

秋田公立
美術大學
研究紀要

2016 第4号

目 次

研究論文

ロマン主義時代の英国文学作品における子ども観と教育思想の再考 —ロックとルソーの二元的フレームワークの影響をめぐって—	池 亀 直 子…… 3
ボストン日本古美術展（1936年）と矢代幸雄の日本美術論	志 郵 匠 子…… 17
まちづくりプレイヤー育成のためのワークショップ研究 —地域資源の公共財化に焦点を当てて—	田 村 剛…… 27

研究報告

秋田市指定有形文化財 天徳寺の乗物について	落 合 里 麻…… 41
アトリエ制度の提案について —基礎造形教育の再構築—	水 田 圭…… 49

実践報告

凡人ユニットのぼんおどり～結婚ってなに？～ in 福知山
—結婚という言葉でくくられている様々なかたちを踊る—

内 田 聖 良…… 61

BIYONG POINT での展覧会企画と運営について
—初期の実践をめぐる課題—

慶 野 結 香…… 69

領域横断型 PBL 授業の事例紹介(1)

—「IEDC2016 in Thailand」実践報告—

野村 松信, 須藤 秀紹, 坂本 牧葉, Patchanee PATIAD
Juggapong NATWICHAI, Boonsub PANICHAKARN, Woramol CHAOWARAT…… 75

グラフィック・レコーディングスキル習得のためのカリキュラムの開発と実践による評価

—秋田公立美術大学学生に向けた特別講座の実施計画とその結果から—

村 川 弘 城、田 村 剛…… 81

「現代美術駄洒落」の提案とその試行

山 田 聰…… 87

制作報告

「春島1604」「春を聴く1604」制作報告

鈴 木 司…… 95

「皆川嘉博展 源流－縄文・美の継承－」

—平成28年度 雄物川郷土資料館 第1回特別展示—

皆 川 嘉 博…… 101

研究論文

谷川俊太郎「生きる」の詩学

大八木 敦 彦…… 120
(3)

研究論文

ロマン主義時代の英國文学作品における子ども観と教育思想の再考

—ロックとルソーの二元的フレームワークの影響をめぐって—

池亀 直子

英國の教訓派作家と呼ばれるバー・ボールドやトリマーとコールリッジやワーズワースらロマン派詩人には子どもを主題とした作品が多く見られるが、両者の作品が体現する子ども観と教育思想はしばしばロックとルソーの教育思想を背景に置いた二項対立で理解される。だが実際は両者はともにルソーの「消極教育」の思想に対して否定的見解を持ち、国教会主導の宗教教育を実現するアンドリュー・ベルが提唱したマドラス・システムを支持しており、その教育思想を二元的な枠組みで考えることは困難である。社会変動の激しい時代において、両者はともに次世代の宗教教育、モラル教育に対して高い関心を抱いていた点で共通する。ただし同時代の道徳哲学の思想的影響からバー・ボールドとコールリッジの論争を分析した場合、バー・ボールドの教育思想には功利主義の觀念連合論、コールリッジには美的本質性や生得性を論じる直觀主義が見られる点では相違が存在する。

キーワード：バー・ボールド、コールリッジ、ロックとルソー、觀念連合、直觀

Reinterpreting the Dichotomy between British Didactic Authors and Romantic Poets: Thought on Dualistic Frameworks of Educational Ideas Shared Between Locke and Rousseau

IKEGAME Naoko

The purpose of this paper is to reinterpret the conflict between British didactic authors such as Barbauld and Trimmer, and the romantic poets such as Coleridge over children's education. It is not feasible to understand the relationship between didactic authors and the romantic poets in relation to dualistic frameworks of educational ideas shared between Locke and Rousseau. Didactic authors and the romantic poets were sceptical about Rousseau's 'negative education', and the romantic poets as well as contemporary educationalists, such as Trimmer, supported the Madras system advocated by Andrew Bell, which enabled the Church of England to take the lead in religious education. Although they had conflicting views on the interpretation of imagination in moral reasoning, they agreed that religious and moral education of children should be regarded as important in the changing era of nineteenth-century England. The difference between their opinions arose from their respective positions on religious and moral education of children. While Barbauld emphasized a focus on rational deduction with the association of ideas under the influence of the utilitarianism, Coleridge favoured intuitive imagination, by which one could recognize the essence of the good.

Keywords: A.L. Barbauld, S.T. Coleridge, Locke and Rousseau, Association, Intuition

はじめに

英国のロマン派詩人、コールリッジ（1772—1834）やワーズワース（1770—1850）、あるいはブレイク（1757—1827）には、子どもを主題とする作品が多く見られる。よく知られているのは『抒情詩集』（1798）に収められた「ルーシー詩篇」をはじめ、ワーズワースの「子どもは大人の父」の一節や、『序曲』（1805）での知識や徳を詰め込まれた「ドワーフ・マン」と森の声や川のせせらぎに耳を澄ませる「ウィナンダーの少年」との対比、ブレイクの『無垢の歌』（1789）における「子羊」や「春」の牧歌的・抒情的情景などであろう。

一般にこうした作品に現れるロマン派の子ども観は、その根底にルソー（1712—1778）による教育書『エミール』（1762）の影響があり、同時代の教育に対する批判や子どもの社会化の否定を表現していると理解される。この理解の多くはバー・ボールド（1743—1825）やトリマー（1741—1810）、モア（1745—1833）ら、同時代の詩人・児童文学作家であり教育者でもあった、「教訓派」¹と称される女性作家たちとの比較においてなされる。たとえばロマン派の芸術思想や人物についてまとめた『ロマン派時代事典』では、子どもを教化しようとする女性作家と子どもの想像力を守ろうとする男性詩人という「教化と想像力のダイコトミー（対立）」が指摘され、ラム（1775—1834）が1802年にコールリッジ宛てた「呪われたバー・ボールド一味」の手紙が紹介される²。

この手紙でラムは、バー・ボールドやトリマーラの本が書店の棚を独占して昔ながらのおとぎ話が追いやられてしまった状況を嘆き、彼女たちの本に載っている「くだらない退屈な知識」は、子どもを「知識の型」にはめ込むものだとコールリッジに訴える³。ラムがここで批判するのは、当時英国内でベストセラーとなり、海を越えた米国でも教科書として活用されたバー・ボールドの『子どものためのレッスン』（1778—9）や『子どものための散文に

よる贊美歌集』（1781）、あるいはトリマーによる『たとえ話』（1786）、雑誌『ファミリー・マガジン』（1788—89）などであろう。

教訓派作家に対するロマン派詩人の反発に、同時代の教育論、特に対比的に語られることが多いロック（1632—1704）とルソーの影響を投影することはたやすい。だが複数の先行研究で疑問視される通り、ロマン派詩人たちの教育思想は必ずしもルソーの影響を強く受けているとはいえない。特に『抒情詩集』の出版期間と前後して、コールリッジがルソーの消極教育思想に対して批判を繰り返していること、ロマン派詩人たちが国内の教育におけるモニトリアル・システムの導入に関し活発に発言していたことは注目に値する。また同時期の教訓派作家たちの側にも決してロマン派詩人の対極に置き得ない思想が見出される。

本稿の目的は、これらの疑問点をふまえて教訓派とロマン派の教育思想を再考し、両者が単純な二項対立図式に収まらない複雑な関係にあることを明らかにすることである。中心に扱うのはコールリッジによるルソー批判とモニトリアル・システムの支持に関する教育思想であり、比較対象として教訓派作家のうち特にコールリッジと直接的な交流があったバー・ボールド、およびロマン派詩人たちと同じくモニトリアル・システム支持を主張したトリマーを取り上げ、さらにバー・ボールドとコールリッジに対する19世紀の道徳哲学の影響を検討する。

1 先行研究にみる教訓派とロマン派の対立

前述のように教訓派とロマン派の教育思想の解釈には、子どもを道徳的な教訓話で教化しようとする女性作家と、自然や無垢の喜びを歌い、おとぎ話の想像力を守ろうとする男性詩人という二項対立図式の理解が存在する。

女性作家たちの作品と教育思想の基礎にあるとされるのが『教育に関する考察』（1693）に代表されるロックの教育論である。ピカリングによれば、バー・ボールドは「ロックの著

作を織り交ぜたモルタルによって知識のレンガを積み上げた」ことで同時代の教育者たちに支持され、教化の意図をもって子どもの人格形成にロックの観念連合論を適用したという⁴。またリチャードソンは教訓派作家が牽引した英国の黎明期の児童文学作品が、ロックの教育思想を基盤として家庭における子どもの教化に活用されたと指摘する⁵。

教訓派におけるロックの影響に対し、ロマン派にはルソーの影響がたびたび指摘される。ロマン派の「感性と想像力」の子どものイメージを『エミール』と結びつけ、「理性」を重んじその教育を求める社会的風潮に対する「感性」の復権を主張したカヴニーがおり⁶、『ロマン派時代事典』などでもワーズワース兄妹の教育方法に対するルソーの影響を指摘され⁷、ロマン派詩人がルソーの影響によって「子ども時代を崇高な無垢の状態」として作品に描いたとされる⁸。また近年でもニューリンがワーズワースの理想の教育論はルソーから借用されたと主張している⁹。

さらに両者の「教化対想像力」の対立は、ロックとルソーの思想的影響が投影され、「教育対反教育」の対立としても解釈される。古くは教訓派には言及しないもののレノルズ(1723–1792)やロックに反発するブレイクの芸術教育思想が「啓蒙主義から見れば反教育思想」であるとするイーヴス¹⁰、ワーズワースの『序曲』が同時代の「教育コントロール」に抗い子どもの自由を鼓舞しているというギル¹¹、子どもの本を「矯正という目的」をもつて教育のツールと見なした教訓派に対し、ロマン派は自身の子ども時代を描いてファンタジーの価値を高めようとしたと考えるボトムズがいる¹²。またリチャードソンはロックとルソーの双方の影響による教訓派の「道徳的教化主義」と、ロマン派による「想像力のおとぎ話」という「絶対的な対立」を指摘し¹³、ごく最近では「教訓対想像力、教化対喜び、理性対ファンタジー」という「二つの対立」を見るグレイなどが¹⁴、「教化対想像力」から「教育対反教育」の二項対立を引き出してい

ると考えられる。

以上のように先行研究を概観すると、教訓派の「教化」や「教育」との対比において、ルソーの消極教育思想の影響を根拠としてロマン派に「反教育」という社会化の否定が見出されていることがわかる。しかしここで問題となるのが、はじめに述べたコールリッジによるルソーの消極教育思想批判と、1800年前後のロマン派詩人たちによるベル(1753–1832)のマドラス・システムに対する支持の表明である。特にベルが考案したこの新しい教育システム(モニトリアル・システム)については、コールリッジが「大いなるモラル・スチーム・エンジン」と呼び、ワーズワースが「驚くべき効果をもたらす」と称賛し、サウジー(1774–1843)がベルの評伝を編纂に取り組むなど¹⁵、活発な発言や雑誌への寄稿が見られる。同時代の教育に対するこうした態度からロマン派に社会化の否定や反教育の思想を読み取るのは困難である。

加えて、ファンタジーとの対比で女性作家を子どもの抑圧者のように考える傾向を早くから問題視したマイヤーズの指摘も無視できない¹⁶。マッカーシーは教訓派とロマン派を対比的に考える「シンプルな二元論」は、マイヤーズの問題意識に立ち戻って再考される必要があると指摘し¹⁷、この指摘を受けてジェイミソンも「教育者」と「ロマン派詩人」のカテゴライズや「二元的なフレームワーク」を見直している¹⁸。ここで問題視されているのはロマン派詩人と比較した後世の知名度による教訓派作家の過小評価である。この点はかつてクラークによても「呪われた一味」というラムの発言が、ロマン派期の児童文学を教化と遊び、道徳性と楽しみ、現実の世界とファンタジーといった、いわば対置で説明づける傾向を生み出し、結果的に後世における女性作家たちの評価がわかりづらくなつたと指摘された¹⁹。むろん現在ではメラー、ヒルトン、メジャーらの研究によって女性作家の再評価が進み²⁰、バーボールドについては1800年当時の評価がコールリッジやワーズワー

ス、ブレイクを凌ぐものであり、詩人として若き日のコールリッジにも影響を与えたことが明らかにされ、最新の研究動向を収めた研究書も出版された²¹。しかしこれらの動向にも関わらず、近年の研究において「教化対想像力」「教育対反教育」の二元的フレームワークが見られることも事実である。教訓派の評価の固定化は、同時にロマン派の「子どもの解放者」としての評価も固定化することになる。そしてこうした固定化こそが、ロマン派の子ども観と教育思想をめぐる解釈の矛盾を生み出していると考えられる。

この問題に対し本稿では、教訓派とロマン派の理解に見られる「シンプルな二元論」を見直していくことで、女性作家を「子どもの抑圧者」という狭小化されたカテゴリに收めることを避け、同時に「子どもの解放者」たるロマン派詩人につきまとう「社会化の否定」の理解に新たな可能性を提示してみたい。そこでまずロマン派に対するルソーの思想的影響とモニトリアル・システムの支持を検討し、教訓派とロマン派の共通点を見出していくことで両者の教育思想における「二元論的なフレームワーク」を再考する。そのうえでモラルと宗教の教育に関する道徳哲学の影響から、両者の子ども観と教育思想を新たな思想的分布図に配置し直すこととしたい。

2 ロマン派におけるルソーの影響とコールリッジの消極教育思想批判

「教育対反教育」という教訓派とロマン派の二項対立は、両者の教育思想にロックとルソーの影響が明らかであるがゆえに成立するといえる。だが教訓派に対するロックの影響と比べ、ルソーがロマン派に影響を持ったことを証明することは容易ではない。ブレイクがルソーに言及するのはヴォルテール（1764–1778）との対比、すなわち政治思想についてであり、教育思想や子ども観ではない²²。『序曲』に「ドワーフ・マン」のような教育の風刺が見られることは確かだが、ワーズワースが『エミール』を読んでいたかは研究者の間

で意見が分かれている²³。また近年では『序曲』をルソーの教育思想に対する風刺と考える研究もある²⁴。ロマン派に対するルソーの直接的影響は証明できないが、『抒情詩集』や『序曲』が『エミール』と「同時代に発表されたこと」に意味を見いだそうというハルピンの主張はこの困難を端的に表している²⁵。

そして注目されるのがコールリッジによるルソーの消極教育思想に関する批判的な言及である。なおルソーの消極教育思想とは、『エミール』における「初期の教育はだから純粹に消極的でなければならない」²⁶という言葉に代表されるように、子どもの発達の初期段階では大人が積極的、恣意的に教え込むことを避け、子どもの判断力の成熟や適切な時期を待って教育すべきであるという思想である。

ロマン派詩人たちの友人に急進主義の政治思想家で詩人であったセルウォール（1764–1834）がいる。1830年7月24日のテーブルトークでは、子どもが「思慮を身につけ、それ自体について選択が出来る年齢になるまでは」大人側の意見を教え込むべきではないと考えていたセルウォールを、コールリッジが雑草だらけの荒れた庭に案内したエピソードが紹介されている。庭の雑草に驚く友人の問いかげに、彼はルソーへの皮肉を交えて応じたという²⁷。このエピソードは遡ると1813年および1808年の講演でも言及され、講演記録によるとコールリッジは消極教育を擁護する友人を放置された庭に案内して「ルソーの原理に従って教育された庭に過ぎない」と皮肉を述べたとされている²⁸。

コールリッジはこの出来事があったのは1797のことだと1818年11月19日のローズ宛の手紙で述べており、この手紙でも雑草で荒れた庭を見咎めるセルウォールにコールリッジは、「ルソーのやり方に厳密に従って教育し、あらゆる人為的な種蒔きから遠ざけようとしただけ」²⁹だと返答したと綴られている。「人為的な種蒔き」から遠ざけることが、庭すなわち子どもの精神の荒廃（「雑草だらけ

の庭」)を招くという、ルソーの消極教育思想に対する痛烈な皮肉である。

これらの記述を見る限り、少なくとも1797年から1830年までの長期間、コールリッジは消極教育に関するルソーの思想に対して否定的な考えを持っていたと考えられる。この期間は『抒情詩集』や『序曲』の出版時期と一致するとともに、バーボルドやトリマーが当時英国でロックに匹敵する影響力をもったルソーの教育論に対して強い警戒感を抱いていた時期と重なっている。

たとえばバーボルドはルソーの影響力を意識して一定の評価をしつつも、1798年の小論「教育とは何か」で「ルソーやジャンリス夫人(1746–1830)とともに一人の子どもの教育に身を捧げる必要はない」³⁰と批判し、1800年3月の「先入観について」でも、生まれたときから周りに存在する無数の先入観から子どもを完全に遠ざけて養育・教育することは不可能であり、「もっともばかげた仮説」とあると述べてルソーの消極教育思想を否定的に見ている³¹。同様にトリマーも雑誌『教育の守護者』(1802–6)で「この国の子どもが受けたかつてない大きな危害はルソーの学説の紹介によるもの」と主張する³²。

英国の知識人・文化人に見られる1800年前後のこうしたルソー批判は、フランス革命とジャコバン主義の動向に対する警戒感と無縁ではないだろう。英国におけるルソーの思想的影響は政治思想や宗教思想を含めた広い視点から考える必要があり、『エミール』と教育思想のみを切り離して考えることはできない。またこの時期のコールリッジが急進主義を批判し、信仰上の転向と連動して政治思想を変容させる過程で、ルソーとジャコバン主義の思想を「理性の本質を損なう」と批判的に考えていたというキットソンの指摘も重要である³³。以上からコールリッジの教育思想にルソーの消極教育思想に基づく社会化的否定を見出すことは困難であり、むしろルソーの批判においてバーボルドやトリマーとの共通点が見出されると考えられる。

3 モニトリアル・システムとロマン派詩人

前節では教訓派作家のみならずコールリッジもルソーの消極教育思想に批判的な態度を取り続けたことを明らかしたが、これはコールリッジが同時代の教育に無関心であったことを意味するものではない。ルソーの批判を繰り返していた同時期に、コールリッジや他のロマン派詩人たちは英國の学校教育制度に対する重要な発言を残している。

周知の通り19世紀の英國において、国の教育を支えるシステムをめぐり教育者や政治家、文化人らが議論を戦わせた「ベル=ランカスター論争」は、急速に普及したランカスター(1778–1838)のモニトリアル・システムに対するトリマーの批判から始まった。トリマーは1805年9月24日付のベル宛の手紙で、ランカスターの教育システムには「国教会の利益にとって好ましからざる何か」があると指摘する³⁴。続いてボウルズ(1751–1819)が1807年の教区学校法案にランカスターの教育システム導入を盛り込んだ議員ホイットブレッド(1764–1815)に公開書簡を送り、システムの機能的な側面は高く評価しながらも、ランカスターの方式による宗教教育は画一的、統一的であり、様々な宗派が存在する英國では個人の信仰の自由を阻害すると主張する³⁵。

ランカスターのシステムに危惧を抱く人々が対抗策として持ち出したのがベルによるマドラス・システムである。トリマーはその急先鋒であり、画期的なシステムを先に開発したのはベルであって、ベルこそが国教会の掲げる「真のキリスト教」の教育を実現してくれると言主張する³⁶。また『新しい学校』(1809)でバーナード(1750–1818)は「ベル博士の新しい教育方法」である「ニュー・システム」が従来の「オールド・システム」の欠点を凌駕すると称賛する³⁷。

上記の論争はやがてベルとランカスター当人の直接対決へと発展していくが、この過程で様々なに発表されるベルへの賛辞は、当時のロマン派詩人たちにも共有されていた。たとえばコールリッジはバーナードが設立した王

立研究所で行った1808年のシリーズ講演をはじめ、1813年の講演、『フレンド』(1809—10)、『省察の助け』(1825)、『教会と国家の構成原理』(1829) 等の様々な論考で、時にベルの言葉を引用しながら宗教とモラルに関する教育の重要性や国教会の役割を論じている³⁸。サウジーは『新しい教育システムの起源、本質とその目的』(1812) で全篇に渡りベルの発明をバーナードと同様に「ニュー・システム」と呼び³⁹、ワーズワースは『逍遙』(1814) の注釈でベルの「スチーム・エンジン」によって「人類にもたらされる利益」⁴⁰ は確実なものであると讃える。称賛としての「スチーム・エンジン」の語には蒸気機関に匹敵する優れた発明の意があると推測されるが、1816年のコールリッジによる『ステイツマンズ・マニュアル』での「モラル・スチーム・エンジン」⁴¹、同年のサウジーによる『クオータリー・レビュー』での「ベル博士による知識のスチーム・エンジン」⁴² など、折に触れて繰り返し使用されている。

『エミール』に影響されて子どもの無垢を描いたとされる詩人たちがベルと体制側の教育を支持したことは、ロマン派研究でたびたび争点となってきた。コールリッジの全集編纂者であるフォークスは、詩人たちがモニトリアル・システムの普及が児童労働を生み出す奴隸貿易の廃止等につながると考えた可能性と、詩人たちを含む「ベル=ランカスター論争」に関わった人々が、新しいシステムのもつ「イデオロギー」の問題点に無自覚だった可能性を指摘する⁴³。またフォークスを受けたリチャードソンは、当時の詩人たちの意図は国教会の擁護にあったと指摘しつつも、1845年頃までにワーズワースがシステムの支持をやめて「自然」に関心を引き戻したことから、ロマン派詩人のシステムの支持は限定的で、その思想には同時代の教育に対する激しい批判が潜在していたと考えた⁴⁴。

だが『抒情詩集』は1798年、1800年、1802年と重版になり、『序曲』は1805年が初版、「子どもは大人の父」の一節も含まれる「幼

年時代を回顧して靈魂の不滅を識るオード」は1807年、『逍遙』は1814年の発表である。つまりロマン派の子どもを主題とする重要作品の制作・発表期と、ベルの影響を受けた教育論が展開される時期はほぼ一致する。また前節で検討した通り1800年前後から1830年まではコールリッジの消極教育思想批判が続いていた時期でもある。1845年以降のワーズワースの動向をもってロマン派詩人たちが限定的に思想の逸脱を見せたと考えることは、やはり難しいのではないだろうか⁴⁵。

この矛盾に対し、ハートマンやリードは社会化や教育はむしろロマン派詩人の中心的・継続的関心事であり、後代の教育にも影響を与えたと考える⁴⁶。またヒッキーもワーズワースの『序曲』と『逍遙』の二つの長編に貫かれる主題が人間の精神的成长にあるとし、ベルのマドラス・システムに対する継続的関心はロマン派が重視した想像力や人間性というテーマからの「転向」を示す事例ではないと結論づけている⁴⁷。また経済学の視点からコールリッジが教育政策に継続して関わろうとしたとするコンネルは、1808年の講演でコールリッジがマルサス(1766—1834)とランカスターを厳しく批判したことは、国教会を攻撃するマルサスやホイットブレッドをコールリッジが警戒し、国教会を擁護することが目的だったという⁴⁸。

上記を総合して考えられるのは、教育政策によってランカスターらが勢いづくり、宗教教育における国教会の地位が揺らぐことを阻止し、公教育制度における国教会の主導権を確保したい国教会派の知識人、文化人たちの政治的位置取りの可能性である。すなわち国教会主導による宗教的モラルの教育の確立は、ラムが嘆いた「書棚からおとぎ話が追いやられてしまう状況」を超えて、トリマーとコールリッジ、教訓派とロマン派を結びつける共通の危機意識を喚起したと考えられる⁴⁹。

4 バーポールドの教育思想と観念連合

ここまで教訓派とロマン派にはロック、ル

ソーソの影響に基づく「教育対反教育」の対立があるとは考えにくく、またモニトリアル・システムの支持という点でも両者に共通する見解があることを見てきた。ロマン派がベルのマドラス・システムを支持したことの背景には、トリマーやバーナードと同様の宗教教育、モラル教育における国教会の擁護がある。本稿ではこれに加えて、バーボールドとコールリッジの論争に着目し、同時代の道徳哲学の思想的影響について検討したい。

1832年3月31日付のテーブルトークによると、コールリッジはかつてバーボールドから代表作の「老水夫行」について「素晴らしい作品だが『非現実的であること』と『モラルに欠けること』という二つの欠点がある」との批判を受けたという。そしてこの批判にコールリッジは、作品が「非現実的」であることはいくつかの点から認めるとしたうえで、「モラル」の欠如に関しては、むしろ「純粋な想像力によってなる作品」において「道徳感情が行為の原理、行為の根拠として影響力を發揮しすぎる」ことが「老水夫行」の「唯一かつ主な欠点だ」と反論する⁵⁰。

ここで留意したいのが、コールリッジが教育論、すなわち反教育の立場からではなく、バーボールドの論点が「想像力」と「道徳感情」にあると理解したうえで「モラル」を主題とした反論を展開している点である⁵¹。この点からバーボールドとコールリッジの議論の背景に、19世紀の英国における道徳哲学、特に功利主義と直観主義による観念連合と直観という二つの思想的潮流があったと考えられないだろうか。

道徳哲学の第一の潮流は道徳的判断が観察による学習と状況に応じた判断から成立すると考える功利主義の立場であり、J.ミル（1773–1836）やペイリー（1743–1805）、ベンサム（1748–1832）、J. S. ミル（1806–1873）らが代表的である。これらの思想の出発点にはロックがいるが、ロックの生得観念否定論と観念連合論はその後ハートリ（1705–1757）によって発展し、18世紀の教育者たちに影響

を与えていった⁵²。教育思想と観念連合論は一見すると関連が薄いようにも考えられる。しかし一般に観念連合とは、ある観念が記憶に蓄積された別の観念を想起させること、あるいはそれらの観念が複合的に結びついて連想が成立することを指す。そして児玉聰も指摘する通り、ロックからハートリに続く観念連合論は、観念の生得性を否定し、道徳感情を後天的に獲得できる複合的な観念と考えていける点で、教育者たちにとっては有利な議論であった⁵³。

本節ではまずバーボールドの教育思想に対する観念連合論の影響が見られるかを検討する。バーボールドには文学は想像力で感性を増幅させるより、道徳的な行為そのものに価値を置くべきであるという持論があった⁵⁴。『子どものための散文による贊美歌集』の序文でも、「神の観念の全き力」を感じること、「知覚するものすべてを宗教と結びつけ」、「敬虔な感情」をできるだけ早い時期に「幼い子どもの精神に刻みつける」ことの重要性が強調されている⁵⁵。

マッカーシーやインクスターは、バーボールドが父や兄、プリーストリ（1733–1804）を介してロックやハートリの思想に親しみ、子どもに宗教的モラルを教えるにあたってその観念連合論を作品の中にも適用したと考えている⁵⁶。この点を1800年3月に『マンスリー・マガジン』に掲載された「先入観について」を中心に検討してみたい。この論考はバーク（1729–1797）やルソーの思想に批判的に言及しながら、知性の形成における「先入観」の影響を論じたものである。

バーボールドはまず、子どもに先入観を与えてはならず、意見の基礎は理性のみに拠らなければならない、という「聞こえの良い金言」に対し疑義を差し挟み、先入観とはすなわち「予断(pre-judging)」なのだと主張する⁵⁷。なお、ここでの先入観は、判断を誤らせる偏見というより、むしろ複雑な推論や深い省察が行われる前のシンプルな観念として位置づけられている。次にバーボールドは

「理性的な子どもはまだ理性的な存在であるわけではない」として子どもが理性を有するだけでは不十分であり、理性をどのように扱うか、すなわち、「その力、限界、活用」を教えなくてはならないと主張する⁵⁸。

そして議論は「理性の扱い方」を成り立たせる推論の力、すなわち観念連合に向かわれる。バー・ボールドは、子どもは周囲の環境や両親の嗜好などから様々な事柄を吸収し、それらを観念連合によって組み合わせて考えを構築するのであり⁵⁹、「適切な推論の帰結」の大半が「教育や気質、その子どもが生きる時代、していくつかの偶発的な観念連合を通じて特定の軌跡を指し示す一連の思想」⁶⁰によって形成されるとして、子どもの養育・教育において観念連合が占める役割を論じている。そしてこうした観念連合の重要性は、1783年の『子どものための散文による賛美歌集』の序文においてもすでに語られていた。

（中略）深遠で、力強く、永続する観念連合によって、将来の生活に有用な信心に向かいいちばんの基礎をつくるのです⁶¹。

以上からバー・ボールドの教育思想には観念連合論が背景にあることは明らかである。

5 コールリッジの教育思想と直観

道德哲学の第二の潮流は道徳的判断において善悪の観念が本性的、生得的であるとする直観主義の立場であり、リード（1710–1796）らスコットランド学派およびケンブリッジ・モラリストたちがこれにあたる。ロックリッジや児玉聰によると、ケンブリッジ・モラリストがドイツ観念論から影響を受けた背景に、コールリッジによって英国に紹介されたカント（1724–1804）やシェリング（1775–1854）の存在があるという⁶²。

だがコールリッジははじめから直観主義の立場を探っていた訳ではなく、むしろ息子にその名をつけるほどハートリの思想に傾倒していたことは周知の事実である。コールリッ

ジがハートリの観念連合論に親しんでいたのはバー・ボールドとほぼ同時期であり、両者に共通して介在するのがプリーストリの政治思想とユニタリアニズムである。コールリッジに変化が見られるのは1800年代に入ってからであり、1803年8月7日付のサウジー宛の手紙で、ハートリの観念連合論はその「体系が揺らいでいる」との疑惑を記している⁶³。

ロックリッジの指摘によれば、コールリッジはハートリの観念連合論と決別したのちに、人格形成における善の育成を論じる中で直観主義の思想を構築していった⁶⁴。この背景にはハートリに加えプリーストリの政治思想とゴドウィン（1756–1836）の急進主義に対しても疑惑が生じていたこと⁶⁵、あるいは講演や雑誌の論考を通じて時代の文芸評論を牽引したコールリッジが、自身の想像力論、すなわち内的感情を表現する想像力の機能に関する理論を、ドイツ観念論を借りて構築していく経緯が存在すると考えられる⁶⁶。

本稿にとって重要なのは、コールリッジの直観主義が人格形成論、すなわち教育思想と連動して構築されている点である。教育を論じた1826年10月22日のギルマン宛の手紙は、知識を成立させる原理や法則が精神の内面から「引き出される」例として、幾何学における「直観の力」に触れており、教育と関連づけて直観を論じたものと考えられる⁶⁷。

ではコールリッジのなかで直観主義、すなわち道徳判断における直観と教育はいかにして結びつくのだろうか。『フレンド』ではベルの言葉を引用しながら「教育」が次のように定義されている。

それ（引用者注：教育）は引き出すことがある。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⁶⁸。

ヘッドレイは、コールリッジにとって教育は「外部から精神に対して因果律の様式を刻

みつける」ものではなく、目に見えない信仰を通して人間を育成することであったとしている⁶⁹。またコンネルはコールリッジが教育を「引き出すこと」と定義づけたのは、教育を「道徳的、精神的な育成のプロセス」として再定義することがねらいだったという⁷⁰。

生得観念の否定を根拠として成立する観念連合論に対し、直観主義は善の知識や道徳感情を生得的、本性的であると見なす。この場合、道徳的判断は理性による推論すなわち観念連合ではなく、生得観念として備わる善に照らして直接的に、つまり直観によって得られる。コールリッジにとってモラルとは、生得観念のない精神に教育によって刻みつけるものではなく、人間に生得的に備わる「精神の能力」である。そしてこれを引き出し、「理性と意識に従わせる」のがコールリッジの考える教育という営みである。

先の引用に見る通りこの「引き出す」営みとしての教育は、1807年のベルの著作から言葉を借りて定義づけられる⁷¹。『フレンド』でコールリッジはベルのシステムによって「最も徳ある有用な道徳的人格が呼び覚まされ、発達し、習慣へと形づくられる」と述べる⁷²。また『ステイツマンズ・マニュアル』では教育は「能力を引き出し、習慣を形成する」ことから成るとし、ランカスターの教育についてははっきりと批判し、ベルのプランにも不十分な点があり國の教育をすべて委ねることは問題視しつつも、そのシステムを「人類に対する神意の特別な賜物」、「比類なき装置」と称賛する⁷³。さらに『教会と國家の構成原理』では「引き出す」というベルの言葉を用いながら「國の教育」における国教会の役割と目的を論じ、モラルと宗教の教育における国教会の主導性を明確にしようとしている⁷⁴。

以上本節と前節において、バーボールドの教育思想に功利主義の観念連合論の影響が見られること、対してコールリッジには観念連合論を乗り越えようと模索した末の直観主義が見られることが明らかになった。両者には、モラルと宗教の教育に対する関心という点で

共通点が見られるが、道徳的判断における想像力の解釈においては、観念連合と直観という思想的相違が見られると考えられる。

おわりに

子ども観と教育思想において二項対立図式で理解されてきた教訓派とロマン派について再検討した結果、ルソーの消極教育思想についてはバーボールドやトリマーとコールリッジに共通して批判的な態度が見られ、ベルのモニトリアル・システムに関しては、公教育におけるランカスターのシステム導入に対する警戒感という点で、国教徒としてのトリマーとコールリッジの主張に一致が見られた。したがって両者には女性作家と男性詩人による「教化対想像力」や「教育対反教育」の明確な対立は見出されないと考えられる。

また19世紀の道徳哲学の動向をふまえて分析した場合、一方のバーボールドにはロックからハートリへと貫かれる功利主義の観念連合論の影響がある。なお観念連合の影響はトリマーにも見られることが岩下誠によって指摘されており⁷⁵、同時代の教育論と教訓派に共通する特徴であったと考えられる。また、他方のコールリッジにはハートリの観念連合論を乗り越えようと模索した末の直観主義があり、ベルの「教育とは引き出すこと」という言葉を経て、生得的な善を「引き出す」教育の定義へと展開する思想が見られる。さらにバーボールドとコールリッジには道徳感情に基づく善悪の判断、すなわち道徳的判断力としての想像力を観念連合として考えるか、直観として考えるかにおいて、ハートリを間に置いた思想的相違が存在する。

以上の考察から教訓派とロマン派について次のような結論が導き出される。まず教訓派の教育思想を子どもに対する抑圧や教訓の押しつけではなく、功利主義哲学を背景に置いた合理的判断力や想像力の育成を目指す教育の模索として考えることが可能となる。観念連合が道徳的判断における推論の力としての「想像力」であることを思い起こせば、教訓

派の目的が「教化」による子どもの「想像力」の抑圧ではなく、観念連合による判断力の育成と人間形成にあったことは明らかである。

次いで、ロマン派の思想が単純に「反教育」や「社会化の否定」と解釈されてしまう傾向を抑止できる。直観主義の立場から道徳感情の生得性を訴え、「引き出す」ことを鍵としてモラルと宗教の教育を論じる詩人たちに見られるのは、反教育や社会化の否定というよりも、むしろ教会と国家をつなぐ国の教育制度のうちに子どもの精神的成熟を引き出す仕組みをつくろうとする教育への積極的な参画である。

教訓派とロマン派の間に見られるのは、ロックとルソーの二元的フレームワークを背景とした教化による想像力の抑圧とそれに対する抵抗、あるいは教育に対する社会化の否定という、「教化対想像力」「教育対反教育」の二項対立ではない。フランス革命の影響や国教徒と非国教徒の複雑な関係、政治思想と宗教をめぐる道徳哲学の動向を背景に置きながらも、両者には一貫して子どもたちに対するモラルの教育、宗教の教育の重視という共通点が見られる。これらは、産業社会の経済発展による中産階級の勃興を背景として、同時代の市民社会を支える新たな道徳的価値に基づく人格の形成・市民の育成における切迫した課題でもあった。ここにあるのは、激しい社会変動に直面して次世代の「モラル」と「宗教」の育成を国全体の重要な課題として共有し、時に対立し、時に政治動向とも対峙しながら、英国の知識人・文化人が醸成してきた多様な教育思想なのである。

ただしその後のモニトリアル・システムが辿る展開や限界は史実に明らかであり、その歴史に教訓派、ロマン派がそれぞれどのように関わったのかについては検討すべき問題が多く残される。特にロック、ハートリと続く観念連合論に基づく教育思想に、ロマン派による感性重視や直観主義が部分的に重なったことが後代の教育に与えた影響についてはさらなる考察が必要であり、次なる研究課題と

考えている。

注

¹ 近年バーボールドは文学史上初期ロマン派として位置づけられると考えられるが、本稿ではクラークが 'romantic' に対し使用する 'didactic' と (Norma Clark, "THE CURSED BARBAULD CREW": Women Writhers and Writing for Children in the Late Eighteenth Century, *Opening the Nursery Door: Reading, Writing and Childhood 1600-1900*, ed. by Mary Hilton, Morag Styles, Victor Watson, Routledge, 1997, p.91.)、森田伸子（森田伸子、「<子どもの本>と<教育的なるもの>をめぐって—過渡期としての18世紀—」、『近代教育フォーラム』、No. 16、2007年、111-119頁）に依拠し「教訓派」と呼ぶ。

² C. K. Jones, *Encyclopedia of the Romantic Era 1760-1850*, ed. C.J. Murray, Routledge, 2004, p.180.

