

Art History, Art Theory
and Conservation

芸術学

Bachelor

学士 (美術学部)

Name

今井 清香

國島 響希

古田 瑞貴

岩瀬 月楓

竹内 万智

松田 千楓

目次
序説
第1章 コンセプチュアル・アートの文脈
第2章 アーティストとしてデビューするまで
2-1 生い立ち
2-2 最初期の作品
第3章 インストラクション・ペインティング
第4章 日本における活動
4-1 日本でのイベント
4-2 『グレープフルーツ』の出版
第5章 NY、ロンドンでの活動、レノンとの出会い
5-1 NY、ロンドンでの展示、イベント
5-2 フィルムの作品
5-3 反戦へのメッセージ
5-4 フェミニズムの作品
5-5 1960年代末の作品について
第6章 活動の再開、近年の作品
結論

オノ・ヨーコは、ジョン・レノンの妻という印象が強いかもしれないが、前衛芸術家として、当時のコンセプチュアル・アートの文脈でも多大な貢献をした1人である。本論文では、オノの芸術活動における主な作品、イベント、展覧会を押さえ、その中で、レノンと出会う以前の作品と、その後の変化、またオノが作品制作において何を目指したのかについて考えていく。

オノが所属したフルクサスは、ジョージ・マチューナスを中心とした国際的な前衛アーティスト集団であり、ハプニングやイベントを積極的に行った。この2つは観客が主体となって行われることを目指したものであり、それは従来の画廊、美術館から抜け出そうという試みであった。オノの作品制作の基盤には、フルクサスでの活動の中で培われたものがあったことは確かだろう。

オノは1933年に誕生した。幼少期は両親が共に忙しく、孤独な思いをすることが多かったという。父の転勤と共に第2次世界大戦の最中であったため、アメリカと日本を行き来する暮らしが続いた。1953年、サラ・ローレンス大学に入学したオノは、後の活動において重要となる「インストラクション」、指示による作品の原型となったテキスト《秘密の曲》を残している。この作品はインストラクションを通し、普段意識を向けない音に集中を促すものであった。

1956年、オノは一柳慧と出会い、彼の誘いでジョン・ケージの実験音楽教室に通うようになる。ここで彼を師と仰ぐ前衛芸術家たちと交流を持ち、共同で企画を行うようになった。この活動に興味を示したのがマチューナスであり、彼の勧めで1961年、初の個展となる「オノ・ヨーコの絵と素描」を開いている。個展では指示をキャンパス上に反映させるインストラクション・ペインティングが展示された。この年に制作された《夕日を通す絵》などの作品では、インストラクションを通して、観客へ何気ない日常の物事に意識を向けるよう促す試みがみられた。

1962年日本へと渡り、様々なコンサート、イベントを開いた。《タッチ・

今井 清香

IMAI Kiyoka

オノ・ヨーコ インストラクション・アートから反戦のアートへ

ピース》《カット・ピース》といったイベントは、前者は穏やか、後者は過激なもので、極めて対極的であったが、そのどちらもがイベントを通し、人と人との関係性の一側面を改めて体感するような作品となっていた。また日本滞在中、多数のインスタレーションを収録した『グレープフルーツ』を出版した。インスタレーションの作品は他の作家によっても制作されていたが、行為を淡々と指示するものであり、これに対しオノの作品は読み手の想像を膨らませる、あるいは思考を促すきっかけを与えるようなものであった。

ニューヨークへと戻ったオノはその後も精力的に活動を行い、その中には、インスタレーションによる観客の想像を、その舞台となる部屋を用意することによってより具体化させた《青い部屋のイベント》などがあった。1966年にはイギリスへと渡り、個展「ヨーコ・アット・インディカ」を開催した。この個展にてオノはレノンと初めて出会い、その後共に活動を行うようになる。

1960年代末の反戦、平和運動の高揚に呼応するように、この頃からオノの作品には反戦へのメッセージが強く打ち出されるようになる。《平和のためのベッド・イン》など、一部の権力者に戦争を止めるよう訴えるものではなく、社会の一人一人が戦争を他人事と考えず、それぞれが動き出すよう訴えるものであった。さらにこの時期には、《レイブ (No.5)》などの社会の女性への視線をテーマとした作品を発表している。これには、レノンとの交際、結婚によって世間から妻としてのオノへ、多くの視線が集中したことが大きく関係している。社会、男性からの視線を、作品を通して観客に体感させるような作品であり、オノが女性という立場で感じたことがより感覚的に訴えられた。

