

秋田公立
美術大學
研究紀要

2019 第7号

目 次

研究論文

- GHQ とアメリカ絵画
— CIE のアメリカ絵画展計画（1948）とその周辺 —
志 郷 匠 子…… 3

- 秋田地域におけるコミュニケーションデザイン企業の姿（第1報）
— 新興企業など —
水 田 圭…… 15

研究報告

- 現代美術画廊における「こと」の表われ
— かんらん舎・大谷芳久氏へのインタビューを通して —
岡 添 瑞 子…… 33
- 音響芸術がもたらす新たな聴取
— 20世紀以降の芸術音楽から音響芸術への変容 —
宮 本 一 行…… 45

実践報告

美術系大学の美術科教員養成における教育実習指導
—教育実習時の美術科学習指導案の考察を通して—

有馬 寛子…… 61

彌高神社オリジナル御守袋デザインの実践報告
コミュニティデザイン演習の記録

官能右泰…… 69

仙北市立角館町平福記念美術館写真展「流転の水系」
—美術館における写真展の構成と表現の追求—

草薙 裕…… 77

複合的・領域横断的思考探求のためのプラットフォーム形成
—「向三軒両隣」の2018年11月から2019年10月までの実践報告—

土方 大…… 89

制作報告

「リヒト：Licht」
—大森山アートプロジェクト2019 陶彫作品設置—
「KAZAEMON Project 黎明の創—縄文王妃—」
—かみこあにプロジェクト2019 出品作品—

皆川嘉博…… 101

研究論文

ボブ・ディランの詩と詞 3
『時代は変る』から『アナザー・サイド』へ

大八木 敦彦…… 107
(16)

研究論文

GHQ とアメリカ絵画 —CIE のアメリカ絵画展計画（1948）とその周辺—

志村 匠子

本稿では、占領期の1948年、GHQ の CIE によって企画された「アメリカ絵画展計画」に焦点を当て、CIE が民主化政策の中で、アメリカ絵画によって、日本人に再教育、再方向付けを試みたことを明らかにする。そこには、1946年にアメリカ国務省が主催した *Advancing American Art* 展の影響を指摘できる。同展は、東欧と中南米を巡回する予定であったが、保守派から批判を受け、展覧会は中止に追い込まれ、作品は競売にかけられた。両者を比較検討することにより、GHQ の対日文化政策の一端を浮き彫りにすることができるだろう。また1949年から1952年までに、CIE が関与したアメリカの絵画や複製絵画に関わるいくつかのプロジェクトを取り上げ、CIE が占領期を通じて試みたアメリカ絵画による民主化の理念が、どのように変化したのかについて考察を加える。

キーワード：GHQ、民間情報教育局、占領、アメリカ絵画、アメリカ博覧会

GHQ and American Paintings: CIE's 1948 Proposed "Exhibition of American Paintings" and Related Issues

SHIMURA Shoko

This paper examines the "Exhibition of American Paintings" planned by the Civil Information and Educational Section (CIE) of GHQ in 1948 during the Allied Occupation. I argue that CIE used American paintings to re-educate and reorient the Japanese people in the policies of democratization. The influence of the "Advancing American Art" exhibition sponsored by the U.S. State Department in 1946 is another important example of this strategy. The exhibition was scheduled to travel throughout Eastern Europe and Latin America, but severe criticism from conservatives stopped the plans and the works were eventually auctioned off. By comparing these two exhibition projects, it is possible to illuminate important aspects of GHQ's cultural policy toward Japan. In addition, I address other related CIE projects that dealt with American paintings and the reproduction of art works from 1949 to 1952 in order to demonstrate how the organization's strategies of democratization changed during this time period.

Keywords: GHQ, CIE, Occupation, American Painting, American Fair

はじめに

占領下、GHQ/SCAP（連合国軍最高司令官総司令部）が日本の非軍事化、民主化をすすめる中、教育、宗教、芸術など文化面での民主化を担当した民間情報教育局（Civil Information and Educational Section、以下、CIE）は、美術展覧会の企画や開催もおこなった。1948年に計画されたアメリカ絵画展もそのひとつである。実現はされなかつたが、70点もの作品をアメリカから輸送し、日本国内で巡回展示する計画であった。以前、稿者は「1948年のアメリカ絵画展計画」で、その経緯を示す CIE の資料と出品予定作品リストを紹介し、若干の考察を加えた¹。ここでは、アメリカ絵画展計画は、1946年にアメリカ国務省が開催し、不評を買った Advancing American Art 展での経験をふまえて、作品が選出されたことを指摘した。

本稿では、まずアメリカ絵画展計画と Advancing American Art 展について、より詳細に分析、検討し、両者の相違点を浮き彫りにする。次にそれに続く、CIE が関与した 4 件のアメリカ絵画や複製絵画の入手および展示についての資料を示し、CIE が占領期を通じて試みたアメリカ絵画による民主化が、どのように変化したのかを考察する。以下に、考察の対象とする事項を時系列で示す。

- (a) 1946年 Advancing American Art 展
(アメリカ国務省)
- (b) 1948年 アメリカ絵画展計画 (CIE)
- (c) 1949年 アメリカ複製絵画の展示
(CIE 図書館)
- (d) 1950年3－6月 アメリカ博覧会
(朝日新聞社) *CIE 協力
- (e) 1950年8月 アメリカ複製絵画の入手
(CIE からアメリカ陸軍省へ要請)
- (f) 1952年 アメリカ複製絵画展
(CIE) 於：国立博物館

本研究は、占領下における対日文化政策、とりわけ CIE の文化政策研究に連なる。先

行研究としては、アメリカの対日情報・教育政策や CIE 映画に焦点を当てた土屋由香の研究や、CIE 図書館の展示について論じた五十鈴利治の研究、CIE 美術記念物課や文化財保護についての佐藤香里の研究、また最近では、アメリカ国務省の人物交流プログラムについて考察をおこなった桑原規子の研究などをあげることができる²。

1、アメリカ絵画展計画

アメリカ絵画展計画（以下、絵画展計画）に関連する主な CIE 資料は、すでに先述の拙稿において紹介している。ここでは、それらの資料のうち、本稿に関わる部分を重点的に取り上げ、分析をおこなう。

1948年、CIE の宗教文化資源課（Religion and Cultural Resources Division）の課長 ウィリアム・バンス（William Kenneth Bunce）は、CIE 局長ドナルド・ニュージェント（Donald R. Nugent）にアメリカ絵画展の開催を提案した³。ここでバンスは、展覧会は「日本人を文化的に再教育するという CIE の使命を果たすために、価値のある重要なこと」であり「占領」の目的を助長すると述べている。

この提案を受け、ニュージェントは、彼の上司にあたる参謀長（Chief of Staff）のために、展覧会の意図がより具体的に記されたメモを残している⁴。まずニュージェントは、メモの冒頭に「アメリカ絵画を通じて、その芸術的、歴史的背景を知らしめ、そのような遺産の基盤となっているアメリカ生活の民主主義の原則を理解させることによって、日本人を教育的、文化的に再方向付けすること」と述べている。バンスによって示された「再教育」の使命は、アメリカ民主主義を理解させることによって果たされるべきだ、とニュージェントは考えていた。またニュージェントは、以下のように、対日政策にも言及している。

「文化の歴史と民主主義の伝統との関係にみ

られる重要性は、以下の司令部の基本政策の中に認められる。

降伏後の対日政策 序文：日本は、民主主義の原則が、日本の文化的生活（…）など、すべての分野において確立されるまでは（…）、再び自身の運命をコントロールすることはできない。

教訓や事例を通じて、民主主義の文化が果たし得る主要な役割は、以下に示されている。

降伏後の対日基本政策 III (3)：日本国民は、民主主義国の歴史や制度、文化、業績について知る機会が与えられるべきであり、またそれを奨励されるべきである。」

*（…）はメモの中で省略されている箇所。

序文で省略された箇所を補ったオリジナルの文章は以下の通りである。

Resolved that Japan cannot be allowed to control her own destinies again until there is on her part a determination to abandon militarism in all its aspects and a desire to live with the rest of the world in peace, and until democratic principles are established in all spheres of the political, economic, and cultural life of Japan.⁵

ここに引用されている「降伏後の対日政策 (Post Surrender Policy for Japan)」とは、1947年7月11日に極東委員会から発表された「降伏後の対日基本政策 (Basic Post Surrender Policy for Japan)」だと思われる。これは、終戦直後、国務陸軍海軍調整委員会 (StateWar-Navy Coordinating Committee, SWNCC) によって草案され、1945年9月6日、トルーマン大統領が承認した米国の初期の対日方針 (United States Initial Post Surrender Polvicy for Japan)、いわゆる SWNCC150/4をもとに修正されたものである。ここから、ニュージェントがアメリカ絵画展の目的は、政府の対日方針に沿つたものであ

ることを示そうとしていたことが確認できる。

序文の引用部分は SWNCC150/4には記載されておらず、1947年の「降伏後の対日基本政策」に付け加えられた文章である。ニュージェントが、アメリカひいては GHQ が主導的に日本を民主化する立場にあることを強調するために、参照したものと受け取れる。

一方、III(3)に引用された部分については、SWNCC150/4には、以下のように記されている。

The Japanese people shall be afforded opportunity and encouraged to become familiar with the history, institutions, culture, and the accomplishments of the United States and other democracies.

(和訳)

日本国民は、アメリカやその他の国の民主主義国の歴史や制度、文化、業績について知る機会が与えられるべきであり、またそれを奨励されるべきである。

*下線は稿者による。

つまり SWNCC150/4では、アメリカの民主主義が強調されていたが、「降伏後の対日基本政策」ではその部分が削除された。しかしここから、アメリカが、民主主義国としてまず自国を想定していたことが明らかであり、ニュージェントがそのことを念頭においていたことは想像に難くない。

以上のように、絵画展計画は、日本人の民主化という大命題のもとに構想され、展覧会によって日本人を再教育・再方向付けすることを期待するものであった。

次に、提案された作品について考察する。出品予定リストはニュージェントのメモに添付されているが、バンスのメモにすでにリストについての言及があり、バンスがニュージェントに提案した時点で、リストはある程度出来上がっていたとみて良いだろう。GHQ の「神道指令」の草稿を書いた人物として知られるバンスは、宗教や歴史に関する知識は豊

富であったが、美術に関する経歴や業績は確認できず⁶、実際にバンス自身が出品リストを作成したのかについては疑問がある。1948年6月までCIEの美術顧問のポストにあったシャーマン・リー(Sharman Lee)の関与が推測できるが、定かではない⁷。

出品作は70点が予定され、ほとんどが現在もアメリカの主要美術館に所蔵されており、アメリカ絵画史において重要な作品ばかりである。作品名が記されている68点の内、肖像画が23点と最も多く、次いで風俗画が15点、ハドソン・リバー派5点を含む風景画が10点となっている。肖像画には、政治家（大統領3点を含む）が6点と最も多く、裁判官と軍人が各2点ずつ、他には司祭、商人、自画像やその妻等が含まれている。

大まかに言えば、18世紀から19世紀中頃までの肖像画、歴史画、ハドソン・リバー派、18世紀中頃から19世紀初頭の知名度の高いアメリカ人画家の作品（風俗画が多く含まれる）が選出されていると言えるだろう。ジョン・S・コーパー、アッシャー・B・デュランド、ウィンスロー・ホーマー、アルバート・P・ライダー、トマス・エイキンズ、ジェームズ・M・ホイッスラー、ジョン・S・サージェントらは、複数の作品が選ばれている。バンスは先述のメモの中で、アメリカ絵画展のこと、「アメリカ古典絵画展覧会（Exhibition of Classic American Painting）」と名付けていたが、絵画の歴史が浅いアメリカからすれば、これらの作品が「古典」に属するものであり、バンスがそれを尊重していたことを示している。

新しい作品としては、ロバート・ヘンライ、ジョージ・ラクス、ウィリアム・グラッケンズ、ジョージ・ベローズといった、ジ・エイトやアッシュカン派の画家が選ばれている。最も古い作品はジョン・スマイバートの《バークリー司祭と側近たち》（1728-39年）、最も新しい作品はベローズの《シャーキーズの男》（1909年）である。現存画家は一人も選ばれておらず、抽象絵画も含まれていない。

バンスは、これらの作品は「絵画におけるアメリカの伝統」という趣旨で選んだもので、芸術性だけでなく、主題や歴史といった見地からも重要であり、アメリカの民主主義に根ざす人間性を紹介するものだと述べている。

ニュージェントもまた、

「固有の古代文化の歴史を有する日本国民は、完成された国家か否かを判断する材料として、常に芸術に敏感に反応する。（中略）アメリカ絵画展覧会によってもたらされる機会は、日本人の視野を大いに広げるだろう。そして、彼らのこれまでの誤解を質し、国際社会における自らの位置を認識させ、民主主義的再教育に大きく貢献するだろう」

と記し、アメリカ絵画が表現するアメリカ精神や伝統が、日本人を民主主義的に再教育し得ると考えていた。この観点から、ニュージェントが具体的に言及したのは、ジョン・スマイバート《バークリー司祭と側近たち》、ジョセフ・ブラックバーン《ジョナサン・シンプソン夫人》、ジョン・S・コーパー《トマス・ボイルストーン夫人》《ジョン・ハンコック》、ベンジャミン・ウェスト《ウィリアム・ペンとインディアンとの条約》、ラルフ・ピール《エルスワース判事夫妻》、ギルバート・スチュワート《ノックス大将》、レンブラント・ピール《トマス・ジェファソン》、チャーレズ・ウィルソン・ピール、《ジョージ・ワシントン》、サミュエル・F・B・モース、《ラファイエット》、アッシャー・B・デュランド《ヴァーモントのピクニック》、チェスター・ハーディング、《ジョン・ランドルフ》、ヘンリー・インマン、《マーティン・ヴァン・ビューレン》、ジョージ・C・ビンガム《ミシシッピ川を下る毛皮商人》、ジョージ・イネス《デラウェア渓谷》、ジョン・S・サージェント《ロバート・ルイス・スティーヴンソン》であった。大統領（ジェファソン、ワシントン、ヴァン・ビューレン）や政治家（ランドルフ）、法曹（エルスワース判事）が

重視されたのは、民主主義の政治体制を具現している人物であったからに他ならない。独立戦争を指揮したノックス将軍、独立戦争で革命軍を支援し、フランス人権宣言を起草したラファイエットも、アメリカを民主主義国家に導いた人物として捉えられたのであろう。《ウィリアム・ペンとインディアンとの条約》も、入植者ペンとインディアンとの民主主義的な契約を描いた格好の画題である。

バンスの計画では、展覧会は1948年9月15日頃の開会を予定し、会場は東京国立博物館、大阪市立美術館、そして可能なら京都市美術館を、それぞれ1ヶ月の期間で巡回させる予定であった。しかしその後のCIE資料によれば、9月15日はいかにも早急であるとの意見があり、後にニュージェントは翌1949年3月15日頃の開会を提案している⁸。

2、Advanced American Art 展

バンスは、「近年ヨーロッパで開催された国務省展覧会の際に受けた政治的な批判を回避するために、この展覧会には現存画家は含まれていない」と記している。この「国務省展覧会」とは、1946年に国務省が主催したAdvancing American Art 展（以下、AAA 展）を指している。

アメリカ国務省国際広報文化局の美術専門官、ジョセフ・ルロイ・デヴィッドソン（Joseph LeRoy Davidson）は、1946年5月から6月、AAA 展のために、油彩画79点、水彩画73点を購入した⁹。10月、AAA コレクションのうち、79点の油彩画が、メトロポリタン美術館で展示され、11月には49点の油彩画と35点の水彩画が、パリでの展覧会に出品された。展覧会終了後、油彩画はプラハへ、水彩画はグアテマラへ移送された。当初の予定では、東ヨーロッパとラテンアメリカを、それぞれ5年をかけて巡回させる予定であった。

この展覧会の特徴としては、マースデン・ハートレーを除けば、すべて現存作家の作品であったことがあげられる。デヴィッドソンは、作品を購入するにあたり、アメリカ美術

協会会长のハドソン・ウォーカー（Hudson Walker）等に相談し、出品作品には、メトロポリタン美術館、ホイットニー美術館が1943年から46年にかけて収集した作品も多数含まれていた。デニス・ハーパーは、デヴィッドソンは、時代遅れとなったアメリカン・シーンの画家たちは選ばず、アーサー・ダヴ、リオネル・ファイニングガー、国吉康雄、ジョン・マリン、ジョージア・オキーフ、ベン・シャーンら、同時代の画家や、将来性のある画家たちの作品を選んだと指摘している¹⁰。つまりデヴィッドソンの選択は、当時あっては妥当なものだったと言えるだろう。

しかしそれらはアメリカ国内の保守派から反発を受けた。1946年10月末、メトロポリタン美術館での展覧会が終了すると、アメリカ芸術家同盟の副会長、アルバート・リード（Albert Reid）が、他の保守的な芸術家団体を巻き込んで、このプロジェクトに反対するキャンペーンを始めた。リードの主張は、他の国々にアメリカの芸術を示すには、選考が偏っており、ヨーロッパの急進的な美術傾向が強く表れた展覧会ではないか、というものであった。11月末から12月初旬にかけては、ハースト系の新聞『ニューヨーク・ジャーナル・アメリカン』¹¹が、立て続けに AAA コレクションの作品写真を掲載し、醜い、さえない、「非米的（un-American）」で左翼的な絵画だ、などと攻撃した。また『ルック』紙は、1947年2月18日の記事で、AAA コレクションに税金が投入されたことを非難した¹²。

1947年、3月にプラハ、4月にはハイチでも巡回展が始まるが、6月に急遽展覧会は中止され、翌年、作品は競売にかけられた。ある議員は、もし国が海外展のために絵画を買う必要があるのなら、「ジョージ・ワシントン、アレクサンダー・ハミルトン、エイブラハム・リンカーンの肖像に限るべきである」と批判した¹³。1948年の絵画展計画では、ハミルトンとリンカーンの肖像画は候補にあがらなかつたが、意識的に政治家の肖像画が選ばれており、CIE がこうした批判を耳にして

いた可能性はあるだろう。

AAAコレクションが競売にかけられたのは1948年6月19日である。つまり絵画展計画は、まさに政府がAAA展の後始末に追われていた最中に進行していた。絵画展計画において、現存作家を避け、あえて古典的な作品が多数選ばれたのには、この騒動が大きく起因している。

ヨーロッパやラテン・アメリカに対しては、前衛的なアメリカ絵画を紹介し、その独自性を認めさせようとする意図があったが、日本に対しては、アメリカの歴史や伝統が重視されたと言えるだろう。絵画展計画においては、アメリカにも日本と同様に歴史があることを強調する意図があったからである。そしてその歴史とは、王政や君主制、ましてや共産主義ではなく、民主主義の歴史であった。ヨーロッパやラテン・アメリカに対しては芸術性が重視され、日本に対しては歴史的主題の方が重視されたと言える。それは対日政策においては、日本人の再教育が使命となっていたからに他ならない。

3、CIE図書館によるアメリカ複製画展示

1949年、アメリカ絵画の複製画51点が、CIE図書館に展示のために使用されていた。これについては、五十鈴利治氏が経緯や作品リストを紹介し、考察をおこなっている¹⁴。ただし現時点では、入手経路も、誰が作品を選考したのかも不明である¹⁵。

五十鈴氏が再掲した複製画リストを参照すると、選出された画家35名（作品数は51点だが、複数の作品が選ばれている画家9名、作者不明の作品が3点含まれている）の中に、ジョージ・イネス、ギルバート・スチュワート、ウィンスロー・ホーマー、ジョージ・ベローズ、ジョン・S・コープリー、トマス・エイキンズ、ジョージ・K・ビンガム、ジョン・S・サージェントの8名が、48年の絵画展計画の出品予定作家にも選出されていたことが確認される。また、11点がAAA展出品画家の作品である¹⁶。35名のうち、最年長は

コープリー、最年少は、ロバート・ブレアであった。

選考傾向について、五十鈴氏の分析を要約すれば、以下のようなになる。まずほぼ半数が現存作家であること、絵画展計画と共に要素としては、18世紀から19世紀中頃までの肖像画、歴史画、ハドソン・リバー派、18世紀中頃から19世紀初頭の知名度の高いアメリカ人画家の作品があげられ、その延長線上として、20世紀初頭のグループ、ジ・エイト、アシュカン派の流れに属する作品、スティグリツ・サークルなどのモダニズムの流れ、さらにプレシジョニスト、反モダニズムのリジョナリズムの画家たちが含まれている。AAA展の画家たちとも重複もみられるが、AAA展における先鋭的な風刺的なリアリズム（ベン・シャーン、ウィリアム・グロッパー、フィリップ・エヴァーグッド他）と抽象画（スチュアート・デイヴィス、ウィリアム・バジオテス、ドルフ・ゴットリーブ、ジョージ・L・K・モリス他）はまったく除外されている。

1946年のAAA展はハートレーを除き全てが現存画家の作品であり、48年の絵画展計画は、全て物故画家であった。49年に選出されたこれらの複製画は、そのどちらにも偏らず、中間的な位置付けであったと言えるだろう。

4、アメリカ博覧会での展示

1950年3月18日から6月11日にかけて、西宮球場を主会場に「アメリカ博覧会」が開催された。主催は朝日新聞社で、外務省、通産省、建設省、文部省、日本国有鉄道、西宮市が後援、GHQからの協力もあった¹⁷。博覧会の会長をつとめた朝日新聞社長、長谷部忠は、開会式の挨拶で以下のように、その趣旨を述べている。

「この博覧会は、現下わが国民の大多数が最も関心を有しているアメリカ合衆国を重点的に取り上げ、その歴史・政治・経済・教育・芸術・文化・生活など多岐にわたって、ある

いは最新の生産品を集め、あるいは多数の図表、写真など総合展示して、その紹介を企図したものである。」¹⁸

アメリカ博覧会において、アメリカの絵画と複製画が2カ所で展示されたことが確認できる。1カ所は本館4階で、アメリカの市民生活を紹介するために、中流独身者のアパートの3部屋を再現したコーナーにおいてである。後に刊行された朝日新聞社の記録写真集には、「各部屋の装飾としてニューヨークのモダン・アート協会の作家たちの絵画十五点を展示」し、「シルク・スクリーン・プリントティングの謄写機と、その作品画数十点はワシントンからわざわざCIEを通じて出品されたもの」¹⁹だと説明されている。実際、リビングルームとベッドルームを撮影した写真に、絵画3点とシルクスクリーンと思しき複製画が4点ほど確認できる²⁰。ここでは、アメリカ絵画や複製画が、専用の展示スペースではなく、部屋の装飾として展示されていることに注目したい。つまりこれらは、アメリカのモダンライフを体現した空間を飾るモダンアートとして選ばれている。CIEの関与が認められるものの、もはやここに、アメリカ絵画によって日本人を再教育するという理念は見られない。

もう1カ所は、フジカワ画廊がカールバッハ画廊から輸入し、大阪の同画廊において展示了現代作家の油絵、水彩画、スケッチ等18点である²¹。

博覧会を訪れた抽象画家の中村真は、本館では、ダアリーの油彩画《気分転換》、H・ヒラーの《赤の調和》、フィッシャーのグアシュ2点、ターマンの《三人の子供》のデッサン、ラ・モールの水彩《海》、フジカワ画廊の方は、フランクスの《空中の音楽》、ボットンの《バレーの幻想》が展示されていたと伝えている²²。ダアリー、ヒラー、フィッシャーについては同定できないが、ターマンはShelly Terman (1930-1986)、ラ・モールは、Chet la More (1908-1980)、フランクスは、

Seymour Franks (1916-1981)、ボットンは、Jean de Botton (1878-1978) であると推測する。現在あまり知られていない画家たちだが、中村が「せっかくこうした企画がされるからには今後は傾向的に集めるか、許されればわれわれの知っている作家の代表作が見たいと思う」と述べているように、当時にあって知名度は高くはなかったと思われる。

CIE資料には、フジカワ画廊の美津島徳蔵がナショナル・ギャラリー館長のデイヴィッド・フィンレー (David E. Finley) に送った手紙の写しが残っている²³。美津島はフィンレーに対し、アメリカ博覧会に際してアメリカ絵画展を企画しているので、できれば現代アメリカ絵画を展覧会ごと一式提供して欲しいと願い出ている。輸送費と保険代、梱包の費用については、半分は政府主催なので問題はないという²⁴。また美術館や画廊、展覧会場の写真、美術関連の版画、カタログ、ポスター、美術に関する本や雑誌なども歓迎するとも書いている。

フィンレーはフジカワ画廊からの手紙について、アメリカ教育協会占領地域委員会のハロルド・E・スナイダー (Harold E. Snyder) に、経費はどこが支出するのか調べて欲しいと手紙を送っている²⁵。さらにこの件に関して、CIEの宗教文化資源課の美術顧問、ジョージ・N・ケイツ (George N. Kates) がバンスに宛ててメモを残しており、もしフィンレーから展覧会一式を借りることができたら、CIEでも教育的な目的で使用してはどうか、そして、もしそれらが質量ともに保証されるものであるなら、アメリカの威信のためにも、最初の展示は東京の会場がふさわしいのではないか、と述べている²⁶。

CIE資料には、フィンレーからフジカワ画廊への返信は見出しができず、実際にフジカワ画廊が展示したものが、ナショナル・ギャラリーから貸し出されたものなのか、あるいは何がしかの協力を得たのかは不明である。しかしこれらのCIE資料の存在から、CIEが本館の展示だけでなく、フジカワ画廊

の動向を掌握し、できれば、それを教育目的に使用しようという動きがあったことが確認できる。

5、CIEによるアメリカ複製絵画の入手

1950年8月16日、CIE局長のニュージェントは、アメリカ陸軍省占領地域再教育部(Chief, Reorientation Branch, Office for Occupied Areas, Assistant Secretary of the Army, Department of the Army)に宛てて、CIEの展示部門が担当する巡回展のために、アメリカ絵画のカラーの複製画を38点、指定した出版社から入手して送ってほしいという手紙を送っている²⁷。五十殿利治氏は、CIEの展示部門とCIE図書館は密接な関わりを持っており、これらの複製画も図書館に展示にされた可能性があると推測している。また同氏は、ニュージェントが指定した購入先是、ニューヨーク・グラフィック・ソサエティであり、そのリストには、同所で発行された1946年版のカタログ番号が付されていることをつきとめている²⁸。本稿にリストを再掲しておく。

なぜニュージェントが、ニューヨーク・グラフィック・ソサエティのカタログから作品を選んだのかは不明だが、これらがカタログ販売され、家庭で鑑賞されることを念頭においていた複製絵画であることは重要である。タイトルから見ても風景画や風俗画が多く、室内で鑑賞される類の絵画が多数選ばれている。

38点には、現存画家が全体の7割を占め、ワインスロー・ホーマーが4点、ドリス・リーとプレストン・ディキンソン、ジョージ・ベローズが2点ずつ入っている。最年長は、アルバート・ビアスタッフ、最年少はモ里斯・グレーヴスである。ハドソン・リバー派はビアスタッフひとりだが、リージョナリズムの画家として、ジョン・カリ、デイル・ニコルズ、トマス・ベントン、ジョン・コックスの4名が入っており、アメリカ的風景が重視されていたことが指摘できよう。ジ・エイトやアッシュカン派では、ウィリアム・グラッ

ケンズ、ジョージ・ベローズ、エドワード・ホッパー、同時代の主要画家では、マックス・ウェーバー、アーサー・ダヴ、ジョージア・オキーフ、モリス・グレーヴスらが確認できる。

さらにこれらの作品には、1949年にCIE図書館が使用した複製絵画との重複も確認できる。重複画家は、モーリス・スター、アーロン・ボロッド、カルバート・コッゲスホール、アール・ホーター、トマス・ベントン、プレ斯顿・ディキンソン、ワインスロー・ホーマー、アーサー・ダヴ、ウィリアム・ゾラック、ジョージ・ベローズ、エドワード・ホッパーの11名で、コッゲスホールの《風景》、アールの《グロスターの波止場》、ベントンの《ルイジアナ・ライス・フィールド》、ディキンソンの《ハーレム・リバー》、ホーマーの《メキシコ湾流(The Gulf Steam)》、ダヴの《マース・オレンジと緑》、ホッパーの《パメット・リバーの家》は、作品名も重複している。この7点は、いずれも風景画であり²⁹、ここからもCIEが風景画を重視していたことが分かる。

9月27日、陸軍省から絶版の4点を除いた34点を発送したとの連絡があった³⁰。その後、CIEがこれらの複製絵画をどのように展示したのかを示す資料は見出せない。

また1950年12月には、同じく陸軍省占領地域再教育部から、アメリカ絵画の複製画、エッチングなど145点がCIEに送られている。12月12日にニュージェントに宛てられた手紙には、これらの複製画は、こちらではもう使わないので、あなた方に使っていただきたい、と書かれており³¹、量的には膨大だが、CIEが積極的に選出した作品とは言えず、本稿では考察の対象とはしない。ただしこの時期、アメリカ複製絵画がCIEで利用され、日本で展示されていたことを陸軍省が認識し、積極的にこれをすすめようとしていたことは指摘しておきたい。

6、アメリカ複製絵画展

1952年、1月24日から2月24日にかけて、国立博物館表慶館において、複製による「アメリカ絵画展」が開催された。CIEの企画にもとづき、建国から現在に至るまでのアメリカ絵画の変遷を複製によって迎ろうとするもので、展示作品は200点余り、すべてがカラーの複製画であった³²。

展覧会を観覧した石垣栄太郎によれば、ハドソン・リバー派、ロバート・ヘンライ、ジョン・スローン、ジョージ・ラクスらのアッショーカン派、グラント・ウッド、トマス・ベントン、スチュワート・カリーらのリージョナリズム、スチュワート・ディヴィス、マックス・ウェーバー、ジョン・マリン、ジョセフ・ピケット、フィリップ・エヴァーグッド、モーゼス・ソイヤー、国吉康雄、さらにイサム・ノグチの彫刻写真も含まれていたという³³。

サンフランシスコ講和条約は1952年4月28日に発効、公布された。したがってアメリカ複製絵画展は、CIEが企画した最後の展覧会と言っても良いだろう。以前稿者は、この展覧会は、当時もCIE宗教文化資源課長のボストンにあったバンスが、1948年の絵画展計画を、複製画によって実現したものだったのではないか、と推測した。これに対し、五十鈴利治氏は、先述のようにCIE図書館での複製絵画展示を例にあげ、それまでにもCIEは複製絵画を展示に使用していたことを指摘した。本稿でも確認したように、確かに複製画は、1952年の複製画展に限ったものではなく、現物より汎用性の高いメディアとして利用されていた。したがって、絵画展計画との複製画展を直接に結びつけることはできない。しかしこの展示が、少なくとも、それまでは実現できなかった博物館での展覧会という体裁を整え、規模を備えていたことは重要である。

おわりに

CIE図書館の複製画展示やニュージェントが要請した複製画では、当初、バンスが絵画

展計画で提案したような歴史的な主題や肖像画はみられず、しかしAAA展のような退廃的な作品や抽象絵画も確認できない。リージョナリズムを含む同時代の稳健な風景画が、好んで選ばれたと言えるだろう。たしかに絵画展計画は、アメリカの主要美術館が所蔵する70点もの名作を展示しようする遠大な計画であり、現在においてもこれだけの作品を集めることは容易ではない。しかしながらこれらの作品を複製画で代用するのも、困難であったはずだ。たとえば、ニュージェントが購入先として指定したニューヨーク・グラフィック・ソサエティでは、一般家庭で展示されるような複製画が販売されており、歴史画や肖像画が含まれていた可能性は低い。また同時に、物議を醸すような極端な現代作家の作例はまったく含まれていなかつたという³⁴。複製画の展示には、こうした制約があったのではないかと推測される。1952年のアメリカ複製画展についても、石垣栄太郎が

「この複製は主催者GHQのいうとおりこの展覧会のために特別につくったわけではなく、一般アメリカで商品として売られているものを収集して持ってきたのであるから、アメリカ人の愛好する美術を展示するものであって、必ずしもアメリカの美術を実体ではなく少々焦点のはずれた趣きのあるのはまぬかれぬ」³⁵

と述べているように、複製画自体の抱える限界があった。したがって、当初バンスやニュージェントが意図したアメリカ絵画による再教育は、物理的な理由から達成することが難しかつたと言える。

アメリカの便利で豊かな生活を紹介することは、日本人を親米に導く方策として有効であった。アメリカ博覧会の本館における絵画展示はそうした意識の中で得られた場であったと言える。美術による民主化、再教育というCIEの掲げた理念は、物理的な条件によってはまれ、結果として、一般的のアメリカ人がカタログ販売で購入可能なアメリカ複製画

が日本で展示されることとなった。さらにこのことにより、アメリカ美術が、芸術としてというよりはむしろ、大衆文化のひとつとして呈示されることにもつながったと思われる。1948年の絵画展と1952年の複製画展の間には、アメリカの絵画や複製画をめぐるいくつかの活動やプロジェクトがあった。その中では、アメリカ絵画は複製画に代替されもし、それゆえ生活を彩る大衆的な装飾ともなったのである。

*本研究は JSPS 科研費18K00189の助成を受けたものです。

注

¹ 拙稿「[資料紹介] 1948年のアメリカ絵画展計画」『美術運動史』134号 2013年3月 pp. 5-11.

² 土屋由香『親米日本の構築—アメリカの対日情報・教育政策と日本占領—』明石書店 2009年、五十鈴利治「CIE 図書館と占領下の美術界」『藝叢』29号 2014年3月 pp. 1-17。同「CIE 図書館と敗戦後の美術情報」『インテリジェンス』15号 2015年3月 pp. 50-58、佐藤香里「GHQ の美術行政—CIE 美術記念物課による「美術の民主化」と矢代幸雄—」『近代画説』12号 2003年12月 pp. 80-95、同「GHQ/SCAP の文化政策と美術—CIE 美術記念物課の人事と文化財保護」『インテリジェンス』13号 2013年 pp. 79-91、桑原規子「米国国務省による「人物交流」プログラムと1950年代の日本美術交流」『聖徳大学 言語文化研究所論叢』26号 2019年3月 pp. 171-203。またアメリカの対日文化政策を論じたものに藤田文子の一連の研究がある。たとえば「1950年代アメリカの対日文化政策—概観」『津田塾大学紀要』35号 2003年 pp. 1-18。

³ 1948年4月20日付 バンスからニュージェント宛てメモ Proposed Exhibition of American Paintings, 20 Apr. 1948, CIE(C)0628. バンスのメモについては、特に注を付していない場合はこの資料を参照している。CIE(C)に続く5桁の数字は、国立国会図書館憲政資料室の請求番号である。以降の注における表記も同様である。

⁴ 1948年9月24日付 ニュージェントによる参謀長のためのメモ Memorandum for the Chief of Staff, 24 Sep. 1948. CIE(C)0628. ニュージェントのメモについては、特に注を付していない場合はこの資料を参照している。GHQ には、連合国最高司令官兼アメリカ太平洋陸軍司令官をトップに、参謀長、副参謀長があり、その下に参謀部、幕僚部が置かれ、CIE は連合国最高司令官の幕僚部に属していた。したがって、ニュージェントは、部下のバンスから絵画展計画の提案を受け、上司にその報告をしたことになる。

⁵ "Basic Post-Surrender Policy for Japan," Department of State Bulletin, vol. 17, no. 422, Aug. 3, 1947, p. 216.

⁶ 竹前英治『GHQ の人びと—経歴と政策—』明石書店 2002年 pp. 251-277。

⁷ CIE 資料の中に、シャーマン・リーからニューヨーク近代美術館のルネ・ダルノンクール (Rene d'Harnoncourt) 宛ての書簡があり、リーはアメリカ絵画展計画が進行していることに触れている。1948年5月21日付、シャーマン・リーよりダルノンクール宛て書簡 CIE(C)06287。シャーマン・リーの CIE での活動については、以下の拙稿を参考されたい。拙稿「シャーマン・リーと日本美術—日本とシアトル美術館における活動から—」『秋田公立美術大学研究紀要』第1号 2014年 pp. 15-24。

⁸ 1948年5月26日付 CAD (陸軍省民政部 : Civil Affairs Division) ニューヨーク支部音楽美術課長ハリソン・カー (Harrison Kerr) によるメモ Memo on Proposed Exhibition of American Paintings Addressed to Chief, CI&E, 26 May, 1948, CIE(C)06286 ; ニュージェントより CAD ニューヨーク支部長宛てメモ Proposed Exhibition of American Paintings, July 1948, CIE(C)06286.

⁹ Advanced American Art 展に関しては、以下の文献を参照した。Advancing American Art, Politics and Aesthetics in the State Department Exhibition, 1946-1948, Montgomery Museum of Fine Arts, Alabama, 1984; Taylor D. Littleton and Maltby Skyes, Advancing American Art, Painting, Politics, and Cultural Confrontation

at Mid-Century, (2nd edition), Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005; *Art Interrupted, Advancing American Art and the Politics of Cultural Diplomacy*, Georgia Museum of Art, University of Georgia, 2012.

デヴィッドソンが購入した水彩画の点数については異説があるが、本稿では、*Art Interrupted, Advancing American Art and the Politics of Cultural Diplomacy* を参考にした。

¹⁰ Dennis Harper, "Advancing American Art, Leroy Davidson's 'Blind Date with Destiny' ", in *Art Interrupted, Advancing American Art and the Politics of Cultural Diplomacy*, op.cit., pp.8-22.

¹¹ ゴシップや大衆的な記事で名を馳せた新聞王ウィリアム・ランドルフ・ハースト (William Randolph Hearst) が発行した新聞のひとつ。

¹² Margaret Lynne Ausfeld, "Circus Girl Arrested, A History of the Advancing American Art Collection, 1946-1948, " *Advancing American Art, Politics and Aesthetics in the State Department Exhibition, 1946-1948*, op.cit., pp. 17-20.

¹³ Frank Ninkovich, "The Currents of Cultural Diplomacy: Art and the State Department, 1938-1947," *Diplomatic History*, vol. 1, no. 3, summer 1977, p. 228.

¹⁴ 五十鈴利治「CIE 図書館と占領下の美術界」(前掲) pp. 1-7。

¹⁵ CIE 図書館の記録から、これらの複製画は全国の CIE 図書館で展示されたことが推測される。 *Branch Librarians' Bulletin*, No. 22, 31 March 1949, p. 4.

¹⁶ 五十鈴氏が再掲した複製画リストには、AAA 展出品画家として12人の画家にマークがつけられているが、下記の展覧会カタログに掲載されている出品作品、および巻末の Appendices (pp. 271-273) を参考に、次のように若干の修正を加えた。 AAA 展にはジョージ・イネスとプレンダーガーストは出品しておらず、マーズデン・ハートレーとアドルフ・デーンが含まれている。またルイ・ブッシュには重複して2箇所にマークがつけられ

ているので、11人の画家が AAA 展にも出品していたと考えられる。 *Art Interrupted, Advancing American Art and the Politics of Cultural Diplomacy*, op.cit.

¹⁷ アメリカ博覧会の概要については、以下の文献を参照。平井常次郎編『アメリカ博覧会』朝日新聞社 1950年、津金澤聰廣「朝日新聞社の「アメリカ博覧会」」津金澤聰廣編『戦後日本のメディア・イベント [1945-1960年]』世界思想社 2002 年 pp. 161-186、井川充雄「占領期におけるアメリカにゼーション—アメリカ博覧会の効果をめぐって」同時代史学会編『占領とデモクラシーの同時代史』日本経済評論社 2004年 pp. 193-216。CIE のアメリカ博覧会関連の資料には、フジカワ画廊関連を除き、アメリカ絵画に関する資料は見出せなかつた。

¹⁸ 長谷部忠「アメリカ博覧会の開催に当って」同上、ページ番号なし。

¹⁹ 同上、pp. 24-25。

²⁰ 同上、p. 27。

²¹ 同上、p. 120。フジカワ画廊は、1947年に美津島徳蔵によって大阪に設立された画廊である。本稿執筆にあたり、アメリカ博覧会について問い合わせたが、当時の資料は残っていないかった。

²² 中村真「アメリカの現代美術」『朝日新聞』(大阪版) 1950年4月20日 4面。

²³ 1950年1月30日付、フジカワ画廊よりフィンレー宛て書簡 CIE(C)06707.

²⁴ 美津島は、朝日新聞社が後援、SCAP と日本政府が主催だと認識している。

²⁵ 1950年2月7日付 フィンレーよりスナイダー宛て書簡 CIE(C)06716. これに対して、スナイダーは、経費に関して SCAP と陸軍省に問い合わせるという返事を送っている。1950年2月10日付け、スナイダーよりフィンレー宛て書簡 CIE(C)06716.

²⁶ 1950年2月23日付 ケイツより宗教文化資源課長宛てメモ CIE(C)06716.

²⁷ 1950年8月16日付 ニュージェントより陸軍省占領地域再教育長宛て書簡 Procurement of Art Reproductions, 16 Aug. 1950, CIE(B)00239.

