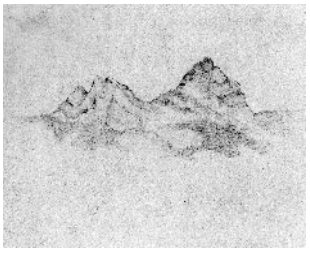

図 1. ゲーテ《ミューテン連峰》1795

図 2. ゲーテ《悪魔の石》1795

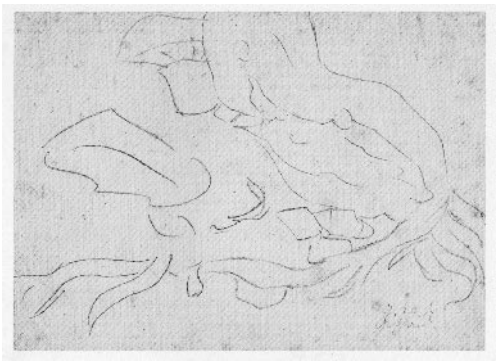

図 3. ゲーテ《ゴットハルトの杣径》1775

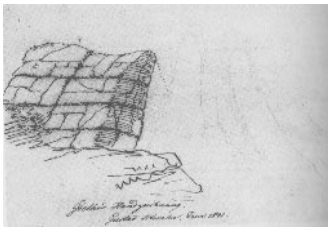

図 4. ゲーテ《花崗岩壁面の節理の模式図》1785 頃

図 5. クラウス《ボーデ岩峡》1784

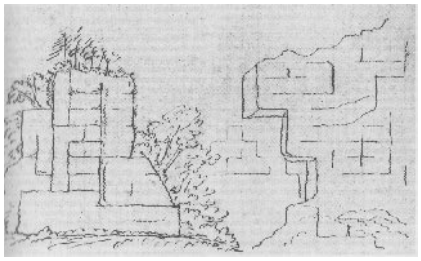

図 6. ゲーテ《「格子断裂原型」のための節理図解》1824

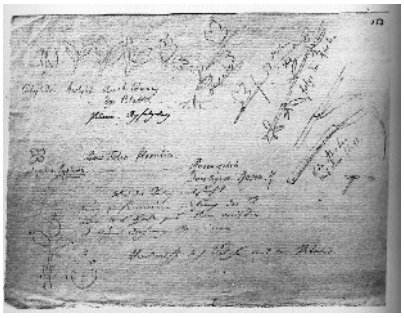

図 7. ゲーテ《植物のメタモフォルモーゼ》1789

図８.ヴァイツ《セイウチの顎間骨》
1776 頃　ゲーテ自筆銘記

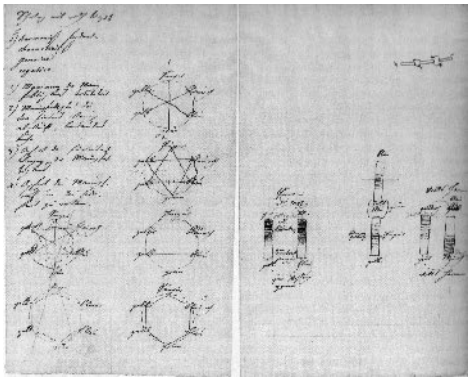

図９．ゲーテ《色彩調和と磁気のスケッチ》1798

画・絵画制作を支える線描であり、いわゆる「スケッチ」と「模写素描」が両極をなす点である。つまり、スケッチとは本来、アトリエの中で描きとめる自由な基本構想を意味し、内的な全体イメージの作成である。それが着想画稿、下絵素描となるにつれて具体的に実現すべき絵画の下絵に近づく。他方、模写素描とは、自然界や人体を前に、外的世界を的確に模写する制作である。すなわち、スケッチ⇔模写は、形態学的にみれば、内⇔外という分極性を示すのだ。19 世紀以降、スケッチ概念は英国の水彩画の発展とともに、眼に触れる世界を手早く写す「写生」の意味を帯びるが、美術学校やアカデミーでの基本概念としての本来の「スケッチ」と混同すべきではない。周知のように、17 世紀からの美術学校の授業では、まず人体表現版画作品の徹底した模写が教育され、その後に初めてモデルを前にその身体を模写する訓練が行われた。スケッチは、こうした過程に先立つ作品構想の理念的段階を意味する[注５]。

スケッチは、ゲーテの形態学を視野におけば、「模式図(Schema)」に等しい。「創造的な力は、ある普遍的な模式図にもとづいて比較的完全な有機的自然を生産し、発展させてきた」(LAI.9,198)。模式図とは、直観的にしか捉えられない動物形態の動的な「原型(Typus)」をあえて静的に示した図を意味する。実際、ゲーテは花崗岩を 1784 年頃から「あらゆる地質学的形成の基盤(Unterlage)」として、つまり「原型」、原岩石(Urgestein)と想定し、模式図、スケッチ、範型（モデル）として素描を制作した。

素描(図４)は、独立した作品というより覚え書きで、ゲーテの第３回ハールツ旅行(1784 年８-９月)を機に記した一連の花崗岩論のひとつ「花崗岩山」(LAI.11,18)とともに描かれたか (LAII.7,589)、または手稿「花崗岩の形式と形成」(LAI.11,14f)と同時に描かれた(FA.25,1098)と理解してよい。これは原岩石の素描である。「花崗岩の形式と形成」の冒頭を引こう。

> 疑問の余地なき推移と堆積層節理(Flözklüfte)。
> 疑問に付すべき諸事例。
> 疑問の余地なき結晶化による花崗岩の成立。
> 内なるもの。
> 外なるもの。
> 同じものの形式。
> 専門用語の必然性を維持すること。

この「専門用語」とは「項目表(Tabelle)」の予示である。ゲーテによれば、ある対象の原型を明確化するためには、「普遍的な模式図」の手がかりとして一連の的確な用語の「項目表」をつくり、それをそのつど対象に則して吟味してゆかねばならない(LAI.9,122)。ゲーテは、実在する眼前のスイス・ゴットハルトの、あるいはドイツ・ハールツの花崗岩を前に、自問する――ある体制の成立にかかわる「内なる」力と「外なる」力のありようを自然科学者としていかに追究しうるのか、と。すでに引用した動物学の有機的体制の内と外の力との連関による成立が、このように、花崗岩という無機物の体制への関心に始まることは、銘記しておきたい。

ゲーテの地質学研究者は、ゲーテの素描に「模式図的(schematisch)」もしくは「スケッチ」との題名を与えてきた。これは看過すべきではない。なぜならゲーテは 1784 年８月、信頼する画家ゲオルク・メルヒオア・クラウスをハールツ滞在に同道し、岩石の種類の描写を依頼して、その折りの日記に「クラウスの描いた灰色ワッケ砂岩にもとづいて、ひとつの範型(Modell)を仕上げうるはずだ」と書き、また「花崗岩山」論中にも範型概念を用いているからだ (LAII.7,104ff., 589)。クラウスの素描のひとつは、こうした経緯を告げている(図５)[注６]。

ゲーテはここでは、岩石の節理の方向から、収縮・剪断の状態に則して石灰岩や頁岩を類別しようとする。範型とは、原型に通底する概念にほかならない。ゲーテは、模式図(Schema)概念を最初のスイス旅行でこそまだ用いなかったものの、やがて比較解剖学素描ほかになると多用する。ゲーテは地質学研究で、堆積を意味する「結晶化(Kristallisation)」現象を 1783 年から重視し、後年には「格子断裂原型(Urdurchgitterung)」(1824)のように、その模式図やスケッチを明示する(図６)。本論冒頭に示した３点の素描作品は、こうした原岩石としての花

崗岩に注目する契機を示していよう。

なぜなら、「悪魔の石」は、実は花崗岩にほかならず、ゴットハルト峠の岩壁も花崗岩だからである。《杣径》(図３)も、最近の研究では、峠の隘路ではなく、岩石のうえにからむ樹根との解釈も出されているが[注７]、われわれにとり、そうした模写素描の対象のあれこれが重要ではない。そうではなく、ゲーテがここで「構想スケッチ」として岩石の塊量とその節理に着目し、鉛筆をとった行為そのものが大切なのだ。

形態研究の最初の成果としての『植物のメタモルフォーゼ』(1789 執筆)を想起しよう。ゲーテは、収縮(Zusammenziehung)と拡張(Ausdehnung)を反復する過程こそ植物の生長における根本現象と洞察した。この科学者は、図示しがたい現象を「収縮」、「拡張」ほかの用語とともに描きとめた(図７)。これは原植物の模式図・スケッチの試みである。あるいは、ゲーテは1791年から比較解剖学に取り組み、脊椎動物の体制を椎骨という基本器官のメタモルフォーゼと解釈する解剖学の立場から、頭蓋椎骨説を主張した。しかし、解剖学研究の発端は、第３章で述べるように、花崗岩研究と並行する当初からの美術解剖学にあった。すでに1776年頃に、あくまで骨学的関心にもとづくとしても、ヴァイマル素描学校の教師で知人のヨーハン・クリスティアン・ヴィルヘルム・ヴァイツの描いた動物の上顎骨のスケッチの画面に、従来知られていなかった顎間骨を示すような銘記を付している(図８)。つまり、花崗岩の原型への取り組みは、解剖学への関心と同時並行して進んだと推定して、決して不当ではない。われわれは、さらに色彩論の「くもり」や「補色」の根本現象を示したスケッチ(図９)もあげよう。プリズムから生じる色彩現象の探求は 1790 年から始まり、『光学論考』(1792)と『色彩論』(1810)に結実するが、その過程をみれば、原型や根本現象の探求は、無機物や生命体のみならず、いわば知覚の現象学にも触れることが明らかだ。

ゲーテは、素描としてたえず模式図としてのスケッチを描いたと考えてよい。これは、18/19 世紀におけるスケッチ概念にてらしても、正確な用語法である。その無数の例証をあげるまでもないが、簡潔な記述は、たとえばイグナーツ・ヤイテレスの『美学事典(Aesthetisches Lexikon)』(1839)の「スケッチ」にも明らかだ[注８]。スケッチとは、「構想」でありながら、たんに手早く記した覚え書きなどでなく、作品の「構制(Komposition)の主要点を示すもの」である。部分と全体との構制・構図を把握し、その体制の要諦の、本質的な点を把握する表現以外の何ものでもない。

だが、ゲーテの素描作品に触れる近年の研究に眼をとおしていると、このスケッチ概念を模式図・根本現象把握という伝統的な美術史概念にもとづいて使用せず、ひろく素描概念一般として、とくに嘱目の風景画、模写素描を「スケッチ」と表記する傾向が生じている。これは、19 世紀中葉以降の近代美術史状況、たとえば印象派的な作品を視野におくとすれば、理由もないわけではない。だが、ゲーテ作品を考察する場合には、非常に大きな問題を生じかねない。

実は、ゲーテをあげるまでもなく、素描概念やスケッチ概念が今日、不当に使用される傾向は、すでに 1971 年にアルバート・ボイムがきびしく警告している。線描論・絵画論のスタンダードな研究書として著名な『アカデミーとフランス近代絵画』(1971)で、著者は序文にて、18/19 世紀のフランス絵画の豊かな芸術制作を支えた「クロッキー、エボーシュ、エスキスといった用語が、どれも見境なく『スケッチ』と英訳されるしかない」状況を批判し、あらためて「スケッチの美学」という新しい用語を提出せざるをえない、と述べる[注９]。ドイツの近年のゲーテ研究でも、英語のスケッチを無批判に素描概念に拡大して適用する傾向が目立つ。グローバルな言語としての英語の位置は今日、1971 年のボイムの批判にもまして、特権的な役割をしめつつあり、スケッチ概念の拡大的汎用もそれに起因しよう。しかし再度、確かめておこう――内なる理念的スケッチと外なる嘱目的模写素描は、ゲーテ自然科学では、ヨーロッパ美術の伝統のもとに、分極的な役割と位置を担うのだ、と。

３．地相学(Geognosie) と「プロフィール」

ゲーテは、イタリア旅行(1786 年９月-1788 年６月)に赴く以前に、地質学研究に取り組んだ。これはゲーテの多くの自然科学研究のなかでも、最初の領域である。地質学研究の端緒となったいわば準備時期は、1770-78 年とみなされている。続いて、イルメナウ鉱山の実務や地球生成を視野におく花崗岩・玄武岩論によって、ヨーロッパの地質学・鉱物学研究者としての地歩を築いた生産的な第二期(1779－90 年)となる。そして、イタリア旅行時期から着手した植物学・動物学の形態学や色彩研究で多くの成果をあげてから、再びカールスバートでの岩石研究を中心に論述を展開する第三期(1805－31年)がくる。ゲーテの地質学研究は、このように概ね三期にわけられている[注 10]。

ゲーテは、３回のスイス旅行 (1775、1779、1797 年) と３回のハールツ滞在 (1777、1783、1784 年)、また２回のフィヒテル山地の訪問(1783、1785 年) によって地質学上の経験を深めた。こうした記録にも、1779 年からイタリア旅行へ出立前の 1785 年にかけて、ゲーテが地質学研究に取り組んだ様子が明らかだ。だが、いわば準備期間とみなされてきた初期のゲーテの研究関心については、文学史的観点からの研究に比して、地質学あるいは美術

史学への考察は今日もなお、不足が目立つ。

オリヴァー・ルーフ編纂による最近の研究書『ゲーテとスイス』(2013) は、その点で注目に値するが、その冒頭にゲーテ自然科学とスイスに関する長大な論文を寄稿したマルグリト・ヴィーダーは、「スイスとゲーテ自然科学論との関係は、いまだにまったく詳論されていない」と断言してやまない[注 11]。実際、われわれもそう認識せざるをえない。むろん、『ゲーテ便覧・補遺(GHB-S)・２＜自然科学＞』(2012)の刊行や、約 70 年間の校訂作業を閲したレオポルディーナ版『ゲーテ自然科学論全集(LA)』の完結 (2019 年３月) と並行して、新しい研究も着手されているが、ヴィーダーの指摘は、誰しも首肯せざるをえない。とりわけ、ゲーテにおける自然科学的な観察と素描作品との関連に注目する研究は、こと地質学研究に関して、全く不足していよう。

本論冒頭に３点の素描作品を示したとおり、われわれはまず、ゲーテの第１回のスイス滞在に関して、新しい視点を求めたい。その契機はまず、今日のゲーテ研究一般で評価や論調に振幅の少なくないスイスの神学者・観相学者ヨーハン・カスパー・ラーファター(Jahann Caspar Lavater 1741－1801)にある。

ゲーテは 1775 年、シュトルベルク伯兄弟らとともに多くの知人を訪ねるドイツ・スイス旅行を計画した。５月 14 日にダルムシュタットから出立し、ハイデルベルクへ向かう。カールスルーエでカール・アウグスト公と二度目の接見もあり、そこから、シュトラースブルク、エメンディンゲン、フライブルクを経て、シャフハウゼンのライン川の滝を眺め、コンスタンツ、ヴィンタートゥールから、６月９日チューリヒに到着した。同地では、ラーファター、ブライティンガー、ボードマーたちと会って１週間を過ごした。ここまでのゲーテのドイツの旅は、リリー・シェーネマンとの婚約解消の心の傷を癒やす目的もあり、その推移の研究も多い。またゲーテのチューリヒの１週間の滞在については、ボードマーやブライティンガーとの文学論争や、またラーファターとの複雑な出版交渉問題を含めて、論述も少なくない[注 12]。

ゲーテは、1772 年からラーファターの論考に注目し、1773 年に文通をはじめ、1774 年にはフランクフルトで面談もした。ラーファターは当時、「人間知と人間愛の涵養のための観相学断章」と題して 1775 年から刊行となる４巻本を準備しており、その構想と内容を若手の芸術家・文学者・思想家に伝え、同著への支援や実際の投稿・共著者を求めていた。ゲーテはラーファターの優れた人格に触れ、人間の相貌を経験科学的に分析して精神類型概念として当時注目された「特性(Charakter)」問題を解明する観相学の方法に大きな共感をよせた。これはゲーテにとどまらず、ヘルダーやズルツァー、フュスリ、ゲスナーらに共通する反応だった。しかしラーファターは次第に、相貌分析にキリスト教的な内容を解釈する方向を強めたから、ゲーテも、他の思想家たちも、ラーファターへの直接の協力を控えるようになった[注 13]。

だが、ラーファターの提示した「相貌と特性」問題は、18 世紀半ばの啓蒙主義の人間学にとり、大きな主題であったことは疑いえない。今日、観相学は、ジャン・バッティスタ・デラ・ポルタ(1538－1611)の『観相論』(1586)(図 10)などとともに前近代的な擬似科学と括られがちだ。しかしゲーテの生涯にわたるラーファターへの関心を想起するまでもなく、「観相学」における「内と外」への探求・接続は、形態学上の本質的なモティーフで、近代科学・芸術学の基本関心にほかならない。とくにラーファターの観相学(Physiognomie)とは、人間描写を多面的に追究してきたイタリア・ドイツ・フランス・オランダの絵画技法書における人体・顔貌の表現法、「人間相貌学」である。本来、観相学は美術史学の研究対象といって差し支えない。

ここでわれわれは、素描・絵画学概念としての「プロフィール(Profil)」に限って考察してみよう。

一般にプロフィールは、人体・彫像などを側面からみたときの外郭線(Umrisslinie)もしくは輪郭(Kontur)と理解されがちである。それゆえ、18 世紀に流行した周知のシルエット画(Silhouette)・切り絵(Schattenriss)などのいわゆる影絵の外郭線と同定されやすい。ゲーテが影絵を好んだとの紹介も相俟って、現代の研究者もこの理解を用いがちだ。これは必ずしも不当な理解ではない。なぜなら、ゲーテと同時代のヨーハン・ゲオルク・ズルツァーの『芸術一般理論事典』で素描芸術としての「プロフィール」の項目をみればよい[注 14]。プロフィールは、大きく二つの意味を持ち、顔貌の側面観(Seitenansicht)の外郭線を指すこと、また建築用語として建築全体、壁体、また円柱・角柱などの断面図を意味する。このズルツァーの記述は、今日まで承認されてきた。顔貌の側面観もしくは正面観(en face)の外郭線・輪郭は、その美しさに規範性を設定するために、鼻梁部・前額部・毛髪頭部・下顎部の長さの比率を決めた。絵画技法書は、その決定比率や多様な変化に則して、豊かな顔貌、人体表現を提示した。そもそも、イタリア語に由来し、建築全体、あるいはその部分をなす壁体や円柱などの「断面」を指すプロフィールは、当然、顔貌内の骨格上の比率を重視する「設計(Zeichnung)」としての素描概念にほかならない。ラーファターも、人間の顔貌を研究する際に、頭蓋骨各部の左右・上下幅や鼻骨・頬骨の形状、下顎骨の角度、眼・耳の位置などを計測・採寸する機器を使用したようだ(図 11)。また彼は、しばしば「プロフィール」の語を使用した。つまりラーファターの書は、比率の科学性・合理性を手がかりにしつつ、人間の心理類型や性格類型を解読する取り組みだったといえ

よう。

しかしながら、ズルツァーやラーファターに先立つ18世紀初頭の絵画技法書に、つまりヘラルト・ド・ライレセによる『素描論』(1701)・『大絵画教本』(1707)や、ヨーハン・ダニエル・プライスラー『素描技法書』(1740)に眼を通すと、われわれは、画家たちが現実表現の追究として、過去の教条的なプロフィール概念をよりひろく発展させていることに気づく[注 15]。

要点を述べれば、プロフィールは、たんに比率にもとづく平面的な外郭線や設計的断面図、またそこに付加されるキアロスクーロを前提とする描法から、むしろ断面の重層のうちに対象をとらえる動的な描法に対応する概念となる。顔貌でみれば、骨格の上に筋肉が何層にも重なり、前頭筋から口角筋にいたるまで変化を帯び、さらに皮膚や毛髪の層がおりなす様相の、その多相性が重視される。プロフィールはここでは、外郭線ではなく、「相面線」と訳出してよい。同時代に、いわゆる色彩派のロジェ・ド・ピールがキアロスクーロを色彩の多相性に捉えなおした態度に対応するともいえよう[注 16]。ラーファターの用いたプロフィール概念は、外郭線や側面観の範囲を超えず、素描の水準では、旧来の描法の域を出ない[注 17]。

しかし、ゲーテも参照したドイツを代表する絵画技法・美術解剖学教科書の図面をみると、相面線への取り組みが認められよう。ヨーハン・ダニエル・プライスラー(1666-1737)の挿図の１枚である(図 12)[注 18]。女性の顔貌が正面観、後面観、四分の三正面観で示され、左列では骨格が外郭線(Umrisslinie)と内部線(Binnenlinie)を用い、中央列では頭髪、耳、眼、鼻の内部線が追加され、右列ではさらに明暗調を加味した輪郭線(Konturlinie)で、生動する顔貌が示される。この挿図の重点はたしかに、画面最左端におかれた比率の尺度にある。これは伝統的な素描法での確認だが、しかし、左列、中央列、右列の顔貌には、下図的な頭骨の骨格から始まり、ここには表現されていなくとも多様な筋肉の層があり、その上に皮膚層、毛髪層が重なり、顔貌があらわれてくる「重相性」への関心が明らかである。もちろん、素描技法としてさらに、立体空間表現をになう肉付け(モデリング)のためのキアロスクーロ(明暗法)、とくに光と影をめぐるハイライト／自影／投光影／反射光の適用、あるいは光源光(lux)と偏在光(lumen)の差異、また技法としての地(Grund)と図(Muster)の機能分化、線影(Schraffur)と明暗調(Nuance)の用法の違いを議論せざるをえない。だが、そうだとしても、絵画彩色技法ではなく線描技法の水準で、この「相面線」としてのプロフィール概念の登場と重要さは強調しておきたい。

図 10. デラ・ポルタ『人間相貌論』1586

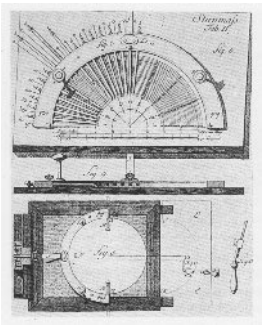

図 11. ラーファター《前頭部計測器》

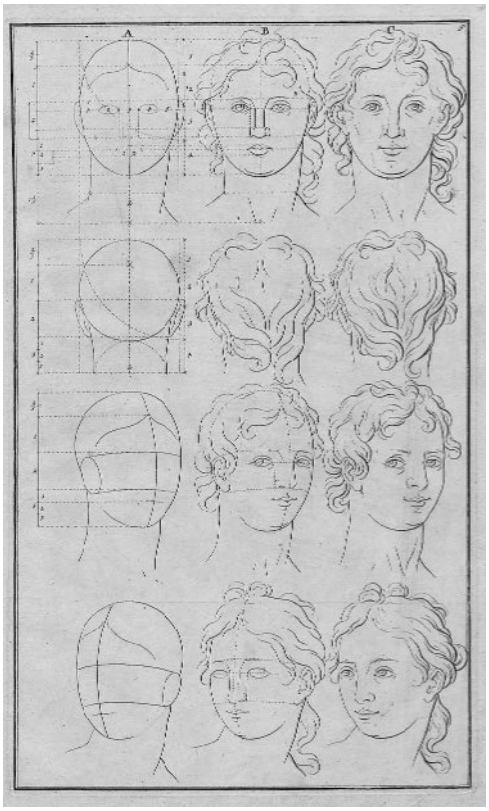

図 12. プライスラー『素描実技』1740. 挿図 6.

