

大学院博物館資料学の新設

本COEプログラムの拠点の一つである大学院歴史民俗資料学研究科のカリキュラムが、COEの採択および開設10周年を契機に来年度(2004年4月1日)より大改訂される。1993年4月にわが国で最初の資料学研究科として誕生した本研究科は、その教育方針の一つとして歴史民俗資料を専門的に扱える学芸員の育成を掲げた。今回のカリキュラム改訂では、欧米のキュレーターやアーキビストと同等以上の能力と見識を有する研究者の育成を目指す。

改訂のポイントは、従来の「文献史料学」と「民俗民具資料学」の2つの研究分野に加え、「博物館資料学」を新設したことで、博士後期課程の場合、「博物館学特殊研究」はCOE特任教授、「博物館情報学特殊研究」と「博物館展示学特殊研究」は、COE非常勤講師がそれぞれ担当する。これにより、博物館学関係のテーマで博士論文を提出することができる条件が整った。併行して、必修科目の「国際理解」を新設し、ネイティブスピーカーによる語学教育を行う。世界的に活動していくには、外国語能力の向上が必須であり、そのため、英語、中国語、日本語(外国人留学生対象)の3語学を開講する。

新カリキュラムは、世界水準の研究者の育成、ならびにその裾野としての幅広い専門的職業人の養成を目標とする本COEプログラムの研究内容と連動するものである。

2004年度 歴史民俗資料学研究科歴史民俗資料学専攻 博士後期課程 教育課程表(2004年度の入学者から適用)

	授業科目	単 位		担当教員
		講義	演習	
文献史料学	古代史料学特殊研究	4		(休 講)
	中世史料学特殊研究	4		講師 山本 幸司
	近世史料学特殊研究	4	4	教授 三鬼 清一郎
	近世史料学特殊研究	4	4	教授 田島 佳也
	近現代史料学特殊研究	4	4	教授 中島 三千男
	近現代史料学特殊研究	4	4	教授 中村 政則

	授業科目	単 位		担当教員
		講義	演習	
民俗民具資料学	民俗資料学特殊研究	4	4	教授 佐野 賢治
	民俗資料学特殊研究	4	4	教授 香月 洋一郎
	民俗資料学特殊研究	4	4	教授 川田 順造
	民具資料学特殊研究	4		教授 河野 通明
	比較民俗学特殊研究	4	4	教授 廣田 律子
	文化人類学特殊研究	4	4	教授 小馬 徹

2004年度休講

	授業科目	単 位		担当教員
		講義	演習	
博物館資料学	博物館学特殊研究	4	4	COE特任教授
	博物館歴史資料学特殊研究	4	4	教授 田上 繁
	博物館民俗資料学特殊研究	4	4	教授 福田 アジオ
	文書館資料学特殊研究	4	4	教授 橋川 俊忠
	博物館情報学特殊研究	4		COE非常勤講師
	博物館展示学特殊研究	4		COE非常勤講師

	授業科目	単 位		担当教員
		講義	演習	
必修	国際理解	2		専任講師

太字(博物館資料学・国際理解)が新設科目。

文献史料学・民俗民具資料学・博物館資料学の三研究分野の科目選択は受講者がそれぞれの研究テーマに応じて組み立てる。

2003年度 神奈川大学21世紀COEプログラム外部評価

実施日: 2004年2月21日(土)
会 場: 横浜キャンパス21号館
3階 304会議室

2月21日、本学21世紀COEプログラムの外部評価委員である、静岡大学情報学部、八重樫純樹教授および国立歴史民俗博物館常光徹助教授による、本年度の外部評価が実施された。



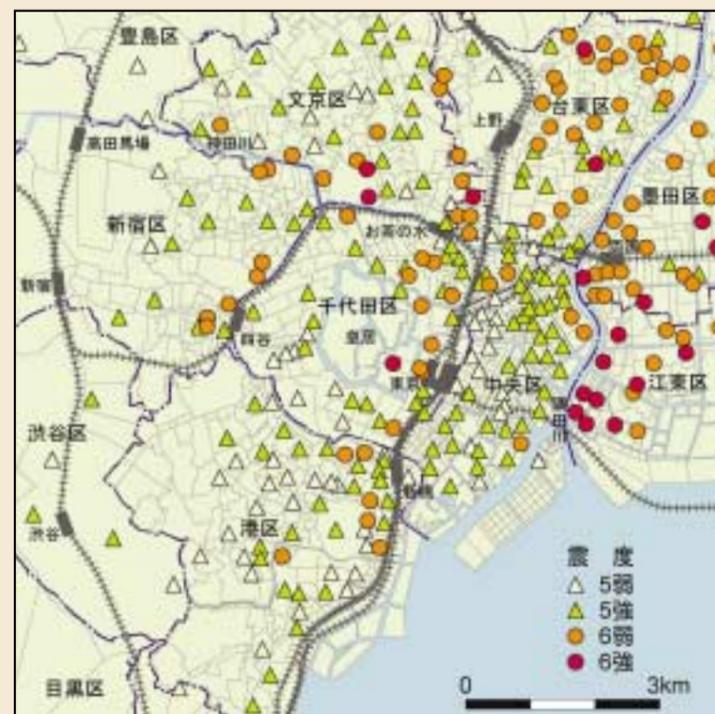
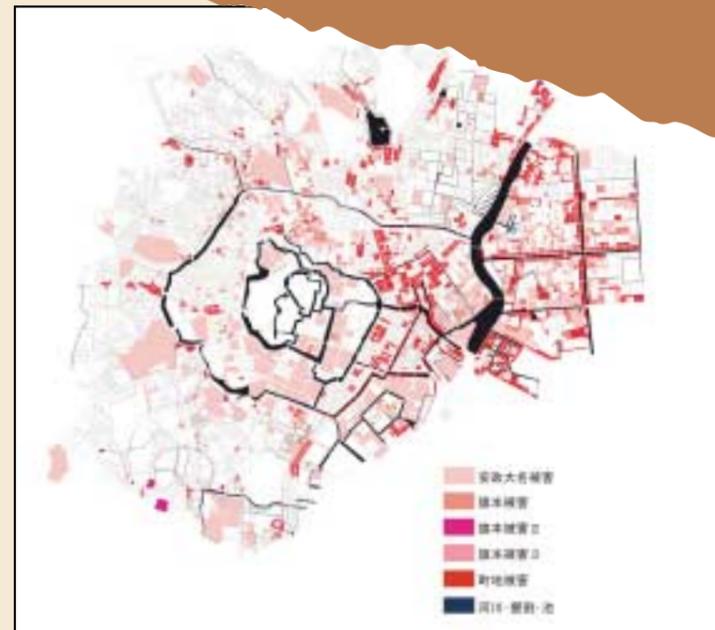
非文字資料研究 No.3

発行日 第3号 2004年3月31日発行
編集・発行 神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化」研究推進会議
The Center of Kanagawa University's 21st.century C.O.E.Program
Systematization of Nonwritten Cultural Materials for the Study of Human Societies
〒221-8686 横浜市神奈川区六角橋3-27-1
Tel.045-481-5661 Fax.045-491-0659 URL <http://www.himoji.jp>



非文字資料研究

The Study of Nonwritten Cultural Materials



巻頭言 3

笠松 宏至 (元神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科教授)

研究エッセイ *ESSAY*

絵画史料と建物の復原 4

西 和夫

紙の造形 いざなぎ流の御幣 6

梅野 光興

伝統芸能とデジタル技術の出会い 8

長瀬 一男

「非文字資料」と歴史学 10

的場 昭弘

「横浜写真」の位置 12

金子 隆一

研究会報告 *SCIENCE REPORT*

可能性の宝庫 「絵引」 14

窪田 涼子

風景印にみる地域の提示 16

須山 聡

コラム 「ボロ織り」から見たもの 19

加藤 友子

フィールド・ノート *Field Note*

奉安殿「発見」記 20

藤田 庄市

海外博物館事情 *Foreign Museums*

フランス博物館の情報戦略 22

フレデリック・ルシーニユ

主な研究活動 24

コラム 佐賀平野の干拓集落の景観を観察して 25

藤永 豪

コラム 煎餅のつやと道具のつや 26

中町 泰子

MAP・写真紹介・COE支援事務担当紹介 27

編集後記

Report & Information 28

表紙写真説明

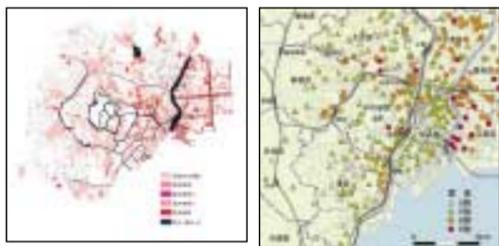


図1 安政江戸地震の被害図 図2 安政江戸地震の震度分布図
(江戸東京博物館作成の基図利用) (中村 操作成)
(国立歴史民俗博物館編『ドキュメント災害史1703 2003』2003年、44頁)

安政江戸地震の被害図と震度分布図

図1は江戸御府内(旧15区)の範囲の大名屋敷、旗本屋敷、町地のそれぞれの被害箇所を色別に示したもので、図2は現代の地形図に安政江戸地震(1855)の震度分布を表したものである。

図2は、地表に現れた被害から一定の基準によって揺れの大きさを判定し、等震度線を結ぶことによって震央を求めるなど、地震のメカニズムを知るために作られたものである。近代的測量機器による計測ができない時代の地震は、歴史資料を活用して、被害分布に基づいて震度分布図が作成される。

図1は、被害の広がりを把握するために、歴史資料の記述をそのまま地図に落とし込んだもので、図2の元となる性格の図である。いわば、同じ資料に基づいて、地震を地面の上(図1)と地面の下(図2)で捉えたものである。眼に見えない地中の奥を文字資料を媒介に記号化する作業では、文字資料の限界と可能性をいやというほど味あわせられる。目的が異なると、図の表現が異なる典型的な事例である。(北原 糸子)

神奈川大学21世紀 COEプログラムに 寄せて 巻頭言



元神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科教授

笠松 宏至

神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科が「人類文化研究のための非文字資料の体系化」によって、COEに採択されたと聞いて、私は二つの感慨を覚えた。一つはこの研究科が誕生したとき、その片隅に籍を置いた一人として、何もかも不統一で不透明であったあの揺籃期を乗り越え、よくぞここまで成長されたという思いである。その成長に何一つ寄与出来なかった自分への悔悟が、その感をさらに強める。

そしていま一つは、プログラムにみえる「非文字」の三文字への懐しみと憧れの入交った一寸甘い感傷である。私は神大以前に公務として30年間、中世古文書の編纂に従事し、今も細々ながら古文書を読むという仕事を続けている。その技能のほどは別にして、少なくとも形の上では「文字」に埋没した研究人生だった。しかしある時期から、文字の向う側にある「非文字」、具体的には音声や行動に惹きつかれ、折紙訴陳状の分析から音声の世界をのぞくという、ささやかな仕事もしてみた。

一つだけ例を挙げてみよう。中世には大量の書状がつくれ、そのごく一部は公文書とは違った伝来の仕方を取りながら今に伝わった。当然ながら書状のほとんどは、私的な使者によって受取人に送られた。多数の史料が語るように、使の「便宜」がなければ、書状を書いても詮ないことであった。そしてこの役目を担った使者は、単なる物理的な運び屋ではなかった。これまたしばしば「委細は使申すべく候」などと記されたように、「委細」「子細」「巨細」は使の「ことば」によって伝達されたのである。一体何が文字で書かれ、何が「非文字」で伝えられたのか。

使者はまたもう一つの意味で、単なる送り手ではない。それは「返書」の持ち帰り人という役目である。書状の行間に返意を注記する「勘返状」や、「即剋」「乃剋」と日付を記す返書の大部分は、使者によって持ち帰られたことは確実であり、稀にはそのことを示す史料も存在する。そしてここでもまた同様の「非文字」がその役目を果たした。

何が「文字」で、何が「非文字」なのか。一見不可能にみえるこうした作業は、きわめて困難ではあるが、100%不可能ではあるまい。その手段は何か。それは、一つには「文字」をさらにさらに深く読み込むことであるが、何よりも肝心なのは、「非文字」を常に意識しながら「文字」に接するという心構えであろう。このプログラムを機会に、是非こうした研究も深めて欲しい。今はもう自分では何も出来なくなった私の願望である。

研究エッセイ

ESSAY

絵画史料と建物の復原

西 和夫（神奈川大学日本常民文化研究所・教授）

1 長崎の出島

長崎の出島は、江戸時代にオランダ商館が置かれた所としてよく知られている。当時は陸から突き出た人工の島だったが、明治に入って北と東が削られ、西と南は埋め立てられて、都市の中に飲み込まれてしまった。すぐ脇を市電が走り、島だった姿を思い浮かべるのはむずかしい。

