

# ARTS AND CULTURE

## THE JOURNAL OF THE SCIENCE OF ARTS

---



---

 No.25
February 2021

---



---

### Reports:

- Satomura Genchin in a Civil Suit ..... IGARASHI Koichi ( 1 )
- Copy of “Shiyokado ga yoriaisan emaki” ..... TANAKA Toshio (13)

---

### Articles:

- On *De Sculptura* by Pomponio Gaurico ..... ISHII Motoaki ( 1 )
- Portia’s Justice : Law and Commercial Activity in  
*The Merchant of Venice* ..... DANNO Emiko (21)

### Reports:

- A propos de la “Notice sur l’héliographie” de 1829 par Nicéphore Niépce  
(traduction et commentaires) ..... AOYAMA Masaru (39)
- Masques: l’impact du Nô sur le mouvement théâtrale  
d’avant-garde aux début du XX<sup>e</sup> siècle ..... NAGANO Junko (53)
- A Research Report on Children’s Art in the Children’s Poetry Magazine “Kirin”  
—With a Focus on the Role of Gutai Art Association Members— ..... KANAYAMA Kazuhiko (71)

*Editorial* ..... (89)

---



---

Published by  
Graduate School of the Science of Arts,  
Osaka University of Arts,  
469 Higashiyama, Kanan-cho, Minamikawachi-gun, Osaka 585-8555 Japan



# ポンポニオ・ガウリコ著『*De Sculptura* (青銅の鑄造術について)』

石井元章

## On *De Sculptura* by Pomponio Gaurico

ISHII Motoaki

### 1. はじめに

「ナポリ出身の」人文主義者ポンポニオ・ガウリコ (Pomponio Gaurico 1481/82ca. - 1528ca. 以下ガウリコ) がフィレンツェ暦 1504 年 1 月 8 日、すなわち西暦 1503 年 12 月 25 日<sup>1</sup>にフィレンツェの印刷業者フィリッポ・ジュンティ社から出版した『*De Sculptura* (青銅の鑄造術について)』は、青銅彫刻に特化したルネサンス初のラテン語美術論として知られる。日本でもヴァザーリの『芸術家列伝』の訳注で触れられ<sup>2</sup>、近年の研究書でも言及が増えてきたものの<sup>3</sup>、全体の邦訳はこれまで行なわれてこなかった。近代語への翻訳として、19 世紀後半のブロックハウスによるドイツ語訳、20 世紀後半のシャステルとクラインによるフランス語訳、およびクトロによるイタリア語訳があるが<sup>4</sup>、本稿の筆者は後二者を底本に同書全体の日本語訳を試みた。本稿は、それに付随する研究過程で明らかとなった問題点を中心に、著者ガウリコの生涯と同書の内容・特徴、および歴史的な位置付けを明らかにすることを目的とする。

### 2. ガウリコの生涯

ガウリコは『青銅の鑄造術について』の冒頭にナポリの人間という意味で自ら「ナポリ人の (Neapolitani)」と書いているが、実際にはサレルノ地方ジッフォーニ伯爵領<sup>5</sup>ガウロ (Gauro) 生まれで、そのため「ガウロ出身の」という形容詞 gaurico (ガウリコ) が通名となっている<sup>6</sup>。父ベルナルディーノ (?-1498) は、リングイートという由緒正しい名家出身の文法学者<sup>7</sup>で、これが本来の姓であろう。母親チェレーリアは、夫の死後約 20 年生き長らえた。この両親からアグリッパ (1524 年には他界していた)、プリーニオ (この次兄も 1524 年には他界していた)、ルカ (1475-1558)、そしてポンポニオが生まれた<sup>8</sup>。

ガウリコの生年は1481/82年頃と推定されているが、それは末兄ルカが1526年に出版したガウリコの詩集の序文の中で、作者が20歳になる前にそれらの詩を書いたと述べていること<sup>9</sup>、および友人ジョヴァンニ＝バッティスタ・ラムージオが1501年に書き残した文章の中で、ガウリコが19歳に満たない青年だと述べていることを理由とする<sup>10</sup>。ガウリコは多感な青年期を、父親の下ではなく、イタリア半島における芸術・文化の中心地のひとつであったナポリで過ごしたと考えられ、それが彼の人格・学識の形成に大きく影響したとされる<sup>11</sup>。

1501年1月ガウリコは数学者の末兄ルカ<sup>12</sup>と共にヴェネツィア訪問後パドヴァにいた。研究者ベルコポは、ガウリコの「哀歌（エレジー）18」の内容から、1501年以前に彼の一家がオスマン・トルコ帝国の強い圧力を受けて滅んだビザンティン帝国の旧首都コンスタンティノポリスを訪れたと推測する。1498年に父ベルナルディーノがバルレッタというプーリア地方の一寒村で死んだのは、東に向かう船旅の出発の時だったとベルコポは推測する<sup>13</sup>。

1502年ガウリコは、パドヴァ大学で自然哲学を講ずるピエトロ・ボンポナツィに就いてストゥーディオ（Studio）で哲学を学ぶ。このストゥーディオはパドヴァにおけるアリストテレス注釈の中心であり、ヴェルニア、ボンポナツィ、アゴステイーノ・ニーフォらが1465年から教鞭を執っていた<sup>14</sup>。彼は、この時期にジロラモ・フラカストロや前述のラムージオ、またロッテルダムのデジデリウス・エラスムスが高く評価したと伝えられるマルコ・ムズーロと親交があり、ムズーロには「哀歌（エレジー）」第2を捧げている<sup>15</sup>。余暇には自ら彫刻を作り、1503年に他界した恩師のひとりジョヴァンニ・カルフルニオの胸像（現存せず）を制作したことを自ら『青銅の鑄造術について』の中で述べる。当該著作は、この時期、おそらく1502年秋口に執筆され、その後1年強を経てフィレンツェのジュンティ社から出版された。

同時期パドヴァ大学の講座を持っていた人文学者の中に、同書にガウリコが対話者として登場させるラッファエーレ・レージョ（Raffaele Regio 1436-1520）とニコロ・レオーニコ・トメオ（Niccolò Leonico Tomeo 1446-1531）がいる。傭兵隊長バルトロメオ・コッレオーニがヴェネツィア共和国に庸われて以来、共和国の一部を成すようになったベルガモで生まれたレージョは、ヴェネツィア本島在住の修辞学者で、ガウリコの師カルフルニオとは仇敵の間柄であった。ふたりの関係は公私に亘り熾烈を極めたようで、カルフルニオの弟子ハンガリーのジギスムンドゥスは、武器を手にレージョに殴り掛かったという逸話が伝えられている<sup>16</sup>。カルフルニオが教授であった1486～1503年の前後、すなわち1482年から1486年までと1503年から1508年まで、レージョは同講座の教授職にあった。レージョはクインティリアヌスの注釈書を上梓した上、オウィディウス著『変身物語』とプリニウスの『手紙』にも注釈を加えている。

もうひとりの登場人物であるレオーニコについて、ガウリコは『青銅の鑄造術について』の中で「逍遙学派の先生ではあったが、私の学派に敵意を抱いてはいなかった」と述べる。

レオーニコは、アリストテレス哲学に関してギリシア語の原典を用いて教えた(1497~1504)最初の人文学者として名高い。また彼は、美術品の収集家としても名を馳せ、16世紀前半の北イタリア美術コレクションに関する貴重な覚書である『美術品消息 (Notizia di opere di disegno)』を残したマルカントニオ・ミキエルは、パドヴァにある作品に関するその記述の中で「哲学者レオーニコ・トメオ殿の邸宅にて」と題して彼の美術品コレクションについて触れる<sup>17</sup>。同定不能なヤン・ファン・エイクの作品や、ヤコポ・ベッリーニによるレオーニコの父親の肖像、およびジョヴァンニ・ベッリーニによるレオーニコ本人の肖像など同時代絵画やメダルを別とすれば、その収集品の大部分は古代の大理石彫刻である。レオーニコは、またエラスムスのイギリス人友人であるレイティマー (Latimer)、ライナカー (Linacre)、タンストール (Tunstall) らとも親交があった<sup>18</sup>。

レオーニコはガウリコ同様、彫刻を高く評価していたが、人文研究と彫刻はパドヴァにおいて強く結びついていたと考えられる<sup>19</sup>。人的交流としても、レージョは本文中に述べられるように彫刻家ピルゴテーレース (Pirgoteles、本名ジョヴァンニ・ジョルジョ [ヴェネツィア方言でズアン・ゾルジ]・ラスカリス Giovanni Giorgio [Zuan Zorzi] Lascaris 1496-1531) の友人であり、ヴェネツィア共和国のプロト (主席建築家) を務めたアントニオ・リッツォ (Antonio Rizzo 1430ca.-1499ca.) はレージョとレオーニコ双方の友人であった。『青銅の鑄造術について』の中の対話が行なわれたとは考えにくいだが、共にラテン語・ギリシア語を最もよくし、彫刻に関して深い造詣を持つ彼らふたりをガウリコが対話者に選んだのは、当然と言える。

また、ガウリコ自身は第8章で述べるように、大理石作家トゥッリオ・ロンバルド (Tullio Lombardo 1455ca.-1532) の親友であり、イル・リッチョ (Il Riccio = 「巻き毛の」の意味、本名アンドレア・ブリオスコ Andrea Briosco 1470-1532)、セヴェーロ・ダ・ラヴェンナ (Severo da Ravenna 1465-1543)、ランティーコ (L'Antico = 「古代の」の意味、本名ピエール・ヤコポ・アラーリ・ボナコルシ Pier Jacopo Alari Bonacolsi 1460ca.-1528)、イル・モデルノ (Il Moderno = 「現代の」の意味、本名ガレアッツォ・モンデッラ Galeazzo Mondella 1467-1528 以前) やピルゴテーレースらの青銅作者とも親交があったという。人文主義者のガウリコはギリシア語・ラテン語の文献研究を専門とする傍ら、彼らから直接鑄造に関する適切な助言をもらうことができたのであろう。

前述のようにガウリコが『青銅の鑄造術について』を著したのは、パドヴァ滞在中 1502年秋口のことと考えられている。同書第1章第1節で「夏がやっと過ぎ、私がパドヴァにいた時に」というのは、この時期を指す。また、ガウリコはフィレンツェの同じジュンティ社から二つの『牧歌』を出版し(1504年)、兄ルカはガウリコによるポリフィルスの『五つの歌』を上梓した。これは美術品収集家として名高いヴェネツィア共和国のドメニコ・グリマーニに捧げられた<sup>20</sup>。また、ホラティウスの *Ars poetica* 『詩論』に関する注釈を *De arte poetica*

『詩論について』という題で1509年ローマのジルベール社から出版するなど、主に文学研究に注力した<sup>21</sup>。

ヨーロッパ中の国々がカンブレール同盟を結んでヴェネツィア共和国に対抗し、海の都が存亡の危機に瀕した1509年にストゥーディオが閉鎖されたのを機に、ガウリコはパドヴァを去る。途上のローマではヴァチカンの図書館に通い、またカンピドーリオの丘でユリウス暦と祭暦の彫られた大理石を発見したと伝えられる<sup>22</sup>。

1512年11月ガウリコは確実にナポリにいた。同市のストゥーディオでは、15世紀中葉から16世紀初頭にかけて、ジュニアノ・マイオを始めとする著名な人文主義者が講座を担当していた。ナポリ副王ジョヴァンニ・ダラゴーナはその弁論術と文法の講座をジョヴァンニ・ムゼフィロに託し、その後を襲って1512年11月にガウリコが詩学講師を勤めたことで、彼はギリシア語学者として広く名声を博した<sup>23</sup>。ガウリコは7年間講師の座にあったが、1519年末にピエトロ・スモンテが後を継ぐことになる。このスモンテは前述のミキエルに宛てて、ナポリの芸術家に関する手紙を書いた人物である。また、同時期ガウリコはサレルノ公フェランテ・サンセヴェリーノとその許婚イザベッラの家庭教師を勤めた<sup>24</sup>。

1520年から死に至るまでの約8年間、ガウリコは詩作に全力を注いだ。その間に創られた24編の哀歌、4篇の詩、3篇のシルヴァ、1篇の寸鉄詩は *Liber elegiarum* (『哀歌の書』) としてまとめられ、兄ルカが1526年にヴェネツィアの著名なアルド・マヌツィオの出版社から上梓した。この時期の旺盛な詩作活動は、従来古典的であったナポリの文学環境に新しい息吹を吹き込んだという。彼はナポリの文化人の間ではよく知られた人物となり、人文主義者の友人も数多くいたと伝えられる<sup>25</sup>。

ガウリコは1528年に死亡したと考えられているが、その最期に関しては二説ある。色恋に彩られた第一の説は、高貴なる既婚女性に賞賛の過ぎた詩を送ったため、その夫の怒りを買って、ソレントからカステルアンマーレ・ディ・スタービアに向かう最中に暗殺され、遺体は証拠隠滅のため、殺された召使いや馬もろとも海に投げ込まれたというもの。これに対してミントゥルノは、フランス軍の侵略を想定する<sup>26</sup>。すなわち、1528年4月ロートレックに率いられたフランス軍がナポリの城壁を囲んだ際、多く的人是は城壁内に逃げ込んだが、イスキア島とソレントに逃れた人もいた。ソレントの半島がフランス人の手に落ちると、ガウリコはカステルアンマーレの山に逃げたが、そこでフランス軍に捕縛・殺害されたという。

### 3. 献辞について

以下の節では『青銅の鑄造術について』に関する幾つかの問題を扱う。本節では、ガウリコの著作の冒頭に置かれた二つの献辞について論じる。

本書を紐解くと、すぐさま我々はある種の違和感を感じる。それは、ガウリコ自身の手

になるフェルラーラ公エルコレ・デステ（Ercole d'Este 1431-1505）への献辞に先立って、ロレンツォ・ストロツィ（Lorenzo Strozzi 1482-1549）に本書を捧げるマルカントニオ・プラーチドの献辞が存在するからである。プラーチドの献辞の存在自体、フェルラーラ公への献本ともに謎である。

前者の献辞を書いたプラーチドについては、実のところ何も知られていない。一方、献呈を受けたストロツィは、現在もフィレンツェの中心部に残るストロツィ宮殿を建てたフィリップの息子で、献呈当時 22 歳の若者であった。ロレンツォは、*De urbe Roma*『都市ローマについて』を著したベルナルド・ルチェッライの娘ルクレツィアと 1503 年に結婚した直後で、本書はロレンツォをスポンサーとして出版されているが、その費用は実質的におそらく義父ルチェッライが出したと考えられる。そのためフィレンツェ共和国のジュンティ社から、ルチェッライ家のサロンであったオルティ・オリチェッラーリに集ったビンダッチョ・リカーゾリやピエトロ・コリニートらの人文主義者を第一の対象読者として出版され、彼らを通じてイタリア半島全体に著作の評価が広まることが期待されたと、研究者サッパティーノは推測する<sup>27</sup>。しかし、ガウリコ自身がフィレンツェに立ち寄ったことを証明する史料は残されていない<sup>28</sup>。

プラーチドの献辞に次ぐ本文の冒頭に、今度はガウリコ自身の手になるエルコレ・デステへの献辞がある。ガウリコは、偉大な君主と当時考えられていたエルコレ（ヘラクレスのイタリア語読み）を、その名前の示す通り古代のゼウスの最も愛した息子、半神半人のヘラクレスに準え、英雄に勝るとも劣らないと評価する。エルコレ・デステは、1471 年から 30 年以上に亘って公爵位にあり、名君と謳われたが、本書出版の翌年に没した。エルコレ統治下のフェルラーラは、父君ボルソの治世も含め、15 世紀後半から 16 世紀初頭にかけて、イタリア半島の数多の宮廷にとって、文化の上で主導的役割を果たした<sup>29</sup>。したがって、この献辞は、ガウリコが自著をフェルラーラ宮廷の優れた文化的環境に結びつけようとした証と言える。

しかし、そうだとすれば、エルコレをスポンサーとして、彼の統治下にあるフェルラーラでなぜ出版しなかったのかという疑問が湧く。また、前述のように本書は、1502 年の秋口にパドヴァのガウリコ宅の書斎を舞台として展開する上、ガウリコ以外の主な登場人物ふたりもパドヴァに深い関連のある人物であったのだから、パドヴァかヴェネツィアのアルド・マヌツィオの許で出版することもできたはずである。それが、何らかの理由でプラーチドへと書物が渡り、フィレンツェで出版されることになった。しかも、その時にもともとガウリコ自身の書いたエルコレへの献辞は残され、プラーチドによるストロツィへのそれが付加されるだけに終わったことの意味も、よくわからない。

#### 4. 形式と言語

本書は、プラトンが創始し、キケロが受け継いだ対話形式で書かれている。著者自身は、「今や何世紀にも互って放棄されていたあの有名なキケロ風の対話に再び手を染める」ことにしたと、自らが古代に直接棹差すことを強調する。しかしながら、研究者クトロが正当に指摘するように、ルネサンス期に再び頂点を迎えたと言われるこの対話形式は、聖ヒエロニムスや聖アウグスティヌスら中世のキリスト教父の対話篇やペト랄カ<sup>1</sup>の作品においても受け継がれており、同時代の例としてもピエトロ・ベンボの『アーズロの談論』(1497-1504)、やや遅いマキャヴェッリの『戦術論』(1519-1520)やバルダッサーレ・カスティリオーネの『宮廷人』(1528)を挙げることができる<sup>30</sup>。

彼に対する対話者は、前述のようにレージョとレオーニコというパドヴァ大学の教授たちである。しかし、通常対話者が主要な話者と反対の論陣を張って議論を活性化するのに対し、本書におけるその役割は極めて限定的で、ふたりは「若きポンボニオの弟子の服を纏って<sup>31</sup>」対話に加わり、主な話者の議論を補助するような「合いの手」的役割に留まる。したがって、本書は対話形式を取りながらも、実質ガウリコ自身が行なう学識溢れる「教育的」<sup>32</sup>、または「術学的」<sup>33</sup>独白となっているのである。

また、第3章でガウリコが家で使う弟子か下僕のような少年 (puer) が、名を明かさぬまま登場するが、その役割はガウリコが少し前に著した論考を読み上げることに止まる。彼は、対話の上でガウリコに休憩を与えるだけの存在である。

本書で使用される言語がラテン語であることは、特殊な意味を持つクトロは考える<sup>34</sup>。数多くのラテン語作品を残したペト랄カの後、『神曲』を始めとして俗語で作品を発表していたダンテ・アリギエーリが俗語運動を推し進めていたトスカナ地方であれば、芸術論 (Trattati) を口語で記すのは当然であったろう。しかしながら、フィレンツェ以外のイタリア半島の文化的中心では、その目的に供する言語はラテン語でしかあり得ないと言うのである。学識者だけが使う教養 (cultura) 言語としてのラテン語は、ここでは青銅鑄造家という職人の世界と、哲学を思索する大学の世界を結ぶ媒体として機能する。トスカナ地方では、本職の芸術家が口語で芸術論を残すことが主流であり、それこそが芸術家の社会的地位を高めることに寄与した。しかし、『青銅の鑄造術について』は趣味の彫刻家<sup>ディレクタント</sup>であり、ギリシア語・ラテン語を研究する人文主義者<sup>ユマニスト</sup>であるガウリコが、七自由学芸から伝統的に排除されてきた議論を、その工房付書齋においてパドヴァ大学の教授たちと対話するのである<sup>35</sup>。

ガウリコの用いるラテン語は語彙も限られ、かつ優雅さに欠けると言われる。クトロはこの点に、ガウリコのパドヴァ大学での師ポンボナッツィの強い影響を見て取る。すなわち、

ポンボナッツィは言語を思考伝達の中立的道具と考えていたために、思考形成に

有効である限り、あらゆる言語を形式的に選び抜かれた古典主義言語に対置した。そのため、ポンポナツィはユマニストの古典的ラテン語よりも、口語や方言を交えて豊かになった、学校や大学で用いるような「野蛮な」ラテン語を好んだのである。確かにガウリコの語彙は低いレベルで、論文というよりはマニュアルとしての機能に合致しており、そのため対話という形式は重要視されていないのである<sup>36</sup>。

職人と大学という二つの世界を結ぶメディウムとしての役割を担わされたガウリコのラテン語は、文学性には欠けるものの、「実践的な」目的のために生み出された機能的言語だとクトロは結論する。

## 5. 全体の構成

ガウリコの原著は章立こそ持たないが、内容が見出しとして付されている。ブロックハウスがその見出しを基に初めて便宜的に章立てを行なって番号を振り、それが仏伊訳においても踏襲された。また、各章における節立てはシャステル＝クラインにより始められ、クトロもそれに倣った。和訳ではこれらを引継ぐ<sup>37</sup>。

原著の見出しと各章の対応は表1のようになる。

表1

ガウリコの区分	翻訳	ブロックハウスの章立てと シャステル、クトロの見出し	内容
		1. (青銅の鑄造術について)	a. 青銅作品の賞賛 b. 鑄造家の賞賛
De symmetriis	比例	2. 比例について	c. 法則 1. 比例
De lineamentis	素描		と輪郭
De physiognomonia	相貌	3. 相貌について	2. 相貌
De perspectiva	遠近法	4. 遠近法について	3. 遠近法
De chimice	鑄造	5. 模倣について	4. 模倣
De ectyposi	原型	6. 鑄造について	d. 技術
De caelatura eiusque speciebus	彫金と同種		
Praeterea de caeteris speciebus statuariae	残るその他の種類の彫刻	7. 他の種類の彫刻について	他の種類の彫刻の制作方法
de plastice	塑造		
de proplastice	原型		
de tomice	陰刻		
de paradigmaticae	石膏		
de colaptice	彫刻		
De claris sculptoribus	著名な彫刻家	8. 著名な彫刻家たちについて	歴史上の概観
ac plerisque aliis rebus scitu dignissimis	と他の知っておくべき議論		

ガウリコは、自らの古典的源泉がクインティリアヌスの他に、ウィトルウィウスやプリニウスにあることを明言するが、後二者の影響は情報の内容に限られる。それに比して、前者からは全体の構成を引き継ぎ、美術論を *ars* (美術) *artifex* (美術家) *opus* (作品) に分けて論じるとシャステルは言う<sup>38</sup>。

一方、タイトルの *De Sculptura* で著者ガウリコが意味するところは、訳出したように「青銅の鑄造術について」である。現代語の *sculpture* (英) であれば「彫刻について」と直訳できるものの、我々が「彫刻」と呼ぶ作品群は古代のラテン語では *statuaria* に当たる。したがって、表1の第1章に当たる部分で青銅彫刻の作家と鑄造家を扱い、第2章から第6章で青銅鑄造作品を扱うことになる。しかし、分量的に後半が大きく、構成のバランスは良くない。

作品に関する部分は、「理論」(2～5章)と「実践」(6,7章)に分けられる。前半の理論の中心は第2章の「比例について」と第4章「遠近法について」であり、第3章の「相貌について」は「編集の途中で、ギリシア語から翻訳していた自分の論考を挿入しようと思いついた<sup>39</sup>」。事実、前述のようにこの章は、短い導入部の後、著者が既に脱稿していた論考を家の使用人と思しき少年に読ませると言う、他とは異なる体裁を取る。

第6章の具体的な鑄造過程の記述に続き、第7章は塑造、原型制作、陰刻、蠟型制作、彫りなど青銅以外の彫刻を扱い、最後の第8章は古代と当代の彫刻家について触れる。以上が本書の大まかな構成である。以下、各章の内容を少し詳しく見ていこう。

## 6. 第1章の役割

「第1章」は見出しを持たず、青銅鑄造とその作家に関する総論として従来便宜的に最初の章とされてきた。

第1節ではエルコレ・デステへの献辞に次いで、誰よりも彫刻術に精通していたと自認するガウリコが、もともと執筆しようとしていた『青銅の鑄造術について』を、1502年秋口のラッファエレ・レージョ来訪をきっかけとして完成させた経緯が語られる。そして第2節で、「中世の三学(文法、弁証、修辭)」と「中世の四学科(算術、幾何、天文、音楽)」の七自由学芸に次ぐ「八人目の賢人」として彫刻を認めるか否かの議論がなされ、ガウリコはそれを名目的には否定する。しかしながら、彼は青銅彫刻という素描の芸術を賞賛し、彫刻が何物にも優ることを強調、文筆家より彫刻家の方が著名な人が多いこと、あらゆる芸術の起源であるエジプトでは *graphen* が意味する「書く」ことと「描く(表現する)」ことが元来同じであったと述べる。

第3節では、自分がいかに青銅鑄造を重要視しているかについて語り、次節でレオーニコが到着し、議論に加わると共にガウリコは自分と鑄造の関わりについて述べ、第5節では青銅作品、特に肖像の起源について触れる。

第6節と第7節でガウリコは、理想の彫刻家像について語る。それは、博識、名誉欲、寛容、豊富な経験、古代に関する知識、人間の感情に対する豊かな想像力と共感、理想的形態を実現する技術・能力などを全て併せ持った人物である。理想の鑄造家に必要な美德は、ギベルティによって既に提案されている。すなわち、

彫刻家は画家と並んで次の全ての自由学芸に精通している必要がある。

文法、遠近法、幾何、歴史、哲学、解剖学、医学、素描理論、天文学、算数<sup>40</sup>

ついでレオン＝バッティスタ・アルベルティは七自由学芸と素描の芸術を同一平面上に載せ、後者を「優秀で神聖」と讃えた<sup>41</sup>。一方、ガウリコはギベルティのいうこれらの知識を「博識」と一括し、他に「名誉欲」や「寛容」など彫刻家の性格や心性を挙げる。持物（attribute）についての知識も例を挙げて要求する。第8節では騎馬像に関して、やや細かすぎる具体例に触れ、第9節は文学作品と彫刻の比較、理想的形態の把握の必要性に言及する。すなわち、ここで彫刻家は手仕事のみをする単なる職人ではなく、あらゆる知識を兼ね備えた、新しい自由学芸人として定義される。この考えは、フィレンツェ大聖堂附属鐘楼外壁に嵌め込まれた《七自由学芸》の浮彫に《彫刻》と《絵画》が加えられていることに既に見出せると研究者サツパティーノは指摘する<sup>42</sup>。

他方、絵画と彫刻を区別し、比較する傾向はすでにアルベルティに見られるが<sup>43</sup>、パラゴネ<sup>44</sup>の議論の一つとして活発に討論された。絵画を擁護するレオナルド・ダ・ヴィンチにとって、絵画は「scienza 学問（科学）」の一つであるが、彫刻は「arte meccanicissima いたも機械的な芸術」である<sup>45</sup>。ガウリコの課題は、このレオナルドの立場に対して彫刻を擁護することであった。

第10節はあらゆるものの基礎となる算数、音楽、幾何などの自由学芸の教養・知識に立ち戻り、これをガウリコは「認識力」と呼ぶ。些か術学的に映る古典文学上の知識を見せ、彫刻の材料、それに基づく職人の呼称に言及が至る。第12節で、導き手としての「原型」が、「図」である素描と「精神」に分けられ、後者は比例と遠近法、および模倣からなると考える。

## 7. 第2章「比例について」<sup>46</sup>

第2章は、理論の一つとして「比例について」語り、数量的観点から素描を扱う。

まず、比例の元となる「寸法」を称賛し、第2節から第8節で自然が作った比類なき完璧な作品としての人体の計測方法が述べられる。その基準は頭であり、次いで足の長さも単位となる。第2節は頭を基に体全体を9つに分けるが、頭部と同等の長さを持つ8つの部位（顔、胸、腹、下腹、大腿 x2、下腿 x2）と、その3分の1の長さを持つ3つの部位（首、膝、足）集めて、9頭身を形成する。また顔自体も3つの部分に分けられる。余談と呼ぶべき第3節を挟んで、第4節では腕を伸ばした長さを頭を基準に測り、次節では顔の各部分の関係や、指の骨との関係について述べられる。第6節は幅、第7節は厚さについて語り、第8節で比例を称賛するという構成を取る。

後半の第9節から第11節までは、彫像の大きさを説明し、第12節は大きさと威厳の関係

を人文主義的側面から語る。第13節はギリシア語に関する術学に宛てられ、最後の2節は「線の素描について (De lineamentis)」触れる。

ガウリコの比例理論は中世やビザンティンの伝統に棹差すが、シャステルはその具体例として『アトス山の絵画の書』を挙げ、15、16世紀の比例理論の中でガウリコの占める位置を詳述する<sup>47</sup>。

## 8. 第4章「遠近法について」

本章は第2章の「比例について」と並ぶ理論の中核である<sup>48</sup>。遠近法こそはルネサンス美術が到達した、西洋美術史における一大革命の一つであると言えよう。ガウリコは「素描」のうち本章で全体と部分の説明を行なう。第2節でまず「場」を作ることの重要性を説き、その場に描くべき像をどのように置くかを説明する。次いで第3節では、視線が正面、上方、下方の三方に向けられる時の現象を語り、鳥瞰表現の重要性を説く。文章中に「ここに」という言葉が頻出する理由は常識的に挿図に求められるが、1504年の初版にはこの図が確認できない。また、当時の常識の範囲内での説明だから図が不要だったと考える研究者もいる<sup>49</sup>。

第4、5節は、幾何学が視覚に忠実に全ての物体の様相を再現することを目的とすると規定し、それがフィクティブな（擬似的）表現の本質であるとする。また、短縮法についても述べる。第6節では、像の状態を静止、動きの中、休息の三態様に分けて論じる。最後の第7節は、ウェルギリウスの詩句を引用しながら遠近法の説明を試みる。

## 9. 第3章「相貌について」

本章は当初の執筆計画には含まれていなかった<sup>50</sup>。当時の先進的理論家の科学的基盤は解剖学、比例、模倣（動き）、表現であるが、自然科学の門外漢であるガウリコは解剖学には一言も触れない。また、表現は素描の枠から外され、「模倣について」（第5章）に組み込まれた。プラトン哲学の系譜にある比例の議論のみがガウリコの関心を引き、章の中に残った。これらの欠落を埋めるためガウリコは、人体の形態に関する科学である相貌表現を取り入れた。それは人体における魂の表出と解釈される *γραφική*（素描）の科学である。

第3章は他の章とは異なる構成を取る<sup>51</sup>。まずガウリコ、レージョ、レオーニコの三人の会話が提示され、その中で当時ほとんど知られていなかった古代文献をまとめて翻訳した相貌学の重要性を説く。それは、「私たちだけがソクラテスやピタゴラスの哲学の謎の中にそれを大切に守ってさえいれば、巷の人々は好きなだけ軽蔑したらいいのです」という、少し突き放した言い方に表れている。その後ガウリコは、実際に書き上げていた論考を家の下僕に読ませ、その間ガウリコ自身は休憩を取るという体裁である。その論考は、ガウリコの死後一五五一年に「相貌について」という題目で、兄のルカによって出版されることに

なる<sup>52</sup>。その導入部でガウリコはプリニウスやクセノフォンの文献に基づき、相貌が生まれた国や性別によって規定されると述べる。

次いで、「目」以降はほとんどがアダマンティウスのギリシア語文献の翻訳となる。ガウリコ自身はアリストテレスの名も挙げる。しかし、変更、省略や余談はあるものの、内容の大部分はアダマンティウスの著したギリシア語文献のラテン語訳である。

アダマンティウスの『相貌学』は当時アラビア語を通じて知られるだけだったという<sup>53</sup>。しかし、シャステルとクラインの翻訳作業に加わったデフラータは、ガウリコにアクセス可能なアダマンティウス原著の二つの写本が15世紀末のパドヴァに存在したことを指摘する。ひとつはガウリコの兄ルカが出版した本を献呈した、すなわちパトロンとして費用を拠出したヴェネツィアのグリマーニ枢機卿の蔵書であり、もうひとつはG. ヴァッラのそれである。後者の写本は実際に当時の人文主義者の文献で参照されたことが明らかなため、デフラータは、ヴァッラの蔵書こそがガウリコの手にした文献であると結論付ける<sup>54</sup>。

この「目」以下、ガウリコは瞳、瞼、額、頬、眉、鼻、唇、口、顎と上下の顎骨、髪、耳と頭部そのもの、胸と頸の辺り、肩、腕、手、脇、足、腹、背中、腿、足首、ふくらはぎというように、順を追ってアダマンティウスを翻訳する。その内容はしかし、国家社会主義ドイツ労働者党（ナチス）のユダヤ人虐殺の理論的根拠とされた所謂「相貌学」へと連なるもので、人種差別に結びつきかねない思考として、現代では問題が多い。アリストテレスほどの人がこの相貌に腐心した事実について、既にプリニウスが批判を加えているので、引用しよう。

わたしとしては、アリストテレスがわれわれのからだにはわれわれの生涯を予告する前兆が含まれていると信じただけでなく、その信念を公表したことに驚く。しかし、こういう考えは根拠がなく、すべての人が自分のからだにそういう前兆を見出そうと躍起になると困るので、直ちにそれを持ち出すのは適当でないと思うのだが、アリストテレスほどの科学の大家がそれを蔑視しなかったのであるから、ちょっとそれに触れておこうと思う<sup>55</sup>。

## 10. 第5章「模倣について」

ガウリコは理論を「designatio 素描」と「animatio 模倣」という2つのカテゴリーに分ける。前者は第2章から第4章で扱われた。本章で、後者の「表現（animatio）」、すなわち「模倣（mimesis）」を扱う。ガウリコはこの模倣において、自然の単なる模倣でなく、「最も優雅で最も美しい身体を念頭に置きつつ、注意深く自然を観察する」ことを勧める。ついで、古代における範例としてリュシッポスが挙げられる。同時代ではトスカナ地方のポッライウォーロやヴェルロッキオ世代が示した自然主義に対抗し、微に入り細を穿った模倣は

理想美により緩和されるべきであると説く。行き過ぎた写実主義の例として、イル・ヴェルロッキオの原型に基づいてアレサンドロ・レオパルディが鑄造した《コッレオーニ騎馬像》（ヴェネツィア、サンディ・ジョバンニ・エ・パオロ広場）を挙げる。他方、理想主義と自然主義の調和の取れた作家としてドナテッロの名が挙げられる。

## 11. 「鑄造について」（第6章）と「その他の彫刻について」（第7章）

第6章の「鑄造について」は、マニュアルとしての『青銅の鑄造術について』の中核をなし、鑄型の準備と鑄型への金属の流し込みの二つに分けて、その具体的手順を示す。一般的に青銅作家は、ドナテッロも含め、油土の塑像から石膏原型を作り、次の鑄造過程は専門の職人に任せる。ガウリコはその過程までも自分でこなしたようであるが、シャステルはその知識と技術が初歩的な範疇を出ないことを指摘する。加えて、レオナルドの著作により、一層進んだ技術が知られていたことが理解できるが、その点はガウリコには知られていなかったという<sup>56</sup>。

まず、金属の流し込みについて、ガウリコはプリニウスの記述を引用しながら、事細かく述べる。専門知識のない者には些か冗長になりがちはその記述は、しかし、アルゴー船の金羊毛の話などを所々に盛り込むことによって救われている。

次いで、手順としては遡り、「モデリング」をその素材（粘土、石膏、蠟、粉）に分けて語る。このようにして原型を作り、それから型をとって鑄造に進む。

最後に「彫金」についての説明がなされる。

それに続く第7章の「他種の彫刻について」では、「塑造」「スケッチ（エスキス）」「陰刻」「蠟型」「彫刻」について概説が行われる。

第6章の最後に、ガウリコは次のように述べる。

私たちは彫刻と文学の間にある類似性について語り、彫刻家が持つべき特質を説明し、彫刻の始まりの起源、場所、その発明の理由を一通り概観しました。

ここに、ガウリコが『青銅の鑄造術について』で目指そうとしたことが集約されている。すなわち、造形芸術と文学との間に相似性を認め、彫刻家のあるべき姿を示すことである。前者はホラティウスの著名なテーゼ「詩は絵と同じ<sup>57</sup>」に連なるものである。全編を通じてガウリコは自己の持つギリシア語・ラテン語の知識をふんだんにちりばめながら、論を進めていく。ヴァザーリ以降の個々の作品叙述に慣れた現在の美術史家には、すぐに文学作品の引用へと移行するガウリコの記述に、物足りなさを感じることも多い。しかしながら、これこそが「文化的言語としてのラテン語を使用し、職人の世界と大学の世界とを結ぶ<sup>58</sup>」ことを目指したガウリコの到達点なのであろう。そして、それは15世紀初頭以来数々の分野で行な

われてきた「パラゴネ（諸芸術間の優劣比較論争）」の一角を占めるものでもあった。

## 12. 第8章「著名な彫刻家たちについて」

ルネサンスの彫刻を研究する者にとって、本章は非常に興味深い。それは、同時代人としてのガウリコの評価をそこに見ることができるからである<sup>59</sup>。

節にこそ分けられていないものの、第八章の構成は、彫刻の起源について述べた後、前章の区分に従って、石膏（材質を挙げるだけで論じない）、象牙、テラコッタ、大理石、青銅など素材ごとに、古代の著名な作家と同時代の作家が時代を追って解説される。古代の作家に関しては、これまでの章と同様に、プリニウス（特に第35巻）やウエルギリウス（『アエネーイス』）、パウサニアス（『ギリシア記』）が主な典拠となり、ガウリコは古典語を専門とする人文主義者として、その知識を披瀝する。したがって、その評価は、作品を直接観賞して得られたものではなく、あくまでも古代の文献の叙述と評価をそのまま引き継いだものと言えよう。それは、古代作家に関する叙述が時系列に沿わず、かつ単なる名前の羅列に終わることが多いことによっても裏付けられる。その意味では、本書はマルカントニオ・ミキエルの『芸術の覚書』やジョルジョ・ヴァザーリの『芸術家列伝』の先駆的著作とは言えない<sup>60</sup>。

他方、同時代彫刻作家に関する記載は、ほぼ嚆矢と考えられ、その意味で興味深い。また、ガウリコ自身の評価により、作家に対する記述の多寡が大きく異なるのも面白い。作家の出身地・活動地はパドヴァ、ヴェネツィアを中心として、モデナ、フィレンツェ、ミラノなどさまざまである。しかし、ガウリコの出身地である南イタリアで活躍した作家に関する記述が少ないことは、特筆に値する。

テラコッタを中心とした塑造を行なった作家として真っ先に挙げられるのは、モデナのグイド・マツォーニであるが、作品に関する評価は全く見られない。マツォーニに関する情報は、ガウリコがナポリにいた一四八九～九五五年の間におそらく得られたものと考えられる<sup>61</sup>。ついで、施釉テラコッタを普及させたフィレンツェのルカ・デラ・ロツビアとその甥のアンドレアの名を挙げ、後者には「私の知る限り誰にも負けない作家」という高い評価を与えている。

素材からは離れるが、当時ほとんど完成作品のなかったイル・リッチョに触れるのは、興味深い。

次に同時代の大理石作家としては、まずヴェネツィアで活躍したヴェローナ生まれのアントニオ・リッツォ、および彼と対立していたロンバルディア地方カローナ出身のピエトロ・ロンバルド（本名ソラーリ）とそのふたりの息子トゥッリオとアントニオに触れる。リッツォに対しては、「過去の巨匠」として、低い評価をしている。ガウリコ自身がトゥッリオ・ロンバルドと親友であったことはよく知られているが、それ以上にトゥッリオの大理石作

