

秋田公立 美術大学 研究紀要

2014 第2号

秋田公立美術大学
AKITA UNIVERSITY OF ART



目 次

研究論文

L. B. アルベルティの『絵画論』にみる視的ピラミッドとその切断に関する研究（1）	天 貝 義 教……	1
シアトル美術館日本古美術展覧会（1949年）について	志 邨 匠 子……	11
'educate'の語源解釈におけるイギリス・ロマン主義の思想的影響 —S.T.コールリッジによる「教育」の定義と <i>OED</i> —	池 亀 直 子 ・ 高 梨 誠……	23
地域における現代美術考・IV —観光資源としてのアート・デザイン—	島 屋 純 晴……	39
ソシエテ・アノニムにおける「近代美術館」 —1920年代アメリカでの同時代美術の普及をめぐる—	慶 野 結 香……	47
女乗物のつくりと材料の研究 —木部の観察と実測を通して—	落 合 里 麻……	57
円形の幾何学的紋様についての構成学的考察	金 孝 卿……	67
「カンヌライオンズ」にみる作品評価の変化 —制作現場への貢献を目的として—	水 田 圭……	77

研究報告

街の風景調査および景観デザインスタディー —秋田駅周辺市街地の場合—	山 内 貴 博……	87
欧州意匠指令の修理条項にまつわる対立構造の俯瞰 —2006年当時に誰が何をどのように主張しているのか—	宮 田 莊 平……	95

実践報告

参加者間の相互作用を促すアートワークショップについての一考察 屋 宜 久美子…… 107

「今、東北で 風土への想い」をテーマに制作して

—自然、人々、生活など、あなたが抱く風土への想いを表現して下さい—

皆 川 嘉 博…… 115

ものづくりデザイン専攻教員展 実践報告

—第2回湧水地点「おふくわけ」の取り組み—

ものづくりデザイン専攻…… 123

制作報告

変塗蒔絵螺鈿箱「かたくり」制作報告

—漆工芸加飾技法の再構成と表現の試み—

熊 谷 晃…… 137

J A全農あきた「ホンモノづくり」プロジェクト

—「愛菜ものがたり」のパッケージデザイン提案—

孔 鎮 烈…… 143

研究論文

L.B.アルベルティの『絵画論』にみる視的ピラミッドと その切断に関する研究（1）

天貝 義教

レオン・バッティスタ・アルベティは、その著『絵画論』（ラテン語版1435年発行、イタリア語版1436年発行）において、見ること（vision）とは三角形を作ることであり、三角形なしにはいかなる量も見ることとはできないと語り、絵画（picture）を、眼を頂点とし見られる面を底とする視的ピラミッドの切断として定義した。アルベルティ以後、多くの芸術家たちが絵画芸術について重要な概念を引き出すこととなった視的ピラミッドは、底である見られている面の各点から頂点であるひとつの眼まで引かれた直線の集まりによって構成され、切断は、これら視的ピラミッドを構成する直線と、その底と頂点の間に挿入された透明な面とが交わる点の集まりから構成される。パースペクティブに関する諸規則は、視的ピラミッドとその切断との特別な関係のなかに見いだされる。本研究では、視的ピラミッドと切断に関するいくつかの図版と模型をつかって、視的ピラミッドの直線が、パースペクティブの原理にもとで平行線となることを考察する。研究の前半部（1）では、視的ピラミッドとその切断の作図について射影幾何学を参考にしながら考察する。研究の後半部（2）では、見ること（vision）とは三角形を作ることのみならず、その同じ三角形に平行関係を作ることでもあるということを考察する。以上の考察から、私たちは、アルベルティにならって、三角形なしには平行関係を見ることはできないといえるのである。

キーワード：L. B. アルベルティ、パースペクティブ、視的ピラミッド、切断、平行関係

A study on the visual pyramid and its cross-section of L. B .Alberti's *On Painting* (1)

AMAGAI Yoshinori, Ph.D.

In his book entitled *On Painting* (Latin version published in 1435, Italian version published in 1436), Leon Battista Alberti says that vision makes a triangle and that no quantity can be seen without the triangle, and he defines a picture as 'a cross-section' of 'a visual pyramid' having the eye as its apex and the plane seen as its base. A visual pyramid, from which many artists after Alberti drew many important concepts on the art of painting, is constructed by a collection of lines which are extended from each point in the base (a plane which is seen) to the apex (the single eye), and a cross-section is then the collection of points where these lines of the visual pyramid intersect a transparent glass which is interposed between the base and the apex. The rule of the perspective system is found in the special relationship between the visual pyramid and its cross-section. In this study, by using some diagrams and models of a visual pyramid and its cross-section, I investigate why the lines

of a visual pyramid may become parallel under the principle of the perspective system. The intention of the first half of this study (1) is to construct diagrams of a visual pyramid and its cross-section with reference to projective geometry. In the second half of this study (2), by using models of a visual pyramid and its cross-section, I assert that vision makes not only a triangle but also parallelism in the same triangle. From the above discussion, following Alberti's footsteps, we say that it is quite certain that no parallelism can be seen without the triangle.

Keywords: L.B.Alberti, Perspective, Visual pyramid, Cross-section, Parallelism

1 はじめに

レオン・バッティスタ・アルベルティは、その著『絵画論』^{註1}（ラテン語版1435年、イタリア語版1436年）において、見ること (vision) とは三角形 (triangle) を作ることであり、三角形なしにはいかなる量 (quantity) も見ることはできないと語り、絵画 (picture) を、眼を頂点とし見られる面を底とする視的ピラミッド (visual pyramid) の切断 (cross-section) として定義した。アルベルティ以降、ピエロ・デッラ・フランチェスカをはじめとして、今日に至るまで、多くの芸術家が、視的ピラミッドにもとづいて、絵画芸術に関して重要な概念を生み出してきた。視的ピラミッドは、アルベルティによる基礎的な記述にもとづけば、その底である見られている面の各点から頂点であるひとつの眼まで引かれた直線の集まりによって構成され、切断は、これら視的ピラミッドを構成する直線と、その底と頂点との間に挿入された透明な面とが交わる点の集まりから構成することができる。パースペクティブに関する諸規則は、視的ピラミッドとその切断との関係のなかに見いだされ、パースペクティブはルネサンス以降、造形芸術の重要な基本原理のひとつとして発展してきた^{註2}。

本研究では、アルベルティが絵画を定義するさいにもちいた視的ピラミッドとその切断に注目し、それらの図と模型をつかって、視的ピラミッドを構成する直線が、パースペクティブの原理のもとで平行関係となることを

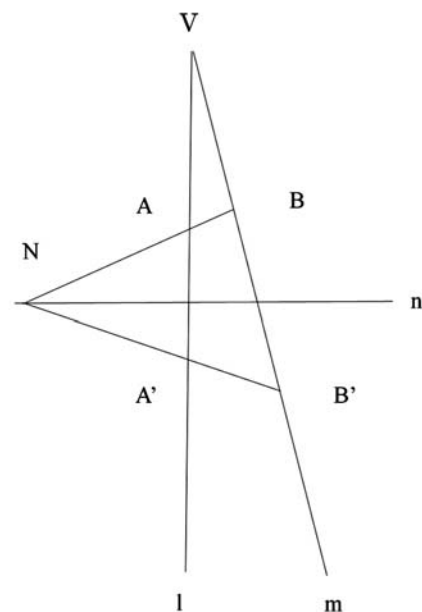


図 1

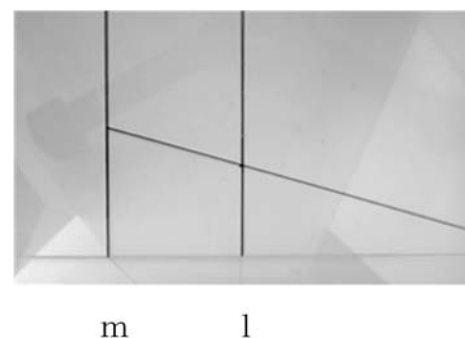


図 2

考察する。

研究の前半部（1）では、アルベルティによって絵画の定義にもちいられた視的ピラミッドとその切断の図解を概観し、射影幾何学の基本的な概念であるデザルグの定理を参考にしながら、視的ピラミッドとその切断の作図をおこなう。図1は、その一例であり、この図において、三角形 $VA'B'$ は、 V を頂点とし、直線 $A'B'$ を底とする視的ピラミッドである。直線 AB は、そのひとつの切断であり、直線 $A'B'$ の透視図となる。

研究の後半部（2）では、前半部（1）の作図にもとづいて作られた模型をつかって、視的ピラミッドを構成する直線が平行関係となることをデジタルカメラで実際に記録する。図2は、その一例であり、ここでは、図1において視的ピラミッドを構成している VAA' を通る直線 l と、 VBB' を通る直線 m が平行関係になっている。

本研究では、以上の考察を、アルベルティにならって、数学者としてではなく、「見られる対象（the object to be seen）」を望む立場から進め、最終的に、見ることは三角形を作ることのみならず、その同じ三角形に平行関係を作ることでもあることを明らかにする。私たちは、アルベルティにならって、三角形なしには平行関係を見ることはできないといえるのである。

2 視的ピラミッドの切断とパースペクティブ

アルベルティの『絵画論』では、視的ピラミッドとその切断の関係については言及されているものの、それらの関係を視覚的に表した図は見られない。それゆえ、ブルネレスキからスーラまでの視覚にかかわる主題を網羅的に考察した美術史家のケンプ（M. Kemp）は、アルベルティの『絵画論』について語るさい、図3にみられるような作図をもちいて視的ピラミッドを説明している^{註3}。この図において、 E は眼を表し EA 、 EB 、 EC 、 ED はアルベルティ

のいう「外部光線（extrinsic ray）」を、 EG は「中心光線（centric ray）」、 EP^1 、 EP^2 、 EP^3 、 EP^4 は「媒介光線（median ray. ケンプの著書では intrinsic ray と表記）を表している。

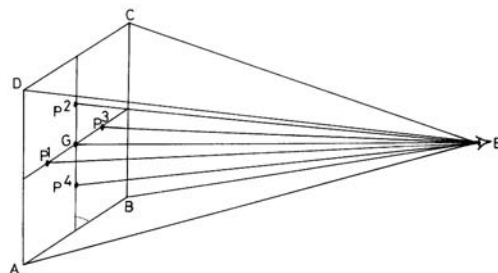


図3

またアルベルティからモンジュまでのパースペクティブの歴史について数学的に考察したアンダーセン（K. Andersen）は、アルベルティの『絵画論』を考察するさい、図4のように、1640年代に発行されたボッス

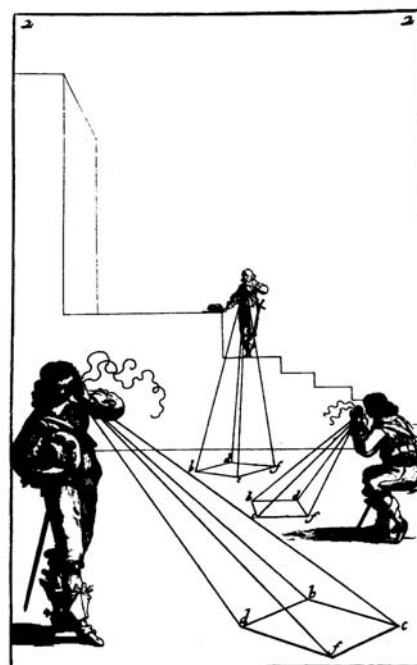


図4

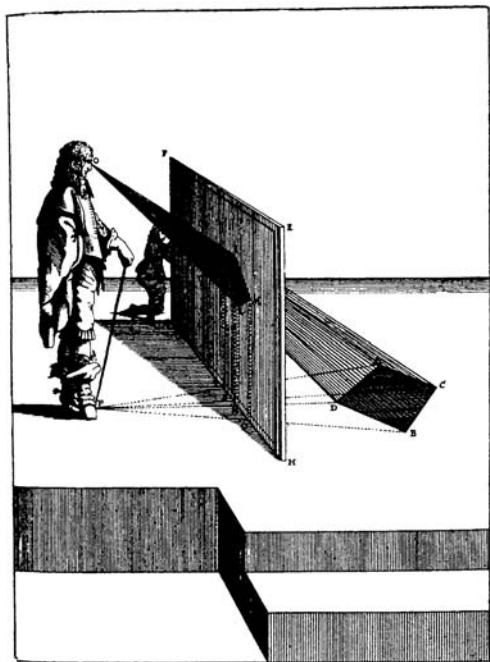


図 5

(Abraham Bosse) の著作にみられる図版をつかって視的ピラミッドを説明している^{註4}。

切断は、これらの視的ピラミッドを構成する直線と画面との交点から構成されるが、同じくアンダーセンは、このことを図5のようにボッセと同年代のデュブルイユ (Dubreil) の著作にみられる図版をつかって説明している^{註5}。

視的ピラミッドの切断とパースペクティブの関係を表した図版はピエロ・デッラ・フラ



図 6

ンチェスカの著作において、図6 (図中の符号は天貝による補足) のようにきわめて正確かつ簡潔に描かれていることが知られる^{註6}。ここでは三角形 ABC が視的ピラミッド、BE がその切断を表している。ピエロは、この図にもとづいて、図7のように、視的ピラミッ

ド、その切断、そして透視図の関係を統合した図を残している^{註7}。図8は、これを改めて描き直し符号をくわえたものであるが、この図において、三角形 ABC が視的ピラミッド、BE が切断を表し、台形 BCed は、BC の長さを一辺とする正方形 BCGF の透視図となる。

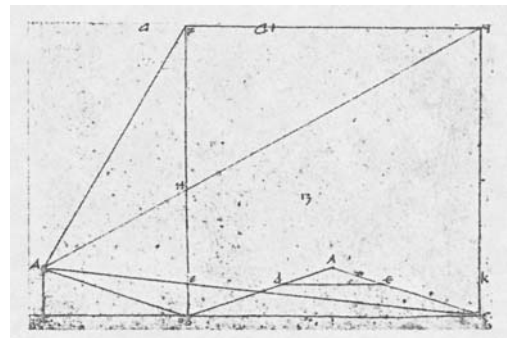


図 7

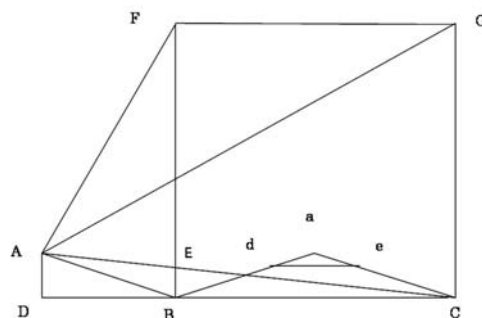


図 8

今日では、視的ピラミッドの切断と透視図の関係については、パースペクティブに関して出版されている図学関係の多数の解説書に見ることができるが、本論では、数学者のダン・ペドウの著書^{註8}に見られる図版とその説明にもとづいて、視的ピラミッドとその切断の関係、そして視的ピラミッドの切断とパースペクティブの関係を理解しておく。

ペドウは、図9に見られる図をもちいながら、次のように解説する^{註9}。

点Vを画家の眼とする。平面 α' は水平な平面で絵に描こうとする対象面である。

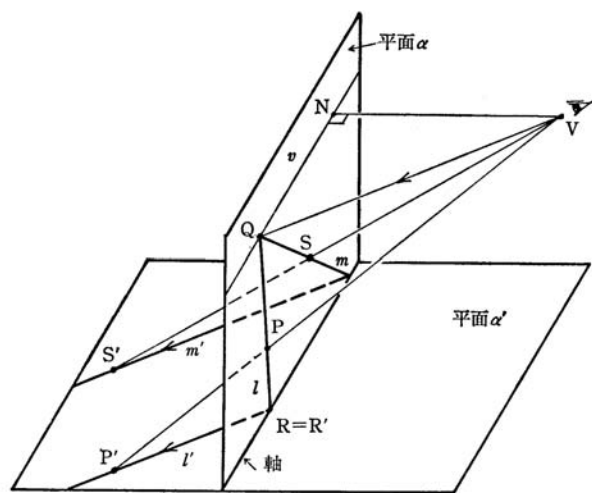


図9

いま、平面 α' の上の点 P' を見て、それを平面 α の上の点 P に写す。直線 $P'P$ は当然点 V を通る。このとき、 α' の上の点を V を投影の中心 (the center of projection V) とし、 α の上に投影した (projecting) という。

平面 α は、いわゆる画面であり、点 V を通る直線 $P'P$ は視的ピラミッドを構成する

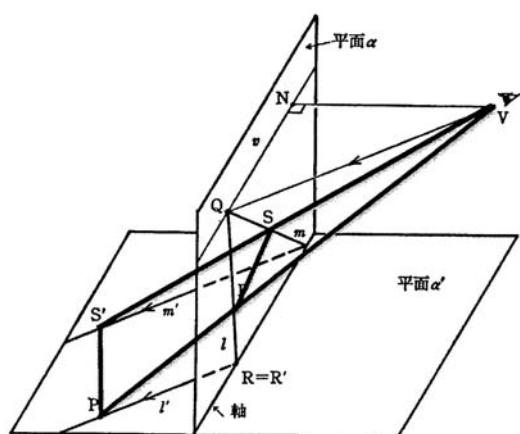


図10

直線となり、点 P は点 P' の透視図となる。ペドウによれば、平面 α と α' との交線は「投影の軸」 (the axis of projection) と呼ばれ、この軸上の点は同じ点に投影され、 $R=R'$ となる。この R を通る直線 l' を平面 α' の上に引き、 l' の上の各点と V とを結ぶと、それらの直線群と平面 α —すなわち画面—との交点群は、平面 α 上で R を通る直線 l となる。直線 l は直線 l' の透視図である。点 P' が l' の上を R から遠ざかるように動くと考えると、画面上の点 P は次第に画面上の点 Q —すなわち V から l' に平行に引いた直線が平面 α に交わる点—に近づくこととなる。これを、ペドウは、直線 VQ は直線 l' に平行で、無限に延長しても l' とは交わらないことを意味し、点 Q は、点 V を通して平面 α' に平行な平面と、平面 α との交線 v の上にあると説明する。この直線 v は平面 α' の消線 (the vanishing line) とよばれる。これについて、ペドウは次のようにユニークな方法で解説する^{註10}。

一冊の本をもって、その背を上にして、背を VQ に沿うようにすれば、中の1頁を直線 l' と l とで形成される平面と重ねることができよう。そこで、別の頁を開いて、図にあるように、直線 m' と m とで形成される平面であるとすれば、 m は当然 Q を通るし、 m' は l' と平行になる。

ペドウの解説は次のようににつづく^{註11}。

幾何学用語でいえば、直線 VQ が平面 α' と平行であれば、直線 VQ を含むどの平面も、平面 α' とは VQ に平行な直線で交わり、平面 α とは点 Q を通る直線で交わる。したがって、平面 α' 上の一群の平行直線群は、平面 α の上では一点を通る直線群として描写され、その交点は、＜消線＞ v の上にあること、すなわち、＜平面 α' の上の特定の方向の直線

に対して平面 α 上、 v の上にこれに対応する特定の点が存在する¹²ということが証明されたことになる。

ペドウによれば、この単純な記述が、長い年月にわたる透視図法の発展の歴史で得られた結果と同じ内容をもっていることとなる。

本研究でいう視的ピラミッドは、ペドウの図をもちいば、図10において太線で示したように、直線 $S'P'$ を底とする三角形 $VS'P'$ で表される。そして、平面 α 上の直線 SP は、そのひとつの切断であり、直線 $S'P'$ の透視図となる。この図にもとづいて本研究の目的をあらためて述べれば、三角形 $VS'P'$ について、平面 α' 上のある点から見て直線 $S'P'$ と直線 SP が重なって見えるとき、三角形 $VS'P'$ を構成する直線 VS' と VP' が平行関係にあることを実際に示すことにある。

3 視的ピラミッドとその切断の作図

本研究では、視的ピラミッドと切断に関する作図をおこなうにあたって、図1にみられるような平面図形を取り扱うこととし、十八世紀の英国のブルック・テイラー (Brook

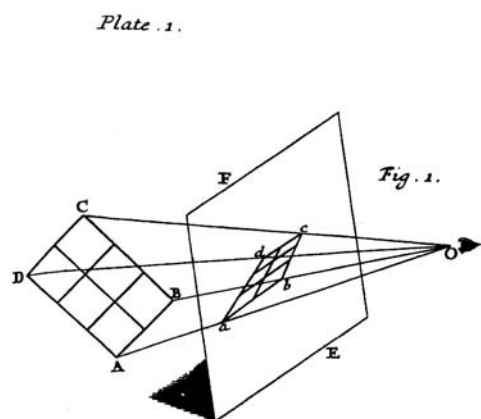


図11

Taylor) のパースペクティブの理論と、射影幾何学の基本的定理であるデザルグの定理を参考にする。

テイラーは、1715年に発表した著作の冒頭

で、図11に示したような図版をもちいてパースペクティブの技法の説明を開始し、図12に見られるような平面図形に関する作図を紹介している¹²。

テイラーは、図11において、 O を眼 (Eye) とし、 EF を画面 (Picture)、画面の上の図形 $abcd$ を、 O から見られているもとの図形 (Original Object) $ABCD$ の再現 (Representaiton) としている。そして図形 $abcd$ が、 O から見て、図形 $ABCD$ を正確に覆っているとき、光線 (Ray) もしくは視線 (Visual Ray) を表す直線 AO 、 BO 、 CO 、 DO を、図形 $ABCD$ の各点 A 、 B 、 C 、 D から、眼である点 O に伸ばすと、これらの光線は、図形 $ABCD$ の各点 A 、 B 、 C 、 D に対応する図形 $abcd$ の各点 a 、 b 、 c 、 d において画面を切る (cut) こととなる¹³。

この図形 $ABCD$ を底とし眼 O を頂点とし光線または視線 AO 、 BO 、 CO 、 DO からなる四角

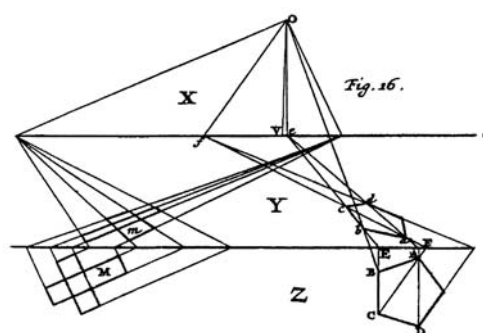


図12

錐は視的ピラミッドと見なせるが、この図版に関連してテイラーは、視的ピラミッドという表現をつかっていない¹⁴。

図12は、視的ピラミッドの構成する要素である視線に注目して、パースペクティブの作図法を考察したものとして重要である。

テイラーによれば¹⁵、この図において、 X は、眼を表す O のある平面 (Plane) とされ、 Y は、画面 (Plane of Picture)、 Z は、見られる対象 (Object) のあるもとの平面 (Original Plane) とされる。 X は、 ef を通

る消線 (Vanishing Line) で Y と交わり、Y は、EF を通る交線 (Intersection) で Z と交わる。X と Z の平面は、Y と同一の平面上にあり、Y に描かれている図形 $abcd$ は、Z にあるもとの図形 $ABCD$ の裏返しの再現 (Representation) となる。この図においては、視線は、O から b を通り B と結ばれた直線で表されている。この視線 OB をもちいて、点 B の再現である点 b が求められる。すなわち、もとの図形の直線 CB を交線に向かって延長し、交線との交点を E とする。つぎに O から消線に向かって直線 CBE に平行に線を引き、消線との交点を e とする。点 e は、直線 CBE の消点であり、点 e と点 E

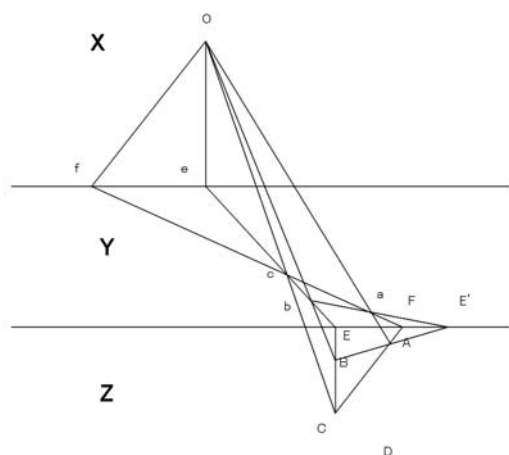


図13

を結んだ直線 eE と視線 OB との交点が、点 B の再現である点 b となるというのである。

点 c をもとめるさいには、テイラーは、視線をもちいていない^{註16}。すなわち直線 CA を交線に向けて延長し、交線との交点を F とする。直線 CAF に平行に引かれた直線 Of と消線と交わる点を f とし、直線 eE と fF の交点が、点 C の再現である点 c となる。

ここで Z にある三角形 ABC に注目して、視線 OA 、 OC を描きくわえると、直線 OC は点 c を通ることとなる。さらに直線 BA を交線上に延長し、交線との交点を E' とし、点 b と結んだ直線 $E'b$ は、点 a を通る。以上を

描き改めたものが図13である。この図から直線 Of 、 Oe 、 fc 、 ec と消線を取り除いたものが図14であるが、この図は、デザルグの定理を満たすものとなる。すなわち、直線 Aa 、 Bb 、 Cc がひとつの点 O を通るならば、 AB と ab の交点 E' 、 BC と bc の交点 E、 CA と ca の交点 F は、ひとつの直線、ここではテイ

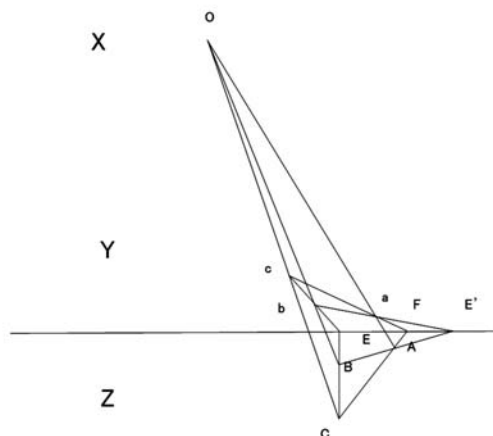


図14

ラーが交線 (Intersection) と呼んだ直線の上にある。このとき三角形 ABC と三角形 abc はパースペクティブの位置にあるが、このパースペクティブの中心は O、軸は交線である。三角形 ABC と三角形 abc は、同じ平面上にあっても、異なる平面上にあってもよい^{註17}。

図14の場合は、二つの三角形が同じ平面

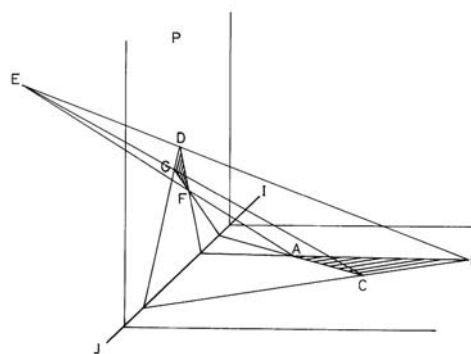


図15

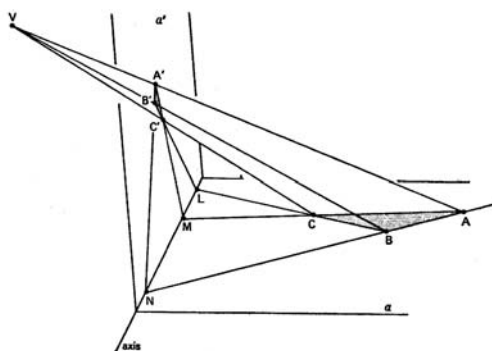


図16

上にあり、図15の場合は異なる平面上にある。図15は、ケンプが透視図とデザルグの定理の関係を示すために掲げたものである^{註18}が、ペドウの著書にも図16のように同様の図が掲載されており^{註19}、デザルグの定理とパースペクティブとの関係を直観的に示すさいの典型的な図といえよう。

図15において、異なる平面の上にある三角形 ABC と三角形 DFG は、E を中心とし、IJ

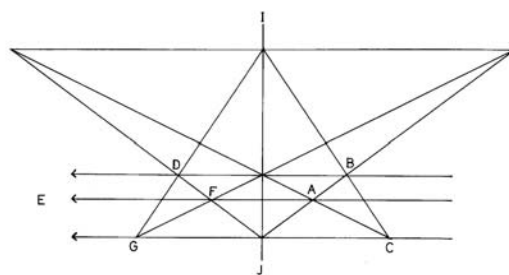


図18

を軸としてパースペクティブの位置にある。ここで、中心 E を通り、三角形 ABC のある平面に平行となる平面が、三角形 DFG のある平面 P と交われば、それが、先に掲げた図 9 における平面 α 上の直線 v となり、E から v に垂直線を引いて v と交わる点が N となる。視的ピラミッドは、E を頂点、三角形 ABC を底として、E からの視線 EA、EB、EC で表され、切断は、平面 P の三角形 DFG で表される。このようにデザルグの定理をもちいて任意の視的ピラミッドとその切断が作図できるのである。

図17は、以上のようなテイラーの作図法とデザルグの定理を参考にして作図したものである^{註20}。

ここでは、三角形ではなく四角形をもちいて、V をパースペクティブの中心、 n を軸としている。ここでの視的ピラミッドの頂点は V、底は正方形 $A'B'C'D'$ 、視線は VAA' 、 VBB' 、 VCC' 、 VDD' で表され、切断は四角形 ABCD となる。冒頭で示した図 1 は、太線で示した部分である。

さて射影幾何学においては、無限遠点が抽象的につけ加えられ、平面上の二つの直線は、必ず通常の点か無限遠点で交わることとなる。ケンプは、図15について、E を無限遠点とした場合の図版を図18のように示している^{註21}。この図では、パースペクティブの中心 E は無限遠点として表され、E を通る直線、すなわち視線 AF、BD、CG は平行線となる。

この図にならって、図 1 について、V を無

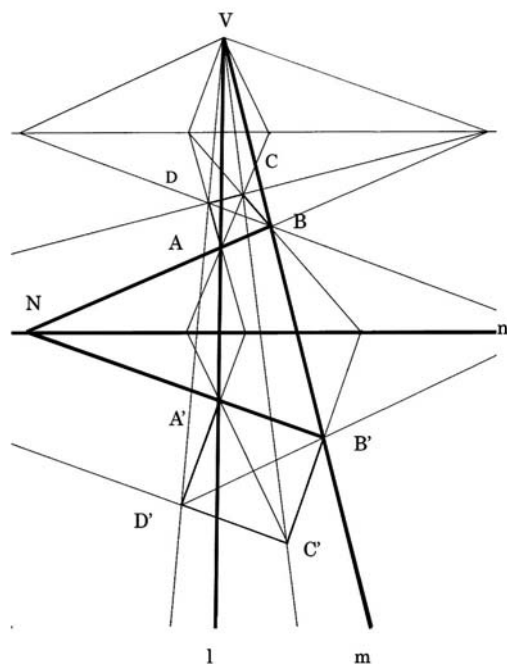


図17

限遠点とすれば、図19に示したように、Vを通る二つの直線 l と m は、平行線となる。図2は、図1にもとづいて製作した模型を撮影したものであるが、ここでは、図1のパースペクティブの軸 n の上の部分が裏返しに、すなわち、直線 BAN が画面の右側にあり、視的ピラミッドを構成する二つの直線 l と m が平行になっている。

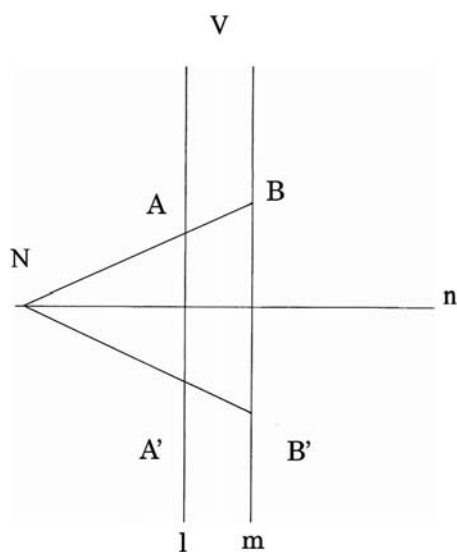


図19

次節では図16にもとづく模型製作と図2に示した画像の撮影過程について述べる。
(以下、別稿に続く)

註

1 アルベルティの『絵画論』については、本研究では、英文は、John R. Spencer による英訳 "On Painting" (Yale University Press, 1956) を参照し、邦語は三輪福松氏による邦訳『絵画論』(中央公論美術出版 平成4年)を使用した。また下記のものを適宜参考にした。

Leon Battista Alberti, "On Painting", translated by Cecile Grayson, with an Introduction and Notes by Martin Kemp,

Penguin Books, Reprint, 2004.

Rocco inisgalli, "Leon Battista Alberti: On Painting. A New Translation and Critical Edition, Cambridge University Press, 2011.

2 美術史的観点からパースペクティブの歴史を考察したものとして以下のものを参照した。Martin Kemp, "The Science of Art-Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat-", Yale University Press, 1990.

また数学的観点からは以下のものを参照した。Kristi Andersen, "The Geometry of an Art - The History of the Mathematical Theory of Perspective from Albelti to Monge-", Springer, 2009.

3 M. Kemp 註2 同上書 p. 22

4 K. Andersen 註2 前掲書 p. 20

5 同上書 p. 21

6 Piero della Francesca, "De Prospectiva Pingendi", Firennze, Casa Editrice Lettere, 1984. (Tav. I, Fig. I)

図版は以下の邦訳にも見ることができる。

石鍋真澄、『ピエロ・デッラ・フランチェスカ』平凡社、2005. 442ページの図1

7 Piero della Francesca 同上書 (Tav. IV, Fig. XIII)

石鍋 同上書 442ページの図4

8 Dan Pedoe, "Geometry and Liberal Arts", Penguin Books, 1976. これは1983年に Dover Publication より、"Geometry and the Visual Arts" と改題されて出版されている。1976年版の邦訳は、ダン・ペドウ、磯田浩訳『図形と文化』(法政大学出版局 1985)がある。本研究では主として邦訳をつかった。

9 ダン・ペドウ、磯田浩訳『図形と文化』法政大学出版局 1985 p. 44

10 同上書 p. 45

11 同上書 pp. 45~46

12 Kiristi Anderson, "Brook Taylor's Work on Linear Perspective —A Study of Taylor's Role in the History of PerspectiveGeometry. Including Facsimiles

of aylor's Two Books on Perspective", Springer-Verlag, 1992.

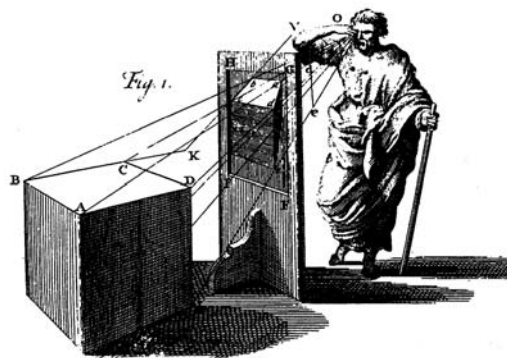
この書には書名にあるように、Brook Taylor による以下の二つの著作のファクシミリ版が収められている。

Linear Perspective: Or A New Method Of Representing Justly All Manner Of Objects As They Appear To The Eye in All Situations. London. 1715

New Principles Of Linear Perspective: Or The Art Of Designing on A Plane The Representations Of All Sorts Of Objects, In A More General And Simple Method Than Has Been Done Before. London. 1719.

13 Kiristi Anderson 同上書 p. 76

14 テイラーは、1719年の著作 (p. 163) では、"Optic Cone" という用語をもちいている。また同じ著作 (p. 231) で、つぎのような図版をつかって、パースペクティヴの基本的概念を説明している。



4点形定理を参照するとともに、栗太稔『具象から幾何へ』(日本評論社、1980)の128ページと196ページにみられる平行四辺形でない四角形の射影による正方形の作図法を参照した。

21 M. Kemp 前掲書 p. 122

15 K. Anderson 註12 前掲書 p. 76、p. 121

16 同上書 p. 96

17 寺阪英孝『幾何とその構造』筑摩書房 1971. p. 148、p. 151

18 M. Kemp 前掲書 p. 122

19 D. Pedoe 前掲書 p. 181

邦訳では、190ページ

20 作図にさいしては、寺阪の前掲書153ページから155ページにみられるデザルグの完全

シアトル美術館日本古美術展覧会（1949年）について

志邨 匠子

1949年、アメリカ合衆国のシアトル美術館において、シャーマン・E・リーの企画による日本古美術展が開催された。リーは、1946年8月から、占領下の東京において、GHQ/SCAPの民間情報教育局美術記念物課で美術顧問官として勤務し、1948年6月、シアトル美術館に副館長として迎えられていた。このシアトル美術館日本古美術展については、前号（『秋田公立美術大学研究紀要』第1号）の論文において簡単に触れたが、その後、新たに関連資料を入手することができた。本稿では、新資料を参考に、同展の主要出品作を示し、現地の批評と展覧会の意味について考察する。

キーワード：シアトル美術館、日本古美術展覧会、シャーマン・リー

On the exhibition “A Survey of Japanese Art” held at the Seattle Museum of Art in 1949

SHIMURA Shoko

The exhibition “A Survey of Japanese Art” conceived by Sherman Lee took place at the Seattle Museum of Art in 1949. From 1946 to 1948, Lee, as a collection advisor, had worked for the Arts and Monuments Division of CIE in GHQ/SCAP located in Tokyo at the time. After returning to the US, Lee assumed his role as associate director of the Seattle Museum of Art and curated this exhibition. With the list of main works presented at the show, this paper will analyze the critical responses to the exhibition and examine the significance of the show.

Keywords: Seattle Museum of Art, Japanese Art Exhibition, Sherman Lee,

1 概要

シアトル美術館日本古美術展（以下「シアトル展」と略）は、1949年11月9日から12月4日まで、シアトル美術館の6部屋のギャラリーを使って開催された¹。展覧会の正式名は“A Survey of Japanese Art”である。

シャーマン・E・リー（Sherman E. Lee, 1918-2008）は、1946年8月から、占領下の

東京において、GHQ/SCAP（連合国軍最高司令官総司令部）CIE（民間情報教育局）の美術記念物課で顧問官として勤務し、1948年6月、シアトル美術館に副館長として迎えられていた。この日本古美術展は、リーの企画によるものである。

シアトル美術館は、リチャード・フラー（Richard E. Fuller）と彼の母親の寄付によっ

て1933年に設立された。フラワー母子はアジア美術のコレクターで、同美術館は充実した日本美術コレクションを有していた²。リーは、少なくとも日本に滞在していた1948年には、同館への就職が内定しており、帰国前に館長のフラワーから日本美術作品の買い付けを依頼されている³。1949年の日本古美術展は、シアトル美術館が既に有していた日本美術コレクションを中心に、リーが同館のために購入したものと、日本の国立博物館や個人コレクター、アメリカ国内の美術館や個人コレクターから借用した作品で構成された。一般公開されてから20日間で約10000人が来場、つまり一日平均500人の来場者があったという⁴。

出品作品は、下記の12のセクションに分類されていた。当時の展覧会冊子⁵と『国立博物館ニュース』（第34号 1950年3月1日）の記事⁶を参考にしながら、セクションを順番に記す。

1. 初期仏教、神道美術 (Early Buddhist and Shinto Art)
2. 大和絵 (Yamato-e)
3. 足利水墨画 (Ashikaga Monochrome Painting)
4. 能面の発展 (Development of the Noh Mask)
5. 茶の湯 (Cha no yu)
6. 庭園 (Gardens)
7. 後期絵画および装飾派 (Later Painting and the Decorative School)
8. 陶磁器 (Japanese Ceramics)
 - 初期瀬戸焼 (Early Seto Stoneware)
 - 日本磁器 (Japanese Porcelain)
 - 京都磁器 (Kyoto Porcelain)
9. 版画 (Japanese Prints)
 - 初期浮世絵 (Early Ukiyo-e Wood Block Prints)
 - 後期木版画 (Later Wood Block Prints)
 - 北斎派の素描 (Drawings of the Hokusai School)

10. 桃山・徳川装飾美術 (Momoyama and Tokugawa Decorative Arts)
11. 民芸 (Folk Art)
 - 民芸陶磁器 (Folk Ceramics)
 - 民芸木彫 (Folk Carving in Wood)
 - 大津絵 (Otsu-e)
12. 花道 (Flower Arrangements)

展覧会冊子には、セクションごとの解説、出品作品のデータ、一部の作品に対する簡単な作品解説が記されている。作品の通し番号は176までつけられているが、抜けている番号も多く、またひとつの番号に複数の作品が記載されている場合もある。この点については、冊子の末尾に「このカタログに全出品作を掲載することは不可能であった。しかしここに選ばれた作品は、展覧会の中で最も重要なものである」と注意書きが添えられている⁷。したがって、この冊子は完全な出品作品リストではないが、主要作品を確認する意味で、ここに翻訳し再録する（別表）。なお正確な出品点数は不明だが、現地の新聞は、350点以上と報じている⁸。

セクションは、大まかに時代順になっているが、「能面」や「陶磁器」といった作品の種類による分類も混在し、「茶の湯」や「庭園」、「花道」といった一般的な美術展覧会では扱われないジャンルも含まれている。「茶の湯」には、茶道具の他に茶室の写真が展示され、「庭園」にも金閣寺等の写真が展示された。「花道」は、シアトル在住の庄司権之助夫人による生け花で、「初期仏教、神道美術」「足利水墨画」「桃山・徳川装飾美術」の3つのセクションに、各々の時代にふさわしい様式で花が生けられていた⁹。また「民芸」のセクションに大津絵が含まれていることも興味をひく。この展覧会の特徴は、日本美術を網羅的に紹介している点である。古代から近世まで、扱っている時代も長きにわたっているが、写真展示をしてまで茶室や庭園を示し、さらに本物の生け花を展示するなど、日本美術を支える文化を広く紹介したいという

シャーマン・リーの意図が感じられる。

シアトル展は、海外で開催された日本古美術展としては、戦後になって、はじめてのものであった。戦前では1900年パリ万博、1910年日英博覧会における日本古美術展示、1936年のボストン日本古美術展覧会、1939年ベルリン日本古美術展覧会、同じく1939年金門万博（The Golden Gate International Exposition, San Francisco）における日本古美術展示があげられる。シアトル展の後には、1951年のサンフランシスコ日本古美術展、そして1953年のアメリカ巡回日本古美術展が続く。ただしシアトル展は、シアトル美術館の企画によるものであり、日本が主体的に関わっていない点で、上記の展覧会とは性質が異なる。しかし、同展は、出品点数が350点を超える総合展示であり、占領期のアメリカにおける日本美術の紹介と受容という観点から、重要な意味をもっている。さらに、日本人の意向がほとんど介入せず、アメリカ人がアメリカ人に呈示した日本美術観を観察する手だてになると思われる。また2年後に同じ西海岸で開催されるサンフランシスコ日本古美術展への先駆となる展示であったことも考慮されるべきである。

2 日本からの出品作品

日本からの借用は、以下のように、国立博物館（現東京国立博物館）から4点、個人から10点であった¹⁰。以下、作品番号、所蔵先とともに記す。

- 3 《如来坐像》国立博物館
- 47 《鳥獣戯画残闕》国立博物館
- 54 雪舟《金山寺図》国立博物館
- 59 単庵《芦鶯図》国立博物館
- 4 《法隆寺刺繍幡》瀬津伊之助（鎌倉）
- 8 《山水図》瀬津伊之助（鎌倉）
- 10 《過去現在因果経》繭山順吉（東京）
- 33 《駿牛図》繭山順吉（東京）
- 43 《壺》松田福一郎（小田原）
- 44 《壺》大宮伍三郎（鎌倉）
- 90 《三羅漢》羅漢寺（東京）

- 158 俵屋宗達《牡丹図》前田青邨（鎌倉）
- 159 本阿弥光悦・俵屋宗達《墨画卷》瀬津伊之助（鎌倉）
- 163 尾形光琳《鶴蒔絵硯箱》原良三郎（横浜）

現地の批評に影響を与えた情報として、原田治郎が『ニッポン・タイムズ』に寄せた記事「シアトルの展覧会に出品される4点の美術作品」¹¹が注目される。たとえば、10月30日の『シアトル・タイムズ』には、原田の文章が引用されており¹²、同紙の記事が原田の記述に負うところが大きいことが分かる。原田治郎は、当時、国立博物館の文部事務官であり、英語が堪能であったことから、『ニッポン・タイムズ』に英語で記事を執筆していたと推測される¹³。記事には、シアトル展の概要、シャーマン・リーの経歴とリーの日本美術に関する知識、そして国立博物館がシアトル展に貸し出す4作品に関する解説が記述されている。リーについては、リーがGHQのCIEに美術顧問官として勤務した後、充実した日本コレクションを有するシアトル美術館の副館長に迎えられたこと、鎌倉美術に高い関心を持っていること、などが紹介された。

4作品とは、先に記した《如来坐像》（図1）、《鳥獣戯画残闕》（図2）、雪舟の《金山寺図》、単庵の《芦鶯図》（図3）である。これら4点の作品を選んだのはリーだという。特に金銅の《如来坐像》は、飛鳥彫刻の優品のひとつであり、法隆寺から帝室コレクションに入ったものであると説明されている。作品解説も以下のように細やかになされている。

「この小像は、口角に特徴的なアルカイック・スマイルをたたえ、水かきのある大きな手をして、襷のあるドレスと左右対照にたれさがったスカートを着用している。穏やかな威厳があり、中国の隋の彫刻を思い出させる。7世紀の日本で繁栄した止利派の典型的な作例である。」

原田は、博物館所蔵の他の3作品についても、解説を書いている。雪舟の《金山寺図》については、金山寺は雪舟が中国に滞在していた時に訪れた禅寺であること、雪舟が帰国した1469年か翌年に描かれたこと等に触れ、「この作品は、この偉大な風景画家の研究者にとって、とりわけ技術的、様式的な点において非常に興味深い」と述べている¹⁴。現在のところ、この出品作に同定される雪舟作品は定かでない¹⁵。

3点目の《鳥獣戯画残闕》（図2）については、力強い線と器用な筆遣いが特徴として挙げられている。4点目の単庵の《芦鷺図》（図3）については、以下のように解説されている。

「この簡素な黒一色が、彼の技術を雄弁に物語っている。もちろん、このスケッチは、ほんのわずかな筆さばきで描かれているというだけではない。この絵画は完成していて、それ以上のストロークがあふれている。鷺の様子には、年老いた哲学者のような何かがある。まるで彼は、事物の深奥に入り込み、この物質世界の意味を理解しようと努めているかのようである。」

さらに原田は、以前に海外で開催された日本美術展覧会、すなわち、1910年の日英博覧会、1936年にボストン日本古美術展、そして1939年のベルリン日本古美術展に言及し、その時はいずれも、日本から専門家が作品の移送に付き添っていたが、今回は誰も付き添っておらず、それは新しい日本からアメリカに対する信頼と親善のあらわれとみることができるのではないか、と述べている。最後に、博物館所蔵とは別に、日本からシアトル展に送られた作品として、前田青邨蔵の俵屋宗達《牡丹図》、繭山順吉蔵の《過去現在因果経》と《駿牛図》、原コレクション、松田コレクション¹⁶について触れられている。

翌年の座談会で原田が語ったところによれば、シアトル美術館のコレクションに欠けて

いる部分を、国立博物館の所蔵作品で補い、個人コレクターからの出品は、龍泉堂の繭山順吉の斡旋によるという¹⁷。戦前、龍泉堂は中国の古陶磁を専門に扱っていたが、繭山が、東京でCIEの仕事をしていてリーに知り合い、日本美術に興味を抱いていたリーの影響で、繭山もリーとともに日本の古美術の勉強をはじめた。その後、両者は信頼関係を深め、帰国後、リーはシアトル美術館のために、繭山から、あるいは繭山の仲介で日本美術作品を購入している¹⁸。

またリーは滞日時に古美術商の瀬津伊之助とも親交を結び¹⁹、シアトル展では、瀬津から《法隆寺刺繍幡》、《山水図》、本阿弥光悦・俵屋宗達の《墨画卷》を借用している。

3 リーの日本美術観

展覧会冊子の冒頭は、以下の文章ではじまっている。文章には筆者が記されていないが、展覧会を企画したリーが書いたものと判断して良いだろう。

「日本美術は、しばしば、中国美術の不十分な反映であると言われてきた。この展覧会の目的は、その反対であること、そして世界の美術に対する日本独自の貢献を示すことである。中国スタイルは、二つの大きな影響の波、すなわち飛鳥・奈良時代と足利時代において支配的であった。実は、初期中国美術の研究は、日本に残されているこの貴重な遺物なしには不可能である。それ以外の時代の日本美術は、独創的で日本固有のアプローチを示し、日本を代表する重要な美術表現のひとつとなった。日本は、木彫、絵巻物、装飾的な屏風、漆工の分野において覇権を握っていると言われる。」²⁰

以上のように、リーは、この展覧会によって、まずアメリカ人に、日本美術は中国美術の単なる模倣ではないこと、そして日本美術の独自性を認識させることに主眼をおいていた。翻って言えば、1949年の時点で、日本美

術の特質は、アメリカ西海岸においては浸透していなかったことを示している。だからこそ、この展覧会は、古墳時代の埴輪から19世紀初頭までを「概観 (survey)」する構成となっていた。

この意味で、最も古い出品作品が埴輪²¹であったことは興味深い。なぜなら、1951年のサンフランシスコ日本古美術展にも、埴輪が4点出品されており、その際、日本側は、これらの埴輪を、仏教の影響を受ける以前の日本の土着性を示す造形として出品し、英文カタログにもそのことが明記されていたからである²²。一方リーは、この展覧会を企画した時点では、埴輪によって日本美術の固有性を見せようとしたのではなく、むしろ、その造形に漢と東南アジアとの類似性を見ていた²³。しかし、1964年に著した大著 *A History of Far Eastern Art* において、リーは「埴輪は、完全に土着の様式で、大陸の副葬小像とは根本的に異なっている」と述べ、中国美術との違いを明確に論じている²⁴。どの時点でリーが見解を変えたのは定かではないが、サンフランシスコ日本古美術展において日本が示した論点が、リーに影響を与えた可能性も否定できない²⁵。

またリーがこの展覧会の出品作品を19世紀初頭までとしたのは、「明治以降、日本美術は凋落し、今日、最も将来を囑望されている芸術家は、近代西洋のスタイルで仕事をし、とりわけフランス美術の影響を受けている」²⁶と考えたからであった。したがって、リーの考える日本美術の固有性とは、平安、鎌倉、桃山、江戸時代に見出せると言えるだろう。

ではリーは、日本美術の固有性を具体的にはどのように見ていたのだろうか。この点について、展覧会冊子の載せられた解説の中で、特に日本的な要素が述べられている部分を抜粋し、以下に要約する。

神道は日本固有のアニミズム崇拝であり、この展覧会では作品番号34の《熊野曼荼羅》に表現されている。貞観時代には、とくに木彫（作品番号11）において日本独自のスタイ

ルが発展し、貴族的な洗練さが際立つ藤原時代には、ほぼ全ての分野において見事な日本の表現が見られる。続く鎌倉時代は露骨なミリタリズムとプラグマティズムの時代で、写実的で力強い表現を見出すことができる。その新しい精神は、四天王像（作品番号35）などに見られる。しかし、鎌倉時代の最も偉大な表現は大和絵である。大和絵は、露骨な現実性を有している点において、特に日本的であり、より一般的な中国の人物画とは対照的である。この展覧会では、アメリカではこれまで紹介されたことがない、大和絵の完成された流れを展示している。初期の宗教的なもの（作品番号16、22）から、古典的な物語絵（作品番号23、24）、そして土佐派への移行を示すもの（作品番号25、65）である。足利時代は、宋の水墨画の影響が強いが、周文、雪舟の時代の後、そのスタイルは日本的になり、狩野派が起こる。狩野派は、注文によって水墨画と着彩画の両方を描いた。土佐派は大和絵の伝統を引き継ぐが、自由で活気のある装飾的な様式に影響を受けた。しかし最も偉大な装飾グループは、宗達、光悦、光琳、乾山らである。軸であろうと、屏風であろうと、漆塗りの箱であろうと、彼らの作品は、洗練されたデザインを示し、道具や物として適切に使用される。瀬戸焼は、日本の最も古い炝器で、西洋で展示されるのは今回が初めてである。大きな壺は特に素晴らしく、中国からの影響を受けているが、左右非対称である点や自然な表現は、全く日本的なものである²⁷。

以上のように、リーが、この展覧会において日本美術の固有性が顕著な例として特筆したのは、貞観彫刻、鎌倉時代の絵巻、琳派、瀬戸焼であった。

4 評価

現地では、博物館から出品された飛鳥時代の《如来座像》が注目を集めた。前述のように、10月30日の『シアトル・タイムズ』が、『ニッポン・タイムズ』の原田の記事を一部

引用した他、10月24日の同紙にも、この作品が7世紀の作例で、元皇室コレクションであったこと等が紹介され²⁸、シャーマン・リーと、シアトル美術館学芸員のケネス・キャラハン（Kenneth Callahan, 1905-1986）が《如来坐像》を手に行っている写真が掲載されている（図4）。さらに11月13日の同紙にも、キャラハンが、この像について「たいへん美しいブロンズ彫刻であるばかりでなく、非常に稀少で初期日本美術史において重要な作品である」と記している²⁹。つまり『シアトル・タイムズ』は、展覧会の予告も含めて、三度にわたって《如来坐像》について報道したことになる。いずれも、原田の記事に依拠したものだが、この展覧会で話題になった作品のひとつだと言えるだろう。

その他では、《鳥獣戯画残闕》が10月24日『シアトル・タイムズ』において「世界で最も有名なユーモラスな絵画のひとつ」として紹介され³⁰、10月30日の同紙でも「重要な作品」と評されている³¹。

ケネス・キャラハンはまた、日本美術の装飾性に着目し、『シアトル・タイムズ』に“Decorative Japan Arts at Museum”と題する記事を寄せ、

「日本美術の特徴のひとつは、初期から現在に至るまで、その装飾性にある。現在、シアトル美術館で開催されている注目すべき総合的な日本美術展においても、それは顕著である。日本美術は、ほとんど常に装飾性と関係している。形状と機能から切り離された、装飾のための装飾であることはほとんどない。それは、屏風、版画、陶磁器の皿、漆の箱、刀、彫刻などに見出される。日本の文明は、過去1500年にわたって発展してきたが、美術は徐々に装飾的になり、それに呼応して活気が失われ、19世紀に至って、時に全体の調和よりも表面に関心を払い、細部の仕上げに集中するようになった。」³²

と述べている。特にキャラハンが言及したのは、17、18世紀の工芸で、陶磁器では、乾山の菓子器にみられるような、自由に絵付けされたシンプルな形状の陶器や、鍋島の皿のような正確で洗練されたデザインの磁器である。漆工では光琳の蒔絵硯箱、屏風では金地の屏風をあげている。

キャラハンは画家でもあり、ギイ・アンダーソン（Guy Anderson）やマーク・トビー（Mark Tobey）、モリス・グレイヴス（Morris Graves）とともに、北西派（Northwest School）を牽引した³³。グレイヴスとトビーが、仏教や禅、日本美術に関心があったことはよく知られているが、キャラハンが彼らと親交を持っていたことは、彼もまた日本美術に意識的であった可能性を示唆している。しかし、キャラハンの日本美術への関心が、山水画や絵巻よりもむしろ、装飾やデザインにあったことは、水墨表現や書に影響を受けたトビーやグレイヴスとは、日本美術への関心においては、一線を画していたと言えよう。

フランシス・ハッベルも、シアトル展では「多くの日本の画家達の装飾的な絵画が色々のスタイルの作品を通して表示された」と述べ、浮世絵と大津絵に言及し、特に大津絵の評判がよかったと報告している³⁴。

西欧においては一般的に、日本美術はジャポニズム的な価値観から装飾性において評価されてきた。古美術に限らず、明治期の日本画も、アメリカでは、装飾性において評価された。しかしこの装飾性は、量感も遠近感もないフラットな色面であるという意味がこめられ、したがって装飾性において評価された日本画は、西洋絵画と同等の価値観から捉えられていたわけではない³⁵。キャラハンの批評に、「活気が失われた」「全体の調和よりも表面に関心を払い、細部の仕上げに集中する」など、否定的な表現が含まれるのは、彼もまた、装飾性を、西洋美術の価値観からは一段劣ったものとして、捉えていることを示している。

前述のように、シャーマン・リーも、琳派

にみられる装飾性に日本美術の固有性を認めていたが、リーは装飾性にのみ固執していたわけではなかった。たとえばリーは、絵巻に日本美術の独自性として、力強さや大胆さを挙げ、それらを中国美術との対比で捉えている³⁶。そしてリーは、シアトル展において、日本美術の総体を紹介し、中国美術とは異なる日本美術の固有性を示そうとした。

一方、シアトル展と同じ1949年に、アメリカでは雪舟展が計画されていた。ダグラス・マッカーサーが支援を約束し、パール・バックやヘレン・ケラー、ジョン・デューイらを開催委員に含む大掛かりな計画であったが、結局、実現はしなかった。理由のひとつは、雪舟のような渋い作品には、教養の高いわずかの人がしか興味を示さないだろう、というものであり、その代わりに、奈良時代から現存作家までを扱う日本美術展を構想すべきだ、との意見があった³⁷。この意味で、シアトル展は、当時のアメリカ人の日本美術受容の問題をふまえたものであったと言える。

1951年のサンフランシスコ日本古美術展においても、日本の古美術の豊かさを示したいという意向から、古墳時代から近世までの絵画、彫刻、工芸を含む総合的な展示がおこなわれた。展示を企画したデ・ヤング美術館のウォルター・ハイル (Walter Heil) は、同展覧会のカタログにおいて、アメリカ人は日本美術についての知識が乏しいと述べ、その原因として、アメリカ人の極東美術への関心がもっぱら中国に向けられていたために、日本人が固有の美術を創造してきたことを見逃してきたことをあげている³⁸。つまりハイルの指摘は、2年前にリーが主張した内容の繰り返しであった。ハイルがリーの主張を意識したのか、あるいはサンフランシスコ展においても、リーの意向が反映されたのかもしれない。原田治郎は、サンフランシスコ展の日本側の担当者であり、作品選択はほぼ日本側に委ねられていた。したがって、原田にはシアトル展の展示構成が念頭にあったとも考えられる。1953年のアメリカ巡回日本古美術展

は、ロックフェラー三世がサンフランシスコ展を観覧し、自らが発起人となって開催された³⁹。またリー自身がアメリカ巡回展の作品選定に深く関わったことを考えれば⁴⁰、シアトル展は、戦後のアメリカにおける日本古美術展覧会の先駆的な意味をもっていたと言える。

¹ 拙論「シャーマン・リーと日本美術」(『秋田公立美術大学研究紀要』第1号 2014年3月 15-24頁)において、稿者は、『国立博物館ニュース』の「シアトルで大規模な日本美術総合展開かる」(第34号 1950年3月1日3頁)を参照し、本展の開催期間を11月8日から12月5日までと記したが、シアトル美術館の年報 (*Annual Report of the Art Museum, Seattle Art Museum, 1949*, p.35) には、11月9日から12月4日と記載されている。また現地の新聞には、11月9日に関係者を招待したプレビューが開かれ、10日から一般公開されると報じられている。(Suzanne Martin, “Ancient Japanese Art Treasures Shown Here,” *Seattle Post-Intelligencer*, Nov.1, 1949; “Art Museum Plans Show,” *Seattle Post-Intelligencer*, Nov.6, 1949.) また本展で使用されたギャラリーの数についても新聞によって異なるが、ここではシャーマン・リーの記述に従った。Sherman E. Lee, “Japanese Art at Seattle,” *Oriental Art*, vol.2, no.3, winter, 1949-50, p.89.

