

Art History and Theory

# 芸術学

Bachelor

学士 [美術学部]

Name

嶋 ほのか

服部 愛

松永 祐季

はじめに

第1章 煙草の受容史

第1節 煙草の伝来と喫煙文化の広がり

第2節 身分制度と禁制令

第2章 煙草入れの概要

第1節 形態

第2節 素材

第3章 浮世絵に見る煙草入れ

第1節 男性

(1) 役者絵

(2) 相撲絵

(3) 庶民

第2節 女性

(1) 美人図

(2) 庶民

終章

第1節 結論

第2節 今後の展望

煙草入れとは喫煙具一式をしまう道具であり、お洒落を楽しむ装身具の袋物である。江戸時代前期に伝来した煙草が全国に普及・定着し、その需要に合わせて、初め香盆から転用された煙草盆に加えて、携帯型の煙草入れが生み出され、用いられるようになった。老若男女問わず、庶民の多くに用いられた理由には、喫煙具一式をまとめて携帯することができる実用的な道具としての側面と身を飾る装身具としての二つの側面を持ち合わせていることにあると考える。これまでの研究では、喫煙文化や喫煙具の歴史、形態などが明らかにされてきた。しかし、“人”を中心に煙草入れをテーマにした研究はわずかである。そのため、本研究では歌舞伎役者や相撲取り、遊女など当時のファッションリーダー的存在の人々や、一般庶民の持つ煙草入れについて、浮世絵を通して分析し、職業や性別がその形態や意匠にどのように反映しているのかを明らかにすることを目的とする。

第1章では煙草の日本への伝来と定着、喫煙文化の概要や、装いに関わる制約についてまとめた。喫煙文化が日本全国に広まった当初は、幕府による煙草の栽培や喫煙を禁止する御触れが幾度も出された。しかし、初期の近世風俗画には遊里の室内外で煙草盆を傍に喫煙を楽しむ人々の様子や、ひと気のない神社の隅に隠れて喫煙する人物などがみられ、幕府の御触れに背いてまで人々は煙草に魅了されていたことが窺える。また、装いに関わる制約に関しても幕府などの為政者の目を掻い潜り、素材にこだわり、裏地に凝った装飾をするなどして、道具である煙草入れに装飾性を持たせ、装身具とすることでお洒落を楽しんでいたようだ。

嶋ほのか

SHIMA Honoka

浮世絵に見る煙草入れと人々の生業

第2章では煙草入れの形態や素材についてまとめた。煙草入れを構成するのは、刻み煙草を入れる袋(吠)、腰に提げたり、手に持ちやすくしたりするための根付、それらをつなぐための紐や鎖、その長さを調節する緒締め、蓋の飾りである前金具である。これらの有無や位置によって形態が分けられる。主な形態として懐に入れる懐中ものや腰に提げて携える提げものの二つがあり、前者は「懐中」、後者には「一つ提げ」「提げ」「腰差し」などの種類がある。その上、素材も多種多様で、各部分に用いる素材や、組み合わせのうまさなどで、所有者のセンスが判断された。

第3章では浮世絵をもとに歌舞伎役者・相撲取り・遊女・一般庶民の男女が所持する煙草入れの形態や意匠の特徴について分析した。

男性の多くは提げ煙草入れを携えることが多い。舞台上の歌舞伎役者や相撲取りなどは根付や緒締め、前金具などに意匠を凝らした大きな提げ煙草入れを携えている。役者の定紋や役柄、相撲取りの名前に因んだ紋様を前金具や袋にあしらい、根付を大きくし、鎖の数を増やすなどして持ち主の性や力強さなどを誇示するようなものが多くみられた。屋外で身体を動かして働く駕籠舁や馬子、棒手振りなどは実用性に優れた煙草入れを腰に提げて携えている。装飾しやすい根付や前金具なども、使いやすいシンプルな形に整えられ、喫煙具を運ぶための道具としての煙草入れであることが多い。また、これらの人々に加え、旅人などは赤色の煙草入れを提げていることが多く、仕事での事故や旅先での災難などから身を守るお守りとして煙草入れを携えていた可能性が考え

