

## 民話における虚構性の意義について

太谷美絵

文化マネジメントコース

文学

はじめに

民話とは、民衆によって語り継がれる口承文芸のことである。民話はなぜ好まれ、語り継がれてきたのであろうか。筆者は民話の中でもその虚構性に惹かれ、本論文の題目とした。

例えば、筆者の地元である長野県には「湖に沈んだ鐘」という民話がある。あらすじは以下のとおりである。

むかし、中綱湖の湖畔に十国寺(中綱寺)という、七堂伽藍を備えた大きな寺があった。ところが、ある年の大地震の地崩れで湖の中に没してしまった。この寺には大きな鐘があったが、それも一緒に湖底に沈んでしまったという。その後、この鐘をつり上げようとして何度も骨を折ったが、上り際になると決まって、一天にわかにかき曇って大雨になり、いつも成功しなかった。そしてそれをつり上げようとした人の家には、必ずたたりがあったので断念した。今でも天気の変わりめには、耳を澄ますと遠くの方でゴーンゴーンという鐘の音がかすかに聞こえてくる。また、晴れた日に舟に乗って地上に出ると、黄金色の鐘が湖底に光り、寺と一緒に沈んだ大木も薄暗く見えるという。(1)

この物語を知る前と知った後の世界は、同一だろうか。この民話を知ったあと、私たちの脳にはその湖(場所)に「物語」という新たな情報が加わる。民話には、物語が付着され虚構化されることで、その場所に特別な意味(上記の物語なら、沈んだ鐘と不思議な現象のイメージ)が付加され人々に共有されるという特徴があるのではないか。その場合、私たちは物語から何を感じ、なぜそれを共有してきたのか。

本論文では、民話と、その虚構性がどのような意義を持つのか、先行研究と実証研究を踏まえながら論じた。

民話とは

第1章では国内外による先行研究を踏まえ、民話とはなにかについて考察した。民話は、民衆によって語り継がれる口承文芸である。民話の分類は研究者によって様々であるが、本論文では松谷みよ子による昔話、伝説、世間話からなる分類を参照した。民話(口承文芸)は小説(書承文芸)と比較されることが多いが、作者の有無や、媒体が口承か書承か、内容が変容するか固定されるか、などの違いがある。

民話の虚構性とはなにか

第2章では民話の虚構性について論じた。昔話と伝説それぞれの虚構性がどのようなものであるかについて、昔話からは「不運な死者」、伝説からは「池に浮かんだ一ちょうの琵琶」を

事例に分析した。昔話はその特徴から言って虚構そのものである。伝説とは過去に起こった出来事に、超越的な存在の登場などの虚構性が織り込まれたものである。論を進める中で、民話には家族間、集落間で使用されたコミュニケーションツールとしての役割があったのではないか、という仮説を立てた。

昔話の虚構性から見えるもの(仮説と実証研究)

第2章で民話の虚構性が明らかになったところで、第3章では昔話の虚構性の意義を論じた。動物昔話の「狸と田螺」、山姥が登場する「牛方と山姥」、世界中に類話が見られる「味噌買橋」では、虚構性に娯楽性を高める要素が見られ、昔話が娯楽性を中心としたコミュニケーションとしての機能を持つことが窺える。

伝説の虚構性から見えるもの(仮説と実証研究)

第4章では、伝説の虚構性の昔話とは異なった意義を論じた。第2章でも触れた洪水説話である「池に浮かんだ一ちょうの琵琶」、土地の形成を伝えた「泉小太郎」の伝説では、虚構性が加わることで人の心に強く残ったり、土地に対する誇りを感じたりするなど、特別な感情を持たせることが明らかになった。

現代の民話

一昔前の民話の虚構性の意義については明確にすることが

できた。では、現代の民話の虚構性はなんであろうか。第5章では、松谷の資料を参考に、現代の民話と、その虚構性の意義について述べた。戦争や開発、環境破壊などの深刻なテーマのものから、笑い話などの愉快的な話など、現代の民話には様々なものがあることが分かった。

おわりに

本論を通して民話の虚構性がコミュニケーションや土地への感情を誘発することが見えてきた。そこにあるのは、人々の「共有したい」という想いである。人は「不思議なこと」、「可笑しいこと」、「悲劇」、「自慢話」などに興味を持ち、人と共有する。その想いがある限り、民話は生まれ続けていくのである。

[引用文献]

(1)『大町市史 第五巻 民俗・観光』大町市編纂委員会、長野県大町市、1984年、510頁

[主要参考文献]

(1)松谷みよ子『民話の世界』講談社、2014年

(2)大町民話の里づくり もんべの会『語り継ぐ 大町の伝説 一全380話一』一草舎、2007年

(3)竹原威厳『グリム童話と近代メルヘン』三弥井書店、2008年

(4)ウラジーミル・プロップ『魔法昔話の研究 口承文芸学とは何か』斎藤君子訳、講談社、2009年

## モダン・ダンスの歴史と現在

日下萌

芸術文化キュレーションコース

舞踊論

はじめに

モダン・ダンス(写真1)の歴史を踏まえたうえで、モダン・ダンスとコンテンポラリー・ダンスそれぞれがどのようにして評価されているのか、また、明確な定義の違いは存在するのかについて、先行文献を検討しつつ、新聞・雑誌の批評記事の分析と、評価方法・評価基準に関するダンス関係者へのアンケート調査を実施することによって探り、明らかにしていくことが本研究の目的である。その過程でバレエ、モダン・ダンス、コンテンポラリー・ダンスそれぞれの比較を行い、それらの違いについて述べるとともに、それぞれのダンスが持つ、魅力についても考察した。

モダン・ダンスの定義

モダン・ダンスの定義について『オックスフォード バレエダンス辞典』を参考に整理した。モダン・ダンスはダンサーの内面的感情や要素を踊ることによって表現したものであり、作品よりもダンサーの個人的能力が評価されることを定義に入れることが可能である。また、ダンサーも振付家も観客も、何にも縛られることはないというのもまたモダン・ダンスの特徴であ

る。バレエのようにステップや振付が定まっていないため、自分自身や振付家、演出家が考案する振付に対して、踊るダンサーが作品を通して何を表現したいのかを理解し、咀嚼して、体現するところが非常に大切である。また、踊る際には表現力だけでなくダンサーのテクニックや身体能力も求められる。

モダン・ダンスの歴史

近代体操による身体運動が身体表現へと形を変え、のちのモダン・ダンスの祖であるイサドラ・ダンカンやロイ・フラーらの思想に影響を与えた。それ以前にあったロマンティック・バレエからクラシック・バレエへの遷移についてまとめ、モダン・ダンスの誕生についても考察した。つづいて、コンテンポラリー・ダンスでは、著名な振付家であるピナ・バウシュの作品の特徴についても考察し、コンテンポラリー・ダンスがどのような特徴と魅力をもって存在しているのかを分析した。

モダン・ダンスの評価基準

本研究では、モダン・ダンス、コンテンポラリー・ダンスの評価基準を明らかにするために、計12名の舞踊家・振付家・評論家を対象にアンケートを実施した。さらに、参考文献や新聞および雑誌に掲載された批評記事を基に、両者の評価基準の違いについても考察した。

その結果、モダン・ダンスではダンサーの身体能力・技術、表現(タイトルと内容の合致)が評価基準のひとつであることを導き出した。一方、コンテンポラリー・ダンスでは、作品のテーマや概念について観る人々が思考できるかどうかの評価基準に含まれる。両者に共通して評価される要素は「個性」であった。時代的に言えば、モダン・ダンスの後に、コンテンポラリー・ダンスが生まれたわけではあるが、コンテンポラリー・ダンスはモダン・ダンスに取まりきらなかったさまざまなジャンルのダンスを包括していると言える。そのため、これらの2つのダンスの明確な定義の違いを決定づけることは困難であると言わざるを得ない。

結論

モダン・ダンスは、バレエにおいては、美しいとされていた衣装、音楽、型にはまった手足の動き、それらすべてを破壊した理念をもって登場したダンスである。それと同時に、自由であるということが最大の特徴であった。

自由である以上、基準を明確に宣言することはできないが、観る人々が無意識のうちにどのような点を重要視しているのかについては明らかにできた。

また、モダン・ダンスでは、ダンサーの身体能力・技術、表現(タイトルと内容の合致)が重要視され、他方で、コンテンポラリー・ダンスでは、作品のテーマや概念を最善の方法で表現し、観る人々が作品について思考できることが最も重要視さ

れる。これらが双方のダンスを観る上で大きく異なる点であると言える。



(写真1)『The Girl Next Door』/ 横田ほの華、日下萌/所属:可西舞踊研究所/株式会社ビデオDANCING×DANCING

<[http://www.kk-video.co.jp/concours/tokyoshimbun/074/gunbu\\_03.shtml](http://www.kk-video.co.jp/concours/tokyoshimbun/074/gunbu_03.shtml)>

[主要参考文献]

- 1) ジュディス・マックレル、デブラ・クレイン著『オックスフォード バレエダンス事典』鈴木晶監訳、平凡社、2010年
- 2) 海野弘著『モダン・ダンスの歴史』新書館、1999年
- 3) ダンスマガジン編『改訂新版 ダンス・ハンドブック』新書館、1999年

## 藤子・F・不二雄の故郷として富山県高岡市が持つ可能性

### 國奥舞子

芸術文化キュレーションコース

まちづくり

### はじめに

富山県高岡市は、まんが『ドラえもん』などの代表作を多く生み出した漫画家、藤子・F・不二雄（以下、F先生）の故郷であり、そのような特色を活かしたまちづくりを展開してきた。本論文は、F先生が高岡市で生まれ育ったという誇るべき事実を最大限に活かすために、故郷という立場で地域に必要な意識とは何か、またF先生と地域をどのように関連させていくべきなのかを明らかにすることを目的とした。

### アニメ、まんがを活用したまちづくり

北海道大学教授の山村高淑は、自著でアニメツーリズムのことを「アニメやマンガ等が地域にコンテンツを付与し、こうした作品と地域がコンテンツを共有することによって生み出される観光のこと」と述べている(1)。山村は制作者、ファン、地域の三者の接点を考えることが、アニメ、まんがによるまちづくりにおいて重要であると指摘し、三者の関係を偏りなく構築することを重要視している。

### 高岡市と藤子・F・不二雄

高岡市は2017年に、「藤子・F・不二雄先生のふるさとづくり」が国の地域再生計画に認定された。これは、高岡市に育つ子どもたちに、「高岡からF先生のような世界で愛されている作品を生み出す人物が輩出されたこと」や、「このまちでの何気ない日常が大きな世界とつながっていること」を伝え、ふるさと高岡への誇りと愛着の醸成を図ることを目的としている(2)。その拠点として、まずは2015年に開館した「高岡市 藤子・F・不二雄ふるさとギャラリー（以下、ふるさとギャラリー）」に訪れてもらうために、志貴野中学校前の万葉線の電停に、『ドラえもん』のキャラクターを使用し、併せて同ギャラリーへの地図を表記して、アクセス方法をわかりやすく案内するなどしている。