² Warren I. Cohen, *East Asian and American Culture: A Study in International Relations*, New York: Columbia University Press, 1992, pp. 105-111.

³ リーよりプラマー (James M. Plumer) 宛書簡 1948年1月30日 (国立国会図書館憲政資料室所蔵 GHQ/SCAP 文書 請求番号 CIE(C)5316) ; Marry Ann Rogers, “Sherman E. Lee,” *Oriental Art*, vol.24, no.7, Jul. 1993, p.49.

⁴ フランシス・ハッペル「シアトルの日本美術展」『三彩』50号 1951年1月 25頁。

⁵ *A Survey of Japanese Art, Nov. 1949, The Seattle Art Museum.*

⁶ 「シアトルで大規模な日本美術総合展開かる」(前掲)。

⁷ *A Survey of Japanese Art, Nov. 1949, op. cit., p. 11.*

⁸ Suzanne Martin, “Ancient Japanese Art Treasures Shown Here,” art.cit.

⁹ Ibid.; *A Survey of Japanese Art, Nov. 1949, op. cit., p. 11*; 「シアトルで大規模な日本美術総合展開かる」（前掲）

¹⁰ 展覧会冊子 *A Survey of Japanese Art, Nov. 1949, The Seattle Art Museum* に拠る。「シャーマン・リーと日本美術」（前掲）において、稿者は、「シアトルで大規模な日本美術総合展開かる」（前掲）と「シアトル博物館にゆく美術品」（『国立博物館ニュース』第29号 1949年10月1日2頁）を参考に、日本からの出品作品を列挙したが、それらは、一部、展覧会冊子の主要出品作品リストと異なっている。本稿では、展覧会冊子のリストを参考にし、前論文を訂正する。

¹¹ Jiro Harada, “Four Choice Works of Art to go to Seattle Exhibit,” *Nippon Times*, Sep. 29, 1949.

¹² “Museum to Exhibit Rare Japanese Art,” *Seattle Times*, Oct. 30, 1949.

¹³ 原田治郎については、片平幸「欧米における日本庭園像の形成と原田治郎の *The Gardens of Japan*」（『日本研究』第34集 2007年3月 179-208頁）に詳しい。

¹⁴ Jiro Harada, “Four Choice Works of Art to go to Seattle Exhibit,” art.cit.

¹⁵ 現在、東京国立博物館に所蔵されている以下の模本2点が、その可能性としてあげられる。もし②であれば、「金山寺」1幅のみを出品したことになる。

① 雪舟（守保）《金山寺図》 1枚 紙本淡彩 38.8×53.0cm

② 雪舟（狩野栄川）《育王山金山寺図》 2幅 紙本淡彩 84.8×106.1cm

（東京国立博物館編『収蔵品目録（絵画 書跡 彫刻 建築）』1976年2月 292頁）

¹⁶ 原田は“the Masuda collection of Odawara”と記し、益田孝のコレクションと考えたようだが、シアトル美術館の展覧会冊子の作品番号43には、“F. Matsuda, Odawara”と記載されている。『茶わん』誌上の座談会で、出品者として松田福一郎が出席しており、所蔵者は松田と考えて良いだろう。

う。「座談会 シアトル展覧会を語る」『茶わん』第20巻第3号 1950年5月 67-69頁。

¹⁷ 「座談会 シアトル展覧会を語る」（同上）67頁。

¹⁸ シャーマン・リー「共に学びし朋友 - 繭山順吉と私-」『陶説』第561号 1999年12月 77-78頁。

¹⁹ シャーマン・リー「回想・日本であった友人たち」『別冊 太陽』21号 1977年11月 62頁。

²⁰ *A Survey of Japanese Art, Nov. 1949, op. cit., p.1.*

²¹ [作品番号1]《男の頭部》（シアトル美術館蔵）は、当時の写真が残されていないため同定できない。

²² *Art Treasures from Japan. A Special Loan Exhibition in Commemoration of the Signing of the Peace Treaty in San Francisco, September 1951, M. H. De Young Memorial Museum, 1951, np*, 拙論「サンフランシスコ日本古美術展覧会（1951年）と冷戦下の日米文化外交」『多摩美術大学研究紀要』第27号 2013年3月 93-96頁。

²³ Sherman E. Lee, “Japanese Art at Seattle,” art.cit., p.89.

²⁴ Sherman Lee, *A History of Far Eastern Art*, London: Thames and Hudson, 1964(1978), pp.73-74.

²⁵ リーは、1951年のサンフランシスコ日本古美術展に際して、会場となったデ・ヤング美術館において、「日本美術の創造性」および「鎌倉時代の日本美術」と題する講演を2日間にわたっておこなっており、同展覧会に関与していたことがわかっている。文化財保護委員会編『桑港日本古美術展覧会』文化財保護委員会 1952年 36頁。

²⁶ *A Survey of Japanese Art, Nov. 1949, op. cit., p.1.*

²⁷ Ibid., pp.2-8.

²⁸ “Museum to Exhibit Japan Art Treasures,” *Seattle Times*, Oct. 24, 1949.

²⁹ Kenneth Callahan, “Japan Art History Shown at Museum,” *Seattle Times*, Nov. 13, 1949.

³⁰ “Museum to Exhibit Japan Art Treasures,” art. cit.

³¹ “Museum to Exhibit Rare Japanese Art,” art.cit.

³² Kenneth Callahan, “Decorative Japan Arts at Museum,” *Seattle Times*, Nov. 27, 1949.

³³ Thomas Orton, “Kenneth Callahan,” in *Kenneth Callahan (exh.cat.)*, Museum of Northwest Art, 2001, pp.18-21.

³⁴ フランシス・ハッベル「シアトルの日本美術展」(前掲) 27頁。

³⁵ 拙論「日本画の装飾性をめぐるいくつかの立場—セントルイス万博における日本画論を中心に—」『女子美術大学紀要』第29号 1999年3月 19-33頁。

³⁶ Sherman E. Lee, “Seven Early Japanese Paintings,” *Art Quarterly*, vol.12, no.4, autumn, 1949, pp. 309-313.

³⁷ 拙論「一九四九年の雪舟展計画」『近代画説』第23号 2014年12月 71-85頁。

³⁸ Walter Heil, Foreword in *Art Treasures from Japan, A Special Loan Exhibition in Commemoration of the Signing of the Peace Treaty in San Francisco, September 1951*, op.cit., np, 拙論「サンフランシスコ日本古美術展覧会(1951年)と冷戦下の日米文化外交」(前掲) 88頁

³⁹ 森田孝「展覧会の一般経過について」『アメリカ巡回日本古美術展覧会報告書』文化財保護委員会編集発行 1954年 4頁。

⁴⁰ Warren I. Cohen, *East Asian and American Culture*, op. cit., p.141.

*本研究は、JSPS 科研費26370165の助成を受けている。



図1 《如来坐像》東京国立博物館
(画像提供：東京国立博物館)



図2 《鳥獣戯画残闕》東京国立博物館
(画像提供：東京国立博物館)



図3 単庵《芦鷺図》東京国立博物館
(画像提供：東京国立博物館)



図4 ケネス・キャラハン(左)とシャーマン・リー
("Museum to Exhibit Japan Art Treasures," *Seattle Times*, Oct. 24, 1949)

(別表) シアトル美術館日本古美術展覧会 主要出品作品リスト

番号	セクション	作者名	作品名	技法・材料	制作年	所蔵(記載のないものは、シアトル美術館 Eugene Fuller Memorial Collection)
1	I 初期仏教, 神道美術		埴輪, 男の頭部		原史時代 3-6世紀	
2	I 初期仏教, 神道美術		金銅部品		原史時代 3-6世紀	
3	I 初期仏教, 神道美術		如来坐像		飛鳥時代	国立博物館, 東京
4	I 初期仏教, 神道美術		法隆寺刺繍幡		飛鳥時代	瀬津伊之助, 鎌倉
5	I 初期仏教, 神道美術		四天王像(一体)	木造	天平時代	
6	I 初期仏教, 神道美術		鳥	粘土	天平時代	Hollis and Co., Cleveland
7	IV 能面の発展		妓楽面	木造	天平時代	クリーブランド美術館
8	I 初期仏教, 神道美術		山水図	麻・墨	天平時代	瀬津伊之助, 鎌倉
10	I 初期仏教, 神道美術		過去現在因果経		天平時代	藤山順吉, 東京
11	I 初期仏教, 神道美術		毘沙門天像	木造彩色	貞観時代	
12	I 初期仏教, 神道美術		推古天皇・聖徳太子図	絹本着色	9-10世紀	Hollis and Co., Cleveland
13	I 初期仏教, 神道美術		仁王像	木造	9-10世紀	
14	I 初期仏教, 神道美術		大日如来像	木造	藤原時代	
	I 初期仏教, 神道美術		大日如来図	絹本着色	藤原時代	Hollis and Co., Cleveland
15	I 初期仏教, 神道美術		天人像	木造	藤原時代	
16	II 大和絵		妙法蓮華経		藤原時代 1150年頃	
17	I 初期仏教, 神道美術		愛染明王	絹本着色	12世紀	Hollis and Co., Cleveland
22	II 大和絵		地獄草紙	鎌倉時代初期	1200年頃	
23	II 大和絵		平治物語絵巻	紙本着色	1270年頃	
24	II 大和絵		北野天神縁起絵巻	紙本着色	1281年	
25	II 大和絵		法然上人行状絵図	紙本着色	1300年頃	
26	II 大和絵		法然上人行状絵図	紙本着色	1330年頃	
27	I 初期仏教, 神道美術		来迎図	絹本着色金彩	14世紀	
28	I 初期仏教, 神道美術		聖徳太子図	絹本着色	14世紀	
29	II 大和絵		寺社縁起	絹本着色	14世紀	
30	I 初期仏教, 神道美術		頂相	絹本着色	鎌倉時代	Hollis and Co., Cleveland
32	II 大和絵		時代不同歌合絵切 壬生忠岑		鎌倉時代	Thomas D. Stimson Memorial Collection
33	II 大和絵		駿牛図	紙本着色	1280年頃	藤山順吉, 東京
34	I 初期仏教, 神道美術		春日曼荼羅	絹本着色	14世紀	Mrs. Donald E. Frederick, Seattle
35	I 初期仏教, 神道美術		毘沙門天像	木造彩色切金	鎌倉時代	
36	I 初期仏教, 神道美術		観音像	木造	鎌倉時代	
37	I 初期仏教, 神道美術		勢至像	木造	鎌倉時代	
38	IV 能面の発展		行道面 菩薩	木造彩色漆箔	14世紀	
39	I 初期仏教, 神道美術		地藏菩薩像	木造彩色	14世紀	
40	I 初期仏教, 神道美術		聖徳太子像	木造	鎌倉時代	
43	VIII 日本陶磁		瀬戸焼 壺	炆器	鎌倉時代	松田福一郎, 小田原
44	VIII 日本陶磁		瀬戸焼 壺	炆器	鎌倉時代	大宮佐三郎, 鎌倉
47	II 大和絵		鳥獸戯画残闕	紙本着色	1200年頃	国立博物館, 東京
49	I 初期仏教, 神道美術		文殊菩薩像	木造彩色切金漆箔	14世紀	
50	I 初期仏教, 神道美術		狛犬一対	木造	14世紀	
51	I 初期仏教, 神道美術		釈迦像	木造	14世紀	Thomas D. Stimson Memorial Collection
52	I 初期仏教, 神道美術		四天王像	木造彩色	14世紀	
53	III 足利水墨画	周文	山水図	墨画淡彩	15世紀初期	
54	III 足利水墨画	雪舟	金山寺図	紙本墨画		国立博物館, 東京
55	III 足利水墨画		猿図	紙本墨画	足利時代	
56	III 足利水墨画	伝雪舟	竹図	紙本墨画		
58	III 足利水墨画	相阿弥	夏冬山水図(一対)	紙本墨画	1525年 足利時代	
59	III 足利水墨画	単庵	芦鷺図	紙本墨画	1500年頃	国立博物館, 東京
61	VII 後期絵画, 装飾派	狩野元信	松に鳥図	紙本墨画		
62	III 足利水墨画		馬図	紙本墨画	足利時代末期 16世紀	
65	II 大和絵	伝土佐光弘	北野天神縁起絵巻		15世紀中頃 足利時代	
66	V 茶の湯		・茶の湯道具 (足利時代) ・茶室写真(京都) (1600年頃) ・茶室写真 (1622年)			
67						
68						
69						
70						
71						
72						
73						
74	VI 庭園		庭園写真 ・金閣寺(足利時代) ・銀閣寺(足利時代) ・大仙院(足利時代) ・三宝院(桃山時代) ・南禅寺(徳川時代) ・孤蓬庵(徳川時代)			
75						
76						
77						
78						
79						
80						
81						
82						
83						
84						
85						

86	IV 能面の発展		蟬丸	木造彩色	徳川時代	
	IV 能面の発展		面(二面)	木造	徳川時代	
87	VII 後期絵画・装飾派	狩野常信	蓮に観音図, 三幅対	絹本着色		
89						
90	VII 後期絵画・装飾派		三羅漢像	木造漆箔	1687-1695	羅漢寺, 東京
91						
97	VII 後期絵画・装飾派	狩野探幽	蘆葉達磨図	絹本着色		
99	VII 後期絵画・装飾派	英一蝶	牛飼図	紙本墨画		
100	VII 後期絵画・装飾派	狩野探幽	松に鶴図	絹本着色墨画		
102	VII 後期絵画・装飾派	谷文晁	孔子山水図, 三幅対	絹本着色		
105	VII 後期絵画・装飾派	Kizan	芸者図	絹本着色	19世紀初頭	
106	VII 後期絵画・装飾派	大岡春卜	祭礼図	絹本着色		
109	VII 後期絵画・装飾派	Gosei	雪中美人図	絹本着色	19世紀初頭	
110	XI 民芸		鹿	木造, 鹿角	19世紀	
111	XI 民芸		人と熊	木造	徳川時代	
117	IX 版画 初期浮世絵	菱川師宣				
118						
119	IX 版画 初期浮世絵	鳥居清信				
120	IX 版画 初期浮世絵	奥村政信				
121						
122	IX 版画 初期浮世絵	鳥居清倍				
123	IX 版画 初期浮世絵	鳥居清光				
124	IX 版画 初期浮世絵	石川豊信				
125						
126	IX 版画 初期浮世絵	鈴木春信				
127						
128						
129	IX 版画 初期浮世絵	磯田湖龍斎				
130	IX 版画 初期浮世絵	勝川春章				
131	IX 版画 初期浮世絵	北尾重政				
132						
133	IX 版画 初期浮世絵	鳥居清長				
134						ポートランド美術館 Laddo Collection
135	IX 版画 後期版画	鳥文斎栄之				
136						A. Willatsen, Seattle
137	IX 版画 後期版画	歌川豊国				
138						
139	IX 版画 初期浮世絵	東洲斎写楽				
140						
141						
142	IX 版画 初期浮世絵	喜多川歌麿				
143						
144						
146	IX 版画 後期版画	歌川国芳				
147						
148	IX 版画 後期版画	葛飾北斎				
149						
150						
151						
152	IX 版画 後期版画	歌川広重				
153						
154						
157	VII 後期絵画・装飾派	狩野派	松鷲図屏風, 六曲	紙本金地著色	17世紀	
158	VII 後期絵画・装飾派	俵屋宗達	牡丹図	紙本墨画	1600年頃	前田青邨, 鎌倉
159	VII 後期絵画・装飾派	本阿弥光悦	墨画卷	紙本墨画金銀泥	1600年頃	瀬津伊之助, 鎌倉
		俵屋宗達				
160	VII 後期絵画・装飾派		百鳥図, 六曲一双	紙本金地墨画	17世紀	
161	VII 後期絵画・装飾派		竹虎図屏風, 六曲	紙本墨画	17世紀	
162	VII 後期絵画・装飾派	渡辺始興	冬景図屏風, 六曲	紙本墨画		シャーマン・リー夫妻
163	VII 後期絵画・装飾派	尾形光琳	鶴図時絵硯箱	木製金時絵		原良三郎, 横浜
166	VII 後期絵画・装飾派	Hiroataka 1728-1796	人物図	絹本着色		
168	VII 後期絵画・装飾派		六曲屏風断片	紙本金地著色	17世紀	
170						
171	VII 後期絵画・装飾派		扇	紙本金地著色	徳川時代	
172						
173						
174	VII 後期絵画・装飾派	尾形乾山	菓子器(5点)	陶器	徳川時代	3点: Mrs. Thomas D. Stimson, Seattle
176	VII 後期絵画・装飾派	越前康継	刀剣	銅	17世紀初期	N. Date, Seattle
	VII 後期絵画・装飾派	酒井抱一	蝶図	絹本着色		S. Horiuchi, Seattle
	VII 後期絵画・装飾派	酒井抱一	花虫図扇	紙本着色		S. Horiuchi, Seattle

この表は、A Survey of Japanese Art, Nov. 1949, The Seattle Art Museum 所載の出品リストを参照し作成した。作品名は拙訳の仮題である。ただし日本からの出品された作品名は、「シアトルで大規模な日本美術総合展開かる」(『国立博物館ニュース』第34号 1950年3月1日3頁)、「シアトル博物館にゆく美術品」(『国立博物館ニュース』第29号 1949年10月1日 2頁)、および東京国立博物館情報アーカイブの「品名」を参照した。日本の個人所蔵者名は、「座談会 シヤトル日本美術展覧会を語る」(『茶わん』第20巻第3号 1950年5月)、シャーマン・リー「回想・日本であった友人たち」(『別冊 太陽』21号 1977年11月)を参照した。

'educate'の語源解釈におけるイギリス・ロマン主義の思想的影響

— S.T.コールリッジによる「教育」の定義と *OED* —

池亀 直子¹ ・ 高梨 誠²

「教育」の定義をめぐるのは、英語の *education* や *educate* の語源としてラテン語の名詞 *educatio* が取り上げられ、この語に「引き出す」の意味があることを理由として、「教育とは生徒や学生の個性や能力を引き出すことである」とする教育言説が散見される。しかし、*educatio* の動詞形である *educare* の意味は「育てる」であって「引き出す」ではなく、「引き出す」の意味を持っているのは英語 *educere* の語源であるラテン語の動詞形 *educere* である。こうした異なる意味を持つ二つの語の混同には、二つの語が類似していたことに加え、19世紀のイギリスで *OED* の編纂が行われた黎明期に、「教育」を「引き出すこと (*educing*)」と定義づけたロマン派の詩人サミュエル・テイラー・コールリッジの思想が影響していると考えられる。コールリッジはアンドリュー・ベルによって提唱された教育システム (モニトリアル・システム) に対する支持を表明する過程で、宗教教育とモラルの育成を重視し、「教育」を「人間精神の能力を引き出すこと」と定義づけ、この定義は *OED* の用例に採用されている。*educate* (*education*) と *educere* (*educing*) を結びつけた「教育」の定義は19世紀後半から20世紀以降の教育関係者に思想的な影響力を持ったが、これに伴って *educate* と *educere* の語源となる *educare* と *educere* の意味を混在させた解釈が成立していくこととなり、こうした語源解釈は今日の教育言説にも影響を及ぼしていると考えられる。

キーワード：ロマン主義、コールリッジ、語源学、*OED*、「教育」

An Influence of the British Romanticism on the Etymological Analysis of the word 'educate': The Definition of 'education' by S.T. Coleridge and the *OED*

IKEGAME Naoko and TAKANASHI Makoto

It is often mentioned that the true education consists not in cramming knowledge into children but in drawing forth abilities or talents from the inside of them because the word 'educate' comes from a Latin word which means 'to draw forth'. However, the word 'educate' is from the Latin 'educare', which does not have the

1 秋田公立美術大学

2 日本西洋古典学会員

meaning 'to draw forth'. In Latin it corresponds to 'educere', the origin of 'educer' in English. This confusion might have been caused from the resemblance of these words, and the notion 'education as drawing forth (educing)' might be originated in modern times since we did not have the concepts like latent abilities or talents to be drawn forth in ancient and medieval times. From the descriptions of 'educate' and 'educer' in the *OED*, published in the nineteenth century, we can find that it is S.T. Coleridge, a British Romantic poet, who related these words in order to express his own thought that 'education consists in educing faculties of human mind'. He owed it to Andrew Bell, who advocated 'education as eliciting emulation or desire of excellence' in his 'monitorial system'. Coleridge changed the word 'eliciting' of the phrase into 'educing' and used it with special meanings to express his thought on religious education and cultivation of moral character in his books and lectures. Since then the phrase 'education as educing' has been mentioned by teachers and scholars of pedagogy as a basis of their thought, sometimes with inaccurate etymological analysis.

Keywords: Romanticism, S.T. Coleridge, Etymology, *OED*, the definition of Education

はじめに

educate や education という英語と、その「語源」を交えて教育問題を論ずる言説を私たちはしばしば目にする¹。そのような言説は、おおむね次のような内容である。「education の語源は、ラテン語名詞 *educatio* である²。この名詞の動詞形 *educare* は、*e-*（「～の外へ」）と *ducare*（「～を引き出す」）に分解できる³。ここから理解できるのは、教育とは本来、生徒や学生が持っている能力あるいは個性を『外に引き出す』営みであって、知識を詰め込んだり規則で個性を押さえつけたりする行為は教育の本来の姿ではない」。

確かに「外に引き出す営みとしての教育」という言説は、一見すると真実らしい。しかし、その根拠となっている語源分析には、二つの問題があると考えられる。

一つは、educate や education の語源として挙げられたラテン語についての説明である。確かに、名詞 *educatio* は動詞 *educare* の完了分詞 *educatum* から生成されたものである。しかし、「～を引き出す」という語義をもつという **ducare* という動詞は、ラテン語では確認できない。ラテン語でこの語義をもつのは *ducere* であるが、この語から名詞 *educatio* は生成されない⁴。つまり、この言説の語源

分析では、異なる二つの動詞 *educare* と *educere* が混同されているのである。教育学者森昭は次のように指摘している⁵。

ラテン語の "educatio" の語源は「エドゥカーレ」(*educare*) であって、これは子供を「育てる」という意味であったという。これに対して「引き出す」を意味するラテン語は「エドゥケーレ」(*educere*) であった。このように語源が「引き出す」と似ていたので、「エドゥカツィオ」もやがて引き出すという意味を帯びてきたのであろう。

もう一つの問題は、「引き出す」対象（目的語）となっている「個性」「能力」といった概念が、ラテン語動詞とは何の関係をもっていない点である。これも森がすでに指摘しているように⁶、人間に潜在するものとしての「個性」「能力」という概念は、ラテン語が主として用いられていた古代や中世には存在せず、この説明が近代以降になされたことも明らかであろう。

このような問題をはらんでいるとはいえ、この「語源」を根拠とした「引き出す営みとしての教育」という言説は日本以外でも幅広く見られ、一定の説得力をもって受け入れら

れている⁷。しかし、この言説がいったい、どのような過程を経て形成され受容されてきたかについては明らかになっていない。

問題となった英語 *educate* の語源の記述、語源とされた二つのラテン語動詞、そして、このような語源解釈の経緯について検討を進めてみると、実際、イギリスにおいてまず二つの英語の動詞が関連づけられ、教育が「引き出す営み」として定義されて論じられていること、そしてそれを受けて、二つのラテン語の動詞が関連づけられて「語源」として説明されていること、また「引き出す営みとして教育」という言説が、内容の変遷を伴いながら繰り返し論じられていることがわかる。

本稿では、まずこの言説の語源解釈について検討する。英語 *educate* の語源について『オックスフォード英語辞典』(*The Oxford English Dictionary* : 以下 *OED*) の記述を取り上げてその内容を確認し、「語源」とされた二つのラテン語動詞について、それらの用法と関連性を検討する。そして、*OED* にある引用文から「引き出す営み」の根拠となる語源解釈がなされた経緯について考察する。

そのうえで、「引き出す営みとして教育」という言説そのものがいかにして形成されたのか、その背景と後代の受容の様相について考えてみたい。

1 *OED* に見る *education* の語源

ここでまず、「引き出す営みとしての教育」言説での語源解釈の問題について、英語名詞 *education* と動詞 *educate* の語源がどのように説明されているか、*OED* の記述をもとに確認しておきたい⁸。

OED (第1版)における名詞 *education* の項には、動詞 *educate* への参照が指示されている。そして、動詞 *educate* の項では語源となったラテン語とその構成について、次のように記述されている⁹。

Educate (e · djūkeit), v. [f. L. *ēduc* -

ppl. stem of *ēducāre* to rear, bring up (children, young animals)]

ここから、この動詞がラテン語 *educare* の完了分詞 *educatum* の語幹 *educat-* から形成されており、*educate* の語源となったラテン語動詞は、*educere* ではなく *educare* だと考えられていることが確認できる。だが、注目に値するのは、この直後に次のような記述が続いていることである。

related to *ēducere* (see *EDUCE*), which is sometimes used nearly in the same sense.]

ここで重要なのは、*educare* とは異なる動詞であり、直接の語源とはされていないにもかかわらず、動詞 *educere* が *educare* に「関連づけ」られ、「時にほぼ同義で用いられることがある」と説明されている点である。

また、このラテン語動詞に、英語動詞 *educate* への参照指示が付されている。英語動詞 *educate* は「～を引き出す」という語義をもつ動詞であるが、*educate* とは異なる語であり「～を教育する」という語義はない。*educate* の項には、その語源について次のように記されている。

Educe (e · diū.s) [ad. L. *ēducere*, f. *ē* out + *ducere* (to lead).]

ここに記述されているのは、*educate* の語源となったラテン語動詞 *educere* の構成である。*educere* は「～から」を意味する接頭辞 *e-* と「～を導く」という意味の *ducere* から形成されている、とされているが、ここで容易に気づくのは、この *educate* での記述が、「引き出す営みとして教育」言説における *educate* の語源分析とほぼ一致していることである。ここでは単なる形態の類似性からではなく *educate* を介して *educate* の語源 *educare* と *educere* が関係づけられていることになるが、

この記述が混乱の要因となっている可能性も考えられよう。

ただこの記述には、異なる動詞である *educare* と *educere* が「ほぼ同義で用いられることがある」という「関連」の内容については、それ以上の説明がなく明確ではない。あるいは、*educare* と *educere* は本来同一の動詞であると考えられるのだろうか。それとも *educere* もまた *educate* の語源と認められる程度の強い関連性があるのだろうか。

2 ラテン語動詞 *educare* と *educere* が同義となる条件

ここで、*educare* と *educere* の形態、語義、用法について確認してみよう。

確かに、この二つの動詞の間には、一定程度の関係があるともいえる。まず、双方ともに、ラテン語辞典において見出しとなる直説法・1人称単数・現在形が *eduo* となるように、形態がよく似ている。また辞典によっては、*educare* の項に語根 (**duc-*) が共通している可能性があることが記述されている¹⁰。

それぞれの語義と用例を確認すると、まず、*educare* は「(子ども・動物・植物など)を養育する」という語義で用いられるが、「～を引き出す」という語義で用いられた例は見られない。他方、*educere* は「～を引き出す」という語義を中心として用いられているが、それとともに「～を養育する」という語義も確かに見られ、その用例も複数確認できる¹¹。では、こういった場合に *OED* にあるような「同義」となるのだろうか。

ここで、それぞれの用例を検討すると、*educere* が「～を養育する」という語義で用いられるさいには、本来、次のような条件があったと考えられる。それは、意味上 *educare* が使用されるべきであるにもかかわらず、それが不可能な場合に限り、*educere* が *educare* の「代用」として用いられる、というものである。

「～を養育する」という語義になる

educere の多くは、韻文作品で多数見出されるものであり、なかでも、紀元前3世紀から2世紀にかけて プラウトゥス (c. 284–184 BC) と テレンティウス (c. 190–159 BC) によって、韻文で執筆された喜劇において用いられているものがほとんどである。そこで、韻文での使用という観点から、この二つの動詞の用例を検討してみたい。

日本語の韻文は、5音と7音など一定の音節数の語が規則的に組み合わせられることで構成されるが、ラテン語においては、音節の長短の規則的な組み合わせを基本単位とし、それが一定数繰り返されることにより詩行が構成される。古代ローマの喜劇は、イアンボスと呼ばれる韻律に従って¹²、それに当てはまる語が台詞として選択・配置される。問題となっている二つの動詞の音節の長短を記号(ーU)で示すと、*ēducēre* (長長短短)、*ēducāre* (長短長短)となるが、これらはあくまで不定法の場合であって、法・人称・時制などにより多様に変化する¹³。そのため、変化によっては当該の韻律に当てはまらず、使用不能な場合もある。

この韻律による制約という点から考えると、まず、「～を養育する」という語義の *educere* の用例では、そこで韻律上 *educare* を用いることができないことがわかる¹⁴。また、仮に韻律上どちらも使用可能であるならば双方とも同様に用例として現れるはずであるが、どちらも可能である場合は *educare* の用例しか残されておらず、双方可能な場合には *educere* は用いられていない¹⁵。つまり、*educere* が「～を養育する」という語義で用いられるのは、韻律の制約上 *educare* が使用不可能な場合に限られると考えられるのである。

このことは、時代を下った ウェルギリウス (c. 70–19 BC) による叙事詩の場合においても同様である。*educare* は、叙事詩の韻律であるヘクサメトロスでは、イアンボスよりも使用可能な機会が少ない¹⁶。だが使用可能な場合には *educare* が用いられており、使

用不能な場合に限って *educere* が代用されることが指摘されている¹⁷。

もちろん、韻律の制約のない散文作品において *educere* が「～を養育する」という語義で用いられている例もあるが、それらの時期を考慮すると、韻文における代用用法としての語義を踏襲している可能性が考えられる。また「～を養育する」という語義での用例には広がりが見られず、その数は「～を引き出す」でのそれに比して限られている。そうであれば、あくまで *educere* は本来「～を引き出す」という語義を中心に用いられる語であり、「～を養育する」という語義では、一定の条件のもと限定的に用いられた、と考えられよう。

確かに *educare* と *educere* の間には、形態や語義に一定程度の同一性は認められるものの、残されている用例を検討する限り、これらが同義になるのは限定的な場合のみである。この二つの動詞が本来同一であり、*educere* もまた *educate* の語源となっていると判断するのは難しいといえる¹⁸。

3 OED 用例文から見る *educate* の語源記述の過程

では、一定程度の関連性はあるとはいえ、直接の語源とは異なる *educere* が OED で言及されているのはなぜだろうか。

ここで *educere* の項の記述をさらに辿ると、3 番目の語義に示されている用例¹⁹のなかに、次の一文を見出すことができる。

1816 Coleridge *Lay Serm.* 328 Education
---- consists in educing the faculties and forming the habits.

この文はイギリスのロマン派詩人コールリッジ (1772–1834) による著作からの引用であるが、「教育とは、能力を引き出し、そして習慣を形成する営みである」という内容は、本稿で問題とされている教育言説と一致して

いることは明らかである。見出し語の適切な用例を、包括的に年代順に収載するというこの辞典の編集方針からすると、コールリッジが「引き出す営みとしての教育」言説をその著作で展開している可能性が高い²⁰。そして、OED における語源記述の過程については、必ずしも明確にはされていないものの、このコールリッジによる引用文が見出されたことで、次のような推測が成り立つ。

educate の語源を記述するさい、編者にはコールリッジによるこの「引き出す (*educere*) 営みとしての教育 (*education* < *educate*)」という言説が想起され、*educate* と *educere* の関係を記述することによって、それを表現しようとした。だが、この二つの英語動詞は直接の関係をもたない。そこでそれぞれの語源で「時に同義であった」ラテン語 *educere* と *educare* を引き合いに出し、それらを「関連づける」ことで、念頭にあったコールリッジの言説を表現したのではないか。

この推測に対しては、当然ながら大きな疑問が生じうる。ある言語に関する包括的な辞典の編者が、一詩人の言説に影響を受けて特定の語の語源について記述する、また直接の語源ではない語まで言及するということは私たちには想像しがたい。

だが、OED の黎明期に目を向けてみると、後の OED の原型となる大型英語辞典の刊行構想、そして初期の OED 編集者たちとコールリッジが実際に深い関わりをもっていたことが、マキュージックの研究によって明らかにされている²¹。コールリッジと語源研究、「引き出す営みとしての教育」という言説、また OED の編纂が開始されるまでの経緯との関係について、それに従って確認してみたい。

4 コールリッジと黎明期 OED との関係

コールリッジは『抒情詩集 (*Lyrical Ballads*)』(1798) などの作品によって詩人としての名声を得る一方で、様々な語彙の語

源について独自の研究を行っていた。

1798年、かねてから言語の歴史に関心をもっていたコールリッジは、当時言語学研究の中心地だったドイツ・ゲッティンゲン大学に留学する。その大学でのゲルマン語史研究を通じて、とりわけ言語の起源に強い関心を寄せるようになった。

翌年ドイツから帰国したコールリッジは、類似する語彙を取り上げ独自の語源解釈を含めながら、それらの相違や関連性、語彙使用の適切さを分析する作業を精力的に行っている。その作業は様々な主題設定に従ってなされており、その成果の多くは講演や著作に残されている²²。

なかでも「引き出す営みとしての教育」という主題は、コールリッジの講演・著作に頻出するものであった。各々の動詞の語源となったラテン語について直接の言及は見られないものの、コールリッジの語源への強い関心と言語分析の手法を考慮すると、教育を主題にするにあたって動詞 *educere* を想起し、*educate* と結びつけることは不自然ではないだろう²³。

そして、問題となっている *educere* と *educare* の「関連」の記述についても、コールリッジが *OED* 刊行の主唱者や初期の編者となった人々に対して、密接な交流を通じて大きな影響力を持っていたことが、その理由として考えられる。

コールリッジは、語源を用いた自らの言語分析作業を進めるうえで、個々の英語語彙の歴史的な展開を詳細に示す、包括的な大型辞典の必要性を痛感したものの、そのような大型英語辞典は当時のイギリスには存在しなかった。そこで自らその刊行を構想し出版社との契約まで結んだが、最終的に実現はしなかった。

しかし、当時のイギリス言語学会長リチャード・トレンチ (1807–1886) がその構想を引き継ぎ、大型辞典発刊の主唱者となったのである。トレンチはコールリッジとの交流により思想面で多大な影響を受けており、将来編

纂されるべき大辞典について「わが国の英語辞典の欠陥について」と題する講演を行っている。そして自身の著作で「引き出す営みとしての教育」に言及している²⁴。

また、トレンチが編者を外れた後、初期の編者たちのなかで主要な役割を果たしたのが、ヘルバート・コールリッジ (1830–1861) である。彼はコールリッジの孫にあたり、生育した家庭環境からも祖父であるコールリッジの思想に親しんでいたことが十分考えられよう²⁵。この辞典編纂事業はヘルバートが31歳で病死したため、十数年にわたって停滞と中断を余儀なくされたが、その後、ジェイムズ・マリー (1837–1915) ら新しい編者を迎えて編纂事業が再開されたときには、ヘルバートが収集した語彙用例のスリップも引き継がれているという²⁶。

これらを総合すると、*educere* と *educare* が「関連づけ」られている *educate* の語源記述については、*OED* 編纂の比較的初期段階においてコールリッジの影響を受けた人物によって、彼が主張する教育言説を投影した形で記述された、と考えることができよう。

もちろん、現在でも広く見られる「引き出す営みとしての教育」という言説の全てが、*OED* の語源記述を参照し根拠としているということはないだろう。だが、その淵源を *OED* に探ることにより、語源に強い関心をもつロマン派詩人コールリッジが「引き出す営みとしての教育」という言説を展開していること、また語源解釈についてはそれを踏まえて記述されている可能性が確認できた。

5 ロマン派詩人とモニトリアル・システム

本節からはコールリッジの教育思想と、彼が *educate* の語源として *educere* (引き出す) の意を見いだそうとした経緯と思想的背景、および後代への影響について検討する。

教育思想に関するイギリス・ロマン派に対する一般的な理解とは、同時代の抑圧的な教育に批判的な姿勢を取り、作品の中で子ども

の無垢と想像力を美しく歌い上げる芸術家、もしくはルソー（1712-1778）の消極教育思想の支持者といったものも少なくない²⁷。

だがこうした一般的理解に反してコールリッジはルソーの消極教育思想に対してはむしろ否定的な見解を持っており²⁸、逆に教育に対する関心は1808年・1813年の講演や、著作、雑誌論考等で様々に展開される。

コールリッジやワーズワース（1770-1850）、サウジー（1774-1843）等のロマン派詩人が同時代の社会的風潮に呼応して支持したのが、アンドリュー・ベル（1753-1832）らが提唱した新しい教育システム、すなわちモニトリアル・システムである。周知の通りモニトリアル・システムとは18世紀後半から19世紀にかけて慈善学校など貧民層の子ども向けの教育を中心に普及した一斉教授法の総称である。多くの生徒に対して同時に同一内容の教授を可能とした効率性の高いシステムは、今日ではその機械的な側面をはじめ多くの問題点が指摘されているが、ロマン派詩人たちの時代にはランカスター（1778-1838）の提唱したシステムがイギリス国内に広まりつつあった。

モニトリアル・システムとは簡単に言えば生徒を習熟度別のクラスに分け、全体を監督する教師の指導と、成績の良い生徒を「モニター」と呼ばれる助教として採用することを組み合わせ、一斉教授の効果的理解の促進を計るシステムである。またモニター採用に向け習熟度を目に見える形にすることで競争や助け合いを喚起し、教師の権威や罰則に依拠せず向学心や他者を助けることへの達成感を呼び覚ます、という生徒の内面的・道徳的成熟に対する効用も、システムを普及させようとする人々の謳い文句であった。

しかしランカスターのシステムがイギリス国教会の考える宗教教育にとって脅威であると見なされ始めると、サラ・トリマー（1741-1810）をはじめ同時代の教育家や政治家たちがベルのマドラス・システムに対する賛辞を表明するようになる。この動向は、国の教育をいずれのシステムに委ねるかをめぐり、ベ

ル、ランカスター本人と支持者たちが議論を戦わせた「ベル＝ランカスター論争」へと発展した。

ベルの支持者たちの多くはモニトリアル・システムの効用は高く評価した上で、ランカスターの宗教教育が適切な内容ではないとして問題視する。その目的は、国教会の方針に従った宗教教育を選択していたベルへの賛辞を表明することで、貧民層の宗教とモラルについての教育を国教会主導へと転換することにあった。

さて、先述の通りロマン派詩人の多くがベルの教育論には賛辞を寄せている。詳しくは後述するが、コールリッジは講演や著作でベルの教育システムを称賛し、教育とは何かという重要な定義づけにおいてベルの言葉を引用する。また、サウジーは『新しい教育システムの起源、本質とその目的（*The Origin, Nature, and Object of the New System of Education*）』（1812）でベルの新しい教育システムの発明が「時機を得た」ものであると称賛し、ベルの評伝の編纂にも着手している²⁹。三巻になる評伝の編纂作業はサウジーの息子チャールズに引き継がれ1844年から刊行されたが、第一巻のチャールズによる序文では「父の古い友人であるワーズワース氏」の助言に対して謝辞が捧げられている³⁰。そのワーズワースは代表的作品『逍遙（*The Excursion*）』（1814）でベルの新しい「発見」を称賛している。

ベル博士の発見はこのことの実現に素晴らしい適性を示している。そして見識ある誠実な管理のもとにこの単一のエンジンを広く適用することで人類にもたらされる利益について買いかぶることはあり得ない³¹。

引用文の「このこと」とは「規則に従わせること」を指しており、また「エンジン」はマドラス・システムにコールリッジが与えた称号である「モラル・スチーム・エンジン」、

すなわちモラルの育成に関して蒸気機関に匹敵する成果を生み出す画期的な発明を踏まえての表現であろう。つまりワーズワースは教育の硬直性を批判した『序曲 (*The Prelude*)』(1805, 1850) の記述とは対照的に、ベルの教育システムが普及することは「人類に利益をもたらす」と賛辞を寄せていることになる。

こうした、しばしば「消極教育思想の推進者」と理解されてきたロマン派詩人らの矛盾するかに見える言動について、先行研究では複数の解釈がなされている。第一にリチャードソンらのようにロマン派による教育システムへの支持は限定的、一時的なものであるという解釈がある。すなわち過酷な労働を強いられる貧民層の子どもたちをめぐる当時の悲惨な状況において、モニトリアル・システムの起用は児童労働を抑止する動きがあると考えられた、あるいは1845年頃までにモニトリアル・システムへの関心は薄れたというものである³²。

第二にロマン派の詩作において、社会化はむしろ重要な主題であり続けたというヒッキーなどの解釈がある。ヒッキーはワーズワースの『序曲』と『逍遙』の二つの長編を分析し、人間精神の成長が一貫した主題となっていることを理由にモニトリアル・システムへの関心はロマン派による「転向」とは見なせないと結論づけている³³。

さらに第三の解釈は、第二の解釈と同じくロマン派には教育に対する関心が継続して存在し、その上でその関心は別の関心事と連動していたとするものであり、たとえばコールリッジの教育論をマルサス (1766–1834) の人口論に対する反論と見るコンネルや、その背景には道德哲学や倫理・宗教思想が存在すると考えるロックリッジ、ヘッドレイらが挙げられる³⁴。

様々な状況を考え合わせると第一のロマン派による教育に対する関心は限定的、一時的なものであったという解釈は成り立ちにくい³⁵。本稿ではロマン派にとって教育は継続する関心事の一つであったという第二、第三

の解釈を踏襲し、特に第三の解釈、とりわけコールリッジの宗教とモラルをめぐる「教育」の定義づけが、ベルの教育システムに対する支持と連動していたとの立場から議論を進める。

6 「引き出す」行為としての教育

コールリッジが「教育とは引き出すこと」と提示するのは一連のベルに対する支持表明のさなかである。1809年頃から刊行された雑誌『フレンド (*The Friend*)』でコールリッジは教育を次のように定義する。

それ (引用者注：教育) は引き出す (to *educate*) ことにある。あるいは、ベル博士自身の表現を借用するなら、人間精神の能力を引き出す (*eliciting*) ことであり、そして同時にそれらを理性と意識に従わせることである³⁶。

ここでは教育が人間の能力を「引き出すこと」と定義づけられているが、コールリッジは教育に関する発言のなかで「引き出す (*educate*)」「育成する (*cultivate*)」ことの重要性に繰り返し言及する。1808年や1813年の講演では「教育 (*Education*)」とは「引き出すこと (*to educate*)」、「呼び起こすこと (*to call forth*)」であると述べ、花や実が蕾と芽から引き出されるように、人間の能力は教育によって引き出されると主張する³⁷。

コールリッジのこの発言は1808年にマドラス・システムの目的と特徴をまとめて出版したベルの主張をふまえている。ベルはシステムの第一の特徴としてクラス制の採用と、子ども同士で競わせ、学び合うことの重要性を強調し、競争心や功名心を神が人間に与えた尊い資質であるとして次のように述べている。

それゆえ競争や優れたたいという欲望が、これらは創造主が最も賢明かつ高貴なる目的のために人間の胸に植え付けたもう

たものであるが、引き出され（あるいは呼び起こされ）、称賛に値する努力に向けての力強い、止むことのない刺激となる。穏やかで、しかし効果的な訓練の手段として³⁸。

注目すべきは、ベルが「引き出す・呼び起こす」の表現に 'elicited (or called forth)' という語を使用するのに対し、コールリッジは「呼び起こす」の call forth は引き続き使用しつつ、「引き出す」の elicit を educate に言い換えていることである。また、ベルにおける elicit は「生徒の努力を刺激する競争心を引き出す」という文脈で用いられるのに対して、コールリッジが用いる educate の語は教育という営みそのものを指しており、「人間精神の能力を引き出す」と、その目的と対象が拡大されていることも重要であろう。

韻律や語感の効果を考慮して創作を行うことが日常化している詩人コールリッジにとって、ある事柄の定義づけにおける単語の選択は非常に重要な意味を持っていたと考えられる。つまり特定の単語の語源史ではなく、あくまでも「教育」という営みと「引き出す」行為を結合させるために、elicit の語は educate に言い換えられる必要があった可能性が高い。そして educate を語源とするとされた「教育＝人間精神の能力を引き出す」という定義は、その後もコールリッジによって講演や様々な著作の中で繰り返し言及され、やがて OED に用例として収められるまでになった。

それではなぜ、コールリッジにとっての教育は「引き出す」という語源的背景を必要とする営みだったのか。この疑問については、コンネルによるコールリッジの『フレンド』における educating の読み替えは、「道徳的、精神的な育成 (cultivation) のプロセスとして『教育』を再定義しようと試みた」ものであるという指摘が手がかりとなろう。

コンネルは経済学の視点からマルサスの人口論に対するコールリッジの反論を読み取り、マルサスによる大衆教育批判に対してコール

リッジは国教会を中心とする宗教教育、道徳教育を擁する教育運動を「国の教育」として認識し、教育政策に積極的かつ継続的に関与しようとしたという。そして経済行為を含む様々な行動様式を身につける社会化としての「市民化」と、キリスト教の教育としての「育成」は、コールリッジにおいては厳密に区別されていたという³⁹。つまりコールリッジの「教育とは引き出すこと」には、第一に人間の内的な善性、すなわち宗教的なモラルの育成が想定されていたということである。

ロックリッジやヘッドレイも、コールリッジが教育にとって不可欠な要素にキリスト教の信仰を位置づけ、彼が教育を人間の精神における神聖な潜在力を引き出すことであると考へたと解釈する⁴⁰。さらにヘッドレイは『省察の助け (Aids to Reflection)』(1825)を詳しく分析し、コールリッジが「人類がその環境を、美德によって超越することを引き出す」ことが教育であると考へ、「自由とは善のヴィジョンの結実」であって、この善は教育者からなる社会によって呼び覚まされ、形成されると考へていたと指摘している⁴¹。

つまりコールリッジが教育に「引き出す」という語源の背景を与えようとしたことには、人間の内的な善を適切な導きによって引き出し、育成していくことが重要であるという彼のキリスト教信仰上の信念が関係していた。こうしたコールリッジの態度は、彼が宗教的モラルの解釈において善の先験性を見出し、道徳哲学において功利主義ではなく直観主義の立場を採ったこととも合致する⁴²。

コールリッジにとっては、人間の精神には地中に潜む植物の種のように善の性質が潜在しているのであり、教育とは精神を耕し育成する (cultivate) ことで、種から花を咲かせ実を結ばせるように内なる善を育て引き出す (educate) 営みであると考えられた。それゆえにこそ「教育」は「引き出す」の意をもつラテン語源により近く位置する educate の語によって定義づけられる必要があったのである。

7 後代の教育言説に対するコールリッジの影響

ここまで *educate* の語源の歴史と、イギリス・ロマン派による「教育」の定義に込められた宗教とモラルをめぐる語源解釈の経緯を検討してきた。だがこうした語源解釈に関するコールリッジとロマン主義の思想は、ベルの思想と国教会の意向を汲んだ同時代の教育運動や教育政策においてよりも、むしろその後の19世紀から20世紀以降の教育思想に大きな影響を及ぼしたと考えられる。

リードはコールリッジ、ワーズワース、サウジーの公教育に対する関心は国教会支持を理由として継続的なものであったと位置づけたうえで、彼らの思想が「ロマン主義的なイデオロギー」⁴³ として設立直後のロンドン大学における英文学の教育カリキュラムに少なからぬ影響力を持ったと指摘している。コールリッジやワーズワースが大学で直接に教鞭を取ったわけではないが、大学の設立に関わった人々にロマン派の詩人たちの思想や教育に対する理念が引き継がれていき、英文学科の教育カリキュラムの作成において、文学のテキストと個別の読者の呼応関係が「個人の知識や経験、感情、概念、倫理的な自己形成の技法や精神的成長の成熟」を実現すると考えられたのではないかというのである⁴⁴。

さらにコールリッジの語源解釈が現場の教師達に多様な形で影響力をもったことはジョゼフ・ペイン (1808–1876) の主張にも明らかである。オールドリッチに詳しいが⁴⁵、ペインは19世紀後半に労働者階級の出身でありながら独学で教師となり、私立学校を設立して校長を務めながら教員養成や教員採用試験の作成、私学教育を中心としたイギリスの教育制度の発展に尽力した人物である。彼が編纂した『子どものための選詩集 (*Selected Poetry for Children*)』(1839)にはコールリッジ、ワーズワース、ブレイク (1757–1827) からロマン派の作品も多く収められ、教科書として活用されて多くの教師が手に取った。

1874年に出版された『教育の科学と方法に関する講義 (*Lectures of the Science and Art of Education*)』はペインの教育方法論の思想的集大成とも言えるが、ペスタロッチやフレーベルなど幼児教育にも目を配った議論が展開され、ロマン主義の影響を見て取ることができ、かつコールリッジへの直接的言及も見られる著作である⁴⁶。ここでペインは *educate* および *instruct* の語源としてラテン語の *educare*、*educere*、*instruere* に言及し、次のように述べている。

教育 (*educare*、すなわち *educere* の反復形の意から、引き出すこと) とは、繰り返しの行為により子どもの力を引き出すことであり、子どもの力を適切な作業に向けて訓練することである⁴⁷。

別の箇所での主張によれば、ペインは *educere* が単独で完結する行為であるのに対し、*educare* は *educere* の反復形 (繰り返し) であり「頻繁に、繰り返し、継続的にそしてそれゆえに力強く永続的に引き出すことを意味する」という⁴⁸。だがペインが何を根拠としてラテン語の *educare* に「*educere* の反復形」を見出しているかは不明確である。ラテン語の動詞の反復形は、完了分詞の語幹 + *are* で作られる。例えば、*dicere* (言う) の反復形は *dictare* (「繰り返し」言う) である。反復形は完了分詞の語幹 *dict-* + *-are* で構成される。これに従えば、*educere* の完了分詞の語幹は *educt-um* であり、その反復形は **eductare* となるはずである。また、*educare* には「引き出す」の意味はないため、仮に語形を反復形にしても「繰り返し引き出す」の意味とはならない。

また、教育における教師の継続的指導において「訓練」を強調するペインの次の主張は、コールリッジの意図とはかけ離れている。

教育者とはそれゆえに訓練者である。その役割が継続的、習慣的、永続的に子ど

もの力を引き出すのである。そして教育は教育者がこの目的のために費やすプロセスのことである⁴⁹。

コールリッジは *instruction* の語に知識の教え込み、型へのはめ込みといった否定的な意味を見出していたが、ペインは繰り返し子どもの能力を引き出すための継続的な反復訓練として *instruction* を重視する。さらにコールリッジの時点では類似の暗示にすぎなかった「引き出す」というラテン語の意味が、ペインに至っては *educate* の語源として定着し、解釈の重点は引き出す行為の継続性や習慣性に置かれている。

「引き出す」行為の継続性や習慣性が強調されるのは、ペインが教育実践において訓練としての *instruction* に肯定的な意味を読み取っていたからだろう。つまりペインにおいては、*education* と *instruction* の意味や目的が語源を根拠として一体化されようとしている。彼がどこまでラテン語の恣意的解釈に自覚的であったかは定かではないが、この事例は異なる意味を持つ語の混同や著者自身の思想によって「教育」の定義をめぐる語源解釈が変容していく可能性があることを示してくれる。

そして *educate* の語源は20世紀以降の教育哲学研究においても定型化される。1972年初版で現在まで版を重ねるラウトリッジの入門書である『教育哲学入門』の中で、編者のスコフィールドは C.J.デュカスの見解として *educare* と *educere* の語源解釈を紹介している。デュカスが解釈を論じる1958年の時点では、すでに *educare* と *educere* の二つの意味が *educate* の語源として定着しており、議論の争点は教育の目的をどこに置くかに移行している。さらにごく近年でも前置きとしてデュカスに対するスコフィールドの見解を加えた *educare* と *educere* のラテン語源の解釈を使用し、そこから議論を膨らませてアフリカの伝統と教育を分析する研究論文が見られる⁵⁰。

おわりに

以上、現在でも広く見られる「引き出す営みとしての教育」という言説の根拠となる英語の語源説明について、*OED* の語源記述と用例などを踏まえて検討した。*educate* のラテン語源をめぐるのは、*educere* の語を媒介として異なる動詞である *educare* と *educere* が関連づけられている。さらに「引き出す営みとしての教育」という言説での語源説明における混乱の要因を巡って *OED* の記述を検討したところ、語源としてのラテン語動詞について、不明確な点が見られた。そして、そのような不明確な語源記述はコールリッジによる語彙研究、また包括的大型辞典である *OED* の刊行までの経緯、そして初期の編者たちに対するコールリッジの思想的影響に由来すると考えられる。

むろんコールリッジがラテン語の *educare* と *educere* を誤用した、あるいはその意味を混同したわけではない。彼に特定の強い意図が働いたのは、「教育」の定義づけにおける *educere* という語の選択の際であったと考えられる。すなわち、ベルがモントリアル・システムで提唱した「(競争心を) 引き出すこと」はコールリッジによって宗教教育、モラルの育成において「(人間精神の能力を) 引き出すこと」という定義を付与されることになったのである。

そして人間精神の育成における重要な論拠としてのラテン語源の解釈は、語源学の領域においては初期の *OED* 編者たちに引き継がれて *OED* に収められ、教育学の領域においては子どもの善なる特質や能力を引き出すという教育思想として後代の教師達や研究者に引き継がれた。またその過程で、ペインの事例に見られるように、単語の語源を示してそこに自らの思想を投影し膨らませていくという傾向や、コールリッジ自身も意図しなかった形での解釈の変化が生じ、今日教育言説における様々な展開に至っていると考えられる。

なお、今回検討した *educere* と同様に、「育成する (*cultivate*)」の語もまた「教育」の定義に関する重要な議論としてコールリッジに意識されていたと考えられる。「耕やす」の意味を持つこの語をめぐって推測される思想的背景としては、人間の精神を野菜に例えたエドワード・ヤング(1683- 1765)による天才論の影響¹と、自然や植物との親和性を持つロマン主義の芸術の全体的傾向が考えられるが、この仮説の検証には語源の解釈と教育思想の関連のみならず、イギリスにおける新古典主義とロマン主義の天才論、想像力論の再検討が必要であるため、今後の課題としたい。

本稿は「はじめに」と1-4節を高梨が、5-7節と「おわりに」を池亀が分担して執筆した。

注

- 例えば、女子学院中学校高等学校院長・校長、風間晴子氏の発言(『朝日新聞』2012年8月25日付朝刊、16面全面広告)、サッカー日本代表元監督・岡田武史氏による講演録 <http://sportsnavi.yahoo.co.jp/sports/soccer/japan/2010/>、岡田氏の発言を引用している潮智史「社説余滴 スポーツとは相いれないもの」(『朝日新聞』2013年2月27日付)などを参照。また小川芳男編『ハンディ語源英和辞典』、有精堂出版、1961年、の記述も参照。
- 以下、ラテン語は斜体で表記する。なお、この語は2014年4月からNHK教育テレビで放映されている番組のタイトルとなっている。
- 日本経済新聞社が発行する教育情報誌のタイトルは『デュケレ』であるが、英字表記は *Ducare* となっている。
- educere* の完了分詞は *eductum* であるため。
- 森昭「人間形成原論 遺稿」『森昭著作集』第六巻、黎明書房、1977年、36頁。
- 森、前掲書、34頁。
- 海外の学術論文でも導入部分に同様の言説が見られる。例えば Amasa Philip Ndongfirepi, Elizabeth Spiwe Ndongfirepi 'Education or (e)ducation in Traditional African Societies? A philosophical Insight', *Education in Traditional Africa*, 2012, pp. 13-4 などを参照。
- OED* は、19世紀に刊行が始まった英語語彙に関する世界最大の辞典である。包括的で科学的な記述を標榜し、各見出し語にはその語源と年代順の用例が記載されている。英語語彙の用法についてなんらかの説明が必要とされる場合に参照されることが多い。名詞 *education* の語源解釈が刊行以降になされたものであれば、参照された可能性も十分に考えられる。
- 第2版では発音記号の表記法を除いて語源記述の変更はない。なお、最新の第3版は電子版のみで刊行されており、冊子形態は存在しない。
- 例えば、『オックスフォードラテン語辞典』(*The Oxford Latin Dictionary* : 以下 *OLD*) における語源記述を参照。
- OLD* では、10ある語義のうちの最後に挙げられている。
- イアンボスは、長音節と短音節(ーU)の組み合わせを基本単位する韻律である。
- 語末の *e* の長短については後続の語による。ラテン語では、同表記であっても長母音が短母音かで意味が異なる語が複数存在することもあり、*OED* での語源表記で長短の区別がつけられていることには重大な意味がある(第3版からは簡略化され、長音の一部と短音の表記がなくなっている)。
- 例えば、プラウトゥス『クルクリオ』518行では、*educere* の直説法1人称単数完了形 *eduxi* を *educavi* (*educare* の直説法1人称単数完了形) とすると音節数が規定数をこえてしまう。
- 例えば、テレンティウス『ポルミオ』943行を参照。
- ヘクサメトロスは、長音節・長音節・短音節(ーーU)の組み合わせを基本単位する韻律であり、*educare* のような長音節・短音節・長音節(クレティック: ーUー)を含む語が使用できる機会がほとんどない。
- 『アエネイス』第8巻413行とフォードイス

- による註釈 (C.J. Fordyce, *P. Vergili Maronis Aeneidos libri VII-VIII*, Bristol, 1985, p.359) を参照。
- 18 *ducere* と、これにさまざまな接頭辞を加えた複合動詞は *educere* 以外にも多数あるものの、**ducare* もそれに接頭辞を加えた複合動詞も存在は確認できない。これらを同一の動詞とするならば、母音の長短の相違や *educare* の形成についてさらに説明が必要となる。
- 19 To bring out, elicit, develop, from a condition latent, rudimentary, or merely potential existence.
ここでは、潜在している状態の対象を「引き出す」用例が収められている。それに対して1、2番目に挙げられている語義は、「引き出す」対象が顕在している状態であるが、第1版ですでに廃語とされており、15世紀から17世紀までの用例のみが挙げられている。
- 20 コールリッジ以後になされた他の論者による引用については、後の項を参照。
- 21 James C. McKusick, 'Living Words' : Samuel Taylor Coleridge and the Genesis of the *OED* *Modern Philology* 1992 (90) pp.1-45., 'Coleridge and Language Theory' Frederick Burwick (ed.), *The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge*, Oxford, 2009, pp.572-587.
- 22 その分析手法は、コールリッジが自ら造語した *desynonymization* という語で呼ばれる。また、教育以外の主題としては「詩」('poesy' と 'poetry') について取り上げ論じている例などが挙げられる。
- 23 コールリッジはもちろんラテン語にも精通しており、それらの語源となった各々の動詞が念頭にあったことは十分推測できる。
- 24 Richard Chenevix Trench, 'On the Distinction of Words', *On the Study of Words*, London, 1876, p.111
- 25 ヘルバートの母サラはコールリッジの娘であり、父の死後、夫とコールリッジ作品の収集と整理を継続的に行っていた。そのような家庭環境でヘルバートは生育している。
- 26 なお、マレーが編集に参加して以降、発刊までの経緯については、K.M. Elisabeth Murray, *Caught in the web of words : James A.H. Murray and the Oxford English dictionary* Winchester, 1977 (＝加藤知己訳『ことばへの情熱：ジェイムズ・マレーとオックスフォード英語大辞典』、三省堂、1980年) や、Simon Winchester, *The meaning of everything : the story of the Oxford English Dictionary*, 2003. (＝荻部恒徳訳『オックスフォード英語大辞典物語』研究社、2004年)などを参照。
- 27 ロマン派の教育思想をルソーの影響から考える研究としては、ピーター・カヴニー『子どものイメージ』江河徹監訳、紀伊国屋書店、1979年、Morris Eaves, *William Blake's Theory of Art*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1982, Stephen Gill, *William Wordsworth: The Prelude*, Cambridge University Press, 1991, Perry Nodleman, *The Pleasures of Children's Literature*, New York: Longman, 1992, Janet Bottoms, 'The Battle of the (Children's) Books', *Romanticism* Volume 12, Number 3, 2006など。
- 28 1808年、1813年の講演でルソーの思想に影響を受けている友人をコールリッジがからかい、ルソーを批判するエピソードが紹介されているが、1818年の手紙でコールリッジはこのエピソードは1797年の出来事であったと述べている。Samuel Taylor Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Lectures 1808-1819 on Literature*, ed. Kathleen Coburn, Princeton University Press, 1987, p.106, p.586, Coleridge, *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, vol.IV, ed. Earl Leslie Griggs, Clarendon Press : Oxford University Press, 2000, pp.879-880.
- 29 Robert Southey, *The Origin, Nature and Object of the New System of Education*, London:Printed for John Murray, 32, Fleet-Street: W.Blackwood, Edinburgh; and J. Cumming, Dublin, 1812
- 30 Charles C. Southey, *The Life of Rev. Andrew Bell*, John Murray, ed. Robert Southey, London: William Blackwood & Sons, Edinburgh.,vol. I, xi.
- 31 William Wordsworth, *The Poetical Works of William Wordsworth*, Vol. 5, ed. E de Selincourt, and Helen Darbishire, The Excursion, Oxford at the

- Clarendon Press, p.473
- 32 Alan Richardson, *Literature, Education and Romanticism, Reading as Social Practice 1780-1832*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p.95, p.104.
- 33 Alison Hickey, *Impure Conceits : Rhetoric and Ideology in Wordsworth's 'Excursion'*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997, pp.108-117.
- 34 Philip Connell, *Romanticism, Economics and the Question of 'culture'*, Oxford: Oxford University Press, 2001, pp.142-144, Laurence S. Lockridge, *The Ethics of Romanticism*, Cambridge University Press, 1989, pp.39-45, Douglas Hedley, *Coleridge, Philosophy and Religion: Aids to Reflection and the Mirror of the Spirit*, Cambridge University Press, 2000, pp.260-285
- 35 チャールズ・サウジーの序文にあるようにワーズワースはベルの評伝の編纂作業に一定の関わりを見せていたし、コールリッジがルソーの批判をしていた1797年から1830年頃までの期間は「一時的」と呼べるほど短いものではなく、また彼らの一連の教育論は児童労働のみを限定的に論じているわけではない。さらにリードも指摘するようにこの時期のロマン派詩人たちの発言はその後のイギリス国内における教育思想や教育実践に対して大きな影響力を持った点で重要である。Ian Read, 'Romantic Ideologies, Educational Practices, and Institutional Formations of English', *Journal of Educational Administration and History*, 28:1, 1996, p.27
- 36 Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, The Friend II*, ed. Barbara E. Rooke, Princeton University Press, 1969, p.288
- 37 Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Lectures 1808-1819 on Literature*, ed. Kathleen Coburn, Princeton University Press, 1987, pp.105-109, pp.581-589.
- 38 Andrew Bell, *The Madras School, or Elements of Tuition: comprising of Analysis of An Experiment in Education made at Male Asylum, Madras*, London: Printed by T. Bensley, 1807, p.19
- 39 コンネルはこうした政治経済におけるコールリッジの見解が彼の教育論に強く影響していると見ており、1808年の講演ではランカスター批判に加えてマルサスに対する「度を超した攻撃」が見られると指摘している。Connell, op.cit., p.143
- 40 Lockridge, op.cit., pp. 139-154, Hedley, op.cit., p.271
- 41 Hedley, Ibid., p.277
- 42 道徳哲学の直観主義、特にケンブリッジ・モラリストと呼ばれる人々が受けたカントの影響がコールリッジを介してのことだったことは児玉聡を参照。児玉聡、『功利と直観-英米倫理思想史入門-』、勁草書房、2010年、65-66頁。またロックリッジは功利主義の観念連合論と決別したコールリッジが人格形成においてモラルすなわち善を「引き出す」ために直観主義の思想を構築していったことを明らかにしている。Lockridge, op.cit., pp.61-63
- 43 19-20世紀の文化や思想に対するイデオロギーとしてのロマン主義の影響に着目した研究としてはマクガンを参照。Jerome J. McGann, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1983
- 44 Read, op.cit., pp.37-38
- 45 ペインの教育思想と教育実践についてはオルドリッチを参照。R. オルドリッチ、『イギリス・ヴィクトリア期の学校と社会-ジョゼフ・ペインと教育の新世界』、本多みどり訳、ふくろう出版、2013年
- 46 なお本稿では1883年出版の第二版を参照している。Joseph Payne, *Lectures on the Science and the Art of Education with other Lectures and Essays*, London: Longmans Green & Co., 1883
- 47 Payne, op.cit., p.18
- 48 Ibid., p. 216
- 49 Ibid.
- 50 C.J. Ducasse, 'What Can Philosophy Contribute to Educational Theory?' in *Selected Readings in the Philosophy of Education*, ed J.Park, Macmillan, 1958, pp.9-24, Harry Schofield, *The Philosophy of Education: An Introduction*, Routledge Library

Editions: Education, London: George Allen & Unwin LTD, 1972, pp.30-33, Amasa Philip Ndofirepi, Elizabeth Spiwe Ndofirepi, op. cit., pp. 13-28, Amasa P. Ndofirepi, 'Deciphering Traditional African Education in R.S. Peters' Education as Initiation', *Journal of Education and Learning*, Vol.8 (2), 2014, pp. 98-106.