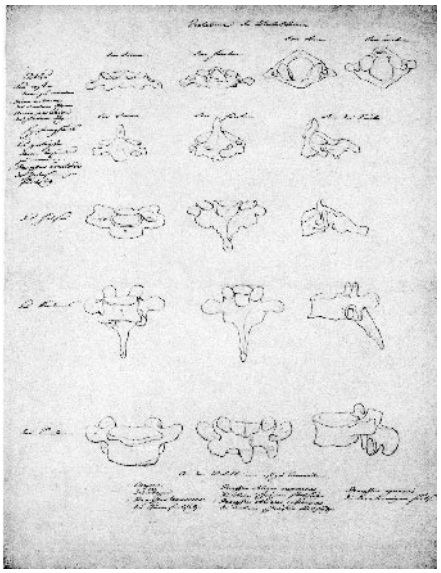

図 13. ゲーテ《人間の椎骨　前／後／下から・・》1790/95 頃

ゲーテは、脊椎動物の体制が椎骨という基本器官のメタモルフォーゼによって形成されたと考え、椎骨の形式を上下左右から観察し、さらに人体全体の骨格の分節として諸部分を図式化した(図 13)。この医学的素描(CG.Vb,32, LAI.9,182)は、1790 年代の制作だが、プライスラーの美術解剖学素描と同様、相面線としてのプロフィールのスケッチ以外の何ものでもない。

われわれが 18 世紀初頭からの素描概念の発展として、「相面線」のプロフィールを指摘するのは、学術的素描領域でこのプロフィール概念がすでに市民権をえていたからである。すなわち、地球生成をめぐる近代的な地質学において「プロフィール」は、山岳の鉱脈や地層を指す「相面図」を意味した。

人間の相貌・顔貌を解読する試みは「観相学(Physiognomie)」と呼ばれたが、それに並行して、地球生成の歴史を研究する学問は、「地相学(Geognomie)」と呼ばれた。人間相貌学が観相学であるように、大地相貌学が地相学とされた。地質学(Geologie)の用語が確立するのは、19 世紀になってからのことだ。プロフィールは建築領域での断面を語源に持つから、山岳をいわば一種の建築とみて、その構造を解明するためにプロフィールを重要な基礎概念としたことは、想像に難くない。芸術的素描概念と学術的素描概念を区別するのは、19 世紀以降から現代にいたる傾向であり、18 世紀にはその傾向は適用できないだろう。とくに 18 世紀中葉は、感性が美しさから力へと、認識論から存在論へと意識の枠組みを変換する時代である以上、ズルツァーやラーファターの旧套のプロフィール概念は、改訂に直面していたともいえよう。まさに、こうした状況の舞台に立っていたのが、1775 年 6 月のチューリヒのゲーテにほかならない。ゲーテは、新しい「プロフィール」の探求にむかう。

4．地相学者ショイヒツァーの岩石神学とゴットハルト

ゲーテは、1775 年 6 月 9 日にチューリヒに到着し、1 週間の滞在後、15 日にゴットハルトに向かう。最初のアルプス旅行で、25 日にはチューリヒに戻った。

この 9 日からの 1 週間の滞在で、まずゲーテは故郷フランクフルトの親しい友人で、ラーファターのもとで修業中のヤーコプ・L・パサヴァンと会い、そして 15 日に、二人でスイスの山旅に出るわけだが、この間に、ゲーテがスイス・アルプスの案内書を手にしなかったはずはない。しかし、この問題はこれまでにほとんど議論されていない。実証的な資料調査に手がかりがないからである。

われわれはしかし、たとえばチューリヒの自然史学者・医学者ヨーハン・ヤーコプ・ショイヒツァー(Johann Jakob Scheuchzer、1672-1733)の著書を想定してよい。彼は優れた古生物学・化石学の研究で知られ、とくにスイスの山岳の地質学的研究、また学術的な自然史紹介書『スイス自然史講解』(1708)ほかが著名で、また 4 頁立ての『新スイス地理図』(1712)はスイス旅行者に必携の地図と長い間、評価され続けた(図 14)[注 19]。ショイヒツァーは化石学を旧約聖書の洪水伝説にもとづいて提示し、いわゆる「岩石神学(Lithotheologie)」の立場をとったから、やがて近代科学理論の立場から批判され、18 世紀末には地質学の表舞台から退場する。しかし、ドイツ・レオポルディーナ学士院会員でもあったこの学者のスイス地理学での功績は、誰しも認めざるをえなかった。哲学者で、いわば初期の地質学理論家でもあったライプニッツも、ショイヒツァーを高く評価していた。

ラーファターは、岩石神学そのものにも肯定的だったから、初めてチューリヒに来たゲーテにショイヒツァーの業績を話さなかったはずはない。ゲーテが 1775 年夏に、古い地図ながら有名なショイヒツァーの『新スイス地理図』を眼にしなかったことはありえない。ゲーテとパサヴァンの二人が山旅をどのように決めたかは不明だが、『新スイス地理図』の挿図が導きのひとつの糸になったことは、疑いえない。今日のわれわれがこの地図を眺めても、その記述は、読者・旅人を圧倒する。旅人はまず、地図左上の挿図「ゴットハルト・悪魔の橋」に眼を奪われる(図 15)。

ゲーテとパサヴァンは、チューリヒ湖からアインジーデルンに入り、イタリアに向かう街道をたどって 16 日シュヴィーツ、17 日リギ、そしてアルトドルフを経て、20 日にゴットハルト峠にいたる。イタリア・ブリスカへの山道は下りず、ゴットハルトからアルプスの尾根伝いにフルカ峠に向かう道筋のホスペンタールに宿泊。23 日には帰路につき、6 月 25 日チューリヒに戻った。

ゴットハルト峠は、アルプスの北からイタリアに山越えする主要な峠道のひとつで、古来、チューリヒからイタリア・ルガーノ湖に抜ける険しい隘路は、特異な景観とともに、名高かった。狭いシェレネン峡谷は難所で、ロイス川をまたぐ木橋は 13 世紀に作られ、1595 年に石橋に架け替えられた。この「悪魔の橋(Teufelsbrücke)」は、峡谷の畏怖すべき景観も相俟って、悪魔が造ったとの伝説で知られてきた。18 世紀のスイスは観光地ではなかった。グランド・ツアラーが馬車でイタリアに向かう際も、おぞましい岩壁を前に窓のカーテンを閉じたことは、よく知られる。同時代のシュッツ(図 16)や、後年のターナーらの作品も名高い。しかし、18 世紀のゴットハルト峠はむしろ地質学上の関心を集めた場所であった。

ゲーテの描いた素描(CG.I,126)(図 17)は、峠にまつわる伝説や逸話、またイタリアへの憧憬を拒否するように、花崗岩の巨壁の節理をいわば抽象的に把握するにすぎない。この素描は、手早い模写素描のようにみえるが、そうではない。なぜなら、この巨壁を眼前にすれば、その鬱勃とした形姿に圧倒され、着色画ならともかく、線描で再現的に描くなら、橋を模写するほかないからだ。

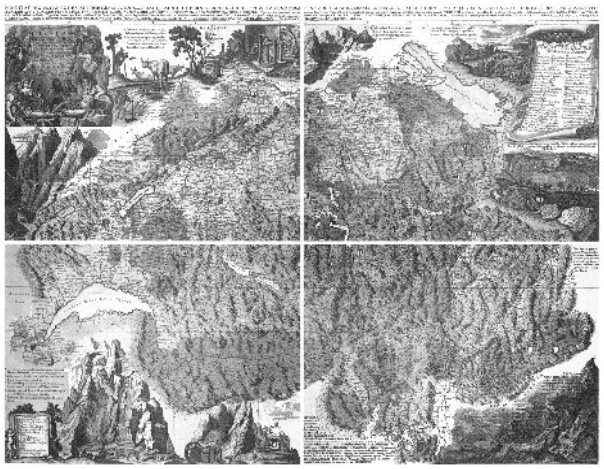

図 14. ショイヒツァー『新スイス地理図』1712

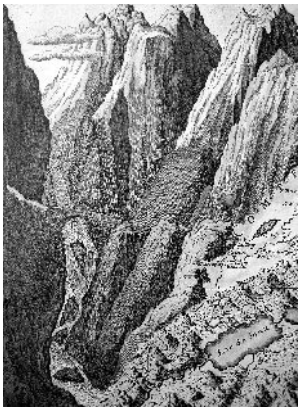

図 15.《悪魔の橋》 図 14. 部分

図 16. シュッツ《悪魔の橋》1781

図 17. ゲーテ《悪魔の橋》1775

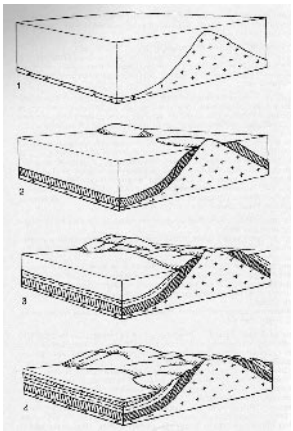

図 18. ヴェルナー　堆積論

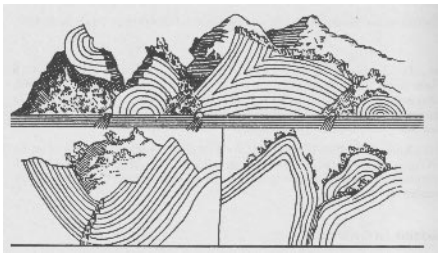

図 19.　ショイヒツァー兄弟《アルプス前地の褶曲》1708

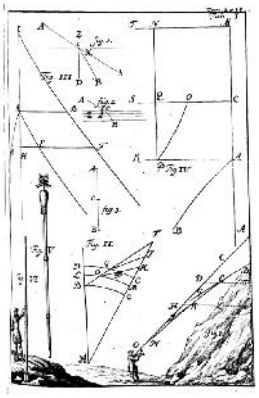

図 20. ショイヒツァー 計測 1708

図 21. ショイヒツァー 鉱泉 1708

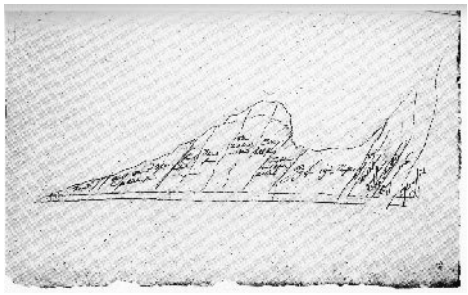

図 22. ゲーテ《テューリンゲン森林の地理学的プロフィール》1783

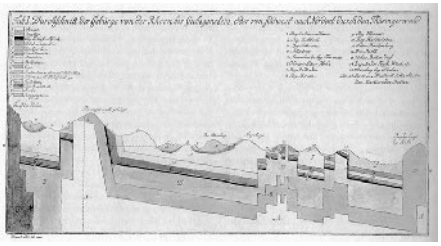

図 23. フォークト《ヴァイマル・アイゼナハ公国地方の鉱物調査》1781／82　図 1

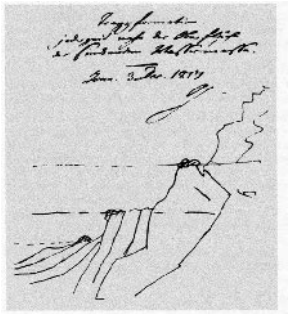

図 24. ゲーテ《玄武岩トラップと水位低下》1817

事実、ゲーテが橋を模写した素描も存在する(CG. I, 127)。しかしゲーテは、あえてこの著名な岩壁を前に、花崗岩の節理などを模写しなかった。なぜなのか。

ショイヒツァーは、大地の生成について岩石神学の観点から、洪水と地層との関連を層序学や古生物学的化石調査から追究した。いわゆる水成論(Neptunismus)である。

水成論は 18 世紀後半になると、神学的見解を否定し、始原海水から始原岩が析出・沈殿・堆積するとの科学的な主張を確立する。その代表者はアーブラハム・G・ヴェ

ルナー(1749-1817)である[注 20]。フライベルク鉱山学校教授を 1775 年から 40 年余り務め、主著『多様な岩石種類の分類・記載要項』(1787)ほかで、花崗岩、玄武岩、変成岩もすべて水成の堆積岩とみなす理論を提示した。この理論は、やがて 19 世紀に火成論 (Vulkanismus) が主流になるまでヨーロッパの地質学界で重要な役割を果たした。ゲーテは、ヴェルナーの地質学理論や業績を 1780 年のメルク宛て書簡で評価しており、1789 年 9 月にはイエーナで面談もしている。しかし、ゲーテがいつヴェルナーの理論に触れるようになったかは、明確でない。むろん、ゲーテが 1775 年 6 月にチューリヒに滞在した時点で、ヴェルナーの仕事を知っていたとは思われない。だが、チューリヒのラーファター周辺の知識人たちは、ヴェルナーの仕事をいち早く知っていたのではないか。なぜなら、ヴェルナーの最初の重要な業績は、1774 年にライプツィヒで出版された古生物学の化石研究だからだ。ショイヒツァーのアルプスでの化石研究を熟知していたチューリヒのラーファターらは、ヴェルナーの仕事を話題にし、そしてショイヒツァーの先駆的業績を確かめていたにちがいない。ゲーテはチューリヒで、アルプス山岳を前に、はじめてショイヒツァーとヴェルナーの二人の水成論研究に注目した――そう、考えよう。

現代の地質学者オトフリート・ヴァーゲンブレトは、ヴェルナーの水成論図式を示す(図 18)。始原海水中に始原岩類が山状に堆積し、さらに他の岩類が層状に堆積し、また海水が減退するとともに、多様な地層を持つ山地が姿を現す。スイス・アルプスもこのような歴史をへて出現したことになる。古生物学、化石をふくめ地層の層序の分類が地質学の基本を担う。ヴェルナーよりも半世紀以上早く、1708 年にショイヒツァーは兄とともに、ゴットハルトに向かう街道のアルプス前地フィーアヴァルトシュテターゼー付近で山地の褶曲を調査し[注 21]、褶曲の概要を層序として、図示化している(図 19)。もとよりショイヒツァーは神学的見解に立つとはいえ、科学者として、岩壁に露出した地層を正確に計測し(図 20)、またこの地域の鉱泉や洞窟を調査する方法を論じた(図 21)。17 世紀後半以降の近代的な地質学 (当時の呼称は Geognosie) の成立期において、ショイヒツァーは、イタリアのニコラウス・ステノ、英国のロバート・フック、トーマス・バーネットらに並ぶ、次世代のスイスを代表する重要な学者だった。

ゲーテは、ゴットハルトに向かう途次、フィーアヴァルトシュテターゼーを訪れている。ショイヒツァーやヴェルナーの研究を念頭において地質学＝地相学(Geognosie)にふれる滞在であったと考えて、不当ではないだろう。

こうした解釈の根拠は、われわれにとってゲーテの素描作品にある。ゲーテは、あらゆる形態を「内から外へ、外から内へ」の力の交通として捉える。ゲーテの想像力は、より具体的には、内と外との関連や変化を「相面(Fazit/Fazies)」の推移で、「プロフィール」で捉える経験に向かう、といえよう。面の概念は、ともすると幾何学平面の意味になりかねず、固定した層と理解されがちだ。だが、植物のメタモルフォーゼにおける収縮と拡張において、萼－花弁－雄蕊といった状態を「相面」と考えてみればよい。ゲーテは、岩石形成について、ある岩石層がある固定した堆積時期に成立するとは必ずしも考えない。ゲーテは岩石の形成を、物理学的な力学ではなく、化学的な過程からみようとする。「岩石形成における化学的な力」(1817) は、後年の記述ながら、若きゲーテの感性も告げていよう。

> 自然のさまざまな化学的な力は、けっしてなくならない。むしろその力は、自由に働く場さえあれば、生起してやまない。[…]そうだからこそ、花崗岩がたびたび産出されることもありうる。(LAI.11,192)

ゲーテは 1783 年の素描(図 22)で、山岳の地層を右橋から左端へ、斑岩／片岩／・／石灰岩／・／白雲岩／砂岩と岩石層を示し、これを「プロフィール」と呼んだ(LAII.7,61.M39)。むろん、地質学研究の俊秀ヨーハン・C・W・フォークトとの親しい交流からえた知見と推察されるが、これは示唆深い[注 22](図 23)。岩石層 (図 22) は、化学的変化を持つような内なる相面であり、その断面的な相貌をゲーテは地質学概念「プロフィール」を用いて、図示したのだ。ゲーテの描いた玄武岩トラップの変化(図 23)も、相面図＝プロフィールにほかならない。

こうしたゲーテの地質学素描とプライスラーの顔貌素描は、ともに「プロフィール」なのである。こうしてみると、ゲーテのゴットハルト《杣径》(図３)も《悪魔の橋》(図 17)もともに、《玄武岩トラップ》(図 24)と全く同じに、花崗岩の巨壁の内と外とをプロフィールとして描いたと考えてよい。プロフィールは、あくまで対象の内なる相面をとらえる「構想スケッチ」であり、対象を手早く模写した素描ではないのだ。

ゲーテの素描制作は、1765 年頃から始まる。1765 年 12 月から 68 年にかけてライプツィヒで画家アーダム・フリードリヒ・エーザー (1717-1799)から受けた素描の手ほどきに対応する作品である。エーザーは、ヴィンケルマンの友人で、彼にも素描を教えた画家で、いわばバロック的な明暗対比と新古典主義的な線描をよく併用する画風である。ゲーテはエーザーのほかにも絵画技法を学ぶ機会もあり、そうした推移や 18 世紀での絵画様式の変化から、美術史学的にゲーテの素描や水彩画法を分析する論考は多い[注 23]。それにさほど異論はない。だが、われわれの見解は、自然科学的な観察がゲーテの素描制作を大きく導いたことである。ゲーテは後年に、自分の作品を整理、廃棄したから、あくまで現状の作品にもと

づく見解だが、1775 年 6 月の最初のアルプスへの旅の途次の作品には、ミューテンの山岳遠景から、花崗岩（悪魔の石）そのものに近づく触覚的観察、そして山岳、岩石の内と外に働く力をプロフィール(相面)・スケッチとして捉える試みが成立したと考えてよい。

５．アグリーコラと地景画(Landschaftsmalerei)

いわゆる「風景画(Landschaftsmalerei)」は、ヨーロッパ絵画史では古典古代から作例があるとしても、その近世以後の重要な展開を明示したのは、アンブロージョ・ロレンツェッティの《田舎における善政の効果》(1338-40, シエナ市庁舎「平和の間」)（図 25）である。左側のシエナ市門の上方には、善政の擬人像の「安全」が左手に絞首台を、右手に法の正義を示す書を掲げる。市門の外のシエナ市の治める郊外・田舎（コンタード）の大地では、農民が仕事に勤しみ、牧畜が営まれ、商人が安全に旅し、貴族が狩猟を楽しむ。

これは、シエナ市庁舎の壁面にフレスコで描かれた「善政」のアレゴリーで、都市景(Vedute)と郊外景・風景（Landschaftsmalerei）の分極性を示しつつ、人文主義的な風景概念を市民に告げる。

他方で、14 世紀以降のキリスト教絵画は、ジョットをあげるまでもなく、宣教や教義に即してさまざまなナラティヴ(Erzählung)を聖書から生みだし、活用した。そのひとつが「聖家族のエジプトへの逃避」であり、そのナラティヴを生動化する背景の役割を「風景」が担った。ナラティヴの背景としての風景は、聖家族の逃避やキリストの復活ほか、聖書や聖人、信仰をめぐるナラティヴを観賞者に生き生きと伝える役割をはたす。

周知のように、16/17 世紀になると風景は、絵画的ナラティヴの脇役から主役へと役割を簒奪し、オランダの日常世界にもとづくジャンル画や、イタリアの神話的理想的風景画が登場する。17 世紀の 30 年戦争の荒廃に見舞われながらも、18 世紀以降、風景は次第に自律的な絵画領域を形成し、歴史主義や宗教的意味論から離脱し、自然主義を規範とする自律的方向を歩んだ。制作論の水準でも、上述した構想スケッチは否定され、模写素描も縮減し、そもそも、素描―絵画という制作論の構造そのものが改編されることになる[注 24]。

いささか冗長に、確認するまでもない「風景画」の美術史的展開をいま記したのは、まことに奇異なことに、本論で検討してきた「地」が美術史学的風景画論に欠如しているからだ。「地相学(Geognosie)」や「地形学(Geomorphologie)」の観点をヨーロッパ思想史に即して風景(Landschaft)概念と照合する作業は省略するとしても、とくにわが国の用語「風景」は適切とは考えがたい。明治時代に定着した「風景」概念ではなく、古くから日

図 25.　ロレンツェッティ《田舎における善政の効果》　1338-40

図 26.　マサイス《両替商とその妻》1514

図 27.　ヘッセ《鉱山祭壇画》1521

図 28. デューラー《アルコ地景》　1495

図 29. アグリーコラ《鉱山》1556

本・東洋美術史で用いられてきた「山水画」のほうが、はるかに適正である[注25]。

つまり英語 landscape／landskip、ドイツ語 Landschaft、オランダ語 landschap、フランス語 paysage、イタリア語 paesaggio の概念内容が問題となろう。これらは、自然空間内のある土地・場所の文化的社会的環境ならびに地理学的認知を意味し、風景画とは、これらを形像化した絵画形式・図示形式を指す。美術史学では、古典古代以来の大地・水・火・空気の四大元素・境位(element)概念、ならびにストア学派的な生活行動論による「実行的生活(vita activa)／反省的生活(vita contemplativa)」の対比を踏まえ、都市景・街景(cityscape、イタリア語 vedute)に対置する概念として Landscape 概念をおき、同時に海景(marinescape)、河川景(riverscape)、雲や気象を描く空景(skyscape)と区別した。とすれば、この絵画概念 landscape painting は、「地景／大地景」にほかならない。また実行的／反省的生活の対比は、ルネサンス時代のペトラルカの「無為時間論」をへて、20 世紀のハンナ・アーレントの「人間の条件」に接続する問題圏の地平にあるから、地景は、政治的存在としての人間への問いかけも含意することになる[注26]。この点でも、日本語の風景とは、風光に由来する訳語で、適正ではない。

人間を主題化するヨーロッパ絵画は、16 世紀になると、地相学に関心を寄せる。フランドルの画家クエンティン・マサイス(Quinten Massijs, 1465/66-1530)の《両替商とその妻》(1514)は、両替商＝銀行業者とその妻を描く(図26)。両替商は、銀・金・銅貨などの硬貨の真贋・純度を吟味しており、隣の妻は、夫の仕事を見守りつつ、聖務日課書を開いている。これは風俗画(ジャンル画)で、倫理的に節度のとれた良き市民生活を描く内容と理解してよい[注27]。ただし、両替商の机上中央、すなわち画面中央には、小さな鏡が置かれている。風俗画中の鏡は、一般にヴァニタスを告げる寓意モティーフだが、本作では「真の姿を映しだす」寓意と理解してよい。なぜなら、鏡中には窓際に身を置く一人の人物が認められるからだ。この人物は、聖エリギウス(Heiliger Eligius)か、アルベルトゥス・マグヌス(Albertus Magnus, c.1193-1289)であろう。聖エリギウスは、7 世紀フランス・メロヴィング朝の聖人で、冶金、鉱業、貨幣鋳造の仕事の守護聖人とされた。アルベルトゥスは、ドイツの神学者、聖人・教父で、トマス・アクィナスの師として知られるが、その重要な仕事はアリストテレス研究であった。その浩瀚な著作『被造物大全』ほかで、思弁的とはいえ、化学的関心に即した金・銀・銅などの鉱物を「大地の場所」という観点から研究した事実は銘記してよい。

> 場所の力は、三つの[力が]組み合わさっている。ひとつは、起動者が天球を動かす力である。第二は、動かされた天球の力であり。それは各部分がより速く動いたり、あるいはゆっくりと動いたりするために、互いに位置を変える結果としてできる像のすべてを動かす。第三は、元素の力で、すなわち暖、冷、乾、湿と、それらの混じったものである。さて、これらの力の第一の働きは、創りだされるあらゆるものに形を与えることを支配する形相のようなもので、あたかも芸術が芸術作品の材料に関係しているのに似ている。第二は、手の働きのようなものだ。第三は、芸術家の手によって、その意図する結果にむけて動かされる道具の働きのようなものだ。[…]ちょうど胚を形成する力を子宮が受けとるように、場所はこれらの力を受けとる。岩石を生じるように仕向けられた力は、岩石を生じるあらゆる場所に共通して存在する大地または水の質量のなかにある(アルベルトゥス)。[注28]

アルベルトゥスは、このようにアリストテレスにもとづいて、乾・冷の混合として「大地」、冷・湿の混合としての「水」、湿・暖の混合として「大気」、暖・乾の混合として「火」を、元素＝境域に定め、「大地」と「水」の「場所」の働きから岩石が形成されると論じる。現代のドイツの地質学研究は、アルベルトゥスの研究を近代科学以前の論述とみなし、またゲーテ自身も積極的な評価は与えなかった[注29]。だが、「地景＝風景(Landschaft)」を地表の光景とは把握せずに、地下の大地や水の働きの場と認識するこの 13 世紀の自然史的観点は、美術史学の観点から、重要で、看過しがたい。15 世紀には、ランブール兄弟の《ベリー公の豪華な聖務日課書》(1411-)やコンラート・ヴィッツ《聖ペテロ祭壇画／奇跡の漁り》(1444)、またジョルジョーネ《嵐》(1507 頃)などが地景画として知られるとしても、マサイスの作品は、硬貨および鏡の人物によって、寓意的に鉱物や大地の力を表現する傑出した絵画で、地相学への志向を示して興味深い。ただし、画面は地景画そのものではない。

とはいえ、マサイスと同時期のドイツに、鉱物学・地質学(地相学)・地理学の反映を明示する重要な作品が登場する。

ハンス・ヘッセ(Hans Hesse, 1497 頃-1539 頃)によるザクセンのアンナベルク=ブーフホルツのザンクト・アンネン(聖アンナ)聖堂の《鉱山祭壇画》(1521)(図27)である[注30]。

アンナベルク=ブーフホルツは、15 世紀から銀山の町として繁栄し、同地の聖堂の多翼祭壇画は、他にあまり例を見ないが、鉱員たちの寄進になり、鉱業そのものを主題としている。祭壇画の主翼は坑道入口をいくつも描く地上の場面で、これから坑道におりて探鉱・採鉱の作

業をする鉱夫ほかが示されている。左翼には精錬作業が、プレデッラには選鉱が、右翼には、別な建物で貨幣鋳造の作業が描写されている。本作は美術史上、紹介される機会に恵まれないが、貴重な絵画作品で、キリスト教の労働図の伝統にもとづくと同時に、当時の重要な一つの生活世界の記録そのものである。

ここであらためて西洋美術史学に立つ地景画の特性を簡潔に述べよう。第一に、この絵画領域は、表現対象として、「水で覆われていない地球表面の陸地(Land)」を対象とし、その地形的表面のみならず、地質学的にその内部を観察する。また「陸地」が大気に覆われ、また水と表裏一体に結びついている状態も含み、環境の働きも対象に収める。第二に、Landは、都市・街の対概念・反対概念としての「郊外・田舎・田園・山野」である。英語city、ドイツ語Stadtの対概念・反対概念で、具体的には、都市・街の郊外にあたる農業・牧畜業・林業・鉱業的な地域、つまり田舎（ラテン語 rus)を指す。第三に、Landは、terra/terrotpryとして、ひろく政治体制と関連し、州や領邦、国を意味し、歴史的水準での意味内容を持つ対象ともなる。第四に、能産的な自然活動と人間の自由な生活との交通の場を意味し、同時に、超自然的に作動する神話的宗教的な力と人間生活とが交錯する境位ともなる。

すなわち、「地景画」とは、都市圏外の大地・山野をめぐる自然の景観を、大地内部への観察も含めて描き、そこに自然活動と人間の社会・文化活動との交通を歴史的倫理的水準で添景にも用いる絵画である。

われわれはこのように、風景画概念を拡張し、地質学・鉱物学のような科学的観察を含む地景画を提議しよう。したがって、ヘッセの《鉱山祭壇画》は、鉱山画として地景画のひとつとみなされ、さらに硬貨鋳造作業も描出するので、経済活動にかかわるジャンル画の特性も持つことになる。アンナベルク=ブーフホルツは、フライベルクから南西40㎞、ケムニッツ南20㎞の町で、ドイツ屈指の鉱業地帯の一角をしめる。従来の西洋美術史では風景画として認知されてこなかった鉱山画がわれわれの地景画の領域では重要な役割を担い、かつ、ザクセンゆえ、宗教改革期における市民社会とプロテスタンティズムの生活を描出する大切な絵画領域ともなる。

