

成安造形大学紀要
第2号

Journal of
Seian University of
Art and Design
No.2

ISSN 1884-7919

成安造形大学紀要 第2号

目 次

研究論文

- 滋賀でアートする
キャンパスから地域へ／1994～2010 …………… 今 井 祝 雄 001
- ギャラリーショップにおけるブランド・商品企画および
マネジメントの研究 …………… 石 川 泰 史 011
- 第23回京都美術文化賞受賞記念展報告 …………… 西久松 吉 雄 021
- schilderachtig か fchilderachtig か
高度情報化社会における情報の確度をめぐって …………… 千 速 敏 男 027
- ロジャー・フライによる子どもの制作物へのまなざし
3つの児童画評を手掛かりとして …………… 要 真 理 子 041
- 中学校美術における色彩教育とテキスト …………… 吉 村 俊 昭 057
- 京（みやこ）エコロジーセンターにおけるコミッションワーク …… 田 辺 由 子 073
- タツラ・キッズの記憶
ニューカレドニア日本人移民の戦時抑留体験 …………… 津 田 睦 美 083
- 「版画の時間」大学の版画教育・研究の現場について ……… 長 尾 浩 幸 101
- 作品解説『クレヨン弾丸』を中心に …………… 宇 野 君 平 113
- ヒューマン・インタフェース・デザイン授業事例報告 …………… 大 草 真 弓 125
- 伝統的和風建築空間における
作品展示の意味と効果に関する覚え書き …………… 岡 田 修 二 137
- 名古屋城本丸御殿玄関二之間「竹虎図」障壁画の
筆者について …………… 小 畠 善 通 147
- 辺縁での学生相談機能について
個人面接外・授業外での学生支援 …………… 山 川 裕 樹 159

「縞」のデザインの考察

『九鬼周造「いき」の構造』は現代に、
どう生きているのか？

藤田 隆 179

描画力向上のための複数光源の色差と

立体形状認識能力の研究

岸田 保 189

アール・ブリュット論に向けて 今、語り得ること

島先 京一 201

平成22年度特別研究助成 状況報告

田中 真一郎	220
小北 光浩	222
石川 泰史	224

滋賀でアートする

— キャンパスから地域へ／ 1994 ～ 2010

Carrying Art Out in Shiga

— From Campus to Neighboring Districts: 1994-2010

今井 祝雄

Norio IMAI

滋賀でアートする

—キャンパスから地域へ／1994～2010

Carrying Art Out in Shiga

—From Campus to Neighboring Districts: 1994-2010

今井 祝雄

Norio IMAI

教授（現代アート）

In this paper I will report on the activities of my public art and educational projects. I will describe the activities of my students between 1994 and 2010 from the point of view of the environment and surrounding landscape, and also from the point of view of the regional communities. I hope we can continue our contribution to regional communities through art as part of my research work.

大阪に住む私が琵琶湖を望む成安造形大学開学の折りに就任、以来、長いようで短くもあった年月が経過した。定年まであと1年だから足かけ20年、これまで生きてきた3分の1近くを滋賀の地で若者たちと関わったことになる。その間の同地域における私自身の美術制作や関わった造形教育の実践及び学生の活動について報告したいと思う。というのも、私の表現領域や担当授業においては、いわゆる美術館やギャラリーといった文化施設に限らない活動が少なくないからであり、社会に開かれた活動に意味を見出したいと考えるからである。

そこでは私たちを取り巻く環境や風景へのアプローチと、地域のコミュニティーに関わるものに大別できる。

・湖（うみ）を見るヴォワイアン

昨年（2010年）10月、本学のグラウンドの端で琵琶湖を向いて一列に並ぶ7色7体の群像が上記のタイトルで再登場した（図1）。JR湖西線の車窓やおごと温泉駅からのバス道から望める同像を見て、「あれ、黄色でもっと沢山なかった？」と思う人は少なくないかもしれない。というのは、ここに16年もの間、黄色を基調色とした64体が100



図1：7色で再登場、雪景に映える本学の『湖を見るヴォワイアン』、撮影／林彩子

メートルにわたって並んでいたからだ。現在あるのはそれらをリニューアルした7体である。

原型は1981年に私が制作した「ヴォワイアン」。フランス語で見る人を意味する等身大男性の半跏趺坐像64体が、開学2年目の1994年、京都市内で行なわれた平安建都1200年祭の仮設モニュメントとして、日本の伝統色4色に塗り分けられ、高さ10メートルの櫓から京の街を眺めていた。「ヴォワイアン」は“見られる”対象でなく、それ自体が“見る”像としてつくったものである。

同催の終了後、学生100余人によって会場から京都駅まで一体一体を担いで市中を行進し、湖西線に乗って大学まで運ぶパフォーマンス「ヴォワイアン大移動」(図2)が行われ、以降、『淡海望人』と題され、グラウンドから琵琶湖を眺め続けていた。その間、大津の「アーケードアーツ in 中町」展で商店街の各店先に坐った折、すべて黄色に塗り替えられ、2008年、うち7体がデジタルカラー7色に彩られて成安造形大学ギャラリーアートサイトにおける「In Search of Colors」展に出品、その後は黄色い像とともに並んでいた。現在の7色は東より緋色(ひいろ)、橙色(だいだいいろ)、たんぼぼ色、鸚鵡緑(パロットグリーン)、若葉色、ターコイズブルー、桔梗(ききょう)色に塗り替えたものである。

いっぽう、カラフルなヴォワイアンとは異なり、アースカラーの球体の造形を1996年に制作した。滋賀県の主要地方道である伊香立浜天津線マイロード事業の完成を記念したモニュメント『連鎖球体』である(図3)。大津市役所と軒を並べる財務局前のやや広くなった歩道脇にあるが、滋賀に通い始めたころ、新聞で琵琶湖のヘドロから瓦が造られていると知って、機会あれば造形にも思っていたことがここで実現した。県では1992年より琵琶湖浄化事業の



図2：京都から到着、堅田の町を「ヴォワイアン大移動」、撮影/光画クラブ



図3：琵琶湖のヘドロでつくられた『連鎖球体』(今井祝雄)、撮影/細川和昭

一環として、浚渫したヘドロで瓦のほかタイル、煉瓦、コンクリートなどへのリサイクルを促している。

私は、ヘドロに混ざっていた貝殻や陶片、磨耗したガラス瓶のかけらなどを表面に象嵌し、造形的な効果とともに素材の出自を表現、美しい水への願いをこめ、本来は自然の湖底土であるヘドロを湖国ならではの造形素材として積極的に使ってみたのだった。

素材の持つ意味や背景にこだわったモニュメントを大津にもう一点つくった。1997年、京阪石山坂本線の穴太（あのう）、坂本間の複線化工事と坂本駅新駅舎完工を記念して、京津線大谷駅ホーム上屋に使われていた明治43年（1910年）創業時の古いレールを用いて、坂本駅の一つしかないホーム先端の軌道に設置した『軌条形態』である（図4）。レールを組んだ上にブロンズの造形をいただくこの造形が、小さな同駅のビジュアル・アイデンティティになればとの思いで制作した。終日、発着する車窓から、駅舎を背に、あるいはすれ違いざまに目撃され、夜間はライトアップに照らしだされる。



図4：古いレールとブロンズによる京阪坂本駅の『軌条形態』（今井祝雄）、撮影／細川和昭

・キャンパスから飛び出して

こうしたモニュメント制作のいっぽうで、学生たちによる壁画の共同制作に立ち合った。開学2年目の1994年、真新しい本学の扇形をした幅70メートルに及ぶ図書館棟屋上に、琵琶湖のプランクトンを抽象的に描いた“屋上画”を皮切りに、翌1995年には大津市上田上（かみたなかみ）で、農業倉庫2棟を丸ごとカラフルな絵で埋め尽くした。

つづいて、浜大津の駅前再開発ビルの工事堀300メートルのスーパー・グラフィック（1996年）や大津市立志賀幼稚園前の地下道ペインティング（1997年）、西教寺境内にある社会福祉法人・真盛園のリハビリ室の壁画（2000年）を経て、2001年から大津市道路課がはじめた「大津壁画街道」シリーズの初回を監修した。その番外編として2006年、一人の学生が落書き（グラフィティ）の一部を残し、それを白く塗り消し

ている自らの等身像をリアルに描いた斬新な壁画（？）を、大津市仰木の里を流れる御呂戸川の橋脚壁面10数メートルに制作した（図5）。完成後、長期保存に向けて、近隣住民へのアンケートが行われるはずだったが、実施されることなく1年後、壁画は落書きともども白く塗りつぶされた。落書き防止に端を発した事業であり、同作品が公共の景観について問題提起していただけない、かえすがえすも残念であった。



図5：大津市御呂戸川のコンクリートで落書きを消す自身を描いた壁画（上原耕生）

公共の場でのこうしたアートプロジェクトは、景観のポテンシャルを高めるいっぽう、地域のコミュニティーと関わる働きがある。

2005年、京阪電鉄の協力で市民グループが開催した「石坂線文化祭」は、沿線の中高生と一緒に本学学生らが、地域の足である同線の駅や車両で美術展示を行なった。とりわけ2両1編成の“アート車両”では中吊はもとより、天井の蛍光灯、網棚、座席シートやガラス窓にもアートが施され（図6）、車体のグラフィックを含め乗客の目を楽しませていた。

車両と駅のアート展といえば2004年、韓国は光州市の開通まもない地下鉄で「エコ



図6：石坂線文化祭で車両ラッピング作品（賀川雄太・松澤芳子）=左と
車両床のアート作品（大西涼介）、撮影／有佐祐樹=右



図7：「湖族の郷アートプロジェクト」のヨシズふう造形（村田里子）=左と
琵琶湖に輝くLEDの造形（辰巳嘉彦）

メトロ」展が行われたが、本邦初かもしれない石坂線の試みには、これまでの高校生と大学生の合同展示による文化祭的ノリから脱却する企画の練り直しが課題だろう。同催は以降、毎秋開催され卒業生のディレクションで引き継がれている。

続く同年2月には、堅田の湖畔、広場や路上、社寺、教会などを使って、卒業生を含む学生ら100余名による第1回の「湖族の郷アートプロジェクト」が行なわれ、期間中、どちらかといえば淋しい堅田の町が若者たちを中心に賑わった（図7）。

「人と人をHEARTでつなぐ」を掲げた同プロジェクトは、地元の商工会と学生有志らが主催、大津市のまちづくりパワーアップ・活動支援事業などの助成を受けながらほぼ毎年継続、昨年は第5回展が開催され、地元の認知も定着してきたようだ。地域を舞台にしたアートプロジェクトは近年各地で行われるようになったが、学生らによるコミュニティー型の継続的事業は他に例がないだろう。

近年、こうした公的助成による市民提案型のアートイベントが盛んだが、大津においてはヴォワイアンも大挙「出張」した1998年の「アーケードアーツ in 中町」がその先駆けかもしれない。歴史的町並みが残る延長600メートルのナカマチ商店街を舞台に、そこに住む主婦らのグループが手さぐり、手づくりで運営、空き店舗や路上に現代アートが展開した。（同催についてはアーケードアーツの会編『商店街と現代アート』〈東方出版〉に詳しい）

大津市市制100周年事業の助成で行なわれた「アーケードアーツ in 中町」の場合、当初から一回きりの実験的催しであったけれど、「石坂線文化祭」や「湖族の郷アートプロジェクト」などは、地域に根ざした文化イベントとして、市民、学生およびアーティスト、そして行政とのパートナーシップのもとに継続していったほしいものである。

また、県外ではあるがイベントがらみの依頼で制作された学生の活動2例について触れておきたい。一つは2006年春、朝日放送テレビの環境特別番組で学生らによるユニークな合作が展開された。地球に見立てた直径10メートルのシートにさまざまな色の古着1000着を抽象画ふう配し、安全ピンでつないだ『地球パッチワーク—art @ earth』を大学グラウンドで学生多数が制作（図8）、後日、奈良の若草山の山上

で完成させ、その様子や飛行船から鳥瞰した“地上絵”の空撮映像が放映された。

もう一つは、2009年秋の2日間、京都市勧業館（みやこめッセ）における京都画材まつりの会場で、成安造形大学スペシャルイベントとして一人の学生がプロデュースした「描く！犬のおモチャ 101匹のパフォーマンス」である。床に広がる1000号（長さ8メートル、幅2メートル）のキャンパスの各所に配した



図8：1000着の古着による『地球パッチワーク-art @ earth』、撮影／有佐祐樹

た絵具の上を、電動の子犬が鳴きながら動き回って“絵”を描き続けるというものだ。おもに子どもたちに一人1匹を手渡し、あちこちからスタートする制作過程で、“自分の犬”に愛着をもって見守り、倒れたら起こすなど積極的に参加する姿が印象的であった。最終的に101匹の痕跡による一大絵巻が完成したのだった（図9）。



図9：おもちゃの犬101匹によるライブ・ペインティング（明楽和記）、撮影／高山隆司

・地域のコミュニティーへ

以上のような催事型アートプロジェクトとは別に、恒常的な活動を支える文化施設に関わって数年が経つ。きっかけは、県下の障がい者施設へのアートサポーター派遣事業に学生有志が参加するようになったことが縁で、近江八幡市の伝統建築物保存地区の町屋をバリアフリーに改装した「ボーダレス・アートミュージアム NO-MA」の立ち上げから運営委員長（現在、同ミュージアム懇談会座長）として微力ながらお手伝いさせていただいている。

どんなギャラリーにするのか、そのネーミングも含めて施設の望ましい方針づくりから昭和初期の町屋をリニューアルする設計にいたるまで討議を重ね、障がいの有無をこえて広く表現の根源と出会える開かれたアートの現場を目指して2004年に開設された。障がいのある人たちと現代アートの先端的な作家の作品が交わる展示のコラボレーションをメインとし、ときに全国公募で選ばれたディレクターによる企画展も開催、そのワークショップで参加者による粘土造形の野焼きが、近隣の近江兄弟社学園の広場で行なわれるなど、地域における活動のフィールドが広がっている。

2006年には障がい者による造形作品を収蔵・展示するスイス、ローザンヌの美術館「アール・ブリュットコレクション」のペリー館長が訪れた折、「生の、無垢な芸術」を意味するアール・ブリュットの意義や同コレクションの成り立ちとそれらの作家や作品について成安造形大学で公開講演が行なわれた（図10）。

ともあれ県下の福祉施設でつくられた絵画・造形の定例展やシンポジウムなど地道な活動の拠点が生まれた意義は小さくない。企画展では本学学生もスタッフで参加するほか、一昨年（2009年）には在学生らのグループ展「町屋全開！—現代アートのコロンブスたち」を開催した。昨年、同展出品者だった卒業生の一人が「ボーダレス・アートミュージアム NO-MA」を管理する滋賀県社会福祉事業団企画事業部に就職するなど、本学のDNAが近江の地に定着しつつあることは喜ばしい。

こうしたアートによる地域社会での活動だが、あくまで研究活動の一環として、今後も本学の各領域で意欲的に行われていくことを期待したい。滋賀県はそれを展開できるフィールドと余地が十分にある、というのが、以上のささやかな経験からの実感である。



図10：本学で行われたアール・ブリュット・コレクション館長、ペリー氏の講演会、撮影／滝本章雄

ギャラリーショップにおけるブランド・商品企画
およびマネジメントの研究

Brand and Product Management in a Small Gallery Shop

石川 泰史

Yasushi ISHIKAWA

ギャラリーショップにおけるブランド・商品企画およびマネジメントの研究

Brand and Product Management in a Small Gallery Shop

石川 泰史
Yasushi ISHIKAWA

准教授（プロダクトデザイン）

This paper outlines the opportunities for creative activity among a group of university art and design student who exhibited and sold their work in a small gallery shop set up by the students and alumni of that university. By establishing their own gallery shop the students were able to move their work from the desk to general society, where they benefited from the opinions of countless visitors to the shop.

アートおよびデザインにおける社会・市場との接点であるギャラリー・ショップに着目し、学生による創作活動の社会発信の可能性について探った。

1. 概要

コンセプト立案からブランディング作業、商品開発、生産、販売、および運営管理を学生自身が行うことで、小規模市場をターゲットとしたギャラリー・ショップ・ブランディングの可能性を見いだすことが狙いである。

店舗は京都の若者文化の中心地である四条河原町に位置する柳小路に18m規模のテナントを貸借し（図1-1）、地域性と来場者層に即した実店舗兼ギャラリーとして企画運営にあたる。

また、プロダクトデザイン、テキスタイルアートおよびイラストレーション他の「商品企画」カリキュラムおよび、ファッションデザインの「ショップ企画」カリキュラムにおいて学生による企画運営を試み、社会とつながった実践的な学習の場を提供する。

ギャラリーとしても、ギャラリープロデュース系のカリキュラムとの連携を考える一方で、利用を希望する学生に企画書・展示計画・DM制作などを義務づけ、作品発表をマネジメントするという視点

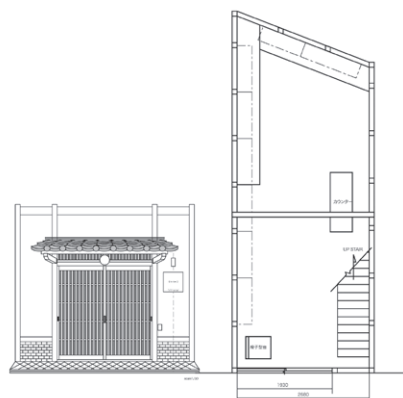


図1-1 ワークスペース図面

で取り組むこととした。

これらより、学生にとっては机上を離れ実際に社会に働きかけることで、不特定多数の人々から多様な評価・意見を得ることができ、今後の成長の糧となる貴重な体験となる。一方研究者は、実務経験や地域文化などの諸研究をもとに学生のクリエイティビティを支え、次世代の感性によるブランディングの可能性に関する実施データの収集を行うことが考えられる。

1.1 実施プログラム

全日程34週、開催プログラム22件中、「出展者が企画を応募する」【種別 A】が14件、「主催者が企画し出品を公募する」【種別 B】が4件、「授業と連動または授業の成果展示」【種別 C】が3件、そして「他のイベント関連の企画展示」【種別 D】が1件で、延べ出品者数は297名、総来場者数は4,934名であった。詳細は以下の通りである。

- 1週（4 / 21 ~ 4 / 25）「オープニング展」（作品展示・Tシャツ販売）池川友梨
構想表現4年【種別 A】（来場者223名）
- 2週（4 / 28 ~ 5 / 2）「TiNS BULBS」（照明雑貨）小神野優子プロダクトデザ
イン他9名【種別 A】（来場者169名）
- 3週（5 / 5 ~ 5 / 9）「亀井麻里カットワーク展・缺のお作法」亀井麻里（卒業
生）【種別 A】
- 4週（5 / 12 ~ 5 / 16）同（来場者371名）
- 5週（5 / 19 ~ 5 / 23）「T-shirt art ~ Tシャツアート展」（公募）企画：田辺由
子（教員）出品60名【種別 B】
- 6週（5 / 26 ~ 5 / 30）同（来場者277名）
- 7週（6 / 2 ~ 6 / 6）「雑貨部」（雑貨 Shop）宮崎香澄 GD2年他13名（雑貨
部）【種別 A】（来場者98名）
- 8週（6 / 9 ~ 6 / 13）「pool side」（雑貨 Shop）吉岡ひとみ イラスト3年他5
名【種別 A】（来場者119名）
- 9週（6 / 16 ~ 6 / 20）「久保出奈々個展・かざる bag」久保出奈々（卒業生）
【種別 A】
- 10週（6 / 23 ~ 6 / 27）同（来場者101名）
- 11週（6 / 30 ~ 7 / 4）「ゆかた×あかり展」企画：磯野英生、河原林美知子（教
員）出品37名【種別 B】
- 12週（7 / 7 ~ 7 / 11）同（来場者248名）
- 13週（7 / 14 ~ 7 / 18）「PLAY！マシマリカ」（テキスタイル商品企画）企画：
河原林美知子（教員）出品15名【種別 C】
- 14週（7 / 21 ~ 7 / 25）同（来場者299名）
- 15週（7 / 28 ~ 8 / 1）「789（ナナハチック）」（雑貨 Shop）イラストレーション

- 4年田中ゼミ16名【種別C】
- 16週（8 / 4 ~ 8 / 8）同（来場者768名）
- 17週（8 / 25 ~ 8 / 29）「箱の庭」（インスタレーション・雑貨販売）松本彩芳 住環境4年他5名【種別A】
- 18週（9 / 1 ~ 9 / 5）同（来場者252名）
- 19週（9 / 8 ~ 9 / 12）「ハッピーライフスタイル」（公募）企画：石川泰史、西尾幸子（教員）出品28名【種別B】
- 20週（9 / 15 ~ 9 / 19）同（来場者271名）
- 21週（9 / 22 ~ 9 / 26）「いえいえ」（パッケージデザイン作品展示）GD3年生38名【種別C】（来場者268名）
- 22週（9 / 29 ~ 10 / 3）「てん てん てん」（雑貨ショップ）住原真衣 イラスト4年他7名【種別A】
- 23週（10 / 6 ~ 10 / 10）同（来場者218名）
- 24週（10 / 13 ~ 10 / 17）「はこにわ」（作品とオリジナル雑貨）佐々木梓 イラスト3年他5名【種別A】（来場者108名）
- 25週（10 / 20 ~ 10 / 24）「制服復元プロジェクト展」企画：小北・小田・まつむら（教員）5名【種別D】（来場者74名）
- 26週（10 / 27 ~ 10 / 31）「グラフィック155.3の世界」松田佳子 グラフィック研究生他2名【種別A】
- 27週（11 / 3 ~ 11 / 7）同（来場者186名）
- 28週（11 / 10 ~ 11 / 14）「黒犬黒猫展」（作品・雑貨販売）企画：MON、小田隆（教員）【種別A】（来場者197名）
- 29週（11 / 17 ~ 11 / 21）「都古亭ププ」（商品企画）小島義輝、岡崎彩子（卒業生）水谷米博（教員）【種別A】
- 30週（11 / 24 ~ 11 / 28）同（来場者159名）
- 31週（12 / 1 ~ 12 / 5）「冬のおくりもの展」（雑貨shop）企画：MON（教員）、他研究生・卒業生4名【種別A】（来場者165名）
- 32週（12 / 8 ~ 12 / 12）「ARECH」（ジーンズのブランディング）成田修 ファッション3年他2名【種別A】（来場者82名）
- 33週（12 / 15 ~ 12 / 19）「クリスマス展」（公募）企画：空間デザイン領域教員、出品30名【種別B】
- 34週（12 / 22 ~ 12 / 26）同（来場者281名）

1.2 応募企画からの考察

応募された企画内容の約半数が雑貨が主な出品であり、雑貨的なモノへの関心の高さが伺える。特にグラフィックやイラストレーションといった平面デザインを専門とする者がその表現の延長に立体商品を位置づけているように思われる。

逆に、「ジーンズのブランディング」や「京都土産の企画」など、修得した専門の能力を試すことにポイントを絞った試みもあった。特に「ジーンズのブランディング」は商品デザインと製作を担当するファッションデザインの学生と、ロゴ・マークを初めとしたグラフィカルエレメントの制作からプロモーションビデオまでを担当するグラフィックデザインの学生が主導し、明快なコンセプトのもとで店舗が営まれた。

立体系の中では照明の販売を考える学生も多かったが、PL法に則った安全性を考慮すると販売できないアイデアも多く、この部分でのガイドラインづくりが今後の課題としてあげられる。

公募による企画では、集まった商品のテイストが揃わないことが多く、ディスプレイ上お互いの脚を引っ張り合うマイナス面が少なくなかった。Tシャツ展など、商品が固定されている場合はあまり問題にならないが、店をプロデュースする意味から、応募された状況を予測して慎重に進める必要がある。

2. 事例：企画「TiNS BULBS」に見る商品開発への取り組み

最も多かった企画応募型のプログラムの中で「TiNS BULBS」を取り上げ、学生の商品企画への取り組みとその成果を検証してみる。

TiNS BULBS PROJECTは、若者をターゲットにアクセサリー雑貨を企画・制作し実際に販売を行う実験プロジェクトで、プロダクトデザインクラス4年生である小神野優子を中心に主旨に賛同した学生10名が制作費を出資し商品の企画・製作・販売に取り組んだ。

2.1 企画

商品は小神野が3年次に制作し進級制作展に出品した「TiNS」と名づけられた電球形照明(図2-1)を元に、量産を考慮してリデザインを行ったアイテムのほか、同じ材料を用いた新しいアイテムの試作も行った。デザインテーマは、白熱電球の製造終了を背景に、私たちの生活を照らし続けてくれた電球へのオマージュとし、明るく前向きに生きる若い女性をターゲットに、同世代の感性を活かしながらもオリジナリティのあるデコラティブな商品とし、このテーマを具現化した自分たちのデザインが、市場に受け容れられるかを検証することになる。



図2-1 小神野進級作品「TiNS」

2.2 製作

商品化にあたり、魅力、品質、コスト、安全性のそれぞれの面から検討・試作・評

価をおこない、最終的に商品を電球型ペンダント照明（図2-2）と電球型半立体ポストカード（図2-3）に絞った。品種が少ない代わりにそれぞれカラーバリエーションは8種類と多めに設定した。安全面と製作工程でばらつきがでないように筐体を真空成型とし（図2-4）、外装に施すスパンコールの種類や構成比など細かくガイドラインを設けて生産管理を行った（図2-5）。生産中や品質チェックで明らかになった問題はただちに制作メンバーで話し合っって製作ルールに反映させるなど、生産の現場に不可欠なQC的な動きも自然に発生した（図2-6）。



図2-2 電球型ペンダント照明



図2-3 半立体ポストカード型照明



図2-4 真空成型による筐体生産



図2-5 外装部品組み付け



図2-6 商品化検討



図2-7 商品パッケージ

また、ショップ周辺の価格調査を行い、Tシャツが2,000円以上で販売されていることから、販売価格はペンダント1,800円（原価687円）、ポストカード1,000円（原価337円）と決定した。最後に価格相応のイメージに商品の姿を近づけるためにパッケージを制作した（図2-7）。パッケージは買う人の満足度を高める重要な部分と考え、本体と同様にデザイン・試作検討を繰り返した。

2.3 販売

販売に必要な要素は、店頭ディスプレイと告知であると考えられる。販売期間は5日間、18㎡の小さな店舗とはいえ、2種類の小物商品だけで売り場を埋めるためにはディスプレイと展示効果を慎重に計画する必要があった。カラーバリエーションの豊富さを活かし、同じ商品を色彩ごとに並べ商品棚を広く使った（図2-8）。告知については、店舗自体がオープンして間もないこともあり、リピーター客が望めない中、主にDM（図2-9）と屋外から店内への導入部分にPOPディスプレイを行い人通りの多い立地を活かした（図2-10）。

できるだけメンバーが接客を行い、関心を示してくれる人々の生の声を集めた（図2-11）。



図2-8 商品ディスプレイ



図2-10 屋外の導入ディスプレイ



図2-9 ショッピングカード（兼DM）



図2-11 制作メンバーによる接客風景

2.4 反響

5日間という短い期間と事前告知のない中で、169人の来訪者があり6万円ほどの売上があった。商品への関心は概ね企画時に想定したターゲットに受け容れられたと考えられる。非常に短期間ながらリピーターや口コミの顧客が現れたことは驚きであった。思うように宣伝できていないことを考えると、観光客の多いこの時期に販売できたことが幸運であり、一期一会的な商品価値を提供する場となった。

その後、「ゆかた×あかり展」と「ハッピーライフスタイル」の2つの企画にも出品し、計4週という期間販売の機会を得たが、売り上げという点では初回の5日間におよばなかった。このことは販売が商品だけの問題ではなく、告知、導入、ディスプレイなど販売が行われる状況を如何に購入者の気持ちに近づけるかという部分が大きいことをあらためて実感した。

3. まとめ

9ヶ月間にわたって実施した「ギャラリーショップにおけるブランド・商品企画およびマネジメントの研究」での一番の成果は、「サテライト型ワークスペース」という比較的自由に寛容な箱を用意し、学生を中心とした利用者が自ら企画、制作して、大学の学びのなかで得た専門的な表現手段を社会に対して試す事ができるという部分にあると考える。また研究者として、教育者としても22の個性的なプログラムから教わる、様々な試みと数々の失敗は通常のカリキュラムでは得ることできない貴重な体験であることも実感した。

第23回京都美術文化賞受賞記念展報告

西久松 吉雄

Yoshio NISHIHISAMATSU

第23回京都美術文化賞受賞記念展報告

西久松 吉雄

Yoshio NISHIHISAMATSU

教授（日本画）

はじめに

京都美術文化賞について

財団法人中信美術奨励基金

事業目的は、京都府下における美術の創作活動を奨励し、もって伝統的文化の継承発展、並びに京都府市民の精神文化向上に寄与すること。

実施事業は、美術の創作活動を通じて京都府市民の精神文化向上に多大の功績があった人に対して「京都美術文化賞」を授与する。

選考委員 梅原猛、石本正、内山武夫、秦恒平、三浦景生、楽吉左衛門
(敬称略)

いままでの受賞者中の内訳は、絵画28名、彫刻10名、工芸31名、合計69名。

絵画の内訳は日本画14名である。日本画家は第1回秋野不矩先生をはじめ、中野弘彦、竹内浩一、中野嘉之、下村良之介、岩倉寿、下保昭、小嶋悠司、堂本元次、岩本和夫、吉川弘、西野陽一、入江西一郎、西久松吉雄。(敬称略)



第23回京都美術文化賞贈呈式



第23回京都美術文化賞記念展テープカット

1 第23回京都美術文化賞受賞記念展報告

会期：平成22年10月5日～10月11日

会場：京都文化博物館5階フロア 5-1展示室

5階フロアを4部屋に仕切り、各展示室ごとに3作家の作品展示を行う。そして梅原猛先生の書と石本正先生、三浦景生先生、楽吉左衛門先生の作品展示もあった。

各作家の展示配置は作家に委ねられ自由に展開された。私の場合は、入り口からの第1室の展示室に、若い年代の頃の作品から今日までの作品を展示して、今までの足

跡を振り返ることにより、その方向性や根底にあるものが見えてくるであろうと考えた。

入り口左壁面は秋吉台の石灰岩群に取材した作品を展示した。石灰岩群は、約2億5000万年前にさんご礁が隆起し地殻変動を経て現在の地形が形成され存在している。地表に突出している部分と地表下に埋没している隠された石灰岩の塊が雨水などで浸食され、鍾乳洞が形成されている部分とがある。地表にある無数の石灰岩は鋭利に先が尖り、表面の溶蝕された形態の痕跡はノミで刻んだような彫刻的な表情をしている。岩山を感じさせるような形状のものがすり鉢状のドリーネに幾重にも連なり、異様な風景をかもし出している。そのような風景に出会えた喜びを表現した作品を展示した(作品16・18・17・15)。

中央壁面には、京都府丹後半島の日本海側の漁村風景と京丹波地方の農村風景の作品を展示した。丹後半島には10年間写生に通い海辺の民宿に宿泊しながら何日も描いた。時には海上からも写生をした記憶が鮮明に残っている。丹後半島に通う途中の京丹波地方には、藁葺き屋根の残る民家が点在していて、その存在感を漂わせていた。その土地の暮らしの風景が感じられ、当然のようにその魅力に取り付かれていった。そこには日本の風土がある(作品1・2・11)。

右壁面は、古墳のある風景と社のある風景や狛犬の作品を展示。3世紀中ごろから7世紀はじめまでの古墳が現代のわれわれの生活空間に共存している。時代と歴史がともに時空を超えて存在している風景に魅了される。円墳や方墳は山の稜線の里山に近い場所にある場合が多く、古墳群を形成している。また集落の中や田畑の中にも存在する。



展示会場 左壁面(作品16・18・17・15)



展示会場 中央壁面(作品1・2・11)



展示会場 右壁面
(作品3・4・7・5・6・8・9)

特に前方後円（方）墳は、北海道と北東北、沖縄を除く日本列島では、約5200基がある。墳丘の長さが200mを超える巨大前方後円墳は35基。そのうち32基が大和（奈良）、河内（大阪）、泉（大阪）、摂津（兵庫）の畿内に集中している。残りは吉備（岡山）2基。上野（群馬）1基。墳丘長100m以上の大型前方後円（方）墳は302基。うち140基は大和、河内、泉、摂津、山城地域など畿内に集中している。そのほかは上野地域27基、吉備地域14基。よく知られているところでは、大阪府堺市の大仙陵古墳の前方後円墳で、墳丘長486mの国内最大級がある。また奈良県箸墓古墳278mや見瀬丸山古墳などもよく知られている。京都府には日本海側最大の前方後円墳の網野銚子山古墳198m、神明山古墳200m、蛭子山古墳145m、そして京都市内最大級の天皇の杜古墳83mなどがある。この時代の政治的主張が見られるものが多く、その造営に興味を持つ。

古墳と神社のかかわりは深く、里山に近い場所には多くの古墳群があり、その近くには神社がある。社の誕生にも関心があり、古代では古墳群を抱える社では祖霊信仰・祖先崇拝として守ってきた風景が存在する。また自然信仰・自然崇拝から樹や岩、滝や山など神霊の宿る依代として畏敬の念を感じ、杜としての社のある風景を大切にしてきた日本文化が脈々と続いている。

京都では平安京遷都（794）より以前に賀茂社、松尾大社701年創建、伏見稻荷大社711年創建、蚕ノ社（木嶋神社）701年創建などがあつた。背後には神体山としての山があり巨石があるところもある（作品3・4・7・5・6・8・9）。

外壁面には、巨樹のある風景を展示した。樹齢何千年という想像不可能な生命



展示会場 外壁面（作品10・12・13・14）



会場風景

力と畏敬の念を感じ、集落の暮らしとともに守られてきた人々の思いが伝わる。そのような想いを巨樹と周辺の空間に表現した作品を展示した（作品10・12・13・14）。

出品作品リスト

1. 「日本海」150号 F 1985年 第12回創画展
2. 「風景」150号 F 1992年 第19回創画展
3. 「社の杜」150号 F 1996年 第23回創画展
4. 「社のある風景」150号 F 1997年
5. 「古墳のある風景」二曲一隻 縦172cm×横168cm 1999年 日本画の新世代展99
6. 「社のある風景」二曲一隻 縦172cm×横168cm 1999年 日本画の新世代展99
7. 「森の神の風景」150号 F 2000年 第27回創画展
8. 「狛犬」20号 F 2003年
9. 「狛犬」20号 P 2003年
10. 「野神」30号 P 2005年 個展
11. 「いにしへの贈り物」120号変 縦147cm×横194cm 2005年 第31回春季創画展
12. 「天神之樹」80号 F 2007年 個展
13. 「化野」50号 F 2007年 個展
14. 「狛犬」50号変 2007年 第33回春季創画展
15. 「石林台地」300号変 縦180cm×横300cm 2007年 第34回創画展
16. 「石濤」50号 F 2008年
17. 「石の砦」300号変 縦180cm×横321cm 2008年 第35回創画展
18. 「石濤」300号変 縦180cm×横300cm 2009年 第36回創画展

参考文献

『前方後円墳の世界』 広瀬和雄 岩波新書 2010年

schilderachtig か fchilderachtig か

— 高度情報化社会における情報の確度をめぐって —

“schilderachtig” or “fchilderachtig”?

— An Essay Concerning the Accuracy of Information in the
Advanced Information Society —

千速 敏男

Toshio CHIHAYA

schilderachtig か fchilderachtig か

— 高度情報化社会における情報の確度をめぐって—

“schilderachtig” or “fchilderachtig”?

— An Essay Concerning the Accuracy of Information in the Advanced Information Society—

千速 敏男

Toshio CHIHAYA

教授 (美学美術史)

The development of information technology has improved the precision of information. However, the accuracy of information has been degraded. To prevent loss of accuracy of information one must recognize the importance of compilation. As an example of degradation of the accuracy of information, the author focuses on the problems of Wikipedia, and then, takes up the low quality digitization of historical materials at the National Library of Netherlands.

昨今、「高度情報化社会」ということばを聞かなくなった。そのくらい、コンピュータの処理能力が向上し、またそのネットワーク化も進展して、高度情報化の恩恵が日常的なものとなり、意識にすらのぼらなくなったのであろう。しかし、恩恵ばかりであろうか。

斎藤美奈子氏は、『京都新聞』のコラムにおいて「ネットで下がる情報精度」と題して警鐘を鳴らした。斎藤氏は、2011年4月に開校する山形県東根市の「さくらんぼ小学校」が、同名のアダルトサイトが存在することがわかったため、校名を変更することにしたという事例を挙げて、「情報の確度の問題」を提起する。

あるんですねえ、こういうことが。校歌も校章もすでに決まっていたというから、災難といえば災難。市長は「ネット社会に対する認識が足りなかったと反省している」などと述べたという。

ところで、本題はこの先なのだ。右の話はどこまで信用できるのか。(……)
(……)

ネットの普及は情報の受信と発信をおそろしく容易にした。パソコンで検索すれば、どんな情報でもたちどころに手に入り、それをちょっと加工してブログやツイッターで流せば、ただちに情報の発信者となれる。

しかし、その手軽さと引き替えに、私たちは大きなリスクと責任を負うことにもなった。ひとつは情報の確度の問題だ。さくらんぼ小の件を聞いて、あなたはどっと思っただろう。そんな変な校名にするからだよと思わなかった？

じつはさっき、隠していた追加情報がある。東根市はさくらんぼ生産量日本一で(……)市民マラソン大会などの行事にもさくらんぼの名を冠することが多く、

さくらんぼ小という校名も市民からの公募で一番多かったことから決まったという。そう聞くと「ならば、さくらんぼ小もありだよ」と思いませんか。

情報の確度とは、加工の過程で生じるこのような揺れをいう。事実関係は新聞記事を一応信用するとしても、それを加工してだれかがブログで流し、それをまただれかが引用してコメントを加え…とやっていくうちに情報の精度は確実に下がる。たとえば東根市とさくらんぼの関係を出すか隠すかで、印象はちがってくるのである。

まして元ネタが伝聞情報や誤情報だったらどうだろう。ネット上の情報は玉石混交。ウィキペディアでさえ、うのみにするのは危険なのだ^{〔註1〕}。

東根市の市長は「ネット社会に対する認識が足りなかったと反省している」と述べたそうだが、おそらく、インターネットで検索して「さくらんぼ小学校」という名称のアダルトサイトが存在することを確認するのを怠ったことについて「反省している」のだろう。また、世間一般も、この事例からはインターネットで検索して確認しないと問題が生ずることがある、と学ぶことだろう。

しかし、斎藤氏は、その先にある問題を指摘した。すなわち、「加工の過程で生じる揺れ」としての「情報の確度」である。斎藤氏は、コラムの見出しでは「情報精度」ということばを用いたが、本文は「確度」というあまり耳慣れないことばをあえて選んでいる。つまり、よくいわれるところの「情報の精度」、すなわち内容の精密さではなく、ここでは「情報の確度」、すなわち情報そのものの確かさが問題とお考えなのだろう。

斎藤氏からもう一步踏み込むならば、「情報の確度」においては、確かさから生じる価値が問われるときえいえるだろう。同名のアダルトサイトが存在することがわかったために「さくらんぼ小学校」という校名の変更を余儀なくされたという情報を受信した者は、東根市とさくらんぼとの関係という情報が明示されていない場合は「そんな変な校名にするからだよ」と思うが、東根市とさくらんぼとの関係という情報が明示されると、「ならば、さくらんぼ小もありだよ」と考え直す。つまり、「情報の確度」が高まった結果、「さくらんぼ小学校」という校名を考えた東根市に対する評価が変わったのだ。

もう10年ほど前になるが、本学でアート・ドキュメンテーション学会（当時は研究会）の年次大会を開催したおり、「日本の電子ネットワークにおける美術系サイトの意義と今後の課題」というシンポジウムを運営し、コーディネータとして「サイトのAUTHORIZATION」という考え方を提起したことがある。AUTHORIZATIONという英語は、昨今は「認証」を意味するコンピュータ・ネットワークのセキュリティに関することばとして使われることが多いが、私が考えたことは次のようなことだった。

サイトの AUTHORIZATION ——ここでは、「社会的認知」とか「学術的認

知」あるいは「学術的信憑性の確保」といった意味を含むことばとして考えている。AUTHORIZE は、本来、AUTHOR = 著者から派生したことばである。その根底には、「ここに記された言葉は、たしかにこの著者が記した言葉である」という保証が「権限」とか「権威」の源にある、という考え方があるのだろう。ここで問題になるのは、電子ネットワークの時代になり、公的機関であれ個人であれ、同列に「PUBLIC な場」をつくりえるようになり、その評価が受け手に委ねられたことである。受け手は、外部の権威によらず、自らサイトの内容を吟味して評価しなければならない。(……) ここに、サイト自らがその「評価」を発する必要が生じるのではないだろうか。評価を発信しないと、AUTHORITY が確定しないからである〔註2〕。

シンポジウムを開催した1999年は、ブログもツイッターもなかった時期であり、情報の発信と交流の場としては会員制の電子会議室がまだ主流だった。そして、その電子会議室では匿名による情報の送受信が横行していた。それゆえ、AUTHOR = 著者、すなわち情報の発信者という観点を強調した見解となっている。それに対して、斎藤氏の見解は、ブログやツイッターによって容易に情報が発信され、流通し、二次的、三次的に加工されていくようになった2010年におけるものであるから、「加工の過程」が意識されている。情報の「発信者」に力点を置くか、情報の流通における「加工の過程」に関心を抱くかという相違〔註3〕はあるものの、コンピュータ・ネットワークにおける情報の確かさに対する問題意識という観点では、斎藤氏の見解と共通するといえよう。かつて私が提起した「学術的信憑性の確保」という問題を、斎藤氏は「情報の確度」という簡潔明瞭なことばで表現してくれたのだ。

高度情報化社会においては情報の精度が飛躍的に向上するだろう——という夢を情報学系の学会などの集まりでよく耳にした。あるいは、こうした夢を抱いて情報技術の開発に邁進する技術者の方々も多いことだろう。しかし、情報の精度の飛躍的な向上とは相反する、情報の確度の劣化という問題が生じてきたのだ。これは、科学技術の問題ではなく、社会学と、そして古典古代以来の人文科学の問題である。

たとえば、斎藤氏も挙げている Wikipedia というウェブサイトの登場によって、情報の確度は確実に劣化してきている。

インターネットでつながった善意のボランティアが協力しあって百科事典をつくりあげていこうという Wikipedia のプロジェクトは、科学技術の課題として考えるならば、きわめて意欲的なものであり、その実験としてはたいへん有意義なものだ。そして、このプロジェクトに積極的に関わってきたアンドリュー・リーによる『ウィキペディア・レボリューション』〔註4〕を読むと、このプロジェクトに携わる人々が科学技術上の問題のみならず、プロジェクトの運営から生じてきたさまざまな社会的な問題（たとえば管理者権限の調整など）に対しても、誠実に根気よく対応してきたことがわかる。

しかし、その Wikipedia の日本語版サイトにアクセスすると、「免責事項」のページには次のように記載してある。

ウィキペディア日本語版の利用は、ご自分の責任で！

このページでは、あなたが「ウィキペディア日本語版」（以下、「本サイト」といいます）を利用するにあたって、最低限、理解し納得していただかねばならない事柄について、説明しています。本サイトを利用し、または、本サイトの提供する情報を利用した場合は、以下の事項に同意したものとみなされますので、ご注意ください。

（……）

要旨

- ・本サイトは、あなたに対して何も保証しません。本サイトの関係者（他の利用者も含む）は、あなたに対して一切責任を負いません。あなたが、本サイトを利用（閲覧、投稿、外部での再利用など全てを含む）する場合は、自己責任で行う必要があります。
- ・利用の結果生じた損害について、一切責任を負いません。
- ・あなたの適用される法令に照らして、本サイトの利用が合法であることを保証しません。
- ・コンテンツとして提供する全ての文章、画像、音声情報について、内容の合法性・正確性・安全性等、あらゆる点において保証しません。
- ・リンクをしている外部サイトについては、何ら保証しません。
- ・全記事とも、Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported License（以下、CC-BY-SA3.0 Unported と略します）、ほとんどの記事において GNU Free Documentation License（以下、GFDL と略します）に基づく改変・再利用を許諾しますが、法令その他の法慣習に反する形での利用を許諾するものではありません。
- ・文章と共に表示されている画像は、それぞれ文章とは別個のライセンスに基づく提供となります。
- ・事前の予告無く、コンテンツの提供を中止する可能性があります^{〔註5〕}。

「内容の合法性・正確性・安全性等、あらゆる点において保証しません」し、「事前の予告無く、コンテンツの提供を中止する可能性があります」ので、「ウィキペディア日本語版の利用は、ご自分の責任で！」と、あらかじめ宣言しているこの Wikipedia というプロジェクトは、科学技術の観点のみならず、社会的な側面においても、あくまでも「実験」として受け止めるべきであろう。

フランスのピエール・アスリーヌらは、Wikipedia が百科事典としての必要条件を満たしていないと主張する。

百科事典の専門家や知識人は、ウィキペディアが百科事典に必要な条件を揃えていないと考える。百科事典は「あらゆる芸術と科学の系統立った作品」と定義できる。もしウィキペディアが百科事典の専門家たちの唱えてきたあらゆるテーマを網羅するという願望に応えるならば、オンライン百科事典の計画を従来の百科事典と差別させていた「体系化」と取り組まなければならないだろう。(……)

(……)

(……)「古代以来、百科事典編纂者の努力は全て、知識を分類し階層化することでした」とレイは指摘する。「知識化」のために現実を大きく分類しようとした創始者の姿はアリストテレスに見いだせる。(……)

(……)

(……)レイによれば、「ダランベールとディドロの百科全書の基礎にあるコンセプトとウィキペディアのそれとはまったく違っています」。「ウィキペディアは絶えず書き込みが加えられる進行形の作品で、それが長所であり短所となっていますが、ディドロの百科全書の基礎は知識の体系化です。それは百科全書の趣意書で特に説明されています [註6]。

知識の体系化・階層化という観点において、Wikipedia は百科事典たりえないのだ。内容に関して情報発信者が責任をもたず、しかも内容の体系化・階層化が欠如しているにもかかわらず、Wikipedia は、もはや百科事典と同等のリファレンス・ツールとして利用されている。

2005年に『Nature』誌がオンライン版において「ジミー・ウェールズの Wikipedia は、科学の項目における精度ではブリタニカに近いものがあると、『Nature』誌の調査で明らかになった」[註7]と報じたことも、Wikipedia の利用を促進しただろう。『Nature』誌の比較は、自然科学の分野のかざられた項目にすぎなかったのに。もし、人文科学や社会科学の分野の項目において、18世紀以来の伝統をもつ百科事典『Encyclopedia Britannica』と Wikipedia を比較したとしたら、どのような調査結果になったのだろうか。『Nature』誌の記事は、まったくもって罪深いものであった。

『Nature』誌のお墨付きを得たからであろうか？ 昨今では、「国立国会図書館件名標目表 (NDLSH)」においてすら、Wikipedia が^{リファ-}参照されるようになった。件名標目とは図書館資料を検索する際の手がかりとなるキーワードであり、「国立国会図書館件名標目表 (NDLSH)」は、国立国会図書館の目録を検索するために維持・管理されているものであるが、その最後の項目として「参考」が設定され、「同一の文字列の語彙が Wikipedia にある場合は、Wikipedia へのリンクをここに表示する」[註8]ようになったのである。たとえば「油絵」という件名標目は、以下のようになっている。

油絵

ID

00560048

件名標目	油絵
同義語	油彩画 ; Painting [LCSH]
上位語	絵画 (西洋)
分類記号	724.3 (NDC9) ; KC431 (NDLC)
関連リンク	sh85096661 (LCSH)
出典	00000853538 (書誌 ID) ; 広辞苑 第5版 ; 00009800 (BSH 4)
作成日	2002-01-08
最終更新日	2010-10-05T14:21:59
参考	油絵 (Wikipedia) [註9]

日本の中央図書館である国立国会図書館のウェブサイト上で、Wikipedia は、岩波書店が5回におよぶ改訂作業を重ねて情報の精度を高めてきた『広辞苑』と同等の価値をもつリファレンス・ツールとみなされているのだ。なんとという不見識だろう！

「国立国会図書館件名標目表 (NDLSH)」の免責事項にはこうあった。

当システムの利用またはリンク先サイトを利用されたことに起因または関連して生じた一切の損害（間接的であると直接的であると問わない）について、国立国会図書館は責任を負いません。またリンク先のサイト内の情報について、国立国会図書館はその内容の正確性を保証するものではありません [註10]。

Wikipedia とそっくりだ。国立国会図書館という一国を代表する図書館が、自らの運営するウェブサイト上で、免責事項をたてに情報の確度を問わない Wikipedia を「参考」、すなわちリファレンス・ツールとしてリンクし、自らのサイトにおいても免責事項をたてにして「内容の正確性を保証するものではありません」と宣言するような事態——こうした「免責」の連鎖が確実に情報の確度を劣化させている。

Wikipedia は、すでに百科事典をひとつ、減ぼしている。Microsoft 社は、2009年3月、電子百科事典『Encarta』に関するすべての商品を打ち切ると発表した。CD-ROM あるいは DVD-ROM で提供されてきたソフトウェア版の販売は2009年6月で終了し、オンライン版のサービスも2009年10月（日本語版のみ12月）で停止された。日本国内では、『マイクロソフトエンカルタ97』として発売されて以来、毎年改訂版が発売されてきたが、『エンカルタ総合大百科2009』が最後の版となった。CNET Japanによれば、

Microsoft は、公式サイト上での投稿を通じ、今回の決定が、参考文献を用いる人々のスタイルの変化を反映したものであると述べている。同社は、名指しで「Wikipedia」に言及こそしなかったものの、このところ百科事典をめぐる、大きな変化が生じてきたことは記憶に新しい [註11]。

とのことであり、また ITmedia News は、

Microsoftは「Encartaは長年、世界中で人気を集めた」としているが、最近では誰でも編集できるオンライン百科事典Wikipediaが勢力を拡大している。Web調査会社Hitwiseによると、米国のオンライン百科事典へのアクセスのうち97%はWikipediaが占めるという〔註12〕。

と報じている。まさに、悪貨が良貨を駆逐したのだ。

免責事項をたてに情報の確度を問わないWikipediaの席卷ばかりではなく、斎藤氏のいう「加工の過程で生じる揺れ」も、コンピュータ・ネットワークにおいては深刻な問題となっている。たとえば、拙速な加工作業が情報の確度ばかりか、その精度まで劣化させてしまった例に直面したことがある。

2010年の夏、サミュエル・ファン・ホーフストラテンに関する論文〔註13〕を準備していた私は、1678年に刊行されたファン・ホーフストラテンの著作『絵画芸術の高等学校入門、あるいは視覚しうる世界』の初版をオランダ王立図書館のウェブサイトからダウンロード〔註14〕した。正確には、1678年に刊行された初版をオランダの出版社であるDavaco社がファクシミリ版として復刻したものを、オランダ王立図書館が2009年にさらにPDFにしたもので、Davaco社のファクシミリ版の画像データが表示されるものの、全文検索も可能という重宝なファイルだった。

オランダ王立図書館は史料のデジタル化に熱心で、オランダ絵画黄金時代の美術文献だけでも、すでに以下のものがデジタル化され、無償でダウンロード可能〔註15〕である。

Karel van Mander, *Bucolica en Georgica, dat is, Ossen-stal en Landt-werck*, 1597.

Karel van Mander, *Dat hooghe liedt Salomo, met noch andere gheestelycke liedekens*, 1595.

Karel van Mander, *Het schilder-boeck*, 1604.

Philips Angel, *Lof der schilder-konst*, 1642.

Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*, 1678.

