

2020

# COMPOST

vol. 01

2021

02

2022

03

2023

04

2024

05

2025

06

2026

07

2027

08

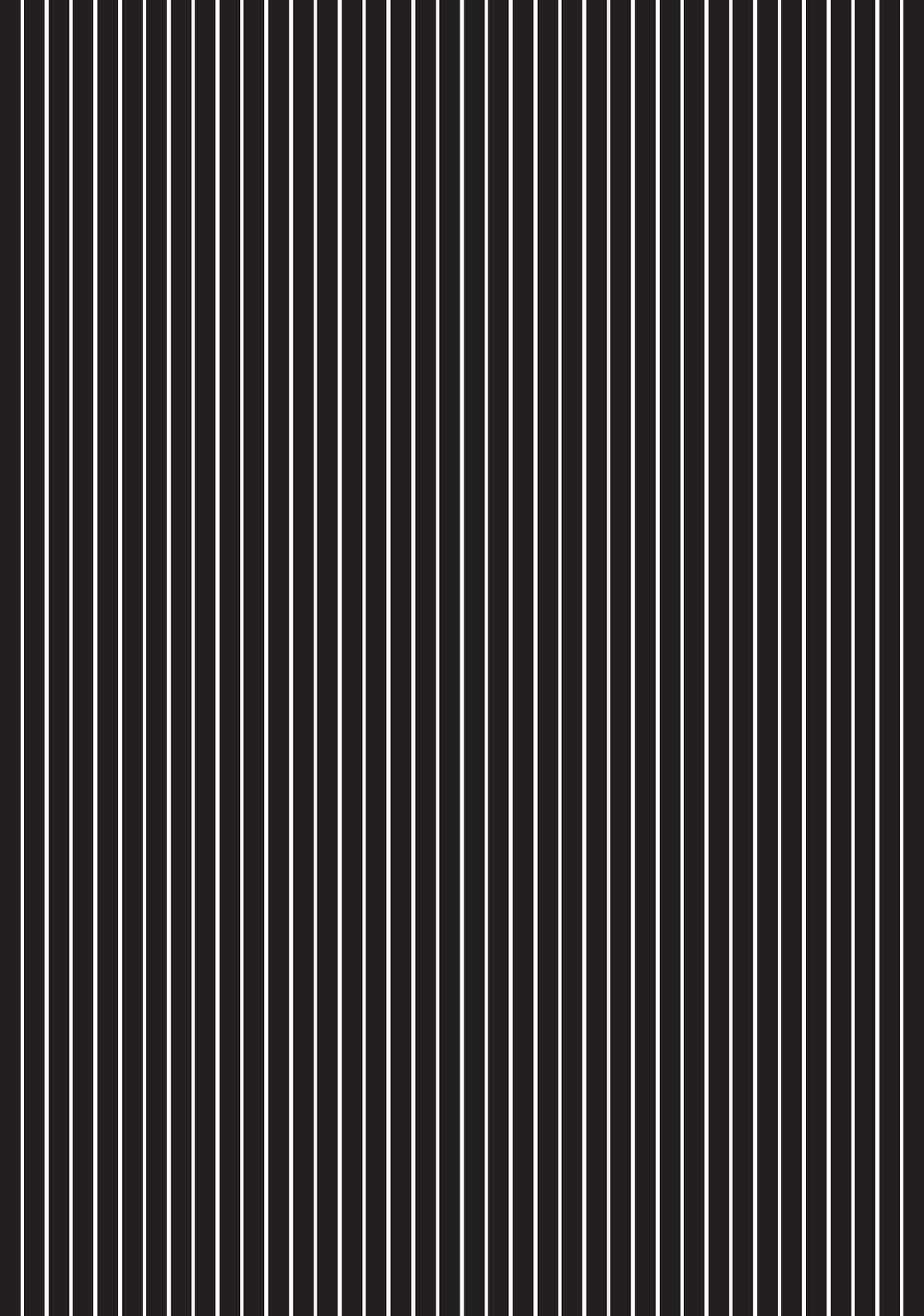
2028

09

2029

10





COMPOST

vol. 01

## 『COMPOST』の発刊に

いよいよ、というべきか、やっと、というべきか、京都市立芸術大学芸術資源研究センターから紀要『COMPOST』が発刊される運びになりました。めでたいことです。2014年の芸術資源研究センター（以下〈芸資研〉）のオープンから数えて6年にしてようやくの発刊、ということになります。センターの最初の構想案を書いたのがその5年前の2009年のことなので、そこから数えると、10年以上が経過してしまいました。『COMPOST』は芸資研の紀要という位置づけなのですが、この少々変わったネーミングについては説明が必要かもしれません。

「アーカイブ」（正確にはアーカイヴズarchivesですが、ここでは「アーカイブ」と表記します）の概念を説明する時に、「美術館は壁、図書館は書架、アーカイブはキャビネット」というような比喩が使われたりするのですが、「COMPOST＝コンポスト」は、私たちの考えるもうひとつの動的なアーカイブ観を表しています。

コンポストとは、一般的に、生ゴミや排泄物などの有機物を微生物の力を借りて分解、堆肥化すること、またはその容れもののことですが、ゴミ箱とは違って、そこには、廃棄、保存・蓄積と同時に、変化と再生のイメージがあります。なぜ廃棄が保存へと移り変わるのかといえ、そこに変化・再生のプロセスがあるからです。本来の「アーカイヴズ」では対象とされる行政文書について、恣意的な書き換えや紛失を避けるべく、変化の少ない堅牢な保存を旨とするのですが、日々変化してゆく創造の現場である芸術大学でのアーカイブには、そのような変化のプロセスがあらかじめ組み込まれているはずではないか？と考えてみましょう。そのような芸術としてのアーカイブのモデルのひとつが「記譜法」です。楽譜は創造されたあたらしい音を記述して、時間を超えて保存継承する技法なのですが、同時に楽譜は、時間を超えて様々な読みと変化を許容し、あたらしく生き生きとした演奏＝創造を生み出す可能性に開かれ、創造的に読まれるための開かれた記述（ノート）でもあります。私たちの考える「芸術大学におけるアーカイブ」というのは、例えばそんなイメージで、「COMPOST」というネーミングにはそんな意図も込められているのです、実は。

まずは最初の1巻です。2020年をスタートに年1回の発行で10年を当面の目標にしていきます。できる限り息の長い存在であれませう、温かく見守っていただければ幸いです。

石原友明

2020

## 巻頭言：『COMPOST』の発刊に

5 石原友明

## 論文

AIDS危機の時代のクラブカルチャーと芸術実践のアーカイブ

10 石谷治寛

——視点・過程・展示

## 研究ノート

収集からリ・サーチ (research) の時代へ

42 山下晃平

——井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究

美術と工芸のアーカイブズ

62 畑中英二

——京都市での試み

京都美術の歴史学（京都芸大の一九五〇年代）

68 牧田久美

——上野リチ (Reiue Rix フェリス・リックス) 研究・調査報告

## 研究ノート—小特集

## 音と身体 of 記譜研究

「音と身体 of 記譜研究」に向かって

90 竹内直

——序にかえて

音符の棒 (符幹) が映し出す音楽史と演奏行為

95 三島郁

——十七世紀後半から十八世紀の手稿譜より

身体に刻まれた記憶の記録

109 米山知子

——トルコ・アレヴィーの身体技法セマーとその実践の場から

クルンのポボンを転記する

119 井上航

思想を記譜する

129 滝奈々子

——グアテマラにおける「調和 (sunk'utub/Kab'awit)」の思想とロック・マヤの事例から

## 研究ノート

富本憲吉『わが陶器造り』を巡って

142 森野彰人

富本憲吉『わが陶器造り』の先に

154 前崎信也

「あえて間違った読み方を」

161 石原友明

——創造的誤読についてのノート

編集・投稿規程 168

学術論文執筆要項 169

執筆者略歴 171

編集後記 174

資料編 001

論文



COMPOST  
vol. 01  
2020

Archival Research Center, Kyoto City University of Arts

## AIDS危機の時代のクラブカルチャーと芸術実践のアーカイブ

——視点・過程・展示

石谷治寛

10

HIV/AIDSの予防とケアの情報発信を目指したエイズ・ポスター・プロジェクト(以下APP)の活動は、京都市立芸術大学出身の美術家や在学生を中心に一九九三年の京都で始まった。このAPPの映像や記録写真資料の整理を中心としたアーカイブ化の作業を、資料を保管しているブブ・ド・ラ・マドレーヌ氏の協力で、二〇一六年末から開始した。このアーカイブ作業では、すでに四半世紀を経過しつつある旧式メディアの保存の緊急性という観点から、とりわけ映像資料のデジタル化と当時の関係者へのビデオ・インタビューを中心に作業を進めていった。Hi8に収められたビデオ記録やスライドに関しては、カビなどによる痛みが激しいことがわかり、この種の資料のデジタル化は今後ますます急を要するだろう。

こうした資料整理とデジタル化の成果公開の機会として、著者は二〇一八年十月六日から翌年一月二十日まで森美術館で開催された資料展示企画「MAMIサーチ006…クロニクル京都1990s—ダイアモンズ・

アー・フォーエバー、アートスケープ、そして私は誰かと踊る」に共同企画者としてたずさわり、二〇一九年六月十四日から七月十二日まで京都精華大学ギャラリーフロールで開催された企画展「ヒューマンライツ&リブ博物館—アートスケープ資料が語るハストリーズ」をディレクションした。調査対象である当時の状況については、既に上記の展示カタログの解説とエッセイで執筆したので、それを参照していただきたい(椿・石谷二〇一九)。また京都精華大学の展示を踏まえた公開可能な資料集の編纂も進行中である。

本稿では、一連のアーカイブ作業の前提となるAIDSと芸術実践についての歴史的視点を整理して、調査対象となる京都での活動を位置づけたうえで、アーカイブ作業のプロセス、資料展示の方法論とその意義について明らかにする。二〇〇〇年代以降から、美術の領域では、現代美術家へのオーラル・ヒストリー・アーカイブ、現代美術の保存修復やそれを補完するドキュメンテーション、パフォーマンスや社会参与芸術(ソーシャリー・エンゲージド・アート)など非物質的な芸術実践の記録の必要性が認識され、アーカイブへの関心が高まっている(加治屋・山峰・石谷ほか二〇一七、加治屋ほか二〇一八、Serexhe 2013; Ferranti and Pugliese 2013)。本研究は、そうした知見に隣接するが、一九九〇年代の京都でのAIDS危機の時代の活動が、狭義の芸術実践やパフォーマンスにとどまらず、クラブカルチャーや社会運動とも地続きであったことにも注目した。調査対象それ自体に、特定の個人の作品やアートの方法論に縛られない協働でジャンル横断的な側面が強かったからだ。こうした調査対象の営為を損なわずに、どのようなアーカイブの方法がありうるか? 素材を蓄積して現存の秩序や物語を確認するための慣習的なアーカイブとは反対に、固定的でないアーカイブ実践と保管のモデルとして、「論争的アーカイブ (Confictual Archive)」が提唱されている (Missen and Chateigné 2012)。これは、公的にはアーカイブ化されず表に出にくいがゆえにアクセスの難しい素材を批評的に扱おうとするもので、対抗文化やAIDS暴動など見えにくい歴史に光をあてようとした「カウンター・アーカイブ」の特殊な実践を念頭に練り上げられたという。そのアーカイブ実践は、

11

「開かれたフレームワーク」をもち、「活発に変化し」、「新しい関係性を促す」ものとしてデザインされる。アーカイブは、記憶が再上演される「論争の生産空間」となる。

本研究は、調査対象の資料群のデジタル化と整理作業の過程を通して、これまで十分には公に可視化されてこなかった資料の意味やその背後の人々や出来事の関係性を紐解きながら、展示公開によってその関係性の網目へのアクセスを可能にすることを通して、新たな議論と実践の場を創出しようとするものだ。アーカイブをそうしたダイナミックな現在進行の実践として捉え、本稿では、調査対象の国際的な歴史的な脈や回顧状況を含む「視点」、資料群の整理と読解に基づく調査対象の再フレームニングと処理の「過程」、素材の仮設的な構造化と再配置を通して論争の生産空間を創出する「展示」という側面から具体的に記述する。

### 視点 Scope

まずは、AIDS危機の時代の芸術実践をアーカイブ化するための現代的な視点を押さえておきたい。AIDS（後天性免疫不全症候群）は、一九八〇年代から一九九〇年代にかけて、不治の病とみなされてきたが、現在は服薬によって発症を抑えられる状況にまで変わってきている。HIVは感染力が極めて弱いウイルスであり、精液や血液などの体液接触のある「性行為、母子感染（出産時に産道で血液を浴びるため）、注射器の共有、輸血など」が主な感染経路となる。AIDSは、一九七〇年代末にニューヨークの男性の同性愛者のコミュニティで原因不明の病として広がりはじめたが、一九八〇年代になって、血液製剤による薬害も明らかになった。感染経路が明らかになるにつれて、不特定多数の人間との性行為や麻薬摂取時の注射針の共有も感染原因として想定されたことから、HIV陽性者へのステイグマを助長させる傾向も生じた。公衆衛生の観点で性感染症の予防・啓発に取り組む行政側が、陽性者を社会規範の逸脱者とみなし

隔離・排除しようとする動きがみられたからである。感染予防を超えて恐怖を煽る世相に対して、PWA（People With AIDS エイズとともに生きる人々）の意思との大きな齟齬が浮き彫りになった。一九八〇年代後半になるとニューヨークではACT UPのように強い抗議や告発をともなう社会運動が活発化していった。その活動で目標にされたのは、実際は多様なPWAの生を可視化（ビジュアルイズ）することだったといえる。ACT UPのようなアクティビズムと並走しながら、アーティスト主導のVisual AIDSが立ち上げられ、その活動は公共の中でステイグマ化されていたHIV/AIDSに関する話題やイメージを積極的に表明していくことにつながる。Visual AIDSは現在、ウェブ上で三十年におよぶ活動歴や関連するアーティストについてのアーカイブを公開しており（visualaids.org）、HIV/AIDSを取り巻く社会情勢が変化するなか、それに合わせた美術家たちの歩みを辿ることができる。一九八〇年代末に行われた《エレクトリック・ブランケット》は、芸術活動がアーカイブ実践にも通じる象徴的な取り組みだったといえる。ここではその意義を振り返っておこう。

《エレクトリック・ブランケット》とは、スライドプロジェクターで公共空間に、PWAの生活を記録した写真を投影する試みである（<https://visualaids.org/projects/electric-blanket>）。二時間を越えるスライドショーはそれぞれ「Memorial追悼する」「Action行動する」「Document記録する」のパートに分かれている。写真の撮影者や被写体のなかにはナン・ゴルドフィンら国際的に名の知られた美術家たちも含まれており、「電気毛布」というタイトルに示唆されるように、病気で衰弱していく人々の生を、スライドの投影による電子的な光の毛布で包み込もうとする、美しい協働実践になっている。追悼、行動、記録という視覚表現の基本的な要素を公共化するこの試みは、アートというよりもアーカイブが果たす役割に近かったことに注意したい。哲学者ジャック・デリダは、アーカイブの語源がアルコン（公文書を保管する上級政務官の家）に由来することに注意しながら、アーカイブが留まる場所は「私的なものから公的なものへのこの制度

的移行を跡づけ、「法と特異性が特権のうちで交差するこの選ばれた場所」だと述べた(デリダ二〇一四)。<sup>4)</sup>この指摘を読み替えるならば、AIDS危機の時代に育まれた芸術実践は、私的な生を公共化するなかで、特異性を通して差別的な法を捉え直すという、アーカイブの根源に接近する試みだった点も記憶されるべきだろう。

こうしたAIDS危機の時代の美術家たちの活動は、近年ますます芸術史のなかでも重要視されている。公共空間に表現で一時的に介入する試みは、一九八〇年代からパブリック・アートや社会参与芸術の重要な戦略の実例として論じられてきた(Atkins 2009: 59-62; Holmes 2012: 80-81)。その第一人者だったジェニー・ホルツァーはニューヨーク市のAIDSのパブリック・メモリアル『あなたたちは私に愛を与えてくれた』(二〇一六)を手掛けている。美術批評家ダグラス・クリンプは、一九八〇年代半ばからAIDSアクティビズムに積極的に携わった(Crimp 1988, 2002)。<sup>5)</sup>その歴史は、近年顕著に行われている美術制度に対する直接的な抗議行動やアーティビズム(アート+アクティビズム)のルーツに位置づけられる(Lemoine and Quardi 2010: 35)。イエーツ・マッキー『ストライキ・アート』は、ウォールストリート占拠のようなアーティストによるボイコット運動を、一九八〇年代にHIV陽性者たちが金融街の道路に倒れこんで、自らの脆弱な生をアピールした「ダイ・イン」に遡る(McKee 2016: 41-44)。あるいは、芸術作品と並列してポスターや雑誌など関連するトピックを展示して、その空間を公的な議論の場として機能させようとしたグループ・マテリアルの活動は、アートを民主的な対話や社会変化を促す媒介として捉え直す近年の国際的なキュレトリアルな動向の先駆とみなせる(Ault 2010)。西洋中心主義的で男性の美術家を頂点とした美術業界に対する異議申し立ても含むフェミニズム、エスニック・マイノリティ、性的少数者をテーマにした企画展を振り返るマウラ・レイリー『キュレトリアル・アクティビズム』(Reilly 2018: 208)でも展覧会「アートAIDSアメリカ」(Katz 2015)が取り上げられている。このように北米を中心としてAIDS

D S危機の時代のアートの活動は、芸術史の不可欠な部分として歴史化されつつある。

そうしたなか、エスニック・マイノリティや北米以外の地域での回顧も行われている。たとえばニューヨークで画家として活躍し、AIDSで亡くなった中国系アメリカ人のマーティン・ウォンは、グラフィティやレコードやオブジェの収集家でもあった(Corcoran and McCormick 2013)。ウォンの絵画とともに彼が収集したグラフィティが展示公開されたほか、ヴェトナム難民として生まれデンマークに育った美術家ヤン・ヴォーは、ウォンの母親が保管していた彼のコレクションを整理して、インスタレーションとして美術館に展示した(Ault et al. 2013)。またスペイン語圏のAIDSアクティビズムをテーマにした資料展「Anarchivo SIDA」<sup>6)</sup>やリードをはじめとしてスペイン各地の文化施設で行なわれている(Benlloch 2017)「図」。台北やタイなどのアジア地域でもAIDS危機の時代を通過したLGBTQ当事者による芸術表現への関心が高まっている。

一九九〇年代の京都でも、AIDSをめぐる美術家たちの取り組みが活発化した。この時代の資料を公開可能なアーカイブや視聴覚資料として整理する着想は、芸術資源研究センター(芸資研)が文化庁メディア芸術連携促進事業の助成金で実現した古橋梯二『LOVERS—永遠の恋人たち』(1994, 2001)の修復・展示がきっかけである(加治屋ほか二〇一六)。二〇一六年には京都芸術センターで修復作品の展示にあわせて、設計図など必要な技術資料も公開した(石谷二〇一六、京都市立芸術大学芸術資源研究センター二〇一七・一六—一九)。この資料展示では、作品が国内外でツアー展示された文脈について明らかにすることができたが、制作当時のより広い資料の掘り起こしは、その歴史的脈を明確にするために必須である。というのも古橋梯二のほかに八名の友人たちが『LOVERS』に出演しており、彼らの中にはアーティスト集団ダムタイプのメンバーや一九九三年に発足したAPPの活動に熱心に取り組んでいた者も多かったからである。

APPの活動についてはウェブサイトが公開されており(<http://aidsposter.web.fc2.com/>)、その活動の概



【図1】「Anarchivo SIDA」の展示風景、マドリード市芸術センター-Conde Dugueにて。撮影：石谷治寛

要や歴史が詳述されている。二〇〇七年には関連する活動が冊子としてまとめられた（佐藤二〇〇七）。そうした経緯から二〇一〇年には京都精華大学ギャラリーフロールで展覧会とシンポジウム「LIFE with ART」を受けとめ、そして、「渡す人」が行われた。この展示の際に資料がそれまで保管されていた場所から持ち出されて、奈良のプブ・ド・ラ・マドレーヌ氏宅に移管されることになったが、それを公開可能なかたちで整理・保管しておくことは、上記のような国際的な動向のなかでの日本での取り組みを再検証し、さまざまな関係性に開かれた空間を再創出することにつながるはずである。

### 過程 Process

資料の中には、当時の印刷物や会議資料や企画書のほかに、スライドやポジフィルムの写真、Hi 8やVHSの映像資料が保管されていることがわかり、それらのデジタル化とインタビュー調査を中心に、アーカイブ作業を進めた。資料のデジタル化をともなう整理作業は、アクセスのしにくい視覚資料の見直しをつけ、その背後の意味や関係性が視覚的に具体化される道筋となる。それに対して、議論やインタビューは、言語化を通して、資料の解釈を豊かにし、その意味や関係性が構造化されていく。とりわけ当時の活動には五十人以上の人々が関わっていたので、資料整理の過程で、その公開や議論の場を設けることは、個々の資料を引き金とするそれぞれの記憶の再上演を助けるはずである。

まずは二〇一七年五月に、APPが収集したポスターのうち現在は佐藤知久氏が保管しているポスター群を芸資研カフェスペースに展示するとともに、「第17回アーカイブ研究会・エイズ・ポスター・プロジェクトを振り返る」で、当時を回顧するディスカッションを行った（京都市立芸術大学芸術資源研究センター二〇一八・二七）「図2」。さらに資料整理を行う意図についてFacebook上でステートメントを発表し、関係



〔図2〕「第17回アーカイブ研究会：エイズ・ポスター・プロジェクトを振り返る」撮影：桐月沙樹

者の理解や若い学生の関心を得ながらアーカイブ作業を進めた。また二〇一八年の三月には東山アーティ  
スツ・プレイズメント・サービス(HAPS)の依頼で、本調査の進行状況とその文脈についてトークを  
行った。こうして整理作業と進捗状況の報告を繰り返して、資料の現代的意義を確認しながらアーカイブ化  
は進められた(畠中・金子・石谷二〇一九)。

さて、APPの活動に関連する資料群の特徴について触れておきたい。APPの活動は、一九九二年に  
シェアオフィス兼レジデンス施設として日本家屋を借りて設立されたアートスケープを拠点に展開した。こ  
の場所はAPPの活動が広がるにつれて五十人以上の人々が常時出入りする開かれた場所になっていき、副  
次的に立ち上げられた活動の拠点にもなった(柳一九九四)。ウイメンズ・ダイアリー・プロジェクト、Q  
FF(「東京国際レズビアン&ゲイ・フィルム&ビデオ・フェスティバル in 京都・大阪」実行委員会)、  
SWEETLY (Sex Workers! Encourage, Empower, Trust and Love Yourselves) 等である。さらにクラブメ  
トロではエイズ・ベネフィット・パーティ「Club Luv+」も行われた。これらの活動で生まれた資料群は  
体系的な保管がなされずに、二〇一〇年頃にアートスケープを引き払う際に、一部は廃棄され、他の資料は  
関係者によって個別に引き取られることになり、そのうちの一部がブブ・ド・ラ・マドレーヌ氏の自宅に保  
管されることになった。こうした事情は聞き取りのなかで次第に明確になり、資料整理も上記の異種の活動  
ごとにシリーズとして整理し直す必要があった。同時に、企画書類や映像などと現物資料を見比べると、保  
管資料には欠落も多いことがわかり、当時の活動の網羅的なアーカイブとしてまとめるには、関係者の今後  
の協力も不可欠である。

一九九〇年代の京都に展開したAIDS危機の時代のアーカイブを通して考えると、この時代の芸術実践  
について再考するためには次のような観点が重なりあうことが必要だろう。

- ・ HIV/AIDSの当事者による表現を超えた証人 (witness) や介護者の視点
- ・ 一九八〇年代以降の美術館や劇場外での現代美術とクラブカルチャーの交差
- ・ 社会におけるアートの役割とアクティビズム
- ・ フェミニズムやLGBTQを含めたアイデンティティ・ポリティックス
- ・ 視聴覚資料の保管・デジタル化と利活用の可能性

とりわけ京都におけるHIV/AIDSへの関心の高まりは、ダムタイプによる「SNプロジェクト」(一九九二―一九九六)の展開とも切り離すことができなかったことは重要である。パフォーマンス作品《S/Z》では、舞台の冒頭で、古橋悌二はスーツ姿で「日本人」「同性愛者」「HIV+」といったレッテルを貼られて登場し、それからドラァグクイーンのメイクを行い、最後には救命ボート上に裸で横たわりながらリップシンクで歌う。古橋悌二《LOVERS》(一九九四)は、《S/Z》で強調されたレッテルやメイクが剥ぎ取られた裸の姿が曝け出される点で、両者は対比的な作品として考察されてきた。しかし、それだけではなく、ドラァグクイーンのキャラクターであるミス・グロリアアスが主演した、D・K・ウラヂによるオール・ドラァグクイーン映画『ダイヤモンド・アワー』(一九九四)も、古橋悌二/ミス・グロリアアスとHIVウィルスとの関係を捉えた表現の一連の展開として理解されるべきである。

振り返れば、古橋は一九九二年末に体調悪化からAIDSの発症を自覚して、友人にFAXと郵送の手紙でそのことをはじめて告げた(古橋二〇〇〇:三六―四三)。しかし、その六年前のニューヨーク滞在中の検査で、HIV陽性の結果を受け止めたものの、そのことを友人に打ち明けられないでもいたという。つまり古橋は、ニューヨークでACT UPが立ち上げられた一九八〇年代後半には、すでに自らもHIVとともに生きていることには自覚的だった。そう考えると、とりわけ一九八九年に古橋の呼びかけで、ドラァグク

イーン・パーティ「ダイヤモンド・アー・フォーエバー」が大阪で開始されるようになり、ほぼ同時期にダンスフロアのような大きな舞台に、ハウス音楽を響かせるダムタイプの「EPプロジェクト」が開始されたことは、明示的ではないにせよ、その後のHIV感染報告後の表現につながる伏線にもなっていると考えられる。

一九九〇年のクリスマススイブにクラブ祇園京都で催されたダイヤモンド・アー・フォーエバー主催のパーティ「X BALL」に向けたステートメントのなかでは、AIDS危機の時代にドラァグパーティを開催することの意義が力説されている。それによれば、当時のクラブパーティでは、AIDSによって直接触れ合うことが禁断された反動から、薬物を使用してセックスの快楽のシミュレーションを生み出そうとする傾向があったとされる。それとは反対に、ニューヨークでのパーティのオーガナイザーだったスーザン・バーチの言う「外向性(extroverted)のイリュージョン」、すなわち「人間同士が互いのキャラクターを表現し、その相乗効果で創り出すエクスタシーを取り戻そうという動き」を祇園京都の舞台で実現するのだと言われ、こうつけ加えられている。「そしてそれはエイズやドラッグでこの世を去っていった多くの友人たちに対する反省でもあるのです」。

京都におけるAIDS危機の時代の芸術実践をアーカイブ化することは、このようにクロズドだった時期の古橋悌二の足跡を辿り直すことも切り離すことができないだろう。とはいえ、HIV/AIDS当事者のアーティストとして彼の振る舞いの特権視しすぎることは慎重でありたい。古橋は、一九九二年十月の友人宛の手紙(古橋二〇〇〇:三六―四三)で、感染報告がHIV陽性者をヒーローにしようことへの危惧とともに、支援体制が整っていない日本の状況で告白することの難しさも指摘しながら「当事者性」に言及している。情報による仮体験でなく、実体験すること、「そこで勝ち得た情報だけが、私の細胞内に永遠にとどまることが出来る」。ここで彼はHIVウィルスを実弾に喩えさせしている。「私はすべての戦場

にいてそこに飛び交うすべての弾にあたりたかった」「アーティストとしては、それ以上のものの当事者である必要性があるのではないかと感じていた」と。古橋が、PWA当事者こそがアーティスト足りうるのだと強く主張する背景には、自らの「愛の遍歴」についての後悔の気持ちを退け、肯定するためであったこともほのめかされている。だが、ここには逆説的に自らを犠牲者として悲劇のヒロインに仕立ててしまう危うさと矛盾が表明されてもいる。

さらに古橋はこの手紙の中で、HIVを神への信仰にすら比較している。もちろんこれはキリスト教にとつて同性愛が根深いタブーだったことを踏まえた強烈なアイロニーであることも見落としてはならない。《LOVERS》のポスターで、裸の古橋が十字のかたちで両手を広げながら、作品映像のスクリーンとは異なり、尻を鑑賞者に向けるポーズをとっているのも、そのアイロニーの明確な表明であろう。同様の宗教的なメタファーを用いるならば、愛を体現すると自称する犠牲者の振る舞いを証言する友人たちは、「使徒」と見なされるかもしれない。それはちょうど《LOVERS》の、四方の壁に古橋の友人たちがすれ違う姿が映し出されるのに似ている。

実は、アートスケープに残されてブブ・ド・ラ・マドレーヌ氏宅に保管された記録映像のうち、デジタル化したものの中には、ナン・ゴールドフィンが日本での個展に際してインタビュ取材した映像のVHSコピーもあり、そこにはダムタイプオフィスのなされた古橋悌二への二十分程の英語インタビュも含まれていた。この映像についてはそもそも由来がいまのところ不明なため、公表を見送らざるをえない状況にある。未公開の古橋のインタビュを補い、その人格化を相対化するためにも、彼のまわりで出来事を目撃し介護した人々のインタビュが必須であった。結果的に二十七名のビデオ・インタビュを行い、そのうち二十四名分を著者が三十分程度に編集して展示公開することになった。不在の中心である古橋自身の告白は両義的であるが、むしろ彼を支えた友人たちの証言にこそ、一九九〇年代のAIDS危機を生き延びる痛

みと実体験がある。この観点からして、『ダイヤモンド・アワー』、『SN』、『LOVERS』は、作者はそれぞれ異なるものの出演者や制作スタッフの重なりが明らかであり、当時の関係性の網目を逆照射する一連の作品群とみなせる。上記の観点から、古橋のニューヨーク時代から、ドラアグクイン・パーティの盛り上がり、そしてAIDSアクティビズムとその後まで、一九八〇年代半ば以降の京都での様々な領域横断的活動の記録の総体とそれに携わった複数の人々への聞き取りが、本課題の対象とする資料群として再フレーミングされる。

同時に、二〇一六年の《LOVERS》の展示にあわせて、ダムタイプオフィスとクラブメトロは、七月十三日に古橋悌二の生誕記念日を祝するパーティを開始した(二〇一九年に四回目を迎えた)。これはクラブイベントを通じたライブによる回顧にもなっている。こうした生ける回顧イベントの催しと資料のアーカイブ化が、くしくも同時期に並行して行われるようになったことは、複雑な活動と感情が絡み合った時代の記憶の再上演として、重要な役割を果たしているだろう。ダムタイプオフィスによってさらに過去の資料群のデジタル化とインスタレーションの再制作も行われ、フランスのポンピドゥーセンター・メス分館と東京都現代美術館でそれらが展示された(DUMB TYPE 2019)。本研究はダムタイプの活動と並行しながらも、その外部で行われた一時期の活動を補足しようとする点で、対象はある部分で重なりつつも異なっている。ただ、当時から四半世紀を迎えて、開かれたかたちでのイベントや展示を通して、ワーク・イン・プログレスのアーカイブ作業の公表と共有が様々なレベルで並行して行われていることは特記しておきたい。

## 展示 Exhibition

二〇一七年末に森美術館のキュレーターである椿玲子氏から提案があり、アーカイブ化の作業は、展示企

画の立案と並行して進められることになった。AIDSの問題を含む、当時の文化芸術の状況をより広い視点で展示構成する手がかりとして、ブブ・ド・ラ・マドレーヌ氏所蔵資料に含まれるAPPの活動に限らない資料にも注目した。とくに古橋梯二から委託されたプライベートなメモや写真、D・K・ウラヂ氏による映画『ダイヤモンド・アワー』の絵コンテ、ドラアグクイン・パーティの刊行物やフライヤーなども保管されていたからだ。森美術館の資料展では「ダイアモンズ・アー・フォーエバー」と「アトスケープ」という二つの性格の異なる活動を軸に、一九九〇年代のダムタイプの資料や記録映像もあわせて展示を構成する方針が定まった。これには「ダイアモンズ・アー・フォーエバー」を立ち上げ、現在も月一でパーティを継続させている山中透氏とシモーヌ深雪氏による協力も大きい。今後の課題にも含まれるが、QFFの運営に携わった宮田ヒロシ氏からも、インタビュを通して、ブブ・ド・ラ・マドレーヌ氏所蔵の資料では欠落した関連資料の所在が明らかになり、展示素材の編集作業は必要に応じて、個々人が所有する資料を補いながら進められた。

本稿の「視点」で述べた《エレクトリック・ブランケット》は、一九九四年に横浜で開催された第十回国際エイズ会議でも上映された。この会議は主に医療関係者など専門家が集う国際会議で、APPやダムタイプらは、専門家以外の当事者も参加できる文化的な交流空間の必要性を意識して、日本でのAIDS関連の活動のスライドを追加した《エレクトリック・ブランケット》とクラブイベント「LOVE BALL」を野外で開催したのだった。最初の調査で、その未編集の撮影素材をデジタル化していたが、後にダムタイプのパフォーマーの砂山典子氏から当時に編集された映像なども含む記録映像を提供され、これまでの資料の欠落素材を補うことができた。このイベントで用いられた、AIDSの頭文字を読み替えたフレーズ「そして私は誰かと踊る (And I Dance with Somebody)」は、展覧会のタイトルにも用い、鍵となるイメージとなった。展示の空間構成は、資料群を構造化し、その網目の関係性を空間化し再認するのに重要な役割を担う。森

美術館の資料展示では、資料や映像、解説を配置するにあたって、いかに時間軸を設定し、叙事的に出来事を整理するかが課題だった。年代毎に美術に関する作品や資料を並べる時系列展示は、作品や出来事の流れを歴史化するには常套的である。たとえば美術館のコレクションを使ったローカルな地域の美術史を見直す試みとして、「福岡現代美術クロニクル 1970-2000」展（福岡県立美術館・福岡市美術館、二〇一三）や「アイチアートクロニクル 1919-2019」展（愛知県美術館、二〇一九）などが行われている。しかしクラブイベントやパフォーマンスは、繰り返しや反復を含むもので、発展的な美術史観にはそぐわない側面もある。複数の時間軸が並行し交差する当時の状況を補うためにも、出来事を記した年表と並列に、ドラアグクイン・パーティ「ダイアモンズ・アー・フォーエバー」の一九九〇年代のフライヤーを一例に並べる展示プランを提案した。結果として、フライヤーを時間軸として、そのまわりに時系列に沿った当時の出来事の解説とともに、関連資料、記録写真や映像、ダムタイプの公演ポスターを並列させることで、資料群に複層的なナラティブが生まれた「図3」。

クラブカルチャーのフライヤーのアーカイブは、日本ではLGBTQ関連の資料館が存在せず、美術の枠におさまらないフライヤーや雑誌などのエフェメラや写真記録にアクセスしにくいことへの問題提起も含む。日本の現状では、マイノリティの歴史は口承以外の方法で継承されることが難しい状況がある。それに對して、ロサンゼルスLos AngelesのONE Archivesのように、近年LGBTQの文化アーカイブが国外では整備されつつある。それにあわせてクラブやLGBTQスポットを回顧して、アート表現との関係を探る展示も多くなされてきている。たとえばニューヨーク近代美術館でも一九八〇年代初頭のclubsをテーマとした企画展が行われた（Magliozzi 2017）。マイノリティの文化活動や社会運動について、個人の収集物から、公的なアーカイブや美術館へと資料が寄託され集約される経路の整備は、現在の日本でのアーカイブに対する関心の高まりにおいても見落とされがちである。既存のジャンルに収まらない文化活動の資料は、映像や漫画と



27



26

[図3] 「MAMリサーチ006：クロニクル京都1990s—ダイヤモンド・アー・フォーエバー、アートのスケープ、そして私は誰かと踊る」企画：椿玲子・石谷治寛、森美術館（2018年10月6日-2019年1月20日）  
撮影：石谷治寛

いったメディア芸術アーカイブからも、公的資料のアーカイブからも取りこぼされてしまっている。森美術館の展示では、関連企画として『ダイヤモンド・アワー』の上映を、新宿にあるクラブ、アイソトープ・ラウンジで行い、さらにはシモーヌ深雪氏の提案で、映像にあわせて数人のパフォーマーが自分の登壇場面を再演する「飛び出すダイヤモンド・アワー(3D)」も実現した。このイベントには、歴代のダイヤモンド・アー・フォーエバーのクイーンたちもステージ上で参加し、アート関係者以外の観客も集い大いに賑わった。こうした取り組みをきっかけに、アートの文脈を超えたドラッグクイーンの文化やより広いナイトエコノミーのアーカイブ整備・調査へと開かれていく可能性を期待したい。

東京での展示を踏まえつつも、京都精華大学ギャラリーフロールでの展示は、ギャラリー全体を仮設の博物館に見立てて、MLA連携(博物館、図書館、アーカイブの連携)の課題において、これまで見落とされてきた資料群のありかについての問題提起の場づくりを目指した。京都では、京都市男女共同参画センターウィングス京都(一九九四年設立)や、同和問題をはじめとする人権関連資料を収蔵する柳原銀行記念資料館(一九九七年開館)など、ジェンダーや人権に配慮した施設があり、メディア・アクティビズムやアート・アクティビズムによるパブリックアクセスの取り組みやその実践の継承の場として活用できるポテンシャルがあるはずである。しかし、現在のところ性的少数者の人権活動も含むアーカイブを包括的に扱う横断的な連携は、十分にはなされていない。森美術館の展示と同じ資料をギャラリーフロールの展示でもおおむね用いたが、前者では時間軸(クロノロジカル)を意識したのに対して、後者ではギャラリーの特殊な空間配置を意識して位相的(トポロジカル)に構成した。つまり、ギャラリーの複数の展示室を、A オーディオトリウム兼アーカイブ、B 資料展示室、C 企画展示室、D 特別コレクション室とし、架空の博物館内での資源活用の用途別に設定した。Aではアートスケープなどを再現すべく開かれた共有空間を設置し、トークやパフォーマンスを行った。Bでは資料群を壁面や展示台に並べて展覧した。Cでは一九九〇年代以降か

ら現在までの活動について数人の美術家たちの作品を配置した。Dでは、「ダイヤモンド・フォーエバー」に依頼し、常設のガラス展示ケースを使って、ドラッグクイーンやDJの愛する音楽のレコードジャケットをアーカイブとしてタイル状に並べた「図4」。

