

博士論文

社会における地域芸術の役割と振興について
—絵師・金蔵とギュンター・グラスの芸術を事例として—

平成 30 年度

徳島大学大学院総合科学教育部博士後期課程地域科学専攻

吉 岡 一 洋

徳 島 大 学

目次

序章	4
第1節 研究の背景	5
第1項 研究の動機	5
第2項 研究の背景	7
第2節 先行研究について	11
第1項 地域芸術について	
—グラフィックデザインの変遷と生涯学習を中心に—	12
第2項 高知の地域芸術—絵師・金蔵（絵金）について—	14
第3項 ドイツの芸術家—ギュンター・グラスについて—	15
第3節 研究の目的と方法	16
第1項 研究の目的	16
第2項 研究の方法	18
第4節 本論の構成	18
第1章 地域芸術に関する考察	20
はじめに	21
第1節 地域芸術の現状	22
第1項 これまでの地域芸術	22
第2項 地域芸術の定義	23
第3項 地域芸術の価値	26
第2節 地域芸術の今日的課題と展開	31
第1項 グラフィックデザインの変遷	32
(1) 現代に至るグラフィックデザインの歴史的背景	33
(2) グラフィックデザイナーの視点	34
第2項 生涯学習への応用	35
(1) 大学におけるデザイン教育の特質と課題	36
(2) 専門学校におけるデザイン教育の特質と課題	36
(3) 大学における生涯学習プログラムの開発	37
(4) 生涯学習におけるグラフィックデザイン教育の意義	39

第3項	マス・イメージの創造と課題	40
第4項	デザインの動勢	42
第5項	美術と教育	46
第6項	地方国立大学の実情と文化行政について	47
第3節	まとめ	51
第2章	高知県における絵師・金蔵（絵金）とその周辺	54
はじめに		55
第1節	絵金の状況整理（現状と課題）	56
第1項	絵金の現状分析	56
第2項	峯八王子宮の現状と絵金について	58
(1)	香南市の特徴	58
(2)	峯八王子宮の特徴	59
(3)	作品の現状	60
第3項	郡頭神社の絵金について	62
第4項	走査電子顕微鏡による実験	66
第2節	地方大学における絵金の取組み	68
第1項	大学との協働実践	68
第2項	大学における地域連携の変遷	69
第3項	大学の役割	72
第3節	絵金研究と地域芸術に関して	75
第1項	高知県における絵金の意義	75
第2項	「絵金展」を踏まえて	78
第4節	まとめ	81
第3章	ギュンター・グラスの芸術と地域性について	83
はじめに		84
第1節	グラス版画の芸術性について	85
第1項	ギュンター・グラスについて	85
第2項	ギュンター・グラスの芸術の概要について	87
第2節	版画について	91
第1項	日独の版画家	91

第 2 項	版画の国際性と地域性	92
第 3 項	銅版画について	93
第 3 節	同時代の芸術思潮と版画家	94
第 1 項	現代アートの祭典としてのドクメンタ	94
第 2 項	バウハウスにおけるグラフィックデザイン教育と歴史的背景	96
(1)	バウハウス教育の歴史的背景	97
(2)	バウハウスが今日に与えた影響と功績	100
(3)	バウハウスの教育システムとは	101
(4)	日本の教育システムと現状の問題点について	102
(5)	まとめ	103
第 3 項	ホルスト・ヤンセンの存在	103
第 4 節	ギュンター・グラス・ハウスの地域での芸術文化活動について	105
第 1 項	ギュンター・グラス・ハウスの実地調査	105
第 2 項	リュウベックの地域性について	111
第 5 節	まとめ	115
第 4 章	地域芸術をめぐる絵師・金蔵とギュンター・グラスについて	119
はじめに		120
第 1 節	比較考察（絵師・金蔵とギュンター・グラス）	120
第 2 節	地域創生における芸術の役割	123
終章		127
第 1 節	本論のまとめ	128
第 2 節	今後の課題と展開	132
あとがき		134
引用参考文献一覧		135
参考 URL		140
謝辞		142

序章

序章

第1節 研究の背景

第1項 研究の動機

第2項 研究の背景

第2節 先行研究について

第1項 地域芸術について—グラフィックデザインの変遷と生涯学習を中心に—

第2項 高知の地域芸術—絵師・金蔵（絵金）について—

第3項 ドイツの芸術家—ギュンター・グラスについて—

第3節 研究の目的と方法

第1項 研究の目的

第2項 研究の方法

第4節 本論の構成

第1節 研究の背景

第1項 研究の動機

本研究は、地域芸術の在り方について注目するものである。筆者は、日本の四国とりわけ高知県・徳島県で地域の様々なアート活動、ワークショップに参画し、視察してきた。地域でアート活動が徐々に行われ始めた草創期は 1990 年代初頭である。手探りながらも地域と芸術が連携することに大きな可能性が感じられ、芸術やデザインの固定観念を揺るがすようになってきた。筆者は 2000 年代に入り徳島大学や高知大学において高等教育や生涯教育に携わってきたが、そこでの教育実践・研究は地域芸術の裾野を広げる活動につながり、地域芸術が生涯教育にも広い意味で接続していることがわかった。また筆者が実制作者として全国公募展・地方展への作品出品を経験してきたことは、単に作品が入賞することで外部評価を得られたということだけではなく、日本の美術界における中央展（東京での全国公募展）からその下部組織や地方への波及効果など、美術界を取り巻く現況を本質的に知ることになり、そのことが本論文をまとめる契機になった。さらに高等教育機関（大学・専門学校など）における美術・デザイン教育の経験も芸術家やクリエイターの育成という観点で地域芸術に関わっている。芸術や表現活動の中に技術革新が大きな変化をもたらし、その情報発信に至る表現者を取り巻く環境に大きく影響するシーンを見てきた。この 20 年間は人々の生活そのものがアナログからデジタルへと移行した大きな変換点であったことは、美術やデザインの分野においても他分野同様に大きな出来事であっ

た。これらの地域でのアートイベントや伝統工芸に至るまで、実体験を踏まえて今一度、部分から全体を見て体系的にまとめる必要性を感じている。

今日的な「地域芸術」の意義や今後の在り方を検討するとき、地域と芸術を取り巻く社会環境や現代アートの様相などを多義的に考えていくことをしていかなければならない。同時に芸術家自身の存在や個々の芸術家の嗜好性や考え方を命脈として研究していく必要もある。だが、「地域芸術」そのものの解釈や意味は曖昧であり、漠然として捉えどころがなく、どのようなものを指すのか分かりづらい。1990年代以降の現代アートの様相は「地域」と「芸術」をキーワードにして発展してきたことは美術や芸術に関わる者が少なからず意識してきたことだろう。しかし、芸術家の側から、「地域芸術」に関する明確な定義や意義、地域と芸術が協働することで何が生まれているのかという検証は希少である。芸術家が地域に入り作品制作することや、デザイナーが地域にいる人や素材を活用して商品デザインを考案することは今や一般化している。地域で暮らす人々にとって地域芸術はどのような意味があるのか。あるいは地域で活動する芸術家やデザイナーは何を目指すべきなのか、地方の文化行政・大学・大学生・芸術家は地域のアートイベントや伝統文化・芸術にどのように向き合うべきなのかを考えていきたい。

高知県ではアートイベントの類は年間で見ると膨大な数が開催されている。また、同じ四国の香川県では瀬戸内国際芸術祭が開催され、今では世界中から注目されている。これら芸術祭の目標や成り立ちの経緯は区々であり、同じ評価基準では比較できるものではないが、往々にして地域経済や交流人口の問題、アートマネジメント等の文脈で評価されることが多い。その他にも地域を取り巻く芸術活動として、アーティスト・イン・レジデンス、コミュニティアート、ソーシャルアート、ソーシャルエンゲイジドアート、エイブルアート、アウトサイダーアート、ホスピタルアート、ヒーリングアート、アートセラピー等、枚挙に遑がない程、芸術と地域社会の関わりは多様性に富み拡張している。芸術と社会が密接に接続し、福祉や医療の現場に創造活動が注目されていることも芸術の捉え方が拡張している証拠でもある。芸術がこれまで以上に芸術とは全く異なる分野との横断的な連携が促進されていることは、本研究の問題意識ともなっている。創造性や表現技術の獲得に注力してきた芸術家に対して、社会の側がそれだけでは機能しないことを明示している。つまり、作品制作だけに注力するのではなく、その表現活動の先に「生活」「医療」「地域」といったような役割を持たせなければ、芸術と社会が乖離したものになるといえる。近年ではアートシンキングという言葉もあり、ビジネスシーンに芸術家のノウハウや発想法を活かすという意味で広がりを見せている。社会学や経済学の観点で芸術を捉えていく試みは重要なことではあるが、まずは芸術文化の本質を捉え、芸術家の内面を意

識しながら、「社会における地域芸術の役割と振興」について考察することが大切になるのではないかと考える。

第2項 研究の背景

日本では1990年代から、地域において芸術を活用したアートプロジェクト（ビエンナーレ・トリエンナーレ・芸術祭）が衆目を集めてきた。今日では過疎高齢化する地域に、活性化の起爆剤として芸術を活用する事例が日本全国で散見される。このような地域でおこるアートプロジェクトが真に地域の人々の暮らしや地域の特性を理解し、活かすことに役立っているのかという疑問に立脚して考察をする。また、地域と芸術の関係を解明する上で、現今のアートプロジェクトに関する手法が成功事例として、半ば盲目的に取り沙汰される現状にも一石を投じるような考察を行う。また、本論の主旨でもある「地域芸術」という言葉の定義についても整理し、美術教育・芸術教育・生涯学習や国や地方自治の芸術文化振興・施策にも注目することにする。

地方大学においては2010年代以降、大学改組の機運は高まり、多くの地方国立大学は大学改革を実行した。その背景には大学の運営費交付金の段階的削減がある。大学改革を積極的に行うことで手当てされる機能強化経費といった政府からの補助金が目当てである。全国にある国立大学法人では、「ゼロ免課程¹」で美術・デザイン分野を学ぶ環境があった。しかし、昨今になりその規模は縮小傾向にある。一方で政府は、地方大学振興に関する新たな交付金として、「まち・ひと・しごと創世総合戦略²」の改訂版として、若者が地域で働き、学ぶ、新しいビジネスに挑戦できるような地方大学作りを促進するような方針を示している。先述した大学改革により、地域で芸術を学ぶ場を奪っておきながら、一方で若者を東京圏から呼び戻すような施策を実施した。地域で芸術を学ぶ場がないにもかかわらず、アートイベントと称する成功事例のノウハウをラジカルに地域に取り入れようとした現状がある。この問題は、大学で美術・デザイン教育に携わる筆者にとって、大きな矛盾であり、地域課題と大学改革の乖離を感じざるを得ない。地域から時間をかけて若

¹ 教育学部において免許取得が卒業要件ではない課程、学科のこと。

² 人口急減・超高齢化という我が国が直面する大きな課題に対し、政府一体となって取り組み、各地域がそれぞれの特徴を活かした自律的で持続的な社会を創生することを目指す。2014年9月「まち・ひと・しごと創生本部」が内閣に設置され、同年12月「まち・ひと・しごと創世総合戦略」は閣議決定された。本部長は内閣総理大臣、副本部長は内閣府特命担当大臣（地方創生担当）兼まち・ひと・しごと創生担当大臣が担う。事務は内閣官房が所掌している。（首相官邸ホームページ）https://www.kantei.go.jp/jp/headline/chihou_sousei/（最終閲覧2018年3月27日）

者を育むような制度設計を考えていかなければ、ある日突然、芸術家を招聘して、地域活性化を謳っても、地域に根付いた活動にすることは難しいと考えている。

このような地域や大学をとりまく環境が、地域の芸術分野に与える影響についても現状を踏まえて考える。また、大学における芸術文化の活用事例や、地域芸術の問題点についても提言を行う。この際、地域芸術という言葉について、次のような3つの視点にわけて考えていかなければならない。

- ・地域芸術は地域の芸術文化にどのような影響をもたらすのか。
- ・地域芸術はアートイベントと同義ではない。
- ・地域芸術は地域の中で時間をかけて芸術教育を行っていくことで醸成されるものである。

以上のような3つの側面を解明する為に、地域性の強い二人の芸術家である絵師・金蔵（略して、絵金。本名：弘瀬洞意 1812-1876。以後、絵金と表記する。第2章で詳しく述べる）とギュンター・グラス（1927-2015。以後、グラスと表記する。第3章で詳しく述べる）に注目し、調査・研究を行う。

国の施策や地方の文化行政についても現状に即した連携が必要である。文化庁の策定した「文化芸術推進基本計画³」では、文化芸術の価値を大きく二つの軸（本質的価値、社会的・経済的価値）で次のように明記している。

本質的価値：文化芸術は、豊かな人間性を涵養し、創造力と感性を育む等、人間が人間らしく生きるための糧となるものであること。文化芸術は、国際化が進展する中であって、個人の自己認識の基点となり、文化的な伝統を尊重する心を育てるものであること。社会的・経済的価値：文化芸術は、他者と共感し合う心を通じて意思疎通を密なものとし、人間相互の理解を促進する等、個々人が共に生きる地域社会の基盤を形成するものであること。文化芸術は、新たな需要や高い付加価値を生み出し、質の高い経済活動を実現するものであること。文化芸術は、科学技術の発展と情報化の進展が目覚ましい現代社会において、人間尊重の価値観に基づく人類の真の発展に貢献するものであること。文化芸術は、文化の多様性を維持し、世界平和の礎となるものであること。

³ 文化芸術推進基本計画－文化芸術の「多様な価値」を活かして、未来をつくる－（第1期）は平成30年3月6日に閣議決定され、我が国も文化行政の政策方針等に関する国の対応（今後5年間の文化芸術政策の基本的な方向性）が検討されている。（文化庁ホームページ）
http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/hoshin/pdf/r1389480_01.pdf
（最終閲覧 2018年9月27日）

更に、基本方針（文化庁）では、「我が国の文化芸術資源は、保存技術や材料の確保、伝承者の育成等も含め、長い歴史を通じて各地域の先達の地道な努力により今に受け継がれてきた価値あるものである。国だけでなく地方でも、大切な宝として地域住民の理解を深め、確実に保存、継承していくべきものである³⁾」。ここで示されていることは、様々な年代で議論し、共有していく問題なのだろう。文化芸術の底流には、それぞれの地域で暮らす人々の営みがあり、文化活用や芸術に対する価値認識に留意する必要がある。しかし、地域に暮らす人々が地域の文化芸術、伝統的なものを含めてその想いが希薄になっていることを否定できない。文化芸術の維持、保存、管理、後進の育成、交流人口の増加、移住、観光、経営などの観点が入り乱れ、地域芸術の在り方の本質から離れていく側面も出てきているのではないだろうか。

文化芸術の真の理解とは芸術文化行政の政策を熟読すれば理解できるというものではない。それは文化や芸術を捉えていくための指針や手がかりにはなる。国や自治体の方向性を示すものになるので重要であるが、やはり、芸術家・デザイナー・作家・クリエイターという個人の理解を抜きにしては、地域という観点だけでは捉えることはできない。芸術作品とは芸術家（個人）そのものであり、そこに手法やノウハウでは表現しきれないものがあり、個人の背景にある見えないものの表象としての作品がある。

地域の文化芸術を支える専門的人材の育成という面で考えれば、大学はその責務を帯びているだろう。他方で、専門的人材を受け入れる行政や美術館・博物館には社会包摂や地域創生といった役割が期待され、慢性的な人材不足に陥っている。1人の学芸員が企画運営、調査研究、教育普及、地域振興など膨大な対応が求められている。更に美術館・博物館の経営が指定管理者制度の導入により、雇用の不安定、専門人材の連続性の問題などの観点から負の面も多く見られる。先述の「文化芸術推進基本計画」の全文には、「文化芸術の『多様な価値』を活かして、『文化芸術立国』を目指す」とあるが、文化芸術立国の命脈とは、地域芸術に行き着くのではないかと考える。なぜならば、文化や芸術は、都市部と地方で優劣をつけるようなものではなく、地域で耕し育まれた芸術が時間をかけて地域固有の独創性のある芸術文化に醸成されるものであると考えられるからである。文化芸術の多様性に鑑みれば、先端芸術や情報技術、人工知能（AI）、仮想現実（VR）などの技術を駆使する若手への支援体制も必要であろう。あるいは個人で美術作品の制作を行う者への理解も欠かせない。また、伝統工芸の持続的な維持については、そこにいる職人任せになっている場合が多分にあり、後継者不足の問題がある。伝統工芸だけでなく、伝統的な芸術（演劇・美術・舞踊など）を継ぐ若手育成、併せて生涯学習への支援も必要だろう。特に、地方で活躍する若手芸術家の支援は、日本の芸術文化の底上げにつながる。

文化芸術基本法には「豊かな人間性を涵養し、創造力と感性を育む」、「他者と共感し合う心を通じて意思疎通を密なものとし、人間相互の理解を促進する」と示されているが、このことを実践するためには、芸術家側（ものづくり側）がどのような葛藤や迷いの中で作品制作しているのかを真に理解する必要がある。その理解無しに、深いところでの芸術文化立国はのぞめないのではないか。一部の優れた芸術家やクリエイターの作品が、作品を商品化・コンテンツ化して捉えるような見方そのものに危うさを感じる。その作品が生まれるまでの制作プロセスは軽視されていると指摘できる。余暇に趣味のように制作された作品を否定するものではないが、昼夜を問わず作品と向き合い制作している芸術家の真摯な制作姿勢を理解することが、豊かな人間性を涵養し、創造力と感性を育む一歩になると確信している。そして、そのような芸術作品、芸術家への理解が、文化芸術の多義性を理解することに繋がり、文化芸術の価値を社会が包摂することになるのであろう。文化芸術推進基本計画は、クールジャパン、ツーリズム、インバウンド、コンテンツ産業などの様々なファクターで評価され、その可能性が期待されている。しかし、これらの戦略もまずは芸術家が表現に対して如何に真摯に向き合ってきたのかを考究し、芸術家に対する丁寧で深い理解が肝要である。また、一部の才能ある芸術家により軽々に作品が生まれているという理解を正すことも必要である。

他方で、芸術家が自らの仕事の説明や作品解説の部分を怠り置き去りにしていたことも社会との乖離を産んでいる可能性がある。日本では、明治期から公募展ができ、芸術に対する社会の評価がそこにあったが、封建的な権威主義が続いてきたことにより、今日では全国規模の美術団体の展覧会に参加するメリットがなくなっているようにも見える。現代では多くの人がWEBサイトやSNSなどを通して自らの作品を発表できる為、表現した作品を発信する手段が変化しているからだ。しかし、美術団体も草創期には団体が分化し、盛り上がりの時期を経て、今日は「つながり」「絆」の時期に入っていると考えられる。日本では、1907年に国内初となる政府による展覧会「文展」が開催された。1919年「帝展」へ名称変更となり、更に1946年「日展」（今日まで日本を代表する美術展覧会として存続）となる。どのような組織も同じであるが、長く続けるとその組織に権力が集中し、その権威の反動として、多くの在野の美術団体を生むことにもなった。分化した詳細な理由は様々であるが、著名な団体を列記すると「国画会」「創画会」「モダンアート協会」「自由美術家協会」「春陽会」「新制作協会」「独立美術協会」などがある。日本三大美術団体である「院展」「二科展」「日展」も時代の変化に対応して変化の渦中にあると考える。ともあれ、このような美術団体が日本の美術界を牽引し、芸術文化振興に寄与していたことは事実である。各団体は自らの保身や保護主義に陥らず広い視野で、5年後10年後を捉え

て新たな世代の育成とこれまでになかった諸機関との連携・つながりを模索していかなければならないのではないだろうか。

地方国立大学も然りである、2015 年度からはじまった国立大学改革は、多くの大学でゼロ免課程の廃止や新設学部（地域に資する学部再編）が設置された。「ゼロ免課程」とは教育学部（教員養成系学部）の中で教員免許取得を卒業条件としない課程の通称である。設立の経緯としては、少子化により教員需要が激減する時代に突入し、学部定員を減らすことなく、かつ就職の需要を満たす学部内改組が必要とされ生まれたのが「ゼロ免課程」である。しかし、近年になり国立大学と文部科学省が意見交換し整理された「ミッションの再定義⁴」や「国立大学改革プラン⁵」により、同課程の存続は困難な状況となった。そして、学部改革の反映には芸術系（学部・課程・コース・専攻）の規模縮小が行われた。このような流れは、文化庁の掲げる「文化芸術の『多様な価値』を活かして、『文化芸術立国』を目指す」という命題に対応しているのだろうか。これまでに小規模でも地方国立大学のゼロ免課程は地域の芸術文化教育・振興の礎となり、若手芸術家の人材育成を行ってきた。それは芸術家の育成という側面だけでなく、まさに創造力と感性を育む場になっていたのである。地方こそこれからの文化芸術を学ぶ場所が必要なのである。地方大学がステークホルダーとなり、若手の育成から国際交流、関係機関・団体等との協働を推進していくことが可能である。地方大学における専門人材の育成は急務であり、卒業後の進路については適切で長期的な人材配置が必要であろう。

第2節 先行研究

本論の先行研究として次のような文献を用いている。

第1章では主として、吉澤弥生「文化政策と公共性—大阪市とアート NPO の協働を事例に—」『社会学評論』第27号（2007）を文化行政の点から参照する。筆者の地域での芸術活動の実践を整理し比較することで文化政策とアートの関係を改めて意識した。第2章では主として、2012年に高知県立美術館で開催された、「大絵金展」の展覧会図録である

⁴ 各国立大学と文部科学省が意見交換を行い、研究水準、教育成果、産学連携等の客観的データに基づき、各大学の強み・特色・社会的役割（ミッション）を整理した（ミッションの再定義）。文部科学省ホームページ参照。

http://www.mext.go.jp/a_menu/koutou/houjin/1341970.htm（最終閲覧 2018年9月27日）

⁵ 「日本再興戦略」（平成25年6月14日閣議決定）、「教育振興基本計画」（同日閣議決定）、「これからの大学教育等の在り方について（第三次提言）」（平成25年5月28日教育再生実行会議）等を踏まえ、今後の国立大学改革の方針や方策、実施方針をまとめた「国立大学改革プラン」を策定した。文部科学省ホームページ参照。

http://www.mext.go.jp/a_menu/koutou/houjin/1341970.htm（最終閲覧 2018年9月27日）

『絵金極彩の闇』grambooks (2012) や拙論「大学における地域芸術の振興と役割について —「絵金」を事例として—」『比較文化研究』第 131 号(2018)を参照する。絵金についてはこれらの先行研究に依拠しつつも更に詳しく事例を交えて検証を行う。第 3 章では、依岡隆児『ギュンター・グラス「渦中」の文学者』集英社 (2013) や同氏「書くことと描くこと〜ギュンター・グラスと造形芸術」『徳島大学言語文化研究』第 25 巻 (2017)、また、拙論「ギュンター・グラスの版画芸術 —変遷する現代アートとの関係に注目して—」『比較文化研究』第 133 号 (2018) を参考文献とする。これらはグラスの芸術に関する貴重な資料であるが、これらに加えてドイツ・リュベックの現地調査やグラス・ハウスの年報などを参照する。第 4 章では、野田由美意「オットー・パンコックの木炭画連作《受難》—制作の背景」『成城美学美術史』第 24 号 (2018) や依岡隆児「核の時代のギュンター・グラス〜日独文学の〈対話〉研究」『徳島大学言語文化研究』第 20 巻 (2012) を参照する。これらの先行研究はそれぞれあるひとつのテーマを掘り下げた論考であるのに対して、本研究は包括的・体系的に地域芸術としての在り方を考察する点において独自性がある。各章の具体的な先行研究については、以下の第 1 項から第 3 項で詳細に述べていく。その他、デザインや文化の概念について、原研哉『日本のデザイン—美意識がつくる未来』岩波書店 (2011)、同氏『デザインのデザイン』岩波書店 (2003) を参考にし、また、文部科学省、文化庁の政策を概観する。この他にもドクメンタやバウハウス、民藝など多くの資料を参考論文・資料としている。

第 1 項 地域芸術について—グラフィックデザインの変遷と生涯学習を中心に—

筆者はこれまでにグラフィックデザインについて、作品論・教育・生涯学習の視点から研究を進めてきた経緯があり、その過程で、グラフィックデザインの変遷やバウハウスについて概観する論文を発表してきた。先行研究としては、デザインの新しい概念を提示し続けるグラフィックデザイナーの原研哉⁶の様々な論考が参考になる。原の代表的な著作『デザインのデザイン』岩波書店 (2003) はデザインの未来を明確に捉えており、また、

⁶ 原研哉は日本を代表するグラフィックデザイナーである。2000 年に「RE-DESIGN—日常の 21 世紀」という展覧会を制作し、何気ない日常の文脈の中にこそ驚くべきデザインの資源があることを提示した。2002 年に無印良品のアドバイザーボードのメンバーとなり、アートディレクションを開始する。長野オリンピックの開・閉会式プログラムや、2005 年愛知万博の公式ポスターを制作するなど日本の文化に深く根ざした仕事も多い。著書『デザインのデザイン』や『白』はアジア各国語版をはじめ多言語に翻訳されている。日本デザインセンター代表取締役社長。日本グラフィックデザイナー協会副会長。日本デザインセンターホームページ参照。
<https://www.ndc.co.jp/hara/about/> (最終閲覧 2018 年 9 月 27 日)

『RE-DESIGN—日常の 21 世紀』朝日新聞社（2000）は、書籍としても展覧会としても世界中で展開され、新しいデザインの概念を提示している。原（2000）はデザインのこれまでとこれからについて明快に述べている。以下に参照する。

現代の社会は、コンピュータの進化や、電子通信ネットワークの潜在力など、テクノロジーの進歩がもたらす社会と生活の変化に対して過敏であるが、一方で社会や生活を本当の意味で変革していく知恵や創造性に対する視線は曖昧になりがちである。テクノロジーは新しい世紀を拓く土台となる構造を提示するけれども、新しい生活を具体的に生み出す力は、やはり外界環境の構造物に対する人間の活発なイマジネーションにほかならない。こうした、生活を創造する知性やイマジネーションに言及する『デザイン』という概念は 100 年も前に社会の中に産み落とされているはずなのだが、20 世紀、特にその後半の 50 年間は、デザインは経済と密着しすぎていて、その姿を生活の中にはっきりと見定めることは容易ではなかった。そういう意味では、概念として誕生しながらも、それは母体の出口で停滞し、社会の中へと完全には生まれきっていなかったと言えるかもしれない。⁷

本項では、このような原のデザインや文化に対する示唆に富む指摘や問題提起も参照していきたい。デザイナーとは「もの」「こと」の本質（問題点や課題）を捉える美意識を携えて、文化や芸術の在り方を希求する職能である。原の指摘は明快であり、ひとえに「ものづくり」に対する真摯な取組みの先に文化や生活の真理を捉える審美眼が備わるものであることに留意しなければならない。一朝一夕にノウハウだけが身に付くものではない点は本稿においても意識していきたい。

この他の先行研究として、石井・吉岡（2007）は、多様化するグラフィックデザイナーの役割や視点について歴史的背景と近代グラフィックデザインの変遷について言及し、グラフィックデザイン教育が単にアプリケーション教育に終始することに対する問題提起と作品制作上の可能性について述べている。また、廣渡・吉岡（2007）では、19 世紀以降の西洋美術史を踏まえつつ、グラフィックデザインの発祥と変容過程について素描し、また、グラフィックデザイン教育の在り方やカリキュラムの特質、並びにそこにおける諸課題について、高等教育機関を事例に概説している。その上で、大学生涯学習の場面におけるカリキュラムの課題について検討している。さらに大学生涯学習の典型的形態である公開講座の試論的なカリキュラムにも言及している。

⁷ 原研哉『RE-DESIGN—日常の 21 世紀』、朝日新聞社、2000 年、pp. 8-9.

