平成二十七年度

塚本学院教育研究補助費
研究成果報告集

第二十二巻

学校法人　塚本学院

塚本学院教育研究補助費は、塚本学院教育研究補助費規程第1条により「教育職員の研究活動を助長するため、教育職員が計画する研究成果を期待するもの」であり、この塚本学院教育研究補助費成果報告集は、同規程第9条に基づき刊行するものである。

凡　　例

１．　この報告集は平成27年において、塚本学院教育研究補助費規程に基づき補助費を支給され、研究を終了した教員による研究成果報告書を収録したものである。

２．　掲載は、学校別、学科別、役職別、氏名の五十音順（共同研究の場合は代表者の）とした。「学科」「役職」は、平成27年度中のものを掲載した。

目　　次

研究課題一覧……………………………………………………………………………………5

成果報告

大阪芸術大学…………………………………………………………………………… 7

大阪芸術大学短期大学部…………………………………………………………………41

大阪美術専門学校…………………………………………………………………………47

研 究 課 題 一 覧

<u>完結研究</u>

〈大阪芸術大学〉

学　科	役　職	氏　名	研　究　課　題　名	掲載頁
美　術	准教授	柳楽隆一	温故知新する彫刻－Ⅱ （古典園芸植物モダンの探求）	8
デザイン	教　授	中川志信	欧州と日本で受容されるロボットデザイン ～フィボナッチ数列など美の定理からの考察～	9
建　築	教　授	久保清一	住民ワークショップによる公共施設の設計に関する研究	10
建　築	教　授	福原成雄	南河内地域（藤井寺市道明寺天満宮庭園他）における名勝庭園についての調査研究	11
建　築	教　授	松久喜樹	日本の都市のオープンスペースのあり方	12
建　築	准教授	杉本真一	建築 CAD 教材開発⑦　モンタージュ・レンダリング編	13
文　芸	教　授	団野恵美子	女性の美徳と才知－The Winter's Tale の Paulina の場合	14
文　芸	教　授	出口逸平	歌舞伎『敵討高砂松』について	15
文　芸	教　授	山田兼士	ボードレール『パリの憂愁』のさらなる探求	16
工　芸	教　授	小野山和代	CONSTRUCTED TEXTILES による制作・研究 ＜Shaping cloth(布の変形)＞	17
工　芸	教　授	福本繁樹	染色技法による創作と理論、集大成にむけて	18
映　像	教　授	太田米男	「平手造酒」 (1928 年、志波西果監督)ほかの無声映画フィルムの調査と研究	19
映　像	講　師	大橋　勝	構造的＝物質主義的映画の今日的再評価と表現の研究	20
芸術計画	教　授	犬伏雅一	インスタレーションの生態学	21
芸術計画	教　授	純丘曜彰	武士道：その神話と現実	22
芸術計画	教　授	豊原正智	映像技術と視覚の形式の変遷	23
音　楽	教　授	志村　哲	情報音楽 Web 博物館における多視点提示教材の開発	24
音　楽	教　授	長野順子	オッフェンバック《ホフマン物語》における E.T.A.ホフマン像	25
音　楽	准教授	市川　衛	デジタルサイネージを利用した芸術表現の研究	26
初等芸術教育	教　授	駒井古実	小笠原群島の鱗翅類相に関する研究	27
初等芸術教育	教　授	田中裕美子	学童用読み取り・聞き取りテストの開発	28
教養課程	教　授	五十嵐公一	如雲社の活動と性格	29
教養課程	教　授	石井元章	ヘンリー・ウッズと19世紀後半のヴェネツィアの画家たち	30
教養課程	教　授	若生謙二	動物園展示における動物と観客間の障壁手法に関する研究	31
教養課程	准教授	小谷訓子	歪んだ線遠近法：日本イエズス会セミナリオ絵画作品における歪んだ絵画空間	32
教養課程	准教授	田之頭一知	アウグスティヌス時間論の研究	33

学　科	役 職	氏 名	研　究　課　題　名	掲載頁
教養課程	講　師	加藤隆明	ものの物語　－制作を通して近代以降のアートを思考する－	34
大 学 院	嘱託助手	神尾康孝	写真用感光乳剤を利用・応用した印画表現の研究制作	35
大 学 院	嘱託助手	萩原英子	茶道具から見た茶の湯の和様化について　－造形の展開と変遷－	36
大 学 院	嘱託助手	本多紀朗	彫刻作品における存在感	37
大 学 院	嘱託助手	森田玲子	創作舞踊における新しい身体の動きと振付の可能性についての研究	38
大 学 院	嘱託助手	盛谷理絵	沖縄における琉球藍の研究　－中国、台湾との技術的類縁性	39

<大阪芸術大学短期大学部>

学　科	役 職	氏 名	研　究　課　題　名	掲載頁
英米文化	教　授	原　光代	Real Estate Transactions in the US and Law 米国の不動産取引と不動産法	42
保　育	教　授	山本泰三	保育活動における構音方法の調査	43
保　育	講　師	森岡伸枝	道徳教育の意義と課題　～幼保小連携の観点から～	44
教養課程	教　授	畑　雅弘	原発訴訟と司法審査	45

<大阪美術専門学校>

学　科	役 職	氏 名	研　究　課　題　名	掲載頁
総合ﾃﾞｻﾞｲﾝ	教　授	細沼俊也	【3Dプリンター及びプロジェクションマッピング試作と活用法】	48
総合アート	教　授	伊藤　均	3D CADソフトによるクラフトデザインの試み	49
総合アート	教　授	日下部一司	物質としての写真イメージの固有性	50

大阪芸術大学

温故知新する彫刻－Ⅱ　（古典園芸植物モダンの探求）

大阪芸術大学　美術学科　准教授　柳 楽 隆 一

“想い念じている”と、必要なものを偶然が差し出してくれることがある。前研究「温故知新する彫刻－Ⅰ」の終盤に、フウランの葉をヒノキで根はキヅタの蔓を使った木彫を制作した。その蔓は造園業者が敷地内整備のために切り落したもので、フウランの根をおもわせる形と大きさを持っていた。1992 年制作の「照明機」でも、偶然にひろった枯れ枝と照明器具と組み合わせてできたのを思い出したのだった。温故を遠い過去ばかりでなく近くの昔、すなわち自身の制作研究・教育の始まりから振り返ってみた。

●1972：一枚の板の上に廃物の機械や道具の部分などを「配置」した板を 7 種。●1973：黒檀や紫檀やチークなど唐木材をふんだんに「削り」「磨く」経験。石材・金属の加工と異素材の「融合」。●1975：意味のない道具、意味のある道具。道具と身体。●1980：河原の不法耕作小屋の素人建築の魅力。ゴム・鉛・竹・プラスティック・石の融合。●1984：流木を「集める」。建築模型。遊具。●1989：文様・文字。枝・砂・押葉。鋳鉄。●1992：照明器具。●1996：木を「焼く」。燕麦の新芽・シダ類の一種シノブ。●1999：タネを「集める・並べる」。●2001：ハス・睡蓮。写真。●2002：金箔・膠・胡粉、色彩・文様。●2003：「持ち上げる」。●2004：ハス。「場所」。●2006：風。環境。●2007：桐。日本画・岩絵具。鉱物・結晶。●2008：陶磁器・織部・楽・茶道。●2011：竹・漆。工芸。●2012：ikebana-1・石・野菜。●2015：ikebana-2。ドローイング。富貴蘭やタネの木彫。

文化人類学者レビ・ストロースはありあわせのものから呪術や神話がつくられる（ブリコラージュ）ことを論じた。制作歴を振り返ったとき「まさにブリコラージュそのものであると言い切るのも悪くはない」という想いが強くなった。ともあれ多様な素材とデザイン・写真・建築・工芸・環境・油画・日本画・茶道・華道などさまざまな芸術分野を知ることになった。全ての創造活動の技術や道具は違うにしろ、切り・磨き・つなぎ・持ち上げ・移動し・置き・集め・選び・見て・比較し・並べ・置くなどの動詞は共通してある。「動詞」と「すべての物や現象は創造の素材である」を造形基礎教育の最重要理念に規定すると、新しい教育方法が見出されていった。たとえば「一つの動詞だけを使って素材に向かう」という課題からは目を見張る学生作品が多く出た。

■動詞は概念を変化させる■①20 世紀半ばまで画家は「表現」をめざしてキャンバスに絵筆で絵具を塗り絵画を描いていた。そのようなときジャクソン・ポロックは床に置いたキャンバスに絵具を“滴らせつづけた”。同時代の批評家ハロルド・ローゼンバーグは「キャンバスは思想や状況を説明する場所ではなく、出来事（events）が生起する場所であり絵画の舞台である」とただ一つの動詞によって新たに示された世界があるのを論じた。②博物館は「集め」「並べ」て歴史や現象や物を「比べ」「つなぎ合わせ」て検証し新しい意味を発見し「配置」する。

■素材は創造力を刺激する■①1960 年後半から 70 年代前半、貧しい芸術を意味するイタリアのアルテ・ポーベラという芸術運動は、身辺にあるアートとは関係のなさそうなものや廃材をアート作品に生まれ変わらせた。②ニュートン別冊「注目のスーパーマテリアル」には、「今後世界を一変させる可能性のある新素材・新材料」が紹介されている。鉄の数 10 倍の強さをもつカーボンナノチューブ・原子の厚さの極めて薄いグラフェン・きわめて軽い気体のような限りなく透明な固体 BNF エアロゲル・・・などが紹介されている。③先端テクノロジーサイト WIRED には新素材には「見た目の面白さから、美術関係の方が関心を寄せてくれている・・・」とある。芸術は常に直観を働かせて素材を見ている。

世界の博物館には過去の文化の精髄が集められ、我々はそれらから多くのことを知り学びインスピレーションを得る。正倉院にある銀化したローマンガラスに当時の最高技術と美的感性を、伊勢神宮にある御物や古事記や万葉集から今に続く高度で高貴な日本そのものの姿を見る。文化遺産は時代の精神が物質化している物としてある。一方、2015 年のイスラム国によるシリアパルミラ遺跡破壊に人々は悲しみ怒る。慰安婦・20 万人・性奴隷・強制連行、南シナ海を軍事拠点にしないといっていたにもかかわらずミサイルを配備した。これら嘘と捏造と剽窃がしみついた精神構造が生み出す「物」は、1000 年後の博物館に価値ある「文化遺産」を残すことはない。「捏造」されたサンゴ礁の人工埋め立て軍事基地は近々元の自然に還っていると思う。自然と芸術には「捏造」はない。

本研究申請理由に「日本に本当に必要なのは文藝です。記紀万葉以来、いつの世にもある文芸が、昭和末期から荒野の如く消えてしまひました。これ以上の日本の危機はありません。・・・固有の文藝、宗教を失へば国は亡びます。」「思想と文学の営みから国を眺める視座に戻る」と小川栄太郎氏の言葉を記していた。その小川氏は現在の日本を貶める政治や文化状況を憂い、固有の文藝・宗教を取戻し日本の危機を救うことを目指し果敢に行動している。日本の危機を救おうとする文藝に、工藝・藝術が協働する具体的方法とはなにか。建築に陶芸に祭礼に造園に茶道に結びつく生け花の可能性。ikebana は世界で使われる言葉となっている。植物は世界中にある。ikebana はその土地その場所にあるもので創造される芸術的手法である。1996 年木彫作品に燕麦の新芽・シダ類の一種シノブを使った。1999 年生活圏周辺のタネを集め並べる作品を作った。次第に植物を作品に取り入れることが多くなり、生け花の様相を呈し始めた。2012 年 ikebana として思考が展開し始めた。彫刻から ikebana にシフトするのではなく、全てを新 ikebana 化する方向がみえた研究であった。

欧州と日本で受容されるロボットデザイン~フィボナッチ数列など美の定理からの考察~

大阪芸術大学　デザイン学科　教授　中 川 志 信

本研究では、プロダクトデザインで活用される造形美の黄金比（フィボナッチ数列）的な理論を、ロボットデザインの造形から動きに展開する考察を目的とする。具体的には、世界へ拡大するサービスロボットの顔の造形について欧州と日本で受容される美の比率を明らかにする。さらに、その動きの魅力や人への理解度を高める演技による視線誘導の解析を行う。

１.ロボットの顔デザインの受容度調査を通して欧州と日本における美の定理の比較文化研究。

・　実験目的

動く工業製品（自動車など）のデザインには顔的造形があり、受容時の重要要素となっている。動くサービスロボットも同様と考える。欧州と日本における工業製品の顔デザイン比較を美の定理から研究した結果、文化ごとに特徴的な傾向が確認できた。欧州は黄金比（フィボナッチ数列）的比率、日本は１対１や白銀比を好む傾向にあった。

・　実験方法

ドイツ人と日本人の被験者各２０名（２０代以上の男女半数ずつ）に、各文化で好まれる比率で描いたロボットの顔デザインを４パターン用意した。顔の形、頭頂部から目と目からあごまで、髪型の違いによる顔の形などの比率（フィボナッチ数列比と１対１比など）に加え、目の印象（つり目と丸目）の差のある顔デザインを用意した。

・　実験結果

顔と目の形では、ドイツ人はフィボナッチ数列比の顔とつり目を好み（２０名中１６名）、日本人は１対１比と丸目を好む傾向（２０名中１５名）にあった。他の実験結果からも、ドイツ人は黄金比的な顔を好む傾向にあり（２０名中１８名）、つり目を好む比率も日本人より高かった。

・　考察

実験結果から、既成の工業製品（自動車など）が文化ごとで好まれる美の比率傾向が、ロボットの顔デザインでも同じ傾向にあることがあきらかになった。

顔の百科事典（日本顔学会）の関連研究から、美容においても欧米文化は黄金比や誇張を基調とし、日本はかわいい系（１対１）や自然感を基調としていることが理解できる。また、人間らしさとはなにか？　（マイケル・S・ガザニガ著）の中で、人には昔から生き残るために動態の顔を瞬時に見抜く習性があることから、動くロボットの顔の印象はロボットの受容度に大きく影響し深く関係してくることが理解できる。

以上から、欧州と日本でロボットの受容度を向上させるために、胴体は同じでも顔の造形は変えて提供する必要性が考えられる。

２.ロボットのモーションデザインに応用できる文楽人形の視線誘導演技における美の定理研究。

・　実験目的

文楽人形遣いによる文楽人形のモーションデザインの中には観客を飽きさせずに魅了する匠の技が潜在している。予備調査から手品と同じ視線誘導技術で、文楽人形遣いが演じている傾向を発見した。手品では観客の視線を、仕掛けがばれないように異なる方向へ誘導している。文楽人形遣いも、観客を魅了し飽きさせない視線誘導を多用している。本実験では、その技の傾向を視線計測装置で科学的にあきらかにするのが目的である。

・　実験方法

被験者６名（３０代男性）に文楽人形（１～３体）が特徴的な感情表現を演じる５シーンを鑑賞してもらい、株式会社ナックイメージテクノロジー製キャリブレーションフリー視線計測装置 EMR ACTUS を活用して被験者の視線の動きの傾向を解析した。主に被験者の注視点移動割合（顔や手先）や注視点と文楽人形動作の関係性を分析した。

・　実験結果

人形遣いの演技の意図通りに、被験者の視線誘導が行われていた。５シーンとも４名以上の被験者が意図通りの視線の軌跡であり、６名とも同じ視線軌道は３シーンあった。特に人形の顔と手先の方向を被験者は注視する傾向にあった。静止の瞬間やランダムな動きの後に、重要な感情表現の演技で被験者の視線を集中させ文脈を誇張して理解させていることも解析結果から読み取れた。

また、手先の動きに視線を引きつけ文脈ごとの伏線として活用し、最後の感情表現するシーンまで被験者の視線を誘導する手法であることも理解できた。一方、人形が一切動かない演技も、被験者の視線を他の人形の文脈に集中させるのに有効であった。少し動くだけで被験者の視線が誘導されるため、人形の動かないことが観客を魅了する重要な演技でもあった。さらに、文楽人形の各部位を文脈なく動作させるときは、観客の注視を和らげリラックスさせる間でもあった。

・　考察

マジック（手品）にだまされるのはなぜか？「注意」の認知心理学（熊田孝恒著）の中で、ウォルフの誘導探索モデルの概念図が紹介されている。そこには、人の注意を喚起する様々な情報（モーション）を、人は統合して、その一連の意味や目的を判断するという内容が紹介されている。

実験結果から文楽では、観客を疲れさせず飽きさせず、観客がストーリーを理解し、各所で人形の感情や人形同士の関係が読み取れるよう観客の視線を最適に誘導する演技を行っていた。この手法を確立しサービスロボットの演技に活用していきたい。

住民ワークショップによる公共施設の設計に関する研究

大阪芸術大学　建築学科　教授　久 保 清 一

１．研究目的

　近年、公共施設のあり方について多くの問題が指摘されている。特に建築設計においては運営管理に偏重した施設づくりが進められたため、実際の利用者との間に乖離が生じ、使われない箱物となって閉鎖に追い込まれる施設も少なくない。本研究は、この現状を改善する為に、従来の住民による設計ワークショップ（ＷＳ）方式について問題点を明確化し、それをより具体的な手法として改善することで求められる公共施設の実現に資することを目的とする。

２．研究の特色と独創性

本研究は、研究者がこれまで蓄積した公共施設の設計成果を生かしながら、それを継承発展させるための実践的な設計ＷＳ手法を報告書形式でまとめる。その内容は、住民との協働設計プロセスの成果が示される。具体的なテーマとして、建物のプランニング関連事項はもとより自然環境保全、地域特性の促進やコミュニティの回復、地域防災拠点、福祉のための生活環境改善等が挙げられる。

３．設計ワークショップの現状と課題

従来より都市計画やまちづくりの分野を中心に実施された住民参加ＷＳの計画手法は、1990 年以降、公共建築物の設計法にも積極的に採用されるようになる。特に官庁営繕部による「地域との連携による官庁施設整備のガイドライン･2000 年」の策定及び国交省の「国土交通省所管の公共事業の構想段階における住民参加手続きガイドライン・2003 年」の策定が発表されてからは、地方公共団体が実施する公共施設の建設においても設計ＷＳ方式が全国規模で広がった。当時、日本建築学会でもユーザー参加のＷＳによる設計方法に関連する研究報告がなされた。しかしながら、ここ 10 年程度の間に大別して次の 3 課題がみえてきた。まず第 1 に「ＷＳは本当に良質な建築を生み出すか」、第 2 に「行政の責任回避や住民参加という名目だけになっていないか」、第 3 に「住民の意見は住民利用につながっているか」である。近年、こうした課題に対して、ＷＳ方式を採用し完成した施設について調査報告事例が少ないものの、その検証が進められている。

４．守口市東部コミュニティ拠点施設のＷＳ方式

守口市東部エリア地域コミュニティ拠点施設の基本設計における住民参加ＷＳ（2014 年 8 月～11 月）について説明する。まず、ＷＳ開催について参加者募集、参加の手引きを市ホームページで公開する。ＷＳの運営は、行政 5 名、設計 6 名、運営サポーター（大阪芸大建築学科学生）10名、計21名のスタッフで進められ、住民参加のもと毎回具体的なテーマを設定し実施された。作業内容の主眼は、住民参加による施設プランニングにある。チーム編成は少人数制がよいと考えＡ～Ｆまでの 6 ユニット（1 ユニット 6 名程度）を基本に気の合ったものどうしで構成した。各ユニットには設計者 1 名と運営サポーター1 名が付くという体制である。ＷＳは 4 ヶ月（4 回）にわたり開催され、毎回前半に勉強会・後半でプランニング作業と意見交換という形式で実施された。各ユニットに配布された拡大図面をもとに自由討論の時間に多くを割いた。要望や質疑・意見などの記録やアンケート調査の結果をまとめ、市ホームページに公開すると同時に、次回ＷＳで報告するかたちとした。またその折には意見を反映した変更図面を必ず作成提示することを原則とした。

５．住民参加設計ＷＳの具体的な内容報告

第 1 回ＷＳは住民 34 名の参加で実施され、はじめに行政より建設経緯の報告があり、設計者より公共施設の方向性・役割・機能の説明をした後、「敷地利用と各エリアの配置」をテーマに掲げ、建物の配置と外部空間の利用形態について利用者の導線を中心に意見交換した。第 2 回ＷＳは住民 28 名の参加で実施され、「必要な空間ボリュームと利用形態の提案」をテーマとし、第 1 回ＷＳの意見を踏まえた変更平面プランをもとに検討作業に入った。各ユニットでは空間ボリュームを示すキューブを活用して、各室の繋がりや利便性を検討するとともに、収納面積や利用者数と空間ボリュームの不整合等を改善した新しいプランを作成した。最後に各ユニット代表者がユニット案をプレゼンテーションする機会をつくった。第 3 回ＷＳは住民 26 名の参加で実施され、「ユニバーサルデザイン（ＵＤ）と防災機能の提案」というテーマで検討作業を行った。ここでは身近にあるものをビジュアル資料にまとめ説明しながらの検討作業となった。また防災拠点施設の取組方法については、各室の機能転換の可能性が検討された。さらに前回ＷＳの意見を取り入れた変更プランをもとにフリーディスカッションが行われ、要望については平面プランに自由に書き込むこととなった。第 4 回最終ＷＳは住民 21 名の参加で実施され、「成果の報告・実施設計に向けたご意見」をテーマとして、今までの成果を平面図及び 1/100 模型を見ながら最終的に満足する施設になったかどうかを確認した。

６．まとめ

住民参加による設計ＷＳ手法の改善点は、「住民の意見がいかにプランニングに反映されるか」という、協働設計プロセスの方法にあることを検証した。設計ＷＳとは、求められるべき答えが最初にあるものでなく、建築家の信念と感性のもと住民の意見がいかにアイデアを生むかにかかっている。またＷＳは実施設計、現場監理を通して姿かたちを変え継続的に実施されるべきものと考える。今後それら一貫したプロセスの手法の確立が求められる。コラボレーションの手法やコミュニティ・アーキテクトの役割についても実務上の確立が急務と言える。

南河内地域（藤井寺市道明寺天満宮庭園他）における名勝庭園についての調査研究
−国史跡江馬氏館跡公園復元実態調査、和泉市久保邸庭園文化財指定事例調査、その他−

大阪芸術大学　建築学科　教授　福 原 成 雄

1. 研究目的

日本の庭園は、原始、飛鳥、奈良、平安、鎌倉、室町等の各時代に大陸からの庭園・建築技術や風俗習慣の影響を受けながら世界に類を見ない自然風形美を基本とする神仙庭園、寝殿造庭園、浄土庭園、枯山水庭園などの庭園形態を生み出した。そして日本独自の庭園文化を発展させてきた。しかし、庭園の殆どが社寺や宮廷の文化財庭園で、江戸、明治、大正時代に多く作られた庭園は、未調査、未整理のままである。本研究は、南河内地域（藤井寺市道明寺天満宮庭園他）の名勝庭園（未指定）を調査し、どの様な形態、庭園手法によって作られたのか、庭園が現代の庭園文化に影響を与えたのかを整理し、明らかにするものである。

2. 研究方法

南河内地域の史跡及び名勝などの文化遺産（庭園など）を調査（分布・測量記録）し、本地域の史跡・名勝に対する認識を醸成する機会を創出するとともに、本地域の文化財遺産として保存活用を図るために必要な基礎的資料を収集する。また本地域の庭園の特徴を把握するために、南河内地域の庭園の基礎調査を継続実施するとともに、これらの庭園の保存活用を進めるための資料を整理し、その成果を公表する講演会、造園学会発表などを行う。

そして、庭園が日本庭園文化に与えた影響について明らかにし、日本庭園史に民家を位置づける。

主に関連する建築（登録有形文化財、未指定）・庭園の資料の収集整理、資料の考察、庭園作図を行う。

幾つかの建築（登録有形文化財、未指定）、庭園の現況事例調査、泉北地域和泉市に現存する庭園実測調査を行うことにより、その類似性、時期を少しでも明らかにする。

庭園調査によって得られた情報は、今後指定、登録に向けての基礎的な資料になるだけはなく、それを作成する過程の様々な研修活動によって、名勝庭園にたいする認識が醸成される。

平成 27 年は、岐阜県飛騨市神岡町で行われた室町時代から戦国時代に築造された庭園の復元実態調査、登録有形文化財に指定されている和泉市久保邸庭園の実測調査、長野県上田市古民家再生現況調査、道明寺天満宮庭園の資料集調査を行った。これらは、復元工事の進め方、活用の方法がどの様に行われているかを明らかにするものである。

3. 国史跡江馬氏館跡公園の復元実態調査概要

所在地：岐阜県飛騨市神岡町殿 573 番地 1
作庭年代：室町時代〜江戸時代天正 10 年（1582）
作庭者：不詳　庭園様式：池泉式庭園（武家屋敷庭園）

室町時代から江戸時代にかけて築造された地方の武家屋敷庭園で、庭園史における武家屋敷庭園の変遷を知る重要な事例である。

昭和 51 年（1976）から 3 年間、庭園は発掘調査によってその姿が明らかになり、その重要性から昭和 55 年（1976）国史跡となり、保存整備が行われ一般公開されている。

庭園発掘調査の方法、庭園の公園化による史跡保存活用のあり方についても参考となる事例である。

4. 和泉市久保邸（登録有形文化財）庭園事例調査概要

昭和初期に作庭された茶庭（露地）
所在地：大阪府和泉市内田町３−６−１２
作庭年代：昭和初期　昭和12年（1937）
作庭者：不詳　庭園様式：茶庭（露地）

大阪南部、和泉市久保惣記念美術館茶庭は、綿業の久保家が明治期に建築した工場、自宅を美術館として昭和57年（1982）和泉市に寄贈したものである。

二代目久保惣太郎が邸内に表千家茶室不審庵、残月亭と茶庭（露地）を写して築造し、大阪財界人の社交場として使用した。

平成18年（2006）、国の登録有形文化財に指定された。

平成27年（2015）建築実測調査に伴い、未調査であった茶庭（露地）の実測調査を行った。

茶室は特別公開を行っているが、茶庭（露地）は、非公開で、腰掛待合、庭門、各種袖垣、樹木剪定、灯篭等の維持管理不足による痛みが心配される。早急に建物と一体となった文化財指定（名勝）を検討し、保存管理を行う必要がある保存調査事例である。

聴泉亭、楠陰庵の実測図面作成を行う。
調査建築：聴泉亭、楠陰庵、待合腰掛、梅見門、土蔵 2 棟
調査庭園：露地
○実測図面：地階（基礎）平面図、露地平面図
☆図面縮尺　1/100〜1/50
・1 階　平面図（庭周りを含む）
・屋根伏図
・天井伏図
・立面図（東　西　南　北面）
・断面図（主要 3 面）
○建築写真　（各建物）
○露地写真
調査期間　平成 27 年 5 月〜10 月