³ Charles Lamb, *The Works of Charles Lamb*, Vol. I, II, New York: Thomas Y. Crowell, 744 Broadway, 1885, pp.182-5.

⁴ Samuel F. Pickering Jr., *John Locke and Children's Books in Eighteenth-Century England*, Univ. of Tennessee Press, 1982, pp.146-9.

⁵ Alan Richardson, *Literature, Education and Romanticism, Reading as Social Practice 1780-1832*, Cambridge University Press, 1994, p.109-110.

⁶ 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、30-46頁。

⁷ C.K. Jones, op.cit., p.180.

⁸ M.O. Grenby, *Encyclopedia of the Romantic Era 1760-1850*, op.cit., p.182.

⁹ Lucy Newlyn, *The Cambridge Companion to Wordsworth*, ed. by Stephen Gill, Cambridge University Press, 2003, pp.60-61, Lucy Newlyn, *William and Dorothy Wordsworth: 'All in Each Other'*, Oxford University Press, 2013, p.52.

¹⁰ Morris Eaves, *William Blake's Theory of Art*, Princeton University Press, 1982, p.98.

¹¹ Stephen Gill, *William Wordsworth: The Prelude*, Cambridge University Press, 1991, p.66.

¹² Janet Bottoms, "The Battle of the (Children's) Books", *Romanticism*, Volume 12, Number 3, 2006,

No. 13、2004年、247-260頁も参照。

⁵⁴ 「いかなる種類の徳ある考えであっても、適切な遂行が成されることなしにそれらが精神を通してしまうことほど危険なことはないのです」。Barbauld, op.cit., p.206

⁵⁵ Ibid, p.238

⁵⁶ William McCarthy, *Anna Letitia Barbauld: Voice of the Enlightenment*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008, p.196, Ian Inkster, "Under the eye of the public": Arthur Aikin (1773-1854), the Dissenting mind and the character of English industrialization', *Religious Dissent and the AikinBarbauld Circle, 1740-1860*, ed. by F. James and I. Inkster, Cambridge University Press, 2012, pp.130-131, pp.139-143

⁵⁷ Barbauld, op.cit., pp.335-6

⁵⁸ Ibid., p.336

⁵⁹ Ibid., p337-8

⁶⁰ Ibid., p.338

⁶¹ Ibid., p.238

⁶² Laurence S. Lockridge, *The Ethics of Romanticism*, Cambridge University Press, 1989, p.65. 児玉聰、前掲書、65-66頁。

⁶³ Coleridge, *Collected Letters*, op.cit., vol.II, p.961

⁶⁴ Lockridge, op.cit., pp.61-63

⁶⁵ Kitson, op.cit., pp.161-164

⁶⁶ コールリッジの想像力論と宗教的・道徳的な直観の関連はプリケットを参照。Stephen Prickett, *Romanticism and Religion: The Tradition of Coleridge and Wordsworth in the Victorian Church*, Cambridge University Press, 1976, pp.9-33

⁶⁷ Coleridge, *Collected Letters*, op.cit., vol.VI, p.630

⁶⁸ Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, The Friend, II, ed. B. E. Rooke, Princeton University Press, 1969, p.288

⁶⁹ Douglas Hedley, *Coleridge, Philosophy and Religion: Aids to Reflection and the Mirror of the Spirit*, Cambridge University Press, 2000, p. 279

⁷⁰ Connell, op.cit., p. 279

⁷¹ 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

⁷² Coleridge, *The Friend*, I, op.cit., p.238

⁷³ Coleridge, *The Statesman's Manual*, op.cit., pp.50-51

⁷⁴ Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, On the Constitution of the Church and State, ed. J. Colmer, Princeton University Press, 1976, p.44, pp.47-9. なおコールリッジの「教育とは引き出すこと」という定義は、' educate' のラテン語源に関わる用例として OED (オックスフォード英語辞典) に収められ、後世の教育思想にも影響を与えたと考えられる。これらの経緯は池亀直子・高梨誠、「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—』、『秋田公立美術大学研究紀要』、第2号、2015年、23-37頁に詳しい。

⁷⁵ 岩下誠、「18世紀末のイギリスにおけるモラル・リפורームと教育—サラ・トリマーを事例として—」、『近代教育フォーラム』、No. 16、2007年、101頁

ボストン日本古美術展（1936年）と矢代幸雄の日本美術論

志郷 匠子

1936（昭和11）年、ハーヴァード大学創立300周年を記念し、ボストン美術館で日本古美術展覽会が開催された。日本側はボストン美術館から展覽会開催の依頼を受け、国際文化振興会が担当した。出品作品は、主にボストン美術館東洋部長の富田幸次郎が選定し、浮世絵や工芸といった19世紀後半のジャポニスムで人気を博したもののは除外され、絵画と彫刻が中心となった。1933年に古美術の海外流出を防ぐための法律「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」が制定され、海外での古美術展示に関しても否定的な意見があり、選定は難航した。本稿では、出品作の特徴を分析したうえで、矢代幸雄の展覽会紹介記事を手がかりに、日本の古美術が、ボストンでどのように呈示されたのかを考察する。矢代の記事の内容は、彼の講演「世界に於ける日本美術の位置」（1934年）と「日本美術の特質」（1937年）の間に位置づけることができる。

キーワード：ボストン日本古美術展、矢代幸雄、富田幸次郎

"The Special Loan Exhibition of Art Treasures from Japan"
held at the Museum of Fine Arts, Boston in 1936 and the essay
on Japanese Art by Yukio Yashiro

SHIMURA Shoko

"The Special Loan Exhibition of Art Treasures from Japan" took place at the Museum of Fine Arts, Boston in 1936. Kokusai Bunka Shinkokai (Society of International Cultural Relations) sponsored the exhibition, and Kojiro Tomita, curator of the Museum of Fine Arts, Boston, selected works of art to be displayed. The list of works mainly contained paintings and sculpture, and wood-block prints and crafts, which were popular in the West in the late 19th century, were excluded from the list. On the other hand, as the law relating to the reservation of important fine arts was enacted in Japan in 1933 in order to prevent important old art-objects from flowing out to overseas, there were critical opinions against exporting old art-objects and displaying them in foreign countries. Under these situations, the selection of works went through extreme difficulties. In this paper, I analyze characteristics of the exhibited works of art, and consider how they were presented in Boston, referring article on this exhibition written by Yukio Yashiro. I also point out that Yashiro's article is placed between his lectures, *Sekai ni okeru Nihon Bijutsu no Ichi* (*Position of Japanese Art in the World*, 1934) and *Nihon Bijutsu no Tokushitsu* (*Characteristics of Japanese Art*, 1937).

Keywords: Special Loan Exhibition of Art Treasures from Japan in Boston, Yukio Yashiro, Kojiro Tomita

1936（昭和11）年、ハーヴァード大学創立300年を記念して、ボストン美術館において日本古美術展覧会 "The Special Loan Exhibition of Art Treasures from Japan"（以下「ボストン展」と略）が開催された。この展覧会は、戦前の海外日本古美術展としては、日英博覧会（1910年）以降では、ベルリン日本古美術展（1939年）に先立つもので、アメリカにおける日本古美術展としては、戦前では最大規模のものである。

ボストン美術館は、1890年からフェノロサ（Ernest Francisco Fenollosa）が日本美術部を、1904年から岡倉天心が中国日本美術部を担当し、またフェノロサ、ビゲロー（William Sturgis Bigelow）のコレクションにより、充実した日本美術コレクションを有していた。またハーヴァード大学は、フェノロサやビゲローをはじめとする日本美術関係者を輩出し、当時は卒業生で天心に指導を受け、日本でも研究をおこなったラングドン・ウォーナー（Langdon Warner）が教鞭をとっていた。さらにボストンには、天心と親交を結んだガードナー夫人（Isabella Stewart Gardner）を中心とした知識人たちが集うサークルも存在した。したがって、ボストンは日本美術との関係が深く、日本古美術展もその特殊な環境で実現した展覧会であったと言える。

ボストン展については、つい先頃、江口みなみ氏が、主にその展示空間について論考を発表した¹。しかし管見の限りでは、まだ出品作品についての研究はなされていない。本稿では、江口氏の研究をふまえつつ、ボストン展の開催経緯と背景にあった古美術の海外流出に関する議論について触れ、出品作品の傾向と矢代幸雄の展覧会記事について分析、考察する。

1 経緯と概要

ここでは1937年に国際文化振興会から発行された同展の報告書『ボストン日本古美術展覧会報告書』（以下、『報告書』）を参考に、経緯と概要を述べる。

1934（昭和9）年、ボストン美術館から、ハーヴァード大学創立300年記念祝典に際して、日本古美術展覧会を開きたいという希望が、外務省を通じて国際文化振興会に伝えられた。翌1935年秋、国際文化振興会理事長の権山愛輔と同理事の団伊能が渡米の際、ボストン美術館当局と会談し、実現に向け動くことになった²。一方、ハーヴァード大学とボストン美術館は、駐米日本大使の斎藤博に援助を求め、1936年1月、斎藤から外務省を介して、権山に正式な依頼文が送られた。

同年3月、権山、団、福井菊三郎、和田英作、溝口禎次郎、矢代幸雄、津田敬武らは、ボストン日本古美術展覧会準備委員会を結成した。同月、ボストン美術館東洋部長の富田幸次郎、次いで5月に館長のエッジェル（George H. Edgell）が来日し、準備委員会と会談している。そして委員の団、矢代、溝口、津田は、富田から示された借用希望作品について協議し、あらためてボストン日本古美術展覧会委員会が組織された。

委員会の主要メンバーは次の通りである。

【顧問】ジョセフ・K・グルー（米国大使）、金子堅太郎（日米協会名誉会長）、近藤文磨（貴族院議長、国際文化振興会会长）、細川護立（国宝保存会会长、貴族院議員）、斎藤博、杉栄三郎（帝室博物館総長）

【委員長】徳川家達

【委員】権山愛輔、団伊能、新納忠之介（奈良帝室博物館学芸委員）、根津嘉一郎（貴族院議員）、濱田耕作（京都帝国大学教授）、福井菊三郎（国際文化振興会理事）、福井利吉郎（東北帝国大学教授）、正木直彦（帝国美術院顧問）、丸尾彰三郎（文部省宗教局国宝鑑査官）、溝口禎次郎（東京帝室博物館美術課長）、矢代幸雄（東京美術学校教授）、和田英作（東京美術学校校長）他19名

【実行委員】 委員長：樺山愛輔、以下委員：黒川清（国際文化振興会常務理事）、小松隆（ハーヴィード・クラブ副会長）、団伊能、福井菊三郎、溝口禎次郎、三原繁吉（国際文化振興会常務理事）、矢代幸雄

【幹事】 津田敬武（国際文化振興会嘱託）他2名

実行委員会は、団伊能と富田幸次郎が、関係の深い委員を選んで出席を依頼することとなっていた。つまりボストン日本古美術展覧会委員会は、かなりの大所帯であり、それ故、実行委員会が組織されたが、実際には、実行委員の団とボストン美術館の富田が中心となって、展覧会が実現したと考えられる。

ボストン美術館では、日本美術作品の取扱いや展示環境に十分な注意が払われた。開梱の際には、湿度の急激な変化を与えないように配慮され、展示ケースが新調され、温湿度の調節もおこなわれた。展示には7室が当たられ、保存上、数回に分けて展示替えがおこなわれた。現地責任者としてボストンに派遣された溝口禎次郎も、報告書において、美術館の完璧な設備、館員たちの真面目な態度、作品の慎重な取扱いについて記している。また美術館側は、日本人の経師師を雇用し、作品の運搬、保管、展示の援助をさせたという³。

9月10日の開会式には約3,000人、夜のレセプションには約2,500人が出席した。翌11日から一般に公開され、10月25日に閉会した。期間内の観覧者数は、110,387人（一日平均約2,700人）であった。また米国各地の美術館はひとつの例外もなく、館長、部長等を派遣したと報告されている⁴。

ここでボストン展開催前のアメリカでの日本美術をめぐる状況を確認しておく。ボストン展の2年前の1934年6月17日の『東京朝日新聞』に、「米国から矢の催促 日本美術展開催」と題する記事が掲載され、次のように書かれている。

「太平洋を目標とした危機や非常時の叫ばれ

てゐるときに、ニューヨーク、ボストン等を中心としたアメリカ一流の美術館が協同で、日本の代表的な美術展をこれ等の美術館で開催したい旨の熱心な勧誘が繰返され、文部省当局も可成りの乗り気を見せてゐる、この計画に関する最初の交渉は今春、文部省に当てシカゴ美術館の東洋部長フォスター氏からいつて来たもの、一昨年、ニューヨーク、ボストン、ロサンゼルス等十カ所で、日本美術の巡回展覧会を行ったのがすこぶる好評であったので、今度は一流の美術館で更に大規模の日本美術の紹介をし併せて日米親善に資したいというふのである。」⁵

ここで言及されている巡回展とは、1931年から33年まで、アメリカで開催された日本画展覧会だと思われる。清水恵美子氏の研究によれば、この日本画展は、オハイオ州トレド美術館を皮切りに、ニューヨークのレーリッヒ美術館、ボストン美術館、ボルチモア美術館、ミルウォーキー・アート・インスティチュート、シンシナティ美術館、セントルイス美術館、スプリングフィールド美術館等において、各会場一ヶ月の会期で開催された⁶。出品作は同時代の日本画であり、したがって記事の中で計画されている日本美術展も、古美術ではなく、同時代の日本美術の可能性もある。

記事によれば、文部省は、開催に関する条件や費用によっては、交渉に応じられるとの回答をしたところ、正木直彦に宛てて、返事が到着した。その手紙には、富田幸次郎が、今夏日本に帰国するので、この件に関して富田と話し合って欲しいとの趣旨が書かれていた⁷。

先に述べたように、ボストン美術館から国際文化振興会に、日本古美術展開催の希望が伝えられたのも、1934年のことであった。正確な日付は不明だが、同時期に日本美術の巡回展とボストン展が計画されたということになる。巡回展は、1953年に開催されたアメリカ日本古美術巡回展に結びつく動きとも考え

られる。開催地にあがっているニューヨーク、ボストン、そして最初に交渉してきたシカゴ美術館は、いずれも1953年の巡回展の開催地だからである⁸。しかし戦争をはさんで、ほぼ二十年後の開催であり、この計画が継続し、実現したものと考えることは難しい。

ただし、この当時、富田幸次郎が、アメリカにおける日本美術展開催にあたって、重要な役割を期待されていたことが分かる。

2 富田幸次郎について

富田幸次郎（1890—1976）は、京都市立美術工芸学校専攻科在学中の1906年に、農商務省海外実業練習生に選ばれ、同時に京都市嘱託として、ボストンに留学した。翌年、ボストン美術館で東洋部長をしていた岡倉天心の知遇を受け、同館東洋部嘱託員となる。天心が、京都市立美術工芸学校の教諭をしていた幸次郎の父、富田幸七（漆芸家）を知っていたためである。その後、同館東洋部助手、副部長、部長へと昇格し、1961年に退職するまでの55年間、同館に勤務した。ボストン展が開催された1936年当時は、部長に就任して5年目であった⁹。

富田は、天心と1907年あるいは1908年から天心が没する1913年まで仕事を共にした。ただ天心と出会った時、富田はまだ17歳か18歳であり、当初は、留守番やお使い、皿洗いといった雑用が主だったという。それでも富田は、天心から日本美術、東洋美術の精神を学び、天心の衣鉢を継いで東洋部を護り育てることが、一生の仕事だったと述べている¹⁰。

また富田は、日本陶器コレクションをボストン美術館に寄贈し、セーラムでピーボティ博物館の館長をしていたモース（Edward Sylvester Morse）や、ボストン美術館の理事として日本美術コレクションの充実に尽力したビゲローとも交流があり、一時期、ボストン美術館で天心の助手を勤めたウォーナーとも親交があった。

1932年、富田は《吉備大臣入唐絵詞》をボストン美術館のために購入している。この絵

巻は旧小浜藩主酒井伯爵家所蔵品で、1923年に、売立てに出された。大阪の骨董商、戸田弥七が落札したが、その後買い手がつかず、9年後に富田を介してボストン美術館が購入した¹¹。東京帝国大学教授で、国宝保存会委員であった瀧精一は、富田の行為を厳しく非難した¹²。富田は「売りに出ていたから買った。誰も買わなかつたから買った。ところが私は、日本のものを持ち出して怪しからんと、瀧精一というえらい人から國賊よばわりされた」と回想している¹³。1933年4月、国宝以外の重要な美術品が海外へ流出することを防ぐ目的で、「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」が公布された。ボストン展は、その3年後に開催され、旧国宝は2件、重要美術品は25件出品された。

3 古美術の海外流出問題と海外展

ボストン展の準備期から開催に至る間、日本の美術界では、古美術の海外流出を厳しく取り締まろうとする議論があった。先頭を切って論陣を張ったのは、先述の瀧精一である。「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」の公布を受け、重要美術品等調査委員会が組織された。絵画、彫刻、建造物、典籍文書・書跡、刀剣、工芸品、考古学資料の7分野で、申請のあった作品に対して鑑定をおこない登録するというものである。その会長が瀧精一である。国宝保存会委員でもある瀧は、古美術の海外流出のみならず、古美術を海外の展覧会に出品することに対しても強く反対した。1935年2月、瀧による「古美術の海外展」と題する記事が『東京朝日新聞』に掲載されている。瀧の主張は、古美術は慎重な取扱いが必要なこと、輸送中の安全が保証されないこと、そして海外の美術展に出品する以前に、日本国内の博物館等の施設を充実させ、日本国民に古美術を見せることが先決だ、というものである。また「日英博以後の古社寺保存委員会において、国宝の輸出は将来成るべく禁止せよとの希望決議があった」とも述べている¹⁵。ここで言及されている日英博は、

1910年にロンドンで開催された日英博覧会のこと、日本の古美術1133点が出品され、当時の国宝が27点も含まれていた。林みちこによれば、確かに、日英博への国宝出品に対しては、古社寺保存会委員の岡倉天心による反対の意見があったが、日英博以降は二度と国外に搬出しないという条件で、出品を決定したという¹⁶。

また瀧の主張には、以下のような背景がある。1935年1月、イギリス政府は、同年11月からロンドンのロイヤル・アカデミーで開催予定の中国芸術国際展に、日本にある中国美術作品の出品を要請した。瀧はこれに強く反対したが、結果的に、重要美術品11点を含む58点の作品が出品された¹⁷。

江口みなみ氏は、瀧はボストン展へ出品に関しても反対したと推測している¹⁸。いずれにせよボストン展の前年は、古美術の海外搬出に反対する動きが活発であり、ボストン展への出品には、かなりの困難をともなっていた。選ばれた作品は、団伊能の回想によれば、「国宝すれすれの線にある名作」であり、当時の帝室博物館研究員、松下隆章によれば、「国宝や重要美術品でないある程度の高さの美術品」であった¹⁹。

4 出品作品

出品作品は、絵画82件、仏像14件、狛犬1件（1対）、伎楽面1件（2面）、厨子模型2件の計100件（102点）となっている²⁰。なお出品作品については、『報告書』および江口論文にも再録されているので、参照されたい。

出品作の特徴としてはまず、ジャポニズムで人気を博した浮世絵や工芸が一切含まれていないことが挙げられる。選定にあたった富田が、岡倉天心の薰陶を受けていたこともその原因のひとつであろう。なぜなら、たとえば天心は『東洋の理想』（*The Ideals of the East*, 1903）において、浮世絵は「日本芸術の基礎である理想性を欠いている」と述べ、ジャポニズム的な価値観を重視していなかつたからである²¹。

出品作品のうち、御物からは、若冲の《動植綵絵》2幅、妓樂面2点が出品され、当時の国宝、いわゆる旧国宝は、《佐竹本三十六歌仙切》と《長谷雄草紙》の2件で、いずれも現在は重要文化財に指定されている。重要美術品は25件出品されている。

出品作品は、7世紀から11世紀までの仏像、《源氏物語絵巻》《信貴山縁起絵巻》の模写、《鳥獣戯画残缺》といった12世紀の絵巻、12世紀から14世紀の仏画、雪舟や雪村等の15、16世紀の山水画、元信、永徳、探幽らの狩野派、光悦、宗達、光琳、抱一等の琳派の流れ、岩佐又兵衛の風俗画、光起の土佐派、蕪村の南画、若冲や応挙、祖仙等の写実的な花鳥画など、ほぼ日本美術史の代表的な作例を網羅している。すべてが真作かどうかは不明だが²²、日本美術の概観を示そうとする意図がうかがえる。

注目すべき点は、絵画82点中、雪舟作品が8点も含まれていることである²³。フェノロサは、1912年に発表した *Epochs of Chinese and Japanese Art* (『東亜美術史綱』)において、雪舟を高く評価していた。12章 "Idealistic Art in Japan Ashikaga" (「日本に於ける理想派美術 足利時代」)では、21頁中の10頁、すなわちほぼ半分が雪舟の記述に割かれている²⁴。フェノロサは雪舟を「足利美術の作業の全焦点を其の一身に集め、衆工の間に永く其の主峰として聳へたり」と評し、「馬遠、夏珪、牧溪と并び立ち、今尚ほ并び立てり、然れども彼等が互いに相異なる如く、雪舟は彼等の何れとも異なりき」と、中国人画家との差異を強調している。また雪舟の画風を「亞細亞美術の広き範囲に於ける中心」であり、歐州の作品の中で、最も雪舟に接近するのはレンブラントであると論じた²⁵。つまりフェノロサにとって、雪舟は日本のみならずアジアを代表する画家であり、また西洋美術の大家とも比肩し得る才能を有していた。天心の後継者である富田の作品選定には、その前任者のフェノロサの影響をみることができるだろう²⁶。

5 矢代幸雄の日本美術論

『報告書』は、33頁にわたって、アメリカの雑誌・新聞に取り上げられたボストン展関連の記事を翻訳、あるいは抄訳して掲載しており、当時、日本側が現地での反響に大きな関心を寄せていたことを示している。ただし、充実した記事は、矢代幸雄や富田幸次郎等の日本人美術史家によるものであり²⁷、アメリカ人記者による展覧会評は、カタログの記述に依拠するか、出品作品の網羅的な説明にとどまっている。アメリカでは、ボストン展以前に、本格的な日本古美術展は、過去に例がなく、記者たちは自身の視点から記事を書くことが困難であったのだと推測される。本稿では、矢代幸雄による記事を中心に、当時、どのような観点から日本古美術が紹介されたのかを分析し考察を加えることとする。

『ニューヨーク・タイムズ』紙は、1936年9月6日の日曜版に3面にわたり、矢代幸雄による記事を掲載した（図）。ここには個々の作品への言及はほとんどなく、矢代の日本美術論が展開されている。以下長くなるが、記事を要約する。

すべての日本美術は、多かれ少なかれ装飾的で象徴的である。日本人が世界の美学に貢献したのはこの点においてである。今も日本人は写実主義を退け、自然から生き生きとした印象を吸収し、象徴性と装飾性の融合の中に、それらを表現している。それは写実主義の説明的な表現よりも、はるかに直接に人の心に訴えかける。

日本美術が、国外においてほとんど知られていないということは驚きだ。西洋人は、日本美術を浮世絵と結びつけ、歌麿や北斎、広重が日本美術を代表するものと考えている。

歴史的にみて、中国にその起源をもたない日本美術はほとんどなく、派生的で後発の日本美術は重視されてこなかった。しかし日本美術は、常に大陸から影響を受けつつ、独自の特徴を具体化し、比類なき美を表現してき

た。中国美術と同様に、世界の美術に貢献しているのである。さらに中国美術は偶像破壊や内乱により、多くの美術品が失われているが、法隆寺の壁画のように、日本にはそれが残されており、また彫刻の分野では、中国に欠けている部分を奈良時代の彫刻で補完することができる。

日本彫刻は「静的な象徴主義」として、精神面においても、技術面においても研究されねばならない。写実的な彫刻の特質は、人体の動きを巧みに表現することにあるが、日本の彫刻は、ギリシャやルネサンスの彫刻と比較することはできない。彫刻は常に“古典”的尺度で判断されねばならないのか。写実という狭い枠を越えて、精神的な何かを呼び起こし、具現化しようとするような彫刻はないのか。日本彫刻の最高の時代のものは、「静的な象徴主義」の力が秀でている。外見は驚くべきところは何もないが、言葉にはならない安らぎの感覚で私たちを圧倒する。

日本絵画の筆使いには、中国的な力強く太い骨張った筆致と、日本的な柔らかく細い旋律的な筆致がある。たとえば、雪舟と元信は、力強い筆致、鳥羽僧正は、日本的な流れるような線で、音楽的な魅力をたたえている。

日本絵画における基本的な目的は、宗教、文学、装飾の三つである。写実性は重要ではない。仏教絵画は、中国では滅びてしまつており、日本のみが東洋ではレベルの高い作品を所有している。また日本絵画は、文学と密接な関係にある。有名な絵巻は、物語と絵画の組み合わせによって作られている。また文人画は、詩的な、あるいは哲学的な理想世界を表現している。三つの装飾的絵画は、二つの側面を持っている。ひとつは豪華で刺激的なもの、もうひとつは簡素で静かなものである。たとえば桃山時代の御殿の広間は、金を使った豪華な装飾で彩られ、一方、同時代の茶の湯では、地味な茶室で静寂を楽しんだ。これらふたつの特徴は、表面的に対立しているだけで、本質は全く同じ精神のふたつの側面を示している。この心理が理解できなければ

ば、日本美術の魅力の半分は失われることになる。

全ての日本美術は装飾的であると言つても過言ではない。日本人芸術家は、美に対して並外れて敏感な感性をもっており、無意識のうちに、高度なデザインの中で作品を考えるに至った。それを我々は一般に装飾的と呼んでいるのだ²⁸。

矢代は、浮世絵のみが日本美術として受入れられている現状から、多様な日本美術を分かりやすく解説しようとしている。まず日本美術の特徴を、「装飾」と「象徴」の二つの言葉で示し、西洋美術における「写実」とは根本的に異なるということ、そして日本人は、その「写実」に重きを置いていないことを強調している。また仏像彫刻には西洋の「古典」(classical) のものさしでは測れない「静的な象徴主義」(static symbolism) があるという。絵画については、その特徴を「宗教」「文学」「装飾」という三点に分類し、特に「装飾」については、豪華なものと質素なものの両方の側面があることを指摘している。

ボストン展の2年前の1934年、矢代は、財団法人啓明会において「世界に於ける日本美術の位置」と題する講演をおこなった。この講演の中に、ボストン展の記事と比較すべき部分が見出せる。

まず矢代は、「日本美術は、世界に於て、今日は甚だ評判が宜しくない」と述べ、その原因のひとつに、海外には日本の名品は少ないことをあげ、したがって前年に公布された「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」は意味がないという趣旨の話をしている。続いて、日本人の西洋人に対する迎合的態度が、日本美術に対する真の世界的認識を阻んでいるとし、これからは、日本美術の真相を示すことで、世界の批評壇に打って出なければならぬと述べている²⁹。ボストン展の記事においても、矢代は、海外では常に日本美術が浮世絵と結びつけられ、眞の日本美術が知られていないと述べていた。

彫刻については、日本人は写実性においては、ギリシャやルネサンスにはおよばないが、「人間の静かな姿、静相を象徴的に現はす」点で優れているとしている³⁰。矢代のこのような解釈は、ボストン展の記事において「静的な象徴主義」という表現となり、それは、ギリシャ彫刻を範とした写実的な彫刻にはない日本独自の特徴だと指摘している。

絵画については、印象的、象徴的等の特色があるが、それらは装飾性に翻訳されるとし、日本人は平面装飾的描出に優れていると述べ、琳派等を例にあげている。一方で、水墨画については、中国のものに比べて深みや厳肅さに欠け、むしろ華やかな色彩画のようになつたという。周文、雪舟らの水墨画も、牧谿や馬遠、夏珪に比べれば、「鬱然と籠つたやうな、奥底の知れない氣分が足りない」という³¹。ボストン展の記事の最後のくだりで、全ての日本美術は装飾的である、と断言した点に共通している部分である。

さらに矢代は、日本絵画の特色を「色彩的」「装飾的」「印象的」「象徴的」の4点に分類し、「印象的といふ特色が日本人の自然観照の根本であつて、それが装飾的配置を以て表現される、それに或る意味が宿つて象徴味を帯びる」と結論づけた。

矢代の代表的著作に1943年に発表された『日本美術史の特質』があるが、その萌芽となつたのが、この1934年の「世界に於ける日本美術の位置」の講演である。その後、1937年に文部省教学局主催大学及び高等専門学校教官のための日本文化講義において「日本美術の特質」という講義をおこない、これも1943年の大著『日本美術の特質』につながる内容となっている³²。つまり、ボストン展の記事は、「世界に於ける日本美術の位置」(1934年) と「日本美術の特質」(1937年) のちょうど間に位置している。

ここで「日本美術の特質」(1937年)について、ボストン展の記事と関連する部分について分析する。

矢代は冒頭で、日本美術の特質を剔出する

には、東洋対西洋の比較と日本对中国の比較が必要だとしている。ボストン展は、まさにアメリカ人に向けて、対西洋を前提に、対中国を印象づける、つまり中国と差別化する必要があった。矢代は、ボストン展を契機に、この点を意識するようになったのではないだろうか。

さらに矢代はここで、日本美術の特性として「印象性」「装飾性」「象徴性」「感傷性」の4点をあげている。そのうちの「装飾性」と「象徴性」が、このボストン展の記事において見出せる。1948年の『日本美術の特質』においても、この4点について議論を発展させている。「世界に於ける日本美術の位置」（1934年）においては、まだ整理されていなかった4点の日本美術の特徴が、ボストン展を経て整理され、「日本美術の特質」（1937年）へとつながり、最終的に1948年の大著へと結実したと考えられる。この意味において、ボストン展は矢代が捉えていた「世界における日本美術」が、ボストン展の記事を書くにあたり、より現実性を帯びた具体的なものになったと言えるだろう。

矢代は、先述した1935年に開催された中国芸術国際展の成功により「欧米に於ける東洋趣味は完全に日本から支那に転換させられてしまった観」があったと回想している³³。したがって矢代にとって、ボストン展の記事で、日本美術を中国美術から差別化し、日本美術も中国美術と同等の価値を有すると説くことは、重要な観点となっていた。コーベンは、ボストン展はこの中国芸術国際展の成功に対抗しておこなわれたもので、その成果に一定の評価を与えている³⁴。ボストン展が中国芸術国際展を意識して開催されたかどうかは、日本側からの資料からは断定できない。しかし、矢代がそれを強く意識して記事を書いた可能性はある。

しかしボストン展の成果に関して、矢代は、「館長エッジエルがわざわざ日本に来て、各所に出陳を頼んで歩いたにも拘らず、日本からの出品は、誠に見栄えのしないもので、ボ

ストンのために氣の毒で、日本のためにも効果的ではなかった」と回想し、その原因として当時の古美術の海外展示に反対する動きを指摘している³⁵。

矢代は、海外における古美術展示に積極的な立場をとり、質の良い作品こそ海外で展示すべきだと主張してきた³⁶。ボストン展は、矢代にとって「見栄えのしないもの」であったからこそ、『ニューヨーク・タイムズ』紙に持論を発信する事に大きな意義があったのだと思われる。

ボストン展は、出品作の選定に困難があり、作品の質は、日英博にもベルリン古美術展にも遠く及ばなかった。しかしアメリカ人の浮世絵中心の日本美術理解を払拭し、日本美術が中国美術の単なる傍系でないことを示すための布石になったと思われる。その理念は、戦後のシアトル日本古美術展（1949年）やサンフランシスコ日本古美術展（1951年）、アメリカ巡回古美術展（1953年）にも通底している³⁷。

*本研究は JSPS 科研費26370165の助成を受けている。

¹ 江口みなみ「展示空間から見るボストン日本古美術展覧会（一九三六年）」『近代画説』25号 2016年12月 121-139頁。

² 国際文化振興会とボストン展開催経緯については、江口論文に詳しい。江口みなみ「展示空間から見るボストン日本古美術展覧会（一九三六年）」（前掲）。125-126頁。

³ 国際文化振興会『ボストン日本古美術展覧会』1937年 15頁。江口みなみ「展示空間から見るボストン日本古美術展覧会（一九三六年）」（前掲）126-131頁。

⁴ 国際文化振興会『ボストン日本古美術展覧会』（前掲）24頁。

⁵ 「米国から矢の催促 日本美術展開催 彼地一流美術館で大規模に 文部省漸次乗り気」『朝日新聞』1934年6月17日 夕刊 2面。

波岸図》、岡崎正也蔵《破墨山水図》、大橋新太郎蔵《花鳥図》、保坂潤治蔵《中布袋左右花鳥図》、福井菊三郎蔵《山水図》、『ボストン日本古美術展覧会報告書』（前掲）21-23頁。

²⁴ Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, London: William Heinemann, 1912, pp.78-87.
(フェノロサ 有賀長雄訳『東亜美術史綱』フェノロサ氏記念会 1921年 108-120頁。)

²⁵ Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, op. cit., pp.79-82. 引用は以下に拠る。フェノロサ 有賀長雄訳『東亜美術史綱』（前掲）110-113頁。

²⁶ アメリカにおける雪舟受容については、以下の拙論を参照。「一九四九年の雪舟展計画」『近代画説』23号 2014年12月 71-85頁。

²⁷ 矢代の記事は Yukio Yashiro, "Artists of Japan Speak to the Soul through Symbols," *New York Times*, Sep. 6, 1936. 富田の論考は以下の通り。Kojiro Tomita, "The Special Exhibition of Art Treasures from Japan," *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, vol. 34, no. 205, Oct. 1936, pp. 64-77; Kojiro Tomita, "Japanese Art at Boston," *Burlington Magazine*, vol. 69, no. 304, Oct. 1936, pp. 154-157 + 160-163 + 165.

²⁸ Yukio Yashiro, "Artists of Japan Speak to the Soul through Symbols," art.cit.

²⁹ 矢代幸雄『世界に於ける日本美術の位置』財団法人啓明会 1935年 26-30頁。

³⁰ 同上 40-45頁。

³¹ 同上 69-78頁。

³² このことは、矢代自身が、以下の著作で説明している。矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）岩波書店 1965年より「初版序」 xiv。1937年の「日本美術に特質」は「岩波講座東洋思潮」のシリーズの中に収録されている。矢代幸雄『東洋思想に於ける日本の特質 日本美術の特質』岩波書店 1937年。

³³ 矢代幸雄『海外に於ける日本美術』『美しきものへの思慕』岩波書店 1984年 233頁（初出は『世界』1951年3月号）、安松みゆき「転機としての1935年ロンドン「中国芸術国際展覧会」」（前掲）2-3頁。

³⁴ Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture*, New York: Columbia University Press, 1992, p.122.

³⁵ 矢代幸雄『海外に於ける日本美術』（前掲）235頁。

³⁶ 同上 216-242頁。

³⁷ 拙論「シアトル美術館日本古美術展覧会（1949年）について」『秋田公立美術大学研究紀要』第2号 2015年3月 11-21頁、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 87-102頁、拙論「冷戦下の1953年アメリカ巡回日本古美術展」（前掲）。



(図) *New York Times*, Sep. 6, 1936

まちづくりプレイヤー育成のためのワークショップ研究 — 地域資源の公共財化に焦点を当てて —

田村 剛

人口減少は近年の全国的な問題である。秋田市も2006年以降減少し続け、農村部は元より都市部でも大きな問題として認識されるようになった。その対処としての取り組みの代表例に、移住政策を挙げることができる。人口減少と移住者増加、それは地域住民の移住者率が高まるることを意味している。したがって、地域住民と新しい住民とが地域資源を共有する技術の希求が予想される。本研究は、地域住民と移住者など新しい住民が共に居心地の良い「まち」を形成していくために、地域資源を公共化する技術を持った人材育成ワークショップの開発を目的としている。研究対象地は、新しい住民が増え続けているまちであり、地域住民によって様々なまちづくり活動が実践されてきた新屋地域とした。最近では、地域住民と新住民の協働も始まっている。本稿では、新屋のまちづくりの変遷を担い手の志向性に注目して概観した上で、本研究で実施したワークショップについて記述する。

キーワード：まちづくり、プレイヤー、ワークショップ

A Study on the Workshop for Developing "Machidukuri Players": Focusing on the Conversion of Regional Resources to Public Goods

TAMURA Tsuyoshi

Population decline has become a nationwide problem in Japan in recent years. In Akita city, population has continued to decrease since 2006, which is a huge problem in both urban and rural areas. A migration policy is a representative of the efforts to deal with this problem. Declining population and increasing migrants result in a disproportion between the numbers of migrants and residents in an area. Therefore, the practice of sharing regional resources between residents and new migrants is becoming increasingly indispensable. The purpose of this study is to describe a workshop on human resource development to convert regional resources to public goods for creating a comfortable "town" containing both permanent residents and temporary residents. The study area is Araya district in Akita city, where the number of new or temporary residents has been increasing constantly and the permanent residents have been engaged in various "Machidukuri; town planning" activities to date. Moreover, the permanent and temporary residents have recently begun collaborating on some "Machidukuri; community development" activities. This study

describes how to conduct the human resource development workshop considering the previous Machidukuri activities of Araya district while focusing on the transition of Machidukuri's purpose in this region.