1971年から、オノの活動は音楽、政治を中心としたものへ移行したが、出産、レノンの死をきっかけに活動を休止する。その約10年後活動が再開された。再開してからのオノの作品では、世界で起きた戦争、災害をテーマに取り上げ、平和への訴えかけが行われた。また《イマジン・ピース・

タワー》など、人々の願いを題材とした作品も制作された。

レノンと出会った1960年代後半を境に、インスタレーションによる日常での気づきを促す作品から、反戦、女性の立場をテーマとした作品へと移り変わっていった。オノの作品は、日常的な気づきであれ、パブリックな思想であれ、彼女の気づき、考えを人々に向け共有しようとする側面を持っていた。またインスタレーションの作品において日々における気づきを促し、日常に対する人々の意識を変えようとした試みは、後期においても、作品を通し自分と違う目線存在に気付かせ、他者について考えるよう意識の変革を促すかたちで行われている。

目次
序
第一章 「模写」の概要
第一節 「模写」とは
第二節 模写の目的、技法の時代による変化
第二章 《法隆寺金堂壁画》と文化財保存の関わり
第一節 《法隆寺金堂壁画》の概要
第二節 《法隆寺金堂壁画》と文化財保存の関わり
第三節 保存活動の変化
第三章 火災以前の「模写」
第一節 江戸時代の「模写」
第二節 桜井香雲による「模写」
第三節 鈴木空如の「模写」
第四節 昭和大修理に伴う「模写」
第四章 「模写」と文化財保存の関わり
結

本論では模写が文化財保存において何故必要であるか、日本における文化財保存の歴史において数多くの模写が制作されている奈良県斑鳩町法隆寺金堂にある金堂壁画を調査することによって明らかにしていく。

金堂壁画は日本で文化財保存の先駆けとなる壬申検査や古社寺保存法が行われた明治時代初期より保存活動がなされている。金堂壁画の保存については幾つか研究がされており金堂壁画模写に焦点を当てた研究の必要性も指摘されている。本論では特に金堂火災以前の模写を扱い文化財保存との関わりを検討していく。火災以前の模写を調査することによって、焼損前の壁画の姿を模写した画家の動向や火災以後の金堂壁画模写への評価を検討する。

第一章では模写の概要について論述する。模写とは作品(原本)を写し取ったもの、模写をするという行為を指すためその両方を含んだ言葉として模写と本論では表している。模写とは厳密には敷き写しのことであり、その技法によって制作された作品を模本と呼ぶ。臨写は模写とは異なる技法であるが、まとめて写して制作された作品を模写とするのが今日の通称である。模写は現状模写・復元模写と大きく二つに分けられる。前者は作品の損傷を写し取り、現状に近い状態を目指して制作され、後者は作品が制作された頃の状態を推定し色彩等を復元して制作される。二者は模写の制作目的によって選択されていく。模写の目的は作品それぞれにあるが大きく二分することができ、一つ目は技法の継承や学習、二つ目は作品の現状の記録・保存である。また鑑賞者側の目的として普段は鑑賞が困難な作品が模写によって鑑賞可能となる。時代によっても模写を扱う目的は変化し、これら様々な目的を含んで模写は制作されている。

第二章では金堂壁画と文化財保存の関わりについて模写を中心に論述する。金堂壁画の壁面は五十面以上あり外陣大壁四面に四方四仏・小壁に菩薩八面の計十二面を中心に描かれる。模写に関しては江戸時代末期に行った寺僧祐参の模写や1880年(明治13)、駐在英国大使アーネスト・サトウの依頼による桜井香雲の模写が挙げられる。最初の金堂壁画の撮影は1888

年（明治 21）に小川一真によって行われる。1916 年（大正 5）には法隆寺壁画保存調査委員会が設置され本格的に金堂の保存活動が行われ、1934 年（昭和 9）に昭和大修理が始まる。模写事業ではコロタイプ印刷による下書きの使用や、蛍光灯の実用化など新しい技術の使用が目立った。模写事業の最中、1949 年（昭和 24）1 月 26 日に金堂より出火し壁画の大半が焼損する。焼損した壁画は柱から取り外され、合成樹脂を噴霧し元の配置で鉄筋コンクリート収蔵庫に収蔵されている。火災の一年後、文化財保護法が制定される。焼損した金堂は修理され、法隆寺の発願によって 1967 年（昭和 42）より壁画再現事業が始まり 1968 年（昭和 43）に完成する。1974 年（昭和 49）には愛知県立芸術大学美術学部日本画の初代主任教授片岡球子主導のもと模写が行われた。1993 年（平成 5）には日本で最初の世界文化遺産の一つに「法隆寺地域の仏教建築群」として登録される。2015 年（平成 27）には法隆寺金堂壁画保存活用委員会が設置され活用を含めた活動がなされている。