5. 長野県上田市古民家再生現況調査概要

所在地：長野県上田市小牧 502 番地
作庭年代：不明
作庭者：不明　庭園様式：作業庭（垣内）
作業庭（垣内）再生作業内容

上田市小牧の古民家、庭園を地域の伝統文化である上田紬の復興を目的に「小牧蚕の里」として保存活用を検討し、地域再生を行う好事例である。平成27年（2015）8月3日から4日にかけて、農家の原風景である作業庭（垣内）、残された石垣、これらを生かした保存再生調査を行った。古民家の保存再生のあり方を研究する事例である。

・斜面地　蚕飼姫施設の修景地、展望場所として整備。
１）石垣修復　２）石垣設置　３）景石設置　大小15石
４）園路造成　５）石階段設置　６）蚕飼姫広場造成平地
様々な催しができる広場として整備。

6. 道明寺天満宮の庭園現況資料集調査概要

所在地：大阪府藤井寺市道明寺１−16−40
作庭年代：本殿、拝殿 、幣殿等は江戸時代初期
作庭者：不詳　　庭園様式：平庭、池庭、露地庭
2015 年度の調査概要は、資料集々を行った。

江戸時代における天満宮本殿と道明寺本堂が並列配置に描かれた境内の景観を『河内名所図会』享和元年（1801）によって知ることができる。道明寺、天満宮の配置や建物が江戸時代に大きく変動している。

『道明寺絵図』(描かれた年代不明)、『道明寺旧伽藍図』寛文 12 年(1672)、『河州志紀郡道明寺絵図』寛文 12 年(1672)、『河州道明寺絵図』享保元年（1716）、『河州道明寺絵図』享保20年（1735）、『河州志紀郡道明寺絵図』寛政3年（1791）等の絵図に描かれた社殿配置と境内環境を現状庭園と詳細に見比べることにより庭園の成り立ちを明らかにすることができると考えている。

不明確な文化財庭園の成り立ちを絵図等を現況と比較することによって明らかにする研究手法についても検討を行う。

日本の都市のオープンスペースのあり方

大阪芸術大学　建築学科　教授　松 久 喜 樹

研究の目的

日本の都市におけるオープンスペースのあり方について、特に小さなスケールの公共空間について人の行動観察を取り上げ、利用のされ方と問題点を考察した。問題意識として、日本の都市の公共空間が危ないと感じるからである。私有化の進展によって次第に誰もが自由に入ることができない場所に占有されているのではないか。道路や駐車場など車のための交通施設と標準化された商業施設、マンションなどのゲイテッドコミュニティばかりが増えている。日本の人口が減少していく状況が予想されることは、都市生活者にとって、エコでサステイナブルな人間的な環境をつくるチャンスかもしれないのである。新しい都市環境のオープンスペースのあり方について研究した。

１　研究の背景

日本の都市環境で生きていくためにはどのようなオープンスペースがふさわしいのかという観点から見た時にどんどん外れてきているのではないかと感じられてしまう。学術的な都市のオープンスペースの研究は過去にも幾度も行われた。カリフォルニア大学のクリアー・クーパー・マーカス元教授は、この分野における権威であり筆者も直接教えを受けた。ウイリアム・ホワイトのニューヨークにおける研究は、大いにオープンスペースに対する考え方に対して影響を受けたものである。

そもそもオープンスペースとは、市街地を建ぺい地と非建ぺい地に分け、非建ぺい地は交通用（道路、鉄道等の用地）とオープンスペースに区別している。また日本の都市計画法ではオープンスペースを緑地と呼んでいる。別の都市緑地法では、緑地とは樹木地や草地、水辺など自然環境を形成しているものと定義しているので明確でない。オープンスペースの概念に近い、広場は都市計画法では交通施設としての駅前広場に広場という名称が出てくる程度であって明確に位置づけられていない。様々な都市空間の分類法があるので、改めて整理したが、特に当研究においてはオープンスペースを誰もが利用に対して自由か、比較的自由に使える場所とした。

哲学者の加藤周一は、ヨーロッパの都市は広場から造られた、日本には広場が無いと言うけれども厳密にはそうではない。人間が暮らす以上、住まいと目的地である会社や学校、商業施設等だけあれば事足りるというものではない。近代以前の日本においては、広場の代わりを道や橋詰め、寺社境内などが担っていた。幕末に日本を訪れた異国人はどこにもない緑と一体となった都市に驚きを隠せなかった。しかし現在の日本の都市は、そのよさも失われつつあるように思う。無理にヨーロッパ型の広場を造ってみても、賑わいが無ければ意味がない。例えば東京都庁に行って感じることは、地上は車によって占拠され、広場には人影がない。ここに通う人々は人工地盤のペデストリアンデッキか地下に追いやられている。東京マラソンの時だけ、広場として機能している状態である。

日本のオープンスペースの歴史的変遷を見れば道や河川敷、寺社の境内に私的利用が侵入して曖昧なかたちで成立してきたことがわかる。物理的に境界を作る代わりに社会的な常識から逸脱しない限り柔軟に受入れ、都市の生活を豊かなものにしてきたのである。

2　オープンスペースの調査

研究の視点は２つある。１つは利用者の行動の観察からの視点であり、現象を捉える行動分析調査である。ふだん気にもかけない社会的距離などの人の心理からオープンスペースを捉えようとする方法である。筆者の担当する都市デザイン論のクラスでは、学生達に教授し、調査課題を与えてきた経緯がある。人の行動分析については、現実の利用とクリストファー・アレグザンダーの理論との比較を試みた。

もう１つは都市空間におけるオープンスペースの見え方であり、視覚的な要因である。

3　オープンスペースと都市観光

都市の活性化のための街づくりは、今や全国いたる所で行われている。街づくりのための特徴を如何に出すか、様々な手法があるが、街歩きはその中でも、費用もかからず今ある宝ともいえる場所を見つけ発信することで住民が自分たちの街を自慢したくなることで成立する。街歩きの拠点である都市のオープンスペースは、地域コミュニティにとっていかに重要か再認識することができた。

建築CAD教材開発⑦　モンタージュ・レンダリング編

大阪芸術大学　建築学科　准教授　杉 本 真 一

〈研究の背景および目的〉

現在全国のほとんどの大学の建築関係学科ではCAD授業がおこなわれている。大阪芸術大学建築学科では建築デザイン教育の一環としての建築CAD授業を、1987年より学部教育としては全国に先駆けて行ってきた。建築学科卒業生の多くがCAD操作の能力を社会的にも求められるようになり、CAD授業は2001年のカリキュラム改定に当たり必修授業となった。そのころにはCADの授業は全国の建築学科に広がっていたため、本学ではさらにレベルアップを目的として「CGプレゼンテーション」という選択の授業を始めた。

CAD授業開講当初よりDRA- CADを主軸に行ってきたが、建設業界でのDRA- CADのシェアーの落ち込みなどの理由により、2008年度よりVectorWorksを主軸としたカリキュラムに変更した。これに伴いオリジナルテキストの開発のために本研究費を用いて準備を進め、2012年4月に「建築デジタル・デザイン１　～CAD（VectorWorks）編～」としてまとめることができた。これに続く「建築デジタル・デザイン 2　～CGプレゼン（Photoshop, Illustrator, PowerPoint）編～」を2013年に出版し、改訂を重ね、現在は両テキストとも第３版を授業で使用している。

２冊のテキストによりＣＡＤ及びＣＧの基本テクニックは盛り込むことができた。ＣＡＤ授業の最終目標は各自の設計した作品をプレゼンできるようにすることである。図面の描き方、モデリングの仕方、レンダリングのテクニックなどを学び、そのテクニックを使い実際の設計・デザインに応用できるようにするためには、優れた一つの建築作品の図面、モデリング、レンダリングを学生自身の手で作成してみることが有用な学習であると考えられる。そこでその流れを学習するための教材開発（モンタージュ・レンダリング編）を本年度の研究目的とした。

〈検討した建築作品〉

1. エシェリック邸（Esherick House、ルイス・カーン設計、1961年竣工、アメリカ　ペンシルバニア州　フィラデルフィア郊外）
2. 住吉の長屋（安藤忠雄設計、1976年竣工、大阪市住吉区）
3. 水の教会（安藤忠雄設計、1988年竣工、北海道勇払郡占冠村）
4. ＲＣ造オフィスビル（学芸出版社刊「初めての建築製図」掲載の製図練習用の架空の建物）

〈それぞれの特徴〉

1. エシェリック邸：カーンの代表的な住宅作品。2次元の寸法入り図面が公開されている。写真が書籍やインターネット上で多く公開されている。主構造はレンガ造。寸法の押さえ方が日本と違い、建物外外、部屋の内内を規準としている。特殊なディテールが多く使われていて、学生には理解しにくい。シンプルな空間構成ではあるが、カーンの得意な「サーブド・スペースとサーバント・スペース」が繁栄されている。木立の中の住宅であるため、モンタージュはしやすい。
2. 住吉の長屋：安藤忠雄初期の代表的な小規模住宅作品。2次元の寸法入り図面が公開されている。写真が書籍やインターネット上で公開されている。鉄筋コンクリート造打ち放し仕上げ。特殊なディテールが使われている。シンプルな空間構成で、学生にも理解しやすい。長屋の一部であるため、モンタージュはしにくい。
3. 水の教会：ホテル付属の結婚式場で、安藤忠雄の代表作の一つ。2次元の寸法入り図面が公開されている。写真が書籍やインターネット上で多く公開されている。鉄筋コンクリート造打ち放し仕上げ。空間構成、動線が複雑で学生には理解しにくく、モデリングは難しい。特殊な敷地環境の作品であるため、モンタージュは難しい。
4. ＲＣ造オフィスビル：製図練習用の架空の建物である。2次元の寸法入り図面はすべてそろっている。架空の建物であるため、写真はない。鉄筋コンクリート造打ち放し仕上げ。面白さ（魅力）はないが、空間構成は至って分かりやすく、特殊なディテールはなく学生にも理解しやすい。モンタージュはしやすい。

〈作成した教材〉

全体の流れをつかむために以下のような教材を作成した。

- 詳細な寸法入り２次元図面資料（配置図、各階平面図､断面図２面以上､立面図２面以上など）。
- ＣＧ画像作成のための資料（モデリングの例、レンダリングの例、モンタージュのための背景画像の作成、モンタージュの例）。
- 手書きとＣＡＤでの作図の違いを中心とした図面作成・モデリング作成の手順解説。

〈教材使用の結果〉

学生に各建物の図面とＣＧ画像を作成させた結果は以下のようであった。

1. エシェリック邸：寸法の押さえ方が日本と違うことや特殊なディテールのため学生には理解しにくく、作成には4作品中一番時間が掛かった。ＣＧ画像の出来は4作品中一番見栄えのする作品が出来た。
2. 住吉の長屋：特殊なディテールが使われているが、小規模な作品であり基礎的な2次元図面作成の演習には適している。モンタージュの練習には適していない。
3. 水の教会：作品を読み込むのが難しく、2次元図面作成には4作品中２番目に時間が掛かった。規模が一番大きく、特殊な敷地環境の作品であるため、時間が掛かった割にはＣＧ画像の見栄えは期待したようなものにならなかった。
4. ＲＣ造オフィスビル：製図練習用の架空の建物であるため、2次元図面作成、ＣＧ画像作成ともスムーズに行えた。作品を読み込む練習にはならないが、プレゼンの流れを短時間で経験するためには適した教材であった。

女性の美徳と才知―*The Winter's Tale*のPaulinaの場合

大阪芸術大学　文芸学科　教授　団 野 恵 美 子

16世紀から17世紀にかけて、約150年もの間、イギリスでは女性向けの日常生活の手引書、女性の地位に関する論説や説教集、礼儀作法書が出版されてきた。そこでは、女性は父親や夫への従属意識を持つべきであり、男性を立てるよう説かれている。

男性優位主義が社会に流布していたとしても、エリザベス一世は独身を貫き、女房の尻に敷かれた亭主を非難する詩や、強情で口喧しい女を嘲笑する芝居が数多く見られるのである。当時流行のエンブレム・ブックでも良き妻であり女性は、口を閉ざす姿で描かれている。

しかし、『じゃじゃ馬ならし』(*The Taming of the Shrew*, 1593?)の中では、シェイクスピアは、ペトルーチオがカタリーナを手懐けるまでの手段が、口煩い女房を暴力的に屈服させるという昔話の型を踏襲しながらも暴力を用いず、家庭手引書の教えを利用しながら妻に教育的指導を行った。頭の回転が早く、丁々発止のやり取りができる妻は、男性優位社会に抑え込まれるのではなく、自己主張ができて家政を任せられる存在であることが約束されたのである。

『冬物語』(*The Winter's Tale*, 1611)では、ロバート・グリーンの『パンドスト』(*Pandosto*, 1588)を粉本としているが、シェイクスピアは、王が美しい女性を実子と知らずに恋をして自殺を遂げる悲劇であったのを、離別した家族が長い年月を経て再会する劇に仕上げた。

グリーンの原作では死亡する王妃を密かに生かせておき、最終幕までその秘密を観客にも知らせず、物語世界を取り仕切る人物として、王からも口喧しい女と呼ばれるポーライナという女性を創造したのである。沈黙が女性の美徳とされた時代に、才知にあふれ雄弁な女性が登場する理由を考える。

1.　ハーマイオニの雄弁さ

王妃ハーマイオニは、夫からボヘミア王をシチリアに引き留めるよう説得してほしいと請われ、機知に富んだ会話を駆使して、ボヘミア王の滞在を引き延ばすことに成功した。「あなたの攻撃は熱が足りないわ」、「ボヘミア王の難攻不落の防御も崩れるでしょう」、「客人としてではなく、囚人としてとどまっていただきます」などと、戦を仕掛けるような強硬な説得に男性陣は驚き、言葉が巧みすぎたため、夫からボヘミア王との不倫を疑われることになる。

不義を犯した罪を着せられたハーマイオニは、法廷で「私の側の証拠といえば私自身の言葉しかないのですから、『無実です』と申しても何の役にもたたないでしょう」と答え、自らの貞節と名誉を信じてくれるように願うが、レオンティーズは彼女の雄弁を厚かましさと解釈する。家父長制社会で、男性優位的な考えから、ここでは発言の内容を見るのではなく、正直に語った女性の雄弁さが有罪だとされる。発言そのものが女性らしい礼儀に反したものだと判断されている。

2.　がみがみ女としてのポーライナ

ポーライナは王妃に対して非道な扱いをするレオンティーズには、がみがみ女(shrew)としての態度を取る。

身重の体で牢獄に入ったハーマイオニを見舞うときには、牢番を脅しつけて侍女エミリアを呼び出し、自分の言葉で王を諫めることを何度も誓う。「お妃さまに申し上げて、私の弁舌のありったけを使います、と。この胸から勇気が湧き出るように舌から知恵が湧き出るものなら」との言葉通り、レオンティーズに「真実の言葉」を届けようとする。

レオンティーズは、ポーライナの発言と態度を無礼だとし、「アンティゴナス、その女を俺のそばに来させるなと言っただろう」、「お前、自分の女房も思い通りにできないのか」と言って、ポーライナの夫を責める。アンティゴナスも「妻が手綱をとるときは勝手に走らせておきます」と、妻がじゃじゃ馬であることを認める発言をし、レオンティーズからも「雌鶏につつかれて鶏小屋から追い出されたな」と尻に敷かれる亭主だと非難される。

3.　廷臣たちの沈黙

ボヘミア王の暗殺を命じられたカミローは、良心には反しても善良で実直な人柄から命に背けず、ボヘミア王に陰謀を打ち明けて共に逃げる。アンティゴナスも威勢のいい女房と違い、王の娘である赤ん坊を捨てる任務に心を痛めながらも、命令に従わざるをえない。

ハーマイオニやポーライナの雄弁に対して、沈黙は臆病で王に意見することができない廷臣たちに任せられている。アポロの神託に背き、赤子を捨てるという人道にも劣る行為をした罪を背負って、アンティゴナスには熊に食われて死ぬ結末が待っている。

4.　がみがみ女から支配する者へ

ハーマイオニが息子の死を聞いて倒れた後、レオンティーズが自らの愚かさを悔いた時、ポーライナは口煩い女から王を含めて物語を支配する者へと変身する。罪を認める王を慰めずに、絶望の淵まで追いやり、16年経った後も、廷臣たちが再婚を勧めてもポーライナは「失われし子が見出されるまで世継ぎを得ることなし」という神託を盾にして、ハーマイオニの地位を奪われないようにする。王はポーライナが命じるまで妻を娶らないことも約束するほどである。彼女には追うの嫉妬を罰するだけではなく、悔恨と許しへと導く重要な役割も担っている。

女らしいという伝統的な価値観は、『冬物語』の善悪の裁きには無関係であり、女性ではあっても正義感からの発言は力を持っている。語り続けたポーライナが沈黙するのは、夫婦と親子の再会が達成された後であり、和解と調和の象徴として新たな夫を迎え入れるよう説得されたときであった。

歌舞伎『敵討高砂松』について

大阪芸術大学　文芸学科　教授　出 口 逸 平

文政六（１８２３）年八月近江国膳所で、不義密通の恨みから妻と平井市郎次という武士を殺め逐電した研師辰蔵は、文政十（１８２７）年閏六月讃岐国高松近くの羽床村で、追手の平井外記・九市兄弟に討ち取られた。

この事件をさっそく取り込み、同年九月大坂の筑後芝居で上演されたのが歌舞伎『敵討高砂松』である。初演以来幕末から明治・大正にかけて、上方を中心に四十回余りも上演されたが、その人気は、辰蔵をモデルにした守山辰次の活躍に負うところが大きい。

今回は台帳、役者の二つの側面から、守山辰次の人物像を探ってみたい。

１　台帳の書きかえ

『敵討高砂松』の台帳は大別して、国会図書館蔵本・早稲田大学演劇博物館蔵本・阪急学園池田文庫蔵本の三種がある。初演の絵尽に照らし合わせると国会本が初演に最も近く、次いで演博本、最後に池田本と、後年になるに従って、作品全体の分量が減っていく。

それは作品前半の御家騒動の部分が次第に簡略化されたためだが、面白いのは後半の敵討では逆に場面が付け加えられている点である。たとえば池田本大詰の「追っかけ」では、辰次は寺の和尚に化けたり、雪隠に逃げ込んだり、腕を切り落とされてもまたくっつけたりとコミカルなシーンが連続する。なぜこのような書きかえがおこなわれたのだろう。

明治二十六（１８９３）年十月春木座（東京）の劇評は「場毎の目先中々面白く、殊に主人公の敵研屋辰次の役の安くて弱い所は、（十二代目中村）勘五郎に打つてつけにて、大詰敵討ちの場など九一郎役の（七代目市川）八百蔵、才次郎役の（四代目中村）駒之助二人に追廻され、舞台から土間の中まで一生懸命に逃廻る可笑さは、決して外の芝居では見られぬものなり。（略）見物大受けの模様なれば、日を追ふて大入を占むるなるべし」（「東京朝日新聞」十月二十四日　なお引用に際し補訂を加えた。以下同じ）と記す。つまり好色な卑劣漢ながら、どこか憎めない「安くて弱い」守山辰次が、主役の平井九一郎・才次郎兄弟以上に観客の喝采を浴びていたのである。

２　二代目浅尾工左衛門の活躍

天保十三（１８４２）年正月に刊行された役者評判記『役者投扇曲』には、前年の天保十二年九月大坂中の芝居で上演された『敵討高砂松』の役者評が載せられている。文政十年の初演、文政十二年の再演と異なり、「大芝居にて始めて」（『歌舞伎年表』第六巻）とあるとおり、天保十二年の今回が『敵討高砂松』最初の大劇場公演であった。

主人公の平井兄弟に関しては、三代目中村芝翫が「唐崎九市郎役、娘おらん役の（三代目中山）よしを丈との出合の役どころ。それより宿屋で盗賊と思ひ、不思議に弟才次郎にめぐり合ふ所より、後の敵討まで申し分なく大出来大出来」、また初代実川延三郎が「比良井才次郎役大序より大切まで申し分なく大出来大出来」と触れられるが、初演以来ずっと守山辰次を演じてきた二代目浅尾工左衛門（初代大谷友次、１７８６～１８４５）の項では、「先年（文政十年）大西芝居にて新狂言の時、この辰次をつとめました。其時市郎右衛門役は故人三代目（市川）鰕十郎丈、兄九市郎役は（二代目沢村）源之助丈（今の江戸の訥升丈）、また才次郎役は（二代目尾上）多見蔵丈で大当りをとられし狂言なれど、其時にはまたまた格別によふなりました」と今回の舞台が初演以上の出来であったことを伝え、特に「守山辰次は才次郎の相手になるゆへ、いろいろとこなしあつて、それより市郎右衛門をだまし討ちにして立ち退く所を手強くやられしゆへ、よかつたよかつた」、さらに「宿屋の段、比良井兄弟と合い、おどろき立ち退くこと大出来大出来。後の敵討まで申し分なくできました」と辰次の演技が、具体的に称賛されている。

この二代目浅尾工左衛門は「当時実悪の中でも芸にかけては虫でござります」（『役者舞台扇』天保十二年刊）、また「何役でも自由自在」（『役者投扇曲』）といわれるほど、芸熱心で達者な役者として知られていた。しかも「おかしみの中に憎みありて」（『役者手柄競』天保六年刊）、「憎みの中におかしみもあり」（『役者金剛力』天保十一年刊）という彼の芸風は、まさに守山辰次にうってつけであった。

３　「半道敵」守山辰次

家老の平井市郎右衛門を闇夜で「だまし討ち」する敵役の一面と、敵討ちの場面で「舞台から土間の中まで一生懸命に逃廻る可笑さ」の道化役の一面を持った守山辰次の人物像はまさに「半道敵」、敵役と道化役を兼ねた「滑稽な敵役」の典型であった。
その役柄に、二代目浅尾工左衛門の芸風がぴたりとはまり好評を得たことは、想像に難くない。

そんな役者の評判に応じて、台帳が書きかえられることは歌舞伎界では珍しくなく、それがまた役者の競争心に火をつけ、演技により一層の工夫を促したにちがいない。こうした役者と台帳の相互刺激のなかで、『敵討高砂松』は「成長」していったと考えられる。

大正十四（１９２５）年十二月、木村錦花（原作）・平井兼三郎（脚色）・二代目市川猿之助（主演）によって、これまで脇役だった守山辰次がついに主人公研屋辰次（通称・研辰）となる『研辰の討たれ』が歌舞伎座で上演されたが、この評判作が生まれる素地は、『敵討高砂松』の「成長」の過程で育まれたといっても過言ではない。

ボードレール『パリの憂愁』のさらなる探究

大阪芸術大学　文芸学科　教授　山 田 兼 士

まず、平成２７年度に発表したおもな研究業績（論考・評論・エッセイ・書評・翻訳など）を挙げる。

(1) 小野十三郎と『山河』
『山河』復刻版・別冊、三人社　2016、2、10

(2) 『詩に就いて』の詩に就いて
『現代詩手帖』2015 年９月号、特集「谷川俊太郎『詩に就いて』を読む」（思潮社、2015、9、1）

(3) 故郷喪失／故郷創出　詩人の場合
『樹林』2015 年 12 月号（通巻 611 号、大阪文学学校・葦書房）

(3) 谷川俊太郎とジャズの話
『洪水』第１７号（洪水企画、2016 年 1 月）

(4) 詩論時評(10)　闘う詩論／添う詩論
『びーぐる―詩の海へ』第 27 号（澪標、2015、4、20）

(5) 対論・この詩集を読め（第 26 回）岡本啓『グラフィティ』（細見和之との対談）
『びーぐる―詩の海へ』第 27 号（澪標、2015、4、20）

(6) 対談「現代詩をぶっとばせ」
（町田康／山田兼士）報告文　日本現代詩人会報 No139（日本現代詩人会、2015、7、5）

(7) 詩論時評(11)　「詩人たちよ！」
『びーぐる―詩の海へ』第 28 号（澪標、2015、7、20）

(8) 対論・この詩集を読め（第 27 回）小林弘明『F・ヨーゼフ』（細見和之との対談）
『びーぐる―詩の海へ』第 28 号（澪標、2015、7、20）

(9) 長田弘『長田弘全詩集』『最後の詩集』（書評）
『びーぐる―詩の海へ』第 28 号（澪標、2015、7、20）

(10) 南風桃子『うずら』（書評）
『びーぐる―詩の海へ』第 28 号（澪標、2015、7、20）

(11) 石原吉郎の〈ユーモア〉居直りりんごの憂鬱
『びーぐる―詩の海へ』第 28 号（澪標、2015、7、20）

(12) 町田康の詩表現　散文の中の詩・名フレーズ集
『びーぐる―詩の海へ』第 29 号（澪標、2015、10、20）

(13) 対論・この詩集を読め（第 28 回）岡井隆『暮れてゆくバッハ』（細見和之、山下泉との鼎談）
『びーぐる―詩の海へ』第 29 号（澪標、2015、10、20）

(14) 詩論時評(12)　詩学再創造に向けて
『びーぐる―詩の海へ』第 29 号（澪標、2015、10、20）

(15) 現代詩をぶっとばせ（町田康との対談）
『びーぐる―詩の海へ』第 29 号（澪標、2015、10、20）

(16) 田原詩集『夢の蛇』（書評）
『現代詩手帖』2015 年 12 月号（思潮社、2015、12、1）

(17) 八重洋一郎『太陽帆走』（書評）
『びーぐる―詩の海へ』第 30 号（澪標、2016、1、20）

(18) 歌と呪縛と構造記憶（エッセイ）
『びーぐる―詩の海へ』第 30 号（澪標、2016、1、20）

(19) 対論・この詩集を読め（第 29 回）菱木紅『サカムケ』（細見和之との対談）
『びーぐる―詩の海へ』第 30 号（澪標、2016、1、20）

(20) 詩人と歌曲　その３　ルコント・ド・リール
京都フランス歌曲協会、コンサート用プログラム 2015、7、４（ルコント・ド・リールの詩 16 篇の対訳）

(21) ヴェルレーヌの歌曲―その詩と生涯
京都フランス歌曲協会、コンサート用プログラム 2015、10、10（ヴェルレーヌの詩 22 篇の対訳）

以上、昨年より２点少ない 21 点で、そのうち(20)と(21)が平成 26 年度の研究テーマに直接関わるもの。特に(21)は当日レクチャーも担当したので、本研究が大いに役立った。

CONSTRUCTED TEXTILESによる制作・研究　< Shaping cloth（布の変形）>

大阪芸術大学　工芸学科　教授　小 野 山 和 代

拙論CONSTRUCTED TEXTILESの分類によればShaping cloth（布の変形）は、pleat（細長い折襞）、drape（優美な襞）、gather（縫集めた襞）smocking（刺繍襞）、shirring（縫縮めた飾り襞）、frill（飾り縁襞）、pinching（つまみ襞）、shibori（絞り）などをあげている。布の柔軟で変容性に富む布の特性を生かして、襞をよせる、皺をよせる、折りたたむ、絞るなどの工夫で立体的に表現する方法をshaping cloth（布の変形）としてまとめ、研究報告とする。

Pleat,drape,gather,smocking,shirring,frill,pinchingなどをあらわす日本語の名詞はみあたらず、布に襞をよせる、飾り襞を施すなどの布の扱いかたは、西洋文化が一気に入る明治時代まで例外もあるが、あまり見あたらない。