²⁸ 五十鈴利治「CIE 図書館と敗戦後の美術情報」(前掲) pp. 54-55。

²⁹ ダヴの『マース・オレンジと緑』(1935年: ヴァージニア美術館所蔵)も、オレンジと緑を基調とした風景画である。

³⁰ 1950年9月27日付 陸軍省占領地域再教育部長ユージン・ケラー・Jr. (Eugene Keller Jr.) より CIE 局長宛て書簡 Color Reproductions, 27 Sep. 1950, CIE(C)00239.

³¹ 1950年12月12日付 ユージン・ケラー・Jr. より CIE 局長宛て書簡 Transmittal of Art Repro-

ductions, 12 Dec. 1950. CIE(C)00239.

³² 「アメリカ絵画展開く一會場を飾るアメリカ絵画の發展史」『国立博物館ニュース』第57号 1952年2月1日。東京国立博物館には、図録や出品目録等、当時の記録は残されておらず、現時点で、CIE 資料にも関連資料を見出すことができない。

³³ 石垣栄太郎「アメリカ絵画展をみて」『東京タイムズ』1952年2月2日。

³⁴ 五十鈴利治「CIE 図書館と敗戦後の美術情報」(前掲) p. 55。

³⁵ 石垣栄太郎「アメリカ絵画展をみて」(前掲)。

1950年8月 ニュージェンが陸軍省に入手を要請したアメリカ複製絵画リスト			
	画家名	生没年	作品名
1	Poor, Henry Vermum	1887 - 1970	Anne
2	Miller, Kenneth Hayes	1876 - 1952	Little Coat and Fur Shop
3	Kuniyoshi, Yasuo	1889 - 1953	I'm Tired
4	Weber, Max	1881 - 1961	Summer
5	Sterne, Maurice	1878 - 1957	Plum Girl
6	Curry, John Stuart	1897 - 1946	The Flying Codonas
7	Glackens, William J.	1870 - 1938	The Dream Ride
8	Opper, Ernest	?	Fire Engine
9	Burlin, Paul	1886 - 1969	Street Scene
10	Bellows, George	1882-1925	The Sandoart(?)
11	Blanch, Arnold	1896-1968	New England
12	Bohrod, Aaron	1907-1992	Landscape Near Chicago
13	Coggeshall, Calvert	1907-1990	Landscape
14	Grosz, George	1893-1959	Central Park
15	Fortress, Karl	1907-1993	Landscape
16	Blume, Peter	1906-1992	The Boat
17	Horter, Earl	1881-1940	Gloucester Docks
18	Homer, Winslow	1836-1910	The Rapids
19	Homer, Winslow	1836-1910	The Coming Storm
20	Lee, Doris	1905-1983	Thanksgiving
21	Gropper, William	1897-1977	The Senate
22	Bierstandt, Albert	1830-1902	Thunderstorm in the Rocky Mountains
23	Wench, Paul	?	Grand Canyon, Arizona
24	Grim, Paul	1891-1974	Deaert Domain
25	Homer, Winslow	1836-1910	Hudson River Logging
26	Nicols, Dale	1904-1995	Company for Supper
27	Benton, Thomas	1889-1975	Louisiana Rice Fields
28	Lee, Doris	1905-1983	Winter in the Catskills
29	Dickinson, Preston	1889-1930	Harlem River
30	Homer, Winslow	1836-1910	The Gulf Stream
31	Dove, Arthur	1880-1946	Mars, Orange and Green
32	Zorach, William	1887-1966	The Cove
33	Dickinson, Preston	1889-1930	Still Life
34	Cox, John Rogers	1915-1990	Grey and Gold
35	Bellows, George	1882-1925	Stag at Sharkey's
36	O'Keefe, Georgia	1887-1986	White Canadian Barn
37	Hopper, Edward	1882-1967	The House on Pamet River
38	Graves, Morris	1910-2001	Wounded Gull

* Procurement of Art Reproductions, 16 Aug. 1950, CIE(B)00239より再掲。

No.1-33はNew York Graphic Society から購入可能。

秋田地域におけるコミュニケーションデザイン企業の姿（第1報）

—新興企業など—

水田 圭

本研究では、秋田におけるコミュニケーションデザイン関連企業や個人事業について調査と考察を行った。これらの業務はメディアや技術、社会の変化の影響を受けている。旧来の広告業では代理店が媒体枠を販売しデザインを付属する。執筆者は秋田で勤務する中で異なる方法でデザインを生かす企業を知る機会を得た。地産品に価値をつけ、商品開発し独自の販路で販売し、古い建物をリノベーションし、飲食店運営や不動産関連のイベントを開催し、雑誌を発行する。また、全国展開するアニメの背景や、映画やゲームに使われる3DCG、東京からのウェブ制作の部分を担当する業務も見られる。本研究では上記の業態を確認し旧来の広告企業との違いについて考察した。地方の働きやすさと成果やクリエイティブの水準はトレードオフの関係になる傾向が見られる。働くことで人材が成長する環境を作れるかが地方再生の鍵となるという考えに至った。

キーワード：コミュニケーションデザイン、広告、地方、働き方改革

Communication Design Companies in the Akita Region (Part 1) : Start-up companies, etc.

MIZUTA Kei

This study investigated and considered communication design related companies and private businesses in Akita. These operations are affected by changes in media, technology and society. In the traditional advertising industry, agencies sell media frames and attach designs. While working in Akita, the author has had the opportunity to learn about companies that use design in different ways. These companies value local products, develop products, sell them on our own sales channels, renovate old buildings, run restaurants and real estate-related events, and publish magazines. In addition, there is a business that is in charge of the background of animation nationwide, 3DCG used for movies and games, and web production orders from Tokyo. This study confirmed the above business format and considered the difference from traditional advertising companies. The trade-off for local workability trends to be lower standards for achievement and creativity.. The idea that working to create an environment where human resources can grow is the key to regional regeneration.

Keywords: Communication design, Advertising, Locality, Workplace reform

1はじめに（目的／背景／経緯）

本研究では、秋田におけるコミュニケーションデザイン関連企業や個人事業について調査と考察を行った。

1. 1 目的

執筆者が大学業務を行う中で、秋田のコミュニケーションデザイン関連企業について以下のような印象を持った。「業界規模が小さく同業者のほとんどが知り合いである。」「同業者が少ないため分業化できず、業務は総合的に行われる。」「広告業では旧来の広告枠を販売するモデルから、新たな事業にデザインにより価値を付加するモデルが存在している。」「県や市などの行政の発注の存在感が大きい。」「自治体からの補助金には、I・Uターン就職だけでなく、起業や雇用創出、地産品促進が対象となるなど豊富である。」

本研究ではこれらの項目を確認する。さらに執筆者が就任前に業務を行なっていた「首都圏との環境の違い」や「地方の特徴や事情」についても確認する。秋田を事例として「地方における働き方の姿」を知ることで、日本の地方都市に共通する現代の働く姿を明らかにできるのではないか。

1. 2 背景

2013年秋田公立美術大学の設立に際し、地域の関係者の多くが、人口減少と高齢化が急速に進行する秋田の現状の中で、学生が卒業後も秋田に住み続けることを期待している。しかし秋田地域には美大での学びを生かして働く事が出来る企業が卒業生の数に対して少なく、学生が秋田に残りたいと考えても学生が求める業務との両立は難しく、多くの期待に応えることが出来ない。一方で執筆者は秋田で勤務する中、異なる方法でデザインを生かす企業を知る機会を得た。地産品に付加価値をつけ、商品を開発し独自の販路で販売し、古い建物にリノベーションを行い、飲食店経営や不動産関連のイベントを運営し、雑誌を発行する。また、かつては大都市圏にのみ存

在していた、全国展開するアニメ作品の背景制作や、映画に使われる3DCGの制作、東京で制作するウェブサービスの一部分を担当するプログラミング業も見られている。

1. 3 経緯

デザイン制作に関する事業環境の変化は、秋田においてクリエイティブ産業の現場で働く人々の姿にどのように影響しているだろうか。現代の働く姿は、美大で学んだ能力をどのように社会で生かすことができるのか、それは地方都市でも可能なのか。

秋田では、技術やメディア、社会の変化の影響は東京など首都圏と比較してどのように異なるだろうか。美術大学で勤務することで漠然とあたかも常識のように知り得た、秋田のコミュニケーションデザイン系企業の経営モデルや働き方の姿について、調査し確認したいと考えるようになった。これが本稿での調査・研究に至る経緯である。

2本稿で扱う「コミュニケーションデザイン」の範囲と業務の背景

2. 1 範囲

コミュニケーションデザインという用語の範囲は、企業においては消費者にメッセージを伝える「広告」や従業員に対する「社内報」など、一方向コミュニケーションが、企業が行うコミュニケーションであり、それをデザインする行為として知られている。現在、企業は環境や人権、地域を無視して業務をおこなえない。企業が行うコミュニケーションの対象は顧客や従業員ばかりではない。1980年代にR・エドワード・フリーマンによって展開された、広く共有されているステークホルダーの概念によると、現代の企業は、従業員、仕入元、株主・銀行・投資家の出資者、行政、学生、地域社会、環境など多岐に渡つて良好な関係構築が求められている。現代においてその関係は双方向のコミュニケーションによって形成される。このように技術にとどまらず、企業が果たすコミュニケーション

の対象や内容も変化している。

本稿ではコミュニケーションデザインの言葉の範囲を上記のような企業活動に限定せずにより広義に捉える。例えば映像やアニメーション、3DCG制作のようなコンテンツ産業に関する制作は、企業活動における制作と垣根が低くなっている。例えば清水建設のCMに「君の名は」「天気の子」で知られる新海誠が制作するストーリーアニメが使われている。デザイン教育の領域では「体験（UX）デザイン」「人間中心設計」（＊1）のような用語が多用されるが、コンテンツ制作や企業活動におけるコミュニケーション制作においても指導方法に明確な線を引くことは出来ない。また、双方の業界では同様の基礎を持つ美大出身者が就職している。このことから本稿ではコミュニケーションデザインの言葉の意味する範囲について、メディア技術と社会の変化を視野に入れ、「広告」「ウェブ制作」のように企業活動に加えて、映像やゲーム制作などのコンテンツ制作、さらに双方の基盤となるプログラミングも含める。

2. 2 業務の背景

総務省の推計では、秋田県は人口減少率は6年連続で最大であり（＊2）、同時に高齢化が進んでいる。就業者数、消費など、経済規模は今後さらなる減少が見込まれている（＊3）。

メディアの変化を受けデザイン制作業の姿は、あらゆる場面で変化している。大容量データの双方向通信が低価格で提供され、秋田においても新たに行われている。広告をはじめゲームやアニメーション、映画など全国的なクリエイティブ産業の下請や、ウェブデザインやコーディング、3DCG、の制作が、土地と人件費など固定費の価格低下や人材確保の困難さを背景に、新たにアニメーション背景制作企業がスタジオを秋田に設立した。（＊4）日本文化を理解し日本語で業務が出来る人材の確保という利点以外に、アジアをはじめとする海外の制作コストが高騰しているこ

とも背景にあると考えられる。（＊5）

3 調査手法と得られた内容

3. 1 調査手法

秋田地域のコミュニケーションデザイン関連企業の業態について該当する先行研究事例が見あたらないため、業界の規模感を把握するために、（1）ネット上にある業界・業種別登録電話回線数を都道府県で比較した。（2）秋田広告協会の協力により平成4年度以降の協会参加企業の推移を確認した。（3）インタビューによる調査を行なった。起業のきっかけ、重要な出来事、業態・クライアント・従業員数などを質問した。

今回の「第一報」におけるインタビューの対象は、兆候を把握するため、新たな業態を見せている企業の経営者3名、秋田のIT業界の全体像を知る経営者、在京企業からオンライン上で知り合い10年以上制作業務の一部を受託している個人事業者、3DCG制作を行う企業経営者6人とした。

3. 2 秋田の広告市場の質と規模感

日本国内における秋田の広告業を把握するために、白書とインターネット上の情報を参照した。『2019情報メディア白書』（＊4）によると、秋田県の固定電話の保有状況率は79.2%と全国5位であり、スマートフォン所有率は62%と最下位である。1世帯あたりの情報支出月額は雑誌週刊誌が302円、NHK受信料は1381円と共に全国1位である。このことから秋田は高齢化から接触メディアの変化が遅い地域であることが判る。

インターネット上の調査では、『e-shops[®]ローカル』における情報数を比較した。『e-shops[®]ローカル』は、電話帳データの取得やYahoo!ロコとデータ提携し全国の事業所の連絡先を網羅的に掲載し、インターネット上で電話帳のように利用できるサービスである。本調査では登録回線数の違いに着目した。

情報・調査・広告業は都市部や人口が集中している都市を複数持つ都道府県に多く存在

する（図1）（図2）（図3）。

秋田県では159件、秋田市にはそのうち118件掲載されている。「広告代理業」は36件掲載されている。このウェブサイトでは全国的に均一条件で自動的に情報を抽出し登録しているものと思われる。そのため単なる登録数の比較だけでは地域による業務の質的な違いを捉えることは出来ない。データのうち秋田地域では規模の大きい広告代理店は数件程度である。地価が安いため連絡先のみ存在する「開店休業」状態の連絡先の掲載が相当数存在していると思われる。広告業界の規模感は、数字に表れている以上の差があるのではないだろうか。

『地域別』連絡先掲載数

北海道・東北地区	2929 件
関東地区	12692 件
信越・北陸地区	1509 件
東海地区	2927 件
近畿地区	4334 件
中国・四国地区	2286 件
九州・沖縄地区	2848 件

図1 『e-shops®ローカル』における『地域別』情報・調査・広告業連絡先掲載数（執筆者作成）

『都道府県別』連絡先掲載数（抜粋）

東京都	9349 件
大阪府	2945 件
愛知県	1721 件
福岡県	1348 件
北海道	1262 件
神奈川県	1138 件
広島県	713 件
静岡県	694 件
兵庫県	632 件
埼玉県	619 件
宮城県	569 件
…	…
秋田県	159 件
山梨県	136 件
滋賀県	142 件
和歌山県	132 件
鳥取県	135 件
島根県	142 件
徳島県	120 件
佐賀県	124 件
高知県	110 件
奈良県	87 件

図2 同『都道府県別』 情報・調査・広告業連絡先掲載数（抜粋）（執筆者作成）

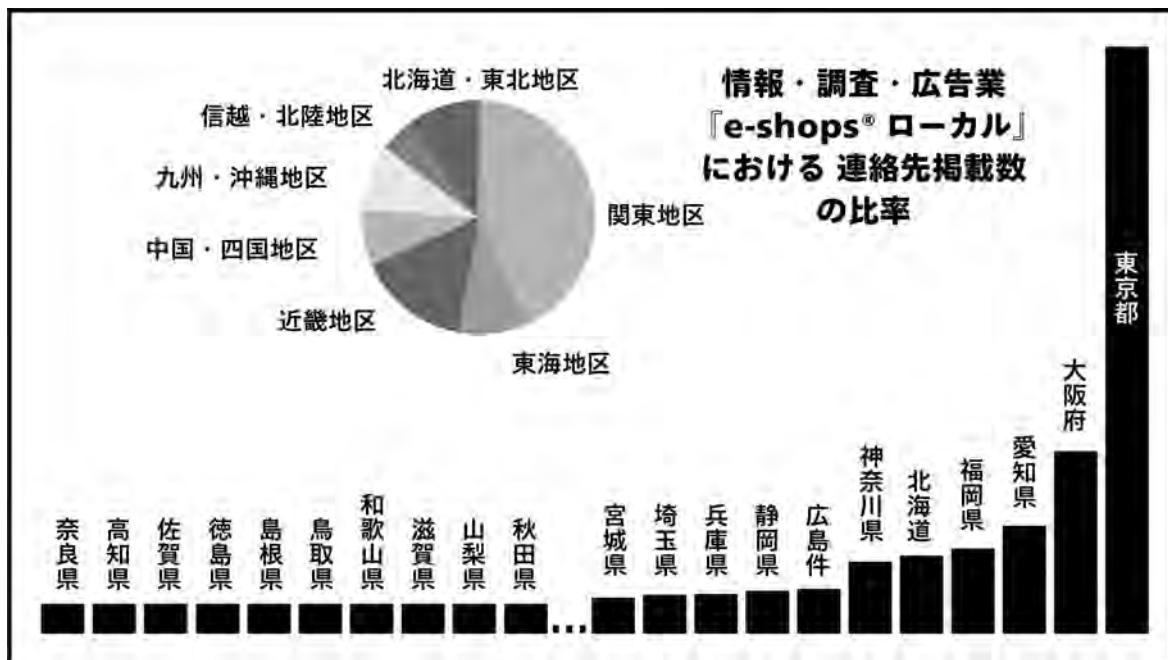


図3 同 全国地域別・都道府県別 連絡先掲載数の構成比（執筆者作成）

3. 3 秋田廣告協会の変化

秋田廣告協会は、廣告文化の普及と商工経済の発展を目的に昭和43年に設立された。現在では「秋田廣告協会賞」を毎年6部門で表彰したり著名なクリエイターなどを招き講演会を開催している。協力により名簿を参照し登録企業数の変化や業態を確認した。

平成4年度は99社が会員登録し、平成30年度は56社と約43%減少している。（図4）参加企業のうちテレビ・ラジオ・地元新聞といったメディア企業は、5件と変化はない。廣告代理店（制作事業含）は7件から6件となっている。これは地元紙系廣告業の整理合併による減少を、小規模代理店の起業による参加が埋めている。大手代理店支社は2件から1件と減少し、登録企業は入れ替わっている。（図5）廣告制作専業は2件から4件と増加している。平成4年度に登録されていない4社が平成30年度までに新規登録している。平成4年度登録の廣告制作企業のうち2件は平成30年度では登録されていない。そのうち1件は映画看板業であった。現在では2件ともインターネット上からは現在の活動が確認出来ない。このように廣告制作専業企業は、メ

ディアの変化とともに完全に入れ替わっている。平成30年度までに現存している1社が退会し、代わって一部上場大手2社の営業拠点が登録している。

このように全体数が43%減っていることに対して廣告系企業の登録数には大きな変化がない。登録数の減少は、地元デパートやホテル、販売会社、大手企業の秋田支店など、事業規模の縮小、廃業、撤退などに伴うものである。比較対象期間に新たに登録した企業は10社ある。廣告制作系企業が4社、前述した最大手印刷会社の秋田拠点2社などが、新規登録の中心となっている。

平成30年度時点で、ネット系を専業とする企業は秋田廣告協会に参加登録していない。（図6）日本全体の傾向と同様に、現在の秋田でも、テレビ、ラジオ、新聞などのいわゆるオールドメディアの廣告関連の規模が減少し、企業の内外コミュニケーションの姿は変化している。コミュニケーションの種類や総量は増えていると考えられるにも関わらず、新興企業を中心に、これらの新たなコミュニケーションを「廣告」とは認識しないようである。こういった認識も会員数の変化に影響

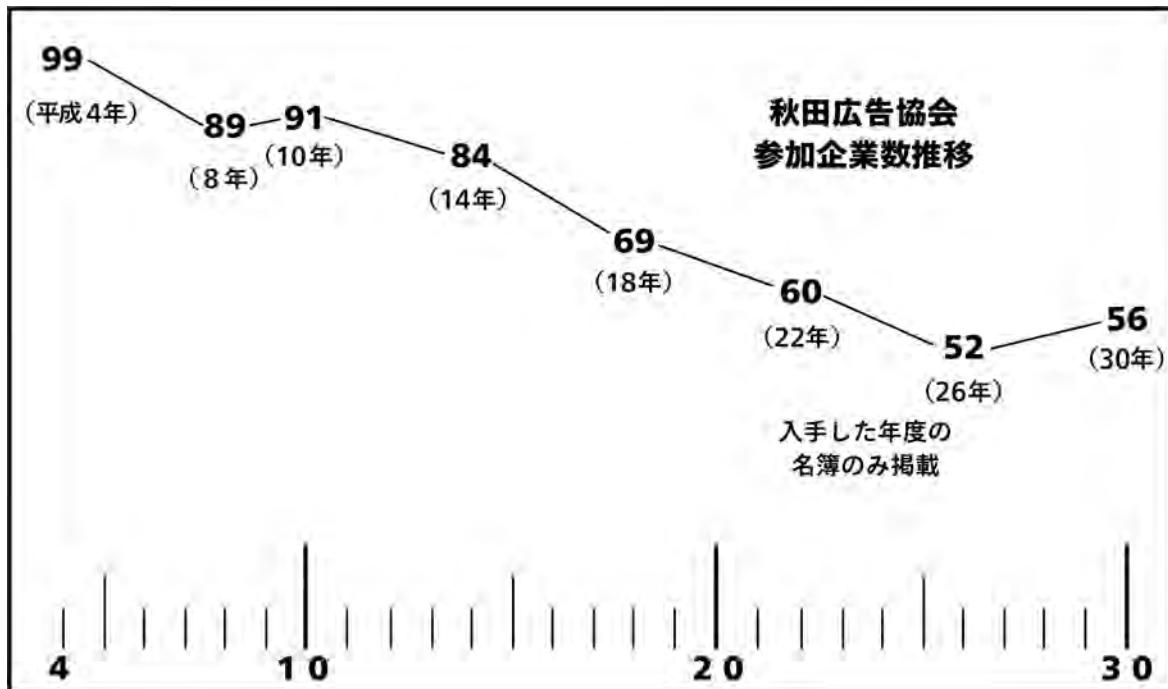


図4 『秋田廣告協会』名簿登録企業数の推移(執筆者作成)

秋田廣告協会登録広告系企業の変化

平成4年 ➡ 平成30年	
メディア企業	5社 ➡ 5社
広告系企業（代理・制作）	7社 ➡ 6社
制作業	2社 ➡ 4社
在秋田 大手代理店系企業	(株) 読売秋田広告社 (株) 朝日広告社秋田支局 ↓ 東北博報堂秋田支社

図5 『秋田廣告協会』広告系企業数の変化(執筆者作成)

秋田廣告協会広告系新規登録企業

平成4年と平成30年を比較

企業名	業種
(株) 秋田ステージ	映像制作
(株) ウィズ	広告代理制作（ネット広告含）
エス・プロジェクト（有）	制作・イベント・ディスプレイ
(株) スペースプロジェクト	イベント・ディスプレイ
(株) ライナーハウス	レーザー・音響
フィテア情報システム	IT（ネットワーク非広告系）

図6 『秋田廣告協会』広告系新規登録企業(執筆者作成)

しているようである。このように廣告協会は新興企業にアピール出来ておらず、新興企業群はメリットを見出していない状況であると思われる。また、このような秋田廣告協会への参加と不参加は、旧来からの企業と新興企業の住み分けや業務モデルの違いを表している可能性がある。今後の研究課題となりうるだろう。

インタビュー対象企業（個人事業）の概要と特徴

対象	事業年数	起業者前歴	現在の社員数	主な事業	インタビューからみえる特徴
A社	7年	広告代理店 中堅→大手	10人 (営業系3 デザイナー7)	ウェブ広告・販売 コンサルティング 企画制作 商品開発	広告系企画制作。地产品開発・販売までの相談や企画持ち込み。制作後ウェブ上のリーチや反応を検証解析する競合が秋田では少ない。『秋田で働く人は、仕事よりも生活の質を重視している。また、業務上のプレッシャーに弱い』『ストレスがない一方で仕事の水準も低い』
B社	10年	ベンチャー キャピタル	26人	地产品販売 企画・製造 デザイン	本社、工場（乳製品）、レストラン、駅ビル内ソフトクリーム店舗、道の駅、県産品／業務卸用販売サイト直営。広告代理店からも受注し80%県内20%東京。創業時、工場設立時などに自治体が提供の補助金利用。
C社	14年	飲食店 展開事業 デザイナー	26人	地产品販売 企画・製造 デザイン	グラフィック・ウェブ・空間設計各業務約3割。自社企画イベント、住宅誌発行、飲食店企画運営。BtoC志向。『基本的には広告代理店と組まない。』『クリエイティブ単価の上昇に従いクライアント理解度も上がる傾向。』『地域から東京へ高水準の機会を求めてデザイナーが辞職。』
D社	22年 地域IT 最古参	放送作家 志望	4~5人	ウェブ系 プログラム	強みはウェブコーディングなどプログラミングやサーバー管理。地产品的Eコマース立ち上げも行う。『開業当時県入札に30社以上が参加、今も残っている県内業者は数社程度。』『秋田地区の特徴として完全な分業は出来ない。』
E	14年	カメラマン	個人事業	ウェブ系 プログラム	由利本荘市においてウェブデザイン制作および写真撮影を個人事業として営む。ウェブデザイン制作業務は、業務マッチングサイト経由で在東京小規模HP制作業者からの下請業務を頼を合わせず受注。デザイン品質と継続により信頼を醸成し、新たな技術を必要とする業務も受注。
F社	7年	二輪車の企画製造 CG（個人）	8人	3DCG制作 (映画、ゲーム等) 撮影編集	東京からの発注に注力。美術大学からの人材供給に期待し起業。3DCG制作業務では誰でも担当できる訳ではなく、社員の得意分野に合わせて業務を受注する。『離れていてもネットを通じて会議を開くことができるため、今後も東京に事務所などを開設する必要性は感じていない。』

図7 インタビュー対象事業者の概要と特徴（執筆者作成）

4 事業者へのヒアリング

コミュニケーションデザインに関連する事業で、特徴的な事業を秋田において営んでいる企業の代表や個人事業主にインタビューをおこなった。（図7）

4. 1

A社は創業7年の広告系企画制作会社である。大手広告代理店出身者によって起業された。2019年現在は計10名が働いている。内訳は営業が3名、デザイナーが7名である。業務は企画制作が70%、商品開発が30%である。

起業者は秋田県出身。首都圏国立大卒業後、東京で中堅代理店8年、大手代理店5年、同秋田支店で3年勤務。在籍時はセールスよりプロデュースに近い営業職。テレビ、ラジオ、新聞などのメディアを単独あるいは組み合わせクライアントに提案する業務が中心。当時はネット系広告黎明期でバナー広告やメルマガなどを担当も、業務全体における比重は低かった。退職後約1年間フリーで活動後、4名のデザインメンバーと起業した。

現在A社の業務は企画制作業務が多く、大手代理店勤務の経験にも関わらずメディア系の仕事はほとんどないとのことである。起業時はタウン誌のページ編集担当などが業務で

あったが、次第にウェブ系業務に移行した。ウェブ業務はデザインばかりでなくマーケティングコンサル業務が増加。特に企画提案と制作後ウェブ上のリーチや反応を検証解析する業務では競合は秋田に少ない。

業務は製品や素材の持ち込み相談で始まる場合が多い。たんなるパッケージ制作の依頼ではなく、売るために多面的に相談に乗り、相談内容に対して提案を行う。地産品開発から販売まで相談を受けるケースや企画を持ち込むケースも増加。

他のデザイン専業企業と異なり、公務員の担当者のやる気や仕事が広がらないなどの経験から県や市など自治体の入札業務には基本的に参加しない。金銭的には魅力があり地元代理店が主導であればデザイン担当として公共入札に参加することが稀にある。以前は東京から多く受注し、それらが主要な業務であったが、東京発の受注は減らす方向で調整している。金額のメリットに対してスケジュールや制作上の希望やこだわりなどの圧力が強く、現地採用のメンバーが要求に対応出来なくなるためである。秋田で働く人は、仕事よりも生活の質を重視している。また、業務上のプレッシャーに弱い傾向がある。

秋田では交渉に慣れていないクライアントが散見される。秋田では価格などの交渉が一般的でない。交渉を喧嘩と捉えてしまうことがある。1～2回のチェックのみで制作が進行することは東京ではあり得ない。秋田では社長の裁量が大きく、了承だけで仕事が進む。ストレスが少ないなど良い面もあれば、「仕事が深まらない」（＝水準が高まらない）という負の面もある。

4. 2

B社は創業10年。東京や秋田の代理店からも広告デザイン制作業務を受注。現在の主な売上は秋田の地産品販売。社員は26名。本社の他、工場（乳製品）、レストラン（肉系／魚系）、駅ビル内ソフトクリーム店舗、道の駅などを直営。また県産品／業務卸用販売サ

イトを直営し、年々売り上げ規模を増やしている。

デザインだけで事業にしない、イベント運営は行わない、などのポリシーを持つ。

創業者は東京でベンチャーキャピタル勤務後、秋田においてデザイナーと2名で創業。起業までは東京で準備を行なった。起業後すぐに地産品販売サイトを構築。秋田で仕入れた食材による飲食店経営などを東京で始める。閉店後は遠隔経営のリスクを避けて秋田に経営資源を集中した。メディア広告はおこなっていないが、デザイン業務による売上のうち80%は秋田のクライアントによる。東京と秋田の広告代理店から仕事を受注。代理店が契約書でリスクを埋めるため東京発の業務でも制作メンバーにストレスが強くはない。

創業時、工場設立時などに秋田県や市が提供している補助金を利用。食品販売を収益の柱とするため東京に拠点を開設予定。

4. 3

C社は創業14年。起業者は一般大学卒業後、企画、店舗設計デザイン飲食を展開する企業においてデザイナーを経験。デザイン制作フリーランスを2年間経験後起業に至る。グラフィックデザイン・ウェブ・空間設計の業務は各約3割。同様に担当社員数も約各3割。ネットワーク上での発注であっても、たんなるデザイン制作だけの依頼は受けせずに、クライアントと会う形にこだわる。イベント企画運営、住宅雑誌の発行のほか、飲食店舗の企画運営、リノベーションをおこなう。

起業当初は紙媒体もあったが、現在はウェブが付随するなど紙のみの依頼はほとんど無い。ウェブ事業の依頼は増えている。社員数は年々増加し、受注には問題がなく人手不足である。業務をこなせる社員の最大量で仕事を受注。デザイン（クリエイティブ）の単価を上げようとしており、上げるに従いクライアントの理解度も上がるという。

BtoCビジネスを志向。自治体など公共の仕事は年に3～4件、売上ベースで5%程度

ある。東京から地方の安さを期待したウェブ制作の相談や、現地（秋田）でのプロモーションの協力依頼があるが、基本的には広告代理店と組まない。例外として地元広告代理店の雑誌ページ制作業務がある。公共機関のコンペ参加についても単純な広告業務ではなく、設計系とコミュニケーション系の複合での提案など、強みを生かせるコンペにのみ参加。地域から東京へ高水準の機会を求めてデザイナーが辞職した。社内にポジティブな影響を与えていたため、待遇などで後悔している。

4. 4

D社は、1998年に起業した秋田では最古参のITおよびウェブ系プログラムを主業とする有限会社。起業時から現在まで、4名～5名の規模を維持。ネット黎明期では秋田地区でも業界への参加企業が乱立し、当時県の入札に30社以上が参加していた。その内、今も残っている県内業者は数社程度である。

業務ではクライアントと顔を合わせる。当初は東京や横浜に主なクライアントがあり、横浜に在住していた時期もあった。起業時からホームページ制作を主業とし、ネット環境の発展と多様化に従いEコマースの構築・管理をおこなう。デザインを行わないなどD社の強みはウェブコーディングなどプログラミングやサーバー管理。しかしEコマースでは顧客対応まで行なう必要があるなど、秋田地区では、完全な分業はできない。ほとんどの依頼者はインターネットに対して理解がないまま発注するため周辺の全てを一任したい意向を持つ。依頼者や担当者が高齢である場合が多く、生活がネットに馴染んでいないためである。地元の特産品のEコマースの立ち上げでは月商7000円からのスタートであったが、現在では年商数千万円まで成長した。このBtoCサイトを運営していたことで、BtoBも含め客層が地域で拡がった。起業から現在に至るまで、クライアントの業種や規模は多種多様である。現在では公共入札には応じない。

秋田のネット業界は、黎明期では極端に低

価格で入札に応じたり非常識な仕事の進め方が横行していたが、現在はほぼ淘汰された。逆にリスクに敏感になりすぎであると言う。

20年前にゼロから始まったインターネット業界は、メディア変化に伴う業界の変化が今でも激しい。常に先端に追いつく勉強が必要な業界である。これからは低価格センサーの普及に伴うIoTビッグデータへのキャッチアップが必要であると考えている。ただし秋田は人口減少にしたがい、センサーの数も大都市と比べ相対的に少なくなり首都圏や都市部に対して情報面でも秋田の地盤がさらに沈下するのではないかと危惧している。

ウェブプログラミング業務では価格や単価の決め方は難しい。経験があるほど質が高く時間が短く生産できることになる。社内では働き方改革への対応により効率を上げる事で対応している。

秋田市内のデザインなど周辺に強みを持つ企業と協働するなど、秋田では比較的限定的な業態を持つD社であるが、総合的に業務を請け負わざる得ないケースもあり、より総合的な秋田地区の業務の特徴を再確認した。

4. 5

E氏は由利本荘市において、ウェブデザイン制作および写真撮影を個人事業として営む。1時間に1～2本通る程度のJR駅から徒歩約20分に立地する田畠に囲まれた市営戸建賃貸住宅を、職住兼用の仕事場としている。

六年来、赤坂に所在する8名程度の小規模のホームページ制作業者からの下請けを主たる業務とする。発注企業とは約6年前に事業マッチングサイトを通じて知り合い現在に至る。数年間は一度も直接会うことなくメールによるやり取りを中心で業務を遂行。現在は年に数回程度ビデオ会議があるが業務のはほとんどはメールによる。電話はほぼ利用しない。当初は比較的単純なホームページのデザインが業務の中心であったが、現在はコーディングやサイト内の簡易な動画作成まで対応。E氏はカメラマンでもあることからウェブデザ

インの制作においても質の高い撮影が出来ることや、デザイン業務を経験したことで、ウェブコーディングの依頼でも文字を美しく組めるなど理系出身のコーダーと差別化を図り継続受注に繋がる。スマートフォン対応など、技術変化と最新の仕様に対応するため情報収集と技術習得は必須である。

地元地域での業務も散発的に受ける。可能な限りニーズに応えるようにするも、撮影やHP制作業務への理解が低いことが地元からの受注の難点である。特にコスト面で理解が進まず、負担や課金に意見の相違や問題が発生しがちである。かつてはサーバードメインの取得も支援していたが、現在は顧客が自分で調べ低価格で設定できる。制作終了後の管理など地域顧客では手離れするようにしている。

また、秋田在住の写真家として、インターネット上で大手写真販売サイトに勧誘され登録している。しかし撮影の依頼は年間1回程度の頻度である。写真をこのような素材サイトで販売する場合、一点につき数十円で販売される仕組みである。単品買取のケースでも100円程度であり、定額で月極め取り放題の契約経由で顧客が買い取る場合、一枚あたり10~20円程度である。これらの価格設定はウェブ上で詳細に設定出来るものの、いずれにせよ極端に安い状況である。

以前は土建業界の記録撮影と現像配達を行う企業に就職していた。しかしこの企業は政治状況とメディアの状況の変化により倒産し2006年9月に独立に至る。

競合が少ない地域で業務を行なっているが、業務を発注する企業はほとんど東京に所在。元々土地へのこだわりはないが、高齢親族の手伝いなど土地に離れられない事情がある。ウェブ業界は人手不足が久く、一方で業務単価の下げ圧力は常に続いている。関連技術の多方向な研鑽だけではなく、通信インフラの充実、通信費用や家賃など地方における生活コストの低さに支えられている側面もある。

4. 6

F社は3DCG制作と映像制作を行う。CGおよび映像の制作を個人で行なっていたことから2013年に2名で起業した。2013年は秋田公立美術大学が開学した年であり、3DCG演習の非常勤講師を依頼され、美術大学からの人材供給を期待して起業。現在の社員数は8名。経営者は地元普通大学出身。オリジナル二輪車を制作する会社で高校時代からアルバイトをしており、二輪車のデザインを顧客に提案・確認するために工業系のCGを高校時代から自主的に学び始めたことが現在の業務につながる。そのため3DCGの中でもマシン系の3DCGの精緻さが強みである。

制作されている3DCGは、国内の映画、ゲーム、遊技機（パチンコ）に使用。起業からの7年間に映画および遊技機業界の市況が次第に悪化、伴って担当業務の比率は変化。発注元企業の業界が異なると、社内で担当者の働き方にバラツキがある。社員の働き方やモチベーション維持のために今後はゲーム業界に注力していく方針である。

発注は大手広告代理店、ネット企業、ソーシャルゲーム企業などから行われている。現在ほぼ全て東京からの発注。3DCG業界は人手不足のため、秋田の仕事は個人事業時代から起業初期まで地元CMなども制作していたが、個人的に関係が深いなど特別な依頼以外は減らし、東京からの発注に注力。

代表者によると国内の3DCG業界は狭く、互いに顔が知られている規模である。仕事を共有する機会が多く競合よりも同業仲間である。特に東北は数が少なく数社しかない。人材不足が深刻であり、在秋田であることで美術大学からの人材供給に期待している。

ゲーム業界は働き方改革が進んでおり、東京から発注の業務でも十分に調整され、ゲーム業界の業務担当では定時帰宅を徹底できている。起業当初は映画関連事業が中心であった。エンドロールに載るなど当初は業務にやりがいを感じていた。現在は3DCG制作が8割、撮影編集が2割である。

ゲーム業界における業務は、「デザイン／キャラクターアーティスト」「モデラー」「色ぬり」「リギング（キャラクターセットアップ／アニメーションセットアップ）」「アニメーター／モーションキャプチャー」の工程に分かれ、全てを担当している。3DCG制作では、これらの業務を誰でも担当できる訳ではなく、社員の得意分野に合わせて業務を受注する。ゲーム業界ではかつてより仕事の総量が増え海外への発注が増加していたが、近年多くの業務が日本人の感性を重視し国内に回帰する傾向にある。遊戯機系もコンテンツの射幸心を煽るポイントを理解している企業に発注が来る。映画系の業務では作品の多くは国外に展開しないため業績が上がりにくく、働き方の改革の面でも意識の改革が業界全体で遅れている。これまで辞職は私的な事情による1名のみ。社員の多くが女性である。視野を広げるために、月1回女子会経費ゲーム購入経費などを福利厚生として負担している。保険も年金もしっかり対応している。しかしこの企業ではやりがいや働きやすさを必要以上に強調せずに、給与面を充実させるようにしている。地方では公務員の給与を基準にすることで満足度を与えることが出来ると言う。起業者には東京での就業経験も、映画業界やゲーム業界、CG制作企業にも所属していない。個人事業でCG制作していた時期には、個人のホームページに掲載していたCGを見ての発注もあるなど、クオリティで信頼を構築して現在に至っている。依頼は常にあり、人手の確保と売り上げが直結している。離れていてもネットを通じて会議などを聞くことができるため、今後も東京に事務所を開設する必要性は感じていない。また、各企業の最前線に経営者と同年代の担当者がいるので相互理解が進み仕事につながる。単一業務によるリスク対応策として、現在はウェブを担当できる人材を探している。

5 インタビューの分析

5. 1 働き方改革の進行と生産性

本研究のインタビュー対象のうち、ABC社は首都圏での業務経験があり、秋田における業務と成果、環境の違いを知っている。その上での意見として、「プレッシャーに弱い／のんびりと仕事ができる」「ストレス、競争が少ない／業務水準が低い・人材が育たない」など地方の特徴を両面的に評価している。また、拘束時間について当初は首都圏と地方との働き方の違いに注目したが、F社によれば、同じ企業内でも発注元の業界によって異なる。「東京業務も代理店が契約書でリスクを埋めるのでストレスは少ない。」とB社のように対応している企業もある。働き方改革の進行という面ではいずれの企業も従業員の就業時間の管理を行なっており、従業員も仕事より生活を重視する傾向にあるため、地方が先行して進んでいると言えそうである。背景としては、「のんびりと仕事ができる」「仕事が緩い（競争が少ない）」などがあり、「人材が育たない」「秋田の人材はプレッシャーに弱い」という負の側面を伴っている。

5. 2 秋田におけるクリエイティブ環境

さらにインタビューでは秋田のクリエイティブ事業に関する評価的なコメントを得た。「経営者と直接業務を進められる」「クライアントの社内規制が少ない」「地域貢献などやりがいを感じる。」（A社）「競合が少ない」「のんびりしている」「ストレスが少ない」「コンサルティングやクリエイティブのフィードバックに対する理解が進んでいる。」「クリエイティブに対する認識が上がってきた。」（ABC）のようなポジティブな意見があった。一方で「一件あたりの金額が少ない。」（A社）「本気でモノを売りたい！というマーケッターがない。」「プレッシャーに弱い。」「交渉出来ない」（A社）「秋田にはクリエイティブレベルを上げるような指導的なディレクターがない」（C社）のような問題点が指摘されている。