とすれば、アルベルトゥス・マグヌス以後、鉱山業・鉱物学・地質学の領域で最初かつ最大の貢献をはたしたルネサンス時代の偉才ゲオルギウス・アグリーコラ(Georgius Agricola)の活動を、ここで想起せざるをえない。一般にアグリーコラと呼ばれる鉱山研究者・地質学者ゲオルク・バウアー(Georg Bauer/Pawer, 1494-1555)は、『鉱山十二書 De re metallica libri XII』(1556)を刊行し、錬金術伝説を否定する近代科学としての鉱物学・地質学を追究した。同書は、「デ・レ・メタリカ」と呼ばれ、鉱山・坑道内外の作業や技術業務の教科書となり、あるいは鉱物学的観点の図解など多数の挿図を収めた学術的な理論書として受容された。本論の文脈でいえば、ケムニッツの市長も務めたアグリーコラ、チューリヒのショイヒツァー、フライベルク鉱業学校校長のアーブラハム・G・ヴェルナー(1749-1817)、ヴァイマルのゲーテ、そしてライプツィヒの医学者・自然科学者・画家のカール・グスタフ・カールス(1789-1869)は、従来の風景画史からは見過ごされてきた「地景画」の重要な軸を浮かびあがらせる[注31]。

アグリーコラの仕事は、ドイツの宗教改革期にニュルンベルクで活動した画家アルブレヒト・デューラー(1471-1528)の制作と関連すると解釈しても、不当ではないはずだ。初期デューラーの著名な水彩画作品《アルコ地景》(1495) をみよう (図28)。

ニュルンベルクに暮らしていた優秀な若手画家は、1494年10月からイタリア・ヴェネツィアに短期間留学して、イタリア画壇でも高い評価をえる。1495年春にニュルンベルクへの帰路、デューラーは、ガルダ湖からブレンナー峠に向かう町アルコで岩山の光景を水彩で描きとめた。往路でも目に留めたはずだが、石灰岩からなる印象的な形姿の岩山である。宗教的もしくは政治的な含意はおよそ認められない。眼に触れた純粋に自然主義的な地景・風景作品として名高い[注32]。

この作品について、従来の作品研究で触れられていない問題を指摘しよう。アグリーコラ書中の挿図は、デューラー作品と異ならない《鉱山図》である(図29)。といって、デューラーがこの著書を知っていたことは、むろんこの本が60年も後の出版ゆえ、ありえない。だが、われわれは、たんなるイメージの出典・原本の実証ではなく、「地景画」の観点から検討をひろげるべきだろう。

「デ・レ・メタリカ」は著名な書籍で、アグリーコラは科学者で、人文主義者であった。かれは当然、ウルリヒ・リューライン・フォン・カルフやグレーゴア・ライシュなどによる多くの先行研究を参照しつつ研究を進めたにちがいない。この学者は、「錬金術」的な伝統を批判し、科学的な方法を重視した。とすれば、アグリーコラの提示したような鉱脈・鉱層を山や丘として外部に示している図式的な「鉱山図」は、素朴な形式であったとしても、15世紀末には一般の市民にもかなり知られていたと考えてよい。なぜなら15世紀ヨーロッパは、どこでも銀山・銅山の開発と硬貨鋳造を、重要な国策とした。そもそも画家デューラーの父親は、金属工芸・金細工職人で、ニュルンベルクで成功を収めていた。ドイツは周知のように、金属工芸が盛んで、金、銀、銅、錫ほかを扱う伝統がある。グーテンベルクがメディア革命の活版印刷を可能にしえたのも、金工の知識に習熟していればこその創意だった。つまり、15世紀後半の金属工芸の工

房、職人たちはすでに、使用素材の金属の品質について眼識を持ち、銀や銅の産地・鉱山、あるいはどの地層・岩石層から採鉱されたのか、といった知識を持っていたはずだ。つまり、彼らはそうした職業柄、アグリーコラの描いたような鉱山図・地景画を 15 世紀には知っていたと考えて間違いにならない。イタリア・アルコの山は、石灰岩の露出した小さい岩山である。鉱山ではないが、地質学の関心を持つ者の眼には、特異で有意味な形姿と映ったにちがいない。デューラーの《アルコ風景》に関して、従来の研究史には乏しい試みだが、われわれは、本作品を金属工芸や地質学・鉱物学の伝統に即して描かれた地質学的な視線の生んだ地景画と解釈する。

ここでゲーテの初期の素描作品から《イルメナウ郊外カマーベルク坑道入口》(1776)(図 30)と《イルメナウ郊外の霧に煙る谷》(1776)(図 32)をみよう。これは自然科学的な地質学を踏まえた「地景画」と理解すれば、《イルメナウ郊外カマーベルクの坑道入口》は、アグリーコラの『デ・レ・メタリカ』中の鉱山図(図 31)と同一の自然認識にもとづくと理解してよい。研究史上、ゲーテがアグリーコラの主著に触れたのは 1806 年８月のと確認されているが(GHB-S.2,205)、ゲーテがハールツやイルメナウを訪問した際に、その鉱山事業所でアグリーコラの書を手に取らなかったとは信じがたい[注 33]。

1776年にゲーテの描いたカマーベルクの坑道「入口」は、彼の地景画作品にとり、大きなターニングポ・イントであったろう。われわれは、そう認識する。なぜなら問題は、宗教画のナラティヴにおける風景画、そして世俗画(ジャンル画)のナラティヴにおける風景画とは道を別にして、自然観察と関連する近代的な地景画がまさにその成立を切り開く「入口」にあるからだ。美術史学は一般に、大地の内部の観察を、洞窟をめぐる宗教的ナラティヴや、ヨーロッパ庭園史におけるグロッタのモティーフに結びつけ、それを超える解釈は乏しい。地景画概念の外延を予断的に制限したいのだろうか。

言い換えれば、地景をめぐる自然主義的再現表現の本質は、宗教的アレゴリーとも、世俗的アレゴリーとも表現のベクトルを異にする点にある。すなわち、18 世紀後半からの地景画は「歴史主義(Historismus)」と「ナラティヴ」からの離脱に向かっているにもかかわらず、美術史学は、こうした「学術」という 18 世紀の「ポスト・ヒストリカル／ポスト・ナラティヴ」の取り組みについては、対応を先送りしてきた。

６．C.G.カールスの地景画と「実験」

ゲーテが風景画を語る詩として、今日もしばしば「風景画家としてのアモル」(1787)が引用される[注 34]。

図 30. ゲーテ
《カマーベルク坑道入口》 1776

図 31. アグリーコラ
《坑道図》1556

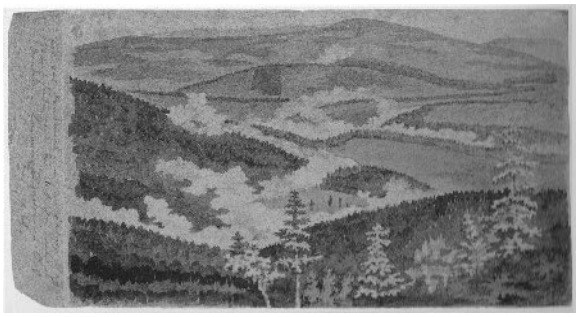

図 32. ゲーテ《イルメナウ郊外の霧に煙る谷》1776

朝早く、私は岩山のうえに腰をおろし
霧をじっと眺めていた
灰色を地塗りした画布を広げたように
霧は上下左右のすべてを覆っていた
[…]
君たちにわかってほしい、私が岩とひとつになり
しずかにしっかりと岩の上にいたことを［注 35］

イタリア旅行中の詩作で、クロード・ロランやフィーリプ・ハッケルトのいわゆるアルカディア的な「理想的風景画」と結びつける解釈も多いが、これは慎重に考えたい[注 36]。なぜならわれわれは、詩作する文学者ゲーテというより、自然科学者・素描作者ゲーテに照明をあてるからだ。

この詩は冒頭と末尾に「岩石」モティーフをおく以上、むしろイルメナウの岩山、大地と水・霧の場所に働くアルベルトゥス的な「場所」の力とアモルの力をイタリアで想起し、あくまで「地景画家」として「内なるもの／外なるもの」の「プロフィール」の相面性を「ひとつ」と受けとめていると理解するほうがよい。なぜならゲーテとも親しかったハッケルトだが、その優れた「風景」はあくまで火山や森、人物など多様なモティーフの「結合」から成立するのに対し[注 36]、ゲーテは「地景」としての内と外とが重なりあう「相面」を観察するからだ。

こうした論点はそのまま、ドイツ・ロマン主義の医学者・自然哲学者・画家と評されるカール・グスタフ・カールス(1789-1869)にあてはまる。カールスの風景画と風景画論は今日、風景画研究に不可欠の位置を獲得している[注 37]。これ自体は重要なことながら、二重の論点から研究上の再検討が不可欠である。

第一は、本論で述べてきたように、地景画の認識である。カールスは、風景問題に地質学を明確に認識した数少ない重要な画家である。第二は、カールスがこの地景画の認識を、ゲーテと同様、地景画に限定せず、自然科学と芸術、学知とイメージの関連づけへと拡大する点だ。

まずカールスの地景画論を、いささか省略した形式にとどめて引用しよう。

> この風景芸術(Landschaftskunst)については、名称に補足をしておきたい。風景画という名称は、われわれを満足させないからだ。[…]そこで、別の名称を探すなり、取り入れるなりすべきだろう。私は「大地の生命の画像(Erdlebenbild)」か、「大地の生命の芸術(Erdlebenkunst)を提唱したい。[注 38]あらゆる自然物体の研究の仕方は、やはり「外部(Äusseres)」と「内部(Inneres)」を顧慮しなくてはいけない。外なるものは全体の可視的理念をわれわれに与え、内なるものはわれわれに部分々々を示す。[…]全体の地球は、知覚によっては捉えられない。[…]鉱物学に対して、地球という全体に注目するのは、地質学である。[注 39]

カールスはこのように、既存の風景概念に換えて、「外部」と「内部」との交通としての形態全体を把握する「地質学」的観察を要請する。それは、ドレースデン東方のリーゼンゲビルゲ地方のツィッタウの山景とその素描に明示され（図 33、34)、そして地景の「内部」へむかう観察は、英国スコットランド・スタッファ島洞窟の玄武岩の節理の描写にもうかがえる（図 35)。カールスはまさにゲーテ的な地景画を追究した画家である。ゲーテとカールスの深い交流に関する研究は多いが、地景画を論じる論考は乏しい[注 40]。

ゲーテの論考「岩石の成層理論によせて」（1785）（LA. I. 1, 94ff.　LA. II. 7, 147ff., 585ff.）をみよう。

> 大地の核[地殻]は、結晶[堆積]したもので、おそらく最も重い塊量である。この大地の核の最も外面の殻が花崗岩なのである。花崗岩は、殻であり、同時に結晶している。最奥部では、塊量のさまざまな部分が収縮したり、また動きだしたりしている。石英・長石・雲母である。

図 33. カールス《ツィタウ近郊 猫頭山》1820

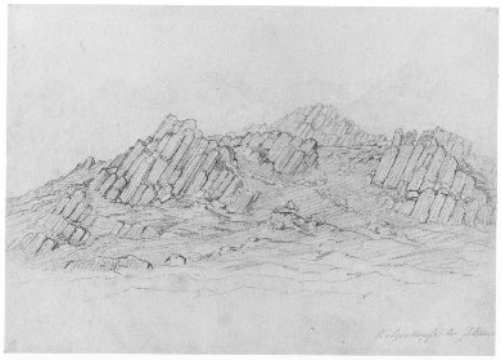

図 34. カールス《ツィタウ近郊 猫頭山　地相学的風景》1820

図 35. カールス《スタファ島フィンガル 玄武岩洞窟》1844

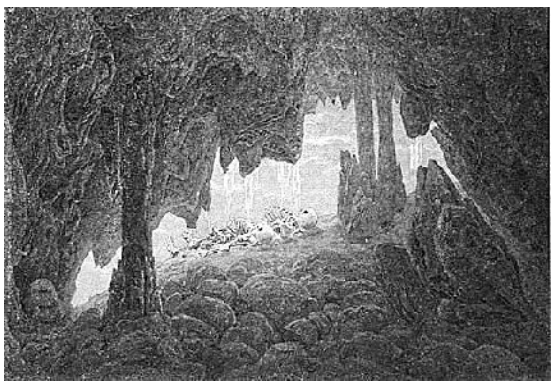

図 36. フリードリヒ《鍾乳洞の骸骨》1826 頃

ゲーテによれば、地球は最初期の中核部で流動状態をなしており、そこに収縮作用が生じ、花崗岩が生起する。次いでその上に粘土と雲母が沈殿し、そこにさらに石英や長石が混合するなどして、岩石成層(Lagerung)が形成されてゆく。こうした過程についてゲーテは「火」にも言及し、水成論を重視しつつも、化学的な過程も結晶作用のうちにみており、火成論を必ずしも否定するわけではない。花崗岩は物体として固定した実在物ではなく、流動状態を含意し、それゆえ「原岩石」なのである。

18 世紀末の水成／火成論の論争には立ち入らないが、ゲーテの地相の成層論がプロフィール＝相面性と通底している事態は、きわめて重要である。なぜなら、ここでは、見えるもの／見えないもの、可視性／不可視性とを媒介する方法が追究されているからだ。つまり、可視性／不可視性を主体的「直観」で接続する芸術観とともに、可視性／不可視性を脱主観的な合理的「法則記号」で接続する近代科学の方法とが交錯・交通する領域がここに現前する。

とりわけ、18 世紀後半における自然科学は、科学的理論の形成と確認を「素描的図示・図解」から推進した。換言すれば、近代科学方法論が根底においた「実験(Experiment, Versuch)」は、まさに 18 世紀後半から 19 世紀前半にかけて、素描・線描図解を理論妥当性の根拠にした[注 41]。

可視性／不可視性の接続は、有限と無限、近景と遠景、実在と超越、美しさと崇高、断念と憧憬を多様に主題化したドイツ・ロマン主義美術作品にたしかに提示されている。しかし、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ(1774-1840)による《鍾乳洞の骸骨》(1826 頃)をみると、画面中央にみえる骸骨は、その寓意性よりも、むしろ石灰洞の層理とともに、解剖学的な人体骨格を描写する性格をつよく持つ。事実、本作品は、大地の生成と消滅を主題とする連作７点中の１点だから、鍾乳洞という大地の「内部」に関する地質学的科学的な図解性を解釈してあながち不当ではない。フリードリヒは、絵画技法の教え子の一人カールスから実験の素描的図示の画法を学んだかもしれない[注 42]。

言うまでもなくゲーテは、色彩論研究で、とくに「論争篇」で、ニュートンのスペクトル分析の実験を徹底してあとづけ、批判し、かつゲーテ自身による実験にもとづく観察を記述した。また『色彩論』中に別巻として「図版集」を添付した。色彩研究初期の『光学論考』(1792)には、視知覚の現象学を具現化するために、読者が手にとるべき実験用図版として、多数のカード図版を加えた。19 世紀科学史における実験＝論証＝図解素描の方法論は、じつはゲーテ自身が率先して切り開いた手続きにほかならなかった[注 43]。

カールスは、医学者・科学者として、解剖学、心理学、

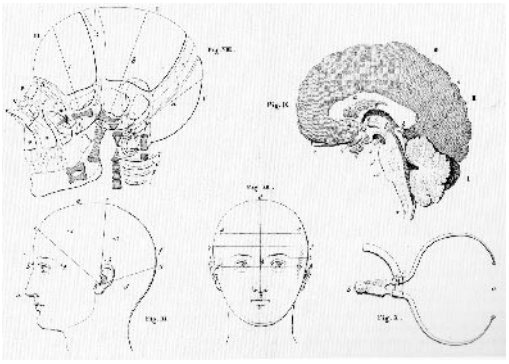

図 37. カールス《頭部素描》1841

図 38. カールス《アトリエの窓》1823/24

地質学、磁気理論ほかを追究し、たえずゲーテに参考意見を求めた[注 44]。それは、カールスの専門とした産婦人科学領域における解剖学や病理学にもとづく合理的因果法則や病理的説明の是非の確認ではなかった。カールスにとっては、専門領域での特定症例の対象化、複数化、反復確認、理論文脈構築、類型化、作業機器整備、説明法則化、治療行為が重要であった。近代科学的手続きの代名詞ともいいうる数学的方法の「実験」と証明は、つまり、多数の症例から帰結しうる仮説や法則・規則の客観性の確認や根拠づけのための「実験」は、括弧に括られる。なぜかといえば、「実験」とは本来、観察者の経験の組みかえ以外の何ものでもないからである。

ゲーテは、『光学論考』の仕事に取り組んでいるさなかに、「実験論」を記した。ゲーテは、実験(Experiment)の語を全く用いないわけではないが(LA. I. 3, 266)、通常は試行・試論も意味する「実験(Versuch)」を重視した。その実験論、「主観と客観を媒介する実験」(1793) で、ゲーテは記す。ある何かの命題を実験によって個別に証明しようとするほど危険なことはない。というのも、

> いろいろな経験が別々に孤立して現れるだけで、いろいろな実験も孤立した事実とみなさざるをえない

場合があるとしても、だからといって、そうした経験や実験が孤立している、とは決していえない。要点は、これらの現象やそのあり方をつなぐ結びつきを、いかに見いだすか、なのだ。[･･･]自分自身と他人に誠実な人間はすべて、個々の実験をできるかぎり入念に逐一やりとおし、より高次の経験のありようを体得しようとする。[FA.25,3ff.]

カールスは水生動物から脊椎動物にいたるまで、さまざまに比較解剖学を実践した。彼の描いた人体頭部の素描をみると（図 37)、たんに頭部の分析とみなしがちだが顔貌の外郭線を測定器で計測しつつ､頭骨の構成から、脳の形態・機能にいたるまで、個々の観察や実験を入念に繰り返し、人間の表情や意識までをとらえる「より高次の経験」にいたろうとする姿勢を認めざるをえない。カールスは、実験としての素描図解を援用したが、同時に、油彩画制作にもたびたび取り組んだ。その１点は、自身のアトリエを描く作品だが、自作を窓辺の陽光にさらし、あたかも作品の強度や制作の必然性を見極めるかのようだ｡われわれに裏面をみせるこの窓辺の油彩画は、この医学者の描いた地景画である――あえてそう仮定しても、それほど無謀な感想にはならないだろう。カールスにとり、絵画制作も、より高次の経験を形成するための実験であったはずだからである。

そもそもゲーテの追究した「プロフィール」は、ある対象の「内と外」の全体性をとらえる「相面性」だった。同時にそれは、芸術と科学にまたがる経験全体の「相面性」をも意味していよう。

本論冒頭に掲げたゲーテの 1775 年６月のゴットハルト山行の素描３点は、そうした相面性を予示する作品であり、経験を組み換え、再形成してゆくための「実験」の端緒でもあった。

主要文献

1. J.W.v.Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Lothar Wolf u. Wilhelm Troll(Begr.), Dorothea Kuhn u. Wolf von Engelhardt(Hg.), I.Abtl.:11 Textbde., II.Abtl.:14 Kommentarbde., III.Abtl.:2 Registerbde., die Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher, Leopoldina, Weimar u. Stuttgart 1947-2019. [Leopoldina Ausgabe = LA]

2. J.W.v.Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher u. Gespräche*, 40 Bde., Hendrik Birus u.a.(Hg.), Frankfurt a.M. 1987ff. [Frankfurter Ausgabe = FA]

3. J.W.v.Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Karl Richter u.a.(Hg.), München 1985ff. [Münchener Ausgabe = MA]

4. *Corpus der Goethezeichnungen*, Gerhard Femmel u.a.(bearbeitet v.), 7 Bde., Leipzig: NFG 1958-1973, 2.Aufl. München 1972-1981. [CG]

5. *Goethe's Kunstsammlungen*, Christian Schuchhadt(Hg.), 3 Bde., (Jena 1848), Hildesheim:Olms 1976. [GKS]

6. *Goethes Bibliothek Katalog*, Hans Ruppert(Hg.), Weimar 1958. [GBK]]

7. *Goethe-Handbuch*, Bernt Witte u.a.(Hg.), 5 Bde., Stuttgart u. Weimar 1996-1999. [GHB]

8. *Goethe-Handbuch, Supplemente*, Gabriele Busch-Salman u.a.(Hg.), Bernt Witte u.a.(Hg.), 3 Bde., Stuttgart 2008-2012. [GHB-S]

9. *Goethe und die Kunst*, Sabine Schulze u.a.(Hg.), Schirn Kunsthalle, Frankfrut a.M., Ausst.Kat., Stuttgart:Hatje 1994. [GuK.Kat.]

略 号

KSW = Klassik Stiftung Weimar
GSA = Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar
GNM = Goethe-Nationalmuseum, Weimar
GJb = Goethe-Jahrbuch
GG = Goethe-Gesellschaft

注

［１］ゲーテの素描作品については､CGと､以下を参照。Wolfgang Hecht, *Goethe als Zeichner*, Leipzig 1982.(W.ヘヒト『素描画家としてのゲーテ』相良憲一・高橋義人・前田富士男訳、国際文化出版社、1984 年） Petra Maisak, *J.W.Goethe*、*Zeichnungen*, Stuttgart:Reclam 1996. J.W.Goethe, *Landschaftszeichnungen*, Ernst-Gerhard Güse u. Hermann Mildenberger, KSW+GNM u.a., Ausst.Kat., Frankfurt a.M. u.a. 2009.

［２］ ゲーテのスイス旅行は、第１回の 1775 年 6/7 月、第２回の 1779 年９月から翌年１月、第３回は 1797 年６月からの３回におよぶ。Barbara Schnyder-Seidel, *Goethe in der Schweiz, anders zu lesen, von der Wahrheit in der Dichtung letzten Teil*, Bern u.a. 1989. *Goethes Schweizer Reise 1775, Zeichnungen und Niederschriften.* Karl Koetschau u.a.(Hg.), SchrGG.22, Weimar 1907.

［３］ Werner Busch, »Die >große simple Linie< und die >allgemeine Harmonie der Farben<, Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf seiner italienischen Reise«, in: *GJb*.105(1988), 144ff. Ders., Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst, zu Goethes geologischen Begriff, in: *GuK.Kat*, 485ff. Petra Maisak, >ein Paar Blicke in die freye Welt!<, zu Goethes Reise-Zeichnungen«,

in:*GJb*, 120(2003), 123ff.

［４］参照。『ゲーテ 自然と象徴――自然科学論集』高橋義人編訳・前田富士男訳、冨山房百科文庫、冨山房、1982年。 高橋義人『形態と象徴――ゲーテと＜緑の自然科学＞』岩波書店、1988年。

［５］ ゲーテも参照したオランダのヘラルト・ド・ライレセ(1640-1711)の素描教本・絵画教本は以下。素描教本は、Gerard de Lairesse, *Grondleggínge ter teekenkonst, zynde een korte een zeekere weg om door middel van de geometrie of meetkunde, de teeken-konst volkomen te leeren*, Amsterdam 1701.（独訳）Gerard de Lairesse, *Grundlegung zur Zeichen-Kunst : das ist, kurtzer u. sicherer Weg, durch welchen das Zeichnen, vermittelst d. Geometrie oder Messkunst, vollkömmlich erlernet werden kan*, Nürnberg : Weigel, 1727. 絵画教本は、Gerard de Lairesse, *Groot schilderboek, waar in de schilderkonst: in al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door redeneeringen en printverbeeldingen verklaard : met voorbeelden uyt de beste konst-stukken der oude en nieuwe puyk-schilderen, bevestigd en derzelver wel- en misstand aangeweezen*, Amsterdam 1707(1712, 1714, 1716, 1740, 1836).（独訳）Gerhard de Lairesse, *Grosses Mahler-Buch, worinnen die Mahler-Kunst nach allen ihren Theilen gründlich gelehret, durch Beweißthümer und Kupfferstiche erkläret, auch mit Exempeln aus den besten Kunst-Stücken der berühmtesten alten und neuen Mahler bestätiget wird*, Nürnberg 1728/29(1776, 1784, 1819). また現代でも同様な素描概念が基本をなすことは、下記参照。Walter Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung, Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1981.

［６］ クラウスについては、Birgit Knorr, *Georg Melchior Kraus(1737-1806), Maler-Pädagoge-Unternehmer, Biographie und Werkverzeichnis*, Diss., Jena 1974.

［７］ J.W.Goethe, *Landschaftszeichnungen*, Ernst-Gerhard Güse u. Hermann Mildenberger, KSW+GNM u.a., Ausst.Kat., Frankfurt a.M. u.a. 2009, S.104.

［８］ Ignaz Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*, Wien 1839(Hildesheim u.a.: Olms 1978)、S.333.

［９］アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦・阿部成樹・荒木康子訳、三元社、2005年、16頁（Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971)。

[10] ゲーテにおける地質学研究の位置づけについては下記参照。Wolf von Engelhardt, *Goethe im Gespräch mit der Erde, Landschaft, Gesteine, Mineralien und Erdgeschichte in seinem Leben und Werk*, Weimar 2003. Peter Schnyder, Goethes Text *Über den Granit* als »Ur-Ei« der Wissensrepräsentation, in: *»Ein Unendliches in Bewegung«, Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe*, Barbara Naumann u. Margrit Wyder(Hg.), Bielefeld 2012, S.245-263. Otfried Wagenbreth, *Geschichte der Geologie in Deutschland*, Stuttgart 1999. ゲーテの地質学研究の内容については、柴田陽弘「ゲーテ自然科学と石の王国――ゲーテの地質学」、『モルフォロギア』5号、ゲーテ自然科学の集い、ナカニシヤ出版、1983年、30頁以下。同「語れ 石よ――ゲーテと岩石界」、『モルフォロギア』6号、同、1984年、66頁以下。同「清らかな泉――アレクサンダー・フォン・フンボルトとゲーテ(1)」、『モルフォロギア』13号、同、1991年、29頁以下、の綿密かつ的確な記述を参照のこと。翻訳は、木村直司編訳『ゲーテ 地質学論集・鉱物篇』ちくま学芸文庫、2010年、参照。ただし本論中のゲーテ翻訳はすべて筆者による。

[11] Margrit Wyder, Gotthard, Gletscher und Gelehrte, Schweizer Anregungen zu Goethes naturwissnschaftlichen Studien, in: *Goethe und die Schweiz*, Oliver Ruf(Hg.), Hannover 2013, S.23.

[12] Barbara Schnyder-Seidel, *Goethe in der Schweiz, anders zu lesen, von der Wahrheit in der Dichtung letztem Teil*, Bern u.a. 1989.

[13] Ilsebill Barta Friedl, Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft, in: *GuK.Kat.* S.192ff.

[14] Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, 4 Bde., Leipzig 1779, Bd.3, S.459.