られた。

一方で、女性の多くは着物の帯幅が広い提げ煙草入れよりも懐中煙草入れを携えることが多く、男性と比べて喫煙具を所持している姿を確認することが難しく、作例も少ないが、男性の煙草入れが提げ煙草入ればかりであったのに対し、女性の煙草入れは懐中・提げ・腰差しなど、多様な種類が見られた。このことから、煙草入れの形にこだわり、装身具として煙草入れを捉えることが多かったのではないかと推測する。室内で働く遊女は客前で煌びやかな煙草盆を使用し煙草入れを携えないが、休憩時に自身で詠えたお気に入りの煙草入れを取り出して休憩する姿が見られた。休憩時の姿は客前では見せない一人の人間としての姿として見え、煙草入れが所有者の本来の姿を表すモノとして描かれるように考えられた。一方で山中に入り、薪を拾うことを生業にする樵婦などは巾着袋を煙草入れに転用して腰に提げて携えていることが多い。腰に提げることで両手が空き、前屈みの姿勢で仕事をする際に懐中からこぼれず、枝などに引っかかりにくい形をした巾着袋はこのような外での作業に適した道具としての煙草入れである。

以上のことから、煙草入れの形態や意匠には職業や性別による様々な反映が見られた。屋内で働く者の煙草入れは装身具としての側面が強く、屋外で働く者の煙草入れは実用性を重視した道具としての煙草入れを使用するなどの違いが見られた。また、煙草入れが所有者の性格や感情などを映し出すものとして描かれていた可能性も検討することができた。

はじめに

第1章 1935年までのジャコモッティと作品

- 第1節 1921年まで
- 第2節 オブジェの時代

第2章 戦後の人物彫刻について

- 第1節 ジャコモッティの芸術
- 第2節 距離
- 第3節 細長いフォルム
- 第4節 頭部

おわりに

20世紀を代表するスイスの彫刻家アルベルト・ジャコモッティ (Alberto Giacometti, 1901-1966) の作品は、ジャン＝ポール・サルトルをはじめとする哲学者や詩人により探究されてきた。特に戦後の人物彫刻は高い評価を受け、今なお人気を博している。だが、ジャコモッティの彫像に出会うその瞬間、我々はその真理を理解しているからこそ惹かれるわけではない。作品について目を向けてしまい、どうしようもなくそれが気になるのだ。ジャコモッティの彫像が、それをよく知らぬ者さえも惹きつけるのは何故か。彼の彫像はどのようにして何を表現しているのかを解明し、考察する。

戦後の人物彫刻を作るまでに、ジャコモッティはいくつかの表現を試みている。後の彼はそれらの試みの時期を否定することとなるが、あのかげがえのない人物像が生まれるための土台となる作品の積み重ねを無視することは出来ない。まずはその作風が戦後の人物彫刻に向きを変える以前、1935年までの彼と作品の変遷を辿っていくことにする。

植物学者が花の構造をスケッチし自らの頭で理解しようとするように、ジャコモッティは見えるものを見るままに作り、それを理解しようとした。彼にとって芸術とは、それ自体目的となるものではなく、理解するための手段にすぎない。そしてその理解しようとしたものは彼の目の前の現実であった。1919年から1920年頃、置いてある梨をデッサンしようとする、どうしても小さく描いてしまうという問題が起きる。近づいて梨の大きさを確かめその記憶を紙上に表せば、実物大のもっともらしい梨を

## 服部 愛

HATTORI Mana

気になる存在 —アルベルト・ジャコモッティの彫像—

描くことが出来る。だがそれはもはや、彼がそこから見たとおりの梨のデッサンではない。見るというのは本当に見えているものではなく、既に蓄積された知識により構成されたものを見ているのかもしれない。このことに気づいた時、彼はすべてが見知らぬものに見えるようになったという。ここから見えるままへの探究が始まっていく。中でも彼は人間の存在を見えるままに表すことに執着する。

これはファン・Mとの出来事に起因する。ファン・Mとの旅路にて、ジャコメッティは彼が急激に死に向かっていく様子を目撃する。生きている人間が一瞬にして死んだ人間に変わる。死んだ人間はもはや人間ではなく、ただの物質と化す。人間という存在の不確かさへの不安が、彼に一生付きまとうこととなった。