例えば、着物と洋服を比較すれば布の扱いに対する違いが顕著にあらわれている。洋服は身体のヴォリュームを重要視している。縫製には「ボディ」が準備されており、個人の体系にあわせてフィットした洋服がつくられる。一方着物の製図は直線裁ちで大・中・小程度のサイズくらいで、腰紐や帯で着付ける。洋服はドレープ性を重視した縫製で布地を使用するが、着物は直線裁ちで、絵画的染織模様を活かすような、柄の配置がなされている。保存の方法も違い、洋服はハンガーにかけて保存するが、着物は平坦に折りたたみ（畳紙）に包み保存する。洋服は立体的なマネキンに着せ展示するが、和服は衣桁に掛けられる。体型にあわせて布を裁断、縫製する洋服の布地は、布に襞状の造形を取り入れる傾向が顕著で、用途と形態に応じて襞類の違いが分類され、それぞれに名称がついている。

和服は矩形の布にこだわり平坦な縫製、襞に相当する名称は見当たらず、わが国には布を立体的に形状化した染織品はきわめて少ない。その少ない例の一つに「鹿の子絞り」があげられる。これほどまで精緻に布を括り、立体感を出す仕事が可能なら、大胆に布を形状化することも可能だが、日本では「鹿の子絞り」や「しぼ（皺）」という表面の細かい凹凸程度にしか布を加工しなかった。布に立体感を与えることにたいする消極性が日本の特異的な傾向といえるだろう。日本の布の造形には、矩形、直線、水平、平面という構造が、西欧の造形には、円、曲線、垂直、立体といった構造が認められる。つまり、布に鋏をいれることを嫌っていること、特に布を曲線的に切ることを避けること、布を一枚の矩形のものと考えていることなどがあげられる。鋏を入れずに一枚の布を重視することは、三宅一世の「一枚の布」に受け継がれ、細かいプリーツをドレス全体に施し、平面的（日本的）なプリーツ（西洋的）ドレスはファッション界では不朽の名作といえよう。

現代染織造形でもshaping cloth（布の変形）を積極的にいかそうとする傾向がある。綿布を幾重にも重ねて、襞を効果的にあらわした島田清徳の作品、一枚の大きな布のドレープ性（たるみ）を存分に活かしたスケールの大きな庄司達の作品、織られた布のたて糸とよこ糸の引っぱり具合で皺や襞を表現した拙作など、いずれも布の皺やドレープ性をたくみに作品にとり入れている。皺・たるみにはマイナスのイメージが漂うが、しぼ、プリーツ、ギャザー、ドレープなどとなる。染みひとつないテーブルクロスやナプキン、パネルに布をピンと張る、紙を皺なく貼る。ピンと張った襖や障子。空気をいっぱい吹き込んだ風船。ピンと張ったテント。ピンと張った糸。ピシッとプレスした皺ひとつないシャツやハンカチ。弛みない美しい首筋。弛みがないシェイプアップした身体。体にフィットしたスーツ。これらとは最大の差異をもつ現象として、皺・たるみがあるだろう。造形上排除しようとする行為、どちらかといえば避ける現象だ。

けれど、テーブルクロスはやがて染みだらけになる。美しく咲きほこった花もいずれは枯れて散る。美しい人もいずれは老いがおとずれ皺だらけになる。リネンの真っ白いシーツもいずれは黄ばむ。この世のすべてのものは変化してしまう、うつろいゆく、さけることのできない滅びがあるからこそ、若々しい張りのある表情を好む。その張りとは対極にある「皺・たるみ（shaping cloth）」に独自の情報を読みとり、うつろいを表現できたらと思う。

参考資料：
CONSTRUCTED TEXTILESの体系的分類の試み
民族藝術VOL.24　p207-214
CONSTRUCTED考「しみ・しわ・たるみ」 SOMÈ No.8

染色技法による創作と理論、集大成にむけて

大阪芸術大学　工芸学科　教授　福 本 繁 樹

ライフワークとなっている「染色技法による創作と理論」を研究課題とし、制作と論考の両面を連動させる研究計画を平成25年度にたちあげ、三年計画の目標のひとつとして、作品と著作をくみあわせて編集した単行本の出版を設定。初年度課題の「技法のメカニズム研究を中心に」、次年度の「自己の創作姿勢の解明を中心に」に引き続き、当該年度はその仕上げとして「集大成にむけて」を課題に研究活動を推進した。

結論としては、計画通りその集大成をかたちにした単著『染色論のすゝめ』を3月末に刊行することができた。B5変形判、全116ページ、表紙や表紙中に、一部自作の作品もカラーで紹介した。またバイリンガル仕様として：英文の論文も3編掲載、日本語論文の英文Summaryも掲載した。目次に掲載した論文のタイトルは次のとおりである。大阪芸大在任期間中に執筆投稿した論文やエッセイのなかから、染色論に関するものを集めて、一冊のまとまった形にするためにかなりの加筆をすめたもので、前書きや後書き、最新の論文「染めの現象と本質」は新たに執筆した。また作品発表活動についての記録も掲載している。

「もったい」「できる」「なるほど」
MOTTAI, DEKIRU and NARUHODO
日本人と「染め」、The Japanese and the Art of Dyeing
工芸は全感覚の美、風合い—日本人の触覚性
The Technical Arts as an Aesthetics of Total Sensation,
"fuai"—The Tactileness of the Japanese,
染織の始源と現代、The Origins and Present State of Dyeing and Weaving
「染織」と「テキスタイルアート」—現代染織造形と工芸世界の国際間相違をめぐって
" SENSHOKU" and “Textile Art”: International Differences in Textile Culture,
民族とモード、Ethnicity and Mode
Directions in Contemporary Rōzome, 2005RŌZOME AND THE WEST: A CULTURAL TRANSLATION BARRIER, An Analysis Based on the Keyword 'RIMPA'
ろう染にさぐる日本美術の特色—〈琳派〉をキーワードに、Characteristics of Japanese Fine Arts as Found in the History of Wax Resist Dyeing - Taking "RIMPA" as a Key
創作の眼から検証する「京都の染め」、Kyoto's SOMÉ Art — A Creator's Perspective, 2010
染めの現象と本質、The Phenomenon and the Essence of Japanese Contemporary SOMÉ, 2016
現代のことば
　「SOMÉ」を世界に発信、「染織」ということば、﨟(ろう)纈(けち)の三大不思議、蠟染め、民族際感覚、ブックアート、ペルソナ (假面)、アートウェア、ローザンヌから北京へ、日本の心、人生は短く芸術は永し、世知辛い世の中の教育
あやなす展のあゆみ　2000〜2015
History of AYANASU (weaving and dyeing elegance) Exhibition (2000〜2015)
福本繁樹 発表活動一覧　1988〜2016 (大阪芸術大学在任期間)
List of Fukumoto Shigeki's Exhibitions and Other Works (1988〜2016)
教員退職に際して

この論文集刊行の暁には、研究活動成果の集大成を示す報告として、あらためて提出したい。
その他、今年度の成果として次のようなものがある。

作品発表：

2015

●開館20周年(丹波市発足10周年)記念企画展「植野コレクションⅢ エンバ美術コンクールの軌跡」(丹波市立植野記念美術館、丹波、3/7〜4/5)
●与謝野晶子のいろ —染と書— 花鳥諷詠 百選會の歌、高島屋大阪店6階美術画廊、大阪、5/6-12、高島屋資料館、大阪、5/18〜6/30
●—俳句からの創造—染と書、坂出市民美術館、坂出、8/8-30
テキスタイルアート・ミニアチュール 4 —百花百遊—、Gallery5610、東京、9/25〜10/3、金沢21世紀美術館 市民ギャラリーB4、金沢、11/17-23
●第20回 染・清流展、染・清流館、京都、後期10/3-25
第11回現代作家タピストリーと彫刻展、オリエ　アート・ギャラリー、東京、10/5-17
●特別企画展 京都画壇にみる琳派のエッセンス —ユーモア＆ウィット—、京都府立堂本印象美術館、京都、10/7〜11/29、二曲両面屏風《風神雷神》(各188×180㎝)

2016

●新春企画「福本繁樹」展、ギャラリー恵風、京都、1/14-24
●特集展示：テキスタイルとアート—ボーダーレスな可能性」、京都国立近代美術館、1/27〜3/21

研究発表：
●小コレクション展Ⅳ「世界の型染め」、京北の田舎屋、京都、2015 8/1-2
●研究発表「織物以前のこと、織物以前の豊かな布・装飾文化」、第 57 回 意匠学会大会、武庫川女子大学、2015，7/26
●第 57 回 意匠学会大会研究発表要旨「織物以前のこと—オセアニアの衣文化」『デザイン理論』№67、意匠学会、2016年1月31日刊行
●第 57 回 意匠学会大会パネル展示発表要旨「織物以前のこと—織物以前の豊かな布・装飾文化」『デザイン理論』№67、意匠学会、2016年1月31日刊行
●研究論文「染めの現象と本質、The phenomenon and the essence of Japanese contemporary SOMÉ」『民族藝術』Vol.32、民族藝術学会、2016年3月31日刊行

「平手造酒」（1928 年、志波西果監督）ほかの無声映画フィルムの調査と研究

大阪芸術大学　映像学科　教授　太 田 米 男

今回の研究は、東京のある映画愛好者の依頼から始まった。「平手造酒」や「切られ与三」など 20 数本だが、日本映画史の欠落した幻とされた貴重な映像が数多く含まれており、その調査と復元についてであった。

我が国の無声映画のほとんどが散逸し、完全なものはもちろんのこと、一部（断片）でも残っている作品は数％に過ぎない。欧米と比較すると空しくなる。例えば、フランスでは、映画（シネマトグラフ）を発明したリュミエール兄弟の作品。彼らは、世界各地にカメラマンを派遣し、歴史的な事件や風俗などを記録してきた。その膨大な映像は、フランス政府によって、国宝扱いして全て保管されている。アメリカの監督Ｄ.Ｗ. グリフィスは生涯で約 500 本近い映画を製作してきた。その中で、散逸が確認されているのは数本だけで、その他はすべて残存している。これに対し、同世代の日本映画の父と慕われる牧野省三は、同じく 400 本以上の映画を製作・監督してきたが、残存しているフィルムは 10 本も確認できない。全く正反対の現状がある。

我が国で唯一の国立フィルム・アーカイブである東京国立近代美術館フィルムセンターの調査（2014 年）では、1903 年の「紅葉狩」以降の日本の無声映画製作総本数（推定）13,522 本中、1910 年代 6 本、20 年代 203 本、30 年代で漸く 711 本で、全無声映画の 7％も満たない。年間平均 500 本以上を製作してきた日本映画のなかでの状況で、それも完全なものはなく、2、30 秒の玩具映画、16 ㎜やパテベビー（9.5 ㎜）の短縮版からの復元作品を加えての数字である。映画は作るが、保存してこなかった。それが、日本映画の現実である。ちなみに、今もその状況は続いている。

このような状態の中で、今回の依頼作品も、オリジナル・フィルムが散逸し、幻の作品とされたものばかりである。これらの依頼を受けた中から厳選し、今回修復して調査した作品は、10 作品で、主なものは以下の作品群である。

①平手造酒。②切られ与三。③夜渡り鳥。④荒木又右衛門。⑤自来也。⑥安兵衛十八番斬り。⑦飛龍の剣。⑧髑髏銭前篇風の巻。⑨髑髏銭後編雲の巻⑩鍔鳴浪人虎狼の巻。であった。

その中の一部を紹介する。「平手造酒」は、1928 年、日活京都、志波西果監督、大河内伝次郎主演。約 100Feet。ブルー調色。前後タイトルあり。ナイトレート。フルフレーム・サイズ。朝日フィルムが販売。

志波西果は、阪妻プロ「尊王」の監督であり、各社を渡り歩いた時代劇の代表的監督である。大正から昭和初頭、歌舞伎から映画劇への流れの中で、写実的な剣戟やカメラワークなどの大きな変革期にその先頭にあったが、作品が散逸しているため、忘れられた監督の一人となっている。白塗りから黒塗りと呼ばれるメイクも変わり、その作品の写実的な演出は、壮絶なラストシーン（残存部分）だけでも充分に理解できる。

②切られ与三。1928 年、松竹下加茂。小石栄一監督。林長二郎（長谷川一夫）主演。60Feet。ブルー染色。ナイトレート。フルフレーム。朝日フィルム製。…与三郎がお富の裏切りにあって、やくざたちに袋叩きにあう場面。その活劇シーン。これまでも発見されている冒頭の海岸でのお富との出会い。そして、蝙蝠安に連れられ、お富と再会する場面。これらをつなぐと 15 分程度のものになる。

③自来也。1936 年、新興キネマ、山内正二監督、大石日出夫、鈴木澄子主演作品。約 30Feet。染色・着色なし、前後タイトルあり。キング・フィルム製。スタンダード。（画面サイズから見て、オリジナルはサウンド版。上映スピードも 24 コマ／秒。ナイトレート・フィルムではなく、アセテート製で、劣化が始まっていた。）・・・新興キネマは、戦時統合で、日活、大都と合併し、大映となり、現在、角川書店に継承された会社で、撮影所があった場所も、大映の第 2 撮影所を東横映画が使用、現在の東映株式会社の撮影所となっている。会社も撮影所も映画作品も現存していない。新興キネマ作品の一部は、ＧＨＱ（連合国軍総司令部）によって、非民主主義映画やその他の日本映画と共に撤収され、1960 年代末に返還された。その受け皿として、東京国立近代美術館フィルムセンターの（神奈川県）相模原分館が建設され、現在もここに保管されている。しかし、今回の作品は、撤収作品リストにも入っていなかった。すでに戦時下で失われていたものである。30Feet（30 尺）という玩具フィルムとして販売されたもののみ現存する映画たちである。

以上の例をみても、玩具映画として販売されたフィルムは、大正末から昭和初頭に限定され、オリジナル作品が散逸しているだけに、映画史の欠落部分を補うものになる。それだけではなく、映像による風俗や世相、演出手法、撮影技術、時代考証的な意味でも、残存フィルムから教えられることは多い。今日的には、忘れられた監督や出演者、スタッフたちの名誉回復にもつながっている。残された作品たちがそれらを証明することになるだろう。

構造的＝物質主義映画の研究

大阪芸術大学　映像学科　講師　大 橋　　勝

映画作品制作の一連の工程において、どこまでが創造的な作業と考えることができるだろうか。脚本・演出・撮影・演技・録音・編集などは、多くの人が創造的作業と認めるだろう。ところが、例えば映写はどうだろう。映写の良し悪しは、映画鑑賞の質に決定的な影響を与えるが、映写そのものを創造的な表現行為とみなすことは通常はないだろう。これと同様に現像・プリント等のいわゆるラボ・ワークも、一般的には創造的作業とみなされてはこなかった。個人で映画制作を行う作家でも、現像・プリント作業は現像所に発注するのが一般的である。これは多くの写真家が自ら現像・プリント作業を行なうのと対照的である。現像・プリント作業に求められるのは、自然で忠実な再現性であるが、それはすなわち映画に期待される「記録」や「再現」という昨日でもある。これら工程を作家自身が行なうことにより、映画が無意識的に負わされている役割から解放され、映画そのものを批評的に問い直す裂け目が生まれてくるだろう。この問題意識より構造的＝物質主義映画と、それに先行する構造映画について考察し、今日的な意味を問い直す。

構造映画／Structural Film とは、P・アダムス・シトニー／P.Adams Sitney（1944-）によって紹介された実験映画の形式である。映画を成立させるフィルムの特性や、撮影・映写などの映画の仕組みそのものを内容とする傾向を指す場合が多い。これは抽象表現主義、ネオダダ、ミニマルアート、コンセプチュアル・アートなど、先行するあるいは同時代の芸術動向との関連が指摘できる。シトニーは「フィルム・カルチャー／Film Culture」1969 年夏号に掲載された論文『構造映画／Structural Film』で、構造映画の特徴として、次の４つの要素を挙げている。1.固定したカメラ 2.フリッカー（明滅）効果 3.ループ（繰り返し） 4.再撮影。ただし、これらの特徴を全て備えた作品があるわけではなく、定義というよりも、いくつかの突出した作品内容の列挙と言うべきかもしれない。

通常の映画は、映像を通じて虚構あるいは現実感を伴う時間と空間を仮想体験するが、構造映画の場合、観客はスクリーン上で変化する映像そのもの、あるいは撮影から映写にいたる映画の現象を経験することになる。シトニーの想定した構造映画の代表的なものとして、45 分間かけて壁に貼った写真にズームアップしていく過程で、部屋の中で生じた出来事と、映画制作のプロセスが拮抗する《波長／Wavelength》（マイケル・スノウ／Michael Snow、1967）。白味と黒味の明滅の抑揚だけで構成された《フリッカー／The Flicker》（トニー・コンラッド／Tony Conrad、1965）。限定的な写真素材と明滅する色彩、上映時間を 7 等分する 8 つの題字、反復する声のサウンドトラックなどで構成された《T,O,U,C,H,I,N,G》（ポール・シャリッツ／Paul Sharits、1968）。サイレント期の映画を映写したスクリーンの再撮影とそのヴァリエーションで構成された 2 時間の長編《トム、トム、笛吹きの息子／Tom,Tom,The Piper's Son》（ケン・ジェイコブス／Ken Jacobs、1969）。街中で採集されたアルファベットが法則に則って展開する《ゾーンズ・レマ（ツォルンの補題）／Zorns Lemma》（ホリス・フランプトン／Hollis Frampton、1970）などがある。

構造的＝物質主義映画／Structural-Materialistfilm という擁護は、ピーター・ジダル／Peter Gidal（1946-）によって提唱され、理論化された実験映画の形式。北米における構造映画の影響下のもと、主に 60 年代後半から 70 年代イギリスにおいて制作された作品群を指す。ジダルは論文／宣言『構造的＝物質主義映画の理論と定義』（1976）で、構造的＝物質主義的映画は「何かを再現したり記録したりしない」そして「カメラが何に向けられているかということと、〈映像〉が提示される方法というセグメント（部分）間の関係性を生成する」と述べている。映画の映画による自己言及であるが、ここには映画的制度を批判的・分析的に扱う姿勢が認められる。さらに、この動向の組織的母体であったロンドン・フィルムメーカーズ・コープ（LFMC）が、ワークショップにおいてフィルム現像やプリント作業をおこなっており、映画作家達がそれら設備を使用できる環境があったことも、この傾向を支える大きな要因であった。

近年の日本では、個人映画において大きな位置を占めていた８ミリフィルムのメーカーによる現像サービスが停止されるなどの事態に対応するため、自家現像が見直されるという状況があり、そこから手法としての自家現像が逆に注目されるという現象があった。現在では、敢えてフィルムで映像制作することの必然性に対する返答、作品は作家による手作業によって制作されるという芸術観、作為を廃し物質の性質や質感を重んじる美意識、これによってしか得られない独自のイメージの追求など、メディアに対する批評性を超えて、多様な価値観がこの動向の背景としてある。

インスタレーションの生態学

大阪芸術大学　芸術計画学科　教授　犬 伏 雅 一

インスタレーションが、見る側にとって一挙に視野に収まるとしたら、おそらくそれはインスタレーションとはいえないであろう。インスタレーションという言葉は曖昧であって、厳密にはアートをつけるのが適切かもしれない。たとえば、クレア・ビショップは「インスタレーション・アート」と呼んで、インスタレーションが英語では、単なる設置でしかないことを回避しようとする。しかし、我々日本人（？）は、平気でインスタレーションと言うであろう。視覚領域に関わるアートが、一挙に視野に収まる対象との関係性を基本的に前提しているとすると、アートはとりあえず有用であろう。しかし、インスタレーションが一挙に視野におさまらないのであれば、アートはカットしてもいい。ただし、一挙に視野におさまるというメルクマールだけでアートの外延を設定するのもいささか狭量であることは自明のことではある。実際、タブロー様の巨大なグルスキーの写真も、そして巨大なタブローも一挙に視野には収まらないのであるから、これらはアートの外延から外れてしまう。しかし、一挙であることから一歩退いて、一定の時間をかければある観賞の収束点があって、そこで「一挙」が実現するということにすれば、なお、アートの外延にそれらは回収できる。つまり、一定の解釈の完成点を認めるとするとアートとなりうる。実は、巨大なタブローでなければ「一挙」が成立するのかというと、これは怪しいのである。スティーグリッツの初期の写真—いまやそれがアートであることは押しも押されもしない事実と確定しているのだが—は大変小さなものであって、間違いなく一挙の対象といえそうである。ところが、すでにデリダが『声と現象』において超越論的な〈一挙〉が「一挙」ならざることをそのテキスト読解のパフォーマンスで見事に示してみせている。ただし、デリダのこの所作は、既に我々の思考の記号性を透徹して語りだしたパースの中にあった。また、ウィットゲンシュタイの『論考』の写像論はこの「一挙」を自信満々に宣揚する一方で、「一挙」が届かない領域を切り出していたわけだが、周知のように後期ウィットゲンシュタインは、「一挙」の届かないエリアを論考の写像論がカバーしていたはずの領野へと拡張して、いわば哲学的な表象論から一挙に反表象論へとブレイクスルーしたのである。

ウィットゲンシュタインが「一挙」を拒んだことと、解釈の本質論的な到達点を忌避したことは通底する事柄である。すなわち、デカルト的な表象の主体は生態学的な場へと布置されることになる。生態学的な場に布置された主体は、「一挙」と本質論的な解釈の収束点から解放されて相対主義的な安穏を獲得するが、それは観察者であることを根本的に放棄することであり、観察者という仮構性を打ち砕くことである。アートは観賞ではなく行為であり、実は、作者と観者という二項対立も無効となる。スティーグリッツはネガから執拗にプリントを作り続けていたが、それは表象の終局を探そうとする愚行であると同時に、表象の終局の無効の実践でもあった。ただ、表象の終局がおとぎ話であるというのではない。おとぎ話という言語ゲームは、それをゲームするものにとって、実在である。言語ゲームは生態学的であり、ゲームのルールは可視化つまり、表象できないだけでなく、あるのだが、ないのであって、とはいえ、そのゲームのプレイヤーにとってゲームは実在のいわば硬さを持っているのである。このゲームの硬さが一つの「真理性」の立脚点であり、同時に真理性の本質主義的な在りようを希求するプラトン的な血脈の無根拠性の暴露である。

なぜ、インスタレーションが跋扈するのか。歓迎の意を含んで跋扈するといいたい。なぜインスタレーションが跋扈するのか、それが本研究の主導的な問いである。デカルト的な表象論、表象の主体を含んだ「アート」、いわば普遍文法を前提とする言語ゲームは局所論的には成立したが、「局所」自立化の試みによって自壊していく。（アートの非生態学化による命の終わりである。）ヨーロッパは、「一挙」と解釈の終局点を拠り所として、アカデミーに象徴される自律的に切り出し可能な手順としてのメチエの習得とカップリングしてアートのある真理化を図り、この真理性への自信を背景に、自ら局所でありながら、それを帝国主義的に世界へと拡張し、ヨーロッパを頂点とするアート行為のヒエラルキーの当然さを地球規模でプロパガンダしてきた。しかしながらその足元でのインスタレーションの跋扈は、表象論的主体の崩壊であり、「アカデミーに象徴される自律的に切り出し可能な手順としてのメチエ」がもはや制作者のメルクマールとはならない事態を招来した。アートのモチーフが生態学的広がりから噴き出してくる。アヴァンギャルドを水平的に捉えなおせば、それは、多元性の出現そのものであり、無意識、身体、政治とうい生態学的なアートの多元的ゲームは下手／上手いの二項対立の無効化であり、「アカデミーに象徴される自律的に切り出し可能な手順としてのメチエ」の水平的項への格下げでもある。アートの多元性が地球規模に広がるとき、よりローカルな—そしてローカルしかないのであるが—ゲームは、その独自の「アートのメチエ」を水平的に包含して生態学的に展開すると、当然ながらインスタレーションの悦ばしき跋扈が至る所に出現することになる。日本が一国的閉域でない以上、自らの接続するアジアのアートシーンに注目する必要がここにある。最後に、アートの生態学化におけるギブソンの議論の位置づけはなお継続的な課題であること、プラグマティズムの議論が大いに参照されなければならないことを記しておこう。

武士道：その神話と現実

大阪芸術大学　芸術計画学科　教授　純 丘 曜 彰

この研究の目的は、新渡戸稲造を初めとして語り出された高い規範倫理としての武士道ではなく、言語以前の実際の江戸時代の武士の生活倫理を調べることによって、そのズレを明らかにする、ということである。この研究の結果、生活倫理とされていたのは、「家」を根幹とする武士やその家族、使用人までをも含む武家独自のアイデンティティであり、武道者個人の規範倫理とは大きく異なる、ということがわかってきた。

武士道として語られる規範倫理が文献根拠としているものの大半が、宮本武蔵『五輪書』などの武道書である。しかし、生活倫理として見た場合、「家」というものの比重が大きい。浪人はともかく、すべてのまっとうな武士は、家族や使用人を含め、いずれかの上位の「家中」に属しており、この一族郎党の重層的な集団防衛システムこそ、中世以来、武士が確立してきた、独特の生活倫理である。

それは、城、屋敷、所領に象徴される。しかしながら、これは、軍略的な地政学上の必要性に基づくものではない。たとえば、幕府にしても、火災で焼失して以来、江戸に城の天守閣は再建されず、大名は、江戸と国元に屋敷が分かれ、所領も、実際の国元ではなく、かつて先祖が拝領したという国名とその官位を自称他称している。親族としても、養子のやり取りが盛んに行われ、血縁はかならずしも問わない。「家」として存続すること、家名としての名誉と威厳、そしてそれに基づく防衛力を保ちつつ、郎党や村民をも含む「家」の経営を維持することに重きが置かれている。

つまり、武士にとって「家」は、クラン（氏族）のトーテム（氏族の起源とする動植物への崇拝）信仰に似ている。実際の生活が在京、在江であっても、その一族はもちろん郎党まで、その発祥の地に精神的に根付いている。たとえば、徳川家とその家臣団は、江戸にあっても「三河武士」であり続ける。同様に、個々の大名や旗本、およびその家族や使用人も、その所領は代官や奉行に任せていながら、あくまで所領を持っていることにおいて、そこにいながらにして、そこの者ではないアイデンティティを保ち続ける。

興味深いのは、天皇を中心に家長制が庶民にまで普及させられたはずの明治以降において、江戸時代まで当然であった、この武士およびその家族や使用人の「家」の生活倫理が、きれいにネグレクトされてしまったことである。森鴎外などは明治になっても古い「家」を心に引きずり続けたが、新渡戸などの場合、本人がクリスチャンであり、キルケゴールのような神の前の単独者という思想の方が基盤にあって、家族や使用人を含む武士、武家の生活というものは視野から抜け落ちてしまっている。また、明治政府は、下級武士から身を起こしたものが多く、門閥は親の仇と福沢諭吉が言うがごとく、旧来の武士の「家」が徹底的に攻撃対象とされながら、それと同様の自分たちの新興の藩閥、閨閥を構築した。また、庶民を含む義務教育、国民皆兵、武芸普及において、「家」よりも、郷土や一門という新たな門閥が形成された。