Gérard de Lairesse, *Groot schilderboek*, 1707.

Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. (3 delen) ,1718-1721.

20年ほど前、ミュンヘン留学していたとき、ぎりぎりの滞在費のなかからコピー代を捻出し、ミュンヘン大学の美術史学科研究室のコピー機の前に一日中立ち尽くして、ひたすらファクシミリ版やプリント版をコピーし続けていたころからすると、ほんとうに隔世の感がある。

しかし、王立図書館からダウンロードしたファイルのデジタル処理が杜撰なもの

Rembrant heeft dit in zijn fluk op den Doele tot Amsterdam zeer wel, maer na veeler gevoelen al te veel, waergenomen, maekende meer werks van het groote beelt zijner verkiezing, als van de byzondere afbeeldfels, die hem waren aenbeftet. Echter zal dat zelve werk, hoe berispelijc, na mijn gevoelen al zijn meedestrevens verdueren, zijnde zoo schilderachtich van gedachten, zoo zwierich van sprong, en zoo krachtich, dat, nae zommiger gevoelen, al d' andere stukken daer als kaarteblaren nevens staen. Schoon ik wel gewilt hadde, dat hy'er meer lichts in ontteeken had.

図1 サミュエル・ファン・ホーフストラテン『絵画芸術の高等学校入門』（1678年）176ページの拡大図。下線の個所に「schilderachtich」とある。

だった。全文検索をしてみると、すでに以前に調査を済ませており存在することが確かなはずの用例が検出されないのだ。私は、レンブラントの《夜警》に対してファン・ホーフストラテンが「schilderachtig（絵画的）」と評したことの意義を考えてみようとしていた。そこで、schilderachtig ということばで全文検索をしたのだが、当の《夜警》に対する論評の個所が検出されなかった。それが176ページであることは事前調査でわかっていたのだが。

図1は176ページの該当部分を拡大した写真である。下線を引いたところに「schilderachtich」ということばがあるが、ルネサンス期ドイツにおけるインクユナブラの書体にも似た古風な書体であり、最初の「s」が「f」とよくかたちが似ている。オランダ語が母語ではない私には、常々、悩ましい文字のひとつだった。しかし、オランダ語を母語とする人々が「schilderachtig」を「fchilderachtig」と取り違えることがあるだろうか。「fch」という文字の並び方は、オランダ語では絶対にありえないものなのである。まさかと思いつつも「fchilderachtig」で検索してみると、176ページの該当部分をはじめとして次々と schilderachtig の用例が検出された。活用語尾のことを考慮して実際には「fchilderachtig」で検索したのだが、14件も検出されたのだ。「schilderachtig」での検索ではわずか5件しか検出されなかったのだから、誤りのほうが3倍ちかく多いという異常事態である。

どうやら、「f」によく似たかたちの「s」があるということを学習させることすらせずに、光学文字認識（OCR）ソフトでこの古風な書体を強引にコンピュータに読み込ませたものらしい。しかも、OCRソフトでの入力後、ファイルの読み合わせもしていないようだ。

一点でも多く史料をデジタル化し、ウェブサイト上で公開しようと思うあまり、拙速な加工作業が情報の確度ばかりか、その精度まで劣化させてしまったのだ。かつて、1995年にオランダ王立図書館の当時の美術担当部長、マギー・ウィスハウプト氏をアート・ドキュメンテーション学会のシンポジウムにお招きしたことがある。ウィスハウプト氏はたいへん洗練された頭脳の持ち主で、王立図書館が開発していたアドヴァンスド・インフォメーション・ワークステーションを手際よく実演し、当時の日本ではまだほとんどその実体が知られていなかったインターネットの可能性を語り、

「皆さん、いつの日か電脳空間でお会いしましょう！」ということばで講演〔註16〕を締めくくった。それだけに、オランダ王立図書館における彼女の後継者たちのこの杜撰な情報加工ぶりは、昨夏におけるもっとも衝撃的な出来事だった。

結局のところ、情報の確度の劣化を防ぐ、言い換えれば「学術的信憑性」を確保するためには、自明のことながら、地道な校閲作業が不可欠なのだ。花村萬月氏は、『京都新聞』のコラムの冒頭で単刀直入にこう述べている。

オンライン百科事典のウィキペディア、無料で使えますから、ネット上で出くわした不明な事柄の外枠を調べるのにはなかなか重宝しますが、当然ながら研究や著作には使えません。理由はプロフェッショナルな校閲は入らず信頼性に欠けるからです〔註17〕。

コラムの終盤で、花村氏は講談社の校閲部〔註18〕を取材したときのエピソードを紹介し、こうしめくくった。

(……) 校閲部では校閲作業中、眠くなったらその場で眠るように推奨されています。眠気に耐えて頑張って校閲されても雑になるだけなので迷惑であるというわけです。いかに間違いのない書籍を世にだすか。そのために一字一句、眼を皿のようにして炙りだしていく。信じ難い話ですが、校閲者は集中しすぎて目から出血することさえあるそうです。それでも間違いはあるのですが、値段がつく、ということはじつに大変なことです〔註19〕。

「値段がつく、ということはじつに大変なことです」ということばに、プロフェッショナルな文筆家たる花村氏の現状に対する憤りが感じられる。「値段がつく」と、あえて下世話なことばを花村氏は用いたが、情報の確度が劣化しては価値を付与することができない。

とはいえ、校閲は、情報の確度を高めるための最後の段階にとどまる。校閲は、あくまでも revise、すなわち「再び見ること」なのだから。情報の確度という問題においては、やはり編纂作業そのものの意義を再認識しなければならない。

「編纂」とか「編集」といわれる営みは、大きく二つの種類に分けられるだろう。一つは、前掲のピエール・アスリーヌらが百科事典の本質として述べたように、当該の課題を体系化・階層化し、そのそれぞれの項目に該当する情報を改変することなく、網羅的に収集するという作業である。この作業は、日本語では「編纂」と呼ばれることが多く、英語の場合は compile がよく用いられる。この「編纂」という作業においては、本来、収集した情報を任意に捨てたり、変えたりしてはならないが、商業出版物としての百科事典の場合などは、ページ数の制限があるために、やむなく編集者が情報を取捨し、改変することが多い。この編集者による情報の任意な取捨と改変が、もう一つの「編集 (edit)」という営みである。たとえば、雑誌の編集の場合であれば、ある特集記事のために一定の主題にもとづいて収集された情報が、その特集記事の趣

旨に添うかたちで取捨され、改変される。

この「編纂 (compile)」と「編集 (edit)」の違いをあらためて認識しなければならない。知識の体系化と階層化がなされ、該当する情報が改変されることなく網羅的に収集される「編纂」によって、情報は、その確度が高められる。それに対し、一定の趣旨にしたがって情報を取捨・改変する「編集」の場合は、情報の精度、すなわち内容の精粗が問われることになる。

Wikipediaでおこなってきたのは、各項目の右上にあるボタンに日本語であれば「編集」、英語であれば「edit」と記載してあるとおり、「編集 (edit)」であって、これまでの百科事典においてなされてきた「編纂 (compile)」ではなかった。そのため、Wikipediaでは、情報の精度の向上ばかりが問われ続け、情報の確度については忘れ去られてしまったのだ。2010年10月1日付けの『ウォール・ストリート・ジャーナル 日本版』のオンライン版によると、Wikipediaは「これまでにないほどのボランティア編集者の減少という事態に見舞われている」^[註20]というが、情報の確度の問題に気づいたボランティアも少なくなかったのではないだろうか。

情報の確度という観点から「編纂 (compile)」の意義を再認識すべきである。

※ 以下のウェブサイトの最終閲覧日は2011年1月11日である。

- [註1] 斎藤美奈子「現論：ネットで下がる情報精度」『京都新聞』2010年9月21日朝刊
- 2] 千速敏男「はじめに：サイトのAUTHORIZATION」『アート・ドキュメンテーション研究』第8号62ページ(2000年7月31日)
- 3] 斎藤美奈子氏は、著者、すなわち情報の発信者に関しても以下のように誠実な見解を述べている。

もうひとつは著作権の問題である。(……) 相手の知的所有権には十分な配慮が要る。

さくらんぼ小の場合はたまたま相手がアダルト系だったことから校名変更に至ったが、仮に相手が菓子や果物を研究するサークルだったらどうだったか。サイトの性質にかかわらず、やっぱり検討や話し合いが必要だったのではないのか。

問題のサイトには(……)サークル名の変更を視野に入れてもいい旨の記述があった。

大きなめごとと発展しなかったのは元祖さくらんぼ小の大人の対応

によるところも大きい。(……)

- 4] アンドリュー・リー著、千葉敏生訳『ウィキペディア・レポリユーション』早川書房、2009年
- 5] <http://ja.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:免責事項>
- 6] ビエール・アスリーヌほか著、佐々木勉訳『ウィキペディア革命』岩波書店、2008年、80-82ページ
- 7] <http://www.nature.com/nature/journal/v438/n7070/full/438900a.html>
[Nature] 誌の記事に対して、Encyclopedia Britannica社は「致命的な欠陥」と題して反論している (http://corporate.britannica.com/britannica_nature_response.pdf)。この反論に対して、[Nature] 誌は再反論した (http://www.nature.com/press_releases/Britannica_response.pdf)。
- 8] <http://id.ndl.go.jp/auth/docs/service#05>
- 9] <http://id.ndl.go.jp/auth/ndlsh/00560048>
- 10] <http://id.ndl.go.jp/auth/docs/about-ndlsh#04>
- 11] <http://japan.cnet.com/marketing/20390785/>
- 12] <http://www.itmedia.co.jp/news/articles/0903/31/news045.html>
- 13] 千速敏男「レンブラントの《夜警》はピ

- クチャレスクか：サミュエル・ファン・ホーフストラテンの“schilderachtich van gedachten”をめぐって』『美術美術史論集』第19輯（2011年3月刊行予定）
- 14] http://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/
Samuel Van Hoogstraten. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, anders de zichbaere werelt*. Rotterdam, Fransois van Hoogstraten, 1678 [Reprint. Davaco, 1969]
- 15] <http://www.dbnl.org/titels/index.php>
- 16] マギー・ウイスハウプト著, 平山美樹子訳「美術研究者と美術図書館：電子時代の技能と領域」『第1回アート・ドキュメンテーション研究フォーラム「美術情報と図書館」報告書』アート・ドキュメンテーション研究会, 1995年, 63-89ページ
- 17] 花村萬月「現代のことば：校閲」『京都新聞』2010年12月14日夕刊
- 18] 講談社校閲部は、『日本語の正しい表記と用語の辞典』（第二版, 講談社, 1992年）というたいへん有益な辞典を出している。
- 19] 花村萬月「現代のことば：校閲」『京都新聞』2010年12月14日夕刊
- 20] http://jp.wsj.com/IT/node_870

ロジャー・フライによる子どもの制作物へのまなざし：
3つの児童画評を手掛かりとして

Roger Fry's Eyes on Children's Drawings: Regarding his Three
Articles from 1917, 1924, and 1933

要 真理子

Mariko KANAME

ロジャー・フライによる子どもの制作物へのまなざし：3つの児童画評を手掛かりとして

Roger Fry's Eyes on Children's Drawings: Regarding His Three Articles from 1917, 1924, and 1933

要 真理子

Mariko KANAME

講師（非常勤・愛知産業大学大学院准教授）（美学・芸術学）

In Europe during the early years of the 20th century, a new kind of artistic style rapidly appeared that could not be judged using the traditional standard: the "imitation of nature." Some of this art represented not an object of nature, but rather an image dissimilar to the original motif and model. Roger Fry (1866–1934), an English art critic, found this post-impressionist expression to be independent of the "imitation of nature" found in ethnic art and children's drawings. From 1910 to 1919, Fry organized post-impressionist shows and children's drawing exhibitions, while appreciating the plastic and "primitive" aspects of post-impressionist art and artwork created by children. Coincidentally, people during that time were discussing ontogeny (the development or developmental history of an individual) and Herbert Spencer's Darwinism (the concept of early man being in the primitive stage of become modern). Fry's contemporaries considered the unconventional expressions of children and early man to be "primitive," that is, in an undeveloped stage. However, I think that work created by children and ethnic art, such as that of Australian aboriginals, should not be considered underdeveloped, compared to what is deemed "adult" using a euro-centric viewpoint. Ironically, I think adults today have come to construe these unconventional expressions as new "standards," especially regarding children's art.

はじめに

現代において、子どもの制作物は、多くの場合、「子どもならではの」という前提のもとに「感性のみずみずしさ」や「斬新な発想」、あるいは「大胆な構成」といったフレーズで称賛される。幼児期に特有とされるこうした表現的な特徴が大人の制作物に認められることもあるのだが、「子どものような感性」や「新鮮で大胆な表現」というものは、残念ながら不安定で継続し難い性質のように思われる。実際、そうした創造活動においては、即興的な感性的表現よりもむしろ、卓越した技術や仕事の丁寧さ、および構成力といった習得に努力や時間を要するものの方が、概して繰り返し再現されやすい。

本稿で扱うイギリスの美術批評家ロジャー・フライ（Roger Eliot Fry, 1866-1934）は、1910年に初めて自国にフランスの印象派以降のモダンアートを紹介した人物とし

て、さらに作品を主題内容ではなく造形表現の形式的側面から分析するフォーマリズム美術批評の先駆者として知られる。その一方で、1913年には、装飾家具を制作販売する場である「オメガ工房」を創設し、1917年にはそこで児童画の展覧会を開催している。この展覧会では、出自のさまざまな子どもたちの絵が展示され、これらの絵のいくつかに対してフライはモダンアートに対するのと同じ手法で、すなわち視覚的な形式から分析を行った。このことは、そこに「フォーマリズム」で扱うことのできる形式的な統一性を有する子どもの作品があったという事実を物語っている。

本稿では、さきに述べた「子どもならではの」表現と「フォーマリズム」という一見矛盾するように見える二つの態度を具体的に検証しながら、このような「子どもの制作物」に果たして芸術性があるかどうかを、フライの「形式 (form)」に関する考えを参照しつつ、検討を試みる。フライの「形式」に関して、アメリカの美術史家デヴィッド・G・テラーは、「芸術家各人の間にはっきりと見ることのできる発生的較差」と結びつけている〔註1〕。セザンヌをはじめとするモダンアートの研究者リチャード・シフもまた、19世紀後半から広まったチャールズ・ダーウインの進化論やエルンスト・ヘッケルの系統発生論との関連から、フライのフォーマリズムを再考している〔註2〕。こうした歴史的観点も射程に含め、作品の芸術的な特性を、「子どもの制作物」に問うてみたい。

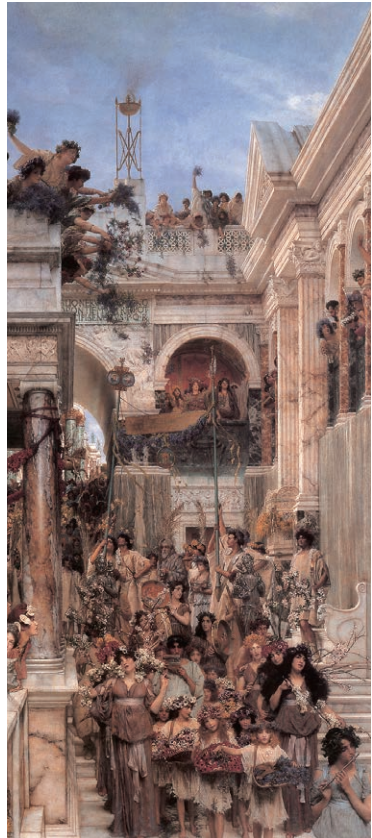


図1 Lawrence Alma-Tadema, *Spring*, 1894, oil on canvas, 178.4×80 cm, The J. Paul Getty Museum

1. モダンアートとプリミティヴィズム

1.1 形式重視の批評

20世紀初頭のイギリス美術界では、王立アカデミーが圧倒的な力をもっており、主題画と自然模倣に代表されるアカデミー風の絵画が流行していた【図1】。フライは、こうしたアカデミー絵画が示すステロタイプな画風、彼の言葉を借りるならば——人体描写における解剖学的構造の正確さ、遠近法に基づいた正確な再現模倣、(……)

感傷的なロマンティズム——に嫌悪感を募らせていた〔註3〕。その一方で、フライが支持した新しい芸術は、アカデミー絵画に特徴的な物語内容も自然の対象の正確な再現も持ち合わせてはいなかったが、画面を構成する色や線などのさまざまな要素からなるそれぞれ特異な表現形式を有しており、これらの新しい芸術の動向は、1910年に、フライによって「ポスト印象派／印象派以降の芸術 (post-impressionists)」と総称され〔註4〕、グラフトン・ギャラリーにおける展覧会で公開されることとなる。そして、この展覧会の前年、1909年には、フライ自らの批評態度を表明した「美学に関するエッセイ」が執筆された。

この小論のなかで、フライは伝統的な自然模倣や主題内容に代わる批評の基準として、「形式 (form)」の重要性を提起した。このような形式重視の批評においては、作品に何が描かれていて、そこでモデルやモチーフがどのくらい忠実に再現されているかではなく、どのように描かれているかが検討される。したがって、物語であれば、リズムやフレーズのつながり方、絵画であれば、画家が描いた線や形態や色彩やテクスチュアをはじめとするさまざまな視覚的な諸要素間の関係が扱われることになる。フライによれば、芸術作品の形式とは、主題内容を明示するどんな符号よりも、時代や文化の違いを超えて様々な人々に直接的に訴えることのできるものであった。とはいえ、実際に作品を制作する芸術家は、画家であれ、小説家であれ、形式を無意識的あるいは受動的に見出すのではなく、彼らは、定められた枠組みの中で形式を構成する諸要素を意識的に組織付けようとする。そこにおいて、小説家が物語の枠組みを時間的に構築していくのに対して、画家は絵画の枠組みを物質的に構築する。言い換えれば、画家はキャンヴァスという矩形の限定された空間の中に1つのイメージを内包させ、そしてそこにこのイメージの諸部分が組織付けられることになる。

鏡を介しての方が、私たちは自分自身を容易に抽象し尽くし、移りゆく情景一般を見ることができ (……) 鏡のフレームは、その表面を、われわれ自身の応答行為の停止によって現実の生活から切り離されるだろうところの、非常に初歩的な芸術作品へと変える〔註5〕。

鏡は世俗的な文脈からイメージを切り離して、このイメージを絵画的な事柄へと変える。このとき、鏡は実生活におけるなじみの情景を再現しているのではなく、あたかも普遍的な美術や文学作品のレヴェルへと高めているかのよう、日常の情景を変形させる〔註6〕。フライは、鏡を見るヴィジョンを比喩的に用いることで、このヴィジョンが現実世界の対象との対応関係如何ではなく、フレーム内部の視覚像そのものを問わんとしていることを主張している。つまり、このヴィジョンによって描き出される対象は、それが自然のモデルやモチーフに似ていなくてもよいのである。鏡を見るヴィジョンとは、歪んだ形態や透視図法を無視した構成を有するポスト印象派の作品を擁護するものというだけでなく、言ってみればアカデミーの文学的な主題画に

対するアンチテーゼであるとも考えられよう。アカデミー絵画を批判する際、フライが最も強調したのは、その描写内容（主題）ではなく、「ステロタイプ」な表現という形式的な局面であったことは特筆すべき点である。描写内容ということが問題になるのであれば、鏡もまた日常世界の再現にほかならない。しかし、フライは鏡を通じて生じる変形と構成のプロセスにおいて、鏡の表面に新たに——日常世界とは異質な何か——形式的統一性が作り出されていることに注目している。そして、この形式的統一性が見出せるか否かがフォーマリズム美術批評の観点なのである。

1.2 「プリミティヴ」という術語

美術史家ハインリヒ・ヴェルフリン（Heinrich Wölflin, 1864-1945）やアロイス・リーゲル（Alois Riegl, 1858-1905）に代表されるように、フライと同時代の人々は、発展過程という観点から、工房や流派などの集団や個人、諸々の時代の様式や技術を分類することに関心があつた〔註7〕。ただし、この分類には、「同じヨーロッパ民族の」という限定があつて、同時代のアフリカや南アメリカの先住民族など、ヨーロッパ民族とは異なる人種に対しては、不寛容であつたように見える〔註8〕。たとえば、アフリカのブッシュマンは、彼らの知的、社会的、技術的レベルにおいて、ヨーロッパの発展からは大きく遅れた段階に位置づけられた。しかしながら、ブッシュマンは、他の多くの「未開人（savages）」とは異なり、錯視を表現できる能力をもっていた【図2】。20世紀初頭においては、歴史は西洋社会を中心に語られていたので、ブッシュマンがもっているこのような優れた能力が、芸術的には未発達なものであると説明する必要があつた。そこで、フライは、1910年の論文のなかで、アルタミラ洞窟で発見された旧石器時代の驚くほどきめ細かい描写を引き合いに出し、旧石器時代の制作者【図3】は、新石器時代の制作者よりも精神的発展においてプリミティヴな段階にあつたと論じている。「彼ら〔旧石器時代の制作者〕は知能の発達段階にあつたように見える。諸々の概念が知覚を妨げてしまうほどにはまだ、はっきりとは



図2 ブッシュマンのドローイング、Fry, "the Art of Bushmen (1910)," *Vision and Design*, 1920, p.63, Fig 1



図3 アルタミラ洞窟天井に描かれた野牛の絵、Lawrence Gowing ed., *A History of Art*, Grange, 1995, p. 4

把握されていなかった。それゆえ、ほとんど精神的なプロセスを介することなく、網膜像が明確な記憶の絵になったのである」〔註9〕。ブッシュマンは、旧石器時代の制作者と同じように、目という感覚器官が優れているのであって技術が優れているのではないとみなされ、彼らの制作物は結果的にヨーロッパ美術史からは切り離されてしまったかに見えた〔註10〕。

1917年、児童画展を開催する折、フライは、ヨーロッパ民族と美術の歴史という観点から「プリミティヴ」と「フォーマリスト」の再定義を行い、両者の区別を明言した。そして、「子どもの素描がプリミティヴな芸術の真正な例であるというとき、私はふつう使われているよりもごく限られた意味でプリミティヴという言葉を使わなければならない」と用語法を限定したうえで、「さしあたり、プリミティヴを時間的な一時期というよりもむしろ、私たちがプリミティヴと呼ぶ時期にしばしば生じる特殊な心理的態度を指し示す言葉としたい」と主張した〔註11〕。プリミティヴな画家として具体的に挙げられたのは、中世の細密画家、ランブル兄弟、ヤン・ファン・エイク、フーケ、ピザネッロであった。これに対して、フォーマリズムの画家としては、チマブーエ、ジオット、フラ・アンジェリコ、ウッチェロ、ピエロ・デッラ・フランチェスカが挙げられた。「私がこの二つのグループの間に置いた区別は……プリミティヴな芸術家が強く心を動かされるのは、諸々の出来事と対象によってであり、そしてこれらに対して自らの驚きと喜びを率直に表現するという点にある……フォーマリストもまた、諸々の出来事と対象の観照によって深く心を動かされるが、それはさきのような出来事や対象を直接的な起源とする感動ではなく、その表現が形式に関わる情熱的な感情に支配されたときに起こるものである」〔註12〕。

重要なのは、フライが、人間の成長の初期段階にある「子ども」の制作について「プリミティヴな芸術の真正な例」と主張していることである。そして、「子ども」とプリミティヴな民族の制作プロセスの類似性については、1910年の論文の中で既に言及されていたのである。「[子どもの芸術と同様に] 同じ現象がたしかにプリミティヴな芸術にも起こっている。概念の象徴がだんだんと仮象と似たものになっていく。しかしアプローチのモードは比較的時代が進んでも変わら



図4 “GIVING AMUSEMENT TO ALL LONDON: PAINTINGS BY POST-IMPRESSIONISTS.” *Illustrated London News*, November 16 1910

ない。芸術家は視覚を紙に移し替えようとするのではなく、彼らの概念的習慣によって色づけられた精神的なイメージを表現しようとするのである」〔註13〕。

1910年は、フライが「マネとポスト印象派たち」展によって、ロンドンにフランスのモダンアートを紹介した年である。このとき、フライによって選ばれた作品が伝統的な絵画とは一線を画していたことは言うまでもないだろう【図4】。先述したように、歪みや強調、省略などの変形が際立つ新しい芸術もまた、フォーマリズムに位置づけられた。とはいうものの、プリミティヴな芸術家もフォーマリズムの芸術家もともに、新鮮なヴィジョン、驚きや衝撃といった近代の大人が失った特質を保持していた一方で、プリミティヴな芸術家たちが現実世界のさまざまな事象に対する無媒介的な感動をキャンヴァスに表現していたのに対して、フォーマリズムの画家たちは事象ではなく作品の形式的統一性に集中していたからである。こうした基準においては、子どもは「プリミティヴ」に分類されるのであり、「フォーマリスト」ではない。それにもかかわらず、「子ども＝プリミティヴ」と「フォーマリスト」との制作態度の違いは、出来上がった作品それ自体の視覚的特徴からは見出しがたい。したがって、どのようにして子どもの絵と芸術作品が区別されるのか、依然として不明瞭のままである。次章では、実際にフライが扱った子どもの絵とその批評を検証する。

2. 児童画展の検討

前章で確認したとおり、フライは、美術教育を受けていない子どもに対しても、旧石器時代の制作者や中世ヤルネサンスの画家たちにうかがえるような、「プリミティヴ」な態度を指摘している。本章では、フライが批評した実際の子ども作品とフォーマリストの芸術作品との違いを導くために、彼の雑誌記事と書簡を参照する。

児童画展が行われたオメガ工房は、1913年に、若く貧しい芸術家たちが、自らの作品を展示するばかりでなく、制作した装飾美術を販売することで生計を立てるために、フライによって設立された。その当初から、フライは、芸術家の展覧会ばかりでなく子どもの展覧会を立案していた。友人のシモン・ビュシイに宛てた手紙には「……児童画に関して、近いうちに是非、展覧会を開きたいと思っています。素晴らしい思いつきなのですが、今はやるべきことが多くて……」と書かれている〔註14〕。待望の児童画展は、1917年によく実現する。展示された絵の大多数は、親が芸術家である12歳以下の子どもたちによって描かれたもので、彼らの大半は正規の美術教育を受けていなかった。このなかには、フライ自身も含め、エリック・ギル（Eric Gill, 1882-1940）などオメガ工房の作家の子どもの絵もあった。デイヴィッド・ジョンは、彫刻家ロダンと親交のあった画家オーガスタス・ジョン（Augustus John, 1878-1961）の息子である【図5】。「子どもは、鮮やかな視覚認識を極めて率直にかつ単純に翻訳する。そうすることによって、彼自身の知覚に由来する^{ほとぼし}進る感情を見る人に伝えようとするのである。……この少年が蛇の蛇らしさを実感したときの強烈さを見逃すことは



図5 David John (age 9), *A Snake*. Fry, "Children's Drawings," *Burlington Magazine*, 1917

できない。アシの植物の多様性と心の奥底からの共感は、冷徹な観察からは得られないものだ」〔註15〕。「蛇の蛇らしさの実現」というのは、「概念の象徴化」を意味している。フライは、この9歳の子どもの絵に、プリミティヴな特性である知覚の無媒介性と知的なプロセスの初期段階を認めている。

さて、この展覧会は、若干25歳のイギリスの地方美術教師マリオン・リチャードソン (Marion Richardson, 1892-1946) の来訪によって転機を迎える。リチャー

ドソンは、当時勤務していたダッドリー女子校〔イギリス中西部の町に位置する〕から転勤先を求めて自分の生徒の作品を持参しロンドンを訪れていた。リチャードソンもまた、王立アカデミーの方針に準じて模写と模倣を繰り返す従来の学校美術教育を疑問視し、別の方法を考案して絵画の授業を行っていた。たとえば、当時のイギリスの美術の授業では、「シルクハットの影をどうつけるのか、とか、傘の形のとり方はどうか」といった事物の外観と自然の形体にできるだけ近く似せることが教えられ、美術の意味を理解するということは、「古美術の鋳型を写す能力」や「蟹のはさみ、浴室の蛇口、雨傘、ツタの葉などを単に写し取る能力」とされていた〔註16〕。つまり、アカデミーの教授法がそのまま子どもたちの美術教育に採用されていたのである【図6】。これに対して、リチャードソンは子どもの着想と創造力を大事にした。子どもたちの心象を豊かにし、造形という観点からものを見るようにさせようと工夫した。具体的には、詩や物語の世界を表現させたり、幼児のなぐり書きのなかに、同じ様式

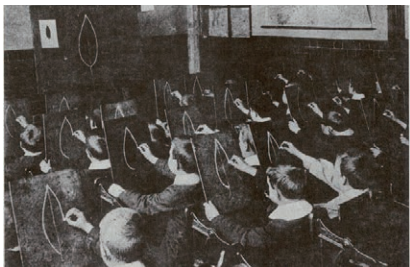


図6 フリーアム描画 (1901年)。科学芸術局の「選択授業要綱」によって1895年に全国的規模で導入された。ステュアート・マクドナルド『美術教育の歴史と哲学』中山修一、織田芳人訳、玉川大学出版部、1990年、図版36



図7 Jocelyn Gaskin (age 7), *A Walk*. Fry, "Children's Drawings," *Burlington Magazine*, 1917

が繰り返し現れることを発見し、模様を描かせたりしたのである。リチャードソンの教育は最も完成された表現形式を子ども自身で見つけ出せるようにすることであって、決して技術を押しつけることはなかった。「リチャードソンの主要な試みは、内的イメージを固定し、そのイメージを暗示的に信頼する子どもの能力を訓練することのように見える」〔註17〕。

美術は教えられるものではないという考えから、同時代の美術教育と美術教師を信頼してはいなかったフライは、これまでの対象にいかにも似せるかというアカデミーの指針とは大きく異なるリチャードソンの生徒の作品に感動し、展示に彼らの絵を加えた。たとえば、7歳のジョセリン・ガスキンの線画は、当意即妙に引かれた簡潔な線によって、少女の内的イメージを留めたまま、複雑な形式が視覚化されている【図7】。この線画を描いた少女が7歳とは思えないほど、プロの芸術家が求める線のリズムを実現しているように見える。フライはこの絵が子どもの作品の典型ではなく、そのうえ初期プリミティヴ画家の作品とも異なるとし、その一方で、《ブラックカントリーの風景》【図8】や《土曜日の夜》【図9】などのダッドリー校の他の女学生たちの絵には、先述した15世紀のプリミティヴの画家に通じるものがあると主張している。

フライは同年、グラフトン・ギャラリーで、ダッドリー校の生徒の作品だけの展覧会を開く。これが、美術愛好家たちの反響を呼ぶ。1924年にはインディペンデント・ギャラリーで、再び彼らの展覧会を行う。会場には、前回よりも年長の10代半ばの少女の絵も展示されていた。フライは、リチャードソンの年長の生徒もまた、幼児期の感性——ヴィジョンの無媒介性と率直さ——を保持していることに注目したのである。1924年のバーリントン・マガジンに再び、「児童画 (Children's Drawings)」というタイトルの展覧会評を寄せる。「ブラックカントリー [イギリス中西部の工業地帯] の町に住む下層中流階級の親をもつごく平均的な子どもたちがプリミティヴな芸術家、たとえばイタリア15世紀の芸術家と同種の感情をもっている……それに加えて子ども



図8 *A Black Country Landscape* by a girl. Fry, "Children's Drawings," *Burlington Magazine*, 1917



図9 *Saturday Night* by a girl. Fry, "Children's Drawings," *Burlington Magazine*, 1917

たちはこうした感情を表現する類似の方法を自然に見出す」〔註18〕。さらに、「子どもたちは、それぞれに自分のやり方で、目に見える世界についての基本的な感情を、本質的な真理と真正な芸術言語で表現している……子どもたちは、原始的な民族と文明の単純なアプローチを多分にもっている。そして、彼らが発見した芸術言語は、しばしばプリミティヴな芸術を思い出させる……子どもたちは、19世紀の芸術家が用いる絵画方式が与えられていない以上、彼らのヴィジョンに適していると思われる過去の表現モードを繰り返し作り出す」〔註19〕。19世紀の芸術家とはアカデミー画家が念頭に置かれている。ここでも、リチャードソンが子どもたちに対して、自然模倣や古典の模写などの既成の美術教育を行っていないことが示されているのである。

《聖なる家族》〔図10〕は、「この聖母は、イタリアのプリミティヴ絵画から着想を得ている。そこに示されているのは、様式的な模倣ではなく、無媒介的な叙述の率直さと精密な調子、プリミティヴな芸術のシャープな輪郭線を子どもが獲得している、ということである」〔註20〕。アルカイスティックな作品というものは、筋張って弱々しくなり、説明的になってしまいがちだが、この絵は、真正なプリミティヴ芸術の厳粛さと堅固さを兼ね備えているという。作者であるこの15歳の少女は、中世の細密画に特有のテンペラ技法による堅固なテクスチュアが水彩絵の具を厚塗りすることで再現できることに気づいている。

《ボクシングの試合》〔図11〕は、12歳の少女によって描かれている。この絵のモチーフは円形競技場で行われたボクシングの懸賞試合に関する小さな新聞記事であり、これは、その場で写生されたものではない。すなわち、少女は実際に見ていないものについての心的イメージを言語による記述から表現しようとしたのである。見物客で溢れかえった場内において、彼女はまず、2列目の客席をイメージし、画面下部



図10 Florence Homfray (age15), *The Holy Family*, Fry, "Children's Drawings," *Burlington Magazine*, 1924

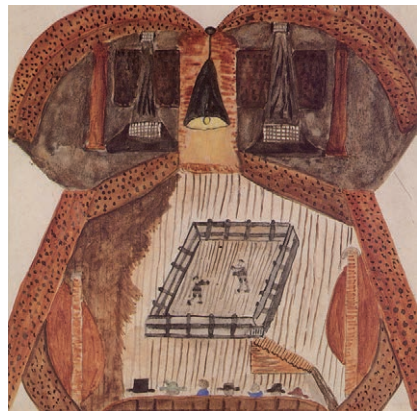


図11 Winfred Edwards (age12), *The Boxing Match*, Fry, "Children's Drawings," *Burlington Magazine*, 1924

に左右の列柱と観客席を描いた。上部には、二つの曲線を使って棧敷席が再現されている。中央の電灯と棧敷席との空間的關係には、一点透視図法と斜視図を取り混ぜたようなパースペクティブの新奇な混合が見られる。「この方法は、初期のオリエントの芸術家のそれと大して違わない。初期のオリエントの芸術家のように、子どもの芸術家はこの新奇に混合したヴィジョンを、装飾的な性質ではあるが、非常に際だった形式的な統一性を有する何らかのものへと組織化する」〔註21〕。近代以降に美術教育を受けた者なら誰でも、遠近法以外の法則によって描かれた昔の絵画を知っているし、描き方も知っているが、その一方で子どもは誰かに教えられなくても自らの経験の中で偶然に過去の法則を見つけるのである。どのような描き方をするにせよ、フライはこの絵において、前章で確認した枠組みの中に諸部分を組織付けていくプロセスと、ある種の形式的統一性を指摘している。

それにもかかわらず、フライは彼らを完全な芸術家とはみなしてはいなかった。

……子どもの多くは、彼らが美術を習い始めるまでは、多かれ少なかれ芸術家である、ということは明白である。最も未開人が芸術家であるということも事実である。しかし、子どもも未開人も、教養ある大人の卓越した力にいと簡単に感動して、一般的な慣習を支持し、彼ら自身の個人的な反応を棄却するようになる。したがって、彼らは芸術家であるとはいえ、脆弱で不完全な芸術家なのである〔註22〕。

一般的な慣習とは、錯視的空間の再現を可能にする一点透視図法や明暗法などの絵画空間の法則を指している。結局のところ、大半の素直な子どもは、慣習や流行を受け入れてしまうので、固有の形式を有するフォーマリストにはなれないのだとされる。それでは、そういった文化や教育などの外的環境に影響されずに、子どもが個人的反応を保ったまま、芸術家として成長するためにはどうしたらよいのだろうか。

3. 個性的な芸術表現と標準的な美術教育

1920年から1930年代の戦間期において、イギリスの美術とデザインの状況は大きく変貌した。1910年には、珍奇だと笑われたキュビズム風の幾何学的な抽象表現は、新しいデザインとして中流階級の趣味を満たし、無名の芸術家であったオメガ工房の作家ダンカン・グラント (Duncan Grant, 1885-) やヴァネッサ・ベル (Vanessa Bell, 1879-1961) は、装飾デザイナーとなって活躍していた。そして、オメガ工房での第一回児童画展から16年後の1933年には、美術教師マリオン・リチャードソンは、LCC (ロンドン・カウンティ・カウンスル学校) の指導主事になっていた。このことは、リチャードソンが転勤先を求めてロンドンを訪れた1917年当時とは、美術教育に関する一般的な考え方も変化していたことをうかがわせる。子どもを感受性豊かな教養ある芸術家へと成長させること。これは、美術教育が抱える問題であり、リチャードソ

ンもさまざまな方法を試みていた。「子ども自身の力強く鋭敏な感覚、とりわけ彼らの色彩感覚に作用する外的影響から彼らを守る方法……リチャードソンは、色に対する幼児（6歳児）の抗しがたい欲求を満足させるための方法を思いついた。子どもたちは多かれ少なかれ書き記した文字になじんでいる。少なくとも習いたてのへたくそなアルファベットを書くことができるので、リチャードソンは彼らにそうした単純で気軽に構成できるフォームをさまざまに組み合わせて模様を作らせ、隙間に色を塗らせた」〔註23〕【図12】。フライは幼児が描いたこうした模様を「名状しがたく予期せぬ幸運」と形容している。描かれた模様は芸術作品ではないが、こうしたハンドライティングの練習を繰り返すことによって、様式化が行われる。ささいな修正や調整をまじえるだけで、これらのデザインは美しい織物へと翻訳される可能性をもっている。

幼児のデザインに示された無媒介的で素朴なヴィジョンと予期せぬ要素は、ポスト印象派の画家マティスを思い出させる。「アンリ・マティスの様式は曖昧さと省略に基づいている……マティスは、第一に私たちがあらゆるイスラム美術のうちに認める天賦の才をもっている……純粋な装飾とみなされていて、私たちが珍しいペルシャ絨毯と見まがうばかりの彼の工夫に、そのとびきりの新鮮さと生命性を与えるのがこの驚きの要素なのである」〔註24〕【図13】。1910年のポスト印象派展でフライはマティスの絵画を「プリミティヴへの回帰」と評していたが、しかしマティスはフォーマリストに分類された。先述した幼児が描いた模様と「プリミティヴ」と称される近代画家の表現の間に見いだせる類似性から、フライは児童画について次のように結論づける。すなわち、プリミティヴな芸術家が



図12 Eric Rogers (age 7), *Writing Pattern*, 「リチャードソンが指導したイギリスの子どもの絵」Plate28

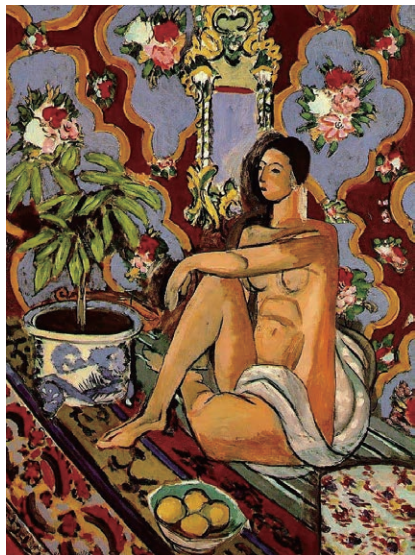


図13 Henri Matisse, *Decorative composition*, 1925-26, oil on canvas, 130×98 cm, Centre Pompidou Paris.

プリミティヴな精神性を保持し続ける限りフォーマリストとは区別されるのに対し、子どもは、ちょうど上昇の過程に位置づけられ、知的なフォーマリストへと成長する潜在性を有しているのだとされる。

子どもの個人的な反応を剥奪するのは、アカデミーの画一的な美術教育がそうであったように、テクノロジーでも機械でもなく規則の強制を起源とする標準化である。こうした考えから、フライは「教えること (teaching)」と「能力を導き出すこと (educating)」とを厳密に区別する〔註25〕。「教えること」は、特殊な課題に関する一定の技術とスキルを提供することであり、「能力を導き出すこと」は、一人一人の個人的発達に応じて「その人らしさ」を育むことである。したがって、一方は、標準化を導き、もう一方は、個性を育む。技術力よりも個性的表現を優先するフライは、ちょうど、それらが表現として誠実であるという限りにおいて、実用性が完全に欠落した非常に粗野な陶器でさえ容認した。というのも、リチャードソンの生徒たちによる芸術的には平凡な素描を評価したように、完成度のある標準化よりも、誠実な個性をフライは好んでいたからである。

事実、フライは、1910年代後半、自らの批評言語のなかで、「パーソナリティ (個性)」を強調するようになる。友人でもあった、オメガ工房の作家ヴァネッサ・ベルは、フライの理論を証明するようにその作風を変えていき〔註26〕、1918年には、立体構造を意識したデザインも、明快な線もない作品を描いている【図14】。形式的統一性という点では途上の段階にあるヴァネッサの作品は、簡素でダイレクトな表現のために、「素人っぽくてでたらめ」だと思われる傾向にあった。フライは、そうしたヴァネッサの作品を「誠実極まりない」と記述し、作家のパーソナリティの表現を芸術表現として肯定しようとしたのである。



図14 Vanessa Bell, *Duncan Grant in front of a mirror (with a cold)*, ca. 1919, oil on wood, 56.5×45.7 cm, Private collection

おわりに

19世紀後半から20世紀の初頭のイギリスでは、アカデミーの基準が、芸術作品の標準だった。その当時の子どももまた、アカデミーの画家のように描くことができるように訓練された。プリミティヴという原初的なものの位置づけも、西洋近代を中心に考えられた。そのような時代であったからこそ、フライは規格外の個性として、子どものヴィジョンの率直さや無媒介性に注目したのである。ただし、フライにとって重要なのは、あくまでも作品の形式統一性であったので、そこに新鮮な驚きや喜びが表現されたとしても、この統一性が欠けている作品は芸術として不完全であるとみなさ

れた。しかしながら、21世紀の現在、フライが支援した新奇なしかし形式的統一性を備えたモダンアートはすでに古典となってしまった。ゴーギャンやマティスのような表現が、今では、ある種の子どもらしい芸術表現の標準となっている。マリオン・リチャードソンの改革以降、子どもは、大胆に、自由に、そして「子どもらしく」描くようにと美術教育の方法も変化し、いっそう斬新な美術ワークショップが試みられるようになってきている。とはいえ、標準の中身は変わったが、目指す標準が定められている以上、画一化された「子どもらしさ」もまた、批判の対象となりうるのではないだろうか。

- [註1] David G. Taylor, "The Aesthetic Theories of Roger Fry Reconsidered," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36.1 (Fall 1977), pp. 63-72.
- 2] Richard Shiff, "From Primitivist Phylogeny to Formalist Ontogeny: Roger Fry and Children's Drawings," Jonathan Fineberg, ed., *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism* (Princeton: Princeton University Press, 1998), pp. 157-200.
- 3] Roger Fry, "Expression and Representation in the Graphic Arts (1908)," Christopher Reed ed., *A Roger Fry Reader* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), p. 63.
- 4] Dismond MacCarthy, "The Art-Quake of 1910," *Listener*, 1 February 1945, p. 124.
- 5] Roger Fry, "An essay in Aesthetics (1909)," *Vision and Design*, (London: Oxford University Press, 1990), pp. 14-15.
- 6] リチャード・シフは、この種の「組織付け (framing)」がまさしく「フォーマリスト」の実践に相当すると述べている。See Shiff, *ibid.*, p. 159.
- 7] たとえば、ヴェルフリン『美術史の基礎概念』(1915年) やリーグルの『美術様式論』(1893年) などが挙げられる。
- 8] See Marianna Torgovnick, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990. p. 86 においては、"Fry's essay 'The Art of the Bushman' provoked bafflement and scorn"、さらに、同書、p.90-92におい

ては、フライの論稿では、ヨーロッパ民族が "we", "us", ブッシュマンが "they", "them" で表わされており、明らかに意識的に区別されていることが批判的に論じられている。しかし、現代の我々からすれば差別的な表現に思えるが、20世紀初頭のフライのような知識人にあつてはこれは一般的な態度であった。トルゴヴニックは歴史的な差異を考慮せず、テキストを容赦なく攻撃しているように見える。

- 9] Fry, "The Art of Bushmen (1910)," *Vision and Design*, 1990, p. 68.
- 10] 「プリミティヴ」の意味の変遷については以下の文献に詳しい。大久保恭子『プリミティヴィズムとプリミティヴィズム』三元社、2009年。
- 11] Fry, "Children's Drawings," *Burlington Magazine*, 1917, p. 226.
- 12] *ibid.*
- 13] Fry, "the Art of Bushmen (1910)," p. 60
- 14] Denys Sutton, *Letters of Roger Fry*, (London: Chatto & Windus, 1972) p. 376.
- 15] Fry, "Children's Drawings," 1917, p. 228.
- 16] マリオン・リチャードソン『イギリスの子どもの絵』現代美術社、1980年、p. 16.
- 17] Fry, "Children's Drawings," 1917, p. 231.
- 18] Fry, "Children's Drawings," *Burlington Magazine*, 1924, p. 36.
- 19] *ibid.*, p. 41.
- 20] *ibid.*, p. 41.
- 21] *ibid.*, p. 41.
- 22] Fry, "Teaching Art," *The Athenaeum*, 1919, p. 88.

- 23] Fry, "Children's Drawings at the County Hall," *the New Statesman and Nation*, 1933, p. 844.
- 24] Fry, "Henri-Matisse (1935)," *A Roger Fry Reader*, 1996, pp. 406-09.
- 25] Fry, "Teaching Art," p. 88.
- 26] フライは、1910年代前半堅固な構造と輪郭線を重視したが、1910年代半ば以降、ささやかな起伏や色面の構想に対しても造形性を認めるようになる。

中学校美術における色彩教育とテキスト

Color Education and Textbook for Art Education
of Junior High School

吉村 俊昭

Toshiaki YOSHIMURA

中学校美術における色彩教育とテキスト

Color Education and Textbook for Art Education of Junior High School

吉村 俊昭
Toshiaki YOSHIMURA

教授（教職・美術教育研究）

How do children feel and recognize colors in the age of inundation of color in which the world of monochrome has become legendary? In this paper I intend to design a new color education method and textbook based on a new guideline indicated in a newly established standard by the Japan Ministry of Education.