こうして見たままの生きた人間を作る試みが始まるのだが、それは例えばロダンやマイヨールのような古典的なやり方では作ることの出来ないものであった。古典的なやり方において、彫刻は様々な視点からの情報をその身に押し込められるが、それはまさに実物大の梨と同じことで、真に見えるものの姿はそれがそれらしく作られるようにはなっていないのだとサルトルは指摘する。比べて、ジャコメッティの彫刻は一点からの、つまりジャコメッティが見る点からの距離しか持たないという。それゆえ彼の彫刻は近づいて見るための細部を持たないが、その代わり、その距離で見た瞬間の印象を持っている。しかし彼の再現したい印象をもった人間をその距離をもって彫刻にすると、それは微小のものになって最後には消えてしまう。これを大きくするためジャコ

メッティは彫像に細長いフォルムを与える。その姿は人間らしいとはとても言い難いものであるが、細長くなければ現実に似ないのだという。我々の目は見える範囲すべてのものをくつきりと見ることはできない。我々の目の構造を証拠に、彫像の細さはジャコメッティの両眼のヴィジョンの表れであると井原慶一郎氏は指摘する。サルトルとミシェル・レリスはその体はただ細いのではなく、空間を孕んでいることを主張する。削られた細い体の表現は、人間が持つ空間を表すのだという。またジャコメッティは頭部を特別視する。イヴ・ボヌフォワは頭部が人間を表すために必要な要素であることを述べる。加えて頭部には、まなざしがある。死者と生者の違いをまなざしに求めるジャコメッティは、彫刻にまなざしをもつ頭部を与えることにより、生きた人間を作ろうと試みた。

ジャコメッティは見えるものをよりよく理解するために、彼から見えるままに彫刻をした。突如奪われる可能性のある人間の尊厳がどこにあるのかを知るために、彼の前にいる人を見えるままに作ろうと試みた。そのようにして作られた彫像には、印象を伝える距離が、真のヴィジョンを示す細長さが、生きた人間であることを示す頭部のまなざしがあった。ジャコメッティの彫像は、我々に人間の存在を知覚する感覚、人と出会う感覚を提供する。我々がジャコメッティの彫像に興味をもつのは、そこに自分を見るからである。なぜなら我々もまた像と同じで、存在する生きた人間であるからだ。そこにある鏡を意識せずつい見ってしまうように、そこにいる彫像に目を向けてしまうのだ。

はじめに

## 第1章 コルナーロ礼拝堂の概要

### 第2章 先行研究と問題の所在

#### 第1節 コルナーロ礼拝堂の先行研究

#### 第2節 本論文における問題の所在・主張・論証の手続き

### 第3章 ベルニーニ作品における意図的な色大理石の配置

#### 第1節 コルナーロ礼拝堂以外の作品

#### 第2節 コルナーロ礼拝堂における色大理石

### 第4章 大理石の神聖さと神学的メタファー

#### 第1節 石に込められた神性

#### 第2節 光の浸透

### 第5章 聖女テレサとキリストの「一致」

#### 第1節 図像学の観点から見る「ピエタ」との関係性

#### 第2節 隠された人差し指から見る受動性と能動性

おわりに

サンタ・マリア・デッラ・ヴィットーリア教会、コルナーロ礼拝堂の《聖女テレサの法悦》(1647—52)は、17世紀のイタリア、バロック美術を代表する彫刻家・建築家・画家のジャン・ロレンツォ・ベルニーニ(1598—1680)の代表作の一つである。この礼拝堂は、建築、絵画、彫刻を結びつけ、全体が一つの美しい融合体をなすことを意味する「ベル・コンポスト」が最も素晴らしく体现されたと賞賛されている。

この作品の主題は、聖女テレサが実際に経験したという宗教的法悦や、それによってもたらされるキリストとの神秘的結婚を想起させ、神の愛がもたらされているという意見が先行研究の中心となっている。その中で研究者ファビオ・バリーは、コルナーロ礼拝堂の天国の様相およびイリュージョンを現世で理解するためには、建築を形作る物質・石材がもたらす神聖さが重要だと主張している。この主張を頼りに本研究では、大理石の素材や物質の特性を活かした使用がベルニーニの工夫の一つであると考え、この要素も聖女テレサの彫刻の主題と同様、神の愛を暗示していることを指摘する。