筆者は 2001 年に徳島大学学章のデザインを担当し、その後 2009 年頃まで徳島大学大学開放実践センター（以後、開放実践センターと記す）より印刷物のグラフィックデザインを担当している。開放実践センターは、「開かれた大学」を標榜し、学内共同教育研究施設として 1986 年 4 月に設立され、徳島県内の生涯学習の拠点としての役割を果たしている。筆者は主たる事業である公開講座（2002）の授業担当者として、いくつかの授業を受け持ち、そこで得られた経験から、廣渡・吉岡（2009）は、デザインワークをレビューしながら、制作における着眼点やコンセプト、実践の中で感じた課題などを抽出している。また、開放実践センターからの制作依頼を契機として、マス・イメージの本質を知り、デザイン史・デザインの動勢の中でグラフィックデザインがどのように変化してきたのかについて言及してきた。

第 2 項 高知の地域芸術—絵師・金蔵（絵金）について

絵金に関する先行研究としては、高知県において近年最大規模で検証が行われた展覧会「大絵金展」の展覧会図録『絵金極彩の闇』高知県立美術館、grambooks（2012）を参照し、また同館の絵金関連の展覧会「もう一つの絵金」（2017）を調査する。絵金研究の拠点である絵金蔵についても活動を調査し参考とする。この他、絵金の現状として、香南市西川地区の峯八王子宮と高知市鴨部地区の郡頭神社についても実地調査する。

絵金とは幕末から明治期にかけて高知県で活躍した絵師・弘瀬洞意（1812-1876）のことであり、絵師・金蔵と呼ばれている。高知県では作品も人物も合わせて「絵金」という呼称で区別なく呼ばれ親しまれている。絵金や絵金の弟子たちが手掛けた作品は芝居絵屏風と呼ばれ、そのほとんどが二曲一双の形式を取る。絵金の弟子には坂本龍馬に航海通商策を教えたとされる河田小龍や、土佐勤王党の武市半平太がいる。

近年になり高知県立美術館などで作品展が開催され注目を集めている。高知県立美術館では、2017 年に「もうひとつの絵金—芝居絵屏風をめぐる土佐の文化」が開催された。また、2012 年には「絵師・金蔵 生誕 200 年記念 大絵金展 極彩の闇」が開催された。1996 年にも「絵金展 土佐の芝居絵と絵師金蔵」を開催している。2005 年には高知県香南市赤岡町に「絵金蔵」（香南市により設立）が絵金研究の拠点として開館した。2009 年には同町の芝居絵屏風 23 点が高知県より文化財指定されている。絵金に関する先行研究の重要な資料となる作品（現物）は「絵金蔵」「高知県立美術館」「創造広場アクトランド」「高知県立歴史民俗資料館」等々に多数あり、そこでの展覧会図録や報告書などを参照したい。しかし、それでも絵金らの芝居絵屏風の全てを網羅するには至っておらず、絵金と高

知の祭礼文化との関連性など、絵金に関する様々な研究は途上である。絵金の保管状態は区々であり、上記で紹介した美術館・博物館で厳重に保管されているものから自治会・町内会の物入れに保管されている作品までである。本研究では、そのような現状の一部について報告し、拙論「大学における地域芸術の振興と役割について ―『絵金』を事例として―」『比較文化研究』第 131 号（2018）、共著「郡頭神社の絵金と協働教育」『高知大学教育実践研究』第 32 号（2018）、拙論「地域芸術と絵金」『民族芸術』第 34 号（2018）、共著『地域の絆 ―芝居絵屏風―郡頭神社棒打絵馬保存会所蔵を中心として』（リーブル出版、2018）についても先行研究として取り上げたい。

第 3 項 ドイツの芸術家―ギュンター・グラスについて―

グラスに関する先行研究としては、グラスの自伝的小説であるギュンター・グラス（訳者依岡隆児）『玉ねぎの皮をむきながら』集英社（2008）や、文学と造形芸術の連関について詳細にまとめた、依岡隆児「書くことと描くこと～ギュンター・グラスと造形芸術」『徳島大学言語文化研究』第 25 巻（2017）と、グラスの表現活動の本質について社会・地域との関連についても述べた、同氏『ギュンター・グラス「渦中」の文学者』集英社（2013）を参考にした。またグラスと往復書簡を交わし、日本での対談もある大江健三郎について、大江健三郎「文学と戦争体験」『海』10 号（1978）を参照した。グラスの恩師でもあるパンコックについて時代性との連関で述べられている、野田由美意「オットー・パンコックの木炭画連作《受難》―制作の背景」『成城美学美術史』第 24 号（2018）も参照した。パンコックもまた時代に翻弄された芸術家であることが、時代描写と併せて明瞭に述べられている。また、これらの参考文献に加えて、ギュンター・グラス・ハウス（美術館）の現地調査も参考にしている。

グラスの造形芸術を理解する上で「作家論」「技法論」「地域」といったキーワードで捉えることは芸術家グラスの重要な視点となる。ドイツを代表する小説家、ギュンター・グラスは、1999 年にノーベル文学賞を受賞している。グラスの研究は小説家ギュンター・グラスとしての文学研究の側面からのものが多く、芸術家グラスとしての日本国内での調査研究は、1980 年代後半を境にしてほぼ確認することができず稀少である。しかし、芸術家としてのグラス作品は地域性にこだわり、地域への眼差しを含んでいる。ドイツ・リュベックのギュンター・グラス・ハウスではグラスの造形芸術に関する保管・発表・収集が行われており、そこでの調査研究は必須である。筆者はグラスの造形芸術（実物）を調査する為に 2018 年 8 月にギュンター・グラス・ハウスでの現地調査を実施した。同施設で

はガラスの造形芸術の背景や作品理解に関する研究がなされており、ガラス自身の言葉などが作品と共に記載・展示されている為、本研究の貴重な資料となる。

この他、先行研究としては、1986年に神奈川県立近代美術館（別館）において開催された「ギュンター・グラス版画展」及びその当時の美術専門誌での論評・言説がガラス版画の資料として挙げられる。また、『ギュンター・グラス・ハウス会報』（2009）は、ヴィリー・ブラントと共に政治活動していた内容がドイツ国内の新聞記事を引いて書かれており、また、この時期に制作された版画も掲載されているため参考資料にした。

依岡（2017）では、ガラスは、描くこと、造形すること、文章を書くこと、が相互に補完・影響しあっていると述べている。造形芸術・版画作品の制作とガラスの文学は不可分のものであり、造形芸術に関する論考は文学の検証と等価であると言える。また、依岡や野田の論考は、文学との対比や時代性に関連した論考であり、重要な資料である。本稿では、これらに依拠しつつも、ガラスの造形芸術に特化してドクメンタやバウハウスの比較考察を行うこととする。

第3節 研究の目的と方法

第1項 研究の目的

前節において、これまでの先行研究を俯瞰してきたが、本節では、研究の目的と方法について再確認したい。

本研究の目的は、以下に示す3点である。

- ・社会における地域芸術の現状と問題点を整理する。
- ・絵金とグラスという芸術家を中心に地域芸術の役割、本質を問う。
- ・地域の伝統的な芸術の意義を明らかにし、地域に根付く芸術を残して行くために教育の面から考察する。

グラフィックデザインや美術という表現行為は日常や非日常、事物や社会環境などの影響を感受しうるものである。大学教育・生涯教育のフィールドにおいても、美術・デザイン・芸術をテーマとした教育実践の必要性が増大していると考えられる。地域芸術という広範な領域の中から筆者の専門領域であるグラフィックデザインに関する問題を抽出することで、地域芸術の概念について目を向けていく。また、絵師・金蔵とギュンター・グラスの両者は国も時代も異なる芸術家であるものの、時代・社会のうねりを感じ、その体験を作品に投影した芸術家であり、両者の表現者側の視点から地域芸術を捉えていきたい。

グラスは、第2次世界大戦において、自ら志願して従軍し、敗戦を経験し、戦後ドイツ

の政治や社会と向き合ってきた。絵金は、江戸・幕末・明治の土佐において、鎖国された時代から開国へと向かい、海外の多くの情報が流入する中で、時代の大きなうねりを経験している。しかし、両者の作品は必ずしも時代・世間から高評価を得てきたわけではなく、日本においては前述の通り様々な要素が起因して豊富な先行研究があるとはいえない。

ガラスの場合は、ドイツ・リューベックのギュンター・グラス・ハウスを中心に研究普及活動が行われており、同館ではガラスの彫刻・絵画作品の他、版画作品（銅版画）を数多く収蔵し、芸術家グラスあるいは彼の造形芸術について研究を行っている。日本では、1986年9月20日から12月21日まで、神奈川県立近代美術館において「ギュンター・グラス版画展」が開催された。この頃にいくつかの論考が散見されているが、30余年経ていることから改めてガラスの版画作品について調査を実施することとする。ガラスの芸術が、個的な内面の発露から現今の政治・社会・世相に対する問題提起になっていることを検証する。

絵金の場合は、2012年10月28日から12月16日まで、高知県立美術館において「絵師・金蔵生誕200年記念 大絵金展 極彩の闇」が開催された。この展覧会では絵金に関する最新の研究が公開され、272点の作品を網羅し、絵金と芝居絵屏風に関する作品について科学調査などが大々的に紹介された。高知県ではしばしば絵金に関する展覧会を開催しており、昨今では先に紹介した絵金展の他にも高知県香南市の「絵金蔵」において調査研究が進められている。しかし、未だ調査研究は全ての絵金らの芝居絵屏風を網羅するには至っていない。その根拠として、2016年に香南市香我美町の西川地区の峯八王子宮の総代から一枚の絵金らの芝居絵屏風が劣化損傷の激しい状態でみつきり、その維持・保存について相談を受けたことが調査のきっかけとなったことが挙げられる。これまでも峯八王子宮では祭礼の際に絵金らの芝居絵屏風が飾られていたそうだが1992年にビニールにより表面をカバーすることで、作品表面に湿気が溜まり、腐敗の要因となった。また、人口減少や高齢化により神社の祭礼の際にも絵金に対する意識が薄れ、劣化した作品が放置され今日に至っている。このような事態は中山間地域にだけ起きている問題ではなく、県庁所在地である高知市においても、神社の祭礼において絵金らの芝居絵屏風を見せることを断念せざるをえない状況であることも分かった。高知市の事例については、郡頭神社の事例を踏まえて考察する。このように文化財指定はされていないが、地域の人々にとって地域に残された芸術をどのように捉え継承していくのかを考えていくことは地域芸術の在り方という問いに必要な問題であると認識している。

第2項 研究の方法

第1章では、まずグラフィックデザインの変遷及び生涯学習に関して、『高知大学教育実践研究』『徳島大学総合科学部人間社会文化研究』『徳島大学大学開放実践センター紀要』に掲載した先行研究を用いて、地域芸術との関連を示し再整理したい。これらの論文は、筆者の教育実践・制作実践を基盤とした研究であり、グラフィックデザインや美術に関連する事象について述べ、併せて生涯学習についても言及している。生涯学習の醍醐味は既に人生経験を積んだ多様なライフストーリーをもつ人々が新たな学びによる活力の創出や地域への関わりに関心をよせてもらうことにある。「グラフィックデザイン」「生涯教育」「地域」は連続性のあるものであると考えており、これらを今日における地域芸術の視座として援用する。絵金とギュンター・グラスについては、筆者が『比較文化研究』に提出した拙論を用い、それぞれの活動やその表現活動の意義について調査する。

本研究で取り上げるギュンター・グラスは、ノーベル文学賞を受賞した作家であるが、本論では主として造形芸術面でのグラスを検証することとする。絵金については、高知県を取り巻く絵金の現状を分析し、高知県の芸術文化の振興に絵金の描いた作品がどのように現今の社会に寄与するのかを考察する。

絵金とギュンター・グラスについて、それぞれの作品や芸術性或いは芸術家としての個人の姿勢など、フィールドワークを中心に作品を部分的に取り上げて検証する。これまでの展覧会、図録、言説に基づき地域芸術の全体像を明らかにし、最終的には両者の芸術への捉え方や地域への眼差しを統合的に考察する。両者とも中央の画壇（この場合は東京・ベルリンなどの大都市）で評価された芸術家ではなく、むしろ中央の画壇に対してあえて一定の距離をおいていたことや、彼らの地域への視座を本論の考察の核として援用したい。特に、地域・芸術・文化・生涯教育、等々といった観点を今日的な美術動向とも連関させて地域芸術の在り方を問うことを狙いとする。

第4節 本論の構成

本論文は本章（序章）をはじめとして、第1章から第4章と、それらをまとめる終章からなる。

まず、第1章では、地域芸術のこれまでの変遷と現状を検証する。第1節において、本論における地域芸術の定義を確認する。第2節では、地域芸術をグラフィックデザインや

生涯学習の側面から着目する。その上で、グラフィックデザインの変遷やデザイン教育⁸が生涯学習⁹の新たなプログラム開発や、グラフィックデザイン制作に与える影響に関して検証する。また、地域芸術の様々な考察にあたって、美術館の存在が重要であるとする。また、美術館における日本のデザインの動勢について述べる。加えて、筆者自身の地域での芸術教育の実践について述べる。第3節では、第1章のまとめとして、地域芸術の多様性について考える。

第2章では、高知県における絵金（絵師・金蔵）とその周辺について調査する。第1節では、絵金の状況と課題を整理する為に、峯八王子宫及び郡頭神社の絵金について現状を科学的な調査を用いて確認する。第2節では、地方大学における地域芸術の取り組みについて絵金を事例にして検証する。今日、大学がおかれている実情を踏まえて、協働実践としての具体例を述べ、地域芸術における大学の役割について考察する。第3節では、高知県における絵金の存在意義や高知県立美術館における絵金展の評価について論じる。第4節では、第2章のまとめとして絵金の本質的な価値について考える。

第3章では、ギュンター・グラスの芸術性について検証する。まず、第1節では、グラスの版画芸術について大要を述べる。第2節では、グラスが用いた版画技法に着目し、凹版とエッチングにおける技法の特徴について記述する。第3節では、グラスと同時期の美術・デザイン界を取り巻く大きな動勢として、ドクメンタ及びバウハウスについてそれぞれの歴史的な背景や今日に与えた影響について考察する。また、グラスの友人で同時代に活躍した版画家ホルスト・ヤンセンについて取り上げる。第4節では、グラスがドイツ・リュールベックに設立したギュンター・グラス・ハウスの芸術文化振興について論じる。リュールベック市の文化行政とグラス・ハウスの取り組みについて述べる。第5節では、第3章のまとめとして、グラスの芸術活動全般と地域性の関係について考察する。

第4章では、本論の考察を行う。第1節では、主としてギュンター・グラスと絵金の比較文化論的な視点から考察を行う。第2節では、地域創生における芸術文化の役割について言及する。

最後に、終章において、本論で得た社会における地域芸術の役割と振興について、地域から見た美術・デザインの動勢、大学教育（芸術教育・生涯学習）を取り巻く環境の変化や対応、地域の芸術祭、文化行政を「地域芸術」という言葉に内包して、本論の総括を行い、本稿の結論と今後の課題と展開を述べる。

⁸ グラフィックデザイン教育に関する研究は、徳島大学大学院総合科学研究科教授の石井健治氏（当時）と共著で執筆している。博士論文への掲載の承諾を得ている。

⁹ 生涯学習に関する研究は、徳島大学大学開放実践センター教授の廣渡修一氏（当時）と共著で執筆している。博士論文への掲載の承諾を得ている。

第1章 地域芸術に関する考察

第1章 地域芸術に関する考察

はじめに

第1節 地域芸術の現状

第1項 これまでの地域芸術

第2項 地域芸術の定義

第3項 地域芸術の価値

第2節 地域芸術の今日的課題と展開

第1項 グラフィックデザインの変遷

(1) 現代に至るグラフィックデザインの歴史的背景

(2) グラフィックデザイナーの視点

第2項 生涯学習への応用

(1) 大学におけるデザイン教育の特質と課題

(2) 専門学校におけるデザイン教育の特質と課題

(3) 大学における生涯学習プログラムの開発

(4) 生涯学習におけるグラフィックデザイン教育の意義

第3項 マス・イメージの創造と課題

第4項 デザインの動勢

第5項 美術と教育

第6項 地方国立大学の実情と文化行政について

第3節 まとめ

はじめに

本章では、地域芸術に関する様々な問題を明らかにするために、筆者がこれまでに関わってきた、創造活動や生涯学習、各種フィールドワーク等の実体験を基礎として美術が地域社会にもたらす効果について考究する。

第1節では、地域芸術の現状を概観し、本論における地域芸術について定義付けを行う。また、筆者の芸術関連のワークショップ等の実例を示していく中で、ここで示した事例を用いて本論の前提となる問題意識を確認する。

第2節では、筆者の携わるグラフィックデザインの教育・歴史・デザイナーの視点について述べる。次に、生涯学習が地域芸術に包含されると考え、生涯学習の意義や日本文化の特質を見て、創造活動、美術と教育、地方国立大学の芸術分野に関する実情を整理して

いく。

第1節 地域芸術の現状

第1節は、地域芸術の現状について歴史的な背景を示す。第1項では、これまでの地域芸術について概説し、芸術祭やアートイベントの歴史を概観する。第2項では、本論における地域芸術という言葉について検証し、本論における地域芸術の定義付けを行う。第3項では、地域でのアート活動を事例として取り上げ、地域芸術の価値について考察する。

第1項 これまでの地域芸術

本項では、これまでの地域芸術について概説する。芸術分野に関する地域に資する活動は、個人・団体・組織など、現代は様々な形で存在している。これらの歴史を概観する。

国内における美術と地域社会を接続する試みの出発点を位置付けるなら、それは、1952年に開催された「日本国際美術展」（東京ビエンナーレ）に遡るだろう。戦後日本で最初に行われた大規模な芸術祭である。この芸術祭には、1990年代以降に勃興する現代アートを中心とした地域での芸術祭の萌芽的内容が多分に含まれていたと考えられる。地域という縛りだけでみると首都東京での開催であるが、作品の傾向もこれまでの絵画・彫刻・工芸というしぼりから、より現代アートに近い作品や、現地での滞在制作、美術館以外での作品設置など現代では当たり前の手法もみられ、そのような意味で、現今の地域の芸術祭やアートイベントの萌芽となっている。

1990年代以前の日本においては、美術団体が開催する東京のような中央での公募展や権威主義的な団体展はあったが、国際基準あるいは応募規定の制約など、芸術家にとってやや窮屈だったといえる。現代アートのようなこれまでにない芸術の発表の場としては、「日本国際美術展」は文字通りアジアで初の国際展であった¹⁰。1952年に東京・上野で毎日新聞社の主催により第1回展が開催され、1990年の第18回展で終了したが、この間の様々な批判も新たな美術への問題提起となり、日本の芸術界のレベルを国際基準まで押し上げるきっかけにもなった。

今日、アートイベントとして注視されている「瀬戸内国際芸術祭」や「大地の芸術祭—越後妻有アートトリエンナーレ」等は、「日本国際美術展」終了後に、地域を舞台にした

¹⁰ 山下晃平「日本国際美術展（東京ビエンナーレ）再考—戦後日本における国際美術展の志向性」『美学』第245号、2014年、p.85.

芸術の祭典として 1990 年代以降に起きたものである。これらは、地域活性化や地域の文化芸術振興という観点で大きく注目されるようになった。

それと同時に、地域主導のアートイベントが日本各地で乱立するようになり、加速度的に日本全国で広がりを見せている。しかし、地域での芸術活動の勃興は、一朝一夕に起きたことではなく、変動する社会環境の中で、漸次的に時間をかけて努力を重ねた結果として「瀬戸内国際芸術祭」のような成功事例があることを忘れてはいけない。今では現代アートの聖地として世界中から衆目を集める芸術祭に成長したが、その出発は 1990 年代初頭まで遡る。「ベネッセハウスミュージアム」「地中美術館」「李禹煥美術館」「家プロジェクト」等の美術館建設やアートプロジェクトが 20 余年の時間を経て、「瀬戸内国際芸術祭」として結実しており、芸術家、主催者、サポーター、地域住民、行政の人達の不断の努力が実施のエネルギーとなっている。「日本国際美術展」や「瀬戸内国際芸術祭」の概略を述べてきたが、これは地域芸術の一部に過ぎないため、次項以降で改めて地域芸術の言葉を定義し、地域芸術の諸要素について検討していく。

第 2 項 地域芸術の定義

一般に地域芸術を取り巻く諸要素は多種多様であり、本論において諸要素を整理する意味でも、地域芸術という言葉の規定しておきたい。まず、地域芸術を取り巻く諸要素を分類し、関連因子についてまとめる（表 1）。ここで挙げているキーワードについては、主として大学教育や文化行政などから関連する因子を抽出している。取り上げた分類は大分類であり、更に細分化することができる。

表 1 地域芸術の諸要素（筆者作成）

地域芸術				
事象	表象	人	作品	団体・組織
アートイベント アーティスト・ イン・レジデンス 芸術祭 県展・市展 公募展	景観・風土 祭礼文化 住環境 遺跡 古墳 神楽 方言	国宝（無形） 洋画家、彫刻家、 日本画家、書家、 役者、随筆家、 映画監督、 職人（伝統工芸） デザイナー クリエイター 写真家 学芸員 教師	国宝（有形） 重要文化財 伝統工芸（陶芸、 染織、ガラス、金 工、和紙） 伝統美術（舞踏、演 劇、歌舞伎、能） ソーシャルアート パブリックアート グラフィックデザ イン	学校（幼稚園、 小学校、中学 校、高等学校、 専門学校、大学 など教育機関） 美術館 博物館 劇場 公民館 集落活動センタ ー

これらは各分野の入口に相当し、詳細な学術研究や各論については枚挙に遑がないほどある。しかし、細分化することが本論の目的ではない。細分化、複雑化されている分野も、言い換えればこれだけ豊かな分野を包含しているということだ。(表 1) のように広範なキーワードを有する「地域芸術」を、これらの中からいくつかの分野に点的に絞って研究し、関連するキーワードを線的に接続し、横断的に地域芸術を捉え、地域芸術を面的に包括していることについて考えることが、本項の目的である。

地域の時代といわれて久しいが、近年では実に多くの「地域」を冠する言葉を見聞きするようになった。例えば、地域文化、地域福祉、地域医療、地域防災、地域スポーツ、地域デザイン、など「地域〇〇」というように「地域」という言葉に別のキーワードを付して用いる例が散見される。〇〇に当たる部分は辞書を引けば説明がつくが、「地域〇〇」となると説明が必要になる。では、地域芸術という語句はどの程度の領域まで指し示すのだろうか。非常に広範な言葉として捉えることができるので、ある程度規定しておきたい。

「地域」とは「①区切られたある範囲の土地。②政治・経済・文化の上で、一定の特徴をもった空間の領域。全体社会の一部を構成する」(『大辞林』、三省堂、1988) とある。「芸術」とは「①特殊な素材・手段・形式により、技巧を駆使して美を創造・表現しようとする人間活動、およびその作品。建築・彫刻などの空間芸術、音楽・文学などの時間芸術、演劇・舞踏・映画などの総合芸術に分けられる。②学問と技芸」(『大辞林』、三省堂、1988) とある。このように「地域」と「芸術」のそれぞれの語句に対する理解は辞書の説明で一般的な共通認識が得られるだろう。しかし、「地域芸術」となると意味は曖昧となる。

前項で述べたように、1990 年代以降は、地域社会での芸術の取り組みが「アートプロジェクト」や「芸術祭」「アートイベント」という具合に芸術(アート)が一つの作品を指し示さない状態となっている。この要因はいくつも考えられるが、一つには現代アート(コンセプチュアル・アート、ミニマル・アート、ポップ・アート)の台頭により、芸術が社会の側に接近してきたことに起因する。また、日本社会全体が過疎化や高齢化による地域の疲弊を訴え、地域振興や地域活性化が叫ばれていたことも追い風となっている。その為、所謂「アートプロジェクト」は地域活性化の文脈で捉えられてきており、芸術或いは芸術家そのものへの言及は少なく、そのプロジェクトが社会に対して果たした役割の方にだけ注視されることとなり、芸術の商品化・商業化が進む結果となった。

吉澤(2007)は、「文化芸術の公共性をふまえ、多様な価値表現を認める寛容さと、文

化の『涵養』に時間をかけて取り組めるような文化を持つことが望まれる」¹¹と現在の日本の性急な芸術振興に危惧を表明している。地域社会の中で文化芸術が育まれるためには、地域の様々な歴史・社会背景の理解と立場の異なるもの同士の意見に対する寛容さを持つことが必要である。それゆえ、地域の芸術振興を担う人々の地域を思う気持ちの芽生えが涵養につながるのではないかと考える。

海外での地域社会の中で美術を活用した事例として、1955年よりドイツのカッセルで開催されているドクメンタ¹²が挙げられる。ドクメンタは今日まで美術・社会に影響のある国際的な美術展である。ドクメンタについては別章で詳しく述べる。カッセルの街中で、現代アートが展示（屋内外）され、会期中に世界中から美術愛好家やキュレーター¹³、画商が集まってくる。ドイツ国内ではドクメンタに対する賛否もあるが、戦後から65年間続く美術の祭典として、地域経済の活性（経済効果）に美術が一役買っている事例であり、今日のロールモデルになっている。

日本国内で美術を活用した町づくりの先例として挙げるなら、先述したように、「瀬戸内国際芸術祭」であろう。香川県の直島や豊島を中心に、瀬戸内の島々で開催され、世界中から観光客を集めている。観光客の多くは島々に点在する美術館や芸術作品の鑑賞が目的である。規模の大小はあるが、アートと地域を接続する成功事例として他地域にとって好例となっている。その手法・目的は多岐であり、地域における芸術活動の事例としては、①芸術家が地域に滞在して制作する。（アーティスト・イン・レジデンス）②地域住民が作品制作に関わる。③地域の大学生・高校生が作品制作やワークショップ等の運営に関わる。④空き家・古民家・廃校を利活用する。⑤美術館や大学と連携する等が挙げられる。美術が社会に向き合い、美術と地域が連携するソーシャルアート¹⁴として、地域住民が美術や造形芸術を享受している例である。

しかし、先述したノウハウはともすれば形式的になり、地域外からキュレーターやディ

¹¹ 吉澤弥生「文化政策と公共性—大阪市とアートNPOの協働を事例に—」『社会学評論』第58号、2007年、pp.170-187.

¹² ドクメンタとは、ドイツ・ヘッセン州カッセルで1955年から開催される現代アートの祭典。ヴェネツィア・ビエンナーレに比類する国際的な美術展である。

¹³ キュレーターとは、英語由来の外来語である。英語の元の意味では、博物館、図書館、公文書館のような資料蓄積型文化施設において、施設の収集する資料に関する鑑定や研究を行い、学術的専門知識をもって業務の管理監督を行う専門職、管理職を指す。

¹⁴ 九州大学ソーシャルアトラボは、社会の課題にコミットし、人間どうしの新しいつながりを生み出す芸術実践を「ソーシャルアート」と捉え、その研究・教育・実践・提言を通じて、新しい「生」の価値を提示していくことを目的とする。なお、ここでは「アート」を美術分野に限定せず、広義の芸術を示す総称として用い、作品という側面だけでなく実践的側面も重視しながら、環境デザイン、テクノロジー、マネジメントの観点からの総合的アプローチの試みである。九州大学ホームページ参照。<http://www.sal.design.kyushu-u.ac.jp/about.html>
(最終閲覧 2018年3月31日)

レクター、コンサルタントが、商業主義的なノウハウを地域社会にラジカルに適用するような事例が散見される。地域の芸術文化の発展にイベント的な美術の祭典や短期的なワークショップの類については、真に地域に寄与しているのだろうか、また、地域文化の表象を捉えることができているのかという疑問も残る。

芸術家、行政、住民、NPO、来場者などの関係は地域芸術において重要であるが、それが深く根を張るには時間が必要である。関係者それぞれが鼎談し、協働し、結束するということは容易ではなく、多くの場合、関係性（組織・立場）が点的にしか存在しない。また、域外のロールモデルとされるノウハウが地域の絆の深まりに繋がるのが難しい。それは数多くの芸術関連イベント等で、開催期間中に一時的に地域の賑わいがあるものの、関係者のみの閉じたものであり、事業主催者と地域住民との関係形成にまで至っていない状況がみられるためである。換言すると芸術家側と参加者側の双方にとって、一過性の体験に終わっているとも言える。個人の意識や行動の全てを調査・予測することは不可能であるが、その地域で暮らす人々の関心を深く理解することは心掛けなければならない。

事業の規模にもよるが、運営手法のない状態でも漸次的に事業を育てていくことは重要である。地域ごとに人材を育成し、普遍的な美術や芸術家が根付いてこそ、地域における地域だけの芸術の意味的価値が存在するといえる。その為には、幼少期からの教育・人材育成が必要不可欠となる。

地域社会というのは地域で暮らす人々の営みそのものであり、地域芸術というのは、地域住民の営みの中から醸成させるものでなければならない。地域社会の美術・芸術の本質は地域の文化としてその地域に表出する。これを本論における「地域芸術」の定義にしたい。また、地域芸術の鑑賞は、祈りや癒し、感動、心の喜びや悲しみまで、人々がこれを所与として自由な心で想起・享受することができるということも鑑みれば、美術教育・生涯教育とも近接した問題であると考えられる。

第3項 地域芸術の価値

本項では、筆者の地域でのアート活動を事例として、その教育実践について検証する。また、アート活動と地域との関係性についても整理し、地域芸術の価値について考察する。

1970年代以降は、現代アートの台頭により、美術は難しいというある種の壁が、芸術家や鑑賞者を悩ませてきた。昨今ではそれもいくらか薄まってきたが、さらにその壁を乗り越えるために、芸術家による作品こそが崇高な作品であるという価値観（芸術至上主義）

からの転換が求められる。

子どもの描いた作品は自由で伸びやかな表現があり、鑑賞者に美術の自由さを感じてもらえることができる。抽象絵画やコンセプチュアル・アート¹⁵と比較しても遜色はない。子どもは純粋に表現を楽しむ。恣意的に作品を良く見せようとか、モチーフを正確に描写しようということに囚われない心から創造される作品は、ピカソがいうように芸術家の極みであろう。子どもの描いた作品にはプリミティブな独創性が宿っているのである。

筆者は 2017 年 4 月より、子どもの描いた作品を病院に展示する活動を実践している。これは高知大学教育学部附属幼稚園の「表現に関する領域」の授業と、高知大学の芸術領域の教員が連携して附属幼稚園において授業を実施し、園児が描いた作品を高知大学医学部附属病院で展示する活動を行っている教育研究活動である。これはソーシャルアートの実践であり、新たな美術の在り方を提示するものである。病院とは非日常であり、特に入院患者にとっては閉ざされた空間である。そのような病院空間に芸術が関わることで、わずかでも日常を取り戻す効果が得られるならば、この活動の目的は達成されたといえるだろう¹⁶。また、幼児期の表現活動については、自然環境・地域社会の中で育まれる五感を通じた体験により、地域固有のプリミティブな芸術作品を生む。やがて子どもたちが次代の地域の芸術文化振興の担い手にもなる可能性を考えると、時間はかかるが、地域の美術を担う人間を地域で育む教育環境・社会・組織が必要であると考え。

現代は、「大量生産・大量消費社会」からの転換点にあり、「少子高齢化」「人生 100 年時代」「超スマート社会」「Society5.0¹⁷」のような政策が議論されている。社会的・経済的という文脈では語れない、芸術や文化を継承、発展・創造につなげていく点にも留意したい。

2017 年 6 月に文化芸術の振興のための基本的な法律「文化芸術振興基本法」が改正された理由も、現今の社会情勢の変化に対応するものと考え。文部科学省白書¹⁸では、市町

¹⁵ コンセプチュアル・アートは、1960 年代から 1970 年代にかけて世界中で台頭してきた前衛芸術運動である。日本では概念芸術や観念芸術と訳される。作家のメッセージ性が強いが、多義的な意味や価値観を提示した作品が多い。

¹⁶ 吉岡一洋、土井原崇浩、玉瀬友美、中村るい、野角孝一、梶原彰人、野中陽一郎、松岡真里、利岡加奈子「病院空間におけるアートの役割—高知大学医学部附属病院におけるアートの活用と教育実践—」『高知大学教育実践研究』第 32 号、2018 年。

¹⁷ Society5.0 とは、内閣府総合科学技術・イノベーション会議の久間和生によると狩猟社会、農耕社会、工業社会、情報社会に続く、以下のような新たな経済社会をいう。サイバー空間とフィジカル空間を高度に融合させることにより、地域、年齢、性別、言語等による格差なく、多様なニーズ、潜在的なニーズにきめ細かに対応したモノやサービスを提供することで経済的発展と社会的課題の解決を両立し、人々が快適で活力に満ちた質の高い生活を送ることのできる、人間中心の社会、と定義されている。

¹⁸ 文部科学省白書 2017 特集 1「社会的・経済的価値をはぐくむ文化政策の展開」

村は地域において文化財所有者の相談に応じ調査研究を行う民間団体を「文化財保存活用支援団体」として指定できることとしている。支援団体は、区域内に存在する文化財の保存・活用を行うのみならず、保存・活用を図るための事業を行う者に対して情報の提供・相談等の実施や、所有者の求めに応じて文化財の管理・修理等の委託を受けるなどの業務を担うことを想定しており、市町村に対して地域計画の策定や変更などを提案できることとしている。更に、支援団体については「法人その他これに準ずる団体」として、保存会など任意団体も含むことができる制度的枠組みにしている。

では、高知県ではどうか。絵金（別章で詳細は記載する）については、一部で保存会が立ち上がり保存・祭礼の運営がなされているが、それはほんの一部の例であり、抜本的な支援体制を考えなければ、絵金らの芝居絵屏風を屋外に展示する独自の祭礼の消滅は免れない状況にある。域内の文化財の総合的な把握（未指定文化財を含む）も重要な課題として白書では挙げられているが、絵金の場合は、文化財指定されている作品は 23 点のみである。絵金の作品は 800 点以上あり、絵金派といわれる作品も多数含まれるため、それらの保存・活用については課題が多い。文化財について、これまでは教育委員会が管理・執行することとされていたが、現在は地方公共団体における文化財保護に関する事務をより一層充実させるために、効果的と考える場合には、条例により地方公共団体の長が担当できることとしている¹⁹。