はじめに

一歩町に出ると看板やウインドに色彩が溢れ、行きかう人々のファッションには、新しい素材に合わせた斬新な色彩が多用されている。家庭にはカラフルなインテリア、一層色鮮やかになったデジタルテレビ、刺激的な色彩のゲームソフト、デジタルカメラやコンピュータ、プリンタの飛躍的な進歩は既成の印刷を超え、モノクロームは限定されて写真や映像においてはアナログ世界は淘汰された感がある。その色彩の洪水の中で、子どもたちはどのように色彩を感じ認識しようとしているのか。

ここでは、絵の具を混ぜ偶然に生まれた色に驚きを感じた世代から、マウスの操作ひとつで限らない色が生み出されるのを知っている世代に対して、色彩にかかる教育をいかに行なうべきかを考察する。すでに多くの研究機関、研究者がこのことに取り組み、その成果を出しているが、以下、中学校、高等学校の継続した色彩教育の取り組み例の研究過程報告として捉えていただきたい。

1. デザイン戦略の動向とデザイン教育

「美術教育」における色彩は、絵画、工芸など全領域に展開していて、新学習指導要領でも新設の〔共通事項〕として別立ての指導内容で取り上げられている。ただ、これまでの指導要領ではデザイン領域と深く関連付けられて記述されており、デザイン領域の現状を捉えずに語ることはできないといえる。

東京で毎年開催されているあるデザイン展をみて、当然のことながら欧米の企業等の積極的な意匠は十分伺えるのだが、中国、韓国をはじめとするアジア諸国の意欲的でレベルの高い意匠開発は目を見張るものがあった。計算された意匠と素材、そして豊かな色彩は、機能とデザインを売り物にする日本にとって脅威にすら感じるものがある。

韓国は1990年代後半にデザイン振興のための振興法を設立、中国は同様に国家戦略

中学1年生

	総授業時間数	国英数計時間数	%	美術時間数	%
平成元年改定指導要領	1,050	385	36.7	70	6.7
平成10年改定指導要領	980	350	35.7	45	4.6
新指導要領	1,015	420	41.4	45	4.4

中学2年生

	総授業時間数	国英数計時間数	%	美術時間数	%
平成元年改定指導要領	1,050	420	40.0	70	6.7
平成10年改定指導要領	980	315	32.1	35	3.6
新指導要領	1,015	385	37.9	35	3.4

中学3年生

	総授業時間数	国英数計時間数	%	美術時間数	%
平成元年改定指導要領	1,050	420	40.0	35	3.3
平成10年改定指導要領	980	315	32.1	35	3.6
新指導要領	1,015	385	37.9	35	3.4

教科時間数に幅がある場合は他教科に合わせた平均的な時間とした

としてのデザイン教育を推進している。欧米ではすでに1980年代にデザイン教育の振興をうたいデザイン産業の振興と、教育の充実に取り組んでいる。

わが国でも遅ればせながらではあるがデザイン戦略の重要性を謳い、一例としてコンテンツ・日本ブランド調査会のブランド戦略に創造基盤の整備のひとつとして、芸術文化、メディア芸術等の人材育成の必要性と、大学等における教育プログラムと併せて幼少期からの創造教育の推進をあげている。しかしながら、中学校、高等学校におけるデザイン教育を含む「美術教育」は学校週5日制による総時間数の減少を受けて授業時間が大幅に縮小され、美術、デザインの基礎的教育は必ずしも十分とはいえないのが現状である。

2. 中学校学習指導要領に見る色彩の取り扱い

この考察は新旧指導要領の対照を論じるものではないので個々の相違については詳しく取り上げない。しかし、新指導要領は、「A 表現」「B 鑑賞」に加え〔共通事項〕が新設され、そのなかで「色彩」にかかわる指導内容が詳細に記述されているので言及する。

全体として大きな改定は、表現形式の内容など具体的な指導について「指導計画の作成と内容の取扱い」の項で指導の配慮事項としてより詳細な記述となり、「A 表現」「B 鑑賞」の両領域にわたる内容を〔共通事項〕としている点にこれまでとは違った内容表記になったといえる。また、「B 鑑賞」において日本の美術文化について

てこれまで以上に強調されたことと「道徳」の時間との関連づけが取り上げられている。さらに、社会のニーズに対応して知的財産権や肖像権についても記載があることに特徴がみられる。

そこで「色彩」に関する記述であるが、「指導要領解説」を引用すると、第2節「美術科の内容」2画領域及び〔共通事項〕の内容(3)〔共通事項〕の項で「色の三属性や体系、色の持つ性質や感情など色彩に関して総合的に理解し、いろいろな色の組合せや配色、彩りがもたらす感情効果を意識させることを大切にする。これにより色を豊かにとらえ、配色によって印象が変化することに気付いたり、色を色相・明度・彩度の類似や対照などの組合せによって分析的に、あるいは総合的にとらえたりする能力を身に付けさせる。例えば、淡い色の組合せから弱い感じや優しい感じをとらえたり、彩度の高い色の組合せから強い感じやはっきりした感じをとらえたりする。このような色彩についての知識や様々な体験が、色についての見方やとらえ方を豊かにしていくことになる」としている。また、「光」について「色は光の反射により見えるので、科学的にとらえれば光と色は同一であるという考え方もある。しかし、例えば同じ風景や対象であっても、晴れた日と曇った日、朝と昼など、光の当たり方により受ける印象が大きく変わってくる。また、白熱灯と蛍光灯でも部屋の雰囲気が違ってくる。このようなことから、生徒に造形を豊かに感じ取らせ考えさせるためには、光という視点でもとらえさせることが重要であり、その基本的な理解を生かして、光がつくりだす雰囲気などには、色料がもたらす色彩効果とは異なる効果があり、それにより様々な感情が創出されたり、心理が演出できたりすることを学習することをねらいにしている。」とされ、色彩を単に感性による扱いから「物理的な認識」や「色の仕組みと効果」まで「教科を横断」した「体系的なとらえ方」が必要としている。

3. 教科書での領域別記述量と色彩の扱い

「新指導要領」では、「色彩」に関してかなり丁寧な記述がなされていることがわかったが、教科書ではどのように扱われているか、1社の美術1、美術2・3上(絵・彫刻編)、美術2・3下(デザイン・工芸編)における取り扱いについて検証してみた。ただ、細部の区分は決められた領域でなく任意に区分した主観的な領域となっていることを断っておく。

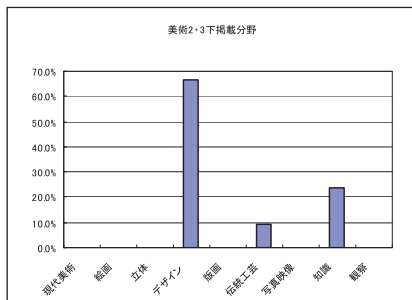
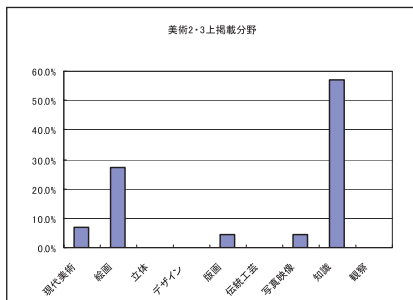
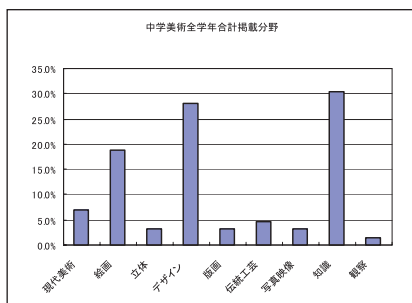
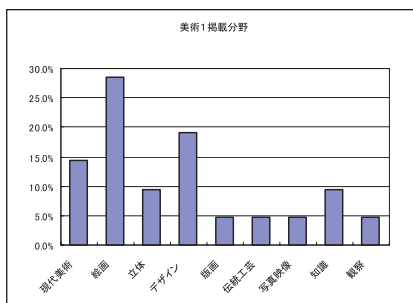
「A表現」「B鑑賞」に関して、美術1では「A表現」が7割となっているが美術2・3では「B鑑賞」が増加している。美術1、2・3を合わせると「A表現」「B鑑賞」ともに5割になるように編集されている。

「A表現」「B鑑賞」を内容から勘案し、単元ごとに主なテーマとして「現代美術」「絵画」「立体」「デザイン」「版画」「伝統工芸」「写真・映像」「知識」「観察」の9領域のひとつに当てはまるよう任意に分類した。ただ「知識」は「現代美術」「絵画」

「立体」「デザイン」「版画」「伝統工芸」「写真・映像」のいずれかの領域からなるものの、鑑賞や美術の基礎知識として捉えることのできるものをここに集約したのでややデータ数が増加している。

美術1の9領域分類は、「絵画」「デザイン」が大きな割合を占めているものの、すべての領域について割り当てられバランスの取れた記述となっている。美術2・3上は絵・彫刻編のため「絵画」が3割弱である。割合の多くなっている「知識」は、「B鑑賞」として絵、彫刻に当たる内容の作品紹介が多く含むためこのような割合となった。そのうち彫刻は2割強含まれている。美術2・3下はデザイン・工芸編で当然デザイン領域が大半を占めている。ただ、このデザインが主体の美術2・3下であるが「色彩」に関してはピクトグラムやサインの項においてさえ一切記述が見当たらない。

さて、その「色彩」の記述部分についてであるが、美術1で2頁を割いて「三属性」「三原色と混色」「対比」「進出と後退」を取り扱っている。美術2・3上下では特に頁を割いていない。他社を比較すると、1社は美術1、美術2・3上下すべてに頁を割いていないので、各単元のなかで必要に応じて投げ込み資料などで別途指導する内容かと思われる。あと1社は美術1で「色の発見」「色を作る」「色を集める」のワークを2頁、「三属性」「三原色と混色」「対比」「同化」「配色」「印象」を2頁で取り扱い、さらに美術2・3上で「顔料と染料」「伝統色」や「重ねの色目」まで2頁にわたって取り上げ、色名の領域にまで踏み込んでいる。以上「色彩」の取り扱いに



については教科書により大幅な相違がある。

掲載したグラフは、調査した使用学年別教科書の9領域の記述割合を表わしたものである。

4. 色彩に関わる学習状況

担当している色彩演習授業の中で、「学生の基礎知識」がどの程度あるかのアンケート調査を行なった。授業の履修者のみの調査なので、まだサンプル数が少なくデータが十分でないが大まかな傾向はつかめたので挙げてみる。

- 1) 「色彩について学んだのは中学校か高等学校のいずれか」の質問では、驚くことに4割の学生が一切学んでいないと回答した。普商工の校種のなかで芸術開講時数の多い普通科高校出身の学生が7割であることから意外な回答であった。学習経験者の大半は中学での学習で、高校に入ると芸術系専門高校以外はかなり減少する。
- 2) 「学習時間はどれくらいか」の間には、中学では学習者の4割が1時間以内、高校では2～3時間が多かった。
- 3) 「どのような授業で学んだか」については、学習時間の多いグループは色彩検定や色彩専門の時間があつたと回答し系統だった学習をしたことが伺える。特別な例として家庭科で学んだという回答があり、色彩の学習は教科領域で縛りにくいものといえる。
- 4) 「学習内容」は「三属性」「三原色」が圧倒的に多く、続いて「対比」「寒暖」「軽重」「進出後退」となっている。「色彩の心理」や「構成」は専門性が高く授業として時間がかかることもあり扱えていないのがわかる。
- 5) 「使用テキスト」は教科書が3割、残りはプリント等で副読本の使用は少なかった。テキストなしが中学校、高等学校ともに1割あつたのは他のテーマでの授業に導入としての色彩に関する説明があつたかと推測される。

おおまかな傾向を列記したが、上記の傾向は、いずれもサンプル数が2桁と少なく今後サンプル数の増加に伴い変化していくことが予想される。

研究会等による色彩の学習状況調査としては、大阪府教育センター研究報告収録第121号「色彩教育研究－美術における色彩教育の在り方と系統化－」（平成17年度）で「色彩教育の現状」として「大阪府公立小・中学校美術教育研究会」の所属学校会員に行なったアンケートがある。結果分析は十分に行なわれているので学習状況のデータの一つとして参考にしていただきたい。

5. 「色彩」学習テキストの考察

調査した教科書の美術1における項目数は19項目ある。中学1年生美術の授業時間

数は45時間で、教科書を網羅しようとするれば相当計画的な組み立てが必要となる。「色彩」に関わっては、2社が「美術1」で扱っているが、授業内容により「美術2・3上下」においても再度指導が必要となる。

現実に色彩教育は、一定の時期に系統だって教えるより、デザイン、絵画、工芸等の授業課題のなかで実践的な指導が効果的であるという意見が多くを占める。昭和22年学習指導要領が出されてから今まで続いてきた発育段階に合わせて指導を積み上げていく指導法で、その必要性や効果を否定するわけではない。ただ各発達段階での適切な指導は、指導者が十分な関係知識を有し、その指導方法も指導者のなかで確立していなければならない。

このことをすべての指導者に当てはめるのは困難といえる。

さらに、「色彩」は指導要領解説にあるように系統だった指導と、「光」の項目が立てられているように理科に相当する内容を含み、指導を発展させればカラーコーディネーター、インテリアコーディネーターの世界へと色彩を構成し活用する分野にまで広がる。指導者に教科領域を超えた広範な知識が必要となる。

補助教材としての副読本が出ているが、1社の「色彩」に関わる表記は非常に端的にまとめられ理解しやすい内容となっていて、資料写真、イラストも多く活用しやすい。ただ副読本は高価で、経済的負担を考えるとどの学校でも等しく利用できるものではない。また近年、色彩に関わる書籍も多々出版されているが、学校で使用できる内容、価格のものはない。学生の学習状況でみたように、多くの学校では、おのずと教科書をベースにプリント等の投げ込み教材を用いた断片的な指導にならざるを得ない状況にあるといえる。

そこで活用しやすい「色彩学習テキスト」の条件をまとめてみた。

- 1) 生徒（学ぶ側）の系統だった知識と理解を育成。
- 2) 学習時間の実態に合わせて断片的な指導の可能性。
- 3) 生徒の学習状況に合わせた内容の選択。
- 4) 冊子、プリント両方での活用。
- 5) 美術の実践的指導要素（造形的な作業）を併せ持つ内容。
- 6) インターネット上フリー素材の可能性。

6. 色彩学習テキスト「いろいろいろいろ」

新学習指導要領、特に新規に設定された〔共通事項〕に準拠し、5章でまとめた条件を重ね合わせて、今回、色彩学習テキスト「いろいろいろいろ」を作成した。

作成のコンセプトとしては、

- 1) 中学校での学習をベースに高等学校1年まで展開できる系統だった内容を含む。
- 2) 展開に柔軟性をもたらしよう各学習項目を区切やすいようにまとめる。

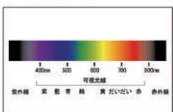
3) 「振返り」や指導者による「補足」を取り入れ、学習状況にあわせて授業時間を調整できる。

4) A4サイズでプリントとしての配布も可能である。

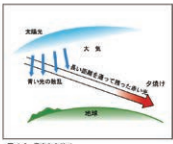
5) ワークシートを入れ、作業要素を盛り込む。

とした。ただし、インターネットフリー素材については、著作権や活用制限、加えて重要な印刷環境など解決すべき課題が残るので今回は取り組みからはずした。様式は、文字はゴシックと教科書体、メモができるよう項目の間を空け、文章と図を左右に振り分けた。図はカラーで項目ごとに挿入してビジュアル要素を高め、図・イラストはアドビのイラストレーターで作成した。ワークシートはA4サイズとし作業ごとに気づき欄を設けた。


3. 先って何だろ
 地球は丸まわっていて、地域や季節、日照の強弱によって色や光の強弱が異なる。地球の表面は、日光が当たる部分から遠くなるにつれて冷たくなる。その結果、赤道付近は暖かく、極地付近は寒くなる。赤道付近は暖かく、極地付近は寒くなる。赤道付近は暖かく、極地付近は寒くなる。




4. なせ暖かく少降りが多い
 赤道付近は暖かく、極地付近は寒くなる。赤道付近は暖かく、極地付近は寒くなる。赤道付近は暖かく、極地付近は寒くなる。



5. 暑いところを暑いはず
 赤道付近は暖かく、極地付近は寒くなる。赤道付近は暖かく、極地付近は寒くなる。赤道付近は暖かく、極地付近は寒くなる。




4. 濃度対比
 色の濃弱や明暗の差が大きい。背景の濃弱は2倍背景の濃弱の濃弱に見えます。



5. 補色対比
 背景の色と中の色の色が対比する。中の色の濃弱は2倍背景の濃弱の濃弱に見えます。



6. 線対比
 明暗の差が大きい。背景の濃弱は2倍背景の濃弱の濃弱に見えます。



図表 テキストの抜粋

以下に作成したテキストの「項目と内容」「ワークシートとそのねらい」「指導書」について挙げる。

テキストの項目と内容

1. 色の不思議

1) 昔の人は考えた

p 1

アリストテレスからニュートン、マンセルなど色について考察を試みた人物をあけて歴史的な流れを紹介

2) 虹の色

p 1

ニュートンのプリズムによる分光と虹の仕組みの解説

- 3) 光って何だろう p 2
波長と可視光、各色の波長、赤外線、紫外線の解説
- 4) なぜ空は青く夕焼けは赤い p 2
空の色から光の散乱や吸収を理解させる
- 5) 赤いリングと赤いガラス p 2
リング、ガラス、電球に例えて表面色、透過色、光源色の解説
- 6) 白い紙と黒い紙－表面色のみえかた p 3
日常生活で最も気付きの多い表面色を取り上げ、反射と吸収について解説
- 振り返り（説明できるようにまとめる） p 3
光は色の集まりだった
高速道路のトンネルでは、なぜ車の色が違って見える（表面色の不思議）

2. 混色して生れる色

- 1) 混色してできた色 p 4
身の回りの色が混色によるものであることを紹介
- 2) 色光の混色（加法混色） p 4
光の三原色と混色で生まれる色。加法の意味とカラーテレビの色を解説
- 3) 色料の混色（減法混色） p 4
絵の具の三原色と混色で生まれる色。減法の意味と印刷の色について解説
- 4) コンピュータディスプレイの色 p 5
CMYK と RGB についての解説

3. 色の仕組み

- 1) 色の三属性 p 5
三属性の色相、明度、彩度と色相環、等色相面の解説
- 2) 色立体 p 5
色立体の構造略図と無彩色の解説
- 3) マンセル・システム p 6
マンセルの説明
色相 色相および色相環の解説
明度 明度の解説と無彩色の表記方法
彩度 彩度の解説と彩度の表記方法
色をあらわす記号 記号表示の例 p 7
純色・清色・中間色 純色・清色・中間色の混色
補色の関係 色相環で補色の関係を解説
- ワークシートを使ってみよう p 7
ワークシート [1] [2] の導入

4. 色の対比

- 1) 残像効果 p 8
黒い背景の赤模様の残像。形の残像と色の残像についての解説
- 2) 明度対比 p 8
灰色の絵柄と白、黒の背景による明度対比の解説
- 3) 色相対比 p 8
橙の絵柄と黄 (v)、赤 (v) の背景による色相対比の解説
- 4) 彩度対比 p 9
紫の絵柄と青 (v)、青 (dk) の背景による彩度対比の解説
- 5) 補色対比 p 9
青緑 (b) の絵柄と青緑 (v)、赤 (v) の背景による補色対比の解説
- 6) 縁辺対比 p 9
灰色 5 段階と黒の縦縞による隣接面に生じる対比の解説と

5. 色の同化

- 1) 明度の同化 p10
灰色中明度の背景に、白のラインと黒のラインで明度の同化を解説
 - 2) 色相の同化 p10
黄橙の背景に黄 (v) のラインと赤 (v) のラインで色相の同化を解説
 - 3) 彩度の同化 p10
青の d トーンの背景に青 (v) と高明度の灰色のラインで彩度の同化を解説
- 日常でみかける同化を考える p10
日常生活での同化の具体例を問う

6. 色の性質と錯覚

- 1) 進出と後退 p11
赤と青の同形の図形による色の進出と後退の解説
- 2) 膨張と収縮 p11
青 (dp) と橙 (lt) で窓をイメージした図形を描き大きさを比較する
寒色系低明度の収縮を実感させる
- 3) 色の視認性 p11
黄の背景の白文字と緑の背景の白文字を比較し視認性を理解させる
- 4) 色の錯覚 p12
交点の黒ずみの錯覚が起きるハーマンガリッドと、有彩色の誘導によるネオンカラー現象の図を見せて解説

7. 色と感情

- 1) 暖色と寒色・中性色 p12
赤、橙、黄の縞柄と青、紫の縞模様とで見た目の温度の違いを気づかせる
- 話し合ってみよう p12
日常での活用例を話し合う
- 2) 色と言葉の連想 p13
日本色研事業株式会社出版の「色彩」のなかから「言葉・トーン・単色」データを参考にして、「はで」と「じみ」、「やわらかい」と「硬い」、「軽い」と「重い」などのイメージを示す
- 3) 警戒色と標識色 p13
日常のサインやピクトグラムなどに使用される色について解説
- 標識色を考える p13
道路標識や公共サインなど身近なところにある標識職を考える

8. 配色の工夫

- 1) 同一色相の配色（トーンオントーン） p14
同色系の濃淡配色を図示して理解させる
- 2) 似たトーンの配色（カマイユ配色） p14
トーンの似通ったあいまいな配色を図示して理解させる
- 3) 分離の配色（セパレーションカラー） p14
似た配色やあいまいな配色をはっきりさせる技法を示す
- 4) 主張色の配色（ドミナントカラー） p15
支配色、主張色について理解させ全体の統一感の重要性を学ばせる
- 5) 強調色の配色（アクセントカラー）
画面に緊張感が出る配色を学ばせる
- 6) 段階的な変化の配色（グラデーション配色）
段階的な色の変化をあげて視覚的な注目性を高めることを学ばせる
- 書き出してみよう p15
自然界にみられるグラデーションを書き出させる
- ワークシートを使ってみよう p15
ワークシート [3] [4] [5] の導入

ワークシートとそのねらい

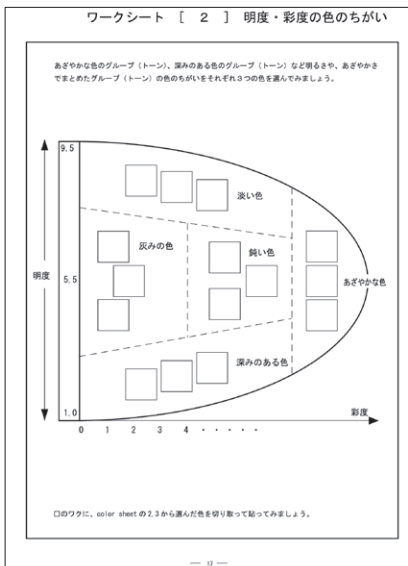
「色彩教育」は講義的要素が強く、作品制作を中心とした造形・美術教育からはいささか離れたところに位置づけされるきらいがある。色彩の基礎的な知識を培いつつ作業内容を多く含む実践的な内容とするため、学習項目ごとにまとめた作業用ワーク

シートが必要となる。しかし、ワークの内容はともすれば学習のまとめや復習的な要素だけに限定され、ワークでの発見や感動を失ってしまうことが危惧される。また、内容によっては絵の具の使用などで準備や片付けなどの取り組みに多くの時間を使ってしまうことが多い。そこで、準備等を簡略にして作業時間の比較的少なく一定の効果をおよぼせることのできるワークシートの作成を目指した。以下のその要素を列記する。

- 1) 絵の具による混色や描画は非常に効果的だが、作業時間が長くなり生徒個人の資質にも大きく影響されるため原則は他の描画材料でもできる内容とする。
- 2) すべての生徒が同じ色を使用できるように、ワークシートに合わせた color sheet (シール) を作成し、貼り絵的な作業を取り入れる。
- 3) 彩色作業が必要なワークでは色鉛筆を指定しているが、色紙、絵の具と他の材料も使用できる内容とする。
- 4) 切抜きや重ね貼りなど作業に変化をもたらすとともに、作成後も新たな発見がしやすいよう工夫をする。

ワークシートの内容

- 1) ワークシート [1] 色相環 color sheet 使用
- 2) ワークシート [2] 明度彩度の色のちがい color sheet 使用
- 3) ワークシート [3] 色の対比 color sheet 使用 図形切り抜き
- 4) ワークシート [4] 色の対比と同化 color sheet 使用 フィルム使用



図表 テキストの抜粋

- 5) ワークシート [5] 色と感情・技法 色鉛筆、色紙、絵の具のいずれか
6) ワークシート [6] 表紙デザイン 時間にゆとりがあれば作成させる
別途 color sheet (A5) と透明フィルム (A6)

7. むすび ー活用結果と課題ー

作成したテキストは大阪市立咲くやこの花中学校（石黒賢吾校長）の造形芸術担当田中真帆教諭の協力で2010年度に授業で使用された。女子生徒が多いこともあり、理科的な要素の強い「色の不思議」はかなり難しいかと思われたが、意に反して非常に興味を持って聞き入る生徒が多く、かなり深い内容のところまで質問が出たとの報告を受けた。color sheet は色数が多いこともあり「切るのが惜しい」「きれいだ」との評判で、色彩の美しさに強く引かれた生徒が多かったという。ワークはスムーズにこなせ、後半のワークは絵の具を使わせたいと田中教諭から連絡を受けている。

石黒校長、田中教諭の協力を感謝する。

咲くやこの花中学校芸術（美術デザイン）分野20名は併設型中高一貫校として選抜入学しており、美術分野に意欲的な生徒が多いこともありうまく活用できたが、まだ他の一般的な中学が活用しやすいテキストにはなっていない。更なる内容の精査と充実を進める必要があるのと、他の中学での使用実践が必要といえる。また、ワークシートの充実のため毛糸を使用した平織りによる混色、写真を利用した町の色の収集作業などのあらたなシートの研究を進め、生徒の実態に合わせシート選択が可能な枚数としたい。

参考文献

【図書】

- 大井義雄・川崎英昭、カラーコーディネーター入門 色彩、東京、日本色研事業株式会社、2000、87p
日本色彩研究所編 カラーコーディネーターのための 色彩科学入門、東京、日本色研事業株式会社、2007、91p
渡辺安人、色彩学の実践、京都、学芸出版社、2008、142p
稲村耕雄、色彩論、東京、岩波書店、1984、190p
野村順一、色の秘密 最新色彩学入門、東京、文芸春秋、2005、251p
渋川育由・高橋ユミ、配色辞典、東京、河出書房新社、1997、128p
江口善之、美術科教育法、京都、昭和堂、2001、145p

【教科書】

- 光村図書、中学校美術科検定済教科書、美術1、2010、42p
光村図書、中学校美術科検定済教科書、美術2・3上、2010、44p
光村図書、中学校美術科検定済教科書、美術2・3下、2010、42p
開隆堂、中学校美術科検定済教科書、美術1、2010、43p
開隆堂、中学校美術科検定済教科書、美術2・3上、2010、43p

開隆堂、中学校美術科検定済教科書、美術2・3下、2010、43p
日本文教出版、中学校美術科検定済教科書、美術1、2010、39p
日本文教出版、中学校美術科検定済教科書、美術2・3上、2010、39p
日本文教出版、中学校美術科検定済教科書、美術2・3下、2010、39p

【解説書】

中学校学習指導要領解説、美術編、文部科学省、2008、110p

【集録】

色彩教育研究、研究報告集録第121号、美術における色彩教育の在り方と系統化、2006、55p

京（みやこ）エコロジーセンターにおける
コミッション・ワーク

Commission Work for Miyako Ecology Centre

田辺 由子

Yoshiko TANABE

京（みやこ）エコロジーセンターにおけるコミッション・ワーク

Commission Work for Miyako Ecology Centre

田辺 由子
Yoshiko TANABE

准教授（テキスタイルアート）

I was offered an opportunity to make a tapestry for a permanent exhibition in the soaring entrance hall of the Miyako Ecology Centre. The centre is administrated by the Kyoto City Council and the facility is a hub for environmental information and activities.

Using a graphic representation of climate change as a motif, this tapestry intends to create awareness about global warming. Rather than giving a dry scientific explanation I put importance on the sensory experience of the work that encourages the audience to expand their imagination and consciousness of climate change.

The base colour of white suggests clouds in the sky, melting ice, fluttering snow flakes or even flower petals. The red-tinged line looks like a withered plant or splattering blood. The surface is made by connecting more than 1000 pieces of felt, their texture and look changing across the work. The upper part of the tapestry forms a silhouette made by natural light from the skylight above while below the white base is lit by spotlights casting shadows on the wall.

京都市が運営する環境の情報発信や活動の拠点施設「京エコロジーセンター」1階エントランスホールの吹き抜け空間（写真1）にタペストリーを常設展示する機会を得た。このタペストリーは地球温暖化に対する啓発を目的とし、気温変動を視覚化したグラフをモチーフとしているが、表現方法においては、そのような数値レベルの説明よりも、むしろ感覚に訴える作品にすることで、見る人が自らのイメージを拡げ、意識を高めるようにすることに重きを置いた。

ベースの白は空からのびて来た雲のようであり、融け行く氷のようであり、舞い散る雪や花びらのようでもある。一方、赤みを帯び



写真1 京エコロジーセンター
1階エントランスホール

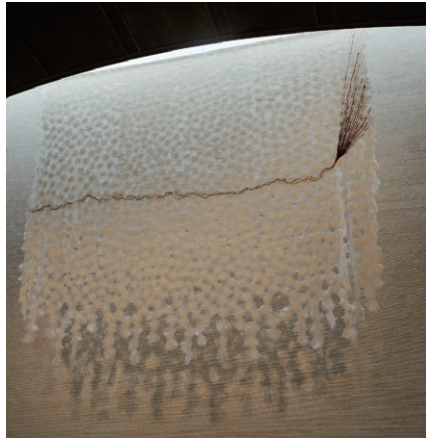


写真2 作品全景
 サイズ：高さ300cm × 幅400cm
 素材：羊毛、綿糸、麻糸、絹糸、柿渋、ベンガラ
 技法：フェルトイング、刺繍

たラインは枯れた植物のようでもあり、飛び散る血のようでもある。千枚以上のフェルトのピースを繋げて作られた表面は水平に伸びる線を境にして表情を変える。上部は天窗から降り注ぐ自然光によるシルエットとして、下部は正面から当てるスポットによって白く浮かび上がり、壁面に陰影を映し出す（写真2）。

1. 経緯

2009年秋、京都市伏見区にある「京エコロジーセンター」の展示物充実業務における大型タペストリーの企画案の依頼が設営業者をとおして舞い込んで来た。自然光が降り注ぐ吹き抜けの展示予定空間をはじめ、環境問題の情報発信地である京エコロジーセンターの主旨からも、これまでの自身の制作スタイルを生かせる場と感じ引き受けることにした。正式決定から3月の施行まで正味3ヶ月の制作期間は制作条件としては厳しくはあったが、常設展示として今後数年間、多くの来場者に見てもらうことが可能であり、その多くが子供達であるということも魅力であった。

クライアントの意向としては、環境に配慮したエコロジー素材を使うこと、加えてデザインにIPCC第4次評価報告書2007で発表された西暦700年から2100年までの気温変動グラフ（図1）を用いることであったが、この

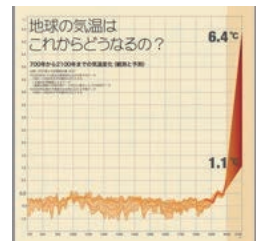


図1 西暦700年から2100年までの気温変動グラフ

グラフの数値には異なる見解が存在し、このグラフを正確に表現すればかえって誤解を招く恐れがあると思われたので、あくまでイメージとして使用する範囲にとどめることにした。気候変動に関する政府間パネル（IPCC）とは世界気象気候（WMO）と国連環境計画（UNEP）の合意に基づき気候変動がもたらす社会的、経済的影響への評価とその対応策を検討する為に1988年に設立された国際機関である。

以下、「京都市環境保全活動センター展示物充実業務の受託候補者選定に係る企画提案書作成に関する説明書」から抜粋する。

1 募集の趣旨

京都市は、「地球温暖化防止京都会議（COP3）」の開催（平成9年12月）を記念して、平成14年4月に京都市環境保全活動センター（京エコロジーセンター）（以下「センター」という。）を設置した。

センターは、身近なごみ問題から地球規模の環境問題まで幅広い視点に立って、人々の環境意識の定着を図り、家庭、地域、職場、学校などあらゆる場所で、環境にやさしい実践活動の輪を広げており、日本のみならず世界的にも環境の情報発信や活動の拠点施設として重要な役割を担っている。

一方、開館から8年が経過し、その間、社会情勢や環境問題も多様化しており、施設の展示物については、来館者等のニーズに答え、増客が期待できる新たな展示が求められている。これを受け、地球温暖化をはじめ総合的な環境問題をPRできる、時流に乗ったテーマを取り入れた展示物を新たに設置し、充実を図るものとする。

そこで、今回の京都市環境保全活動センター展示物充実業務（以下「展示物充実業務」という。）について、企画、設計、製作、設置に至る一連の業務遂行能力に優れた民間企業の専門知識やノウハウを活用するため、公募型プロポーザル方式により、募集を行うものである。

2 委託業務の内容

展示物充実業務については、下記(1)～(4)の展示を企画・設計・製作・設置する。

また、以下の諸条件を考慮するものとする。

- 市民にわかりやすく伝えることができるよう、創意工夫を凝らした仕掛けや見せ方の工夫等を行うものとする。
- センターの全体コンセプトとの整合性を持たせるものとする。
- 本展示を解説する人が、幅広く解説の工夫ができるデザインを取り入れるとともに、解説を聞く人の想像性が高まるデザインを取り入れるものとする。
- 安全性を十分考慮したものとする。

- 材料等の調達において、「環境物品等の調達の推進に関する基本方針」に基づき環境物品等（環境負荷の低減に資する物品・役務）の調達の推進に努めるものとする。
- 業務の各段階において、本市職員と十分な協議を行うものとする。
- 表示する言語については、多言語表記（日、英、中、韓）により行うものとする。

(1)～(3)は省略

(4) エントランス上部の大型タペストリー

COP3開催記念館として、パネル等により地球温暖化問題に関する展示を行っているが、地球温暖化の危機的な状況を表し、来館者の心に強く残るインパクトのある展示が求められている。そこで、1階エントランスホールの吹き抜け空間を活かして、大型タペストリーとマンガタペストリーを設置するものとする。

大型タペストリーは、吹き抜け空間を最大限に生かし、絵柄は、気温上昇のグラフをベースイメージとして、インパクトのあるデザインを取り入れるものとする。

マンガタペストリーについては、環境メッセージをわかりやすく伝えるセンター館長のデザインを取り入れ、製作・設置する。季節感を表すため、毎月入れ替え、12種類を製作するものとする。

2. 展示環境

京エコロジーセンター 1階エントランスホール吹き抜け空間は壁面に沿って細く切られた2階の天井から自然光が降り注ぎ、珪藻土で塗られた高さ6メートル程あるかと思われる壁の上部を照らしている。一方、壁面に接する床面も細く切られて、そこには蔓状の植物が植えられ、天窓からのわずかな光で少しずつ壁伝いに成長している様子が見て取れる。また、壁面にはすでに植物の種などを入れた20cm四方のケースが数十個積み上げるように壁の左右に2筋に設置しており、壁面沿い中央の床には人の身長程の操作パネルが置かれている。タペストリーは壁面上部に展示するという条件であったが、この展示環境から、天窓からひと続きに降りて来たような、光と一体化したような展示が効果的であると直感的に感じた。

ここ数年、制作発表しているフェルトのピースを微かに繋げてレース状に構成させる方法を使ってベースとし、光と一体化した効果を出すことに方針は決まった。

3. 参考作品

「一枚の布、うつろいて昼夜しる」

2008年制作（写真3）

以下作品コンセプト

この作品は本体のみで成り立つものではなく、置かれる環境によって変化するものです。むしろ風景や空間そのものの有り様に見る人が気づく為の媒体と言ってもよいかもしれません。

空間を形成する要素の中でも特に重視するのは光です。光は影を生み、自然光であれば時間帯や天気によって変化します。また、作品は光の方向によっても変化します。逆光であればシルエットとなり、正面からであれば作品は存在感を増します。このささやかな光の現象をとらえるために、単一素材を使用し、技法はばらばらの繊維同士を絡めただけの極めてシンプルなものです。空気中の水蒸気が集まって雲を形成するような感覚で、私自身が私という個の存在を忘れて自然と一体化するのです。



写真3 参考作品
サイズ：330cmx330cm 素材：羊毛
技法：フェルティング

4. 天然素材へのこだわり

クライアントからは本来の京エコロジーセンターのコンセプトに基づき、環境に負荷をかけない材料を求められた。近年は自身でもそのような前提で制作しており、特に問題はないと思われたが、一方のクライアントの要望である地球温暖化を視覚化したグラフをデザインに取り入れる際に染料を使用するか否かで判断を迫られることとなった。染色という行為は少なからず水を汚染することであり、たとえ天然染料であっても繊維に定着させる為に金属塩を使う場合など環境に負荷がかかるものである。また、展示空間である吹き抜けは天窓から自然光が入る構造であるため、日光に対する堅牢度の弱い染料では常設展示に耐えられないことは予想がついた。その解決策として土台となる



写真4 作品細部

フェルトは染色せずに生成りのままで、グラフの線を表現するためだけに色糸を使用し、素材は綿、麻、絹などの天然素材を柿渋、ベンガラで染めたものを使用した(写真4)。一般に天然染料は化学染料に比べて堅牢度が低いものであるが、柿渋、ベンガラとも、塗料として一般的に使用されており、日々日光にさらされる環境にあって色の変化は最小限に押さえられるだろう。

5.1 仮展示とその後の手直し

制作のほとんどの行程を終え、本展示の2週間前に仮展示を行うことになった。周りの環境に左右される作品でもあるため、実際に天窓からの光に対してどの様な見え方をするのか？どの位置に設置するのがもっとも適切であるのか？設営担当者とも打ち合わせする必要がある。また、グラフをイメージした糸による刺繍が遠目からどの様に見えるのか？クライアントの希望通りに表現されているかを確認する必要もあった。また、この仮展示の際に壁面を被う様に床に置かれていた操作パネルが近々移動されるという新しい事実が判明した。壁面全面がフラットになることは望ましいことであったが、新たに壁面下半分が寂しい印象を受けるであろうことが予想された。急遽、作品の下部を増やすことにし、珪藻土の壁を背景に白い雪が降り注ぐような印象に仕上げた(写真5)。結果的に下から生えて来た植物の蔓とコラボレーションする形となった。



写真5 作品細部

5.2 本展示、照明

仮展示から2週間後の休館日、いよいよ設置となった。3階の高さまで足場を組み、支持体となるバーを左右の側面に固定する作業が進められた(写真6)。タペストリーは壁に貼付けるのではなく、天窓からの光を透かす様に壁から数十センチ離して設置する。当初予定した壁から50cm離れた状態で実際に吊ってみると想像に反してタペストリーは平板な印象になった。どうやら光が正面から当たりすぎ、本来イメージして



写真6 展示作業風景

いた作品上部の透け感が失われていた。急遽、壁からの距離をさらに離すことにし、透け感を得ることができたが、ほんの数十センチの違いだけで、これほどの印象の違いができるとはあらためて驚きであった。この作品はグラフを表現した糸の刺繍の部分を境にして上部を天窓から降り注ぐ自然光による逆光で、下部をスポットによる正面からの光で照らすことで、同一素材が同時に異なる見え方をする。展示環境が生んだ偶然の効果であったが、うまく作品に取り込めたことで、時として退屈になりがちな説明的な作品に陥らずに済んだのではないかと思うところである。

5.3 展示を終えて

現在、タペストリーは案内人の方々によって来館者の子供達に地球温暖化に伴う気温上昇の説明とともに紹介されている。実は設置後、タペストリーの位置が天井近くにありすぎて説明の際に顔を上に向けるのが大変という理由から、位置を下の方にずらせないかとの要請があったが、そうすると上部に壁面が表れ、天井からの繋がりが失われるという理由から、今回は作品としての印象を優先させてもらった経緯がある。単に地球温暖化の説明の為のツールとしてタペストリーをとらえるか、情緒に訴えかけるアートとしてとらえるかによって、見解は分かれるところだが、子供達はむしろ喜んで頭を上に向けるのではないだろうか？空に浮かぶお気に入りの形の雲を探す時のように…。

タツラ・キッズの記憶
—ニューカレドニア日本人移民の戦時抑留体験—

The Memory of Tatura Kids :Experiences of Internment of
Japanese Emigrants in New Caledonia during the Pacific War

津田 睦美

Mutsumi TSUDA

タツラ・キッズの記憶—ニューカレドニア日本人移民の戦時抑留体験—

The Memory of Tatura Kids :Experiences of Internment of Japanese Emigrants in New Caledonia during the Pacific War

津田 睦美

Mutsumi TSUDA

准教授 (写真)

I had the opportunity to study in Australia and New Caledonia from October 2009 to March 2010 under the Japanese Government Overseas Study Programme for Artists.

After the breakout of the Pacific War, Japanese emigrants in New Caledonia were exiled as enemy and sent to internment camps in Australia. I am specially researching the memories of the children who were interested in Tatura camp with their parents. In the near future, I would like to present my art work to describe the Tatura Kids and follow their experiences to the present day.

はじめに

2009年10月から2010年1月末までオーストラリア、2月から3月末までニューカレドニアに、平成21年度文化庁在外研修員として滞在する機会に恵まれた。研修目的は、2003年から継続して行っているニューカレドニア日本人移民史の研究の一環として、仏領ニューカレドニアからオーストラリアに強制収容された民間日本人の足跡を辿って撮影することと、両国の公文書館での当時の記録を調査することだった。

なかでも今回特に重点をおいたのは、家族組が収容されたタツラ収容所である。私が「タツラ・キッズ」と親しみを込めて呼ぶ、かつてここに抑留されていた子供たちの視点で当時の抑留生活を追体験したいと思うようになったのは、今までに東京、沖縄、熊本、福島などで彼らと出会い、いろんな話を聞かせていただけてきたからだ。

在外研修の成果は、いずれ写真展、写真集、著作としてまとめたいと思っている。本稿はそのための下準備だと捉えていただきたい。

1. 戦前のニューカレドニア日本人契約移民

1892年から1919年にかけて、5581名〔註1〕の日本人単身男性が仏領ニューカレドニアの出稼ぎ契約移民として海を渡った。榎本武揚外務大臣の推奨を受けた移民会社の斡旋による国のお墨つき移民で、1863年に島でニッケル鉱が発見されてから急速な開発が進み、そのためにおきた労働力不足を補うために日本に白羽の矢が立ったからであった。

当時のニューカレドニアには、宗主国フランスから送られてきた、流刑者〔註2〕、公務員や兵隊、農業移民として一家で移住してきた人達があった。彼らは島にもともといた多数の原住民カナック人を支配し、出稼ぎアジア移民を労働力として雇用した。

諸処の事情で島の各地に定着することになった日本人は、やがて様々な職業（菜園、塩田、商売、漁業、コーヒー園、散髪屋、仕立屋、大工、鍛冶屋など）に就くようになる。

ニューカレドニアには当初より家族移民や女性移民がいなかったため、現地女性と同棲・結婚した人をのぞけば多くの男性が独身のままだった。郷里で世話をしてもらった日本人の花嫁を呼び寄せることができたのは、経済的に成功した人に限られている。1933年の記録によると、1100名の成人男性に対して、家庭（内縁関係を含む）を持ったのはわずか210名、そのうち日本人の妻はわずか36名であった〔註3〕。

2. 太平洋戦争勃発直前のニューカレドニアと日本人コミュニティ

1920年頃になると宗主国フランスが建設した首都ヌメア中心街に、日本人の経営する商店が軒を列ねるようになった。当時、日仏通商条約により、白人と同等にヌメアに自由に入出入りして商売をすることを許されていたのは日本人だけである。つまりヌメアは白人と日本人だけの町で、日本人は白人と他のアジア移民の間に位置する身分だった。

同じ頃、フランス人と共同で鉱山会社を設立する日本人がニューカレドニアに進出してくる。彼らは軍需資源の確保に苦勞する日本に、ニューカレドニアのニッケル、鉄、クロームなどを輸出するようになる。新しい鉱山会社の出現で労働力として雇用されたのは、仕事にあぶれていた元契約移民だった。

1940年4月11日付けで初代領事に黒木時太郎が任命され、ヌメアに大日本帝国領事館が開設した〔註4〕。国はニューカレドニアを南太平洋でオーストラリアに次ぐ重要な日本人の発展地とみなし、日本人企業の支援、日本人の入国制限の緩和、遠洋漁業者の保護などを目的に設置に踏み切った〔註5〕。それまではシドニーの総領事館が対岸の仏領ニューカレドニアまで管轄として対応してきたが、時勢は悪化し、すでに限界に達していた。

1940年6月18日、イギリスで対独抵抗運動を宣言したド・ゴール將軍は、本国フランスのヴィシー政権に対してクーデターを起こした。ニューカレドニアはこのド・ゴールの自由フランスを支持し、それにともないド・ゴールを支持するソトが総督としてヌメアに赴任した。それ以降ニューカレドニアと日本の関係も必然的に変わってくる。

1940年12月4日、ソト総督は対日輸出禁止を通告し、日本はニッケルやクロームを輸入することができなくなった。ニューカレドニア政府公文書館が所蔵する大日本帝国領事館から没収された書類を見ると、この頃領事が日本に鉱石を輸出ができるよう尽力していたことがよくわかる。また、ニューカレドニアの商店経営者は、日本から

商品が輸入できないために商売が成り立たなくなっていった。

3. 日本人の追放とオーストラリアへの移送

1941年12月8日、太平洋戦争が勃発すると、ソト総督の命によって島中の日本人男性（いずれも民間人）が敵性外国人として即日逮捕された。同時に日本人の店や家など全財産が差し押さえられた。島に残ることを許されたごく一部の例外をのぞき〔註6〕、この時逮捕の対象となったのは血統上の日本人で、たとえ成人していたとしても混血の子供と、現地女性の妻は含まれなかった。

地方に居住していた日本人の男達はヌメアに送られるまでの間、各地の刑務所、市役所、憲兵屯所、日本人の個人宅などに集められ仮収容された。

ヌメアでは、女子供に先だって連行された男達が兵舎前（現在のビルアケム広場）に鉄条網で囲まれただけの仮収容所に集められた。南太平洋の炎天下に野ざらしとなり、公衆の目にさらされながら寝具もないまま眠ることになった。

その後、男達はヌメア港から船で対岸の、もともと流刑収容所のあったヌー島（ヌーヴィル）に渡り、古い教会跡に収容された。ヌーヴィルの教会跡は廃墟同然で火も電気もベットも寝具もなく、床に藁をかぶって眠らなければならないひどい状態だった。風呂、洗濯場、トタン板の蓋のある穴をのぞけばトイレもない。台所用品はなく、配給される肉も米も質が悪い上に料理は雨水でしなければならぬため、下痢に悩まされ、オーストラリアに移送されるまでに8名が重症となった。医療や衛生設備も不十分だった。水は十分でなく、石けんも十分に与えられなかった。衣服は配給されず、全財産が没収され、500フランだけが所持を許された〔註7〕。

一方、一家の大黒柱を先に連行された女子供は、オーストラリアに向かう船が出る直前まで自宅待機となった。地方の人はオーストラリアへの船が出る数日前にはヌメアの日本人宅で仮住まいをすることになった。

父親が先に連行されてからおよそ一ヶ月後、渡辺ミヨ子は母親と妹弟と一緒に住んでいたティオ近くのポール・ボケからトラックでヌメアに連行された。ティオで幼い子供をひとり亡くしていた母親は、まだ乳幼児だった一番下の子供を腕に抱きながら、「この子が死んでしまう」と泣きどおしだったという。ヌメアに着くと、町の中心で商売をしていた並里ノブの家に連れていかれ、出発までの間待機することになった。手持ちの荷物はおしめと石けんだったので、バランド商会で買物をしようとしたが、あいにく休みだったため、他の小さな店でハンカチを2-3枚買った。オーストラリアに向かう船の中でようやく父親の姿を見つけた時、家族みんなで抱き合ったという。

並里ノブは1938年に夫が亡くなってからは、夫の残したヌメアでも指折りの商店をひとりできりもりしていた。店が憲兵によって閉鎖されてからも自宅側から壁を越えて店内に入り、必要な日用品を確保した。家族の写真もアルバムから剥がしとった。そして信玄袋の底に現金を隠して縫い込んで持ち出すことに成功している〔註8〕。

ニューカレドニアで収容所を建設することも検討されたが、いずれも十分な水の確保、運営そのものに問題が上がり不可能と判断したため、結局受け入れを承諾したオーストラリアに四回に分けて移送された。

第一便は1941年12月19日（カップ・デ・カラム号）で336名、第二便は、1942年1月19日（カップ・デ・カラム号）で310名、第三便は、1942年2月22日（カップ・デ・カラム号）で257名、第四便は、1942年5月30日（クレマー号）で221名、計1124名を乗せて出航した。

自由フランス当局が日本人を連行する航海の間、抑留者は船倉に詰め込まれ、まともな寝床やトイレもなく、眠るために横になることすらできない状態だった。船は3-4日かかってシドニーに到着した。

4. タツラ収容所への移動

オーストラリアには戦時捕虜収容所が19カ所建設されたが、そのうち民間の日本人が抑留されたのは次の三つの収容所である。家族組と女性はタツラ（ヴィクトリア州）、成人男性はヘイ（ニューサウスウェルズ州）カラヴデー（南オーストラリア州）、いずれも人口の集中地から離れた平坦な内陸部の半砂漠地帯で、気温の寒暖差の激しいところであった〔註9〕。

総称でタツラ収容所と呼ばれるのは、ヴィクトリア州メルボルンの北180km、タツラ、ラッシュワース、ミトルフォード、マーチソンに位置する七つのキャンプ（デュリングル、キャンプNo.1、No.2、No.3、No.4、No.5、No.13）とグレイタウンの木材伐採キャンプである。ここに、日独伊の戦争捕虜（POW）と民間人が収容された。キャンプのナンバリングが示すように、最初の収容所はここに建設されている。

「タツラ」は、アボリジニの言葉で‘Small lagoon’を意味する。収容所の建設場所を決めるにあたり、急激に増える人口を支えるだけの水の確保ができる灌漑が行き届いたこの地域が選ばれた。

1941年12月19日にヌメアを発った第一陣を乗せた移送船カップ・デ・カラム号は、同月22日にシドニーに到着し、全員が入国審査と健康診断を行った。

タツラに向かう家族組は、12月23日19時35分にシドニー駅から汽車に乗り、元旦の朝6時25分にオーブリー駅で汽車を乗り換えた。ここで朝食が飲み物と一緒に配給された。6時50分に発車した汽車は9時30分にシーモア駅に着いた。さらに9時41分発ローカル線に乗り継いでラッシュホース駅に11時25分に到着。今度はトラックでZeglin roadにあるタツラ No.4 キャンプに移送された。移送には20人の護衛が同行した〔註10〕。

No.4 キャンプは四つのコンパウンドで構成され、Aには台湾人、BとCには日本

人、Dには商社の駐在員などVIP待遇の人、となるべくもめないように出身地や国籍などを配慮して分けられた。ニューカレドニアの他に、オーストラリア、ニューヘブリデス（現在のヴァヌアツ）〔註11〕、ソロモン諸島、トンガとフィジー（ニュージーランドを経て）、蘭領東インドから収容された日本人が集められた。それぞれのコンパウンドの間には三重の鉄条網が張られていて、自由に行き来することはできなかった。



タツラ収容所 B コンパウンドのキッチン跡

©Mutsumi Tsuda 2010

各コンパウンドには住居となる長屋のようなスリーピング・ハットがそれ

ぞれ10棟あり、1棟に12室あってひとつのハットに複数の家族が入居した。他に、集会所、台所、食堂、シャワールーム、風呂、洗濯場、トイレ、売店、診療所、リクレーション用のテニスコートがあり、同じコンパウンドの住人が共同利用した〔註12〕。

収容所管理本部が設置した抑留者自治運営委員会は、団長、副団長、書記係、需品係、会計係、図書係、酒保係、柵外労働主任で構成された。また、各コンパウンドにリーダーが選ばれた。団長には、英語が堪能で管理本部に対して協力的な人が望まれたので、オーストラリア各地で日本人会会長を勤めた人や会社関係者がその役についた〔註13〕。

5. ニューカレドニアからの抑留者たち

表1のとおり、ニューカレドニアからタツラ No.4 キャンプに収容されたのは27世帯、総数は132名で内訳は男24人、女28人、親に同行した子供が男40人、女40人だった。この表には含まれていない北澤ロザリーの息子は16歳以上だったので成人として扱われ、単身男性用のヘイ収容所に送られた。

金城牛と甲斐泉は、現地女性の妻との間にできた混血の子供とともにタツラに収容された。どちらも彼ら以外に子供たちを養育する人がいないというのが理由であった。似たような状況の混血の子供たちは他にもいたが、子供を同伴できたのはこの二人のみで、聞き取りでは、子供を連れて行こうとしたが憲兵に無理矢理引き離されたケースがいくつかあった。

ニューカレドニアで鉱山会社を経営していた加島一家がD コンパウンドに収容されたのをのぞけば、他は全員 B コンパウンドに収容された。

表1 ニューカレドニアからタツラ収容所に抑留された日本人

第一便(1941年12月19日発、12月22日着)

世帯	抑留No. CJ	世帯主、他	移民の種類／移民年 移民船	出身	NC居住地 職業	収容時家族構成 (日本にいる子供)	総数
1	18700	赤嶺牛	契約／1919 Pacifique	沖縄	ポネリウエン 商店経営	妻 子供／男1女4	7
2	18707	芳賀末次郎	契約／1910 琴平丸	愛知	ヌメア 商店経営	妻	2
3	18709	池田千治	自由／1935 Buyo maru	愛媛	クア 鉱山技師	妻 子供／男1	3
4	18712	小西重次	契約／1919 St Antoine	熊本	ヌメア 豆腐屋	妻 子供／男2女1	5
5	18717	森下久吉	契約／1914 彦山丸	岡山	ティオ 商店経営	妻 子供／男4女2	8
6	18725	本山米吉	契約／1913 真盛丸	福岡	カナラ 商店経営	妻 子供／男2女2	6
7	18731	村山新平	自由／1928	新潟	ヌメア 仕立屋	妻 子供／男2女2	6
8	18737	中川仁吉	契約／1914 靖国丸	三重	ヌメア 鍛冶屋	妻	2
9	18739	佐藤イワ (未亡人)	呼寄(夫故栄吉)／1928 La Pérouse	福島	ポネリウエン 牧畜・農業	子供男1／女2 (他に子供／男1 女1が在日本)	4
10	18743	重松吉太郎	契約／1913 真盛丸	福岡	ヌメア ペンキ屋	妻 子供／女1	3
11	18746	玉城亀栄	契約／1929 La Pérouse	沖縄	ティオ 商店経営	妻 子供／男1女1	4
12	18750	津島今市	契約／1914 彦山丸	広島	ヌメア 商店経営	妻 子供／男4女1	7
13	18756	渡辺彦重	契約／1914 彦山丸	福島	ティオ 商店経営	妻 子供／男2女3	7
14	18763	北澤高子	呼寄(母北澤ロザリー) 1939 Cap Tarifa	東京	ヌメア 無職		1
14	18764	北澤ロザリー	自由／1937 Chifuku maru	東京	ヌメア 鉱山経営		1
14	18765	ケイ・ムーレン	呼寄(母北澤ロザリー) 1938 Polinesien	東京	ヌメア 主婦	子供／女1	2
15	18767	山内加都子	呼寄(山城亀千代)／1929 La Pérouse	沖縄	ヌメア 家事手伝い		1

第二便（1942年1月19日発、1月23日着）

16	19035	後藤文蔵	契約／1914 彦山丸	福島	ボネリウエン 牧畜・農業	妻 子供／男1女2 (他に子供／男1 女1が在日本)	5
17	19040	中村格蔵	契約／1914 彦山丸	福岡	ブエボ 商店経営	妻 子供／男3女2	7
18	19047	渡辺三郎	契約／1914 彦山丸	福島	ティオ 商店経営	妻 子供女3	5

第三便（1942年2月22日発、2月26日着）

15	22241	宮里眞徳	契約／1911 八幡丸	沖縄	ヌメア 商店経営		1
19	22374	木下清人	呼寄(父徳太郎)／1930 Moéraki	熊本	ヌメア 農業	妻 子供／男3女2	7
20	22382	新垣三郎	契約／1910 琴平丸	沖縄	ヌメア 洗濯屋	妻	2
21	22384	新垣牛	契約／1911 八幡丸	沖縄	ヌメア 商店経営	妻 子供／女1	3
22	22387	山城亀千代	契約／1911 八幡丸	沖縄	ヌメア 製麺業	妻 子供／男1女2 (他に子供／男1 女1が在日本)	5
23	22392	並里ノブ (未亡人)	呼寄(夫故亀)／1926 Dupleix	沖縄	ヌメア 商店経営	子供／男6女3	10