浪人ですら仕官のために系図を持ち歩いたと言うように、武士およびその家族は、源氏か平家かというように、律令制以来の家柄の歴史的正統性がアイデンティティを内面に持ち歩いている。一方、明治時代の藩閥、閨閥、門閥、郷閥は、あくまで本人一代の経歴に基づくのみであり、子が親の縁故を利用して再び同じ経歴を獲得するのでもなければ、世代を超えて継承できるものではない。つまり、血や生まれ、まして養子縁組のみでは、「家」の所属感を得ることができない。

先行研究を洗っているが、日本の社会学や倫理学そのものが、明治時代以来に輸入された西欧の個人主義を基調としており、また、むしろ明治時代以降の同時代的な政治や経済の中枢の閨閥や門閥に関心が移ってしまっており、武士を「家」という観点から、律令時代から江戸時代までトータルに俯瞰するものは多くない。むしろ、先にクランのトーテム信仰を挙げたように、非個人主義というものを奇妙な存在として見る古い文化人類学の「未開人」研究のようなものの方が、援用できる概念を多く含んでいる。

このような事情で、いまだ資料や事例を猟集している段階ではあるが、徐々に、いわゆる武道者の明治的「武士道」とは異なる、「家」を中心とする非個人主義的な生活倫理がの姿が見えるようになりつつあり、いくつかネット雑誌（ＮＴＴgoo など）の記事などとして断片的に公表したりもしている。「家」第一のアイデンティティこそ、個人の死生を超越する武士道の源泉でもあり、我々の祖先の生き方でありながら、現代の我々がすでに失った別の生活倫理として、その全体像をさらに解明していきたい。

映像技術と視覚の形式の変遷

大阪芸術大学　芸術計画学科　教授　豊 原 正 智

今日の機械技術は 18 世紀後半のイギリスでの産業革命にその出発点を見出すことができ、それによってわれわれの視覚的世界はドラスティックな変貌を遂げたが、人間の歴史全体を見渡せば、その過程において、様々な、世界を見る見方、即ち視覚の形式の変遷を辿ることが出来る。古代人の象徴的な視覚の形式、ルネサンス以前の遠近法的視覚、それ以後の線遠近法、それが否定されるキュビスムの同時的視覚、抽象絵画の成立における写真的なカメラの視覚の影響、映画的視覚、その文学的形式への影響、高度な現代技術がもたらす視覚の形式、特にデジタル技術のよる視覚の変容と新たな形式の創造といった視覚の形式の変遷を辿り、その意味と芸術的な表現、特に映像技術のそれへの影響を明らかにすることが本研究の目的である。

スペインのアルタミラの洞窟画に見られる人間の指で引っかいたような動物の姿は、旧石器時代の人間が偶然に柔らかい壁と戯れる中から現実の動物の形象を発見したと言われるが、そこから自覚的な外界の対象の描写に発展していったと思われる。つまりここでは単純に見たものの記憶を頼りに指で形にすることを覚えていった。それは、「芸術創造の原初的契機」であり、描写の「自然的発展」であろう。そこでの描写は、かなり正確なものもある一方で、視覚と意識がない交ぜになり、ある時には意識の強い関心が誇張した形象を生むことになる。乳房や尻が極端に誇張された女性の裸像などは、幼い子供が母親の顔をアンバランスに大きく描くような具合である。つまり意識が視覚的な正確さに勝っている。それらは象徴的な視覚の形式と言えるだろう。ここではもちろん一定の空間の中に対象を視覚的に定位するという観念はない。

中世の宗教画を見れば明らかなように、空間的な構成であっても、中心のキリストの像が大きく描かれ、その下に小さな庶民の姿が描かれるという宗教的な基準が当てはめられ、古代人の芸術とはまた違って観念的なものが支配する。

一般に、空間の秩序を視覚的に構成する際に、手前にあるものが後ろのものを遮るという並列遠近法という古典的な空間構成の手法があるが、ルネサンス以降線遠近法が登場し、新しい空間の秩序が形成される。それは、遠くにいくに従ってものが縮小されて見えるという視覚に準じようとする数学的な方法が学習された結果である。すなわちそれは意識的に「学習」されなければならなかった。平安時代の源氏物語絵巻では、そのような数学的な方法はなく、廊下の幅は変わらないという観念から遠くに行ってもその幅は縮小されない。つまり逆遠近法である。シュテルツァーによれば、「造形芸術における遠近法は、全く独自な意識構造を備えた文化の一段階を必要としている」ということになる。

しかし産業革命による機械的な手段の登場は、我々の視覚の形式に決定的な変容をもたらすことになる。その最初の要因は写真の登場である。キュビズムにおける線遠近法の崩壊や 1910 年代の抽象絵画の登場は、明らかに写真の自由な視点の創造が影響している。我々の視覚の形式はもはや線遠近法における絶対的な消失点に支配されない。視点は相対化され、自由に浮遊する。そのことによって、すなわち表現された視覚の形式によって、我々は世界を見る新たな視覚を獲得することになる。

映画技術もまた、我々の視覚の形式にドラスティックな変容をもたらすことになる。その時間的、空間的表現における視覚の形式の恣意的な変容については、すでにさまざまに議論されてきた。一般的な議論として、モランのいう「時間の変形」や「空間の変形」は「世界そのものの変形をもたらす」のであり、技術が可能とする視覚の変容である。ハウザーもまた、映画における「時間の空間化」「空間の時間化」という概念で我々の世界に対する観念の変化が新たな芸術的表現形式を創造するという。

これまで、概略的に視覚の形式の変遷をたどってきたが、現代における視覚の形式へのテクノロジーの影響は、中世からルネサンスへ、ルネサンスからキュビズムへ、キュビズムから映画技術へという三つの断絶に匹敵する第四の断絶としてアナログ技術からデジタル技術へという中で捉えられなければならないだろう。映像技術としてのデジタル技術に関する議論はこれまで多くなされ、様々な文献も登場しており、論者もまた数点の論文をまとめてきたが、特に今日のデジタル技術の映画・映像における展開は、その飛躍的な技術的進歩によって、視覚の形式をどのように創造し、我々の世界を見る視覚をどのように再創造しようとしているのかについて新たな議論を要求しているように思える。つまり、常に現実との対応関係を基本的な基準とする従来の視覚の形式に対して、現実との対応とは無関係に精巧な視覚的世界が形成され、我々の視覚の基準が根本的に再形成されようとしていることに関して、その基準の意味が問われなければならない。それは「創造的」な視覚の形式にどのように関与するものであるかが明らかにされなければならないだろう。

参考文献

・今井清他：西洋美術史、アポロン社、1969 年。
・Stelzer, O.：Kunst und Photografie, Piper, 1978.
・Mitchell, W.：The Reconfigured Eye, The MIT Press, 1992.
・Berger, J.：Ways of Seeing, Penguin Books, 1972.
・Hauser, A.：Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Verlag C.H. Beck,1990.
・Morin, E.：Le cinéma,Les Edition de Minuit, 1956.

情報音楽Web博物館における多視点提示教材の開発

大阪芸術大学　音楽学科　教授　志村　哲

１．研究の目的

本研究は、本学独自のWeb教材である「情報音楽Web博物館」における新規の教材開発を目的とし、その提示方法を考察する。この博物館の趣旨は、音楽そのものの観察や解釈から記述される多視点からの諸情報を、統合的、あるいは個別的に閲覧できるところにある。そこで、その新しいコンテンツ開発のために、こんにちの様々なテクノロジーの応用方法を調査、検討した。

こんにちの音楽は、様々なかたちで電子テクノロジーと関わりをもって、享受されている。たとえば、記録メディアによって音楽は保存され、生演奏の場とは異なった空間で再生されている。さらには、機器の使い方によっては、人間が演奏しなくても音楽が作れる時代にあって、人々の音楽との関わり方、聴き方、そして音楽そのものの在り方も変化している。ところが、音楽産業の需要は、テクノロジーのそれとは異なり、新しいものが古いものに勝るわけではなく、結局のところ、現在の音楽界は、時間的にも空間的にも様々なものが併存している。この多様化した状況は、前述した受け手主体の享受空間においては、歴史上、これまでにはなかった多くの問題（たとえば、送り手の空間との音楽的／音響的齟齬）が生じており、かえって受け手の視野を狭くしているのではないかと推察される。本研究は、このこんにち的課題、あるいは日本文化の将来像を見据え、それらの解消または、支えになるようなコンテンツの開発を目指す。

２．研究の概要と成果

本研究は、現場へのフィールドワークと新しいテクノロジーを応用した記録、そして、それを本学へ持ち帰っての計測、分析、評価をへて、Web上に提示できるコンテンツの開発を順次実施する。

以下に、その概要を記す。

2.1. 日本における伝統音楽享受の現場調査

いわゆる日本の古典的音楽における上演家や聴衆が、演奏空間・楽器・企画や趣旨のほか、どのようなコンテクストのなかにあるのかを明らかにする。また、当該の音楽における演奏様式のなかで、報告者自身がインサイダーの一員として参与し、彼らがどのようなアスペクトを重視しているかについて探った。

調査対象は「虚無僧尺八」における地無し尺八と地塗り尺八の違い、「地歌箏曲・新日本音楽」における古管尺八と現代尺八の違い、「近代日本の改造楽器」におけるオークラウロと多孔尺八の違いに設定し、フィールドワークおよび、実践的な評価に基づいた情報を収集した。特に、改造楽器に関しては、本年度は浜松市楽器博物館や東京の大倉集古館がオークラウロの企画展や復元楽器の演奏会を実施したので、報告者によるオリジナル楽器の演奏経験と照らし合わせて、身体技法の変化の様相など、新たな知見が得られた。

2.2. 諸資料の多視点的ドキュメンテーションの開発

本研究は、最新の記録機器（録音、撮影機器）および、計測／解析機器を用いて、諸情報の可視化、数値化、文字化等を実施し、音楽を担うインサイダーの視点を反映したドキュメントを作成・開発することを目指している。ところで、これまでの楽器研究では、レントゲン撮影により非破壊に楽器構造を観察・計測することにより、楽器製作に寄与できる情報の公開は行ってきたが、近年のテクノロジーの進歩により、新しいアプローチが可能となりつつある。その試みとして、理工系他大学との共同で、尺八の歴史的名器のCTスキャンデータに基づき、3Dプリンタによるレプリカ作成を行なった。これを、本学において現物との多角的な比較を行なった結果、楽器学・楽器音響学的研究および楽器開発における新たなアプローチの可能性を得られそうなことが示唆された。

３．今後の課題

以上の教材は、現状としては個別に視点を変えて提示・解説できる状態にはあるが、これらを統合的に関連付けた多視点教材を開発できれば、さらに多くの気づきを与えられると期待できる。また、各種のオペレーションシステムで稼働するタブレット端末でも教材配信が可能なコンテンツ開発の在り方を調整することにより、大学はもとより、小・中・高等学校や一般社会の音楽文化教育に寄与できる成果を実らせたいと考えている。

参考文献

志村哲

2002『古管尺八の楽器学』出版芸術社。

2007『事典　世界音楽の本』徳丸吉彦、高橋悠治他（編）（共著）岩波書店。

2007『音楽文化学のすすめ　－　いま、ここにある音楽を理解するために』小西潤子；仲万美子；志村哲（共編著）京都：ナカニシヤ出版。

2008『幽玄なる響き　－　人間国宝・山口五郎の尺八と生涯』徳丸吉彦監修、月溪恒子；徳丸十盟；斉藤完（編）（共著）、出版芸術社。

2010「地無し尺八の再評価 － 尺八の国際化と楽器製作技術における今後の可能性について」（招待講演）日本音響学会・音楽音響研究会研究報告（同志社大学）

2014 CD「箏の古典と白繭の響き　～　太助箏による」浜松市楽器博物館会館コレクションシリーズ49における古管尺八の関する解説、発売：コジマ録音。

SIMURA, Satosi

1997 "Techniques and spirit of making the shakuhachi: for an understanding of the two spiritual worlds in existence today", *Der "Schöne" Klang*, GERMANISCHES NATIONAL MUSEUM (Nürnberg)

オッフェンバック《ホフマン物語》におけるE.T.A.ホフマン像

大阪芸術大学　音楽学科　教授　長 野 順 子

本研究の主要テーマは J.オッフェンバック作曲のオペラ《ホフマン物語》*Les Contes d'Hoffmann*（1881年パリのオペラ・コミック座で初演）である。このオペラの中で、実在のドイツ・ロマン主義作家 E.T.A.ホフマンがどのような人物像に変容しているかを明らかにすることが、今年度の研究課題であった。全5幕のこのオペラは、ホフマン作のいくつかの幻想小説にもとづくオムニバス形式をとるが、各幕の主人公をすべて作者ホフマンに置き換えることで筋全体の統一化がなされている。原作中の主人公はいずれも奇怪な事件に巻き込まれる現実離れした人物であり、敢えて破滅に向かうような自虐的な側面はたしかに作者に通じるところもある。とはいえ彼らは必ずしも作者と同一視はできない。現実のホフマン自身は熱しやすい人物ではあったが、他方でベルリンの大審院判事としてその着実な仕事ぶりが認められていた。この異色のドイツ人作家がオペラ作品の中でどのように描き出されているのか、ドイツ的なるもののフランス的受容の特徴も含めて考察を進めた。主に参考にしたのは、同時代人によるホフマン論、最近のホフマン研究、フランス劇場音楽に関する諸文献、このオペラの最新版を含む新旧のスコア等である。

1）フランスにおけるホフマン受容

1822年に46歳で死去したE.T.A.ホフマンは、先にドイツよりフランスでその文学が評価され、一種のホフマン・ブーム（ホフマネスク hoffmannesque）を引き起こす。本国では「病的」なロマン主義を批判する古典主義作家ゲーテがホフマンを嫌悪していた。ゲーテとも親交のあったイギリスの思想家 T.カーライルは 1827 年にその小説を「阿片中毒患者の夢想に似たもの」と見なし、同年に作家W.スコットは「虚構作品における超自然的なもの」というホフマン論を書いた。後者の短縮版を序文にして、1829 年に F.ロエーヴ・ヴェマールによるホフマン作品のフランス語訳が出版された。最初の全集の試みは未完に終わったが、その一部『幻想物語集』*Contes fantastiques* には有名な「砂男」*L'homme au sable* も含まれる。19世紀のうちにさらに3種類のホフマン文学のフランス語訳が出されて、ホフマンの怪奇・幻想小説は人気を博し、作者についても酔っ払いの狂った天才という奇人のイメージが定着していった。1851年にこの作家を主人公にした戯曲『ホフマン物語』がオデオン座で上演され、1870年には「砂男」を改変したバレエ《コッペリア》がオペラ座で発表された。だが文学者の Th.ゴーチェは、早くからフランス人によるホフマン像のステレオタイプ化を指摘し、むしろ「事物の相貌を捉え、ありえない虚構にリアリティの様相を与える」作家の観察の鋭さや論理的な処理法こそが、幻想的なものの生き生きとした現実感を生み出すのだと主張した。このような評価は後のフランス文学へのホフマンの大きな影響力を暗示している。

2）オペラ《ホフマン物語》の成立

オペラ《ホフマン物語》は、19世紀のフランス・オペラの中でも異彩を放つ作品である。相次ぐ政治的・社会的変動の中、ブルジョワ層向けのグランド・オペラやオペラ・コミックに対抗してオペレッタという軽い娯楽的なジャンルが、1855年の第一回パリ万国博覧会を機に全盛となる。だが体制を揶揄しつつ笑いを生産するこの音楽劇は、アカデミックな立場からは蔑視され、1871年普仏戦争の敗戦後はナショナリズムの台頭とともに徐々に廃れていった。

ケルン出身のユダヤ系ドイツ人 J.オッフェンバックは、若い頃パリに出て音楽修業を積み、大衆向けのオペレッタ作曲家として名を成した。その彼が生涯の最後に、「幻想的オペラ」Opéra fantastique《ホフマン物語》の完成に渾身の力を注いだのである。初演の前年 1880 年に作曲家は力尽き、オーケストレーション等の未完の部分を残したため、その後この作品には複数の版が存在することになる。1970年以降も手稿や検閲台本の発見が続き、2005年にそれらにもとづく最新版（ケイ&ケック版）が公表されている。

3）オペラの中のホフマン像——ドイツ的なるものとフランス的なるものの編み合わせ

この作品は、E.T.A.ホフマンの幻想小説をもとに既に 1851 年に戯曲化されていたものをオペラの台本に作り直すようオッフェンバックが依頼した、彼の最後のそして唯一のオペラ作品である。プロローグとエピローグのホフマンと友人たちの酒場の場面に挟まれて、過去の三つの恋が回想されるという「枠構造」の形式（ホフマン自身の『ゼラピオン同人集』を踏襲）をとる。第1幕では自動人形オランピア（原作「砂男」）、第2幕では歌に命を捧げるアントニア（「クレスペル顧問官」）、第3幕では主人公の鏡像を奪う娼婦ジュリエッタ（「大晦日の夜の冒険」）が彼の恋人であり、その3人が現在の恋人である歌姫ステラに重ね合わせられる。ここには作家が実際に失恋を味わった美しいユーリアのイメージが投影されていると考えられる。全体にオッフェンバック特有の社会諷刺や皮肉を潜ませながら、主人公ホフマンの姿がときにコミカルにときに突き放して描かれている。すべての恋に破れるこのアンチ・ヒーローはしかし、最後には現実世界を超越した詩作の世界へとミューズの手で導かれる。その幻想と覚醒の交差は、音楽の多様なスタイルを駆使して生き生きと表わされている。ここにはドイツとフランスの美意識、幻想性を軸にした両民族の文学的系譜、ドイツ的なるもののフランス語による表現、といった複数のレベルでの文化の編み合わせが見られる。また音楽によるパロディ化を通した時代・社会批判の試みも、この稀有な作品の現代的なアクチュアリティをなす重要な要素であると思われる。

なお、この作品についての総合的な研究は近々単行本として出版予定である。

デジタルサイネージを利用した芸術表現の研究

大阪芸術大学　音楽学科　准教授　市川　　衛

【研究目的】

デジタルサイネージという大型液晶モニターを用いた電子看板が近年いたるところで広告や情報提供用に利用されるようになった。私の専門のインタラクティブアートで用いる映像出力機器はパソコンモニターや映像プロジェクターなどを使用するのが従来は主流であったが、デジタルサイネージの登場によって従来の映像機器とは異なる縦長映像や複数画面による映像構成など、メディア芸術表現における映像表現に新たな可能性が広がってきた。

デジタルサイネージによって開かれた新たな映像表現手法を踏まえて、イーゼルスタンドで縦置きに設置するデジタルサイネージを念頭に置いたインタラクティブ・インスタレーションの表現の可能性の研究を本年度の研究対象とした。

【研究内容】

前年度の研究で既に導入した１セットのデジタルサイネージに加えて２セットを追加して合計３セットの構成とし、その他必要な入力機器やソフトウェアを整備し、最初にハードウェアの動作検証をした。

単体のデジタルサイネージの動作検証として USB メモリーによる映像や写真のスライドショー機能などのデジタルサイネージの基本性能を検証した。2015 年の大阪芸術大学デザイン学科主宰のデザインフォーラムでは映像展示に実際に利用して良好な結果を得た。

また、デジタルサイネージのハードウェア機能を生かして、縦置きの３台のデジタルサイネージを大きな一つの大スクリーンとして見せる実験も行った。

次にキネクトセンサーなどの入力装置を利用したインタラクティブ・インスタレーション作品に適した映像表現の研究として、縦置きと横置きのデジタルサイネージの設置形態の双方について、実際の作品の制作と展示を通して動作検証や評価を行った。

まず、縦置きのデジタルサイネージを３台利用したインタラクティブ・インスタレーション作品として「MikuMiku に会える」というインタラクティブ・エンタテインメント作品のプロトタイプ制作を行った。この作品は前年度に制作した「miku に会える」という作品をアレンジしたもので、キネクトセンサーを利用することで鑑賞者の手の位置を感知し、右手・左手・両手を上にあげる動作によって初音ミクの３D モデルが音声とモーションで反応するという作品を発展させて、異なる３体の初音ミクのキャラクターが同時に反応するというものに改変した作品である。初音ミクの全身像を映すのに縦置きのデジタルサイネージが適している上に、３体の初音ミクが並んだ様子は視覚的にインパクトがあり、インタラクティブ・インスタレーションへの利用方法として斬新なものになった。

次に制作した作品は「だれかのはなし」というタイトルのキネクトと縦置きのデジタルサイネージを利用したインタラクティブ・エンターテインメント作品で、非常勤講師の天野真由美氏と私が共同の主催者を務めるインタラクティブアート研究会のメンバーによる共同作品である。研究会は教員とデザイン学科と音楽学科の学生メンバーで構成され、デジタルマッチョというグループ名での制作を行った。作品には４つのアニメーションのショートストーリーがあり、各ストーリーの中間部で鑑賞者が手を動かすことでキャラクターを動かして話を進めることができる参加型のアニメーション作品となっている。この作品の展示は 2015 年 5 月にあべのハルカスのスカイキャンパスで開催された「ART&DESIGN　FORUM+EXHIBITION」と、11 月に「奈良カエデの郷ひらら」で行われた WSMA（ワズマ）というアートフェスティバルにおいて２回の展示を行い、良好な反応が得られた。

横置きのデジタルサイネージを利用した作品としては、キネクトセンサーを利用してスクリーンの中で舞い落ちるカエデの葉と戯れることができる「Maple Flow」というインタクティブ作品を制作し、前述のワズマでの展示を行った。子供かからお年寄りまでが楽しめる作品となり、好評を得ることができた。

【研究結果と展望】

一定以上の大きさの説得力ある映像を出力するにはプロジェクターやデジタルサイネージを利用する方法があるが、プロジェクターの映像は環境を暗くしないといけない制限があるのに対して、デジタルサイネージは明るい環境でも問題がないという基本的な特徴があり、今回その利点を大いに実感することができた。

42 インチまでの大きさのデジタルサイネージであればイーゼルの形状のスタンドを利用することができ、作品に応じて縦置きと横置きの両方に簡単に対応できる利便性があることも検証できた。

また、縦置きのデジタルサイネージを複数並べることで迫力ある映像表現をするなどの映像表現上の手法を作品制作を通して実験・検証することができた。

今後は、インタラクティブ・インスタレーションにおいて、デジタルサイネージとプロジェクターのそれぞれの映像表現の特徴と利点を生かした表現の研究を作品制作と展示の実践を通じてさらに深めていきたい。

小笠原群島の鱗翅類相に関する研究

大阪芸術大学　初等芸術教育学科　教授　駒 井 古 実

小笠原群島は東京都の1000km南の太平洋上に位置し，聟島列島，父島列島，母島列島から構成されている．人が住む父島と母島の緯度はそれぞれ北緯27°4′，北緯26° 39′で，沖縄島とほぼ同じで，沖縄島に比べて降雨量が少ないものの気候はよく似ている．しかし，海洋島である小笠原群島と大陸島の琉球列島とでは生物相は大変異なっている．海洋島とは海から隆起した後，一度も大陸と地続きになったことがない島のことで，過去に大陸と陸続きになったことのある大陸島とは成立過程を異にする．海洋島は成立時には陸上生物を欠いており，現在海洋島に生息する生物は最寄りの陸塊から，風や海流あるいは鳥に付着して偶然到達したものの子孫である．そのため海洋島の生物相は1）生物相の構成が不調和である．2）種数が極めて少ない．3）固有種が多い．4）生息種の競争力が弱く脆弱であるなどの特徴をもつ．小笠原群島の植物の36.5%，昆虫の25.7%，陸貝の94.2%が固有種で，ガラパゴス諸島の固有種率に匹敵する．海洋島に生息する種数が極めて少ないため，ニッチに隙間がありしばしば，適応放散が起こる．ハワイ諸島の500種あまりに分化したショウジョウバエが有名であるが，小笠原陸貝の104種も特筆に値する．このように小笠原群島には多くの固有種が生息するが，これら生物の構成が不調和で通常天敵を欠くため，きわめて競争に弱い側面をもつ．近年小笠原でも多くの移入種により多くの固有種が存亡の危機にある．特にグアム島からグリーンアノール（トカゲ）の移入は深刻で，昼行性の多くの昆虫がこの種のために激減あるいは絶滅している．

申請者は過去40年間,鱗翅類(チョウ類とガ類)，特にハマキガ上科の系統分類学的研究に従事してきた.鱗翅類は世界から25万種が知られる大群で，様々な植物を寄主とし,数多くの森林や農林上の重要害虫を含み，生態系の保護および，害虫防除の観点から，その分類の進展が望まれている．申請者は平成24年～26年,塚本学院教育研究補助費を得て，「琉球列島のハマキガ相に関する研究」を行った．平成26年3月に琉球列島との比較のために，小笠原群島との父島と母島を訪れ調査を行った．移入種グリーンアノールは父島・母島で広く分布し，その捕食のため,昼間活動する昆虫の姿が非常に少なかったのが印象的であった．この地域は生物多様性の喪失が急速に進行しつつあり，このため多様性の解明と保護はもっとも重要な課題になっている．このように小笠原群島の生物相解明は急務と考えられる.しかし,この地域の鱗翅類の種レベルの分類学的研究はアクセスの不便さが原因で，充分ではなく，まだ多くの未記載種や未記録種が残されていると想像される.現在,移入種や環境破壊によりいくつかの種の絶滅や希少化の危機が迫っており，できるだけ早く多くの種に学名を付して，その種について記載する必要があると考えている.

研究の概要

調査時期および調査地点:平成27年度は4-5月と8月に2回母島および父島の次の地域で調査をおこなった．4月29日～5月4日：母島（南崎，中之平，新夕陽丘，乳房山，石門，長浜）；5月5日～10日：父島（珍平山，時雨山，東平，中央山，長崎）；8月2日～11日：母島（南崎，中之平，乳房山（東），新夕陽丘，万年青浜，大沢，石門，西浦，乳房山（西），元地，蝙蝠谷，長浜）；8月12日～19日：父島（桑ノ木，中央山，長谷，時雨山，時雨山森林生態系保護地域，三日月山，小湊海岸，東平，夜明平，電信山）

調査方法:森林内を歩いて飛翔する成虫だけではなく，各種植物の葉や果実を摂食する幼虫を採集した.また，植物への加害の痕跡は認められない場合でも，見つけた果実や種子，虫こぶはすべて採集し，それを研究室に持ち帰り，加害の有無を確かめた．このようにして集めた幼虫は飼育し，成虫を羽化させた．夜間の調査は林内に発電機を持ち込み，水銀灯により昆虫を集めた.