Keywords: Machidukuri, Player, Workshop

はじめに

本稿は、秋田市新屋地区におけるまちづくりの変容を概観し、これから的新屋におけるまちづくりの担い手に求められる能力及び姿勢と、その育成に関する実践を考察するものである。

新屋は住民主体によるまちづくり活動が活発に行われてきた地域だと言える。特に1980年代からの活動は目を見張るものがある。しかし現在では、その担い手として活動してきた人々から、これまでと違った発想が出てこない、担い手が減っているといったような多くの地域で見聞きされる問題が上げられている。こうした中で、地域にある秋田公立美術大学は美大という特殊さも手伝って、4年制大学となって以降、地域の担い手として地域住民からますます大きな期待が寄せられている。加えて、学生の志向性も短大時代から大きく変化しており、長時間に亘って地域住民の話を聞いたり、まちの資源を自ら探索したり、古くからある商店を利用するような学生が増え始めている。

また、大学開学初年度に学生による地域活動団体¹も発足した。これまでの地域活動の方法とは異なり、ワークショップ方式を取り入れたことによって、学内でも地域でも特異な存在となっていました。地道な彼らの取り組みは、地域住民とのインフォーマルな協働を生み出し、現在では地域住民から様々な依頼を受け、それらを学生に紹介するといったコーディネーション的役割も担っている。

このような学生と地域住民との関係性の向上には、地域住民による学生を理解しようとする態度や、積極的に実質的な協力も大きく寄与している。学生と地域住民が直接関わることによって相互理解が促進してきたいま、地域のまちづくりに対して依頼しあう関係か

ら脱しようとする動きが極めて一部ではあるが見え始めている。それは、まちづくりに対してお互いに対等に携わり、必要に応じて協力しあうといったパートナーシップの形態を模索しつつあると捉えることができるだろう。

とはいっても、そのような自律的なまちづくり活動を継続していくには、人材もまた継続的に補充されていかなければならない。学生は短いスパンで入れ替わっていくが、地域住民はそうはいかない。このような流動的な人員と固定的な人員が交わる地域において、どのようなまちづくり活動が可能なのかについての検討が必要である。

これまででは、まちづくりを力強く牽引していくリーダー的な担い手が必要とされてきた。しかし、住民主体による「景観まちづくりガイドライン」の作成など、まちづくりのハード的側面についてある一定のコンセンサスが醸成されている現在、まちにあるものを「利用する」、「利用できるものを掘り起こす」類の担い手（プレイヤー）が必要になってきていることが、学生による地域活動から推察できる。そのような人材の育成は、これまでのようなリーダー育成とは異なったアプローチが必要であろう。本稿では、これまでの新屋でのまちづくりの変遷と現状に対する考察を元に、2015年よりNPO法人新屋参画屋（以下、参画屋）が実施している3年計画のまちづくり人材育成事業の位置付けを試みる。

1 新屋におけるまちづくりと担い手の志向変化について

現在の新屋は、830（天長7）年の大地震による移動、羽州浜街道沿いという立地、雄物川の改修工事（1917年着工、1938年開通）に伴う町域の分断と雄物川左岸18万坪の埋め立てによる住宅地と工場地帯の大規模造成、

1940年の東北振興パルプ（1968年、十條製紙に合併）の創業による約2,000人の技術者や労働者及びその家族らの流入と1980年の分社化（1986年閉鎖）以降の人口流出、1992年の西部工業団地の開発及びベッドタウン化による人口増加など、様々なことを要因としながら、人の流動が続いてきた町である。また、久保田城址の千秋公園内にあった秋田市立工芸学校が1960年に現在の秋田公立美術大学の地に移転し、1975年に秋田市立美術工芸専門学校、1995年に秋田公立美術工芸短期大学（以下、美短。学生数約330名、教員数約30名）として開学した。専門学校も附属高等学院として継続している。そして2013年には、美短が秋田公立美術大学（学生数約400名、教員数約90名）となり、2017年には大学院も併設される。

この、絶えず新しい住民が入ってくるという新屋の長期に亘る地域住民の経験は、流動的な人々に対する排外性の低さとして特徴的に表れている²。しかしながら、これまでの新屋のまちづくりでは、固定的住民（地域住民）と流動的住民（新住民や一時的な住民）との協働機会は、ある時期を除いて少なかつた。本章では、これらの要因と課題を提示する。

1.1 地域住民と新住民の協働機会の増減について

新屋のまちづくりは、地域外からの移住者が増加してからも90年代末頃まで基本的に地域住民が担ってきた³。それが2000年を過ぎた頃から、これまで「消費者」であった新住民や大学関係者、学生などとの協働の模索が地道に進められていく⁴。それは、主として地域経済や人口の衰退からの脱却を目指した "地域おこし" から、生活のソフト面の向上を含めた地域づくりも包含した "まちづくり" へ移行した時代と符号している。

また、町内会の枠を越える地域課題を達成するための活動グループが多く設立され始めたのもこの頃である。とはいえ、まちづくり

に取り組む多くの地域で見られるように、それぞれ異なる目的を有する団体ではあるが、それらの構成員はほぼ同じという状況が続いてきた。その状況を打破するために、地域住民と行政職員や大学教員は協働の場の形成を積極的に推し進めた。

2006年には地域住民、美短、秋田市の三者協働による景観に関するワークショップが開催され、「新屋表町通り景観まちづくりガイドライン」が作成された⁵。そして、2007年から2009年には、新屋地区におけるまちづくり系イベントのピークを迎える。この期間には秋田市を流れる雄物川や旭川に絡めたまちづくりを推進する「秋田地区かわまちづくり」⁶によってシンポジウム、ワークショップ、学習会などが開催され、他地域や様々な活動団体との協働の可能性を探る時代でもあった。

2009年の参画屋のNPO法人化を皮切りに、「新屋鹿嶋祭保存会」（2010年）、「NPO法人『松林・あらや』」（2011年）、「新屋ハマボウフウの会」（2011年）と、多くのまちづくり的な活動を行う団体が結成されている。ところが2011年を境に、新屋でのまちづくり活動が継続されているにもかかわらず表面化しなくなる。活動は続けられているが、部外者が把握することが難しくなったのである。この要因は、担い手が再び地域住民へと移行し、かつてより慣れ親しんだ運営方法に戻ったこと⁷、各団体の活動目的⁸が地域資源の保存や保全へと明確化したことなどを要因として挙げることができる。開発によってかつての環境や風景の喪失を経験した地域住民にとって、まちづくりの課題が地域資源や環境の保存・保全に向かうことは想像に難しくない⁹。一方で、2007年から続いてきたまちづくりの方向性は、地域資源や環境の「活用」だったと言える。活用を目的とする場合、利用者の制限は活用機会の減少に直結するため、必然的に地域外に広めていくことが重要事項になっていた。一方、保存・保全の場合は、不特定多数の利用者の増加を直接的な成功と捉えにく

い。もっと言えば、フリーライダーを呼び込み、破壊の危険性も高まるところから、外部への発信に対して疑心暗鬼にならざるを得ない。このように、「保存・保全」と「活用」といった課題設定の方向性の違いによってまちづくりの手段、特に外部への発信という点において大きく異なることが考察できる。とはいえ、地域住民は「保存・保全」の傾向を有しているが、クラフト・マーケットのイベントである「もの×まち さんぽ」¹⁰ や秋田公立美術大学関係者の作品展示などへの建物の提供があるように「活用」も排除していないし、また、新住民や地域外の市民も地域資源の「活用」にのみ意識が向いているわけではない。つまり、活動団体の「活動目的」をもって、地域住民と新住民の協働機会の減少を説明することにはならない。同時に、冒頭で記した「これまでと違った発想が出てこない」問題は、広報が不可欠な「活用」に慣れていないという至極単純なことに端を発していることが示されている。

1.2 まちの資源を活用する「プレイヤー」

筆者はここで、まちづくりの内容ではなく、担い手の意識から、まちづくりに関わる人々を次の（a）、（b）に分類し、今後求められるであろう「まちづくりプレイヤー」を定義したい。

(a) まちプレイヤー

まちのあらゆる資源を利用するあらゆる活動を、クラブ財として構成員に提供するその担い手。

(b) まちづくりプレイヤー

まちのあらゆる資源を利用した公共に資する可能性のあるあらゆる活動を資源の公共財化と捉え、構成員に限らず参加を促し、提供するその担い手。

実際は、まちプレイヤーも地域資源を活用するため、公共に資する可能性という点でこ

れらに大きな違いはない。この二つの違いは、活動に公共的性質を帯びさせようとする意識の有無すなわち姿勢の違いである。

この分類によって、2007年からの数年間の盛り上がりと、それ以降のまちづくり活動の潜在化を説明することが可能となる。2007年からのまちづくり系イベントは、地域住民以外の参加者への訴求を積極的に行っている¹¹。また、美短教員による学生の巻き込みもあり、学生の活動団体も形成された¹²。このような、活動を非構成員へと広げる「まちづくりプレイヤー」に類する行為が2009年頃まで展開されていたが、2010年頃からは再び地域住民主体の活動が増え、「まちプレイヤー」がまちづくりの担い手として活動していくこととなる。これには、行政による事業が3年間で終了したことや、まちづくりプレイヤーとして動いてきたキーパーソンの異動が強く影響しているだろう。また、まちづくりプレイヤーによって参加の機会を与えられていた地域外からの参加者は、まちづくりプレイヤーの喪失と共に参加の機会を失い、地域住民と新住民や地域外の市民との協働機会は旧来の状態、つまり企画者とイベント参加者という形態へと戻ることとなった¹³。

1.3 公共性向上への志向性

人口減少は、まちの資源一人・物・自然・文化・歴史など一の利用者の減少でもある。地方ではかねてよりその傾向が顕著に表れており、例えば貴重な歴史的遺産でさえも、利用者（来訪者）がいなくなつて朽ち果てている。これまで、排除性を高めて資源を保護したり、囲い込みによって需要を確保したりすることで維持してきた準公共財や私有財は、人口の減少と保全・保護の担い手の超高齢化によって最早維持できない状況である。活用性の高い公共財でさえも明らかに有り余り、いまや、まちの資源は枯渇ではなく使われないがゆえの荒廃に向かっている。

社会学者の谷亮治氏は、まちづくりを「まちの範囲の人ならだれでもアクセスできる公

共の財産を作り、育て、守り、しまう営み」¹⁴と定義するが、ここには財の性質に関わらず、様々な資源の公共化が含意されている。この定義から、まちづくりプレイヤーのまちへの関与の仕方の明確化を試みよう。

まず、「資源の公共化」を表面化させ、「まちの範囲の人ならだれでもアクセスできるように、現存する資源の公共性を高める営み」として、まちづくりに資源の公共性向上への志向性を明示する。これに倣ってまちづくりプレイヤーのあり方を、「まちに現存する資源の公共的な性質を引き上げる活動をするひと」と定義する。ゆえに、まちづくりプレイヤーは端的には財の排除性を引き下げるような活動をするが、主に次の四つの方法の複合によって行う。

- (a) 発見によって：知られていなかったまちの資源に価値が付与され、公共の財産として認識される。
- (b) 利用によって：利用者がいなくなったまちの資源を利用することによって有用性が示され、公共の財産としての価値が回復する。
- (c) 活用あるいは用途変更によって：現状に即した利用方法や、新たな利用方法を発見し、元の利用方法とは異なった仕方あるいは形態を変えてまちの資源を活用することによって、公共の財産としての価値を創造する。建築物のリノベーションやコンバージョンはこの範疇にあると考えられる。
- (d) 公開によって：まちの資源をその有用性と共に広く知らしめることによって、財としての価値を高め、物理的時間的隔たりを越えた公共の財産へと導く。資源や活動の伝録にもなりうる。

ところで、これまで資源の利用や近年隆盛している「活用」が重視されてきたことも手伝って、まちづくりとは隠れた資源を（a）発見し、（b）利用を促進し、場合によって（c）活用するために用途変更を行うことが進

化過程とみなされてきたのではないか。しかし、まちづくりを資源の公共性を高める営みとするのであれば、発見して広める、利用して広める、活用して広めるといったように全ての行為に（d）公開を合わせて行うことが目的に直結する。これまでフリーライダーを恐れるあまり、まちの資源を「地域」で囲い込むこともあったが、人口減少が加速していくこれからの方は、積極的に情報を公開することによってのみ多くのまちの資源が使われる機会が増え、より多くのまちの資源が荒廃を免れて継承されていくことにつながるのである。

1.4 発信する力

活動を公開し、できる限り広範に広めるには、情報媒体の活用が不可欠である。地域住民が地域の情報を得るのは、主に回覧板や町内の掲示板である¹⁵。一方、学生を含む新住民の情報収集は、主にインターネットを用いて行われる。SNS を使った情報共有も頻繁に行われている。紙媒体のみで発信された情報は学生や新しい住民には届きにくく、また彼らの発信する情報は地域住民に届きにくい。このような現状を考慮すると、まちづくりプレイヤーには情報を非構成員にまで広く伝えようとする意識と実質的な技術が必須だと考えられる。様々な情報媒体がある現代、技術的には難しいことではない。課題は意識付けであり、その意識こそ力であると考えられる。

2 これからのまちづくり人材の育成

本章では、ワークショップに関する中野民夫の分析を元に、ワークショップによるまちづくりの人材育成の重要性を確認する。

2.1 ワークショップとは

中野はワークショップを「先生や講師から一方的に話を聞くのではなく、参加者が主体的に論議に参加したり、相互に刺激しあい学びあう、グループによる学びと創造の方法」¹⁶とする。ワークショップは、すなわちリーダー

づくりの場ではないことを示唆している。また、ワークショップは七つに分類することができ、これらは図1で示されるように「(縦軸) 学び-創造」、「(横軸) 個人的-社会的」のマトリックスに分布しているが、社会的な内容が個人的な変容を起こしたりすることがあるように、「矢印の先端は正反対に離れていくというより、大きな輪となって円環している」¹⁷。ワークショップの大きな特徴はここにあり、図1左下に位置する個人的な深い学び(=人材育成)と、右上に位置する社会的創造である"まちづくり"との連関を示している。

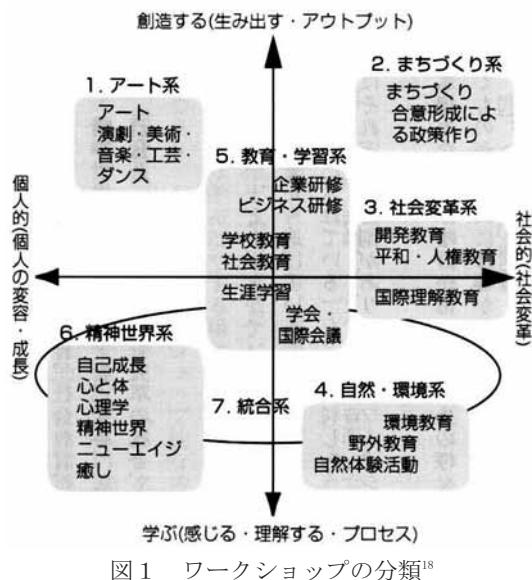


図1 ワークショップの分類

2.2 まちづくりワークショップとは

市民参加によるまちづくりの場においてワークショップの手法を用いて行われるのが、まちづくりワークショップである。まちづくりワークショップは、基礎情報の共有化、グループ提案づくり、全体評価が基本的な構成となっている(中野 2001)。その活用は多岐にわたり、都市計画に関するものから、地域住民の交流促進などにも用いられている。

大きな特徴は、地域の基礎情報を行政や参加者同士で共有、補完しあい、それらを素材としてまちをどのようにするかを考え、時にはデザインすることを通してまちづくりを体験する。その過程で、さらに必要な情報や、行政や民間企業との協働を要する部分の明確

化など、まちづくりに関する学びと創造を自主的な関与から得ることができる。市民によるまちづくりは、ワークショップを経ることでより創造的になると考えられ、市民参加によるまちづくりとは、そもそも学びの場であるということである。

2.3 担い手づくりのワークショップ

何らかのカタチが求められるまちづくりワークショップでは、参加者の様々な違いを包含して進められつつも最終的には合意形成をすることが目的となる。このような合意形成のためのワークショップの他に、まちづくりの担い手をつくる主体形成のためのワークショップがある。

新屋のこれまでのまちづくりでは、合意形成のための会合やワークショップが多く開催されてきた¹⁹。しかし現在の新屋、そしてこれから的新屋は、地縁、血縁、古くからの地域住民の集まり、とは異なった地域になっていく。必然的に性急な合意形成は困難になる。ゆえに、これからは合意形成からまちづくりへといった流れのワークショップよりも、まちづくり的な活動ができる人、そして新屋の現状を鑑みると、「まちプレイヤー」ではなく、まちの資源を公共財へと導く「まちづくりプレイヤー」の育成が必要だと考えられるのである。

3 まちづくりプレイヤー育成の実践

筆者はこれまでの考察を踏まえて、まちづくりプレイヤーの発掘と育成を目的とした継続的なワークショップ企画を参画屋に提案し、理事会を経て実施する許可を得た。このワークショップは、2015年6月から2018年3月まで月1回の頻度で開催する。本章では、当該ワークショップに取り入れている手法と共に、まちづくりプレイヤーの育成との関連等について述べる。

3.1 ワークショップの手法

本研究で採用したワークショップ手法を、

使用順に概説する。基本として対話を中心に進める「対話型」である。また、参加者の対話を促進するためにファシリテーターを置き、ファシリテーターはワークショップのプログラム作成にも関与している²⁰。以下で示す手法の全てに通底する概念は、問題解決型アプローチではなく、ポジティブ・アプローチである。

ワークショップ手法の選定やプログラム策定は、まちづくり活動の実現のためではなく、まちづくりプレイヤー人材に必要な能力育成を前提に、以下のフローチャートを設定して行った。

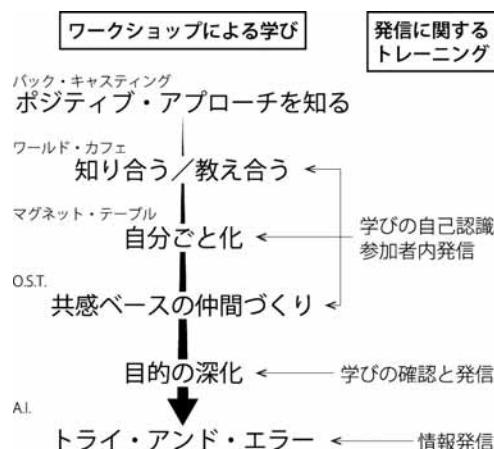


図2 ワークショップの順序と学び及び発信に関するトレーニングのフロー図

3.1.1 ポジティブ・アプローチを知る

冒頭3回は、より良い未来を想像したうえで、そのような未来をもたらしたトピックを検討しながら現在へと振り返ってくる「バック・キャスティング」と呼ばれるシナリオ作成手法を用いたグループ作業型ワークショップを行った。参加対象者にポジティブ・アプローチ的思考経験が少ないと判断し、カール・ロベールによって提唱されたこの手法を導入として採用した。また、参加者に対話型ワークショップへの参加経験に差があることから、グループ作業も取り入れた。

3.1.2 お互いに知り合う、人や地域を教え合う

アニータ・ブラウンとデイビッド・アイザックスによって始められたワークショップ手法「ワールド・カフェ」は、提供する議題に対し、メンバーの組み合わせを変えながら4～5人の小グループで話し合いを続けることにより、参加者全員で話し合っているように感じができる大規模対話型ワークショップの手法である。第4回から第6回は、まちの資源の最適な組み合わせを模索する準備段階として、組み合わせの可能性と多様性を広げることを目的にこの手法を採用した。「新屋ってどんなまち？（第4回）」、「新屋ならどんなことができそう？（第5回）」、「深めてみたら面白そうなことは？（第6回）」を対話の議題として設定し、地域の特徴、資源や課題、可能性など、地域の基本的な情報を引き出した。

3.1.3 自分ごと化する

第7回は「場づくり NPO 法人場とつながりラボ home's vi」が開発した「マグネット・テーブル」を実施した。参加者全員が自身の話したい議題を持って次にならってグループを作る。参加者は、"自分の議題と近い議題を書いている人"、"一緒にになると化学反応が起こりそうな人"、"自分の議題を捨てても話したいと思える議題を書いている人"のいずれかに該当する3～5人でグループを組む。グループでは、各々の元の議題の背景を共有したうえで、新たに議題を設定し議論する。

自分自身の興味関心の在り処やその背景をベースとしながらも、他者の議題や背景の受け入れも包含されている手法であることから、様々なまちの事柄を「自分ごと化」するためのトレーニングとして採用した。

3.1.4 共感ベースの思考

第8回、9回、10回の3回にわたって実施した「オープン・スペース・テクノロジー[O.S.T.]」は、ハリソン・オーエンにより開

発された分科会をつくるワークショップ手法の一つである。参加者に囲まれたサークルの中央に用紙を用意し、参加者が自ら他の参加者と議論したいことを紙に書き仲間を募る。参加者は参加したい議題を選んで、そのグループに参加する。議題への共感からグループが作られるため、実際のアクションに繋がりやすい。共感ベースのまちづくり活動の実践に向けたグループづくりの過程として採用した。



図3 オープンスペース（サークル内）での議題提案の場面（第8回）

提案した議題に4名以上の仲間が集まればグループが成立するよう設定することによって、共感性の高い議題の提示やプレゼンテーションの発展が求められる。3回目のO.S.T.でチーム化したが、議題提案者をリーダーとせず、議題への興味・関心で集まっているチームであることを明示した。

ワールド・カフェ、マグネット・テーブル、O.S.T.実施の際の終了時には、振り返りと学びの認識を深めることを目的として、参加者各自がどのような気づきや学びを得たかについて付箋に記してもらい、全体共有を行った。

3.1.5 目的の深化と未来への願い

第12回以降のプロセスに組み込んでいる「アシリエイティブ・インクワイアリー[A.I.]」は、デービッド・クーパーライダーとダイアナ・ホイットニーによって提唱されたポジティブ・アプローチを代表する対話型ワークショップである。A.I.は "Discovery"（発

見）"、"Dream（夢：未来への願い）"、"Design（デザイン）"、"Destiny（運命）" の順に、個人や組織、周辺環境の本来の力（positive power）を土台として構成していくサイクルを持つ。自分たちの範疇を超えた、こうあって欲しいと願う未来の世界のあり方や、その未来に関連づく自分たちの取り組みなどが検討されて「宣言文」として作成される。コンセプトが明確になり、夢と目的との整合性や柔軟性、目的に対する手段の整合性や柔軟性も高まる。チームの構成員各々がこれらを理解し、共感している状態を作り出すことで、これまで新屋で取り組んできたような全ての方針を司るリーダーと作業するメンバーといったチーム形態ではなく、深化した目的に対して全員が柔軟に動くプレイヤーの集合であることがチームの概念として明確化される。

なお、A.I.で取り組まる "Discovery"、"Dream"、"Design"、"Destiny" のサイクルの内、Destiny にあたる実行部分は次の項目に組み込んだ。

3.1.6 トライ・アンド・エラー

各チームの深化した目的や導きたい未来の姿との親和性を考慮しながら、企画を立案し実行するワークを短いスパンで繰り返し行う。このことによって、ハードづくりなどの大きなまちづくりとは異なるプレイヤー的視点のまちづくりを実践的に学ぶ。

これまで新屋ではハードづくりが中心で、失敗することは難しかったため、まちづくりの試験的な実施機会は少なかった。本ワークショップでは、企画の実施スパンを短く設定して、小さな企画を試行錯誤することを促している。ただし、チームの「宣言文」との整合が前提である。

企画の実施にあたり、不特定多数に訴求するような告知を必須とした。また、「あなたからのお誘いだから」という選択基準の存在を示し、SNS やチラシなど様々なメディアを積極的に、且つチーム全員で取り組むことを課した。

3.2 対話の場づくり

これまで各回10数名～20名程度の参加があつたが、その構成は毎回変動があった。毎回のように新しい参加者が居ることは、本ワークショップの一つの特徴と言えるだろう。このような場は、継続的な参加者と新規の参加者との会話が成り立たないこともあるが、本ワークショップでは、来場当初の不安が払拭されてよく話すことができたという感想を持つ新規参加者が多い。このことは、まちづくりプレイヤーの発掘にとって非常に有効である。このような、ヒエラルキーの発生しにくい場づくりを目的として、特に以下に注力した。

(a) プログラムの配布

これからどのようなことをどれくらいの所要時間で行うかを記載したプログラムを配布することで、関与に対する不安の低下を図る。

(b) スライドやボードによる進行の提示

配布するプログラムでは伝えられない詳細について、口頭説明とともに掲示することで、聞き逃しなどによる理解のズレを抑える。

(c) マイク、スピーカーの利用

発言は必ずマイクを用いる。よく聞こえることは視覚情報と相まって、発言の理解を促進させる。また、聞きづらいというようなストレスを低減する。

(d) 椅子やテーブルの配置

椅子やテーブルの配置によってはヒエラルキーが生じることがある。原則として円形の配置を心がけ、テーブルなどはランダムに配置している。また、話し相手との距離が大きくならないよう、椅子の数やテーブルの数を調整している。テーブルは円形テーブルを用いている。

(e) 茶菓コーナーの設置

茶菓類は単に息抜きのための道具ではなく、茶菓を置いたセルフサービスのコーナーを設けることによってグループ討論とは異なった、フレンドリーで日常的な「立ち話」が

生まれる機能を持っている。



図4 茶菓コーナーでの立ち話の様子

(f) スタッフ及びオブザーバーについて

ワークショップによってはスタッフがスーツを着用していることがあるが、本ワークショップでは普段着で参加することを求めている。また、観察者の存在は他の参加者が観察されていることを意識するため不利益があると考え、いわゆる「オブザーバー参加」を認めていない。その視点から、スタッフも一部を除いては参加者として関与する。

3.3 これまでの考察

参加者が最も苦心したのは、活動目的の深化と自分たちが描く、来るべき未来の姿を言語化していく過程（＝A.I. では Dream から Design の過程）であった。今回のプログラムでは中間的な目標として、チームの議題の「背景と目的」、導きたいまちの「未来像」、チームが実際に取り組む「目標」の確定を設定し、チームミーティングに取り組んでもらった。ミーティングでは多くのアイデアが提示されたが、「目標」の羅列にとどまり、内容が散逸してチームの目的との整合性が不明瞭になった²¹。未来像については、目的のレベル、すなわちチームで取り組める範囲を超えることはなかった。そのため、A.I. を当初の予定より前倒しで実施した。

まちづくりプレイヤーに欠かせない能力が地域資源を広めていくための「発信力」で、

意識付けが課題であることを1.4で記した。本ワークショップでは、始まる前と終わった時の気持ちの変化や気づきを用紙に書いてもらい、運営サイドでFacebookにアップしていた²²。これは、地域資源の情報を単に「垂れ流す」のではなく、各々が自分の言葉で紹介することが重要だからである。数回後、用紙には書かずに自分のタイムラインにアップしたり、運営サイドでアップしたものシェアするなど、個人での発信を促した。しかし、参加者の9割程がFacebookアカウントを持っているが、発信の重要性を訴え、実行を促すだけでは実行されなかつた。そこで、Facebookにアップするワークを参加者全員で一緒にを行い、これまで参加したことがある人とスタッフのFacebookグループを作成して、情報や意見のやり取りの場を設けた。以前よりは各個人での発信が増えたが、この方法の効果はまだ検証できていない。

ワークショップを定期的に開催することで、対話型ワークショップが情報の知識化につながりにくいことがわかった。「対話」はワークショップ外でも関与する機会が多いため、対話の場で活用できる技術も伝えてきたが同様であった。多くの参加者にとって、"前回のこと"は前回のこと"なのである。あくまでも対処としてだが、冒頭に前回までの振り返りを挿入している。ただし、実際の困難、例えば対話が上手くいかないなどに直面しているその場で技術を提供すると、困難の解消とそれに応じた技術の関連が実感できて記憶されるようである。つまり、先に情報や技術が提供されるよりも、必要に応じて提供される方が記憶されるということだろう。とはいえる、ワークショップは、その場にある情報の組み合わせを模索しながら可能性を見出すことは適しているようである。情報を発見したり、利用したり、組み合わせを考えたり変えたりする「プレイヤー」の育成の場としての適合性は高い。

この研究で提起した資源の公開による公共財化の推進について、自らの活動の他に地域

住民の活動をまちづくりプレイヤーらがどのように吸い上げて公開するか、地域での活動がどのように集められるのかといった問題は依然として残る。それらの必要性も合わせて検討していくことが今後の課題であるが、現在の結論としては、各々で公開していく技術や戦略を身につけることは有効であると考えられる。

おわりに

この地域では、これまで開催されたワークショップのほとんどが行政主導であって、行政のスケジュールに合わせて実施されることが常であった。そのため市民参加の大義名分のためのものであったり、行政サービスの一端を担うことが目的となつたりすることもあった。しかし今後の新住民の増大によって、短い期間での意見の集約や合意形成が、ますます困難になることは想像に難しくない。そのような地域において本研究は、地域資源を公共の財産とみなすことで、定住してきた地域住民と新しく流入した移住者や学生などの一時的な居住者が、共に資源に関わることができる状態にすることを「まちづくり（=公共財づくり）」とみなした。そして、さまざまな方法で資源に公共的な性質を付与することを担う「まちづくりプレイヤー」の発掘と育成に意義を見出し、ワークショップをまちづくり活動の実現ではなく、人材の発掘と育成に位置付けた。これは、これからまちづくりの在り方を提唱するものである。

このような新しいまちづくりの方法が、人々を活性化させることを地域はすでに経験し始めている。2016年頃より、みんなで地域資源を使っていこうとする、この地域の元来の排外性の低さを發揮した動きが見えつつある²³。地域資源の公共財化は、これまでをこれからにつなぎ、地域の価値を回復し高める新しい方法である。これからまちづくりでは、その扱い手こそ求められていくだろう。

本研究では、育成に対するプログラムの適正を検証するに至っていない。今後、プログ

ラムの向上のためにも、本研究を評価軸の策定に繋げたい。

謝辞

NPO 法人新屋参画屋には、秋田市周辺では新しい形態のワークショップ企画の受け入れに感謝の意を表する。また、まちづくりファシリテーターの稻村理紗氏、平元美沙緒氏には、ワークショップのプログラミングに対し数多く示唆を頂いたことに深く感謝する。英文要旨の英文校正には、Editage (www.editage.jp) の支援を受けた。

参考文献

- 1 改訂新屋郷土誌編集委員会, 1970, 『改訂新屋郷土誌』日吉神社.
- 2 香取一昭・大川恒, 2009, 『ワールド・カフェをやろう――会話がつながり、世界がつながる』日本経済新聞出版社.
- 3 香取一昭・大川恒, 2011, 『ホール・システム・アプローチ――1000人以上でもとことん話し合える方法』日本経済新聞出版社.
- 4 河村守信, 2008, 「学官連携と地域活性化の視点--秋田市新屋地区における学官支援による住民主体のまちづくり」片木淳ほか編『地域づくり新戦略--自治体格差時代を生き抜く』一藝社, 181-206.
- 5 ダイアナ・ホイットニー／アマンダ・トロステンブルーム, ヒューマンバリュー訳, 2006, 『ポジティブ・チェンジー主体性と組織力を高める AI』ヒューマンバリュー.
- 6 中野民夫, 2001, 『ワークショップ――新しい学びと創造の場』岩波書店.
- 7 ハリソン・オーエン, ヒューマンバリュー訳, 2007, 『オープン・スペース・テクノロジー 5人から1000人が輪になって考えるファシリテーション』ヒューマンバリュー.
- ¹ 「あらやちやぶちやぶ大学」という秋田公立美術大学生を中心とした団体。
- ² 筆者は、地域住民へのヒアリングから転校生に対する憧憬のような印象の記憶や、パルプ工場の技術者に対する尊敬の眼差しを度々耳にしている。
- ³ 例えば、秋田市への合併がなされた1941年頃から活動を開始している後の町内会長連合である「新屋振興会」に至る数団体、新屋表町通りを中心とした商店の連合である「新屋商店会」(1977年設立)、パルプ工場閉鎖後すぐの1987年に設立されたいわゆる青年団である「新屋青年交流会」など。
- ⁴ 「あらや大川散歩道雪まつり」に見られるよう、一部の地域活動団体は、2000年中頃から美短教員や学生にイベントのつくり手としての参加を要請はじめる。これは地域のまちづくり団体が、まちプレイヤーからまちづくりプレイヤーへと転換しようとする萌芽とも言える。雪まつりの実行委員会は学生の企画への参与を視野に入れつつ継続しているが、現状は厳しい。
- ⁵ 「景観ガイドライン」作成にまつわるまちづくりのテーマは「古建築の活用」であった。すでに空き家空き店舗化していた秋田町家などを景観資源として、それらをデザインコードに落とし込みながら、新屋表町通りの全体的な統一感を作り出そうとするものであった。(河村 2008)
- ⁶ 秋田地区かわまちづくり懇談会事務局：国土交通省東北地方整備局秋田河川国道事務所・秋田県秋田地域振興局・秋田市。
- ⁷ 例えば、活動の告知が町内会会員にのみ回される回覧板で為される、など。
- ⁸ 各団体の会則、規約、定款等による設立目的（筆者要約）は以下の通り。
NPO 法人新屋参画屋は、「地域住民同士や美大教員、学生、地域外の人々との交流の場、まちづくり活動の拠点となる場の整備と共に、古建築が多く残る表町通りのまち並みの保全や活用、空き店舗等を活用した新屋地区にぎわい再生」

鹿嶋祭保存会は、「『新屋鹿嶋祭』の調査研究、保存顕彰並びに継承者を育成し、永く正しくこれを後世に伝承すること」

NPO 法人「松林・あらや」は、「松枯れ被害に遭っている新屋地区の砂防林に対し、枯損木の除去や植樹等の推進を通して、松林の再生と保全に関する事業を行い、緑豊かな景観を取り戻すとともに、強風、塩害、飛砂等から地域を守ることに寄与すること」

新屋ハマボウフウの会は、「ハマボウフウの保護・育成および特産化のための各種活動を通じた会員相互の親睦を図るとともに、地域の活性化に寄与すること」。

⁹ 参考として例えば、樋口忠彦, 1993, 『日本の景観--ふるさとの原型』筑摩書房, p. 14など。

¹⁰ 主催「もの×まち さんぽ」事務局。

¹¹ 例えば、専用のウェブサイトを設置して、活動の記録やイベントの告知が行われていた。告知には、写真などを配したカラーのチラシも配られた。国土交通省東北地方整備局秋田河川国道事務所ウェブサイト内「秋田地区かわまちづくり」ホームページ。

(<http://www.thr.mlit.go.jp/akita/kasen/kawamachi/kawamachi.html>)

¹² 例えば「勝手にライトアップ部」、卒業生による「わなり場」など。

¹³ 町内会などのフォーマルな活動だけでなく、インフォーマルなまちづくり活動を切り開いてきた地域住民たちは、そのまま牽引者とならざるを得ず、まちづくりの担い手は高齢化の一途をたどり、現在のまちづくり活動の中心は60代後半から70代後半の住民が担っている。そのため、ある日突然の喪失に直面させされることもある。また、地域住民以外のプレイヤーが極めて少ないことも、ある個人の喪失が地域活動の衰退に大きく影響する要因である。

¹⁴ 谷亮治, 2014, 『モテるまちづくりーまちづくりに疲れた人へ。』まち飯, p. 21。因みにここでいう「まち」とは、行政区画や町内会の範囲とは異なり、まちとして認識できる

範囲を意味する。つまり、場合によってその範囲が変化する曖昧さを持っている。

¹⁵ 新屋では、回覧板が一つの班で1周するのに1～2週間ほどかかる。町内会に入会している全世帯にチラシを配布するためには、約5,600枚必要となる。各班での回覧の場合は、約450枚である。

¹⁶ 中野 (2001 : ii)

¹⁷ 中野 (2001 : 18)

¹⁸ 中野 (2001 : 19, 図1－3)

¹⁹ 合意形成と担い手づくりでは、価値判断が大きく異なる。現在、まちに関わる多くの人は、かつて合意形成のためのワークショップで何かを決めてきた世代である。彼らにとつて何も決めない担い手づくりのワークショップは価値を見出しが困難なようである。これはこれまでの地域の方々との対話からの想像であるが、担い手は "なるもの (ならなければならぬもの)" であって、つくったりするものではないと考えていることも要因の一つだと思われる。

²⁰ ファシリテーターの選定には、秋田でのまちづくりファシリテーターとしての活動が長く経験があり、秋田の人々、新屋の人々の気質などを理解していることを前提とした。

²¹ これまで、秋田では発言が遠慮される傾向にあると聞いてきたが、本ワークショップに限らず最近ではアイデアレベルの発言は多くなっている。まちづくりワークショップにおいてアイデア共有の支援段階は終わり、次のステップに入る準備が整ったのではないだろうか。

²² 参画屋 Facebook ページ

<https://www.facebook.com/arayasankakuya/>

²³ 例えば、参画屋による秋田町家改修ワークショップや、「懐かしの LP 盤を聴く会」によるレコードを含む音楽を聴きながらの宴会、秋田公立美術大学による空き家空き店舗を活用したレジデンス事業など。

研究報告

秋田市指定有形文化財 天徳寺の乗物について

落合 里麻

秋田市にある天徳寺では、建築をはじめ多くの文化財を所蔵している。それらの中には市指定文化財として登録された2挺を含む、合計4挺の江戸時代の乗物が存在する。4挺を所蔵することは寺院としては珍しく、当時、秋田で乗物を使う文化があったことを示している。調査は観察と実測を中心に行い、つくりや材料について、これまでに実施した他地域の乗物の調査結果と比較検討した。調査によって明らかになった内容を基に、乗物を後世まで残すための保存の方法を提案する。

キーワード：乗物、駕籠、江戸時代、つくり（構造）、木工

Research on the *Norimono* of *Tentokuji* : Tangible Cultural Properties Designated by Akita City

OCHIAI Rima

Tentokuji in Akita City is rich in cultural property including architecture. It includes four *Norimono* created during the Edo period, two of which are tangible cultural properties designated by Akita City. It is rare to find four *Norimono* temples in one place, which suggests that there was a culture using *Norimono* in Akita during the Edo period. I investigated the properties mainly using observation and measurement, and I compared the results to those of previous investigations of the *Norimono* in other areas. Based on my findings, I suggest ways to preserve and protect *Norimono* for future generations.