第三章では本論での中心となる 1949 年（昭和 24）の金堂火災以前の模写制作に焦点を当て、画家が周辺の人々にどのような影響を与えたのかを調査し保存活動の意識や考え方の違いを考察する。

江戸時代、侍僧裕参による想定復元模写は仏教的な礼拝も目的としている。1880 年（明治 13）頃から行われる桜井香雲による模写は金堂壁画の当時の状態を保存するため現状模写である。鈴木空如の模写は単独で計三回行われており、自身の仏画師としての使命感と壁画をより多くの人に鑑賞させるという目的により制作された。昭和大修理に伴う模写では荒井寛方、入江波光、中村岳陵、橋本明治の四人の主任画家を取り上げた。荒井寛方は主任画家の中で唯一インドのアジャンター石窟壁画の模写を経験しており、壁画模写を制作し現状を残す重要性を考えていた。入江波光は唯一あげ写しで模写した班であり、現状模写として損傷を細かく写す姿勢は壁画を記録するという意思が感じられる。中村岳陵は模写制作以後大阪府四天王寺金堂壁画の制作に携わっており金堂壁画の模写制作がきっかけだ

と考えられる。橋本明治は若くして主任画家に選ばれた苦悩がありながらも、焼損後の再現壁画事業でも主任に選ばれている。

第四章では模写と文化財保存の関わりについて論述している。これまでの章で述べたように金堂壁画の模写は保存活動に値する目的も含まれている。文化財保存では機械を用いた複製も多く活用されているが模写は複製とは異なり、技術の研究や継承、保存・修復の方法検討などの目的をもって行われている。模写を行うことによって当時の制作方法が明らかにでき、技術の保存という役割も担っている。

以上から金堂壁画の模写は保存活動の意識をもって制作されたもの、時代の経過により更に文化財保存としての目的を含んだものがあることが分かった。模写は現状を記録し保存する、技術を継承する、容易に鑑賞可能にするなど複数の文化財保存の目的があるため今後も必要であると結論付けた。

目次

第1章 序論

- 1.1 本研究の背景
- 1.2 本研究の目的
- 1.3 研究方法

第2章 対話型鑑賞の概要と問題

- 2.1 対話型鑑賞の成立と普及
- 2.2 対話型鑑賞の方法と効果
 - 2.2.1 対話型鑑賞の方法
 - 2.2.2 対話型鑑賞に期待される効果
- 2.3 先行研究

第3章 豊田市美術館作品ガイドボランティアについて

- 3.1 イベントの状況
- 3.2 対話型鑑賞実践までの流れとボランティアスタッフの役割
- 3.3 1点トークの特徴
 - 3.3.1 参与観察でみられたファシリテーションの傾向
 - 3.3.2 調査方法
- 3.4 アンケート調査の結果とそこから見られる傾向
 - 3.4.1 トークの案を作成する段階について
 - 3.4.2 1点トーク中の情報提供についての質問
 - 3.4.3 1点トーク中の参加者の意見についての質問
 - 3.4.4 ボランティアスタッフが対話型鑑賞にかける思い

第4章 結論

本研究では、対話型鑑賞を取り上げ、その進行役となるファシリテーターの情報提供に着目する。対話型鑑賞は、従来の美術教育のように美術作品についての知識を一方向的に伝えるのではなく、対話を通して鑑賞者が心の中に感じたことを深めていく方法である。まず参加者に美術作品を見せ、各自で観察することを促した後、ファシリテーターという進行役が鑑賞者に質問を投げかける。それに答えてもらいながら、全員がそれぞれ作品のどのようなところに注目し、どのようなことを感じたのかを共有していくものだ。