### 各機関と藤子・F・不二雄

高岡市立中央図書館、高岡商工会議所、万葉線株式会社、ショウワノート株式会社、定塚ギャラリーなど様々な機関が、F先生の故郷としての取り組みを展開してきた。その1つに、「ドラえもんラッピング電車事業実行委員会」によって運行が開始された万葉線のドラえもん ترامが挙げられるが、内装に描かれたキャラクターはアニメではなく、まんがの絵のタッチを採用しており、F先生の原点にあるまんがを継承しようとしていることが理解できる。

### 国民的キャラクターの活用—他地域の事例

本章では、2人の漫画家の故郷で行われているまちづくりの事例に着目する。まず、鳥取県境港市の「水木しげるロード」は、アニメツーリズムの成功例といわれているが、まちの人々に水木先生と作品への愛や敬意があったからこそ同ロードをより楽しい場所にできたと考える。その思いと、商店街の店舗数の減少という地域の課題がうまく繋がったのである。また、2018年に177体目となったブロンズ像の設置など、継続的な取り組みを続けてきたことは大きく評価すべき点である。

次に、富山県氷見市の「氷見市藤子不二雄④まんがワールド」について、F先生の長年のパートナーであった藤子不二雄④先生（以下、④先生）の故郷として展開されたまちづくりの特徴を考察した。富山湾の魚をモチーフに、④先生がデザインしたキャラクターのモニュメントが並ぶ商店街のまんがロードや氷見市潮風ギャラリー（藤子不二雄④アートコレクション）の活動、また、まんがを意識した様々な取り組みからは、④先生の故郷としてまちづくりに丁寧に取り組んでいる印象を抱いた。④先生が仲間と築き上げた「まんが文化」を継承しようとした取り組みが人々を惹きつけていると考える。

### おわりに

ふるさとギャラリーは、F先生のまんがの原点に触れ、その

世界観を発信していく文化施設であるが、同ギャラリーがまちづくりの拠点として果たす役割は大きい。高岡市出身のF先生が世界中で愛されるまんがを描き上げたという功績の素晴らしさや、漫画家という夢を叶えていった過程を同ギャラリーで学ぶ事により、ギャラリーが訪問者に勇気を与え、それが訪問者あるいは地域の活力へとつながる、そのようなきっかけを生み出す場所となることが望まれる。

また、今後さらなる可能性を育むにあたって、地域全体で「作品に対する敬意」という共通の意識を見直すことが大切であると考え。地域全体で著作物に対する理解をより一層深め、F先生の故郷として文化意識を高く持つことが期待される。最後に、F先生と④先生が出会った場所として、高岡市が「仲間の大切さ」を伝え、「まんが文化」の魅力を発信できる場所であってほしいと考える。

### 〔引用文献〕

- (1)山村高淑『アニメ・マンガで地域振興～まちのファンを生むコンテンツツーリズム開発法～』東京法令出版、2011年、p.5
- (2)内閣府地方創生推進事務局「藤子・F・不二雄先生のふるさとづくり～若者が夢を持ち住みつづけたいくなるまちの魅力向上プロジェクト～」第44回認定地域再生計画、<http://www.kantei.go.jp/jp/singi/tiiki/tiikisaisei/dai44nin-nin/plan/a020.pd>（2018年12月26日閲覧）

## 富山県のマーケットの役割と可能性

佐々木真美

芸術文化キュレーション

まちづくり

### はじめに

近年、こだわりをもったマーケットが増えてきている。マーケットでは、出店者がこだわりをもって商品を販売しているため、その場でしか出会えない特別感や何があるのかわからないワクワクする気持ちが生まれる。マーケットがなぜ増えてきているのか、という疑問から、地方都市においてマーケットには独自の役割や可能性があるのではないかと考え、本研究に着手した。本研究では、富山市越中大手市場を中心に、富山県内で行われているマーケットを調査し、マーケットが地域にもたらす可能性を明示することが目的である。

### マーケットとは

マーケットとまちづくりについて論じた鈴木美央は、マーケットとは都市の成り立ちそのものであり、私たちの日常生活には欠かせないものであると語る(1)。日本では、戦後の法整備でマーケットを身近に感じられなくなってしまったが、本来は私たちの生活に欠かせないものである。近著『マーケットでまちを変える一人が集まる公共空間のつくり方』で、鈴木は、①屋外空間で売買が行われている、②入場に制限がない、③

仮設である、④フリーマーケットや伝統的なものではないという4つの事項をマーケットの条件として定めている。鈴木の分析を参考に、本研究でも、これら4つの条件を満たすものを取り扱う。

### 越中大手市場(富山県富山市)

「越中大手市場」は、大手モール地区の賑わい創出を目的にしており、本研究で取り上げたマーケットの中で開催期間が最も長い。そのため、運営メンバーと出店者の関係が親しく、意思疎通がはかりやすいことが挙げられる。それにより、意見などが出やすく、マーケットの改善、向上に繋がると考えられる。マーケットが、現在まで持続していることは、運営メンバーの人の良さがあってのことであり、それが本市場の最大の特徴である。



写真1)越中大手市場、筆者撮影(2018年8月20日)

### うみのアパートマルシェ(富山県氷見市)

「うみのアパートマルシェ」は、本研究で取り上げたマーケットで唯一、商店街内で開催されている。まずは、マーケットで商店街内の交流人口を増やし、商店街を知ってもらうことで新たな商店街の担い手を発掘することが目的である。そのため、マーケット全体のイメージにこだわりが感じられる。マーケットの1つ目の特徴として、「小さな集合体」という点を先に挙げたが、本マルシェはその小さな集まりの部分からこだわり、音楽や雰囲気作りなどの細部を含めて、全体としてのイメージを大事にしているマーケットである。

### 山町テラス 空と蔵とマーケット(富山県高岡市)

「山町テラス」は、高岡市の山町筋に、2017年に洋風建築と土蔵群を抱える施設をリノベーションして完成した街の拠点、山町ヴァレーを舞台に開催されている。歴史的な建物が多い山町筋という場所で開催されているため、場所そのものに特別な印象が生まれている。山町筋では、山町テラス以外にもより多くの人々に知らってもらうため、様々な活動を行っている。その活動の中の1つとして山町テラスというマーケットがあるため、実行委員会メンバーは、他の活動にも精力的に取り組んでおり、運営側のモチベーションが大切であるということがわかる。

### 結論

マーケットの最大の可能性として「コミュニティの形成」が挙げられる。マーケットはその地域で持続的に行うことで、イベントではなく日常の一部になることが可能である。日常の一部となったマーケットは、新たなコミュニティ形成の場となることで、現代における、つながりの希薄化を解決できるような地域のツールとしての可能性をもつ。近年、問題となっている人口減少や子育て支援などは、制度面におけるサポートを進めることも必要かもしれないが、地域に気軽に訪れることができるようなコミュニティの場があることは、その地域の人々にとっての安心感につながる。マーケットはそのような出店者同士、また出店者と来場者、来場者同士を結ぶことができる地域活性の新しいツールとして大きな可能性をもっている。

### [引用文献]

(1)鈴木美央著『マーケットでまちを変える一人が集まる公共空間のつくり方』学芸出版社、2018年、22頁

Nakano, Yuko *Photographic Expressions of Contemporary Artist, Dinh Q. Lê*

現代美術作家ダイン・Q・レの写真表現  
ーフォト・ウィーピングを中心にー

現代美術作家ダイン・Q・レの写真表現  
ーフォト・ウィーピングを中心にー

中野 優子  
デザイン工芸コース

現代美術作家ダイン・Q・レの写真表現  
ーフォト・ウィーピングを中心にー

## 序章



図1 《無題(パラマウント)》2003年Cプリント、リネンテープ 101.6×152.4cm シャプファー家蔵／『ダイン・Q・レ：明日への記憶』(森美術館、広島市現代美術館での展覧会カタログ)平凡社、2015年

### 【主要参考文献、引用文献、URL】

- 1) 荒木夏実著、「ダイン・Q・レ：明日への記憶」、『ダイン・Q・レ：明日への記憶』(森美術館、広島市現代美術館での展覧会カタログ)、平凡社、2015年、p.9
- 2) 「忘れぬものに」、(アンドリュウ・マークル＝聞き手) ARTiT、http://www.art-it.asia/u/admin\_ed\_feature/lwxkRHEoFpGXesL6lij8、(閲覧：2018年1月12日)
- 3) 榎木野衣著、『シミュレーションズム－ハウス・ミュージックと盗用芸術』、株式会社洋泉社、1991年、pp.10-14
- 4) クレイグ・オーウェンス著、新藤淳訳、「アレゴリーの衝動－ポストモダニズムの理論に向けて(第2部)」『ゲンロン3』、株式会社ゲンロン、2016年、pp.270-293 (Craig Owens “the Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism ”, October, Vol.12, pp.67-86, Vol.13, pp.58-80, 1980.)
- 5) オーウェンス、同上書、p.270-293
- 6) ホミ・K・バーバ著、『文化の場所－ポストコロニアリズムの位相』、財団法人 法政大学出版局、2012年、pp.1-33
- 7) マーゴ・マチダ著、「アジア系アメリカ人の美術 太平洋を横断するヴィジョン アメリカ合衆国と太平洋のアジア人たち」『日本およびアジア地域におけるグローバル・アートとディアスポラ・アート Global Art and Diasporic Art in Japan and Asia』(森美術館＋ニューヨーク大学グローバル・アート・エクスチェンジ＋東京大学IHSプログラム共催シンポジウム記録集)、森美術館、2016年、pp.77-78

## 川俣正のアート・プロジェクト

On Art Projects of Tadashi Kawamata

濱松 佑理

Hamamatsu, Yuri

文化マネジメントコース

### 序論

本研究では、川俣正（1953年、北海道生まれ）のアート・プロジェクトの意義について考察した。川俣のアート・プロジェクトでは、作品を公共の場で制作するため、プロジェクトの途中で人々の様々な反応を呼び起こす。にもかかわらず、公共の場での芸術活動を続けるのはなぜか、このことについて、公共の場で制作した彼の代表的なプロジェクトである《トロント・プロジェクト》、《ワーキング・プログレス・アルクマー》を中心に、川俣の制作手法の変遷を読み解き、その特徴を明らかにした。さらに、現代美術作家クリスト&ジャンヌ＝クロード（クリスト1935年～、ジャンヌ＝クロード1935－2009年）との比較、また、川俣自身が提唱している「アートレス」という概念を検討した。以上のことから、現代の私たちにとって、川俣のアート・プロジェクトがどのような意義をもつのかを明らかにした。

### 第1章 川俣正の芸術

川俣正は、1977年から作品を発表し始めた。80年代にはヴェネチア・ビエンナーレやドクメンタなど海外で活躍し、高い評価を受けている作家である。2005年には横浜トリエンナーレ総合ディレクターを務めた。川俣の制作スタイルの特徴として、木材を用いた大規模なインスタレーション、現地で制作することが挙げられる。また、公共の場で制作することにこだわる。街頭、病院、刑務所跡地、廃坑などで現地住民をスタッフに加えてプロジェクトを進め、制作方針の大部分を現地の人々にゆだねている。