江戸時代、出島は西欧の情報を受信する基地として大きな役割を果たした。オランダとの交易だけでなく、科学知識の最先端の場所でもあった。だから歴史上とても重要なのに、その割には実態が知られていない。その最大の原因は、都市に埋没して島の姿が消え、当時の建物も失われて様子が全くわからなくなったことである。

そこで長崎市は、島だったことをわからせるようにするとともに建物を復原し、オランダ商館の歴史を展示することにした。2000年春にヘトル部屋など5棟が復原され、今、カピタン部屋などさらに5棟の復原に向けて事業が進められている。

2 出島図

10年以上前のことだが、復原検討の委員会に私をはじめ出て出席して驚いたのは、もうすっかり復原が出来たかのような気持ちに委員の多くがなっていたことだ。みんなが口々に言う。あんなにたくさん出島を描いた絵がある。その通りに建てればいいのだから、復原は簡単だ。

確かに、出島の建物を描く絵は日本だけでなく世界各地にたくさんある。総称して出島図と呼ばれ、研究者の努力によって200点以上も収集された。資料集ともいわれる『出島図 その景観と変遷』という立派な本も出版されている（長崎市出島史跡整備審議会編、中央公論美術出版、1987年初版、1990年改訂版）収録されたカラー図版が、当時の建物の様子を実にわかりやすく示している。この通り建てればいい、と思うのも無理はない。委員たちは、「復原はもう出来たようなものだ。そこでこんなお土産を売ったらどうだろう」、「置く椅子は座りやす

いものにして下さいね」、などという意見を喜々として述べあっている。私が、絵があってもそれだけで復原できるわけではありませんよと言うと、座がすっかり白けてしまった。

3 歴史に忠実に

歴史的な建物の復原が近年あちこちで行われている。復原と名乗る以上、歴史に忠実な復原でなければならない。では、歴史に忠実とはどういうことか。

ひとつは復原の根拠がしっかり揃っていることだ。一般に、発掘成果・古写真・設計図・文献資料などが根拠に使われる。発掘で礎石等が出れば、建物の位置や大きさが判明する。古写真があれば建物の外観、大きさ、仕上げなどがわかる。設計図や文献によって詳細な様子を知ることも必要だ。

歴史に忠実に、そのもうひとつは、根拠をどう使い、どう設計するか、それを慎重に検討することだ。これは研究と呼ぶべき仕事である。時間をかけ、手を尽くして研究し、それをもとに設計することになる。

さて、出島の場合、出島図と呼ばれる絵がたくさんあるため、発掘が必要なことさえ忘れられていた。なにしろ絵は、立体的に描かれていて、とてもわかりやすい。しかし、このわかりやすさが問題だ。これさえあれば十分、と思い込ませてしまうのだ。出島図のようなものを一般に絵画史料と呼ぶが、この絵画史料は、徹底した史料批判がぜひ必要である。

4 絵画史料の限界

出島図がそれぞれいつごろの状況を描いたものか、先学によって一応の検討がされている。それをもとにひとつひとつの建物ごとに、描写された姿を年代順に並べると、奇妙なことに気付く。

例えば建物の色だが、黄色から灰色に、次に黒になってまた黄色にもどるなど、色が次々に変わる。色だけではない。姿も、屋上に物見があったりなかったり、窓が

あいていたりなくなったりする。時代によってそう変化したと素直に受取れば納得もいくが、同じ時代に色が違ったり姿が違ったりする。これはいったいどう考えたらよいか。

建物の例をふやして検討すればするほど矛盾がふえる。ここで気付くのだ。そうか、絵はやはり絵だ。描かれた状況がそのまま忠実だと受取るわけにはいかない。

復原検討チームの美術史の専門家がくり返し指摘したことだが、絵は写真のスナップショットとは違う。実際の姿を忠実に写し取ったものではない。絵を描いた人（作者）や注文主の意向・意志が必ず反映する。現在では写真さえ嘘をつくことが常識だ。その場になかったものをあとから追加したり、じゃまなものを消したりする。まして絵は、描き手（作者）が描きたいものを描きたいように描いたものだ。

もともと絵画は、先行する資料（それは絵だったり文献だったりするが）を反映して作られることが多い。絵はモザイクだったりパッチワークだったりする、とよく言われる通りなのだ。

出島図は、出島絵師と呼ばれた川原慶賀を中心とする工房の制作が多いようだが、一種のスーベニール（お土産）で、建物を何色に塗るか、どんな形状にするか、適宜アレンジされた可能性が高い。買手が喜ぶようにと、それなりの工夫も凝らされただろう。

このように絵画史料は、復原資料としてはもともと限界をかかえているのだ。

5 復原された5棟の建物

ここまで見てくれば、絵があるからといって、そのまま復原できるわけではないことは明らかだろう。にもかかわらず、うっかりすると絵をそのまま信じ込むことがあるのは、絵の持つ魅力のなせるわざだ。文献の場合は厳密に史料批判するのに、絵画史料はそのまま信じてしまい勝ちなのだ。

そうは言っても、出島の場合、良好な復原資料が必ずしも十分ではなく、絵画史料を無視できない。慎重に、憶病なくらい慎重に、取り扱ったのであった。

幸いなことに、発掘によって建物の位置や規模、構造などがわかり、文献資料もあって参考にすることもできた。類例となる建物の調査も多数実施された。時代はやや降るが古写真も検討に加わった。これらがなければ、いくら絵画史料が豊富でも復原は無理だっただろう。

復原は、建築史・美術史・建築設計の専門家たちによる委員会によって慎重に検討され、実施された。具体的な様子は『長崎出島ルネサンス、復原オランダ商館』（戎光祥出版、2004年）に詳しいのでここでは省略しよう。今、大勢の人たちが復原されたオランダ商館の建物を訪れ、楽しんでいるようだ。

非文字資料のひとつである絵画について、出島の復原設計の場合を例にして述べた。もし出島に行く機会があったら、復原された建物をそのつもりでじっくり眺めていただければ幸いである。



2図とも工事報告書による

 出島図の例
（川原慶賀筆出島図・マンハイムライズ博物館蔵）

 復原された建物
（中央がヘトル部屋、その向こうに左から一番船頭部屋・一番蔵・二番蔵、手前右が料理部屋）

研究エッセイ

ESSAY

紙の造形 いざなぎ流の御幣

梅野 光興（高知県立歴史民俗資料館・主任学芸員）

太夫と呼ばれる民間宗教者が、和紙を折ったものを、断ち板（まな板の小さいようなもの）の上に置いて、小刀をあてる。小刀はスーッと和紙の上を動いていくつかの切れ目が入る。この切れ目の入れ方が、その御幣の形を決定する重要なポイントである。切った紙を手にとって、竹の幣串にはさみこむ。傍目には同じように切っているようにしか見えないのに、幣串にはさまれた御幣はそのつど違う形になって生まれ出る。

高知県物部村に伝わる民間信仰「いざなぎ流」には、数多くの御幣の切り方が伝えられている。いざなぎ流は陰陽師の末裔である、と考えられていることから、最近の陰陽道ブームの中で注目を集めているが、さまざまな形の御幣の美しさにも関心がもたれている。

昨年秋、高知県立美術館ホールで、国際的な舞踊芸術家のピナ・パウシュさんとその一行40人ほどが、このいざなぎ流の御幣切りを見学した。一枚の白い紙が、さまざまな形に変幻する。そして、その形ひとつひとつに精神的な意味がある。驚きと感心の声があがり、皆いつまでもその場を離れなかった。まるで手品を見た子どものように。

御幣とは何か。

辞書を引くと本来は神に奉るものの意味であり、麻、木綿、絹、糸などのほか、衣服、武器、農産物、水産物など、神へのありとあらゆる供え物の総称であった。その時、布を串に挟んで奉ったものが、四角形の紙を挟むように変化し、さらに両脇に紙垂を垂らすようになった。そしてその機能も供え物から、それ自体へ神が宿るものへと変わっていった。それが神前に飾られていたり、神殿の奥で御神体に準じた形で祀られる御幣になったのである。

いざなぎ流の御幣は、その変化がさらに進んだ段階のもので、祀りたいカミの種類や使い方によって、御幣の形を切り分ける。天神、山の神、水神、大荒神、木霊荒神、新木、小木、呪詛、六道、四足、道六神、だいばの

人形、不動五大そう、八幡、オンザキ、式王子、高田の王子、五体の王子、大鷹、小鷹、摩利支天、庚申、金神...。御幣はそこに宿す神霊たちの名前で区別され、その種類は130種におよぶとも言われている。物部村のムラヤ家で祀られるさまざまな神霊たちが御幣の形で形象化されているのだ。

一目で何の神かわかる幣は決して多くない。垂れ下がった「下がり」の数、細い切れ目につけられるチヂという折り目の数、そして頭の格好などの抽象的な形によって御幣は微妙に区別されている。切り方は太夫の伝によっても異なるため、ある太夫にこれは何の幣か質問しても、切った本人でなければそれが何の神なのか即座に答えるのは難しい。いざなぎ流にいったいどれだけの御幣の切り方が伝えられているのか、実のところよくわからないのである。

しかし、いざなぎ流の幣を見ていると、何となく、いざなぎ流らしさを感じる。

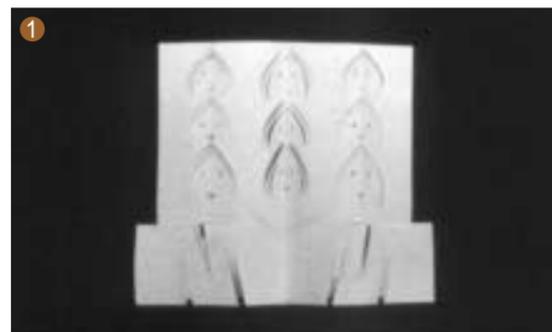
その特徴のひとつは御幣に「顔」があることであろう。小刀の先端で目や口に相当する小さな穴を開ける。三角形の小穴が三つ開くだけで、御幣は「顔」を獲得して人格を持つ。その顔は、私たち部外者に可愛らしく笑いかけているようにもみえる。

ところが、この顔のある御幣がくせ者である。金神、山みさき、川みさき、大天ぐう、きじん、ヤギリヤギョウジン...。私たちの目をひく「可愛い」御幣たちは、いずれも凶暴なパワーを内在した、山や川に潜む精霊たちのものが多い。金神は、人間に災いをもたらす大悪神。山みさきと川みさきは、二つの谷や山が三方から来る所に集まる邪悪な霊たち。大天ぐうは天狗。きじんは鬼神...。顔のある御幣たちは人間を守護する神々というより、下手すると凶悪な力を発揮する山や川の精霊・妖怪たちを表現した幣が多いのである。

顔の多さはその御幣の禍々しさの反映ですらある。山ミサキ・川ミサキの幣はひとつの幣に3つの顔をもつし、何と9の顔を刻むものすらある。9の顔をもつ異形の幣は

キジンの幣、またの名は六ツラ王八ツラ王九ツラ王の幣である（写真1）。物部村の伝説で頭が八つあるヘビ・ヤツラオウをかたどったものである。日本神話の八岐大蛇を想起させるヤツラオウは、山の妖怪たちのなかでも、ことさら強大なものとして恐れられている。

そのような意味で、祭りの舞台の四方に張る注連縄にとりつけるヒナゴ幣は興味深い（写真2）。ヒナゴ幣も3つの顔を一枚の幣に刻むものだが、神楽の舞台の中を守護する、いわばボディガードのような存在である。神楽を妨害しようとするあらゆる邪霊や呪いからこのヒナゴが守ってくれる。人間に味方する者にも顔のある幣があるのだ、と考えると。しかし、ヒナゴは汚れた人間が舞台に近づいてもはじき飛ばしてしまうパワーを秘めている。ヒナゴとは人間の味方なのではなく、たやすく人間にコントロールできない力、その見えない力を、いざなぎ流の太夫が、御幣というかりそめの形に封じ込めて神楽の舞台の衛兵としてあやつっているにすぎないのだ。目に見えないパワーや神霊を、御幣という操作しやすい形に変換するところに、いざなぎ流祈禱の醍醐味があると言えようか。