[15] Gerard de Lairesse, [5], *Grondleggínge ter teekenkonst, zynde een korte een zeekere weg om door middel van de geometrie of meetkunde, de teeken-konst volkomen te leeren*, Amsterdam 1701 (Gerard de Lairesse, *Grundlegung zur Zeichen-Kunst : das ist, kurtzer u. sicherer Weg, durch welchen das Zeichnen, vermittelst d. Geometrie oder Messkunst, vollkömmlich erlernet werden kan*, Nürnberg : Weigel, 1727). 本書ではプロフィール概念が比率を用いて説明されている。
Johann Daniel Preissler, *Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich verfasste Reguln, deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken, bestens bedienen kan*, Nürnberg 1740.なお、フランスの絵画論は、以下を参照。Roger de Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, Paris 1708. ド・ピール『絵画原理講義』翻訳・註解については、安西信一『古典主義絵画理論の射程――近世アカデミー的絵画論(特にデュフレノワ)の受容と変容』科研費・基盤研究2006年度研究成果報告書、2006年、参照。

[16] Roger de Piles, [15].

[17] たとえばラーファターが顔貌の美醜を記述するときの外

郭線とプロフィールとの差異に注目すればよい。Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Bd. 1.* Leipzig u. a., 1775, S.104. ゲーテのラーファター論は、以下参照。Naturgeschichtlicher Beitrag zu Lavaters Physiognomischen Fragmenten, in: *LAI.10,*1ff. *LAII.9A*,465ff. ラーファターについては以下を参照。Daniela Bohde, Die Physiognomik J.C.Lavaters, oder der Versuch das Unsichtbare zu machen, in: *Zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Visualität in Wissenschaft, Literatur und Kunst um 1800*, Jürgen Kaufmann, Martin Kirves u. Dirk Uhlmann(Hg.), Paderborn 2014., S.159ff.

[18] Preissler, [15] 挿図6.

[19] Johann Jakob Scheuchzer, *Beschreibung der Naturgeschichte des Schweitzerlandes*, 3 Bde., Zürich, 1706-1708. Ders., *Nova Helvetiae tabula geographica*, 1712. Robert Felfe, *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese, Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer*, Berlin 2003.

[20] Abraham Gottlob Werner, *Klassifikation und Beschreibung der verschiedenen Gebirgsarten*, Dresden 1787.

[21] Wagenbreth, [10]S.80.

[22] Johann Carl Wilhelm Voigt, *Mineralogische Reisen durch das Herzogthum Weimar und Eisenach und einige angewandte Gegenden*, Leipzig 1781/82. GHB-S.4,150.

[23] Werner Busch, Die »Grosse simple Linie« und die »allgemeine Harmonie der Farben«, zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf seiner italienischen Reise, in: *GJb*, Bd.105, 1988, S.144ff. Petra Maisak, Der Zeichner Goethe oder die »Practische Liebhaberey in den Künsten«, in:*Guk.Kat.* S.69ff.

[24] *Landschaftsmalerei, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren,* Werner Busch(Hg),Berlin 1997. Norbert Schneider, G*eschichte der Landschaftsmalerei, vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 2009. Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur, Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1993.

[25] 風景について、ラッファエレ・ミラーニ『風景の美学』加藤磨珠枝ほか訳、ブリュッケ、2014年(Raffaele Milani, *Arte del paesaggio,* Bologna 2001.)、参照。明治期における風景概念の導入と定着は、志賀重昂『日本風景論』1894年。内村鑑三『地理学考(地人論)』1894年、を参照。

[26] ストア学派の生活論は下記参照。『セネカ哲学全集 1. 倫理論集 I』兼利琢也・大西秀文訳、岩波書店、2005年、386頁以下。

[27] Larry Silver, *The Paintings of Quentin Massys with catalogue raisonné*、Oxford: Phaidon 1984. 鏡の寓意は Nora Thielen, *Spieglein, Spieglein, das kleine Buch der Spiegel*, Norderstedt 2018, S.16f.参照。しかし、本作の鏡は、そこに映した聖遺物や肖像の力を後まで保持するという中世的なイメージが重要である。

[28] アルベルトゥス・マグヌス『鉱物論』沓掛俊夫訳、朝倉書店、2004年、16頁以下(Albertus Magnus, *Mineralia*, in: B.Alberti Magni, Opera Omnia, vol.5/38, Borgnet(ed.), Paris 1890-99.)。ドイツ語訳は以下を参照。 Albertus Magnus, *Ausgewählte Texte*. Albert Fries (Hg.), 2. Auflage. Text zur Forschung, Darmstadt 1987. ほかに、小林剛『アルベルトゥス・マグヌスの感覚論――自然学の基礎付けとして』知泉書館、2010年。

[29] ドイツの地質学研究史は、下記参照。Otfried Wagenbreth, *Geschichte der Geologe in Deutschland*, Berlin 1999. ゲーテにおけるアルベルトゥスについては、A.Kayserling, Albertus Magnus und Goethe, in: *JbWGV*, Bd.69, 1965.

[30] Wolfgang Buschmann, *Der Annaberger Bergaltar, Von den Bergleuten und ihrem Maler Hans Hesse,* Berlin 1982.

[31] アグリーコラ『デ・レ・メタリカ――全訳とその研究、近世技術の集大成』三枝博音訳著、山崎俊雄編、岩崎学術出版社、1968年 (Georgius Agricola, *De re metallica libri XII*, Basel 1556. Georg Agricola, *Vom Bergkwerck 12 Bücher,* ins Deutsche übersetzt v. Philippus Bechius, Basel 1557)。Georgius Agricola, *Ausgewählte Werke*. I-X und zwei Ergänzungsbände, Hans Prescher(Hg.). Berlin 1955-1997. 1994年3月にケムニツで「アグリーコラ生誕500年記念シンポジウム」が開催され、浩瀚な論文集も刊行されたが、美術史学からの論文投稿はない。Friedrich Naumann(Hg.), *Georgius Agricola, 500 Jahre*, wiss. Konferenz vom 25.-27. März, 1994, Birkhäuser 1994. フライベルク鉱業学校史については、浩瀚な下記論集を参照。 *Bergakademische Geschichten, aus der Historie der Bergakademie Freiberg erzählt anlässlich des 250. Jahrestages ihrer Gründung,* Dietrich Stoyan(Hg.), Freiberg 2015.

[32] Maria Hannun, *Albrecht Dürers Landschaftsmalerei zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2017. 近年のこの研究にも、アグリーコラへの言及はない。 Kristina Hermann-Fiore, ″Dürers neue Kunst der Landschaftsaquarelle″, in *Albrecht Dürer*, Ausst.Kat., Wien: Albertina, 2003, S. 26ff.. Hermann Leber, *Albrecht Dürers Landschaftsaquarelle, Topographie und Genese*、Hildesheim: G.Olms 1988.

[33] ゲーテは『色彩論・第二巻 歴史篇』(1810)のベーコン論でアグリーコラの偉業を賞賛する。ゲーテ『色彩論・第二巻 歴史篇』南大路振一・嶋田洋一郎・中島芳郎訳、工作舎、1999年、201頁、参照。だが、すでに花崗岩を最重要の岩石と認識し、鉱物学・鉱山学を先導したアグリーコラの業績は、1776年からゲ

ーテとともにイルメナウ鉱山再開発を担当したフリードリヒ・W・H・トレブラや、1780年にゲーテが高く評価した俊秀の若手地質学者ヨーハン・C・W・フォークトから早くに教えられたと推定してよいだろう。フライベルク、ハールツ、イルメナウにおけるアグリーコラの活動や影響は、下記を参照。*Der Freiberger Bergbau, Technische Denkmale und Geschichte*, Otfried Wagenbreth u. Eberhard Wächter(Hg.), Leipzig 1985. Wilfried Liebmann, *Historischer Bergbau im Harz, ein Kurzführer*, Köln 1992. Otfried Wagenbreth, *Goethe und der Ilmenauer Bergbau*, Weimar 1983. Kurt Steenbuck, *Silber und Kupfer aus Ilmenau, ein Bergwerk unter Goethes Leitung, Hintergründe, Erwartungen, Enttäuschungen*, Weimar 1995.

[34] *Landschaftsmalerei*, Werner Busch(Hg.), Berlin: Reimer, S.216ff..

[35] Johann Wolfgang von Goethe, Amor als Landschaftsmaler, in: *FA.*15.1,556 *FA.*15.2,1433..

[36] ハッケルトについては、前田富士男「意味の＜結合＞から制作の＜媒介＞へ――近代のドイツ語圏美術にみる植物表現のありか・総論」、『言語文化』30号、「特集・植物を描く／植物で描く――ドイツ語圏の美術でたどる植物表現の可能性」、明治学院大学言語文化研究所、2013年、89頁以下、参照。

[37] Christian Scholl, *Revisionen der Romantik, zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817-1906*, Berlin 2012, S.219f. カールスについては以下参照。*Carl Gustav Carus, Natur und Idee,* Ausst.Kat., Berlin u.a., 2009. *Carl Gustav Carus, Wahrnehmung und Konstruktion*, Berlin u.a. 2009. Jutta Müller-Tamm, *Kunst als Gipfel der Wissenschaft, Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneingung bei C.G.Carus*, Berlin 1995. E.Meffert, *C.G.Carus, sein Leben--seine Anschauung von der Erde*,, 1986.

[38] カールス『風景画に関する九通の書簡』第七書簡。C.G.Carus, *Briefe über Landschaftsmalerei*, Leipzig 1835(Faksim.Ausg. D.Kuhn, Hrsg., Heidelberg 1972, S.118).『ドイツ・ロマン派風景画論――新しい風景画への模索』神林恒道・仲間裕子編訳、三元社、2006年、参照。

[39]『風景画に関する九通の書簡』第一付録「山岳の観相学覚え書き」、(C.G.Carus [38], S.174)

[40] 下記の論文は、ゲーテの地質学と地景画を検証する近年の優れた研究成果だが、カールスへの言及はない。Sabine Mainberger, Hypothetische Landschaften, zu geologischen Zeichnungen Goethes, in: *„Ein Unendliches in Bewegung“, Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe*, Barbara Naumann u. Margrit Wyder(Hg.), Bielerfeld 2012, S.265ff.

[41] *Experimentelle Wissenschaftsgeschichte*, Olaf Breidbach, Peter Heerig, Matthias Müller u. Heiko Weber(Hg.), München 2010, S.17ff. *Bildwelten des Wissens, Morphologien*, Horst Bredekamp, Matthias Bruhn u. Gabriele Werner(Hg.), Berlin 2013. *Das technische Bild, Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Horst Bredekamp, Birgit Schneider un. Vera Dünkel(Hg.), Berlin 2008.

[42] Martin Kirves, Visionäre Erkenntnis, C.D.Friedrichs Konkretionen des Unsichtbaren, in: *Zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Visualität in Wissenschaft, Literatur und Kunst um 1800*, Paderborn 2014, S.185ff.

[43] Frederik Heise, Goethe, Farbige Schatten(1810), in: *Experimentelle Wissenschaftsgeschichte*[41], S.185ff. ゲーテ『色彩論・第一巻第二部 論争篇』(1810)、前田富士男訳、工作舎、1999年。

[44] Stefan Grosche, *»Zarten Seelen ist gar viel gegönnt«, Naturwissenschaft und Kunt im Briefwechsel zwischen C.G.Carus und Goethe*, Göttingen 2001. 参照。

図 版

図1 CG.I,107 KSW,GNM

図2 CG.I,123 KSW,GNM

図3 CG.I,117 KSW,GNM

図4 KSW,GNM.

図5 KSW,GNM

図6 KSW,GNM

図7 CG.Vb,90, KSW,GSA LAII.9A,102

図8 クリスティアン・W・ヴァイツ《セイウチの上顎骨の顎間骨》1776頃、画面にゲーテ自筆銘記 KSW,GSA (FA.24,1252)

図9 KSW,GSA

図10 Giambattista Della Porta, *De Humana Physiognomonia*, 1586, p.82.

図11 *GuK.Kat.*, S.196.

図12 Preissler, *Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich verfasste Reguln,deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken, bestens bedienen kan*, Nürnberg 1740, Tafel VI.

図13 CG.Vb,32.

図14,15 Scheuchzer, *Nova Helvetiae tabula geographica*, 1712.

図16 Christian Georg Schütz d.Ä. Teufelsbrücke auf der Sankt Gotthardstraße, 1781, Städel Museum

図17 CG.I,126

図18 Wagenbreth, *Geschichte der Geologie in Deutschland*, 1999, S.32.

図19 Wagenbreth, *Geschichte der Geologie in Deutschland*, 1999, S.80.

図20 Scheuchzer, *Beschreibung der Naturgeschichte des Schweitzerlandes*, Bd.1, 1706-1708, Tab.I.

図 21 Scheuchzer, *Beschreibung der Naturgeschichte des Schweitzerlandes,* Bd.1, 1706-1708, Tab.IV..
図 22 LAII.7, Tafel I.
図 23 Voigt, *Mineralogische Reisen durch das Herzogthum Weimar und Eisenach und einige angewandte Gegenden*, Weimar 1781/82.GHB-S.4,150.
図 24 CG.Vb,212
図 25 A.Lorenzetti, Effetti del Buon Governo in campagna, 1338-40, Palazzo Pubblico, Siena.
図 26 Massys, Der Geldwechsler u. seine Frau, 1514, Louvre.
図 27 Hesse, Bergaltar, 1521, St.Annenkirche, Annaberg-Buchholz,
図 28 Dürer, Arco, 1495, Louvre.
図 29 Agricola, 1556, Buch III.
図 30 CG.I,143
図 31 Agricola, 1556, Buch V.
図 32 CG.I,145
図 33 C.G.Carus, Katzenköpfe bei Zittau, 1820, S.K.Dresden.
図 34 C.G.Carus, Geognostische Landschaft, Katzenköpfe bei Zittau, 1820, Staatsgalerie Stuttgart.
図 35 C.G.Carus, Basalthöhle, 1844, Kunstmuseum Basel.
図 36 C.D.Friedrich, Skelette in der Tropfsetinhöhle (Folge: Lebensalter, Blatt 6), um 1826, Hamburger Kunsthalle.
図 37 C.G.Carus, *Grundzüge einer neuen und wissenschaftlich begründeten Cranioskopie*, Stuttgart 1841, Tafel 1.
図 38 C.G.Carus, Das Atelierfenster, 1823/24, Museum Behnhaus, Lübeck.

付 記
本研究は、「JSPS 科研費 JP18K00139」の助成を受けた成果のひとつである。

形のありか
―― 坂巻正美《鯨談義》とリレーショナル・アート

Reconsidering Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics"
: Sakamaki Masami's *Talks About Whales* and Relational Art

● 一條 和彦
北海道教育大学
Kazuhiko ICHIJO
Hokkaido University of Education

◆ Summary
Since the early 2000s, many international art festivals have been held in Japan. First, this paper reveals that Nicolas Bourriaud's *Relational Aesthetics* (1998) has been considered as theoretical basis for art festivals in Japan. Next, I make it clear that in Europe relational art has been historicized in art history and criticized persistently. Considering these facts, this paper proposes that Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics" (2004), one of the earliest and most popular criticism of Bourriaud's *Relational Aesthetics*, can be interpreted in a different way. In other words, Bishop's paper examines not only the relation between a society and artworks, but also the specificity of artworks. Finally, making a comparison between Santiago Sierra's work, discussed in Bishop's paper, and Sakamaki Masami's work *Talks About Whales*, this paper suggests that sculptural formation which transforms images into reality, plays a decisive role in the production of artworks.

キーワード：リレーショナル・アート、日本の国際芸術祭、クレア・ビショップ、サンティアゴ・シエラ、坂巻正美
Key words: relational art, international art festivals in Japan, Claire Bishop, Santiago Sierra, Sakamaki Masami

１．はじめに

奥能登の深い山あいを蛇行する道を右に曲がると突然、視界がひらけ、それが現れた。やぐらだ。陸のやぐらではなく、海のやぐら、「ぼら待ちやぐら」である。

能登半島の東、七尾湾穴水周辺でぼら漁のために使われた丸太組のやぐらが「ぼら待ちやぐら」だ。高さ 10 メートルほどのやぐらの最上部に漁師がすわり、ひたすらぼらの群れがくるのを待つ。ぼらの群れがやぐらの下を回遊するまさにそのときに、海底の袋網を手繰り上げるのだ。この漁法の起源は、江戸時代にさかのぼるという[注 1]。

しかし、今、目の前にあるぼら待ちやぐらの下は、水田になっている。しかも、水田では一面に稲穂が頭を垂れているのだ。

2017 年に開催された奥能登国際芸術祭に美術家、坂巻正美は「上黒丸北山鯨組 2017」のアクションとして《鯨談義》を出品している。2018 年の 9 月上旬に私は、その作品調査を行った。前述のぼら待ちやぐらは《鯨談義》の一部である。そして作品調査のメインの仕事の一つはもちろん稲刈りだった。

２．乱立する日本の国際芸術祭とその特徴

2000 年代に入ると、日本各地で多くの国際芸術祭が催されることになった。主なものだけでも、2000 年から「大地の芸術祭　越後妻有アートトリエンナーレ」が、2001 年から「横浜トリエンナーレ」が、2005 年から「別府現代芸術フェスティバル『混浴温泉世界』」が、2010 年から「瀬戸内国際芸術祭」と「あいちトリエンナーレ」が、2014 年から「札幌国際芸術祭」が、2016 年から「さいたまトリエンナーレ」が開催され始めた。「西の直島、東の越後妻有」と称されるように、越後妻有アートトリエンナーレと瀬戸内国際芸術祭の成功が、日本における国際芸術祭の乱立をもたらしたことは、よく指摘される[注２]。

ところで、日本の国際芸術祭には、次のような特徴がある。まず、美術館の外で行われるサイトスペシフィックな活動であり、多数のボランティアに支えられ、しばしばワークショップを実施するなど、その地域の多くの人々を巻き込む協働作業が行われる。次に、作品制作においてその地域の文化や歴史との関わりが留意されることが多く、制作のプロセスが積極的に開示される。さらに、過疎化や少子高齢化などその地域が抱えるさまざまな問題に対して、地域の新たな魅力を創出するなど積極的に関与し、その地域の社会的な文脈に接続・介入することを試みている[注 3]。

以上のように、サイトスペシフィックな活動、協働作業の重視、制作プロセスの開示、社会的な文脈への接続が、日本の国際芸術祭の特徴である。加えて、例外もあるものの、政治性や強い社会批評性をあらわにしないこともその大きな特徴の一つである。

３．日本の国際芸術祭とリレーショナル・アート

2014 年の『すばる』10 月号に発表された論文「前衛のゾンビたち―地域アートの諸問題」において、藤田直哉は、日本の国際芸術祭にいくつか参加した実感として次のように書いている

> ［芸術祭の現場では(論者補足)］確かにつながりの価値に喜びを見出しているようであり、人と協働することで「元気」になっているような印象を受けた。物質としての作品よりも、そのような「関係性」それ自体の快楽が「美」と認識されているかのようである[注 4]。

このように藤田は、日本の国際芸術祭の特徴の一つである協働作業の重視について言及し、その理論的な根拠として、ニコラ・ブリオー(1965–)の著作『関係性の美学』(1998)を挙げている。

『関係性の美学』においてブリオーはリレーショナル・アートを「人間どうしの相互作用とその社会的な文脈の領域を理論的な地平とする美術」と定義する[注 5]。つまり、ここで重要なのは、鑑賞されるべき自律した作品ではなく、作家・作品・鑑賞者などの間に集団的に創り出される新たな「関係性」なのである。

そもそも、リレーショナル・アートという用語は、ブリオーが 1996 年にボルドー現代美術館で企画した「トラフィック」展のカタログにおいて用いられたものであり[注 6]、このグループ展では、マウリツィオ・カテラン、リクリット・ティラヴァーニャ、リアム・ギリックなど集団的な新たな「関係性」を扱う作家が取り上げられていた。

藤田は、前述の論文の中で、さらにこう続けている。

> アートは、［日本の国際芸術祭において(論者補足)］コミュニケーションの生成に関わるものへと変化しようとしている。そのときに、問題が起こってくる。そんなに簡単に有用になっていいのか。質は何で判断されるのか。芸術の独自性は保ちうるのか。その境界領域では、単なるサービス労働と「アート」と区別が曖昧になっているように思う。ときには、「アート」というものが、ある種のやりがい搾取を肯定し、非正規雇用者のアイデンティティを維持させるための道具となっていさえするかもしれない[注 7]。

つまり、日本の国際芸術祭が地域活性化の手段と化した時、そこではもはや美術の固有性やその質は重要ではなくなる。さらに、リレーショナル・アートがもたらす新しい「関係性」が、芸術祭に関わる多くの人々のやりがいを搾取する理由としてしばしば利用されることになる。ここで藤田はそう主張しているのだ。

やりがい搾取の当否は別にして、以上の例は、日本におけるリレーショナル・アート受容の典型を示している。

４．「リレーショナル・アート」の歴史化・相対化

これまでみてきたような「リレーショナル・アート」の概念の一人歩きとは裏腹に、現象としての「リレーショナル・アート」は歴史的に相対化されつつある。

リレーショナル・アートに先行する 1990 年代前半、イギリスでは、ダミアン・ハーストら「ヤング・ブリティッシュ・アーティスト(YBAs)」がサーチ・ギャラリーの支援を受け、大きな商業的成功を収めていた。彼らの作品は、過激で露悪的な傾向を見せながらも、絵画や彫刻などの伝統的なメディウムを用いることも多く、容易に美術市場で売買することができるものだった。それに対して、ヨーロッパ大陸では 1990 年代後半になると、作品制作におけるプロセスやコラボレーションを重視する作家たちが現れ始めた。プロセスにせよコラボレーションにせよ、それらをそのまま美術市場にのせることはむずかしい。このように非商業主義にのっとった、当時の新しい美術の動向がリレーショナル・アートなのである[注 8]。

実際、パリのポンピドゥ・センター(国立近代美術館)の常設展示には、ベンヤミンに倣って「生産者としての美術家――『トラフィック』の時代」と命名されたセクションがあり、リレーショナル・アートについて前述のような解説が付されている。このことは、現象としての「リレーショナル・アート」が歴史化されつつある証左である[注 9]。

また、「リレーショナル・アート」という概念も相対化の段階にある。1998 年にフランスで上梓された著作『関係性の美学』は、2002 年のその英訳と相俟って人口に膾炙したが、同時に強い批判にもさらされた。その主なものを挙げると、2004 年にクレア・ビショップ(1971–)が論文「敵対と関係性の美学」において、2008 年にジャック・ランシエール(1940–)が著作『解放された観客』において、2011 年にグラント・ケスターがその著作『一と多―グローバルな文脈における現代のコラボレーティヴ・アート』において、さらに 2014 年にグレアム・ハーマン(1968–)が論文「無関係性の美術」において、ブリオーに対する批判を行っている[注 10]。

批判者の顔ぶれは、社会実践を行う美術を専門とする美術史家から、オブジェクト指向存在論を主張する哲学者まで非常に幅広いものだが、このことは逆に「リレーショナル・アート」という概念がさまざまな領域でいまだに大きな影響力を持っていることを示している。

これらの批判の中から、次節では特にビショップの論文「敵対と関係性の美学」について検討する。このビショップの論文は「リレーショナル・アート」批判としては最初期のものであり、かつ最もよく読まれたものである。社会に対する現実的な働きかけを重視し必ずしも作品という形式を必要としないソーシャリー・エンゲイジド・アートが注目され、リレーショナル・アートが歴史的に乗り越えられた感もある昨今、ビショップの論文には「リレーショナル・アート」批判とは別の解釈も可能だと考えたからだ。

５．クレア・ビショップ「敵対と関係性の美学」

クレア・ビショップは論文「敵対と関係性の美学」において、リレーショナル・アートの典型的な美術家としてリクリット・ティラヴァーニャ(1961-)を挙げている。

ティラヴァーニャは、タイ人の両親のもとブエノスアイレスで生まれ、タイ、エチオピア、カナダで育ち、ニューヨークを拠点に活動する作家である。ギャラリーでタイの焼きそばを振るまう《パッタイ》(1990)や、展示空間に自分のアパートを木材で再構成し 24 時間公開した《無題(明日はまた別の日)》(1996)などの、パフォーマンスとインスタレーションを組み合わせた作品でよく知られている。つまり、彼の作品は、制度的空間と社会的空間の区別だけでなく、作家と鑑賞者の区別にも介入しようとするのである。そのことは「多くの人々(lots of people)」という言葉が彼の作品の素材一覧に繰り返し登場することからも明らかである。

ビショップは言う。あらゆる美術作品が潜在的に持っている関係性に関する議論を、ブリオーは、ティラヴァーニャなどの関係性を志向する作品に対する評価へとすり替えている。しかもブリオーは、作品が関係性をもつことを重視する一方で、それがいかなる関係性で誰のためになぜ産出されたのかは、十分に検討しようとしない[注 11]。

さらにビショップは、ブリオーの言う「リレーショナル・アート」とは別の関係性に重きを置く美術家としてトーマス・ヒルシュホルン(1957-)を挙げる。

彼の作品《バタイユ・モニュメント》は 2002 年のドクメンタ 11 のために制作された。カッセルの主要会場から離れた郊外、つまり移民労働者が多く住む場所に大きな仮設小屋が建てられた。ヒルシュホルンの代名詞的な素材、安価な材木、アルミホイル、プラスティック・シート、ガムテープによってその小屋はつくられ、その内部には、バタイユに関するライブラリー、バタイユについての情報を提供するインスタレーションなどが設置されていた。ドクメンタの来場者は《バタイユ・モニュメント》にたどり着くために、送迎の契約を交わしたトルコ系移民のタクシーを使わねばならなかった。迎えのタクシーがくるまで、彼らは自分たちとは異質な地元のコミュニティをなかば強制的に体験させられることになったのだ。

ビショップは続ける。ティラヴァーニャの作品における関係性は、美術館やギャラリーに足を運ぶ人間として互いを同定しあう親密な集団内部での調和的なものである。つまり、ブリオーの言う「リレーショナル・アート」は小さなユートピアのような共同体を背景にした統合的主体を前提としているのだ。それに対して、ヒルシュホルンの作品の関係性は、そこに属しているという感覚よりも、居心地の悪さや緊張感を強いるものである。それは小さなユートピアをぐらつかせ、主体を分断し脱中心化させるような敵対性(antagonism)に基づいた関係性なのである[注 12]。