《バイランド》（1979年）で初めて屋外での作品設置を行った。川俣が屋外で作品設置を行ったのは、大学在学中に作品制作、発表の場として使用していた部屋を外部の人に公開できないと大学側に言われ、限界を感じたからである。「社会的、法的なことが、どのような場であろうとも存在するというのを、遅まきながらこの時に知った。これはどこかで自分がパブリックな場というものを意識し始めた最初の仕事だった」（1）と川俣は述べている。《バイランド》とは、鉄橋の下に木材で大規模なインスタレーションを展開した作品である。鉄橋沿いに多摩川が少しだけ見えることに興味を持ったという、簡単な理由から、屋外の作品設置を決めた。しかし、作業を開始して三日目で川沿いの住民からの通報があり、撤去命令が下された。《バイランド》での経験から、これ以降、意識的にパブリックな場で作品設置を行うようになったと考える。川俣の制作手法には主に、「サイト・スペシフィック・ワーク」、「ワーク・イン・プログレス」がある。

### 第2章 川俣正のアート・プロジェクトの特質

川俣正の作品は周辺地域の地域的・歴史的背景に接続しながら制作される。そして、制作手法の変転が特徴に挙げられる。80年代に川俣は海外を中心に活動を展開し、「サイト・スペシフィック・ワーク」と呼ばれ《テストロイド・チャーチ》（1987年）のような荒々しい表現で公共空間での制作を展開していた。しかし、90年代前半に入り、「粗野な視覚性」（2）からは距離をおき、きわめて日常に近い表現を都市空間に挿入するプロジェクトをはじめた。山口祥平は、「川俣がこのような都市介入にいたるのは1980年代後半から90年代前半の二つの大プロジェクトの経験があり、それはカナダの《トロント・プロジェクト》とアメリカの《ルーズヴェルト・アイランド・プロジェクト》である」（3）と述べている。このプロジェクトの経験から、「ワーク・イン・プログレス」という手法をプロジェクトに採用しはじめる。それ以降も、さまざまな手法を試みている。

《トロント・プロジェクト》（1989年）ではカナダのトロント市の公園でプロジェクトを展開した。この公園は市内で有名であったジャズクラブの跡地である。ジャズクラブの建物は2年前に解体されていたが、解体業者が建物の廃材を処分せず、すべて保管していた。川俣は公園にその廃材を利用した作品制作を提案した。地元スタッフ約10人と作業を行った。荒々しい見た目、作品が大通りに面しているため、危険であるという意見が多くあった。市民の反応は賛否両論で、作業中も通行人に呼び止められ、説明を求められることが度々あった。川俣は「同じ場所に、同じサイズでまったく違う組み立て方法からなる構造物。この町にまったく違った機能を有するもの。そのような場の時間と素材のサイクルが、都市として発展してきたトロントの町の変遷を一時的に集約することで、ここに住んでいる人たちがどのようにこの町の歴史、建物、街並みなどを考えるのかをプロジェクトを通して見てみたい、それがプロジェクトのテーマである」（4）と述べている。しかし、実際の地元の反応はスキャンダラスなアーティストのアート作品というものであった。プロジェクトに対する賛否両論が多くあったため、地元住民の理解を得ることに時間をかけるようになる。また、作業中のさまざまな出来事が面白いと感じ、プロセスも作品の一部と捉えるようになったのではないだろうか。

次に「ワーク・イン・プログレス」とは、仮の完成型を設定し、そこに向けて進めていく準備、プロセス自体を作品化する方法である。ここでは作品と場所とそこに関わる人との関係に着目していると考えられる。代表的プロジェクトには《ワーキング・プログレス・プロジェクト》（オランダ、アルクマー、1996-1999）、《コールマイン田川》（1996-2006）がある。《ワーキング・プログレス・アルクマー》とはオランダ・アルクマーの町で行われたプロジェクトである。アルク

マーの町の外れにある麻薬中毒患者やアルコール依存症の人たちのリハビリを中心に行っている病院から依頼を受け、始めた。内容は、患者たちに、病院の運河沿いに遊歩道を組み立ててもらおうというものである。通年で行われ、3年後には、約3キロメートルの長さになった。結果、患者たちは屋外で運動し、他の人たちとコミュニケーションをとることで、自分に自信がもてるようになった。このように、川俣の芸術は、少なからず現地の人々に影響を与えているのではないだろうか。

### 第3章 川俣正のアート・プロジェクトとアートレス

川俣のアート・プロジェクトを読み解く上で、川俣との類似点を多く持つクリスト&ジャンヌ＝クロードのプロジェクトとの比較が重要となる。彼らは現代美術家である。身近なものから歴史的建造物まで、さまざまなものを布で梱包することが主な表現方法である。川俣が公共空間に出始めたころ、しばしばクリストとの類似を指摘されている。意識的にクリストとは違う方向を模索したのではないだろうか。

クリストとの類似点としては、プロジェクトの計画から完成までのプロセスを作品としている点、現地の人々や行政を巻き込んでプロジェクトを進める点、非日常的なものを街中に設置するという点などが挙げられる。2人の違いは、川俣には「工事中」というプロジェクトに終わりを定めないという概念があるが、クリストにはない。また、クリストの作品は、色彩的でアートとして理解しやすい。しかし、川俣の作品は、木材をそのまま使うことが多く、アートとして理解するには少し時間がかかる。

また、川俣は現代美術に対して懐疑的な態度をとっているが、川俣自身、現代美術家であり、作品もアートにこだわっているように見える。このことに関して、川俣が掲げている「アートレス」という概念をもとに川俣の考えを考察した。「アートレス」とは、「きわめて日常的に、そしてそれが普通のことを普通に行っていながら、すごく普通ではないこと。意図されたドラマティックさより、限りなく普通なことの中に潜むもの」(5)と川俣は定義している。また、現代美術の状況や、人々の中にある常識に対する疑問がこの考えの根底にある。川俣の「アートレス」は、私たちが日々の中で、気にも留めない、忘れている、信じ切っている常識や日常に問題提起し続ける姿勢であるように思われる。

### 結論

川俣のプロジェクトは一見何をやっているのかわからない、通りすがりの人の中にはアートだと理解する人もいるかもしれないし、ただ

の工事中だと思う人もいるかもしれない。しかし、この分かりにくい点が見た人の興味をそそり、川俣の魅力であると考ええる。以上のことから、川俣は世の中に流通している現代美術とは異なったアートを目指しているのではないだろうか。

川俣は自身の活動を「アートレス」と提言している。川俣が「アートレス」を語る際、地域について言及する。新潟や瀬戸内の過疎化が進む地域でプロジェクトを展開している。川俣の「アートレス」は人々があまり目を向けない、とても小さなことを見つける活動ではないだろうか。このことは、情報が溢れ、消費活動が激しい現代において、とても重要である。そして、アートはもっと自由であるべきで、地域住民、学生、ボランティアスタッフと一緒に制作し、食事をしながら会話を楽しむなど、私たちの生活の一部としてアートはあると、川俣のアート・プロジェクトは語っている。

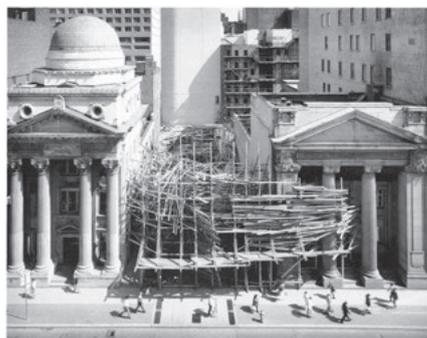


写真1.《トロント・プロジェクト》(1989年) / Kawamata: Toronto Project 1989, Mercer Union, A Centre for Contemporary Visual Art, 1991.

#### 【主要参考文献、引用文献】

- 川俣正著『アートレス マイノリティとしての現代美術』フィルムアート社、2001年
- 山口祥平著「川俣正「通路」変転する制作と不変の批評性」『カリスタ芸術論研究』2012年
- 岡林洋著『KAWAMATA 川俣正—アーティストの個人的公共事業』美術出版社、2004年
- 引用1) 川俣正、2001年、前掲書、192頁
- 引用2、3) 川俣正、山口祥平著『Tadashi Kawamata Coalmine Project 1996-2006』アート印刷株式会社、2009年、353頁
- 引用4) 川俣正、2001年、前掲書、48-49頁
- 引用5) 同書、187頁

## デミアン・ハースト <Natural History> シリーズについての考察

A Study on the 'Natural History' Series by Damien Hirst

伊藤 美晴

Ito, Miharu

文化マネジメントコース

### 要旨

本研究では、ハーストが制作した<Natural History>シリーズについての考察を行った。様々な芸術潮流や先行作家との比較を行い、更には作品のもつ標本的な要素という観点から博物学との関連をも検討した結果、本作品群からみえてくるハーストの独自性は、作家の経験してきた多くの要素を「再構成」する能力であることを明らかにした。

ハーストは、その能力によって本作品群を含む、あるいは本作品を中心とした多くの矛盾を孕んだ世界観を創造したのである。

### はじめに

<Natural History>シリーズとは、1990年代の英国現代美術を代表する作家デミアン・ハースト (Damien Hirst, 1965-) が制作した、ホルムアルデヒドを用いて箱のなかに動物を保存している作品群を指す。同シリーズのうち、1993年のヴェネツィア・ビエンナーレに出品された作品《母と子、分かれた》が95年のターナー賞を受賞しているほか、《ゴールデン・カーフ》(2008) が1034万ポンドで落札されるなど、ハーストの作品のなかでも高い評価を受けている。

本作品群は様々な作家や芸術潮流との関わりが指摘されている。そして、その多くは実際にハースト本人がインタビューで認めているものでもある。多くの要素が何らかとの関わりがあるということからみると、なぜ本作品群が高い評価を得るに至ったのかという疑問が浮かび上がってくる。

本論は、<Natural History>シリーズが美術作品として高く評価されているのはハーストの独自性がもたらしたものであると考え、そうであるとすれば、その独自性とは何なのか、それによって作品にもたらされたものとは何なのかを明らかにすることを目的としている。

### ハーストの制作歴と<Natural History> シリーズ

まず2012年にテート・ギャラリーで開催された回顧展「Damien Hirst」の展覧会図録を主な参考文献としつつ、<Natural History> シリーズがどのような流れを経て制作されたのかを、ハーストの制作歴と照らし合わせながら概観した。

様々な表現を行うハーストの作品であるが、特徴として大きく分けると、「色彩」への興味が著しいものと、「死骸」を使用した作例の二種がある。もちろん、そのどちらも含める制作もあれば、全く異なるアプローチでハーストの最も大きな主題である「生と死」に挑む場合もある。しかし、彼の経歴を考えれば、二つの文脈が強くその制作に流れていることが理解される。