研究結果:これまで4回(そのうち2回は平成26年度に実施）調査を実施して，既知種を含め約200種の鱗翅類を記録した．この数字は小笠原群島の鱗翅目相が大変貧弱であることを示している．日本本土や東南アジアに分布する大きな科や亜科のうち，小笠原の生物相はモグリチビガ科，カレハガ科，ヤママユガ科，シャチホコガ科，ヒトリガ科コケガ亜科を完全に欠いている．ハマキガ科マダラハマキガ亜科の *Lopharcha* 属の種がクスノキ科に依存していることが判明した.少なくとも5種（固有種）がタブノキ属に関係している．タブノキ属の種分化との関連性について現在研究中である.

学童用読み取り・聞き取りテストの開発

大阪芸術大学　初等芸術教育学科　教授　田 中 裕 美 子

はじめに

言語の機能には、伝達機能と表象機能の２つが含まれる。乳幼児期には主に周囲の人とのコミュニケーションのための言語、つまり前者の伝達ための言語機能が習得の中心であるが、就学ごろから後者の言語機能習得が本格的になる。これらの言語の側面はまたコミュニケーション言語と学習言語とも呼ばれるが、抽象度の高い後者の習得プロセスは未だ明らかになっていないことが多い。

我々は学習言語の習得について約 500 名の健常学童を縦断的に追跡し、読み取る力と聞き取る力の両面からデータの収集分析を行ってきた（田中ら、2011,2012,2013：科研費研究；課題番号 2330266「音読・読解困難の認知・言語的要因を解明するための縦断研究」）

本研究では、読み書き習得に困難がある（Reading Disorder：RD)、言語の問題のために学習につまずく (Language-based Learning Disorder：LLD)リスクがある子どもを対象に、我々が開発中の読み取り・聞き取りテストを実施し、特に LLD リスクがある子どもの結果に基づいて従来の評価の精度をさらに上げるか、指導の組立に適用できるかなどを検討した。

方法

対象児；関東甲信越や九州の「ことばの教室」に通学する小１～６年の男児 10 名が参加した。尚、診断名がない場合、リスクと表示した。子どもの内訳は、小１H.K（RD リスク)、小４O.R（軽度難聴、RD リスク)、小４M.S.（LLD リスク・ASD リスク)、小４U.R.（SLI・LLD リスク)、小４I.K.（LLD リスク)、小５K.S（SLI・LLD リスク)、小５H.M（ASD・LLD リスク)、小６F.R（ADHD・RD)、小６M.K（Dyslexia・RD)、小６K.K（人工内耳・LLD リスク）である。本稿では、同じことばの教室に通学し、共通した LLD リスクを呈する同学年（小４）の３名について実施結果を取りあげた。

実施課題・分析方法：プリントによる読み取り、パソコンを用いた聞き取りの評価結果を、追跡研究で収集した健常平均および SD（標準偏差）を基準にして換算し、子どもの標準化検査に基づく特性と照合して検討した。

結果

①標準化検査に基づく子どもの特性

本稿で取り上げる小４男児３名（I.K,　M.S　U.R）の標準化検査に基づくプロフィールは次のとおりである。

I.K：全般的な能力や言語の弱さがある

WISC-IV では、FSIQ88、VCI80、PRI98、WMI91、PSI96 と全般的に平均の下限のレベルである。LCSA では、総合指数 68 と低く、音声言語の理解や表現の両面に弱さ（聞き取り 3、文表現 4）がある上に、リテラシー指数は 72 であり、特に読解 3 とかなり低い。

M.S：能力にばらつきがあり、言語にも全般的な弱さがある

WISC-IV では、FSIQ95、VCI91、PRI100、WMI82、PSI110 と全体では平均レベルであるが、能力にばらつきがあり、処理速度が速い反面、記憶の弱さが認められる。LCSA では、総合指数 67 と低く、音声言語全般に弱さ（口頭指示理解 4、聞き取り３、語彙４、文表現 5）が認められる。さらに、リテラシー指数は 70 で、音読も読解も弱く、書字言語も低い。

U.R：標準化検査では問題が認められない

WISC-IV では、FSIQ97、VCI88、FRI98、VMI103、PSI104 とほぼ平均レベルで、取り立てて低い下位項目はない。LCSA でも、総合指数 110 と、音声言語・書字言語ともに問題が認められない。

②読み取る力：プリント課題の結果

プリントを用いた読み書きの健常データ（那須塩原市立南小４年 65 名）には、文完成（平均 10.5、SD0.7)、文意理解（平均 1.8、SD0.5)、同音異義熟語（平均 8.8、SD1.2)、物語の読解（平均 3.8、SD1.7)、語句の意味（平均 6.8、SD2.0)、説明文の読解（平均 3.9、SD1.6）を含めた。これらに基づき３名の結果を平均からの逸脱度（ｚスコア）で示すと、以下の通りである（下線は成績が有意に低いことを示す)。LLD リスクがある 3 名に共通した読み取りの特徴は、文の完成（文法）や語句（語の意味）の習得にやや弱さがある反面、短い文章であれば大意を読解できる点である。

個別に見ると、I.K の成績は全体として標準化検査（リテラシー指数 72）より良く、熟語の習得は得意で、説明文は読み取れる。ただ、フィクション（物語）の読み取りが著しく弱く、登場人物の立場に立って推測したり、行間を読み取るのが弱いため、標準化検査の結果が低くなったと言える。M.S は、標準化検査（リテラシー指数 70：音読も読解も弱い）に比して本課題の読解は基本的にできており、特に説明文の読解は問題ない。一方、熟語の読みや意味理解が出鱈目なことが多く、メタ言語（意味が通るかどうかの検閲）の弱さが認められた。そして、M.S には個々の言葉よりも文レベルの方が読んで意味を理解しやすいため、熟語の指導は文レベルで行うことが推奨される。U.R は、熟語の習得が得意で、フィクションの読解もできる。しかし、標準化検査ではリテラシー指数が 110 と高いわりに説明文の理解が悪く、リテラシー指数の低い２名には問題がなかった設問でより低いため、通常級では発見できない学習につまづくリスクがあることが明らかになった。

I.K：文完成(-0.71)、文意(0.4)、熟語(1.0)、<u>物語(-1.65)</u>、語句（-0.9）説明文（-0.1）

MS：文完成(-0.71)、文意(0.4)、<u>熟語(-1.5)</u>、物語(-1.1)、語句（-0.9）説明文（-0.1）

U.R：文完成(-0.71)、文意(0.4)、熟語(1.0)、物語(0.12)、語句（-0.4）<u>説明文（-1.5）</u>

③聞き取る：パソコン課題の結果

聴覚的理解に関する健常データ（中標津東小４年 79 名）は、理解語彙(平均 12.2、SD1.7)、短文理解(平均 8.1、SD1.3)、熟語（平均 9.9、SD2.6)、文意（平均 1.3、SD0.7)、長文理解（平均 7.2、SD1.7）を含めた。これらに基づき 3 名の結果を平均からの逸脱度（ｚスコア）で示すと、以下の通りである（下線は成績が有意に低いことを示す)。

3 名に共通して理解語彙や文意の聞き取りは年齢並みでありながら、短文・長文の内容理解が低く、文レベルの処理に弱さがあることが分かった。興味深いことに、U.R は標準化検査では取り立てて問題が認められないが、聞き取りの成績は他の２名とそれほど変わらず、音声言語理解に深刻な問題があると言える。また、ワーキングメモリが低かった M.S はやはり短文理解が弱いが、長文理解が平均内（の下限）であるため、長文に含まれる状況や展開などに関する様々な情報が記憶の弱さを補うものと考えられ、ワーキングメモリなど記憶が弱い場合に情報を短く、簡単にすることだけが支援法ではないことが示唆された。MS のこの点については、読み取りテストでも同様の傾向が認められ、言語指導ではむしろ文レベルでのトップダウン・プロセスの活用が推奨される。

I.K；理解語彙（-0.6)、<u>短文理解（-1.6)</u>、熟語（0.04)、文意（-0.4)、<u>長文理解（-3.1）</u>

M.S：理解語彙（0.0)、<u>短文理解（-1.6)</u>、熟語（-0.7)、文意（-0.4)、長文理解（-1.3）

U.R：理解語彙（-0.6)、<u>短文理解（-1.6)</u>、熟語（0.04)、文意（-0.4)、<u>長文理解（-3.1）</u>

表出課題では、標準化検査で問題がない U.R のみ復唱が可能であり、I.K や M.S に聴覚的短期記憶の弱さが認められた。また、復唱に問題がない U.R でも、聞こえてきた文を完成させたり、動画を説明することが難しく、自発的に内容を構築して文レベルで話すことが難しいことが分かった。

まとめ

標準化検査（WISC-IV・LCSA）に基づく子どもの特性と、開発中の読み取り・聞き取り課題の成績とを照合して LLD リスクがある同年齢の子どものプロフィールを検討した結果、標準化検査の結果だけではわからない個々の子どもの様々なプロフィールが浮き彫りになることが分かった。読み取りでは文レベルの読解といってもフィクションかノンフィクションで違いがある、また、文と単語の読み取りの悪さは必ずしも単語から文へという方向ではなく、文レベルの方が簡単な場合もあるなど、標準化検査の結果に加えて子どもの言語情報処理のプロセスについて詳細な情報が得られた。また、聞き取りでは、全員文レベルの音声言語理解に困難があり、標準化検査に問題がない子どもでも聞き取りが難しい場合があるため、配慮が必要である。さらに、記憶が弱い場合、口頭で提供する情報を短くするよりも詳細にした方が支援に役立つ可能性が示唆された。このように本研究の結果、開発中の読み取り・聞き取りテストを実施し、分析することにより、さらに深い子どもの理解につながり、それに基づく支援の手立てのヒントが得られることが示唆された。今後はさらに協力者を募り、データ集積に努め、評価の精度を上げ、指導の組立に適用する方法について検討をすすめる予定である。

如雲社の活動と性格

大阪芸術大学　教養課程　教授　五 十 嵐 公 一

如雲社は江戸時代末期に京都で結成された団体だった。結成の中心となったのは、江戸時代に朝廷からの仕事を請け負うことができた土佐家、鶴澤家、京狩野家、円山家などの画家と、その門人たちだった。現在、春と秋に京都御所が一般公開されているが、その京都御所は安政２年（１８５５）に建てられたものであり、障壁画もその時に描かれたものである。その障壁画を描いた画家たちの多くが、この如雲社の中心だったのである。

慶応３年（１８６７）１０月、２６０年以上も政権を握っていた幕府が大政奉還する。これにより社会が激変し、京都の画家たちをとりまく環境も大きく変わっていった。その変化のため生活ができなくなり、画家を廃業した者も多かった。そういう状況の中で、この如雲社の活動は明治維新の後も続いていった。如雲社は月一回、作品を紹介しあう月並会を開いていて、これを継続していたのである。

明治４年（１８７１）に日本で最初の展覧会と見なすことができる京都博覧会が開催される。そして、明治６年には、その京都博覧会の第２回展が京都御所で開催されることになるのだが、これに如雲社の画家５０名が参加することになった。会場で書画揮毫を行ったのである。

それ以降も、如雲社は京都博覧会に関わっていったようなのだが、この点については分からないことが実に多い。具体的な活動が分かる記録が殆ど知られていないからである。

このような研究状況の中、本研究では如雲社に関する研究を深めるため、一つの資料に注目した。京都工芸繊維大学図書館にある「如雲社諸先生名録」である。これは明治７年３月１日から６月８日までの１００日間、京都御所で開催された第３回京都博覧会の記録である。京都博覧会に如雲社が毎年参加していたことは知られていたのだが、この「如雲社諸先生名録」は全く知られていない記録だった。

「如雲社諸先生名録」は、次の４つの部分から成っている。第３回京都博覧会に参加するにあたり、如雲社が定めた規則と禁止事項（「大博覧会ニ付規則定」）。如雲社自体の規則（「当社元規則」）。第３回京都博覧会に参加した画家３２名のリスト（「三月一日会場出席名録」）。そして、第３回京都博覧会に実際に参加した画家の署名と捺印がある（「日録」）である。これらは、明治７年の第３回京都博覧会における如雲社の画家たちの具体的な活動を教えてくれる貴重な情報である。

例えば、「三月一日会場出席名録」からは、この第３回京都博覧会に実際に参加した画家が、土佐光文、狩野永祥、鶴沢守保、鶴沢探岳、長野祐親、本部有数、林耕雲、加納黄文、岸恭、原在泉、徳見友仙、梅戸在勤、森寛斎、森竹友、竹川友広、嶌田雅喬、村瀬玉田、前川文嶺、望月玉泉、内海玉渕、岡嶋（清曠）、中嶋華陽、八木雲淡、岸竹堂、岸九岳、鈴木百年、今尾景年、久保田米仙、桜井百嶺、田中正堂、中嶌有章、国井応文の３２名だったことが分かる。どうやら、彼らが明治７年の時点での如雲社の主要メンバーだったようだ。また、ここに名前が記される順番は、この時点での如雲社内での序列を何らかの形で反映している可能性が高い。安政２年、京都御所の障壁画制作で重要な役割を担った画家たちの名が初めの部分に出てくるからである。

また、「当社元規則」からは、如雲社がどのような性格の団体だったのかが見えてくる。どうやら如雲社は画家たちが緩く結びつきながら、月一回の月並会を開き、利益を得ていた団体だったようだ。

更に、「日録」からは、如雲社の画家たちが積極的に第３回京都博覧会に参加していたことも見えてくる。

これら貴重な事実を教えてくれる「如雲社諸先生名録」は今後、如雲社ついて研究してゆく場合の基本資料となるものである。

そこで、京都工芸繊維大学の許可を得て『藝術文化研究』２０号（２０１６年２月刊行）に「第三回京都博覧会での如雲社」という拙稿を発表し、その中で資料編を設けて「如雲社諸先生名録」を全文翻刻した。あわせて、「如雲社諸先生名録」から何が分かるのかについても具体的に論じた。「如雲社諸先生名録」が翻刻できたことにより、如雲社の研究は次の段階に進むはずである。

ただ、当然ながら、これで如雲社の全てが解明できた訳ではない。拙稿「第三回京都博覧会での如雲社」でも書いたが、分からないことの方が多い。例えば、如雲社の結成事情かよく分からない。如雲社の結成については、結成から３０年程経た後に記された二次資料が複数ある。ところが、それらの情報が一致しない。結成から３０年程経ち、結成時のメンバーが他界したため、情報が錯綜しているようなのだ。先ずは、この点を明らかにするのが、差し当たっての研究課題だと思われる。この部分を明らかにしておかないと、如雲社の歴史的な役割を位置づけできないからである。

「如雲社諸先生名録」が確認できたことで如雲社の研究が一気に進んだ。今後もこの調査を進めてゆく予定である。

ヘンリー・ウッズと 19 世紀後半のヴェネツィアの画家たち

大阪芸術大学　教養課程　教授　石 井 元 章

本年度の海外調査は、夏のイギリスとヴェネツィアで行った。2015 年 8 月 4 日フランクフルト経由ロンドンに入り、翌日からサウスケンジントン、ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム内の国立美術図書館においてウッズの書簡・日記を調査した。またテート・ギャラリーの倉庫を訪れ、ヘンリー・ウッズの《愛神の魔法》を熟覧した。8 日リヴァプールに移動、ウォーカー・アート・ギャラリーで 19 世紀のヴィクトリアン絵画を調査、10 日にはウッズの故郷ウォリントンに移って、翌日市立美術館学芸員ミシェル・ヒル氏のご厚意により同美術館収蔵のウッズの全作品を熟覧し、関連資料を調査した。その後 13 日にマンチェスターからヴェネツィアに移動して調査を続けた。この時点までの調査結果を"Kiyo Kawamura among International Artists in Modern Venice"として英語でまとめ、ジョルジョ・チーニ財団美術史研究所に提出して 9 月 10 日に帰国した。この論文は同研究所発行の学術雑誌 *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* の遅れている第 38 号（本来 2014 年の号）に掲載されることが決まり、2016年5月に刊行される。

本年度の研究の出発点は、研究計画書に記したように 2014 年夏のヴェネツィア新聞記事調査によって明るみに出た事実、すなわち、川村清雄が「洋画上の閲歴」において「絵師の倶楽部、明治美術会のやうなもので一ツの展覧会」に２枚の水彩画を展示し、それを購入したと述べていた「英吉利の絵師」が、ヘンリー・ウッズ（1846 – 1921）であり、当該展覧会は 1881 年 9 月に開催されたヴェネツィア芸術サークルの展示即売会であったという新知見である。前述の国立美術図書館はウッズの日記に加え、彼の親友で義兄弟でもあったリューク・ファイルデスとの書簡を収蔵しており、ウッズが川村の作品を購入したのはヴェネツィア新聞が伝えるように 1881 年 9 月 26 日ではなく、9 月 21 日であることがこれらの資料から分かる。ウッズはまず 18 日に芸術サークルの展示会を訪れ、川村の作品《日本の幻想》に魅力を感じて購入希望を表明した。その 3 日後の 21 日実際に 150 フランで購入、新聞記事の翌 28 日にファイルデスに入手を伝えて川村の作品が「半分自然的で半分日本的である」とその評価を述べている。また、10 月 27 日にも「100 フランで川村からまた絵を買った」と述べている。これに対応するヴェネツィア新聞の記事は存在しないが、川村がヴェネツィア滞在の最後までウッズに売る絵を仕上げていた事実が明らかとなった。しかし、現在のところウッズの手に渡った川村の２枚の水彩画の行方は知れない。

ウッズは当時ヴェネツィアに集っていた国際的な画家たちの中心的人物であった。それはウッズの画家としての器量が高かったからというよりも、キーパーソンとしての彼の人柄によるところが大きいと言える。ウッズは 1874 年に既にヴェネツィアを訪れていたファイルデスの助言に従い、1876 年に初めて海の都にやってきた。彼にとってその魅力は抗し難く、一度ロンドンに戻るものの 1878 年 8 月末にヴェネツィアに工房を構え、以後たまに帰国する以外はヴェネツィアで仕上げた作品をロンドンのロイヤル・アカデミーに送る生活をその死まで続けた。1882 年に同アカデミー準会員の資格を勝ち取り、1893 年には会員となる。ウッズが最も惹かれたのはヴェネツィア在住の画家エウジェニオ・デ・ブラース（1884 – 1890 年ヴェネツィア美術学校絵画教授）である。デ・ブラースの《物思いの時》や《愛の手紙》はヴェネツィア女性をある程度理想化して民衆の生活の中に描く点で、まさにウッズが目指した作風と重なる。3 歳年上のデ・ブラースとは街で出くわして話をしたり、一緒に食事に出掛けたりしていたらしいことが、ウッズの日記から明らかになる。他にもルドヴィーコ・パッシーニやセシル・ファン・ハーネンの名前が、行動を共にした友人として頻繁に現れる。

ウッズの名前は著名なジェイムズ・マクニール・ホイッスラーとの関わりで Margaret F. MacDonald, *Palaces in the Night: Whistler in Venice*, Hampshire 2001 に登場する。美術批評家ジョン・ラスキンとの訴訟に勝ちはしたものの無一文となったホイッスラーは、1879 年からヴェネツィアに滞在し、ウッズとは 1880 年に知り合う。しかし、金銭にだらしなかったアメリカ人画家に対して、ウッズはあまり良い感情を抱いていなかった（pp. 23, 30）。興味深いのは、ホイッスラーの独特なパステル画をロシア人ルソフが自分も真似できるとバウアーグリュネヴァルト・ホテルのレストランで言ったことから始まる二人の賭けにまつわる顛末で、「最後に国際審判団、つまりオーストリア人でオランダ人のファン・ハーネン、スペイン人リーコ、ウッズ、ドュヴェネク、カーティスとバハーがヤンコヴィッツ邸の近くで集い」ホイッスラーの勝ちを宣言したという（pp. 54-55）。このグループには川村と繋がりの強いマルティン・リーコも含まれており、彼らの頻繁な交流が窺われる。

この他、川村がフォルトゥーニとの関連で述べている浮世絵をある程度同定することができ、スペイン人画家の水彩についても検討することができたことは一つの成果であると思う。今後これらの点をまとめて地中海学会（2016 年 4 月 16 日）とジャポニスム学会（2016 年 6 月 25 日）で発表する。

動物園展示における動物と観客間の障壁手法に関する研究

大阪芸術大学　教養課程　教授　若 生 謙 二

動物園の展示は、博物館等の非生体展示物と異なり、展示される動物が動く生き物であるため、展示対象である動物を一定の空間に囲い込んで観客に展示することになる。単に囲い込むだけであるならば、鉄柵や檻で構わないが、観客に見せるという大きな役割があるため、展示効果の点からは、障壁が観客の視界に入らないことや認識されないことが望ましく、囲い込む障壁の構造や素材が展示の成否を大きく左右することになる。近年、さまざまな障壁のとりくみがなされているが、障壁の存在感の可否について検証した研究はみられず、展示効果を高める観点から、これらを体系的に秩序付けることが望まれる。

本研究では、動物園展示における動物と観客間の多様な障壁を対象に、事例調査をもとに障壁手法を分析し、存在感のない障壁により、効果的な展示を実現するための手法についての検討と考察を行う。

展示される動物の分類項目と障壁の事例との対応関係を整理し、障壁効果と見やすさとしての展示の視角的効果の双方について分析を行う。それらの成果をふまえて、障壁の存在感を軽減する手法について検討し、効果的な展示手法と連動した障壁についての提言を行う。

動物園展示での障壁には、檻、堀、ガラスが用いられる。檻は、全体を立体的に覆う檻、観客との間のみに線状に配される柵があり、全体を覆う檻について小型の動物では、ネットが用いられる。堀は空堀、水堀に分けられ、ガラスあるいはアクリル板は主に建築物の室内に収容して展示する際によく用いられる。

これらの障壁が用いられる動物種の分類項目としては、哺乳綱として霊長目、食肉目、長鼻目、偶蹄目、奇蹄目、鳥綱、爬虫綱、両生綱があげられる。

障壁はこれらの動物の運動能力を想定し、その能力の範囲内で動物を収容する構造が用いられる。動物の姿やいかなる行動、生息環境を見せるのかという展示の目的によって、同じ種においても、これらの障壁は異なることがあり、あるいは併用される場合がある。

本研究では、動物分類ごとの展示目的と障壁の関係について、調査事例をもとにその対応関係を整理する。

霊長目：ゴリラ、オランウータン、チンパンジーなどの大型類人猿は力が強いため、室内ではガラスを用いて展示し、野外では空堀を用いることが多い。近年では至近距離での観察が求められるため、野外でも外周を跳躍力をこえる高さ 5m の鉄板や擁壁で囲い、観察部分をガラスにする事例がみられる。この構造では風が通らないので、5m の高さの壁のうち上部 1.5m を鉄板にして登攀を阻み、下 3.5m をネットにして風を通すようにし、観察部分をガラスにしている事例もみられる。類人猿のテナガザルでは、ネットのケージに囲う事例と水を嫌う性質を利用して、水堀の島に囲う事例が一般的である。

ニホンザル等のマカク類では、室内ではガラスを用い、野外では空堀の中に配することが旧来からの構造であった。最近では、野外でも強度がありながらも細い高視認性のネットで囲う事例が見られている。

食肉目：ライオン、トラなどの大型ネコ科は、旧来から全体を囲む鉄檻で展示されてきたが、鉄の柵が太く見にくいため、近年では視認性の高いネットの使用事例もみられる。視認性を高め、至近距離で見せるために室内でも野外でもガラスを用いる事例が多くなっている。野外では周囲を岩の擁壁で囲い、限定的にガラスの観察エリアがつくられる。生息環境として広アングルで展示する場合には、空堀を併用する事例が多い。小型のネコ科では、野外では全体を囲うネットが、室内ではガラス展示が用いられることが多い。

偶蹄目、奇蹄目：草原か岩場に多く生息するため、柵か空堀の障壁で可能である。空堀では動物の側の地盤高を 0.7m 程度あげることで、観客の視線高があがり、迫力のある展示を可能にしている事例がみられる。

鳥綱：小型の鳴禽類の室内展示では、番線 0.5㎜、10㎜ 角の細いネットで鳴き声を聞くことができる事例があり、また、野外では猛禽類と観客を同じネット内に仕切り無く展示する事例もみられている。

爬虫・両生綱：小型の場合、野外では 1m 高の壁囲いの中に土、植栽等で生息環境をつくり、上部を細いネットで覆うことで、視認性の高い展示が可能になる。

障壁の存在感の低減

ガラスの場合には、反射による観客側の像の映り込みを阻むことが必要になる。これは観客側の照度を展示側より下げることで達成されるため、観客側に屋根や部屋を設けることが重要になる。また、ミーアキャット等で用いられる、野外にガラスを立てた障壁では、ガラスの据付枠を最小化してその存在感を低減する必要がある。

ネットでは、網目の強度を保ちながら番線を細くしたものを用いるとともに、ネットの支柱の存在感を低減するために、支柱を擬樹化し、枝を配することで、動物の行動を発揮するものに転換できる。

堀では、これを極力、視界に入れないように観客の視点場との間に低木を配する等と共に、両者の位置関係を検討することが必要になる。

歪んだ線遠近法：日本イエズス会セミナリオ絵画作品における歪んだ絵画空間

大阪芸術大学　教養課程　准教授　小 谷 訓 子

この研究は、16 世紀末から 17 世紀初頭にかけて、日本イエズス会のセミナリオ付属の画学舎で制作された絵画作品の中に見られる「空間の歪み」を問題として取り上げ、これをルネサンス期の絵画技法である線遠近法の習得に関するケース・スタディとして論じることを目的に進めた。議論は大きく二つある。

先ず最初の論点は、日本イエズス会の画学生と彼らの作品に特化したものである。ヨーロッパ絵画を巧みに模倣することに従事していた彼らの作品中の「空間の歪み」を検証することで、画学生たちにとってはルネサンスの絵画技法の中でも特に線遠近法の習得が困難であったこと、そしてその結果として画中の空間構築が数理的に不正確になってしまったことなどを例証した。長崎歴史文化博物館所蔵の《泰西王侯図屏風》は、紙本着色、六曲一双で 123.8cm x 51.4cm の作品である。この作品の右隻第四扇には、オーストリア大公アルベール七世が、両脇に兵士を一名ずつ従え、壁龕のようなアーチの下に玉座に座って描かれている。このアーチは、よく見れば、ピラスターの幅と、弧の幅が不正確に描かれていることがわかる。そのため、画中の絵画空間がどのように構築され、奥行きをもっているのかということが、非常に理解しがたい。また左隻第二扇には、竪琴を持つダビデ王が描かれているのだが、この絵画空間にも問題が見受けられる。ここでのアーチは屋根があり、トンネルのように描かれているのだが、屋根の角度と床の角度が相関していないことから、結果として数理的に不正確な絵画空間となってしまっている。これらがここで問題として取り上げている「空間の歪み」である。このような歪みは、他にも MOA 美術館所蔵の《洋人奏楽図屏風》紙本着色、六曲一双、93.0cm x 302.5cm の背景に描かれた建築物などでも見られる。