きじんの幣（高知県物部村別府・中山義弘太夫作）

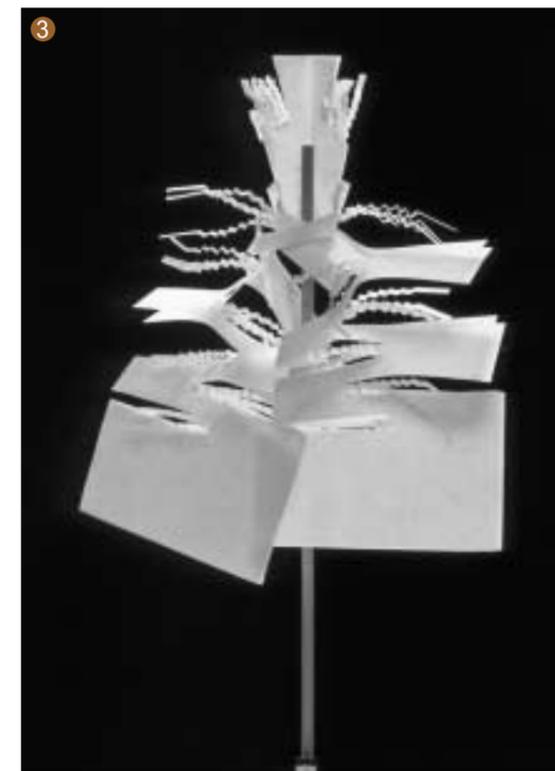


ヒナゴの幣（高知県物部村別府）
四方に一つずつ飾られ、東西南北を守護する。12の顔が並ぶので、「十二のヒナゴ」と呼ばれる。

チヂという折り目も、いざなぎ流の御幣を神職の御幣と区別する特徴になっている。多くのチヂをもった幣は、御幣に言いしれない美しさを作り出している（写真3）。

しかしチヂはただの装飾ではない。チヂの数は、その神霊によって、四つ、五つ、七つ、十二...、と決まりがあり、この数が違ってしまうと別の御幣になってしまうくらい大事な部分なのである。また「くぢ（または「ちぢ」ともいう）は、他の太夫に祭りを妨害されたときにそれを跳ね除ける力をもつので、くぢの折り方がうまくできているかどうかで幣が生き死にするという」（斉藤英喜「伊奘諾流の太夫から学んだこと」『日本文学』1991年6月号）伝えもある。この折り目が呪術的な力の源泉ですらあるのだ。

多様に展開する御幣の「かたち」の世界。かたちは戯れのように変化し増殖していく。このかたちを研究するためには、頭の形や下がりやチヂの数に託された意味の世界を知らねばならない。そのうえで、意味と形の間に関係が法則や傾向のようなものがあるのかを少しずつひもといていくことが必要だろう。



志岐王子の幣（高知県物部村桑ノ川・小松為繁太夫作）
病人祈禱などで呪力を発揮する志岐（式）王子の幣

研究エッセイ

ESSAY

伝統芸能とデジタル技術の出会い

長瀬 一男 (わらび座 デジタルアートファクトリー・チーフディレクター)

私が人の動きをコンピュータに取りこむ機械、モーションキャプチャーに関心を持ったのは、8年ほど前にNHKの放送を見ている事でした。相田洋キャスターがアメリカで実際に体験をして紹介をしていました。身体のあちこちに印になる小さなボールを着けて、何台ものテレビカメラで同時に撮影をする。それをコンピュータの処理で、エイリアンの姿となって「ラジオ体操」をするというものでした。これを見て「日本中の芸能をこの装置で記録してみたい」と思いました。

劇団わらび座は創立して53年の歴史を持ち、秋田県の農村を拠点にして5つの公演班で、創作ミュージカルなど年間900回ほどの公演を行っています。秋田を本拠地にして以来、各地の芸能を教わり、それを基に公演を行ってきましたが、その長年の蓄積が民族芸術研究所に膨大な民謡や映像の資料となっています。私はこれらのビデオテープなどの劣化が進む中、後世に残すためデジタル化に係ってきました。普通、映像は観客の目線から撮られています。習い手にとってお師匠さんの動きは、後ろから見たほうが真似しやすいし、上からの映像は足の動きが見やすいはずですが、モーションキャプチャーなら習い手が必要なあらゆる方向からの記録ができ、伝統継承や教育などの手助けになる全く新しい教材ができます。

平成9年、膨らませてきたイメージを、「民族芸能の3次元デジタル舞踊符の開発と制作」として国の支援事業に応募し採択されました。大学を出て間もない海賀孝明君を中心に秋田大学や秋田県工業技術センターの若い研究者と共同で進めることになりました。その頃の技術では、モーションデータの収録は5秒程度をひと区切りとして収録するのが一般的で、踊り1曲を途切れずに収録するなど不可能に近いことでした。何とか様々な課題を乗り越え、1年後成果を発表することができました。後に海賀君は情報処理学会山下記念論文賞をはじめいくつかの賞を受賞しました。そしてこの技術は国立劇場の新作歌舞伎「秋の河童」の舞台に利用されるなど様々な応用がされました。劇団を本業とする「わらび座」でのモーションキャプ

チャーの活用は3つの方向があります。一つは舞台芸術をはじめ、新しい芸術表現への活用です。新作歌舞伎「秋の河童」ではこの技術が生かされ、CGの河童が舞台上で歌舞伎役者と競演するという事で話題となりました。装置を舞台袖に持ち込み、リアルタイムでCGの河童を動かす、アドリブも含めた掛け合いの面白さを作り出しました。二つ目は民族芸能などの伝承の手助けとなる教材への活用です。新しい記録手法であることはもとより、その記録を基にどのように視覚化するかが求められます。三つ目は芸能の分析や新たな記録手法の研究開発です。これらに関連させながら同時に進めています。

モーションキャプチャーには、光学式、磁気式、機械式などの方式がありますが、国内では光学式が多く使われているようです。光学式は身体に付けた幾つものマーカーを複数のテレビカメラで撮影をしてコンピュータで画像処理を行い、各マーカーの3次元空間での位置を測定することで、コンピュータ上で人の動きを再現したり、アニメーションを作ったりします。一方、磁気式は電磁石を使って磁界を作り、その空間で磁気センサーを身体に付けて動きをデータ化するものです。この二つの方式にはそれぞれ長所、短所があります。光学式の場合は、身体に付けたマーカーがカメラの死角に入ってしまうことがあります、そのためカメラの数を増やしたり、補足を行う必要があります。また、回転の要素を得るには、3点以上のマーカーの位置から計算しなければなりません。そのため処理を行うコンピュータは高度な処理能力が求められます。それに対し磁気式の特徴は、磁気センサーから直接得られる数値が3次元空間での位置情報とともに、そのセンサーがどの方向を向いているかという角度情報をも含むことです。また、センサーが衣装の中などに隠れて視覚上見えなくても問題はありませぬ。どんな形をしている物体でも変形をしないものであれば、1センサーだけで3次元空間での動きを記録することが出来ます。しかし、磁気式には二つの欠点があります。身体に付けた各センサーからはケーブルでコンピュータまで繋がなくてはな

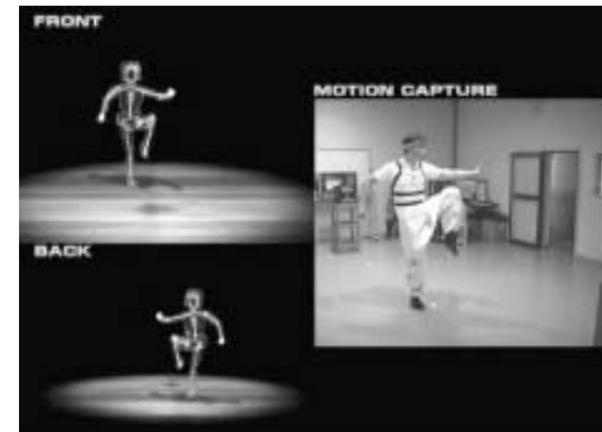
らず、動きが制約されます。さらに、鉄の塊など磁界に影響を与えるものが近くにあると、精度が極端に落ちることになります。建物の鉄骨などの影響を大きく受けることになり、この事があまり使われていない要因のようです。

私たちが選択したシステムは、ワイアレスの磁気式です。欠点は木造のスタジオを準備することで克服しています。実際に収録するなかで、角度のデータの重要性を実感することになりました。人の動きを数値として記録するということは、「各関節の角度の変化を記録する事」と言い換える事が出来るでしょう。近年ロボットの研究開発が盛んに行われていますが、ロボットを動かすには、各関節をモーターなどで角度をかえる事になります。このようなことから、ロボットの研究者との交流も多くなりました。最初にキャプチャーを行ったとき、その回転の要素がうまく記録できているかを確認するために、ロボットのような四角柱を組み合わせたモデルを作成しCGアニメーションにしてみました。そのCGアニメーションをわらび座の踊り手に見せたところ、身体の使い方が良くわかるということになりました。以来、このモデルを踊りをおぼえるための教材などのモデルとして使用しています。「3次元デジタル舞踊符」は身体を、頭、腕、胴、脚の4部位に分け、さらに各動作単位に区切り、それぞれを関節の角度を基に自由に組み合わせることで、踊りの記録や創作に生かせるのではないかと考え提案したものです。

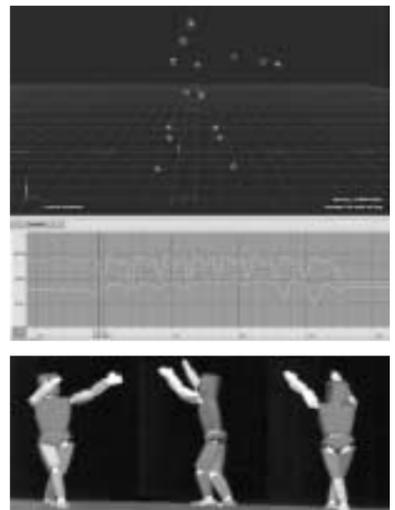
幸いなことに、これまで日本の民族芸能はもとより、バレエやダンス、京劇、一頃大流行したパラパラに至るまで、様々なジャンルの著名な舞踊家の収録に携る機会を得ました。身体に取り付けたセンサーは踊り手の個性も含め、見事にその舞踊の特徴を捉えます。センサーの

データはCGアニメーションとは別に、時系列のグラフとして視覚的に読み取ることが出来ます。そのグラフを読み解いていくとき、その踊りの特徴が見えてきます。北京京劇譚派7代目である譚正岩さんの収録を行ったときは、腰の一点を中心に踊られている特長が見事に捉えられ、譚さんの熟練された技能のすごさに感服しました。踊りの先生が習い手に指導をするときは手本とともに、様々な言葉を使って伝えようとしますが、習い手にはなかなか伝わりにくいものです。先生の言葉の意味することがグラフからわかりやすく読み解けるようになって来ています。

モーションキャプチャーとその周辺技術はまだ未成熟なものです。制約も大きいし、収録の機会ごとに様々な工夫を重ねながらのことですが、大きな可能性を秘めています。今、私たちが取り組んでいることは、この技術とDVDとの組合せです。踊りをおぼえようとする人がコンピュータと向き合うでしょうか？もっと手軽に誰でもが使える仕組みが必要でした。そこで着目したのが、ビデオに替わり急速に普及し始めたDVDです。マルチアングルの機能を駆使して、手元のリモコンで必要な方向からの映像を選ぶことができ、さらに祭りなどの映像もメニュー画面から再生できるようになり、「DVDでまなぶ・おぼえる伝統芸能」が出来上がりました。昨年、秋田県八郎潟町では「願人踊り」「一日市盆踊り」のDVDが制作され、地域の宝が増えたと喜んでいただきました。現在は世界遺産の村、富山県五箇山の芸能に取り組んでいます。人々によって育まれてきた芸能の数々が、その地域に留まらず、誇りや豊かな心を育てます。この技術がその手助けとなれたら良いなと思っています。



京劇譚正岩さんのキャプチャーの様子とCG



ロボット形状のCGモデル

神楽の1部分、腰の動きをグラフ化した例



研究エッセイ

ESSAY

「非文字資料」と歴史学

的場 昭弘 (神奈川大学大学院経済学研究科・教授)

① 歴史学は文字資料のみを対象としてきたか

歴史学は、一般に文字資料を対象としてきたといわれる。しかし、実はこの表現にも歴史がある。固有の意味での文字資料への研究が始まるのは、西欧では一九世紀の実証史学の成立以後のことにすぎない。

もともと歴史学は、王朝成立の神話を流布するための学問でもあり、ある王朝成立の過程をもっともらしく説明するという任務を帯びていた。その限りにおいて、文字資料はあくまでも当該の王朝に有利な資料であり、それ以前の王朝や、他の王朝に関する資料は無視、いや焼却すべきものとされた。

もともと王朝史は文字資料よりも、神話に依存していた。国王として神秘的な力をもつ人物の能力は、資料的に説明のつくものではない。むしろ神秘的な王権は、国王の人格を超越したところにあった。ルイ14世の「朕は国家なり」という言葉は実証を超えていたのである。

しかし、絶対王政にいたる17世紀以降は、国王は神秘的な力によって王権を維持することができなくなり、民衆に国王としての権力を付与させるために王朝の歴史が必要とされたのである。その限りにおいて王朝史にも実証史的な側面が必要となる。数々の啓蒙主義時代の政治的事件が、王権の検閲を経ながらもそれなりに実証的な側面をもっていたのには、そうした理由があった。だから、それなりの資料が王朝の中に保存されていたのである。

フランス革命以後、書物や絵画を含めた資料類の国家による保存が実施されたことは、王朝史から実証史学へと進む大きな基礎を作った。国立図書館、国立美術館、国立古文書館などの設立は、歴史研究を一気に資料研究へと発展させることになる。こうして歴史学と文字資料との深い関係が始まった。