- 51 イギリスにおけるヤングの思想的影響の様々な可能性については池亀直子、『イギリス芸術教育思想における独創性と公共性-レノルズ、ブレイクとロマン主義の子ども観』、風間書房、2014年、55-79頁を参照。

地域における現代美術考・IV

—観光資源としてのアート・デザイン—

島屋 純晴

著者は、これ迄に各地のアート・デザインを活用した町の活性化事例を調査研究、論考してきた。本論では石川県金沢市が北陸新幹線開業を見据えたうえでアート・デザインと観光の連携を強く意識した、多様な取り組みについての事例を検証すると共に、そこから見えてくる交流人口拡大の方策について言及・論考する。

併せて、金沢市の事例研究から、秋田市の今後の観光施策について、その可能性と方向性についても言及する。

キーワード：アート、デザイン、地方都市における観光戦略

The contemporary art considered in the region・IV

: Art and Design as tourism resources

SHIMAYA Yoshiharu

The author has investigated and discussed various cases of vitalization of town which utilize art and design. This paper verifies the case of variety of efforts made by Kanazawa City, Ishikawa Prefecture, with strong awareness on the collaboration of tourism and art/design in view of the Hokuriku Shinkansen opening, and it also refers to and discusses about the measures for expansion of exchange population that is brought about. In addition, in connection with the case studies of Kanazawa, it also refers to the potentiality and direction of the future tourism policy of Akita City.

Keywords: Art, design, tourism strategy in regional cities

1 観光文化都市、金沢に見られるアート・デザインを活用した観光戦略を探る

地方都市の衰退が現実味を帯びる中それぞれの地域では、この現状を打ち破るべく様々な施策が試みられている。しかしながら世界の、日本の経済状況の不安定さと、中国を始めとするアジアの各国の経済的な台頭、世界

中の政情・市場不安、東日本大震災以降の国内における不均衡とも言える様々な分野における格差社会の出現など、地方都市の未来はなかなか見通しの築けない状況が慢性化している。その様な状況下であっても、特定の地域においては、これまでの経済施策と異なる価値観を見出し、過去に見られない都市政策に

よって確実に地域振興に成果を上げる都市が出現しつつある。

著者は、これまでその専門分野である、アート、デザインを活用した都市政策、地域活性化の視点から、青森県十和田市、石川県金沢市などを対象にその活性化策を調査研究し論考を重ねてきた。そのような研究の中より石川県金沢市の都市政策、特にアート・デザインと観光を強く結びつけ、地域の経済の向上、交流人口の拡大に成果を上げる戦略について取り上げ、その分析を通じて、地方都市の活性化の可能性と、秋田市における地域振興の方向性について言及する。

2 重層的構造を持つ、金沢市の観光振興におけるアート・デザインの活用策

金沢市は北陸地域にあっては、所謂、大規模製造業の数において決して活発な状況にはなく、富山県、新潟県等と比べると、観光産業に代表されるサービス産業の経済が中心を為すともいえる。そうした状況下、長く開業が待たれた、北陸新幹線の長野～金沢間の開通を機に、これまで以上に文化観光都市としての発展に非常に大きな期待と活性化の機運が高まっている。この観光文化都市と言われる都市の施策の実情と、その成果の有り様を研究、検証する。

2.1 JR 金沢駅に見る、観光のためのアート・デザイン活用事例

多くの観光客は鉄道にかぎらず空路を利用した場合でも、小松空港より直行するリムジンバスが JR 金沢駅を起点とすることから金沢駅を始まりとして金沢市の観光に望む。

ここにすでにアート・デザインを最大限活用する戦略が組み込まれている。空路利用のケースでは金沢駅西口、JR 利用の場合中央部が最初の導入部となるが、そこから観光を目的に金沢市中心部に向かうために、駅東口にアクセスすることとなる。

そこにはアメリカの大手旅行雑誌「トラベル・レジャー」のウェブ版において日本で唯一「世界で最も美しい駅14選」に選出される

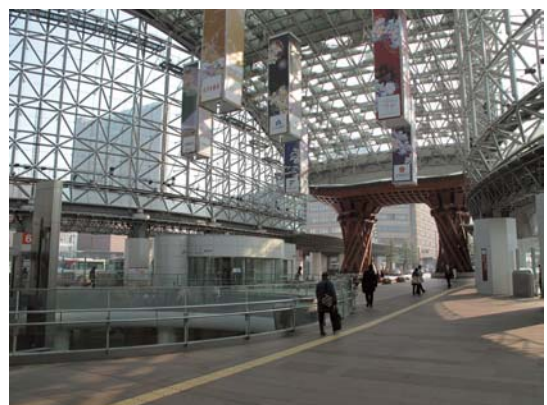
など、世界各地のメディア等で選出される世界の美しい駅に必ず登場する金沢駅の表玄関が、多くの観光客の意表をつくかたちで現れる。

この地で盛んな能楽で使われる鼓をモチーフにした大きな「鼓門」と、雨天の多い北陸地方で必需品とも言える雨傘をイメージしたガラスの「もてなしドーム」から構成されており、その姿形、スケールはここから始まる金沢観光の始まりを大きく期待させるに十分すぎるほどの力を見せつける。



金沢駅鼓門・執筆者撮影

これらは、完成当時地元住民からは金沢には不釣り合い、そぐわない等多くの反対意見が聞かれたが、北陸新幹線開業直前の現時点ではそのデザイン性を含め、景観構成の戦略から、観光産業の隆盛に大きな役割を担い、金沢のイメージ戦略に大きな役割を果たしていることは明白である。



「もてなしドーム」内観・執筆者撮影



車椅子等の方のタクシー乗り場・執筆者撮影



降雨時も傘の必要がないバス乗り場・執筆者撮影

2.2 金沢駅を起点とする、観光のための2次アクセス

金沢駅を起点とした市内観光ルートについては、そのスケールから見ると十分に徒歩圏内とも言える。しかしながら観光についての市内アクセスについては非常に優れたプランと実践が見て取れる。

かつては地下鉄やモノレールの導入が検討された時期も在ったようだが、現在は多様な路線バスの整備とタクシー利用に関して、非常に細かな配慮を伴う利便性の向上が図られている。これらの起点となる金沢駅にあるバス・タクシーターミナルは、先に述べた雨傘をイメージしたガラスの「もてなしドーム」のもとにある。雨天や降雪の季節においても傘を必要とすることなく、各種路線バス、タクシーに乗車することが可能な設計がなされ、快適な状況を提供する。また、何よりも驚かされるのが、非常に多種・多様に準備されて

いる各種路線バスについてである。運行日時やルートによって、主な観光ルートを結ぶバスは以下の様な路線が準備され、多様な観光客のニーズに手厚く対応している。

- 1) 城下まち金沢周遊バス（北陸鉄道）
- 2) 金沢ふらっとバス（北陸鉄道）
- 3) 兼六園シャトル（北陸鉄道）
- 4) 金沢ライトアップバス『夜の金澤光の散歩道』（北陸鉄道）
- 5) 金沢ショッピングライナー『まちバス』（JR 西日本）

これらの路線バスは主に観光客を対象としており、金沢駅、兼六園、金沢城址公園、尾山神社、近江町市場、金沢21世紀美術館、しいのき迎賓館を含む広坂公園、東の茶屋街等をとっても利便性高く繋ぐ役割を果たしている。更に、通常の路線バスの整備も行き届き、各主要なバス停留所では運行状況等、待ち時間の予測も可能となっている。

加えてこれら路線バスの運行に際し、ソフト面、特にバス運転手の方々の観光に対するホスピタリティーが素晴らしい効果を生み出している。

時に所謂、金沢弁と言われる、嫌味のない方言を交えながら、非常に丁寧でわかりやすい対応を交え、質の高いサービスと乗客にとって居心地の良い時間を提供している点も見逃せない。車内放送も必要な多国語を提供しており、まさに観光の視点から抜かりのないサービスが日常的に提供される。



主要な観光施設となりつつある尾山神社・執筆者撮影



多くの観光客で賑わう近江町市場・執筆者撮影

市内を走るタクシーについても非常にサービス精神が旺盛でまさに観光地に相応しいサービスを提供している。これは著者の印象に基づく記述となるが、かつて長く金沢に居住した経験から考慮すると隔世の感覚を持たざるをえない。ここ数年に渡り何度も調査研究のため訪れ幾度となく様々なタクシーを利用した経験から判断すると、的確に最短の距離、時間を考慮し、乗客に対応する会話についても非常に満足度の高いサービスを提供してくれる。



城下まち金沢周遊バス
www.kanazawa-kankoukyoukai.or.jp



金沢ふらっとバス・執筆者撮影

2.3 多様な側面を見せる金沢市の文化観光政策のための組織『公益財団法人・金沢芸術創造財団』と『公益財団法人・金沢文化振興財団』

2.3.1 公益財団法人金沢芸術創造財団

金沢21世紀美術館は【美術館が街を変える】との理念を掲げる現代美術館である。所謂文化行政の視点とともに、観光行政・都市経済効果の観点から地域活性化の成功例としその大きな役割を果たす。通常、地方公立美術館では設置自治体の教育委員会等が主管し所謂教育行政の一部門と捉える傾向がほとんどである。しかしここでは【学芸課】と【交流課】が設置され、設置者である金沢市が美術館の顔というべき展示企画を担当する学芸課を非常に重視し、対外的に誇れる観光政策としても十分に機能するような展観の実施に力を入れる。同様に歴代の館長職に国内のみならず世界的に見ても優れた企画運営に長けた能力を持つ人材を配し、現代美術館としての質の確保と向上に寄与する体制実現させている。

学芸課と同様に、交流課では市民参画の重視、将来を担う子どもに焦点を当て、現代美術を通じた教育を重視している点が見られる。この交流課は教育・子供向けプログラム等、それぞれの専門スタッフが市民とこども・アート・デザイン・音楽や映像・舞台等を通じた教育・普及活動を実践している。



休館日にも賑わう21世紀美術館・執筆者撮影



金沢21世紀美術館・写真提供・金沢市

金沢21世紀美術館では、2004年10月の開館以来2014年開館10年目にして1,400万人を超える入館者が数えられた。年間平均140万人近い人がコンスタントに足を運んでいる。人口47万人の金沢市においては驚異的な数字でありその経済効果、都市ブランド構築、地域活性化の好影響は計り知れない。今春の北陸新幹線開業後は、さらに訪れる人が増えるであろうことは容易に推測出来る。

金沢芸術創造財団ではその他に金沢歌劇座・金沢市文化ホール・金沢市アートホール・金沢市民芸術村・金沢卯辰山工芸工房・金沢湯涌創作の森・金沢能楽美術館を運営し、金沢美術工芸大学とともに新たな文化芸術の創出と、その成果の活用、文化芸術都市の推進に大きく寄与する。

2.3.2 公益財団法人金沢文化振興財団

金沢文化振興財団は所謂、観光文化施設の寺島蔵人邸・中村記念美術館・金沢くらしの

博物館安金箔工芸館・金沢ふるさと偉人館・泉鏡花記念館・金沢湯涌夢二館・金沢蓄音機館前田土佐守記念館・室生犀星記念館・徳田秋聲記念館・老舗記念館・金沢文芸館・金沢湯涌江戸村・鈴木大拙館の各施設の運営に当たる。これらの施設は、かつて金沢が生み出し、文化都市の礎とも言える文化人や、地域が生み出した文化芸術を観光資源と捉え、その魅力を多く来訪者、観光客に伝え、金沢というブランドを巧みに活用する施策が見られる。

財団は金市役所内に設置され、その名の通り公益財団であるが、その経営方針、手法は民間企業と公営のメリットを非常に効果的に組み合わせ、他都市にはない成功事例をとって市街地の効果的な活性化を創出している。

2.3.3 金沢市民芸術村、金沢職人大学校

公益財団法人・金沢芸術創造財団が管理運営する金沢市民芸術村は、主に金沢市民を中心に地域の文化芸術に関心を寄せ、そうした市民活動に関わる多くの方のために開設運営される。何よりも驚異的なのは公設の施設でありながら、24時間体制で利活用が可能である点である。趣味レベルの活動から、プロ活動の予備軍までを網羅し、多様な文化芸術活動のサポート体制を形作る。演劇、音楽活動、写真、絵画、彫刻、工芸作品の制作、展示など非常に多様な分野について活動が可能な施設は非常に魅力に富んでいる。かつてより長い歴史を刻む金沢美術工芸大学、そして地域文化・芸術工芸の保存育成を目的とする卯辰山工芸工房、そこにこの市民芸術村が加わり、あらゆる階層の文化芸術活動の実践を可能にしている。更に驚くべきは、芸術村内に設置される、職人大学校が挙げられる。

この金沢職人大学校は、プロの職人としてすでに仕事を持つ若手職人を対象に、文化芸術都市金沢の各文化施設、観光施設、伝統的建造物と景観を未来にわたり維持、補修するための優れた職人の養成施設である。



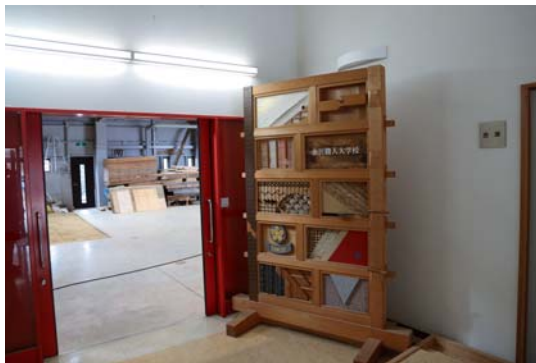
金沢市民芸術村・執筆者撮影



金沢市民芸術村アトリエ、展示棟・執筆者撮



金沢市民芸術村職人大学校・執筆者撮影



金沢市民芸術村職人大学校・執筆者撮影

金沢美術工芸大学、卯辰山工芸工房等の教

育施設では賄うことの出来ない分野の高度な職人の養成を実践し、後継者の育成を行う。従って、その教育研修は通常の仕事を終えた夜間に行われ、左官、瓦職人、生け垣・庭石等を含む造園、神社仏閣を含む大工など伝統文化都市の担い手の育成の現場であり、結果として金沢の末永い文化政策の一翼を担う人材の育成でもある。これらの研修、教育を無償で享受出来る体制についても金沢の文化芸術都市としての都市運営の確実な方向性、施策の確かさを垣間見ることができる。

2章は著者の過去の論考より抜粋、添削、加筆を行い本論の趣旨にふさわしい内容に体裁を整えたものである。

3 金沢市の観光振興におけるアート・デザインの活用策と重層的構造の再確認

これまで、複数年次に亘る調査研究の結果から金沢市の観光政策に係る重層的構造が改めて確認することが出来る。特定の建築、施設設備の整備、伝統的文化施設と、現代の文化芸術の活用、さらには通常は観光施設として捉えられる分野に対する文化政策の導入、通常は公共の自治体に取り組むことがないと思われる交通機関等、ありとあらゆる所に文化政策の考え方が取り入れられ、まさに文化観光都市として、アート・デザインを非常に有効に活用した重層的とも言える観光文化施策が実現されている。こうした事例は国内地方自治体においては極めて稀なケースであり、容易に取り入れることは非常に困難であると思われる。しかしながら現実には大きな成果を上げ、都市の経済の活性化に寄与する姿を見ると、多くの点を参考としながら、例えばこうした施策の秋田モデルを計画し、さらに独自の姿に発展継承することは十分に可能であり、是非とも参考事例として更に研究調査を継続する必要性が大きいものである。

4 秋田市の現状と今後の都市空洞化の課題解決策としての方向性

現在、秋田市中心市街地は所謂箱物の整備が終了し、市街地活性化の方向性と結果が求められる段階であるが、その実質的な運用施策について十分な検討がなされないまま、ハード整備のみが実施され、十分かつ、本来求められるべき活性化については十分な成果があがっているとは言えない。

開発された地区が想定する顧客層、各施設が見込むターゲット層、どのような地域からのどの位の集客を見込むのか等々……。具体的な商業活動の方向性と経済の活性化についても、実際の人の動向を踏まえ一層の検討を行うことも必要であろう。

こうした点は、これまで調査・研究を実施してきた青森県十和田市のアート十和田、本論で調査研究を行った石川県金沢市の施策等を参考にしながら本県独自の方向性を見出すことも必要である。

今後、行政、民間経済関連事業者、そこに国際教養大学、秋田県立大学、本学等高等教育機関の研究者の研究成果を加え、真に求められる、市街地の活性化の研究と実現を模索、実行すべき時でもある。

例えば、現在構想が進む美術大学の設置地区、新屋地区の開発においてもガラス工房等の設置計画に留まらず、新たな施設設備を如何に運用し、どのような人の流れを創り、そこに関わる人材の実際の経済活動のあり方、経済の方向性についても言及しながら、地域の活性化の方向性を探るべきであろう。

これまで各地の調査研究事例、成功事例ばかりではなく、明らかに失敗事例とも言える地域の調査研究結果を踏まえれば、新屋地区等の構想については明確な方向性を指し示し、より具体的なプランを提言することは十分に現実的である。

5 新屋地区新政跡地の開発計画提言

新屋地区はかつてより、多くの酒造蔵元、味噌醤油等の醸造元が存在していた。しかしながら現在においてはわずか数社が製造営業を継続するにとどまる。こうした現状を改め

て捉え直し、醸造、酒造を新たな文化価値として捉え直し、秋田県内の醸造、発酵文化の発信拠点として整備するなどの施策を一案として提言する。全国的に見ても秋田県の醸造・発酵食品が持つ開発能力、製造技術、商品化の力は非常に魅力的であり、十分に国内市場の中で存在感を示し得る分野である。しかし、現状、秋田のブランドとして醸造・発酵食品を発信し、経済活動につなげる試みは各個店に委ねられており、地域の経済活動としては脆弱な状況である。元来、秋田地域に大きな活力を生み出していた醸造・発酵に関する記念館、県内の当該食品を一同に紹介、販売する施設、実際に食し体験することが出来るレストラン等、県内全体を視野に入れ、全国に発信するための施設は秋田県内でも存在しない。もちろん詳細なプラン、施策は専門家による十分な検討検証が必要となるが、可能性として非常に大きな期待が持てるものである。

更に、由利本荘地区、仙北地区等との連携を深め、秋田独自の食材の開発・生産等を取り込み、秋田県広域の食文化の発信基地として捉えれば、大きな可能性が広がる。

あくまでも、これまでの調査研究の成果に基づく計画の一例にすぎないが、ハードの整備計画とともに、実際の現場の経済活動のあり方、関わる人材等の経済活動と現実的な日常の中にある様々な諸問題を洗い出し、地域の持つ問題を、アートとデザインの力によって、活性化、全く新しい文化・芸術を活用した交流人口の拡大、観光施策を構築することが求められる時代で有り、現実的な方策として、本研究等の県内高等教育機関の研究成果を活用することも重要であろう。

ソシエテ・アノニムにおける「近代美術館」

—1920年代アメリカでの同時代美術の普及をめぐる—

慶野 結香

ソシエテ・アノニムは、キャサリン・ドライヤー、マルセル・デュシャンらのアーティストを中心として、1920年にアメリカ合衆国で結成された。1929年に開館するニューヨーク近代美術館に先駆け、「近代美術館」の名を冠し、主に国内へ欧米諸国の前衛芸術を普及するため展覧会等の活動を展開した。本稿では、1920年代の同団体が自らの「美術館」と呼ぶべき私設ギャラリーを閉鎖してからも「近代美術館」を一貫して名乗り続けたことに着目し、彼らが用いた「近代美術館」という概念について考察する。19世紀後半にアメリカにおいてミュージアムが誕生した時より、この国では「美術館」という場所の確保とその教育的役割が重視されてきた。しかしソシエテ・アノニムは、当初は私設ギャラリーという場所を「美術館」と見なしていたが、次第に普及活動を展開する主体を包括する概念として「近代美術館」を用いたことが明らかになった。

キーワード：アメリカ合衆国，近代美術館，ソシエテ・アノニム

'Museum of Modern Art' of the Société Anonyme : Focusing on the Popularization of Contemporary Art in the U.S. during the 1920s

KEINO Yuka

The Société Anonyme was founded in the United States in 1920, spearheaded by artists such as Katherine Dreier and Marcel Duchamp. Calling itself a 'museum of modern art' -ahead of the Museum of Modern Art, New York, which opened in 1929- the group held exhibitions to popularize avant-garde art primarily throughout European and US countries. This paper focused on how the organization continued to call itself a 'museum of modern art' even after closing its own private gallery -in other words, what would be generally called its museum- in the 1920s, as well as examine the Société Anonyme's concept of a 'modern art museum.' Ever since museums were founded in America in the latter half of the 19th century, it has been their security of the place called the museum and educational value that has been emphasized domestically. However, while the Société Anonyme initially took the term 'museum' to refer to the physical places known as private galleries, it gradually became clear that the Société came to use the term 'modern art museum' to refer to the general idea of artistic outreach that was at the heart of the organization.

Keywords: the United States, Museum of Modern Art, the Société Anonyme

1 はじめに

ソシエテ・アノニム (the Société Anonyme) は、1920年に画家であり同時代美術のコレクターでもあった、キャサリン・ドライヤー (Katherine S. Dreier, 1877-1952) を中心に組織され、アメリカ合衆国において最初期に同時代の前衛美術を専門的に展覧する場を作った団体の一つである¹。主要メンバーには、フランス出身で、当時アメリカへ亡命中であったアーティストのマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968)、ユダヤ系アメリカ人のマン・レイ (Man Ray = Emmanuel Rudzitsy, 1890-1976) などがおり、ロシア出身の芸術家、ワシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky, 1866-1944) を副代表にするなど²、組織の国際性を強調しつつ、ヨーロッパから大西洋を横断 (transatlantic) してきた前衛美術のアメリカでの普及と、国内における独自のモダン・アートの発展に貢献した。

この団体は、1950年に解散を迎えるまでの約30年間存在したが、主な活動は1920年代に集約されている。そして、この組織の1920年代の活動形態は、次の三つに大別することができる。第一に私設ギャラリーにおける活動。1920年1月、ニューヨークのイーストサイド47丁目19番地に展覧会場を設け、本部を隣接するニュージャージー州に置いたソシエテ・アノニムは、この「作品を展示するが売らないギャラリー³」において、展覧会場を閉鎖する1924年まで、計20回に及ぶ独自の企画展示を行った。また第二に、1921年頃から私設ギャラリーでの活動と並行し、東海岸を中心とした外部の美術館や教育機関を会場に行われた展覧会の企画や、作品貸与があげられる。そして第三に、1926年にブルックリン・ミュージアムで行われた『国際モダン・アート展 (International Exhibition of Modern Art)』という、23ヶ国の作家、307点もの作品を集めた、この団体最大規模の展覧会に代表される、外部の美術館での企画展示の開催があげられる。

ソシエテ・アノニムを特徴づけているのは、上記した三つの活動形態において、終始一貫し「近代美術館 (Museum of Modern Art)⁴」という冠をその名称に付していることである。

確かに、第一にあげた私設ギャラリーでの活動においては、「美術館」と呼びうるスペースが存在していたものの、第二にあげた諸機関における展覧会の開催は、巡回展示、もしくはは外部の展覧会への作品貸与などでの協力活動だと考えられる。第三にあげた外部の施設における大規模な国際展の開催に関しては、ブルックリン・ミュージアムという「美術館」は存在するものの、ソシエテ・アノニム自体の「美術館」に相当する場所は存在しない。

本稿では、ソシエテ・アノニムが自らの「美術館」と呼ぶべき場所を失ってからまなお、「近代美術館」という枠組みを保持して組織の運営を継続した点に着目し、彼らの「近代美術館」の概念を捉えることを目指す。

これまでも、ソシエテ・アノニムの1920年代の活動に関する研究は進められてきた。ソシエテ・アノニムは「アメリカにおける同時代美術のための最初の実験的美術館 (experimental museum)⁵」として、取り扱っていた作品の多様性と東欧地域を含む広範囲のヨーロッパ前衛芸術をアメリカへ紹介した功績が評価されている。しかし管見の限りでは、ソシエテ・アノニムがなぜ「近代美術館」と冠し活動を行ったのか論じたものは見あたらない。

そこで本稿では、「美術館」という一般的に場所を指すと考えられている対象をめぐって、自らのギャラリーを閉鎖した後のソシエテ・アノニムの「近代美術館」が指し示すものを明らかにすべく論を進めたい。次章ではソシエテ・アノニム以前のアメリカ合衆国での美術館の状況を確認するために、同国におけるミュージアムの特性を歴史的に確認する。続く3章では、先述したソシエテ・アノニム三つの活動形態を分析することで、同団体の活動形態の変遷に沿いながら、「近代美術館」

の枠組みを明らかにする。以上を通じて、ソシエテ・アノニムにおける「近代美術館」の概念について考察を進めていきたい。

2 アメリカにおける「美術館」の特性

「近代美術館」は文字通りモダン・アートを専門的に扱うミュージアムのことを指すが、19世紀末から20世紀前半にかけ、芸術の諸分野において「モダニズム」と呼ばれる、既存の価値観を否定し新傾向の内容、形式、手法の刷新を行う運動が生まれたように、それらの作品を専門的に扱う美術館の誕生は、一般的には1929年に開館したニューヨーク近代美術館（MoMA）であるとされている。

しかしソシエテ・アノニムは、MoMAに先駆けること約10年、1920年に「近代美術館」を冠してモダン・アートの普及活動を開始したため、アメリカ合衆国において最初期に「近代美術館」を名乗ったことになる⁶。美術館という制度としては、アメリカでは19世紀後半からはじまる美術館設立運動にソシエテ・アノニムは影響を受けていると考えられるのではないかな。そこで本章では、ソシエテ・アノニム誕生時のミュージアムというものについて把握するために、アメリカにおける「美術館」の特性を歴史的に確認したい。

1776年にイギリスの植民地から独立を宣言したアメリカ合衆国は、19世紀後半、南北戦争（1861-1865）後に「ギルデッド・エイジ（Gilded Age = 鍍金時代）」と呼ばれる時代を迎える。この時代は、おおよそ1850年代から1900年までの約50年間のことを指すが、資本主義の急速な成長の下、グラント政権に代表される政治的腐敗のなかで、国家の庇護を受けた資本家たちは更なる富を蓄えた。

この「ギルデッド・エイジ」を迎えたアメリカは、資本家たちの富の蓄積を基盤として、文化的、芸術的なものに目覚めたとされる。その端的な例として、1870年代におけるアーティストや上流階級の人々を中心とする社交、親睦を主な目的とした「クラブ」の形成があ

げられる。クラブとは、元来共通の趣味や興味を持つ仲間が定期的に集まる組織のことであり、17世紀後半から18世紀のヨーロッパで誕生した形態であった。

1871年、アメリカにおける最初の美術クラブである「サルマガンディ・クラブ（Salmagundi Club）」がニューヨークのグリニッジ・ビレッジに開設された。このクラブは、「ニューヨーク・スケッチ教室（New York Sketch Club）」を母体とした、画家や彫刻家を中心とした集まりであったと同時に、会員のモノクロ・イラストを展示する『ブラック・アンド・ホワイト展（Black and White Exhibition of the Salmagundi Sketch Club）』という展覧会を1879年から10年間行ったことで知られている。この展覧会は、国立デザイン学校（the National Academy of Design）が会場として使われ、出品作品を記録したカタログも発行された大規模な試みであった。しかしこの時代におけるアーティストとは、独自の作品を生み出すことよりも、アメリカの上流社会に対してヨーロッパの趣味を紹介する役割を担っているに過ぎなかったとされている。

「クラブ」を母体として展覧会が催され、上流階級を中心にヨーロッパ美術の紹介をするという役割をアーティストが担う一方で、南北戦争終了後に、美術を一般市民へ見せる場をつくる動きが見られるようになった。アメリカで「三大美術館」と呼ばれている、1870年開館のニューヨーク州のメトロポリタン美術館（The Metropolitan Museum of Art）、1870年に設立され1876年に開館したマサチューセッツ州のボストン美術館（Museum of Fine Arts, Boston）、1879年に開館したイリノイ州のシカゴ美術館（The Art Institute of Chicago）の設立運動がこれにあたる。

現在、世界最大規模の美術館の一つとなっているメトロポリタン美術館の場合、その計画は1866年のパリではじまった。アメリカ独立記念日を祝うためにパリのアメリカ人たち

が集った席で、外交官のジョン・ジョイがアメリカに国際的な規模の美術館が存在しないことを嘆き、美術館の設立の必要性を訴えたことが契機となったといわれている。パリに住まい、当時のフランスをはじめとするヨーロッパ芸術の先進性を実感していたアメリカ人たちによって、美術館の設立計画が進められたことは特徴的である。

メトロポリタン美術館は、当初より一般市民への公開を目指し、美術館の建物やコレクションが全くない状態で計画がはじめられ、民間人の資金や寄付によって、まず美術館の建物がつくられた。それから展示される作品の収集がなされ、4年後の1870年に創立、1872年に開館したのだった。

ヨーロッパの美術館が、ルーヴルをはじめとして18世紀末の革命が生み出したものであり、19世紀には国家の帝国主義の道具化していたのとは異なり、アメリカの美術館はメトロポリタン美術館の設立からも分かるように、政治家ではなく民間人が創立、管理し、基金を提供した。市民が美術館を担った背景には、南北戦争後の資力の蓄積ばかりでなく、美術館に関わることで、教養があり公共の利益を優先している姿勢を示したいという欲望があったかもしれないが、アメリカの美術館は草創期から一貫して美術館の「教育的役割」を重視していたことは特筆に値するだろう。それは美術品を通して、アーティストたちが新たな作品を生み出すという美術教育に関することよりも、一般市民の美的感性を高めるために、彼らの多くが世界の美術作品を目にする機会を設け、美的意識を呼び起こすことで国民的趣向や道德規範の向上を目指すものであった⁷。

また、アメリカの美術館はヨーロッパの美術館の理念を綿密に模倣した。それは、コレクションや展示にも表れており、イギリスをはじめとするヨーロッパから文化財をすさまじい勢いで輸入したのだった。展示室の中央

にエジプト美術、古代ギリシャ・ローマ美術、家具や銀製品、16-18世紀の巨匠の作品や19世紀の絵画を展示し、さらに後には印象派やアジア美術も加えられた。

また、絵画の展示方法は、メトロポリタン美術館開館時を例にとると、フランス・パリの美術アカデミーが1725年から1890年まで行った「サロン (Salon)」における、絵画の大きさを基準として、壁を覆い尽くすように多段掛けした展示形式の影響が見られる。一方で、20世紀に入ると現在でも北米美術館の特徴となっている「時代別展示室 (period rooms)」の展示手法が登場する。しかしこれも、ベルリン美術館、カイザー・フリードリヒ美術館 (現ボーデ美術館) などを手がけたヴィルヘルム・ボーデ (Wilhelm von Bode, 1845-1929) の総合的展示方法を学んだキュレーターが、帰国して師の理念を実現したものであり、アメリカの展示はヨーロッパの影響下にあったと言わざるを得ない。

つまり、ソシエテ・アノニムが「近代美術館」を設立する以前のアメリカでは、「美術館」とは作品があるから作られるのではなく、国民の美的啓蒙という教育的目的によって、建物や場所から用意されるものであった。また、収蔵品や展示のレベルにおいては、ヨーロッパを模倣することで、アメリカにおける美術館は形成されていったのだ。

3 ソシエテ・アノニムの活動形態

次にソシエテ・アノニムの「近代美術館」の概念を探るべく、1920年代の同団体の活動を、ほぼ時系列に沿って三つの場合分けに基づき考察していく。

3.1 私設ギャラリーでの活動

ソシエテ・アノニムは、1920年からはじまる私設ギャラリー [図版 1] での活動に際して、以下の様な理念を掲げており、言説レベルで、自身の「近代美術館」を次のように定義している。

目的

「ソシエテ・アノニム：1920年モダン・アートの美術館」の目的は、教育的 (educational) なものである。その美術 (Art) の進歩に対してアメリカにおける研究を促進するこの国際的組織は、基本理念 (Fundamental Principles) を土台とし、今日の美術における美 (beauty) の新しい表現が持つ精神力と生命力の保存に助力する。

標語

『伝統とは美しいものである—しかし、伝統を創造することは一後を追うことではない。』フランツ・マルクの書簡⁸

以上の引用から理解されるのは、19世紀後半から設立されたアメリカの美術館の特徴である「教育的」であることをモダン・アートを専門に扱うソシエテ・アノニムでも適用しようとしたことである。また、モダン・アートの国際性と美的な価値を認め、それらの作品を「美術館」という枠組みを用いることでコレクションし、モダン・アートの伝統を創出しようとしたことがうかがえる。

ソシエテ・アノニムの「美術館」であった私設ギャラリーは、当初ニューヨークの東47丁目19番地のアパートに開かれた。約6.6×4.6メートルの大きな展示室（東）と、約4.4×4.7メートルの小さな展示室（西）の二室が合わさり、どちらの部屋も高さは2.7メートルほどであった。大小の部屋合わせて展示が行われ、小さい展示室の横には、最新のモダン・アートの情報が集められた図書室が併設された。[図版2]

ソシエテ・アノニムが図書室を設置した理由として、当時最新のモダン・アートに関する情報が、雑誌をはじめとする紙の媒体によって多く流通していたことがあげられる。

アメリカでも、サルマガンディ・クラブが

開催した『ブラック・アンド・ホワイト展』で、19世紀すでに展覧会の出品作品のリストや一部作品の複写を掲載した「展覧会カタログ」が発行されていたことは先章で述べた通りだが、20世紀に入ると雑誌というメディアによって、アーティスト自身の手で芸術運動の理念の発信が盛んに行われるようになる。実際、デュシャンやマン・レイも1917年に『ブラインド・マン』、1921年に『ニューヨーク・ダダ』という雑誌を発行することで、自らの活動を発信しようとしたのだった。

この雑誌メディアによる芸術運動の伝達は、アメリカだけでなくヨーロッパにおいても見られ、1920年頃まででソシエテ・アノニムに関係のある動向をまとめると、1910年から1931年まで発行された作曲家で画廊経営者へアヴァルト・ヴァルデンによる文芸誌『デア・シュトゥルム (Der Sturm)』、1912年と1914年にミュンヘンで「青騎士」のグループであるカンディンスキーやフランツ・マルクによって発行された『青騎士 (Der Blaue Reiter)』、1917年から1924年まで通巻19号を数えるピカビアによるダダ雑誌『391』、画家、編集者であったテオ・ファン・ドースブルクがライデンで1917年から1928年まで発行し、現代建築と構成主義を中心とした『デ・ステイル (De Stijl)』、1923年から発行が行われるクルト・シュヴィッターズによる『メルツ (Merz)』などがあげられる。これらの雑誌を入手することで、各国や芸術運動の最新情報を把握することができたことから、ソシエテ・アノニムは紙メディアの重要性を感じ、図書室を併設したものと思われる。

以上のように、ソシエテ・アノニムは展示室と図書室といった複合施設を「モダン・アートの美術館」として25セントの入場料を払えば誰でも最新の前衛美術を見ることができる場所＝美術館として設立したと言えるだろう。また、主体的に作品を収集し、雑誌メディアなども用いて「想像の共同体」を形成しようとしたことを鑑みると、この「美術館」の機

能には、作品を収集、保存し、展覧会を軸に普及し、研究を促進するという、今日におけるミュージアムの役割がほぼ全て盛り込まれていたと言える。

3. 2 外部の諸機関における巡回展示

1921年頃からソシエテ・アノニムは外部の機関に進出し、展覧会を多数開催している。1924年に私設ギャラリーが閉鎖されるまで、外部の施設での活動はこのギャラリーと並行して進められた。ここでは主に、私設ギャラリーとの並存期間である、1921年から1924年の約五年間に行われた活動に着目する。

ソシエテ・アノニムが外部の機関において関わった展示には、次の二種類がある。一つには、展覧会の企画などの準備段階からドライヤーを中心とするソシエテ・アノニムの会員が関わったもの。つまり、展覧会の外部委託の発注をソシエテ・アノニムが受けた形態である。二つ目は、ソシエテ・アノニムおよびドライヤーが所有する作品を外部の美術館などで行われる展覧会に貸し出したものである。

ソシエテ・アノニムが外部の機関で展覧会を開催することになった直接的な理由としては、1921年にドライヤーの資金が底をついたことが指摘できる。

1920年にソシエテ・アノニムの私設ギャラリーで続けざまに行われていた展覧会は、ほぼ全てドライヤー自身が購入した作品をソシエテ・アノニムのコレクションとして展示していたものだった。そのため、彼女の資金難を受けて、ソシエテ・アノニムは私設ギャラリーでの継続的な活動が困難になった。そこで、1921年から外部の教育機関やクラブ、既存の美術館やギャラリーへコレクションを運び展覧会を行うようになる。そこには、ソシエテ・アノニムの私設ギャラリーよりも大きな展示会場を使用できるという利点があった。[図版3]

ソシエテ・アノニムが外部で初めて展覧会を開催したのは、1921年の1月15日および29日に行われたマンハッタン女子職業学校 (Manhattan Trade School for Girls) においてであった。同年2月24日にミス・ウィアー・デザイン学校 (Miss Weir's School of Design)、その後も1920年代に限れば1923年の4月4日から5月12日にかけてのニューヨーク州ダッチェス郡ポキプシーに所在するヴァッサー大学 (1923年当時は女子大学)、1925年には11月20日にワシントン D.C. のマウント・ヴァーノン神学校で展覧会を開催している。

ヴァッサー大学での39日間に及ぶ展覧会の他は、いずれも一日限りの展示であったが、マンハッタン女子職業学校では1月15日に15作品、同月29日には20作品の展示、ウィアー・デザイン学校では16作品、ヴァッサー大学での24作品、マウント・ヴァーノンでも12作品と、当時ソシエテ・アノニムの私設ギャラリーでの展覧会と同程度の作品数の展示を行っていたことが分かる。また、マンハッタン女子職業学校とマウント・ヴァーノンでは、講演会もセットで行っており、キャサリン・ドライヤーがマルセル・デュシャンとジョセフ・ステラを助手として引き連れた「3つの講演 (Three Lectures)」やドライヤーの単独講演が行われたことが分かる。

特に興味深いのは、教育機関と言えど美術学校に限らず、女子職業学校や女子のみのリベラル・アーツ・カレッジで展覧会と講演会を行ったということだろう。ここから、ソシエテ・アノニムの目指す「教育的」であることという組織の目的が、作り手だけでなく美術を見る側に対する教育へ比重をおいていたことは明白である。

また、同様の形態における展覧会は、学校をはじめとする教育機関だけではなく、上流階級への教養講座の形をとって、当時存在した「クラブ」においても行われた。

1921年の1月18日には、マンハッタンの子職業学校の二回に及ぶ展覧会の間を縫うよ

うにコロニー・クラブ (Colony Club) において、30点もの絵画を取り扱った展覧会と講演会、同年2月17日にはシビック・クラブ (Civic Club) における20点もの絵画による展覧会と講演会、続いて2月21日から3月5日までヘテロドクシー・クラブ (Heterodoxy Club) における20点もの絵画による展覧会と講演会が行われた。また1922年には、4月24日から5月8日にかけてマックダウエル・クラブ (McDowell Club) において31点もの作品を集めた展覧会が行われた。(この展覧会は、直前に行われ本章で詳細に分析するウースター美術館における展覧会とほぼ同様であったことが推測される。)

また、1923年には5月20日にユダヤ・コミュニティ・センター (Jewish Community Center) の文学フォーラム (Literary Forum) において12点の絵画による展覧会と講演会を開いた。(個展ばかりを開催していた時期だったため、直前の展覧会に出品した作品を用いるよりは、数年前に展示を行ったものを取り上げたものと思われる。) 以上の活動から見ると、当時の上流階級における教養のありかとして、絵画をはじめとする「モダン・アート」が重要視されていたことは想像に難くない。また、ソシエテ・アノニムの「クラブ」における活動は、ドライヤーと社交界のつながりによるものであり、ソシエテ・アノニムの初期の会員で、委員会などを担っていた人々の人脈を利用したものであったことが予想される。

自らの私設ギャラリーのみの活動が困難になったというネガティブな理由から始まった外部の機関における展覧会活動ではあったものの、1921年から1924年にかけては私設ギャラリーでの活動と並行するかたちで、ソシエテ・アノニムの「教育的」であることという目標は実現されていた。加えて、一般的な鑑賞者が足を運びにくかった私設ギャラリーでの活動から外に出ることで、この団体の知名度は上昇したと考えられる。また、既存の美術館において展覧会の企画を行うことにより、

小規模な私設ギャラリーでは実現できなかった数十点規模の展覧会の開催が可能になったことは注目に値する。特にこの活動形態では、運搬のしやすい絵画という媒体が選ばれていたことも特筆すべき点である。

外部の機関と関わることによって、ソシエテ・アノニムは自らの私設ギャラリーという場所＝「近代美術館」だけでなく、ソシエテ・アノニムという主体を明確にして展覧会の企画を行い、自らの同時代美術の教育的普及という目的を果たすようになったといえよう。

3.3 『国際モダン・アート』展

1924年にソシエテ・アノニムは私設ギャラリーを閉鎖することになり、自らの展示会場を失った。しかしながらこの団体は、「美術館」と呼ぶべき場所を失っても「近代美術館」という肩書きをはずすことなく、既存の美術館やギャラリー、教育機関など外部の施設での展覧会活動を継続し、1926年にこの団体最大規模の展覧会、『国際モダン・アート展 (International Exhibition of Modern Art、以下一部で『ブルックリン展』と記載)』をニューヨーク市のブルックリン・ミュージアムで開催した。[図版4]

これは、1913年に行われた『アーモリー・ショウ』以来の「国際モダン・アート展」と銘打った展覧会であり、その後のモダン・アートの動向をいち早く取り上げた内容であった。また、「ホワイト・キューブ」と室内装飾が統合された展示形式の実践、特別カタログ『モダン・アート』の発行など、特筆すべき点が多い。

私設ギャラリー閉鎖後、上記した同団体最大規模の展覧会の他にも、ソシエテ・アノニムは外部の機関での展覧会や講演会活動を継続し、1925年からは普及活動へより力を注ぐことになる。従来は自らのギャラリーにおいて、ソシエテ・アノニムの会員を中心とした作家の個展や、アメリカで未だ展観されたこ

とのないアーティストを盛り込んだグループ展を開催すると共に、外部の施設では持ち運びしやすい絵画作品に限って、多数の作家を集めた展覧会を行っていた。この時点では、私設ギャラリーとほぼ同じ内容の作品を展観したものと思われるが、自らの「美術館」と呼べる場所を失ったことによって、1925年からは外部の施設でも特定の作家に焦点を当てた「個展」も行うようになる。

ソシエテ・アノニムは、「近代美術館」という名称を保ったまま、これまで私設ギャラリーと外部の施設で内容を分けていた展示会場の枠組みを取り払い、外部のギャラリーでも個展を行うようになり、さらに国際的で大規模な展覧会を手がけるようになった。

そしてそれは、まだ同時代美術がミュージアムに収蔵されていなかったこの時代において、一般市民へモダン・アートを展観し普及する恰好の機会を提供していた。

私設ギャラリーを失ったからこそ、既存の美術館における会期に限られた展覧会というメディアでの普及経験を通じて、ソシエテ・アノニムは自分たちの「美術館」という枠組みを、単なる作品を展示する場所としてではなく、同時代美術の最新動向を伝える主体としての「近代美術館」として利用したといえるだろう。また、『アーモリー・ショウ』とは違い展示作品の売却を行うのではなく、ソシエテ・アノニムがセレクションを行い、コレクションした作品として、同時代美術の鑑賞へと観客を誘った。

またギャラリーという場所から離れることで、ソシエテ・アノニムの活動は、さらにインターナショナルな性格を帯びた。外部の施設での活動を通じ、私設ギャラリーよりも多くの鑑賞者の目に展覧会が触れることにより、「ソシエテ・アノニム」という団体は人口に膾炙し、さらにその主体を強化したといえよう。

4 おわりに

これまで1920年代のソシエテ・アノニムが自らの「美術館」と呼ぶべき私設ギャラリーを閉鎖してからも「近代美術館」を一貫して名乗り続けたことに着目し、彼らの「近代美術館」という概念について、同時代美術の普及活動の変遷を追いながら考察してきた。

1920年に「近代美術館」が登場する以前のアメリカにおける「美術館」は、19世紀後半にアメリカでミュージアムが誕生した時より、この国では場所の確保とその教育的役割が重視されてきた。加えてその施設は、建物や収集作品もヨーロッパの影響が色濃いものであった。

しかしソシエテ・アノニムは、当初こそ図書館を有した複合施設としての私設ギャラリーという場所を「美術館」と見なしていたものと考えられるが、資金繰りの悪化などの影響も受け、次第に普及活動を展開する主体を包括するものとして、「近代美術館」という概念を用いて、ソシエテ・アノニムという主体を強化したと言える。展観する場所としてのミュージアムがなくても、ソシエテ・アノニムは更に広い範囲の資料としての前衛美術作品の収集、その整理保管、調査研究、展覧会はもちろんのこと講演会等を通じた教育普及など、今日におけるミュージアムの機能すべてを有した活動を展開したのだった⁹。

ソシエテ・アノニムの「近代美術館」において、アメリカは19世紀的なヨーロッパの模倣と距離を取り、独自に他者をまなざすようになった。そして「美術館」の枠組みは単なる場所を指すものではなく、収集された作品や教育普及などコンテンツや機能への転回を見せ、戦後アメリカのモダン・アートの発展を準備する素地を築いたと結論づけられるだろう。

註

¹ 1920年に組織されたソシエテ・アノニムの他にも、1927年から1943年にかけてニューヨーク大学内に設置されたアルバート・ユージン・ギャラティンの「現代美術ギャラリー／美術館 (Gallery and Museum of Living Art)」が同時代の類似活動として挙げられる。

Stavitsky, Gail. A.E. Gallatin's Gallery and Museum of Living Art (1927-1943), American Art, Vol. 7 No. 2 (Spring 1993), pp. 46-63

² 当時「青騎士」の前衛芸術活動で世界中の注目を集めていたカンディンスキーは訪米したことこそなかったが、書簡でのやりとりを通じてドライヤーとの交流を保ち続けた。作品を媒介として、ソシエテ・アノニムは世界的なアーティストのネットワークを築き、「想像の共同体」を形成していたとの指摘もある。

Gross, Jennifer R., *The Societe Anonyme*, p. 3

³ デュシャンのソシエテ・アノニムに関する発言より。

Naumann, Francis M., Obalk, Hector (edited), Taylor, Jill (translation). *Affectionately Marcel : The Selected Correspondance of Marcel Duchamp*, London : Thames & Hudson, 2000.

フランシス・M・ナウマン、エクトール・オバルク編、北山研二訳『マルセル・デュシャン書簡集』白水社、2009年、p. 97

⁴ 1920年当時のソシエテ・アノニムや当時のモダン・アートの状況を考慮すると、'Museum of Modern Art' は「現代美術館」もしくは、「モダン・アートの美術館」と訳されるべきであろう。しかしながら、ソシエテ・アノニムの「近代美術館」活動が、アルフレッド・バー・ジュニアへ影響を与え、1929年のニューヨーク近代美術館 (the Museum of Modern Art, New York) のあり方、ひいてはその影響を受けた戦後日本の「近代美術館」にまで波及していると考え、本稿では 'Museum of Modern Art' を「近代美術館」と訳出した。

⁵ Gross, op. cit., p. 1

⁶ 註1参照のこと。

⁷ 鳥賀陽梨沙「アメリカの美術館教育の理念及び実践の史的展開」『美術教育学：美術科教育学会誌』25号、美術科教育学会、2004年、p81

⁸ ソシエテ・アノニムが私設ギャラリーにおいて配布していた、同団体と展覧会のフライヤーより抜粋。

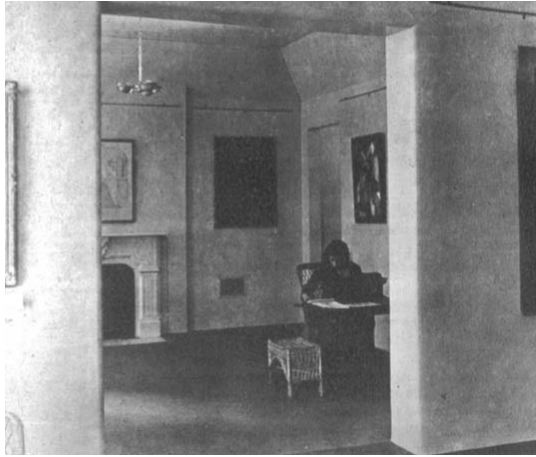
Katherine Dreier Papers / Soci te Anonyme Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Box No. 42, 73, 74, 87-89, 90, 101

⁹ 現代の博物館（ミュージアム）では、資料収集、整理保管、調査研究、教育普及の4つの機能を総称して博物館四大機能と名づけている。4つの機能が相関しあって博物館が機能しているといえることができる。

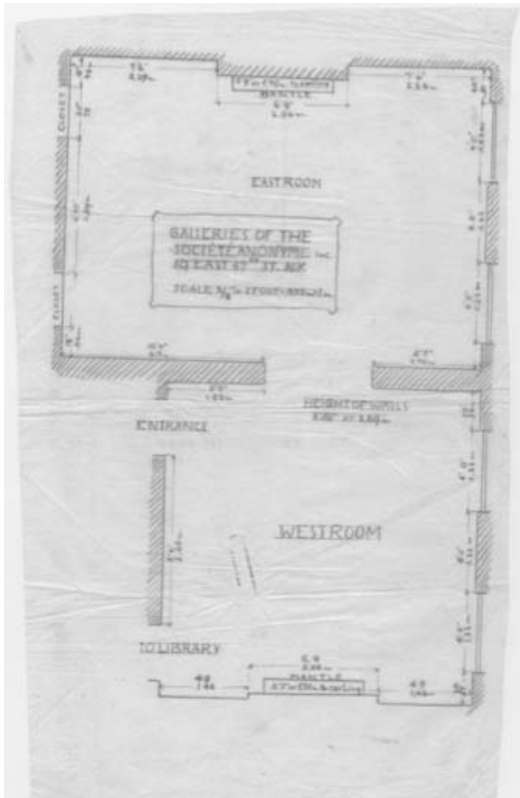
加藤有次、『博物館機能論』雄山閣出版、2000年、pp. 3-9, pp. 15-19

〔図版1〕 ソシエテ・アノニムの私設ギャラリー
会場風景（1920年）



Katherine Dreier Papers / Société Anonyme Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

〔図版2〕 ソシエテ・アノニムの私設ギャラリー
平面図



Katherine Dreier Papers / Société Anonyme Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

〔図版3〕 ソシエテ・アノニムの巡回展示会場風景
（マサチューセッツ州、ウースター美術館『ソ
シエテ・アノニム絵画展』1921年）



Katherine Dreier Papers / Société Anonyme Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

〔図版4〕 ブルックリン・ミュージアム『国際モ
ダン・アート展』展示風景（1926年）



Katherine Dreier Papers / Société Anonyme Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

女乗物のつくりと材料の研究

—木部の観察と実測を通して—

落合 里麻

江戸時代初期に発生し、その時代を通して用いられた女乗物の木部についての研究である。当時の文献に書かれた内容と現存する女乗物の調査結果を照らし合せ、その役割や本体のつくり、材料について明らかにすることを目的としている。現地調査として行った観察と実測からは、女乗物に共通する形状とつくりがわかってきた。1793年に著された『婚禮道具圖集』には女乗物についての解説が書かれており、観察・実測でわかった内容と比較したところ、寸法・形状共に近いという結果が得られた。このことから、『婚禮道具圖集』の内容が当時の女乗物の雛形であった可能性が高いと考えられる。製作に用いられた木材の樹種は、限られた箇所を観察によるが、檜であった。檜材は比重が軽いにも関わらず強度があり、曲げにも強い。人を乗せて長距離を移動する女乗物には、檜という軽くて尚且つ強度のある材料が最適だったのである。

キーワード：女乗物、駕籠、江戸時代、構造、木工、木工技術

Research on the structure and material of *Onna-norimono*: Through observation and actual measurement on the parts made of wood

OCHIAI Rima

The present paper deals with research that was focused on the parts made of wood from *Onna-norimono* (palanquins for Japanese feudal ladies) originated in the early Edo period, and used throughout the period. It is my aim to research those which remain in each district in Japan, collate the results with literature written at that time, and reveal these function, structure, and material. By observation and actual measurement, it came to light that they have common shapes and structure. There is an explanation about *Onna-norimono* at "*Konrei-dougu-zushuu*" written in 1793. Having compared the results of actual measurement with the contents of the literature, the research showed that both measurements and shapes were close to the value. From these results, there is a high possibility that the contents written in "*Konrei-dougu-zushuu*" were a prescribed form of *Onna-norimono* at that time. The species of wood that was used to manufacture them, depending on the limited part, was *Hinoki*. Despite its specific gravity, *Hinoki* is light, it has a strong tissue, and in bending, too. Having been light and strong, *Hinoki* was most suitable for *Onna-norimono* which had a function to carry a lady and travel long distances.