第四便（1942年5月30日、6月3日着）

24	22448	甲斐泉	契約／1913 真盛丸	熊本	ヌメア ブリキ屋	混血子供／男1 女1	3
25	22461	加島圭一	自由／1919 Pacifique	東京	ヌメア 鉱山経営	妻 子供／男2女1	5
26	22600	大城湧元	契約／1905 ポーハタン	沖縄	ヌメア 庭園業	妻 子供／男3女2	7
27	22640	金城牛	契約／1911 八幡丸	沖縄	ヌメア 農業	混血子供／女1	2
25	22662	吉野ハル	呼寄(雇用主加島)／1940 Yamahuku maru	宮城	ヌメア 家事手伝い		1

*ニューカレドニアからの日本人には抑留者番号にCJという頭文字がつけられた

*（ ）内の子供は、教育を受けるために開戦以前にニューカレドニアから日本に送られていた

*成人女性である北澤高子と長女を連れてケイ・ムーレンは、実母である北澤ロザリーの世帯の一員として数えた。吉野と山内、2人の単身成人女性の場合、吉野はもともと加島が呼び寄せた家事手伝いだったので加島の世帯に、山内は後に遅れて彼女に合流した内縁の夫宮里眞徳と一世帯とする。

*この表は、MP1103（オーストラリア国立公文書館）、34W（ニューカレドニア政府公文書館）、旅券下付表（外務省外交史料館）から津田が作成。

収容所では、タツラの特産物でもある牛乳やバターをはじめ十分な食糧が配給されたが、衣料品は不足していた。ほとんど身一つで亜熱帯気候のニューカレドニアから慌ただしく移送されてきた人々は、日常生活に必要な衣類、子供の成長に似合ったサイズの衣服に早速困り、ニューカレドニアに置いてきた身の回り品の返還を求める要求をするようになる。

以下、時系列で最初の船で移送されてきた日本人抑留者が12月22日にオーストラリアに上陸してから送った書状をいくつか紹介しよう。

- 1942年1月、小西と芳賀が預金のあるインドシナ銀行ヌメア支店に、それぞれ100ドルと80ドルの送金を依頼〔註14〕。
- 1942年2月、Bコンパウンドのリーダーであるアルベール上野が、17家族、小さな子供を含む86名が生活必需品を購入する金にすら困っていることを説明し、オーストラリア軍に宛ててニューカレドニア政府と交渉して解決することを要望。手紙には、芳賀、森下、中川、赤嶺、池田、本山、玉城、渡辺、北澤、村山がヌメアで没収された額面リストが添えられた〔註15〕。
- 1942年9月、渡辺彦重が自宅兼商店に置いてきた衣料品を送ってほしいという要望を駐ヌメア米軍司令部宛に送付〔註16〕。
- 1943年8月、新垣牛・タツ夫妻は、逮捕直前にヌメア在住の友人である筒井商会の娘（日系二世）に預けた衣料品を入れたトランクを受け取ってタツラまで送ってほしいという嘆願書をオーストラリア軍宛に送付〔註17〕。

いずれの収容所も、シドニーのスイス総領事ヘディングーや、メルボルンに拠点を置く赤十字のモレル博士らによる公的な視察が行われ、ジュネーブ条約に則った収容所運営が実施されているかが詳細にわたりチェックされた。彼らは軍の関与なしに個々の抑留者から聞き取りもしており、それにより前述のようなニューカレドニアからの抑留者の問題が露見し、各方面からヌメアにいるオーストラリア連邦政府を代表するバラードにくりかえし伝えられた。バラードはソト総督に真偽を問い回答を求めるが、常にニューカレドニア側の返答は遅く、再三催促が必要だった。

ある視察団による報告書には、オーストラリアの収容所は良好に運営されており、ニューカレドニアからの抑留者のなかに、オーストラリア軍の取り扱いと食事の良さに対する感謝の言葉を司令官に伝えてほしいと語る人さえいたと記述されている〔註18〕。

6. 抑留生活

収容所では毎朝6時起床、7時半に朝食、9時に軍の点呼、12時半昼食、17時半夕食、22時消灯が日課だった。点呼の後にメディカル・オフィサーによる診察があった

ので、希望する人の長い列が毎朝できた。病院に行く必要のある人は、衛兵がNo.1 キャンプ内にある病院や歯科医院までトラックで引率した。どんな場合でも収容所で何かを希望するときはいつも並んで順番を待たなければならなかった。

タツラ収容所の調査報告（1944年3月6日）によると、抑留者の35%が各種の労働に従事していた。収容所管理本部は、成人男性の比率が28%にすぎないことから、この参加率に満足していた。薪材伐採、菜園、道路建設、収容所施設建設、仕立てなどがあった〔註19〕。抑留者に支払われるのは、一日6時間労働に対してわずか一日1シリング、それで煙草が買える程度だった。

収容所の外での野菜作りは非常に豊作だった。もともと農夫だった人が多い移民たちは農業に長けていた。彼らはコンパウンド内のあちこちにも花壇や野菜畑を作り、殺風景なキャンプ生活に彩りを添えた。

A コンパウンドの鉄条網の北側には被服工場があって、ヌメアで仕立て屋をしていた村山新平が約180名の女性に裁縫の手ほどきをした〔註20〕。タツラには子供がたくさんいたので、その成長にあわせて母親たちが古着を縫い直して服をつくっていた。また、中古衣料が配給されたり、メルボルンのマイヤーズ百貨店に必要な物を注文することもできた。元衛兵だったサリヴァンは、抑留者の子供たちにいつもきちんとした身なりをさせている母親たちに感心したと手記のなかで語っている。そして、サリヴァン自身も村山が仕立てたスーツを愛用していた。

収容所で耐寒用に男性抑留者にあてがわれたのは、オーストラリア軍が使用していたカーキ色のウールのコートで、軍のリサイクル工場でワイン色に染め直したコートである。子供たちのためにも、村山の指導で同じ布でフード付きのコートが作られた。しかし、染め方が悪いのか、雨が降ると色が落ちて手も足も真っ赤になった〔註21〕。ひとめで抑留者であることがわかる色のコートは、フェンスの外に出る時は必ず着用する必要があったが、ふだんは私服が認められていた。

1942年9月5日、ニューカレドニアからの抑留者、芳賀末次郎が肺結核で亡くなった。抑留されてわずか7ヶ月後、No.1 キャンプの病院からコンパウンド内の診療所に戻ってきて数日後、享年55歳だった。

ニューカレドニア移民のなかで日本人の妻を持っていたというのは成功者の証であり、実際、ヌメアの中心街に「ミカド」という商店を経営していた芳賀もそのひとりだった。出稼ぎ鉦夫から苦労を重ねて財を成したのだが、そのすべてが戦争で没収された。第二の故郷に追放され裏切られた口惜しさ、収容所で日用品を買うお金のさえない困窮の惨めさ、家族に対する責任、そして行き場のない自分のプライドとの葛藤という精神的苦痛が彼を死に追いやったのではないだろうか。

収容所で人が亡くなると、タツラの教会に遺体が安置され、たいてい翌日には各々の宗教にあわせた葬儀が市民墓地で近親者の立ち会いのなか行われた。

日本にいる時から敬虔なクリスチャンであった北澤一家は、キャンプ内でも熱心に布教に務め、抑留中に北澤高子から洗礼名やロザリオをもらった子供もいた。親は子供達が教会に行くことを容認し、自分達が仏教徒でありながら、ほとんどの子供がカトリック信者として洗礼を受け、コミニオン（初聖体）に参加している。

北澤姉妹は、キャンプ内でコンパウンドごとにリクリエーションとして行われる演芸会のまとめ役でもあった。おそらく彼女たちが中心になって全文英語で作成した、1943年2月11日（建国記念日）に行われた演芸会のパンフレット（エヴリン・スズキ所蔵）からその内容をみてみよう。

元来、収容所で催される行事は祖国への忠誠心が色濃く出ていた〔註22〕ののだが、このプログラムを見る限りそういった感じはまったくない。

コンパウンドリーダーの挨拶で始まる演芸会は、子供たちの合唱、大人の歌や踊り（日本舞踊、ハンガリアンダンスなど）、格闘技、芝居、上野サーカスによる曲芸などの出し物があった。歌の演目は、鶴田浩二のヒット曲「男の純情」、「木曾節」と木曾踊りなど、出身地にかかわらずに参加している。北澤高子がBコンパウンドにあったピアノを演奏するダンスタイムもあった。

演芸会には、キャンプの衛兵たちも招待されたが、彼らにとって言葉や風習の異なる日本人の出し物は、いささか退屈なものだった。それでも世界巡業で名を馳せていた上野サーカスの出し物だけはとても人気があった。

パンフレットには広告欄があり、コンパウンドのメンバーがどのような役割を果たしていたかがよくわかる。概訳は以下のとおり、（ ）内はもとの居住地である。

- 何か必要なものがあるときは、K. 見瀬商店（オーストラリア）へ、何でもすべて売ります（商品がありさえすれば）
- 村山新平、おしゃれな男のための仕立のリーダー、最新のファッションなら
- 婦人用、スマートに、毛布製衣服なら佐藤イワまで
- Y. 村上（オーストラリア）、靴の修理、靴底を大切に
- 建設なら、I. 中田（オーストラリア）とその息子まで、まずはご相談ください
- 棚の製作は、H. 鮫島（ボルネオ）、大きさ不問
- ナンバ・カイチ（オーストラリア）、配管工事、洗面所、
- 痛みや苦しさがあれば、ケイ& Co まで、年中無休
- どんなお悩みもアルベール上野（オーストラリア）まで、夫、送金、食料、衣服、家族の問題や個人的なご相談まで
- 誕生日や結婚パーティ、宴会は、ジンキー・田中（オーストラリア）まで
- 床屋、美容なら、椅子は一台ですが、お待たせしません、N. シロモト（ボルネオ）
- 中川仁吉、ブリキ屋、針から碇まで

このパンフレットに名前があるのは首都ヌメアの中心街にいた人たちで、佐藤未亡人をのぞけば地方に暮らしていた人たちの名前は見当たらない。

シドニーの井上総領事によるニューカレドニア視察をまとめた外務省の報告書(1933年)には、ヌメアと地方の日本人会の折り合いの悪さについての記述がある。当時のニューカレドニアは、白人社会であるヌメアとそれ以外の地域に大きな経済的隔たりがあり、日本人コミュニティもそれに準じていたようだ。

また、自由移民は元契約移民を見下していたところがあり、ちょっとした物のいい方で諍いになったこともあった〔註23〕。他に、台湾人と日本人、オーストラリア生まれの二世と日本人の天皇に対する考え方の違いなどが争いの原因となった。

女子供がいるタツラ収容所の雰囲気は、単身男性や POW が抑留された男だけの収容所とはまったく異質のものであった。女性たちは、No. 1 キャンプにある病院で安心して出産することができ、No. 4 キャンプで誕生した子供たちは104名にのぼった。そのうちニューカレドニア出身者は14名だった。子供がどんどん増えるので、オーストラリア軍はキャンプリーダーを呼び出して出産を控えるように注意をしたが、状況が変わることはなかった。

7. タツラキッズの記憶

タツラで4-5年を過ごした子供たちは、現在70歳から85歳になる。ニューカレドニア移民たちの第一子は当時8-10歳くらいの子供が多く、彼らは揃って抑留されていた頃の体験に悪い印象がない。

両親や兄弟と離れることのなかった彼らにとって、知らない場所での収容所生活は、毎日が小さな冒険のようだった。食べ物は豊かで、日本語を習い、毎日遊んで過ごした日々は、ニューカレドニアでの楽しい子供時代の延長線上にあった。それは、敗戦後の日本に送還されてからの貧しさと外国帰りとしていじめられた苦難の時期と比べられ、さらに輝きを増す。

それまで現地の学校に行ってフランス語で勉強してきた子供たちは、収容所で初めて日本人だけのコミュニティに身をおき、キャンプ内に自治運営された国民学校で正式に日本語を学んだ。教科書は日本から取り寄せられた尋常小学校のもので、先生は抑留者のなかから選出された。いろいろな地域から抑留されてきた子供たちが一緒に授業を受けているので、英語、フランス語、オランダ語、インドネシア語に加え、親の出身地の方言が混じった。

一方、すでに思春期を迎えていた子供たちは自分たちのおかれている立場を理解し、親の手伝いをしながら収容所を出てからどうやって暮らしていくのか、不安を募らせていた。自分たちがキャンプ内で年齢に似合った高等教育を受けられないことも辛いことだった。通信教育を受講できたが、後になって大切な時期にきちんと教育を受ける機会を失ったことへの悔恨する人もいた。

キャンプでは見張り兵が時々「リリー・マルレーン」をトランペットで練習していたそうだ〔註24〕。守衛と抑留者の関係もきわめて友好的であった。だから、守衛は逃亡や自決騒ぎの心配をしていなかったのだろう。

その理由として、永田は、外国からの抑留者が多かっただけにオーストラリアに対して直接的な「恨み」がなく、むしろ連行された時の屈辱的な処遇に対する不満がニューカレドニア当局に向けられたと指摘している〔註25〕。

タツラには特別に女性看守が配備され、No.1 キャンプにある病院に行くときや、近くのワランガ・パッサンへの子供たちの遠足に引率をした。キャンプの外に出られる遠足は子供たちの楽しみで、そこで拾った石英（水晶）の石をキャンプに持ち帰り、花壇の石組みに利用した〔註26〕。

子供たちは皆で縄跳びや手製の凧でコンパウンド対抗凧揚げ合戦をした。また、運動会、映画上映会も催された。

8. 敗戦と引揚げ

1942年8月、第一次日英捕虜交換船シティ・オブ・カンタベリー号で、メルボルンに軟禁されていた領事館関係者、各収容所の商社マン、鉱山勤務者など871名がロレンソマルケスで鎌倉丸に乗り換えて帰国した〔註27〕。タツラにいたニューカレドニアからの日本人では、D コンパウンドから加島一家（夫婦と子供3人）と吉野、B コンパウンドから池田一家（夫婦と子供1人）と中村一家（夫婦と子供5人）の計15名が乗船した。

その後計画された第二次捕虜交換船は、乗船者リストもできあがりつつあったにもかかわらず、当時プリスペインに拠点を置いていたマッカーサーの反対で実現しなかった。

1945年、日本の無条件降伏が決まると、キャンプ内で玉音放送が流された。タツラにも所謂負け組と勝ち組がいたが、ニューカレドニア出身者は勝ち組が多かったようである。

敗戦は台湾人にも影響を与えた。衝突を避けるために、親日派の台湾人はBCD コンパウンドに移動、中国への忠誠を主張する台湾人はそのままA コンパウンドに残った〔註28〕。

残りのニューカレドニアからの民間抑留者は、1946年2月にメルボルンから高栄丸で引揚げることが決まった。単身男性がいたラヴデーでは、家族のいるニューカレドニアに戻りたいと嘆願書を出す人達もいたが、タツラではそういう動きはなかった。

引揚げにあたり、抑留者たちは不要になったものを燃やし、4年にわたる生活を共にした人々と別れを惜しんだ。大人たちは、抱き合って泣いていた。国民学校では先生が自作の歌〔註29〕を子供達と歌って別れを惜しんだ。

長らく一緒に暮らしたが 今日とは別れた僕たちは
帰ろう 遥かに帰ります 子らよ キャンプよ さようなら
別れを惜しんでつらいのか 僕のかわいい子供たち
教えてあげた君が代 皆で歌って別れましょう
あの子もこの子もありがとう みんな達者でいておくれ
名残り惜しいが泣くじゃない また会う月日もあるでしょう
車上はるかに見返れば 雨になるのかタツラも
淋しく遠く暮れていく 子らよ キャンプよ さようなら

引き揚げにあたって軍が作成した村山新平の所持品リスト（村山洋子所蔵）によると、木製トランク2個、籐製ケース2個、スーツケース1個、布製バック3個、木製小型ケース6個と、夫婦と子供6名（2名はタツラ生まれ）に対してかなりの数である。中には、仕立て道具、靴類（ブーツ、スリッパ）、衣料品（コート、カーディガン、シャツ、子供服、下着）、ウールの布、クッション、タオル、石けん、パジャマ、台所用品、アルバム、玩具、子供用かばん、寝具（シーツ、枕、ベッドカバー）など、家具以外はすべて持ち出したことになる。しかし、これらが実際に日本に届いたのか、すべての抑留者が同じ待遇であったかは不明である。

このリストにはないが、送還にあたり多くの抑留者が砂糖や小麦粉を持ち出したと話している。日本では手に入らないウールの布を事前に注文しておいた人もいた〔註30〕。

いざキャンプを出る時になると、収容所で1943年に生まれた村山新平の息子が出発を嫌がって「家（収容所のこと）に帰る、帰る」と泣いたという〔註31〕。

山城亀千代が手帳に書き残したメモ（山城功所蔵）によると、昭和21年2月20日の午後3時からキャンプ内にて荷物の検査があった。翌日21日午前2時にキャンプを発ち、同日午前7時頃ラッシュホース駅で汽車に乗り、午後6時頃メルボルンの波止場（線路が引いてあるので直接汽車が乗り入れられる）に着いた。そして8時頃、日本に向けてメルボルンを出発したとある。抑留者が一般の人の目に留まらないような時間帯を選んで移動していることがわかる。

この時、タツラとラヴデーの抑留者2162人、タツラ No.13キャンプのPOW400人をあわせた2562人が日本に送還された〔註32〕。

メルボルン港で引き揚げ船高栄丸を見たとき、その貧相さに誰もが敗戦を感じとった。大人たちは、子供を放り出して日本の船員に駆け寄り、「日本は負けたのか？」と問いただした。「負けた」という返答に泣き崩れる親の姿を子供たちは目の当たりにした。

途中ガダルカナルを通過すると船を停泊させ、船員が涙をいっぱい目にうかべて「海ゆかば」を歌った。乗船していた人も甲板に上がり黙祷をした〔註33〕。船には民間

人とともに、戦争捕虜が乗っていた。カウラ大脱走で負傷した若い兵士が船中で亡くなった時にも、「海ゆかば」が歌われた〔註34〕。

船中での食事は、干した大根を水で戻してクジラの干し肉を混ぜて炊いたものとみそ汁、これが1日3回、21日間配給された。スコールが来ると甲板に交替であり、シャワーのかわりにした。また、空気を吸うのも交替だった〔註35〕。

船は浦賀に3月13日に到着。雪の降る寒い日で、椿の花が咲いていたという。両親から聞いていた日本とはほど遠い、貧困と廃墟がそこにはあった。そこから、それぞれが生まれ故郷に、親族を頼って移動していった。沖縄の人はさらに待機し、沖縄に向かう船が出る港に移動していった。

汽車に乗る人たちには切符が配られ、地域ごとに学生アルバイトが案内係としてついた。家族全員が赤いウールのコートを着て革靴を履いていた村山一家はたいへん目立ったせいか、上野駅でMPに何かと問いただされた〔註36〕。駅では飢えた子供たちが寄ってきて、あつという間に乾パンが盗まれた〔註37〕。それは、収容所で食べるものに困ったことのなかった彼らが初めて実感した日本の貧困だった。

大海丸、宵月丸での引き揚げの後、収容所に残った民間日本人は162名で、全員がタツラ No.4 キャンプに集められていた〔註38〕。そのうちニューカレドニア出身者は4人で、ラヴデーにいたふたりの男性がニューカレドニアに戻りたいと希望していた。オーストラリアの判事は、ニューカレドニア政府が受け入れれば島に戻り、そうでない場合は日本に送還する判決を下した。結局ニューカレドニア政府は彼らの帰還を認めなかったので、ひとり1947年1月に日本に、もうひとは心臓病のため送還を見送られ、1947年に収容所内の病院で亡くなった〔註39〕。こうして日本人は誰一人ニューカレドニアに戻ることを許されなかった。

夫がフランス人で仏国籍のケイ・ムーレンは、ローマ法皇使節のとりはからいにより長女とともにオーストラリア国内に留まることが認められた〔註40〕。もともと彼女はニューカレドニアで収容されるカテゴリーに入っていなかったのだが、老いた母親に随行したいという理由で自ら志願してオーストラリアに渡った。

おわりに

現在のタツラは小さいながら活気のある町だ。乳製品の産地としてとても有名で、地元企業であるタツラミルクの他に、雪印の工場もある。ちょっと車を走らせれば、水を張った灌漑用水のある風景が美しい。

現在、No.4 キャンプの跡地は牧羊地として利用されているため、羊や牛が当時の建物の敷石をすっかり踏みならしている。ハットやキャンプで使われていた諸々が、キャンプの閉鎖にもなって地元民に払い下げられた。

もはやキャンプの跡地には何も残っていないと言う人もいるが、注意深く見ていけ

ばタツラ・キッズが話してくれたいろんな痕跡が蘇る。天の川のように見える石英の道、石を積んだ花壇、被服工場の壁、地元で焼かれたレンガでできたオープン、食堂から見えていたテニスコート、大きなユーカリの樹、三重に張り巡らせた鉄条網、風で回転しながら巻き上がる乾燥した草。

地元の歴史協会のメンバーがボランティアで運営しているタツラ歴史博物館は、収容所と灌漑の歴史について豊富な資料を展示し、定期的に団体で訪れる観光客に対応し、キャンプ跡地の見学会も積極的に行っている。収容所の跡地は民間の所有となっているので、土地の所有者にキャンプ遺跡の意味を語り、外部からの見学者との橋渡しをするのも彼らの重要な役目である。

特筆すべきは、博物館で中心的な役割を果たす郷土家のルーリン&アーサー・ニー夫妻を訪ねてくる元抑留者である。身内がここにいた、あるいはこの病院で生まれたと懐かしそうに語る人にとって、この博物館はまるで里帰りの場所だ。

博物館は、元ドイツ人抑留者から寄贈された、キャンプで使用していた日用品や玩具、各種資料、写真、キャンプ生活を描いた絵画などコレクションであふれている。最近では元守衛の遺族から、戦後、元抑留者との間で交わした手紙などが寄贈された。日本人に関するものは、木曜島から抑留されたエヴリン・スズキが寄贈した子供の肌着がある。

ドイツと縁が深い理由は、タツラの市民墓地にドイツの戦争墓地が建設されたからだ。イタリアはマーチソンの墓地に小さな教会を建て、記念碑を設けている。日本の場合、1964年にカウラに日本人戦争墓地が建設されてからは、カウラがより記念碑的な場所になった。しかし、カウラといえば「カウラ大脱走」であり、どうしてもPOWのイメージが先行し、民間抑留者が共に埋葬されていることを知る人は少ない。

戦時中、オーストラリアに抑留された民間日本人の数は4301名にのぼるといふ。シベリア抑留や満州からの引き揚げの悲惨なイメージに比べると、タツラに収容された人々は運がいいと思われるかもしれない。しかし、戦争被害によるトラウマの度合いを比較することは難しい。

タツラでの抑留生活を語るができるのは、もはやタツラ・キッズだけである。彼らは集まると、まるで同窓会に参加したように饒舌である。外国で生まれ、一緒に抑留を経験した人だけにしかわからない感情を共有している。

当時彼らは子供であったが、間近に親の心労や時代の変遷を感じてとっていた。生まれた国から追放され、見知らぬ土地で、見知らぬ人たちと緊密に過ごした閉鎖空間での生活がいったいどんなものだったのか、戦後の彼らの人生にどのような影響を与えたか、今後さらに考えていきたい。そして、彼らの抑留体験を単に戦時中の負の記憶と捉えるのではなく、子供の記憶の奥深さをなんらかのかたちで表現したいと思うのである。

- [註1] 石川友紀「フランス領ニューカレドニアにおける日本人移民－沖縄県出身移民の歴史と実態－」, 『移民研究3号』(琉球大学移民研究センター, 2007) P80
- 2] ニューカレドニアはナポレオン三世の統治下で, 1853年にフランス領土になり, 1864年に白人向けの流刑植民地となった。1931年に完全に流刑制度が廃止されると, 定着を希望した元流刑者には土地が与えられた。
- 3] 小林忠雄「ニュー・カレドニア島の日本人」(カルチャー出版社, 1977) P215-216
- 4] M.1.3.0.1-1-8, 外務省外交史料館所蔵
- 5] M210 10-93, 外務省外交史料館所蔵
- 6] 島の収容所に残った200名の日本人は, 息子が仏軍にいる帰化した日本人, 高齢あるいは病気で移送に絶えられない人だった。
- 7] 107W502, ニューカレドニア政府公文書館所蔵
- 8] 並里豊子談
- 9] 永田由利子「オーストラリア日系人強制収容の記録」(高文研, 2002) P97
- 10] MP508/1, 255/703/296, オーストラリア国立公文書館(以下NAA)所蔵
- 11] 収容された34名はもともとニューカレドニア移民で, 後にニューヘブリデスに移住した。
- 12] James T Sullivan, *Beyond All Hate* P46-48
- 13] 永田 P101
- 14] MP508/1, 255/703/296, NAA 所蔵
- 15] MP508/1, 255/703/296, NAA 所蔵
- 16] A6445, 37/1941, NAA 所蔵
- 17] A6445, 37/1941, NAA 所蔵
- 18] NAA 所蔵
- 19] 永田 P111
- 20] 永田 P112
- 21] 渡辺ミヨ子談
- 22] 永田 P149
- 23] 津島洋子談
- 24] 渡辺ミヨ子談
- 25] 永田 P114
- 26] 津島洋子談
- 27] 永田 P118
- 28] 永田 P159
- 29] 元抑留者池貞子より京都で活動する音楽デュオ rimacona が聞き取って再現した, rimacona の CD *Après la pluie, le beau temps*…に収録
- 30] 津島洋子談
- 31] 村山洋子談
- 32] 永田 P166-167
- 33] 村山洋子談
- 34] 渡辺ミヨ子談
- 35] 並里亀蔵「通訳兼監督官としてインスマへ」, 沖縄市史資料5『インスマから50年目の証言』(沖縄市, 1995) P28-29
- 36] 村山洋子談
- 37] 渡辺ミヨ子談
- 38] 永田 P179
- 39] 永田 P181
- 40] 永田 P181

「版画の時間」 大学の版画教育・研究の現場について

The Age of Printmaking

長尾 浩幸

Hiroyuki NAGAO

「版画の時間」 大学の版画教育・研究の現場について

The Age of Printmaking

長尾 浩幸
Hiroyuki NAGAO

准教授（洋画）

Here I will explain the diversity and possibilities of print expression in the future, referring to Japanese printmaking and the approach to teaching printmaking at Seian University of Art and Design, including the function of Seian's print lab. I will also look back at exhibitions I have organized in the past and consider how free thought has given rise to innovative artworks whose origins lie in printmaking.

■日本の版画芸術

日本の絵画史では、江戸時代に開花した木版の浮世絵が有名である。当時の版元（出版社）の依頼によって春信や歌麿や北斎に代表されるような「絵師」をはじめ、「彫師・刷師」といわれる熟練した職人が、分業によって多数の版を重ねて制作する、多色木版「浮世絵」が大量に制作された。その華やかな文化は明治前半ではほぼ終息し、海外から新たな版画作品、印刷技術や機器が輸入され、大きく変化を遂げるようになった。それは浮世絵のような分業による共同制作方式ではなく、制作者の創造性を生かすため、自ら絵を描き（自画）、版を彫り（自刻）、刷る（自刷）という、近代美術としての「版画」を標榜する創作版画運動が起った。以降、大正から昭和にかけて、わが国にはオリジナリティーを重視した美術表現としての「版画」が制作されるようになった。さらに戦後復興まもなく、様々な国際展で先人の作家達が評価されるようになったことは、版画の社会的な地位が確立し、世界に誇る日本の版画芸術が成長することに繋がっていった【註1】。

■版画工房から造形センター版画ラボへ

版画教育において美術系大学を中心とする教育機関は、美術界を支える大きな基盤として重要な役割を果たしてきた。1950年代に版画を専門に指導する教室が大学に設置され、その後、全国の各大学は美術教育の中で版画分野の専門性を高めながら内容を充実させ、多くの作家や教育者を輩出してきた。また、2010年で35回目を迎えた全国大学版画展は、版画の可能性と将来を計る催しとして、大学版画学会と町田市立国際版画美術館との共催で開催され、全国の美術系大学、専門学校など55校から約265点の作品が展示された。期間中には、公開セミナーやワークショップ、学生作品のチャリティー販売などを行っており、本学からも毎年出品参加している【註2】。

成安造形大学の版画教育は、開学当初は印刷のDTPと連動したシルクスクリーン印刷のみで、まだ工房としての機能は十分ではなかった。コンピュータを中心としたメディアの発展から印刷の概念も大きく変わる中、版画手法を教育の現場に用いて指導を行う教育機関は現在でも多く見られている。その後、大学の施設拡張に伴い現在の場所に版画工房として設置され、銅版画の実習も行える腐蝕室等の設備を有することになった。以降は、本学においてもイラストレーションクラス、グラフィックデザインクラス、テキスタイルアートクラス、洋画クラスを中心に平面表現に関わるクラスの殆どが、印刷・版画実習として講義・演習・実習を持ってそれぞれに大きく活用してきた。使用する学生数は年々増加し、増設と整備を取組んできたが工房施設の汚損も激しい箇所も見られるため、クリーンな工房施設の運営に取り組み、廃液処理には専門業者に委託し、シルクスクリーンインクを揮発性インクから水溶性インクに変更、問題視されていた溶剤の管理、臭いによる人体の影響に配慮して改善にいった。この数年で工房の状況は大きく変わり管理、衛生面において様々な提案と改善には各クラスの教員、環境営繕課事務員の方々の支援のもと版画専門の工房TAスタッフと共に取組んできた。

夏期には毎年集中授業としてシルクスクリーン実習が開催されて、また学生の優秀作品の全国大学版画展（町田市立国際版画美術館／東京）への出品や、進級、卒業制作での版画技法の応用など、制作目的に対応した工房としても活用され、授業外では版画専門スタッフである版画工房TAが学生の指導にあたってきた。

その他にかつての中・高大連携プログラム、芸術文化交流センター主催の公開講座は、一般に開かれた貴重な講座であった。中大連携プログラムでは「楽しいシルクスクリーン技法」を体験し、高大連携プログラム「銅版画実習—エッチング・ドライポイント」では、製版から刷りまでの工程を実習し、高等学校の美術教育から一歩踏み込んだ専門的な版画表現を体験してもらった。また、芸術文化交流センター主催の公開講座「銅版画に楽しむ—ドライポイント技法」は、2週にわたって開講された。銅版画経験者から初心者までが受講され、それぞれに見合った個人指導からは、多くの力作が生み出され受講者に好評であった。

■造形センター版画ラボの運営

本学は専門分野としての版画専攻を持たない代わりに、独自のカリキュラムで版画教育を展開してきた。上記のように活動の幅も広がってきた。

2010年度は学園90周年を契機に学科再編や「キャンパスが美術館」構想によって様々な施設が整備された。これまでの版画工房も成安造形大学 造形センター版画ラボとして、より全学に開かれた版画教育・印刷実習の場として活用され、印刷メディアに関する研究機関としての役割を担うべく新たにスタートすることになった。

近年、イラストレーションコース・洋画コースの学生を中心に大型作品や専門的な

技法の作品に挑戦する学生が増えた事や、グラフィックデザインコースの学生によるパッケージやポスター制作、テキスタイルアートコースやファッションデザインコースの学生によるプリント布地の制作、有志による関西八芸術大学ポートフォリオ展への出品、版画研究会メンバーによるTシャツへの印刷等、デザイン分野での使用も高まり、領域の隔たり無く幅広い版画ラボの活用・学生間の交流がみられ、それに伴う授業時間外の使用者も増えている。

また、富樫実名誉教授寄贈による石版画プレス機のメンテナンスと設置を行い、石版画技法を授業に導入することで、基本的な四版種〔木版画（凸版）、銅版画（凹版）、リトグラフ（平版）、シルクスクリーン（孔版）〕の制作が可能な版画ラボへと準備ができつつある。さらに、授業外では開かれた施設として学生に開放し、自らの表現に引き寄せようと研鑽している学生に対して、厚く支援できる体制を整えたいと考えている。

版画ラボの管理に関しては、2007年度より開始した授業アシスタントや備品管理アシスタント枠導入体制により、共同施設である版画ラボにおいて安全性を確保した制作環境を提供できるようになり、以降はアシスタント（臨時職員）を版画ラボ・スタッフの名称で呼んでいる。同様に、ライセンス制度における管理システムも円滑に機能しており、物品の貸出や消耗品の管理、加えて危険物・溶剤類等の処理や安全管理の徹底などスムーズな版画ラボの運営が可能になっている。特に安全管理の面では、腐蝕室活動での危険性を軽減するため、版画ラボ・スタッフより注意喚起や使用方法の掲示物をより明解なものにし、上級ライセンス取得に関してのチェックを一層強化するなど、より安全な環境づくりを心がけた。

これらの経験を元に、今後の版画ラボの在り方を考えると、これまでと同様、技術面だけでなく版画の特性や性質を生かした授業はもちろんのこと、学部外に開かれた講座、演習など幅広く活用されて行くことが望まれている。現在、版画専門の教育を受け、かつ現在も制作活動を行っている者を人選し4名の版画ラボ・スタッフが授業のサポートと夜間20：30までの勤務で運営に携わっている。これに加えて各担当を統率し、備品管理する専属の版画ラボ・スタッフ1名を配置することで学生からの要望に対応できている。本学の規模を考慮し版画・印刷専門の知識の有する専門スタッフによる管理、衛生、指導とおこなう事で、各コースの教員と連帯をはかる事が可能になり、より良い造形センター版画ラボの運営につながると言える。

■版画表現の多様性や可能性

ここでは現在の版画教育の一断面を取り上げながら版画表現の多様性や可能性を検討したい。

それは、美学的な解釈だけで捉えられるのではなく、印刷技術の発達や大衆性や先端性の問題を相対的に捉えることが大切である。今日の変容する社会の中で、メディ

アの問題を含めて芸術としてどのように新たな表現を版画の文脈において獲得することができるか期待されている。

具体的にその今日的な版画の多様性がどのようなものであるかを、以下にあげる。

1. 四版種による表現

大学版画教育において根幹となるのは、基本的な四版種〔木版画（凸版）、銅版画（凹版）、リトグラフ（平版）、シルクスクリーン（孔版）〕による表現である。これらは、版画とは何かを考える上で、もっとも基本的で、版画史の観点や印刷の概念のもっとも原理的な表現として位置づけることができる。紙とインクの関係。アイデア、下絵、描画、製版、乾燥、印刷、サインという過程を学び、版の特性を活かした表現を獲得する。今後の版画教育においても、しっかりとした古典技法や版種を扱う知識や経験を養いたい。

2. 写真と画像

70年代になると写真製版法による印刷が普及し、版画においても新たな表現として用いられた。

なかでもシルクスクリーン技法による写真や映像の静止画などを用いた表現は現代美術の一角を担うまでに至った。近年、デジタルで編集制作した画像を簡便に写真製版へと展開することが可能となり、それまでの暗室を中心としていた製版技術は変容し、その表現の幅を劇的に広げていった。従来の写真製版による版画表現に留まらず、インクジェット印刷や、データから印画紙に焼き付けるラムダプリントなど、デジタル出力のみの表現が版画表現の展開として認知されるようになった。

3. 複数と間接

これまでひとつの版から複数存在する版画作品は、オリジナリティーと相反する性質のものとして捉えられているが、複数ある絵画と唯一の絵画という相克の歴史の中で、ともに解釈を巡って多様な表現として発達してきた。かつての宗教画の時代、19世紀以降の価値観の変容と写真の存在。さらに、20世紀後半のポップ・アートの登場による、偶像的イメージの解体が複製芸術時代の解釈を深化させた。また、間接技法による表現は、「版」の多岐にわたった応用により、様々なメディアに置き換えられることで生まれる、新しい価値を内包している。現在、日進月歩といえるデジタル加工による表現は、これまでの古典的な技法とあいまって未知数の可能性が開かれている。そして、社会の中で我々の視覚を取り巻く環境はみるみるうちに次なる変貌を遂げ、新たな視覚認識の時代に入ろうとしている。

4. メディアへの展開

版、型、転写、変換、複製、模造、画像、レイヤー構造などのキーワードは、版画

制作に関わる過程で生まれ、新しい価値の発見、発想へと繋がっている。従来の版画技法と結びつき、また方法論を引用しながら生まれ変わる芸術として存在する。これからは絵画と彫刻、映像と音楽など他のメディアとの関係性や意味作用によって創造の可能性は広がっている。それは同時に、多様化し捉えきれなくなった「美術」と同様に「版画」表現の意義も問われていることを忘れてはいけない。

■まとめ

現在の版画は、日本の浮世絵の歴史から学び、創作版画活動の精神を継承した版画表現を展開している。その一方で20世紀後半のアートにおける主要なテーマとしてのモダニズム批判や、写真や映像をデジタル化した製版技術の応用による自由な発想での表現など、まさに版画表現が多様化した様相として理解できるであろう。かつて印刷技術とは複製と流通の技術であり、それらの登場が社会に革新を起こしたという歴史の変遷がある。新しい世紀を迎えても芸術において科学と技術の相互作用が新しい価値を創出し続けている。

これまで私は本学ギャラリー アートサイトにおいて「版画の発想力」〔註3〕、「版画の時間」〔註4〕といった展覧会を企画し開催してきた。様々な問題意識は、大学教育・研究の現場に即した展覧会に向かうためにも、従来の四版種の技術の鍛錬や習熟の研究成果を披露することに加えて、その現場で顕在化しているその多様性をいかに提示することができるかであった。造形表現としての版や映像の可能性を理解し、複数性と間接性の両方あるいはそのいずれかを備えた「絵画」について考察し制作を試みる学生も生まれている。さらに、多様性を提示するための特別企画展示として、版画教育に従事し意欲的に創作活動をしている若手研究者を対象に研究支援を目的にした展示としての意味を含んでいる。評価が定まらない実験的な研究成果を今日的な多様性として展覧会で提示することによって、学生、教職員、学会員のみならず、広く一般の方々に版画の新しい側面を紹介し、芸術表現としての可能性を共に考えていく機会となるのではないかと期待している。

〔註1〕日本のオリジナルである多版多色の水性木版画、浮世絵が世界の美術史において、特に西洋の印象派、モネやゴッホ、ドガ等の画家たちに影響を与えた事、更にデザイン様式のアルヌーボーを生み出した契機になった事などは重要である。また、敗戦後、日本人としてのアイデンティティーを失っていた中で棟方志功がベネチアビエンナーレなどの国際展で受賞を重ね、その後続いて池田満寿夫も受賞し、海外で認められたことなどにより、

版画は隆盛を極めた。関西に目を向けると、瑛九が創立したデモクラート美術家協会の活動（1951年）は多くの画家・版画家（泉茂、池田満寿夫、船井裕、吉原英雄）らを輩出し解散後は作家活動の傍ら関西の芸術系大学で教鞭をとる事で後進の指導も行った。当時の新たな時代の流れを反映し、具体美術協会の作家達と並走しながら、関東のアカデミズム、保守性に対して批判的な立場を取ることになる。その精神性が若手に受け継がれ、

やがて関西の逸脱系版画、現代美術に於けるモダニズム批判と繋がって行くことになった。

- 2] 町田市立国際版画美術館では、1987年の開館以来、大学版画学会との共催により、全国大学版画展を毎年開催している。この展覧会は、版画を学ぶ全国の大学生・大学院生・専門学校生にとって年に一度の成果を問う貴重な機会となっている。出品される学生たちの版画は、大学で修得した技術を発表するだけでなく、今日的な題材を様々な解釈で版画表現として試みている。現在は参加校60校を数え、本学からも毎年出品参加している。

3] 「版画の発想力」THE POWER OF IMAGING

【会期】:2004年11月24日(水)～12月18日(土)【会場】:成安造形大学ギャラリーアートサイト【主催】:成安造形大学、【出品作家】:石川亮・伊庭靖子・岩谷由愛・大崎のぶゆき・於保政昭・北野裕之・高橋耕平・田中さつき・馬場晋作・福山竜助・松浦孝之・みやじけいこ、【企画・監修】:長尾浩幸

視覚が私たちの生活にとって根幹にかかわる感覚であることは、疑いようのない事実である。一方、印刷と写真から始まる画像の複製と大量生産はデジタル技術の普及によってまた新しい局面に入りつつある。そのなかで、アートの発する問いに耳を傾けることは、どのような意味をもつだろうか。新しい局面を迎える版画はいま、どう変わり、どのような可能性をひらくのか。木版画、エッチングなどの伝統的な技法から最新のプリント技術を駆使したものまで、さまざまな作品

が出品された。あらためて「版画」というメディアを表現の起点にして、今日的な問題を作者がどのように捉え、自由に機知にとんだ発想力によって提案する展覧会であった。出品者は本学講師、卒業生ほか成安造形大学ゆかりの作家。

関連イベント:講演会「イメージするカーアートをめぐる問い」【日時】:12月18日(土)【会場】:成安造形大学 本部棟3Fホール【講師】:茂登山清文氏(名古屋大学大学院情報科学研究科准教授)

4] 「版画の時間」成安造形大学造形センター版画ラボからの報告

【会期】:2011年2月23日(水)～3月5日(土)【会場】:成安造形大学ギャラリーアートサイト【主催】:成安造形大学、【出品作家】:伊庭靖子・河原林美知子・長尾浩幸・梅田美代子・黒田さかえ・田村愛・みやじけいこ・土井智美・大野紅・岡田裕樹・小暮省吾・新岡良平他【企画・監修】:長尾浩幸

2010年度より造形センターとして新たな体制を整えて、版画制作、版画教育、印刷実習の制作場所の機能を果たすべく、全学に開かれた版画ラボとして運営することになった。今後は、学生への支援のほかに印刷メディアに関する研究機関としての役割を担っている。そこでこれを機に展覧会「版画の時間 成安造形大学造形センター版画ラボからの報告」を企画する。これは版画ラボで教育支援をしている教職員による版表現や造形表現の研究結果と本学の取り組み方を披露し、大学教育の発展を求めて開催する。出品者は本学教員、非常勤講師、版画ラボスタッフ、学生



図版1 版画ラゴの制作風景



図版2 全国大学版画展の展示風景



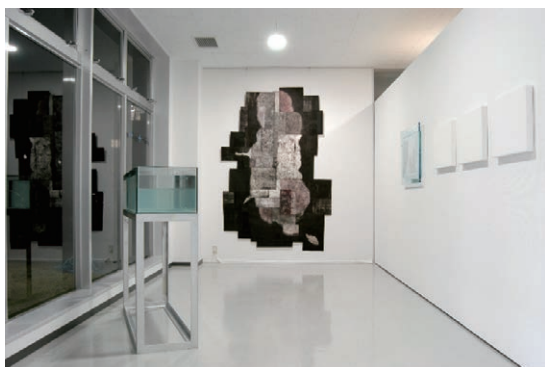
図版3 版画ポートフォリオ



図版4 中大連携の授業風景



図版5 市民講座



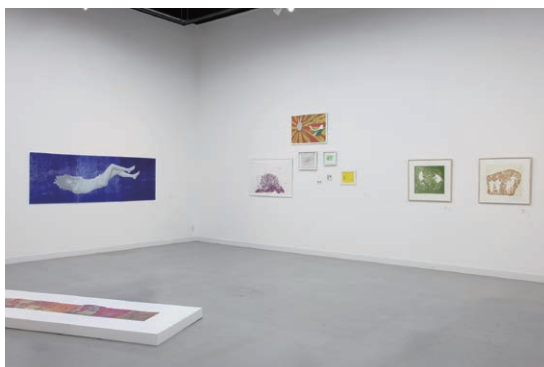
図版6 版画の発想力 展示風景



図版7 版画の発想力 展示風景



図版8 版画の発想力 アートトークの様様



図版9 版画の時間 展示風景



図版10 版画の時間 展示風景

作品解説『クレヨンの弾丸』を中心に

Commentary on “Bullet of the Crayon”

宇野 君平

Kumpei UNO

作品解説『クレヨンの弾丸』を中心に

Commentary on "Bullet of the Crayon"

宇野 君平
Kumpei UNO

講師（現代アート）

In this paper I will describe my artistic career, which started from reality and attained the basic concept "Iron×Green≡○○". I will also explain one of the final versions, "Iron×Green≡National Land" and an artwork that stemmed from this work, "Bullet of the Crayon". Finally, I would like to reflect and get some future views of my works.