しかしすでに保存された資料の多くは過去の王朝に有利なものであった。このことは文字資料という一見客観的に見える資料も、実は初めから歪められた形でしか存在していないことを意味していた。

しかも、19世紀後半に起こる近代国家の成立により、歴史学はあらたな「王朝」、すなわち国民国家という「王朝」へ資するための道具となった。そのため実証史学の研究には、大方国民国家成立と、その発展を祖述する役割が負わされることになる。その意味で、皮肉にも王朝史がもっていた国家という空間と時間を実証史学も共有することになった。その意味でドイツ史はプロイセン王朝史と交錯し、フランス史はブルボン王朝史と交錯する。

実証史学の発展は、19世紀末のダーウィンの進化論の影響も強く受けていた。一国の発展を進化論的に説明するという方法は、歴史という時間を目的化し、その空間を国家に限定することになった。歴史書が一般に読まれ始めたのは、フランスでもドイツでも普仏戦争(1870年)の後である。その理由は、国民意識の高揚の役割を歴史学が負い、そのために文字資料が駆使し始められたからである。

② 文字資料に抜け落ちた空間と時間

こうして始まった歴史資料学は、最初から国民国家の学という責務を負うことになった。しかしそれは古文書館に保存された資料からいって当然の成り行きでもあった。国民国家が普遍であるという価値意識が与えられれば、自らの資料研究はあたかも客観的な学問であるかのように見える。そこに実は実証史学の陥穽があったのである。

20世紀に起こった二つの世界大戦は西欧に大きな衝撃を与えた。相次ぐ戦争と国家の解体、分裂によって、国民国家は空虚な前提の上にあったにすぎないということが明らかになった。アナール派の歴史学、実存哲学はその間隙をぬって登場した。

歴史はそれ自体目的を持つものでもなく、歴史学の対象空間も国家に限られるものでもなく、それを決定するのは現在生きている人間であるということが20世紀歴史学の最大の成果である。国家や民族は歴史の中に客観的にあったのではなく、それを後から発見したのは歴史家

であるという反省こそ、新しい歴史学の始まりとなった。客観的叙述のための文字資料も、実は歪められた国民意識によって解釈されたものにすぎないということが明らかになったのである。

文字資料という客観的に見える資料が、実は人間という客観的でないものによって見られているにすぎないものであるということは、問題は歴史資料にあるのではなく、それを研究する歴史家という人間の方にあるということの意味している。

こうして時代は、文字資料への物神崇拜の時代から、歴史家自身の世界観による文字資料の解釈の時代へと進んでいった。そしてそれは多くの場合、文字資料そのものではなく、文字資料を読むことによって生じる表象の問題となった。歴史がその時代の人々にどう写っていたかという問題こそ、もっとも切実な問題となったのである。

③ 非文字資料とはなにか

歴史学にとって、文字資料は実はたんなる歴史を知るための媒体にすぎない。同じことは文字でない非文字資料についても言える。文字資料を見れば、そこに真実が隠されているというような素朴な意識をもつ歴史家はおそらく今ではないだろう。

資料は当然歴史学の生きている時代の価値に左右されている。ということはそれを価値たらしめる社会が存在することを意味する。王朝史から見てガラクタだった文字資料は、国民国家にとって重要な資料になった。国民国家の時代にガラクタ同然であった民衆の非文字資料は重要な資料になっている。問題は資料を価値たらしめる社会にあると言える。

とすれば、新たな歴史を開くために非文字資料を見つけるということは、ただたんに新しい媒体をそこにみつけるというものであってはならないはずだ。もちろん、文字資料が消失しているか、そもそも存在しなかった歴史を見るには、非文字資料を見ること自身新たな発見でもあろう。しかし、それとても文字資料が負った欠陥を補うほどのものではない。非文字資料も資料という媒体である以上、そこに時代の価値観が反映されているからである。

『記憶の場』(谷川稔監訳)と言う長大な論文集を編集したピエール・ノラは、「歴史に基づくモデルに対して、記憶に基づくモデルが勝利を収めたのだ」(3巻、岩波書店、2003年、441頁)と述べているが、歴史が「もの」と

しての資料ではなく、「もの」が意味する表象としての記憶の方におもむきを置き始めた以上、歴史は取り扱われるべき資料の側にあるのではなく、取り扱われるべき人間の側にあるといえる。

とすれば、非文字資料を収集し、それを再現することは、おのずとただ単に文字資料の代替、またはそれを補完することだけに向けられるべきではない。皮肉なことに西欧でも、文字資料の収集(特に国民に関する公文書資料、ここで公文書資料という場合、出生証明書、死亡証明書などを指している)は書庫に収集しきれないほど増え続けている。しかも、非文字資料たる景観や、記念碑、建築物の保存などといったもっと大規模の資料の保存も広がりつつある。

文字資料の問題は、けっして残された資料が偏っていたこと、また少なかったことにあったわけではない。問題は、それを解釈する現在に生きた人間の問題意識の不足の側にあったといえる。とすれば、保存することに熱意をそそぐ必要がどれほどあるのかが問われよう。保存維持という物神的側面にのみ目が向けられれば、世界はそれこそ博物館になる。逆説だが、これほど資料が多いということも博物館ですらある時代の価値の反映なのである。

文字資料も含めて、非文字資料にもガラクタがある。そのガラクタを整理せずひたすら集め、整理することはけっして学問ではない。どのような資料を集め、整理するかということは歴史家の世界観にかかっている。歴史にはあえてそうした世界観が求められているのである。文字資料の残存が社会の価値によって決定されたように、非文字資料の残存も価値に左右されている。資料自体は社会の価値観からかけ離れた中立的なものはないということをまず認識すべきであろう。神奈川大学が関係している常民の歴史というマイクロコスモスの歴史でさえ、深く時代の価値に左右されている。何が残すべきものなのか、何が記憶されるべきものかの判断が、歴史家たるものにはつねに求められているのである。COEの非文字資料研究には、やみくもな資料保存ではなく(つまり過去の忘れられた世界の保存ではなく)21世紀に生きる人々の記憶の保存としての役割も負わされているのであることを忘れてはならないだろう。

研究エッセイ

ESSAY

「横浜写真」の位置

金子 隆一（東京都写真美術館・専門調査員）

古写真ブームの名のもとに、幕末・明治期の写真が注目されるようになって久しい。その注目のまなざしは、写真プロパーからのものというより、広い意味での歴史学、民俗学、社会学など人文諸科学の研究者からのものであると言ってよいだろう。そこには、当然のことながら「何が写されたか」といった言わば「被写体」の問題が中心的な興味として成立している。これは写真のもつ記録性の発現であり、写真の本質的な機能にもとづいていよう。

だが「被写体」の問題に終始してしまうのではなく、その写真自体がどのように成立しているのか、また成立してきているのかという問いかけは、写真に写されているものやことを情報として体系化してゆく上で極めて重要なことにならないだろうか。

言うまでもなく写真に写されているものは光学的な事実としてあるわけだが、果たしてそれが言うところの真実（現実）であるかということになると、甚だ相対的なものになってしまう。これは新聞や雑誌などの報道メディアにおける「やらせ写真（演出写真）」の問題として私たちが日常的に経験しているところであろう。

つまりその一枚の写真に写されていない外側 フレームの外側の問題を抜きにしては写真という現象は成立しえないのだということなのである。かと言ってフレームの外側は見えないのであるから、私たちはフレームの内側にあるものやことに拠ってその外側を見極めてゆかなければならないこととなる。

このとき重要になることは、一枚の写真の中にある「まなざし」の質なのではないだろうか。この写真がどのような目的で撮影されたかという背景を知ることや、それに対する価値判断ということが、フレームの内側に見えるものやことに対する読み取りや体系化を成立させる基礎となるはずである。

「横浜写真」と称される一群の古写真の位置が、どのように動いてきたかという歴史を振り返ってみることは、このことを考えるために何らかのヒントを与えてくれるに違いない。

今日「横浜写真」と称される写真は、参考図版として掲げたように、主には明治10～20年代に盛んに製作された外国人観光客へ向けて、ジャパネスクを売り物にしたスーベニール用の写真であり、名所風景や日本の伝統的な風俗をテーマにしており、多くのものがカラー写真を思わせるような色彩が手でなされていると言えるだろう。

ではこの「横浜写真」という総称は当時からあったものなのだろうかということ決してそんなことはない。また製作年代は明治10～20年代がピークとしてあることは事実なのだが、撮影年代となると古くは幕末、明治初頭というものもある。

つまり「横浜写真」と称される写真群は、写真史という「歴史」が記述される中で成立してきたパラダイムを表象しているということなのである。

「横浜写真とは」という問いかけをしたとき、まず最初に規定しなくてはならないのが、その写真が「商品」としてあるということである。これは被写体が人物であろうと風景や風俗であろうと関係はない。

言い方をかえれば、写真館に行って肖像を写してもらい、それを個人的に使う 自身の記念品であり友人へのプレゼントであったり 限りにおいては、その写真は「横浜写真」たり得ないということなのである。ところがその肖像写真が日本人の身体的、風俗的特徴を表わすものとして「商品」化されるとき、それは「横浜写真」として成立することになるのだ。

この「商品化」は、写真が撮影されるときにあらかじめ目的化されている場合と、のちに商品化される場合とがあろう。それは一枚の何気ないスナップ写真が50年も経ったとき、失われた光景の記録としてクローズアップされることと同じプロセスを経ていると言えよう。

さらに「横浜写真」と言った時、その商品を求める客は外国人と規定されるのである。つまり、日本人向けにつくられた商品としての写真は「横浜写真」とは言わないということなのである。明治初頭から写真館で様々な著名人 維新の志士や明治の元勳、歌舞伎役者、芸者な

ど が名刺判の鶏卵紙の印画紙に焼き付けられ「プロマイド」として売り出されていた。これらは同様に商品としての写真であったが「横浜写真」のカテゴリーには入らない。

「横浜写真」において人物の固有名詞は喪失されるということでもあるのだ。

この「商品」として、そして「外国人向け」という二つの側面こそが「横浜写真」というものを写真史の中で位置を曖昧にしてきたと言ってもよいだろうし、また一方では今日における「横浜写真」という総称をもって正統に位置づけることを可能にしたとも言えるのだ。

前述したように「横浜写真」という呼称は古くからあったものではない。それが盛んに製作されていた明治期においてはただの「写真」であったり、また色彩がほどこされていたからであろうが、「写真画」という呼称を散見することができる。

これらの写真を個別的にではなく総称した早い例としては「輸出写真」という言い方がある。これは古写真のコレクターとしても著名な石黒敬七の編による『写真文化図譜』（十一組出版部刊、1943年）に、恐らく芸者と思われる女性の肖像と琴を弾いている風俗の演出写真に対して与えられている呼称として登場している。

この言い方はどうも石黒敬七だけが使っていたようで、一般化した呼称とはならなかったようである。

次にこの「横浜写真」という写真群に対して歴史的な位置づけがはっきりとなされたのは、日本写真家協会が1968年に開催した写真展「写真100年 日本人による写真表現の歴史展」においてであり、さらにそれをもとにした『日本写真史1840～1945』（平凡社刊、1971年）である。これは、日本の写真史に対してははっきりとした歴史観を示した最初の試みであるわけだが、この中で総称的な呼び方はなされてはいないが、明治初期の日本の写真の流れを九州、関東、北海道と三つの地域に分けてた

どり、関東（横浜・東京を中心）グループは「日本の珍奇な風俗を撮影して、スーベニール用アルバムとして売られるようになる。それは文字通りフジヤマ・ゲイシャといった低俗な写真であり、徹底した演出で（中略）写真の買い手である外国人に媚びた卑屈な撮影態度であった」と断罪するかのように位置づけられている。それに対して真正なドキュメントの態度を持つ田本研造らの北海道グループが位置づけられているわけだが、これは1970年前後の文化状況を如実に反映していると言わざるを得ないところだろう。

それに対して登場してくるのが「横浜写真」という呼称なのである。これは写真史家小沢健志が1980年代初めの雑誌連載をまとめた『日本の写真史 幕末の伝播から明治期まで』（ニッコールクラブ刊、1986年、のちに『幕末・明治の写真』ちくま学芸文庫として1997年に再刊）の中で「とくに風俗写真は異国趣味に迎合した、演出作品が多くみられるのでありますが、総じて現代からは、貴重な目でみる明治の資料となっている」と積極的な評価を下し、「私はそれらを『横浜写真』と名称を付けました」と述べている。

この呼称は同じく小沢の責任編集になる、『写真の幕あけ』（小学館刊、1985年）の中でさらに、世界的に流行する旅行写真の一環として位置づけられてゆくこととなるのだ。