1965年、英国に誕生したハーストは、敬虔なカトリック教徒であった母のもと、芸術への関心と同時に、キリスト教の教えや聖書の挿絵に影響を受けた。当時流行していたポップカルチャーに傾倒しながらも、解剖学博物館を訪ねるなど、医学への強い興味も既に表れていた。その後大学で芸術を学ぶ内に、コラージュの表現手法を得たり、色彩をコントロールすることへの挑戦から<スポットペインティング>シリーズ、<キャビネット>シリーズの初期作品を制作したりと、表現の方向性を固めていった。この頃開催されたアメリカ現代美術の展覧会は、ハーストに大きく影響することになる。

1988年には自主企画展「フリーズ」を開催し、ここでハーストはキュレーターとしての才能を発揮した。90年に動物の死骸を初めて用いた作品《百年》と《一千年》を制作し、更に生きた蝶と蝶の死骸をインスタレーションとして用いる《愛の内と外》(1991)へ発展させた。この作品は、《一千年》以前の色彩への試みという文脈を有しながら、その後の「生と死」を強く感じさせる死骸の使用という、これまでの制作の要素を凝縮したものであった。

このような流れを経てハーストの<Natural History>シリーズが始まっていく。

本作品群のなかで最も有名な作品といえば、<生者の心における死の物理的不可逆性>であろう。この作品は白いスチールの枠がついた四角いガラスケースに、全長約4メートルものタイガー・シャークがホルマリン漬けにされて収められたものである。正面は設定されておらず、どの角度から鑑賞してもよい。鯨はまるで鑑賞者に襲いかかるように大きく口をあけた猙獰な表情をしながらも、白い枠によって写真できりとられたように青いホルマリンの海で完全に静止しているその様は、死骸であることを鑑賞者に強く印象づけている。

鯨の他にも、牛や魚、羊など様々な動物が枠つきのガラスケースにホルマリン漬けにされて収められているというのがシリーズの共通した特徴である。作品数は2015年現在で、52点に及ぶ。先述した「色彩」と「死骸」の要素も有している。

### <Natural History> シリーズの独自性

これまでも、様々な先行芸術活動が本作品群に与えた影響について指摘がなされているが、本論では多くの作品にその要素がみられるミニマル・アート、ハーストが影響を受けたと語る作家フランシス・ベーコン、そして同時代の作家としてジェフ・クーンズを取り上げ、比較の対象とした。

それぞれで比較検証を行っていったが、表現技法としての独自性という意味で、ハーストの独自性を語るのは難しい。<Natural History>シリーズの構成要素である箱、ガラス、水、動物のみせ方、

死の扱い方、鑑賞者との距離などの点から分解して比べてみると、その根底に流れる文脈を見出すことができるのである。

ハーストの表現のもとを辿れば何らかの文脈がみえてくるということは、すなわちハーストは、自身の知識や経験で得たもの全てで作品制作に挑んでいるということである。それは彼の表現の根底にある「コラージュ」の技法であり、表出するのは作家自身の経歴で、人生である。ハーストの表現技法上での独自性とは、経験をもとに集められた多くの要素を「再構成」する能力そのものであると考えられる。

そして<Natural History>シリーズにある最大の独自性は、そのコラージュ的な技法を用いて生み出された新たな世界そのものであり、その世界が様々な矛盾をはらむことが、人々を魅了するのである。

生だけではなく、死だけでもない。また、現実であり、現実でない。この新たな世界が本来であれば正反対の目的をもつ多数の表現形式を含めることでしか成立しないことが、ハーストのもつ独自性であると、ひとまず結論づけておく。

またハーストの作品は、それがもつ性質から「芸術」と「科学」の両面を合わせもつものとしてよく評される。本作品群もまた、その標本のような作品形態から自然科学との繋がりを伺わせる。ここで、ハーストが幼い頃からよく自然史博物館を訪れていたと語っている事実に着目した。リーズ時代にも解剖学博物館を訪れるなど、その関心はみてとれる。本作品群には博物学や自然史博物館の展示に用いられる要素を含んでいるのではないかと推察して、検証を試みた。

標本にはおおまかに分けて液浸標本と剥製標本の二種類が存在するため、本作品群が標本のようなものであるといっても、一口に言い切れない。<Natural History>シリーズは構造の上では液浸標本でありながら剥製標本の性格も有し、そしてやはり、その有する世界が現実に近いものでありながら非現実であるということを示す仕掛けが施されている。科学の証明に用いられる標本の使用は、まるで<Natural History>シリーズの世界が客観的事実として存在しうるようにみせながら、同時にそれが現実とは異なったものであるという主張をしているのである。

また博物学に関する別の指摘として、18世紀から19世紀のヴィクトリア朝期にみられる文化との関係性がある。博物館の歴史の中で、そのような科学と芸術が混ざり合い、混沌とした空間を構成している時代があった。それがヴンダーカンマー (Wunder Kammer) である。現代の博物館の元祖といえるこの施設は、我々が想像するような「博物館」の形態をとっておらず、様々な種類のものが多量にひしめきあった部屋のなかで、人々は驚きと好奇心を満たしていたのである。そのような博物学の歴史との関わりとも比較を行った。

ハーストは<Natural History>シリーズで、様々な要素の再構成により現実世界とは異なった新たな世界を生み出しているが、それこそ

が独自性のひとつではないかと先述した。ここでヴンダーカンマーとの関係について考えていくと、ハーストの<Natural History>シリーズはその制作技法が他のアーティストから得たものを再構築しなおしているのと同じように、世界観の構築を行う上でもまた、ハーストの所持している経験から再構築しなおしたものではないかと思われる。つまりハーストの<Natural History>シリーズは、ヴンダーカンマーから続く博物館の歴史的な流れと、博物学の発展の歴史のなかに位置しており、人間の営みである「科学」と「芸術」の両方を兼ね備えた世界が創造されているのであると考えられるわけである。

標本を芸術作品として扱うという考え方は歴史的流れの中で育まれた文化として、生み出される可能性は極めて高いものであった。そしてその表現技法の歴史的流れという文脈だけでなく、作品に現れた自身の世界観を表現するための手法としても、<Natural History>シリーズは自然史博物館や博物学から確かに影響を受けているということが明らかになったのである。

## 結論

これまで述べたように、<Natural History>シリーズを構成する様々な要素はハーストの経験や知識を組み合わせたものであり、そこに独自性を見出すのは困難であるといえる。グロテスクでショッキングなものをみせたり、それにより生と死を強制的に考えさせたりといった手法はハースト以前の作家が既に行っていることであるし、また作品にこめる世界を考える土壌は既にその文化のなかで形成されていたものから起こしたものであると考えられる。

しかし逆にいえば、<Natural History>シリーズからみえたハーストの独自性とは、率直なまでに自身の要素を取り出した上で、物語を生み出す「再構築力」ともいべき能力であると考えられる。そしてそれは、作家として迷っていた時にであった「コラージュ」を根底においており、ハーストの独自性とはそこから生まれたのである。

そして、その「再構成」によって生み出された<Natural History>シリーズは、様々な要素が絡みあった複雑な世界を構築することになる。本作品群はハーストが創造した自然史であり、ハーストの考える自然界の法則を明らかにして編纂した自然誌である。そしてハーストが表した自然界とは人間ではなく動物たちの世界であり、人間の現代社会を鏡のように写しながらも全く異なる静かな世界、パラレルワールドの新世界であるのだと考えられる。

## 【主要参考文献】

- 『美術手帖 vol.64 NO.969』美術出版社、2012年7月
- Ann Gallagher, *Damien Hirst*, Tate, 2012
- 'Damien Hirst' <http://www.damienhirst.com/home>, 28 December 2015

## 大地の芸術祭の現状と今後について

About the Current State and Future Perspective of Echigo-Tsumari Art Triennale

大門 紗衣子

Daimon, Saeko

文化マネジメントコース

### はじめに

本研究では、地方都市で行われる芸術祭がどのように地域と関わりをもちながら発展してきたのか、現在の状況を分析するとともに、今後、地域社会の中で芸術祭はどのように展開していくことが考えられるのかについて、「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」を事例に論じた。第1章では第1回から第5回までの芸術祭の変遷を先行研究から読み解いた。第2章では第6回の現地調査をふまえ、芸術祭の現在について、意義と課題、その課題をどのように解決してきたのかを含め、地方都市で行うことの意味や意義を考察した。第3章では芸術祭がもたらした成果として、地域と作家の結びつきについて論じた。以上のことから、地域社会における芸術祭の可能性と展望を導きだすことを本研究の目的とした。

### 大地の芸術祭の変遷

「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」は2000年に第1回目を迎えた。開催当初は反対の声も少なくなかった芸術祭は、今年で第6回目を迎えた。来場者は会期を追うごとに増え、海外からも注目される芸術祭となっている。また、この芸術祭は、1994年に新潟県が地域政策として「にいがた里創プラン」を提唱したことがきっかけとなり始まった。

2000年、開催地である越後妻有の地域住民から十分な理解が得られないまま第1回目が開催された。作品設置場所として提供される場所は公共的な場が多く、自ずと野外展示作品が多く見られた。しかし、第1回目の芸術祭は、出だしこそ来場者数は伸び悩んだものの、地元住民の予想に反した来場者数があった。現代アートの大規模な国際芸術祭として、会期中の様子がメディアに取り上げられたことをきっかけに話題を呼び、国内外から注目を集めた。

第2回目以降では、芸術祭を開催する中で浮かびあがった案内やPRに関する課題を改善しながら新しい試みを行っていく。そして、第3回目と会期を重ねるごとに越後妻有の地域住民の、芸術祭への積極的な参加が見られるようになる。全体的にはまだ地域と芸術祭の繋がりは密接ではないものの、芸術祭に興味を抱き、芸術祭を楽しむ地元住民の姿が当初よりも多く見られるようになった。芸術祭をきっかけに自分自身の住んでいる場を見直すことに繋がり、作品を通じて、自分の住む地域の新しい一面を見る事ができたと考えられる。

第4回目以降は地域政策事業から外れ、自主財源で芸術祭を行うこととなった。芸術祭の継続を望む声が多くあがったからである。芸術祭開催期間中と開催期間外に様々な取り組みを行っている。

第5回目が開催される前年の2011年には、東日本大震災が起こっ

た。越後妻有地域も豪雪、豪雨、長野県北部地震など幾度も災害に見舞われていた。しかし住民は翌年の芸術祭に反対するどころか、第5回目は102集落という過去最高の参加集落数となった。住民には芸術祭開催への前向きな姿勢が見られ、3年に1度のこの芸術祭は、越後妻有の住民にとって、ある種3年に1度の欠かすことのできないイベントと化していると考えられる。来場者数も5回目にして最高数を記録した。

新潟県の地域再生事業の一環として始まった芸術祭であったが、会期を重ねるごとに、地方都市を盛り上げる政策として、アートは効果的であるかもしれないという考え方が、地元住民や訪れた人々の間に少しずつ広まっていったと考えられる。

### 大地の芸術祭の現在－魅力と課題

平成27年7月26日から9月13日の50日間、第6回目の大地の芸術祭が行われた。第6回目のテーマは「人間が自然・文明と関わることこそが美術」であり、コンセプトは「美術を通して浮かび上がらせてきたこと」である。(1)