家としての力量を、余すところなく評価して、次のような賛辞を与える。

彼に対する私の賞賛が彼の価値ではなく、[私とトゥッリオの]友情に基づくように見えるのをたとえ恐れなくても、彼こそどの時代にも存在しなかった最も優れた大理石彫刻家であり、賞賛し過ぎることはないと確実に言えます。

どんな優れた作品がこれと比較しようと言うのでしょうか？どんなに賢明な作家でさえ、トゥッリオの彫りには欺かれることでしょう。

父親ピエトロとリッツォとの軋轢にも、弟アントニオの優れた才能にも言及する。ガウリコが『青銅の鑄造術について』を著した1502年秋口までに、ピエトロは《アントニオ・ロッセリ記念碑》(パドヴァ、イル・サント聖堂)、《総督ピエトロ・モチェニーゴ記念碑》や《総督パスクワレ・マリピエーロ記念碑》(共にヴェネツィア、サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂)を残し、リッツォも《総督ニコロ・トロン記念碑》(ヴェネツィア、サンタ・マリア・グロリオーザ・デイ・フラーリ聖堂)や《巨人の階段》と呼ばれることになる総督宮の儀式用の中央大階段など主な作品をほぼ完成していた。これに対して、次の世代に属するトゥッリオは、ガウリコが本文の中で引用していると思われるトレヴィーゾ大聖堂の《司教ジョヴァンニ・ザネッティ記念碑》を父親に協力して仕上げ、その後自らの名前で聖母下僕会聖堂に《総督アンドレア・ヴェンドラミン記念碑》を一四九三年前後に完成していた(現在はサンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂)が、これに関する言及はない。当該記念碑は、当時の年代記者マリーノ・サヌート(ヴェネツィア方言でマリン・サヌード)が「この世の最高の作品」と称賛したため、トゥッリオの名を一躍高めた。ロンバルド親子は《サン・マルコ大同信会館正面ファサード》の第一層を、フィレンツェとは異なり、三区画に跨がる見事な遠近表現の中に制作した。トゥッリオは1502年に、肉厚の大理石浮彫《使徒の派遣》<sup>62</sup>をヴェネツィア、サン・ジョヴァンニ・クリストモ聖堂に据え付けたが、同時に弟アントニオと共に、パドヴァのイル・サント聖堂のために聖アントニオの奇跡を表す三枚の大型浮彫を制作中であった。確かにシャステルが言うように、トゥッリオの古典様式が古代を称賛するガウリコの嗜好に合致したことは間違いがないが<sup>63</sup>、トゥッリオが複数の様式を使い分けることのできる優れた彫刻家であったことも事実である。

ガウリコがパドヴァに到着したのは、ちょうどこの時期に当たり、ヴェネツィアで活発な活動をしていた年長の優れた彫刻家のトゥッリオと親交を結んだのは、ある意味当然と言える。しかしながら、トゥッリオもアントニオも青銅作品のために石膏原型を作っているが(例えば、アントニオ作《靴の聖母》(サン・マルコ聖堂ゼン礼拝堂<sup>64</sup>))、基本的に彼らは大理石作家である。その点で、鑄造までを行なったアマチュア青銅作家のガウリコ

とは、根本的な相違がある。

ガウリコは彼らの次に、ロンバルド一族と同じ本名を持つミラノのクリストーフォロ・ソラーリ（通称イル・ゴッボ＝「せむし男」Cristoforo Solari, il Gobbo 1460-1527）を称賛はするものの、その行き過ぎた筋肉表現を批判した。ヴェネツィアで活躍したギリシア人ピルゴテーレースは第1章でレージョの友人として会話中に登場するが、ここでは「私たちの」という形容を伴うため、ガウリコ、レージョ、レオーニコの共通の友人で《（クピドを）鞭打つ有名なウエヌスの像》の作者として現れる。

ついでガウリコは、フィレンツェの大理石作家について、既に世界していたベネデット・ダ・マイアーノ（Benedetto da Maiano 1442-1497）に続いて、ミケランジェロ（Michelangelo Buonarroti 1475-1564）、ジョヴァンニ・フランチェスコ・ルスティチ（Giovanni Francesco Rustici 1475-1554）の名を挙げる。後二者は同年の生まれであり、ミケランジェロは《バックス》（当時はローマの銀行家ヤコポ・ガッリの邸宅にあった）や《聖ドメニコの石棺》のための四体の小像を彫ってはいるが、一五〇一年八月中旬にフィレンツェ毛織物職人組合から依頼を受けた《ダヴィデ》はまだ制作中であつた。教皇庁に招聘された後に得たほどの知名度を未だ獲得していなかったこの青年彫刻家についてガウリコが触れていることも興味深い。主にローマで活躍したイル・サンソヴィーノ（Il Sansovino 本名アンドレア・コントゥッチ Andrea Contucci 1460-1529）も大理石作家として名が挙がる。

そう考えると、同時代の大理石彫刻家のひとりとして冒頭に「『ニーノの作品』という署名しか残さなかったために出自の不明なニーノ」とされたフィレンツェのミーノ・ダ・フィエーゾレについて、ガウリコは充分理解しておらず、ヴェネト地方の作家と考えていたと思われる節がある。それは、フィレンツェとローマを中心に活躍したミーノを、ヴェネツィア、パドヴァの作家の前に持ってきていることから窺える。

もちろんガウリコは、フィレンツェを彫刻芸術の母なる国と認めてはいるが、その細かい情報が少なからぬ誤謬を含んでいることから、シャステルとクラインは、彼のフィレンツェ彫刻に関する興味がパドヴァの青銅彫刻に比べて低いと考える<sup>65</sup>。

次のカテゴリーである同時代の青銅彫刻家として最初に名の挙がるロレンツォ・ギベルティ（デイ・チオーネ）は格別、デジデーリオ・ダ・セッティニャーノ（Desiderio da Settignano 1430ca.-1464）もイル・ピサネッロ（Il Pisanello 本名アントニオ・ピサーノ Antonio Pisano 1380-1455 以前）も、ギベルティの前にフィレンツェ洗礼堂南扉を鑄造した「ウゴリーノ」と同様、情報に問題がある。まず、「ウゴリーノ」はアントニア・ピサーノの誤りであり、デジデーリオはガウリコの主張するナポリ、カステルヌオーヴォの扉を鑄造していない。確かに「卓越した方法で大理石をも彫った」デジデーリオは、本来大理石作家の箇所ですられるべき作家である。加えて、「自身の肖像を青銅で鑄造した」とされる「画家」ピサネッロは、確かに多くのメダルを制作して名を馳せたものの、彼が言うように青銅

の胸像形式で自刻像を制作したとは考えられていない。ガウリコがパドヴァに滞在していた頃のフェルラーラやヴェローナで、ピサネットの名前が依然としてよく知られていたであろうことは、容易に推察される。

青銅、大理石の双方に優れた作品を残したドナテッロに関して<sup>66</sup>、本章では作品数の多さだけが述べられているが、『青銅の鑄造術について』全体の中で、ドナテッロの人格をも余すところなく称賛していることを考慮すると、ガウリコにとってドナテッロが別格の作家であったことは間違いない。しかし、その流れに強く支配された当時のパドヴァにおける彼の弟子で、レオーニコの友人であったバルトロメオ・ベッラーノ（Bartolomeo Bellano 1437-1496）については二流であるという厳しい評価を正当に行なっている。その反面、ベッラーノより数段優れた青銅作家であったリッチョについては、ここで再度言及する。

加えて、ドナテッロと同じフィレンツェの出身であり、ヴェネツィアで《コレオーニコ騎馬像》の原型制作中に客死したイル・ヴェルロッキオとその弟子レオナルド・ダ・ヴィンチにも触れ、それぞれの作品として、《聖トマススの不信》と《フランチェスコ・スフォルツァ騎馬像》を挙げている。ガウリコはイル・ヴェルロッキオをドナテッロの「ライヴァル」として紹介する。しかし、ドナテッロは1386年の、イル・ヴェルロッキオは1435年の生まれで両者は半世紀近い歳の開きがあるから、1454年にパドヴァから戻ってメディチ家の庇護下に制作を続けた晩年のドナテッロと注文を競った可能性があるとは言え、ライヴァルと呼べるか疑問が残る。イル・ヴェルロッキオの石膏原型を基にレオパルディが鑄造した《コレオーニコ騎馬像》に見られる写実性をガウリコが批判したことは、既に述べた。

最後のカテゴリーである「彫金」の同時代作家としてガウリコが挙げるのは、彼の一番の親友であったセヴェーロ・ダ・ラヴェンナである<sup>67</sup>。この作家は1496年に最初の活動記録が残っていると現在研究者は考えており、ガウリコは青年期のセヴェーロと親交を結んだに違いない。彼について

青銅作家、大理石作家、彫金師、木彫作家、塑造家、そして卓越した画家など、彼は像に関するすべての資質を自らの中に合わせ持つと私には思われます。事実、彫刻家はどうあるべきか尋ねられたら、私は、学識も兼ね備えてほしいが、まさにセヴェーロのような存在と答えるでしょう。

という最大の賛辞を捧げている。それは、ガウリコが第1章で述べる理想的な彫刻家像にセヴェーロが最もよく当てはまるからだだろう。実際、セヴェーロは、人文主義者や教養ある貴族が自らの書斎の机の上に好んで置くような、サテュロスなどギリシア神話に登場するハイブリッドな生き物を、アクロバティックな姿態でインク壺や蠟燭立として、数多く制作した。その背景には、人文主義者の好みへの深い理解と古代への知識があると推察される。

### 13. 『青銅の鑄造術について』の版とその後世への影響

ガウリコの本著作はフィレンツェで1503年末に出版された *POMPONII GAVRICI NEAPOLITANI DE SCVLPTVRA* が初版であるが、その後イタリア半島で出版されたのはボローニャ版だけであった。これに対し、北方では広く読まれ、版を重ねていく。1528年のアントワープ版、1542年、1547年のニュールンベルク版、1603年のウィースバーデン版、1609年アントワープ版、1622年シュトラスブルク版、1649年のアムステルダム版、そして1701年のライプツィヒ版である<sup>68</sup>。これらはすべてラテン語で出版された。

その後、近代俗語による翻訳の付いた注釈書が、まずブロックハウスによりドイツ語で、次いでシャステルとクラインによるフランス語、そして最後にクトロによってイタリア語で刊行されたことは本稿の冒頭に述べた通りである。

ガウリコの『青銅の鑄造術について』は、現存する唯一の「人文主義的」青銅彫刻論として重要である。しかし、中世の著作と異なり、作業自体について事細かく書くことを放棄している。また、アルベルティの科学的精神はガウリコには無縁であった。新しい時代の要求に応えなかったため、後続する芸術論の著者たちはガウリコの著作を読んでいないと考えられる<sup>69</sup>。

### 14. おわりに

ポンポニオ・ガウリコの執筆活動の中で、今回取り上げた『青銅の鑄造術について』は特異な作品である。第1節で述べたように、ガウリコはもともとギリシア語・ラテン語文献を研究する所謂人文主義者であり、自らは「エレジー（哀歌）」を中心とした詩を発表していた。言ってみれば、その研究者・文学者が余暇に楽しんで作った彫刻、特に青銅像の鑄造について、専門である古典文学の知識をちりばめながら完成したのが『青銅の鑄造術について』である。それは、ギベルティの『コンメンタリ』やレオン・バッティスタ・アルベルティの『絵画論』や『芸術論』など、本書に先行する *trattati*（大論文）との大きな違いである。

アルベルティは30歳前後で『絵画論』の筆を取り始め、以後論考を発表し、ギベルティは晩年にその著書を刊行した。また、ヴァザーリが『芸術家列伝』の初版を刊行したのは、彼が39歳の頃である。これに対して、ガウリコは弱冠20歳で『青銅の鑄造術について』を著した。その意味で、彼の芸術に対する感性が、成熟の域に達していたとは言い難い。しかし、それだけに若いガウリコが大なる野心を以て『青銅の鑄造術について』を世に出したことは疑いを入れない<sup>70</sup>。

これらさまざまな特異点があるとは言え、彫刻そのものに関する著作としてはヴァザーリの彫刻家に関する列伝を除いて、ガウリコの著作がほぼ唯一に近い論文であることも事実である。

## 註

- 1 Erasmo Percopo, "Pomponio Gaurico umanista napoletano", *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 16 (1891-93), (以下 Percopo), pp.145-261、特に p.189.
- 2 ジョルジョ・ヴァザーリ「ドナテッロ」『芸術家列伝』小佐野重利他訳『ヴァザーリ ルネサンス彫刻家建築家列伝』白水社、東京1989, p.369, n.52.
- 3 水野千依「古代のイマギネス」『イメージの地層 ルネサンスの図像文化における奇跡・分身・予告』名古屋大学出版会、名古屋2011, pp.228-240, および岡田温司『デスマスク』岩波新書、東京2011, pp.3-27.
- 4 Heinrich Brockhaus, *De Sculptura von Pomponius Gauricus, mit Einleitung und Übersetzung*, Leipzig 1886 (以下 Brockhaus); Pomponius Gauricus, *De sculptura (1504)*, Édition annotée et traduction par André Chastel et Robert Klein, Hautes Études Médiévales et Modernes 5, Librairie Droz, Genève - Paris 1969 (以下 Chastel); Pomponio Gaurico, *De sculptura*, a cura di Paolo Cutulo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999 (以下 Cutulo).
- 5 Chastel, p.11.
- 6 Percopo, op. cit., p.147.
- 7 Ibidem. ガウリコ自身も『青銅の鑄造術について』第4章3節で「文法学者の父から生まれた」と述べる。
- 8 Chastel, p.11.
- 9 Ibidem, p.12はガウリコが1484年生まれと考え、Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento V Scultura*, Classici Ricciardi, Einaudi, Torino 1979 (以下 Barocchi), p.XVIIIもそれに従う。
- 10 Percopo, op. cit., p.153.
- 11 Ibidem.
- 12 Percopo, op. cit., p.149は兄ルカを「16世紀で最も名の知られた天文学者である」とするが、Barocchi, p.XVIIIは数学者であったとする。
- 13 Percopo, op. cit., pp.154-155.
- 14 Chastel, p.15. ガウリコがパドヴァ大学で「学士 (dottore)」の称号を得た形跡はないとする。これに対してPercopo, p.156はフラカストロの記述からガウリコが1502年に学士 (dottore) の称号を得たと主張する。
- 15 Percopo, op. cit., pp.160, 162, 168; Barocchi, op. cit., p.XVIII. ペルコポは168ページでパドヴァ滞在時の意欲的な制作活動に関して述べる。
- 16 Chastel, p.18.
- 17 Jacopo Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, Zanichelli, Bologna 1884, pp.31-39. この著作は逸名作家による記録として19世紀末にヤコポ・モレリが出版したが、後にミキエルによるものと判明した。日本語への抄訳として、芳野明他抄訳・註解、越川倫明解題「マルカントニオ・ミキエル『美術品消息』(1521-43)」『西洋美術研究』8 (2002), pp.192-215があるが、この中にはレオーニコの収集品に関する部分は翻訳されていない。
- 18 Chastel, p.17.
- 19 Ibidem, p.15.
- 20 Ibidem, p.12.

- 21 Barocchi, op. cit., p.XVIII.
- 22 Chastel, p.13; Percopo, p.166.
- 23 Percopo, op. cit., pp. 212-213; Barocchi, op. cit., p.XVIII.
- 24 Chastel, p.13.
- 25 Ibidem.
- 26 Percopo, op. cit., p.231、Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924; ed. it. *La letteratura artistica: Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1935, p.203、およびChastel, pp.13-14が紹介する。
- 27 Pasquale Sabbatino, “Scrittura e scultura nell’umanista napoletano Pomponio Gaurico”, Cutolo, pp.11~47、特にp.15（以下Sabbatino）。ロレンツォ・ストロツツィは後に、1527年の共和国に参画した。マキアヴェッリは彼の友人であり、彼に『戦争の術 (L’Arte della guerra)』を1521年に献上した。
- 28 Chastel, p.14.
- 29 Sabbatino, op. cit., p.15. この時期のフェルラーラ宮廷美術については、京谷啓徳『ボルソ・デステとスキファノイア壁画』中央公論美術出版、東京2003、およびVincenzo Farinella, *Alfonso d’Este: Le immagini e il potere*, Officina Libreria, Milano 2014を参照。
- 30 Paolo Cutolo, “Introduzione”, Cutolo, p.76. それぞれの文献の邦訳として『アゾロの談論』仲谷満寿美訳・解説、ありな書房、東京2013、『戦争の技術』服部文彦訳、ちくま学術文庫、東京2012、『宮廷人』岩倉具忠他訳、東海大学古典叢書、東京1987がある。
- 31 Sabbatino, op. cit., p.21.
- 32 Cutolo, “Introduzione”, op. cit., p.77.
- 33 Chastel, p.31.
- 34 Cutolo, “Introduzione”, op. cit., p.77.
- 35 Ibidem.
- 36 Cutolo, “Introduzione”, op. cit., p.78.
- 37 奈尾信英「16世紀イタリアにおける透視図法の展開（1）ポンポニオ・ガウリコの透視図法」『図学研究』41（2007）supplement 1, p.53は、章題の和訳を提示している。これを翻訳に際し、参照したが、決定稿は当然筆者の責任になる。
- 38 Chastel, pp.22-24はクインティリアヌスの『弁論家の教育』を挙げるが、ガウリコの理解には齟齬が見られると述べる。
- 39 Chastel, p.23.
- 40 Julius von Schlosser, *Lorenzo Ghiberti’s Denkwürdigkeiten (I commentarii) zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz*, Julius Bard, Berlin 1912; 復刻版2018, p.4, Sabbatino, op. cit., p.29.
- 41 Leon Battista Alberti, *De pictura*, 三輪福松訳『絵画論』中央公論美術出版、東京1992、p.5.
- 42 Sabbatino, op. cit., p.25.
- 43 Ibidem, p.27.
- 44 詳しくは『美術とパラゴネ』『西洋美術研究』7（2002）を参照。
- 45 Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, a cura di Gaetano Milanesi, ristampa anastatica, Roma 1989, p.23. レオナルドはこのテーマについて多くの言葉を残している。『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』杉浦明平訳、岩波文庫、東京1954, pp. 205-209を参照。

- 46 ウィトルウィウスを邦訳した森田慶一はこの言葉 *σομμετρία* を「シユンメトリアー」とそのまま音訳したが、筆者の邦訳では「比例」とした。
- 47 Chastel, pp.82-90.
- 48 Alessandro Parronchi, “La perspective dans le *De sculptura* de Pomponius Gauricus”, *Revue de l’art*, 9 (1970), pp.49-50; Francesco Divenuto, “La prospettiva nel trattato di Pomponio Gaurico”, *Cutulo*, pp.49-64.
- 49 奈尾、前掲論文、p.54.
- 50 以下、Chastel, pp.115-119 に拠る。
- 51 Liliane Defradas, “Les sources du ‘De Physiognomonica’ de Pomponius Gauricus”, *Bibliothèque d’humanisme et renaissance*, 32 (1970), pp.7-39.
- 52 Pomponio Gaurico, “De Physiognomonica”, *Aristotelis Physiognomonica Adamantio interprete: Pomponii Gaurici … de Physiognomonica libellus; Luca Gaurici de Physiognomia pleraque Axiomata*, Bononiae, apud Jaccarellum 1551.
- 53 Chastel, p.118.
- 54 Ibidem, p.127.
- 55 プリニウス『博物誌』第11巻、114『プリニウスの博物誌』中野定雄他訳、雄山閣出版、東京1986、p.529.
- 56 Chastel, pp.212-213.
- 57 松本仁助訳『ホラーティウス 詩論』岩波文庫、東京1997、p.251.
- 58 Cutolo, “Introduzione”, op. cit., p.77.
- 59 Francesco Negri Arnoldi, “Pomponio Gaurico e gli scultori illustri”, *Cutulo*, pp.65-68. 日本語の概説書として拙著『ルネサンスの彫刻 15・16世紀のイタリア』ブリュッケ、東京2001; 2007を参照されたい。
- 60 Chastel, p.244.
- 61 Chastel, p.246.
- 62 須網美由紀「トゥッリオ・ロンバルド作 ベルナボ礼拝堂のための祭壇彫刻 再解釈の試み」『美術史』159 (2003), pp.31-48 は非常に興味深い解釈を示した。
- 63 Chastel, p.254, n.25.
- 64 Sarah Blake McHam, “La bottega dei Lombardo alla cappella di Sant’Antonio e la teoria di Pomponio Gaurico”, *I Lombardo: architettura e scultura a Venezia tra ‘400 e ‘500*, a cura di Andrea Guerra, Manuela M. Morresi e Richard Schonfield, Marsilio, Venezia 2006, pp.225-239.
- 65 Chastel, pp.245-46.
- 66 Donatella Varotto, “Il *De Sculptura* di Pomponio Gaurico: una testimonianza sulla fortuna critica dell’arte di Donatello a Padova”, *Storia dell’arte*, 113/114 (2006), pp.77-95.
- 67 Charles Avery and Anthony Radcliffe, “Severo Calzetta da Ravenna: new discoveries”, *Studien zum euopäischen Kunsthandwerk: Festschrift Yvonne Hackenbroch*, München 1983, pp.107-122.
- 68 Schlosser, *La letteratura artistica*, op. cit., pp.203 & 215.
- 69 Chastel, p.211.
- 70 Chastel, p.14.

# ポーシャの正義—『ヴェニスの商人』における法と商業活動

団 野 恵美子

## Portia's Justice : Law and Commercial Activity in *The Merchant of Venice*

DANNO Emiko

### <序>

家父長制による男性優位社会であったにも関わらず、シェイクスピアは正義を巡る裁きの場では女性の登場人物に語らせ、法がもたらした閉塞感を見事に打破させてきた。シェイクスピアの芝居の約3分の2には裁判の場面があり、それは正義と慈悲を扱う真剣な問題から茶番劇まで多種多様に渡っている。<sup>(1)</sup> 遺産相続や土地の売買、契約や証文の有効性についてなど、法は人々の生活に密着しており、法そのものが人生のドラマを描くのに相応しいと言えよう。

『ヴェニスの商人』(*The Merchant of Venice*, 1600) の伝統的な解釈では、ペテンや屁理屈が通る商業の中心地ヴェニスに対して、慈悲と誇り高い寛容さを備えた緑の世界としてのベルモントを対比させることが多く<sup>(2)</sup>、そうすると、法による裁きを求め、胸肉1ポンドを要求するシャイロック (Shylock) は厳格なコモン・ロー、コモン・ローに慈悲を求め救済手段を講じるポーシャ (Portia) は柔軟なエクイティを代弁するものであるとされてきた。しかし、ポーシャは求婚者の一人であるスコットランドの貴族を、“he borrowed a box of the ear of the Englishman, and swore he would pay him again when he was able: I think the Frenchman became his surety and seal'd under for another.” (I, ii, 75-79)<sup>(3)</sup> と、「返せるときに返す」、「保証人 (surety)」、「証書に判を押す (seal'd)」などシャイロックが登場する以前に「信用貸し (credit)」の専門用語を使ってからかっている。また法廷の場で、シャイロックは1ポンドの肉を「高い金で買った (dearly bought)」(IV, i, 100) から私のものだというが、その前にポーシャがバッサニオ (Bassanio) に自分の指輪を渡しながら“Since you are dear bought, I will love you dear” (III, ii, 312) と同じ“dear (ly)”を使って、人間を自分のものに行っているのである。シャイロックとポーシャは、表向きは正反対の人

物のように見えて、実はその言葉に類似点は多いのである。

ポーシャがシャイロックと同じ言葉を使う以外にも、彼女は愛を語るときに、金貸しが帳簿を付けるような話し方をする。バッサーニオが鉛の小箱を引き当てたときには、“I would be trebled twenty times myself, / A thousand times more fair, ten thousand times more rich, / That only to stand high in your account, / I might in virtues, beauties, livings, friends / Exceed account: but the full sum of me / Is sum of something:” (III, ii, 156-158) と、美德も容貌も財産も友人もすべて数字に換算して、何倍にも会計簿 (account) の数字を増やしたいと言い、自らの総資産の合計 (the full sum of me) を出しているのだから、法律用語の中でも経済的な問題に詳しいことがわかる。16、17 世紀の女性たちの裁判では、お金の貸し借りでもめる事例が日常茶飯事で<sup>(4)</sup>、財産や生活を守るために女性の高利貸しも数多く存在していた。<sup>(5)</sup>

劇場という空間において、観客には目に見える小道具とそこから連想されるイメージの結びつきも大切である。第一幕第一場の冒頭から、サレーリオ (Salerio) は “I should not see the sandy hour-glass run / But I should think of shallows and flats, / And see my wealthy Andrew dock'd in sand / Vailing her high top lower than her ribs / To kiss her burial:” (I, i, 25-29) と、砂時計の砂から船が暗礁する砂浜を想像し、また船の肋材 (ribs) は胸を開けたときのアントーニオ (Antonio) の肋骨へと繋がっていく。<sup>(6)</sup> 小さな事物やそれを表す言葉で、抽象的な思想やあるイメージを表すという寓意的な機能が働いている。バッサーニオが法廷でシャイロックに、“Why dost thou whet thy knife so earnestly?” (IV, i, 121) と聞いてナイフに注目を集め、ポーシャが “It is so, — are there balance here to weigh / The flesh?” (IV, i, 252-253) と言ってシャイロックの手に秤があることを示す台詞から、右手に成敗を下す剣を掲げ、左手に善悪の判断を計る天秤を持つ〈正義〉の女神が連想される。法学者が法の観念を題銘と図像、エピグラムの3部構成で著したエンブレム・ブックがヨーロッパ中で人気であったため、シャイロックが正義の女神のパロディを演じていることは、台詞と小道具からすぐに理解されただろう。

以上のことを踏まえて、本論では、亡き父親の遺言である小箱選び、シャイロックの証文裁判、バッサーニオの指輪の誓いという、法や証文が権力を振るう3つの場面を通して『ヴェニスの商人』におけるポーシャの手腕を考えたい。また、16世紀のヨーロッパで流行していたエンブレム・ブックの図像や、商取引だけでなく家政にも欠かせなかった帳簿付けも、ポーシャが目指す正義への道を理解するのに役立つことを示したい。

### < 1 > 法のエンブレムと複式簿記

モロッコ大公 (The Prince of Morocco) は、銀の小箱に刻まれた銘 “Who chooseth me, shall get as much as he deserves.” (II, vii, 23) を読んで、〈正義〉の一つの定義だと考えた。

[Mor.] As much as he deserves, — pause there Morocco, その身に相応しいもの、待てモロッコ大公、  
 And weigh thy value with an even hand, — お前の価値を公正な秤で計ってみよう、  
 If thou be'st rated by thy estimation 世間の評判に照らしてみれば  
 Thou dost deserve enough, お前には十分価値があるぞ、  
 (II, vii, 24-27)

「公正な秤でお前の価値を計る」とは、エンブレム・ブックの〈正義の女神〉が、左手の天秤で善と悪のどちらが多いかを調べ、その結果を右手の剣で遂行するためのものだ。金銀銅の小箱には、それぞれ違う題銘が彫刻され、中には、しゃれこうべや道化、ポーシャの絵姿が入っており、その上、小箱の題銘と絵姿の関係を解説する詩文が差し込まれ、この3つはエンブレム・ブックのモットー、図像、エピグラムの3部構成に該当する。道徳的な訓戒を総合的に表現する『エンブレム集』(Emblemata)は、もともと法学者のアルチャーティが手掛けたこともあって、法や正義の寓意画が多い。

エクイティを示す図像<sup>(7)</sup>(図版1)は、王座に座る君主の右手が、蛇が巻き付いた剣を握り、左手は中央の柱に延ばされている。君主の前で直立して法のテキストを持つ男性は、片方の目が盲目である。この絵の意味は、蛇の巻き付いた剣は武器として使えないので、厳格な法ではなくエクイティを示している。また片方の目だけが見えない人物は、法ははっきりと見えるが、見すぎるのはいけないという訓戒になっている。

法と哲学のエンブレム<sup>(8)</sup>(図版2)では、不動産の売買において、売り手が土地の不作為的約款を知らせなかったので買い手が訴えている。中心に座る裁判官は、不動の存在で左手に法の巻物を持って両者の訴えを聞いている。哲学は3つのシンボルで示され、裁判官の右横に浮かぶのは、神性を意味する光輪に縁どられた顔、修辞法を意味する舌を突き出す男、正義をもたらす失われた手(missing hand)である。これは「正義」は厳格な法とは異なり、時と客観性が必要になることを示している。その手は、雲から手が出てくるエンブレムがあるように、人が視覚的に認識できる神性な法の一部であり、良識ある判決を象徴している。

『商業の寓意』(1585)<sup>(9)</sup>(図版3)は、オランダが世界貿易の中心地で、複式簿記によって支えられていることを示す細密で有名な木版画である。作品の上部三分の一のところに、商売の神ヘルメスがいる。右手に秤を持ち、両方の皿には帳簿が載せられ、一方は「借方」、もう一方は「貸方」と表記されている。秤の下には運命の女神が大きな帳簿と一緒に立っている。ヘルメスと運命の女神が一緒にいることから、商売は運次第であるが、それでも簿記が重要であることを示している。中央部分には、世界の商業の中心地としてアントワープが描かれ、船が川を行きかっている。寓意画の下の部分には、商人たちが複式簿記で帳

簿をつけている場面が描かれている。帳簿のつけ方として、最初に日記帳、次に仕訳帳、最後に元帳であり、元帳のところには「借方を左に、貸方を右に」と書かれているので、複式簿記をつけなさいという意味が込められている。木版画の中には、骸骨と煙が出ている花瓶が描かれており、それは人生も商売も移ろいやすいことを象徴している。

『ヴェニス商人』ではユダヤ人のシャイロックは高利貸しとして、アントーニオたちから蔑まれているが、ウィリアム・ハリソン (William Harrison) の『イングランド誌』 (*Description of England*, first published in 1577) によると、元はユダヤ人の商売であったが今は広くキリスト教徒が行っており、金を利子無しで貸そうものなら間抜けだとみなされるほど利子を取るのも当然のこととなっていると分かる。<sup>(10)</sup>『冬物語』 (*The Winter's Tale*) のオートリカスが売り歩くバラッドの歌詞にも、“a usurer's wife was brought to bed of twenty money-bags at a burthen” (IV, iv, 263-265)<sup>(11)</sup> とあるように、高利貸しが利子を取って儲かる仕事であるのは明らかだ。シェイクスピアはソネットで、愛情の利子をとる高利貸しとして既に男女を登場させてきた。ソネット 134 番では、“Thou usurer, that put'st forth all to use” (l.10) と言われるのは女性の高利貸しで、美しさで手にした “bond” (l.8) を盾に取り、“debtor” (l.11) となった友人を “sue” (l.11) という、ソネットで歌われる二人の男性の愛情を手に入れる成功者である。136 番では、“In things of great receipt with ease we prove / Among a number one is reckon'd none: / Then in the number let me pass untold, / Though in thy store's account I one must be,” (ll.7-10) と、愛の受領書が多数ある中で、自分はたった一つの愛だから数に入らないと言い、財産の帳簿では一項目にはなるが、自分を数に入れずに素通しするようにと女性に頼んでいる。ここでも、女性が愛情の目録を作り計算する (reckon'd) ことが窺える。

シェイクスピアがソネットに愛情の高利貸しをする女性を登場させたように、初期近代に女性の高利貸しが増えてきたことも事実である。女性は家屋敷などの不動産よりも流動的資産である金を受け継ぐことが多かったため、結婚以前にも金を貸して利益を増やし、未婚女性や未亡人は生活のために続け、身内に金を貸して一族の起業の金銭的援助も行っていた<sup>(12)</sup>。若い女性が金の重さを計っている絵画<sup>(13)</sup> (図版 4) を見ると、彼女は室内で右手に秤を持ち、左手でおもりを箱から出すところである。テーブルの橋には帳簿が置いてあり、金の杯が置かれているのは世俗の富を象徴している。女性の高利貸しの持ち物として、重さをはかる天秤、金のつまった小箱、そして指輪の 3 つが挙げられる。ここでも、シャイロック家の小箱は貪欲の象徴、ジェシカ (Jessica) が持ち逃げする小箱は放蕩の、そしてポーシャの婚選びの小箱は世俗の富の儚さを象徴することと関連が出ている。そして、ポーシャが結婚の契約を信用貸しの保証になぞらえ、その信用貸しの保証を才知で守ろうとすることが、小箱選びの場面から描かれていく。ポーシャが女高利貸しの側面を持っているとすると、法を無効にするのではなく、法を巧みに操って抜け道を探して利息を増や

す方向へ進んでいくはずである。

[Portia] Beshrew your eyes, シャくなのはあなたの目、  
 They have o'erlook'd me and divided me, その目に魅入れられ私は二つに引き裂かれた、  
 One half of me is yours, the other half yours,— 私の半分はあなたのもの、もう半分もあなたのもの、  
 Mine own I would say: but if mine then yours, 私のものと言いたいけど、私のものでもあなたのもの、  
 And so all yours; O these naughty times だからすべてあなたのもの。ああ嫌な世の中  
 Put bars between the owners and their rights! 所有者と権利の間に壁が立ちはだかっているわ。  
 And so though yours, not yours,— prove it so, だからあなたのものもあなたのものでない、そうなら、  
 Let Fortune go to hell for it, not I. 地獄へ行くのは運命の女神で、私ではありません。

(III, ii, 14-21)

バッサーニオに正しい箱を教えるかどうか迷う場面であり、亡き父親の遺言を破らずに、かつ自分の意志も通すための方策を考えている。ここで、妻の地位 (coverture) を使った修辞法が多義的な意味を持つ。コモン・ロー上では、女性は婚姻すると法的存在を停止されるか、夫の身分に統合されるものとされ、庇護 (covert) される妻は、財産の取得も保有、処分、契約、不法行為、訴訟においても能力が認められなかった。<sup>(14)</sup>「私の物だと言いたいけれど、私の物だとしてもあなたの物、だからすべてあなたの物」という“coverture”を表す言葉は、妻の意志を無視して、バッサーニオが所帯主として財産を管理するという意味に読める。しかしポーシャの意志は“Mine own I would say”であり、持ち主と財産の管理権の間には制約があることを嘆き、“though yours, not yours,”と夫へ財産権を譲渡しないで済む方法を探っているようである。そしてこの“coverture”の表現は、鉛の小箱を引き当てたバッサーニオに愛を誓い、結婚の誓いの指輪を渡すときにもう一度使われる。

[Portia] Myself, and what is mine, to you and yours 私自身、所有する全ても、今こうしてあなたの  
 Is now converted. But now I was the lord ものになる。今まで私はこの美しい館の主だった  
 Of this fair mansion, master of my servants, 召使いたちの主人、私自身の女王だった  
 Queen o'er myself: and even now, but now. それが今では、今からは  
 This house, these servants, and this same myself この館、召使いたち、この私自身も  
 Are yours,—my lord's!—I give them with this ring, あなた、私の主のもの、この指輪もそう、  
 Which when you part from, lose, or give away, これを手放したり、失ったり、人にあげたら、  
 Let it presage the ruin of your love, それはあなたの愛が減びる兆し、  
 And be my vantage to exclaim on you. 私はあなたを非難することになる。

(III, ii, 166-174)

私自身も所有する全てもあなたの物になる、という言葉は“coverture”の意味通りだが、指輪のもつ意味を説明するのはポーシャであり、指輪を失くすことがあれば愛も破滅に向かい夫を叱る優位に立つ、と結婚の契約をポーシャが先導している。また“vantage”には「優勢」という意味以外に「利益」という意味もあり、指輪はポーシャが高利貸しとなってバツサーニオに貸し付けたものともとれる。金を返せなかったときのために“bond”を作るように、ポーシャは自分の結婚契約を守るために、夫との間に指輪という“band”を作り巧みに操作している。<sup>(15)</sup>

シャイロックの金貸し術は、複式簿記を付けていないことが明らかな状態である。彼は“I am debating of my present store, / And by the near guess of my memory / I cannot instantly raise up the gross / Of full three thousand ducats:” (I, iii, 48-51) と、持ち金を頭の中で概算 (near guess) するので、その勘定は正確ではない。その他にも、期限の3か月を“I had forgot, — three months, — you told me so” (I, iii, 61) と、忘れていたり、三千ダカットの利率を計算するときも、“Three thousand ducats, 'tis a good round sum.” (I, iii, 98) という。“round”はシャイロックはかなりの額という意味で使っているが、“a round estimate”というように概算という意味もある。シャイロックはその後、第四幕でバツサーニオに“if every ducat in six thousand ducats / Were in six parts, and every part a ducat, / I would not draw them, I would have my bond!” (IV, i, 85-87) と言っており、彼の数え方は算盤のような当時の計算板を使って計算しているとわかる。<sup>(16)</sup> 計算板は (図版5) <sup>(17)</sup> にあるように、アラビア数字と筆算が登場すると衰退していく。

それに比べてポーシャは、血を流さずに肉を切り取る用意をしろというとき、新しいアラビア計算法と複式簿記を彷彿とさせる正確さを見せている。<sup>(18)</sup>

[Portia] Shed thou no blood, nor cut thou less nor more 血を流してはいけない、切り取る肉は  
 But *just a pound of flesh*: if thou tak'st more きっかり1ポンド、それ以上でもそれ以下でもない、  
 Or less than a *just pound*, be it but so much もし1ポンド以上また以下の肉を切り取れば、それが  
 As makes it light or heavy in the substance, 重さ軽さの1ポンドの1000分の1、  
 Or the division of the twentieth part さらにその20分の1であっても、いやそれどころか  
 Of one poor scruple, nay if the scale do turn もし秤が髪の毛1本の傾きでも示せば、  
 But in the estimation of a hair, お前は死刑、  
 Thou diest, and all thy goods are confiscate. お前の全財産は没収する  
 (IV, i, 321-328, Italics mine)

ポーシャの判決は、魂の善悪を計量して、わずかな重さの違いで天国と地獄行きが定ま

最後の審判に使われる正義の秤を連想させる。そこに“exact, as opposed to approximate” (OED) の意味の“just”が使われていて、シャイロックの概算とは正反対の精密な計量で対抗していることが分かる。

## < 2 > ポーシャの con game

ポーシャがシャイロック対アントーニオの人肉裁判に関わる前には小箱選び、裁判の後には指輪譲渡事件があり、彼女の手腕を3度見ることになる。最初の山場であるポーシャの父親が定めた婿選びのための運試しは、法と正義のメタファーとして読むことができる。正しい小箱を引き当てた者はポーシャと結婚する権利が得られる。小箱選びは法と全く関係がないように見えるが、物事は必ずしも表面に現れているものではなく、外観と中身について考察する場となり、厳格で公明正大な法に守られた父親の遺言 (will) を、いかに法を曲げずに侵犯せずに自分の意志 (will) を通すかという裁判として読める。

鉛の小箱の銘は、“Who chooseth me, must give and hazard all he hath,” (II, vii, 16) と、全てを手放し危険に曝す運試しのチャンスが主題になっており、銀の小箱は、“Who chooseth me, shall get as much as he deserves.” (II, vii, 7) と、身に相応しいものを得る正義の定義となっている。後に法廷でポーシャは、“That in the course of justice, none of us / Should see salvation: we do pray for mercy,” (IV, i, 195-196) と、正義一筋では誰も救済にあずかれないことを定義に加えている。<sup>(19)</sup> 金の小箱の銘は、“Who chooseth me, shall gain what many men desire.” (II, vii, 5) と、見かけと中身の差を象徴しており、小箱の中には「輝くもの必ずしも金ならず」という巻物が入っていた。また、ポーシャはバツサーニオが箱を選ぶときにだけ、音楽を流し歌わせる。

[Song] *Tell me where is Fancy bred*, 答えておくれ どこで生まれるのか気まぐれな恋、  
*Or in the heart, or in the head?* 心の中か、頭の中か。  
*How begot, how nourished?* どうやって生まれ、どうやって育つのか。

*It is engend'ed in the eyes*, 気まぐれな恋は目に生まれ、  
*With gazing fed, and Fancy dies* 見つめて育ち、幼いまま  
*In the cradle where it lies:* 揺りかごの中で死んでゆく

(III, ii, 63-69)

浮気心は心でもなく頭でもなく目に生まれ、目だけで育ち、生まれた床で死んでいくという歌詞から、視覚だけに頼るなというメッセージが伝えられ、それと同時に“bred”, “head”, “nourished” という語が並ぶので、その脚韻から“lead”という正解を仄めかすトリック

クが含まれている。この歌の直後、バツサーニオは外観の美しさは中身を裏切ることを悟り、“In law, what plea so tainted and corrupt, / But being season'd with a gracious voice, / Obscures the show of evil?” (III, ii, 75-77) と、不当な訴えも巧みな弁舌で悪の上辺が飾られるという裁判のイメージを想起しながら、外観が最もみすぼらしい鉛の箱を選ぶことができた。ここで、ポーシャは父の遺言という法の外枠を外すことなく、選び手の思惑を操作するような歌を流すことで、自分の思い通りに正しい小箱へ誘導することができた。

シャイロックとの対決においては、ポーシャが影響を受けている人物がいる。『恋の骨折損』(Love's Labour's Lost) のビローン (Berowne) は、3年間王と寝食を共にして、俗悪な世間の楽しみを断って学問に専念するという各条項を守ることを強制的に誓わせられる。

[Berowne] I have already sworn, 私が誓ったのは、

That is, to live and study here three years. ここに3年暮らして勉強するということだけです。

But there are other strict observances; でも厳守すべきことが他にもあるんですね。

As not to see a woman in that term, その期間中は女性に会うべからず、

Which I hope well is not enrolled there: そんなことは、そこには書いてありませんよね。

.....