Keywords: *Norimono*, *Kago* (Palanquin), Edo period, Structure, Woodworking

1 はじめに

萬固山天徳寺は、秋田県秋田市にある曹洞宗の寺院である。秋田藩佐竹氏の菩提寺であり、境内には代々の墓と御靈屋がある。元は佐竹義人が夫人を弔うために常陸国（現茨城県）に創建したもので、その後佐竹氏の転封によって久保田に移された。総門、山門、本堂、書院の四棟が国指定重要文化財に指定されている。また、建築以外にも県・市指定のものをはじめ、文化財を多く所蔵している。

それらの文化財の一つとして、天徳寺では、江戸時代に製作された乗物4挺を所蔵している。本稿ではこれら4挺の乗物について、平成28年度に実施した調査の結果を具体的に示す。そして、今後の保存や活用の方法について提案していきたい。

「乗物」とは、江戸時代を中心に用いられた乗用具の一つである駕籠の一種で、駕籠の中でも公家や武家などの主に支配者層が用いたものを指す言葉である¹。全体が木材で作

られているものがほとんどで、庶民が日常的に用いた駕籠は簡略的なつくりのものが多いのに対し、乗物は一般的につくりがよい。さらに乗物の中にも様々な分類があり、『守貞謨稿²』の解説によると、天徳寺所蔵の乗物のように寺院で用いられたものは、「官僧用乗物」という分類に当ると判断できる。

4挺の乗物のうち、「秋田市指定有形文化財（工芸）」に定められているものは2挺である。「駕籠乗物」という名称で昭和34年4月3日に指定されている³。2挺のうち1挺は女乗物⁴で、「秋田藩11代藩主佐竹義睦（よしちか）公夫人の嫁入り駕籠」である。もう1挺は惣綱代乗物⁵で、特別な名称で登録されているわけではないため⁶、本稿では、形状と仕様による分類から「惣綱代乗物」と呼ぶこととする。指定を受けていない残り2挺の乗物はいずれも莫蘿卷乗物⁷である。全国的に見られる仕様であるが、1挺はどちらかというと大型、もう1挺は小型であるため、「莫蘿卷乗物（大型）」「莫蘿卷乗物（小型）」と区別して呼ぶこととする。

2 調査の概要と方法

天徳寺が所蔵する乗物4挺それぞれにつき、主に木部についての肉眼観察と実測を中心とする調査を行った。肉眼観察では、つくり（構造）、製作技法、用いられた材料を中心に観察した。実測では、全体を採寸した後、CADを使って三面図・断面図を作成した。

由来等の詳細な記録が天徳寺にもほとんど残っていないため、乗物の製作年月や使用者、用途等については不明点が多いが、ここでは記録に残る範囲で記す。そして、文献調査や筆者のこれまでの調査結果から判断できる事柄を、考察として各節または項内に結果とともに示す。

2.1 秋田藩11代藩主義睦公夫人の嫁入り駕籠（秋田市有形文化財（工芸）指定）

秋田藩11代藩主義睦公夫人の嫁入り駕籠は、外装に梨地⁸が施された女乗物である。梨地



図1 秋田藩11代藩主義睦公夫人の嫁入り駕籠

の上には笹竜胆（ささらんどう）に蔓草を配した文様が全体に施されている（図1）。『守貞謨稿』には梨地の女乗物についての解説が無いが、全国に数挺現存していることから、当時存在していたことは確かである。

ただ、現存するものは少数であり、現在でも比較的多く見られる黒漆金蒔絵女乗物⁹に比べると、やはり多くはなかったと考えられる。天徳寺によると、この女乗物は、秋田藩11代藩主 佐竹義睦公¹⁰夫人である土佐山内豊資（とよすけ）の息女悦姫が安政4年（1857年）にお輿入れした際に使用したものである。義睦の没後に天徳寺に施入された。

形状の特徴としては、破風型の屋根を持ち、側面から見たときの上下の辺の長さが同じである。実測図を（図2）に示す。扉は引戸、左右両側の屋根に打揚げが付く。正面と引戸に付く窓は、共に夢想窓¹¹である。夢想窓の外側には御簾が掛けられる（（図1）では夢想窓を写すために外している）。形状としては一般的な女乗物といえる¹²。担ぎ棒は円弧状で、本体の外装と同様の仕上げが施されている。

内装は、側面と天井面（屋根板の裏面）には和紙が貼られ、その上に顔料で花鳥画が描

〈担ぎ棒〉

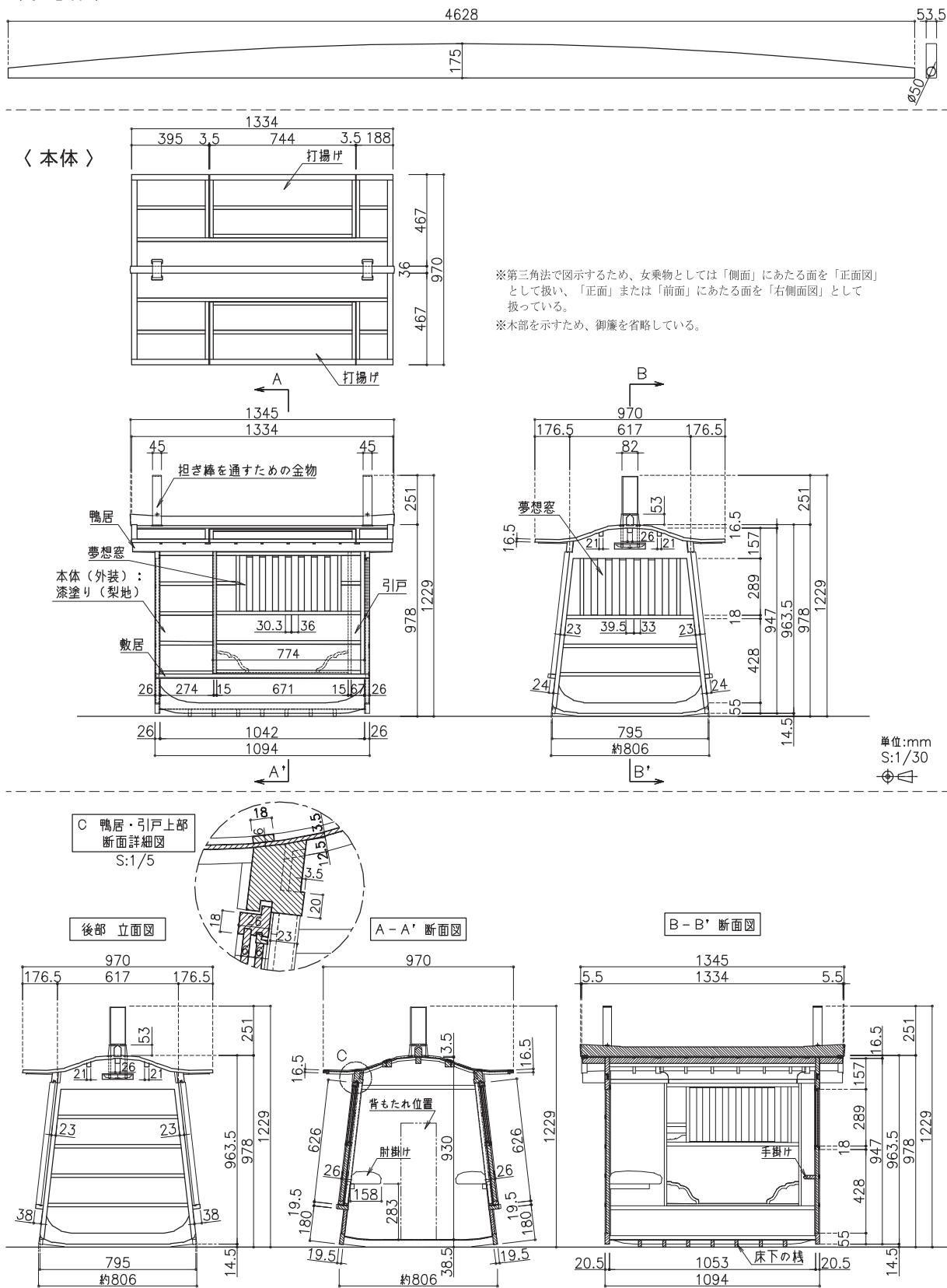


図2 秋田藩11代藩主義睦公夫人の嫁入り駕籠 実測図

かれている。構造材や屋根の棟（骨に当る部分）には黒漆塗りが施されている。この女乗物の仕様で珍しいのは、棟や夢想窓の連子の裏にも装飾が施されているところである。筆者がこれまで調査を行った女乗物は黒漆金蒔絵女乗物と天鷦絨巻女乗物が中心であるが、このような箇所に装飾を施されていた例がない。乗物本体の製作に用いられた木材は、肉眼観察から檜材であると判断した。屋根と担ぎ棒の漆塗膜が剥落した箇所の観察からは、刻苧漆を用いた下地が施されていることがわかった。さらに屋根には布着せがされており、下地の段階から手の込んだ処理をして作られていることがわかった。

保存状態としては、致命的な破損は認められないものの、外装の劣化（特に漆塗りの箇所）、金具の紛失・劣化、内部の絵が描かれた和紙の剥落等が認められる。右前方の金具が数ヶ所紛失しているが、右側のみであるため、意図的に外された可能性も考えられる。平成28年4月に調査を行った時点では、本堂や書院の大規模修繕事業のために仮本堂の収蔵庫に移されていたが、それまでは長年にわたって本堂の梁に吊るして保存されていた経緯があり、日光によって多少劣化が進んだ可能性がある。今後、修繕事業が終了した後に本堂に戻すのであれば、これ以上劣化させないためにも、遮光性の高い布等を使って日光を遮る必要がある。

2.2 惣網代乗物

（秋田市有形文化財（工芸）指定）

江戸時代に天徳寺住職が登城や公用の外出の際に使用した乗物である。外装は惣網代で、この仕様の乗物としては、筆者が調査を行った乗物の中では大型といえる。乗物は一般的に正面から見たときに左右の辺が上部に向かって窄まるように傾斜がついているが、この乗物は寸法的に大きい上に、傾斜の角度が緩やかであるため、さらに大きく見える。外見からはそれほど複雑な形状には見えないが、内部のつくりや細部の納まりはよく考えられて

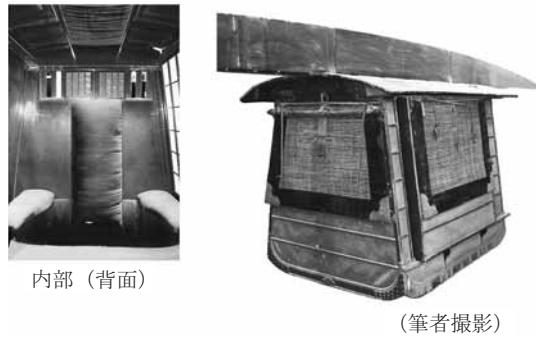


図3 惣網代乗物

おり、大変手の込んだつくりとなっている（図3）。当時の寺院では、行事などに向かう際に使用する、いわゆるよそゆき用と、普段使い用の2挺を有する場合が珍しくなかったようで、現在でも2挺以上所蔵している寺院が各地に見られる。天徳寺も例外ではなく、細部まで行き届いた意匠や、精密で正確な加工技術、用いられている材料などからは、この惣網代乗物が公用の外出用であったことは確かであろう。「藩主菩提寺の格式を偲ばせるものである¹³」とも表現されている。

形状の特徴としては、円弧状の屋根を持ち、側面から見たときの上下の辺の長さが同じである。実測図を（図4）に示す。扉は引戸、左右両側の屋根に打揚げが付く。正面に付く窓は、大きな開口の一部（上部）が固定式の夢想窓となっており、その下に上下可動式の夢想窓が設けられている。内部から上にスライドさせると、上部の固定式の夢想窓とつながる意匠である。上下左右に動かすことが可能なため、乗る人は思うように視界を変えることができる。また、引戸にも可動式の夢想窓が付く。正面の窓と同様に、左右スライド式の夢想窓が上下に動く仕組みである。その夢想窓の内側には、さらに上下可動式の障子（連動式）が付く。（図3）の断面図を見ると夢想窓があるはずなのに描かれず、格子状の障子のみが描かれているのはこのためである。そしてその内側には、前後に動かすことができる連動式の障子¹⁴が設けられている。窓の開口部の外側には御簾が掛けられるため、外観からはつくりの複雑さを感じさせない。し

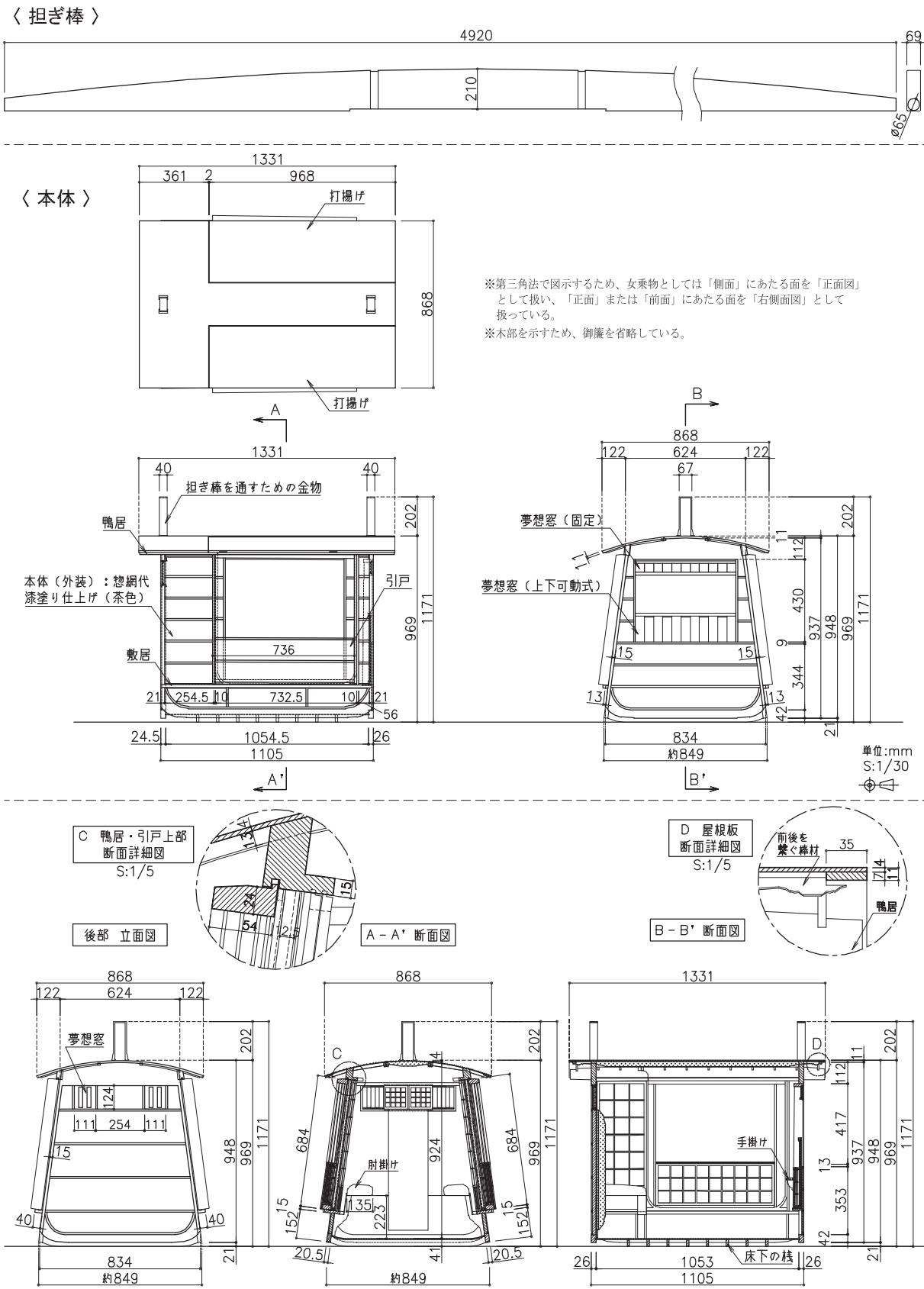


図4 惣綱代乗物 実測図

かし、限られた空間においても快適に過ごすことができるよう、工夫を凝らした設計がされていることが見て取れる。『守貞謨稿』には、官僧用の乗物に夢想窓が付くと解説されているものの、現存する惣網代乗物を調査しても、単純な夢想窓が付く例でさえも見ることがなかった。当時は、官僧用乗物には仕様の差が存在し、一部の官僧用乗物に夢想窓が存在したのかもしれない¹⁵。本体の製作に用いられた材料は、屋根の破損箇所の観察から、檜材と思われる。

担ぎ棒の形状は円弧状で黒漆塗り仕上げ、全長4920mmという長さは現存する乗物の担ぎ棒の中でもかなり長い方である¹⁶。

2.3 莫蘆巻乗物 2挺について

— 莫蘆巻乗物の分類と用途

莫蘆で巻かれた仕様の乗物は、各地の寺院や博物館、旧家等に現在も所蔵されている。「莫蘆巻乗物」という名称は、実は『守貞謨稿』には記述されてない。しかし、御留守居駕籠、お忍駕籠、献物（けんもん）駕籠、法仙寺駕籠等、様々な種類の乗物¹⁷が外装全体に莫蘆を巻く仕様で作られていたことが解説されている。それらは形状が少しずつ異なるものの、当時は一般的な外装の仕様であったと考えられる。『守貞謨稿』は著者である喜田川守貞の見聞を基に書かれたものであるから、ここに全てが書かれているとは限らない。寺院で使用された莫蘆巻の乗物が存在することは確かであり、これまでの調査結果からは、天徳寺以外の寺院にも莫蘆巻仕様の乗物が所蔵されていることがわかっている。たとえば青森県黒石市の法眼寺や北海道松前郡松前町の雲龍寺¹⁸など、各所に見られる。また、博物館や資料館に所蔵されているものの、当時の使用者や用途が不明となっている乗物が数多く存在するため、これらの中にも寺院旧蔵の乗物が含まれる可能性が考えられる。

2.3.1 莫蘆巻乗物（大型）

天徳寺が所蔵する莫蘆巻乗物2挺のうちの1挺である（図5）。区別をするために大きい方の乗物を「莫蘆巻乗物（大型）」と呼ぶことにするが、莫蘆巻乗物全体の中で特別に大きいということではないことを補足しておく。

この乗物には特に由来や製作年月等は伝わっていないが、おそらく江戸時代に天徳寺で使用されていたものであろう。天徳寺ではそのように認識されている。

形状の特徴としては、円弧状の屋根を持ち、側面から見たときの上下の辺の長さが同じである。実測図を（図6）に示す。扉は引戸、右側の屋根に打揚げが付く。外装は莫蘆巻であるが、引戸の敷居から130mmほど上から莫蘆巻となり、それより下は黒漆塗り仕上げである。屋根の上にはさらにもう一枚、麻布を漆で固めたと思われる、カバーのようなものが付属している。内装の仕上げの方法には、一般的に、全体を漆塗り等で仕上げる方法と、塗りを施さない方法の大きく2通りあるようだが、この乗物は中間的な仕上げ方をしている。特に側面は漆塗りの部分と素地の部分（塗りや和紙張りが一切ない）が混在している。拘りがあるようには感じられず、おそらく乗物の複雑な形状のため、内部と外部の塗り分けが難しかったのであろう。しかし外装の劣化に対して内装はそれほど劣化していない。本体の製作に用いられた材料は檜材であ



図5 (筆者撮影)
莫蘆巻乗物(大型)

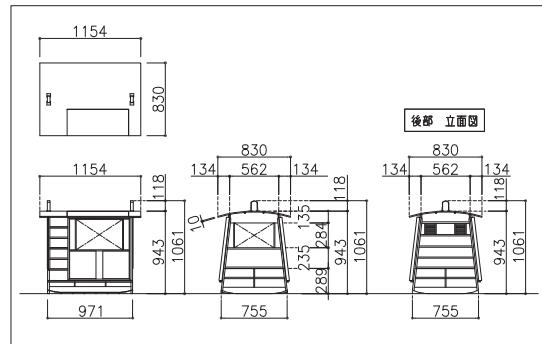


図6 莫蘆巻乗物（大型） 実測図

る。担ぎ棒の形状は棒状で塗りは施されていない。材料は桐の芯材を使用している。以上のような特徴から、仮に前述の惣綱代乗物と同時代のものであれば、用途が同じとは考え難く、普段使い用であろう。年代が異なるのであれば、この限りではなく、公式の行事用であった可能性も考えられる。

2.3.2 莫蘿巻乗物（小型）

天徳寺が所蔵する莫蘿巻乗物2挺のうち、小さい方の乗物である。区別するために「莫蘿巻乗物（小型）」と呼ぶことにする（図7）。莫蘿巻乗物の中では小型といえる。特に由来や製作年月等は伝わっていないが、おそらく江戸時代に天徳寺で使用されていたものであろう。天徳寺ではそのように認識されている。

形状の特徴としては、円弧状の屋根を持ち、側面から見たときの上下の辺の長さが同じである。実測図を（図8）に示す。扉は引戸、右側の屋根に打揚げが付く。外装は、引戸の敷居の上が莫蘿巻、敷居より下は黒漆塗りで仕上げられている。正面から見たときの左右の辺の傾斜角度の少しの違いによって乗物の印象は左右されるが、この乗物は比較的急であるため、より小さい印象を受ける。内部の側面は素地で、質素な印象ではあるが、障子には菱形の意匠が取り入れられ、ところどころに装飾的な要素を感じられる。本体の製作に用いられた材料は檜材である。担ぎ棒の形



図7 (筆者撮影)
莫蘿巻乗物(小型)

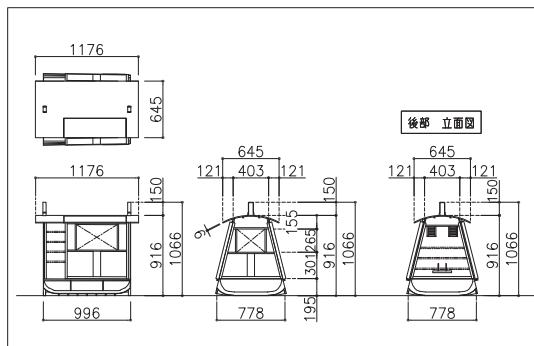


図8 莫蘿巻乗物（小型） 実測図

状は棒状で、長さは比較的短いため、2人で担いでいたと考えられる。樹種は不明だが、広葉樹であろう。

以上の特徴から、この莫蘿巻乗物は、公式の行事で格式を示すような役割というよりは、普段使い用として使用されていたのではないか。

3 乗物4挺の今後の保存・活用について

天徳寺が所蔵する乗物4挺のうち、秋田藩11代藩主義睦公夫人の嫁入り駕籠は前述の通り寄贈されたものだが、他3挺は寺院で使用されていたと伝わっている。寺院に官僧用の乗物が所蔵されている例は現在でも珍しくないことだが、3挺、4挺というのは珍しい。偶々処分されずに残されていたとも考えられるが、当時、秋田で乗物を使う文化があったことを示すものである。筆者としては後世まで残してほしく、また、現住職の前田彰亮氏もそのように話す。今回の調査では、具体的なつくり、製作技術、材料、寸法等を明らかにした。天徳寺の乗物が、「ものとして」どのようなものなのかは明らかになったが、そこから先がまだ明確ではない。たとえば、檜天然林の北限は福島県であるのに秋田の乗物が檜材で作られていることからは、何らかのルートによって完成品が南方から運ばれてきた可能性が考えられる。このような疑問点を解決するためには、今後さらに研究を進める必要があると考えている。

今年度行った調査結果を基に、保存方法や修復の必要性、修復をする場合は具体的な方法について、今後も検討、提案していきたい。

謝辞

調査では、天徳寺 前田彰亮住職をはじめ同寺の方々には大変お世話になった。長時間の調査にも関わらず、快く対応してくださったことに感謝の意を表したい。

註

- 1 1本の長い柄に人の乗る部分を吊し、前後から2人以上で担いで運ぶための乗用具のことを駕籠と呼ぶが、駕籠は大きく「乗物」と「駕籠」に分けられる。分類の方法には、形状による分類、用途による分類等、様々な説が存在するが、一般的に公家や武家などの支配者層が用いたものでつくりの良いものを「乗物」、被支配者層（庶民）が使用した粗略なものを「駕籠」と呼ぶことが多い。
- 2 喜田川守貞『守貞謾稿』、1853年に一応完成、1911年刊行。江戸時代後期の風俗や事物を説明した文献資料。
- 3 『秋田市の文化財』秋田市教育委員会、2001年、p. 56
- 4 乗物の中でも、大名家の奥方や姫君など、位の高い女性が使用した乗物のことを女乗物と呼んだ。江戸時代初期に発生し、中期から後期にかけて婚礼行列の中心を担うようになった。女乗物の中にも数種類あり、仕様によって順位が決まっていたため、好きなものに乗れるわけではなかった。
- 5 惣綱代乗物は、本体を木で作り、側面全体に綱代を張って仕上げた乗物のことを言う。官僧用乗物や將軍の乗物に用いられたようだ。腰綱代（引戸の敷居より下が黒漆塗りのもの）より格上であったと考えられる。
- 6 乗物と駕籠は、一般的にはその分類方法や呼び名が曖昧となっていることが多い。そのため、このような名称で呼ばれていると思われる。
- 7 外装を莫蘆で巻いた乗物。『守貞謾稿』では「蘆巻」「蘆打」と表現される。使用した人の身分や用途は様々だが、総称して本稿では「莫蘆巻乗物」と呼ぶ。
- 8 蒔絵の地蒔（じまき）の一種で、梨の肌に似ていることからこのように呼ばれる。漆を薄く塗った上に梨地粉を蒔き、乾燥後、透漆（すきうるし）を塗って十分に乾かす。粉が露出しない程度に研ぎ出し、滑らかにして仕上げる。
- 9 女乗物の中にも順位付けがされており、最高位が黒漆金蒔絵女乗物とされている。
- 10 佐竹義睦（よしちか）は、第10代藩主佐竹義厚の次男。天保10年（1839年）— 安政4年（1857年）。
- 11 夢想窓とは、薄い板で作った連子を乗物の外

と内に縦に並び立て、内側の連子をスライドさせることで開閉できる窓のことを指す。『守貞謾稿』には、將軍家乗物のほか、親王、公家、官僧用乗物と女乗物、つまり高級な乗物には基本的に夢想窓が有り、裏に紗（薄い絹織物）を貼る、と説明がある。

- 12 筆者は「女乗物のつくりと材料の研究 一木部の観察と実測を通して」（秋田公立美術大学研究紀要 第2号、2014年、pp. 66）において、現存する女乗物9挺の実測値と『婚禮道具圖集』（岡田玉山著、1793年）に記された女乗物の寸法の比較を行った。これによって、現存する女乗物の寸法は『婚禮道具圖集』に記されたものと近いことが明らかとなり、ここに描かれた女乗物の図は、当時の製作における雛形であった可能性が高いことを示した。秋田藩11代藩主義睦公夫人の嫁入り駕籠の寸法値も比較してみたところ、9挺と同様に『婚禮道具圖集』の記された女乗物の寸法値との相違が少ないことがわかった。
- 13 『図録 秋田市の文化財 合本（第一集～第六集）復刻版』秋田市教育委員会、1967年「秋田市の文化財 第6集 1964」p. 8
- 14 障子が片側に3枚ずつ設けられ、手前（内側）の1枚を前方にスライドさせると、残りの2枚が順に連動して前に動く仕組みである。
- 15 落合里麻「江戸時代の駕籠におけるつくりと材料の関係」『民具研究 第154号』日本民具学会、2016年、p. 55
- 16 筆者が調査した乗物の担ぎ棒のうち、最も長い円弧状の担ぎ棒は、南部氏向鶴定紋散女乗物（もりおか歴史文化館所蔵）の4828mmである。
- 17 これらは全体構造または扉の形状を基準に「乗物」と「駕籠」に大きく分類した場合、「乗物」に分類される。名称に「駕籠」と付くが、これはあくまで名称であり、分類とは異なる。
- 18 現在は松前町郷土資料館に所蔵されている。

参考文献

- 1 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
- 2 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

アトリエ制度の提案について —基礎造形教育の再構築—

水田 圭

昨年度より学内で議論されている「アトリエ制度」とは、専攻教育の理解と成果を向上し充実させること、教育課程を学生のキャリアに繋げることの2点を目的に、入学時から専攻選択期間まで、基礎実技演習を中心に大幅な改革を加えるものである。たんに演習時間数を増やし専用施設などを確保することにとどまらず、学びの有り様をイメージすることで多面的観点から質的向上を目指す。本編では制度の概要と必要性、根拠となる社会的背景について解説する。さらに、教育の全体像における制度の位置付けを示し、全学的な理解と協力を求めスムーズな制度導入に繋げる。

キーワード：基礎実技教育、美術大学、教育制度

Proposal of the atelier system

MIZUTA Kei

The "atelier system" discussed from the last fiscal year is a proposal to reform mainly basic practical exercises from the time of entrance to major selection for the purpose of enhancing major education and forming career. In addition to increasing the number of hours and supplying facilities, it aims for qualitative improvement in many ways by imaging the existence of learning. The outline and necessity of the system and the social background as the basis are explained. Furthermore, it shows the positioning of the system in the overall picture of education, leading to the introduction of understanding and smooth system.

Keywords: Basic Practical Education, Art University, Education system

1 はじめに

本稿は、執筆者が『アトリエ制度』の発案者として持論を提案するものである。制度の概要を説明し、続いて根拠を示しながら制度導入の必要性を示した。スムーズに導入され学生の求めるキャリアが実現するためには、全学が必要性を納得して参加する必要がある。そのために、「制度とは何か? (概要)」「制度の狙いや目指す効果」について説明した。実際の導入にはさらにシラバスやマニュアルの作成、教員配置／専用空間／備品／予算の準備が必要になることは言うまでもない。

本稿の内容については、本学教育研究新議会の令の下開催されたカリキュラム改善ワーキンググループにおいて、筆者が参加した基礎教育改善を目的とした議論の際に、参加教員から多くの知見やアイデアを得ている。例えば、時間割の考え方は小田教授の時間割におけるブロック式の考え方（1週1回15週開催に拘らない授業展開）を発想の起点としたものである。また、単に時間と空間を配置するのではなく、学びを得る姿について優先する主張は、岩井教授の提言（実技に取り組む時間に終わりを設定するだけでなく、そのため講義科目は極力午前に寄せたい、との意向）を受けたものである。このように多くの意見を取り入れながら執筆にあたっている。上記以外にも多くの教員への感謝とともに、一方で最終的な文責については執筆者が持つことを明記する。

2 アトリエ制度提案の要点

「デッサン」「色彩」「立体と空間」の3つの基礎実技系科目を中心として実技教育を充実させつつ、学生の志向、能力、キャリア設計の多様性に対応するため、「IT」「イラスト・ドローイング」「論理思考」「語学」の科目においても学生の能力を積極的に評価し基礎実技系科目と並行して展開することが、アトリエ制度の概要である。教育を構成する様々な要素の中、教育効果を上げるために見落とされがちな「学びの姿」や「動機付け」に注目

して教育を設計する。かつては大学入学の困難さが基礎技術や思考力の獲得へのモチベーションとなっていた。アトリエ制度では、具体的な進路と現在地点の距離を学生が理解することや、学習成果を進級や専攻選択に直結させることで、相当するモチベーションを学生に提供する。

2. 1 要点

(1) 以下の3分野を『アトリエ系科目』の必修科目として設定し基礎実技教育を充実させる。

「デッサン」「色彩」「立体と空間」

(2) 以下の4分野について『キャリア系科目』として設定し、学生の志向、能力、キャリア設計の多様性に対応する。『キャリア系科目』で単位取得する学生は、一定の条件下で『アトリエ系科目』の履修を免除される。

「IT」「イラスト・ドローイング」「論理思考」「語学」

(3) 教育を構成する以下の各要素を見直す。

「時間」「空間」「同室で学ぶ学生」「課題」「評価」「教員」「学びの姿」「学生の動機付け」

(4) 教員の配置、専用の実技空間の確保と同時に時間割と一体的に設計する。

(5) 『アトリエ系科目』『キャリア系科目』は、必要に応じて全学年が利用できる。

(6) 『アトリエ系科目』では、同じ空間で様々な水準の学生が学ぶ。異なる進度の学生に同じ課題を課すことによる教育効果を目指す。

(7) 『アトリエ系科目』では、繰り返し多くの課題を行うことで、単なる体験を超えた技術の体得を目指す。

(8) 各課題の狙いを明確にする。

(9) 関連する実例を示し学術系教員との連携により深い知識の理解を目指す。

(10) 単位取得要件は、これまでの「出席」や「取り組む姿勢」ではなく「作品の評価水準」とする。「作品の評価水準」は、キャリア形成プロセスの中で位置付けられ、教員間で共有される。

(11) 『アトリエ系科目』『キャリア系科目』

とともに資格など外部の評価水準を積極的に導入する。また、どの仕事で通用するか、就職活動の際にファイルに掲載することで決定的な効果があるか、有効か、技術を保証するかなどの他、外部資格取得を評価すること含めて議論して決定する。

(12) 全作品をデジタルアーカイブ化する
(学生がアップロードをおこなう。)

(13) 『キャリア系科目』では、教員グループで履修学生個人の状況を把握する。宿題形式の課題や、相談形式による指導も行う。単位の授与には外部評価を取り入れて、難易度を『アトリエ系科目』と調整する。

(14) 『アトリエ系科目』『キャリア系科目』ともに、専攻を横断した関連分野の複数の教員が教育に参加する。学生自身で学び合う環境を構築すること、業務を改善、アトリエ制度を運営担当できる教員を順次増やすこと、担当者を年度ごとに交替することで教員の個人的負担を軽減する。

3 アトリエ制度の目的と目標

アトリエ制度を導入する主な目的は以下の2つである。

(1) 専攻教育を充実させるために必要な基礎力をつける。
続く専攻教育において多様性や先端性、思考力養成に時間を割くため、「観察力」「再現力」「作りぬく姿勢」「考え方抜く姿勢」の獲得を目指す。これらの基礎実技能力を獲得することで、実現する作品の幅を広げ、美術史などの学術的知識についてもより実践的に理解することを目指す。

(2) 教育をキャリア展開に繋げる。
高度な技術の獲得を希望する学生への学びの場を保証する。デッサン、色彩、立体の重点基礎科目を通じて、描写力や造形力などの技術を背景にイラストレーター、アニメーター、造形師のようなキャリア展開を在学中の学びによって可能とする。さらに、語学、論理、IT、イラスト・ドローイングからなるキャリア系科目により個人の志向をキャリアに直結

する教育を実現する。

各人が卒業後に能動的にキャリアを展開するための軸となる基礎技術、その修練過程の成功経験を獲得させたい。これらを通じて卒業生の質の保証を目指す。

学生がアトリエ系科目で目指す目標は以下のようになる。

アトリエ系科目的教育目標

「アトリエ系科目」(基礎造形科目) 3分野の指導目標は、以下の通りである。

第1段階では、共通して「仕上げ切る姿勢(考え方切る姿勢)」の獲得が目標となる。さらに空間やパースの理解が基本的に求められる事項である。

第2段階では、「観察力(構造理解)(素材の理解)(空間理解)／洞察力」となる。デッサンや立体と空間では、塑像力／空間把握力／重心・軸・空間の理解、構図、形や動きの理解、素材の扱いがこの段階で必要となり、色彩では色彩論を理解し応用する力や図と地(ネガポジ)の理解が目標となる。