平成27年11月2日に、十日町市産業観光部観光交流課へのインタビューを行ったところ、第6回目の芸術祭は来場者数が50万人を超え、過去最高を記録したという。リピーターも多いが、初めて訪れる人が6割と半数を占める。また今回の芸術祭は、アジア圏を中心に、海外からの来場者が多く見られたそうである。作品については、既存の作品約200点に加え、新作約180点で展開された。当初は既存の作品がメインとされ、新作はさほど増やさないという構想であった。その代わりに、第6回目ではイベント企画が多く、既存の作品を活かすイベントも多く行われた。しかしイベントも作品の1つと換算され、その中で行われたワークショップにより、結果的に作品数が伸びたそうである。

大地の芸術祭の最も大きな魅力は、もてなしてくれる人の温かさではないだろうか。来場者へ向けた休憩スペースがいくつも存在し、地元住民が対応してくれる。そこで交わされる来場者と住民、来場者同士のコミュニケーションも芸術祭の魅力の一つといえるだろう。

重要な課題としては、過疎地域である故の人員不足と、増え続ける来場者数への対応である。3年に1度ではあるが、人口数を上回る人々が集中してやってくるために、周辺施設も対応に追われることとなる。来場者数を維持しつつも、住民の生活に支障をきたさないように配慮していくことが、引き続き求められるだろう。

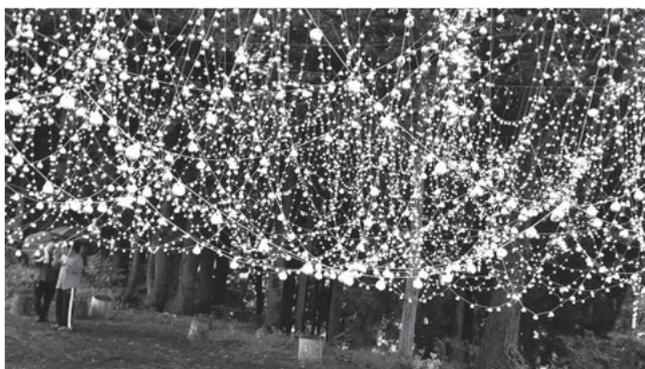
## 芸術祭が地域にもたらしたことー作家と地域の結びつき

現地調査をふまえ、第2回目より芸術祭に参加している作家・渡辺泰幸と土市の住民との関わりについてインタビューを行った（平成27年11月8日）。渡辺は岐阜県多治見市に拠点を置き、主に陶を素材とした焼き物でサウンドオブジェを手がける作家である。

作家が10年以上にわたり芸術祭に参加し、同じ地域で作品の構想と制作、設置、片付けまでの一連の流れを住民と続けられる理由はどこにあるのか。単に作家と地域との相性が良いだけではないだろう。渡辺が自分自身の作品をいかにして地域に落とし込むか、それを伝える為にはどのようなコミュニケーションを取ったのかが肝要となる。ただ作品を制作し、設置するだけではなく、地域のよさを引き出す事が作家の重要な仕事として求められるのである。

渡辺が現在まで活動を続けられているのは「ふくろうの会」のおかげであるという。この団体は土市のボランティア団体であり、豪雪地帯である越後妻有で、雪下ろしなど地域に貢献する活動をおこなっている。作品の制作や設置に関しても、一緒に作業を行うことが多く、最新作の設置にも住民の手が多く加えられている。このように土市の住民の積極的な参加があるからこそ10年にわたる活動があり、作家を支えているのである。

また渡辺自身、作品制作の際、「場所」を特に重要と考えている。作品が自立するかたちであるのは絶対条件であるが、地元住民とのコミュニケーションを取る事、そしてコミュニケーションを取りながら作品と一緒に作って行く事も重要としている。作品作りに与えられた場所にはどのような人たちが暮らしているのか、どのような暮らしの歴史や文化が刻まれてきたのか、そのことを踏まえて作品に取り組む。この意識や姿勢が、土市の人々が長年渡辺と一緒に大地の芸術祭に参加し続けている理由ではないか。



渡辺泰幸『実の音』第6回大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ、2015、論者撮影

## 結論

大地の芸術祭で培われた様々な事象は、地域の活性化へと着実に繋がってきている。本芸術祭は、越後妻有地域の魅力と文化を我々に見直す機会を与え続け、各方面のアートプロジェクトにも影響をあたえた。多くの住民にとっても誇りや愛着を持つきっかけとなり、新潟県を代表するイベントに成長した。

「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」はアートプロジェクトの中でも長く続き、知名度の高いものである。だからこそ、会期を重ねるごとに次回展への期待も高まると考えられる。マンネリ化を防ぐために常に新しい取り組みを行う必要がでてくる。しかし自主財源での開催に変わってからは、財政面、作家や来場者の受け入れ体制、そして作品の維持管理面などを総合的に考慮すると、作品や事業をこれまで以上に拡大することは難しいことが理解される。そのことをふまえた上で、会期ごとの課題を整理しつつ、芸術祭の質をいかにして高めていくかが重要となる。

約20年、大地の芸術祭に関する活動は続けられており、越後妻有でもアートプロジェクトについて学び、経験を積んだ人々が確実に増えてきていることは、十分に考えられる。越後妻有地域そのものの人口は大地の芸術祭によって大きく増えたわけではない。しかし地方における芸術祭開催のために、他の地域の人が大地の芸術祭のノウハウを学びにサポートスタッフとして参加していることも増えているという。こへび隊や大地の芸術祭の実行委員として参加し、そのまま移住する人も見られる。今後そのような人々が主体となり、地域の魅力を引き出すようなプロジェクトを企画することができれば、これまで以上に地域に密着した取り組みが可能となる。そこに地域住民も加わることで、地域のよさを引き出す作品、そして地域の人と来場者が関わるイベントが増えることで、地域により密着した、地域主体の芸術祭が可能になると考える。それにより、人の温かさを感じとることのできる大地の芸術祭の魅力を増幅させることができるだろう。

### 【主要参考文献、引用文献、URL】

- 北川フラム著『美術は地域をひらく 大地の芸術祭10の思想』現代企画室、2014
- 澤村明編著『アートは地域を変えたか：越後妻有大地の芸術祭の13年』慶応義塾大学出版社、2014
- 「大地の芸術祭総括報告書（第1回～第5回）」大地の芸術祭実行委員会2000～2012
- 引用1)「越後妻有 大地の芸術祭の里」<http://www.echigo-tsumari.jp>（平成27年9月26日閲覧）

## 職人を育む人材育成の仕組みと職人の意識

—井波を例に—

The Human Resource Cultivation Mechanism to Train Craftsmen  
and the Craftsman's Consciousness  
:In the Case of Inami

渡邊 芽衣

Watanabe, Mei

文化マネジメントコース

### 論文趣旨

富山県南砺市井波は富山県の南に位置し、木彫の職人が数多く暮らし、現在も黙々と木を削る職人の姿を見ることが出来る町である。このような職人産業を行う井波には現在に至るまで、人から人へ、脈々と受け継がれる高い技術がある。しかし、時代の変化に伴って井波彫刻を支えてきた制度も変わってきたと考えられる。

そこで、井波にはどのような人材育成の仕組みが存在し、その時々において井波という町を形作ってきたのかについて考えてみた。時代間の比較を行うため、1990年代頃までの人材育成の仕組みについては、先行研究として須山聡著『在来工業地域論』（古今書院、2004年）を参考にしてまとめるものとする。その後、どのように変化してきたのか実態を明らかにするために、実際に井波の職人に聞き取り調査を行った。それとともに、変化するその仕組みの中で現在の職人の意識はどのようなものかについて明らかにし、その上で井波の今後の展望について述べるものとする。

### 井波の歴史

井波は国宝瑞泉寺を保有し、度重なる瑞泉寺焼失を受け、その再建に力を注いできたのが井波の大工や彫刻師たちである。井波という町は真宗信仰と深く根付き、現在でもなおそれに基づいた商品作りが行われている。それが「信仰と木彫のまち」と呼ばれる所以である。そして、明治から昭和初期にかけては、堂宮建築に伴う寺社彫刻の需要が増えたことにより、井波彫刻に活力が出ていたようだ。井波が木彫の町として今日に至るのは、この時代が礎になっていると言える。こうして、井波の彫刻職人たちは瑞泉寺再建や全国の寺社彫刻で見た高い技術が評価されるようになり、やがては、京都の東本願寺再建に赴くものも現れたという。

### 人材育成の仕組み

ここでは、(1) 1990年代までの人材育成の仕組みと、(2) 現在の人材育成の仕組みについて述べる。

#### (1) 1990年代までの人材育成

井波では古くから徒弟制による職人育成が行われている。徒弟制では原則として、親方の家で住み込みによって修行を行う。井波彫刻業の徒弟制の年季は5年で、徒弟の期間内では技術の習得以外にも、工房の経営に関わる業務も行う必要がある。なぜなら、将来独立した際に必要となる原価計算や営業態度なども、徒弟の段階で学ぶ必要があるからである。

また、徒弟制の下で修行することで、親方と弟子の間には、「擬似的な親子関係」が構築されることも珍しくない。須山は、「弟子が親方の技術に対して尊敬し、親方の人格に全面的に同意することで、威光模倣が生まれる」と述べている。徒弟制は、このような威光模倣によって円滑な技能習得が可能になる仕組みである。

次に職業訓練法人井波木彫工芸高等学校（以下、訓練校）による技術教育についてであるが、井波では徒弟制に入った徒弟が入学できる仕組みである。訓練校では、将来必要な技術を集約して徒弟に教えており、併せて作家として必要な知識、技能を幅広く教える。そのため、徒弟制では習得できない基礎的な技術の実習によって、職人・作家として将来必要となる幅広い技術を身に付けることができた。

#### (2) 現在の人材育成

井波では、現在でもなお、徒弟制と訓練校による二本柱の人材育成の形態をとっている。この点では1990年代頃までの人材育成の仕組みと基本的には変わっていない。しかし、現在の井波では旧来の人材育成を継続していくことが困難な状況となっている。例えば、訓練校入校者数は1980年には13人であったが、2010年には2人まで減少している。

その理由として、井波を取り巻く環境の変化・徒弟の減少・職人の意識の変化等が上げられる。例えば、旧来の徒弟制は親方宅に住み込みで修行する形態であったが、現在では、親方宅の近くに住み、通いの修行を行う者が増えているという。

一方、「職人個人での商品開発を進め、自ら売り込まなければ」という意識も高まっている。一定の仕事量を確認し、修行年季明け不安を払拭しなければ、入門を志す若者は増加することが難しいと思われる。井波彫刻業を次の時代に伝承するためには、時代の変化に合わせて人材育成の仕組みを確立させていくことが必要となろう。

### 職人の意識に基づいた考察

井波で行われてきた人材育成が困難になっている背景には、職人同士の意識の違いも影響している。その点について、聞き取り調査に基づいて、(1) 親方世代、(2) 中堅世代、(3) 若者世代に分け、詳細な分析を踏まえた上で考察を行っていく。