「横浜写真」という呼称の歴史は、30年にも満たない歴史しかないわけだが、その成立にはそこに見られる写真家の撮影態度や現実に対するまなざしを含めていかに写真を読み解いていくかという課題が裏打ちされていることがわかるであろう。

非文字資料の体系化という壮大なプロジェクトの中にあって、その資料が同時代的にまた歴史的にいかにも成立してきたかということは、何よりも注目すべき位相としてあるのではないだろうか。



撮影者不詳「南禅寺」1870～80年代
鶏卵紙に着色



撮影者不詳「富士川より見る富士山」
1870～80年代 鶏卵紙に着色



撮影者不詳「結婚式」1870～80年代
鶏卵紙に着色

写真はすべて個人所蔵のもの。これらの写真（3点）のカラーを27頁に掲載しています。

可能性の宝庫 「絵引」

窪田 涼子（神奈川大学日本常民文化研究所・職員）

1963年10月、渋澤敬三は亡くなる6日前、長男・雅英へ葬儀の手配などを遺言するなかで「絵引と富永さんの魚体図譜はゼヒ君が出版してくれ」と言ったという。敬三にとって「絵引」は、長い間暖め続けた末にやっとその姿が見え始めてきた大切な夢の結晶であった。しかし、敬三は「絵引」の誕生した姿をついに見ることはできなかった。『絵巻物による日本常民生活絵引』第1巻は、敬三の死の一年後、64年12月に角川書店から刊行が開始されたのである。

神奈川大学日本常民文化研究所は、82年に財団法人日本常民文化研究所からのさまざまな有形無形の財産を継承して発足したが、その最初の大きな仕事は『絵巻物による日本常民生活絵引』の再版事業であった。この事業の経緯などについては当時編集委員のひとりであった西和夫氏（神奈川大学工学部教授）の研究会報告に譲り、本稿では、研究所に所蔵されている1000点近くの「絵引」画稿整理を行うなかで知り得た編纂のいきさつなどについて簡単に報告したい。

財団法人日本常民文化研究所の前身は、周知の通り、渋澤敬三が学生時代の仲間達と物置の屋根裏部屋に標本類を展示して始めた“博物館ごっこ”に端を発するアチックミュージアムである。敬三は21年、東京帝国大学を卒業し横浜正金銀行に入行、「日本資本主義の父」と称された祖父・渋澤栄一の嫡孫として銀行家の道を歩み始めたが、一方で幼少時からの夢であった学問の道も捨てることができなかった。その夢をかたちにしたものがアチックミュージアム（以下アチックと略す）であった。アチックはその後も仲間（同人）を増やし、当初は郷土玩具を、ついでさまざまな生活・生産の道具 民具を蒐集し、テーマを設定した共同研究を行う本格的な研究所として、33年頃から次第に体裁を整えていく。敬三は銀行勤務に支障のない休日を利用して同人等と共に日本各地を旅し、庶民のくらしに視点を当てた写真、16ミリ映像を撮影した。また当時顧みられることの少なかった所謂^{じかたもんじょ}地方文書に注目し、数多くの史料翻刻を出版した。民具などの物質資料だけでなく文献からも庶民の生活を知ろうとしたのである。アチックでは42年ごろまでに約100

冊もの資料集を刊行する。このような活動をおこなうなかで、敬三の「絵引」は発想されたのである。

「絵引」とは、平安～中世に成立した絵巻物の、主題の背景として描かれている当時の様々な民俗事象を模写の方法で「抜描き」し、その一つずつに番号を付し、名称を与え、索引をつけ、字引のように引けるようにするというものである。敬三はそこから、民具を研究する中で不明なものの回答を得、また庶民の暮らしの歴史の変遷を知ろうとしたのである。

34、5年頃アチックにおいて行われていた草履の一種^{あしなか}「足半」の共同研究のなかで、同人の宮本馨太郎は、風俗史研究者の父・勢助の示唆を受けて絵巻物に描かれた足半を「足半絵画一覧表」にまとめ「足半草履の史的考察」として検討した。また同じ時期、敬三と馨太郎は、同道して歌舞伎小道具師・藤浪家に赴き、藤浪家が家業の小道具製作の参考資料として伝えてきた、小道具・調度類を古い絵画から抜描して編纂した数本の巻物を実見した。これらのことが敬三の「絵引」発想のきっかけではなかったかと考えられている。

先述したように「絵引」が実際に刊行物となったのは64年であるが、その編纂事業はそれを20年以上遡った1940年の「絵巻物研究会」の発足に始まっている。月1回、宮本勢助の架蔵する複製絵巻物を利用して絵巻物ごとに同人で検討、画家で民俗学者の橋浦泰雄が抜描模写を担当した。この時期『石山寺縁起』『絵師草紙』などの四つほどがまとまっており順調に成果が挙がっていたようである。現在、神奈川大学日本常民文化研究所に保管されている「絵引」画稿のうち、100点余りはこの橋浦泰雄の手になるものである。しかしながら戦争激化による「絵巻物研究会」の中断や空襲による大部分の画稿焼失があり、この「絵引」編纂事業は中断を余儀なくされたのである。

45年10月、敬三は幣原内閣の大蔵大臣となり戦後の混乱した金融の建直しを担ったが、46年5月には辞任する。その直後から公職追放となり渋澤財閥も解体されるが、51年の追放解除後から、敬三は財界の要人として数々の要職を歴任するようになる。このような敬三自身の立場や周辺状況の大きな変化のなかで、戦前のアチック時代

のように仲間達と研究に没頭することは困難となっていたが、それだけに戦時中に中断したままの「絵引」編纂への情熱はますます募っていったようで、54年3月に記された「絵引は作れぬものか」という文章で「いちいち絵巻物を繰りひろげて遡らないでも用を便ずる絵引があったらと今でも思っている」とその思いを綴っている。

そして55年12月25日に、再度「絵引」編纂にむけて「絵巻の会」の第一回会合がひらかれる。その後毎月最終日曜日に渋澤邸で開催され、敬三、櫻田勝徳、宮本馨太郎、笹村草家人、宮本常一、有賀喜左衛門、遠藤武、河岡武春等が参加した。抜描模写は橋浦にかえて日本画家の村田泥牛に依頼することとし、渋澤家架蔵の模本を利用して研究会で抜描箇所を決定し次回までに村田が抜描模写を行った。それを検討した上で青焼きにし、事物の類別、番号付、名称決定などを行い、宮本常一が解説のたたき台を作成し研究会で検討し、編纂事業は進んでいった。編纂過程では多くの困難が生じたが、最終的には敬三の判断により進められた。多忙な公務の中、晩年の敬三はこの事業にもっとも情熱を傾けていたという。

敬三の死後、64年に刊行が開始された角川版はそもそも独立した刊行物ではなく、角川書店が刊行を始めた『絵巻物全集』の付録というかたちで出版された。当時の角川書店社長・角川源義は、56、7年頃から角川書店の顧問のひとりに敬三を依頼し、敬三は『絵巻物全集』などの企画をわがことのように喜んでいただいていたという。この『絵巻物全集』の刊行と、戦前から準備をすすめていた敬三の「絵引」構想が合致して、このようなかたちでの刊行につ

ながったものと思われる。

「絵引」は敬三が長年にわたってこだわり続け完成したもので、現在もそのユニークな発想、方法は有効である。特徴のひとつは絵巻物それぞれのストーリーを無視し、描かれたものを「事物」という要素に分解してしまったところにある。分解された要素は、別の視点、別の方法で再構築され得る可能性をもつ。日本農学会賞を受けた『豆州内浦漁民史料』の公刊に際して「論文を書くのではない、資料を学界に提供するのである」と敬三は述べたが、常に多くの人たちと多くの可能性を分かち合いたいと願う敬三の姿勢が「絵引」にも貫かれている。こ



角川書店版『絵巻物による日本常民生活絵引』4（1966年刊）より「540 いただく・かつぐ・だく」。絵巻物『絵師草紙』から、三種類の物の運び方をする人物を抜描きし、それぞれの着物、履物、持ち物などの名称を付している

れから「絵引」を基礎にさまざまな研究が展開されるであろうが、この敬三の姿勢だけは常に意識して継承していきたいと考えている。

参考文献

- アチックミュージアム『所謂足半に就いて』（1936年、のち『日本常民生活資料叢書』第1巻（三一書房、1972年）
有賀喜左衛門「絵引よせて」『絵巻物による日本常民生活絵引』第1巻（角川書店、1964年）
角川源義「あとがき」『絵引』第1巻（角川書店、1964年）
河岡武春「絵巻の会のこと」『新版絵巻物による日本常民生活絵引』総索引（平凡社、1982年）
窪田涼子「『絵引』成立過程についての一考察（1）」『歴史と民俗』16（平凡社、2000年）
窪田涼子「絵巻物から辞書をつくる」『屋根裏の博物館 実業家渋澤敬三が育てた民の学問』（横浜市歴史博物館・神奈川大学日本常民文化研究所編、2002年）
渋澤敬三「所感 昭和十六年十一月二日社会経済史学会第十一次大会にて」『祭魚洞襖考』（1941年、のち『渋澤敬三著作集』第1巻所収）
渋澤敬三「絵引は作れぬものか」『犬歩当棒録』（1954年、のち『著作集』第3巻所収）
渋澤敬三「序」『豆州内浦漁民史料』（1937年、のち『著作集』第1巻所収）
渋澤雅英「序」『絵引』第1巻（角川書店、1964年）
宮本馨太郎「第1巻民具篇解説」『日本常民生活資料叢書』第1巻（三一書房、1972年）

風景印にみる地域の提示

須山 聡 (駒澤大学文学部地理学科・助教授)

風景印は正式には風景入日付印といい、全国の郵便局約1万局に設置された消印の一種である。通常の消印とは異なり、印影にはその地域の自然景観・文化遺産・観光資源・地域にゆかりの人物などが図案化され、その地域に関する情報をコンパクトに提示している。その点では観光地などに設置されている記念スタンプと同種と見なすこともできるが、法的な効力を有する公印であることから、押印した郵便局と日付、すなわち場所と時間を特定することが可能な点が大きな特徴であり、非文字資料としての価値を高めている。風景印は昭和6年の告示第1400号により制定され、戦前には約1200局に設置された。その範囲は国内にとどまらず、台湾・朝鮮・満州・南洋・樺太にまで及んだ。郵便制度は、政治権力の実行支配が及ぶ空間的範囲を示す指標でもある。

筆者が専攻する地理学では、景観(Landschaft)は地域の諸条件を客観的に反映する鏡と長らくとらえられてきた。従って、景観を観察することがその地域の自然・社会・経済・文化的な特性を理解する糸口になると考えられた。事実、水田が広がる農村景観は水が豊富な自然条件を、高層ビルが林立する都市景観は高地代という経済的条件を反映する。

このような景観に対する態度は、景観をリアルで客観的な存在としてとらえる前提に立ち、景観の持つ自然科学的な特性に注目した考え方といえよう。しかし、リアルで客観的な存在である景観をひとまず離れ、人間がイメージする「風景」を考えた場合、それは決して本来の景観とは同一の存在ではない。むしろ人間は自然・文化・社会・経済などのさまざまな景観構成要素の中から、有用な、あるいは意味のある要素のみを選び出し、それらを「編集」することにより「風景」を創造すると考えられる。従って創造された「風景」をその素材である景観と厳密に比較すれば、両者間にはさまざまな差違や齟齬が見いだされるであろう。

「風景」には、景観を観察し解釈した人間の主観的な価値観や意味づけが内在する。さらにそのような「風景」を他者に向かって提示しようとする場合、「風景」の中には「何をさせるか」「どのように見せるか」という、提示主

体の意図が組み込まれ、それが見る者に強要される。すなわち、「風景」は提示者がその意図を主張するために改変され、利用された景観とみなすことができる。

写真や絵画などは、人間のイメージに内在する「風景」を具現化し、他者に対して展示したものと見えよう。このような画像資料は、「風景」を分析する際の適切なテキストである。風景印もこれらと同様の性格を有するテキストであるが、印影の規格が全国的に標準化されているため、データベース化が容易である。加えて全国の郵便局に設置され、広域的な分析が可能である。さらには複数回の図案改正がなされ、地域とその景観の変容、およびそれを「風景」として利用する主体の意思の変化を知ることができる。

もちろん風景印にはリアルな景観の映し鏡としての側面もある。従って、風景印を読み解く際には、自然科学的な意味での景観を観察する視点と、編集が加えられ、展示された「風景」として取る視点との両者が必要となる。この点において、風景印は「風景」を含めた広い意味での新たな景観論、いわば景観のリテラシーを構築するための格好の素材といえよう。

風景印の例として富山県富山市の富山駅前局(平成13年10月1日現行印使用開始)を示した(図1)。この印はJR富山駅の駅弁として有名なますずしをかたどった印形に、着物を着て「富山の菓」と書かれたのぼりを背負った越中売薬と、立山連峰のシルエットを配している。これら3者はいずれも富山県を象徴するモチーフであり、全国的な知名度がきわめて高いと考えられる。