秋田地域における「働き方」「クリエイティブ環境」に関するコメント

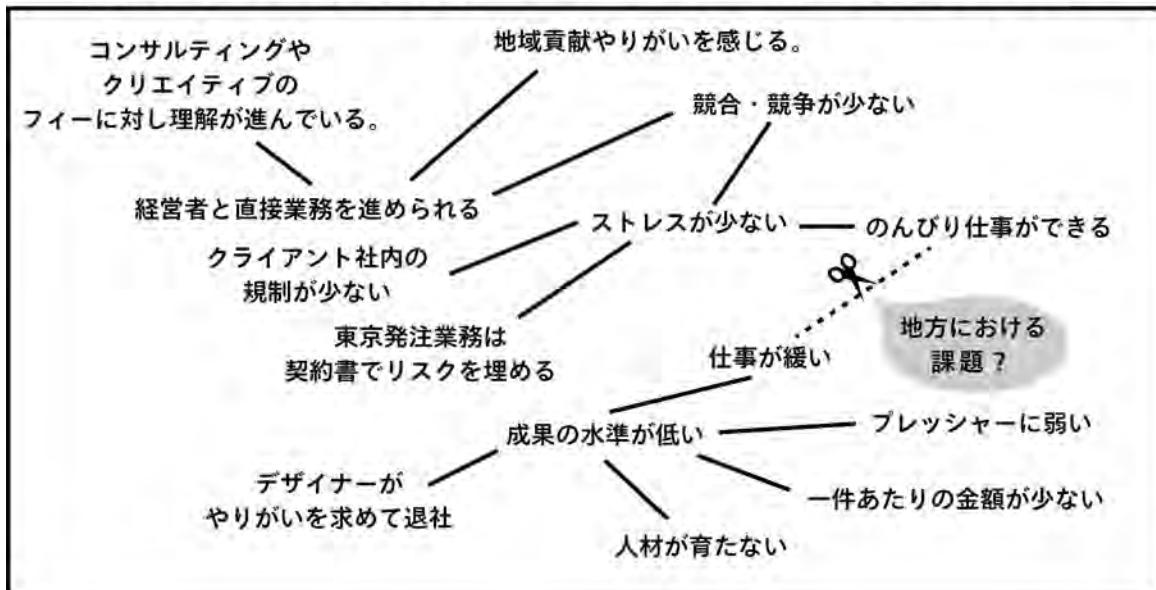


図8 インタビュー「働き方」「クリエイティブ環境」関連コメントを関連性からマッピング(執筆者作成)

このように調査における気づきに、地方人材の特徴があった。仕事についての考え方方が首都圏とは異なる傾向があり、これは執筆者が大学業務で感じる傾向でもある。「どこまで考えるべきか」「どこまで実現できるか」という思考に欠け、業務の相対的な成果（大学であれば受験難易度や卒業生の活躍）やクリエイティビティのレベルが低くなってしまいがちである。インタビューの内容から、地方ではクリエイティブに対する意識の高い競争相手や発注者、ディレクターの少ない市場環境から来ていると言えるだろう。

これらの評価的なコメントを因果関係の図にマッピングすると、秋田における課題の発生地点は「ストレスが少ない」「のんびりと仕事ができる」と「仕事が緩い」「成果の水準が低い」の因果関係にあると考えることができる。これらの関係を断ち切る、もしくは高い水準の業務と両立させる施策が必要である。（図8）

5. 3印象の確認

冒頭で述べた、秋田のクリエイティブ系企業の印象に対する調査の結果は以下の通りのである。

(1) 「業界規模が小さく、同業者のほとんどが知り合いである。」今回の研究において、インターネット上の連絡先の相対数、秋田廣告協会の登録企業数、インタビューのから、正しいという事が出来る。インタビュー対象のABC社については、日常より業務を合同で受注している。D社によると、公共入札などの機会で域内の同業者数の変化を把握している。F社は全国の同業者と分業している。今後の研究では、名簿や広告を利用するなど、これまで目につかない企業などについて調査したい。

(2) 「同業者が少ないため、専門化分業化できず、業務は総合的に行われる。」インタビューにより、ABC社が分業している実態を把握した。D社はプログラミングやサーバー管理など、特化した専門領域を担当する形で分担しているものの、それ以外のケースでは業務量の調整を目的としている。執筆者は東京地区で印刷業社や土建業者が同様の事例を見聞している。プログラミング以外にカメラマンや動画撮影などの例外を除いて、秋田地区的広告系企業は少なく専門性を生かした分業ができず業務は総合的に行われている。一方で3DCGやアニメーション、ゲーム業界

では、大手インターネット系企業が業務の全像を把握し、細分化された業務を発注しているため相当しない。このように業界による違いがある。

(3) 「広告業では旧来の広告枠を販売するモデルから、新たな事業にデザインの付加価値をつるモデルが存在している。」

6の事業はいずれも媒体枠をクライアントに卸す事業を行なっていない。インターネット環境を利用し異なる形でクリエイティブによって価値を付加している。結果としてクライアントの課題を解決する事業である点においては広告企業と変わらない(図9)。直接製造や販売に関わる点がネット運営や広告のみをモデルとする企業とも異なる(図10)。従来から製造販売業が社内デザイナーを雇用するケースは珍しくなく、デザインのクオリティを差別化している企業もあるものの、首都圏でなく秋田地域において、製造販売などを行いつつ外注でポスター制作業務を請け負う企業は珍しいのではないか。

今回インタビュー対象とした企業において特にABC F社については、地方においても高いクリエイティビティを実現することが、事業継続の重要な要素となる。(図8 再)

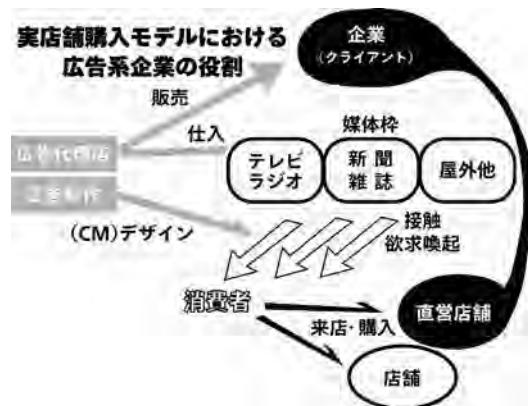


図9 旧来からの広告媒体枠を卸し売るモデル
(執筆者作成)



図10 ネット販売に関するモデル(執筆者作成)

インタビュー対象の各社は秋田広告協会へ登録しておらず自分達を明確に広告業と定義付けていないと思われる。また広告協会にインターネット企業の登録が少ない状況も確認できた。社会におけるインターネットの導入状況によってクライアント企業のビジネスは大きく変わった一方、調査した企業の成果作品や美大出身者がキャリアを形成する「クリエイティビティを利用する業務」という切り口で考えると、媒体を販売する広告業とデザイナーの業務内容とその成果にはほとんど変わりはない。媒体を販売するモデルであっても、マーケティングやプランニングのように隣接する領域との協働は不可欠である。

(4) 「県や市などの行政の発注の存在感が大きい。」(5) 「自治体からの補助金には、I・Uターン就職だけでなく、起業や雇用創出、地産品促進が対象となるなど豊富である。」今回のインタビューでは、各事業者によって、公共事業についての姿勢が異なっていたが、

共通して一定の存在の大きさを感じる事が出来た。一方で公共機関の業務に対する批判的な意見があり、依存する事への危機感も聞かれた。利用しながらも健全に距離を保ち事業を継続する必要性を、今回取材した事業者たちからは感じることが出来た。

6 まとめと考察・今後の研究・並行研究

6.1 まとめと考察

心理学者リチャード・ハックマンおよび経済学者グレッグ・R・オルダム「職務において、5つの特性がモチベーションを維持する」(*9)により判断すると、秋田での労働環境は悪くはない。(1) 技能多様性（単調で単純な作業ではなく、多種多様な能力が必要とされること）(2) アイデンティティ（仕事の最初から最後まで携われること）(3) 有用性（自分の仕事が他社の生活や人生に、より影響を与えると思えること）(4) 自律性（担当者に仕事における意思決定権が任されていること）(5) フィードバック（仕事の成果を正しく知ることが出来ること）の項目が首都圏の業務と比較して実現されやすいからである。

一方で事業者へのインタビューでは成果やクリエイティビティの競争力に課題を感じていることが判った。執筆者は、進路就職の担当として、卒業生へのヒアリングを通じて、秋田の他、首都圏、関西圏、札幌の広告デザイン系の企業やその従業員の情報に触れる機会がある。知りうる範囲では、地方では業務時間の管理や社員働くことと生活との両立が尊重されている。また地方の中小企業には『地元密着型の生活重視のライフスタイルを支える』役割を求められる報告されている。(*10) 一方執筆者の体感ではあるが、東京では依然として働き方の実態が改善されていない傾向があるように感じている。地方の働きやすさと、成果のクリエイティブの水準は、トレードオフの関係になる傾向が見られる。働き方改革の進行は地方が先行しているが、一方で今後が見通せない社会の中で、人材が

働くことで成長する環境が作れるか否かが地方再生の鍵となる。（図8 再）

6.2 今後の研究

本稿は「第1報」として、比較的歴史の浅い企業を中心にインタビューを行った。事業者へのインタビューでは、秋田地域で今回の関心について典型的な事業者を中心に調査を行った。「第2報」以降、様々な状況の事業者へ調査の依頼を行なっていきたい。メディア枠を販売する旧来からの広告事業を中心とする企業へインタビューを行い、「第1報」と比較しより立体的に現状を把握したい。今回の調査を通じて秋田地域では該当企業が少ないため、今後地域をほぼ網羅することが可能である規模であると判った。

6.3 並行研究

執筆者は広告業に限定した研究を並行して行なっている。本稿の広告関連の内容の一部は日本広告学会で発表する内容と重なる。

謝辞

本執筆要領の作成にあたりご協力頂きました各位に深く感謝申し上げます。特にインタビュー対象とさせて頂いた経営者の方々は、業務で多忙を極める中、経験を共有し地域のために積極的な発言を頂きました。また、本学紀要委員会担当者に深く感謝申し上げます。美術大学に実技で入学し卒業した執筆者の稚拙な文章に貴重な時間を割いて多くの丁寧な指導を頂きました。執筆者にとって初めて論文指導を受ける機会となりました。

参考文献

- (*1) 『人間中心設計』特定非営利活動法人人間中心設計推進機構.
<https://www.hcdnet.org>
- (*2) 『総務省の推計では、秋田県は人口減少率は6年連続で最大』秋田魁新報2019年4月12日掲載.
- (*3) 『経済規模は今後さらなる減少が見

込まれている。』「秋田の人口問題レポート72p」秋田県庁人口問題対策プロジェクトチーム2015年3月。

(＊4)『秋田市にアニメ会社、来年4月始動 美大と連携、人材育成へ』秋田魁新報2019年10月9日掲載。

(＊5)「MUFG BK Global Business Insight 臨時増刊号 AREA Report 514 『アジア・オセニア各国の賃金比較』」三菱UFJ銀行2019年5月。

<https://www.bk.mufg.jp/report/insasean/AW20190508.pdf>

(＊6)『2019情報メディア白書』271p-272p. 電通メディアイノベーションラボ編ダイヤモンド社2019年。

(＊7) ウェブサイト『e-shops[®]ローカル』運営：株式会社ハンズ。

(＊8)『広告協会名簿（平成4年、平成30年）』秋田広告協会。

(＊9)『心理学者リチャード・ハックマン、経済学者グレッグ・R・オルダム「職務において、5つの特性がモチベーションを維持する」入山章栄（早稲田大学ビジネススクール准教授）による寄稿（文藝春秋 SPECIAL 2017夏号）。

(＊10)『働く場として中小企業の魅力』71p まとめ1－(1)「地元密着型の生活重視のライフスタイルを支える 日本公庫総研レポート No. 2014-6」日本政策金融公庫総合研究所発行2015年3月18日。

https://www.jfc.go.jp/n/findings/pdf/soukenrepo_15_03_20.pdf

研究報告

現代美術画廊における「こと」の表われ —かんらん舎・大谷芳久氏へのインタビューを通して—

岡添 瑞子

近現代の美術において、画廊はアーティストを支えるだけでなく新しい作品を発表する場、最新の美術潮流を伝える場としての役割を担ってきた。東京の画廊、かんらん舎は、1980年に日本で初めてとなったヨゼフ・ボイスの本格的な展覧会の開催を皮切りに、13年間にわたり欧米のコンセプチュアル・アートを中心に同時代の先鋭的な美術を紹介した画廊として知られる。本稿では、かんらん舎の画廊主である大谷芳久氏に行ったインタビューから、特に重要と思われる初期の3年間にに関する内容を紹介する。現代美術との出会い、作家たちと共に展覧会を作り上げる過程など、批評性に満ちた作品をどのようにして世に問うたかが鮮やかに浮かび上がる貴重な証言である。

キーワード：現代美術画廊、1980年代の美術、オーラルヒストリー

The Visualization of "Events" in Contemporary Art Gallery: Interview with Yoshihisa Otani, from Kanransha

OKAZOE Ryuko

In the history of modern and contemporary art, galleries and art dealers have taken the roles not only of supporting artists but also of showing new artworks and introducing the new movements. Kanransha, a gallery in Tokyo, is known for a pioneering role in introducing radical contemporary art, especially European conceptual art, to Japan for 13 years, starting with the exhibition of Joseph Beuys for the first time in Japan. This is an interview with Mr. Yoshihisa Otani, the owner of Kanransha, mainly on the early 3 years of exhibiting contemporary art. Here, Mr. Otani talks not only about becoming intrigued with contemporary art, but also how that interest grew to a professional work on arranging exhibitions with artists. This interview could be seen as a testimony of a gallery owner who introduced arguable and critical artworks to the world.

Keywords: Contemporary art gallery, Fine arts in 1980s, Oral history

はじめに

1 インタビューの経緯

本稿は、1980年から1993年にかけて、ヨーロッパを中心とする先鋭的な現代美術の展覧会を数多く開催し、まだ日本で知られていない

かった同時代の動向を紹介した画廊、かんらん舎の画廊主である大谷芳久氏へのインタビューを紹介するものである。このインタビューは、研究課題「1980年代以降の現代美術に関する研究基盤構築に向けたアーカイブ作成」（平

成30年度競争的研究費)の一環として行った。当初は、かんらん舎が所蔵する欧米の主要画廊に関する資料の背景について伺う予定であったが、大谷氏のご厚意により、かんらん舎の具体的な活動や経緯、美術を取り巻く時代の変化についてなど、現代美術史において重要な貴重なお話を伺うことができた。

かんらん舎は大谷氏が1977年に銀座の青木画廊から独立して開廊。日本の物故作家を特集した「早逝の画家たち」のシリーズで、谷中安規やまだ無名であった藤牧義夫、菊池伶司といった版画家を紹介したのち、1980年にヨゼフ・ボイス展を開催したことをきっかけに現代美術画廊としての道を歩み始める。ダニエル・ビュレンやハミッシュ・フルトン、トニー・クラッグ、ブルース・マクレーン、イミ・クネーベル、スタンリー・ブラウン、ハンヌ・ダルボーフェン、ウォルフガング・ライプ、ハンス・ハーケら世界的な評価の高い作家たちを時に日本に招いて個展を開催、アースワークやインスティテューション・クリティックといった動向を紹介した。現代美術市場がほとんど成立していなかった当時の日本で、異色の存在として知られた。

1993年、かんらん舎は、現代美術を扱う画廊としての活動を終える。その後、大谷氏は国内の美術館と作家をつなぐ仕事のほか、鉱石収集、そしてかつて展覧会を行った藤牧義夫の版画に関する10年間にわたる調査研究などに尽力。画廊再開後も、鋭い批評性に基づいたテーマの展覧会を定期的に行うかたわら、日本の近代史に関する研究を続けている¹。

近年の美術史研究では、これまで見過ごされてきた美術市場や画廊／画商を美術史的観点から見直す動きが見られ、本研究もこの流れを汲むものである。インタビューでも言及されているが、かんらん舎は、作家の往復航空券と滞在費、制作費を画廊が持ち、作家が現地で制作するシステムを取り入れていた。これは、例えば展示室の床を削り取って用いたジャン＝リュック・ヴィルムートの作品のように、場所と結びついたサイト・スペシフィッ

クな性格を持つつも、展示室という制度の必然性を問うような作品の方向性と重なり合っていた。また、大谷氏はある時期から展示の交渉や作品購入を海外の画廊を通さず作家本人と直接行う方針をとった。画廊という「個」と作家という「個」が共に展覧会を作ることによって、作家の目的を叶えるというかんらん舎の方針は、画廊が、作家の才能を見抜いてプロモートするだけでなく、責任を持って作品を世に問う場であることを改めて思い起こさせる。

インタビューは2018年12月から2019年3月にかけて計3回、かんらん舎にて行った。稿者による文字起こしを大谷氏に確認していただいたところ、ご本人により時系列に編集、加筆して書き下ろしていただくこととなった。画廊の記録集としては、1992年までの展覧会をまとめた『KANRANSHA 1980-1992』(500部限定の自費出版)がすでに刊行されているが、これは展示の写真と出品作のデータのみを記載しており、今回は、これまで通史の形ではご自身で語ることのなかった「現場」の様相を、初めてテキストの形で明らかにしたものとなる。1993年の閉廊までが語られた全編は、冊子として別にまとめる予定である。本稿では紙幅の都合により、最も重要な時期として、開廊から、作家たちの第一回目の個展をそれぞれ開催した1984年までの時期を抜粋して掲載する。ひとつひとつの経緯が生き生きと浮かび上がる構成となっている。

大谷芳久氏へのインタビュー

2 1980年 ヨゼフ・ボイス展以前

——ヨーロッパの現代美術を紹介する前は、日本の版画を扱っていたのですよね。現代美術を扱われるようになった経緯をお聞かせください。

大谷： 27歳の時、1977年に青木画廊から独立して、すぐ隣のビルの4階に7坪借りて手作りで画廊を作りましたが、「さて何をし

ようか」という感じでした。ある日、青木画廊時代に知り合った詩人の吉増剛造が来て「この作家どう思う」で知ったのが田畠あきら子です。「芸術新潮」で現代画廊の洲之内徹が取り上げてました。彼女は1969年に28歳で亡くなった新潟出身の作家です。それでこの線で行くぞと「早逝の画家たち」というシリーズを立ち上げたのです。理由は、生きた時代は違うけど同年代としてなら彼らの表現が理解できるかも…と思ったわけ。田畠あきら子は油彩画家ですが、シリーズ二回以降の谷中安規、藤牧義夫、加藤太郎、菊池伶司は版画家です。谷中安規はすでに世に出てましたが、藤牧、加藤、菊池は無名でした。無名の版画家なら高くないし、私にも手が届きます。「才能ある無名の物故者を世に問うぞ」と意気込んだシリーズです。1980年まで8回やりましたが、遺作展というのは展示して販売したらそれで終り。一回こっきりです。洲之内徹は毎回見に来てくれ、励ましてくれましたがね…。しかし、なんとも、まだ30歳なのに墓掘りかよーと思いましたよ。で、たまたま画廊に来た現代美術作家の若江漢字に「今、ヨーロッパで一番凄いと思う作家は誰よ?」と聞いたんです。彼はすぐさま「ボイスよ」「ボイス?」「ヨゼフ・ボイスよ」「その人だれ?」これが私の第2の人生の始まり。

2.1. 1980年 ヨゼフ・ボイス展

先ずは画集を探そうと、当時、銀座5丁目の晴海通りのビルの3階に洋書、美術書を扱うイエナ書店があって、行ってみるとボイスの画集が2冊だけありました。ドローイング、水彩の図録を見て、吃驚した。何を描いてあるのか判らないんだけど、なんとも不気味というか、具象でも抽象でもない、これは何だ!という感じでした。こういう作家がいたのかと衝撃的でしたね。自分がやれるとはとても思わないから、当時、現代美術に手を染めていた資力のある画廊の主人に水彩の図録を見せたんですよ。そしたら「山口薫みたいね」と云われて「こりや駄目だ。わたしがや

る」と決めたんです。それからこのグッゲンハイムが出版した図録²、キャロライン・ティスダールの解説を訳してもらい読みました。

——ボイスの作品はどうやって集めたのですか?

先ず、自由が丘画廊で毒瓶とドローイングを見つけました。毒瓶のタイトルは《Mirror Piece》〔図1〕、茶色く塗られた瓶の一方所に丸い鏡が埋められていて、覗いても中は見えません。カードが一枚入っていて、毒瓶を前にした兎一家のイラストがあり、「親兎は小兎にどうやって瓶の中身を教えるのか?」と書いてある。ガス室を連想させますよね。これがボイスか!と思いました。そしてドイツのギャラリー・シェルマンがマルチプルを出していることを知りました。「借金して買うぞ、やるならボイス、それ以外ない」。

今、見るとずいぶん貴重なものがありますね。木版画を5点、展示しましたが、以後、見たことがありません〔図2〕。一番凄かったのがこの《お前の傷を見せよ》〔図3〕でレントゲン写真のようなものが鉄フレームに挟まれています。解剖台があつてこれは明らかにアウシュビツ強制収容所を連想させますね。

当時、銀座で現代美術を扱う画商の画廊といえば南画廊(1956~1980年)、東京画廊(1951年~)、南天子画廊(1960年~)などですが、1980年の段階でボイスの紹介はしていませんでした。南画廊は前の年に社長の志水が亡くなりました。日本の画商は海外へ作家を探しに行くというより、売り込みに来た外国人作家を選ぶやりかたでしたね。現代美術の作家たちは主に貸画廊を利用して発表していました。で、1980年11~12月、1981年1~2月と2回に分けてボイス展をやりました。

——ボイス展の反響はどうでしたか?

画廊のドアにね、小さな鈴をつけていたん

ですが、一日中鳴り止みませんでした。狭い所へね次から次へと若者たちが来ましたよ。千人位かなあ、ほとんどは美術学生でしたが…。物故作家展を見に来てた人は一切来ませんでしたけどね。そうそう、洲之内が来ましてね。こりやなんじやと悩みまくり「これも作品?」とクーラー指差しました。私は壁もクーラーも真っ白に塗ってましたから、オブジェに見えたんでしょうね。

1月からの展示は《ダ・ヴィンチの「マドリッド手稿」に寄せて》の版画12枚を壁に架け、《ケルティック》に収納されている8ミリ作品を上映しました。フィルムの最後でボイスが立ち尽くし、片目から涙が一筋流れるのです。これは今まで見てきた美術ではない。もっと別次元の何かだと思いました³。

2.2. 中村信夫と知り合う

展覧会期中にね、「いいなあ、素晴らしいなあ、東京でボイスを見れるとは…。中村です。ロンドンから来ました」と云つて三日にあげず来るんですよ。中村はロイヤル・カレッジ・オブ・アートを卒業して、海外情報を『美術手帖』に書いたりしていました⁴。「次は誰やるんですか?」と聞かれ、なにせボイスしか知らないわけだから「ボイス」と答えると「どう思います?ダニエル・ビュレンとかギルバート&ジョージ、リチャード・ロング、ハミッシュ・フルトン、近頃、トニー・クラッグが出てきましたけど…」私はポカンとして、手帳に「ギルバトジョジ」とかカタカナで作家の名前をメモしましたよ。

中村に「ビュレン?どういう作家」と聞くと「彼は湖にヨットを何艘か浮かべてね。その帆は彼のツールである8.7cmのストライプです。ヨットを操縦するのは子供たちで、同時にスタートして対岸の美術館を目指すのです。岸に到着したらビュレンが帆を外し、美術館の壁に展示します。《帆/キャンバス、キャンバス/帆》という作品ですよ」私は話を聴きながらその光景を想像し「なんかいいなあ」と思いました。続けて中村は「フルト

ンは歩く作家です。彼の作品は大きな写真といつ、どこをどれだけ歩いたというテキストのみです。トニーは海岸や川岸で拾って来たプラスチックの廃材を壁に貼付けたり、床に置いたりしています」などなど説明を受け、ここには私の知らない別世界の美術があると思いました。聞くと、トニーは私と同じ歳、フルトンは3歳上。同時代を生きている作家に興味が涌きました。彼は「一度ロンドンへ来ませんか、それで一緒にヨーロッパの現代美術をやってる画廊や美術館をのぞきましょう」というので、それじゃ画廊を閉めて、ひと月位行くかと…。はい現代美術ことはじめです。

2.3. ハミッシュ・フルトンの作品

1981年2月に日本を出発しました。初の海外旅行が厳冬のヨーロッパです。中村はロンドンのワディントン・ギャラリーに予約を入れており、ディレクターの部屋にハミッシュ・フルトンの作品が次々と運ばれ、私はその中から3点を選びました。1点は《Yurok》[図4-1]、カリフォルニアの海岸近くに住むインディアン部族で、そこの海岸を歩いてきたフルトンの足跡が写っています。1点は《Tarahumara》[図4-2]、あとで判ったのですが、フランスの詩人アントナン・アルトーは西洋文明に嫌気がさし1936年にメキシコへ行き、先住民タラウマラ族の秘儀を体験して啓示を受けましたね。画面には熱量が渦巻いているというか、何かが漂っていますよ。そして一番好きだったのが《Beaver Sticks》[図4-3]、川底にビーバーが巣を作るための小枝を集めています。歩きながらここに目を留めたフルトンの眼差しが気に入りました。この作品は低く展示します。彼の作品はオーナーの額縁に入り、すべて床から何センチと指示があって、見る人はフルトンの目線を追体験することになりますね。私はこの3点を予約してしまい、ロンドン初日で予算を使い果たしました。ディレクターから「展覧会をやるということは作家に対して責任が生まれま

すよ」と云われ、その時は意味が判りませんでした。

それから、アンソニー・ドフェイ・ギャラリーでカール・アンドレの個展を見ました。小部屋にはリチャード・ロングの石の作品がありました。アンドレは鉄板敷いているだけなのに、ロングは石並べてるだけなのになんて美しいんだろうと。

2.4. 「こと」の表われ

私は日本の現代美術を見て美しいとか綺麗とかと思ったことはありません。会場に材木や石や鉄が置かれているのですが、作家の言葉は小難しく観念的で『美術手帖』を読むとますます判らなくなり、現代美術は私とは無縁なものだと思ってましたが、ロンドンでアンドレやロングの作品を見て、そこには作家自身の主義主張がシンプルな原理に基づきダイレクトに表現されていると思いました。それで、歩く作家フルトンやロングの作品は「もの」ではなく「こと」の表われじゃないかと、歩くという時間や空間の出来事が作品「もの」に結実してるとね。日本の作家は「もの」のみでした。

ロンドンでは「ニュー・スピリット・イン・ペインティング」展⁵が開かれてました。入口から入ると中央展示場にはピカソの絵がぐるりと壁に掛けられ、その出口から色々な方向へ出て行くという構成でした。そこにジュリアン・シュナーベルとかアメリカのペインター、イタリアのキア、クッキ、クレメンテ、ドイツのバゼリツ、キーファー、サロメ、イギリスはホックニーなどが並んでいました。小難しい美術よさようなら、絵画よ今一度ということです。

ドーバー海峡を渡り、口も開かない厳冬の中、ブリュッセルの美術館でブリューゲル、クラナッハを見て、寒さと彼らの絵が結合していて不思議な感動を覚えました。フランクフルトではこの旅の一番の目的、ダルムシュタット・ヘッセン州立博物館に行きました。のちに「ロック・ボイス」としてまとめら

れた初期のボイスの大コレクションがあるのです。

ミュンヘンでボイスのマルチプルの版元シェルマン・ギャラリーへ行き、トニー・クラッグ展を見ました。壁にはプラスチックのかけらで拡大されたボトルのシルエットが描かれ、床には形の元であるボトルが一本置かれてました。中村が東京で云ってた作家だとすぐ判りました。分解不能な現代文明の消費材のプラスチック製品が役目を終えて廃棄され川辺や岸辺に流れつく、その廃材がアートに変容し蘇る。これぞ現代美術と思いましたね。

3 第1期 1981年～1982年 銀座時代

——ヨーロッパから帰国後、わずか半年間で3つの展覧会をされています。

日本に帰り、5月に先に話しましたロンドンで見つけたハミッシュ・フルトン3点で展覧会をしました。以後の作家、作品の選定はロンドンにいる中村に全て任せました。9月にギルバート&ジョージ(G&G)〔図5〕、10月にジャン=リュック・ヴィルムート(J.L.V)の展覧会をやりました。J.L.Vはフランス人で中村のロイヤル・カレッジ時代の友人です。G&Gは有名でしたが、なけなしの資金でやるのですからJ.L.Vがどういう作家か、10年間の仕事を知る必要があり、彼に関する資料を送ってもらったら、なんとフランス語の分厚い雑誌⁶コピーがドーン、仏語の出来る友人に頼み10万払って訳してもらいましたよ、ちなみに当時のビルの家賃が7万です。それでしっかり読んで「大丈夫」と判断し、作品を送ってもらいました。3点とも白いグラスファイバーのキャンバスの上に雑誌から切り抜いた闘牛士の写真が貼られ、そのシルエットがどんどん拡大されて牛の姿になっています〔図6〕。闘牛士と対峙する牛の姿ですね。J.L.Vは描かれるものの必然的な関係を執拗に追いかけていましたよ。そして、翌年1月のトニー・クラッグ展です。

3.1. 1982年1月 トニー・クラッグ展

トニーの展示作品は2点です。ある日、郵便屋さんが入って来て「外国からの郵便物です。中身壊れてるみたいですよ」と机の上にぐしゃっと置きました。送り状には中村の字で「Sculpture (Conceptual)」(彫刻・概念)、開けた税関員も「何これ?」だったでしょうね。ドイツのスーパーの袋2つに泥のこびりついたプラスチックのかけらがぎっしり、中には歯ブラシもありました。そしてプラスチックシートに描かれたドローイングが2枚です。プラスチックのかけらの裏には番号を付したシールが貼られていました。

トニーから懇切丁寧な指示書付きの手紙が届き、両面テープの見本が入っていました。壁にシートを貼付け、シートの裏に潜りながら、そこに描かれた番号の下にプラスチックの破片を壁に貼付けていくのです。果してこの泥のついた汚らしい破片が本当にミュンヘンの画廊で見た時のように美しくなるのだろうか、半信半疑でした。初めての経験ですから慎重にゆっくりゆっくり4時間位かけて展示しましたよ。《Green Leaf》〔図7〕が出来上がった瞬間、ゴミはアートに変身し「なんて美しいんだ」とうつとりしました。一点は買い取っていましたからね、綺麗じゃないと…。隣の青木画廊の親父さんが来て「大谷君、これが売れたら銀座通りで逆立ちしてやるよ」と云いました。売れなかつたので逆立ちはしませんでしたけど、でも青木さんは東京画廊の出身ですよ。それでも「これが美術?」だったのですね。

3.2. トニー・クラッグ初来日

2月27日から東京都美術館で「今日のイギリス美術展」⁷が開かれるのですが、現場制作のため、トニーがやってきました。私は来日に合わせて個展を開くのに7坪じや話にならないので、近くにある日辰画廊の小泉絢子さんに協力してもらいました。小泉ビルはイギリス美術専門の西村画廊の隣のビルでした。場所は並木通りの松崎煎餅ビルの隣です。

トニーは都美術館の会場で煙草を吸って報知器を鳴らしていました。私が行ってなだめましたが、むしゃくしゃしていたんですね。当時、日本でもてはやされていたのはブリティッシュ・カウンシルが後押ししていた自然派のデイビッド・ナッシュで、彼の展示スペースは他の来日作家の倍ありました。トニーはこれが気に入らない。平等であるべきだというわけです。私が行った時、トニーは都美館の幅木(床と壁との仕切り)を白く塗らせていました。当時どこの美術館でも幅木は焦げ茶でしたよ。日辰画廊の幅木もアルミの板でピカピカしていましたけど、なぜか、これはOKでした。

トニーからドイツのカッセルでドクメンタ7が開かれることを聞きました。「これは面白いぞ、流行のニューペインティングとコンセプチュアル・アート、ランドアート、いろんなイズムのアーチストが現場で激突している」と。私は即座に見に行くと答えました。

3.3. 夏 ドクメンタ7

カッセルは東西ドイツの国境付近の町で1955年から5年に一度現代美術展が開催されています。メイン会場はフリデリチアヌム美術館です。正面会場前には大きく切り出された石がズラーと積み上げられていました〔図8〕。「ボイコット」とピンクのペンキで落書きされ、ペンキがぶちまけられていましたけど…。石と併置して桜の木を植えるボイスの「7,000本の桜の木プロジェクト」だそうです。その上に何百という三角の小旗が旗めいて、支柱上のスピーカーから各国の言葉で旗の色「赤、青、緑…」が流れています。「何とうるさい」と見上げたらすべて8.7cmのストライプ柄。ダニエル・ビュレンの作品でした。

メイン会場では作家同士のバトル・ロイヤルが繰り広げられていて、例えば床にヴォルフガング・ライブの黄色い花粉の正方形があれば、左右の壁にはクレメンテの黄色の絵がある。ロングは周りのペインターたちの絵に近づけないよう床一面に石のサークルを並べ

ている。ウォーホールは絵画がなんぼのもんじやとばかり「Piss Paiting（小便絵画）」を壁に架けている。キャンバスに銅の顔料を塗り助手たちに放尿させたものです。ドクメンタ7は美術品のオセロゲームだと思いました。最後に置いた作家が勝ちですよ。

3.4. ドクメンタのイミ・クネーベル

第2会場のノイエ・ギャラリーである作品と出会い衝撃を受けます。絵画バトルの喧嘩から離れた一室で孤高の輝きを放っていましたね。イミ・クネーベルの《ゲント・ルーム》〔図9〕です。目が痛くなるようなけばけばしい黄色、赤、テカテカの白、黒が塗られたパネルが何段も重ねられた直方体の塊が、会場に所狭しと置かれています。壁には重ねた最上段のパネルが直列に架けられています。整然とした直方体と直方体の間には不定形に切り出されたパネルが不規則に積み重ねられ、また壁には廃材で組み立てられた彫刻が立てかけてあります。制御とアーティーの併存というか、地層とその表面というか、現代美術の作品を見慣れてきてはいましたが、このクネーベルの知の力には圧倒され、だんだん頭が痛くなってきました。ドクメンタ7で最も印象に残った作品でしたが、彼が何者かは知りませんでした。

ウッペルタールに住むトニー・クラッグを訪ねてドクメンタ7の感想を述べると「クネーベルはボイスの生徒だった。とてもいい作家だが、雲の上の人だよ。展覧会は難しいね」と云われました。トニーは他に注目すべき作家としてハンネ・ダルボーフェンを教えてくれましたが、見てないというと「なんてことだ！」と呆れてましたね。

——でも、1984年にクネーベルに手紙でオファーをして、その後計7回にわたってクネーベルの個展を開催されたのですよね。それはさておき、この年に画廊は京橋に移ります。

興奮のドクメンタ見物を終えて日本に戻り

ました。今の日本の現状では作品を買いながら7坪画廊で細々とやるしかないなと思ってましたよ。夏休みを終えた頃、中村がやって来て「9月にダニエル・ビュレンが来日します。個展やってもいいよと云つてました。大谷さんもっと広い所へ移りましょう。それでビュレンの個展やりましょうよ」と気楽に云う。中村は国際交流基金を動かし、作家を呼んで原宿のラフォーレミュージアムで10月1日から「行為と創造」⁸ というイベントを企画してました。その時のポスターはボイスで、メインはボイスだったのですが病気のため来れなくなりました。当時、国際交流基金の担当が南条史生（現森美術館館長）、アシスタントが逢坂恵理子（現横浜美術館館長）です。これにビュレンは招かれていたんですね。まあ一回でもやってみて、それでつぶれるならそれでもいいかと私も思い、場所探しに京橋に行きました。友人から「あの木造2階建ての上の階、空いてるみたいだよ」と聞き、不動産屋を捜し16坪16万と云う条件で借りました。すぐさま友人と画廊作りに取り組みました。まあ小さな倉庫と事務所の仕切りを作るだけですから2週間位で、ビュレンが来る直前に完成しました。

4 第2期 1982年～1987年 京橋時代

4.1. 1982年10月 ダニエル・ビュレン展

ビュレンは入って来るなり「ペンキ臭いなあ」です。彼はラフォーレとの掛け持ちですし、交流基金は作家を京都へ招待したりして、彼は大変忙しいのです。で新幹線からファックスが届き、「自分が行くまでにこれだけの準備をしておきなさい」と。指示書を見て吃驚!!です。「ガラス8.7×8.7cm 40枚、43.5×43.5cm 8枚、78.3×78.3cm 8枚、鏡8.7×8.7cm 5枚、43.5×43.5cm 78.3×78.3cm 1枚」とあり、「一つの作品は8.7cmの正方形5枚、43.5cmの正方形1枚、78.3cmの正方形1枚で構成される」〔図10〕と書いています。つまり会場には8点のガラス作品と1点の鏡の

作品が展示されます。そしてそのおののガラスに「赤、青、オレンジ、群青、黄、黒、緑、ピンクで8.7cmのストライプ、鏡の作品には白の8.7cmのストライプを描く」と指示がありました。一体何が行われるのかさっぱり判りません。とにかく云われたとおりの作業を終えてビュレンが来るのを待ちました。ビュレン「この作品のサイズは設置される天井の高さが決定する。ここは290cmだから 287.1×287.1 の正方形になる。つまり37本のストライプで構成される $8.7\text{cm} \times 37 = 287.1$ の正方形だ。天井が高くなれば奇数倍で拡大されていく」といいました。この正方形で画廊の壁を埋め尽くすわけです。トニーの日辰画廊での個展展示は横で見て感心していればすみましたが、今回は私もビュレンと一緒に展示を手伝わなければ10月12日初日に間に合いません。作品名は《Broken Glass》[図11]です。

4.2. 展示で手が震える

ろくに釘を打ったこともないのに、壁に $8.7 \times 8.7\text{cm}$ のガラスを当て四方を釘で留めろというのです。壁をそのまま利用して真白く塗ったため壁は薄いベニヤ板です。釘を打つとはじき返してくるのですね。釘は3cmで、頭は目立たないよう小さいを選んでいます。金槌がガラスに当ったらどうしよう、手が震えてなかなか打てません。ビュレンは壁にはじかれながらも釘をどんどん打って行きます。ビュレンは云いました「ガラスが割られるのは当然だ。割れたら作り直せばいい。大切なのはコンセプトなのだから、私の作品は壊れないのだ」。とは言うものの画廊初の作家来日展で、壊しまくるわけにはいけません。私とアシスタントは怯えながら、ビュレンはハミングしながら、どうにか作り上げました。無論、ガラスの作品は私の机のうしろの壁にも取付けられました。

展覧会初日、2階へ上がる階段の蛍光灯が切れたので電気屋さんを呼びました。私は事務所にいたんですが突然「カシャーン」とい

う音、駆けつけると電気屋さんは「ガラスが一枚、落ちました」。階段の壁にも緑の作品が取付けてあったのです。脚立に上がって蛍光灯を取り換える時さわってしまったのです。作品とは思っていないので、すみませんとも云わずに帰って行きました。その緑のガラスは私が買った作品でした。 8.7cm の正方形だったので、すぐさまスペアと取り換えました。

「大事なのはコンセプト」と呟きながら…。オープニングは盛大でしたが木造2階の床が抜けたらどうしようと、「みんな外で飲みましょう」と誘い出しました。無事、日本初のビュレン展は幕を開けました。

4.3. 1983年2月 ブルース・マクレーン展

2、3日後、ビュレンがブルース・マクレーンと一緒に来て、ブルースがいきなり「次は私だ、ここでやる。ペインティングを送る」といい、展覧会を決めてしまいました。ブルースはラフォーレミュージアムでの出品作家の一人です。パフォーマンス作家であらゆる美術のイズムを逆手にとっておりました。この頃はニューペインティングが流行なので彼も絵を描いていたのです。「絵?」と聞くと「大丈夫、私はつるつるの印画紙の上に描いているので将来絵の具ははがれ落ちてくる」と平然とブルースは言い、私は「??」でした。今思うに私が扱った作家の中で彼ほど美的センスに満ちた人はいません。あっという間に描いてしまうでしょう。

年が明け、「いつの日か絵の具が落ちる五枚の絵」が筒に入って届きました。運送業者が「中身ダメージありますよ」と言って届けてくれました。開けてみると作者自身の手で破かれた印画紙でした。そのまま壁に貼って2月に展示しました。綺麗なのとニューペインティングの新星現われると思われたのか全て売りました。これで次の展覧会の資金が出来たと思いました。当初はビュレンだけやればいいと思ってましたからね。私はジャン=リュック・ヴィルムートがドクメンタ7に出

品した《Cut Out》を気に入ってましたから、中村に次は J.L.V をやろうかと言いました。この時から作家の往復航空券と滞在費と制作費を持ち画廊で作品を作るという現場制作主義をとっていくのです。作家からの条件はありませんが、一点は買うつもりでした。

4.4. ハミッシュ・フルトン 初来日

3月頃だと思いますが、ワディントン・ギャラリーのディレクターから連絡があり、フルトンが日本に行きたいと言っている、フルトンの展覧会をやったギャラリーとしての責任を果たしてほしいと言ってきました。あつ、のことかと思った。2年後になってやつと「責任」の意味が判りました。提示された条件は航空運賃往復と北海道への航空券と滞在費の全額負担です。それに「お小遣い」も。そしてフルトンが来日します。私と中村は成田に行ったのですが、中村はフルトンの顔を知らない。出口に立って大きいリュックサックを担いでいるのを探しました。フルトンは乗り遅れ迎えに行った便には乗っておらず、翌日成田で会うことが出来ました。澄んだ目をした優しい感じでした。早速、画廊の床に国土地理院の2万5千分の1の地図を広げ、歩くルートを決めて行きます。帯広から音更町を抜けて大雪山旭岳までの線を引きながら地図にローマ字で町名、目印を書き込んで行きます。リュックを担ぐと25キロ位あつてしょうか、三歩も歩けませんでした。10日後ぐらいですか、日焼けしたフルトンが無事帰つてきました。大雪山を4日間歩いたそうです。9月頃に作品を送るといってイギリスに帰りました。