#### (1) 親方世代

親方世代の代表として、南部白雲への聞き取りを行った。その結果、「本当にリードするのは組合でなく個人」であると言う。南部がこのように主張する背景には、井波の主力商品であった欄間の需要が減り、天神様も安定と言えない現在の状況の中で、氏は自らが商品を開発しており、もはや組合に依存するだけでは難しい状況にあることが窺える。南部は「自分で考え自分で売り込まなければならぬ。そ

うしないと食べていけない時代になった」と述べている。しかし、南部の意見は必ずしも親方世代を代表するものではなく、寧ろ、その多くが徒弟制や組合制度が有効に機能していた時代の意識から脱却できないと言えるだろう。技術だけでなく、営業能力も現在の職人には求められ、親方世代にも、こうした時代の変化に応じて対応していく意識が必要となろう。

## (2) 中堅世代

中堅世代の意識については、彫刻組合青年部世代を代表して、山崎新介の意見を元に分析してみる。氏は、「この20年間で職人たちの家族的意識が希薄化した」と述べている。さらに、「以前の徒弟制の修行は、日常生活を親方、兄弟子から学び、上になるほど責任が増すことで、上下関係を通して礼儀や尊敬も含めて学び取らせるものであった」ようだが、この20年の間に、通いが増えることによりそれも希薄化した。

また、現在では徒弟の数自体が少ないので、住み込みを行っていたとしても個室で食事も別々であることが多い。仕事と私生活を切り分け、修行時間以外では親方や兄弟子とは関わらないのが当然という意識が生まれるのは、このように徒弟制が質的に変化したからである。氏は「次の20年、そのような徒弟が組合を占めるようになれば、徒弟制は今よりもさらに衰退するだろう。」と危惧している。

現在の中堅世代は、ここで比較考察をしている時代区分で言えば、徒弟制度が有効に機能していた最後の世代とも言えるのではないだろうか。そのため、徒弟制が有している意義を理解しているように思われた。その一方で、下の世代との意識の乖離も自覚しているようであり、その意味での板挟み状態であることが理解された。

## (3) 若者世代

最後に若者世代の意識についてであるが、井波には、従来の仕組みではなく、仏像彫刻を志す若者を受け入れている「侏心会 仏像教室」で修行する若者の意識を聞き取ることができた。「侏心会 仏像教室」は、井波にある職人養成所ではあるが、従来の徒弟制—訓練校とは一線を画した仕組みになっており、そこで学ぶ若者の意見を聞いている限りでは、自らの意思で自己実現を目指して井波に来たことが窺われた。

従来の徒弟制が崩壊の一途を辿り、弟子の育成の仕組みを、思い切って切り替えることも今後必要になってくることが求められる中で、「侏心会 仏像教室」の取り組みは一つの参考となると思われる。

## 総括

本研究では、1990年頃までは有効に機能していたと思われる人材育成の仕組みが、四半世紀を経た現代において、どのように変化して

きたのかを比較考察において明らかにしてきた。

1990年代以前では従来の徒弟制・訓練校の人材育成の仕組みがそれなりに機能していた。しかし、現在ではその人材育成を支える仕組みそのものが、時代的要因から困難になっている。

職人の意識については世代別で異なり、変化への対応が遅れている。その一方で、若者の中には新たな木彫の文化を育てていこうとする動きもある。

この先、伝統を踏まえつつも、こうした変化を前向きに捉え、新たな制度的な枠組みを考えていく必要がある。若い力同士を組み合わせ、伝統を重んじながらも現代に合った新しいものづくりを考え、これからの井波彫刻を牽引していく必要がある。徒弟制と訓練校による旧来の人材育成から一歩踏み出る時期が来ていると考える。

## 今後の井波について

井波彫刻の需要が減少傾向にある現代において、消費者が井波彫刻を欲しいと思えるものを作るためにはデザイン力と創造力が必要であると考えられる。現代的ニーズに合わせた商品を作り出すためにも、これらのスキルを備えた「徒弟」を育成しなければならない。

従来の仕組みに加えて、新たな仕組みを導入することが必要となる。それは、従来の枠組みではない仕組みの中で、自己実現を目指す若者を受け入れる仕組みである。例えば、大学側のカリキュラムの一環として、井波（の木彫）の文化発信を考えていくことや、逆に、井波における人材教育の中に、大学側が深く関わっていくことなどが必要であると考えている。徒弟育成の点から踏み込んで、彼らが大学で学ぶ機会を提供することができれば、学生が地域に入るだけでなく、井波で学ぶ弟子たちが実際に大学の授業を受け、修行の中に、現代に相応しいデザインや商品開発の意識を持たせることができるのではないかと考える。

県内にもものづくりの現場を抱える大学との連携関係の中で、人材育成の多様な仕組みを検討していくことが活路を見出すことになると考えている。

## 【主要参考文献、引用文献、URL】

- 須山聡『在来工業地域論』古今書院、2004年
- 内田邦夫『現代工芸を考える』京都出版、1988年
- 古島敏夫『残るものと亡びゆくものと - 手仕事の里を訪ねて』専修大学出版局、1984年
- 田中善男『伝統工芸職人の世界』雄山閣出版、1992年
- 「井波彫刻協同組合」inamichoukou.com

## マレーヴィチの絵画表現

—色彩から見るシュプレマティズム絵画の展開—

Painting of Malevich:  
Development of Suprematism painting seen from Color

吉川 勝

Kikkawa, Masaru

文化マネジメントコース

### 要旨

ロシア・アヴァンギャルドの芸術家として知られるカジミール・マレーヴィチ（1878-1935）は、1915年にシュプレマティズムと呼ばれる絶対抽象絵画を発表した。本論では、シュプレマティズムを含めた近代ロシア芸術の変遷を、色彩の役割の変遷と併せて追求し、初期シュプレマティズム絵画がどのような過程を経て生じたのかを考察した。結論として、初期シュプレマティズム絵画には異なる色彩の役割が同時に存在しており、その中でも初期シュプレマティズム絵画に特有な、現実との対応を有さないものとしての色彩の役割が存在した。しかし、マレーヴィチの絵画論が形成されていくに従って、神秘主義的な性質に重点が置かれるようになり、前衛主義的な色彩の役割は、それに取って代わられていったのである。

### 序論

カジミール・マレーヴィチは20世紀初頭のロシアにおいて活躍した芸術家である。1915年に、色彩と幾何学的形態だけで構成された絶対抽象絵画であるシュプレマティズムを確立した。後年のマレーヴィチの論考から、彼はシュプレマティズム絵画を通してエネルギーや感覚といった不可視の存在を表現しようと試みたことが明らかになっている。

しかし、マレーヴィチの理論によるシュプレマティズム絵画の説明は、1920年代以降の彼の考えに基づいている。マレーヴィチの急進的な性質を考慮すれば、1915年当時の初期シュプレマティズム絵画には、彼の論考では説明されない全く別の性質が存在していたのではないのだろうか。本論文では、最初期のシュプレマティズム絵画において、マレーヴィチの論考からでは説明されない独自の性質があると仮定し、論じていくことにする。また、マレーヴィチの理論とは異なる視点から、シュプレマティズム絵画を考察するために、シュプレマティズム、そして近代ロシア芸術における色彩の役割とその変遷に着目した。

### 第1章 先行研究の検討

マレーヴィチがシュプレマティズムについて詳細な説明を行うのは、1919年以降の論考からである。そこで初めて、シュプレマティズムにおける色彩や幾何学的形態と、感覚やエネルギーといった観念上の存在の関連性が体系付けられて説明されるようになる。

大石雅彦が主張するように、マレーヴィチの理論とシュプレマティズムの絵画様式は不分離なものであるとすれば、シュプレマティズム

絵画の性質は、これまでの研究と同様に神秘主義的な性質として説明されるだろう。しかし、マレーヴィチの理論は、様々な活動を経験した晩年のマレーヴィチによって考えだされたものである。このことから、数年間にわたって展開されたシュプレマティズム絵画の全てに、後年のマレーヴィチの理論を当てはめることは難しいと言える。

一方で、マレーヴィチの理論に頼らないシュプレマティズムの研究も多く見られ、シュプレマティズム絵画は、マレーヴィチの理論だけでなく、当時の様々な出来事、思想、展示方法からも多くの解釈が可能である。このことは、マレーヴィチの折衷主義的な性質がシュプレマティズムに様々な事柄を反映させているからであり、シュプレマティズムの複雑さを見ることができる。初期シュプレマティズム絵画には、マレーヴィチの理論からは説明されない性質が確かに存在する。しかも、その性質は一つだけとは限らず、複数の性質が同時期に存在していたと考えられる。

### 第2章 色彩潮流

初期シュプレマティズム絵画の性質をより明確なものするために、シュプレマティズムを含めた近代ロシア芸術の変遷と、そこに見られる色彩の役割とその変遷を追っていく。色彩の役割とは、特定の色彩について言及することではなく、ある絵画様式、またはある時代において、芸術家たちが色彩に見出ししていた効果のことを指す。特に近代ロシア芸術の動向において、こうした色彩の役割の変遷を追っていくことで、シュプレマティズムと、ロシア・アヴァンギャルドの芸術動向の共通点と相違点を明らかにすることができるのである。

19世紀後半からのリアリズム絵画から、ロシア・アヴァンギャルドの多彩な絵画様式、そして1930年代以降に主流となった社会主義リアリズムまでの動向を、色彩の役割の変遷から以下の5つの動向に仮定して分けることができる。

①道具としての色彩（移動派）、②心情表現としての色彩（ロシア象徴主義）、③色彩そのもの（ネオ・プリミティヴィズム、無対象芸術）、④物質としての色彩（構成主義、生産主義）、⑤道具としての色彩（社会主義リアリズム）。

このような芸術様式の展開に沿う形で、再現描写のための道具として用いられた色彩は、それ自身が固有の価値を持ったものとして見出されるようになる。マレーヴィチも、このような色彩の役割の変遷から彼独自の様式を展開していった。その結果、原始的な表現を指向するネオ・プリミティヴィズムを受容し、その後、ロシア・アヴァンギャルドの活動を経験することで、マレーヴィチは彼独自の様式としてフェブラリズムを展開した。そこでは色彩が意味を持たない不合理なものとして機能していた。また、これまでの再現描写を第一とする

絵画様式とは異なり、色彩それ自身を描写することにより、現実との関係を持たないものとしての色彩の役割をフェブラリズムにおいて展開したのである。しかし、マレーヴィチの理論ではこうした色彩の役割は説明されること無く、それ以前の神秘主義的な性質を有した色彩の役割を、初期シュプレマティズム絵画に認めていたのである。

### 第3章 前衛としてのシュプレマティズム

マレーヴィチが初期シュプレマティズム絵画において神秘主義的な性質を見出していた。しかし、初期シュプレマティズム絵画は、フェブラリズム絵画における不合理で現実との関係を有さないものとしての色彩の役割も同様に引き継いでいたのである。マレーヴィチはシュプレマティズムの原型を、未来派オペラの背景幕のドローイングだとしている。マレーヴィチは1913年に《黒の正方形》(図1)の制作年を定めたことにより、この作品が色彩そのものによる、具象絵画の否定という極めて前衛主義的な性質を有したものとして説明しようと試みたのである。そして、《黒の正方形》に見られる黒色と白色の2つの色彩には、同様の前衛主義的な性質が込められていると考えられる。