こうした空間配置は、それぞれの空間での資料展示に際して、小グループに分かれて展示作業を進めることを可能にする。単線的な歴史のナラティブとして資料をまとめるのではなく、複数の個人の視点による現在の文脈を立脚点に、過去の資料の断片を廻行的に再組織化することが可能になった。乳児の心理学を研究したダニエル・スターンは「現在の想起文脈」について、「現在進行中の体験は、過去の断片を選択したり集めたりする引き金として作用する」と述べている(スターン二〇〇七:二〇七-二〇九)。ここでは全体を貫く現在の想起文脈となるナラティブとして「ハストリーズ HerStories」(男性中心の歴史 His Story に対して、彼女たちの物語 Her Story を強調した造語)を設定した<sup>※</sup>。その理由としては、京都のHIV/AIDSをめぐる取り組みでは、ゲイ男性以上に女性たちの活動も目立っていたからである。アートスケープは当初、演劇プロデューサーの故遠藤寿美子氏やギャラリストの松尾恵氏らによる構想から始まり、ダムタインのメンバーだった小山田徹氏らの協力で実現した。さらに現在の日本では、ジェンダー平等に対するバックラッシュも含めて、レイプ・カルチャー(性暴力の原因を被害者に転嫁する文化)がますます勢いを強めていることへの危機感もある。一九九〇年代の京都の動きの中からは、ドラッグクイーンとして多くの女性が参加しただけでなく、The OK Girlsやウイメンズ・ダイアリー・プロジェクトやSWEETLYなど、トランスジェンダーも含む女性たちが主体になって、フェミニズム、性感染症予防、セクシュアリティ、働き方、パートナーシップ、結婚、子育て、(自己と他者の)ケア、DV、セックスワークを見つめ直す実践が粘り強く行われたのだった。ハストリーズというタイトルには、叙事的な歴史の語りだけでなく、日常の声を拾いあげた物語というニュアンスも込められている。展示では、スケジュール手帳として印刷された



C Human condition (企画展示)



A Archives of human liberation (オーディトリウム)



D Divine playfulness (特別コレクション)



B Battle for human rights (資料展示)

[図4]「ヒューマンライツ&リブ博物館—アートスケープ資料が語るハストリーズ」  
 ディレクション：石谷治寛（監修：山田創平）、京都精華大学ギャラリーフロール  
 (2019年6月14日-7月12日) 撮影：石谷治寛

ウーマンズ・ダイアリーに掲載された言葉やイラストのコピーが、テーマ毎に組み換えられて壁面に再配置され、大きな物語としての時系列は解体される。代わりにその声は、過去と現在に行われているプライド・パレードやデモといった、歴史を変革しようとする切実な抗議につながっていく。「Pleards for PRIDE」と題された展示室では、過去の人権運動で用いられたプラカードが再現して並べられた。それとともに、現在日本で行われているLGBTQパレード、セックスワーカーの人権活動、大阪入国管理局の人権侵害への抗議活動で使われているプラカードや横断幕を展示した「図5」。付言すると、この展示作業をきっかけのひとつとして、二〇一九年十一月三日に大阪でスラット・ウォーク（あばずれという侮蔑語を転用してレイプ・カルチャーに抗議するデモ）が実施されることになった。

二階の企画展示室で上映された渡部睦子、プブ・ド・ラ・マドレーヌ、藪内美佐子三氏による映像コンピレーションは、「ハストリー」の語り口を表すものとして構成した。それぞれ「出会い」「別れ」「記憶」が独特な映像作品として描き出される。渡部睦子の《Name Shitori》(二〇一一)は、アムステルダムに住む「ミックスト・キッズ（異なる民族間の子供）」が自宅で名前を言い、しりとりルールでつなげられた映像である。これは、様々なアイデンティティの人々が出会い、関係性が生まれることをカラフルに描く。プブ・ド・ラ・マドレーヌ《甘い生活》(二〇〇一)は、亡くなった友人をその六年後に悼む切実な思いが、裸の身体を通して表明されるもので、《LOVERS》をまた別の視点で捉え直すことができる。藪内美佐子《山王の三つの散歩》(二〇一六)は、大阪市西成区山王地区にて約二年間、主に地域の女性たちとのワークショップを行い、記憶をテーマに制作されたアニメーションである。指人形の集いにワークショップ参加者の声が早送りで再生され、毛糸のぬいぐるみが収められるたんすの引き出しが開け閉めされ生き物のように会話し、山王地区の地面、壁面、看板をフロッタージュした巻物が、川に見立てられてスクロールし、その上を参加者による手縫いのぬいぐるみたちが歌に合わせて流れていく。それぞれの言葉の意味は不明瞭

だとしても、早送り、ループ、歌によって、単線的な時間とは異なる複数の豊かな時間が紡ぎ出される。ハストリーはこうした物語のスタイルから体感されるはずである。映像のまわりには小山田徹氏による娘の指示のイラストに基づく毎日の弁当を記録した《お父ちゃん弁当》(二〇一七)や山元彩乃氏によって出産時など人生の節目に描かれたドローイングなど、アートスケープ以後のそれぞれの活動を、若い世代へ継承し、より広い世界へと開かれていく作品群として展示した。

### 結語 Conclusion

本稿では、一九九〇年代のAIDS危機の時代のアーカイブのもつ歴史的・現代的視点、アーカイブ化の過程、私的な資料を開かれたかたちで公共化するための再演や展示について、三年にわたる調査とアーカイブ実践のプロセスや展示公開の意義を「論争の生産空間」の試みとして記述した。HIV当事者の表現の歩みを辿るだけでなく、《エレクトリック・ブランケット》の試みがそうだったように、当事者とその支援者や目撃者が一体となった追悼、行動、記録の長期的な実践のなかで形成されていくコミュニティの総体が、そのアーカイブ実践から仮想的に再構成された。アーカイブ施設などの公的機関に収蔵されていない断片的な資料群や複数の人間がたざさわったゆるやかな運動体を、具体的な資料や表現とともに公共化する試みは、当時の多くの関係者の協力や聞き取りの作業なしには実現できないと同時に、記憶の整理や共有によって相互的な触発がなされ、アーカイブ実践のフレームを超えて、複数の視点から次々と新しいイベントや企画につながった。このように過去の素材を通じた想起は現在の新しい創造として生き直される。アーカイブ実践はそうした創造的活動の触媒になりうる。美術館などの施設による保存修復やアーカイブ化は、作品の安定化を目的とし、大文字の歴史（美術史）への登記をとめない、制作者と鑑賞者を分離し、その歴史的価値の



35

34

[図5]「Placards for PRIDE」撮影：石谷治寛

判断や評価の公準として固定化されてしまいがちである。それに対して、多方面に展開した活動に関わる雑多な資料群は、作品や活動の価値や評価をいったん保留にしようえで、過去や出来事を再認するための場を創出する。展示は、資料から抽出された歴史の物語を構成するためにだけでなく、早送り、省略、ループなどの誤読をもらんだ複数の記憶の場を開く。こうしたアーカイブ実践は、作品として安定化させる保存修復とは異なり、絶えず枠組みが修正されながら、アーカイブの意味の生成や論争に参加できる一時的な共有空間として繰り返し実践されることで、未知の観客を巻き込んだかたちで継承される。

こうした調査と展示は、芸資研だけでなく、ダイアモンズ・アー・フォーエバーやダムタイプオフィス、森美術館や京都精華大学などの外部機関のスタッフやさまざまな助成金にも支えられて実現できたのだが、さらに課題は積み残されている。(1)出版物や映像のかたちで資料体の一部へのアクセスは可能になるが、より雑多な資料へのアクセスの確保。さらに、それぞれ所有者が異なる資料へのアクセスを可能にする分散型のアーカイブ・データベースの整備。(2)異なる空間で自由に資料の組み替えができる資料群の展示用パッケージ化と設営デザインのうちハウの蓄積。(3)一九九〇年代以降の連続性や断絶も含めた、より長期的な関連資料のアーカイブ化とその継続などである。こうした作業は、既存の図書館、アーカイブ、美術館が担うべきだろうか？ それとも京都精華大学での企画展で仮に提案したように、新しい博物館が設立されるべきだろうか？ あるいは触発された個人々々が将来のアーカイブのために準備すべきだろうか？ 今後の作業にともなう私自身への課題と、読者への問題提起として、問いは開かれたまま残されている。

## 注

❖1 映像やスライドやポジフィルムなどのデジタル化は解像度と作業効率とのバランスに注意しながら進めた暫定的なものであり、オリジナルも保管していて、その完全な代替にはならないことは言うまでもない。ここで扱う素材は作品マスターではなく記録映像なので、作品保存の指針とは異なる。それでも、将来的に再現の可能性がより困難になることを考慮して、当面のアクセスポリシーを高めることを目標にした。特に動画、スライドやポジフィルムは閲覧に手間がかかることから、デジタル化した素材は写真カタログソフトで管理することで、サムネイル閲覧やデジタル出力、公開用の映像作成の素材として適している。またスライド上映のテレシネ映像などにはいくつか異なるバージョンやコピーがあり、劣化の度合いや撮影精度が異なるなど、デジタルマスターとして、どの映像が相応しいかの判断は、将来的な公開やデジタルマスターの生成方針によって異なってくる。この作業からデジタルマスターとプレビューコピーなど複数のデジタル化素材が生成されるが、それらの将来的なデジタル管理の方法についてはまた別の課題である。また、映像素材には編集済みのものと記録素材の双方が含まれ、公開用にはデジタルマスターは使わず、プレゼンテーションや映像編集のソフトウェアを用いて編集しようえで展示した。作品でなく、あくまで記録という観点からすれば、劣化による映像の乱れやノイズやグリッチは、オリジナル素材の物質性や質感のインデックスとみなすこともできる。デジタルファイルは著作権保持者との内容の確認やデータのシェアにも適している。視覚的記録素材のデジタル化は、他の文章資料や聞き取りの作業と対照させながら作業を進めることで、個々の出来事の像や感情的経験が立体的になる。当事者との資料の共有を通じたフィードバックは、不確かな記憶の確認や整理の作業を促進

するに役立つ。

❖2 二〇〇六年に美術史研究者や芸員らによって設立された日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ (<http://www.oralhistory.org>) は、歴史記述に有効な聞き取りの方法を確立し、豊富な事例を提供している。タイムベースト・メディアを用いた美術作品の保存修復やアーカイブ化については二〇一〇年頃から取り組まれはじめ、拙論も含む保存修復ガイドのほか数々の事例が蓄積されているが、本稿は作品の保存修復やドキュメンテーションの課題を念頭に置きながらも、作品や作家でなくより広い集団的な活動に力点を置く点で、異なるアーカイブ実践を模索するものであり、先行文献の参照は最低限に留めている。

❖3 『メランコリアとモラリズム』(Grimp 2002)には、世界中での講演録が掲載されており、一九九四年の第十回国際エイズ会議(横浜)の原稿も収録されている。

❖4 当時の活動の状況については柳の論考を除いてほとんど書かれていないが、概要についてはブブ・ド・ラ・マドレーヌ氏への聞き取りによる。また森美術館の展示に際したインタビューでも当時の状況について聞き取る事ができた。

❖5 たとえば『LOVERS』のカタログに掲載された浅田彰による論考を参照(古橋二〇〇〇:一九八二-四頁)。古橋佛二自身もキャロル・ラトフィーによるインタビューで『ダイアモンド\*アワー』に触れたあと、「もし『S/N』が太陽なら『LOVERS』は月だ」という発言について聞かれてくる(古橋二〇〇〇:一三四頁)。

❖6 芸術資源研究センターでは、文化庁によるメディア芸術アーカイブ推進支援事業の助成で『E5』再演を仮の目標に定めたパフォーマンズ作品のアーカイブ化の実験的な試みを行った(京都市立芸術大学芸術資源研究センター二〇一八・四一七、京都市立芸術大学芸術資源研究センター二〇一九・八十九、佐藤ほか

「印刷中」)。その映像記録の中には、『PH』のリハーサルのパフォーマンスで、古橋悌二がドラッグクインに扮してショーをする場面も存在している。ツアー・バージョンではカットされたが、コピー機に見立てられた舞台設定に明らかのように、コピーというテーマはドラッグクインのパフォーマンスにも共通するだろう。また、テクノロジーを操るのが男性で、監視の対象となるのが女性や黒人とアジア人のゲイといったマイノリティであるという対比構造も明快である。当時、そうしたジェンダーをめぐる権力性がメンバー間で意識されていたかは定かではないにせよ。照準器で狙われる赤い+のイメージや、古橋が床にマジックで殴り書きする+の文字がHIV陽性を示唆していたのではないかというブブ・ド・ラ・マドレーヌ氏の解釈も、真偽はともかく示唆的である。

❖7 引用はシモーヌ深雪氏所蔵資料による。このステートメントは『メモランダム』には掲載されていないが、ダイアモンズ・アー・フォーエバーの美意識が示されたテキストとして重要である。また『ニコリコ』誌「Hello! Gorgeous」にもレッド・リボンがおまけとして加えられており、クラブパーティがAIDS危機の時代と切り離せなかったことが示唆されている。

❖8 展示の経緯については芸資研ニューズレターも参照のこと

(京都市立芸術大学芸術資源研究センター二〇一九:三六―三七頁)。

❖9 ONE Archives 財団は、雑誌などの出版を手がけるONE Inc.として一九五二年に設立された合衆国で最古のLGBTQの組織である。二〇一〇年に南カリフォルニア大学図書館に歴史資料を寄託した。資料館とは別にギャラリー「ONE Gallery」もあり、LGBTQの歴史に関する資料や美術作品を展示している。

❖10 性的少数者のクルージング文化は公共の目から隠れるかたちで展開してきた。しかし都市のジェントリフィケーション、SNSやアーティストの発達によって、これまで隠れていた領域が明るみに出されつつある。アーカイブ化はそうした私的空間の可視性の闕に触れる作業であることにも自覚的であるべきである。

❖11 たとえば一九七二年に設立されたニューヨークのレズビアン・コミュニティに関する資料を集めたアーカイブには *herstory* という言葉が使われている。「レスビアン・ハーストリー・アーカイブズ」<http://www.lesbianherstoryarchives.org>

❖12 特にA/P/Pが世界各国から集めたボスターや、A/P/P制作のスライドは保管や展示方法にさらなる工夫が必要だろう。異なる素材を扱うための展示デザイン設計の重要性もここで強調しておきたい。

## 参考文献

- Anli, Julie ed. 2010. *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*. London: Four Corners Books.
- Anli, Julie, Heinz Peter Knes, Danh Vo, Christopher Müller and Daniel Buchholz, eds. 2013. *Martin Wong: IM.U.U.R.2*. Colongne: Verlag der Buchhandlung Walther Konig.
- Atkins, Robert. 2009. Politics, Participation, and meaning in the age of mass media. In *The Art of participation: 1950 to now*. London: Thames & Hudson.
- Benloch, Miguel. 2017. *Anarchivo SIDA*, San Sebastián: Tabakalera.
- Corcoran, Sean and Carlo McCormick, eds. 2013. *City as Canvas: New York City Graffiti From the Martin Wong Collection*. New York: Skira Rizzoli.
- Crimp, Douglas, ed. 1988. *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Crimp, Douglas. 2002. *Melancholia and Moralism, Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Ferriani, Barbara and Pugliese, Marina. 2013. *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- Holmes, Brian. 2012. Eventwork: The fourfold matrix of contemporary social movements. In *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011*, ed. Nato Thompson. New York: Creative Time Books.
- Katz, Jonathan David. 2015. *Art AIDS America*. Seattle: University of Washington Press.
- Lemoine, Stéphanie and Samira Ouadi. 2010. *Artivisme: Art, Action, Politique et Résistance culturelle*. Alternatives.
- Magliozzi, Ron. 2017. *Club 57: Film, Performance, and Art in the East Village, 1978-1983*. New York: Museum of Modern Art.
- McKea, Yates. 2016. *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*. London: Verso.
- Miessen, Markus and Chateigné, Yann, eds. 2012. *The Archive as a Productive Space of Conflict*. Berlin: Sternberg Press.
- Serexhe, Bernhard. 2013. *Preservation of Digital Art: Theory and Practice*. Ambra Verlag.
- Reilly, Maura. 2018. *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. London: Thames & Hudson.
- 石谷治寛 (二〇一六) 「ラインを飛び越えろ——古橋悌二《LOVERS——永遠の恋人たち》」<http://realkyoto.jp/review/lovers/>
- 加治屋健司・門林岳史・中島那奈子・三輪健仁・星野太 (二〇一八) 「越境するパフォーマンス：美術館と劇場の狭間へ」『表象12 展示空間のシアトリカルティ』月曜社。
- 加治屋健司・菊川亜騎・古川真宏・林田新・山下晃平 (二〇一六) 『タイムベースト・メディアを用いた美術作品の修復／保存に関するモデル事業 実施報告』京都市立芸術大学芸術資源研究センター。<http://www.kcuu.ac.jp/art/lovers/>
- 加治屋健司・山峰潤也・石谷治寛・小川絢子・水野祐・砂山太一 (二〇一七) 『タイムベースト・メディアを用いた美

術作品の修復・保存のガイド」京都市立芸術大学芸術資源研究センター。http://www.kcu.ac.jp/arc/time-based-media/

京都市立大学芸術大学芸術資源研究センター(二〇一七)『芸術資源研究センターニューズレター』(3号)一六一―一九頁。

——(二〇一八)『芸術資源研究センターニューズレター』(4号)四―七頁。

——(二〇一九)『芸術資源研究センターニューズレター』(5号)三六―三七頁。

佐藤知久編(二〇〇七)『エイズと「私」をつなぐリアリティ…二〇〇七年度京都府エイズ等性感染症公開講座』京都府、MASH大阪。

佐藤知久・石谷治寛・砂山太一・村上花織(Heco)・小松千倫・桐月沙樹「印刷中」―再演／創造のためのアーカイブ  
——3D/VR シミュレーターとデジタル・アーカイブによるダムタイプ『pH』『Booklet 27』慶應義塾大学アート・センター。

スターン、ダニエル・N(二〇〇七)『プレゼントメモメント 精神療法と日常生活における現在の瞬間』奥寺崇・津島豊美訳、岩崎学術出版社。

DUMB TYPE(二〇一九)『DUMB TYPE 1984 2019』河出書房新社。

椿玲子・石谷治寛(二〇一九)『MAMリサーチ006…クロニクル京都1990s―ダイアモンズ・アー・フォーエバー、アートスケープ、そして私は誰かと踊る』森美術館。

デリダ、ジャック(二〇一〇)『アーカイヴの病』福本修訳、法政大学出版局。

畠中実・金子智太郎・石谷治寛(二〇一九)「メディアから考えるアートの残り方後編 歴史の描き方から考える――展示、再演、再制作」『アートスケープ』2019年4月01号 大日本印刷。https://artscap.jp/report/topics/10153442\_4278.html

古橋悌二(二〇〇〇)『メモランダム』リトルモア。

柳正彦(一九九四)「生き抜くためのアート8 アートスケープ／エイズ・ポスター・プロジェクト―ネットワークを築き、エイズ問題と取り組む」『すばる』(八月号) 集英社。



## 収集からリ・サーチ (re:search) の時代へ

山下晃平

——井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究

はじめに

今日ではデジタルカメラを用いた記録作業が一般化しているが、一方で優れた実績を持つ写真家がフィルムを使用し続け、貴重な記録資料を残す場合がある。写真家・井上隆雄（一九四〇—二〇一六）も生涯フィルムを使用した。芸術資源研究センターの重点研究プロジェクト「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」は、井上隆雄が残した膨大な写真資料を対象としてアーカイブ（保存・管理・調査・利活用）の実践を行いながら、資料調査を通じた美術・文化史への新たな方

法論を構築することを目的として、二〇一七年四月よりスタートした。本研究ノートでは、二〇一七年から二〇一九年にかけての三年間の活動を振り返り、「写真を扱うアーカイブ」の意義や課題について報告する。

ところで、デジタル技術の発展と普及に伴い、アーカイブには「デジタル」のイメージがつきまとう。実際に二〇一七年五月にはデジタルアーカイブ学会が設立され、二〇一七年九月十日には京都府立京都学・歴史館にて「アーカイブ・サミット2017 in Kyoto」が開催された。同サミットでは、「社会のアーカイブ化、アーカイブの社会化」をテーマに災害、文化資源、デジタ

ル・アーカイブに関する様々な議論がなされている。国立国会図書館による、文化・芸術に関する情報・知的信息を横断するポータルサイト「ジャパンサーチ」構想も進行中である。もっと身近な環境に目を向ければ、SNSの発展により誰もがデジタル撮影し、画像や動画などをデータとして容易に保存・管理するようになってきている。しかしながら「アーカイブズ」の定義が、その元となる重要な資料群を永続的に保管していく行為や施設、ここでの記録資料そのものを指すことは周知の通りである。

例えば国立公文書館の英語表記は「National Archives of Japan」である。一九九三年に設立された慶應義塾大学アート・センターでは、戦後日本の美術界に影響力を持った詩人であり美術評論家の瀧口修造や日本独自の身体表現として知られる暗黒舞踏を誕生させた土方巽など、日本美術史において重要な資料群を所蔵している。東京国立近代美術館フィルムセンターが、二〇一八年に国立映画アーカイブへと組織変更したように、国内にある膨大な映像フィルムの保存と管理に対する関心が高まってきている。

このように現在の「アーカイブ」は、デジタルのイ

メージと、一方で途方もない量の資料の集積という物質的なイメージの双方を持つ。しかし、ここで改めて注目したいのは、デジタルデータやアーカイブそのものがどのようにして生成されているかである。多くの人がアーカイブを利用できるような背景には、膨大な労力と時間、そして場所の確保が必要になる。誰もが利用可能な便利なシステムは、過去の膨大な蓄積情報を現代に蘇らせる人的な労力なしには達成できない。そしてアーカイブズの定義には、そのような行為だけではなく、そのための施設や資料群そのものが含まれていることを忘れてはならない。本稿は、このようなアーカイブズ本来の意義について踏まえながら、井上隆雄という写真家のアーカイブをつくるというアーカイブ実践について記す。

### 1. プロジェクト「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」発足の経緯

まずはじめに本プロジェクトの誕生経緯について記す。井上隆雄は本学出身であったことから、二〇一六年十一月に、ご家族よりスタジオに残された膨大な写真関連資

料の行き先について、本学教員に相談があった。ここに既に過去の貴重な資料群を活用することに対する問題点がある。アーカイブに関わる資料群は、往々にして貴重な情報でありながらも、膨大過ぎるために保管しきれないというジレンマを伴う。ご家族は京都市内の各施設に相談をしたが、やはり資料群としての物量が多すぎるために難しいという問題に直面していた〔図1〕。

そこで、二〇一六年十一月に本学芸術資料館学芸員と芸術資源研究センターの関係者で井上隆雄のスタジオを訪問し、まとまった形でお預かりすることとした。実際に井上隆雄のスタジオは十二月に引き払われることになっており、資料の行き先をどうするのか、あるいは破棄するのは急務となっていた。結果として、井上隆雄の資料群は元崇仁小学校に搬入された。それが現在の井上隆雄アーカイブのための資料室である〔図2〕。設置に際しては、「アーカイブ活動の原則として挙げられる「原秩序尊重の原則」に則り、スタジオでの資料の配置や秩序を考慮した。特定の資料群をアーカイブしていく場合、所有者によって残された、形としては捉えにくい記憶や情報が、のちの活用のための調査で活かされることが

ある。

このような経緯から芸術資源研究センターは、「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」を立ち上げ、二〇一七年四月よりスタートした。

## 2. 写真家・井上隆雄について

井上隆雄は一九四〇年に滋賀県大津市に生まれ、一九六五年に京都市立芸術大学（当時は京都市立美術大学）の工芸科を卒業し、一九七三年より写真家として独立した。そして二〇一六年七月に七十六歳で亡くなった。

井上隆雄は京都市内の岩倉にスタジオを構え、京都に所縁のある写真家として多くの実績を重ねている。展覧会歴としては、ニューヨークでの個展「禅—Meditation」（Cast Iron Gallery）、「京都美術文化賞受賞作家展」、「梅原猛と33人のアーティスト展」そして「光りのくにへ展」などかなりの数に及ぶ。またホテルグランヴィア京都では、「京逍遥」シリーズの写真プリントが客室に展示されている。

関係する出版物に関しても、講談社、淡交社、新潮社、

岩波書店、東本願寺など多数の出版社より刊行されている。『世界の聖域10ピルマの仏塔』（講談社、一九八〇年）や人間国宝の染織家・志村ふくみの書籍『色と糸と織と』（文・志村ふくみ、岩波書店、一九八六年）、梅原猛の『京都発見』（シリーズ一〜九、文・梅原猛、新潮社、一九九七〜二〇〇七年）、『茶の心』（文・千宗室、淡交社、二〇〇一年）など、国内外の調査に同行し、ま

た作家や文化人との協働を続けてきた。

一九八四年の「京都市芸術新人賞」受賞をはじめ、二〇〇〇年の「日本写真学会賞（東陽賞）」、そして二〇〇四年の「京都市文化功労者表彰」など受賞も多数あり、写真公募の審査員も数多く担ってきた。

井上隆雄は京都市立芸術大学が現在の沓掛に移転する前の今熊野・岡崎学舎時代を記録した写真集『描き



〔図1〕井上隆雄のスタジオの様子。



〔図2〕元崇仁小学校に搬入された資料群と資料室の様子。

『歌い伝えて』(一九八〇年、井上隆雄写真事務所発行)の撮影に携わっている「図3」。京都市立芸術大学は二〇二三年に今の沓掛から京都駅東側の崇仁地区への移転を計画している。京都市立芸術大学は、移転の繰り返しの歴史を持っているが、写真・記録・記憶・アーカイブというキーワードにおいて、井上隆雄の写真資料も重要になるだろう。<sup>44</sup>



〔図3〕京都市立芸術大学の今熊野・岡崎学舎時代を記録した写真集『描き歌い伝えて』の表紙。

3.2. 資料の保存・管理

先の活動の要点に基づき、まずは資料群の全体像を把握し、保存するための環境作りを進めた。除湿機や写真用の強力乾燥剤を購入し、また写真作品については梱包状態の確認を進めた。作業は、本学芸術学専攻の学生の協力を得て進めることができた。スタジオにあった膨大な数のポジフィルム・ネガフィルム・プリント・機材・作品、そして多数の出版物や蔵書は、出版物ごと、クライアントごと、季節や地域ごとなど、細かく箱やファイルに選り分けられていた。保存用箱の数だけでも四七九箱ある。一つの箱の中かなりの数のスリーブやプロローグが入っていた。

このように量は膨大だが、一方でアーカイブのスタートラインとしては、かなり好条件であったと言える。往々にして、残された資料は倉庫などに無造作に残っている場合が多い。そのため通常はその整理・分類から始めなければならない。しかし井上隆雄は既に大枠の分類やルールを明確に定めていた。本プロジェクトでは、この状況を踏まえ、井上隆雄の分類を手掛かりにデータベース化を進めることとした。むしろこのように整頓さ

### 3. 井上隆雄写真資料のアーカイブ実践

#### 3.1. 活動の骨子

次に本プロジェクトの具体的な活動内容について記す。活動の要点は以下の三点とした。①まずは写真資料を調査・分類し、その結果としての利活用・公開のためのデータベース構築を目指す。②次にそのような写真資料を対象としたアーカイブの実践と研究のための方法論を検討する。そして③勉強会やプロジェクト公開など、アーカイブ実践のための知を蓄積しつつ、人的交流を行う。

アーカイブは個人が残した資料群を過去の埋もれたままの資料とするのではなく、現在に蘇らせ、あるいは未来のための「創造」に活かしていく取り組みである。そのためには、三つめに挙げたアーカイブ実践のための知が集う開かれた場、オープンアクセスの場を形成することが重要であると、これまでの実践から強く実感している。具体的な事例紹介については後述する。

資料の全体像、大項目の把握を進めた結果、井上隆雄が携わってきた対象として、芸術と文化に関わる以下のジャンルを見出すことができた。

資料の全体像、大項目の把握を進めた結果、井上隆雄が携わってきた対象として、芸術と文化に関わる以下のジャンルを見出すことができた。

(1) まずは仏教美術関連である。国内の寺社の建築、仏像または祭事に関する記録が多数ある。海外ではインドのラダック、モンゴル、ビルマなどの寺院、壁画、遺跡、各地の人々の暮らしを対象とした写真資料がある「図4」。

(2) 次に京都の文化に関する写真資料も多い。梅原猛の『京都発見』シリーズや茶道に関する冊子『淡交』の撮影を担っていたということもあるが、それだけではなく下鴨神社や葵祭など、京都の祭事や文化に関わる写真資料が箱ごとに分類されている「図5」。

(3) 美術関連では、作家の作品やスタジオの様子、また展覧会の記録などがある。例えば、先述した志村ふくみや「パンリアル美術協会」を結成した下村良之介、また黒崎彰や富樫実など、個展や記録冊子、図版製作のために様々な美術家を撮影した写真資料が残っている。



5.



4.



6-2.



6-1.

【図4】インド・ラダック仏教壁画の写真資料(例)。

【図5】茶道に関わる写真(例)。

【図6-1】京都市美術館の彫塑室を梱包したクリストの展示風景。

【図6-2】クラウス・リンケがパートナーと行ったパフォーマンスの様子(京都市美術館正面)。

美術に関連して、一九七〇年に開催された「第十回日本国際美術展(通称、東京ビエンナーレ)——人間と物質——」の京都市美術館での展示の様子が記録されたネガフィルム六本を確認することができた。京都市美術館の彫塑室を梱包したクリストの展示風景やクラウス・リンケが京都市美術館のエントランスでパウムガルトルと一緒にに行ったパフォーマンスの様子などが撮影されている【図6】。

(4)さらに海外の風景・文化関連として、井上隆雄はギリシャやトルコなどにも撮影に行っており、アテネやポセイドン神殿、トロイやディイマなどの古代遺跡や彫像、街並みの写真資料がある。また国内の風景も四季折々を撮影している。出版物『みちのく風土記』(一九八四年)、『美しき無常 すすきの気色』(二〇一二年)があるように、井上隆雄は自然の草木を中心に様々な地域を訪れている。月ごとに分類した箱の中に膨大な数の風景写真のポジフィルムが保管されている。

(5)最後に、アジア諸民族の記録として、ミクロネシア、インドネシアそして中国やモンゴルなど、地域の人々の暮らしの記録を数多く残している。

以上のジャンルをさらに精査した結果、資料の分類においては、井上隆雄の活動に基づいて、①仏教美術、②風景(海外・国内)、③日本文化、④美術、⑤京都芸大、⑥実験、⑦人物、⑧その他という大項目(カテゴリー)を設定することにした。その上で、箱や容器ごとに通し番号を付け、内容・素材・点数を把握し、データベースの作成を進めている【図7】。井上隆雄の写真作品、また井上隆雄が所蔵していた他の作家の作品については、簡易撮影を行いリスト化した。所蔵していた作品は六十一点あり、版画家の木村秀樹や彫刻家の清水九兵衛の作品も確認されている【図8】。これらの写真資料は、美術領域だけではなく、茶道や京都の歳時、そしてチベットやラダックの壁画など、諸文化史にも対応しており、資料的な価値は大きい。

データベースの作成は現在もなお進行中であるが、二〇一九年十一月までに、「井上隆雄写真資料目録」を作成した【図9】。資料の全体を見渡す目録によって、そもそもここにもどのような資料があるのか容易に把握することができる。今後の資料の貸出や研究者が活用を行う際に役立つだろう。

これまでの活動から改めて重要だと考えることは、やはり大枠、大項目段階で目録を作成すること、つまり階層型と呼ばれるデータベースの作成である。一般に、重要な資料や蔵書を取り扱う公文書館や図書館では、蔵書管理や手続きを円滑に行うために日本十進分類法（NDC）のような共通規格の分類法を採用している。しかしながら、パーソナルな資料群はどのような公的な分類法に則って進めていくことができない。箱の中にある資料を一つ一つ詳細に確認しリスト化していくことは大切ではあるが、膨大な数の資料を対象としたアーカイブ活動においては、人と時間という点で困難さを伴う。そして結果として調査が進まず未公開という事態が起こる。この点を危惧し、本プロジェクトでは、広義の意味での「オープンアクセス」を重視した。センター内の構成員のみが資料調査を行うのではなく、井上隆雄資料に関心のある誰もが集うことのできる場とすることで、データベース構築が進み、アーカイブが形成されていくという仕組みである。実際に、本プロジェクトでは二〇一八年十一月より未整理状態のインド・ラダック仏教壁画関連の写真資料に対して共同研究を開始した。これには外部



8.

作品番号	作品名	撮影年	所蔵先	備考
1	...	...	...	...
2	...	...	...	...
3	...	...	...	...
4	...	...	...	...
5	...	...	...	...
6	...	...	...	...
7	...	...	...	...
8	...	...	...	...
9	...	...	...	...
10	...	...	...	...
11	...	...	...	...
12	...	...	...	...
13	...	...	...	...
14	...	...	...	...
15	...	...	...	...
16	...	...	...	...
17	...	...	...	...
18	...	...	...	...
19	...	...	...	...
20	...	...	...	...
21	...	...	...	...
22	...	...	...	...
23	...	...	...	...
24	...	...	...	...
25	...	...	...	...
26	...	...	...	...
27	...	...	...	...
28	...	...	...	...
29	...	...	...	...
30	...	...	...	...
31	...	...	...	...
32	...	...	...	...
33	...	...	...	...
34	...	...	...	...
35	...	...	...	...
36	...	...	...	...
37	...	...	...	...
38	...	...	...	...
39	...	...	...	...
40	...	...	...	...
41	...	...	...	...
42	...	...	...	...
43	...	...	...	...
44	...	...	...	...
45	...	...	...	...
46	...	...	...	...
47	...	...	...	...
48	...	...	...	...
49	...	...	...	...
50	...	...	...	...
51	...	...	...	...
52	...	...	...	...
53	...	...	...	...
54	...	...	...	...
55	...	...	...	...
56	...	...	...	...
57	...	...	...	...
58	...	...	...	...
59	...	...	...	...
60	...	...	...	...
61	...	...	...	...

7.



10.



9.

【図7】井上隆雄写真資料データベースの画面（部分）。

【図8】井上隆雄写真作品のリストページ（部分）。井上隆雄写真作品は367点。井上隆雄が所蔵していた作品は61点あった。

【図9】井上隆雄写真資料目録（表紙）。

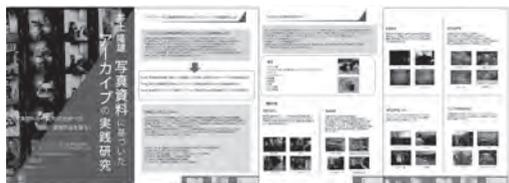
【図10】インド・ラダック仏教壁画の写真資料に関する共同研究の様子。

の研究者がメンバーに加わっている「図10」。

### 3.3. まずは情報発信から—広報、研究会

オープンアクセス、階層型のデータベース構築に関連して、本プロジェクトが二〇一七年当初よりまず行ったことは情報発信である。それにより関心のある人が集うことを狙いとした。そのために活動紹介用のパンフレットを準備したが、これは本学のデザイン専攻の学生と一緒に作成している「図11」。作成したパンフレットは、京都市内の京都芸術センターや京都市立芸術大学ギャラリー@KCUAなどいくつかのギャラリーや創造拠点に配布した。

二〇一七年十二月九日には、元崇仁小学校でアーカイブ研究会を開催し、情報科学芸術大学院大学（IAMAS）の講師であり、国立新美術館客員研究員である伊村靖子氏をお招きした。「一九六〇〜七〇年代に見られる芸術表現の研究拠点形成と資料アーカイブの構築」をタイトルとして、芸術表現の多様化に伴う資料アーカイブの可能性や近年の資料研究の動向について、また国立新



11.



13.



12.