はじめに

私は、成安造形大学在学中に立体造形を学ぶなかで鉄という素材に出会い、素材の性質や技法の修得を通じて造形表現の可能性を彫刻的な視点で模索してきた。その後、筑波大学大学院修士課程に進学し、修士論文『鉄による造形表現の研究』を執筆するにあたり史実を中心に鉄と美術の関係を考察することで、鉄に対する認識が深化し、近年は美術家として、鉄を通じて見えてくるものをキーワードに活動している。

本文は、私のリアリティーから制作の基本コンセプトである「鉄×緑≡○○」に至る経緯を述べたうえで、『鉄×緑≡国土』について解説し、この作品を起源に派生したシリーズ作品である『クレヨンの弾丸』を中心に作品解説をするものである。またこの場をかりて自作を振り返り、今後の活動に繋げるものとして。

1. 鉄×緑=私のリアリティー

2001年、大学院を修了し学生生活の余韻が抜けないうまま、鉄の彫刻家としての道を模索していた。修士論文『鉄による造形表現の研究』では、史実を中心に鉄と美術の関係を考察し、主題としては20世紀における美術の動向から、鉄が、素材（マテリアル）から媒材（メディア）へと移行する経緯を巡り、ミニマルアート以降のコンセプトアートへとつづく、「記号化された鉄の表現」に対して、いかに作家の身体性を取り戻すのが今後の課題であるとして論を結んだ。またその活路としては、手で考えることで造形性を取り戻すことだと主張していたが、彫刻家として具体的な方法は見つからないままであった。鉄を扱える設備も学生時代のように確保できない苛立が、逆に「記号化された鉄の表現」からの展開を膨らませていった。鉄で新しい彫刻を産み出せないのであれば、鉄で創るのではなく、鉄を通じて学んで来たこと、感じたもの、またそこから見えてくるものを表現しようと決めたのである。それは、時

代と対応した現代美術の領域で表現して行こうという現在の姿勢の原点となった。

時代と対応した鉄の表現が何であったのかを振り返ってみると、産業革命以降から2度の世界大戦に続く20世紀初頭の美術において鉄は、新素材としての強烈なリアリティーをもっていただろう。また、戦後においては、大量生産や大量消費、環境破壊など、その発展の影に失われて来たものと向き合う表現のなかに、鉄のリアリティーが存在していたように思われる。これを整理してみると、「20世紀初頭の鉄×美術＝モダニズム」そして「20世紀後半の鉄×美術＝ポストモダニズム」ということだろうか。そこに「現代の鉄」つまり「21世紀の鉄」を当てはめることで「ポストモダニズム以降の表現」が模索できるのではないかと考えていた。つまり、「21世紀の鉄×美術＝ポストモダニズム以降の表現」ということである。

「21世紀の鉄」を探ることが課題となった。鉄の風景を写真に撮り貯める行為を繰り返しながら、それを眺める日々が1年ほど続いた。ある日、その眼差しのなかに、いわゆる「20世紀的な鉄」に寄添う「緑」の存在があることに気付いた。それは、古いビルに絡むツタの緑や、工事現場の囲いに施された森林プリントの緑、外壁を緑化した商業ビルや、緑に迷彩された自衛隊の車両などだった。それら「鉄と緑」が関係する状況に向けられる私の眼差しのなかに、時代に対するリアリティーがあった。鉄そのものに「21世紀の鉄」を見つけることは出来なかったが、「鉄と緑が関係する状況」にそれを見つけたのである。これを、先ほどの式に当てはめるならば、「鉄×緑×美術＝ポストモダニズム以降の表現」ということになり、「鉄×緑＝私のリアリティー」であるのならば、「私のリアリティー×美術＝ポストモダニズム以降の表現」となるのである。

「鉄×緑＝私のリアリティー」とする考えは、様々な「鉄」や「緑」の状況をそこに当てはめて時代を表現する「鉄×緑＝○○」の方程式として制作の基本コンセプトとなった。これまでに、『鉄×緑＝国土』や『鉄×緑＝開発』といった作品を実制作しているが、今後も時代と向き合いながら表現していきたいと思っている。

2. 『鉄×緑＝国土』について

『鉄×緑＝国土』図1は先に述べた「鉄×緑＝○○」の第1弾として、2003年に制作した作品である。この作品は、陸上自衛隊の迷彩柄をモチーフに、鉄と緑のクレヨンで立体化した作品である。この迷彩柄は、一説には国土の地形航空写真を合成して作られたものだとされている。この図柄を、日本の風景を国防という視点で抽象化した風景画と捉えることで、国土の抽象風景彫刻とする試みであった。素材に鉄と緑のクレヨンを用いたのは、私の鉄に対する認識のなかに、20世紀を支えたモダニズムの鉄があること、そしてそれを超えられない現在の状況に対して、緑のクレヨンを用



図1 『鉄×緑≡国土』
素材：鉄 クレヨンパステル
寸法：d2250×w3750×h190 (mm)
制作年：2003年
発表：立体ギャラリー射手座（京都）
撮影者：橋本典久

いることで、未来への希望をそのメタファーとして表現に取り入れる狙いがあった。

2001年のアメリカ同時多発テロ事件以降、世界はアフガニスタンからイラクへと続く戦争状態にあった。また当時の日本の状況も含めて、人としても、美術家としても、これをどう捉えるべきなのかと思いを募らせていた。崩れ落ちる鉄のタワーから、世界中が戦争と関わる状況を予感したのを覚えている。日常に目を向ければ、不景気が口癖のように連呼され、ガソリンや資材の値段が高騰し、新しい世紀のはじまりは不安に満ち溢れていた。肌で感じる日常の不安と、報道される戦争の不安が入り交じるなか、「戦争の鉄」と「平和を願う緑」や「日常の鉄」と「希望の緑」などのイメージが「鉄×緑≡〇〇」の方程式に当てはまり『鉄×緑≡国土』は制作された。イラクへ平和維持活動に向かう自衛官の姿に、迷彩柄の着想を得て具体的な構想が膨らみ、先行きの見えない自国の状況への思いが、鉄と緑のクレヨンによって立体化する手法に繋がったのである。

実制作にあたっては、まず自衛隊の迷彩服を調査し、官品の入手は違法行為なので、自衛隊の売店などで売られているレプリカの迷彩シートを入手した。その図柄を色ごとに分解して型紙を起こし、濃紺、茶、薄緑、緑の4色の型紙のうち、濃紺と茶の部分は鉄骨の黒皮と赤錆によって再現した。薄緑と緑の部分は、クレヨンに高低差をつけることで再現している。2250×3750 (mm) に敷き詰めた鉄骨に型紙を使って図柄をトレースし、茶の部分には腐食液を使って錆を発生させ、逆に濃紺の部分は鉄の黒皮を活かすためにクリアー塗装をして腐食を抑えた。薄緑と緑の部分は、鉄骨に溝を

掘り、6種類の長さにクレヨンを切断し底を接着剤で固定して制作した。半年ほどの制作期間をかけて、錆が浮き上がり、クレヨンが立ち並んで行く様子は、庭の畑を手入れするような、田植えをしているような、不思議な感覚だった。そして、迷彩の図柄が風景のジオラマのように立ち上がってくることに、制作の手応えを感じた。また鉄とクレヨンを組み合わせたことで、クレヨンの色や匂いに、画材としてではなく、「もの」としての魅力があることに気付いたのだった。

3. 『クレヨンの弾丸』について

『7.62mm50色入』図2は、『鉄×緑≡国土』と同時期に制作した作品である。この作品は、『鉄×緑≡国土』を制作する過程で気付いた、クレヨンの「もの」としての魅力に触発されたものといえる。作品に使用している7.62mm NATO弾は、西側諸国の軍隊で広く使用されているものであり、自衛隊でもM80普通弾の名で採用されている。この弾丸のサイズがクレヨンと似ていることから、50色のクレヨンを彫刻して弾頭を作り、実物の薬莖に装填して作品化したものである。芸術における「破壊と創造」と政治における「破壊と創造」の関係を、薬莖とクレヨンで問いかける試みであった。武器と画材を関係づける演出として、実物の弾薬箱をクレヨンのケースにみため、蓋には色の名前と弾丸のサイズを明記し、タイトルを『7.62mm50色入』とした。



図2 『7.62mm50色入』
素材：薬莖 弾薬箱 クレヨンパステル
寸法：d3750×w120×h320 (mm)
制作年：2003年
発表：立体ギャラリー射手座（京都）
撮影者：橋本典久

人類が戦争に向かう経緯は、歴史としては理解することができる。しかし、直面する戦争に対して、例えば幼い子どもに「しかたがないことだ。」と言えるほど、私は絶望的でもない。世界中の弾丸をクレヨンに交換できたら、美術を通じて分かり合え

たらと、素直に願うものである。幼い頃にプレゼントされたクレヨン、沢山の色があり、奇麗に並んだその姿は、何を描こうかと期待が膨らんだものである。また弾丸も、妖艶な金属の美しさが、破壊への興奮を誘うものである。もしもクレヨンではなく、弾丸が支給される状況に立たされたとしたら、美術家としてはクレヨンを選びたいが、人としては弾丸を選ぶ場合もあるかもしれない。武器も画材も使う側の問題なのだが、それぞれに魅力や誘惑があり、これと向き合うことで、何と戦い、何を描くべきなのかという命題を感じさせてくれる。私にとってこの作品は、そのような自身への問掛けを持続させてくれるものになった。

『7.62mm50色入』は、展覧会の趣旨や会場の空間に合わせて、その形態やコンセプトを少しずつ変化させながら繰り返し制作してきた。『7.62mm50色入』のシリーズ作品を『クレヨンの弾丸』と称して、その制作過程を時系列に述べてみたいと思う。

『鉛のクレヨンとクレヨンの弾丸』図3は、2004年に制作した作品である。実際の葉莖にクレヨンで作った弾頭を組合せる前作から、葉莖も弾頭も20色のクレヨンで型取りした「クレヨンの弾丸」と、弾丸の素材である鉛を鑄造した「鉛のクレヨン」を、対になる存在として制作している。「撃てない弾丸」と「描けないクレヨン」を対比させることで、その間にあるものを表現する試みであった。



図3 『鉛のクレヨンとクレヨンの弾丸』

素材：鉛 クレヨンパステル

寸法：d250×w500×h270 (mm)

制作年：2004年

発表：京都市美術工芸新鋭選抜展～2004新しい波

撮影者：中村勉

『7.62MM 7色∞』図4は、2005年に制作した作品である。鏡を使ったインスタレーションによって、クレヨンの弾丸が無限に続く空間を演出している。「破壊と創造」の関係が無限に繰り返される状況を表現する試みであった。クレヨンの弾頭は希望の象徴として虹の7色を選んでいる。一直線に連なる弾丸は、会場空間を現在とするならば、虚像の部屋は過去なのか、または未来なのか、そんな、「破壊と創造」が連続



図4 『7.62mm 7色∞』
 素材：薬莢 クレヨンパステル 鏡
 寸法：d2250× w3750× h190 (mm)
 制作年：2005年
 発表：ギャラリーそわか（京都）
 撮影者：吉富浩二



図5 『7.62mm 7色210発』
 素材：薬莢 クレヨンパステル
 寸法：d210× w210× h750 (mm)
 制作年：2007年
 発表：GALLERY wks.（大阪）
 撮影者：草木貴輝

する戦争の歴史や時間を表現している。

『7.62mm 7色210発』図5は、2007年に制作した作品である。虹の7色の弾丸をシンプルにホール状に丸めて展示したもので、『クレヨンの弾丸』の象徴的な見せ方となった。

『鉛のクレヨン ベにいろ～ぎんいろ』図6も、2007年に制作した作品である。初期の『7.62MM50色入』と対になるものとして、同じ50色の色の名を鉛のクレヨンに



図6 『鉛のクレヨン べにいろ～ざんいろ』

素材：鉛

寸法：d170×w930×h270（mm）

制作年：2007年

発表：GALLERY wks.（大阪）

撮影者：草木貴輝

刻印することで、色を彫刻する試みでもあった。また、2004年に制作した『鉛のクレヨン』は、単体では自立できない作品であるが、それを自立させる意図もあった。色が記号化され、描けないクレヨンのもつ重厚な存在感が何処へ向かうのかが課題となった作品である。

『7.62mm28色∞』図7は、2010年に京都の立誠小学校を会場に行ったグループ展に出展した作品である。この作品は『7.62MM7色入∞』が空間を使ったインスタレーションであったのに対して、実際の弾薬箱の内側を鏡張りにすることで、無限に広がるイメージを直線的なものから平面的なものに広げるとともに、弾薬箱という閉ざされた空間を、時代の閉塞感に繋げる試みであった。しばらく希望の象徴として虹の7色を選択してきたが、この作品では弾薬箱のサイズとの兼ね合いで28色のグラデーションで表現している。造形性を排除しクレヨンの「もの」としての存在感を表現してきたが、弾薬箱をフレームと捉えるならば底に図像が産まれたことで、ある種の造形性に繋がったことが今後の課題である。

『鉄×美術』図8も同じ会場に展示した作品である。会場に選んだ資料室の本棚に並べられた戦前の百科事典に触発されて制作したものである。サイトスペシフィックを意識したこの作品は、戦前の百科事典の美術編と、虹の7色の弾丸を、鉄のブックエンド型の作品で関係づけるものであった。ホール型に纏めた弾丸を『クレヨンの弾丸』の象徴的な存在として扱うことで、美術の歴史と向き合う試みであった。また、鉄を鏡面に磨き、そこにクレヨンの弾丸を向き合わせているのは、私の主題である「鉄」を通じて美術と関わろうとするものであり、自身の表現に「鉄」を引き寄せる試みでもあった。

『鉛のクレヨンとクレヨンの弾丸2010』図9は、イワキトリエンナーレ2010に出展

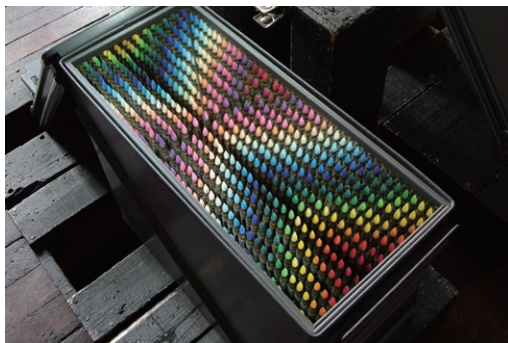


図7 『7.62mm28色∞』

素材：薬莢 クレヨンパステル 弾薬箱 鏡

寸法：d170×w930×h270 (mm)

制作年：2010年

発表：立誠小学校（京都）

撮影者：草木貴輝



図8 『鉄×美術』

素材：百科事典(立誠小学校) 鉄 薬莢 クレヨンパステル

寸法：d170×w930×h270 (mm)

制作年：2010年

発表：立誠小学校 平展（京都）

撮影者：草木貴輝

した『クレヨンの弾丸』の最新作である。『クレヨンの弾丸』の象徴的な存在としてホール状の弾丸を再制作し、対となる「鉛のクレヨン」は鉛のケースを作ることで、その存在感を釣合わせている。台座にあたる木のテーブルには、ドローイングを展示する引出しを設け、溶接機で描いた炎のドローイングと組み合わせている。この作品も、「クレヨンの弾丸」と「鉛のクレヨン」そして「鉄」を絡めた表現である。



図9 『鉛のクレヨンとクレヨンの弾丸2010』
素材：鉛 クレヨンパステル 葉莢 鉄 紙 木
寸法：d250×w500×h270 (mm)
制作年：2010年
発表：いわきトリエンナーレ2010
撮影者：明界

おわりに

この場をかりて『クレヨンの弾丸』を整理してみると、『クレヨンの弾丸』は、『鉄×緑≡国土』を制作する過程で気付いた、クレヨンの「もの」としての魅力に触発されたことから、『鉄×緑≡国土』を起源に派生した作品群の一部といえる。自作を振り返ると、葉莢にクレヨンの弾頭を装填する『クレヨンの弾丸』は、その対の存在となる『鉛のクレヨン』を産んだ。『鉛のクレヨン』はそれ自体では自立できない作品であるが、重厚な存在感は立体表現としての可能性を残していると思っている。また、空間を使ったインスタレーションから、鏡を使ったことで永遠に続くイメージへと広がり、弾薬箱の内側を鏡張りにしたバージョンに至っては、クレヨンの「色」の魅力を再認識することとなった。それは物質を使った表現から絵画的な問題意識へと繋がったのかもしれない。また、ホール状に丸めた『クレヨンの弾丸』やケースを含めて铸造した『鉛のクレヨン』は、このシリーズの象徴として昇華させることで、私の表現ツールとして自立させ、様々な状況と向き合える表現に繋げていきたいと思う。

今後の課題としては、『クレヨンの弾丸』や『鉛のクレヨン』が自立していくことに対して、再び「鉄」と関係づける意味を考えてみることだろう。それはこの作品が、平面的であれ、立体的であれ、何らかの造形性を求める時期にきているのかもしれない。私のリアリティーが産んだ作品は、ある状況を物質に落とし込む作業で出発したが、それが自立してくることで作品自体が記号化され、そこからの考察が創造性や造形性に繋がるといことなのだろうか。最後に、これからも私のリアリティーを信じて制作に取り組むことで、それを見つけていきたいと思っている。

ヒューマン・インタフェース・デザイン授業事例報告

Case Report of a Human Interface Design Class

大草 真弓

Mayumi OKUSA

ヒューマン・インタフェース・デザイン授業事例報告

Case Report of a Human Interface Design Class

大草 真弓
Mayumi OKUSA

准教授 (ヒューマン・インタフェース・デザイン)

“Persona Method”, “Scenario Method” and “Operational Flow Chart” are essential ways to communicate and design for Human Interface Design. The purpose of this study is to propose a “1+8 scene Scenario Method” for students to combine these 3 Methods in their design training process with ease. Also an actual training case is reported.

1. はじめに

2010年は、Apple の iPad や数多くのスマート・フォンが発売され、Amazon の Kindle 第3世代が日本語表示に対応し、品川駅構内がデジタル・サイネージで埋め尽くされ、自動販売機のディスプレイがタッチパネル型フル液晶インタフェースを備えて登場するなど、日本の電子出版・電子広告において分岐点となる年となった。グラフィック・デザインを学ぶ学生にとっては、紙メディア、Web サイトに加えて、インタラクティブな情報伝達手段が更に増えた事によって、デザイナーとしての力を発揮できる場が広がったことになる。

本稿では、グラフィック・デザイン・クラスとイラストレーション・クラスの学生を対象にしたヒューマン・インタフェース・デザイン授業の事例を報告する。

2. 「情報デザイン」と「グラフィックデザイン」

情報デザイン・フォーラムで定義されている「情報デザイン」とは、1980年代後半からのコンピュータを搭載した情報機器とインターネットの爆発的な普及とともに必要とされはじめたデザイン分野である。インタラクティブな機器やコンテンツのデザインには、表示される情報構造と操作方法のわかりやすさが求められ、1999年に6つのデザイン・プロセスと多くのデザイン手法がISO13407 (Human centered design process for interactive systems: インタラクティブ・システムの人間中心設計過程) としてまとめられた (図1)。

2009年から担当することになった「グラフィックデザイン演習2β」では、このISO13407に基づいて「つなぐためのデザイン」というタイトルで、サービスのデザインを課題に演習を行った。

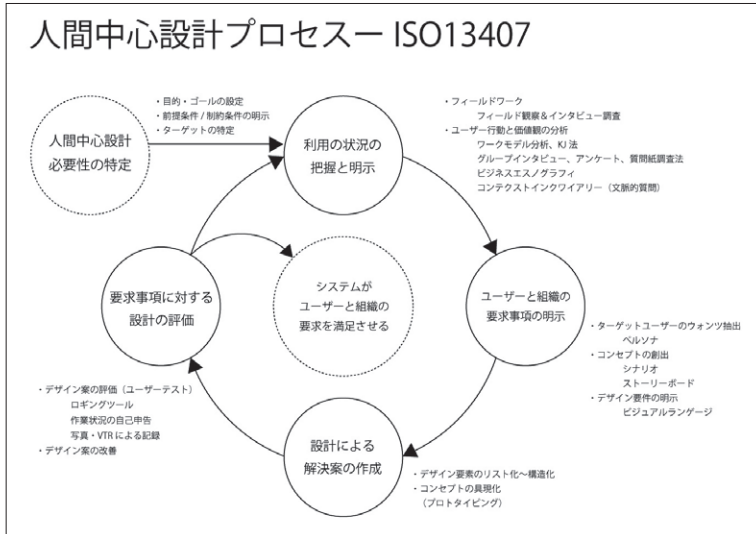


図1 人間中心設計プロセス ISO13407

まずは、シーズ・ニーズ・マトリックス手法を用いてブレイン・ストーミング的なアイデア出しからスタートした。その結果、構造化シナリオ法^{〔註1〕}でいうところのバリュー・シナリオレベルでは面白いアイデアが多数出たが、アクティビティ・シナリオからインタラクション・シナリオに展開する際に、上手く連携処理しきれなかったケースもあった。そこで、段取りを一部省略してFlashによるプロトタイプ作りとサービスが完成した時を想定したポスター制作に移行したところ、集中し始めた手応えがあった。一方で、プログラミング好きな一部の学生には、プロトタイプ細部の実装にこだわって全体の完成が遅れてしまうという傾向が見られた。

「人間観察」とそれを「描く」ことに優れた芸術系大学の学生（多くの場合プログラミング技術に長けているとは言えない）に対する「情報デザイン」教育へのアプローチ方法はどうか、ということについていろいろと考えさせられた半年であった。

情報デザインの分野では、初期の段階ではグラフィック・デザイナーやプロダクト・デザイナーも数多く活動してきた。しかし、元々、ヒューマン・インタフェース学会を始めとしてユーザー・インタフェースの分野には工学部系の研究者が多かった。グラフィック・デザイナーが関わる分野としては、アイコン・デザイン等のGUIとユーザビリティ評価のエリアが中心となってきたと感じた時期もあったが、ダイナミックなプログラミング技術を用いた可視化手法に注目が集まり、電子出版・電子広告が今後更に普及していく状況を考えると、グラフィック・デザイナーの活躍すべき分野は再び広がってきているとも言える。

そこで、2010年度の授業では、「デジタル・サイネージ時代の魅力的な自動販売機」をテーマに演習を行なった。

情報デザイン教育の分野では、以前から奥出直人氏、寺沢秀夫氏、榑勝彦氏、浅野智氏らが Web サイトで多数の教育事例を発表されてきた。これらの事例が体系的に整理されて「情報デザインの教室」（情報デザインフォーラム編）として2010年8月30日に上梓された〔註2〕。この書籍を教科書として用いて、履修対象者であるグラフィック・デザイン・クラスとイラストレーション・クラスの学生に適合するように組み立てた事例を報告する。




3. 授業概要

3.1 ユーザビリティ評価からスタート

最初に ISO13407 による人間中心設計プロセスの説明を行い、その後、既存の Web サービスを対象に、本来はプロセスの5番目に置かれている「要求事項に対する設計の評価」から授業を始めた。対象としたサイトは『Vute2009』：文字や音声を使用しないコミュニケーション補助ツールのテストサイトである。開発中のサービスであるという点でユーザビリティ評価の対象としてふさわしいと判断し、開発元である NTT 未来ねっと 研究所の中園薫氏に授業で使用させていただくことに対してご了承いただいた。

プロトコル分析シート テーマ： C ②

TASK: 「Vute」ソフトを使用して、画面音を含む多数の人が出た交通事故を音声で報告して欲しい。レスキュー隊の要請は不要とする。

画面 ID	状況	行動	評価点・改善方法
	音が聞こえるか？ 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	↓ 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」
	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」
	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」

プロトコル分析シート テーマ： C ③

TASK: 「Vute」ソフトを使用して、画面音を含む多数の人が出た交通事故を音声で報告して欲しい。レスキュー隊の要請は不要とする。




画面 ID	状況	行動	評価点・改善方法
	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」
	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」
	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」	「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」 「あー、この音は誰の音か？」

図2 プロトコル分析

3.3 フォト・エッセイによるユーザー調査

情報デザインの分野では、定量的なユーザー調査として「アンケート調査」や「アクセス・ログ解析調査」、定性的な調査として「インタビュー調査」や「ラピッド・エスノグラフィー調査」を行うことが多いが、ここでは、自動販売機という学生の生活に密着したサービスが対象であるので、デザイナー自身がユーザー視点に立って体験を記述する調査方法として、「フォト・エッセイ」という手法を選択した（図4）。

フォト・エッセイとは、“写真とエッセイを組み合わせることによってユーザーの潜在的なニーズを内省的に明らかにする方法である。”（「情報デザインの教室」より）

17人の受講者が各自のフォト・エッセイを発表することによって、お互いに気づきが生まれた。写真の構成やイラストレーションとの組み合わせ方などにグラフィック・デザイン・クラスとイラストレーション・クラスの学生の違いが現れたことも興味深い発見であった。



図4 フォト・エッセイ

3.4 操作プロセスの洗い出し

飲料の一般的な自動販売機を対象に、操作プロセス全体を洗い出した（図5）。このステップは、各自がそれぞれに考えてきたものをレポートし、全体で表にまとめるという方法をとった。

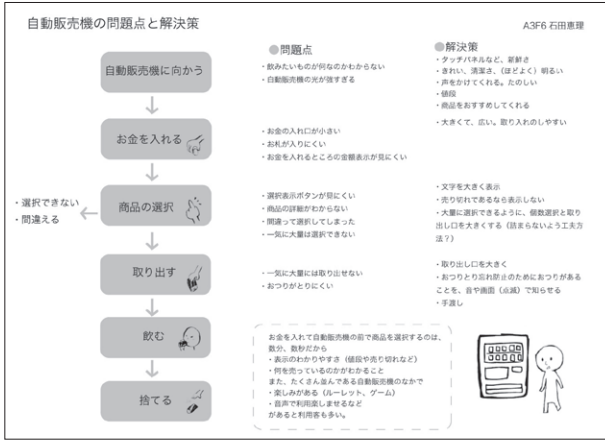


図5 操作プロセス (各自発表例)

3.5 機器自体の機能調査・技術動向調査

巷で見かける自動販売機やネットで調べた最新機器の情報を写真で持ち寄って発表し、全体の知識として集積した (図6)。

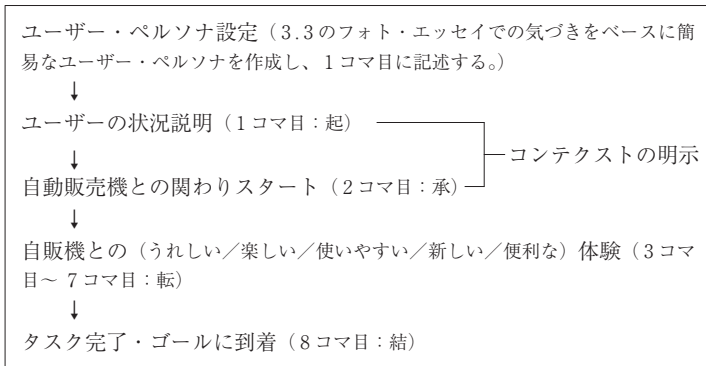


図6 機能調査・技術動向調査 (各自発表例)

3.6 1+8コマシナリオ法によるペルソナとシナリオの記述

この手法は「簡易ペルソナ法」と「アクティビティ・シナリオ法」を更に視覚的に表現し、インタラクション・シナリオを可視化する「ストーリー・ボード」への展開をスムーズに行うために考案した。

「ペルソナ（1コマ）とシナリオ（8コマ）を使って、あなたが提案する新しい（うれしい／楽しい／使いやすい／新しい／便利な）自販機のUIを説明して下さい。」という課題で、具体的な指示は下記のように与えた。



この課題の説明シートと提出物例を（図7）に示す。この段階ではアイデアの面白さを中心に評価した。



図7 1 + 8 コマシナリオ

3.7 ストーリー・ボードの制作

3.6で行った1 + 8コマシナリオ法によるペルソナとシナリオの記述では、学生によってはインタラクティブ・シナリオに近い具体的な画面をイメージして描いてくる者もいたが、多くはアクティビティ・シナリオとして描いていた。これを、表示テキストや操作ボタンなどを配置することによって具体的な画面デザインとして展開したのがストーリー・ボード制作の課題である。提出物例を（図8）に示す。

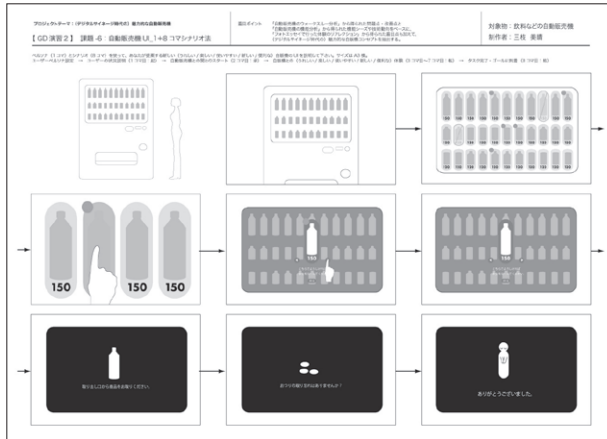


図8 ストーリー・ボード

この段階で、各自が設定したシナリオ・フローを満たすためのテキストやボタン、ボタンラベルなどの情報が適切に配置されているかどうかを、学生間の討議も入れながらチェックした。

テーマが異なるので一概には比較できないが、今年は昨年と比較して、アイデアの段階からストーリー・ボードへの展開が、かなりスムーズに行えていたと感じられた。これは、シナリオをテキストで書くのではなく、マンガとして描いたことの効用だと考える。アピール・ポイントを絞って明確化し、小さくコマを刻みながら1つの大きな流れで起承転結の中に落とし込むマンガの手法は、現代の学生にはしっかりとしみこんでいる。特に、芸術系大学でグラフィック・デザインやイラストレーションを学んだ学生がデジタル・サイネージ時代に企画力を発揮するためのデザインプロセス手法としてかなり有効ではないかと感じたのが、今年の大きな収穫である。

3.8 デモンストレーション動画の制作

前年にプロトタイプの動的実装にこだわってデザインとしてのクオリティ確保に回す時間が足りなくなってしまった学生がいたことと、本年度はサイト・デザインやプログラミングについての授業時間が少ないイラストレーション・クラスの学生が受講していることを踏まえ、インタラクティブなプロトタイプは制作せず、全体の操作をワークスルーしながら説明するデモンストレーション動画をプロトタイプに変えることにした。

この段階での成果物は1月末に最終提出予定である。

4. 今後の検討事項

広義で捉えた情報デザインとグラフィック・デザイナーとの関わりは、文字や絵によって情報が伝達されるようになった大昔にまで遡るが、狭義でのインタラクティブ・デザインとの関わりは、1973年に開発されたゼロックス・パロアルト研究所のAltoに搭載されたGUI (Graphic User Interface) に始まる。グラフィック・デザイン出身のデザイナーはまず、アイコンやボタンのデザイン、遷移画面のデザインなど、どちらかと言えば静的な要素とかけちりとした構造のデザインに力を発揮してきた。そして、インターネットの爆発的な普及時期には、紙メディアで培った編集デザインの力をWebサイトデザインに対して展開してきた。

しかし、ここ数年、Webサイトのサービスが複雑化したことやデータをダイナミックに扱うデザインが一般化してきたことによって、プログラミング能力に長けた理工系出身のデザイナーがプランニングし、芸術系出身のデザイナーはパーツ製作を担当するという分業化が進んできたことも事実である。これは、長い間ユーザー・インタフェース・デザイナーがプロトタイプ制作ツールとして使ってきたFlashアプリケーションが大幅に変更され、かなりプログラマー寄りの設計ツールに変貌したことから読み取れる。

そうした中であっても、人間観察とその表現に長けた芸術系出身のデザイナーがインタフェース・デザインの分野で企画力・提案力を発揮して参画していくことは、人間中心設計の思想からも必要であると考えている。なぜなら、「システムの働きを誰にでもわかるように説明する絵を描く」能力は、多くのステーク・ホルダーが参加して構築するプロジェクトでは必須であるから。私は今後もグラフィック・デザイナーがこの力を持ち続けるための企画手法・表現手法について研究して行きたい。その試みのひとつが、3-6で紹介した「1+8コマシナリオ法」である。

また、電子出版・電子広告の時代を迎えるにあたって、グラフィック・デザイナーを志向する学生達の能力をその方向に大いに展開させていく教育も求められている。こちらはグラフィック・デザインの中心的ジャンルでの進化系である。写真・映像・音楽・アニメーションなどの多くのメディアを使いこなせるデザイナーが求められていく状況を考えると、本校のメディア・デザイン領域という幅広い教育の場は、とてもタイムリーな環境である。その分野に焦点をあてたカリキュラムの充実も図っていく必要があると考えている。

[註1] 柳田宏治、上田義弘、郷健太郎、高橋克実、早川誠二、山崎和彦。構造化シナリオ手法の提案。人間中心設計機構2010第6巻第1号 p21-27

2]「情報デザインの教室」(情報デザインフォーラム編)丸善株式会社

伝統的和風建築空間における
作品展示の意味と効果に関する覚え書き

A Report about the Meaning and Effect of Exhibition in
Traditional Japanese-Style Architectural Space

岡田 修二

Shuji OKADA

伝統的和風建築空間における作品展示の意味と効果に関する覚え書き

A Report about the Meaning and Effect of Exhibition in Traditional Japanese-Style Architectural Space

岡田 修二

Shuji OKADA

教授 (洋画)

I had a chance to exhibit my paintings in a traditional Japanese-style construction twice last year. One was the “CYO-KYOTO Modern Art at Sugimoto House”. The other was the “MONOKEIRO Art Section of Mono-Logy/Sense-Value Study Group Exhibition”. The common point of these two exhibitions is that they were not held in typical exhibition halls such as museums and galleries, but rather in old Japanese-style houses. Recently I have had numerous opportunities to participate in such exhibitions. In modern times we have become accustomed to seeing art works exhibition in white cubic spaces, a method refined from the tradition in the modern western world. Will there be any meaning or effect in exhibiting art in a space constructed in the climate and history of Japan? This is a viewpoint that should be considered when thinking about the situation of modern art in Japan.

1. はじめに

本年度私が参加した展覧会の中で、伝統的和風建築における作品展示の機会が二度あった。一つは「超京都 現代美術@杉本家住宅」。もう一つは「物気色 モノ学・感覚価値研究会アート分科会展覧会」である。この二つの展覧会に共通するものは、いずれも会場が近代的な美術館やギャラリーのような場所ではなくて、古い和風の住宅であるという点である。

なぜか私は、これまでもそのような案件に臨んできた経験が少なからずある。先に代表的なものを紹介しておけば、2003年には「二条城一のちがみちる場所へ」という映像作品を制作した。これは二条城築城400年記念展覧会「美術離宮」展のために凸版印刷とタイアップしながら企画制作されたCG作品で、バーチャルリアリティによる障壁画画像変換プロジェクトである。二の丸御殿を舞台として、狩野探幽の代わりに私の油彩作品をCG上で襖の位置にはめ込んだシミュレーション作品である。もちろん二条城は住宅というカテゴリーでくくることはできないであろうが。

また、2007年には「岡田修二—モノネ・水の記憶」展を大原美術館有隣荘において開催した。有隣荘は大原美術館の創設者である大原孫三郎が昭和天皇の倉敷訪問を記念して昭和3年に建てた大原家の別邸であり、倉敷において迎賓館的な役割を果たすとともに、実際に孫三郎がその家族が暮らした住宅でもある。この有隣荘を舞台として平成19年の春の特別公開として企画された私の個展においては、「水辺」シリーズを

中心にモネの作品と共に襖や床の間に作品を配置した。

近年このような展覧会に参加する機会が続いている。それは私個人の作風に起因するものだろうか、それとも時代の要請なのであろうか。また、西洋モダンの流儀で洗練された場所、つまり一般的にホワイトキューブと言われるような還元された場所ではなく、日本の風土と歴史の中で生み出されてきた空間で作品を展示することとはいかなる意味や効果を持つのだろうか。日本の現代美術の状況を考えるにあたって、そのような観点での考察も必要であるように思われる。

2. 「超京都 現代美術@杉本家住宅」展について

まず具体的に展覧会の概要を紹介していきたい。「超京都 現代美術@杉本家住宅」は、京都市下京区山鉾町にある京町家杉本家を会場にしたユニークなアートフェアである。大規模な現代美術のアートフェアは見本市会場のような場所で行われるケースがほとんどであろうが、この場合は参加ギャラリーの数を少数に限定する事で、このような場所で行うことを可能にしている。少数精鋭のギャラリーと会場空間の希少価値がマッチして大変今日的なプレミア感を演出する事に成功していた。

杉本家は江戸時代から続く「奈良屋」という呉服屋であり、その住宅は京都市の指定有形文化財、国の重要文化財の指定を受けた建築物である。京都の中心部にありな



図1 超京都 現代美術@杉本家住宅 会場風景
作品：右「水辺24」2004年 油彩、キャンバス 162×162cm
左「水辺25」2004年 油彩、キャンバス 162×162cm

がら、江戸以来の大手の構えをよく伝える大規模な町屋構成の典型であり、技術性、意匠性共に優れた素晴らしい建築遺構である。家を構成している要素としては、主屋、蔵、庭、作業小屋などがあるが、今回展示会場として主に使用したのは、主屋部分であり、11のギャラリーが分割して使用した。主屋の中でも特徴的なのは台所、大座敷、仏間などであるが、私に割り当てられたのは仏間であった。

油彩の作品を、仏間にいかに展示するか？この難しい課題がわたしに突きつけられた。ここでもう少しこの仏間の様子を説明せねばならないだろう。この仏間はこの

家の中でもっと重要な場所であったようだ。初代より浄土真宗の門徒として厚く帰依したらしく、仏間関連の空間はその信心の厚さが伝わってくるような規模とクオリティを有している。仏間は4畳半を外陣として、その西へ襖境に1畳半の内陣を設け、さらにその西に3畳分の広さになる板敷きの内内陣を付している。真宗寺院の伽藍を東面して配置するのと同様に東向きに据えられた黒漆真塗の仏壇は、大変大きく立派なもので、圧倒的な存在感を示していた。内陣と外陣の境の上部には彫物欄間が仕込んである。また、仏壇、欄間などを万が一の災害から保全するために、内陣の畳を上げて入る床下に切り石を積み上げて築いた地下石室もある。これは大変珍しく現存町家に遺る唯一の例であるようだ。そして、仏間に付随して北側には仏庭がある。一見広さの観点からは坪庭とも言えるかもしれないが、一般的な町家の坪庭とは全く違った意味を有している。庭一面に黒い滑石が敷き詰められたその場所は完全に仏事のために作られた特殊な庭である〔註1〕。

その場所に絵画作品が入り込もうと考えれば、普通は仏壇のそばにさりげなく小品を置くことぐらいしか考えられないだろう。柱や壁にフックを取り付けたり釘を打ったりすることは論外であるので、残念ながら壁面にも適切な展示場所は見つからない。この部屋の特質を考えれば、それはすべてが仏壇の中心に集まるような流れを感じざるを得ないのであった。仏を祈ることに機能が集約されており、それ以外に不必要なものは排除されている純粋な空間である。

結局私は、仏壇の前に、仏壇を覆い隠すように作品を置く事にした。仏壇の隣に置けばその空間に中心が二つできてしまう。それを避けたかった。6畳ほどの空間で、作品がインパクトを持っていい形で鑑賞されるためには、ポイントを1点に絞る方が得策と考えた。つまり作品の中心を仏壇の中心に重ね合わせ、二重の意味での祭壇画にするとする事である。去来する場所、出現する場所、リアライズする場所を一カ所

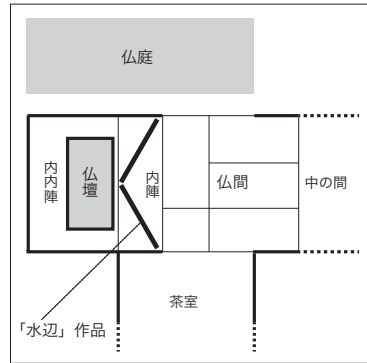


図2 超京都 現代美術@杉本家住宅
仏間周辺略図

に限定せねばならないと感じたのである。私の絵画イメージの中心の奥に仏壇の中心が重なる構造である。ただし、鑑賞者からは直接仏壇は見えなくなるが、ここが仏間である事は明らかであり、仏壇の場所もおおよそ限定され推測される。作品の向こう側に仏壇があることは明らかに認識されるのである。作品は「水辺24」と「水辺25」をつないで二曲一隻の屏風型にした。それぞれ H162× W162cm であるので、平らにのばした状態で計算すれば横幅は324cm である。くの字してに立てた状態で横幅は280cm ほどであった。奥行きは80cm 程度となり、仏壇前の内陣1畳半のスペースにすっぽりと収まる大きさとなった。黒塗りの展示台を作成し、その上に屏風型の油彩作品を設置した。照明はもちろんスポットライトなどは使わない。住宅に設置されている照明器具をそのまま多少利用したが、できるだけ仏壇からの自然光の陰影を活かすこととした。

3. 「物気色 モノ学・感覚価値研究会アート分科会展覧会」について

モノ学・感覚価値研究会アート分科会とは、日本学術振興会科学研究費補助金交付基盤研究「モノ学の構築 もののあわれから貫流する日本文明のモノ的創造力と感覚価値を検証する」(代表:鎌田東二 京都大学こころの未来センター教授)において派生したアート分野の研究会である。2010年1月に開催された国際シンポジウムの併設イベントとして「物からモノへ」と名付けられた展覧会が京都大学総合博物館で実施された。



図3 物気色 モノ学・感覚価値研究会アート分科会展覧会 会場風景
作品:「水辺49」2009年 油彩、キャンバス 174×348cm

第一線で活躍する作家や学者が多く招待され、その中の一人として私も参加した。そしてその第2弾となるのがこの「物気色 モノ学・感覚価値研究会アート分科会展覧会」である。

この研究会では「もの」という日本語が宿している意味の広がりや感覚価値を、研究者と芸術家が共同して探求している。「もの」には、物質的側面としての「物」、人格的側面としての「者」、そしてモノノケやモノノアハレなどにみられる霊的な側面としての「モノ」の意味が含まれている。ここでは、作品はただの物質ではなく、そこには「モノ」が宿っており、作家はただ客体としての物質に対峙する主体としての人間ではなく、「モノ」に憑かれて作品を生み出す依代（よりしろ）と考えられる。このような基本概念から展覧会が生まれている。

「物気色」には16組18人の作家が参加した。「気色」とは物事の有様や何かが起ころうとする気配である。美術作品とは一応物質として提示されるが、その中から「気色」を感じ取ることで「モノ」への扉を開こうとする意図が込められている。つまり、ここに言うところの作品とは「物」に「気」が吹き込まれて「色」となったものであり、物質でありながら「モノ」なのである。

会場となったのは、相国寺（京都市上京区）の隣に隣接する築120年の旧邸、社団法人京都家庭女学院・虚白院である。かつては朝鮮通信使ゆかりの地であり、大正期には日本南画院の本部で、初代当主の南画家河野秋邨である。戦後は女子教育の拠点となった場所である。相国寺のバックアップを受けて京都家庭女学院となり、日本再建を担う女性を育てるとの目標を掲げ能やお茶などを教えていた。この邸宅がある場所は、もともとは相国寺が使う草木を育てる場所だったとのこと。そのため庭には猛宗竹のみごとな竹林が残っている〔註2〕。

そのような歴史的経緯から、この虚白院も他に類を見ない建築遺構である。家を構成している要素としては、京都家庭女学院の教室、能舞台、橋掛り、3つの茶室、南画院の講堂（展示室）、庭、竹林、当主の住居部分などである。この展覧会では住居部分を除いて会場として使用された。私に割り当てられたのは能舞台鏡板の部分であった。

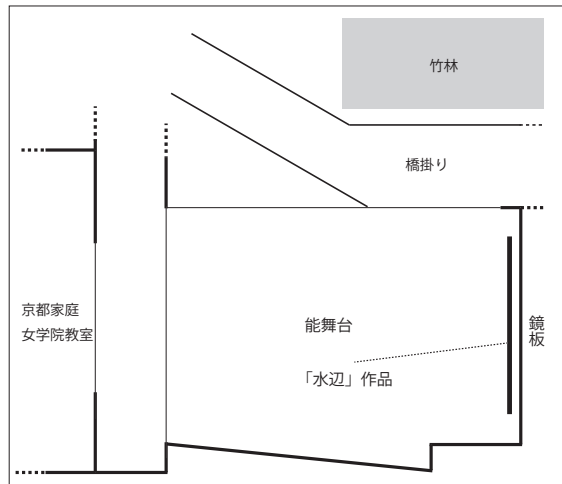


図4 物気色 モノ学・感覚価値研究会アート分科会展覧会 能舞台周辺略図

油彩作品をいかにして能舞台に展示するのか？ 京都女学院の教室の東側が能舞台である。ここは段差はあるが空間的には繋がっており、教室の方は黒田アキがインスタレーションすることとなった。鏡板に向かって左側は橋掛りがあり、その向こうには素晴らしい竹林が見える。向かって右側には若竹の絵が描かれた横板がある。能舞台正面の鏡板にはしきたりどおり老松が描かれてあるが、ずいぶんと絵具が剥落し老朽化が隠せない。時の流れに曝されているこの荒れ方が、立派な演劇会場としての能舞台よりもいっそう能の本質を感じさせた。

私はこの老松の絵の上に私の「水辺」を重ねねばならないと直感した。ただ問題であったのは、剥落が心配される老松の絵に触れずに作品がより良い形で設置できるかということであったが、設置スタッフの協力を得て、壁から2cm程浮かした状態で、作成した「水辺」作品を含む壁面パネルをはめ込み、固定する事に成功した。作品は「水辺49」で、H174×W348cmである。私の作品に隠れて真後ろに老松がある状態である。この鏡板の横幅は470cmほどであったので、左右に60cmほど余白ができた。余白の部分はすべて杉板パネルで面を作成した。こちらも照明はできるだけ抑え、竹林からの自然光の陰影を活かすこととなった。そして、ここでは会期中に実際に能が演じられたのである。

4. 仏間と能舞台 反転する純粋性の意味

一般的に我々は美術館や画廊のホワイトキューブと称せられる空間でファインアートとして作品を提示することを前提として制作しているが、今回私は、仏間と能舞台という日本性が強く露出する特殊な場所における作品展示を経験した。私はここで、どう工夫すれば油彩画が和室になじむのだろうか？ などという単に展示技術のことを中心に論じている訳ではない。日本の現代美術と場所性(=ローカリティ)の問題こそが論ぜられねばならない。このような場所に作品を展示することが、そのような問題を顕在化させてくれる契機となるだろう。

明治以後われわれは急速に西洋化しつつ急速に近代化してきたが、これは場所に関する全く矛盾する反対のベクトルを同時に抱えざるを得ない強制分裂現象であったと断定できる。つまり、西洋化とは特定の「場所化」であり、また近代化とは均質な一元化を目指す「非場所化」に他ならない。近代日本絵画の歴史は場所との戦いの歴史でもあったと言えるわけである。ここに日本洋画の苦難の原点がある。

西洋クラシックの芸術には、当然西洋というの場所性がある。インターナショナルなモダニズムの芸術は場所を選ばない。どこでも可能なグローバルな普遍性を持っているということになる。だがユートピアは崩れ去った。世界は再び場所性へ回帰しつつある。だがその場所性とはモダニズム以前の場所性とは質が違うはずである。私たちはもはや単純に前近代的な世界へ戻ることはできない。モダニズムを経た日本の精神性とはどのような形で芸術において具現されるのか？

仏間と能舞台という場所。ある意味、これらは大変純粋な空間なのであり、西洋芸術のファインアートとは違う意味で芸術のあるべき場所とも言えるだろう。確かに杉本家の仏間には潜在的なものの強い力を感じた。そこからは見えないトンネルで西本願寺への地下通路があるかのような気配を感じたし、またそのトンネルはこの大地の下に眠る地霊のようなものにも通じているかのようなのであった。ここでの展示に際して私は強い精神の緊張を求められた気がする。また虚白院の時の流れに洗われた能舞台では、色即是空／空即是色という理を強く感じながらの展示であった。これまであまり意識していなかった能によって表現されている世界認識の多元性が、私の「水辺」作品と共通する部分が多々あると理解できた。

ここでの芸術の意味は「魂を集める技術」、あるいは「多元的な世界存在のありようを開示する技術」のような意味の広がりを持つてくるだろう。だが、まあこのような言い方はいかようにでもできうるし、西洋の美術にもそのような側面はあるとも言える。やはり大切なことは、そのような我々の歴史的コンテクストの中で、そのような要請に耐えうる作品を実現するためには、いかなる要件を満たさなければならないのか？ということである。それこそが問題の核心であるはずだ。

物質が者（作家&鑑賞者）と出会う瞬間の開示性によって出来事が生まれ、その場にインターフェースが形成される。その時物質と者はモノを集めるメディアム＝霊媒となる訳である。当然ながら、我々視覚芸術を研究する者にとっての問題は、ここでの視覚性の詳細であろう。モノが立ち現れる瞬間の視覚性とはいかなるものか？ それは西田幾多郎の言うような「行為的直観」の感覚性に近いものであろう。魂を集めること、見ること、鎮めること。それらの力を見通し、集約すること。ここで言う魂とは、見えないものの力の総体のことである。それは持続する純粋な記憶でもあり、そしてその存在の様態は潜在的である。残念ながらこの小論においてはこれ以上視覚性の詳細について論じることは難しい〔註3〕。

5. おわりに

従来の美術批評という分野が力を失って久しい。狭い意味でのフォーマリズム批評をベースとする思考の射程では、私たちの文化の問題は捉えきれないことは明らかになってきている。今日芸術は、哲学、社会学、歴史学、文化人類学、精神医学的なものにとどまらず、宗教的観点にも踏み込んでいかねばならない時代を迎えているのではないだろうか。もしそれができなければ、私たちは私たちが生まれ育っているこの場所の特殊性を的確に捉えることはできないだろう。作家は、近代的自我における自己表現のようなものに安住したり、単に西洋流のアートワールドの市場で生き残る方策を第一に考えるサヴァイバル合戦に一喜一憂するのではなく、我々の根源的で伝統的な感覚の内容を問題構制にしっかりと組み込んでいくことに努力していかねばならないのではないか。

我々の価値の体系に基づいた芸術観の多層化。これは教育や政治に関する制度論的問題でもあることは言うまでもないだろう。芸術とは、このような公正な議論に支えられた、真に創造的な「もの」の産出でなければならない。コモーションに流されないで根本的な部分でこれが実践できるか？ そのための作品や言語の蓄積を急がねばならない。そのような指向性は、西洋の美術と日本の美術、純粋芸術とデザイン、伝統工芸などの現在の枠組みを流動化させ、新たな価値を生み出す力となるだろう。21世紀の日本社会のために、芸術が社会に何かを貢献できるとすれば、何か新たな豊かさをもたらすとすれば、このような視点は必須の条件となるのではないか。

超京都 現代美術@杉本家住宅

会期：2010年5月15・16日

会場：杉本家住宅

主催：超京都実行委員会

共催：財団法人奈良屋記念杉本家保存会

助成：ニッサ印刷文化振興財団

特別協力：財団法人細見美術館財団 細見美術館

協力：大西清右衛門美術館、住友コレクション泉屋博古館

後援：京都府、京都市、京都商工会議所、在京都フランス総領事館

物気色 モノ学・感覚価値研究会アート分科会展覧会

会期：2010年11月21～28日

会場：社団法人京都家庭女学院・虚白院

主催：モノ学・感覚価値研究会

協力：社団法人京都家庭女学院

後援：京都府、京都市、KBS 京都、京都新聞社、朝日新聞社、毎日新聞社、読売新聞社、産経新聞社、日本経済新聞社

[註1] 杉本家住宅の解説に関しては財団法人奈良屋記念杉本家保存会公式ホームページを参照した。

2] 物気色展の概要の解説に関しては物気色展パンフレット・チラシを参照した。

3] この視覚性の問題に関しては拙論『絵画経験の純粹性についての一考察～生ける現在と持続～』（学位論文 京都市立芸術大学）を参照されたし。

名古屋城本丸御殿玄関二之間「竹虎図」障壁画の筆者
について

Regarding the Painter of the Wall Paintings 「Chikko-zu」 in the
Genkan-ni-no-ma of the Honmaru Palace at Nagoya Castle

小嵯 善通

Yoshiyuki OZAKI

名古屋城本丸御殿玄関二之間「竹虎図」障壁画の筆者について

Regarding the Painter of the Wall Paintings 「Chikko-zu」 in the Genkan-ni-no-ma of the Honmaru Palace at Nagoya Castle

小寄 善通

Yoshiyuki OZAKI

教授（日本美術史）

Regarding the Wall Paintings 「Chikko-zu」 in the Genkan-ni-no-ma of the Honmaru Palace at Nagoya Castle, in this paper I attribute this to an example of works of Watanabe Ryokei.