以上、文化行政全般の現状について列挙してきたが、最後に筆者がこれまでに関わってきた地域芸術の実践・活動について事例の一部を掲載する。

高知県長岡郡本山町²⁰では、2010 年より町内の棚田を舞台にした「土佐天空の芸術祭」が開催され、田んぼアートや棚田コンサートが行われている。2012 年には「田んぼアート」（図 1）の原画を高知大学デザイン研究室の所属学生が担当し、色稲による田植え作業を協働することとなった。筆者も大学生と共に参加（原画協力・田植え協力）している。また、この天空の芸術祭の関連イベントとして、大学生主導で、「案山子作り」（図 2）のワークショップを開催した。案山子作りは、本山小学校の児童を対象にした。田ん

http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/hpab201801/1407992_005.pdf 文部科学省ホームページ（最終閲覧 2018 年 9 月 20 日）

¹⁹ 地方文化財行政の在り方（特別部会審議まとめ）文部科学省ホームページ参照
http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo15/sonota/1398951.htm（最終閲覧 2018 年 9 月 20 日）

²⁰ 本山町は高知県の中北部に位置し、四国のほぼ中央の中山間地である。町の人口は 2018 年 11 月現在、3515 人、世帯数 1868 戸である。高齢化率も 40%を超えている。この地でとれたお米はブランド米「土佐天空の郷」として、2010 年に「お米日本一コンテスト」で最高賞を受賞している。この他、「日本で最も美しい村」連合にも入っており、町内を流れる吉野川や棚田の景観は非常に美しい。

ぼアートの舞台となっている町内の棚田に児童が制作した案山子を展示する活動である。案山子の最近では見られないが、かつては日本の田園風景には良く見られた景観である。案山子の本来的な機能である「獣害対策」という機能はそのままにして、児童がオリジナルで着色した芸術的なファッションや表情が特徴的な案山子の展示は、地元農家からも「これはえい（良い）」と言った感想を得た。芸術作品の創造と地域芸術の場の創造、この両方を叶えた企画となった。

このような活動は、過疎高齢化が進む中山間地域にとっては、表現を通じた芸術文化の交流となり、大学生にとっても実体験からの地域課題に取り組む契機にもなる。例えば地域の祭礼などの担い手不足、耕作放棄地、獣害対策、地域産品の商品開発などで、地域課題を知るきっかけにもなった。大学生は、平素からデザイン表現について学び、作品制作の活動をしている。そこで培った表現力や感性をグラフィックデザインとは異なる方法を用い、田んぼなどにデザインした。このようなアウトプットは学生自身の新たな気づきになったのではないかと考える。それは、学外で得た知見が卒業制作・卒業論文においても問題意識となり、地域情報誌の作成や地域の伝統工芸を活用した商品開発の考案等という実践的なフェーズへと結実させていることでも分かる。取材・編集・デザインの工程をす



図1 土佐天空の芸術祭 田んぼアート (2012年)
撮影：本山町農業公社

べて学生が担い、実習地を特集した『FORCO』という地域情報誌の冊子の発行や、商品開発の提案として高知県吾川郡いの町の伝統工芸である土佐和紙を用いた間接照明の実制作など、活動で得た学びを学外のフィールドに活用することにより、日頃研鑽する専門分野の研究が現場（学外）とどのように結びつくのか把握し、学びを深めることができた。



図2 土佐天空の芸術祭 案山子作りワークショップ（2012年）
筆者撮影

この他にも高知県では高知県芸術祭（以下、芸術祭と記す）を、高知県文化財団が中心となり開催している。スローガンは「広く県民が芸術に親しみ、また高知の文化芸術の魅力を再発見、発信する機関」とし、芸術祭の方針を3つ示している。「①子どもから大人まで広く県民が様々な文化芸術に親しみ、生涯に渡って文化芸術に親しむ機会を創出する。②地域文化の伝承と創造を支援し、地域活力を創出する。③県内各地域に賑わいを創出し、“活力ある高知県”を目指す。」これらの方針により、個人団体に対して助成金事業も行っている。高知県の地域芸術活動は多岐にわたり、また芸術祭開催エリアも高知市内だけでなく、土佐清水市、宿毛市、大月町、香美市、奈半利町など東西に広がり、様々な芸術イベントが広域に開催されている。

また、芸術祭の関連行事として、キッズアートスクールを開催している。2013年には、キッズアートスクールの事業に対して、高知大学に共同開催の要請があり、高知大学デザイン研究室の学生を中心に「門松作り」(大学生が発案)のワークショップを開催した。親子参加型のイベントとして、イオンモール高知にて実施された。ここで、使用した竹は、田んぼアートで関わりのあった本山町で調達した。本山町では竹害が問題となっており、無償で提供された。制作された門松は、伝統的な様式はそのままに、装飾の色や竹以外の素材(フェルトや和紙等)に遊び心を持たせられるモダンでオリジナリティ溢れる作品となった(図3)。門松は日本の伝統文化そのものであり、お正月には玄関に飾り、神様を迎え入れるという正月飾りである。全国に浸透する日本人にとって重要な伝統的文化である。しかし、門松を制作した経験を持つ人は希少であろう。制作することで、門松の意味や、3本の竹の長さの意味、暮らしの中で何が大切なのかなどを学ぶ機会にもなる。親子参加にした理由は、大人が作業の補助的な役割を担うということだけでなく、親と子が共にお正月を迎え入れる準備・過程を大切にするという点をワークショップの狙いとしている。



図3 キッズアートスクール 門松作りワークショップ (2013年)
筆者撮影

第2節 地域芸術の今日的課題と展開

前節では地域芸術の現状を述べ、言葉の定義を行い、筆者の実践事例を述べてきた。本

節では、地域芸術には様々な課題があることから、その問題点を明らかにする。第 1 項では、地域芸術の中でも筆者の専門であるグラフィックデザインに特化して、その変遷や歴史的背景について述べる。第 2 項では、地方大学における生涯学習が地域芸術とどのように関連するのか考察する。第 3 項では、グラフィックデザインの制作プロセスにおいて、表現手法の獲得と社会的なテーマを考えることは同等の意味があることを説明する。第 4 項ではデザインの動勢を概観し、地域性を重視した教育、アイデアを探る。第 5 項として美術と教育の関係を教育現場の現状と併せて考察する。第 6 項は、前項をふまえ、地方国立大学の実情と地域芸術の基礎的な役割を担う現場の状況についてまとめる。

第 1 項 グラフィックデザインの変遷

グラフィックデザインを専門領域としている筆者は「地域芸術」と「グラフィックデザイン」には相関性があると考えている。一見、グラフィックデザインは広告や宣伝を想起するものである。しかし、グラフィックデザインの諸要素は、「地域」「文化」「社会」「事象」「表象」「芸術」といった要素を強く意識しなければ、社会性を帯びたデザインを生み出すことはできない。表層を深く掘り下げることで文化の命脈に触れることが可能であると考え。デザインは決して一人の優秀なデザイナーの創作ではなく、ものづくりをする多くの人々との結びつきによって完成することができる。ポスターひとつとっても、写真家、コピーライター、デザイナー、クライアントという人たちが存在し、それぞれの職能が高次に連携してはじめてポスターは完成する。グラフィックデザイン制作のプロセスが、生涯学習や日常生活での創造性を助長させ、心豊かな生活に繋がるのではないかと察する。まず、自己表現（文字のレイアウト・写真・イラスト等）の技法を学ぶことで相手に伝えたい表現手法の可能性が広がる。物事の核心、伝えたいメッセージを的確に掴む。そして、美術やデザイン、芸術文化の鑑賞の楽しみを享受することができる、言い換えれば豊かな心の涵養が可能となるのである。

グラフィックデザインは、活字、写真、イラストレーション、記号、紙、印刷技術など様々な要素に支えられ成立し、適切に伝えたい情報を伝達するための手法であった。それは、19 世紀に生まれた広告から始まる。単に紙面に文字や写真を埋め込んだだけの張り紙ではなく、人々の目を惹く視覚的・訴求的効果を考慮した表現を印刷によって実現したポスター（大衆芸術）であった。近年になると大きく発展し、紙媒体はもちろん、WEB コンテンツや映像等の情報デザイン分野の中での視覚情報としても高度に発展し活用されるようになった。このような情報デザインの歴史をたどることにより、グラフィックデザイン

には多義的な様々な要素がふくまれていることが分かってくる。

(1) 現代に至るグラフィックデザインの歴史的背景

今日のグラフィックデザインで問われているのは、メディアとメッセージの関係を軸に、イメージをいかにデザインするか、情報としてのイメージをいかに構想し計画するかということである。欧米では「芸術」と「工学」は不可分のものであり、多くの大学では工学部の中にデザイン学科を設置している。感性と技術が融合し、生活の質を高め、人間の活動領域を拡大し、文化を育むものであると考えられてきたのである。しかし、産業革命以降の急速な科学技術の発達は両者を引き離した。一方で、その両者を再び結びつけるために、ジョン・ラスキン（John Ruskin、1819-1900）やウィリアム・モリス（William Morris、1834-1896）、そして「バウハウス²¹」（詳細については第3章で記載する）が中心となった。

戦後日本のグラフィックデザインは、「商業美術」、「商業デザイン」を経て、「グラフィックデザイン」へと変貌を遂げる。1951年、日本宣伝美術展²²（以後、日宣美と記す）は、「職能の在り方を明らかにし、宣伝美術の認識を決定的なものとし、仕事についてのすべての権利をまもり、共通の利益と共同の幸福のためにお互いをつなぎ合わせ仕事の向上と有益化のために各界と結び、世の中を美しく、楽しく、世界の新しい美術運動に参加する」と設立の趣旨を謳い上げ、その考えは現代にも通じている。当時グラフィックデザインという言葉こそないものの、日宣美は1970年の解散まで商業美術の中心的な役割を担った。また新人の登竜門として日宣美公募展²³からは栗津潔（1929-2009）、杉浦康平（1932-）、田中一光（1930-2002）、横尾忠則（1936-）ら現代の巨匠が続々と誕生した。そして日宣美は新聞や雑誌に取り上げられ、グラフィックデザイナーという職能の認知と地位向上に大きく貢献した。また、1952年には電通などの広告代理店を中心に、東京アートディレクターズ・クラブなども日宣美と共存していく。

²¹ バウハウスとは、ヴァルター・グロピウスにより創設され、近代デザインの礎となった「デザイン学校」のことである。ナチス政権の影響をうけながら1919年から1933年までが活動期間である。バウハウス閉鎖の後も卒業生や教師により、バウハウスのノウハウは継承され、世界各地にデザイン教育が浸透した。バウハウスを辞した教員によりシカゴにニュー・バウハウスが設立されている。卒業生には石元泰博（高知県出身の写真家）などがいるが、彼等にはそのイデオロギイは継承されている。

²² デザイナーの職能団体として1938年に原弘、亀倉雄策、河野鷹思ら約50名により設立された。新人デザイナーの登竜門として存在した。グラフィックデザイナーの職能としての地位を確立した組織といえる。

²³ 1953年から公募を行い、日本におけるグラフィックデザイナーの登竜門という性格を持っていた。

1978年には日本で唯一のグラフィックデザイナーの全国組織として日本グラフィックデザイナー協会²⁴（JAGDA）が設立された。グラフィックデザインは、東京オリンピックの公式ポスターでの写真使用（三部作：亀倉雄策デザイン）、ピクトグラム、エリアカラーの策定など、を始め世界的に不動の地位を築いていき、これらはニューヨーク近代美術館に永久保存されていて、高く評価されている。²⁵

（2）グラフィックデザイナーの視点

グラフィックデザインの作品制作においてはコンセプトの意味を深く読み解かなければならない。数限りない情報メディア自体、自己主張が集積した権化のような場所であり、そこで問われるのはデザインの独自性やスキルに加えて、コンテンツの深さや広がりが必要になると思われる。現代は世界に対して自由に自己表現が可能となったWEBサイト²⁶或いはSNS²⁷などで、世界的な企業と一個人が対等のURL²⁸を持てるという時代である。

他方で、グラフィックデザイナーにとっての腕を試される仕事でもあるポスターの公募展や国際コンペティションは、出品については誰もが自由に参加資格を持っているものの、そこでの評価は厳正なものとなっている。そこでの外部評価が出品するグラフィックデザイナーの評価と結びつく。インターネットの登場までは、多くのデザイナーは誰もがこの階段を一步一步登っていたわけである。この階段を登ることがデザイナーとしてのスキルの獲得にも繋がり、切磋琢磨する場にもなっていた。しかし、今ではその価値観は揺らぎつつある。SNSを通じて、自らの表現を他者と共有することが容易にでき、共有・評価の反応は新たな価値観を産んでいる。デジタルデータ化された情報はもはやそれを止めることは困難であり、瞬く間に世界中に拡散される。しかし、このような時代であるからこそ、時間をかけたスキルの獲得が重要である。世界に対して、地域や社会に対して何を提案できるのかが重要になり、これまで以上にデザインという概念の変革が問われている時代になっていると考える。

²⁴ 現在、約3000名の会員を擁する日本で唯一のグラフィックデザイナーの全国組織である。正式名称は公益社団法人日本グラフィックデザイナー協会である。
<http://www.jagda.or.jp/>（最終閲覧 2018年11月8日）

²⁵ 竹原あき子、森山明子『日本デザイン史』美術出版社、2003年。

²⁶ World Wide Web（WWW）上にあり、特定のドメイン名の下にある複数のウェブページの集まりのこと。サイトと略される場合もある。また、WEBページなどとも言われる。

²⁷ 交友関係を構築するWEBサービスの一種である。誰もが参加できる掲示板やフォーラムとは異なり、すでに加入・承認している人・団体とのみ交流できるWEB上のコミュニケーション・ツールとなっている。（FACEBOOK、TWITTER、INSTGRAM、YouTube等々）

²⁸ uniform resource locatorの略で、インターネット上でウェブページを指定する住所のようなもの。

第2項 生涯学習への応用

前項では、グラフィックデザインの変遷について述べた。グラフィックデザインとはモダンでシンプルなデザインを追求することを目的としているわけではなく、デザインスキルの研鑽に加えて、課題に対する問題提起をデザインに内包していく必要がある。デザイン手法を学ぶということは、意匠を極めることと物事の本質をとらえることの両方が必要なのである。このような手法はデザイナーだけに必要な考え方ではなく、生涯学習シーンにも取り入れていくことができるのではないかと考える。そこで、本項では、地方大学における生涯学習が地域芸術とどのように関連するのかについて考察する。

人口減少が進むなか、高齢者は2018年9月15日時点（総務省統計局）²⁹で前年同期を44万人上回る3557万人となり、総人口に占める割合は28.1%と過去最高を更新した。また70歳以上は2618万人に上り、全体に占める割合は初めて20%を超えて20.7%となった。国民の5人に1人に相当する割合である。戦後の第1次ベビーブームに生まれた「団塊の世代」が2017年から70歳を迎え始めたことが影響しているとみられる。人口減少に伴って労働力が不足するなか、高齢者の就業が進んでいる。このような時代背景により高齢者の生涯学習・社会教育の場の創設は地域の大学の至上命題であり、日本国の喫緊の課題である。

現代は、地域経済の縮小や商店街の衰退、医療・介護の需給逼迫、一人親世帯の増加等を背景とした貧困問題、地域の伝統行事等の担い手の減少など、様々な課題に直面している。加えて、政府としては、2017年9月に設置した「人生100年時代構想会議³⁰」において、「何歳になっても学び直しができるリカレント教育」を主要テーマの一つとして取り上げている。社会人が大学等で学ぶにあたっては、社会人のニーズに合った実践的なプログラムが大学等がないことや、学ぶための時間がないこと、学費負担の問題等があることが指摘されており、大学等における社会人の学びはこれまで低調な状況が続いてきた。地方大学はこれらの地域からの生涯学習に対するニーズに対応していかなければならない。このような社会問題に地域芸術の観点から向き合うことは、大学教育にとっても好機であると考えられる。

²⁹ 総務省統計局では、2018年「敬老の日」を迎えるに当たって、統計からみた我が国の65歳以上の高齢者のすがたについて取りまとめられた。

<http://www.stat.go.jp/data/topics/pdf/topics113-2.pdf> (最終閲覧 2018年12月13日)

³⁰ 人生100年時代を見据えた経済社会の在り方について首相官邸より基本構想がまとめられた。
<https://www.kantei.go.jp/jp/headline/ichiokusoukatsuyaku/jinsei100.html> (最終閲覧 2018年12月13日)

(1) 大学におけるデザイン教育の特質と課題

一般に、大学卒業後の実社会でのデザインの現場は、文化・社会との関わりが強い。なかでもポスター等は、国家・企業・個人の強烈なイメージを（それが偏向や偏見に満ち満ちていたとしても）ビジュアル化して、大衆の心理を扇動することができる。だからこそ冷静に社会と向き合うと共に、確かな審美眼を持つ必要がある。

筆者の考える大学でのデザイン系カリキュラムの特徴は、次の5点に集約される。①デザインの歴史・理論を重視する。②視覚的コミュニケーションの本質を学習する。③コンセプトメイキングを重視する。④マーケティングやビジュアルコミュニケーションに関して、社会的・実践的なアプローチを採用する。⑤アイデアの出し方、ないし発想法を重視する。大学におけるデザイン教育は、デザインスキルよりも思考力を鍛えることに重きをおいていると言える。見方を変えれば、大学でのデザイン教育には自主性を重んじる側面があり、結果として「考える力」を育むことを目標としている。「課題解決力」「自己学習力」の伸長は、卒業後のキャリア形成にとっても有用である。基礎造形力の育成に関しては、デッサンや色彩に関する基礎的能力を重視し、それを土台にして実社会に対応できる応用力へと発展させる。4年間で理論と技術が融合し、それが卒業制作へと向かうよう構成されている。しかし、自主的な側面があるということは、やる気がある者は努力・研鑽を積むが、そうでない者は単に単位の取得だけに終わるということも意味している。教える側は、学習者のモチベーションの維持や学問の全体像を把握するような理解を促さなければならない。この点に、大学におけるデザイン教育の本質的な特徴の一つがある。

(2) 専門学校におけるデザイン教育の特質と課題

戦後急速に発展してきたデザイン教育は、桑沢デザイン研究所の創設者である桑沢洋子がバウハウスの影響を強く受け、そのシステムを日本に持ち帰って発展させたと言われている。桑沢デザイン研究所からは多くのデザイナーを輩出してきた。桑沢で行われたデザイン教育の手法はデザイン教育に多大な影響を与えてきた。その特徴は、造形力と手仕事を重視した教育にあった。それに対して、20世紀後半におけるIT技術の進歩は、デザイン分野に急速に導入され、芸術表現とメディアとの共生を生んだ。今から20年くらい前にマルチメディアブームが到来し、「IT革命」が大学も専門学校もデジタルメディア教育へと流れていった経緯がある。教育現場には造形経験よりも情報技術の修得が重宝され、コンピュータ技術しかもっていない教員も氾濫した。この傾向が依然として続いているのが、専門学校におけるデザイン教育である。端的に言えば、アプリケーション教育に偏重し、アプリケーションソフトのマスターのみを教育目標としているケースが多い。しかし、どん

なアプリケーションで作られているかというよりも、どんなものを作ろうとしているのかが重要である。「コンセプトありき」がデザイン教育の中心でなければならないと考える。グラフィックデザインが消費資本主義による消費社会的な部分と深く関与していること、また、専門学校が即戦力の養成を期待されていることから、卒業後の就職に有利な技術的側面が濃密になることは排除できない。しかしながら、アプリケーションの操作方法は現場経験を1年も積みば身に付くものである。専門学校で学習すべきは、手作業によるものづくりの造形感覚である。例えば、絵の具を用いた混色による色彩感覚の会得が基礎造形力（指先の感覚・五感）の育成になる。この造形感覚をもった上で、表現手段としてアナログかデジタルかを選択できることが理想であろう。教師は単なるアプリケーション操作方法の伝達者であってはならない。

専門学校におけるデザイン教育の現実を見るならば、「顧客満足度」を唯一のスケールとして教育的営みを生徒へのサービスとのみ理解する傾向が強い。満足度の充足が集客（生徒募集）に繋がると考え、教育は行き過ぎたサービスにより過保護的傾向を強めており、生徒が行うべき工程を最小限に抑えるように意識が働いている。生徒募集に困窮している専門学校は少しの悪評が死活問題であり、その為、授業の満足度を高める対策としてタスクがミニмумになるのは仕方ないことなのである。地方大学においても教育に対するエフォートを高め、地域に資する活動をするというある種の顧客満足（地域や大学生）の方向へ舵をきって動いている。このような事態に起因して、仕事に対する問題解決能力や能動的に考え行動する力が欠如するという事になっている。今後ますます進化するデジタルメディアと向き合いながら、他方で、手技の造形活動による基礎的造形力を養い、究極的には生きる力（自ら考え、自ら学ぶ力）を育む教育のあり方こそが重要なのではないだろうか。

(3) 大学における生涯学習プログラムの開発

前述した大学或いは専門学校における生涯学習の場の創出は、今や日本にとって喫緊の課題となっている。地域芸術は様々な芸術分野の総体としての言葉であって、その中には民藝のコンセプトや手仕事の重要性が地域芸術と終局的に結びつく問題を含有していると言える。芸術を本格的に志すという事とは違い、人生の潤いとして或いは教養教育として芸術を学ぼうとする生涯学習の場の創出は、地域芸術の場の創出であるとも考えている。

①染色講座における展開

徳島県の地場産業である藍染（染色）の講座は地元徳島の大学の特色になる。筆者は2002年12月に徳島大学大学開放実践センター主催の公開講座「染色入門」を開講した。ここでは、年齢層や熟練度に差異があったものの、鑑賞やものづくりに対する関心は受講者全員に高いものを感じた。参加者の多くは「染色が好き」という動機であった。しかし、家では染色するための環境や設備がないため続けることができないという理由で諦めている。染色は特殊な材料や設備の中で作品制作を行うため、実習には数名のアシスタントが必要であり、染色道具や設備の説明を行っても、実際に扱うには十分な注意が必要である。講座参加者の人数によって、5人に1人は補助が必要であるため、アシスタントの十分な補助が参加者の満足度に繋がると考える。

講座では、伝統技法の復興や再現ではなく、新しい感覚で染めの楽しさを体験していくことを目的とした。布と直接触れ合いながら、視覚だけでなく触覚も使った造形活動である。

染色技法には藍染に代表されるような浸染（浸け染め）で染め本来の滲みや透明感を比較的簡単に体験できる。ただし、絞り染めやろうけつ染めは計画性や経験が求められ、絵画のような進め方とはならない。

地域連携として、講座の開催期間中に工房見学ツアーを組むことは、日本の伝統工芸を守る職人の工芸品を実際に見ることができ、非常に刺激的な体験となる。筆者は大学在学時に故古庄理一郎（徳島県指定無形文化財保持者）のもとで実践経験を積んでいることから、工房見学と同様に鑑賞についても、他の講座と連携し、美術館・博物館への見学会を実施することで更なる創作意欲がかきたてられると確信する。作品と鑑賞者が向き合うことは、作品と自己の対話であり、そのこと自体が新たな学びや感動を生むことがある。終局的にはその土地で暮らす人々の文化の涵養に繋がっているといえる。

②グラフィックデザイン講座のカリキュラム開発

グラフィックデザインの手法を学ぶことは、美術や芸術に対する見聞を広げ、表現の可能性を拡張することにある。デザイン表現においてコンセプトが重要であることを前提として、ここではグラフィックデザイン講座の役割について述べる。

グラフィックデザインの講座実施にはマルチメディアやグラフィック系のアプリケーションの環境整備が必要である。美術・デザイン系の学校を除けば現実的には様々な要因で難しいと推測される。

ハード面ではMacintoshの準備が無理であれば、Windows環境でDTPを実践することは可

能である。また、完成した作品はモニタ上で鑑賞するのではなく、印刷して手にとって見ることが重要であり、シールやCD・DVDなど様々な媒体への印刷ができるカラーインクジェットプリンターがあれば、作品制作のバリエーションも広がる。印刷物のフィニッシュワークを完了するために必須ツールであるソフト面は、アカデミック版の製品をライセンス購入できるAdobe IllustratorやAdobe Photoshopが必要となる。

講座では、グラフィックデザイナーという職能について理解を深め、グラフィックデザイン表現の可能性について実習を通じて学習する。講座は連続性や学習者のレベルや関心に合わせて、3段階（初級、中級、上級）にクラス分けするべきであろう。段階的にデザインの手法、或いはアプリケーションの技術獲得を目指す。

上級クラスになれば、趣味のレベルに止まることなくキャリアアップを目指すこともできる為、講座はより職能訓練的な色が濃くなると考える。また、発展的な展開として、DTP エキスパート等の各種認定試験に挑戦することも可能である。プロのデザイナーを招聘することで、キャリア形成を促進し、アートやデザインの全国公募展への出品やグラフィックデザイン業界の実践レベルの創作、研究を目指すことができる。その一方で、鑑賞によってデザインや絵画の絵の謎解きで終始するのではなく、作者のコンセプト（制作意図）や想い、社会との関わりの部分を理解することが必要である。

様々な表現手法の獲得は自己表現の場や可能性を拡張し、鑑賞などを通じて芸術や文化に触れる機会を増進し、それらのことを考える契機になるといえる。また、公私において直面する課題に対して、何かを表現することが生きがいにも繋がる、すなわち「生きる力」の育成と促進に直結すると考えられる。何かとは、地域課題や、社会問題、自らが直面する問題などであるかもしれない。いずれにせよグラフィックデザインに内包されるタイポグラフィや、広告論、写真技法、イラストレーションの技法獲得は、自己表現を助長し「生きる力」に帰結するといえる。

(4) 生涯学習におけるグラフィックデザイン教育の意義

19世紀にイギリスで興ったアーツ・アンド・クラフツ運動は、ウィリアム・モリスが主導したデザイン運動であり、19世紀を代表する美術工芸運動であった³¹。産業革命という時代の中で、手仕事の重要性を訴え、生活と芸術の融合を目指した。この運動は世界的に影響を及ぼし、先述した柳宗悦も共感を寄せ、民藝運動として普及させ、多くの芸術家を

³¹ ウィリアム・モリスにより主導された美術・デザイン運動である。1880年代から1890年代がピークであった。手工芸の重要性を謳い、純粹美術と応用美術の境界を取り払った。また、アール・ヌーボーの源泉といわれている。海野弘『モダン・デザイン前史』美術出版社、2002年、pp. 94-95.

輩出した。

また、バウハウスは、「バウハウス教育」「バウハウス様式」といったような芸術運動を象徴するターミノロジーとして用いられた。授業内容は、現在も残るマイスター制度に影響を与えたと言われている。機能的・合理的な方向性でカリキュラム編成を行うと共に、基礎教育課程を「予備課程」ないし「予備教程」と称し、芸術家やデザイナーの専門教育の養成所として世界中に影響を与えることになる。更に、世界的なマイスターやアーティストを招聘し、先進的なデザイン教育にも果敢に挑戦した。アーティストや職人を目指すなら学校に通わず、その時間を創作に費やす方が良いという考えもある。では、なぜ美術系教育機関が存在するのか。それは、美術やデザインが文化であり、集合的な空間と時間の中で、学習者が教師を含む先輩や同輩等と切磋琢磨しつつ、その個性や創造性を伸長することができるからである。

さらに工芸的な要素をデザイン教育に取り入れることは可能であると考ええる。アーツ・アンド・クラフツ運動やバウハウスも手仕事の重要性を問う意味で共通性をみせる。工芸品には目的があり、製品として買い手の消費者像がはっきりと見えてくる。また「用の美」という観点においても、目的をもったデザイン制作という点や機能美という点で実用を旨とするデザインと工芸の共通性をみる。

日常生活に浸透している工芸とデザインを組み合わせることによって、変化と刺激に富んだ講座の開発が可能となる。生涯学習の講座に参加する学習者は、豊富な人生経験を有しており、個人の知的財産を機軸とし、更なる学習体験を目指している点で知的好奇心が高いといえる。特に、社会と密接に繋がるデザイン分野においては、時代の潮流を読む感覚・価値判断が要求される。その意味で生涯学習シーンにおけるデザイン教育は、成人ないし社会人においては、大学生とは違った可能性を拓くであろう。グラフィックデザインの手法に加えて、工芸・手技の重要性を知ることによって、流行のデジタルメディアに流されることなく、デザインの本質を見抜くことがグラフィックデザイン教育の意義である。

第3項 マス・イメージの創造と課題

前項ではデザインが生涯学習の場において新たな価値創出に繋がることに言及してきた。そこで本項では、筆者のこれまでの制作を反芻しながら、マス・イメージの意義や生活文化との関わりについて述べる。

マス・イメージにおけるマスとは、言うまでもなく大衆であり、マス・イメージングと

は、大衆に向けた様々な媒体によるイメージの喚起である。一般大衆にとって最も身近にある美術の位置付けでもある。例えば、昨今のエコカーや薄型テレビは、それぞれの業界にとどまらず、地球規模での企業的取り組みの一端を表している。市場の活性化がこれによって可能になるかについては、今後の推移を見守る必要があるが、個々の商品を宣伝し、購入に至る動機づけを図るためだけで良かったデザインワークは、もはやその機能だけに限定することが不可能になった。第1章2節1項(2)で触れたように、デザインも今や、グローバルコンセプト（地球的・社会的課題）を反映することが求められている。元々デザインの本質とは、デザインによって生活の中に潤いや癒しの効果を生み、生活の質の向上に寄与することであった。現在では、その生活の質が、グローバルに承認されるものでなくては、個々の消費者に受容されなくなりつつあるのである。

マス・イメージの表現が多様であることを援用すれば、生涯学習の場の創出には、机上で得られる知見にプラスして五感に働きかけるような表現の場の創設が求められる。大学開放実践センターから制作依頼を契機として、マス・イメージの本質を知り、デザイン史の中でのグラフィックデザインがどのように変化してきたのかを知る必要があった。特にビジュアルイメージの変遷および欧文タイポグラフィに関する研究により、コンセプトとデザインの結びつきについて、歴史上の作品群から自分なりに検証することができた。

大衆に受け入れられるビジュアルイメージの創出は、歴史的にもその重要性が指摘されている。表現上のあらゆる手法については、先人のデザイナーたちによる積み重ねがある。ゼロから作ることの難しさはあるが、常に良いデザインとは何なのかを考える必要がある。デザインの規則性や良いデザインの条件、あるいは独創性を模索するプロセス、これがこれまでの実践のアルファであり、オメガである。このことは、いみじくもデザイン教育や文化の本質に繋がるものである。本項はその構造を振り返る良い機会となった。

デザイン教育においては、文字やイラストの配置、写真の画像処理も簡単に行うのではなく、十分な素案や完成図案を制作し、思考することこそが重要となる。長くデザインの現場で活躍できる人材は、アナログ制作を根気強くできることが重要であり、新しい視座を持つことが必要であろう。かつて、マルチメディアブームの中で、印刷・出版業界はウェブデザイン業界と繋がっていくのではという推測や懸念が抱かれていた。時代の変化に一喜一憂し、情報技術の発展に無限の可能性を抱いていくことが、20世紀後半の潮流であった。

そのような10年くらいを経て、アート・デザイン系のコンペティションにおいては、出品作品の中にはアナログとデジタルが入り乱れるようになった。さらに、現在はCGだけでなく、手描きの表現の奥深さや重要性が再発見されるようになってきた。芸術分野