以上のようにビショップは、作品が作り出す関係性の質の相違によってブリオーの「リレーショナル・アート」を批判した。

しかし、ここで今一度思い起こしておこう。ティラヴァーニャの作品の鑑賞者たちは、焼きそばをたべながら互いに話し続けたが、話題は最終的には「これはアートなのか」ということに戻っていった。また、ヒルシュホルンの《バタイユ・モニュメント》が設置された地元の住民のほとんどにとって、その作品を見に来たドクメンタ 11 の来場者は自分とは無関係の存在だった。

美術作品という形式を必ずしも必要としないソーシャリー・エンゲイジド・アートが注目を集める 2010 年代後半に、2004 年発表のビショップの論文「敵対と関係性の美学」を再読して気づくのは、この論文が「社会的なもの」と「美的なもの」との関係性について議論しているのではなく、あくまでも「美的なもの」の内包について考察しているということである。

次の第 6 節では、坂巻正美の作品《鯨談義》についてその詳細を紹介、解説し、第 7 節で、ビショップの論文が示唆する「美的なもの」の内包について坂巻作品の特徴とともに検討したい。

６．坂巻正美《鯨談義》

坂巻正美は、綿密なフィールド・ワークを通して作品制作を行う現代美術作家である。北海道のアイヌや東北のマタギに伝わる狩猟採集の技術や思想は、北東ユーラシアからベーリング海をへて北米北西海岸へと連なる環北太平洋地域の北方先住民のものと共通すると彼は考え、そこに人が生きることの原型をみている。狩猟や祭礼の現場などのフィールド・ワークを行い、その土地の記憶をもとに、そこで得た品々や、なされた対話、映像記録などを造形素材にして作品を制作している。

坂巻は石川県珠洲市で 2017 年 9 月 3 日から 10 月 22 日まで開催された奥能登国際芸術祭に作品《鯨談義》(図 1)を出品している[注 13]。作品とは言っても、《鯨談義》は、屋内展示、屋外展示、パフォーマンス、車座談義から構成されている。それらすべてが有機的に絡み合い一つの作品となっている。以下、その詳細について紹介と解説を行っていきたい。

奥能登国際芸術祭に先立つ 2014 年に坂巻は、上黒丸アートプロジェクトに参加しリサーチを行い、1982 年に閉校した旧上黒丸小学校冬季北山分教場で屋内展示を行っている。この作品が 2017 年の《鯨談義》の出発点である。このことに鑑みて、2017 年の《鯨談義》の解説は、この分教場の室内展示から行いたい。

分教場の狭い入口から廊下を進むと、小さな教室が一つある。そこには小型の木製の漁船が置かれている。漁船の内部は蜜蝋で満たされ、その上に鯨の頭骨と種もみ俵が置かれている。よく見ると鯨の頭骨の近くにはどこからか滴るのか蜂蜜の溜まりができている。あたかも鯨が蜂蜜を味わっているかのようなのだ。窓に沿って、鯨絵馬と鯨の頭骨をまつっている能登の神社を映した幕が三枚下がっている。

鯨は豊漁の神、恵比寿であり、一方、田の神は冬の間、種もみ俵を守っている。つまりここでは、山あいにある漁船の上で、陸の「田の神」と、海の恵比寿鯨が向き合っているのだ。

分教場の外に目をやると、その中央の窓の下にはスロープが設えてあり、伝馬船が一艘、そのスロープを降りてきたように見える。その船が向かう先には、大漁旗をなびかせたぼら待ちやぐらが立っている。

丸太組みの高さ 15 メートルほどのぼら待ちやぐらは池の中からそびえ立ち、分教場からたどり着いたかのような伝馬船が一艘、その池に浮かんでいる。しかし、この場所はもとから池であったわけではない。坂巻は 2014 年からのフィールド・ワークで北山地区にある休耕田の畦の形が 180 度回転した能登半島とよく似た形をしていることに気づき、その上で陸と海を反転させ、池を造ったのだ。さらに、その池の能登半島の七尾湾穴水に相当する部分にその土地に固有のぼら持ちやぐらを建てたのだ。ここでは、能登半島の陸と海が何度も反転し、それぞれの風土が立体的に交錯しているのだ。

奥能登国際芸術祭開催中の 2017 年 9 月 9 日、坂巻はこのぼら待ちやぐら最上部で、鯨歌を歌うパフォーマンスを行った。鯨歌は大漁を祈り、祝うものであるが、坂巻は歌詞の一部を変え、大漁と米の豊穣を祈った。長門の通鯨祭りに参加した赤ふんどしをはいた若者二人とともに歌った坂巻は、シャチの背びれの烏帽子をかぶり、鯨の王であるシャチに変身し、また、田の神を迎えるために裃を着用した。

さらに、2017 年の 10 月 22 日には、分教場の奥の一般家庭で山の鯨、イノシシと海の鯨を出会わせるべく車座談義が行われた。奥能登の海と山の幸、ぼら、鯨からイノシシ、米、野菜、塩、炭にいたるまでが話題に上り、坂巻が地元の専門家から話をきいていく。談義の中心はたびたび坂巻のもとを離れ、専門家同士の情報交換や思い出話などがあちこちに広がっていく。その間、米、汁、酒はもちろんのこと、鹿やイノシシ、鯨の肉が振る舞わ

図 1.　坂巻正美《鯨談義》の ぼら待ちやぐらと大漁旗(2017)

れている。奥能登の歓待の文化「よばれ」を背景にして談義と調理が同時進行し、皆、食べながら聞き、語っては食べている。

以上が、坂巻の《鯨談義》のあらましである[注 14]。彼はフィールド・ワークをもとに造形素材に折り込まれた歴史や文化を顕在化させながら作品制作を行う。と同時に、車座談義に典型的にあらわれているが、作品制作の多くの過程において、集団的な新たな「関係性」が創り出されている。その意味で《鯨談義》はリレーショナル・アートの特徴も有している。

7. 仮象を実在させる彫塑的造形力

ビショップは論文「敵対と関係性の美学」において、関係性としての敵対に関心を持つ美術家として、トーマス・ヒルシュホルンの他に、サンティアゴ・シエラ(1966-)を挙げている。

シエラは 2000 年にベルリンのクンストヴェルケで人間の等身大より少し小さい段ボール箱を六つ並べて展示した。それぞれの箱の中にはドイツへの亡命を希望するチェチェンの難民たちが沈黙のまま入っていた。不法滞在者が労働報酬を得ることはドイツでは違法であるため、箱の中に難民がいることをギャラリーは公にすることはできなかった。彼らの沈黙は段ボール箱の中にいてその姿が見えないことによってより誇張されていた。

シエラのこの作品《段ボール箱の中でじっとしていても報酬を得ることのできない労働者たち》は、紛れもなくヒルシュホルンの作品と同様の居心地の悪さや緊張感を強いる。シエラはこの作品で関係性としての敵対を提示しているのだ。

しかし、その一方で、ビショップはこのシエラの作品について次のようなことを指摘している。

シエラの段ボール箱はトニー・スミス《賽》(1962)のアルテ・ポーヴェラ版なのだ。よく知られているように、マイケル・フリードはこのトニー・スミスの作品を、「他人が無言で現前している」のと同じ効果を鑑賞者にもたらすと考えていた。

続けてビショップはこう記している。

> ミニマリズムという現象学的な作品は、まさにこうした他の人々に対する関係の―あるいは関係の欠如の―質を通じてこそ政治化されるのだ[注 15]。

ここで「政治化」という用語は、関係性としての敵対を作り出すという意味で使われている、ととりあえず言うことができるが、重要な点はそこにあるのではない。すでに見てきたようにビショップのこの論文は 2010 年代後半にあっては、リレーショナル・アート批判として「社会的なもの」と「美的なもの」との関係について議論しているのではなかった。つまり、ここで語られているのは、「美的なもの」がそのまま「社会的なもの」へと変貌することについてなのである。

なぜそのような変貌が起こりえたのか。シエラのベルリンの作品において、段ボール箱は難民の沈黙を文字通り可視化していた。イメージを現実化する、つまり、仮象を実在させるという意味で、シエラの段ボール箱の使用は彫塑的な営為であり、おそらくそれゆえになのだ。

ここで坂巻の《鯨談義》について考えてみると、シエラの場合と同様のことが指摘できる。長期にわたる綿密なフィールド・ワーク、鯨歌のパフォーマンス、車座談義などが行われているにもかかわらず、それが「文化人類学的なもの」にならずに「美的なもの」であるのは、そこに一貫して彫塑的な造形力が働いているからだ。それは例えばこんな具合に。

奥能登の、今は休耕状態の棚田には、いにしえの能登半島が潜んでいて、それは内浦と外浦を合わせたような海である。その海には、ぼら待ちやぐらが立ち、そのてっぺんで我々は今日も大漁と米の豊穣を祈り、祝うことができる。

8. おわりに

日の出前の、午前四時から稲刈りを始める。今日の午後、大型の台風がやってくるからだ。とりあえずやってみるが、うまくできているのかわからない。九分九厘足手まといになっている気がする。日の出の頃、近所の人が「なんかやっとると思たけど、やとるげね」と手伝いにきてくれる。さりげなくではあるが、手にはすでに鎌を二本持っている。「この鎌、よう切れるげわ」。ありがとうございます。気持ちだけいただく。私の鎌も買ったばかりの新品なのだ。

まだ午前七時前なのに、「なんかやっとるのが見えたさかいに」とか「ご苦労さん」とか言って人が集まってくる。びっくりである。そもそも今日稲刈りをするのも昨日の夕方に決まったのだ。「台風が来る前に刈らにゃいかんね」。つまり、そういうことらしい。

午前十時ごろになると、かなり稲刈りが進んでいるのが分かる。嬉しい。待望の休憩時間だ。「台風がいってしもたら、すぐ稲架掛けせんといかんのきゃ」、誰かがそう言うと「どうすりゃかっこいいがになるかねぇ」と皆口々に自分の案を語り始める。「(やぐらの)一番下だけぐるっとかけるのが一番かっこいいわいな」、「いや、てっぺんまで全部やりたい」、「一段おきにかけるのがすっきりしてるし、風通しもええよね」……。このやぐらは我らのやぐらであり、最も美しい形で稲架かけし、最も良い米を収穫するのである。皆、そう言いたげだった。

形のありかはどこなのか。多分、ここにある。そんなことを考えながら、稲刈りを再開した。

注

[1] 1889(明治 22)年 5 月に能登旅行を行ったパーシヴァル・ローエル(1855-1916)は以下の紀行文で、ぼら待ちやぐらについて記している。パーシヴァル・ローエル『NOTO――能登・人に知られぬ日本の辺境』、宮崎正明訳、十月社、1991 年、111-112、120-123 頁。

[2] 小崎哲哉『現代アートとは何か』、河出書房新社、2018 年、409-410 頁。

[3] 加治屋健司「地域に展開する日本のアートプロジェクト―歴史的背景とグローバルな文脈」、藤田直哉編『地域アート――美学／制度／日本』、堀之内出版、2016 年、101-102 頁。

[4] 藤田直哉「前衛のゾンビたち――地域アートの諸問題」、『すばる』2014 年 10 月号、244 頁(『地域アート』、20 頁)。藤田は論文の再録に際して字句を一部、改変している。

[5] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 1998, p.14

[6] リレーショナル・アートという用語の初出については以下を参照のこと。大森俊克「リアム・ギリックと『関係性の美学』」、『コンテンポラリー・ファインアート――同時代としての美術』、美術出版社、2014 年、32-34 頁。.

[7] 藤田「前衛のゾンビたち」、246 頁(『地域アート』、24 頁)。

[8] 星野太「ソーシャル・プラクティスをめぐる理論の現状――社会的転回、パフォーマンス的転回」、アート＆ソサイエティ研究センターSEA 研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践――芸術の社会的転回をめぐって』、フィルムアート社、2018 年、125-127 頁。

[9] 星野「ソーシャル・プラクティスをめぐる理論の現状」、105 頁、注(5)。

[10] Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, 110, Fall 2004, pp.51-79（クレア・ビショップ「敵対と関係性の美学」、星野太訳、『表象』第 5 号、月曜社、2011 年、75-113 頁). Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique, 2008（ジャック・ランシエール『解放された観客』、梶田裕訳、法政大学出版局、2013 年). Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham: Duke University Press, 2011. Graham Harman, Art Without Relations, *ARTreview*, September 2014, pp.144-147.

[11] Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, pp.62, 65（邦訳 86、89 頁).

[12] *Ibid.*, p.79（邦訳 105-106 頁).

[13] 『奥能登国際芸術祭 2017』、現代企画室、2018、81 頁。また、同書 110-111 頁に掲載された福住廉の論考「理想を生きる芸術」では坂巻作品が大きく扱われている。

[14] 2018 年 11 月 14 日に実施した作家取材にもとづいている。また、より詳細な作品情報などについては以下の作家のホームページを参照のこと。http://kuma-s.org/

[15] Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, p.79（邦訳 105 頁). 一部、訳語を変更した。

図版出典

© 2017 Masami SAKAMAKI(Photo by Hiraku IKEDA)

大津祭り報告
—— 桃 山

The Report of Ohstu Festival
: Momoyama

● 重信 あゆみ
大阪府立大学 （客員研究員）
Ayumi SHIGENOBU
Osaka Prefectual University

◆ Summary
This paper aims to unravel the consciousness of Omi merchants from the Otsu festival. The Otsu festival is held every October, and 13 mountain cars travel around the town. Karakuri dolls based on subjects are created for each floats. In my manuscript, I pay attention to the theme of Xiwangmucar among them. That is the subject of the story of Xiwangmu as its name suggests. And the base is Tang Dynasty of Noh. There is no guess at the moment as to why Xiwangmu was chosen as the subject. However, considering that Otsu Kyo was placed in Otsu and what naturalized people lived in Otsu, I think that there was a certain status by incorporating the subject matter of the continent. In other words, I believe that by selecting Xiwangmu as a theme, it showed a certain level of culture. And it can also be said that Xiwangmu is a symbol of Omi merchants' consciousness..

キーワード： 大津祭り、西王母、東方朔、漢武帝内伝、漢武故事、桃
Key words: Ohstu festival, Xiwangmu, Dongfangsu, HanWudingneichuan, HanWugushi, peach

１． はじめに

大津祭りは、滋賀県の指定無形民俗文化財であり、2016年に国指定無形民俗文化財に認定されている。また、滋賀県の日吉山王祭［註1］、長浜曳山祭[註2]とあわせて、湖国三大祭りの一つとされている。

日吉山王祭、長浜曳山祭は春の祭りであるが、大津祭りは10月に行われる秋の祭りである。大津祭りと山王祭りとの関係性としては、山王祭りの事前儀式として天孫神社に「大榊」を奉納する。このように、天孫神社との関係が見受けられる。しかし、山王祭りでは、曳山は建てられず、船渡行が行われる。そして、大津祭りは天孫神社の祭りとされているが、実際に興行しているのは、町の商人たちである。

大津祭りは、四宮(しのみや)祭礼、四宮祭とも称する。大津祭の起源は、慶長年間（1596年-1615年）に鍛冶屋町の塩売治兵衛が狸の面をつけて踊ったのが最初とされ、県の無形民俗文化財に指定されている。曳山は以下の13基である。

・西行桜狸山 … 鍛冶屋町（1635年創建）
・猩々山 … 南保町（1637年創建）
・西王母山 … 丸屋町（1656年創建）
・西宮蛭子山 … 白玉町（1658年創建）
・殺生石山 … 柳町（1662年創建）
・湯立山 … 玉屋町（1663年創建）
・郭巨山 … 後在家町・下小唐崎町（1693年創建）
・孔明祈水山 … 中堀町（1694年創建）
・石橋山 … 湊町（1705年創建）
・龍門滝山 … 太間町（1717年創建）
・源氏山 … 中京町（1718年創建）
・神功皇后山 … 猟師町（1749年創建）
・月宮殿山 … 上京町（1776年創建）

13基のうち、中国の物語にちなんだ謡曲を土台にしているものは、７基である。京都府の祇園祭や愛知県の犬山祭りにおいても山建てが行われる。祇園祭りの山鉾の山は、23基であり、その中でも中国の物語を題材にしているのは、４基である。また、大津祭りと同じ西王母のからくり人形が演じられる犬山祭りでは、13基の車山のうち４基である。このように、中国の物語が題材としている割合は、大津祭りが最も多い。なぜ中国の題材が選択されるのか。これは、滋賀県大津市の歴史的背景が関係しているのではないか。また、祇園祭の主催者が八坂神社、犬山祭りが針綱神社であるのに対して、大津祭りは商人たちにより営まれている。つまり、大津祭りは、商人たちの祭りであったことがいえそうである。

西王母山は脇能の「東方朔」や「西王母」の影響を受けているとされる[註3]。そして、そのベースは『漢武帝故事』ではないかと推測している［註4］。

『滋賀縣史』に、「天智天皇の近江宮御在住は、六年から十年迄、僅かに五年間に過ぎない。然しその間内外多事に際して、鋭意親政して、所謂中興の大業に盡された。その七年五月には、蒲生野に皇弟大海人皇子以下諸王内臣を率ゐて、大規模の狩獵を催され、次で、近江國人に武術を講習せしめ、牧場を興して馬を飼はしむるなど、

軍事に力め、又、盛に歸化族の藝術に練達せるものを優遇して、文化の發展を期せられた［註5］。」とある。つまり、近江には渡来系の文化が伝わっていた可能性がある。伎楽が聖徳太子により仏会用の音楽として保護したことを考えると、「歸化族の藝術」とは、伎楽のようなものではなかったか［註6］。ただ、神を信仰していた故のものであったかについては疑問が残る。というのも、西王母のような中国における民間信仰の神が日本でも同様に祀られていた痕跡が管見の限り見当たらないからである。また、日本では、神獣鏡の図柄を真似て仿製鏡が作られている。しかし、図柄が簡略化されていくことから、神という認識よりも図柄として認識されていたのではないか。『漢武帝内伝』は西王母と武帝との共食の場面を描いたものである。言いかえると、迎神の儀式を描いたともいえよう。「歸化族の藝術」がそのような儀式も含んでいたとしたら、儀式は芸術として受け入れられていた可能性がある。

江戸時代には、月僊や勝山調などが描いた《西王母図》が残されている（図１、図２）。

図１．月僊《西王母図》1770 年 三重県立美術館

図２．勝山調《西王母図》 江戸時代 館山市立博物館

しかし、大津祭りの西王母の衣装や身に付けているものは、図１や図２と異なる。このことについては後述する。

大津祭りの曳山になぜ西王母が選択されたかについては、現在のところ語られていない［註7］。しかし、西王母がどのように表現されているのかを検討することにより、西王母がどのようなものとして受け入れられていたのかを知る糸口となるのではないか。

「西王母山」については、滋賀県民俗会が 1978 年に『大津祭総合調査報告書　西王母山（14）』として報告書を出版している。また、大津祭りについては、2015 年に大津市教育委員会より『大津曳山祭　総合調査報告書』が出版された。そこには、大津祭りの概要、それぞれの曳山についての概要がまとめられている。

拙稿では、上記に挙げた報告書を基本書とする。また、西王母のからくり人形の撮影には、桃山保存会の会長である髙谷氏にご協力いただいた。

１．大津祭り概要

大津祭りについては、『大津曳山祭　総合調査報告書』に以下のように記述されている。

> 大津曳山祭は、大津市京町三丁目に鎮座する天孫神社［註8］の祭礼である。往時の社名により四宮祭とも呼ばれていた（中略）大津祭の始まりは定かではないが、曳山が花形となる祭りへの展開は江戸時代初期、慶長～元和年間（1598～1624 年）に遡る。（中略）寛永 12 年（1635）に鍛冶屋張の年寄が記した「牽山由来覚書」が大津祭の起源を伝える唯一の信憑性の高い史料である［註9］。

「牽山由来覚書」（図３）には、慶長年中（1596 年～1615 年）に塩屋治兵衛が狸の面をつけて祭礼で踊りはじめたことが書かれている。「牽山由来覚書」には、次のように記されている。

> 近年、町内の治兵衛が狸の面を着けて祭礼で踊りはじめた。大いに賑わったので、翌年も踊り、翌々年には許しを得て、町内として竹組の簡易な舁屋台（かくやたい・担ぐ屋台）を作り木綿の幕を掛け、采を振り踊る治兵衛を「鐘太鼓」で囃しつつ氏子町を経巡った。そうして十年余り経過したが、老いた治兵衛に代わる者が町内にいないため、元和八年の祭礼から糸の操作で「腹鼓」を打つ狸を拵（こしら）え屋台に乗せて舁き歩く形態に改め、今年から地車（丸太を輪切りにした車）を付け「子供衆」に牽かせるようにした［註10］。

つまり、曳山は慶長年間より存在し、元和８年（1622 年）より踊り手の代わりにからくりが作られたことがわかる。

また、塩屋治兵衛が狸の面を付けて踊ったという記述がある。狸の面は狂言の中でも「狸の腹鼓」という演目にのみ使用されるものである。「狸腹鼓」は、猟師に狸をとることを思いとどまらせようと老尼に化けた古狸が、

図 3. 大津市教育委員会編『大津曳山祭総合調査報告書』
大津市教育委員会　2015 年

正体を見破られ、命乞いのために腹鼓を打ってみせるという狂言である。

また、「腹鼓」は『十八史略』(宋末元初) に「鼓腹撃壌」として記載があり、世の中の太平に満足していることを表している。なぜ、狸の面であったのかは、推測の域を出ないが、時代背景が多いに関わっていると考える。というのも、塩屋治兵衛が踊りを始めた慶長年間は、大地震が起きたり、火山の噴火が起きたりと、天変地異がおきているからである。また、関ケ原の戦いで、政権の交代があり、政治も大いに乱れていた。そして、人々は疲弊していたと考える。その中で、狸の面を付けて練り歩くことにより、太平と復興を願う意味合いもあったのではないだろうか。

ところで、大津祭りは、屏風祭りとも称される。そして、町人のための祭りであることは、その建造物からも知ることができる。住居の二階部分は、山車のからくりが演じられる舞台と同じ高さにある（図４、５、６)。なかには屏風が飾られ、山車よりみえるようになっている。また、祇園祭と同様のちまきが配布されるが（図７)、山車より各家々に配布されていた。祇園祭のちまきが無病息災のために配布され始めたことは周知の事実である。しかし大津祭りは、当初より無病息災のための祭りではない。ただ、ちまきは祇園祭のものと形態を同じくする。

図４.

図５.

図６.

図７.

では、大津祭りの目的は何か。このことは、なぜ大津祭りの山車の題材が中国の故事に因んだものなのかを考えるうえで非常に重要である。つぎに、西王母山について検証をする。

２．西王母山（桃山）

天智天皇は、大化の改新後、近江の大津京に都を移した。大津京については、どこに設置されたのかについては、議論がある。しかし、『大津市史』に「大津市街の西部を含めてその北方滋賀郡一帯には条里制の遺構を残してゐる［註11］。」と記載されている。このことより、上代には、大津市に大規模な都が置かれたことは確かであろう。つまり、大津はかつて日本の政治や文化の中心地となった時期があったということである。

西王母山の曳山が建てられるのは丸屋町である。丸屋町は、京阪電車浜大津駅より南に約 300ｍに位置し、中町通に面する両側町で現住所は中央１丁目である。現在は、丸屋町商店街があり、アーケードでおおわれ、そのため、曳山を建てる山建ては、アーケード下で行われる。

西王母山は、丸屋町内の組織である「桃山会」が所有、管理、運営をしている。組織は以下のようになっている。

会長（曳山責任者兼任）	１名	
副会長	２名	
会計	１名	
会計監査	２名	
理事	６名	
会員	25 世帯（平成 25 年）	丸屋町町内在住者
賛助会員	10 名前後（平成 25 年）	丸屋町にゆかりがあり、桃山会の活動に意欲のある人

囃子方・・・20名弱（町外からの希望者（こども））も含まれる。
楽器・・・鉦（しょう　かね）４丁・太鼓　２台・笛（童子が動くときに「所望（しょうもん）」という曲を演奏する。
山建て・解体・曳き手・・・山方（「てったいさん」）は雇われている。

丸屋町の経費については『滋賀県指定無形民俗文化財 大津曳山祭総合調査報告書』に記載されている文政 11 年『神事諸入用仮覚帳』より作成された表を参照されたいが［註12］、注目すべきは祭礼料・御供料以外に饅頭代や足袋代など曳山に関する経費は町内で負担していたことである。文政 11 年における丸屋町の経費は 43 貫 875 文で、文政年間における大工の月平均収入が約 10 貫文であったので［註13］、２日間で莫大な経費が掛かったことがわかる。髙谷氏によると、現在、祭りにかかる費用は、すべて旦那衆が支払う。おそらくは、当時も同様に旦那衆の負担であったであろう。それほどまで、近江商人が曳山を催すことに一定のステイタスを感じていたことは確かであろう。

つぎに西王母山の題材について検討する。

３．西王母山の題材

『滋賀県指定無形民俗文化財　大津曳山祭総合調査報告書』に「脇能「西王母」や「東方朔」からの影響があったことを推察することはできよう［註14］。」とある。また、からくり人形が西王母と東方朔であることは、墨書に記述されていることからわかる。

西王母頭と東方朔頭を収めた箱の墨書には次のように書かれている。

> 西王母　東方朔　木偶記
> 四宮明神社は、江州大津に在り、毎歳、祭事を為し、郷俗多く偶人を飾車に載せ、機發鼓舞し、以て神を楽ませ、竟に之を街上に牽き、以て家家の受福の歓を助くるなり。我閭有つ所の西王母・東方朔の木偶は、明暦中、良工左六亟なる者の彫る所にして六作の一なり。（所謂六作は、西行櫻・殺生石・湯立・恵美須・猩猩・西王母なり）故より其の像を為るや、今に至るまで、生氣凛凛とし、眉目森秀、之を望まば則ち眞者、漢廷の昔をして、于茲に感懐せしむるものなり。然るに以て星霜を経ること、已に久し、安永五（丙申）年、工師林孫進なる者をして、少しく機發失會し、衣冠失色を修め、唯だ恐く後人此の工者を察せず。姓名千載の下に明かならず。異説紛然として、後を以て前と為さん。故に聊其の匱上に梗概を記し、以て不朽を告ぐると云う［註15］。