O, these are barren tasks, too hard to keep, ああ、こんなのは効果がないし、守るのが難しい、

Not to see ladies, study, fast, not sleep. 女性に会うな、勉強しろ、断食しろ、眠るななんて。

(I, i 34-48, Italics mine)

[Berowne] Let me say no, my liege, an if you please. 私は嫌です、陛下、失礼ながら。

I only swore to study with your grace, 私が誓ったのは陛下と共に勉学に励み、

And stay here in your court for three years space. 3年間ここ宮廷に留まることだけです。

(I, i, 50-52, Italics mine)<sup>(20)</sup>

ビローンは、3年間の宮廷暮らしと学問をすることは誓ったけれども、女性と面会謝絶など契約の書面に実際に書かれていないこと、通常であれば契約の内容から含まれるであろうと思うことさえも、文字として書かれていないという理由で拒否をする。彼が“I only swore”とあって確認する誓いの内容は、王と一緒に勉強して3年間宮廷に留まるという大枠だけなので、それ以外のことをしても誓いを破ることはないという論法である。また、ビローンが“Or, having sworn too hard a keeping oath, / Study to break it and not break my troth.” (I, i, 65-66) と言うとき、到底守れないような“oath”はシャイロックの証文であり、“my troth”を破らずに“oath”を破る知略は、法の正義を破らずにシャイロックの証文を破ることを学ぶ、という精神に通じている。この契約書面に書かれた文字通りの

意味しか受け付けない態度で、局面を乗り切るパロディは、王の布告に反したコスタード (Costard) の台詞にも表れている。

[King] It was proclaimed a year's imprisonment to be taken 布告には女と一緒にのころを  
with a *wench*. 捕らえられた者は1年の禁固刑だとあるのだぞ。

[Costard] I was taken with none, sir: I was taken 女と一緒にいませんぜ、おらはお嬢さんと  
with a *damsel*. 一緒に捕まったんだ。

[King] Well, it was proclaimed damsel. いや、お嬢さんも布告には入っているぞ。

[Costard] This was no damsel neither, sir: she was a *virgin*. お嬢さんじゃなくて、生娘だったな。

[King] It is so varied too, for it was proclaimed virgin. それも女だ、布告では生娘も禁じているぞ。

[Costard] If it were, I deny her virginity: I was taken そうなら、あの娘が生娘じゃないというぞ、  
with a *maid*. おらが一緒にいたのは女の子だ。

[King] This maid will not serve your turn, sir. 女の子といっても言い逃れできないぞ。

(I, i, 280-289, Italics mine)

女性と一緒にいると逮捕される布告であるのに、コスタードは王が最初に言った“*wench*”ではないことを示すのに、次々と異なる単語に言い換えていく。これも契約書面に書かれていないことであれば許されるであろう、という字義通りの解釈からであり、文字通りの意味しか読み取れないという田舎者の弁解として擲揄され、王は言い逃れを許さずに有罪判決を下す。しかし、これがポーシャの回答と類似している。

ポーシャはネリッサ (Nerissa) に変装してヴェニスに行く計画を話すとき、“I have within my mind / A thousand raw tricks of these bragging Jacks, / Which I will practice.” (III, iv, 76-78) と、自らが大ぼら吹きが悪党が思いつくようなトリックだと明かしており、“my whole device”とも言っていることから、全てが仕掛けのある策略であることがわかる。

シャイロックは“I would have my bond!” (IV, i, 87) を繰り返しており、ポーシャも何度もシャイロックの訴えの筋が通っていること、ヴェニスの法律でそれを咎めることができないことを念押しする。

[Portia] Of strange nature is the suit you follow, あなたの訴訟は奇妙なものだが、

Yet in such rule, that *the Venetian law* 筋が通っているし、ヴェニスの法は  
*Cannot impugn you* as you do proceed. あなたのやり方を咎められない。

(IV, i, 173-175, Italics mine)

ヴェニスの法律から違法ではないことを認め、バツサーニオから大きな善を成すために

小さな悪として法を曲げるように頼まれても、“It must not be, there is no power in Venice / Can alter a decree established” (IV, i, 214-215) と、定められた法を変えることはしないと明言する。その後も “Why this bond is forfeit, / And lawfully by this the Jew may claim / A pound of flesh, to be by him cut off / Nearest the merchant’s heart:” (IV, i, 226-229) とシャイロックが肉1ポンドを切り取る要求は法的に正しいと言い、“For the intent and purpose of the law / Hath full relation to the penalty, / Which here appeareth due upon the bond.” (IV, i, 243-245) と証文に明記されている担保の取り立ても法的に正しいと重ねて確認する。

何度もシャイロックの要求が法的に正しいと言うのは、シャイロックが法的に完全に守られていると思いきませ、次の言葉を引き出すためだった。

[Shylock] So says the bond, doth it not noble judge? 証文にそう書いてある、判事様そうですね。

“Nearest his heart,” those are *the very words*. 「心臓に最も近い所」正確な言葉はこうだ。

……

[Portia] Have by some surgeon Shylock on your charge, シャイロックお前の金で医者を呼ぶのだ、

To stop his wounds, lest he do bleed to death. 出血で死ぬといけないから、傷の手当をするのに。

[Shylock] Is it so *nominated in the bond*? 証文にそう書いてありますか。

[Portia] It is not so express’d, but what of that? 書いていないが、だから何だ。

’Twere good you do so much for charity. その程度の情けはかけてやっていだろうに。

[Shylock] I cannot find it, *’tis not in the bond*. その文句見当たりません、証文の中にはない。

(IV, i, 249-250, 253-258, Italics mine)

シャイロックの口から、証文を字義通り正確に読み取ることを誓わせ、証文に書かれていないから医者も呼ばないと言わせている。この相手方の言葉をそのまま使い、“This bond doth give thee here no jot of blood, / The words expressly are “a pound of flesh”” (IV, i, 302-303) と、ポーシャはシャイロックをやりこめる。このやり口は、『ヴェローナの二紳士』(*The Two Gentlemen of Verona*)でジュリア (Julia) が道化のように振舞い、プローティアス (Proteus) とシューリオ (Thurio) が会話している背後で、話し手を揶揄するようなコメントを入れる能力と似ている。

[Thu.] But well, when I discourse of love and peace? でも僕が愛と平和の話をする時は好きなんだ。

[Jul.] *[Aside]* But better, indeed, when you hold your peace. もっと好きなのは平和に黙っている時。

[Thu.] What says she to my valour? 僕の勇気についてはなんて言っていたの。

[Pro.] O sir, she makes no doubt of that. ああ、それについては疑う余地はないと。

[Jul.] *[Aside]* *She needs not, when she knows it cowardice.* 臆病だと知っているから疑う必要なし。

[Thu.] *what says she to my birth?* 僕の生まれのことについてはなんて言っているの。

[Pro.] *That you are well derived.* 立派な血筋だと。

[Jul.] *[Aside]* *True: from a gentleman, to a fool.* それは本当、紳士から馬鹿へと流れる血筋。

(V, ii, 17-24, Italics mine)

プロテティアスは、シルヴィア (Silvia) のシューリオに対する本音を、棘を抜いてから言い直す一方で、ジュリアは皮肉たっぷり、シューリオは愛想よく黙っているのが一番だとか、シューリオは臆病だから勇気がないことは疑う余地がない、など相手の言葉を使って反対の意味になるように当意即妙にやり返すことができる。

このように、ポーシャが厳格な法からその法的有効性を奪うことなく、自分の目的に応じた正義を引き出すことに成功するのは、男でもなく、法律家でもなく、家父長制社会にあっては立場を持たない女性でも、社会において自由に振舞う道化のような立ち位置にいるからである。女性のポーシャが、道化が相手を当意即妙の機知でやりこめるように、厳格な法制度から臨機応変に正義を引き出し、アントーニオの命だけでなく自分とバッサーニオの婚姻関係も救済する役割を担っている。

#### <結び>運命の女神ポーシャ

法廷で法学者のローブで変装したポーシャは、第1章で述べたように女性高利貸しとしての性質もあることから、法の交渉をビジネスの交渉へと移行させ、シャイロックに “Shylock there’s thrice thy money offred thee. . . be merciful, / Take thrice thy money, bid me tear the bond.” (IV, i, 223 and 229-230) と3倍の金額で証文を破棄させようとする。シャイロックが断ると、アントーニオは覚悟を決め、こうなったことも運命の女神の仕業であることを持ち出す。

[Antonio] *For herein Fortune shows herself more kind* これでも運命の女神はいつになく

*Than is her custom: it is still her use* 親切だ、いつもなら彼女は

*To let the wretched man outlive his wealth,* 破産した惨めな男を長生きさせて、

*To view with hollow eye and wrinkled brow* 目はおちくほみ皺だらけの顔で

*An age of poverty: from which ling’ring penance* 貧困の苦しみを見せる、私の場合は長引く

*Of such misery doth she cut me off.* こんな悲惨さからは切り離してもらえるのだから。

(IV, i, 263-268)

運命の女神は、ホイットニーのエンブレム (図版6)<sup>(21)</sup> のように、右手には鋭さや機敏

さを表すナイフを持ち、チャンスは一度通り過ぎたら二度と掴むことはできないことを示すため後頭部に髪はなく前髪だけの姿で、かすかな微風も感知できるほどの状況把握の敏感さが翼の生えた足で描かれている。水面や球や輪の上に立つのは、運命が不安定であり、輪が回転して運不運が逆転したり、穏やかな海もあれば波立つ海もあるように、状況が変わりやすいことを示している。この図版では、運命の女神の右手には浸水して沈む舟が描かれ、左手方向には帆をはらんで風に乗って走る船が描かれ、まさにアントーニオが商船の難破で運命の悲哀を感じている場面になっている。

運命の女神が目隠しをしているのは、正義の女神の不偏不党の象徴である目隠しではなく、チャンスがどこにあるかわからないことを意味している。アルチャーティのエンブレム（図版7）<sup>(22)</sup> は、裸で目隠しをした運命の女神が、風に吹かれながら球体の上でバランスを取っている。このエンブレムのモットーが“Art Assisting Nature”であるように、その隣には知恵や工夫（Art）を象徴するヘルメスが腰かけ、自然（Nature）を示す裸の運命の女神にヘルメスが策略を与えて運命を手助けする様子が描かれる。ポーシャがアントーニオを助け、シャイロックに罰を与えた法廷のやり取りも、厳格な法の隙間をつくような工夫に満ちたトリックであったし、ポーシャとネリッサが人肉裁判を終えた法廷で、機会を上手くとらえて、それぞれの夫たちに婚姻の絆を、指輪を使って教えることになる。親友の命を救ってくれた恩人である法学博士に指輪を渡したと話すバツサーニオに対して、ポーシャは大事にすると誓ったものを人に譲る行為がいかに危険かを説く。

[Portia] Let not that doctor e'er come near my house — その博士は私の館に近寄らせないで  
 Since he hath got the jewel that I loved, 私が愛している宝石を手に入れたのだから、  
 And that which you did swear to keep for me, あなたが私のために大事にすると誓った指輪よ、  
 I will become as liberal as you, 私もあなたと同じように気前よくなって、  
 I'll not deny him any thing I have, 私の持っているもの何でも彼にあげてしまいます、  
 No, not my body, nor my husband's bed: そう、私の体も、私の夫のベッドも。  
 Know him I shall, I am well sure of it. 私はよく分かるの、きつと彼と付き合うわ。  
 (V, i, 223-229)

指輪が結婚の証文だから、その指輪を譲渡して証文を破った形になれば、ポーシャ自身も婚姻の誓いから自由になり、自分の持ち物すべてを、指輪を渡した相手に差し出すという理屈である。シャイロックとの裁判は、証文の文面を字義通りに読むことでチャンスを得て勝ち、今回は感謝とお礼という理由があったとしても、誓言を破ることはすべてを失うことになるのだと夫に釘を刺している。

運命の輪が回り、アントーニオが失ったはずの商船が積み荷と共に戻ってくることが、

ポーシャから告げられる。

[Portia] Antonio you are welcome, アントーニオ様ようこそ、  
And I have better news in store for you あなたにいい知らせが届いていますよ  
Than you expect: unseal this letter soon, 思いがけないほどの。すぐこの手紙の封を切って、  
There you shall find three of your argosies あなたの船が三艘  
Are richly come to harbor suddenly. 積荷で満載になって突然港に入ってきたそうです。  
You shall not know *by what strange accident* どんな不思議な偶然でこの手紙が私の手に  
*I chanced on this letter.* 入ったかは申し上げないでおきます。  
(V, i, 273-279, Italics mine)

アントーニオの船が奇跡的に戻ってきたことは、運命の女神の輪がまた回ったことであり、ポーシャが不思議な偶然でその報告を受け取ったのか、ポーシャの財力で船を戻したのか、彼女はアントーニオが手紙の封を切る前からその内容を把握している。

運頼みでアントーニオに金を借りたバツサーニオや、“I will not forfeit it, — / Within these two months, that’s a month before / This bond expires, I do expect return / Of thrice three times the value of this bond.” (I, iii, 152-155) , “My ships come home a month before the day.” (I, iii, 177) と、最悪の場合の備えもなく船が証文の期日前に帰港して金を返せると考えているアントーニオ、報復という欲望にこだわるあまりに元金の何倍もの返済金を断るシャイロックに比べて、ポーシャは商才に長けて、『商売の寓意』の運命の女神のように帳簿と共に立っている。小箱選び、シャイロックとの法廷裁判、指輪を巡る策略を通して考えると、ポーシャは正義をもたらすけれども、それは剣と秤を持った「正義の女神」というより、帳簿と金の重さを計る秤を持ち、ヘルメスの機知も借りてチャンスを逃がさない「運命の女神」であるといえよう。

\* 本稿は、シェイクスピア学会（日本シェイクスピア協会）第58回大会（2019年10月6日）におけるセミナー「シェイクスピアと法」での発表を修正加筆したものである。

#### <註>

- (1) Daniel J. Kornstein, *Kill All the Lawyers?: Shakespeare’s Legal Appeal* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1994), p.xii. よく使われる言葉として、“law”, “lawyers”, “revenge”, “equity”, “government”, “contracts”, “inheritance”, “the nature of the state”などが挙げられている。

- (2) Harry Levin, "A Garden in Belmont: *The Merchant of Venice*, 5.1," in *Shakespeare and Dramatic Tradition: Essays in Honor of S. F. Johnson*, ed. W. R. Elton and William B. Long (Newark: University of Delaware Press, 1989), p.14.
- (3) *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: The Merchant of Venice*, edited by John Russell Brown (London and New York: Routledge, 1994) この作品からの引用は全てこの版によるものとする。
- (4) Sara Mendelson and Patricia Crawford, *Women in Early Modern England 1550-1720* (Oxford: Clarendon Press, 1998), p.242.
- (5) Natasha Korda, "Dame Usury: Gender, Credit, and (Ac) counting in the sonnets and *The Merchant of Venice*", *Shakespeare Quarterly*, vol.60 (2009), p.131.
- (6) Paul Raffield and Gary Watt, editors, *Shakespeare and the Law* (Oxford and Portland, Oregon: Hart Publishing, 2008), p.238.
- (7) Equity, from Sambucus, *Emblemata*, at 187.
- (8) Law and philosophy (*ius et philosophia*). Sambucus, *Emblemata* (1564).
- (9) Allegorie van de Handel (1585) は、ドイツの版画家、会計教師のヨハン・ノイドルファーとスイスの版画家ヨースト・アマンによって制作された。
- (10) William Harrison, *The Description of England* (New York: Dover Publications, Inc., 1994), edited by Georges Edelen, p.203.
- (11) *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: The Winter's Tale*, edited by J. H. P. Pafford (London and New York: Routledge, 1993) この作品からの引用は全てこの版によるものとする。
- (12) Natasha Korda, pp.131-132.
- (13) Jan Sanders van Hemessen, *Woman Weighing Gold*, c.1530.
- (14) 田中英夫(編集代表)『BASIC 英米法辞典』(東京大学出版、1998年) p.47.
- (15) OEDによれば、当時 "bond" と "band" は両方交換可能で使われていた。
- (16) Natasha Korda, p.149.
- (17) Margarita Philosophica, 1508. <算術>がアラビア記数法を使うものとアバカス(計算板)を使うものに命令している。アバカスは次第にアラビア数字の筆算での計算に取って代わられた。
- (18) Natasha Korda, p.150.
- (19) Daniel J. Kornstein, "Fie upon Your Law!", *Cardozo Studies in Law and Literature*, vol.5 (1993), p.47.
- (20) *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: Love's Labour's Lost*, edited by Richard David (London and New York: Routledge, 1992) この作品からの引用は全てこの版によるものとする。
- (21) Geoffrey Whitney's "In Occasionem", *Choice of Emblems* (1586)
- (22) Andrea Alciatiの *Emblemata* (Paris: Jean Richer, 1584) より "Art Assisting Nature (ars naturam adiuuans)" の図版のこと。

<図版>

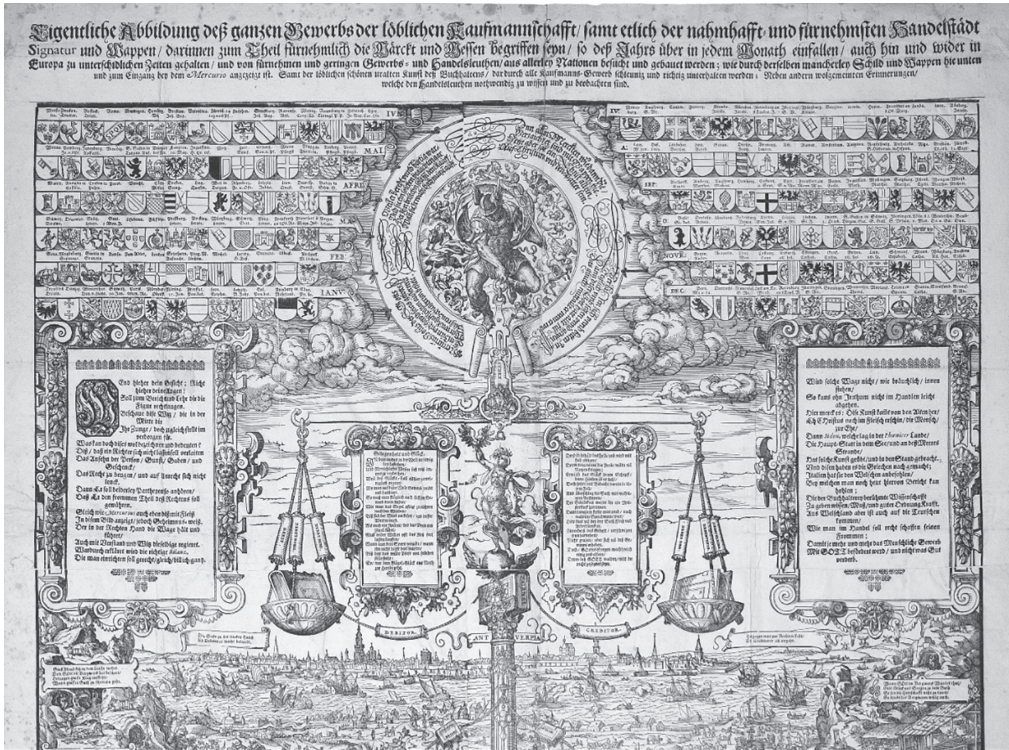
図版1

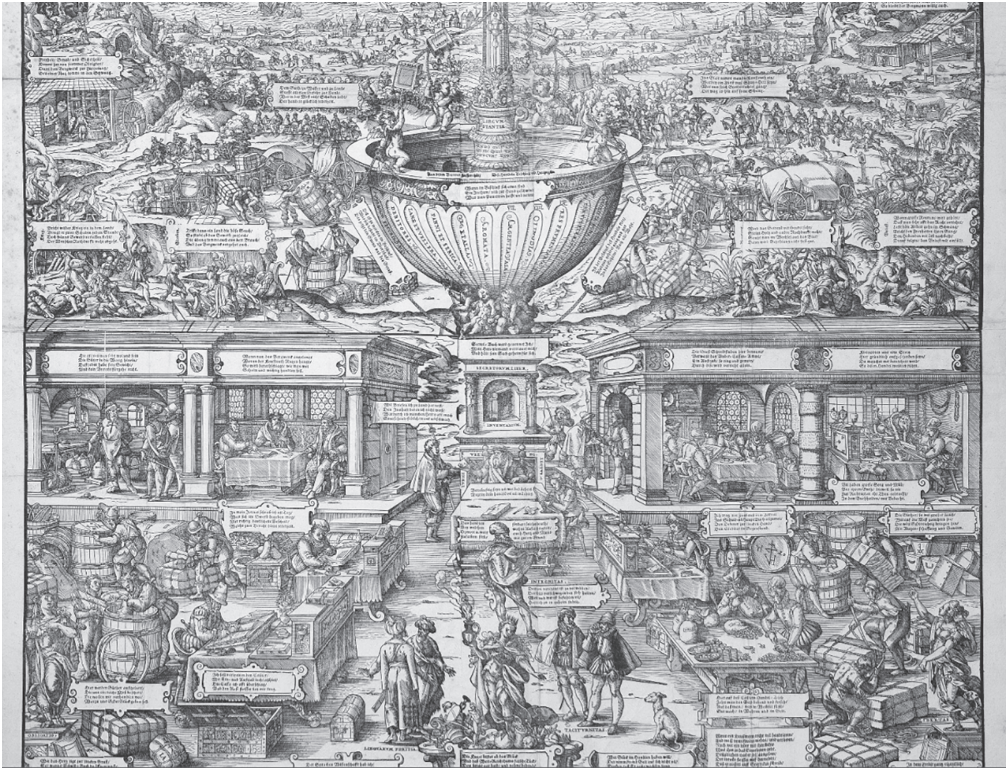


図版2



図版3





图版4



图版5



図版6



図版7





ニセフォール・ニエプス「太陽印画法についての説明書」(1829年)  
—翻訳とコメント—

青 山 勝

A propos de la “Notice sur l’héliographie” de 1829 par  
Nicéphore Niépce  
(traduction et commentaires)

AOYAMA Masaru

以下に示すのは、ニセフォール・ニエプス (Joseph Nicéphore Niépce, 1765-1833) が 1829 年に記した「太陽印画法についての説明書」(以下「説明書」とする) の全訳である<sup>(1)</sup>。

「説明書」が、ニセフォール・ニエプスの発見=発明した「太陽印画法 (héliographie)」の実際を知る上で最重要のテキストであることについては言を俟たない。実際に翻訳を示す前に、このテキストが書かれた経緯を簡単に振り返るとともに、今回の「翻訳」の意義についてもいくつかのポイントを簡潔に記しておく。

ニセフォール・ニエプスが写真術の実験を本格的に開始したのは 1816 年、彼が 51 歳のときのことであった。一般に「カメラを使って自然を写した現存する世界最初の写真」とされる《ル・グラの窓からの眺め》(以下《眺め》とする) が撮影されたのはそのおよそ 10 年後のことである (1827 年ごろと推定されている)【図 1】。現在テキサス州ハリリー・ランソン・センターに所蔵されているこの写真がいったいどのように制作されたのかを知ろうとするとき、その最大の手がかりとなるのが今回訳出する「説明書」にほかならない<sup>(2)</sup>。

この 1829 年版の「説明書」に先行するものとして、1827 年版の「説明書」が存在する。その 1827 年版の冒頭部分だけを切り取って訳してみる<sup>(3)</sup>。

\*私の探求の対象をこのように名づけてよいとは思  
うが、そのうちもっと正確な呼び名を  
考えたいと思っている。

\*太陽印画法——<sup>デッサン</sup>描画と版画

光の作用によって自動的に獲得されたいくつかの成果物についての説明書

お目にかけるいくつかの試作品は、私が長きにわたって取り組んできた探求——すなわち、光の作用によって事物の像 (image) を定着させる方法、またよく知られた版画の技法を利用してその像を刷って複製する (reproduire par l'impression) 方法についての探求——の最初の成果物である。

〔以下省略〕

以上のように、1827年の段階ですでに「光の作用によって自動的に」といった「太陽印画法」の根幹にかかわるさまざまな観念が出揃いつつあることが分かる。また、後に続く記述を読むと、それが例の《眺め》にもうまく符合するものであることが分かる。ただ、もちろんニエプスはまだこの段階ではその「成果物」——《眺め》のような——がどのような物質を用いてどのような方法で得られたのかといった具体的な製法の詳細については一切記載していない。

その「秘密」が明かされるのが1829年版の「説明書」である。1829年とは、まさにニエプスがダゲール (Louis-Jacques-Mandé Daguerre, 1787-1851) と共同研究を進める契約を交わした年にほかならない。その契約を遂行するために、ニエプスはその時点までに自らが進めてきた——当然それまで秘密にしてきた——写真製法の詳細を「説明書」というかたちでダゲールにはじめて開示したのであった。

その内容については以下の翻訳を読んでいただくとして、若干注意しなければならないのは、この「説明書」が《眺め》の制作よりも少なくとも2年以上のちに書かれたものだという点、すなわち、《眺め》が撮影されたのちに進捗した研究内容も含んでいるという点である。たとえば、1829年版の「説明書」には、ヨウ素を使って陽画を獲得する方法が具体的に述べられているが、それは1827年以降に新たに発展した内容と考えられ、実際《眺め》にもこの方法は適用されていない。

したがって、次のように言うこともできるであろう。1829年版の「説明書」を丁寧に読み解くとは、「現存する世界最初の写真」の製法を〈内側から〉辿り直すということであるだけでなく、同時に、現存しないがニエプスが制作したであろうさまざまな写真を具体的に思い描くための手がかりを得るということでもある、と。

ダゲールは、「説明書」が書かれた年の10年後にあたる1839年に「ダゲレオタイプ」の製法を公開することになる。それに合わせて出版された書物には、この「説明書」が——ダゲール自身の註釈つきで——収録された<sup>(4)</sup>。

この「説明書」はすでに中崎昌雄氏の手によって日本語に翻訳されている<sup>(5)</sup>。にもかかわらず私があえてここで翻訳を試みようと考えた主な理由は以下の2点である。

第一の理由は、昨年末から私が進めている研究——すなわち、ニエプスの写真術を実際に再現しようとする試み<sup>(6)</sup>——にかかわる。この試みはまだ始めたばかりで目覚ましい成果を上げるにはいたっていないものの、しかし、その過程で「説明書」の記述の細部の読み取りに関して一定の手応えを得ることができた。

わかりやすい例をひとつだけ挙げておこう。「説明書」の「原材料」の節には、たとえば以下のような記述が出てくる。「このワニス〔……〕よく磨いた銀メッキした板に塗布する。すると、その板はきれいな朱金色になり〔……〕」。ワニスとは、ユダヤ瀝青にラヴェンダー精油を加えて得られた粘り気のある液体のことで、それ自体の色は深い黒褐色である。それを薄く塗布したときの色は原語では une belle couleur de vermeil と表現されているのだが、これをたとえば中崎氏は「美しい赤色」と訳している。実際、vermeil には形容詞として「鮮紅色、朱色」という語義がある。しかし、実際に銅版や銀板のような反射性のある素材にワニスを塗ってみると、ワニスそのものの「黒褐色」ではなく、下の金属版から照り返される光と相まって、やや赤みを帯びた金のようなきれいな光沢が現れてくる。小さな例であるが、このように実際に再現実験を行うことで、訳語の選択をより精密に方向づけられることがしばしばある。

第二の理由として、近年のニエプス研究の進展によって、より正確なテキスト（手稿から活字に書き起こしたもの）を底本とすることができるようになったということがある<sup>(7)</sup>。

その間の事情を説明しておく。さきにも触れたが「説明書」がはじめて活字になったのはダゲールの本においてであった。中崎氏の翻訳もちろんそれに拠っている。ダゲールはその「説明書」を、1829年の共同研究の契約の締結の際にニエプスから受け取ったわけであるが、それと同じ内容の文書が当然のことながら、ニエプスの側にも残されている（逆に、ダゲールが持っていたはずの文書は所在不明という）。

ここからやや煩雑になるが、ニエプスの側には実は2種類の文書が残っている。

1つ目はニエプス自身の手によって書かれたものである。この文書は、冒頭部分で「太陽

「印画法」の定義づけを行ったのち、「根本原理」「原材料」「溶剤」「洗浄」「応用」等の項目が続き、「考察」の項目でいったん終了し、そこに1829年11月24日という日付が記される（「3部作成」とされた上でその後「3部」の部分が横棒で消されている）。この「本文」に続いて、さらに「補足」の項目が付されている。その日付は1829年12月4日である。これをAとしよう。

2つ目はほぼ同じ内容だが、息子のイジドル・ニエプスの手になるものである。「本文」の日付はやはり1829年11月24日（「2部作成」とされる）、「補足」の日付は1829年12月5日である。末尾にはダゲールによる受領の署名がある。これをBとしよう。

さて、ダゲールの本に掲載されている「説明書」——これをCとしよう——は概ねBと同じ内容で、実際その末尾には「1829年12月5日、2部作成」と記されている（ただし本文にあたる部分には日付はない）。理屈の上では、12月5日に2部作成されたとされるBとCは完全に同一のものでなければならぬはずだが、実際には若干の異同がある。また、手書きで作成されていることもあり、活字に起こす段階でミスが生じたとも考えられる（たとえば、sixとdixなど）。今回の翻訳は、Bを活字に書き起こしたものを底本とし<sup>(8)</sup>、Cとの主な異同については註に示すことにした。

さらに、ダゲールが「説明書」に註の形で付けたコメントについても、同じくその都度註をつけてその訳文を（D「……」の形式で）示すことにした。このダゲールのコメントは、丁寧に読むとそれ自体興味深い内容を含んでいるが、その解釈に踏み込むのはまた別の機会としたい。

訳文中の下線はすべて原文によるものである。訳者の補足等については、すべて亀甲括弧（〔 〕）に入れて示す。

### 太陽印画法についての説明書

J・N・ニエプス氏による

私が発見し、太陽印画法と名づけたのは、カメラ・オブスクラ<sup>(9)</sup>の内部に受け取られた映像を光の作用によって、黒から白にいたるさまざまな階調<sup>(10)</sup>とともに自動的に（spontanément）再現する方法である<sup>(11)</sup>。

#### この発見の根本原理

光は、合成された状態であれ、分解された状態であれ、さまざまな物体に対して化学的に働きかける。光は物体に吸収されたり結合したりし、そうして物体に新たな属性を与える。たとえば、光はある種の物体の自然な粘度<sup>(12)</sup>を増大させる。それどころかそれを凝固

させてしまうことさえある。その場合光はその物体を、光の作用の持続時間や強さに応じて、大なり小なり不溶性のものに変えてしまうわけである。以上が私の発見の原理の要点である。

#### 原材料——その準備

私がい用いる素材、つまり原材料——これまでのところ効果を生み出すのに最も成功し、また比較的即効性があるもの——は、アスファルト、すなわちユダヤ瀝青である。その準備の仕方は次の通りである。

まずコップの半分まで粉末の瀝青を満たす。その上から一滴ずつラヴェンダーの精油を注いでいき、瀝青がもう精油を吸収しなくなるまで、つまり精油がしっかり染み込むところまでそれを続ける。次に、この混合物に蓋をして、加えた精油が瀝青という着色性の物質で飽和するまで少し温め、その後そのうゑに、同じ精油をたっぷり3リーニュ〔すなわち6~7mm〕ほど<sup>13</sup>注ぎ足す。このワニス〔vernis：銅版画の用語としてはグランドと訳すことも可能〕が必要な粘度を欠いている場合には、蒸発皿に移して空気にさらし、蒸発させる。その際に湿気に触れないようにしなければならない。湿気はワニスを変質させ、ついには分解してしまうからである。この欠点については、今のような寒くて湿気の多い季節にカメラ・オブスクラを使った実験を行おうとする場合、とりわけ気に掛けておく必要がある<sup>(13)</sup>。このワニスを少量、冷えたまま、とても柔らかい革のタンポンを使ってよく磨いた銀メッキした板に塗布する。すると、その板はきれいな朱金色になり、ワニスは板の上にごく薄くムラのない被膜として広がる<sup>(14)</sup>。次に、熱い鉄板のうゑに幾重かに折り重ねた紙で覆って紙の湿気を事前にすっかり取り除き、その上に板を置く。ワニスがもうべたつかなくなったらその板を取り上げ、湿った空気に触れないようにしつつ常温で冷まし、乾かし切る。この点に関して指摘しておかねばならないのは、こうした用心が不可欠なのが主にワニスを塗布するときだ、ということである。その〔ワニスを塗布する〕場合には、軽い円盤の中心に短い柄を取り付け、その柄を口にくわえれば、呼気の湿気が当たるのを避け、その湿気を凝結させることができる。

以上のように準備した板は、ただちに光線の作用(impressions)にさらすことができる。しかし、〔その光線の〕効果が生じるのに十分な時間をかけて露光しても、その効果が本当に生じたのかどうかを示すものは一切ない。というのも、刻印された画像(empreinte)はまだ見えない状態のままだからである<sup>(15)</sup>。したがって、それ〔=刻印された画像〕をどうやって現出させる(dégager)かが問題になるのだが、ある溶剤の助けを借りることでそれに成功する<sup>(16)</sup>。

### 溶剤について——その準備の仕方

溶剤はどんな結果を得たいかによって変えなければならないので、配合の割合を正確に決めるのはむずかしい。しかし、総じて言えば、弱すぎるぐらいのほうが強すぎるよりもよい<sup>(17)</sup>。私が好んで使うのは、重量ではなく容量でいって、ラヴェンダー精油1に対してホワイト・ペトロールを6<sup>(18)</sup>の比率で混ぜたものである。この混合物は、最初は乳濁するが、2、3日経つとすっかり透明になる。この化合物は何回か続けて使うことができる。飽和の状態に近づくまでずっと溶剤として働き続ける。飽和の状態に近づくと、不透明でとても濃い色になるのでそれとわかる。しかし、それを蒸溜してまた元通り使えるようにすることができる<sup>(19)</sup>。

この板、すなわちワニス塗った金属板をカメラ・オブスクラから取り出したら、縦横の幅が板より長く、深さが1プス〔3cm弱〕のブリキのバットに溶剤を板が完全にそれに浸るようにならばと注ぐ。金属板を液体の中に沈め、弱い光のもとである一定の角度からそれをじっと見ていると、やがて刻印された画像が——ワニス表面の油に大なり小なり溶け込んでいるため、まだ見えにくいものの——少しずつ姿を現し、露出してくる。その後金属板を取りだし、垂直に立てて溶剤の滴をしっかりと切る。滴がこぼれなくなったら、最後の、これまた重要な操作に移る。

### 洗浄について——そのやり方

これ〔=洗浄〕を行うにはごく簡単な装置があれば充分である。それは、長さが4ピエ〔約132cm〕あって金属板より幅広の板で作られる。この板の長い方の側面に沿って2枚の小幅板をしっかりと取り付け、2プス〔約5.5cm〕の高さの壁を作る。この板の上端を支柱に蝶番を使って固定する。こうすれば、板の傾きを自在に変えられるので、そこに注ぐ水が流れる速度を必要に応じて調整できる。板の下端は、流れてくる水を受けるための容器の中に放り込む。

金属板はこの傾いた板のうえに置く。滑り落ちないように、金属板を2本の小さな鉤釘に引っかけておくのだが、その鉤釘は金属板の厚みより高くならないようにしなければならない。この季節〔冬〕には、手間を惜しまず、ぬるま湯を用いること。金属板に直接水を注ぐのではなく、もっと上方から注ぐ。すると、その水が金属板のところまで流れてきて全体を覆い、ワニスにまだ付着している油を洗い落としてくれる。

以上の操作がうまくなされれば、こうして刻印された画像が完全に、またどの部分もきわめて鮮明に現出してくる。改良されたカメラ・オブスクラを用いることができる場合にはとりわけそうである<sup>(20)</sup>。

### 太陽印画法の応用

使用するワニス、石にも金属にもガラスにも、まったく同じやり方で塗布することができるが、ここでは、銀メッキ板とガラス板への塗布の仕方に話を限定する。ただし、銅板で製版する場合に関しては、ラベンダー精油に若干の蠟を溶かしたものをワニスに加えても全く差し支えないということを指摘しておく<sup>(21)</sup>。