においても、インスタレーションや映像など、人々の感覚を刺激し、感性を育む作品も誕生している。グラフィックデザイナーにとって、人類すべてが共有する問題や、世界各国で起こる問題を探り、地球温暖化、自然保護、環境問題、戦争と平和など、グローバルな課題意識の中で、ポスターやシンボルマーク、エディトリアルデザインなどの表現の可能性を探ることが重要である。

人々の生活という営みに対して、グラフィックデザインという視覚伝達手法を用いて結びつきを確保するためには、諸種の造形芸術と同様、高度な芸術的表現が不可欠である。また、大衆とのコミュニケーションが成立するために、視覚伝達上の工夫が求められる。視覚に訴えるだけのデザインという、浅薄な、短絡的な解釈ではないアプローチが必要となる。

生活の中にあふれる芸術文化（美術・工芸・デザイン）は、我々の生活になくってはならないものとして存在している。地域芸術・生活との関わりを考えつつ、デザイン（芸術）は我々の生活にどう結びつくのかを究明すると共に、生涯学習との繋がりについても生涯学習の場で獲得した知識・技術が、グラフィックデザインの実制作や地域での芸術活動と接続する可能性があることが推察される。

第4項 デザインの動勢

前項では、実制作者としての制作上の問題について触れ、生涯学習シーンへのグラフィックデザインの意義について述べてきた。本項ではグラフィックデザインをもう少し大きく捉え、現代のデザインの動勢を概観する。そこで、2016年に高知県立美術館で開催された「マリメッコ展」を中心に焦点を当て、日本の美術館の役割についても言及する。マリメッコ社のような地域を重視した自然と向き合う姿勢が、地域芸術の課題解決やそのヒントとなる可能性がある。

アメリカ・アップル社は「iPhone」「iPad」等の製品の裏面に「Designed by Apple in California」と表示している。製造された場所が示されているが、デザイン（意匠・計画）した場所を国ではなく地域で示している。世界的な企業が企業の所在地にアイデンティティを感じそのことを明確に製品に宣言している。換言すれば土地への誇り・愛着や地域固有の存在であることもアップル社が考えるデザインの源泉なのだろう。

同じく世界中の人々の生活の中に溶け込んでいる企業として、北欧のマリメッコ社があげられる。近年の日本は北欧デザインブームでもあり、マリメッコをはじめ、イッタラ、イケア、フライングタイガーコペンハーゲン等々数え上げればきりがなほどのブランド

が日本に上陸し人気を博している。北欧はデザインだけが注目されているわけではなく、福祉や医療、教育、日常生活に至るライフスタイル全般にも注目を浴びている。

2017年に日本で開催されたマリメッコ展は、フィンランドのデザイン専門の国立美術館「フィンランド・デザイン・ミュージアム」が所蔵するマリメッコ社のテキスタイルやファッション作品等、約4000点の中から選抜した作品をパッケージにして海外巡回しているものが日本の全7個所で開催されたものである。テキスタイルやファッション、ファブリック50点、ヴィンテージドレス約60点を中心にして、デザイナースケッチからマリメッコデザインの60年の変遷を辿りつつ紹介している。展示空間はプリント・ファブリックの特性を活かして、天井からタピスリーとして吊るすことで空間に広がり動きを与えており、副題にある「布からはじまる北欧の暮らし」を示唆する見ごたえのある構成となっていた。マリメッコ社のデザインコンセプトは人々の多様なライフスタイルに彩りと豊かさを提供することである。本展では、デザインが人間の営み（衣食住）に多く関わるのが北欧諸国の豊かさにつながっていることを提言しており、ファッション・テキスタイル（衣）、食器・雑貨（食）、壁紙、カーテンや絨毯（住）にいたる物が網羅された。フィンランドでは生活意欲をみたすために、マリメッコ社の製品が住居や衣服など、人間の美的表現欲求を提供する場となっていたことが伺える。また、国家としてもデザインに独自の芸術性を生む土壌を形成し、それを醸成していくことを大切にしていると感じられた。

現代においてデザイナーは社会・企業と情報技術を背景として、コンセプトやメッセージを可視化することをやってきた。マリメッコ社もデザイナーが装いを文化として主張してきた。すなわち表現するという飽くなき熱情から育まれる探求心が優れた作品・商品・コンセプトを導くわけであって、マリメッコ社の創業者であるアルミ・ラティアのいう「生活に美しい体験をもたらす」という視覚的体験と造形的体験を統合する感覚に立脚することこそ、デザインという語に包含される。

本展の特徴はパッケージ化された展覧会の内容に高知県立美術館が独自に付加したセミナーやワークショップの多様さがあげられる。関連企画として開催された「オリジナルパターンで、素敵な布を染める」（全4回・定員12名）のワークショップは、展覧会鑑賞と創作活動の現場が強く連関する過程を垣間見ることができる。つまりデザインの芸術性に強く関わる制作するという行為を、美術館がワークショップ（鑑賞の活動＋自己表現の活動）という形で補完することで、鑑賞することと造形することを美の根源的な事柄としてとらえている。また、美術館が本来的にもつ役割である社会との対話・交流の場が創設されている（図4）。

マリメッコ社の製品の多くはプリント柄であり、厳密に言えば日本の染めとは異なる。マリメッコ社のプリントはシルクスクリーン印刷という版画技法（孔版）を工業的に発展させたものである。シルクスクリーンという技法は布に限らずガラスや壁材等、様々な素材にプリントすることが可能であり、商業印刷で多く使われる技法である。日本では紅型染や型染め、ステンシル等が同様の技法にあたる。染料を用いたこれらの技法の総称を捺染と呼び、日本では古来より用いられた技法なのである。

ワークショップの講師を務めた山崎香織は高知県出身のテキスタイル作家である。大阪芸術大学芸術学部工芸学科テキスタイル・染色コースで大学院を修了して以降も制作研究を探求している人物である。またタブローとしての染色作品から、ファッションやテキスタイル領域へと応用し、商品展開するという事も盛んに行っている本領域のプロフェッショナルである。

ワークショップではテキスタイルやファッションが高密度に展示された空間から創作室に場所を移して行われた。型染め（捺染）について概略がレクチャーされ、導入部では学



図4 マリメッコ展ワークショップ
高知県立美術館（筆者撮影）

芸員の太田恵美子による展示解説を踏まえた展覧会鑑賞を行い、マリメッコ社を代表するデザイナーの一人であるマイア・イソラが創作の際に行っていた類似の手法（ワークショップでは墨汁に新聞紙で描画）を例示しながら、展示空間で見たことを追体験できるように構成されていた。マイア・イソラによる手描きのドローイングや下絵はシルクスクリーン印刷され版になる工程で、ほぼ手描きそのままが感光乳剤に版下として用いられている。グアッシュを用いた絵画的な表現から生まれた柄は、商品の力強さや温かさにつながっていると考えられ、マレヴィッチやモンドリアンなどの抽象絵画を見たときと似たような印象も生じる。

また自然の模倣では植物をそのまま版にしている「ルオント」というシリーズもある。テキスタイルデザインにおけるプリントデザインは、パターン（繰り返し）によるデザインが多いため、工業的な風合いになりそうであるが、植物や自然への畏敬の念のようなものを感じられるのがマリメッコ社のデザインに共通するものである。山崎はこのマリメッコの精神を解するために、日本の型染めという手法を選んだ。墨汁による手描きのドローイングを型紙におこし、洋型紙を手彫りするというプロセスこそワークショップの狙いである。参加者は動植物或いは風景等をモチーフとして図案を考案していた。また制作工程の一部である型送りの場面で参加者同士が協働して作業を進め、自然とコミュニケーションが生まれる雰囲気の良い制作の現場であった。

少し逸れるが高知県香美市にはフラフという江戸期より続く染めの文化がある。フラフという地域芸術文化があることと、本展のような北欧のモダンなデザイン表現も、染色という通底した技法であることを、美術・デザイン・工芸の文化遺産として紹介・発信することが、地域の芸術文化の拠点としての美術館の可能性でもあると感じる。

本展の主催でもあるフィンランド・デザイン・ミュージアムは、フィンランド・デザインに関するコレクションを持つデザイン専門の国立美術館である。日本でも 2010 年頃から、国内にデザイン専門のミュージアム設立の機運は高まっている。経済産業省の所管団体でもある日本デザイン団体協議会に所属する社団法人日本グラフィックデザイナー協会など 8 つの職能団体が、ジャパン・デザイン・ミュージアム構想を打ち出し議論を深めている。日本の近代デザインを支えた多くのデザイナーの作品・製品を保存・アーカイブ化し、調査研究する研究機能の充実を図るためにも国有の施設が必要になる。経済発展と共に生みだされてきた日本のデザインは、欧州のモダン・デザインの影響と日本の工芸的な伝統美の双方から影響を受けており、クリエイターを目指す若者の教育普及活動や制作現場の紹介、セミナー・ワークショップの開催がデザイナー育成に欠かせない。しかしながら、地方経済が疲弊し、経済危機ともいえる地方行政において、現在は公立の美術館運営にとってバブルの頃と違った運営の転換点でもある。

マリメッコ展と関連企画のワークショップを交差しながら紹介してきたが、デザインを美術からの派生のように位置づけるのではなく、今日的な課題解決・社会提案としてのデザイン手法と造形思考として両者の関係・役割をまとめ浮き彫りにすることは、デザインの諸相を論ずる上で重要な要因となる。美術もデザインも終局的には作品或いは商品・製品が社会に向き合うものである。マリメッコ社のデザイナー達が植物や自然に対する畏敬の念を込めてデザイン制作していたように、芸術家もまた自然や社会・環境に対する問題を感じて制作している。ものづくりの姿勢において芸術家とデザイナーに大きな差異は

ない。アートとデザインを異なる文脈で論ずるのではなく、ものづくりの発想法（クリエイティビティ・オリジナリティ）、展開方法（リサーチ、マーケティング、マネジメント、ディレクション）等の複合的な知を統合し、進化していくことは日本におけるデザイン専門の美術館構想の一助となり、日本を芸術文化が醸成されたデザイン先進国とし得ると考える。

本項で調査した展覧会及びワークショップは以下の通りである。

「マリメッコ展」高知県立美術館（高知市）2016年1月23日～3月27日、ワークショップ「オリジナルパターンで、素敵なお布を染める」高知県立美術館（高知市）2016年2月27日～3月6日（全4回）

第5項 美術と教育

本項では美術と教育の関係を教育現場の現状と併せて考察する。美術と教育の問題は地域芸術とも関連しており、根源的な問題を孕んでいることについて言及する。

美術教育は、幼稚園、小学校、中学校、高等学校を通じて、表現や図画工作科、美術科の科目として学習する。しかし、学年進行でこれらの科目は削減傾向にある。情操教育の重要性が叫ばれているが、幼児期からの表現活動・鑑賞活動は様々な制約があるのが現状である。とりわけ地域の自然や風土の芸術に触れる機会は少ない。造形芸術や美術という言葉の理解が狭義の意味で解釈され、その活動が狭まっていることも起因しているのではないだろうか。ステレオタイプの西洋美術史を印象派に終始し、日本美術史を浮世絵や狩野派に帰結するような美術教育は狭量である。美術教育もモノ（風景や人物、静物）の描写を正確なデッサン力や完成度といった尺度でのみ評価していると「絵が上手い、下手」といった感覚がいつの間にか児童・生徒に植え付けられてしまう。いつしか幼少期の自由な表現は見られなくなってくる。幼稚園や小学校教育において、指導者側の表現や造形体験の不足から、表現活動する際の教育・支援に対する苦手意識や、作品の受容に幅や深まりを与える点も問題があると感じている。

ものづくりや美術鑑賞の活動に美術の基礎的な素養は必要であるが、その入口が美術館や博物館である必要はない。また、必ずしも美術鑑賞も美術史や工芸史を深く知る必要はない。美術や造形活動を遡れば、縄文時代や紀元前の遺跡に見られるプリミティブな表現があることを知ることの方が重要なのである。それは人類の営みの中に表現活動が根付いていたことや、アニミズム的な感覚を五感で享受することが美術と教育の関係を深めてきたからである。特に日本人は、八百万の神といった考え方もあり、万物には神様が宿り、

五穀豊穡や自然の力（天災）に対する畏敬の念や脅威を常に感じて生きてきた。人々の信仰心が美術を育ててきたとも考えられる。日本的と断言できるものではないが、日本人は今でも地域の氏神様へのお参りや、お正月には門松・しめ飾りを飾り、お彼岸やお盆には檀家の寺にもお参りを行う。また、日本には地域固有の美意識や風習があり、それらの地域的な特性は海外から見たときに、極めて特徴的で神秘的な日本文化の輪郭として見えてくる。

幼児期に美術や音楽或いはそれらの表現活動に関わることは、美しいものを愛でる心や、地域芸術・文化に対する姿勢を育み、芸術教育の根幹になる。パブロ・ピカソ（Pablo Picasso、1881-1973）は、子どもは誰でも芸術家であり、問題は大人になっても芸術家でいられるかどうかだと述べている。子どもの伸びやかな表現や自由な発想が、幼・小・中・高の成長過程で薄まっていくのであれば、子供に携わる「教師・地域・社会・家族」の側になんらかの問題があると考えなければならない。子どもの表現した美術作品は家族にとって、その時期にしか描くことのできない宝物であることはいうまでもない。子どもにとって描くことは自己表現の手段であり、色や形で遊び、五感で情報をインプットし、描くこと造形することでアウトプットする。描かれた作品は、自ずと芸術へと昇華しているのである。

今日において、子どもの作品を地域社会が享受する例はまだ希少である。高知県では「こども県展」が美術館で開催されており一定の効果はあるが、それ以上の地域やコミュニティに寄与・還元している訳ではない。地域社会と美術が乖離した関係であるなら、美術教育に関わるものの使命として、現実社会の様相や美術と地域社会の連関を解明すべきなのであろう。

美術にとって、創造においても鑑賞においても感覚が重要である。大きさ、筆致、粘土、絵具、インク、紙、テクスチャ、マチエール等々が、視覚・触覚・嗅覚を刺激するものであり、その記憶こそが作品を理解する諸要素になる。以上、美術と教育の問題について述べてきたが、社会の情報化により美術の世界も創造と鑑賞の双方が触媒となって完成するような作品が増えてきている。創造と鑑賞の可能性の拡張を寛容し、五感を用いることを意識的に自覚する必要がある。

第6項 地方国立大学の実情と文化行政について

本項では地方国立大学の実情と地域芸術の基盤的な役割を担う大学あるいは行政の現場の現況について概要について説明する。

大学においては、2012年に文部科学省より「大学改革実行プラン」が発表され、地域の「知」の拠点としての役割を果たすべく、大学づくりすることが求められた。2013年度には各大学学部が「ミッションの再定義」を示している。この中に教員養成に対する国の方向性も示されていた。この後、多くの教育学部で新課程といわれるゼロ免課程³²が十分な議論がなく廃止、縮小の道をたどっている。この改革には各大学の苦悩と事情があることは想像できる。「大学改革実行プラン」では、地域再生の核となることなども盛り込まれている。しかし、実際には短期間の急激な改革は肝心の地域を置き去りにしたまま議論が進んだことは否めない。

他方で文化庁では2013年度より「大学を活用した文化芸術推進事業」に対して補助金を出している³³。地域において文化芸術事業を推進することを奨励するが、大学において文化芸術を担う人材育成を認めていないという相反する状況に対して、改めて各地域や地方大学から内発的に芸術・文化の重要性を発信していくことが重要であると考えられる。

現在、「文化芸術振興基本法」が成立してから17年が経過した。第193回国会（常会）において成立した「文化芸術振興基本法の一部を改正する法律」が、2017年6月23日に法律第73号「文化芸術基本法」として公布、施行された。以下、改正法の背景・趣旨及び概要についての概要を述べる。2020年の東京オリンピック・パラリンピック競技大会を好機とした、我が国の芸術文化発信について政府内で議論されている「文化芸術基本法」の論議は、文化芸術が様々な生活のシーンに進出していることを想定している。例えば、観光、まちづくり、国際交流、福祉、教育、産業のなど分野への接続・活用が期待されている。また、国・独立行政法人・文化芸術団体・民間事業者等の連携・協働も重視されている。政府は「文化芸術推進基本計画」を策定し、さらに文部科学省、内閣府、総務省、外務省、厚生労働省、農林水産省、経済産業省、国土交通省等による「文化芸術推進会議」を設けることを決定している。このように芸術文化に対して高い期待が寄せられている³⁴。これら政府の方針は理解できるが、他方で同時に考えていかなければならない問題が「芸術家の育成の問題」、或いは「地域と芸術家の関係の醸成」である。この2点について深く理解できているのかは懸念するところである。芸術の可能性が拡張してくるこれ

³² 音楽、美術、体育といった実技系科目を主としており、小中高の免許を取得することが卒業要件になっていない課程のことである。

³³ 大学における文化芸術推進事業について（文化庁ホームページ参照）

<http://www.bunka.go.jp/seisaku/geijutsubunka/shinshin/daigaku/>（最終閲覧 2018年12月19日）

³⁴ 文化芸術基本法について（文化庁ホームページ参照）

http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/kihon/geijutsu_shinko/index.html（最終閲覧 2018年11月18日）

からは、ますます芸術家側の存在価値やそこに至る芸術家自身のライフヒストリーも地域振興と同様に考える必要がある。産業振興や福祉の問題に芸術家が関与するためには「芸術家の腕だけ切り落として活用し、そこに作品を置く」というわけにはいかない。作品は芸術家そのものであり、その腕だけが必要というわけにはいかない。また、地域に暮らす人々にとっても血の通った作品にするためには、双方が理解する寛容さが不可欠である。

他方でこのような政府の動きに呼応して、地方自治体でも条例の制定や文化振興ビジョン等が策定されている。地方自治体・行政機関でも地域に資する活動に対して、予算措置するような助成金制度もでてきている。明確に地域貢献・地域振興が補助金交付の大前提となっている助成事業もある。この点についても行政サイドにどれだけ芸術に関心を寄せている人材がいるのか不安である。

高知大学では平成 26 年度に教育学部生涯教育課程芸術文化コース³⁵（以下、芸文コースと記す）を廃止し、美術・音楽・体育の学生定員を大幅に縮小している。全国の国立大学では、運営費交付金が削減される中で、大学改革を余儀無くされ、多くの国立大学法人は改組することになった。この運営費交付金（機能強化経費）の配分方法は、各国立大学の機能強化・組織再編・組織統合などの進捗状況から傾斜配分されることとなった。その結果として、高知大学では地域協働学部という新設学部が誕生した。この学部の定員は 60 名であり、この定員は教育学部生涯教育課程の学生募集停止に伴い、教育学部で削減された人員である。改組から 4 年目を迎える高知大学は今一度、学部の在り方を見直す時期にきている。

では、募集停止となった芸文コースは、本当に地域に必要なコースだったのだろうか。現在、高知大学では芸文コースの募集人員を大幅に縮小したが、開講している科目は縮小することなく、美術教員免許（中学校・高等学校）の必修科目・選択必修科目として開講している。そもそも芸文コースの開講科目は、免許取得に必要な科目であること以上に美術・工芸分野を学術的に網羅した科目が設置されている。地方国立大学において、これほど豊富に美術・工芸分野を網羅できるコースは多くない。また、芸文コースは特設美術・工芸課程から長く続く伝統のあるコースである。特に中国・四国地方から多くの入学生を迎え、県内外へ多くの人材を輩出しており、現在もその繋がりを持っている。芸文コ

³⁵ 高知大学教育学部生涯教育課程芸術文化コースは、美術専攻と音楽専攻からなり、学生募集定員は美術・音楽を合わせて 30 名である。大学入試において、美術専攻、音楽専攻共に実技入試を課しており、入学後もそれぞれの実技に関する専門教育を行っている。通称ゼロ免課程と言われ、教育学部でありながら、教員免許の取得は卒業要件には入っておらず、また、取得できる免許も高等学校教員免許（美術、音楽、工芸）と中学校教員免許（美術、音楽）を基本としている。この他にも学芸員の資格を取得できるなど、卒業後の進路選択は多様な社会情勢にも対応している。

ースの美術専攻では、各学年がそれぞれに展覧会を行ってきた。「1 回生展」「2 回生展」「皐月展」(1、2 回生合同)「芸文展」(2、3 回生合同)「卒業制作展」等である。この他にも学内で授業課題等を発表する場もある。ここで、紹介した展覧会以外にも個人で個展を開催する学生もいれば、地域・全国の公募展に作品出品する学生もいた為、常に美術・デザイン・工芸などの表現活動を行ってきた。展覧会を行うという活動は自らの自己表現や自己のテーマに向き合うことだけが目的ではない。芸術家が個人的に内面を表現する作品もあれば、ある時は地域課題や社会問題に対して問うような作品もある。芸文コースが地域に果たしてきた役割は、芸術分野の人材育成だけでなく、地域の芸術文化振興に寄与してきたといえる。

高知県は、自治体・民間の主催を合わせた地域のアート活動が盛んな土地柄である。四国の中でも本州までの陸路でのアクセスに非常に時間のかかる土地柄ということもあり、方言や慣習にも独自のものを見ることができる。コミュニティの絆が強いのも芸術文化活動が盛んである理由だろう。

高知県の人口は 2018 年 6 月現在、およそ 72 万人³⁶であり、その内、高知市の人口が約 33 万人³⁷である。高知県内の人口は高知市内に集中し、高知市を覗くほとんどの地域が過疎高齢化している。しかし、芸術文化に対する取り組みは非常に豊富にあり、高知県芸術祭、高知県美術展、高知市美術展、高知国際版画トリエンナーレ、いの美術展、いの美オーダー、全国安芸書道展、アーティスト・イン・レジデンス須崎、T シャツアート展等々、全国規模の展覧会もある。これらは県内の多くの作家が作品出品し、芸術文化を盛り上げている。高知県美術展（以下、高知県展と記す）は油彩画、日本画、工芸、彫刻、先端芸術、グラフィックデザイン、写真、書道の計 8 部門からなる県内では最大規模の公募展である。これらの分野は、毎年のように芸文コースからの出品者が見られ、若手作家の活躍の場ともなっていた。しかし、県内で美術・工芸・芸術を学びたいと希望する高校生の多くは、高知大学という進路先を失い、大半が県外の大学（芸術大学・美術大学）に流れることになっている。その当然の結果として県内の若手の芸術文化振興の担い手は手薄になる。高知県において、高知大学だけが芸術文化の人材育成をしているわけではないが、各年代に高知大学卒業の OB・OG が一定数高知県内におり、それぞれの世代で活躍が見られていたが、そのバランスは失われてしまうことになる。東京で開催される公募展で

³⁶ 高知県の人口データについて（高知県庁ホームページ参照）

<http://www.pref.kochi.lg.jp/soshiki/120801/jinkoumondai.html>（最終閲覧 2018 年 6 月 4 日）

³⁷ 高知市の人口データについて（高知市公式ホームページ参照）

<http://www.city.kochi.kochi.jp/soshiki/7/toukei1.html>（最終閲覧 2018 年 6 月 4 日）

すら、若手の出品者は減少し、運営難の問題が出てきている。地方ではもっと切実な問題として取り上げるべきであろう。中でも高知新聞社が主催する高知県展は例年活況であったが、その出品者は徐々に高齢化し、出品総数も減少傾向にある。

以上、本節では地方国立大学の実情と文化行政について概観し問題点を指摘してきた。美術教育という人材育成の問題と地域振興の問題が一体の問題であるにも関わらず、国の政策には矛盾があることが顕在化した。人材育成が無ければ10年後20年後の地域芸術が地域の伝統として、地域で暮らす人々の精神的な遺産になることはないことを懸念している。月並みであるが、まずは人を育成することが先決である。

第3節 まとめ

本章では、地域芸術に関する様々な問題を明らかにするために、筆者が関わってきた教育実践或いは作品制作の経験を踏まえたグラフィックデザインの現状について言及してきた。

まず、地域芸術の現状を概観し、本論における地域芸術の意味を定義した。高知県における地域芸術の実践を例示し、その可能性や地域からのニーズの多様性について明らかにした。第1節では地域芸術に関する様々な問題を明らかにするために現状を述べ、本論における地域芸術の言葉の定義を行い、筆者の実践事例を述べてきた。第1項では、地域芸術の変遷や歴史的背景について述べた。「瀬戸内国際芸術祭」の事例を概観することで、時間をかけた関わりにより芸術家と地域が結ばれ地域芸術が醸成されることが明らかとなった。第2項では、地域芸術の諸要素が広範多岐であることから、関連因子でまとめ分類し、地域芸術という言葉について定義した。また、日本文化や大学におけるデザイン教育の特質と課題についても検討した。その上で、地域での幼少期からの教育・人材育成の必要性がわかった。第3項では、地域芸術の価値について筆者がこれまでに行ってきた、地域での活動実践の一部を事例として取り上げ、その目的や効果について検討した。これらの考察は地域芸術のこれまでを概観するために重要な点である。

第2節では、地域芸術の今日的課題と展開について、筆者の携わるグラフィックデザインの変遷や、生涯学習、マス・イメージの創造、美術と教育について、それぞれの現状を述べた。これらの言及は実体験に基づく考察であり、ここでの言及を援用し、生涯学習が地域芸術に包含することを考察した。その上で、地域でおきている喫緊の課題である人材育成の問題が地方国立大学の芸術分野が直面している問題と関連していることを指摘した。

第 1 項では、グラフィックデザインの変遷について、グラフィックデザイナーの視点を用いて、「地域」「文化」「事象」「表象」「芸術」と関連したものであることを説明してきた。地域や社会に対して何を提案できるのかが重要になり、これまで以上にデザインという概念の変革が問われている時代になっている事が分かった。

第 2 項では、グラフィックデザインを学ぶことが生涯学習シーンにも結びついていることを考えた。大学や専門学校におけるデザイン教育の特質と課題を素描し、あるいは生涯学習におけるグラフィックデザイン教育の意義を明らかにした。

第 3 項では、グラフィックデザインをマス・イメージの創造として定義して、グラフィックデザインの制作プロセスに含まれる問題点について言及した。生活とデザインの結びつきやさらには国際的な問題に対するデザイナーの姿勢を明らかにした。

第 4 項では、デザインの動勢を概観するために、「マリメッコ展」に見る美術館の役割について、そのデザイン理念について検討し、デザインコンセプトが人々の暮らしに直接的に影響していることを検証した。

第 5 項では、美術と教育の問題について、情操の寛容や地域社会、地域文化の観点から現状を述べてきた。また、表現活動・鑑賞活動の両面から筆者の問題意識を述べてきた。新たな美術作品に対する寛容も地域芸術の広がりには欠かせないことが分かった。

第 6 項では、地方国立大学がおかれている現状と政府の政策の矛盾や大学の教育現場と地域のニーズに乖離があることについて述べてきた。そのことが直接的に地域の芸術文化の担い手不足になることを指摘した。

第 2 節は地域芸術の今日的な課題に対して検討してきたが、第 1 節 2 項で述べた定義からも分かる通り、地域芸術の役割は非常に広範なテーマを包含している。本節では筆者に関連の深いものを取り上げて述べてきた。グラフィックデザインのような極めて先進的な技術を用いる表現領域も地域芸術の可能性と関連し、マス・イメージの創造やデザインの動勢をみていくことも必要である。地域芸術の在り方をより深く理解するためにはより多くの芸術分野に対する理解が必要であるが、一定の具体的な問題を明らかにすることができた。

筆者が大学生であった 90 年代から約 30 年の時間が立っており、30 年間で地域の状況や芸術と地域の関わりを肌で実感してきた。その間、関西・中国・四国という地域で少なからず、地域芸術の変遷を見てきたことが、地域芸術の総括の必要性を感じた動機でもある。

地域芸術は一朝一夕に地域に根付くものではなく、教育においても美術、デザインなどの表現活動においても時間をかけた関わりが求められる。芸術家、デザイナーの知識・技

術も同様に試行錯誤や葛藤を経て、自らの表現手段として蓄積される。地域芸術は、こうした芸術家の魂も含めて、地域の文化として醸成されるものであろう。日本全国の多くの地域で、地域のコミュニティが衰退し、少子化、高齢化が激化に伴い、地域芸術は消滅の危機に瀕している。一方で、世界の情報がリアルタイムで流れてくる、商業主義や保護主義、競争原理が人々の生活や環境を覆っており、芸術・文化はそれらの視点で捉えると直ちに必要なものではないとして軽んじられる傾向がある。しかし、教育の中で芸術、文化をドラスティックに排除し、端的に成果やエビデンスを求めることは危険なことである。

地域芸術を捉える視座とは、美術や音楽が直接的に経済や商業に寄与することが少なかったとしても、芸術との触れ合いの中から、多様な感性を育む心や幅広い視野を身につけることができることだと考える。仮想現実や人工知能の技術進歩により、人の為すべきことや創造的な活動はより高度な力が要求されることになるだろう。知りたい情報までのアクセスが容易である一方で、得られた知見をどのように活用し、伝えていくのかを高次に統合できることが求められる。情報の可視化や、可視化する際の表現力を身につけていくために芸術で感性を培う必要性を強く感じる。その為には、先でも言及したが、幼・小・中・高の教育段階で芸術分野を削減していくような教育では未来を担う人材育成から遠のいてしまうことは必死である。地域芸術は、地域のアイデンティティそのものであり、土着的なものであればあるほど、極めて地域との関連性が強いプリミティブな芸術であるといえるのではないだろうか。老荘思想に「無用の用」という言葉があるように、無駄と思う、その無の中に核心があるということを美術や芸術教育は教えてくれるはずである。今日まで時間をかけて残ってきた芸術は伝統や文化として地域に根付いている。流行はやがて廃れていくが、伝統や文化は地域の人々が育んだものである。実用的でなく即効的でないことに核心があると考えられる。

芸術には大きく創造活動と鑑賞活動があり、どちらも自由な心で創造・鑑賞することが重要であり、そこで育まれる感性こそ時代を拓く力となる。そのことが今日の時代に必要とされる所以であろう。しかし、地域芸術となるとあたかもこれが正解であるというような、ある種の作られた成功例に牽引されるような事例が蔓延しており、地域住民との絆やコミュニティでの人間関係、創造活動・鑑賞活動の豊かさが置き去りにになっていることに筆者は大きな危険を抱いている。

第2章 高知県における絵師・金蔵（絵金）とその周辺

第2章 高知県における絵師・金蔵（絵金）とその周辺

はじめに

第1節 絵金の状況整理（現状と課題）

第1項 絵金の現状分析

第2項 峯八王子宮の現状と絵金について

(1) 香南市の特徴

(2) 峯八王子宮の特徴

(3) 作品の現状

第3項 郡頭神社の絵金について

第4項 走査電子顕微鏡による実験

第2節 地方大学における絵金の取組み

第1項 大学との協働実践

第2項 大学における地域連携の変遷

第3項 大学の役割

第3節 絵金研究と地域芸術に関して

第1項 高知県における絵金の意義

第2項 「絵金展」を踏まえて

第4節 まとめ

はじめに

本章では、『比較文化研究』第131号、2018年（日本比較文化学会）に提出した拙論「大学における地域芸術の振興と役割について—『絵金』を事例として—」を用いて加除修正を行い、新たな研究を付加していく。高知県の祭礼等にみられる絵師・金蔵（絵金）の作品の現状について、実地調査を実施し、地域の現状を明らかにした上で、地域芸術としてどのように根付かせていくのかを考察する。

第1節では、絵金の現状を整理する。その事例として、峯八王子宮と郡頭神社での調査について述べる。更に、峯八王子宮の絵金作品の一部を採取して走査電子顕微鏡による科学分析を行う。

第2節では、『高知大学教育実践研究』第32号（2018）に提出した共著「郡頭神社の絵金と協働教育」を用いて考察する。協働教育の実践について述べ、大学が地域で協働実践する意義や課題について大学と地域の両面から検討する。

第3節では、『民族藝術』第34号(2018)(民族芸術学会)に提出した拙論「地域芸術と絵金」を下敷きにして、高知県立美術館において開催された「もうひとつの絵金 芝居絵屏風をめぐる土佐の文化」に関して考察する。更に前節までの考察から高知県における絵金の意義について考える。また、地域の人々の手による持続可能な伝統文化のあり方について考察する。

第1節 絵金の状況整理(現状と課題)

第1節では、絵金の現状を明らかにするとともに、絵師・金蔵の生涯や時代背景を概観しながら実地調査も踏まえて検証する。また、絵金と高知の祭礼文化が深く関わっていることについて示す。

2016年2月に高知県香南市西川地区にある峯八王子宮で絵金屏風と思われる作品が収蔵されているとの情報があった為、高知大学で実地調査を行った。初めに、峯八王子宮総代の柳本修身(当時)と氏子の柳本章への聞き取り調査を行い、さらに絵金作品から採取した和紙を走査電子顕微鏡で確認したので、その保存の状況等について言及する。

また、高知県高知市の郡頭神社の現状についても知る機会があり、氏子からも祭礼の準備に関する協力要請を受けて、郡頭神社の絵金についても実地調査を行ったが、それに基づく検証を行う。大学生と地域住民が協働で祭礼の準備にあたることが調査の出発点である。その上で、教育研究活動の成果や祭礼の現状、今後の課題を報告するものである。

第1項 絵金の現状分析

絵金(1812-1876)とは、幕末から明治期にかけて高知県で活躍した絵師であり、弘瀬洞意のことである。1831年に、師匠の前村洞和より洞意の雅号をもらっているが³⁸、作品に落成款識が記されたものは少ない。本論では、学術的にも多く用いられる絵金という言葉で統一し、作品も人物も指し示すこととする。

絵金の出自や画業について正確に伝えられた資料は少なく、謎の多い部分もある。土佐藩の御用絵師であったが、贋作事件により城下を離れ、町絵師として生きたとされている。現在では贋作事件はなかったとする説もあり、高知県内では「絵金」「絵金さん」という言葉で親しまれ、土佐の絵師の代名詞としても広く知られている。また、絵金が描い

³⁸ 絵金蔵『絵金資料調査報告書 第1集—芝居絵屏風I—』香南市・絵金蔵運営委員会、2013年、p.176.