上記に「生氣凛凛眉森秀」とあり、西王母の美しさを表わしているのであろう。つまり、西王母は美しいものであるという認識があった。また「漢廷之者感懐于茲者」とあり、漢代の雰囲気を残していることを示している。では、能の西王母はどのような筋書きなのか。

以下に『解註 謡曲全集 38 「西王母」』を記載する［註16］。

> 西王母［註17］（金春流）
> 種別――脇能（中の舞物）。
> 作者――世阿弥元清。
> 主題――題材を支那の古代に採り、神仙国の麗人が不老長寿の霊果を王者に献じて聖代の万歳をことほぐことを仕組んである。
> 出典――主として「唐物語」に拠ったものであろうが、 その原典 は「穆天子伝」「列仙伝」等である。
> 構成――正規の脇能の形式を多少くずして、前段を簡略にして、クセなどもなく、 明らかに中心は第二場に置かれてある。
> 時所――周の穆王の治世の或る年の春。所は穆王の宮殿。

あらすじとしては、周の穆王のところを訪れた西王母が三千年に一度咲き、実がなるという桃の実を穆王に捧げるというものである。穆王と西王母が登場する文献は『穆天子伝』である。しかし、『穆天子伝』は、穆王が西王母のもとを訪れるというものである［註18］。そして、桃を捧げるという場面もない。そのことについて、中村八郎氏は「西王母といえば周の穆王といいたくなる程、切っても切れない深い縁があるからである。それは『穆天子伝』（または『竹書紀年』）に古くから伝えられている著名ない中国伝説なので、謡曲作者金春禅竹は狂言の力を借りて、何はともあれ穆王の名前をここに出したものと考えられる［註19］。」と述べている。また、『謡曲大観』に「諸書に記された伝説では漢武帝である［註20］」とあることから、桃を捧げているのは漢武帝であるとわかる。また、西王母山が「西王母」や「東方朔」をベースにしているとすると、男性のからくりは本来、漢武帝を表わしたものであったのかもしれない。そして、地上の王と西王母の邂逅という筋書きは、『漢武故事』や『漢武帝内伝』に表わされている。

また、謡曲『東方朔［註21］』につぎのようにある。

> 種別――脇能（楽物）
> 作者――金春禅鳳（「能本作者註文」「二百十番謡目録」）。

主題――東方朔が西王母に神仙の桃実を献上せしめることに依って、帝王万歳の祝福を表わす。
出典――「列仙伝」「漢武帝内伝」「漢武故事」「穆天子伝」等。
構成――脇能としては、かなり自由な構成を持っている。

『漢武故事』では、桃を盗んだという場面に東方朔が登場する。しかし、西王母と同じ場面には登場しない。

能の演目である「西王母」の物語は、『漢武帝内伝』や『漢武故事』を変容させたものと言えよう。以下に『漢武帝内伝』と『漢武故事』の内容を記す。

『漢武帝内伝』; 7月7日、西王母が漢武帝のもとを訪れる。西王母は美しく着飾り、侍女に付き添われながらやってくる。西王母と武帝と宴会を催す。西王母は仙桃を武帝に捧げる。武帝はその種を収め、種を植えようとするも、西王母は仙桃が 3000 年に一度しかならないこと、中夏の地は土地がやせているので、植えても実はならないことを告げる[注 22]。

『漢武故事』; 7月7日、夜七刻、雲一つない夜空に雷鳴が鳴り響き、天は紫色に染まる。しばらくして王母が車に乗って玉女とともに降りてきた。その姿は七勝を頭に載せ、玄瓊鳳文の靴を履いている。三青鳥が王母の傍らにいる。王母が車から降りたとき、武帝は王母に不死の薬を請うた。しかし、王母は渡すことができないと拒否し、桃を武帝に差し出す。王母が2つ、武帝が5つ食する。その後、何も言わずに去って行った[注 23]。

『漢武故事』、『漢武帝内伝』は武帝が西王母より桃を進呈されるという筋書きである。武帝は、『漢武故事』に「請不死之藥」とあるように、西王母と会った理由は、不死の薬を得るためである。しかし、不死の薬はもらえず、桃は食することができた。つまり、桃は長生の実ではあるが、不死の実ではない。また、『漢武帝内伝』では、武帝の素行の悪さにより不老長生の経典が燃えてしまい、不老長生するための条件を強調している。しかし、能の中では共食の場面のみが描かれる。これは、日本には『漢武帝内伝』の本来の機能が伝わらなかったことを示している。そして、『漢武帝内伝』のベース部分である共食については、変容していないことを示しているのではないか。これは、神との共食について変容させない土壌があったからだと考える。

能の「東方朔」は、設定や登場人物について『漢武故事』や『漢武帝内伝』を参考にしている[注 24]。「東方朔」では、「抑も是は、仙郷に入つて年を経る、東方朔とは我事なり。 ここに崑崙山の仙 西王母 といへる者、三千年に一たび花咲き実なる桃を持つ。かの 桃実 を度度食せしその故に、齢すでに九千歳に及べり。 その桃実を君に捧げ申さんとの 契約あり[注 25]。」とある。つまり、桃の実を食することにより、長生することができたと述べている。

7月7日であること、西王母が武帝のもとを訪れること、という設定は『漢武帝内伝』や『漢武故事』をベースにしている。しかし、東方朔が西王母の訪れを告げることや、桃を渡す契約があることについては、変容した部分である。また、『漢武帝内伝』では、西王母より仙人になるための経典を貰うことを筋書きにしていた。それに対して、「東方朔」では、むしろ桃に焦点が当てられている。このこともまた、変容であるといえよう。

ただ、上述したが、『漢武帝内伝』、『漢武故事』そして、「東方朔」で共通していることは、西王母を迎え、ともに桃を食する場面が描かれていることである。これは、神と人との交わりの場面であり、共食[注 26]の場面を表わしたものであろう。そして、小南氏は厨の儀式に基盤を置いているとしているように、神を迎える迎神の儀式ともいえるであろう。

このような祭祀儀礼がいつのころより演劇へと転化したのかについて、田仲一成氏は、次のように述べる。

> 従来、中国演劇史研究者が王国維以来、中国演劇発生期を広く古代から六朝に求めているのは、単なる源流または系譜を求めるのならばともかく、「祭礼からの演劇の自立」を論ずる観点から言えば、時代を溯らせすぎるのであって、村落祭祀儀礼の基盤から出てくる中国固有の祭祀演劇なるものの発生は、早くてもせいぜい中晩唐以降、本格的には五代北宋期にならなければ、その歴史的条件そのものができてこないものと考える[注 27]。

西王母と帝が共食する儀礼は、『穆天子伝』にも記述される[注 28]。つまり、『漢武帝内伝』は『穆天子伝』をベースにしている可能性があり、村落祭祀とは幾分か性質を異にするかもしれない。しかし、儀礼の芸能化という観点から考えると、近江猿楽は儀礼の芸能化という点で古いものであるといえよう。つぎに、桃について考察を行う。

4．桃

西王母山には、桃が山車の前に飾られ、そして、桃山とも称される。では桃とはどのようなものとして認識されていたのか。

日本における桃に対する認識は、『岡山大学　埋蔵文化財調査センター報[注 29]』や『スポット展示　岡山出土の古代桃』（岡山県古代吉備文化財センター）に記載されている出土状況により、推測することができる。桃核の各遺跡の出土状況に関しては以下の通りである[注 30]。

県内のおもな桃核出土遺跡

遺跡別の桃核数

遺跡名	出土総数	出土総数（弥生～古墳）
上東遺跡	9,608	9,608
津島遺跡	2,415	2,415
百間川沢田遺跡	460	460
百間川米田遺跡	400	242
百間川今谷遺跡	384	384
鹿田遺跡	33	7-
百間川原尻島遺跡	22	22
雄町遺跡	10	10
南方遺跡	多数	多数

遺構別の桃核数

遺跡名	遺構名	出土数	時期
上東遺跡	渡止場状遺構	9,606	弥生後期
津島遺跡	河道	2,359	弥生後期
百間川沢田遺跡	井戸9下層	401	古墳前期
百間川今谷遺跡	溝15下層	316	弥生後期
百間川米田遺跡	土坑128	76	弥生後期
百間川今谷遺跡	水田4下部溝	63	弥生後期
百間川米田遺跡	井戸110	52	古墳前期
百間川沢田遺跡	井戸11	50	古墳前期
百間川米田遺跡	井戸114	43	古墳前期

県外のおもな桃核出土遺跡

県名	遺跡名	遺構名等	出土数	時期	その他の出土遺物
奈良県	纒向遺跡	土坑	2,765	弥生後期	土器類・玉類・弓・剣形木製品・魚骨・ウリ類の種子ほか
奈良県	布留遺跡	溝路上層	1,546	古墳後期	土器類・武器・農具・紡織機・琴柱・種子類ほか
滋賀県	南滋賀遺跡	溝	520	古墳後期	土器類・農具・剣形木製品・ヒョウタン・ウリ類の種子ほか
島根県	前田遺跡	河道	408-	古墳後期？	土器類・玉類・土鈴・琴・農具ほか

桃核は、主に溝、河道、井戸から出土する。その理由として､桃核を保存する場所として適当であったことや、水に関係するまつりに関係したことが推測されている[注 31]。また、どのようなまつりが行われていたのかについて、南氏は次のように述べている。

> 弥生時代以降における井戸での桃核の出土は、モモの性格を考える上で重要です。井戸を埋める際に土器を供えたり、火を焚いたりするマツリが行われます。そのようなマツリの過程でモモがどのような状態で出土したのかをみることで、モモとマツリの結びつきについて考えてみましょう。
>
> 鹿田遺跡で確認された弥生時代中期後半の井戸（第１次調査井戸１）からは、マツリの執行過程におけるモモの利用状況を具体的に知ることができます。まず底から 50 ㎝程　度上までが粘土で埋められ、上面にベンガラが薄く敷かれます。その上には雑草メロン、マクワウリなどが入れられた籠が据えられます。この後粘土で全面が覆われ、中央部に有機物が入れられます。この中から桃核が３点出土しました。この上は埋め戻しの際に赤色顔料が盛んに使用されており、炭と赤色顔料が混じる粗砂や汚れのない粘土で埋める行為が繰り返されます。井戸のマツリの場面が切り替わる局面でモモが供えられたようです[注 32]。

上記では、桃核がどのような目的で使用されたのかについて、具体的には分からない。

しかし、奈良時代の『古事記』には、伊耶那岐命が桃の実三つを投げて伊耶那美命の追手を撃退したという話が集録されている。また､『延喜式』に「凡十二月晦日戌時追儺。坊官率二品官舎人等一候二南門外一。兵衛開門如レ常。内裏儺声如発、大夫以下各執二桃弓葦矢。」とあるように、追儺のときに悪鬼を追い払うために桃弓が使用される。それらの記述からは、桃が用いられる理由として、辟邪と関係があるのであろう。

そして、赤色顔料は辰砂であろう。辰砂は古墳内部や石棺に塗布される。それにより、腐食することを防いだと考えられている。辰砂もまた、辟邪と関係があるのかもしれない。つまり、桃核と辰砂には悪いものを寄せ付けないこと、埋める前と埋めた後を切り分ける役割があったのかもしれない。

上記のことより、桃には邪を払うという認識があったと考えられる。しかし、その意識は次第に薄れ、桃は長生の果実であるという認識にすり替わっていったのではないか。それには、迎神の儀式が影響しているのかもしれない。

５．西王母の衣装

西王母山の西王母の衣装をみていく。短衣（図８，９、10）；黄色。桃・鳳凰が刺繍される。桃は薄いピンクのものもあれば、薄いピンク、濃いピンク、緑の三色で彩色されるものもある。桃は、ふっくらと丸く、日本の桃であろうことが窺える。また、唐草文に繋がれている。鳳凰は、羽を広げ、飛翔している。羽は先より水色、赤、

緑と変化をしている。また、尾の方は７つの羽が描かれている。それぞれがピンク、水色、赤、紺、緑で彩色されている。背中部分は、紺と白の縦じま、緑と白の交叉柄となっている。文献では三青鳥が登場するが、衣装は鳳凰が描かれる。赤いフリルが飾られ、袖口は青色である。赤色の実を付けた植物を口に銜える金色の鳳凰が跳ぶ様子が刺繍されている。鶏冠は赤色である。『山海経』に「其南有三青鳥、爲西王母取食。」（海内北経）とあり、赤い実は西王母に捧げるものを想起させる。

図 8.

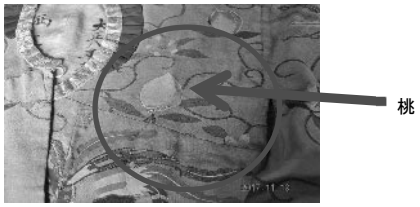

図 ９.

図 10.

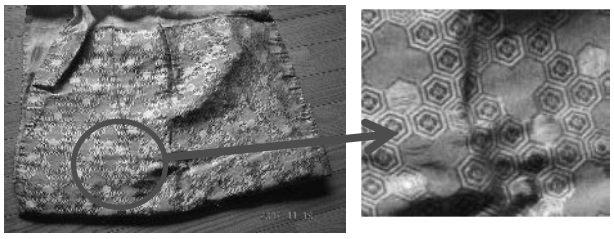

図 11.　袖部分

袴（図 11）；六角形の中に４枚の花弁を開いた花が描かれている。六角形は連なっている。

裙（図 12）；赤を基調としている。正面を向いた龍が白で刺繍されている。また、３枚の花弁の花が描かれ、中心には４枚の花弁を広げた花が描かれている。

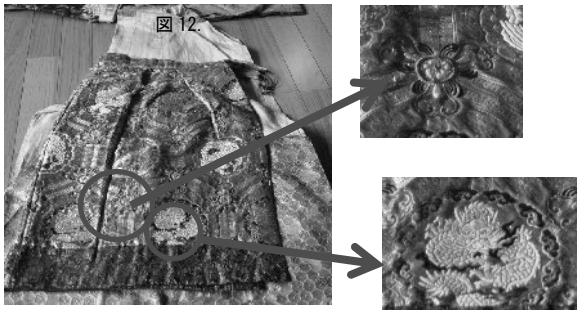

図 12.　龍

図 13.

バックル（図 13）；腰につけるものは、２種類ある。ひとつは金属性で作られたもので、仙草あるいは、雲を表わしたような唐草文が表されている。もうひとつは、袴と同じ生地で作られ、中央に花の文様が刺繍されている。

図 14.

冠（図 14）；鳳凰が象られている。これは、能の中でも使用される。

図 15.　羽衣　　団扇

羽衣（図 15　左）；赤色の羽衣である。

団扇（同　右）；青い花と桃（あるいは梅）の花をつけた枝が表現されている。

西王母の着衣は、『漢武帝内伝』に「黄錦の袷襯」「霊飛の大綬」「分頭の剣」「大華髻」「太真晨嬰の冠」とある。西王母山の西王母の衣装と『漢武帝内伝』の記述は、上着と袴に分かれていること、黄色を基調としている点は、共通している。また、髻を結っている点も似ている（図16）。

図 16.

他の江戸時代の西王母図をみると、（図１、図２）深衣を着用している。そして、その袖は広い。袖が広い深衣は、宋代の女性が晩唐から五代の衣服を受け継いだものであるという[注 33]。漢や魏では、襦（短衣）を身に付け、下には裙を付ける風習であった[注 34]。そうであるならば、西王母山の西王母は、漢代の衣装を念頭において作成されたものという墨書きを裏付けるものであるといえよう。

おわりに

大津祭りの山車のひとつである西王母山の題材を検討すると、近江という土地の気風が見え隠れする。つまり、滋賀県は、大津京が置かれた時期、帰化人の文化が重視された。その点で、異国の文化を重視する基盤が出来上がっていたといえよう。そして、帰化人の芸術の中には、迎神の儀式も含まれていたのかもしれない。ただ、西王母を神として祀っていた形跡が管見のところ見当たらないことから、儀式は神を祀るというよりも、ひとつの芸能だとの意識へと変化していたのかもしれない。そのような異国の文化を重要視する意識は、連綿と受け継がれたのではないか。

西王母の物語は、唐物語の中にあり、平安時代には知られていた。また、室町時代に謡曲「西王母」「東方朔」が制作されている。つまり、西王母は、異文化の象徴であったと思われる。桃は西王母、そして、めでたさのシンボルではなかったか。

祭りの中で、中国文化を象徴するからくりを見せることで、他地域との差異化を図ることができたと考える。

注

[1]日吉大社で春に行われ、4 月 3 日に天孫神社（四宮神社）に全長 8 メートルの榊を奉納する「大榊」の儀式が行われる。

[2]春の長浜八幡宮の祭礼。しかし、明治 5 年（1872 年）までは、9 月に行われていた。曳山の始まりは、豊臣秀吉がかつて行われていた「太刀渡り」という源義家の凱旋の様子を表わした行列を秀吉が「町年寄十人衆」に行わせていた。秀吉は自分に男児が生まれ、長浜の町人に砂金を渡したことにより、曳山を立てて、八幡宮の祭礼でひきまわしをした。その後、江戸時代の明和年間ごろより山車の上で、子どもが歌舞伎を演じるようになった。

[3]大津市教育委員会『滋賀県指定無形民俗文化財　大津曳山祭総合調査報告書』、2015 年、128 頁。

[4]上掲、128 頁。

[5]滋賀縣編『滋賀縣史』、1922 年、54 頁。

[6]伎楽と猿楽との関係については、様々な議論がなされている。能勢朝次氏は、散楽は伎楽の系統とは別の系統であるとする。（能勢朝次『能楽源流考』、岩波書店、1938 年、466 頁。）しかし、近江猿楽は、川勝が子孫である秦氏安に伝えられた芸能である。（458 頁。）

[7]同上。

[8]天孫神社は、「天孫神社は奈良時代（西暦 782 年 延暦年間）に創建され、平安時代（西暦 806 年 大同 3 年）10 月には近江に行幸された平城天皇が、当社を仮の御所として禊祓いをされました。その後も（平安時代 西暦 1190 年 建久元年）近江の守護職で崇敬の厚い佐々木定綱により社殿造営され又神供田などを寄付されました。その後大津城が築城された折には、城下の守護神として町衆より崇敬されました。 社号の由緒には数々ありますが、一つには近江の国には大変神徳の厚い社がありそれを昔の人々は一宮～四宮と称しました。 一宮が建部大社、二宮が日吉大社、三宮が多賀大社そして四宮が天孫神社であります。秋の例祭は五穀豊穣に感謝の意味をこめ氏子中で賑々しく行われます。」（http://www.tensonjinja.jp/about/）と由来が書かれている。

[9]大津市教育委員会『滋賀県指定無形民俗文化財　大津曳山祭総合調査報告書』、2015 年、10 頁。

[10]同上。

[11]大津市役所編輯『大津市史』、1941 年、105 頁。

[12]『滋賀県指定無形民俗文化財　大津曳山祭総合調査報告書』、42 頁、表３参照。

[13]小野武雄『江戸物価事典』、展望社、1980 年、210 頁、原典、栗原柳庵、「文政年間漫録」。

[14]『滋賀県指定無形民俗文化財　大津曳山祭総合調査報告書』、128 頁。

[15]　四宮明神在江州大津毎歳為祭事郷俗多載偶人於飾車機發鼓舞以楽神竟牽之以助家家受福之歓也我閭所有西王母東方朔之木偶者明暦中良工左六亟者所彫而六作之一也（所謂六作者西行櫻殺生石湯立恵美須猩猩西王母也）故其為像也至今生氣凜凜眉

森秀望之則眞者使漢廷之者感懐于茲者然以絓星霜已久安永五（丙申）年令工師林孫進者少修機發夫會衣冠艾色唯恐後人不察於此工者姓名不明於千載之下異説紛然以後為前故聊記其梗概於匱上以告不朽　云

[16]野上豊一郎『解註 謡曲全集』38 西王母 kindle 版 2017 年 9 月 29 日 初版 発行 Yamatouta e books. Kindle 版.

[17]世阿弥; 野上豊一郎. 謡曲 西王母 解註謡曲全集 (Kindle の位置 No.68-73). Yamatouta e books. Kindle 版.「西王母」は、観世流、宝生流にも演目として集録されている。しかし、西王母山のモデルのひとつである「東方朔」は宝生流には含まれない。

[18]古文、吉日甲子、天子賓于西王母。乃執白圭玄璧以見西王母。好獻錦組百純、□組三百純。西王母再拜受之。□乙丑、天子觴西王母于瑤池之上。

[19]中村八郎『能・中国物の舞台と歴史』、能楽書林、1988 年、21 頁。

[20]佐成謙太郎『謡曲大観』３巻、明治書院、1982 年、1569 頁。

[21]金春禅鳳; 野上豊一郎. 謡曲 東方朔 解註謡曲全集 (Kindle の位置 No.69-77). Yamatouta e books.　Kindle 版.

[22]至七月七日、乃修除宮掖之内、設座殿上、以紫羅荐地、燔百和之香、張雲錦之帳、然九光之燈、設玉門之棗、酌蒲萄之酒、躬監肴物、為天官之饌。帝乃盛服立於陛、敕端門之内、不得妄有窺者。内外寂謐。以俟雲駕。至二唱之後、忽天西南如白雲起、郁然直來、徑趍宮庭間。須臾轉近、聞雲中有簫鼓之声、人馬之響。復半食頃、　王母至也。縣投殿前、有似鳥集。或駕龍虎、或乗獅子、或御白虎、或騎白麏、或控白鶴、或乗軒車、或乗天馬、群仙数萬、光耀庭宇。既至、從官不復知所在。唯見王母乗紫雲之輦、駕九色斑龍、別有五十天仙、侍近窩輿、皆身長一丈、同執彩毛之節、佩金剛靈玺、戴天真之冠、咸住殿前。王母唯扶二侍女上殿、年可十六七、服青綾之褂、容眸流眄、神姿清發、真美人也。王母上殿、東向坐、著黄錦袷襭、文采鮮明、光儀淑穆。帶靈飛大綬、腰分頭之劍。頭上大華結、戴太真晨嬰之冠、履元瓊鳳文之舃。視之可年卅許、修短得中、天姿掩藹、容顔絕世、真靈人也。下車登床、帝拜跪、問寒温畢、立如也。若填楾。清香之酒、非地上所有、香氣殊絕、帝不能名也。又命侍女索桃、須臾、以盤盛桃七枚、大如鴨子、形圓、色青、以呈王母。母以四枚與帝、自食三桃。桃之甘美、口有盈味。帝食輒錄核。母曰、何謂。帝曰、欲種之耳。母曰、此桃三千岁一生实耳、中夏地薄、種之不生如何。帝乃止。(四庫全書本)

[23]七月七日、(中略) 是夜漏七刻、穴中無雲、隱如雷聲、竟天紫色。有頃、王母至、乗紫車、玉女夾馭、載七勝履玄瓊鳳文之舃、青氣如云、有二青鳥如烏、夾侍母旁。下車、上迎拜、延母坐、請不死之藥。母曰、太上之藥、有中華紫蜜雲山朱蜜玉液金漿、其次藥有五雲之漿風實云子玄霜絳雪、上握蘭園之金精、下摘圓丘之紫柰、帝滯情不遣、欲心尚多、不死之藥、未可致也。因出桃七枚、母自啖二枚、與帝五枚。帝留核著前。王母問曰、用此何為。上曰、此桃美、欲種之。母笑曰、此桃三千年一著子、非下土所植也。留至五更、談語世事、而不肯言鬼神、肅然便去 。(四庫全書本)

[24]『謡曲　東方朔　解註謡曲全集』の註に『漢武帝内伝』や『漢武故事』を参考にしたことが記載されている。(野上、68 頁。)

[25]野上、312 頁。

[26]小南氏は『漢武帝内伝』の西王母と武帝とが邂逅する場面を「「漢武帝内伝」の七夕の場の描写と筋書きとが、道教儀礼の中でも最も古い生活的な要素を留めた厨の儀式に伴う幻想にその基盤を置いている」(小南一郎『中国の神話と物語り―古小説史の展開―』、岩波書店、1984 年、386 頁。) とする。つまり、厨の儀式を表わしたものであるといえよう。

[27]] 田仲一成『中国祭祀演劇研究』、東京大学出版会、1981 年、13 頁。

[28]吉日甲子、天子賓于西王母。乃執白圭黑璧以見西王母、好獻錦組百純、□純三百純、西王母再拜受之。□乙丑、天子觴西王母于瑤池之上。西王母爲天子謠、曰、白雲在天、山陵自出。道里悠遠、山川間之。將子无死、尚能復來。天子答之曰、予帰東土、和治諸夏。萬民平均、吾顧見汝。比及三年、將復而野。西王母又爲天子吟曰、徂彼西土、爰居其野。虎豹爲群、於鵲與處。嘉命不遷、我惟帝女。彼何世民、又將去子。吹笙鼓簧、中心翔翔。世民之子、唯天之望。(道蔵本)

[29]岡山大学埋蔵文化財調査研究センター『岡山大学　埋蔵文化財調査研究センター報』、2016 年。

[30]表は、岡山県古代吉備文化財センター「スポット展示　岡山出土の古代桃」(2014 年、1 月 21 日～2 月 16 日。) でまとめられたものである。「県」とは岡山県のことをさす。

[31]同上。

[32]岡山大学埋蔵文化財調査研究センター『岡山大学　埋蔵文化財調査研究センター報』、2016 年。

[33]宋代婦女承晩唐五代遺制、亦喜穿著大袖衫子。(周汎　高春明『中国歴代服飾婦女妝飾』、三聯書店、上海学林出版社、1988 年、206 頁、拙訳。)

[34]在漢魏時期、人們穿襦、下身多配以長裙 (上掲、218 頁、拙訳。)

参考文献

1. 大津市教育委員会編『大津曳山祭総合調査報告書』、大津市教育委員会、2015 年。
2. 大津市教育委員会編『大津祭総合調査報告書 (13) 西王母山』、大津市教育委員会、1978 年。
3. 能勢朝次『能楽源流考』、岩波書店、1938 年。
4. 田仲一成『中国祭祀演劇研究』、東京大学出版会、1981 年。
5. 中村八郎『能・中国物の舞台と歴史』、能楽書林、1988 年。
6. 野上豊一郎『解註 謡曲全集』38 西王母 kindle 版 2017 年 9 月 29 日 初版 発行 Yamatouta e books. Kindle 版
7. 金春禅鳳; 野上豊一郎. 謡曲 東方朔 解註謡曲全集 (Kindle