まず、ベルニーニの生涯において、色大理石の使用が意図的であるのかを確認するべく、コルナーロ礼拝堂以外の作品における色大理石の配置方法を筆者独自の問題意識によって観察した。それぞれ、作品上方から下方に向かって色彩は段階的に暗くなっていき、光、つまり神の光が浸透していく様を色付けしたものようだ。斑点はその光が凝固したものだということが観察から分かる。それはバリーが指摘するように、コルナーロ礼拝堂においても同様である。しかし、コルナーロ礼拝堂における色大理石は、他の作品と比較す

松永 祐季

MATSUNAGA Yuki

ジャン・ロレンツォ・ベルニーニのコルナーロ礼拝堂における神のメタファー  
—色大理石と聖女テレサの指から—

ると実に多様である。そのため、そのような神の恩恵の凝固と同時に、神学的な愛の炎のメタファーともなっていると考えられる。

次に、神の恩恵と神学的な愛の炎という考察を補強するべく、バリーの色大理石に対する物質的、地質学的アプローチを参照し、論を展開する。ベルニーニと同時代のイエズス会士アタナシウス・キルヒャーは、石の中に見出されたイメージが物質世界（俗世）への光の浸透を示し、神の奇蹟であると結論づけている。また、17世紀に広く受け入れられていたアリストテレスの石の形成論では、神の象徴である太陽によって生じる地球の「呼気」が石を生み出すとしている。実際コルナーロ礼拝堂には、聖女テレサの彫刻の上に自然光を取り入れるための窓がある。光と同時に神がもたらした四大元素（火、水、土、空気）は、太陽と聖女テレサの愛の炎を中心として、神学の概念で神の恩恵とされる水などと紐付き、その関係性が礼拝堂の色大理石の配置方法と繋がっているという意見を提示したい。

転じて、この「神学的暗示」という点では、聖女テレサの右手の人差し指も注目に値すると考え、筆者独自の考察を進めた。通常、この部分は作品正面から鑑賞すると、聖女が着用しているドレーパリーに隠れてしまっていて見えないところだ。しかし、ベルニーニによる聖女テレサの彫刻は、全体的に受動的なポーズを見せながらも、この右手の人差し指のみ故意に突き出しているのである。この部分は先行研究で詳しく述べられておらず、その解釈を試みたい。

近年の研究では、聖女テレサのポーズについて、ミケランジェロの《ピエタ》との形態的および図像学的一致が示されている。この

見解に筆者は、ルネサンスやバロックの「ピエタ」やキリストの死の図像における、突き出た指の表現との関係性を加える。「ピエタ」は完成された殉教である。コルナーロ礼拝堂では、イエス・キリストの苦しみにテレサを結びつけることで、彼女が天上のキリストと共同する2人目の救済者であることを視覚化していると考えられる。したがって、人差し指のみを突き出す様子は、人間の罪を浄化し光で照らすという、唯一の神の恩恵を指し示していると考えられる。この人差し指が鑑賞者に対してほとんど見えないのは、外面的には聖女テレサをよりきらびやかにさせている色大理石が神の光や炎を暗示しているように、神によって燃える内的な魂の上昇を暗示したものであるからだろう。

「ピエタ」における受難は、「受動性」が最も力強いものであるとされてきた。観者も「共に苦しみ」、「感じ入る」ことで、観者自身の受難に関わるようになる。ここでヴォールトに掲げられた「私が天国を創らなかつたら、あなたのためだけに天国を創ることでしょう」という銘文に注目しよう。この言葉は、神が聖女テレサに対して語ったものである。しかしながら、コルナーロ礼拝堂に創造された一つの世界に精神的に入り込み、ここに創られた天上を見出した観者に対するものでもある。これまで述べてきた色大理石における暗示は、観者がまず彫刻を鑑賞して神を見、テレサを通じてキリストと共に苦しみ、この礼拝堂全体をぐるりと主体的に見渡し、ヴォールトのフレスコ画において創（作）られかけている天国の様相を知り、キリストへの救済を願うことで見えてくるようになるだろう。