慶長19年（1614）制作の名古屋城本丸御殿障壁画は、昭和20年の空襲によりその大部分を焼失したとはいうものの、建築と障壁画との関連において、当時の狩野派による障壁画制作の実態を知らせてくれる貴重な遺品である。若き狩野貞信を棟梁とする狩野派が一派を挙げて制作した同障壁画の筆者に関する研究も、桃山時代後期狩野派の作家研究の進展とともに着実な成果を上げつつある。特に対面所一之間、二之間を狩野甚丞筆とする説〔註1〕はもはや動かしがたい。また、表書院上段之間を狩野貞信、同一之間を狩野孝信とする説〔註2〕も蓋然性の高いものとして定着しつつあるようにみえる。その他、表書院二之間、三之間、玄関一之間などの筆者についても、未だ結論は出ないものの、狩野甚丞、狩野長信、狩野興以といった、当時の狩野派中枢部に位置する画家の具体的な名前が取り沙汰されている現状〔註3〕がある。

しかし、本稿において取り上げる玄関二之間「竹虎図」については、同一之間と比べて作風が劣るとされ、また大半の画面が焼失してしまっていることもあってか、研究が進んでいない。これまで玄関二之間の筆者については、天保6年に尾張藩御用絵師神谷清真により、幼年の筆として狩野安信説が唱えられ、明治時代には有職故実の画家川崎千虎により狩野貞信説が提唱されている。しかし、いずれも実証的な根拠のあるものではない。慶長18年（1613）生まれである安信は到底筆者とはなりえないし、また、当時狩野派当主であった貞信が諸御殿中では最も格式の低い玄関二之間を担当するというようなことは、当時の狩野派の制作分担の状況を考えると、これもありえることではない。その後、玄関二之間については具体的な筆者名は挙がっていないのが現状である。

本稿では、これまでほとんど注目されてこなかった玄関二之間「竹虎図」の筆者について検討してみたい。

1. 渡辺了慶参加の可能性

本稿では、玄関二之間「竹虎図」の筆者の候補として渡辺了慶を取り上げたい。ま

ずは、了慶が名古屋城本丸御殿障壁画制作に参加する可能性について検討し、その後、作風の比較を行うこととした。

渡辺了慶が狩野光信の弟子であることはよく知られているが、それ以外の詳細については土居次義氏の研究に負うところが大きい。しかし同氏の歿後、了慶研究は進んでいないようである。まずは了慶に関する土居氏の研究成果〔註4〕に基づき、彼の経歴、画歴をたどってみよう。

了慶は正保2年（1645）に没したが、享年不明のため残念ながら生年は未だ明らかになっていない。ただ、『古画備考』に引くところの『昌運筆記』には長命した由が記されていること、また狩野光信の弟子であることから、光信よりは年下であったであろうことが指摘されている。また、彼は狩野姓を免許されたとも伝えられる。

彼の画歴に関しては、珍皇寺が所蔵する「木下家系図及高台寺古記」（延宝7年の年記をもつ）の写本に、次のとおり高台寺客殿障壁画に関する記述がある。

客殿絵

中間仙人 狩野興以
仏前松杉 狩野古右京
東西間 了慶
西湖間 同人

高台寺ハ慶長年中丙午造営

これによると、慶長11年（1606）に造営された高台寺客殿には3室にわたって了慶筆の障壁画が展開していたことがわかる。このうち、西湖間の障壁画の断片と考えられるものが、現在も4曲屏風1双に改装されて高台寺に現存している。

この後、制作年のほぼ特定できる了慶の画歴としては、寛永7年（1630）頃のものと考えられる西本願寺対面所等の障壁画群が現存し、次いで寛永18年（1641）から造営が開始された寛永度内裏の障壁画制作において、殿上間のうち西公卿間の「獅子に牡丹図」を担当したことが判明している。

了慶は、高台寺客殿の障壁画制作では当時の狩野派当主狩野光信の下で、兄弟弟子である興以とともに参加し、寛永度内裏の障壁画制作においては、狩野探幽の下で他の狩野派画家とともに参加している。その間、西本願寺対面所等の障壁画制作では、彼自身が棟梁となり大量の画面を描ききっている。寛永7年頃の造営になる西本願寺での障壁画制作では、長押上にまで連続した図様の障壁画を描くなど、探幽の生み出した新様式を展開しており、このことから了慶は、光信没後も引き続き、狩野派主流画家とともに障壁画制作を行っていたことが推察される。あるいは、寛永期の二条城障壁画制作にも何らかの形で参加し、そこで探幽の新様式を学ぶ機会を得たということも考えられよう〔註5〕。いずれにせよ、長信に代表されるような旧様式に止まる狩野派画家が参加しえなかった寛永度内裏の障壁画制作に了慶が参加しているという事実から、了慶が相当長い期間にわたって、数代に及ぶ狩野派当主から信頼を得、その共同制作に参加していることが了解される。つまり、孝信が実質的な棟梁を務めてい

たと推測される、慶長19年の名古屋城本丸御殿障壁画制作においても、了慶が参加する可能性は充分にあったと考えられるのである。

ところが、これまで名古屋城本丸御殿障壁画制作との関係において了慶の名が取り沙汰されることはなかった。その理由としては恐らく、元和9年の狩野貞信臨終に際しての誓約書や、寛永3年の「二条城行幸御殿御絵付御指図」といった、同時代の文献に記載される狩野派画家のみを候補者として検討してきたことであろう。それらの資料に了慶の名が見られないとしても、光信の嫡子貞信の画壇デビューともいえる同障壁画制作にあたって、若年のその狩野派当主をバックアップするために、光信の高弟である了慶の参加を想定することは、むしろ自然なことといえよう。

それでは次に、名古屋城本丸御殿障壁画のうち玄関二之間という場所が、当時の了慶の狩野派内での位置にふさわしいものかどうかについても考えておきたい。

同障壁画全体の筆者同定は未だ研究途上にあるが、現在までに定説となっている部分としては対面所の狩野甚丞説がある。また、作風や画家の序列から判断してほぼ妥当と考えてよい部分として表書院上段之間の狩野貞信説、同一之間の狩野孝信説がある。これら対面所、表書院以外に、慶長期の同本丸御殿には主要な御殿として玄関之間と書院が存在する。ところで、狩野派による御殿群の障壁画制作では、書院は表書院や対面所と同じく、当主もしくはそれに次ぐ地位に位置する画家が担当することが江戸時代初期では既に慣例となっていることが確認されている。その方式を援用すれば、書院障壁画の担当としては、対面所を担当していることが明白である甚丞を除き、貞信、孝信、あるいは長信といった、狩野家一族のうち本家筋に近い画家がふさわしいことになる。また、玄関之間についても、格式の高い一之間については狩野家一族の画家が担当した可能性が高い。

つまり、弟子筋にあたる了慶が担当可能な部分としては、各御殿のうち格式の下がる部屋ということになる。このうち、寛永期に撤去された書院の障壁画の筆者同定は不可能と言わざるを得ないが、現存する画面のうち少なくとも表書院二之間、三之間や対面所納戸之間の障壁画には了慶の作風と共通する手法は見出しえない。結論としては、弟子筋にあたる了慶の参加が想定される部屋としては、保留とせざるを得ない書院二之間とともに、未だ筆署名の確定していない玄関二之間も可能性の高い部屋であるということがいえよう。

2. 作風の比較

それでは、玄関二之間「竹虎図」障壁画（以下、名古屋城「竹虎図」と表記する）と了慶作品との比較に移ろう。

・虎の比較

了慶の著色画作品のなかで虎の描写が見られるものに、西本願寺玄関之間「竹虎

図」(挿図1、2)と同装束之間「韃靼人狩獵図」(挿図3)がある。両者に描かれている虎の扱いには、描写の大小という点で著しい差異があるが、そうした中においてもこの両者には同時代の他の虎図には見られない顕著な共通点が認められる。まず第一に、同時代の他の虎図では毛並みの描写が丹念に施され、輪郭線は目立たないように薄くかつ細い線で施されるのが一般的であるのに対し、了慶画では明瞭な輪郭線を持つ点である。第二に、形態のうえでは全体的に丸みを帯び、胴が太短く、短足であるという点である。虎のもつ獠猛で俊敏なイメージとは程遠く、全体にずんぐりとしたユーモラスな印象を与える。また、細部についていえば、毛並みの描写が密ではなく、面部の鼻の描写にやはり明瞭な輪郭線を用いる点も特徴的である。

こうした特徴は、名古屋城「竹虎図」にも同様に認められるところである。例えば、名古屋城「竹虎図」のうち西側北端襖に描かれた虎(挿図4)は、西本願寺玄関之間「竹虎図」中の後方を振り返る虎(挿図1)と近似した描写となっている。また、名古屋城「竹虎図」のうち西側南端襖に描かれた虎(挿図5)は、西本願寺玄関之間「竹虎図」(挿図2)や、同装束之間「韃靼人狩獵図」中の疾走する虎(挿図3)を拡大した姿に近い。特に、各々の虎の足の形態については共通点が多い。

・若竹の比較

了慶の作品で若竹が描写されているものに、西本願寺白書院紫明の間床壁貼付「帝鑑図」がある。若干剥落が進みつつあるものの、その若竹では、すべての葉の表面が画面手前に向けて平面的に並べられ、バランス良くかつデザイン的に配置されるという特徴が看取できる(挿図6)。一方、名古屋城「竹虎図」では西側南端襖(挿図5)に若竹が描かれているが、その描写にも了慶画の若竹に指摘できる特徴がほぼそのままかがえるのである。西本願寺の了慶画には若竹以外にも様々な植物が描かれているが、例えば菊之間に描かれている菊(挿図7)や朝顔、萩の葉の描写に注目してみても、一部に葉の裏側を描いている部分が認められるものの、やはり先に指摘した点と同様、いずれもモチーフをデザイン的に配置するという特徴が顕著に認められるのである〔註6〕。

・岩の比較

名古屋城「竹虎図」には岩の描写が4箇所認められる。西側襖2箇所と南側障子腰貼付1箇所、それに東側壁貼付1箇所である。このうち東側壁貼付の部分は焼失しており詳細を把握することは困難であるが、幸いにも残りの3箇所は現存画面である。

まず、西側北端襖下部に描かれる岩(挿図4)に注目してみよう。横に長く伸ばされたその形態や、丸みをもつ描線は当時の狩野派作品には珍しいものであるが、これに近似する岩が西本願寺対面所上々段の壁貼付部分(挿図8)に認められる。左右の向きが逆であるが、先端がやや膨らんだ形態や、丸みのある描線などは両者軌を一にしている。

次に、名古屋城「竹虎図」西側襖のうち、北から2面に描かれる汀の岩(挿図9)であるが、ここで特徴的なのは、岩の上部に覆い被さるマウンド型の金地とその側面に見られるやや角張った岩皴、そしてそれら全体のフォルムである。この全体のフォルムに近似する表現がやはり西本願寺の障壁画のなかに見出される。例えば、白書院二之間「帝鑑図」のうち、山羊がくつろぐマウンド型の岩(挿図10)がそれである。また同様の表現は同紫明の間西側南端襖にも見られる。

残る名古屋城「竹虎図」南側障子腰貼付の岩(挿図11)については、大小二つの岩がなだらかなカーブでつながれるという形態に顕著な特徴が認められる。西本願寺の障壁画のなかでこの形態に近似したものとしては、岩ではないものの、白書院紫明の間帳台構上部長押上壁貼付の遠山(挿図12)の描写があげられる。また、紫明の間西側北端襖に描かれた岩(挿図13)の形や皴法は、名古屋城「竹虎図」南側障子腰貼付の岩(挿図11)のうち左隅のものに近似する。丸みのある輪郭線の内側に、やや右に傾いた方形の岩体を描写する点である。

最後に、上記のマウンド型の金地や大小二つの岩が連なる表現は、やはり了慶の筆とされる東福寺普門院の花鳥図襖のなかにも認められることを指摘しておきたい。

障屏画において、虎の描写のねらいが獐猛さから、かわいらしさ、あるいはユーモラスさに変化するの、唐獅子の描写と同じく俵屋宗達や狩野探幽の時期からである。その理由については今後の検討にまちたいが、名古屋城本丸御殿玄関二之間「竹虎図」に見られるややユーモラスな虎の描写は、慶長年間当時の他の狩野派画家の獐猛な虎図と比較すれば随分特異な描写といえる。その虎の形態が、渡辺了慶の描く西本願寺のものに極めて近いことに気づいたことが本稿執筆に至った動機である。そして虎以外に、若竹や岩の描写にも了慶画につながる点が指摘できた。細部の描写についていえば、竹の節の部分に、名古屋城「竹虎図」と西本願寺玄関二之間「竹虎図」との間に相違する部分が残されているのも事実であるが、当時の狩野派画家のなかで、名古屋城本丸御殿玄関二之間「竹虎図」の筆者に最も近い画家が渡辺了慶であることは動かせないであろう。

獐猛さを失ったユーモラスな虎といい、モチーフをデザイン的に配置する点といい、江戸時代初期に初出する特徴が狩野派では了慶画にいち早く認められる点は今後も注目されてよい。

[註1] 武田恒夫「名古屋城本丸御殿障壁画」
〔障壁画全集 名古屋城〕美術出版社
昭和42年)

2] 持丸一夫「名古屋城障壁画筆者考」〔美術研究〕第164号 昭和27年)
川本桂子「賢聖障子の研究(下)」〔国華〕第1029号 昭和54年)
『三十三間堂と洛中・東山の古寺』(日

本古寺美術全集第25巻 集英社 昭和56年) 掲載の川本桂子氏による法然院障壁画の作品解説。

松木 寛「狩野家の血と力—名古屋城障壁画を中心に—」〔古美術〕第80号~第83号 昭和61年~同62年)
小嵩善通「狩野孝信の作風について」〔美術史〕第128号 平成2年)

小嵯善通「狩野貞信の作風」(『美術史の断面』清文堂 平成7年)

- 3] 註2 松木論文
山根有三「狩野興以の法橋時代の画風について一名古屋城・二条城障壁画筆者の再検討を背景に一」(『国華』第1264号 平成13年)
- 4] 土居次義「渡辺了慶の障壁画」(『日本近世絵画攷』桑名文星堂 昭和19年。『近世日本絵画の研究』美術出版社 昭和45年に再録)
土居次義「西本願寺障壁画とその筆者」(『障壁画全集 西本願寺』美術出版社 昭和43年)
土居次義「西本願寺の障壁画と天井画」(『秘宝西本願寺』講談社 昭和48年)
- 5] 山下善也「二の丸御殿における狩野興以の役割」(『国華』第1300号 平成16年)
- 6] 註5 論文のなかで山下氏は、二条城二の丸御殿老中の間障壁画と西本願寺菊の間

障壁画との作風を比較するなかで、狩野興以と渡辺了慶との間に図様、技法、画面構成等の面において共通点が認められることを「かたちの共有」という言葉を用いて指摘している。本稿筆者も興以、了慶の二人の間に作風上の共通点の多いことを認める点では山下氏と同意見であるが、本稿で指摘しているモチーフのデザイン性といった点においては両者の間に相違が認められるように思う。興以筆「花鳥図屏風」(ホノルル美術館蔵)や、山下氏が興以の参画を指摘する二条城二の丸御殿老中の間や黒書院の障壁画には、西本願寺白書院菊の間障壁画に認められるような平面的、デザイン的なモチーフの配置は認められないからである。似通った作風をもつ興以、了慶画における上記のような違いこそ、了慶画のもつ顕著な特徴と考えたい。

本稿における名古屋城本丸御殿障壁画の写真掲載においては、名古屋城管理事務所の御高配を賜った。ここに記して謝意を表したい。



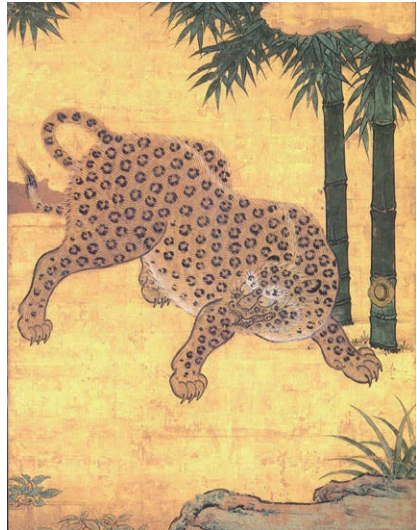
挿図 1 西本願寺玄関之間「竹虎図」



挿図 2 西本願寺玄関之間「竹虎図」



挿図 3 西本願寺装束之間「韃靼人狩獵図」



挿図 4 名古屋城玄関二之間「竹虎図」



挿図5 名古屋城玄関二之間「竹虎図」



挿図6 西本願寺白書院紫明之間の若竹



挿図7 西本願寺菊之間



挿図8 西本願寺対面所上々段壁貼付の岩



挿図9 名古屋城玄関二之間「竹虎図」



挿図10 西本願寺白書院二之間「帝鑑図」



挿図11 名古屋城玄関二之間「竹虎図」



挿図12 西本願寺白書院紫明之間の遠山



挿図13 西本願寺白書院紫明之間の岩

辺縁での学生相談機能について
～個人面接外・授業外での学生支援～

The Limbus of Student Counseling

山川 裕樹

Hiroki YAMAKAWA

辺縁での学生相談機能について

～個人面接外・授業外での学生支援～

The Limbus of Student Counseling

山川 裕樹

Hiroki YAMAKAWA

講師（心理臨床学）

The principal duties of a university student counselor are counseling and lecture classes. However, there are many other activities besides those that contribute to student counseling. Here, I will discuss some of those activities in the context of their position at the limbus of student counseling. I will offer concrete examples from methods that I have employed, such as having students write questions or comments regarding the lecture on their attendance cards, then responding to some of those in the following class; chatting with students about their current situation for a few minutes after class; and talking with students who come to visit me in my office. This approach, though unconventional, is in fact an essential attitude toward student counseling.

はじめに～学生相談とその辺縁～

2000年に文部省（当時）から出された「大学における学生生活の充実方策について（報告）—学生の立場に立った大学づくりを目指して—」（通称廣中レポート）において、「教員中心の大学」から「学生中心の大学」への視点の転換が必要であると説かれた。つまり、教員が知識を伝授するのみならず、人間的なふれあいを通して社会で生き抜くための能力を涵養することが大学の担う役割である、と位置づけられたのである。そして、そのために必要とされる学生指導体制がいくつか論じられているのだが、そのトップに挙げられたのが学生相談である。そこでは「学生相談の捉え直し」として、次の一文が掲げられる。“これまで、学生相談機関は、問題のある一部の特別な学生が行くところというイメージが根強くあったが、本来、全ての学生を対象として、学生の様々な悩みに応えることにより、その人間的な成長を図るものであり、今後は、学生相談の機能を学生の人間形成を促すものとして捉え直し、大学教育の一環として位置づける必要がある”。このように、学生相談機関が全学生を対象とした支援を行うものであることが示されている。

これを受けて2007年、日本学生支援機構から「大学における学生相談体制の充実方策について—総合的な学生支援」と「専門的な学生相談」の「連携・協働」—と題された報告書がまとめられる（通称苦米地レポート）。これは、学生相談機関を学生支援の基盤におき、大学内で学生相談機関が果たす役割について一つの指針をまとめたものである。そこでは、学生相談は、“学生支援の中心的な役割の一つに位置づ

けられ、学生一人一人がその学びと育ちのプロセスにおいて「ニーズを感じた時点」で、「個別相談」を中心とする丁寧なコミュニケーションを通じて、「全人的に」育てていく機能を有するものである」と定義されている。そしてその活動（業務）を、(1) カウンセリングなどの援助活動、(2) 学生生活に関する講義や心理教育的ワークショップなどの教育活動、(3) 教職員研修や全学への情報提供・啓発活動などのコミュニティ活動、(4) 実態調査研究や臨床研究などの実践研究活動、以上四つにあるとまとめている。

つまり、学生相談業務のトップに(1)の援助活動があり、そしてその発展系の(2)から(4)を含めて学生相談機関の任務だとされている。しかし、学生相談担当者が行っている援助活動は、それら以外にも、もう少し周辺的な、“表だってこれを援助活動と云っていいのか微妙だが確かにそれも援助活動の一環である”ものも存在しているのではないかと。本稿で論じるのは、これら四つの活動の辺縁に位置している活動と、そこでみられる学生相談機能について、である。個別面接以外の、そして授業の連続線上だが授業本来とは少し異なる活動、つまり、主たる目的から少し離れたところで、しかし全く無関係ではないかかわりを、議論の俎上に乗せたいのである。

上でいう(2)の教育活動では、学生相談機関としてどのような授業をするか、何を伝えるか、という中身の側面について取り上げられることが多い。例えばこのようなプログラムを施行しこのような効果があった、こうした目的の講演会があり参加者から好意的なフィードバックが得られた、などである。通常、学生相談の取り組みとどうこうしたプログラムの紹介とその意義を論じたものが殆どである。例えば、学生相談学会が50周年を記念して出版した『学生相談ハンドブック』には、授業内での取り組み（吉武（2010）、森田（2010）、福留（2010））や授業外でのサポートシステム（早坂、2010）が紹介されており、各大学でのさまざまな取り組みを見ることができる。また筆者自身も演習型授業でのイメージワークを紹介し論じたことがある（山川、2009）。

学生相談を主軸に置いた学生支援の取り組みは、多様化する大学生像の変化を受けてますます必要になることであろう。しかし、大学内で学生相談室が学生支援として機能しているのは、上記のように大きくシステムとして取り上げられるものだけなのだろうか。それ以外の、些細な、周辺の、取り立てて論じるまでもないようなところにもあるのではないだろうか。

学生相談にとって本筋は個人面接に存在している。個人面接は、だいたい一人につき週に一回1時間の時間を確保して行われる。当然、一人のセラピストが出会える人は限られてくる。それは非常に非効率的である、とする意見も中にはあるが、しかし、大学内で学生相談担当者が発揮している学生相談機能は、個人面接に訪れる学生のみには発揮されているのではないだろう。もちろん、全く存在すら知らない他人に影響を与えられることはありえないのであるが、いくつかの授業やその他の取り組みをとおして、個人面接に足を運んでいない学生にも学生相談機能を（ある程度は）行使し

ていると考えていいのではないか。それは単純に、心理についての知識を与えるという啓蒙的意味合いのみならず、もう少し内面的な、学生相談で行っている心理臨床的かわりに近いものも働いていると考えられないだろうか。筆者はそれが、今回取り上げる辺縁的な活動の中に含まれており、それらは辺縁であるため表だって取り上げるのが困難であるが、しかし案外大きな機能を果たしているかもしれないと考えている。本稿ではそうしたいくつかの辺縁的な例から、学生相談担当者が行う、個人面接外での学生相談機能について考えを深めてみたい。

1. 学生相談活動並びに授業について

そうした辺縁的な活動を論じるためには、まず基本としてどのような学生相談活動並びに授業を行っているのかを示す必要があるだろう。辺縁はあくまでも中心あつてのものである。よってここではごく簡単に、筆者の業務をまとめておきたい。

1.1 業務概要

筆者が勤務するのは学生数1000名程度の美術大学で、専任教員として学生相談と教養科目の講義を担当している。学生相談室は、長らく一人で担当していたが、申込数が増えるに伴い、2007年度後期から非常勤一名増、そして2010年度から非常勤二名体制となっている〔註1〕。学生相談担当者としての業務は、学生への個人面接が中心であるが、教職員との打ち合わせ・コンサルテーションのほか、マネジメント業務（新規申し込みの担当者割り振り並びに学生への連絡、学生相談室通信の発行などの比較的大きいことから、不足した備品の調達・補充や部屋の掃除など細かいことまで含む）も担当している。

授業は現在年間10コマ担当である（学生相談があるため授業負担は軽減されている）。科目名は、心理学 A/B と深層芸術心理学 A/B、教養演習 D- I / II、教養演習 E- I / II、教育心理学、教育相談である。このうち、教育心理学と教育相談は教職課程登録者のみの授業であるので、一般に開かれた科目としては、心理学と深層芸術心理学、それと二つの教養演習となる。

心理学は、学習心理学や発達心理学、深層心理学などのいろいろなトピックを網羅的に紹介する科目で、比較的大人数を受け入れている（全学生数の1/6程度）。深層芸術心理学は、深層心理学や心理臨床場面における描画・箱庭の紹介を中心にした講義で、実際に描画などをやる関係上、受講者数を40名程度に制限し、また、二回生以上しか取れないようにしている。教養演習 D は合宿型のグループワーク授業（夏期集中講義）、教養演習 E は半期のグループワーク授業である。D は10名前後、E は20名前後が受講している。なお、山川（2009）で取り上げたのが教養演習 E である。

では、そのそれぞれの特徴を、もう少し細かく述べていこう。また授業においては、一般教養の科目とは異なる、学生相談担当者ならではの取り組みについても少し見え

る形で示していくことにする。

1.2 業務の詳細

1.2.1 学生相談

学生相談室は、月曜から金曜まで開室している。現在非常勤は週に二日、それぞれ6時間ずつ勤務している。専任である筆者は週に四日担当し、授業や会議時間帯などの関係で開室時間は日によって異なるが、だいたい平均して5時間程度である。2009年度（筆者+非常勤一名4時間）は来談者数48名で総面接回数501回に及んだ。

先ほど挙げたよう、学生相談の業務は個人面接が中心である。開室時間は、面接とその記録、その合間に行うマネジメント業務でフルに費やされる。学生相談室は、二つの面接室のみで構成されており、受付や待合室、スタッフルームなどは存在しない。相談室=面接室であり、そうした構造上の関係もあって飛び込み相談は基本的に受け付けず完全予約制としている。なお、筆者の研究室は相談室とは少々離れたところ（ゆっくり移動して3分ほど）に確保されている。

このように、学生相談室は個別面接のみでしか対応できないような構造になっているところに特徴があるだろう。筆者の中でも、相談室にいるときは面接の時間（あるいはそれにまつわる業務の時間）という心づもりができており、相談室内では個人面接以外のことは学生に対して提供しない（できない）ようになっている。

1.2.2 心理学

この授業は、一般的な心理学のトピックを一コマでまとめて講義を行う。各回は、錯覚、記憶、集団、発達、学習、こころの病、性格、心理検査、Freud、Jung、夢などをテーマとして設定する。そして、プレゼンテーションソフトによって作成したスライドを元に授業を進め、学生にはそのスライドの概要をA4二枚分（稀に四枚分）にまとめたプリントを別途配布している。

一般的な心理学の講義であるが、特徴をあげるとしたら二点あるだろう。まず一つは、半期に1～2回ほど、心理学トピックの網羅的な講義から離れて、人間心理のより深層に迫るような授業テーマを取り上げることである。たとえば前期は、萩尾望都の『半神』を取り上げ考察している。萩尾の『半神』は桑原（1994）も取り上げるように、人間の持つ二面性が双子をとおして描き出されている珠玉の短編である。そこから人間の光と影の側面を取り上げ講義している。後期には、青少年向け小説である『涼宮ハルヒの憂鬱』（谷川流、角川スニーカー文庫）をテーマとした一回を設けている。その詳細は山川（2007）を参照されたいが、平凡を嫌う主人公ハルヒの行動から、青年期における成熟のあり方を考える講義となっている。このように、学生にとって馴染みやすい物語作品から、人間心理の深みについていわば事例研究的に考えていく内容を試みている。

もう一つの特徴としては、授業の最初に学生からの質問に答えるコーナーを設けていることがあるだろう。毎回授業の最後に、出席確認も兼ねて、A5サイズの紙に名

前とコメントの記入を求めている。学生から寄せられたそのコメントを、次の回の授業の冒頭においていくつか取り上げ、こちらからもコメントを返している。この詳細については、のちに改めて論じたい。

1.2.3 深層芸術心理学

前期科目のAでは、FreudやJungの紹介と同時に、物語をテーマとして授業を展開している。物語をテーマにした授業とは、物語の持つ特質をJungの普遍的無意識や元型の概念と合わせて紹介し、その後、倉光の物語作成法（1983）などを用いて学生たちに簡単な物語を作ってもらおうというものである。作った物語は、それを元にグループディスカッションさせたのち、いくつか取り上げて解説する時間を設けている。そして後期のBでは、描画や箱庭をテーマとし、描画療法や箱庭療法を紹介したあとで、実際にマンダラ塗り絵（Fincher, 2004/2005）や風景構成法（中井, 1971）などに取り組んでもらう。こちらにおいてもグループワークを取り入れ、実習的な授業を展開している。

なお、この授業においてもコメント用紙への記入並びにそれへの応答は行っているが、受講者数の違いによる教室の違いから、教員側の応答の仕方が心理学とは少し異なっている。大教室・大人数の心理学では、よりメディア的な、若干「遠い」語りかけになるが、この授業は教室もさほど大きくないため、目の前で顔の見える学生に向かって語りかける要素が強い。また、授業内容的にも高度な内容であり、受講対象を二回生以上としていることもあって、学生からの問いかけもこちらからの投げかけもより深いものとなっているところもある。心理学が「広い・遠い」やりとりだとすると、深層芸術心理学は「深い・近い」やりとりとなろうか。

1.2.4 教養演習D

これは2泊3日の合宿でグループワークを行う授業である。授業機会としては年一回であり、昨年度以前にIを受講した者が再度履修を希望した場合、IIが適用されるようになっている。

この授業は、大学から車で90分程度離れた山中の施設に宿泊し、グループワークを行う。この授業のみ、担当者が一人で行うのは困難なため、臨床心理士一名に授業アシスタントとして協力を願っている。内容は、こうした相談室合宿でよく行われるエンカウンターグループであるが、ベーシックエンカウンターというより構成型エンカウンターに近い。アイスブレイクののち、カラージュやフィンガーペインティング、粘土、イメージワークなど、参加メンバーの雰囲気に合わせてふさわしいものを選んでプログラムを構成している。なお、開始前に「自分の人間関係について」というレポートを課し、終了一ヶ月後を目途に振り返りのレポートを設けている。

こうした合宿型の授業は、全国でも参加者が減少傾向にあると云われているが（早坂, 2010）、本学では今のところ参加者は10名前後をキープしている。授業の雰囲気は毎年異なり、和やかなムードのまま終わる年もあれば、内面を吐露して波乱含みで終わる年もある。ただ、波乱含みの年が決して悪印象かというところでもなく、難儀

するほど逆に印象に残るようで、振り返りのレポートは深くなる傾向にある。

1.2.5 教養演習 E

半期型の演習授業である。20名前後の受講者を対象として、週に一コマグループワークを行っている。ワークはイメージを活用したものが中心で、同じ課題でも人により異なるイメージが浮かぶこと、そして自分になじむイメージを知ることを通して、他者に気付き自分に気付いていくことを狙いとしている。ワークは、最初は自己紹介を兼ねた軽いワーク（感受性訓練（東山、1986）など）を行い、そこでの手ごたえからワークの力点を臨機応変に変えていく。同じ課題であっても、グループでの話し合いが順調に進みそうならグループで話し合う時間を増やし、グループワークでは沈黙が増えそうであれば、各自で課題に取り組みせたのちに、講義型授業のように、担当者が進行して一人一人の意見を吸い上げる形式をとっている。なお、この授業においても授業終了時に感想を求めているが、講義型授業と異なり、一人一人のコメントに短くても感想や意見を書き加えて、次の回に本人に直接返却している。

こうした授業でどのような効果があるか、学生はどのように体験したか、については、既に論じた（山川、2009）。学生相談ならではの、個に軸足を置いた学びがこうした演習型授業において提供できると思われる。

2. 実際例

以上において、筆者のメインの業務はおおむね紹介できたと思われる。ここでは、そこから少し離れたところでどのような取り組みをしているか、そこではどのようなやりとりがなされ、学生たちとどのようななかかわりがみられるか、その実際を紹介したい。心理学・深層芸術心理学のような講義型授業からは、学生から寄せられるコメントを介したやりとりを取り上げる。演習型授業では、半期型の教養演習 E から授業後に少し会話を交わした学生の例を挙げる。最後に、時折研究室を訪れる学生たちの姿をごく簡単に提示する。これらを通して、筆者が「辺縁」と名付けた、個人面接外、授業外での学生との交流の様子を描写していきたい。

2.1 コメントをめぐって（心理学・深層芸術心理学）

先にも挙げたように、講義型授業においては学生からコメントを募集しているが、これは筆者が教壇に立って間もなくの頃は、自分自身の説明不足を補う目的で行っていたものである。授業のわかりにくかったところを指摘してくれた学生があればそこを改めて説明したり、卓抜な指摘を行ったものはそれを紹介して他学生の参考にしてもらったりなどである。しかし次第に、学生から寄せられるコメントには、授業以外のこと、たとえば最近考えていることや心理的な悩みなどが含まれるようになり、必然的に、そうした内容を紹介することが増えてきた。近年はむしろ、そうした要素の方が強いと感じるほどである。

なお、こうした取り組みは、筆者のオリジナルではなく、学生相談に携わる者ではよく行われていることであり（例えば藤原（1994））、最近も太田（2008）がそうした試みをしていることを報告している。太田は授業の感想を電子メールで求め、「講義自体をコミュニケーションなDJ形式のものにしたい」と同時に「相談への心理的抵抗を下げたい」ところにその目的があるとしている。

筆者自身の取り組みにおいては、電子メールではなく授業終了時に（出席カード代わりに）手書きでの記入を求めている。手書きであることのよさは、学生の筆跡とともに感想が寄せられることであろうか。バウムテストが筆跡学をその源流に持っているように（Koch, 1957/2010）、筆跡はその人らしさのある程度伝えるものである。また、それを読む側も、ディスプレイ上の文字で伝わる文体よりもその個性を視覚的に記憶しておきやすい。芸術大学であることもあり余白に落書きを残している学生もみられ、そこから学生たちの自然な雰囲気を感じとれることもある。これらは理工系大学に属する太田との大学フィールドの差から生まれるものでもあろう。

さて、寄せられたコメントは、授業終了後にすべて目を通し、次回に取り上げる可能性があるものとならないものに分類する。その次の授業では、ピックアップしたもの（だいたい全感想の1/3から半分くらい）を持っていき、授業の冒頭、時間にして10～15分ほど、その時の雰囲気や空気に応じていくつか紹介している（当然ながら学生の名前は伏せている）。

学生のコメントは多岐にわたる。多くは授業に関連したものだが、「最近起こった〇〇という事件について先生はどう思いますか？」や「東京都の条例でアニメやマンガが規制されそうで許せない」などといった時事ネタもあり、また、「制作していて、先生の意見と自分の意見が違う。こういう時どうしたらいいのか」や、「大学に入って友だちと呼べる友だちがいない」、「最近また授業に出られなくなってきた。中学の時も高校の時も出られなくなっていた。大学に入ってまた同じことの繰り返しになりそうで怖い」など、学生相談の申し込みにありそうなことまで含まれている。そうした学生のコメントを、学生の言葉を借りれば「深夜ラジオみたい」に読み上げ、時には学生相談室の紹介もしながら、こちらの意見・感想を伝えていくのである。

なお、授業の補足や悩み事ばかりでは堅苦しくなってしまうので、時には「ナンパ必勝法を教えてください」、「好きな人がいるんだけどなかなか言い出せなくて、失敗するくらいならこのまま黙ってた方がいいのかも」といったコメントも取り上げ、ユーモアを交えながら、大学生時代の青年たちがよく感じ、考えることを受講者で共有できるようにしている。もちろん、真剣な悩みに対しては真剣に答え、あまりにナイーブなものは事実をほかして記入した学生のみに通じるようにするなどして、学生の思いに応えられるようフィードバックしている。

これについては、授業時間内での取り組みであり、「辺縁」とまでは云えないかもしれない。しかし、心理学・深層芸術心理学という授業タイトルからすると明らかに辺縁であり、本筋ではない。学生からは、「最初の時間は無駄な時間だ」という感想

も時には寄せられるが、そうした意見を紹介すると他の学生から「私はあの時間が好きなので続けてほしい」という意見も必ず寄せられる。筆者自身は、のちの考察でも述べるように、学生たちにとって目に見える他者からの意見が聞けるこの時間は必要なことだと感じている。

2.2 演習時間の終わりに（教養演習 E）

ある年の教養演習において、授業中に消極的な態度を見せている女子学生がいた。出席率は悪い方ではないのだが、ワークにもあまり取り組まずうつむきがちで、時には机に突っ伏している様子すらうかがえた。その場でかわることが重視されるワーク中心の授業なので、ひょっとしたらやる気がないのだろうか、本当は授業に出たくないのだろうか、あるいは今日のテーマがなにか彼女にとって触れたくない内容だったのだろうか、などと思っていたが、授業の感想では、「すいません、疲れていてできませんでした」など、やる気のなさより疲れの方が勝っている様子であった。

先に述べたように、この授業では学生の感想に逐一コメントを書き入れて返却している。彼女にも、疲れに対するねぎらいの気持ちをこめて「無理しなくていいよ」の言葉を添えておいたのだが、次第に彼女は、授業終了後、ごく短時間（数分程度）現状を話すようになった。「しんどいんですー」、「今いろいろと忙しくて」といった前置きから始まる、本当に短い近況報告であった。彼女は自分の進む道について迷いが出ており、大学の授業ともう一方を両立させるのが困難に感じているようであった。

筆者は、彼女から感想用紙を受けとって他の学生の記入を待つ間程度の短い時間での交流しか持たず、「大変やね、必要あれば学生相談来てくれたら話は聴くからね」と云うのが精々であった。結局そのセメスターが終わったとき、彼女はもう一方の道に取り組むべく学校を休学してしまい、筆者としては、どこか取りこぼしてしまった感じが残った。

そのしばらくのち、彼女の妹が大学に入学してきた。機会があり、その妹と少し話したところ、姉は筆者のことを、非常にお世話になった先生でとてもいい先生であると話していた、とのことであった。授業ではあまり充分でないかわりしかできなかったと感じていたのだが、彼女の中でそこまで受容された感覚を持って受けとめていたことに逆に驚いた。

このように、ごく短い接点であっても、学生たちはその出会い・会話を意義深いものと感じていることもあると思われる。こうしたやりとりは、学生相談と云うには疎なかかわりであり、心理的な作業としては充分ではないとする考えもあるだろうが、しかし、ここで果たした機能は充分学生相談的であると云えるのではないだろうか。

2.3 研究室に訪れる学生たち（全般）

あるきっかけから、筆者の研究室を訪れる学生がいる。研究室には専門書のみならず、一般書やマンガ、CD、映画のDVDなどが並んでいる。それらを借りに来るも

のもいれば、授業のプリントを貰いに訪れる学生もいる。そうした学生の中で何人かは、折に触れて研究室を訪ねてくるようになる。

空き授業の時、あるいは実習で課題が出たあと図書館に寄るついでに研究室に顔を見せに来る学生がいる。顔を出しては近況を話し、そして去っていく。会話のくだいたいは、ちょっとしたことである。筆者からも、相手の持っている雰囲気を見ては「最近どう?」「なにかしんどそう?」などと声をかけ、何か話すようならそのまま立ち話程度に聞く。中には、そこで臨時の学生相談のようになるケースもあるが、そうした場合はだいたい次回からは学生相談として受けているため、それはここで云う「辺縁」には当たらない。くだいたいは少し話して去っていき、また時にやってくる、といった態である。

学期終了間際、欠席していた授業のプリントを貰いに来る学生もいる。彼は授業は休みがち（さぼりがち）だが、研究室にやってくるには気さくな話し方で、なかなか的確な学内の人物評を教えてくれる。あの先生は面白い、この先生は口ばかり偉そう、など。ちょっと複雑な家族関係のことも少し話す。「学生相談、来るならどうぞ」と云うが、「まあ、考えとくわ」と笑って去っていき、また次の学期終了間際にやってくる。

最初は本を借りに来ては明るく話していただけだった学生が、就職活動を控えて、どういう仕事がいいだろうか、説明会に行ってきた、厳しいこと云われて凹んだ、など、就活の不安を教えてくれることもある。ほかにも、最近制作している作品の話や、ある授業の先生のグチ（厳しくてイヤ、恐い、学生をなめてる、下に見過ぎている、など）、面白かったマンガや小説の話、いろんな話を教えてくれる。小中学校で保健の先生に話して教室に戻る生徒のように、楽屋で無駄話をして舞台に向かう役者のように、ちょっとした裏話をしに来る場所として筆者の研究室は利用されている。

ある学生は、ちょっとしたグチや今作ろうとしている作品のことなどを陽気に語っていたが、ある時、そんな明るいトーンのまま、家族にまつわる話を始めた。両親が離婚すると云ってる、こないだは母親と買い物に行く約束をしていたら、母親は「今の彼氏」と云って私とあまり年が変わらない男性を連れてきた、ありえへん、と。筆者は彼女の明るさに隠れたやりきれない気持ちにそっと触れるような言葉かけをすると、彼女は突如涙を零し、そのまましばらく黙った。最後は、「こういうなのも全部、作品づくりに役に立つかも、とか思うんやけどな」と、自らを鼓舞するかのようによまとめて、研究室から出て行った。

このように、研究室には学生相談の対象になりそうでならない学生が時折訪れては、自分のことを少し話して去っていく。ただ、こうした利用は年々減少しているのも事実である。単純な話で、学生相談申し込み増加のため、筆者が研究室にいる時間が非常に減ってしまったためである。以前ならば、授業準備などで研究室にいると時々学生が訪ねてきたのだが、最近は殆ど学生相談室にいるため、研究室でのゆとりある時間がなくなってしまった。そのため最近では、学生が訪れてきてもごく短時間のやり

とりしかできないのであるが、しかし、こうした短時間のやりとりの中でも、学生たちは近況報告をしにやってきている。

3. 考察

これまで、いずれも授業本来のプログラムとは少し脇に離れたところで起こる、学生とのやりとりに着目して幾つか例を挙げてきた。以下では、(1)身体性のあるコミュニケーション、(2)枠の問題、(3)個性性への眼差しという三点で考察をすすめていきたい。

3.1 生身性・身体性のあるコミュニケーション—コメントのやりとりから

学生たちは授業でコメントを書き、筆者はそれに応えている。これは、形式だけを見ると、学生たちがよく利用するブログと余り変わらない。学生たちは、自分たちの思いをインターネット上でたくさん文字にしている。最近ではtwitterで、今何をしているか短く呟く。ご飯を食べた、電車に乗った、授業に出ている、退屈だ、眠い、など。友人がそれにコメントをつける。

インターネットやコンピュータは便利なものであり、筆者自身もその恩恵を抜きにしては仕事が成り立たない（少なくとも論文執筆は成り立たない）ものである。気になることがあれば検索サイトで調べればだいたい分かる。遠くに離れた友だちでも今何をしているかが分かる。たいそう便利である。

しかし、人の生きることに關しては、便利であればいいというものではない。大学に入学して直後は高校までの友人関係のような人付き合いはできない。それでも離れた高校時代の友人とはメールのやりとりができるからさみしくない、便利である。けれども、そうした便利さが、今までと違う環境に踏み込んで新たな関係を結ぶことを奪っているのかもしれない。クラスメイトが何を考えているか、遊んでいてどんなことを思っていたのか、ブログを見れば分かる、便利である。けれども、知らない情報まで手に入ってしまうのかもしれない。私とは違う別の友だちと遊んでいたときの日記の方が楽しそうだ、私といるのは楽しくないのかもしれない。私の悪口を見つけてしまった、あんなに仲良く話しているのに裏では何を考えているのか分からない。「別れた彼氏（彼女）が今何をしているか」すら把握できてしまうのがインターネットである。

ネットスラングから広がったKY、空気を読むことに対する必要以上の過敏さは、現在大学生を生きる彼らに蔓延しているようである。彼らは友達の輪を乱すことなく、楽しいこと、明るいことだけ共有している。悩んだりもするが、「そういうことを云うと雰囲気壊すから」空気を読んで云わない。仲良く話しているが、相手が自分のことを友だちと思っているか分からないので、よく話すクラスメイトでも「知り合い」と呼ぶ。彼らはそのように空気を読み、お互いを侵食しないようにし、そして侵

されることもない代わりに自分の気持ちが共有されることもない関係の中にいる。

リアルな深い接触は「空気を読んで」避ける。その一方、悩み事はインターネットで調べる（学生相談にくる学生で、自分の「症状」をネットで調べて自己診断してくる者は少なくない）。誰か分からない人だから、自分のことを安心して話せる。いつでも切れる安心感が、彼らを支えている〔註2〕。

筆者が授業で提供しているコメントは、ネットと生身のコミュニケーションの中間に位置するようと思われる。彼らにとって馴染みである、ブログやtwitterなどで自分の思いをはき出す行為との違いは、なによりもお互いの生身性・身体性にあるのではないだろうか。

彼らは手書きで文字を書く。例示の項でも挙げたが、文字にはその人らしさが、感情が滲み出る。歌手の中島みゆきが楽曲「ファイト！」の冒頭で的確に描写したように、手紙の文字の様態はその人の心境を言葉以上に語っているのである。書き文字が伝える無意識的な情報量は極めて大きい。それを筆者は、声で彼らに返事を届ける。大教室であるのでマイクは使っているが、その時その場の、今生成される感情・感覚に従って、他でもないこの私が、からだを使って彼らに伝える。

それは、肉声で発した言葉で表情とともに直接伝える、身近な人との対面コミュニケーションからすると、やはりまだ遠い。対面では伝わる微細な表情、沈黙がもたらす空気感、視線がもたらす雄弁さなどは失われてしまう。彼らの言葉は文字であり、筆者の言葉はマイクを通じて、しかも距離が遠く表情は伝わりにくい。しかし、ネットほどの遠さはなく、また、対一の緊張感からも少し自由である。学生にとっては、コメントを発した自分が筆者にリアルタイムで曝されることはない。身近な友人よりは信頼できる大人であり、しかも授業が終われば関係がなくなる。直接指導を受けている先生のように利害関係も（2単位程度しか）ない。距離はある程度保たれ、しかし目の前に実体として存在している〔註3〕。

彼らの悩みはすぐに解決するものばかりではない。しかし、その悩みを持つ彼らに眼差しを注ぐことはできる。難しいことを難しいと語り、解決しないこともあるけど、その悩みを意味ある悩みであると位置付け、抱えきれないときは相談室の受け皿があると伝える。言葉の内容より、そう語る私自身の思いとして伝えようとする。ブログの文字はいい意味でも悪い意味でもデータとして残ってしまう。残らない、消えてしまう、でも確かに存在していると感じられることが、現代を生きる彼らには重要なかもしれない〔註4〕。

3.2 枠から外れた枠というとらえ方—辺縁を生かしたかわり

心理療法では、枠が重視される。外的なところでは、時間という枠がある。一般的に週に一回50分、決められた時間に決められた場所で会う、というのが枠となり、それを越えて会うことは枠から外れる行為である、と見なされる。

その枠の中では可能な限り相手の表現を受け入れようとするが、だからこそ、そこ

から外れたときに逸脱という意味を持つ。例えば、時間をオーバーする、話が面接室の外でも続く、面接室外で接触を持つなどである。セラピストはクライアントに日常生活では会わないようにすることで、面接室を一種の非日常空間として設定し、日常的な束縛からは外れた場としてクライアントに体験してもらうことができる。また、そうした枠が決められているからこそ、セラピストがその時間内は相手の話に専念できる、という効果もある。生身の人間であるから、無尽蔵な努力は長期的に考えて破壊的に働く。

本稿で取り上げている取り組みは、いずれも枠外の心理療法機能に着目したものである。では、そうした場合、心理療法で守るべきものとされている枠は、一体どうなっているのだろうか。枠外の重要性を問うているということは、枠を外せばいいということなのか、そのことを考えておく必要があるだろう。

3.2.1 境界性の活用～想像での学生相談～

学生相談は心理療法で設定される枠が緩やかになりやすい。大学は学生の日常生活の場であり、その中に学生相談室が存在している。セラピストが担当クライアントに面接室外で会うことも充分起こりうるし、受け持ちの授業に登録することもある。クライアント同士知り合いであることもあるし〔註5〕、担当者のうわさを聞く程度のことは（たとえそれが授業の評判に関するものだとしても）全く起こらない方が珍しい。セラピストが学生食堂で食事をしているときに会うことや、学内のイベントで陽気に騒ぐセラピストの姿を目撃することも当然起こりうる。いくら学生相談が非日常たらんとしても、学生はキャンパスの中で生活しているのである。

大きな大学であれば、日常場面で学生との接点を持つことはまだしも避けられる。キャンパス自体も大きく人も多いから、確率的に低くなる。授業を担当していても、「他の授業を取るように」と指導することもできる。しかし、筆者のような小規模大学ではそうも行かない。小さなキャンパスでは、学生も教職員も「名前は知らなくても顔は見たことのある人」という認識をお互いに持つことが多い。学生相談にくる学生に受け持ち授業を取ることを積極的に禁止するのも難しい。こうした側面から、学生相談では、心理療法で保たれるべき枠が構造的に守られにくく、その意味で、枠の純粋性が失われている、と感じる人もいるであろう。

しかし、そうした曖昧さは悪い風に働くばかりではない。日常的に見かける教員が、学生相談担当者を兼ねることは、学生にとってプラスに働くこともある。学生相談に携わる人物の人となりを知ってもらい、学生相談への敷居を下げること〔註6〕、「何かあればあそこに行けばよい」と学生に知ってもらう広報機能、そして、本稿で取り上げているいくつかの例などである。

心理療法は、会っている時間のみ機能しているものではない。リストカット癖のあるクライアントは、学生相談に来るようになって、「一日のうち、今までは切ることばかり考えていたのが、最近、次にどんな話をしよう、と考えることが増えた」と語っていた。クライアントは、内在化されたセラピストとの対話を、面接時間以外で

も続けているのである。もちろん直接会うのは1時間のみだけれども、学生相談に来ている学生は、それ以外の時間も、セラピストとの内的な対話を通して、学生相談という営みを体験していると考えられる。

この、直接会う時間以外も学生相談が機能しているという事実をさらに敷衍すると、直接会っていない学生に対してさえも、学生相談が機能していることがあると云えないだろうか。たとえば、悩みごと・困りごとがある学生は、学生相談室の存在を知っていると、そこに行こうか行くまいか考えるだろう。行ったらどうなるかと想像する。そこですでに、セラピストとの予備的な内的対話が始まっている。自分をどのように受けとられるだろうか、どういうことが云われるのだろうか、行ったらこのように支えてもらえるのではないか、など。こうした「想像での学生相談」を行っているうちに、事態が好転して来談には到らないケースも暗数だが存在しているのではないだろうか〔註7〕。

学生相談は、個人面接という枠も一つあるが、全学的な学生支援を考えるときには、在学期間や大学のキャンパス全体をもう一つの大きな枠と捉える視点が必要となろう。学生相談担当者は、個人面接には来談していない学生に対しても、大学という大きな枠の中で学生相談機能を果たしているのである。授業でのコメントのやりとりや研究室への訪問などは、こうした「想像での学生相談」を促進する機能を有していよう。学生相談室では学生が内的な対話を持つことによって大学での就学を援助しているが、ちょっとした接点でも内的対話は起こりうる。重要なのは、そうした内的対話を如何に促進できるか（あるいは適度なものにするか）であり、杓子定規に枠を適用することではない。学生相談の持つ特質、境界性が生きる援助策を構築することが重要なではなからうか。

3.2.2 どのように枠を保つか～辺縁という枠～

しかし、ただなんでも柔軟にすればいい、というものでもない。四角四面に枠を守ればいい、というのではないにしても、その枠がどのようにして生まれたのか、なんのために必要なのか、を考え、そのエッセンスを抽出して、その場に応じた枠を築き上げていかねばならないだろう。

なんのために枠が必要なのか。一つには、クライアントにとって、それが日常とは異なる設定となることで、普段出せない自分のこころの深くを話していける、という側面が存在している。しかし、もう一つに、セラピスト側の要因、時間・場所が限られていることによるセラピストの守り感があることを忘れてはならない。

当然のことであるが、心理療法は、プロフェッショナルな営みである。しかしそこで提供されるのは、人間的な、柔らかさややさしさを伴うケアである。プロフェッショナルなサービスとヒューマンケアの側面は、そう簡単に両立するものではない。

どのような状況でもある一定以上のサービスを提供するのがプロである。人間である以上、感情の揺れや気分のノリは存在しているが、それに引きずられてしまうのはプロではない。ところが、ヒューマンケアの職業においては、そのサービスが技術だ

けにおさまらないために、日常性と仕事の線引きが難しくなってしまうがちである。平たく云えば、日常を生きる人としての「生身性」、職業人としての「生身性」、この二つが混濁してしまうのである。

心理療法の枠は、その仕事をプロフェッショナルのものとして全うさせるためのものでもある。生身性を提供する心理療法のかかわりを、枠によって保護し、線を引く。それは一見冷たい行為であるが、その冷たさによって生身性が保障されるのである。人間の深いところにある悩みや心配事を出してもよい、という保障をクライアント・セラピスト双方に与えるものとして、枠が存在している。

前項において、学生相談はその境界性を生かして、枠を広く考えるのがよいという考えを示した。枠の概念を弛めるとしたら、そこで専門性が失われてしまう、という懸念があるかもしれない。しかし、枠の柔軟化は、逆に、シビアさを要求することなのである。

所与のものとして枠が存在していると、そこで枠について考える必要がなくなる。枠の中のことに専念すればいい。しかし、そこで枠を弛めていく、となると、枠の中のこと、つまり心理療法として行うことは、むしろ、その本質を考えねばならない。枠を弛めることは、易きに流れることではない。その逆で、本質としての枠をどこで保つのか、が問われてこよう。

時間や場所などの制約を外的な枠だとすれば、ここで問われる枠は内的な枠だと表現できる〔註8〕。相手との関係の中で、相手の表現を保障し、セラピストの側も安心してそれに臨めるセッティングが、内的な枠となる。それは、「その学生にとってどのような意味があるか、セラピストにとってどの程度余裕を持って提供できるか」を問いなおす中で生まれてくるものであろう。枠を逸脱していても、その個人にとってそちらの道を歩む方が内的な表現として充実するのであれば、状況によってはそちらのほうがふさわしいこともある。もちろん、セラピストの側としても、それが業務としてのキャパシティーを越えない範囲でなければならない。

そのためにも、学生相談担当者としての「自分なりの枠」を見積もっておくことが必要となる。生きた人間は、喜怒哀楽様々な感情が動く。それを専門的な営みに落とし込むために、ある一定の基準が必要である。学生相談の境界性を生かすからといって、単純に枠を弛めるのみでなく、自分なりの枠を持ち、そこを元に考えていくことで専門性を保ち続けることができるのではないだろうか。

今回の取り組みでいえばどうなるだろうか。いずれも枠から外れたかわりであるが、時間的にもメインの時間ではなくちょっとした余技的な時間で持たれるものであった。この辺縁性、中心でなくおまけ的であるということが、一つの「自分なりの枠」の機能を果たしているのではなかろうか。外的な枠からは逸脱したものではあるが、それを逸脱であると意識して行われている、その認識が「枠」となる。辺縁であることに意味があり、ハレの場のように、常に取り込むことのできない周辺であるとの設定自体が、大きなメタ枠として枠の逸脱を支える機能を有しているのであろう。

学生相談はプロの営みであることを忘れてはならない。前述のように、学生相談では枠の概念を柔軟に捉えることが必要となるが、単純に柔軟化しただけでは、日常性と職業との境目が曖昧になってしまう危険性がある。柔軟性は、プロの営みを十全に発揮させるために必要なことであって、プロフェSSIONAL性を失わせてしまうのであれば、本末転倒である。もしそれができずセラピストが混乱してしまう（あるいは学生を混乱させてしまう）くらいなら、個人面接の枠のみをしっかりと守っていく方が望ましい。なにがしかの枠があるから、セラピスト自身も安心して生身性を提供することができる。日常の、生身を生きる人間が、生身性を生かしてプロフェSSIONALとして接することが重要なのであり、そのために必要な枠とは何か、実情に応じて考えていく必要がある。

3.3 個に眼差しを注ぐこと—学生相談の基盤

今回取り上げたいいくつかの取り組みは、そのいずれも学生相談の辺縁に位置するものであったが、それ以外に共通する特徴として、学生一人一人の声に耳を傾けようとするところがあると思われる。コメントのやりとりは、学生一人一人の書き文字によるものを個別に取り上げて授業内で紹介していた。授業後や研究室での短い会話も、学生一人の話に触れるものである。授業を受講している学生をマスとして捉えるのではなく、独自の個として捉え、その一人に目を向けようとする姿勢が取り組みの根底にある。

冒頭の苦米地レポートにあったように、学生相談は“学生一人一人”を対象として“「個別相談」を中心とする丁寧なコミュニケーション”を行うものである。この報告書では幾度となく“学生の個別ニーズ”という表現が用いられており、学生相談がめざす学生支援は、個別の学生を尊重する姿勢をベースとして有していることが分かる。

筆者の取り組みは、個別相談ではなく授業周辺の、苦米地レポートの定義で云うと(2)の教育活動に属するものである。ただ、教育活動が“教職員等へのコンサルテーション（学生の関係者への相談を指す）、講義やワークショップ（生活スキル、コミュニケーションスキル等）、各部署に出向いての講義や研修会・講演会などを通して、学生生活上の、あるいは人生上の目標や期待を達成するために必要な心構えやスキルの獲得を支援する”（学生支援機構、2007）と定義されていることから考えると、その性格は若干異なるのかもしれない。筆者の取り組みは、(1)カウンセリングなどの援助活動が狙うものと近く、授業という形態であっても、学生個人が個別に抱えている思いを聴きとろうとするものである。

ただし授業内のコメントは、学生の個に着目するといっても、決してその個人との関係だけをターゲットにしているのではない。学生コメントの読み上げは、その学生一人に着目しながらも、そうした想いが多くの青年期に共通するものであることを同時に伝えている。取り上げているのは一人であるが、それを聞く学生はどこか自分の体験に重ね合わせて（あるいは異なることで自分の性格に気付いて）聞いている。筆

者は個に眼差しを注いでいながら、その背後にたくさんの声なき想いを見据えている。まさに“個より普遍に至る”(河合、1992)アプローチである。

いずれにせよ本稿で取り上げた取り組みは、その効果は測定しにくく、また、些細な取り組みである。一人一人が別々の個であるという、ごく当たり前の事実に基づいて、その個別の声に耳を傾けようとするだけの、極めて地味な営みである。しかし、そのごく当たり前のことで、学生たちは少しホッとする感じを抱いている(と思われる)。それだけ素朴な取り組みが学生にとって意味を持つのは、裏を返すと、個別性を剥ぎ取られ、均質化された世界に彼らが生きていることを物語っているのかもしれない。

学生相談の本質は、学生個人のあり方に着目した就学援助を試みることにあろう。だからこそ個別面接がその活動のトップに置かれているのである。今回取り上げた取り組みは、学生相談にとっては辺縁の営みであるが、いずれも学生相談の本質が十分に生かされたものであると考える。むしろ、辺縁であるからこそ、そこでは本質を的確に機能させておかねばならないとも云えるだろう。本態の活動でないから薄めて伝えるのではなく、本態でないからこそ逆に、エッセンスを凝縮させてしかし濃すぎることのない活動とする工夫が必要となるのではないだろうか。

4. おわりに

本稿では、学生相談担当者が行うさまざまな業務の中で、授業や個人面接以外で発揮される学生相談機能に着目して論じた。このような辺縁での学生支援は、その効果測定は難しいものの、案外幅広く学生たちにとって学生相談の機能として認識されているのではないかと、と思われる。

個人面接を中心としていた学生相談が、大学事情の変遷を受けて、学生相談の活動を大学全体にまで広げようとさまざまな取り組みがなされている。学生の全人的成長をめざす大学教育には、これまで学生相談が取り組んできたことが大いに貢献できるであろう。しかし、それは学生相談室が表舞台に立つということになるのだろうか。苦米地レポートでは、学生相談室の立地について、「学生が訪れやすい環境であると同時に、人目をさほど気にせず入室できるような立地・入口・部屋の配置などの工夫が必要である」と述べられていた。学生相談は、学生にとってのアクセシビリティの向上を図ると同時に、学生にとってひそやかに訪れられる場所でもあらねばならない。情報公開の流れが進んでいく世の中ではあるが、表に出るばかりでなく、秘やかに、こっそりところどころのことを話せる場所も必要となるはずだ。学生相談は、その二律背反を抱え持つのが必然である。

そもそも大学は学業の場であり、学生相談は辺縁的な存在であった。辺縁であるからこそ、大学内にいながら大学とは少し違った物の見方ができる場所で見られる側面もあっただろう。大学において学生支援・学生相談が必要であると云われ、その充実

を図ろうとする声が大きくなればなるほど、それが学生相談にとって自らの首を絞めるようなことになるのではなからうか、という不安を筆者は密かに持つ。喻えが卑近すぎるが、深夜で面白かったTV番組がゴールデンタイムに来て面白さが減じてしまうようなものである。

しかし、いつまでたっても深夜番組から抜け出せないのも考えものである。学生相談は現在、その岐路に立たされているのであろう。陰でひそやかな側面と、一般的で万人受けする側面は簡単に両立するものではない。しかしそこで、明解な一般性だけに走るのではなく、ひそやかなところもどこかで生かし続けたいものである。学生相談臨床では、陰の面に取り込まれていた学生が、その陰の面を生かした一般性を獲得したときに、我々はどこかホッと、そして人間の生きる力の深さを思い知らされる。そうした学生たちの創造的な変容過程を間近に見ている学生相談室ならではの、二律背反性を充分生かした学生支援策を考えていかねばならないだろう。

二律背反をどう生き抜くか。その最終的なよりどころは、学生の個別性に着目する視点に求められると思われる。本論での語りのあちこちにさまざまな逆説や両義性が入り込んだように、学生相談臨床を考える上で二律背反は必ずつきまとう。しかし、それを抜けるには、最終的には学生個人がどうであるのかを考えるしかない。学生相談がベースとする個別性は、二律背反を生き抜くよりどころとなるだろう。辺縁における学生相談機能は、まさにその個別性に向ける眼差しから生まれるものなのである。

文献

- Fincher SF (2004) : Coloring Mandalas 2. Shambhala. 正木晃 (訳) (2005) : マンダラ塗り絵 春秋社
- 藤原勝純 (1994) : 学生相談担当者による授業の固有性について—講義『人間関係の科学』に関する学生による評価から— 九州大学教養部カウンセリングレポート, 6, 19-33.
- 福留留美 (2010) : 対話を中心に据えたグループワーク授業の実践例 日本学生相談学会50周年記念誌編集委員会 : 学生相談ハンドブック 学苑社 pp177-184.
- 早坂浩志 (2010) : 学生に向けた活動2—授業以外の取り組み— 日本学生相談学会50周年記念誌編集委員会 : 学生相談ハンドブック 学苑社 pp185-201.
- 東山紘久 (1986) : カウンセラーへの道 創元社
- 河合隼雄 (1992) : 心理療法序説 岩波書店
- Koch K (1957) : Der Baumtest. 3. Auflage. Verlag Hans Huber. 岸本寛史・中島ナオミ・宮崎忠男 (訳) (2010) : パウムテスト第3版 誠信書房
- 倉光修 (1983) : 「物語作成テスト」の試み 京都大学学生懇話室紀要, 13, 37-50.
- 桑原知子 (1994) : もう一人の私 創元社
- 文部省高等教育局 (2000) : 大学における学生生活の充実方策について (報告) —学生の立場に立った大学づくりを目指して—
- 森田裕司 (2010) : 新入生対象の講義および「心の健康」の講義の実践例 日本学生相談学会50周年記念誌編集委員会 : 学生相談ハンドブック 学苑社 pp173-177.
- 中井久夫 (1971) : 精神分裂病者の精神療法における描画の使用 芸術療法, 2 中井久夫 (1984) : 中井久夫著作集一卷 分裂病 岩崎学術出版社 pp17-45.
- 日本学生支援機構 (2007) : 大学における学生相談体制の充実方策について—「総合的な学生支援」

と「専門的な学生相談」の「連携・協働」—

太田裕一 (2008) : 学生相談とインターネット・サービス 日本学生相談学会第26回大会発表論文集, 105.