Keywords: *Onna-norimono*, Palanquin, Edo period, Structure, Woodworking, Technology in woodworking

1 はじめに

江戸時代に交通手段の一つとして用いられた駕籠は、その中でも形態や使用者の違いから、大きく「乗物」と「駕籠」に分けられる。その分類基準は複数にわたり、未だ曖昧なところもあるが、使用者という視点で表すと、武家などの支配者層が使用した駕籠が「乗物」、被支配者層の庶民が使用した駕籠が「駕籠」となる¹。さらに乗物の中で、武家や貴族の女性が用いたものは「女乗物」と称される。

日高真吾の研究によると、「江戸時代初期に発生した女乗物は、江戸時代中期から後期にかけて婚礼行列の中心を担う乗用具へと順位制を高めていった²。」という。漆塗りに家紋や唐草紋などの蒔絵が施された女乗物が現在でも日本各地に残されている。内部には花鳥画が張り込まれ、他の種類の乗物や駕籠に比べ、全体的に装飾性が際立つ傾向がある。

では、女乗物本体はどのように作られているのだろうか。装飾が目目を引く存在ではあるが、そもそも構造が脆弱では人を乗せて運ぶことは不可能である。「人の乗る部分を1本の長い柄に吊るし、前後から担いで運ぶ」という独特の構造では、力の掛り方を計算して木を組み上げなければ簡単に壊れてしまい、長距離の旅に耐えることができない。また、本体に使用されている材料が木であることは確かだが、樹種は決まっていたのだろうか。樹種の選択を間違えると製作工程で作業効率や加工性の問題が生じ、完成後の使い勝手や強度にも支障が出ることは、木材を扱う人であれば理解していることである。

この研究を始める契機となったのは、筆者が平成2011年から2012年にかけて、通信総合博物館³所蔵の駕籠の修復を東京学芸大学の太田朋宏教授と共同で行った際、構造や材料について調査を試みたものの、求める内容の文献を見つけられなかったことである。女乗物だけでなく、駕籠と称されるもの全体において「木工技術」の視点での研究がされていないと知り、まずは支配者層（武家など）の「乗物」から被支配者層（庶民）の「駕籠」

まで対象を広く捉え、木部の技法、材料、構造を中心に調査を始めた。その研究の中で、本稿では特に「女乗物」に内容を絞って取り上げる。これは、様々な形態が存在する庶民使用の駕籠に比べて女乗物は形態や本体のつくりに通じている点が多く、例外として扱わざるを得ない特異な女乗物がほとんど存在せず、調査した女乗物ほぼ全てを比較検討の対象にでき⁴、何らかの基準となるものが存在した可能性も考えられるからである。

2 先行・関連研究と江戸時代の文献

女乗物についての先行研究としては、発生経緯と装飾性についての日高真吾による論考、蒔絵技法と漆塗りの観察を行った日高真吾・菅井裕子の研究、女乗物を含む駕籠全般についてまとめた櫻井芳昭の著書等が挙げられる。

近世の風俗研究の重要な文献史料である『守貞謾稿』（もりさだまんこう、喜田川守貞 著、1853年に一応完成、1911年刊行）では、様々な種類の駕籠について分類し、図を交えて詳細に解説している⁵（図1）。日高は著書『女乗物―その発生経緯と装飾性』の中で『守貞謾稿』を取り上げて駕籠の分類方法を考察し、駕籠の発生経緯や装飾性について論じている。



図1 女乗物 喜田川守貞『守貞謾稿』（1853年）
国立国会図書館デジタルコレクションより転載

女乗物の形態については、岡田玉山が寛政5年（1793年）に著した『婚禮道具圖集』（こんれいどうぐずしゅう）の中の「婚禮道具諸器形寸法書人巻」⁶で図を交えて解説をしている。日高は、これについて次のように述べている。

「乗物」については側面、正面、引戸、屋

形内部の肘掛、屋根の部位といった各部位の図が描かれ、それぞれの寸法が書き込まれている。… [中略] …正面図には、上部と下部の幅の寸法について「巾二尺五分、巾二尺六分」と記している。… [中略] …担ぎ棒の長さについては「棒長一四尺八寸」と記してある。以上のことから、同書は特に「乗物」について、図のなかに細かな寸法を付しており、これは女乗物の製作における雛形の役割を果たしたものと考えられる⁷。

つくりや材料について、「木工技術」の視点で捉えた文献や研究報告は未だ確認できていない。女乗物は駕籠の中でも装飾性が際立ち、木で作られていることをあまり感じさせないが、人を乗せて担ぐという目的を果たすためには、「木材を組んで乗物本体を作る」ことに對して当時の人々は熟慮したはずであり、複雑な形状を観察すればそのことが想像できる。

以上の点を考慮し、女乗物を木工技術の視点で捉え、考察していきたい。

3 研究方法

3.1 研究対象—女乗物とは

『守貞謄稿』には、女乗物について次のように記されている⁸。

女乗物にも数種あり。惣黒漆に金蒔絵を最上とす。蒔絵は定紋散らしあるひは定紋に唐草、または唐草のみをもこれを描くか。予見る物多くは定紋のちらしなり。棒、同製なり。押縁、黒に減金の金具を打つ。… [中略] …

次に天鷲絨巻なり。… [中略] …

次に網代朱ぬり。… [中略] …

次に全体青漆。… [中略] …

次に莖打。… [中略] …

日高は「このことから、女乗物には黒漆金蒔絵女乗物を筆頭に、天鷲絨巻（びろうどまき）女乗物、朱塗網代女乗物、青漆塗女乗物、莖

打女乗物という五種類に分類され、順位づけられていることがわかる⁹」と述べている。ここまで外装の特徴を見てきたが、次に形の特徴を確認していきたい。『守貞謄稿』に書かれている内容を現代語訳して示すと以下のようになる¹⁰。

- (1) 全体構造を四方板張りでつくる。
- (2) 側面の形状は上辺下辺とも同じ長さでつくる。
- (3) 「夢想窓」と呼ばれる窓がついており、それは薄い板で作った連子を駕籠の外と内に並べ立て、内側の連子をスライドさせて、開閉できる窓である。
- (4) 扉は、左右対称の引戸である。
- (5) 担ぎ棒の形状は、上部が円弧状で、両端が細くなっている。

前頁の（図1）を参照すると、(1)全体構造、(2)側面の形状、(5)担ぎ棒の形状 について読み取ることができる。(3)夢想窓は（図1）には直接描かれていないが、位置としては御簾の内側となる。本稿では、これらの『守貞謄稿』に記された内容に相当する駕籠を女乗物とみなし、研究対象とする。

3.2 現地調査—肉眼観察と実測

現地調査では、所蔵施設内において肉眼観察と実測を行った。

肉眼観察で観察対象とするのは、主に木材の樹種である。漆塗りのものが多く、樹種の特長が難しい場合が想定されたが、可能な限り無塗装の部位や表面の塗装が剥落した箇所を探し、観察を行った。また、接合部の技法や装飾金具、布地の種類等の観察も行った。

実測では図面を作成するために必要な寸法全てを測ることとした¹¹。制約のある場合¹²は要所（全体寸法、主要な板の厚み等）のみの実測とした。A3用紙に図面を手描きし、観察結果を記録する。実測に用いた道具は巻尺、定規、ダイヤルキャリパゲージ¹³等である。

現地調査を行った女乗物は9挺である（表1）。地域を限定せず、博物館、資料館、寺院、神社の主に展示室や収蔵庫で行った。

表1 調査を行った女乗物の所蔵・委託機関と分類

名称	所蔵・委託機関	分類	時代
くろぬりろくせいもんまき え 黒塗六星紋蒔絵女乗物	和歌山市立博物館（和歌山県和歌山市）	黒漆金蒔絵女乗物	江戸時代後期
はぎくあやまきもんさん かきつこうまき え 葉菊青山銭紋散花亀甲蒔絵女乗物	(公財)松浦史料博物館（長崎県平戸市）	黒漆金蒔絵女乗物	江戸時代後期
てんぎんじょう まき 天鵞絨巻女乗物	(公財)松浦史料博物館（長崎県平戸市）	天鵞絨巻女乗物	江戸時代
くろうるしたばなからくきまるじゅうもんまき え 黒漆 橘 唐草丸十 紋蒔絵女乗物	薩摩伝承館（鹿児島県指宿市）	黒漆金蒔絵女乗物	江戸時代後期
伊東家女乗物駕籠	飫肥城歴史資料館（日南市教育委員会、宮崎県日南市）	黒漆金蒔絵女乗物	江戸時代後期
浅野家女乗物駕籠	飫肥城歴史資料館（日南市教育委員会、宮崎県日南市）	黒漆金蒔絵女乗物	江戸時代後期
金蒔絵漆塗女乗物	大興寺（愛媛県伊予市）	黒漆金蒔絵女乗物	江戸時代
なんぶ しむかいづるじょうもんからし 南部氏 向鶴 定紋 散女乗物	もりおか歴史文化館（岩手県盛岡市）	黒漆金蒔絵女乗物	江戸時代後期
み と け じょうもんからし おのりもの 水戸家 定紋 散 御乗物	鳥谷崎神社（岩手県花巻市）	黒漆金蒔絵女乗物	江戸時代

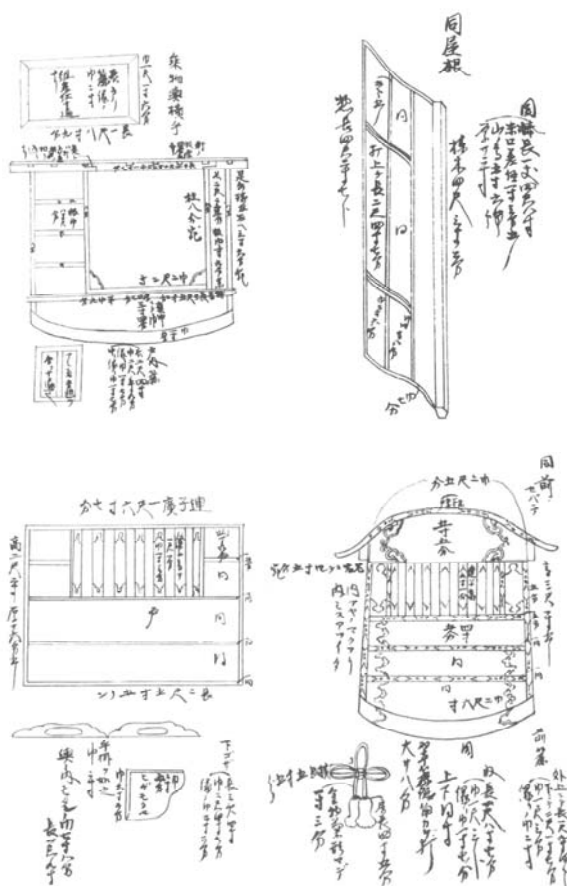


図2 女乗物について記された図と解説
 岡田玉山『婚禮道具圖集』1793年
 「婚禮道具諸器形寸法書人巻」pp. 387-390
 国立国会図書館デジタルコレクションより転載

3.3 『婚禮道具圖集』に記された女乗物と現存する女乗物の比較

『婚禮道具圖集』の「婚禮道具諸器形寸法書人巻」では、女乗物について図で解説し、細かな寸法を付している（図2）。女乗物の製作における雛形の役割を果たしたのではないかと考えられているが、現存する女乗物の全体および部分における寸法の比較がなされているわけではない。これについて具体的な合致点と相違点を見つけるため、ここに記された女乗物について、尺貫法で書かれた寸法を現代の寸法単位（メートル法）に換算し、実測した内容との比較を行った。それらの関係性を示すことで、製作における雛形であった可能性を高められるのではないかと。

4 結果

4.1 『婚禮道具圖集』に記された内容

『婚禮道具圖集』の「婚禮道具諸器形寸法書人巻」で解説されている女乗物の内容について解説し、寸法表記を尺貫法からメートル法に直した。さらにこの寸法を基に図面を描くと（図3）のようになる。単位の換算は、1尺=303.03mm、1寸=30.3mm、1分=3.03mm、1厘=0.3mmとして計算した。なお、御簾や組紐、金具等の装飾品は除いて作図している。

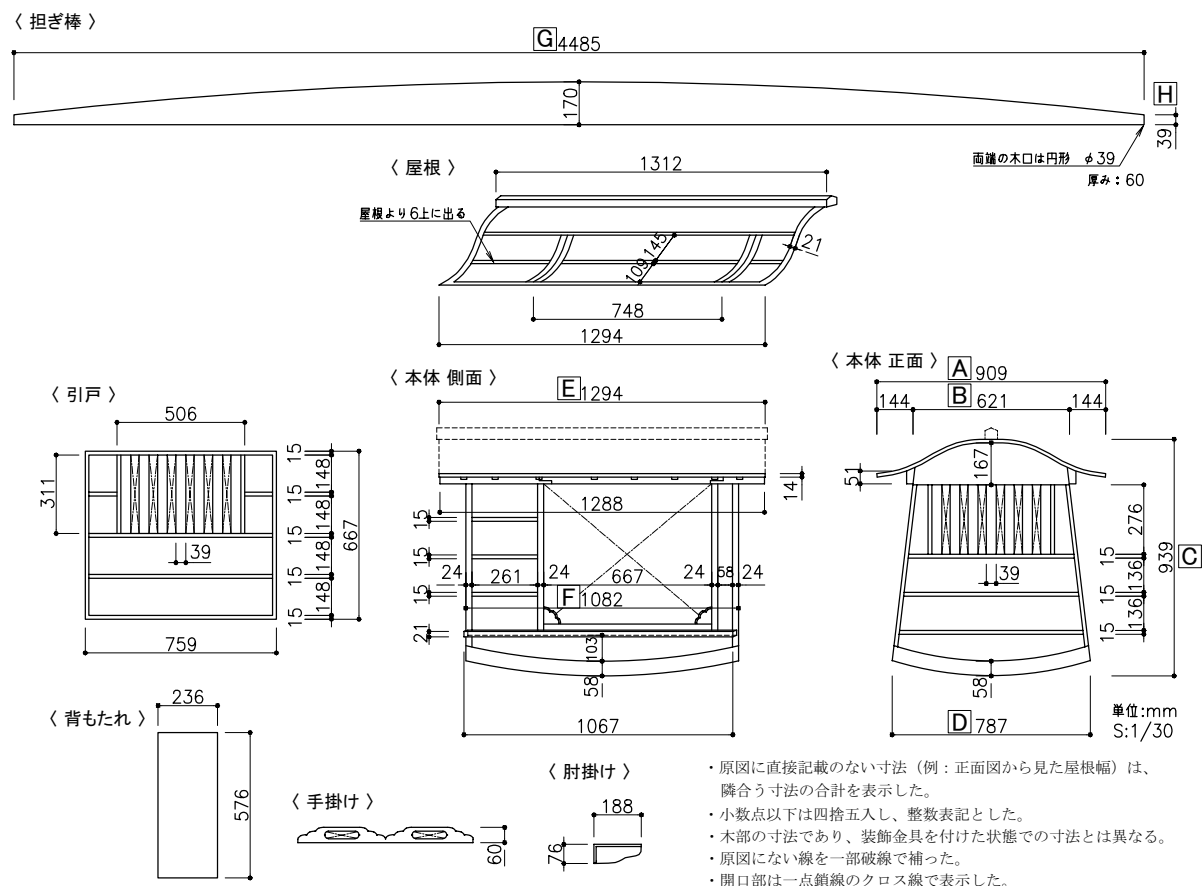


図3 『婚禮道具圖集』に記された女乗物の寸法と解説を基に作成した図面
A～Hは次頁(表2)に示す主要部分の寸法値と対応している

4.2 肉眼観察と実測の結果

肉眼観察と実測からは、基本的な構造を確認することができた。また、本体に使われている木材の樹種は檜であることがわかった。

(図4)は葉菊青山銭紋散花亀甲蒔絵女乗物((公財)松浦史料博物館)の写真から起こした立体図と主構造(骨組み)の図である。漆塗りに蒔絵の施された華やかな女乗物はその装飾性が目立つということもあり、写真では構造がわかりづらい。装飾を除いて木部のみの図にすると、(1)蒲鉾形の板材、(2)四隅の柱材、(3)前後を繋ぐ3本の棒材、(4)下部の四方枠、(5)床下の棧、(6)担ぎ棒を通す金物が人を乗せて担ぐときに必要な最低限の構造(骨組み)をつくっていることがわかる。この構造は、若干の寸法や形状の差は

あれども、調査を行った女乗物の全てに共通する内容であった。また、主構造以外の部材の形状や構造についても共通する内容が多いことがわかった。側面の板材の端(乗り降りするための開口部)には必ず枠を廻し、広い面積の側板には100～130mmの間隔で押縁を付ける。屋根は外周の枠と7本前後の細い棧で骨組みを作り、その上に薄い板を張り、押縁で押さえる。打揚げ(屋根の一部に蝶番を付けて跳ね上げ、乗り降りする際に頭がぶつからないようにするつくり)は左右両方に存在する。内部には肘掛けがあり、場合によっては後部に背もたれが付く。これらは『婚禮道具圖集』に描かれた内容とほぼ一致する。一例として、葉菊青山銭紋散花亀甲蒔絵女乗物の実測図を(図5)に示す。

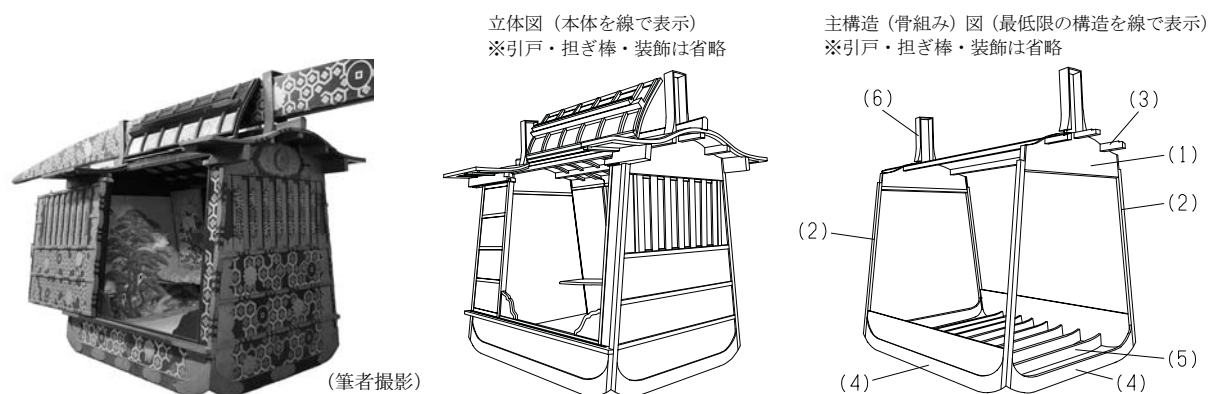


図4 葉菊青山銭紋散花亀甲蒔絵女乗物 完成形と主構造（骨組み）の比較

4.3 実測値と『婚禮道具圖集』に記された寸法の比較

主要部の寸法を実測した結果を（表2）に示す。表の下段には調査を行った9挺それぞれの寸法の平均値を記載した。この平均値を『婚禮道具圖集』に記された寸法と比較すると非常に近く、極端に外れた数値は見当たらない。（表2）において灰色で表示している箇所は、平均値が『婚禮道具圖集』に記された寸法の5パーセント以内の差に収まっていることを示している。高さ以外は全てその範囲内に入っていることが読み取れる。

4.4 側面に使われている板材の厚み

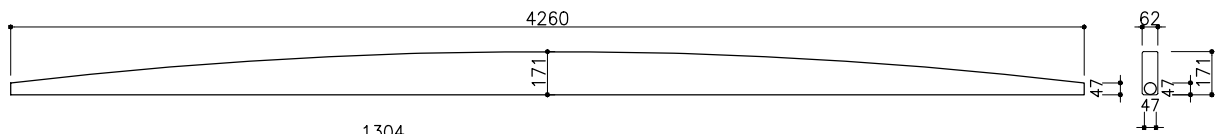
女乗物の側面に使われている広い面積の板は、『守貞謾稿』の中に記される女乗物の特徴のうち「全体構造を四方板張りでつくる」の「四方板」にあたる。主構造ではなく、本来この部分にそれほど厚い板を使用する必要はないが、全てにおいて厚さ9～17mmの厚い板材が使われていた（図6・表3）。庶民が使用した駕籠では3mm程度の薄い板が使われている例が多く見られるが、実測した女乗物にはそのようなつくりは見られず、全て厚みのある、しかも無垢材が使われている。

表2 調査を行った女乗物9挺の主要部分の寸法・平均値・『婚禮道具圖集』に記された寸法

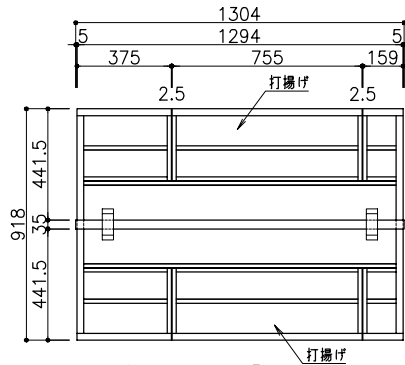
名 称	A	B	C	D	E	F	G	H
	屋根幅 (正面)	本体幅 上部 (正面)	高さ	本体幅 下部 (正面)	屋根幅 (側面)	本体幅 (側面)	担ぎ棒 幅	担ぎ棒 高さ
黒塗六星紋蒔絵女乗物	948	616	962	803	1360	1110	4555	170
葉菊青山銭紋散花亀甲蒔絵女乗物	918	608	958.5	793	1294	1077	4260	171
天鷲絨巻女乗物	935	608	971	804	1347	1104	4700	164
黒漆橘唐草丸十紋蒔絵女乗物	838	590	968	794	1281	1084	4103	—
伊東家女乗物駕籠	901	585	986	788	1318	1088	4745	174
浅野家女乗物駕籠	913	610	981	800	1328	1105	4665	167
金蒔絵漆塗女乗物	920	602	998.5	790	1366	1097	4740	180
南部氏向鶴定紋散女乗物	906	606	945.5	778	1317	1091	4828	168
水戸家定紋散御乗物	942	614	992.5	803	1381	1110	—	—
上記9挺の平均値	913	604	974	795	1332	1096	4575	171
『婚禮道具圖集』に記された寸法	909	621	939	787	1294	1082	4485	170

単位：mm ・平均値の小数点以下は四捨五入 整数表記とした ※ 実測が不可能であった箇所については「—」で示す

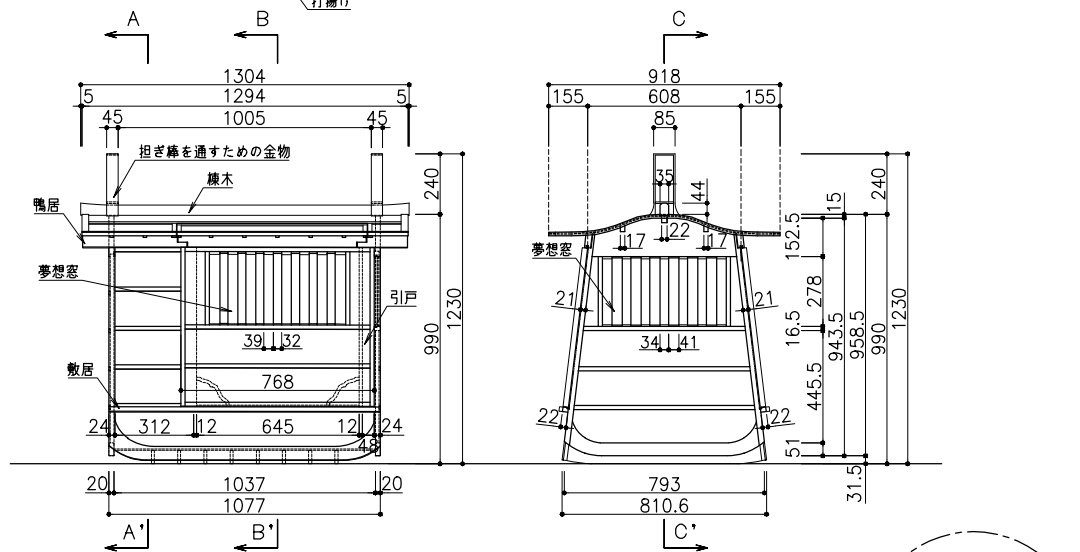
〈担ぎ棒〉



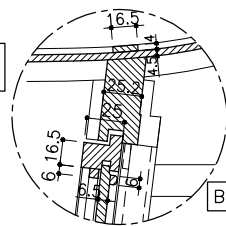
〈本体〉



※第三角法で図示するため、女乗物としては「側面」にあたる面を「正面図」として扱い、「正面」または「前面」にあたる面を「右側面図」として扱っている。



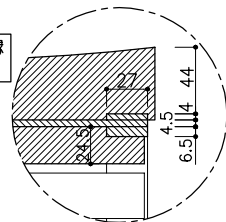
D 鴨居・引戸上部
断面詳細図
S:1/5



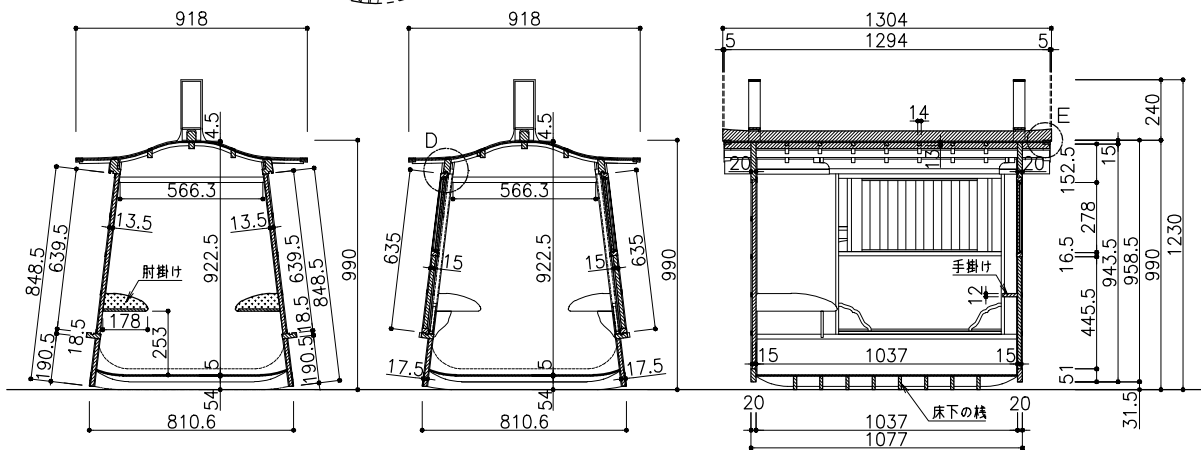
A-A' 断面図

B-B' 断面図

E 屋根・押縁
断面詳細図
S:1/5



C-C' 断面図



単位:mm
S:1/30

図5 葉菊青山銭紋散花亀甲蒔絵女乗物 ((公財) 松浦史料博物館) 実測図

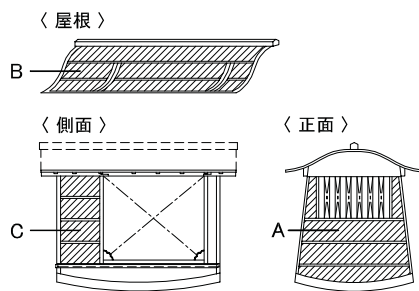


図6 側面の板材の厚みを測定した部位
斜線部A～Cの厚みの測定結果を下記
(表3)に示す

表3 側面の板材の厚み 測定結果と平均

名称	A	B	C
黒塗六星紋蒔絵女乗物	9	4	9
葉菊青山銭紋散花亀甲蒔絵女乗物	15	4.5	13.5
天鷲絨巻女乗物	17	3.5	14.5
黒漆橘唐草丸十紋蒔絵女乗物	14	3.5	12
伊東家女乗物駕籠	—	5	17
浅野家女乗物駕籠	—	4	—
金蒔絵漆塗女乗物	9.5	4	—
南部氏向鶴定紋散女乗物	17	4	16.5
水戸家定紋散御乗物	14	5	14.5
上記9挺の平均値	13.6	4.2	13.9

単位: mm

※ 実測が不可能であった箇所については「—」で示す

4.5 本体に使われている木材の樹種

本体を構成する木材の樹種を肉眼観察した結果、木部を直接観察できた部位については檜であることがわかった。女乗物の場合、木地に麻布を巻き付け、刻苧下地、錆下地を施し、黒漆で仕上げている。この手の込んだ丁寧な仕上げのために年月を経て木が痩せてしまっても木目が見えることがなく、観察は破損箇所や磨り減った部分を中心に行った。このため、木部全てについて確認できたわけではない。しかしそのような状況でも、内部の絵画が和紙ごと剥がれた箇所を観察すると、目の詰んだ柾目の檜を使用していることが確認できた(図7)。また、大興寺(愛媛県伊予市)の金蒔絵漆塗女乗物からは、担ぎ棒にも檜が使われていることがわかった(図7)。

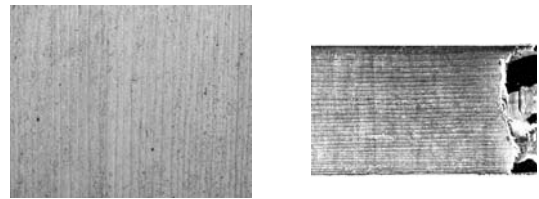


図7 本体と担ぎ棒に使われている檜材
木目から檜の柾目材とわかる
(左: 本体内部、右: 担ぎ棒の一部)
金蒔絵漆塗女乗物(大興寺、愛媛県伊予市)

5 考察

5.1 女乗物の製作における雛形

現地調査を行った女乗物9挺の主要部の寸法の平均値と『婚禮道具圖集』に記された寸法は非常に近く、形態やつくりも共通しており、これは偶然とは考えられない。当時この文献の他に女乗物に関する資料が存在した可能性は否定できないが、現段階では『婚禮道具圖集』の「婚禮道具諸器形寸法書人巻」に記された内容は、女乗物の製作における雛形の役割を果たした可能性は高いと考えられる。

5.2 女乗物のつくり

「人を乗せて担ぐ」ための最低限の構造材は、正面から見て上部の蒲鉾形の板材、四隅の4本の柱材、前後を繋ぐ3本の棒材、下部の四方枠、床下の棧、担ぎ棒を通す金物である。もちろんこの構造材だけでは歪みを抑えることができないため、実際には側面の板材等で構造を補っている。唐破風状の屋根は存在感もあり、「乗物」と呼ばれる駕籠においては象徴的な部分ではあるが、板の厚さを測ると非常に薄く、構造材としての機能は担っていない。平均値からも薄い板が使われていることがわり、厚みは4mm程度しかない(表3)。担ぎ棒を通す金物も、屋根板に穴をあけて通しているだけで、固定は下の蒲鉾形の板にしっかりとされている。これについては解体かX線撮影をしなければ確実なことは言えないが、筆者が共同で行った駕籠(通信総合博物館所蔵)の修復からは、蒲鉾形の板の内部で担ぎ棒を通す金物の先端が金属製の金物によって強固に固定されていることがわ



図8 左: 修復後の駕籠 (修復後、通信総合博物館にて筆者撮影)
右: 板の内部で金物を固定している
中央の白い部材は修復の際に補強材として加えたものである

かっている (図8)。今回調査を行った女乗物についても、同様に板の内部で金物によって固定されていると予想できる。

側面の板材には、厚みのある無垢材が用いられていることがわかった。その理由としては、外装は漆塗りで仕上げ、内装は花鳥画を張り込むため、反りや歪みの少ない材が適当だったということが考えられる。できる限り軽くしたいとはいえ、この理由のために庶民の駕籠に見られる「軽くするための工夫」もできなかったのだろうと、筆者は考えている。

5.3 江戸時代における女乗物と檜

5.3.1 檜を用いることの意味

本体を構成する木材は檜であることが確認できた。これは筆者にとって、なるほどと思う結果であった。檜材は材質にむらがなく、特有の芳香と光沢があり、加工もしやすい。木材の強度について、小原二郎は「一般に木材の強さは比重に比例するが、針葉樹は材が軽軟であるから、重くて硬い広葉樹よりも弱い¹⁴⁾」と述べており、これによると、比重が0.45である檜は弱い方に含まれる。しかし小原によると、檜材は「曲げ、圧縮、硬度などの硬さは、いずれも200年くらいまでの間は、じわじわと増大し、最大30パーセント近くも増大する¹⁵⁾。」という。世界最古の木造建築である法隆寺や伊勢神宮など多くの神社仏閣が檜材でつくられていることから、世界的にも優秀な材と言われていることには納得ができ、駕籠に使われていると知った時も当然のことと思えた。

さらに筆者は、女乗物の製作に檜材を使ったことには、駕籠特有の理由があると考ええる。女乗物は、人を乗せて長い距離を運ぶ。4人で担ぐとはいえ、軽ければ軽いほど楽でよい。その点を考えると、檜材は前述のように他の針葉樹に比べて強度があり、軽さと丈夫さが同時に求められる女乗物の材料としては最適なのである。また、檜材は他の樹種に比べて曲げに強い。女乗物の唐破風状の屋根のアーチを作る際にも、曲げにも強い檜材の特長が活かされているのである。

5.3.2 檜材の需要

江戸時代において、檜材は一般的に使われていたのであろうか。江戸時代は伊勢神宮や江戸城などの建築物の造営のために檜材の需要が増大した。尾張藩においては乱伐により荒廃した森林を再生させるために、木曾で「木一本、首一つ」と言われる厳しい留山 (伐採を禁じた山) 制度を行ったほどである。木材消費の多かった貞享 (1684~88年)・元禄 (1688~1704年) 期に江戸へ木材を提供していたのは肥後、土佐、阿波、紀伊、飛騨、信濃などの諸国であり¹⁶⁾、女乗物の製作にもこれらの国から供給された材が使用されていた可能性が高いと考えられる。しかしこの事についての具体的な記述は未だ見つけることができておらず、今後の課題と考えている。

6 おわりに

現存する女乗物の観察と実測を通して、基本的なつくりが共通していること、檜材が主に用いられていることがわかり、それは一つの成果であった。さらに、『婚禮道具圖集』に書かれた内容が製作の雛形となった可能性をより高めることができた。しかし調査件数としては十分とはいえず、今回調査対象とした女乗物以外にも全国に数多く存在が確認されている。地域や時代にも偏りが見られたことも事実である。今後は庶民の使用した駕籠の研究を進め、本稿の女乗物の研究成果を比較対象として取り入れたいと考えている。

謝辞

本研究は JSPS 科研費25882025の助成を受けたものである。研究課題「江戸時代の駕籠―木部の技法・構造・材料の研究」の中で、本稿では特に女乗物に焦点を当てて内容をまとめ、執筆した。

現地調査では多くの博物館、資料館、寺院、神社にご協力いただき、女乗物についての詳細な調査を行うことができた。長時間の調査にも関わらず、快く受け入れてくださったことに感謝の意を表したい。ご協力いただいた機関については次に示すとおりである。

(50音順敬称略)

舐肥城歴史資料館（日南市教育委員会）、公益財団法人松浦史料博物館、大興寺、薩摩伝承館、鳥谷崎神社、もりおか歴史文化館、和歌山市立博物館

また、『婚禮道具圖集』の現代語訳に際して知識や助言をいただいた井上豪准教授に御礼申し上げる。

註

- 1 「乗物」と「駕籠」の基準は大きく配者層が用いたものと被支配者層が用いたものに分けられるが、その基準は曖昧である。「例えば『守貞謄稿』に、支配者層が用いた莫菴巻乗物よりも、被支配者層が用いた法仙寺駕籠という装飾性に優れた駕籠が記してある。」という（日高2008、p. 97）。形の特徴からも分類ができるが、その分類方法も一つではなく、やはり明確な基準がないようだ。
- 2 日高真吾『女乗物―その発生経緯と装飾性』東海大学出版会、2008年、p. 169
- 3 通信総合博物館は2013年8月に閉館し、2014年3月に郵政博物館として墨田区押上に開館した。
- 4 駕籠は「守貞謄稿」で分類がなされているが、現地調査の過程ではどの分類にも属さない形状が少なからず見られ、共通項が少ないため、数挺を比較して調査結果を出すことが難しい。
- 5 日高は『守貞謄稿』に描かれた女乗物（図1）

について「乗物と駕籠に関する一考察」（民具研究／日本民具学会、2003年、p. 30）の中で「屋根部分について、守貞謄稿では丸みを帯びた屋根を描いており、筆者の調査した唐破風状の形状とは異なる。」と指摘している。

6 岡田玉山著、正宗敦夫編纂校訂『婚禮道具圖集』下巻、日本古典全集刊行会、1793年（日本古典全集；第6期）「婚禮道具諸器形寸法書人巻」pp. 387-390

7 日高真吾『女乗物―その発生経緯と装飾性』東海大学出版会、2008年、pp. 8-9

8 『守貞謄稿』喜田川守貞、1853年、p. 455
原文には句読点がないため、ここでは句読点のみ適宜追加した。

9 日高真吾『女乗物―その発生経緯と装飾性』東海大学出版会、2008年、pp. 115-117

10 同上、pp. 115-117

11 三面図、断面図（側断面3面）を作成するために必要な寸法全てを測る場合、対象が女乗物の場合は7～8時間が必要であった。

12 施設によっては常設展示のため、閉館後の短時間での実測しか許可されない場合がある。

13 手前の突起物を避けて厚みを測れる道具。ノギスの一種である。

14 西岡常一・小原二郎『法隆寺を支えた木』日本放送出版協会、1978年、p. 150

15 同上、p. 143

16 有岡利幸『ものと人間の文化史 153・檜（ひのき）』法政大学出版局、2011年、pp. 85-86

参考文献

- 1 櫻井芳昭『ものと人間の文化史 141・駕籠』法政大学出版局、2007年
- 2 岡田玉山著、正宗敦夫編纂校訂『婚禮道具圖集』『日本古典全集婚禮道具圖集』現代思潮社、1978年
- 3 所三男『近世林業史の研究』吉川弘文館、1980年
- 4 鈴木和夫・福田健二 編著『図説 日本の樹木』朝倉書店、2012年

円形の幾何学的紋様についての構成学的考察

金 孝卿

円形の幾何学的紋様には、円紋、同心円紋、輪紋などがあり、これらは釣り合いのとれたダイナミックスな造形として知られている。その他に均等間隔ではあるが、閉鎖性ではない曲線による渦巻状とフィボナッチ数列による螺旋状の渦紋、または面が図と地の相互関連によって形成される構造の巴紋、点の連続による線状に構成された雲紋、さらに輪郭線に閉鎖された家紋に表現された形態などが含まれている。

つまり、何百年前に作られた円形の紋様は、象徴的、装飾的造形として、形のまとまりの造形要素として豊かなバリエーションが存在している。そのまま現代のグラフィックデザインにおける会社のシンボルマークやブランド品のトレードマークとして数多く使われている。それぞれの意味や形態が異なるものの、対称（反転）、連続、回転のシンメトリー性のもった数理的な造形であり、デザインにおける造形のエレメントとして共通性をもっている。

キーワード 幾何学的紋様、装飾美術、構成原理

Formal Analysis of Circular Geometric Crests

KIM Hyo Kyung

The circular geometric crests, Enmon dousinenmon(concentric crest), include Wamon, they are known as the dynamics of the molding a well-balance. It is in the other in equal intervals, but the spiral C'mon by spiral and Fibonacci sequence by it is not a closed curve or surface of the structure, which is formed by the mutual relation of figure and ground Tomoemon, linear by a series of points, configured Kumomon contains such as in the form expressed in the crest, which is closed or contour.

In other words, hundreds of years before the circular crests made to symbolically, as decorative molding, rich variation exists as modeling elements in the form of unity. As it has been used a number as a trade mark of symbol marks and brands of the company in modern graphic design. Although each meaning and form is different, symmetry (inverted), continuous, it is a mathematical modeling that has the symmetry of the rotation, and have a commonality as an element of modeling in the design.

Keywords: Geometric Crests、Decorative art、Principle of Form

1 研究の背景

1.1 研究の意義

本来、幾何学的紋様は、伝統的装飾芸術におけるもっとも基本的な造形要素であり、これまで数多く研究がなされてきた。しかし、その上にさらなる研究を試み、実質的な成果を導き出すことは決して容易ではない。

本研究は、これまで論及されることが少なかった、円形に成している幾何学的紋様を対象として取り上げ、その幾何学的造形的特性に注目し、構成学的立場から検討することである。

1.2 研究の方法

今はデザイン界では一般的によく見られる形態である円形による幾何学的紋様の形態的、造形的側面から検討し、分析することである。ここで具体的な考察を行なうために取り上げた円紋は、伝統的紋様として受け継がれているが、それらの造形的要素を構成学的視座から分類し、デザインへの利用、検討することが本研究の最大の特色であり、研究の目的でもある。

したがって、円形による幾何学的紋様のバリエーションを分類し、鏡面、回転、移動、縮小、拡大、逆対称などのシンメトリー性の数理的分析を行なう。円形を造形モチーフとして捉え、形態的進化と形態の変容、統合などを考察し、その造形的な体系化を試みる。

2 装飾表現の背景

人間は、自然環境のなかで生きている。自然から人間生活に必要なものを摂取し、不要なものを排出しつつ生存していく。

そもそも人間が「描く」「創る」「飾る」という表現は、先史時代から自然と存在してきた。これは人間が何らかの形を残したいという願望の行為からはじまったと考えられる。この行為は、描かれたものに対する合図やシンボルであり、視覚的メッセージの記録であったに違いない。(図1)

たとえば、図2の渦巻きパターンは、古代



図1
シュメール
初期の絵文字板



図3 ラスコの洞窟壁画



図2 壺形土器
(縄文時代)

から原始紋様として広く用いられてきた。縄文時代に現れた壺形土器を見ても、自然の巻貝に見られる渦状の形を形象化した渦巻形と、鋸歯状の線が幾何学的抽象形として埋め尽くされている。これらの形態は、おそらく目でみることのできる絵として表現されたのではなく、人間にへと保存することを可能にしたと考えられる。

2.1 自然と人工の形

アルタミラやラスコー洞窟(図3)をみても明らかなように、先人たちははじめから私たちが知っているような美術を意識して描いたものでなく、牛、馬、鹿などの動物の生氣ある姿を写實的に描いていた。これも正面から見た図形はほとんどなく、動物の活力や動作を的確に表現しやすい側面のものが主流を占めていた。

このように、大自然に立ち向かう人間の姿の形として、視覚的な情報伝達、記録したいという欲求に過ぎなかったと考えられる。人間は自然の恩恵を受けながらも、獣などの危険から身を守り、人間に適した環境を整えてきたことが分かる。

その後、人間は長い歳月を経て、生活に必要な道具や住む家を作り出すことになった。壺や器物などの土器の表面には原始的な幾何学的紋様が描かれており、植物の繊維を用いて縦糸、横糸の様々な組み合わせで織物を織り上げたり、模様の単位(ユニット)を反復

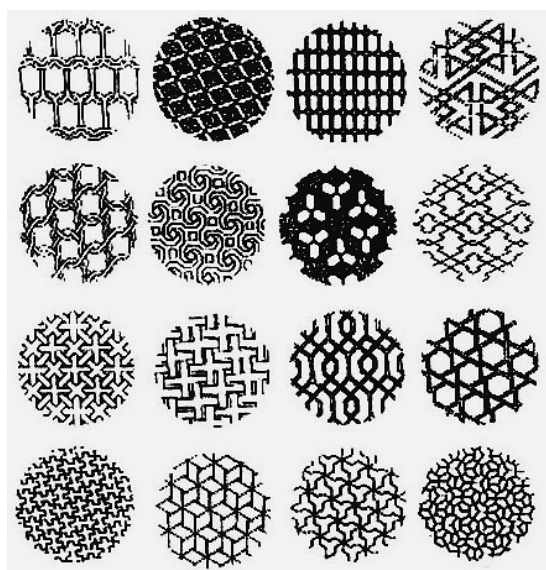


図4 棧の構造と織る過程

(リピード)する方法(図4)を応用し、連続模様を作ったりしながら装飾する美の豊かさを知った。こうした環境のもとで、人間は自然を描写しながらも、人間だけが作り得る人工の形を生み出したのである。

つまり、自然(形)から生まれた人工の形は、機能や目的に適した形や構造などに発展を重ねてきたのであろう。

2.2 人工の形の分類

人工の形には、自然を形象化した自然主義的な具象形態と、幾何学的形態を含む抽象形態が上げられる。まず、具象形態は、充填の欲求を視覚化したものがあるが、描かれた動物は農作や農漁に対する祈願や呪術的なシンボルとして表現された。

特に人工の形は、各種の植物、各種の動物、自然界における波、雲、山、星、雨など(図5)が多く占めてあるが、このなかには、現実的に存在しない想像上のものも含まれる。

たとえば、中国の聖人の出る前に現れる麒麟や四神の内の東方を象徴する青龍など、ビールの商標(図6)や十二支の龍などで馴染み深い想像上の動物も現れた。

ここで、人工の形として家紋(図7)を取り上げ、次のように分類することができた。

図5 粘土板
(紀元前2800年頃)

注 ウィペディアのフリー百科辞典「麒麟ビール」発売時に導入された初代ラベルは、朝陽を浴びて、駆け出そうとしている麒麟であった。シンボルマークの山羊をヒントに、中国の聖獣「麒麟」を組み合わせたという説がある。

図6 麒麟

第一に、具象形態をモチーフにしながら硬化し、様式化、装飾化した幾何学的抽象形態にみえるタイプ

第二に、抽象形態で分割した中に具象形態を嵌め込んだタイプ

第三に、相互に組み合わせたタイプ

第四に、相互に配置したタイプ

3 円形の幾何学的紋様の構成学的考察

円形による幾何学的紋様の形式には、紋章や家紋、シンボルマークのような単独形があり、2つ以上の単位が用いられた複合形とがある。この複合形の形式にも、単位を繰り返して並べた方法と、単位と単位の地間を埋め尽くす充填する方法がある。さらに、二方連続、四方連続、反転、回転などさまざまであるが、地間を充填する方法をまとめると、次のように挙げられる。

第一に、同形だけが埋め尽くす

第二に、密度の変化による錯視表現を伴う

第三に、単位の大きさが規則的に変化する

第四に、異なる単位が交代に繰り返す

これらは快い変化を与え、空間装飾の効果というより、点、線、面、色、形などが工夫され、まとまりのある構成、もしくは造形秩序に沿った表現になっているといえる。

3.1 円紋の形成

円形の幾何学的紋様の形態は、有機的な点の要素から派生した点線、直線、曲線(図8)によって誕生し、円形(図9)、三角形、四角形、五角形、六角形、螺旋形などに応用されることによって、様々に発展する過程で形成された図象を指す。本来的にそれらは人工

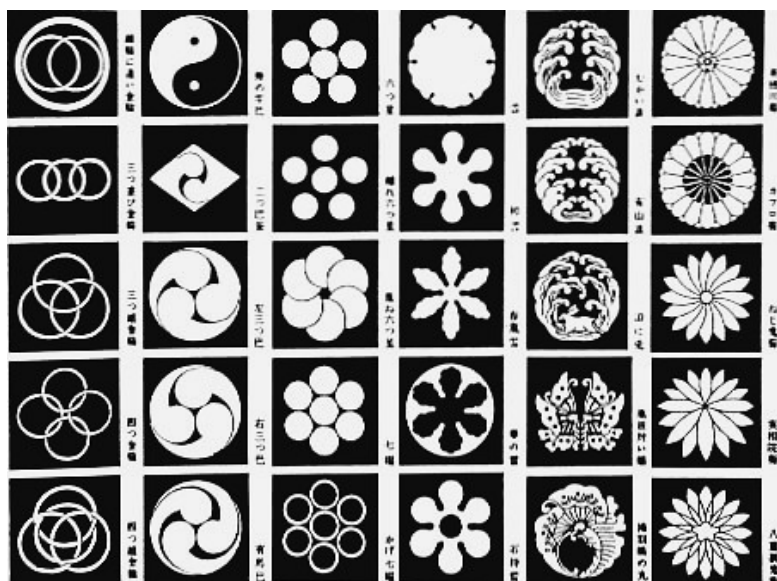


図7 円形による家紋

の形の基本構造として体系化しやすく、また同時に人工的形態のベースメントを形成する。

さらに、位置と大きさが異なる様々な変形形を生み、外的な力による膨張感と収縮感、また方向性をもつ構造から象徴と装飾（図10）の要素と深い関係をもちつづけてきた。

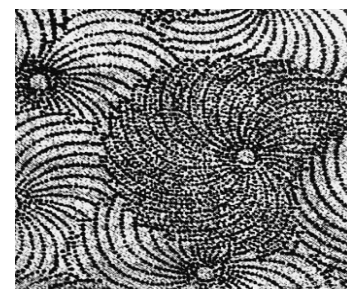
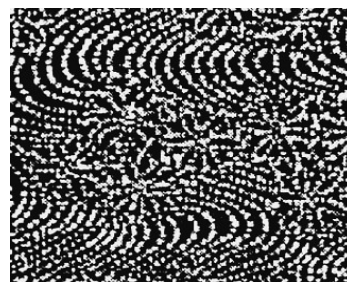
円形の大小による遠近感、形態との間隔、重ね、変形などによって連続パターンにみえたり、星形に見えたり、錯視効果も加わり、幾何学的抽象形態として視覚効果を高めるのである。

ところが、円形の輪郭がネガ・ポジ陰陽表現による形と、異なる形態との複合型がある。ここで複数の円形紋様がポジの場合は、ネガティブな形態の表現より視認性が低いものの、シャープな視覚効果を与えている。

3.2 円紋から七宝紋

七宝紋は、円形が連続して回転する数理的に形成された形態であるが、図11の①上下左右の点と点が継がれた、②円の4分の1となる「∟」形を、③すべり鏡映に反転させる「∟」形が現れる。

これは、④4つの円形が継がれて接する部分から生成される中心の円形に対して、⑤地間に自然に菱形の構造によって七宝紋がつく



右上
図8 菊水文様

右中
図9 小紋

右下
図10 輪違屋
(傘の間)
江戸時代

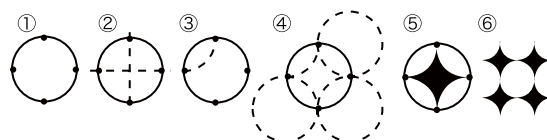
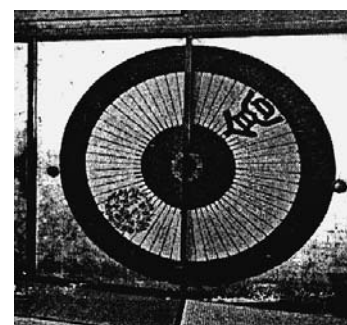


図11 円紋のプロセス



図12 破れ七宝紋

られた。これが図となる⑥4つの菱形の並べると、中央には地となる円形がつけられた。この時、四つの「∟」形のなかで一つでも欠けると、三つ形だけで崩れ七宝紋（図12）が生まれる。

ところが、この崩れた形態を単独に用いた場合には、アンバランス、アシンメトリー性を成しているように、円形は、正しい数理的

構造の繰り返すしながらも、不規則で自由なアンバランスの形態が空白の運動感をもたらす造形にも成り得る。

しかし、「」形が左右反転したもう一つの形が重なると、自然的に面積あるX字となる「」がシンメトリーとバランスとれて均質性もつ。これを45°の方向を変えると「」形の十字形がつくられる。このような円紋は、円の配置から得られる数理的に規則性のある構造をもつ形態として、様々なバリエーションを生み、きわめてまとまりのある象徴的な造形といえる。

このように、円形から形成される七宝紋は、世界の色々国で共に表現された形態であるが、日本では織物に多用され、織り出した線の流れが柔らかく整然なる形態が表現された。幾何学的特性を生かした数理的構造であり、規則正しい秩序による造形が主流を占めている。

つまり、円紋は点を持たずに円形に成り立たないので、点から線や点から面がつけられたという構造を裏付けていると考えられる。

3.3 円紋から派生の形

円形を単独に形成された場合には、最もシンメトリー性をもっているが、この完全な状態の円形の4つが継がれると、閉鎖性による連続パターンがつけられる。ところが、図12のように、意識的にアシンメトリー性を生かした、破れ七宝紋のような連続パターンもつけられた。

このような調査、分析した結果、円形の幾何学的紋様が点、線（直線・曲線）、面による造形要素によって構成されているという造形性について、図13のような発展過程によって形成されることが推察できる。

図13のAグループの①の点が基本となり、そこから②の二つの点を繋ぐ線の連続から半円となり、②の間にも点が増えて、やがて無数な点によって円形が形成される。そもそも円は、収縮作用と外側に向かって膨張する潜在的対称の力が内在し、方向性と回転性をもつ。ただし、小さな同心円の場合は運動感が

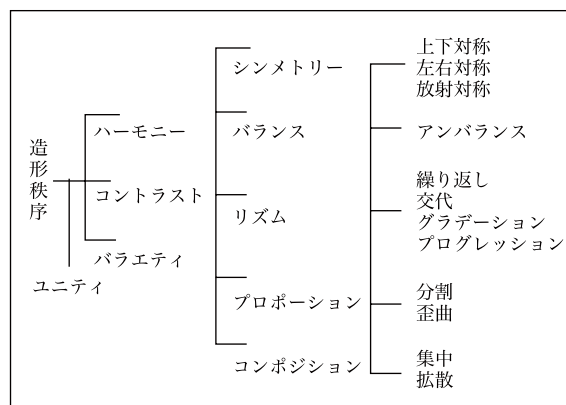


図14 構成原理

少なく、大きい円の場合（図10）は、回転性と動きが一層強く感じられる。

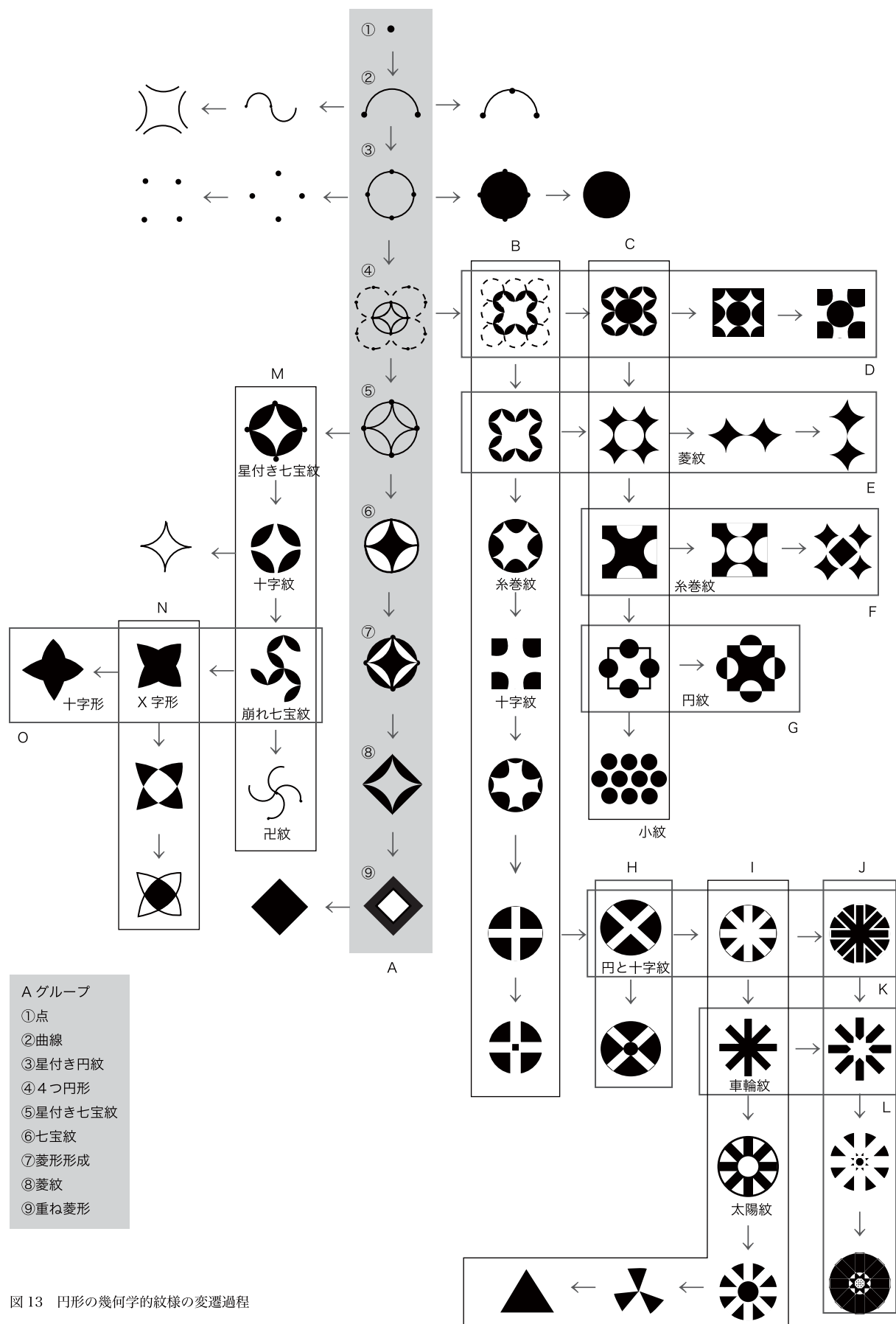
この形成過程から考えると、対称的な四つ点を定め、それに重ねる外側に向かう膨張する新たな輪紋が連続されるので、内側を通るA-④から七宝紋になるように円をモチーフとした均等分割と均衡のとれたレイアウト（配置）がつけられる。つまり、その四つの基本ユニットが一つのモチーフとして非対称に崩される応用形がつけられ、日本独特のアンバランスな七宝紋が生まれた。

また、ネガとポジの相互関係から様々な組み合わせによる変化形が生み出され、点から円形、三角形、四角形、菱形などに変容した形成過程を推測することができた。円形の幾何学的紋様には、点・線・面の造形要素はもちろん、造形秩序によって統一されたまとまりのある形として捉えられる。

以上のように、円形の幾何学的紋様には、モチーフと応用によって様々な造形が派生されるため、装飾紋様の基本形として多用されてきたと考えることができる。特に、造形秩序（図14）のなかで行なう装飾的な幾何学的形態として、均衡がとれたシンメトリー性の形態としての視覚効果が強いといえる。

3.4 小紋の造形性

幾何学的形態としての円紋は、早くから点列線紋が土器などに表現され、幾何学的紋様史上で伝統的な脈らくを形成している、と上



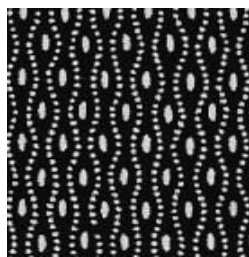


図15 ネガティブなイメージの小紋

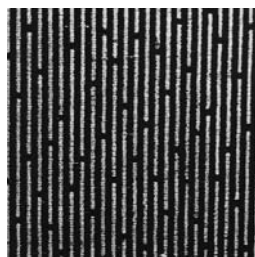


図16 すきまを空けたイメージの小紋

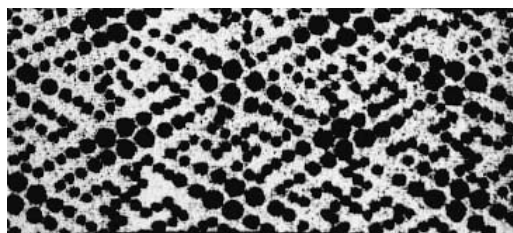


図17 紗綾形小紋

記した。そのため、点だけの構成されている小紋を取り上げる必要があるので、ここで小紋の造形的考察を行なう。

小紋のなかには、規則正しい幾何学的な形態があれば、ネガティブな点が線を描く構成も見られた。(図15) これは点を意識してその周囲を線で取り巻く形を指すが、線の一部を切断してごくわずか(線の太さだけ)のずらせて、すきまを空けて空白(地)に点つくる場合もある。(図16) これは円形の存在感としては弱い、繊細な表現として様々な小円形の小紋などには適当な形態といえる。この構成は、点を持たずに点を描く表現方法として、現代の平面「形態構成」のエレメントとして取り入れられている。

このような形態と構造は、円形の幾何学的紋様というより、点の大きさがグラデーションに線化された形であるが、様々な大きさの点の配列からはっきりした紗綾形小紋(図17)を形成している。

3.4.1 小紋に表現された構造

そもそも小紋とは、点と点の近接性と方向性もつ形として、点の大きさを効果的に生かしたパターンといえる。菊水模様(図8)に現れた形態は、視覚的に点の大きさと間隔によって波の流動的な力が方向を表現している。