4.5. 4月 ジャン=リュック・ヴィルムート展

成田へ迎えに行くと肩に小さなバックひとつ、カートに大きな段ボール箱4、5個積み重ねた J.L.V が出てきました。彼はドクメンタ7の出品作《Cut Out》〔図12-1〕を持って来たのです。寡黙でシャイなフランス人で、

私より3つ下の30歳です。画廊に着いて段ボールを開けるとそこには切り出されたワイヤーがびっしり詰まっています。彼はしばし歩きまわったのち、画廊の床にペンチをそっと置きました。ペンチの柄の部分は黄色いビニールでカバーされています。ペンチの外形に沿つて切り出された黄色いワイヤーを、刃先部の形に沿つてむき出されたワイヤーを、黒くなつたペンチの金属部に沿つて黒のワイヤーをだんだんと拡大させていきます。あの闘牛士の作品とコンセプトは同じです。闘牛士は牛の形で拡大を終えていましたが、《Cut Out》は画廊の大きさに合わせ、人が周りを歩ける程度の隙間を空けた所で終えていました。ワイヤーをペンチでカットし、そのペンチの形をワイヤーが拡大させていき、結果、不定形が出来上がるという作品です。判りやすく云えば池に小石を投げて出来る波紋のようなものです。必然的な因果関係がもたらす想定不能な形ですね。

それから段ボールを開けるとそこにはゴム製の鳩の模型がぎっしり入っていました。会場の隅に棚を取り付け、その上にぎゅうぎゅうに並べ、「君の帽子貸してくれる?」「いいよ」と渡すと彼は床に置きました。何が始まるのかと思うと、黒インクを吸わせたスポットを棚にくっつけ壁からインクを垂らします。それを幾度も繰返しどう床に置いた私の帽子に浸み始めました。タイトルは《Piccadilly Circus》。ロンドンの有名な広場で地下鉄の駅もあります。通行人や通勤客が鳩の糞によって関係を持つことになると云つてつっこりしておりました。一日で2点作り上げてしましましたが、展覧会初日まであと一週間あります。

4.6. 《ミルク・クラウン》

彼は新作を作るという。ブリキの如雨露を買って来て欲しいと云い、如雨露が届くと次はカッターの刃、鉋の刃などがいると。如雨露の角度を気にしながら床に置くと、カッターの刃でPタイルの床を削り始めますが、Pタ

イルは傷に強いのでそう簡単には削れません。「それどういう作品?」と聞くと「彫刻と着色の問題で、彫刻は置かれた場所の色によって着色される」と答え、ひとかき削っては如雨露にスプレー糊を吹き付け、粉をふっと吹く。理論的には大変美しい彫刻で彼の姿もロマンチックなんですがそう簡単に事は進まない。なにせ相手はPタイルです。明くる日も朝から削っているのですがなかなか削り粉が作れない。吃驚したのは昼ご飯も食べず、桜餅一個で夕刻までずっと作業をやっているのです。5日目位になんとか如雨露の全面をPタイルの粉が覆いましたね。私が「ところで出来上がったあとどうするんだい?」と聞くと「いい作品だと思うけど、考えてない。床ごと切ったら?」。ちょうどその頃TVでミルクを入れた皿にミルクを一滴落とした瞬間を撮影すると王冠のようになるというのを見ていたので「ミルク・クラウン」の話をすると「それがいい」といい、作品のタイトルは《Milk Crown》〔図12-2〕になりました。彼は出来上がった作品を見て顔を真っ赤にしてうつとりとして「Good」とひと言。彼はロイヤル・カレッジでトニー・クラッグの授業を受けていましたから、この頃の作品は野性的で洗練されてなくていいですね。作家は骨身を惜しまずやるもんだと感心しました。

4.7. 9月 ハミッシュ・フルトン展

春に歩いたハミッシュ・フルトンの作品がワディントン・ギャラリー経由で届きました。2点一組の大パノラマ《大雪山 春夏秋冬》、全長5m余りの作品です。もう1点は大雪山へ向う途中で出会ったのか、風雨に晒された民家の壁《雨/壁》。そして1点は《午後の濁った水 朝のきれいな水》でした。私は以後4回彼の展覧会を行いますが、一番美しい展覧会だったと今でも思っています。会場には清涼感が漂い涼しい風が吹いていました。

フルトンはこの時から作品の部数を1部にします。それまでは3部でした。ロンドンでも発表するとなったらエディションを作ること

もできたわけですが、一点もの(ユニーク)にしたのです。私たちのためを考えてくれたんだと思います。ワディントン・ギャラリーは「素晴らしい作品だから売れなかつたら戻してくれ」と云い、キープ期間を提示してきました。フルトンの作品制作の経費を全て持たせながら何がキープだと思いました。私は借金をして全て買いました。まあこのとき判ったのですが、中に立っていた中村はイギリスの画廊の言いなりになっていたんですね。ずいぶん日本も舐められたものです。私は以後、中村を経由せず作家と直接コンタクトとることにしました。

展覧会は1年に3回が限界でした。なにせ売れて行くという状況ではなかったですから、とにかく「同時性」を大事にしてヨーロッパとのギャップをなくしこの場で制作し発信する、これがコンテンポラリー・アートだと思っていました。

4.8. 1984年3月 トニー・クラッグ展

トニーに直接手紙を出し展覧会を依頼しました。作品がドーンと届きました。新建材の板とドイツの川に流れ着いた木切れとプラスチックの破片です。トニーはいきなり「新木場の海岸へ行こう。2年前に素晴らしいものがあった」というのです。で、アシスタントと新木場の海岸へ行きました。堤防には「入るな」の看板がありますが、彼は読めませんから無視です。向かいには夢の島が見えましたね。彼は堤防を乗り越えて海岸を歩くこと一時間。「あった」というので降りて行きました。アフリカ材を裁断した丸い木です。流れ着いたか、材木屋が捨てたのか、この地区は銘木屋さんが立ち並んでいますから。これを3人で持ち上げて堤防まではなんとか運んだのですが、堤防を乗り越えなければなりません。何度もやっても木の先端が届かずへとへとなりました。が、トニーは絶対諦めません。「木を傷つけるなよ」といいながらなんとか堤防に先端を乗せ、持ち上げることが出来ました。それからもう1点、欠けた月のよ

うな形のアフリカ材を見つけて運び、最後は一抱えの大きさの赤く焼け焦げている石を何十個です。釣り人が焚き火をしていたのでしょうか。重い石を運びながら現代美術をやるということは一に体力かと思いましたね。

4.9. ドラム缶

全て車に運び終わると、トニーは使い古したドラム缶がいると云い出しましたが、これは海岸に落ちていません。江東区には在日朝鮮人の人たちの廃品回収業者が住んでいましたから、その地区へ行きました。あるおばさんの家の倉庫にドラム缶がうずたかく積まれていました。トニーはその上を跳ね回りながら「ノー」と云って降りてくると、「あつたこれだ」とおばさんの家の前で焚き火に使っているドラム缶を指差しました。彼が探していたのは塗料の落ちたドラム缶だったので。トニーはたき火の燃えがらを捨てて車に積みました。私がドラム缶屋のおばさんに二千円渡すと、おばさんは「シーツ」と指を口にあて、早く行けと手で合図しました。そのドラム缶を使ったのが《Landscape with Installation》〔図13-1〕です。ドラム缶は新建材のボードで組み立てた建物上に据えられました。トニーはオイル・パステルで喧しい音を立てながらドローイングをし全てを覆いました。彼の手で人間の痕跡をつけたのですね。

《Scorched Landscape with Dwelling》〔図13-2〕は石と月形の木材、石の上には新建材で作った家を置いています。月形の木には割れを塞ぐカスガイが打ち込まれ錆びていて、ここにも人の痕跡があります。あの堤防を越すのに苦労した丸いアフリカ材木で組み立てたのが《Silent Place with Dwelling》〔図13-3〕です。なんとも静謐な作品で、自分が運んだこともあってこの作品を買いました。展覧会が始まるとそのアフリカ材の隙間から小さな草の芽が出てきたので水をやりましたが、会期中に枯れてしまいました。いずれにせよ当時のトニーはかさかさな現代社会を野性的な作品で表現しておりました。

注

¹ 藤牧作品の「贋作」疑惑について徹底的に追及した過程は、『藤牧義夫 真偽』（学藝書院、2010年）としてまとめられている。また、かんらん舎に関する研究として次を参照。
Hayato Fujioka, "Conceptual Art, White Cubes, Criticality: The Influence of Kanransha Galley in Japan from the 1980s Onward", London Saint Martin, M.D. Thesis, 2016.

² 1979年にニューヨークのグッゲンハイム美術館で開催されたアメリカ初のボイスの大回顧展。

³ 『美術手帖』1981年1月号には、この展覧会で展示された全ての作品の図版が掲載された。（今泉省彦「ヨゼフ・ボイス展 黒板を前にレクチャーするボイス」『美術手帖』33巻475号、138-157頁。）

⁴ 中村信夫の著書『少年アート』（1986年）は、留学の経験から欧米のアートワールドの状況を伝え、多くの若い美術家に刺激を与えた。

⁵ "A New Spirit in Painting" : 1981年1~3月、ロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツで開催された新表現主義を特集した展覧会。

⁶ 『マキュラ』誌（*Macula*、1976~1979年）：イヴ=アラン・ボワ創刊による批評誌。

⁷ 「今日のイギリス美術」：ブリティッシュ・カウンシルと国内の美術館5館の共同企画により開催された。ほかに、デヴィッド・ホックニーやバリー・フラナガン、ギルバート&ジョージなど33作家の作品が出品された。

⁸ 「行為と創造：現代美術からの啓示」：出品作家はブルース・マクレーン、ダニエル・ビュレン、ダン・グレアム、ジュリオ・パオリーニ、ヨゼフ・ボイス。

*本稿の執筆にあたり多大なご協力を頂きました大谷芳久様、みね子様に深く感謝申し上げます。

図1 ヨゼフ・ボイス
《Mirror Piece》1975年図2 ボイスの木版画
上：1949年、下：1950年

図3 《Show Your Wound》1977年

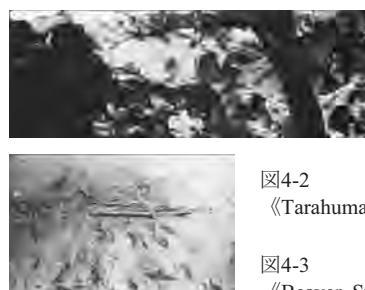
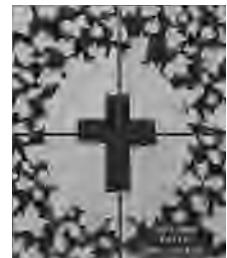
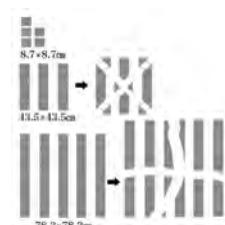
図4-1 ハミッショ・フルトン
《Yurok》1980年図4-2
《Tarahumara》1979年図4-3
《Beaver Sticks》1980年図5 ギルバート&ジョージ
《Autumn Faith》1980年図6 ジャン=リュック・ヴィルムート
《Bullfighter》I 1980年図7 トニー・クラッグ
《Green Leaf》1981年図8 ドクメンタ7
ボイス「7,000本の櫻の木プロジェクト」図9 イミ・クネーベル
《Genter Raum (Ghent Room)》

図10 《Broken Glass》の部品



図11 ダニエル・ビュレン展 1982年



図12-1 ヴィルムート《Cut Out》

図12-2
《Milk Crown》

図13-1 左：クラッグ《Landscape with Installation》



図13-2 中央：《Scorched Landscape with Dwelling》



図13-3 右：《Silent Place with Dwelling》

※図版出典：8,9,10は大谷氏提供。そのほかすべて『KANRANSHA 1980-1992』（かんらん舎、1992年）より転載。

音響芸術がもたらす新たな聴取

— 20世紀以降の芸術音楽から音響芸術への変容 —

宮本 一行

本論文は、騒音を素材とする20世紀以降の芸術音楽から音響芸術に至る系譜をまとめるとともに、音響を通じて社会構造を把握することのできる聴取をもたらす表現手法の可能性について考察していく。芸術音楽から音響芸術への変容の中心にいるのはケージであり、ケージがどのような影響を受けて「実験的」な思想を打ち出すに至ったか、またケージの影響を受けながらも特定の場所や空間に実在する音を素材として独自の展開を見せる音響芸術を取り上げ、それらの表現手法の特徴を分析した。本論文で明らかにしたのは、表現する場所や空間に存在しない音響もしくは装置を用い、かつ既存の場所や空間との調和を生み出すことで、人間社会に実在する音を知覚することのできる芸術表現を作り出すことができる。また、鑑賞者は身体的な行為の延長にある「感覚的聴取」を獲得することで、普段聞き流している音にも耳を傾けることができる事を示した。

キーワード：感覚的聴取、騒音、音響芸術、サウンドスケープ

The new hearing with sound art: Transformation of classical music to sound art after the 20th century

MIYAMOTO Kazuyuki

This paper presents the genealogy from classical music to sound art after the 20th century in the using noise-sound as a material and considers the possibility of the artistic expression that make hearing that can grasp social framework through sound. At the center of the transformation of classical music to sound art is the john cage. So I summarized the characteristic of the classical music that influenced cage. And I has taken up and analyzed the sound arts, which have make their own expressions using the sound of a particular place and space inspired by Cage's "experimental" thought. Revealed in this paper, by using sound or artwork that does not exist in the place and space to be expressed and by making harmony with existing places and spaces, expressions that can perceive real sounds can produce. And audience can perceive to the around sounds by acquire sensuous hearing that is an extension of physical actions.

Keywords: Sensuous hearing, Noise-sound, Sound art, Soundscape

1 はじめに

産業革命以降の人間社会はテクノロジーの発展に伴い、多様な音に溢れている。私たちは自らの周辺の音を無意識に分別しており、不要だと感じる音を聞き流しながら生活している。一方で、これらの聞き流される音は私たちが生活する現代社会の構造を表す指標でもある。例えば、自動車が発する走行音は、都市計画における自動車道路の構造を空間的に捉える上で一つの要素である。また、空調設備の室外機が発する音をはじめとする機械的な持続音が人工物に反響することの認識を通じて、ある場所の空間的な特徴を発見することも可能である。このような音は、その聴取の態度次第では知覚可能な音である。一部の音楽家や芸術家たちは、これらの音の存在にいち早く気づき、一般的に「騒音」と呼ばれる音を素材として、社会構造を捉える試みを積極的に実践してきた。彼らの実践においては、騒音を個別に対象化するのではなく、騒音と人間社会との関係に注目することで、新たな聴取のあり方を提示している。

本論文では、騒音を素材とする20世紀以降の芸術音楽から音響芸術に至る系譜をまとめるとともに、音響を通じて社会構造を把握することのできる聴取をもたらす表現手法の可能性について考察していく。なお、本論文における「芸術音楽」とは「クラシック音楽」を意味する用語であり、大衆音楽との誤認を避けるために用いる。

2 研究背景と目的

2. 1 騒音の社会的位置付け

1960年代後半、カナダの作曲家であるマリー・シェーファー (Raymond Murray Schafer) は、騒音の社会的問題を解決していくために、音を風景として捉える「サウンドスケープ」(Soundscape) の思想を提唱した。シェーファーは、サウンドスケープ研究について次のように説明している。

特定の音の削除や規制（騒音規制）、新し

い音が環境の中に野放図に解き放たれる前にそれらを検討すること、特定の音（標識音）の保存、そして何よりも音を想像力豊かに配置して、魅力的で刺激的な音環境を未来にむけて創造すること¹⁾

私たちは自らが騒がしいと感じる音を規制し、特定の地域を象徴していると感じる音を保存または誇張しながら、世界あるいは自らの周辺の音を主観的に管理しようとしている。しかし、サウンドスケープ研究によって導き出された音の良悪は果たして正しい指標と言えるのだろうか。現代社会において、この「騒がしい音」は無数に存在している。ジャンボジェット機のエンジン音を近くで聞くとそれは聴覚機能に異常をきたす程の極めて騒がしい音であるが、離陸後あるいは着陸前に上空から地上へと届くエンジン音は人々の往来を伝える音として捉えることもできる。一方で、地域住民の反対にも関わらず建設された施設や工場から発せられる音は、どんなに規制に努めたとしても住民にとってはその些細な音でさえ騒音として認識されることもある。

騒音の社会的位置付けは、ある特定の地域や時代の人間社会によって異なる指標が挙げられるため一概に定義することはできないが、その捉え方次第では一般的に「騒音」と呼ばれる音を聞くことに有意性を見出すことが可能である。

2. 2 既往研究

騒音と人間社会の関係に言及する国内の研究として、「日本サウンドスケープ協会」の取り組みが著名である。2019年7月に発刊された『サウンドスケープ 第19巻』において、平松幸三は騒音研究を通じて「騒音公害の問題に対処する唯一の現実的方法は、聴覚文化成立である」と述べるシェーファーの理論が現実的ではないことを論じている²⁾。また、若尾裕はティム・インゴルド (Tim Ingold) の反サウンドスケープ論を用いて身体性を伴

う音の聴取の重要性を主張している³⁾。両者の講演は、現代社会におけるサウンドスケープ研究の問題点を整理し、音の聴取に重点をおいた「サウンドスケープのその後」に注目しているが、その具体的な方法は提示されていない。

海外、特にサウンドスケープの発信地である北米を中心とした欧米では、実践と研究が盛んである。ブランドン・ラベル (Brandon LaBelle) は、ケージを起点とする芸術音楽から発生した音響芸術の系譜をまとめている。ラベルは、サウンドスケープについて「音楽、生態学、音の研究の融合物であり、その研究と実践をどのように折り合いをつけるのか」、そして「研究によって導き出された音の良悪は、実践ではどのように扱われるのか」を指摘している⁴⁾。また、ダグラス・カーン (Douglas Kahn) は、多種多様な「音の歴史」という観点から、芸術における音の発生とその意味を探っている。カーンは、ケージの言説や全ての音を音楽へと取り込もうとする方法を批判し、反ケージの実践において生まれた音の芸術にこそ価値があると述べている⁵⁾。

本論文では、ラベルの視点、特にサウンドスケープ研究によって音の良悪を導き出す従来の形式ではなく、音の芸術実践から人間社会の音を捉えていくこうとする視点において、これまでの論考との分岐が見られるであろう。

2. 3 研究目的

現代社会における聞くべき音や聞かざるべき音を再考していくために、シェーファーの理論に代わる新たな聴取のあり方を音響芸術の表現から考察していく。サウンドスケープ研究は、騒音を社会的問題として提示したという意味において、非常に重要な研究領域と言える。しかし、サウンドスケープの思想が提唱されて半世紀以上経った今、いまだに多くの音が騒音として人間社会に認識されていることは周知の事実である。とすれば、シェーファーに代わる騒音を捉えるための新たな理論を構築する試みがなされても良いはずであ

る。

本論文では、その一つの試みとして、音響を通じて社会構造を把握することのできる聴取をもたらす表現手法の一つのあり方を提示することを試みるものである。

3 騒音と芸術音楽の関係

3. 1 芸術音楽の主題

19世紀以前から自然や生活の音が芸術音楽の主題として取り扱われてきた。水や風などに見られる自然環境が織りなす音、鳥や動物などの声、牧場や農場から生まれる音、市場や都市の象徴的な音などが器楽によって模倣された。そして、特定の場所や物語を想起させる作品が時代を代表する著名な作曲家たちによって作られてきた。19世紀後半になると厳密な音の高さをもたない打楽器が利用されはじめるものの、それでも作品の重要な部分は管楽器や弦楽器による楽音で演奏されていた。

20世紀以前の芸術音楽は一定の音程をもつ楽音を中心に作られてきたが、このような音楽的素材の前提を転覆しようとした具体的な最初の試みが20世紀初頭に見られる⁶⁾。

3. 2 騒音芸術

1913年、イタリア未来派に属する作曲家・楽器発明家のルイジ・ルッソロ (Luigi Russolo) は、『騒音芸術』(The Noise of Art) という宣言を著わし、新たな音楽のあり方を基礎づけようとした。機械の発明によって人間社会に新しく生まれた一般的に騒音と呼ばれる音が人類の感性を支配しているとし、「楽音 (sound) という限られた範囲だけではなく無限の多様性を有するような楽音としての騒音 (noise-sound) を獲得」することを目指した⁷⁾。

ルッソロは自動車に搭載されたエンジンの爆発音や機関銃が弾を発射する音などに注目し、そうした決まった音程を持たない音から音楽を作り上げる試みとして、騒音楽器《イントナルモーリ》(Intonarumori) を発明し

た。騒音楽器は共通して、全音階的な音程とも半音階主義とも違った体系であるとともに、それらを含む包括的な体系「エンハーモニック」が用いられた。音量をハンドル、音程をレバーで操作することで、協和のない音を発するものである。主に「自動車のような爆発音を出すもの」、「銃が弾を発射するような音を出すもの」、「ハエやハチが飛ぶような音を出すもの」、「ものをこすりつける音を出すもの」などが作られた⁸⁾。

ルッソロと同時代の芸術音楽を概観すれば、ドイツのリヒャルト・シュトラウス (Richard Georg Strauss) やフランスのクロード・ドビュッシー (Claude Achille Debussy) など、より高度で複雑な音楽形式への革新を見てとれる。このことについてルッソロは、不協和音の最も複雑な継続を掘り出し、これがいくつかの点で「音楽的な騒音」 (MUSICAL NOISE) を創造しているとし、18世紀までの人間社会の聴取のあり方ではこの協和のない和音の激しさには耐えられないことを指摘している⁹⁾。変化に富んだ騒音に満ちあふれた人間社会によって私たちの耳の感性は鍛錬され、協和のない音=音楽的な騒音を楽しむことができるのだと、西洋芸術音楽の系譜と人間社会の騒音とを関係付けて論じていた。

1914年4月にルッソロの騒音楽器が初めてコンサートホールで演奏された時には、会場に野次と罵倒が飛びかい、未来派に属する人々と聴衆たちが乱闘するまでに至った¹⁰⁾。それは単に理解不可能な音楽というだけでなく、音色に付加された社会的印象が少なからず影響しているはずである。戦争経験を有する当時の人間社会において、ルッソロの表現は無意識にそれらを想起させうる心理的に不快な音響効果であったはずである。騒音楽器とその聴取のあり方から、戦争に反対する当時の社会構造を窺い知ることができる。

1980年代から「サウンド・アート」を扱う展覧会が世界各地で開催されるようになり、ルッソロの騒音楽器は再評価されている。2013年には作家のスズキユウリによるルッソ

ロの騒音楽器を模した作品《Garden of Russolo》が「ロンドン・デザイン・フェスティバル」(ヴィクトリア・アルバート・ミュージアム)で展示された。騒音楽器が発表されて1世紀ほど経った今、現代の人間社会はその当時と比べて遙かに多様な音に溢れているため、私たちは騒音楽器の音にも耳を傾けることができる耳の感性を獲得していたと言える。また、人間社会は騒音楽器の音色に嫌悪感を抱くこともなく、ルッソロの表現は音の素材を拡張して新たな展開へと繋げた先駆的な事例として親しまれている。

3. 3 楽音と噪音の組織体

20世紀の芸術音楽における構成要素において、日常生活の音=噪音がその地位を獲得していく。フランス出身の作曲家であるエドガー・ヴァレーズ (Edgar Victor Achille Charles Varèse) は、「噪音」を明晰な音楽的理論に基づき構成した「組織された音響」と称される新たな音楽表現を生み出した。

1931年に発表された音楽作品《イオニザシオン》 (Ionisation) は、打楽器のみを使用した芸術音楽史上初のパーカッション・アンサンブル曲であり、太鼓やシンバルによる楽音としての打撃音のみならず、鉄砧や鞭、そして高音と低音の二種類のサイレンで構成された作品である。音高が不明確な打楽器の精密なリズム構造と、絶えず音高が変化するサイレンなどを組み合わせ、その遅速と強弱によって都市の社会構造に見られる特徴的な音響を表した。コンサートホールで演奏されるヴァレーズの作品群は、人間社会に生まれた都市騒音を主題とする新しい芸術音楽の形式であったが、当時の聴衆になかなか受け入れられず「早すぎた前衛」と称されることになる。次々と人間社会に生まれる新しい音に当時の人々はあまり耳を傾けていなかったことが窺える。

一方で、1958年に開催されたブリュッセル万博では、ル・コルビュジエ (Le Corbusier) とヤニス・クセナキス (Iannis Xenakis)

が設計したフィリップス・パビリオンにおいて、ヴァレーズの音楽作品《ポエム・エレクトロニクス》(Poème électronique) が上演された。ファサードのように建築内部に設置された425個のスピーカーから流された電子音楽は、機械音、ベル音、ピアノ、打楽器、電子音響、声がモンタージュされており、全方位的な連続空間の中でゆったりと変化していく作品である。音響はクセナキスの音響拡散技術によって「10箇所の磁気指令ポイントにおいて立体的音響効果を制御¹¹⁾」していた。

フィリップス・パビリオンは、「音楽は視覚的なものに呼応するのではなく、それぞれの進行法に従って時を形成し、ポイント19までは接触しない¹²⁾」という設計理念に基づき、コルビュジエが選定した映像および写真によって構成される視覚的な要素と、ヴァレーズが制作した聴覚的な要素が空間内で合成された。ここでいう「ポイント19」とは沈黙の場所であり、そこまで視覚的な要素と聴覚的な要素はそれぞれ独立して進行していく。このように、視聴覚が同期進行しない空間は、当時の未来体験の一つの形として立ち現れた。ある時間軸上において、音の素材の空間的な配置と視覚的な要素をどのように組み合わせることが可能であるか、またクセナキスの音響拡散技術は、新しい音楽形式の提示だけには留まらず、後述する音響芸術における空間に関する先駆的な実践であった。

ヴァレーズの作品はコンサートホールを飛び出することで、その空間的な音響体験が「楽音と噪音の組織体」として再評価された。つまり、身体的な体験によって変容していく聴取のあり方が、人間社会に生まれた音を把握することのできる空間体験をもたらしたと言える。

3. 4 具体音楽

フランスの作曲家であるピエール・シェフェール (Pierre Henri Marie Schaeffer) は、1944年にラジオ技術実験スタジオを開設し、独自の作曲技法「ミュージック・コンクレート」

ト」(Musique Concrète) の実験を始める。

シェフェールは1948年に5つの小作品《エチュード》を発表した。これらは、日常生活の音を磁気テープに録音し、電子機器による遅速や合成によって作り出された音楽作品である。人や動物の声、自然の音や都市騒音といった楽音とは異なる具体的な人間社会の音で構成されている。特に初期作品においては、機関車や拡声器などの機械音を積極的に扱っていることから、シェフェールが人間社会に生まれた新しい音に注目していたことが分かる。

その後、ピエール・アンリ (Pierre Henry) を加え、1951年に「ミュージック・コンクレート研究グループ」を設立し、これまでにミュージック・コンクレートを用いた多くの作品が制作された。シェフェールは、伝統的で抽象的な音楽との対比を目指し、ミュージック・コンクレートを「具体的な音響から抽象的な理念や構想の表現へ向かうもの」として位置付けた¹³⁾。また、ポーランド出身の作曲家であるルネ・レイボヴィツ (René Leibowitz) が1947年に提唱した「セリエル音楽」の構造に酷似していることから、樂音とは異なる音を用いながらも音楽形式としての新たな地位の獲得を目指していたことが伺える¹⁴⁾。

人間社会に生まれた音を発信する新しい技術を用いたこともあり、ミュージック・コンクレートは音楽作品として親しまれていた点において、ルッソロやヴァレーズとの差異が見られる。しかし、シェフェールは晩年のインタビューにて自身の実験が全て無駄であったと述べている¹⁵⁾。このことから、空間的な音響の拡散がもたらす新しい聴取のあり方を予見できなかったシェフェールの無念を窺い知ることができる。

4 ジョン・ケージの実験音楽

4. 1 実験的な音楽思想

アメリカの作曲家であるジョン・ケージ (John Cage) は、周知の通り、音楽の領域の

みならず、その「実験的」な思想をもって様々な芸術領域に多大な影響を及ぼした。前述するヴァレーズに関して、「すべての可聴現象を音楽固有の素材として受け入れ」、「他の作曲家たちが、まだ「楽音」と騒音を区別していた時に、ヴァレーズは知覚に心理的な偏見を持ち込んで音を二つに分けたりせずに、音そのものの領域に踏み込んだ」と評価し、ヴァレーズらが人間社会に生まれた新しい音を音楽に取り入れたことが、ケージの時代の音楽のあり方に影響を及ぼしたことを明らかにしている¹⁶⁾。またフランスの作曲家であるエリック・サティ (Érik Alfred Leslie Satie) による伝統的な芸術音楽を革新していく様々な技法を「実験的」であるとし、その環境的なあり方にも共感している¹⁷⁾。

1950年代にケージが導入した実験音楽は、偶然の技法を用いた「不確定性の音楽」あるいは「チャンス・オペレーション」を加えた「偶然性の音楽」を称する現代音楽の潮流である。実験的な思想や偶然の技法には、ケージが『沈黙』(Silence) で著した音楽的素材としての人間社会の音に関する思想が大きく関わっている。ケージの「沈黙」(Silence) の思想については次項にて取り上げるが、ケージの実験的な音楽作品には楽音ではない音によって構成されるものも多く見られ、これまでの古典的な近現代の芸術音楽との明確な分離が生まれた大きな契機となった。

4. 2 再定義された沈黙

1951年、ケージはハーバード大学の無響室での体験において、自身が意図せずに発している体内の組織的な器官の働きや血の巡りから聴こえてくる音に気づく¹⁸⁾。人類には完全なる無音状態は存在せず、「音楽的な意図の一部を担っていない」という理由で沈黙と呼ばれる「音があると考え、「無音状態ではなく、表現意図のための音でもない、非意図的な音」を作曲家が意図的に制御できる沈黙であるとし、既に存在している制御できない「環境音」の2つを音楽における沈黙であると再定義し

た¹⁹⁾。さらにケージは、音楽を「音の組織化」と称し、作曲家を「音の全領域に向かい合う」存在であると著している²⁰⁾。音楽の外側にあり、作曲家が制御できない環境音を音楽として取り込むために、この「沈黙」(Silence) を新しい音楽的素材にしようと考えたのである。

ケージは、人間の知覚には完全なる無音が存在しないことを明らかにし、人間社会において聞き流されている音を音楽に取り込もうとしている。それは社会的に騒音と呼ばれる音すらも音楽的素材として扱い、それらの音を聴くことの有意性を獲得しようとしていた。

4. 3 偶然性の音楽

1951年、ケージは初めて偶然性の技法を用いた作品《易の音楽》(Music of Changes) を発表する。テンポ、リズム、持続、音高、強弱等を記した64個の枠目を持つ五種類の表を積み重ね、コインを投げることで音符の組み合わせを決定して作られた音楽作品である²¹⁾。偶然の技法は、作曲家が「音と音との関係性」を担わず、「音をあるがままにしておく」ことが求められ、鑑賞者は「ただ音の営みに注意を向けること」が求められた²²⁾。

偶然の技法を用いる手法は、「作曲家—楽譜—演奏家—音響—鑑賞者」のうち、どの過程に偶然が関与するかによって分類することができる。「作曲家—楽譜」間に連鎖のみに偶然が関わるものと「チャンス・オペレーション」であるとし、「楽譜—演奏家—音響—鑑賞者」間に偶然が関わるものと「不確定性の音楽」であると定義された²³⁾。

作曲家や演奏家は偶然の技法によって意図的に「非意図的な音」を作り出すことはできるが、その場所固有の「環境音」そのものを生成することはできない。つまり、ケージは実験的な試みを通じて、演奏される場所や空間の音を聴くための手段、またはその行為として、偶然の技法を用いたと考えることができる。

4. 4 チャンス・オペレーション

前述の音楽作品《易の音楽》(Music of Changes)を契機に、ケージは偶然の技法を用いた多様な音楽作品を制作した。チャンス・オペレーションは、ケージの「沈黙」(Silence)の思想において、既に存在している制御できない「環境音」を作品内へと取り込むことに適している。

1952年に発表された音楽作品《カリヨンのための音楽第1番》(Music for Carillon No. 1)は、折りたたんだ紙の紙端を切ることで生まれた穴を音符に見立てて作曲された²⁴⁾。カリヨンは音高を分けられた複数の鐘を組み合わせて旋律を演奏できるようにした楽器であり、フランスやベルギーでは世界遺産に登録された56の鐘楼建築物を見る能够である。人間社会の中で奏でられる無秩序な音列は、鍾音の音響が立ち上がり消えていくその過程の前後に潜む沈黙、すなわちその場所や空間の音の聴取が鑑賞者に求められている。

1952年から1956年にかけて作られた音楽作品《ピアノのための音楽 第1番から第84番》(Music for Piano No. 1 – No. 84)は、紙のシミや汚れを音符に見立てて作曲された作品群である²⁵⁾。これまでケージの実験音楽は非常に時間のかかる過程によって作られてきたが、緊急に必要とされる楽曲に応えるためにその制作過程を早めた試みである。元々は特定のダンサーや振付師に献呈した楽曲であるが、のちにピアニストである「グレーテ・スルタン」(Grete Sultan)にも献呈された。無秩序に奏でられる音列は、ダンサーの身体表現によって生まれる音と重なり合うことで、その場所や空間の背景音、すなわち環境的な音響へと統合されるものであった。

4. 5 不確定性の音楽

演奏や聴取において、音が意図的に作曲家や演奏家の制御から外れていくように作られた作品が不確定性の作品と総称される²⁶⁾。不確定性の音楽は、ケージの「沈黙」(Silence)

e) の思想において、「非意図的な音」を取り込むことに適している。

1951年、ケージは音楽作品《イマジナリー・ランドスケープ第4番》(Imaginary Landscape No. 4)を発表する。演奏が行われる実時間に放送されているラジオ音源を音楽的素材として扱い、ラジオのチューニングを行う演者と、振幅と音色を調整する演者によって行われる作品である²⁷⁾。楽譜には、ラジオをどのように操作するのか詳細に記されているが、演奏される日時や場所によって異なる音響が生まれることで、鑑賞者の聴取に偶然性が関与される。

1958年に発表された音楽作品《フォンタナ・ミックス》(Fontana Mix)は、10枚の紙と12枚の透明シートで構成され、それらを演奏者が組み合わせることで楽譜が作成される作品である²⁸⁾。紙には太さや種類の異なる6つに区別された曲線の図形があり、10個の透明シートにはランダムに分布したポイントが記されている。残り2つの透明シートは、2×10インチのグリッド状のものと直線上のものが用意される。図形の書かれた紙に、ランダムにポイントが記された透明シートを重ね、さらにその上からグリッド状と直線状の透明シートを重ね合わせることで、演奏の行為と時間軸が決定される。

この楽曲は、同時期にケージが作った音楽作品《ピアノとオーケストラのためのコンサート》(Concert for Piano and Orchestra)、《アリア》(Aria)、そして《声のためのソロ第2番》(Solo for Voice 2)と同時に演奏されることを想定した指示も書かれている。演奏者はその組み合わせや音楽的素材をどのように選択するかを担い、演奏毎に音の展開が変わり、二度と同じような展開を作り出すことのできない偶然性が関与する。

フォンタナ・ミックスの作曲技法から、《Water Walk》、《Sounds of Venice》《アリア》(Aria)、《Theatre Piece》などの音楽作品が作られた。非意図的な音列や音高から導き出された一部の表現は、独立した音楽

作品としての地位を獲得することで意図的な音楽作品であり、既に存在している制御できない「環境音」を作品内に取り込むことができる。これらは音楽理論における上位概念としての「偶然性の音楽」として成立した事例と言える。

5 芸術音楽から音響芸術への変容

5. 1 芸術音楽から派生した音響芸術

ケージは、その「実験的」な試みにより、音楽の外側にあるあらゆる音、たとえそれが一般的に「騒音」と呼ばれる音であったとしても音楽的素材として取り入れた。騒音は楽音に変わって、または同じレベルで扱われることに成功したと言える。しかしながら、このような音楽的素材の拡張と、音があるがままにし、意味を持たせてはいけないというケージの思想によって、芸術音楽はその意味作用が抑圧されてもはや何の意味も持たないものとなり、実験音楽は終焉を迎える²⁹⁾。一方で、ケージの偶然の技法は音楽家ではない芸術家たちの表現に波及しながら、芸術音楽と他の芸術表現とが複合的に組み合わされることによって、前衛的な芸術音楽は音響芸術としての新たな地位を獲得していく。

音響芸術とは、一般的に「サウンド・アート」と呼ばれる音の芸術表現を総称する用語であるが、その定義は非常に曖昧である。本論文では、音楽学者の中川真によるサウンド・アートの定義に則する。中川は、「音楽と美術を跨ぐ新しい芸術」であるとし、「楽音ではなく、従来の音楽から排除された雑音、騒音の類が素材の中心」となるような「音の芸術」がサウンド・アートと称される、と述べている³⁰⁾。ここで言われている「雑音」や「騒音」と呼ばれる音は、日常生活の中で無意識に聞き流されている音でもあるため、人間社会に実在する聞き流されている音に注目した音響芸術を取り上げ、その表現手法を分析していく。

5. 2 音響彫刻

アメリカの音響芸術家であるビル・フォンタナ (Bill Fontana) は、彫刻作品のように空間的特性を持つ音響彫刻作品を制作している。視覚的な鑑賞対象を制作するわけではなく、音を発する立体彫刻 (Sound Object) などの明確な差異をまずは認識されたい。

1976年に発表された音響彫刻作品《キリビリ埠頭》(Kirribili Wharf) は、シドニー港の桟橋の下側にあるまばらな8つの穴からマイクで捉えた音響を空間に再配置した作品である³¹⁾。シドニーに位置するギャラリーの屋根に設置した8つのラウドスピーカーから発せられたこの音響は、「音をあるがままにしておく」ケージの偶然の技法に倣いながらも、場所固有の水音の多様性やそれを取り巻く自然の音を「意図的」に聴かせるなど、実験音楽を継承しながらも新たな表現として独自の展開を見ることができる。

1987年に発表された音響彫刻作品《サテライト・サウンド・ブリッジ ケルン-サン・フランシスコ》(Satellite Sound Bridge Cologne-San Francisco) は、ケルンとサン・フランシスコ両都市の特徴的な音響を18個ずつ採集して衛星通信によってリアルタイムで重ね合わされた作品であり、ケルンのルードヴィッヒ美術館とサン・フランシスコのコンテンポラリー美術館に設置されたラウドスピーカーから再生された³²⁾。普段同時に聞かれることのない実時間の環境音が併置されることによって、普段は聞き流されている日常生活の音響が仮想都市として立ち現れる。

フォンタナの音響彫刻作品は人間社会の音に新たなコンテキストを与えることで、鑑賞者はその音響的な特徴に耳を傾けることができる。具体的な音を空間に再配置することは、環境音が本来持つ特性を再考することのできる芸術表現であると言える。

5. 3 サウンド・インスタレーション

アメリカの美術家・音楽家のマックス・ニューハウス (Max Neuhaus) は、室内や屋外に音

響を設置することで、音響からその場所や空間の特性を知覚することのできるサウンド・インスタレーション作品を制作している。

1977年に発表されたサウンド・インスタレーション作品《タイムズ・スクエア》(Times Square)は、ニューヨークのタイムズ・スクウェア駅の階段にスピーカーを仕掛け、10年以上にわたって微弱な持続音を流し続けた作品である³³⁾。周囲の音にかき消されるほど微細な音響を人間社会に介入させることで、空間的かつ物質的に知覚されている人間社会の音を何かしらの意味を持つ音響へと変容させることができることが意図されている。「音があるがままに」しながらも、既に存在している制御できない「環境音」を変容させる新たな表現として独自の展開を見ることができる。またアメリカのギャラリー・ディレクターであるクリスティン・バージン(Christine Burgin)の協力によって、2002年から再設置され、本作品はDIA芸術センターに寄贈された。

1978年に発表されたサウンド・インスタレーション作品《Museum of Modern Art, Abby Rockefeller Sculpture Garden》は、ニューヨーク近代美術館のロックフェラー野外庭園内の換気口にスピーカーを仕掛け、人間の可聴領域以下の低周波を持続的に流し続けた作品である³⁴⁾。庭園空間に流された低周波は、その場所の空間的な要素である植林や建造物などに吸音・反射といった影響を受けながら音の振動が変容していく。庭園の空間特性を耳に聴こえない音の振動、つまり触覚器官により鑑賞者の身体を通じて知覚されることが意図されている。