一方で、初期シュプレマティズム絵画と、その習作として制作されたマレーヴィチのドローイングを見てみると、絵画上の形態の配置はほぼ一致しているにもかかわらず、形態に配色された色彩にはかなりの相違点が見られた。このことから、シュプレマティズム絵画における配色については、マレーヴィチの論考で説明されるような、芸術家自身の直観による制作に大きく依存していることが分かる。

このように、初期シュプレマティズム絵画において、前衛主義的な色彩の役割が存在したにも関わらず、そうした色彩の役割からでは説明できない色彩の配色が見られた。このことは、初期シュプレマティズム絵画において、神秘主義的な色彩の役割が、不合理なものとしての色彩の役割と同時に現れていたことを意味している。1915年でのシュプレマティズムの発表後、数年間のシュプレマティズム絵画の制作を通じて、マレーヴィチの哲学的な思想がより整えられた形に形成されていく。その過程において、初期シュプレマティズム絵画における不合理なものとしての色彩の役割は、次第に精神的なエネルギーを有するものとしての色彩の役割に取って代わられたのである。

### 結論

結論として、初期シュプレマティズム絵画には異なる色彩の役割が同時に存在しており、その中でも初期シュプレマティズム絵画に特有な、現実との対応を有さないものとしての色彩の役割が存在した。これは前代のフェブラリズムにおける前衛主義的な色彩の役割を受け継

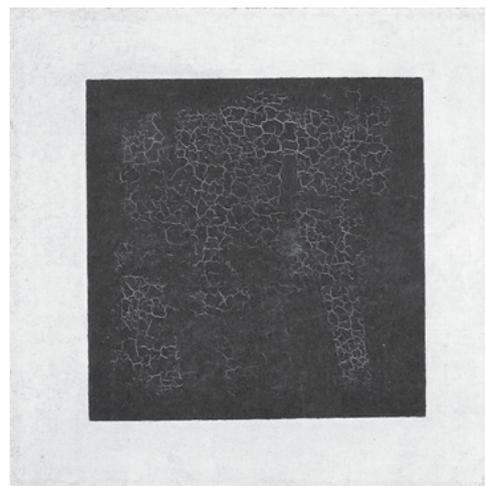


図1. カジミール・マレーヴィチ《黒の正方形》1915年、油絵、画布、79.5×79.5cm/: トレチャコフ美術館、モスクワ

いだものであり、初期シュプレマティズム絵画においてロシア・アヴァンギャルドの前衛主義的気質が引き継がれていたと言える。しかし、マレーヴィチの理論が展開されていく内に、ネオ・プリミティヴィズムで見出された神秘主義的な色彩の役割の方が重要視されるようになった。そして初期シュプレマティズム絵画の前衛主義的な性質は、マレーヴィチ自身によって取り除かれ、より哲学的なシュプレマティズムの理論が形成されていったのである。マレーヴィチ独自の絵画様式としてのシュプレマティズムではなく、ロシア・アヴァンギャルドにおける一つの絵画様式としてのシュプレマティズムを明らかにすることができたのではないだろうか。

### 【主要参考文献】

- Kazimir Malevich and the russian Avant-Garde: Featuring Selections from the Khardzhiev and Costakis Collections, Sophie Balog, Karen Kelly, Bart Rutten, Geurt Imanse(eds.) Stedelijk Museum Amsterdam, 2013.
- Aleksandra Shatskikh, BLACK SQUARE Malevich and the Origin of Suprematism, Marian Schwartz(tr.) Yale UNIVERSITY PRESS, 2012.

## クリスチャン・ボルタンスキー論 —《最後の教室》をめぐる—

Christian Boltanski :  
A Study on his Expression in *The Last Class*

久保 今日子  
Kubo, Kyoko  
文化マネジメントコース

### はじめに

クリスチャン・ボルタンスキー（1944-）はフランスを中心に活動する芸術家である。

2000年以降の新傾向を見せた彼の作品として、『心臓音のアーカイブ』が評価されている。しかし、これは本当に正しいのだろうか、他にも着目すべき特徴をもった作品があるのではないだろうか。

確かに2000年以降の新傾向を見せる作品に関心を寄せる事は、彼の活動を理解する上で必要である。だが、これまでの作品の傾向を持ち合わせ、なおかつ新傾向の兆しが見える作品に着目する事もまた重要ではないだろうか。このことはボルタンスキーの芸術活動を今一度確認し直すために必要になるだろう。

《最後の教室》（図1）は、2006年に新潟県松之山で開催された大地の芸術祭の中で、ボルタンスキーとジャン・カルマンとの共同制作により誕生した。本作品の中には90年代からボルタンスキーの特徴として見られる、演劇性の高い巨大インスタレーションや、ある共通要素を持った物品を収集するというアーカイブの要素が含まれている。同時に2000年以降の作品に見られる心臓音も一部で使用している。したがって、『最後の教室』はボルタンスキーのそれぞれの年代の特徴を兼ね備えていると予想出来る。

本論文ではこれまでの作品の特徴と2000年以降の特徴を検証し、異なる点と共通する点を明らかにする。その上で、ボルタンスキーの作品における普遍的なテーマと『最後の教室』の本質をさぐっていく。『最後の教室』からボルタンスキーが生涯をかけて見る者に伝えたいメッセージを見出した時、それは作品の本質の理解へと繋がるだろう。そして、その本質の理解から『最後の教室』の更なる評価を行うこととする。



図1 「最後の教室」(部分) クリスチャン・ボルタンスキー+ジャン・カルマン  
2006年 インスタレーション  
『芸術は地域をひらく：大地の芸術祭 10の思想』2014年

### 先行研究の検討

『最後の教室』の中における、これまでの作品や2000年以降の特徴を述べるためには、まず、2000年以前の作品の動向を調べていく必要がある。

彼は1968年から芸術家として活動を続けた。最初は自らの子供時代の記憶の再構成からはじまり、しだいに見るものの記憶を呼び起こすような作品へと変化していった。1980年代には自らは直接経験していないものの、戦後もユダヤ人コミュニティの中で傷跡を残していたホロコーストと向き合うようになった。そして、1990年代に入ると対象を絞り、個人にまつわる些細な記憶を保存しようとする事に取り組んだ。また、交友のあったジャン・カルマンとの共同制作を介して、空間のより効果的な表現を習得した。この時期から世界各国で制作を行う上で、個人の記憶に関心をもち、見る者の感情に自らが発するメッセージを強く訴えかける空間を生み出し始めたのである。

1990年代までボルタンスキーは、不特定多数であれ、個人であれ年月を重ねていく上で薄れていく、日常のとりとめもない記憶を救いあげる試みを行った。しかし同時に、完全にそれらの記憶を救い上げることは不可能であるという、空しさも表現していたのである。

2000年に入ると彼の作品は大きく変化する。2000年代からボルタンスキーは、自らの老いを実感し始めた。自らの老い先が短いと感じたボルタンスキーは、歴史に刻まれることのない個人にまつわるささやかな記憶が、自らの死を機に段々と消失していくことに恐れを抱いたのである。結果として、ボルタンスキーの記憶の消失に対する問題は、記憶を持っている側からの取り組みへと変化した。記憶が失われていく前に大切な記憶を収集、保存し、人々の間に記憶が受け継がれていく事に一縷の望みをかけたのである。ボルタンスキーはこの記憶の継承の試みを「物語の始まりを仕掛ける」と言い表した。ボルタンスキーの作品を見た人は、作品の中にわずかに組み込まれた個人の記憶に接触する。そして、見る者は自らの記憶にその個人の記憶を取り込み、新たな物語を紡ぐのである。以上から90年代と2000年代の間でボルタンスキーの表現は大きく変化した事が分かる。特に2000年以降からは、些細な記憶が対象者の死後もなお継承される事に新たな可能性を見出した。

### 《最後の教室》をめぐる

『最後の教室』は閉校になった小学校を利用して制作された。つまり、教室や体育館がそのまま作品空間として利用されている。

体育館は『最後の教室』の中でも最も広い展示空間である。ここは『最後の教室』を訪れる人が最初に必ず行くことになる場所でもある。

したがって、作品の中心的な展示として扱われる事も多い。中に入ると体育館全体は暗く、床に置かれたいくつもの扇風機が回っている。この広い空間における大掛かりな演出に対して、ボルタンスキーはインタビューの中で、『最後の教室』は、演劇性の高い作品であると述べている。演劇性の強い作品は、見る者の五感全てに作品を通して伝えたい思いを訴えかけるのである。したがって、90年代の特徴である暗闇による演劇的空間表現を、東川小学校の過ぎ去った時間の表現にも用いている事は明白である。

また、2000年以降の特徴を示す要素も本作品に含まれている。先述した『心臓音のアーカイブ』では全世界で収集した心臓音がデータとなって保管されている。そこでは心臓音のデータを選び、聞くことができる。『最後の教室』でも、2009年に『心臓音のアーカイブ』に用いる心臓音収集のための録音室が設置された。現在録音室は撤去されたが、そこで用いられた心臓音は『最後の教室』の理科室で流れている。

以上から『最後の教室』は90年代と2000年代の特徴の両方を兼ね備えていることが分かった。ボルタンスキーは今まで用いた表現を総動員して、小学校の記憶を残そうと試みた。

しかし、いくら演劇性の高い空間で子供たちの存在を蘇らせようとしても、その記憶が完璧に保存されるはずがない。記憶が薄れていく事に抵抗しようが、結局ボルタンスキーは、記憶は時代とともに消失する現実を受け止めなければならなかった。しかし、ボルタンスキーは活動を続けている。それは、彼は記憶の復活と継承の可能性を信じているからではないだろうか。恐らく彼は記憶を蘇らせるという希望を捨てていない。小学校の記憶の断片に触れる瞬間が『最後の教室』の中に確かに存在する。

つまり、『最後の教室』を通してボルタンスキーは、見る者に記憶は受け継がれる可能性があるというメッセージを伝えようとしたのである。そして、この希望は2000年以降の新たな物語を作るきっかけへと繋がっていく。

## 《最後の教室》に見る記憶の復活の可能性

ボルタンスキーは現在インターネットにおけるアーカイブの脆弱さ、ウェブ上のチャット機能の中での個人について関心を持っている。更には作品上でもインターネットを使用するようになった。彼は見る者への影響力をより強固にするために、それぞれ時代の人々がより受け入れやすい作品へと、臨機応変に表現を変化させている。これまでの表現方法を捨ててはいないものの、ボルタンスキーはその時代の身近なものを活用し、作品を制作するのである。

これほどまでして、彼は一体何を伝えたかったのだろうか。見る人

の理解をより得やすい表現に移行する事で、どのようなメッセージを見る者に送っているのだろうか。

彼は活動を通して記憶の保存を試みた。しかし、このテーマに取り組むことは、記憶は決して完全に保存する事はできないという現実との戦いでもあった。『最後の教室』の中には、子供たちが学校にいるような気配を感じる瞬間がある。確かに、完全に子供たちの記憶は復活することはない。しかし、ほんの僅かではあるが本作品は小学校の記憶を蘇らせることに成功している。これこそがボルタンスキーが長年追い求めていた、記憶の保存の成果ではないだろうか。ボルタンスキーは本作品から記憶の保存という可能性を見出した。そして、2000年以降の作品『心臓音のアーカイブ』のような記憶を保存し、見るものに伝え、記憶を継承することということを目的とする作品を作るに至ったのである。