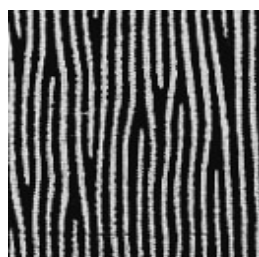


図18 デリケートなイメージの小紋

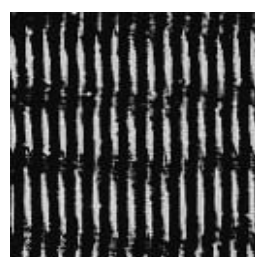


図19 錯視イメージの小紋

どころが、周囲の点の幅が微妙の変化によって、全体の点の構成がもたらすデリケートな表現、偶然的な構造(図18)となっていた場合もある。縞線の幅と細かい点が圧縮されて、大きさによるグラデーション(図19)と錯視的な表現効果により、整然とした秩序から視点移動しているようにも見える。

3.4.2 小紋の現れた形態

点の大きさと集合(または拡散)する点(図9)により、強い方向性や遠近感を指している。円を形成する源となる点の大きさが小さいため、円形という認識ではなく、点の大きさが決める曲線が全体の方向を構成し、花形や波形の面という視認性を強く感じさせる。また、点の大小と密度(密接)によっては象徴的に意味は持たないが、装飾的意味と凸凹の表現も可能であると思われる。

このように、点を巧みに構成することによって、曲線的なリズム感をもつパターンや陰陽によって立体感をもつパターンも表現された。これらもおびただしい数の点によって線的効果を現した造形として、これらは装飾模様として空間に対して充填的目的に使用し、現代デザインにおいても点の大きさやモチーフバリエーションによって多く取り入れている。

4 数理性によるシンメトリー性

幾何学的形態は、常に「シンメトリー性」をもつ形態である。ここでシンメトリーという概念を探る。H・ヴァイルの「シンメトリー」では、シンメトリー(対称的)という用語の意味を、次のように定義している。

第一は、シンメトリーとは、よく釣り合いがとれた調和の意味として、ひとつの全体に融合している「さま」をあらわす。「美」はシンメトリーと、結びついている。

第二は、シンメトリーという言葉には、自然なつながりをつけている。また、左右対称であって、高等動物、特に身体構造において著しい、と述べている。

これらの意味から、「シンメトリー」の概念は、左右対称をつくる美であると同時に、幾何学的紋様の美しさもシンメトリー性であるともいえる。対称の模写や模倣によらない自律的な造形言語に基づき、洗練された美的感覚があふれる造形表現でもある。

円形の幾何学的紋様におけるシンメトリーの特徴は、あらゆる主観的要素を取り除いた単純化・簡潔化されている造形要素となるモチーフの数と量（面積）が $1:1/2:2\cdots$ を形成するシンメトリー性の構造である。

言い換えれば、円形の幾何学的紋様がシンメトリーに形成しているから美と繋がることにもなる。また、幾何学という秩序のなかで、抽象化された理念的形態として、常に連続という規則の変化、交代、進行の過程が繰り返す（リピード）との構成原理（図14）に基づいている。

さらに、閉鎖性による基本図形の円形より、曲線、三角形、四角形、菱形、十字形などに変容していくが、いずれもシンメトリー性を形成する。これらは、ユークリッド幾何学に準ずる形態として、基本形の「図形」と地間から生じる「地形」との相互によって作り出す。

この抽象的形態を、単なる衝動的な装飾に見なされがちであるが、本来は、直線・曲線というユニットの繰り返しによる構造をもっている。このような原理には、多くの事物や具象的な姿や形が、共通する性質と属性を抜き出して抽象化されながらも、釣り合いによる調和を持たなければ成り立たない。

円形の幾何学的紋様の自体がシンプルで明快なイメージを持つことは、いわゆる balan



図20 七宝紋を利用した連続パターンのカッション

ウィキペディアフリー百科辞典によると、ヴィトンの「モノグラム・キャンバス」柄は、模様はジャポニズムの影響を強く受け、家紋をモチーフにして作られたことで有名である。



スがとれたシンメトリー性による調和が、簡潔化されるバラエティーをもつからといえる。

5 デザインへの利用

円紋は、視覚的に認識しやすいサイン、シンボルマークとして、視覚コミュニケーション・メディアの役割を果たし、これらに相応しい形のデザインに十分整えられているといえることができる。ビジュアル・コミュニケーションの視点からデザインへの展望が見られるだけでなく、その形の美しさを生かすように、デザインされたものである。

また、円形の基本モチーフとしてビジュアル・ソースとしての役割をもち、応用によって造形の豊かさが視覚伝達の目的としてデザイン的な役割を十分果たしている。視覚デザインの表現性における美的表現を一層高めていくともいえよう。

いわゆる、これを現代デザイン用語によれば、ベーシックタイプにデザインされたシンボルマークであるが、広い意味では、サイン・デザインとして捉えられる。この視覚デザインへの展開と応用は、優れたデザインとして造形力を見せる。現代デザインは、CI (Corporate Identity) 計画の手法として多く取り入れられてきた。

特に、企業のトレンドマーク、名刺、封筒、レターヘッド、ユニフォーム、社章、建物の入り口のサインのようなイメージ・コミュニケーション・デザインに应用されている。我々の生活空間をみると、色彩や紋様（模様）がデザインされていない形態は、日常用品、機器、衣装、装身具、建築物など、ほとんど存在しないといってもよい。（図20）

デザインとは、生活のために必要な様々な物をつくるにあたって、材料、構造や機能は美しさと調和を考えて、一つの形態あるいは形式へとまとめ上げる総合的な計画、設計をふくめた造形と捉えるならば、幾何学的紋様は近代デザインの形態と形式をもつプロセスというより、現代デザインが見られる以前に在る伝統デザインである、と考えられる。

このような意味から考えると、デザインの3要素とは、「色彩・形態・紋様（パターン）」として捉えられる。また、「紋様」はすべての実用的、機能的な物の表面に表象する必要不可欠の図案として、パターン化され、デザインされた造形エレメントである。

たとえば、器物のデザインでは、色彩と形態が決まるとその後は、器物に入れるパターンが問題となる。これは紋様が生活周辺のすべての器物の衣装、衣類などに繊細なパターンの美しさと、細部な機能美の表現である独特なテクスチャの役割も果たしているからである。

6 結論

幾何学的形態は、古くから自然主義的ともいえる動物紋と並んで、水平、垂直、斜め、円、渦巻といった、点と線で表現された形である。いずれも幾何学が登場する以前、原始時代の岩壁画や土器などにも見られる表現として、古代人の生活を豊かにしてきた。

円形、三角形、四角形の造形要素による自律的な「純粹形態」として、数理性を内包する抽象が幾何学的形態、あるいは構成的形態をつくり出すのが幾何学的紋様であるということができる。こうした幾何学的あるいは数学的な抽象形態は、平面はじめ立体的な造形物に幅広く用いられてきた。

本論で取り上げた、円形による幾何学的紋様には、主に点の細やかさの曲線的表現が多いなかで、ユニット自体が象徴的意味として用いられた場合も少なくない。特に、崩れ七宝紋のように幾何学的な定形と数理性を外した、非定形の表現がともに使われた例は、世

界のどこにも見られない。これらのアシンメトリーやアンバランス的な形態は、現代的感覚に満ち、古さを感じさせない「ダイナミックな造形」ということができる。

紋様デザインの古典である万国図案大辞典、連続紋様図案集、世界紋様辞典、家紋集などで見られる伝統紋様そのままだが、今日の装飾デザインでは古風な紋様でも、現代に共通する美の共感がある。

また、絵画、グラフィック・デザイン、空間デザインなど、平面と立体の様々な領域で造形要素として部分的に広域的に用いられている。その範囲は、シンボル、包装紙、壁紙、衣装、織物などを含め、さらに壁、天井、窓戸、格子などのような大面積を要する建築物の全体が、パターンにデザインに及ぶ。

以上のように、円形による幾何学的紋様について分析したが、円形の幾何学的紋様にはモチーフや対称、回転、移動、重ね、分割などのシンメトリー造形法の応用により、様々な造形が生み出されると考えることができる。形成過程と発展状況からみて、美しさと共に情緒的、視覚デザインの効果を挙げている。

これからは円形を踏まえ、三角形・四角形による幾何学的紋様について、さらなる研究を重ねていきたい。

{図版目録}

- 図1 フィリップ・B・メッグズ・藤田治彦「グラフィック・デザイン全史」淡交社、1996年
- 図2 矢部良明「日本やきもの史」美術出版社、1998年
- 図3 フィリップ・B・メッグズ・藤田治彦「グラフィック・デザイン全史」淡交社、1996年
- 図4 辻 惟雄「日本美術史」吉川弘文館、1975年
- 図5 フィリップ・B・メッグズ・藤田治彦「グラフィック・デザイン全史」淡交社、1996年
- 図6 ヴィキペディアフリー百科辞典

- 図7 グラフィック編集部「家紋大図覧」1996年
 図8～10 近藤信彦「日本の文様1（割付）」光琳社、1977年
 図11 金 孝卿作成
 図12 西岡ハルオ「世界文様事典」創元社、1994年
 図13～14 金 孝卿作成
 図15 近藤信彦「日本の文様1（割付）」光琳社、1977年
 図16 朝倉直己「芸術・デザインの平面構成」六耀社、1984年
 図17～18 近藤信彦「日本の文様1（割付）」光琳社、1977年
 図19 金 孝卿撮影

{参考文献}

- 1 杉浦康平「円相の芸術工学」工作舎、1995
- 2 堤 浪夫「かたちの発想」鳳山社、1992
- 3 高橋正人「構成1 視覚造形の基礎」鳳山社、1975
- 4 海野 弘「装飾空間論」美術出版社、1973
- 5 野口 広「図形工房」日本ブリタニカ、1980
- 6 藤田 伸「連続パターンの不思議」岩崎美術社、1998
- 7 三井秀樹「美の構成学」中公新書、1996
- 8 サイン・コミュニケーション刊行会「サイン・コミュニケーション（CI／環境）柏書房、1989
- 9 近藤信彦・前園実知雄「日本の文様1（別冊1.2.3）」光琳出版社、1986
- 10 アイロス・リーグル著／長広敏雄訳「美術様式論」岩崎美術社、1970
- 11 中村吉右衛門「紋章とデザイン」淡交社、1996
- 12 ジョン・ダワー／白石かず子訳「紋章の再発見」淡交社、1980

「カンヌライオンズ」にみる作品評価の変化

—制作現場への貢献を目的として—

水田 圭

本研究では、「カンヌライオンズ国際クリエイティビティ・フェスティバル」（旧カンヌ国際広告祭）（以降「カンヌ」）を、「制作者による広告作品への評価」であることに着目し時系列で整理する。その評価の変遷はメディアや社会の変化への対応ばかりではなく、制作側が「あるべき評価」を実現しようと試行錯誤する歴史である。この広告賞は1954年映画館における劇場CM振興のために創設されたが、現在では17の部門に分け評価をおこなっている。各部門はメディアの違いによってのみ分けられているのではない。評価対象は、クリエイティビティ、アイデア、革新性に留まらず、営業活動、表現技術、理論の実行、ターゲットの絞れたコミュニケーションのように多彩となっている。評価の観点として、対象とする課題、表現技術と理論の実行、広告効果、クリエイティビティ等と整理することが出来る。「カンヌ」の評価に対する真摯な姿勢を確認することが出来た。

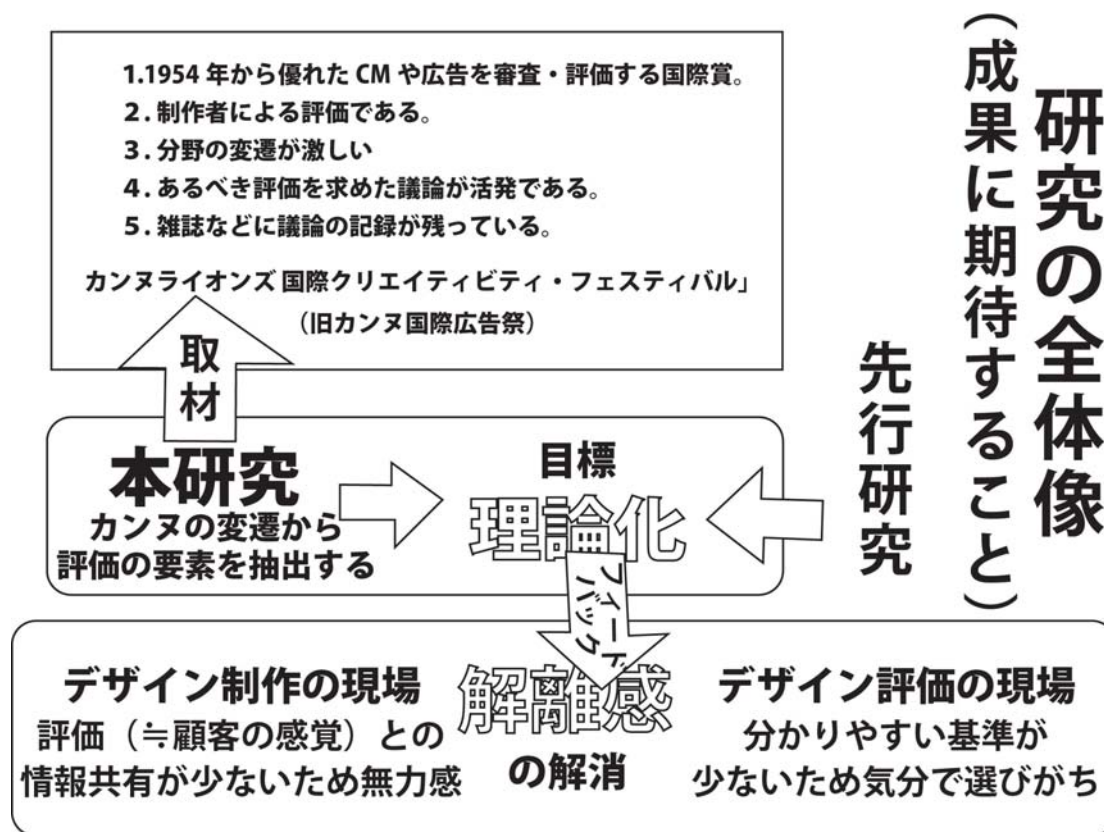
キーワード：広告、クリエイティブ、デザイン評価、デザイン

Change of evaluation to see the "Cannes Lions"

MIZUTA Kei

In this study, "Cannes Lions International Festival of Creativity" (formerly "Cannes International Advertising Festival") (hereinafter "Cannes"), is organized in the attention and time series to be "evaluation of advertising works by creators". Transition of the evaluation is not only responding to changes in the media and society, it is a history of production trial and error trying to realize "Ideal evaluation." This Advertising Award was founded for theater CM promotion in 1954, and now is doing the evaluation divided into 17 categories. Each category is not to be separated only by the difference in media. Evaluation is on creativity, ideas, innovation, operating activities, representation technology, the execution of the theory, and communication with a well focused target. As in terms of evaluation, it is possible to organize the issues of interest, the execution of the expression technology and theory, advertising effectiveness, and creativity, etc.. I was able to confirm a sincere attitude toward evaluation of the "Cannes".

Keywords: Advertising, Public Relation, Evaluation, Creativity,



1 目的と本研究の位置づけ

華やかな広告賞の世界がある一方、制作の現場は変化を余儀なくされている。コンピューターの発展と普及により、まず、技能領域における難易度と参入障壁が低下し続けている。そして、産業による環境や人権への影響が明らかになったことで、広告会社求められる役割もただ製品を売ることから、広告を通じて企業があらゆるステークホルダーに愛され公器となるための課題解決へと拡大した。これらのことから制作側に求められる能力はこれまでの職人的技術を出発地点としつつ、顧客となる企業のビジネスモデルを理解することまでもが含まれている。このように制作環境が変わる中、「評価」を分類・整理することで制作側と顧客の間にある情報を整理し、事業の効率化に貢献することが研究の目的であり、本稿はその基礎研究となる。

広告などのコミュニケーションデザインの活動は企業やNPO等のように社会活動の一環であり、常に目的を伴う。しかし多くの場

合、広告のクリエイティブに関しては感性や感覚の分野であり、評価しづらいものと誤解されている。よって実際におこなわれている評価では、市場とクリエイティブへの理解が必要であるにもかかわらず、感覚や気分で決めてしまいがちである。たんに責任の所在を明確にしているにすぎない場合すらある。

公正な評価の基準を実現することは、これまで意思決定者の感性に振り回されてきた制作現場へのフィードバックも大きく、また意思決定者があるべき評価を学ぶ機会ともなる。本研究の範囲は今後より詳細な検討を実現するための基礎となる情報の整理をおこなうことである。

2 研究方法

このような目的のなかで本研究では、まず「カンヌ」の、「制作者による広告（クリエイティブ）作品への評価」である側面に着目し、評価の歴史から要素を抽出するために時系列で整理する。消費者など広告作品を受信する

側の感性に対する研究や、作品の分類ではなく、本研究では「評価カテゴリー」の変化を「評価の観点」の変化であるとみなし整理する。本研究では芸術やデザインなどにおけるクリエイティブ活動や創造性を、個々の制作者の心理的因果関係から普遍的な真理を導きだそうとするのではなく、「カンヌ」の変遷を「より相応しい受賞作品」を選ぶための判断（評価）の集積とその変遷と捉える。そのことで抽象的な活動と考えられがちな評価の要素分解を果たそうとする。

3 「カンヌ」の概要

「カンヌライオンズ国際クリエイティビティ・フェスティバル」（旧カンヌ国際広告祭）とは、優秀な広告作品を表彰する国際広告賞であるとともに、多数のセミナーやカンファレンスなどが行なわれる世界最大規模のフィスティバルである。毎年6月最終週に開催されている。現在は17ある部門の中、総合キャンペーンが対象である「チタニウム部門」と歴史とともにオーソドックスなCM作品を対象とする「フィルム部門」の二つに権威があるとされている。「Cannes Lions International Advertising Festival」という名称で運営され日本では「カンヌ国際広告祭」と呼ばれていたが、2011年、「Cannes Lions International Festival of Creativity」へ改称をおこなった。これは、広告業界の加速度的な変化に対応したものである。他に国際的に認知されている広告賞としては、「クリオ賞」「One Show」などが著名であり、また近年では、「アジア太平洋広告祭（アドフェスト）」のように、アジアを拠点とした国際広告賞が国際的に認知されている。日本では広告祭は映画祭等と比較して認知度が低いが、その評価過程と国際的な地位、規模を見る限り劣るものではない。しかし商業活動の一環であったことや日本作品への評価が高くなかったことから海外と比べ日本での認知度が低くなりがちであった。

しかし、「カンヌ」の最大の特徴は、規模が最も大きいことではない。2013年の期間中

には130ものカンファレンス、セミナーが開催されていることや、60年間の評価カテゴリーの変遷からその特徴と価値を確認することができる。おそらく「カンヌ」において「もっとも賞を与えるに相応しい作品」を選ぶことから始まった議論は、欧州におけるノブレスオブリージュを背景に、「あるべき審査」、「あるべき広告の姿」、「激変する現代社会においてあるべき広告業界の姿」を議論する場へと変化したのではないだろうか。たんなる製品のプロモーション活動で終始する広告作品を作れば良いと考え、コミュニケーション産業の果たす役割もそれで必要十分とするような広告代理店や制作会社は、「カンヌ」ではもはや見当たらない。特にその傾向は2013年の第60回大会で顕著となった。受賞作の多くがフォーグットやソーシャルグットと言われる社会貢献的な面を持つ作品であった。

4 2013年受賞作と傾向

2013年のグランプリ受賞作は以下のとおりである。そのうちフォーグットやソーシャルグットと呼ぶことができる作品に○、それ以外の技術やアイデアが評価理由となっていると考えられる作品の冒頭に●をつけた。複数受賞作については受賞数の記号をつけた。

・チタニウム部門グランプリ

○Unilever 「REAL BEAUTY SKETCHES」（ブラジル/Ogilvy Brasil, Sao Paulo）

・フィルム部門とサイバー部門は2作品にグランプリを授与

フィルム部門/インテグレート部門/PR部門/Direct 部門/ラジオ部門グランプリ

○○○○○メトロ 「Dumbs Ways to Die（あほらしい死に方）」（オーストラリア/McCANN, Melbourne）

フィルム部門/サイバー部門/ブランドコンテンツ&エンタメ部門グランプリ

○○INTEL+TOSHIBA 「The Beauty Inside」（アメリカ/PEREIRA & O' DELL, San Francisco）
サイバー部門グランプリ

●OLEO DAILY TWIST（アメリカ/DRAFT

FCB, NY)

- ・ Creative Effectiveness 部門グランプリ
- ハイネケン「LEGENDARY JOURNEY」(オランダ／W+K, Amsterdam)
- ・ Promo&Activation 部門グランプリ
- SPORT CLUB RECIFE「IMMORTAL FANS」(ブラジル／Ogilvy, Sao Paulo)
- ・ メディア部門グランプリ
- Why Wait Until It's too late (オランダ／Ogilvy & Mather, Amsterdam)
- ・ イノベーション部門グランプリ
- CINDER「Software Technology」(アメリカ／The Barbarian Group, NY)
- ・ アウトドア部門グランプリ
- IBM「Shelter」その他(フランス／Ogilvy, Paris)
- ・ モバイル部門グランプリ
- SMART COMMUNICATION「SMART PUBLIC AFFAIR」(フィリピン)
- ・ プレス部門グランプリ
- iPad mini「New yorker」(アメリカ／TBWA MEDIA ARTS LAB, Los Angeles)
- ・ デザイン部門グランプリ
- AUCHAN「The Selfscan Report」(ドイツ／Serviceplan, Munich)
- ・ フィルムクラフト部門グランプリ
- CHANNEL 4「Meet The Superhumans」(イギリス／4creative, London)

このように明らかに「○」が多いことがわかる。これはグランプリ作品ばかりではなく、金、銀、銅、ショートリストの作品にもみられる傾向であった。第60回記念ということも影響していると考えられるが、多くの審査員が評価の際に広告業界のあるべき姿を意識していたことが想像できる。1954年のグランプリはイタリアの歯磨き粉 Chlorodont toothpaste が受賞している。受賞作品は歯磨き粉の箱を用いたコマ撮りアニメーションでサーカスを表現した長編劇場CMである。技術とアイデア、ユーモアが評価理由となっており、2013年との60年間の時の流れによる違いが際立つ結果である。

5 「カンヌ」の評価カテゴリー

「カンヌ」の評価の歴史を追うことで、広告作品の評価の観点をみつけることができる。「カンヌ」は1954年劇場CMの振興のために創設され35mm フィルム作品のみが審査対象であった。しかし現在では17のカテゴリーで評価がおこなわれている。受賞対象とする部門・分野は、発祥であるフィルムを中心として発展した。テレビ、インターネット、モバイル、デジタルサイネージ、インタラクティブメディアとメディアが多様化複雑化するなか、近年では以下のように部門を急速に追加している。

プレス部門(印刷媒体1992年)、サイバー部門(1998年)、メディア部門(1999年)、ダイレクト部門(2002年)、ラジオ部門(2002年)、チタニウム&インテグレート部門(総合キャンペーン 2005年)、アウトドア部門(2006年)、プロモ&アクティベーション部門(2006年)、PR 部門(2009年)、フィルム・クラフト部門(映像制作の質を評価2010年)、クリエイティブ・イフェクティブネス部門(広告主のビジネスに、測定可能な影響を与えたクリエイティビティを表彰 2011年)、このように伝統的な広告の枠を超えて評価をおこなっている。また、2005年50回よりスペシャルライオン(記念 2回以上グランプリを取ったものについて)が創設されている。(※1)(※3) 2014年より、より領域を拡大して受け入れるため、ヘルス部門(健康、生活、持続可能性)とイノベーション部門(ク領域を問わずクリエイティビティを実現するデータ、技術、発明)を他の全ての賞(Cannes Lions)と距離を置いたことで、別途運営するイベントとして設立した。

また、上記の作品賞以外に、作品以外を表彰するものとして、Holding Company of the Year, Network of the Year, Media Agency of the Year, Agency of the Year, Independent Agency of the Year, Media Person of the Year, Advertiser of the Year, the Palme d'Or（最優秀独立系映像制作会社を表彰）がある。他に時期によって Diploma, Journalists Awards 等があった。

6 「カンヌ」作品評価の歴史

公式ホームページなどによると、評価カテゴリーの変遷は以下のとおりとなっている。（部門の追加、統合などについて冒頭に「○」を記している。）

1954年

劇場CM会社の世界的な業界団体である財団法人、Screen Advertising World Association (SAWA) が、当時盛んであった劇場CMの振興のために創設した。初回はイタリアのベニスで開催され、14カ国、187エントリーがあった。IAFF (International Advertising Film Festival) を母体としてその後広告イベントとして独立した。

1961年

株式会社東映エージェンシーがカンヌ国際広告祭の日本代表理事企業として、フェスティバルのプロモートを始める。

1974年

フィルム部門にて、日本作品が初のグランプリ受賞。（サントリー・ホワイト 出演サミーデービスジュニア）

1985年

参加作品は約2000本。18名のトップクリエイターによって審査。日本から174作品。この年よりビデオ応募が認められた。日本理事社は東映AG。広告会社と制作会社が出品する。20の業種別カテゴリー。日本作品に企業広告あるいはサービス部門と商品広告のカテゴリ混乱があった。グランプリおよび金銀銅、ディプロマ賞。（＊5）

1987年

Roger Hatchuel（仏）により運営。（2004年まで。）

1992年

○屋外広告・印刷物を対象としたプレス&アウトドア部門創設。

公式名称を「The International Advertising Film Festival」から「The International Advertising Festival」に変更。「Film」を公式名称から外す。

1998年（第45回）

○インターネットを対象としたサイバー部門創設。The Lions 各カテゴリーから金は1、銀は1か2、良質なら銅を授与する。「フィルム部門（28カテゴリー／4926本／23人の審査員／約500本のショートリスト）」「プレス&アウトドア（ポスター）部門」「サイバー部門」の3部門。5000人が参加（＊2）セミナー8講座。The Grand Prix は公共広告部門以外からベストなフィルム作品を選ぶ。Advertiser of the year 過去の得点を換算事前発表。Agency of the year 今年の得点広告会社向け。Palm d'or 銅フィルムプロダクション向け。Journalists Awards 記者による投票フィルム3本から1本を選ぶ。

1999年

○メディアの優れた活用手法を競うメディア部門創設。

2002年

○ダイレクトマーケティングを対象としたダイレクト部門創設。

2004年

この年は7部門で評価（＊13）EMAPplc（英現在 Top Right Group）により買収。

2005年第52回

○ラジオ部門創設。

○チタニウム部門創設。（総合キャンペーンが対象。最も斬新なクリエイティビティを評価し、高いプレステージ性を持つ。）

審査課程を変更 プレス部門とアウトドア部門の審査員を分けた。フィルム、プレス、アウトドア各部門の審査委員長は全てを統括した。ダイレクト部門では自宅での予備審査を

カンヌライオンズ
国際クリエイティビティ
フェスティバル
(旧カンヌ国際広告祭)
2014年
17カテゴリーまでの
歩み

図2 17カテゴリーまでの歩み

		1954
	「The International Advertising Film Festival」	
	イタリアのベニスで開催、14カ国、187エントリー	
Screen Advertising World Association (SAWA)		1957
		1958
		1959
		1960
		1961
		1962
		1963
		1964
		1965
		1966
		1967
		1968
		1969
		1970
International Advertising Film Festival (IAFF)		1971
		1972
		1973
		1974
	日本作品が初のグランプリ受賞。	
	(サントリー・ホワイト 出演サミーデービスジュニア)	
		1977
		1978
		1979
		1980
		1981
		1982
		1983
		1984
		1985
	約2000のエントリー/18人の審査員/20の業種別カテゴリー/ディプロマ賞	
		1987
		1988
1984~2004		1989
Roger Hatchuel (仏)		1990
が運営		1991
		1992
	「The International Advertising Festival」	
		1994
		1995
		1996
		1997
		1998
	フィルム部門4926エントリー	
	28カテゴリー/23人の審査員/約500本のショートリスト	
		2001
		2002
		2003
2004		2004
EMAPplcにより買収		2005
(現 Top Right Group 英)	合計13000以上のエントリー	
		2006
		2007
		2008
	2007ユニリーバグランプリ 2009オバマ大統領選キャンペーン	
		2009
FILMCRAFT		2010
FILMCRAFT CREATIVE EFFECTIVENESS	「Cannes Lions International Festival of Creativity」	2011
FILMCRAFT CREATIVE EFFECTIVENESS BRANDED CONTENT & ENTERTAINMENT MOBILE		2012
FILMCRAFT CREATIVE EFFECTIVENESS BRANDED CONTENT & ENTERTAINMENT MOBILE INNOVATION		2013
FILMCRAFT CREATIVE EFFECTIVENESS BRANDED CONTENT & ENTERTAINMENT MOBILE INNOVATION LIONS HEALTH LIONS		2014
FILMCRAFT CREATIVE EFFECTIVENESS BRANDED CONTENT & ENTERTAINMENT MOBILE INNOVATION LIONS HEALTH LIONS		2015
FILMCRAFT CREATIVE EFFECTIVENESS BRANDED CONTENT & ENTERTAINMENT MOBILE INNOVATION LIONS HEALTH LIONS		2016
FILMCRAFT CREATIVE EFFECTIVENESS BRANDED CONTENT & ENTERTAINMENT MOBILE INNOVATION LIONS HEALTH LIONS		2017

廃止しカンヌで審査することとした。ダイレクトマーケティングとは触覚的手法のことを言う。デジタル処理ではなく、実際のフォーマットで審査することとした。合計1万3000点以上の応募があり、ダイレクト部門は前回1600点を超える。（＊4）デジタルメディアの出現によりダイレクトマーケティングの効果を評価対象とすべきと意識したと考えることができる。

2006年

○消費者を動かす創造的なプロモーションを対象としたプロモ部門創設（現在はプロモ&アクティベーション部門）。

○プレス&アウトドア部門から屋外広告を対象とするアウトドア部門が分離。

2007年

○チタニウム部門に、最先端の統合キャンペーンを評価するインテグレート部門が加わり、チタニウム & インテグレート部門となる。3つ以上のメディアに跨るプロジェクトが対象となる。それまではフィルム部門が中心であった。公共広告作品への評価が続いていたが、この年ユニリーバのDOVEがフィルムのグランプリを受賞することで「カンヌ」全体の流れが変わりはじめる。このキャンペーンは主にはウェブで流し、テレビでは最低限に流したのみであったからである。

（＊7）

2008年

○優れたデザイン性を競うデザイン部門創設。

○フィルム部門内の分類の見直し、スクリーン向け、TV、インターネット、モバイル等。この年はテレビCMとウェブCMの2本グランプリという過渡期となった。前年迄はテレビでオンエアされていない作品は応募出来なかったが、改訂された。（＊7）UNIQLOCKがチタニウム & インテグレート部門グランプリを獲得した。この年の印象は「サイバー部門のインテグレート化」「フィルムを初めとした他部門のサイバー化」ひとつの категорияにすぎなかったウェブコミュニケーションがあらゆるフィールドで欠かせ

ない存在となり、コミュニケーションの全ての領域を束ねる役割を果たす。セミナーはほとんどがテクノロジー系のソリューションを提供している。フィルム部門のグランプリがインタラクティブ作品となった。（＊6）

2009年

○PRの手法を競うPR部門創設。オーストラリア、クイーンランド州観光公社「世界最高の仕事」、この部門ではその後二年間はラジオCM、動くビルボード広告、街頭イベント、ヘリコプターから吊るしたバナー広告、ツイッターを使ったクチコミなど従来のPRの枠から大きく出た多彩なものが受賞した。伝統的なPR会社がPR部門の賞をとれないという現象がおきている。最もクリエイティビティに富んで費用対効果の高いプランが立てられる会社が評価対象となった。（＊9）

この年はオバマ大統領の選挙キャンペーンがグランプリを獲得。SNSを小額募金のために用いるなど多角的に利用した。（＊6）また、この年「フィルムは広告の最高峰ではなくなった。いろいろある手法の一つでしかない。」この年のフィルム部門のグランプリはフィリップス社、映画の視聴に適したテレビの広告として映画の中に入れる仕組み。ウェブ上で操作できるインタラクティブフィルム。「A Cinema 21:9 Production」。メッセージのあるCMではない。キットカット「そのまま郵便で送れる」が、メディア部門グランプリを受賞している。（＊7）

2010年

○映像制作の技術面を評価するフィルム・クラフト部門創設。

グランプリ・フォー・グッド賞創設。

2011年

○クリエイティブ・イフェクティブネス部門創設。広告主のビジネスに与えた効果を競う（広告主のビジネスに、測定可能な影響を与えたクリエイティビティを表彰）

「カンヌライオンズ国際クリエイティビティ・フィスティブアル」と名称の変更。「広告」が名称からなくなる。この年13の category。

(※9) クリエイティブ・イフェクティブネス部門では、ブランドの価値向上や商品の販売への貢献度を評価する。昨年の受賞作品、およびショートリスト入賞作品（部門は問わない）の中から、数値的に優れた成果を挙げた作品が選ばれる。同賞のグランプリに輝いたのは、オーストリアヴァージニア州の鉄道会社「V/LINE」による、若者の里帰りを促すキャンペーン「GUILT TRIPS」だった。ショートリストには12作品が選出され、日本からの入賞・受賞はなかった。Media Person Of The Year に マークザッカーバーグ (26才) が選出された。チタニウム部門受賞は、「TWELPFORCE」。TWI+HELP+FORCE 地味な BEST BUY (ベストバイ)によるキャンペーン。全体にどの部門も地味でSNSの出現により評価基準が迷走した模様である。90カ国から34301のエントリー。前年から10000以上増加した。

(※8※12※14※16)

2012年

○ブランドコンテンツ／エンタテインメント部門およびモバイル部門創設。

2013年第60回大会

領域が拡大する中、以下の2つの大きな流れを、カンヌライオンズの評価カテゴリとは分離させて同時開催する。広告に限らないテクノロジーなどを展示評価する。

○ヘルスライオンズ創設（分離）。本期間の二日間に健康に関する展示交流。

○イノベーションライオンズ創設（分離）。期間中二日間。7日間セミナー・ワークショップなどは計130セッション。エントリー作品数は35765。

2014年

カテゴリーは17部門（※13）チタニウム部門グランプリに「Sound of Honda」が選ばれる。

7 まとめ：観点の整理

「カンヌ」が国際広告賞として創設された当初からしばらくの間は、フィルム部門のみで展開し、1950年代は、TV と cinéma の2カテゴリーで運営されていたようである。審査

の過程で「アルコール」「食品」「車」「化粧品」「公共」などのように広告作品の業界によって分けられていたが、これは同じ業界の作品に偏らないようにするための審査過程上の分類であり、評価の観点や方法がカテゴリー間で異なるものではなかったと思われる。設立時からしばらくの間はコンテンツが評価の対象である。この「コンテンツイズキング」という考え方は現在でも重要な評価軸である。その後広告の発信メディアは大幅に発展し多様化した。フィルム、テレビ、インターネット、モバイル、デジタルサイネージ、インタラクティブメディアなどである。（※11）

現在は「広告を超えたクリエイティビティ」により企業や社会の課題解決に貢献することも評価の対象とされている。評価対象は、クリエイティビティ、アイデア、革新性に留まらず、営業活動、表現技術、理論の実行、ターゲットの絞れたコミュニケーションなどのように多彩となっている。（※12）これらを経験の観点として置き換えると、対象とする課題、表現技術、理論、実行、広告効果、クリエイティビティ（アイデア／革新性／チャレンジ）等と整理することが出来るだろう。

「カンヌ」がメディアや社会の変化に対応し、自らの評価を整理し具体性と公正性を意識し、より深めていこうとする姿勢を確認することが出来る。

2014年には、「クライアントのビジネスをもっと良くするアイデアを返すのが広告だ」としたら、フォー・グッドは、クライアントが社会課題を解決することを目的とした団体でない限り、クライアントから提示された解決すべきビジネス課題だけでなく、社会課題も解決するという文脈ですから、なかなか難しい構図になっているわけです。実際、今年のカンヌでもそうしたプロジェクトの応募が非常に多かったのですが、審査する側にもある種の偽善を見抜こうとする警戒心が生まれたりしていました。」（※15）というような見解もあることから「売るための広告」へ回帰しようとする動きも確認できる。

文献を追って明らかになったのは、1998年ごろを境に急速に審査対象カテゴリーが増えたことである。今後「カンヌ」の1998年前後以降を中心にさらに調査を進めることでよりクリエイティブとその評価について知見を深めることができるだろう。

謝辞

本稿を執筆するにあたり、文献にあたる以外に、博報堂ケトル共同CEO木村健太郎氏の意見を参考とした。木村氏は多くの受賞と審査員、セミナー開催の経験がある。生きた経験を惜しみなく提供して下さったことに感謝します。

注／参考文献

- (※1 「わかりやすい広告論八千代出版「第2版」(編 石崎徹)」より)
- (※2 (済) 広告批評 220号1998年10月 (089 P98' カンヌ広告祭レポート 文編集部))
- (※3 (済) 広告批評 0273号2003年7/8月 AD WATCHING:50周年記念カンヌ国際広告祭速報)
- (※4 AdverTimes 20051109 06年より)
- (※5 背中の創造力 新広告作法 高橋俊明 1985誠文堂新光社)
- (※6 使ってもらえる広告 (アスキー新書 2010年))
- (※7 マーケティングはつまらない? (2010関橋英作))
- (※8 ロングエンゲージメント 2011 京井良彦)
- (※9 中国ビジネスで失敗しない7つのポイント (2011杉田敏))
- (※10 ソーシャルシフト (2011斉藤徹))
- (※11 わかりやすい広告論八千代出版「第2半」(編 石崎徹))
- (※12 公式サイト (英語／日本語) HP)
- (※13 AdverTimes サイト記事物凄いスピードで発展を続けるカンヌライオンズとの上手な付き合い方佐藤達郎 (多摩美術大学教授／コミュニケーション・ラボ代表))
- (※14 AdverTimes サイト記事 【カンヌ受賞

作品詳細】クリエイティブ・エフェクティブネス部門 (マーケティング室)

(※15 電通報サイト カンヌライオンズ国際クリエイティビティ・フェスティバル #02チタニウム部門グランプリを受賞して (後編) 2014.08.17 Sunday, August 17, 2014菅野薫?? クリエーティブ・ディレクター／クリエイティブ・テクノロジスト?)

(※16 History of the Cannes Lions, From Ad Films to a Carnival of Creativity How the festival evolved over the years, and what's new for 2012 By Tim Nudd
<http://www.adweek.com/news/advertising-branding/history-cannes-lions-ad-films-carnival-creativity-141183>)

研究報告

街の風景調査および景観デザインスタディー

— 秋田駅周辺市街地の場合 —

山内 貴博

街の雰囲気のちがいは何かという探求から始めた本研究は、秋田の街を調査対象地域に設定して「都市を緑地化する可能性を探る」ことが主な目的である。まず始めに街の風景に関する調査を行った。記録には Facebook を利用した。調査方法は、街路空間の中を主に自転車を利用して移動しながら「印象に残る風景」をカメラ撮影する方法（現地調査）と、移動経路を地図上に色線で明記する方法（机上調査）を行った。調査から、特に秋田駅周辺市街地に関して「メヌキとミドリ」と題した仮説を設定することが出来た。この仮説は、人々で賑わう景観に配慮した屋外空間の創出を目的としたまちづくりの提案である。景観デザインスタディーとして「メヌキとミドリ」のシステムを秋田駅西口の駅前空間に展開した場合の提案例を提示した。その中における現在は屋外駐車場の敷地を対象にして、その場所が広場になった場合を条件にした設計演習を行った。まとめとして設計例を立案した。

キーワード：環境デザイン（建築、都市、ランドスケープ）

Survey and Design about Landscape of the City : In the Case of Around Akita Station City Area

YAMAUCHI Takahiro

Keywords: Environmental design (Architecture, City, Landscape)

1 はじめに

1.1 街の雰囲気の違いとは何か

街の雰囲気の違いとは何か。雰囲気を感ずるのは人であり、みている対象は街である。街の雰囲気の違いとは何かという探求から始めた本研究は、場の固有性の論理を解明することと、それを活かして地域再生やまちづくりに環境デザインの視点から寄与すること

を主な目的とする。街の雰囲気とは、場の個性や特徴といったその場に固有な性質、すなわち場の固有性のことと定義できるように思う。これまでの研究では、調査対象地域を自身の生まれ育った街に設定して、自分に関わりのあった街の雰囲気の違いを比較研究することで、場の固有性とはどこからきているのかを論理づけようとした。本研究は、2013年

度から赴任した秋田の街を調査対象地域に設定して、これまでの研究成果を発展させる内容である。

1.2 都市を緑地化する可能性を探る

赴任して2年目になる。初めて秋田駅に降り立った時の印象は「駅前空間に街路樹などの緑が少ない」であった。これまで県内の街を見て回ってきた。ここでいう街とは、藩政期には城下町や宿場町、在郷町であった歴史的な街である。街の多くは、市街地にも人出が少なく穏やかで静かな印象であった。ただそうした街の様子的一方で、所々に昔からあるのであろう、鎮守の森や水路の音色などに会おうと、親しみが感じられた。こうした穏やかな日常生活とはうって変わって、幾つか興味深い体験をした。それは祭りなどを視察した時の事である。どれも始まりはよそよそしいのだが、宴もたけなわになると何とも形容しがたいトランス状態に変貌するのである。例えば7月に土崎港曳山まつり、8月に秋田竿燈まつりが盛大に行われている。ところでこれらの街を訪れて、どの街でも共通して感じたのは、特に市街地や駅前周辺に緑が少ないことである。周辺は豊かな山や海といった自然に囲まれているのだが、日々生活する街並に自然が感じられない。これまでの調査では、特に市街地中心部には緑が少ない印象なのに比べて、支流河川の並木などは素晴らしく親水性を高める可能性があることが分かってきた。南北方向の緑のつながりも、よく観察すると、街路樹が切れ切れで存在している。また、街には微地形なりの起伏が存在しており、これも一つの分析観点になると考えられる。海岸沿いには風車が見受けられ「風」も地域の特徴のようである。民家や道路脇に暴風対策が多い。特に街中の現状は、どこにも「〇〇通り」と誇れる個性豊かな軸が無い街という印象が強い。2014年の夏には秋田駅改札口前の行動調査¹を行ったが、その際も駅前には車優先といった機能性の追求は認められるものの、歩行者の目線でデザインされた様

相は少ないと思われた。現状は、良し悪しは別として車社会の雰囲気は顕著に伺える状況である。ところで『秋田市史 近現代Ⅰ通史編』には、平成16年当時、秋田市長だった佐竹敬久が、第十次秋田市総合計画で「緑豊かな環境の中で健康に暮らし、幅広く文化にいきしみ、幸せを実感できるくらしの形」を目指すことが述べられている。筆者が2008年から2012年の5年間、設計研修を行った株式会社ランドスケープデザインの現場で度々使用されていたコンセプト、すなわち「都市と自然が日常の中に共にあることが豊かさの根幹であり、都市と自然が共にあるライフスタイルこそ新しい住まい方である」は、この総合計画に合致していると思われる。しかし現状の街並には、特に駅前周辺市街地には緑豊かな印象が薄いように感じられる。これからの社会は、市場原理や経済成長の追求に変わる新しい「豊かさ」を考える必要があることは言うまでもない。このような状況からも市民らへ、自分たちの暮らす街並の景観意識や環境デザインへの意識を高める必要があると思われる。上記背景から、主に秋田の街を調査対象地域に設定して「都市を緑地化する可能性を探る」ことが、本研究の重要な目的である。

2 街の風景調査

2.1 街景1～80

「街景」とは「街の風景」を省略した造語である。秋田の街並に街路樹などの緑が少ない理由として「雪が降るからではないか」という意見を、これまで多く耳にした。はたして本当にそうなのか、どれくらいそうなのかを調べる必要があると感じた為、街の風景に関する調査を行った。本研究の調査記録にはFacebookを利用した。調査期間は、2013年9月～2014年12月であり、調査数は、80（街景1～80）になった。調査方法は、街路空間の中を主に自転車を利用して移動しながら「印象に残る風景」をカメラ撮影する方法（現地調査）と、移動経路を地図上に色線で

明記する方法（机上調査）を行った。持ち帰った風景写真の中から特に印象に残る風景をピックアップして、机上調査の地図データと合わせて Facebook にアップロードした。画像データは調査1回につき、多くても6枚以内に決めた。記録方法は、調査ごとに番号を付け、頭文字に「街景」を付した。例えば「街景34 秋田駅から八橋へ」という内容で、コメント欄にタイトル No. 及び地名または経路を明記した。調査対象は筆者の日常生活の風景である。その為、訪問先もあるが結果として秋田市内が多くなった。

2.2 特別な目抜きと太平川の緑

調査から「特別な目抜き」と呼べる軸と「太平川の緑」という2つの空間に着目して、3.1節で述べる仮説を導くことが出来た。

「特別な目抜き」とは、秋田駅東西連絡自由通路（ぼぼろード）を西口方向へ出て延びる視線の抜けのことである（図1参照）。ここを夜間に見た際に、駅前から視線の先に「竿燈祭りの灯」が見えたらいいなと感じた（図2参照）。実際には建物や屈折した道によって直接見る事は難しいのだが「特別な目抜き」として街並を整備することで、秋田駅から竿燈大通に至る歩行空間が、場の固有性を持つ事ができると思われる（図3参照）。



図1 視線の抜け



図2 夜間の抜け

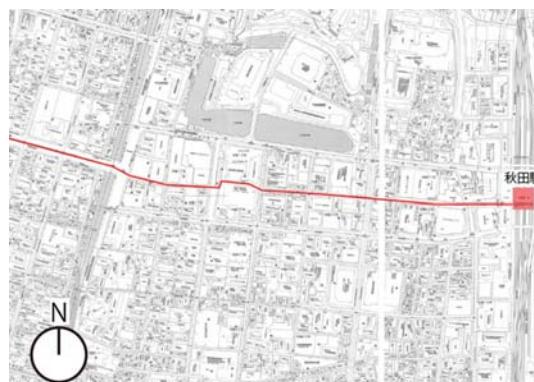


図3 秋田駅から竿燈大通りに至る歩行空間

「太平川の緑」とは、秋田駅周辺市街地の南側に位置する東西方向に流れる川のことである（図4参照）。蛇行する流れは、この川が昔から自然に存在していたことを思わせる。その一方で川沿いの桜並木は自然にはえた緑ではなく、人工的に植えられたものと考えられる。この緑の豊かさは、市街地へ繋がる街路樹などの緑を整備するポテンシャルを持っていると思われる（図5～8参照）。



図4 太平川



図5 太平川の春



図6 太平川の夏



図7 太平川の秋



図8 太平川の冬

3 景観デザインスタディー

3.1 「メヌキとミドリ」という景観軸の設定およびグリーンネットワークによるまちづくり

街の風景に関する調査から、特に秋田駅周辺市街地に関して仮説を設定することが出来た。仮説とは、人々で賑わう景観に配慮した屋外空間の創出を目的としたまちづくりの提案である。現在の格子状の街路について東西方向を目抜きの軸（図9参照）、南北方向を緑の軸（図10参照）という「景観軸」を設定する。

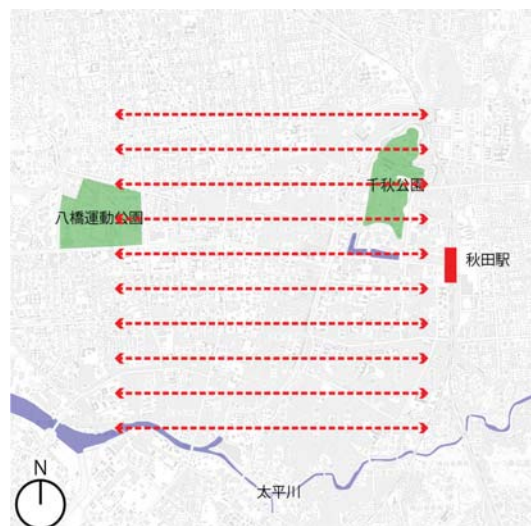


図9 東西方向を目抜きの軸

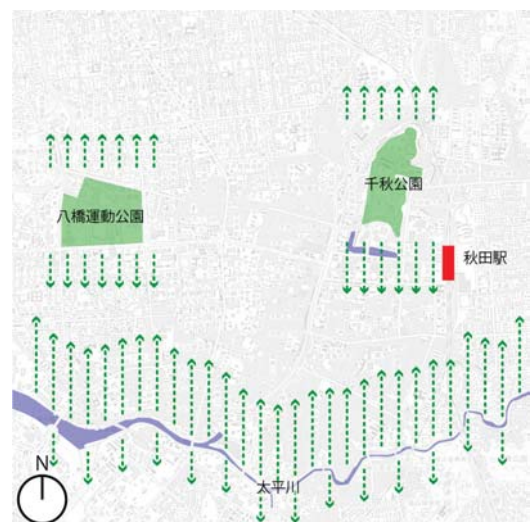


図10 南北方向を緑の軸

特に秋田駅前から中心市街地へのびる東西方向の目抜き軸は、歩行者に比重を置く軸と車両交通に比重を置く軸、さらに歩行者と車両の両方に配慮する軸という景観軸を明確に設定することによりデザインしていく必要があるように思われた。一方、街の南北方向の緑の軸は、南側に太平洋川、北側に千秋公園や八橋運動公園などを緑源とした南北方向を結ぶグリーンネットワークによるデザインが考えられる。つまり中心市街地を横にはしる目抜き軸「メヌキ」と、縦にのびる緑の軸「ミドリ」を横糸と縦糸にして、織物のように交錯させることによって人々の記憶に残る美しい街の風景を創出してはどうかという仮説である（図11参照）。しかし「メヌキとミドリ」というキーワードは大枠のコンセプトであり、さらに具体的な段階のキーワードが重要である。それを見出すためには、街の骨格、緑のある位置または植えられる位置など、実態を調査する必要がある。より詳細な調査研究が今後の課題である。

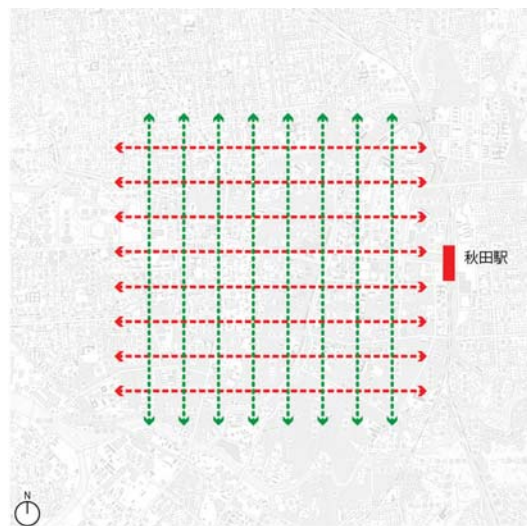


図11 メヌキとミドリ

3.2 秋田駅西口の駅前空間における「メヌキとミドリ」の展開例

3.2.1 秋田ブルーラルシティ構想における提案例

2014年3月に景観デザイン専攻などの教員達と共同研究を行った²。研究の中で筆者はランドスケープデザインの視点から「メヌキとミドリ」のシステムを秋田駅西口の駅前空間に展開した場合の提案例を提示した（図12参照）。メヌキでは3つの提案が考えられる。道路が一方通行であることに着目して、北側の道路は旅行者らが出発する門としてゲートツリーの設置（メヌキ1）。中央の歩行者専用道路は2.2節で述べた「特別なメヌキ」の位置づけから行うデザインのリファイン（メヌキ2）。南側の道路は帰ってくる旅行者らを迎える目印としてシンボルツリーの設置（メヌキ3）。一方ミドリでは2つの提案が考えられる。駅前に広がる外部空間全体を調和するストライプ状に街路樹の設置（ミドリ1）。ぼぼろ一どを挟んでバス乗り場の反対側が現在の屋外駐車場から広場が変わったと仮定した場合のボスク状に叢林の設置（ミドリ2）という内容である。

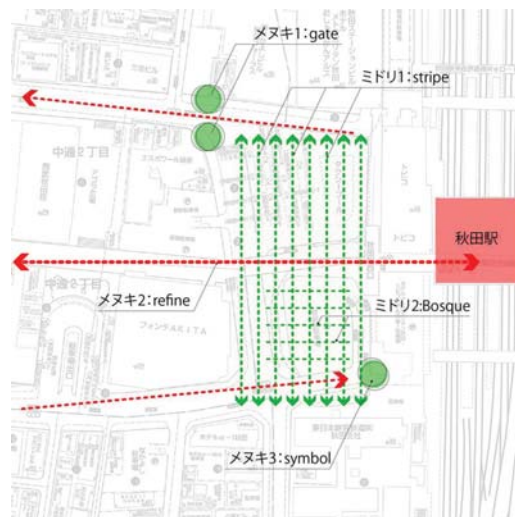


図12 秋田駅前西口への展開

3.2.2 設計演習（CAD 演習 A2）

2014年後期の設計演習（CAD 演習 A2）において、課題の設計対象地を図12におけるミドリ2（現在の屋外駐車場）に設定して演習を行った。まず始めに学生は、敷地におもむ

き現地調査を行い、その結果を分析した。次に技術講師³を招いてランドスケープデザインの実践に関する講義と具体的に設計のエスキースを教授した。受講した学生のうち、一人の学生 a は現地調査を昼の明るい時間に行い、もう一人の学生 b は夜の暗い時間帯に行った為、昼のランドスケープ、夜のランドスケープといった、時間軸での設計アイデアを考えることが共有できた (図13～16参照)。



図13 現地調査 (学生 a 作成)

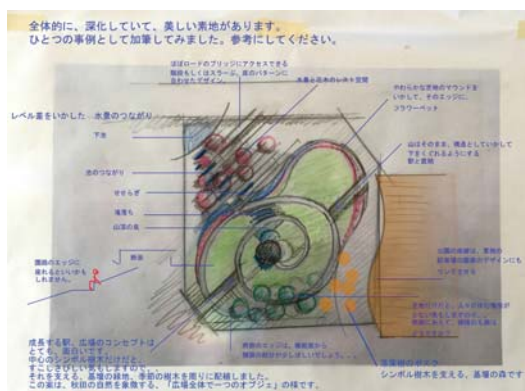


図14 エスキース (学生 a と技術講師作成)

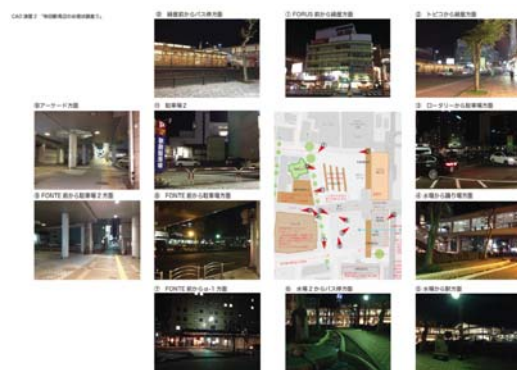


図15 現地調査 (学生 b 作成)

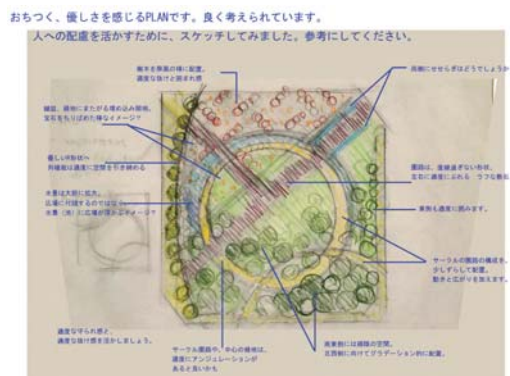


図16 エスキース (学生 b と技術講師作成)

3.2.3 広場の設計

まとめとして、筆者による設計例を立案した (図17、18参照)。設計する上で仮定した条件は以下による。

- a) 出迎え車両などの導線ルートは確保する
- b) 現在の駐車台数は別に確保する
- c) ぽぽろーど下部の1Fレベルにアーケードへの横断歩道を確保する
- d) 植栽計画は積雪を考慮して高木と中木、地被のみで構成する (低木は控える)

注

- 1 秋田県2014年度市街地木質化実証モデル事業による助成研究『秋田駅周辺市街地の木質・木造化による景観形成事業』、筆者は研究分担者
- 2 (仮称) JR 秋田駅西口駅前広場再開発計画をモデルとする基盤的調査・研究『秋田ブルーラルシティー構想 ver. 00』、筆者は研究分担者、秋田公立美術大学研究報告書、pp. 34-40、2014
- 3 株式会社ランドスケープデザイン 櫻田武志

尚、図1～12、17、18は筆者の作成による。



図17 秋田駅前西口広場平面図

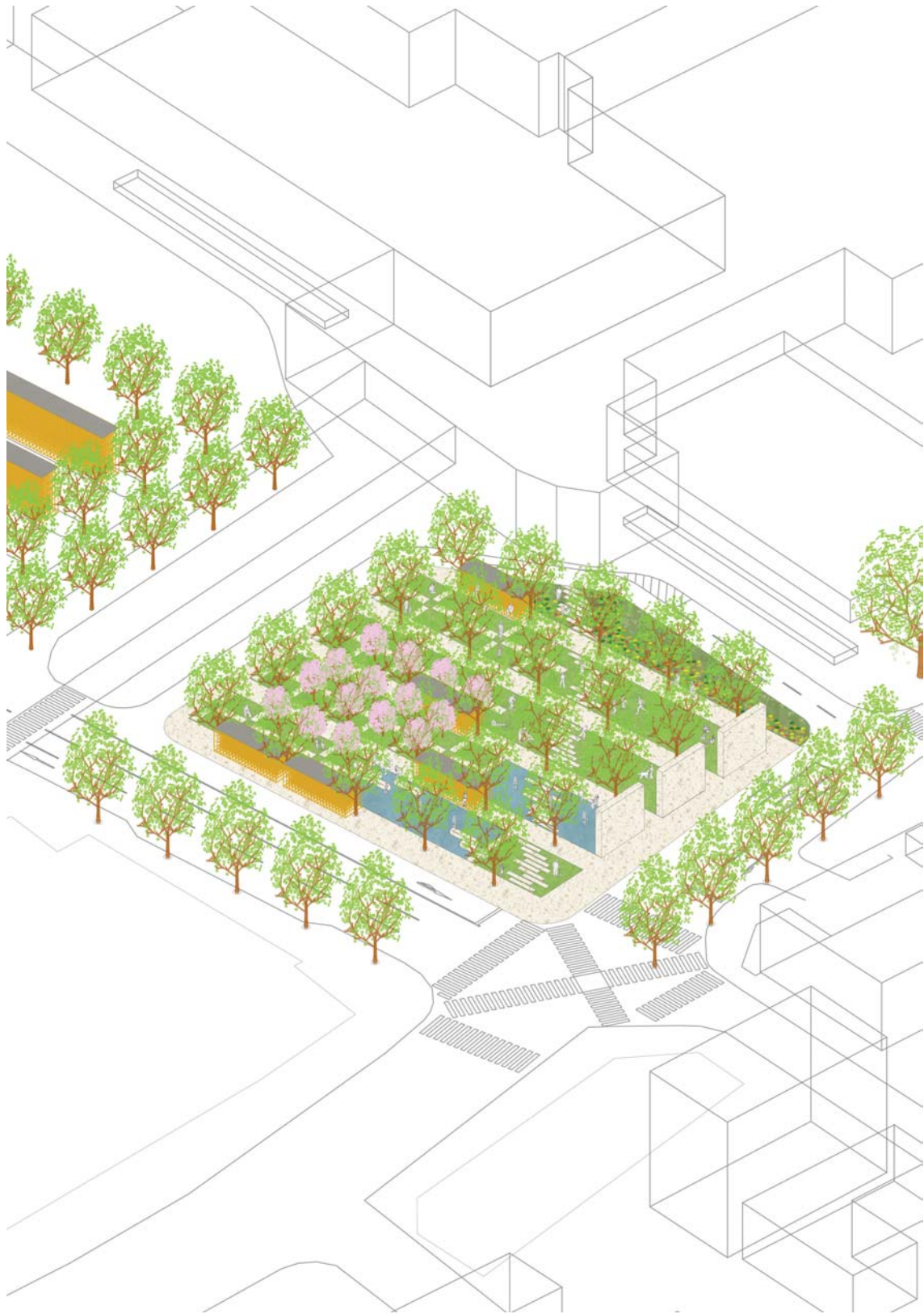


図18 アイソメトリック図

欧州意匠指令の修理条項にまつわる対立構造の俯瞰

—2006年当時に誰が何をどのように主張しているのか—

宮田 莊平

欧州意匠指令における複合製品の構成部品に関する問題は、欧州連合加盟各国及び関係団体の利害の不一致により同指令公表当初からまとまりをみせなかった。当時、この問題は法学の側面だけで割り切れない様相を呈していた。ここでは、法学の側面以外にも何らかの側面があると仮定し、関係する当時の文献を用いた、共同体域内における対立構造の俯瞰の試みを発表する。

キーワード：欧州意匠指令、複合製品の構成部品、共同体の産業

A Perspective View of the Conflicts of Players on Article 18 of EU Directive No. 98/71/EC on the legal protection of designs: Who claims in 2006 ?