対話型鑑賞の原型は、アメリカのニューヨーク近代美術館（MoMA）で誕生した。同館の教育部部長であったフィリップ・ヤノウィンが、認知心理学者アビゲイル・ハウゼンによる美的発達段階についての研究を参考にして1991年に「Visual Thinking Strategies（VTS）」を開発したことに端を発する。そして同時期に同館に勤めていた学芸員アメリア・アレナスの、VTSの方法に基づいた指導を経て、日本では新しい鑑賞方法が展開された。これが対話型鑑賞と呼ばれるようになる。VTSが開発された同年MoMAで研修を受けていた福のり子がアレナスに影響を受け、日本でも同様の鑑賞教育を取り入れたいという思いから、来日したアレナスとともに批評家や美術雑誌編集長、学芸員などの美術関係者に向けてファシリテーションを実践しVTSを紹介した。1995年に水戸芸術館で講演会が行われたほか、1998年に豊田市美術館、川村記念美術館、水戸芸術館現代美術センターでアレナスの企画による「なぜ、これがアートなの？展」が開催され、同時にアレナスと各館の学芸員によって企画された対話型鑑賞のプログラムが実施された。このような流れの中で対話型鑑賞が美術教育の現場で知られていった。現在ではギャラリートークや教員に向けたファシリテーションの講座、対話型鑑賞のボランティアスタッフの育成などの取り組みが行われ、美術館や学校での美術教育の場に普及している。

対話型鑑賞は、作品にただひとつの正解として定められた意味が内在しているというわけではなく、受け取り手が作品の意味を自身で作り出すこ

とが鑑賞であり、制作背景や作者についての情報などを扱うことは鑑賞とは切り離すべきであるという考え方に基づいている。しかし、対話型鑑賞とその原型であるVTSに対する批判も少なからずみられる。全く情報を与えず鑑賞者に作品の解釈を委ねることは、その作品についてこれまで積み重ねられてきた言説を排除する可能性があり、鑑賞者が作者の表現意図や作品の主題、制作方法などを誤解してしまう危険性を孕んでいるからである。この作品はいつのものなのか、作者がどんな人物なのか、どのように作られたのかといった情報や、作品が制作された当時の美術における動向や社会の状態、そして近代以前の宗教画や歴史画などの作品であれば、図像の意味や取り扱われる主題などの知識を得ることによってこそ作品の価値を理解することができるのだという声もある。ヤノウィンやハウゼンが提唱したVTSに対する批判的な見解が寄せられ、この動向を受けてアレナスらMoMAのエデュケーターは必要に応じて情報を交えながら対話を進めるという方法に転換させていったのである。

日本における対話型鑑賞においても同様に、作品に関する情報を完全に取り去ってしまうことはしないという考えが浸透してきている。とはいえ鑑賞イベントの実践においては一筋縄ではいかない。対話を進めるファシリテーターは作品に関する情報を参加者に伝えることで、鑑賞者が作品やその作者について理解を深める手助けをしたり、作品の中で着目してもらいたい部分を決めて、その部分に関する問いかけをすることで鑑賞者に考えてもらいたいポイントなどを設定したりする必要がある。先述したように、トークの内容を鑑賞者に感じたことを自由に話してもらうことのみに限ってしまうと、作品の背景を誤解したまま鑑賞が進んでしまうほか、作品の第一印象からさらに踏み込んで鑑賞を深めることが難しくなってしまう可能性があるからだ。その一方で、あらかじめ対話型鑑賞を進める上で鑑賞者の着目点や対話の流れを想定し、作品についての情報をファシリテーターから提供することで参加者の思考の流れをコントロールすることは、過度になると知識の一方的な伝達になってしまう。従って、これらの相反

する方向性を対話型鑑賞において両立させるためには、ファシリテーターが自身の問いかけや情報提供の内容、行うタイミングなどに細心の注意を払う必要がある。自由な解釈と、理解を深めるための情報提供を、対話型鑑賞の中でバランスをとりながら進めていくことが、対話型鑑賞の課題となる。

そこで、対話型鑑賞において、情報提供と参加者の自由な解釈がどのようなバランスで行われているのかを追究しようと試みた。その方法として、豊田市美術館のボランティアスタッフにアンケートを行った。アンケートの中では、ボランティアスタッフの人達が進行役として対話型鑑賞に関する質問にいくつか答えてもらうほか、対話型鑑賞を実践する中で感じることなどについて生の声を聴くことで、美術館で対話型鑑賞の現状を探った。

目次

はじめに

第1章 研究史と問題の所在

- (1) 崇高概念についての解釈
- (2) 先行研究におけるターナーと崇高

第2章 ターナーの前・中期作品における「崇高性」について

- (1) 《大洪水》と崇高性について
- (2) 『研鑽の書』と崇高性について
 - (i) 作品の概要
 - (ii) 表現や効果についての分析
 - (iii) 「崇高性」についての考察

第3章 ターナーの後期作品における「崇高性」について

- (1) 《影と闇・洪水の日の夕べ》及び《光と色彩（ゲートの理論）-大洪水の翌朝・創世記を書くモーセ》と崇高性について
- (2) 《ラム城、日の出》と崇高性について
 - (i) 作品の概要
 - (ii) 表現や効果についての分析
 - (iii) 「崇高性」についての考察