では、これらの「空間の歪み」は、一体何故生じたのだろうか。日本イエズス会の画学生たちは皆、1583 年に来日したイタリア人画家ジョヴァンニ・コラ（ニコラオ）の指導を受けてヨーロッパ絵画の模倣を大量に制作した。そしてそのために、キアロ・スクーロ、線遠近法、短縮法、モデリングなどのルネサンス絵画技法を学んだ。しかしながら、当時の布教活動の現実的な状況から、彼らにはそれらの技法を完璧に習得するための充分な時間は、与えられなかったのではないだろうか。つまり、1580 年代には既に 15 万人もの日本人がキリスト教に改宗し、宗教画の需要は増大する一方という急を要する布教状況においては、画学生たちは、絵画制作の基本を覚えた時点で作品制作に携わり、細かい技術的なことは実践の中で学んで行くという形式を取らざるをえなかったと考える。おそらく、セミナリオの画学生たちは、レオン・バティスタ・アルベルティの『絵画論』を読む機会も与えられず、影と陰影についての講義を聞くこともなかったであろう。しかしながら、ルネサンス絵画技法の中でも線遠近法は特に、技術だけではなく、その概念や数理的な法則を理解する為の知的なトレーニングが必要な技法である。実際、日本イエズス会の作品を分析すると、キアロ・スクーロやモデリングなどに関しては、ぎこちない筆さばきは見られるものの、適切に使用されていることが認められる。しかしながら線遠近法に関しては、原理原則が全く理解されていないであろうことが、画中の「空間の歪み」を検証すれば明らかなのである。

では、セミナリオの画学生たちが習得につまずいた線遠近法とは一体何なのであろうか、というのがこの研究における二つ目の論点である。線遠近法は、ルネサンス期のイタリアで発明された。そして線遠近法が単なる絵画技法なのか、或は様式の一つなのかという問題は、美術史の研究史上長きに渡って議論され続けてきた。イギリスの美術史家 Martin Kemp は、線遠近法を以下のように定義づける。「線遠近法とは、光線が物体の側面から視点に向かってピラミッド型にのびるのを記録するシステムである」と。セミナリオの日本人画学生たちのケースを考慮すれば、Nelson Goodman の唱える「線遠近法は慣習だ」という説にも頷ける。Robert Klein や Paul Feyerabend は「単なる構図の工夫」または「一つの様式」と断言する。

アルブレヒト・デューラーは、線遠近法を習得するためにその概念やメカニズムを詳細にわたって研究し、その後、線遠近法に関する自らの理解と考え方を著作に纏めた。ルネサンス期ドイツの天才画家と呼ばれるデューラーでさえも習得に時間とエネルギーをかけなければならなかった線遠近法とは、果たして単なる技法なのだろうか。それとも Erwin Panofsky が唱えるように「神聖なる」象徴的な形式なのであろうか。この問題については、今後も更なる考察を続けたいと思う。

アウグスティヌス時間論の研究

大阪芸術大学　教養課程　准教授　田之頭一知

中世初期のラテン教父、アウグスティヌス（354－430）は、いわゆる神の国としての教会の礎を築いた人物として知られるが、また、その『告白』第 11 巻で展開された時間論によってもつとに有名である。実際、時間を取り扱う書物は必ずと言ってよいほど彼の見解を取り上げており、たとえば P・リクールの大著『時間と物語』は、第 1 巻第 1 章を「時間経験のアポリア」と題してその時間論の考察に充てている。もちろん、アウグスティヌス以前にプラトンやアリストテレスも時間に関する考察を行なってはいる。ただしそこで取り上げられている時間は、私たちが日常生活を営む際に他者の行動との結節点となる時間（時計の時間）であり、運動との連関において考察されるべきものである。これに対してアウグスティヌスの特筆すべき点は、時間を運動から切り離し、時間を時間として考察しているところにある。その点で、厳密な意味での哲学的時間論はアウグスティヌスをもって嚆矢とすると言っても過言ではないのである。ここではその時間論の骨格を粗描することにしたい。

さて、私たちは時間を語るとき、つねに過去・現在・未来を前提にして語る。つまり時間は変化の相のもとに捉えられるのであり、時間は変化と一体化している。それゆえ、現在という時間の相はとどまることなく過去へと流れ去り、未来は刻々と現在へと変わってゆく。このことは、「ないもの」（未来）が「あるもの」（現在）になり、その「あるもの」（現在）がまた「ないもの」（過去）へと変化することを意味している（逆方向も同じ）。とすれば、「ある（存在する）」と言われる現在は、束の間存在しているにすぎず、やって来ては過ぎ去ってゆくもの、それが時間だということになる。しかも、そのように過ぎ去りつつあるのはまさに現在においてでしかないのであるから、現在は過ぎ去りつつあるという仕方で存在していなければならない。他方、過去と未来は非存在の領域に沈み込んでいるのであるから、時間としては、過ぎ去りつつある現在のみが存在することになる。しかしながら、過去が存在していなければ現在は存在せず、現在が存在するならば未来もあるはずである。とすれば、過去や未来は存在していないものであると同時に存在しているものであるという矛盾が生じる。アウグスティヌスはこれを解決するために、「私たち自身において成立する時間」と、私たち自身から切り離されたかたちで存在する時間すなわち「それ自体としての時間」という２種類の時間を認める。このうち「それ自体としての時間」には、過ぎ去りつつある時間としての現在が属し、したがって、既に存在しない時間としての過去と、未だ存在しない時間としての未来がそこに含まれる。換言すれば、それ自体としての時間にあっては、過ぎ去りつつあると同時に生じつつある現在のみが存在すると言ってよい。他方、「私たち自身において成立する時間」にあっては、言うまでもなく私たち自身の働きが肝要であり、アウグスティヌスはそれを魂の働きに求めている。その魂の働きは、過去と関係する場合は記憶と呼ばれ、未来と関係する場合は期待と呼ばれる。記憶とは、過ぎ去りつつある現在を魂の中に引きとどめる働きを、期待とは、まだ存在していない未来をこれから到来するものとして魂の中に浮かび上がらせる働き、つまり、生じつつある現在をまさに生き生きとしたものにする働きを指している。換言すれば、現在を過去へと広げてゆく魂の働きが記憶であり、未来へと広げてゆく働きが期待なのである。アウグスティヌスにあっては、私たちの魂の働きによって、過去と未来が非存在からもぎ取られて存在へともたらされると考えられていると言えよう。一方、魂の働きはまさに現在においてしか活動しておらず、また、それ自体としての時間は過ぎ去りつつある現在としてしか存在しないのであるから、この現在という時間様相において、私たち自身の魂の働きつまり内面の領域と、私たちを取り囲んでいるこの世界全体あるいは事物全体が連絡することになる。すなわち、現在という時間の存在は、過去と未来が私たちの内面において存在するのとは異なり、私たちの外側に大きく広がっている。この外なる現在へと向かう魂の働きは直観とか直視と呼ばれ、その内実は現在への意識の集中を意味していると言ってよい。この現在へと魂の働きを集中させることによって、記憶や期待という非存在を存在させる働きが成立するのである。したがって、現在が非存在の領域へと入り込むことで、つまり、過去と未来へと拡大してゆくことによって、そこに魂の働きの現在的な広がりとしての時間が成立することになる。記憶・期待・直観ないし直視によって、私たちは魂の現在的な広がりとしての時間を成立させるのであり、彼の時間論の核心はこの点にある。

このようにアウグスティヌスは、時間を過去―現在―未来と一方向に流れるものとは捉えず、過去と未来を現在との関係において存在するものと考えて、時間を現在の相のもとに眺め、現在に過去や未来よりも一段高い地位を与えている。その点では現在が過去と未来を包含すると言っても過言ではない。あるいは、時間は現在という相のもとに、過去へというベクトルと未来へというベクトルをすでに含み込んでいるのであって、現在が過去と未来を生み出し、そこに時間の流れが生じると言っても過言ではなかろう。このように、現在が過去と未来の源泉であるとすれば、時間の流れはその現在に由来することになり、現在はまさに刻々と変化するものとして捉えられる時間の源になる。そのような現在にあっては、過去や未来はどこへも過ぎ去らず、またどこからもやって来ない。変化を生み出す現在は、変化の母胎として変化そのものをも含み込んでいるのである。とすれば、現在は過去と未来を生み出すものとして不変であり、変化の母胎として永続的であると言ってよく、まさにその点において永遠との類比が成立することになる。これは永遠の現在と呼ばれるにふさわしい。人間において成立するこのような時間は、きわめて力に満ちた充実した時であると言っても過言ではないのである。

ものの物語 ―制作を通して近代以降のアートを思考する―

大阪芸術大学　教養課程　講師　加 藤 隆 明

ものの物語とは美術作品の素材における固有の歴史や文化により既定されてきたもの、それを規範とした見方を指す。私が制作と同時に多様な美術作品特に素材を必要とする彫刻や立体作品の体験により思考してきたこと、それを踏まえての実践報告である。近年の美術館企画展覧会に足利市立美術館等の行われた「スサノヲの到来　-いのち、いかり、いのり」や愛知県立美術館で行われた「芸術植物園」など奇抜な展覧会があった。展示内容はいずれも美術作品や現代アート作品だけでなく伝統工芸領域や博物的科学的資料までもが同一の空間に展示されたということだ。「芸術植物園」の展示物は植物を表象されたものが展示構成されていた。植物がテーマの現代美術作品から日本の屏風や掛け軸に描かれたもの、ウイリアム・ヘンリー・フォックス・タルボット（William Henry Fox Talbot）の植物写真や植物図譜など博物的科学的意味合いの強いものまで領域をまたぎ展示してある。植物図譜は画家の描写によるため、写真より客観性にかけるそのため図鑑ではなく図譜となっている。このような美術領域に留まらない領域を横断する試みはこれからも数多く試みられるであろう。それは主語が美術ではなく述語になった時から始まっていると考える。このような横断的展覧会の企画意図の魅力は理解できるが鑑賞者は分野の異なる展示物をどのように見ればよいのだろうか。ここに重要な問題がある。作品を鑑賞することとは、見るための訓練がいるわけで特に美術の歴史においても美術の文脈や制作当時の社会背景などの知識が必要とされる。なのに、これらの複雑な文脈の異なる芸術作品を科学展示物を、民族博物品をどのように見分けて、鑑賞に至るのかである。

私の経験からすると 20 世紀芸術に大きな影響を与えたマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp）の日用品を使用した作品、これはレディ・メイドのオブジェたちであるが、その中の作品に「瓶掛け」があった。ビンを逆さにして乾かすためるもので当時一般的な日用品であろう。しかし私にはそれが分からずオリジナルの造形作品に見えた。またそう見えてもおかしくない魅力的な形でもあった。本来的にはデュシャンの意図を読み解けば、間違った見方をしていたということになる。しかし、日用品の地域的文脈と美術作品のコンセプトが内包された素材あるいは道具は、文化の違いなどにより見方が異なり内容も変化すると考える。誤訳されるということである。一つの例にしかすぎないが、それは現代のグローバル社会のアートを考えると鑑賞者の間では当たり前のように起きていると考えられる。多様な文化の交差から作品は生まれてきているので、むしろ短時間の鑑賞で作品を正しく理解することなど皆無に思える。作品の鑑賞の前、あるいは最中解説は必ず必要となる。作品を見る時にはテクストが必須となる。

時間の経過において作品は一定のコンセプトや理念など保管されるとはいえ時代により新しい価値が見出されることも多いはずである。では博物的科学的展示物はどうであろうか、地域や時代によりその展示物が多様な見え方をしたら価値の保存ができなくなるしむしろ危険なことである。今回の研究の一端がそこにある。一つの答えがスタティック（static）とダイナミック（dynamic）にある。この一定の価値を保存することとその対義語の意味、大きく変動し続けることの双方の内容が同一の空間で鑑賞することは鑑賞者に大きな影響と思考の混乱が生まれる。むしろスタティックであるはずのモノをダイナミックな存在へと変容させてしまうかもしれない。

私の作品にもそのような要素がある。豚真皮素材の必要性は素材のフェティシズム性を取り払い鑑賞者との双子関係を作ることにあった。作品は鑑賞者に支配されるべきものではなく、また作品を通し鑑賞者を別な世界に赴かせるものではなく目の前に留まらせること、自らを縛り上げるように存在させることにあった。しかしその素材の社会的意味は別のところにあり人間の身分の象徴の一つとして機能しはじめた。そこの私とは関係なくものの物語が見えてくる。また最近では天蚕網を使用した制作もしてきた。この天蚕網は実際に使われた蚕を育てるために必要な道具である。それを作品の一部として使用してきた。この作品を東京で発表したが一定の年齢層の鑑賞者の方はほぼ理解しており、作品の意図も苦労なく伝達された。しかし関西では東京ほど周知されているものでもなかった。私の作品も日常的道具との交差により作られておりものの物語が色濃く表れた作品だと思っている。美術表現はものの物語と重要な関係を持ち、鑑賞者は日常的経験でのものの世界観から作品を照らし合わせ鑑賞していることに気が付く。また、科学や芸術などの文化文脈によりものの生存の仕方は異なりそれを超越する企画展示では、なおさらスタティックとダイナミックが問題のように感じた。

加藤隆明展　2 月 1 日～13 日
大阪　CUBIC GALLERY

写真用感光乳剤を利用・応用した印画表現の研究制作

大阪芸術大学　大学院　嘱託助手　神 尾 康 孝

【研究の目的と背景】

本研究の目的は、銀塩写真における印画表現を再考するとともに、写真用感光乳剤を塗布した印画紙を作成し、それを用いて写真作品の制作を試みることである。

写真の表現行為は、我々の身体とは別のカメラと呼ばれる機材によって行われるのが通例である。撮影者と対象の間には、カメラが常に介在している。撮影者は、画家がキャンバスに表現するように、印画紙に直接表現することは困難である。こうした写真の特性は、写真技術の発展、とりわけフィルムや印画紙といった写真感材の製造過程の工業化により、より明らかになってきた。

写真感材は、それ自体が工業製品として安定化、画一化され、また大量供給されることで写真を広く一般のものとした。しかしこうした写真感材も、デジタル写真が浸透した昨今においては、もはや過去の産物となりつつある。

こうした背景を踏まえ、本研究ではあらためて銀塩写真に向き合い、手仕事によってもたらされる写真表現の新たな可能性を模索する。

【研究の内容と方法】

本研究は、まず写真用感光乳剤を塗布した印画紙を作成することから始める。また同時に自作印画紙に適したモチーフの撮影を行い、それらを総合した写真作品の研究制作を行うものとする。

印画紙の作成に用いる感光乳剤は、富士フイルム株式会社が製造する「アートエマルジョン」を使用した。「アートエマルジョン」は、任意の支持体（和紙、布地、木版、陶器など）に塗布できるよう、個別に発売している乳剤（エマルジョン）の商品名である。

印画紙の支持体に用いられる紙については、市販されている印画紙と同様、現像・停止・定着・水洗のプロセスを可能にするものでなければならない。さらに作品表現を高める質感、表情を持ち合わせ、かつ長期の保存に適したものが好ましい。こうしたことを考慮し、水彩紙・版画用紙、和紙等でテストを行い、結果滲み止めを施した特殊和紙を主に使用することにした。

印画紙の作成は暗室内で行う。手順は次の通りである。（１）感光乳剤を元の容器のまま４０～５０℃の温水で３０～４０分程度湯煎し、液状にする。（２）印画サイズに応じてカットした紙を、台板やベニヤ板等に仮止めする。（３）暗室内の照明をセーフライト（安全光）にし、液状になった感光乳剤を適量バットに移す。（４）感光乳剤を紙に塗布する。（５）印画紙は全暗黒にした暗室内で自然乾燥させる。以上が印画紙を作成する主な工程である。

自作印画紙へのプリントには、昨今のデジタル化の流れの影響もふまえ、撮影をデジタルカメラで行い、インクジェットプリンタ用のデジタルネガフィルム（ピクトリコ社製）でネガを作成したものを用いる。このとき、印画のトーンやコントラストの調整は既製品の印画紙に比べ自作印画紙ではきわめて困難になる。そのため、調整幅を広くもたせたネガの必要性が生じる。

実際にプリントする際に、その露光量とは関係なく、自作印画紙の支持体と塗布した感光乳剤の厚みにより多くのムラが生じる。また印画の濃度やトーンも一定ではない。したがって既製の印画紙のように、データを得るためのテストピースの作成はあまり効果的とはいえないのである。だがしかし、こうした「ムラ」こそが、手仕事による写真表現の核心になると思われた。

撮影においては、植物の造形をモチーフにした。植物の造形は無機的な写真に有機的な印象を与えると思われる。また手仕事による印画紙が、よりそのことを助長し、表現に深みを与えることとなった。

【研究の成果】

本研究の特色は、デジタル写真が一般化した現在において、あえてアナログ写真による表現を試みることにある。単に懐古主義的な発想で写真表現に向かうのではない。アナログからデジタルへと向かう過渡期に写真を学んだ経験から、こうした手仕事による写真表現に可能性を見出すものである。

本研究で自作する印画紙は、その制作過程で塗布された感光乳剤には塗りムラや濃度差が生じるため、市販される印画紙と同様の均一な画像面を形成することはできない。だが制作者自らが印画紙の支持体を選び、感光乳剤の塗布をコントロールするこの手法は、結果として焼き付ける写真のイメージをより制作者の意図するものに近づけたり、意図せぬ偶然性が写真作品に広がりをもたらしたりする可能性がある。

こうした試みは、個人の表現活動にとどまるものではない。デジタル世代とよばれる昨今の写真学生にとって、アナログ写真は過去の産物ではなく、新たな表現手法として注目される一面をもつ。そうした事柄も踏まえながら教育機関でこうした研究制作を行うことは、大いに意義があるものと思われる。

このことから、本研究に関心ある学生については制作の補助を通して学習、実践する機会を設けた。また古典的写真技法について基礎的文献にあたって考察した。これらを総合し、成果作品とともに報告する。

茶道具から見た茶の湯の和様化について －造形の展開と変遷－

大阪芸術大学　大学院　嘱託助手　萩 原 英 子

本研究は、室町時代から江戸時代に用いられた茶道具に焦点を当て、その造形の展開と変遷から茶の湯の和様化について考察するものである。

日本における喫茶の習慣は、奈良時代末期から平安時代初期に中国の喫茶文化を受容することで行われるようになった。そのため喫茶の風習は、そうした中国の文化を受容することができた貴族の間においてのみ行われていた。しかし、日本に喫茶の風習が定着し、各地で茶が栽培されるようになると、喫茶の風習は武家や庶民の間においても行われるようになった。そうした喫茶の風習は、その後、日本の風土や風習に適応し、次第に和様化していく。その一つが、室町時代後期に成立した「茶の湯」である。

初期の茶の湯では、喫茶の風習とともに輸入された「唐物」と呼ばれる美術工芸品が茶道具として珍重された。しかし、その後、唐物道具だけではなく、日本でつくられた和物道具に対しても美的価値が見出されるようになった。和物道具の中には、茶道具としてつくられたものとは別に、日常雑器としてつくられたものが、茶道具に見立てられ用いられたものもあった。そうした日常雑器の中には、種や穀物などを貯蔵する小壺あるいは桶などがあった。茶人は、そうした日常雑器のやきものに内在する美を「ひゑかるゝ」や「たけくらむ」など、連歌や能楽の理念を用いて表現し、これらを重視した。

茶の湯の祖とされる珠光の「心の文」には、備前や信楽などでつくられた日常雑器を茶道具として使用した事実を窺わせる言葉が記されている。

茶人は、日常雑器のやきものに対して美的価値を見出すようになり、それらを積極的に茶の湯に取り入れた。そうした日常雑器は、やがて、その形や大きさが整えられ、当初から茶道具としてつくられるようになった。

備前や信楽は、平安時代末期から主として生活で使用する壺・甕・すり鉢を生産してきた。しかし、室町時代後期に茶の湯が隆盛すると、備前や信楽でも茶道具がつくられるようになった。そうした備前や信楽でつくられた茶道具の一つに「水指」がある。

水指は、茶を点てるために使用するきれいな水を入れておく道具である。珠光の時代における日常雑器の見立てを経て、珠光の次世代の茶人、武野紹鷗の時代には、見立ての要素を残しつつ、日常雑器の大きさや形を整えて、新しい水指がつくられた。紹鷗の時代における備前や信楽の水指は、茶道具としての目的をもって陶工につくらせた可能性が考えられる。茶人は、造形として完成された唐物道具ではなく、人々が生活の中で使用する日常雑器の形状を模すことによって、新しい和物道具を生み出した。

桃山時代になると、金属製の花瓶や木製の桶を模した簡素な作行の筒状の桶形水指がつくられる。桃山時代から江戸時代になると、籐製や竹製の籠を模した水指や歪みをともなった一重口水指から、重量感のある矢筈口水指へとその造形に変化が見られる。桃山時代から江戸時代に見られる茶道具の造形は、当時、茶の湯の世界において影響力を持っていた茶人、古田織部の好みを反映している。織部は、備前や伊賀、瀬戸などにおいて、水指のみならず茶碗や花入など、歪みを伴った茶道具を生み出し、展開した。こうした織部の好みを反映させた茶道具には、桃山時代に見られる力強さや躍動感がその造形の中に現れている。

江戸時代になると桃山時代とは異なる端正な形の茶道具がつくられるようになる。江戸時代の茶人、小堀遠州は、元禄・慶長の役を契機として操業を開始した高取や萩などのやきものの産地において、「綺麗さび」と表される端正な形を特徴とする茶道具を生み出した。

茶人は、人々が生活で使用する日常雑器の中に茶道具としての美的価値を見出す一方で、他素材でつくられた道具をやきもので模し、その造形を展開させることによって、新しい茶道具を生み出した。茶道具は、時代を経るにしたがってその造形にも変化が見られる。そうした茶道具の造形には、茶人の好みや美意識、その時代の流行が写し出されている。

珠光の時代の茶人は、連歌や能楽の理念を根底に置きながら、茶人独自の美意識を形成し、その上に立って新しい茶道具を生み出した。こうした新しい茶道具は、連歌の理念を展開させ、茶の湯の理念を確立しようとする茶人の強い意志が現れた結果生れたものである。茶の湯は、貴族のみならず武家や庶民の間においても行われるようになることによって、庶民の中にある日常性への意識を取り込んでいったと考えられる。そして、それが日本的な美的表現として転化し、茶の湯を和様化へと導いたと考えられる。そのため、和物道具とされる日本でつくられた茶道具の多くは、唐物道具にはない日本人独自の美意識が反映されていると言える。

室町時代後期の茶の湯は、貴族の側から生まれたものではなく、遁世者や町人など庶民の側から生まれたものである。遁世者や町人らは、連歌師から、あるいは同時代に行われた諸芸能に携わる人々から、同時代の文芸や諸芸能における共通理念ともされる「ひゑかるゝ」や「たけくらむ」などの理念に影響を受けた。そして、それらの理念を茶の湯にも求め、その結果、茶の湯は和様化したと考えられる。

彫刻作品における存在感

大阪芸術大学　大学院　嘱託助手　本 多 紀 朗

彫刻作品の形態の強さとは、ただ作り続けることで作品が単純に発展し、成果がすぐに得られるものではなく、無我夢中に制作に取り組む中で孤独と苦しさの葛藤に何度も耐え、試行錯誤を繰り返すことで形態に必然的な形や偶発的な形が生み出されると考えている。また、申請者が美術館で作品展示をする際、他の作品より注目されるためには、面白い形や色の綺麗さといった表面的な部分だけではなく、作品の内面から湧き出てくる力強さが存在感となって鑑賞者を魅了するということが必要なのではないかと考え、本研究「彫刻作品における存在感」という問いへの何らかの解答の糸口を求め研究を行った。

これらを踏まえて、本研究「彫刻作品における存在感」では、申請者が制作した作品を発表し、自分自身の作家としての立ち位置を確認することで、それらの作品がもつ「存在感」の強さを遡及的に考察することを実践した。

まず、公募展においては、2015 年 4 月に東京都の東京都美術館で開催された 2015 春季二科展（主催：公益社団法人二科会、東京都美術館）に、会友として作品《参》（H1200×W400×D500（㎜）鉄、樹脂）を、そして同じく 4 月に京都の京都市美術館で開催された第 50 回関西二科展（主催：公益社団法人二科会関西支部、京都市美術館）に、会友として作品《起》（H850×W350×D400（㎜）鉄、樹脂）を出展した。これらの作品は、力強く、スピード感がある麒麟の首を題材として取り上げた。寝ていた麒麟が目を覚まし、起き上がる姿を表現した。また、作者自身は何事からも起き上がり挑戦することを常に心掛けていることから、題目を「起」とした。《起》は木や鉄、金網、ロープなどで下地となる形をつくり、その上に樹脂を直接付けながら、削ったり付けたりする直付け技法で制作した。

7 月には、大阪市立美術館で開催された第 61 回全関西美術展（主催：大阪市、読売新聞社、大阪市立美術館）に、招待作家（会員）として女性の座像《想》（H2000×W700×D1200（㎜）樹脂）を出品した。《想》は、母としての女性を題材として取り上げた。面白い形や色の綺麗さといった表面的な部分だけを追うのではなく、作品を大きな塊（量）として捉えて制作を進め、これに可塑性素材を盛りつけて形を作る技法（モデリング）で成形した。これらの作品は、9 月の二科本展に向けて発展させる試作品と考え、人体、動物の首等をモチーフとして取り上げた。

9 月の第 100 回記念二科展（主催：公益社団法人二科会、東京都、国立新美術館）においては、作品《貫馬》（H1800×W2000×D1500（㎜）石膏、樹脂、鉄、木、セメント、ロープ）を会友として出展し、会友賞を受賞した。また、10 月には第 100 回記念二科大阪展（主催：公益社団法人二科会、大阪市立美術館）に、《貫馬》を地方巡回展として出品した。本作品は、馬の首を題材とした。作者自身は何事からも挑戦する姿勢と突き進む情熱を常に心掛け意識していることから、題目を「貫馬」とした。また、《貫馬》は、鉄板や鉄パイプなどで下地となる形をつくり、その上にロープや石膏を直接付けながら、削ったり付けたりする直付け技法で制作した。

11 月の第 68 回堺市展（主催：堺市、堺市文化館）では、無鑑査として二科展で発展させた作品《参》を出展した。

次に、公募展以外の展覧会としては、6 月に 2015 宮崎国際現代彫刻空港展（主催：2015 宮崎国際現代彫刻・空港展開催実行委員会）に作品《起》を出展した。会場である空港 1 階のオアシス広場には、彫刻家 59 名（国内 52 名、海外 4 カ国から 7 名）による彫刻作品が並べられた。

8 月には、堺市立東文化館で個展「若手彫刻作家本多紀朗展」（主催：堺市東文化館、協力：大阪芸術大学）を開催した。本展は、堺市が若手アーティストの制作活動を奨励し、作家のさらなる制作活動の支援を図るとともに、今後のより一層の飛躍を願い企図した展覧会である。申請者は人体、動物の首をモチーフとした作品 10 点（《起》、《出立ち》（2 点 1 組）、《伉儷（こうれい）》（2 点 1 組）、《耐》、《夢馬》、《阿》、《起》、《夢馬》）を展示し、11 月には、与謝野晶子の生誕地「堺」で芸術、文化のまちづくりを広めていくことをめざした第 8 回与謝野晶子生誕芸術祭―ホテルサンルート堺ロビーギャラリー本多紀朗展―（主催者：与謝野晶子生誕芸術祭実行委員会）に作品《夢馬》を出品した。