ニューハウスのサウンド・インスタレーション作品は人間社会の音との調和することで、鑑賞者はその音響を通じて特定の場所や空間の特徴を知覚することができる。そこには存在していない音響を設置することで、既存の環境を捉えることのできる芸術表現であると言える。

5. 4 聽くという行為のためのイベント

美術家である鈴木昭男は、特定の場所や空間の音を「聴く」状況を作り出すために、表現としての音を発生させない作品やパフォーマンスを展開している。

1988年に発表された作品《日向ぼっこの空間》は、日本における子午線の最北端にある京都府網野町市街を見下ろす山の中腹部において、子午線に交差する形で、高さ3.2m長さ17.4mの巨大なレンガの壁2面を7mの間隔で合わせ鏡の形状で造られた作品である。パフォーマンス当日午前4時に自宅を出て山道を歩き、北側の壁に寄りかかるようにして座り、南側の壁に向かいながら「自然を見ずして純粹に聴く」ことに集中して12時間にわたりその場所の音を聴き続けた実践である³⁵⁾。実践を通じて、鈴木は場所固有のあらゆる環境要素や思考による雑念に悩まされながらも、最終的には「聴く行為を取り戻せた」と述べている³⁶⁾。音を言語化せず、その場所に溶け込み「聴く」行為に没入することで、言語とは異なるあらゆる音との対話が成立したと言える。騒音や楽音などの分類から解放され、全ての事象を純粹に「音」として捉える行為は、ケージが再定義した「沈黙」(Silence)を知覚するための一つのあり方であると言える。

1996年のベルリンでの発表を機に世界各地に展開した作品《点音》は、都市のエコーポイントに設置した「点音マーク」と呼ばれる耳型と足型が一体となった作品である。鑑賞者は地図を見ながら都市の中に設置されたマークを探し歩き、発見するとその上に佇み周囲の音を「聴く」という行為に移行する身体的な行為を通じて、鑑賞者に「耳が開かれる」体験を生み出しが意図されている³⁷⁾。音楽を聴く行為とは異なる集中力が求められ、ケージが再定義した「沈黙」(Silence)とは異なる形式で、新たな聴取のあり方を提示している。

鈴木の作品表現は人間社会の音を発見する過程や体験を通じて、鑑賞者はその行為を通

じて特定の場所や空間の特徴を知覚することができる。日常生活の中で聞き流されている音が聴取の態度次第では知覚可能な音であることを体現していると言える。

5. 5 サウンドスケープ・デザイン

サウンドスケープ・デザイナーの庄野泰子は、1986年に鳥越けい子や田中直子らとサウンドスケープ・デザイン研究所を設立し、サウンドスケープ研究の先駆者として調査・研究活動を行ってきた。1988年からサウンドスケープ・デザイナーとして独立し、環境デザインや建築に関わる作品を制作している。

1988年に制作されたサウンドスケープ・デザイン作品《西鶴屋橋》は、頭上に二重の高速道路が架かり、ビルに囲まれ、交通量や人の往来が多い橋に、音具を設置した作品である³⁸⁾。もともと「林」をイメージしたステンレス製の視覚的なデザインが施されていたが、頭上の高速道路の騒音公害に対応するべく、聴覚的なデザインが採用された国内における初期の事例である。橋の振動に連動して微細な鈴に似た音を出すという音具は、低周波が占める高架下という場所において聞き取りやすい軽やかな音を奏でる。単に騒音を軽減するのではなく、騒音に呼応して発せられる微細な音を聴き取ることによってその場所の音を客観的に再認識させることができることが意図されている。

2005年10月に開館した茅野市民館の各所に設置されたサウンドスケープ・デザイン作品《coMiMinication》は、茅野市周辺や館内で収集した音を、館内に隠された8組のスピーカーからランダムに再生する音響システムと伝声管の機能を持つ1組の音具によって構成される作品である。2008年度から2012年度にかけて「茅野市美術館 地域をみつめるプロジェクト」事業の一環として、庄野が講師となり録音と聴取を行う「音風景ワークショップ」が開催された。ワークショップは全20回取り組まれ、72名の参加者から1,017もの茅野市固有の音が収集された。2013年3月には

これらの音源から320を厳選した「音風景ベストセレクション」を発表し、選定された音源は音響システムを用いて館内に再生されている³⁹⁾。

2013年10月から2014年3月にかけて「音風景ベストセレクション」を活用したイベント「PLAY with Soundscape —音風景の可能性—」が茅野市民館や茅野市美術館、茅野市中心街などで盛大に催された。茅野市の音を素材とした現代音楽や音響芸術に対して、地域住民の積極的な参加や聴取が見てとれた。長期間、地域住民が作品制作に参加することで茅野市民の耳の感性は鍛錬されたと言える⁴⁰⁾。

6 音響芸術がもたらす新たな聴取

これまで一般的に「騒音」と呼ばれる音を素材に社会構造を捉える試みを実践してきた表現に注目して、20世紀以降の芸術音楽と音響芸術への変容をまとめてきた。その中心にいるのはケージであり、ケージがどのような影響を受けて「実験的」な思想を打ち出すに至ったか、またケージの影響を受けながらも特定の場所や空間の音を音響的素材として独自の展開を見せる音響芸術を取り上げて、その表現手法を分析してきた。彼らの実践から重要だと思われる諸要素を抽出し、音響を通じて社会構造を把握することのできる聴取をもたらす表現手法の可能性について3つの視点から考察していく。

(A) 表現形式

ケージが再定義した「沈黙」(Silence)の思想において、「非意図的な音」が意図的に制御できる沈黙であるならば、一般的に「騒音」と呼ばれる音に対して何かしらの「意図」を持った表現によって制御することで、その聴取をもたらすことが可能である。本論文においては、特定の場所や空間に対して2つの方向性を確認することができる。

1つは、フォンタナの「音響彫刻」や庄野の《coMiMinication》に見られるように、音を収集して別の場所に再配置する表現である。

どのような時間軸の音を切り取るかという点においてケージの「不確定性の音楽」の要素が多く含まれていると言える。もう1つは、ニューハウスの「サウンド・インスタレーション」や鈴木の実践、庄野の《西鶴屋橋》に見られるように、既存の音に意識を向けさせる表現である。どのような空間軸に音を設置するかという点においてケージの「チャンス・オペレーション」の要素が多く含まれていると言える。

ケージ以降の音響芸術は「時間軸」と「空間軸」の双方に働きかけるものであり、その比重によって表現形式が位置付けられる。現代社会において聞き流されている音に聴取の意識を向けさせる表現手法という意味においては、後者の比重が強く求められる。ニューハウスや鈴木、庄野らの実践に見られるように、表現を誇張せず、その場所や空間の一部となることで、人間社会に実在する音が意識され、身近に感じ、さらには知覚されることが望ましい。そのためには、表現する場所に存在しない音響もしくは装置を用いて、さらにはその場所との調和を生み出すことが求められる。つまり、「表現者」が「音響」もしくは「装置」を特定の場所や空間に設置する過程において、「沈黙」を意図的に制御することができ、既に存在している制御できない「環境音」を作品内へと取り込むことが可能になる。

(B) 展示形式

フォンタナやニューハウス、鈴木、庄野らの実践は、いずれも実在する音に対する表現であり、音の同時性に着目していることが確認できる。いずれも特定の場所や空間の音に対する表現であり、前述する表現形式で取り上げた時間軸と空間軸の2つの方向性から展示形式を考えていく。

時間軸に重きを置く場合、それは表現者の体験に基づくアプローチが強いと言える。その仮設的な表現は、会場となるギャラリーやコンサートホールに音を持ち込み作ることの

できる再現可能な表現である。「表現者—音響」間で作られる音響芸術はファイン・アートとしての側面を持ち、作品としての独立性が獲得されているため、表現者の意図にしたがい展示形式を決定することができる。

一方で、空間軸に重きを置く場合、それは鑑賞者の体験を想像したアプローチが強いと言える。その常設的な表現は、特定の場所や空間の一部として認識されることによって初めて意味を持つ再現不可能な表現である。「表現—鑑賞者」間で作られる音響芸術は公共的な性質を持ち、設置される共同体との関係の中で展示形式が決定される。

本論文においては、ニューハウスや鈴木の《点音》、庄野の《西鶴屋橋》に見られるような常設的かつ再現可能な展示形式が求められる。常設か仮設かという論点において、即時的な表現は前述するルッソロ、ヴァレーズ、シェフェールなど芸術音楽の実践から読み取れるように、人間社会に実在する音を知覚させるまでは至らなかった。しかし、作品が公共性を獲得した場合には作品の常設化を望まれる反面、経年変化する人間社会の音と表現との関係が次第に崩れていく可能性が危惧される。ニューハウスの《タイムズ・スクエア》は約10年間の空白の期間を得て再設置されたことで、社会全体の音響レベルの増幅に合わせて調和するよう適切に編集されたことは評価したい。

(C) 鑑賞形式

鑑賞者の視点を意識した表現として、鈴木の《点音》と庄野の《coMiMinicatiobn》が挙げられる。鈴木は鑑賞者が身体的な体験を通じて音を聴取する行為を伝え、庄野は表現する音の録音を地域住民が担うことで周囲の音の聴取を録音機器によって拡張した事例である。両者に共通するのは「音の聴取のためのイベント」であり、鑑賞者に聴取のあり方を具体的に提示している。

シェーファーはコンサートホール等で行われる伝統的な芸術音楽の聴取のあり方を「集

「中的聴取」(concentrated listening)と称しており、その特徴は「明瞭さや焦点」(clarity and focus)であると述べている⁴¹⁾。聴衆は作品に用いられる楽音以外の「音の介入」が許されないという暗黙の規則に従い、その聴取のあり方は限定されていた。一方で、ルッソロの表現は「周辺的聴取」(peripheral hearing)を求めるものであったとし、その特徴は「混合や拡散」(blend and diffusion)であると述べている⁴²⁾。音の芸術表現は次第にコンサートホールから解放され、対象となる場所や空間の全ての音と混合される表現に鑑賞者は耳を傾けることになる。そのため、コンサートホールとは違う聴取のあり方を再考する取り組みがなされている。

人間社会に新しく生まれた音は、その聴取の意思とは関係なく耳に入ってくる状況にある。全ての音を音楽的素材とするケージの言説や世界の全ての音がオーケストラを奏でているとするシェーファーの思想は素晴らしい思考であるが、「周辺的聴取」はその意識的な部分がずれたり欠落してしまえば途端に無意識な音だと聞き流されることが危惧される。しかし、シェーファーの「周辺的聴取」の思想は、音響芸術の表現者にとって有効である。人間社会に生まれた新しい音をいち早く敏感に知覚することで、それらの音の特性を明らかにし、鑑賞者に提示することができる。

本論文においては、人間社会に実在する音を対象とする芸術表現に対して、鑑賞者は身体的な行為の延長にある聴取、つまりは「感覚的聴取」(sensuous hearing)が求められるのではないかと考える。ケージやフォンタナ、鈴木らが自身の経験や思考に基づき作品を表現しているように、その体験を追随する姿勢で鑑賞しなければ本来の意図を理解することは難解であるだろう。そのため、鑑賞者の「感覚的聴取」を引き出すために、図形楽譜やマップ、テキスト、ドローイング、オブジェ、空間構成、ワークショップなど、視覚的な要素を用いることは、非常に有効な手段であると言える。

以上のことから、表現する場所や空間に存在しない音響もしくは装置を用い、かつ既存の場所や空間との調和を生み出すことで、人間社会に実在する音を知覚することのできる芸術表現を作り出すことができる。また、鑑賞者は身体的な行為の延長にある「感覚的聴取」を獲得することで、普段聞き流している音にも耳を傾けることができると言える。音響を通じて社会構造を把握することのできる聴取をもたらす表現手法は、ニューハウスの《タイムズ・スクエア》や庄野の《coMiMication》に見ることができる。作品が設置された人間社会に「感覚的聴取」をもたらし、社会構造を把握できる音響に耳を傾ける感性を獲得した事例と言える。音響芸術における作品形式や音の聴取の変遷を見ていく上で、経年変化する場所や空間の特性と作品表現とがどのように共存していくのか、その展開と過程にも注目していきたい。

6 まとめ

20世紀以降の芸術音楽から音響芸術への変容をまとめてきたが、本論文で取り上げきれない同様の実践を行う多数の作家がいることを忘れてはならない。彼らに共通しているのは、ケージの「実験的」な思想に影響を受けながらも独自の表現手法を獲得していったことである。本論文においては、サウンドスケープの思想が提唱された同時代において、人間社会に実在する音そのものに焦点を当てながらも異なる方向性で作品を制作しているフォンタナ、ニューハウス、鈴木、庄野らに注目した。

サウンドスケープ研究によって導き出された音の良悪を正そうとする姿勢には、「人工」と「自然」の二項対立が強調されているようと思える。これらの問題を考えるために、今後は、民族音楽学者であるスティーブン・フェルド (Steven Feld) の「音響認識論」や、社会人類学者であるティム・インゴルド (Tim Ingold) の「反サウンドスケープ論」

などを起点として、人類学的な視点から音の聴取に関する研究を継続していく予定である。

注

- ¹⁾ Raymond Murry Shafer (1977). *The Turning of the World*, Random House Inc. (マリー・シェーファー 烏越けい子・庄野泰子・若尾裕・小川博司・田中直子(訳) (2006)『世界の調律—サウンドスケープとはなにか—』平凡社ライブラリー、pp. 558.)
- ²⁾ 平松幸三 (2019)『音響史の中のサウンドスケープ』サウンドスケープ (19)、pp. 27–34.
- ³⁾ 若尾裕 (2019)『サウンドスケープはどこに向かうのか』サウンドスケープ (19)、pp. 46–50.
- ⁴⁾ Brandon LaBell (2015). *Background Noise – Perspective on sound art. Second edition*, Bloomsbury Publishing Inc.
- ⁵⁾ Douglas Kahn (2013). *Earth sound earth signal – Energies and earth magnitude in the arts*, University of California press.
- ⁶⁾ 岡田暁生 (2005)『西洋音楽史』中央公輸新社、pp. 199–200.
- ⁷⁾ Luigi Russolo (1913). *The Art of Noise*, tr. Barclay Brown (1986), Pendragon Press, p. 25.
- ⁸⁾ *Ibid.*, p. 32.
- ⁹⁾ *Ibid.*, p. 24.
- ¹⁰⁾ *Ibid.*, pp. 33–35.
- ¹¹⁾ Marc Treib (1996). *Space Calculated in Seconds. The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgar Varese*, Princeton University Press.
- ¹²⁾ *Ibid.*
- ¹³⁾ 川崎弘二・大谷能生 (2006)『日本の電子音楽』愛育社。
- ¹⁴⁾ 柴田南雄 (1967)『西洋音楽史—印象派以後』音楽之友会、p. 183.
- ¹⁵⁾ ピエール・シェフェール 小林善美(訳) (1998)『ドレミの外では何もできない』ユリイカ (30–4)、pp. 86–97.
- ¹⁶⁾ John Cage (1961). *Silence*, Wesleyan University Press, p. 150.
- ¹⁷⁾ *Ibid.*, p. 143.
- ¹⁸⁾ John Cage (1955). *Experimental music: doctrine*. (John Cage (1961). *Silence*, Wesleyan University Press, pp. 13–17.)
- ¹⁹⁾ *Ibid.*, pp. 18–56.
- ²⁰⁾ John Cage (1937). *The future of music: Credo*. (John Cage (1961). *Silence*, Wesleyan University Press, pp. 3–4.)
- ²¹⁾ John Cage (1961). *Silence*, Wesleyan University Press. (柿沼敏江(訳) (1996)『サイレンス』勁草書房、p. 468)
- ²²⁾ John Cage (1957). *Experomental music*. (John Cage (1961). *Silence*, Wesleyan University Press, pp. 7–12.)
- ²³⁾ 庄野進 (1991)『聴取の詩学—J・ケージからそしてJ・ケージへ』勁草書房。
- ²⁴⁾ <<https://johncale.org>> *Music for Carillon No. 1*, John Cage 公式ホームページ [2020年1月7日閲覧日]
- ²⁵⁾ <<https://johncale.org>> *Music for Piano*, John Cage 公式ホームページ [2020年1月7日閲覧日]
- ²⁶⁾ 庄野進 (1991)『聴取の詩学—J・ケージからそしてJ・ケージへ』勁草書房。
- ²⁷⁾ <<https://johncale.org>> *Imaginary Landscape*, John Cage 公式ホームページ [2020年1月7日閲覧日]
- ²⁸⁾ <<https://johncale.org>> *Fontana Mix*, John Cage 公式ホームページ [2020年1月7日閲覧日]
- ²⁹⁾ 中川克志 (2008)『聴くこととしての音楽：ジョン・ケージ以降のアメリカ実験音楽』京都大学博士学位論文。
- ³⁰⁾ 中川真 (2001)『音と環境の芸術学』大阪芸術大学博士学位論文。
- ³¹⁾ Alan Licht (2007). *SOUND ART: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli. (アラン・リクト 木幡和枝(監修)・莊開津広・西原尚(訳) (2010)『サウンドアート—音楽の向こう側、耳と目の間』フィルムアート社、pp. 309–310.)
- ³²⁾ *Ibid.* (同上、pp. 309–310.)
- ³³⁾ *Ibid.* (同上、pp. 299–300.)
- ³⁴⁾ *Ibid.* (同上、pp. 299–300.)
- ³⁵⁾ 鈴木昭男 (1985)『聴く側に回る』現代詩手帖4月臨時増刊号、pp. 230–235.
- ³⁶⁾ 同上。

³⁷⁾ Alan Licht (2007). *SOUND ART: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli. (アラン・リクト
木幡和枝 (監修)・荏開津広・西原尚 (訳)
(2010)『サウンドアート—音楽の向こう側、耳と
目の間』フィルムアート社、pp. 301-302.)

³⁸⁾ 平松幸三 (2014)『今、改めて、音の「環境」
としてのサウンドスケープ』サウンドスケープ
(15-1)、pp. 3-12.

³⁹⁾ 茅野市美術館 (監修) (2017)『ここにある音こ
こからはじまる—茅野市美術館の音風景』茅野市
美術館、pp. 16-25.

⁴⁰⁾ 同上、pp. 28-44.

⁴¹⁾ Raymond Murry Shafer (1977). *The Turning of
the World*, Random House Inc. p. 117. (シェー
ファー R.M. 鳥越けい子・庄野泰子・若尾裕・
小川博司・田中直子 (訳) (2006)『世界の調律—
サウンドスケープとはなにかー』平凡社、
pp. 257-258.)

⁴²⁾ *Ibid.*, p. 117. (同上、pp. 257-258.)

実 践 報 告

美術系大学の美術科教員養成における教育実習指導

— 教育実習時の美術科学習指導案の考察を通して —

有馬 寛子

本稿は、秋田公立美術大学教職課程における、主に教育実習時の美術科学習指導案や実習までの事前と事後の指導時の様子から、美術系大学の教職課程における教育実習指導について考察を行うものである。具体的には、本学での2016年から2019年度までの教育実習の内容を概観する。また、教育実習事前指導と実際の教育現場での本実習の様子、その際に研究授業用に学生が作成した美術科学習指導案、また教育実習後の教育実習報告会や、実習先での報告資料等から、美術系大学の教職課程の独自性について考察する。

キーワード：教職課程、美術科教育、造形教育

目次

- 1 はじめに
- 2 教育実習の目的と計画
 2. 1 事前事後指導の内容
 2. 2 教職課程を履修する学生の状況
- 3 教育実習について
 3. 1 2016年度教育実習
 3. 2 2017年度教育実習
 3. 3 2018年度教育実習
 3. 4 2019年度教育実習(4年次)
 3. 5 2019年度教育実習(3年次)
- 4 考察
 4. 1 校種や学年について
 4. 2 実習時の授業内容について
 4. 3 校種別研究授業の内容について
 - (1)中学校美術
 - (2)高等学校芸術(美術)
- 5 まとめ

1 はじめに

本研究者は、2015年から現在まで、美術系大学の教職課程における美術科教育の指導内容の検討を行ってきた。その際、教育実習先での研究授業の内容から、美術系大学の学生

の作成する指導案に特徴があることが分かつてきた。

本稿は、2016年度から2019年度までの教職課程履修者による、教職課程の取り組みを振り返り、教育実習の事前指導から実習、実習後の事後指導の内容から、美術系大学の特色を生かした題材開発の指導について検討を行うものである。

2 教育実習の目的と計画

教職課程では、4年次での教育実習へ向けて、1年次から「教職入門」、2年次では「学校体験実習2」と「介護等体験実習」、3年次では「学校体験実習2」、4年次では教育実習を受けての「教職実践演習」と、観察、参加、体験、実習の段階を経て指導を行っている。また2017年度入学の学生から教育実習を行う年次が3年次となり、それに伴い、各関連実習も実習時期が変わっている¹。

今回は、本学の教職課程の1期生である2016年度教育実習生²から2019年度教育実習生を対象に、教育実習先の交渉から教育実習事前指導、教育実習先での研究授業、研究授業の際に使用された美術科学習指導案をもとに、

教育実習内容を考察し、美術系大学の教職課程の特色を探る。美術科学習指導案については、校種別、学年別、分野別に比較検討し、その特徴について述べる。

2019年度実習生については、2017年度入学者から3年次で教育実習を行うカリキュラムの改正を行ったため、3年次と4年次の学生が同時期に実習を行った。そのため、4年次の教育実習生を第4期生、3年次教育実習生を第5期生と区別した。

2.1 事前事後指導の内容

教育実習へ向かうまでの直前指導の機会として、「教育実習事前事後指導」内での全体指導がある。また、全体での指導の他に、学校現場で校長経験のある特任教授による、学生への個別指導を行う。個別指導では実習校側との事前打ち合わせ、実習校への事前訪問、美術科学習指導案の指導や、必要に応じて道徳や特別活動の指導案を指導する。この担当教員は、教育実習期間中も実習生と連絡を取り合い、実際に実習校を訪問し、研究授業の参観や研究協議に参加し、実習先での指導も行う。

教育実習後は、事後指導の一環として、教職課程全体での教育実習報告会を行う。この報告会は、教育実習生がお互いの状況を共有し、今後の研究に生かすことが主であるが、教育実習を行った学生が実習の様子や、これから教育実習で役立つアドバイスを下級生へ伝える機会ともなっている。

2.2 教職課程を履修する学生の状況

教職課程を履修している学生は、本学の5専攻である、アーツ&ルーツ専攻、コミュニケーションデザイン専攻、ビジュアルアーツ専攻、景観デザイン専攻、ものづくりデザイン専攻のいずれかに所属している。2016年度から2019年度の教育実習を行った学生の合計は92名であった。また、専攻毎の割合としては、ビジュアルアーツ専攻32.6%（30名）、コミュニケーションデザイン専攻31.5%（29

名）、ものづくりデザイン専攻27.2%（25名）、アーツ&ルーツ専攻11.9%（11名）、景観デザイン専攻3.3%（3名）であった。

実習期間については、概ね4月から7月までの前半期、もしくは8月から11月にかけての後半期の実習に分かれている。中学校免許取得希望者、中学校・高等学校双方の免許取得希望者は3週間の実習、高等学校免許のみの取得希望の場合は2週間の実習を行う。中学校免許を希望する学生も多いため、実習期間は3週間で行うことが多い。

また、実習先については、本学は附属の中学校がないため、母校実習が多いのが現状である（79.3%）。しかしながら、実習先との交渉の時点で、母校では美術科は、非常勤講師のみで受け入れが難しかったり、統廃合で学校自体がなくなっていたりと、母校外の学校との交渉が必要な学生も一定数存在した（20.7%）。また、自治体によっては母校ではない近隣校での実習としている場合もあった。今後、美術科の非常勤講師の増加や学校の統廃合により、母校外での実習が増加し、実習交渉が難しくなる可能性があると考えられる。

3 教育実習について

ここでは、教育実習を行った年度毎に、学生が行った研究授業の内容について述べる。

研究授業で行った題材については、実習校の教員が行っている内容を引き継いだ形で行うこともあるが、1時間から2時間程度の時数を自由に使って、学生自身の専門性をいかした授業を行う事例も見られる。今回は、92例ある美術科の研究授業の中でも、学生自身の専門性に基づいて作成された研究授業の内容について、中心に述べていく。

3.1 2016年度教育実習

2016年度は、本学が4年生大学として開校して初めて入学した学生である。1期生として21名の学生が教育実習を行った。（図1参照）

図1の5の実践では、複数の現代美術の作

番号	実習先	学年	分野	題材名
1	母校	中1	表現映像メディア	絵の変化を楽しむ 「アニメーションを学ぼう」
2	校外	中2	表現デザイン	印象に残すシンボルマーク ～名刺交換で印象的に伝えよう～
3	母校	中1	表現絵画	色面構成の基本的な技法を身につけよう
4	母校	中1	表現絵画	いろいろな技法で表現を広げよう
5	母校	高2	鑑賞現代美術	現代アートと友達になろう
6	母校	高1	表現デザイン	パッケージデザインを考える
7	母校	高2	表現工芸	電動ロクロでつくる切立湯飲み(工芸)
8	母校	高1	表現彫刻	モノの価値を転換—紙コップを用いた立体表現
9	校外	中2	鑑賞絵画	鳥獸花木図屏風
10	母校	中2	鑑賞絵画	浮世絵の造形美 ～歌川国芳から学ぶ構成～
11	母校	中1	表現デザイン	POP広告をつくろう ～生活の中にある美術の働きを感じよう
12	母校	高2	表現彫刻	石膏の直付けによる野菜の模刻
13	母校	中2	表現絵画	ブッシュカラード作る世界
14	母校	中2	表現デザイン	クラスのロゴマークを考えよう
15	母校	中1	表現絵画	心ひかれる風景
16	校外	中3	表現絵画	自然の形や色を表そう
17	母校	中3	表現デザイン	自分で表現する名刺をつくろう
18	母校	中1	表現映像メディア	絵文字作品を使って、バラバラアニメを作ろう
19	母校	中1	表現デザイン	漢字をデザインしよう
20	母校	高3	表現絵画	墨を使って—コママンガを描こう
21	母校	高3	その他	大学紹介

図1 2016年度教育実習研究授業内容一覧

品³を取り上げた鑑賞の授業を行い、作者の意図を読み取るための基本的な考え方と方法を理解することや、議論や批評的視点を持つことをねらいとした。

図1の8では、身近な素材である紙コップを用いた題材を取り上げた。この題材では、紙コップというものの価値を転換させ、生徒自身が紙コップの特性と自身の興味のあるものを結びつけて新しい価値の転換を生み出すことをねらいとした指導を行った。(写真1参照)



写真1 紙コップによる授業での生徒作品

3.2 2017年度教育実習

2期生は16名の学生が教育実習を行った。(図2参照)

番号	実習先	学年	分野	題材名
1	母校	中1	表現デザイン	私が考える○○チップスのデザイン ○○チップスのデザインを考えよう！
2	母校	中1	鑑賞絵画	想像の力を働かせよう ヘルネ・マグリット『大家族』の鑑賞～ゼンタングル〈線描画〉と透明水彩絵の具の着彩による作品制作
3	母校	高1	表現絵画	シャッターを切った理由
4	母校	中3	鑑賞写真	ねぶた（鏡絵）を深く見よう！
5	母校	中2	鑑賞絵画	自分だけの植物をデザインしよう (貼り絵制作)
6	母校	中3	表現絵画	POP広告をつくろう
7	母校	高2	表現映像メディア	アクリル絵の具の塗り方マスター
8	母校	中1	鑑賞絵画	ピカソに学ぶ、絵を描くときに大切なこと
9	母校	高1	鑑賞彫刻	作者はみんな西高の先輩！学内彫刻作品の魅力を知ろう
10	母校	中1	表現絵画	アクリル絵の具の塗り方マスター
11	母校	中1	鑑賞絵画	この絵のタイトルは？～絵を見て感じたことを素直に表現しよう～
12	母校	高1	表現デザイン	キャラクター～身の回りの物が生きていいたら～
13	母校	中2	鑑賞彫刻	土偶に込められた縄文人の想い ～4000年前の土偶によせて～
14	母校	高1	表現デザイン	新しいセンス（扇子）
15	母校	中3	表現デザイン	～秋田をテーマに扇子の柄を考えよう～
				卒業文集「あゆみ」の表紙デザイン

図2 2017年度教育実習研究授業内容一覧

図2の1では、自らの専攻で行っているパッケージデザインの手法を用いて、チップスの商品パッケージの全体の構想や、キャラクターに着目した表現の題材を扱った。

また、図2の4では、写真家、星野道夫の「夕暮れの河を渡るカリブー」を題材とした。写真の要素や構成から受ける印象を整理し、作者の気持ちになって場面を想像したり、作者の言葉を読んだりすることで見え方や感じ方が変わる体験をさせる鑑賞を行った。

さらに、図2の5では、子どもたちに身近な祭りであるねぶた（鏡絵）を題材とした鑑賞である。ねぶたの特徴を知ることで青森の文化に対する理解を深めることをねらいとした学習を行った。実際に使用したねぶた絵は、本人が子どもたちと同じ中学生の時に実際に描いた作品である。

図2の13では、生徒に身近な北秋田市の伊勢堂岱遺跡から発掘された板状土偶や、他の国宝級の土偶を取り上げ、形の多様性や作者である縄文人の想いを想像し、意図や造形的な美しさを感じ取る鑑賞の学習を行った。また、後半には鑑賞の学習をより深めるため

に実際に粘土を用いて自分の土偶をつくる表現の活動も行い、より実感的な指導を行っていた。(写真2参照)



写真2 縄文時代の土偶による授業の様子

3.3 2018年度教育実習

3期生は18名の学生が教育実習を行った。(図3参照)

番号	実習先	学年	分野	題材名
1	母校	中1	表現デザイン	文字のデザイン ～アイある「字」～
2	母校	高1	表現映像メディア	一コマトライアニメー 驚き、面白い、楽しいを動きで伝える
3	母校	中3	表現彫刻	天まで届け！ 新聞紙を使ってタワーをつくろう
4	母校	高1	鑑賞彫刻	バブリックアートについて考える
5	母校	中3	表現彫刻	自分だけのだるまをつくる
6	母校	高1	表現絵画	自分の住むまちの魅力を光で伝えよう
7	母校外	中3	鑑賞絵画	「The problem We all live with」を考える。～私たちの意識を変えるアートたち
8	母校外	中1	表現絵画	よく見て描こう ～よく使うあれを描いてみよう～
9	母校	高2	表現彫刻	心の中の妖怪をつくる
10	母校外	中2	鑑賞絵画	アートの見方・伝え方 ～作品からストーリーを読み解こう～
11	母校外	中1	鑑賞絵画	私が見つけた物語 ～給にキクシをつけてみよう～
12	母校	中1	表現デザイン	絵文字のデザイン ～選字～文字を表現しよう～
13	母校	中1	表現絵画	植物を観察してみよう
14	母校	中1	表現絵画	二つの方法でスケッチをしてみよう！
15	母校	中1	表現絵画	感じたことをそのままに一オナメントから感じ取ったことを自由に描こう
16	母校外	中1	表現デザイン	漢字の感じ
17	母校	中1	表現絵画	色の広がり、色の魅力
18	母校外	中1	表現デザイン	絵文字をつくろう

図3 2018年度教育実習研究授業内容一覧

図3の2では、自身の専門である、アニメーションの手法を使った、映像メディアの題材を扱った。生徒2人1組のペアでiPadを使いストップモーションアニメを作成し、鑑賞を行った。映像のストーリーやカメラワークなどを考える活動をとおして想像を形にする充実感や達成感を得られるような取り組みを

目指した。(写真3参照)



写真3 アニメーションの授業の様子

図3の17では、ノーマン・ロックウェルの「近所に来た子供たち」やアンディ・ウォーホル等の作品を鑑賞し、色彩やモチーフ、全体の構成等から、社会的問題を視覚的にとらえるアートについて体感することをねらいとした。

図3の15では、自身のガラス作品をモチーフとして、造形物を見たり触ったりすることを通して感じる形や色、表情を素描の技法で表現する題材を扱った。この題材は鑑賞の学習も取り入れられており、お互いの感じ方を共有する時間も設けられていた。

3.4 2019年度教育実習(4年次)

4期生は大学院生1名を含む、14名の学生が教育実習を行った。(図4参照)

番号	実習先	学年	分野	題材名
1	母校	中3	鑑賞現代美術	「エキソニモ～Body Paint～」
2	母校	中2	表現デザイン	大人体験 ～自分を表現する名刺をデザインしてみ
3	母校	中1	表現デザイン	絵文字をつくろう
4	母校	高1	表現絵画	身近なものを描く
5	母校	中1	表現絵画	発見！○○色図鑑 ～よく見て描こう～
6	母校	中1	表現デザイン	自分で知ってもらう小さい紙 ～レイアウトを工夫して伝えよう～
7	母校	中1	表現デザイン	オノマトペで作ろう！ オリジナルジャケットデザイン
8	母校	中1	表現絵画	一般多色木版画 「四季～季節感のある情景～」
9	母校	中3	表現絵画	15才の自画像
10	母校	中1	表現絵画	中身を想像して描いてみよう！～骨～
11	母校外	中2	鑑賞絵画	水彩から見える世界～いわさきちひろの世界を味わってみよう～
12	母校	中1	表現絵画	感じるままに（水彩）
13	母校	中3	鑑賞現代美術	現代美術とは何モノか！ ～便器が世界を救う～
14	母校外	中1	鑑賞絵画	日本の美術表現が創りだす魅力的な空間

図4 2019年度教育実習研究授業内容一覧（4年次）

図4の7では、オノマトペを用いた曲のジャケットデザインを通して、聞いた音や自分が感じたイメージを他者へどのように伝えるかを学習する題材と行った。また、発想・構想を練ることで文字のデザインに興味を持つことをねらいとした。学生自身が普段から取り組んでいる漫画を描くことをいかし、生徒の興味を引くようなワークシートの作成や発問を行った。(写真4参照)

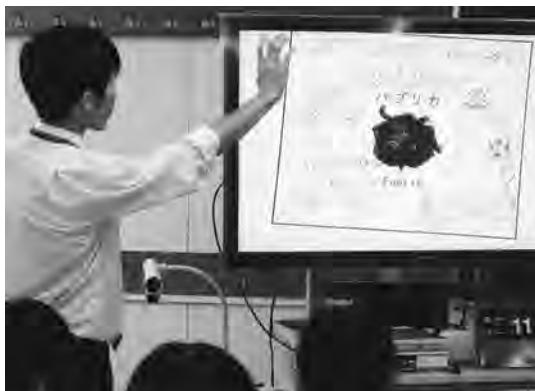


写真4 オノマトペによる曲のジャケットデザインの授業の様子

図4の10では、自分で動物の解剖を行い、研究も行っている学生の活動をいかした、動物の骨格をテーマにした題材である。生徒にも人気のキャラクターであるピカチュウを取り上げ、ピカチュウの骨がどのような骨格になっているのか想像して描かせる指導を行った。普段あまり意識しない体の中にある骨の構造を想像することで、今後の新しいものの見方につなげていこうとする活動であった。

図4の13では、マルセル・デュシャンの「泉」を取り上げた鑑賞の題材である。現代美術は高尚なもの、よく分からぬもの、難しいもの、というイメージを持たれるが、自分や自分の周りの社会問題と関係があり、どのような経緯からこの世に生まれたのか、興味関心を持たせることをねらいとした実践であった。

また、現代美術の鑑賞は、図4の1や5でも行われており、2019年度は例年に比べて現代美術を取り扱う授業が多く見られた。

3.5 2019年度教育実習(3年次)

5期生は24名の学生が教育実習を行った。(図5参照)

番号	実習先	学年	分野	題材名
1	母校	高3	鑑賞デザイン	小学生のために安全で夢のある遊具を考えよう!
2	母校	高1	表現デザイン	色立体の1ページを作ろう!
3	母校	中2	表現デザイン	色と形で表そう
4	母校	高3	鑑賞絵画	卒業制作～過去作品から自分らしさを探ろう～
5	母校	中3	鑑賞現代美術	少女はどんな表情をしている?
6	母校	高1	表現デザイン	立ち止まって見てしまうポスターを作ろう
7	母校外	中2	表現デザイン	夢を形にするデザイン 「自分で食べる!」を応援 ベビースプーンをデザインしよう
8	母校	中2	鑑賞絵画	お気に入りの浮世絵を根拠をもって見つけ出そう!
9	母校	高2	表現絵画	花をモチーフとする日本画制作 ～もみ紙のつくりかた～
10	母校	中2	表現絵画	切り絵でお気に入りのモノを表現してみよう
11	母校	中2	表現デザイン	文字をデザインしよう !!!MISSION!!!新しい自分を開くカギを入手せよ!～自分の思いを色や形で表す表現力を見につける～
12	母校	中1	表現彫刻	見て描く楽しみ
13	母校外	中1	表現絵画	私の風景-他者を通して見る
14	母校	高2	鑑賞絵画	色の感情
15	母校外	中1	表現デザイン	～テーマに沿ったチョコレートのパッケージデザインを考えよう～
16	母校外	中2	表現絵画	光の裏にある形・透ける色に着目してできな影を描こう!
17	母校	中1	表現工芸	生き物を飾る～自分だけの木彫丸盆～
18	母校外	中2	表現デザイン	ポスター作りの考えを探る
19	母校	中1	表現絵画	私だけの1コマを描こう
20	母校外	中1	表現絵画	紙のおもしろさ ～クシャクシャ・ビリビリ・??～
21	母校	高2	表現デザイン	ドライバーの持ち手のデザインを考えよう
22	母校	高2	表現絵画	自分の世界観を書き出そう
23	母校	中2	表現絵画	色と形のコンポジション ～音楽のイメージから～
24	母校外	中3	鑑賞絵画	ゴッホのひまわりを観賞しよう

図5 2019年度教育実習研究授業一覧 (3年次)

図5の7では、自身の専門である、プロダクトデザインの要素を取り入れた題材を扱った。まずはアルミホイルの素材で、幼児が自分で口に運ぶことのできるスプーンの模型を制作し、その後鑑賞を行った。身近にあるデザインされたものに興味を持ち、生徒自らが工夫して表現し、他者の作品を見ることで世の中にあるもののデザインの工夫に気づかせることをねらいとした。

図5の8では、リプロダクト浮世絵(復刻浮世絵版画)を実際に手に取り鑑賞する題材を扱った。浮世絵の形、色、技法や構成の工夫から作者の意図について根拠をもって考え、日本文化について考えたり親しんだりすることをねらいとした。授業には社会科の先生も参加し、領域を横断しての教科指導が行われ



写真5 浮世絵鑑賞の授業の様子

ていた。(写真5参照)

図5の22では、自身が受けた大学の素描の演習を参考に、空想のモチーフを入れた素描の題材である。今まで習得してきた生徒の素描の知識をいかしながら、空想のモチーフを取り入れて新たなものを生み出す発想力や想像力、ものの新しい見方を身につけさせることをねらいとした。

4 考察

ここでは校種や学年、研究授業の内容別に考察を行う。

4.1 校種や学年について

校種別に見ていくと、中学校の実習が66名(71.7%)、高等学校での実習が26名(28.3%)と、中学校での実習を行う学生が多い。これは高等学校での実習を希望していても、美術科は非常勤講師が多く、受け入れてもらうことが難しいためである。高等学校免許のみを希望する学生であっても、中学校での2週間の実習を受け入れてもらうことが少なからずあった。

研究授業を行った生徒の学年別では、中学1年が最も多く36名(39%)、次いで中学2年が18名(20%)、中学3年13名(14%)、高等学校1年12名(13%)、高等学校2年9名(10%)、高等学校3年4名(4%)の順となっている。

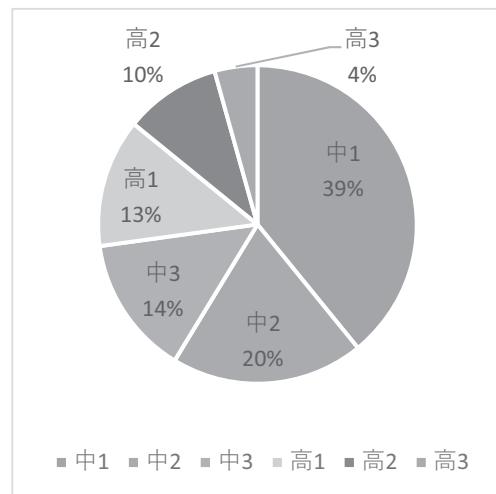


図6 研究授業を行った学年別表

4.2 実習時の授業内容について

ここでは、校種別に研究授業が行われた学年やその分野、学年別の内容からみられた傾向などを述べる。分野別には、文部科学省の学習指導要領(平成29年告示)解説に記載の、「表現」と「鑑賞」に分けた上で、「絵画」、「彫刻」、「現代美術」、「デザイン」、「工芸」、「映像メディア」と細分化した。内容によっては、「表現」と「鑑賞」について領域を横断して行われていたものもあるが、研究授業の時間内で行われた内容の大半を占める活動を筆者が判断し、表記した。

中学校、高等学校全体の分野については、多い順に「表現絵画」29回、「表現デザイン」26回、「鑑賞絵画」15回、「表現彫刻」6回、「表現映像メディア」4回、「鑑賞現代美術」4回、「鑑賞彫刻」3回となっている。(図6参照)