MIYATA Sohei

Keywords: "Directive No. 98/71/EC of the European Parliament and of the Council of 13 October 1998 on the legal protection of designs", component parts of complex products, Community industry

1 はじめに

本稿は、2006年7～9月頃にかけて、筆者が自分で発案し自宅で行った作業の結果を、研究報告として形式を整えて、初めて公表するものである。本稿は、当時も今も所属する組織とは一切関係がないものである（本稿の中心をなす図表は、筆者が同組織内関係者に参考として資料提供したことがあるが、あくまで同組織内限りとしている。）。この研究報告はあくまで個人的な作業結果であり、同組織含む我が国関係諸官庁の政策方針に反しないよう注意して作成したものであって、内容

については筆者がすべての責を負う。

本稿は、2007年12月の改正指令案が欧州議会によって修正・採択される以前の作業であった。欧州意匠指令（"Directive No. 98/71/EC of the European Parliament and of the Council of 13 October 1998 on the legal protection of designs"）第18条に起因する問題について、欧州共同体の産業、特に複合製品及び構成部品の製造業者という大きな影響を受ける産業分野、消費者がどのような主張をしているのか、フィールドワークでなく文献調査をもとに、キーワードとなる箇所を

多数抽出して、それらを KJ 法によって幾つかの島に分けて、それぞれの島における対立構造を俯瞰しようとする、時間を要する試みであった。

本稿では KJ 法による結果の表（島と対立構造の表として計18の表）を主たる結果物とし、本紀要の制限により、本文の字数は努めて抑え、概要、資料、まとめのみとする。

2 問題の背景

2.1 いわゆるスペアパーツ問題とは何か

スペアパーツ問題は、自動車に代表される複合製品の外装補修用部品（ボンネット、バンパー、ドアパネル等のスペアパーツ）について、EU 域内市場における自由競争を確保する観点から、当該部品に対する意匠保護を弱めようという各プレイヤーの動きといえる。

2.2 1998年の制定当時の状況

本件問題を巡っては、自動車用スペアパーツの市場規模の大きさと欧州における自動車生産国の偏在を背景として、スペアパーツ市場の自由化による事業の拡大を求める独立系部品メーカー及び価格競争による部品価格の低減を求める保険業界・消費者団体と、意匠保護の継続を求める自動車メーカーとの間で、また、これら性格の異なる自国産業を背後に抱える EU加盟国の間で、従来から激しい対立が続いていたため、欧州意匠指令の制定時（1998年）には、この点の取り扱いに関する結論が先送りされていた状態となっていた。

2.3 2004年の欧州委員会の公表

欧州意匠指令第18条は、欧州委員会に対して、所定期間経過後にスペアパーツ問題の調和のために必要な改正案を欧州議会及び閣僚理事会に提出することを義務づけていたため、欧州委員会による市場への影響分析の調査を経て、2004年9月14日、欧州委員会は、「複合製品の原型を復元するために補修目的で使用する部品には意匠保護が及ばない」という日本での通称「修理条項」の導入を内容と

する欧州意匠指令改正案（スペアパーツに対する意匠保護の実質的な廃止提案。）を採択、公表した。

3 筆者による対立構造俯瞰のための調査内容

- ・スペアパーツ問題に関する意見を公表している欧州の関係民間企業及び消費者等の団体（後述）をインターネットサイト内で可能な限り探し出し、その意見書（言語は英語版のみとした。）を入手の上、内容を逐一翻訳し、意見者を付記した各意見内容（日本語翻訳版）を一枚一枚の小短冊に仕立てて、大量に短冊を作った。その後、KJ法に従って、畳一畳弱程度の大判紙に短冊をばらして、島を何度も作っては壊す過程のなかで、結果、18の島を作った。

- ・その際、スペアパーツ問題において、欧州域内における意匠保護の賛成派と反対派の議論の内容が対立構造になるものを特に島として作り、それぞれの島にタイトルを付け、横A4一枚に収まるよう対立意見を左右に配して体裁を整えた（次ページ以降）。

4 調査対象資料の入手元

4.1 インターネット上に任意に英語で意見表明している民間企業及び消費者等の団体

4.1.1 英国特許庁による意見聴取に対する回答を出している者（注1）

4.1.1.1 市場自由化に賛成寄り

- ・ピルキントン社（英：総合ガラスメーカー）
- ・英国自動車流通連盟（英：業界団体）
- ・英国自動車会議（英：業界団体）
- ・CIPA 意匠及び著作権委員会（英：実務者団体）
- ・スコットランド法律協会知財部会（英：実務者団体）
- ・ダイソン社（英：掃除機等メーカー）
- ・RAC オートウィンドウスクリーン社（英：自動車補修ガラスメーカー）

- ・英国国防省（英：中央政府機関）
- 4.1.1.2 市場自由化に反対寄り
 - ・英国フォード社（英：自動車メーカー）
- 4.1.1.3 市場自由化の是非に立場を留保
 - ・英国産業連盟（英：経済団体連合）
- 4.1.2 英国特許庁による意見聴取はなく独自に意見表明している者
 - ・自動車部品補修市場自由化欧州キャンペーン（欧州：中間業者団体）
- 4.2 欧州委員会提案に対するポジションペーパー（注2）及び2005年版年次報告書（注3）を出した者
 - ・欧州自動車工業会（英：欧州自動車メーカー団体）
- 4.3 欧州委員会委託調査報告書「影響分析報告書」（注4）作成者
 - ・テクノボリス社（欧州委員会委託調査会社）

5 結果

98頁以降のとおり。いわゆる「島」のタイトルは、順に次のとおり。

知的財産権の観点
 保護期間を10年とする案
 修理部品の出所表示義務案
 品質の認証
 報奨金システムの導入案
 著作権制度との関係
 EUの模倣品問題政策との矛盾
 自動車部品以外の分野への波及
 マーケットシェア
 中間業者（修理工場、流通業者）
 部品の価格
 EU域外からの進出の懸念
 保険会社
 保険料と部品価格
 車体用外装パネル板の品質上の問題

安全性と消費者

EU自動車産業の収益の損失（或いは独立系業者の拡大）

EU域内の雇用の損失

6 おわりに

英のダイソン社を除けば、おおよそ自動車に関して何らかの業を営む会社を多く持つ国の意見が大半を占める。表を俯瞰したうえでの感想をここに述べると恣意的になりがちであるが、あえて大きな特徴を言えば、自動車メーカーを持つ国と持たない国との間に意見の相違がみられる点が挙げられる。

この調査にあたっては英語のインターネット検索文献のみを資料としており、同じ欧州連合域内でも非英語圏の国及び団体の資料は対象資料としていない。したがって、スペイン、フランスなどの西欧、ドイツ、イタリアなどの中欧、そして強力な自動車企業を持たずとも他国の自動車工場を持つ東欧などの各国言語の資料を取り入れていない。この結果はあくまで英語資料によるものであって、欧州委員会等の英語版報告書を除けば、英語圏の国の意見に偏って結果が出ている点に注意しなければならない。

注

（注1）“Consultation on the proposal for a directive of the European parliament and of the council amending directive 98/71 on the legal protection of designs” (19 October 2005)

（注2）“ACEA comments regarding the proposed modification of Directive 98/71 on the legal protection of designs - Executive Summary”

（注3）“ACEA European Automobile Industry Report 2005”

（注4）“Impact assessment of possible options to liberalise the aftermarket in spare parts - Final Report to DG Internal Market”

【知的財産権の観点】

修理部品の意匠保護 賛成派

「自動車分野における補修部品の意匠権廃止は、他の知的財産権にとっての危険な前例となる。この廃止の理由は、他の産業分野における今後の特許保護の廃止の理屈になってしまふ。」
(欧州自動車工業会)

「今回の提案は、TRIPS協定26条2項に規定される要件の何れも満たしていない。第一に、今回の提案は、意匠の権利者の独占権に反して市場で売られるコピー部品の量を制限できないし、また、コピー部品の市場販売期間も制限できないからである。」
(欧州自動車工業会)

「意匠保護の廃止提案は、知的財産権の保護強化を目的とするEUの他の政策構想と矛盾する。」
(欧州自動車工業会)

「提案された指令案は、知的所有権の保護に関するEU独自の政策と矛盾している。マックスプランク知的財産研究所のシュトラウス教授は、法の立場からの意見として、この指令案はTRIPS協定に整合しないとのことである。」
(フォード社)

「国際法との不整合という点で、今回の提案はTRIPS協定26条2項に違反する。この規定は、意匠の法的保護の例外を、明確な要件の下でのみ認めるに過ぎない。」
(欧州自動車工業会)

「意匠指令は、仮に自動車部品の保護を認めるとしても非常に限られた数の自動車用外装部品しか保護されない程の非常に限られた保護要件を課す内容となっている。販売される全ての自動車用部品のうちで間違いなく5%以下である。」
(欧州自動車工業会)

「部品のコピー業者が、自動車メーカーによる受け入れがたい市場独占だと主張している状況は、まさに知的財産法による問題のない通常の効果である。」
(欧州自動車工業会)

「現在のEU法の下では、そのような自動車メーカーによる独占的な支配的な立場は、それ自体では違法ではない。もし権利の濫用がそこにあった場合にのみ違法となる。しかし、そのような権利の濫用が少しでもあったという証拠はない。」
(欧州自動車工業会)

修理部品の意匠保護 反対派

「ダイソン社(英) vs クアルテックス社(英)事件に対する最近の判決では、EU加盟国の非登録意匠法に補修部品市場を自由化する規定があっても、非登録意匠法の下で与えられる補修部品市場の自由化は、調和された登録意匠法の下で与えられる自由化とは正確には一致しないかもしれないことを示している。」
(英国国防省)

「最悪の場合、各加盟国が今回提案されている規定を各国異なる方法で国内法に反映させることになる。それは、交換部品の域内市場を妨げることになる。」
(英国国防省)

【保護期間を10年とする案】

修理部品の意匠保護 賛成派

「限られた期間での意匠保護を規定する修理部品の調和市場を求める。当社は10年間の意匠保護を規定する修理部品の調和市場を望む。」
(フォード社)

「EUは意匠保護を維持すべきであり、必要な場合には最低10年の期間の再導入すべきである。」
(欧州自動車工業会)

修理部品の意匠保護 反対派

「自動車メーカーの交換部品の意匠を保護できるようにすべき旨を欧州自動車工業会が提案し、そのために10年間を主張している。弊社は、例えこれよりかなり短い期間が提案されても、そういった提案には強く抵抗する。」
(ビルキントン社)

「自動車は外装部品を修理する必要がある。保護期間を限定した意匠保護のあり方は、自動車メーカーによる独占と消費者権利の侵害につながる。消費者は完全な競争市場に由来する低価格の利益を享受すべき。自動車用ガラスというのは、事故、高速運転時の飛石、いたずらなどに起因して、自動車が使用されているときに常に修理や交換の必要が生じるもの。そして、安全のために即時に修理しなければならないもの。だから、保護期間を限定することは適当ではない。こういった事故は、意匠保護期間が終了した後に限られるものではなく(例えば3年間の保証期間)、自動車購入をした瞬間から起こりえるもの。だから、提案されている保護期間はまったく恣意的であり、消費者の要求に無関係だ。」
(RACオートウィンドウスクリーン社)

【修理部品の出所表示義務案】

修理部品の意匠保護 賛成派

「中古車の買い手から見た透明性を確保するため、今回の委員会のこの提案の考え方は、中古車の補修に用いられる修理部品の由来についても中古車購入希望者に情報提供するという、中古車販売業者の義務に拡張すべきである。」

(フォード社)

修理部品の意匠保護 反対派

現在、全ての自動車用ガラスは製造メーカー名をガラス上に表示することが義務となっている。自動車用ガラスは、米国運輸省が規定するドット番号を除き、生産国の表示をガラス上に表示していない。今回の委員会提案では、各加盟国が修理部品の出所情報を消費者に適切に提供すると規定が提案されているが、この提案内容では、製造者名、生産国に加えて、純正品か独立系製品の区別を表示しなければならないのか否か、はっきりしない。これでは、消費者が純正品のガラスの方を選択することとなり、純正品の需要を上げて保険料も上昇させることになる。当社は委員会提案の情報提供案については反対する。

(RACオートウィンドウスクリーン社)

「当協会は、今回の委員会提案の規定に以下のものが入っている点に注目している。」

『2. 適合する修理部品について消費者が情報を得て部品を選択できるよう、加盟国は、修理部品の出所に関する情報を消費者に適切に提供する。』

当委員会は、修理部品の出所情報が消費者に提供されるタイミングの問題に懸念を持っている。」

(スコットランド法律協会知財小委員会)

「義務的な出所表示が義務づけられれば、取引者は、加盟国ごとの市場で商標調査を行わなければならない。そして、加盟国ごとに異なる商標を使用しなければならない。これは、域内市場での自由競争の妨げにつながる追加コストの発生を意味している。」

(英国国防省)

「義務的な出所表示は、意匠法の世界においては過激なまでに新しい概念である。出所表示は見落とされたり、誤解されたりし易いものである。最悪の場合、メーカー側が、出所表示をガラス上に記載しなかったり、不正確に表示したり、見にくく表示したり、途中で消えるようにすることで、修理部品の自由化市場を圧力的に妨害することに用いることもある。」

(英国国防省)

【品質の認証】

修理部品の意匠保護 賛成派

「認証は品質の保証にはならない。」

(欧州自動車工業会)

「米国の保険業界は、アフターマーケットにある自動車用修理部品を認証する目的で、1987年に自動車部品認証協会(CAPA)を設立した。しかし、この認証機関は効果的なものであるとは証明されていない。(認証機関があるにも関わらず)市場に欠陥部品が出回ったことで、そのシステムに問題があることが露見したのが原因。」

認証例が認証部品についての保証責任を取りたがらないこと、製造業者が国外の業者の場合は法的責任追及が難しいことなどから、不認証の修理部品を市場から取り除く効果的な方法がないことが、こういった事例から判明した。

こうした事例研究から、米カリフォルニア州消費者保護局は、報告として、「自動車修理部品認証システムは修理部品から消費者を保護することはできない」、「認証されていない自動車用修理部品を市場から排除することは実行可能ではない」とし、「自動車用修理部品をアフターマーケットで購入する際、事前に消費者に情報提供して同意を得ることが、欠陥のある修理部品の濫用に対する最も可能な予防手段である」と結論している。」

(欧州自動車工業会)

「米国38の州で既に、アフターマーケットでの自動車用修理部品の使用について、その情報開示ないし消費者同意を州法で規定している。ミネソタ州に至っては、純正でない自動車部品の使用を禁じているほどである。」

(欧州自動車工業会)

修理部品の意匠保護 反対派

なし

【報償金システムの導入案】

修理部品の意匠保護 賛成派

「報償金制度は、車のニューモデルの販売時点から自動車メーカーに使用料を支払う代償として、修理部品市場への参入が保証されることで、修理部品の生産面での競争バランスを定める魅力を持つ。」
(欧州委員会委託 影響調査報告書)

「委員会が提案する報償金制度は実行不可能であり、自動車メーカー側に生じるどんな損害も補償できない。……
実際、自動車メーカー側は、こうした独立系業者の手による修理部品が誰によってどれほどの量で製造されているのか知り得ない。特に、多くの修理部品が共同体域外の低コスト国から輸入され、そして、自動車メーカーの製品をコピーしている事実を、それらの業者が自動車メーカー側に情報提供するのを忘れてしまうだろう。結局、自動車メーカー側は、不正に売られている部品がないか否かを確認するために、極めてコストのかかる市場調査システムを立ち上げざるを得ない。」
(欧州自動車工業会)

「強制実施権と報償金のシステムを基礎として運用される修理部品の市場は、消費者には利益還元をもたらさないもう一つの流通システムを作ることになる訳で、結局は官僚主義とコストを増やすだけだろう。更に、ライセンスについてはその運用が大変難しい。」
(フォード社)

修理部品の意匠保護 反対派

なし

【著作権制度との関係】

修理部品の意匠保護 賛成派

なし

修理部品の意匠保護 反対派

「委員会の提案は、交換部品の市場を自由化し調和する目的を達成していない。例え、今回の指令案14条1項が採択されても、例えば意匠法が認めるならば、仏で生産された（仏意匠法では保護されていないが仏著作権法で保護されている）交換部品も合法的に英国に輸入可能であるし、同様に、英国で生産された交換部品も、もし仏の著作権法の要件を満たすならば、合法的に仏に輸出することもできることになる。」
(英国国防省)

「もし、交換部品の分野に自由化市場を求めらば、意匠図面の著作権を主張する権利もまた考慮すべきである。製品に用いられる意匠の保護期間が市場への最初の投入から25年を上回らなくても、意匠図面（著作権の）保護が70年間も可能となるのは異常である。」
(英国国防省)

【EUの模倣品問題政策との矛盾】

修理部品の意匠保護 賛成派

「委員会提案は模倣品に対する対策強化を提
るがすものである。・・・・・・EUは模倣
品や海賊版に対する対策を強化するための主
要な政策を立ち上げているはず。」
〔欧州自動車工業会〕

「このような模倣品や海賊版に対する闘いの
ための努力が、一体どのようにして自動車の
分野における知的財産権の保護の廃止と折り
合いをつけるのか、まったく不可思議である
。」
〔欧州自動車工業会〕

修理部品の意匠保護 反対派

なし

【自動車部品以外の分野への波及】

修理部品の意匠保護 賛成派

欧州産業連盟会長からプロディ欧州委員会委員
長に宛てた2004年9月9日付の公開書簡

「以前から、欧州産業連盟は、法律的な議論
を通じて、修理条項に反対してきた（ただし、
会員である「英国産業連盟」（CBI）は
欧州産業連盟の立場を支持していない）。「
修理」条項についての過去の論争が自動車産
業を中心に成されているとしても、この修理
条項の提案は、複合製品を製造する他の幾つ
かの産業分野にも事実上の悪影響を及ぼすも
のである。欧州産業連盟は、特定の産業分野
における知的財産権保護にとつての危険な前
例を生み出し得ることに強く憂慮する。知的
財産保護を制限するのではなく、起こりえる
経済的不均衡のバランスを取るためにある関
係協定等の競争ルールに変わるべきである。
」
〔欧州産業連盟〕

修理部品の意匠保護 反対派

「携帯電話メーカー業界（ノキア社）、そし
て、電気掃除機メーカー業界（ダイソン社）
は、今回の委員会の提案で示された指令案の
規定ぶりに懸念を抱いている。しかし、これ
については、規定ぶりの趣旨を確認すること
で克服できよう。」
〔ビルキントン社〕

「弊社は今回の提案に賛成である。ただ、欧
州委員会は、自動車以外の産業分野には全く
重点を置いていないように見える。全ての産
業分野がこの提案の影響を受けることになる
ので、自動車以外の産業分野への影響も十分
に精査すべき。」
〔ダイソン社〕

「国防省としては、この規定が自動車用部品
だけでなく、全ての装備のための交換部品に
影響を及ぼすことを強調しておきたい。」
〔英国国防省〕

「本連盟による調査によると、純正品供給
業者と独立系の業者の両者を通して部品を供
給する他の競合メーカーとは異なり、この電
気掃除機メーカー（英ダイソン社）は、自社
工場だけでなく修理部品を全て販売し続ける
よう試みている。当連盟の見方では、この供給
制限は、修理部品の高価格を維持するために
設定されているが、実際には、これら部品の
「コピー」を奨励しているとも考えられる。
」
〔英国自動車流通連盟〕

「消費財や他の消耗品の交換品はこの提案の
対象でないこと（意匠保護されること）を確
認すべき。同時に、交換の必要はないが使用
者の選択でその必要が生ずる交換部品（例え
ば、携帯電話機の着せ替え用装飾カバー）も
意匠保護の対象からははずれないことを確認す
べきである。」
〔英国特許商標意匠連盟〕

「当連盟の会員企業の製品群の中で、今回の
委員会の提案で影響を受ける可能性がある事
例として、交換用の部品を必要とする電気掃
除機のような家電機器、ブラシが次第になく
なっていく必要とする電気歯ブラシの
ような消費者向け商品、携帯電話の着せ替え
交換化能力バーなどが挙げられる。」
〔英国特許商標意匠連盟〕

「今回の提案はそもそも自動車修理部品だけ
に限らないはず。しかし、委員会による調査
と議論は、自動車修理部品だけに止まってい
る。影響を受ける可能性のある他の業界も含
めて影響調査を実施するか、或いは、今回の
規定を自動車修理部品に限定すべきである。
」
〔CIPA著作権意匠委員会〕

【マーケットシェア】

修理部品の意匠保護 賛成派

「ボンネット、フェンダー、バンパー、ラジエターグリル、ヘッドライト、テールランプなどの商業的に視覚に訴える特徴を持つ外装部品は、自動車部品のアフターマーケットの限られた一部のみを構成している。それ故、修理部品の意匠保護の存在が自動車メーカーに独占的地位を与えるものと解釈することはできない。一般的に、アフターマーケット全体で、自動車メーカーが約50%、独立系製造業者が残り半分を占めていると見積もられる。」
(欧州自動車工業会)

「車体外装パネルの修理部品のように、今回の委員会による提案で最もひどく影響を受ける修理部品については、現状では、自動車メーカー自体がE.U.域内でほぼ独占的に生産しているものである。」
(欧州自動車工業会)

修理部品の意匠保護 反対派

なし

【中間業者（修理工場、流通業者）】

修理部品の意匠保護 賛成派

「価格比較によれば、自動車用修理部品の意匠保護をしていない国においては、より安い価格の修理部品を選択することで得た利益を中間業者がマージンとして得る傾向にあり、結果として、自動車用修理部品は消費者には安いものではない。そして、非純正部品というものは自動車本体への取り付け作業に純正部品よりも長い時間を要するので、独立系業者が製造した修理部品を使った修理費用は、多くの場合、より高いものとなっている。」
(欧州自動車工業会)

修理部品の意匠保護 反対派

なし

「独立系の修理工場、保険業者、消費者団体よりも、独立系の流通業者がこの問題の領域で最も活発なロビー活動を構成している。そして、それは、E.C.A.R.（「自動車部品補修市場自由化欧州キャンペーン」）という団体のイニシアチブによるものである。E.C.A.R.は意匠保護を取り除くことによって自動車部品のアフターマーケットの完全自由化を主張している。」
(欧州委員会委託 影響調査報告書)

【部品の価格】

修理部品の意匠保護 賛成派

「ユーロタックスガラス社が2005年1月に行った詳細な修理部品価格の比較調査によると、次の通り。」

つまり、ある一国において、意匠法と補修部品価格水準との間には、何ら相関関係はない。この発見は、10のEU加盟国（オーストリア、仏、独、ハンガリー、イタリア、オランダ、ポーランド、ポルトガル、スペイン及び英）において、車種ごとの市場での（小型車からSUVまで）、代表的な10の自動車モデルの価格を比較したものに基づく。それによると、補修部品の意匠を保護しない国の方が、保護する国よりも、補修部品価格が平均で7.3%高いという結果が出ている。この発見は、欧州委員会委託調査の報告書の結論である「最終消費者は、……、補修部品の低価格という点での自由化から必ずしも利益を得ていない」という点を確認するものである。」

（欧州自動車工業会）

「英国における補修部品の価格と保険料は決して低いものではないこと、英国が15年前に修理部品の意匠保護を廃止しているにも関わらず、部品価格は他の国よりも下落していない。欧州委員会はこの点を無視している。」

（欧州自動車工業会）

修理部品の意匠保護 反対派

「自動車の修理部品市場規模は、独立系が供給する交換用外板パネルの場合は、5000万ポンドから8800万ポンドまでの間、また、独立系が供給する自動車用照明ユニットの場合は、6000万ポンドから8500万ポンドまでの間で変化する。」

（英国自動車流通連盟）

他のEU諸国、例えば「修理条項」を採用していないフランスは、修理部品価格が英国に比べはるかに高い。

（英国自動車流通連盟）

【EU域外からの進出の懸念】

修理部品の意匠保護 賛成派

「今回の委員会の提案は、欧州自動車産業の競争力にマイナスに影響する。」

（欧州自動車工業会）

「修理部品の大部分はEU域外の部品製造業者が生産することになるだろう。彼らはEUという新しいマーケットへの参入が可能となる。欧州委員会委託調査の報告書は、自動車用のコピー部品の製造業者が、殆どトルコ、台湾、中国、ブラジル、アルゼンチンといった国々で見つかることを裏付けている。」

（欧州自動車工業会）

「EU域外にあるこれらのコピー部品業者は、資本規模の点でEU域内の同業者をかなり上回っている。EU域内にあるコピー部品業者は、EU域外に拠点を置くコピー部品の巨大業者たちと互角に競争できないだろう。もし自動車修理部品の意匠保護が廃止されれば、EU企業から非EU企業への重大な生産転換は避けられない。」

（欧州自動車工業会）

「EU全体で修理部品市場を自由化することは、欧州に拠点を置く全ての修理部品メーカーを脅かす、主として東南アジアと南米のような低コスト生産国からのかなりの大きな規模の輸入への扉を開くことに繋がるだろう。」

（フォード社）

「もし修理部品の意匠保護がEUで廃止されれば、自国の市場でより好都合な規制の下で収益を得ている日本や米国に対して、欧州のメーカーは競争面で不利な立場に置かれるだろう。EUが世界の中で最も競争力があり革新的でダイナミックな経済力をつけようとするそのときに、基幹産業の一つにおける競争的地位を握るがし、EU域外の特定の販売業者と部品メーカーに利益を得させる方法を採用するのは不合理である。」

（欧州自動車工業会）

「低コスト生産国からの輸入に由来する欧州域内の利益と雇用の喪失によって欧州経済が脅威にさらされている点は無視すべきでない。修理部品市場の自由化は自動車メーカーから工業デザインへの投資に対する公正な利益還元を奪うだけでなく、欧州の自動車産業の競争的地位にマイナスのインパクトを与えることになる。」

（フォード社）

「真正部品のメーカーは、EU域外、特に東南アジアと南米からの競争の増加に直面するだろう」

（欧州委員会委託 影響調査報告書）。

修理部品の意匠保護 反対派

なし

【保険会社】

修理部品の意匠保護 賛成派

「自動車用修理部品を自由化しても、消費者が修理に用いられる部品をより幅広い選択肢の中から選べるようになる訳ではない。というの、どの部品を使うかが、その車の残存の価値。そして、その車の防蝕保証の有効性に直接の影響を与えるはずなのに、その肝心の部品決定を保険会社が行っているからである。」
(フォード社)

「修理目的のために純正ではない修理部品を用いれば、自動車メーカーが保証する防蝕保証は無効になるかもしれない。消費者というよりもむしろ保険会社が、どの部品を修理に用いるかを決定している。この決定は一般的に品質よりもむしろコストに基づいており、消費者の要望に必ずしも応えるものではない。」
(フォード社)

「コピー部品は修理に用いるべきではないと、ドイツの保険会社アリアンツ社が結論していることから、幾つかの部品には安全上の問題がある。」
(欧州自動車工業会)

修理部品の意匠保護 反対派

「英国では自動車の修理用外装部品の市場は、意匠保護を廃止した自由な市場体制によってプラスに影響している。しかし外見と違って実際には、修理業界が持つ不満は、保険会社が部品市場自由化から得られる利益のうちのほんの僅かしか修理業者側に分けていないということにある様子である。」
(スコットランド法律協会知財小委員会)

【保険料と部品価格】

修理部品の意匠保護 賛成派

イタリア保険業協会 (ANIA) の2002-2003年版の年報によると、保険料の値段は1996年から2002年まで次のように増加している。

【修理部品の意匠保護のない自由化国】

英国：70%まで上昇

イタリア：97%まで上昇

スペイン：36%まで。

【修理部品の意匠保護をしている国】

独：20%の上昇

仏では8%の下降

(フォード社)

「市場の自由化が部品や保険料の値下げに結果として繋がらないということを欧州委員会委託調査報告書が示した理由の一つには、多数の中間業者（部品流通業者、修理業者、保険会社）の存在によって、最終消費者が修理部品製造業者から離れていることにある。これら中間業者全ては「交換部品の供給における競争で得られる経済的利益を、それが最終消費者に届く前に横取りしてしまう機会を持っている」（欧州委員会委託 影響調査報告書）。それ故に、より低い生産コストから利益を享受するのは最終消費者ではない。その代わりに、部品供給業者、修理業者、そして、保険会社が（生産コストを低く抑えたことによる）節約分を顧客に回すのではなく現行の価格で得られるマージンを手にすることになる。」
(欧州自動車工業会)

「保険会社は、一方的に修理業者に圧力をかけるために、保険金請求の査定と修理費用支払の面における自分たちの特別な（有利な）立場を利用している。」
(欧州自動車工業会)

「ユーロタックスガラス社が2005年1月に行った総合調査では、自動車修理部品の価格は意匠保護を行う国よりもそれを行わない国において、平均で7.3%も高い。」
(フォード社)

「イタリアの保険業協会のデータによれば、英やイタリアのように意匠保護をしていない国々は、独仏のような保護している国に比べて、自動車保険料がここ数年で実際には上がっている。……この値上がりの主な原因は対人傷害保険金の費用にあり、それは劇的に上昇している。一方、英国保険業協会「英国の自動車市場の費量」（2003年版）によれば、修理部品の価格はインフレ率に合わせて上昇しているだけである。このことは、結果的に、修理部品の意匠保護の廃止が保険料の値下げに繋がらないことの証となっている。」
(欧州自動車工業会)

「交換用の車体パネル、ガラス、前照灯などのライティングユニットの修理作業の大部分（幾つかの試算によると80%）は「事故部品」であり、保険業者によって支払われる業務になる。こういった業務分野において、損傷を受けた部品の交換に用いられる部品の種類（すなわち、純正部品か独立系業者の部品か）。そして、交換のために支払おうとする価格を決定するための保険会社の力というものがまさに重要性を帯びてくる。」
(欧州委員会委託 影響調査報告書)

「最終消費者は、修理部品の価格と性能の点での選択肢を知らされれば、最終的には、その範囲で選ぶことしかできない。言い換えれば、最終消費者は、市場の透明性。そして、保険会社と修理業者が低価格の修理部品を選択して自分たちよりも最終消費者に利益を得てもらうと積極的に考えるか否かにかなり依存していると言える。」
(欧州委員会委託 影響調査報告書)

反対派

なし

【車体外装パネル板の品質上の問題】

修理部品の意匠保護 賛成派

「車体外装パネルの修理部品のうちに、今回の委員会による提案で最も多く影響を受ける修理部品は、現状では、自動車メーカー自身がE.U域内でほぼ独占的に生産しているものである。」
(欧州自動車工業会)

「ここでの最も説得力のある例は、保険会社アリアンツ社による純正部品とコピー部品との間の最近の比較研究である。この研究の主な結論は、たとえコピー部品が純正部品よりも一般的に安いとしても、コピー部品は高い頻度で車体該当箇所うまく適合せず、それ故に、純正部品の場合よりも車体へのはめ込み作業に余計な時間を要し(47%増)、それで純正部品とコピー部品をそれぞれ使って修理した場合の消費者への最終価格を比較しても、コピー部品の方がたった3.6%しか安くならない。それほどにコピー部品は修理のためのコストを増加させている。・・・結局、最初は安かったコピー部品も補修に用いられ全てのコストの総額は純正部品を用いた補修の場合のそれと殆ど同じになる。」
(欧州委員会委託 影響調査報告書)

「独立系車体外装パネルの供給業者は十分な品質基準を満たしていないと一般的に思われている。歴史的に見て、これらの薄板供給業者は、恐らくは品質は価格の二の次とされている彼らのマーケットにおいて、そこで得られる利益やで経営が成り立っているのだろう。独立系車体薄板業者は、「小規模であり、自動車メーカーが持つ車体薄板製造の生産工程、品質、技術的専門知識にまったく欠けている。」
(欧州委員会委託 影響調査報告書)

修理部品の意匠保護 反対派

「車体外装パネルを車体に嵌める際の適合性に関する品質の問題は、修理部品市場の様々な要因と密接に結びついている。それは何よりも、同じ独立系業者による部品であっても、車体外装パネル市場の製品の品質の方が、自動車用交換ガラスや前照灯などのライティングユニットの市場に提供されている製品の品質よりも悪いという問題にある。本流にいたる純正部品の供給業者も自動車用交換ガラスとライティングユニットの修理部品市場に供給しているのに対して、独立系のみで占められる車体外装パネル板の市場は・・・比較的小規模の業者が製品供給してきたところである。」
(欧州委員会委託 影響調査報告書)

「保険会社と自動車メーカーが提出した幾つかの証拠が存在する。車体外装パネルの品質は要求水準を満たさず、結局、より高い修理コストに繋がる原因となっている。また、自動車用ガラスとライティングユニットの部品の分野には型式認証が存在するにもかかわらず、独立系業者が製造した修理部品は、純正部品が受けているような安全テストを受けていない(車体外装パネルには型式認証がない。)」
(欧州委員会委託 影響調査報告書)

なし

【安全性と消費者】

修理部品の意匠保護 賛成派

「委員会提案がもたらす多くの影響要因の一つとして、例えば、E.U域外から輸入される部品で、オリジナル製品の外觀とは同じだが、その構造的特徴は必ずしも同じでないような、安い修理部品が急激に増加することが考えられる。その状況は英国の消費者を危険に陥す。」
(フォード社)

「欧州自動車工業会が入手したデータによれば、委員会が提案する意匠保護の廃止は、部品価格や保険料の低減をもたらさないばかりか、安全性に欠ける可能性のあるコピー部品を使用するように消費者を誘導している。」
(欧州自動車工業会)

「コピー部品の安全性は保証されていない」
「数多くの自動車部品の中で僅かな種類の部品しか意匠法で保護されていないのに(そのような部品まで自由化したら)、低品質のコピー部品の使用は、安全上の問題から、自動車事故といった面で心配される。」
(欧州自動車工業会)

「欧州委員会が今回の提案を発表した後になって、ようやくコピー部品の安全性の研究を開始したのは理解できない。欧州の型式認証制度は意匠指令に影響を受ける自動車用修理部品を全くカバーしていないし、欧州委員会委託調査の報告はそのような型式認証制度の存在を報告で単に参照するだけに終わって、安全性の問題を片づけてしまったことは、受け入れることができない。」
(欧州自動車工業会)

修理部品の意匠保護 反対派

「自動車部品の複雑化が進み、その安全性と信頼性は、独立系車体薄板業者によっても、保険業界によっても、また、規制によっても解決することができない深刻な問題となっている。」
(欧州委員会委託 影響調査報告書)。

「独立系の交換部品は、市場に出される前に、品質等に関する認証が義務付けられていない。・・・これらの独立系交換部品は、車体への適合性、そして安全性といった観点では考慮されていない。」
(欧州委員会委託 影響調査報告書)

なし

【EU自動車産業の収益の損失（或いは独立系業者の拡大）】

修理部品の意匠保護 賛成派

「もし、自動車用修理部品のコピー行為がEU全体で許される状況になるならば、これは欧州自動車産業のマーケットシェア、収益、そして雇用がかなり落ち込むことを意味する。委員会提案が各産業界に与える影響を性格に定量化することが難しいにも関わらず、欧州委員会委託調査の報告は、・・・欧州自動車メーカーの収益損失を年間で11億から18億ユーロと予測している。」
（欧州自動車工業会）

「収益を失うことによるフォード社の損失額は、英国だけで年間6000万ユーロと見積もられる。収益を失うことによる欧州自動車メーカー全体の損失額は、英国で年間3億ユーロと見積もられる。」
（フォード社）

「自動車用修理部品の分野での自動車メーカーの収益損失は、（コピー部品をつけて更に事故を起こした場合の）責任回避に要する追加コスト、そして、市場モニター調査に要する追加コストを加えなければならないので、それを加算すると、収益損失の総額は年間およそ25億ユーロに上るはず。このことは、自動車メーカーによる修理部品の販売、そして、今日のような技術革新の末に生まれた数多くの製品への再投資と投資回収のサイクルという自動車メーカーの能力をかなり削ぐものである。」
（欧州自動車工業会）

「フォード社の試算では、欧州の自動車製造産業の損失は年間20億ユーロの範囲での収益の損失と5万人の雇用の損失になる。」
（フォード社）

修理部品の意匠保護 反対派

「交換部品の市場を自由化すれば、自動車用修理部品の単一市場が完成し、そして、英国にとっては、英国の修理部品製造業者と供給業者が他のEU諸国における自由化市場に参入する機会を得る。全EU市場で75億ユーロの外販パネル市場規模のおよそ95%、14億ユーロのライトユニット市場規模の65%が既存の自動車メーカーを通じて供給されている現状の中で、この委員会提案による独立系業者の市場拡大の余地は計り知れない。」
（英国自動車流通連盟）

【EU域内の雇用の損失】

修理部品の意匠保護 賛成派

「自動車用修理部品の意匠保護の廃止は、欧州の自動車メーカーとその部品メーカーにおける約5万人の雇用を失うことに繋がる。」
（欧州自動車工業会）

「雇用の損失は自動車メーカー側のアフターセールス部門だけに起こるのではなく、新製品開発部門にも起こる。というのも、新製品開発への再投資が、市場自由化による収益損失でままならなくなるからだ。」
（欧州自動車工業会）

「もし雇用が失われるとすれば、それは欧州域内の雇用である。」
（欧州自動車工業会）

「フォード社の試算では、欧州の自動車製造産業の損失は、年間で20億ユーロの範囲での収益の損失と5万人の雇用の損失になる。」
（フォード社）

修理部品の意匠保護 反対派

「もし、保護期間を限定して意匠権保護を認める案、又は、賠償金制度を設ける案が採用されるならば、英国の自動車用ガラス製造業者は英国の雇用の喪失を伴って、例えば英国内にある弊社の自社工場などの製造拠点が閉鎖に追い込まれるかもしれない。」

（RACオートウインドウスクリーン社）

実 践 報 告

参加者間の相互作用を促すアートワークショップについての一考察

屋宜 久美子

本報告では、にじみ絵を共通の題材としながら、内容、進行、環境等を改善して取り組んだ3つの実践について述べる。まず3つの実践を描写することで、それぞれ気づいたことや課題について整理する。つぎに個々の表現活動を充実させながらも、同時に他者との交流へと開かれていくワークショップ構造について考察を行う。その上で、未就学児と保護者の両方が描画を行うことで、未就学児が身近な他者である保護者の描画観察をステップとして、段階的に他者の観察へと関心を広げていくことを述べる。また、多様な表現が発生する場に身を置くことで、多方向へと展開する学びが生じることを明らかにする。

キーワード：アートワークショップ、未就学児、美術教育、にじみ絵

A Study of Prompting Interaction among Participants in the Art Workshop

YAGI Kumiko

Keywords: Art Workshop, Preschool Children, Art Education, Color Stained Painting

はじめに

筆者はこれまで美術制作、理論研究、教育実践の横断的研究を行ってきた。水性絵具を用いた抽象絵画表現を行い、制作過程で得られた問題意識を手掛かりに、制作者の立場から美術制作の人間形成的意義について論研を進めてきた。またそこから得られた知見をワークショップ実践へ応用し、制作のどのような内実が心の成長や安定を促すのか検証してきた。本報告では、2014年度に行ったワークショップの中で、にじみ絵を題材とした3つの実践を取り上げる¹。

筆者のワークショップ実践は、偶然性と色彩の変化に着目しながら、未就学児の親子を主な対象²として行っている。その理由として、筆者がこれまでカラー・フィールド・ペ

インティング³を中心に論研を進めてきたことが挙げられる。抽象絵画表現の一つのジャンルであるカラー・フィールド・ペインティングは、色彩の純粋化を図るために、巨大な画面による構成と中心性のないフラットな色面を特徴としている。筆者の関心は、その中でも絵具の流動性や滲みの効果を利用した制作にある⁴。絵具の動きを制御しながらも最終的な画面への定着を絵具の流動性に委ねるこれらの手法は、制作者の主体的な行為を越えて描画が進む時間を有している。そのため制作に内包された鑑賞時間は、制作者に新鮮な感覚や色彩自体の生命力を感じさせ、次の表現行為を導きだすと考えられる⁵。筆者はこのような偶然性と、それを効果的に確認させる色彩の変化をワークショップに取り入れ

ることで、慣れない行為に対する参加者の緊張を解き、驚きや喜びを引き出そうとしてきた。

たとえば、2013年と2014年に行った紙ふぶきを用いたワークショップは、その良い事例であった⁶。前半部分に行った紙ふぶき遊びは、3～5色の薄い花紙を破ることから始めて、紙を巻き上げ、途中段階で大量の紙ふぶきのうちわ（段ボール、ジョイントマット）を導入しながら内容展開して遊ぶものであった。数色の紙ふぶきが舞い上がる状況の中で、参加者が夢中になって遊ぶ様子が見られた。これらの遊びの過程からは、参加者は紙ふぶきを巻き上げる主体であると同時に、それを受ける客体となる時間が発生することがわかった。また、参加者が頻繁に移動することで、自ずと参加者同士の遊びが相互作用して、自然発生的に交流が生まれる結果となった。

本報告における実践は、これまでの実践から確認できた効果を別の手法で検証するものとして、絵具の流れによる偶然性と色彩の変化をより強制的に用いたにじみ絵を題材とした。にじみ絵は水の扱いに関する問題をクリアしてしまえば、手法の単純さを保持しながら多方向への描画展開を可能とするため、低年齢児でも気軽に取り組むことができる。3つの実践は、にじみ絵を共通の題材としているが、内容、進行、環境に違いがあるため、単純に同じ土俵で比較することは難しい。そのため、まず3つの実践を描写することで、それぞれ気づきや課題について整理する。その上で、参加者の制作への没入体験に着目してきたこれまでの実践から発展させて、個々の表現活動を充実させながらも、同時に他者との交流へと開かれていくワークショップ構造について考察を行う。

1 実践1

1.1 活動の概要

- ・日時：2014年11月3日、11時～15時
- ・題材：「にじみ絵でゆめ色の虹をつくろう！」
- ・参加方法：会場にて先着順に受付

- ・参加費：200円（1人）⁷
- ・参加人数：98名
- ・材料と用具：障子紙（48×27.5cm）、食紅（赤・青・黄・緑）、スポンジスタンプ、角筆洗、やまのとり、竹籤、紐、新聞紙、アイロン
- ・実践者：筆者、共同実践者1名、主催団体のスタッフ1名
- ・環境：ショッピングセンター内の通路一角を使用（図1）

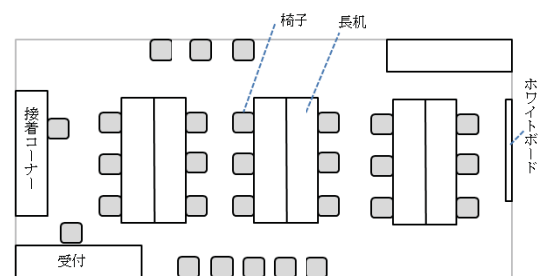


図1 会場配置図

本ワークショップは、「もりや子育てネットワークまもり⁸」のイベント⁹の一環として行ったものである。2013年に同様の形態で実践した際、地域に密着した団体と連携することで参加者が安心して活動へ参加できることがわかったため、今回も筆者から依頼して団体の協力を得ることとなった。当団体は子育てを支援するためのイベントを数多く行っているため、会場における安全面への配慮を得ることができ、実践の助けとなった。

これまでのワークショップはいずれも人数を制限して事前申込制としていたが、今回は当日先着順の受付として、より多くの参加者が体験できるようにした。しかし、にじみ絵を内容とする初めてのワークショップであったこともあり、多くの課題を残すこととなった。

1.2 活動内容

にじみ絵制作の具体的な内容は、障子紙を支持体として、食紅液（食紅を水で溶いた液）で描画するものである。障子紙を選んだのは、吸水性と強度に優れ、サイズが自由に設定できてコストも安いためである。食紅は安全性

が確保できることと、粒子が細かく透明度が高いため、薄さを調整することで色彩の変化を効果的に確認できることが選んだポイントとなった。

4色の食紅液は4つに仕切られた角筆洗の中に一色ずつ入れた。描画は、幼児でも扱いやすいように、持ち手が太い棒状のスポンジスタンプを使用した。障子紙は1枚だと液の吸収が不十分で、下敷きとして使用した新聞紙の色も透けて見えるため二重にした(図2)。

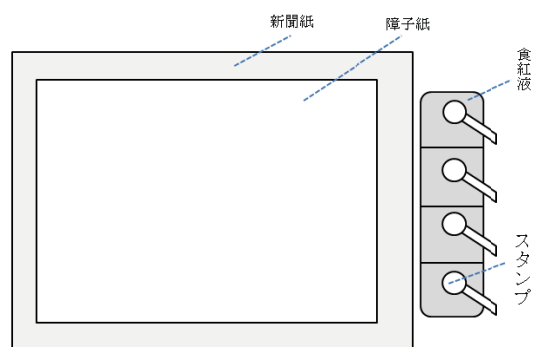


図2 使用画材

描く枚数は1人3枚までとして、1枚は持ち帰って飾れるように、乾燥後、竹籤と紐を付けた(図3)。



図3 持ち帰り作品

残りの2枚はイベント会場に展示して参加者による共同作品とする予定であった。しかし、持ち帰り用の作品加工(乾燥・接着)に予想以上の手間がかかり、今回は展示を断念せざるを得ない状況となった。当初の計画ではアイロンによる作品乾燥のみ実践者側で行い、接着は参加者が行う予定であった。しかし、次々に訪れる参加者への説明や道具配布

に時間がかかり、接着の説明まで時間をとれないなど、午前の時間帯は一連の流れが滞ってしまった。そのため急遽予定を変更して、描画後に参加者が気に入った作品を1枚選び、実践者側で一度引き取り加工後に渡すこととした。また、他の2作品については、持ち帰りを希望する場合は新聞紙で梱包後に渡し、希望しない場合は引き取ることにした。

参加者の流れが引いた12時~13時の時間帯に、全体の流れを確認して体制を立て直した。材料の配布や、描画後に作品を置く場所が少ないことも流れが滞る大きな原因となっていたため、参加者がスペースを空けて座れるように材料を配置して、描画後の作品を横に置けるようにした。また実践者の分担も決め、筆者は参加者への説明や会場全体の流れを担当、共同実践者は持ち帰り作品の加工と道具の整理・補充等を担当した。また受付をしていたスタッフへも、席への誘導や道具の配布等を必要に応じて依頼した。改善後は比較的にスムーズに進行することができたが、その間も片付けと準備が続き、参加者との関わりをあまり持つことができなかった。

筆者のワークショップ実践は、表現を通して子どもと保護者、参加者間の交流を促し、そのことが表現へ還元されることを目指している。今回は多くの参加者を得られた一方で、その入れ替わりが多く、落ち着いて取り組む環境とならなかったため、参加者間の交流はほとんど行われなかった。しかし、低年齢児でも取り組みやすいことが幸いして、個々の制作として見れば、子ども達は色彩の変化に興味深く観察しながら、時には「わぁ!」と声をあげながら次々に描画を進めていた(図4)。一部の参加者には、兄弟や友人、周囲の参加者の作品を観察する様子もみられた(図5)。また、完成作品を持ち歩いて喜ぶ子どもや、材料に興味を示し自宅でもやってみたくと述べた保護者など、多様な反応が同えた。改善点はあるものの、実践から明らかになったことは多く、特に水を扱うには不向きな環境で進行が可能であったことは、今後へ

繋がる大きな収穫となった。



図4 描画と観察を繰り返す様子



図5 他者の描画を観察する様子

2 実践2

2.1 活動の概要

- ・日時：2014年12月6日、10時～11時半
- ・題材：「カラフルにじみ絵であそぼう！」
- ・参加方法：事前申込（10組）
- ・参加費：無料
- ・参加人数：4組12名（保護者4名、子8名）
- ・子どもの年齢：2才（3名）、4才（1名）、5才（1名）、6才（2名）、7才（1名）
- ・材料と用具：障子紙（48×27.5cm、68×350cm）、食紅（赤、青、黄、緑）、スポンジスタンプ、角筆洗、やまのとり、竹籤、紐、新聞紙、アイロン、エアキャップ、マット
- ・実践者：筆者、美術大学生2名
- ・環境：展覧会会場の1室を使用（図6）

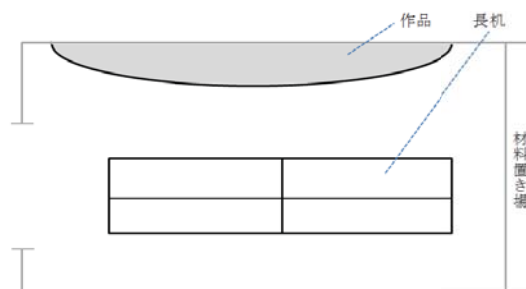


図6 会場配置図

本実践は、展覧会¹⁰会場の筆者作品を展示した一室にて行ったものである。かねてから、自身の作品によってワークショップのための空間を構成したいという考えがあり、今回は幸いにも会場にて実践を行える環境を得ることができた。筆者がこのような考えるようになったのは、2013年に行ったワークショップの実践会場がきっかけとなっている¹¹。その会場は壁面の3面がガラス張りの非常に開放的な空間で、筆者は場所からヒントを得て内容を構築した。それ以来、実践する場所と内容を切り離して考えるのではなく、密接に関連付けて展開したいと思うようになっていた。

展覧会における筆者の展示作品は、ワークショップと同じ材料（障子紙・食紅液）により彩色した紙を加工して、天井から帯状に何層も垂らしたものであった。一室の中心部を使用したインスタレーション作品であったが、ワークショップ時は作品を部屋の一角によせカーテンのように固定して制作スペースを作った。

2.2 活動内容

実践1と同様に、支持体を障子紙、描画材を食紅液とスポンジスタンプとして、それぞれ3枚のにじみ絵を描いた。その後、新たな試みとして個々の制作の後に参加者全員による共同制作を行った。実践1からの改善点は、奥行きのある座卓を用意して動きやすい環境を整えたこと、作品を置くスペースを作ったこと、新聞紙と障子紙のセットをあらかじめ用意して移動しやすくしたことである。実践は筆者と美術大学生2名で行った。筆者が説明や進行を担当して、学生は写真撮影と制作

補助に分担した。

当日は、展覧会会場に多様な作品が展示されていたことや、古民家を使用していたこともあり、参加者は会場自体に関心を示しており、よい雰囲気でのスタートとなった。

簡単な自己紹介を全員が行った後、筆者の実演で色のにじみ方や変化を観察して、それぞれの作品へ取りかかった。描画に入ると子どもたちは次々に色を重ね始めた。開始直後は皆同じようにスタンプを一色ずつ重ねながら慎重に描画していたが、時間が経つにつれそれぞれ工夫が見られるようになった。一回の描画における色の広がりや限界を試しながら描画していた参加者は、スポンジにできるだけ多くの液を吸収させようと試みていた(図7)。また、一色ずつ表れた色の様子を注意深く観察しながら丁寧に重ねる参加者や(図8)、親子で相談しながら一緒に描画を行う様子も見ることができた(図9)。実践1では椅子を使用していたため、描画時の動きの自由度は低かったが、今回は床に直接座るようにしたため、座る、中腰になる、立つなど描く姿勢も多様で、また動いて他者の作品を見るなどの行動も多く見られた。

全員が描き終わった後、大きな紙に共同制作を行った。紙は68×350cmで大きいと思っていたが、個々の制作で素材の扱いに慣れた参加者は夢中で描き、あっという間に画面は色彩で埋め尽くされた。大作は個々に行う小作品とは異なり、体を大きく動かし描画できるため、場所を移動しながらのびのびと描く様子が伺えた。

前半は比較的スムーズに進行していたが、個々の制作を終えた頃から部屋で走りまわる子どもが出始めた。また、筆者の展示作品に触れる状態で会場内に展示したことが逆効果となり、作品をひっぱる、飛び上がって触るなどの騒ぎへとつながった。また、それを止めようとする保護者などで、会場は落ち着かない雰囲気となったため、共同制作を完成させた後は、全員で作品を鑑賞しながら筆者が簡単な感想を述べて終わりとした。今回は全



図7 大量の液を吸収させる様子



図8 一色ずつ丁寧に重ねる様子



図9 親子でスタンプする様子

ての作品を持ち帰ってもらい、梱包の時に竹籤と紐を渡して、自宅での加工を説明するに留めた。

実践1に比べると進行は比較的スムーズであったが、後半になると非常に騒がしくなり、その状態のまま終了となったことが残念であった。理由としては、やはり途中段階での材料の配布が大きな手間となったこと、描画した作品の置場が依然足りずその対応に追われたことが挙げられる。前回は実践者側の人数不足だと感じていたが、今回も状況はあまり改

善されなかったため、実践中の準備を全て実践者側が行うこと自体に問題があると感じた。参加者が各自のペースで自由に制作を進められるような環境整備が今後の課題となった。また会場については、意図的に手を入れる場合は表現の動機付けとなるだけでなく、気持ちが制作へ向かう環境を確保することも重要であることがわかった。

3 実践3

3.1 活動の概要

- ・日時：2014年12月6日、13時半～15時
- ・題材：「カラフルにじみ絵であそぼう！」
- ・参加方法：事前申込（10組）
- ・参加費：無料
- ・参加人数：2組5名（保護者3名、子2名）
- ・子どもの年齢：3才（1名）、4才（1名）
- ・材料と用具：障子紙（48×27.5cm、68×187cm）、食紅（赤、青、黄、緑）、スポンジスタンプ、角筆洗、やまとのり、竹籤、紐、新聞紙、アイロン、エアキャップ、マット
- ・実践者：筆者、美術大学生2名、共同研究者1名
- ・環境：展覧会会場の1室を使用（図10）

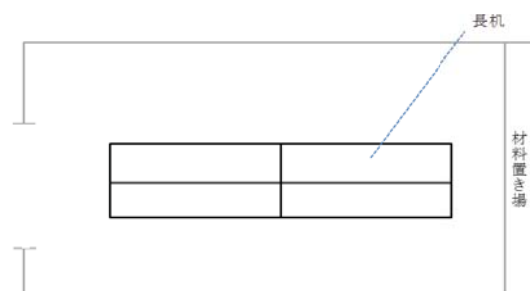


図10 会場配置図

本実践は、実践2の午後の部として行ったものである。午前からの改善点は、会場に配置していた筆者作品を天井付近で束ねて、手が届かない状態としたことである。

3.2 活動内容

実践2と同じく支持体は障子紙、描画材は食紅液とスポンジスタンプを使用した。実践者は筆者と美術大学生2名に、共同研究者1名が加わった。参加は2組5名であった。こ

れまで10名以下を対象とした実践を行ったことがなく、経験上大人数が同時に関わる時のほうが参加者間の交流も活発であったため、少人数で行うことへの不安が多少あった。結果的には、少人数であったことによって、これまでにできなかった内容を取り込み、多くの発見を得ることとなった。

午前同様に簡単な自己紹介の後、実演によって色のにじみ方や変化を観察した。その後小サイズの障子紙に1人3枚まで描いた。実践1、2を含め筆者がこれまで行った全てのワークショップでは、保護者と協働で取り組むことを促す意味で、参加する子どもにのみ材料を渡していた。しかし、今回は人数が少なかったことや、描画に興味を示した保護者がいたこともあり、保護者にも材料を渡して一緒に描くように促した。また、共に実践を行った美大生と共同研究者にも描画を勧めた。

描画を促して驚いたことは、個々の制作が互いの描き方や作品を見る行為へ自然に繋がっていったことだ。また、そのことが他の参加者の描画に対する興味へと広がり、新たな技法への展開を見せたことだ。印象的だったのは、1人の保護者が、4本のスポンジを同時に並べて描き出し（図11）、向かい側に座っていた女兒がその様子を見て、両手にスポンジを持ち描きはじめたことである（図12）。また、保護者も自身が描くことで子どもや他の参加者の描画に興味深く見る様子も伺えた。また、美大生が細かいタッチで色を重ねたりドリッピングをすることで、その場で展開される描画が急に多方向への広がりを持ち始めたことも、これまでの実践とは異なる展開であった。

3枚描いた後は共同制作へと移った。描き始めは子どもと保護者で交互に描くように促し、後半は自由に描画した。ここでも保護者が描く様子をじっと見るなど、相互的な描画と鑑賞の様子が伺えた（図13）。共同制作は紙に白い部分がなくなってもしばらく続き、画面の中で多様な色彩の展開が見られた。制作後、4色からできた画面にどれぐらいの色



図11 4本のスポンジを使用する様子



図12 両手で描き始めた児童



図13 保護者の描画を観察する児童

彩があるか、画面を鑑賞しながら色探しを行い、終了とした。全体的に静かな雰囲気での実践であったが、参加者間の描画観察やそれを受けた技法の展開など、描画を媒体とした参加者間の交流が頻繁に見られる実践であった。

おわりに

本報告における3つの実践は、にじみ絵を共通の題材としながら、内容、進行、環境等を改善して取り組んだ。いずれの実践にも気づきや課題があった。実践1では、参加者が

個々に制作を開始するやり方では実践者側の負担が大きく、そのことが影響して参加者間の交流が生まれにくい状態となったことが課題であった。当日自由に参加できるスタイルは、参加者が多く得られる一方で内容に深みや多様性を持たせることが難しいことがわかった。

実践2では、実践内容と環境を関連づける場合は、表現の動機付けだけでは不十分で、ワークショップが目指す方向性とも重ねて構築しなければ逆効果となることが明らかになった。しかし、会場の様子が参加者の活動に影響することが確認できたため、改善して今後の取り組みへと繋げていきたい。

実践3では、参加者の人数が少ないことが心配要素であったが、未就学児と保護者、また実践者3名も制作に加わったことによって、おのずと描画と鑑賞を行き来する視点が生まれることがわかった。

実践1、2では、子ども達自身が枚数を重ねる過程で描き方を試し技法を発展させていったのに対して、実践3では自身の描画に加えて他者の観察から得られた発見も加わり、表現が多方向に展開する様子が伺えた。3つの実践は内容が異なる部分も多いため全てを同じ土俵で比較することは難しいが、それでも実践3からは他の実践とは質的に異なる参加者間の相互作用が見られた。そこからは、子どもが保護者の描画観察をステップとして、段階的に他者の観察へと視野を開いていく様子が伺えた。

加えて、美大生の存在は材料への柔軟な態度を示した点において、場の雰囲気へ大きく影響したと考えられる。美大生は日頃から制作に携わっているため、材料の扱いや技法に対する幅広い知識を有している。そのため表現への興味が強く、描画を楽しみながら行う態度を基礎に持つ。さらに、普段から表現を模索しているため、材料や技法への知識に補われるのではなく自由に応用していくことができる。そのため、美大生が共に制作を行うことは、声かけや具体的な指導を越えた、

その場に共にいることによる学びを提示したと言える。

今回のワークショップでは、子どもの描画が段階的に他者の観察へと広がることや、自由な広がり展開される環境の構築が実践内容へ大きく影響することが確認できた。本報告で明らかになった課題を改善して、これからも実践を重ねる中で考察を行っていききたい。

-
- 1 本報告で述べる3つの実践経費は、平成26年度秋田公立美術大学競争的研究費によって賄われている。
 - 2 近年ワークショップが各地で広がりを見せている一方で、未就学児が参加できる活動は極めて限られている。筆者は美術制作が安心や受容をもたらすことに着目し、親子関係の育ちに資す通路として美術教育の可能性を見出しているため、未就学児と保護者を主な実践対象としている。
 - 3 Colorfield Painting: キャンバスを色彩の場と考えオールオーバーな色面によって構成する絵画。アメリカの批評家クレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg) が1955年にバーネット・ニューマン (Barnett Newman) の絵画を論じるために考案した概念。
 - 4 モーリス・ルイス (Morris Louis) やヘレン・フランケンサラー (Helen Frankenthaler) の制作など。
 - 5 屋宜久美子「美術制作における作家と世界のつながり」東京藝術大学美術教育研究室編『美術と教育のあいだ』東京藝術大学出版会、2011年、pp. 3-24
 - 6 実践①2013年2月16日10時～12時、モリヤイーストキャスト (茨城県守谷市)。実践②2014年8月13日10時～12時、なんじいほへる (沖縄県南城大里市)。詳しい内容については、屋宜久美子「遊びと生成の世界ー未就学児対象の造形ワークショップ実践を通してー」『美術教育研究』No. 19/2013、美術教育研究会、2013年、pp30-39を参照。
 - 7 実践経費は大学研究費によって賄われている

ため、参加費は主催団体の運営費用とした。

- 8 「もりや子育てネットワークままもり」は、2011年発足の茨城県守谷市を中心に活動するボランティア団体。
- 9 イベント「2014いいお産の日 in もりや」は、小児科医の講演、助産師相談、産前産後ヨガ体験など、子育てに関する多様な催しからなる (主催: 子育てネットワークままもり)。
- 10 「RAM2014: Random Access Memories」2014年12月1日～14日、渡邊幸四郎邸 (秋田県秋田市)
- 11 2013年2月16日10時～12時、モリヤイーストキャスト (茨城県守谷市)。詳しい内容については屋宜久美子、前掲論文を参照。

「今、東北で 風土への想い」をテーマに制作して

—自然、人々、生活など、あなたが抱く風土への想いを表現して下さい—

皆川 嘉博

平成26年10月4日から11月3日までの31日間にわたり「第29回国民文化祭・あきた2014」が秋田県内各地において盛大に開催された。そしてこれは東日本大震災以降、東北で開かれる最初の国民文化祭である。秋田市では主催事業として、作品創作の源である風土への想いをテーマに、日本画（水墨画含む）・洋画・彫刻・工芸・書・写真の6部門による「美術展」が開催された。全国からの一般公募作品とともに、東北6県の作家による招待作品とあわせて展示し、東北人がもつ秘めたる創造へのエネルギーと風土の魅力を発信した。私も「東北作家・風土への想い」招待作家として、彫刻作品を制作し、出品した。その制作工程のなかで、考え、目指した内容や、制作の実際の工程等について、報告したい。制作期間は平成25年12月から平成26年9月まで、およそ10ヶ月に及んだ。その制作の内容と意義について、あらためて検証したい。

キーワード：美術展，東北作家，彫刻作品，

「Now, thought to the natural features in the Tohoku region」
is produced in the theme: Express the feelings to the natural
features such as nature, People, and life that you hold

MINAGAWA Yoshihiro

Over the 31 days from October 4 to November 3, 2014, “29th National Cultural Festival Akita 2014” was grandly held all over Akita Prefecture. And this is the first National Cultural Festival to be held in the Tohoku region since the Great East Japan Earthquake. In Akita City, the “Art Exhibition” by 6 divisions, which are Japanese paintings (including ink painting), Western paintings, sculpture, crafts, Calligraphy and pictures, Was held as organized business with the them of feelings to the natural features that is a source of creation. The works were exhibited together with the invitation works by artists from 6 prefectures in Tohoku region and the public works which were sent from all over the country. The works originated the charm of natural features and secret energy to the creation that Tohoku people have. I also created and exhibited a sculpture as an invited artist “feelings toward the natural features : artists from Tohoku region”. Among the process of production, I want to report about the content that I thought and aimed among the process of production and actual process. The period of production ranged for approximately 10 months from December 2013 to September 2014. I want to verify again about the content and significance of production.