まとめ

本稿では、19世紀イギリスの風景画家、ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナー（Joseph Mallord William Turner, 1775-1851）の風景画表現について、その制作後期の作品に見出される崇高性に注目して考察を進めたい。

ターナーの風景画表現は、制作年代の前・中期から後期へと大きく変化していくが、そうした表現の変遷のなかにも一貫した効果が感じ取れる。それは構図と色彩のコントラストによる画面の動的な効果が自然の脅威的な力の印象と結びつき、鑑賞者の感覚を画面に取り込むような働きをなすものだ。自然が我々に与えてくる感覚的な力と、鑑賞者を画面に取り込みそれらと合一させる風景画表現を考えたとき、ターナーの自然観と絵画表現には、「崇高」の概念が存在するように感じられる。ターナーの自然観と絵画表現について、その両者を通じ合わせる「崇高」の概念をひとつの視点とすることで、自然へ向けられるターナーの視線をひとつの明確な面から捉え、その絵画表現の解釈へと繋げていきたい。

はじめに、哲学者のバークとカントの理論をもとに、「崇高」の概念についての解釈を示してその認識を共有する。バークは、「美」に對置する美的カテゴリーとして「崇高」を定義づけた。「快」の感覚と結び付く「美」に対して、「崇高」は「痛み」「危険」「恐怖」と結び付くものとされる。また、そうした危険や脅威を強い歓喜と結びつけることで、それらが本来生じさせる否定的な反応に積極的な価値を与えるというパラドクスを提示している。そこでは「崇高」と結び付く対象に見られる要素として、「暗さ」「不在」「広大さ」「空虚」「静寂」といった諸要素が挙げられている。また、カントは、崇高を「自己の内なる人間理性の覚醒」とし、外的対象物の属性ではなく、観察者の精神に起こる内面的な現象と捉えた。カントは、自然の美は形あるものと結び付いているのに対し、崇高は形のないものの中に発見されると主張する。境界線のないものは本来認識できないはずだが、想像力がその限界を超えて発揮されるのであり、その力強く高められた精神を崇高と呼んでいるのだ。以降、ターナーの活動した時期と近接するこれらの理論

竹内 万智

TAKEUCHI Machi

J.M.W. ターナーの後期作品にみる崇高性について

を「崇高」の概念として考察を進めた。

まず、ターナーの前・中期の作品の表現について、崇高との結びつきを探った。《大洪水》については、フランスの風景画家ブッサンの同主題作品との比較を通して、暗い色調と僅かな明色による効果的な色彩構成、中心へと強く向かう斜め方向の構図と境界線の崩れた形態とが、自然の畏怖をより強く伝える、崇高と結びつく表現として確立されていることがわかった。『研鑽の書』の版画については、海景画のカテゴリーから3点を取り上げたが、いずれの作品においても水平方向の静的な印象の構図、斜め方向の動的なモチーフの表現、自然の脅威と明るさを対照的に共存させる表現、水平方向の構図とモチーフの配置によりつくりだされる広大な空間構成、自然が人々を脅かすという主題が現れており、これらは「痛み」「危険」「恐怖」「暗さ」「広大さ」「静寂」をもたらし、崇高と結びつく表現であると分析した。続いて、ターナーの後期の作品に見られる表現について、崇高との結びつきを探った。連作となる《影と闇》《光と色彩》の2点については、ターナーによるゲーテの色彩論の解釈を通じ、その表現において、色彩の対立関係によって画面に動きを与える効果をはたすと共に、光と闇との共存性を示して、自然のスケールの体感を畏怖として伝えており、ターナーの色彩やコントラストの表現が崇高性と繋がっていくことが考察できた。《ノラム城、日の出》については、その制作の材料となった同主題の6作品と合わせて、制作過程に沿うように表現の分析をおこなった。その結果として、作品には「静寂」「不在」「広大さ」「空虚」「不明瞭」「無限」が、崇高と結びつく表現として、特に印象的に見い出されることを分析し、ノラム城の景観が特徴的に持つ印象を反映した、静的で仄暗い画面であるからこそ、「静寂」「空虚」といった崇高の諸要素とも結びつくという解釈を得ることができた。また、前・中期の作品分析で見た崇高と結びつく構図や空間構成、後期作品の前半で分析した色彩やコントラストと崇高との結びつきを、晩年の制作にあたる《ノラム城、日の出》においても見出すことができた。