表現/鑑賞	分野	1期生 (2016)	2期生 (2017)	3期生 (2018)	4期生 (2019)	5期生 (2019)	計
表現	絵画	6	3	6	6	8	29
表現	彫刻	2	0	3	0	1	6
表現	現代美術	0	0	0	0	0	0
表現	デザイン	6	4	4	4	8	26
表現	工芸	1	0	0	0	1	2
表現	映像メディア	2	1	1	0	0	4
鑑賞	絵画	2	4	3	2	4	15
鑑賞	彫刻	0	2	1	0	0	3
鑑賞	現代美術	1	0	0	2	1	4
鑑賞	デザイン	0	0	0	0	1	1
鑑賞	工芸	0	0	0	0	0	0
鑑賞	映像メディア	0	1	0	0	0	1
その他		1	0	0	0	0	1
計		21	15	18	14	24	92

図6 学習内容別表(2016年-2019年分)

4.3 校種別研究授業の内容について

(1) 中学校美術

4. 1で述べたとおり、教育実習で行われる美術科の研究授業は、中学1年の生徒を対象に行われることが多いことがわかった。また、内容としては実習期間自体が学校に入つて比較的早い時期である4月から7月の時期に行われることが多いため、色彩の理解や、文字のデザイン等、基礎的な部分を理解させる題材が多く見られた。また、題材自体を実習校側で指定されていることが多く、指導者の模範授業を見ながら実習を進めていくことが多いことがわかった。

次に多いのが中学2年での研究授業であった。1、2時間程度の時数を与えられ、比較的実習生に内容を任せられることが多い、特に多いのが絵画による鑑賞の学習であった。また、クラスのシンボルマークのデザインも行われており、生徒同士がお互いを理解し、団結を持つような題材が多かった。

中学3年での授業でも表現よりも鑑賞の授業が行われている。また、現代美術の鑑賞も比較的多く行われており、歴史的背景や社会問題が関連する現代美術について取り組んでいる様子が見られた。

(2) 高等学校芸術(美術)

4. 1で述べたとおり、高等学校では1年の授業が圧倒的に多い。これは高校2年、3年での美術の教科の開講自体が少ないことも要因であると思われる。高等学校1年で多く取り組まれている分野は「表現デザイン」である。具体的にはポスター・デザインやキャラクターデザイン等、内容は幅広い。

高等学校2年の内容としては、分野も様々である。実習先を見ると、美術コースの学生に対して行われている授業がほとんどであり、専門性の高い指導を求められることが多い。高校3年生の授業についても同様で、実習先によっては卒業制作についての題材を扱う授業も見られた。美術系大学へ進学する学生は、美術コースが開設されている高等学校からの

進学者が多いため、大学の専攻の授業で行った授業を参考にしていると思われる題材も見られた。

5 まとめ

今回、教育実習を行った全5期生の教育実習時の内容から、美術系大学における、教育実習の独自性を改めて実感した。

理想を言えば、教育実習の段階で、美術に関するすべての知識技能を習得していることが望ましいが、実際には難しい。実習先によつては、担当教員が練り上げた授業を見学し、その後実習生が実践し、それを比較する事で具体的な指導方法についてより実感して理解し、自らの実践経験を積むことができる。また、実習生が自由に取り組む機会を与えてもらえる場合もある。その際、大学の専攻内で取り組んでいる創作活動を挑戦的に取り入れている学生の取り組みも見られる。これは、学生自身が今興味を持って真剣に取り組んでいることを子どもたちへ伝えることのできるとても良い機会なのではないかと思う。一人の作家でもあり、教育者の立場でもある学生が取り組む授業の提案は、美術系大学の教職課程だからこそ実現可能な取り組みである。

このような授業実践を今後も継続的に続けていき、各専門の指導案を専門外の学生も共有し授業化可能な形につなげていくことで、大学で積み重ねた専門性が広く学校現場でいかされていくと思われる。教育実習後に行われる教職実践演習でもいくつかの指導案をピックアップし、共有化や模擬授業等は行われているが、他専攻の大学教員とも連携しながらこの取り組みを行っていくとさらなる広がりが見られるのではないかと期待している。

謝辞

本執筆の作成にあたりご協力頂きました教職課程の学生、教職員、実習校の皆様に感謝いたします。また、本研究は平成31年度競争的研究費の助成を受けて実施しています。

注

¹ 2017年度入学者から教育実習を行う年度が一年前倒しとなり、教職入門を1年次前期、学校体験実習1を1年次前期、学校体験実習2を2年後期に行っている。2019年度の教育実習生は3年次に教育実習を行う初めての学年である。

² 2016年度以前の状況として編入学や科目等履修制度を利用し、2015年度に教育実習を行い、教員免許を取得した2名の学生がいる。

³ 取り扱った作家としては、フェリック・ゴンザレス＝トレス、ロン・ミュエク、ガブリエル・オロスコ、ジョセフ・コスース、クリスト&ジャンヌ＝クロード、森村泰昌等。

⁴ 文部科学省『中学校学習指導要領解説・美術編』平成29年 pp164-165

⁵ 文部科学省『高等学校学習指導要領解説芸術編音楽美術編』平成31年 pp542-543

彌高神社オリジナル御守袋デザインの実践報告

コミュニティデザイン演習の記録

官能 右泰

本稿では、コミュニティデザイン演習（2年次・通年科目・4単位）で産学連携授業として開講した、彌高神社のオリジナル御守袋の製作過程についての実践報告をするものである。

神社で授けられる御守は授与品と呼ばれ、神様のお力がこめられた神聖なものである。その神聖な御守製作過程を通じて、世界から注目されている日本の伝統文化についても考える。

キーワード：彌高神社、神社の例祭行事と授与品

1 はじめに

彌高神社は明治14年に秋田市八橋に平田神社として創建される。その後、秋田県教育会が崇敬者となり、社名を旧藩主佐竹義和書明徳館題額「仰之彌高」にちなんで彌高神社と改称する。大正5年、千秋公園現在地に奉遷し、大正8年2月に県社に昇格する。

神社の歴史には、集団のルールを遵守する「和」のこころは日本人が古くから持っていたもので、神々の世界観を見ることができる。今回で短期大学時代から数えると12回目（12年）の産学連携授業となるが、日本の伝統文化を継承していくことの大切さを再認識するとともに、その魅力を再発信することに繋がる。

2 彌高神社の行事

- 1月1日 初詣・歳旦祭
- 2月1日 厄年祓・年祝祭
- 2月11日 紀元祭
(初代神武天皇が即位したことを祝う祭)
- 2月24日 祈年祭
- 4月21日 神輿渡御祭
- 5月1日 例祭宵宮祭
- 5月2日 例祭当日祭
- 6月15日 佐藤信淵大人命生誕祭

6月30日 夏越の大祓

8月24日 平田篤胤大人命墓前祭

11月15日 七五三詣

11月24日 新嘗祭

12月31日 大祓

3 祭神・平田篤胤大人命と佐藤信淵大人命

平田篤胤は1776年（安永5）、現在の秋田市中通四丁目で生まれ、国学の四大家と称されている。東北の雪深い秋田からただ独り江戸へ出て学問をもって身を立て、その思想が世の中を突き動かしていくこととなる。

佐藤信淵は1769年（明和6）、現在の秋田県雄勝郡羽後町西馬音内郷で生まれ、江戸時代の三大農学者として称されている。佐藤家に代々伝わる学問を大成させた学者として有名であり、その学問は後世の人に大きな影響を与えている。

4 御守は神聖なもの

御守は神様のお力がこめられた神聖なもので、1体、2体と数える。御守は何体持つても構いませんが、日本の神様は八百万（やおよろず）の神様で、無数の神様がいるという意味で、神様は喧嘩をしないとされている。御守を身につけない場合は、神棚などに大切

に保管することが一般的である。また、御守は貴方に代わって、災厄から護ってくださるもので、1年間を目安に新しいお守りに代え、古い御守は神社でお焚き上げする。

5 授業内容（表1を参照）

本授業は地域にある彌高神社との連係実践授業による具体性のあるテーマ設定のもとに、斬新なオリジナル御守袋のデザイン開発を実現させることを視野に入れ、実践的な体験を基本として演習を開く。また、演習を通じて、コミュニティデザインにおける感性を養うとともに、地域の伝統文化とデザインとの関りについても理解させることを目標にしている。

演習内容は、「彌高神社の行事体験と研究・取材活動」、「オリジナル御守袋のデザイン製作活動」の2種である。

(1) 彌高神社の行事体験では、「神輿渡祭」、「例祭宵宮祭」、「佐藤信淵大人命生誕祭」に参加体験するとともに、御守袋デザイン製作のための研究・取材を兼ねている。

(2) オリジナル御守袋のデザイン製作活動では、グループ単位でのアイデアの抽出から中間プレゼンテーションに向けてのデザイン案資料を作成する。中間プレゼンテーションでの内容を整理、再検討して御守袋デザイン案の最終資料を作成する。また、最終プレゼンテーションでは、御守業者、彌高神社を交えての3者による御守袋デザインを決定することになる。

6 授業における成果

長い歴史の中で育まれてきた神社の伝統文化の粹を大切に継承していることに、履修学生、彌高神社職員、御守業者の方々から、感動とご理解を得ることが出たことは幸いである。今回の履修学生の殆どが日本の伝統文化の一断面を体得されたものと感じている。

7 まとめ

日本人が神社に魅かれる理由は、神社は日

本人が古来守ってきた3つの要素がある。

1つ目は「自然」で、神社の構成要素のひとつに鎮守の森があり、社叢とも呼ばれ社殿と森がセットになった概念である。

2つ目は「伝統」やその地域の・習俗・文化などを継承し、後世に伝える機能である。

3つ目は家族や親族と「絆」を深めることである。数百年以上も経っても同じ場所、同じ施設が残り、神社は過去から未来にかけて先祖と子孫をつなぐ大切な場所である。

謝辞

本作成の運用にあたりご協力をいただきました、彌高神社宮司 北嶋 昭様、株式会社イヤタカ様に深く感謝を申し上げます。

参考文献

- 1 梅澤清著『彌高神社史』平成14年5月1日
- 2 秋田さきがけ「平成27年4月5日・新聞記事」
- 3 宝島社『神社と神様』平成28年7月6日

平成31年 4月9日	オリエンテーション／オリジナル御守袋製作のための年間演習スケジュールおよび演習プロセス概要についての説明。過去11年間の彌高神社・実製作御守袋デザインの紹介と制作コンセプトの解説。
4月16日	チーム編成（3名×5チーム・計15名）／製作プロセスの詳細および彌高神社の神輿渡御祭と神社・御守についての概要説明。
4月21日	<p>「神輿渡御祭（学外授業）」</p> <p>毎年4月下旬、秋田市の中心市街地に響き渡る「ソイヤ、ソイヤ」の威勢のよい掛け声、千秋公園内に鎮座する彌高神社の神輿渡御である。この祭りは、同神社に祀られている江戸後期の国学者・平田篤胤の没後150年祭が行われた1993年、中心市街地に活気を取り戻そうと始まり、今回で27回目となる春の訪れを告げる風物詩である。平田篤胤大人命生誕の地で、午後3時に還幸の儀を執行後、3時30分に還幸進発する。神輿が練り歩くコースは約1.6キロ、3時間かけて神社に到着する。本学生たちは、行列先頭の神輿大幣持役奉仕者、五色旗持役奉仕者を担当する。</p> <p>※写真1～4参照のこと。</p>
4月23日	グループ別の演習01／御守の種類について、ネット検索等を含む、アイデア10案の抽出のための調査・作業とデザイン（案）の検討。神社における作法（手水と玉串拝礼）について資料により説明。彌高神社の例祭・宵宮祭についての詳細内容を説明。
5月1日	<p>「例祭宵宮祭（学外授業）」</p> <p>5月2日の例祭に先立って、宵宮祭の体験と奉納行事の研究・取材活動をする。</p> <p>5月1日（水）午後5時から彌高神社で奉納行事執行するとともに、神楽奉奏（浦安の舞）、献詠式（代表歌十首朗詠）、太鼓奉奏（彌高太鼓の会）が奉納される。「神楽（浦安の舞）」は昭和15年、皇紀2600年を記念して作舞されたもので、神楽歌は昭和天皇御製の「あめつちの神にぞ祈る朝なぎの海のごとくに波たたぬ世を」と大御心の世の安泰の祈りがこめられている。この舞は極めて優雅な舞として全国の神社で奉奏されている。「献詠式」は明治42年に行われて以来、途絶えていたが、昭和59年に復活する。若の起源はきわめて古く、スサノウノミコトの「八雲立つ八雲八重垣つまごみに八重垣つくるその八重垣を」と詠み給うたのがその初めとされている。献詠は、神社への詠進歌を神前に披講して神慮を和め奉り、歌道の隆昌を祈請するものである。広く献詠歌を募り、詠草を神前に献じ、選者が選んだ歌を神の前で披講する儀式である。「奉納太鼓」の演奏曲は2曲演奏され、千秋公園の雪が溶けて一斉に芽吹き満開となる生命力の強さを表現した「春」と五穀豊穣・家内安全・商売繁盛を祈る気持ちが込められた「祈り」である。</p> <p>※写真5～8参照のこと。</p>

5月7日	グループ別の演習02／中間プレゼンテーションに向けての演習詳細について説明。 グループ別指導による御守袋デザイン案の整理作業と制作。
5月14日	グループ別の演習03／御守袋デザイン試作案の入力作業。
5月21日	グループ別の演習04／中間プレゼンテーション資料出力と最終確認。
6月1日	「彌高神社にて中間1次プレゼンテーション（学外授業）」 ※写真9～12参照のこと。
6月15日	「例祭佐藤信淵大人命生誕祭（学外授業）」 華道家元池坊秋田支部の佐藤嘉忠氏による献華の儀を研究取材および平田篤胤佐藤信淵研究所特別研究員・齊藤壽胤氏による記念研究講話「経世済民法による牛蒡栽培」を聴講する。
6月18日	グループ別の演習05／2次チェックに向けた修正デザイン案の検討。
6月25日	グループ別の演習06／同 上
7月2日	グループ別の演習07／中間2次デザイン案の提出。
7月3日	「彌高神社との中間2次デザイン案の検討協議」
7月9日	グループ別の演習08／最終プレゼンテーション資料作成のための修正および最終デザイン案の絞込みの指導。
7月16日	グループ別の演習09／最終プレゼンテーション資料の作成・出力作業。
7月20日	「彌高神社にて最終プレゼンテーション（学外授業）」 各グループ単位による御守製作企業との協議・検討およびプレゼンテーションと御守袋デザインの決定。 ※13～16写真参照のこと。
8月中～下旬	個別指導／オリジナル御守袋の試作織り確認。
10月4日	グループ別の演習10／台紙デザイン案の制作プロセスに関するオリエンテーションとアイデアの抽出。
10月18日	グループ別の演習11／アイデアの抽出と制作活動。
11月1日	グループ別の演習12／中間チェックのための台紙試作案の作成と提出。
11月15日	グループ別の演習13／添削指導による台紙デザインの修正・検討。
11月22日	グループ別の演習14／最終台紙デザインの完成・出力作業。
11月29日	グループ別の演習15／台紙デザインの提出・授業のまとめ。
12月15日	「彌高神社にて御守の詰込作業／巫女説明会（学外授業）」 ※17～20写真（過年度）参照のこと。
令和2年 1月1日	「彌高神社にて巫女体験」 ※21～24写真（過年度）参照のこと。

表1 授業内容の記録



写真1 神輿渡御祭（還幸進発・仲小路通）



写真5 宵宮祭（神楽・浦安の舞）



写真2 神輿渡御祭（にぎわい交流館前）



写真6 宵宮祭（神楽・浦安の舞）



写真3 神輿渡御祭（彌高神社）



写真7 宵宮祭（献詠式・代表歌十首朗詠）



写真4 神輿渡御祭（彌高神社）



写真8 宵宮祭（奉納太鼓）



写真9 中間プレゼンテーション



写真13 最終プレゼンテーション



写真10 中間プレゼンテーション



写真14 最終プレゼンテーション



写真11 中間プレゼンテーション



写真15 最終プレゼンテーション



写真12 中間プレゼンテーション



写真16 最終プレゼンテーション写真



写真17 御守の詰込作業



写真21 巫女体験



写真18 御守の詰込作業



写真22 巫女体験



写真19 御守の詰込作業



写真23 巫女体験



写真20 御守の詰込作業



写真24 巫女体験

仙北市立角館町平福記念美術館写真展「流転の水系」 — 美術館における写真展の構成と表現の追求 —

草薙 裕

仙北市立角館町平福記念美術館企画展、草薙裕写真展「流転の水系」開催のきっかけは、2018年にキヤノンギャラリーにて企画された写真展「ACID WATER—流転の水系—」である。「ACID WATER—流転の水系—」は、キヤノンの公募展で選抜され、また平成30年度の秋田公立美術大学競争的研究費の採択を受け、銀座、大阪、名古屋を巡回した。本展覧会はその秋田での巡回展として企画されたが、平福記念美術館の常設展示室を除く全てのスペースを使用し、これまで筆者が15年以上取り組んできた、「水」を主題とする写真表現の集大成としての展示となった。本稿では、写真展「流転の水系」の展示、制作過程を提示し、その成果と今後の課題について報告する。

キーワード：秋田、仙北市立角館町平福記念美術館、キヤノンギャラリー、水、展示構成、瞬間と循環

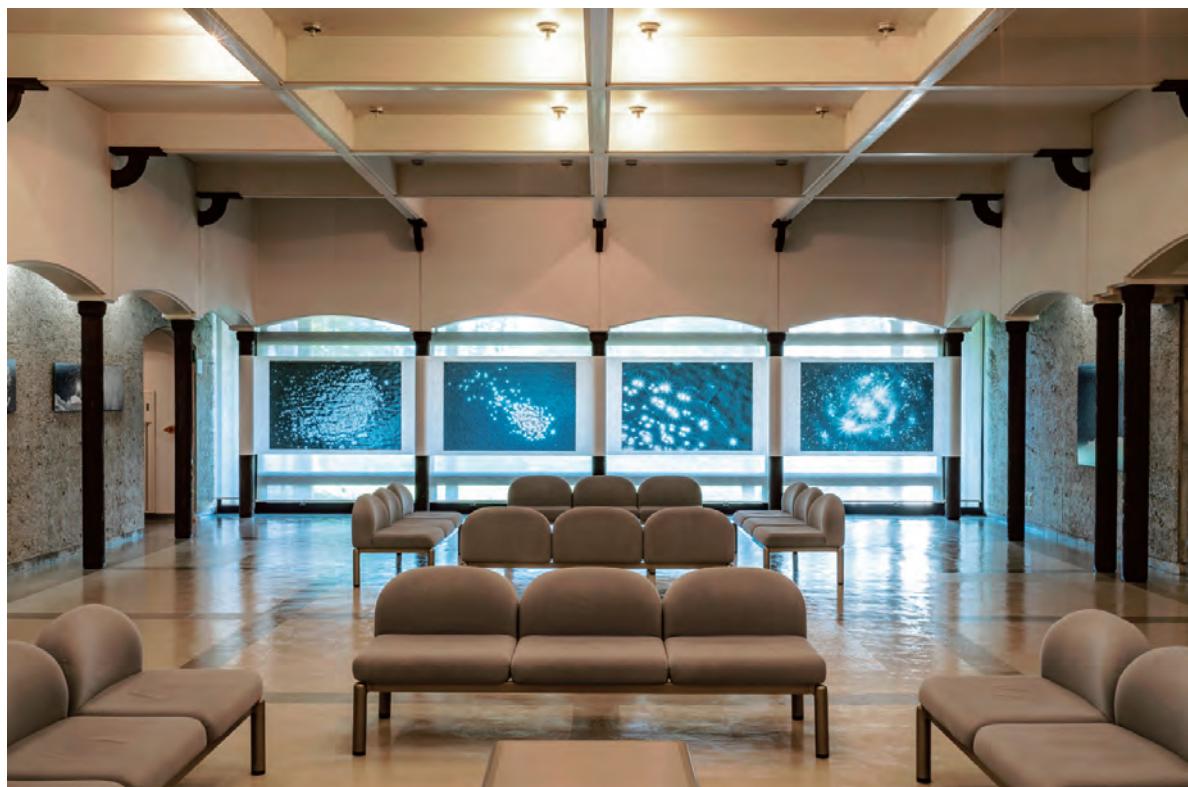


図1 「流転の水系」展示風景

1. はじめに

平福記念美術館は、秋田県角館町に位置し館名を角館町出身で近代日本画の巨匠である平福穂庵、百穂に由来している。巡回作品「ACID WATER-流転の水系-」の主題「玉川」が近くを流れ、また、筆者の出身地である仙北市を中心に撮影された作品も多数出品することから、テーマを明確にするための展示構成は作家に一任された。本稿では、美術館の特性や複数ある展示室を最大限に活用し、主題を表現するための様々な試み、実際の展示によって得られた成果と今後の課題について報告する。

2. 作品構成

「流転の水系」に展示された作品は、2004年から2019年まで主に秋田県内で撮影された「水」を主題とする11のタイトル、①「SEA」、②「SNOW」（動画）、③「SNOW」、④「SUNS」、⑤「MELTWATER」、⑥「arkhe～水と太陽～」、⑦「White Mountain」、⑧「erosion」、⑨「ISI」、⑩「湖底の砂」、⑪「ACID WATER-流転の水系-」の、計113点によって構成されている（詳細は巻末の資料3に掲載）。②の動画作品を除き、①～⑪はそれぞれが複数枚の写真をまとめ、一つの作品としたものだ。それらは一枚一枚の写真にタイトルやキャプションを付けず、「組写真」¹としてテーマを訴求することを目的に制作されている。

3. 展覧会の会場構成

3.1. 会場の特徴

会場である平福記念美術館では、「企画展示室」、「ふれあいサロン」、「ふれあいギャラリー」、「カルチャールーム」の計4つのスペースがあり、総面積は約380m²、展示可能な総壁面の幅は120mを超え、大規模な展示構成が可能である。また、会場の照明はスポットライト、蛍光灯、自然光と様々で、作品の主題を引き立たせるために空間の特徴を生かす展示方法を考察するため、会場の見取り図（図2）をもとに写真の選別、プリントの枚数

と大きさ、印画紙の選定、額装などを吟味し、細部を確認するため実際に会場にも通い展示に臨んだ。



図2 展示室見取り図

3.2. 全体構成の意図

出品した11のシリーズは主に秋田の自然を対象に、季節ごとにテーマを変えながら長期的に撮影を継続している。それらに共通する写真表現の主題は、「身近にある自然に内包される不可視の瞬間と循環」である。撮影方法は主に高速シャッターや長時間露光によって、海や川を流れる水、雪などの肉眼では見ることのできない瞬間の造形を捉える。更に望遠レンズ、マクロレンズを使用しクローズアップすることによって、被写体への説明的要素を削ぎ落とす。カメラの持つ機能の限界を追求することで得られる写真は、普段目にしている自然に対する認識を拡張する。

複数の「水」をテーマとしたシリーズは、それぞれが単独で展覧会や写真集としての発表を目的として、30点から40点以上の組写真で構成され、コンセプトも独立している。各シリーズから最も重要な数点を選抜し、一つの主題を表す組み写真として再構築することで、より写真に対する感動や訴求力が増幅される。また、展示の始まりと終わりが、水の円環として結ばれ止めぬ循环を描き、「流転の水系」として鑑賞者が一つの土地に流れる多彩な水の美しさを感じるよう構成を試みた。

4. 各展示スペースの設営

4.1. カルチャールーム

カルチャールームは従来の企画展示では使用されない空間であったが、展示パネルを暗幕で覆うことで暗室を作り、①「SEA」、②「SNOW」（動画）の2つのシリーズを展示した。①と②を導入として展示した理由は2つある。1. ともに写真でしか捉えることのできない海水の一滴、雪の一粒を被写体とした作品を最初に提示することで、以後の作品にそれら「無数の一滴」が結びつき大流へと転じていくストーリーを想起させること。2. どちらも意図的にフレーミングやピント合わせなどの操作を行わずに、ノーフайнダーによって「無意識」や「偶然性」を追求した撮影方法が共通している点である。

暗室にした理由としては、1. ②が雪の夜を撮影した映像作品であり、プロジェクターの鑑賞として暗室が適していた。2. 撮影方法による意図を示すために、疑似的にカメラの内部から光を鑑賞するような体験を作り出したかった。そのため、①はバックライトパネルで展示する必要があった。内側からの透過光は、鑑賞の際のプリントの彩度や明度に大きな影響を与えるため、濃度の違うプリントを何枚も作り重ね合わせ、検証を繰り返した。また、実際に展示すると額縁の光沢がプロジェクターの僅かな光の漏れも写し込んでしまい、黒のパーマセルテープで覆い隠す必要があった。（図3）

②の動画作品は雪に慣れ親しんだ県内来場者からも関心が強く、長時間滞在し鑑賞された。写真と動画によって身近にある自然への認識を拡張し、これまで使用されることのなかった展示スペースに新たな活用方法を寄与することができたと思われる。暗室にした理由2の実践に関しては、暗室展示は筆者にとって初めての経験であり完成イメージを正確に描けず、スクリーンを設置した壁面の色、展示パネルによるスペースの仕切り、椅子の配置などの反省点については今後の課題したい。（図4）



図3 展示パネルに暗幕、バックライト（①「SEA」）



図4 「SNOW」（動画）の投影

4.2. ふれあいサロン

ふれあいサロンに展示したのは、③「SNOW」、④「SUNS」、⑤「MELTWATER」の三つのシリーズである。会場は壁面が全てコンクリートのため釘打ちで作品を壁にかけることができず、通常は天井の展示フックからワイヤーで吊る必要がある。その場合どうしても作品が手前に傾いてしまうため、③はコンクリートに直接両面テープで貼り付けて展示した。また、コンクリートの強い質感が写真の鑑賞にできるだけ影響しないよう、高さ3cmの展示用浮かせ下駄を裏側に取り付けた。照明はダクトレールがないためスポットライトによるライティングはできないが、柱と柱の間に蛍光灯が付いている。（図5）③は街灯の人工的な光によって上方向からの光源によって撮影されているため、作品内容に沿った照明となつた。反省点は、作品を従来のアルミ複合板による裏打ちではなく、厚さ5mmのスチレンボードに貼り付ける加工にしたこと、浮かせ下駄に両面テープを使いコンクリートの壁面に接

着する設営方法である。長期間の展示では作品が湿度の影響でスチレンボードに徐々に反りが生じてしまい、落下の危険性が非常に高くなつた。そのため急遽透明なナイロン製のテグス作品に取り付け、落下防止策を施した。



図5 ③「SNOW」展示風景

この会場で最も特徴的なのが、壁面手前に約1.8mの間隔で設置されている28本の木製の支柱と、会場入り口の正面が壁ではなくガラス窓になっている点であった。壁面であれば、本来会場の中でメインとなる作品が配置される場所である。そのため壁面を使わず自然光を取り込みながら、作品の主題を効果的に引き立たせる展示方法が課題となつた。また、支柱と支柱の間に作品を展示した場合、組み写真の連続性に意図しない分断が生じる恐れがある。そのため柱そのものを利用して、壁面を使わずに写真を繋ぐ展示方法を検討した。④「SUNS」、⑤「MELTWATER」を横幅2m40cm 大判プリントで出力。柱を軸棒としてプリントを巻きつけることで、絵巻物のように写真が途切れることなく一つのストーリーとして結ばれる効果が生まれた。④は、水面に写り込む太陽の輝きを窓からの自然光によって引き立たせるため、インクジェット専用の和紙にプリントした。和紙の利点としては、従来の写真用紙と比べて光の透過性に優れ、またこの会場ではガラス窓にレースのロールスクリーンを垂らし遮光が可能のため、和紙の色、質感と合わさり写真を浮かび上がらせる効果を得られた。(図6) 結果として、柱によって連続性が分断される問題を解決する

だけでなく、窓から差し込む自然光がバックライトとなり、天候、時間帯によって多彩な表情の変化を作品に加えることができた。(図7) プリントの注意点としては、大判、明度の低い写真の場合、印刷途中でシワが生じてしまう。インクの濃度調整、または応急処置として乾燥後にスチームアイロンをかけることで、許容範囲まで改善することができた。また、設営の際に生じる弛みによるシワは、霧吹きで印画紙全体を湿らせる水張りによって解消された。そのためには耐水性の顔料インクでプリントする必要がある。



図6 ③「SUNS」背景が窓とロールスクリーン



図7 ③「SUNS」展示風景

⑤はコンクリートの壁面が背景となるため、プリントは和紙ではなく従来の写真用紙を使用。作品をより引き立たせるために黒縁を入れたが、柱に巻きつけた際のわずかな弛みに照明の反射が強く目立つ状態となつた。そのため急遽、軽量性、強度、コストの面で優れている1.9mの発泡面木をホームセンターで購入。プリント上下の縁に両面テープで貼り付け改善した。(図8) (図9) (図10)

会場の特性を生かした展示方法の模索は、展覧会全体の主題である「身近にある自然に内包される不可視の瞬間と循環」を描くことを目的としている。③はカルチャールームで展示した②「SNOW」(動画)と同様に雪の夜を撮影した作品であり、また、④は雪解け水に満たされる春のダム湖、⑤は雪解け水の流れを捉えている。ふれあいサロンでは、自然光による照明の変化も生かし、季節とともに移ろう水の変容を表現しようと試みた。



図8、図9、図10 ⑤「MELTWATER」展示風

4.3. ふれあいギャラリー

ふれあいギャラリーは企画展示室へとつながる見通しの良い直線の通路でもあり、作品の大きさを揃え一直線に並べることで企画展示室への導線となり、ふれあいホールに対して静的な統一感のある鑑賞空間を作り上げた。展示した作品は、⑥「arkhe～水と太陽～」、⑦「White Mountain」、⑧「erosion」のシリーズである。

⑥「arkhe～水と太陽～」にはフォトアクリル加工が施されており、水の質感と輝きを引き立たせている。壁面には釘を打ち込むことが可能のため、浮かせ下駄に釘を掛ける通常の方法でスムーズに展示設営を行うことができた。(図11) (図12)

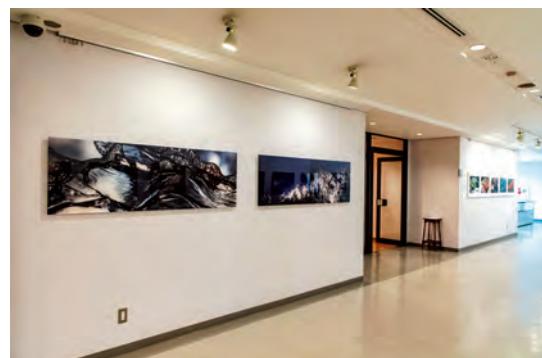


図11、図12 ⑥「arkhe～水と太陽～」展示風景

本展覧会では、「水」という最も身近にある自然にテーマを限定しつつ、鑑賞者の関心を最後まで途切れさせない展示構成を作り上げることを一つの目標とした。そのため、個々のシリーズの主題を引き立たせることを前提とし、プリントサイズの大小や、印画紙の質感、配置の間隔、加工、額装、ライティングなど様々な変化をつけ抑揚を生み出す必要がある。特に、写真から感じられる被写体に対する「距離感」を、どのように組み合わせるかを入念に検討し展示に望んだ。

⑦「White Mountain」は、出品作品の中で唯一、被写体から離れ観測的に三脚とパンフォーカスで捉えている。その「距離感」は、望遠レンズ、マクロレンズを使用しクローズアップすることによって、被写体への説明的要素を削ぎ落とした他シリーズにあって、アクセントと言える役割を果たしている。また、印画紙の質感による繊細な表情の変化は、額装の際にガラスの写り込みによって大きく損なわれてしまう。そのため、本展覧会では額装は全てガラスを抜いて展示されている。(図13)



図13 ⑦「White Mountain」展示風景

⑧「erosion」を展示したのは、ふれあいギャラリーの奥にある常設展示室入り口横の窓際のスペースである。2台のガラス張りの展示ケースが配置できるため、作品を水平に置きプリントと同じサイズ(456×558mm)のガラス板を重ねることで、展示台の写真に水が張っているような効果を作り出した。また、ケースの内側に蛍光灯の照明が設置されているため、本作品の特徴を引き立てる照明効果としては最適であった。(図14)(図15)



図14 ⑧「erosion」展示風景

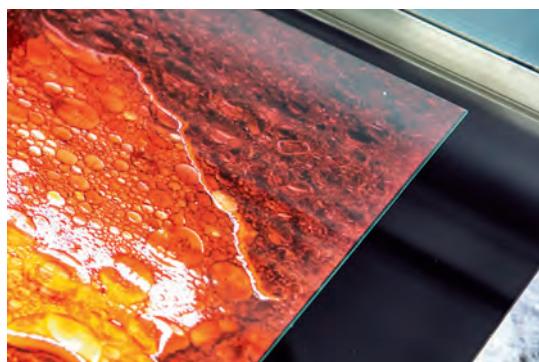


図15 ⑧「erosion」展示風景(部分)

4.4. 企画展示室

本展覧会のメイン会場となる企画展示室には、⑨「ISI」、⑩「湖底の砂」、⑪「ACID WATER -流転の水系-」を展示した。企画展示室には高さ3m×幅1.75mが22枚、高さ3m×幅1.5mが3枚、計25枚の可動壁があり、組み合わせによって複数のブースを作ることが可能となる。幅1.75mの壁面3枚を入り口正面に配置し、左右に開いたスペースを奥のブースへ繋がる入り口になるよう組み立てた。

中央の可動壁面には、⑨の多種多様な石を図鑑のように比較し鑑賞できるように、大きさをA3ノビ(456×558mm)に統一し、5列4段で隙間なくひとつの壁面に並べた。(図16) また、本作品は撮影地が秋田市の新屋浜海岸汽水域であり、雄物川と合流する玉川が海へ到達する地点である。一つの水系に内包される、多彩な水の光景を同じ空間で鑑賞できるよう、奥のブースにある玉川水系を捉えた⑪と対になるよう配置した。(図17)



図16 ⑨「ISI」展示風景(正面)



図17 奥が⑪「ACID WATER -流転の水系-」

⑩「湖底の砂」の展示は⑧「erosion」と同じガラスケースの展示棚を使用した。企画展示室の照明は自然光が入るふれあいギャラリーよりも暗く、展示ケース内の蛍光灯をつけると⑩だけが会場の中で不自然に明るく見えた。またメイン光となるスポットとの色温度の差も大きかったため、蛍光灯は使用せずスポットライトを照明にした。(図18) ⑩は、抽象化した写真表現と社会的なテーマをどのように繋げるかという課題に対する実験的な試みでもあった。⑪の玉川水系の写真が4方の壁面を囲い、その中心にかつて田沢湖で営まれていた国鱈漁の映像と国鱈の標本を抽象化した作品を配置する。写真からはそれぞれの正確な関連性を読み取ることは困難であるため、会場配布の作品評で補足した。また、展示方法として正面にある玉川源流の垂直の展示に対して、水平に置くことで表面のガラスの効果も合わさり、鑑賞者に⑪の毒水が⑩を覆う流れを想起させる狙いがあった。そのため⑩は、実際の波に正面から向き合うよう撮影している。(図19)



図18 ⑩「湖底の砂」展示風景 壁面(垂直)に⑪を展示



図19 ⑩部分 撮影した田沢湖の波模様を見ることができる

⑪「ACID WATER -流転の水系-」は、2018年のキヤノンギャラリー銀座、大阪、名古屋での「ACID WATER-流転の水系-」の秋田県巡回を目的とし設営されているが、会場や主題に合わせ展示内容に一部変更を加えた。

多くの写真家やアマチュアカメラマンが訪れたキヤノンギャラリーの展示では（銀座では6日間で4,288人が来場）、様々な感想、批評をいただいた。また、会期中に写真家、田附勝氏²をゲストに迎えたギャラリートークを開催。そのなかで、ズームやマクロによる近接撮影を主とした写真について、被写体に対する物理的な撮影距離から感じる「近さ」が、展示構成によっては鑑賞者が作品を技術的な記録写真として捉え、写真表現の訴求力が弱まる可能性について議論が交わされた。

キヤノンギャラリーの展示では、1.玉川温泉、2.田沢湖、3.抱返り渓谷、4.仙北平野の順に上流から下流へ向かう実際の川の流れに即したレイアウトと、毒水、清水の社会的、文化的な分別をなくし全ての写真を等価に提示することを目的に構成したため、プリントサイズはA2(396×594mm)に揃え、間隔や枚数も壁面ごとに均等に配分し、メインとなる写真を示さないよう心がけていた。しかし、最も重要な主題は、故郷を流れる水を通じて人間を含めた自然の循環と、その瞬間に内包される悠久の時を表現することである。写真が技術的な記録としてのみ印象付けられる要素は、できる限り除く必要があった。(図20)

そのため平福記念美術館の展示では、最も玉川水系を象徴する存在として、上流の玉川温泉の写真を正面の壁面に展示。1.田沢湖、2.玉川温泉、3.抱返り渓谷、4.仙北平野の順に変更した。また、プリントサイズに関しても、玉川温泉の写真は会場でも最も大きいB1ノビ(1118×1674mm)にプリント。スケール感を変化させることでメインとなる写真的存在感が強くなり、テーマがより明解になった。(図21) (図22) (図23)



図20 キヤノンギャラリー展示風景（大阪）



図21 ⑪「ACID WATER -流転の水系-」展示風景



図22 ⑪「ACID WATER -流転の水系-」展示風景



図23 ⑪「ACID WATER -流転の水系-」展示風景

5. 展覧会の成果と今後に向けて

仙北市立角館町平福記念美術館「流転の水系」の開催地である角館町は、作品にとって重要な撮影地である。また、私にとっては郷土にあり母校の秋田県立角館高等学校創立に尽力された平福百穂氏の記念美術館でもあり、初の美術館での個展として非常に思い入れの深い展示となった。展覧会には計1,522人が

入場し、県内の様々な広報や、河北新報、美術手帖(株式会社美術出版社)のウェブサイトなど全国的に紹介され、都内からの来場者も多く好評であった。展覧会について、岩手県より来場された写真家の奥山淳志氏³より、『「水」という多くの写真家が取り組んできたテーマを今という時代の中で新たに取り組もうという草薙さんの挑戦の軌跡の美しさに

驚く。自らを生み、来してきた世界を見つめ、その根源へと向かおうとする写真は、恐ろしいほどの躍動を繰り返し、言いようのない存在感を宿す。』との感想をいただき、「水」という被写体による写真表現に対する手応えを感じることができた。

本展覧会では、過去15年間に撮影された「水」をテーマにした作品から、計113点の作品を選抜し一つの流れとして連なるよう展示了。また、作品だけではなくキヤノンギャラリーでの個展やそれ以前からの展示の集大成でもあり、今後の制作、展示につながる多くの発見や課題を得ることができた。特に当初からの目標であった展示が全体を通して一つの円環として結ばれる構成に関しては、より作品の内容を充実させ、展示経験を重ね表現本方法を模索する必要がある。平福記念美術館での個展は、広く複数あるギャラリーで個々の作品を生かし、展覧会としての明確な主題を成立させることの難しさと、それによつてしか表現できない展示の可能性を実感する、非常に貴重な経験となった。



図24 平福記念美術館正門入り口

謝辞

平福記念美術館館長の富木弘一様、学芸員の小松亜希子様、広告デザインにご協力いただいた高橋京子様、草彌亜樹様、貴重なご意見、ご感想をくださいました田附勝様、奥山淳志様、6日間に渡る展示会場設営補助や運営をしていただいた美術館スタッフの皆様、ご来場の皆様に心より感謝申し上げます。

資料1 展覧会概要

展覧会タイトル：「流転の水系」

会期：令和元年7月2日(火)～8月25日(日)
会場：仙北市立角館町平福記念美術館（仙北市角館町表町上丁4-4）

オープニングセレモニー：7月2日(火)9:00～
ギャラリートーク：7月27日(土) 14:00～

観覧料：一般（高校生以上）300円、小・中学生 200円



図25 「流転の水系」リーフレット画像

資料2 展覧会挨拶文

このたび、平福記念美術館では仙北市角館町出身の写真家・草彌裕氏の写真展を開催する運びとなりました。草彌氏の作品は、秋田県内の身近な自然、水、火等に内包される「瞬間と循環」をテーマに取り上げ、肉眼では見ることのできない一瞬の美をとらえた写真が印象的です。昨年には、仙北市を流れる玉川を主題とした個展「ACID WATER—流転の水系—」を、キヤノンギャラリー銀座、名古屋、大阪にて開催され、その集大成となる展覧会として地元角館で、さらに作品数も増やし新作も加えての展示となります。