これまでのところ銀メッキ板が、その白さと光沢<sup>(22)</sup>という点で、像の再現に最も適していると私は思っている。実際のところ、洗浄したのち、刻印された像をしっかり乾かせば、それだけで十分満足のいく結果が得られる。とはいえ、〔白い〕板を黒化させながら〔=白黒を反転させながら〕、黒から白にいたるさまざまな階調をすべて手に入れるのが望ましいであろう。そこで私はこの目標に取り組み、まずは液状硫化カリウムを使ってみた。だが、これは、濃縮されているときにはワニスを損ない、他方それを希釈した場合には金属を赤くするだけに終わる。この二重の欠点のために私はこれを使うのを断念せざるをえなかった。現在私が使っている素材はヨウ素<sup>(23)</sup>で、こちらのほうが成功の見込があると考えている。ヨウ素には常温で固体から気体に昇華する属性がある。この方法で板を黒化するには、上部が開いた箱の内壁のいずれかに板を立てかけ、箱の底の〔板とは〕反対側の内壁に沿って刻まれた浅い溝にヨウ素の粒をいくつか置くだけでよい。その後、ガラスで蓋をして、〔ヨウ素の〕効果の進み具合を確かめる。その効果は、〔液状硫化カリウムより〕ゆっくりではあるが、ずっと確実である。次に、アルコールを使ってワニスを取り除く。すると、最初の刻印された画像はすっかり跡形もなく消える。この方法を使い始めたのはつい最近のことなので、さしあたり以上の簡単な記述<sup>(24)</sup>に留めておくと、今後実験を重ねることで、この方法をもっと詳細に調べていきたいと考えている。

カメラ・オブスクラの中で——ガラス板上に——眺め (points de vue) を捉えた2つの試作品は、まだ不完全なものとはいえ、ここに記しておくべきと思われる成果をもたらした。というのも、この種の応用は比較的簡単に完成に至り、その後格別の関心を惹くものになる可能性を秘めているからである。

その試作品の1つでは、光の作用は〔もう一方の試作品より〕弱かったのだが、ワニスを溶出させたところ、色の階調はずっとはっきり感じられるものになった。そのため、刻印された画像は、光に透かして (par transmission) 見ると、〈ディオラマ〉のよく知られた効果をかかなりの程度まで再現している<sup>(25)</sup>。

もう一方の試作品では、〔上とは〕逆に光線の作用が強かったのだが、最も光が強く当たり、溶剤による浸食を受けなかった部分も透明なまま〔=光の透過性を保ったまま〕であった。それゆえ、色調の違いは、ワニスの不透明な被膜の相対的な厚みの違いのみから来ることになる。刻印された画像は、もしそれをワニスを塗布した側からある一定の角度で、鏡に〔ものを映して見るように光を〕反射させて (par reflexion) 見ると、目覚ましい効果が生じる。そ

れに対して、もしそれを光に透かして見ると、ぼんやりとした無色の像しか見えてこない。しかも驚くべきことに、その画像はある種の事物の固有色を呈しているように見える<sup>(26)</sup>。この注目すべき事象について考えてみると、ニュートンの色環に関する理論への関連づけを許すような推論をそこから引き出すことができるように思う。そのためには、ある特定のプリズム色光——たとえば緑の光線——がワニスの素材に作用し、それと結合して、必要な溶けやすさ〔の程度〕を与えるのだと想定してみるだけでよい——それによって、溶剤と洗浄という二重の作用ののち〔一定の厚みの〕ワニスの被膜が生じ、それが〔たとえば〕緑の色を反射する、というわけである。もっとも、この仮説に何か真理が含まれているかどうかの検証はさらに観察を続けるほかないのだが、この事象はそれ自体として興味深いもので、新たな研究に乗り出し、より詳しく調べてみるだけの価値があるように思う。

### 考察

以上説明してきた実際の制作方法におそらく難しいところは全くないはずだが、とはいえ、最初は完全にはうまくいかないこともあるだろう。私の考えでは、それゆえ、最初は欲張らず、散乱光での版画の複写から始めるのがよいだろう。そのワニスの<sup>〔ママ〕</sup>準備は以下の通りで、ごく簡単である。

まず、版画の裏側からだけニス塗りをし、光の透過性をじゅうぶんを持たせる。それが完全に乾いたら、ワニスを塗った板に表側が接するように置き、その上からガラス板を載せ〔その重みで〕密着させるのだが、ガラス板の重みを軽減するために板は45度に傾けておく。上のように準備した2枚の版画と銀メッキした4枚の小さな銀板があれば、このようなやり方で、曇っていても日に何回か実験を行うことができる<sup>(27)</sup>。ただし、実験を行う部屋の温度が低かったり、(とりわけ)湿度が多かったりしてはならない。繰り返しになるが、湿度はワニスを傷めてしまい、溶剤に浸けたときにワニスの被膜が板から剥がれてしまう原因になる。寒い季節にカメラ・オブスクラが使えなくなるのはこのためである。いま述べた実験を何度も重ねれば、すぐに操作の全工程に完璧に精通=習熟するであろう<sup>(28)</sup>。

ワニスの塗り方についていうなら、ワニスにしっかりした粘り気がある状態で用いないと、稠密でしかもできるだけ薄い被膜を得ることはできない、という点に注意を促しておかねばならない。というのも、そのような被膜のほうが、溶剤の作用(action)に耐える力が強いし、光の作用(impressions)には逆に敏感に反応するからである。

銀メッキ板上の印画(épreuves)を黒化するためのヨウ素や、銅板を腐食するための酸との関連でいえば、ワニスは、洗浄後、さきほど説明したガラスを使った2番目の試作品で示されたようなものになることがきわめて重要である。というのも、そのようになると、酸も、ヨウ素から発散するガスも、ワニスにあまり浸透しなくなり<sup>(29)</sup>、ワニスに透明性を完全に保った部分ではとりわけそうなるからである。そして、このような状態においてでな

ければ、最高の光学器機の助けを借りる場合でさえ、完全な成功は見込めないのである<sup>(30)</sup>。

1829年11月24日、シャロン=シュル=ソースにて2部作成

J・N・ニエプス

### 補足

---

ワニス塗った板を乾かすためにどこかに片づけるときは、湿気を避けるだけでなく、光にも当てないように注意しなければならない。

散乱光を使った実験について述べたときに、同種の試み<sup>(31)</sup>をガラス板で行う場合のことについて全く触れなかった。これからその欠を補い、ガラス板の場合にのみ役立つ改良策を書き落とさないようにしたい。その改良策とはただ、黒い紙をワニス塗布したガラス板の下に敷くこと、また厚紙のフレームをガラス板——そのワニス塗った側——と版画——ピンと張るようにあらかじめフレームの側に貼りつけておく——とのあいだに挿入する、ということにすぎない。この仕掛けを使うと、像は白地の場合よりずっと鮮やかに現れる。そうすると、効果が現れるスピードも速くなる。さらに第2に、そうではないやり方とは違って、ワニス直接的な接触や版画の圧力によって損なわれる危険がなくなる。ワニスすっかり乾ききっている場合でも、この欠点を回避するのは暑い季節ではなかなか容易ではない。

しかし、この欠点は、銀メッキ板上の印画の場合は洗浄の作用に耐える力が強いという長所があるので、それによってほとんどカバーされる。それに対して、この〔洗浄という〕操作がガラス板上の印画に対してなにがしかの損傷を与えないということは稀である。これは、ガラスという素材の性質上、またその表面のつるりとした滑らかさのため、ワニス乗りにくいからである。それゆえ、この欠陥に対する処方として、ワニスの接着性を高めることが重要な課題になってこよう。これに関する実験はつい最近始めたばかりで、行った回数もまだ少なすぎるのだが、少なくともその実験から判断する限り、私はそれ〔=ワニスの接着性を高めるという課題〕に成功したと考えている。この新しいワニスは、ユダヤ瀝青をディッペル動物油に溶かしたものである。その溶液を蒸発皿に移し、適切な粘度になるまで常温で蒸発させる。これは、別の〔ラベンダー精油を用いた〕ものと比べて、ねっとりとしていて粘着性が強く、色も濃い。塗布後はすぐに光線の作用にさらすことができる。動物油は揮発性が高くとても乾きが早いので、光線はこのワニスをより素早く凝固させるようである<sup>(32)</sup>。

1829年12月5日、2部作成

J・N・ニエプス

この説明書の副本をニエプス氏より受領

ダゲール

【図版】

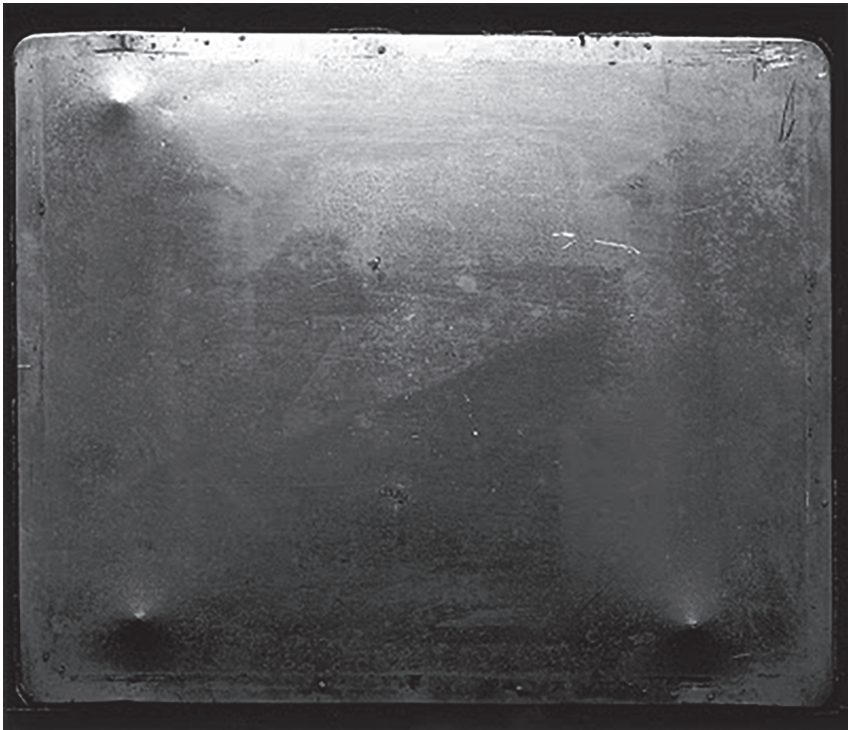


図1 ジョゼフ・ニセフォル・ニエプス《ル・グラの窓からの眺め》1827年、太陽印画法による白目板上の写真、16.7 x 20.3 x 0.15 cm、テキサス大学ハリー・ランソン・センター蔵（ゲルンシャイム・コレクション）。

註

- (1) 「太陽印画法についての説明書 (Notice sur l'héliographie)」として知られるテキスト(群)は大別して2つのヴァージョンが存在する。ひとつは1827年に書かれたもので、もうひとつは1829年に書かれたものである(詳しくは後述する)。したがって、héliographieの語は、少なくとも1827年にはニエプスによって使い始められている。この語はこれまで日本語では「ヘリオグラフィ」、「エリオグラフィ」、「ヘリオグラフィ法」などと表記されてきたが、ここでは原語のもつ語源的な意味合いを露出させるためにあえて「太陽印画法」と訳してみた。「印画」の語の採用によって、「版画等の画像の複製」というニュアンスが強まってしまうきらいはあるが、ここではさしあたり「太陽の光の作用によって画像を刻印する方法」というほどの意味あいで使用している。
- (2) 次の拙稿も参照のこと。青山勝「1816年のニセフォール・ニエプスの手紙から——翻訳とコメント——」『藝術文化研究』(第24号、2020年2月)、pp. 131-46。これは、ニエプスが写真实験を本格的に開始した1816年の状況を、ニエプスが兄クロードに宛てた手紙——その翻訳とコメント——を通じて考察したものである。もちろん、1816年のニエプスは、まだ写真素材として瀝青を使用するにはいたっていない。ニエプスがいつ写真实験の素材として瀝青を用いるようになったのか、またいつ瀝青の感光性を知ったのかは不明である。1817年1月23日付の手紙にはすでに「瀝青」への言及が見られるものの、写真实験の素材として使用したとは考えられない。残された数少ない資料から太陽印画法の発見の経緯を辿り直す作業に着手するに先だって、本稿では、1829年の段階における太陽印画法の詳細を——「説明書」の翻訳を通じて——明らかにする。
- (3) Manuel Bonnet et Jean-Louis Marignier (ed.), *Niépce: Correspondance et papiers*, Maison Nicéphore Niépce, Saint-Loup-de-Varenes, 2003, pp. 808-809. これは末尾に「キューにて、1827年12月8日」と記されたヴァージョンである。
- (4) Daguerre, *Historique et description des procédés du Daguerriotype et du Diorama*, Alphonse Giroux, Paris, 1839, pp. 39-46. [L. J. M. ダゲール『完訳 ダゲレオタイプ教本』中崎昌雄解説・訳、朝日ソノラマ、1998年、pp. 100-107]。
- (5) 註4を参照のこと。
- (6) この再現実験を行うに当たっては、ジャン＝ルイ・マリニエの以下の著作を参照した。Jean-Louis Marignier, *Nicéphore Niépce 1765-1833: L'invention de la photographie*, Belin, Paris, 1999. なお、「説明書」の記述等に基づくマリニエによる再現実験の一部が以下で視聴可能である。Magie de l'image (冒頭4分30秒から約4分) : [https://www.youtube.com/watch?v=weUTAKDIshc&fbclid=IwAR0JZ58IGZ41n\\_WuO\\_PQZ0qredbo4oqAjiq1KLp9GDtmr97204zTz\\_hg4c](https://www.youtube.com/watch?v=weUTAKDIshc&fbclid=IwAR0JZ58IGZ41n_WuO_PQZ0qredbo4oqAjiq1KLp9GDtmr97204zTz_hg4c) (最終参照日: 2020年9月27日)。
- (7) Manuel Bonnet et Jean-Louis Marignier (ed.), *op. cit.*
- (8) *Ibid.*, pp. 928-933.
- (9) 「説明書」の中には、chambre obscureとchambre noireという2種類の表記が見られるが、ここではいずれも「カメラ・オブスクラ」と訳している。
- (10) D「この製法によって生じるのは、最も明るい色調でも、白ではない」。
- (11) ここではカメラ・オブスクラの映像の再現が問題になっており、版画の複製は除外されている点に注意。

- (12) 原語は *consistance*。中崎氏は「密度」「濃度」などと訳しているが、ここでの問題は、物体（液体）の濃淡というよりむしろその物体（液体）の硬軟の程度、つまり粘り気の程度であり、「粘度」と訳すことにした。
- (13) D「この説明書が書かれたのは12月である」。〔実際には「説明書」の本文が書かれたのは11月である。〕
- (14) D「このような方法では、さまざまな光の変化が求める繊細さをカメラ・オブスキラの中で獲得するために必要な、均等な被膜を得ることは不可能である」。
- (15) D「もし像が全く見えないとすれば、なんの成果もないということになろう。それゆえ、印画に成功するには、光の作用の微かな徴しが必要ならなければならない」。このダゲールのコメントは間違いで、実際のところ、刻印された像はこの段階では全く目に見えない。したがって、ニエプスのここでの記述は、眼に見えない「潜像」の「現像」という写真的な概念を別の言葉で先取りしたものだともいえる。
- (16) 「説明書」のAおよびCのヴァージョンでは「それに成功するにはある溶剤の助けを借りるほかない」。
- (17) D「いずれの場合でもさまざまな欠陥が生じる。前者の場合には像が十分に現れないし、後者の場合にはすっかり溶け出してしまう」。
- (18) Cヴァージョンでは6 (*six*) ではなく10 (*dix*)。なお、訳者の実際の経験によれば、10倍に希釈した場合、溶剤としての力がきわめて弱くなるので、6が正しい記述と思われる。
- (19) Cヴァージョンでは、「しかし、それを蒸溜してまた元通り使えるようにすることはできない」。これも転記ミスであろう。
- (20) D「これは、ニエプス氏の仮説にすぎなかった。実験してみたところ、色消しカメラ・オブスキラを用いても、たしかに像はくっきりとするものの、しかし彼が望んだほどの鮮明さにいたることはない、ということが分かった」。
- (21) D「注意すべきは、ニエプス氏が語っている製版 (*gravure*) が感光性物質のうえに置かれた版画 (*estampe*) を密着させて行われるということ、また、彼の言っている蝋の利用がカメラ・オブスキラを使う場合には瀝青の分解の効果を妨げてしまうだろうということ——なぜなら、カメラ・オブスキラに入ってくる光は相当に弱いから——である。しかし、版画の複製 (*copies*) の場合には、蝋が含まれていても差し障りない。ニエプス氏は直射日光に3、4時間さらしていた」。
- (22) 原語は *éclat*。Cヴァージョンでは *état* となっているが、転記ミスと思われる。
- (23) D「次のことを指摘しておくことは重要である。すなわち、ニエプス氏がヨウ素を使用したのが金属板を黒化するためであり、このことは、彼がまだこの物質にそなわる属性——銀に触れているとき光に当てると分解するという属性——を知らなかったということを証し立てている、ということである。というのも、逆に彼はここでヨウ素を、印画を定着する方法として記しているからである」。
- (24) 原語は *indication* だが、Cヴァージョンでは *modification*。これも転記ミスか。
- (25) D「ダゲール氏からすると、ニエプス氏がここで述べている効果と〈ディオラマ〉のタブローとのあいだにどのような関係があるのかは不明である」。
- (26) D「ダゲール氏もこのような着色をしばしば観察しているが、しかしそれをカメラ・オブスキラの中の色光の結果であると考えすることは決してできなかった」。
- (27) 露光時間に言及するものとして貴重な記述である。
- (28) D「これらの試作品に関しては妥当な考察だが、カメラ・オブスキラの中で獲得される結果に

は当てはまらない。感光性をもつ物体に密着している版画（とりわけニス塗られたそれ）を通過する光の効果は、カメラ・オブスクラの中の像を再現する（reproduction de l'image）ときの光の効果とは異なるからである」。

- (29) D「このような主張の元になった印画は、カメラ・オブスクラの中で光の作用にきわめて長時間さらされたものである。ここでニエプス氏は、〔銀メッキ板上の印画を〕黒化するためのヨウ素、印画——銅板上のそれとしておこう——を腐刻するための酸について語っているが、これらふたつの操作が色の階調を生み出すようなことは全くなかったであろう。実際のところ、ワニスに当たる光の強弱の違いに応じて、ワニスにはさまざまな厚みの違いが生じ、それによって像が獲得されるわけだが、酸が金属に対して同じ比率で作用することは不可能である。それゆえに、ニエプス氏は、カメラ・オブスクラの中で獲得される印画を版画にすることは決してなかったのである」。
- (30) D「どれほど優れた光学器機を用いても、前註〔=註29〕で言われている障害を取り除くことはできない」。
- (31) Cヴァージョンでは「同種の実験」。
- (32) D「この手法は、印画の明るさという点からいうと、この印画法の性能をさらに低めてしまう」。



# 〈仮面〉をめぐる変奏——20世紀初頭の前衛劇運動における「能」の受容

長野 順子

## Masques: l'impact du Nô sur le mouvement théâtrale d'avant-garde aux début du XX<sup>e</sup> siècle

NAGANO Junko

1924年3月、パリ6区にあるヴィユ＝コロンビエ座付属の演劇学校では、約3年間の研鑽の結果を披露する修了発表会に向けて、日本の能作品『邯鄲』のフランス語による上演の準備をしていた。この学校の初めての公演であり、A. ジッドの脚色によるタゴールの劇作品『アマール、あるいは王の手紙』も上演することになっていた。本番間近の公開リハーサル (répétition générale) には、ヴィユ＝コロンビエ座の主宰者J. コポーや演劇学校の指導者S. ビングらの他に、友人のジッド、イギリス人演出家H. グランヴィル＝バーカーもいた。リハーサルは成功した。ところが、中心となる役者が本番直前に膝を痛めたために、結局本番は行われなかった。そしてこの年の5月、演劇学校の仕事をさらに追求するためにコポーはヴィユ＝コロンビエ座を一時閉鎖し、劇団員たちを以前の仲間L. ジュヴェに委ねて、学校の拠点をパリからブルゴーニュに移した。彼はそこで小さな劇団「コピオ」を結成するとともに、各地での講演や朗読を続け、コメディ・フランセーズの演出家としての活動も行うようになる。その一貫して理想主義的・モラリスト的な演劇刷新の思想は、のちの前衛劇運動に大きな影響を及ぼすことになった<sup>(1)</sup>。

本稿では、コポーの演出家としての活動の方向転換のひとつの要ともなった日本の能『邯鄲』の公演企画に注目して、20世紀初頭のヨーロッパの前衛劇運動にとって、異国の伝統芸能がどのような意味をもっていたのかを探る出発点としたい<sup>(2)</sup>。当時のヨーロッパでは1900年のパリ万国博覧会以来、川上音二郎・貞奴一座の公演や花子一座のほかにも日本人の舞踊家や役者がエキゾチックな舞台を披露していたが、当初は主に「歌舞伎」に倣った身体所作が人々の目を引いていた<sup>(3)</sup>。本格的な「能」のフランスでの実演は、1950年代になってようやく実現したにすぎない。日本に滞在して実際に能を体験した人々による報告や研

究が19世紀末から少しずつ出てきて、能作品の英訳や仏訳も出版され始めたものの、人々は実際に舞台上での上演を経験しないまま、能について想像力をめぐらすしかなかったのである。このような状況において、一体この異国の古い伝統芸能のどこに彼らは関心をもって接近しようとしたのだろうか。そして、コポーはこの『邯鄲』という実際の演目を用いて、演劇学校の生徒たちに何を修得させようとしていたのか。

本稿ではまず、ここで取り上げられた『邯鄲』とはどのような演目か、物語とその舞台作品としての特徴について明らかにする。そして、当時ヨーロッパ各国で湧き上がってきた前衛劇運動が、19世紀後半の自然主義・リアリズム演劇に対抗するためにまず象徴主義から出発して新しい舞台を創出しようとしたそのとき、日本の「能」がひとつの参照項としての役割を果たすことになった経緯を跡づける。そのうえで、フランスの小さな劇場付学校でこの『邯鄲』という演目を取り上げられたプロセスに注目しつつ、前衛劇運動による「能」の受容の仕方、とくにそこで用いられる「仮面」とそれと連動した身体所作の意識化について考察することが、本研究の目的となる。コポーの理念を継ぐCh. デュランをはじめとする演出家たち、演劇学校の生徒であったマイム役者のE. ドゥクルーらフランスの演劇人への影響も視野に入れたい。またその際、遡ってコポーに大きな影響を与えたイギリス人演出家G. クレイグの啓蒙的な役割についても、彼が編集した演劇雑誌『仮面』誌 (*The Mask*, 1908-29) での日本をはじめとした東洋の諸芸術の紹介記事を中心に見ていく必要があるだろう。

## 1. 『邯鄲』について

この作品の原典は、紀元800年頃の唐の小説家・沈既済 (c.750-800) の伝奇小説『枕中記』の物語である。それが日本に渡り、南北朝時代の後期に成立した『太平記』巻二十五の「こうりょう黄梁夢事」となったものに拠る<sup>(4)</sup>。のちに芥川龍之介はこの物語の結末のみを扱った掌編小説『黄梁夢』(1917)を書き、三島由紀夫は『近代能楽集』(1956)の中に新しく翻案した能『邯鄲』を入れている。

能の正式の上演形式は「五番立<sup>だて</sup>」であったとされるが、これは江戸時代に「式能」として定められたものである。現在でも年に一度は行われるが、通常は能二曲に狂言一曲という上演形態が多い。『邯鄲』は、「五番立」における四番目の「雑能」に属している。一日がかりで複数の能が正式上演される場合、とくに祝賀能や正月能では最初に別格の祝言曲『翁』が舞われ、それに続いて次のような能の「五番立」が順に演じられることになる。

1. 脇能物：『翁』の次〔=脇<sup>かみ</sup>〕に演じられる神能で『高砂』『老松<sup>ちくぶ</sup>』『竹生島』他。
2. 修羅物：戦死した武将が亡霊として現れる『敦盛』『八島(屋島)』『巴』他。
3. 鬘物：女性をシテとする『井筒』『松風』『羽衣』他。
4. 雑能：他の分類に入らない『道成寺』『景清』『砧』他。

5. 切能：鬼、天狗、雷神などがシテとなる『狸々』『土蜘蛛』『殺生石』他。

これら五種類の能は、「神・男・女・狂・鬼」とも分類される。

四番目物の「雑能」は他のどれにも分類しがたい混合ジャンルで、劇的な物語が多く含まれる。例えば「物狂い物」（『道成寺』『葵上』他）、「怨霊物」（『通小町』『善知鳥』他）、現実の男性の物語（『弱法師』『景清』他）、中国に題材をとった「唐物」など多彩であり、他に『隅田川』や『自然居士』『砧』などもこれに属する。このジャンルの中の「唐物」である『邯鄲』は、現実には生きている人間を主役としているので、「夢幻能」に対して「現在能」とされる。中国の若い青年「盧生」の物語、その粗筋は以下のようになる。

昔、中国の蜀という国に、盧生という男が住んでいた。漫然と暮らしていた日々、彼はあるとき何か悟りを得たいと思立ち、楚の国の羊飛山にいるという偉い僧侶に、どう生きるべきか尋ねるために旅に出る。羊飛山への途上、盧生は邯鄲という町で宿を取り、その宿で女主人に勧められて、粟の飯が炊けるまでの間、「邯鄲の枕」という不思議な枕で一眠りすることにした。仮寝をする彼を楚の国の勅使が起こし、かの国の帝の位を譲ると告げられる。輿に乗って宮殿に到着した盧生は栄耀栄華の日々を送り、五十年の月日が過ぎていく。在位五十年の祝宴で幸せの絶頂の盧生が帝王の舞を舞ううちに宮殿も廷臣たちも消え失せ、宿の女主人が粟飯が炊けたと彼の眠りを覚ます。すべては一炊の夢であったと茫然としつつ、人生は夢のように儂いものだという悟りを得て、盧生は帰途に就く。

これは、中国では「黄梁（粟）の一炊〔一睡〕」として知られ、日本でも「邯鄲の枕」「邯鄲の夢」とも呼ばれる物語を変形させた舞台作品である。鄙びた田舎宿と夢の中の華やかな宮殿という二つの空間の対比が面白い印象を与えるが、単なる「夢落ち」の手法に終わるのではない。現実世界と夢のあいだの行き来の妙があり、結局は夢の中の出来事に過ぎなかったという一種の虚しさよりも、主人公にとっての悟りの開き方に独特の味わいがある。これに似た話としては、よく知られた莊子（莊周, c.BC369-286）の「胡蝶の夢」が挙げられるだろう。中国戦国時代の脱俗的な思想家による説話であり、ここでは、夢の中でひらひらと舞い遊ぶ胡蝶に自分が変身していたのか、それとも目覚めたと思っている今の自分は胡蝶の夢の中の存在なのか、という問いをむしろ超脱したところに開けてくる、「無為自然」の自由な境地が眼目となっている。夢と現実のどちらが真であるのかに囚われず、そのどちらをも肯定しつつそれらを相対化しようするような、のびやかな「逍遙遊」の境地をめざす思想がここに見られるだろう<sup>(5)</sup>。それに比べて「邯鄲の枕」には世俗的な要素が入りこんでいるようではあるが、豪華な宮殿での贅を尽くした饗応や祝祭的な舞の中で昼夜と春夏秋冬が次々にめぐっていき、目も眩むような情景の時間的展開がある。その彩り豊かな時

間の流れを須臾の間に体験したあとの盧生の静かな内省は、やはり栄華の人生も憂き人生も一睡の夢、という超脱的な知の会得を意味するのではないかと思われる。

能『邯鄲』の配役は、シテの盧生とワキの勅使、ワキヅレの輿舁<sup>こしかき</sup>二名、大臣三名に、子方の舞童（あるいは舞女）も入って賑やかであり、間狂言<sup>あいきょうげん</sup>として宿の女主人が最初と最後に登場する。囃子方は通常の如く笛、大鼓、小鼓、大太鼓、地謡は八～十名の斉唱、そして舞台を整える後見二名が加わる。

シテの出で立ちは、黒頭<sup>がしら</sup>に厚板唐織と半切（袴）、金襴地の法被<sup>はっぴ</sup>（舞う時に右肩脱ぎとなる）、登場時は求道者として掛絡<sup>から</sup>（小さな袈裟）をかけ、手には数珠と唐団扇<sup>とううちわ</sup>をもつ。面は「邯鄲男」という引き締まった青年の相貌で、眉間に皺を寄せて懐疑的な憂いを表わすが、やや下に向ける（クモラス）と憂愁のかげりが強くなり、やや上に向ける（テラス）と夢から目覚めた明朗さがわずかに見えてくる〔図1〕<sup>(6)</sup>。

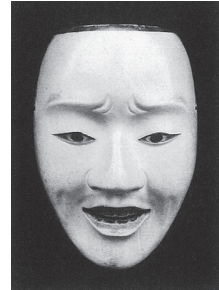


図1 「邯鄲男」：  
中村保雄『能面：美・形・用』  
河原書店、1996年より

能では舞台装置はほとんど用いないが、『邯鄲』では「引立<sup>ひきたて</sup>大宮」と呼ばれる作り物の一畳台が舞台の右手前に置かれ、重要な役割を果たす。また最初に案内する女主人は鬘桶<sup>かづら</sup>という黒い円筒形の腰掛を差し出す。夢の中での宮廷の迎えの輿は、輿舁がさしかける小さな屋根で象徴される。引立大宮の狭い空間は、最初は宿の寝室として枕が置かれ、夢の中では玉座となる。帝となった盧生はこの一畳台で舞を舞うが、さらにここから舞台へと降りて楽しげに舞う<sup>(7)</sup>。

この曲の全体は大きく三つの部分に分かれる。以下に各部分の構成と、その中の各場面を締めくくる地謡の主要な詞章を挙げる。シテによる出だしの短い句を繰り返しつつ、地謡はシテの心情を謡う。

**第一部：**間狂言（宿の女主人）による邯鄲の枕の由来についての簡単な紹介と、盧生の登場に伴う次第「浮世の旅に迷ひ来て、夢路<sup>いづ</sup>を何時と定めん」、名ノリ、上げ哥のあと、二人の問答があり、盧生は粟飯の炊ける間、邯鄲の枕を借りて横になる。

地謡「一村雨の雨宿り、日はまだ残る中宿に、仮寝の夢をみるやと、邯鄲の枕に臥しにけり……。」

**第二部：**帝の勅使がやってきて扇で二度台座を叩き、舞台は一挙に盧生の夢の中の豪華な空間に変わっていく。

地謡「……栄華の花も一時の、夢とは白雲の、上人<sup>ウエビト</sup>となるぞ不思議なる。」

廷臣による宴が催され、即位を祝う「真<sup>らいじょ</sup>の来序」が中国の奏楽を思わせて荘重に奏される。そこに展開されるのは、行列をなす人々の捧げ物や拝礼の声、そして宮中の東西にうず高く積まれる宝物の山。

地謡「喩へばこれは、長生殿<sup>ウチ</sup>の裏には、春秋をとどめたり、不老門の前には、日月遅し

と、云ふ心を擬<sup>マナ</sup>ばれたり。」(『和漢朗詠集』より)

在位五十年の祝宴で舞童(または舞女)が盧生に酌をして舞い、そのあとに盧生自身が舞い始める。中国の舞樂を模したようなリズムカルな「楽」の演奏(黄鐘調<sup>おうしき</sup>)に合わせて、最初はゆっくりとした足拍子で台の上で舞い、一度台を踏み外すような「空オリ<sup>そら</sup>」をしてから舞台に降りてのびやかに舞う。昼と夜、四季の彩が徐々に加速度的にめぐりゆき「面白や、不思議やな」と謡われるうちに、急にすべてが消え、シテは一畳台へと飛び込む。

地謡「かくて時過ぎ、頃去れば、五十年の、榮華も尽きて、真は夢の、中なれば、皆消え消えと、失せ果てて、ありつる邯鄲の、枕の上に、眠りの夢は、覚めにけり。」

第三部：宿の女主人が扇で二度台座を叩き、粟飯が炊けたと起こす。シテの目覚めと悟り。

地謡「よくよく思へば出離を求むる、知識はこの枕なり、げにありがたや邯鄲の……、夢の世ぞと悟り得て、望み叶へて帰りけり。」

舞台作品としての『邯鄲』には、他の演目にあまり見られない特徴がある。役者のそぎ落とされ抑制された所作によって、そこにある簡素な空間が盧生の辿る道行の道程になり、また山里の鄙びた宿になり、そして一転して都の広大な宮殿となる。宮殿の広間では人々にかしずかれ、音曲に合わせてにぎやかな歌舞が展開するが、その後の悟りに至った主人公の静かなたたずまいは対比的であり、その転換の仕方の見事さによって、全体がドラマティックな構成となっている〔図2〕。とくに榮華の夢が終わり、再び眠りから目覚める直前のシテが舞台上での舞いの姿勢から台座の上の枕をめがけて飛び上がって元の姿勢に戻るといったアクロバティックな所作は目覚ましく、シテの心情の描写だけでなく、こうした鮮やかな場面転換を含む舞台の視覚的な効果という点に、この作品の面白さがある。

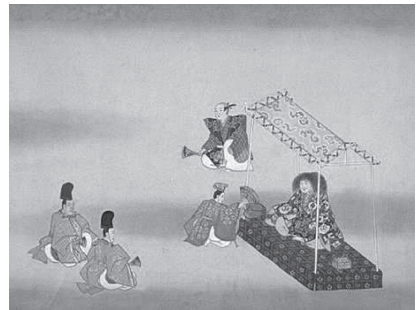


図2 能『邯鄲』の祝賀の場面  
<https://www.the-noh.com/jp/>より

## 2. 能楽のヨーロッパでの受容

### 2-1 イギリスでの「能」受容——謡曲の翻訳、演劇雑誌『仮面』の役割

能『邯鄲』がヨーロッパで一般に知られるようになったのは、『源氏物語』の優れた翻訳(1925-32)で知られるアーサー・ウェイリー(Arthur Waley, 1889-1966)が1921年に出版した『日本の能』(*The Noh Plays of Japan*)による<sup>(8)</sup>。ここには『敦盛』や『綾の鼓』をはじめ謡曲19編が英訳され、序論での能の紹介文と個々の作品解説が付されている。これに先立ってイギリスでもっとも早く能が紹介されたのは、言語学者で日本研究者のB.H. チェンバレン(Basil Hall Chamberlain, 1850-1935)が1880年に出版した『日本人の古

典詩歌』(*The classical poetry of the Japanese*) 第三部に収められた能4編と狂言2編の英訳によってであった。チェンバレンは1873年(明治6年)から38年間、お雇い外国人として日本に滞在し、1886年からは東京帝国大学の外国人教師を務めた。彼の翻訳した能4編には、『羽衣』(*The Robe of Feathers*)、『殺生石』(*The Death-Stone*)、『仲光』(*Nakamitsu*)と並んで、『邯鄲』が「人生は夢」(*Life is a Dream*)というタイトルで入っている<sup>(9)</sup>。チェンバレンは注の中で、中国の地名に関しては日本風に直されているものの「邯鄲の枕」という表現が日本で一種の諺となっていたことから、ヨーロッパでも同じような意味で知られていたこのタイトル、つまりスペインの劇作家カルデロン(Pedro Calderón de la Barca, 1600-81)の代表作『人生は夢』(*La vida es sueño*, 1629-35)というタイトルを(響きがよく表現豊かなため)起用した、と述べている。カルデロンの劇作品の内容は少し異なるが、このようなテーマが舞台演目としても物語としても人々の関心を引くものであったのはたしかであろう。とはいえ、チェンバレンによるこれらの日本文学紹介を、ウェイリーがその解釈や翻訳の正確さという点で批判的なまなざしをもって参照していたことは、後者の訳文に付けられたいくつかの注からも見てとれる<sup>(10)</sup>。

20世紀に入って、1907年(明治40年)から2年間日本に滞在した折に能に魅せられて自ら謡の手ほどきを受けた生物学者のマリー・ストープス(Marie Stopes, 1880-1958)が、イギリスに帰国後の1913年に『古い日本の戯曲一能』(*Plays of Old Japan: The Nō*)を出版した。ここには『三井寺』、『隅田川』他の6編が収められている<sup>(11)</sup>。

他方、チェンバレンより少しあとに来日したアメリカ人の美術史家アーネスト・フェノロサ(Ernest Fenollosa, 1853-1908)も、動物学者のE.S. モース(Edward S. Morse, 1838-1925)の導きで能を観るだけでなく謡を習い、いくつかの謡曲を英語に翻訳することを試みていた(日本滞在は1878-90年と1897-1900年)。彼はよく知られるように岡倉天心(1863-1913)とともに東京美術学校の設立に関わり、アメリカに帰国後も東洋美術の普及に努めた。1908年に急逝したフェノロサの能に関する遺稿は、詩人エズラ・パウンド(Ezra Pound, 1885-1972)の編集により能の研究書としてまとめられ、1916年(大正5年)に『いくつかの高貴な日本の戯曲』(*Certain noble plays of Japan*)が、翌年には『能、すなわち才芸—日本古典演劇研究』(*'Noh', or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan*)がロンドンで出版された。前者には『錦木』以下4編、後者には『卒塔婆小町』『猩々』以下15編の英訳が収録されている。いずれにおいても、フェノロサの日記や手稿を元に編集した能の研究が紹介されており、例えば後者における『須磨源氏』の翻訳の後には注のような形で能上演についての長い解説が付けられている。そこには、明治の能役者であった梅若実との対話とともに能役者の修業、家元制度、衣裳、舞台の形態などについての記述があり、「能面」(Masks)の項では、古くから伝わる名作の能面には命が漲っているが、これを活かしようするのは役者でも名人のみである、と述べられている<sup>(12)</sup>。また『羽衣』の謡曲の

音楽的な流れを、シテと地謡のやりとりを含めてフェノロサが五線譜に記譜したものが補遺として掲載されている〔図3〕。このように、これらの試みが単に戯曲作品としての謡曲の翻訳紹介にとどまらず、舞台芸術としての「能」の生きた姿を伝えようとしていることは、重要である。

このフェノロサ／パウンドの最初の本には、アイルランド出身の詩人

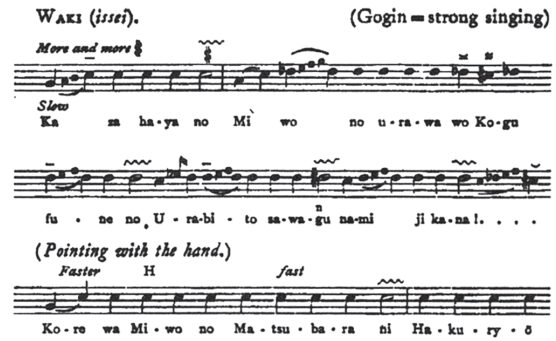


図3 『能、すなわち才芸—日本古典演劇研究』補遺より

で劇作家の W.E. イェイツ (William Butler Yeats, 1865-1939) が長い序文を載せている。彼は、能に詩と音楽と舞踊が一体化した理想的な演劇形態を見いだしていたのである。そして同年の1916年に彼は、友人のパウンドや野口米次郎 (1875-1947) らから得た能の知識に触発されて、舞踊詩『鷹の井戸』(At the Hawk's Well) を創作、伊藤道郎 (1893-1961) の舞踊によりロンドンで初演した<sup>(13)</sup>。伊藤はその後アメリカに渡り、現代舞踊家として活躍することになる<sup>(14)</sup>。