第3段階では、共通して、色彩や空間を把握認識し把握する能力、想定したイメージを再現する力、素材感の表現が目標となる。

また、専攻教育でも目標となる、「課題を多面的に捉え表現する」は、各段階でも平行して目指される。さらに、「デッサン」では「空間把握、再現」「色幅」などを、木炭などの異なる画材を利用して対象を大きく捉えることなどで、隨時各学生が必要な段階で習得する。これらの目標の達成度をキャリア形成の観点で評価し単位を授与することになる。

4 現在の美大を取り囲む状況

- (1) 学校教育での図工美術の時間減少
- (2) 画塾、美術予備校の利用減少
- (3) 受験生数の漸減
- (4) 入試水準の低下
- (5) 美術大学を志す高校生の志向の変化

アトリエ制度導入の提案にあたり、その根拠となる社会の変化や学内の状況などについて、アトリエ制度の導入のみでは解決しない

複合的な問題も含めて記述する。

執筆者は開学時より広報委員、続いて進路就職委員として多様な外部、特に本学のステークホルダーと深く接触する機会を得た。また、IR（株主・投資家向け広報）など経営情報を含む会社広報紙制作、日仏の高等教育機関における指導経験などから、本学をより経営的観点から客観的に見ることができた。学内委員会では、質の高い受験生の確保、教育の成果を就職などのキャリアに結びつけることが目的であるので、本学の各ステークホルダーが何を求めているかを聞き出し、それらを本学の発信に反映する機会を得た。さらに本学が存続し、社会貢献を果たすためには、広報活動の質と量の工夫に止まらない改善の必要を感じるに至った。大学から外部に発信する様々な内容のうち、特に学生に提供する教育内容について、外部環境の変化からくる要請と本学の現状との乖離を痛感している。これらがアトリエ制度の提案の根拠となっている。

大学組織では各教員の意見は専門家の意見として尊重されるので、検証され改善する機会を持たない特徴がある。ただしこの社会と大学の乖離は日本の多くの大学が共通して持つものである。それゆえ小規模単科大学である本学が先行して抜本的に取り組むことができれば、他大学に先行して学生や地域に貢献を果たし、本学の存続につながることとなる。新聞社やリクルート社が発行する受験情報誌にあるように、18歳人口の低下に伴ない、日本全国の多くの大学において入学定員に対して志願者数が不足している。受験生の争奪が激化し、各大学は広報活動に止まらず教育内容やキャリア支援とその成果で市場原理に従って競いあう状況である。需要と供給の関係は逆転し、もはや「良いものを作ればいつか報われる」状況ではない。良い大学を学生が探すのではなく、優秀なコンテンツを開発した大学がいかに受験生にその情報を伝え選ばれるかが問われている。

美術大学が置かれている状況はさらに深刻である。高校までの学校教育における図工・

美術の時間は減少し、美術工芸は「重要でない」科目として扱われ、美術の役割軽視が学校教育全体から社会に進んでいる。さらにPCの普及、産業構造の変化、所得格差の拡大などの影響から、将来を不安視する層が美術大学への進学を回避する状況である。美術大学入学者の男女比の全国的变化からも、より堅実と思われている情報系、工学系へ流動していることが想定される。先行して設置された情報科学芸術大学学院大学や会津大学など情報系の新設校が健闘する一方で私立美大の中での情報デザイン系は位置付けが曖昧なためか、美大というブランドの影響が大きいのか、アート色を前面に出しながら大きな成功を収めている事例は見当たらない。

画塾、美術予備校を利用する受験生の減少は、単なる入学者の技術低下をもたらしているばかりでない。これらの機関を利用する学生は、入学前に美術史上の作家や作品を学ぶことで創造的な考え方につれ、自分の志向について試行錯誤を体験している。このことによる大学期の教育の効率が上がっていたことは間違いない。このように美術予備校の変化が大学教育の質の変化に影響を及ぼしている。

入学者の志向も変化している。かつての高校の美術部では、画塾や美術予備校と同じように、美術手帖のような雑誌から現代美術の動向について情報収集し、美術史の中で自らの作品を位置付けるという場であった。しかし現在では、アニメやゲーム、イラストへの興味、または高文連大会へ挑戦する形に分かれる傾向であり、意識が変化している。

これらのような美術大学を取り囲む状況の変化から、今後美術大学は、民間企業のように情報をいち早く収集し、製品である教育やキャリア支援活動に反映しなくてはならない。すべての教職員は情報を正しく処理する能力が求められる。公立大学では、各教員の意見が総合的に尊重されがちである結果、教育コンセプトが弱い側面がある。公立大学であっても組織の存続やサービス品質に危機感を持つ必要がある。

5 新設校として取るべき戦略

このような状況の中で、新設美術大学である本学が存続するために、学生や地域社会に貢献する具体的な成果が求められる。教員が研究時間を獲得するためにも、優秀な教員の獲得と人材の適正な配置とともに、教育成果が優秀な学生の応募へと直結する、「教育成果と入学者による正のサイクル」を一刻も早く構築する必要がある（図参照）。美術大学における成果とは卒業生の具体的なキャリアの成果である。しかし本学でも、かつてのエリート教育機関としての放任教育のイメージから離れない教員は多い。現在では伝統校を含むほとんど全ての大学が、効果的な学生へのサービスを競いあっている。アトリエ制度のグループ指導の機会を通じて大学が担う役割の変化を教員間で共有したい。

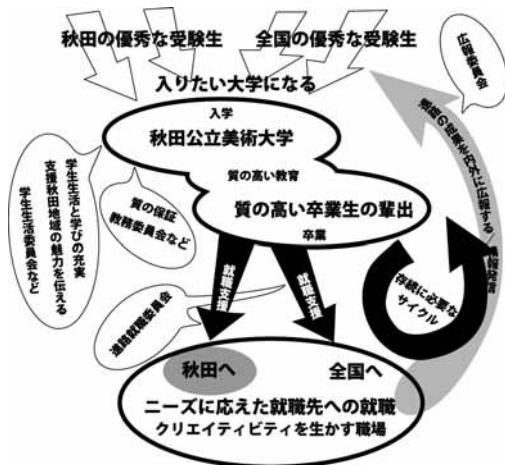


図1 進路就職委員会における大学の経営モデル

美術大学は社会の意識の堅実化により強く影響を受けている。受験者数の量的变化は、一般大学よりも激しく、入学水準の低下を齎している。そのため存続には、図のようなサイクルの構築が必要になる。

6 アトリエ制度による社会の諸要望への対策

諸要望への対策は、今回アトリエ制度で提案する対策に限らない。例えば奨学金の取得

者が学生の多くを占めるなど、経済的な困窮に対応するためには、学生寮の実現、首都圏就職希望者へのサポートなどが有効であるし、美術大学への進学を将来への不安定な選択と考える層に対して、仮に理想的なキャリア教育環境が実現できたとしても、適切な相手への適切な広報活動がなくては、情報を受け取る相手の意識を変えることはできない。アトリエ制度や進路就職への対応状況などを整備し、事実を広報活動で伝えなくてはならない。このように諸問題を解決するには基礎技術の重要性を理解しつつも、一方で統合的に状況を理解し対策を立案する必要がある。

7 現代における基礎造形能力の必要性

「就職先企業の要望」「経験の不足」「高度なキャリア展開」など、ここまで述べてきた、社会の要望の変化に対応するために、かつては高校までの美術教育や画塾、美術予備校などで習得していた基礎造形教育を大学が提供する必要がある。

多くの就職の志望先となる企業が美術系大学出身者に求める能力は、PCオペレーション能力よりも基礎造形能力である。多くの教育関係者や保護者が考えているのとは異なり、PCオペレーション能力は入社後に教育を施せばいいと考える企業が多い。一方で効果が計算しにくいため、基礎造形能力を入社後に学ぶ機会はほとんどない。専門学校や短大出身者を中心とした、PCオペレーション能力を即戦力として入社した社員が、基礎造形能力が足りないため、入社後に伸び悩む傾向があると企業から聞く機会が繰り返しあった。このように「基礎造形力」の養成がキャリア展開に必要であることが、学内委員として各ステークホルダーへのインタビューを通じて判った。

さらに、東北地方では、特に首都圏の受験生と比較して高校までの図画工作や美術の時間の減少、画塾や予備校への距離、経済的な事情、教員や家庭の理解から、入学前の実技経験不足の傾向がより顕著に見られる。東北

地区に立地する本学は、これまで学校教育や画塾、美術予備校などで習得していた基礎造形教育を大学が提供する必要がある。

また、高度な描写を伴う画家やイラストレーターや造形師、映画やアニメ、ゲームの背景画を描く仕事のように描写力や基礎実技自体をキャリアの中心に据えてキャリア展開を希望する学生が多い。通常これらの仕事は美大入学者の中でも、入学時に特に実技能力がすぐれている学生が志向する傾向にある。しかし東北地方出身者には、たんに実技経験が足りないだけで、十分に素養を持つ学生も散見される。基礎造形課程を充実させることで、憧れに過ぎなかったキャリアが実現できる可能性を大学入学後に拓くことができる。

8 アトリエ制度による「場」の提供

アトリエ制度では、高度な技術によるキャリア展開を求める学生と基礎造形の経験が少ない学生に対して、同室で課題を通じて交流する機会を作ることで、双方の学びに効果があると考える。このことは、道場やアトリエのような「学びの場」を想定している。これまでの出席が単位化する仕組みと大きく学びの姿が変わる部分である。一般大学で単位を取得するのと同様なシステム上でデッサンを学ぶ場合、「デッサンI」「デッサンII」「デッサンIII」のようにそれぞれの単位を順次単位取得していくことになる。このシステムで単位を取得するためには、ほとんどの場合は出席と提出作品の水準、学ぶ姿勢、が必要であるとされる。実技の評価について、日本の教育機関の場合、実際の運用上では、出席数が足りる全ての学生に単位が与えられる傾向にある。

結果として、それぞれの「I」「II」「III」は実技修得の水準やキャリア形成の視点から形骸化していると言わざるを得ない。よい教員とよい課題があれば、一部の動機付けや意識の高い学生には効果があるが、基礎実技がキャリア形成プロセスの中で深く理解できていない精神的に未熟な学生にとっては教育効

果が薄い。後年その重要性に気付いた時には学ぶ機会が失われている状態になってしまう。アトリエ制度では、動機付けるため、基礎造形科目の必修化と同時に、キャリア形成の観点から、学生作品を評価し単位認定する。

9 多様性と許容性を両立させる。

アトリエ制度が学内で提案され議論される段階で、「大学の予備校化」や「アカデミックなデッサン教育の強要による弊害」といった否定的な意見があり、議論となつた。これまで本稿では、美術予備校や高等学校の美術部室が、美大教育の基礎であったことを記述した。これらが果たしてきたポジティブな役割が消失しつつある状況で、アトリエ制度が有効であると考える。制度の導入を反対する主な意見は、「画一的な教育によって、研究や表現に多様性が失われるのではないか?」という不安が主である。しかし高い専門性がなければ多様性はたんなる思いつきの羅列に過ぎない。前章まで述べたように、入学者の技術水準が低下する中、「基礎を徹底的に学ぶ期間」の重要性は疑いの余地がない。基礎を徹底した期間のうちに、多様性や視野の

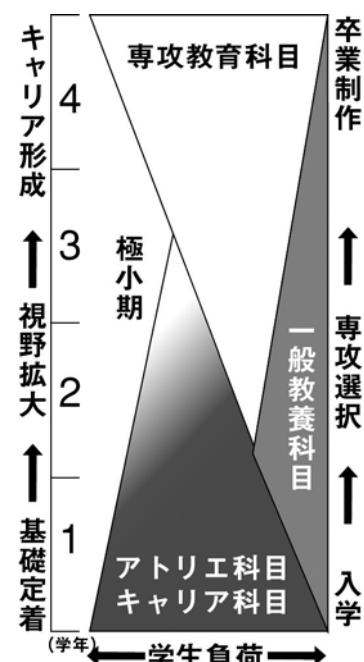


図2 4年間の学生負荷の変化イメージ案

広さを提供する期間を意識的に設定することで、質の高い多様性を確保できると考える。

このようにアトリエ制度を効果的に運用するためには、研究・芸術の自由と多様性と基礎の重要性の問題を教職員で共有する必要がある。また、アカデミックなデッサン教育の是非についての議論に結論をみないように、芸術の最終表現形態は多様多岐にわたる。プログラミングや数学、社会学のように現代では表現の基礎となる能力はデッサンや描写力に限らない。このように本来目指すのは、昔のままの「基礎造形力」ではなく、「やりぬく仕上げ切る姿勢」、「広く深く考え抜く姿勢」と同時に「個々のキャリアにつながる能力」の養成でなければならない。

一方で多様性のために、何も基礎訓練をしないという選択では、「作り抜く／仕上げ切る姿勢」、「広く深く考え抜く姿勢」を身につけることさえ出来ない。美術大学としての基本である、「デッサン」「色彩」「立体と空間」の3つの基礎実技系科目を履修すべき中心科目として提供しつつ、学生の志向、能力、キャリア設計の多様性に対応するため、「IT」「イラスト・ドローイング」「論理思考」を上記3科目の代替科目として展開することで基本となる姿勢の獲得を目指す。

アカデミックな基礎教育が自己目的になり、押し付けになってはならない。アトリエ制度を運用する中で、学問・芸術の自由と多様性と許容性の違いについて共有し教員全体の教育水準を向上させる効果も期待する。

このようにアトリエ制度導入が成果につながるには、空間や備品、予算や人材の单なる確保だけではなく、より多くの教員がイメージを共有する必要がある。

10 「学びの風景」を提案する。

教育効果に影響する要因として、「時間」「空間」「ともに学ぶ学生」「課題」「教員」がある。アトリエ制度の提案では、これらを統合的に見直し、「学び勝手がいい時間割」のように、学びの風景を再設計する。時間割な

ど諸要素との一体改善によって「学びの風景」を改善していく必要がある。

(1) 「時間」

十分な時間を与えるだけではなく、「作り抜く、考え抜く姿勢を身につける。」「情報を収集できる」ことができるような時間割の設計をおこなう。具体的には実技科目を継続的に集中できるように、必修教養系の科目を早い時間に集中させる。また、各専攻活動から横断的に情報を収集できるように、各専攻の講評会や課題説明会などの開催曜日を半期ごとに固定する。

(2) 「空間」

居場所としての「空間」を提供するために、正規の演習時間以外に製作できる専用アトリエを準備する。

(3) 「ともに学ぶ学生」

造形力をキャリアの中心に据えたいと考える高学年の学生にも利用機会を与え、様々な水準の学生が同じ課題に取り組み、交流し学びあう機会を作る。

(4) 「教員」

学生の実技力について観察力があり、キャリア形成過程に位置付けできる教員によって評価基準を設定する。順次参加教員を増やし、特定の教員に負荷が偏らないよう配慮する。

(5) 「適切な課題」

上記教員によって、キャリア形成過程に効果的な課題、目的が明確な課題、繰り返すことで理解が深まる課題などを中心に構成する。「専攻教育の充実」「キャリア形成」「質の保証」などの当初の目的をずらさずに、学生の状況に合わせて課題を変更する柔軟性を持たせる。

11 アトリエ系科目（及び新規キャリア系科目）の運用／評価／単位認定

専攻教育を充実させるための基礎、卒業後のキャリアにつなげるための基礎を目標にするため、学生は自身が目指すキャリアと技能の現在地点との距離を正しく知る機会が必要である。アトリエ制度では、「出席」や判断

が揺れがちな「学ぶ姿勢」ではなく、「技能の進度」により評価をおこなう。

「デッサン（アトリエ系）」「色彩（アトリエ系）」「立体と空間（アトリエ系）」について、それぞれ、「I」「II」「III」を設定する。演習が基本とし、理論的な説明や実例の紹介を適宜おこなう。

入学時全学生はまず「アトリエ科目」の「I」を履修する。ただし入学時および期間中、期間末の試験において、水準が確認できる学生は「I」の履修を免除し「II」の履修とする。試験の実施と時期は担当教員からなるグループが決める。

『キャリア系科目』は、同じ教室にて「I」「II」「III」同時に開催する。担当教員によって、個人の資質や特性、キャリア展開の可能性に積極的に着目し評価する。共通の課題や、個人の進度や志向に合わせた課題を課す場合もある。評価および単位認定は『アトリエ系科目』と同様にグループで行う。資格などの外部評価機関による評価を積極的に採用し、キャリア形成の観点から、『アトリエ系科目』と採点基準や難易度を常に調整する。

学生はまず、課題を通じて仕上げ切る姿勢や考え切る姿勢の獲得を目指す。結論を急ぎ早く成果を見たくなる衝動を抑えることは難しいため、プロセスを理解し段階を踏んで制作することで、これまでよりもレベルの高い作品を作る姿勢を獲得する。

取得単位は、3分野の全てについて、「II」の必修単位の取得が基本となる。ただし、「キャリア系科目」として設定される「IT（キャリア系）」「イラスト・ドローイング（キャリア系）」「論理思考（キャリア系）」「語学（キャリア系）」のうち「II」を単位取得することで、「アトリエ系科目」の「II」のI科目の単位取得と置き換えることができる。

また、アトリエ系科目、キャリア系科目のいずれかの「III」の単位を取得することで、「アトリエ系科目」の「II」の1科目の単位取得と置き換えることができることとする。

キャリア系科目の設定について、既存の関連科目を「○○（教養系）」として位置付け、現状を生かして開講する。「アトリエ制度」内ではさらに、キャリア科目の中に、「IT（キャリア系）」「イラスト・ドローイング（キャリア系）」「論理思考（キャリア系）」「語学（キャリア系）」として分けし新たに開講する。

資格などの外部評価やキャリアを展開するための水準と高い関連性を持って、学習到達点を厳密に評価し単位認定基準とする。

科目によって「I」は設定せずに既存の教養系科目での単位取得、もしくは各「II」で設定する履修前の試験による認定を受けることが、「II」の履修条件とすることも検討する。

「キャリア系科目」は「II」「III」の取得により、「アトリエ科目」の必修科目である「II」と置き換えることができる。

11. 1 キャリア系各科目の概要と単位認定案

(1) 「IT（キャリア系）」

「II」の可の単位認定に相当する技能（案）3種類以上のアドビソフトウェアのエキスパート認定、もしくは、プログラミング系、ウェブ技術系などで、「他の基礎能力と合わせることで専攻教育を効果的に学ぶことが出来る」水準が確認されることで単位取得となる。

「III」の可の単位認定に相当する技能（案）プログラミング系、ウェブ技術系などに分かれ、キャリア形成の中核となる水準が資格や制作によって確認されること。

(2) 「イラスト・ドローイング（キャリア系）」

（現行シラバスと調整し「I」として運用することも検討）

（イラスト系課題）

イラストレーターとしてのキャリア展開を視野に入れた課題を課す。例：背景／人物（様々な角度、表情）／モノ／想定シーン

（ドローイング系課題）

実 践 報 告

凡人ユニットのぼんおどり～結婚ってなに？～ in 福知山

—結婚という言葉でくくられている様々なかたちを踊る—

内田 聖良

筆者がメンバーとして活動を行う「凡人ユニット」は、身体の訓練をしていなかったり、技術の専門家ではない「凡人」が行う表現を探ることをコンセプトに掲げ活動を行っている。2013年より「結婚ってなに？」というテーマで作品制作を行っており、今回、京都府福知山市で「山山アートセンター」を立ち上げたイシワタマリに招聘され、リサーチ及び作品発表を行った。その報告と考察を記す。

キーワード：結婚観、結婚、インタビュー、盆踊り、身体、質問

1 はじめに：「凡人ユニット」とは

凡人ユニットは、2012年、情報科学芸術大学院大学（IAMAS）¹に入学した、筆者と清水都花の2名により同年に結成された。活動のコンセプトとして、身体の訓練をしていなかったり、技術の専門家ではない「凡人」が行う表現を探ることを掲げ、「Make:Ogaki Meeting」などの電子工作イベントでの展示や「西宮船坂ビエンナーレ2012」などのアートイベントで展示やパフォーマンスを行っている。

2名の明確な役割分担はなく共同作業も多いが、コンセプト文や告知等の文章作成、キュレータ等との交渉、イラスト制作を筆者が行い、映像編集、フライヤー及びグッズ等のデザイン、アプリケーションの管理等を清水が行う傾向がある。

2 作品《凡人ユニットのぼんおどり》

《凡人ユニットのぼんおどり》は凡人ユニットの活動の中心となる作品である。この「おどり」は、凡人ユニットがあるテーマを設定してインタビューを行い、そのテーマに沿った参加者それぞれの「動き」を収集し、それらの「動き」を組み合わせて制作される。身体的な訓練を必要としない「動き」の組み合せのため、「凡人」でも踊ることのできる

「凡おどり」、そして、日本人に古くから親しまれている「盆踊り」の2つの意味をもたせ、ひらがなで「ぼんおどり」と名付けた。《凡人ユニットのぼんおどり～○○～》と表記され、○○の中には、インタビューのテーマが入る。これまで行ったテーマとして、「結婚ってなに？」のほかに、「IAMAS ってなに？」がある。

2.1 作品《凡人ユニットのぼんおどり～結婚ってなに？～》

《凡人ユニットのぼんおどり～結婚ってなに？～》は、2013年8月30日～9月8日にかけてドイツのハンブルグにあるギャラリー「RISE」にて開催した "What is marriage? ~結婚って何？～" という展示に始まり、現在も続くプロジェクトである。『ゼクシ』等の結婚情報誌、凡人ユニット双方の家庭環境、生活の中で感じる矛盾、違和感から、マスメディアが流布する幸せなイメージや固定観念にとらわれがちな「結婚」について、同じ制度の中にあり生活を営む人々の声を聞き、実際のイメージをつかむために始まった。このプロジェクトの展示は、福知山市で2回目となる。

2.2 京都府福知山市での活動

今回、凡人ユニットは「山山アートセンター」に招聘を受け同センターのある京都府福知山市にてプロジェクトを行った。「山山アートセンター」は、美術家のイシワタマリが結婚をきっかけに京都府福知山市に移住し、2015年に立ち上げたアートセンターである。これまでイシワタが培った「美術家」としてのキャリアが通用しない環境、また「子育て中の主婦」「地域公務員の嫁」という結婚により生まれた新たな視点も含めた悩みを糧に活動を広げている。福知山での生活の中でイシワタ自身が感じていた「結婚している/していない」「子どもの有無」による壁がかつての友人たちを次第に分断していくことへの閉塞感と、本プロジェクトのテーマが重なり、山山アートセンターでのプロジェクト開催に至った。また、本プロジェクトが、結婚という、アートに親しみのない人にも身近なテーマを扱っており、地域の人々（イシワタの言葉を借りれば「このあたりの」人々）のアートに対する印象を変化させる期待もあった。

2.2.1 開催概要

プロジェクトは、(a) 6月21日～25日に清水が福知山を訪れ、イシワタや現地の参加者と行った座談会及びインタビュー撮影、(b) 8月26日に大江山酒呑童子の里バンガローとキャンプ場を貸し切った踊りイベント「踊るよ！盆凡 BON 祭り」、(c) 同24日～9月10日にカフェ「まいまい堂」併設のギャラリーで行った展覧会「凡人ユニットのぼんおどり～結婚ってなに？～」の3つに分けられる。作品内容は、6月のリサーチとイシワタとの話し合いの中で、ドイツ発表時から大幅に変更された。展示は、インタビューを収録したDVDとその視聴ブース、結婚観を表す「動き」一覧（図4）をプリントした手ぬぐい、イベント記録映像、リサーチとインタビュースクリプトをパネルに展開し展示を行った。さらに《凡人ユニットのぼんおどり》から派生した新作《ぼんじん体操》を発表した。



図1 展示会場の様子



図2 展示の様子

イベントでは、凡人ユニットのパフォーマンス、《ぼんじん体操》ワークショップのほか、参加者のライブパフォーマンスや「だいたい婚」²を実践していた菅谷圭祐とはじはたあつこを招いたトークも行われた。

2.3 制作過程

本章では、《凡人ユニットのぼんおどり～結婚ってなに？～》の制作過程を記す。

2.3.1 アンケート

鑑賞時に個人名を特定されることを避けるため、参加者に事前にアンケートを取り、名前の代わりにそれらの情報を使用した。項目は、結婚経験（あり／なし）、職業（自由記述）、性別（男／女／その他（自由記述）／答えたくない）、年代を設定し、インタビュー終了後、映像を作品に使用して良いかどうか尋ねた。このアンケート項目設定の際、「既婚／未婚」の項目を敢えて「結婚経験（あり／なし）」としたのは、「既婚／未婚」という

区分に、「結婚するのは一度だけ」「離婚は避けるべき」というある種の世界観が織り込まれているためである。このことは、離婚者を「既婚／未婚」の区分にあてはめるのが難しいことからもわかるだろう。このアンケートによって、例えば離婚、再婚などの「既婚／未婚」が無言のうちに排除している人たちに開かれたプロジェクトであることを表わす意図もあった。

2. 3. 2 インタビュー

「結婚ってなに？」では20項目程度の質問群を設定した。質問項目を下記にあげる。

結婚経験無しの場合の質問群

- (1) 結婚したいと思いますか。
- (2) それはなぜですか。
- (3) (未婚、または離婚で結婚したい場合) 結婚するなら法律婚（婚姻届を出す）と、事実婚、どちらにしたいですか。
- (4) それは法律婚、事実婚どちらですか。
- (5) それはなぜですか。
- (6) (未婚、または離婚で結婚したい場合) 結婚に求めるものはなんですか。
- (7) 結婚する前と後で変化はあると思いますか。
- (8) それはどんな変化だと思いますか。
- (9) 自分にとって心地よい関係はどんなものですか。
- (10) 結婚にどんなイメージを持っていますか。
- (11) 結婚以外の人間関係で思いつくものを教えてください。
- (12) 「結婚する」以外のことができる関係と他の関係は違うと思いますか。
- (13) それはどんなところだと思いますか。
- (14) 結婚をしていない／するつもりがない人についてどう思いますか。
- (15) 友人や知人が、「結婚する」と知った時、何か言いますか。言うとしたら何を言いますか。
- (16) 「家」のイメージを教えてください。
- (17) (未婚、または離婚で結婚したい場合) 何回結婚したいですか。／(結婚を希望しない場合) 何回結婚するのが良いと思いますか。
- (18) それはなぜですか。
- (19) どのようなときに結婚すると思いますか。
- (20) 結婚するなら結婚式はしたいですか。
- (21) 結婚のイメージを身体で表してください。
- (22) その動きで重要なところを教えてください。

結婚経験ありの場合の質問群

- (1) 結婚した経緯を教えて下さい。
- (2) それは、法律婚（婚姻届を出す）と、事実婚、どちらですか。
- (3) それはなぜですか。
- (4) 結婚に求めるものはなんですか。
- (5) 結婚する前と後で変化はありましたか。
- (6) (ある場合) それはどんな変化ですか。
- (7) 自分にとって心地よい関係はどんなものですか。
- (8) 結婚にどんなイメージを持っていますか。
- (9) 結婚以外の人間関係で思いつくものを教えてください。
- (10) 「結婚する」ことでできる関係と他の関係は違うと思いますか。
- (11) それはどんなところだと思いますか。
- (12) 結婚をしていない／するつもりがない人についてどう思いますか。
- (13) 友人や知人が、「結婚する」と知った時、何か言いますか。言うとしたら何を言いますか。
- (14) それはなぜですか。
- (15) 「家」のイメージを教えてください。
- (16) 何回結婚したいですか。
- (17) それはなぜですか。
- (18) 人はどのようなときに結婚するのだと思いますか。
- (19) 結婚するときに結婚式はしましたか。どんな結婚式ですか。
- (20) それはなぜですか。
- (21) 結婚のイメージを身体で表してください。
- (22) その動きで重要なところを教えてください。

質問項目の決定は、まず凡人ユニットが互いにインタビューを行い、妥当性を確かめながら行われた。インタビューは結婚経験あり／なしによって多少の分岐を設け、最後にはインタビューのテーマを身体の動きで表現してもらう。質問は、大きく分けて、(A) 凡人ユニットが聞きたいこと、(B)回答者の考えを一般常識とは異なる枠組みに持っていくことを意図したもの、の2種類がある。(A)は「何回結婚したいですか」などの日本の一般常識から外れたものを敢えて入れ、(B)は「自分にとって心地よい関係はどんなものですか」「結婚以外の人間関係で思いつくものを教えて下さい」など、「結婚」から意識を離れさせることを意図した。ドイツ発表時に無い質問として事実婚や結婚していない人に



図 3 インタビュー DVD

対してどう思うかなどがあり、これらはリサーチ結果を踏まえ付け加えられた。また、「その動きで重要なところを教えて下さい」という質問は、状況説明を行う回答者が多く、動きを再現するためのコメントを引き出しづらかったため、「その動きを真似するのしたら、どのようなところに気をつければいいですか？」という言い方をした。インタビューは動画で録画し、一人ずつ DVD にまとめて展示した（図 3）。

2.3.3 「動き」の抽出、イラスト、踊り制作

次に、インタビューで集めた「動き」をイラストに起こす。このイラストは、DVD のパッケージやパフォーマンス時の映像の要素として使用する。「IAMAS ってなに？」制作経験

から、50種類程度「動き」があれば、つなげても無理のない「動き」の組み合わせを見つけることが可能と考えていたが、ドイツ発表時のインタビュー収録者は27名で、目標の50人を集めることができなかった。結果、踊り制作の際、動きをスムーズに繋げることが難しかった。今回はイシワタの声掛けにより、23名のインタビューを行い計50名となった。また中上淳二氏に音楽制作を依頼し、「福知山音頭」の要素とクラブ音楽の要素を合わせ、さらに四七抜き³という方法で日本調にした2曲を制作し、振りをつけた。振りの制作にあたって、「IAMAS ってなに？」では正面性の高い踊りで客／演者の二項対立になりやすかったため、より「盆踊り」に近いかたちになるように制作した。まず、短い動きのシーケンスの繰り返しで踊りを構成した。次に、インタビューで得られた動きは手や腕を使つたものが多く、それらを忠実に組み合わせるとほとんど移動ができないため、円状に動きながら踊れるよう腕や手の動きに合わせた足の振りや回転をつけた。「のびる」「ハイタッチ」など、ポジティブな意味合いの強い動きが組み合わされた通称「ドスドス」バージョンと、「がんばる」「忍耐」など、必ずしもポジティブと言えない意味合いの動きが組み合わされた「くるくる」バージョンの2つの踊りを制作した。



図 4 結婚観の「動き」イラスト一覧

2.3.4 パフォーマンス

「ぼんおどり」は、8月26日の踊りイベント「踊るよ！盆凡 BON 祭り」にて発表した。運営メンバーも含め、2歳から70代までの約30名が「ぼんおどり」に参加した。キャンプファイヤーの周りで踊り、その後天気が崩れると室内会場に移動し踊りを続けた。



図5 「踊るよ！盆凡 BON 祭り」にてキャンプファイヤーを囲んで踊る参加者と凡人ユニット



図6 室内での踊りの様子

2.4 作品《ぼんじん体操》

《ぼんじん体操》とは、《凡人ユニットのぼんおどり》から派生した作品である。さて、抽象画を見る際、人によって作品の解釈が異なることや、複数の人が同じテーマで絵を描く際に、テーマの解釈やモチーフの選定、タッチ、色使い等の違いで異なる絵画が生まれるのは想像に難くない。そこからそれぞれの生活環境や意識の違いを読み取ることも可能だろう。さらに、複数人で一つの絵画を仕上げる共同作業となれば、お互いが納得するための協議、妥協、遠慮や仲違いなど様々な関係性が絵の仕上がりに影響を及ぼす。《ぼんじ

ん体操》とは、このように、あるテーマにむかって共同でひとつの絵を描く作業に例えられる。ただし、ここで出来上るものは絵画ではなく、身体を使った「体操」である。インタビューで集めた、それぞれの「結婚を表す動き」は、「忍耐」「安定」「くっつく」などの「動き」で表された。そして、その「動き」で表現されたテーマを、凡人ユニットが、自身の身体や日常の行為の中から見つけ出し、即興的に構築する試みである。ひとつの「体操」は制作～完成まで15分以内と定めたが、実際行うと納得のできないものは出来上がるまで時間をかけてしまうなど、最初に設定したルールをはみ出してしまうことも多かった。福知山の展示では、凡人ユニットの2名が27種類の「体操」を実践する動画を流した。

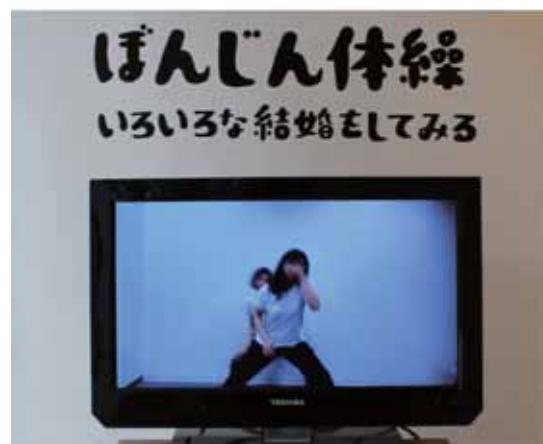


図7 「契約、世間体」を表す《ぼんじん体操》は「チューチュートレインをする」に決まった

3 結果と考察

本章では、反省点や今後の展開の可能性について考察する。凡人ユニットは展示の設営後、福知山を離れたため、イシワタを通じ感想等の情報を得た。

3.1 展示

展示は、イシワタの見た限り、会場では時間をかけて見てくれる人が少なく「アートに親しみのある人からは好評だが、文字が多く、アートに親しみのない人から見れば、難解だったのかもしれない」と話した。作品内で文字

を使用したのは、2.3.2 インタビューの質問文パネル部分である（図8）。一方でイシワタは、「まいまい堂」にお茶をしにきた女性たちが、質問パネルを見ながら「結婚をする前とする後で、変化はありますか…あるに決まってるわよね！」などと雑談をする姿も見かけたという。ここからは、パネルで掲示した文章は、美術の文脈を理解していくなくても読解可能なものであることがわかる。



図8 質問パネル

イシワタの言う状況を生んだ要因として、会場がクラフト系の展示を多く行っていた場所で、そもそも美術展を見る気がない人達が来訪する場所だったということが考えられる。山山アートセンターは立ち上げ間もなく、会場も手探りで開拓するような状況で、客層や会場の雰囲気までイメージする余裕を持てなかつたこともあるが、時間があれば上手くできたとも言い難い。会場の図面だけでなく文脈や客層を意識した展開をすることの難しさを感じた。クラフトと現代美術の展示の接点を与えるような思い切った仕掛けを考えることで、多くの人に興味をもたせることができたかもしれない。

3.2 パフォーマンス

筆者の友人でダンサーである大歳芽里によれば、身体表現の多くは身体の動きの面白さを追求した結果であり、意味のある動きを組

み合わせる《凡人ユニットのぼんおどり》の制作工程は珍しいという。一般的な踊りでも、動きに意味のある名称をつけることがあるが、あくまでも振りを覚えるための便宜的なものである。仮に意味と動きの結びつきが《凡人ユニットのぼんおどり》の特徴だとすれば、下記の問題はその特徴によって引き起こされたということができる。

「ぼんおどり」制作時、組み合わせやすい動きをつなげた結果、ポジティブな意味合いの「動き」のみの構成になってしまった。表現としては、現状をただ肯定するような意味合いに取れるものは意図にそぐわないため、何度か修正を試みたが、踊りやすさや動きの繋がりと、表現したい意味の組み合わせを両立させるのは難しかった。結果として、ポジティブな「ドンドス」バージョンに対して、もう一曲の「くるくる」バージョンではポジティブと言えない「動き」を多く取り入れ、バランスをとることを試みた。それでも、「くるくる」バージョンは動きが複雑になり踊りづらさが残った。今後は踊り制作に際して意味や動きを単純に組み合わせて構成するだけではなく、省略や、抽象化、改変など、動きをアレンジするなどの操作が必要かもしれない。またイベント後「キャンプファイヤーの周りで踊っていたときは楽しかったが、室内に移動したときは、カルト宗教のようでひいてしまった」という意見があった。キャンプファイヤーを囲んだ際と室内での踊りの違いは、プロジェクターの映像演出がある等の点もあるが、フォーメーションの違いが大きかったのではないかと考えた。野外では、凡人ユニットも円の一部になって踊り（図5）、室内では凡人ユニットが中心のお立ち台のような場所で踊り、参加者はその周りを踊った（図6）。カルトのような雰囲気が必ずしも悪いことではないと考えるが、環境やフォーメーションによる参加者との関係性の変化について、どのようなものを選択していくのがふさわしいのか、改めて考える必要性を感じた。