た作品と弟子が描いた作品を区別するために弟子の作品を絵金派と呼称している。絵画のテーマは芝居絵屏風といわれ、歌舞伎や浄瑠璃のシーンを描写しているものが多く、血生臭いシーンも多数見られる。作品はそれぞれに寸法が異なり、地区ごとに表装も異なっている。

高知の祭礼文化と絵金が存在することは密接に関係している。今日では少なくなったとされているが、夏祭りでは毎年芝居絵屏風を展示している神社がある。例えば比較的作品点数が多いのが朝倉神社（高知市朝倉）である。近隣の地区のものも合わせ、6 台の絵馬台が参道に設置されている。これらは蝋燭の灯りに照らされて陳列され、祭りの賑わいに一役買っている。河泊神社（南国市稲生）には 3 隻の屏風が奉納され、同様に夏祭りでは展示している。また、郡頭神社（高知市鴨部）でも夏の神祭に絵金派とされる作品が境内に展示されている。

特に規模が大きいのは高知県香南市の赤岡町の「土佐赤岡絵金祭り」である。1977 年から赤岡吉川地区商工会（現・香南市商工会）青年部が商店街の発展を願って始めた。23 隻の絵金が町の商店街の軒先に飾られ、同時に弁天座³⁹では土佐絵金歌舞伎が催されている。現在では屋台出店の他、ビアガーデンやコンサートなども開催されている。

絵金蔵⁴⁰（美術館）は赤岡絵金屏風保存会が中心となり、2005 年 2 月に誕生した。それまで絵金作品は民家で保存され各家庭で継承されていたが、現在では高齢化の問題もあり、23 隻の作品が絵金蔵に保管されている。その内 18 隻は赤岡町本町筋の氏子より須留田八幡宮に奉納されたものである。土佐赤岡絵金祭りにおいて展示されるほか、須留田八幡宮の夏の神祭（7 月 14 日・15 日）や神社から約 1.5km 離れた氏子商家の軒先にも展示される。全て夜の野外展示であり、ライトを使わず、作品を提灯や蝋燭の明かりで照らしている。祭りには地元香南市だけでなく全国から観光客が来高し絵金の魅力に触れている。地域で育まれた高知を代表する祭礼文化である。

神社仏閣に美術品が奉納されることは日本美術史の中で珍しいことではない。香川県琴平町の金刀比羅宮表書院には円山応挙⁴¹（1733-1795）の作品や奥書院には伊藤若冲⁴²

³⁹ 明治 33 年頃、高知県香南市赤岡町の旦那衆がお金を出し合い、芝居小屋を造ったのが「弁天座」のはじまりである。一度は閉館したが、2007 年 10 月に復活した。廻り舞台、長さ 12m の花道、整然と仕切られた桝席などを備える本格的な造りである。

⁴⁰ 絵金蔵とは、香南市が指定管理者に指定する「絵金蔵運営委員会」によって、運営されている美術館である。赤岡町に残された 23 枚の芝居絵屏風を中心として、絵師・金蔵の描いた絵金作品の保存・維持・管理・伝承等々の拠点であり、研究・教育普及を行う機関である。

⁴¹ 円山応挙（1733-1795）は、丹波国に生まれ、京に出て、初め眼鏡絵制作に携わり、石田幽汀について狩野派を学んだりもするが、滋賀の円満院門主祐常の知遇を得る頃から、新しい写生画風に目覚めた。応挙の絵画は単に事物を写實的に描くというのではなく、いったんそれを我身に引き入れて、堅固な構図の中に構成し直すのである。京都中の様々な階層から支持を受

(1716-1800)の作品が奉納されている。日本的な美しさの粋を極め、生命観や死生観も感じる若沖の作品は「わび・さび」の根源が表現されているといえるであろう。植物の時間の移ろいを描写する日本的な美の情趣を感じる表現と、世俗的な表現を感じる絵金は画風もテーマもかなり異なるものである。その点からみて高知の神社に絵金があることは日本全国で比較したときに特別な文化であると考えられる。

日本全国で10万人あたりに占める神社の数が最も多いのが高知県である。林業・農業・漁業といった第1次産業を主要産業とする高知の人々にとって、産業の繁栄は大漁や豊作を祈念すること、あるいは航海中の無事を祈願する日々の暮らしや営みそのものであったと言える。しかし、今回絵金の実情を把握する調査に入った峯八王子宮（香南市香我美町）は、氏子の減少により総代を順繰りで交代するなど、祭礼の担い手不足の問題がみられる。一年間に祈年祭、例大祭、新嘗祭などの祭りをを行い、神社の祭りは氏子にとって大事な儀式であるが、地域に残る数少ない若い人たちにとって形骸化しているのではないかと考えられる。次項で取り上げる調査した絵金のように、破損・欠損の激しい作品に対して今後の維持・管理の難しさと作品に対する関心も希薄になってきていることも影響し、例祭と絵金の関係が街の中心部にある神社とは異なり、持続可能な状態であるとはいえないであろう。

第2項 峯八王子宮の現状と絵金について

(1) 香南市の特徴

香南市は高知県の東部に位置し、2018年8月時点、人口約3万3千人の中山間地域である。太平洋に面した赤岡地区・夜須地区・野市地区・香我美地区等とあり、香美市・大豊町方面に抜ける山間部までが香南市である。市南部の沿岸部は漁業が盛んな土地柄であり、山間部には「山北みかん」という高知を代表するブランドの果樹栽培が盛んである。峯八王子宮がある西川地区は山北地区と隣接している。江戸期には沿岸部の赤岡で製塩業も盛んであったため、赤岡でとれた塩は、香美市、大豊町、徳島の祖谷を抜けて瀬戸内へ運搬する街道「塩の道」で運ばれた。西川地区は人々の往来により商業で栄えた町である。10数年前から「塩の道」保存会も立ち上がり塩の道の保存・整備に地元の方々が熱心

けることとなる。そして、狩野家や土佐家を上回る勢力を有することになった。辻惟雄（監修）『日本美術史』美術出版社、2002年、p.141.

⁴² 伊藤若沖（1716-1800）は、京都錦小路の青物問屋の出という生粋の商人で、絵を描き始めたのも30歳前後と考えられている。最初は、狩野派を学んでいたが、そこに魅力を感じるには至らず、元・明の古画を直接に模写し、周辺の事物を観察する眼を養い、尾形光琳の画風に対して親近感を抱いていた。他に比類の無い様式を開拓した。同書、p.143.

に取り組まれている。また、本調査のきっかけにもなった「土佐赤岡絵金祭り」があるように香南市には、国・県・市が指定する文化財が 121 件あり、城跡・史跡・古墳も多く、有形・無形の文化財が残っている。

香南市は、沿岸部の海拔は低いが市北部は標高があり、津波の心配がないため、高知県内でも数少ない転入者の多い市である。県都高知市内へ向かう道路も年々整備されアクセスが向上している点も転入者増の理由であろう。しかし、それはごく一部の地域であり全体でみると少子高齢化による人口減少の問題はある。小学校の統廃合もあり、地域は集落活動センターを中心とした新たなコミュニティの構築を急務としている。

(2) 峯八王子宮の特徴

絵金の実情調査で入った峯八王子宮の特徴について記しておく。

西川地区には神社が全部で 7 つあり、峯八王子宮は中でもっとも権威のある郷社⁴³にあたる。しかし、峯八王子宮は宮司がいくつかの神社を掛け持ちで兼務しているため、宮司が常駐している神社ではない。この地区では全ての神社がそのような状態である為、氏子で管理している。しかし、賽銭泥棒や神社の放火など、どの地区でも同様の問題を抱えている。

かつて神社とは部落・集落の中心的な存在であり、文化的にも教育的にも公共性の高い存在であったはずである。古来より農家が豊穰を祈願し、親が子供の健やかな成長を願う氏神様としての存在は日本人の生活に密接に関わってきた。かつては峯八王子宮のお祭りにも御神輿がだされていたが、現在は焼失している。

神社の所在地は西川地区の県道から 200mほど入ったところにあり、一見すると普通の山道である。表参道(図 5)は人が一人通れるような入口で、民家の入口と共用であるため特に分かりにくい。入口には標識も目印もないため、地元の人以外は探し当てるのは難しいような場所である。表参道となる細い山道は勾配も険しく入口から少し入ると石段と地元特産品の山北みかんの畑が見えてくる。このお宮までの石段は綺麗に清掃されていた。地区の班が持ち回りで毎週清掃活動をしている。その点で地区の中での繋がりや住民にとっての峯八王子宮の存在の大切さがうかがえる。しかし、峯八王子宮に奉納された絵金やその他の美術品がどのような経緯で誰が奉納したのかという情報を伝える伝承も記録もなく、美術品に対する意識は希薄である。峯八王子宮には 1 点の絵金作品に加え、絵師・金蔵の弟子である日本画家・柳本洞素(1838-1897)の作品とされるものも奉納され

⁴³ 郷社とは「府社=県社=藩社>郷社>村社」という明治時代に定められた旧社格制度の際に呼ばれていた呼称である。郷社は村社の上に位置づけられ、地方官の管理下において奉幣をうけた。

ているが、奉納年や制作年等は推定できていない。



図5 峯八王子宫表参道 筆者撮影 (2016年2月 筆者撮影)

(3) 作品の現状

本項で調査対象となった絵金は、作品寸法、縦 155.0cm×横 177.6cm の作品である。氏子に対する聞き取りによると、1960年代に表装され直されたことがわかった。また1992年にも一度、作品の保護を目的にして表装されたものを上からビニールで覆う仕上げにしていた。現在はこれが起因してビニールが伸び、ビニールと和紙の間に湿気がたまりカビ発生のおそれとなっていた。

2016年2月時点での作品の保存状況は(図6)で示すような状態である。目視でかなり破損していることがわかる。室内とはいえ湿度や熱気がこもる環境であり、美術品を保管するには不十分である。そして、境内に侵入する小動物(鳥など)の巣になっていたようで、樹皮や虫の死骸・糞尿などが作品の表装を破壊していた。特に作品画面は煤とカビで黒く変色し、画面全体の8割が剥落してしまっている。1992年1月時点に撮影されたもの(図6)と(図7)を比較するとその消耗具合は明らかである。(図6)では本紙が剥がれているものの全てが剥がれ落ちている訳ではないので、裏打ちすれば修復できる程度で止まっていたであろう。

原因は上述した通りであるが、専門家に見せておればこのような状況は回避できたはず

である。鳥獣の巣になっていたと考えられる為に剥がれ落ちた和紙は極端な湿度変化による劣化よりも更にひどい状態になったといえる。保護用のビニールに閉じ込められた和紙は僅かに色味が残っているものの、修復するには無理な状態であった。和紙は断片的に形を残しているものもあるが、その大半がチリや埃と同化しており、回収の際に筆者が和紙を直接触ったが、非常に脆い状態で、少し触ると崩れてしまった。まさに作品そのものが消失の危機にあるとも言える。

峯八王子宮での調査に全面的に協力していただいた総代の柳本修身によると、子供の頃には祭りの際に神輿と一緒に作品が見られていたが、今では催事の際にも奉納された作品についての伝承はなく、存在そのものが忘れ去られようとしている。(図 6) と (図 7) の比較は 24 年間の経年変化により画面の大半が損傷しているということだけと言えるのではなく、作品の意味を伝承することや地域芸術としての保存や活用は全くなされていない現状であるということを示している。

本作品は、本研究で調査にはいつて 3 ヶ月後に、峯八王子宮総代の柳本修身（当時）と氏子の間で絵金作品の取り扱いについて協議され、廃棄処分することが決定した。理由は次の通りである。「作品の現状を維持管理ができないこと、修復は絶望的であること、このまま放置していくことしかできないこと」である。どうせ廃棄処分するなら高知大学で様々な研究に役立ててほしいということで、現在の保管場所は高知大学となっている。

既に同市赤岡地区では絵金蔵を中心に研究や、絵金の地域芸術としての保存・振興活動



図 6 峯八王子宮境内、絵金作品展示風景 (1992 年 1 月 柳本章撮影)

が行われている。1992年に柳本章が撮影した(図6)を元に絵金蔵で確認したところ、本作品は芝居絵屏風「伽羅先代萩 御殿」(めいぼくせんだいはぎ)二曲一隻屏風(紙本彩色)であることが確認された。金蔵は同じ演目(歌舞伎や浄瑠璃)で多数のシーンを描いているため同じ作品名が存在し、「伽羅先代萩 御殿」も赤岡町本町の他、高知県歴史民俗資料館や高知市朝倉宮の前奥唾内町内会など高知県内でも多数存在している。今回調査した作品も、まだ確認されていない新出の作品であることが判明した。「伽羅先代萩 御殿」では、子ども(千松)が毒饅頭を食べる、あるいはその後に小刀で刺される場面の2通りがあり、金蔵が頻繁に描いた題材でもある。氏子の聞き取りからは「血を流した子どもが描かれていた」との情報と一致する。



図7 峯八王子宮境内、絵金作品展示風景 (2016年2月 筆者撮影)

第3項 郡頭神社の絵金について

調査対象地域である郡頭神社について

本節は、2018年3月に『高知大学教育実践研究』へ提出した共著「郡頭神社の絵金と協働教育」、及び2018年3月に刊行された共著『地域の絆 芝居絵屏風—郡頭神社の棒打絵馬保存会所蔵を中心に—』(リーブル出版)を用いて郡頭神社の絵金について現状を報告する。

はじめに、調査対象とした郡頭神社の由緒書を引いて概説する。御鎮座地は高知市鴨部

264番地で、郡頭神社は「こほりづ」と読む。御祭神は大国主神である。延喜式内社であり、1872年には郷社に列し、1946年神社制度の改革により神社本庁に所属している。1981年5月27日、御社殿及び社務所が炎上し、御神体間近まで燃え迫ったが、火は自然に消え、御神体は安泰であった。氏子は高知市の鴨部上町地区から旭町まで広がっており、高知市の西部エリアが中心となっている。

郡頭神社との関わりは、2017年の高知新聞の連載「絵金屏風の風景⁴⁴」という記事の中で、高知市鴨部の郡頭神社の夏祭りにおいて氏子の高齢化による担い手不足などの問題提起がなされていたことに端を発している。それは高知大学で絵金調査を行っている時期とも重なり、共有する問題意識でもあった。筆者は大学として何か協力できることはないかと考え、兼ねてより交流のあった郡頭神社の青山千秋宮司に連絡をとり、絵馬保存会と繋がることになった。まず、初発的な活動として、高知大学地域協働学部、教育学部、人文学部の学生が2017年6月の輪抜けさま⁴⁵の手伝いをし、その後7月の夏祭りにおいて、絵馬台の設営や芝居絵屏風の陳列を協働作業で行った。境内に大型の絵馬台を山門状に組



図8 郡頭神社、絵馬台設営風景（2017年7月 筆者撮影）

⁴⁴ 高知新聞「絵金屏風の風景」2017年1月30日（22面）から同年2月6日まで全8回の連載記事が掲載された。

⁴⁵ 高知県における夏越祓（なごしのはらえ）、あるいはそこで行われる茅で編んだ輪潜りのこと。「輪抜けさま」は、無病息災などを願って、神社に設けられた巨大な輪をくぐるという行事で、夏の到来を知らせる風物詩ともされている。高知県における「輪抜けさま」の行事は、神社の祭礼として全国的に見ても盛大に行われることが知られている。

み、8 隻の芝居絵と 4 隻の笑い絵を絵馬台に設置した（図 8）。これらの設置・撤収は毎年 3 日かけて行っているが、氏子や地域の高齢化により、夏祭り・輪抜けさまといった神事の運営が困難になっていることがわかった。学生にとっても絵金の実情や地域の祭礼・文化がどのような現状にあるのかを実感する契機ともなった。

祭礼に訪れた人は山門状に組まれた絵馬台にはめ込まれた芝居絵屏風の下を通過して、本殿へと進んで行く。かつては御神輿（おみこし）が出され、町内を回っていたが、現在では行われていない。「土佐赤岡絵金祭り」同様に、芝居絵屏風は屋外に展示する特殊な展示方法を採用しているため、その日の天候によって展示を行うかの判断がなされる。このように夏祭りに絵金の芝居絵屏風があることは高知特有の祭礼文化になっているといえる。

次に、芝居絵屏風の奉納の歴史について調査した。郡頭神社の氏子であり、神社との関係も古い岩郷雅彦と森田純行に聞き取り調査をおこなった。聞き取りに際しては、同書の共著者でもある貞廣宏高が中心に行っている。

以下、筆者も共著で出版した『地域の絆 一芝居絵屏風一郡頭神社棒打絵馬保存会所蔵を中心として』（リーブル出版、2018、p.12）からの引用である。祭礼を実際に行ってきた氏子の貴重な声であり、方言もそのまま掲載する。岩郷雅彦は、絵馬台の建設について次のように述べている。

トタン箱に収納されていた絵馬を再度飾り広めようとの機運が盛り上がったのは 1985 年頃でした。基本的な計画は、岩郷憲夫（雅彦氏の父、故人）と岡田敏明さんが中心でした。材の吟味は大工の棟梁であった父が行いました。浄財は氏子総代の有志が各家を回って集めたと聞いています。絵馬台の作成については、棟梁としてほどこした、いくつかの工夫が他地区の絵馬台との違いを際立たせています。①参道を大きく跨ぐ構造にする②中心に四枚はめ込み式にする③両脇それぞれ対の飾り絵を配する④屋根は格子戸組みとし、紅白（めでたい色）のナイロンを張る⑤舞台正面（裏正面）にも小さい格子をつける⑥企業から協賛金を募り提灯を舞台に吊るし雰囲気盛り上げる。父は以上のような話を聞かせてくれました。そのために、各地の絵馬台の視察をしたりしていました。今も夕暮れ迫る舞台を見ると、棟梁として仕事に打ち込んだ父の満足げな顔が浮かんで懐かしい気持ちになり、有難いと思っております。私も絵馬台の組み立てにも参加しています。（調査日：2017 年 12 月 10 日）

森田純行は、神祭について次のように述べている。

昔の神祭は賑やかだった。農家の若い衆が中心でした。社殿に雅楽が奏でられ、宮司の祝詞が響き厳粛でした。現在も続いている、巫女による「浦安の舞い」も優雅でした。おなばれは、先頭の太鼓が触れて歩き、榊の木を持つ人、刀、神社の旗などを従えてが続いていました。御神輿もの若い者が総出で担ぎました。最後を「宮司さんが、正装をつけて馬に跨り」在郷を回ったときもありました。私も頼まれて馬の世話もし、水で馬の背中を流したこともありました。今もその名残で、太鼓の車、榊の車、幟・旗の車、神輿の車、宮司さんと役員の車の順番で各地域を廻っています。私は子供のころ「棒打ち」の奉納に参加しました。練習は毎年持ち回りで各農家の庭で行い、厳しい指導でした。上手になった時は、指導者がうどんを食べに連れて行ってくれました。これが嬉しくて一生懸命練習したものでした。当日は、いろいろな売屋（屋台）が出ました。射的、金魚すくい、わたがし、お面、ラムネ、イカ焼きなど。南門から中の門、神社の境内の中まで両側にいっぱいでした。途中に参道を挟んで飾られる芝居絵屏風は、古い昔、在郷が購入したものを信仰心から奉納したものと聞いています。在郷のお年寄りが孫たちをつれたり、多くの人々がお参りに来ました。私も友達と、小遣いを握りしめて店を渡り歩いて楽しみました。少子化のこの頃、昔を賑わいは戻ってこないけれども、各地区の人々の絆のシンボリック的存在として神祭やおなばれの行事が守り育てられていくことを願っています。（調査日：2017年12月14日）

ここで聞き取りを行った両者は、現在も郡頭神社の絵馬保存会に携わり、夏祭りや祭礼行事に関わっている。特に夏祭りの絵馬台設営の際は、現場の陣頭指揮をとり、凶面の無い絵馬台の設営に尽力している。岩郷は、自身の父親が絵馬台の建設を行った工務店の棟梁である。凶面は残っていないが、柱に記された手書きの記号を読み、その記号から施工できる数少ない人物である。聞き取りでは、絵馬台が建築された当時の父親との思い出が想起されていた。ここでの聞き取りや祭りの準備での様子からも、現在の絵馬台の建設に関するノウハウが口伝のみであり、建設において自信をもって組み立てできる人材が少なくなっていることが明らかになる。木材の運搬や組み立ては力仕事であり、凶面の無い組み立てには大工経験もある程度必要である。

絵馬台に設置される提灯は、氏子である地域の商店や工務店、農協などの名が記されており、祭りへの想いが刻まれているものである。絵金や提灯で彩る風景は今なお続き、地域の絆の象徴となっている。また、森田の聞き取りからは、祭礼の記憶に「絵金」や「棒打ち」があることが精神的な文化になっていることが分かった。現状では「棒打ち」はす

で中止となっており、絵馬台の設営も高齢化による準備の困難さが起因して中止が検討されているが、「おなばれ」という高知固有の祭り文化に対して述懐している点も、地域の祭りに対する強い思い入れがあることが明らかとなった。

この他、高知県内で現在も絵金を用いて祭礼を行っている地域は次のとおりである。①安芸市川北、川北大師堂②安芸市東浜、八幡宮③香南市赤岡町、絵金祭り④南国市片山、片山神社⑤南国市礼場⑥南国市稲生、河伯神社⑦高知市朝倉、朝倉神社⑧高知市鴨部、郡頭神社⑨高知市春野芳原、愛宕神社⑩須崎市、八幡宮

第4項 走査電子顕微鏡による実験

本項では香南市香我美町西川地区（以下、西川地区）の作品の現状について、走査電子顕微鏡を使って科学的に分析し、得られた情報の分析を行う。これまでは絵金作品の科学実験は非破壊で行われ、絵具（色材）に関する科学調査がなされてきた。本項の科学実験で対象とする作品は1点であるが、画面から崩れ落ちた和紙（本紙）を拾い採取し、破壊実験⁴⁶することで当時の和紙の構造と繊維の現状を記録した。走査電子顕微鏡で観察する

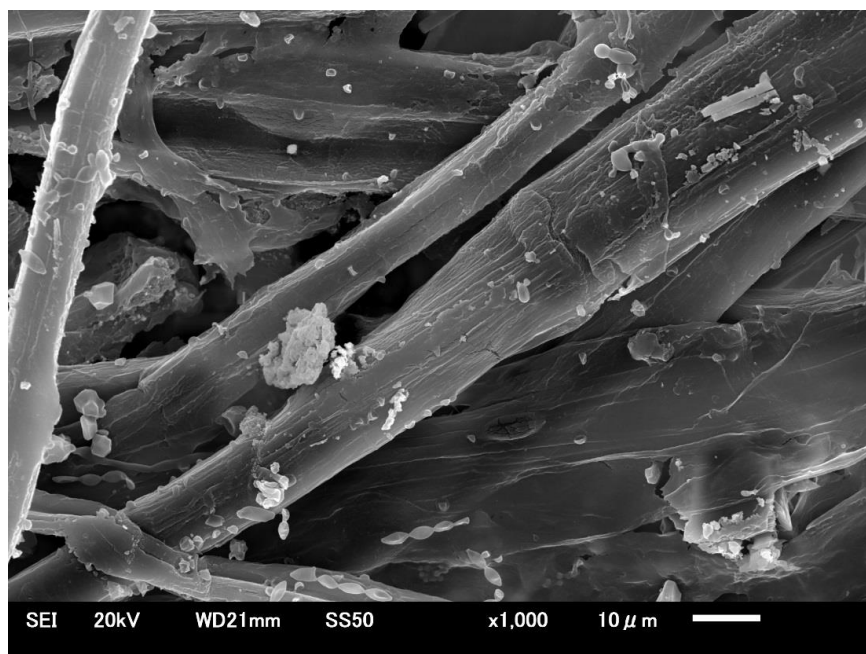


図9 絵金作品の朽ちた和紙を採取（本紙・着彩なし）

⁴⁶ 高知大学理学部附属水熱化学実験所において、使用機材「走査電子顕微鏡 装置・JEOL 社製 JSM-6510」を用いて繊維の破壊実験が行われた。

ためには、試料（作品が描かれた和紙）を導体にする必要があり、蒸着の作業を行う。そのため、和紙自体は復元に用いることができなくなるが、結果として、(図 9) と (図 10) で示すような鮮明な電子像を得ることができた。

(図 9) は、朽ちた和紙の中でも比較的程度の良いものを選定した。しかし、実際に指で触るとかなり繊維が弱くなっており、ちぎれやすい状況であった。また、これまで展示していた場所の影響もあり、退色もあった。加えて走査電子顕微鏡で見ると、繊維の表面に数多くの亀裂が入っており、繊維そのものの劣化が進んでいることがわかる。細かな煤や塵も多く付着している。しかし、これほどの環境においても朽ちることなく残っていたがゆえに、紙の強靭さを実感する結果となった。絵画作品に関して行われる科学調査は一般的には非破壊での調査である。作品を調査試料として用いると元通りには戻らないことから今回の走査電子顕微鏡を用いた破壊実験は、非常に稀で貴重な資料といえる。また、過去にも絵金作品を破壊実験により検証した例はなく最新の研究資料となった。今後もこの絵金の文化を育んでいくためには、保存や修復の必要性を伝えていかなければならない。

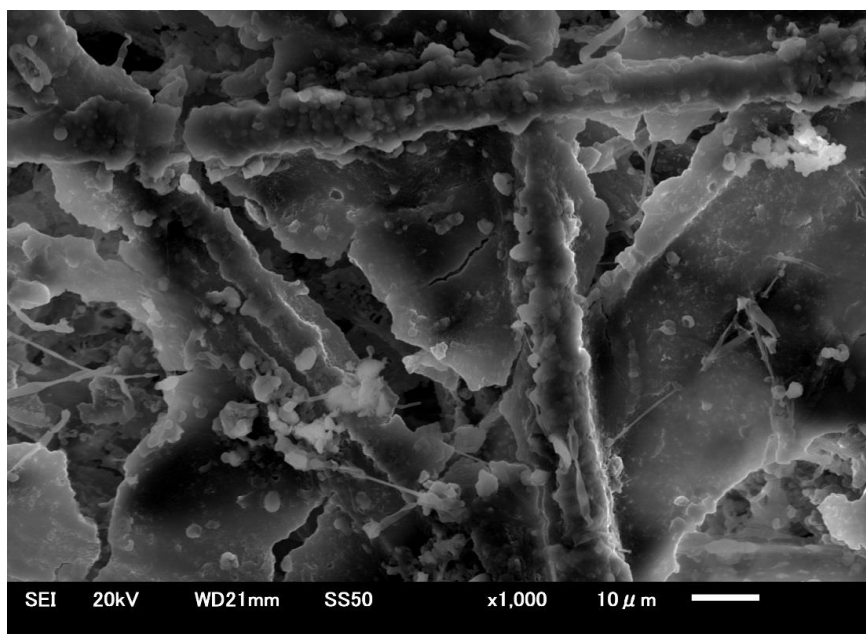


図 10 絵金作品の朽ちた和紙を採取（本紙・墨色）

(図 10) は、墨で彩色された箇所を選び走査電子顕微鏡により同様の手法で確認した。(図 9) では本紙の彩色が施されていない無色の部分を使用したが、(図 10) では墨で彩色されているものを選定した。これは(図 9) の本紙と同じ和紙に描かれたものである。

加えて走査電子顕微鏡で（図 9）と（図 10）を等倍で確認すると（図 9）同様の細かな煤や塵が確認できる。繊維の太さはほぼ同じであるが、繊維の表面には顔料ではなく、染料のように細かい粒子が付着していることがわかる。

今回の実験については、幸か不幸か作品の欠損が激しく復元不可能であるということと、地域の方が作品の廃棄を申し出たことが破壊実験に踏み切るきっかけを与えてくれた。今回のような絵金作品そのものが劣化・破損しているという問題は、西川地区だけにある問題ではない。高知に点在する絵金の調査は進んでいるものの、全ての絵金が網羅されているわけではない。幕末から明治期と連綿と続いてきた絵金という地域芸術は、昭和に入り急激に衰退し、現在では祭礼の場と絵金の関連性を深く理解し実践している若い人がいなくなっている。今回の実験は作品点数としては1点であり、ごく一部のデータではあるが、西川地区に現存する絵金が科学調査の対象になることで画像データを取ることができたことは、絵金研究の一助になったのではないかと思う。

第2節 地方大学における絵金の取組み

第2節では、前節で述べてきた現状を踏まえて、高知大学における絵金に関連する教育研究活動の実践について言及する。地域と協働で絵金と祭礼の関係について考察する。また、絵金蔵や高知県立美術館での絵金の普及活動についても検証する。