の位置 No.69-77). Yamatouta e books. Kindle 版.
8.滋賀縣編『滋賀縣史』、滋賀縣、1927 年-1928 年。
9.大津市役所編輯『大津市史』、大津市役所、1942 年。
10.広瀬瑞弘『能と金春』、初音書房、1969 年。
11.岡山県古代吉備文化財センター「スポット展示　岡山出土の古代桃」、2014 年、1 月 21 日～2 月 16 日。
12.岡山大学埋蔵文化財調査研究センター『岡山大学　埋蔵文化財調査研究センター報』、2016 年。
13.楊雅琲「日本における 中国の女神・西王母 の受容」、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部『ぎんなん』第 29 号、2015 年、
14.『漢武帝内伝』四庫全書本
15.『漢武故事』四庫全書本
16.『穆天子伝』道蔵本
17.小南一郎『中国の神話と物語り――古小説史の展開』、岩波書店、1984 年。
18.周汎　高春明著『中国歴代服飾婦女妝飾』、三聯書店、上海学林出版社、1988 年。
19.松平文庫本『唐物語』電子テキスト
（http://yatanavi.org/text/kara/m_kara016）

■『形の文化研究 2018』12 号
執筆者一覧（専門領域／所属／ Email）

・近藤 由紀
現代美術史・博物館学・アート・マネジメント
東京都現代美術館 トーキョーアーツアンドスペース事業課
yukkikondo@gmail.com

・工藤 香澄
近現代美術史・博物館学
横須賀美術館 学芸主査
kasumi-kudou@yokosuka-moa.jp

・片桐 尉晶（保昭）
造園学・文化人類学
片桐仏壇店・アトリエピアノ代表
KGD02626@nifty.ne.jp

・今井 忠男
岩盤工学・鉱物学・地質学
秋田大学 大学院国際資源学研究科 教授・鉱業博物館長
imai@gipc.akita-u.ac.jp

・金子 務
科学史・科学哲学・思想史・文化史
形の文化会名誉会長・大阪府立大学 名誉教授
kaneko3@poplar.ocn.ne.jp

・前田 富士男
近代美術史・芸術学・ゲーテ自然科学・アーカイヴ学
中部大学 民族資料博物館客員教授・慶應義塾大学名誉教授
pxe03725@nifty.com

・一條 和彦
近現代美術史・芸術学・思想史
北海道教育大学 教授
kazuhikoichijo@yahoo.co.jp

・重信 あゆみ
比較文化研究
大阪府立大学 客員研究員
ayuminagaya@hotmail.com

■第 26 回　年次大会・総会（神戸）
開催日：2018（平成 30）年 5 月 12 日（土）
会　場：神戸山手大学（212 号室）
担　当：倉橋 弘美・井上 尚之

◎ 総会
出席者：11 名／委任状 17 名

◎ 研究発表
・「『桑（そう）』と名付けられた理由――『周禮』・『捜神記』を手掛かりに」
白 雲飛（大阪府立大学 客員研究員）
・「深さから遠さへ――仏壇屋におけるエスノグラフィからの仏教空間の造形の考察」
片桐 尉晶（片桐仏壇店／アトリエピアノ代表）
・「富裕都市芦屋のごみ収集巨大真空ポンプ――ごみ収集車は無用」
井上 尚之（神戸山手大学 教授）

◎ 特別講演
・「南アジアにおける赤メノウ（紅玉髄）の装身具」
小磯 学（神戸山手大学 現代社会学部観光学科 教授）

■第 69 回　フォーラム（秋田）
開催日：2018（平成 30）年 11 月 17 日（土）
～ 18 日（日）
会　場：秋田大学　国際資源学部附属　鉱業博物館
担　当：粟野由美・石井宏一

テーマ：　「秋田の文化とかたち」
◎ 研究発表
・「ゲーテの鉱物学と C.G. カールスの地景画」
前田 富士男（中部大学 客員教授・慶應義塾大学名誉教授）
・「形のありか――坂巻正美《鯨談義》とリレーショナル・アート」
一條 和彦（北海道教育大学 教授）
・「秋田蘭画をめぐって」
金子 務（本会名誉会長・大阪府立大学 名誉教授）

◎ 特別講演
・「鉱山絵から読み解く秋田の鉱山技術史」
今井 忠男（秋田大学 教授・国際資源学部附属鉱業博物館長）

◎ 見学会
・秋田舞妓演舞・久保田城・佐竹史料館・秋田県立美術館

■第 70 回　フォーラム（京都）

開催日：2019（平成 31）年 3 月 9 日（土）
会　場：市民大学院（文化政策まちづくり大学校／旧成徳中学校）
共　催：国際文化政策研究教育学会
担　当：倉橋弘美・冨澤公子（国際文化政策研究教育学会）

テーマ：「文化と観光のかたち」
◎ 研究発表
・「形を捨てて色を選んだアイビー――小学校でのプログラミング教育による観光発信」
　倉橋弘美（アペイロン代表取締役・京都女子大学講師）
・「16 世紀における芸能装束――初期歌舞伎図を中心に」
　小出真理子（湘北短期大学講師）
・「文化と観光の形――白川郷・五箇山を例に」
　古池嘉和（名古屋学院大学教授）

◎ 特別講演
・「地域コミュニティ・デザインによる生命・生活の蘇生――人生と観光との狭間で」
　池上惇（国際文化政策研究教育学会会長・京都大学名誉教授）
◎ 対談「文化と観光のカタチ」
　池上惇＋山口義久（宝塚大学副学長）

■幹事役員会

・2018（平成 30）年 5 月 12 日（土）
　神戸山手大学
・2018（平成 30）年 11 月 18 日（日）
　秋田大学
・2019（平成 31）年 3 月 9 日（土）
　市民大学院（京都・旧成徳中学校）

■2018（平成 30）年度　本会役員・組織

＜任期第 1 年度＞

会　　長	前田富士男
副 会 長	粟野　由美
事務局長	中村　　治
総務・会計	倉橋　弘美
幹　　事	石井　宏一
	井上　尚之
	片桐　尉晶
	倉橋　弘美
	小出真理子
	古藤　友子
	中村　　治
	西山　　豊
	三田村畯右
	三井　直樹
	山口　義久
	山根　千明
	米澤　　敬
編集委員長	井上　尚之
編集委員	粟野　由美
〃	山根　千明
監　　事	一松　　信
〃	大形　　徹

東日本地区事務局兼担
　粟野　由美

西日本地区事務局兼担
　倉橋　弘美

[名誉会長]　金子　　務
[名誉会員]　小町谷朝生
[名誉会員]　三井　秀樹
[名誉会員]　宮崎　興二

本誌『形の文化研究』目次一覧

1号 (2005)

堀内正和の「三つの立方体A」 -作品の幾何学的な特徴と「形」について … 北澤 智豊
寛文小袖の意匠様式に関する研究 …… 金 京姫
アメリカ絵画と黒人表象、1710-1770…… 小川 正浩
幾何学的形態の組み合わせによる動的イメージ生成過程の認知的特性 -幾何学的形体の組み合わせと動的イメージの視覚的様相との相関関係… 張 化燮
色彩表現の変容について -V.ヴァザルリデジタル色彩パレットの開発について … 金 尾勁
アメリカの「Art to Wear Movement」の変遷 -1960年代末から1970年代半ばまでを中心に … 趙 採沃
江戸時代の思想家の図的表現 …… 出原 立子
日本人の「縮み志向」と恥の文化 …… 森 貞彦
グラフィック・デザインにおけるフォルムの創造 ―カッサンドルの「建築学的」構成法をめぐって…… 山本 友紀
中国葫蘆にみる陰陽構造に関する考察 -中国陰陽哲学本源の研究 … 黄 国賓

＊＊＊＊＊

舎利の影武者の話 …… 金子 務
ミシンと蝙蝠傘 …… 小山 清男
ヨルダンの双頭像と双頭女神像 …… 小町谷 朝生
サクラ・竹・モミジ ―わが風流奇譚― …… 宮崎 興二
ニューヨークと光 …… 三井 直樹

2号 (2006)

モホイ＝ナジの映画媒体を用いた「空間-時間」の造形表現…… 徐 希延
コミック音声読み上げのための台詞自動抽出方法
…… 郭 清蓮 加藤 恭子 佐藤 規男
音の形態に関する考察 K-L-型音韻形態のイメージに見る中国葫蘆の思想観… 黄 国賓
モノグラムブランドにおける日本の家紋の影響について…… 原田 飛花
近世初期における小袖意匠 -武家服飾との関連について… 末久 真理子
堀内正和の「三つの立方体」系の作品展開 -幾何学的特徴による作品の体系化 … 北澤 智豊

＊＊＊＊＊

勝者の冠、月桂冠かオリーブ冠か …… 金子 務
写真におけるモダニズムとその倫理 …… 一條 和彦
動くタブレットの眼と「ぼかし」…… 小町谷 朝生
「プラトンと五重塔」後日譚 …… 宮崎 興二
自然観をあらわす図 ―東西の類似― …… 出原 立子
仏跡パガンを歩く…… 小山 清男
あなたの小学校はまだありますか -廃校小学校校舎再生プロジェクト「牧郷ラボ」… 粟野 由美

3号 (2007)

コンピュータリソグラフィーの試み…… 佐竹 邦子 坪谷 彩子 高木 隆司
フェルナン・レジェの機械的要素 絵画におけるモノの影響力の表現方法… 山本 友紀
浮世絵の非透視図を再構成する3次元の構図法…… 久保 友香
アイヌ文様における音楽性 -形と音の関連性- …… 玉川 絵里

＊＊＊＊＊

形の文化大事件 …… 宮崎 興二
古代中国楽器・編鐘のかたちと音色 …… 金子 務
触覚美を探る ーテクスチャ・アートー …… 浅野 千秋
本における精神的なものと物質性 …… 赤穂 要二郎
正月菓子「福徳」にみる金沢の"慶びの形" …… 出原 立子

4号 (2008)

レ点はどの字に付くか? ―改行時のレ点の位置―……湯城 吉信 島野 達雄
モダニスムにおける「秩序への回帰」 フェルナン・レジェとピュリスムの相関関係を通じて …… 山本 友紀
浮世絵風景版画の左右二消失点構図の人物背景への応用性検討… 久保 友香
タングラムによる幾何学的ロゴマーク・デザインへの応用 …… 黄 国賓
ランドスケープデザインを文化の過程として研究する …… 片桐 保昭
コンポジションによる動的イメージの生成メカニズムに関する考察 …… 張 化燮

＊＊＊＊＊

「丸い瞳が顔となる-アリュージョンの知覚世界」…… 小町谷 朝生
「興」の文化史…… 宮崎 興二
箱における精神的なものと物質性 -箱の中の「かの世界」- …… 赤穂 要二郎
インド仏蹟に見る最大/最古の仏塔 …… 金子 務

5号 (2009)

創られゆくあいまいな風景 -民族誌的実践からのサウンドスケープデザイン再考…片桐 保昭
小学校卒業写真に見られる服装・風俗の変化 …… 中村 治
ヴェルフリンとステレオスコープ -「絵画的」の概念と19世紀前半の視覚の再編成をめぐって …… 一條 和彦
ゼロの図像学研究…… 玉川 絵理
Varanasi, Banaras, Benaresと呼ばれる都市の名称のカナ表記 ーGoogle検索を用いた表記バリエーションの実態調査 …… 柳沢 究

＊＊＊＊＊

パゴダのかたち …… 小山 清男
古都に出現した超世界遺産 …… 宮崎 興二
仏陀説話にまつわる聖樹の数々 …… 金子 務
カメラにおける精神的なものと物質性 -カメラオブスキュラに表出する「かの世界」-… 赤穂 要二郎
魂には形がある-10 …… マカダム 雪子
失われた「形」を求めて …… 荒川 紘
急須の注ぎ口が象の鼻にもとづくかもしれないことについて…… 大形 徹

6号 (2011)

レダの鬘 レオナルド・ダ・ヴィンチによるイメージ形成をめぐって… 佐倉 香
カントが到達した「美の形」―三批判書を中心として …… 花岡 永子
フォーヴィスムと自動車 二〇世紀における近代技術による視覚の変容…… 秋丸 知貴
セザンヌと蒸気鉄道 一九世紀における近代技術による視覚の変容…… 秋丸 知貴
雲気文と鹿の角 …… 大形 徹

＊＊＊＊＊

窓における物質的なものと精神性 窓枠の中の異界 …… 赤穂 要二郎
日の丸丸潰れの危機 …… 宮崎 興二
世界最大の石碑・好太王碑をめぐって …… …… 金子 務

7号 (2012)

タイ北部の少数民族のもつ「六角星」…… 大野 朋子 山口 裕文
女媧と西王母 ー二人の神ー…… 重信 あゆみ
20世紀初頭の二つのモニュメント タトリンのタワーとカンディンスキーの総合芸術… 黒田 和士
フランツ・マルク作《青い馬の塔》(1913)「結晶的」フォルム、闘いと危機意識のイメージ… 森山 緑
印象派の造形表現における自己相似性 -フラクタル幾何学の特性によるデザイン分析…. 三井 直樹
ヒルシュフェルト=マック《色光運動》―「光イメージ」実現に向けて…山根 千明
あいまいな風景と構築された広場 ：ダンスと音による実践… 片桐 保昭

＊＊＊＊＊

ラジオ体操のかたちと「華佗・五禽戯」 …… 金子 務
蜂の巣のゾッとする日本文化史 …… 宮崎 興二
学校具の記憶 昭和の学校でみつけた異形のもの …… 赤穂 要二郎
「スカルプターズ・ハイ」をコントロールする殺人者- 小谷元彦論 - … 一條 和彦
自然のかたちにインスパイアーされた日本人の美意識 …… 三井 秀樹

8号 (2013)

「魄」の形について ―月相表現を中心に― …… 白 雲飛
ベルンハルト・ヘトガー(1874-1949)の《光の側と陰の側》について ―彫刻表面論の試み― …… 大木(小田部)麻利子
螺旋の秩序:バウハウスにおけるかたちの生成 …… 平松 啓央
数理的秩序に基づく立体構成ー造形教育への試み …… 上浦 佑太
小学校卒業写真に見られる服装・風俗の変化 大阪市北船場の場合 …… 中村 治
ヒルシュフェルト=マック《色光運動》―「光イメージ」実現に向けて…山根 千明
あいまいな風景と構築された広場 ：ダンスと音による実践… 片桐 保昭

＊＊＊＊＊

「絵・図・画」における精神的なものと物質性 …… 赤穂 要二郎

9号 (2014/2015)

庭園と絵画のデザイン ―雪舟作品の<図面化>による分析試論 …原田 千夏子
北海道の風土とランドスケープデザインの文化的可能性 :縄文から近代造園へ …… 片桐 尉晶(保昭)
近世初期における風流踊装束 …… 小出 真理子
小学校卒業写真に見られる服装・風俗の変化 ―お茶の水女子大学附属小学校の場合 … 中村 治

＊＊＊＊＊

スノーポールの景観が訴える美の問題 …… 片桐 尉晶(保昭)
コラージュにおける物質的なものと精神性 …… 赤穂 要二郎
アクセシビリティのかたち …… 倉橋 弘美

10号 (2016)

仏教絵本『佛教聖典おしゃかさま』にみるブッダの表象――仏教とキリスト教との混合… 森 覚
1900年パリ万国博覧会出展の黒田清輝によるトリプティック《智・感・情》… 荒屋鋪 透

＊＊＊＊＊

国連SDGsアイコンに関する考察 …… 井上 尚之
音楽をランドスケープデザインに変換する …… 片桐 尉晶(保昭)
構造主義批判:文化の型研究の立場から …… 森 貞彦

11号 (2017)

石垣島・タイ北部・ネパール・中国等の人々の手首にヒモを巻くことについての考察 …… 大形 徹・山里 純一・佐々木 聡・大野 朋子
緞子の特性を最大化する絹の経糸緯糸同色緞子の質感と美的評価に関する文化的考察 ―― 図柄織物における配色のバルールと艶めき印象の効果について …… 粟野 由美
<トータルスケープにむけて> ―― 現代日本建築とランドスケープのパラドクス(英文) …… ヤスパー・アンドリセン

＊＊＊＊＊

『山海経』における図像の表現 …… 重信 あゆみ・董 涛
環流時空について ―― トーラス宇宙像の提唱 …… 松代 洋一
チャートのカタチ …… 倉橋 弘美

■　形の文化会会則

第1条（名称）本会は「形の文化会」と称する。
第2条（目的）本会は、わが国および諸外国の文化において形がもつ意義の学際的研究と理解を目的とし、研究者、実作者相互の交流や情報の交換を目指す。
第3条（事業）本会はこの目的のために次の事業を行なう。
(1) 総会の開催
(2) フォーラムの開催
(3) 会誌の定期的発行
(4) 形に関する伝統芸能・芸術の保存、発展の促進
(5) 国内外の研究者、実作者および研究・制作団体との交流
(6) その他、本会の目的達成のために必要な諸事業
第4条（会員）会員の種別は、正会員、名誉会員および特別会員とする。会員は会誌および会報の配付を受ける。また会員は本会の目的に沿う諸事項をフォーラムにおいて発表し、あるいは会誌に寄稿することができる。
2．本会の趣旨に賛同し、本会の定めた年会費を納入する個人を正会員とする。ただし、運用内規にしたがって年会費を減免される場合がある。
3．名誉会員は、幹事会が推挙する。名誉会員は、年会費の納入を要しない。
4．本会の趣旨に賛同する個人または法人で、本会の定めた特別会費を納入する者を特別会員とする。
5．入会、退会および年会費の減免は幹事会の承認を必要とする。
第5条（総会の開催と成立）本会は年に1回、会長の招集によりより定時総会を開催する。
2．幹事会が必要と認めたときには、会長は臨時に総会を招集する。
3．総会は国内在住会員の4分の1以上の出席（委任状を含む）をもって成立する。
第6条（総会の機能）総会は、本会の最高議決機関であり、会の活動の基本方針および予算を決定する。
2．総会は、正会員の中から第7条の (1)、(2)、(3) および (4) の役員を選出する。
3．総会は、庶務報告、会計報告、その他必要な報告を受け、審議、承認する。
第7条（役員）本会に次の役員を置く。各役員の任期は2年とし、重任を妨げない。
(1) 会　長　　1名
会長は、会を代表し、会務を総理する。
(2) 副会長　　2名
副会長は、会長を補佐し、時により代行する。
(3) 幹　事　　20名以内
幹事は、会の企画運営にあたる。
(4) 監　事　　2名
監事は、会計を精査し、総会に報告する。
(5) 世話人
世話人には、幹事会の委嘱を受けた会員があたり、会務を補佐する。
第8条（幹事会）総会において決定した方針にもとづき企画、運営を行なう機関として、会長によって招集される幹事会を設ける。
2．幹事会は、会長、副会長および幹事によって構成される。
第9条（事務局本部）本会の事務を処理するために事務局本部を置き、幹事のうちの一人を事務局長にあてる。
2．幹事のうちから総務担当幹事および会計担当幹事1名を撰び、これにより事務局を構成する。
第10条（地区事務局）首都圏に東日本地区事務局、京阪神地区に西日本地区事務局を置き、それぞれ地域的活動の拠点とする。
第11条（編集委員会）会誌その他、会の目的を達成するための刊行物の編集のために編集委員会を置く。
2．編集委員（10名以内）は、原則として幹事会の構成員の中から互選により選出する。
3．編集委員の互選により、編集委員長を定める。編集委員長は、編集委員会の招集、運営にあたる。
4．編集委員会が必要と認めたときには、幹事会以外の会員に委員を委嘱することができる。
第12条（会計年度）本会の会計年度は毎年4月1日より翌年3月31日までとする。
第13条（会則の変更）本会則の変更は、総会において出席者の過半数に基づいて行なう。
第14条（雑則）本会則に定めていない事項については、運用内規でこれを定めることができる。
付則　この会則は1995年4月16日より施行する。

会則運用内規

(1) 正会員の年会費は6,500円とする。ただし、学生会員とシニア会員については、年会費を3,000円とする。特別会員は1口年額5万円とし、特別会員は1口以上納入するものとする。
学生会員は、現在学生の身分である会員と、40歳未満で常勤職についていない会員を対象とする。資格の認定は自己申告によって行い、学生の場合は指導教員名を添えて申告するものとする。
シニア会員は、65歳以上で常勤職を持たない会員で、自己申告した者を対象とする。
(2) 夫婦または親子の間柄にある複数の正会員は、申し出により、1名分以外の年会費を免除される。この場合、年会費を免除された分については会誌、会報等を配付しない。
(3) 正会員または特別会員が納入すべき会費を2年以上滞納した場合には、会誌の配付を停止する。
(4) 編集委員会は、会誌『形の文化研究』への論文ほかの投稿原稿について毎年当該号発行のつど審査のために委員会を開催する。編集委員会は、投稿論文の研究内容の水準について査読および厳正な審査を行い、採否を決定する。編集委員会は、編集委員に加えて投稿原稿の内容に則して査読者を委嘱し、その査読評価を判定のための参考とする。会誌への投稿権は会員に限られる。ただし編集委員会において非会員に執筆を依頼する場合がある。
(5) 事務局本部を、〒599-8531 堺市中区学園町1-1 大阪府立大学総合教育研究機構　中村治研究室に置く。電話：072-254-9624　E-メール：nakamura@hs.osakafu-u.ac.jp
内規　1995年3月16日。2017年3月5日改定。

■ 「形の文化研究」投稿規定

1．目的・内容
学会誌『形の文化研究』(Cultural Study on Form) は、「形の文化」関連領域の研究者、芸術家、技術保存者などが一堂に会して、文化における「かたち」に関する学際的、広域的、創造的対話を図っていく主旨で、「論文」「研究ノート」「評論」を掲載・発表するものである。

2．投稿資格
学会誌『形の文化研究』に投稿できる者は、本学会正会員、学生会員ならびに名誉会員とする。ただし、共著の場合、共著者はこの規定に必ずしも拘束されない。

3．投稿原稿の種類
学会誌『形の文化研究』に掲載する投稿原稿は次の分類とし、いずれも未発表の原著とする。
（1）論文
（2）研究ノート（制作ノート・事例報告・資料調査など）
（3）評論（書評・展評・エッセイなど）

4．投稿原稿の文字量・頁数
投稿原稿の文字量は、約 19,000 字（400 字原稿用紙 47 枚）を上限とする（ただし、題名・要旨・図版・註などを含む)。すなわち、刷り上がりを偶数頁数とし、原則として8頁を上限とする（本誌はＡ４サイズ、一段 25 字×48 行（1,200 字）の二段組みとし、１頁を約 2,400 字とする)。

5．投稿の手続き
投稿者は、まず「投稿票」を編集委員会に事前に提出し、その後、別に定める「執筆要項」にしたがって原稿を本誌「誌面テンプレート」に入力し、版下原稿を作成する。その原本を記録した媒体１点と印刷３部を提出する。版下原稿の作成が困難な場合、編集委員会が相談に応じるが、作成経費は投稿者の負担とする。

6．投稿原稿の査読と採択
編集委員会は、投稿論文について複数の査読者に審査を依頼し、その報告をふまえて採択を審議し、決定する。編集委員会は、投稿原稿の採択に際して訂正や条件を指示する場合がある。投稿者がその指示にしたがわないとき、編集委員会は投稿の意思なしとみなす。また、採択・掲載が決定された原稿は、編集委員会の承認を得ずに変更してはならない。なお、投稿原稿の分類については、投稿者の意思確認のうえ、編集委員会において最終的な決定を行う。

7．原稿の校正
著者校正は、初校のみとする。

8．著作権
投稿原稿における引用資料などの著作権・経費に関する問題は、執筆者がその責任で処理しなければならない。また、本誌に掲載された論文などの著作権は、「形の文化会」に帰属する。本誌刊行後、私的利用の範囲を超えて複製・転載などを行う場合は、その旨を編集委員会に連絡し、掲載先には出典を明記する。

9．原稿の返却
投稿された原稿は返却しない。

10．原稿料・掲載料
原稿料・掲載料の収受は行わない。

11．学会誌の配布・頒布
本会会員には１部を配布する。また会員は１部 500 円(送料別途）で、非会員は１部 1000 円で購入できる。申込は編集委員会事務局にて受け付ける。

12．投稿者への配布・別刷り作成
投稿者には本誌３部を配布する。また論文・研究ノートについては、希望に応じて別刷りを30部:3000円、50部:4000 円、100 部：6000 円で製作する（実費概算。別刷配送代は投稿者負担)。

13．原稿の提出先
投稿原稿の提出先は「『形の文化研究』編集委員会」とする。なお、原稿の送付に際しては、投稿者の責任において事故や破損等がないよう十分に配慮すること。

2018 年 5 月 12 日改訂

『形の文化誌』総目次

形の文化会の機関誌『形の文化誌』(1993-2004 工作舎) は一般の書店でお求めになれます。詳しくは工作舎ホームページ (http://www.kousakusha.co.jp) でご確認ください (本誌『形の文化研究』は『形の文化誌』を 2005 年より継承する本会の機関誌)。

[1]特集:アジアの形を読む……1993-12
●introduction
形の中の文化・文化の中の形◇森毅
●feature articles　アジアの形を読む
日月照応……二にして一なるもの◇杉浦康平
紋と文様◇伏見康治
金米糖とショーペンハウエル…東の文化・西の文化◇戸田盛和
らせん認識の東西…建築-ねじ・ポンプ・科学◇金子務
言葉の形◇柳父章
龍とナーガの形態学◇荒川紘
東洋からの衝撃…風景と建築の自然回帰◇ロバート・マンリー
形なきものと形◇花岡永子
一念吉祥…シンボル以前に現実があった◇小町谷朝生
インド仏塔の形状◇小山清男
ワラの文化と縄◇三浦公亮
対談◎電子時代の身体とアジア……境界線上の舞態論◇大須賀勇+布施英利
●for-r-u-m　形の文化をめぐるエッセイと論文
昆虫の形◇養老孟司
イメージと遊び◇福田繁雄
「折り紙」は翻訳語◇桃谷澄子+桃谷好英
巴と卍◇宮崎興二
光の形◇今井祝雄
黄帝陵の石像装飾◇一松信
記号の形◇泉茂
かたちと対応表現◇石垣健
俯瞰する想像力◇佐々木健一
てまりと私◇浦田清子
バロック世界と幻覚◇開発チエ
デューラーの魔女◇高橋義人
機械加工面の微細形状と文化◇森貞彦
水引きの伝統◇山中喜美子
かたちとテクスチャー◇川島重治
かける◇細川和昭
マネキネコ◇滑川公一
水のこころ◇坂本まさ子
酒船石の謎◇佐藤任
円から楕円へ……制作のこと◇桜井美智子
神秘の門柱……幾何学◇森章吾
星籠……STAR CAGE◇日詰明男
立体多軸織◇小川泰
●形の四面体　キーワード解説
認識◇小町谷朝生
表象◇向井周太郎
数理◇小川泰
思想◇金子務
●形の本棚書評
『クレーの日記』◇前田富士男
『かたちのデータファイル』◇宮崎興二
『変成譜』◇十川治江
『思考の道具箱』◇好田順治
『The art of the engineer』◇森貞彦
『動物の形態学と進化』◇布施英利
参考文献　形のブックリスト200