Keywords: art exhibitioh, Artists of Tohoku, sculpture,

1 はじめに

「第29回国民文化祭・あきた2014」は、東日本大震災以降、東北で開かれる最初の国民文化祭である。震災から3年を経過した今もなお被災地は復興したとはいえない。特に福島第一原発事故により現在も多くの人々が、避難生活を余儀なくされている。また経済的にも、東北は大変な苦難の途上にある。そのような社会状況の中で、この国民文化祭は開催された。

「文化」の力で東北社会を活性化させようというねらいからである。その国民文化祭の中で、私は秋田市が主催した「美術展」に作品出品をし、関わり、その一部始終をもう一度振り返り、今後の制作の取り組み、ひいては東北社会への貢献について考えてみたい。

2 国文祭「美術展」招待出品の依頼について

作品制作に入ったのは平成25年12月初旬であった。作品は初めから国文祭に出品する目的で制作していたものではなく、出品依頼がある3ヶ月ほど前から制作に入っていたものである。私の場合は年間で1～2体、等身大の作品を作り、2年に1回のペースで彫刻個展をしている。今回も源流シリーズの一環として制作をしていた。そうした2月下旬頃に秋田市実行委員会から出品依頼をいただいた。

平成25年4月中旬に秋田県内の美術関係有識者を中心に「美術展」の企画委員会が招集された。そこで「美術展」の具体的な内容について話し合われた。その中には、展示検討部会、東北選抜展検討部会が、組織された。東北選抜展については5月中旬から開催要項の作成がおこなわれ、出品作家検討や交渉は、9月上旬から10月中におこなわれた。

開催要項は平成26年2月20日の日付けで、第29回国民文化祭秋田市実行委員会会長穂積志秋田市長名で送付された。次の通りである。

第29回国民文化祭あきた・2014「美術展一日

本画・洋画・彫刻・工芸・書・写真一」

『東北作家・風土への想い』

～東北在住作家による招待作品展示～

実施要項

1) 趣 旨

平成26年秋、秋田で開催される＜第29回国民文化祭あきた・2014＞は、東日本大震災以降、東北で開かれる最初の国民文化祭開催県です。

秋田市では主催事業として、作品創作の源といえる風土への想いをテーマに日本画（水墨画を含む）・洋画・彫刻・工芸・書・写真の6部門による「美術展」を開催、全国からの一般公募作品とともに東北6県の作家による招待作品を合わせて展示し、東北人がもつ秘めたる創造へのエネルギーと風土の魅力を発信します。

2) 期 間

平成26年10月4日（土）～13日（月・祝）
10：00～18：00（最終日は15：00まで）

3) 会 場（予定）

（洋画）秋田県立美術館
（書）にぎわい交流館AU
（日本画・彫刻・工芸・写真）アトリオン

4) 主催者

文化庁 秋田県 秋田市 秋田市教育委員会
第29回国民文化祭秋田県実行委員会
第29回国民文化祭秋田市実行委員会

5) 事業内容

- ・美術展企画委員会推薦による東北在の作家に出品依頼
- ・展示数 約75点（予定）
- ・作品は美術展各部門の展示会場ごとに展示予定

以上。

招待作家予定は総点数75点。日本画7 水墨画7 洋画11 彫刻13 書12 写真12
県別では 青森10 岩手12 宮城12 山形13 福島8 秋田20

3 彫刻制作の実際

平成25年12月に彫刻制作に取り組んでいた。自身の研究テーマである源流シリーズの流れである。源流シリーズは私の制作ルーツである。主に野焼きで巨大な彫刻作品を制作して来た。この源流シリーズは2000年の銀座のギャラリーでのグループ展での発表に始まった。その時点ではまだ源流シリーズは抽象形態であった。舟形の作品とアンモナイトの型による作品、幼児に粘土を握らせ焼成した作品、砂（シャモット）を組み合わせた、実験的な作品であった。幼児は当時は4歳で、現在17歳である。つまり「源流シリーズ」は、14年間にわたる作品テーマである。

この作品題名の「源流」という響きは、物事のルーツを探り、真実を見極めようとする思いが感じられ、鑑賞者へも伝わりやすいのではないかと思い長年にわたり使い続けて来た。今回は国文祭の招待作品ということで、この「源流シリーズ」の集大成として作品を制作する決意をした。

ここ2、3年の源流シリーズはあらたに「神話」という世界観が加わって来ている。そもそも源流シリーズは物事のルーツを探ることを制作テーマにしてきた。そして最近ではもっぱら人間のルーツについて作品を制作している。人間のルーツ：起源を考える時、必ず行き当たるのが「神話」である。現代科学ではDNA追跡などで人間のルーツを知ることができる。また脳科学の分野では、脳の進化から人間のルーツを知ることができるだろう。しかしながら、人間の思念のルーツ、それは古代宗教や、古代の遺跡、もっとさかのぼれば原住民の洞窟の壁画など、様々な手段が考えられる。私は彫刻という立体芸術によって人間のルーツを解き明かしてみたい。そう考えた時に、古代から人類に受け継がれて来

た「神話」という世界が、非常に魅力的に映り、彫刻表現に応用しやすい様に思えるのである。「神話」のなかの人間像を見て行くと、半人半獣という超人たちの存在に気付かされる。特にギリシア神話に象徴されるが、ヘラクレス、パン、セイレーンの魔女、人魚、などなど、実に多種多様である。

最近、私が最も注目しているのは「鳥人」である。羽の生えた人間。それは神の使いである。キリスト教では天使として、マリアに受胎告知をするのも羽を持った、天の使いである。それ以前には、ギリシャ神話の中に「ニケ」という勝利の女神が羽を持った女性の姿である。良い表現だけではない。悪魔の姿にも、ときどき羽を持った姿で表される。悪魔の羽は“コウモリ”を連想させる。たしかにコウモリは夜に飛び、動物の生き血を吸う、恐ろしいイメージがあり、それがそのまま悪魔のイメージになったのかもしれない。反対に天使のイメージは白い鳩や白鳥のような純白が、清らかで正しいイメージを醸し出すのだろうか。

私が今回制作したのは、女性像で羽状の板を背中に持つが、決して天使をイメージしたものではない。日本、特に東北に伝わる鳥人伝説のようなものを象徴的に表現した。つまり、ある神話の場面を限定的に制作したわけではなく、もっと普遍的なイメージにして表現に幅を持たせたのである。

ただし「鳥人」は意識している。鳥人は、時には天使の様に神の言葉を人間に伝え、ニケの様に人々を勝利に導き、時にはコウモリやカラスの様に闇：死の世界に人々を導く。この羽をもった姿で、人間を導き、時には人間を翻弄する。つまり何処からともなく現われ、追えば天高く逃げてしまう。それは人間の運命そのものの様でもある。自分ではコントロールできない存在。代表されるのは、生と死だろう。今回、私の作品は、そう言う意味でも、天使でも悪魔でもない、ましてニケ：勝利の女神でもない。強いというならば、人間がコントロールすることができない存在、

つまり人間の“運命”を象徴した像である。

制作自体は、学生時代から培った塑造技法を使い、テラコッタ：素焼彫刻として仕上げた。この像は一旦、塑造技法で230cmの等身より大きい女性像を造った。両手を上げたポーズをしている。背中には2本の羽状の板を背負っている。手足は、爪が伸び、指の節々が、鱗状に変形し、あたかも鳥の足のように変化している。また、全身の大きな特徴として、体内部の骨格が表面に浮き出た様に造っている。肋骨や大腿骨、あらゆる全身の骨がきしみ合う様に表面に浮かび上がっている。これはある超人現象を表している。そう考えれば、この像は、鳥に変身する中間の姿ともいえる。つまり変身の最中ということになるだろうか。

もちろん、作品形態自体は、これまでの修練の形であり、言葉にできるものではない。3次元的フォルムのかっこよさ、シャープさ、量（マッサ）のバランスをたえず検討しながら制作を続けた。ここで考えるという行為は、実際に手を使い、目で見て検討しながら制作することで、常に感覚的、瞬間的な、偶然的な要素が含まれる行為、つまり頭で考えるということではない。全体を把握するという行為は考えるより、雰囲気を感じるのである。五感を研ぎ澄ますということである。頭で考えるのではなく、脊髄の辺りで触覚に跳ね返る感覚を大事にしながら制作している。

2枚の羽状の板の制作も苦心した部分である。羽といえば、鳥の羽、いわゆる天使の羽を誰もが連想するだろうから、羽を鳥の羽状にするのは面白くないと考えた。面白くないとは、なぜかということ、完成図が想像できてしまうからである。想像できてしまうものは、造っていても面白くない。ましてや鑑賞者には面白くないものとして映る。自分の想像を上回るものを造った時、はじめて面白くなるのである。

背中に2本ついただけで鑑賞者には“羽”と認識されてしまう。どうせならば、天使の

羽状でなくても良い。コウモリの羽でもない。どちらかという、飛行機の翼に近いような気がする。飛行機の翼は、機能的な形である。鳥の羽のような柔らかさや細かさはない。しかし鳥のように空に飛び立つための形である。飛行機の翼のような、研ぎすまされた形態を目指した。

そして、それは粘土という素材で造っているということとも大きく関係している。仮に紙のような軽い素材であれば、鳥の羽と同じような形状ができる。しかし粘土のような重い素材で、しかも、木などで芯材を造らないと壊れてしまうような素材では、鳥の羽のような形態よりも、飛行機の翼状の形態の方が造りやすいのである。

今回、造形的な最も大きな発見は、翼状の形態と人体部分の髪の毛をつなげシンプルな形態にすることによって、全体の一体感を強めることに成功したことである。これまでの源流シリーズでは、人体部分と翼状の形態がバラバラに見え、全体感が弱くなる傾向があったが、今回はそれをクリアした様に感じた。

塑造部分は平成26年12月から平成27年1月中には完成し、すぐに石膏取り作業に入った。この塑造から型を取り、型に焼き物用の粘土を詰め、型を外し、乾燥する。粘土は信楽の大物用粘土を使った。全体で250kg以上の粘土を型に込めた。その後、型を外し、表面の壊れた部分などを修正した。2週間以上じっくり乾燥させ、800℃で酸化焼成を行った。しかし800℃では焼き肌が均一に仕上がり面白くないので、粉殻や墨を用いて、もう一度焼成した。そうすることによって、焼き肌には黒色や緋色の焼きムラが美しく残った。3月中にはすべて焼き上げることができた。

4 テラコッタパーツ組み立て工程

平成26年4月、焼き上がったテラコッタ部材は以下の通りである。

人体部分：頭部、胸部、腰大腿部、脚（スネ）2本、足地山部分、腕2本、手部分、以上9

個。

翼状部分：上部、中部、下部、2本分、以上6個。

このバラバラな部材を組み立てて作品にして行く。テラコッタは陶芸というなら素焼の状態。つまり脆くて割れやすい。テラコッタだけでは全体を組み立てると強度的にもたないので、内部に鉄材などで芯材を造り、FRP（ポリエステル樹脂で固定する。全体が250kg以上に達するため、この鉄の芯材に全体重がかかるようにする。

人体部分は9個のパーツをすべて繋ぎ合わせて1体化する。翼部分は2本にする。人体部分で最も気をつけたいのが足首の部分である。足首は細く、そこに人体部分の体重、そして2本の翼部分の重さがかかる。ここには内部に20mmの鉄芯を入れた。基本的にはこの20mmの鉄棒を2本、彫刻内部にいれ、腰、胸部などで横棒（鉄）を入れ、FRPで固定した。地山（作品底部の人体が乗っている台座）部分は特に頑丈にし、横木を多く入れ固定した。

翼部分と人体の組み立ては特に苦労した。それは、取り外し式にしなければならないことと、翼部分がかなり重く、設置面も大きいため、より困難を極めた。これまでの経験を十分にいかして、最高レベルの組み立てを目指した。石や木などの重量物を吊るす、三又を使って、1本60kg以上ある翼部分を吊るしながら作業をした。約2か月以上、組み立て作業が続いた。7月下旬に一旦、作品が完成した。

その後、作品の組み立ての時間などの関係で、写真撮影を秋田公立美術大学の工房で行うことになり、作品の会場への搬入も大学から会場へ直接行うことになった。したがって、制作も会期の直前までおこなうことができた。

この展示まで猶予期間ができたことは、私にとって大変に大きいことであった。締め切りに追われて制作することは精神的に大変な負担になる。少し時間が経つと、自分の作品も冷静に見ることができる。つまり客観

視できるのである。この期間を利用して、今一度、作品全体のバランス、密度など、再点検をした。するとやはり破綻のある部分が見つかり、その部分を修正することができた。また、イヤリングなど、装飾的な細部の造り込みをすることが可能になった。

図1 作品完成図



作品名 源流—神話の民—
形状 テラコッタ
寸法：高さ230×幅150×奥行150cm
重量：250kg
制作年：2014年

作品撮影 8月22日（金）

東北作家の搬入は8月20日（水）にはじまり、20日21日と作品撮影をした。

私の作品は大きく組み立てに時間がかかるため、秋田公立美術大学に直接作品を撮影し来てた。平成25年12月に制作を始め、じつに9ヶ月を作品制作に費やし完成させたことを思うと、非常に感慨深く達成感があった。



図2 作品搬入・設置風景

5 展覧会の実際

10月2日（木）秋田公立美術大学からアトリオン地下イベント広場に作品を運搬した。

テラコッタは壊れやすいため、木枠を造り、作品が壊れない様に細心の注意を払った。

アトリオンでは、日通美術運搬部の皆さんに手伝っていただき、作品を木枠から出し、組み立てた。時間にして約30分程度で組み立てられたと思う。

展覧会開催

10月4日（土）～10月13日（月）

10月4日（土）

表彰式 10：00～12：00 ビューホテル

美術展 10：00～18：00 アトリオン地下イベント広場

審査員によるギャラリートーク 13：30～14：30

彫刻審査員 山本眞輔：彫刻家、日本芸術院会員、日展常務理事 中垣克久：彫刻家、飛騨市美術館名誉館長、現代日本彫刻作家連盟会長 北郷悟：彫刻家、東京芸術大学教授、新制作協会会員

10月5日～10月12日

美術展 10：00～18：00

10月13日（月）

美術展 10：00～15：00 終了

作品搬出 15：00～19：00

展覧会出品数

公募部門：出品総数1453点（日本画、水墨画105、洋画206、彫刻19、書434、写真580）

招待出品：出品数75点（日本画7、水墨画7、洋画11、彫刻13、工芸13、写真12）

展覧会入場者数

彫刻部門入場者数

10月4日（土）：462人

10月5日（日）：490人

10月6日（月）：178人

10月7日（火）：272人

10月8日（水）：287人



図3 審査員によるギャラリートーク



図4 彫刻部門会場風景

10月9日（木）：199人

10月10日（金）：273人

10月11日（土）：401人

10月12日（日）：407人

10月13日（月）：282人

合計：3251人

（資料提供：国文祭秋田市実行委員会）

6 おわりに

国文祭秋田市実行委員会が中心となって開催した「美術展」の中に「今、東北で 風土への想い」をサブテーマに東北在住作家作品展を開催したことは、大変に大きな意義があったと思う。これまでの国文祭の美術展の流れを汲みつつ、現在の東北在住の作家が、今どのように考え制作に取り組んでいるのか、一目瞭然で理解することができるからである。秋田の地での開催でありながら、東北全体へ目を向けた展覧会であった。

「美術作品」は震災復興支援の直接的なライフラインにはならないかもしれないが、長期にわたる復興への取り組みへの精神的な応援・支えとして存在して行くものであり、また、そうありたいと願ひ制作する作家も多いと思う。より積極的な取り組みとしては、現地で美術関連のワークショップなどを開き直接的に被災地に向き合うことであろうが、このように全国的に注目する機会に展覧会を開催することも、重要な支援の方法であると思う。

この展覧会のサブタイトル「今、東北への想い ～自然、人々、生活などあなたが抱く風土への想いを表現して下さい～」このテーマに取り組み制作できたことは、私にとって2014年の大きな成果であった様に思う。国文祭という全国規模の大きな文化祭が秋田に来たことは大変に喜ばしいことで、何よりも秋田県に在住し制作している私達が、自分たち自身の文化を考える良い機会になったと感じている。

私自身としては、日頃から制作して来た研究テーマでもある「源流シリーズ」を極めて

いくだけではあるが、やはり国文祭よって県内外の多くの来場者に作品を見ていただけるということは大変に恵まれた機会だった。私自身もできるだけ会場に足を運び、鑑賞者に説明した。彫刻会場には非常に好奇心に溢れた方々が多く来場し質問されていた。

秋田で国文祭が開かれ、秋田を全国の方々が注目し、訪れてくださったことは大変に喜ばしいことであったが、秋田に生き、美術作品を制作している私達に、己自身にたいする制作意義について改めて考える好機になったことは間違いない。そしてまた文化関係各所の今後の取り組みに期待したい。

東日本大震災後、東北ではじめて開催された国文祭は、東北に生きる人々の文化の誇りを取り戻した機会でもあったのではないだろうか。これが東北に留まらず、日本全体に浸透していくことを願っている。

図（写真）

- 1 展覧会図録より引用
- 2 執筆者撮影
- 3 執筆者撮影
- 4 執筆者撮影

参考文献

- 1 第29回国民文化祭・あきた2014
「美術展—日本画（水墨画含む）・洋画・彫刻・工芸・書・写真—」図録

ものづくりデザイン専攻教員展 実践報告

—第2回湧水地点「おふくわけ」の取り組み—

ものづくりデザイン専攻

本稿は、ものづくりデザイン専攻が取り組む教育・研究領域である「使用感の充足」、「生活耐久財」、「地域文化の掘り起こしと再解釈」をキーワードにした、ものづくりデザイン専攻教員と助手による展覧会の実践報告である。この展覧会のコンセプトである「湧水地点」とは、秋田という地域から湧き出す固有の文化的資源や自然風土を制作の基盤とし、それらを再解釈して新たな価値を持った生活耐久財を提案するという試みである。この教員展をものづくりデザイン専攻としての成果発表、研究実績と位置づけ、今後の展望も含めてその概要や個々の視点を紹介したい。

キーワード：使用感の充足、生活耐久財、地域文化

Practice report on the exhibition of Creative Manufacturing Design major.

Approach to "ofukuwake" the second exhibition "yusuijiten"

CREATIVE MANUFACTURING DESIGN

Keywords: Ease of use, Durable goods for life, *Chiikibunka*

1 本研究の目的と意義（使用感の充足を造形化するために）

本研究はものづくりデザイン専攻が目指す「使用感の充足」という、本来ものづくりに備わるべき価値を造形化する事が目的であり、その方法論として「湧水地点」というコンセプトを立て、プロダクトデザインの視点（計画・生産・流通）とガラスや金属等各種素材と技法を両輪として、ものづくりを実践することを目指している。

「湧水地点」とは、本専攻が掲げる新しいものづくりのありかたを象徴する言葉であり、研究制作において柱となるコンセプトである。このコンセプトは、近代デザイン思想による均質化された工業製品が及ぼす功罪を踏まえ、

本専攻が立脚する秋田という土地の文化、自然風土をベースに、地域文化の掘り起こしと再解釈を行い、人と人、人と自然とが豊かな関係を築く一助となるものづくりを目指すことである。また湧水とは、大地から湧き出す多様な養分やミネラルを含んだ水であり、この自然の恵みであるミネラルウォーターを私達が目指す「生活耐久財」と捉え、均質な水道水を「近代デザイン思想による工業製品」と例え、湧水が出る地点として秋田から新しいものづくりを発信する意味を込め「湧水地点」というコンセプトを掲げた。

2 本研究の特色と展覧会のテーマ

本研究の特色は各教員の専門性を活かし、「使用感の充足」の造形化という目的に軸足

をおいて制作していることである。これまでの素材間の縦割りや、伝統工芸やクラフトといったジャンル分けを超えたところで、新しい視点や考え方を共有するために試行錯誤を重ねている。

今回の教員展のテーマである「おふくわけ」という言葉は、いただきものなどを分け与えるという意味があり、一般的には同義語である「お裾分け」が広く使われている。この「おふくわけ」という言葉には福を分けあたる福をもたらすというニュアンスが含まれ、そこから「楽しみや喜びを共有し、さらにその時間や相手を想像する」という意味を見いだした。そして、今回の展覧会では新たな試みとして共同制作を行い、「重ねの器・重箱」を各素材や技法、思考のコラボレーションを織り込みながら制作した。

3 作品展示構成について

第2回湧水地点「おふくわけ」では、大きく分けて3分野の展示構成となっている。展覧会のテーマである「おふくわけ」の取り組みでは、かつては一人が全ての物を揃えなくても（元々集団生活がそうであったように）ものや場や時間を共有するという豊かなコミュニケーションが存在したが、現代生活においては希薄であり、この重ねの器・重箱を通して、豊かなコミュニケーションとは何かを再提案している。また実際作品に触れてもらう事で、素材感や作者のメッセージを来場者に体感していただいた。

コラボレーション作品は、素材や技法や思考を掛け合わせ、新たな展開や可能性を探る試みである。ガラス、木工、金属、染色の酒器セットの提案や、ガラスと木工の作品、漆と染色の日傘の提案等である。掛け合わせる事でそれぞれの特徴が引き出され、素材の対比が緊張感を生み出している。

最後に湧水地点という基本コンセプトを基にした個人作品である。作者が個別に制作テーマを導き出し造形化する試みである。作者自身のテーマを選び取る視点や展開に幅があり、展覧会の魅力になっている。

4.1 作品解説（重ねの器・重箱作品）

熊谷 晃 [漆工]



「秋田の春 変塗蒔絵螺鈿重箱」
(蒔絵、螺鈿、変塗り)

この三段重箱は秋田の春を待ち望む気持ちと、春に一瞬の輝きを見せる野の草花の営みを表現している。モチーフはカタクリ、エンゴサク、菊咲きイチゲ、シダを用い、箱の重なりにスリットを入れる事で軽やかさを表現した。蓋には伝統技法の変塗り塗りを再構成し、仕掛け漆を福寿草の葉型の仕掛け篋で転写し、金箔を貼った後に軽く研ぎだし、透けの良い国産素黒目漆で塗り込んで仕上げた。ベッコウのような飴色の層の下に福寿草の葉の円形文様が浮かび上がる仕組みは、生命の循環のイメージを伝統技法の再構成で表現している。またエンゴサクとシダは一度研ぎ出し蒔絵を完成させてから透き漆を塗り込み、上面の飴色の層と色調を合わせ、カタクリと菊咲きイチゲをクローズアップさせている。

森 香織 [染色]



「花箱祝包」
(綿、絹／三浦紋り)

花箱祝包は変塗蒔絵螺鈿重箱のための重箱包みである。表地には持ち運ぶ際に十分な耐久性を考慮し比較的丈夫な綿布を使用した。また裏地は直接重箱に触れる部分であり、デリケートな漆という素材を包むことから絹布

を使用した。染色は表地に三浦絞りで文様を施している。

三浦絞りは秋田県平鹿郡平鹿町浅舞で古くから行われていた浅舞絞の技法の中の一つで、広く面を埋め尽くす文様として使われた。浅舞絞りやその他の絞り染めには藍染が用いられることが多いが、今回は建染染料のスレン染料を用いた。この染料は藍染と同じく浸染（あらかじめ染料を溶かした液体に布を浸け染色する方法）で染色し空気酸化で発色する。漆工芸の技法の一つである溜め塗りをイメージし、1回目に朱色の染液で染色し2回目に黒色の染液で重ねて染めた。これにより溜め塗りの特徴である、漆の塗膜から透けて見える朱色を表現したいと考えた。裏地は酸性染料を用い朱色一色で染色し、溜め塗りのイメージに調和させた。

落合 里麻 [木工]



「重ねの箱」
(ウォールナット、染料、銀／オイル仕上げ)

この作品は二段重ねの箱になっている。四方に膨らむ形の箱に、上部をへこませた蓋が載る。

毎日通る秋田大橋は風が強く、近くに生える草花がいつも揺れている。何気ないことではあるが、印象に残っているこの光景を箱のデザインに取り入れることにした。側面の彫り模様と散りばめた銀の玉は、草花の種や綿毛が空中に舞い、風で水滴が散ってゆく様子を、蓋の形は風がふっと抜けていく感じを表現している。

この箱の特徴の一つは、木目方向を縦に使っていることである。木目方向を横に木取りをするのが一般的ではあるが、この箱の場合は縦長の形状でそれぞれの板には厚みがあるた

め、縦方向の木目にすると自然に見える。箱の形を作る際、はじめに水平垂直の正確な直方体に材料を切り揃え、その次に内部・外部の曲面の形を削り出す。最終段階では四面どこでも上下に合わさるよう、鉋を使って調整する。鉋という道具は木材の表面をきれいにするための道具と思われがちだが、作者は「形をつくる」道具と考えている。他にも鑿や鋸、彫刻刀などをたくさん使い、手道具の大切さを再認識させられる作品であった。

佐々木 響子 [プロダクトデザイン]



「+の重箱」
(紙／貼箱)

今回、重箱を制作するにあたり、重箱にまつわる所作について考えた。重箱とはその文字のごとく重なる箱であり、正月のおせち料理などを詰める場合にはどの段に詰めるかで意味合いも変わるが、今回は重ねるという行為を重要視することとした。自身の制作で箱の形を用いる事が多いのだが、作品としての箱を制作する時には箱の性質である開閉の動作や所作を人の行為と重ね合わせて制作している。重箱は一段ずつ開けてゆくことで中身が現れ、一段ずつ中身をしまう事で閉じられてゆく。今回は十段の箱を積み重ねると「+（プラス）」という形が浮かび上がるように制作した。箱の一段一段は「+」の欠片と捉えている。全てを積み重ねることによってひとつの作品として成り立つ。ひとつの事を成り立たせる為に小さな欠片を積み上げていく行為は人が生活していく上では付き物である。

紙という素材を使うことについては、その軽さに魅力を感じる。箱の角を丸めないシャープなシルエットからは堅い印象を受けるが、実際手に取ると紙の質感とその軽さを実感す

る。箱を持った時の重みは箱そのものの重さではなく中身が決めて欲しいという想いを込めている。

浦中 廣太郎 [彫金]



「ひと時 (1、2)」
(真鍮、銅、銀／鍛金)

素材を真鍮、銅、銀粉とし、ロウ付け、鍛金技法を中心に制作している。

少し斜めになっている小さな三段の重箱。斜めにしているのは、箱を開ける行為を容易にし、中に入っている食べ物を順序良く見せるための工夫である。金槌で出来る槌目を生かし光沢を持たせる事で、光を反射させ模様とした。どこかに出かけ景色や会話を楽しむ時に、菓子等を入れ楽しい時間を演出するための重箱である。

井本 真紀 [ガラス]

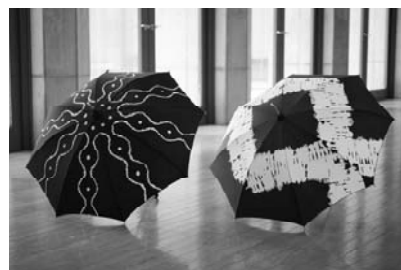


「zipper / bolt , nut」
(ガラス／キルンワーク)

重ねる器の場合、基本的に上段の底が下段の蓋になるが、そこに留める・開ける・閉めるなど、もう一段階の納め方を付加してみる。柔らかな色味を選び、ジッパーやボルトなど通常ガラスには不向きな道具をあしらひ、ガラスを何か柔らかいものとして見せようと試みたのかもしれない。

4.2 コラボレーション作品

森 香織 [染色]・熊谷 晃 [漆工]
「友禅染蒔絵日傘 (大榎・立杵)」



(綿／友禅染／蒔絵、溜塗り)

男性用の日傘として制作した。秋田県鹿角市花輪では古くから紫根・茜染で絞り染が行われていた。その中で使われた代表的な柄である「大榎絞り」と「立杵絞り」を参考とした。「大榎絞り」は、榎が穀物や金銭をはかる道具であったことから豊かさや富の象徴を表す文様として用いられていた。「立杵絞り」は「立涌絞り」とも言われ、秋田の豊富で清らかな湧き水が水底から湧き上がる様子を表現した文様である。これら絞り染めの文様は本来、藍染などの浸染で染め出される。

今回は傘の形状や絞り染めの持つ特徴などを考慮し、引き染での染色とし糊防染である本友禅染での表現を試みた。しかし絞り染めの特徴である文様際にできるにじみは、糊防染の技法では起こらない現象である。独特のにじみに近づけるため、たたき糊等を使いのにじみを表現した。素材は落ち着いた色合いになる綿布を使用し直接染料で染色している。

柄は黒漆で塗り重ね厚みを付けた後、銀研ぎ出し蒔絵で大榎文様と立涌文様をそれぞれ描き出している。蒔絵が完成した後、その上から透き漆を塗り込む事で、飴色の漆塗膜の下に文様を浮かび上がらせている。塗り立て仕上げにしたのは、使い込むほどに手摩れにより艶が増し、経年変化により漆の塗膜が透け、文様が明るく浮かびあがる事を想定しているからである。



「友禅染蒔絵日傘（変縞紋）」
「型染蒔絵日傘（七宝紋）」
（麻／友禅染、型染め／蒔絵、溜塗り）

女性用の日傘として制作した。変縞紋は手描き友禅染の技法を用いた。この技法は通常糸目と呼ばれる細く均一な糊の線を布の上に置く（引く）ことで色と色を染め分けて様々な模様を表現する。今回はあえて太細のある不揃いな線を置き、それ自体を文様とする表現を用いて装飾的效果をねらった。1回目の染色では朱色一色で引き染を行い、その後糊を置き、再び黒色一色で染めている。これは漆工芸の技法の一つである溜め塗りをイメージしたものである。素材には発色の良い麻布を使用し直接染料で染色した。

型染蒔絵日傘は、七宝文様をモチーフに大小の七宝柄を合わせた文様とした。七宝文様は、円満や調和の吉祥文として知られている。終わりにくく繋げていくことが出来る文様であることから、良きことが「おふわけ」により周囲に広がっていくイメージを表現した。染色技法は型染を用い、防染糊に染料を加えた色糊を使い、二色に染め分けた。防染糊の場合、型付け（糊置き）のあとに地入れを行うが、今回は先に地入れし型付けのあと地色を引き染で行った。素材には発色の良い麻布を使用し直接染料で染色している。

柄は基本的に男性用と同じ工程であるが、黒漆の変わりに弁柄漆を塗り重ね、銀研ぎ出し蒔絵で変縞紋や七宝紋を描き、その上から透漆を塗り込む事で文様を浮かび上がらせている。使い込むほどに艶が増し、経年変化により弁柄の発色が明るくなる事を想定した。

山岡 惇〔木工〕・小牟禮 尊人〔ガラス〕



「秋の雨上がり」
（神代杉、朴、チーク、黒檀／ガラス）



「冬のある朝」
（栓、朴、チーク、黒檀／ガラス）

普段何気なく見ている風景。大学の実習棟の外に立つ銀杏の木。落ち葉の絨毯。初氷。そして雪化粧。秋から冬にかけての美しい変化。本作品は秋田の秋から冬へと季節が変わっていく一場面を、水に落ちた銀杏の葉と、水面に広がる波紋、そして水に薄く張った氷で表現している。

制作にあたっては「木材」の木目や色、そして「ガラス」の透明感や光を通して落ちる影など、それぞれの素材が持つ特徴を大切にして地面、銀杏の葉、水面・波紋、薄氷を制作し構成している。

かたちづくるにあたって「木材」は環境の変化で反りが起こることが想定されることから、地面にあたる木の部分に木片を配置し、その上に水面にあたるガラスの部分のをのせる方法をとっている。普段生活している私達の足元の小さな世界に目を向けてみることから、秋田の魅力を再発見するきっかけになるのではないだろうか。

森 香織 [染色]・井本 真紀 [ガラス]
浦中 廣太郎 [彫金]・落合 里麻 [木工]



「酒器包」
(綿、絹／型染め、三浦絞り)

金属・木材・ガラスの3素材で作られた酒器を包む酒器包を制作した。それぞれの素材の特性を踏まえ、組み合わせることにより新たな価値を見出そうと試みた作品群である。酒器包を制作するにあたり、酒器とそれを包む物、この二つを合わせての一つの表現となるよう意識した。

表地は全て共通したものとして綿布を用い三浦絞りで染色した。三浦絞りは秋田県平鹿郡平鹿町浅舞で古くから行われていた浅舞絞の技法の一つであり、前出の花箱祝包と同じ染色方法である。花箱祝包では濃色で染色し絞りの文様をはっきりと表現したが、酒器包では外側（表地）と内側（裏地）の印象に変化をつけるためごく淡い色で染色した。淡色での染色は浸染時間が短く、絞りの奥まで染料が入りづらい。そのため同じ絞り方であっても文様の様子は異なるという効果がある。今回の場合、通常は六角形の文様となるところが星型に近い文様となった。

裏地や形状に関しては三種類の酒器それぞれについて以下に述べる。



「酒器1」
(銅、錫／鍛金)



「酒器2」
(ガラス／キルンワーク)



「酒器3」
(メープル／胡桃油仕上げ)

酒器1のための酒器包は、仕覆の御物袋を参考に形状をデザインした。御物袋は器が包まれている時には表地しか見えないが、開くと包みがほぼ平らになり裏地の文様のみが目に入る構造である。酒器と包み、この二つを合わせての一つの表現とするためには裏地の文様と酒器の関係が重要であり、デザインを考える上でのポイントとなる。このことを踏まえ、金属工芸で使われる技法の一つである魚子の小さな丸紋をモチーフとし、酒器の側面から包みへと一続きになり放射状に広がっていくイメージを型染で表現した。(森)

銅、錫を素材にして鍛金技法により酒器を制作した。魚子模様と降り積もる雪のイメージに合わせ模様をデザインし、銅の表面に凹みを作りそこに錫を流し込む事で雪の模様を表現した。銅部分を硫化着色により黒くすることで、錫の色とのコントラストを強調し、形は使いやすく扱いやすいシンプルな形態とした。(浦中)

酒器2のための酒器包は酒器（金属）と同様の形状とした。裏地の文様は蜘蛛の巣をモチーフとし、巣が朝露に輝く様子をイメージし型染で表現している。(森)

ガラスの酒器は、白の中に透明なガラスの蜘蛛を浮かべ、白と透明のコントラストを意識して制作した。酒器包みが、朝露をまとう蜘蛛の巣のイメージであることを踏まえ、蜘蛛をモチーフとしながら清白な酒器を目指した。(井本)

酒器3のための酒器包は二つの酒器を包むためのものとし、形状を風呂敷で二本の瓶が包まれている状態を参考に制作した。お酒を酌み交わすことは人と人との距離を近づける。二つの酒器が心と心を繋げるツールになることを願うと共に、人の心は外側からは何うことができないこと表現するため、ハートを丸文様にデザインしたものを型染で包みの内側に染色した。(森)

酒器の材料にはメイプルを選び、旋盤を使って制作した。木はガラスや陶器と比べて比重が軽いので、同じように全体を薄く作ってしまうと何か軽くて頼りない印象になる。安心感のある重さの器でお酒を楽しんでもらいたいと思い、底の方には厚みを残している。緻密な木理を活かして口の部分は薄く挽き、縁は鑿で自然な形に削った。この酒器に用いたメイプルの木は特に硬く、何度も磨かなくても自然な艶が出る。使い続けるともっとよい艶が出てくるのだろうか。最後に胡桃油を染み込ませ、飲み物を入れても安全な仕上げを施した。(落合)

4.3 湧水地点作品

小牟禮 尊人 [ガラス]



「青の軌跡」
(ガラス／キルンキャスト)



「コバルトシリーズ」
(ガラス／吹きガラス)

人はなぜ藍色に心引かれるのか。僕だけなのか？日本人の民族としての心に訴えかける色ではないかと思う。

ガラスでは藍色をコバルトという金属で発色させる。それがコバルトブルーと呼ばれるゆえんである。その溶かす量を調整すると、ごく薄い藍から濃い藍まで作り出すことができるのである。しかもガラスに溶かされたコバルトブルーが特殊なのは、一定の濃さを過ぎると、えも言われぬ深い赤紫に変る。その「不思議な光」が気になるのだ。その色の濃さを操ってその紫を再現したい、今回の作品はそんな思いから生まれた。

朝の凜とした光、夜の漆黒、春の夜桜、夏の朝霧、秋の夕暮れ、冬の雪陰・・・色々な場面に藍色は存在している。日々の生活の中で使う食器や、窓辺を彩る明かり、存在感のあるオブジェなど、それぞれの作品の中に藍色が生み出す風景を感じてもらえたら嬉しい。

今中 隆介 [プロダクトデザイン]

「かさねの椅子」
(スチール板溶接／ウレタン塗装仕上げ)

このアイディアは1999年の夏のある日、御茶ノ水のスターバックスでコーヒーを注文している時にふと思いついた。紙コップの重なりにインスピレーションを得たのか・・・

スタッキングチェア (=積み重なる椅子) は人類が「椅子」を作り続けてきた歴史上で、ありとあらゆる試行錯誤が繰り返され様々な仕様のものが存在する。素材は無垢の木材、成型合板、スチールパイプ、合成樹脂、カーボンファイバーなどの最先端素材も含め歴史と共に多種多様な展開が見受けられ、またそれらの構造に目を向けることで、設計者の類い稀なる工夫を多く発見することができる。

1999年に製作したペーパーモデルから10数年を経て、過去から現在進行中のスタッキングチェアの歴史を俯瞰的に再考し観察することによって、ただ収納のためのスタッキングを超えた「美しく重なる」という付加価値への挑戦を試みることにした。構造を完成させるにあたり、日本の「おりがみ」が持つ伝統的思考を強く意識した。紙を「折る」「曲げる」ことで得ることのできる強度は、紙に限らず、あらゆる「薄い素材」の基本的構造解釈となる。僅か1.6mmのスチール板で構成されるフォルムは、接合部を全てL字型断面で繋ぐことで全体強度を得た(→紙を折る)。また座面の緩やかなカーブ断面は荷重に対する強度を確保している(→紙を曲げる)。

空間上すべての3次元方向に向けてテーパー (=抜け勾配) を設定することで、本体が床から浮くことの無い、水平方向への完全な「重なり」を可能にした。紙のように薄いス

チール板を素材として利用することでスタッキング性能はショッピングカートのごとく非常に高く、また重量もフルサイズのアームチェアとしては軽量級の4kgを切ることに成功した。

「BARA-stonewall」
(天然木／無塗装仕上げ)

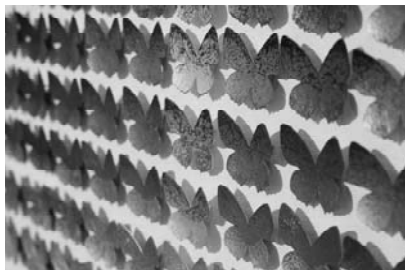
2010年に発表したシックスインチ・ジャパンの新作ファニチャー「BARA」シリーズ「柱」と「アーチ」に続く第三弾、「石垣」をテーマとしたファニチャー提案をオリジナルとして、その設計をモックアップレベルのサイズに縮小することで遊具(積み木)としての展開を試みた。

2013年開催の第一回湧水地点では、ものづくりデザイン専攻の助手で木工作家の落合里麻の手によって天然の木(チーク)の塊から、鉋と鑿によって一つ一つ削り出された完全なる単一品として、ハンドメイドの遊具を製作した。今回は一般販売モデルを目指し、山梨県在住の木工作家、星匠に製作を依頼し、ローコスト化を模索しつつ桜と胡桃の無垢材からそれぞれロット数5を製作した。日本の「石垣」をイメージした10個の異なる形状のブロックは、自由な組合せによってさまざまな表情を創り出す。バラバラにして元の石垣に戻すパズルに挑戦する。机の上に並べて枯山水の石庭をイメージする。アーチを組んでみる。絶妙なバランスに挑戦して高さを競ってみる。

遊具のみならず、多様なジャンルにおいて世代を超えて大切にされるものには、必ず使用する時間の経過と共にストーリー (=物語) が付加されていく。無垢の天然木から一つ一つハンドメイドで丁寧に削り出された10個の

ブロックは、木材の持つ自然な優しさに触れながら遊んでいくうちに、自然につく手垢や汚れキズ跡で、時間と共に記憶の痕跡となって刻み込まれ愛着が湧いてくるよう、あえて無塗装で仕上げた。

安藤 康裕 [彫金]



「虹」
(銀／切削、焼き付け塗装)

この作品の特徴は愛着を呼び起こすためにジュエリーと壁面装飾という二つの機能を持たせたことにある。ジュエリー作品としては210個の蝶の形態をしたボタンカバーである。洋服のボタンに留めることで装いのポイントを作ることができる。壁面装飾としては H550mm×W750mm の矩形に210個のジュエリー作品をパーツとして配置した半立体作品である。秋田の自然が持つ果てしない生命の繋がりと多様性を、均衡のとれた色彩グラデーションで表現した。210個のジュエリー作品は個別に購入することができる。購入者が気に入ったジュエリー作品を手にとることで、壁面作品には空白が生まれ全体の繋がりが失われるという問題が発生する。この問題が購入者に通常の購入とは異なる記憶を刻む効果を期待している。あるいは購入希望者が上記の問題を意識しない場合も、色彩グラデーションの中から選択を重ね、それぞれが最も良いと感じる1個を確定する体験により、作品への愛着が生まれる効果を期待している。

制作に当たり新しく開発されたセラミック塗装を使用した。この技術は着色と強い塗膜を施すことができる。この技術と中間混合の原理を応用することで金属のジュエリーには少ない鮮やかな色彩を表現した。



「六県箸置き」
(銀／精密铸造)

東北各県の地図が持つシルエットをモチーフに、中量生産を念頭ににした精密铸造による箸置きを制作した。

東北地域は今も美しく豊かな自然が存在し、近代化以前の懐かしい日本の趣が感じられる。しかし、同時に人口流出、震災復興、原発廃炉など様々な問題も抱えている。この作品では、食事という人間の存在に不可欠な行為の場で、東北地域が現代社会の中で放つ意味を語り、使用者が地域と作品へのより強い愛着へ至ることを目指した。原型に必要な2種類のパーツは画像ソフトでデータを制作し、レーザーカット業者に加工を依頼した。出来上がった厚さ1mmのパーツを接着剤により集積し原型を制作、その後ゴム型を取り複数のワックス原型に置き換えた。このように得たワックス原型を铸造することで大量生産も可能であるが、手作業による丁寧な仕上げを行なうことで作品に作者の加工痕跡を残し、一品制作に近い愛着を使用者に感じて欲しいため、中量生産にこだわった。

計画当初は多くの人に使用してもらうために地金のコストを抑え真鍮での铸造を予定していた。しかし、展示品は銀を使用したため高価なものとなってしまった。これは精密铸造の技術不足のため、925silver というより扱い易い素材にしたためである。

山岡 惇 [木工]

「S・Car (+2)」
(杉、桧、紫檀、チーク)

その土地が育む素材として「木材」がある。これらは、その土地に暮らす人にとっては、普段の生活の中で建物や道具などに用いられ、身のまわりにあることはごく自然なこととなっている。

一方で、自身の住む土地が育む「木材」についてあらためて目をむけてみると、他の地域のもの種類やその特徴に違いがあることに気がつく。そこで今回は、自身の生活している土地・環境の魅力を「木材」の特徴を通して再発見し、その良さを生かし制作するというを試みた。

作品は「秋田の杉」の特徴が直接感じられるよう、見て楽しく、手に触れることのできる車（玩具）を制作した。真っ直ぐに通った木目でスピード感を、そしてチークや紫檀といった他の樹種と組み合わせることで、そのやわらかさや色などの特徴がより強く感じられるよう工夫している。また、仕上げは杉の香りも感じられるようにするため無塗装としている。

安藤 郁子 [陶芸]

「ここに いる」
(陶土／手捻り)「ハコ」
(陶土／手捻り)

食器をはじめとする大方の生活に必要な日用品は、機械で大量生産されたもので充分にと足りると言えるだろう。しかしながら、使い勝手のいい合理的な日用品という価値観から視点を少しずらしたところにある、日常の場を非日常の場に変えてしまううちからのある「もの」に、現代社会においてわざわざ人の手でつくるものづくりの重要な存在意義があると考えている。

では、人の手でつくる「やきもの」の存在意義とは何か。私は①制作プロセスの中で土の固有性を掬い取り、かたちにとどめる②人の生きる営みに対する敬意の念をかたちにするという2点によって、現代を生きる私たちの暮らしに滲み込み、共にあることではないかと考える。

上記①について述べる。やきものの制作プロセスの中で、土からのかたちと作り手からのかたちが出会い、衝突し、軋轢を生じる瞬間がある。その瞬間に、土からのかたちを受容しつつ作り手のかたちをも妥協させない決断がある。この決断は、大量生産の製品製造プロセスの中では起こり得ない。土は私たちの生活を根底から支える大地そのものであり、土の固有性を掬い取りかたちにすることは、人間が自然からの贈与を受け取り、人々に手渡していくことに他ならない。

上記②について述べる。絶望したくなる程に様々な問題を抱えた現代社会で、私たち人間が生き延びる道はどこにあるのか。そこに切り込む「ものづくり」は可能なのか。その答えは恐らく、身近な人々の暮らしを虚心に見つめ直すことからしか出てこない。人が生きて、食べ、働き、会話し等々、その営みを思い込みや決めつけを排して深く見つめることで、これからの暮らしのあり方が見えてくるだろう。

この時代の「やきもの」に存在意義はあるのか。何が出来るのか。常に問い直しながら制作をしていきたい。

井本 真紀 [ガラス]



「line」

(ガラス／キルンワーク、吹きガラス)

筒状の透明な吹きガラスパーツに、粉状に砕いたガラスを被せて電気炉で焼成している。この作品は秋田に来る以前に制作したものだ。

ガラスの重みに対する問いと、ガラスという物質の存在感の見つめ直しを考えていた時のものである。今回初めて参加する湧水地点には、自分のための出発点として、過去の作品を一点出品すべきだと思っていた。

自分がこれまで何をしてきたかを知るためにも。秋田という地で、これからどう変わっていくかを確認するためにも。

浦中 廣太郎 [彫金]



「酒器、酒杯」

(銅、錫、真鍮／鍛金)

古くから行われてきた鍛金技法は、火で金属を焼き鈍し、金槌で打ちまた火にかけてまた打つ、この行為を何度もくり返し一つの形を成形していく。古くから変わらない技法である。現代では、3Dプリンター、スピニング等でも形を成形することが出来るのだが私はそれをしない。

社会のスピードが早くなり、大量に物を作る現代では、手で一つ一つ作るということは無駄な行為であるかもしれないが、その無駄と思える行為の中に、一つとして同じ形で無い魅力と、作る人間が長い制作時間の間に思考を練り込む事ができ、形が出来そこに様々な模様を加える事で、思考をより強く作品に練り込む事が出来ると考え制作している。

素材を銅、錫、真鍮とし鍛金技法を中心に作品を制作している。今回の湧水地点では「重箱」「酒器、酒杯」を主な作品とした。

お酒を酌み交わす場面をイメージしその場にふさわしく、人と人の会話のきっかけになる物を作りたいと考え、住んだ土地、旅をした場所、人をテーマとして、それらを記号化しシンプルでありながら、表情豊かな作品になるよう酒器、酒杯の模様をデザインした。

形は持ちやすく、口当たりの良さを考慮し形を決定し、この二つが、お互いをより強く響き合うようにイメージを膨らませ作品を完成させた。

落合 里麻 [木工]



「墨色の酒器棚」
(タモ、松煙、染料／オイル仕上げ)

壁面に掛けて酒器やグラスを入れて楽しむための棚である。黒に緑の配色は秋田県角館の武家屋敷からイメージした。広く真っ直ぐのびた道の両側には黒い塀が並び、新緑の頃はしだれ桜の緑色とのコントラストが美しい。300年前から続く景色を酒器棚の形に落とし込み、現代の生活空間に取り入れることを試みた作品である。

中に入れる酒器も主役にしたいと考え、扉を上部に収納できるように設計した。素材として選んだタモ材は、道管が木目の印象を強くしており、着色してもその木目は陰影として現れる。武家屋敷の塀の魅力も黒の中に現れる木目の陰影であると考え、この効果を作品全体に取り入れた。墨色は松煙を使って着色した。松煙とは、松の根を燃やして作った煤を集めたもので、顔料として使われる。武家屋敷の塀も、かつては松煙に柿渋と清酒を混ぜて塗っていたという。棚全体に葉が帯のように掛かるデザインの中で、少しグレーがかった「墨色」が緑色とのコントラストを少し和らげてくれる。

「湧水地点」の可能性について

松本 研一

1 「湧水地点」に込めたまなざし

本学の「ものづくりデザイン専攻」に所属する教員は、使用感の充足が得られる作品の制作に共に取り組んでいる。その日頃の研究活動を共同発表する際に展覧会名として「湧水地点」を使用している。その意味するところは、地域の特殊性や異質性に注目することで、地域で生活を支えている湧き水的な地域文化発信地点たろうという思いを表現している。そしてその研究の基本とするのは、我々の五感や精神のあり方に影響している地域の風土や文化的地層＝生活習慣・風俗などを、意識的に捉え直し、そこからものづくりを構想し表現することである。

その期待するところは、多様な地域（日本のみならず世界の）におけるそれぞれの生活文化の個性が、各地域で打ち立てられることを最終的な目標に掲げている。質を異にする各地域から生み出されてくるものづくりが、その多様性を維持したままに共存・共生し、相互交感していくという多中心の文化世界が構築されることである。

2 「もの」の規格化への疑問

発想のきっかけとなったのは、今日生み出されている大量生産の「もの」そのものに、何か共通して「欠如しているもの」があるのではとの疑問からである。その欠如の原因は、今日までの近代デザイン思想によるものづくりの志向性の歪みに起因しているように思われる。もちろん近代デザイン思想の機能性、簡便性、効率性などの追求によって得られる「もの」の利便性や、低廉化にあるのではない。むしろ「欠如しているもの」と感じる個的かつ皮膚感覚的情動そのものへの対応こそが課題ではないだろうか。今や「もの」の生産は、経済のグローバル化によって機械的合理主義への傾斜を一層強めている。その過程であらゆる「もの」は「規格化」されていく。

「もの」の「規格化」は生活の標準化への道を辿る。我々の個的かつ皮膚感覚的情動は機械的合理主義の徹底の過程でことごとく排除され、人と「もの」との親和性や愛着は希薄となり疎外感は増していく。これからのものづくりの世界において、個的かつ皮膚感覚的情動は中心的課題となるだろう。

3 情動に対する観点の欠如

近代デザインの歴史を遡れば、「もの」の「規格化」についての重要な論争が浮かび上がってくる。1914年の第一回ドイツ工作連盟展を契機とした「規格論争」である。その論点は、一方が「規格化」による大量生産によって、より多くの人々が豊かな生活を実現できると唱え、もう一方は優れた芸術家の才能によって「もの」に芸術性を付加し、豊かな生活を実現できるという主張であったようだ。この時両者は、個的かつ皮膚感覚的情動に対する観点が欠如していたのではないか。その後の紆余曲折を経た近代デザイン思想は、経済合理主義を梃として、前者の主張を徹底させながら、今日の経済のグローバル化と電子テクノロジーの進展と相俟って、広範な規格化の時代をもたらした。その結果として、世界標準は規格化しつつ世界を均質化し、近代デザイン思想が当初夢見ていた豊かな社会とは裏腹に、人間の均質化とともに格差社会という世界的な均質化へと突き進んでいる。

4 特異性・異質性の復権

多くの恩恵をもたらしている近代デザイン思想は、ここにきて歪をあらわにしてくているといえるだろう。我々は、個的かつ皮膚感覚的情動を尊重し、「湧水地点」の含意を実践することで、均質化に風穴を開ける今日の作品制作に取り組む。今後各地域には、「湧水地点」と同質でありながらも、特異かつ異質なものづくりの活動が、必ずや雨後の筍のように育つ時代が来るだろう。我々の「湧水地点」としての活動は、その魁となるであろうし、またそのようでありたい。

〔展覧会実施概要〕

展覧会名 秋田公立美術大学
ものづくりデザイン専攻教員展

第2回湧水地点「おふくわけ」

日時

平成26年10月31日（金）～11月9日（日）

11:00～19:00

展覧会場

3331アーツ千代田 3331GALLERY



来場者数：10日間合計636人

「美大サテライトセンター巡回展」

日時

平成26年11月15日（土）～12月7日（日）

10:00～19:00

展覧会場

美大サテライトセンター

フォンテ AKITA 6F

来場者数：23日間合計537人

平成26年度 秋田公立美術大学

ものづくりデザイン専攻教員展

第2回湧水地点「おふくわけ」

企画、実施：ものづくりデザイン専攻

教員：松本 研一、小牟禮 尊人、今中 隆介、

安藤 康裕、山岡 惇、熊谷 晃、

安藤 郁子、森 香織

助手：井本 真紀、浦中 廣太郎、落合 里麻、

佐々木 響子

協力：秋田公立美術大学

美大サテライトセンター

3331アーツ千代田

撮影協力：山岡 惇

報告書作成、文責：熊谷 晃

制作報告

変塗蒔絵螺鈿箱「かたくり」制作報告

—漆工芸加飾技法の再構成と表現の試み—

熊谷 晃

本研究では漆工芸の加飾技法を捉え直し、その素材や技法の中に含まれる表現を現代へ繋げるために再構成し、飾り箱という形態で制作提案している。この研究は主に蒔絵や螺鈿、変わり塗りといった加飾技法と、乾漆による造形表現という観点で自身の作品を事例とし、伝統技法の現代化とその表現の可能性について考察したい。

キーワード：蒔絵、螺鈿

Box. Design of *Erythronium japonicum* in maki-e lacquer and mother-of-pearl inlay

Trial of a reconfiguration and the expression of the lacquer work

KUMAGAI Kou

Keywords: Laquerwork, Mother-of-pearl

1 作品概要と趣旨

変塗蒔絵螺鈿箱「かたくり」
第61回日本伝統工芸展入選作品

長方形、入隅、合口蓋作りの飾り箱。蓋表から側面にかけて塵居をもうけ、側面は胴張りとし、底面にかけて回り込むように曲面としている。側面にはカタクリ、菊咲きイチゲ、エゾエンゴサクをモチーフに蒔絵と螺鈿技法を使い意匠とし、蓋表は福寿草の葉の形を用いた変わり塗りの技法で仕上げている。作品コンセプトとしては昨年同様「秋田の自然をかたちづくる」という大きな題目のもと、四季折々の野に咲く草花をモチーフに飾り箱を