第1項では、郡頭神社における高知大学との連携や協働実践について現状を述べる。

第2項では、大学と地域の両者の関係性について、これまでの経緯を述べ、その上で、大学生の地域への関わりについて、大学生と地域のあるべき姿について問う。

第3項では、文化庁の政策を概観しながら、他方で文部科学省と国立大学の現状を素描し、国の政策と地方国立大学が直面している問題の矛盾について比較考察する。

第1項 大学との協働実践

絵金に関する地域連携は、高知市鳴部地区の民生委員を務める貞廣宏高からの要請と高知大学の絵金研究チームが研究・教育の両面から協働できるという点で両者のニーズが合致したところから郡頭神社の神事・絵金に関与することができた。2017年に高知大学が主幹として、教育研究チーム（筆者も科研費分担研究者として参加）が発足し、その研究成果は「郡頭神社の絵金と協働教育」『高知大学教育実践研究』第32号、2018年（筆者共著者）に大要が記されている。

現在、郡頭神社では 8 枚の芝居絵屏風と 4 枚の笑い絵が所蔵されている。それらの作品は 1981 年の火災の教訓もあり、ブリキ製の箱に入れられている。また、湿気を配慮し、境内の倉庫内の約 2m の高さの位置に保管されている。ブリキの箱には 1981 年の火災時に一部消失した「東山桜荘子 佐倉宗吾拷問」がそのまま保管されているため、現在絵馬台に設置されているのは模写である。

郡頭神社では高知市内にある朝倉神社などと同様に絵金らの作とされる芝居絵屏風が絵馬台に設置される。絵馬台は数メートルの高さのある絵馬台を人力で組み立てて作られる。その制作方法は口伝のみで、「北 左 三」のように材料となる木材に書かれた印を頼りに、氏子や地域の方々がこれまでの経験を思い出しながら組み立てられる。手すりもない中で、身を乗り出して重い木材を組み立てる危険な場面も多々あり、実際に 2106 年は転落して負傷者が出る事故があった。高知大学では教員や学生が櫓の制作に参加したが、それ以前は高齢者が多い中でこれらの作業が行われており、新たな後継者を一刻も早く育成しなければならない状況が見てとれた。現実的にも地域の氏子のみでの祭礼の準備はかなり困難な状態であることから、協働の在り方などを模索しながら、大学生や大学教員の介入はしばらく継続することが予想される。またその一方で、絵馬台の制作方法については口伝のみにする必然性はなく、今後の研究の中で設計図や組み立て方法については記録として残していくことを提案していく。郡頭神社における夏祭りの独自性そのものである芝居絵屏風と絵馬台を継続して設置するための一助としたい。

協働実践の延長線上として、2017 年 10 月より郡頭神社では、「編集委員会」（絵金保存会と高知大学が主となり）が発足し、奉納された絵金派の作品について学術的な記録をまとめることになった。委員には郡頭神社絵馬保存会を中心に神社責任委員、高知大学、絵金蔵、高知県立美術館、創造広場アクトランドなどから有志が集い、資料提供・執筆、氏子のヒアリングをまとめるという活動が行われており、郡頭神社の芝居絵屏風のみならず高知県全体の絵金や芝居絵屏風を活用した夏祭りの発展に寄与していくこととした。

第 2 項 大学における地域連携の変遷

大学と地域の協働教育は 1990 年代から増加してきた。従来、大学のミッションは教育・研究の二本柱であった。大学教員も自らの研究分野で業績をあげていくことが大学教員としての務めとして理解していた。少子高齢化が言われるようになり、それに併せて大学の地域貢献の必要性もうたわれてきた。地域連携、大学開放、生涯学習といった様々な呼称で呼ばれ、大学の知的財産・環境設備等を広く地域に解放していく動きが出てきた。

多くの場合は、それが公開講座やオープンクラス（通常授業を一般に解放し履修できるようにする仕組み）、eラーニングといった授業形態で変容してきた。これらの大学の活動も教育研究を地域に還元する一定の手法であるが、昨今ではそれだけでなく、個別の地域に入ってサービスラーニングやアクティブラーニングなどを通して関係を強めていくことを、国も推奨している。また、地方自治体からの大学に対して様々な研究領域に対して要請がある。よって、大学教員の使命は教育、研究に加えて地域貢献が教員の活動エフォートに加えられることになる。

1990年代以降の大学改革の流れは、日本社会の状況に呼応し地域の実情に照らした、大学の自助努力を大学側が内発的におこなってきたものである。しかし、昨今の大学改革は運営費交付金（大学運営していく上で欠かすことのできない国からの補助金であり、これまではこの運営費交付金で大学の教育・研究が支えられてきた）を獲得するための、つまり運営費交付金のための大学改革となっており、学内で十分な論議が醸成されないままに物事が動いている。要するに、組織の改革が優先されるあまり、大学教員個々の意識改革が後回しになっているのが実態であろう。その結果、大学における、スポーツ系、芸術系といった実技重視のコースは一部の大学を除いて淘汰されることになった。新設学部は地域系学部とも言われ、地域に資する活動を、実習を通して実学を学ぶといったコンセプトで誕生した。この教育理念の概略を示すと、本来専門分化してきた大学の教員の専門性を横断的・学際的に接続し、蝸壺化しないように教育研究の面で連携するというものである。このような教育理念は素晴らしいものであり、これが機能すれば大学の持つ専門性は生きてくる。しかし、それは専門分野で活動してきた教員同士の話であり、専門分野を身につけていない学生同士では話は別である。まずは、学部の4年間で、自分の専門はこれだと言える研究に没頭して、次の段階でそれぞれの専門を他領域と接続していくスキルが生きてくるのである。

これらの大学改革に内包される問題は、地域のニーズに反しているのではないかということである。つまり地域の側の課題の多くが、課題解決に専門分野を必要とするものであり、大学教員あるいは大学生の専門性こそ地域課題の解決に必要なものではないかということである。先に述べた新設学部で掲げるような、ファシリテーション力や学際領域の研究は必要な力ではあるが、専門性に依拠しなければ高次の問題解決はなしえないのではないかと考える。過疎高齢化する地域に大学生が入り活動する意義はあるが、それが短期的なものであり、本質的な問題解決になっていないという点は地域・大学の両者が共通認識を持たなければならない。極言すれば、地域が大学生をマンパワーとして活用するような事例は持続可能性がなく、地域側も大学側も担当者が変わり、補助金が尽きれば活動も終

わってしまうということに留意しなければならない。

第1章の第2節第6項で述べてきたように、芸術系のコースは大学改革により大幅に縮小されることになった。その結果、地域からの美術・音楽を活用した芸術活動のワークショップなどの開催も協力もできなくなってくるという状況がおきている。

大学で地域連携が叫ばれてきた1990年代以降、呼応するように日本全国の大学でアートプロジェクトが盛んにおこなわれるようになった。また、大学・芸術・地域が関わる例も増加している。芸術家が地域に入り制作活動を行い、ワークショップなどを通して地域住民が関わる活動は成果を残してきたために、今日まで推進されてきた面もあるであろう。

軌を一にして、地域でもアートプロジェクトが盛んになってきた。2018年だけでも「水と土の芸術祭」「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」「みちのおくの芸術祭 山形ビエンナーレ」「六甲ミーツアート 芸術散歩」「アニッシュ・カプア IN 別府」「KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭」「道後オンセナート」等々が数多くあげられる。これらは、地方都市を舞台にした現代アートの祭典である。作品の傾向もコンセプチュアル・アートの範疇であろう。

文化とは地域で暮らす人々の生活の中から作られる。先人から引き継いだ様々な形の文化遺産を保全・活用し、次世代にどのようにバトンタッチするのか、新たな文化創造のための場を作るべきである。普遍的な人の豊かさを再考し、文化の多様さを学び、地域理解力、問題解決力を身に付け、地域に育まれる文化を改めて見識する手掛かりを得るために、大学の授業と美術館が連携した教育実践、或いはゼミと地域が連携した教育実践は必要になってくる。研究との往還により、協働教育を深化していかなければならない。

藤田(2017)⁴⁷はウィリアム・モリスの発言を引いて、以下のように描写している「真の豊かさは二つあり、ひとつは衣食住であり、もうひとつは芸術と知識の豊かさである。」と、豊かさの本質について述べている。持続可能なコミュニティの形成や豊かさとは何かを考える上で重要となるだろう。現代社会の問題に対して、モリスの指摘は援用する価値がある。筆者は、真の豊かさに対する問いや真理の探究は、衣食住、人の生活や暮らしに直接影響するものであり、芸術によって暮らしに潤いを与えるような活動を地域芸術の問題にも関連して捉える重要性を感じている。

本項で述べてきたように、絵金作の芝居絵屏風を用いた祭礼の担い手は高齢者ばかりである。年に一度の祭礼を継続させるには、学生の介入によって地域の若者がより祭礼から

⁴⁷ 藤田治彦「デザインの哲学～豊かさを再考する」『日本デザイン学会誌』第24巻2号、2017年、pp. 32-33.

離れていく危惧もあり、新しい担い手の育成も積極的に行って行かなくてはならない。一度途切れた祭礼を復活させるのは困難であり、今後も祭礼を継続させるためには一度でも絶やしてはならない。そのため学生の積極的な介入は必須であるが、地域の次の担い手を育成できるまでの一時的な措置であるという認識を忘れてはならない。

協働実践する上で大学生の関わり方は、丁寧な説明が必要であるので指摘しておこう。地域の課題や問題発見の為に大学生が1日や半日という時間で祭りやイベントに参加し、サービスラーニングをすることは、大学生にとっては一定の意味がある。状況把握力やコミュニケーション力、判断力といった対人基礎力が身につくのでその観点で学びはある。しかし、その中で得られた知見や体験が自らの学習や研究に接続していかなければ、サービスラーニングを繰り返すことに意味はない。換言するなら、地域での協働がいつまでも自分ごと（当事者意識）にならず、お手伝いという意識がなくならなければ、実践力はいつまでも身に付かないということである。この点については地域の側にも十分な理解が必要である。大学生のマンパワーを単なる労働力として必要とするのであれば、地域側の持続可能な問題解決にならない点は理解しておかなければならない。

地域の中で美術やデザインを教育・研究の両面から関わる一員として、芸術教育の使命や役割を熟慮していかなければならない。昨今の地域活性化の文脈で地域の芸術文化振興を同様の手法に重ね合わせることは危険である。地域と芸術の関わりは時間をかけた醸成の期間が重要である。普遍的な繋がりを模索すべきであり、ラジカルに地域活性化や芸術文化を商業主義的に消費するべきではない。芸術家と作品に対する理解や説明を、芸術家、美術教育者、研究者、地域住民、鑑賞者、という異なる立場の人間が交わりながら積み重ねていかなければならない。本項では、大学との協働実践について考えてきた。そして、芸術文化振興の一例について触れてきたが、このような地域での活動には、まず大学において専門的な学習の積み上げが重要である。大学での学びが高次であるほど地域での協働実践も深まることを注視していかなければならない。

第3項 大学の役割

地域芸術を振興していくときに地方の総合大学で美術に関わる教員・学生は今後どのような地域課題に向き合うべきなのか。地域が抱える様々な地域課題に対して無関心でいることはできない。その第一歩は地域の文化を知ることであり、地域芸術の担い手としての意識を地方大学で育成していくことである。地域の大学として地域芸術を監督していくようなシステムも、美術館・博物館と協働して地域芸術の保護・維持・発展を担うべきであ

る。

文化庁では「大学を活用した文化芸術推進事業⁴⁸」を2013年から公募している。全国の国公私立大学からエントリーされ、毎年20件程度が採択されている。必ずしも美術大学や芸術大学だけが採択されているわけではない。過去の採択実績をみると、アートマネジメント（文化芸術経営）やアートプロジェクト、人材育成、美術館連携などがキーワードとして、総合大学も採択されている。各大学が地域の芸術文化振興に内発的に取り組み、事業を企画・遂行している。地方でも総合大学であれば、学芸員資格に関わる授業や、情報発信するためのデザイン教育、美術史を理解するための美術教育など、横断的な教育システムの構築が可能である。すなわち教育・研究・地域貢献を実習・実務の経験を踏まえた専門家同士の研鑽を促すことができる。大学の有する設備・環境・教員・学生といった資源を活用することが促進されている。このような政府の施策や大学を取り巻く状況は地域側からのニーズとも一致しているため、時宜に適っていることである。

ここで大学が注意しなければならないことは、結果・成果を急ぎ過ぎて方法論が先行し、地域住民が置き去りにならないことである。ともすると協働や提言の押し売りになる。過疎高齢化する中山間地域が抱える問題は切迫している。しかし地域では、そのことを変えていきたいと思う人も思わない人もいる。住民の中には変化や負担感のある活動に懐疑的な人もいる。つまり、成功事例だからといってアートマネジメントなどの方法論を地域に持ち込むことは拙速である。地域住民の意識改革は、地域住民と大学の意識の差異についての丁寧な説明とコンセンサスをとること、時間をかけてやっていくことが重要である。

2016年度より全国86の国立大学が文部科学省の国立大学改革で「三つの枠組み」で各大学の機能強化を図った。その三つの区分の中には「地域と特色のある分野での教育研究」という地域型が55大学ある。地方大学の多くがこの地域型を選択した。これまで以上に地方大学は地域での協働（研究と教育の往還による）を推進していくことになる。ことの発端は2013年に策定された「ミッションの再定義⁴⁹」である。この国立大学改革が特

⁴⁸ 多彩な芸術文化活動を支える高度な専門性を有したアートマネジメント（文化芸術経営）人材について実践的能力の向上等を含めた養成を推進するため、芸術系大学等による公演・展示等の企画・開催も含めた実践的なカリキュラムの開発・実施を支援し、開発されたカリキュラムを広く他大学等に周知・普及させることを目的としている。（文化庁ホームページ参照）
<http://www.bunka.go.jp/seisaku/geijutsubunka/shinshin/daigaku/>（最終閲覧 2018年4月1日）

⁴⁹ 各国立大学と文部科学省が意見交換を行い、研究水準、教育成果、産学連携等の客観的データに基づき、各大学の強み・特色・社会的役割（ミッション）を整理した（ミッションの再定義）。
http://www.mext.go.jp/a_menu/koutou/houjin/1341970.htm（最終閲覧 平成30年4月1日）

に地方国立大学を拙速な改革へと導くこととなった。この改革が大学教員の内発的な改革であれば良いが、一部の大学教員による保守的な発想が多分に影響している。学部の保身や学部間の縄張り意識が顕在化し、大学改革がその地域のためのものではなく、大学教員を活かすための改革になっているとも言える。文部科学省からみれば大学側から出てきた改革案を改革に積極的であると評価するが、その拙速さが、地域と大学側の意識の乖離を生むことにもなっている。

表 2 大学と地域のニーズの差異 (筆者作成)

	大学の教育目標	地域の実情
教育	大学教育や大学生の人材育成が主である	生涯教育や社会教育が必要である
活動	サービスマーケティング、アクティブラーニングを活用した学びの変化。一方で専門性を基盤とすることも必要	イベントのボランティア要員やお手伝い(清掃活動・収穫)等、地域の過疎高齢化により人材不足
専門性	実習によりコミュニケーション力は身に付くが、学問的な専門性は疎かになっている。学際領域ではあるが、専門性が欠如しているという問題がある。	地域により異なる様々な課題(防災、農学、福祉、医学、教育学など)がある。課題発見から課題解決のフェーズでは高度で専門的な力が必要となる。

地域を十分に理解することは、地域に醸成された文化が存在することを発見する手がかりを見つけることになる。表 2 のように大学の教育的な目標と地域の実情に齟齬がうまれている。醸成された文化を理解するために大学での専門分野の教育は必要である。地域課題と専門分野の学びが交差することで、学びは深まり、さらに地域に資する活動も深まる。その為にも、ある程度の専門性を身に付けるための時間が必要であり、その上で地域課題や社会問題と自らの研究を結び付けていくような眼差しが求められている。絵金研究に関しても同様である。大学において、美術史や芸術学、保存科学の専門性を習得することは、絵金の学術研究を推進する。そしてもう一方で、高知県の現在の課題と照らして、絵金の解釈や内側を新たな視点で捉えていくことが地域芸術の新たな価値創出につながる。絵金研究は途上であり、まだ高知のどこかに作品が眠っている可能性は十分にある。100 年間忘れられていた古い芝居絵屏風であるときめつけるのではなく、今の時代にその絵画がどのような意味を持つのか考えていき、絵金の解釈や内側を新たな視点で捉えていくことが地域芸術の本当の役割になるだろう。絵師・金蔵は高知のために地域に根ざし作品を描き続け、その作品を高知の人々が親しみをこめて絵金と呼ぶ、これこそが地域芸術の様相であろう。しかし、本研究を通じて分かったことは、地域の魅力のひとつでもある絵金の存在が消えかかっているということである。維持・保存がままならず、まして作品の修復や情報発信まで行うことはかなり困難なことである。地区の住民でさえ廃棄処分さ

えやむなしと考えているのである。以上、本項では地域芸術の振興と役割について、絵金作品や祭り行事の様相等を合わせて論じることで、地域課題の現状を明らかにした。

第3節 絵金研究と地域芸術に関して

第3節では、絵金研究の現状が絵金蔵や高知県立美術館により問題提起されてきた状況や絵金を地域の祭礼文化に育んできた要因などについて調査していく。特に2018年4月に『比較文化研究』第131号（日本比較文化学会）に提出した拙論「大学における地域芸術の振興と役割について—『絵金』を事例として—」を用いて、高知県における絵金の意義について論考し、新たな内容を付け加えていく。

第1項では、高知県における絵金がどのような変遷を辿ったのかについて調査し、絵金の意義について考察する。また、現在では、絵金の調査研究の拠点となっている「絵金蔵」の活動についても示す。

第2項では、2018年4月に『民族芸術』第32号（民族芸術学会）に提出した拙論「地域芸術と絵金」を用いて、新たに加筆修正を加えるものである。

第1項 高知県における絵金の意義

本節では、2018年4月に『比較文化研究』第131号（日本比較文化学会）に提出した拙論「大学における地域芸術の振興と役割について—『絵金』を事例として—」を用いて、高知県における絵金の意義について論考し、新たな内容を付け加えていく。本章第1節1項で紹介した香南市西川地区の絵金のように、劣化・損傷の激しい美術品について、修復して保存するのか、それとも廃棄してしまうのか、最終的には地域次第である点は本調査を通じてあらためて痛感したところである。

赤岡地区の絵金の場合には豪商がパトロンとなり、金蔵に描かせたといわれているが、赤岡地区以外の地域でも同様に絵金が地域や氏子の要請に応じて描いたものかどうか、全てを把握するには今のところ推論の域を出ない。絵金が本当に贋作事件をおこし、城下を追放された科人であるならば、神社に奉納するような作品をそうした人に描かせたであろうか。

峯八王子宫でも絵金の他に、いくつかの美術品が奉納されている。作品をつくり神社に奉納することで、その作品の価値は美術的価値とは違った価値がその地域に生まれる。美術品が従来持つ価値観とは、大まかにいえば美術品を美術館で大切に保管し、展覧会にお

いて学芸員が解説し、美学・美術史的な評価を理解し、鑑賞するという価値観が主であるが、そこから脱する問題提起にもなる。美術品が美術館にあることと近所の氏神様にあるのとではその価値は違う。

批判を恐れずに言うならば、美術館にある美術品を遠くから眺めて美しいもの、に対して地域の神社にある美術品は、近くて深い存在である。筆者は子供のころ、お祭りになると屋台から漂う匂いや何とも言えぬ屋台の照明の光に不思議な感情を抱いたものである。境内の奥には古い絵画や般若の能面が飾られているのを見て、子どもながらに荘厳で圧倒される畏怖の念を感じていた。ここでの問題は地域住民が美術品に対してどのように魅力を感じ、伝承と保存するノウハウを伝えていくかであろう。

絵金蔵で保存管理している作品は文化財指定されているものの、未来に残して行く為には定期的な修復（修理費用）が必要となる。このほど、劣化を進行させないための一時的な応急処置として、2018 年秋に「公開修復」（図 11）が絵金蔵にて開催された。国宝修理装演師連盟⁵⁰に加盟する修復技術者による応急修理作業である。通常、修復の作業は裏方の仕事であり、修復作業を一般公開することはない。しかし、絵金の現状を広く伝え、持



図 11 絵金蔵、作品修復作業（2018 年 10 月 筆者撮影）

⁵⁰ 国宝修理装演師連盟は、国宝・重要文化財を中心とした文化財（美術工芸品）の保存修理を専門的に行っている修理技術者集団。主に日本・アジア地域で製作された「絵画」「書跡・典籍」「古文書」「歴史資料」などを修理対象としている。国の選定保存技術「装演修理技術」の保存団体として技術の発展及び向上を図り、文化財修理及び関連する諸事業を通じた社会貢献を行っている。2010 年の絵金作品の燻蒸事故（熊本市現代美術館に作品貸し出し中に起きた事故）の修復も装演修理技術により行われた。

続可能な状態で未来へ残していく為には文化財保存の関心を高め、本格修理の為に相応の予算も必要であることを知ってもらう必要がある。応急修理作業を公開にすることにより、文化財への関心を高め、避けては通れない大規模な修理作業に向けた意義を明示することができている。

高知県は四国の中でも地理的な問題から企業誘致による地域の産業振興が難しく、一次産業を中心としたビジネスモデルを模索している。農林水産業が地域のエンジンである一方で、地域芸術もエンジンになると考える。地域芸術に着目し、芸術文化を中心とした地域創生を試みていきたい。そこで民藝⁵¹のコンセプトが必要になってくる。民藝運動の提唱者、柳宗悦は「用の美」を希求し、日本全国の無名の工芸・プロダクト（無名品）を蒐集した。柳は無名の職人（特に工芸分野）の仕事に価値を認めていくことを説いている。絵金の絵馬提灯や屏風は、実用的な工芸品としての側面もあり、また作品には落款も少なく、制作手法は工房制作で制作の分業化が行われていたといわれている。これらは絵金の美と土佐の人々の生活を理解する手がかりとなり、民藝のコンセプトに重ねることができる。絵金を捉えなおし、「地域芸術」の振興をはかるためには、西洋的な価値基準で美術を捉えるということではなく、忘れられた美を再評価し、地域の中、社会の側にある芸術を希求してみようとする体制づくりが重要である。

芸術作品の集積する場所にアーティストやデザイナーは集い、クリエイティブな人材育成を創出する場を形成することができる。地域創生の為にも地域芸術の根を絶やすことはできないのである。ただし、芸術作品を地域創生のコンテンツとして捉え直すということではなく、今日の乱立する「アートイベント＝地域創生及び観光資源」へのアンチテーゼとして、芸術作品や芸術家に対する丁寧な理解へ、繋げていく必要がある。文化行政を担う自治体の担当者は数年ごとに人事異動することが一般的であり、専門知識を有する職員が常駐しているわけではない。自治体が策定している文化振興ビジョンをミス無く履行することが公務員の仕事である。その公務員に急にもものづくりマインドといってもとても理解できないであろうし、アーティストやクリエイターの作品に対する想いを理解することも難しいのではないかと考える。有識者や地元の名士といわれる人達から組織される文化振興ビジョンの策定会議においてもアートイベントに対する認識や視点は多くありすぎてコンセンサスをとることも容易ではない。そもそも地域芸術に対する素養も区々である。アートイベントは一部の美術愛好家やアーティストのためのものではなく、現代芸術には

⁵¹ 民藝とは、1926年に柳宗悦によって唱えられた工芸理論である。民衆的工芸の略語である。民衆の生活の中に美を見出した。柳は、河井寛次郎、濱田庄司、芹沢銈介、バーナード・リーチらとともに「民藝運動」を束ね、日本全国を旅し、各地の民衆の中にある工芸品を収集した。

社会性を帯びたものも多くある。しかし、芸術作品に社会性を強引に結びつけば、ツーリズムやコマーシャルリズムという視点が加わり、アーティスト、主催者、行政、大衆への啓蒙といった様々なファクターが入り乱れ、関係者にも意見の齟齬が生まれる。

こうした点を改善していく上で、大学の役割は大きいのではないかと考える。先に述べた民藝のコンセプトのように、研究者、教育者、学芸員、美術愛好家、大衆の間で地域芸術の理解を深める試みを大学が触媒となり協働実践していかなければならない。初発的な取り組みではあるが、高知大学では、大学近郊の神社と協働して祭礼の準備等を行った。ただ労働力の提供ではなく、美術史を学ぶ学生やデザインを学ぶ学生など日頃から芸術に触れる機会の多い、或いは地域の文化に興味のある学生などが参加している。それは、地域における新たな芸術家の育成にも繋がることであろう。

第2項 「絵金展」を踏まえて

2017年度、高知県では「志国高知幕末維新博」という事業が官民一体となって県内各地で開催された。坂本龍馬が暗殺される直前に書いたとされる書簡も発見され、大きな反響と共に美術館・博物館で、関連企画・イベントがスタートし、高知県立美術館では、「もうひとつの絵金—芝居絵屏風をめぐる土佐の文化」（以下、「絵金展」と記す）（2017年3月30日～6月11日）と、「これぞ暁斎！ ゴールドマン・コレクション」（以下、「暁斎展」と記す）（2017年4月22日～6月4日）が開催された。

高知県立美術館学芸員の中谷有里は、絵金展と暁斎展という、二つの展覧会をほぼ同時期に開催し、近代日本美術史の専門家であるからこそできる展覧会のみどころを提示した。また、本展では、芝居絵屏風の他には、笑い絵⁵²の類など、出品されていた。展覧会のリーフレットには、絵金と河鍋暁斎は共に狩野派⁵³の土佐藩御用絵師・前村洞和（?-1841）に私淑していたと紹介されており、興味をかきたてられる。また、会期中には毎週土曜日に担当学芸員によるギャラリートークが開催され、会期中だけで多くの教育普及を行ったことに中谷の旺盛な熱意が感じられた。

また、中谷自身が展覧会の意義について展覧会の挨拶で次のように述べている。少し長いが大要を記しておこう。「本展の趣旨は、極彩色の芝居絵屏風の強烈なイメージで最もその名を知られる絵金について、既存の絵金イメージを超えて『作品の形態』『作者』『作

⁵² 人を笑わせる絵。滑稽な絵。春画。枕絵。松村明（編者）『大辞林』三省堂、1988年、p. 2610.

⁵³ 日本画の一流派。漢画様式を基調とした日本画壇史上最大の画派。狩野正信を祖とする。安土桃山・江戸時代を通じて、将軍家の御用絵師として美術界の主流をなした。同書、p. 491.

品』をとりまく環境などをテーマに多角的な切り口から紹介することにあつた。」と記している。

今回の展示では、絵金の狩野派の師である前村洞和や同時代の土佐の絵師、河田小龍の作品を絵金派の芝居絵屏風とともに一堂に展示した。狩野派の絵師としての洞和の優美さは、土着の祭礼文化の中で生まれた芝居絵屏風を描いた絵金のイメージと、大きな隔たりがあることが一目でわかる。河田小龍の芝居絵屏風には、絵金や絵金派とは全く異なるこの絵師の個性がはっきりと表れていた。また同時期に開催した暁斎展で紹介した絵師、河鍋暁斎は、金蔵と同じく前村洞和に師事した経歴を持つ幕末から維新期に活躍した絵師であり、狩野派と浮世絵を融合した画風や、笑い絵の主題選択など、絵金と共通する点を多く持っている。両者を比較することは絵金の生きた時代を巨視的に眺めることの助けになる。それ故に絵金の土着性も改めて認識されたことだろう。両者を同じ館内で比べられる仕組みも、美術館という施設だからなせる発想である。また美術館に作品を入れることで、忘却と消失を免れた文化もある。

絵金展では、修復に出されていた芝居絵屏風4点(2曲屏風)も展示された。2016年に南国市札幌地区町内会から高知県に寄贈されたものである。劣化損傷が激しく、元興寺文化財研究所に修復に出されていたが、蘇った作品のお披露目と修復の工程も展示された。破損箇所をオリジナルに似せて描き補完するのか、それとも破損箇所も歴史や時代の一部としてみて、それを活かして修復するのか。今回の修復では画面全体のバランスを崩すこ



図12 「もうひとつの絵金—芝居絵屏風をめぐる土佐の文化」会場風景
高知県立美術館 (筆者撮影)

との無い中間色で補彩することで、修復箇所を違和感無く、全体に馴染ませることに成功している。地元の人々が絵に残していた痕跡についても紹介した。金蔵の作品が絵画であるだけでなく、地元の人々の手で伝えられてきた文化そのものであるということを、発信することができた事例である。

展示空間の照明は照度を下げ、作品を照らす照明にはダウンライトを用いず、蝋燭の光を思わせる柔らかな照明機器を用いている（図 12）。絵金とは本来、祭礼の際に、闇夜に蝋燭の明かりで照らされている地域特有の祭礼文化である。まさに地域にある絵金の本来的な役割や雰囲気伝える展示手法である。そして、その奥の展示室は更に照度を下げ、12 基の絵馬提灯「仮名手本忠臣蔵」が展示されており、一番面ずつを辿ることで、ストーリーを追想することができる構成になっている。提灯の淡い光に照らされる作品は極彩色の絵金のそれとは違った透明感のある色彩と筆致をみることができる。また、提灯はいわゆる提灯型ではなく、行灯、灯籠に近いものである（図 13）。この提灯の様式も見所である。

また、笑い絵とされる「放屁合戦」「夜這」も展示されており、絵金がまさに土佐の市井の絵師であったことを存分に感じさせる。また、「放屁合戦」は同時開催した暁斎も描いたモチーフであり、同じモチーフでもその表現は異なる。展覧会の特別企画として、金蔵と暁斎の笑い絵を巡り、作品比較するギャラリートーク（大人 10 人限定）が開催された。「放屁合戦」が描かれた歴史は古く、平安時代の絵仏師・定智が描いたものが淵源と



図 13 「もうひとつの絵金－芝居絵屏風をめぐる土佐の文化」会場風景
高知県立美術館（筆者撮影）

されている。春画・笑い絵の類だから展示が拒まれるということもなく、それも含めて絵金なのだという強いメッセージを感じる。吉良川（2008）は、絵金の絵が芸術性にとぼしかったのではなく、日本美術の評価に関する指標がとぼしかったのであると、金蔵の死後100年もの間、日本美術史で注目される存在でなかったことを痛烈に指摘している。

絵金の芝居絵屏風とは、歌舞伎の演目を異時同図法等の技法を用いて、極彩色により物語を描写しているものが多く、演目が作品タイトルとなっている。今日において、一般に演目だけで、物語を理解できる人はどれだけいるだろうか。そもそも芝居絵屏風とは、歌舞伎や浄瑠璃の演目自体を知らない状態で、画面に描かれた物語を理解することは難しいことである。しかし、同時にこの芝居絵が幕末から明治にかけて高知の人々に求められたということがわかる。まさに現今の映画・ドラマの広報用ポスターのような存在だったのかもしれない。お気に入りのタレントや流行のファッションが、役者の演技と共に描写され、それを所有することができるのであるから、今日のデジタルメディアのコレクションと同じ含意なのであろう。そう考えると今日的に換言すれば、絵金は地元のトップデザイナーであり、その弟子（絵金派）はクリエイター集団であったのだろう。