この印を見る者にとって、印影内の構成要素はいずれも「富山らしさ」にあふれている。このことは印をデザインした郵便局職員(局区内の住民を代表すると見なせる)の富山県に対するイメージが、他地域居住者とさほどに乖離していないことを示す。この印は、富山県の玄関口に位置する富山駅前局の図案としてはふさわしい。

しかし印に描かれたような姿をした「売薬さん」は現在はもういない。ましてやのぼりを背負った姿は明らかにテレビの時代劇の影響である。この姿は多くの日本人が抱く越中売薬のイメージに迎合したものであり、決し

てリアルな家庭薬配置員の姿でないことは明らかである。この印はわれわれのイメージする「風景」と、リアルな景観に乖離があることを示す。

次に、過去と現在において描かれた風景の差違を図2・3から検討しよう。両図は北海道苫小牧市の苫小牧局の印であり、前者は昭和9年8月6日、後者は昭和54年11月15日が使用開始日である。苫小牧市は日本最大規模の製紙業の拠点であり、現在でも新聞用紙の国内需要の25%は王子製紙苫小牧工場が供給している。戦前印には、海を隔てて樽前山と恵庭岳を遠景に製紙工場の風景が描かれている。しかし現実には同図のようなアングルで樽前山と工場を眺望することはできない。製紙工場の2本の煙突からは煙が立ち上り、ほかにも2か所から煙が蒸気が噴き出している。高度経済成長期において深刻な公害問題を体験した現在の日本人にとって、煙突や煙、さらには工場は肯定的な景観構成要素とはなり得ない。むしろ快適な地域の環境を破壊する元凶として、これらは排除されるべきものであろう。しかし、当時において煙突や工場は地域の近代化を象徴する景観構成要素であり、濛々と煙を吹き出す煙突は、活気ある工業都市を象徴する風景として住民が誇りとしていたものと考えられる。煙突や煙を強調した構図は、福岡県八幡などの工業都市、同県飯塚などの炭鉱都市の風景印でも顕著に認められる。また、1960~70年代の韓国や朝鮮民主主義人民共和国の切手にも、経済政策や政治的イデオロギーの勝利を強調することを企図して同様の構図が用いられている。

一方、苫小牧局の現行印では、樽前山を背景とする点

は戦前と同様であるが、その他の構成要素は、白鳥、フェリー、防波堤、スピードスケートと、戦前とは大きく異なる。これらは苫小牧の雄大な自然環境を強調すると同時に、苫小牧が港町であり、スポーツの盛んな文化都市でもあることを示そうとしている。印影からは工場が排除されているが、苫小牧の港湾機能およびスケートの振興は、いうまでもなく王子製紙の存在が基盤である。この印は、苫小牧が王子製紙の企業城下町として発展した歴史的な背景をかなぐり捨て、健康で自然にあふれた現代的な都市としての装いをまとおうとしていることを提示している。

戦前の風景印の中でも旧植民地地域の風景印は、支配者である日本の旧植民地地域に対する地域観を端的に示す。旧植民地地域においても通信省の吏員であった郵便局員は、日本人が多数を占めていたものと考えられる。従って、旧植民地局の風景印の多くは日本人によってデザイン、またはデザインのチェックがなされたと考えられるのが順当であろう。

図4はモンゴル国境に近い旧満州国の海拉爾局(康徳3(昭和11)年9月1日使用開始)、図5は旧南洋マーシャル諸島のヤルート局(昭和9年10月1日使用開始)の風景印である。両印とも、現地の景観を背景に盛装した女性を描いている。馬と羊が放牧された広い草原や、アウトリガーを取り付けた小型船が浮かぶサンゴ礁とおぼしき海の景観は、当時の日本人が「外地」に対して抱いた典型的なイメージであったといえよう。また、見慣れぬ民族衣装に身を包んだ女性の姿は、見る者のエキゾチズムを



図1 富山駅前



図2 苫小牧(戦前)



図3 苫小牧(現行)



図4 海拉爾



図5 ヤルート



図6 撫順



図7 長春



図8 那覇(戦前)



図9 京城



図10 那覇中央

揺き立てたことであろう。なかんずく、半裸の女性像は後進地域、あるいは未開の地としての南洋を雄弁に物語るものであった。しかしそれらにまして、印影の下約3分の1を仕切る波形の線が目される。この波形の線は単に印影内を仕切るのみならず、印に空間的な奥行きと広がりをもたらす効果を持つ。これは霞を意匠化した線であり、日本画の画法を流用したものであると考えられることから、これらの印が日本人のデザインである可能性は高い。すなわち、これらの印は日本人局員が抱いた現地に対するイメージに忠実に制作された風景印であるといえよう。

また、日本が旧植民地を資源供給の場ととらえていたこともわかる。図6は旧満州の撫順局（康徳6（昭和14）年4月1日使用開始）、図7は長春局（康徳6（昭和14）年4月1日使用開始）の風景印である。図6には炭鉱の櫓が屹立する様子が示されている。当時、撫順炭鉱は南満州鉄道が所有する大規模炭鉱で、現在も採炭が継続されている。図7には満鉄を走る列車が配されている。この列車は昭和9年11月1日に大連 新京（長春）間で運転を開始した特急「あじあ」と推定される。このほか鞍山局では製鉄所が、沙河口局では鉄道修理工場が図案化されている。旧植民地局、特に満州国や関東軍支配地域の風景印には鉱山や鉄道・港湾のデザインが多用され、資源確保とそのロジスティックスが植民地経営の重要な課題であったことがわかる。

図4・5がいわば異国情緒を強調する図案であるのに対し、外地に「日本」を刻印することを目的とした風景印もある。図8は那覇局（昭和9年6月5日使用開始）、図9は京城（現ソウル）局（昭和6年11月1日使用開始）の風景印である。前者には波上宮の全景が、後者には朝鮮神宮の参道が描かれている。特に京城局印においては鳥居が大きく描かれ、参道の石段の高さが遠近法を利用して誇張されている。さらに図4・5と同様の画法で霞が描かれ、内地局の風景印と区別することが可能なほど「日本的な」図案が、日本領土としての朝鮮を印象づけている。

波上宮は御嶽、朝鮮神宮は南山に造営された。これら

の場所は琉球・朝鮮の信仰においては聖地に位置づけられた。日本政府は現地住民にとっての聖地にあえて神社を置くことで支配者たる日本を強く印象づけたものと考えられる。さらに琉球・朝鮮の首都に位置する郵便局が国家神道を象徴する図案を採用すること自体が、琉球・朝鮮に対する日本の支配を強く刻印する行為であったことに疑いはない。これらの図案は、風景印が植民地支配の手段としても利用されていたことを示す。

沖縄には内地と同様県制が施行されていたにもかかわらず、那覇局では京城局と同趣旨の図案が採用された。このことは、当時の日本政府が沖縄を朝鮮同様、支配の対象と認識していたことを、図らずも露呈している。このような戦前の図案に対し、那覇中央局の現行図案（図10、昭和57年7月1日使用開始）は、沖縄を象徴するデイゴの花とシーサーをモチーフとし、「沖縄らしさ」を強調している。すなわち現在の沖縄は、ヤマトとの同化よりはウチナーとしての独自性を、少なくとも風景印の上では選択したといえよう。しかし沖縄らしい図案の採用は、沖縄への他者の視線、すなわちヤマトからのまなざしを意識したものであることにも留意すべきである。

以上、風景印に提示された「風景」についていくつかの読み方を示した。これらから風景印を読み解く際に注目すべきいくつかの観点が明らかとなろう。第1は編集され描かれた「風景」と、リアルな景観との差違または齟齬である。第2は風景印に描かれた「風景」そのものの時代的な変化である。そして第3は風景印に込められたメッセージ、つまり「風景」の編集者たる風景印制作者たちの地域観や、「風景」を利用し見る者を誘導しようとする彼らの意図である。

本文で示したように風景印には明瞭な地域差や時代差、そして地域的な特徴が読み取れる。風景印に内包されたこれらの特性を、旧植民地を含めた広域的スケールで解読し、体系化する必要があると筆者は考える。それらの作業によって、景観・環境と人間の関係性がより明確となろう。とくにリアルな景観が、「風景」として創造・利用され、その読みが風景印を通じて見る者に強要されるプロセスに注目してゆきたい。

付記：本文に掲載した風景印の印影は以下の文献に依拠した。

橋本 章監修 1976 『戦前の風景スタンプ集』日本郵趣出版。

山本 昂編、友岡正孝監修 2001 『新版風景スタンプ集 北陸・東海・近畿』日本郵趣出版。

山本 昂編、友岡正孝監修 2002a 『新版風景スタンプ集 北海道・東北』日本郵趣出版。

山本 昂編、友岡正孝監修 2002b 『新版風景スタンプ集 中国・四国・九州・沖縄』日本郵趣出版。

Column 「ボロ織り」から見たもの

加藤 友子（神奈川大学日本常民文化研究所・職員）

経系に麻か木綿糸、緯糸に細く裂いた木綿を織り込む「裂織り」。東北地方などに広く分布する織物であるが、数年前から手芸のリメイクやリサイクルといった点から注目を浴びている。

昨年の10月より私の職場である日本常民文化研究所では、布をテーマにした展示を催し、そこで数点の「裂織り」を紹介した。この「裂織り」は「ボロ織り」とも呼ばれ、祖母・白石はるじが所持していたものである。こたつ掛け、ふとん地、帯などとして昭和50年頃まで使用していたもので、きれいに洗濯されて大切に茶箱にしまわれていた。展示を担当した私は、布と女性に係る多くの話を祖母から聞くことができた。

祖母が生まれ育った長野県佐久市内山（旧南佐久郡内山村）は、JR小海線中込駅から東へ15キロ程入った山間部である。かつては養蚕や炭焼きが生業であった地域である。木挽職の父、機織の母の間に8人兄弟の長女として明治39年に生まれた祖母は、口減らしのために9歳の時から子守り奉公に出され、12歳から25歳まで製糸工場の女工として働いていた。炭焼き検査員の白石甲子蔵と結婚後は、家や土地を借りて養蚕業も行ないながら6人の子供を育てあげた。こうした暮らしを支えたのが「ボロ織り」であった。祖母が用いた「ボロ織り」の材量は、どうしてもなく擦り切れて着られなくなった着物であり、紐状に裂くと10cm程で切れてしまう「ボロ」であった。祖母は死にかけた布を「ボロ織り」として再生したということになるが、もったいないとか資源リサイクルなどというレベルではなく、こうしなければ生きていけなかったという。

昭和30年代まで内山では「ボロ織り」を暮らしの中で使用していたことを祖母から聞き、ぜひ展示したいと思い、昨年の6月に「ボロ織り」の収集を試みたが、もうすでにほとんどの家で捨てられてしまっていて集めることができなかった。懐かしい温かみを持ちモザイク柄のような色彩の美しい「ボロ織り」がなぜ捨てられてしまうのだろうか。

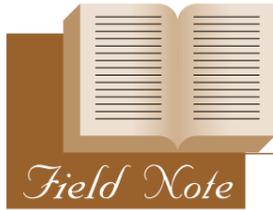
祖母から聞いたこんな話を紹介しよう。昭和35年頃の冬、当時高校生であった祖母の娘が「かーやん、こたつのボロとっておいてな」とマチに住む友人を呼ぶ前の日に言った。内山から見てマチとは、街道沿いの野沢や白田、小諸のことである。マチの人はこたつのボロ＝ボロ織りの存在を知らない。貧乏を隠す娘ではなかったが、「ボロ」だけはとても恥ずかしく、マチの友人には見られなくなかったという。つまり、この地域では暗黙の内に「ボロ織り」を貧困の象徴として外には出せないものとして扱っていたのではないだろうか。仮に私がある家から「ボロ」を見つけたとする。そうすると、現在はそうでなくても「あの家も貧乏だったんかね」という烙印が押されるということになるのだろうか。このようにして「ボロ織り」の存在は隠され、捨てられる。

とある日、98歳になる祖母に「今まで生きてきたなかで、いつが一番幸せだった？」と尋ねると「そうさなあ～、糸とりさいってたころさな。ふとん持っていくわけではなく、ご飯は出るし、糸さえとってればよかったからなあ。優等工女で皆大事にしてくれたし、皆勤賞で筆筒さもらったしなあ。なんてってもかーやんや弟達さに金を自由にくれてやれたからなあ。とっても幸せだったあ。」と「ボロ織り」をなでながら意外な答えを返してきた。不自由なく息子夫婦と曾孫に囲まれた現在の暮らしよりも、自らの稼ぎで家族を守り養っていたころが幸せだったという。

糸とり・機織・仕立て…かつて女性の自立は、布に係る職業に就くことで可能となった。一人の人間として認められた喜びなのか？ 女工のときにもらった皆勤賞の筆筒、暮らしを支えた「ボロ織り」を祖母が捨てられなかった本当の理由を垣間見たような気がした。