また、申請者はマケット作品から実制作へと展開させ、その結果、作品発表以外にも株式会社城内製作所（兵庫県尼崎市）に肖像彫刻《創設者金井慶吉》を設置した。

一方で、申請者は彫刻制作と並行して、教育者として学校関係（幼稚園、小学校、中学校）、医療法人（介護施設）、公共の場などで、造形制作の指導なども行なった。特に、幼稚園、小学校では「再生（リサイクル）」をテーマとした図画工作の実験授業を行った。また今後、少子化・高齢化社会の時代に入る中、大学以外の学ぶ場も多様化しているのは事実である。大学においても、18 歳人口減少による受験生の確保のための高大連携、大学の社会的役割としての地域交流が増えているのも確かである。大学以外の幼稚園、小学校、中学校、高校、医療施設なども、専門の先生が減り外部から専門を招聘することが増えており、申請者は社会、地域との交流を図り、教育者として高齢者や子供たちに作る楽しさなどを教えることも視野に入れ、それら活動からも自分自身の価値観、表現方法等を客観的に分析・確認し、実験授業におけるＰＤＣＡサイクルを意識し、教授方法の改善を常に考えている。また、そういった普段の教育活動においても、教員からの一方的な情報の伝達ではなく、教員と学生・生徒・児童が活発に「体感」「体験」する「アクティブ・ラーニング」の手法を積極的に教育方法に取り入れ、提供することで学生自身が自ら学び、自ら考える力や豊かな人間性などの「生きる力」を育成する教育を行いたいと考えている。そういった活動の中で申請者は、制作と研究の視野を広め、彫刻作品に存在感の強い波動を放ちたいと思う。

創作舞踊における新しい身体の動きと振付の可能性についての研究

大阪芸術大学　大学院　嘱託助手　森 田 玲 子

本研究は「創作舞踊における新しい身体の動きと振付の可能性についての研究」をテーマとして、創作舞踊におけるこれまでの身体の動きと様々な創作手法を検証し、自らの身体を通して身体の動きと振付のボキャブラリーを増やし、新たな舞踊創作の可能性を探究することを目的としている。

まずは、5 月に行われた一般社団法人ダンス＆エンヴァイロメントと文化庁主催の「第 20 回 京都の暑い夏・京都国際ダンスワークショップフェスティバル」で調査を行った。そこで私は、世界 33 ヵ国でダンス・ワークショップを紹介、提供してきたノルウェー出身の F・スカベッタ講師と、インバル・ピント＆アヴシャロム・ポラックダンスカンパニーに所属し、また、世界各国で様々なダンス・ワークショップを行った経験があるイスラエル出身の T・ヴェクスレール講師のコンテンポラリーダンス･ワークショップを約 2 週間、受講した。

スカベッタ講師のダンスは、出来るだけ全身の力を抜き、ミニマムな力で次から次に繰り広げられる動作形式を止めることなく常に動き続けることや、決定された動作から動作に移り変わる際、出来る限り重力に従うことを強く意識し動いていた。また、クラシック・バレエの様に、例えば足の上げる高さや角度、足の甲や足関節の膝を伸ばすといった身体形式の美しさを重視するというものではなかった。このコンテンポラリーダンスは、私が今までダンサーとして踊ってきたダンスと大きく違うメソッドであった。一方、ヴェクスレール講師は、スカベッタ講師と同様に、ミニマムな力で次から次に繰り広げられる動作形式を止めることなく常に動き続けることを意識するもので、身体形式の美しさを重視するようなダンスではなかった。それらに加え、ヴェクスレール講師は武術的、ブレイクダンス、アクロバット等々のあらゆる要素や動作を自己に取り入れ、それを、コンテンポラリーダンスとして展開させており、多種多様な身体の動きに関する知識が豊富であった。このような貴重な体験を実際に自ら体感でき、また、私にとってこれらの身体の動きは斬新かつ新鮮であった。

つぎに、普段は国内外で活躍している様々なジャンルのダンス講師達が在籍しているオープンクラス形式のダンススタジオで、1 月に、イスラエルの A・B・ギアット講師が特別講師としてコンテンポラリーダンスを教える機会があり、そこへも赴き調査を行った。ギアット講師は、バットシェバ舞踊団にてアンサンブルダンサーとして活動後、インバル・ピント＆アヴシャロム・ポラックダンスカンパニーで活躍した経歴の持ち主であり、“ボディーアース”と題したコンテンポラリーダンス・ワークショップを受講した。

ギアット講師のダンスは、身体の様々な節々を最大限まで伸ばし踊ることを意識しながら、音楽のカウントのリズム等に関係なく自由に踊っていた。また、舞踊創作の手法は、日常的仕草や動作を取り入れると同時に、瞬間々々で捉えた動き、例えば、ボクシングの様な動作で殴られ続づけ吹き飛ばされたと思えば、次は急に足元に水溜りが出現したことをイメージしながら、それを跨ぐ動作を行う等といった組み合わせであった。そして、それらを繋ぎ合わせた一連の動作のダンス自体には、ストーリーとしての一貫性はないように感じた。しかし、各々の受講者達がそのダンスの動きを自らの身体に刻み込み記憶し発表すると、定かではないもののダンサー1 人 1 人に独自のストーリーが見えたように思え、興味をそそられた。

そして、ギアット講師と先に述べたヴェクスレール講師は、同じダンスカンパニーに所属した経験があり、互いにイスラエル出身である。それぞれの講師は、各々のオリジナルダンススタイルを構築しつつ、それを受講者達に教えていた。その双方の講師が提供したダンス・ワークショップの中から共通する身体動作があった。それは、“意識が遠退き、または意識を失い、急に倒れるような動作”である。これは、互いの講師が今まで培ってきたダンス技法の 1 つの動作、それはコンテンポラリーダンスではありきたりの動作なのかもしれないが、私にとってとても強く印象に残る身体動作であった。なぜなら、双方の講師共に指導の際、その倒れ方によりリアリティを求めていたからである。この動作を見て頭を過ったこと、それはイスラエルという国の近年の実状である。この数年、戦争やテロが多発しているイスラエルは、“生と死”というキーワードを、身近に感じ、また敏感になっているのではないだろうか。つまり、自身に身近に起こっている出来事の現状や実状は、少なからずダンスする身体に反映しているのではないかと考えられる。この 2 人の講師の共通した身体動作は、それが意図的なものなのか、無意識なのか、はたまた偶然なのかはわからないが、とても興味深く、ワークショップでの貴重な収穫となった。

最後に、これら調査結果から今回受講したダンス・ワークショップにおいて、様々なダンサーの身体技術や創作技法に触れることができ、また身体の動きや振付の共通点や相違点を上記のように発見することができた。そして、ダンサー及び振付家として創作舞踊の個性的な身体の動きや独創的な振付を自ら新しく生み出していくには、身体的、感覚的に多種多様なスタイルや表現等に関心を持ち、視野を広げ、それらを会得、吸収することが必要且つ重要であると改めて感じた。

これからも引き続き、ダンサーとして振付家として新たな舞踊創作の可能性を研究していきたい。

沖縄における琉球藍の研究 －中国、台湾との技術的類縁性

大阪芸術大学 大学院 嘱託助手 盛 谷 理 絵

リュウキュウアイ（琉球藍、*Strobilanthes fiaccidfolius Nees* Lour.）は、インドを原産地とするキツネノマゴ科の含藍植物である。現在でも、亜熱帯性地域のインド、ブータン、タイ、中国などの少数民族集団、例えばタイのアカ族、中国のミャオ族の間で、藍染め利用のために広く栽培されている。

我が国においてリュウキュウアイは、鹿児島や奄美諸島といった地域、さらに一時期は、静岡県においても栽培されていたという記録が残っている。しかし現在は、琉球諸島や奄美諸島と一部の地域で栽培や半栽培されているのみである。現在、販売を目的にその栽培を行っているのは、沖縄本島北部の本部町をはじめとする限られた地域だけである。

沖縄では、リュウキュウアイからつくられる染料は「泥藍」と呼ばれている。泥藍は、「琉球びんがた」や「喜如嘉の芭蕉布」、「宮古上布」などといった沖縄の伝統的染織品に欠かすことのできない青色染料の一つである。

1. 研究目的と背景

これまで申請者は、沖縄におけるリュウキュウアイと人びとの関わりを明らかにすることを目的に調査・研究を行ってきた。

周知のとおり、沖縄県は、その地理的条件から、日本本土だけではなく中国や朝鮮、東南アジアとも交易を行ってきた地域である。そのためもあって、沖縄の文化は、固有の文化形成がなされ、日本的文化枠では捉えることができない歴史的・社会的背景をもつ。この事実は、「琉球藍」の背景を知る上でも同様であり、沖縄だけではなく、その周辺地域との関係における文化的変遷を捉えことが前提となる。

本研究では、沖縄の文化的変遷を捉える一視点として、日本・中国・台湾での泥藍つくりの技術を比較検討し、技術的なルーツの一端を明らかとすることを目的とした。

2. 研究内容と方法

「藍」について記された文献は、趣味的な情報誌から専門書まで数多く存在する。しかし、これらの文献は「リュウキュウアイの泥藍つくり」を部分的に捉えたものであり、歴史的・知域的な移り変わりについて、全体的に明らかにすることは目的としていない。

そこで、まず、本研究に関係のある、沖縄、中国、台湾の「リュウキュウアイの泥藍つくり」に関する文献資料の収集と研究を独自に行った。例えば、大湾ゆかりが著した「リュウキュウアイ（琉球藍）の民族技術論的研究 ～沖縄県本部町における製藍技術を事例として～」[大湾 1994]を中心に、烏丸貞恵と烏丸知子が著した『布に踊る人の手 ―中国貴州苗族染織探訪 18 年』[烏丸 2004]、さらに馬芬妹が著した『台湾工芸文化業書 台日藍染文化講座』（日・中語併記）[馬 2008]などの先行研究において記されている「リュウキュウアイの泥藍つくり」を参考にした。

また、地域的な現地調査をするために、2013 年 8 月および同年 11 月に中国南部沿岸地方を、2016 年 6 月には台湾北部に赴き、実地調査や聞き取りを行うと共に、文献資料の収集を行った。加えて、2016 年 11 月に、大学院博士課程から継続調査している沖縄に赴き、泥藍つくりの観察と同時にその製造を新しく始めた個人作家などへの聞き取り調査などによって得た新たな情報を用いて、比較と考察を行った。

3. まとめ

本研究において、調査を行った三地域には共通性と共に様々な差異性が見られることを、確認することができた。

まず泥藍つくりの作業場は、当然のことではあるが、大量の水が必ず補給できる場所に設置されているという事実である。これは、泥藍つくりにおいて水の確保が重要であるためである。小川や湧水、張り巡らされた灌漑用水路などの脇に泥藍つくりの作業場が置かれているという事実は、三地域に共通する、第一の共通点となる。

他方、設置された「泥藍つくり」の水槽（浸漬槽）の形状は、地域的な差異がみられる。中国・南部沿岸地方と台湾は、平面状の底をした円筒型をしている。それに対して、沖縄は、底面が丸みを帯びた椀型をしている。

しかし、そのような水槽（浸漬槽や貯蔵槽）の構造や機能、また、そこで行われる作業手順や使用される用・道具においては、大きな差異はないことがわかった。

泥藍つくりの技術や使用される道具類などは、各時代や地域によっても、それぞれ改良が重ねられ、発展してきた。そのため、地域的に微妙な差異はあるものの、明らかな類似性が見られることは、沖縄と周辺地域との文化的関係性を表すものである。

本研究は、これまで不明であった我が国の藍染め史に寄与できるという点で意義のある研究と言える。また、沖縄と中国、台湾の三地域を比較し、考察することによって不明確な沖縄におけるリュウキュウアイの歴史的な変遷と、我が国の伝統染織を知るうえの独創的な一視点を得るものである。

中国から台湾、そして沖縄にリュウキュウアイが伝来したその時代、またその変遷については、今後の課題として引き続き調査を行う予定である。

4. 参考文献

大湾ゆかり
1994「リュウキュウアイ（リュウキュウアイ）の民族技術論的研究 ～沖縄県本部町における製藍技術を事例として～」筑波大学大学院 生命環境科学研究科文化生態研究室平成５年度修士論文、茨城。
烏丸貞恵、他著
2004『布に踊る人の手―中国貴州苗族染織探訪 18 年』、西日本新聞社、福岡。
馬芬妹
2008 『台湾工芸文化業書 台日藍染文化講座』、日・中語併記、國立臺灣工藝研究所、台湾。

大阪芸術大学短期大学部

Real Estate Transactions in the US and Law　米国の不動産取引と不動産法

大阪芸術大学短期大学部　英米文化学科　教授　原　　光代

米国不動産法は、中世のイギリス不動産法を継承している。そのため、法源はcommon law（判例・慣習法）が中心となり、さらに equity（衡平法）、statute（制定法）で構成される。判例は財産法リステイトメント（Restatements）として文書化されている。リステイトメント自体に成文法としての拘束力はないが、判決に際し、裁判官が拠り所として引用することが多い。Common law における救済は金銭による損害賠償に限られるため、中世の頃、金銭では救えなかった案件を大法官（Lord Chancellor）がエクイティ裁判所で公平性に基づき裁いていた。不動産権として common law 上の権利とequity上の権利が入り混じり、法は複雑な様相を呈している。

不動産権を意味するfeeという用語の原義は、参戦した家臣に領主が与えた封土である。Fee simple(単純不動産権)は包括的な所有権であるが、qualified fee という条件付きの権利もあり、さらに、現時点の所有者一代に限られるlife estateという考え方もあれば、remainderやreversionといった将来権も認められる。絶対的な土地所有権がなかった中世の名残を受けて、米国不動産法は、ある一定期間はX、その後の一定期間はY、さらにその後の一定期間はZというように、同一の土地に一定期間毎の複数の権利の成立を認める。また、異なる人々が同時期に一定の土地を共有する場合もある。

複数の人が一つの不動産を分け合って所有する形態には次のものがある。一つはequity上の共有（tenancy in common）で、所有者であるco-owner（賃貸借と同様にtenantと呼ばれる）は、当該不動産につきそれぞれ一定の持ち分（異なった持ち分も可能）を有しているが、その不動産が物理的に分割されているわけではなく、どの部分を誰が所有するかについては線引きされていない。所有者全員が共有を終了させたい場合には、裁判所に申し出てpartition（物理的な分割）を行う。二つ目は合有（joint tenancy）という形態で、legal estateとされるcommon law上の不動産権である。合有者は全員で一人の人間のようにひとつの財産を所有し、持ち分割合は等しく、二人なら50%、四人なら25%ずつとなる。共有とは異なり、所有者は自己の持ち分を相続や贈与により譲渡することができない。合有者のうち誰かが死亡すれば、その持ち分は生存している合有者に等しく分割される。Joint tenancy の最大の特徴は、この survivorship、生存者財産権にある。Survivorshipは合有者が最後の一人になるまで継続し、一人になった時点で合有形態は終了する。全部保有（tenancy by the entirety）とは夫婦間の合有を意味し、夫婦それぞれがsurvivorshipを持つ。生存中は一方の意思のみで不動産を他人に譲ることはできない。離婚により全部保有関係は終了する。

不動産の取得者は、権利を主張する第三者が現れる場合に備え、不動産の登録を行う。不動産権の競合時における優先関係は、各州の不動産取引証書登録法（recording statute）によって定められる。登記制度は、constructive notice（推定告示）として第三者に対抗するための要件ではあるが、公信力はなく、いつでも権利を争う訴訟は起こり得る。この登記制度の不完全性を埋めるものが、権原保険である。権原保険会社は不動産の所有権に瑕疵がないかを調べ、取引当事者が登記面を綿密に調査しても発見できないような瑕疵が存在すれば、それにより生じる損害をカバーする。

不動産譲渡の方法として、①deed、②will（遺言）、③mortgage（抵当証書/譲渡抵当）によるものがある。売主が買主にdeedを与え、買主が購入代金を売主に渡すことにより不動産売買契約は締結される。不動産をローンで購入した者が借金を返済できないときに備えて、資金の貸し手は mortgageもしくは deed of trust[1] のどちらかで、貸金債権を担保する。

米国には、取引当事者を支え、売買契約書の条項を履行するescrow制度があり、権原保険も充実している。Escrowとは州政府認可の取引管理会社[2]で、売主買主の権利保護のため、取引が成就するまでの間、中立の立場で不動産取引における契約履行を担当する。不動産業者は仲介のみを行い、売買決済には関与しない。Escrowは、安全な取引のために不可欠な制度とされ、これにより、海外からの遠隔投資も可能となる。米国では不動産法が複雑であるからこそ、土地の鑑定評価の手法も確立された。また、仲介を行うエージェントも一人一人がプロフェッショナルとしてライセンスを持つことが義務づけられており、この点が日本とは大きく異なる。こうした制度の充実がスムーズな取引を可能にしており、法の複雑さを執行面でカバーしているともいえるだろう。

---

[1] 不動産担保債権としての信託証書

[2] startshawaii.com/fudosan_konyu.htm　2015/10/27

保育活動における構音方法の調査

大阪芸術大学短期大学部　保育学科　教授　山 本 泰 三

はじめに

乳児には、音声を言語として認識する為に統計的学習による母語特有の音素体系の抽出と単語の切り出しができる(Jusczyk, P. W., & Aslin, R. N. (1995))と考えられている。また、音素の音響的特徴の分布情報にしたがって、音素体系を学習することは実験的にも確かめられている。例えば、有声と無声の対立である 2 つの音声/da/と/ta/にそれぞれ近い特徴をもった、音響的な差異の大きい 2 種類の音声を多く乳児に聞かせた場合と、/da/と/ta/の中間の特徴をもつ、音響的な差異の小さい 2 種類の音声を多く別の乳児に聞かせた場合、前者の条件でのみ、乳児は/da/と/ta/を区別できた知見がある。(Maye, J., Werker, J. F., & Gerken, L.：Infant sensitivity to distributional information can affectphonetic discrimination. Cognition 82,B101-B111(2002))。この結果は、音響的特徴の分布が双峰性つまり二極的である場合に、乳児が 2 つの音声を区別することを学習し、分布が単峰性である場合には区別しないことを学習することを示唆している。実際に、乳児に対して話しかける親の発話を分析すると、大人と会話をするときよりも、母音どうしの違いを強調するような発音をしている(Kuhl, P. K. Williams, K. A., Lacerda, F., Stevens, K. N., & Lindblom, B.：Linguistic experience alters phonetic perception in infants by 6 months of age. Science 255, 606-608 (1992))。そしてこのように明確な二極的入力によって、乳児の音素体系の学習が促進されるという証拠も報告され始めている(Kajikawa, S., Sato, K., Kanechiku, K., Imai, M., & Haryu, E.：Infant discrimination of similar sounds in words: The more difficult to articulate, the more difficult to perceive？Poster presented at Xth International Congress for the Study of Child Language, Berlin, Germany (2005))。このことは、生得的に母語特有の音素体系の抽出と単語の切り出しをする為には、刺激として閾値を超え明快で反応しやすい二極的入力が必要で有ることになる。Maye,らの設定では有声と無声の対立であったように。そして、明確な二極的入力によって、乳児の音素体系の学習が促進されるという証拠も報告され始めている(Liu, H., Kuhl, P. K., & Tsao, F.：An association between mothers’ speech clarity and infants’ speech discrimination skills. Developmental Science 6, F1-F10 (2003).)。

前回の調査では、幼児の注意意識を一時的に拘束できる保育者発語の中に、偶然、フォルマント遷移パターンに特徴が有るのではないかと考えられる知見が得られた。それらは、荒い解釈をすればマザリースパターンに見える摩擦子音のフォルマント遷移パターンと似たものであった。特徴的なパターンとして、ミリ秒単位の間に共鳴基本周波数が数倍昇降する。またスペクトログラムの分布でも音圧レベルに現れないフォルマント分布が周波数の上方に数倍以上膨らみ戻る。これらは子ども達の脳には「環境変化」刺激として閾値を超え明快で反応しやすい物であったと考えられる。

そこで、音響的特性が視覚的に双峰性的特性をなす二極的入力に着目し、日本語の構音場所や構音方法による音響的変化を伴う発話モーラ中の発語の組み合わせを考え、調査することとした。

目的

保育者が幼児に発話する時、まず生理的な発達に関する傾聴後の音響分析能力を意識するだけでなく、音声を言語として認識する為の、統計的学習による母語特有の、音素体系の抽出と単語の切り出しに適した音響的環境が無ければならない。その為、保育者が身につけた発話方法モーラ中の発語について、その構音場所や構音方法との関係を調査する。

方法

対象教育機関、保育施設を巡り、保育士や教員の保育経験、性別、発声時の FFT 分析時の fo 等の多様性を確保した。コンプライアンスの説明、等を押さえた上で取材に適した音響的状況を発語内容や方法及び室内環境で再現できるよう、具体的な保育場面を想定し事前準備や打ち合わせリハーサルを行なった。その後日常の保育場面を事前録音撮影し、検討後、環境を考慮し機器等の構成を再構築し、調査実験用の実験記録機材等を搬入し、依頼園にて順次取材録音撮影を実施した。

保育活動に於ける取材として、一つは保育士が保育を行っている発声をタイピンマイクで音声記録したもの、もう一つは子ども達の全体映像をビデオカメラで保育者側左右上方からそれぞれ2台以上で同時に録画するもの。映像は発話の分析時にコミュニケーションの状況カテゴリー分類の根拠として記録した。画角は対象が全員範囲内になる様、カメラを調整固定した。ターゲットは対象年齢の一般的な発達に合わせた言葉がけ内容、かつ日常保育でよく使用されている、対象幼児に期待する行動についての指示目的のもの、賞賛、同意、質問、保育者の気づきや集団共感への促し等、状況カテゴリーで採集し、選定対象とした。また、保育者の日常会話を取材して、コミュニケーション状況のカテゴリー分類項目を期待した。

それら保育活動時の発声記録と撮影映像を同期させ、カテゴリー毎に分類する。音響分析ソフトにより保育者の2種類の音声(日常会話/保育発話)に対して、サウンドスペクトログラム、VU レベル、パワーレベル、フォルマント、f0 分析し、同一保育者の 2 種類の音声間の変化の様相パターンを探る。音響特徴的に双峰性分布刺激となる効果的なプロソディーは、その言語音の構音方法や構音場所の差異に起因するかを、分析データ画像やグラフに於ける意味と共に考察する。

成果と評価

別調査で対幼児に効果的な発話のできるとされる対象者について、ほとんどの保育者が日常会話ではそうではないにも関わらず、保育活動中の発話に音響的特徴の分布が双峰性つまり二極的である場合が多い事が確認できた。ただ、効果的と言うレベルと、音響的画像特徴分布の双峰性の頻度やレベルとの関連に付いては定かにならなかった。

また今回は、対幼児に効果的な発話ができないとされる対象者については、そのレベル設定の問題から設定しなかった。それによりそれら二者の差異を見るべきであろうと思われる。

道徳教育の意義と課題 ～幼保小連携の観点から～

大阪芸術大学短期大学部　保育学科　講師　森 岡 伸 枝

現在において、幼稚園や保育所ならびに認定こども園では道徳性を培うことが目指されていることは周知のとおりである。また小学校では「道徳の時間」が特設され、実施されてきており、道徳教育への関心は高まる一方である（押谷由夫『「道徳の時間」成立過程に関する研究』東洋館出版 社、2001 年、貝塚茂樹『戦後教育は変われるのか』学術出版会、2008 年）。近年では、道徳教育推進教師を小中学校に置くことが義務付けられており、道徳教育を充実させていくことは国家的急務であるといえる。

先行研究では、道徳の設置経緯を明らかにしたものや道徳の時間そのものを問題にしたものが数多くみられる。だが、幼保小連携の観点から、道徳教育の連続性に着目した研究は僅少である（藤田昌士『特設道徳論争』1980 年、船山謙次『戦後道徳教育論史』（上・下）1981 年等）。

現在、私は本学短期大学部に於いて「同和保育」の講義を担当し、人権教育政策についてある程度把握している。そして、今後の教育行政で人権教育と道徳教育がどのように進められていくのか、ということを研究した（「幼児教育政策における人権教育概念について―「保育所保育指針」と「幼稚園教育要領」の分析からー」『大阪芸術大学短期大学部紀要』（39）、大阪芸術大学短期大学部、2015 年）。また、幼小連携についての研究を発表し、幼児期と児童期の教育課程の接続の問題について、教育史研究の手法で明らかにしてきた（拙論「幼小連携の課題－明治・大正期の『京阪神聯合保育会雑誌』に注目してー」『研究紀要』第 38 集、聖母女学院短期大学、2009 年など）。そこで、これまでの教育・研究の積み重ねを発展させ、現代の幼保小連携の教育政策に着目し、今後の我が国の道徳教育政策の意義や課題を明らかにしていきたいと考えた。

研究対象は、各地域における保育現場における実践記録（各図書館に所蔵されている幼稚園教員の研修記録など）や 2008 年の「保育所保育指針」、「幼稚園教育要領」などである。これらの中から、保育現場で道徳教育がどのように行われているのかを検討し、小学校教育との連続性を分析することにした。

道徳教育については、2008 年の「保育所保育指針」において以下のように記されている。「3　保育の原理 (1)保育の目標」「（ウ）人との関わりの中で、人に対する愛情と信頼感、そして人権を大切にする心を育てるとともに、自主、自立及び協調の態度を養い、道徳性の芽生えを培うこと」このように、「人権を大切にする心」を育てることと「道徳性の芽生え」を培うことの二つが目指されていることがわかる。なお、この項目について、厚生労働省は以下のように説明している。「（ウ）が「人間関係」、（中略）　に関わる目標となっています。この５領域に関わる保育の目標は、改定前の保育指針と同様、学校教育法（昭和２２年法律第２６号）に規定されている幼稚園の目標と共通のものとなっています」（厚生労働省「保育所保育指針解説書」2008 年、15 頁）。このように、保育園と幼稚園では人間関係という領域から道徳教育や人権教育を推進しようとしている。では、小学校との連携をどのようにすすめていくことが有効なのであろうか。