3.3 《ぼんじん体操》

《ぼんじん体操》に取り組むことは、筆者にとって、言葉にする機会がない日常行為の意味や効果（例えば、ドアを開けるのと、ドアを開けてもらうのはどう違うのか？）を口にし、自分の無意識を掘り下げる経験であった。またインタビューで集めた他人の言葉や動きを自分の身体に置き換えて表現し直すことで、自分ごととして捉え直すという側面もあった。《ぼんじん体操》は「結婚」のリサーチを経由した他者への振る舞いに関するアプローチである。体操のなかには、手ぬぐいを巻きつけて一方を締め付けるなど力による拘束を利用する場面もあり、凡人ユニットとしてお互いが信頼関係にあるからこそ行えるもの多かった。これをまた別の他者と行えば、その他者との関係がなんらかの影響を与え、体操はそれを行った他者同士の関係性が写し鏡のように現れるのではないか。「結婚」という言葉で括ればひとつだったものが、別の表現に置き換えた時、様々な形を持っている。この作品は体験としては多くの気付きをもたらしたが、展示としては動画を一続きにして流しただけで、鑑賞者には伝わりづらいものだった。見せ方は何らかの編集を加え、工夫をする必要があった。全体を通して、凡人ユニットの展示はグッズなど展示物の種類や展開が多くなりがちである。これは特徴のひとつでもあるのだが、個人的には、今後、少し方向性を変え、制作物を絞り深めてみたいと考えている。

3.4 今後に向けて：「結婚」という言葉を使うこと/使わないこと

プロジェクトを通して感じたことのひとつに、「結婚」という言葉の持つ強いイメージがある。イシワタのように「結婚」という言葉に引き寄せられる人もいれば、「プライベートに踏み込まれそう」、「こわい」、「結婚したことがないし、とつつきにくい、興味がない」という理由で敬遠されることもある。また、筆者自身もふくめ「結婚」という言葉によっ

て、「既婚／未婚」、「結婚したほうがいい／しないほうがいい」「結婚していない人は、ひとりで生きていくもの」という言説へと議論が回収されてしまい、そこから離れてもうひとつの家族や他者とのかかわりについて想像を働かせることが難しくなることが何回かあった。タイトルについても今後の作品展開と合わせて精査していくべきだろう。本プロジェクトは、2017年3月20日より、秋田市CNA内ギャラリー「BIYONG POINT」にて展示予定であり、現在もインタビューを継続している。今回の考察を踏まえ、新しい展開へ臨みたい。

謝辞

イシワタマリさん、山山アートセンターの皆様、インタビューに参加して頂いた皆様、会場のまいまい堂のご主人に感謝致します。イベント記録をして頂いた植松頌太さん、内田壮哉さん、金原佑樹さん、多田衣里さん、凡人フレンズとして「ぼんおどり」を踊って頂いた沼下桂子さん、音楽を作つて頂いた中上淳二さん、イシワタさんとの交流のきっかけを作つてくださったアサヒ・アートフェスティバルの皆様、作品制作にご理解頂いた秋田公立美術大学の皆様、そして凡人ユニットの相方、清水都花さんに感謝致します。

注

¹ Institute of Advanced Media Arts and Sciences の略称、IAMAS

² だいたい=代替、大体。だいたい婚に関しては、菅谷のブログ「すがや圭祐の生存報告」に詳しい
<https://goo.gl/D50h5q>

執筆時の2017年1月、菅谷とはじはたは、だいたい婚を解消している。

³ 五音音階の一。クラシック音楽の音階の4番目と7番目の音を抜いたもの。

図

1, 2, 3, 7, 8 撮影：金原佑樹

5, 6 撮影：植松頌太

BIYONG POINT での展覧会企画と運営について — 初期の実践をめぐる課題 —

慶野 結香

秋田公立美術大学ギャラリー BIYONG POINT（ビヨンポイント）は、株式会社秋田ケーブルテレビ（CNA）本社内に位置している。2015年3月から2016年9月までの稼働初期の約一年半の間に、現代美術を中心とした展覧会を計10本開催した。本稿では、ギャラリーの企画・運営構想とその実際について記すとともに、筆者が担当した展覧会の概要を紹介し、これらの実践結果をふまえて本ギャラリーの課題を明らかにする。

キーワード：大学ギャラリー、企画・運営、キュレーション、マネジメント

1 はじめに

「秋田公立美術大学ギャラリー BIYONG POINT（ビヨンポイント）」は、株式会社秋田ケーブルテレビ（以下、CNAと記載）と本学が結んだ包括的連携協定にもとづき、2014年6月に移転したCNA本社（秋田市八橋南一丁目1-3）に誕生したギャラリーである。

オープン当初は、CNA本社屋改修時のコンクリートそのままに、中庭に面した大きな窓のあるスペースであったが、2015年3月にホワイトキューブ化工事が完了し、キュレーションされた現代美術を見せる目的として本格的に運営を開始。2016年9月末までの約一年半の間に、10本の展覧会を実施した。

本稿ではまず、本ギャラリーの企画や運営の構想と、実際の運営体制について報告する。次に、ホワイトキューブの空間で行われた10本の展覧会の概要をまとめ、企画のバリエーションを紹介する。最後に、BIYONG POINTでの約一年半にわたる実践から見えてきた、これまでの運営の反省とこれから課題を明らかにしたい。

2 ギャラリーの企画・運営構想と実際

ギャラリーでは当初、CNA本社屋の落成に

合わせ、2014年6月から改修時のコンクリート空間で、美術大学の社会貢献事業の構想を「BIYONG VISION（ビヨンヴィジョン）」と名付け、そのプレゼンテーション展示を行っていた。

ギャラリーのホワイトキューブ化が完了した2015年3月には、具体的な本ギャラリーの活用構想を練るべく、岩井成昭学部長や、社会連携企画委員会の教員らを中心に、ギャラリーの企画会議を実施し、企画自体を創造行為として捉えた「キュレーションによる展示」を開催する施設として、BIYONG POINTは学内に位置づけられることとなった。

2.1 2015年度における構想

ホワイトキューブ化されたギャラリーでの最初の展覧会は、2014年末頃より構想され、教員展の枠組を用いて全教員の活動をアーカイブ展示する「カツ・（展）」に決まった。同時に、BIYONG POINTでの展覧会開催を念頭に置き、学内予算だけでなく、様々な助成金も取り入れた、学内施設の活用・運営の可能性が検討された。

2015年度の企画構想としては、本ギャラリーの規模や設備を鑑みて、二ヶ月に一回程度の展示替えを行い、①教員および助手による個

展、②若手作家による滞在制作プログラムのプレ企画、オープンスタジオおよび成果展覧会、③現代美術作家による滞在制作プログラムの企画、オープンスタジオおよび成果展覧会、④ゲストキュレーターによる秋田県内作家の紹介展示、⑤「KAMIKOANI プロジェクト 秋田」など、大学関係者が取り組んでいるプロジェクトの関連展示、⑥卒業制作での学長賞受賞者など卒業生の新作等展示、といった六つの企画バリエーションが構想された。

2. 2 2015年度の企画・運営の実際

「カツ・」終了後、間を空けずに展覧会を実施し、ギャラリーを実験的に運営していくために、①助手による個展 ②若手作家によるプレ・アーティスト・イン・レジデンス（以下、AIR と記載）プログラム ③「KAMIKOANI プロジェクト 秋田2015」の開催に合わせた関連展示 ④現代美術作家による AIR プログラム ⑤ゲストキュレーターによる秋田県内作家の展覧会 ⑥教員による個展 ⑦卒業生および在学生が関連した個展を2015年一年間のプログラムとして設定した。

①、③、⑥、⑦を学内予算で、②、④、⑤を平成27年度の学内公募の「芸術表現企画」として採択された、「新屋地域の空き家を活用した地域課題応答型 AIR 施設事業準備—『ローカルメディアと協働するアートマネジメント育成事業』と関連して」（事業代表者：藤浩志教授）予算の一部、④を平成27年度文化庁「大学を活用した文化芸術推進事業」に採択された「AKIBI plus = ローカルメディアと協働するアートマネジメント人材育成事業」（事業代表者：岩井成昭教授）の一事業として企画・運営するなど、様々な予算を複合的に取り入れ、ギャラリーの運営を始めたこととなった。

「カツ・」は、毎年行っている教員展の企画として行ったため、社会連携企画委員会の教員を中心に、学内各専攻から一人以上の教員が出る形で実行委員会を組織した。しかし、

その他の展覧会に関しては、ギャラリーの運営をしていくための実行委員会等の組織が明確に形成されることなく、春に決定していたそれぞれの展覧会企画を実行していくために、筆者が中心となり、展覧会企画と運営、広報や設営を社会貢献センターの助手として担う流れになった。

当初は、ビジュアルアーツ専攻等の授業で本ギャラリーを使用する可能性もあったが、大学から距離がある立地のため、2015年度はもっぱら学外のアーティストを滞在制作か展覧会のために招聘し、ギャラリーとしての活動を展開することになった。しかし展覧会を実施する際に、その展覧会に縁深い専攻に声をかけ、教員や助手および学生を企画段階から巻きこむようにし、ギャラリー設営等の負担を分散するようにした。また大学が教育機関であることに立ち返り、展覧会の設営作業時には、作品制作系の学部生が自らの展示でも活かせる技術を会得すべく、作業日時を公開し、学生が作成している LINE グループ等でも情報発信を行っていた。現代美術の展覧会が少ない秋田市内において、常時よく練られた展示を提供し、見ることで学生に学んで欲しいというモチベーションで展覧会を継続的に実施した。

2. 3 2016年度における構想

2016年度の社会貢献センター予算の検討を行っていた際に、2015年度の運営の反省点を活かし、2016年度は、①学内キュレーション企画（学内の教員および助手による展示）、②学内キュレーション企画（ゲスト作家による展示、AIR プログラムと連動）、③学外キュレーション企画（ゲストキュレーターによる展示）、④優秀学生企画（卒業制作展などと連携）、⑤CNA とのコラボレーション（展示プロセスの完全ドキュメントを含む）もしくはギャラリー横に開設された CNA 職員用の保育所との連携企画、というおおよそ五種類の展覧会の実施を構想した。

前年度の反省から、理想的には三～四ヶ月

に一本のペースで展覧会を実施し、先述した展覧会バリエーションを二ヶ年で実施していくことを筆者は提案した。また、全学に開かれたギャラリーにすべく、施設を社会貢献センター所属とし、アトリエももさだやサテライトギャラリーといった既存の施設とスタッフをシェアするなど、部分的に仕組みを共有できないか検討した。

一方で、ギャラリーの空いている期間に専攻の学生による展覧会を行いたい、年度途中の飛び入りによる企画にも柔軟に対応すべく、年間スケジュールを満杯に組まないにしたいといった教員の意見もあり、そのような動きが実際に出てきた時に対応が可能になるように、ギャラリーの運営計画に余白を作った。

2.4 2016年度の企画・運営の実際

ギャラリーの運営を続けていくために、BIYONG POINT を社会貢献センターに所属する施設として、アトリエももさだやサテライトセンターの展示施設と同様に位置づけることになった。2015年度の企画構想を練った時と異なり、メールによって関係する教員の意見を集約することになったため、十分に議論の場を持つたかと言われば疑問が残る。しかし、2017年度からの本学大学院開学を控え、既存の施設をいかに利用していくか、本ギャラリーだけでなく、もっと広い視点でのマネジメントに関する議論が必要な時期になっていた。企画や運営のテストケースを増やし、何か後々の参考になればよいと考え、ギャラリーの運営を続けた。

展覧会の企画としては、CNA は常に本学のイベント等を取材し、番組としても放映していることからコラボレーション企画は次年度以降の実施とし、①学内の教員および助手の個展、②学内キュレーション企画でのゲスト作家の展示と、文化庁事業の AIR プログラムでスタジオとしてのギャラリー使用と成果展示を行うこととなった。加えて、学内の教員および助手の個展では、前年度のように筆

者が企画者としてキュレーションを行うのではなく、作家として展覧会で何をいかに見せるか意識的な方々による展示を行うことで、様々なキュレーションを展観できないかと考え、2016年度の後半に数本の展覧会が開かれた。

3 実施展覧会の概要と報告

ホワイトキューブ化以降の展覧会の概要を以下に報告する（教員展としてギャラリーのオープニングに実施した「カツ・」を除く）

3. 1 から 3. 7 が2015年度に実施した展覧会、3. 8 と 3. 9 が2016年9月までに実施した展覧会である。

3.1 RAM EXTRA vol.1 「木村剛士 | Lonely Planet ~世界の歩き方」

2015年5月15日（金）～6月14日（日）に開催。会期初日の18時から19時には CNA エントランスで「オープニングレセプション」として飲食物も用意。作家による展示解説も実施した。

2014年度に学内「競争的研究費」を用いて「RAM = Research Associate Meeting」と題した本学助手展を開催しており、その個展枠を作ることで助手の作品を定期的に展観したいと考えた。

展覧会では、東日本大震災の記憶の風化に警鐘を鳴らした展覧会「1462days ~アートするジャーナリズム」（河北新報旧東京本社、2015年）に作家が発表していた《関係なく、ずっと歩く》を発展させた新作インスタレーションでの展示を依頼した。震災の文脈を一旦外し、素材や現象から生まれるイメージや知覚に焦点を当てた体験型の作品展開となり、幼児や児童にも思わぬ人気を博した。（図1）

3.2 安西剛「事象の再発明」

プレ AIR 企画として、2015年7月24日（金）～8月23日（日）に開催。7月3日（金）～7月23日（木）にかけては、オープンスタジオとして、作品プランを記したキャッシュを作品の展示予定位置に展示した。

7月11日（土）は、作品制作のためのワークショップ「偶然のつくりかた」を実施。会期初日にはアーティストトークおよびレセプションを開催した。

この滞在制作では、美術大学の様々な工房や専門家がいる環境を活かし、実材など作家が普段の制作環境では使用しないマテリアルの可能性を開きながら、ワークショップ等に関わる学生らにとっては、若手アーティストと交流し、現代美術の考え方方に直に触れる機会を設けた。滞在期間が約一ヶ月と短かったため、プランに基いて作品制作を行うこととなつたが、他者とのコミュニケーション等、自身がコントロールできない事象のバリエーションを展覧できるものとなつた。（図2）

3.3 江幡京子「ジャムの瓶詰め小屋 The Game Keepers' Jam Cellar (Mixed Berry)」

「KAMIKOANI プロジェクト 秋田」関連展示として、2015年9月12日（土）～10月4日（日）に開催。9月11日（金）夕方にレセプションを行つた。

2015年度の同プロジェクトレジデンスアーティストであった作家の、高齢者の居室を撮影した作品シリーズの旧作と上小阿仁での新作を、景観デザイン専攻の協力のもと、スチレンボードのルーバーを使用した空間構成によって体験的に見せた。（図3）

3.4 岩井優「習慣のとりこ 一踊り、食べ、排便する。」

「AKIBI plus」の滞在制作成果展覧会として、2015年11月6日（金）～12月6日（日）に開催。オープンスタジオとして、滞在制作のプラン展示を10月16日（金）～11月5日（木）に実施した。会期初日のオープニングレセプションでは、CNA エントランスに滞在場所であった「アラヤイチノ」の畳を敷き、「新屋音頭」の再現や鍋を振る舞つた。展示では、木材を使用して二層に空間を分け、作品制作の基盤となる日常生活や循環を意識して構成を行うなど、ダイナミックに空間を使

用した。

3.5 「田村一展 夜の手、千の花」

「AKIBI plus」の一事業として2015年12月11日（金）～2016年1月24日（日）に開催。会期初日には、「秋田から発信する～田村一展の企画をめぐって」と題したレクチャーとレセプションを開催。

本展覧会では、ゲストキュレーターに山本丈志氏（秋田県文化振興課）を迎へ、近年ではインスタレーションも多く手がける陶芸家・田村一氏の個展を開催。高本珠夜氏の仏語書道、進藤電気設計とのコラボレーションのもと、ギャラリーの高さや角の効果的な使用によって、作家の陶の魅力を存分に引き出す展示が行われた。

3.6 田附勝「みえないところに私をしまう 2013-2015」

当初「KAMIKOANI プロジェクト 秋田」関連展示として構想していたものを、アーツ&ルーツ専攻の協力の下、2016年2月13日（土）～3月21日（月・祝）に開催。2月12日（金）には作家による作品解説を含むレセプション、3月20日（日）には田附勝氏と石倉敏明講師によるトークイベント「記憶と時間 一八木沢でのはなし」をエントランスで開催した。

2013年の同プロジェクトで滞在制作された田附勝氏の作品群《みえないところに私をしまう》が、プロジェクトの切り替えに伴い、作家の元に引き取られることになった。三年間トタン小屋にあったことで経年変化した写真的イメージを、場所を移動しても伝えるべく作家と協議し、「記憶の箱」や作家のテキスト、上小阿仁の杉材で制作した額縁といった装置を用いて小展示にまとめた。（図4）

3.7 AKIBI PEAKS REPORT 「Re: play Art Presentation Live」

2016年3月26日（土）～5月8日（日）に開催。3月に教員展の一環として、にぎわい交流館 AU で開催した「アートプレゼンテー

ションライブ」で五名の教員が行ったプレゼンテーションの模様をCNAが取材。その映像をギャラリー内へ投影した。同映像は、この展示が行われている期間に合わせ、ケーブルテレビでも放送された。

3.8 飯山由貴 ワークショップ+リサーチプロジェクト「ありのままで」

社会貢献センター事業として、2016年5月28日（土）～7月3日（日）に開催。学生がBIYONG POINTで展示を行う機会がこれまでなかったことから、学生が作家によるワークショップで生み出した作品をグループ展のかたちで展示したいと考えた。また、秋田でのリサーチと学生との関わりが作品制作にとって有意義だと思われる作家を招聘した。

インターネットで購入したスクラップブックなどの個人的な記録や他者へのインタビューをもとに作品を制作している飯山由貴氏は、ワークショップでアートを「変なこと」を許容する口実として捉え、約一週間にわたり、課外で感覚的なアクティビティやディスカッションを実施。学生の作品も作家とのディスカッションやアドバイスによって高められた。飯山氏自身は、編み物によるタペストリーを制作していることから、雪国秋田で編み物をする女性が多いことに着目し、ニッティングが世代によって様々な受容をされ、社会的な手段としても活用されていることに対してアプローチし、新作を発表した。（図5）

3.9 岩井優「習慣のとりこ 一見つめ、再生、指しやぶり」

「AKIBI plus」の滞在制作成果展覽会として、2016年8月26日（金）～9月25日（日）に開催。滞在制作時には、非公開であったが作家の制作スタジオとしてギャラリーを使用し、「お茶っこ」と題したプロジェクト参加者とのディスカッションやワークショップ等イベントの会場として使用した。

展覽会では、iMacガレージで滞在制作のプロセスが垣間見えるドキュメント展示を行

い、本ギャラリーではメインとして制作した《日々の泡》をインスタレーションとして展覧した。会期初日には、作家によるトークを行った。

4 初期の実践をめぐる課題

これまで企画・運営構想とその実際について記すとともに、展覽会について紹介してきた。最後に簡単ではあるが、そこから見えてきた課題について記しておきたい。

大学ギャラリーとして企画や運営を行って行く際に、担当教員や役割を明確にした実行委員会や企画会議などを組織し、短期計画、中期計画等を設定し、定期的に議論を重ねていく必要があるよう思うが、全学年が揃い授業が忙しくなる中、なかなか運営の仕組みを組織することが難しい状況であった。そのため、当初の「キュレーションによる展示」というギャラリーのコンセプトはそのままに、運営の基盤を社会貢献センターに移行し、明確なシステムを持たないまま現在に至る。

一部関係者のみに閉じた状態で企画や運営を行い、特定のコンセプトに特化してゆくのもよいが、全学的な施設としては、大学関係者がある程度自由に使用できる状況にあったほうがよいかもしれない。今後、大学院やCNAとのコラボレーションによる授業などで、ギャラリーを活用する可能性もあるため、様々な大学関係者や学生が自由に企画を行えるようなブッキングユニットを一週間から二ヶ月単位で設定し、学内に公開するなどのシステム設定ができたらよかったですと考えている。その際に、誰かが実施したい企画案を展示者と共に練り上げ、設営時も協働できるメンターのような存在が教員・助手の中に数名いたら、現場もさらに円滑に回っていくのかもしれない。

実施した企画をホームページ等でいかにアーカイブし記録を残してゆくかという大きな課題を抱えたままであるが、様々な実験が可能な「ホワイトキューブ」空間として、これからいかに活用されるか楽しみにしている。



図1 RAM EXTRA vol. 1 「木村剛士 | Lonely Planet –世界の歩き方」(撮影左：慶野結香、中・右：木村剛士)



図2 安西剛「事象の再発明 Reinventing the Real」(撮影：安西剛)



図3 江幡京子「ジャムの瓶詰め小屋 The Game Keepers' Jam Cellar (Mixed Berry)」(撮影：江幡京子)



図4 田附勝「みえないところに私をしまう 2013–2015」(撮影：田附勝)



図5 飯山由貴 ワークショップ+リサーチ プロジェクト「ありのままごと」(撮影：飯山由貴)

領域横断型 PBL 授業の事例紹介(1)

— 「IEDC2016 in Thailand」 実践報告 —

野村 松信¹, 須藤 秀紹², 坂本 牧葉³, Patchanee PATIAD²,
Juggapong NATWICHAI⁴, Boonsub PANICHAKARN⁵, Woramol CHAOWARAT⁵

本実践報告書では、2016年3月にタイの2大学を会場に開催したデザインワークショップ「IEDC 2016」の領域横断型PBL授業の実践事例を紹介する。本学から主にデザイン分野を専攻する3年生6名が参加した。国籍や専門分野が異なる学生36名が6グループに分かれ、テーマ（課題）の「Discover Arts in Chiang Mai」について、グループワーク（ブレインストーミング・KJ法）を行い活発な議論を繰り返し、課題解決のためのシステム提案をした。アートの存在に気付く学生、それを伝えるアイディアを思いつける学生、それを実現する技術的知識を持つ学生が共同作業（コラボレーション）することで新しいアイディアを創出することを目的に実施したワークショップである。異分野の学生同士が協力して演習に取り組むことによって、個々の学生が持つ創造性が刺激され、短期間（8日間）のワークショップであっても修学意識や国際感覚が向上し、本ワークショップの目的が十分に達成できた。

キーワード：PBL、デザインワークショップ、共同作業

Case study on PBL of the collaboration of students studying different fields (1): The practical report of "IEDC2016 in Thailand"

NOMURA Matsunobu¹, SUTO Hidetsugu², SAKAMOTO Makiba³, Patchanee PATIAD², Juggapong NATWICHAI⁴, Boonsub PANICHAKARN⁵, Woramol CHAOWARAT⁵

Keywords: Project-Based Learning, Design Workshop, Collaboration

1 秋田公立美術大学

2 室蘭工業大学

3 岐阜市立女子短期大学

4 Chiang Mai University, Thailand

5 Naresuan University, Thailand

よるグループワークの様子を写真3.1に示す。

3.2 プrezentationと成果物

今回のテーマの解決法であるシステム提案について、グループ単位で進捗状況報告および中間成果報告をする目的に中間プレゼンテーションを4回実施した。そして、他グループのメンバーおよび指導教員などからの意見・コメントなどを反映し、提案内容の改善・見直しを行い、ブラッシュアップを図った。最終日の最終プレゼンテーションでは、ベストプレゼンテーション賞の表彰を行った。また、ワークショップ終了後（帰国後）に、成果物としてシステム提案をリーフレット（A3）1枚にまとめ、レポートの作成をした。

各グループからのシステム提案（概要）を表3.1に示す。ベストプレゼンテーション賞を受賞したグループのシステム提案のリーフレットの例を図3.1に示す。また、プレゼンテーション、受賞式およびさよならパーティーの様子を写真3.2に示す。



写真3.1 グループワークの様子



写真3.2 プrezentation等の様子

3.3 友好交流活動

ワークショップ期間中に、教室でのグループワークやプレゼンテーションなどの作業と併せて、キャンパスツアーや市内観光の交流イベントも開催し、グループ単位での行動を促した。これは、国籍や専門分野の異なるメンバーで構成されたグループ内のコミュニケーションの活性化に繋がり、グループ員同士間の協調性と議論の活性化を図る重要なポイントとなった。開会式やキャンバスツアーなどの交流活動の様子を写真3.3に示す。また、ホームページ上にも今回のワークショップの様子を掲載した^[9]。

4 まとめと今後の予定および課題

4.1 まとめ

今回、本学からは主にデザイン分野の専門知識・技術を持つ3年生6名が参加した。他大学からは、専門分野が全く異なる工学系の専門知識・技術を持つ学生が参加し、国籍も異なる異分野の学生同士の協同作業による演習（ワークショップ）を開催した。成果として、本ワークショップの目的である“個々の学生の創造性が触発され、短期間（8日間）であるが、参加者の修学意識・語学力向上や国際感覚の向上”を図ることができた。



写真3.3 友好活動等の様子

表3.1 各グループの提案システム（概要）

Gr. No.	(提案システム名) 概要
1	(Unlock the mystery of the old city of Chiang Mai) チェンマイの街には寺院をはじめ歴史的遺産が多いが、代表的なもの以外はあまり知られていない。そこで、いろいろな歴史的遺産を楽しみながら知ってもらう携帯アプリを提案する。このアプリでは、旅行の探索ルートを提案するとともに、歴史遺産発見などの課題をクリアすると報酬が得られる。
2	(Multi function bottle) チェンマイには寺院をはじめ、訪れるべき箇所が多くある。しかし、初めて訪れた旅行者にはそれらを発見するのが難しい場合がある。タイは気温が高いため、ペットボトルの水が常備され点に着目し、ユーザを観光地に誘導するペットボトルラベルを提案する。ラベルは折りたたむことによって、観光地の絵が現れ、同時に扇子としての機能性が生まれる。
3	(Red Taxi Status) チェンマイには“ソンテウ”と呼ばれる赤いタクシーがある。これらは相乗りタクシーであり、価格や行き先を運転手と交渉する必要がある。日本には無い文化なので、慣れない利用するのが難しい。そこで、初心者でも希望に合ったタクシーを利用するために携帯アプリを提案する。加盟するタクシーには加速度計を取り付け、運転の仕方によって次の4つのタイプ分類される。（・カメ：スピードが遅い、・チーター：スピードが早い、・イルカ：運転が優しい、・チーター：運転が荒い）
4	(Zoom in old city) タイの伝統的な装飾は“タイ・ペインティング”と呼ばれる。この提案では、タイ・ペインティングの細部にまで注目してもらうことを目的としている。このデバイス（眼鏡）をかけて、タイ・ペインティングのスナップ写真を撮ると、同じデバイスを利用している人たちのデバイスに、それらの写真と写っているタイ・ペインティングの地理情報を表示する。
5	(The Ancient Memorial in Chiang Mai) チェンマイ市内にある“Gho Pha Mha”は古い王族の墓であり、神聖な場所とされている。しかし周囲の店舗や住宅に紛れてしまい、その価値がわかりづらい。チェンマイにある目立たない歴史的建造物の周囲をリノベーションし、地元の人々も含めた多くの人が訪れる場所にする。周囲の店を、白を基調としたデザインのレストラン、ギャラリーやコーヒーショップにする。
6	(Emotion Map) 観光地には、旅行者には一見してわかりにくいストーリーがある（伝承や歴史的な悲劇的エピソード、ロマンチックなエピソード、怪談など）。そこで、「悲しい」「嬉しい」などの自分が味わいたい気分を選ぶ。すると、それに合った一日のツアーが提案される。他のユーザが、どのようなツアーを選択しているかなどの情報を閲覧し、参考にすることもできる。

図3.1 提案システムのリーフレット作成例（グループ2）

また、本研究^[3]の目的である領域横断型PBL演習授業の設計支援システム開発のための事例を蓄積し、国際デザインワークショップの設計方法についてもノウハウを蓄積することができた。

4.2 今後の予定

(1) 領域横断型PBL授業の事例の蓄積のため(Data Base構築)、来年度以降も以下のように、日本とタイ国との間で相互に開催会場を変え実施する計画である。

・開催予定：2017年3月（北海道）、2018年3月（タイ）、2019年3月（秋田）

(2) 今後は、今回の参加者（学生）に関する属性データ（国籍、専門分野、履修済み科目など）とワークショップ中に収集したアンケートから得られたデータを収集・分析し、カリキュラム・オントロジー（ものづくりに関わる教育プログラムを記述するためのオントロジー^[10]）を開発する予定である。

4.3 今後の課題

前節のとおり、2019年3月に秋田を会場にデザインワークショップ開催する計画である。そのための具体的な課題として2点ある。

(1) 受入れ体制の整備：参加人数が約30名のワークショップである。開催準備および開催中のスタッフや宿泊施設などの確保が必要であり、そのための体制（組織）を整える必要がある。本学の国際交流委員会（センター）などとの連携、または、ワークショップのための特別プロジェクトを立ち上げることを検討する。

(2) 予算確保：現在、デザインワークショップ開催のための予算是、主に科研費の予算を見込んでいる。また、一部の予算是、本ワークショップ開催の協賛者からの寄付（協賛金）である。しかし、今後の継続的な開催のためには、安定した予算の確保が必要である。今後も、積極的に競争的外部資金と学内のプロジェクト予算の獲得を目指とする。

5 謝辞

今回のデザインワークショップ開催にあたりチェンマイ大学およびナレスアン大学の多くの運営スタッフ、関係者および学生ボランティアのご協力いただき、心から感謝いたします。

本研究の一部は、文部科学省科研費 基盤研究（C）（課題番号「15K00486」）の助成を受けたものある。

6 参考資料および参考文献

[1] P. Schwarz, S.Mennin, G.Webb, 「PBL 世界の大学での小グループ問題基盤型カリキュラム導入の経験に学ぶ」、篠原出版新社、2007年

[2] Donald R.Woods, 「PBL 判断力を高める主体的学習」、医学書院、2013年

[3] 「エンジニアリングデザイン教育のための領域横断型PBL授業設計支援システムの開発」（科学研費 基盤 C 一般）（課題番号「15K00486」）、2015-2018

[4] H. Suto, P. Patitad, N. Kang: "A Collaboration Support Tool for Multi-cultural Design Team Based on Extended ADT Model", Human Interface and the Management of Information - Information and Knowledge Design and Evaluation (Part I), 548-557, (2014).

[5] N. Kang, H. Suto, P. Patitad: "Role of Design Process Based on Expended ADT Model and TTS Model", Journal of Integrated Design Research, 13 (1), 107-116, (2014).

[6] 「ブレインストーミングとKJ法」
<http://www.ritsumei.ac.jp/~yamai/kj.htm>

[7] 川喜田二郎、「発想法」（中公新書）、中央公論社、1967年

[8] 川喜田二郎、「統・発想法」（中公新書）、中央公論社、1970年

[9] 「IEDC2016紹介サイト」
<http://www.akibi.ac.jp/~nomura/2016/0312iedc2016/>

[10] 人工知能学会、來村徳信、「オントロジーの普及と応用」、オーム社、2012年

グラフィック・レコーディングスキル習得のためのカリキュラムの開発と実践による評価

—秋田公立美術大学学生に向けた特別講座の実施計画とその結果から—

村川 弘城¹、田村 剛²

本稿は、秋田公立美術大学の学生を対象としたグラフィック・レコーディングスキル習得を目指した15回の特別講義「グラフィック・レコーディング講座」の実施計画とその結果を報告する、実践報告である。本稿は、平成28年度秋田公立美術大学競争的研究費「美大生に適応した『グラフィック・レコーディング』技術習得のためのカリキュラムに関する実践的研究」の一部を報告するものである。本稿では、カリキュラムを開発するためのグラフィック・レコーディングスキルの要素の検討から、仮のカリキュラムの開発、実施、実施時の問題点などをもとにしたカリキュラムの修正までについて記述する。

キーワード：グラフィック・レコーディング、実践報告、アクティブラーニング

1 はじめに

文責：村川・田村

近年、会議やシンポジウム等における出席者の理解促進および効果的な進行のために、ファシリテーション能力を持った人材が重要視されつつある。とくに目立ったところでは、様々なステーク・ホルダーが集まるまちづくりの現場などで、ファシリテーションを行うための人員「ファシリテーター」の活躍が目覚しく、不可欠な存在として認識されるようになってきた。ファシリテーターの中には、進行中の会議やシンポジウムの内容をその場で文字や絵を駆使しながら可視化することで、出席者の理解や共通認識を促進する「グラフィック」を活用する者もあり、その効果の高さが少しずつではあるが認められてきている。そのため、「グラフィック・レコーディング」という言葉も、広まり始めている。たとえば図1は、Googleトレンドを利用し、「グラフィッ

ク・レコーディング」という用語の検索数をグラフ化したものである。ここ2年での検索が多くなっていることが分かる。

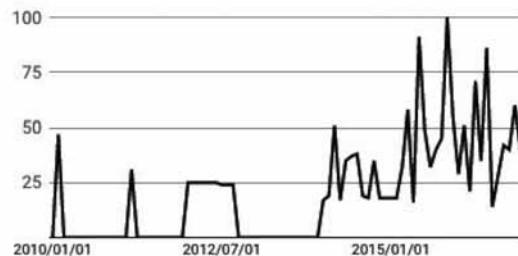


図1 「グラフィック・レコーディング」検索数の経年変化（指定期間内の最大値を100とした場合）

現在の日本では、会議等の進行担当者や議事の記録者の専門的な職能があまり重視されていないが、アメリカの事例では、「グラフィック・レコーダー」と言う専門職があり、カンファレンス等での活躍が急増している。グラフィックを利用することの優位性としては、国境や文化、立場などを超えて様々な人に伝わりやすいという性質を持っていることがある。たとえば、Christine Chopyak (2014)

1 日本福祉大学

2 秋田公立美術大学

は、「ビジネスの世界では英語が共通言語になっているとはいえ、図やイラストなら工場でも取締役会でも広く趣旨が伝わり、文化的に微妙な問題や議論の余地のある問題も提示しやすい (p. 21)」と述べている。

このような背景にあって、グラフィックを用いたファシリテーションやアーカイブの技術は、絵やイラストを描く資質や技術を有して入学してくる美術大学の学生、卒業生が習得する職能の一つとして大きな可能性を有していると考えられる。

清水(2015)は、グラフィックを用いた仕事の依頼を集計し、図2のような分類を行っている。

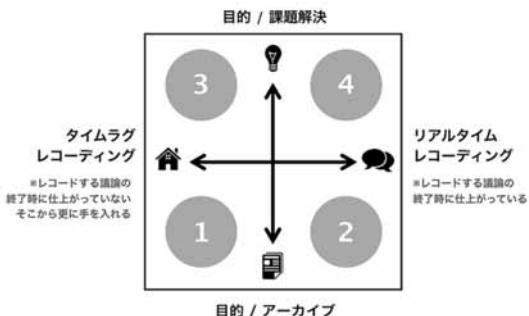


図2 グラフィックを用いた仕事の依頼

清水 (2015:p. 2) は、この図をもとに、グラフィックを用いた仕事には、大きく分けて以下の4つの領域があることを示している。

- 1) アーカイブ×タイムラグレコーディング
主な依頼主：編集者、ライター
内容：インタビューや対談を可視化し雑誌に掲載
- 2) アーカイブ×リアルタイムレコーディング
主な依頼主：イベント運営者、PR 担当、TV プロデューサー
内容：イベントやテレビでのパスマーチンスとして行う
- 3) 課題解決×タイムラグレコーディング
主な依頼主：企業の企画担当者
内容：発話の記録をまとめたり、プレゼンのスライド作成

- 4) 課題解決×リアルタイムレコーディング
主な依頼主：起業家、組織を率いるリーダー
内容：発話を促し、論点をまとめ、アイディアに繋げる

本稿では、アーカイブに焦点を絞り、美術大学生が半期で「グラフィック・レコーディング」を用いた記録作成の技術（以下、GRスキル）を習得する講座プログラムの開発と実践による評価を目的とする。

本稿によって、他者が理解しやすいグラフィックを素早く描く技能だけではなく、自らその技能を活用する場を開拓していく力を培うための教育方法を示唆することができる。

2 方法

文責：村川

本稿では、カリキュラム開発と評価を行う4名の研究者（以下、研究者）と、グラフィックを利用したファシリテーションを仕事としている2名のファシリテーター（以下、ファシリテーター）と、カリキュラムを受けてファシリテーターを目指す受講学生（以下、受講者）の3者によって、以下の流れで実施する。

- 1) GRスキルに関する要素の検討：研究者がファシリテーターにインタビューを実施し、そのインタビューの内容を研究者が分析する。
- 2) GRスキル習得カリキュラムの開発：GRスキルの要素や、難易度、順番などを考慮したカリキュラムを研究者とファシリテーターが協力して検討する。
- 3) カリキュラムの実施：開発したカリキュラムを、15回の特別授業として実施する。授業は、研究者とファシリテーターがその内容に合わせて交代して行う。
- 4) カリキュラムの評価と修正：受講者、研究者、ファシリテーターの3者の意見を取り入れつつ、カリキュラムの評価と修正を行う。