谷川流 (2003) : 涼宮ハルヒの憂鬱 角川書房

山川裕樹 (2007) : 「固有のわたしであること」と「他者とともにいること」をめぐって 成安造形大学学術活動報告平成18年度, 160-170.

山川裕樹 (2009) : 学生相談室発信授業におけるイメージワークの試み 学生相談研究, 29 (3), 228-239.

吉武清實 (2010) : カウンセラーが行う授業 日本学生相談学会50周年記念誌編集委員会 : 学生相談ハンドブック 学苑社 pp168-172.

[註1] 2010年後期からは非常勤の勤務時間数が各1.5倍、すなわち実質非常勤三名分となった。

2] いつでも切れるのは、大切つながりがないということでもある。しかし、対人接触を極端に恐れる人物にとって、「いつでも切れる」からこそ「一步踏み出せる」側面もネット社会には存在している。この両面を忘れてはならない。

3] 本筋の議論からは離れるが、情報化社会は逆説的に人間の身体性をあらわにするのかもしれない。情報化されデータ化される社会においては、われわれがからだを持って生きていることそしてそこから逃れられないことを逆に突きつけてくる。これは、大学教育で何を伝えるのかのように伝えるのかという問題とも無縁ではない。マニュアルや知識を伝達するだけなら、教科書を配って各自で取り組むように云えばよい。分からないことがあれば wikipedia で調べると（あるいはググれと）云えばよい。だがそうした知識面のみが授業で伝達されるものではないはずだ。生きた人間が身体を用いてなにかを伝え、それを身体を用いて聴く（あるいは取り組む）、パフォーマンスの側面が案外授業の本質なのではないだろうか。

4] なお、こうした特徴を若い世代の特徴であるとして、昔の青年と断絶があるとする意見もあるのだけれど、筆者はその立場には与しない。なぜなら、第一に筆者自身「ファミコン世代」と呼ばれる、ある程度コンピュータテクノロジーが発展した社会を生きている世代であるため、そもそも「昔の青年」を実体験として知らないというのがあるし、第二に、昔の

若者がすべて熱い議論を戦わせていたのか、という点に疑問が残るからである。昔の悩める青年は、仲間同士で熱く語り合うこともあっただろうが、そうでないものもあっただろう。深夜ラジオのDJに自分の悩みを打ち明け（あるいはそこで投稿された悩みを聞き）、DJからの答えで慰められることもあったのではないかと。若者の苦悩を描いた小説や映画で自分の苦しみを見て取ったこともあったのではないかと。そういったいわゆるマスメディアを通して孤独さを慰めていた昔の若者像との比較なくして、単純にインターネットを使っているから駄目だというのは早計に過ぎよう。考えるべきは、そこで何が失われたのか何が得られたのかどうやって補うのか、ではないか。

5] 1000人規模の大学で週に10人クライアントを持てば、全学生の1%である。1%内で顔見知りが一組もない方が確率的には低い。

6] 当然だが逆に働く危険性もある。

7] これらはただの転移現象であると見る人もいるだろう。しかし、大学の学生相談は年限が限られており、また、比較的可塑性の高い青年期の大学生を対象としている点からも、転移による事態の改善は決して悪いばかりではないはずだ。そもそも、転移は不可避のものである。

8] 「内的な粹」という表現は、藤原勝紀（京都大学名誉教授）がよく用いる表現である。筆者はそれを研究会でしばしば耳にしており、その典拠が文章化されたものを探したが、手持ちの文献では見つけることができなかった。そのため、今回は註の形でそのオリジナルについて言及しておく。

「縞」のデザインの考察

『九鬼周造「いき」の構造』は現代に、どう生きているのか？

藤田 隆

Takashi FUJITA

「縞」のデザインの考察

『九鬼周造「いき」の構造』は現代に、どう生きているのか

藤田 隆
Takashi FUJITA

教授（グラフィック・デザイン）

縞との出会い

サントリー美術館の新設に伴うデザインサポート業務を担当するにあたり、デザイン制作の枠を超えた様々な考えを巡らせるに至った。六本木のサントリー美術館は、文化事業部の担当で、東京台場のヘッドクォータービルに続き建築家、隈研吾氏の設計で進められた。隈氏からは「都市の居間」をコンセプトに無双格子、越前和紙、ウイスキー樽材などを使って日本の伝統を現代に融合させた「和のモダン」の空間を提案され、それを受ける形で我々サントリーの担当は、美術館の行動指針を「美をむすぶ、美をひらく。」として東洋の美、西洋の美、現代の美、古典の美を横断して新しい見方、独自の視点を提示できないだろうかと展開した。日本の美術館の多くが陥りがちな専門的な研究機関としての美術館から、現代に通じる日本の美の集積場所として、多くの人に来て観てもらふ事を目的とした美術館の提案である。より多くの人に美術館に親しみ楽しんでもらうために、昔からの日本の美のルールを現代に持ち込めないかという試みに望んだ。そこで、隈研吾氏の建築に用いられている要素から美術



図1 サントリー美術館外観

館のアイデンティティの一つとして取り上げたのが、美術館の外壁のストライプ（縞）と切り返しをグラフィックモチーフに使用することであった。それを案内状を始め、手提げバッグや包装紙に展開し、美術館の一つのキャラクターアイテムとして「切り返し縞」を定着させた。これをきっかけにグラフィックデザインの中のストライプ（縞）を考えてみる事になった。

1. 縞模様の成り立ち

画面に造形をする場合の最も単純な要素は点であり、その点が方向性を持って移動をしたときに、その軌跡として線が現れる。画面を分割する線で区切られたときに、図と地が現れて、直線であれ曲線であれ「図と地」に分かれる事で画面の中に異なる空間を認識する。色相や彩度の差を持ってよりはっきりと図と地の認識を起こすのである。線がのびる方向とは別の方向に展開されたときに面が出来て、単純な平行移動により縞模様が現れる事になる。それ以外にある点を基に拘束を受けそれを中心とした展開では扇状、同心円などが発生するが、ここでは直線に限り話の展開をしていく事にする。

限られた画面で数回以上繰り返されるとときに縞が発生し、繰り返す事でリズムが生まれ、リズムにより人間は空間的表情を見いだすのである。人間の想像力は繰り返しの線の描かれる平面に思いを込めて感情を移入し、その画面に物語を作り出すのである。単なる直線の連なりに奥行きのある平野を想像したり広い空間を想像して、イメージ世界の空間を平面の上に作り出すのである。グラフィック・デザインの上での縞の表現は、過去においては、描画力や表現素材など純粋な抽象図形や、人の手で行うには繰り返しの描画が困難で不正確なために敬遠してきたものであるが、コンピュータの普及によりグラフィック・デザインの表現で、細かく正確な抽象図形を扱う事が多くなってきている。コンピュータの作画は二進法の計算にも見られるように、二元的に画面を扱う事が可能になり最も得意とする所である。グラフィック・デザイン構成要素の最も単純で根本的な要素の直線、その集まりの縞模様を表現のベースに考察してみた。



図2 隈研吾氏の建築の中に様々な縞が見て取れる。根津美術館

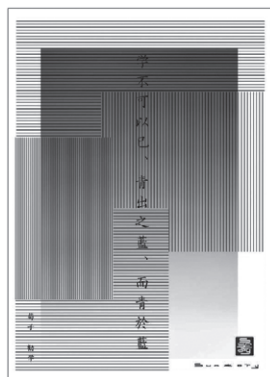


図3 縞を表現要素としたポスター—著者作2009年

2. 九鬼周造「いき」の構造に見る、縞の芸術的視点

明治の哲学者で日本の美意識に著作が多い九鬼周造の縞模様に対する思索に基づいて進めてみたい。

表情のある物は芸術を生み、表情のあらわれ方として時間芸術と空間芸術に分けられるほか表現対象によって主観芸術と客観芸術に分類できる。「客観的である」というのは芸術内容が具体的な表象そのものに規定される場合であり、「主観的である」というのは芸術形成原理が自由に抽象的な物によるものであるときで、それぞれを模倣芸術、自由芸術と呼ぶ事が出来る（九鬼周造「いき」の構造より）

よって具象絵画、具象彫刻などは模倣芸術となり、模様、音楽、建築などは自由芸術となるのである。

目の前にある風景や形を作者の解釈の基に形に写すのが模倣芸術であり、具体的な形を伴わない物をベースに形を生み出すのが抽象芸術であると捕える。縞模様は自由芸術として音楽と同様に扱う事ができ、その構成の要素としてリズムが大きな役割を果たすのである。幾何学図形としての平行線は永遠に交わる事がなく、二元性の最も単純で純粋な視覚的客観化と言えるのである。九鬼は人間の眼が左右についており、垂直に走る縦縞の方が容易に平行線として知覚されるとしており、地球の重力にも縦縞の方が自然であると説いていく。落下する雨や雪が縦縞の軽味で、横縞は地層であったり重力に対抗する形で広がる線であり、縦縞の方の「いき」を主張する。確かに、着物の柄などは縦縞の方がスタイルを良く見せるし、スーツなどにおいても縦縞を使う事が圧倒的な様である。しかし、縦縞は日本情緒としての格子戸や和服においては同意するが、現代生活に見られる日差しを調整するブラインドや夏のファッションの定番のボーダーシャツ、テレビの走査線を始め、横書き文が主流になっている事などを考慮すると横縞の表現も見逃してはならない。縦縞は、雨やモノの落下と言う自然の摂理からくる存在感があり、横縞は英文を始めとする横書き文やテレビ走査線など人工的な要素としての美的世界があるのではないかと、九鬼周造の指摘した時代との変化も考慮に入れて考えていく必要があるだろう。

3. 縞の文化的視点

「しま」は日本古来、「すぢもの（筋物）」「間道」と呼ばれていたが、ストライプの南蛮商人カピタンの衣装（縞のズボン）から渡来物を指す「しまもの」となり「しま」になったと言われている。縞模様はその成り立ちから緯（横糸）の変化で表情を付けるので、織物に対して横縞が発祥であったと思われる。

本来、単純で無表情な具体性の無い縞模様であるが日本人は得意な「見立て」、「見なし」で様々な名前をつけて親しんだ。「子持縞」「よろけ縞」「めくら縞」「かつお

縞」「くじら縞」「みだれ縞」「折れ縞」「ふきながし縞」「三津五郎縞」「芝罘縞」など様々な物や様子を表す縞が造られ現在でもその様子は見る事が出来る。よこ縞の柄について少し考えてみると「邪な奴」「邪な考え」「横縞囚人服」など余りポジティブな評価が出来ないのが横縞である。囚人服の横縞は西洋の縞柄に対する考え（邪悪な物）から来ており、異端者、反逆者の柄という考えからきていると思われる。我々も横縞の囚人服を容易に想像するが国内で実際に使われた事はないらしい。囚人服のイメージ以外にも横取り・横奪・横恋慕・横暴・横着・横領など、「横」が使われる熟語には、良い物がほとんどない。では「縦」はどうかというと、この漢字にも「わがまま・勝手気まま」の意味がのっておりいずれも余り良い意味で、縦縞、横縞を使う事はない様である。

4. 「いき」の構造についての私感

「いき」について少し考えてみよう。「いきな人」と言ったとき想像できるのは、他の人とは一線を画す美意識を持っており、混じり合う事のない自分のスタイルを貫くカッコいい人であり、「いきな振る舞い」とは普通の人はなかなか思い切ってそこまで出来ない優しさの行為とすることができる。そして九鬼の言葉から「いき」の定義として「媚態」（他人の機嫌を取ろうとこびへつらう様子）「意気地」（自分の意志を貫く気構え）「諦め」（自分の力の及ばない事を悟り断念する）の三つのキーワードが挙げられるようだ。

「いき」というのは、日本人独特の感覚で、英語、フランス語、中華の思想にもない様で日本の町人、武士の階級を超えた江戸時代に始まる美意識と捕えたい。戦いの少なかった江戸時代の平和な日々の日本人同士の気持ちのやり取りが「いき」であると見る事が出来ないだろうか。「武士は食わねど高楊枝」の気取りや町人の細やかな気遣い、芸者の裾さばきや、夕涼みの様子など、男の行いも女の行いもそれぞれに「いき」は存在したようであり、九鬼周造の時代はその事を反映しているようである。しかし現代の人間における「いき」のとらえ方をしてみると、男女、身分、時代を超えて貫いているのは「いき」は不良である、不健康である、不完全であるといった言い方が出来る。「いき」は大向うを唸らせたり、大上段に構える物ではなく、そっと差し出したりさりげない物なのである。大通りではなく横丁に存在する、真っ昼間でなく夕方、宵の口に存在するのである。江戸時代に始まり、明治に隆盛を極めたと思われる「いき」は時代とともにその姿を変えて日本人の心の中に生きてきたようだ。それは平和をベースにした単一民族の高度な感情のやり取りを「いき」と捕えてみたい。少し解釈を拡大してとらえると、狭い社会の中である共通した美意識なり経験を持つ物同士の言葉を伴わない高度なコミュニケーションが「いき」であると言う事が出来そうで、単一民族である事が必ずしも必要条件とはならない。ジャズにおけるアドリブの掛け合いや不協和音の提示による音空間の共有などもその類いという事は出

来ないだろうか。ただ、日本文化を表す傾城、花魁を始め、芸者衆や着物の女性が数を減らして着物の「いき」な着こなしが減り、やくざ映画や大工、職人の親分が子分に対して気を使う「いき」な計らいに接する場面が減ってきている現在、明らかに時代の中で「いき」は姿を潜めつつあるようだ。

それにとって代わる訳でもないだろうが、現代において我々が良く接する美的概念としての「カワイイ」を考えてみたい。

5. 「いき」と「カワイイ」の文化関係

従来からあった幼い少女をほめる言葉に代表される「かわいい」「可愛い」の枠を超えた新しい美的概念としての「カワイイ」を探り、かつての美的概念の「いき」との比較を試みることで、その比較から時代を反映した感覚を推測してみる。「カワイイ」とはデザイン表現では、キュート、プリティなどの言葉に置き換えられて、小児性、未発達性、未成熟性の概念が主であったが、高度経済成長期以後の使われ方は大きくその範囲を広げてきている。カワイイ電化製品、カワイイ建築、カワイイ飲物、などなど様々な方面の事物、事柄に対して使われるようになってきている。学生を始め若い女性を中心に「カワイイ」褒め言葉は反乱しているようだ。真壁智治氏の「カワイイパラダイムの研究」に詳しく論じられているのでここではあくまで「いき」に対する「カワイイ」を考察してみたい。

九鬼周造は「いき」を「媚態」（異性にこびる事）「意気地」（相手に示すころいき）「諦め」（思いを遂げられない相手を思い切る決断）の三つのキーワードで定義するがこれに対応して考えると、「カワイイ」は「異性を意識する事なく」、「心意気を示す事なく」、「いろいろ戸惑い躊躇している」という事が言える。「いき」と「カワイイ」は対局にある感性のようにも言う事ができて、「いき」があくまで異性を意識して自分の生き様をアピールするのに対して「カワイイ」は異性への意識はなく、モノへの思いとらえ方こだわり方などが主になる様の思われる。現代の時代感性は「いき」がモテハヤされた時代と明らかに女性の社会に対する考え方、行動などに変化が見られ、男性の眼を意識する事なく（媚びる事なく）強くカワイイ子を貫いている。一方、男性の方はまだ女性に媚びる事で「いき」を発揮しているのであろうか、まだ昔の美意識にすがっているのか、ダンディズムという形で「いき」を残そうとしているのかもしれない。確かに女性の社会進出、女性の自立などが知らず知らず「いき」を昔の美意識に追いやっているとも考えられる。

「いき」が芸術的表現の形態として二元的であり抽象的である事から直線・直線の集合体の縞がその表現形態として挙げられる。（「いき」の構造 九鬼周造）この「いき」の美意識に対して「カワイイ」の芸術表現の基本形態を探ると、直線の対局として曲線、その最も単純な形態として「点」「円」が挙げられる。

「カワイイ」の基本形態を点、円と捕えると前述の真壁氏のカワイイパラダイムの

水玉の考察がおおいに参考になる。デザイン要素として「いき」が直線、縞であるなら「カワイイ」は点、水玉と考える事が出来るのではないかという端的な対立の上に話を進めてみたい。「いき」と「カワイイ」は対峙する概念として捕える事が出来て、江戸、明治から日本人に伝わってきた「いき」は現代においてその姿をひそめそれにかわって「カワイイ」が台頭してきたという考えも出来るように思える。

「兵隊を縦列に配置しないで環状に配置すると闘争にならずに舞踏になる」はマックス・デッソワールの言葉であるが、現代においては「いき」を主張して自分の意気地を示すより、仲良く自分をおさめてしまう風潮は、まさに「いき」と「カワイイ」を言い表しているのか。対立や孤立を嫌い融和、協調に重点を置きすぎるきらいのある現代を言い表しているように思われ、「つっぱる」よりも「丸くおさめる」事をよしとする風潮がここにも現れてはいないだろうか。

6. まとめ

縞の文化背景やデザイン表現を思考してきて、時代が変化し日本人の感性も従来とは異なる世界に動いているように理解が出来そうである。確かに江戸、明治の「いき」な世界は少なくなりつつあり、それに代わり「カワイイ」の世界が現代においては人々の指示を受けているようである。

日本人は現代において確かに横書き文を多く取り入れ、洋服を着て、着物の世界から離れつつあるが、感性の中では西洋一辺倒にはならないで日本人独特の「いき」の発展形の感性を内包して、様々な局面において江戸、明治とは異なる美的感性をカタチにしている。

日本の伝統的な様式とモダンデザインの接点を探る SOU・SOU（テキスタイルデザイナー脇坂克二）のテキスタイルやてぬぐいの現代的デザインを展開している「かまわぬ」「いせ辰」に現代の縞の様子を見て取れる。「校倉」「虎縞」「タイル」「mugiwara」「南蛮」「拍子木」などなど作品から現代の生活から感じられる縞の見立てが愉快である。タイルや数字、アルファベットなど現代的な要素をモダンで明るい色使いに表現するが、縞や江戸小紋などの昔からの要素を表現の基にしているように思われる。

「いき」の縞パターンのなかに現代の生活パターンからのイメージを見立てたり、「カワイイ」の水玉や北欧風の花柄とストライプの共存で新しいデザイン世

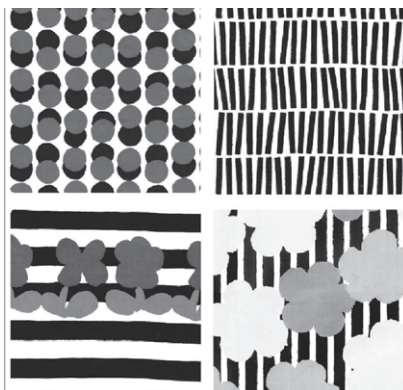


図4 縞模様と水玉模様の現代的展開例
sousou HP より

界を展開している。

テキスタイルデザインの世界だけでなく、グラフィックデザインにおいても「いき」の世界と「カワイイ」の共存を出来ないか、そうした実践をすると新しい世界が開けるのかもしれない。

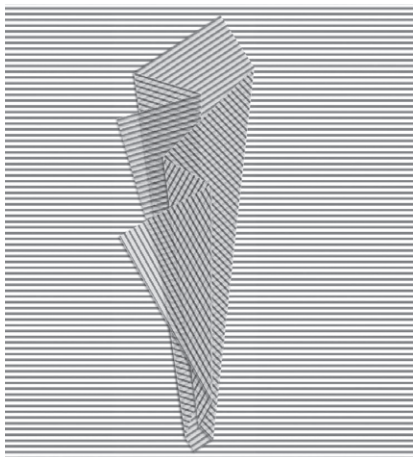


図5 熨斗パターンと縞模様によるグラフィック 著者作 2010年

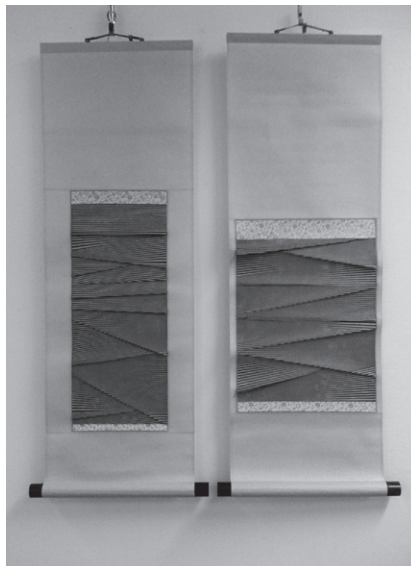


図6 微妙に変化する縞の表現で日本的な掛け軸グラフィックを表現 著者作 2010年

参考文献

『「いき」の構造』九鬼周造

『カワイイパラダイムの研究』真壁智治、2009年、平凡社
SOU・SOU ホームページ <http://www.sousou.co.jp/textile/>

描画力向上のための
複数光源の色差と立体形状認識能力の研究

A study on color differences of lights and understanding three-
dimensional shape for drawing skill

岸田 保

Tamotsu KISHIDA

描画力向上のための複数光源の色差と立体形状認識能力の研究

A study on color differences of lights and understanding three-dimensional shape for drawing skill

岸田 保

Tamotsu KISHIDA

准教授（写真絵画における質感表現、デジタルペインティング）

I tested the relations with brightness differences and xy chromaticity differences of lights between understanding the three-dimensional impression of motif. The lights were placed in the main light on the left of the motif and the sub-light on the right side. Under those conditions, in which I kept brightness those (in which kept brightness and the xy chromaticity of the main light constant, and changed brightness and the xy chromaticity of the sub-light variously), I carried out a sensuality evaluation about understanding of the three-dimensional impression. The result understood that a brightness difference influenced the understanding of the three-dimensional impression than xy chromaticity differences between main source of light and sub-source of light.

1. はじめに

美術教育では基礎描写力向上のための訓練として鉛筆や木炭によるデッサンを行う。通常、デッサン室では窓からの自然光と天井の蛍光灯照明がおもな光源になる。この2種類の光源は分光スペクトル（分光組成）が異なるため、よく観察すると色が異なって見える。また光源の位置も違う。

この光源色の微妙な差異と光源の方向を意識できればモチーフを立体的に把握することが容易になる。加えて光源以外の壁や床などからの拡散反射光の色を意識できればさらに立体を把握する手助けになる。

本研究ではモチーフにさまざまな異なる色の光を2方向から当て、被験者による官能評価を行い、光源の色とモチーフの立体形状に対する認識能力との関係を研究する。

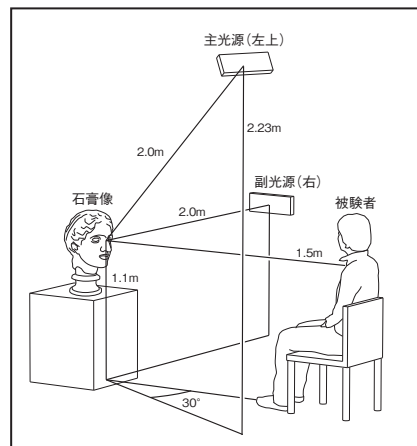


図1 装置のレイアウト図



図2 石膏像の計測点

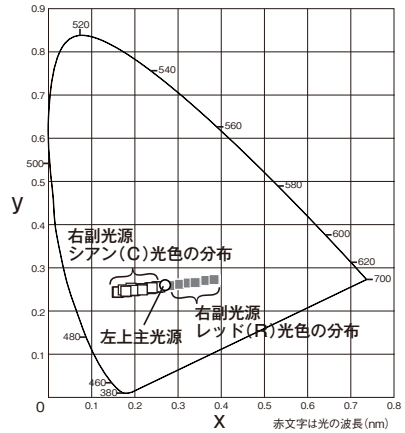


図3 xy色度の分布

2. 暗室による基礎評価

2.1 評価方法

暗室に2つのLED照明装置と頭部石膏像を図1のように配置する。

このLED照明装置にはRED、GREEN、BLUEの3色の発光素子が面状に配置されている。RGB各チャンネルの出力を0～100で101段階に調整可能な調光機が接続されており、RGBの組み合わせ1,030,301色の光源色を作り出すことができる。

2.1.1 光源条件の設定

石膏像に向かって左上の光源をデッサン室における窓や蛍光灯などの主光源に見立てた。以下この光源のことを「左上主光源」という。この左上主光源は図2のA点において反射光値で輝度 $Y = 121 \text{cd} / \text{m}^2$ 、xy色度 $x = .269$ 、 $y = .259$ の白色光で固定した。計測器機はコニカミノルタ製色彩輝度計CS-100Aを使用した。

また右側の光源はデッサン室における床や壁などからの反射光として見立てた。これらの反射光は主光源が当たらない影に影響を与える副光源と考える。以下この光源のことを「右副光源」という。

評価ではこの右副光源の色相と輝度を変化させた。

右副光源は左上主光源と近似する白色光を12種類、レッド(R)色光を39種類、レッド(R)色光の補色方向のシアン(C)色光を39種類、合計3色90種類を用意した。図3にxy色度図上での分布を示す。

それぞれの光源の計測値は図2のB点において反射光を測定した。各光源には目標となる輝度を設定したが、調光機の調光段階が101段階のデジタルでの調光のため必ずしも正確に目標輝度にはならなかった。

目標 輝度値	右副光源 輝度 Y	x	y	左上主光源との比較 輝度差	色差 Δxy
120	120.0	255	253	-1.0	0152
100	101.0	256	253	-20.0	0143
90	89.7	257	253	-31.3	0134
80	80.1	259	256	-40.9	0104
70	70.3	257	255	-50.7	0125
60	60.2	257	255	-60.8	0125
50	50.7	258	255	-70.3	0117
40	40.2	258	255	-80.8	0117
30	29.7	259	255	-91.3	0108
20	19.7	261	256	-101.3	0085
10	10.1	264	256	-110.9	0058
5	5.3	268	250	-115.7	0091

表1 白色光の計測値

目標 輝度値	右副光源 輝度 Y	x	y	左上主光源との比較 輝度差	色差 Δxy
70	70.3	282	258	-50.7	0130
	70.0	300	261	-51.0	0311
	70.3	320	263	-50.7	0512
	70.0	347	269	-51.0	0786
60	60.4	281	258	-60.6	0120
	60.0	307	261	-61.0	0381
	59.8	325	264	-61.2	0562
	60.3	347	267	-60.7	0784
	60.0	366	269	-61.0	0975
50	50.2	284	259	-70.8	0150
	49.9	304	261	-71.1	0351
	50.0	323	264	-71.0	0542
	50.1	348	267	-70.9	0794
	50.3	368	270	-70.7	0996
	50.0	386	272	-71.0	1177
40	40.2	284	259	-80.8	0150
	40.0	305	261	-81.0	0361
	40.3	322	264	-80.7	0532
	40.1	340	265	-80.9	0713
	40.1	365	269	-80.9	0965
	40.2	385	271	-80.8	1166
30	30.1	281	259	-90.9	0120
	30.1	300	261	-90.9	0311
	30.1	324	263	-90.9	0551
	29.7	346	266	-91.3	0773
	29.9	361	268	-91.1	0924
	30.7	381	271	-90.3	1126
20	20.1	285	259	-100.9	0160
	20.4	299	261	-100.6	0301
	20.7	322	263	-100.3	0532
	20.8	343	266	-100.2	0743
	20.2	365	268	-100.8	0964
	20.0	383	271	-101.0	1146
10	10.5	281	258	-110.5	0120
	10.2	303	261	-110.8	0341
	10.9	323	264	-110.1	0542
	10.0	339	265	-111.0	0703
	10.2	364	270	-110.8	0956
	10.2	383	272	-110.8	1147

表2 レッド (R) 色光の計測値

目標 輝度値	右副光源 輝度 Y	x	y	左上主光源との比較 輝度差	色差 Δxy
70	70.1	250	254	-50.9	0196
	70.3	234	252	-50.7	0357
	70.3	216	250	-50.7	0538
	70.6	198	248	-50.4	0718
	70.7	173	244	-50.3	0872
	70.0	158	243	-51.0	1121
60	60.1	252	254	-60.9	0177
	60.6	234	252	-60.4	0357
	60.5	215	250	-60.5	0547
	60.5	196	247	-60.5	0740
	60.7	178	244	-60.3	0922
	60.9	159	242	-60.1	1113
50	50.5	251	254	-70.5	0187
	50.3	239	253	-70.7	0306
	49.9	214	250	-71.1	0557
	50.3	195	247	-70.7	0750
	50.3	174	245	-70.7	0950
	50.2	160	243	-70.8	1102
40	40.8	250	254	-80.2	0196
	40.4	238	253	-80.6	0316
	40.5	211	250	-80.5	0587
	40.6	199	247	-80.4	0710
	40.8	175	245	-80.2	0950
	40.6	160	243	-80.4	1102
30	30.5	250	254	-90.5	0196
	30.2	234	252	-90.8	0357
	30.8	210	249	-90.2	0588
	30.5	196	246	-90.5	0741
	30.8	172	248	-90.2	0976
20	20.5	252	255	-100.5	0175
	20.5	235	251	-100.5	0349
	20.6	218	250	-100.4	0518
	20.8	190	252	-100.2	0793
	20.4	179	245	-100.6	0911
10	10.1	257	255	-110.9	0126
	10.7	239	253	-110.3	0306
	10.5	216	248	-110.5	0541
	10.9	194	247	-110.1	0760
	10.9	178	245	-110.1	0921

表3 シアン (C) 色光の計測値

- (1) 白色光…12種類 (表1参照)。輝度を5 ~ 120cd / m²で変化させた。白色光は調光機のRGB各チャンネルの値を同じにする。
- (2) レッド (R) 色光…39種類 (表2参照)。輝度を10 ~ 70cd / m²で10cd / m²刻みに変化させ、xy色度をレッド方向に左上主光源からΔxy = .0000 ~ .1200の間で最大6段階に変化させた。同一目標輝度でxy色度差を変化させるため、調光機のRチャンネル値を増加もしくは減少させる場合、G・BチャンネルはRチャンネルとは逆に減少もしくは増加させた。
- (3) シアン (C) 色光…39種類 (表3参照)。輝度を10 ~ 70cd / m²で10cd / m²刻みに変化、xy色度をシアン (C) 方向に左上主光源からΔxy = .0000 ~ .1200の間で最大6段階に変化させた。シアン (C) 色光はグリーン (G) とブルー (B) の混色で作成する。シアン (C) 色光もレッド (R) 色光と同様、同一目標輝度でxy色度差を変化させるため、調光機のG・Bチャンネル値を増加もしくは減少させた場合、Rチャンネルは逆に減少もしくは増加させた。

2.1.2. 被験者

被験者は美術系大学の21 ~ 24歳の学生10人 (男性5人、女性5人) で実施した。

2.1.3 評価

被験者は暗室に石膏像正面より1.5mの位置に座り、提示される90種類の右副光源から石膏像に当たった光を見て、以下の3つの評価項目に5段階で解答する。

- (1) 全体の立体感があるかどうか？
- (2) 細部の立体感があるかどうか？
- (3) デッサンがしやすそうかどうか？

石膏像との距離が1.5mと近いため座り位置による差をなくするために1度に1名だけで評価を実施した。

新しいサンプルを提示するときには、一旦目をつぶってもらい前のサンプルの影響が少なくなるようにした。またサンプルの提示順は被験者それぞれでランダムにした。

2. 2分析結果

白色光源の分析では図4のグラフのとおり、左上主光源に対して右副光源の輝度が低く(暗く)なればなるほど3つの評価項目が上がっている。つまり左上主光源との輝度差があればあるほど立体形状が把握しやすくなる。ただし「3. デッサンのしやすさ」評価項目において輝度差が $-115\text{cd}/\text{m}^2$ では評価が下がる。これは石膏像の影が暗くなりすぎて描きにくく感じるためだと考えられる。

また、左上主光源と右副光源との目標輝度差と3つ評価項目の相関を調べてみると表4のように、「1. 全体の立体感」評価では $-.731^{**}$ 、「2. 細部の立体感」評価では $-.631^{**}$ 、「3. デッサンのしやすさ」評価では $-.717^{**}$ と中程度の負の相関があった。

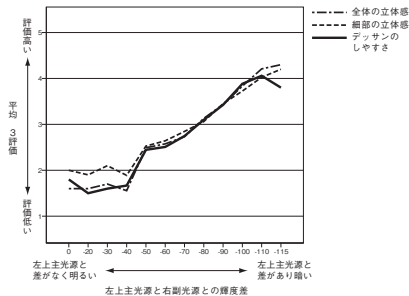


図4 3評価と目標輝度差

相関係数	目標輝度の差	全体の立体感	細部の立体感	デッサンのしやすさ
目標輝度の差	Pearsonの相関係数 有意確率(両側) N	1 .000 119	-.731 .000 119	-.631 .000 119
全体の立体感	Pearsonの相関係数 有意確率(両側) N	-.731 .000 119	1 .000 119	-.767 .000 119
細部の立体感	Pearsonの相関係数 有意確率(両側) N	-.631 .000 119	.767 .000 119	1 .000 119
デッサンのしやすさ	Pearsonの相関係数 有意確率(両側) N	-.717 .000 119	-.823 .000 119	1 .000 119

** 相関係数は1%水準で有意(両側)です。

表4 目標輝度差および3評価の相関係数

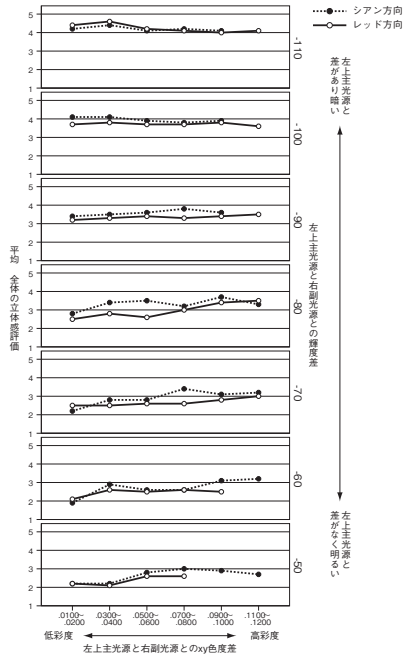


図5 全体の立体感評価とレッド・シアン光色

また3つ評価項目間の相関では「1. 全体の立体感」評価と「2. 細部の立体感」評価では.767**、「1. 全体の立体感」評価と「3. デッサンのしやすさ」評価では.823**、「2. 細部の立体感」評価と「3. デッサンのしやすさ」評価では.815**の正の強い相関が認められた。

レッド (R) 色光源と補色の関係にあるシアン (C) 色光源の「1. 全体の立体感」評価を比較すると図5のようにほとんど差がないことが認められる。

また xy 色度よりも輝度差の方が評価に影響することがわかる。左上主光源に対して右副光源の輝度が低く (暗く) なればなるほどレッド (R) 色、シアン (C) 色ともにグラフが上にシフトしており、全体の立体感が分かりやすくなっている。輝度差が $-110\text{cd}/\text{m}^2$ になると平均で4を超えており全体の立体感が分かりやすくなることがわかる。

図6は「1. 全体の立体感」評価でレッド (R) 色光だけをまとめたグラフである。輝度差が $-50 \sim -80\text{cd}/\text{m}^2$ では xy 色度差区分が増加するに従って、つまりレッド

の彩度が高くなるにしたがって「1. 全体の立体感」評価があがる傾向にある。これは相対的に左上主光源との輝度差が少なく、立体感のよりどころを色度差に求めているためと思われる。

また、輝度差が $-90\text{cd}/\text{m}^2$ と $-100\text{cd}/\text{m}^2$ だとグラフがほぼ並行に推移しており xy 色度差区分に関係なくほぼ一定の評価になっている。輝度差が $-110\text{cd}/\text{m}^2$ では xy 色度差区分が.0300 ~ .0400の少しだけレッド (R) 色が付いた光の評

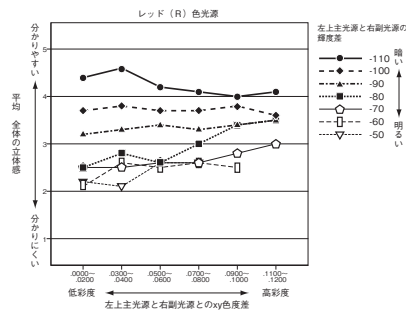


図6 全体の立体感評価と目標輝度差および色度差区分

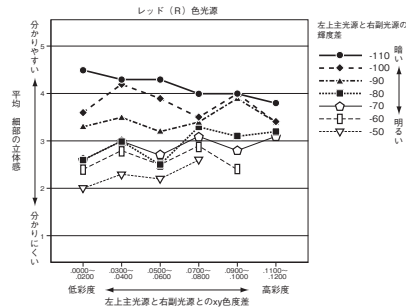


図7 細部の立体感評価と目標輝度差および色度差区分

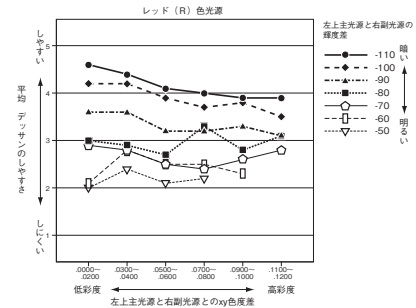


図8 デッサンのしやすさ評価と目標輝度差および色度差区分

価が一番高い。立体形状を把握する要因として輝度差が重要であることに加え、光源に少し色が付いている方がより全体の立体感が分かりやすくなることを示していると考えられる。

「2. 細部の立体感」評価を見てみると図7のように輝度差が $-110\text{cd}/\text{m}^2$ 以外は評価が安定していない。これは細部のとらえ方に違いがあり、評価する石膏像の箇所によらつきがあったためだと考えられる。

「3. デッサンのしやすさ」評価を見てみると図8のように輝度差が $-100\text{cd}/\text{m}^2$ と $-110\text{cd}/\text{m}^2$ の評価が高く、xy色度差区分が増加するに従って、つまりレッドの彩度が高くなるにしたがって評価が下がっていく。これは陰が暗くなっているはずなのに彩度が高いため刺激が強く、前に出てくるような感じがするためと思われる。

3. 実環境による評価

暗室による基礎評価はデッサンを行って評価するのではなくモチーフを見ただけの印象評価であった。そのため2つの光源の輝度差が大きくなればなるほどデッサンがしやすいという評価結果になったが、右副光源の輝度が $10\text{cd}/\text{m}^2$ になると白い石膏像であっても陰がかなり暗く、実際にデッサンをしてみると評価が変わると考えられる。

そのためデッサン室で被験者に人物クローキーを行ってもらい、実際の絵を描くときに近い条件での評価を実施した。

レッド	右副光源			
彩度	照度	x	y	色差 Δxy
白	403.9	.349	.346	.0416
低	401.5	.383	.353	.0717
中	401.6	.436	.362	.1226
高	400.9	.489	.372	.1753

表5 右副光源の計測値

3.1 評価方法

3.1.1 光源設定

デッサン室にLED照明装置を図9の

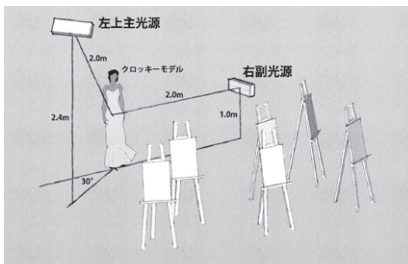


図9 装置のレイアウト図

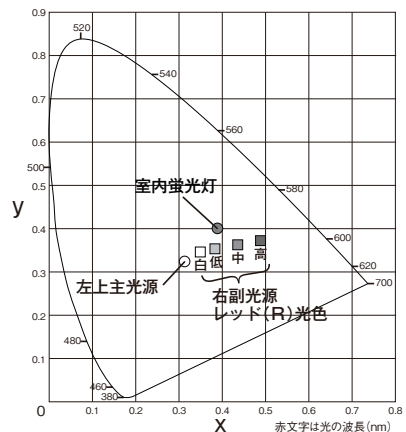


図10 xy色度の分布

ように設置する。中央のモデル位置に向かって左上の主光源は、入射光で照度800lx、 xy 色度 $x = .3156$ 、 $y = .3079$ の白色光で固定した。

右副光源は照度だけを400lxに固定し、表5のように xy 色度を白（無彩色）からレッド（R）方向に彩度が高くなる4種類の光源を設定した。計測位置はモデル位置の高さ1000mmでそれぞれの光源に向けて計測した。計測器機はコニカミノルタ製色彩照度計 CL-200を使用した。

評価は実際のデッサン室での評価のため実験用のLED照明以外に室内蛍光灯も点灯した。室内蛍光灯のみを点灯したときの照明の計測値は、モデルの位置で高さ1000mmにおいて、水平位置で照度556.6lx、 xy 色度 $x = .3888$ 、 $y = .4006$ であった。

図10に光源の xy 色度図を示す。

3.1.2 人物クロッキー

暗室での評価では評価条件の安定性を重視したため石膏像を用いたが、実使用環境での評価は同じ石膏像を何回も評価のために描くと被験者のモチベーションの維持が難しくなると考えられる。そのため人物モデルを対象に描くことにした。クロッキーモデルには光源の色が分かりやすくするために白色の衣装を着てもらった。

クロッキーはB3サイズのクロッキー帳に黒色鉛筆と消しゴムを使って行った。

また、評価を実施する前に人物クロッキーになれるため、準備運動として5分間のクロッキーを2ポーズ実施した。クロッキー中の写真を図11に示す。



図11 人物クロッキー中の写真

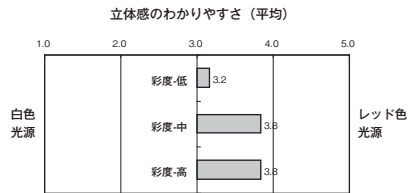


図12 レッド色光源の彩度と立体感のわかりやすさの評価

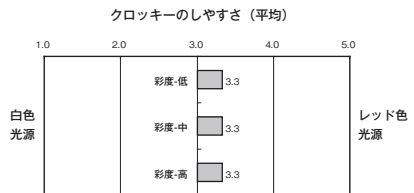


図13 レッド色光源の彩度とクロッキーのしやすさの評価

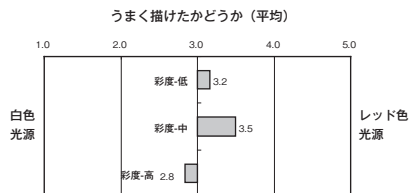


図14 レッド色光源の彩度とうまく描けたかの評価

3.1.3 被験者

被験者は美術系大学の20～22歳の学生6人（男性2人、女性4人）で実施した。人物クロッキーに対して苦手意識があると評価に影響を与えるため、普段から人物クロッキーを行っていて人物クロッキーに対して抵抗のない学生を選んだ。

3.1.4 評価

右副光源が白色（無彩色）光源とレッド（R）色光源の異なる2つの光源条件で、同じポーズをそれぞれ10分間クロッキーした後に、下記の3つの評価について5段階で質問票に回答してもらった。

- (1) 立体感のわかりやすさの比較評価
- (2) クロッキーのしやすさの比較評価
- (3) うまく描けたかどうかの比較評価

レッド（R）色光源は彩度が異なる3段階を設定したため3組の評価を実施した。順序効果を防止するため白色（無彩色）光源とレッド（R）色光源の順番はランダムに実施した。また、描く位置による効果を防止するために、3組の評価毎に被験者の描く位置を変えて評価を実施した。

3.2 分析結果

「1. 立体感のわかりやすさ」評価の平均では図12のようにレッド（R）光色の彩度が「低」の場合は白色（無彩色）光とほぼ同じ評価だが、「中」と「高」の場合に評価が高くなっている。

「2. クロッキーのしやすさ」評価の平均では図13のように全てが3.3と同じ値になっており、白色（無彩色）光源とレッド（R）色光源でクロッキーのしやすさには差がないようである。

「3. うまく描けたかどうか」評価の平均では図14のようにレッド（R）光色の彩度が「中」の場合に評価が高くなっており、「高」の場合は逆に評価が下がっている。彩度が高すぎると立体感は分かりやすくなるが実際には絵を描きにくくなることが考えられる。

4. おわりに

芸術や美術の分野ではあまり定量的な研究がなされておらず、この研究を始める前にはできるだけ科学的に分析をおこない、統計的検定を実施して定量的に結果を出そうと思っていた。実際に研究を進めていくと、被験者のデータのばらつきが大きく、なかなか統計的な検定を実施して結果を出すまでには至らなかった。

この研究の最終的な目的は、大学のデッサンやクロッキーの授業で効果的なメソッ

ドを確立することであり、統計的に優位な数値データを求めることではない。

そのため今後の研究では数値データにとらわれず、光源色の設定とデッサンやクローッキーの描き方、技法、画材にフォーカスして評価を実施していくつもりである。

参考文献

- 1) 井上浩義「陰影のハイライトの大きさと位置が奥行き知覚に及ぼす効果」熊本大学社会文化研究. vol.5, p.23-28 (2007)
- 2) 井上浩義「陰影による奥行き知覚に及ぼす背景の輝度と陰影の効果」熊本大学社会文化研究. vol.7, p.35-43 (2009)
- 3) 渡辺功・劉欧「見えの立体感に及ぼす陰影の形と位置の効果」熊本大学文学部論叢. vol.100, p.1-13 (2009)
- 4) 河邊隆寛・三浦佳世「心理学における陰影知覚研究の動向と展望」九州大学心理学研究. vol.3, p.95-105 (2002)
- 5) 山口有美・山口晴久「VDT 作業における色彩の与える立体感効果に関する基礎的研究」岡山大学教育実践総合センター紀要. vol.1, p.69-76 (2001)
- 6) 柏貴浩・南幸伸・岩田利枝・木村建一「室内における人の顔の見え方に関する実験研究」日本建築学会大会学術講演梗概集. p.1031-1032 (1994)

アール・ブリュット論に向けて
— 今、語り得ること —

Toward The Theory of Art Brut
— What We Can Discuss Now —

島先 京一

Kyoichi SHIMASAKI

アール・ブリュット論に向けて

— 今、語り得ること —

Toward The Theory of Art Brut
— What We Can Discuss Now —

島先 京一

Kyoichi SHIMASAKI

准教授（障がい学と芸術学）

A significant exhibition introducing Japanese Art Brut artists to French public, “Art Brut Japonais”, was held at Hallé Saint Pierre, Paris, from 24th March 2010 to 2nd January 2011. Through reporting on the exhibition by Japanese mass media including a popular NHK TV art program, it has also caught the interest of the Japanese public for Art Brut. Although from now on we can expect that expanding accumulation of diversified comments will construct the theory of Art Brut as an academic genre, I think we have to be careful to distinguish different standpoints of comments. Some pairs of comments based on different standpoints can lead to productive discussions, but other pairs may blur the issue. In this paper, I intend to discuss several issues currently related to Art Brut, such as the terminology of Art Brut in Japan, the definition of Art Brut by Jean Dubuffet, and Art Brut artists and art advocates.