第4節 まとめ

第2章では、絵金の今昔の状況を調査・分析してきた。また、地域芸術の現状について比較文化的に考察してきた。地域芸術の振興には大学が地域のステークホルダーと結びつき「地域芸術」の理解を促進する協働を模索していかなければならない。そして美術教育の削減は美術を鑑賞する自由な心を覆い隠してしまうことにもなる。美しいものを愛でる、その感性も西洋と東洋で比較できるものであるし、日本においても神社仏閣に奉納される美術品が必ずしも「美しく描かれたもの」でないことは、高知の絵金で確証をえる。

高知の地域芸術としての絵金の捉え方は、地域の観光資源にするということではない。美術史的にみても地域の美術として醸成された他に類例の無い高知の文化であることは、それだけで他地域の地域芸術に対する問題提起となっている。絵金の存在は、従来の日本のアートシーンへ一石を投じることにつながるのではないか。美術鑑賞とは、美術館で作品の脇にあるキャプションを読んで、作品の背景を理解することで作者の意思を解するというだけではない。美術館や博物館に作品が収蔵されることがそのまま優れた作品であり、保存・維持の対象であるということでもない。絵金は、そのような固定観念とは違った、価値観や鑑賞の方法を提示している。特に、高知の人々にとって夏祭り等と一体になった地域に無くてはならない文化的な存在であることが分かった。

本章では絵金の事例を取り上げて地域芸術の在り方を検証してきた。これらの検証から地域と関わる際にいくつかの点について留意していかなければならない。

高知の祭礼として根付いてきた絵金は、氏子の高齢化や過疎化により祭礼が持続可能な状況に無い為、これまでの運営を見直して新たな体制を構築する必要がある。地域が直面している課題に対して柔軟に対応すること。その為には口伝により受け継がれてきたノウハウを写真や動画を用いて記録し、運営マニュアルを作成することは初発的な活動として必要である。自治体の協力やその他の連携について考え、新たな実施体制を検討し、大学生ボランティアの関わり方や自治体職員が関わる際にも美術や芸術に関する知識的な素地・インプットが必要となる。特に自治体との連携では、これらの素養に加えて政策や条例の視点から地域芸術の社会的な意義を問うことも求められる。

地域外から大学生や自治体職員が関わる際に何よりも重要なことは、これまでに絵金を地域芸術として育んだ地域で暮らす人々への敬意を忘れてはいけないことである。スポット的に短期間だけ労働力として外注するような関わりでは本当の意味での問題解決にはならない。地域芸術としての絵金の現状を伝えるときに、江戸から幕末、明治を駆け抜けた絵金の生涯や作品に着目するだけでなく、今日の現状を伝えることで、地域芸術としての絵金の総体が理解できるのである。

第3章 ギュンター・グラスの芸術と地域性について

第3章 ギュンター・グラスの芸術と地域性について

はじめに

第1節 グラス版画の芸術性について

第1項 ギュンター・グラスについて

第2項 ギュンター・グラスの芸術の概要について

第2節 版画について

第1項 日独の版画家

第2項 版画の国際性と地域性

第3項 銅版画について

第3節 同時代の芸術思潮と版画家

第1項 現代アートの祭典としてのドクメンタ

第2項 バウハウスにおけるグラフィックデザイン教育と歴史的背景

(1) バウハウス教育の歴史的背景

(2) バウハウスが今日に与えた影響と功績

(3) バウハウスの教育システムとは

(4) 日本の教育システムと現状の問題点について

(5) まとめ

第3項 ホルスト・ヤンセンの存在

第4節 ギュンター・グラス・ハウスの地域での芸術文化活動について

第1項 ギュンター・グラス・ハウスの実地調査

第2項 リューベックの地域性について

第5節 まとめ

はじめに

本章では、本研究のテーマである「社会における地域芸術の役割と振興」に対して、グラスの芸術作品の捉え方やグラス自身が芸術へ向き合う姿勢について検証し、地域芸術の役割を解する根拠として援用する。グラスはノーベル文学賞の受賞作家であるが、数多くの芸術作品を制作している。しかし、中央の画壇や公募展に作品出品することはなく、その生涯で制作した造形芸術は個人の展覧会でのみ発表している。地域芸術の在り方を問うためには地域の芸術家を十分に理解する必要がある。その為にはグラスの造形芸術について、作品論や作家論、地域性などの観点を明らかにしていく必要がある。グラスの版画の

芸術性について、神奈川県立近代美術館（別館）で開催された「ギュンター・グラス版画展」や、本展を展評した美術専門誌の論考を資料とする。また、ドイツ・リュubeckの「ギュンター・グラス・ハウス⁵⁴」での現地調査も踏まえ、グラスの造形芸術や版画芸術、そこでの教育普及活動等にも触れながら、作品解釈などに独自の視点を付加していきたい。

第1節では、グラスの生涯や版画作品について述べる。第2節では版画全般に関する特徴や趨勢について示す。また、地域性や国際性など版画の可能性について述べる。第3節では、グラスと同時代の芸術思潮と芸術家について概観する。その事例として、世界中の美術・デザインに大きな影響を与え、革新をもたらしたドイツのドクメンタやバウハウスの活動や、グラスと親交もあったホルスト・ヤンセンの作品について検証する。また第4節では、グラス自身が設立したドイツ・リュubeckのギュンター・グラス・ハウスの現状を調査し、活動内容や芸術文化振興の在り方について述べる。併せてリュubeckの地域性について言及する。

第1節 グラス版画の芸術性について

本節ではグラスの版画芸術について説明する。第1項では、芸術作品とは芸術家そのものであるという考えに立脚して、グラスの来歴について概観する。また、グラス版画の特徴についても素描する。第2項では、グラス芸術の概要について1986年に神奈川県立近代美術館で開催された作品を取り上げ作品の意図や時代背景等に言及する。

第1項 ギュンター・グラスについて

ギュンター・グラスは、1999年にノーベル文学賞を受賞した小説家である。グラスの小説「ブリキの太鼓」(1979)は映画化され、カンヌ国際映画祭でパルム・ドール（最高賞）を受賞したことにより、広く知られることとなった。グラスは、1927年10月16日、

⁵⁴ ギュンター・グラス・ハウス (Günter Grass-Haus) は2002年10月にギュンター・グラスにより設立され、現在は「リュubeck博物館連合」(Die Lübecker Museen)が維持管理している。リュubeck博物館連合とはリュubeck市の美術館・博物館を管理する団体である。管理する施設として、・Buddenbrookhaus・Günter Grass-Haus・Katharinenkirche・Museum Behnhaus Drägerhaus・Museum für Natur und Umwelt・Museum Holstentor・Museumsquartier St. Annen・Kunsthalle St. Annen・St. Annen-Museum・TheaterFigurenMuseum・Völkerkundesammlung・Industriemuseum Geschichtswerkstatt Herrenwyk が挙げられる。<https://die-luebecker-museen.de/>（最終閲覧2018年9月30日）及び<https://grass-haus.de/>（最終閲覧2018年8月28日）

バルト海に面した自由都市ダンツィヒ（現ポーランドのグダンスク）に生まれている。そして、2015年4月13日にグラスの訃報が世界中に知らされた。享年87歳であった。

グラスは版画作品（銅版画）も数多く残している。彼の来歴をみると、小説家としてデビューする以前から美術・芸術に関わっていたことが分かる。終戦後、1947年にデュッセルドルフにて石工の見習いとして働き、その後、デュッセルドルフ芸術アカデミー（1948-1949）でオットー・パンコック（Otto Pankok、1893-1966）に師事し、美術と彫刻を学んでいた。更に、ベルリン美術大学（1953-1954）でも彫刻を専攻している。グラス作品から感じる確かな描写力と造形力は美術大学で培われたものであろう。ここでは作品論や技法論という視点から、制作者の思いなどを改めて意識し、グラスの版画芸術を多義的（文学・ライフヒストリーを包含して）に解釈することを試みる。

グラスは、描くこと、造形すること、文章を書くことという、表現活動を並行して行っていた。更に絵を描くことや文章を書くことの連関を重視しており、文章が書けなくなると絵で補完するといった相互作用もあった。つまり換言すれば、イメージをビジュアル化（版画・スケッチ・水彩画）すること、イメージを造形（塑像・彫刻）すること、イメージを文章化・言語化（小説）すること、これらの活動はイメージの可視化という点で同じなのである。他にもマルチな才能をもった芸術家はいる。例えば、レオナルド・ダ・ヴィンチ（Leonardo da Vinci、1452-1519）やヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe、1749-1832）、日本では岡本太郎（1911-1996）、池田満寿夫（1934-1997）、横尾忠則（1936-）、原研哉（1958-）のような芸術家・デザイナーである。ダ・ヴィンチは、芸術の分野に限らず、数学、解剖学、生理学、天文学などの分野にも業績を残している。ゲーテは、劇作家、小説家、自然科学者、政治家、法律家という顔をもつ。また岡本太郎は、絵画、立体などの作品制作の才能に加え、縄文土器や沖縄文化等、文化人類学の知見も有していた。池田満寿夫は、版画、挿絵、彫刻・陶芸、作家、映画監督などの分野に精通していた。また、原研哉は、グラフィックデザイナーであるが、デザインの実務だけでなくデザインに関する著書を数多く執筆し、「RE-DESIGN」や「HOUSE VISION」などの展覧会の監修も手がける現在のデザイン界を牽引している人物である。

凡人では表現活動を同時平行的にそれぞれ行うことは困難なことであるように思える。多くの芸術家は得意分野があって、専門分化していく傾向があり、自己のイメージ・世界観を表現する上で最も相応しい方法・技法を見出す場合が多い。その方法や技法が、極度に高度化することで、芸術家の個性やオリジナリティとして表出する。グラスの場合は小説・版画・彫刻を高次に作り上げるマルチプレイヤーであった。グラスは『本を読まない

人への贈り物』(1997年)という水彩画の画集(詩画集)を出版しているが、このような形のものを自身の造語で「Aquadichte」(アクヴァディヒテ)と言い、彼にとって絵と言葉は一体のものといった意味を含ませていた。

創造の源泉については区々芸術家によるものである為に定かではないが、表現的な美しさや自然界の造形性などにアンテナを張り、観察し、素描し、日々の鍛錬からアイデアは生まれることが多い。グラスの作品から感じる表現力や観察眼は一朝一夕に身に付いたものではないだろう。グラスは1956年に初出となる『風見鶏の長所』を発行した。現在、シュタイデル社⁵⁵により再版(2007年)されているこの詩集は、詩と絵により構成されている。この作品は『ブリキの太鼓』の萌芽的な要素が入っており、グラスの芸術・文学にとっての出発点ともいえる。

第2項 ギュンター・グラスの芸術の概要について

グラス版画の鑑賞の鍵として、1987年の展覧会評が挙げられる。そこではエロティシズムの定義や概念についての論議が先行していた。これは一般に、グラス版画を鑑賞した者がそこに描かれている表面的なイメージに引っ張られて、偏った評価になったためと推測される。吉川(2017)は、ミシェル・フーコー(Michel Foucault, 1926-1984)の『性の歴史』を引いて、エロティシズムの理解を明快に説明している。大要を記しておこう。

「70年代は性の解放運動や学生運動が起こり、価値観が変動した時代です。フーコーは、性の在り方は権力と絡み合っていると云います。例えば近代国家は人口のコントロールを目標にしているので、出産に関わらない性的欲望は、同性愛から未成年の自慰に至るまで『病気』として扱われ、科学や医学の対象となりました。しかし、その結果、かえって人々の性への関心や、倒錯への欲望は高まります⁵⁶」。このような性表現に関する当時の指摘はグラス作品を捉える上で重要である。

⁵⁵ シュタイデル社はドイツ・ゲッティンゲンの出版社である。グラスの書籍の著作権も多く持つ。世界的な芸術家・写真家の画集などを手掛ける。オーナーのゲルハルト・シュタイデル氏は「量より質」を標榜し、芸術家との長期的な関係を希望している。このような本づくりの姿勢もグラスとの信頼関係を構築できた理由である。

⁵⁶ 吉川浩満「現代エロティシズム入門—その変容を捉えるための20の書」『STUDIO VOICE』411号、2017年、p.142.

1986年に神奈川県立近代美術館で開催された「ギュンター・グラス版画展」に出品された全ての作品は、モチーフが何であるかを識別できる写実的な表現を用いている。この展覧会で展示された作品は、グラスの版画集『Günter Grass -Radierungen und Texte 1972-1982⁵⁷』にも収録されている。これらは、線描や点描により、具象に細密描写された作品が多い。描写したモチーフを直喩すると性的なものもあるが、それは、個的（自己）な内面の発露としての芸術ではなく、社会・政治、文学のコンテ、或いは人間の思考、生命とは何かという問いが内在している。その根拠は次章で述べるが、実際にグラスの文学作品『蝸牛の日記から』や『ひらめ』、『テルテクの出会い』に関するものや、グラスの政治活動と芸術作品のモチーフに共通性がみられる。その意味で、具象表現なのか抽象表現なのか、そこから広がるイズムやムーブメントが問題ではなく、描かれた具象的なモチーフから鑑賞者が何を想起するのかなど、何かを考えさせるような問題提起があると感じられる。グラス作品は、芸術の多義性を重要とするコンセプチュアル・アート⁵⁸と同様の意味があり、鑑賞者との対話を求めているのではないかと考察できる。

1986年に神奈川県立近代美術館（別館）で開催された「ギュンター・グラス版画展」では、出品作品の多くがエッチング、ドライポイントという技法で制作されている。いずれも凹版で、表現は細密描写である。麻原（1987）はグラス作品について「視点を変換させることで別のリアリティを

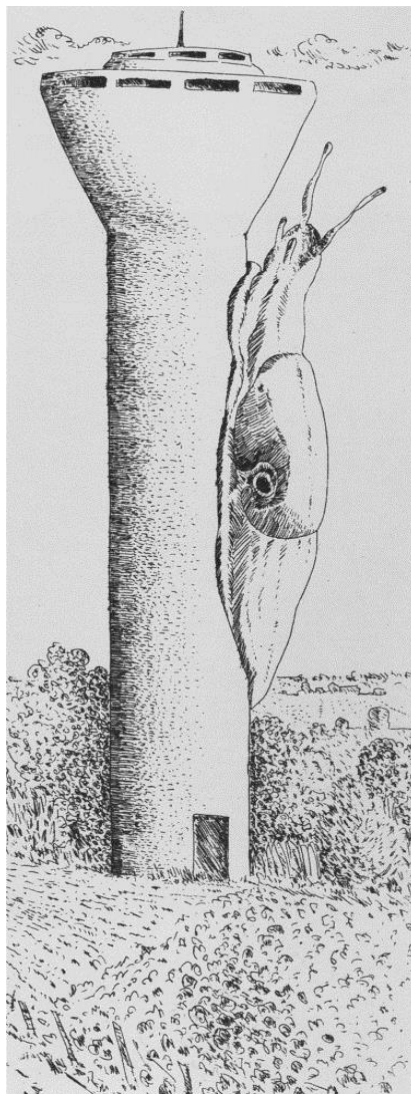


図 14 「給水塔かたつむり」 1972

⁵⁷ GünterGrass: Zeichnen und Schreiben:das bildnerische Werk des Schriftstellers Gunter Grass. Göttingen (Hermann Luchterhand Verlag) 1984.

⁵⁸ 1960年代以降の現代美術の潮流の一つで、作品の物質的側面よりも観念や思想を重要視する。記号・文字・パフォーマンス・インスタレーションなどによる表現を指向した。コンセプチュアル・アート（概念芸術）はマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp、1887-1968）が「泉」と題する作品（男性用便器）を展覧会に出品したことが起源とされている。視覚的表現から観念的表現へ、制作の上でコンセプトを重要にした作品を生み出すこと。作品への思考・認識が変化した美術史において大きな事象として捉えることができる。

出現させるという手法そのものが、ポルノグラフィと同じなのだ」と述べている。リアリティを出現させるとは、グラスの政治活動や社会事情をモチーフに内在させ、暗喩的に表現することを指摘している。しかし、ポルノグラフィとは、「性を主題とし、情事の露骨な描写に力を入れた文学・映画・書画・写真など。⁵⁹⁾」と辞書にあり、一般的な認識もこれであろう。当時は、グラス作品の大胆な性器描写がクローズアップされたことにより、ポルノグラフィとほぼ同じようなイメージでグラス版画を捉えるという些か偏った作品理解があったが、今日の論考ではそのような偏見も薄れ、グラス作品は死生観や社会を捉える表現であるという見方で論じられている。

1972年に描かれたエッチング「給水塔かたつむり」(図14)は、200mはある給水塔を巨大な蝸牛が登る姿が描写されている。この作品では極端に縦長の構図(25×9cm)により、給水塔をより大きく見せ、スケール感を表現することに成功している。さらに、モチーフはメタファーとして描かれており、給水塔は現代社会や現代アートの混沌を意味しているように推察できる。給水塔を登りきったそこには何も無いのだが、巨大な蝸牛は、何があるかも分からない塔の上を目指している。美術界においても競争社会が蔓延し、多くの芸術家はその流れに身をおいている。その事へのアンチテーゼとして表現しているのではないだろうか。

同様に1972年に描かれたエッチング「ポーランド旅行の途上で」(図15)は、一本道を歩く巨大な蝸牛が描かれている。正方形(25×25cm)の構図はどっしりと安定している。

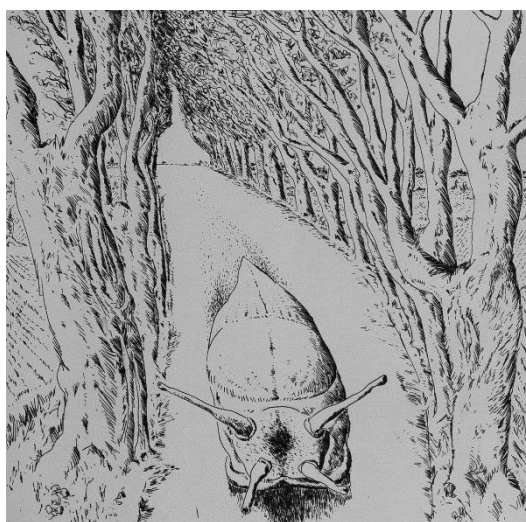


図15「ポーランド旅行の途上で」1972

⁵⁹⁾ 松村明(編者)『大辞林』三省堂、1988年、p. 2246.

この作品の背景には、直接的にはヴィリー・ブランド⁶⁰の東方外交があった。現実の政治・社会のドラスティックな改革への警鐘ともとれる。1970年にはグラスもブランドに随行してワルシャワに行き、東西緊張緩和に一役買ったのだが、そのブランドの東方外交は「小さな一歩」政策をかかっていた。またそのための選挙応援でグラスは蝸牛をトレードマークにして政治活動していた。グラスの小説『蝸牛の日記から』では、蝸牛を漸次的な改革の表象として用いている。

木々が迫る一本道は、現代社会を人類が歩む道程をさしており、巨大な蝸牛は競争社会を生きる人々の姿を投影しているといえる。中沢（1987）は「ゴールに触れてしまうこと、レースに勝ってしまうこと、それはグラスの蝸牛にとって、もっともみじめな敗北を意味する」と述べている。グラスは版画に現実世界のメタファーとして性的なモチーフを選び、モチーフがそもそも内包しているイメージに自身の想いを重ね合わせるということを狙っていたと考えられる。それは、社会や現実世界の事象に対して、忌避、不浄、醜悪さ、嫌悪といったグラスの感情も性的なモチーフから想起させ、鑑賞者に問いかけるメッセージにつながっていたのではないかと考察する。

また、麻原（1987）は、「すべての根源にあって創造の原初的形態であるといった観念論的な考察が、この問題の中心を占めるのではなく、性をもっとも直截であると同時に、誰もが所与として等しくもっている感覚の地平を出発点にしているからにほかならない。行為としての性の領域が、こうした感覚の直接性を核に動いているとするならば、視覚を大前提とするポルノグラフィは共感覚を中心に展開させるといえよう」と述べている。蝸牛というモチーフはヌメヌメとした感触を想起し、決して美しいものの代表でもない、むしろ他のモチーフと相まって性的な表現にも感じる。ここで描かれた蝸牛は、動きが遅々とした象徴ではなく、むしろ足が猛烈に動いていることを主張しているようにも思える。実際に蝸牛の腹には足があり、これを波のように動かして自由自在に動いている。ゆっくりとした動きは人間の時間軸でみているにすぎないということを指しているのではないだろうか。

グラス版画の日本国内での所在としては、神奈川県立近代美術館が所蔵している他、ある著名な作家も所有していることが分かっている。この他に日本ではグラス版画の有無は現時点では確認されていない。

⁶⁰ ヴィリー・ブランド（Willy Brandt、1913-1992）は、ドイツ連邦共和国（旧西ドイツ）の政治家。第4代連邦首相（1969-1974）。1971年、ノーベル平和賞を受賞している。

第2節 版画について

前節では、グラスの版画作品を時代背景と併せて述べてきた。また、作品に内包するグラスのメッセージについて検証した。本節の第1項では、日独の版画家を網羅的に紹介し、現在の版画芸術の現状と版画の特質について述べる。第2項では、世界の版画展と地域性について考察する。第3項では、版画技法の中でも銅版画に特化してその特徴を示す。銅版画は、グラスの得意とする技法であり、版画技法・表現手法についても明らかにする。

第1項 日独の版画家

日本では、江戸期から菱川師宣(?-1694)、歌川国芳(1797-1861)、葛飾北斎(1760-1849)など多くの浮世絵師がおり、1904年に山本鼎(1882-1946)が「版画」⁶¹という言葉をつくった。ジャポニズムにより西洋で日本の色刷り木版画である浮世絵が広まり、西洋の木版画が再評価され、それがまた日本で受容された。それ以降、版画は、大量生産のための印刷物ではなく、版によって絵を描き出す芸術のジャンルとして定義し、日本に版画芸術の概念を定着させた。近代では、棟方志功(1903-1975)や池田満寿夫(1934-1997)といった世界を代表する(両者ともヴェネツィア・ビエンナーレで大賞を受賞)版画家を輩出している。一方、ドイツの版画家といえば、アルブレヒト・デューラー(Albrecht Dürer, 1471-1528)、マルティン・ショーンガウアー(Martin Schongauer, 1448-1491)、ルートヴィヒ・エーミール・グリム(Ludwig Emil Grimm, 1790-1863)などが挙げられる。また、グラスの少し前には、エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー(Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938)、マックス・クリンガー(Max Klinger, 1857-1920)、フランツ・フォン・シュトゥック(Franz von Stuck, 1863-1928)といった芸術家がいた。グラスと交友関係にあったホルスト・ヤンセン(ヤンセンについては別章で記述する)も有名である。日独は後世に名を残す多くの版画家を輩出していることがわかる。

版画の特質について

現在、版画の概念は多様化にむかっている。20世紀には4版種(凸版、凹版、平版、孔版)が確立された。代表例のみ提示する。凸版には木版画(小口木版や浮世絵)、凹版には銅版画・エッチング⁶²・ドライポイント⁶³、平版にはリトグラフ・石版画・オフセット印

⁶¹ ジャポニズムが西洋で日本の色刷り木版画である浮世絵が広まり、西洋の木版画が再評価され、それがまた日本で受容されたという経緯がある。依岡隆児「絵入り文芸雑誌の日独影響関係」『徳島大学総合科学部言語文化研究』第14号、2006年、pp. 57-70.

⁶² エッチングとは版画技法の一種である。銅版画の一技法で、凹版に含まれる。防蝕剤を塗布

刷、孔版にはシルクスクリーン・ステンシル・型染め等、これにデジタル版画なども版画の範疇として加えるような論議もなされている。

李禹煥（1986）は「版画の魅力は版という第 3 者の介在により、作家の主観を越えた、より未知なるものに出くわされる可能性が強い作画である」と述べている。モチーフを描く、素描するのであれば、表現技法は絵画（油彩画、水彩画）でいいわけであり、表現する技法は多種多様にある。版画と絵画（油彩画や水彩画）との大きな違いは版の存在があるということである。李禹煥が述べたように、版画家の多くがこの版の可能性に魅了されているのである。1960 年代にはポップアート⁶⁴が台頭し、アートとメディアの関係は強まっていく。例えば先に紹介したシルクスクリーンという技法は、テキスタイルデザインやグラフィックデザインの領域にも応用され、壁紙、看板、洋服のパターン、工業製品等にも用いられ、版画技法の表現の可能性が注目されてきた。

第 2 項 版画の国際性と地域性

複数の国際版画展を見ると、銅版画の技法を好んで制作に用いる版画家は国際的にみても非常に多い。筆者も出品するスペインの「カダケス国際小版画展」は、1981 年より開催され、2018 年には 38 回展を迎える。2015 年には世界 55 の国々から 700 名近い出品者が作品を応募している。同展は、出品作品の寸法の規定を小さくすることで、運搬や送料の面で参加者の負担を軽減してきた。作品寸法の規定を小さくする版画の国際展は近年では多くなってきた。それは芸術家にとって他の彫刻や絵画と比較すると比較的容易に国際展に参加する助けとなっている。同展の他にもカナダのバンクーバーで開催される「バンクーバー国際版画ビエンナーレ」、ブルガリアのソフィアにおける「レッセドラ国際小版画展」等々の国際版画展が開催されている。今日の国際版画展の活況は、このような裾野の拡大も要因として考えられる。ここにあげた国際展の良いところは、作品（技法及び表現

した版面（銅版）を先の尖った釘状のもので引っ搔いて剥がすように描画し、金属面を露出させる。腐食液に漬けると描画した（引っ搔いた）箇所が腐食し、凹部分が露出する。凹部にインクをつめて、プレス機で銅版と紙を圧着することで紙にインクを付着させて表現する方法。

⁶³ ドライポイントとは銅版に、先の尖った釘状のもので、直接、図像を刻していく技法で、エッチング同様に凹版に含まれる。腐食液などを用いない為、容易に材料・環境を準備できる技法である。また、銅版だけでなく、塩ビ版などにも刻することができる。刷りはプレス機を用いてエッチングと同様の手法で行う。

⁶⁴ ポップアートとは 1960 年台からアメリカで台頭してきた現代美術のムーブメントである。大衆を意識した雑誌や広告、映画などをモチーフとして用いられる作品。版画技法の一種であるシルクスクリーン（孔版）による作品も多く、写真製版やテクノロジーの進展が作品表現の可能性を拡張した。後にグラフィックデザインなどにも影響を与える。

様式)の傾向や方向性に偏りがなく、多種多様な作品をみることができる点である。

日本国内では、和紙の産地としても有名である高知県(吾川郡いの町)において、高知国際版画トリエンナーレ⁶⁵が開催されている。土佐和紙⁶⁶の普及などを目的に1990年にスタートし、2017年に第10回展を迎えた。本展は国際的にも名が知られ非常にレベルの高い展覧会である。第10回展では、世界51カ国から1483点の作品応募があった。また、徳島県には手漉き和紙の産地(吉野川市山川町)があり、そこでも同様の展覧会が開催されている。2013年、第1回アワガミ国際ミニプリント展⁶⁷が開催された。2015年の第2回展では、世界51カ国から1108点の作品応募があった。本展の主旨は、阿波和紙⁶⁸の伝統文化の普及と手漉き和紙の国際化を図ることである。この他、展覧会を主催する阿波和紙伝統産業会館では、ビジティング・アーティストプログラムとして、国内外の紙に関する表現に携わる芸術家・デザイナーに制作の場を提供している。

このように版画の可能性は、地域の伝統工芸・伝統産業や国際化と結びついて地域の文化芸術振興・地域活性化の一助となっている点にある。

第3項 銅版画について

銅版画は現在の版画家が多く用いる版画技法の一つで、それには凹版という版種がある。版画の世界では凹版に含まれる様々な技法を総称して銅版画と言う。特に、欧州の版画家は銅版画の技法を好んで用いる傾向がある。

概説すると、銅版画は銅版を先の尖ったニードル(釘状)で銅版の表面を削りとり、その削り取られた凹面にインクを詰め込み、プレス機を用いてその凹面のインクを紙に吸い取り、図像を描き出す技法である。また、一口に銅版画といっても技法は多岐であり、銅版を腐食させるために腐食液(強酸性の液)に漬けて版面を腐食させることで描画効果を

⁶⁵ 2017年は日本万国博覧会記念基金、アサヒグループ芸術文化財団、野村財団から助成を受けて「いの町紙の博物館」が展覧会を主催している。<http://kamihaku.com/triennial>(いの町紙の博物館公式ホームページ参照)(最終閲覧 2018年9月20日)

⁶⁶ 土佐藩主山内一豊は土佐七色紙を幕府に献上し、この流れから薬袋紙、青土佐紙等の染紙が有名になる。こうして江戸末期には全国有数の和紙の産地となる。1980年に高知県より保護無形文化財に指定されている。

⁶⁷ 阿波和紙伝統産業会館、いんべの里地域活性化実行委員会により主催されている。また、吉野川市商工会、阿波手漉和紙商工業協同組合、富士製紙企業組合が協力している。(阿波和紙伝統産業会館公式ホームページ参照)http://miniprint.awagami.jp/index_jp.html(最終閲覧 2018年9月20日)

⁶⁸ 江戸時代には、阿波藩の藩札や奉書、仙面紙などの御用紙の他、徳島県の伝統工芸である藍染を用いた藍染和紙により全国にその名が知られている。また、パリ万国博覧会(1889)やシカゴ万国博覧会(1893)へ典具帖紙等を出品している。今日では地元小学校の卒業証書などにも使われている。

制御する腐蝕銅版画（エッチング）や、アクティントという技法もある。これに対して直接銅版を削り、版を作成するドライポイントという比較的容易に版画材料を準備できるものまである。グラスはエッチングやドライポイントによる作品を多く制作している。上述したように、腐蝕銅版画（エッチング）は、腐食により版をコントロールし、銅板を強酸性の腐食液により化学反応させて版を生成するため、その制作プロセスはしっかりと管理しなければ人体にも影響し、制作場所の環境にも悪影響を及ぼす。排気装置や廃液処理などには注意が必要である。

第3節 同時代の芸術思潮と版画家

前節では、グラスの版画芸術の周辺として日独の版画家を紹介し、版画の国際性や地域性について述べてきた。本節は、グラスの同時代の大きな芸術思潮について述べる。第1項では、ドイツ・カッセルで行われる現代アートの祭典であるドクメンタについて述べる。第2項ではナチス・時代に翻弄されてきたバウハウスについて歴史的背景やそこでのグラフィックデザイン教育について概観し素描する。また、バウハウスに至るまでの芸術運動についても示し、バウハウスから今日までの趨勢を述べる。第3項ではグラスの友人としても知られる版画家ホルスト・ヤンセンについて作品の特徴を示し、グラス版画と比較考察する。

第1項 現代アートの祭典としてのドクメンタ

本節では、戦後ドイツの美術界の動勢を概観することで、グラスの芸術への姿勢を考察しながら、主としてドクメンタについて扱う。ドクメンタとは、現在まで続く現代美術の祭典である。「ドクメンタ」はドイツのヘッセン州カッセル⁶⁹で1955年から5年ごとに開催されている。1945年にナチス帝国が崩壊し、その10年後に開催された。現代アートの動向を知る上で、ヴェネツィア・ビエンナーレに比類する国際的な展覧会として重要である。中村（1982）は、「ヒトラーにより頹廢芸術の烙印を押され、ドイツ国民の眼に触れることのなかった絵画や彫刻が一般公開された⁷⁰」と記録している。ドクメンタには、ドイツが戦中に失った現代アートを取り戻し、復活させるという趣旨もあったと想像できる。

⁶⁹ カッセルは、人口はおよそ20万人であり、ヘッセン州の北西部に位置し、ICEも停車する交通の便の良い場所である。

⁷⁰ 中村信夫「カッセルからのレポート」『美術手帖』2月号、1982年、pp.48-49.