このような時代の空気のなかで、1921年にウェイリーは自らの翻訳による『日本の能』を世に問うたのである。世阿弥の能楽書は長く秘伝になっていたが、ようやく1908年(明治41年)になって吉田東伍 (1864-1918) に発見され、『花伝書』(風姿花伝) を含む世阿弥の『十六部集』が、吉田の校註により1909年に能楽会から出版されている<sup>(15)</sup>。それを受けてウェイリーのこの本の序論では、能舞台、役者、地謡、囃子、装束、小道具、舞踊と演技などの説明に加えて、世阿弥の思想についても丁寧に紹介している。

その該博な知識を活かしてウェイリーは、『邯鄲』の英訳の前にこの演目についての短い解説を入れている。彼はまず、中国の原典では賢者から枕を授けられた盧生が、夢の中で波乱に富んだ栄枯盛衰を体験し、覚めて人生の有為転変を感得する話であることに言及する。日本の能による舞台化においては賢人は消え、夢の中でたちまち帝位につきその栄華が(おそらく死によって)尽きるまで続くが、それは、宮廷の雅びな舞を中心にもってくるためであるとする。そして、この作品は世阿弥の時代のものであるとしても世阿弥本人のものではないと推測し、さらに物語上の地理的關係についても「蜀から楚の国への道のりは西南地方にあるはずだが、邯鄲という場所は北部に位置しているので道理に合わない」と指摘している<sup>(16)</sup>。とはいえ、ウェイリーの能の翻訳も決して完全という訳ではなく、想像力の及ばないところがあったり、あるいは必要ないとの判断によるのか部分的な省略のある作品も見られ、また古典日本語のニュアンスを捉え切れてない点もある<sup>(17)</sup>。しかしながら、序論における舞台図を伴う能の紹介—写実的な演技よりも「花」や「幽玄」をめざす抑制

された表現、足の運びや上半身の型に則った所作等—や仏教についての短い文章とともに、舞台作品としての能の全体像を伝えようとしているところは、貴重な情報源となったはずである。

イギリスにおける「能」への関心の高まりに深く関与していたもう一人の人物は、演出家のゴードン・クレイグ (Edward Gordon Craig, 1872-1966) であった。クレイグはイエイツのいくつかの劇作品の演出を担当し、イエイツもクレイグの演劇雑誌『仮面』に投稿している。『仮面』(*The Mask*) 誌は、イタリアのフィレンツェのゴルドーニ・アレーナ (Goldoni Arena) という古代劇場跡に演劇学校を設立すべく移住したクレイグが、新しい演劇の探究のために1908年に立ち上げた雑誌で、最初は月刊だったが途中で季刊となり1929年まで続いた<sup>(18)</sup>。彼は多数のペンネームを用いて、雑誌の大半の記事を一人で執筆した<sup>(19)</sup>。また彼はこの雑誌に寄稿した論文を集めて、『演劇芸術論』(*On the Art of the Theatre*, London, 1911) や『前進する演劇』(*The Theatre-Advancing*, Boston, 1919) を出版した。前者には、よく知られた「超人形論」が収められている<sup>(20)</sup>。こうした彼の活動は、イギリスだけでなく、ロシアやフランスをはじめとして多くの演劇人に刺激を与えた。事実、この雑誌はヨーロッパだけでなく世界中で購読され、日本でも「丸善」書店を通して購読されていた。彼の目指すところは、すべてのジャンルの芸術を表現手段として用いる「全体演劇」(total art) であり、そこでは文学的要素よりもパフォーマンス・舞踊・音楽の要素が優先されるべきであった。特筆すべきは、この雑誌では東洋の古典芸能や文芸一般への言及が多く、中国やインドと並んで日本の伝統的な芸術を扱った著書の紹介や書評が頻繁にみられたことである。とくに「能」については、イタリアのコメディア・デラルテと並び、仮面劇として注目していた<sup>(21)</sup>。ストープスの能の本やウェイリーの本もすぐに取り上げられ、ドイツで1925年に出版されたベルツィンスキーの『日本の仮面 能と狂言』も翌年の本誌で書評がなされた<sup>(22)</sup>。ただ、クレイグ研究者O.タクシドゥによれば、クレイグの東洋の諸芸術への関心には多分にロマン主義的なオリエンタリズムが含まれており、一種の崇拜の対象となっていた東洋の伝統芸能をそのまま実践的な活動に結びつけることはむずかしかった<sup>(23)</sup>。彼自身、東洋の伝統芸能をそのまま模倣するというより、それらを知ることを通して従来の演劇を創造的に再生させることをめざしていたのである。そして理念と実践との間の齟齬や乖離を絶えず抱え込むことになるが、彼の東洋演劇への熱狂やその理想化は、演劇における様々な形での東西関係を引き起こすひとつのスプリングボードとなり、のちに続く新しい演劇のパイオニアたち(A.アルトー、B.プレヒト、V.メイエルホリドラ)にとっての先駆的な役目を確実に果たすことになったのである。そしてその点では、フランスにおけるコポーもまた、多少とも同じような道を進むことになった。

## 2-2 フランスでの「能」受容——コポーの演劇学校での『邯鄲』上演の試み

イギリスに少し遅れたがフランスでも、日本古来の舞台芸術としての「能」は、芸術の刷新を企てる文学者や演劇人に大きな刺激を与えた。1867年の第2回パリ万国博覧会には明治維新前夜の日本が初めて参加し出品したが、その前後から浮世絵や工芸品を中心としたジャポニスムの流行が生まれていた。そして1900年（明治33年）第5回パリ万博での川上一座の公演をきっかけに、日本の伝統的な演劇の特殊な身体所作や舞台作りが東洋の他の伝統芸能（インドやインドネシアの舞踊）と並んで人々の注目を引くようになった<sup>(24)</sup>。ここでは「歌舞伎」風の様式的な所作や立ち回りとともに「ハラキリ」などのセンセーショナルな演技が話題となり、人々の間に賛否両論を巻き起こした。そうした中で「能」への関心は、世紀末からの象徴主義文学の高まりとともに反自然主義的な舞台作りをめざそうとした新しい演劇運動のなかで起こってきた。19世紀後半に主流となった自然主義・写実主義的な演劇を乗り越えようとして、再び演劇の原初的形態へと立ち返ろうとしたとき、古代ギリシア悲劇と同じように仮面を用い合唱〔コロス／地謡〕や舞踊を含む総合的な舞台芸術である日本の「能」が取り上げられたのである。近代的な芸術のあり方を刷新するためにもう一度演劇の起源にまで遡ろうとする、こうした演劇の「再演劇化」の道にとって、とりわけ「能」の総合芸術としての在り方や、独特の舞台の形態、仮面の使用、そして切り詰めた身体所作が大きなヒントを与えることになったといえる。

さてフランス語で最初に能を紹介したのは、ミシェル・ルヴォン（Michel Revon, 1867-1947）が1910年に出版した『日本文学選 起源から20世紀まで』（*Anthologie de la littérature japonaise, des origines au XXe siècle*）の第V章「南北朝・室町時代」第II節における能と狂言の説明と翻訳である。能の『羽衣』と狂言の『三人片輪』がここで翻訳されている。ルヴォンは、1893年（明治27年）から6年間に互って東京帝国大学でフランス法を教授したが、フランスに帰国後は、日本文化を講じた。その後、ノ



図4 『五番の能』挿図

エル・ペリ（Noël Péri, 1865-1922）が宣教師として1889年（明治22年）に来日し、日本学研究の主要テーマとして研究者の目で能について考察するとともに1909年以降いくつもの謡曲を翻訳し、その集大成として1921年にパリで『五番の能：日本の音楽劇』（*Cinq Nô : Drames lyriques japonais*）を挿図の木版画とともに出版した〔図4〕。また、駐日大使として1921年（大正10年）に来日したポール・クロデル（Paul Claudel, 1868-1955）は、自身が詩人・劇作家でもあることから創作者／受容者として能の魅力を語る美しい文章を、日本での任務を終えた1927年に藤田嗣治（1886-1968）の挿図とともに



図5 『朝日の中の黒い鳥』挿図

出版した日本文化についてのエッセイ集『朝日の中の黒い鳥』(*L'Oiseau noir dans le soleil levant*)の中に収めている〔図5〕<sup>(25)</sup>。

そのクローデルと約35年間に互って断続的に書簡のやりとりをしていたジャック・コポー(Jacques Copeau, 1879-1949)は、1913年10月に新しい劇場を立ち上げた<sup>(26)</sup>。コポーは彼の演劇改革の理念を、それまでは『新フランス評論』誌(*La Nouvelle Revue Française, NRF*)—1908年にアンドレ・ジッド(André Gide, 1869-1951)やアンリ・ゲオン(Henri Ghéon, 1875-1944)とコポーらが創刊し、のちにガリマール出版社が発行するようになった—やその他の評論記事や講演などによって理論として練り上げていたが、今度は実際に劇場支配人、演出家、俳優として実践しようと試みたのである。それが、従来の自然主義・写実主義にもとづいた商業的演劇に対する新しい演劇の実験場として—*NRF*の演劇部門として—創設したヴィユ＝コロンビエ座(Théâtre du Vieux-Colombier)であった。セーヌ左岸のヴィユ＝コロンビエ通りにあったアテネ・サン＝ジェルマン座を買い取って、できるかぎり演技空間を観客席に向かって開かれるように改造し、プロセニウム・アーチを取り払った〔図6〕。舞台全体を演技空間として、古典劇も新しい戯曲も、その都度の舞台背景なしで演じるようにしたのである。ヴィユ＝コロンビエ座創設のマニフェスト「演劇革新の試み」には、よく知られた「われわれを立たしめたのは怒りである」や「裸の舞台があれば充分である」といった文章が含まれている<sup>(27)</sup>。しかしながら、第一次大戦の勃発により—シーズンのみでこの劇場を中断、コポーは一旦動員されたものの半年足らずで肺の病で動員解除された。

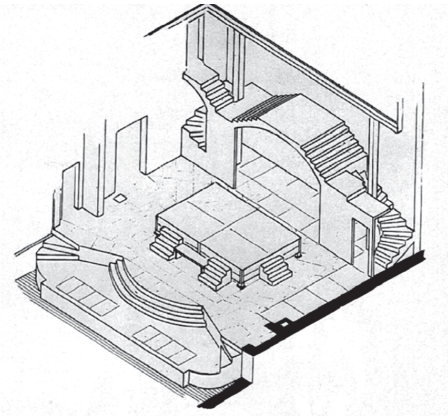


図6 ヴィユ＝コロンビエ座の舞台  
John Rudlin & Norman H. Paul ed. & tr.,  
*Copeau: Texts on Theatre*. より

そしてかねてよりクレイグの演劇思想に傾倒していたコポーは、1915年9月フィレンツェにクレイグを訪ね、一か月ほどそこに滞在して、彼との対話を重ねた(が、その成果は多くはなかった)。さらにスイスのジャック＝ダルクローズ(Émile Jacques-Dalcroze, 1865-1950)とアッピア(Adolphe Appia, 1862-1928)を訪問して、照明や舞台装置についての示唆を得ようとした。11月にフランスに戻ると、最初の演劇学校を開いたが、それはあまり長くは続かなかった<sup>(28)</sup>。その後、二シーズンに互るニューヨークでの活動を挟んで1920年にパリで同劇場を再開した。同時に仲間のシュザンヌ・ビング(Suzanne Bing, 1885-1967)らとともに演劇学校を設置して、仮面を用いた身体所作の訓練を試みた<sup>(29)</sup>。

自らの劇場を創設するに際して、可能なかぎり装飾を排した簡素な舞台「裸の舞台」(un

tréteau nu) をコポーは念頭に置いていた。舞台の改造だけでなく、コポーはとりわけ演技する役者の一せりふ回しや大げさな身ぶりによって観客を魅了しようとする一あり方を変革する必要を感じていた。当時の多くの劇場の商業主義や役者中心主義（名優気取り）に対する改革のために、役者の身体訓練の方法として「仮面」をつけることと、動作をゆっくりとするという方法を試みたとき、彼の念頭には日本の「能」舞台のことがあったのである。

1921年にコポーは訓練において初めて仮面を用いたが、彫刻家アルベール・マルク（Albert Marque, 1872-1939）の指導を受けて、生徒たちは各自の仮面を自分自身で作った。それは後に「中性的な仮面」（le masque neutre）と呼ばれるようになる非・個性的な仮面であり、それを付けることで、身体の微細な感覚が生み出され、またその時間感覚も変えていくことになる。生徒たちはまず不動の姿勢をとることから始めて、徐々に単純なポーズや簡単な所作を行い、また不動の姿勢に戻る。

沈黙と静止から始めること。これが第一のポイントである。役者は、どのようにして沈黙し、聞き、応答し、静止の状態を続け、動作を始め、それを発展させ、そして再び静止と沈黙に戻るかということ、これらの行為が伴うすべてのニュアンスや微妙なトーンとともに知らなければならない。<sup>(30)</sup>

コポーはクレイグと同じく、東洋の伝統芸能のほかに、イタリアのコメディア・デラルテにおける仮面の使用やパントマイムの雄弁さにも注目していたが、理想的な俳優を育成するうえで、とくに能の儀式性や修業の仕方を重要視していた。ヨーロッパの前衛劇運動に示唆を与えた「能」の主な特徴としては、①詩句と音楽とともに舞い演じられる総合芸術、②橋掛りをもち観客に囲まれたほとんど「何もない」舞台空間、③女役も男が演じる幻想的な仮面劇の一種、④基本的な型に則り抑制された身体所作、などを挙げることができる<sup>(31)</sup>。コポーは、演劇学校での訓練に「能」の諸要素を取り入れようとして、なかでも仮面を用いた身体感覚の変容に着目したのである。一般に、表情が固定された仮面には、登場人物の類型化（老人、若者、道化、老婆、若い女等）や異世界の存在の化身を象徴する役割が考えられる。とりわけ「能面」のような表情のない仮面には、演者の素顔を消して個への囚われを減却することが含まれるだろう。だが、演劇学校の訓練の手段としては何よりも、仮面による基本的・実地的な効果として、視野が限定されることに伴う身体所作の微細な意識化を生徒たちが身につけることが望まれていたと考えられる。

1924年春の卒業公演の演目として取り上げられた能『邯鄲』（*Kantan*）を生徒たちに主に指導したのは、初期の頃から演劇学校の教育に携わってきたシュザンヌ・ビングであった。彼女は1923年にA. ウェイリーによる1921年の謡曲の英訳書と同年パリで出たノエル＝ペリによる能の研究書に取り組み、最終的にこの演目を選んで、自らフランス語に翻訳した

のである。コポーは、能で演じられる物語の内容よりも、舞台作品としての能の形式や上演スタイルに、新しい演劇へのヒントを求めていた。とはいえ、たとえ文化が違っても「人生は夢」のような似た言い回しが皆によく知られていたことも、この物語が選ばれたひとつの理由かもしれない。ヴィユ=コロンビエ座の1924年3月の予告プログラムには、初めての演劇学校の成果の披露について説明する文章が見られる。

次のシーズン中に、ヴィユ=コロンビエ座は、ヴィユ=コロンビエ演劇学校によって演じられる日本の能の劇を上演する。この機会にヴィユ=コロンビエ演劇学校は一般観客に初めてお目見えすることになる。

能という語は……15、6世紀に完成形で現われた非常に古い演劇形態を指す。我々自身の演劇にはこれに相当するものは見いだせない。これは音楽と舞踊とが組み合わさった一種の詩であり、主題はたいてい国の歴史、宗教、きわめて信頼できる民間伝説からとられる。朗誦、歌、舞踊、仮面・装束をつけた主役〔シテ〕の演技という要素から構成されており、それらの要素は、時代を越えて伝えられた伝統に則って組み合わせられ、簡素な動きとともに、非常に高貴で純粋な詞章に全体が含まれたスペクタクルの中で、一体となっている。

このような作品の上演は特別な準備を要するが、そこには偶然に任せられるものは何もないからである。例えば、歌と言葉と所作の調和、音楽の介入、リズムの多様性など。つまり、作品上演においてすべてはきっちりと厳格に統制されるのである。

能は、その主題の簡潔さ、それが表わす感情の微妙な繊細さ、きわめて多様な要素を用いる綿密に考え抜かれた手法を通して、我々の演劇が軽んじてきたあらゆる豊かさを思い起こさせてくれ、それは、魂と精神の両方にとって視覚的な供宴の呈示〔上演〕を生み出すような豊かさである。<sup>(32)</sup>

最後の公開リハーサルの結果はどのようなものだったのか。ジッドは、ヨーロッパ文化とは異質な演劇形式を取り入れることに対して一貫して懐疑的な態度をとったままであったが、演出家グランヴィル=バーカー（Harley Granville Barker, 1877-1946）は、「今日のこの日まで私は演劇教育の効力など信じていなかったが、君たちがそれを信じさせてくれた。これからは君たちはあらゆることを望むことができるのだ」と、若い俳優の卵たちに熱い賛辞を捧げた<sup>(33)</sup>。結局のところ一般公開は叶わなかったこの演目に言及して、コポーは後に次のような言葉を記している。

ためらわずに次のように言おう。最後のリハーサルで私の目の前に現われたこの能は、舞台上の深い相互理解、節度、様式、感情の質の高さにより、私にとってはヴィユ

= コロンビエ座の作品のなかでも至宝の一つ、秘められた財産の一つであると。<sup>(34)</sup>

ここで試みられた実践が具体的にどのようなものであったのか、そしてそれがどのような波紋を彼に続く人々の間に広げていったかについては、本研究の次なる課題となる<sup>(35)</sup>。

### むすびに代えて

日本の能楽研究の泰斗である野上豊一郎は、特定の表情に偏らずに（任意の角度により）いくつもの表情を現わしうる能面について、「中間表情」という言葉を用いた<sup>(36)</sup>。これに言及しながら、戦後日本の能楽界を牽引した能楽師の観世寿夫（1925-78）は—とくに「女面」についてであるが—むしろ「表情というものを超えてしまっている顔」を、能面に見る。そして坂部恵による「仮面を意味するペルソナとは、人称なしの、つまり、自分でも相手でも特定の他人でもない、あるいは自分でも相手でもあるかもしれぬ『原人称』とでも名付けられるべきもの」との説に依拠して、能での人間の描き方は感情をあからさまに表出しようとせず「抽象的な手法によって観客の想像力を触発しようとする」と述べる<sup>(37)</sup>。次いで、世阿弥によって完成された典型的な能の形式である「夢幻能」—代表作は『井筒』、『敦盛』、『松風』他—、現実界と幽冥界とが交差する物語空間における能面の力が、次のように語られる。

そこでは演者も、役柄も、特定の誰かであることも否定している。地謡もシテも、本当は一人称でも三人称でもないわけだ。そこに「我」の表現はない。だから能の演技を成り立たせる基本であるカマエやハコビ、そしてすべての演技表現は、まず安易な表現欲を切り捨てさせられるところから出発する。……無人称的な—坂部氏ふうにいえば原人称だが—とところに立ち返る。そうしてそこから、新しい面の呪術性が捉えられたのだ。……<sup>(38)</sup>

一人称、二人称、三人称という特定の人称に限定されない「無人称的」な存在、あるいは「原・人称」(archi-personne)<sup>(39)</sup>としての存在。そこに結晶化される感情や思念の形を舞台空間に現勢化させる、それが一種の依り代としての仮面の力であろう。囃子方の多重リズムに呼応する舞の慎重な足捌き。地謡の詠唱が立ち昇るなか、「立方体の空間」を変容させていく切り詰めた所作。一個の物体としてそれだけ見ればどこか死の「不気味さ」さえ感じさせる能面が、舞台上にあって不思議な「生の息吹」を発する秘密は、ここにあるといえるだろう。

註

- (1) コポーの演劇学校での「能」公演の概要については、以下を参照。Jacques Copeau, *Registres V (Les Registres du Vieux Colombier III 1919-1924)*, Gallimard, 1993, pp.388-. 塩谷敬『シラノとサムライたち』白水社、1989年、サン・キョン・リー『東西演劇の出合い：能、歌舞伎の西洋演劇への影響』田中徳一訳、新読書社、1993年他。
- (2) 本研究の最終目標は、20世紀初頭とくに1920年代パリの芸術運動における「文化の編み合わせ」の諸相を浮き彫りにすることである。ドイツの演劇研究者エリカ・フィッシャー＝リヒテは「上演における諸文化の編み合わせ」(Verflechtung von Kulturen in Aufführungen)の代表的な事例として、第5回パリ万国博覧会(1900年)を機に川上音二郎・貞奴らの公演がヨーロッパの前衛演劇運動(演劇の脱文学化・再演劇化)に与えた刺激と、逆に、当時の主流であった心理主義的リアリズム(例えばA.アントワヌの自由劇場)を取り入れた坪内逍遙や小山内薫らによる明治期の近代演劇運動とを挙げている(Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, 2010: 『演劇学へのいざない 研究の基礎』2013)。これらの周知の事例の他にも、こうしたプロセスは両大戦間期に様々な形で存在した。
- (3) 以下を参照。神山彰編『演劇のジャポニズム』(近代日本演劇の記憶と文化5)森話社、2017年、馬淵明子『舞台の上のジャポニズム 演じられた幻想の〈日本女性〉』NHKブックス、2017年、井上理恵『川上音二郎と貞奴—明治の演劇はじまる』『II—世界を巡演する』社会評論社、2015年、大野芳『ロダンを魅了した幻の大女優 マダム・ハナコ』求龍堂、2018年他。
- (4) 能『邯鄲』については主に以下を参照。『邯鄲』(対訳でたのしむ)、三宅晶子、檜書店、2006年。他に、各流派(宝生流・観世流・金剛流・喜多流)の謡本参照。能一般については、小山弘志、佐藤健一郎『新編日本古典文学全集58 謡曲集1.2』小学館、1997年、天野文雄『能楽名作選上・下』KADOKAWA、2017年、戸井田道三監修『能楽ハンドブック』三省堂、2000年等。他に以下のホームページを参照。鏡仙会～能と狂言～ <http://www.tessen.org/>、the 能ドットコム <https://www.the-noh.com/jp/> 等。
- (5) 『莊子 内篇』福永光司／興膳宏訳、ちくま学芸文庫、2013年、91-3頁(「斉物論編第二」九)。
- (6) 能面については、中村保雄『能面：美・形・用』河原書店、1996年を参照。他に白洲正子『能面』求龍堂、1964年、三浦祐子『面からたどる能楽百一番』淡交社、2004年、小林真理・宇高通成『能面の世界』誠文堂新光社、2017年等。
- (7) 「引立大宮」は、能が始まる前に舞台上で四本の柱と簡単な屋根が後見二名で組み立てられる。
- (8) Arthur Waley, *The Noh Plays of Japan*, London, 1921, 'Kantan' (pp.131-142).
- (9) Basil Hall Chamberlain, *The Classical Poetry of the Japanese*, London, 1880, pp.157-170. 初期のヨーロッパでの能受容については、サン・キョン・リー『東西演劇の出合い：能、歌舞伎の西洋演劇への影響』田中徳一訳、新読書社、1993年、野上記念法政大学能楽研究所編集『21世紀COE国際日本学研究叢書1 外国人の能楽研究』法政大学国際日本学研究センター、2006年等も参照。
- (10) Cf. Waley, op.cit., p.135footnote. ウェイリー自身は1913年より10数年互って大英博物館に勤めるかたわら、その語学の才により古典日本語と古典中国語に習熟して数々の古典書籍を時間をかけて研究した。
- (11) Marie Stopes, *Plays of Old Japan: The Nō*, London, 1913. この翻訳は、彼女に謡の手ほどきをした東京帝国大学理科大学学長桜井錠二(1858-1939)の協力を得て完成した。
- (12) Ezra Pound & Ernest Fenollosa, *'Noh', or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of*

Japan, London, 1916, p.53.

- (13) イェイツの能への関心については以下を参照。成恵卿『西洋の夢幻能——イェイツとパウンド』河出書房新社、1999年、木原謙一『イェイツと仮面：死のパラドックス』彩流社、2001年他。
- (14) 伊藤道郎の活動についてはH.コールドウェル『伊藤道郎 人と芸術』中川鋭之助訳、早川書房、1985(1977)年、藤田富士男『伊藤道雄 世界を舞う—太陽の劇場をめざして—』武蔵野書房、1992年を参照。尚以下も参照。茂木秀夫『小森敏とパリの日本人—近代日本舞踊の国際交流』星雲社、2011年。
- (15) これについては、1903年(明治36年)に池内信嘉(1859-1934)らによって創刊された『能楽』雑誌でも紹介されている。明治になって活動の場を失っていた能楽は、こうした動きによって再び活発さを取り戻していた。これが、同時期の日本の状況であった。
- (16) Waley, op.cit., p.131.
- (17) 以下に、『邯鄲』における地謡の詞章の上述の抜粋部分と、それに対応するウェイリーの英訳を並置する。地謡の謡章では人称を曖昧にシテの境涯の変化と心情を謡うが、英訳ではその都度三人称による叙述、二人称でのシテの状況説明、一人称での心情表現と変化している。「一村雨の雨宿り、日はまだ残る中宿に、仮寝の夢をみるやと、邯鄲の枕に臥しにけり……。」  
As one whose course swift summer-rain has stayed/ Unthrifty of the noon he turned aside  
Upon the borrowed Pillow of Kantan/ He laid his head and slept.  
「……栄華の花も一時の、夢とは白雲の、<sup>ヒトキ</sup>上人となるぞ不思議なる。」  
That the flower of glory fades lie a moment's dream./ See, you are become a cloud-man of the sky.\*  
\*Kings and princes are often called "thou above the clouds".  
「<sup>ウチ</sup>喩へばこれは、長生殿の裏には、春秋をとどめたり、不老門の前には、日月遅しと、云ふ心を<sup>マナ</sup>擬ばれたり。」(『和漢朗詠集』より)  
To prove his words who sang/ "In the Palace of Long Life\*  
The Springs and Autumns cease./Before the Gate of Endless Youth\*\*/The days and months pass slow."\*\*\*  
\*Name of a famous Chinese palace. \*\*Famous Gate in the palace of the Tang Emperors.  
\*\*\*These lines are from a poem by Yasutane, d.997 aA.d.(Chamberlain attributes them to Po Chü-i)  
「かくて時過ぎ、頃去れば、五十年の、<sup>マコト</sup>栄華も尽きて、<sup>ウチ</sup>真は夢の、中なれば、皆消え消えと、失せ果ててありつる邯鄲の、枕の上に、眠りの夢は、覚めにけり。」  
So the time sped, and now/ Fifty years of glory have passed by me,  
And because they were a dream./ All, all has vanished and I wake  
On the pillow where I laid my head./ The Pillow of Kantan.  
「よくよく思へば出離を求むる、知識はこの枕なり、げにありがたや邯鄲の……、夢の世ぞと悟り得て、望み叶へて帰りけり。」  
Seek you a sage to loose/ The bonds that bound you to life's woes?  
This pillow is the oracle you sought./ Now shall the wayfarer, content to learn  
What here he learnt, that Life is but a dream./ Turn homeward from the village of Kantan.
- (18) クレイグの仕事については主に以下を参照。E.クレイグ『ゴードン・クレイグ 20世紀演劇の冒険者』佐藤正紀訳、平凡社、1996(1968)年。『マスク』誌については以下を参照。Irene

- Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois UP, 1987, Olga Taxidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Routledge, 1998.
- (19) ペンネームには、John SemarやJan Klaassen (オランダの民俗的人形劇の登場人物の名)等が用いられた。
- (20) 'The Actor and the Über-Marionette', *The Mask*, vol.1 (1908-9), pp.3-15. Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, reissued by Routledge, 1911/2009, pp.27-48. G.クレイグ『俳優と超人形』武田清訳、而立書房、2012年。
- (21) 能楽における不可欠の要素としての能面は、役者の演技を写実的なものではなく、様式化され抑制された所作により、むしろ演技を内面から生きたものにする、とクレイグは見ていた。
- (22) Friederich Perzynski, *Japanische Masken, Nō und Kyōgen*, W.de Gruyter, 1925. フリードリヒ・ベルツィンスキー『日本の仮面 能と狂言』野上記念法政大学能楽研究所監修、吉田次郎訳、法政大学出版会、2007年。ストーブスの本の書評は『仮面』誌のvol.6 (1914), p.265、ウェイリーの本の書評はvol.9 (1923), pp.34-35、ベルツィンスキーの本の書評はvol.12 (1926), p.163ff.に掲載された。
- (23) Olga Taxidou, op.cit., p.23ff.
- (24) 自らもダンサーとして'Serpentine Dance'を考案したアメリカ出身のロイ・フラー (Loie Fuller, 1862-1928) は、プロデューサーとして川上一座や花子一座のヨーロッパ公演を実現した。注3の他、以下も参照。山本順二『ロイ・フラー 元祖モダン・ダンサーの波乱の生涯』、2018年。
- (25) 1920年代のペリとクローデルによるフランスでの能の受容については以下を参照。長野順子「1920年代フランスにおける『能』の受容をめぐって」大阪芸術大学大学院『藝術文化研究』第24号、2020年 (pp.159-172)。
- (26) コポーの活動については主にJ. ラドリン『評伝ジャック・コポー：20世紀フランス演劇の父』清水芳子訳、未来社、1994年 (John Rudlin, *Jacques Copeau, Cambridge UP*, 1986) を参照。また以下も参照。John Rudlin & Norman H. Paul ed. & tr., *Copeau: Texts on Theatre*, Routledge, 1990, Mark Evans, *Jacques Copeau*, Routledge, 2018. 塩谷敬『シラノとサムライたち』白水社、1989年等。
- (27) Jacques Copeau, *Registres I*, Gallimard, nrf, pp31-2.
- (28) コポーは1916年に学校案内という形の小冊子で彼の教育的な狙いとして次のようなプログラムを記している。1. リトミック 2. 肉体訓練 3. アクロバットと曲芸 4. ダンス 5. ソルフージュと歌 6. 様々な楽器演奏 7. 一般教育 8. 遊戯 9. 声を出して読むこと 10. 詩の朗読 11. [フランス古典の] レパートリーの研究 12. 即興 13. 劇場技術 (J.ラドリン、前掲書、120-3頁)
- (29) ヴィユ=コロンビエ座の第二期が始まった1920年に、日本から岸田國士 (1890-1954) がパリに到着、コポーに師事した。帰国後戯曲作品を発表する傍ら明治大学文芸科で教鞭をとり、1937年に劇団文学座を結成する。
- (30) J.ラドリン、前掲書、128頁。
- (31) 前掲拙稿、169頁を参照。
- (32) John Rudlin & Norman H. Paul ed. & tr., *Copeau: Texts on Theatre*, Routledge, 1990, pp.47-8.
- (33) Jacques Copeau, *Registres V*, Gallimard, nrf, p.385ff.

- (34) Jacques Copeau, *Souvenir du Vieux-Colombier*, Gallimard, nrf, pp.99-100.
- (35) フランス現代演劇の父ともいわれるコポーは、その厳しい理想や道徳的信念のゆえに、実際の劇場経営や演劇実践や教育の現場では幾度も挫折を味わった。しかしながらその先進的な思想に共感し触発された人々の中から、多くの優れた演劇人・映画人が育つことになった。例えばコポーの片腕だったルイ・ジュヴェ (Louis Jouvet, 1887-1951)、アトリエ座を立ち上げたシャルル・デュラン (Charles Dullin, 1885-1949) —この二人は、G.ピトエフ (Georges Pitoëff, 1884-1939)、G.バティ (Gaston Baty, 1885-1952) とともに1927年に四座カルテル (Le Cartel des quatre) を結成した (1940年まで) —、演劇学校の最後の生徒だった現代マイムの祖エティエンヌ・ドゥクルー (Etienne Decroux, 1898-1991)、そしてこれらの人々の元で育ったアントナン・アルトー (Antonin Artaud, 1896-1948)、ジャン＝ルイ・バロー (Jean-Louis Barrault, 1910-94)、やマルセル・マルソー (Marcel Marceau, 1923-2007) らである。
- (36) 野上豊一郎『能面論考』小山書店、1944年、24頁以下。
- (37) 『観世寿夫 世阿弥を読む』萩原達子編 (平凡社ライブラリー 411) 2001年 [『観世寿夫著作集』全四巻、平凡社、1980-81年より]、218-9頁。
- (38) 同上。
- (39) 坂部恵『仮面の解釈学』東京大学出版会、1976/2009年 (新装版)、82頁。

※本研究はJSRS 科研費助成事業 20K00139 の助成を受けたものである。



# 童詩雑誌『きりん』に見られる児童の絵画作品について 「具体美術協会」作家の関わりから

金山 和彦

## A Research Report on Children's Art in the Children's Poetry Magazine "Kirin"

— With a Focus on the Role of Gutai Art Association Members —

KANAYAMA Kazuhiko

### はじめに

童詩雑誌『きりん』（以下『きりん』）は、詩人である竹中郁（1904-1982）ら<sup>(1)</sup>が、監修にあたり1948年2月に大阪の尾崎書房<sup>(2)</sup>から発刊された子どものための詩と絵の雑誌である。子どもが自由に詩や絵を投稿できた『きりん』は、竹中らが詩作品を選定し、その詩に見合った表紙絵、挿絵、カットなどを浮田要三（1924-2013）<sup>(3)</sup>が編集するというものであった。

当時、『きりん』の出版を担当した浮田は、1955年から1964年まで「具体美術協会」（以下「具体」）に会員として在籍し、指導者である吉原治良に師事した<sup>(4)</sup>。そこで浮田をはじめとする「具体」作家は『きりん』誌上において、表紙絵やカット、挿絵を掲載し、自らの作品を児童や読者に紹介し、描き方を教えることで児童美術との関わりをもったのである。特に1955年頃からは、浮田と共に「具体」の嶋本昭三（1928-2013）が執筆に加わり、絵の指導を一手に引き受け、また工作の技法も紹介してきた。嶋本は、「具体」と児童の関係性について「具体の元になったのは、子どもたち、幼児の絵から僕らは、教えたのではなく、教わったのがたくさんあります<sup>(5)</sup>」と述べている。

「具体」が『きりん』において紹介した作品は、自らのグループが目指す表現の制作過程を重視した抽象的な表現であり、当時の国の教育指針である小学校学習指導要領<sup>(6)</sup>にみられる内容とかけ離れたものであった。

本稿では、「具体」作家が『きりん』に関与した時期に焦点をあて、「具体」が児童の作品に関して、指導助言をした事実とその内容を明らかにすることを目的とする。ここでは「具体」が自らの制作の表現過程を糧として、児童の美術教育に関わり、自らの美的感性を児童

にわかり易く教化する意図を読み取ることができる。これは、1950年代の「具体」が目指した新しい表現が児童美術というかたちでわかり易く示されているものに他ならない。

研究の視点としては、以下の2つを設定する。(1)当時の児童文学の代表的作品である『赤い鳥』との比較において、『きりん』が特徴的であった点を明確にする。(2)「具体」が『きりん』誌上にみられる絵画作品を指導した内容を分析する。この2つの視点から、「具体」が『きりん』と関わった時代を整理区分し、指導傾向を明らかにする。

なお、童詩雑誌『きりん』に関する先行研究は、以下の二点があげられる。

第一に、勅使河原君江による「童詩雑誌『きりん』とその時代の美術教育」（日本美術教育研究紀要34、2001年）<sup>(7)</sup>であり、『きりん』の目指した詩による教育と小学校学習指導要領図画工作編（1947年、1951年、1958年）との比較を試みている。勅使河原は「具体」の姿勢に関し、「作家たちは美術教育の範疇にとられずに各々が作家として、制作活動を行う中から得た美術に関する体感的造形表現の意義を子どもたちに伝えたいという意欲の表れとして『きりん』に寄稿していた<sup>(8)</sup>」と述べている。さらに勅使河原は、造形表現教育の視点から『きりん』を分析し、3期に区分している<sup>(9)</sup>。その内容は、表紙絵に小磯良平、須田剋太らのような関西出身の画家の作品が掲載され美術史的内容が中心であった初期、表紙絵に児童の生活画が主に掲載され、小学校教員による実践記録が中心であった中期、表紙絵に児童の抽象的絵画表現が多くみられ、「具体」作家が関わった児童の作品や描き方指導がなされた後期の3区分である。

第二に、山本淳夫による「『きりん』と吉原治良—深江小学校 橋本学級を中心に」『吉原治良研究論集』所収<sup>(10)</sup>である。本研究では1948年発刊の童詩雑誌『きりん』にみられる「具体」作家の指導跡を分析している。山本は、『きりん』に掲載された小学校6年生の生徒作品の制作過程のメカニズムに迫り、「具体」独自の児童へのアプローチ方法を紹介している。

これらの研究成果では、『きりん』を取り巻く「具体」作家や指導者、主に浮田の回想録をもとに、雑誌『きりん』の性格と指導者の姿勢が導き出されている。その姿勢は、児童の真の欲求や発達に沿ったものであり、『きりん』の作品は「具体」の作家が目指す作品観と類似することが示唆されている。

本稿では『きりん』研究で扱われてきた浮田、吉原に加え、嶋本をはじめとする「具体」作家が雑誌記事、カット、挿絵を担当した実績を分析することで、「具体」が『きりん』において児童に伝えようとした内容を明らかにする。また、勅使河原が示す『きりん』の3期の区分に関し、特に後期に注目した上で「具体」が関与した時期に、さらに詳細な区分の構築を試みる。

## 1 児童文学における『赤い鳥』と『きりん』の成り立ち

児童文学の高まりは、戦前の1918年（大正7年）に創刊された鈴木三重吉（1882-1936）

による『赤い鳥』<sup>(11)</sup>に端を発する。『赤い鳥』創刊の意図は、「世間の小さな人たちのために、芸術として真價ある純麗な童話と童謡を創作する最初の運動を起こしたい<sup>(12)</sup>」というものであった。『赤い鳥』は、読者である児童から綴方や自由詩、自由画を募集し、選評とともに誌上で掲載する取り組みが人気を集めた。表紙絵や口絵、挿絵、飾絵に関しては、画家の清水良雄、鈴木淳、深沢省三、前島ともの作品と共に、児童から募集した作品も掲載した。それはつまり、日本の近代文学に児童美術の要素が加わった形ともいえるだろう。

大正期中期の児童文学は、その後に「赤い鳥運動」と呼ばれるほど児童雑誌が相次いで創刊された時期であった<sup>(13)</sup>。大正自由教育<sup>(14)</sup>の風潮の中、『赤い鳥』が、わが国における近代的児童文学の誕生に大きな役割を果たした功績は、現在においても高く評価されている。

このような児童文学の気運の影響を受け、戦後発刊されたのが童詩雑誌『きりん』である。

監修者である竹中郁、井上靖、足立巻一、坂本遼は『きりん』誌上で、児童の生活体験を主題とした綴方教室や作文教室を企画し、児童から応募された詩について選評した。この指導スタイルからも『きりん』が『赤い鳥』を参考にし、独自の表現スタイルを形成したことが理解できる。『赤い鳥』の終刊は1936年（昭和11年）であることから、戦前に芽吹いた児童文学は、『きりん』が誕生するまでのおよそ10年もの間、空白期を作ることになる。すなわち、『赤い鳥』と『きりん』という童詩雑誌は、戦前戦後という社会的背景の大きな違いを前提とするのである。その上で、『きりん』が参考にした『赤い鳥』について、両者の特徴を以下で具体的に検証していきたい。