館内の常設展示室以外のスペースを使用して、草彌氏の魅力溢れる作品を多数展示しておりますので、心ゆくまでお楽しみください。

展覧会開催にあたり、ご協力賜りました草彌氏はじめ関係各位に心より感謝申し上げます。

2019年 夏
仙北市立角館町平福記念美術館

資料3 展示作品題名、制作期間、サイズ、点数、キャプション文章

①「SEA」 2019【秋田県 秋田市 新屋浜海岸】

215×144mm 4点 インクジェットプリント

マクロレンズによる約2mmの被写界深度に入り込み、数千枚に一枚の確率で写る一滴の零。太陽の光を受け輝く飛沫や泡は、高速シャッターで撮影すると細胞のように繋がり合い、その水が地球生命の源であることを実感させる。地表の約70%を占める海の、微小な細部として捉える無数の一滴。偶然に結像するマクロの光景に、写真でしか得ることのできない必然を感じる。

②「SNOW」(動画) 2018【山形県 最上川郡、秋田県 仙北市】映像 3分23秒、3分03秒

街灯と車のライトに照らされた雪の輝きは、レンズの表面に重なり偶然の明暗を作り出す。三脚に取り付けキャップを外し、レンズを雪が覆い尽くすまでをワンカットとする。

撮影中は一切カメラに手を触れず、モニターを確認することもできず、ただ雪が降り積もるのを待ち続ける。自然である雪の動きと、人工的な光の偶然が作り出す映像。静止画像が連なり動きとなる動画の特性をこれまでのテーマに取り込み、どこまで自らの意思で撮っているのかを問い合わせ直す、実験的な試みでもある。

③「SNOW」2016【秋田県 仙北市、大仙市】 396×594mm 8点、1118×1840mm 1点 インクジェットプリント

降り積もる雪の夜、静寂のなか一人ファインダーを覗いていると、ふと、どこか遠い惑星にいるような錯覚に陥る。写真に捉えられた雪は、まるで無数に輝く星のようだ。星の光が数千光年を超えて私たちに届くよう、雪もまた太古より循環し時を巡り、現在に降り注いでいる。それは、悠久の時と「いま」が触れ合う瞬間の光景でもある。

④「SUNS」2017【秋田県 北秋田郡 萩形ダム】 1118×1840mm 4点 インクジェットプリント

ゆらめくダム湖に映る太陽の輝きを高速シャッ

ターで撮影。撮影地である秋田県中央部に位置する八木沢村では、かつてはマタギが狩猟を営んでいたが、ダム建設をきっかけに離村。現在は数名の村民が暮らしている。ダムの底に沈んだかつての自然と人々との営みに思いを巡らせ、その地を満たす水に反射、分散する太陽の多彩な表情を捉えた。

⑤「MELTWATER」2019【秋田県 仙北市、大仙市】1118×1840mm 5点 インクジェットプリント

春、土と混じり流れる雪解け水。その流れは止まるように緩やかに見えるが、写真によって私の想像を超える多彩な軌跡を描き出す。ミクロとマクロが交錯する光景は、天体や惑星の地表、生命の根源のような生々しい循環を想起させる。音もなく流れる雪解け水に、脈打つ自然の鼓動を感じた。

⑥「arkhe～水と太陽～」2007【山形県 山形市、秋田県 男鹿市】562×841mm 12点、 562×1682mm 4点 ラムダプリント

タイトルの「arkhe」とは、古代ギリシャの哲学で<根源>の意味である。地球上のあらゆる生命を生み出してきた水と太陽。無色透明で形が定まらない水は、波、泡、渦、飛沫等、様々な姿を見せる。しかし、私が撮りたかったのは写真でしか視ることのできない、肉眼を超えた世界だ。

望遠、接写、高速シャッターにより、瞬間の造形を写す。天候、時間等によって水と太陽は刻々と変化する。大自然の偶然と私の意識が重なる瞬間、生命の根源のような水の宇宙が出現した。

⑦「White Mountain」2017【秋田県 秋田市、仙北市、大仙市】420×594mm 5点、インクジェットプリント

冬の間、市内に降り積もった雪。指定の雪捨て場に集められ山のように積み上がり、夜になるとそれぞれの場所で、さまざまに発色する街灯の光を反射する。本来自然である物質の雪が人為的に集められ、人工の光に染められた光景。自然と人工、作為と無作為の造形を写真によって記録する。

⑧「erosion」 2005 【山形県 山形市】 456×558mm 6点 インクジェットプリント

私が写真を撮るきっかけは、学生時代、絵画制作の資料を得るためにコンパクトデジタルカメラを購入したことだった。初めて自分のカメラを手にし、資料や思い出の記録として撮影を楽しんでいたが、写真そのものを作り出すことは全く考えていなかった。

ある日、ふと自室で飲み終わった牛乳パックの中を撮影してみた。背面モニターに映し出されたのは、まるで風景のような広さを感じさせる光景だった。「見る」ことの認識を広げる写真の特性に気づき、その後は撮影の目的が「記録」から「表現」へと変化していった。

「erosion」(侵食)はその当時、初めて写真表現を意識し撮影されたシリーズである。夜の自室でテレビの光のみを光源とし、トレーに水を満たし、食器洗剤、食用油を入れ、刻々と変化する表情を撮り続ける。人工に染められ輝く自然。その瞬間の美しさを捉えようと試みた。

⑨「ISI」 2019 【秋田県 秋田市 新屋浜海岸】 456×558mm 20点 インクジェットプリント

海と川の合流地点である汽水域には、海岸に沿って上流から運ばれてきた石が波に打ち寄せられる。幼少のころ、退屈な帰路を道端に落ちている石を蹴りながら歩いていた。何度も繰り返したその遊びにもならない行為は、いつも途中で石を見失い終わりとなる。その後、石の行方など気にかけたことはなかった。

波に運ばれ私の足元に届いた石の、また次の波にさらわれていく瞬間を写真で捉える。やがて還る砂の上で揺らめく石を眺めていると、その長い旅路を物語るかのように想像を膨らませてくれる。偶然と必然、故郷を流れる川の行き着く果て、見失った石との再会を感じている。

⑩「湖底の砂」 2019 【秋田県 仙北市 田沢湖】 456×558mm 6点 インクジェットプリント

秋田県を流れる一級河川である玉川の上流には、「大噴(おおぶけ)」と呼ばれるPH1.3強酸性水が、毎分9,000リットルという日本一の湧出量

で湧き出している。その水は、農業用水や水力発電として活用するため田沢湖に導水されている。「玉川」をテーマに撮影を続ける中で、資料館に保管された、導水以前に生息していた固有種の国鱈の標本を見る機会があった。施設に頼み込み、特別に撮影させてもらったが、いくらライティングを工夫しても瓶の中でホルマリン漬けの国鱈は標本のまま、それ以上の存在を捉えることはできなかった。その後、かつて営まれていた国鱈漁の記録映像の複写をした際、ふと標本の写真とともに田沢湖の水の中に戻してはどうかと思いついた。湖畔の穏やかな波打際に写真をゆっくりと浸す。水のゆらめきと輝く砂の中で、停止した時間が新たに命を帯びて動き出すように思えた。

⑪「ACID WATER -流転の水系-」 2018 【秋田県 仙北市】 396×594mm 28点、1118×1674mm 5点、457×559mm 9点 インクジェットプリント

秋田県仙北市を流れる一級河川、玉川。その上流で玉川毒水と呼ばれるPH1.3の強酸性水が噴出する、まるで原始のような光景に衝撃を受け2009年より撮影を開始。源流から毎分9,000ℓという日本一の湧出量で流れ込む毒水は、人々の生活圏内を流れる川の水にも大きな影響を及ぼしている。その酸性値を抑えるために建てられた中和処理施設やダム、湖(田沢湖)への導水など、人工的に管理される水系を辿り、流動する水の瞬間を高速シャッターで捉えた。酸性毒水と清水、自然と人工。異なる性質を内包し、止め処なく変化を続ける流転の水系。肉眼を超える写真によって映し出された水の造形と輝きを紡ぎ、その多彩な様相を可視化する。

注釈

1. 「組み写真」については秋田公立美術大学研究紀要第6号での実践報告に記述(p24)
2. 日本の写真家 2007年に刊行した写真集「東北」にて第37回木村伊兵衛写真賞を受賞
3. 日本の写真家 2018年写真集「弁造」、2019年「庭とエスキース」(みすず書房)を刊行
2015年第40回伊奈信男賞、2018年日本写真家協会新人賞を受賞

複合的・領域横断的思考探求のためのプラットフォーム形成

—「向三軒両隣」の2018年11月から2019年10月までの実践報告—

土方 大

2017年6月から活動を開始したプロジェクトである「向三軒両隣」は、隣り合う領域の思考や言説、活動と交わる機会を提供し、新たな創造と共同の現場が生まれるプラットフォーム形成を目指している。多分野からなる教職員や学生のネットワークを活用することで、各領域で顕著な活動をするゲストを招いてのトークイベントや、アーティスト・イン・レジデンス、ライブパフォーマンス、展覧会などをこれまで多数開催した。本項はこれまでの活動の実践報告である。

キーワード：プラットフォーム、トークイベント、ライブパフォーマンス、アーティスト・イン・レジデンス、展覧会企画、マネージメント、リサーチ、アーカイブ

1 「向三軒両隣」とは

「向三軒両隣」は2017年の春に秋田公立美術大学の大学院教員と助手、そして学生によって立ち上げたプロジェクトである。

2017年6月から2019年10月までの期間でトークイベントを31回開催し、展覧会は2回開催、ライブは1回開催した。ゲストは国内外から様々な専門性をもった20代から40代の方を116名招き、来場者数は合計1,352名と、多くの方々にご参加頂いた。

本プロジェクトでは、本学学生のみを対象とするのではなく、秋田公立美術大学附属高等学院の学生や秋田県内の他大学生、地域住民などに広く一般に公開をすることで、多くの方と複合的な芸術のあり方と共に考え、人々との関係を紡ぎ、隣人やそのまた隣人のもつ思考や言説の共有から歩を進め、新たな創造と共同の現場を生みだすプラットフォーム形成を目的に、これまで活動を行ってきた。

本稿では立ち上げから3年目となる「向三軒両隣」の企画運営の体制と今後の課題点をまとめ、2018年11月から2019年10月までに実施してきた企画の概要を記す。

2017年6月から2018年10月までの活動内容については「秋田公立美術大学研究紀要第6

号」に寄稿した為、省略とする。

2 企画運営体制

本年度から「向三軒両隣」の代表を服部浩之准教授から筆者へと交代した。また、学生メンバーも増員した事で、アーカイブを丁寧に行う事が可能となった。

現在は6名の学生(野口朝生、酒井和泉、高橋鈴菜、森田明日香、須川麻柚子、梶夏季)と2名のOG(藤本悠里子、長門あゆみ)の10名で運営をしており、マネジメントに興味関心のある新規メンバーは随時募集中である。

運営方法としてはイベント毎にメンバーの内1~2名が担当者となり他のメンバーがサポートをするという体制で行っている。企画によっては教員や助手からの持ち込み企画もあり、企画毎に担当者が変わるなど流動的に対応をしている。

メンバーの主な役割としては、下記の様になっている。

土方大 : ディレクション
服部浩之 : 企画アドバイス
藤本悠里子 : キュレーション
長門あゆみ : コーディネート
野口朝生 : 撮影、編集

酒井和泉：キュレーション
高橋鈴奈：撮影、編集
森田明日香：撮影、編集
須川麻柚子：コーディネート
梶夏季：コーディネート

2.1 他大学のプロジェクト事例とその比較

トークシリーズという形式のプロジェクトは、全国的にも様々場所で開催されている。その中でも美術系大学という枠組みの中で実施をしている取り組みを、「向三軒両隣」と比較する事でその独自性について考察する。

日本には国立の美術系大学が6校あり、公立の美術系大学が9校、私立の美術系大学は主に19校程。それ以外にも美術分野の学科や専攻などを有する一般大学や短期大学などが20校程と、多くの美術系大学で毎年様々な講演やトークイベントが開催されている。その中でもシリーズとして展開しているのは公立で1校、私立で2校のみであった。

公立の美術系大学でシリーズとして展開しているのは京都市立芸術大学大学院美術研究科デザイン学特論のゲスト講義シリーズ「プールリバー」がある。大学院の講義として2018年から前期のみ実施しており、2018年度は9回、2019年度は7回実施。建築やキュレーション、批評、イラスト、映像、本屋、アーカイブ、都市リサーチなどの専門性と職能を持った20代から40代の方々を招いている。

私立の美術系大学では、女子美術大学芸術文化専攻研究室が2018年度から前期に「アート・アクティビティーA」、後期に「アート・アクティビティーB」をそれぞれ全14回実施しており、ゲストは20代から40代の美術関連の専門性を持った方々を招いている。

もう1校の私立の美術系大学である東京造形芸術大学では学生主体となって2014年頃から運営している「CSLAB」があり、授業とは別の形態で学生が自主的にゲストを選定し、講演会や技術講習を不定期に実施している。

他にも東京大学の「社会を指向する芸術の

ためのアートマネージ育成事業」や、東京藝術大学の「とびらプロジェクト」などが挙げられるが運営形態や活動内容が異なり比較対象とはならない為、省略する。

3校の共通点としては、近年新設されたシリーズであり、大学としても学内外への広報として意欲的な試みを推奨しており、運営は教員ではなく講師や助手、学生が主体となって大学の授業や制度を上手く活用しているという点である。

また特筆すべきはどの大学もフライヤーのフォーマットが確立されているだけでなく、デザインがしっかりと成されているという点がある。2018年から始まった女子美術大学の「アート・アクティビティー」と京都市立芸術大学の「プールリバー」はどちらもゲストの写真ではなく、似顔絵を掲載しておりシリーズの独自性を確立している。

同時期にトークシリーズ事業を各大学が始まっているというこの流れは、企画側では各領域を繋げることが可能な人材が大学に勤めはじめ、ゲスト側では自身の活動を批評的に語ることが出来る若手が増加しており、それぞれが自身の領域を拡張する為に他領域との協同を求めていることがあると推測される。また教育的な側面から考えると単発の講演会では情報量が限られるが、授業単位やプロジェクト単位での連続性を意識する事が教育上効果的であり、アーカイブをする際に一貫性が見えるなどの理由も挙げられる。

「向三軒両隣」では大学の主催事業ではないが、2017年度と2019年度に競争的研究費を獲得しており、大学との関係性を適切に保つ事により受入れ口を広くしている。他大学の学生をゲストとして招聘するという活動は他大学では見受けられず、「向三軒両隣」の独自性の一つとして上げられる。

しかしながら大学との連携が強固では無い為に他大学より予算面で大きく下回っておりデザインに予算を費やすことが出来ないのは今後の改善点でもある。

2.2 ゲストリサーチと選定基準

ゲスト選定は毎年ゆるやかなテーマを設け、基準に即したゲストを招聘している。

2017年度は「コレクティブ」をテーマに国内外で協同して活動しているゲストを招聘した。

2018年度は「移動とリサーチ」をテーマにレジデンス事業を始めた年であり、移動する事、移動した先で生活し、関係性を作る事に注目しているゲストを招聘した。

2019年度は「グローバルとアーカイブ」をテーマに現在私たちがそれぞれの立場で活動しているその地盤を見つめ直し、社会との関係性を模索しながら記録をすることに焦点を当てたゲストを招聘している。

2.3 イベント会場構成

「向三軒両隣」は特定の場所を持たず、様々な場所を借り受けてこれまでイベントを実施してきた。

学内の施設管理をしている教職員にヒアリングを行い、活用して欲しい場所や、学内外のスペースをリストアップし、集客規模やトーク内容に即した空間をゲストと相談しながら設定している。ステージや机がある講義室の様な場所は極力避け、フラットな状態でゲストと来場者にとって快適な会場構成ができる場所を発掘することも本事業の目的の一つとしてある。(図1)

今年度は旧国立農業倉庫棟であるアトリエももさだにて普段使用されていないショーケースを活用したライブイベントの実施や、今年度ビジュアルアーツ専攻助手の方々が新たに上映室として整備した場所にてイベントを実施した。トーク内容が専攻の専門領域に内容が近い場合は専攻で管理している場所にて実施することで学生が足を運びやすくなるなどの工夫も行っている。

2.4 広報活動

各イベントの広報は向三軒両隣HP、大学HP、Twitter、Facebookなどのインターネット上の広報だけでなく、秋田市の文化施設や学内の各所にはフライヤーを掲示している。

インターネット上の情報は県外への発信に對しては有効だが、県内在住でイベントに興味関心を持っているであろう潜在的参加者へは届きづらい状況である。

広報の目的としては潜在的参加者を見つけ、必要な場所へ必要な情報を届ける事が必須となる。それには個別の口コミが効果的であり、教員や助手、附属高等学院教員の方々に告知を依頼し、イベント毎に興味関心あるジャンルや制作方法が類似する学生には積極的に声掛けをして頂くなど可能な限り広報には力を注いでいる。

3 実施企画の概要と報告

2018年度には3.1から3.8の企画を実施し、2019年度には3.9から3.15を2019年10月までに実施した。

本稿では時系列順にこれまでのイベント概要について報告する。

3.1 「被災地で作品をつくる」2018_Vol.07

日時：2018年11月15日（木）18:00-20:00

2018年11月16日（金）18:00-20:00

場所：アラヤイチノ（秋田市新屋表町8-11）

秋田公立美術大学ギャラリー BIYONG POINTにて開催した第10回巡回展「波のした、土のうえ in 秋田」の連携イベントとして実施。

映像作家の小森はるか氏と、画家で作家の瀬尾夏美氏によるアートユニットをお招きし、土地に入って作品をつくる場合の調査の方法や関係性のつくり方、展覧会をつくるまでの実務的な段取りや巡回展というメディアの使い方など、作家活動をするうえで必要な技術や知識についてのレクチャーを2日間にわたって実施した。(図2)

3.2 「裏日本と美術、あるいは鍋か画壇か：

鳥取近現代美術一挙紹介」2018_Vol.08

日時：2018年11月21日（木）18:00-20:00

場所：秋田公立美術大学 大学院棟2F会議室

美術批評雑誌の編集や展覧会の企画をされているアートライターの筒井宏樹氏をお招きし、鳥取の近現代美術と秋田蘭画との関係性や、鳥取のアートシーンがどのような事例を経て現在に至ったのかなどについてご紹介いただいた。

トータル数日後に開催予定であった筒井宏樹氏企画の「スペース・プラン記録展 鳥取の前衛芸術家集団1968-1977」を事例に、記録をどのように展覧会として展開していくのか、その方法についても伺った。(図3)

3.3 応答～SUMMER STATEMENT 2018 報告とその後～ 前期「Out of Exhibition」

期間：2018年12月15日(土)-2019年1月13日(日) 9:00-18:00
会場：秋田公立美術大学ギャラリー BIYONG POINT (秋田市八橋南一丁目1-3)

レジデンス企画の成果報告展を実施。

前期と後期の2部構成の展覧会を開催し、前期「Out of Exhibition」では、寺岡海氏、神馬啓佑氏、船川翔司氏、来田広大氏の4名のアーティストを秋田に招いて実施したプロジェクト「SUMMER STATEMENT 2018」を経て、「“展覧会”として見せる」ことを目的としない発表の形として滞在の記録資料を公開展示し、会期中にも記録資料を更新した。(図4)

3.4 「ヒスロム活動報告会 秋田編」 2018_Vol. 09

日時：2018年12/19(水)18:00-20:00
場所：秋田公立美術大学 ももさだ多目的ホール

ビジュアルアーツ専攻外部特別授業として実施。

アーティストグループ hyslom/ヒスロムの加藤至氏、星野文紀氏、吉田祐氏をお招きし、せんだいメディアテークで開催した「仮設するヒト」展にいたるエピソードや、これまで青森や仙台行ってきた活動紹介と秋田での伝書鳩のリサーチについてお話を伺った。後半では向三軒両隣の学生メンバーと共同してパ

フォーマンスを実施した。(図5)

3.5 複合芸術会議2018：京都セッション 「移動すること、作ること、暮らすこと」

日時：2018年12月27日(木) 18:00-20:30
会場：MEDIA SHOP gallery (京都市中京区河原町三条下る一筋目東入る 大黒町44 VOXビル 1F)

大学院主催事業として実施。

構成を2部に分け、第1部では2018年度に実施したレジデンス企画「SUMMER STATEMENT」の企画者であり、向三軒両隣メンバーの藤本悠里子と参加作家である寺岡海氏、神馬啓佑氏、船川翔司氏、来田広大氏、ビジュアルアーツ専攻助手の國政サトシ氏らで秋田でのレジデンスを振り返り、第2部では服部浩之准教授と唐澤太輔准教授と藤本悠里子の3名で作品が作られる前の段階についてその重要性についてディスカッションを行った。(図6)

3.6 「応答」～SUMMER STATEMENT 2018 報告とその後～ 後期「秋田」オープニングイベント

日時：2019年1月13日(日)18:00-20:00
場所：秋田公立美術大学ギャラリー BIYONG POINT

レジデンス企画の成果報告展関連イベントとして実施。

前期はレジデンスのアーカイブ展示であったが、後期ではレジデンス参加アーティストの寺岡海氏、神馬啓佑氏、船川翔司氏、来田広大氏らの作品や滞在の記録を展示した。

オープニングでは作家たちによるプレゼンテーションを行い、作品制作を目的としないという名目始まった秋田滞在の中でどの様な生活をして、どの様に今回の展示へと結び付いたかを話して頂いた。(図7)

3.7 「応答」～SUMMER STATEMENT 2018 報告とその後～ 後期「秋田」

期間：2019年1月14日(月)-2月24日(日)
9:00-18:00

会場：秋田公立美術大学ギャラリー BIYONG POINT（秋田市八橋南一丁目1-3）

後期「秋田」は、寺岡海氏、神馬啓佑氏、船川翔司氏、来田広大氏の4名を再び秋田に招き、夏の滞在中に得た経験や共同生活の中で起こった出来事を編集し、「SUMMER STATEMENT 2018」への応答として作品を展開した。（図8）

3.8 藤本悠里子活動報告会 「新しい表現が生まれる現場をどう創造するか、またその現場にどう関わることができるか」

日時：2019年1月24日（木）18:00-20:00

場所：秋田公立美術大学ギャラリー BIYONG POINT

レジデンス企画の成果報告展関連イベントとして実施。

企画者である藤本悠里子が夏から冬までの半年間のレジデンス期間について振り返り、展覧会や作品という成果物だけがアーティストの活動ではなく、アーティスト達の普段の生活の中には作品には現れていないたくさんの思考や出来事が溢れおり、その時間や場所を企画者としてどう関わる事ができるのか、またそれらをどう鑑賞者に提示する事ができるのかという葛藤について服部浩之准教授との対談を行った。（図9）

3.9 「となりの助手さん」 2019_Vol.01

日時：2019年5月14日（火）18:00-20:30

場所：大学院棟 1F G1S

年度始めの恒例となった大学職員による自己紹介イベントを実施。

今回は様々なメディアを、手を動かして制作する助手の方々にプレゼンテーションを依頼した。景観デザイン専攻助手の船山哲郎氏、ものづくり専攻助手の北村真梨子氏、清水理瑚氏、大木春菜氏、ビジュアルアーツ専攻助手のチェション氏、櫻井隆平氏の6名の方々の活動を紹介して頂き、会場内では作品展示や記録映像の上映を行った。（図10）

3.10 「ヴェネチア・ビエンナーレ報告会」

2019_Vol.02

日時：2019年7月1日（月）18:00-20:00

場所：秋田公立美術大学 大講義室

イタリアにて開催した第58回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展にて、日本館展示「Cosmo-Eggs | 宇宙の卵」の企画提案者である服部浩之准教授と参加アーティストの石倉敏明准教授による日本館展示に至るプロセスや他分野の参加アーティストとの共同について伺い、おすすめの他国パビリオンについても紹介をして頂いた。

後半は質問コーナーの時間を作り、参加者には入場の際に配布した付箋に匿名で質問を記入して頂き、ゲストにお答えいただいた。（図11）

3.11 「共有すること、作ること、暮らすこと」 2019_Vol.03

日時：2019年7月15日（月・祝）15:30-17:00

場所：アラヤイチノ（秋田市新屋表町8-11）

京都で開催されていた藤本悠里子企画の「PORTABILITY」展の関連企画として実施。

本校の卒業生である長門あゆみ(向三軒両隣メンバー)、西永怜央菜氏、須賀亮平氏の3名と鳥取のゲストハウス「たみ」で働く新井優希氏を招聘しディスカッションを行った。

京都での展覧会では、作品を展示する他に、企画者と出展作家らが各地を巡るプログラムも同時に開催しており、これまでに鳥取、沖縄を巡り、今回は秋田へ訪問。

卒業生らが現在どんな活動をしているのか、また様々な土地を訪問したこと、そこにある風景や人や文化や課題と対面し、何を考えたのか、これから訪れる時代に応じてどのような展開を目指すのかをディスカッションを通して共有した。（図12）

3.12 正直 vs M集会 LIVE「SHOWCASE」

2019_Vol.01

日時：2019年7月20日（土）

第1部 15:00-16:30、第2部 18:00-19:30

場所：アトリエももさだ 市民ギャラリー
トークシリーズとは別枠のライブシリーズ
を新たに設定し、初の実施。

養生テープでできるだけ正直に演奏する小林椋氏と時里充氏のユニット「正直」と、共同生活の中で付きつつ離れつつ音楽を模索する今尾拓真氏、門阪翔大氏、中島ペダル氏のユニット「M集会」のライブイベントを実施。市民ギャラリーで普段活用される事が稀な対面するショーケースの中でライブセッションを行った。（図13）

3.13 「INDEPENDENT×INDEPENDENT」 2019_Vol.04

日時：2019年7月23日（火）18:30-20:00
場所：秋田公立美術大学 大学院棟1F G1S
アーツ＆ルーツ専攻特別授業として実施。
インディペンデント・キュレーターの長谷川新氏をお招きし、これまでの活動や実現しなかった展示プランなどについてお話を伺った後、服部浩之准教授と対談を実施。

対談では会場構成や小物、質問カードなどはテレビ番組の形式を取り入れることでゲストが心地よく話せる環境を整えた。また、長谷川新氏と服部浩之准教授のこれまでの展覧会のほぼ全てのカタログやテキスト類を参考資料として受付に設置することでより、来場者の充実した講演体験を促した。（図14）

3.14 「オーバーホーリーウォー&パーティー」 2019_Vol.05

日時：2019年8月27日（火）18:00-19:30
場所：秋田公立美術大学創作工房棟ビジュアルアーツ上映室

東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科に在籍しつつ、キュレーション活動を行う檜山真有氏が修士論文にて研究しているキュレーターのセス・ジーゲローブに関するレクチャーを実施。1960年代後半から1970年代前半にニューヨークで勃興したコンセプチュアルアートと当時の世界情勢や、ベトナム戦争との関わりをセス・ジーゲローブというキュレーターに

焦点を当て、美術と社会運動について考察する機会となった。（図15）

3.15 「マンダリア平原」 2019_Vol.06

日時：2019年10月21日（月）18:00-19:30
場所：秋田公立美術大学創作工房棟ビジュアルアーツ上映室

現代美術作家の山形一生氏をお招きし、これまでの活動や作品にまつわるお話からインターネット以降の美術として1995年から現在に至るまでに社会とインターネットがどの様に変化し、アーティストはどの様なアプローチをしてきたのかを多数の作品を交えてご紹介頂いた。

また、この回では質疑応答を「handsup!」という匿名で質問が出来るサイトを利用し、来場者からの質問や制作相談などにも丁寧にお答え頂いた。（図16）

4 今後の課題

2018年11月から2019年10月までの一年間でトークイベント12回、展覧会2回、ライブイベント1回を企画し、その中に様々な挑戦をちりばめてきた。成功したこともあるが想定していた結果とは異なるものになる事もあり、それらをふまえて今後の活動への課題について記す。

4.1 アーカイブについて

「向三軒両隣」はこれまでの3年間に多くのイベントを開催したこととそれをアーカイブし検証するという時期に来ている。

検証方法についてはまだ未確定であるが、アーカイブに関しては飯倉宏治教授を代表として本年度獲得した競争的研究費「芸術情報学の萌芽にむけた予備実験実施」にて、情報科学における技術・技法を用いてアーカイブデータ解析を試みている。筆者は共同研究者として研究に参加しており、向三軒両隣のアーカイブとノウハウの収集を担当している。

また、2018年度から向三軒両隣HPを新調し、イベントの告知だけでなく記録写真やレ

ビューなどを掲載可能なアーカイブサイトとしても充実させていく予定である。

4.2 来場者の反応

トークイベントという形式は時間が限られ、その中で来場者にどれだけ有意義な内容を伝え切れるかという留意点がある。時間内には伝えきれなかった詳細な情報を補足する為に、今年度は可能な限りイベントに関連した書籍や資料を受付に設置するなど来場者に対してよりよい場となるような仕掛けを今後も導入していく予定である。

またアンケートの回収率は会を追うごとに増してきており、批評性を持って聴講する来場者が増加傾向にあるのは喜ばしい出来事である。来年時にまとまった額の予算が獲得できた場合は初年度に打ち切ったレビュー事業も再度検討する予定である。

4.3 プラットフォームの形成

「向三軒両隣」では人や情報、物質が流動的に動く機会を定期的に設ける事で様々なコンテンツが生まれるプラットフォームの形成

を目的としており、共催や持ち込み企画などもこれまで積極的に受け入れる体制を維持してきた。これまで主に教職員やNPO法人アーツセンターあきたからの依頼であったが、最近ではプラットフォームとしての認知と機能を確立しつつあり、学生や卒業生からもイベント開催の相談や依頼を受け、今年度にいくつかの企画を実施予定である。

この様な流れが途絶えない様、今後も緩やかな窓口として新たな創造と共同の現場を生み出す活動を継続していく所存である。

謝辞

本研究は2018年度には秋田市地域づくり交付金を受けて『『応答』～SUMMER STATEMENT 2018 報告とその後～』を実施し、2019年度は競争的研究費と秋田市地域づくり交付金を受け、各イベントを実施致しました。

遠方からはるばる秋田に来ていただいたゲストの皆様、ご支援ご協力いただきました皆様にこの場をお借りして深く感謝申し上げます。

年度	Vol.	タイトル	トーク情報		ゲストキーワード								
			企画	企画担当	美術	音楽	グローバル	コミュニティ	真北	リサーチ	AIR	大学間交流	大学人材活用
2018	Vol.07	「被災地で作品をつくる」	アラヤイチノ	土方 大	○	-	-	□	□	□	□	-	-
2018	Vol.08	「島日本と米術、あるいは島か南極か」 島根近現代美術一平始介	大学院2F 美術室	土方 大	○	-	-	□	-	□	-	-	-
2019	展示	『『応答』～SUMMER STATEMENT 2018 報告とその後～』 前編[Out of Exhibition]	BIYONG POINT	藤本 悠里子	○	-	-	○	○	○	○	-	○
2018	Vol.09	「ヒスロム活動報告会 秋田編」	多目的ホール	土方 大	○	-	□	○	○	○	○	-	○
2018	-	複合芸術会議：『移動すること、作ること、暮らすこと』	MEDIA SHOP gallery	藤本 悠里子	○	-	-	○	○	○	○	-	○
2018	-	『『応答』～SUMMER STATEMENT 2018 報告とその後～』 後編[秋田]オープニング	BIYONG POINT	藤本 悠里子	○	-	-	□	□	□	○	-	○
2018	-	『『応答』～SUMMER STATEMENT 2018 報告とその後～』 後編[秋田]	BIYONG POINT	藤本 悠里子	○	-	-	□	-	□	○	-	○
2018	-	藤本悠里子 活動報告会 『新しい表現が生まれる現場はどう創造するか、 またその現場はどう関わることができるか』	BIYONG POINT	藤本 悠里子	○	-	-	○	○	○	○	-	○
2019	Vol.01	「となりの助手さん」	G15	土方 大	○	-	○	-	○	-	-	-	○
2019	Vol.02	「ウェキチア・ビエンナーレ報告会」	大講義室	土方 大	○	-	○	○	○	○	○	-	○
2019	Vol.03	「共有すること、作ること、暮らすこと」	アラヤイチノ	藤本 悠里子	○	-	-	○	○	○	○	-	-
2019	Vol.04	正直 vs M集会 LIVE SHOWCASE	アトリエもむねだ 市長ギャラリー	土方 大	△	□	-	□	*	*	-	-	-
2019	Vol.05	「オーバーホーリー ウォー&バーリー」	ビジュアルアーツ 上映室	土方 大	○	-	○	-	-	○	-	○	-
2019	Vol.06	「マンダリニア平原」	ビジュアルアーツ 上映室	土方 大	○	-	○	-	-	○	-	○	-

図1 イベント一覧



図2 3.1 「被災地で作品をつくる」 2018_Vol. 07 (撮影: 渋谷奈津樹)



図3 3.2 「裏日本と美術、あるいは鍋か画壇か」 2018_Vol. 08 (撮影: 土方大)



図4 3.3 「『応答』～SUMMER STATEMENT 2018 報告とその後～」 (撮影: 土方大)



図5 3.4 「ヒスロム活動報告会 秋田編」 2018_Vol. 09 (撮影: 土方大)



図6 3.5 複合芸術会議：「移動すること、作ること、暮らすこと」 (撮影: Kim Song Gi)



図7 3.6 「『応答』～SUMMER STATEMENT 2018 報告とその後～」後期「秋田」オープニング（撮影：土方大）



図8 3.7 「『応答』～SUMMER STATEMENT 2018 報告とその後～」後期「秋田」（撮影：土方大）



図9 3.8 藤本悠里子_活動報告会「新しい表現が生まれる現場をどう創造するか、またその現場にどう関わることができるか」（撮影：土方大）



図10 3.9 「となりの助手さん」2019_Vol.01（撮影：野口朝生）



図11 3.10 「ヴェネツィア・ビエンナーレ報告会」2019_Vol.02（撮影：野口朝生、森田明日香、高橋鈴菜）



図12 3.11 「共有すること、作ること、暮らすこと」 2019_Vol. 03 (撮影:高橋鈴菜)

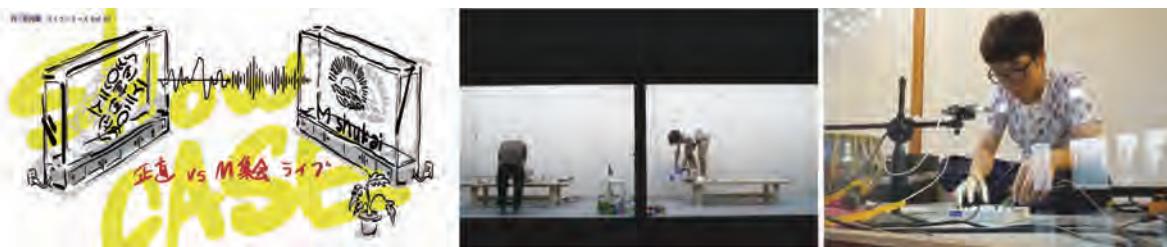


図13 3.12 正直 vs M集会 LIVE「SHOWCASE」 2019_Vol. 01(撮影:土方大、須賀亮平)



図14 3.13 「INDEPENDENT×INDEPENDENT」 2019_Vol. 04(撮影:土方大)



図15 3.14 「オーバーホーリーウォー&パーティ」 2019_Vol. 05(撮影:土方大)



図16 3.15 「マンダリア平原」 2019_Vol. 06(撮影:森田明日香)

制作報告

「リヒト：Licht」

—大森山アートプロジェクト2019 陶彫作品設置—

「KAZAEMON Project 黎明の創—縄文王妃—」

—かみこあにプロジェクト2019 出品作品—

皆川 嘉博

1 はじめに

2019年は2つの大きなアートプロジェクトに参加し、彫刻作品発表・設置をした。それらの制作報告をしたい。

まず一つ目は「大森山アートプロジェクト2019」である。このプロジェクトには2018年から参加している。もともと秋田公立美術大学と大森山動物園は「ART ZOO」と題してアートを通じて連携をして来た。今回もその一環であり、より発展させている。大森山動物園に隣接する大森山公演の中に「彫刻の森」というブロンズやコンクリート製、石製の彫刻を20体ほど設置した場所がある。ここは約40年前に秋田県彫刻連盟の彫刻家が秋田県行政と一緒にになって作った場所である。設置から40年を経過し、作品の雪害や風化による老朽化や、台座のコンクリートの破損、塗料の剥離、など様々な問題が出て来た。そこで、現在ここを管理する、大森山動物園の小松守園長から「彫刻の森」のメンテナンスと秋田市民への周知を依頼された。秋美大生と一緒に、清掃、コンクリートにシーラーを塗るメンテナンス、などを実施した。

また、この場所を多くの市民に紹介すべく、「彫刻の森ガイドツアー」を10月20日（日）に開催し、約30人で彫刻作品を鑑賞した。解説には、秋田県彫刻連盟会長：西村廣恵氏と、秋田美術作家協会：伊藤紘美氏に依頼した。

2 陶彫作品設置について

大森山アートプロジェクト2019の取り組みの一つとして、大森山動物園内にいる希少動物ユキヒョウをモチーフに、陶による彫刻作品を制作、設置することになった。

当初は大森山公園内の「彫刻の森」に設置する予定だったが、陶製の作品は、雪の降る冬期の間も管理が必要で、最終的には動物園内のユキヒョウの展示室の横の屋外スペースに設置することになった。

2019年4月から、ユキヒョウのクロッキー やマケット（試作小品）制作をした、頭部は実物大2体を造った。全長60cmほどでユキヒョウの全身の姿もマケット化し、これも2体制作した。陶で仕上げるために、釉薬でヒョウの柄：白地に黒い斑点模様を、表現することに苦労した。最終的には白マットに黒化粧土で斑点を描き、1230°Cで酸化焼成した。ユキヒョウの身体はできるだけ分割せず、一体化し、シッポだけは、分けて焼成した。秋田美大のガス窯を使い、男手3人で窯入れした。大きさはこの窯に入る最大で、重さは70～80kg程度あり、非常に大変だったが、リアリティーのある良い作品になったと思う。

作品題名：リヒト：Licht

素材：陶（1230°C酸化焼成）

H75×W120×D135cm

制作年：2019

3 KAZAEMON Projectについて

「かみこあにプロジェクト2019」は秋田県北部に位置する上小阿仁村で毎年開催されているアートプロジェクトで、今年で8年目を迎えた。筆者は第1回展から合計7回出品している。緑豊かな棚田にアート作品が並び、棚田に設置されたステージでは番楽が披露される。全国的にも注目されてきたアートプロジェクトである。

今回は八木沢地区の公民館の一室を使い「KAZAEMON Project」と銘打ち、展覧会発表をした。KAZAEMONとは、“嘉左エ門”と書き、筆者の生まれた皆川家の屋号である。農民彫刻家として一世を風靡したのは筆者の父：皆川嘉左エ門である。現代の農政に苦しむ農民：百姓の姿を木彫で表現し、NHKでドキュメンタリー作品が放映された。この父の木彫作品と筆者の作品を混在させ、皆川家の嘉左エ門の姿に焦点を絞り展示した。

筆者の作品はテラコッタ製。800℃で野焼きしてある。野焼きとは窯を使わず、野ざらしで焼成する方法で、古代から用いられて来た技法である。筆者は「粋殻焼」と命名した野焼き技法で作品を焼成した。

また、額や胸部にはガラスを用い、LEDの光源で彫刻内部から光を発させた。こうすることで内側からエネルギーを放出させ、外部に影響を与える、嘉左エ門スピリットのようなものを抽象的に表現した。額の光は、嘉左エ門制作の「異形：不動明王」を照らし、その存在感を増すことに効果的に作用している。薄暗い展示室内は、向かって左のコーナーには、神棚があり、これと対にして、右側のコーナーに異形：不動明王を配置し、八木沢の本来の景色に、嘉左エ門彫刻をフィットさせた。

「KAZAEMON Project」として初の記念すべき展示となった。

作品題名：KAZAEMON Project

黎明の創-縄文王妃-

素材：テラコッタ、ガラス、LED Light

制作年：2019

作品題名：KAZAEMON Project

異形：不動明王外伝

素材：木

制作年：2018

4 おわりに

最後に、陶彫作品の野外設置は、秋田県では初の試みではないかと想像する。

クロッキーやマケットの制作を、ユキヒヨウ展示室前させていただいたことは、筆者にとって大変に貴重な体験となった。

こうしたアート活動を快諾してくださった、小松園長には本当に感謝している。そして、ご協力いただいたすべての皆様、ご来場くださった鑑賞者の皆様に、深く感謝申し上げます。

「大森山アートプロジェクト2019」

開催要項

1. 主催 大森山動物園、秋田公立美術大学
2. 会場 大森山動物園、
大森山公園内 彫刻の森
3. 期間 日時：2019年7月13日（土）
～10月12日（土）
4. 出品資料 ユキヒヨウ実物大作品1点
少女像1点

「かみこあにプロジェクト2019」

開催要項

1. 主催 KAMI プロ・リスタ実行委員会
2. 共催 上小阿仁村 企画：かみこあにラボ
3. 会場 上小阿仁村八木沢公民館、
棚田、旧沖田面小学校
4. 期間 日時：2019年8月10日（土）
～9月8日（日）
時間：9時00分～17時00分
5. 出品資料 皆川嘉博氏作品
等身大作品1点、小品2点
皆川嘉左エ門氏作品
等身大作品1点、胸像1点、
他3点

皆川嘉博

MINAGAWA Yoshihiro



リヒト : Licht

素材 : 陶 H75×W120×D135cm 制作年 : 2019

大森山アートプロジェクト2019 設置作品



KAZAEMON Project 黎明の創-縄文王妃- 素材: テラコッタ、ガラス、LED Light H50×W90×D180cm



KAZAEMON Project 異形 : 不動明王外伝 素材: 木 H92×W43×D20cm

ボブ・ディランの詩と詞 3

『時代は変る』から『アナザー・サイド』へ

大八木 敦彦

3枚目のアルバム『時代は変る』は、プロテスト・シンガーとしてのディランの代表作ではあるが、何れの作品にも他のプロテスト・ソングとは一線を画す特質が見られ、それは、彼の詞が社会や政治に対する批判や自己の主義・主張をテーマとするのではなく、あくまで人の営みや世界の動きの描写を目的にしている点である。ディランの視線は、差別を受けたり虐げられたりしている人々に向かっているが、その言葉は救済を訴えるためではなく、事実の記録と真実の示唆のために記されている。彼は、プロテスト・シンガーとしての立場に疲弊を覚え、フォークのスタイルからの脱出と転換を試み始め、4枚目の『アナザー・サイド』では、音楽的にロックに接近すると共に、詞が個人の心情を吐露する内省的な性格を示すことになる。詩人の内面世界と、周囲の世界の象徴的な叙述とを重ね合わせた二重の心象風景を描く、多層的な詩的世界へと変貌してゆくのである。

キーワード：ボブ・ディラン、詩、詞、文学、ポップ・ミュージック

Lyrics and Poems by Bob Dylan 3

OYAGI Atsuhiko

The third album, "The Times They Are A-Changin'," is one of Bob Dylan's masterpieces as a protest singer, though each song included in it clearly shows how different they are from the protest songs of other singers. To criticize and satirize politics or society are not the themes of his song lyrics. They are devoid of any principles or positions. Their objective is simply to describe people's activities and what is happening in the world. It is true that he focuses on those who are discriminated against or abused, but the aim of his lyrics is not to provide relief to them. Actually he uses his words to record the facts and suggest the truth. Therefore, the burden of being a protest singer so exhausted Dylan that he tried to extricate himself from folk music. In his fourth album, "Another Side of Bob Dylan", while his music shows his approach to rock'n'roll, he pours out his own feelings through introspective expressions. Dylan's lyrics undergo a transfiguration to the multi-layered region of poetic imagination, describing the double mental scenery of the poet's inner world and the outside world which are expressed with symbolic meaning.