ターナーの風景画表現と崇高性について考える上で、彼の後期作品にお

いては、前期からの表現が継承されつつ、実験的な制作過程を経て獲得した新たな表現が用いられていること、また、一見して淡く柔らかで崇高の印象と結びつき難い作品でも、制作過程を検討しつつ選択された表現の効果を諸要素と照らし合わせることで、一般的な崇高概念と結びついていることが重要な点として明示される。また、《ノラム城、日の出》に見られる崇高の諸要素について、崇高の美学の視点から見たターナーの表現のこの側面は、彼の後期作品を分析していく上で検討すべき課題であると感じた。今後の研究課題として、ターナー独自の崇高性と、一般的な崇高性との両面から風景画表現の分析を進め、ターナーの作品の理解を深めていきたい。

目次

序章 研究の目的

第一章 15世紀以降の西洋甲冑の展開

- 第一節 ゴシック式甲冑とマクシミリアン甲冑
- 第二節 儀礼用鎧の誕生

第二章 ルネサンス甲冑

- 第一節 中世からルネサンス期におけるイタリアの工房
- 第二節 古代ギリシア・ローマで用いられた甲冑とルネサンスの甲冑との関係性

第三章 ネグロリー工房

- 第一節 ネグロリー工房の成立
- 第二節 フィリッポ・ネグロリーと同工房による作品
 - 第一項 ガイドバルド・デッラ・ロヴェーレ二世のための甲冑
 - ・アリオスト「狂えるオルランド」との関連
 - ・組み込まれたイメージ
 - ・英雄としてのイメージと怪物としてのイメージ
 - 第二項 フィリッポ・ネグロリーとフランチェスコ・ネグロリーによる作品
- 第三節 前後の時代の作品との影響関係

終章

フィリッポ・ネグロリー (Filippo Negroli, 1510-1579) はミラノで活躍した甲冑師である。彼についてジョルジョ・ヴァザーリは『美術家列伝』の中で“Fillipo Negroli of Milan, chiseler of arms in iron with leaves and figures.”(ミラノのフィリッポ・ネグロリー、箔と模様を施し甲冑を彫る人)と述べている。西洋世界には古典的な主題を取り入れた鎧を着る伝統があり、all'antica (古代様式) や alla romana (ローマ様式)、all'eroica (英雄様式) と分類されることがある。古代様式は、古代ローマや古代ギリシアの古典からの影響を受けた作品を指す。ローマ様式は特にローマの甲冑を模したものであり、筋肉を表現した鎧、草摺 (ロリカ) に特徴を持つ。最後の英雄様式は、歴史や神話の英雄の甲冑のように幻想的で想像力に富み、疑似古典的な鎧を指す。フィリッポはこれらの擬古代品 (pseudo-antique) を 15 世紀イタリアのパレード用甲冑で一般的であった複数材による構成では無く、単一のプレートから制作する技術を復活させ、制作した甲冑師の先駆的人物だった。顧客にはウルビーノ公フランチェスコ・マリア・デッラ・ロヴェーレ 1 世やその息子ガイドバルド・デッラ・ロヴェーレ 2 世、皇帝カール 5 世などがいた。1530 年代に始まったとされる活動は 1557 年まで続いたが、その後は甲冑制作から離れ、トレモランティと呼ばれる小さな装飾小物を制作した。晩年には盲目となり、ネグロリー工房の発展とは対照的に貧困の中でその生涯を終える。

本研究ではミラノでルネサンス期の装飾甲冑の一時代を築き上げたネグロリー家、特にフィリッポ・ネグロリーに注目し、装飾甲冑が誕生するに至った西洋甲冑史を再考、フィリッポの甲冑世界に込められた象徴的な意味に対する解釈を検討する。

西洋甲冑史の再考でまず注目したのが、ゴシック式甲冑である。ゴシック式甲冑はプレートアーマーの一種で、神聖ローマ皇帝らの庇護を受けた産地で冶金技術が向上したことで完成した。その後、装飾や強度を高める方法が変化したマクシミリアン甲冑が誕生する。別名フリューテッドアーマーとも呼ばれ、ヘルメットには「グロテスク」なマスクが付属する場合

古田 瑞貴

FURUTA Mizuki

ルネサンス甲冑史 — フィリッポ・ネグロリーの甲冑世界 —

が多い。マクシミリアン甲冑の制作は1500年代初頭から30年に集中する。これには、専門技術が必要とする甲冑のコストが高かったこと、また戦術の変化、傭兵らの流入が影響した。その後、これらの「高級防具」の要請はトーナメント試合に移った。そのようなトーナメント試合も安全面への考慮がさらに重視される中で儀式化が進み、儀礼用甲冑、装飾甲冑が誕生する。