【図11】パンフレット作成のためのミーティング。また実際に作成したパンフレット（中面）。

【図12】資料展「京都芸大「今熊野・岡崎学舎」井上隆雄写真展—もう一つの『描き歌い伝えて』—」の展示風景（2018年2月7日-11日、会場：元崇仁小学校 南校舎2F）。またデザイン専攻の学生が黒板を使って作成した京都市立芸術大学の移転の歴史。

【図13】「井上隆雄「インド・ラダック仏教壁画」写真資料展」の展示風景（2019年2月8、10、11日、会場：元崇仁小学校 南校舎2F）。

美術館における「精神生理学研究所」（一九六九〜七〇年）研究やI A M A Sで取り組んでいるメディアアートの資料化および研究の位置付けについて講演していただき、資料研究からのアプローチについて意見交換を行った。この研究会の質疑応答ではいくつか考えるべき視点が提示された。例えば、記録や資料そして「作品」概念それぞれの接近を受けて、作品そのものの定義をどうするのかという問題が取り上げられた。これは映像や写真、パフォーマンズでは特に議論される問題点であり、従来の保存と修復の論理だけでは応答しきれない時代に入っていることを改めて考えさせられた。

さらに二〇一八年二月には、活動の全体像を理解してもらうために「京都芸大「今熊野・岡崎学舎」井上隆雄写真展—もう一つの『描き歌い伝えて』—」という資料展を行った【図12】。先述の通り、井上隆雄は京都市立芸術大学の「今熊野・岡崎学舎」時代（一九二六〜八〇年）の校舎や学校生活の様子を撮影している。二〇一七年の資料調査で、その大判の紙焼きが多数保管されていることを確認した。またその中には記録集『描き歌い伝えて』には掲載されていない画像も含まれていた。そこ

で資料展では、井上隆雄が残したこれらの紙焼きやポジ・ネガフィルム、また記録集作成のための資料を展示するとともに、井上隆雄の軌跡や使用していたカメラの紹介、そして広報物も設置し、本プロジェクトの活動紹介を行った。

資料展を開催したことで、井上隆雄とこれまで一緒に仕事をしてきたデザイン会社や華道未生流、京都新聞社、淡交社、他大学の写真研究者など、様々な分野の方が会場に訪れ交流の機会を得ることができた。またこの資料展の広報や展覧会準備に関しても、芸術学、ビジュアル・デザイン、日本画、彫刻専攻など、本学の学生・卒業生の力を借りて実行することができた。そして二〇一九年

二月には資料室を公開し、「井上隆雄「インド・ラダック仏教壁画」写真資料展」として、共同研究の活動紹介と関連するポジフィルム、デジタル化したデータの紹介、取材ノートなどの資料類を公開展示した【図13】。

資料展がきっかけとなり、二〇一八年十二月一日に日本写真芸術学会関西支部の第二回シンポジウム「写真のアーカイブスについて2」での講演の機会を頂いた。大阪中之島美術館研究主幹菅谷富夫氏とのパネルディス

カッションも行い、アーカイブズにおける著作権の問題、「写真資料」と言う名称の曖昧さ、未発表作品か作品対象外かの判断基準、どこで作家性を担保するのかなど、写真資料を扱う際の多数の課題に対して議論を深めた。

#### 3.4. 利活用の状況

このように活動初年度に詳細なデータベースを構築する以前から、本プロジェクトでは情報発信を優先的に開始した。次に資料の貸し出しなどの利活用の状況について記す。

二〇一七年四月から二〇一九年十月にかけて、ポジフィルムの貸し出しは十六件発生している。井上隆雄は茶道の表千家や裏千家との関わりが深く、月刊誌『同門』の表紙や『淡交』の裏表紙の写真を担当していた。井上隆雄が亡くなってからの二〇一七年以降も継続しており、茶道や季節ごとの自然の風景に関するポジの貸し出しを行っている。関連して、二〇一七年五月平凡社発行の『別冊太陽 日本のあるところ―251 茶の湯 時代とともに生きた美』の特集に関するポジの貸し出しもあった。さらに二〇一八年八月より、出版文化産業振興財団

が志村ふくみの書籍『色を奏でる』の翻訳出版を進めており、撮影を井上隆雄が担当していたため、約六十点のポジフィルムの貸し出しを行った。

また井上隆雄の作品に対する出品依頼も七件行なわれている。例えば、京都市の下鴨神社秀穂舎で二〇一七年十月十四日から十二月二十四日に行われた「光りと遊ぶ―井上隆雄写真展―」では、資料室より井上隆雄撮影による下鴨神社のポスターや直筆の和紙などを貸し出した。また二〇一七年十二月七日から十三日にかけてキヤノンギャラリー大阪で開催された「DOES IT WORK?」2017―関西・11人の作家展―には、八甲田で撮影した作品の出品依頼があった。写真家・井上隆雄に対する作家研究というアプローチも今後は必要であろう。

このように井上隆雄のこれまでの繋がりはなお生きている。そしてポジフィルムや写真作品、資料が残されていたことで、それらの資料は現在でも新たな展覧会や出版活動へ利活用されている。本学においても同様である。二〇一八年十月二十七日から十二月二日にかけて開催された京都市立芸術大学芸術資料館での展示「遷る学舎―画学校から芸大まで（御苑・吉田・今熊野・沓掛）に

連携して開催された京都市学校歴史博物館での展示において、井上隆雄の今熊野・岡崎学舎時代に関するネガフィルムを活用した資料展示が行われた〔図14〕。この展覧会には、本学の芸術学専攻の大学院生も企画に携わっており、彼らが資料調査を行った結果として、未公開のネガフィルムを確認することができた。「漆工（塗装）専攻の今熊野・沓掛時代を振り返る」（京都市立芸術大学ギャラリー@KCUVA、二〇一九年十一月九日～二十四日）においても、今熊野・岡崎学舎時代の紙焼きを展示資料として活用した。

二〇一八年には本学の博物館実習での教材としても活用されている。近年、デジタル化は急速に進んでいるが、その一方で博物館の収蔵資料におけるフィルムの存在は重要である。井上隆雄の写真資料は、そのような教育的な活用の可能性も持つ。最近では見る機会が激減しているフィルムの取り扱いや知識、また実際の資料調査や分類方法について学ぶ機会として活用された。

そして先述の通り、二〇一八年十一月より井上隆雄が残したインド・ラダック仏教壁画に関する資料の共同研究「井上隆雄写真資料のアーカイブ構築に基づいたラ

ダック仏教壁画のグラフィック的観点からの表現技法研究」が始まっている。この共同研究は、井上隆雄のラダック資料以前から関心を持っていた正垣雅子氏（奈良芸術短期大学、日本画模写講師）と芸術資源研究センター客員研究員の加須屋誠氏の協力を得た、アーカイブ・模写・東洋美術史研究という複数領域からの研究である。井上隆雄は、外国人の入域制限が解かれた直後にあたる一九七四年頃のインド・ラダック仏教壁画群に関して、千点を超えるポジフィルム類、取材ノートやメモ類などを残した。その時の撮影をもとにして一九七八年に駿々堂より出版された井上隆雄『チベット密教壁画』は、記録及び仏教壁画研究書としても資料的価値が極めて高い。横尾忠則による極彩色の装丁はブックデザインとしても優れている〔図15〕。この共同研究では、これらの資料群に対して、まさに過去の重要な遺産を利活用可能な資料体へとシフトさせるアーカイブという手法を用いて、ラダック仏教壁画の表現技法を分析し、アジアにおける仏教美術の中での位置づけを明らかにすることを目的としている。デジタル化による細部の観察を通して、寺院内の壁画における具体的な描写と筆致の確認が可能



[図14] 京都市学校歴史博物館での資料展示の様子。



[図15] 井上隆雄「チベット密教壁画」、駿々堂、1978年。

な量になるため、資料の全体像を把握し保管場所の確保に奔走する必要に迫られる。しかし、まずは利活用可能な資料群が確かに「ある」ことを発信することで、資料の劣化が進む前段階で利活用に至る可能性が上がる。本プロジェクトもデータベースはまだまだ完成してはいない。まだ充分に確認できていない資料もある。しかし出版社や美術館への資料の貸出や展覧会での活用が行われている。本稿で記したように、センター内で非公開の精緻なデータベース構築を進めるのではなく、オープンアクセスが重要である。資料群を管理している場が一つのハブとなり、様々な視点から研究者がその資料群へアプローチできる場作り、開かれた場を生み出すこともまた有効ではないか。そしてそのためには資料群の原秩序尊重の原則に基づきつつ、個別対応の分類を行い、緻密なデータベース型ではなく階層型の分類法を採用することが有効である。

次に資料調査に関しては、その資料の所有者であった写真家や作家とは異なる視点が介入することの意義を見出すことができる。例えば、京都市立芸術大学の「今熊野・岡崎学舎」に関する資料は、当時の様子を示す貴重

となった箇所もあり、二〇一九年六月二十二・二十三日には、帝京大学で開催された第四十一回文化財保存修復学会全国大会でポスターセッションによる研究発表を行った。

#### 4. 写真資料を用いたアーカイブの意義と課題

このように本稿では、物理的に写真資料を保管し維持するだけではなく、アーカイブを軸としたさまざまな実践を行うプロジェクトとして、「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」のこれまでの活動をまとめ、利活用や関心のある者が集う場としての拠点形成の事例を提示した。個々の資料群は往々に行き場を失う可能性があるが、一方で本プロジェクトが提示したように、現在さらには未来への「創造」へと蘇る可能性を持つ。以下に、これまでの取り組み全体を振り返り、写真資料を用いたアーカイブ実践の意義と課題について考察しておく。

まず資料を持続的に保管していくためにも、早期の情報発信を行うことが重要である。このような資料は膨大な資料であるが、そのような過去に蓄積した資料が、時代を経て、京都市立芸術大学が杏掛から崇仁地区に移転するこの時期に改めて蘇ることで、異なった視点が付与される。同様に、インド・ラダック仏教壁画資料もまた、井上隆雄による視点ではなく、複数の研究者による異なる視点が介入することで、著書『チベット密教壁画』からは判断できなかった図像に関する新たな分析が、フィルムをデジタル化する過程から得られている。

戦後日本美術史という視点からも、先述のように一九七〇年に開催された第十回日本国際美術展の京都市美術館での展示記録を確認することができた。この第十回展は、美術評論家の中原佑介が総合ディレクターを務め、従来のジャンル別展示を廃止し、国内外の若手作家四十名のみを招聘することで、いわゆる環境芸術やコンセプチュアルなアートと称される次の時代の美術動向を知らしめた画期的な展覧会であった。それゆえ国内でも様々な批評をもたらしている。井上隆雄によるこの展示記録は、そのようなメルクマールとなった展覧会の記録資料として極めて重要だ。近年、展覧会史に対する関心の高まりもあり、この第十回展の調査や言説が増

えてきている。井上隆雄は特に、京都市美術館前で行われたクラウス・リンケのパフォーマンスを全体の様子からクローズアップも含めてかなり多く撮影している。私見では、リンケの京都市美術館でのパフォーマンス記録は他の機関では確認できておらず、井上隆雄のネガフィルムが貴重な研究資料となるだろう。さらに付け加えるべきは、これが京都市美術館の記録資料というパブリックなものではなく、パーソナルな記録資料であったこと、そしてそれはともすれば過去のものとして埋もれてしまうものであるが、アーカイブ実践と研究者という他者の視点が介入したことによって、現在と未来に利活用可能な資料にアップグレードされたということである。井上隆雄の撮影記録は、クリストやリンケの作品記録というだけではなく、鑑賞している観客の様子や京都市美術館の当時のエントランスの様子が、写真家ならではの高い技術での確に記録されている。美術史はある地点から過去を検証していくことで上書きされていくが、このようなパーソナルな情報が美術史を更新する可能性を示していると言えるだろう。周知のように一九六〇年代から一九七〇年代にかけての前衛作家の様子については、写

な判断は、その後の資料の価値付けに影響を与える。そのためにもアーカイブ実践においては、やはり出所原則や原秩序尊重の原則が重要であることがあらためて確認される。

この点に関連して、これまでの各種研究会やシンポジウムでたびたび取り上げられていることだが、「写真」というメディアにおいては、どのような状態をもって「作品」とするのか、そして写真資料を扱う場合は作家性をどのように担保するのかという問題がある。これは「写真」というメディアが、複数の事実をレイヤーのように情報の蓄積として有しているためであると捉えられるが、この問題については作家や研究者といった扱う側の立場の違い、あるいは個人によっても見解は異なり、容易には定義し得ない。むしろこの二年間の活動から実感するのは、写真が複数のレイヤーを備えた記録・情報媒体であるがゆえに、「作品」としての定義そのものを問うことができないのではないかということだ。言い換えれば、作家性は、それを公開する・活用する「使用者」に委ねられるとも言える。当然のことながらその使用者は作家でもある。既に芸術作品のアウラの問題や複

真家の安齋重男や、膨大な資料を独自にスクラップブックにまとめていた西山輝夫らによる記録資料があるが、井上隆雄の記録資料もまた、このようなパーソナルとパブリックとの境界を跨ぎ、複数の記憶と記録のレイヤーを合わせ持つ重要な歴史資料の一つとして捉えられるだろう。

最後に、アーカイブ実践における担当者の恣意性の問題がある。アーカイブ活動が対象とする膨大な資料群は、図書館や公文書館で採用されているような公的な分類基準を適応することが難しい場合が多い。発見された状態に基づいて、個別対応で管理し分類していく必要がある。そのため、担当する者の知識や関心による分類や記述の恣意性の問題がつきまとう。この点については、慶應義塾大学アート・センターの姿勢が参考になる。同アート・センターは、資料の分類や展示において、アーカイブという視点に基づいた資料公開という姿勢を明確にしており、必要以上に企画者の意志や選別、偏向が生じないように、アーカイブとしての網羅性・総覧性を大切にしている。この点は、アーカイブ実践において留意すべき要点である。担当者による不必要な取捨選択や恣意的

製技術による人の価値観の変化については、二十世紀初頭にベンヤミンが論じている事案ではあるが、近代のコレクションという制度内での「芸術家・芸術作品・鑑賞者」とその「展示」という閉じた枠組みで捉えることそのものが、写真というメディアにおいてはもはや難しいと考えられるのではないだろうか。

#### おわりに

本稿では、「写真とアーカイブ」というキーワードを持つ「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」のこれまでの取り組み、そして写真資料のアーカイブの意義や課題について述べた。隣接領域の動きとして、二〇一八年十月二十一日に同志社大学で開催されたシンポジウム「近代京都産業遺産の保存と活用」が挙げられる。このシンポジウムでは、近代京都産業遺産である染織関係資料や窯業、絵画、文献資料などが危機にあることに警鐘を鳴らし、「京都近代産業遺産調査研究センター（仮称）」構想の要望書を作成している。「歴史・文化・芸術リソースの利活用に向けて」というサブタイ

トルにあるように、すぐれて近代の芸術文化である「写真」資料もまた、このような大きな枠組みの中に位置づけていくことも可能である<sup>※4</sup>。

過去の資料群の保存と活用は、これまで以上に時代の要請となって来ている。京都近代産業遺産調査研究センター構想が提示した機能の中に、「研究者が交流する場の整備」が記されていたように、積極的な公開という外へ向けたベクトルが、アーカイバル・センターにおいては必要である。

昭和から平成へそして令和へと移行している現在、ポストモダンの時代において、あらためてリサーチセンターが注目されること、実践を通して実感される。すなわち「モダン（近代）」を象徴する「収集」という内向きのベクトルではなく、リ・サーチ、すなわち再調査し発信していくという、より開かれた場へ、外側へのベクトルへと時代は移行しつつある。アーカイブはオープン・アクセス、開かれた研究拠点としての可能性を持っている。

その際、極めて情報量が多い媒体としての写真資料は、実際にインド・ラダック壁画群の共同研究が立ち上がった

#### 注

- ❖1 先行して、ヨーロッパでは既に二〇〇八年にEU諸国の美術館・博物館の資料を横断して検索・閲覧可能な「ヨーロッパアナ」が運用されている。
- ❖2 『慶應義塾大学アート・センター 年報／研究紀要』の刊行や『AROMA Report』など、アーカイブに対する研究と実践双方において注目されるセンターである。また、二〇一八年四月には多摩美術大学でもアートアーカイヴセンターが設立された。
- ❖3 芸術資源研究センターは、二〇一五年から二〇一六年にかけて、「タイムベース・メディアを用いた美術作品の修復／保存に関するモデル事業」として、グループ「ダムダイブ」のメンバーであり同じく本学出身である古橋悌二のパフォーマンズ映像作品『LOVERS』永遠の恋人たち』の修復をこの元崇仁小学校で行っているが、そのような動的なメディアに対して、本プロジェクトは「写真」という静的なメディアを対象としたアーカイブの研究及びそのプロセスを検証するという位置付けとなる。
- ❖4 数々の移転の歴史を持つ京都市立芸術大学にとって、記録集『描き歌い伝えて』は重要である。そのため、関連資料の保存を考慮し、資料調査によって確認された「描き歌い伝えて」に関する膨大なネガフィルムと紙焼きは、井上隆雄写真作品五点（枝番あり）と合わせて

たように、写真史の領域を超えた「アーカイブ的な利活用」の可能性を有している。今後も「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」では、より開かれた場作りを進めながら、自らのアーカイブ実践をアーカイブすることを通して、アーカイブ実践のためのフォーラムや方法論について継続的に検討していきたい<sup>※4</sup>。

#### 【図版出典】

図5、6は井上隆雄のポジフィルムをデジタル化した画像である。なおデジタル化の際、色補正を行なっている。他の図版は筆者撮影。

- 本学の芸術資料館へ寄贈された。
- ❖5 分類に際し、古くなった封筒類や箱、またむき出しのプリント類は、(株)資料保存器材より購入したアーカイバル・キットで保存し直している。
- ❖6 京都市立芸術大学は二〇二三年に沓掛から崇仁地区への移転を計画しているため、この元崇仁小学校を舞台に「今熊野・岡崎学舎」の写真資料を展示し、今熊野・岡崎↓沓掛↓崇仁地区という長い年月を一つに重ね合わせることで、移転や歴史について考える場にしたとも考えた。
- ❖7 このように、ポジフィルムの貸し出しは二〇一七年以降も継続しているが、このような商業的な渉外は、井上隆雄のアシスタントを務めていた方の協力を得て、仲介してもらいながら対応している。
- ❖8 学生にとっては、ライトテーブルを用いて画像を確認することやフィルムに触れること自体が新鮮な体験となった。
- ❖9 この共同研究は、公益財団法人DNPN文化振興財団より、二〇一八年十一月から二〇二二年三月までの二年間の助成「グラフィック文化に関する学術研究助成」を得ている。
- ❖10 具体的には、インド・ラダック地方の仏教壁画資料群の調査・分類によるデータベース構築と寺院ごとのポジフィルム類のデジタル化そして共同研究者である正垣雅子氏による模写

- とデジタルデータを活用した描写技法、制作過程、表現の分析を行う。
- ❖11 実際に、第十回日本国際美術展を記録していた三十五ミリフィルムのスリープは、新聞のスクラップやノート類のようなプライベートな資料の中に混じって置かれていた。
- ❖12 ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』（佐々木基一編、晶文社、一九九九年）参照。当然のこととして、取り扱いは注意を払わなくてはならない。本プロジェクトでは、これまでの情報公開でも、「作品展」ではなく「資料展」と明示すること、また井上隆雄自身の編集・記述と担当者による対応・説明との明確な区別を設けるなど、井上隆雄自身がこれまで行ってきた制作姿勢を損ねることのないように注意をしている。
- ❖13 このシンポジウムで示唆的だったことは、機械塗染の図案家が残した膨大な図案資料を研究者が大学で受け入れたということ、そしてやはり保存場所の確保に苦慮しつつも研究を進めたことで、さらに大学と高島屋、デザイン会社とが連携して近代の図案を改良し現代の新たな浴衣のデザインを生み出したことが挙げられる。
- ❖14 元崇仁小学校が二〇二〇年三月に取り壊しとなるため、本プロジェクトもまた資料を移さなくてはならない。二〇二〇年度は、京都市内の他の施設に拠点を移し、プロジェクトを継続していく。

## 美術と工芸のアーカイブズ

— 京都市での試み

畑中英二

### 京都の近現代と美術と工芸

考古学と工芸史を専門とする私は、二〇一七年に京都市立芸術大学に職を得て本格的に京都の文化や文化財と向き合うこととなった。向き合ったのは成り行きではなく、京都の中心に据えないと収まらないという私の研究の現状があったので、寧ろ好機であった。前職では隣県の教育委員会で文化財のマネジメントの仕事をしていたので、既にかかわりはあり、京都の状況は理解しているつもりだった。

大学の席に着くや否や、どこからともなく「〇〇さん

の所の蔵を壊すので調査に入って欲しい」という話が舞い込んできた。自治体や大学を通じてではなく、まさにどこからともなく、である。調査をすることについては客かというより有難いと感ずるところもあった。ただし、調査経費は勿論担当が負担、作品や資料は処分して欲しいと言えども聞こえはいいが、一旦預かってしまえば返却することはできない。とまれ学内で私の裁量で何とかする空間はたかが知れているし、飛び込んでくる調査に割ける予算には限りがある。

当惑した私は、学外の専門に近い先生方や京都市の文化財を担当されている方々から話を聞くことにした。そ

こで耳にしたことを列記する。

①近年の京都市内では、社会情勢の変化に伴う業態の変化や転居が著しく、多くの動産の廃棄・流出が進行しており、それらの中には京都の地場産業である伝統工芸関係で調査を実施していない未指定文化財（後述するが、そもそも調査が実施されていない）が多く含まれていること。

②大学の教員による緊急的な収集によって廃棄・流出を免れた資料は、一旦大学等所属機関に持ち帰って調査・研究を進めるが、その成果を共有するプラットフォームは存在せず、個々で発信することを余儀なくされる。それ故、大学の多い京都においては、全体像をうかがうことが困難となっていること。

③これらの資料の多くは大学等の組織ではなく研究者個人に帰属し、研究者個人が管理することになり、十分な環境で保管できるとは限らないこと。また、その研究者が大学等を退職すると、廃棄・流出することが少なくなく、その管理については大きな問題となっていること（これは他府県の大学においても問題となっている）。

④加えて大学等においては、収納スペースに限りがあり、

収納できないので収集の要請に対応できない事例が出始めており、今後収集することが極めて困難になっていること。

⑤さらには、調査・研究を行うための経費を研究者個人が獲得してきた研究費に拠っており、経費を捻出することができなかつた場合は、調査や収集することができず廃棄・流出してしまった事例もあること。

⑥自治体としての京都市には、公文書館と民俗資料館がなく、近代の文書や伝統産業に関わるものなどを積極的に収集・収蔵することが困難であること。

⑦京都市による近世以降の文化・文化財を対象とした調査・研究の進展は芳しくなく、近代についてはほぼ手がつけられていないのが現状であること。

伝えるべきものを見出し、それを適切に保存し、次世代に伝えていく仕組みが十分ではないことは明らかである。とりわけ近代以降のものは近年の社会情勢もあって怒涛の勢いで廃棄されており、振り返ることのできない「近代」という時代をつくりだそうとしているとも言ってもよい。

芸術大学に身を置いていると、以上の話と同根とも言

える話を耳にする。現代芸術の表現者においても作品の保管場所をいかに確保するかが大きな課題になっている。保管場所を確保できない者は制作しなくても良い、淘汰されて残されたものが芸術なのだと言断するのは勇ましいことこの上ないが、それは余りにも幅のない話だろう。全てのものを残すべきであると強いている訳ではない。のちの時代を生きる人が、せめて時代の輪郭を掴むことができる程度のもをを残していくのが責務だと考えるのである。とりわけ、京都の近現代の美術と工芸は日本を越えて注目されていることは言を俟たない。残していく仕組みの構築は喫緊の課題なのだ。

#### 問題提起

問題点や課題は明らかとなった。次は残していく仕組みの構築である。方向性は多岐にわたるが、無い物ねだりの運動は自己満足に過ぎないので、将来的に充足される余地も含めて近代の産業遺産を対象とした調査研究の場を設けることを考えた。

並木誠士（京都工芸繊維大学／美術史）と木立雅朗

る文化財の廃棄・流出を防ぐものと考えられる。センターでは、十全な収蔵環境を整備し、最新のアーカイブ理論にもとづいた収蔵資料の管理をおこなうものとする。

#### ②研究者が交流する場の整備（調査・研究）

収蔵された豊かな歴史・文化・芸術にかかわる資料を調査研究する研究者が集う場を整備することにより、研究者相互の交流が活性化され、自ずと調査研究成果はより質の高いものとなり、かつ、成果を集約することが容易になると考える。「大学のまち」と呼ばれる京都の知の集積の場としてセンターを機能させることにより、集約された調査研究成果を京都全体の財産として捉え、それを研究者のみならず京都の歴史・文化・芸術に興味を持つ人々に対しても取付き易い状態にすることによって、京都の魅力を発信するためのリソースにできると考える。

#### ③京都近代産業遺産のミュージアムや公文書館の建設（公開・発信）

センターでは、京都の近代産業遺産をテーマとしたミュージアムやそれらにかかわる資料を含む公文書館機

（立命館大学／民俗考古学）と筆者で原案を作成し、この三名に加えて青木美保子（京都女子大学／染織史）、高木博志（京都大学人文科学研究所／日本史）、中川理（京都工芸繊維大学／建築史）、西村卓（同志社大学／経済史）を発起人として、二〇一八年七月二十三日に「京都近代産業遺産調査研究センター（仮称）構想」を京都市長（門川大作）に要望した。要望書には京都に所在する大学等に所属する研究者及び、京都にかかわる研究に携わる研究者が百名以上賛同し、名を連ねた。

趣旨は先に述べたところで、既存の京都市所有施設を活用しながら大学等研究機関に属する研究者が参画し、地元とかかわりながら調査研究を展開し、広く発信していくプラットフォームを構築するというものである。

論点は以下に述べる三つ。

#### ①収蔵環境の整備（保存・管理）

指定・未指定に限らず京都の歴史・文化・芸術にかかわる資料を収納する収蔵環境が整備され、保管・管理が充実すれば、大学等に所属する研究者が行う調査・研究は自ずと促進され、さらには将来の観光資源にもなりえ

能を併設し、その公開・発信をおこなう。これにより、京都を形作る歴史・文化・芸術のリソースに、世界中からオープンアクセス、オープンユースすることが可能となる。また、そこに配置される専門的知識を持った職員が存在によって活用が円滑となり、また、研究者間および地元や業界団体との相互連絡もより円滑になるものと考えられ、近代産業遺産に大きく関わる伝統工芸をめぐる世界が活性化されるものと考えられる。

要望書では具体的な運用方法は示していないが、現時点では以下のように想定している。基礎自治体としての京都市の役割は作品・資料の収蔵と公開及び全体のマネジメント。加えて、作品や資料を所有する個人や地元あるいは業界団体との関係においては、文化行政を担う文化市民局だけでなく、商工や観光を担当する産業観光局、地域の自治会と関わる部局などとの連携が求められる。大学等研究機関の役割は調査・研究及び成果の発信を担うことになる。

二〇一九年十一月現在、京都市から確たる返答はないが、少なくとも研究者間において問題意識は共有できたとと思われるので、決して無駄な営為ではなかったと考え

ておきたい。

#### 事例の集積と発信

京都の近現代における美術と工芸の資料のあり方について、さらなる事例の集積と発信を行うべく、二〇一八年十月二十一日に「近代京都産業遺産の保存と活用」と題したシンポジウムを行った。

趣旨説明は筆者、基調講演「近代京都産業遺産の保存と活用について」を並木誠士が、「近代京都産業遺産の未来について—京都市の取り組みを中心に—」を馬瀬智光（京都市文化市民局文化芸術都市推進室文化財保護課）が行い、以下青木美保子「染織関係資料の保存と活用について」、木立雅朗「民俗資料の保存と活用について—窯業と染織—」、田島達也（京都市立芸術大学）「美術史関係資料の保存と活用について」、福家崇洋（京都市立文学部）「近代現代の文獻史料の保存と活用について」の報告を行った。

とりわけ、馬瀬報告では他の政令指定都市と比較しつつ京都市の文化財の保管と活用状況についての非常に厳

込むなど一定の対応も検討している」と記している。

一定の反響があったとみるべきだろう。

#### 残していく仕組みの構築に向けて

二〇一九年度には筆者が京都市立芸術大学芸術資源研究センター重点研究プロジェクト「美術工芸のリソースに関するアーカイブズの試行」のプロジェクトリーダーとして研究を進めることとなった。

研究の主旨は先に述べたものと同様。美術工芸品を形成する制作道具やそれを用いた技は、作品のリソースとして極めて重要な存在ではあるが、保存活用の手立てに十分な仕組みがない。そこで、公共機関や地域・所有者などと協働しつつ、資料調査のあり方や実物保存および活用の方向性の仕組みの構築を試みる、というものである。そこでは多様な「資料」の保管と活用について様々な立場の人々の関わりの事例を収集し、出入り自由な研究会を開催して検討を加えることにした。

十一月三十日に元崇仁小学校において開催した研究会では、京都市の文化財の保管と現状について、京都市の

しい現状を、木立報告では大学所属研究者の行う調査と保管及び活用状況の先行きの無さを、田島報告では今後増加し続ける芸術関係資料の行く先に大きな問題があることについて詳細に論じた。

その後、シンポジウムでは筆者が司会を務め、講演・報告者全員が登壇して課題について話し合った。

後日、京都新聞において二〇一八年十二月二十七日の「社説・収蔵文化財急増 パンク防ぐ抜本対策を」や、二〇一九年一月二日の記事「置き場ない」廃棄される近代遺産 収蔵品増え古代・中世優先」(<https://www.kyoto-np.co.jp/articles/-/2146>)で取り上げられた。後者では「近代現代の文獻や産業、考古、美術に詳しい大学教授らは七月、「京都近代産業遺産調査研究センター（仮称）」構想を掲げ、市に要望書を提出」し「収蔵施設の整備、専門家らとともに調査研究に取り組み場の設置、公開・発信を担う博物館や公文書館の建設を呼び掛けている」と詳しく紹介されている。こうした現状をうけて、京都市は「今後の文化財保護方針を示す答申素案では、近代遺産について「社会環境の変化により急速に失われる可能性があり、重点的に調査、指定してゆく」と書き

馬瀬智光、現代芸術と収蔵庫について京都市立芸術大学博士（後期）課程の金島隆弘、井上隆雄写真資料について京都市立芸術大学非常勤講師の山下晃平から事例の報告をしていただき、参加者から情報提供をいただくとともに意見を交わした。それぞれに立場や取り扱うものが異なるものの、残していく仕組みの方法の模索やその構築が重要であることは十分に認識できたと思っている。

また、短時間で合理的であるような答えを出すことは馴染まないことを強く感じた。一定の時間をかけて情報を共有し、議論を重ねていくことで問題の輪郭が縁取られ、直面する課題に対して、様々な立場の人が理解し共感できる解を目指すことができると考えるからである。

今後も、研究会を開催して様々な現状を拾い上げつつ、残していく仕組みの構築を実践的に試みていきたい。

## 京都美術の歴史学（京都芸大の一九五〇年代）

牧田久美

——上野リチ (Felice Rix フェリス・リックス) 研究・調査報告

はじめに 京都芸大における戦後デザイン教育と上野リチ

上野リチ (Felice Rix フェリス・リックス、一八九三—一九六七) は、戦後の一九五一年から一九六三年の定年退職まで、京都市立美術大学（現京都市立芸術大学）において、独特のカリキュラムで多彩なデザイン教育を展開した。彼女はデザイン教育に何より獨創性を引き出す必要を唱え、日本の徒弟制度における模写から入る教育方法は獨創性を抑圧するものとして、真っ向から対立した。当時、特にテキスタイル業界では、伝統的な模写から入る教育方法の塾が隆盛を極め、戦後の旺盛な需要

を支えていた。獨創性はいわれるものの、多忙さから本格的な取り組みは非常に遅れている状況の中にあつて、京都市立美術大学におけるリチの試みは非常にユニークなものだった。

彼女が京都市立美術大学で展開した教育は、まさしく彼女の師ヨーゼフ・ホフマンが新しい工芸を生むためにウィーン工房に込めた理念そのものであり、教育者としてのホフマンの信条が反映されたものだった。

では、ホフマンの教育理念とはどのようなものであったのか。リチの夫である上野伊三郎の著書『ヨセフ・ホフマン』によればそれは、つぎのようなものだったという。

○古典模倣が改められ独自のイデーによる創作のみが認められる

○古典の模倣によって生徒の獨創性は失われ枯渇していく

○獨創のみが芸術家の取るべき態度である

○ファンタジーにおける生徒の特性と創造性を重視

○芸術において教えるべき何物もないこと、教師のなすべきことは生徒の才能を呼び起こすことであり、それは自ら完成されるべきである

リチの教室での態度もホフマンを彷彿させるものであったことが、本校卒業生への聞き取り調査から検証できる。ホフマンはある生徒に対して、「私は君の仕事について、正しくないことを君に示すことができるだけであり、同様に正しいこと、良いことを君に示すだけである。君に私の影響を与えたくない、君は一の個性であり、自身で到達できるからである」と述べたと言われているが、言葉通り、リチも自分の作品を減多に生徒に見せなかったと伝えられている。

教室内ではホフマンは少ししか話さず、「然し彼の強

い個性と暗示力によって、彼が教室に入つて来るとそれだけで生徒たちに或物を与えた」と伊三郎は書いている。ホフマンの批判は辛辣で、気に入らない作品は裏返しに置いて去つてしまい、生徒には死刑宣告のような感じであったという。ただし彼は新しい試みを嘲笑せず、これを褒め、形や材料の上で新しい試みができたことを非常に喜んだ。「できが悪くても新しいものは、よくできている模倣に勝る」と彼は常に言っていたという。これら辛辣さと厳しさ、そして時々褒められる嬉しさもまた、リチについての卒業生の証言そのままである。

このように彼女の教育方針はホフマンさながらのものであったが、作品の母体も、ホフマンらウィーン分離派が立ち上げ、リチもそこで活動したウィーン工房の理念である。一九二五年、ドイツ・ウィーンに留学していた日本人建築家上野伊三郎と結婚し、翌年日本に降り立ったりリチであったが、彼女のテキスタイル・デザインは、当時ヨーロッパを席卷していたウィーン工房において、すでに「リックス文様」として名声を博していた。ただしここで注意を喚起しておきたいのは、この工房自体が大いに日本美術に造形的源泉を求めており、主要メン

バーのモーザーなどには直接的な模倣に近い作品も多くみられることである。またリチ自身、東洋に少なからぬ憧憬を持ち、それが結婚そして来日につながった一因と見る意見も残されており、彼女の中にあつた東洋趣味が、いかように日本での作品や教育に影響したか、あるいはいかように否定されたか、検証されるべきところである。

しかしながら、伝統的な日本美術に対する憧れと関心が欧米に——そしてリチにも——根強くあつたとしても、明治以来の近代化あるいは昭和の戦争前後における伝統的美意識の混乱などを目の当たりにしたりリチは、日本の現状に対して大きな不満や失望を感じたようである。

この時期に、日本とウィーンを行き来し双方でデザインを展開した作家は、彼女をおいてあまり例を見ない。このようにユニークな立ち位置から、彼女はどのように当時の日本の美術工芸、デザイン教育の現状を捉えていたのか？ そしてその認識を、どのように自らの教育方針に取り入れていたのか？ 戦後早々の日本における彼女の教育は、新しく大学としての歴史を歩み始めたばかりの京都芸大の非常にユニークな一面を構成していったと考えられる。

。今後は調査収集した資料にもとづき、彼女の実践的教育を、ホフマンと国立工芸学校とともに教鞭をとったフランツ・チゼック (Franz Cizek) が創始した児童の美術教育などとも関連させつつ、具体的に説明していく予定である。それによって、日本からウィーン、ウィーンから日本へと、ダイレクトに行き来した特異な立場が、リチの作品や教育にどのように反映されたかを論じていくつもりである。

### (1) ウィーン時代のフェリス・リックス

一八九三年、ウィーンの富裕な実業家の長女として生まれたフェリス・リックスは、ウィーン工房 (一九〇三年設立) の作風に傾倒し、その創設者、ヨーゼフ・ホフマン教授を慕って一九一三年、ウィーン工芸学校に入学した。一九一七年六月に同校を卒業、七月にはホフマンから誘われ、ウィーン工房の意匠部に参加した。ウィーン工房は、一九一〇年にファッションとテキスタイル部を新たに創設し、ほとんどすべての部員がプリント布地のためのデザインを製作しており、その評判

ただし、本研究プロジェクト「京都美術の歴史学——京都芸大の一九五〇年代——」を遂行しはじめて少なからず驚きを持ったのは、今まで彼女の作品や業績が研究対象として取り上げられることがあまりにも少なかった事実である。彼女の京都芸大での教育理念についての研究はもとより、作品の本格的な紹介も近年始まったばかりで、その業績も断片的で年表的な記述にとどまらざるを得ず、総合的な整理・検討が待たれている。

そこで筆者は過去二年間、彼女の足取りに沿って日本国内に残る作品を調査・発掘して、その歴史的な意義や役割などの全体を整理してきた。本研究ではこうした調査から浮かび上がる彼女の各時代の具体的な役割や、確認できた活躍の推移をもとに、彼女の活動期を、(1) ウィーン時代 (2) ウィーンと日本双方に拠点を持った時代 (3) 戦後の時代に区分している。特に(2)を彼女の真骨頂とみなし、これを中心に現地調査や聞き取り調査を行い、現存する作品の確認を進めてきた。本稿で報告するのは、(1)(2)(3)各時期についての概説並びに調査結果である。これは、デザイン教育者としての彼女の教育活動についてまとめるにあたっての基礎的研究に相当す

は、一九一五年には、ウィーン工房チューリヒ支社の責任者ダゴベルト・ペツヒエのもとで最高潮に達し新時代を画していた。ペツヒエの空想的で陽気な形態は今までと違う新しいイメージを作り出し、また彩色パターンを発展させた。「ある時はかすかにまたある時は強い調子を示す空間の色彩陰影は、日本人の微妙なそしてしばしば驚くべき調和をしのばせる」とB・ツッカーカンドルが新しい色彩の特徴を捉えている。リチの描いていた多様で微妙な陰影の花のデザインにもこの影響が見られる。

リチはウィーン工房で、マリア・リカルツ (Maria Likar) などとともに頭角を現し、続々と優秀な作品を発表した。特にテキスタイルにおいては「リックス文様」を確立し、ウィーン工房最高の売れ行きを示し一世を風靡している。一九二五年にはパリのアール・デコ展に出品し受賞もした。この時代の作品はオーストリア応用美術博物館やアメリカの美術館に収蔵されており、オーストリア応用美術博物館の一九三九年の記録台帳によれば、リックス姉妹(妹のカテリーナもウィーン工房の一員だった)のテキスタイル・デザインは合計七百六十三点にのぼる。しかし、この期間の彼女の活躍

や作品は日本ではあまり知られているとはいえず、今一度彼女の魅力を伝える必要を痛感している。

この時代の作品に関して国内で確認できるものとして、[表1・2]にまとめた。

制作年	品目	作品名・その他
1920年代	テキスタイル・デザイン	「バリ」6配色
1922年		「ギザギザバンド」10配色, 「野の花」
1923年		「農作物」4配色
1924年		「ビアリッツ」13配色, 「苔の花」
1925年		「マルタ」4配色
1926年		「DNJSTAR」3配色

[表1] 豊田市美術館

制作年	品目	作品名・その他
1920年代	プリント・デザイン	「格子柄」1・2
		「木立」
		「貝の海辺」
	プリント地デザイン	「野原」
	プリント服地下絵	「ボンボン」1~3
		「キャンディー」1・2
	下絵	イースター用ボンボン入れ1・2
イースター・エッグ飾り		
イースター用砂糖菓子「家鴨」		
不詳		木製独楽デザイン

[表2] 京都国立近代美術館

(2) ウィーン／日本時代の上野リチ

(2) 1925年〜1935年

建築家上野伊三郎との協働時期

一九二五年、リチはウィーンに留学中の建築家上野伊三郎と結婚し、一九二六年に初来日した。上野は出身地の京都に上野建築事務所を設立し、リチは美術工芸部主任となった。一九二七年には上野が「日本インターナショナル建築会」を立ち上げ、当時日本最大規模の建築運動団体の代表者として活躍、また島津邸やスター食堂など彼の代表作がリチとの協働で施工されていく。

この結婚に際しては、数年に一度の割合でウィーンへ長期帰国する約束が交わされており、リチはウィーン工房の一員として籍を置いたまま作品を制作発表し、ウィーンその他で開催された展覧会にも出品している。この期間には、代表作と言える壁紙のサルプラコレクションも発表された。一九三〇年に辞職するまでリチが主軸として仕事を継続していたウィーン工房は、一九三二年時勢に逆らえず解散となった。以後リチは京都に活動拠点を移し、「日本インターナショナル建築会」

を中心に伊三郎と協働関係を強めて行くこととなった。まず伊三郎の活躍とともにリチの動向を見ていこう。彼の初期の代表作の一つ島津邸（新築）は一九二九年に竣工するが、同時期に建てられた柳本邸（新築）二階応接間の壁面をリチが担当している。一九三〇年には、後年ブルーノ・タウトも訪れる上野夫妻の別荘を、比叡山に新築した。一九三二年竣工の岡野邸はドイツ風の重厚な装備で知られ、一九三四年竣工の高津邸にはリチの内装計画書が残されている。<sup>13</sup><sup>14</sup>

店舗設計でも両者の協働作業が進んだ。伊三郎は、一九二九年竣工の東洋亭を手始めに、京都の老舗レストラン「スター食堂」の一連の店舗設計を手がけている。一九三〇年のスターパーをはじめ、出町支店（一九三一年）、祇園店（祇園スターソーダファウンテン、一九三二年）、京極店（一九三二年）、スター食堂五条店（一九三四年）、スター食堂西陣店（一九三五年）などがある。これら店舗の多くは、家具を伊三郎がデザインし、内装計画はリチが担当した。例えば祇園スターソーダファウンテンでは、壁紙や椅子張り織物をリチが担当している。

制作年	品目	作品名・その他
1928年以前	壁紙	「夏の平原」〈麦と雲雀〉 <sup>18</sup> , サルブラコレクション, ウィーン工房
		「そらまめ」〈蔓花〉, サルブラコレクション, ウィーン工房
		「芥子」〈麦と花〉, サルブラコレクション, ウィーン工房
		「花園」, サルブラコレクション, ウィーン工房
1929年	水彩画	「ホテル・白いカフェテラス」
1930年	壁面装飾下絵	「果物」・「秋の実り」, スターバー
	内装	デザイン1~4, スターバー
1930年代	壁画下絵	「金閣寺」, 「銀閣寺」, 「清水寺」, 「東寺」 京都市役所市長室
不詳	水彩画	「ヨーロッパ最後の港」
		「海辺のカフェテラス」

[表3] 京都国立近代美術館

制作年	品目	作品名・その他
1928年	テキスタイル見本	「大理石」, ウィーン工房
1917-31年頃	テキスタイルデザイン	「朝露」, ウィーン工房

[表4] 大阪新美術館建設準備室

制作年	品目	作品名・その他
1928年以前	壁紙	「花園」〈野の花〉サルブラコレクション, ウィーン工房

[表5] 京都市立芸術大学芸術資料館

特に一九三〇年のスターバーは、一九三二年にニューヨーク近代美術館で開かれた「近代建築―国際展覧会」に日本代表作品として出品された。この展覧会は、ル・コルビュジエやW・グロピウスなど当時の最先端を行く建築の競演の場としてその名を歴史に留めるもので、日本代表は伊三郎と山田守の二人だけである。外観はウィーン工房やロシア構成主義あるいはアール・デコのデザインに通じる表現で、内装は金属やガラスの素材感が際立つ一方、銀地の天井にはリチによるカラフルな草花の装飾が描かれ、その雰囲気は後年ポストモダン建築の先取りと評されるに足るものだった。<sup>15</sup>

このように、帰国後、矢継ぎ早に施工された伊三郎の記念的な建築は、外観はいわゆるモダニズム建築であるが、その室内には、のちにモダニズム建築が忌避する装飾性が色濃く展開され、<sup>16</sup> 国際的な基準に立ちながらも地域に密着し、装飾性も融合させる独自のものだった。また店舗設計で見せた軽やかさは機能主義建築の世界を飛び越えた驚異的な新しさで、<sup>17</sup> 世界から認められた。ここにはウィーン装飾美術の使者たるリチの深い影響が窺える。

なお、この時期に創刊された雑誌『インターナショナル建築』（日本インターナショナル建築会の機関紙）では、一九二九年八月の創刊号・巻頭カラー口絵に「Ueno-Rix, Kyoto, Wein, Murpapero」として壁紙「花園」の一部が、同九月号巻頭カラー口絵には「Ueno-Rix, Kyoto, Wein, Murpapero」として壁紙「夏の平原」の一部が、同一九三〇年一月号巻頭カラー口絵には「Ueno-Rix, Kyoto, Wein, Hotelo」として水彩画「ホテル・白いカフェテラス」が、同一九三二年四月・五月号表紙及び巻頭には祇園スター・ソーダファウンテン外装および内部詳細の写真（設計：上野伊三郎、壁紙・意匠：リッツィ・ウエノ・リックス）などが掲載されている。

この時代のリチ作品としては以下「表3-5」が日本で確認できる。

(2) 一九三六〜一九三九年

群馬県工芸所におけるリチの活動と作品

一九三三年、上野伊三郎の主催する日本インターナショナル建築会の招きで、ドイツの建築家ブルーノ・タ



1.