提案している。秋田の自然と一口にいても広い県内ではそこで暮らす人々のメンタリティーは微妙に異なり地域差もみられるが、共通しているのは峻厳たる自然に調和するように暮らし、その自然を捉える距離感や生活感情が地域文化や風土を創り出している点である。この暮らしの作法や自然への眼差しを作品制作の発想の源として取り組んでいきたい。

2 蒔絵・螺鈿等加飾技法について

漆工芸の加飾技法はその種類の多さや工程の複雑さがあり簡単には解説できないが、自身の作品に使用した蒔絵と螺鈿の表現とその

表情について考えてみたい。「蒔絵」とはその文字の通り、漆で絵を描いて金属粉を蒔き付けるといった技法であり、漆を接着剤として使用した砂絵（多少語弊はあるが）的なものである。使用する金属粉の大きさや磨きの工程等で蒔絵の表情は変わるが、黒漆の地に金銀粉による図や地文様の表現などに使用される事が多い。また古典の例では袈裟箱や冊子箱、宝珠箱、経箱などの宗教用具を収める物から、手箱や沈箱、香合や小箱を始め提子や湯桶、飯器や皿まで使用例は生活道具全般に渡る。その表情と効果は、主に黒漆地に対する金属粉の輝きが王朝趣味的な美しさを表している事と、黒漆地を空間に見立てた文様表現の冴えや、モチーフを精緻に描き尽くして抽象化、図案化する手法と考えられる。箱の蓋表から側面にかけて八橋の景を空間的に表現した「八橋蒔絵螺鈿硯箱」や空間を圧縮した装飾的な意匠の「舟橋蒔絵硯箱」などが分かりやすい。

次に「螺鈿」については、巻貝の総称である「螺」と埋め込むという意味の「鈿装」から螺鈿といわれ、貝片を文様に加工して漆面に貼る技法である。その表情と効果については、蒔絵よりも一般的ではないだろうか。誰しも一度は栄螺の殻を見た事があるだろうし、その内側の虹色に光る部分を加工して使用するのである。螺鈿の特徴はその輝きを利用して意匠に取り込むことで、蒔絵の金属粉の輝きとは異なる質感を表現でき、相乗効果を得る事ができる。また貝の裏側に色漆を塗り伏せ彩色を施す事で、虹色の輝きはさらに豊かな表情を見せるのである。これらの要素から、漆工芸の加飾技法においては、黒漆地に金銀粉の文様表現と虹色に輝く螺鈿の使用法が表現の勘所となるに違いない。

3 細部の表情と効果について

カタクリは葉を銀の研ぎ出し蒔絵でわずかに暈かし、書き割りで柔らかい葉の細部を描写している。花は夜光貝に黒漆で伏せ彩色し

たものをカットし膠で貼っている。



図1 研ぎ出し蒔絵部分（筆者撮影）

工程としてはまず研ぎ出し蒔絵を全て行った後に螺鈿を膠で貼ることで、螺鈿の際まで研ぎ出し蒔絵ができ図1のような表現が可能となる。一般的には螺鈿を貼った後に漆を塗り込み研ぎ出した方が、固着力が高いとされ実際その通りである。その場合は螺鈿の際まで蒔絵を描くことが難しく研ぎやぶるリスクが高いため、蒔絵と螺鈿の配置がポイントになってくる。逆に螺鈿を研ぎ出し蒔絵の後に貼ることで上記の問題は解決するが、磨きの段階で螺鈿が剥がれるなどのリスクもある。いくつかの工夫としては、螺鈿の縁を事前に耐水ペーパー等で研磨しておくことや、膠の吸い込みを防ぐために数回に分けて膠を塗ることや、螺鈿の縁を漆でくくること等を行っている。現状では研ぎ出し蒔絵の後に螺鈿を貼り図案を表現する方が、作品のイメージに合っていると考えるが、図案によっては従来通りの工程で行った方が良い場合もあり、今後も制作と検証を重ねる必要がある。またモチーフとする植物の描写については、現在では構図や扱う植物の種類に関して特に決まりはないが、古典作品を見ると真正面や真横から植物を捉えたものが多い。立体的、空間的にモチーフを捉えるという観方は現代的な観方かもしれないが、モチーフを真正面や真横から捉えるというのは、現代人には若干違和感がある。逆に言うとモチーフを抽象化し記号化する意味合いが強まり、モチーフに込められた意図をストレートに伝える効果はあると思う。今回モチーフに使用したカタクリでは、斜め上から俯瞰するように描き、葉の柔

らしく肉厚な質感と茎のしなりや可憐な花びらのシルエットを表現しようと試みている。

次に伏せ彩色については、主に薄貝の加工技術が発達した江戸時代以降に盛んに行われたと考えられるが、この伏せ彩色の効果は貝の裏に描いた文様や塗った色が貝の虹色越しに見えることであり、塗る色によって貝そのものの紫味や青味が強調される所にある。今回菊咲きイチゲに使用した白蝶貝は、裏に生漆を薄く塗った後すぐ拭き取り、銀の消粉（箔を粉にしたもの）を毛棒で蒔き付け、乾燥後に白漆を塗り込んでいる。拭き取る漆の残が多いと生漆の茶色味が表面にみえてしまい、拭き取りすぎると消粉の固着力が弱くなってしまうので加減が難しい技である。なぜそこまでしてこの工程をふむのかは、この菊咲きイチゲは白くきれいな花びらが特徴であり、それを表現するには白漆ではページジュ味が強すぎるからである。銀の消粉を貝の裏に固着させることで発色のよい白を表現することができる。漆を接着剤としてまた塗料として伏せ彩色を行うが、エポキシ接着剤を使えばさほど苦労なく銀粉を貝に固着することができるのである。しかし自分は漆を単に素材として捉えるのではなく「題材」として捉えているので、漆とその周辺素材の関係性や成り立ちを踏まえながら、新しい材料や考え方を導入するようにしている。

4 変塗りの表情

変わり塗りというよりも津軽塗の方が伝わりやすいと思うが、一般的には漆に卵白などのタンパク質を加え、粘稠性の高い漆で篋等を使い、パターン文様のしかけを打った後、色漆や金属粉を塗り重ねて均一に研ぎ出したものである。その研ぎ出す工程は金属技法の木目金にも似ている。もとは刀の鞘塗りや印籠等に多く使われた技法であるが、その表情はさまざまな素材を組み合わせた漆マチエールによる地紋様と捉えることができる。例えば菜種、籾殻、棕櫚縄、卵殻、螺鈿等のわり

と身近な素材を使い、櫛や木篋を加工した仕掛け篋などで複雑な地紋様を作り上げていく。つまり積層された素材の抵抗感と研ぎ出された地紋様のマチエールのパターンが魅力となっている。現在取り組んでいる変わり塗りはこの地紋様でありながらも図を併せ持つ表現として展開しようと試みている。

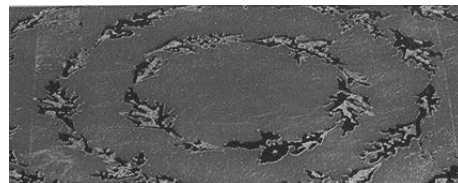


図2 変塗り部分（筆者撮影）

図2は変わり塗りの部分写真である。まず福寿草の葉の形にプラスチックの板を切り抜き、柄をつけてスタンプのように加工し仕掛け漆を転写している。次に金箔を生漆で貼り乾いてから部分的に研ぎ出し葉の文様を浮かび上がらせている。最後に透けの良い国産素黒目漆を4～5回塗り重ねることで飴色の層を作り、その奥に金箔と葉の文様が沈んでいるという状態である。この表現のポイントは飴色の層を見せることにつける。つまり鑑賞者の視線を引き込むために「透ける」という漆の塗膜の特性を利用し、同心円状に福寿草の葉の図が反復することで、視線を蓋表から側面へ誘導しまた蓋表へと戻す意図がある。視線が作品全体を循環することが飾り箱という形態である必然性を支えているが、二側面のエゾエンゴサクの役割は、一度研ぎ出し蒔絵を完成させてから透き漆を塗り込み飴色の層で仕上げることで、蓋表の変わり塗りとは色調で統一し、二側面のカタクリ、菊咲きイチゲとは描写表現で繋ぐ意図がある。これらの文様の関連性が「春に芽吹く生命の連鎖」というコンセプト全体に関わってくる。

5 入り隅の箱、合口作りの文様合わせ

入り隅の箱は古典作品では京都仁和寺の宝物である宝相華蒔絵宝珠箱（平安時代）があ

るが、胎の種類は確認できない。その薄さから麻布または漆皮が胎として考えられるが、被せ蓋作り、隅丸、甲盛り、塵居、玉縁などは平安時代の形態の特徴である。時代が下るにつれて木胎が主流になり箱の角の処理方法も入り隅、隅丸だけではなく、面取りなども多く見られるようになり、蓋表と側面を画面として分ける意識が強くなる。箱の角を丸めるのはぶつけた時等の破損を軽減することや手がけとなり持ちやすくするためという以外に特段の意味はないと思うが、視覚的に箱の稜線の強さを和らげる役割を担っている。今回の作品では直方体としての形態の強さを見せつつ、各面ごとに独立しながら緩やかに連携する構成を考えた。各面の分割と連携のバランスや形の強さと構造を総合的に考察することが重要であると認識している。またなぜ合口蓋作りで文様を真ん中で合わせるかという、被せ蓋作りにしてしまうと箱の形態の自由度が低くなり、乾漆で造形する意味が薄くなると考えているからである。合口蓋作りで図が分割されるリスクはあるが、形態感と図を合わせる面白さの両立を積極的に提案していきたい。

6 工程解説（終わりにかえて）

変わり塗りの蓋表に用いている飴色の表現は、自身の作品の特徴の一つである。側面のカタクリや福寿草その他の草花は、厳しい自然をくぐり抜け生命の連鎖を象徴するモチーフであり、素朴な自然賛歌とは異なるメッセージを込めている。言葉にすると自然に対する畏怖・畏敬の念となるが、人と自然との折り合いの付け方とも自然への眼差しとも言えるのではないか。これらのコンセプトを繰り返して飾り箱という形態を借りて表現し、鑑賞者と共鳴したいと考えている。

技法工程解説 蓋表：変塗り

- ・ プラスチック板を加工し、福寿草の葉型をつくる。
- ・ 黒漆に卵白を適量まぜ、仕掛け漆の粘度

を決める。

- ・ 仕掛け漆に松煙を混ぜ黒さを調整する。
- ・ 福寿草の型を使い仕掛けを打つ。
- ・ 仕掛けが乾いた後、生漆を薄く塗り金箔を貼る。
- ・ 仕掛けの頭をはつり国産素黒目漆を地塗り刷毛で薄く塗り込む。軽く研磨し仕掛けと同じ高さになるまで複数回塗り込む。
- ・ 呂色磨きで仕上げる。

技法工程解説 側面：蒔絵・螺鈿

- ・ 研ぎ面に置き目を取り、蒔き詰めの部分に絵漆で地描き銀6号粉を蒔く。
- ・ 暈かしの部分は呂瀬漆で地描き、複数回に分けて蒔きぼかす。
- ・ 蒔絵部分を生漆で固める。
- ・ 黒漆を塗り込み、図を研ぎ出す。
- ・ 螺鈿を貼る部分に置き目をとる。
- ・ 貝に伏せ彩色を施す。
- ・ 貝と研ぎ面の両方に膠を塗り、アイロン等で熱を加えながら貼る。
- ・ 貝の縁を素黒目漆で複数回くる。
- ・ 全体に胴刷りを行う。
- ・ 重ね摺りをして艶上げし完成させる。

熊谷 晃
KUMAGAI Kou



変塗蒔絵螺鈿箱 かたくり
乾漆・蒔絵・螺鈿・変塗り
H150×W240×D130

JA 全農あきた「ホンモノづくり」プロジェクト

— 「愛菜ものがたり」のパッケージデザイン提案 —

孔 鎮烈

「品質がよければ商売は成り立つ」という考えは時代遅れである。今の消費者は品質が良いものであることは当然であると共に個性と見た目を求めている。パッケージは商品や企業イメージを消費者に伝えるコミュニケーションツールであると同時に「パッケージは無言のセールスマン」と言われるように、消費者が商品の購入を決定づける重要な販売促進ツールでもある。筆者は、本プロジェクトの一環として秋田の加工食品のパッケージを検討・分析したことがある。その結果、パッケージが地味であると共にパッケージに対する製造者の認識が低く、また地域で生産している商品のほとんどは地域内で消費している「地産地消」を目的に製造している為、製造量が少ない事が分かった。品質の良い商品を全国に売り出す為には消費者が好むパッケージデザインの開発が必要であると考え、商品の魅力を視覚的に表現した地域における食品のパッケージデザインを試みた。

キーワード：いぶり大根、パッケージデザイン、ブランドデザイン

JA Zennou Akita "Original Commodity Production" project.

-"Aisai monogatari"'s package design proposal-

KONG Jinyell

The phrase "high quality products sell well" no longer applies. Nowadays consumers consider good quality as a prerequisite as they additionally demand for greater individuality and product esthetics. Like the expression "what looks good, tastes good", package design is a means of communication that conveys the overall image of the product and company to the consumer. Consumer's purchasing behavior is determined by the package design as it is also an important tool of promotion. Based on the examination and analysis conducted on the packages of processed food manufactured in AKITA, as a part of this project, most of the package designs were unoriginal and plain thus lacked distinction. The reason behind this is due to the manufacturer's lack of attention towards package design which leads to their unwillingness to make an investment for it. In addition, the products manufactured within the region are produced in small quantities due to the fact that most of them are produced only to be consumed within the region. In order to improve the financial value by selling high quality regional products nationwide, it is deemed necessary to develop package designs that match the preference of consumers. Thus, this research offers a new package design for food that visually portrays the merits of the product and Akita's image.

Keywords: Iburi daikon, Package design, Brand design

1 はじめに

秋田の食品ブランドの一番の弱点は、パッケージデザインが地味であることとパッケージデザインに対する製造者の認識の低いことである。パッケージにはコストをかけたくないという認識が一般的な考えである。現状では保護としての機能は充分はたしているものの、現代社会で最も重要とする広告（ビジュアル）機能を満たしていない。秋田の農産物は全国的に信頼度が高く、食品信頼度ランキングでもトップ3に入る位であるが（表1）、地域を代表して全国に売られているこれというのが数少ないのが現状である。その理由は、前述のようにパッケージデザインの機能である広告の機能をうまく利用していないからであると考え。同じ箱形のパッケージであっても、グラフィックの表現によってイメージは変わる。今回のプロジェクトを切っ掛けにパッケージデザインの良さを理解させ、地域における食品の魅力を視覚的に充分表現できるパッケージデザインを試みた。

表1 特産品に付加できる地域イメージ資産¹

	おいそう	品質がよそう	安さそう	新鮮な感じ	価格が高そう	畜産物が多い感じ	海産物が多い感じ	農産物が多い感じ
1	北海道 88.3	北海道 52.9	青森県 23.9	北海道 60.8	京都府 60.7	鹿児島県 35.0	北海道 62.3	長野県 55.2
2	青森県 54.0	新潟県 49.4	北海道 21.8	青森県 32.5	東京都 38.5	北海道 28.8	広島県 53.8	青森県 54.0
3	秋田県 52.1	秋田県 36.7	秋田県 21.3	長野県 32.0	新潟県 30.6	熊本県 19.6	石川県 49.8	秋田県 48.8
4	新潟県 51.3	青森県 35.8	長野県 18.7	石川県 24.9	北海道 22.1	宮崎県 19.5	高知県 44.9	山形県 48.7
5	愛媛県 43.1	京都府 34.6	愛媛県 17.3	秋田県 22.3	山形県 16.4	兵庫県 14.6	山口県 42.2	愛媛県 46.0

2 プロジェクト概要

JA 全農あきたでは、県内の生産者、消費者と食品加工の専門家等の連携により、県内産農産物を有効活用した商品を開発し、究極のモノづくりを全農ブランドで発信するために「ホンモノづくりプロジェクト」を平成25年7月に立ち上げた。秋田は豊かな資源に恵まれた、米を基幹とする農産県である。しかし担い手の減少や高齢化等顕著であり、農業産出額も減少傾向が続いている。

こうした中、JA 全農あきたでは、秋田県が誇る伝統食の、原材料と製法にこだわった

究極のブランドを開発し県内だけではなく全国に秋田の味を発信している。また、平成25年度から「6次産業化」に本格的に着手した JA 全農あきたは、今後も地域の優れた素材を利用し秋田を代表するモノ（図1）をつくり、地域農産業の所得向上と雇用創出につなげることが本プロジェクトの目的である。



図1 「愛菜ものがたり」いぶり大根（商品造りに使用した素材すべては秋田県産である。）

3 実践内容

パッケージは商品や企業イメージを消費者に伝えるコミュニケーションツールである。同時に「パッケージは無言のセールスマン」と言われるように消費者が商品の購入を決定づける重要な販売促進ツールでもある。

3. 1 パッケージデザインの現状

地域の加工食品の一番の問題は若者に好まれていない点である。いぶり大根づくりの名人で本プロジェクトにも参加している高橋氏によると、販売ルートは注文によるものと県内の道の駅、土産専門店などが主であり、年齢層は50代以上が主であるとの情報を得た。また、秋田駅前のトピコ内の土産専門店でも調べた結果、いぶり大根を好む年齢層は50代以上の方が多く、その理由は、若者の伝統食離れと食のイメージが渋い、また、パッケージのイメージも地味で品がないという意見が多かった。

県内で販売しているいぶり大根のパッケージを調べてみると PE（ポリエチレン）包装で真空パックにされ中身が丸見えで商品名が

黒または赤色で印刷されてある（図2）地味なものが多かった。商品を直接見せつけ商品の良さを伝えたいという意味はよく理解できるが視覚的なイメージを考えるといぶり大根本体も茶色であり目立たないものの、パッケージに使える色も渋くて地味すぎる為、若い世代が好まないと考える。



図2 既存商品のパッケージイメージ

3. 2 デザインコンセプト

具体的なデザイン開発を始める前に商品開発に参加している高橋さんの横手市山内にある大根畑と製造工房に伺い、いぶり大根づくりのお話を伺うことができた。ただ大根をいぶり漬ければいぶり大根になると思っていた筆者には衝撃であり、その工程はまさにお母さんの愛がなければつくることができないものだと感じた。それでこのパッケージデザインのテーマを「秋田の愛」と決めた。秋田の地で丹誠込めて育ち、秋田のお母さんが家族の思いで造った愛情いっぱいはいぶり大根。

1) ブランドネーム「愛彩ものがたり」

ブランドネームは JA 全農あきた社内に募集をかけて最終的に27個の応募がありその中から決定したのが「愛彩いぶり」であった。愛彩いぶりは本プロジェクトの新たなブランドとして考えると、いぶりの名前が付くのが良くないという意見で検討した結果「愛彩ものがたり」にした。お母さんの愛、妻の愛、その愛には物語があるという意味で今後、JA 全農あきたの新たなブランドとして相応しい

と考える。

タイポグラフィは、心と音声の視覚的表現である。お届けしたい商品に意味を含め、よりよい視覚的な形態を表現するために既存のフォント（デジタルフォント）を使わず手書きにし、一層暖かいお母さんの味と愛を身近に感じられるデザインにした。（図3）



図3 ブランドネームとグラフィックイメージ

2) グラフィックデザイン

新商品のパッケージデザインには製品の魅力を視覚的に表現し、地域における食品のパッケージデザインを提案したい。特に、20代～30代の若い女性が好む明るくて可愛いイラストに秋田を象徴する秋田犬、かまくら、なまはげを表現した。さらに商品のイメージをわかりやすくするために、いぶり大根のイメージも一緒に配置した。配色は、明るい色から自然階調させたナチュラル・ハーモニーが、バランスよく軽快なイメージを出してくれる。また、類似的調和と対照的調和（コントラスト）より、全体と部分、部分と部分の相互間にある秩序が得られるようにと思い黄緑系（類似的調和）の明るい色と黒（対照的調和）をメインに鮮やかで暖かいイメージが表現できるように試みた。（図3）

3) 箱の構造

最初計画では、他社と同じ PE（ポリエチレン）の真空パックによるパッケージにする予定であった。しかし2～3回会議が重なりいろいろな意見を頂いた中で、より他社との差別化を考えることにした。また商品は、地

元産の最高の素材で最高のものを造ってあるので、外観が変わらないと商品の良さを消費者に伝えることができない。ただ商品を盛るだけではなくパッケージによる差別化と視覚による情報伝達の方法を考えた。また、JA 全農あきたでは新たな秋田のお土産品として売ると同時に県外、特に東京での販売を計画しているため高級なイメージを前面に出して欲しいという要望もあり、紙箱による2次包装を提案した。そこで箱の構造は無駄のないシンプルに使える便利な形態を考え、紙の無駄も省ける折り紙の技法を応用し、のり付けしない箱にした。

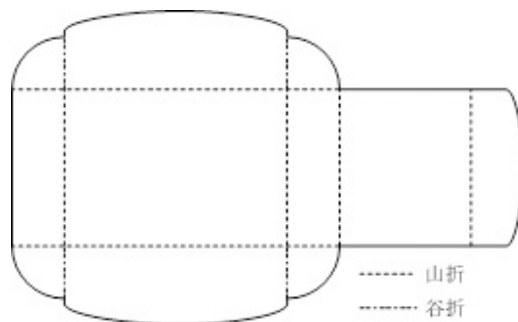


図4 「愛菜ものがたり」パッケージの展開図

4 結果と考察

前述のようにパッケージは商品や企業イメージを消費者に伝えるコミュニケーションツールであると同時に「無言のセールスマン」と言われるように消費者が商品の購入を決定づける重要な販売促進ツールでもある。消費者と現実的に関係をつなげるのは、言語的要素ではなく、視覚的な要素によって形成されやすい。商品を直接接触する消費者は、ブランドの名前（文字）であっても視覚的要素を通して接するようになるからである。

パッケージデザインは、製品の個性や特徴をビジュアルコミュニケーションに転換させて統合的なマーケティング戦略を通じ、効果的にメッセージを伝達させる。これは、パッケージデザインによって、その役割や機能も差別化することができることを意味する。ブ

ランドのユニークな個性は、競争商品との差別化はもちろん、優位性を確保することで、消費者にとってブランドの信頼度を高める結果にもなる。

成功した経営者は、消費者のためのパッケージデザインは、製品であることを理解しなければならない²。現状、パッケージデザインに対する認識の低い製造者はその認識の改善と新たな挑戦がなくてはこれからの未来はないと本研究で強く意識することになった。

今後は、大学と地域が連携して学生の実践力を高め、さらに、地域を活性化していくためにも産学連携を基軸としたプロジェクトを継続していきたい。

参考文献

- [1] ㈱博報堂地ブランドプロジェクト：地ブランド、弘文堂、2007
- [2] Herbert M. Meyers Murray J. Lubliner, [The Marketer's Guide to Successful Package Design], NTC Business Books, 1p, 1988

孔 鎮烈
KONG Jinyell



第四場 六十二・六十六・六十八・七十・七十七（詩人の苦悩）
第五場 六十九・七十・九十四・九十六（「君」の悪友）
第六場 八十七・九十三（別れ）

第四幕

第一場 九十七・九十九（別れの後）
第二場 百・百一（詩の女神）
第三場 百二・百二十六（愛の復活）

別表2 『ソネット集』の制作年代の推定

区分	年代	戯曲の作品	執筆時の年齢	パトロンの年齢	結婚
初期	1535～1588	史劇の初期	21～24		
中期	1591～1595	史劇～喜劇	27～31	S伯 18～22	1599
後期	1598～1602	悲劇	34～38	P伯 18～22	1604

（S伯＝サウサンプトン伯、P伯＝ペンブルック伯）

- ¹ Cf. William Shakespeare, *As You Like It* (Act 2, Scene 7)
'All the world's a stage, And all the men and women merely players'
- ² Samuel Butler, *Shakespeare's Sonnets Reconsidered* (Jonathan Cape, 1899)
- ³ J.D.Wilson, *The Sonnets* (Cambridge University Press, 1966) p.267
- ⁴ Butler, op. cit. pp.115-148.
- ⁵ *Leise flehen meine Lieder* (1933)

況で、例えば、「君」のモデルであった人物が実際に結婚してしまったとすればどうなるだろうか。実際にサウサンプトン伯は一九九九年に、そして、ペンブルック伯も一六〇四年に結婚をしている。詩人にとってのはもはや、ソネットを書き綴る意味は自然に消滅することになる。

シューベルトに『未完成』という有名な交響曲があり、古典的な形式としては通常、四楽章で構成される交響曲が、なぜ二楽章だけで終わっているのか、古来、音楽学者は推論を重ねている。確実な答えは無論、当人しかわかり得ないものであって、当人にとっては「書く必要がなくなったから」あるいは「書くことができなかったから」という単純な理由以外ないかも知れないのであるが、それが往々にして、後世の人々にとっては、色々と論理的な理由づけがなければ納得できないものであり、結果、解けない「謎」にもなってしまうのである。この「謎」は、永遠に学者の頭を悩ませ終わりのない論議を繰り返させる一方で、芸術家を刺激し想像を膨らませて、例えば、『未完成交響楽』のような映画を生み出させる。この映画で語られているような、楽章が二つ目で中断したのは、作曲者の失恋が原因である、という設定は無論、フィクションに過ぎないのであって、シューベルト本人が知ったら仰天するであろうが、しかし、それ以外に中断の理由をあれこれと詮索され、痛くもない腹を探られるような思いをするよりは、はるかにましだと彼は肩をすくめるかもしれない。

『ソネット集』に関する他の幾多の推論がいずれも確証を持たず、あくまで推定の域を出ないように、私のここまでに列挙した論も、推理に終わるより他はないのであるが、どの問題に関しても、シェイクスピアに肩をすくめさせることはないようにとの思いは常に私の中に

あった。そのことを断わり置き、本稿で、私は足掛け二十年余続けてきた『ソネット集』についての論考を最後としたい。

人の生は本来、不完全なものであり、人はまた、死してもなお未完のものである。しかし、不完全であり未完であることは、不十分であるということでは決してない。

別表1 『ソネット集』のソネット劇としての区分けと、各々のテーマ

第一幕

第一場 一・二 (序)

第二場 三(鏡)、四(財産)、五(香水)、六(財産・香水)、七

(太陽)、八(音楽)、九・十(自損)、十一(印)、十二(時)、十三(父)、十四(占星術)

第三場 十五(詩)、十六(子供)、十七(詩、子供)、十八(詩、九(詩))

第二幕

第一場 二十(二十)二十五(「君」への愛)

第二場 二十六(三十二(旅先にて))

第三場 三十三(四十二(「君」の不義))

第四場 百二十七(百五十二(「黒い女」))

第五場 四十三(五十二(旅先にて))

第三幕

第一場 五十三(五十五・六十・六十三(六十五・八十一(詩の力))

第二場 五十六(五十八・六十一(「君」の不在))

第三場 五十九・七十八(八十・八十二(八十六(他の詩人))

ナスとアドーニス』(Venus and Adonis)、『ルークリース凌辱』(The Rape of Lucrece)と同時期に書かれたもので、出版されても良かったはずであったのが、何らかの理由でできなかった。例えば、全篇が完成に至らなかったとか、シェイクスピア自身にとって出版するのが憚られたか、というようなことである。けれども、制作が後期であるとなると、ソネット集として、たとえ完成してもはや出版する必要がなくなる、つまり、劇作家としてのシェイクスピアにとって詩集はさほど興味のあるものではなくなっていたとも考えられるのだ。しかしながら、出版する気もないような作品を書き記していたというのもおかしな話であり、数篇にとどまるものならば、単なる詩人の手すさびとも考えられなくはないが、百五十篇余の連作となると、出版を前提にしなければわざわざ書きはしまいとも思われる。そうであれば、あまり後期に書かれたものとも言えなくなる。

以上のことを総合して、創作期は、ちょうど中間にあたる一九九一年〜一九五五年とするのが適当かと考えられるが、それでもなお残る謎は、なぜシェイクスピア自身が出版するまでに至らなかったのかということだ。そこにはおそらく『ソネット集』の中でモデルとなる人々との関係から生ずる問題があったのではあるまいか。「私」や「君」や「黒い女」にモデルが実在するということでは、確かに現実と不即不離であるこれらの詩篇においては、最終的にはいかにフィクションであろうといえども、世の人が現実と同一視、あるいは混同し、その結果、モデルとなった人々に(無論、シェイクスピア自身も含めて)諸々の災いが生じると予想される。その辺の事情は、当時といえども今日と全く変りないわけであり、事実、四百年後の現在まで、このモデルに関する詮議が『ソネット集』における最大の興味になっている

のであるから、シェイクスピアが生前、出版を思いとどまったのも当然と言えるのかも知れず、その結果、トマス・ソープが、おそらく無断で出版するに至ったのであろう。つまるところ、世紀の名詩集と称される『ソネット集』は実際は一種の海賊版であり、『ソネット集』にまつわる謎は、これが海賊版であるがゆえに生じるものがほとんどなのであって、であればこそ、なぜ、海賊版でなければならなかったか、ということを考える必要がある。

『ソネット集』の詩篇は、出版以前に、オリジナルとなった原稿(おそらくは、書写稿)が、当時の人々の間で回し読みされ、評判となっていたのであろうと一般には考えられており、それが、トマス・ソープが出版を思い立った理由の一つであったと推測される。そうして、ソープがこれらの原稿をもとに本文を構成したのだとすれば、その原稿の段階から、ソネット詩篇の配列は、シェイクスピアの意図とは異なる、混乱を伴ったものであったらうと、今、我々の眼にする『ソネット集』からは予想できる。であれば、シェイクスピア自身が、原稿を完成しないままに放置し、それが書写稿として一般に流布し、ソープが入手したのもその一種であったと考えられるだろう。それでは、なぜ、シェイクスピアはソネットの連作を完成しなかったのでしょうか。理由の一つとして、まず、このソネット集には、確かにプロットの展開はあるのだが、本当の劇のように最終的な結末を設けることが困難と思われる点がある。つまり、「君」に結婚を勧める、あるいは「私」が「君」に永遠の愛を誓う、というテーマで貫かれた、しかも各十四行の一篇毎に完結している詩群に、どのような結末を付ければよいのであろうか。ある意味では、一篇毎が結末であり、しかも、どこまで続いても結末はないとも言えるのだ。しかも、そのような状

あり、時間を超える永遠の生命そのものであるという詩の信仰に至る。ところが『ソネット集』はそこで終結せず、最後に「黒い女」を登場させ、執拗な性愛のモチーフの繰り返しの中で、美と醜の不可思議な交錯、あるいは融合を歌い上げて、真の美とは何か、そもそも醜なるものが存在するか、在ることは即ち美ではないかという黙示録的な言葉に突入して終わる。それはあたかも青年と詩の調和の世界が、黒い女の美醜の混沌に飲み込まれ、天上的なコスモスが、それよりも遙かに巨大で強力な暗黒のカオスの中に崩壊、拡散しながら吸収されてゆくさまを思わせる。」

繰り返しになるが、シェイクスピアの生前に刊行されているにもかかわらず『ソネット集』には、特にその配列において詩人の意図が正確には反映されていないとみなすべき部分も多い。しかしながら、フォリオ版をオリジナルとして完訳書を作成することを考える時、この詩集が、あくまでこの配列に沿って読まれることは無視できない。したがって、引用した拙文は、フォリオ版の配列を踏襲する場合、このように解釈できるという解説文である。確かに『ソネット集』は、その未完成の要素ゆえに、様々な解釈の余地が生じるのであって、その意味では、翻訳者もソネット劇としての解釈如何によって、配列を変えた新訳を作るということも考える必要はあるだろう。言い方を換えれば、フォリオ版をそのままに訳すということは、ある意味で、その配列を是認していることになるのである。そして、翻訳者にとっては、配列によって訳し方が変るということも起こり得る。

ソネット制作の年代に関しては諸説あり、サミュエル・バトラーは一五八五年～一五八八年と推測している⁴。これは、制作年代としては最も早い時期の予測であり、逆に最も遅い場合、一五九八年～一六

〇二年という設定があつて、これは、ペンブルック伯が一五八〇年生まれであることから、ソネットがこの十八歳のパトロンの捧げられたと考える場合の推測である。そして、さらに有力なモデルの候補者、サウサンプトン伯の場合、一五七三年生まれなので、こちらが十八歳くらいの年代を考えると一五九一年～一五九五年となる。つまり、ソネットが創作された期間は（前述の通り第四百番から）およそ三～四年間と推定できるものの、その年代については、十数年の開きがあつて、最も早い場合は、劇作の方ではごく初期、中間では、歴史劇から喜劇の初期、最も遅い場合は、喜劇から悲劇の初期とそれぞれに対応し、これにシェイクスピアの年齢を当てはめると二十歳になったばかりの頃から、三十代の後半までの差がある。つまり、シェイクスピアの創作期を、二十五歳から四十五歳の間とすると、その最初期から後期までに相当するわけで、ソネットの書かれた時期の設定範囲にこれだけの開きがあるということは、それによってこの詩集の解釈に大きな違いがもたらされる可能性があるということなのだ。（別表2参照）

制作年代の推定には幾つかの根拠があり、それには、先に挙げたように「君」のモデルとなる人物の生年も含まれるが、「私」の方の年齢設定も無視することはできない。無論、モデルがあくまでモデルに過ぎないように、詩人である「私」も虚構の人物であることを忘れてはならないのだが、詩篇の中で繰り返し記されている「私」の「若い」に関する言葉は、やはり、シェイクスピア自身の実感と、それによる叡智の結晶なのではあるまいかとも思われる。そのように考えれば、制作年代は、シェイクスピアの活動の初期ではなく、少なくとも中期以降という推測がふさわしいようである。さらに、制作年代の設定によって、出版の事情も変化する。即ち、制作が初期であれば、『ヴィー

Her audit (though delayed) answered must be,
And her quietus is to render thee. (第百二十六番)

「彼女」とは自然の女神であるが、女神に寵愛されている「君」も、「時」に引き渡される時は来るという、この黙示的なカプレットによって、ソネット劇はある意味で終幕と見なすことができる。そうして永遠の夏も終わりを告げることとなるのだが、しかし、確かに言葉は生き残り、詩が勝利したことを、寂寞たる哀しみの中で読者は確認するであろう。

第百二十七番から第百五十二番のいわゆる「黒い女」に関するソネットは、青年である「君」に関する詩篇以上に謎の多い作品群である。そもそもこれらが第百二十六番の後に置かれるべきものかどうか不明なのであるが、トマス・ソープもこれらの扱いには頭を悩ませたことと思われる。おそらく原稿としてはひとまとまりになっていたと想像され、最後に付け足したのであるが、内容的に百二十六番に連続しているものかどうかは判別しがたい。一般には、ここからは、『ソネット集』の第二部と見なされ、「君」とのドラマの後に「黒い女」とのドラマが始まると読むことも可能であるが、前述したように、サミュエル・バトラーは「黒い女」に関する詩篇を、「君」が不貞をはたらく相手と見なし、第三十三番から第四十二番の位置に繰り上げる解釈を示している。「君」が不義をはたらく相手が「私」の恋人の「黒い女」だという最大の論拠は、第百四十四番に見ることができる。

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still,

The better angel is a man right fair:
The worser spirit a woman coloured ill. (第百四十四番)

そうして、これに続くソネットの後半部分には明らかに「君」と「私」と「黒い女」の三角関係が示されている。一方で、確かに詩人が男性の「君」ではない、明らかに女性と読める相手に向けて恋情を綴ったと思われるソネットもここには含まれているのだが、当の女性については「黒」のイメージがほとんど感じられない場合もある。それは例えば、百二十八番、そして百三十八〜百四十番、また百四十五番も相手に関しては、(心身ともに)「黒」を思わせる形容はない。その場合、これらは詩人が「黒い女」とは別の女性を想定して書いた可能性もあって、あるいは、ここまでのソネット劇からは、はみ出すものと考えねばならないのかも知れないのだが、いずれにしても、ソネット劇の末尾に置かれるものではない。

『ソネット集』の最後に置かれた第百五十三番と百五十四番のペアは、明らかにソネット劇とは無縁の詩篇である³。この二篇については、実際、トマス・ソープも置き場所に困って、末尾に付録のように付け足したものであろう。

この第百五十三、百五十四番は別として、第百二十七番以降に關し、拙訳書出版の際は、フォリオ版の配列をある程度正当のものと認める考えが私にはあった。従って、百二十六番までを第一部、百二十七番以降を第二部とみなし、次のような解説文を書いた。

『ソネット集』は読み進めるにしたがい、青春の賛美と老年の悲哀の底流にある、時間への抵抗というテーマが次第に巨きなものとして表面に浮上してくる。そうして結局は、詩こそ時間に勝利するもので

詩人は、言葉の無力と空虚さを主張するのだが、誤解してならないのは、それを伝えているのがやはり言葉であるということだ。沈黙を主張するのは「真実を語るこの沈黙」という言葉なのである。詩人は言葉や技巧に頼っていないわけではない。詩人は言葉を否定する言葉によって逆に言葉に真実を宿らせるという技巧を実に巧みに披露しているのである。

「君」が好ましくからざる者たち（男、女、そして他の詩人たち）と付き合いを深めていることに絶望した「私」は、「君」と距離を置くとする（あるいは、「君」の方で、もう「私」によりつかなくなる）。第九十七番と第九十八番の不思議な静けさに満ちた二篇は、そのようにして、「君」からしばしの間離れた状態で書かれたソネットである。前奏となるこの二篇のあと、第九十九番では、『ソネット集』の初めの頃に見られた「君」の美しさへの賛美が復活し、詩神への祈りに満ちた第四幕の主旋律が開始される。詩人は必死に詩の女神の助力を乞い、「君」への賛美を復活させるが、依然として「君」と離れた状態のままであることも暗示され、初めの頃のような無垢な愛に回帰することは、もはや不可能であることが詩句の端々から読み取れる。その愛の言葉は、初期の頃のように喜びと輝きに満ちたものではなく、例えば初期のそれが、朝のフルートのように透明で軽やかな風の中に響き渡る音色だったとすれば、第百番代以降の詩句は、あたかも黄昏に奏でられるチェロのごとく密やかで厳かな、大地の底に沈みこむような哀しみを湛えた調べとなっている。この第四幕でも特に重要な詩篇は第百四番であろう。

Such seems your beauty still: three winters cold,
Have from the forests shook three summers' pride,
Three beauteous springs to yellow autumn turned,
In process of the seasons have I seen,
Three April perfumes in three hot Junes burned,
Since first I saw you fresh which yet are green. (第百四番)

ここに至り、読者は、「私」が「君」と出会って三年の月日が流れ去ったことを初めて明確に知らされる。そうして、あまりにも有名な第十八番（君を夏の日にたとえようか）の夏が、三年を経て、およそ八十篇余のソネットが記された間に、もはや同じ夏の姿をとどめてはいないことにあらためて気付かされ、それと同時にソネット劇に終焉の近づいていることを予感させられる。この最終幕、三十篇のソネットのおよそ半数で「時間」がテーマとなっていることは無論、偶然ではない。『ソネット集』の前半においても、（既に老年に達していると称する）詩人は、「時間」に対抗する「詩」の役割とその勝利を宣言していたが、ここではそれらがさらに切迫した響きを立てているように感じられる。詩人自らが更に老いを重ね、美神たる「君」の美しささえ「実は変わっていて目に映らないだけでも知れない」と記されるに至っては、『ソネット集』をここまで辿ってきた読者は驚きを禁じ得ないであろう。これらの詩篇における詩人の愛の最後の深まりは、その純粹さゆえに、時にはまるで独り相撲のような虚しさを示し、それと共に、詩篇の中の「君」の存在はむしろ希薄になって行つて、後にはただ「私」の愛のみが残されるようでもある。第百二十六番で遂に彼は最後のメッセージを記す。

なる表面上のモデルに過ぎないのと同様に、シェイクスピアは自らを仮託したように見せかけて、ソネット劇に「詩人」という一人の人物を作り上げ演技をさせていることを決して忘れてはならない。

これは拙訳書のあとがきにも記したことであるが、一体、我々は小説や戯曲は初めからフィクションとして読むのが普通なのだが、詩となると、かなりの割合で実際のことを記していると考ええる傾向にあるのは不思議なことだ。そうして、作品以外、手紙や日記等の私的な文書を一切残さず、私生活が不明なゆえに、その実在を疑問視する学説さえいまだに根強く残っているシェイクスピアという作家について考える時、「私」という一人称で語られる『ソネット集』は、多くの評家にとって、ワーズワースの記した通り「隠された胸の奥を開く鍵」と見なすには格好の作品なのだ。なるほど、主観性を尊び、自我意識の表現や告白を好むイギリス・ロマン主義の先達であったワーズワースにとっては、『ソネット集』の詩人の悩み、苦しみは、そのままシェイクスピアの肉声と聞こえたかも知れない。けれども、シェイクスピアにとって詩が、戯曲と異なり私的で個人的ものでなければならぬ理由や必要は本当にあったであろうか。それを逆に言うならば、シェイクスピアは、その戯曲においては自らを隠しているということになりはしまいか。そうして、我々の見つけ出そうとしている天才の素顔が、その隠されたものの中にあるというのならば、表現されたものの方はどれほどの意味を持つことになるのだろうか。換言すれば、シェイクスピアが戯曲において発揮した天才を、『ソネット集』においては発揮しなかったと考えることができるのであろうか。『ソネット集』における「私」もシェイクスピアにとっては「万の心」の一つに過ぎない。それが読者にとっては彼の創造した中で、最も興味深い人物の

一人となっただけなのである。読者あるいは評家がおそらくこぞつて興味を示すのは、『ソネット集』の詩人が連綿と綴る苦悩の表現であろう。肉感的な「黒い女」に身も心も奪われ、輝ける「君」に至高の愛を捧げたかと思えば嫉妬に悩まされる点もさることながら、同世代の技巧に長けた教養ある詩人に悪態をつきながら、ライバル意識に苦しむ詩人の姿は、もしもそれがシェイクスピアの「隠された胸の奥」であるとすれば、願ってもない研究材料であるには違いない。如何に隔絶した天才を前にしても、我々は、その弱みや失敗を見つけることで、そこに常人と変わらぬ姿を発見し、安心して喜びを見出そうとするものなのだ。しかしながら、果たして、天才もまた凡人と同じという認識をいくらか試みたところで、天才の評価に役立つことが少しでもあるのだろうか。言い方を換えるならば、よしんば『ソネット集』がシェイクスピアの「隠された胸の奥を開く鍵」であったとしても、鍵で開いた胸の奥には、もはや知るに足るほどのものは隠されていないのではあるまいか。確かに、シェイクスピアにとっては、当時のいわゆるユニヴァーシティ・ウィッツはライバルとして無視できない存在であったろうし、彼らが『ソネット集』の「私」を悩ませる詩人たちのモデルとなっただけであることを否定するつもりはないのだが、言葉を飾る術を知らぬ「詩人」が抱く劣等感を、シェイクスピアその人のものと見なすよりも、むしろ劣等感を客体化しているその見事さに目を向けるべきではあるまいか。その意味で、次の詩行は象徴的なのである。

Then others, for the breath of words respect,
Me for my dumb thoughts, speaking in effect. (第八十五番)

る。トマス・ソーブもたぶんこれら二十六の詩篇を置く場所には困って、最後に置いておくよりはかはなかったであろう。そういう意味では、「黒い女」詩篇は、他とはまったく別個の意図で制作された詩篇と考えることもできるのであり、それならば『ソネット集』の第二部として末尾に配置するのも意味のないことではない。しかし、「黒い女」は詩人の愛人として、また「君」の不義の相手として、詩人と「君」と三角関係を成り立たせていると見なすことも可能ではあり、それはソネット劇の筋書きとしても十分に魅力的であるとすれば、「黒い女」の詩篇が本来は、ずっと前の部分に入り込むものだと考えることもできる。その場合、第三十三番から第四十二番にかけて、「君」が不貞をはたらく相手は「黒い女」であって、このような考察に基づき、サミュエル・バトラーは第三十三番から第四十二番の間に、第二百二十七番から百五十二番までを（そのすべてではなく、また配列も順序どおりではなく）組み込んでいるが²、これは確かに興味深い解釈である。

このように大胆な配列の変更を示唆しているサミュエル・バトラーも、第四十三番から第百十八番までは、トマス・ソーブの手になると思われる配列をそのまま踏襲している。あるいは、この部分はソーブの入手した原稿が詩人のオリジナルな配列のまま残されていた部分なのかも知れないが、一方では、いくつかのセツトになっている詩篇以外は、前後と特に緊密な関係が認められないため、たとえオリジナルと相違しているにしても、内容的にこの順序で読んでも、たまたま破綻の生ずる余地はないとも言える。いずれにしても、このセクションは「君」への愛と、旅による離別、そして「君」の不義（および、詩人の愛人との三角関係）を経た後の、愛の変遷をたどる第三幕となる

部分である。各詩篇は内容的にすんなりと進行しているわけでは必ずしもなく、むしろ、波の寄せては返すように、一つの新しいテーマが現れては、また前のテーマに行きつ戻りつしてドラマを形成している。とは言え、それが、故意にしくまれた進行の形式であるのか、それとも、本来、正式な配列をなしていたものがシャッフルされてこのような状態に至ったのかを判別することは困難である。私としては、必ずしもこの箇所の配列をこのままに受け入れるのが正しいとは思わないのだが、そもそも、厳密な意味での「配列」ということがシェイクスピアの意図するものであったかどうかという疑問があるので、ここではこの問題にこれ以上立ち入るのは避けた。しかしながらそれでも、この第三幕におけるソネット群に、共通した特質の認められることは確かである。というのは、ここでは詩人の内省が格段に深まり、かつては「君」を称え、詩の力を信仰する存在としてのみ示されていたのが、ここに至って、自らの非力に苦悩する姿が前面に出され、その意味で、主人公が「君」ではなく詩人自らであると明確に示されるようになったことである。つまり、このソネット劇の主人公は、謎めいたW・H氏のイニシャルで暗示されて、読者や評家を惑わす美神たる「君」ではないのだ。本当の主人公は、「君」にすべてを捧げつくし、裏切りに堪えながらなお、時と闘い、詩の力によって真実の愛を貫き通す「詩人」の方なのである。そうしてここに、我々にとって最も危険な陥穽が仕掛けられているのであり、それは『ソネット集』の「詩人」が、『ソネット集』を記したシェイクスピアその人だと見なすことである。『ソネット集』の中の「詩人」である「私」は、あくまでシェイクスピアが創り上げた人物であり、ソネット劇の登場人物として創造された架空の存在であって、ちょうど、W・H氏が「君」の単

That this huge stage presenteth nought but shows
Whereon the stars in secret influence comment. (第十五番)

直前の第十四番からの「星」のモチーフを継承しながらも、最初の四行で劇作家の素顔を確かに示し置いて、カプレットにおいては詩人の姿を我々の前に初めて表す。

And all in war with Time for love of you,
As he takes from you, I engraft you new. (第十五番)

永遠を実現するためには、子孫がやはり確実であるか、それとも詩によって到達すべきか、第十五番から第十七番で逡巡した末、第十八番、第十九番において詩人は、詩を選択する宣言をおこなう。この二篇を第一幕のクライマックスとして、次の第二十番からは第二幕、あるいは第二楽章へ入ることとなるが、ここから明らかに調性に変化し、詩人は「君」に率直に愛を捧げる詩篇を綴り始める。もはや、結婚を勧めることも、子孫を促すこともなくなるのは一見、意外でもあるが、詩人が詩によって「君」を永遠のものとする決意を固めた以上、詩人が詩を孕み、詩を生み出すためには、「君」を愛し「君」と一体化する必要があるわけで、ここに詩人と、その美神たる「君」との恋愛劇が繰り広げられることとなる。本来、男女間の恋愛詩の典型として用いられるのが通常であったソネットの世界に、男性への結婚の勧めという異質のモチーフを持ち込むことで開始されたシェイクスピアの『ソネット集』が、ここまではパトロンへの一種の儀礼として読み取れるとしても、第二十番からは男性同士の恋愛詩へと変貌すること

が多くの評家を惑わしているわけで、例えばオスカー・ワイルドの『W・H氏の肖像』のように同性愛（正確には、少年愛）としての解釈も許す余地が生まれるわけであるが、フィクションとしてのソネット劇においては、これは、詩人と美神（男性ではあるが、中性的なイメージも見え隠れする）との恋愛劇として読むべきなのだ。

第二幕は、冒頭こそ幸福感に満ちた長調であるが、詩人が旅に出て「君」と離れ、さらにその間に「君」が不義の過ちを犯すことで悲愴な短調へと転ずる。そうして、このあたりから『ソネット集』の配列の問題が浮上してくる。

そもそもシェイクスピアにとって、『ソネット集』は未完の作品であり、今日われわれの眼にするこの詩集は不完全な形態のままだということ、再度確認しておく必要があるだろう。さらに言うなら、これらの中には本格的な劇作以前の習作群と称すべき詩篇も含まれており、無論、そこには、この天才詩人の魔術的な言語が横溢してはいるものの、彼にはこのソネット連作をひとまとめの作品として完成する意思もなかったであろうし、また、ここにまとめられているものの外に散逸した詩篇もたぶんにあったのではないかと推測できる。トマス・ソーブがどのようにして、これらのソネットの原稿を入手したかは知るべくもないが、おそらく通し番号の類は最初からなくて、詩篇は数篇ごとのまとまりとして束ねられ、ソーブはその内容に応じて配列を決め、何とか体裁を整えたのであろう。従って、その配列に関して、様々な議論が存するわけであるが、中でも最も大きな問題となるのは、「黒い女」の登場する第二百二十七番以降の配列位置である。確かに、『ソネット集』の末尾にこの「黒い女」の詩篇が謎めいた付録のように付け足されているのは、全体のバランスからみても異様な光景であ

のパトロンであり、また、共に作品を献呈されたことのあるこの二人のうち、何れが真の「W・H氏」であるかを決するのは極めて困難である。今日残された肖像画を見るかぎり、サウサンプトン卿がその玲瓏白哲な容姿によって、『ソネット集』冒頭からの絶世の美青年のモデルとしては一步を先んじているとも思われるが、そのように考える時点で、我々は残念ながら、「現実」と、詩の世界の「真実」との混同の過誤に陥っていると見なさなければなるまい。つまり、「W・H氏」というモデルに関しては、ペンブルック伯かサウサンプトン伯かではあるが、それがひとたび、ソネットの中で「永遠の生命」を得るに至っては、もはやモデルはモデルに過ぎず、ソネットに歌われた「君」は、あくまでロミオやハムレットと同じくシェイクスピアの想像力によって創り上げられた人物であるということ忘れてはならない。なるほど確かに、詩人がこの『ソネット集』を綴り始めた契機はパトロンへの献呈という「実利的」な目的であったに違いない。そうして、若いパトロンの美しさを褒め称え、結婚を勧めるという「実用的」な名目もあったはずである。故に、これらのソネットを捧げられた人物は、ソネットの中で呼びかけられている「君」と自分自身とが一致していることを認めてはいたであろうが、シェイクスピアにとって、ソネットの中の「君」は、もはや実在のパトロンとは異なる、純然たる詩の世界の住人である。

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the ripper should by time decease,
His tender heir might bear his memory;
(第一番)

『ソネット集』は第一番から、このように実利性と実用性の二本のレールの上を快速に進みゆくようであるが、詩人の筆先は、若いパトロンの胸をくすぐりながらも、この世の美と永遠についての真理を深く抉らずにはいられない。そもそも『ソネット集』において冒頭から不可思議に感じられることは、詩人がなぜ「君」に向かって、「子孫を残す」ことを勧めるかという点である。詩人は繰り返し「君」に結婚を促しており、それは「君」が女性と結ばれて、愛し愛される幸福を願うからだという詩句も記されているのだが、そのことはあくまでも「子孫を残す」ための一過程として捉えられているに過ぎない。なるほど、相手が王侯貴族の身の上であれば、世継ぎの問題は非常に重要であろうが、詩人がここで「子孫」にこだわる理由に、身の上云々ということはほとんど感じられず、理由の第一は「美しさ」なのである。即ち、美と永遠こそ『ソネット集』を貫くテーマであり、「君」に象徴される美が永続するための方法として「子孫」が語られているのだ。しかし、それも実は単なる序章であって、詩人の勧めを容易に聞き入れようとしない「君」に対し、詩人は「子孫」という世間一般の（あるいは、生物学的には不変の真理である）永続の方法から脱却し、詩という芸術によって永遠に達する道を示すに至る。無論、これは詩人の仕組んだプロットであって、これが『ソネット集』という「劇」の第一幕となる部分である。（以下、別表1参照）

転調は第十五番で訪れる、というよりもむしろ、ここから本来のテーマが開始される。

When I consider every thing that grows
Holds in perfection but a little moment.

単独の劇作としては『冬物語』(The Winter's Tale)や『テンペスト』(The Tempest)があるくらいで、英国随一の劇作家として功なり、名を遂げた彼が、故郷ストラットフォード・アポン・エイヴオンへの隠遁をも考え始めたと思われるこの時期に、『ソネット集』を出版しなければならなかった特別の理由は認め難い。そして何よりも、『ソネット集』の献辞が、この詩集出版の他とは異なる状況を物語っている。

TO THE ONLY BEGETTER OF / THESE INSUING SONNETS. / MR. W. H.
ALL HAPPINESSE. / AND. THAT. ETERNITIE. / PROMISED. / BY. /
OUR EVER-LIVING. POET. / WISETH. / THE. WELL-WISHING. / ADVENTURER.
IN. / SETTING. / FORTH. / T. T.

古来、評家によって数多の説が繰り広げられ、未だ解釈の定まることのないこの暗号にも似た献辞の謎が解かれれば、おそらく『ソネット集』にまつわる謎の大半は解明されるであろう。とは言え、それはこの献辞のせいで『ソネット集』の謎が深まっているというわけでは決していない。この献辞のあるがゆえに、『ソネット集』はその成立の秘密の一端を確かにのぞかせてもいるということを忘れてはならない。それは、まず、『ソネット集』が「T・T」、即ちトマス・ソープ(Thomas Thorpe)と今日では判明している出版業者の意図によって出版されたものであるということだ。つまり、作者ではなく、出版人がこのように献辞を記しているということから、作者であるシェイクスピア自身には出版の意志がなかったか、あるいは、作者には出版のこととはほとんど知らされないままに、無断で出版されてしまったと考える方が自然なのである。

当時、既に著名な劇作家であったシェイクスピアのソネット作品を「売れる」とふんで出版したトマス・ソープの慧眼は評価すべきであるが、詩人自らが編集等に関与していないことによって、全百五十四篇の構成や配列に問題が生じたことは否定できない。しかし、この点については後述するとして、ここではまず『ソネット集』の最大の謎ともいべき「W・H氏」について考えたい。ソネットの「ただひとりの親」と記されている「W・H氏」に対しては、今日まで、およそ十数人の候補が挙がっているが、それらに関する説を大別すると、次の三つになる。即ち、ソネット作中に歌われた人物とする説、ソネットの作者とする説、そして、『ソネット集』の出版に大きな役割を果たした人物とする説である。これらのうち、『ソネット集』の出版に大きな役割を果たした人物では、印刷業者のウィリアム・ホール(William Hall)らの名が挙がっている。けれども、出版に関わる者に対して、「ただひとりの親」という形容はあまりに大仰に過ぎるのではあるまいか。次に、ソネットの作者とする説で、シェイクスピア自身(William Himself)という駄洒落と解するにしても、あるいはウィリアム・シェイクスピア(William Shakespeare)でW・HはW・Sの誤植と見なすにしてもかなりに苦しいものではあるが、それよりも、同じ献辞の中でこの直後にシェイクスピアのことを「不滅の詩人」と記していることを考えれば、この「W・H氏」は「詩人」とは別個に言及されている人物と考えるべきであろう。従って、「W・H氏」は、ペンブルック伯ウィリアム・ハーバート(William Herbert, 3rd Earl of Pembroke)あるいは、サウサンプトン伯ヘンリー・リズリー(Henry Wriothesley, 3rd Earl of Southampton)とする、諸説の中でも二大有力説がやはりこの場合は順当であろう。ただし、共に詩人

Farewell to The Sonnets 2

Farewell to The Sonnets 2

大八木 敦彦
OYAGI Atsuhiko

前年度、本紀要に掲載した「Farewell to The Sonnets」では、私が『シェイクスピアのソネット』を訳出した際に、参考とした坪内逍遙訳以来の十点程の既訳書に関する、翻訳論としての総括を記した。即ち、原語である英語と、翻訳された日本語の、表現上の問題にのみ焦点を当てたわけだが、本論では、もう一つの課題として、ソネットの内容に関する論考をまとめておく。即ち、本論はソネットの成立や、詩中のモデルの問題、そして作者シェイクスピアの実像等、このソネット集にまつわる謎に関する考察の総括である。

それにしても、シェイクスピアの『ソネット集』が、英語による詩の最高峰というのみならず、世界でも最も美しい詩集と評されながら、これほど謎に満ちているのはなぜであろうか。その原因の根底にあるのは、そもそも、この『ソネット集』の編集や出版が、詩人自らの意志によるものではない、と推測される点である。ウィリアム・シェイクスピアという劇作家は、紛れもない史上空前の天才詩人であるが、彼がその詩才を注ぎ込もうとしたのは「芝居」であった。彼の詩は台詞として役者の口から朗々と謳いあげられ、声に乗せられて人々の胸中に達することが眼目であって（彼の戯曲作品がファースト・フォリ

オとして活字化されたのは彼の死後である）、詩集として紙面に記され、机上で読まれることは決して本意ではなかった。

無論、シェイクスピアが詩集として生前に出版した作品が皆無というわけではない。『ヴィーナスとアドーニス』（Venus and Adonis）、『ルークリース凌辱』（The Rape of Lucrece）の二作は、確かに詩人自らが出版を意図した。しかし、詩人の創作活動の最初期に為されたこれらの長編詩は、劇作の方が軌道に乗り始める間際の作品であったことに加えて、出版された一五九〇年代初頭は、ロンドンでベストが大流行し劇場が閉鎖されたため、シェイクスピアには他に作品発表の方法がなかったという特殊な事情もあった。（尚、その他の詩集、『情熱の巡礼者』（The Passionate Pilgrim）と『恋人の嘆き』（A Lover's Complaint）の二作は収録作のすべてがシェイクスピアの真作とは証明されておらず、また、「不死鳥と雉鳩」（The Phoenix and the Turtle）は、他の詩人の長編詩に付録として付け足された短詩である。）これらと比較して『ソネット集』がその出版の事情を全く異にするのは、まず、この詩集が一六〇九年というシェイクスピアの創作活動の最後期に世に送り出されていることだ。これ以降、シェイクスピアの

研究論文

目次

研究論文

Farwell to The Sonnets 2

大八木 敦彦…… 1

秋田公立美術大学研究紀要 第二号

平成二十七年三月二十五日 印刷
平成二十七年三月二十五日 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

島屋 純晴

委員

坂本 憲信 安藤 郁子
皆川 嘉博 小田 英之
今中 隆介 金 孝卿
小杉栄次郎 澤田 享
大八木敦彦

装丁

坂本 憲信

発行

秋田公立美術大学
秋田市新屋大川町二丁目三
番〇一八八八八八八〇〇

印刷

株式会社三戸印刷所

秋田公立美術大学 研究紀要

二〇一四
第二号

秋田公立美術大学
AKITA UNIVERSITY OF ART