ここで装飾甲冑の一つとして、フィリッポの英雄様式甲冑「ガイドバルド・デッラ・ロヴェーレ2世のための甲冑 (Armor of Guidobaldo II Della Rovere, Duke of Urbino)」(1532-35年頃)を中心に、図像の文学的典拠、前後の時代の甲冑との比較を行い、その作品世界の独自性を考察する。この作品に対して、アリオスト『狂えるオルランド』(1516年)との関連が指摘されている。胸元のカトルーシュには『狂えるオルランド』に登場する「レテの川」を示唆する銘文が刻まれる。近現代の研究で指摘されている場面は様々あり、議論の中にある。そこでいくつかの挿絵を参照しながら、先行研究の再検討を行い、その後、怪物のイメージのヨーロッパ世界における継承を確認するため、版画作品や図像学的な意味を検討する。その後、ネグロリー工房にはフィリッポと同時代に活躍した兄弟、親族がいたことを鑑み、それぞれの関係、技術の多様性を見る上で、弟にあたるフランチェスコ・ネグロリーとの合作を紹介する。フランチェスコはダマスク象嵌細工師であり、外部での修行の後、主に甲冑表面の装飾を担当していた。更に、フィリッポによる英雄様式の甲冑を、古代から脈々と引き継がれた西洋甲冑の伝統を伝えるローマのコインや、前後の時代の甲冑、彫刻作品を通し、そこから採用された形体、この時代特有の空想上の生物を身に着けたいという意識、マニエリスム的に複雑に組み合わされた図像の背景にある甲冑史を改めて参照する。

以上の研究により彼の作品世界が同時代的な趣味の範囲に限定されたものではなく、古代からの典拠を基にした重層的なものであると判断した。『狂えるオルランド』を中心とした文学作品との比較では、ネグロリー研究の

今日に至るまでの議論は終結していない。フィリッポによる甲冑が制作された直後の挿絵を参照し比較したが、完全に合致するものは無く、各々の特徴的な部分を組み合わせて再構成しているようにも見える。

ルネサンス甲冑の名手であるとされる彼の技術は古典古代のプレートアーマーの技術復興であるともいえるだろう。本研究では他の甲冑師の作品は紹介に留まり、また実際の作品に触れることは叶わなかった。細部に施された図像の解釈や、技術的な卓越性、同時代の作品に対する比較が不十分に終わったことは課題である。

目次

はじめに

第1章 先行研究について

- 第1節 甲巻を中心とする《鳥獣戯画》研究
- 第2節 平成の大修理から得られた知見
- 第3節 各巻の制作年代について

第2章 丙巻・動物戯画の特徴

- 第1節 丙巻・動物戯画の場面内容について
- 第2節 線描について
- 第3節 画面構成について

第3章 丙巻・動物戯画の制作年代

第4章 甲巻との前後関係

- 第1節 甲巻との共通点・相違点
- 第2節 甲巻と丙巻・動物戯画の前後関係

おわりに

国宝《鳥獣戯画》(高山寺蔵)は、甲乙丙丁4巻構成の絵巻物である。これまでの《鳥獣戯画》研究は、甲巻を中心に進められてきた。しかし、詞書を持たないことなどが原因で、未だ主題に関する通説はなく、議論は行き詰まった状態にある。一方で、甲巻と同じく人真似をする動物の描かれた丙巻後半の動物戯画については、あまり論じられてこなかった。近年、土屋貴裕氏はこの閉塞した議論を打破するのは丙巻であると述べ、丙巻の制作年代の再考を提案している。土屋氏は丙巻・動物戯画の制作年代が平安時代に遡り、さらに甲巻に先行する可能性があるとして述べている。論者はこの意見には、検証の余地があると考えている。本論文では、《鳥獣戯画》丙巻後半の動物戯画を再検討し、その制作年代を考察する。また、その上で甲巻と丙巻の成立の前後関係も検証する。