3.



2.

[図1] パン籠(群馬県立歴史博物館所蔵)  
[図2] フォーク類(群馬県立歴史博物館所蔵)  
[図3] こけし類(群馬県立歴史博物館所蔵)

制作年	品目	作品名・その他
群馬県工芸所時代	パン籠, ナプキン立て, 竹製フォーク類, こけし類	ミラテスにて販売 <sup>20</sup>

[表6] 群馬県立歴史博物館

制作年	品目	作品名・その他
群馬県工芸所時代	ミラテスで売られていたテキスタイル類の写真多数	リチ作品を含む

[表7] 群馬県立近代美術館

制作年	品目	作品名・その他
1937年	下絵	竹製ボタン(群馬県工芸所にて制作)
		「源氏香」銀漆地螺鈿煙草容れ(群馬県工芸所にて制作)

[表8] 京都国立近代美術館

ウトが来日することになり、以後、伊三郎はその対応に追われることになる。この年、リチはウィーンに一年間帰国していた。タウトの日本滞りは予想に反して長期となり、結果的にタウトは、群馬県工業試験場高崎分場において三年あまり工芸品の製作に従事することとなる。徐々に時勢が右傾化する中で、日本インターナショナル建築会はその名称からも誤解を受けるようになり、自然消滅に向かっていった。タウトはこの状況を見て伊三郎を高崎分場の所長に推し、一九三六年春に伊三郎は所長となって群馬県工芸所(このとき群馬県工業試験場高崎分場から改称)に赴任した。この時、リチも嘱託となって同行することとなった。一九三五年から一九四四年まで、リチは京都市染織試験場の嘱託でもあり、京都市はその兼任を認めていた。

この時期については、これまで国内資料がほとんど調査されておらず、研究が困難であったため、本研究では、群馬県工芸所および京都市染織試験場時代の残存資料と作品を詳細に調査・確認した。また、二〇〇九年に京都国立近代美術館に個人寄贈された京都市染織試験場での作品など、新出の資料の調査を通じて、この時期の彼女

の活動動向を確認した。

ただし、群馬県工芸所でのリチは、着任早々タウトとの嗜好の差が際立って、思うようには作品を展開することができなかつた。ドイツの機能主義と、ウィーンの華やかな装飾性(特にリチが在籍したウィーン工房後半期の、ダゴベルト・ペツヒェに代表される晩期バロックⅡロココ調の装飾性)との対立が、リチのデザインの商品化を妨げていたのである。しかしタウトがイスタンプールへと出発した一九三六年十月以後は、工芸品あるいはプリント服地などで大いに活躍し、銀座や軽井沢の直売所「ミラテス」では、その製品の評判、売上高ともタウトを上回ることもあった。<sup>19</sup>

リチにとっては、群馬県高崎が日本の素材、加工技術を生かした作品を初めて制作した地となった。パン籠やナプキン立て「図1」、織細すぎて使用できるのか不安になるような優美なフォーク類「図2」、モダンな形状で明るい色彩のこけし類「図3」は、現在も群馬県立歴史博物館で大切に保管されている。

群馬県工芸所でのリチ作品としては「表6-18」が日本を確認できる。



[図5] 刺繍ハンカチ試作品  
(京都市産業技術研究所蔵)



[図4] 額装刺繍作品  
(京都市産業技術研究所蔵)

制作年	品目	作品名・その他
1936年頃	額装刺繍作品	3点
1935 - 44年	刺繍ハンカチ試作品	10数点
	オーナメント数点	鳥・魚その他

[表9] 京都市産業技術研究所

制作年	品目	作品名・その他
1940 - 45年	織地デザイン	1・2
	織地デザイン試織品	1・2

[表10] 志村光広氏寄贈分

制作年	品目	作品名・その他
1940 - 50年代	水彩画	「中国・白城子巡回芝居」
		「中国・白城子風物画卷」
	下絵	中国巡回芝居下絵1・2・3

[表11] 京都国立近代美術館

(2) 3 一九三五年〜一九四四年  
京都市染織試験場におけるリチの活動と作品

京都市染織試験場は、一九八九年の大規模な移転や二〇〇三年の改称に伴い、現在は京都市産業技術研究所に合併・吸収されており、資料の散逸も激しいものがある。本研究では京都市産業技術研究所の協力を得て、京都市染織試験場時代の残存資料を掘り起こして精査し、リチの具体的な立ち位置や役割、デザイン作品などの確認調査を行った。

その結果、京都市染織試験場で彼女に期待されていたのは、戦前の日本の国家経済を賭けた輸出デザインの開発であったことが明らかになった。またこの調査の成果として特筆すべきは、リチ作品としてはめずらしい刺繍作品を十数点見出したことである[図4・5][表9]。これらは大切に保管すべきものとして代々の担当者に引き継がれていたが、今ではリチを覚えている人もなく、特に興味を持たれないまま収蔵されていた。先にもふれたが、二〇〇九年に京都市染織試験場の旧職員から京都国立近代美術館に寄贈された五十九点に及

ぶ未公開作品は、一九三五年から一九四四年の試験場のリチ作品の空白を埋めるに十分なものであり、現在これに関しても、京都国立近代美術館の協力を得て研究を進めている[表12][図6-11]。幸いこの寄贈者は、かつて筆者の師であった西村進氏の遺族であり、先日個人としてもリチの服地一着分の寄贈を受けた。ダイナミックな中にも繊細な羽を配したデザインで、独自の色彩はあせていない。これら(2)の時期全体は、ウィーンと日本の間の最も生き生きとした双方向的リフレクションをリチの作品に確認できる、稀有な時代と捉えられることがわかってきた。

その他、この時期の作品を「表10・11」にまとめた。

(3) 戦後に於ける上野リチの教育活動とデザイン

戦中戦後の繊維業界の低迷は壊滅的であったが、やがて平和産業として優遇され、日本経済を担う基幹産業へと復興していく。一方、社会の洋装化は著しく、それまで和装図案を主にしていた日本の染織図案家も、本格的に洋風プリント・デザインと向き合うこととなる。そし



8.



7.



6.



11.



10.



9.

[図6] プリント・デザイン「花」 [図7] プリント服地デザイン「象と子供」 [図8] 友禅デザイン「果物」  
 [図9] スキー用刺繍手袋デザイン [図10] 化粧ポーチ・デザイン [図11] プリント・デザイン「鳩」  
 (図6-11：京都国立近代美術館所蔵)

戦後早々の一九四六年、伊三郎が建築事務所を閉じ教職に就くと、リチもともに専門学校その他で講師などを務めるようになる。一九五〇年には京都の七宝会社・稲葉七宝に赴き一年間本格的に七宝を学び、相当数の作品が輸出された<sup>23</sup>。同年、伊三郎が一九四九年より教授をしていた京都市立美術専門学校が京都市立美術大学となり、美術学部工芸科教授となると、翌年リチも同大学美術学

で徐々に繊維の統制も解除に向かい、一九五一年には最後まで厳しく施行されていた綿織物の統制が解除されると、それまでおさえられていた国内需要が爆発的に盛り上がり、未曾有の綿プリントブームが起き、プリント・デザインは非常に短期間のうちに奇跡的な隆盛期を迎えることとなった<sup>24</sup>。このような状況下、リチも教育者あるいはデザイナーとして、京都の図案界に関わっていくこととなる。本稿冒頭でも指摘したように、彼女のウィーン工房的な厳しい理念によるデザイン教育は、実質的に繁栄を極めていた京都の図案界の徒弟制度とは、全く折り合わないものであった。だがそれゆえに彼女の教育と作品は、他に得難い独自のスタンスを示すことになったのである。

制作年	品目	作品名・その他
1941年	プリント・デザイン	「花」
1943年	プリント服地デザイン	「象と子供」
	ハンカチ・デザイン	「犬」
	プリント・デザイン	「花の鎖」,「木の葉」
	織地デザイン	1・2・3
	刺繍デザイン	「南の街」
1944年	飾りボタン・デザイン	
	プリント・デザイン	「菊」,「タンポポ」, 「フランボワーズ」
	友禅デザイン	「果物」
1935-44年	化粧ポーチ・デザイン	
	プリント服地デザイン	
	子供用プリント服地デザイン	
	夏用ベルト地デザイン	
	スカーフ・ハンドバック布地デザイン	
	テーブル・クロスデザイン	
	錦織デザイン	
	絣織地デザイン	
	ハンドバック・ブラウス用織地デザイン	
	婦人用花模様刺繍手袋デザイン	
	スキー用刺繍手袋デザイン	
	プリント地刺繍ハンドバック・デザイン	
	飾りボタン・デザイン	
	ブローチ・デザイン	
絹地壁布デザイン		
その他		

[表12] 京都国立近代美術館〈西村みゆき氏寄贈分59点〉

制作年	品目	作品名・その他
不詳	七宝化粧品ケース	デザインⅠ, デザインⅡ
	七宝飾りプレート下絵	「石竹」1・2, 「ブーケⅠ」Ⅰ~4, 「ブーケⅡ」1~3, 「ブーケⅢ」, 「二羽の孔雀」1・2
	七宝皿下絵	「源氏香」
	七宝マッチ箱カバー	デザイン1~7
	七宝喫煙具・煙草容れ	デザイン1~5
	七宝喫煙具・灰皿	デザイン1~10
	七宝関連スケッチ	Ⅰ~87
1950年頃	プリント・ハンカチ	「果物」, 「エーデルワイス」
1950年代	内装デザイン	京都市役所貴賓室
	壁画下絵	京都市役所貴賓室
	内装デザイン	クラブみち代1・2・3
1955年	プリント服地	「スイートピー」黒地・茶地・灰地(小野木繊維加工), 「野菜」赤・黄・藍(吉忠株式会社), 「蒼い花」
	プリント服地見本	「スイートピー」1~6, 「野菜」1~4, 「あじさい」見本1~4
	水彩画	「ウィーンのクリスマス市」
	下絵	「ウィーンのクリスマス市」1~3
1960年頃	天井・壁画	1・2(写真)クラブみち代
1962年	天井・壁画	1~8(写真)日生劇場レストラン〈アクトレス〉
1963年	ロゴマーク下絵	インターナショナルデザイン研究所
1967年以降	プリント・スカーフ	
	プリント・ハンカチ	1~4
	ガラスコップ	「花」, 「花と実」, 「果実」
1960-70年代	壁用クロス	「野の花と鳥」・「野の花」・「花鳥1」・「花鳥2」
1970年	壁用クロス	「花鳥」・「花木」都ホテル京都貴賓室

[表13-2] 京都国立近代美術館

部図案科講師となった。また、戦後の洋風デザインへの移行に悩む大手繊維問屋などから顧問として迎えらるるほか、驚異的な綿プリントブームのなか、先駆的な繊維問屋・京都吉忠などで、プリント服地の需要に応じてデザインを展開した。

一九五四年にはウィーンに一時帰国してホフマンと再会、また一九五八年にも約一年間工芸・デザイン視察・研究のため渡欧している。一九六〇年にはリチモ京都市立美術大学教授となったが、一九六二年に定年制が施行され、これにより伊三郎とともに退職した。二人は同年五月にインターナショナルデザイン研究所を設立、後進の指導を目指した。ただし直後の七月からリチはまたウィーンに一年間帰国、その後は後進の教育に携わったが、一九六七年に京都の自宅で七十四年間の波乱の生涯を閉じた。以後も彼らの設立したデザイン学校は大きく発展を遂げ、また京都市立芸術大学でも現在に至るまで、彼らの教育理念は継承されている。

戦後の具体的な作品としては、プリント服地デザイン、戦前から一九五〇年代へと続くスター食堂の改造設計、京都市役所貴賓室壁画、同市長室壁画、京都ステーション

制作年	品目	作品名・その他
1950年頃	七宝飾箱	「花(すずらん)」, 「草叢の虫」, 「馬のサーカスⅠ」, 「馬のサーカスⅡ」, 「結婚式」, 「中国芝居」, 「中国一紙の龍」
	七宝飾りプレート	「石竹」, 「ブーケⅠ」, 「ブーケⅡ」, 「二羽の孔雀」
	七宝皿	「構成」, 「ひなぎく」, 「アイリス」
	七宝マッチ箱カバー	「マッチ棒」, 「紳士」, 「淑女Ⅰ」, 「淑女Ⅱ」
	七宝喫煙具・煙草容れ	
	七宝喫煙具・灰皿	
不詳	七宝飾箱下絵	「花(すずらん)」1・2, 「草叢の虫」1・2, 「馬のサーカスⅠ」1~3, 「馬のサーカスⅡ」1~4, 「結婚式」1・2, 「中国芝居」1~3, 「中国一紙の龍」1~4, 「花の筐」, 「花園」, 「熱帯」, 「鳥たち」, 「アフリカⅠ」, 「アフリカⅡ」, 「緑の構成」, 「ボンボン」, 「源氏香」
	七宝宝石箱下絵	「娘たちⅠ」1・2, 「娘たちⅠ・Ⅱ」, 「娘たちⅡ」1・2

[表13-1] 京都国立近代美術館

制作年	品目	作品名・その他
1950年代	プリント地デザイン	4点
1960年代	壁画・壁面装飾デザイン	1～12, 日生劇場レストラン〈アクトレス〉
不詳	キャビネット扉絵デザイン(1/5縮尺), 図案	「縞馬とワニ」

[表14] 京都市立芸術大学芸術資料館

制作年	品目	作品名・その他
1961年	「色彩構成」集団制作	上野リチ指導

[表15] 京都市立芸術大学デザイン研究室

制作年	品目	作品名・その他
1963年	壁画(部分)	日生劇場レストラン〈アクトレス〉

[表16] 個人蔵

本稿ではリチの活動を三期に分けて検討してきた。(2) ー1で見えたウィーン時代に関しては、国内での作品あるいは関係資料の少なさから、調査研究が極めて困難な状況であったが、具体的な作品に関して所在と来歴を確認し、量的にもようやく検討可能な域に達してきており、いよいよ本格的な研究対象とできる状況になってきた。今後は、オーストリア応用美術博物館が所蔵する、ウィーン工房時代の多数のリチ・デザインを参照しつつ、ウィーン工房の理念や他のメンバー、あるいは彼らの作品などがリチに与えた影響を改めて確認し、彼女のデザインの基礎的部分をより深く考証していく必要があるだろう(この基本的な確認が今までなおざりにされていた感は否めない)。日本時代にも継続する、彼女のウィーンにおける作品を精査するための現地調査を行いたい。

代わりに 今後の研究目標

ンホテル大食堂の壁画、また一九六二年の東京日比谷日生劇場地下レストラン(「アクトレス」)の天井・壁画デザインなどがある。戦後の作品を「表13-16」にまとめた。

制作年	品目	作品名・その他
その他 (同館所蔵 で年代不 詳のもの)	プリント地デザイン	「京都」1・2, 「ジャングル」, 「カーネーション」, 「矢車草」1・2, 「山百合」, 「花束」, 「アネモネ」1・2, 「撫子1-1」, 「撫子1-2」, 「花園」, 「花木」1・2・3, 「ビーズ」, 「花草の鎖」, 「木の葉」1・2, 「撫子2」, 「スイートピー」, 「花模様」1・2・3・4, 「チューリップ」, 「矢車草2」, 「花と木の葉」, 「花模様3」, 「アネモネ2」, 「魚たち」, 「キューブ」, 「木の葉2」, 「凧」, 「万華鏡」, 「野草」, 「方形」, 「トンボ玉」, 「花と実」, 「芙蓉」
	プリント布地	「赤い屋根の家」
	バラソル用プリント地下絵	1・2
	絨毯用織物下絵	「Teppich」
	織物デザイン	1・2・3
	スカーフ用織地デザイン	
	夏物ショール織地下絵	「Summershaw」
	夏物ショール織地デザイン	
	ショール織地デザイン	1・2
	織地ショール	
	ハンドバック	「蘭の花」
	アクセサリー	19点
	クリスマス用オーナメント関係	8点
	タオル用パッケージ・デザイン	
	テキスタイル関連スケッチ	96点
	壁紙関連スケッチ	20点
ガラス関連スケッチ	7点	
アクセサリー関連スケッチ	31点	
画卷「ウィーンのクリスマス市」関連スケッチ	12点	
その他スケッチ	32点	

[表13-3] 京都国立近代美術館

(2)で検討したウィーン／日本時代については、双方でデザイン活動を行なった時期の作品をさらに調査・整理して、デザインへの双方の反映を確認していく必要があるだろう。今まで不思議にもあまり顧みられることなかった、リチのなかにあるジャポニスムの影響や日本に対する思いを中心に、日本からウィーンへ、ウィーンから日本へ、双方に立脚する彼女のユニークな立ち位置をさらに検証していきたい。ウィーンと日本で同時に展開された作品を照合し、彼女の作品に反映されているであろう、日本・オーストリア双方のデザイン理念の統合あるいは反発を分析し、当時としては得難かった視点から作り出されていたデザインと作品を、時代を超えたジャポニスムの深い展開として捉え直したい。

(3)で述べた戦後の活動については、二十世紀初頭のウィーン分離派やウィーン工房の理念が、上野夫妻によってダイレクトに京都にもたらされ、全国的な広がりの中で、戦争を乗り越えて京都市立芸術大学での教育の中に結実していく経緯の解明が本筋となる。上記のようなリチの稀有な立ち位置が、どのように京都芸大での具体的な指導内容に繋がっていったかを特に検証する必要

があるだろう。

彼女の非常に厳しく個人的な授業の内容を聞くと、そこに表れた彼女の痛烈な想いとは何かを考えさせられる。ジャポニスムの潮流から育ったリチにとって、当時の日本の現状は、彼女の理想像とあまりにもかけ離れていたのではないか。彼女は、かつての憧れと実際に見る日本とのギャップに、大いに混乱したのではないかと想像される。彼女はこれらを言葉にはしていないが、作品や教育の理念からこの点について検証していくのが、本研究のここからの重要課題である。また戦後、七宝工芸を本格的に京都の工房で学び作品として展開したことも興味あるところである。

この二年間の資料収集で、本研究が本学においてなされる必要性和重要性をさらに深く捉え直した。京都市立芸術大学芸術資料館やその他研究室には、リチの色彩構成の授業カリキュラムや、当時の学生作品、上野伊三郎直筆の建築史の講義記録や論文の抜き刷り、遺稿集がある。またテキスタイル教育の基本として現在もその教育方針が受け継がれているという事実からも、リチ研究の基礎的環境として本学は最適な場所だと言える。そして

今はまだ、当時彼女のクラスで学んだ人々からの聞き取り調査が可能であることの幸運を思う。今こそオーラルヒストリーの収集を逃せない状況である。

本学におけるリチの足跡を精査し、また上野伊三郎と共に定年退職後に設立したインターナショナルデザイン研究所におけるデザイン教育も調査の対象として、さらなる資料収集・聞き取り調査を進めつつ、論文にまとめることが今後の目標である。

一方日本におけるリチの活動は、ヨーロッパにおけるウィーン工房研究の中で盲点とも言えるもので、今後新たな研究の進展をもたらすものであることは確実と言える。

今後はこれらの資料をもとに、リチの日本での活動の意義と役割を多方面から検討していきたい。

なお、添付した写真図版は、今まであまり公開の機会がなかった新出資料を中心とした。

## 注

- ❖1 上野伊三郎(一九五五)『ヨセフ・ホフマン』彰国社、五一頁。
- ❖2 本校卒業生、中井貞次・中津布美子・中村隆一・宮川万樹夫・向井吾一各氏への聞き取り調査(二〇一八・二〇二〇年に実施)より。
- ❖3 注1と同じ。
- ❖4 上野前掲書、五三頁。
- ❖5 同書、五二頁。
- ❖6 江村恒一編(一九二六)『建築と社会』第九号、日本建築協会、六〇―六二頁。
- ❖7 主な研究として以下がある。インターナ

ショナル美術専門学校リチ・上野リックス展運営委員会編(一九八七)『リチ・上野リックス作品集』インターナショナル美術専門学校リチ・上野リックス展運営委員会、黒田智子編(二〇〇六)『近代日本の作家たち 建築をめぐる空間表現』学芸出版社、山野英嗣・池田裕子編(二〇〇九)『上野伊三郎+リチコレクション』京都国立近代美術館、池田祐子(二〇一七)『上野リチのテキスタイル・デザイン〜ウィーン工房から京都へ』京都国立近代美術館『CROSS SECTIONS』(Vol.8)。

- ❖8 奥佳弥(二〇〇六)『リチ・上野リックス』黒田編前掲書所収 二二九頁。リチが京
- 都市立美術大学で行なった「色彩構成」クラスは、ホフマンとチゼック(一八六五―一九四六)の授業法を参照しながら自身の経験に基づいて作り出されたものである。
- ❖9 東京新聞編(一九九四)『ウィーン展』ジャポニスム「展」東京新聞、一四六頁。
- ❖10 同右。
- ❖11 これらの作品については近年、オーストリア応用美術博物館のウェブサイト(https://sammlung.mak.at/)にて公開が進んでいる。『STYLING』(一九八七)スタイリング・インターナショナル(九号)一九八七年十一月号)五四頁も参照。

- ❖12 笠原一人(二〇〇九)「建築家上野伊三郎―その活動の足跡―」山野・池田編前掲書所収、三四頁。
- ❖13 同右。
- ❖14 笠原一人(二〇一〇)「上野伊三郎の建築活動について」『日本建築学会計画系論文集』七五(六四九)、七二九頁。
- ❖15 渡辺豊和(一九七二)「上野伊三郎―その転身と収奪―」『建築評論』第四号、七四七―三五頁。
- ❖16 笠原一人(二〇〇九)前掲書、三四―三五頁。
- ❖17 注15と同じ。
- ❖18 リチの没後二十年を記念して上野夫妻が設立したインターナショナル美術専門学校が一九八七年に開催した「ウィーン工房の使者リチ・上野」リックス展」における題名をへん内に表記した。二〇〇九年の閉校が決定するとこれら作品を京都国立近代美術館に寄贈、二〇〇九年にこれをもとに同館で「上野伊三郎ナリチコレクション」展が開かれたが、本稿の記載はこのカタログの所載作品目録の表記に従っている。一部変更があった様である。
- ❖19 奥(二〇〇六)黒田編前掲書、一三三頁。
- ❖20 群馬県工芸所の直売所。軽井沢と銀座にあり、銀座のミラテスの内装はブルーノ・タウトが手がけた。
- ❖21 京都市染織試験場(一九六六)『50年のあゆみ』京都市染織試験場。
- ❖22 この時期のテキスタイルプリントデザインについては以下の拙稿を参照。牧田久美(二〇一三)「テキスタイルデザイン黎明期の盗用問題をGHQ占領関係資料から考える」『デザイン理論』六三号、六三―七六頁。同(二〇一七)「戦後日本繊維産業復興期におけるGHQのデザイン育成政策―絹輸出貿易における販売促進企画を中心に―」『デザイン理論』(七十号)六三―七七頁。同(二〇一七)「プリントデザイン黎明期におけるマナス・ピカソの影響―戦後国内向けプリント市場の成立1950年前後を中心に―」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』(六一号)三一―四三頁。同(二〇一八)「日本のテキスタイルプリントデザイン黎明期の諸問題―GHQのデザイン育成政策を中心に―」京都市立芸術大学大学院博士論文。
- ❖23 上野伊三郎(一九六四)「リッチ上野のデザイン」『カラーデザイン』(五号)一二―一四頁。
- ❖24 京都インターアクト美術学校《インターナショナル美術専門学校・30年の記録》編集委員会編(一九九三)『インターナショナル美術専門学校・30年の記録』学校法人・インターナショナル学園。吉田登・鷹木朗編(二〇〇九)『京都インターアクト美術学校1993-2008』京都インターアクト美術学校。
- ❖25 京都市立芸術大学百年史編纂委員会編(一九八一)『百年史 京都市立芸術大学』三一―七―三九五頁。

## 「音と身体」の記譜研究」に向かつて

竹内直

序にかえて

## 1.

「記譜法 notation」は、音楽においては、まずは音を視覚的に記録する手段であると定義することができよう。音を視覚的に記録することによって、対象はあとで参照することが可能になり、その記録が「楽譜 score」として読まれることによって、音の記憶をよみがえらせる、あるいはまったく新しい音楽を生みだすことができるようになる。

音楽における記譜法研究は、伝統的に音楽史の研究者が携わってきたが、領域によって、また対象とする時代

西洋音楽以外の音楽においても様々な種類の記譜法がある。たとえば日本の伝統音楽の場合、ジャンルごとに独自の記譜体系があり、同じ曲であっても、流派によって異なった記譜が用いられていけば、その再現のあり様もまた変化する。

簡潔にまとめるなら、音を記録する手段としての記譜法は、たとえ同じ記号を用いている場合であっても読み方は一様ではなく、言い換えれば、常にその読み方が変化する可能性を秘めているということでもある。ここに記譜法研究の難しさがあると同時に、面白さがある。

## 2.

「音と身体」の記譜研究」プロジェクトでは「書かれたもの script」を手がかりに、記譜と音、記譜と身体の問題を記譜法に注目しながら捉え直すことをテーマにしている。ここでは、いわゆる楽譜という音を再生するための記譜法だけでなく、人類学者のフィールドノートや採譜、身体動作や舞踊の記譜なども考察の対象に含めている。音楽学者のチャールズ・シーガーは、楽譜に関する

やジャンルによっても、扱う記譜法が大きく異なる。たとえ同じ記号を用いていたとしても、その記号が常に同等の意味をもつとは限らない。西洋音楽で一般的に用いられているのは五線記譜法だが、それが定着するようになった十七世紀より前の時代には、当然異なった記譜法が用いられており、また五線記譜法が一般化して以降の時代であっても、たとえば十八世紀と十九世紀とは同じ記譜法で書かれていてもその読み方や記号の意味が異なっている。二十世紀以降においては、五線記譜法によらない図形楽譜などの新しい記譜が様々に考案され、その読み方は一つではない。

古典的な論考<sup>4)</sup>のなかで、楽譜を規範的楽譜 prescriptive notation と記述的楽譜 descriptive notation の二つに区分した。前者は演奏を規定するものであり、作曲家の書いた「青写真」として、つまりどのように鳴り響くかという方法を示した処方箋として捉えられるものだ。かたや記述的楽譜は、結果を記述したもので、ある特定の機会において、曲がどのように演奏されたかの記録として位置付けられる。たとえば、民族音楽学者がしばしばフィールドにおいて行う「採譜 transcription」は、演奏をするためのものではないが、「分析のための音の視覚化」と言いうるものである。これはシーガーの二分法にしたがえば、記述的楽譜ということになる。多くの民族音楽学者が研究調査の対象としているのは、記譜が介在しない、あるいはあくまでも記譜が補助的な手段、つまりは備忘のための役割以上のものではないような音文化や身体表現である。このとき、分析のために書き取られた音の記録は、楽曲を再現・再生するためのものではないが、それを読み解くことによって、音楽や音、あるいは身体動作の構造を示すことを可能にする。英語の transcription には、「書き換え」や「転写」、あるいは

「編曲」という意味があるが、これらの意味を参照した上で言い換えるならば、採譜とは、まだ記述されていないものを、記号として視覚的に記すことによって、対象の読み取りを可能にする行為だといえる。ここに、採譜を記譜法研究の対象とする意味を見いだすことができるだろう。

そもそも「notation」という語には、記譜法だけではなく、表記法という意味もある。つまり、対象を書き記すための方法という意味がそこには含意されている。この対象を書き記すための方法としての「ノーツেশョン」という観点に立つことで、記譜法の概念は、単なる譜面の書き方としてだけでなく、音と身体について記録することによって参照可能な事柄全般をも考察の射程に含めることができるのではないだろうか。たとえば人類学者のフィールドノートは、楽譜としての意味は持ち得ないが、そこに書かれた音あるいは身体表現に関する記録を読むことによって、記録された対象を考察し、分析することが可能になるのではないか。ここに、音と身体を記譜を、「書かれたもの」を手がかりに捉えようという本研究プロジェクトの意図がある。

の共同研究員と一名の非常勤研究員）が研究発表を行った。研究者各々のもつ「記譜法（ノーツেশョン）」のイメージや意味合い、概念は当然のことながら様々である。

西洋音楽史を専門とする三島郁が取り上げたのは、十七世紀後半から十八世紀にかけての西洋音楽における鍵盤楽曲の記譜における筆致の問題である。三島は鍵盤楽曲の譜面に刻み込まれた音符の向きをつぶさに検証することで、多声的なテクスチャーとそれを奏する弾き手（＝譜面の書き手）の身体との関わりを読み解いていく。まるで雪の上の足跡を辿る探偵のように、音符の符幹を検証していく三島の考察を通じて、読み手は、身体に歴史的に刷り込まれた習慣が、音楽様式がルネサンスからバロックへと変化する過渡期にあって少しずつ変わっていく様を知るようになる。

民族音楽学・人類学を専門とする井上航は、民族音楽学における「採譜 transcription」の概念を、言語学における転記の概念に読み替えている。考察の対象となっているのはカンボジアの山地民クルンの祈禱句ボボンである。井上は、ボボンの声と言葉のあり方を分析的に把

口頭による伝承に強く依拠した音楽は、多くの場合、体系的な記譜法をもたない。記譜が伝承に介在しない、あるいは伝承の補助的な手段に過ぎないような音文化や身体表現を考察する場合、伝承の過程で書く行為が限定的に介在することはあるとしても、あくまでも備忘のためであって、実践の中心になるわけではない。そのような音文化や身体表現が継承される場では、かつて「うたわれた／奏でられた／演じられた」ものが、伝承者の身体を通して、別の身体に伝達される。このような場合、身体的な記憶が、ある意味では記譜と同等の役割を担っているとも考えられるのではないだろうか。記譜できないこと、あるいは敢えて記譜を用いないということが、音や身体表現においてどのような意味をもつのか。このことを考えることによって、記譜法のもつ役割あるいは限界を見定めることも、本研究プロジェクトにおいては重要な課題である。

### 3.

今年度、本研究プロジェクトでは四名の研究員（三名

握し、記述することを試みている。その考察において用いられる「記譜」は、もっぱら口から発せられる言葉を高低や強弱を意味する記号を用いて視覚的に示したもののだが、井上はそのような記譜から、声の抑揚をも燦り出そうとする。ここでは、分ち難く結びついた声と言葉の領域はどのように記述されるのかという一つの視座が提示されている。

滝奈々子は民族音楽学、人類学の立場から、マヤの人のびとの宗教的、文化的な思想を反映しているとみなされるロック・マヤを対象に、思想はいかに記譜可能か、という問題に取り組んでいる。井上と同じように、滝も民族音楽学における採譜という概念を用いているが、この論考における採譜は、対象に遍在する思想（この場合「調和」）を採集し、書き記すという意味合いで用いられている。ロック・マヤをとりわけユニークにしているのは、ロックを名乗りながら、民族音楽の要素が音響や歌詞に潜在的に強く残っているということだろう。マヤの人びとのアイデンティティと密接な関わりをもつことを実感させるロック・マヤの思想はどのように採譜・記譜されるのか。滝の論考では、その問いかけの入り口か

らみえる風景が示されている。

人類学者である米山知子は、身体に刻まれる記憶をある種の記譜や記録とみなした上で、トルコのアレヴィーの身体技法セマーの伝承から、共同体における記憶のあり方を考察している。米山の論考の核心は、現代のトルコ社会において生活しているアレヴィーの人びとにとって、身体技法セマーがかれらの文化や共同体を支える世界観を想起させる一つの契機となっていることである。譜面による記録という手段を用いないセマーの伝承は、口頭的な手段によって、伝承者の身体から別の身体へと受け継がれるのだが、このセマーはアレヴィーの世界観を構成している様々な事柄と不可分に結びついている。いわば身体技法の習得を通して、アレヴィーの世界そのものを引き受けることになっているのである。セマーを身につけた身体は、アレヴィーの社会の中で無意識的に配置されるエージェントの一つであり、

かれらによる実践を通して、アレヴィーの世界観が人びとに想起され、共同体の記憶として記録されていくのである。

音あるいは身体に関わる研究をする者にとって「記譜法」は、様々な意味をもっている。その意味は、専門によっても、対象によっても変わってくる。また記譜法という思考の枠組みから何を見るのかは、研究者によっても異なる。そうした視点の違いは、そもそも普遍的な記譜法などないことを示唆しているといえるだろう。本研究プロジェクトでは「記譜法（ノテーション）」に対する様々な視点からの視線が交わることによって、記譜法に対する新しい見方を示すことも可能になるのではないかと考えている。

音と身体の記事研究は、ようやく端緒についたばかりである。今後は理論的な枠組みの構築を進めながら、次なるステップへと歩んでいきたい。

注

scriptive Music-Writing, *The Musical Quarterly* 44(2), pp.184-195.