### 1-1 鈴木による『赤い鳥』の指導方針について

本項では、『赤い鳥』と『きりん』の特徴を検証することで、各誌による児童詩教育のあり方を確認する。以下に『赤い鳥』第十三巻第一号において児童が投稿した文章と、鈴木による選評を挙げる。

「魚市場」

私の家から十二三間西に行くと、向って左側に魚市場があります。その魚市場は去年の四月一日にはじめて出来上がりました。事務所だけが二階で、あとはすつかり平屋です。茶色のペンキでまはりがきれいに塗つてあります。中はセメントのたゝきです。岬の港にはひつた漁船は、旅船でも何でも皆この魚市場に魚を賣るのです。ですから一年中、魚のたえたことはありません。一度に船が来て魚を上げるときにはいさ(やま)ばの人たちは尻ばしよりになつたり、シャツ一枚で元氣のいゝはじまき姿で市場の中はまるでお祭りのやうにごたごたしてゐます。<sup>(15)</sup>（以下略）

（鈴木による「魚市場」の評）

六年生の松崎さんの「魚市場」は觀察の精緻な、いゝ作です。原作には「だれだれが何々するのも面白い」「魚がこれこれしたのも面白い」といふ風に一々の叙写に「面白い」「面白い」といふやうな主觀語がつけてありました。その調子が、何だか、小學讀本なぞの叙法のやうに、型にはまった厭みがありましたから削つておきました。讀本なぞの、

すべてかういふ風な記事は、だれだれが、いついかなるときに見た事といふ、簡性を通しての、時間的推移の叙写でなくて、いつも大抵空想と感覚に缺けた、ひからびた總括的手法で概念的に書いてあるのがお極まりです。(16) (下線筆者)

鈴木は、児童が書いた魚市場の詩について、場面描写の仕方を褒めている。その一方で、詩の主観語が定型的な表現であることを指摘し、自らが文章を削除修正している。また、鈴木は小学読本の型にはまった叙法を問題視しているが、これらの読本は出版時期から判断すると大正7年(1918年)版「尋常小学読本」(1918-1932年)<sup>(17)</sup>が当てはまる。

鈴木は指導方式とは、児童から投稿された詩を選出して綴り方投稿欄に掲載し、「選後に」の頁において詩の批評をおこなうものであった。次に、鈴木が選出する際の着眼点を『赤い鳥』第一巻第一号の選評欄の例からみてみよう。

すべて大人でも子供でも、みんなかういふ風に、文章は、あつたこと感じたことを、不斷使つてゐるまゝのあたりまへの言葉を使つて、ありのまゝに書くやうにならなければ、少なくとも、さういふ文書を一ぱんよい文章として褒めるやうにならなければ間違ひです。(18)

鈴木は子どもの詩に不可欠なものとして「ありのまゝ」という言葉を繰り返し使い、以後の選評欄においても度々用いている。鈴木は、この「ありのまゝ」という言葉をどのように理解し、指導に反映したのだろうか。鈴木は『赤い鳥』発刊の前に「童話と童謡を創作する最初の文学運動」という趣旨説明の広告リーフレットを作成し、以下のように述べている。

巻末の募集作文は、これもわたしの雑誌の著しい特徴の一つにしたいと思います。世間の少年少女雑誌の投書欄の多くは、厭にこましゃくれた、虫ずの走るやうな人工的な文章ばかりで埋まっています。私たちは、こんな文章を見るくらい厭なことはありません。私は少しも虚飾のない、真の意味で無邪気な純朴な文章ばかりを載せたいと思います。その材料はすべて会員乃至会員のお子様方の作文又は会員がご推薦下さる作文(いづれも尋常小学校から中学一年迄のもの)を私が選定補修して、一方に小さい人の文章の標準を与えると共に、一面では会員のお方全体の大きな家族的の楽しみを提供したいと存じます。(19) (下線筆者)

鈴木が目指した詩とは、無邪気で純粋な子どもの作品である。このことは鈴木が『綴り方読本』において述べているように、綴り方は「生活の記録」であり、子どもたちを実生活と向き合わせながら、「ありのまま」の表現を推奨するのである。しかしながら、鈴木は「私が選定補修して、一方に小さい人の文章の標準を与える」とも述べ、自らが児童の文章を修正し、手を加えることを前提として述べている。また、鈴木は児童への作詩指導において「叙写の深度」を重要視している。この言葉の意味は、作詩においてモチーフを扱うときに、事実を書き並べるだけの描写ではなく、ある事実の内容に焦点を絞り、児童が最も感動した

部分を浮き上がらせ、文章に陰影のリズムをつけることである。

鈴木は、綴方を教課（科）<sup>(20)</sup>として位置づけ、記述と叙写<sup>(21)</sup>の形式、美しさに徹底して拘った。同著では、「制作指導の要点と綴方の教育的意義」の「五 構成」における注意事項に「記述、叙写のかかる無意味な冗漫と偏重を排する」として「第一には、つながり起った事象の中で最も製作に價する部分、又は、いい作になりやすいところをえらび取って、その部分だけを擴充してまとめることの考慮」を挙げている。

鈴木は発刊のための宣言において「少しも虚飾のない、真の意味で無邪気な純朴な文章」と述べている。しかしながら、鈴木は児童詩の「ありのまゝ」であることを前提としているにもかかわらず、綴方において一定の基準を持たせた。また、指導者に対しては「綴方の研究と實際指導とにおける欠陥と誤謬」を補正するために制作指導の要点（児童による注目と観察を大切に、経験的事項を記述させる）という指示を出した<sup>(22)</sup>。鈴木のいう「ありのまゝ」とは、作家による修正、児童の標準的な文章、綴り方における指導者の技術力が揃った環境において、児童が見つけた生の素材を題材にすることを指すのであった。

## 1-2 竹中と坂本による『きりん』の指導方針について

本項では、『きりん』において児童が投稿した文章と、竹中と共に詩の指導を担当した坂本の選評から、『きりん』がもつ詩の特徴を導き出したいと考える。『きりん』第5巻6号では、以下のような詩がみられている。

牛がびょうきになった。かずまさんとこの牛より、まだえらいびょうきになった。ほくが牛ごやにはいって、牛の足をわらでこすっちゃったら、なみだが心の中でなっています<sup>(23)</sup>。

（坂本遼の選評）

正彦君は六年生にしては、かんじをしっていません。ことばも、方言（なまり）がほとんどで、本にかいてあるような、ひょうじゅんごをしりません。こういうところからひひょうするとたしかに「書きあらわしかたはへたくそだ」といえましよう。けれども、べつなみかたをすると、だれでもつかうことばをつかわず、だれでも書く書きかたをしないで、正彦一人だけの、どくとくの、あらわしかたをするので、きそうてんがいな、すばらしい書きあらわしをすることがしばしばあるといえます。その一つのれいにあげますと、牛がびょうきしてしんばいしたときのしんばいぶりを「牛の足をわらでこすっちゃったら、なみだが心の中でなっています」と、あらわしていることです。〔中略〕正彦君の書くたどたどしいかきぶりの作品がなぜ、よむ人のこゝろをうつか。それは、正彦君のせいかつがりっぱだからです。<sup>(24)</sup>

『きりん』の編著者である坂本遼は、詩としての様式が整っていない部分について、「書きあらわしかたはへたくそだ」と評している。坂本は『きりん』において「綴方教室」「作文教室」を担当していることから、児童詩としての綴り方の基礎基本を備えていることは言うまでもない。しかし、坂本は「べつなみかた」として、毎日の牛への世話を通して滲み出た

「なみだが心の中でないています」という心の描写を捉え、高く評価している。悲しむ児童が自分となみだを置き換えたという衝撃的な描写に焦点をあて、詩としてのありのままの要素を指摘しているのであろう。これが『きりん』における「べつなみかた」である。

『きりん』の詩の選評にあたり、竹中は「充実したいい作品」について、「子ども自身が実際に手で触ったのか、足を運んだのか、泣いたのか、笑ったのか、匂ったのか、色の区別を焼き付けたのか、などという実体験の印象の強さがあるかということです。<sup>(25)</sup>」と述べている。竹中は「綴る」と言う行為について、子どもが場面のどこに不思議さや関心を示したかという「綴る前の心の動きの現れ」を指導者が見逃さないことが肝要であるとしている。

また、1964年に発刊された『詩のアルバムきりんの仲間17年』において、竹中とともに『きりん』の詩を選評した足立巻一が、当時の小学生が現時点において社会でどのような生活をしているのかという足跡を辿る企画を試みている。そこでは、当時の編集者の間で傑作とされた作品を取り上げ、当時の作詩の記憶やそこから得た心の動きなどについて本人にインタビューするものであった。このことについて、1950年に尾崎書房から発刊された『全日本児童詩集』『児童詩の指導』の中で、竹中は児童が「十五六歳にもなればきっと忘れてしまう」としたうえで「子どものころに、感じる訓練と、それを述べる訓練とを経ただけで、それは十分ねうちがある」と述べ、一時期の儂い詩の学びの中に児童の成長を保証する力を認めていたのであった。竹中や坂本の詩の指導には、児童の成長発達を見越した綴り方への思いが込められていた。

童詩雑誌の系譜において『きりん』は『赤い鳥』の取り組みを継承してきたと言える。その中で、『きりん』の大きな特徴といえば、児童にみられる自己中心的な独特の思考や、日常生活における他愛もない言葉遊びを受容し、作品とする臨床的な視点を持つことであろう。

## 2 『きりん』と「具体」作家

浮田は、1953年頃の『きりん』において、他会員によるカット、挿絵、表紙絵、お話の他、子どもが描いた児童画を積極的に取り上げた。さらに1958年第11巻3号からは、嶋本昭三が、子ども向けの美術記事（図工の技法、美術史、展覧会情報等）をほぼ毎月執筆し、1962年の第15巻8号まで連載したのであった。このことについて、扉野は以下のように述べている。

『きりん』には、子供の作品にまじって、子供の表現と区別つかない大人、多く具体美術の作家による作品が含まれている。美術作家として自身の芸術観に照らしながら子供の作品（図画工作）と対等に向き合い、子供の表現を考え、みちびき、ときに吸収して学びとろうとする姿勢を持っていたからであろう<sup>(26)</sup>。

扉野は、造形指導の場面において、「具体」作家が児童と対等な関係で向き合い、さらに

は児童の造形表現から学ぶ姿勢であることを述べている。ここで重要なこととして、「具体」作家はあくまで「美術作家として自身の芸術観に照らしながら」を前提としているのであり、子どもの純真な造形行為を手放しに礼賛したり、教育ゆえの児童の聖域を作ったりしてはいないということである。扉野のいう「自身の芸術観に照らす」ことが、果たして『きりん』誌上でどのように展開されているのかを明確にしたいと考える。

## 2-1 「具体」作家による児童への指導助言等について

『きりん』における「具体」作家のカット、挿絵、お話等については、1962年に出版社が大阪の尾崎書房から東京の理論社に移るまでの14年間に発刊された199冊のうち、150冊において確認することができる。

『きりん』誌上で、はじめて『具体』関係者が登場したのは、創刊3冊目となる第1巻3号(1948年4・5月)と第1巻4号(1948年6月)の表紙絵として吉原が描いた「縄跳びをする少女」(図1・2)であった。吉原に表紙絵を依頼した浮田は、表紙絵を受け取った時に「吉原さんの制作された絵には、雑誌の体裁に関係なく、最上級の情熱が込められていたとお礼のコトバもありませんでした。そして、吉原治良という画家が限りなく好きになり、同時に芸術というものが同じだけ好きになりました<sup>(27)</sup>」

という感想を述べている。それ以降、『きりん』において吉原が手掛けた作品や文章は1948年から1956年にわたって挿絵が4回、お話が4回で計8回となっている。その内『きりん』第3巻4号(1950年4月)では“絵のはなしデッサンについて”というお話を担当し、「人まねだけはいけません。本で見た画のまねも何にもなりません。」といい、後

の1954年頃から「具体」会員への作品指導に用いるインストラクション<sup>(28)</sup>と同様の内容を児童に向けて発している。ここで吉原は、児童へのメッセージとして描画に関するお話を伝えているが、第4巻10号(1951年10月)では「らくがきとチュリング」、第4巻12号(1951年12月)では「表紙絵について」、第9巻11号(1956年11月)では「『きりん』の絵を世界中の人に見せてあげたいきりん100号おめでとう」というお話を通し、いずれも一貫して、偶然的にできあがった作品の制作過程と抽象形態の面白さを伝えている。

実際に『きりん』通巻100号となった第9巻11号(1956年11月)に掲載された吉原の文章をみてみよう。

できるだけ自分かってに、おもしろいやり方で今まで見たことのない絵や工作をつくりだして下さい。自分でもびっくりするような、おもいがけないものができるかもしれません、その方がいいのです。世界中の進歩をもとめる絵かきさんたちは、そのようなものをもとめています。ほんとうに自分がつくり出したといえるものが尊重されだしました。



図1『きりん』3号  
表紙絵(1948)



図2『きりん』4号  
表紙絵(1948)

子供だけが別であってよいはずがありません。(ママ)ん。(29) (下線筆者)

ここで、吉原が念頭においている内容として「世界中の進歩をもとめる絵かきさんたちは、そのようなものをもとめています。」という文章がある。これまでに吉原は、海外の様々な画家を研究し、自身の作風にも精力的に取り入れてきた<sup>(30)</sup>。「具体」は、1957年9月に来日したフランスの美術批評家ミッシェル・タピエ (Michel Tapié de Céleyran 1909-1987) と親交を結び、さらに同年10月にタピエの企画展「世界・現代芸術展」(東京・プリヂストン美術館) では、吉原治良、嶋本昭三、白髪一雄、田中敦子が作品を出品している。そして、翌年4月にもタピエと吉原治良の共催による「新しい絵画 世界展 — アンフォルメルと具体—」が立て続けに開催されている。このことから、吉原の言う「そのようなもの」とは、児童が創り出すおもいがけない表現のみを示すのではなく、同時に、世界規模の展覧会活動の中で、作家達が児童の美術表現に注目してきたことを示唆している。また、「今まで見たことのない絵や工作をつくりだして下さい」というメッセージは、吉原が指導者として、「具体」会員にあてた言葉であり、その言葉とともに児童に美術界を取り巻く当時の状況までも伝えている。このことには、吉原が『きりん』を通して児童にも「具体」の姿勢、言い換えるならば、新しい美術の存在を知ってもらいたいという思いと、『きりん』から影響を受けた児童の造形性への憧れの二つの強い思いが含まれている。

次に「具体」作家が児童に向けて話をした内容のみをみよう。まず、嶋本昭三、村上三郎、金山明、田中敦子の各作家は、児童への「お話」(絵の描き方を教えるコーナー)において以下のように述べている。

(嶋本昭三)

わたしたちが、まだ子どもみたくできないようなかたちや色の使い方やぬりかたがおもしろく、また、うつくしくあらわされているもの、また、はじめはわからなくてもいつかのそこにきざみこまれるようなわざとらしくない絵、それらが絵のいのちであると私は思っているのです。(嶋本昭三「ひょうしえについて」『きりん』第8巻1号、1955年)<sup>(31)</sup>

(金山明)

絵を描く時に大切な心がまえは、じぶんのすきなようにじぶんの思ったまま描くことで、けっしてほかの人のすきなように描くことではありません。[中略] 何かわからないもの、けしきだとか人物だとかということがいっこうにわからないような形をかいたり、つくったりすることが大切です。(「ひょうしえについて」『きりん』第8巻6号、1955年)<sup>(32)</sup>

(田中敦子)

今までになかったものを創り出した、そうしたことで、その子どもはふくらみ、大きくなり、きたえられたと思います。[中略] 見た目は大へんむちゃくちゃのように思われても、お母様方は、気を長くもたれて注意深く、子どもの状態

をごらん下さい。〔中略〕そして作品を分からないであきらめてしまわず、子どもと一緒に楽しく見、学ぼうとしていただきたいと思います。(『きりん子ども美術展から☆お母様方へ☆』『きりん』第9号3巻、1956年)<sup>(33)</sup>

(村上三郎)

今月号のこのようなバカみたいな絵は、よほど見る方でしっかりみていないと、紙くずかごにすててしまいます。絵というものは、コツコツとくしんして、ながい時間かかってかかなければいい絵にならないと思いきんどりしている人には、これらの絵のいいところをみがされてしまいます。(『たよりない絵の話』『きりん』第9巻4号、1956年)<sup>(34)</sup>

ここで、4名の「具体」作家が述べているのは、自分が好きなままに描くことで、おもいがけない新しい形をつくる可能性があるということである。何かわからないものや、まだ一度もみたことのないものとは、言い換えれば『きりん』にみられる詩の純真な感性の事でもあり、同様に絵においても表現してほしい感性ということではないだろうか。しかし、嶋本がいう「むちゃくちゃのような絵」や村上がいう「へなへなすらすらのようなバカみtainな絵」のいいところを見つけることは、初めて読む児童にとっては難しいことである。ことに、就学前の幼児や小学生低学年は、成長と共に新しい概念を上書きし、具体的に説明的なお話による造形的視点が積み重なってくる時期である。児童は成熟と共に、知的な概念も固定化されてくる。この時期に抽象的なかたちの良さを見つける意味とは何であろうか。

竹中や坂本の詩の指導においても、できごとを乱雑に書きつけることを良しとしてはいない。『きりん』が目指す詩とは、子どもの生活にゆさぶりをかけて、文章にみられるアクチュアルな視点やパラドキシカルな視点を導き出すための「様式」から抜け出る試みであった。

「具体」作家は教育者ではないことから、児童の成長を願う視点は持ち得てはいないし、むしろ児童の「ある表現形」だけを自身の作品に取り込もうとする意図こそあった。その一方で『きりん』における作家らの言葉には、児童の造形的な可能性を、成長過程において僅かでも留め、児童に気づかせる意図があったのではないだろうか。それは、本来、見えないものや、無意識の中にあるものを違う角度からみえるようにするための指導助言であったと思われる。

特に田中敦子は、『きりん』を通して母親に向けてコメントを残している。田中は、教師や大人から与えられた美の概念を批判し、今までになかったものを子どもが独自に創り出した喜びを家庭支援につなげる試みを行っている。このことは、美術家にとどまらない田中の臨床家としての資質を感じさせるのである。

## 2-2 「具体」作家による挿絵、カット等について

『きりん』誌上で具体美術協会のメンバーらが関わった、カット、挿絵、表誌絵については、資料(表1)の通りである。この表は「具体」会員が最も多く関わった時期である1955

年から1956年の実績を示している。そして、表1における「具体」作家のカット、挿絵を分析したところ、これらの図版には以下の3つの傾向があることがわかった。

本誌において、図版が割り当てられているコーナーと、掲載頁の詩との関係性を確認したところ、図版は(1)詩の内容に合わせた形象、(2)作家自身の作品に現れるモチーフの形象、(3)詩の内容と一致しない抽象的な形象に分けることができる。その例を以下に挙げる。

(1) 詩の内容に合わせた挿絵として図3があげられる。ここでは小学4年生の詩「とけいのおかお<sup>(35)</sup>」の挿絵を吉原が担当している。

児童の詩は「とけいのおかおは おもしろい まるい おかおに 十二のは おはなの あなも あいています カッチン カッチン ボンボン」と書かれている。吉原は、詩における児童の視点に合わせ、時計を擬人化し、鼻の穴や針の手を描いている。



図3「とけいのおかお」挿絵『きりん』第1巻4号 1948年

(2) 作家自身の作品に現れるモチーフの形として、図4では、1950年頃に描かれた吉原の作品《線的抽象》シリーズ

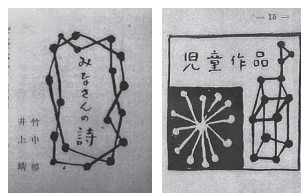


図4「みなさんの詩」カット「児童作品」挿絵『きりん』第1巻4号 1948年

ズに類似した表現がみられ、1952年の《群像》シリーズ(図5)についても同様にカットとして用いられている。「具体」作家らは、作詩の自由さと抽象形態を融合する面白さや偶然できた絵の美しさを読者に伝える事だけではなく、自身の目指す作風をも提供することで、児童の反応や誌上における余白や構図、絵と詩のタッチが織りなす芸術性を『きりん』を通して試みていたに違いない。



図5「氷」カット『きりん』第5巻8号 1952年

(3) 詩の内容と即一致しない抽象デザインは、図6のような嶋本によるカットの表現に見られる。次に小学校4年生の児童の詩「競輪」では、「ぼくこの前に行く時は元気な顔で通るが、帰るときは考えながら通る。競輪の帰りだ。いかんとけばいいのに。」という内容がみられる。



図6「児童作品」カット『きりん』第6巻7号 1953年

児童ながらに、大人の心中と、競輪というものに対する価値観が見て取れる表現である。この詩の左隣に嶋本は図6のような躍動感のある螺旋モチーフを描き、右下に「Shi」とサインを入れている。嶋本の狙いは、文章と図像というイメージが、即つながらないものとして共存する面白さの提供であろう。決して、児童の複雑な精神性の写しではないはずである。

『きりん』において「具体」が関与したこれらの内容は、勅使河原が定義した『きりん』の後期(「具体」が関与した時期)である第4巻9号(1951年9月)～第15巻8号(1962年8月)までにおいて多くみられていることがわかる。

本稿では勅使河原の分類の後期に視点をあて、「具体」が児童詩に関わった後期の更なる区分けを試みた(資料表2)。その結果、第4巻9号(1951年9月)から第6巻12号(1953年12月)においては、児童に絵としての抽象的形態を鑑賞させる時期であり、「Ⅰ期：鑑賞期」とする。Ⅰ期以前にも吉原の表紙絵や挿絵は見られていたが、特にⅠ期では、吉原によるお話「表紙絵について」や嶋本による挿絵、カット、浮田による中学校美術授業の見学報告が掲載され、児童に作品鑑賞の機会を提供してきた。第7巻1号(1954年1月)から第10巻11号(1957年11月)については、具象的な絵から抽象的な絵への発想の転換を促す時期であるため「Ⅱ期：誘導期」とする。Ⅱ期では、浮田により絵の本質に関するお話が多く掲載され、児童の絵画活動における心構えや幼児の絵の面白さなどを伝えてきた。また、金山明、田中敦子、山崎つる子、白髪一雄、元永定正らの「具体」作家がお話やカットを数回にわたり担当する時期でもあった。第10巻12号(1957年12月)から第15巻8号(1962年8月)では、アンフォルメル絵画をはじめとする新しい美術表現や工作の技法を教示する時期であり、「Ⅲ期：教育期」とする。Ⅲ期は、正延正俊が連続童話「かみさま」の挿絵を70篇分担当したと共に、嶋本が「絵」についての技法解説を31篇担当し、作家が持ち得る美術教育の知見を児童に注いだ時期といえる。

### 3 作品を通した『きりん』と『具体誌』の関連

1955年から1960年頃の『きりん』誌では、児童詩とともに、それにふさわしい「具体」作家による表紙絵、カット、挿絵、お話が多数掲載されてきた。それだけではなく、1953年に発刊された『きりん』第7巻9号(図7)と第7巻11号(図8)の2つの表紙絵には、当時、大阪市深江小学校6年生の児童である乾美地子の作品が採用されている。山本は乾の作品(図8)に注目し、「『こうでなければならない』という結論を造形的に追い込んでゆく作業であるように見える<sup>(36)</sup>」と述べ、本児童が持つ資質と指導者の力量を評している。第7巻11号(図8)では、円を4等分に分けるように中心線を引いた後、右上と左下の部分を塗りつぶし、最後に左下に点を打つという方法で制作されている。この作品については、『具体』誌、『きりん』をはじめ、どの図録を確認しても、黒いマットカラーの円に、左下の点のみが光沢を放っているように見える。この点については、乾が絵の具で円を描いた後に、墨汁で左下の点を打っているのではないかと思われる。それとも、限りなくブラックに近いダークグレーの色で表しているのだろうか。加えて、円の外周左部分にみられる繊細な掠れ跡と、円頂点の精緻な三角形の筆の払い跡が見て取れる。まさに、アクションによる大胆な一筆書きに思わせながら、全体と部分とを考えて精緻に塗り込めた跡が読み取れる作品である。



図7(表紙絵)乾美地子  
『きりん』第7巻9号  
1954年



図8(表紙絵)乾美地子  
『きりん』第7巻11号  
1954年

当時、乾は、月に一度の土曜日に天王寺夕陽丘の大阪市立文化会館で開催された「子ども美術教室」に通い、嶋本に指導を受けていたのであった。図7・8の作品は乾の作品であり、「具体」の機関誌である『具体』2号の26~27頁にも掲載され、誌上において浮田と嶋本が批評をしている。この文章を以下にあげる。

私は、この乾さんの作品を楯にして、人間の激しい感情を全く抜きにした、最も平凡な、或いは平穏なヒューマンとしても、これだけ人の胸を打つ作品が生まれることの証にしたいのです。—胸を打つ—これは、絵画の場合、虚飾なく人間精神が、造形として結晶した時にのみ齎す現象だと言いたいのです。(37)

乾の作品については、嶋本も「児童画の素朴な表現をこえた強い意志のある絵画の誕生の可能性を強めるもの<sup>(38)</sup>」と述べ、児童の穏やかで意志の強い性格が、新しい表現形態を開くための姿勢であると評価している。また、図9の表紙絵は『きりん』第8巻10号のものであり、乾と同級生である金原美智子が制作した作品である。金原も乾と同様に嶋本の絵画教室で学んだ経験を持つ。

以下に、図9の作品が完成した時の制作状況を述べる。この時の絵画教室における嶋本の課題は、「ボール紙と水を使って絵を描く」というものであった。金原は他の児童と異なり、ボール紙を水に浸して縦横5センチ幅に折り曲げ、折筋でできた5センチ四方の四角のスペースを指でこすって表面を剥ぎ、薄い墨汁を重ねている。ここで大事なのは金原の制作態度であり、乾と同様に穏やかに画面と静的に向き合っていることである。金原の制作では、多量に水を含んだ水が垂れるほどのボール紙をそのまま机に置いて、折る、揉む行為をしたのちに、マトリックス状の四角内部を画面が毛羽立つまで擦る様子がみられた。金原の一連の行為：素材を濡らし、折り畳み、揉み込み、表面をそぎ落とすという、ほぼすべてのアクションが、無表情で静寂なまま無頓着に行われたことに、嶋本は感嘆をしたのであろう。その作品は、作品を説明する本人の装飾性や情感が不在であり、単に物質と行為が向き合っただけの作品であった。

この作品の批評は、本誌「ひょうしえについて」において編集者が担当しているが、文末にあるサインが(U)になっていることから浮田の文章と思われる。浮田は、コメント欄において、金原が肅々と絵のかたちの事だけを思って制作する態度について、賞賛の言葉を述べている。それは児童美術という教育の臨床場面において、浮田自らが所属する「具体」の考え方と児童の行為が一致したことの証でもあろう。

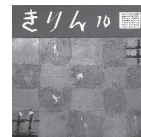


図9(表紙絵)  
金原美智子  
『きりん』第8巻10号  
1955年

## まとめ

本稿では『きりん』誌上において「具体」作家が関わった内容を取り上げた。

まず、『きりん』を編集した竹中らは、雑誌の構成や内容からみても『赤い鳥』をモデルにしていたことは確かである。しかし、竹中ら『きりん』編集部が持つ児童観とは、大人の枠組みに嵌めて陶冶するものではなく、児童の持つ意外な、生の視点を重要視し、文章に置き換えるものであった。これについては、『赤い鳥』との児童作品の比較から、『きりん』がいかに真の意味における児童中心主義の立場をとっていたのかということが浮き彫りになった。

また、『きりん』のカットと挿絵については(1)詩の内容に合わせた形象、(2)作家自身の作品に現れるモチーフの形象、(3)詩の内容と一致しない抽象的な形象という傾向に分けることができた。繰り返すが「具体」作家は教育者ではなかった。「具体」は真に児童から生まれた新しい美術表現だけを自身の作品に生かすために追い求めたのである。しかし、結果的にその行為が、児童が持つ内なる美的能力、言い換えれば造形的な可能性を开花させ、抽象的な造形の面白さに気づかせることになった。それは、美術教育という正規の教育課程に沿うことはなくとも、「具体」作家特有の指導助言が、結果的には美術教育の本質を掴んでいたということである。

吉原の代表作《円の作品》はアンフォルメル後期である1960年頃からその姿を現し、1965年からは、円作品の円熟期として周知されている。しかし、実際に吉原は、『具体』2号の4頁において《作品》(1955)(図10)の円作品を小学校の児童生徒の作品とともに掲載していたのである。また、『具体』2号10頁に『きりん』の広告(図11)を挟み込んでいることは、2つの機関の強い関連性を示しているものであろう。

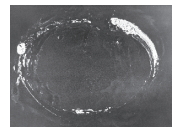


図10  
吉原治良《作品》  
『具体』2号1955年

さらに興味深いこととして、この時期に浮田は機関誌『具体』においてグループを紹介するための文章を執筆している。例えば、『具体』第2号(1955年)における英文による具体の概要紹介や、『具体』第3号(1955年)における「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」の特集、『具体』第4号(1956年)での「具体鎖」GUTAIANとしての組織論は、海外に対しても非常に重要なメッセージの部分にあたる。この点においても、浮田と吉原の関係性が非常に緊密であったといえる。1956年は、フランスの批評家ミッシェル・タピエが来日する前年でもあり、「具体」がアンフォルメル運動を見据え、海外進出を計画していた準備期である。この時期の重なりは、「具体」が児童美術や児童文学の表現のかたちを重要視していたという証左である。



図11  
きりん広告『具体』  
2号1954年

第2章で扉野の言葉を引用したが、「具体」作家はあくまで「美術作家として自身の芸術観に照らしながら」を前提として『きりん』の中にある児童美術に芸術を求めていた。そう

であるならば、「具体」初期の芸術性を『きりん』が支えてきたということもいえる。言い換えれば、吉原は「具体」の海外デビューのために、その新しい美術表現の萌芽を『きりん』に求めてきたのである。『きりん』第1巻3・4号の表紙絵を契機とした、浮田と吉原の出会い、『きりん』と「具体」が求め合うものを相互に補完し、実現したのであり、この交差した時期が、「具体」にとって後の1957年のアンフォルメル期や、1970年の大阪万博までの制作の動機づけとなり得たのではないだろうか。

本稿では、『きりん』と「具体」の関係性に関する時代区分について、「Ⅰ期：鑑賞期」「Ⅱ期：誘導期」「Ⅲ期：教育期」というキーワードで提案をおこなった。特に「Ⅱ期：誘導期」における1955年第8巻6号から1956年第10巻2号までは、「具体」初期の会員が唯一『きりん』に投稿をし、児童と関わりをもった時期である。今後は、「具体」作家による言説の詳細な読み取りから、「具体」作品との照合を試み、同時期の作品分析から「具体」と児童美術との関係性を再考したいと考えている。

童詩雑誌『きりん』に見られる児童の絵画作品について

資料

表1 1955-1956年における『きりん』誌上における「具体」作家の関わり  
(「具体」作家が関わった巻・号のみ記載)

1955	8月	藤本昭三 お話「おようしえについて」(紙と工芸一)		【具体】第1号創刊(以後、1955年の第14号まで発行)		
		正延正俊 挿絵「かみさま(14)」				
	9月	浮田義三 お話「おようしえについて」(紙と工芸二)		【具体】第2号発行		
		正延正俊 挿絵「かみさま(15)」				
	10月	浮田義三 お話「おようしえについて」		※9月号から白髪一雄、村上三郎、富山朝、田中武子ら「具体美術協会」に入会する。(自家の都合で断本が継続する)		
		正延正俊 挿絵「かみさま(16)」		※須賀アンデパンタン展に「具体」作家12名が出品。作品名はすべて「具体」。		
	11月	浮田義三 お話「おようしえについて」				
		正延正俊 挿絵「かみさま(17)」				
	12月	正延正俊 挿絵「かみさま(18)」				
	1956	1月	田中武子 表紙			
	2月	富山朝 お話「おようしえについて」		※長谷の文藝にいじむ野所モダンアート展(25日～28日8日 兵庫県)		
	3月	山崎つる子 カット		※浮田義三、元永定正、水戸敏子、田中武子が「具体美術協会」に入会。1955年が断本。		
	4月	山崎つる子 カット				
	5月	浮田義三 お話「おようしえについて」				
	6月	正延正俊 挿絵「かみさま(20)」				
	7月	山崎つる子 カット				
	8月	浮田義三 お話「おようしえについて」				
	9月	正延正俊 挿絵「かみさま(21)」				
	10月	浮田義三 お話「おようしえについて」		【具体】第3号発行(10日～20日東京小原会館)		
		正延正俊 挿絵「かみさま(22)」		【具体】第3号発行(20日)		
	11月	吉原治良 カット(20頁)				
		東成英 カット(4頁)				
	12月	福永昭三 お話「よそ見をしないおぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)		【具体】第4号発行(10日～18日大田市立美術館)【具体】第4号断本(10日～18日大田市立美術館)【具体】第4号断本(10日～18日大田市立美術館)		
		浮田義三 お話「おようしえについて」				
		正延正俊 挿絵「かみさま(23)」				
	1958	1月	東成英 カット			
	2月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(24)」				
	3月	吉原治良 カット				
	4月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(25)」				
	5月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(26)」				
	6月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(27)」				
	7月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(28)」				
	8月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(29)」				
	9月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(30)」				
	10月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(31)」				
	11月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(32)」				
	12月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(33)」(20頁)				
	1959	1月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)			
		正延正俊 挿絵「かみさま(34)」				
	2月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(35)」				
	3月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(36)」(14頁)				
	4月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(37)」				
	5月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(38)」				
	6月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(39)」				
	7月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(40)」				
	8月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(41)」				
	9月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(42)」				
	10月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(43)」(20頁)				
	11月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(44)」				
	12月	福永昭三 お話「おぼろがいた絵」(今月の巻紙絵について)				
		正延正俊 挿絵「かみさま(45)」				

資料

表2『きりん』誌上における「具体」作家の関わりについての時代区分  
第4巻9号(1951年9月)～第15巻8号(1962年8月)

I 期 (鑑賞期)	II 期 (誘導期)	III 期 (教育期)
第4巻9号(1951年9月) ↓ 第6巻12号(1953年12月)	第7巻1号(1954年1月) ↓ 第10巻11号(1957年11月)	第10巻12号(1957年12月) ↓ 第15巻8号(1962年8月)
児童に絵としての抽象的形態を鑑賞させる時期	具象的な絵から抽象的な絵への発想の転換を促す時期	アンフォルメル絵画をはじめとする新しい美術や技法を教示する時期
(主な項目) ○第4巻10号(1951年10月) 吉原治良 お話「らくがきとチュリンガ石」 ○第4巻12号(1951年12月) 吉原治良 お話「表紙絵について」 ○第5巻3号(1952年3月) 吉原治良 お話「表紙絵について」 ○第5巻8号(1952年8月)、第5巻10号(1951年10月) 吉原治良 カット ○第6巻1号(1953年1月) 浮田要三 お話「表紙絵についてーでんしゃごっこー」 ○第6巻4号(1953年4月) 嶋本昭三 挿絵 ○第6巻7号(1953年7月) 嶋本昭三 カット ○第6巻9号(1953年9月) 浮田要三 付録「非形象絵画実施指導 甲陽学院中学校美術教室見学記」	(主な項目) ○第7巻1号(1954年1月) 浮田要三 お話「自分の心をつかむこと 一絵のたいせつなところー」～第10巻11号 (1957年11月)まで28件のお話 ○第8巻1号(1955年1月) 嶋本昭三 お話「ひょうしえについて 一絵と工芸ー」 ○第8巻6号(1955年6月) 田中敦子 表紙絵 ○第8巻6号(1955年6月) 金山明 お話「ひょうしえについて」 ○第8巻7号(1955年7月) 山崎つる子 カット ○第9巻4号(1956年4月) 村上三郎 お話「たよりない絵の話 すらすら へなへなと かく絵」 ○第9巻5号(1956年5月) 白髪一雄 お話「赤ちゃんとミルク 一生きがいということー」 ○第9巻8号(1956年8月) 元永定正 お話「おとながつくった、 子ども部屋 今月のカットについて」	(主な項目) ○第10巻12号(1957年12月) 嶋本昭三 お話「いちばんあたらしい、 世界の絵ーアンフォルメル展をみてー」 ○第11巻3号(1958年3月) 嶋本昭三 お話「あたらしい絵」 ○第11巻4号(1958年4月) 嶋本昭三 お話「絵一色(その一)色の せいしつと、くみあわせ」 ○第11巻5号(1958年5月) 嶋本昭三 お話「絵一色(その二)」 ○第11巻6号(1958年6月) 嶋本昭三 お話「絵一色(その三) ざいりょうについて」 ○第11巻7号(1958年7月) 嶋本昭三 お話「絵 きかいの力」 ○第11巻8号(1958年8月) 嶋本昭三 お話「絵一形一切手あつめ」 ○第11巻9号(1958年9月) 嶋本昭三 お話「絵一形一(その六) ～第15巻8号(1962年8月)まで 全39件のお話」 ○第14巻4号(1961年4月) 村上三郎 お話「絵のこと(スピードいはん)」 ○第14巻7号(1961年7月) 浮田要三 「絵の教室2 デカルコマニーの話」等 第15巻5号(1962年5月)まで17件のお話

註

- (1) 『きりん』の監修に協力した詩人は井上靖、竹中郁、足立巻一、坂本遼であった。また、当時の社員は尾崎今代と営業と編集作業にあたった星芳郎、浮田要三であった。
- (2) 1947年大阪市内の桜橋で尾崎書房として出版業を営んでいた尾崎橘郎が、活字文化を通じて社会に貢献すべきと考え、毎日新聞大阪本社に学芸部副部長として勤務していた井上靖に相談をもちかけた。このことを契機に、詩人である竹中郁を監修者とした児童詩に関する出版企画が始動した。
- (3) 尾崎書房に勤務していた浮田は、『きりん』を広めるために同じ社員の星芳郎とともに関西一円の小学校に雑誌の販売に出向いた。以後、浮田は営業で培った小学校との関係性から『きりん』に掲載するための児童の絵画作品を募ることを思いついた。
- (4) 浮田は、1955年から具体美術の吉原治良に促され作品制作を開始した。山本淳夫は、第2回具体美術展における浮田の作風について「児童美術と関連性のある作風」がみられるとしている。同じく、加藤瑞穂は、第2回、3回の具体美術展における浮田の作品について「子どもの落書きを彷彿させる作品群」と評している。
- (5) 浮田要三 嶋本昭三 堀尾貞治 松谷武判 窪順子 小原純子 志賀圭子 杉山菜穂美 町井充恵 吉田佳丘理 倉科勇三『平成20年度文化庁芸術拠点形成事業(ミュージアムタウン構想