ボロ織り 木綿だけでなく、着古したセーター等の毛糸も、緯糸としてボロ織りに利用した。



奉安殿「発見」記

Field Note

藤田 庄市 (写真家)

旧樺太(現ロシア南サハリン)の海外神社跡調査(2003年9月)の折、思いがけないものに巡りあった。奉安殿である(21頁写真参照)。イゴール・サマリシ=サハリ州立郷土博物館歴史記念部長に案内されるがまま、七つの奉安殿を見た。あるものは住宅街で倉庫として使用され、あるものは荒野に放置されていた。真岡(ホルムスク)のそれはエンタシスの柱をもったモダンなものだった。

初めて見たのは泊居(トマリ)であったが、奉安殿といわれ、ハッと気づいた。自分はこれまでに奉安殿の名も機能も知っていた。しかし、奉安殿を博物館などで見たことはなかったし、写真でも記憶がない。俄然、興味がわいた。日本国内の奉安殿はどんなものだったのだろうか。そんな疑問を帰国してすぐ、森端枝氏(日本神道思想・近世国学、茨城大学)にメールしたところ、即座に実物の在り場所を教示された。これにはびっくりした。中島三千男、富井正憲両氏ともども、時を移さず森氏に導かれて見学に出かけた。

それは横浜市郊外の旧家(三澤芳夫家)の元土間に保存されていた(右下写真参照)かつて田奈小学校にあったものだ。見て、アレッと思った。木製の神社様式である。高さ1メートル95センチ、間口1メートル7センチ、奥行き60センチ。旧樺太で見たものとは似ても似つかぬ姿である。もっともこの奉安殿、雨曝しにするのはもったいないからと、6坪ほどの建物を建ててその中に安置されていたという。では旧樺太で見た奉安殿の内部にミニ神社様式のものがあったのだろうか。それにしても狭すぎる。この問いに、ちょっとしたヒントがないわけではない。サマリシ論文によると、ヨーロッパ建築様式で造られてきた南樺太の奉安殿は、1930年を境に神社様式に変容したというのである。一方、田奈小学校の奉安殿は1933年から1934年頃に地元の腕のいい棟梁が造ったとのこと²。となると、皇国史観と国家権力が緊密に結びつく時代の風潮が、奉安殿の神社様式化を促し、その結果、この奉安殿やサマリシ論文の該当物(未見)になったのであろうか。

ところで、旧家に奉安殿が残った理由である。これはひとえに先代当主・三澤重元氏(故人。元横浜市議)の

才覚による。敗戦の折、田奈小学校の教師達は「天皇を神格化し、武運長久と米英撃滅を祈願した奉安殿を残しておいては、進駐してくるマッカーサーからどんな難くせをつけられるか判らないし、ひどい罰を科せられるに違いないと恐れおののいていた⁴。そこで奉安殿を燃やしてしまおうということになった。その準備のさなか、ちょうど通りかかったのが三澤氏である。「いくら敗れたりとはいえ、神殿を燃すのは気がとがめる。そのうえ、作品としても立派な造りのものだ⁵。灰にするのは惜しいと、三澤氏が引き取ったというわけだ。いい度胸である。

三澤氏、かといって皇国史観を持続していたわけではない。自然体で保存したまでのことで、いずれ庭に出して稲荷でも祀ろうかと考えていた。それも実現しないうちに逝ってしまい、奉安殿は元の土間に相変わらず鎮座坐しましている。歴史の証人、有形文化財として価値があると思うのだが。

1 イゴール・サマリシ「南サハリンにおける天皇制イデオロギーの物質的遺構」『サハリ州立郷土誌博物館通報』第5号・1998年)。ムカイダイス氏(神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究院院生)の試訳による

2 三澤重元『想うままに』自費出版。1982年

3 永原慶二『皇国史観』岩波ブックレット。1983年

4 2に同じ 5 2に同じ

調査にあたり、三澤芳夫氏には格別の御配慮を賜った。厚く御礼申し上げる次第である。



奉安殿 アジア太平洋戦争末期には、都市部の学校の「御真影」が疎開してきた。

旧樺太の元奉安殿

今回の調査において七件の元奉安殿を調査した。すべてコンクリート構造であり、泊居(トマリ)のものは高さ3メートル、間口2メートル30センチ、奥行き2メートル90センチの大きさを有していたが、他の6件もほぼそれに準じる規模であった。6件について写真で紹介をする。尚、南サハリンの日本統治下における近代建築についての調

査研究(神社や奉安殿を含む)は、北海道大学の角幸博、井濶裕らによって、精力的に進められている。最も新しいものに井濶裕、角幸博「ON THE INVESTIGATION OF JAPANESE HISTORIC BUILDINGS IN YUZHNO-SAKHLINSK」(日本建築学会計画系論文集、第571号、2003年9月)がある。



旧泊居町(現トマリ)



旧泊居町大字追手



旧野田町(現チェーホフ)



旧真岡町(現ホルムスク)



旧敷香(現ホロナイスク)にあった奉安殿(写真右)。現在はユジノサハリンスク市の郷土博物館の庭に展示



旧大泊町(現コルサコフ)

海外 博物館 事情



フランス博物館の情報戦略

フレデリック・ルシーニュ (COE 研究員・RA)

フランスの博物館の情報戦略は多様な側面を含んでいる。そこで、今回はフランス博物館のインターネット上の情報戦略というテーマに絞って報告していこうと思う。行った作業はフランスの博物館や文化行政のウェブサイトを検索したものである。サイトの中に多く出てくる写真、画像やヴァーチャルツアーなどを見ると、インターネットというメディアを通してフランスの博物館や文化行政が訪問者に向けてどのような情報を提供し、なぜそれを提供しているか、という問題を考えてもらえる。博物館の内部の活動を直接見学できなかったので、「参観者」の立場でフランス博物館の情報発信の技術や計画を観察してみると、幾つかの特徴を見つけることができる。それは博物館・地方公共団体・中央行政という三つのレベルで、それぞれの役割があるということである。したがってこのレポートでも、問題をその三つのレベルで分けて、まず幾つかの博物館のウェブサイトを紹介したあと、次に地方分権化の流れで文化事業における地方公共団体の新しい役割を検討し、そして最後に文化省とその管轄下にあるフランス博物館局・国立博物館連合の重要な働きを紹介することにする。また、この文章の中に使われている「博物館」という言葉は、普段「美術館」という別称で表現する文化・教育機関を指す場合もあることを、はじめに断っておきたい。

現在フランスで最も重要な民俗学博物館と民族学博物館は移設の真っ最中である。前者、国立民衆芸術・伝統博物館(あるいは「国立民間芸芸・伝承博物館」、Musée National des Arts et Traditions Populaires)はマルセイユに移り、ヨーロッパ・地中海文明博物館(Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée)と名を改めて2008年に開館する予定である。後者、アフリカ・オセアニア芸術博物館は人類博物館の豊富な民族誌学的コレクションを受け継いだ形で、エッフェル塔の近くに2006年の開館を目指しているが、今度の名前は「ケー・ブランリー博物館」(Musée du Quai Branly)と改まる。両者とも巨大なプロジェクトである。ここで注

目すべきものは、新しい博物館がまだ開館されていなくてもそれぞれのウェブサイトがすでに存在し、構築中のプロジェクトをインターネットでフォローできることだ。たとえば、ケー・ブランリー博物館の工事現場をライブ・カムで観察ができるのだ。

フランスの博物館は多種多様であり、またそれぞれが異なる省庁に属している。国立博物館の多くは文化省(最近、文化・コミュニケーション省と改名)の管轄下であり、多量の情報を提供するウェブサイトを持っている。ルーブル美術館のように、多言語の機能で、3D案内やヴァーチャルツアーを楽しむことができる。このような徹底した博物館案内は外国人訪問者の関心を呼び起こすためであることは言うまでもないが、ギメ美術館(国立アジア美術館、Musée Guimet、パリの人類博物館の近くに設置している)のほぼ全館を見せてくるヴァーチャルツアーにはやはり驚かされる。

通常、法人博物館や私立博物館の資格を持つ「エコ・ミュージー」、「社会」博物館や科学技術博物館はだいたい国民教育省の管轄下にあるようである。ウェブサイトは機能や画像がシンプルであるほど、逆に家庭的で親しみやすい雰囲気をつくる側面もある。例えば、アルザス地方のエコ・ミュージー(Écomusée d'Alsace)のサイト(<http://www.ecomusee-alsace.com/carte/accueil.asp>)を見れば分かるが、そこに載せてある地図はわざと繊細に描かれたように思える。

1980年代はじめに採り入れられた行政の地方分権化は、当初から博物館の活動に影響を及ぼした。行政の地方分権化によって責任が再定義された地方公共団体は、その地方の文化事業の活動を振興しようとしており、また各地方に設置してある地方文化事業局(Direction des affaires culturelles、文化省の管轄下)も、特に「社会」博物館を積極的に支援しているようである。その「社会」博物館とはエコ・ミュージーをも含むカテゴリーで、考古学、歴史、装飾美術や民芸にまで広がり、地方、産業、都市民俗学を扱っている。参考として、ラングドック・

ルシオンの地方文化事業局のウェブサイトには、博物館の臨時展覧会などがきれいに紹介されている。

同じ地方レベルで注目すべき点は、幾つかのローカルな博物館にある絵画や彫刻を、一つのテーマを軸として集めた、いわゆる「ヴァーチャル博物館」を見せてくれるサイトである。このような試みはまだ少ないようであるが、興味深い。例えば、中央地方の博物館のコレクションを見事に紹介する「子供への眼差し、子供の眼差し(Regards sur l'enfant, regards d'enfant)」というヴァーチャル展覧会を見ると参考になる(<http://www.musees.regioncentre.fr/defaulttest.php>)

また、地方の博物館の活動を支えているのは、エコ・ミュージー・社会博物館連盟(FEMS、ブザンソンに設置)と、科学技術博物館のために情報資源センターの役割を果たす博物誌学協力・情報局(OCIM、ディジョンに設置)という教育機関である。この二つの機関は博物館の学芸員に向けてインターネット上の情報戦略に関する重要な情報や講座も提供している。博物誌学協力・情報局のウェブサイトは、地方の科学技術博物館の展示のあり方を知るためにも重要な写真集を一覧している(<http://www.ocim.fr/sommaire/centre/photos.html>)。ここには情報戦略に対する積極的、かつオープンな扱い方の姿勢が窺える。

最後に、民俗学の部門の場合は、地方民俗学振興法人(Ethnopôle)の活動も注意を払う必要がある。たとえばエステュアリウム法人のウェブサイト(<http://www.estuarium.org/site/default.htm>)はロアル川河口の民俗学的調査を行うこのEthnopôleの最新活動を紹介しているが、最先端の研究者とローカルな博物館との連帯の密接さが窺える。

	1	Dénomination	lit-clos
	2	Lieu d'exécution/utilisation	Finistère:Léon (lieu d'exécution)
	3	Lieu de conservation	Quimper;musée départemental Breton
	4	N° inventaire	R.2002.00.33;125(Numéro de dossier)
	5	Notice complète	

フランス博物館局物品データベースのファイルカードの一例。フランス語の表示の意味は次の通りである。

1. 名称:《リ・クロ》、「閉ざされた寝台」
2. 創作場所・使用場所: フィニステール県にあるレオンという町
3. 保存場所: カンペールのブルターニュ県立博物館
4. 目録番号: R.2002.00.33;125 (ファイル番号)
5. 詳細説明【注意: ここには詳細表示を省いたが、ウェブサイトでは一頁ぐらゐの詳細が表示されている】

参考文献 ジャック・サロワ著、波多野宏之・永尾信之訳『フランスの美術館・博物館』東京:白水社、2003.10。(文庫クセジュ;867)