❖1 Seeger, Charles. 1958, *Prescriptive and De-*

❖2 柘植元一（一九九一）『世界音楽への招

待——民族音楽学入門』音楽之友社、一三四頁。

## 音符の棒（符幹）が映し出す音楽史と演奏行為

三島郁

——十七世紀後半から十八世紀の手稿譜より

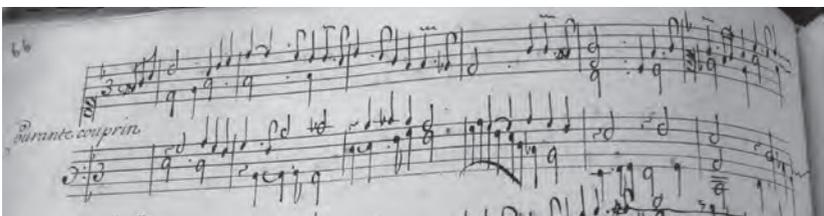
はじめに

十七世紀フランスの手稿譜を眺めると、現在使用される五線譜と一見同形態に見える。しかしとりわけルネサンスからバロックに移行する十七世紀には、音楽様式の変化や地域差のあるジャンルによって、相対的な音高を示す線の数、小節線を付す頻度、そしてメンスーラ記号などにおいて未だ古い形態を残している。ポリフォニーがパート譜で歌われていた時代の名残である。

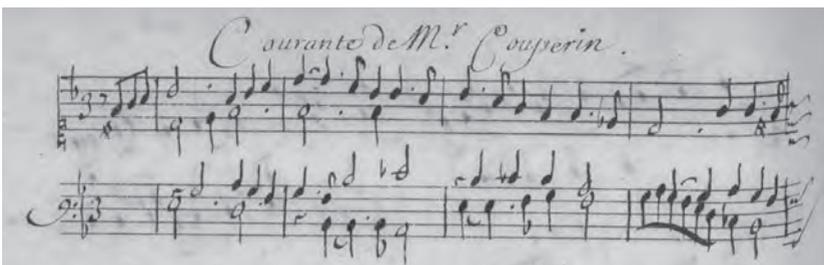
そのような歴史的な記譜方法や音楽上の意味内容についてはすでに多くが研究されてきた。しかし楽譜の書き

方そのもの、すなわち紙の上での筆致について問われることはほとんどなかった。けれども、その時代の鍵盤楽器であるチェンバロ用の楽譜をつぶさに見ていくと、演奏行為である鍵盤上での左右の手の指の動きのみならず、歴史様式のありかたも反映されていることがわかる。

本稿では、書き手の身体が筆致となって現れる十七世紀後半のチェンバロ曲の手稿譜を中心に、とりわけ音符の「符幹（棒）」の付され方に注目して記譜方法をみていく。そこに当時の書き手の身体がいかに投影されていたのか、歴史性と演奏行為の点から考察を試みる。



[譜例1] L. クーブラン《クラントト短調》(パルヴィル, 1670年頃)



[譜例2] L. クーブラン《クラントト短調》(ポーワン, 1690年頃)

## 1. 十七世紀後半の舞曲「クラント」の記譜

譜例1と譜例2はどちらも、十七世紀半ばのパリの作曲家、ルイ・クーブラン Louis Couperin (c. 1626—1661) による《クラントト短調 Courante en sol mineur》の草稿譜である。L・クーブランの作品には自筆譜がなく、この曲の譜例はそれぞれ一六七〇年頃のパルヴィル写本 (Manuscrit Parville) と一六九〇年頃のポーワン写本 (Manuscrit Bauyn) から取られたものである。クラントは三拍子系の舞曲である。

これら二つの写本を見ると、《クラント》はどちらもほぼ四声体、場合によっては三声体で書かれている。すなわち二段ある楽譜の上段、下段ともそれぞれ音符の「符幹(棒)」が上方向と下方向とをもち、声部を分けて記譜するときの方法を取っているのである。拍節を重要視する舞曲は多声部書法の対位法的なジャンルではないのに、なぜこのような方法をとっているのか。その理由は二つ考えられる。次の項目でその理由を検証する。

## 2. 符幹の記譜法

## 2.1. 「多声」性を記譜する

多声的な記譜法が採択された理由の一つは、実際に当該曲が「多声的な音楽構造をもつ」ことだと考えられる。譜例1と2のそれぞれにおいて、右手の親指で弾くことが多いアルト声部はときおり途切れはするが、「意味の通った」横のラインに順次的な進行を持ち、全体では四つの声部に分かれているのが明確に見取れる。

比較のために同時期のドイツの写本もみることにする。譜例3は、ウィーンの宮廷に鍵盤楽器奏者として務めたフローベルガー Johann Jacob Froberger (1616—1667) の自筆の筆写譜《クラントイ短調 Courante en la mineur》(SA 4450 写本、一六六〇年以降) の冒頭部分である。冒頭の下段から上段にまたがった「abc」は、一直線に書かれており、それが同一のテノール声部であることが明らかである。

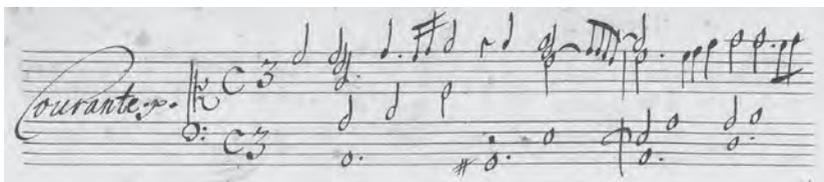
実は十六〜十七世紀のイタリアでは、各声部が独立して動く「対位法的」なジャンルの多声的な曲であ

ば、一声を一段にして書かれていた。四声部の曲であれば、二本の手で弾く鍵盤のための作品でも四段楽譜が用いられていたのである。フローベルガーは、フランス起源の曲では、右手と左手の二段楽譜に分けるが、イタリア起源の曲《カンツォンイ短調 Canzon in la minore》(一六四九年) の自筆譜では四段の記譜形態を取っている「譜例4」。二本の左右の手よりも、音楽の形式に重きが置かれているのである。

## 2.2. 「多声的に」記譜する

再びパルヴィル写本に戻り、L・クーブランの《アルマンドニ短調 Allemande en re mineur》の第一小節冒頭に注目する。右手部分の「F-a-d」の部分<sup>4</sup>は、右手で掴む和音であり複数声部を書き分ける必要はない。しかし上の二音の♯と♮の符幹がそれぞれ上を向いており、下のfとは声部が分けられているように見えるのである「譜例5」。

パルヴィル写本には、リュリ Jean-Baptiste Lully (1632—1687) のトラジェディ・リリック《テセ



[譜例 3] フローベルガー《クラント イ短調》(SA 4450, 1660年以降)



[譜例 4] フローベルガー《カンツォン イ短調》(A 1649 (Libro secondo), 1649年)



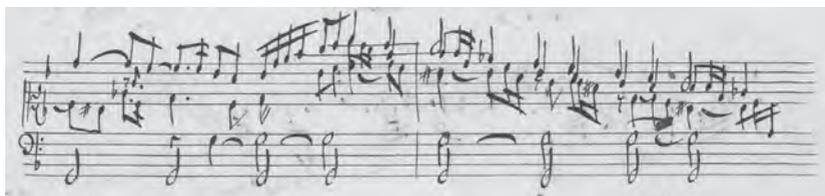
[譜例 5] L. クーブラン《アルマンド ニ短調》(パルヴィル, 1670年頃)

『Thésée』(一六七五年初演)の鍵盤のための編曲《トラ  
ンセット(マルスの降臨) Trompettes (La descente de  
Mars)》も収められている[譜例6]。冒頭の左手の和音  
連打は、四つの音を掴んで打つ箇所であり、多声性とは  
無関係である。しかし下段一小節目の縦方向四音に付さ  
れた符幹は、上から順に、上、上、上、下の向きに付け  
られている。本来多声性のない部分にこのような記譜を  
行うのは、慣習的に「多声的に」記譜する習慣が根強く、  
当時は和音を記譜する際に線を一本で統一する記譜の慣  
習がまだなかったからだと考えられる。

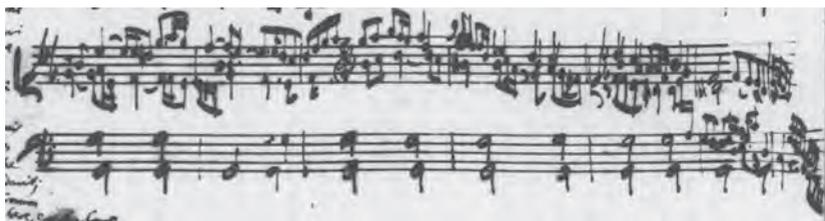
同時期のフランスのボレル写本 (Manuscrit Borel)<sup>48</sup>  
中のトゥ・ラ・バール Joseph de La Barre (一六三  
三—一六七八)<sup>49</sup>の《クラント》へ長調 Courante en fa  
majeur》[譜例7]や、フローベルガーの《クラントニ  
長調 Courante en re majeur》(SA 4450)の冒頭和音[譜  
例8]においてもこの書き方は同様である。譜例8の冒  
頭の三和音「D-d#-a-d#-#-a<sup>2</sup>」は両手で掴む和音の  
塊であり、その後多声的な横の連結をもたないにもか  
かわらず、一音符につき一符幹の原則を保っており、多  
声的に見える音符の向きがみられる。しかしまた「一声

部につき一音」という意識があるわけではない。

フローベルガー作品の冒頭和音は両手で弾く計五〜七  
音から成ることが多く、クラント以外の舞曲などで冒頭  
和音が現れるときに、このような符幹の向きで記譜して  
いるものがほとんどである。ちなみに譜例8におけるよ  
うに「一音一符幹原則」に基づき、複数の音符に上向き  
に符幹が付され、少しずつ横にずらして書かれている  
と、和音をくずして弾かせるように見える。しかしフ  
ローベルガーの場合には、音と音との間に時間差をとっ  
て弾かせたいときには、《パリでブランロシエ氏の死に  
寄せて書いたトンボー Tombeau fait à Paris sur la mort  
de Monsieur Blanrocher》(一六五二—一六五三)の中  
の四角部分のように[譜例9]、冒頭から和音の構成音の  
すべてを弾かないように休符から書き始め、音をばら  
して書く。この曲は、リュートイスト、フルリ Charles  
Fleury, Sieur de Blanrocher (c. 一六〇五—一六五二)の  
死に際して書かれた哀悼曲であり、十六世紀末から十七  
世紀にかけてのフランスで哀悼曲「トンボー」という  
ジャンルを担っていたリュート演奏のスタイルをもって  
いる。それがこのような記譜で演奏される部分でもあり、



[譜例 10] フローベルガー《トンボー》途中 (SA 4450, 1660年以降)



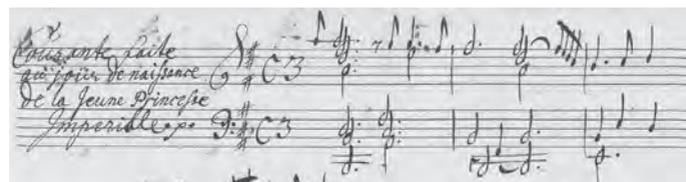
[譜例 11] フローベルガー《トンボー》途中 (ミノリーテン, 1709年頃)



[譜例 6] リュリ《トランペット (マルスの降臨)》(パルヴィル, 1670年頃)



[譜例 7] ドゥ・ラ・パール《クラント へ長調》(ボレル, 1660年頃)



[譜例 8] フローベルガー《クラント 二長調》(SA 4450, 1660年以降)

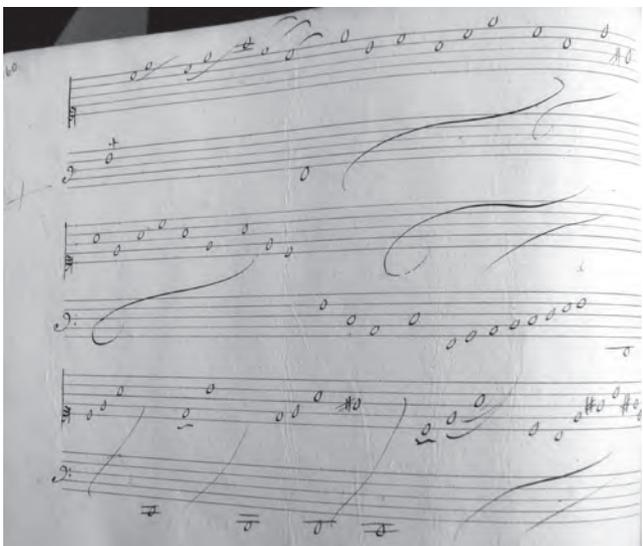


[譜例 9] フローベルガー《トンボー》(SA 4450, 1660年以降)

「スタイル・ブリゼ Style brisé (碎かれたスタイル)」と呼ばれる。面白いことに、この和音のくずしもその休符の付け方から多声的なスタイルに見える。

次にコピストによる符幹の書き方の違いに注目してみよう。《トンボー》の中にある「G♯」を連打する「甲い鐘の音」の描写部分を、自筆譜と、ウィーンにあるミノリーテン修道院 Minoritenkonvent の筆写譜「ミノリーテン写本 Minoriten Manuscript」(一七〇九年頃)とで比較してみると、譜例の下段にある「G♯」の連打部分の符幹の向きが互いに異なっている。SA 4450 写本では多声性が表され、一方、より遅い時期のミノリーテン写本では左手の小指と親指で和音を連続して弾く動作のほうが強調される[譜例 10・11]。小節線がより短い周期で付されているのもミノリーテン写本の書かれたより遅い時期を表している。

十七世紀前半のドイツの音楽理論家プラトローウス Michael Praetorius (一五七一—一六二一) は、「トッカータ」という即興的なジャンルの演奏について、「鍵盤楽器に対して断固とした処置をとる」(durchgriff) あることは手づ掴む (begreifung) (Praetorius 1619: 25) と



[譜例 13] L. クーブラン? 《プレリュード》(パルヴィル, 1670年頃)



[譜例 12] フローベルガー《プラント》(SA 4450, 1660年以降)

符幹に注目してきたが、逆に符幹をもたない記譜も存在する。譜例13はL・クーブラン作の可能性のあるプレリュードである。ここではすべて符幹をもたない同じ白丸の音符で書かれている。プレリュードは楽譜に書かれるものではなく、奏者が演奏の場で、指への和音の記憶から弾いていたものだった。それは和音進行の骨格に分散や装飾をつけたりしたものがある程度リアライゼーションしたものである。したがって多声性と関係しにくいのである。

#### 2.4. 符幹のない記譜

だろうか。すなわち符幹が下向きの箇所を左手で、上向きを右手で取るのである。この曲は、舞曲のクラントとは異なり、音階的音型、和音の分散的音型、そしてめまぐるしく変化する自由な流れなどから、あきらかに即興的に書かれていると読み取れる。そのような曲では、音符の符幹の向きはまたちがった意味を持つのである。

#### 2.3. 指を配置する

説明している。この中のドイツ語の「greifen」、すなわち「掴む」を含んだ二つの単語は、単純に楽器を弾く意味に訳すこともできるが、その語義は生々しい手の動作を示唆する。《トンボー》の左手のオクターヴ連打の箇所、同一の方向に符幹が向いているミノリーテン写本では、弾き手は心理的に小指と親指で和音を掴むという演奏行為を意識するはずである。

ここで今一度、SA 4450写本にあるフローベルガーの《ロンドンで憂鬱をなくすために書いたプラント Plainte faite à Londres pour passer la melancholie》(c. 1651)の一部を、やはり符幹の向きに注目してみる[譜例12、四角部分]。この部分は二オクターヴ半の音階的上行音型で、一拍ずつで数えれば、「AABC-defg-abc'd-e'fg'a'b'c'a」となる。しかし音符の符幹の向きはその区切りが異なる。「AABC-defg-abc'd-e'fg'a'b'c'a」となる。これは長い音型を両手で途切れなくめらかに弾くための工夫ではない

## 3. 十八世紀前半の記譜

その後、和音はどのように記譜されるようになったのか。十八世紀前半のクラヴサン奏者フランソワ・クーブラン François Couperin (一六六八—一七三三) と、ラモ Jean-Philippe Rameau (一六八三—一七六四) の印刷譜をみてみよう。一七一三年の F・クーブランの『クラヴサン曲集第一巻』より『第一オールド』の〈第一クラヴント Première courante〉〔譜例 14〕では、音が重なる箇所では十七世紀のものと同様に、少し斜めにダブって符幹が書かれている。一七三〇年の『第四巻』でも同様である。またラモの一七〇六年の『クラヴサン曲集第一集』でも、和音の書き方は F・クーブランと同じ仕様である。

同じくラモの『タンブラン Tambourin』(一七二四年)〔譜例 15〕では、左手の和音の中の符幹は一見すると一つにまとめて書かれているようにも見えるが、よく見るとそれぞれの音符の符頭からほぼ垂直上方向に線が伸びている。

またラモの『王太子妃 La Dauphine』(一七四七年?)



〔譜例 14〕F. クーブラン〈第1オールド〉より〈第1クラヴント〉(1713年)



〔譜例 15〕ラモ〈タンブラン〉(1724年)

を自筆譜〔譜例 16〕で見ると、一小節ごとに打たれる和音の記譜は、それぞれの音符に符幹がやはり一本ずつ付されている。

## 4. まとめ——記譜が物語る身体性

十七世紀後半から十八世紀にかけてのフランスとドイツの手稿譜の符幹に注目すると、舞曲の冒頭和音を弾く部分にかんしては二つの傾向がみられた。一つは、右手と左手のそれぞれの手で音を掴むような音楽的特徴がない箇所でも、多声的に書く慣習に束縛されていること。基本的に音楽を多声的に捉える十六世紀末までのスタイルを書き留めようとする傾向が、左右の二本の手で弾く鍵盤用の二段楽譜にあっても維持されているのである。もう一つは、その「多声的記譜法の規範」から逸脱する記譜である。即興的な曲では、多声性という記譜上の慣習よりも、指の動きや演奏上の工夫がより優先される。そこでは慣習的な方法で書こうという意識はみられない。

また十八世紀半ばになっても、和音の記譜において符



〔譜例 16〕ラモ〈王太子妃〉(自筆譜, 1747年?)

幹の符頭への付し方は実はさほど変化していない。むしろ音楽に多声性が少なくなることで、右手と左手への音の配置は上段と下段に明確に分かれていく。

今日は、複数の音を同時に鳴らす和音は楽譜には一本の縦線でまとめて書くのが普通となっているが、長い間そのような慣習はなかった。多声音楽が消えたあとも、

一音符に付き一符幹という多声的な記譜法を、執拗に維持し続けていたのである。このように見ていくと、この時期の草稿譜には書き手の身体が強く反映されているのがわかる。弾き手（＝書き手）の鍵盤上の演奏行為への意識と同時に、書き手に刷り込まれた音楽史をも映し出しているのである。

## 注

❖1 フランスの初期のクラヴサン奏者シャノンビエール Jacques Champion de Chambonnières (一六〇一―一六七二)に見出され、パリで鍵盤楽器奏者として活動した。マレ地区サン＝ジェルヴェ教会オルガン奏者。

❖2 パルヴェイル写本はイタリアで一九六八年に発見された。「パルヴェイル」は表紙にある「M. de Pruville」にちなむ。百五十曲所収。L・クープランの曲はボーワン以外では五曲のみ。

❖3 ボーワン写本はパルヴェイル写本と並び、L・クープランの作品百二十曲、フロールベルガーの二十曲などを中心に、十七世紀の重要なフランスのチェンバロ音楽を所収する写本。名称は「ボーワン・ダンジェルヴェイリエ Baynyn d'Angerville's」家が所蔵していたことによる。

❖4 フローベルガーは、一六三七年からウィーンのハプスブルク家にオルガニストとして勤めた。その間ローマに留学しイタリア様式を身につけ、また皇帝フェルディナント三世の外交官として一六四九年から四年間、ドレスデンなどのドイツの都市、ブリュッセル、ロンドン、そしてパリにも渡り、とりわけシャンボンエール、L・クープランらのフランスの音楽家と交流し、影響を与えあっている。

❖5 ベルリンの歴史的合唱協会「ジングアカデミー Sing-Akademie zu Berlin」が所蔵。この手稿譜は「フローベルガーの自筆譜にみられるいくつかの特徴、すなわちゆったりとした小節の幅、また音によってシャープの書き方を変えること（F、C、G、Dには「#」、A、Eには「x」）などがみられることから自筆をほぼ正確にコピーしたものだと言われている。現

在この写本は、あるハンブルク出身のオルガン奏者、あるいは別のドイツのオルガン奏者によるものではないかと考えられている (Wollny 2006: IX)。

❖6 音名はイギリス式を使用する。

❖7 「A 1649」写本 (Autograph 1649) は一六四九年に出されたフローベルガーの『鍵盤楽器曲集第二巻 Libro Secondo』の自筆譜。

❖8 ボレル写本の「ボレル」は最初の所有者の名にちなんでいる。この写本に所収されたほとんどの曲は他の写本等には存在しない (Moroney 2008: 79)。

❖9 フランスの音楽一族 De La Barre 家のメンバー、オルガン奏者、作曲家。一六五六年、「作曲能力とオルガン演奏の技巧」が認められ、王宮礼拝堂オルガン奏者に任命される。当時多くの De La Barre 家メンバーがパリにいたが、

ボレル写本やボーワン写本に含まれるのはおそらく Joseph。

❖10 ミノリーテ写本は、三人の無記名の筆者によるウィーン（あるいはローマ？）の鍵盤曲集。

❖11 譜例11の曲後の二オクターヴの下降音階は、フルリが酔っ払って階段から落ちて亡くなったことを表していると言われる。

❖12 譜例13ではスラーのような記号によって複数の音をグルーピングしている。横に複数の短いスラーを出す音符の箇所は、それぞれの音がある一つの和音の構成音であり、また音を若干残すことを意味する。また下から上に伸びる線は、それが一つの和音のまとまりであることとして次の和音に対する区切りを示している。

なお和音と和音のあいだを装飾的に埋める経過音にはこの弓なりの線は付かない。

❖13 パリのマレ地区にあるサン＝ジェルヴェ教会のオルガン奏者を代々務め、数多くの音楽家を輩出したクープラン一族のメンバー。F・クープランは、ルイ十四世のもので一六九三年にヴェルサイユ宮殿礼拝堂付きオルガン奏者に就く十五世の治世下においても鍵盤楽器奏者を務めた。

❖14 デイジョン出身の作曲家、理論家。クレモン＝フェラン、リヨン、デイジョンなどでオルガン奏者を務め、一七二三年以降は強力な庇護者を得てパリに定住した。

❖15 マールブルクが「演奏上の装飾 Spielmanieren」と区別していた「作曲上の装飾

## 【引用文献】

Daube, Johann Friedrich. 1756. *General-Bass in drey Accorden*. Leipzig: Johann Benjamin Andraé.

Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1755. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: Haude und Spener.

Moroney, Davitt. 2008. "Exploring the Borel manuscript: A rich new source of French harpsichord music." *Le Clavecin*

*Français: Music from the Borel Manuscript and other sources*. (CD booklet) Wilmington, DE: Plectra Music [PL 20801 Plectra].

Praetorius, Michael. 1619. *Syntagma Musicum III*. Wolfenbüttel: Michael Praetorius.

Wollny, Peter ed. 2006. *Tocaten, Suten, Lamenti: Die Handschrift SA 4450 der Sing-Akademie zu Berlin, Faksimile und Übertragung*. Kassel: Bärenreiter.

## 【引用楽譜】

- Couperin, François. 1713. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*. Paris: Chez L'Auteur, Le Sieur Foucaut.
- Couperin, Louis. *Manuscrit Bagny. c. 1690*. [Réa. Vm7 674-675]. Bibliothèque nationale de France.
- Couperin, Louis. *Manuscrit Parville. c. 1670*. [MS 778; full number US-BEM 778]. University of California, Berkeley, Music Library.
- De La Barre, Joseph. *Manuscrit Borel. c. 1660*. [MS 1365]. University of California, Berkeley, Music Library.
- Proberger, Johann Jacob. *Libro secondo (A 1649)*. [A-Wn Mus. Hs. 18706]. Österreichische Nationalbibliothek.
- Proberger, Johann Jacob. *Minoriten manuskript. c. 1709*. [Ms. XIV 743]. Minoritenkonvent Wien, Musikarchiv.
- Proberger, Johann Jacob. 2006. *Toccaten, Suiten, Lamentis: Die Handschrift SA 4450 der Sing-Akademie zu Berlin, Faksimile und Uebersetzung*. Johann Jacob Proberger, herausgegeben von Peter Wolflay und der Sing-Akademie zu Berlin (Documenta musicologica, 2. Reihe. Handschriften-Faksimiles, 31). Kassel: Bärenreiter.
- Proberger, Johann Jacob. 2003. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV - 1. Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Uebersetzung-Partiten und Partitensätze, Teil 2*. Kassel: Bärenreiter.
- Rameau, Jean-Philippe. 1724 et réédité en 1731. *Pièces de Clavecin avec une méthode*. Paris: Chez Boivin, Le Clair, l'Auteur.
- Rameau, Jean-Philippe. *La Dauphine* (manuscrit autographe). [Réa. Vm7. 550 (1)]. Bibliothèque nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bv1b7400130b> (最終更新日：二〇一九年十二月九日)

## 身体に刻まれた記憶の記録

——トルコ・アレヴィーの身体技法セマーとその実践の場から

米山知子

## はじめに

本研究は、トルコのアレヴィーと呼ばれる人々の集団としての記憶の方法を、彼らが宗教儀礼で実践してきた身体技法セマーの現在の在り方から検討することを目的としている。つまり基本的に自らの表現文化を記録、継承していく際に記譜という方法を用いない人々がどのようにならるか、および人々の記憶にそれらを刻んでいるのかを、これまでの筆者自身の研究から検討してみたい。アレヴィーたちは、記譜や舞踊譜という具体的な方法では自分たちの表現文化を記録していないが、無意識のう

ちに他の様々な抽象的事物を用いることで、その時の彼らの考えるアレヴィーの世界観を含んだ表現文化を当該社会に記録しているのではないかと筆者は考える。

また本研究では人類の「記憶」を身体 の記譜／記録と捉え、記憶と記譜／記録を便宜的に同義に使用するが、記譜／記録とは意識的にその行為を行うことであるのに対して、記憶は一概にそうとはいえず、無意識のうちにされることもある。これに関しては今後さらなる検討が必要であるが、本研究では筆者のこれまでの研究成果からどのように記譜／記録を捉え、論を進めていく。

また前記の本研究のテーマは、文化人類学はじめ人類

にかかわる多くの学問が検討してきた人類⇨身体と記憶の問題へとつながる広大なテーマであるが、本稿では以下の限定的な視点から述べるにとどめる。

#### 「舞踊」と舞踊譜

身体動作をある一定のリズムパターンにそって行われる舞踊と捉え、身体と記譜／記録の関係を考えたときに立ち現れてくるのが、「舞踊譜（舞踊記譜法）」である。これまで多くの舞踊譜が生み出されてきたが、それは研究分野によって大きく以下の二つに分類することができる。

一つめは、舞踊学という身体の動きそのものに着目した研究分野によって生み出されてきた舞踊譜である。舞踊譜は音を記録する楽譜と同様に動きの時間を記録するとともに、その空間も記録する。ここでは「舞踊譜にする」ということ自体が対象を分析することになる。

二つめは、舞踊人類学と呼ばれる、舞踊を人類学的な視点で研究する分野で制作される舞踊譜である。前述の舞踊学的舞踊譜においては舞踊譜作成そのものが研究対

#### 身体化／身体への記憶と文化人類学

次に記譜を意味の記録と捉え、筆者の専門である文化人類学、特にパフォーマンスとのかかわりにおける身体への／による意味の記録とはどのようなものかをごく簡単にではあるがみてみる。

文化人類学において身体は意味を生み出す人類の器でしかなく、一九八〇年代前後になってようやく身体そのものの存在の意味・価値を見出すようになっていった。その源流はメルロー⇨ポンティの「実存の運動は偶然的な所与としての身体を人間としての存在仕方において必然として引き受ける」という言葉にまでさかのぼり、自身の身体の経験を通して人類は様々な意味、表象を生み出すようになる」と解釈されるようになった。その後、身体化というキーワードで認知科学や現象学的視点から身体に根差した経験をどのように語るか、身体経験による隠喩使用などが議論されるようになった。そして人類学、社会学にとって重要なブルデューの「ハビトゥス」、モースの「身体技法」という概念が誕生することになる。そのような過程を経て二〇〇〇年代以降になると、主

象であり、踊り手がその舞踊譜を使用することが前提であるのに対し、ここではあくまでも研究者が対象となる身体動作を記録・分析する際のツールとして使用され、担い手は使用しないことが多い。また、譜面化⇨記号化することによって対象の身体動作の動きを固定すること、対象とする動きを選定することの是非など、舞踊譜の存在そのものを忌避する研究者も多い。

かつて筆者は本研究の対象であるトルコ共和国の宗教的マイノリティーが実践する儀礼におけるセマーと呼ばれる身体動作（舞踊）を分析（記録）する際に、動きを全身（人型）、ステップ（足の軌跡）とリズムパターンで表示した独自の舞踊譜を作成した。これは、担い手自身を選定した（筆者に提示した）動きを舞踊譜化したものである。しかしこれは、あくまでも修士論文として掲載する際に、審査員のセマーに対するイメージを容易にするために一度のみ用いただけである。

舞踊譜は舞踊の歴史とともに常に存在してきた。それは、人類が常に「踊り」とされる動きに魅了され、それを記録し残すため、そして他の人々へそれらを伝えたいという想いの結晶である。

にアート、パフォーマンスと関わる分野において、モノと身体による出来事の想起、つまり身体のみならずパフォーマンスを取り巻くモノにも着目したアクターネットワーク理論が誕生し、さらにジェルによるエージェントとエージェンシー（心の動きや意思によって周囲に出来事を引き起こす人やモノ）の存在が指摘されるようになった。また、筆者も同様に、モノと身体が共同で、そして相互作用的にパフォーマンスおよび担い手（コミュニティ）の過去の記憶を想起し再記録するというパフォーマンス実践の場理論を提唱した。様々なエージェンシーが共存することによって時代に合わせた「記憶」が人々に想起され、再び記録されるという、モノと身体を介した記憶の方法を提示した。こうして人類学においても身体（化）という側面から主に過去の記憶を記録する理論が展開された。

次項以降において、筆者の研究対象であるトルコ共和国の宗教的マイノリティー、アレヴィーの身体技法セマーを例に、そのような人類学における身体化の視点から一つの集団が自らの世界観の記憶を一般社会に残していく様を検討してみる。

## アレヴィーと身体技法セマー

まず本研究の対象であるアレヴィーと彼らの身体技法セマーについての概要を述べる。

アレヴィーとは、文字通りにはイスラームの第四代イマーム、シーア派初代カリフ・アリーを信奉する人々という意味である。現在ではトルコ共和国（以下トルコ）に多く居住しているが、オスマン帝国時代にはその支配地域、特にブルガリアに非常に近い信仰をもった人々が住んでいた。トルコはイスラーム教の多数派であるスンニー派が大多数を占めるため、アレヴィーは宗教的マイノリティーとされる。

アレヴィーは毎週「ジエム」と呼ばれる儀礼を行う「図1」。かつて木曜日の夜から金曜日にかけて行われていたジエムは、後述するように、トルコの都市化を経て多くのアレヴィーが都市へ居住した現在、そこでの生活様式に倣い毎週末の午後三、四時間に短縮されて行われている。身体技法セマーは、主に「十二の奉仕」と呼ばれる十二の部分から成るジエムの中で唯一、信じる神と一体となれる方法（部分）とされる。アレヴィーはト

の者からすると一見「舞踊」と見紛うが、担い手であるアレヴィーはセマーを決して舞踊とは言わず、「神への愛の表われ」と言う。そのため、筆者もセマーを決して舞踊（ダンス）とは呼ばず、アレヴィーの長い歴史の記憶を宿したものとして、つまりアレヴィーの世界観の具現化を意味する「身体技法」と呼ぶこととした。

一九九〇年代以降、トルコ社会の変化によってアレヴィーの立場が変化すると、アレヴィー内外の研究者によってアレヴィー、およびセマーに関する研究がされるようになり、セマーもジエム以外の場に登場するようになっていった。

次に、現在の身体技法セマーがどのように展開しトルコ社会に記憶されているかをみるために、セマーが実践される場を具体的に検討する。

## セマー実践の場の多様化

トルコは一九五〇年代以降、世界情勢の影響を受け都市での工場建設が進み、地方の農業における機械化により職にあぶれた多くの人々が都市へ労働者として移動す

ルコ国内に広く居住していたため、セマーは地方によって異なる振りを持つ。ジエムは男女一緒に行われるため、セマーも男女一緒に実践される。三味線によく似たトルコ特有の弦楽器バラマと聖者の詩を伴奏に一定のリズムパターンに合わせた動作で実践されるセマーは、外部



〔図1〕 儀礼ジエムにおけるセマー（筆者撮影）

ることとなった。地方に多く居住していたアレヴィーも例外ではなく、イスタンブールなどの大都市へと職を求めて移住した。移住先で彼らは相互扶助を目的としたアレヴィー文化協会を設立した。二〇〇〇年代には三十近い協会が設立され、そこでは様々な文化活動が行われている。その重要な活動の一つとしてセマー教室があるが、協会内の人々の軋轢により閉鎖されるなど困難な状況に置かれている。また、ジエム以外での実践が厳しく禁止されていたセマーであったため、教室が開催されるまでには二十年という長い月日が必要であった。

さらに九十年代以降、トルコ政府がEU加盟を意識し、国内の様々なマイノリティーとされる人々の権利、存在を認める政策がとられるようになった。これによりアレヴィーの存在も広く認識されるようになり、アレヴィー自身も自らの権利を主張する動きがみられるようになってきた。その中でセマーはアレヴィーを象徴する「文化」として利用されるようになり、ジエムやセマー教室というアレヴィー・コミュニティの中だけではなく、一般トルコ社会へと実践の場を広げていくこととなった。

現在、セマー実践の場は次の五つにみられる。まずこ



[図2] 協会設立イベントでのセマー  
後方には初代大統領アタチュルクや聖者の肖像画が見える。(筆者撮影)

特定多数の人々の記憶にセマーが残るための重要な役割を果たしている。

最後に挙げられるのが、個人での実践である。前述の通りジエム以外での実践が禁じられていたセマーは、当然個人が自宅で好きな時に行うことも良しとはされていない。

れまでのように儀礼ジエムでの実践である。元来セマーは老若男女すべてのアレヴィーによって実践されてきたが、都市の協会でのジエムでは多くの変化がみられ、現在の都市部では特定の者しかセマーを行わず、セマーを全く知らない者など多数存在する。これまでアレヴィーに欠くことのできない「身近な」存在であったジエム、そしてセマーは、都市の様々な文化背景を背負った人々の中で生きるアレヴィーにとっては、「遠い」存在として改めて学ぶ対象となつていく。ジエムはデデと呼ばれる長老により音楽の調べにのり進められ、アレヴィーが長い歴史の中で築いてきたとされる様々な行為が実践される。これに参加することによって、スンニー派とともに都市で生きる人々はアレヴィーとしてのアイデンティティを再認識する。

次に挙げられるのが前述のセマー教室である。これは、都市の協会が一九六〇年代に設立されるようになった後、一九八〇年代後半になって初めて誕生した場である。アレヴィー文化を知らない若者にアレヴィーの「伝統」を教授する場として、身体技法セマー以外にも様々な知識が年長者から伝えられる。ここは現在の都市の協会が考

える「アレヴィー」が生産される場でもある[図2]。教室が誕生し、前述のようなトルコ社会の変化を経ることによって生まれたのが公演(ステージ)の場である。アレヴィー内外からの要請により教室から平均十二人のメンバーが選出され、アナトリア特有の衣装を身に付けて観客に洗練された振りをみせ、観客は拍手で称える。またここではアレヴィーの世界観を、それを知らない観客に伝えるために様々な演出がなされる。場合によってセマーは「アレヴィーの信仰心の表われ」と紹介され、決して「オユン(舞踊)」ではないことが伝えられる。

さらに広範囲の「観客」にセマーが知られるようになったのが、テレビ番組への出演、VCD(ビデオCD)への収録とその販売、二〇〇〇年代以降のインターネット配信など、「商品」として流通にのり、時間や場所を選ばずにセマーを鑑賞できるようになったメディアでの実践である。ここでも、特に映像作品におけるセマーでは製作者の意図にそった様々な演出がなされている。アレヴィー性をヴィジュアル的に伝達することができる場として、賛否両論はあるが現在では最も重要なセマー実践の場の一つとなっており、アレヴィー内外の不

ない。このような場でセマーを実践するアレヴィーは口々に「本当はいけないのだけど」と言う。しかし、元来「踊ること」が好きなトルコ人<sup>10</sup>でもあるため、何かイベントの時(結婚式など)、そうでなくても単に人(アレヴィー)が集まった時にセマーが実践される。時代を経てこれまでの価値観が変化することによって、絶対的なセマー実践の場への観念も変化したものと思われる。

以上、セマー実践の場を五つに分けてみてきたが、ここでは身体技法セマーのみならず、様々なエージェントが配置されることによって、アレヴィー性を象徴するものとしてセマーをその場にいる人々の記憶の中に残している。

#### 現代の様々なエージェントによる

#### アレヴィー世界観の記録と記憶

では次に、どのようにエージェントが配置されることによって人々の記憶にセマー、そしてアレヴィーの世界観が記録されていくのかを具体的にみてみよう。

最も基本的で重要なエージェントが身体技法セマーの存在である。それは生身のセマーチュ(セマーの担い

手)の存在の有無とは関係ない。「商品」として映像化されたセマーをみる場合、画面に映ったセマーは生身の身体によるものではない。同様に、セマー公演について書かれた新聞や雑誌の記事、セマーに関する書籍でも身体はないが、セマーについて書かれていることが重要である。現在のトルコ社会におけるアレヴィーにとって、映像や情報を通して人々の記憶の隙間へ「セマー」という存在が入り込むことが重要なのである。

前項でみてきたようにセマー実践の場には近代になり五つのコンテクストが誕生することとなったが、同じコンテクストでも趣旨によってエージェントが変化する。例えば儀礼ジエムにおいては、トルコ民族が中央アジアにいたころにまで遡ることができると言われるアレヴィーの歴史を想起させる道具や行為が多くちりばめられている。箒や聖水はその場を清める。また、聖水はアレヴィーという名の由来となりイスラーム(特にシーア派)の歴史上重要な出来事とされるアリーの息子フセインの殉教の際の涙を表す。彼を追悼するために儀礼参加者は殉教の様子を歌った詩をのせた音楽とともに涙を流し、最後のセマー実践によって最高の瞬間(信じる神と

分裂しつつある世界情勢の危機を憂いた。

#### まとめ

それぞれの実践の場は相互に影響を与え合いながらアレヴィーの空間としてトルコ社会、そして現在では世界に開かれて存在している。ほんの一例ではあったがそれらは前項でみてきたように、いくつものエージェントが配置され繰り返し実践されることによって、様々な文化的背景をもつ人々が共存する都市の中でアレヴィー世界として成り立ち人々の記憶に残っていく、つまり当該社会に記録されていく。

しかし、セマーを儀礼から切り取り公演など他の文脈で実践することはこれまでのアレヴィーの価値観から外れるものであり、アレヴィー自身「本来は違うのだけど」「これは禁止されている」と口々に言う。みてきたようにアレヴィーは様々な経緯から「本来のアレヴィーの姿」とは異なる現在の自分たちの姿を誕生させることとなった。彼らはそのような矛盾に折り合いをつけるため、それを補うものとして、その時々状況に合わせ

の合一)を迎える。ジエムや公演ではトルコ共和国初代大統領ケマル・アタチュルクの肖像画が壁に掛けられる。アタチュルクはオスマン帝国の崩壊とトルコ共和国建国時に世俗化を謳い、それまでのスンニー派主導の宗教的世界から非宗教的で公平な世界をもたらしたとして、アレヴィーから絶大な支持を得ている。公演によってはアレヴィーが信奉する聖者の肖像画も加えられる。聖者の肖像画は宗教的意味をもたらすとして、世俗化を謳うトルコにおいて公ではあまり用いられることはなく、アレヴィー文化協会の設立イベントなどのみで、アレヴィーの信仰(アレヴィー性)を象徴するものとして使用されている。他に二〇〇四年のアメリカのイラク侵攻時に平和を謳ったセマー・イベントでは、平和の象徴である鳩を使用した。セマーチュウが鳩を胸に隠しステージに上がり、司会者の合図とバラマの演奏の開始とともに鳩を胸から放つ。その後、いくつものアレヴィー文化協会付属セマー・グループによるセマーが次々と実践された。ここではさらに、「来たれ同士よ!」になるう! Gelin Canlar Bir Olarim! というアレヴィーの信仰形成へ多大な影響を与えた十三世紀の神秘主義者の言葉を掲げ、

様々なエージェントを宗教的営為として無意識に実践の場に配置していくのである。そのため身体技法セマーをはじめとしたエージェントは具体的な記録として残されるものではなく、彼らは意識的な行為としての記録の必要性も感じていない。

上記からパフォーマンス実践の記譜(記録)という視点でトルコの都市のアレヴィーの身体技法セマーの在り方をみたとき、セマーと同様に儀礼の中で歌われる歌(歌詞)は西洋音楽の導入とともに国の政策も手伝って五線譜化されてきたことを鑑みると、セマーはやはり身体動作であるということ、つまり舞踊譜が一般的ではないということが挙げられる。さらに、身体技法セマーはたとえ表面的には儀礼から切り離されることができるとしても、アレヴィーのセマーに対する意識(神への愛の表われ)からわかるように、他のアレヴィー世界観を構成する要素(エージェント)と一体となっているため、そのみを「記録(譜面)」という具体的な記号として異物化することに必要性を感じず、無意識に抵抗があるのではないかと感じた。

以上はあくまでも推測の域をでないため、今後儀礼に

おける音楽の在り方（記譜と継承方法、およびそれに対する当事者たちの意識）と比較することにより、身体技法セマーの記譜／記録に関する特異性を明らかにしたい

と考えている。しかしそれと同時にその必要性も問うていく必要があると考える。

## 注

- は同じものが対象でも、時代、文化によって変化する。
- ❖1 中村（二〇〇三）。
  - ❖2 メルロー＝ポンティ（一九七四）／菅原（二〇一三）四頁。
  - ❖3 ある特定のコミュニティで育つことにより、身体に染み込む習性のこと。
  - ❖4 身体を道具としてとらえ、身体の用い方
  - ❖5 ラトゥール（二〇〇七）。
  - ❖6 Gail (1998) 吉田（二〇一六）。
  - ❖7 米山（二〇一）。
  - ❖8 アレヴィーは「宗教ではなく生きる道 not religion but the way of lifeである」と言うアレヴィーも多い。
  - ❖9 トルコ語で「舞踊（ダンス）」にあたる「オユン」は「おもちゃ、娯楽」の意味を含むため、余計にアレヴィーはオユンという言葉に對し忌避感を抱くと思われる。
  - ❖10 アレヴィーにはトルコ人のみならずクルド人も存在するため、トルコ人と限定することはできないが、ここでは便宜上トルコ人のみ記載することとする。

## 【参考文献】

- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- 菅原和孝編（二〇一三）『身体化の人類学—認知・記憶・言語・他者』世界思想社。
- 中村美奈子（二〇〇二）「舞踊記譜法—用途、歴史、分類そして応用」『アート・リサーチ』（二二号）八九—一〇〇頁。
- メルロー＝ポンティ、モーリス（一九七四）『知覚の現象学2』
- 竹内芳郎ほか訳、みすず書房。  
モース、マルセル（一九七六）『社会学と人類学2』有地亨ほか訳、弘文堂。
- 吉田ゆか子（二〇一六）『バリ島仮面舞踊劇の人類学—人とモノの織りなす芸能』風響社。
- 米山知子（二〇一）『回るアレヴィー—トルコの都市における場とパフォーマンスの人類学』スタイルノート。
- ラトゥール、ブルーノ（二〇〇七）『科学論の実在—パンドラの希望』川崎勝・平川秀幸訳、産業図書。

## クルンのボボンを転記する

井上航

東南アジア大陸部の山地民の一集団であるクルンの祈禱句ボボンを題材に、声・言葉の技芸的な用いられ方の一端に言及する。クルンはオーストロアジア語族のクルン語（ブラウクルン語）を母語とする人々であり、人口は約二万人でカンボジア北東部に居住している。クルンがそうであるように、今日東南アジアの山地民は一般にそれぞれの地域で少数民族として国家に帰属している。

## 1. 祈禱句ボボン

ボボン “babon”<sup>ボボン</sup>は、祖先霊や精霊などへの祈禱句で

あり、儀礼の最中に唱えられる。通常の発話とは明らかに異なる韻律をもち、通常の発話ではほぼみられない語彙の使用も目立つ。声・言葉だけでなく、立つ・しゃがむなどの姿勢（儀礼や局面により異なる）で合掌した両手を顔の前で振りつつ唱えるという所作も不可欠であり、これらを合わせて霊的存在に向けて発するというあり方が内面化されていると考えられる。固定した文言を暗誦するのではなく、場に臨んで言葉が思い浮かぶにまかせて唱えられる。各人の心情的機微や即興的表現が入り込む余地がある。とはいえ決まり文句の類いは多く、そうでなくとも祈るべきことは儀礼的にパターン化されている。

るので、儀礼ごとに誰もが似通った言葉を唱える傾向が著しい。



[図1] 畑でのボボン(2014年筆者撮影)

収穫後に唱えられるボボンの例をみていく。まず、実際に唱えられた例を和訳し掲げる(筆者の判断で連分し各連の頭に番号を付した。「」は直前の語句の注釈)。

1

《冒頭数秒の文言データ欠落(録音不備による)》

ジュンチュルー「豊穣をもたらす祖先霊、畑小屋の床下にいらしてください。

ジュンチュルー、天の憐みをください。

ジュンチュルー、父祖の霊。

トウモロコシを食べきれないぐらいくください。

稲も人になつきますように。

夕方でも昼間でも、今日の人のざわめきが聴こえたら酒を飲みに来てください。

オス豚とサトウ壺(中位サイズの酒壺)があります。

私が皆様をお迎えいたします。

《中略》

120

121

5 私は道を下った畑小屋にいます。そこでこんなふうと一緒に居て世話をしています(作物や家畜などを)。

私はこの米を食べます。

舌になじまず舌がざらつきます。

それは大トカゲのざらざらの肌ぐらい、ざらざらしたクオイの蔓ぐらいます。「大食する食欲がないという慎みの表現で慈悲を乞う」。

6

ジュンチュルー!