つまり、『最後の教室』で見出される小学校の子供たちの気配の復活が、記憶の継承という希望を持ち始まるきっかけとなったのである。

## おわりに

『最後の教室』はこれまでのボルタンスキーの作品の特徴が集まった作品である。そして、長年取り組んできた記憶の保存というテーマが本作品に存在している。そして、『最後の教室』は記憶の保存の困難さを受け止めながらも、どこか記憶は保存されるという救いを持ち合わせていた。したがって、『最後の教室』は長年の活動の中でボルタンスキーが最も見る者に訴えたかった、記憶の継承という可能性を秘めた貴重な作品であると高く評価できる。

### 【主要参考文献】

- CHRISTIAN BOLTANSKI, Flammarion Contemporary, 2010.
- Jean-Hubert martin, 'île de vie, île des morts', CHRISTIAN BOLTANSKI, Flammarion Contemporary, 2011, pp.148-169.
- クリスチャン・ボルタンスキー、カトリーヌ・グルニエ著、佐藤京子訳『クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生』(2010年、水平社)
- 湯沢英彦著『クリスチャン・ボルタンスキー 死者のモニュメント』(2004年、水声社)

## 市川春子論

On the Worlds of Haruko Ichikawa

大森 奈津子

Omori, Natsuko

文化マネジメントコース

## はじめに

市川春子はマンガ家である。2006年に短編『虫と歌』でマンガ誌『月刊アフタヌーン』の四季大賞を受賞しデビューする。デビュー作にもかかわらず完成度が非常に高く、同作を収録した初単行本は第14回手塚治虫文化賞新生賞を受賞した。シンプルでありながらデザイン性を持ち、時に不気味さを感じさせる絵柄、独自の物語の構成で注目を集めた(図1)。

物語は一度読んだだけでは分からないような難解さがあるが、画面を見てさっぱりとした印象を受ける。それは細い線で描かれたシンプルな絵や、コマのレイアウトからも感じられる。そんなサラッとした描写で、繊細で儂い人の心を表現していく。また、市川は漫画の装丁まで企画・編集・レイアウトを全て自分でやっている。筆者は市川の漫画に不思議な魅力を感じ、その独自性を追求し論じることとした。

## マンガ史における市川春子の位置づけ

市川は「24年組」と呼ばれる、昭和24年前後に生まれた少女マンガ家の萩尾望都、竹宮恵子、大島弓子らのマンガを読み、SFに慣れ親しんだ。自身の作品ではそのSFを日常に溶け込ませ、平凡でありながら非凡なことが起こりうるという不思議な世界観を表現した。



図1 市川春子「日下兄弟」『虫と歌』、講談社、2009年、148頁

また「ニューウェーブ」とよばれる、70年代半ばから80年にかけて活躍した少年、少女マンガなどのジャンルを超えようとするマンガ家達からは、落ち着いたマンガ表現を受け継いだ。例として、ニューウェーブの代表的な存在である大友克洋と市川の作品を比べてみると、いくつかの共通点が見られる。まず、線の強弱を抑え、人物も物も同じ太さの線で等価に描く点。そして衝撃的な展開と平凡な日常を、同じように淡々と四角いコマで書き連ねていくという、冷静でフラットな視線を持つ点に見られる。それと反対に、大友と異なる点は人物の描き方にある。大友の描く女性は現実近く日本人的に描かれているが、市川の描く女性は現実的ではなく、男女の描き方の違いは大友に比べると明確ではない。作品によっては女性が中性的に描かれたり、『宝石の国』では人物たちが性を明確にされず、少年にも少女にも見える中性的な存在として描かれていたりする。ここには大友らニューウェーブからの影響ではなく、萩尾望都ら24年組の影響が見られる。24年組は少女マンガに少年愛という新たなジャンルを開拓した。その際に主に描かれたのは、少女のように華奢で美少年達であった。そのような中性的な人物の描写は少女マンガならではのものだと考えられる。

## 高野文子と市川春子の比較

市川が最も影響を受け、短編『虫と歌』を描くとき参考にしたマンガ家として高野文子を挙げている。高野文子は漫画家であり、大友克洋らとともにニューウェーブにおける象徴的な存在とされている。代表作に『絶対安全剃刀』『るきさん』『黄色い本』がある。デビューから30年以上の大ベテランながら単行本がわずか6冊と寡作であるが、シンプルな画面構成や、そこに流れる独特な雰囲気を感じられる世界観は独創的で、多くの漫画家に影響を与えた。市川は高野からは、説明的ではないことからくる高野作品独自の「わからなさ」、そして言葉に頼らない幅広い視覚表現、生命感のある線を受け継ぎ、それらを独自の表現に落とし込んでいった。

高野と市川は両者とも難解な作品を描くことは共通しているが、2人の違いとして、テーマを持って描いている高野は、読者が作品を読み進めることで「答え」が分かるようにする。市川はマンガを描くことで自分の抱えている疑問を突き詰め、読者に「問い」を投げかけている。そのため、市川の作品をしっかりと読みこんだとしても掴みきれず、最後まで不思議なままなのである。また、高野の作品を参考に描いたというデビュー作『虫と歌』では高野から強く影響されたと見えるコマ割や、緩い線が多く見られたが、『虫と歌』以降の作品では、次第に高野の生命感にあふれた線を独自に取り入れ、みずみずしくありながらもスタイリッシュな線を描くなど、市川独自の表現が確立し

ていった。

## 市川春子の独自性

市川らしさが表れる虫や植物は、独自のデフォルメを含んだ写実的な描写がされており、どこか不思議で不安を感じさせるバランスを持っている。市川のデフォルメが独特なのは植物や虫の描き方に表れている。市川の描くマンガは全体的にデフォルメ性が強く、物を描く際は線が省かれ、簡略化されている。その中でも植物や虫は比較的リアルに描かれているのだが、写実的と言えるほど描きこまれているのではなく、市川らしい線の省略が見られる。それらは線の角度であったり、線を描きこむ度合いであったり、微妙な違いではあるが、絶妙なデザイン感覚を持つ市川の感性で描かれているといえる。また市川が植物や虫にこだわるのは、市川の実家の隣に空地があり生き物を捕まえて遊ぶのが好きだったという、小さい頃の思い出が影響している。

そして市川作品の黒と白の配分は絶妙であり、特に光を扱った表現は市川ならではのものである。市川は光を中心としてコマを描いている。印象的な場面であるほど、コマ内の黒と白がはっきりと描き分けられ、黒い影が強く出ているコマ、それと対照的に全体が光で溢れているように明るいコマがある。短編『25時のバカンス』では、自然光を駆使した昼と、暗闇を利用した夜のシーンが印象的に描き分けられている。市川は光を意識してコマを描くことで場面に強い印象を与え、物語の1日の中で光が強くなる時間帯を選び、印象的なシーンをもってくる。

このような光と影の表現は、市川ならではの死の描き方にもつながる。短編『虫と歌』からの見開き1ページ（図2）を見てみよう。このシーンをウェブサイト「ひとりで勝手にマンガ夜話」の筆者である

白拍子泰彦が考察しており、こちらも人物の死を表現する際に光が有効に使われている表現であったため参考とした。このシーンでは、主人公「うた」の死がだんだん近づいてくる様子が、画面に光が溢れていくように白くなっていく演出によって示されている。影にはトーンが使われているが、ごく薄い灰色であり、うた自身の白さが強調されて描かれている。左側のフキダシだけ描かれた1ページではすべてが光に呑み込まれ、消えてしまったように表現されている。このような真昼の明るい時間帯に描かれたうたの死は、切ないけれど幾分か幸せな空気も感じられる。黒を主に使って死を表現するのではなく、白を用いた表現を行うことによって、軽やかで儚げな印象を与える市川独自の世界をつくりあげている。

## おわりに

市川の「問い」は、人と人の関わりから生じるもので、現代に生きる人々が抱く思いに通じていると考える。市川は、他人とのコミュニケーションの難しさを人同士ではなく、人と異生物に例えることで表現する。他人は同じ人間同士ではあるが、中身は全く違う異生物のような存在と捉えることで、互いが理解しやすいのではないかと、という思いからだという。また、愛する存在を救いたい気持ちで自分を犠牲にする人の姿に美しさを感じて作品を描いてきた一方、「人の役に立ちたい」という、人の持つどうしても捨てきれない思いに疑問を抱いてもいる。

また、単行本『虫と歌』『25時のバカンス』に収録された短編のラストにはそれぞれ市川なりの「救済」が描かれている。その救済は登場人物の全てを救うことは出来ない、ほんの僅かな救いにすぎない。けれどもその救済によって、人と人が通じ合うことの素晴らしさが、ガラスのように壊れやすく繊細な表現で描かれているのである。

私たちの生活は、平凡な日常と不条理な非日常が表裏一体で存在している。いつ何が急に起こってもおかしくない、しかしそれらの物事が意味を持つとも限らない。そのような繰り返す日々、目的を見失いそうになる人々を「宝石」に例えて描かれているのが現在連載中の『宝石の国』である。市川は『宝石の国』の中で、日々の目的を探し続ける人々の迷いや恐怖を描き、現代の人々の生き方について疑問を投げかけ、突き詰めているのだと考えられる。

## 【主要参考文献】

- 夏目房之介著『手塚治虫の冒険』小学館文庫、1998年
- 『ユリイカ 特集 高野文子』青土社、第34巻第9号、2002年
- サイト「ひとりで勝手にマンガ夜話」([http://www.h2.dion.ne.jp/~hkm\\_yawa/kansou/mushitouta.html](http://www.h2.dion.ne.jp/~hkm_yawa/kansou/mushitouta.html)) 2014.12.23参照

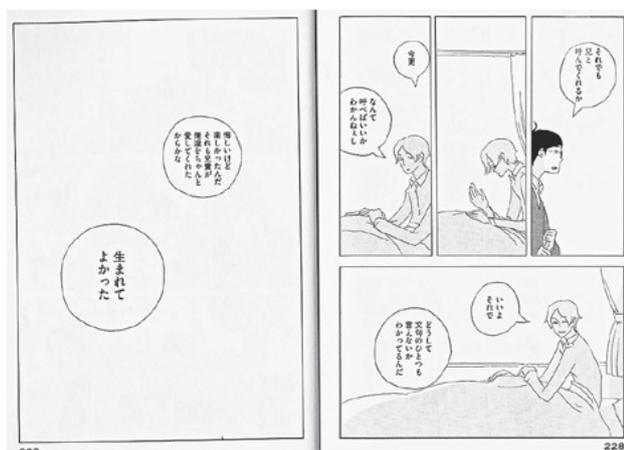


図2 市川春子「虫と歌」『虫と歌』、講談社、2009年、228-229頁