今回の調査研究では、沖縄県での幼小連携の実践を事例として取り扱った。沖縄県は、敗戦後も大変過酷な保育環境であるが、1945 年に収容所で学校が開設されたと同時に幼稚園が付設されていった。この歴史から、沖縄県の公立幼稚園はほとんどが小学校に付設されているという特徴がみられる（「平成 19 年幼稚園新規採用教員研修報告書」沖縄県教育委員会、2007 年、78 頁）。よって、比較的小学校と幼稚園が連携を取りやすい形態である。また、幼稚園の職員が小学校の職員会議や職員朝会へ出席しているものが全職員の８割もあり、職員間の情報共有が得やすい環境にあった（『昭和 62・63 年度文部省研究委託　幼稚園と小学校との連携についての実践的調査研究』沖縄県教育委員会幼小連携推進協力者会議、6 頁、1988 年）。また、子ども同士の連携も各地で行われており、たとえば久米島幼稚園では、週１回の「幼小合同朝会」が行われている（「平成 24 年度　幼稚園新規採用教員研修課題研究報告書」沖縄県教育委員会、112、113 頁、2013 年）。これは「聞き方・話し方」を学びながら「一年生になった時のイメージを持てるように」する試みである。小学生が一分間スピーチを行うなかで、幼児は、小学生の話を静かに聞くこと、発表の仕方を学んでいるという。このように、環境を通して自然と小学校に幼児が慣れていくようになっているのである。小学生のスピーチを聞くことで、幼児は他者の考えを知り、小学生と関わろうという意欲をもつであろう。このことが、5 領域の「人間関係」の進展、ひいては道徳性の涵養にもつながると考える。

この他の多くの全国の実践例に学ぶことで、道徳教育を核として幼保小それぞれが連携していくことへの可能性を見出せた。これについては、稿を改めて論じていきたい。

原発訴訟と司法審査

大阪芸術大学短期大学部　教養課程　教授　畑　　雅弘

1.　「Fukusima」から五年後の再稼働

平成 27 年 8 月に九州電力川内原発が、翌年 1 月には関西電力高浜原発が再稼働した。現代生活において電力が不可欠であることや絶対的安全というものはないことは理解しつつも、原発事故がもたらす惨禍の大きさに鑑みると、やはりこれらの再稼働は、拙速の感を抱く。

上記の再稼働については、その差止めを求める訴訟および仮処分の申立てがなされたが、鹿児島地裁は、再稼働の差止めを求める仮処分申請を却下し、また、原子力規制委員会の新基準に照らして「安全性に欠けるところはない」として、いったん認めていた仮処分を取消している。これらの事実は、裁判所の、色んな意味での限界を改めて感じさせる。

2.　「Fukusima」と行政法学

二十五年前、筆者は原発訴訟について若干の考察をした（「現代型行政訴訟をめぐる諸問題　-原発訴訟を中心に-」以下、1991 論文という。）。今回の研究に際し、これを読み返してみて、考察の姿勢および浅薄さに、恥ずかしさを覚える。

また、行政法学者もいわゆる原子力村の一員であったことを指摘し、原発行政訴訟に関するあるべき、つまり国民の生命や安全を護るための行政法理論の構築の必要性を説く、斎藤浩の近著（「原発の安全と行政・司法・学界の責任」）に接し、ショックを受けている。

3.　原発訴訟と行政訴訟理論

ここで原発訴訟とは、行政訴訟としての訴訟、つまり原発の設置許可をめぐる、その差止め訴訟および取消訴訟、あるいは原発に対する監督処分の義務付け訴訟を指す。

これらの訴訟は、争点が国家の政策に関係している、またに科学技術に関する専門的知見が裁判官に求められるという点に特徴があり、これらが、以下の行政訴訟理論に反映する。

(1) 原発訴訟の原告適格論　-同心円距離限定論の見直し

原発訴訟を提起する者は、原発施設の周辺住民、原発に反対する市民団体などであるが、これらが行政訴訟（抗告訴訟）の原告となりうるのかが問題となる。

原告適格については、「法律上保護された利益」説と「法的保護に値する利益」説があるが、原発訴訟における周辺住民は、その生命・健康に影響を受ける者であり、いずれに説に立っても、原告適格は当然に肯定される。ただ、周辺住民という場合、どの範囲の人々なのかという、「線引き」の問題がある。

この点、1991 論文では、「原発訴訟は・・・原発政策そのものを問うものではないから、線引きは当然出てくるし、またその基本的基準を何に求めるかといえば、それは当該原発施設に事故による影響の内容、程度および範囲であると考える。その意味で、筆者は「もんじゅ」判決に基本的に賛成である。ただ起こりうる事故の規模、範囲等がどのようなものであるかは、まさに科学的な、また政策的な判断であり、半径 20 キロメートル基準が妥当なものなのかの判断は，筆者の能力の及ぶところではない。」とした。線引きの必要性と「半径～キロメートル」基準を述べているのであるが、「Fukusima」の経験は、20 キロメートルは狭すぎること、また、放射能の拡散はアメーバ状であり、そもそも同心円範囲で考えることが間違いであることを示した。つまり、原告適格を有する周辺住民の範囲は、最低でも 50 キロメートル内とするべきであろう。

(2) 原発訴訟の司法審査基準

原発訴訟において、原告適格が認められても、勝訴とはならない。本案審理において、原発の安全性を否定することはすこぶる困難である。この大きな壁は、先に触れた原発訴訟の特質、また裁判所の司法審査の姿勢が築いているものである。

(a) 司法審査の範囲(Umfang)

行政庁が原発の安全性を判断する際の審査対象事項は何であるのかが問題となる。これについては、原子炉そのものの安全性に限定されないとする「トータルシステム」論がある。1991 論文では、「原子炉設置許可の段階において規制法が核燃料サイクル全体の安全性を審査することまで予定しているとは解し難く、設置許可処分の違法性の審査の対象は、判例のいうように限定的にならざるをえないのではないか」と述べている。

この点は、その後安全性の判断事項も増え、また基準も高くなっているのであり、司法審査の範囲も広がっている。事故時の避難経路の確保なども当然審査事項であるべきで、筆者としては「新トータルシステム」論である。

(b) 司法審査の密度(Dichte)

原発設置許可処分は、裁量処分である。「安全性」は科学的知見を動員して解釈されるものの、「程度」という考慮要素を含む不確定概念である。それを裁判所がどう解釈して、許可処分の適法性・違法性を判断すべきなのであろうか。

学説上、行政処分の司法審査のあり方には、実体的判断代置方式、裁量濫用統制方式および手続審査方式の三つがあるとされ、実体的判断代置方式は、それが行政庁のした事実認定および法解釈を全面的にもう一度裁判所が行い，当該処分の適法性を決定するという意味で完全審査と呼ばれ、他の二つは限定審査と呼ばれる。

この点について、1991 論文で、筆者は裁量濫用統制方式の立場に立っており、これは現在も変わりない。つまり、裁判所は、行政の裁量領域の存在を認めたうえで、事実誤認、他事考慮、考慮不足、比例原則、平等原則、手続の不履行などが存在しないかの審査をすべきであると考えている。

4.　行政法学の課題

原子炉設置許可処分を無効とした、もんじゅ高裁判決について、行政法学者の評価は分かれている。司法審査の範囲および密度における考え方の相違であるが、議論を深化する必要がある。

また、原発の設置、再稼働および監督処分の際の審査手続および安全性担保に相応しい専門的審査機関の設置に関する理論を提供することも必要である。

大阪芸術大学附属美術専門学校

【３Ｄプリンター及びプロジェクションマッピング試作と活用法】

大阪美術専門学校　総合デザイン学科　教授　細 沼 俊 也

【研究目的】
本研究では、デジタルコンテンツクリエイター育成のための、３Ｄプリンター（３ＤＰ）及びプロジェクションマッピング（ＰＭ）に於けるコンテンツ事例の現況調査と技術に関わる調査を行い、３ＤＰ及びＰＭ技術を取り入れた新たな表現手法を探るためのコンテンツ試作と専攻サイトまたはコラボレーションサイトでの公開、及び官学連携「ＥＣＯ３６５プロジェクト」での試験運用と学習教材用制作スキームの構築までを行う。試作したコンテンツの一部は、官学連携「ＥＣＯ３６５プロジェクト」エコ教育イベントでも試用される。

【研究計画・方法の全体調整】
ＥＣＯ３６５プロジェクトメンバーから人選し、イベント開催日に合わせスケジュール日程を定める。試作したコンテンツ制作工程の一部はアウトソーシングとする。

【３ＤＰ・ＰＭ技術を中心とした現状調査】
ＰＭ制作技術は３ＤＰや３Ｄスキャナー及びプロジェクター製品、業界との繋がりが深く、その市場動向からも今後のコンテンツ業界の市場規模が予測できる。また本研究では、学内カリキュラムへの導入を視野に制作規模を設定し、現状調査を行い表現効果の可能性を探る。

《３ＤＰ・ＰＭコンテンツ事例調査及び機材調査》
①３ＤＰ②３Ｄスキャナー③ＰＭごとに市場動向調査を行う。ＥＣＯ教材と連動させる為、デスクトップ領域から屋内型ＰＭを中心にして、屋外型ＰＭ事例調査及び機材調査を進める。

［３ＤＰ・ＰＭ研究現地取材調査］
（１）２０１５年9月１日「ワンピース・プレミアショー２０１５」を取材する。立体視対応３ＤＰＭでは、俳優の動きと連動した演出効果を体験。（２）２０１５年10月１日「新江ノ島水族館 ナイトワンダーアクアリウム２０１５」を取材する。魚の動きと連動したPMのインタラクティブな演出効果を体験。（３）２０１５年１２月１８日　（株）フォーラムエイトショールームにて展示されている「マッピングテーブル」を視察する。ＶＲを活用した投影シミュレーションなど先端表現技術の情報を収集。

《３ＤＰ・ＰＭの機材とソフトウェア調査》
［ＰＭコンテンツ試作に於ける使用機材とソフト］
屋内型ＰＭ事例調査及び機材調査の結果より、使用機材とソフトウェアを決定する。
（１）3DP関係・MUTOH Ｖａｌｕｅ 3D ＭａｇｉＸ 3Dプリンター ＭＦ－１０００・Ｓｌｉｃ3ｒ（スライサーソフト）・Ｐｒｏｎｔｅｒｆａｃｅ（制御ソフト）（２）スキャナー関係・ＮｅｘｔＥｎｇｉｎｅ HD Ｐｒｏ（3Dスキャナー）・ＮｅｘｔＥｎｇｉｎｅ Ｍｕｌｔｉ Ｄｒｉｖｅ（2軸回転テーブル）・ＲａｐｉｄＷｏｒｋｓ（点群処理、リバースモデリングソフト）・Ｆｕｅｌ3D ＳＣＡＮＩＦＹ（ハンディ3Dスキャナー）・Ｆｕｅｌ3D Ｓｔｕｄｉｏ（撮影ソフト）（３）PM／プロジェクター関係・３ｄｓｍａｘ（ポリゴン編集、ＳＴＬチェック、シミュレーション）・ＡｆｔｅｒＥｆｆｅｃｔｓＣＣ（画像合成編集ソフト）・ＭａｄＭａｐｐｅｒ（PMソフト）・BenQ MS５２１（３０００ｌｍＤＬＰプロジェクター）・ＢｒｉｇｈｔＳｉｇｎＬＳ４２２（サイネージプレーヤー）

【３ＤＰ・ＰＭのデータ作成基本ワークフロー】
本研究でのＰＭは本番時の設営時間や制作機材などの制作研究環境から、鑑賞者が対面した１つの視点からＰＭ映像を見る「２ＤＰＭ」とする。①ディレクション②現地ロケハン③企画④データ設計⑤使用プロジェクター決定⑥シナリオ／コンテ制作⑦ＰＭする立体造形物の３ＤＰ出力用3DCGデータ制作 １．３ＤＣＧや3ＤCADソフトを使って自分で制作 ２．データ共有サイトからダウンロードする ３．実物をスキャンして制作 ⑧ＳＴＬデータ化のための３Ｄマッシュアップを行う（サーフェイスデータからソリッドモデルへ）⑨３ＤＰで立体造形モデルを出力する⑩ＰＭ投影する動画を作成する １．〈２Ｄ〉映像編集ソフトやアニメ作成ソフトで制作 ２．〈３Ｄ〉３ＤＣＧソフトで制作⑪動画編集／ＭＡ処理⑫投影シミュレーション⑬ＰＭソフト投影／スマホからの投影⑭リハーサル⑮本番／納品

【３ＤＰ・ＰＭコンテンツ制作外注ワークフロー】
ＰＭ制作に於いては、多くの専門的技術要素が必要となる。よって制作工程に費やす時間と品質を確保するため、ＰＭアニメ投影スクリーン用の立体造形モデルと、一部の３ＤＰ出力用３ＤＣＧモデルデータはアウトソーシングした。

【３ＤＰ・ＰＭ教材試作と運用・公開】
エコ学習教材＜エコロン劇場＞ＰＭアニメと自宅継続エコ学習用「おみやげ」ツール＜ミニエコロン劇場＞スマホ版ＰＭアニメをエデュテイメントツールとして新規に制作する。

《エコ学習アニメ教材ＰＭ版の企画・制作・運用》
（１）エコ学習アニメ教材として、新規にＰＭアニメ＜エコロン劇場＞の企画制作を行う。（２）自宅継続エコ学習アニメ教材として、スマホ版ＰＭアニメ＜ミニエコロン劇場＞鑑賞キットの企画制作を行う。「おみやげ」ツールの一つとして園児１人に１セット追加封入する。

《エコ学習アニメ教材開発コラボクリエイター》
［エコロン劇場／ミニエコロン劇場］：ＣＤ専攻２年６名・ＣＤ専攻３年２名・ＣＤ専攻アシスタント２名・ＩＬ専攻２年１名、［３ＤＣＧ／３ＤＰテクニカルディレクター］：村上貴祥［イベントプロデューサー／３ＤＰ・ＰＭアートディレクター］：細沼俊也

《ＰＭコンテンツ試作の使用と公開》
＜エコロン劇場＞を官学連携エコ教育イベントで使用。また、エコロン村オフィシャルサイトにて今年度中に公開する。

【３ＤＰ・ＰＭ学習補助教材の追加】
本研究成果の一部を今年度中に専攻サーバにアップする。

【研究プロジェクトの検証】
［３ＤＰ・ＰＭコンテンツ試作］について
本研究でのエコ教育イベントと連動されたコンテンツ制作によって、本学でのデジタルコンテンツクリエイター育成のためのカリキュラム導入に向けて、３ＤＰ・ＰＭ技術による表現手法の更なる可能性や活用法を探ることができた。

［学習教材用データベース］について
次年度から本学での映像表現教育の追加補助教材として、制作技術の習得に役立つ共有データベースとなる。

【まとめ】
ＰＭは２次元と３次元を融合させる多彩で柔軟性を持った新しい表現技術であり、ＣＧ映像とデジタルサイネージから進化した広告手法としても期待できる。しかしながらPMの普及によって「メディア」としての評価が下がっているのも事実である。現状の制作現場では、トライアンドエラーが多く的確に本番までの制作工程を処理できる人材は不足している。こうした状況でもＰＭ市場規模は、２０１６年には６．４００億円が見込まれると予測でき成長産業の１つであることに違いない。本研究を終えて、学生個々が更なるコラボシップ精神と幅広い価値観を持ち、ＰＭ技術に新しい価値創造を加えることが今後重要であるといえる。また、北松尾幼稚園でのエコ教育イベントの模様は、「大阪芸術大学テレビ」番組内（平成２８年2月１９日・２０日）で放映され、参加園児達の保護者の方に見て頂ける機会を得られたことに感謝したい。
最後に、本研究にご理解とご協力を頂きました全ての関係者の方々に厚く御礼を申し上げる。

３D CADソフトによるクラフトデザインの試み

大阪美術専門学校 総合アート学科 教授 伊 藤 均

研究概要

本研究は、CAD ソフト、「123 DESIGN」・「MoI」を使い、「テーブル ウェアー」をデザインする試みである。粘土の素材自体が持っている「焼き物」らしさを有するフォルム、「土」の可塑性を損なわない独創的な器を追求する。「スケッチ」・「幾何拘束」といった多彩な機能を持ち、なおかつシンプルな操作で造形が可能な両ソフトを使い、テーブルウエアーのデザインを試み、成形から焼成まで実施する。尚 3D データは、「MOTHMACH 3DP 222」で出力後、それを原型として以下の研究をおこなう。

1／鋳込み成形を前提とした斬新なテーブルウエアー、マグカップ・一輪生け、のデザインを考察する。

2／押し型成形に適したプレートとマグカップの台座をデザインし原型と一体感がある形態であるか検討する。

3／出力した原型に、粘土を貼付けて装飾を施し、鋳込み原型として適応できるか否かを検討する。

4／樹脂原型に、CAD ソフトでは表現しにくい、手作り感を加味する方法を考察する。

5／イメージした形状が造形できたか、又焼成後どのように反映されたかを考察する。

研究計画

陶磁器の成形に石膏型を使う方法がある。粘土で原型を作りそれを石膏型にした後、押し型成形や鋳込み成形をおこなう技法である。本研究は原型づくりに、CAD ソフトで、3D データを作成し、3D プリンターで原型を制作する試みである。

1／出力された樹脂原型から鋳込み型を制作する。鋳込み型を複数個作るために、原型を損なわずに鋳込み型から取り出すには、型を何面に割るか検討する必要がある。

2／成形後の乾燥、素焼きは従来の方法で良いのか検討する。マグカップ本体とハンドルや台座を接着するタイミングの検討ならびに施釉・焼成時のトラブルを無くすため、素焼きの焼成温度を何度にするか検討する。

3／出力した原型に粘土を貼付けたり、盛り上げたマチエールで装飾し石膏型を作る。原型と粘土との接着性や、収縮の度合いを考察する。

4／前年度のデータでは本焼焼成に際しておおよそ 13%収縮したのだが、もう少し収縮の少ない素地の研究を実施する。施釉は透明釉を用い、焼成は還元焼成とする。下絵付けの装飾効果を最大限引き出せる上絵具の考察。

研究結果

1／6 角柱・8 角錐のマグカップをデザインし、３D データに変換後、原型を出力した後、鋳込み成形の型取りをした。

2／円錐状のカップ、一輪生け等を出力し原型を出力した。

3／筒状の一輪生けを出力し,表面に粘土を貼付け手作り感のイメージを再現した。3D データでは操作が困難な装飾を試みた。

4／プレートの石膏型に面取りや彫刻刀などで紋様を彫るなど、３D データでは表現が困難な装飾を試みた。出力した原型から、鋳込み成形の石膏型に使う石膏は、「サンエス石膏 特急 緑」を用いた。原型から石膏型を取り出すとき、従来の原型が粘土の場合、さして問題は無いのだが、本研究は原型が樹脂であり、石膏型から原型を取出すとき原型を変形さす事はできないので、従来 2 面型で鋳込み成形が可能な形態も 3 面割にした。そして片面の石膏取りができた段階で、一度型と原型との離型を試み、石膏面にカリ石鹸を塗布しもう一面の型を制作した。懸案であった、樹脂と石膏の離型に関してはさほど問題にする必要は無いようである。積層時の段差も、ノズル孔径が 0.5mm で積層しているのでさほど問題は無かった。

鋳込み素地は、「日本陶料 磁器土」10kg に解膠剤は珪酸ソーダ 0.5%を添加した。この素地の流動性はすこぶる良く、特に台座の排泥には流動性が要求されるのだが特に問題はなかった。原型の段差は鋳込み成形後、型から外した時はさほど気にならないのだが、乾燥した時点では器物の表面に筋状の痕跡が発生したが、器物の仕上げの段階で、スポンジで水拭きする事で筋状の紋様は無くなり焼成後もその痕跡が見られなかった。今回カップの台座は、押し型成形で作り、本体・台座は完全に乾燥した後に接着した。

5／1230 度の高温で焼成するため、当然収縮や「ヘタリ」・「歪み」などの問題があるのだが、最初のイメージがどの程度まで維持されたのかを考察した。

6／土の可塑性を損ねる事なく「焼物らしい器」を目標とした今回の研究は、十分と言えないまでもある程度達成できた。素材の持つ特性と、デジタルな分野との融合は今後ますます追求されるであろう。

研究成果

本研究で使用した、「MoI」は CAD の正確さと、直感かつ流動的なユーザー インターフェースの融合に着目した 3D モデリングプログラムである。構想した形状をダイレクトに三次元化でき、自由曲面を必要とするモデルのデザインに最適であり、操作が学生でも短時間に習得できる。

従来は非常に高価であった、3D CAD や 3D CG ソフトも安価なものや無償のソフトが提供されている。この様な道具や制作環境の進化によって、今では従来の様な大規模なスタッフや大掛かりな設備がなくても、少人数でモノづくりが行えるようになった。この事はモノづくりに興味のある学生には魅力的であり従来の方法では得られない「モノづくり」の実感が得られ、表現領域の拡大につながるであろう。3D CAD を使用して、データを作成し,3D プリンターで造形する事は、今後教育現場でごく普通におこなわれるようになる。

今回の研究で、器制作の道具としてデジタル機器を導入し、土の可塑性を損なわずある程度の成果を得ることが出来た。今後の課題として、より高度な造形の完成度を高めてゆかねばならない。そのことは、陶表現の可能性の領域が拡大するであろう。

物質としての写真イメージの固有性

大阪美術専門学校　総合アート学科　教授　日 下 部 一 司

[イメージの固有性]

マザーリーフは、落ちた葉っぱから新たな芽を出し、もう「一人」の自分を形成する。この植物に人格のようなものがあったとしたら、新たに生まれた肉体は自分自身なのか､形の似た他者なのか。命はここで二分されたのか､あるいは新たな命が生まれたのか。そういうことを考えると、複製芸術のあり方と重なるところがあって興味深い。

同じ遺伝子を持つのだから、傍目にはまったく同じ種目に分類されるだろう。しかし、同じとは言っても大きさや枝振りまでまったく一緒ではない。生える場所も根の張り方も違うのである。この場合、同じマザーリーフが2本あると言うよりは、全く違う形の植物が2本あるととらえる考え方を選択したいと考えている。

世界にひとつしかないもの、あるいは同じ姿をした複数のもの。このような2極分類を意識的にこれまで行ってきたように思う。かつて版画が作品制作のアイテムのひとつとして支持されたのも複数性というモノサシを使って美術を測り直すおもしろさがあったためだ。しかし、改めて考えて見ると、同じ顔をした複数の個体は､すべて同じなのではなく「すべて違う」はずである。これはイメージの世界のことではなく物質レベル・空間レベルの話であり、今回の研究の発端になったアイデアである。

「プリントする」ことへの新たなモノサシをもって複数芸術を、あるいは写真の印画、印刷自体を固有の存在として見直すことである。これは、様々な意味での「型」を意識しながら型を崩す試みでもある｡定規で長さは測れるが重さや温度は測れないように、複数芸術をとらえるモノサシを､センチモノサシから体温計に代えてみるようなことだ。

[モノタイプとしての写真]

顔料を使った印画法として「ガム印画」がある。画用紙に水彩絵の具と薬品を用い写真イメージを定着するこの技法は、支持体の紙質や顔料の重ね具合によって表面に触覚的とも言える物質感を醸し出す。紙・アラビアゴム・顔料粒子この三つの物質素材で写真イメージを再生したのである。そもそも絵の具の集積がイメージを喚起させるのは絵画の原理と同じである。

ここに一個の林檎があって、それを同じ大きさのキャンバスに同じメーカーの油絵の具を使って同じ人物が同じ場所から複数枚数写実的に描いたとしよう。この行為は、非常に写真的な行いでもある。画家というカメラ、画家というプリンターが絵の具という薬品を用いて目の前の林檎を現像したのである。つまり対象を描写することは現像行為である。そこにはたぶん同じ林檎の絵画が複数並ぶことになるが、近くによってルーペで見比べてみたらそれぞれは微妙に違う筆運びで描かれているはずである。イメージは同じでも個々の物質は固有性を持っている。

ガム印画法を用いて何点かの作品制作を試みた。ガム印画法では通常セピア系の絵の具を使って単色でプリントする方法が用いられる。しかし、私の場合は何色かの色を用いて重ね合わせ微妙な色彩効果を作品のなかに持ち込みたいと考え、今回もこの方法で制作を行った。

重クロム酸カリを混入したアラビアゴムに水彩絵を混ぜ、感光液をつくる。それを紙の上に塗布し､乾燥後ネガの密着焼きを行い水洗すると画像が定着する。それが乾燥したら再び違う色の感光剤を塗ってまた焼き付ける。このように複数回一枚のネガを使って焼くのだが、微妙な行程の違いで同じ絵の具を使っても同じ濃さ・色相の作品はできない。これは一種のモノタイププリントである。

オフセット印刷などで用いられるカラー分版、CMYKでの印画も試みた。一昨年度から試みているこの方法は、撮影したカラー写真をCMYKに分解し､それらをいったんネガイメージのフィルムとして用意することから始める。出来上がった4枚のネガを用いて、ガム印画を行うのである。

銀塩でのカラープリントはRGBで発色させる光の感光法であるが、この場合は顔料による写真印画法なのである。長所として、ネガの階調が滑らかなことがある。印刷のインクはインクが付着する部分とそうでない部分をフィルムの上で点状に分解し、なおかつ規則正しく並べるためにモアレが生じたりするが、ガム印画法によるプリントではモアレが発生しない。主に版画用紙のような紙にプリントできるために、紙質を選んだり､現像時に筆を使って手の痕跡を残したり､非常に手工的な現像方法となっている。これらの技法で､物質としての写真イメージの固有性を表現として活かすことができた。

[空間と写真]

写真イメージの固有性という観点で展示空間と写真のことを考えてみると、空間に対する写真の大きさ､写真に対する空間の構造が気になってくる。

写真の大きさは、被写体の大きさや被写体までの距離によって決まる部分が大きいのではないかと考えている。一個の林檎を撮影し、それを写真として提示する時の用紙サイズはどれくらいの大きさが良いのだろう。厳密なサイズは規定できないにしても相応の大きさが求められるはずだ。被写体と距離が作品の大きさを決めるのである。

ジョルジョ・モランディ(Goorgio Morandi)の絵画は、対象と描かれるキャンバスの大きさの関係がバランスよく成り立っている。モランディは長身のくせに小さな絵ばかり描いた。アトリエにこもって目の前にある机上の瓶や器を繰り返し描いた。新しいモチーフを探すのではなく決まったものを組み替え配置を変化させながら延延と制作を続けたのである。その絵画は熟練した左官職人のような絵の具ののり方が美しく、まるでブツ撮りのような神経を使って仕上げられている。絵画でありながら写真的な作品だと思った。

大きな被写体はいくらでも小さくプリントできるが､小さな被写体は際限なく大きくできない。たぶん私たちの身体感覚と遠近法の体験がそうさせるのだと思う。モランディの絵画も空間と距離の問題に神経質になることでうまれる大きさなのだ。

このような､空間と写真の関係を平面的な印刷物で検証する試みとして、オフセット印刷を用いた写真集「Double」を制作した。これは昨年度に続く実験でA2サイズを横長に２分割し､それぞれ「W」型に折りたたむものである。写真は近年撮りためている丸形フォーマットでとらえた風景写真を二枚ずつ組んで構成した。折られた印刷物は展示台の上に二つ組で並べるのである。

こうした一連の考察を瑞雲庵（京都市）での企画展・O ギャラリー eyes （大阪）の個展等で検証できたのは収穫であった。

学校法人　塚本学院

平成２７年度
塚本学院教育研究補助費研究成果報告集

平成２８年６月１日

学校法人　塚本学院