夕方でも昼間でも人の声が聴こえたらおいでください。道でもケモノ道でも草のトンネルでもどの道でも誘われるままに。

足の裏が誘われるままにおいでください、足の甲がおもむくままにお入りください。

《後略》

(録音日二〇一四年十二月二十四日)

2. 転記から表現を探る

前掲のボボンは、祖先霊・精霊の来訪を乞い、収穫のお礼として屠られた豚と酒を勧め、さらなる加護を祈願している。

一語一語を単調かつスピーディーに連射し、およそ文に相当する切れ目に大げさなほどの強勢の突出とピッチ下行があることがボボンの韻律的な特徴である。やや突飛だがバスケットボールに喩えたとわかりやすいかもしれない。ひとしきりの語の連射は相手ゴール目指して攻め上がるドリブル、強勢突出は力強いシュート、直後のピッチ下行はゴールからボールが落下するのを大きく息をついて見送る間のようなものである。この連射・強勢突出・ピッチ下行のまとまりが何度も繰り返されて一つのボボンとなる。

ここで音節の強勢の度合いを、「\*」…極弱、「\*\*」…弱、「\*\*\*」…強、「\*\*\*\*」…極強の四段階で表示することとする。言葉の音は Keller (二〇〇一) にもとづく音素転記である。

ドリブルと形容した拍節感は「\*」の連射的反复からかけての七行を転記し表現をみていく。  
下に掲げた第五連の三行は、自分の畑の米を食べるとき、舌から喉へとスムーズに運ばれない(恵みが畏れ多く食欲がわかない)という大意であるが、その状態・程度を、比喩と音象徴の組み合わせで表現している。

(5.4) の “çgaʔ çguut” (シガ・シグート)、“çʔuut çʔaat” (シュート・シアート) は、どちらも /ç/ 音を「ちらざら」の音象徴とする擬音語・擬態語である。さらに、「ちらちら」がどれほどであるかを、大トカゲが身をきしらせるほどの、クオイの蔓ほどのと比喩的に表現する(5.5)。ちぢちぢちぢちぢちぢの皮膚や表皮をもつ具象であり、前者は「きしる」とされ、後者も蔓であることのために「のたくる」動的イメーシが含まれる。クルン語では、曲がる力動感を内包する語に二重母音 /eu/ が含まれることが多く、この音を含む「大トカゲ」「きしる」「クオイ」の畳みかけもまた音象徴的であり、同時にこれらは韻を踏んでいる。比喩と音象徴と押韻の併用がイメーシの喚起力を高めている。

* * ʔaj	* * mcoŋ	* * ceh	* ** tiʔ	* * hmɛɛ	(5.3)
私	食べる	米	そこ	文末詞	私はこの米を食べます

* * çgaʔ	* * çguut	* * çʔuut	* ** çʔaat	* * hmɛɛ	(5.4)
ざらざら		ざらざら		文末詞	舌になじまず舌がざらつきます

* * çgaʔ	* * ʔbal	* * trkuət	* * trʔuət	* * ʔbal	* * loŋ	* * kuəj	* * hmɛɛ	(5.5)
ざらつく	～位	大トカゲ	きしる	～位	木	クオイ(蔓)	文末詞	

それは大トカゲのざらざらの肌ぐらい、ざらざらしたクオイの蔓ぐらいです

来ており、これを一拍とすると、安定的に反復されている部分では一分間に百八十拍ぐらいのテンポである。クルン語の一般的発話には弱強のフットをゆるやかに形成する。ボボンでは「弱強弱強……」のように聞こえるところもあるが、「強、強、強……」のように聞こえるところが目立つ。一般的発話における強勢の弱い音節を「\*」で表示するとした場合、ボボンではそれら弱めの音節全般がさらに著しく弱いため「\*」としている。行の上にはわたしたした線は高いピッチ、下にわたしたした線は低いピッチで、文末詞とした “hmɛɛ” (語意「…であることよ」「かくのごとし」) の部分を除けばピッチはおおむね不変である。ピッチ差は一般的発話のイントネーションのそれと変わらないが、ボボンは一定不変の持続が著しく長く、単調に聞こえる。ただし、特有の強や極強の語気ゆえに一般的発話にはない躍動感が全体に感じられる。このような独特のリズムないし運動感覚は、一語一語の語意、音象徴(語の音が直かに感じさせる意味・イメーシ)、修辭、文の積み重ね、声のパフォーマンス性と有機的に関係しながら、総体としてのイメーシの世界をつくりあげている。前掲の和訳の第五連から第六連に

*	*	**	*	(6.1)	junču:ru- !
jaʔ	jun	çruu	hmɛɛ		
敬称	ジュンチュルー	文末詞	ジュンチュルー！		

*	*	x**	*	x	**	*	(6.2)
ʔmbiʔ	doŋ	təŋaj	joŋ	wɛɛ	rɛʔ	hmɛɛ	
夕方	聴こえる	昼	皆様	行く	文末詞	hmɛɛ	

夕方でも昼間でも人の声が聴こえたらおいでください

x**	x	*	*	x	**	*	(6.3)
çʔɔɔm	tooj	truuŋ	ruuŋ	tooj	glin	hmɛɛ	
誘われ 赴く	[tə] ～側に	道	ケモノ 道	[tə] ～側に	草の トンネル	文末詞	

道でもケモノ道でも草のトンネルでも、どの道でも誘われるまま

x**	x	*	*	x	x**	*	(6.4)
çʔɔɔm	tooj	pit	lit	tooj	kədoor	hmɛɛ	
誘われ 赴く	[tə] ～側に	足の裏	入る	[tə] ～側に	足の甲	文末詞	

足の裏が誘われるままにおいで下さい、足の甲がおもむくままにお入りください

前頁掲出の第六連の(6.2)で、昼を意味する、*ʔambɪʔ*、*doŋ*、*təŋaj* (日) + *joŋ* (立ち) である。*ʔambɪʔ*、*doŋ*、*təŋaj* は「聞こえる」と、*joŋ* (立ち) が /*ŋo*/ の押韻により際立つ。(6.3)では、道、ケモノ道、草のトンネルである。*çʔɔɔm*、*tooj*、*truuŋ*、*ruuŋ* (トローン)、*tooj*、*glin* (グリン) で、またも語末の高母音と /*ŋ*/ が韻を踏む。(6.4)では、「足の裏」*pit* (ピット) とその直後の「入る」*lit* (リット) が押韻する。押韻は、順に展開する概念の流れと音の流れを一体化させているが、とりわけ動詞と具象名を強勢とともに結び付けていることがイメージ喚起の上で大きいように感じられる。

このように、概念的な表意の上に音によるイメージ示唆が重なることで生々しい感覚や動きが表現されているが、これが前述のドリブルとシュートを繰り返すような特異なリズムで発せられていることを思い起こしたい。そのテンポと勢いをもって、具象のなかを「何か」が駆け巡るような動きがイメージされるのではないだろうか。言葉の音は透明な記号であることをやめて自らの音の輪郭ないし形を主張し、言葉の連なりはそうした形ある音が「何か」となって転がり流れていく動きをイメージさ

声・言葉のあり方についての記述を目指しているが、ここまで声については明示的にふれていない。「発声器官から出される音」であると同時にそれ以上の何かとして感性的、社会的に意味をもってしまふ「声」のことで

3. 考察——声・言葉の技法を転記すること

特に第六連は、意味内容として霊の動き(周りの森林から畑に集い来てほしい)が表現されているため、「何か」がごく自然に霊のイメージに重なる。人間の「道」、獣類の「ケモノ道」、鼠など小動物の「草のトンネル」のように、周囲の森林から畑までの場所で実際に目にするものを持ち出し、現実の動物を匂わせて多様な形状やサイズ感や動きぶりなどの身体性を霊が有しているかのように思い描かせる。*truuŋ*、*ruuŋ* (トローン:道)、*ruuŋ*、*ruuŋ* (ケモノ道)、*glin* (グリン:草のトンネル) が韻を踏むことで音の形象と流れが際立ち、それぞれの音が霊となってそれぞれの経路から転がりながらやってくるかのようである。

ある。多くの場合、声は言葉と不可分である。すると、言葉について掘り下げながら声についても掘り下げるやり方があるだろうか。ここで示したものは、転記をもとにした言葉の掘り下げにはつながるかもしれないが、それが声の掘り下げにつながる可能性はあるだろうか。

ボボンはこの可能性を探るようよう仕向けてくる対象である。発せられているのは言葉であると同時に声であり、声の側面もまたボボンという行為の重要な意味を握っていると思われる。何がそう思わせるのか。ボボンは、しゃがんで両手を合わせて霊的存在に向けて唱える。身体をどの方向に向けるかも、おおむね唱える相手の霊たちがいると想定される場所のほうに身体を向けてなされるようである（畑の儀礼の大半で）。そこから、身体的な呼びかけという性格がボボンに当てはまる。相手を手招きする、肩をボンと叩くなどと同列の身体的行為ということである。加えて文言にみられたように、身体的な感覚や動きのイメージが豊富である。いろんな角度から見て身体的であるボボンの性格が、声・言葉という二側面を見よと促すのだと思われる。

口から発せられた言葉のなかに声の側面を探ること、口から発せられた言葉をあえて「声・言葉」と捉えることの出発点は、発語に関わる身体性を照らすことである。二つの要点があげられる。一つ目は、身体的接触の一つのあり方が声だという点である。声は発し手からの空気振動が受け手に届くものである。杖の先が地面に触れたり傘の縁が人に触れることを身体的接触に含めるなら、声もまた空気を介した身体的接触と言えるところがある。そしてこの延長に二つ目の要点がある。杖でのいろんな触れ方が素手でのいろんな触れ方に似せられるように、鼻や口の空気の発し方・震わせ方も直接の触覚や全身の運動感覚に似せることができ、これが声の表現力の重要な部分を担っている点である。発語のなかにこれらが含まれていることに注目することが、一体でありながら二側面を見る「声・言葉」という見方の出発点になる。

これら二点は文字などで視覚化した言葉からは失われると思われがちである。たしかに失われる部分が多い。しかし、転記と記述の仕方によってある程度うかがえるものでもある。転記をとおして言葉を掘り下げながら声を掘り下げる可能性もあるはずである。音声や音素、その

して、アクセントやイントネーションやその地続きのリズムや音調の形などにより、発語の音は転記される。これらにもとづいて、発語の音のなかに、触ったり動かしたりするように発せられ、触覚や運動感覚のように聞かれる音がある程度まで探ることができる。

このような着想から本稿では、ボボン独自のリズム、音象徴、押韻などの転記と記述をとおして、触覚や運動感覚に類比される言語音の表現に注目した。言葉とともに声にも目を向ける糸口は示し得たと考えている。触覚や運動感覚を担うかのような言語音は、霊に呼びかける唱え手の身体性を露わにすることをこえて、言葉が表すイメージ世界を触覚と動きに富むバーチャルな身体的現実に行っている。もっと言えば、個々の言葉の音形や音圧が触覚や動きを発散する「ミニ身体」のようでもあ

る。これらは言葉とともに声の側面に注意を促すものと思われる。比喩と押韻と音象徴が重なり合う表現などは、声・言葉の一体性のたぐみな利用だと考えられる。表現の技芸的な詳細に分け入るには、現地で確かな教授を得るとともに精度の高い転記の役割が小さくない。

目下、声について糸口と言うのみで多くを語れないのは、筆者において声という対象がわずしか見えていないからである。ここでは、ボボンというある種の技芸的な営為をとおして、声・言葉のあり方の一片を示した。技芸の観点で声・言葉が関係する調査対象はボボンのほかにいくつかあり、それらも含めて探究を進めること、そして、声についてはそのパフォーマンス性を、感性的かつ社会的な視野の広がりの中で探っていくことが課題である。

## 注

❖1 オーストロアジア語族のカム語の声と言葉の技芸を扱う次のものが先行研究として重要である。Lundström, H. 2010. *I will send my*

*song: Kamnu vocal genres in the singing of Kam Raw. Copenhagen: NIAS.*

❖2 本文中の語ないし音の表記について、語（単語）として示すものは、*カ*を、クルン語音韻論にもとづく音素として示すものは */k/*。

音声学的な音声を示すものは *[k]* を付した。なお、クルン語は固有の文字をもたないため、クルン語表記は音素転記によっている。

❖3 転記の仕方は筆者なりのものだが、Lundström 前掲書とともに次を参考にした。

Bickford, T. 2007. Music of poetry and poetry of song: expressivity and grammar in vocal performance. *Ethnomusicology* 51(3), pp.439-476.

❖4 後日公開される本稿ウェブ版を参照。U  
R Lは芸術研ホームページに公開予定。

❖5 Keller, C.E.2001. *Brao-Krung phonology. Mon Khmer Studies* 31, pp.1-13.

❖6 音象徴 (sound symbolism) について本  
次を参照。Hinton, L, J. Nichols and J. J. Oha-  
la, eds. 1994. *Sound symbolism*. Cambridge:

Cambridge University Press。篠原和子・宇野  
良子編 (二〇一三) 『オンブレイク研究の射程―  
近づく音と意味』ひびく書房。

❖7 関連する啓発的な研究として次が挙げら  
れる。

Hide, D. 2007. A phenomenology of voice. In  
*Listening and voice: phenomenologies of sound*  
(second edition), pp. 185-202. New York: SUNY.  
Feld, S, A. Fox, T. Porcello, and D. Samuels.  
2004. Vocal anthropology: from the music of  
language to the language of song. In A. Duranti

(ed.) *A companion to linguistic anthropology*, pp.  
321-345. Malden, MA: Blackwell Publishing.

❖8 メルロー『ポンテ』, M (一九六七)  
『知覚の現象学(一)』竹内芳郎・小木貞孝訳、  
みすず書房。

❖9 取り上げたボボンの表現の詳細について  
は、カンボジア王国ラタナキリ州オーチュム郡  
ボーイ区のトラス・ク・イェン氏に教授していた  
だ。

## 思想を記譜する

——グアテマラにおける「調和 (sumk'uub/Kab'awil)」の思想とロック・マヤの事例から

滝奈々子

そもそも、思想を記譜することは可能なのだろうか。

例えばヘンデル作曲の《メサイア》は、キリスト教の救世主についての予言を通してイエスを間接的に浮き彫りするというメッセーj性を持ち、マドンナの《Like a virgin》は、まるで自分が性体験のないもののように優しく愛して欲しいという愛する相手への想いを楽曲に埋め込んでいる。本稿では音楽のなかに思想が埋め込まれた状態をトランスクリプト⇨記譜することと捉えてグアテマラの先住民族マヤの事例から考察し、かれらの思想が独自の音楽に「記譜」されている様子について言及する。以下に報告するマヤの人びとの音楽活動の事例から

は、祈禱句や音楽に、思想がトランスクリプト⇨記譜されていると考えられよう。

本稿では特に、ロック・マヤと呼ばれる近年生起した音楽事象に、マヤの人々にとって中核的な思想である「調和」の思想が記譜されている様子を考察する。

### 1. 「調和」とは

グアテマラ共和国のマヤの人々のあいだで重要視される思想が、「調和」(ケクチ語で sumk'uub) である。実  
松克義はその理由について、「調和の実現がマヤ民族の

全歴史を通して最も切実な課題であったから」<sup>4</sup> だという。

その背後には血塗られた古代マヤの歴史が存在する。マヤ神話『ポップ・ヴフ』が雄弁に物語るように、古代マヤ文明はマヤ原始社会の独裁者ウクブ・カキツシユ、暗黒帝国シバルバーとの長い闘いの結果成立したものである。マヤ民族はその時知性と人間性による開明的な文化を構築した。しかしその後の歴史は平坦ではなく、幾多の困難に直面し、最後には古典期マヤの崩壊という大破局（カタストロフィー）を経験する。そして最後に訪れたのが「二五二四年の、引用者注」スペイン人による征服である。マヤ民族はこれらの危機を不死鳥のように乗り越えて現代まで存続しているが、その歩みは試練そのものであった<sup>5</sup>。

その後、二十世紀後半に入ると、冷戦下で軍事政権による支配が続き、一九九六年に和平条約が締結されるまで、三十六年間にわたる内戦のあいだに、恐怖政治の犠牲となったマヤの人々は二十万人以上にのぼった。マヤの人びとは悲惨な人的・文化的被害を受けながら、調和

感謝をし、そのために祭礼において、音楽家はツルタカを通して音のムシクを宇宙へと響かせる。人のムエル（muel: 魂）は生まれる前から存在し、死後も大地に残り、時間は廻り巡ると考えられている。祖先崇拜の根底には、古代マヤの時代の先祖からムエルは再生を繰り返して繋がっており、その祖先の存在が現在のケクチの身命を維持するという考えがある。「ケクチの人々のなかには人間と自然、霊は互恵の関係を持つという思想が底流する」といわれる所以である。彼らは五方向に描かれたコスモヴィシオン（マヤの宇宙観）の中で、ロウソクやコバル香を燃やし、大地の神であるツルタカへ供物や音楽を捧げ祈祷すると同時に、キリスト教の神やナワールへ祈りを捧げる。そうすることで、自然との調和（sumk'unb）の関係を保ち、平和な世界へ自らを導こうとする。そのためにマヤの人々は、毎日朝晩祈祷句を唱えるのである「資料1」「ドン・フランシスコの日々の祈り」参照。

## 2. グアテマラの音楽事象

グアテマラには実に様々な音楽が存在する。ここでは

を希求して生き延びている。また、国民の約半数を占める先住民に対するレイシズムと搾取のなか、国家がマヤの存在を粗略に扱ってきた事実、マヤの人びとのアイデンティティを揺らぐものとした。

実松は、マヤの調和を（1）個人における調和、（2）家族における調和、（3）社会における調和、（4）自然における調和、（5）宇宙における調和とし、人間界のみならず、自然や宇宙との調和があるからこそ、マヤの人びとの調和が均衡に保たれると主張する<sup>6</sup>。

たとえば、ケクチ（Q'eqchi'）族の人びとは、山や丘の神であるツルタカ（Tz'uul'aga'）やトウモロコシ（ix'ib）を育む全ての構成物に感謝を捧げる。月や星は暗闇を照らし、水は大地を潤し、空気には霊が存在すると考え、人間―自然―共同体のつながりである調和を重んじる。人間は五方に伸びる円環するコスモスの中心にあると考え、常にムシク（musiq: 息の霊）に包囲されていると考える。その宇宙の中で、人びとは調和を求めている。キリスト教の神やマヤのツオルキン曆上のそれぞれの神であるナワール（hawai）などと名付けられた実体ではなく、自然のなかに存在する全てに

それら色彩豊かな音楽を「調和」の思想という観点から概観したい。

### 2.1. 伝統音楽

以下に示すa～dに分けられる伝統音楽には、しばしば祈祷のことが付随する。たとえば、資料2に示した黒魔術師の儀礼には、ドン・フランシスコの祈りと同様に、キリスト教との融合がみられ、調和への祈りが捧げられている。

- a キリスト教の祭礼
- b 託宣儀礼 (xiz'aam aj k'atol mahej) [図1]
- c 黒魔術師の儀礼 (aj Tuul)
- d マヤハク (mayejak) と呼ばれるトウモロコシの収穫儀礼

### 2.2. マリンバ

国民楽器として知られるマリンバは、通常マヤの人々により演奏され、あたかも古代マヤに起源を持つように言われているが、実は西アフリカからもたらされた楽器

であり、マヤ性は薄い。

### 2.3. プエサ (Pezá)

ピエサとはいわゆるポピュラー音楽のことで、マヤの人びとに限らず、街の至る所で、ラディノ（白人と先住民の混血）たちにも慣れ親しまれている音楽である。人気があるピエサは以下のようなものである。

- a レゲトン
- b クンビア [図2]
- c メレンゲ
- d サルサ

現在、グアテマラでは他のラテンアメリカの地域同様、クンビアがラディノの若者中流層に圧倒的に人気がある。コロンビアのアフロ系の奴隷がもたらしたという説があるクンビアは、一般的に恋愛についての歌詞をもち、人びとはタンボールなどの太鼓によるポリリズムにのせて、足を地面にこするようにして踊る。このダンス音楽は、大衆的音楽として親しまれる一方、一部のマヤ運動



[図1] アルタ・ベラパス県サン・フアン・チャメルコ町における託宣儀礼の様子  
(2012年筆者撮影)

家たちからは、商業主義的な活動に過ぎると非難されている。また、メレンゲやサルサなどのダンス音楽も不動の人気をもつ。特に北米をはじめ、世界中で聴かれるようになったシャキーラは揺るぎない人気をもつ。  
しかしながらピエサの中で、マヤの思想である「調和」を歌われることはほとんどない。

### 3. ロック・マヤ

一九九〇年から一九九六年まで続いた内戦中や内戦直後、マヤの人びとは自らの文化に関して口を固く閉ざさざるを得なかった。マヤの儀礼音楽を演奏することは禁止されていた。だが、音を出さずに秘密裡に祭礼や儀礼を行うことはしばしばあった。隣国メキシコの先住民運動では、マルクス主義や社会主義などの政治思想が人びとの考え方や生活に大きな影響を与えていたが、グアテマラ先住民にとっては政治について語ることはささえない危険が伴った。しかしながら、メキシコの先住民運動の動向は、グアテマラ先住民の意識下に保持され、後述するロック・マヤの活動を思想的に支えたとも考えられる。

終戦後二〇〇〇年頃になると、マヤの人びとはようやく自身の心情を公の場で吐露できるようになった。農村からバスを乗り継いでグアテマラ市内へやって来た農民によるデモ活動のほか、詩、絵画をとおして、政治的不均衡と内戦でうけた物理的・精神的被害への抗議と理解のために、マヤの人びとは尽力してきた。そのなかで、マヤの伝統音楽とロック音楽を融合させたロック・マヤは、マヤ先住民運動の象徴として、政治的問題意識が高い都市部の若者層のみならず、農村部のマヤの人びとも対象として、二〇〇〇年頃に出現した。その先駆けとなったのが、マム(Mam)族のロック・マヤグループ、Sobrevivencia<sup>48</sup>である。以下、SobrevivenciaとTujal Rock/Sin Rostroとらう、二つのロック・マヤのグループを紹介した。

#### Sobrevivencia<sup>48</sup>

まだ終戦間もない一九九〇年代に活動を始めたソロラ県出身のマム族のグループ、Sobrevivenciaは、画期的なグループとしてグアテマラのみならず、メキシコなど近隣諸国でも話題を呼んだ。言語的にはマム語とスペイン語を中心としつつアチ語、カクチケル語も用いて、マヤの存在とかれらがこれまでに受けた人権被害をパブリックな場で歌い、聴衆を惹き付けた。その音楽は、エレクトリック・ギター、キーボード、ベース、ドラムセットなどの西洋楽器とチリミア(リード楽器)、シヨル(竹製縦笛)、アルバ(ハープ)などマヤの儀礼で用いられる楽器を併用し、ロック独特のアフタービートに合わせてアップテンポで歌われる。

Sobrevivenciaの後、後述するTujal Rock(マム族)や、Soz'it(カクチケル族)、Aj'Bal(キチエ族)、Kab'awil(キチエ族)といったグループが出現した。

#### Tujal Rock/Sin Rostro

二〇一一年にサンタ・ルチア・ウタトゥランでコンサートを行い、大きな反響を呼んだ。貧困、分断化した社会、民族差別などについてマム族独自の言語で演奏をおこなうこのグループは、マム族に限らず、政府のマヤ抑圧に反する若者のあいだで特に人気がある。国立サンカルロス大学の先住民運動家たちは「若者に夢を与えるグループだ」と語っていた(二〇一二年調査時)。近年



[図2] アルタ・ベラバス県コバン市におけるクンビアの演奏  
(2012年筆者撮影)

では国外のライブへ招聘されることもあるグローバルなグループである。

ところで Botto は、Kab'awil というカクチケル (Kaq chikel) 族のロック・マヤグループについて、それがグアテマラの現在における先住民と政府のあいだの、政治的、民族的、経済的な対立を映し出してきたという。この対立はとくに前述の内戦期には暴力的な形態で表出したが、和平条約締結後は、「権力主義や国家を超えた先住民であるマイノリティの人々の声明」として認識されている。

ロック・マヤはもともと、マヤの儀礼や祭礼における伝統音楽と、ロック音楽が融合した音楽である。歌詞のなかに伝統儀礼における調和への希求の思想が含まれるという点では伝統儀礼と同様であると考えられる。一方内戦期の心象やその後の心身の傷、現在おかれた差別的立場などを吐露し、マヤのみならずラディノも音楽現場に参加するという意味では、新しい音楽のあり方だと考えられる。

つまり、古色蒼然としたマヤ語の詞に西洋のロック形式を重ね合わせて歌われるという現象そのものが、彼らやトウモロコシの子孫であるという自らの世界観を、直接的かつ鮮烈に認識する。同時に、近年増加しているグアテマラから北米への移民といったディアスポラ化したマヤに対しても、自らの出自を伝えるメッセージ性を有している。

Botto は「ロック・マヤはローカル、国家、グローバルな各要素にとって重要な役割を果たす」という。「ローカルな文脈では、ロック・マヤは若者にとり、従前の『マヤ』というアイデンティティから脱した新しい『マヤ』というアイデンティティを構築する手助けをする。新しいマヤのアイデンティティとは、伝統的なマヤの文化と、現在を生きる国家的・グローバルな文脈を結びつける。また、国家に対しては、人びとの絆の強さを通してマヤの存在感を示すとともに、国家との関係を再考するべきであることを訴えている」と、ロック・マヤを位置付ける。和平条約締結前にはマヤの伝統音楽でさえも演奏されることが憚られた時期があった。現在、グアテマラのマヤの人びとは、ある程度自由に表現する場を与えられている。二〇〇〇年ごろより発展してきたロック・マヤは、彼ら自身の言葉で内戦期の悲惨な状況、

のアイデンティティの表出であり、さらに彼らの歩んできた悲境の地の歴史の記憶の軌跡であり、その軌跡こそがマヤ・ロックに記譜されている、と捉えられるのではないだろうか。

ここで見落としてはならないのは、ロック・マヤにはあくまでロックのリズムが伴っており、単に文字で示しただけのスローガンとは異なることである。グアテマラでは農民たちによるデモ運動が活発であり、その際にもロック・マヤのグループが応援に来ることがある。農村部のマヤの人びとはこれまで、マリンバやシヨル、アルパなどの音色に慣れ親しんできた。そんな彼らにとってロック・マヤの音響は特に画期的であると同時に、慣れ親しんだマヤ独自の楽器のサウンドを身体で感じるものでもある。そのため、ノスタルジックであると同時に、身体に深く染みわたる経験となっている。かつそこでは、自らの言語によって内戦体験や現在おかれた貧困・差別の状況が歌われている。だからこそ、ロック・マヤを体験すると、かれらの歴史的な身体経験と精神世界の中心である調和への希求が共振するのだとマヤの人びとはいう。ロック・マヤにより、マヤの人びとは、母なる大地

現在における貧困、差別などの辛苦を歌い、国家との関係の再構築をも目指す。それは彼らの人生観である調和へ向かうイマジユを知る手がかりであり、そこには現在のマヤの人々の思想が記譜されていると考えられる。上述のように、悲惨な状況下にあるマヤの人びとにとって、ロック・マヤは、マヤ土着の音楽とロックを融合しながら、国家へ自らの存在を示し、自らのアイデンティティの再構築を通して未来への希望を響かせる音楽である。

ロック・マヤは、思想を直接に表現することが可能であり、地域の別を問わず、マヤの人びとや祭司の祈禱句とともに調和という思想が記譜として残されてゆくポテンシャルを含んでいると考えられる。

今後は、ロック・マヤの具体的な成立の過程を精査することに焦点を当てながらも、ロック・マヤを事例としてポピュラー音楽をトランスクリプトするという事象について検討を進めたい。

## 【資料1】

ドン・フランシスコの日々の祈り(ケクチ語)

我々の祖先であるマヤの先祖よ、この瞬間に我々とともにいて下さることに感謝します。父の名のもとに、そして父の子の名のもとに我々の食べ物、心の平安に感謝します。父の名のもとに聖なる霊があります。アーメン。

先祖から繋がる我々の息子たちに感謝します。ダビデ(旧約聖書の登場人物で、ペリシテ人の巨人戦士ゴリアテを倒した)に感謝します。あなたのお力を我々子孫へと伝えなければなりません。マヤとして調和を保つことが我々のコストウンブレ(costumbre 習慣)なのです。我々はあなたの子です。あなたに感謝します。我々の土地を耕すことを教えて下さって感謝します。贈り物を下さってありがとうございます。これが我々チャメルコの人々の調和のコストウンブレなのです。天国にある神よ、あなたを崇拜します。あなたは私と共にある一人のもの。イエス・キリストよ、全ての土地はあなたのもの。感謝します。

## 主の祈り

天に召しますわれらの父よ、願わくは御名の尊ばれんことを、御国の来らんことを。御旨の天に行われごとく地にも行われんことを。我らの日用の糧を今日我らに与えたまえ、我らが人にゆるすごとく、我らの罪をゆるしたまえ。我らを試みに引き

たまわされ、我らを悪より救いたまえ。アーメン。

## 聖母交唱

神様。聖母マリアが我々と共にあることの感謝の気持ちで満たされます。聖なる天国にある神よ、我々が働いて歌い、音楽を奏でられることに感謝します。我々のヴィオリンを、ギターを、太鼓を演奏できることに感謝します。今日は水曜日でもなく日が暮れようとしています。我々の大地(ツルタカ)に私を宿ったことに感謝します。あなたの手の中に安らかにいられることに感謝します。ありがとうございます。神様。

神様。天国の神よ。あなたと共にいることに感謝します。我々の楽器を演奏する力を、歌う力を、踊る力を与えて下さることに感謝します。我々の子孫が踊れることに感謝します。父と子と聖霊の名のもとに。アーメン。

## 【資料2】

A による洞窟儀礼における祈禱句

御父と聖霊の御名のもとに我らの子、母、仕事、健康のために祈ります。わたしはあなたの手であり、足であります。哀れみと罪をもった聖母は、過ぎ去ろうとしています。調和において、あなたの手と足、御心がどうか我々の主、父へ対する要求

を聞き入れてくださいますように。わたしたちは、これら蠟燭などの奉納物をずっと守って参りました。主よ、われわれの兄(弟)グイチョに祝福をお与え下さい。主よ、グイチョが病氣から回復するように祈りました。平和の印が与えられますように。彼に調和と幸福が来たるように。徹夜で交わされる会話が主に届きますように。主よ、あなたは我々の眼、口による言葉がみえるはずですよ。どうか、われわれを感じるようにあなたも感じてください！ どうか、主よ、これらの奉納物を与えることで、あなたの賛美が、儀礼参加者の望みをあなたの手の中へ迎え入れることができますように。聖なる洞窟セトゥル(Senior Scitil)、サン・パブロ(San Pablo)、セニョラ・サンタ・マリア(Señora santa maria)、シュカハウ(Xugajaw)ら女性に免罪符をお与えください。主よ、あなたの足元に、あなたの手元にあなたを賛美します。我々は、動物、牛、軽トラックが必要なのです。歩くことを助けて下さい。あなたの奇跡、パワーをお与えください。私の罪を謝ります。わたしは、徹夜であなたの御子に加護がありますように祈り、感謝を捧げ、供儀を行ない、兄弟により守られています。我々にもどうか幸が来りますように。我々にはあまり知識もなく、われわれは魔術師などの悪者ではありません。この地球上でたった一人のあなたであるから、ここにて扉を開けてくれると考えます。あなたは我々のミルパ、動物、すべてのものの使用を許してくれる。主よ、彼ら(儀礼参加者)は、あなたの御子です。アルパ奏者も参加しています。あなたはわれわれの精神、祖先、仕事をよくご存知のは

ずです。主よ、われわれは、あなたの答えを待っていたのです。罪人としてあなたに求めているのです。あなたの強力な救済を今、この瞬間に求めます。全ての教会へ、聖堂を助ける人びと(mayordomo)、御子、技師、動物のような飛行機、病にある全ての悪を取り除いて下さいますように求めます。主よ、われらの罪をお許し下さい。あなたの御力のもとに参りました。サント・ドミンゴ、タクティク町の聖人、われわれの兄弟、新しい思想(Senior Nuevo pensamiento)やキルボロ(moholo)はあなたと共にあります。現金を求めているのです。主よ、われらの罪をお許し下さい。ここに五人の子供がいます。かれらは証人なのです。あなたの足元において調和を祈願します。良き思想が、御力をあなたの取り除き、かれらのからだの感覚を満たしますように。願いが叶い、歩行可能で、欲望に陥らないように。わたしは、罪深く、話し過ぎなので、恐らくあなたの御名において、願いを叶えてもらおうなどと思ふべきではないでしょう。しかし、お許し下さい。聖霊の御名、あなたの偉大な力の元へ、山々や丘、そしてこれらの奉納物とともにあなたのもとに参りました。父の御名のもとに、われわれのキリスト、聖霊へ祈ります。アーメン。

父よ、これらの奉納物をあなたの娘へおいて参りますことをお許しください。あなたのお許しとともに、新しい思想(moholo)というとても大切なものへ、偉大なる力、すべての精神を求めます。これらの奉納物にご加護がありますように。御体において、わたしが証明します。

注

- 〇〇) 一八頁。
- ❖ 6 二〇一二年に開催された第一回マヤ・プ  
ラザ・ド・アルテという音楽フェスティバルに  
て撮影された次の映像を参照。Schwivénia  
は演奏の際に「マヤ聴衆と」体化を求めている、  
と云う。https://www.youtube.com/watch?v=  
mTimh6y4fk
- ❖ 7 Borto (2008: 87-88).
- ❖ 8 Featherstone (1995).
- ❖ 9 Borto (2008: 103).
- ❖ 10 注9と同じ。
- ❖ 11 ここでは、コパン町周辺の女性形の洞窟  
へ祈禱している。
- ❖ 12 コパン町の聖人。
- ❖ 13 プルホAの祈禱にはモルボロ像が頻出  
する。プルホAは祈禱にキリスト教的要素を取  
り入れているが、根本的にはモルボロ像へ祈り  
を捧げていることが分かる。また、キリスト教  
の祈りとしては、物質や現金を要求することは、  
古い形式の祈禱だと言える。

❖ 1 現在グアテマラには二十二のマヤ系言語  
族の民族が居住しており、大きな集団に、キ  
チエ、カクチケル、マム、ケクチなどがあげら  
れる。

❖ 2 実松 (二〇一六) 二二三頁。

❖ 3 同右。

❖ 4 実松 (二〇一六) 二二四頁。

❖ 5 歴史的記憶の回復プロジェクト編 (二〇

## 【参考文献】

- 実松克義 (二〇一三) 『ピソム・カツガアル (包まれた火) ——  
『マヤの宇宙観』にみるマヤ思想の内容とその本質について  
の考察——』『ことば・文化・コミュニケーション』(四号)  
六九—一〇二頁。
- (二〇一六) 『マヤ二元論カハウィル——マヤ民族文化  
における調和の思想と現代世界における意義——』『応用社  
会学研究』(五八号) 二二三—二三三頁。
- レシーノス、A (二〇〇二) 『マヤ神話ポボル・ヴフ』林屋永吉  
訳、中公文庫。
- 歴史的記憶の回復プロジェクト編 (二〇〇〇) 『グアテマラ虐殺  
の記憶——真実と和解を求めて』飯島みどり・狐崎知己・  
新川志保子訳、岩波書店。
- Featherstone, Mike, Scott Lash, and Roland Robertson, eds.  
1995. *Global Modernities*. London: SAGE Publications.
- Borto, Malcom Miguel. 2008. "Music and the Modern Maya:  
A Reception Study of Rock-Maya Music in Guatemala".  
*Thesis and Dissertations*. 1459.