Keywords: Bob Dylan, poem, lyric, literature, pop music

60年代後半の作品においては、すべての文化的な時代精神の荒れ狂う雑多な特質が要約されて、それまでに書かれた最も不可解で私的な曲の幾つかとなっていた。』『歌が時代を変えた10年／ボブ・ディランの60年代』⁹、『アナザー・サイド』には「不可解で私的な曲」はまだ現れず、私的大が平易な段階に留まっているが、曲作りのスタイルが私的な事象から一般的な結論へと向かう方向に、それまでとは逆転したことは確かであり、それが詞の表現の一重性につながり、あわせて、このアルバムの過渡期としての性格を正しく示している。

同時に音楽的にもプロテストと密接な関係にあるフォーカーク・ロックのジャンルを使用することにより、エレキギターを初めとする多彩な音色の楽器を使用する方向へと向かい、いわゆるフォーカーク・ロックのスタイルを打ち立てるところになるのだが、『アナザー・サイド』においてはまだ、「黒いカラスのブルース」でピアノが用いられているだけにとどまるのであり、フォーカーク・ロックへの転換は、次の『ブリングギング・イット・オール・バック・ホーム』まで待たなければならない。

ただ、一つ付け加えておく必要があるのは、ディランがフォーカーク・ロックへの転換を図ろうとしたのは、彼自身がフォーカークあるいはプロテストのスタイルに疑問を持ち、また、そのジャンルのスターとしての荷を負わされることに疲弊したからばかりでは必ずしもない。時代の精神に敏感なアーティストの常として、彼はフォーカーク・ブルームの終わりと新たなロックの精神の台頭を確かに嗅ぎつけていたはずなのである。その点で最も大きな影響を及ぼしたのは、当時、アメリカに上陸したばかりのビートルズであつたと思われるが、いずれにしても「時代は変る」を歌つた彼自身が、ポピュラー音楽の世界においても時代が変ることを予見しなかつたはずはない。そして、時代が変るこ

とを常に熟知しているものこそが、まっさきに時代を変えていくのだということも。

-
- 1 『新約聖書』一九五四年改訳版、一九七三年、日本聖書協会、六九頁
 - 2 アンディ・ギル『歌が時代を変えた10年／ボブ・ディランの60年代』五十嵐正・訳、二〇〇一年、シンコー・ミュージック、六一頁
 - 3 ハワード・スーンズ『ダウン・ザ・ハイウェイ ボブ・ディランの生涯』菅野ヘッケル・訳、一〇一六年、河出書房新社、一六六頁
 - 4 ポール・ウイリアムズ『ボブ・ディラン 瞬間の轍1』菅野ヘッケル・訳、一九九二年、音楽之友社、一二〇頁
 - 5 アンディ・ギル『歌が時代を変えた10年／ボブ・ディランの60年代』五十嵐正・訳、二〇〇一年、シンコー・ミュージック、六十三～六十四頁
 - 6 『ボブ・ディラン全年代インタビュー集』前むづみ他・訳、二〇一〇年、インフォレスト株式会社、六十一～六十二頁
 - 7 アンディ・ギル『歌が時代を変えた10年／ボブ・ディランの60年代』五十嵐正・訳、二〇〇一年、シンコー・ミュージック、八十七頁
 - 8 ポール・ウイリアムズ『ボブ・ディラン 瞬間の轍1』菅野ヘッケル・訳、一九九二年、音楽之友社、一三七頁
 - 9 アンディ・ギル『歌が時代を変えた10年／ボブ・ディランの60年代』五十嵐正・訳、二〇〇一年、シンコー・ミュージック、七八八頁

過去の愚かな過ちに対する悔恨の情の中で切々と歌われる」の作品の詞もまた、プロテスト・シンガーとして活動しなければならなかつたデイランの苦悩の追憶であると考えれば即座に了解の行く内容であつて、そのように読み取れば、この詞の象徴性は「自由の鐘」よりも理解は容易であろう。激しい社会運動は「深紅の炎」に喩えられ、デモ行進は「燃えさかる路」として描かれ、その道を突き進むことを余儀なくされていた自分は、社会変革の大義を持った大人であつたとある意味では感じられるが、その軸から解き放たれた今は、はるかに自由なのであり、社会的な制約を逃れた分、若く感じられるということである。実際、デイランの歌声は、『アナザー・サイド』以降、確実に若やいで行くのであつて、それと比較すればデビュ盤の『ボブ・ディラン』から『時代は変る』までのプロテスト・シンガーと見なされた時代の三枚は非常に「老けた」印象を与える。それはデイランが音楽的な出発点として、ウディ・ガスリーやロバート・ジョンソンの老成したスタイルに倣つたことが何よりも大きな理由であろうが、プロテストに繋がるフォークを脱皮する決意を固めた彼は、ロックに接近し、いわゆるフォーク・ロックのサウンドを形成するにあたつて、発声や歌唱法を自然に若返らせることになるのである。『アナザー・サイド』では、まだエレキ系の楽器の導入はないのだが、デイランの歌声が若やいで行く」とが「マイ・バック・ペイジズ」では先に宣言していたことが伺えるのである。「オール・アイ・リアリー・ウォント」で幕を開け、続く九曲で、みずから真情を吐露しているデイランは、アルバムの最後を、聴き手の反感をかわすかのような作品で締めくくつている。「悲しきバイブル」として知られているラスト・ナンバーの「

の邦題から詞の真意を汲みとることは不可能だと思われるのだが、原題『It Ain't Me, Babe』は「おれじやないんだよ」の意味である。

探ししているとか言つてたよな／決して弱くなくて いつでも強くて／おまえを守つて味方になるやつをさ／あんたが正しかろうが間違つていようが／どんな扉でも開け放つてくれるやつをさ／でもそれはおれじやないんだよ／ちがうんだ おれじやないんだ／あんたが探してるのはおれじやないんだよ

(「悲しきバイブル」)

表面上は、言い寄られている相手の女から逃れようとする男の言い訳めいた歌のように聞こえるが、デイランをプロテスト・シンガーとして待望している聴衆に背を向けようとしている彼の、最後のメッセージと見なせば、分岐点に立つたデイランの『アナザー・サイド』を締めくくる詞として、これほどふさわしいものはないと了解できるであろう。このように『アナザー・サイド』におけるデイランの変化はまず、詞の面に明確に現われた。すなわち、プロテスト的な社会事象に対する言及と思想性が無くなり、かわりに、自己の心情を物語る内省的なスタイルに、周囲の世界の象徴的な叙述を重ね合わせた二重の心象風景画としての、饒舌な描写を展開するようになって行くのである。初期の頃からデイランの詞の多層性は特徴的であつたが、プロテスト的な、特定の事象や事件への言及が無くなることにより、叙述のテーマは自由度が増し、多層性と象徴性も更に豊かになるのである。「技術と想像力の両方において、デイランが取り組み始めた作品に増した深さはまもなく、特定の出来事から一般的な結論を引き出す過程を実質的には逆にした曲作りのスタイルに彼を導くことになる。彼の

が実に伸びやかで、アルバム全体に自由な雰囲気が横溢している」とに加えて、各曲とも、メロディーラインが柔らかく、かつてないほどメロディアスに聞こえ、それは逆の言い方をすれば、以前の、詞を強調するために音楽的な部分を取えて抑えていた姿勢が、ここでは弱まっていると感じられる。詞の内容としても社会的な事象への言及は陰をひそめ、プライベートな心象の吐露に終始する。それは、一曲目の「オール・アイ・リアリー・ウォント」から始まって最後の「悲しきベイブ」まで、収録された十一曲がすべて一人称で書かれており、さらにその半分の五曲にはタイトル自体に一人称を示す「Iか'my'か'me'が入っているという事実からも明らかである。ちなみに、『時代は変る』でそのような一人称のスタイルで（語り手として歴史や事件を物語るのではなく、個人の心情を明かすものとして）詞が書かれているのは、恋人のステージーとの関係を歌つたラブ・ソングの三篇のみである。平易でプライベートな叙述の多い『アナザー・サイド』の詞の中でも、「自由の鐘」は、ディラン独自の幻想的な描写と、象徴性を駆使した詩法が展開されている点で、他の作品とは異なる雰囲気を備えている。日が沈みおわり真夜中に途切れた鐘が鳴るまでの長い間に／雷鳴が轟き　おれたちが戸口で首をすくめていると／厳かな稻妻の鐘が鳴り響いて暗闇を切り裂き／それはまるで自由の鐘が閃いているようだつた／強さが戦うためのものではない戦士のために閃き／非武装の通りを駆け抜ける逃亡者のために閃き／そして夜の負け犬となつた兵士一人一人のためにも／自由の鐘が閃くのを見たんだ　　（「自由の鐘」）

雷鳴と稻妻がそれぞれ、その音と光において静寂と暗闇とを切り裂

く警鐘に喩えられ、それは自由の象徴として、この世界の理不尽に耐えがたい思いをしているもの、あるいは重圧に打ちひしがれて逃走しようとしているもの、また、敗北の苦しみに倒れ伏しているものに希望の閃きを示していると解釈されるのだが、この後第六連まで続く各連の言葉のイメージはかなりに難解である。しかし、例えばこの第一連で兵士が語られていても、それを戦争や平和に関するメッセージとして伝えるプロテスト・ソングの気配は全く感じられず、タイトルの「自由」も政治的、社会的な意味合いではなくて、この世界のあらゆる事象に対する、個人の行為と行動における自由——その最も重要なものが、ディランにとっては表現することの自由である——を表明している。『時代は変る』に、詩としてのみ印刷されていた「十一のあらましの墓碑銘」の末尾に記された「外では鐘が鳴っている」という一節は、正しくこの「自由の鐘」に継承されているのであり、社会を批判するプロテスト・ソングではなく、眞実を啓示する詩人の言葉の隠喻として、夜の雷鳴と稻妻は歌われている。確かに、ディランの詞における言葉は、本来、真昼の群衆に向かってではなく、荒野の闇に向つて放たれるように記されているのであって、その特質はこの後、更に深められていくことになる。

深紅の炎が耳を貫いて結び付き／ゆらゆらと揺れ　頑丈な罠は燃えさかる路で／炎をあげながら獲物を待つていた／考えたことを頼りの地図としておれは／「行き着いた先で会おうぜ、じきに」と／額を熱くして誇らかに言つたんだ／あの頃おれはとても老けていて／今はそれよりも若くなつた　　（「マイ・バック・ペイジズ」）

三 『アナザー・サイド』

一九六四年早々に発売した『時代は変る』がアルバムのチャートを上昇し始めると、ディランはステーション・ワゴンを駆って、三人の仲間と共にアメリカを横断するツアーに出かけた。それはディランにとって新作のプロモートというよりも、むしろ逆に、完成したばかりの自分の作品から逃避するためであった。「ここから抜け出して、放浪したいんだ。・・・バー や ビリヤード 場に立ち寄つて、本当の人たちに話しかけるんだ。農民や工夫と話す。そこが人々の暮らしている場所なんだ。本物なんだ。」(『歌が時代を変えた10年／ボブ・ディランの60年代』⁷ プロテスト・シンガーという、労働者たちの声を代弁すべき存在と見なされていた彼が、実際には、スターとなればなるほどそれらの「本当の人たち」とは離れた世界に入り込んでしまうという逆説をディランは身をもって知ったのである。

『時代は変る』の翌年に発売された四枚目のアルバム『アナザー・サイド・オブ・ボブ・ディラン』のタイトルは、ディランが「哀しい別れ」で宣言した自己回帰の姿勢に対するレコード会社の明らかな困惑を示しているようである。マネージメント側は、おそらく、このようなタイトルでファンの非難に対する予防線を張つてもおかなければ、売れ行きに影響すると考えたに違いないのであるが、当のディランにとっては、むしろ『オリジナル・セルフ・オブ・ボブ・ディラン』とでもしたかったであろう。アルバムのタイトルをそのようにすることはどうしてもかなわなかつたであろうかわりに、冒頭に収められた「オール・アイ・リアリー・ウォント」——「自分が本当にしたいこ

と」という曲のタイトルが、この時のディランの心情を何よりも如実に示している。そうして、この曲の詞は實際、「十一のあらましな墓碑銘」を彼に書かせるに至つたニューズ・ウイークの記者とのいざこざを依然として引きずつっているのだ。

あんたの親類になんか会いたくない／あんたをきりきりまいさせたり疲れ果てさせたり／選別したり切り裂いたり／調べ上げたり 拒絶したいわけじゃない／おれがほんとうにやりたいことは／あんたと友達になることさ

(「オール・アイ・リアリー・ウォント」)

重苦しく、押し殺したようなしわがれ声の歌唱が特徴であり、同時に魅力であつた以前の三枚のアルバムでは、決して聞くことのできなかつた類の、ここで非常にのびやかなリラックスした歌声は、プロテスト・ソングからようやく解放されたディランの心情を直截に表しており、ヨーデルを思わせる裏声の使用とあわせて、歌の最後では笑い声さえ入つてゐる。引用した詞の冒頭、「あんたの親類になんか会いたくない」は、先に記したようにニューズ・ウイークのスウェーデンバーグがディランの家族に秘かに会つてインタビューしていた件へのあてつけであることは疑いない。しかし、それも『時代は変る』までの作品であればもつと辛辣な批判を込めた調子になつたはずであるが、ここではむしろ余裕を持つて相手を軽くいなすかのような諧謔性の中で歌われている。「ぼくは、もう人のために歌をつくりたくない・・・これからは、自分の内面から歌をつくりたい。そのためには、十歳のころのようにすべてが自然に出てくるような、そんなやり方にもどらなきやならない。」『ボブ・ディラン 瞬間の轍1』⁸。ディランの歌声

ランがミネソタの中産階級の出身で、家出や放浪どころか、落ち着いた家族のもとで育ち、大学にまで入っていたことを突き止めた。結果、ニューズ・ウイークの十一月四日号には、ディランが経歴を偽つていたことを非難中傷する記事が載り、そればかりか「風に吹かれて」は、ニュージャージーのハイ・スクールの学生が作ったものをディランが買い取った盗作であるという話まで添えられていた。盗作云々はでつ

ち上げだつたが、経歴詐称については、ディランの側にも非はあつたと言わざるを得ない。しかし、それよりも重要なのは、当時のディランがこの一件により、完全なマスコミ不信に陥り、その後、現在に至るまでその不信の念は全く消えていないということである。「メディアって新聞や雑誌を売るための人を利用してはいるだけなんだ。・・・いつもいつも自分の発言が歪曲されたり記事の穴埋めに適当に利用されたりするとね。で、あとになつて読んでみると、実際の現場で受けた印象とは、全く違うものになつてるんだ。とにかく、そんなこんなで傷つくんだよ。」（『ボブ・ディラン全年代インタヴュー集』⁶ 周知のように二〇一六年のノーベル文学賞を受賞した際も、ディランは徹底してマスコミから逃避し、ノーベル委員会とさえ連絡を絶つて前代未聞の騒動を巻き起こしたのだが、彼のこのジャーナリズムに対する頑なさは、二十二歳の時にニューズ・ウイークに味わわされた屈辱と落胆によるのであり、それは五十五年経過しても毫も変つていないことが示されたのである。

「十一のあらましな墓碑銘」では先述したように、ディランがみずからのおいたちを簡単に披露しているのだが、それはニューズ・ウイークで暴露された來歴を、あらためて「正しく」記すためであり、また、マスコミのディランに対する「不正」を批判するためである。

あなたの質問はくだらなくて／あなたの雑誌もほとんどくだらない／（中略）／おれをくだらないやつだと／読者の眼に／映すことはできる／自分勝手な言葉で／おれをでつち上げて／おれをつぶしちまう／ことだつてできる

（「十一のあらましな墓碑銘」）

『時代は変る』のプロテスト的な内容が、必ずしもディランの望んだものではなく、むしろ世間やファンやレコード会社におしつけられて、ディラン自身は仕方なくそれに応えていたものだとすれば、「十一のあらましな墓碑銘」という、楽曲としては収録されていない作品が、まさしく、マスコミに対するディランの真正なプロテスト（抗議、抵抗）の姿勢を示しているということは、何とも皮肉と言わざるを得ない。その意味では、ディランがこの詩に曲を付けず、歌う作品とはしなかつたのは、この詩の方が真正のプロテスト・ソングになつてしまふことを察知したからではないかとすら思われる。この「墓碑銘」の最後を、ディランは、敬愛する映画監督、フランソワ・トリュフォーの作品を引き合いに出しながら、音楽を称える言葉で終わらせてている。

「ピアニストを擊て」／という映画があつて／最後の台詞はこれだ／「音楽だ、きみ、それが大事だ」／それが啓示だ／外では鐘が鳴つてゐる／今でも／鳴つていて

（「十一のあらましな墓碑銘」）

外で鳴つてているのはディランにとって、プロテスト・シンガーとしてのみずからを葬る弔いの鐘であるが、同時に、フォーク・ロックという新しい舞台の幕開きを告げる鐘でもあった。

として理解の容易な歌詞や、プロパガンダの態度に対する熱狂ではなく、まさしく「内省的な」作品でしか得られないものだということを大衆は忘れがちである。というよりも、大衆という存在が「内省的」であることを困難にするのである。逆の言い方をするならば、「人々とのつながり」は、実際、大衆としてではなく、個人として——シンガート聴き手、一人一人の間のつながりとしてしか実現できないものである。純粹なアーティストであればあるほど、つながるべき相手は本来、一人一人であり、大衆という全体ではないことを知っている。何千人、何万人という聴衆を相手にステージで歌うディランが常に、身にまとう鎧のように漂わせている孤独感は、彼が聴衆一人一人とのつながりを求める、その意志の強さと確かさの証である。

一九六〇年代のアメリカは、「ひどく興奮する時代、人が簡単にバランスやユーモア感覚を失うことができる時代だった」⁴ のであり、それは、とりわけ若者が社会や政治という批判に適した対象に対し、エネルギーを注ぐ中で生まれた時代の特性だったが、対象が何であれ、「興奮する」ことで人は大衆化するのであり、その結果、みずからを見失つてゆくことは、いつの時代にも共通して見られる現象である。ディランの歌詞は、そもそも最初から大衆的であったことはなく、個人的で内省的なものだったので、ディランは自身の歌を一人一人とのつながりの中で聞いてもらうべきだと信じているのだが、大衆はいつでもそれを誤解するのである。

さて、最後に付け加えておかなければならぬのは、『時代は変る』に収められているもう一つの詩である。これは文字通り「詩」であつて「詞」としてではないのであり、レコードのジャケットの裏と封入紙とに、言葉のみが印刷されている。「十一のあらましの墓碑銘」と

題されたこの詩は千行ほどの長編で、それは分量的に、歌として収録されている十曲の歌詞全部を合わせたよりも多い。この「十一のあらましの墓碑銘」は「わたしはそれで終わる」という一行で始まる。ディランは、アルバムの最後の曲、「哀しい別れ」で聴衆への挨拶をし終わり、そのあとに（墓碑銘と題されていることからも明らかかなように）自身を葬り去る——これまでのプロテスト・シンガーとしての自己を埋葬する——意味合いを込めて、みずからの来歴を「あらまし」でなぞつているのだが、その中核をなしているのは、マスコミへの不信と敵意である。一九六三年の八月、ニューズ・ウイーク誌のアンドレア・スヴェードバーグはディランに取材の申し込みをしたが、ディランの対応があまり協力的ではなかったので、報復の気持ちを抱いた。（もつとも、ディランが協力的であつたとしても、ジャーナリズムは同じことをする性質を備えているであろうが。）実のところ、ディランは、最初のアルバムでデビューする際に、みずからの経験を創作していた。それは、子どもの頃から不幸な家庭に育つて家出を繰り返し、孤児同然で様々な職を転々としながらアメリカ中をさまよつて、ニューヨークへ辿り着いた……というもので、これにより、放浪のシンガーのイメージを世間に植え付けることに成功していた。この来歴は、詩人としてのディランの「イマジネーション」の一部であつたのかも知れないが、同時に、マネージャーであつたアルバート・グロスマンの売り出しの戦略でもあつた。グロスマンが「ディラン神話の概念を一生懸命焼き付け、ボブに自分自身を並の歌手全般とは一線を画す特別な誰かであると考えるように奨励したことで教え込まれたのだ。」（『歌が時代を変えた10年／ボブ・ディランの60年代』⁵ スヴェードバーグはこれを暴こうと試みたのである。彼はディランの家族に接触し、ディ

かつてウディ・ガスリーが体現したフォークの精神は、必ずしも社会や、政治の悪、不正を告発するのが目的ではなかった。それはむしろ、弱者への共感であり、虐げられた人々への同調であつて、その結果として反体制的な姿勢が示されることもあつたに過ぎない。このウディ・ガスリーの本質を忠実に受け継いだディランにとって、プロテスト・シンガーという肩書を背負わされるのは苦痛であつたのだが、黒人の公民権運動と、ベトナム戦争を契機とする反戦運動に社会が大きく揺さぶられていた当時のアメリカにおいて、ディランは多くの若者の共感を勝ち取り、スターの座に付くことができた。詩人、シンガーとしての活動のためには商業的な成功も必要であることを熟知していたディランは、プロテスト・シンガーとしての重荷を負いながら三枚目のアルバム『時代は変る』を作成し、そこには先述したように、プロテスト・ソングを求めるファンの期待に応えるような作品が並んでいるのだが、ディランの心奥からのメッセージは、実際はアルバムの最後に収められた「哀しい別れ」にこそ込められているのである。

二 「哀しい別れ」と「墓碑銘」

にせものの時計におれの時は刻まれ／辱められ 邪魔され 憧ませられ／陰口で顔に泥を塗られて／悪い噂を浴びせかけられる／けれど矢がまつすぐで／先がとがつていれば／どんなに分厚いごみでも貫き通せる／だからおれははつきりさせる／おれのままでいるのだ／別れを告げて勝手にするさ

(「哀しい別れ」)

邦題は「哀しい別れ」となつてゐるが、原題の *restless* は「落ち着

かない、そわそわした、休む」とのない」の意であり、別れを惜しんでいるのではなく、むしろ逆に苛立つてそそくさと別れを急いでいるという意味合いである。社会の風評やレッテルに悩まされ、いつしか本当の自分とは違う姿を世間に見せながら「にせもの」時間を過ごさざるを得ない事態になつてしまつて、それにここできつぱりと別れを告げる、とディランは言つているのだ。彼は「まつすぐで、先のとがつた」言葉という武器を手に、自分自身の道を貫き通すことを心に決め、「勝手にするさ」というひとつを最後に、プロテスト・シンガーとしての自分自身にも決別する。次のアルバムからディランの作品はフォーク・ロックへと変化を見せ始めるのであるが、しかし、この「哀しい別れ」の歌詞からもわかるように、ディランは決して変ろうとしているわけではない。むしろ、本来の自身の姿に立ち返ろうとしているだけであつて、本質的には何も変るわけではない。変るようを見えるのは、聴衆の方が、その時々に、自分たちの求めるものをディランに見つけようとするからに過ぎない。フォーク、プロテスト、カントリー、ロック——ディランの作品がそれらの範疇に収まるとき考えること自体が、そもそも大きな誤りなのである。

この翌年、ニューポート・フォーク・フェスティバルに出演したディランは、プロテスト的な曲を歌わなかつたために非難を受けることになる。「フェスティバルのあとに発売された『シングアウト!』に、編集長アーウィン・シルバーはボブへの公開質問状を載せ、内省的な新曲を批判し、スターとなつたボブのあきらかな変身を批判した。『わたしはニューポートで、人々とのつながりを失つたあなたを見た』と……(『ダウン・ザ・ハイウェイ ボブ・ディランの生涯』)³ 「人々とのつながり」が——真の意味でのつながりが——スローガン

メドガード・エバースの暗殺のシーンを題材にしたこの三人の詞を比較すると、ディランの詩法の卓抜さが浮き彫りにされるであろう。パクストンもオクスも銃撃の際の様子を簡潔に記しているのだが、二人がそれを広角的な画面で平坦に捉えているのに対し、ディランの視点は殺人犯の指、銃床、手、眼、そして狙われたエバースの後頭部へとクローズ・アップで移動し、狙撃の瞬間の緊迫感が異常に高められている。それは A bullet, A finger, A handle, A hand そして Two eyes というふうに各行の主語の転換と巧みな配置のなせる技である。しかしながら、ディランの詞の真骨頂は最終一行で發揮される。ディランは初めから殺されたエバースの方ではなく、殺人犯の方に視点を集中させているのであって、彼の詞のテーマもまた、エバースではなくて殺人犯の方なのであり、この犯人が「責める」とはできない「ゲームの歩兵」でしかないという真実の方が重要なのだ。では、ゲームのキングは誰か。否、責めるべき相手はキングでもなく、そもそもゲームの盤上には存在しないものであろう——それはゲームの駒を動かし、ゲームに興じている何ものかの「手」であろう。それを宿命、あるいは運命の手と呼ぶこともあるだろうし、また、神の手と名付けられることがあるかも知れないが、いずれにしてもディランの眼がメドガード・エバースの暗殺に見たものは、そのように社会や政治や正義の問題とは全く異なる、あたかも天上から俯瞰しているかのような巨視的な感覚で捉えられた世界の様相であった。

フォークの女王の異名をとるジョーン・バエズ（一九四一～）は、ディランと同い年ながらディランよりも先にスターとなり、無名時代のディランを支え、前述したように、一時期は彼の愛人としても影響を与えた存在だが、「優れたプロテスト・ソングはあまり多くない。

彼らはいつもやり過ぎるのね。ボビー（注・ディランのこと）の曲の美しさはその控え目なところなのよ』² と語っている。確かにディランの詞に、実際には正義の主張や抵抗（プロテスト）の言葉はほとんど無いと言つてよい。しかし、それは「控え目」ということであろうか。殺人犯よりも、殺人犯を動かす天上の手の方を告発すること、そして殺人犯をも、その見えざる「手」の犠牲者として擁護することの過激さは、いかなるプロテストの精神をも凌駕しているのではあるまいか。そして、その究極の過激さが「美しさ」と感じられるところに、まさしく詩というものの秘密・・・その恐ろしさが潜んでいる。

ジョーン・バエズが、ディランの詞が「控え目」なのに比して、他のプロテスト・シンガーは「やりすぎる」と感じたのは、彼らが言葉よりも先に主義・主張を持つていてからである。彼らにとって、言葉は主張や批判という目的を表し伝えるための手段に過ぎず、そのような場合に、主張や批判や意見は言葉の外側に付属するものであって、言葉は、むしろ空疎にならざるを得ない。しかし、ディランにとって——何ら主義や主張を持たない彼にとって、言葉はそれ 자체が目的であった。彼の「控え目」に見える言葉は、どれもが現実あるいは真実といふこともあるかも知れないが、いずれにしてもディランの眼がメドガード・エバースの暗殺に見たものは、現実という混沌ではなく、彼自身の「考へ」ですらないのだ。現実といふ混乱（カオス）が、彼の脳裏を通して言葉という結晶体になり、析出してこぼれ出てきたものだ。

おれの感じている混乱は／口なんかじや言えない／言葉が頭にあふれて／床にこぼれ落ちるんだ
（「神が味方」）

の全十曲のうち、ラブ・ソングである「いつもの朝に」と「スペイン革のブーツ」そして最後に収められたディランの私的なメッセージである「哀しい別れ」の三曲を除いては、いずれも社会批判的な詩としても成立する内容なのだ。そのいずれもが労働者、貧民、下層の人々、および、差別や迫害を受けるもの、戦争の犠牲となるものに焦点を合させているのだが、ディランの言葉は、それらの人々の身に降りかかる凄惨な出来事を淡々と叙述するのみである。プロテスト・ソングによく見られる怒りや抵抗の言葉は全く記されていない。例えば、「ホリス・ブラウンのバラッド」の最終行、

七人が死んだ／サウス・ダコタの農場で／どこか遠くでは／新しい七つの命が生まれた
 （「ホリス・ブラウンのバラッド」）

貧しさゆえにショットガンの弾で命を絶つた七人に対して、弔いの言葉の代わりに「新しい七つの命が生まれた」と書かなければならなかつたディランの眼は、新しく生まれた七人がまた同じように辿るであろう過酷な運命の道、その繰り返しの悲劇へ向けられているのである。それでも、運命を退け、悲劇の繰り返しをなくす希望を見出そうとしているのであろうか。否、彼らを救おうとすること、あるいは悲劇を防ごうとすることはディランの意図するところではない。彼はただ、悲劇の証人となり、悲劇を語り継ごうとするだけである。また、「しがない歩兵」では、

藪陰から放たれた一個の銃弾がメドガー・エバースの血を吸いとつた／一本の指がこの名の男に引き金を引いた／一つの銃床が闇に紛れて／

一つの手が点火させ／二つの眼が狙いを定めた／一人の男の頭の後ろに／けれども彼を責めることはできない／ゲームの歩兵でしかないのだから
 （「しがない歩兵」）

メドガー・エバース（一九二五～一九六三）はアメリカの公民権運動で活躍した黒人であり、特にミシシッピー州では活動のリーダー的存在であったが、一九六三年六月に白人至上主義者に暗殺された。ディランが『時代は変る』の録音に着手したのはその年の八月であるから、この歌は事件直後に作られたものである。ちなみに一九六三年の八月と言えば、キング牧師の演説で有名なワシントン大行進がおこなわれており（この類の運動に基本的には参加しないディランも、この行進には参加して演奏をおこなっている）、その二ヶ月前のメドガー・エバースの暗殺事件が、アメリカ社会における公民権運動の高まりに与えた影響は非常に大きなものであった。実際、エバースの事件に関しては、他にも多くのシンガーが歌を書いている。

弾は命中し狙撃者は逃げ／メドガーの幼い子どもたちは戸口の方へ駆けた／母親は止めたが子どもたちは父親が死んでいるのを見た／リングの床に父親が死んでいるのを見た
 （トム・パクストン「メドガー・エバースの死」）

殺人者は夜の闇に紛れて家のそばで待ち伏せていた／車から降りたエバースがライフルの照準に入ると／彼はゆっくりと引き金を引き／弾が放たれ／エバースは死んで倒れ 誰もが胸を射抜かれた思ひがした
 （フィル・オクス「メドガー・エバースのバラッド」）

時は流れることを止めず、答えは見えない風の中を探すしかないよう
に、時が流れることを止める術はない、とディランは各々の曲で語り
かけているだけなのである。

『時代は変る』というアルバムを冒頭から聴き進める者は誰しも、
四曲目「いつもの朝に」で、錯覚、あるいは既視感に似た不思議な気
分を味わうことになるだろう。この曲は、今しがた耳にした「時代は
変る」の旋律を和らげながらなぞっているような——あたかも、「時
代は変る」という曲を裏返し、裏側から透かして見ていくような、非
常に似通つた旋律線を持つているからだ。とは言つても、この不思議
に類似した旋律に添えられている詞には、「時代は変る」とは正反対
の極めて個人的な哀感が湛えられている。

いつれにしても、このように叙情的で私的なラブ・ソングに、（少
なくとも表向きは）プロテスト・ソング的な「時代は変る」の旋律を
そのまま短調に移したような相似形のメロディをあえて付したのは、
聴衆からも、同様にレコード会社からも、プロテスト・シンガーとし
ての作品しか求められていないことに対する、ディランの皮肉であり
反抗であつたと考えるのも、あながち誤りではあるまい。

それはともかく、アルバム『時代は変る』に収録されている曲は、
そのほとんどがプロテスト・ソングとしても聴き得るものであること
は確かである。二曲目の「ホリス・ブラウンのバラッド」は、妻と五
人の子を抱えた貧しい農民が銃で心中をする物語であり、三曲目の
「神が味方」は、戦争の度に神に味方していると信ずる人間の身勝
手さを暴き、五曲目の「ノースカントリーブルース」では、かつて炭
鉱町として栄えた土地が今は廃坑となつて寂れ、住む人もなくなつた
様子が歌われている。六曲目の「しがない歩兵」は悪の根幹が何もの
であるかを問い合わせ、八曲目の「船が入つてくるとき」は征服者の非
道な歴史を思いこさせ、九曲目の「ハツティ・キヤロルの寂しい死」
は撲殺された黒人女性の実話をテーマになつていて。即ち、アルバム

この曲は発売当初に「いつもの朝に」という邦題が付けられてしまつ
たが、原題の 'One Too Many Mornings' は、自分と恋人とが共に過
ごしてきたいつもの朝とは違つてしまつた——諍いをして別れること
になつてしまつた——「ひとつだけ余計な朝」という意味である。第一
連と第二連で「おれのひとつだけ余計な朝」 I'm one too many
mornings と繰り返されるこの行は、最終第三連では「二人には本当
にたくさんのいつもの朝」 We're both just too many mornings と転
じ、I'm と We're both が対比されて二人の幸福の追憶の中に曲は静
かに幕を閉じる。よく知られているように、これはディランがデビュ一

今負けている奴が／後で勝つことになる

(「時代は変る」)

この第二連の言い回しも、ディランの歌詞に社会批評的な意味を読み取ろうとする者にとっては頗つてもないものだろう。だが、これと同じような表現が最終の第五連で繰り返されると、それは、まったく異なった意味合いに転じる。

今遅い奴も／後で速くなる／今のこの時が／昔になつちまうように／順序なんてものは／すぐに変つちまう

(「時代は変る」)

負っているものが勝ち、遅いものが速くなり、先頭のものがビリになるという対句的な言い回しには、マルコ伝十章三十一節が下敷きにされていると言われている。「しかし、多くの先のものはあとになり、あとの者は先になるであろう。」¹ 「時代は変る」の歌詞に歌い込められたこの執拗なまでの価値観の逆転は、それのみを見れば、反体制的な、あるいは革命宣言的なプロパガンダのかけ声と聞こえるだろうが、ディランがそれらの言葉の間にすべりこませた「今のこの時が／昔になつちまうように」という二行に注目すれば、これらは単に時の変化を確認させようとしているのに過ぎないことがわかる。今負けているものは後で勝つかも知れないが、そのものも勝った後で、いずれ負ける時が来る、という、その転変と繰り返しの方にこそ、ディランの詩の主張はある。「順序なんてものは／すぐに変つちまう」ように、時代は変り続けるのであり、ただ、常に変り続けるということだけが変ることのない真実である。実際、当のディランの境遇が、この時期に

は大きな変化に見舞われていたのである。二枚目のアルバム『フリー・ホイーリン』を完成した一九六三年五月から、次の『時代は変る』を発表した一九六四年一月までの半年余りの間に、ディランは「風に吹かれて」のヒットによつて、一躍スターとなり、プロテスト・ソングの旗手としてまつりあげられるようになつていていた。が、当人にとって、それはまったくありがたくない地位であった。『フリー・ホイーリン』のジャケット写真で、恋人のステージーと肩寄せ合つて歩くディランの微笑には、詩人、歌手として確実な一步を踏み出し始めることができた当時の彼の、得も言われぬ幸福感が見て取れる。それと対照的に、冒頭にも記したように『時代は変る』のジャケットには鬱屈とした雰囲気が漂つており、そのざらついた画像で写し出された暗い表情は、当時のファンにとつては如何にもプロテスト・ソングのヒーローとして、社会の悪や不正や不平等に対する苦悶に苛まれているかのようにも見えたことであろうが、実際は、みずからの意に反して、プロテスト・シンガーという荷を負わされたディランの底知れぬ憂鬱と嫌悪感を示している、と考えた方が妥当とも思われるのだ。

『フリー・ホイーリン』の冒頭に収められ、ディランの名を一躍高めて、今日まで彼の代表曲として親しまれている「風に吹かれて」が、当時から社会批評的な歌と誤解されているように、「時代は変る」もまた誤解され続けている。「答えは常に風の中にある」という言葉が絶望や虚無感を示しているのではないのと同じように、「時代は常に変りゆく」という認識は未来への希望や情熱を表しているのではない。かたや、真実は常に眼の前にあるが捉えがたく、かたや、時は移り変わり続けるという事実を、端的に歌い上げているという点で、この二曲の間にさしたる径庭はない。風が常に吹くことを止めないように、

ボブ・ディランの詩と詞 3

『時代は変る』から『アナザー・サイド』へ

大八木 敦彦
OYAGI Atsuhiro

一 『時代は変る』

デビュー当時から自身の指標であつたウディ・ガスリーを彷彿とさせる、苦悩に満ちた労働者のような表情を浮かべたセピア色の肖像……ディランの三枚目のアルバム『時代は変る』は、バリー・フェインスタインの手による、このジャケット写真に象徴されるように、プロテスト・ソングの潮流に属し、同時に、このスタイルにおけるディランの作品の完成形と見なすことができる。タイトル曲の「時代は変る」は、しかしながら、そのタイトルだけを見れば、あたかも新しい時代

の到来を予言し、そのために立ち上がり、戦う社会活動家のメッセージ・ソングと思われるかも知れないが——当時は、むしろそのように受け取られるのが当然であったのだが——ディランの意図は果たしてそうであつただろうか。

トライショナル・バラッドでしばしば用いられる歌い出しのフレーズを流用しながらも、辻説法で警告を発するかのよう、あるいは、社会改革を掲げる政治家が街頭演説の第一声を上げるかのよう。この冒頭からは、確かに、プロテスト・ソングの精神が感じられると言つても不思議ではない。けれども、これに続く歌詞は必ずしもそのような期待に答えるものではない。

だから泳ぎ始めなよ／石みたいに沈んじまわないよう／時代は變る
（「時代は変る」）

プロテスト・ソングであれば、おそらく、「皆で泳ごう」とか「泳がなければだめだ」という呼びかけになるであろうが、ディランの言葉は、そのように扇動的でも批判的でもなく、むしろ、突き放したような冷たさを漂わせていく。そして最後に言う——「時代は変る」と。「時代を変える」でも「時代を変えよう」でもない。時は流れ、時代は變つてゆく、という普遍の真理を、彼はただ、石ころを放り投げるようにポンと行末に置いてリフレインとしているだけである。

（「時代は変る」）

皆集まつて来いよ／そこらをうろついてないで／お前さんたちのまわりで／水かさがどんどんふえて／すぐに骨までずぶぬれになっちまうんだからさ

研究論文

秋田公立美術大学研究紀要 第七号

令和二年三月一十九日 印刷
令和二年三月二十九日 発行

編集 秋田公立美術大学 附属図書館運営委員会
紀要編集部会

委員長 天貝 義教

委員

石倉 敏明
島屋 純晴
白杉 悅雄
村山 修一郎

装丁 坂本 憲信

発行

秋田公立美術大学
秋田市新屋大川町十二十三
五三一五三五

印刷 株式会社 三戸印刷所

二〇一九第七号

秋田公立美術大学研究紀要