[2]特集:脳がつくる形……1994-11
●巻頭論文
脳化する都市◇養老孟司
図版構成◎形の半自然圏
●feature articles　脳がつくる形
シンポジウム◎人工の形・自然の形◇金子務+高木隆司+桃谷好英+団まりな+高橋義人+小田部胤久+宮崎興二
脳のなかの形◇小町谷朝生
絵のなかの「もの」と空間……ポンペイの壁画から◇小山清男
自然の形と人工の形の相即性について◇花岡永子
音楽における自然と人工◇斎藤尚生
伝統音楽のかたち◇南繁行+佐々木徹+斎藤尚生
光背火焔文様考…その初期的形態と成立について◇西村賢二
人工の形―形と感性◇三井秀樹
舞踊の二つの形◇尼ヶ崎彬
光がつくる形◇竹沢攻一
機械製図における形状表現と言語……その類似と相似の分析◇森貞彦
東洋からの衝撃2……住居内部の自然回帰◇ロバート・マンリー
黄金の音楽構想◇日詰明男
大地の形……天球地球説の成立をめぐって◇荒川紘
対談◎宇宙的地平に立つ表現……一元論的思想における人工と自然◇蔡國強+布施英利
●for-u-m　形の文化をめぐるエッセイと論文
形に探る仏教のルーツ◇佐藤任
顔の形の診療室◇楠本健司
複素素数のパターン◇一松信
ヒョウタンと双魚はなぜ出会ったか◇あだちがびん
muon-scape◇足立涼子+手島荘子
本の形、詩の形◇辻元佳史
形なきものの誘惑と威嚇◇川田祐子
周期性・円筒印章・文化◇斎藤尚生
形と表層◇杣木浩一
魂には形がある◇マダカム幸子
京都の供養とモニュメント◇小澤司
見えない形を見る◇井上多門
陶淵明の「形・影・神」問答◇竹沢攻一
大衆性と芸術性◇前田孝一
補助線の文化論◇小川泰+小川多恵子
開幕直後の舞台と口上人形◇派鳥昇兵
●形の四面体　キーワード解説
思想◇ 金子務
数理◇宮崎興二
認識　分類という認識法◇小町谷朝生
●形の本棚　書評
「色の形」◇小町谷朝生
「四次元の冒険」/「目で見る高次元の世界」◇宮崎興二
「免疫の意味論」◇西澤光義
「新版自然界における左と右」/「実在の鏡」◇金子務
「形の法則」◇十川治江

[3]生命の形・身体の形……1996-1
●巻頭論文
生き物のボディ・プラン◇中村桂子
芸術の皮膚論◇谷川渥
●feature articles　生命の形・身体の形
身体知を支える構造◇金子務
形象化された「謎の微笑」の意味するもの……「モナ・リザ」という鏡像◇松本研一
「生命誕生」と美術◇中川素子
眼に見える形・見えない形―アリストテレスにおける生物の形相の一断面◇山口義久
生命の形と数の〈黄金比と螺旋〉◇岡利一郎+川本昌子
「かたち」としての身体パターン◇田中武一
動きを内在させる「かたち」……デフォルメ表現がなぜ必要か◇市原恭代
●for-u-m　形の文化をめぐるエッセイと論文
シューベルトの「幻の太陽」の正体◇福島円+斎藤尚生
絵画における身体性◇櫻井美智子
顔のかたち……手術により顔はどこまで直せるか◇鳥居修平
耳石◇今井祝雄
おじさんのボールペンと女の悟り◇西澤光義
少数民族に息づくウズマキ形象◇あだち・がびん
疑似二次元世界◇竹沢攻一
交差点と論理のかたち◇小川泰
制約と形◇鎌田富久
大阪府立大学のキャンパス・アート◇前田孝一
唐獅子のルーツ◇佐藤任
消えゆく民俗文化の表象……「江南の龕画」◇渡辺良平
庭と宇宙◇荒川紘
地球にすれば……芸術は生きる根源◇八木マリヨ
柿木人麻呂が見た太陽外部コロナ◇斎藤尚生+廣野卓
いのちの色、いのちの形◇阪本まさ子
魂には形がある……2◇マダカム幸子
顔のかたち、アゴのかたち◇楠本健司
民族音楽のかたち◇南繁行+斎藤与寛+斎藤留美子+斎藤尚生
有機的文化景観都市のイメージ…阪神大震災の今◇八木マリヨ
ラフカディオ・ハーンと四次元◇宮崎興二
ハーン、ヒントン、フェノロサ、クラーク…横浜と四人の……異邦人◇村形明子
アンコール素描……「ワット」と「トム」についての考察◇吉永邦治
法隆寺仏光背火焔文様の源流◇西村賢二
東洋からの衝撃3……ソフト・エッヂとハード・エッヂ　故ケネス・ウッドローフ教授への追憶◇ロバート・マンリー
将校帽の形……戦場のダンディズム◇辻本佳史
地震・都市の形・文化◇斎藤尚史
●形の四面体　キーワード解説
表象◇佐々木健一
数理◇高木隆司
思想◇金子務
認識　形の認知の一問題◇小町谷朝生
●形の本棚　書評
「技術屋の心眼」◇森貞彦
「性愛論」◇西澤光義
「デザインの自然学」◇三井秀樹
「縞々学」◇十川治江

[4]シンボルの物語……1996-12
●feature articles シンボルの物語
富士賛歌……古代人の富士意識◇原秀三郎
かたち、創造と継承……物語絵の画面構成◇若杉準治
創出された象徴……酒井抱一筆「観音図」と瓶花◇今橋理子
シンボルとしての水◇中川素子
水の形象と弥生の精神◇荒川紘
聖と呪の象徴図形……ダヴィデの楯と清明判紋◇金子務
初期ラスター彩陶器の文様◇波頭桂
シンボルと数と形＜球と多面体と秩序構造＞―黄金螺旋と黄金軸と多軸体◇岡利一郎+川本昌子
生命の形と球と秩序構遁……黄金軸と多軸体◇川本昌子+岡利一郎
型に関する二つの考察◇渡部知也
木のこころとかたち……中国の切り絵とともに◇渠昭
●for-u-m 形の文化をめぐるエッセイと論文
茅山道観の佇まいと道符◇渡部良平
産育をめぐる祈リのかたち◇あだち・がびん
グラフの形◇鎌田富久
記号の記号化◇小町谷朝生
顔で形を語る◇鳥居修平
顔のかたち、鼻のかたち◇楠本健司
魂には形がある……3◇マダカム幸子
頭の中には魔物がいる◇小野健一
出ル家ヲ◇阪本まさ子
作品の中の記号化した形◇後藤窿平伊
バウハウスにおけるパウル・クレーの講議考◇斎藤留美子+南繁行
前衛書道家とカビとプラズマ◇千葉蒼玄+高橋忠利+斎藤尚生
天から届いた女房奉書◇斎藤与寛+斎藤留美子
顔の内なる骨格の意識◇宮永美知代
昆虫形態学と折り紙◇鈴木邦雄
戦車の形…その由来と発展◇辻本佳史
東洋からの衝撃4……ヨーロッパのピアッツァと東洋の庭園
故ケネス・ウッドローフ教授への追憶◇ロバート・マンリ
波動芸術としての絵画と音楽……オーロラとの関連性◇斎藤尚生
都市史と都市の形◇小長谷一之
祇園祭と都市の形◇小長谷一之
● 形の四面体　キーワード解説
認識「霞か雲か洲浜がた」◇小町谷朝生
数理◇小川泰
思想　近松の虚実皮膜論◇金子務
●形のプロムナード　時事評
養老天命反転地◇宮崎興二
光の教会◇前田富士男
法隆寺献納宝物◇金子啓明
●形の本棚　書評
「色彩のアルケオロジー」/「地の眼・宙の眼」◇宮崎興二
「究極のシンメトリー」◇十川治江
「建築とデザインのフラクタル幾何学」◇三井秀樹
「美の構成学」◇前田富士男

[5]形を遊ぶ……1998-1

●講演と対談　聖なるものの形をめぐって
講演1　西洋の聖なる場所と形◇荒俣宏
講演2　渦巻くもの・円相・両性具有◇杉浦康平
対談　多次元デザインと聖なるもの◇杉浦康平+荒俣宏
●feature articles 形を遊ぶ
読みと形……囲碁における形の認識◇岡本正志
パイディアーとパイデイアー……遊びと教育・学習をめぐって◇山口義久
「雪華」折り紙と幾何学パタン◇鈴木邦雄
絵本……目と手による認識論◇中川素子
コレージュにおける礼儀教育の形……"Le Moisde la Politesse"を中心に◇桑原由里子
●for-u-m 形の文化をめぐるエッセイと論文
地獄の構造◇荒川紘
アメリカにおける投影法の論争と技術者の文化◇森貞彦
インドネシアの王宮都市と建築◇小長谷一之
惑星が誘った形◇竹沢攻一
美と造形に関する考察◇井上征矢
東洋からの衝撃5……日本の回遊式庭園と英国の産業公共公園故ケネス・ウッドローフ教授への追憶◇ロバート・マンリー+迫田蓉子・マンリー
桂離宮庭園考……不在の朱塗り大橋をめぐって◇古川博
魂には形がある……4◇マダカム幸子
仮面地図の空白を埋める……トウチャ族の「儺戯」◇あだち・がびん
★頂に刻まれた用と美……失われゆく石刻文化の形「★馬★」◇渡辺良平
正多面体のモーフィング◇北村元成
「場」のかたち……「交感覚性」のアート◇三倉克也
デモクリトスと円錐……ギリシア思想史のエピソード◇山口義久
新約聖書における身体観◇角田茂
食事の作法の相異から考えたこと◇渡辺知也
美術史とフラクタル◇三井直樹
ある画家についてのメモ……トマス・コールと骨相学◇小川正浩
球々記◇今井祝雄
栗一粒◇小野健一
かたちと重なり◇福田真実
賭けのかたち◇小川泰
緑の森の一角獣座◇中川素子
E・パノフスキーの映画論の射程◇一條和彦
テンシグリティ構造は誰が発明したか……エメリッヒか、フラーか、スネルソンか◇宮崎興二
●形の四面体　キーワード解説
認識　表面の認知は本当に可能か◇小町谷朝生
数理　自然現象はアートになるか◇高木隆司
思想　益軒の大疑と形◇金子務
表象　漢字をめぐって◇向井周太郎
●形のプロムナード　時事評
アートとサイエンスのインターフェイス―NTTインターコミュニケーションセンター[ICC]◇向井周太郎
JR新京都駅ピル◇宮崎興二
「時の蘇生」柿の木プロジェクト◇中川素子
オペラ・ガリバー◇金子務
●形の本棚　書評
『「あいまいさ」の物理学』◇小川泰
「ふすま」◇高橋義人
「グロテスクの部屋」◇十川治江

[6]花と華……1999-3

●講演
染織における植物模様◇長崎巌
世界の花文化における万葉集の特質◇湯浅浩史
江戸の変化アサガオ……園芸美の追求◇米田芳秋
花と昆虫◇湯本貴和
●feature articles 花と華
日本の紋様にみる花の造形◇三井秀樹
韓国の花紋の造形的考察……パルメット形式を中心に◇金孝卿
芸能における花の役割◇渡辺知也
花◇夏原晃子
"花"的な形……モニュメント咲いた!◇今井祝雄
地球面上の花◇小川多恵子+小川泰
●for-u-m 形の文化をめぐるエッセイと論文
なる・うむ・つくる宇宙◇荒川紘
東洋からの衝撃6……日本の伝統芸術と建築
対近代デザイン運動◇ロバート・マンリー迫田蓉子・マンリー訳
造形ノート―「造形譜」への私的アプローチ◇石垣健
絵本に描かれたグレート・マザー◇中川素子
星型多角形の文化と受容……聖と呪の象徴図形再論◇金子務
軍艦艦橋の研究◇辻元佳史
エミリ・ディキンスンとジョセフ・コーネルをめぐる七つの断片◇小川正浩
生きている根、揺らぐ電場◇石淵輝
哲学的思考の図的表現……三浦梅園の図を中心に◇出原立子
形で見る世界の都市パターン◇藤田志具麻
モンドリアンの作品にみるフラクタル幾何学◇三井直樹
空間構成と意味……桂離宮庭園の場合◇古川博
構成主義と楽曲の形……エイトール・ヴィラ=ロボスのギター独奏曲における構成主義的性格◇鈴木邦雄
知覚経験の本質……部分と全体について◇福田真実
惑星が誘った形……二◇竹沢攻一
エドワード・ウィリアム・ゴドウィンのジャポニスム◇門田園子
「場」のかたち……その構造と生成について◇三倉克也
ピカソの折り紙を見たことがありますか?◇桃谷好英
ペルセポリス残影……遺産・遺物からイメージされる古代ペルシャについての考察◇吉永邦治
サンボにおける関節技の形◇米田守重
知識と知恵◇角田茂
万物照応の蓮華のコスモロジー◇重田貴修
変わったかたちのモノロジー……中国少数民族の暮らしから◇あだちがびん
南京東路の光華……第一百貨商店のショーウインドー◇渡辺良平
手の礼讃◇桑原由里子
魂には形がある……5◇マカダム幸子
●形の四面体キーワード解説
認識　猫と目◇小町谷朝生
数理　伏義と女力と三+五=八◇宮崎興二
思想　世阿弥の花智と初心◇金子務
表象　「浮遊」する建築◇前田富士男
●形のプロムナード　時事評
科学と芸術の出会い……逢坂卓郎による宇宙線のアート◇前田富士男
榎本和子展「無限のヴィジョン・8面体……A.デューラー『メレンコリア1』」◇小川泰
●形の本棚　書評
「フラクタル造形」◇三倉克也

「建築MAP東京」/「建築MAP京都」/「建築MAP北九州」
◇宮崎興二
「水の書」◇十川治江

[7]世記末と末法……2003-3
●講演
ラプンツェルの裏窓 Rapunzel's Rear Window◇異孝之
末法のかたち……鳳風堂の阿弥陀如来像◇水野敬三郎
●feature articles 世紀末と末法
水と火の終末論◇荒川紘
世紀末ポスターのプロポーション◇河鳳洙
「ヴィクトリアン・スタイル」への希求……一八七七年刊「芸術家具」カタログをもとに◇門田園子
世紀末の変わり目の四次元建築◇宮崎興二「場」のかたち……即興のかたち◇三倉克也
かたちのはじめとおわりへのアプローチ◇福田真実
図版構成[天の巻]
図版構成[地の巻]
●for-u-m 形の文化をめぐるエッセイと論文
胎児写真と自己選択権美術◇中川素子
ダニ・カラヴァン（パサージュ）◇脇本厚司
イサム・ノグチ庭園美術館と野口ミチオ先生の思い出◇新見隆
三浦梅園「玄語図」の研究……「玄語図」の球体性についての考察1◇出原立子
紙馬……雲南の小さな神さまたち◇あだちがびん
惑星が誘った形……三◇竹沢攻一
国旗と国歌◇森貞彦
キュビズムとフラクタル幾何学◇三井直樹
魂には形がある……6◇マカダム幸子
日本武術の身体技法◇岩渕輝
天使の翼と天人の天衣◇荒川紘
失われゆく石庫門の装飾◇渡辺良平
環境とテクノ・カルチャー◇山口勝弘
土方巽の舞踏と形◇森下隆
形なき身体とみえない力……東洋医学的世界観をとおして◇齋藤友良
悪魔と契約するには型がある◇高橋義人
ゴッホの名画をめぐる謎◇前田孝一
お札と女性◇小川正浩
魔除けの形◇岡田保造
●形の四面体　キーワード解説
認識　見るは物なり◇小町谷朝生
数理　数理からみた世紀末◇小川泰
思想　絵図から地図へ……伊能忠敬の方法◇金子務
表象　身振り◇向井周太郎
●形のプロムナード　時事評
詩を観る…日独ヴィジュアル・ポエトリィ展◇向井周太郎
「『記憶された身体』展……昇華したマイナスとしての女性ゴルフプレイヤー」について◇一條和彦
日本音楽の基礎概念……日本音楽のなぜ◇小川泰
東京国立博物館……生まれ変わった法隆寺宝物館◇金子啓明
●形の本棚　書秤
「形を読む」◇宮崎興二
「地球のためのデザイン」◇三井秀樹
「フォルメンを描く」◇加藤明子
「円と四角」◇金子務

[8]女の形・男の形……2001-1
●column 形の四面体
認識　羽山装飾古墳の白い鹿◇小町谷朝生
思想　利位・牧之の見た雪花◇金子務
表象　ディジタル・アーカイヴ◇前田富士男
数理　四角を越えるかたち◇宮崎興二
●feature articles 女の形・男の形
マルセル・デュシャンと透視図法◇横山正
仏像の形と心◇西村公朝
時代のカタチ……建築とファッションのあやしい関係◇今井和也
日本の芸能における男と女のかたち◇渡辺知也
陰陽論……女と男、そして形の観点から◇荒川紘
生命誕生の美術にみる女性と男性の力◇中川素子
●ビジュアル構成
On the Earth◇今井紀彰
石神抄◇岡田正人
●form in forum 形の文化をめぐって
魂には形がある……七◇マカダム幸子
「日本文化の型」のイメージ◇森貞彦
東の「形」と西のイデア◇荒川紘
空葬……目に見えぬ聖なる形◇斎藤尚生
惑星が誘った形……四◇竹沢攻一
「半瓦當」が語るもの◇渡辺良平
●Art &Geometry 芸術と幾何学の冒険
「森のコロンブス」は進路を西にとる……西部拡張主義と十九世紀アメリカ美術の一断面◇小川正浩
バーネット・ニューマンと美術批評◇一條和彦
コンピュータが作る四次元の雪◇郭清蓮
面の二重存在性について……図一地の重なり関係を基礎とした考察◇福田真実
ルーマニアの伝統建築に見る幾何学◇パトラスク・パウロ
カンディンスキーの色彩……形体理論における視覚効果◇井上征矢
●ビジュアル構成
Distorting Soup ◇muon
●形のプロムナード
京の七五三◇高木隆司
「エキゾチスムの共有展」◇加藤有希子
●形の本棚
「芸術をめぐる言葉」◇小町谷朝生
「ヴェニスに死す』◇金子務
「本と活字の歴史事典」◇十川治江

[9]芸道の形……2002-8
●column 形の四面体
認識　お化けの形◇小町谷朝生
思想　宮崎安貞……生け垣の精神的原型◇金子務
数理　剣道の型と競技ルール◇高木隆司
●feature articles 芸道の形
狂言の型と技◇善竹十郎
能の形◇田口和夫
古典芸能における「型」について考えたこと―深奥にキラリと光る型を通して見える個性◇渡辺知也
芝居狂言舞台浮絵考◇小山清男
浦東南匯の民俗芸能……昔日、そして明日へ◇渡辺良平
お茶の形遊覧◇小泊重洋
茶菓子の話◇青木直己

黒い空間のかたち……茶室の色と光◇小町谷朝生
芸道としての科学◇小川泰
写真構成｜菓鳥風月
●form in forum 形の文化をめぐって
魂には形がある……8◇マカダム幸子
空手における力学◇林昌樹
五弁の謎を解く◇西山豊
生物の形　拘束と自由度と◇団まりな
ワンニャンオギャー語辞典◇斎藤尚生
幼児教育ソフトにおける三次元CGの応用◇河村苗穂子+近江ひろえ+郭清蓮
リープル・オブジェの夢……柄澤齊と北園克衛◇小川正浩
絵本と20世紀美術◇中川素子
人間の視覚と空間の記譜法◇平瀬有人
十九世紀アメリカにおける骨相学的視の専制……1◇小川正浩
●Stars & Cosmos 星と宇宙観
月の影……なぜウサギに見えたのか◇荒川紘
星はなぜ星形なのか◇金子務
星座の形……ものの形と認識の例◇一松信
惑星が誘った形(5)◇竹沢攻一
須弥山と崑崙山◇荒川紘
●形のプロムナード
シリン・ネシャット展◇中川素子
バックミンスター・フラー(1895-1983) 展◇小川泰
●形の本棚
「風景学・実践編」◇小川泰

[10]笑う形……2004-4
●column 形の四面体
認識　江戸の形認識◇小町谷朝生
思想　明庵栄西……喫茶養生と茶のかたち◇金子務
表象　キリシタンという表象◇柳父章
数理　村松武司と安野光雅◇小川泰
●feature articles 笑う形
ブリューゲルと民衆の笑い……中世から十七世紀まで◇森洋子
笑いの美術史◇若桑みどり
日本喜劇の復権……狂言の笑い◇安東伸元
落語深読みの文化論……志ん生「はてなの茶碗」における換骨奪胎をめぐって◇小川泰
神々の笑いと禁制◇金子務
クメールの微笑◇小山清男
ギリシア哲学と笑い◇山口義久
〈笑い〉の誘惑……成瀬巳喜男、黒澤明を中心に◇藤崎二郎
笑いの映画史序論映画に見る「笑いの構造」◇今井和也
常識の形を破る笑い◇西山豊
上海「漫画」の源流……豊子★とその周辺◇渡辺良平
[図版構成]
笑う図像◇一條和彦+加藤有希子+平野千枝子
●form in forum 形の文化をめぐって
一冊の数学書◇宮崎興二
魂には形がある……九◇マカダム幸子
江戸東京博物館内に浮かぶ風船爆弾◇山地良造
アメリカ絵画と黒人表象◇小川正浩
形体研究……新しい「かたち」の探究◇石井宏一
「心的イメージ(mental image)の発見◇加藤明子
「国のかたち」……天と天皇の位置◇荒川紘
絵本の一画面における動きの表現◇中川素子
ワンニャン等の文字に見出された法則性◇斎藤尚生
●event review 形のプロムナード
信楽で「生誕百年記念展/小林秀雄　美を求める心」をみる◇前田富士男
里山に生き暮れる体験とアート◇前田富士男
●book review 形の本棚
「秘の思想」◇小川泰
「カタチの歴史」◇山地良造

「形の文化会」入会申込書

形の文化会ホームページ http://katachi-imagination.org

「形の文化会」への入会、フォーラムへの参加等についてのお問い合わせは,下記の連絡先までお願いいたします。

形の文化会事務局
〒599-8531　堺市中区学園町1-1　大阪府立大学 高等教育推進機構　中村（治）研究室気付・中村治
TEL: 072-254-9624　FAX: 072-254-9928　E-mail: info@katachi-imagination.org

入会の申込みは、下記の事項をEメールで送付、もしくは本頁をコピーしてFAXでお送り下さい。

ふりがな

氏　名

生年月日

現住所

〒

TEL　　**FAX**

E-mail:

勤務先・所属等

〒

TEL　　**FAX**

E-mail:

専 攻 分 野

本会以外の所属学会等

当学会では、入会申込みを戴いた方に、次のアンケートへのご協力をお願いしております。
お差し支えのない範囲で、ご回答ください。

作品／著書／訳書／論文／作品など（5点以内。著書等は出版社、論文等は掲載誌名をお書き下さい。）

関心のあるテーマ

本会への要望・提案

以下は記入しないで下さい。

紹介会員名　　入会年月日　　会員番号

「形の文化会」事務局の連絡先は以下のとおりです。住所等の変更が生じた場合は至急ご連絡下さい。

形の文化会事務局
〒599-8531　堺市中区学園町1-1
大阪府立大学 高等教育推進機構
中村（治）研究室気付・中村治

TEL: 072-254-9624　FAX: 075-320-2859
E-mail: nakamura@hs.osakafu-u.ac.jp

形の文化会口座番号（年会費振替払込用）　ゆうちょ銀行　００９００－８－２４２３８９
（他の金融機関からの振込用口座番号は　〇九九（ゼロキュウキュウ）店（099）　当座　０２４２３８９）
ホームページ　https://katachi-imagination.org/blognews/index.html

形の文化研究

第十二巻（通巻 12 号）
ISSN 1880-0696

発行日　2019 年 3 月 31 日
発行人　形の文化会　　会長　前田富士男

編集　『形の文化研究』編集委員会事務局
650-0004 神戸市中央区中山手通 6-5-2
神戸山手大学総合社会学科井上研究室気付
井上尚之

印刷所　よしみ工産株式会社
東京都文京区本郷 3-26-1 本郷宮田ビル3階

頒価　会員 500 円・非会員 1000 円

12 Bulletin of Cultural Study on KATACHI

Ongoing Art <Artist in Residence (AIR)>
：From the Practice of the AIR Organized by the Local Government ····· **Yuki Kondo** 3

Museum as Architecture and the Environment : Concerning Yokosuka Museum of Art ····· **Kasumi Kudo** 9

From Depth to Remoteness：Changing Shapes of Buddism in Present Japan ····· **Yasuaki Katagiri** 17

* * * * *

History of Mining Technology in Akita Area from Refering to the Mining-Pictures ····· **Tadao Imai** 25

Beyond the Perspective Algorithms in Akita-Ranga to the Touch-senses World
：On the View-senses Revolution in Art/Science and the Touch-senses World ····· **Tsutomu Kaneko** 33

From Goethe's Geological Drawing to C.G.Carus' Landscape Painting
: Goethe in Switzerland and Experiment as »Rebuilding of Experience« ····· **Fujio Maeda** 47

Reconsidering Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics"
：Sakamaki Masami's *Talks About Whales* and Relational Art ····· **Kazuhiko Ichijo** 67

The Report of Ohstu Festival：Momoyama ····· **Ayumi Shigenobu** 73

Japanese Society for the Culture of KATACHI
http://katachi-imagination.org/
2018