の推進)「童美展」の活用－芦屋市内公立幼稚園との連携によるこどもの創造力育成事業報告書」芦屋市立美術館、2009年、37頁。

- (6) 『きりん』が発刊された1948年以降における学習指導要領等については、①1947年施行の小学校学習指導要領図工科(試案)と同年に②『保育要領－幼児教育の手びき－六幼児の保育内容－楽しい幼児の経験－7絵画』(文部省)が策定されている。その後、③1951年に『小学校学習指導要領図画工作科編』(試案改訂版)と④1956年に『幼稚園教育要領(2)望ましい経験』が策定され、⑤1958年には小学校学習指導要領図画工作編が文部省調査局編集「文部時報別冊」として施行されている。以後は、『きりん』が廃刊された1962年まで教育課程の変更はみられない。
- (7) 勅使河原君江「童詩雑誌『きりん』とその時代の美術教育」日本美術教育研究紀要34、日本美術教育連合、2001年、57～59頁。
- (8) 勅使河原君江「童詩雑誌『きりん』と教育現場の美術教育－西田秀雄教諭の活動を中心に(1)－」『日本芸術教授学研究会誌』第5号、2002年、29頁。
- (9) 同書、2002年、28頁。
- (10) 山本淳夫「『きりん』と吉原治良－深江小学校橋本学級を中心に」吉原治良研究会『吉原治良研究論集』ポラ美術振興財団助成吉原治良研究会編、2002年。
- (11) 『赤い鳥』創刊について、鈴木三重吉(1882-1936)は、「低級で愚かな」政府主導の唱歌や説話に対し、児童の純粋な情操を育むための童話・童謡を創作するという運動を広げることがを宣言した。鈴木は、広島県出身の小説家・児童文学者。1917年(大正6年)4月より、『世界童話集』の刊行を開始。1918年6月に『赤い鳥』を創刊。『赤い鳥』の編集では、文壇の著名作家に執筆を依頼。芥川龍之介、北原白秋らの童謡を通し、児童誌に陶冶的な側面だけではなく、芸術的な価値を加えた。
- (12) 鈴木三重吉「創刊に際してのプリント童話と童謡を創作する最初の文學的運動」、2020年9月26日22時20分、(<https://www.library.city.hiroshima.jp/akaitori/webdeyomu/webdep1.pdf>)
- (13) 『赤い鳥』以降、『おとぎの世界』(山村暮鳥)、1919年『金の船』(野口雨情後に『金の星』に改題)、1920年『童話』(千葉省三)などの児童雑誌が創刊された。
- (14) 1889年イギリスのセシル・レディによって設立されたアボッツホルム・スクールに始まる新教育運動の影響を受けた国内の教育振興の気運である。大正デモクラシーをきっかけに、陶冶型の教育形式から子どもの関心や感動を中心とした創造的教育を目指そうとする運動が広まった。
- (15) 松崎やえ子(神奈川懸三浦郡三崎小學校尋六)「魚市場」『赤い鳥』第十三巻第一号、「赤い鳥」社、1924年、139頁。
- (16) 鈴木三重吉、同書、1924年、145頁。
- (17) 1904年「小学校令」改正による国定教科書制度の実施から1948年の教科書検定制の実施までを第3期国定教科書時代といい、1918年に『尋常小学読本』・『尋常小学国語読本』(「ハナハト」読本)が発行された。
- (18) 鈴木三重吉『赤い鳥』第一巻第一号、「赤い鳥」社、1918年、75頁。
- (19) 前掲書(12)2020年9月26日22時20分(<https://www.library.city.hiroshima.jp/akaitori/webdeyomu/webdep1.pdf>)
- (20) 鈴木三重吉『綴方読本』角川文庫、1953年、289頁。
- (21) 同書、1953年、315頁。
- (22) 同書、1953年、289、294頁。
- (23) 沢正彦(大阪府岸和田市山滝小学校6年)「牛かい少年」『きりん』5巻6号、日本児童詩研究会、

- 1952年、25頁。
- (24) 坂本遼「牛かい少年」、同書、1952年、25頁。
  - (25) 澤田省三『きりんのあしあと』児童文化研究所、2007年、100頁。
  - (26) 扉野良人『ポマルツォのどんぐり』晶文社、2008年、133-134頁。
  - (27) 同書、2008年、258-259頁。
  - (28) 吉原治良「文献再録 わが心の自叙伝」『没後20年吉原治郎展』芦屋市立美術博物館、1992年、201頁。
  - (29) 吉原治良『きりん』の絵を世界中の人に見せてあげたい』『きりん』第9巻第11号、1956年、36頁。
  - (30) 吉原治良「文献再録わが心の自叙伝」『没後二〇年吉原治郎展』芦屋市立美術博物館、1992年、199頁。吉原は1934年に第21回二科展で初入選、1937年の第24回二科展で特待賞受賞、1938年に会友となっている。この頃はキリコ、モンドリアンの影響を受けており、1956年12月に発刊された『芸術新潮』「具体美術宣言」では、ポロック、マチュウの作品に敬意を払うと述べている。
  - (31) 嶋本昭三「ひょうしえについて」『きりん』第8巻1号、日本児童詩研究会、1955年、頁なし。
  - (32) 金山明「ひょうしえについて」『きりん』第8巻6号、日本児童詩研究会、1955年、17-18頁。
  - (33) 田中敦子「きりん子ども美術展から☆お母様方へ☆」『きりん』第9号3巻、日本児童詩研究会、1956年、29頁。
  - (34) 村上三郎「たよりない絵の話」『きりん』第9巻4号、日本児童詩研究会、1956年、24-25頁。
  - (35) 笹部いく子「とけいのおかお」『きりん』第1巻4号、尾崎書房、1948年、6頁。
  - (36) 前掲書(10)、2002年、77-78頁、84頁。
  - (37) 浮田要三「乾美地子さんとその作品」『具体』2号、1955年、27頁。
  - (38) 同書、1955年、27頁。

## 編集後記

今年度から新任の編集委員長となって不慣れなうえ、コロナ禍のために編集委員間の会議も対面式では開けませんでした。しかし、それ以外についてはあえて特記すべきこともなく、恙なく編集作業を終えられそうです。そのような次第で、この「編集後記」を記すのが、個人的には最大の難関となるという至福にも巡り会えました。もとよりそれは、それ以外の諸面で、編集委員の皆さんと、査読を引き受けて下さった方々と、とりわけ李京彦さん、そして長野研究科長が完璧に助けて下さったおかげで、感謝の念に堪えません。

ここに、第25号をお届けできて大変嬉しく思います。引き続き、研究発表の場として本誌が活用されてゆくことを望みます。また、お手に取って下さった方々には、学術的な議論が深まるようなアドバイスと、温かいご支援を下さいますよう、衷心よりお願い申し上げます。  
(瀧本記)

## 『藝術文化研究』投稿規程

1. 投稿資格：① 芸術研究科教員（元教員、非常勤講師を含む）、助手。  
② 芸術研究科博士前期課程または後期課程を修了した者。  
③ 芸術研究科博士後期課程に在籍中の者。
2. 原稿内容：学術研究に関する未発表の論文、研究報告、調査報告、資料紹介。
3. 採 択：採択については編集委員会が決定する。
4. 査 読：論文については査読を行う。査読は編集委員会が適当と認める人に依頼するが、その採否の決定に関しては、すべて編集委員会が責任を負う。
5. 執筆要領：① 使用言語：日本語または英語を原則とする。  
ただし、論文の性質上、その他の言語を使用する必要がある場合は、前もって編集委員会にその旨申し出て、了承を得ること。  
② 原 稿：コンピュータまたはワードプロセッサ等で作成したものを原則とする。その際、印字した原稿1通ならびにCD-R等の電子データを提出すること。  
③ 原稿の分量：論文は、和文で約16,000字～27,000字、英文で約32,000

字～54,000字。研究報告、調査報告、資料紹介は、和文で約8,000字～13,500字、英文で約16,000字～27,000字とする。ただし、刷上り1頁は、論文、研究報告、調査報告、資料紹介ともに、横書きの場合41字×34行(英文で82字×34行)、縦書きの場合30字×23行×2段とする。なお、分量は刷上りで、論文の場合12～20頁、研究報告、調査報告、資料紹介の場合6～10頁とし、本文・図版・註・参考文献・図版出典一覧等を含むものとする。

- ④ 筆者校正は初校のみとし、再校は編集委員会が校正を行う。なお、初校では、植字上の誤りを正す以外は内容に関する大幅な訂正加筆は認められない。
- ⑤ 掲載論文の執筆者には掲載号3部を進呈する。なお、抜刷(30部)の必要がある場合は、原稿提出の際に芸術研究科合同研究室に申し出ること。また、規定部数以上を希望する場合は有料とする。
- ⑥ 図・表・写真などの引用・転載にあたっては、著者自身が原著者などの著作権所有者の許可をとらなくてはならない。
- ⑦ 執筆要項は次項6に定める申込書の提出時に配布する。

6. 投稿申込書の提出：投稿に先立ち、5月31日までに提出すること。

7. 原稿締切日：① 論文 7月上旬  
② 研究報告、調査報告、資料紹介 9月下旬

8. 提出先：大阪芸術大学大学院 芸術研究科合同研究室  
電話：0721-93-3781(代) 内線2671  
FAX：0721-93-7605(直通)

图26 勝部如春画鳩图



图21 船子图



图27 土佐光字画芙蓉图

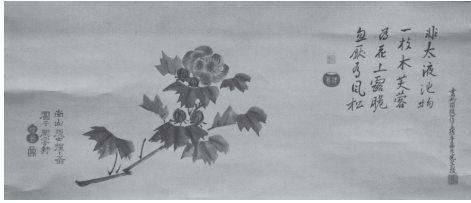


图22 菊图



图23 栗图



图24 水月图

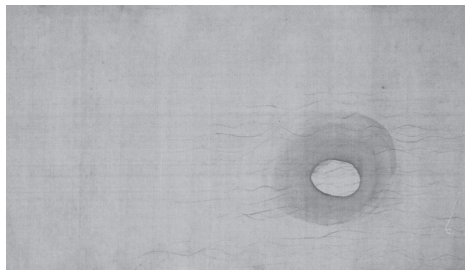


图25 長山孔寅画葡萄图



「松花堂画寄合賛絵巻」の模写本について

図16 叭々鳥図



図11 雁図



図17 水仙図



図12 山樞堂図



図18 茄子図



図13 竹雀図



図19 瓜図



図14 鳩図

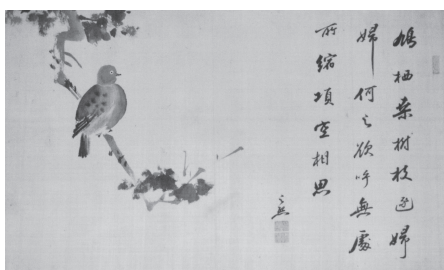


図20 船図



図15 竹眉鳥図

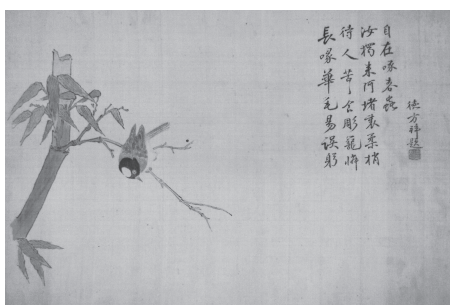


图6 葡萄图



图1 雄子画「松花堂画寄合替絵巻」  
の内(八幡市立松花堂美術館蔵)



图7 菊图



图2 竹图



图8 梅雀图



图3 雄子图



图9 获鹿图



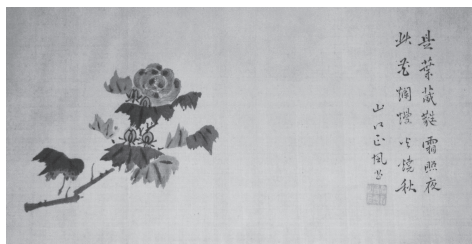
图4 鶏图



图10 薔图



图5 芙蓉图



堂昭乗の書や絵画が刊行され普及に力が注がれ、松花堂顕彰の風潮が生まれた時代でもあった。

以上、松花堂の絵画は風味清曜で万民に受け入れられる嫌味のない絵画様式であり、「松花堂画寄合賛絵巻」は茶の世界にあつては茶道具として評価が高く、書と絵で松花堂を顕彰しようとする風潮の見られた時代、それらの要因が各種の「松花堂画寄合賛絵巻」の模写本を生んだと思はれる。

註

- (注1) 矢崎 格「諸本集成 八幡滝本坊藏帳」(「茶の湯 研究と資料」第七号 一九七三年)
- (注2) 川畑 薫「松花堂昭乗と小堀遠州」(「野村美術館研究紀要」第二十六号)
- (注3) 「松花堂昭乗―茶湯の心と筆墨」展図録(天和文華館 平成五年)
- 「松花堂昭乗 書画のたのしみ」展図録(八幡市立松花堂美術館 平成二十九年)
- 「フルーツ&ベジタブルズ」展図録(泉屋博古館 二〇一八年)
- (注4) 「松花堂昭乗―茶湯の心と筆墨」展図録の解説(19) 24)
- (注5) 拙論「長山孔寅の研究―作品について―」(「藝術文化研究」第二十三号 大阪芸術大学大学院)
- (注6) 「アニマル・ワールド展」(静岡県立美術館 二〇一四年)の図録に掲載
- (注7) 「第三十一回 銀座古書の市」図録 二〇一五年
- (注8) 佐々木丞平・佐々木正子「松花堂昭乗の絵画―その洗練の美―」(「茶道文化研究」第四輯 平成十年)
- (注9) 鶏図や船図や画賛のある作品そして最後の図として両者に水月図が描かれている。
- (注10) 山口恭子「松花堂画帖」の刊行と諸本」(「日本文学誌要」第八十一号 二〇一〇年 法政大学国文学会)
- (注11) 水田紀久・多治比郁夫「細合半齋年譜」(「大阪府立図書館紀要」第一号 昭和三十九年)
- (注12) (注9) 前掲論文

この文を書くにあたり、川畑 薫氏(八幡市立松花堂美術館)、又、所蔵者の方々にお世話になりました。お礼申し上げます。

テ類二画家ノ習気ヲ避ケタリ」とある。また、白井華陽の『画乗要略』に「自ら性靈を發舒し、筆に随いて落墨す。風味清曜、世を挙げて之を雅量す。」とある。松花堂の絵は専門画家の画派としての様式の癖や特色にまみえず、素人的で、絵は清く輝きをもち、あらゆる人々に嫌味なく受け入れられたのである。そのことが、絵画面で松花堂の絵が受け入れられ、「松花堂画寄合賛絵巻」も流派の異なる画家達によって受け入れられ、模写されたと思われる。

さらに、茶の世界にあっても、この「松花堂画寄合賛絵巻」は茶人としても著名な松花堂が絵を描き、茶人の小堀遠州や江月宗玩、沢庵宗彭という茶に精通した禅僧達が絵に賛をしている画巻である。そして、この「松花堂画寄合賛絵巻」は古くから松花堂のいた滝本坊に伝わり、各種の「滝本坊藏帳」に記載されて、「八幡名物」として評価されていた。さらに、大茶人の松平不昧が茶道具の評価を決めた『古今名物類聚』に「花白河硯箱」<sup>〃</sup>「碁盤香合」などと伴に「八幡七種の名物」として記載されている。近代になって、茶人の平瀬露香の所蔵となった。このように「松花堂画寄合賛絵巻」は茶の世界でも評価の高い作品であった。この画巻が分断された理由は不明であるが、茶掛けとして用いられるために切られたかもしれない。軸装の模写本は茶掛けとして制作されたかもしれない。松花堂の絵画の本質と茶事との関係について佐々木丞平氏・佐々木正子が「松花堂昭乗の絵画―その洗練

の美学―」で論じられている(注8)。

「松花堂画寄合賛絵巻」の模写本の模写年代は筆者不詳の模写本は寛政年代の終わりから文化年代の初めである。長山孔寅の模写本は文化年代以降と考えられる。又、勝部如春齋の模写本は明和元年(一七六四)から天明四年(一七八四)の間の作である。土佐光孚の模写本は文政十二年(二八二九)から天保十一年(一八四〇)の間の制作と考えられる。以上各種模写本で勝部如春齋の模写本の制作年は他のものと比べて少し早い、他の模写本は寛政年代の終わりから文化・文政時代である。文化元年・二年に「松花堂画寄合賛絵巻」に仕様がよく似た『松花堂画帖』が出版された(注9)。その跋文を書いた細合与齋について山口恭子氏は「この画帖の刊行によって昭乗の芸術を世に伝えたいとの学与齋の意向も述べられている」と記している(注10)。この細合与齋については「細合半齋年譜」には「半齋の同族と思はれるが、詳しくはわからない。」とある(注11)。松花堂に私淑し、その書を学び、「滝本流中興」と称された細合半齋(一七二七―一八〇三)は松花堂の書法の滝本流の啓蒙に努め、『滝本某』を寛政八年(一七九六)に刊行した。山口恭子氏は「細合半齋は昭乗の書を多く版行し滝本流の中興に努めたが、片や学与齋は、昭乗の絵を出版してその画業を世に広く知らしめる役割を果たしたのである。」(注12)と記す。このように「松花堂画寄合賛絵巻」の各種の模写本の制作された時代は松花

③

り、賛者の芝山持豊が権中納言に任せられるのは寛政十一年（一七九九）であるので後の賛である。そして、勝部如春齋が九条家から「如春齋」の号を賜るのは明和元年（一七六四）であるので如春齋の没年の天明四年（一七八四）の間の制作とおもわれる。

土佐光孚の模写本

1、土佐光孚筆「芙蓉図」（紙本墨画 二八・四×六六・四cm 八幡市立松花堂美術館蔵）（図27）

本図には「畫所預従四位下土佐守藤原光孚模（印）」とあり、「松花堂画寄合賛絵巻」の第五図の「芙蓉図」の図様や沢庵の賛や松花堂の落款・印章に至るまで忠実に模写している。土佐光孚（一七八〇～一八五二）は土佐光貞の長男として生まれ土佐派の画家で、文化三年（一八〇六）に土佐守に、文政十二年（一八二九）に従四位下に天保十一年（一八四〇）に従四位上に任じられているので、この「芙蓉図」は文政十二年（一八二九）から天保十一年（一八四〇）の間の制作と思われる。

この他に古書目録や電子版で目に触れた作品を挙げると、2、土佐光孚筆「菊花図」（絹本着色 三一・五×六〇cm）（注7）本図は「松花堂画寄合賛絵巻」の第二十二図の「菊図」を模写した作品で、「模松花堂図 畫所預従四位下土佐守藤原光孚（印）」とある。「松花堂画寄合賛絵巻」には賛はないが、本作品には小堀宗中（一七八六～一八六七）の賛がある。

3、その他参考までに電子版で知りえた土佐光孚の模写作品は

土佐光孚筆「水仙図」（着色）

「松花堂画寄合賛絵巻」の第十七図の「水仙図」を模写した作品で、「畫所預従四位下土佐守藤原光孚模（印）」の落款・印章があり、図様と松花堂の落款・印も模写している。「松花堂画寄合賛絵巻」には賛はないが、本図には和歌の賛があるが、賛者は不明

○ 土佐光孚筆「雉図」（紙本・二八・三×五二cm）

「松花堂画寄合賛絵巻」の第二図の「雉図」の図様と松花堂の落款・印、さらに中院通村の賛も模写する。

四、結びにかえて

松花堂昭乗筆の「松花堂画寄合賛絵巻」は長山孔寅や勝部如春齋や土佐光孚さらに筆者不詳の画家によって模写されている。長山孔寅は四條派の画家であり、勝部如春齋は狩野派の画家で、土佐光孚は土佐派の画家による模写である。狩野派や土佐派や四條派などの画家達は師や流派の先達たちの主題や画風を粉本から学び、それぞれの流派の主題や画風の特徴を生かして模写される。しかし、松花堂は各画派の師風遵守の専門画家でなく、木村時員の『三晝庵隨筆』に「松花堂の畫しろうとにて候、しかれど共自畫賛共は面白きも有之由に候」と記す。桑山玉州の『絵事鄙言』では「物形簡潔ニシ

一八四九)によって、模写された作品である。前述の筆者不詳の模写本と異なり、「松花堂画寄合賛絵巻」の絵も賛も、さらに、松花堂の落款・印章までも違わずに正確に模写している。本模写本は「松花堂画寄合賛絵巻」の二十四図より少なく、初めの「竹図」から「竹に四十雀」までの十五図である。そして、長山孔寅筆の模写本には巻物そのものには長山孔寅の落款・印章はなく、箱書きに「当坊傳來寄合讚松花堂画巻物こたひ浪花長山孔園なる人模写 瀧本坊(印)」とある。

浪花長山孔園の孔園は長山孔寅が狂歌の時によく用いた名前である。長山孔寅は秋田から出て、京都で呉春について画を学び、一八〇〇年の初め頃に大坂に来て、絵と狂歌で活躍した。この模写本も浪花孔園とあることから大坂に来てからの制作である。長山孔寅は『古画備考』の中「鳥羽晝放屁合戦巻物模本頗達筆也」とあり、模本制作に頗る達筆であったとされる。長山孔寅の模写作品として、伊藤若冲(一七一六〜一八〇〇)の鶏の絵を写した「群鶏図屏風」(個人蔵)がある(注6)。「古画備考」の記述を首肯するに値する若冲の鶏の模写である。

長山孔寅の「松花堂画寄合賛絵巻」の模写本は八幡市立松花堂美術館蔵本だけでなく、他にもあることを川畑 薫氏(八幡市立松花堂美術館)の御教示によって知った。この模写本については未見である。川畑氏の資料提供によって、財団法人宇野茶道美術館での「寛永に開花した茶人たち」展の

図録(平成九年十二月発刊)に「松花堂画寄合賛絵巻」の第四図に当たる「夢・胡蝶図」の写真が掲載されていて、「松花堂画寄合賛巻物 模 長山孔寅 江戸時代 縦二八・四 長一四一〇・〇」とある。写真を見た限りでは松花堂美術館蔵本と同じく、夢の字や蝶や賛と落款・印章全て「松花堂画寄合賛絵巻」を忠実に写したものであることが分かった。現在には福井市愛宕坂茶道美術館の所蔵である。

② 勝部如春斎筆「花鳥ノ図」(絹本墨画 二八・九×四一・〇 池田市立歴史民俗資料館蔵)(図26)

この「花鳥ノ図」には「松花堂画 台賜如春斎模寫(印)」とあり、画題は「花鳥ノ図」とあるが、描かれているのは「鳩図」である。「松花堂画寄合賛絵巻」の第十四図にあたる「鳩図」の図様のみを模写した作品である。この模写本の「鳩」の図様は長山孔寅の模写本よりもふっくらして、「松花堂画寄合賛絵巻」に似ている。「松花堂画寄合賛絵巻」は紙本であるが、この模写本は絹本であり、賛も「松花堂画寄合賛絵巻」は林羅山であるが、この模写本は芝山持豊(一七四二〜一八一五)の賛「鵲の巢をわがたのむ家鳩にならふいもせのみちはむつまし 権中納言持豊讚」がある。

この模写本を描いた勝部如春斎(一七二一〜一七八四)は江戸時代中期に西宮(兵庫県)で活躍した狩野派の画家である。勝部如春斎が没したのが、天明四年(一七八四)であ

23、栗図 墨画 四七、四cm (図23)

寫真故謝寫嬋娟 一種秋 容宛可眸想看寒巖幽谷 莫葉間山

蝟座疎烟 規拜題 「印」

賛者 中嶋棕隠(一七七九)一八五五)

京都の儒学者、漢詩人

24、水月図 墨画 七〇、六cm (図24)

賛なし

この模写本は原本の「松花堂画寄合賛絵巻」の第四図に当たる「夢蝶図」の場面がない。目録には記載されているので、制作時はあったが、後に切り取られたのであろう。また、模写本では「松花堂画寄合賛絵巻」の「船子図」と「船図」が前後逆になっている。

原本の「松花堂画寄合賛絵巻」は寛永時代の公家や茶人や禅僧などの人々の賛があつたが、この模写本は京都在住の岡本保考や伴蒿蹊という国学者や中嶋棕隠や村瀬栲亭という儒者、さらに畑柳泰や柚木太淳のような医者や香川景樹のような歌人さらに著名な寺院の僧侶などが賛をしている。この模写本の制作年代であるが、絵の筆者は不明であるが、賛者から推定すると、賛者の中で生没年が明らかかな人の中で、最も早く没しているのは医者の中嶋太淳で、没年は享和三年(一八〇三)である。また、賛者の中で生年が最も遅い人は儒者の中嶋棕隠で安永八年(一七七九)である。この柚木太淳の没年と中嶋棕隠の青年を参考にして、制作年を想定すると安永八年

(一七七九)から享和三年(一八〇三)の間となる。中嶋棕隠の若年の頃として、官制年代の終わりから文化年代の初めころ、即ち、一七〇〇年の終わりから一八〇〇年の初め頃かと想定される。又、この模写本を依頼した人物の存在も気になるところである。この模写本は寛政から文化にかけての当時の著名な京都の国学者や儒者や歌人や医師や著名な寺院の禅僧が賛をしていて、松花堂の「松花堂画寄合賛絵巻」の賛者の領域の広さに似て、ただ絵の模写だけでなく、賛者を含めて原本の「松花堂画寄合賛絵巻」を大いに意識してその精神までも受け継ごうとしたのではないか。

### 三、その他の模写本について

前述した筆者不詳の「松花堂画寄合賛絵巻」の模写本の他にも「松花堂画寄合賛絵巻」を模写した作品が幾つか存在している。それらについて述べてみたい。

① 長山孔寅筆「松花堂画寄合賛絵巻」の模写本(紙本墨画、着色、二九、〇×九九、九cm 八幡市立松花堂美術館蔵)(図25)

この作品については既に八幡市立(松花堂美術館の『はちコレ 八幡のコレクション』展(平成二十六年十月〜十二月)の図録に三点の作品が写真掲載されて紹介されている。又、筆者も長山孔寅の研究で紹介したことがある(注5)。

呉春に絵を学んだ四條派の画家の長山孔寅(一七六五)

賛者 村瀬栲亭(一七四四～一八一九)  
京都の儒者

15、竹眉鳥図 着色 四七、九cm (図15)

長喙華毛易誤躬 待人苦々含彫籠憐 汝獨來阿堵裏柔梢 自  
在喙春蟲 徳方拝題「印」

賛者 中嶋泰志(一七四七～一八一六)  
京都の儒者

16、叭々鳥図 墨画 五八、三cm (図16)

江南春樹雨濛々 鸚鵡 多懷語曉風莫謂羽毛 設文采嗟它鸚鵡

鎖重籠 橘州 禎「印」「印」  
賛者 畑 柳泰(一七六五～一八三二)

京都の医者

17、水仙図 着色 四七、七cm (図17)

百草花中第一名氷肌雪 骨月魂清風惜獨有寒梅 似曾結芳盟  
為弟兄 釈志岸拝題「印」「印」

賛者 菩提院志岸

18、茄子図 墨画 六〇、〇cm (図18)

二月のふりにはあらぬ はつなすひ多か苑生にか 折えたり  
けん 保考賛

賛者 岡本保考(一七四九～一八一八)

京都の書家

19、瓜図 墨画 五八、三cm (図19)

鵝溪寫書一蒼 稔知是春門處 士疇不用灌培 生意勤何開  
納履有人例 愛親

賛者 中山愛親(一七四一～一八一四)  
公卿 正二位權大納言

20、船図 墨画 四八、三cm (図20)

小朶知〇處 洞庭水來波 渡頭縱有待 千古汲人過 峩眉竜  
潭謹題「印」「印」

賛者 天龍寺竜潭西堂

21、船子図 墨画 五二、一cm (図21)

上無片尾蓋霜頭下 有長江可擲釣偶遇 金鱗禹碧浪山遙水  
闊荻蘆秋 宗弼「印」「印」

賛者 南禅寺宗弼西堂

22、菊図 墨画 五八、七cm (図22)

秋色菊形及一枝 絹上妍不霜瓊座 碎長賞入詩篇 一元貞賢題  
「印」

賛者 坂元鈞閑齋

- 西域誰傳紫玉枝 秋季馬乳帶霜肥 不憂酒渴相如苦 一嚼清  
冷味最奇 橘山題「印」  
賛者 畑 柳敬（二七五六～一八二七）  
京都の医者 儒者
- 7、菊図 着色 四八、〇cm（図7）  
いろいろことに〇〇〇菊のうつしゑハ あきなき時も かれす見  
るへき 彦澄  
賛者 小川彦澄
- 8、梅雀図 着色 三七、〇cm（図8）  
〇〇猶来細禽夢乎醒 曉風吹彩後梅香凝〇脛 鶴橋 柚木  
太淳「印」「印」  
賛者 柚木太淳（一七六二～一八〇三）  
京都の眼科医
- 9、萩鹿図 墨画 六二、九cm（図9）  
色ふかくにほへる はきの花つまに むつれてあそふ 野辺  
のさをしか 道覚  
賛者 知足院道覚
- 10、薺図 墨画 五五、八cm（図10）  
このあきとはなはしらし 夕くれを またてうつろう花の
- あさかほ 重榮  
賛者 山下重榮
- 11、雁図 墨画 四九、〇cm（図11）  
秋風を翅に かけつつうら枯の あしの入江に 落るかりか  
ね 真應  
賛者 金剛院真應
- 12、山柁鷺図 着色 四〇、二cm（図12）  
自経消臘雪林苑鎖 煙霞芳意殊凡卉獨 開六出花 皆川愿  
題「印」「印」  
賛者 皆川淇園（一七三五～一八〇七）  
京都の儒学者
- 13、竹雀図 墨画 五七、一cm（図13）  
ちからなき 竹のさえたに あそぶめり 起居かるけに み  
ゆるす、めは  
蒿蹊「花押」  
賛者 伴 蒿蹊（一七三三～一八〇六）  
京都の歌人、国学者
- 14、鳩図 墨画 五七、二cm（図14）  
鳩栖桑樹枝 婦何之欲呼無處 所縮項空相思 之熙「印」

萩鹿 知足庵道覚

薺 山下重榮

水邊鳩 金剛院権僧正奥應

彩 山梔子鶯 皆川文蔵愿

竹雀 伴高蹊

鳩 村瀬嘉右衛門源之丞

彩 竹画眉鳥 中嶋織部徳方

叭々鳥

彩 水仙 菩提院大僧都志岸

茄子 書博士岡本甲斐守加茂保考

瓜 中山前大納言愛親卿

船子 天龍寺 竜潭西堂

乗船禅僧 南禅寺真乗院 宗弼西堂

彩 菊 坂元鈞閑齋遊焉

栗 中嶋文吉徳観

水月

この目録には賛者が記されていない箇所が、竹、芙蓉、葡萄、叭々鳥、水月と五か所あるが、その内、水月以外は全て賛があり、賛者の名の判るものもある。この目録はこの模写本が作成された時に作られたものでなく、後に書かれたものかも知れない。

次にその内容について記すと「松花堂画寄合賛絵巻」は紙本であるが、この模写本は絹本である、卷子の縦の長さは三三、〇cmである。法量は横幅を示す。

1、竹図 墨画 五七、二cm (図2)

虚心寫出 両竿竹 不滅不生 霜節堅「印」「印」  
賛者 不詳

2、雉子図 墨画淡彩 五五、六cm (図3)

かり人の入野の ききす 打忍ひ はるを社ゑね 妻や こ  
ふらむ 行章  
賛者 今小路行章

3、鶏図 墨画淡彩 五一、五cm (図4)

大そらにとひ立 かねてうち羽ふき かけそと啼か 哀れな  
りけり 景樹  
賛者 香川景樹 (一七六八〜一八四三)

京都の歌人

4、夢蝶図 この図は切り取られていて無し。

5、芙蓉図 墨画 七二、一cm (図5)

其葉葳蕤霜照夜 此花爛熳炎燒秋 山口正風「印」  
賛者 山口正風

6、葡萄図 墨画 六一、四cm (図6)

- 一六 鳥画 堀 正意賛
- 一七 水仙画 彩色
- 一八 茄子画 玉室賛
- 一九 瓜画 江月賛
- 二〇 船子画 天祐賛
- 二一 舟画 江月賛
- 二二 菊画 彩色
- 二三 栗画 江月賛
- 二四 水月画 落款なし

以上の全て二十四図（紙本）である。『武者の小路』と展覧会の図録に掲載された写真から二十四図の内十九図は墨画ないし、墨画に部分的に淡彩を施した絵で、減筆による軽妙な筆使いと墨の濃淡彩、滑稽味のある洒脱な人の表現には習気や俗気がない。他の五図は院体の折枝画風に精緻な彩色画で賛がない。この「松花堂画寄合賛絵巻」の制作年代であるが、中部義隆氏は「松花堂にとっても、晩年の作品と考えられる。」（注4）とされる通り、この画巻には「隠士松花堂」の署名があることから松花堂が寛永十四年（一六三七）十二月に滝本坊を乗淳に譲り、自ら松花堂を建てて隠居してから、松花堂と称したので、この画巻も寛永十四年十二月からこの画巻の「鶏図」の賛者の烏丸光廣が寛永十五年（一六三八）七月に没しているし、松花堂は寛永十六年（一六三九）九月に没しているので、「松花堂画寄合賛絵巻」は松花堂の最晩年の作品である。

## 二、「松花堂画寄合賛絵巻」の模写本（個人蔵）について

今度、紹介したく思う作品は前述した「松花堂画寄合賛絵巻」の松花堂が描く絵を忠実に模写したものに、模写した当時の儒者や国学者や僧侶達が賛をした作品で、箱には作品名が書かれてなく、目録が付けられている。箱にも絵にも作者の名はなく、絵を模写した人の名は不詳である。絵も賛も落款印章までも「松花堂画寄合賛絵巻」を模写した後に述べる長山孔寅筆の模写本のような作品ではないが、「松花堂画寄合賛絵巻」を真似て、新しい形での「寄合賛絵巻」にしたものである。

附属している「目録」の内容を記すと

### 目録

#### 竹

彩 雉子 今小路民部卿法眼行章

彩 鶏 梅月堂香川景樹

夢蝶 故小沢芦庵高弟

小川布淑

前波黙軒

芙蓉

葡萄

小川大藏卿法印彦澄

彩 梅雀

柚木太淳

の交友の中で、松花堂の茶の湯が育まれたのである。石清水八幡宮の滝本坊では松花堂以前から茶の湯が盛んで茶道具も多く集まっていたが、松花堂が滝本坊に住み、茶人として著名になるとともに滝本坊の茶道具も「八幡名物」として茶の世界で高く評価されるようになった。

このように、松花堂昭乗は書家・画家・茶人と多才な能力を持った人で、中国の文人という概念では捉えられないが、広い教養を身に付けた文人であると言える。そのような松花堂が絵を描き、同時代の著名な文化人達が賛をした「松花堂画寄合賛絵巻」は古くから知られていて、延宝九年（一六八一）に作成された『滝本坊代々什物之覚』（京都女子大学蔵）に既に「寄合書一巻」（注1）として記載されている。そして、それ以降の滝本坊蔵帳には「画卷物 惺々翁」や「惺々翁 画卷物」として記載されて、「八幡名物」として茶の世界でも評価されていた。さらに、大茶人の松平不昧編の『古今名物類聚』に「八幡七種の名物」として、花白河硯や、碁盤香合々などとともに「寄合書巻物」としてこの「松花堂画寄合賛絵巻」が記載され、茶道具として高く評価されていた。そして、この「松花堂画寄合賛絵巻」は「八幡名物」として永く滝本坊に伝えられていたが、後に、大阪の粹人であり、茶人でもあった平瀬露香の平瀬家の所蔵となった。その後、川畑 薫氏によると「昭和の中ごろまで卷子の形で伝わっていたが、現代は分割され、諸家に分蔵されている。」（注2）と記している。現在は元の卷子本で見ることが出来ず、個々に軸装され、展覧会に出品された数点の作品を見ることが出来る（注3）。

画卷の全容については雑誌『武者の小路』（第三年八月号、一九三八年）に全図が掲載されている。口絵解説に「本絵巻は滝本坊を出て、島津侯の所蔵となったものである。後、南部藩の家臣に引き出物とせられたが、転々して平瀬露香翁の有となった。」とある。又、「本絵巻に見るが如く彩色を施したるものには落款を忌諱し、水墨の妙に翁の自己充足を得たものと考え得るのであるまいか」と記す。そして、「松花堂画寄合賛絵巻」の内容を記すと、

- 一 竹画 近衛信尋公賛
- 二 雉子画 中院通村卿賛（図1）
- 三 鶏画 烏丸光廣卿賛
- 四 胡蝶画 玉室・澤庵・江月賛
- 五 芙蓉画 澤庵賛
- 六 葡萄画 玉室賛
- 七 菊画 江月賛
- 八 梅画 彩色
- 九 萩鹿画 長嘯子賛
- 一〇 朝顔画 澤庵賛
- 一一 雁画 宗甫賛
- 一二 梔画 彩色
- 一三 竹雀画 相国寺顯暲長老賛
- 一四 鳩画 林 道春賛
- 一五 竹四十雀画 彩色

## 「松花堂画寄合賛絵巻」の模写本について

田中敏雄

はじめに

大坂で江戸時代後期に活躍した四條派の画家の長山孔寅について調査していた時に、長山孔寅が「松花堂画寄合賛絵巻」を図様も賛も、そして、落款・印章までも模写している作品を見る機会をえた。さらに、絵は筆者不詳であるが、「松花堂画寄合賛絵巻」の図様を模写して、絵に当時の京都の文人や僧侶が賛をした画巻を見た。又、卷子本でなく、「松花堂画寄合賛絵巻」の一図を模写した軸物作品を幾つか写真等で見る事があった。筆者不詳の「昭乗画寄合賛絵巻」の模写本について紹介することを主として、他の軸装の模写本の作品についても少し触れてみたい。

### 一、「松花堂画寄合賛絵巻」について

まず初めに、「松花堂画寄合賛絵巻」とはどのような作品なのかを述べる。この作品は松花堂昭乗が花鳥・蔬果・人物など二十四図

を描いた画卷である。その二十四図の内十八図に近衛信尋・烏丸光廣などの公家の人達や澤庵宗彭・江月宗玩などの禪僧や小堀遠州のような茶人や林羅山のような儒者などの賛を伴う画卷であった。

松花堂昭乗（一五八四～一六三九）は桃山時代から江戸時代初めにかけて活躍した石清水八幡宮の社僧である。松花堂昭乗は多才な人で、近衛信尹（一五六五～一六一四）と本阿弥光悦（一五五八～一六三七）とともに「寛永の三筆」と称された。松花堂昭乗は各種の書法を身に付けるとともに、滝本流という独自の書法で能書家として著名である。又、絵の世界では狩野山楽（一五五九～一六三五）と親交を結び、狩野山楽から絵を学んだとも伝えられている。しかし、松花堂の画の目指すところは狩野派様式でなく、減筆を主とした軽妙洒脱な独自の美意識の画法で生み出された絵画は江戸時代の画家や茶人に受け入れられた。茶人としての松花堂昭乗は茶人として著名な小堀遠州とは兄の中沼左京を介して姻戚関係にあるだけでなく、小堀遠州の茶会にも幾度となく招かれている。『遠州歳帳』には松花堂の絵画などが多く記載されている。小堀遠州と

の事例に注目する必要があると私は考えた。そして注目したのは、連歌師里村玄陳の裁判だったのである。この裁判について調べてゆく過程で興味深い事実が見えてきた。次はそれらを踏まえ、狩野山雪投獄に関する裁判、狩野甚丞の遺産相続に関する裁判について考えたいと思う。