3 GRスキルに関する要素の検討

文責：村川

本章では、GRスキルに関する要素を検討する流れとその結果について説明する。

3-1 検討の流れ

まず、1名のファシリテーターが実際の現場に赴き、その中でグラフィック・レコーディング（以下、GR）を実施する。その際、研究者が同行し、ファシリテーターの行動を撮影する。

次に、撮影した映像を視聴・想起しながら、ファシリテーターにその時に考えていた事を話して貰う。想起を促すために、研究者がその都度質問する。そのふり返りと質問の間、撮影を行う。

最後に研究者は、撮影した映像を視聴しながら、GRを行う上でファシリテーターが考えていたことを付箋に書き出し、内容毎に分類する。

3-2 結果

内容毎に分類した結果、GRスキルの要素として、以下の内容が表出した。

- 1) グラフィック：文字、色、枠、イラスト、顔アイコン、線などの使い方
- 2) レイアウト：3行、マトリックス、ベン図などの引き出しを増やすことと生み出せること
- 3) 記号化・単純化：単純、分かりやすい、意図をもって、素早く書けること
- 4) 取捨選択：必要な情報だけを抜き出せること
- 5) 交渉術：発表者の意図などを聞くこと、会場の運営者と話すこと

4 グラフィック・レコーディングスキル習得カリキュラムの開発

文責：田村

前章で示されたGRスキルの要素をもとに、研究者とファシリテーターが議論を行った。

結果、GRスキル習得カリキュラムによる特別講義は、次のような順序と内容となった。

- 1) 公開講座、ワークショップ：GRをデザインの現場で活用しながら、研究や普及に取り組んでいる講師を招聘することで、GRの基礎的な内容から、活用と研究対象としての可能性を大学内外に告知することを主な目的として開講する。
- 2) 演習：GRで用いられる道具類とその使い方を学ぶ。
- 3) 演習：GRで用いられる文字以外のグラフィック・パターン（イラスト・感情アイコン・色・線・枠など）のバリエーションを学び自身に適したグラフィックを開発する。＊連続2回
- 4) 演習：会話等（モノローグ動画）をリアルタイムで記録する方法を学び、自身に適した技術を習得する。
- 5) 自習、グループ学習：講座内で描いてきたグラフィック・パターンを各自精査し、読み取りやすく且つ素早く描く練習を行う。
- 6) 演習：会話等（ダイアローグ動画）をリアルタイムで記録する方法を学び、自身に適した技術を習得する。
- 7) 講義：まちづくりワークショップなど、GRの活用事例を知り、活用可能性を学ぶ。
- 8) 自習、グループ学習：これまでの講座からGRで必要とされるグラフィック・パターンを検討し、ボキャブラリーを増やす。
- 9) 講義：GRが大きな効果を發揮するファシリテーションの現場について、その事例からGRの活用可能性を考察する。
- 10) 実習：会議など対話が行われる様々な現場にグラフィック・レコーダーとして参加し、実習を通して必要なスキルを体得する。＊3回
- 11) 実習：まちづくり活動の報告会にグラフィック・レコーダーとして参加し、報告会を公開記録する。＊最終課題

本講座の冒頭に実施したGRの周知を目的

とした公開講座及びワークショップ以降は、導入→タイムラグ・レコーディングの練習→リアルタイム・レコーディングの練習→講義を通じた GR の意義や目的の内面化→現場でのリアルタイム・レコーディングの実践演習という流れで計画した。タイムラグからリアルタイムへの進行や、講座の最終目的をバルバール・コミュニケーションのアーカイブとしたことは、清水（2015）によるビジュアライズスキルの領域分析や、堀・加藤（2006）の習得難度をもとに予想して検討した。

5 カリキュラムの実施

文責：田村

受講者は、絵を描くこととは異なった目的で「描く」ことの楽しさに触れているように見える。それは、各々の絵を描く能力が、「活用」できる喜びではないかと想像している。講座では度々、自己紹介や他者の自己紹介を記録する演習が取り入れられていた（図3）。そこでは、描いたものの活用性が確認されていましたように思われる。



図3 他者の自己紹介のGR

受講者は講座の中で教室内全員に向けて発言する機会が幾度かあったが、自身の、あるいはグループのグラフィックを用いて意図したことを明確に発言できていた（図4）。発言や発表の練習を行わなかったことを考えると、このような発言・発表の場にも有効に活用することが示されたのではないだろうか。



図4 GR を用いた発言

受講者は元々「絵」の素養があり、当初より「絵」を描くことに対する気後れや躊躇は見られなかった。しかし、GR のための絵「グラフィック・パターン」（イラスト・アイコン・線・枠など）とは違いがあり、タイムラグ・レコーディングの演習の間は「絵」から「グラフィック・パターン」への移行が見られた受講者は多くはなかった。これはレイアウトについても言えることで、多くの受講者が読みやすさよりも絵画的な完成度に囚われていたように見える。しかし、レイアウトへの意識が必要な演習内容になってくると、レイアウトによる読みやすさの違いや「グラフィック・パターン」と「絵」の違いが、講師の見本や他の受講者の成果物などを参照しながら認識され始めた。特に色の使い方、レイアウト、文とイラストとのバランスなどに、GR に求められる要素があることを掴み取っていたように思われる。

それは、講座の中で二度取り入れた振り返り（工夫と工夫の共有）で言語化することによって明らかになった。受講者は講師による添削などを参考に、過去の成果物に対して各自で可能な改善を行い、且つその工夫を他者に伝達することができていた。GR における自身の悩みの克服とその方法の共有（図5）は、彼らにグラフィック・パターンの精査に対する納得と大きな上達をもたらしたのではないだろうか。この上達も彼らの、上達しようとする意思や、自らの創意工夫への挑戦などによって支えられていることは言うまでも

ない。二度目の振り返りを終えた頃には、経験の深いファシリテーターから、技術においてはすでに現場レベルにあるという評価が得られていた。その後の現場（会議の記録）での実践的な演習では、特に色とレイアウトが構築的に検討されていることが観察でき、これまでの学びへの省察が為されていることを伺うことができる（図6）。

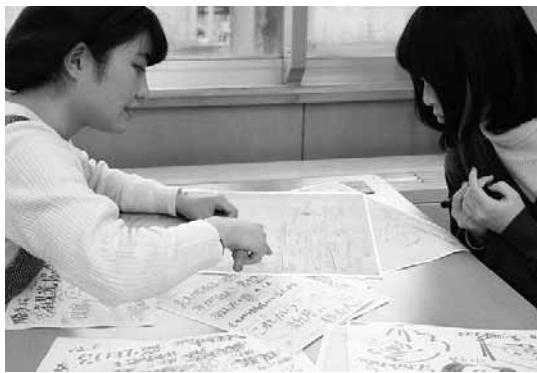


図5 自身の悩みや工夫を共有



図6 見やすさが十分に検討されている

6 カリキュラムの評価と修正

文責：村川

カリキュラム終了後、研究者、ファシリテーター、受講者の3者が集まり、カリキュラムの評価と修正について議論を行った。主に研究者が議論を行い、ファシリテーターと受講者がGRを行い、3者でその都度意見を交わしながら実施した（図7、8）。議論の内容は主に、GRスキルの要素それぞれの学ぶ時間の長さについてと、その順番、学習方法についての改善案についてである。

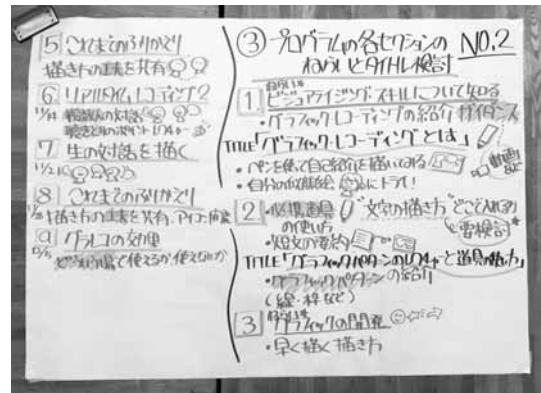


図7 GRの結果



図8 議論の様子

結果、以下のようなカリキュラムが示された。

- 1) ガイダンス「グラフィック・レコーディングとは」：本講座のねらいと、GRについて説明を行う。
- 2) 講義と演習「グラフィック・パターンと道具の使い方について」：グラフィック・パターンと道具の使い方について説明を行う。また、グラフィック・パターンを描いたり、短文を要約したりする練習を行う。
- 3) 演習「グラフィックの開発」：2コマ目で描いた短文要約を使用して、グラフィックを開発する。また、それをもとに再度短文要約を行い、グラフィックの開発を行う。
- 4) 演習「タイムラグ・レコーディングの練習1」：タイムラグ・レコーディングの練習1回目として、物語の要約を2回行う。その都度、受講者間での共有と、自分の要約修正を行う。

- 5) 演習「タイムラグ・レコーディングの練習2」：タイムラグ・レコーディングの練習2回目として、長文の要約を2回行う。5コマ目と同様に、受講者間での共有と、自分の要約の修正を行う。
- 6) 演習「タイムラグ・レコーディングスキルの共有」：タイムラグ・レコーディングの練習最終回として、これまでの内容をふり返り、よりよい方法を考え、受講者間で共有を行う。
- 7) 演習「リアルタイム・レコーディングの練習1」：リアルタイム・レコーディングの練習1回目として、スピーチ映像をもとにした要約を2回行う。その都度、受講者間での共有と、自分の要約の修正を行う。
- 8) 演習「リアルタイム・レコーディングの練習2」：リアルタイム・レコーディングの練習2回目として、対話映像をもとにした要約を2回行う。7コマ目と同様に、受講者間での共有と、自分の要約の修正を行う
- 9) リアルタイム・レコーディングスキルの共有1：：リアルタイム・レコーディングの練習前半のまとめとして、これまでの内容をふり返り、よりよい方法を考え、受講者間で共有を行う。
- 10) 演習「リアルタイム・レコーディングの練習3」：リアルタイム・レコーディングの練習3回目として、生の2人の対話を聞き、要約を行う。
- 11) 演習「リアルタイム・レコーディングの練習4」：リアルタイム・レコーディングの練習4回目として、生の3人の対談を聞き、要約を行う。
- 12) リアルタイム・レコーディングスキルの共有2：リアルタイム・レコーディングの練習最終回として、これまでの内容をふり返り、よりよい方法を考え、受講者間で共有を行う。
- 13) 講義「グラフィック・レコーディングの活用と意義」：実際の事例をもとに、GRを実際の現場で利用することの効果や、実施の難しさ、実施のために気をつける点などを説明する。

- 14) 実習「現場でのグラフィック・レコーディングの実践」：受講者がGRを必要とする場を見つけ、実際にGRを使った実践を行う。
- 15) 講義「実習の講評」：14コマ目に行った実習を受講者が報告し、その成果をもとに講評を行う。

7 本稿の考察と研究としての限界

文責：村川

本稿では、美術大学生がGRスキルを習得する講座プログラムの開発と実践による評価を目的とし、一応のカリキュラムを開発することが出来た。

また本稿では、確立されていないGRスキルの習得の方法に関する、実践を利用した叩き台を作ることをねらいとしており、本研究によって確立させようと考えているわけではない。そのため、実際に受講者がGRスキルを習得しているように見えているが、客観的な評価による妥当性を担保しているとは言えない。また、15回に分けた授業それぞれのねらいがその中で達成されているのかについても評価していない。今後、量的研究、質的研究を利用し、その評価を行っていく必要があるといえる。

引用・参考文献

- 1 Christine Chopyak,『戦略をイラスト化する グラフィック・ファシリテーション・スキル』、CCCメディアハウス書籍編集部訳、CCCメディアハウス、2014年
- 2 清水淳子、「Tokyo Graphic Recorder の活動を基盤としたビジュアライズスキル分析」、日本デザイン学会 第62回研究発表大会、2015年
- 3 堀公俊・加藤彰、『ファシリテーション・グラフィック』、日本経済新聞社、2006年

「現代美術駄洒落」の提案とその試行

山田 聰

現代美術は難しいと言われ世間から敬遠されている。このままではジャンルそのものが淘汰されてしまう可能性がある。そんな状況を打開し、現代美術の裾野を広げるために、現代美術の用語(事象・動向・人名)を使用した駄洒落「現代美術駄洒落」を提案し、試行する。「現代美術駄洒落」によって現代美術の裾野が広がることを切に願う。

キーワード：現代美術 駄洒落

1 はじめに

おはヨーゼフ・ボイス！

いきなり何を言っているのか？と思ったことであろう。これは、挨拶である「おはようございます」と『社会彫刻』を提唱したアーティストの「ヨーゼフ・ボイス」をかけ合わせた駄洒落である。

本研究では、現代美術の裾野を広げるために「現代美術駄洒落」を提案し、試行する。まず背景・目的を述べる。次に先行事例を挙げ検討する。そして「現代美術駄洒落」を試行し考察する。

2 背景・目的

世間では「現代美術はわからない・難しい」と言われがちで、はっきり言って敬遠されている。デュシャン以降の美術は、コンセプトやコンテキストが重要になっており、単純に視覚で楽しむものを越え、表現の幅を拡張し続けている。鑑賞者にもコンセプトやコンテキストを読み取ることが要求されており、それが「現代美術はわからない・難しい」の原因となっていることは明白である。そして、作家の中には芸術至上主義に陥ってしまい、自ら現代美術の世界を閉ざそうとするものもいる。彼らは、美術の教養のある人間に向け作品を作り、それ以外の人には観てもらわなくとも構わないという態度をとっている。

美術のために作品を作ることが美術自体を次のパラダイムに推し進めて来たことは紛もない事実である。だが、ちょっと待って頂きたい。美術のために作品を作ることと、ジャンルとしての美術を広めることは両立できないのだろうか。このまま行けば美術を楽しむ人口は先細りしていく一方である。ただできえ「現代美術はわからない・難しい」と言われているのに、それを加速させればいずれ誰も現代美術に見向きもしなくなるのではないだろうか。

その状況を少しでも改善するために「現代美術駄洒落」の活用を提案する。「現代美術駄洒落」とは、現代美術の事象・動向・人名などを用いた駄洒のことである。日常会話やSNSの投稿、研究報告書、科研費申請書などの何気ない文章に「現代美術駄洒落」を入れ込み、「少しおもしろい」と思ってもらうことが狙いである。そもそも、筆者がなぜ美術に興味を持ったかといえば、作品を観ておもしろいと感じたからである。おもしろいと感じることから美術鑑賞は始まるのだ。「現代美術駄洒落」を使うことで、日常が少しおもしろくなり、それをフックに美術に興味がある人が増えるにちがいない。(図1)

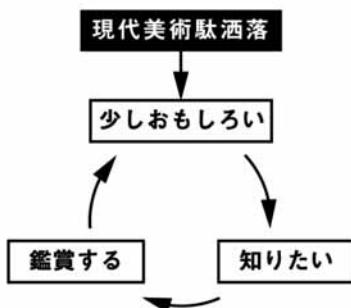


図1 現代美術駄洒落による美術鑑賞の輪への介入

3 先行事例とその検討

まず、高尾俊介が行う「takawo 杯」を挙げる。takawo 杯とは、IT 技術に関する駄洒落のコンテストである。Twitter 上で「#takawo 杯」というハッシュタグをつけ投稿すれば、誰でも参加できる。takawo 杯以前には「IT 駄洒落コンテスト NEO」という日立ソリューションズが行なうコンテストが計三回開催されていた。高尾氏は「第3回 IT 駄洒落コンテスト NEO」にて『いろいろはほへとちり NULL オタ＼(^o^)／』という駄洒落で伊藤ガビン賞を受賞している。その後、2011年 7月 31日に「学生 CG コンテストみたいに itdajare も僕みたいな若手を選考委員にして荒削りだけど現在形の表現を掬い上げるような仕組みにしないと間違いなく廃れると思う」という挑発的なツイートの後、「#takawo 杯」を掲げ独自のコンテストを立ち上げた。takawo 杯では、「アオリ文」と呼ばれる投稿者をアジテーションする内容のツイートや、既出の駄洒落を検索するツールを投稿者が開発し公開するなどの、独自の文化を形成している。最終選考に残った作品は togetter と Google スプレッドシートでまとめられ、選評の様子は Ustream にて生放送で配信された。開催期間の一ヶ月で5000以上の駄洒落が投稿された。

次に、大日本タイポ組合の塚田哲也が行なう「グッドデザイン賞」を挙げる。これは名前からもわかるように「グッドデザイン賞」のもじりである。これはデザインに関する駄洒落を投稿するコンテストである。形式は

takawo 杯と似ており「#グッドデザイソ」をつけて Twitter 上で投稿する。takawo 杯との違いは、最終的にデザインとして発表するというところにある。投稿時は Twitter なので当然テキストデータなのだが、優秀作品は1ページのグラフィックとしてデザインされ、最終的には電子ブックで公開されている。最後に、小林よしのりの漫画『おぼっちゃまくん』を挙げる。これは雑誌「月刊コロコロコミック」にて、1986～1994年まで連載されていた漫画である。「茶魔語」という主人公が喋る特殊な言葉があり、これは露骨に下品な単語（シモネタ）を会話の中に入れ込んで喋るというものである。当時、茶魔語は全国の小学生の間で大ヒットし流行語となっていた。コロコロコミック上に茶魔語の投稿コーナーがあり読者から広く募集されていた。2016年にも雑誌「コロコロアニキ」で新作が掲載され、web サイトにて茶魔語の投稿フォームが開設された。

先行事例の検討を行う。

先行事例はどれもモチーフが定まるによって、ターゲットが定まっている。takawo 杯の場合、モチーフは IT であり、自ずと IT 関連の知識を持っている人が参加することになる。グッドデザイン賞の場合も、モチーフはデザインであり参加者はデザインの知識を持っている人になる。『おぼっちゃまくん』の場合は、シモネタという人類の共通項をモチーフにしているので数多くの人がターゲットになる。

このことからわかるのは、駄洒落に使われている言葉を知っている人しか、正しく笑えないということである。これは、その言葉を知っている人しか駄洒落を作れないということでもある。当たり前である。そもそも駄洒落は、モチーフとする媒体が持っている固有なものと言える。特定の文化圏に所属し、その固有な言葉を知っているから駄洒落を作ることができるのであり、駄洒落という技法を知っているから作れるというものではないのである。

しかし、馴熟落は正しく意味を理解しないと笑えないのであろうか。いや、そんなことはない。「クス」でも「ヘッ」でも「少しおもしろい」と思って貰えればいいのである(図2)。「少しおもしろい」と思って貰えれば世界は広がっていくのである。¹

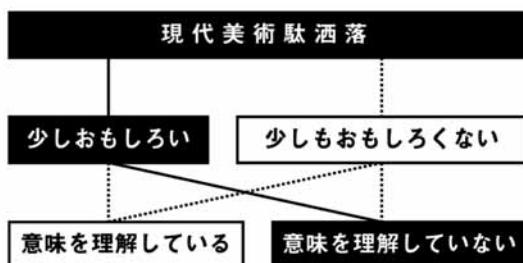


図2 現代美術馴熟落、読者の4パターン

よって本研究では馴熟落のために馴熟落を作る「馴熟落至上主義」²に踏み込むことは避ける。言葉を知っている人しか馴熟落を作れないという事実は、言葉を知つてもらうことによって解決することができる。そのための「現代美術馴熟落」なのである。まず知つてもらうことが重要なのである。知つてもらつてから作つて貰えればいいのだ。

先行事例で挙げたものは最終的にモチーフに則した形でまとめられている。ITモチーフはweb上にIT技術を使用して公開し、デザインモチーフはグラフィックとして電子ブックにまとめている。このことから、素材の特性・制約から最終的な着想が導かれてくることがわかる。馴熟落なのにITであるし、馴熟落なのにデザインなのである。「現代美術馴熟落」の場合、どのようなものに落とし込めば現代美術になるのだろうか。(図3)

モチーフ	馴熟落制作者	最終的な手法
IT	IT有識者	WEB
デザイン	デザイン有識者	電子ブック
現代美術	現代美術有識者	

図3 モチーフとの関係

4 試行

まずは、試行として本論の序文を「現代美術馴熟落」を用いて書くことにする。使用した言葉は注釈で示す。

おはヨーゼフ・ボイス！

いきなり何を言ってイリュージョン³？と思つたことであルウィット⁴。これは、挨拶である「おはヨーゼフ・ボイス！」と『社会彫刻』を提ショ一⁵したアーティストの「ヨーゼフ・ボイス」をかけ合わせた馴熟落でアルバース⁶。

本研究では、現代美術をモリス⁷上げるために「現代美術馴熟落」⁸の実践をおこなウマン⁹。

次に筆者の行つている「身体の一部を拘束して鑑賞する美術作品の調査研究」の研究計画書を用いてみる。

余計な情報をハプニング¹⁰、観せタイボロジー¹¹部分を強調し作品への没ニューマン¹²を高めるために、身体の一部を拘ソツツ¹³し鑑ショ一¹⁴する作品がある。それらを「拘ソツツ鑑ショ一の美ジェネ¹⁵」とする。拘ソツツ鑑ショ一の美ジェネを、制作と理論のソル¹⁶面からチョロ¹⁷査し、美ジェネリック・シティ¹⁸(映像メディアを用いた作品を中心に)を俯瞰し「拘ソツツ鑑ショ一の美ジェネリック・シティ」を提アルス¹⁹。360度映像、VRを現ダン²⁰の拘ソツツ鑑ショ一の美ジェネとして捉え、今までの拘ソツツ鑑ショ一の美ジェネと比較し考察ソル²¹。その考察をメディア・アート作品制作に応用ステンシル²²。

5 まとめ

どうだろうか。恐ろしく荒削りだが「少しおもしろい」と感じはしないだろうか²³。今回は紀要の読者をターゲットにして「現代美術馴熟落」の試行をおこなつた。ターゲットに合わせメディアを変え、その差異を明らかにし、実用に耐えるものにしていきたい。²⁴

先程、どのようなものに落とし込めば現代美術になるのかという問を立てた。今回は紀要という形になった。これは現代美術と言えるのだろうか。筆者は現代美術とは「こうであってもいい」ものであると考えている。逆説的に言えば、「こうでなければいけない」というものが無いものである。「こうでなければいけない」となった時点でそれはもう現代美術ではなく、現代美術っぽいものである。筆者はこの文章も自分の作品だと思って書いている。

これを読んでくれた紀要執筆者諸君には、是非来年度の紀要で「現代美術馴洒落」を用いて紀要を書いて頂きターナー賞²⁵。

「現代美術はわからない・難しい」という現状はなかなか変えることはでき内科画廊²⁶、「現代美術はわからない・難しい…でも、おもしろい」に変えることはできるのではないだロウブロウ²⁷。現代美術の裾野を少し広げたい²⁸と切に願フテマス²⁹。

読んでいただきありがとうございました。
失礼しまテイス！³¹

注

¹ 現代美術馴洒落の読者は以下の4種類に分類できる。

A: 少しあもしろいと感じる→意味を理解している
B: 少しあもしろいと感じる→意味を理解していない
C: 少しもおもしろくない→意味を理解している
D: 少しもおもしろくない→意味を理解していない
AとCは意味を理解した上で少し面白い・少しもおもしろくないと感じているので、美術に見識がある人物であると言える。Bは意味を理解していないが少しあもしろいと感じている人で、現代美術に興味を持ってくれるかもしれない人物である。

² 馴洒落至上主義：馴洒落のための馴洒落。純粹馴洒落。自己目的的な馴洒落。

³ いるのか→イリュージョン

二次元平面上に三次元的な奥行きを認識することを指す。抽象絵画以降は、画面内の行為の痕跡など視覚に及ぼす効果自体を指して使われる。

⁴ あろう→アルウィット：ソル・ルウィット

(Sol LeWitt, 1928~2007)

コンセプチュアル・アート、ミニマルアートの先駆者。「グリッドによるマトリックスの生成」をテーマに制作した。

⁵ 提唱→提ショード：ジェフリー・ショード (Jeffrey Shaw, 1944~)

メディア・アートの先駆者。エンジニア、プログラマーと一緒にパフォーマンスや映像、インタラクティブな表現を行なう。

⁶ である→アルバース：ヨゼフ・アルバース (Josef Albers, 1888~1976)

色彩と形態の関係についての研究をし、色彩の明度対比、相互干渉についての実験を制作で行なった。

⁷ 盛り→モ里斯：ロバート・モ里斯 (Robert Morris, 1931~)

ミニマルアート、プロセスアート、アース・ワークなどの代表的な作家。「反形態」と呼ばれる作品や、引力、偶然性、不確定性といった概念を用いた作品で知られる。

⁸ 馴洒落→馴ジャッド：ドナルド・ジャッド (Donald Clarence Judd, 1928~1994)

ミニマルアートを代表する作家。金属の箱型が積み重なる「スタック」シリーズで知られる。

⁹ 行う→おこナウマン：ブルース・ナウマン (Bruce Nauman, 1941~)

彫刻、ネオン管、ビデオなど素材に縛られない制作を行なう。《100生きて死ね》や《Clown Torture》などの作品で知られる。

¹⁰ 省き→ハプニング

偶然性、一回性を重視した演劇的な芸術形式。

¹¹ 観せたい→観せタイポロジー：タイポロジー・フォトグラフ

同じ種類のモチーフを撮影した写真を集める写真表現。ベルント&ヒラ・ベッヒャー夫妻で有名。

¹² 没入感→没ニューマン：バーネット・ニューマン (Barnett Newman, 1905~1970)

抽象表現主義、カラーフィールド・ペインティングの代表的作家。画面がほぼ赤い《アンナの光》などで知られる。

¹³ 拘束→拘ソツ：ソツ・アート

ソ連版のポップアート。レーニンをコカ・コーラのようなタッチで描いたものなどが有名。

制作報告

「春島1604」「春を聴く1604」制作報告

鈴木 司

Keywords: Acrylic Painting, Imagined Scenery

1 制作趣旨

経験や記憶をテーマに描く心象風景の制作を通して、画材や技法の可能性を研究している。画材や技法の歴史を調査すると、時代背景、画材の特性、価値、目的などにより、各種技法、描画材料が誕生している。今回の制作報告では、アクリル絵の具と、下地作り、構図、描画の段取り、描写の技法について、過年度の制作結果をもとに、新たな方法を試みたものである。

心象表現として、花の咲く向きを反対の上向きにし、桜花の山や丘の景色にしている。また、桜花の中に森林風景を描き、幻想的なイメージにする試みをしている。

すべてのモチーフは、日々の体験で、見てきた桜や森林の風景がもとである。日頃から、モチーフとなる風景や花を探し、撮影等をしている。花や風景の画像は、映像、音、匂い、温度などの記憶とともに、画面構成を決める際、サイズや配置、色調、季節などの判断材料となり構成に反映されている。

モチーフは今年咲いた庭の桜で、背景は霞温泉近くの森林風景をもとに、複数コラージュしたものである。今回、自らの体験をもとに感動や印象を「記憶の記録」として150Pと80P号の作品制作した。そのため、体験した時期を西暦下二桁と月として題名に入れている。

アクリル絵の具で描くのは、油彩と比較し、扱いやすく、制作時間短縮と、作品管理、修復がしやすいためである。油彩画の管理、修復は、過去の自作品で行っており、亀裂、剥

落の修復は限界があると判断した。現在、「記憶の記録」の描画に、写実的な心象的表現の可能性を感じ、画材や技法の実験を試みながら制作している。

2 モチーフ、構図、準備について

今回描いた桜は、日頃手をかけ、毎日のように見ている庭の桜である。時間帯や天候で光の方向や陰影が変わり、同じ桜でも表情が変わってくる。また風があると撮影が難しく、風の少ない早朝や光の柔らかい時間帯を中心に撮影を行った。脚立を使い、花が揺れている場合は枝を手で押さえ持ち、撮影している。桜の咲き始め、中頃、散り始めでも、桜の色や花弁の状態も変わるために、2週間ほど撮影を続けている。夕方や夜は、野外照明器具使い、撮影をしている。

上下逆さまにした花の塊を複数組み合わせ、山形の花の集まりにコラージュする。コラージュの方法は、印刷画像の切り貼りや画像処理ソフトのレイヤーを使って行う。今回は、画像処理ソフトを使って確認した。画像処理ソフト使用の利点は、レイアウトやイメージ、色調変化や形のデフォルメ等を同時にシュミレーション出来る点にある。今回も上下の比率やペースを強調したものにしている。背景は、かすみ桜近くの森林風景をもとにしている。こちらも複数組み合わせコラージュし、上下に引き延ばして配置している。全体の色調は、空部分に金と銀を使うため、暖色系の黄土から山吹色の下地色にし、画面全体も暖色系にして桜色と柔らかい補色関係になるようにした。画面構成や画面の空間配置は、奥

から手前に C 字円弧を描くようにし、前景に主役の桜の山を配置した。実際の視覚体験や実物がもとになるが、制作過程で、実際にありえない変更やデフォルメを加え、心象風景にしている。

この下絵段階まで、資料収集、構図試作など、多くの時間をかけている。またコラージュで準備した構図画像は、あくまで参考配置で、描きながら常に変更を加え描き進めていく。過年度のモチーフ設定や構図との違いは、島を中心とした表現から、桜の岡や林を中心にして、杉林や桜の中にある林を大きく描いている事である。暖かい柔らかな日差しに包まれた午後をイメージしている。また、空は、均一な色面から細かい点の密集した表現に変え、スポンジ利用とグレージング描写をしている。

3 下地地塗り

下地は、前年の結果を参考に、新たな試みを繰り返して制作している。今回は、下地となるべく薄く、軽く、凹凸の影響が出ないように製作をした。基底材は油性水性両用の麻キャンバスで、下地塗り前にサンダーをかけて表面を若干荒し、汚れ取りと下地剤の定着力をあげた。地塗り剤（モデリングペーストライト（以後モデペライト）+ジェッソ）の調合割合を前年より変更し行った。1層目は、モデペライト 3 + ジェッソ 1 + アクリル調合灰色 1 の割合にし、ペインティングナイフで塗布。乾燥後、金属サンダーとカッターナイフ替え刃で凸部分を削り落とす。灰色は、黒絵の具の量を最小限に抑え、有彩色混色で明度と彩度調整している。昨年、黒を使い、色の沈みが大きく調整が困難だったためである。赤茶と濃青の混色で、色味のある明度の低い色が出来る。主に土系顔料の混色で、下地に染料系絵の具は使わない。2層目は、モデペライト 1 + ジェッソ 1 + アクリル調合黄土灰色 1 の割合にし、布で拭くように塗布した。色下地により、地塗りの厚さの違いが見え、削り作業がしやすい。キャンバスの布目は若干わかる程度の厚さで地塗りを完了する。指の腹で凹凸の最終確認を行う。吸水性調整も

2回目の地塗りで済ませている。グレーアンバー調の色下地は、トレースや最初の描写時も描きやすい。

4 描画

絵の大まかなイメージを、合成や各種効果を使って作成する。画面比率に合わせた画像を、プロジェクターでキャンバスに投影しトレースする。イーゼルやプロジェクターの移動で細かな調整と確認が出来る。白チョークで輪郭をトレースする。チョークの線を薄めた白アクリル絵の具でなぞって描く。乾燥後、濡れた布でチョークを拭き取る。

仕上げイメージの背景色（金+銀+α）を描く。一層目は山吹色、2層目は銀色、3層目は金色を、粗めのスポンジで面を埋めるように描いていく。大きめの点描の面が3色の重なりで出来ていく。金色に少し山吹色を混ぜ、金色の反射を押さえている。ムラのない色面を描くより、少ない絵の具の量と重ねで仕上げることが出来、山の稜線の描写もしやすくなる。描きはじめをグリザイユ画法から、茶系色のカマイユ画法に変更して描く。

背景の山林は、空と同じくスポンジ描写し、桜は陰影3段階の面描写から大きなステッチ描写で行う。山林は、固有色を薄くグレージングし、全体の色調をみる。桜はやや小さいステッチ描写を重ねていく。描き起こし描写で仕上げるため、全体の明度はやや暗めで進める。明るい部分の濃淡描写を、グレージングの組み合わせで行う。花の固有色は抑えめで細かいステッチ描写を重ね進めていく。雌しべ雄しべ部分は大きめに影色を置いた後に花の色で輪郭を仕上げていく。遠目には、花の塊が紫陽花のように仕上がっててくる。

ステッチ描写の線の太さと長さは前年より細かめで進めた。細部描写の進行とともに、形や明暗の変更を隨時行っていく。形や明暗の変更や調整が完了後、花や森林の明るい部分に固有色で高彩度の不透明色をステッチ描写する。カマイユ画法の同系色から、各種色味のある画面になる。遠景は布やスポンジで拭くように半透明色を描き入れる。混色した

絵の具は同じ色を混色で作れないため、基準となる色は多めに作り置きし、保水と殺菌をして使っている。保存はタッパーやラップを使用する。遠景の風景の色には、空で使った金と銀の色を混色し描いている。グレージングすると、金、銀の色味が強くなるため、混色して金銀の色効果を抑えて描写した。最終仕上げの細部描写は、ステッチからクロスハッチングに変更した。

P150は、左から右への遠近が強い構図にし、背景は金系暖色が強い色調にしている。P 80は、P150より近景の設定で画面構成し、銀系色が強い色調にしている。また杉林の描写も大きめに描いている。

5 終わりに

2011年から続けてきた刺繡ステッチ描写を、今回はクロスハッチング描写に変更して仕上げている。ステッチ描写は平面的になりやすく、重ね描写が難しかった。今回、クロスハッチング描写にし、描写密度、空間感などバランスのとれた表現がしやすい事が判った。黒絵の具の使用を最小限にしたことで色の沈みは抑えられたが、色調や彩度調整がやや難しく、今後の課題となる。

次回は、柔らかい点描的なスポンジ描写とクロスハッチング描写の組み合わせを中心に、画材や技法の可能性を探っていく。

鈴木 司

SUZUKI Tsukasa



「春島1604」

P150号 (H1620×W2273mm) キャンバスにアクリル 2016年
第70回記念二紀展覧会 国立新美術館 2016.10.12~24

鈴木 司

SUZUKI Tsukasa



「春を聴く1604」

P80号 (H970×W1455mm) キャンバスにアクリル 2016年
第60回秋田美術作家協会展 秋田県立美術館 2016.11.23～28

「皆川嘉博展 源流－縄文・美の継承－」

— 平成28年度 雄物川郷土資料館 第1回特別展示 —

皆川 嘉博

1 はじめに

秋田県横手市雄物川町にある雄物川郷土資料館にて平成28年度第1回特別展示に縄文土器や古代の遺跡からインスピレーションを受け制作した筆者制作の彫刻作品を混在させ展示する展覧会を企画することになった。この特別展では、横手で発掘された縄文時代の土器や出土品と現代彫刻作品とのコラボレーションにより、縄文の美を現代人の美意識の中で見つめなおし、新たな解釈・美の再生を試みようとするものである。そしてできることならば、縄文の美意識を継承していきたいと考えている。

鑑賞者には、展示を通じて縄文時代の美と現代彫刻が造りだす美の不思議な世界を堪能していただきたいと考え企画した。

2 展示作品について

2000年からスタートさせた筆者の作品制作テーマ「源流シリーズ」は日本人のルーツを探る旅でもある。"人は何処から来て、何処へ行くのか" この人類の永遠のテーマを美術の世界からアプローチしていきたいと考えている。

今回の展示では横手市雄物川地域で出土した、縄文の遺跡物とのコラボレーションをメインにした。実物の縄文土器を彫刻周辺に配置し、実物の縄文装飾品を彫刻に取り付けた。額、耳には、玦状耳飾りを配置。手には縄文土偶を持たせた。縄文の遺物には、現代人を虜にする魅力がある。筆者の彫刻は古代人を再現しようとするものではない。現代人が縄文の美という "古代の人類の美" に魅せられていく姿を表現したい。時空を超えた表現に

辿り着きたいと考え制作した。

作品題名：源流－縄文・美の継承－

素材：陶、金彩 H145×W45×D45cm

制作年：2016

「彫刻に配置した遺跡出土物」

玦状耳飾り 1点

額にあるもの 根羽子沢遺跡 雄物川町で最初に発掘調査が行われた遺跡・1次調査 昭和30年 奈良修介氏・豊島昂氏と沼館高校（現雄物川高校）社会科クラブによる調査

他 2 点

左耳にあるもの 雄物川町大沢松雲寺所蔵

右耳にあるもの 雄物川堤防施工時に出土

ペンダント

右 勾玉 オホン清水A遺跡

中 勾玉 根羽子沢遺跡（借用：大沢 松雲寺）

左 勾玉 オホン清水A遺跡

土器 左 小吉山遺跡

土器 右 オホン清水A遺跡

土器 上 兵部ヶ沢遺跡

土偶 兵部ヶ沢遺跡

作品題名：源流－神話の民・祈り－

素材：陶 H148×W45×D42cm

制作年：2015

「彫刻に配置した遺跡出土物」

ペンダント オホン清水A遺跡

土器 10 点

左前から 5 小吉山遺跡

左前から 4 小吉山遺跡

左前から 3	オホン清水A遺跡
左前から 2	オホン清水A遺跡
左前 1	オホン清水A遺跡
右前から 4	オホン清水A遺跡
右前から 3	根羽子沢遺跡
右前から 2	兵部ヶ沢遺跡
大皿	兵部ヶ沢遺跡
右前 1	兵部ヶ沢遺跡