## 富本憲吉『わが陶器造り』を巡って

森野彰人

おしいいただき、茶碗を時計周りに二度回し、お茶を頂く。飲み口を指で拭き茶碗を正面に戻す。茶碗を膝前、正面に置き「拝見いたします」。先ず茶碗全体を見て、右、左と見る。次に手に取り低い位置で扱いながら、釉調の微妙な変化や肌合い、色合いを楽しみ、茶碗の景色を味わう。茶碗を裏に返し、高台を拝見する。茶碗を膝前、正面に置き最後にもう一度全体を拝見し、茶碗を出された位置に戻す。

「お茶」のお稽古で幾度となく繰り返される作法です。茶を飲むことと鑑賞することが一連の行為に集約された、なんとも合理的な作法です。少し離れた処から出された

茶碗の姿を鑑賞し、茶碗を取り入れ、茶を飲み、飲み終った茶碗を間近で鑑賞し、持ち心地を確認し、ひっくり返し裏まで鑑賞する。その後茶碗を返し、また少し離れたところから全体の姿を眺める。この方法で我々は、茶碗の全体の姿を眺め、手に取って茶碗の微妙な歪みや凹み、削り跡などを楽しみ、釉薬のムラに景色を見出して茶碗を愛でてきました。

このように、一つの茶碗の形や色だけでなく、細部のディテール（質感）や茶碗が醸し出す空気感、これらを合わせてここでは「容姿」と呼ぶ事にします。上述した作法は茶碗の「容姿」を鑑賞する方法であり、世界で

も稀なものです。そしてこの鑑賞方法こそが、日本独自の「やきもの観」を作り出しました。

この鑑賞方法が作り出した「やきもの観」は、「お茶」の茶碗に限らず様々な陶磁器に対しても用いられ、多くの人に共有され、脈々と引き継がれてきています。日本の陶芸に携わる多くの人たちに、この「やきもの観」は継承されていますし、日本人の多くもそれを認識しています。例えば、形の歪んだ、釉薬がムラムラのお世辞にも綺麗とは言えない茶碗でお茶を出されると、多くの人はそれを素晴らしいものとして認識しなくてはならないというフィルターを持って鑑賞し、茶碗のなかになんとか良さを発見しようとするのです。

「やきもの観」は日本の美意識に深く浸透しています。私も当たり前のようにこの事を理解し、その事を教えていましたが、少し前からこの「やきもの観」を不思議に思うようになってきました。

これまで私が制作において最も重要としていたのは、「手びねり」成形による形に拘った制作でした。しかし現在、私は白い磁器に上絵で吉祥の図案を施す仕事を中心に作品を制作しています。この事によって、私が作品

制作において最も重要とするポイントが、形から文様とその色や描き方に変まりました。また、文様の研究には中国陶器（とうじ…陶磁器のこと）の歴史や文化などを様々な角度から研究する必要があると来ます。作品制作のポイントの移行と中国陶器の研究が、私に客観的かつ俯瞰的に日本の陶磁器を眺める機会をあたえました。

すると、これまで図案、文様の作家だった富本憲吉が、なぜ数々の著書の中で、これほど「形」や「形と装飾の関係性」に加えて「成形時の心構え」のような精神論にも似たものに強いこだわりを持っていたのかが、何故であるかが明確になったのです。富本の『わが陶器造り』は、日本独自の「やきもの観」を、美術的用語を用いて記述した著書であり、富本流解釈の「やきもの観」は、現在に至るまで、日本の多くの陶芸関係者に共有されて来ている。今回はこの日本独自の「やきもの観」をそもそも作り出した「茶道」と、現在に至るまで共有されている「やきもの観」の関係を、『わが陶器造り』の富本の記述などをもとにお話していきたいと思えます。『わが陶器造り』は全十一章で構成されています。その中で富本は陶磁器の形について熱く語っていますが、形

とその成形方法の関係性（ここでは轆轤について多く語っています）に対する思いが特に出てくるのは三章の「図案」の章です。

出だしは「図案と云ふ語は英語の DESIGN と云う語から来たものと思う」とイギリス留学経験のある富本らしく「図案」について語り始めますが、すぐに尾形光琳と乾山兄弟の話になります。そこで富本は、

光琳の描いた有名な博物館蔵の角皿に人物を描いたのを見ると大変良く書いては居るが紙に書いた絵と、そう異ひの無い事を誰でも認めて呉れるだろう。即ち絵かきの絵であつて陶器家の絵でない、然し第二十二図の乾山作水注を見ると解る様にこれは光琳の場合の様に絵でなく、白絵土の使ひ方、梅花の位置等陶器造りの制約を心に於いていた優秀な図案の一例である。

とし、その理由として「今一つには乾山のある水注の全体の形を考へに入れて模様付けされた事をも見のがしてはならない」と、図案だけでなく、それを施す胎との関係で説明しています。

そして「私は立体の美術である陶器を見るのに形を第一に云はないのは大変な検討違いで、真偽は別として利休の茶入を見る歌と称するものが先ず形云々と形を第一の見どころと云ふて居るのを感心する」と、形が一番大事だと言う話に展開します。ここから「図案と形」の話へと移行し、「陶器の形の問題も、形だけ分離して考える事は、図案は技法から分離して考へられない様に出来ない事である」と、形と装飾の関係性について自身の考えを述べています。

次に轆轤における形の話を取り上げて、「陶器の形は云はば彫刻のうちでも最も抽象的なものであつて、むしろ写生的な立体より一段と高等な階段にあるとさへ考へて居る」と述べます。また、自身の轆轤成形の経験については、次のように述べます。

私は自身で轆轤する時いつも若い時少しやつた人体素描の時の人体の一部を思ひ浮べて、その脹みが生きているか死んで居るか、面から面へ移り変る際に起る割合等で判断し乍ら土を延ばしたり、凹めたり、脹らませたりしながら頭のうちの造ろうとするものが実物

となつてそこに現はれてきて初めて止める。陶器の形は彫刻と同じであると私は考へる。

「陶器の形は彫刻である」という言明は、大正十四年富本自身がマイヨールの白い大理石の彫刻に触発され、装飾を全く施さない白磁の作品を発表していることから来ているものです。

そして「私は茶道を知らないが」との断りのあと、長次郎の茶碗の形の話になります。ここで富本は長次郎とノンコウ（楽家三代当主楽道入の俗称）の茶碗の形を比較して、「大人と子供程の差があり、楽家それ以降代々の人達は初代一人が光り過ぎて話にならない」と楽茶碗を評しつつ、陶器の形の話さらさら展開しています。次は仁清の茶碗です。仁清は京都へ来るまではあまり好きではなかったがと断りを入れたのち、

それだから彼の茶碗では手筋を着けたり、光台〔高台〕にバイ尻を出したりする事は勿論知つてゐた筈である。処が彼の茶碗では朝鮮風な水曳きも、ケヅリも、一切消して、高い光台、その単純さを消すために飾り

と知つて付けた割光台、内側に多少の凸凹はあつても外側のなめた様にケツツた面、それ等は井戸も刷毛目も知りつくした上に、京都に其頃出た土を使つて、其の上の色絵を付けるための素地を造つたためと思へる。

と、仁清の轆轤も良く考えられていると認めます。そしてこの一連の話の締めくくりとして、

陶器の形は人体である。人体は或者は肥厚、或者は細身であり、その人体を被ふ衣服にあたるものが陶器では形に対する模様であり、釉であると思ふ。「形は形だけのものではなく、釉も模様も皆互に関連して、初めて優品となり良き図案と云へるのである事をくりかへして云う。

と、図案の話にもどつていくのです。この章の最後は以下のように終わります。

私は陶器の図案について、普通の書物にある様には

説明して来なかつた。又私として説明出来ないのである。(中略) 乾山の茶碗を見ても無関心の人もあれば、一見して直ぐに彼れの遠い昔に考へて実施したことを感じ切る人もある。私は模様につて枝を曲げたり、花を切つて断面を写して新しい模様をつくれとは決して言はない。見、考へ、そして悟ることである。<sup>12</sup>

富本にとって「図案」を施すにはその胎である「形」に触れることなく語ることが出来なかつたのでしよう。陶磁器における成形と形、形と装飾の関係が非常に大事である事を語る章となっています。

陶土についての章をくださった第五章は「成形」なのですが、富本はその書き出しに「陶器の形が陶器造りの最重点であり、かつ美しさを創り出す根元をなす事は図案の章で説明を終わつたつもりである」と書いており、ここで、陶磁器の形に関する記述は終わるのです。

富本憲吉は「わが陶器造り」を書くまでに『窯邊雜記』『樂焼工程』『製陶餘録』『陶器隨筆集』などの著書を出版しています。その中には陶磁器の「形」とその成

この形へのこだわりは、建築家を志した富本個人の問題ではなく、日本人の多くが共有している「やきもの観」からのものだと考えられます。同じく『製陶餘録』で富本は、『わが陶器造り』とは違った表現で、自身の轆轤成形に関してこのような記述を残しています。

料理の味をみるとき、よき腕前の料理人は、計器なとつかはずに自分の舌を用いる。理屈ではない。直感がそこにある。私が陶器をつくる場合、直感の動くままに或いはふくらませ或いはすぼめて形をつくる。勿論、その何れにも難しい理論的な解釈はあろうが、自分が作業しながら受ける感じは、この作業には理屈なく、大方自然に近く生まれて来た直感そのものの力だと考へる。<sup>13</sup>

轆轤成形で寸法通りのものを造るのではなく、焼成後にその作品がどのような「容姿」を携えるかを考えて成形しなさいと言うことです。後に八木一夫は自身の著書『刻々の炎』の中で、富本の轆轤成形の素晴らしさを取り上げて以下のように評しています。「富本さんの壺は、

形方法の一つである「轆轤」に関する記述が複数あり、その思い入れの強さが伺えます。たとえば『製陶餘録』では、

壺を見る上で最も肝心なことは、その壺の形であり、釉や模様は本体である形の上を飾るに過ぎない。釉も模様も、美しさをつくりあげる上で随分重い役目を果たしていることは勿論のことであるが、形はその根元となり、立体である壺としての生命の源泉である。<sup>14</sup>

壺を見れば釉と模様を見たがり、建築をすればその高蔵王を無視して装飾を重視する。壺を造る上で第一に私の最も留意し苦心する処は、建築の構造にあたる轆轤であつて、焼成、釉薬、模様は第二であり第三である。<sup>15</sup>

とまで述べています。

このフォルム重視な富本の思想について、美術史家の乾由明は、彼が建築家を志したことと関連づけて解説していますが、実はこの一連の形へのこだわりこそ、「茶」で日本人が見出した陶磁器の造形美学に他なりません。

あの石ものの(磁器)白磁の壺でも、まるで水びきを終えたばかりのような、みずみずしい発見の感動がある、曖昧に水びきを終えて、おぼろげとけずりながら、やつとたどりついたという結果ではないのである。迷いではなくイメージに確信があつたこと<sup>17</sup>と。八木も書いていますが、富本の轆轤技術は決して上手とは言えないものです。しかし、その轆轤作品を八木はこのような言葉で高く評価しているのです。

富本曰く、立体である陶磁器において最も肝心な事はその「形」であり、その作品の形は、単なる「形」ではなく「容姿」である必要がある、その為にはその成形には細心の注意と心構えが必要であるということです。これは、イギリス留学中に大英博物館やヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に足繁く通い、様々な国の工芸品を見て来た富本ならではの視点と確信だと言えます。

これまで、日本では見たことのない中国陶磁の数々を目の当たりにし、他の国々の陶磁器と比較した時、日本陶磁器はどこことなく違って感じられたのでしょうか。それがどこから来るのかを、独学でやきものを学ぶ中で自ら見つけたのが、単に陶磁器の「形」ではなく、様々な要素

を含む「容姿」であるという確信なのだと思えます。これがどういうことなのか、皆さんと共有するには身近で比較し易い日本陶磁器と中国陶磁器の歴史を少し知って貰う必要があります。

有史以前の陶磁史においては、日本も中国も、人が生活しているところで「土器」が作られるという当たり前の事ではかなく、特筆すべき違いはありません。ところが、それぞれが発展していく過程で、違いが出てきます。ここで取り上げるのは、日本の陶磁器と中国の陶磁器がどのような需要から発展したのか、ということですが。

中国陶磁は世界中のどの地域とも比較にならないスピードで発展していきました。高火度焼成に始まり、釉薬の使用、磁器や青花の生産、上絵への展開、粉彩、琺瑯彩と他の追隨を許さないその発展は、世界の羨望の的でありました。中国陶磁の歴史は西暦一〇〇四年に浮梁に陶磁局が設置された時から王朝の陶磁の歴史でもあり、景德鎮の歴史と言っても過言ではありません。王朝がなくなる一九〇〇年ごろまで、多少の期間、絶えることはありましたが、王朝の直轄管理による陶磁生産が、約

のです。

では日本の歴史はどうでしょうか。日本の陶磁器の歴史は、「茶会」によって大きな発展を遂げます。「茶」が栄西により中国から持ち帰られ、日本で生産されると（それ以前から茶は自生していたという説もあります）、「茶湯」に発展していきます。日本で「茶器」が製造できるまで、用いられたのは中国や朝鮮から持ち込んだ「唐物」と呼ばれるものばかりで、大変な貴重品でした。そのことを織田信長は巧みに政治利用しました。結果として「一国より高い価値を持つ茶器」と言う寓話を残すほど、「茶器」の価値は高いものになります。

秀吉の朝鮮出兵によって連れてこられた陶工たちは、これまでにない技術を持ち込み日本における陶磁器の発展を大きく進めます。「茶会」で使われる「茶器」の需要増加がこの事を後押ししました。各地で「茶器」が製造され、日本における陶磁器生産の発展に寄与します。「茶会」はまた、戦に明け暮れる戦国武将のコミュニケーション形成においてなくてはならないものでした。そこで使われる茶器は戦国武将たち個人の所有物であり、そ

九百年続きます。王朝がなくなった後は国が生産を管理し、個人の趣味趣向が陶磁器制作に持ち込まれる事はほぼありませんでした。

特に明代からは、費用が嵩むことから、儀式で用いる祭器がそれまでの金属器から陶磁器に変わります。そうした中で重要とされていたのは、五行説の「色」であり、陶磁に施す「紋様」です。形は青銅器を模したもので、正確無比な技術から作り出される歪みのないものでした。中国陶磁にとって胎は紋様をそこに施すベースであり、宮廷の儀式で使用する歪みのない完全な形が求められたのです。中国の思想では窯の中で変形したもので、色が変わったものは縁起の悪いものとされてきました。

また、世界の羨望の的であった中国陶磁は、中国の王朝にとっての貴重な外交ツールでもありました。当時、土のやきものしか作れなかったイスラム圏や欧州の国々にとって、白い磁器は羨望の対象であり、「白い金」として高額で中国から輸入されていました。極端に言うと、王朝が主導する形で発展したのが中国陶磁器です。一〇〇四年から一九〇〇年ごろまでは宮廷と欧州への貿易品のための陶磁器が、中国陶磁であり景德鎮の陶磁な

の個性がそこに現れるように、個々のものが個性的である必要があります。それぞれの茶器が他のものと区別し易い形や釉調が必要でした。言い換えれば、成形や焼成で形が歪んだものや、釉薬が均一に掛かっていない個性的なものが好まれ作られるということです。この事が「瀬戸黒」や「志野」「楽焼（今焼）」など、これまでの「唐物」の茶碗に比べ更に歪んだ「ひょうげた形」の茶碗などを生み出していきます。

これは、青花（染付け）や色絵のように絵付けをする技術が無かった日本において、それぞれの「茶器」に個性を与える方法としては、形や釉調を工夫して実現する他に方法が無かったことも重要な要素となります。また、日本人は高麗茶碗の白地に雨漏りのようなしみのできているものを「雨漏手」と呼び、釉薬の縮れを「梅花皮」と名付け、愛でました。桃山の武将古田織部はひび割れた水差しについて「こんな名品は今後またと出ないであろう」と添状に書いています。普通に考えられる少しの失敗は個性として捉えられ、かえって重宝さえされたのです。これには「茶」において、「禅」の精神性と結びつきの強い「侘茶」が求められ、侘びた精神性と関係し

たことが大きな影響を与えています。このように、日本の陶磁器は「茶」と深い関係を持った歴史を辿っています。

ここに日本と中国の陶磁器の発展の大きな違いがあります。宮廷の儀式の器として発展した中国陶磁と、「茶」の器として発展した日本陶磁器には、需要される背景から求められる要素に違いがありました。中国では、宮廷が管轄し、官窯（御窯）の体制のもと、一極集中で高品質で均質な陶磁器を生産させ発展していきました。また、イスラム圏や欧州の需要に応える必要もありました。一方で日本では、それぞれの武将の趣味趣向に合わせて「茶器」を作っていました。その結果、日本の陶磁器は中国陶磁に見られるような、綺麗で均整のとれた形に青花や色絵を駆使した紋様が施された流麗な美しさとは、遠く離れたものとなりました。個性的であり、形は歪でいて、時には割れているものまで良しとし、釉薬のムラや焼きムラに独自の景色として価値を見出す世界で稀有な価値観を形成してきたのです。

長次郎の黒い茶碗に無限の宇宙を見出し、生命や自然を抽象的に捉え、そこに様々な物語を紐付けた抽象造形（中略）削りとるその場所と、その厚みを考えて水びきをする。それが玄人の轆轤なのだ<sup>19</sup>という事です。また磁器も轆轤においても内側まで削ることはなく、なるべく削りが少ない轆轤が良い形を生み出すと考えられています。轆轤成形で形は轆轤を水びきする時に造るものなのです。そうしないと「存在感のある形」が出来ないのです。

しかし、中国では形は削って造るもので、外側を全て削る事は勿論のことですし、内側まで削ることが当たり前のことです。一八七〇年ごろフランスで鋳込み成形の技法が開発され、石膏型を使って大量に同じ形を量産できるようにになります。日本には一八八〇年頃に流入してくるのですが、なかなか広まりませんでした。轆轤職人が自身の職を奪われると危惧して妨害したなど諸説言われますが、その深層は日本人の形への執念とも言えるのだわりだとも考えられます。轆轤成形したものは形にハリがあるが鋳込みの形にはハリがなく、だめだと言う考え方です。富本の言葉借りると「形の美を創造する力の有無」と言うことです。実際の寸法は全く同じでも轆

物としての茶碗とは、それぞれに個別のものとして存在するものであり、茶を飲む道具を超えた役割を与えられたものでした。その為には単に茶碗の「形」だけでなく、その姿に「雰囲気」が必要なのです。ここに、日本の陶磁器において重要な要素が「容姿」になった所以があります。そう言う意味で富本の「陶器の形は云はば彫刻のうちでも最も抽象的なものであって、むしろ写生的な立体より一段と高等な階段にあるとさへ考へて居る<sup>20</sup>」という言葉は、日本の陶磁器観を的確に美術的に言い表した言葉だと言えます。日本人が清代の中国陶磁をあまり好まないのは、そこにこの「容姿」を鑑賞するポイントが皆無だからです。

「容姿」に対する意識の違いは、近代以降も日本と中国の間で大きな隔たりをみせます。日本の陶磁器に携わる人の間では「土物は削って形を出すものではない。土ものを削ると形が痩せる」とよく言われます。八木一夫の言葉を借りるなら「皮をむく、という言葉が、私達陶工仲間にあるが、それは、外側を全部けずってしまうことだ。（中略）土もの（陶器）では轆轤でひきあげたときの、自然な指あとの味わいを喜ぶ場合が多いので、（中略）で成形したものと型で成形したものでは、形が持つハリや勢いが全く違うというのです。

しかし、現在では日本でも、ほとんどの陶磁器が石膏型で作られており、轆轤成形で量産を行っているところはほとんどありません。その反面、陶芸家といわれる人たちは形づくりを大事している証として轆轤成形を好み、石膏型を用いている人は極端に少ないのです。つまり、陶磁器作品において石膏型は量産で轆轤より劣っているというバイアスが強いのです。

しかし、中国では現在も轆轤での量産と石膏形による量産が両立して行われていますし、陶磁器作品においても、どちらが優れていてどちらが劣っているといったバイアスはありません。作りたい形に合った成形方法を選択するだけなのです。中国陶磁では形について「形が非常に綺麗である」とは言いますが、八木のように「みずみずしい」などと抽象的に表現することはまずありません。

「茶」の中で養われた「容姿」へのこだわりは、言葉は違いますが、現在でも日本における「やきもの観」に確かに継承されています。それは「茶」と離れた大学にお

ける陶芸教育のなかでも言えることであり、茶碗とは全く違った容姿になった造形的な作品にも言えることなのです。現在では中国を始め、欧米でも造形的な陶磁器は多く作られています。このように自国の陶磁史の延長として現在の造形的な陶磁器を位置付けられる国は日本をおいて他にはありません。その筋書きを、富本は『わが陶器造り』で書いていると言えます。現在も合評などで話される主な内容は「形」「素材とディテール」「形と装飾の関係性」「テクスチャーと技法」など言葉は現代的になっていますが、富本が『わが陶器造り』で記述している日本の「やきもの観」にあった「容姿」に必要な内容になります。そう言う意味でも富本の『わが陶器造り』は日本にある「やきもの観」を見事に戦後に入ってきた美術の概念を用いて解説した名著なのです。その見事さゆえ、この書物を読んだことのない人でさえ口伝の如くこの考え方が引継がれているのです。

実はそのことでちよつと困ることがあります。まず一つ目が、この数年で中国からの留学生が増えた事です。「形」「素材とディテール」「形と装飾の関係性」「テクスチャーと技法」などを全て含んだ陶磁器の「容姿」の

そして注意点です。してはいけない事を三つあげました。

1. 造形的な形の良し悪しの話はしてはいけません
2. 模様の配置などの話はしてはいけません
3. 歪みなどからくる味わいの話はしてはいけません

日本の陶磁器観が刷り込まれた日本人の学生に中国陶

考え方への理解を共有することが難しく、合評などで教員が話している内容が理解できないのです。そして二つ目は、毎年、陶磁器専攻では研修旅行を実施しています。二〇一九年は台湾の台北へ行き、国立故宫博物院に行きました。ここで学生への事前学習冊子を制作したのですが、中国陶磁器を鑑賞するにあたって以下のことを挙げました。まずは鑑賞ポイントです。

1. 宋代の多様なやきものを楽しもう  
(汝窑、官窑、哥窑、钧窑、定窑、耀州窑、磁州窑、龙泉窑、景德镇窑など)
2. 明代のやきものの発展を楽しもう  
(明代は祭器として単色釉や、青花の完成期、斗彩、五彩など)
3. 青花の色の違いを楽しもう  
(苏麻离青、平等青、石子青、珠明料、回青など)
4. 様々な模様を楽しみ、意味を知ろう  
(中国の絵付けの模様は吉祥や様々な物語から引用されたものです)

瓷を理解させる為には全く違う鑑賞方法を教える必要があるのです。

最近、私は富本の『わが陶器造り』は確かに名著であり、継承する価値のある考え方であると考える一方で、グローバルな時代である現在においては、もう少し様々な「やきもの観」を大学教育に持ち込む必要があると考えています。

## 注

- ❖ 1 富本憲吉(二〇一九)『わが陶器造り』森野彰人・前崎信也編、里文出版、二四六頁。
- ❖ 2 富本前掲書、二四六―二四七頁。
- ❖ 3 同書、二四七頁。
- ❖ 4 同右。
- ❖ 5 同右。
- ❖ 6 同書、二四八頁。

- ❖ 7 同書、二四九頁。
- ❖ 8 同右。
- ❖ 9 同右。
- ❖ 10 同書、二五〇頁。
- ❖ 11 同書、二五一頁。
- ❖ 12 同書、二五七頁。
- ❖ 13 同書、二七一頁。
- ❖ 14 富本憲吉(一九七五)『製陶余録(新装復刻版)』文化出版局「白磁の壺」の章、七五

- ❖ 15 同書「製陶餘言」の章、一一六頁。
- ❖ 16 同書「形と色」の章、二三頁。
- ❖ 17 八木一夫(一九八一)『刻々の炎』駸々堂出版、一五六頁(↓八木一夫(一九九九)『オフジエ焼き―八木一夫陶芸随筆』講談社文芸文庫、六五頁)。
- ❖ 18 富本(二〇一九、二四八頁)。
- ❖ 19 同注17。

## 富本憲吉『わが陶器造り』の先に

前崎信也

私の専門のひとつに文化財の画像データベース化がある。芸術資源研究センターで富本憲吉アーカイブに関わって以来、すでに五年が過ぎ、申し訳ないくらいにゆっくりではあるが京都市立芸術大学が所蔵する富本憲吉関連資料の整理も進んできた。資料画像の多くはインターネットで公開をし、世界のどこからでもアクセスできるようなっている。しかし、簡単にアクセスできるようなったからといって、データベースを利用する人が劇的に増えるということはない。なぜなら、現代日本における彼の業績を知る人の数は、専門家が期待するよりも遥かに少ないからである。

どのような分野にも共通することだが、「新しいこと」というのは世の中に理解されにくいものだ。「新しいこと」が、発明した者から近い分野の専門家に伝わり、その真偽や効能が確認され、彼らの間で普及し理解されるまでには相当な月日を要する。その後、それを「一般庶民が知る価値のあることだ」と専門家が判断した場合に限り、誰でも理解できる言葉での情報発信が始まる。世の中に生まれた新しい知識とは、多くの場合、伝えようとする専門家がいなかったためにそれに関係する人以外に伝わることはない。

インターネットやiPS細胞のように人々の生活を急

激に変化させる知識や技術でも、理論が確立されてから一般人が理解できるような言葉で普及するまでには、最低でも数十年は必要なのである。例えば近い将来、世界を劇的に変化させるかもしれない可能性があると期待されている量子コンピュータ理論の端緒は一九八〇年代にあるとされている。しかし、それを簡単なことばで説明しようという試みは最近ようやく始まったばかりだ。

プロフェッショナルの常識が一般社会の常識になるまでの「時差」とは、通常はとても長い。そしてそれは、芸術の世界となればなおさらのことである。なぜなら、作者が自分の分身ともいえる作品を、他人に「簡単に」説明することが難しいからである。芸術作品とは、彼らの日々の思考が通過する場所であり、あまたある要素の複合体だ。それは、歴史的であり、個人的であり、技術的であり、社会的であり、理論的である。時に、生活の糧であり、ライバルへの揶揄であり、弟子への期待であり、愛の証にもなる。作家が制作に至る複雑な想いを、積極的に伝わるように工夫しなければ、分からない人に分かる言葉で説明されることはない。

しかしながら、日本における芸術のあり方ならば「よ

くわからないこと」は、芸術の普及のためにはそこまでマイナスにならない。なぜならば、日本において芸術を理解することとは、往々にして「感性があればわかる」という超能力的アプローチであると信じられてきたからである。芸術がわからないこととは、その「感性」とやらを持つて生まれることができなかったということになる。それを認めることとは、自分のDNAに問題があることを認めるようなものである。こうして、簡単な説明を要求する声も決して大きくはならないのである（私見ではあるが、実際は、「感性」とは芸術に関する知識・経験の量や、ディテールを比較できる記憶力のおかげで芸術品の良し悪しを瞬時に判断できる能力を意味することが多く、持つて生まれる能力ではない）。

このような状況は作家が亡くなってもしばらくは変わることはない。本人を知る人は、生前の氏の想いや人となりや、可能な限り忠実に後世に伝えようとするからである。ひとりの人間が何十年もかけて創造してきた芸術を「簡単に」説明することなどできるわけがない……。このような思考ルートを辿り、近しい過去に生み出された芸術の多くというものは、作者自身の言葉と、その周

辺の人物たちの記憶に基づいて記録されるという結果を生む。それを享受できる数少ない人々とは、作者本人を知る支持者や関係者、そしてその分野の専門家くらいである。つまり、一次資料となるこれらの記録は未来のために残されるが、未来人の理解のしやすさを念頭に生産されているものではないのだ。結果として芸術は、作者の死後しばらくすると、一旦は世の中から忘れ去られがちになるのである。

さて、前提はこれくらいにしておいて、ここからは富本憲吉における「時差」について考えてみたい。彼は一九六三年に没したため、今年で没後五十七年目である。これまでの富本憲吉研究の大半は、富本が遺した作品と文章について、彼を実際に知る人、もしくは知る人々に取材をした人によって進められてきた。それは、その他のほとんどの研究がそうであるように、専門的な言葉を使い、できるだけ富本の想いと、残る記憶を忠実に伝えるようにする真摯なものであった。他方、その内容が一般大衆に分かりやすいかどうかといわれれば、残念ながらそうとはいえない。

衛（一八七五〜一九五九）の大礼磁など、富本と同じ時代に生きた陶芸家を理解するには、まず技術を理解することが必要となるのである。

富本憲吉はどうかと言えば、その評価の理由は技術以外の要素が強く、近代においては珍しい陶芸家である。使用されている素材も、技法も、特筆するほどの新奇性はない。それよりも、既存の技術をどのように組み合わせるのか。欧米の動きを加味して日本陶芸の未来のあり方を考え、当時としては新しいコンセプトを作品に付与して、次世代の陶芸家や陶磁器業界の道を切り開くような芸術活動を行ったことが評価をされている。だからこそ、富本の芸術を理解するということのハードルは、他の作家よりも高い。しかしながら、既存の富本研究とは、書いた人も、読んだ人も、富本という人に近い人々であった。彼のことをきちんと理解されておられた。そして、その複雑さを複雑なままに提示をされてきた。

一例を挙げれば「模様から模様を作らず」という言葉がある。多くの解説では彼がオリジナルな形と模様を追求した根拠として挙げられるが、初めて聞いた人がその説明で富本の何を理解することができるだろうか。事前

芸術の分野でも特に工芸関連の研究はこの性格が強い。日本陶磁史は世界の陶磁史と共にあるため、同時代の海外の陶磁史との比較が必要になる。国内にも多数の産地がある日本では、国内産地との対比も求められる。陶磁器は茶道の道具が多く、茶人の特殊な見方も理解できないけれども、それに加えて、一般大衆が理解する上においてハードルになるのは、陶磁器が科学技術であり工業製品の素材であるという性格も持っているということだろう。芸術作品を焼く窯の中で、日用の食器やタイルと一緒に焼かれる。陶磁史とは科学技術の進歩とともにあり、窯業技術としてのレベルの高さも評価の対象になる。使う土、釉薬、絵付、焼成方法、それぞれにどのような歴史があり、誰が評価をして、どのくらい実現が難しく先進的であるのか。これらの要素を複合的に判断できなければ、陶磁器の評価はできない。

日本陶磁史に名前を遺すような著名陶芸家が評価された理由は、芸術性よりも、独自の技術を発明し、自らの作品に応用したことが多い。例えば、仕上がりがマット調になる板谷波山（一八七二〜一九六三）の葆光釉、磁器の土をピンク色に発色させる五代清水六兵衛（一八七五〜一九五九）の大礼磁など、富本と同じ時代に生きた陶芸家を理解するには、まず技術を理解することが必要となるのである。

この他にも、富本憲吉の業績を世に広めるために、これまでと同じような方法と言葉をつかい続けるべきではない理由がある。それは、富本憲吉研究を取り巻く環境が急速に変化しているということだ。富本憲吉研究プロジェクトでは『わが陶器造り』の執筆の他にも、実施してきたことがある。その一つが、富本が滞在して制作したとされている産地での調査であった。

二〇一五年には、富本が一九三六年五月から十月までおよそ半年間、色絵磁器の研究と制作を行なった九谷を調査した。富本が頼ったのは、地域の九谷焼の生地が多くを生産していた北出塔次郎（一八九八〜一九六八）の窯である。当時のままに残る窯や工房などの見学を行ったが、何よりも残念であったのは、当時の様子を知る北出不二雄氏（一九一九〜二〇一四）が前年に他界されていたことであった。富本に関する新出の資料は見つからず、九谷滞在時の富本を知る最後の方からお話を聞くこともかなわなかったのは極めて残念なことである。

二〇一六年には、愛媛県を代表する磁器産地である砥

部を調査した。富本は一九五六年から五十七年の間、梅山窯の梅野武之助（一九二一～一九九九）のもとに滞在し制作している。梅山窯の古陶資料館には富本作品を含む様々なやきものが展示されていた。滞在制作後、砥部を後にした彼は、教え子である藤本能道（一九一九～一九九二）を砥部に派遣した。調査では、藤本の指導を受けた工藤省治氏（一九三四～一九九）から当時のお話を聞くことができた。富本と砥部との関係や、藤本の指導が入って以降の砥部焼の復活についてなど、今となっては珍しい知られざる富本関連の逸話を教えていただくことができた。しかし、残念なことに工藤氏は二〇一九年十月に急逝された。

プロジェクト立ち上げ時には、陶磁器専攻一期生で富本の最初の学生となり、晩年の富本の制作を手伝っていた京都市立芸術大学名誉教授の小山喜平氏（一九三〇～二〇一五）からも聞き取りを予定していた。しかし、きちんと当時のお話を聞く機会を持つことはできなかった。最後に『わが陶器造り』巻頭の対談にもご参加いただいた美術史家で富本憲吉研究の第一人者の乾由明氏（一九二七～二〇一七）も、同書の編集集中に体調を崩され永眠

は富本作品の所蔵数で国内有数の機関である。展覧会の構成は、彼の生涯と芸術が、時代やスタイルごとにテーマに分けられており、本人の言葉なども用いてわかりやすく説明されていた。

二〇一六年に根津美術館で開催された「コレクション展はじめての古美術鑑賞 絵画の技法と表現」の成功などから、美術の基礎を教えることをテーマにした展覧会は徐々にその数を増やしている。このような方法で発信をしなければならぬほどに、美術の展覧会は一般の人々からは遠いものになってしまったとも言える。奈良県立美術館での富本の展覧会もこの大きな流れの中にあるものとみることが出来る。しかし、二十世紀に活躍した作家をテーマに見方を教えるというアプローチは新しく、実施に関しては勇気が必要だったことだろう。

富本がしていたことの真意の在処とはどこだったのか。彼が他界して十三年後に生まれた私にとって、それを知る術は著書を読み、彼を知る人から話を聞き、彼の作品と同時代の他の作家の作品と比べることくらいである。その方法にしてみても、結論が「正しい」のかどうかについては誰にも分からない。例えば、彼の教え子で

された。このように、生前の富本憲吉を知る人々からお話を聞くことができる機会は年々少なくなっている。

同時に富本が生きている時代からのファン、作品の所蔵者の方々についても、同じような状況が進行していると推察される。そういった方から作品を託される人々がそれをどうされるかは、我々には知る由もない。ご遺族の手に渡り大切にされること、美術館や博物館に所蔵され、未来の人々が鑑賞できるようになることを祈るのみである。

このような状況が今後も進むことは火を見るより明らかである。ならば今後の富本憲吉研究は、これまでの手法とは異なる方法で進めざるをえなくなる。残念なことのように感じる人もいるだろうが、考え方によっては、富本研究を次世代に繋げるための新たな可能性を試す好機であるといえるかもしれない。

その兆しを察してのことだろうか、富本憲吉をテーマにした画期的な展覧会が二〇一九年六月～九月に開催された。奈良県立美術館で開催された「富本憲吉入門―彼はなぜ日本近代陶芸の巨匠なのか―展は、そのタイトルからもわかるように、富本を知らない人に興味を持ってもらうということを目的に掲げた展覧会であった。同館

ある柳原睦夫氏（一九三四～）は生前の富本を回想して「富本は）「僕のやることを、誰も理解しようとはしないんや」って仰るんですが、それでも作品はじゃんじゃん売れるんですよ」と述べている。作家が生きている時点でさえ、作品を理解されていないと彼が感じていたのであれば、現代に研究する我々には届かない境地があったとしても、少しは諦めがつく。

とはいえ、京都市立芸術大学所蔵の富本憲吉関連資料に関わる陶磁史の研究者としては、私よりもさらに富本と遠い世代の人々に何か役に立つものを遺したい。二〇一九年時点における富本憲吉の理解と日本陶芸史上の位置づけを、歴史的背景なども踏まえて明らかにしておくべきなのであろう。そうすることで、いくらか先の未来に富本を学び、世間に伝えようとする研究者にとつて少しくらい役に立つこともあるかもしれない。

二〇一九年十月から新潟市會津八一記念館で「富本憲吉と會津八一―孤高の美の求道者たち―展が開催された。同展の図録には奈良県立美術館の飯島礼子学芸員も「富本憲吉の模様と形―奈良県立美術館所蔵のコレクションから」を寄稿された。そして、拙稿「富本憲吉が

気になる人に伝えたいこと」を掲載していただいた。興味深いことに、どちらの論文でもアプローチの方法は異なるが、先述の「模様から模様を作らず」という言葉について詳しく解説を加えていた。富本の業績を一般の方々に理解していただくためにはやはりそこからだ。

両解説文の詳細については、新潟市の文化行政を支えるためにも図録を購入して読んでいただきたい。本稿は、そこで富本を理解するためのポイントとして挙げた結論のひとつをお伝えすることで閉じようと思う。それは、富本が新しく提案した陶芸の創造的アプローチは、現代の日本に「普通に」存在しているということである。

彼は生涯の制作活動、そして、京都市立芸術大学教授という仕事を通じて、次世代の陶芸家たちの進む道を示した。後に続いた陶芸家たちは、師の手法を咀嚼し自己流にし、新しい日本陶芸を生み出し続けてきた。気づけば、それは富本が始めたというアイデンティティを

失い、日本陶芸とはこうあるべきものというアイデンティティを与えられ、今日も確固として存在している。皆、知らず知らずのうちに富本がかつて歩いた道を歩いている。これこそが、二十世紀の日本を代表する陶芸家と評価される理由のひとつなのである。

しかし、その力が影響力を持ちすぎるとは、マイナスの影響ももたらす恐れがあることを忘れてはならない。かつて最新であった富本の教えを繰り返すことは、目の前の田畑をこれまで通り耕すためには役立つかもしれないが、これまでよりも多くの、もしくはおいしい作物を得る方法にはなりえないことだ。ならば今すべきことは、富本のデザインや技術を学ぶのではない。柳原氏が「わが陶器造り」の鼎談の中で「要するに思想なんです。思想と実践です。」と、お話になったように、富本の思想のあり方から学び、現代にふさわしい思想を構築し、勇気をもって実践することにはしかないだろう。

注

[www.dh-jacnet/dh1/mjci/index.php](http://www.dh-jacnet/dh1/mjci/index.php)

❖1 近現代陶磁器資料データベース: <http://www.dh-jacnet/dh1/mjci/index.php>

❖2 富本憲吉(二〇一九)『わが陶器造り』森野彰人・前崎信也編 里文出版、二〇頁。

❖3 新潟市會津八一記念館(二〇一九)『富本憲吉と會津八一―孤高の美の求道者たち―』九頁。

❖4 富本前掲書、二九頁。

## 「あえて間違った読み方を」

——創造的誤読についてのノート

石原友明

はじめに

私は、いつもアーカイブを「記述されたもの」という比喩で考えてきました。そうすることで、それを「書くこと」と「読むこと」というふたつのフェーズに分けて考えることができるからです。これから述べることはアーカイブの「読み」の可能性についてのお話になります。私は、これまで制作者(美術)という立場からアーカイブに関わってきたいて、その過程で、アーカイブについて考える時には、「書き方」についてより「読み方」について考える方が、なぜかより自由で創造的であ

ることができるとい気がしていました。私はアーカイブの創造性を、「正しく記述する」という「書き方」の側よりも、意識的／無意識的に「間違えて」読む／読んではしまう、という「読み」の行為の中に見出して、その行為を「創造的誤読」と呼んでいたのです。これから述べるヒップホップ(HIPHOP)やハウスミュージックのDJによる「ブレイクビーツ」という方法は、アーカイブについて考え始めた頃から、「創造的誤読」のひとつのモデルとして繰り返し語り、注目してきた主題です。以下はそれについての散文的な記述となります。

## 1. プレイクビーツ

『ワイルド・スタイル』という一九八二年制作のアメリカ映画がある。物語はNYの地下鉄にグラフィティを描くペインターの青春といった内容なのだが、その背後に映し出される創成期の生き生きとしたヒップホップカルチャーのカタログのような映像が、演出なのかドキュメントなのか曖昧なまま使われていて、そこにこの映画の資料的な価値があり、今もなお新鮮さを失ってはいない。その中に二人の伝説的なDJの姿を見ることができ