まず、第1章で《鳥獣戯画》の先行研究を概観する。明治時代から200本以上の論文が出されているが、その内容のほとんどが甲巻を扱うものであった。甲巻の主題、筆者、復原について、様々な議論があるものの、どの説にも決定打がなく、謎の解明には至っていない。それゆえ、研究の十分でない他の3巻にも目を向けることの必要性が見えてきた。特に丙巻は、本来一枚の料紙の両面に描かれていたものが、「相剥ぎ」という技法によって表裏で引きはがされ、一つの巻に仕立て上げられたことが平成の修理から分かり、大きな発見があった。また、丙巻の制作年代は鎌倉時代とされているが、これには明確な根拠がなかったと土屋氏は指摘する。これらの事を踏まえても、《鳥獣戯画》研究の現状を打開して進めるにあたっては、丙巻を再検討する必要がある。

第2章では、丙巻・動物戯画の特徴を分析する。その場面内容、線描、画面構成を詳細に観察した。すると、画面構成については、伏線的な動物の配置、奥行きのある空間表現など、画家の創意工夫が十分に見て取れた。このことは、甲巻と比べて「筆が劣る」、「素人の作」と消極的に見られていた丙巻の再評価につながる。この観察によって読み取れた丙巻・動物戯画の特徴をもとに他作品と比較していく。

松田 千楓
MATSUDA Chika

《鳥獣戯画》丙巻・動物戯画の制作年代について

第3章では、丙巻・動物戯画の制作年代、平安時代の作か鎌倉時代の作かということ、他の絵巻との比較によって考察する。鎌倉時代初期の制作である《北野天神縁起絵巻》(北野天満宮蔵・1219年)や《華嚴縁起絵巻》(高山寺蔵・13世紀)は新時代の写実的志向を持っており、これらと比べると動物の描写などに多くの違いが見受けられた。それよりも、丙巻の動物戯画は《信貴山縁起絵巻》(朝護孫子寺蔵・12世紀)と線描や形態において近似する特徴が見出された。加えて、平安時代に形成・活用された表現の型を、丙巻・動物戯画も踏襲していることを、《年中行事絵巻》(江戸時代の模本が現存・原本は12世紀)との比較から発見した。このことは、丙巻の動物戯画の制作が平安時代となる可能性を高めることとなった。

丙巻の動物戯画が平安時代の制作に引き上げられるとすれば、甲巻との関係はどうなるだろうか。第4章では、甲巻と丙巻・動物戯画を比較することにより、その前後関係を考える。甲巻と丙巻・動物戯画は、動物の選択や、競馬、蹴鞠、蛇の出現といった一部の図柄が一致することから、相互の直接的な関係は明らかである。しかし、動物の造形やその線描の性格、また擬人化の度合いが異なっていた。片方を引用し、造形感覚の異なるものの手によって、独自の解釈が加えられて成立したものだとして理解できる。最近、丙巻は甲巻の制作より先立つという意見が出されている中で、論者は、甲巻の制作が先立ち、それに倣って丙巻が制作されたと考える。その根拠の一つは、猫の顔の描写が明らかに甲巻から丙巻への影響関係を示すことである。甲巻の猫と丙巻の猫は顔の造形が共通するが、丙巻の方が形式化した描写である。山本陽子氏により、甲巻の猫は童子経曼荼羅の猫鬼の描き方が転用されたものと考えられているが、丙巻とそれを見比べた時には隔たりが感じられた。このことから、甲巻を経て、丙巻の猫の顔の描写が形成されたと見る。もう一つは、《年中行事絵巻》との前後関係を根拠とする。丙巻は表現の型の存在が多く見受けられたため、《年中行事絵巻》制作において集積された図像から派生して成立したものと考える。従って、丙巻の制作を《年中行事絵巻》の成立以降と位置付ける。対する甲巻はその

図像が《年中行事絵巻》に利用されていることが確認できるため、先に成立したと考えられている。これらのことから、甲巻の後に《年中行事絵巻》、それに次いで丙巻という成立の流れとなり、丙巻は甲巻より後に制作されたと言える。

以上のように、丙巻の動物戯画は平安時代作の可能性が十分にあると結論付けた。甲巻との関係は、従来通り、丙巻が甲巻の後に成ったものと考えられるが、甲巻と丙巻の成立は時代的に大きく隔たるものではないと考察した。本研究は、ほとんど他作品と比較検討されることのなかった丙巻の動物戯画を周辺絵巻と線描や図像の観点から比較して研究を進めたことに意義がある。《鳥獣戯画》4巻の中だけでなく、平安・鎌倉期の絵巻作品の中での位置関係も検討した。ただし、本研究では丙巻の人物戯画については触れなかったが、動物戯画と人物戯画の成立の関係についても考えていく必要があるだろう。今後《鳥獣戯画》の研究を深化させていくためには、甲巻以外の乙・丙・丁巻にも着目すべきであり、丙巻のさらなる解明に期待したい。