主な研究活動

全体会議

第6回 1月31日（於：横浜キャンパス1号館 804会議室）

研究会

全体

高橋 郁夫（弁護士）（1月31日）
知的財産権に対する技術のチャレンジ

班

富澤 達三（1月31日・1班）
画像資料のデジタル化

知的財産権について説明する高橋氏

現地調査（平成15年12月～平成16年3月5日実施分）

佐々木 睦	中国（広州・香港）（平成15年12月25日～12月30日）
広州・香港の祠廟における画像調査、およびデジタル記録の実施	
福田 アジオ、菊池 勇夫、田島 佳也	沖縄県那覇市および周辺地域（平成16年1月8日～12日）
沖縄における画像資料の所在確認と収集	
北原 糸子、原信田 實	東京都内（赤坂、上野、千駄木、日暮里、王子、佃島）（1月18日）
『名所江戸百景』が描かれた場所の現況の確認調査	
須山 聡	鹿児島県名瀬市・和泊町・知名町・大和村・住用村 各市町村の教育委員会他（1月18日～23日）
渋沢コレクション写真の撮影地確定の為の調査	
河野 通明	青森県三沢市、岩手県北上市（1月22日～24日）
小川原湖民俗博物館、岩手県立農業博物館における初摺白などの計測と撮影	
梅野 光興、長瀬 一男、廣田 律子、山口 建治	中国（江西省 南豊県 石郵村）（1月22日～27日）
中国で行われる旧正月の祭りに登場する翁と鬼の動きの調査研究	
山口 建治	大分県中津市 北原原田神社（1月31日～2月2日）
人形芝居の調査研究	
北原 糸子、原信田 實、富澤 達三	アメリカ（ワシントン・ニューヨーク）（2月22日～28日）
ブルックリン美術館、スミソニアン博物館などにおける『名所江戸百景』（版画）の閲覧、アメリカの災害景観に関する社会認識調査	
八久保 厚志	鹿児島県鹿児島市、名瀬市（2月25日～29日）
鹿児島県立図書館における景観資料の収集、奄美大島諸島の海岸集落の景観変化の調査	
河野 通明	宮城県仙台市、多賀城市（3月1日～3日）
仙台市歴史民俗資料館、東北歴史博物館の初摺白・馬鞆の調査	
佐野 賢治、田上 繁、中村 政則、的場 昭弘、F・ルシーニュ	中国雲南省昆明市・麗江県（3月3日～12日）
東巴関係資料の現地調査及び資料のデータ化・検索法、展示法、教育普及活動の調査	

佐賀平野の干拓集落の景観を観察して

藤永 豪（COE研究員・PD）

年明け早々、有明海沿岸の干拓集落へ景観観察に出かけた。自ら景観を撮影することで、今後の「澁澤写真」の分析にむけて、何かしらヒントを得られないかと考えたからである。周知のように、有明海沿岸は中世より干拓が行われ、現在でもこれに由来する地名が残っている。佐賀県内では「搦（からみ）」・「籠（こもり）」、福岡・熊本両県では「開（ひらき）」・「新開（しんぴらき）」、長崎県では「籠」・「開」といった地名が存在する。

今回の景観観察では、佐賀平野の干拓集落を巡った。地元の高校以来の友人に頼み込んで車を出してもらい、私自身は図々しくも、カメラと2万5千分の1地形図を手に助手席におさまり、偉そうに友人に指示を出しながら沿線の景観を撮影した。撮影のポイントは、前夜、布団の中で地形図を眺めながらある程度決めていた。前述した「搦」・「籠」の地名は第二次世界大戦以前の干拓集落に多くみられるため、現在の海岸線より多少内陸に入った地域に分布する。一方、戦後の干拓集落は、当然ながら海岸線に沿って分布し、「搦」等の地名はみられない。しかも、それぞれが塊村と列村という異なる形態を示しており、その景観上の違いを撮影しようと考えた。

写真1は東与賀町の搦集落の家屋景観である。入母屋造の家屋が集まり、小塊村を形成している。近世から戦前にかけて成立した干拓集落の典型的な景観事例である。しかしながら、近年では佐賀市や久留米市などの近隣の都市部へ通勤する住民が流入し、新たな住宅景観が作り出されている（写真2）。このように佐賀平野には新旧混合の集落景観が広がる。これに対し、写真3は戦後造成された干拓地で、白石町新拓集落の景観である。幅員の広い直線道路に沿って、切妻造の似たような家屋が並んでいる。極めてシンプルな集落景観である。戦後の干拓事業は食糧増産と開拓を目的とし、国や県が中心となって進められた。したがって、この景観は効率性や合理性など経済性に重きをおいた農業政策の中で形成されたものと考えられる。

家屋と集落景観だけの比較だが、同じ干拓集落でも、事業主体、政策、経済状況、歴史的経緯など様々な要因が景観の特徴と差異を生み出していることに気づく。しかも、新興住宅地が出現するなど、絶えず景観は時代の波にさらされており、変化し続けていることを痛感させられる。このことは他の景観からも読み取れた。

この他に、景観というわけではないが、一つおもしろい写真が撮れた。写真4は新拓集落の北側を流れる用水路の傍に立てられた看板である。ここには、ジャンボタニシ駆除のために放流されたスッポンの捕獲を禁止する文章が記載されている。ジャンボタニシは学名をスクミリンゴガイといい、南米から食用として輸入されたが、稲苗を食べるために、農家はその駆除に苦慮している。その対策としてスッポンが放流されたわけである。この写真の中の一枚の看板から、地域における生態系の変化と人の関わりを垣間みることができる。

今回の景観観察が、「澁澤写真」の景観分析において、どれだけ役立つのか、はなはだ心もとない。しかし、一枚の写真の中に切り取られた景観には膨大な量の情報が隠されており、それを読み解く困難さとおもしろさを改めて認識することができた。

写真1



東与賀町搦集落の家屋景観

写真2



搦集落に隣接する新興住宅地

写真3



白石町新拓集落の景観

写真4



スッポンの捕獲禁止を呼びかける看板



Colanin 煎餅のつやと道具のつや

中町 泰子 (COE研究員・RA)

小麦煎餅の製造に使用される鉄の成形道具「カタ」についてうかがうため、京都市伏見の煎餅店を訪ねた。製菓道具のカタとは、一般的には金属、陶、木材などから成る多様なデザインの菓子成形器を指すが、ここで取りあげるカタとは、煎餅の形を決める鉄製のものである。シンプルな円形の平型煎餅用で一丁が約1500グラムと重いが、職人はこれを易易と火床の上で操る。カタはアタマとハシに分かれる。開閉する凹凸のついた皿のような先端部分は、煎餅種を流し込む「アタマ」、そこに鉄のように交差して付けられた持ち手は「ハシ」という。

伏見稲荷参道の商店街にある宝玉堂は、昭和9年以前の創業で、店内の火床では毎日父親と長男の二人の職人が交代で煎餅を焼き、その姿は参拝客、通行人からよく見える。

この店の主力商品は伏見稲荷にちなんで名付けた「いなり煎餅」で、いわゆる味噌煎餅なのだが、なにより表面のつやが命だという。煎餅表面の磨いたようなつやは、下準備を施されたカタのつやから生まれる。「カタのつや」とは、アタマの内側に付けた油膜のことであり、この油膜付けの作業は「つやつけ」と呼ばれる。つやつけが成功すると、翌日の焼成時に生地はカタからきれいにはがれて表面に照りが生まれるが、失敗すると剥がれにくく、表面も美しくない。

つやつけ作業を見せていただいた。まず翌日使用する予定のきれいに洗浄したカタを取り出し、火床のバーナーの上にかける。この日はいなり煎餅のうちの一つ、辻占煎餅用のカタを12丁用意した。職人は、火にかけたカタを煎餅を焼くときと変わらない手順でくるくると回転させ、温めていく。しばらくこうしてから、十分に熱くなったことを確かめるため、一丁のカタを下ろしてアタマを開き、まるでカタの声でも聴いているかのように頬をはさんでじっとする。勿論、熱した鉄に頬は触れていない。間近にした鉄と頬の間の熱気を感じ取っているのだ。まだだ、と感じると火床の上を下ろし、十分だと感じればハケでごま油を塗りだす。開いたアタマの内側に、均一になるように油を塗りつけ、また火にかける。次々に塗り進めるうちに、先にバーナーに返したカタからは油の煙があがり、店内にはごまの香りがぷんと漂いだす。カタンカタンと火床に並べたそれを、右から左の方向に規則正しく流していく。ハケで油を塗りつけ、再び火にかけ固着させ、また油を塗布する作業を繰り返すうち、そこにはテフロン加工に似た油膜が現れる。これがつやである。きれいにつやが付いた二枚の盤面は、磨いた鏡のように滑らかに輝く。

カタを火から下ろす最後のタイミングも重要である。「この時だ」という決定的な瞬間があるのだが、それは「言葉では説明できない」そうである。毎日がカン頼り、と息子さんは言った。仕上げが上手くいった父にどのようにしたのかを尋ねたが、自分でうまく説明ができないとの答えが返ってきたそうだ。つやの出来不出来は表面を見ただけでは判断できず、実際に焼いてみないとわからない。機械で測れば判るかもしれないが、そんなことはしたことがないと職人はいう。

このような、言葉に変換することさえ難しい、身体で感じるカンやコツは、どのように資料化することができるだろうか。微妙な感覚をつかみ、不確定な要素を感じ取りながらも、まさに「この時だ」という、ある頂点を的確に判断する技術を、客観的な言葉や数値、図像にどのように置き換えられるのだろうか。非文字資料の資料化にも、試行錯誤の修行が待っている。



熱を感じ取る



カタからごま油の煙が上がる



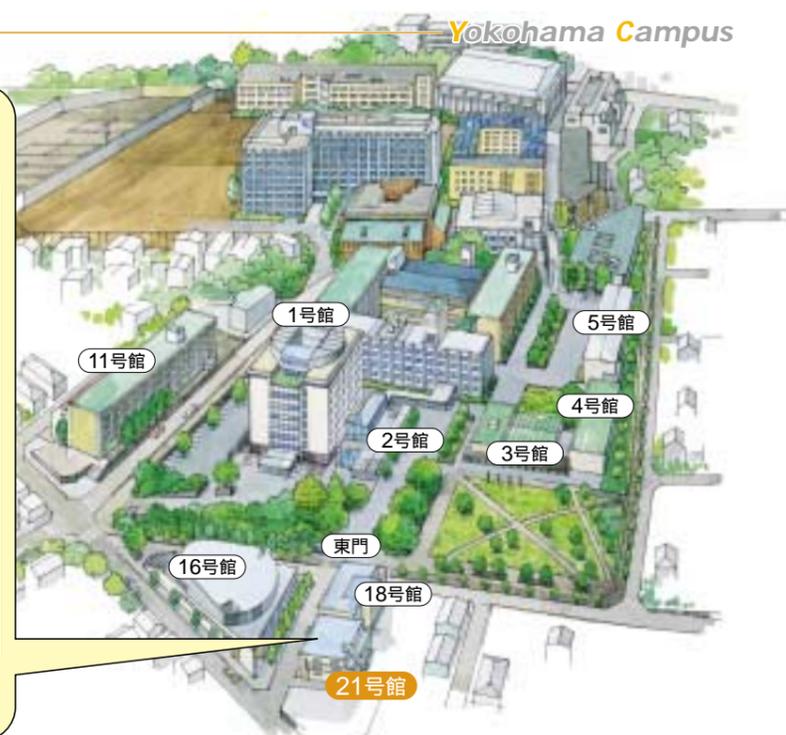
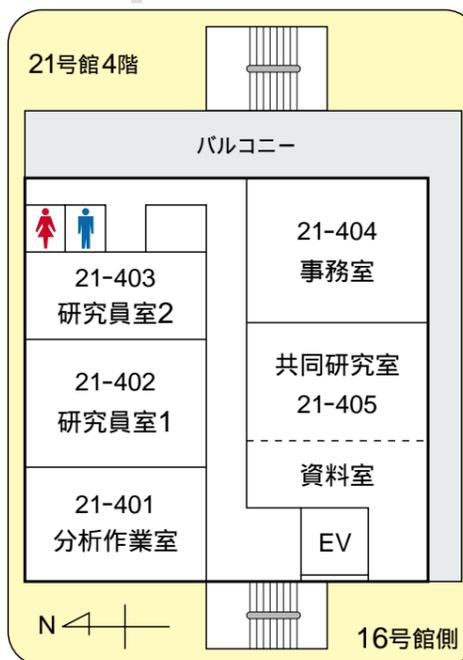
つやが付けられたアタマ



辻占煎餅

Map COE施設見取図

Yokohama Campus



写真紹介

13頁(研究エッセイ「横浜写真」の位置/金子隆一)に掲載されている写真はすべて個人所蔵のもの。



撮影者不詳「南禅寺」
1870~80年代 鶏卵紙に着色



撮影者不詳
「富士川より見る富士山」
1870~80年代 鶏卵紙に着色



撮影者不詳「結婚式」
1870~80年代 鶏卵紙に着色

COE支援事務担当

1月より下記の事務員が新しく加わりました。



坂野 純子・経理担当

主に経理を担当します。COEの研究が円滑に進むよう、お手伝いをしていきます。よろしくお願いいたします。

編集後記

半年にわたる初年度の活動が終わる。外部評価も受け、年報の原稿も集まった。多忙を承知の上での原稿依頼に応えてくれた執筆者に感謝。日頃の調査研究活動の蓄積か、短期間での編集作業が可能であった。机上には、非文字資料ならぬ、文字資料、書類の山が築かれた。(佐野)

早いもので今年度も終わろうとしています。1号、2号とたて続けに発行しながら、ようやく少しずつ本誌の「カタチ」が出来上がろうとしています。まだまだ課題がたくさんありますが、来年度も試行錯誤をしながら、本誌の「カタチ」を探っていきたいと思ひます。(関)