1. はじめに

2010年にパリで開催された展覧会、“Art Brut Japonais”「アール・ブリュット・ジャポネ」は、アール・ブリュットに対する一般の人びとの関心を飛躍的に高めた。パリ市立アレ・サン・ピエール美術館で、2010年3月24日から2011年1月2日まで開催されたこの展覧会の、日本側の企画者である滋賀県社会福祉事業団とボーダーレス・ミュージアム NO-MA は、同展の実行に向けて数年にわたり日本国内で様々な企画を実施し、世間の関心を高めてきた。またNHKが、人気美術番組、「日曜美術館」の1回を“Art Brut Japonais”の特集として組み、出品作家の一人、鱸万里江をスタジオにゲストとして招いて放送したことも、アール・ブリュットに対する世間の関心を飛躍的に高めるスプリング・ボードとしてはたらいた。

“Art Brut Japonais”以前においても、アール・ブリュットに対する関心は、アーティストや美術学生をはじめとする一部の美術関係者の間には、確かにあった。しかしその在り方は、少なくとも美術に関する言説の主流を占めることはなく、一部の特別な関心をもつ人びとの間に浮遊していた。そしてそれらの人びとも、しっかりとした共通する考え方、捉え方をもっていたわけではなかった。

また、“Art Brut Japonais”以前、障がい者福祉関係者の間においては、アール・

ブリュットに対する関心は、意外なほどに一部の人たちに限られていたというべきかもしれない〔註1〕。多くの福祉関係の施設においてものつくりの活動が、就労技能訓練や生活技能訓練、そしてレクリエーションの一環として取り入れられてきたが、それらの中から高い評価が与えられるような芸術作品が生まれてくる可能性について予見できた人はきわめて稀であったであろうし、また創り出されてきた成果を作品として扱う、即ち保存し、展示する努力が払われてきたことも同様に稀であったに違いない。

しかし展覧会、“Art Brut Japonais”は、或いはもっと正確な言い方を求めるのであれば、マス・メディアによる“Art Brut Japonais”の紹介は、美術関係者、障がい者福祉関係者、そして一般の人びとの中に、これまでになかったアール・ブリュットに対する関心の高まりを呼び起こしたのである。このことは、これまでアール・ブリュットにかかわる活動を行ってきた人びとや関心を抱いていた人びとにとって、歓迎すべきことであろう。一つの表現領域が市民権を獲得していくことは、受け入れる側にとっても同様に喜ばしいことである。

しかし、ここで注意を喚起すべきことがあるように思われる。今後さらにアール・ブリュットに対する関心は、様々な方面から高まっていくことが期待される。そして、多くのことが語られ、それらが言説として蓄積されていくことになるに違いない。様々な言説が蓄積されていくこと自体は、当然、望ましいことであり、その中でいわば「アール・ブリュット論」、或いは「アール・ブリュット学」が一つの知的な作業として洗練されていくことであろう。しかしその時、各々の言説が、どのような立場からいかなる問題意識をもって論じられたものであるかということについて、論じる者も批判的に読み解こうとする者も、慎重に意識する必要があるように思われる。

例えば、純粹に芸術の一ジャンルとしてアール・ブリュットを論じるという視座も、当然、あり得るであろう。芸術作品としてアール・ブリュットを語り、芸術家としてアール・ブリュット・アーティストを語り、時にはそれぞれを他の芸術の表現ジャンルと比較しながら語る。そこでは、作品分析をはじめとする、芸術に関する様々な学問の基盤を形成してきた方法論が駆使されることになろう。また、アール・ブリュットの成立についての社会的背景について考察を展開する論者も、登場してくるに違いない。彼らは、アール・ブリュットが社会に認知されるプロセスやそこに関わる組織のあり方について分析し、さらには受け入れる側の社会の対応についても分析するであろう。そして、彼らの展開する社会学的な方法論を主たる拠り所とする考察は、障がい者と社会の接点としての障がい者福祉のあり方に対する議論を、当然のこととして呼び起こすに違いない。障がい者福祉の拡張の可能性としてのアール・ブリュット、これもこれから大いに語られてほしい、魅力的な論点であろう。外にも様々な立場からの、発言や言説が展開され得よう。

これら、多様な展開の可能性を見せる「アール・ブリュット論」の中には、障がい者福祉の充実を望む立場と社会学的な観点、或いは同じ立場と障がい学的な観点のよ

うに、互いに鼓舞しあい、時に補完しあうような関係を期待できるような組み合わせも、当然あり得る〔註2〕。しかし中には、言説をめぐる基準が互いに異質であるが故に、相互の議論の深まりが補完的な関係を築きにくい組み合わせもあり得る。本論考において私たちは、アール・ブリュットについてこれから何を語ることができるのか、或いは語るべきなのかについて、考えを整理していくこととする。

2. アール・ブリュットをめぐる呼称の問題 アール・ブリュットとアウトサイダー・アート

アール・ブリュットや関連すると思われる芸術表現について語るとき、現在、いくつかの呼称が用いられているようである。それらの中で現在の日本における出版物やウェブサイト等で、比較的、目にする頻度が高いと思われるのは、次の4つであろう。

アール・ブリュット Art Brut

アウトサイダー・アート Outsider Art

エイブル・アート Able Art

障がい者アート Art of Disabled

〔註3〕〔註4〕

これらの呼称は現在のところ、それら相互の差違や関係性について特に注意が払われて用いられることは少ないようである。しかしこれらは、それぞれに来歴が異なり、意味の上でも必ずしも同一のものに帰することはできない異なる概念というべきではないか。

中でも、エイブル・アート Able Art は、特定の団体が創出し用いている用語であり、一般的な呼称として扱うことに関しては、注意が必要である〔註5〕。

また障がい者アートという呼称は、障がい者による芸術活動という字義を超えた意味を示すことはなく、専門的な術語というよりも、一般的な用語というべきである。

専門的な術語として用いられる機会が最も多いのは、アール・ブリュットとアウトサイダー・アートであり、時には同義語として理解されることもある。

アール・ブリュット Art Brut は、フランスの画家、ジャン・デュビュッフェ Jean Dubuffet 1901-1985 が創出した概念である。直訳すれば、「自然体の芸術、生の芸術、野蛮な芸術」といったような訳語を当てることができよう。恐らくは、やや文芸的な解釈を伴ってしまうが、「生（き）の芸術」という理解がデュビュッフェの思いに最も忠実な訳語になるとされる。ただし、後に検討するが、デュビュッフェの思いも必ずしも確定的なものではなく、常に揺れていたのである。

アール・ブリュットという術語において重要であると考えられるのは、この言葉が何らかの創造行為の成果物の属性に焦点を当てた概念であるという点にある。何らか

の形で brut な性格をもった成果物とそれを創出した行為、それこそがアール・ブリュットに外ならない。そしてその際、いったいどのような人がその創造行為の主体であったかという問いかけを、この術語は誘発しない。あくまで、成果物の属性に基づく呼称であることを忘れるべきではない。

アウトサイダー・アートという呼称は、もともとはイギリスの美術評論家、ロジャー・カーディナル Roger Cardinal による、Art Brut の英訳であった。現在の日本においては、アール・ブリュットよりも、アウトサイダー・アートのほうが、より一般的な概念として流通しているといつてよいであろう。恐らくその理由の一つは、brut というフランス語よりも、outsider という英語のほうが、日本人にとってはより親しみやすかった、或いは理解しやすかったという点に求めることができるであろう。

アウトサイダー・アートという呼称は、明らかに創造行為の主体の属性をどのように評価するかという認識に基づいている。この呼称は、どのような個人が行った創造行為の成果物なのかという関心を呼び起こす。そしてその個人は、アウトサイダーであるというのである。

しかしこの呼称には、問題が潜んでいるように思われる。アウトサイダーという捉え方は、当然、インサイダーとアウトサイダーという区別の存在を前提としている。そしてインサイダーとアウトサイダーという区別は、インサイダーを、親和性を強く感じさせてくれる人びととして捉え、アウトサイダーを、疎外された人びととして認識することにつながる。或いは、インサイドを一つの標準にとらえ、アウトサイドをその標準の外部として認識する。アウトサイダーという呼称に潜在的に伴うこのような疎外意識は、アール・ブリュットに対する私たちの認識や判断を曇らせる恐れはないのであろうか。そして何よりも重要なのは、インサイドとアウトサイドを区別して認識しようとする主体の側に、誤解に基づいた何らかの特権意識がありはしまいか、或いは、そのような特権意識が何らかの差別を産み出しはしまいか、という懸念である。疎外と差別、そしてそれらの原因としての特権意識、これらは、人文科学をはじめとするありとあらゆる学問が慎重に排除すべき対象ではなかったか。アウトサイダー・アートという呼称を用いている人びとが、常にそのような疎外や差別の意識をもっているとは、もちろん考えられない。むしろほとんどの人びとは、アウトサイダーという存在に標準や平均という基準からは捉えきれない、オルタナティブで積極的な価値を見出そうとしているのであろう。しかしアウトサイダー・アートという呼称が、潜在的にはあれ、疎外や差別といった、決して好ましくはない概念を誘発する危険性を秘めていることを指摘しておきたい。

アウトサイダー・アートという呼称のもう一つの問題点は、この呼称のもっている拡張可能性にあるかもしれない。“Art Brut Japonais” のカタログに寄せられた、フランスの美術史家、そしてアール・ブリュット研究者、セリーヌ・ミュゼール Céline Muzelle による「アール・ブリュット—アウトサイダー・アートの明治時代」“A-a-

rou bouryitto - L'ère Meiji de l'art outsider” の冒頭には、アウトサイダー・アートという概念の導入によって、アール・ブリュットの概念が不安定になっていることへの危機感が表明されている。

いまや「アール・ブリュット」という術語は世界中で翻訳され、用いられているが、矛盾や疑問は積み重なってきている。美術史や美術史の専門機関が歴史的なコレクションを徐々に吸収し、それらに対して科学的な考察を積み上げてきている一方で、一部の特定の関心をもつ個人や研究機関、そして美術ファンが、デュビュッフェの探求を拡張し、アール・ブリュットと定義され得る多くの作品の発見が続けられている。元々のコレクションの基準となっていた考え方は、少しずつではあるが、いくぶん定義の難しい、作家や作品の国際的なコレクションへと吸収されつつある。「アール・ブリュット」の初期の訳語である「アウトサイダー・アート」という言葉は、そのような最近の傾向とデュビュッフェの最初の選択との間の溝を、都合よく橋渡ししてくれる。このアメリカで定義された「傘のような言葉（包括的な言葉）」は、今や、創造的なフォーク・アートや思いもよらないような孤立した現代美術のような芸術表現をも含む、より広い領域としてのアール・ブリュットを包含する。

これらの多様化は、アール・ブリュットの死の警鐘なのであろうか。私たちは、概念や範疇を踏み越え、ここに展示される作品を他の全ての現代の表現を同じレベルで展示しなければならないのであろうか。あるいは私たちは全く反対に、アレン・ブーレの言葉を借りて、最近の発見を包括しえるように変形幾何学へと概念を再構成しなければならないのであろうか。これらは、今日のアール・ブリュットの世界が直面している課題である〔註6〕。

実際、ミュージアムが指摘するように、アール・ブリュットやアウトサイダー・アートを扱っていることを謳っているギャラリーや、それらが運営しているウェブサイトにおいては、民族芸術のジャンルに分類するべきと考えられる作品や作家、或いは、アーティストとしての意図的な戦略として一見、稚拙に見えるような朴訥とした表現を採用している作品や作家が少なからず散見される〔註7〕。ミュージアムはそのような態度を、デュビュッフェの探求の拡張であるとして表面的には是認しているように見えるが、しかし私たちはアーティストやギャラリストの政治的な戦略、時には商業的な戦略と、学術的な関心のあり方を混同すべきではない。仮にアウトサイダーという概念を、一切の疎外や差別を払拭した上で慎重に用いるとしても、何をめぐるインサイドとアウトサイドなのかという観点を、常に明確に意識する必要がある。そうでなければ、アウトサイダーという言葉のもっている、無頼漢のような魅力的な響きだけが独り歩きを始めてしまい、議論の混迷をただやみくもに助長することになってしまう。

以上の点から私たちは、アウトサイダー・アートという術語の使用は、できる限り避けるべきではないかと考える。そして art brut というフランス語由来の少しばかりなじみにくい術語を、この言葉の創出者であるデュビュッフェに敬意を払いながら中心的に用いていくことを提唱したい。

3. デュビュッフェとアール・ブリュット

ジャン・デュビュッフェをアール・ブリュットの収集に向寄せた動機には、デュビュッフェ自身の内的な要因と、他者からの影響をはじめとする外的な要因があったと考えられる。デュビュッフェ自身の内的な要因の一つは、2回の挫折を含む彼の画家としての経歴に求められるかもしれない。1918年にパリのアカデミーに入学し画家としてのキャリアをスタートさせたデュビュッフェは、1923年から1年間、兵役につき、除隊後の約9年間、全く絵筆を取らなかった。この制作活動の中断の原因にはわかには明らかにできないが、しかしそこには、彼自身の二つの特別な関心に関係していたように思われる。それは、市井のごく普通の人びとの活動に対す関心と、特別な状態にある精神をもった人びとの表現に対する関心である。

兵役についていた1923年、デュビュッフェは、エッフェル塔にある国立気象局に勤務し、雲の写真などを整理する仕事に従事していた。ある日彼は、写真の中に1冊のノートを見つけるが、そこにはパリの下町に暮らしている情緒の不安定な女性、クレメンティン・リポッシュ Clémentine Ripoché が描いた雲が描かれていた。しかし彼女は雲を雲としてではなく、戦車の隊列や軍隊の行進といった、劇的に見える何か別のものとして描いていたのである。何度か彼女と直接会ったデュビュッフェの言葉によれば、彼女は雲を何かに見立てて描いていたのではなく、雲の中に劇的な場面を本当に見ていたという。やがては精神病を発症してしまったリポッシュのドゥローイングとの出会いが、デュビュッフェにとっての最初のアール・ブリュットの体験であったといえよう。

デュビュッフェは常に、芸術活動の真の主体は誰かについて思いをめぐらせていたようであるが、彼の市井の人びとの生活への関心は、やがては芸術を一つの権威として擁護しようとする既製の価値観に対する攻撃的な姿勢へとつながっていった。

デュビュッフェが、精神病棟の入院患者の表現活動に関心を抱くようになった外的な要因の一つとして、二人のスイス人の精神科医による2冊の書物の存在を挙げることができる。1冊目は、ウォルター・モーゲンザラー Walter Morgenthaler による「芸術家としての精神病患者」“Ein Geisteskranker als Künstler”である。1921年に出版されたこの書物は、最も重要なアール・ブリュット・アーティストの一人である、アドルフ・ヴェルフリ Adolf Wölfli 1864-1930 の制作活動と生涯について考察している。2冊目は、ハンス・プリンツホーン Hans Prinzhorn によって書かれ、1922年に出版された、「精神病患者の芸術作品」“Bilderreihe der Geisteskranken”で、同

じく重要なアーティストであるカール・ブレンデル Karl Brendel 1871-1925 や、ペーター・ムーフ Peter Moog 1872-1930 を始めとする、約、5千点の作品について考察を展開している。この2冊が非常に重要であるのは、他の医師たちによる同様の内容の論文集とは異なり、医療的な関心以上に、患者たちの制作活動ならびにその成果としての作品に対して、芸術表現に対する関心から考察している点である。特にプリントホーンの著書は、多くのカラー図版が含まれていたこともあり、デュビュッフェの収集活動に一時的に協力することになる、ダダイストたち、ジャン・アルプ Jean Harp やゾフィー・トイバー Sophie Täuber、そしてアンドレ・ブルトン Andre Breton の愛読書にもなった。

ダダイストやシュールレアリストが、平均者とは異なる精神状態にある精神病患者の制作活動に関心をもつようになるのは、無意識や特別な精神状態を起源とする表現を求めようとする彼らの芸術観からすれば、ごく自然なことであった。しかしデュビュッフェと彼ら、特にアンドレ・ブルトンとの間には、精神病患者の作品に対しては態度の違いが窺える。ブルトンは、精神病患者の表現を自分たちの表現活動の参照資料として利用しようとした節があるのに対し、デュビュッフェは精神病患者の表現の中に、通常の、そして既製の芸術表現を超える、大きな価値を見出していたと思われるのである。

デュビュッフェはスイスとフランスを行き来しながら、後に「アール・ブリュット・コレクション」Art Brut Collection として知られるようになる作品群の収集に着手することになる。その中で彼は、主に精神病患者や知的障がい者、そして霊視能力をもった霊媒の表現活動の成果を収集していった。しかしここで、アール・ブリュットという概念に絡みつきがちな誤解について触れておくべきであろう。それは、アール・ブリュットとは知的障がい者および精神障がい者による芸術活動のことであるとする理解である。デュビュッフェはアール・ブリュット・アーティストの中に精神を病んだ人が含まれることについては述べているが、アール・ブリュットの前提条件、あるいは必要条件として知的障がいや精神障がいを挙げてはいない。そしてデュビュッフェ自身の言説にも、誤解や多様な理解を生み出していく要因があった。

画家であるデュビュッフェにとって、アール・ブリュットを直観的に理解することはできても、それを客観的な批判に耐え得る概念へと言語化する作業は、相当な困難を伴っていたようである。彼は1945年に友人の画家、ジャン・ポーランに次のように書き送っている。

たしかにアール・ブリュットを混乱させられることなしに定義することは、とても困難です。私はその何かをつかんでいますが、この2週間、その何かについてもがき苦しんでいます。とらえどころがなく、定義できないからといって、その何かが存在しないといえる理由は、ありません [註8]。

おそらく収集活動に着手した頃のデュビュッフェによるアール・ブリュットの定義の中で、最も整理されているのは、精神科医、シャルル・ラダムにあてた書簡の中の次のような言説であろう。

無名の作者、躁うつ病患者による、ドゥローイング、ペインティング、そして全ての芸術作品。自発的な衝動から起こり、空想や、場合によっては精神錯乱によって鼓舞され、目録化される芸術の踏み固められた道とは全く無縁の作品〔註9〕。

ここでは、アール・ブリュット・アーティストとは誰なのか、アール・ブリュットはいかなる形式をとり得るのか、そしてその作品にはどのような属性が期待されるのかについて、述べられている。アール・ブリュット・アーティストとは誰なのかについてデュビュッフェは、無名の人と躁うつ病患者という、同列に扱うことは無理な概念を並べているが、この点は彼の考えが充分には整理されていないことを表していると考えることができよう。作品の形式については、主に平面作品が中心であることを述べながら、必ずしもそうとは限らないとも述べられる。実際のところ、アール・ブリュット・コレクションには、多くの立体作品が含まれている。作品の属性については、その表現の動機が自発的な衝動と空想、そして精神錯乱という、通常の状態から逸脱した状態に求められること、そして表現活動の目的が通常の状態からの文脈とは無縁のところにあることが述べられている。ここでも同レベルで語りにくいことが併置されて述べられていることに、注意を向ける必要がある。

デュビュッフェが企画したアール・ブリュット・コレクションの初期の展覧会では、後にはコレクションから排除されていくことになるフォーク・アートや子どもの作品が展示された事例もあった。また、Les Barbus Müller と名づけられた奇妙な展覧会も企画されたが、Barbus Müller とはデュビュッフェによってでっち上げられた、あたかも実在する作家を思わせるような偽名である。実際に展示されたのは、3人の著名なプリミティヴ・アートのコレクターの所蔵品の一部であった。これらの事例から考えても、コレクションの収集に着手したばかりの1945年の段階においてはデュビュッフェ自身も、未知の表現との出会いの興奮が先走り、概念を整理して練り上げることはできていなかったというべきであろう。

では、デュビュッフェが最も重視していたアール・ブリュットの属性、あるいは定義とは何であると考えべきであろうか。それは、芸術をめぐる既製の価値観や社会的通念に全く汚染されていない、表現の動機における自発性の純粋度が極めて高い芸術表現を意味していると考えられる。先の引用の最後の部分、「目録化される芸術の踏み固められた道とは全く無縁の作品」もこのことを表している。また、同じ1945年に精神科医、ジョルジュ・ド・モルシェにあてた書簡においても、つぎのように明確に述べられている。

アール・ブリュットと名づけられたこれらの問題となっている出版物は、狂人の芸術のみを扱っているのではなく、芸術の業界を全く知らず、最新の芸術の動向についても知らない、それら全てから慎重に身を遠ざけているような、通常の人びとの芸術作品を全般的に扱っているのです〔註10〕。

デュビュッフェはこのように、アール・ブリュットの必要充分条件として、芸術という業界への絶対的な距離感とそこからの純潔性を挙げるが、この考え方は、年を追うに連れてますます洗練されていく。1948年のアール・ブリュット協会設立趣意書には、次のように書かれている。

美術館やサロン、ギャラリーで見ることのできる作品の模倣とは、一切、関係がない作品。人間性の根源や最も自発的で個人的な創造性に訴える、規則や流行には全く注意を向けず、個人の資質、衝動、そしてユーモアに起源をもつ作品〔註11〕。

また、1959年に開催された、比較的、規模の大きな展覧会のカタログでは、アール・ブリュットとは何かについて、次のようにその必要充分条件を挙げている。

芸術的な訓練の欠如、社会的な適合への不能、認識や商業的な評価への全くの無関心、孤独で秘密の創造、凡庸な技術的資源、燃え上がる精神的な緊張、限りない発明性、高められた陶酔、完全な自由、そして表現の純粋性〔註12〕。

おそらくデュビュッフェは、完全に純粋な自発性の発揮に芸術表現の理想を求めたのであろう。そしてその自発性が純粋なものであるためには、既製の概念を学習することによる知的かつ精神的な汚染があってはならないのである。しかし、既成の概念や社会的な通念から完全に自由であることは、決して簡単なことではない。否むしろ、平均的な感性や教養を身につけてしまった個人にとっては、不可能に近いことであるというべきかもしれない。そのような完全に自由な境地は、精神のあり方が平均者とは変わってしまった人びと、即ち、精神的な疾病によって心的な状態が変わってしまった人びとや、知的な障がいとともに育ったために外的な世界との関り方が平均者とは異なる人びとのほうが、到達しやすいとも考えられよう。デュビュッフェは、精神病患者や知的障がい者の作品を収集したのではなく、自由な自発性に基づく芸術作品を捜し求めたところ、その作者の多くが精神病患者や知的障がい者であったのである。

4. 発表する意思をもたないアーティスト

現代美術の1ジャンルとしてアール・ブリュットを捉えようとする時、そのもっと

も重要な担い手であるアール・ブリュット・アーティストには、根本的な矛盾がついて回る。それは、彼らが作品を自らの意思に基づいて発表するという、アーティストとしての基本的な資質を欠いている点である。

先にも確認したように、私たちはアール・ブリュットの定義については、デュビュッフェに従うべきである。画家であり、理論家ではないデュビュッフェによる概念規定は、論理的に一貫性に欠けるきらいがあるが、しかし1945年から始められた彼のアール・ブリュット・キャンペーンには、ある種の反骨精神とも理解できるような強烈な意志が貫かれている。その反骨精神は、芸術を高級な文化的価値として享受するように強制する、脅迫的な常識に向けられたものであった。例えば彼は、1945年に次のように述べている。

芸術家の地位が神聖なものとなるのは、誰かが、芸術は最も美しく、聖なるものであり、それに対して何らかの捧げものをするのに相応しい理由があるという、残念な発見をした時である。あるいは、誰かが、天才としての芸術家という考え方を得た時である。…人びとは、芸術家の天分、天啓、聖なる使命や、他の見せかけばかりの愚かしさについて、語り始めた。人びとは、…芸術が、特別な使命のためにこの惑星に下された、ごく少数の幻視者のための独占権（モノポリー）であり、ごく当たり前の人びとはその最奥については知ることも理解することもできないという考え方を、ますます正当化してしまったのである〔註13〕。

デュビュッフェは、ある個人に対して天才としての芸術家という特権を認定し、その個人が産出した特別なものに対して無批判に至高の価値を認めるように強制する文化的な制度に対して、強烈な批判を行っている。芸術を、知性と感性における価値観追求の象徴として特別化し、その特別化の作用によって社会化させようとしたこの制度は、西洋近代社会の主要な思潮の産物の一つであったが、デュビュッフェは敢えて思想的な蛮人の立ち振る舞いを装いながら、少数者の特権を擁護してしまう西洋近代を攻撃しているのである。

そして1949年に彼は、芸術が文化的かつ社会的な制度によってではなく、個人の直観によってその根拠が与えられるべきことを意識しつつ、真の芸術のあり方について奇妙な喩を用いながら次のように述べる。

真の芸術は、人びとが期待しなかったところにある。それは、そこに芸術を見つけてことができ、その名を呼ぶことができるとは、誰も考えないような場所である。芸術は、その名前によって認識され迎えられることを、拒絶する。もしそのようなことになれば芸術は、その命のためにも、即座に逃走する。芸術とは、匿名であり続けることを情熱的に愛するような、性格の持ち主なのである。誰かが彼を見つけ、彼を指差すやいなや芸術は彼の場所に、誰かによって芸術と書かれたプラカードを

背負い、世界中がシャンパンを浴びせ、講演者たちが鼻輪を引いて街から街へと連れまわすような、代理の役者を置いて、立ち去るのである。…本当のムッシュ・アール（ミスター・アート）には、プラカードを纏うような危険はない。誰も彼を認識できないからである〔註14〕。

真の芸術、「ムッシュ・アール」は、常に命名から逃走し続けるべきものであると語るこの奇妙な論述は、やはり、芸術を誰かが芸術と名づけることから始動してしまう美的価値判断のモノポリーという制度に対する、自己矛盾の危険をも恐れない反論に外ならない。芸術は、芸術という命名を必要としない自律的な存在であり、美的な直観を欠いているが故に制度の助けを借りなければならないような者の前には、決して現れないというのである。否、そればかりか、誰も芸術を認識することはないとさえ述べる。

1967年には、美術館という、まさに価値判断のモノポリーを象徴する制度を批判しながら、芸術の本質に潜んでいると考えられる、文化に対する敵対的かつ破壊的な性質について述べている。

私は過去に、私が、私たちが美術館と呼ぶこれらの葬儀の家、これらのお高く留まった文化の避難所に対して、全く関心をもっていなかったことを、宣言したことがある。その名前と、ミュージズに関するその馬鹿げた参照は、私たちに風の向う先を教えてくれる。私は、その文化的な壮麗さと状況に対する、消毒するような活動を確信している。文化が儀式的な取り組みであるのに対し、芸術の創造は本質的に個人的で破壊的な取り組みである…。芸術の創造は常に文化に対して敵対的であり、創造が、聖者や預言者、そして司教を伴うような国家宗教のレベルにまで強化され、祝福され、高められれば（実際にそうなりがちであるが）、真の芸術的な創造は消滅してしまうであろう。芸術の真の創造は、芸術という言葉が発語されない時のみ現在できるのであって、未だそのことは、誰の口からも明らかにはされていないのである〔註15〕。

もちろん、これらのデュビュッフェの言説は、矛盾を伴う。最大の矛盾は、芸術をめぐる制度を批判しながら、デュビュッフェ自身はその制度の中でアーティストとして活動していたという点であろう。そして、アール・ブリュットのコーディネーター、あるいはキューレーターとしても、彼の行動は芸術という制度を大きくはみ出すことはなかった。むしろデュビュッフェは、芸術をめぐる制度を利用するために、アール・ブリュット・コレクションの美術館としての形式を守りながら、保存し、公開してきたのである。

アーティストとしてのデュビュッフェの矛盾について今回は触れることができないが、コーディネーター、あるいはキューレーターとしてのデュビュッフェの行動は、

実は戦略的な意図に基づいていたことが、次に引用する、1970年に知人にあてた書簡から知ることができるのである。

もし文化に攻撃を与えようと思ひ、その攻撃が効果的に遂行されることを考えるのであれば、その攻撃は公衆の面前で行われるべきでしょう。ハインリッヒ・アントン・ミュラーが精神病棟の彼の個室の中で、自身のドローイングを枕の下に隠しながら、文化に対する攻撃を行ったとしても、その攻撃は何らの衝撃も与えず、また存在しなかったに等しいこととなります…。私は、文化の有害な効果に関する認識と、文化とは何かに対する認識、そして文化の機能する方法が作り出されるのは、まさに文化的なサークルの中心であると信じています【註16】。

芸術という価値判断のモノポリーの制度を批判するためには、そのモノポリーの最終的な否定を常に前提した上で、その制度を最大限に利用し、制度の内側から攻撃を展開すべきであるという。芸術という制度に対して、決して交錯することのない絶対的な距離感を取りながら創造を展開しても、それは批判としては成立しないということなのである。

しかし、デュビュッフェのオール・ブリュット・キャンペーンを貫いている、価値判断のモノポリーとしての芸術という制度に対する反骨精神は、純粹に制度の外部でしか成立し得ない表現を用いて制度の内部を批判せざるを得ないという矛盾から、恐らくは逃れることはできなかった。デュビュッフェ自身は、制度の外部に存在する自律的な価値の存在を確信した上で、自らが制度の内部にも通じているという利点を生かして、制度の外部から内部への浸食的な融合を図ったのである。

先にも述べたように、現代のオール・ブリュット・アーティストにも同様の矛盾がつきまとう。現代美術においては、作品を作品としてしかるべき空間に現前させようとするアーティストの意思が、何よりも重要な地位を占める。そしてその意思は、芸術という制度の具体的な運用方法にのっとった形で戦略的に展開されることになる。マルセル・デュシャンの「泉」が現代美術の古典としての地位を未だに失わないのも、その戦略的な意思が美術史に強烈な衝撃を与えたからであった。しかしオール・ブリュットの根拠として、専門的な訓練の欠如や芸術という制度との絶対的な距離感を挙げるのであれば、オール・ブリュットは、独力では現代美術の一つのジャンルとしては成立し得ないことになる。

この矛盾から逃れ、オール・ブリュットを現代社会における重要な芸術表現として成り立たせるためには、私たちはデュビュッフェの取った戦略に学ぶべきではないであろうか。彼は、何よりもアーティストとしての自らの直観の判断を最大限に尊重して作品を選択した上で収集し、必要に応じて展覧会を組織してきたのである。デュビュッフェが収集した作品の作者の恐らく全員が、自らの自発的な意思で作品の制作を行っていたと考えられるが、しかし彼らの恐らくは殆どが、自らの作品を誰かに見

てもらうために展示するという意思をもってはいなかったと思われる。ましてや、彼らが、芸術という制度の中で自らの制作を位置づけ制作に取り組んでいたことは、あり得なかったに違いない。デュビュッフェは、そのような基本的な資質を欠いていたアーティストたちと作品を一つの制度に適合させるべく、いわば、芸術におけるアドヴォケート advocate 擁護者、弁護者としての役割を果たしたのである。

作品を芸術という制度の中で展示し発表するという意思を自らはもたないアーティストにとって、デュビュッフェが果たしたような、いわばアート・アドヴォケートと出会うことができるかどうかは、アーティストとしての命運を左右するといつてよいであろう。或いは別の言い方をすれば、アール・ブリュット・アーティストとは、自らの意思や判断だけではアーティストとして自立することができない人であり、適切なアート・アドヴォケートとの協働の取り組みにおいて初めてアーティスト足り得る人なのである。

アール・ブリュット・アーティストを発見し、作品を作品として成立させるための最低限の助言を与え、作品を保存し、しかるべき機会に作品の展示・発表を行い、時にはアーティストの想いを代弁する。アール・ブリュットにおいてアート・アドヴォケートが果たすべき役割は、きわめて重要である。アート・アドヴォケートの仕事は、表面的にはキュレーターのそれに近いものとして映るかもしれないが、本質的にはアーティストにより近い位置づけが与えられるべきであろう。

ここで新たな課題として立ち現われてくるのが、アート・アドヴォケートの役割を果たし得るのは誰か、という問題である。アール・ブリュットのアート・アドヴォケートには、単にアーティストとしての資質以上のものが求められるからである。アート・アドヴォケートは、アーティストおよびキュレーターとしての資質が求められるが、さらに彼は、潜在的なアール・ブリュット・アーティストに日常的に接することのできる社会的な立ち位置を確保する必要がある。

今日のように、教育が普及し、様々な情報が過剰に氾濫しているような社会状況の中では、美術教育や芸術という制度から全く影響を受けずに何らかの制作活動を日常的に展開しているような個人、即ちアール・ブリュット・アーティストとしての可能性を秘めた個人は、平均者から見出されることは殆ど考えられないと思われる。現代の社会においてアール・ブリュット・アーティストは、“Art Brut Japonais” の出品者の大半のように、知的障がいや精神的な疾病により、知性や感性の働きが平均者とは異なる特性をもってしまった人びとの中から現れることが期待される。とすれば、アール・ブリュットのアート・アドヴォケートは、潜在的なアール・ブリュット・アーティストとしての可能性を秘めている人びと、即ち、何らかの制作活動に携わっている知的障がい者や精神障がい者の活動を、常に知り得る立場にいないとかならないことになる。

理想的なアール・ブリュットのアート・アドヴォケートは、知的障がい者や精神障がい者の生活を支援する組織や施設と恒常的な連絡関係を取りながら、様々な展覧会

を企画し、自らも制作活動に取り組む、現代美術のアーティストか、同様のスタンスを取りながら主に現代美術の文脈で活動を展開している、キュレーターに求めることができるかもしれない。今後は、芸術を主に学びながら、障がい者福祉や障がい学についても学問的な研鑽を積んだ若者が、様々な組織や施設に飛び込み、潜在的なアーティストを発掘する、アール・ブリュット・アドヴォケートの専門家として活躍していくことが望まれる。

5. 終わりに

“Art Brut Japonais” は、日本にアール・ブリュット・シーンが存在することを確かに示した。しかしこのアート・シーンは、実はまだまだ未熟であることを確認する必要がある。日本のアール・ブリュット・シーンの成熟のためにぜひとも望まれるのが、アール・ブリュット・マーケットと、アール・ブリュット・クリティークの確立であろう。

しかしながら、そもそも日本において、多くの市民が自らの意志で自由に参加することのできるアート・マーケットですら未だ十分には確立していないことを考えると、アール・ブリュット・マーケットの確立を望むのは、時期尚早かもしれない。私たちの社会においては、高尚なる精神的価値に対して商品としての価値判断を下し購入するということに対する、少なからぬ抵抗感があるように思われる。私たちはおそらく、デュビュッフェが攻撃し批判した価値判断の制度の束縛から自由になれてはいないのである。しかしアール・ブリュットは、私たちがその束縛から解放してくれる可能性がある。

そして、その時に重要な役割を果たすのが、アール・ブリュット・クリティークであろう。アール・ブリュットを適切に批評し、アール・ブリュット・アーティストとアール・ブリュット・アドヴォケート、そしてアール・ブリュットの愛好家を鼓舞し、ひいてはアール・ブリュット・マーケットの隆盛に寄与すること。しかしアール・ブリュット・クリティークの活動の基本である、アール・ブリュットに対する適切な批評を行うという作業は、独特の困難を伴うものになることが予想される。というのも、アール・ブリュットの魅力の根本には、既成の価値判断を否定しながらもその制度を利用しながら拡張しようとする、破壊的かつ構成的な性質が窺えるからである。アール・ブリュットの秘めている破壊的な性質を過大に評価してしまうと、芸術表現としての成立根拠を見失ってしまうし、既成の価値基準から作品を語ろうとすると、恐らくはアール・ブリュットの本質を見失ってしまうであろう。アール・ブリュット・クリティークの志向すべき方法論について、現時点で語り得る確固たる指針はもち得てはいない。あえて言えば、きわめて当然のことであるが、アート・ワークとしてアール・ブリュットを観照し、そして語ることであろうか〔註17〕。

“Art Brut Japonais” は、アール・ブリュットを現代社会が共有する知的財産へ

と昇華させる道を開いた。現代美術にかかわる人びと、芸術学にかかわる人びと、障がい者福祉にかかわる人びと、障がい学にかかわる人びと、多くの人びとがこの投げかけに対して真摯に向き合うべき時が近づいているのかもしれない。

[註1] 私は、2010年9月に東京大学駒場キャンパスで開催された、第7回障害学会大会において、「アール・ブリュットの魅力、意義、そして課題」と題した研究報告を行ったが、発表の直後においても、ある程度の期間を置いた後の会員相互のメイリング・リストにおけるやり取りにおいても、少なからぬ会員の皆様から好意的な評価をいただくことができた。もちろんこれは、私の発表が優れていたからではなく、障害学会においてアール・ブリュットを取り上げた研究報告がこれまでなかったため、ある種の珍しさと新鮮さがあったためであろうと推察している。註2でもふれるが、障害学会が障がい者福祉の関係者だけから構成されているわけではないが、恐らくはこのことも、アール・ブリュットに対する関心が、障がい者福祉の関係者においても、一部に限られていたことの証左の一つに挙げられると思われる。

2] 障がい者福祉をめぐる言説と障がい学は、一体のものとして理解されるかもしれないが、それぞれの言説の目的が本来は異なるものであることを指摘しておきたい。障がい者福祉とは、障がい者の人権を尊重しながら彼らの社会参加と幸福を目指す社会運動であり、障がい学とは、障がいや障がい者、そして障がい者と社会の関係について、それらの本質についての解明を目指す純粋に学問的な営為である。当然、障がい者福祉と障がい学は密接な連携関係を携えることが期待されるのであるが、註1でもふれた、第7回障害学会大会におけるシンポジウムにおいて、これまでの日本においては、障がい者運動と障がい学の協力が不十分であったのではないかという指摘がシンポジウムの一人からなされた。この指摘の適格性についてはともかく、このような指摘がなされたということは、障がい者福祉と障がい学が、互いに協力すべき別の営為であるという認識が、少なくとも障害学会

という場においては定着していることと表れとして理解すべきである。

- 3] ここで障がい者アートの英訳として挙げた Art of Disabled は、専門用語として確立されているのではなく、できる限り中立的に翻訳したものである。
- 4] Self taught art という概念もあるが、この語の一般的な日本語訳は、まだ確定していないと思われるので、今回の考察の対象には含めないこととする。
- 5] エイブル・アートとは、エイブル・アート・ジャパンというNPO(民間非営利組織)が1995年に提唱した概念である。エイブル・アート・ジャパンの提唱するエイブル・アートと、アール・ブリュットの関係については今回、詳細な検討はできないが、両者の共通項よりも差違に注目すべきであることを明らかにする機会をもちたいと考える。エイブル・アート・ジャパンについては、同団体の公式ウェブサイトを参照されたい。<http://www.ableart.org/>
- 6] Céline Muzelle, "A-a-rou bouryitto - L'ère Meiji de "art outsider", in The Catalogue for "Art Brut Japonais", Hallé Saint Pierre, pp.6-15 (Original Text in French), pp.23-27 (English translation)
- 7] 以下に紹介するウェブサイトは、"outsider art" というキーワードによるグーグルの検索において、比較的上位にヒットしたサイトであるが、これらのどのサイトにおいても、意図的に荒々しいタッチで作品を制作している、専門的な作家の作品が紹介されている。
<http://www.outsiderart.info/>
<http://www.outsiderart.co.uk/index.html>
http://www.petulloartcollection.org/the_collection/
- 8] Jean Dubuffet, 1945, A Letter to J. Paulhan
- 9] Jean Dubuffet, 1945, A Letter to Charles Ladame

- 10] Jean Dubuffet, 1945, A Letter to Dr. G. de Monsier
- 11] Jean Dubuffet, 1948, September "Notice sur la compagnie de l'Art Brut"
- 12] Jean Dubuffet, 1959, the catalog for the exhibition "L'Art Brut" at the Mages gallery, Vence. (extracts)
- 13] Jean Dubuffet, 1945, "Avant-projet d'une conférence populair sur la peinture"
- 14] Jean Dubuffet, 1949, "L'Art Brut préféré aux acts culturels" in Prospectus et tous écrits suirants, vol. 1
- 15] Jean Dubuffet, 1967, "Connaissance des arts"
- 16] Jean Dubuffet, 1970 Jun. 28, A letter to Pierre Dhainaut. ハイน์リッヒ・アントン・ミュラー Heinrich Anton Müller 1865-1930 は、ハンス・プリンツホーンによって紹介された、アール・ブリュット・アーティストの一人。
- 17] 私は〔註1〕で触れた、障害学会第7回大会における研究報告「アール・ブリュットの魅力、意義、そして課題」において、アール・ブリュット・クリティークと呼び得るかもしれない、作品分析を試みている。障害学会第7回大会の公式ウェブサイトにて公開された原稿を参照していただきたい。 <http://www.jsds.org/jsds2010/jsds2010-home.html#3>

平成22年度特別研究助成 状況報告

田中 真一郎 教授（イラストレーション）

研究・制作テーマ：

平成22年度 大津祭曳山連盟公式キャラクター「ちま吉」による展開活動

2007（平成19）年度に誕生した大津祭曳山連盟公式キャラクター「ちま吉」であるが、2009（平成21）年度に至るデザイン展開・活用、背景分析やデザインコンセプトなどの活動内容は前稿〔註1〕を参照されたい。文字数の制限もあり、本稿では2010（平成22）年度の主な活動内容を報告する。また、総括と今後の展望に関しては別稿に記す予定である。

'10年度の主なトピックとしては以下の4点が挙げられる。

1) プロジェクト特別実習として単位化

参加学生は'07年度：5名、'08年度：6名、'09年度：8名であったのに対し、'10年度は正課化したことで参加学生の人数が倍増し20名が参加した。参加学生で広報チーム・グッズチーム・こどもチーム・センターチームの4チームを編成し、活動の組織化と学生個人への負担の分散や、マンパワー確保により活動の巾を広げられるようになった。また、活動内容に関しては発案・企画から制作・発注管理までを一貫して学生が行い、実践的な教育効果があった。

2) オリジナルグッズの充実

'09年度までは、学内設備（インクジェットプリンターなど）による制作物などを主力商品とせざる負えなかった。そのため商品バリエーションの付加には限界もあり、商品力不足が否めなかった。'10年度では特別研究助成を活用することにより、初期投資が必要な専門業者によるマスプロダクションが可能となった。主なオリジナルグッズとして「ちま吉クリアファイル」など32種14品目を開発した。

3) 広報活動の拡充

前年度から継続している活動に加え、新たにいくつかの取り組みを試みた。市内の全幼稚園・保育園の園児（約8,000名）に「ちま吉ぬりえ」を頒布し、園児やその保

護者層に大津祭を訴求。また、従来のキャラクターに加え、新キャラクターを追加でデザインし、リニューアルした「ちま吉テレビCM2010」をBBCびわ湖放送で放映し県内に告知。さらに「ちま吉センター」も本格的に店舗デザインを行い、大津祭当日の雑踏の中でもその存在をアピールすることができた。'09年は資金不足により中断していた「ちま吉駅貼りポスター」を再開。この他に「ちま吉宅急便伝票」、「ちま吉飲料自販機」設置なども実施した。

4) 自己活動資金の循環

単年度だけではなく短期的に展望し計画的・継続的に資金運用。本活動の主旨である広報活動では、支出のみで直接的な収入は見込めないが、数年分の販売数量を見越して製造したグッズ在庫と、'10年度のグッズ売上げを翌年度のこれら活動資金に充てる計画である。

[註1] 成安造形大学 紀要 第1号 (2010年)



小北 光浩 講師（ファッションデザイン）

研究・制作テーマ：

大正時代の成安技芸の制服の研究およびリファイン、成安技芸制服再現プロジェクト

本学が開学90周年を迎えた今年度、イラストレーション領域有志を中心として成安技芸制服再現ぶろじェくとが立ち上がった。本研究は、その活動の核として実際に制服を再現し、90周年の記念式典や学校のプロモーション活動等での制服の活用を通じて本学90年の歴史を多くの方に共に体感してもらうこと、又、大正時の制服の研究、再現を通して衣服の当時の制作状況、方法の現代での再解釈や現在との比較を目的としている。

制服再現に向けての調査活動であるが、当時の技芸制服の実物は保管されていないため、学園に残る写真や学園史からまずは制服のデザインやディテールの手法、使用生地や色などを特定した。又、平安女学院所蔵の大正期の制服を見せて頂き、実物にて当時の制服の作りを確認し、京都成安高等学校が再現された制服を見せて頂きイメージをふくらます助けとさせて頂いた。

再現にあたっては、資料に当時の制作を請け負った会社や生地を手配した会社の記載があったが廃業等で行方を追うことができず、制作に関しては、制服メーカーとして老舗の（株）トンボ、（株）チクマや創業120年を超える京都最古の学生服専門店である（有）村田堂にアドバイスを、協力を頂いた。（実際の制作は（株）チクマにお願いした）また、生地の手配に関しては、明治期より続く毛織物の老舗で旧帝国陸軍の制服の生地なども手配しており、当時から現在までユニフォーム生地の大手であるニッケが当時の生地を復刻を多数行っており、アドバイス、協力をお願いした。

発表は、9月5日のオープンキャンパスでの制服カフェ、高校生への試着と記



オープンキャンパス記念撮影にて



りそな銀行店舗での展示



オープンキャンパス制服カフェにて

念撮影サービス、制服を着たモデルのデッサン教室や90周年記念式典でのプレゼンター役、学園資料室での展示といった大学の公式行事での使用と、東京コミティア、デザインフェスタ、柳小路ワークスペース【ku-kan】、りそな銀行店舗といった学外での展示発表、及び学園祭の露店の制服としても使用した。

制作に関しては、発表に向けて20体程度を8月中に仕上げなければいけないこともあり、資料の研究調査、デザインや仕様の決定及びファーストパターン制作までを私が行い、20体の生産はメーカーにお願いした。20体と少数ではあるが生産活動が含まれる為、限られた予算と時間の中で既存のビジネスラインに乗せることを考えねばならず、大正期の手作業がふんだんに盛り込まれた洋装としての制服と現在の産業として確立された制服の間でデザイン、手法の決定には苦慮した。振り返ってみると、当時の制服には制服という側面と洋装（ドレス）という側面があり、実際の制作は制服という枠組みにとらわれず、体数を少なくしてでも、高級仕立て服等の一点物的なアプローチを含めて技芸制服の意味を解釈、再構築する方法もあったのではないかと思われる。

詳細に関しては、今回の研究活動と発表のまとめとしてのムックを制作予定であるので、そちらを参照されたい。

石川 泰史 准教授（プロダクトデザイン）

研究・制作テーマ：

ギャラリーショップにおけるブランド・商品企画およびマネジメントの研究

学生による創作活動の社会発信の可能性について探るため、作品および商品の展示・販売ができるギャラリーショップを設置し、学生、卒業生、教職員より企画の募集をおこなった。京都の若者文化の中心地である四条河原町に位置する柳小路に18㎡規模のテナントを貸借し、地域性と来場者層に即した実店舗兼ギャラリーとした(図1)。このサテライト型ワークスペースは、アンテナショップのように大学がオフィシャルに運営する場ではなく、学生や卒業生、教職員が自らの企画と表現を世に問う場として、活き活きとした姿を発信することに主眼を置いて運営をおこなった。

2010年4月より12月までの運営期間のうち34週で、22件のプログラムを実施し、延べ297名の出展者がそれぞれの企画、制作、表現を発信を行った。来場者数は4,934名であった。

実施されたプログラムは、出展者が全てのコンテンツを企画し実施するものと、「Tシャツ展」や「クリスマスギフト展」など運営者側が企画を行い出品を公募するもの、そして授業カリキュラムと連動し学びの成果を世に問いかけるものの3つに大別される。

このほかのイベントの関連企画として実施されたプログラムもあった。

授業カリキュラムと連動したものにはプロダクトデザイン、テキスタイルアートおよびイラストレーション分野での「商品企画」カリキュラム(図2)、「いえいえ」のようにグラフィックデザインのパッケージを制作する授業の成果発信などがあった(図3)。また作家が滞在制作を行い、来



図1 ギャラリーショップ外観



図2 イラストレーション「789(ななはちっく)」

場者も巻き込んでインスタレーションを行う企画もあり、アートの制作現場としても利用された。

学生の企画では、「ジーンズのブランディング」のように、商品デザイン・製作を担当するファッションデザインの学生と、グラフィックエレメントの制作からプロモーションビデオまでプロデュースを担当するグラフィックデザインの学生が互いの専門を活かして協力し合いながら計画されたものもあり、明快なコンセプトの元で店舗が営まれた(図4)。

これらの活動は、ウェブサイト (<http://www.ku-kan.info/>) にて告知し、ブログ上でそれぞれの実施状況を報告した。

実社会を相手にするものとしては、広報不足が否めない状況ではあったが、学生にとっては机上を離れ実際に社会に働きかけることで、不特定多数の人々から多様な評価・意見を得ることができ、今後の成長の糧となる貴重な体験となりうるものであると考えられる。



図3 グラフィック「いえいえ」搬入風景



図4 ジーンズのブランディング

編集後記

成安造形大学紀要 第2号をここに刊行いたします。

2010年度は本学にとって、京都成安学園が創立90周年を迎えるなど、多忙を極めた年でした。そのような中で紀要 第2号を、研究論文17本、特別研究助成状況報告3本という充実した内容で刊行できたことは、本学の研究・教育活動が継続的かつ発展的に展開されていることの証であると、大学として自負してよいのではないのでしょうか。

本紀要に寄せられた研究論文の内容は、芸術というキーワードを核におきながらも、多岐にわたります。比較的、規模の小さな研究機関である本学の研究成果に見られるこのような多様性も、本学の研究・教育活動が、時代と世界を見つめる真摯なアクティビティに満ちている証であろうと思います。大学を巡る環境が厳しさを増していく中、このアクティビティが持続的に発展していくことを望みます。

(Chepito)

成安造形大学紀要 第2号

Journal of Seian University of Art and Design No. 2

発行日：2011年3月22日

Date of Issue: 22 March 2011

発行者：学校法人京都成安学園 成安造形大学 附属芸術文化交流センター
〒520-0248 滋賀県大津市仰木の里東4-3-1
電話：077-574-2111（代表）

Publisher：Kyoto Seian Gakuen, Seian University of Art and Design, Center for Arts
Oginosato-Higashi, 4-3-1, Otsu-City, Shiga-pref.,
zip 520-0248, Japan
Tel: +81-77-574-2111

編集：附属芸術文化交流センター
Editor：Center for Arts

印刷・製本・デザイン：株式会社 北斗プリント社
Print, Design：Hokuto Print Co., Ltd.