3 経過と成果について

筆者は1992年、横手市十文字地区の休耕田で「粋殻焼」と称して独自の野焼きの技法による作品制作を始めた。"野焼き"とは縄文人のように古代人もまさしくこのような方法で土器を焼成し、生活していたと考えられる。ときには土偶を焼成し呪術的な思想の支えにも一役買っていたのだろう。野焼きは野外で作品を焼成するため、風雨などの自然環境の影響を受けやすい。相当に修練し、経験を得ないと、うまく土器を焼き上げることは出来ないと思われる。様々な困難を乗り越えて焼き上げると自然の息吹を彷彿させるようないきいきした作品が生まれる。表面の美しい陰影を見ていると、古代から脈々と受け継がれた感覚を取り戻せるような気がする。

近年は「覆い型野焼き」と称される野焼きの技法を試している。縄文土器は「開放型野焼き」で焼かれていると考えられているが、覆い型はより熱効率の良い焼き方で、縄文時代晩期から弥生時代の弥生式土器などにはこの方法で焼かれていたと考えられる。現代の電気窯やガス窯による高温焼成と同時に、野焼きの技法についても技法を極めていきたいと考えている。

今回の特別展の成果を上げるとすれば、まずはひとがたの現代彫刻に実物の縄文の遺物を装飾し、展示発表ができたことである。これは考古学の遺物の保存にはいささか乱暴であったのかもしれないが、現代彫刻と縄文の遺跡のコラボレーションから見えてくるものが大きかったと思う。つまり新しい見方、考え方ができるという可能性を探れたのではな

いだろうか。生々しい現代の彫刻の装飾として縄文の遺物を見たとき、まさに現代にその、魅力が浮き上がってくるのである。また、縄文土偶を現代彫刻に持たせたとき、縄文土偶を愛する縄文人の姿、思想をめぐらされる。数年前の人類の文化を感じさせるのである。現代彫刻と縄文の遺物はマッチし、お互いの魅力を倍増させる効果が得られたと思われる。

もう一つの大きな効果は、郷土資料館の来場者は郷土の遺跡や郷土史に興味がある考古学ファンが大多数を占めているが、今回の特別展には多くの美術関係者が来場して下さった。秋田公立美術大学の教職員の皆様から、美大生、秋田美術作家協会会員の皆様、秋田県彫刻連盟会員の皆様など、これまで雄物川郷土資料館を訪れることが少なかった美術関係者の目で、郷土資料館にスポットがあたることになった。特に美大学生に様々なヒントを与えることになれば将来への布石なったのではないかと考えている。この展覧会のサブタイトル：「美の継承」に繋がるのではないだろうか。

4 おわりに

最後に、この前例のない特別展を企画することを可能にしたのは、資料館館長：高橋輝幸氏のご理解のおかげである。考古学的に大変に貴重な縄文の遺物と筆者の現代彫刻を混在させて展示することは、これまで無かつた試みであり、冒険であったと思う。批判を恐れること無く、展示して下さった館長には本当に感謝している。

また後援をし、図録制作にもご理解下さった秋田公立美術大学の皆様に感謝申し上げます。

そして、ご協力いただいたすべての皆様、見に来てくださったすべての皆様に深く感謝申し上げます。

特別展「皆川嘉博 源流-縄文・美の継承-」**開催要項**

1. 主催 横手市教育委員会（文化財保護課）
2. 後援 秋田公立美術大学
3. 会場 雄物川郷土資料館 特別展示室
3. 期間 日時：平成28年4月29日（金、祭日）⇒7月10日（日）
時間：9時00分～17時00分
休館日：会期中無休
4. 出品資料 皆川嘉博氏作品
等身大作品 5点程度
(館全体を使って展示)
小品 40点程度
(特別展示室 ケース内)
制作過程が分かる展示も行う。
5. スライドレクチャー&ギャラリートーク
6月12日（日）
会場 雄物川コミュニティセンター
2F 視聴覚室 14:00
6. 担当 横手市文化財保護課
文化財保護担当専門監 高橋輝幸
資料作成 専門監 高橋 輝幸／
富田解説員
展示 富田解説員／北條解説員／
佐々木解説員／石川解説補助員
解説 富田解説員／北條解説員／佐々木
解説員／石川解説補助員／佐藤解
説補助員
7. その他 ポスター及び ページ（A5）
のリーフレットの作成
8. 周知 FM放送、市報（11/1）号、
関係機関送付、学校等へのポス
ター配布

皆川 嘉博

MINAGAWA Yoshihiro



源流—縄文・美の継承—

素材：陶、金彩 H145×W45×D45cm 制作年：2016

玦状耳飾り 1点 頬にあるもの根羽子沢遺跡雄物川町で最初に発掘調査が行われた遺跡
・1次調査 昭和30年 奈良修介氏・豊島昂氏と沼館高校（現雄物川高校）社会科クラブによる調査
他2点 左耳にあるもの 雄物川町大沢 松雲寺所蔵 右耳にあるもの 雄物川堤防施工時に出土

皆川 嘉博
MINAGAWA Yoshihiro



源流—神話の民・祈り—

素材：陶 H148×W45×D42cm 制作年：2015
ペンダント オホン清水A遺跡

土器10点 左前から5小吉山遺跡 左前から4小吉山遺跡 左前から3オホン清水A 遺跡 左前から2オホン清水A遺跡
左前1オホン清水A遺跡 右前から4オホン清水A遺跡 右前から3根羽子沢遺跡 右前から2兵部ヶ沢遺跡
大皿 兵部ヶ沢遺跡 右前1 兵部ヶ沢遺跡

谷川俊太郎「生きる」の詩学

大八木 敦彦

谷川俊太郎には「生きる」と題された詩が2篇あり、1篇は写真詩集『絵本』(1956年)の冒頭に置かれ、もう1篇は『うつむく青年』(1971年)の最後に収められている。「生きる」というテーマは、しかしながら、谷川の詩全篇を貫くものであり、谷川の詩はすべからく「生きる」ことの意味を追い求めて書かれていると言っても過言ではない。とはいって、「生きる」と題された2篇を読み比べれば、谷川の生に対する姿勢にはある違いが見られることがわかり、それはこれらの書かれている時期に15年の間があって、谷川にとって20代の青年期と40代の中年期では、「生きる」ことの認識に大きな変化のあったことがうかがえる。本論では、2篇の「生きる」を比較しながら、谷川の「生」の認識の変化を明らかにし、さらにこの詩人が「生」と「生活」を対置させたうえで詩の位置をどのようにとらえているかを考え、そこから生まれる作品の特質と限界点について論じた。

キーワード：谷川俊太郎、詩、生

Poetics of "Living" by Shuntaro TANIKAWA

OYAGI Atsuhiko

Shuntaro Tanikawa wrote two poems of the same title "Living". One appears at the beginning of *A Picture Book* (1956), and another is put at the end of *A Youth Who Is Hanging His Head Down* (1971). The theme of "living", however, is common with all the poetical works of Tanikawa. It is no exaggeration to say that he has written his poems for searching the meaning of "living" so far. But we notice that his attitude toward the "living" has changed if these two poems titled "Living" are compared. As 15 years passed between the former "Living" which Tanikawa wrote in his youth of twenties and the latter "Living" which he did in his middle age of forties, a great change seems to have come about in the recognition of "living" for him. This treatise tries to prove the difference of "living" from "life" for the poet, and to define the position of the poetry between them, comparing these two poems "Living". It also deals with the specific character and the problem which might be a kind of defect or the limited point of the works by Shuntaro Tanikawa.

Keywords: Shuntaro Tanikawa, poem, life

注

参考文献（詩作品の引用）

1 秋田公立美術大学研究紀要第三号 秋田公立美術大学、一〇一六年、三〇十四頁

2 立花隆・谷川俊太郎「対談・リアリティとヴァーチャルリアリティ」

『國文學』學燈社、一九九五年十一月号、二十五～二十六頁

3 谷川俊太郎「ノート」『ONCE』出帆新社、一九八二年、三一五頁

Ibid. 三二一一頁

Ibid. 三二一四頁

Ibid. 三二一九頁

7 寺田透「谷川俊太郎小論」『現代詩手帖』思潮社、一九七五年十月臨時増刊、十七頁

8 谷川俊太郎 op.cit. 二二三四頁

9 谷川俊太郎「ことばめぐり」『國文學』學燈社、一九九五年十一月号、一一一頁

Ibid. 一一六頁

Ibid. 一一一頁

光村図書版『國語』小学校6年下

10 谷川俊太郎 op.cit. 一一一頁

11 谷川俊太郎 op.cit. 一一一頁

12 立花隆・谷川俊太郎 op.cit. 一九頁

13 谷川俊太郎 op.cit. 一一一頁

14 谷川俊太郎 op.cit. 一一一頁

立原道造

「夏花の歌 その一」『立原道造全集1』、筑摩書房、二〇〇六年

「生きる」『二十億光年の孤独』創元社、一九五二年

「生きる」『うつむく青年』山梨シルクセンター出版部、一九七一年

「ソネット4」『六十二のソネット』創元社、一九五三年

「うつむく青年」『うつむく青年』山梨シルクセンター出版部、一九七一年

谷川俊太郎
「生きる」『絵本』的場書房（初版）、一九五六、濱標（復刻普及版）、二〇一〇年

参考文献（詩作品の引用）

思い出は今日であつた

死は今日であるだろうそして

生きることそれが烈しく今日である

(「ソネット4 今日」)

谷川にとつて「現在というものに生きる」のは時代に課された宿命ではなく、むしろ、詩人として生来望む生き方を実行しているに過ぎず、同時にみずから理論を時代によつて確認しているということなのであり、それは、ある意味で、谷川俊太郎という詩人が紛れもない時代の子であることをも示しているのだ。

さらに言えば、この詩集の題名となつてゐる詩「うつむく青年」の最終連には、やはり「生きる」のモチーフが見られる。

うつむいて
うつむくことで

君は生へと一步踏み出す

初夏の陽はけやきの老樹に射していく

初夏の陽は君の頬にも射していく
君はそれに否とはいわない

(「うつむく青年」)

これがもし『絵本』の「生きる」であつたら、詩人は「初夏の陽が私を生かす」と書いたであろう。『うつむく青年』の「生きる」の詩句にみられるリフレインの安定度は、そのまま詩心の安定を映し出しているのであるが、それに伴い詩人の周囲も限りなく均整のとれた

調和的な世界として描かれている。それはこの世の生の実相というよりも、むしろ谷川俊太郎という詩人の思い描く理想的な世界と、その中にあるべき生の姿であるように感じられる。

かつて『絵本』の「生きる」ではまだ、世界が攻撃的な力に満ちており詩心を刺激し、攪乱するようなエネルギーを藏していた。それは「生活」よりも「生」をというような「择一」を許さないほどに切迫した勢いで詩人を「生かし」、詩人は「生活」はおろか、「生」についてさえ思い巡らす間もないままに「生きる」詩を書かざるを得なかつたようを感じられる。しかも、その当時、詩人が實際には「生活に追われていた」と述懐していることは前述した通りである。生活に追われることが生活を遊離する・・・というよりも逆に生活を破壊するエネルギーとなり、結果として生に突き当たる現象が生じる一方で、生活に追われない状態に恵まれた場合、生活を遊離する精神の動きが生をも遊離しかねないことを、これら二篇の「生きる」は物語つてゐるようと思われる。

既に引用した通り、「家庭生活から余り離れすぎてはいけない。しかし密着しすぎてはなほいけない」と若き日の谷川はみずからを戒めたが、しかしながら家庭生活と密着した果てに、家庭生活を破壊し、突き抜けて現れてくる詩もあるであろう。ただ、詩(に限らず、芸術一般に)多くの人にとって、生活を破壊したものと、生活を遊離したもの・・・これら二種の世界のうち、どちらが受け入れられやすいかというのは、また別の問題である。『うつむく青年』の「生きる」が作者の谷川自身にとつてさえ「予想外に多くの読者に恵まれてゐる」¹⁵ことが、その事情を証している。

『繪本』の「生きる」は、実際には周囲の世界が詩人を「生かす」のであり、それゆえに詩人は生きている、即ち、詩人の側から見れば世界に生かされているという受動の構造で成立している詩なのであるが、『うつむく青年』の「生きる」の方は、詩人みずからが周囲の世界の様相を確認することによって「生きている」ことの認識を重ねていくという能動的形態を取っており、その認識を支えているのが「いま」という観念である。即ち、詩人にとっての「生きる」の定義は「いま生きていること」なのであり、それについては、谷川自身が次のように説明している。

ここでは私は生きることの手ごたえを現在の一瞬に求めようとしていて、過去と未来はほとんど無視されていると言つてもいい。つまり歴史から浮揚出来る一瞬とも言うべきときが人間にはあつて、詩は基本的にそういう時間とも言えない瞬間に属している形式ではないか。それは日常の眼から見れば非現実的な瞬間ですが、そういう瞬間に励まされながら、人間は長い一生を生きるものでもあると思います。¹³

つまり今という一瞬を生きるつていうことのリアリティを擰むつていうことなんです。実際に人間は今という一瞬を生きているわけだけれども、の中には当然「過去」の経験も含まれているし、「未来」への展望も含まれているわけなんだけれども、今は何か過去も未来も切り離された現在というものに生きる時代のような氣がするんですよ。僕は必ずしもその「生きる」という詩がいい詩であるから迎えられたというだけじゃなくて、今の人間が「今」にすがり付くことで生きていかないと、生きていけないというところがあるからのような気がす

るのね。（中略）実際には「今」だけじゃ当然人間は生きていけないわけで、人間関係は変わっていくし、物語を引きずっているわけでしう。詩にはそこに弱点がある。¹⁴

これらふたつの引用は同じ研究誌に収録されているもので、前者は「生」という言葉についての考察を谷川が記した文章であり、後者は立花隆との対談の一節であるが、どちらも詩の「生きる」に言及しながら、前者は「いま」を生きるべきだという積極的な肯定であり、従つて詩という表現形式自体の肯定であるのに対して、後者は、「いま」を生きざるを得ない人間の弱さを認め、「いま」についてしか表現することのできない詩の限界と弱点について述べられている点で対照的である。あわせて、後者に関しては「いま」にこだわることが特に一種の時代性ではないかと指摘する点に、谷川俊太郎という詩人の非常に鋭敏な時代感覚が示されていて興味深い。

確かに時代的に見れば、「生きる」が収録されている『うつむく青年』が刊行されたのは一九七一年だが、我が国で七〇年代といえば高度経済成長の末期で、戦後の急速な復興の歪みが現れ始めた時期でもあり、敗戦後という過去がはるかに遠ざかる一方で、経済成長という目標も達成されたために未来の展望が失われ、まさしく「いま」しか視界の中に入り得なかつた頃である。そのような時代性を『うつむく青年』という詩集の題名 자체が実に的確に表しているとも言えるが、しかし、「いま生きている」というモチーフは必ずしも時代性によるばかりではなく、谷川自身が詩を書き始めた当初から意識していたことでもあった。

二 『うつむく青年』の「生きる」

これまでも述べてきたとおり、谷川俊太郎の詩はすべからく「生きる」という題名の下に書かれているといつても差し支えはないのだが、この詩人には、実際に「生きる」という題名を持つた詩が、前章で述べた『絵本』の冒頭を飾る詩の他にもう一篇あって、それは詩集『うつむく青年』の最後に置かれている。そうして、こちらの「生きる」は、学校の教科書に掲載されていることもあって¹²、谷川自身も認めるように、とりわけ多くの人に愛誦されるこの詩人の代表作となっている。

かたつむりははうといふ
人は愛するといふ
あなたの手のぬくみ
いのちといふこと

(「生きる」)

生きているといふこと
いま生きているといふこと
それはのどがかわくといふこと
木もれ陽がまぶしいといふこと
ふつと或るメロディを思い出すといふこと
くしやみをすること
あなたと手をつなぐこと

(中略)

生きているといふこと
いま生きているといふこと
鳥ははばたくといふこと
海はとどろくといふこと

『うつむく青年』は一九七一年の刊行であり、『絵本』から十五年の歳月が経つて、谷川は不惑の四十代に入ろうとしていた。『絵本』の「生きる」で用いられている「生かす」という切迫感のある、いかにも若者の性急さを感じさせるリフレインは、「ここでは「といふ」という静かで落ち着いたリフレインに変わっている。同じ「生きる」という題名であっても、『絵本』の「生きる」では、世界に生かされて「生」と鋭角的に直面する意識が濃厚であるのに対して、『うつむく青年』の「生きる」は、世界を静観し享受しながら「生」を認識する穏やかさに満ちている。それらは、やはり二十代半ばで離婚したばかりの青年の緊張した精神と、中年期にさしかかり、生活的にも安定し、ゆとりの生まれてきた詩人の心情の違いを映し出しているようである。

しかしながら、この対照的な二篇も「生きる」ことについての最終的な認識が「愛」であることは共通している。「愛」のイメージが「手」であり、「手」をつなぐことであるという点で、この二篇は見事な相似形を成している。「生きる」ことがすなわち「愛」であること・・・「愛」とは生命を愛するものであること、更に言えば、愛がある限り、生命は永遠であると信じられること・・・が、詩人の魂の核となつているのは疑いない。

に無臭で無菌状態であり、また性器を表す語は、子どもが玩具を弄ぶような無邪気と快活さにあふれているかと思えば、また、医師の用語のように概念的で体温を感じさせない場合もあり、その結果いずれにしても、エロティシズムとは無縁である。

『絵本』の「生きる」に戻ろう。

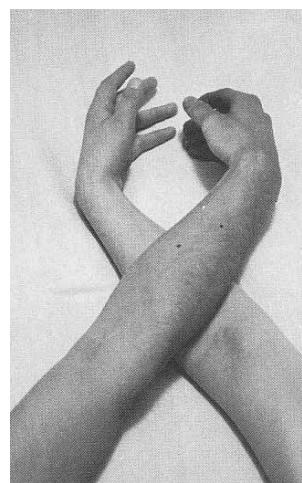
この一篇における谷川の受動性は、しかし、周囲の世界の能動性をテーマにしているという意味で、詩人としての谷川の位置を明確にし、同時に、世界が詩人に要求するものがやはり「生活」ではなく「生」であることを示している。「生かす」のリフレインに挟み込まれた世界の諸相については既にふれたが、詩の最後の四行は、リフレインを離れたエピローグというよりも、むしろ、リフレインの入る余地のないほどにクレシェンドする一種のカデンツアともとれる。それほどにこの四行の重量感と密度は大きく、そのイメージの鮮烈さは、先行する十行（無論、こちらの方が詩の本体であるはずなのだが）を凌駕しているといつても過言ではない。

愛は盲目の蛇
ねじれた臍の緒
赤錆びた鎖
仔犬の腕

このカデンツアの基音となる「愛は」の一語は、前の十行に対しても、あるいは不協和音の響きをたてているように感じられるかも知れないが、この詩に対置された写真を見れば、この基音の真意は理解さ

れるであろう（写真1）。

（写真1）



「蛇」「臍の緒」「鎖」「仔犬の腕」、これらの語の音色はいずれも、絡み合った後にほどけようとしている、あるいは、再び絡み付こうとしている男女の腕の、ハートの形状の中に入ることに反響していると感じられる。もっとも、「蛇」「臍の緒」「鎖」については、その細長く伸びたもの、あるいは絡みつくものという共通するイメージから、言葉の方のみでも自立していると感じられるのだが、それに対して、最後の「仔犬の腕」だけは唐突な印象を与えていたであろうか。この最終行の「仔犬の腕」は、四行目の「雨に濡れた仔犬」と呼応していることも確かではあるが、それ以上に、詩の結語として用いられているこの「仔犬の腕」には、詩と対置させられた写真の「腕」が対応していることは否定できない。その意味で、この詩「生きる」は、特にその結語に関して、言葉と写真の協奏が意図されている写真詩集『絵本』の一篇として見事に成立し得ていると同時に、他方では、写真と対置しない状態で鑑賞することの限界をも示していると言える。

は扱えても、「生活」を捉えることはできないであろう。谷川の詩が「生活」を遊離し、「生」の理論に執着するのはそのためである。

谷川自身がこのような「生」への執着を、みずからの詩の立脚点として極めて明確に意識していることは言うまでもない。

生きると生活するのを分けることの出来たのが、私の青春でした。
(中略) 生活から離れた生なんてあり得ないと今の私は思いますが、詩に求められているのは、もしかするとそういう瞬間なのではないかとも思います。生活を成り立たせている、あるいは縛っているさまざまな事実だけが現実ではない。その底になまなましい生の現実がかくれている。⁹

谷川は、「生」の方が「生活」よりもむしろ重く暗く恐ろしいものであり、同時に輝かしく美しいものであって、時には「生活」を脅かしながらも、「生活」を輝かす力も秘めていることを信じている。詩はそのような「生の現実」を表現するものであり、「生の現実」からしか生まれ出ないものだというのが、彼の詩に対する確固たる信仰なのである。

谷川俊太郎の父、谷川徹三が高名な哲学者であったということも、俊太郎の精神が生活から「生の現実」へ、そして「生の理論」へと昇華するベクトルを常に持ち続けていることを考える上ではどうしても見逃すことの出来ない事実であるが、その父親の徹三は、息子の詩に対して「ドラマがない」と批評していたそうである。¹⁰ 谷川俊太郎はそれを、自身の「情熱の希薄」のせいと考えているのだが、徹三に

してみれば、それは生活、あるいは人生の「ドラマ」の欠如を指摘したつもりだったのではないかと思われる。谷川にとつて生への「情熱」はあるが、生への情熱と、生活あるいは人生への情熱は根本的に異なり、生への情熱から純粋な思想は生まれても、人生のドラマが生まれることはないであろう。無論、それは谷川が幼少より生活苦と縁のない境遇であったことや、生活感の意識が非常に希薄な家庭に生まれ育ったことに因るのでもある。谷川の母親は「お産のときによる姿勢が屈辱的で嫌だと言つて、帝王切開で産んだ」ということである。そのため谷川は、生まれる時から苦労を経験することなく（狭い産道を通り抜けることなく）、それがかえつて自分の負い目になつているという。何という母子であろうか。ちなみに、父親の徹三はその帝王切開の手術の間、子どもは要らないと思いながらヨーヨーをしていたといふが、その姿を想像すれば、確かにこの生まれながらにして人生から遊離しているような母子に比べれば、人道的な思想家であった父親はまだしも現実的な生活の重圧を感じていたように思われる。

谷川俊太郎という詩人にとって、汚濁し雑然とした生活感を消去することと、生を透明に純化し概念化して探求することは表裏一体のものである。そうして、それが彼の詩の長所であり同時に短所でもあることは、谷川自身も十分に意識しているはずである。例えば、排泄物や性器を示す語を彼は何の構えもなく詩に用いることが多い。それらは、一見、無邪気な子どもの語法にも似ているが、谷川は、あるいはそれらの語で生活感を示したいのかも知れないと思われることもある。しかしながら、谷川の詩の中で、残念ながらそれらの語は、依然として生活から遊離し、子どもが用いる以上に生理的な体温や匂いさえも感じさせない。つまり、谷川が詩語として用いる「うんち」はあまり

詩として一般の読者を遠ざけない最大の長所とも思われるのだが、この「リアリズム」こそが、実は一種の錯覚なのである。『二十億光年の孤独』でデビューして間もない頃の谷川に会った寺田透の次の言葉は、この事実を的確に示している。

僕の言ひたかったことの要点は、この詩人には、同じやうに浅間山麓の暮しになじんだ立原道造に似たところがある、無論そつくり同じぢやない、立原のやうに対象の前に佇立して紡ぐ抒情のポーズはない、また立原の程度に描かうとはしていない、しかしその立原をもつと概念的に考へる詩人にし、飾り気をなくさせ、もつと機敏な人間にすれば、そこに案外谷川俊太郎が現れはしないか、—さういふところにあつた。⁷

「浅間山麓の暮し」は、知識階級（あるいは有閑階級）が避暑地として過ごす軽井沢近辺の、庶民的な生活から遊離した雰囲気を示してゐるのであり、立原道造との類似はまさしくそのような生活感の稀薄に顕著に表れているのだが、しかし最も重要なのは「立原の程度に描かうとはしていない」と指摘されている点である。

その多くがソネットの形式で記され、詩集の装丁にも楽譜のイメージを用いている立原道造の詩の方が、何よりも歌うための音楽性を重んじていて、「描く」ことはむしろ二の次とされていると言つてもよいことを考へると、谷川の詩が、道造の詩よりも更に「描かうとはしていない」と論じられるのは意外に思われるかも知れないが、処女詩集の時点では谷川のこの特質を看破しているのは、さすがに寺田透の慧眼である。

空と牧場のあひだから　ひとつ雲が湧きおこり
小川の水面に　かげをおとす
水の底には　ひとつ魚が
身をくねらせて　日に光る

（立原道造「夏花の歌 その一」）

なつかしい道は遠く牧場から雲へ続き
積乱雲は世界を内蔵している
（変らないものはなかつた　そして
変つてしまつたものもなかつた）

（谷川俊太郎「山荘だより3」）

引用した二篇は、同じような軽井沢の夏の風景のスケッチだが、各々の四行のみを取り出しても、確かに谷川は「立原の程度に描かうとはしていない」ことがあらためて理解されるであろう。にもかかわらず、一読した際には、立原の映像の方がむしろ観念的に感じられるとすれば、それは立原が、常に外景を心象の内景に投影した上で描いているからであり、一方で、谷川の映像が一見リアルに感じられるのは、観念を外景に投影しているからである。換言すれば、立原の詩は抽象的な具象画であり、谷川の詩は具体的な抽象画なのである。

「理論が説明に終るうちは詩は滅びない。」⁸ 二十歳でのこの決然たる宣言は、谷川の詩の原理を示しているとも言えるが、ひるがえつて考えれば、寺田透が「描かうとはしていない」と述べているのは、具体的な日常性に限るのであって、谷川はむしろ、「理論」を極めてリアルに「描ききっている」のである。しかしながら、「理論」に「生」

詩のエネルギーとなり、また、時には、そのように農民的な生活者になりきることのできない苦悩自体が詩のテーマともなり得た。

同時代人として賢治の詩の天才性を見抜いていた数少ない（ほとんどの唯一の）詩人である中原中也も、生活者としてはまったく無能であつたが、その自暴自棄の生活ぶりを放心状態で歌い上げることによつて、生活自体の底辺に触れていると感じさせることは確かである。

正常な生活者としては失格者、落第者に違ひないこれら二人の詩作品が、正常に生活できない苦悩を歌うことで、そこに表現された生活の困難が、生の苦悩として万人の胸を打つのに対し、谷川の作品は、初めから生活と衝突することを避け、生活から遊離した地点において初めて現出する生の無垢な喜びを確認することを目的としている。それは詩を書きはじめた頃の谷川がまだ十八歳で、高名な父の庇護の下にあり、生活に関与する必要がなかつたからであることもよるが、無論、そればかりではない。

家庭生活から余り離れすぎてはいけない。しかし密着しすぎてはなほいけない。⁶

「生」に対する執着と、それと不可分の「生活」からの遊離感こそが、谷川の才能の最も重要な部分であり、であればこそ、その根幹は詩に目覚めた十八歳の時から、八十年代も半ばを超えた現在に至るまで、本質的には全く変つていないのである。

しかしながら、幼少年の頃はいざ知らず、成人した人間にとつて、果たして生活から遊離して「生きる」ことは可能であろうかと問いかければ、谷川俊太郎という詩人の天才的な部分は、まさしくこの意識的に「生きる」ことができる才能にあるというほかはないことがわかる。

すべての生は幸福である。幸福とは何かと問はれたらそれは生である、と僕は答えるだろう。（中略）不幸ということは、それ故に生の本質ではなく、生の表面を飾るものにすぎぬ。⁴

僕にとつて結局最も大切なことは、僕が生きるために生きているということだ。僕が生きている。しかも僕だけが生きている。他の誰とも

一緒にではない。そして僕は生きるために生きている。僕の勉強、僕の詩、僕の実行、すべて僕が生きるということを終局の目的とすべきである。⁵

谷川が、「生」を明確に意識したこの十八歳の時のノートには、このような生の讃美歌とも言うべき言葉が頻出して、枚挙に暇がないのであるが、では、「生活」の方は全く意識されなかつたかというと、そうではない。

つまり、「生きる」ということは詩人にとって実際は積極的な意味を持つものではなく、積極的なのはあくまで周囲の世界の方であり、その圧力によって否応なく詩人は「生かされる」ことになるのだ。

生に対するこのような受動的な停滞の姿勢は無論、この『絵本』に特有のものであり、前稿でも述べた通り、それは谷川がこの四冊目の詩集でちようど一つのサイクルを終え、季節に喩えるならば、『二十億光年の孤独』の春が『六十二のソネット』の夏、『愛について』の秋を経て、『絵本』で冬を迎えたようなものだからである。この冬の到来に関しては、幼馴染であり、共に詩人でもあつた岸田衿子との非常に短い結婚期間を経た離婚が、その最も大きな要因であつたとも考えられるのだが、谷川自身は、後年、この時期を一種のスランプとして、立花隆との対談で次のように回想している。

谷川 僕は自分ではスランプというのは意識しなかつたけれども、詩を書くのが嫌で嫌で、辛くていいものがちつとも書けなかつた時期が、振り返つてみるとありますね。その頃はやっぱり少なかつたんじゃないでしょうか。

立花 それはいつ頃ですか。

谷川 二十代から三十代にかけての頃です。『愛について』という詩集と『あなたに』の頃かなあ。もうちょっとあとかもしれないですね。

立花 それは何故なんですか。

谷川 生活に追われていたからでしょう。その時期のあとに僕は『ことばあそびうた』を書きはじめましたが、書きはじめた頃は意識してなかつたんだけど、あの辺から少し楽になつたんです。

(「対談・リアリティとヴァーチャルリアリティ」²⁾

『ことばあそびうた』は一九七三年の刊行で、当時、谷川は四十二歳であるから、確かに三十代を越えてはいるが、三十代の後半から『旅』(一九六八年)と『うつむく青年』(一九七一年)という二冊の充実した詩集を出していることを考えれば、言葉の自立性、あるいは自己表現からの解放という意味で画期的であつた『ことばあそびうた』の前から、スランプは徐々に脱していいたように思われる。従つて、この対談で語られているように『愛について』(一九五五年、二十四歳)と『あなたに』(一九六〇年、二十九歳)の頃は確かにもつとも「書けなかつた」時期であり、『絵本』(一九五六六年、二十五歳)という新機軸を狙つた詩集は、そのスランプに陥つた直後の苦悩の中で産み落とされた一冊と言えよう。

もつとも、対談の中で谷川はスランプの要因を「生活に追われていたから」と語つており、それは再婚後に長男が生まれ(一九六〇年)、続いて長女が生まれた(一九六三年)という事実と無縁ではないかも知れない。根本的に「生活」から遊離することで成立しているとも思われる谷川の作品が、「生活」に追われて成立を阻まれるというのは逆説のようでもあるが、「生活」を題材として成立する詩にとっては、「生活」に追われる」と自体が重要な養分になることはあるとしても、「生活」を遊離している場合は、詩情が「生活」に浸食されて、詩の創作にとって大きな障害となり得るであろう。

例え、宮澤賢治の場合、当時、非常な富裕階級に属していた宮澤家の長男である賢治は、それを負い目に感じて必死に貧しい農民的な「生活」を実行しようと試み、「生活」の苦悩を自らに課すこと 자체が

ねじれた脣の緒

赤錆びた鎖

仔犬の腕

(「生きる」)

実際、この詩の題名は「生きる」なのであるが、詩の中のリフレインに用いられている詩句は「生かす」であつて、「生きる」という語が一度も用いられていないことは注意を要する。すなわち詩人にとって、「生きる」とは周囲の世界に「生かされる」ことに他ならないという意識の証明なのであるが、ここではそれが決して受動的な態度として表されていないことが重要であろう。「生かす」という、おそらく日常的にはほとんど使用されることのない能動表現・・・あるいは使役表現は、詩人の側から見た受動性など寸分も立ち入る隙のないほど、有無を言わせぬ力で迫つてくることが感じられはしまいか。

しかしながら、「死」が「生かす」という逆説的な修辞は決して珍しいものではなく、むしろ常套句に近いものであり、その点で「死神が私を生かす」という一行の詩的緊張度は決して高いとは言えない。

「その日の夕焼」や「忘れられぬ記憶」も同様に、詩句としてのダイナミズムの点では弛緩したまま並列されていると言わざるを得ない。それは、全十四行中、計九回用いられている「生かす」のリフレインが、決して漸層的な強調ではなく、あくまで並列としか感じられないのと同じように、詩法としては平板な印象を与える。

試みに、「生きる」の冒頭をこのように通常の受動表現に書き換えて比較してみれば、「生かす」という語法の狂暴と言つて良いほどの威力は明白であろう。無論、詩人はそのように周囲の世界によつて「生かされる」ことを冷静に、そして存分に享受しているのであり、圧迫感に襲われているわけでは微塵もない。

また同時に、この一篇の主体が、詩人を「生かす」世界の方である

ことも明らかであり、「私」は世界によつて生かされる従者として位置付けられているのであって、その意味で題名の「生きる」も、実質的には、受動的な意味合いを帯びていることになる。

主体として詩人を生かす周囲の世界の顔ぶれを見ると、最初の「百合の花」は先鋒というよりも、まず導入役として故意にそのシンプルなイメージで読者に（そして、詩人自身に）作用することが意図されているようである。続く、「死んだ魚」と「雨に濡れた仔犬」は、この詩が「六月」に記されたものであることを背景に、梅雨時の雨水あるいは湿度のイメージを含ませて用いられている語だが、白い「百合」が弔いの花として使われる習慣があることから「死んだ魚」へと（おそらくは、浮き上がった魚の腹の白さとも重なりながら）連なり、最終的には「死神」へと収斂する。

この詩の一種アンバランスな雰囲気は、「生きる」という一見すると積極的な題名、そして「生かす」という詩人を取り巻く世界のアクティブな作用に比して、その「生かす」のリフレインが奇妙に単調であり、また、周囲の世界から抽出された詩人を生かす主体が、死や陰鬱のイメージの濃い非常にネガティブなものであるということによる。

谷川俊太郎 「生きる」 の詩学

Poetics of "Living" by Shuntaro TANIKAWA

大八木 敦 彦
OYAGI Atsuhiro

一 『絵本』の「生きる」

谷川俊太郎の四冊目の詩集『絵本』が、自ら撮影した写真と詩を対置させた彼の初めての写真詩集であり、また、現代においてなお詩集を商業出版として成立させ得るこの稀有な詩人にとって、これまでのところ唯一の限定自費出版であること等から、この一冊が極めて特異な詩集であることを前稿（「谷川俊太郎『絵本』論」¹⁾）において述べた。しかしながら、この『絵本』が谷川の詩集中で特異な位置を占めているということは、ここに収録された計十七の詩篇が、谷川の作品の中で、他とは異なる特殊な内容を示しているということではない。

否、むしろ逆に、谷川の詩世界の基調音とも言うべきテーマが、『絵本』の中の幾つかの詩には極めて端的に現われているのである。
という詩句が幾度繰り返し使われているか予想もつかないほどであるが、『絵本』の「生きる」は、この言葉 자체が題名として掲げられた最初の一編であり、また、今記した通り、谷川自身にとつても特別といえるこの詩集の最初に置かれているということからも、作品の重要性は推し量られる。

生かす

六月の百合の花が私を生かす
死んだ魚が生かす
雨に濡れた仔犬が

その日の夕焼が私を生かす
生かす

忘れられぬ記憶が生かす
死神が私を生かす
生かす

ふとふりむいた一つの顔が私を生かす
愛は盲目の蛇

例えば、『絵本』の冒頭に置かれている詩「生きる」は、あらためて考えてみれば、その題名自体がいかにも谷川の詩世界全体を象徴しているというべきではあるまいか。現代に限らず、古来の詩人の中で、およそ谷川俊太郎ほど、「生きる」ことの認識にこだわり続けている詩人は他にいないからである。実際、谷川の作品には「生きる」

研究論文

秋田公立美術大学研究紀要
第四号

平成二十九年三月二十八日 印刷
平成二十九年三月二十八日 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
澤田 享

委員

松本 研一
皆川 嘉博
裏 鎮美
大八木 敦彦

池龜 直子
坂本 憲信
天貝 義教

装丁
坂本 憲信

発行
秋田公立美術大学
秋田市新屋大川町二二一三
018188818100

印刷
株式会社三戸印刷所

二〇一六第四号

秋田公立美術大学研究紀要