る。グラント・ウィザード・セオドア (Grand Wizard Theodore) とグラントマスター・フラッシュ (Grandmaster Flash)。二人はヒップホップ創成期に「スクラッチ」という技法を編み出したとされる伝説的なDJであり、映画では当時のプレイを垣間見ることができ

る。彼らのDJのスタイル「プレイクビーツ」とは、簡単に言えば、二台のレコードプレイヤーIIターンテーブルとミキサーを使って、二枚の同じレコードを交互に繰り返すことで、終わることのないビートを鳴らし続けるテクニックである。歌詞やメロディのない(つまり意味内

がよりふさわしいかもしれない。

レコードとは、その名の通り音の記録のためにある技術だ。音が円盤の上に物理的な溝として刻み込まれるかたちで記録されていて、物理的記録であるが故に、一度録音したものに、書き加えたり、書き換えたりすることができない再生専用のメディアである。そしてそのレコードと対になるレコードプレイヤーは、その名の通りレコードのための再生装置である。回転するターンテーブルの上にレコードを載せ、溝 (groove) の凹凸を伝える針をそこに落として、振動を音に変えて再生する装置であり、その際に重要なものは速度である。原盤に音の振動を刻んだ時と正確に同じ速度で再生してやる必要がある。それによって録音された音と再生される音の同一性を保証することができる。こんなふうに戻りくどく説明するのは、レコードプレイヤーが、音楽や声を「元通りに聞く」正確に再生する「ための装置であり、指定の回転速度で右回りに再生して聞くのが正しい使い方だ」ということをあらためて確認しておくためだ。

それに対して、プレイクビーツのDJ達はどうか？  
まずレコードの下にパイ用のシートを敷き、レコード

容がない)「プレイク」と呼ばれる前奏や間奏のドラムビート部分を限りなく反復・延長させることで、シングルレコード一曲が三〜四分程度だった時代に、終わりなく続く音としてのまったく新しいダンスミュージックを創り出したのである。今となっては、実にシンフルなアイデアに思えるが、私は、これがその後のポピュラー音楽を根底から変えてしまう革新的発明であったと考えている。シンフルで、誰もがまねることができるとはまさにコロンブスの卵であり、音楽文化におけるコペルニクスの転換であったとさえ思えるのだ。今ではもはや当たり前でノスタルジックにさえ見えるアナログレコードとターンテーブルでのDJが、なぜそれほど重要な契機だったと言えるのだろうか。そして、もしそうだとすればそれはいったい何をコペルニクスのにひっくり返してしまったのだろうか。

## 2. 道具の間違った使い方—装置から道具へ—

発明の第一段階は「道具」に関することである。それは発明というよりむしろ「間違った使い方」というほう

の上に手をおいて、それを素早く前後に回転させて「スクラッチ」してリズムを刻み、二枚のレコードからイントロや間奏(ブレイク)のドラムビートを断片的に取り出して交互につなぎ合わせてゆく。ここでおこなわれている行為、レコードの下にパイのシートを敷くことも、レコードの表面を素手で触ることも、前後に手で回転させることも、二枚のレコードを同時に再生することも、曲のごく一部だけを何度も針を置き直して再生することも、すべて正しくない。つまり、本来の「記録の正確な再生」という目的にはふさわしくない、ことごとく「間違った使い方」なのだ。

その「間違った使い方」によって創り出されるビートは断片化され、反復することで無限にうねるように延長されてゆく。それは「記録した音を元通り再生する」というレコードプレイヤー本来の目的を、わざと取り違えて、与えられた機能を根底から「間違って」解釈し直してみせるのだ。そのことによってレコードプレイヤーという機能的に設計された「聞くための装置」は、身体的な「踊る(またはラップする)ための道具」へと、ズラされてしまう。

それは「間違った」いる。しかし、だからこそ、それは新しく、そして創造的なのである。

このように合理的で正しい目的のために設計された装置を、あえて「間違った」使い方をすることでズラし、換骨奪胎してしまう方法は、ヒップホップやスケートボーディングといったストリートカルチャーに顕著な特徴でもある。映画『ワイルド・スタイル』においても、平滑な塗装のためのスプレーペイントを、持ち運びしやす（素早く描けて逃げやすい）絵筆＋絵具として使う、また、キッチンなどで使われる床材であるクッションフロアを巻いて路上に持ち出すことで滑りやすく、持ち運び可能なダンスフロアとして使う、といった「間違った使い方」の用例を見ることができる。

この「間違った使い方」という方法は、合理的に設計された〈装置〉を、個人や特定の集団の欲望に沿わせて身体化するという意味で、いわば〈道具化〉させているのだというふうにも考えることが出来る。この〈装置の道具化〉という考えは、エンジニアリング／プリコラージュという対比を考える時に、違う角度からの今日的な視点を与えてくれるかもしれない。

ル・ベルリナー (Emil Berliner) によってグラモフォーンが発明されて以来の長期にわたる産業的成功のおかげで、いわゆるデファクトスタンダードとして様々な音源を膨大に蓄積してきているという点にある。言い換えるなら、世界中に分散して保管されている円盤型レコードの集合体は、二十世紀の音源に関するもつとも堅固で豊かなアーカイブであると考えることが出来るだろう。

その、巨大な音源アーカイブと、ブレイクビーツという「間違った」使用方法とが組み合わせられることによつて、これまでの「正しい」再生の概念とは異なる、まったくあたらしい無数の読み〓創造の可能性が示されることになる。レコードという記述に対して原音再生 (Original fidelity) という「正しい読み方」があるなら、ブレイクビーツとは「あえて間違った読み方」であり、そのような創造のための方法を、私は「創造的誤読」と呼んでいる。そしてその前提となるのが上記のような特定のメディアによる記述の集合体としてのアーカイブという考えである。

### 3. 円盤型レコードというアーカイブ

だが、このような「間違った使い方」が、発明的といえるほどの大きな変化であるためには、これだけではまだ充分とは言えない。それによって何がどのように変わったのかということを確認しておく必要がある。ここで振り返っておかなければならないのはレコードプレイヤーという装置〓道具と組み合わせられるもう一方の要素、つまりそこに載せられる円盤型レコードのことだ。

レコードの特質とは、前述したように、音声の振動が溝 (groove) というかたちで物質化されていることで、そのために、書き加えたり、書き換えたりすることが不可能な記録メディアであり、その物質性が音のオリジナリティを保証してくれている。このことはこれまであまり注目されてこなかったが、手軽に情報を加筆変更できる環境に囲まれた今日ではいっそう際立つ重要な特性である。これは、レコードが〈書籍やフィルムと同様に〉記録媒体としてかなり堅固で普遍性を持っているということを意味している。それに加えて、円盤型レコードというメディアの最大の強みは、一八八七年にエミー

### 4. 作品 (work) から素材 (material=data) へ

これまでレコードは作曲家や演奏者の「作品」であった。レコードの発明は、それ以前は目の前で聞くことができなかつた時間芸術としての音楽を、繰り返し再生でき、手軽に持ち運べる物質的存在へと変えた。それによって音楽は時間と空間という制限を超えて繰り返し再生し、聞くことが出来る民主的で近代的な「作品」となったのである。それに対してブレイクビーツは「作品」の安定性を〈道具的〉方法で揺さぶり、もう一度ひっくり返してしまう。つまり「作品」を聞くものから、使うものへと変化させてしまうのだ。この地点において、完成された「作品 (work)」はあらたな創造のための〈素材 (material = data) 〉へともう一度生まれ変わるのである。この変化は、もちろんレコードというメディアの物理的な特性が変わってしまうという意味ではない。変わるのは創造行為をおこなう私たちの認識の側なのだ。完成されていたはずの静的な「作品」がそのままのかたちで、動的な〈素材〉へと回帰する可能性が私たちの認識の中に入り込んでしまうのだ。ブレイクビーツという

「間違った方法」が発明であると言えるのは、このような反転の可能性を示したことであり、その可能性による認識の変化こそがコペルニクスの転換だったのだ。

## 5. 〈道具化〉された身体

ここまでレコードとブレイクビーツを題材に述べてきた、静的な「作品」から動的な〈素材〉への回帰は、近年の文化全体に共通するものと考えることが出来る。近代の文化が蓄積してきた膨大で、そしてこれまで完成されたものと見なされてきた静的な「作品」の集合体は、今では新たな創造を生み出す動的な〈素材〉の土壌へと回帰する可能性に開かれている。

視覚芸術としての美術もまた同様だろう。前述したように、これまで一曲や一点というかたちで保っていた「作品」というまとまり≡全体性は、緩やかにほじくつ積すること、普遍的な「傑作」の連なりとしての「歴史」≡美術史を描こうとしてきた近代の「美術館」像もまた変わってゆかざるを得ない。このような動的な創造

の場ではもはや「作品／資料」という区別は、それほど大きな意味を持たないであろう。ここでもまた静的な「作品」から動的な〈素材〉への転換というあたらしい流れが止まることはない。

私がアーカイブの創造性に言及する時のイメージは、これまで述べてきたようなかたちで〈素材〉化された記憶の豊かな土壌のことだ。そして、それは様々な「読み」に向かって開かれていなければならない。それが「正しい」ものであれ「間違った」ものであれ。

だが、もしも、この豊かな土壌から「間違った読み」≡〈創造的誤読〉を引き出そうとするなら、これだけでは足りない。レコードの集合体というアーカイブから、「間違った読み」を可能にしたのは〈道具化〉されたレコードプレイヤーとの組み合わせであった。「装置」を〈道具化〉するための鍵は、実はDJ≡制作者個人の身体である。装置が〈道具化〉される時、そこに接続されたDJ≡制作者の身体もまた〈道具化〉されている。そしてその道具自体もまた身体化されて身体が延長してゆく。このような迂遠な回路を通じてこそ、制作者の個人の身体が、膨大なアーカイブという記憶の土壌からよう

やく蘇って、それを近代的で単線的な「歴史」と対峙させることができる。何のために? 「正しい歴史」を相対化、複数化するのには、個人の身体を通じておこなう

「間違った読み」という創造行為なのだ。たとえその身体がツギハギであったとしても。

## 注

❖1 原題は「Wild Style」(一九八二、米)。監督、脚本、制作チャールリー・エーハン(Charlie Ahearn)公式サイト: <https://www.uplink.co.jp/wildstyle/>

❖2 ブレイクビーツ(break beats)はジャマイカ出身のDJクルール・ハーク(Kool Haek)が一九七三年頃に生み出したDJスタイルとされている。一九八三年のグランドマスター・フラスシュによるブレイクミックスの解説動画では、マイケル・ジャクソンの「Billie Jean」で二台のターンテーブルで交互に繰り返しながら様々なミックスのバリエーションを作り出す様子を見ることが出来る。

❖3 エミール・ベルリナー(Emil Berliner)はグラモフォン(円盤式蓄音機)を発明したが、初めて蓄音機を発明したのは一八七七年のトーマス・エジソンであった。しかしエジソンの円筒式蓄音機フォノグラフは録音時間の短さなど

の理由で普及せず、グラモフォンの円盤型レコードが成功を取める結果となった。

❖4 「ブレイクビーツ」は発明的な方法ではあるが、社会に広く公開するには常に大きな問題がこぎまどう。それは著作権の問題を法的にクリアしておらず、基本的には、公開して社会に問うことも商業利用することも出来ないからである。つまり法的にも「間違った使い方」なのである。映画『ワイルド・スタイル』でもサウンドトラックはわざわざオリジナルのブレイクを制作してからそれをDJにブレイクしてもらっているようである。このような創作と法の対立は繰り返し浮上する問題で、社会的には様々な判例を重ねながら、フェアユースを模索する等さまざまな調整が図られており、現在もなおアーカイブの活用において最大の課題であるのだが、ここでは問題の指摘に留めておきたい。

❖5 美術には、すでに「間違った使い方」の先駆者達が存在する。男性用便器に偽名のサイ

ンをして美術館に持ち込もうとしたマルセル・デュシャンの《泉》や、他人の撮影したマリリン・モンローのポートレイトや商品のパッケージをそのまま自作に転用したアンディ・ウォーホル。これらの偉大な確信犯的な「間違った使い方」の先駆者との違いはそれぞれの時代のメディア環境に負うところが大きいのだが、ブレイクビーツとの比較では、むしろ同時代的な時代精神の表れとして、リチャード・プリンスやシェリー・レヴィーンの作品と平行関係にあると考えるほうがより自然だと思われる。プリンスの《Urthid (Cowboy)》やレヴィーンの《After Walker Evans》は盗用する対象の「作品」としての全体性を保持していなければ成立しないが、ブレイクビーツではより細かい要素への断片化とその反復に重点が置かれていることが大きな相違点だ。これらの作品と同時代のストリートカルチャーとの関係についても今後検討の必要があるだろう。

## 編集・投稿規程 一 芸術資源研究センターCOMPOST編集委員会

『COMPOST』（以下「本誌」という）は、京都市立芸術大学芸術資源研究センター（以下「芸資研」という）の研究紀要である。本誌は、原則として年一回発行する。

## 一 目的

- 一、本誌は、芸資研で行われる研究・制作・その他の活動および、芸術資源に関連する学内外の研究・制作・その他の活動について、その成果と可能性を公表し、議論・交流するためのプラットフォームたることを主たる目的とする。
- 二、また本誌は、芸資研・芸術資源研究に関わる若手研究者の研究および活動発表の場たることを目指す。

## 二 編集委員会

- 一、本誌の編集は、編集委員会にて行う。
- 二、編集委員会は、所長、専任研究員、その他芸術資源研究センター運営委員会（以下「運営委員会」という）によって選出された者若干名で構成する。

- 三、編集委員会は、執筆要項を別途定める。
- 四、編集委員の任期は一年とし、再任を妨げない。

## 三 内容

本誌は、以下の内容から構成される。これらは、依頼ないし投稿原稿から成る。

- 一、学術論文
- 二、研究ノート
- 三、作品・活動紹介
- 四、シンポジウム、研究会等の記録
- 五、インタビュー
- 六、座談会
- 七、レビュー（書評、展評など）
- 八、資料
- 九、翻訳
- 十、その他

## 四 投稿

- 一、原則として、本センター所長、副所長、研究員（専任／非常勤／客員）、兼任教員、プロジェクト・リーダー、客員教授、特別招聘研究員および、本センターのプロジェクト

に携わる本学専任教員・本学大学院生による、単著ないし共著の場合、投稿資格を有する。

- 二、上記以外についても、編集委員会および運営委員会が認めた者については、投稿できる。
- 三、学術論文の投稿は、執筆要項に沿って原稿を作成しなければならぬ。
- 四、その他の原稿については、特に形式を設けない。

## 五 採択

- 一、投稿された原稿のうち、学術論文の掲載可否は、査読にもとづき編集委員会が決定する。査読者は編集委員会が選定し、委嘱する。
- 二、それ以外の原稿の掲載可否は、編集委員会が決定する。

## 六 改廃

- 一、本規程の改廃は、運営委員会によって行う。

## 七 附則

この規程は、二〇一九年六月二十日から施行する。

## 学術論文執筆要項 一 芸術資源研究センターCOMPOST編集委員会

本執筆要項は、芸資研紀要『COMPOST』に掲載する、学術論文の執筆に関して定めています。

本紀要は、芸術家や芸術研究者の他、芸術・芸術資源に関心を持つ専門家・学生・一般読者（理系・文系問わず）を読者として想定し、学術論文としての記述方法を保ちつつ、読みがいのある、おもしろい誌面を目指していますので、その旨をご理解ください。また、編集委員会より、語句の表記などについて修正を提案させていただくこともございますので、ご了承ください。

## 一 原稿の言語・形態・提出方法

- ・日本語または英語で執筆してください。
- ・文字数は、日本語で八〇〇〇～一二〇〇〇字程度を目安とします。
- ・日本語の場合、基本的に縦書きで印刷されます（横書きが望ましい場合は、編集委員会まで相談ください）。
- ・原稿は手書きあるいは電子媒体で、編集委員会まで提出してください。

## 二 表題・副題・執筆者氏名

・原稿の冒頭に、表題、副題（必要な場合）、執筆者の氏名を明記してください。

## 三 本文の構成

- ・本文に見出しを付けても構いません。その際は、以下を参考にしてください。
- (例)
- 1 コミュニケーションの彼岸を超えて
- 1-1 ○○○○○○(節見出し)
- (項見出し)

## 四 図表など

- ・本文内に、図、表、写真、音声・動画（ウェブ版のみ）等を付すことができます。
- ・ウェブ版では、imageファイル、videoファイル、audioファイル、その他のファイルなどの表示と、外部リンクの埋め込み（YouTube, Codepen, Vimeo, SoundCloud等）が可能です。
- ・図表等には、全体に通し番号を付けてください。
- ・できるかぎりそれぞれの図表等に、表題・出典・撮影者情報などを付してください。

・印刷用に、図・写真の高精度データ（解像度300dpi以上程度）を、原稿本文とは別に送ってください。

## 五 注

- ・注は後注とします。
- ・通し番号を1、2、3、…のように付けて、句読点の前に記してください。
- (例)
- 「本文…」については驚田清一によって詳細に論じられてきた。

## 六 参考文献

- ・本文および注での表記法
- (例)
- 「…という説もある(石原二〇〇五)」
- 「…と書いている(石原二〇〇五・三九)」
- ・引用や参考文献のリストは、著者名の五十音順（英語文献はアルファベット順）とし、以下の形式を参考に、本文の最後に一括して入れてください。

## 雑誌論文

【日本語】 著者名(出版年)「論文名」雑誌名(巻号)掲載頁。

【例】 加治屋健司(二〇一八)「グロイスにおける芸術の制度と戦後日本美術」『思想』(一一二八号)八七九九頁。

【英語等】

著者姓・名, 出版年, 論文名, 雑誌名(イタリック), 巻号, pp. 掲載ページ。

【例】 Bishop, Claire. 2006. The Social Turn: Collaboration and It's Discontents. *Arforum International*, 44 (6), pp.178-183.

書籍

【日本語】

著者名(出版年)『書名』出版社名。

【例】

藤田直哉(二〇一六)『地域アート 美学／制度』日本堀ノ内出版。

ロス・アレックス(二〇一五)『それを聴け』

柿沼敏江訳 みすず書房。

【英語等】

著者姓・名, 出版年, 書名, 出版地: 出版社名。

【例】 Kester, Grant H. 2013. *Conversation pieces: community and communication in modern art*

(*Unplated edition*). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

論文集掲載文献

【日本語】 著者名(出版年)「章名」編者名編『書名』出版社名, 掲載頁。

【例】

菅原和孝(二〇一三)「過去の出来事への身体への投入—グイの身ぶり論序説」菅原和孝編『身体化の人類学—認知・記憶・言語・他者』世界思想社, 二五四—二八四頁。

【英語等】

著者姓, 名, 出版年, 章名, In 書名(イタリック), ed. 編者名, 出版地: 出版社名, pp. 掲載ページ。

【例】

Praet, Istvan. 2013. Humanity and life as the perpetual maintenance of specific efforts: a reappraisal of animism. In *Biosocial Becomings: integrating social and biological anthropology*, eds. Tim Ingold and Gishi Parson. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 191-210.

ウェブサイト

著者名(発表年)「ページ名」媒体名。アクセス

## 執筆者略歴

石谷治寛 | Haruhito Ishihara |

(京都市立芸術大学芸術資源研究センター)非常勤研究員, 他非常勤講師) 芸術学・記憶文化研究, 十九世紀フランス美術と視覚文化に関する研究から、外傷記憶の表現・治療・再演を扱う現代美術、メディア芸術の保存とアーカイブまでを考察。著書に『幻視とレオリスム—クールベからピサロへ—フランス絵画の再考』(人文書院, 共訳にクレリー「知覚の宙吊り」(平凡社)、『24/7 眠らない社会』(N T T 出版) など。共同企画に「M A M リサーチ006: クロニクル京都1996—ダイアモンズ・アー・フォーエバー, アートスケープ, そして私は誰かと踊る」(森美術館) など。

石原友明 | Tomoki Ishihara |

(京都市立芸術大学美術学部教授, 芸術資源研究センター)所長) 美術家。一九五九年大阪生まれ。一九八二年から国内の個展グループ展で発表を行う。近年の展覧会に二〇一七年開催『鏡と穴—彫刻と写真の界面—ギャラリーα M / 東京 [Japanorama—1970年以降の新しい日本のアート—ポピュラー・センター・メス, 二〇一八年個展—三十

ス日閲覧。URL

【例】

高嶋慈(二〇一九)「美術作品に「時間」はどう作用する? 高嶋慈評「タイムライン」時間に触れるためのいくつかの方法」展「美術手帖。二〇一九年六月二十七日閲覧。https://hijutsutecho.com/magazine/review/19982

四光年」MEM, 「起点としての80年代」金沢21世紀美術館, 高松市美術館, 静岡市立美術館, 「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」国立国際美術館など。

井上明彦 | Akihiko Inoue |

(京都市立芸術大学美術学部教授) 一九九〇年代半ば以降, 水, 重力, 地面, 屋根など人間の生存の基本的前提となるものに対して, 絵や立体, インスタレーション, 写真, 視覚デザインなど, 領域横断的な方法でアプローチを続ける。二〇〇六—〇七年文化庁新進芸術家海外研修制度によりパリ滞在。本学には一九九五年より勤務。芸術資源研究センターの設立に関わり, 総合基礎実技アーカイブを担当。移転基本コンセプト(Terrace)立案にも従事した。

井上航 | Ko Inoue |

(国立民族学博物館外来研究員) 京都市立芸術大学大学院音楽研究科修士。博士(音楽学)。カンボジア少数民族のクルン村で民族誌的なフィールドワークを行っている。現地での音の感じられ方やクルン語のリズミカルで表出的な言葉づかいに関心がある。

大西伸明 | Nobuaki Onishi |

(京都市立芸術大学美術学部准教授) 主な個展, 国際芸術センター青森・入善町下山芸術の森発電所美術館(富山)・兵庫県立美術館・MA2 gallery・ギャ

ラリーノ・マルなど。主なグループ展, 「Landscape」内在の風景」ウェストスペース, メルボルン, オーストラリア。「ふたつのセンス 大西伸明と杉浦慶太 存在と不在」岡山県立美術館・自由になれるとき—現代美術はこんなにもしろい!—岡山県立美術館・[ArtsMeets2] 大西伸明/相川勝) アーツ前橋, 群馬・岡崎和郎/大西伸明: Born Twice」京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA, 京都など。

岡田加津子 | Kazuko Okada |

(京都市立芸術大学音楽学部教授) 作曲家, 神戸生まれ。東京芸術大学作曲科卒業, 同大学院音楽研究科修士。二〇〇三年パロックザール賞受賞。二〇一六年藤堂音楽賞受賞。作曲活動の一方で, 楽器を使わないで音楽する「リズム・パフォーマンス」のワークショップを全国的に展開。二〇一五年に本学で修復されたバシエの音響彫刻に出会って衝撃を受け, それ以来, 音響彫刻の保存と, それらを用いた新しい創造活動, 教育活動に情熱を注ぐ。京都在住。

加治屋健司 | Kenji Kajiya |

(東京大学大学院総合文化研究科教授, 東京大学芸術創造連携研究機構副機構長, 京都市立芸術大学芸術資源研究センター特別招聘研究員) アメリカと日本を中心とした現代美術史, 美術批評史を研究。アート・プロジェクト

クトの運営, タイムベースト・メディアを用いた美術作品の修復/保存にも携わり, 日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ代表も務める。著書に「アンフォルム化するモダニズム カラー・フィールド絵画と20世紀アメリカ文化」(東京大学出版会, 近刊)。

菊川亜騎 | Aki Kikukawa |

(神奈川県立近代美術館学芸員) 多摩美術大学美術学部彫刻学科卒業, 京都市立芸術大学彫刻専攻修士課程を経て, 大阪大学文学研究科博士課程に進学。日本の造形分野における構成主義および幾何学抽象の受容と展開を研究テーマに, 堀内正和を中心とした論文を発表している。日本学術振興会特別研究員を経て, 二〇一九年四月より現職。

小島徳朗 | Tokuro Kojima |

(京都市立芸術大学美術学部准教授) 一九七四年名古屋市生まれ。愛知県立旭ヶ丘高等学校美術科で絵画と彫刻を習い, 京都市立芸術大学美術学部日本画専攻に進学。在学中より日本画表現と彫刻表現の親和性を基礎に平面及び立体作品を制作。現在に至る。主な展覧会に「東方岩彩画 上海大学」、「日本画の多様性」大阪成蹊大学, 「Cracking the code」京都芸術センター, 上野の森美術館ギャラリーでの個展など。

**小林玉雨** | Gokoku Kobayashi | (京都市立芸術大学美術学部非常勤講師) 二〇一五年京都市立芸術大学大学院博士(後期)課程単位取得退学。京都における絵画の「うつし」を主題に、伝統的な画法の再編を目指して研究と制作を並行する。二〇一七年に中国美術学院中国画科山水画専攻に高級進修生として留学。公益財団法人芳泉文化財団日本画・彫刻文化財の保存修復部門助成対象者。

**佐藤知久** | Tomohisa Sato | (京都市立芸術大学芸術資源研究センター教授/専任研究員) 一九六七年生まれ。専門は文化人類学。出来事とその経験を記録するための活動と組織、記録メディアとアーカイブのあり方をめぐる研究を、震災・現代芸術・都市空間を軸に行なっている。著書に「ロミニティ・アーカイブをつくらう!」などいメディアアーツ3がついにちをわすれないためにセンター奮闘

**砂山太一** | Taichi Sunayama | (京都市立芸術大学美術学部講師) 一九八〇年生まれ。芸術表現領域における情報性・物質性を切り口に、制作・設計・企画・批評を手がける。日本で彫研究を進めている。

**深谷訓子** | Michiko Fukaya | (京都市立芸術大学美術学部准教授) (京都市立芸術大学大学院修士課程を修了のち、尾道市立大学を経て現職。十六、十七世紀のネーデルラント美術を専門とする。現在は十六、十七世紀の美術理論、ならびにヨーロッパ美術における南北交流を中心的なテーマに研究を進めている。

**いづ。**

**前崎信也** | Shinya Maekaki | (京都市立芸術大学芸術資源研究センター客員研究員、京都女子大学生活造形学科准教授、立命館大学アート・リサーチセンター客員協力研究員、大阪歴史博物館外部研究員ほか) ロンドン大学東洋・アフリカ研究学院博士課程修了。PhD in History of Art。専門は日本文化史・東洋工芸史、近代工芸史や茶の歴史からみるアジア各国の文化交流史が主な研究対象。更に美術展覧会の監修や、陶磁器を中心とする工芸品のデジタル化とデータベース構築など、研究は多岐に渡る。

**牧田久美** | Hisami Makita | (京都市立芸術大学芸術資源研究センター客員研究員) 一九七二年からテキスタイルデザイン牧田久美主宰。財団法人

刻を学んだ後、二〇〇四年渡仏。フランスでコンピュータを用いた建築設計手法を学び、設計事務所や構造事務所において勤務・協働する。二〇一二年帰国。現在、京都市立芸術大学において現代芸術、デザインの理論講義をおこなう。主な活動に、第十七回ヴェニス・ビエンナーレ国際建築展日本館展示出展展覧会「マテリアライジング展 情報と物質とそのあいだ」企画代表。

**高嶋慈** | Megumi Takashina | (京都市立芸術大学芸術資源研究センター非常勤研究員) 美術・舞台芸術批評。國府理「水中心」再制作プロジェクト実行委員会メンバー(二〇一七)。共著に「身体感覚の旅―舞踊家レジーヌ・ショビノとパシフィックメルトインゴット」(大阪大学出版会、二〇一七)。

**滝奈夕子** | Nanako Takai | (京都市立芸術大学芸術資源研究センター非常勤研究員) 専門は民族音楽学(中米)、現象学。主な著書に「Tun Trabajo del Profesor Usaburo Matuhuchi de 1976―グアテマラ高地チャフル・イシルの縦笛と両面太鼓」(共著、京都市立芸術大学芸術資源研究センター、二〇一八年)、「音楽というきしみ」(単著、大阪大学「世直し」ノット、二〇一八年度・夏)、「豊潤なグアテマラ音楽―祭礼音楽からロック・マヤまで」

日本繊維意匠センター第十五回・十六回繊維デザインコンクール、銀賞・金賞。その他受賞・個展開催等多数。二〇一二年京都市立芸術大学美術研究科修士課程入学。二〇一四年京都市立芸術大学美術研究科博士(後期)課程入学。二〇一五年日本学術振興会特別研究員DC2に採用される。二〇一八年京都市立芸術大学美術研究科博士学位取得。意匠学会論文賞受賞。

**三島郁** | Kaoru Mishina | (京都市立芸術大学、同志社女子大学、大阪音楽大学、各非常勤講師) 松江市生まれ。東京学芸大学大学院教育学研究科修士課程修了後、ケルン大学文学部に留学。大阪大学大学院文学研究科博士(後期)課程修了。博士(文学)。共著に「音楽を考える人のための基本文献34」(ルースパブリッシング)、「音楽化学のすすめーいま」にある音楽を理解するために」(ナカニシヤ出版)などがある。チェンバロ奏者としても活動し、数字付き低音ファンタジーなど、記譜を現在化する演奏行為にかんする問題に関心をもちつ。

**森野彰人** | Akito Morino | (京都市立芸術大学理事・美術学部教授、IAC(国際陶芸アカデミー)会員、京都陶磁器協会副理事長、清水焼団地協同組合副理事長) 一九六九年京都市生まれ。一九九五年京

刻を学んだ後、二〇〇四年渡仏。フランスでコンピュータを用いた建築設計手法を学び、設計事務所や構造事務所において勤務・協働する。二〇一二年帰国。現在、京都市立芸術大学において現代芸術、デザインの理論講義をおこなう。主な活動に、第十七回ヴェニス・ビエンナーレ国際建築展日本館展示出展展覧会「マテリアライジング展 情報と物質とそのあいだ」企画代表。

(単著、グアテマラを知るための67章第2版、明石書店、二〇一八年)など。

**高橋悟** | Satoru Takahashi | (京都市立芸術大学美術学部教授) イェール大学大学院美術専攻修了、カーネギーメロン大学、ミシガン大学をへて現職。主な展覧会・京都国際現代芸術祭パラボニア二〇一五、横浜トリエンナーレ二〇一四、「Trouble in Paradise: 生存のエンシックス」京都国立近代美術館など。主な企画・状況のアーキテクチャー(二〇一六―一八)、「聞こえないを聴く・見えないを視る」(二〇一九)。

**高林弘美** | Hiromi Takabayashi | (京都市立芸術大学美術学部准教授) 二〇〇五年、東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存科学研究所領域博士課程修了。二〇〇六年から二〇一四年まで東京文化財研究所と敦煌研究院による敦煌壁画の保護に関する日中共同研究に客員研究員として参加。二〇一一年より京都市立芸術大学に勤務。現在、近代日本画に使用された顔料に関する研究などに従事。

**竹内直** | Nao Takeuchi | (京都市立芸術大学芸術資源研究センター非常勤研究員) 沖縄県宜野湾市出身。沖縄県立芸術大学音楽学部卒業、京都市立芸術大学大学院音楽研究科修士課程修了。二〇一三年「わが陶器造り」富本憲吉著を編集、出版(里文出版)。その他グループ展、個展、パブリックコレクション多数。

**山下晃平** | Kohpei Yamashita | (京都市立芸術大学美術学部非常勤講師、芸術資源研究センター客員研究員) 一九七七年東京生まれ。二〇一六年京都市立芸術大学大学院美術研究科博士(後期)課程修了。博士(美術)。「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」プロジェクトリーダー。団体「日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ」メンバー。専門は日本の近代美術史。作家・作品論だけでなく、展覧会史・言説史のアプローチから日本の美術界総体の志向性について研究している。著書に「日本国際美術展と戦後美術史。その変遷と「美術」制度を読み解く」(創元社)など。

都市立芸術大学大学院美術研究科修了。一九九四年「近作展17、クレイワークの4人展」国立国際美術館。一九九八年「第五回国際陶磁器展、美濃'98」銀賞受賞。二〇〇二年「現代陶芸の100年」第一部「日本陶芸」岐阜県現代陶芸美術館。二〇〇六年京都市芸術新人賞受賞。二〇〇六年「日本陶芸100年の精華」茨城県県立美術館。二〇一二年タカシマヤ美術大賞受賞。二〇一五年「京焼歴史展」継承と展開「京都市美術館。二〇一九年「わが陶器造り」富本憲吉著を編集、出版(里文出版)。その他グループ展、個展、パブリックコレクション多数。

(京都市立芸術大学美術学部非常勤講師、芸術資源研究センター客員研究員) 一九七七年東京生まれ。二〇一六年京都市立芸術大学大学院美術研究科博士(後期)課程修了。博士(美術)。「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」プロジェクトリーダー。団体「日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ」メンバー。専門は日本の近代美術史。作家・作品論だけでなく、展覧会史・言説史のアプローチから日本の美術界総体の志向性について研究している。著書に「日本国際美術展と戦後美術史。その変遷と「美術」制度を読み解く」(創元社)など。

(京都市立芸術大学美術学部教授) 一九六九年京都市生まれ。一九九五年京

学院音楽研究科修士課程および博士(後期)課程修了。二〇一三年、早坂文雄の研究で博士号取得。博士(音楽学)。専門は音楽学・音楽史、現代音楽論。現在、京都市立芸術大学芸術資源研究センター非常勤研究員および奈良教育大学、神戸芸術工科大学各非常勤講師。

**武内恵美子** | Emiko Takenouchi | (京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター准教授、芸術資源研究センター副所長) 国立音楽大学大学院音楽研究科音楽学専攻、総合研究大学院大学文化科学研究科国際日本研究専攻修了。博士(学術)。国立音楽大学助手、秋田大学教育学部准教授を経て現職。専門は音楽化学部准教授を経て現職。専門は音楽学(日本音楽史、音楽文化史、音楽思想史)。日本における儒教の楽思想の受容と展開、日本における古琴文化の受容と展開および古琴曲の復元を研究している。近著に「武内恵美子編」近世日本と楽の思想」(日本伝統音楽研究センター、二〇一九)等。

**畑中英二** | Eiji Hanataka | (京都市立芸術大学美術学部教授) 専門は考古学。大学では工芸学(主に陶磁器)や博物館学、考古学を担当。学外では文化・文化財を用いたまちづくりの実践や自治体の文化財保護、活用関係の委員を務め、後世に何をどのように残していくべきかについて腐心して

(京都市立芸術大学芸術資源研究センター非常勤研究員、立命館大学文学部・同先端総合学術研究科授業担当講師、京都精華大学・阪南大学・嵯峨美術大学非常勤講師) 京都市生まれ。立命館大学先端総合学術研究科修士課程修了。博士(学術)。専門は日本文化史。近代に日本美術や文化を海外で紹介する役割を担った京阪神の美術商や百貨店美術部の活動が主な研究対象。近年では京都市立絵画専門学校校長をつとめた美術史研究者・中井宗太郎の研究や、近代の友禅染や染色に関する資料調査とデータベース化や、Google Arts & Cultureの日本の伝統工芸を紹介する「Made in Japan: 日本の匠」のコンテンツ制作にも携わる。

**米山知子** | Tomoko Yoneyama | (日本学術振興会特別研究員R.P.D(関西学院大学)) 総合研究大学院大学博士課程修了。博士(文学)。文化人類学の視点からトルコの宗教儀礼における身体技法の展開を研究。最近ではオーストララに移住したトルコ人の文化実践を追っている。

刻を学んだ後、二〇〇四年渡仏。フランスでコンピュータを用いた建築設計手法を学び、設計事務所や構造事務所において勤務・協働する。二〇一二年帰国。現在、京都市立芸術大学において現代芸術、デザインの理論講義をおこなう。主な活動に、第十七回ヴェニス・ビエンナーレ国際建築展日本館展示出展展覧会「マテリアライジング展 情報と物質とそのあいだ」企画代表。

芸術資源研究センター紀要

## COMPOST

vol.01

2020年3月31日発行

編集

COMPOST 編集委員会

発行

京都市立芸術大学芸術資源研究センター

〒610-1197 京都市西京区大枝沓掛町13-6

TEL / FAX: 075-334-2217

Mail: arc@kcua.ac.jp

http://www.kcua.ac.jp/arc

装丁・組版

松本久木 + 納谷衣美 (松本工房)

表紙木版画彫り

桐月沙樹

表紙摺り

大石詩乃

鬼頭 謙

桐月沙樹

佐藤知久

澤村 華

鈴木真衣子

吉川恭子

印刷・製本

株式会社ライプアートボックス (株式会社 大伸社)

禁無断転載・複写

Printed in Japan

### 編集後記

芸資研の紀要をめぐっては、長らく議論が重ねられてきました。

紀要はもちろん、研究活動の成果を学術的に報告するものです。けれども芸資研には、「新たな創造の可能性を貪欲に探求する場」「あらゆる世代の人々が交差・交流する」場という役割もあります（「京都市立芸術大学芸術資源研究センター設立構想」。本誌資料編に所収）。このような「芸資研らしさ」を考慮するなら、芸資研の紀要は、いわゆる学術論文の形式に過度に捉われるべきではないはずです。研究者の論文の横にアーティストが書くテキストがある。作品や活動の記録（譜面や図面や録音や映像）にこそ学術

的価値を見出す。そんな方向性があった方がいいはずでしょう。

こうした考え方はナイーブにも見えますが、芸術大学における研究活動という文脈においては、とても切実な問題です。それは簡単に言うと「芸術大学における学術的価値」とは何か、ということになります。

たとえば芸術大学において、作り手であるアーティストが書く博士論文はどのようなものがあるべきでしょうか？ 本学のような芸術のつくり手を養成する芸術大学において、学術的思考と創造的活動との関係はどのようなものであるべきでしょうか？

近年は音楽学や芸術学（音楽史や美術史）に加えて、社会学や人類学などの領域から、音楽や美術を論じる研究も多数生まれてきています。こうした状況のなかで「紀要」を発行するならば、それはどのようなもので

あるべきか。具体的には「学術論文」の位置づけをどうするのか。こうした問いが議論のコアにありました。

さまざまな会議や日々の会話、そして現時点での編集委員会での議論を踏まえつつまとめると、「学術論文」についての本誌の方向性は次のようなものです。

①『COMPOST』は、特定の学術領域やディシプリンに專屬するものではないため、特定の学問分野における研究の状況や文脈、論文の作法等に合わせることは、必ずしも必要ではない。

②学術論文として掲載されるテキストに対して、論文としてのフォーマットを要求するあまり、そのテキストがもつ勢いや可能性を削ぎ落とすべきではない。異なる領域の交差から生まれる可能性を育てる

ことが重要である。③学術論文のスタイルを必ずしも備えないが「学術的に価値がある」ような研究活動の表現方法を、『COMPOST』の継続的刊行を通じて探究する。

「紀要」は英語で「memoir」（記憶）です。そして日本語でいう「紀要」には、もともと「複雑なことがらを整理してすじみちを与えるよう要点を記したものと」といった意味があります。

とすれば「紀要」とは、多様な研究活動の記憶。記録であると同時に、何か新しい「すじみち」がそこから生まれるものなのだ」と考えることもできるでしょう。

『COMPOST』という誌名にこめられた、分解と再生のイメージは、それゆえ芸資研の紀要にとってもふさわしいと考えています。

(佐藤知久)