註

- (1) 京都所司代については朝尾直弘「京都所司代」『朝尾直弘著作集 六』(岩波書店、二〇〇四年)を参照されたい。特に関ヶ原の合戦以降、板倉勝重就任あたりまでの京都所司代については藤井讓治「徳川政権成立期の京都所司代」『政治経済の史的研究』(巖南堂書店、一九八三年)を参照されたい。
- (2) 藤井讓治「板倉勝重と重宗」『千年の息吹き 京の歴史群像 中』(京都新聞社、一九九九年)
- (3) 宇佐美英機「近世京都の金銀出入と社会習慣」(清文堂出版、二〇〇八年)でその分析がなされている。例えば、「目安」として京都所司代に受理されたことが「目安之留帳」から分かるが、裁許に至らない場合もあったことが「公事留帳」から分かる。
- (4) この点については、「特別展覧会 狩野山楽・山雪」図録(京都国立博物館、二〇一三年)掲載の山下善也「厳選の山楽から、山雪の全貌へ―京都の狩野派は濃い。」、奥平俊六「山雪の受難、そして「雪汀水禽図」の画想」
- (5) 五十嵐公二「狩野甚丞後家の証言」『塵界』二五、二〇一四年
- (6) 小高敏郎「ある連歌師の生涯 里村紹巴の知られざる生活」至文堂、一九六七年。奥田勲「連歌史 中世日本をつないだ歌と人びと」勉誠出版、二〇一七年。両角倉一「連歌師紹巴 伝記と発句帳」新典社、二〇〇二年
- (7) 長谷川端・駒田貴子・村井俊司「長谷川端蔵『源氏物語』能円筆「紅梅」玄仲

- (8) 筆「夢の浮橋」『中京大学文学部紀要』五三二二、二〇一九年
- (9) 里村玄陳については、長谷川端・駒田貴子・村井俊司「長谷川端蔵『源氏物語』玄陳筆「帚木」」『中京大学文学部紀要』四八二二、二〇一四年)が詳しい。
- (10) 里村紹巴に連歌を学んだ松永貞徳は、畠山箕山の師である。
- (11) 日下幸男「後水尾院の研究」研究編・資料編・年譜編―上」勉誠出版、二〇一七年
- (12) 以下は近世法の基本的な枠組みである。そのため、これを論じた研究は多い。ここでは中田薫「法制史論集 第三卷下」(岩波書店、一九四三年)、平松義郎「江戸の罪と罰」(平凡社、一九八八年)をあげておく。
- (13) 中田薫「法制史論集 第三卷下」岩波書店、一九四三年。平松義郎「江戸の罪と罰」平凡社、一九八八年
- (14) 美和信夫「いわゆる板倉新式目について」『日本歴史』二〇七、一九六五年
- (15) 伊東宗裕「板倉二十一カ条」について『京都市歴史資料館紀要』一、一九八四年
- (16) 引用は『日本経済大典』第三巻に従う。
- (17) 引用は『徳川禁令考』巻五一に従う。
- (18) 伊東宗裕「板倉二十一カ条」について『京都市歴史資料館紀要』一、一九八四年
- (19) この点については、大平祐一「内済と裁判」(『近世法の再検討』山川出版社、二〇〇五年)、同「近世日本の訴訟と法」(創文社、二〇一三年)を参照されたい。

以上のことを踏まえると、里村玄陳が関わった裁判史料での京都所司代の判断が腑に落ちる。この裁判の訴訟方である北野休好、その弟の八は慶立の妹の子である。従って、彼らは慶立と血のつながりがある。一方、玄陳の妻は中江宗伯の娘だが、宗伯と慶立の子ではない。宗伯と先妻の間に生まれた娘である。そのため、玄陳の妻と慶立の間には血のつながりがない。北野休好、その弟の八はこの点を裁判で主張したはずである。そして、慶立が生前に、私が死んだら銀五百目と家屋敷を妙心寺の旦那寺に寄付しなさい。そして残った銀子や諸道具は皆で分けなさい」と言っていたことを根拠とし、慶立の遺産を得ようとした。ところが、彼らには決定的に足りないものがあつた。それは慶立の証文である。

玄陳の妻は慶立と血のつながりがない。しかし、慶立の書置を持っていて、その正当性は慶立が属していた町中の者も認めていた。そして、その書置に記されている通りに慶立の家を売り、それで慶立とその子どもである勘兵衛を弔った。つまり、玄陳の妻は証文を持っていて、その内容に従った。そのため京都所司代は玄陳側の主張を認めた。つまり証拠証文主義がここでの判断基準だったわけである。

こうして慶安二年（一六四九）八月六日、この裁判に対する京都所司代の判決申渡がなされた。裁許により訴訟方と相手方の内済に向けての方向性を示したのである。では、これで裁判は終わったのだろうか<sup>(18)</sup>。実は、内済合意の後に作られる証文（内済証文）が確認できないため、これで裁判が終わったのか分からない。とい

うのは出入筋の場合、裁判が終わる時点は様々であり、京都所司代の裁許により裁判が終わるわけではなかったからである。内済となり、これ以上争わないと訴訟方と相手方が合意することにより裁判ははじめて終了した。京都所司代は出入筋に対してあくまでも内済を促す立場だった。その意味で、京都所司代が出入筋で行ったのは、公の紛争解決の場に持ち込まれた紛争を処理し、沈静化させる手続きだったという見方もできる。慶安二年（一六四九）八月六日の出入筋に関していえば、京都所司代の裁許までに内済とならなかったのは確かである。そして、京都所司代の裁許で裁判が終わったのかも厳密には分からないのである。

#### おわりに

「公事留帳」にある慶安二年（一六四九）八月六日の連歌師里村玄陳の裁判内容を紹介し、それを題材に京都所司代板倉重宗の京都民政について考えてきた。本論の冒頭にも記したように、この「公事留帳」には絵師が関わった裁判史料も含まれている。慶安元年（一六四八）五月七日の狩野山雪投獄に関する裁判、慶安五年（一六五二）八月十二日の狩野甚丞の遺産相続に関する裁判である。前者では狩野山雪が義弟狩野伊織の金銭トラブルに巻き込まれて揚屋に入っている。後者では狩野甚丞の遺産相続で甚丞の後家と甚丞の弟子が争っている。この二つの裁判で京都所司代が下した判断が私には実に不思議に思えた。現在の我々の法体系とはかけ離れているからである。そこで、これを理解するのは「公事留帳」にある他

心、但於繼母者不可有其構、雖為百姓、地頭代官者替者之條、遺跡之沙汰者可用捨之、若於不相濟者、從公儀可申付事、

附、養子者可随実子、若実子役不立、則跡職半分宛可定、亦養子壹人ニ而於慥成者、親類兄弟も遺跡不可構、縦雖為実子幼少腹籠ハ、一ツ隣家年寄立合、其財宝預置、其子成人之時相渡可相統、但外女腹之子ハ嫡子成共末子可相定、將又猶子之儀、他人とは違候間、其心得尤之事、

二つを比べると分かるが、「板倉新式目」の後半にある附以下が「板倉政要」巻一「父子公事扱諸式」には無い。しかし、双方には共通する点がある。讓状があつた場合は、その内容が尊重されたという点である。「板倉新式目」で見えてゆくと、坊中（寺社）の跡識では師匠の讓状があれば、それが先ず尊重された（「師之讓状於有之者別難計」。また、町人百姓等の跡識でも讓状が重視されたのは同じだった。嫡子が不孝者であり、次男や末子に遺産相続させる旨が讓状に記されていた場合、その讓状の内容がそのまま認められた。そして、そこには公儀の力も及ばなかつたとある（「雖然嫡子不孝ニ而次男末子ニ雖渡、親之讓状之上者、不及公儀」）。

問題は不慮の事故などにより、讓状が無かつた場合である。『板倉政要』「父子公事扱諸式」（巻一）には次のようである。その場合は嫡子の相続となるが、母の意見を重視し、もし繼母であれば一門親類隣家で話し合つて決めよとある（「先嫡子相続但可任母之意、若為繼母者一門親類隣家之者談合ヲ以テ遺跡可相定」）。一方、「板

倉新式目」では更に踏み込んで次のように記されている。その場合は嫡子に遺跡（不動産）を相続させ、財宝（動産）を兄弟間で等分せよ（「遺跡者別家不成嫡子令相統、財宝兄弟等分ニ可為配当」）。その際には母の意思が尊重されるが（「併可任母之心」）、繼母にはそこまで認められなかった（「但於繼母者不可有其構」）。

更に「板倉新式目」では附以下に次のようである。養子は実子に随うべきだが、もし実子が役に立たない者だつた場合には遺産は半分ずつ（「養子者可随実子、若実子役不立、則跡職半分宛可定」）。養子が確かなる者だつた場合、親類兄弟もその養子が遺産相続することを認めなければならない（「亦養子壹人ニ而於慥成者、親類兄弟も遺跡不可構」）。また、実子が幼少あるいはまだ胎児だつた場合、隣家や年寄の立合いのもと、その子が成人した時に遺産相続させる（「縦雖為実子幼少腹籠ハ、一ツ隣家年寄立合、其財宝預置、其子成人之時相渡可相統」）。加えて、妾が生んだ子は年長であつても末子と見なされた（「但外女腹之子ハ嫡子成共末子可相定」）。

「板倉新式目」には「板倉政要」巻一「父子公事扱諸式」以上の内容が含まれているが、ここで重要なのは讓状が重視されていたという点である。讓状は大きな力をもっていたのである。これは「証文証抛主義」といえるものであり、このことは「板倉新式目」を踏まえた板倉重宗の「板倉二十一ヶ条」にも表れている。例えば、「板倉二十一ヶ条」のうち元和八年（一六二二）八月二十日「京都町中可令触知条々」の「諸証文判形之事」「就売買物取替事」にそのことが表れているとの指摘がある<sup>(17)</sup>。

倉重宗の父板倉勝重が裁判基準として記した私的な備忘録を潤色したものである。その備忘録の原形を伝えているのは『板倉政要』一〇巻のうちの「父子公事扱諸式」（巻一）、「諸作法掟」（巻二、巻三）であり、記されたのは慶長十二年（一六〇七）から慶長十七年（一六四二）の間だという指摘がなされている<sup>(13)</sup>。

その板倉勝重の私的な備忘録に、勝重自身が発給した触状、幕府から発給された触状を踏まえ、板倉重宗が元和八年（一六二二）八月二十日令「京都町中可令触知条々」（九か条）を出した。それは「諸人訴詔之事」「諸商賈之事」「質物取置事」「諸証文判形之事」「就売買書物取替事」「火事出来之事」「武士之牢人不可隱置事」「はてれん門徒停止之事」「新寺建立制止之事」から成るものであり、これが京都民政の根本法だと重宗は考えていた<sup>(14)</sup>。その後、重宗は元和八年十一月十三日令「京都可相触条々」（七か条）、寛永六年（一六二九）十月十八日令「京都可相触条々」（五か条）を出す。そして重宗の京都所司代退任後、それらを合わせた二十一か条が「板倉二十一ヶ条」と呼ばれるようになり京都行政の亀鑑として重視されてゆく。

つまり、板倉重宗の民政について考えようとする場合には、父勝重の私的な備忘録である「板倉政要」一〇巻のうちの「父子公事扱諸式」（巻一）、「諸作法掟」（巻二、巻三）、および「板倉新式目」に注目しなければならないわけである。このことを踏まえた上で里村玄陳が関わった裁判について考えようとする場合、問題となるのは父勝重の私的な備忘録のうち遺産相続について触れた部分である。

「板倉政要」巻一「父子公事扱諸式」に次のようにある<sup>(15)</sup>。

一 寺社平人町人百姓跡式出入之事、法中之沙汰、聊雖為無案内、先大略者宜任師之仕置讓状、縦閣子弟師兄対師弟遺跡雖讓之師之讓状之面者難別計老師、頓死無言ノ煩ニテ於無讓状者、其寺僧中之沙汰且者於無縁所ハ旦那中ノ以相談可定至其時可相極也、社家平人町人百姓之義モ大概如此、縦雖為嫡子無父之免亦不孝者之由ニテ次男末子江成共、於讓輿者宜任讓状之旨、更ニ閣現在親之讓状争テカ公義之沙汰可在之哉不及是非歟、若又親頓死歟或ハ無言之煩ニテ相果歟、於他国不慮ニ相果候者讓状無之事モ可在之、於如此者先嫡子相続但可任母之意、若為繼母者一門親類隣家之者談合ヲ以テ遺跡可相定、雖為百姓地頭代官ノ者不慮ニ相替儀候時者遺跡ノ取沙汰者地頭代官モ難儀成事歟、此上不相濟者公儀之可及沙汰之事

また、「板倉新式目」には次のようにある<sup>(16)</sup>。

一 跡職作法之事、坊中之沙汰者、雖不案内、宜任師之仕置、縦閣弟子兄弟子乙ニ雖後住定、師之讓状於有之者別難計、若讓状なく候者、坊中之沙汰、且者於無縁者、為檀那中可相定、此外社家町人百姓等之跡職者、男女共勿論実子、譬者惣領之子先果、則又其子相続仕作法也、雖然嫡子不孝ニ而次男末子ニ雖渡、親之讓状之上者不及公儀也、故者撰子不如父、若又無言之煩頓死ニ而讓状無之時ハ、遺跡者別家不成嫡子令相続、財宝兄弟等分ニ可為配当、併可任母之

筋の事例が含まれていない。そして、先に見た里村玄陳が関わった裁判は単純な借金に関する訴訟とはいえないため、出入筋のうちの本事ということになる。

このように吟味筋と出入筋を理解した上で、裁判の手続きについても見ておきたい。特に、「公事留帳」に記されている出入筋が、この史料に記されるまでの経緯を見ておきたい。近世法制史研究では、出入筋で次のような手続きが踏まれたと考えられている<sup>(12)</sup>。まず、訴訟方（原告側）が目安（訴状）を奉行所に提出する。すると、奉行所の役人がその訴状内容を審理する。これは目安札と呼ばれるもので、ここから裁判の手続が始まる。この目安札が済んで奉行所が訴状を受理すると、奉行所は訴状に裏書・押印をする。これが相手方（被告側）への召喚状となる。原告側はそれを受け取り、被告側のもとに持ってゆく。原告側から裏書・押印のある訴状を受け取った被告側は、その訴状に対する答弁書を作って奉行所に提出。その後、奉行所により指定された差日（口頭弁論期日）に原告側と被告側が奉行所に出頭し、白洲で直接対決する（公判）。そして白洲で審理が尽くされると、奉行が裁許（判決申渡）をする。原告側と被告側の言い分を踏まえ、奉行が判断を示して内済を促すのである。奉行所で作られた口書には、訴状や答弁書の概要、主要な争点についての原告側と被告側の主張、それらに対する奉行所の判断が記された。そして内済が成立した場合、双方が済口証文に押印した。

以上のことを踏まえると、里村玄陳が関わった裁判の経緯を次

のように想像することができる。この裁判の原告側は北野休好、その弟の八の親である清兵衛だった。そのうち主導者は休好なのだが、先ず彼らが京都所司代に目安を上げた。これに対して京都所司代は目安札を行い、それを受理して裏書・押印をした。北野休好と清兵衛は、それを被告側である里村玄陳のもとに持ってゆく。それに対し、玄陳は答弁書を作って京都所司代に提出。その後、指定された慶安二年（一六四九）八月六日に双方は京都所司代の白洲で直接対決した。そして白洲で審理が尽くされ、京都所司代は口書を作成した。そこには訴状の内容、原告側と被告側双方の主張、それに対する板倉重宗の判断が記された。

このように整理すると、この「公事留帳」に記されているのは、その口書あるいはその控えにもとづくものであることが分かる。そこで、その内容を改めて読み直すと興味深いことに気づく。これは北野休好、その弟の八の親である清兵衛が原告側となった裁判だが、彼らの主張が記された部分は短い。一方、被告側である里村玄陳の主張を記した部分は長文であり、その内容は具体的である。これは京都所司代が裁判の争点を整理した結果であり、それは板倉重宗の判断とも深く関わっている。では、その判断は何を基準にしているのだろうか。このことを板倉重宗の京都市政から考えたい。

#### 証文証拠主義

板倉重宗の京都市政を考える場合、注目したいものに「板倉新式目」がある。これは六〇か条前後からなる掟書である。これは板

そして、最後に注目したいのは、この遺産相続問題が起きた慶安二年（一六四九）という時期である。この年、玄陳は五十九歳だった。そして先に見た『隔窠記』から分かるように、寛永十二年（一六三五）に法橋だった玄陳は明暦二年（一六五六）以前に法眼になっていた。そして寛文元年（一六六一）五月二十一日には後水尾院の連歌会に招かれ初めて参院し、それ以降も何度か後水尾院に召されている。そして、それが後水尾院の私撰集「集外三十六歌仙」に三十六歌仙の一人として選ばれることにもつながった。このように玄陳の活動を時代順に見てゆくと、この裁判のあった慶安二年以降にも玄陳の名声が上がっていったことが分かる。ということは、この裁判は玄陳のその後の活動に悪影響を及ぼさなかったということになる。

以上のことがこの裁判記事から分かるのだが、この記事を少し違う方向から考えてみたい。この裁判にはどのような経緯があり、京都所司代ほどのような判断基準でこれを裁いたのだろうか。当時の法体系を踏まえながら考えてみたい。

#### 玄陳が関わった裁判の経緯

現在と江戸時代の裁判では異なる部分がある。江戸時代の裁判は、大きく「吟味筋」と「出入筋」に分けることができる<sup>(1)</sup>。

吟味筋は社会秩序を乱す犯罪事件を対象とするものであり、仕置や咎といった刑罰を科す可能性があるもので刑事裁判だといえる。そして、この吟味筋で処理されるものは「吟味物」と呼ばれた。吟

味筋では役人が嫌疑者を取り調べし、その自白内容を整理した口書（調書）を作る。そこで重視されたのは物的証拠よりも自白だったので、それを引き出すために牢問や拷問が行われる場合があった。有罪が濃厚な嫌疑者は、奉行が出座する白洲（法廷）に送られる。そこでも吟味がなされ、その後に嫌疑者、関係者一同に対して奉行が口書の読み聞かせを行い判決申渡となる。そして嫌疑者が口書に押印すると刑罰が確定。上訴の制度はなかったので刑罰執行とまった。

一方、出入筋は私的な争いを対象とするものであり、概ね民事裁判だといえる。ただ、出入筋でも軽い刑罰を科すことがあったため、刑事・民事裁判とするのが正確である。この出入筋では訴訟方（原告側）と相手方（被告側）が対立するが、ここで期待されたのは「内済」つまり双方の和解だった。そもそも出入筋に至ったのは、当事者あるいは第三者を交えても内済とならなかったからである。そこで出入筋の裁判手続、権力の関与により内済に至ることが目指されたわけである。また、出入筋で処理されるものは「出入」あるいは「公事」と呼ばれ、それは「金公事」と「本公事」に分化していった。金公事は利子付無担保の債権訴訟であり、いわば単純な借金に関する訴訟である。一方、本公事は出入筋のうち金公事以外のものをいう。

以上のことを踏まえると、ここで注目している板倉重宗の裁判史料「公事留帳」の性格が見えてくる。これは史料名からも分かるように、公事つまり出入筋の史料である。そのため、ここには吟味

の二人だけです。慶立は、私が死んだら銀五百目と家屋敷を妙心寺の旦那寺に寄付しなさい。そして残った銀子や諸道具は皆で分けなさい」と内々に申しました。

これに対し、玄陳の言いは次の通りだった。「慶立は中江宗伯の後家であり、私の妻は惣領だった宗伯の娘です。慶立は遺産を全て私の妻に譲ると町中の者に申し渡し、そのことを記した自筆の書置、それを封じたものを私の妻に渡して亡くなりました。休好とその弟の八は慶立の妹の子なので慶立の甥です。しかし、慶立は存命の時分、気に入らないことがあったのか彼らを家に出入させておりませんでした。休好は出家していたため折々出入させてはいたようですが、弟の八は幼少時に大坂鍛冶屋清兵衛の養子となったので交流はありませんでした。ところが、慶立の遺産について、その休好が自由にできるかのごとく言い出しました。これに迷惑しております。慶立の書置も家の売券もあります。その書置と売券を見ていただければ分かりますが、慶立自筆の書置であることは間違いありません。また、町中の者に尋ねていただくとは分かりませんが、慶立が私の妻に遺産を譲ると言っていたのは確かです。慶立とその子どもの勘兵衛のために家を売って用うようにと書置にあるので、慶立の書置の通りにしました」。玄陳とその子どもの玄春は、町中の者に慶立の書置だとする証文に裏書もさせている。

町中の者が証文に記した裏書は、慶立の書置についての確実な証拠にはならない。しかし、慶立が久左衛門という者に命じて、町中の者にこの書置について説明させていたことは間違いない。休好

あるいは玄陳の妻に後事を託すつもりで、慶立がこの書置を作ったことも間違いない。売券も玄陳の妻に預けていた書置とひとまとめにされている。玄陳の妻は慶立の子ではないが、慶立の夫の宗伯からすれば娘である。宗伯と慶立の間の子は既に亡くなっている。玄陳の妻に譲状を託したのだから。家を売り、慶立と子の勘兵衛を甲えとあるので、その通りにすべきである。

慶安二年八月六日 玄陳同女房玄春

同町中へ

この内容から今まで知られていなかった里村玄陳に関する興味深い事実が分かる。まず注目したいのは、玄陳の妻は中江宗伯の娘であったこと、その宗伯の後妻である慶立が遺産相続問題を招くほどの資産をもっていたということである。この中江宗伯と慶立が具体的にどのような人物だったのか、検索したが分からなかった。しかし、先に見たように玄陳の叔父である里村玄仲が富商角倉甫庵の孫を娶っている。当然ながら資産家だったと思われる。このことを参考にするなら、中江宗伯と慶立も相当に経済力のある人物だった可能性が高い。連歌師里村家の経済面での安定、そして活動資金の一端は妻の実家による部分があったのではないだろうか。

次に注目したいのは、玄陳とともに出てくる玄春である。これは玄陳の子の里村玄俊（一六一五〜一六四）のことだと考えられる。ここで玄俊が出てくるのは、玄陳と中江宗伯の娘の間に生まれたのが玄俊だからであろう。この慶安二年、玄俊は三十五歳である。

然処久左衛門と申ものと玄陳申合屋敷まで  
 押領仕迷惑之由申候、玄陳申候ハ慶立ハ中江  
 宗伯後家にて私女共ハ宗伯捨娘にて御座候、跡  
 職不残女共へ譲候由町中へも申渡、則自筆之  
 書置仕封を付私女共へ相渡慶立ハ相果申候、  
 休好并弟八ハ慶立妹之子甥にて御座候、慶立  
 存生之時氣二入不申候ニ付出入させ不申候、休好ハ  
 出家之義ニ御座候故、折々出入もさせ申候、弟之八ハ  
 幼少之時分より大坂鍛冶屋清兵衛所へ養子ニ遣  
 不通にて御座候、然は慶立跡職休好進退可仕  
 由申候事不寄存儀を申上迷惑仕候由申候、慶立書  
 置も又ハ家之売券も御座候、則書置売券披  
 見候処慶立自筆之書置ニ紛有間敷候、其上  
 町中へも相尋候処玄陳女房共ニ譲候由申渡候旨  
 町之者申上ハ偽有間敷候、慶立并子勘兵衛弔ニ  
 家を売弔候様ニと書置候上ハ慶立書置之通ニ  
 可仕候由玄陳并子玄春町中へも申付慶立書置之  
 證文に裏書遣也  
 右裏書慶立書置候由申候へ共慥ニハ知不申候、慶立召  
 仕久左衛門を以町中へ相理候処ハ紛無之候、休好玄陳  
 女共次第ニ可仕由慶立申候と申二付て、此書置仕候  
 事紛有間敷候、売券も玄陳女共ニ預置候書置  
 一所ニ包置候、玄陳女共ハ慶立子にてハ無之夫宗伯

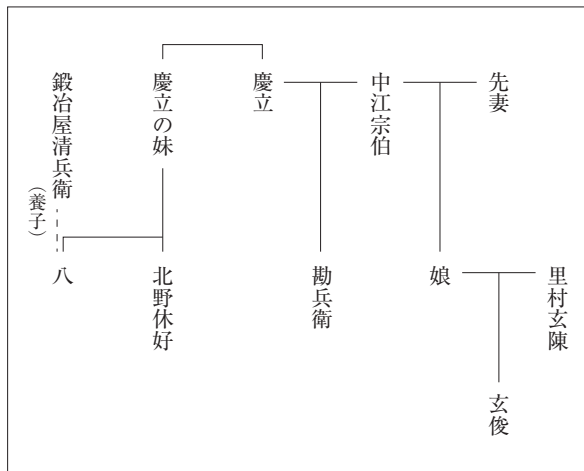
為ニハ娘にて候ニ付て宗伯と慶立夫婦之子ハ相果候  
 ニ付て玄陳女房共ニ譲状を仕候、家ハ売候て慶立  
 并子勘兵衛跡を弔可申と申置候間其通ニ可  
 仕候也

慶安貳年丑八月六日 玄陳同女房玄春

同町中へ

言葉を補って読むと次のようになる。複数の人物が出てくるの  
 で理解のために系図02を用意した。参照していただきたい。

北野休好、その  
 弟の八の親である  
 清兵衛が提出した  
 訴状。連歌師玄陳  
 に対する、慶立と  
 いう老婆の遺産を  
 めぐる民事裁判。  
 休好の言い分は  
 次の通りだった。  
 「慶立には子が一  
 人もいませんでし  
 た。そして慶立の  
 甥は、私と弟の八



系図02

最後に登場するのは、寛文四年（一六六三）三月七日条の後西上皇御所での連歌会の記録である。これは玄陳が亡くなる前年のことである。こうして見てくると、玄陳は断続的ながら二十八年に渡って『隔黄記』に登場する。そして、これらの記録から寛永十三年に連歌界の第一人者でもあった昌琢が亡くなるのに伴い、玄陳の役割が重くなっていたことが分かる。

その玄陳について、特に注目したいのは後水尾院の私撰集「集外三十六歌仙」に三十六歌仙の一人として選ばれていることである。いま見たように、玄陳は後水尾院の和歌会、和漢聯句会のために参院している。このような後水尾院の玄陳に対する高い評価が、恐らくこの「集外三十六歌仙」の背景にある。「集外三十六歌仙」は東福門院御所の屏風に押された後水尾院宸筆本で成立したと見られているが<sup>(10)</sup>、「集外三十六歌仙」の諸本のうち著名な作品に酒井抱一「集外三十六歌仙」（姫路市立美術館）がある。この中に玄陳の「遠里鶏 遠かたにゆふつけ鳥の声すなりいざそのさとに宿りとらまし」という和歌が記され、玄陳の姿が描かれた一枚がある（図01）。これは抱一による玄陳のイメージ画像でしかないのだが、ここには連歌師として成功した人物の姿として玄陳が描かれている。

こうして見てくると、里村玄陳の人生は晩年に向かうに従い豊かなものになっていったように思える。連歌師としての名声も高まっていった。ところが、その玄陳が裁判で揉めていた。そんな意外な一面が「公事留帳」慶安二年（一六四九）八月六日の記事から分かる。その内容を見てゆきたい。



図01 里村玄陳 酒井抱一「集外三十六歌仙」  
姫路市立美術館

慶安二年八月六日の玄陳  
「公事留帳」慶安二年（一六四九）八月六日の記事は次の通りである。

丑八月六日

一 北野休好同八親清兵衛上目安、連歌師玄陳と慶立跡職之出入、休好申候ハ慶立二子一人も無御座、私ハ慶立為ニハ甥ニて御座候、兩人ならてハ甥も無御座候、常々慶立申候ハ死後ニハ銀五百目并家屋敷妙心寺之且那寺へ祠堂ニ入候へと我々ニ申候、残ル銀子諸道具ハ配分仕取候へと内々申置候、

る。そして、ふたりの間に生まれた娘の那倍は伊藤了室に嫁ぎ、この了室と那倍の息子が古義学派の創始者伊藤仁斎である。つまり、玄仲は仁斎の祖父ということになる。

紹巴の娘婿に里村昌叱（一五三九〜一六〇三）がいる。この昌叱は紹巴の師匠里村昌休の実子である。昌休没後、昌叱は紹巴に養育され、連歌を学んだ。そして、紹巴の娘を娶った。その間に生まれたのが里村昌琢（一五七四〜一六三六）である。また、昌叱の娘は里村玄仍に嫁いでいる。

紹巴の長男である里村玄仍（一五七一〜一六〇七）は、本稿で注目する里村玄陳の父である。玄仍は父紹巴の没後に一門の中心人物となった。先にも触れたが、玄仍は里村昌叱の娘を娶り、その間に生まれたのが玄陳である。ところが、この玄仍が慶長十二年（一六〇七）に三十代後半で亡くなってしまふ。この時、玄陳はまだ十七歳だった。そこで玄仍の弟玄仲が玄陳の後見となった。また、玄仍が亡くなったことにより昌琢が連歌界の第一人者となり、昌琢は慶長十三年に法橋となった。また、昌琢は寛永三年（一六二六）に後水尾院から古今伝授を受け、寛永九年に法眼となった。

これで玄陳と特に関係が深い血縁者が把握できた。このことを踏まえ、玄陳について詳しく見て行きたい<sup>⑧</sup>。先ず玄陳について、基本的なことからおさえない。畠山箕山『顯伝明名録』に「玄仍子紹巴孫号臨庵法眼寛文五乙巳正月五日卒」とある<sup>⑨</sup>。ここから玄陳が亡くなったのは寛文五年（一六六五）一月五日だと分かる。また、玄陳自筆「忠度百首」巻末に「寛文二年五月日 七十二歳 法眼玄

陳 印」とあるので、ここから逆算して玄陳が生まれたのは天正十九年（一五九二）だと分かる。これで玄陳の生没年が確定できる。

更に史料を探ると、意外にも玄陳は絵画史関連史料に出てくる。例えば、『画工便覧』には「玄陳 住泉堺連歌匠也 常好和絵画又加其賛」とあり、『続本朝画史（皇朝名家拾彙）』にも「里村玄陳 紹巴孫玄仍男 叙法眼住京師世家連歌○住泉南適為図絵加賛於其上」とある。玄陳は連歌師としてだけでなく、賛者として注目されていた人物だったことが分かる。

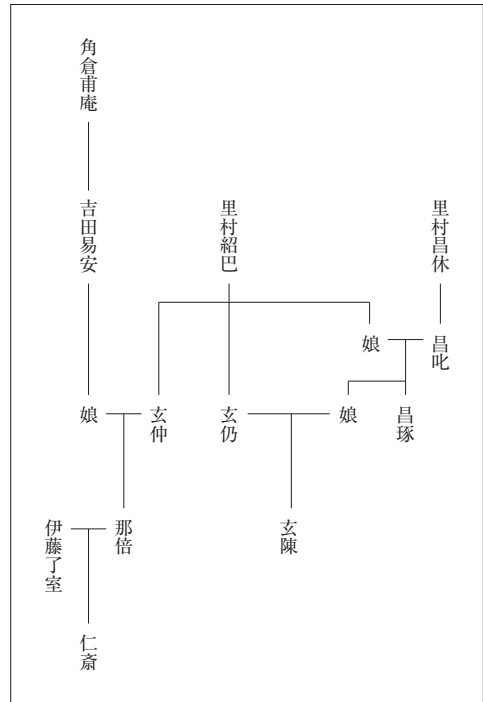
これら以外の史料でも玄陳はよく出てくるが、それらの中で特に重要なのは鳳林承章『隔蓑記』である。ここで玄陳が最初に登場するのは寛永十二年（一六三五）十一月二十七日条の誓願寺での漢和会であり、これに玄陳は昌琢とともに参加している。この時、玄陳は法橋、昌琢は法印だった。明暦二年（一六五六）五月十日条には同年閏四月二十三日に行われた里村玄仍五十回忌のことが記されているが、この時点で玄陳は法眼となっている。また、寛文元年（一六六一）五月二十一日条には後水尾院の連歌会の記録がある。これに玄陳は参加し、この時に初めて参院した。この連歌会の連衆は二条康道、妙法院堯然法親王、照高院道晃法親王、正親町実豊、風早実種、鳳林承章であり、執筆は野宮定縁だった。これが玄陳にとつて重要な出来事だったことは間違いない。なお、この日の記録には玄陳の子の玄俊も出てくる。その後、同年六月八日の和漢聯句会、寛文二年三月二日の連歌会、寛文三年十月九日の和漢聯句会でも玄陳は後水尾院に召されている。そして『隔蓑記』で玄陳が

本稿はこの「公事留帳」に記されている連歌師里村玄陳の裁判に注目するものである。特にこれに注目する理由は実に興味深い内容であることに加え、近世連歌史の未紹介の史料だからである。また、ここから派生する問題が、私が専門とする近世絵画史にも及んでくるからである。具体的にいうと、慶安元年（一六四八）五月七日の狩野山雪投獄に関する裁判<sup>(4)</sup>、慶安五年（一六五二）八月十二日の狩野甚丞の遺産相続に関する裁判がこの「公事留帳」に含まれている<sup>(5)</sup>。今後これらについて考えてゆくためにも、連歌師里村玄陳の裁判は注目すべきものだと思う。

里村玄陳について

では、この「公事留帳」に出てくる連歌師里村玄陳（一五九一～一六六五）とは一体どのような人物なのだろうか。史料を見て行く前に、このことを確認しておきたい。まず、里村家の系図を参照していただきたい（系図01）。玄陳を理解するには少なくとも祖父の里村紹巴、そして紹巴の二人の息子と娘婿について見ておく必要がある。

まず、里村紹巴（一五二五～一六〇二）である。紹巴は奈良に生まれた。興福寺一条院御小者頭松井昌祐の子と見られている。十八歳頃、紹巴は連歌師周桂に師事して上京する。しかし、天文十三年（一五四四）に周桂が亡くなったため、兄弟子の里村昌休（一五一〇～五二）に就く。この頃、三条西公条の面識も得ている。天文二十一年に昌休が亡くなるが、その際に昌休から十四歳の実子（後の里村昌叱）の後見を託された。里村姓を名乗るの



系図01

は、このためである。その後の永祿六年（一五六三）、連歌師宗祇に連なる宗養が没すると、紹巴は連歌界の第一人者と目されるようになる。三好長慶、細川幽斎、明智光秀ら武家との交流も多くなる。その中でよく知られているのは、本能寺の変の直前の天正十年（一五八二）五月二十七日、愛宕山威徳院での「愛宕百韻（明智光秀張行百韻）」である。この中には明智光秀が織田信長殺害の意図を込めたとされる発句「ときは今あめが下しる五月かな」が含まれていて、紹巴はこの愛宕百韻に同座していた<sup>(6)</sup>。

紹巴の次男は里村玄仲（一五七八～一六三八）である<sup>(7)</sup>。この玄仲は京都の富商角倉甫庵の子で医者吉田易安の娘を娶って

## 連歌師里村玄陳の公事

五十嵐 公 一

はじめに

板倉重宗（一五八六―一六五七）は、父の板倉勝重（一五四五―一六二四）を継いで元和六年（一六二〇）に京都所司代となり<sup>(1)</sup>、承応三年（一六五四）までその職を務めた人物である。この在任中、京都では寛永三年（一六二六）の後水尾天皇二条城行幸、寛永四年の紫衣事件、寛永六年の後水尾天皇讓位、寛永十一年の徳川家光上洛、承応二年の内裏焼失などがあつた。それらに加え、京都所司代が担っていた職務は京都の治安維持と商工業統制、寺社統制、諸種の裁判、幕府領の支配、西国大名の監視と広範だったから<sup>(2)</sup>、重宗は多くの難しい局面で重責を担うこととなった。そして、それらを見事に捌いていった。重宗が京都所司代として極めて有能だったこととは間違いない。その京都所司代の重要な職務の一つに裁判があつた。本稿で注目する「公事留帳」は、この京都所司代板倉重宗が関わった裁判の史料である。

この「公事留帳」は板倉重宗のご子孫のお宅に大切に伝えられてきたものであり、現在三冊が知られている。そのうち個人蔵の

一冊は慶安二年（一六四九）と慶安四年の史料であり、国文学研究資料館寄託（備中松山板倉家文書）の二冊は慶安五年から承応二年（一六五三）までの史料である。また、この「公事留帳」とともに重宗のご子孫のお宅に伝えられてきたものに「目安之留帳」一冊がある。これも国文学研究資料館寄託（備中松山板倉家文書）となっていて、これには慶安五年四月十三日から承応二年三月十日の間に京都所司代に提出された目安（訴状）の要点が簡単に列挙されている。この「目安之留帳」と「公事留帳」には期間が重なる部分があるため、併せて読むことで京都所司代の裁判の実態が見えてくる<sup>(3)</sup>。

以上のことから分かるように、「公事留帳」は京都所司代として京都法制の実態を知る上での貴重な史料だといえる。しかし、この史料は宇佐美英機『近世京都の金銀出入と社会習慣』（清文堂出版、二〇〇八年）で注目されているくらいであり、十分に活用されていないとはいえないようだ。少なくとも「公事留帳」に記される全ての内容に注目した研究は行われていない。

## 執筆者一覧

### 教員

青山 勝（教授、芸術学）  
五十嵐 公一（教授、美術史学）  
石井 元章（教授、美術史学）  
田中 敏雄（名誉教授、美術史学）  
団野 恵美子（教授、文芸学）  
長野 順子（教授、音楽学）

### 後期課程院生

金山 和彦（芸術学）

## 『藝術文化研究』編集委員会

委員長 瀧本雅志  
委員 青山勝、五十嵐公一、団野恵美子  
長野順子、前川陽郁

## 藝術文化研究第25号

印刷 2021年2月16日  
発行 2021年2月16日

編集 『藝術文化研究』編集委員会

大阪府南河内郡河南町東1-1-469（〒585-8555）  
電話 0721（93）3781 代表（内線2671）  
FAX 0721（93）7605  
e-mail bunka@osaka-geidai.ac.jp

発行 大阪芸術大学大学院芸術研究科  
印刷 株式会社田辺プリント社

# 藝術文化研究

## 第25号

2021

### 研究報告

- 連歌師里村玄陳の公事 …………… 五十嵐 公 一 (1)
- 「松花堂画寄合賛絵巻」の模写本について …………… 田 中 敏 雄 (13)

---

### 論文

- ポンポニオ・ガウリコ著『*De Sculptura* (青銅の鑄造術について)』 …… 石 井 元 章 (1)
- ポーシャの正義—『ヴェニス商人』における法と商業活動 …………… 団 野 恵美子 (21)

### 研究報告

- ニセフォール・ニエプス「太陽印画法についての説明書」(1829年)  
—翻訳とコメント— …………… 青 山 勝 (39)
- 〈仮面〉をめぐる変奏—20世紀初頭の前衛劇運動における「能」の受容 …… 長 野 順 子 (53)
- 童詩雑誌『きりん』に見られる児童の絵画作品について  
「具体美術協会」作家の関わりから …………… 金 山 和 彦 (71)
- 編集後記・投稿規程 …………… (89)

大阪芸術大学大学院芸術研究科