ナチズム崩壊後のアートシーンを考える上で、グラスと同世代の諸相や事柄を網羅することは非常に重要である。現在、ドクメンタは 14 回まで開催されており、「ドクメンタ 14」では「アテネから学ぶ」をテーマに掲げ、これまでのドイツ・カッセルに加え、ギリシャ・アテネでも開催された。カッセルでは、2017 年 6 月 10 日から 9 月 17 日まで、アテネでは、2017 年 4 月 8 日から 7 月 16 日の期間で展示された。「ドクメンタ 14」のキュレーター（芸術監督）を務めたのが、ポーランド出身のアダム・シムジック（Adam Szymczyk、1970-）である。「ドクメンタ 14」は、著名な芸術家だけでなく、初めてドクメンタに出品するような芸術家も選出されている。どこかで見たことがあるような作品を客寄せパンダ的に展示するのではなく、無名ではあるが作品に力があり、見るものを惹きつけるような作品を紹介することに成功している。

グラスと同時代のドクメンタ

はじめに、グラスが版画を多作していた時代と呼応する 1970 年代のドクメンタの様相について 1972 年の「ドクメンタ 5」と 1977 年の「ドクメンタ 6」について概観する。

飯田（1972）は当時の「ドクメンタ 5」の論考の中で、ドイツ美術界の現実を次のように述べている「ドイツではウォーホールやリヒテンシュタインやステラの作品の値段は、印象派の値段に近づいているのである」、「芸術または芸術らしきものの一切を商品に仕立て上げてそこに並べることこそが芸術の販売人・仲介者としての画商の任務ということになるわけである⁷¹」と述べている。これらの発想に行き着くことに美術界或いは現代アートの現状・構造を捉える糸口があるようにも感じる。近現代の美術の発展においては、画商やコレクターが作品を購入し、豪商や貴族が芸術家のパトロンとなり、芸術作品を所有することが権力の象徴となってきた。これは社会の側からの要請が美術に寄与していたことを否定しない。ただし、芸術家が商業主義になっているというわけではなく、芸術を享受する社会の側が芸術を商業的な枠組みで評価することが強まってきたということである。

「ドクメンタ 5」では今日の美術界でその名を知らない人はいないといわれるような偉人が出品しているが、中でもドイツ人の芸術家ヨーゼフ・ボイス（Joseph Beuys、1921-1986）は当時のドイツ社会に対する影響力のある芸術家であった。グラスと交友もあり、同時期にデュッセルドルフ芸術アカデミーで彫刻を学んでいる。ボイスはドクメンタに出品したが、商業的な意味合いではなく、他の芸術家同様にコンセプチュアル・アート（概念芸術）や社会彫刻を指向し、社会に対して芸術の意義を問うような、或いは芸術の在り

⁷¹ 飯田善国「<ドクメンタ>になにをみた」『美術手帖』12月号、1972年、pp. 85-115.

方・定義や多義的な解釈を考究した人物である。若江（1983）は、「彼は芸術を、社会、人々の意識変革の手段と化し、政治を自らの創造活動の目標として眺めています。社会状況を離れて真の芸術は成り立ちません。常に傑作はその時代の社会的意味を背負っています⁷²」と指摘している。間違いではないし、今ではそのような考え方は主流であろう。

前野（1977）は「ドクメンタ 6」について、「実証主義的な作品が大半を占めている、その理由の一つに、美術界を支配する商業主義、したがって経済状況の反響を直接受けざるを得ないシステムがあり、そのシステムにのらないかぎり、創造が単なる創造にとどまってしまうことになるだろう⁷³」と当時の美術界の風潮を指摘している。1970年代から1980年代に美術界を盛り上げていたアメリカ美術に対して、ドイツ美術界がある種の対抗心や敵意のようなものがあつたのではないかと考えられる。アメリカ経済の活況と美術界のマーケットが軌を一にするように、画商やコレクター、キュレーターが美術作品の世間的な評価を決定し、商品化する。同じドイツの美術家であるグラスは国際的な美術展の出品が一度も無かつたことから、このような状況に懐疑的であつたといえる。

戦後ドイツのアートシーンは、多かれ少なかれ戦争責任を背負ってきたことも影響している。グラス自身が戦時中にナチズムといううねりに飲み込まれ、10代半ばで志願して従軍したことは、生涯にわたってその心理に影響していたと晩年に語っており⁷⁴、その戦争への潜在意識が文学や芸術という作品表現の表象となつていたと考えられる。ドクメンタは戦後ドイツの芸術界を牽引していたことは間違いなく、政治的な思惑や戦争責任の問題に芸術が向き合ってきたことは他の芸術祭に多いなる刺激となつている。ただ体制批判するだけの芸術表現で地域住民が道具として使われ消耗するようなアートイベントでは本末転倒であるが、ドクメンタはそれらの経験を積んで、主催者や芸術家、地域のボランティアが文化を醸成させていったのである。

第2項 バウハウスにおけるグラフィックデザイン教育と歴史的背景

本項では、ドイツのデザイン学校バウハウス⁷⁵における巨匠が、今日のデザイン教育に与えた影響を検討し、現在日本で行われている芸術系の教育システムを概観していく。

バウハウスに関する調査研究は浩瀚な研究が必要になるが、歴史的背景や教育活動は展

⁷² 若江漢字「社会彫刻の意味するもの」『美術手帖』4月号、1983年、pp. 24-29.

⁷³ 前野寿邦『ドクメンタ6』に対する反響2』『美術手帖』12月号、1977年、pp. 110-111.

⁷⁴ 依岡隆児『ギュンター・グラス《渦中》の文学者』集英社新書、2013年、pp. 30-35.

⁷⁵ バウハウスとは1919年から1933年までの期間にドイツで存在した美術・デザイン・工芸・建築などを統合したデザインの学校である。

覧会や書籍の中で数多く紹介されている。21 世紀になってもデザイン関連の雑誌にも多く紹介され、2000 年には「バウハウス展ーガラスのユートピア」が宇都宮美術館、徳島県立近代美術館、広島県立美術館など全国を巡回する展覧会が開催された。2018 年には、今日的意義を再考する「バウハウスへの応答⁷⁶」が京都国立近代美術館において開催された。このようにバウハウスの教育理念や実践に益々注目が集まっている。そこで教授陣に言及するとともに、バウハウスの時代背景（1919-1933）や、今日に至るデザイン教育システムの発祥と開発に着目し、その内容・特色について素描したい。

バウハウスの教育方針は師匠から弟子へ技術や理念が継承される徒弟制度と言われている。今日ではほとんどのマイスター制度⁷⁷が廃止されたが、現在でも国が制定した技術者に対してマイスターの称号を与えている。日本においても国家資格としてさまざまなジャンルで、技能士⁷⁸としての職人の持つ技術の専門性を高く評価している。徒弟制度として、現在でも工房、大工など親方から弟子へ技術を継承し、専門の技能を習得している職業がある。日本の教育は、戦後の高度経済成長の中で「詰め込み教育」から「ゆとり教育」を経て、「脱ゆとり教育」へと変化し、今日では「生きる力を育む」ことを目指している。日本の教育システムにそのまま当てはめることはできないが、ドイツでは中世よりギルド組織⁷⁹の中で技術の伝承を行ってきた経緯があり、歴史的背景を探求することで、美術・デザインの教育へバウハウスの教育思想を応用していきたい。

(1) バウハウス教育の歴史的背景

現代デザインの礎となっているバウハウスは 1919 年ドイツで創設された。日本では水谷武彦、川喜多煉七郎、山脇巖、山脇道子、仲田定之助らの数名だけが当時のバウハウス

⁷⁶ この展覧会はバウハウスのデザインの理念と実践の連携による教育、さらには社会刷新の可能性と重要性、グローバル化とローカリティの関係性、そしてそれを踏まえた文化そしてその交流の多様性について再考する機会としている。(京都国立近代美術館公式ホームページ) <http://www.momak.go.jp/Japanese/exhibitionArchive/2018/426.html> (最終閲覧 2018 年 9 月 20 日)

⁷⁷ ドイツで発展した資格制度。名人や達人、職人などの意味のドイツ語から、国家が優れた職人にマスターの称号を与えている。

⁷⁸ 技能士とは建設関係、窯業・土石関係、金属加工関係、一般機械器具関係、電気・精密機械器具関係、食料品関係、衣服・繊維製品関係、プラスチック製品関係、貴金属・装身具関係、印刷製本関係、日本には現在 137 職種の技能士資格があり、特級、1 級及び単一等級の技能検定の合格者に対しては厚生労働大臣名の、2 級及び 3 級の技能検定の合格者に対しては都道府県知事又は指定試験機関名の合格証書が付与される。(厚生労働省ホームページ参照)

(<http://www.mhlw.go.jp/general/seido/syokunou/ginou/aramashi/syokusyu.html#syokusyu>) 最終閲覧 2018 年 9 月 30 日)

⁷⁹ 中世より近世にかけて西欧諸都市において商工業者の間で結成された各種の職業別組合。商人ギルド、手工業ギルド(同職ギルド)などに区分される。一般に封建制における産物とされる。

で学んでいたとされている。また、1178名の卒業生がバウハウスの教育理念や造形精神を継承し、世界各国の教育機関で新しい世代へと継承している。当時のバウハウスが辿った歴史は深刻・複雑であるが、その思想は今日に息づいていることを教育とデザインの現場で痛感する。

バウハウスの辿った歴史は、第2次世界大戦やドイツ国内の政治的問題によって、教育活動や教師陣にも大きな影響を与えた。1933年にヒトラーによりドイツ政治の一党独裁体制が進むことになり、バウハウス（ベルリン）も同年の7月の教授会で閉鎖が決定し、翌8月に学生に通告された。1945年の終戦までの10年余りは、その後のドイツのアートシーンに大きな影響を与えることになった。ここでは特にグラフィックデザイン教育の点からみて中心的な人物について、バウハウスの歴史と共にふれておきたい。

1919年、当時世界で最も民主的といわれたワイマール憲法の制定によってドイツ・ワイマール共和国が成立した。ワイマール共和国とバウハウスの運命は同じ星の下にあったともいわれている。それは誕生から終末までの運命が一致しているからであろう。1919年4月、バウハウスの創設者ヴァルター・グロピウスが初代校長となり、バウハウスを創立した。創立宣言において「建築によるあらゆる芸術の統合」「建築家、彫刻家、画家、我々はみな手工芸に帰らなくてはならぬ⁸⁰」（一節）と掲げている。この設立宣言は、19世紀の社会思想の影響を受けていると考えられる。なぜなら、欧州では19世紀に「アーツ・アンド・クラフツ運動⁸¹」、「ユーゲント・シュティール」「アール・ヌーヴォー」「ウィーン分離派」などの美術運動が起きているからである。「アーツ・アンド・クラフツ運動」を主導したウィリアム・モリス⁸²も、手仕事の重要性を訴えている。

バウハウスは旧ザクセン大公立ワイマール美術学校とワイマール工芸学校が統合改組されたものである。バウハウスの活動は国家社会主義ドイツ労働者党（以下、ナチスと表記）のために、様々なメッセ（見本市）でプロパガンダの役割を果たしてきた。ドイツの

⁸⁰ 展覧会図録『バウハウス展—ガラスのユートピア』宇都宮美術館、集巧社、2000年、pp. 8-19.

⁸¹ アーツ・アンド・クラフツ運動（Arts and Crafts Movement 1880-1890年代に起こったデザインのムーブメント。アール・ヌーヴォーと併行している。両者をはっきり区分するのは難しい。また、アール・ヌーヴォーの源泉ともいわれている。アーツ・アンド・クラフツ運動というのはかなり雑多なグループをひとつ傘の下にいた包括的なとらえ方であり、はっきりとした中心スタイルはない。その一部がアール・ヌーヴォーの起源となっている。アーツ・アンド・クラフツ運動の初期は工芸だけであったが、のちに建築が加わる。また社会運動的にはロンドンを中心とする都市的な改革運動として見られてきたのであるが、地方研究が進むにつれて、地方の多様な状況こそが、この運動に大きく寄与していた。海野弘『モダン・デザイン全史』美術出版社、2002年、pp. 94-103.

⁸² ウィリアム・モリス（William Morris）裕福な株式仲介人の息子として1834年にロンドンで生まれる。染色、出版物や壁紙のデザインをてがける。オックスフォード大学でジョン・ラスキンの影響を強く受ける。デザイナーであり思想家・起業家でもあるマルチな才人であった。

経済力や権力の表現、映像の優位性がメッセという広報ツールを媒介してナチス政権の力を誇示してきた。バウハウスの教師で、印刷・広告工房の指導者でもあるヘルベルト・バイヤーは、ナチスから依頼された仕事を自身の経営する広告代理店で制作していた。仕事内容がナチス政権の権力範囲の拡大であっても、軍人募集のポスターであっても、ナチズムの基本理念が作品制作上のコンセプトであっても、国の中で生きていく手段であったと思われる。⁸³

また、当時のバウハウスの学生は「何かすることがある」ことを喜んでいと表現している。バウハウスがナチスの弾圧により閉鎖に追い込まれた時、バウハウス再開の条件が「バウハウスの全てのユダヤ系の同僚を締め出すこと」であり、校長を務めていたヴァルター・グロピウスもミース・ファン・デル・ローエ (Ludwig Mies van der Rohe)⁸⁴もその要求に協力した。

本村 (1997) は、国家が芸術に介入した悲劇的な事例としてナチス政権下のバウハウスについて次のように述べている。強制的な圧力に屈しての不本意なナチスへの協力だったのかもしれないが、戦争という時代がそうさせていたと言える。1933年に閉鎖してから、バウハウスはナチス批判を徹底化することはなかった。また、ナチスもバウハウスの徹底的な根絶を行わなかった。³¹ ナチスの仕事を経たドイツのポスター芸術の発展は、好むと好まざるとに関わらず、戦争のプロパガンダに協力することでデザインスキルが向上し、そのことが戦後ドイツのデザイン発展に一因していると考える。

先述したように、バウハウスの創立宣言でグロピウスは次のように述べている「あらゆる造形活動の最終目標は建築である」「建築家、彫刻家、画家、我々はみな手工芸に帰らなくてはならぬ」「我々はそこで、手工芸家と芸術家との間に高慢な壁を築こうとする階級差別的な思い上がりを排した、手工芸家の新しい同業組合を組織するのだ⁸⁵」と表している。これは、19世紀の産業革命の中で、機械生産を粗悪といい、手作りの質の高い工芸品を生活の中に広げようとしたウィリアム・モリス (William Morris, 1834-1896) の「アーツ・アンド・クラフツ運動」がオーバーラップする。モリスはイギリスで「モリス

⁸³ 本村健太「ナチ時代のバウハウス—バウハウス様式と国家社会主義」『岩手大学教育学部研究年報』第57巻、1997年、pp. 1-12.

⁸⁴ ルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ (Ludwig Mies van der Rohe) 建築家。1886年、アーヘン (ドイツ) に生まれる。建築家ペーター・ベーレンスの事務所に勤務した後、フリー活動。1929年、バルセロナ万国博覧会のドイツ館 (バルセロナ・パビリオン) を設計。1930年8月から33年7月の完全閉鎖までバウハウスの学長を務め、建築学を教える。1937年、シカゴへ亡命。その後、イリノイ工科大学の建築学部長に招聘される。20世紀の建築に多くの影響を与えた建築家のひとりとして知られる。

⁸⁵ 松田弘「美術史とバウハウス」『バウハウス展—ガラスのユートピア』宇都宮美術館、集巧社、2000年、p. 12.

商会」や「ケルムスコットプレス」という会社を立ち上げている。グロピウスは、デザインの思想だけでなく、起業や社会貢献というモリスの観点に共感し、その思想に大きな影響を受けていた。バウハウスに工房が作られた要因の一つであると言える。バウハウスは芸術と近代機械工業との強い連携を提案して、実践の場（工房）を学校教育に求めた。バウハウスの活動の中で瞠目すべき点は、錚々たる芸術家が教鞭をとり、今日に教育理念・システムを残したことだろう。イッテン、カンディンスキー、クレーなどを教師として招き、美術・デザイン教育の基礎を築いた。また、戦後に多くの教師はアメリカに亡命し、シカゴにニュー・バウハウスを設立している。1923年の夏にドイツで開かれた「バウハウス展」において、グロピウスは「芸術と技術、新しい統一」と題して講演し、手仕事から機械技術への運動の力点が移動したことを公言した。ここで言う、機械技術とは手仕事の理論化・体系化のことであると解釈する。このバウハウスの新しい理念の推進力として精力的に働いたのがモホリ＝ナギ⁸⁶（Moholy-Nagy László, 1895-1946）であった。³¹

(2) バウハウスが今日に与えた影響と功績

バウハウスの教育は、現代の建築をはじめ、美術・グラフィックデザイン・工芸・映画・音楽などにおいて体系的な教育システムを残してきた。その功績は甚大であり、調査する資料の膨大さに瞠目する。バウハウス教育の根幹にはマイスターという優れた技術者が、理論と実践の両面から指導していた。元来、指導者は方法論を教え、現場の第一線から遠ざかるケースが多いが、実践、理論、教育を併せ持つ優れた教師陣の理念と能力がなければバウハウスの偉大な存在はありえなかったと考える。そして、「用の美」、「機能美」、「美しいことと機能は表裏一体」というテーマを、バウハウスの教師陣は抱え見つめてきたのである。その成果が14冊のバウハウス叢書である。モホリ＝ナギの発案により、グロピウスとモホリ＝ナギが編集にあたった。現在多くの芸術系大学や美術系大学に影響を与えた理念である。バウハウスより以前は、芸術（美術、デザイン）は教えられるものではなく、一部の優れた感性を持った人々にしか体得できない特別なものとされてきた。バウハウスが今日でもなお評価され続ける理由は、それまで理論化できなかった芸術表現を理論化したことと、教育システムの展開をバウハウス叢書として残したことであろう。バウハウスを支えた教師陣の教育理念と熱意がうかがえる。バウハウス叢書等の業績は、時代の教育者、デザイナー、アーティストの中にも、教育と制作についての両面で教

⁸⁶ ラスロー・モホリ＝ナギ（Moholy-Nagy, László）1923年から1928年までバウハウスに招聘され、教鞭をとった。写真家、画家、タイポグラファー、美術教育家であり、国を超えて美術・デザインの分野で活躍し影響を与えた。政治的流動化のためにドイツへ移り、のちドイツにおけるナチスの台頭によりイギリス経由でアメリカへ逃れた。

育理念、造形思考を論理的に解析する人物も多い。バウハウスの歴史は幕を閉じたが、その教育理念や教師や学生が残した業績・作品が今のデザイナーや芸術家に刺激を与えている。

(3) バウハウスの教育システムとは

グロピウスは「建築は総合芸術」「すべての造形活動は建築に通じる」とバウハウスの設立の趣旨で謳っている。また、グロピウスの考える教育課程は、内容が建築へ向かっていることが分かる。この建築というのはデザイン・美術・工芸などを包含する総体としての総合芸術という意味であり、それらの制作プロセスが近代化・工業化する流れに一石を投ずる意味で、「手仕事へ還らなくてはならない」という趣旨の発言だった。この当時、20世紀初頭からアメリカの建築界ではニューヨークやシカゴに高層ビル群（摩天楼）が建ち始めていた。そんな時代に手仕事の重要性を謳い、時代に警鐘をならしていた。

グロピウスが考える教育課程が、彼の巻頭論文「バウハウスの理念と形成 1919-1923⁸⁷」で示されている。これより当時の教育体系を分析したい。教育課程をみていくと大きな特徴が分かる。まず、入学時点において学部や学科の専攻を選択しない点である。当時のバウハウスは3年制（半年間の予備課程は除く）であり、半年間の予備課程という基礎（色彩、構成）を学んだ後、3年間の専門課程（工房実習）へ進んでいく。これは職能訓練としては理想的なカリキュラム構成である。工房では工業製品のプロトタイプ⁸⁸を制作することを主たる目的とした。現在では当たり前とされるが、実際に産業とリンクした産学連携の先駆けのようでもある。その他、体育や心理学も履修していた。「建築・内装」「広告」「写真」「織物」「造形基礎」の5学科から編成されており、予備工房において、いずれの分野にも必要とされる基礎的な素養を身につける学習をする。デザインの構成や仕上げについて「ああしろ、こうしろ」という手取り足取りの教育ではなく、学生自身が考え、判断して「ものづくり」という点で一貫していた。授業は色彩や構図について理論化したものであったが、色の塗り方、描き方についての指導ではなく、制作する者自身がいかに体得するかがすべてであった。「自ら考えて作る力」の育成にバウハウスの理念があり、構成法・構図論・色彩論・空間論を中心とした制作の理念・思考の部分にこの教育体系の特徴があることが分かる。また、ひとつの建築物を作るのに、「その建築物の社会的な使命は何なのか」について、考えることも求められた。デザインワークにはクライ

⁸⁷ Gropius, W.: Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses. In: Walter Gropius: Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923. Weimar/München (Kraus Reprint) 1923 (reprint 1980).

⁸⁸ ここでのプロトタイプはデモ版や試作品・実物モデルという意味で使う。

アントの要望に応える必要性もあるが、それだけではなく、デザインが社会や時代に新たな問題提起をすることがデザインの意義ではないだろうか。

(4) 日本の教育システムと現状の問題点について

日本における一般的な芸術系大学の教育課程について概説する。日本の多くの大学では入学時で各自の目指す学部・学科・専攻を選択するようにカリキュラムが構成されている。各専攻（学部や学科、コース）に分かれるが基本的には1・2年生で、共通教育科目（一般教養科目）3・4年生で、専門科目の基礎と応用を履修する。その間の進級については、進級制作というスタイルで進級の判定を行う。専門学校との大きな差異は大学では一般教養が行われるという点である。専門学校では一般教養のコマ数は少ない。また大学では美術史、美学、デザイン史、工芸論など歴史や理論を学ぶ授業が多い。それに対して専門学校では理論・歴史等の講義系の授業は少なく、実習や演習が大半である。各分野の専門性を高めるために1年次の履修内容から専門分野に入っていくため、学年の途中からの専攻の変更は出来ないことはないが難しい。

ヨーロッパの大学では早くからリベラル・エデュケーション⁸⁹が実践されてきた。バウハウスもデザインの総合造形大学としてリベラル・エデュケーションを実践している。リベラル・エデュケーションという考え方は、真の教養とは各教科の点数を取るのではなく、もっと人間力の伸長を育む人格・人間性の問題であって、人間的に優れた人格を形成するための場が学校であるという基本理念である。現代の教育は、各教科との繋がりも深く理解しないまま、ただ進級、卒業するために履修して、単位を修得することが目的となっているようにも感じられる。

今後の問題点としては、分野そのものが複雑・細分化されており、横断的な学習がしづらくなっていることが挙げられる。分野を超えたカリキュラム履修が困難な為、卒業後のキャリア形成において、応用範囲が狭くなることである。しかし、複雑・細分化・多様化されているということは、換言すれば豊かな学問分野であるということである。造形思考を養い、アーティスティックな表現を身につけた芸術家・デザイナーの育成に繋げる為には、リベラル・エデュケーションと専門教育との繋がりを構成していくことが必要であると考える。

⁸⁹ リベラル・エデュケーションの目的とは、人格のあらゆる部分が調和した状態を形成することであり、個人の全体性（全人）という理想を実現することにある。曾田紘二、廣渡修一「教養教育再興に向けての一考察—アメリカの系譜と日本での政策的背景—」『大学教育ジャーナル』第2号、2005年。

(5) まとめ

本節ではバウハウスを概観し、その歴史的な発展過程について素描した。バウハウスの理念は、20世紀初頭からデザインの果たす役割を模索し、方向性を示唆した点は大きい。

バウハウスの教育システムや作品スタイルは、今でもデザイン界にとって画期的な出来事であったと考える。複雑高度化した情報化社会にデザイン教育が対応していくためには、学校としての確かな理念に加えて、各学部・学科の中での芸術全般の理念を体系化する具体的な授業体系が求められる。各教科との関連領域が理念としてしっかり繋がっていれば、学科・学部、学校へとより大きな繋がりへ、確実な理念へ発展することになる。バウハウスの教育理念である「自ら考えて作る力」は我が国の目指す「生きる力」の在り方に通じるものであると考える。なぜなら、バウハウスの手仕事による造形感覚の受容や、芸術分野の体系的な学習方法は、情操の涵養などの教育にとっても重要な意味があり、ひいては「生きる力」を育むものといえるからである。

第3項 ホルスト・ヤンセンの存在

本項ではグラスとホルスト・ヤンセン (Horst Jansen, 1929-1995) の作品に触れながらグラスの版画作品と比較考察することとする。ホルスト・ヤンセンとは 1919 年ドイツ・ハンブルク生まれで、版画による作品制作を行っていた芸術家として有名である。1968 年、ヴェネツィア・ビエンナーレにおいて版画大賞 (最高賞) を受賞している。グラスより 2 歳年下で年齢も近く、友人関係であった。二人ともハンザ都市の街に生まれている (グラスはダンツィヒ生まれ、ヤンセンはハンブルク生まれ)。このような共通点もあり、1993 年にはヤンセンはグラスを描いたパステル画を残している。

ヤンセンは、1982 年に神奈川県立近代美術館、同年、伊勢丹美術館、1988 年には町田市立国際版画美術館、1991 年に茨城県つくば美術館、同年、福島県立美術館で版画展を開催している。80 年代、90 年代と日本においても衆目を集めてきた作家である。また、グラスはヤンセンの『画狂人ホルスト・ヤンセン』に寄せて、「戦後ドイツ美術の中でも、ホルスト・ヤンセンは、最も優れた画家だ⁹⁰」と評している。グラスの芸術性にヤンセンの存在は少なからず影響していると考えられる。1969 年には、ハンブルクのメルリン出版から『豚の頭の肉ジェリー』という書籍が刊行されたが、グラスが文章、ヤンセンが挿絵を描いた折本形式の書籍となっている。新藤 (2005) は「60 年代からグラスはヤンセンの

⁹⁰ 展覧会図録『画狂人ホルスト・ヤンセン』平凡社、2005 年、p. 5.

版画や絵画に、ヤンセンはガラスの文学に惹かれあっていたことは確かである⁹¹」とヤンセンとガラスの関係を回顧している。このような二人の関係性は、同時代の芸術家に対して多少の意識があったことがわかる。このように、ガラスは同時代の芸術家に対して無関心であったわけではなく、影響を受けた同時代の美術についても見識があったと考える。

作品比較

1980年に描かれたヤンセンの銅版画「ニグロモンタヌス」は文字の図像が反転することも厭わず、びっしりと反転した文字が書かれている。全面が文字で覆い尽くされるほどの密度で描かれている。これは銅版画の描いた図像が反転するという特性（左右反転の鏡文字で版を作成しなければ読める文字にならない）を活かした作品である。作品の中に文字を描くという意味ではガラス作品にも数多く見ることができる。ガラスの1973年のエッチング「死にざま（インゲボルグ・バッハマンに）」でも文字が図像として表現されている。描かれたモチーフはハンガーであるが、文字と文字が重なりあい画面の7割が文字で表現されている。

また、死生観を感じさせるモチーフはガラスにもヤンセンにも多くある。ヤンセンは花の静物画を好んでモチーフとした。1979年の色鉛筆画「アマリリス」は、咲き誇る花ではなく、枯れて朽ちようとしている瞬間を捉えている。朽ち果てていく過程の美しさや生命の尊さに惹かれていたのだろう。ガラスの1977年のエッチング「ひらめの骨だけが残ったとき」の作品は、モノクロームの細密な描写が特徴的である。1997年に出版した『本を読まない人への贈り物』（Fundsachen für Nichtleser）でも、骨だけになった魚をモチーフにしている。ガラスが、詩画集を創刊したこの時期は、心筋梗塞を患っていた頃であり、病と闘いなおも文学者・芸術家としての彼の矜持を感じさせる作品群である。70年代の版画と比べると、表現技法は水彩画であり、かつてのモノクロームのエッチングとは異なる味わいがある。また、筆致は荒々しく、色彩も豊富であるが、どこか日本的な渋い色味を多く用いている。

ガラスとヤンセンの比較からも分かるように、生から死への道程を描く両者は、芸術表現を通して死生観を表現している。両者は形式的な共通点はない。他方で、描くことと書くことを銅版画の中に共存させている。また、芸術創造の根源と向き合うことを主としており、新たな表現手段や素材・材料の付加をすることなく、愚直に芸術表現と向き合った。その姿勢は、芸術家は作品に集中すべきであるといわんばかりの熱情を感じる。

両者の作品はモチーフがグロテスクなものがあり、かつ描写が高密度な線描であるた

⁹¹ 同書、p. 15.

め、しばしば醜悪感や嫌悪感を抱かれやすい。しかし、その表現は高度で迫力を帯びている。ヤンセンはジャポニズムの影響からか、日本的な間を取り入れて、主題に対して見るものをひきつける。それに対して、グラスはモチーフを丁寧に写生し、写実的な描写はヤンセンよりも正確である。また、写実的な表現の中に現実世界の事象を内包し、直接的なメッセージ性も強い作品が特徴である。

第4節 ギュンター・グラス・ハウスの地域での芸術文化活動について

前節ではグラスと同時代のドクメンタやバウハウスなど、近現代のドイツという国で美術・デザインがどのように捉えられていたのかを概観した。第4節では、前節で述べてきたような時代背景や地域性が今日の芸術思潮にある地域芸術というキーワードにどのように影響しているのかをギュンター・グラス・ハウスの現地調査により検証する。第1項では、実施調査に基づきグラス・ハウスの芸術文化活動の一部を示す。第2項ではグラス・ハウスの経営を所掌するリューベック市の地域性や文化行政の姿勢について示す。

第1項 ギュンター・グラス・ハウスの実地調査

本稿では、主としてギュンター・グラス・ハウス (Günter Grass-Haus) (以下、グラス・ハウスと記す) を調査した内容をまとめるものである。グラスは1970年代から1980年代にかけて版画を数多く制作している。技法に関しては、ドライポイント、アクアチント、エッチング等である。グラス・ハウスでは多数の版画が所蔵されている。著者が訪問した2018年8月は、版画・絵画・彫刻などの芸術表現と文学の関係性を中心に展示されており、1986年の日本での展覧会開催からの作品の変遷を技法や表現に関してみてとることができる。どの年代においても一貫していることは、抽象的な表現はなく、具象的なモチーフを描くことでグラスのイメージを重ね合わせて作品のメッセージにしようとしていることである。グラス・ハウスが地域に対してどのような役割を果たしているのか、あるいはリューベックの芸術文化振興や地域性について調べるのが今回の調査の目的である。リューベックはドイツ北部の地方都市であるが、グラスが晩年に暮らしていた場所であり、グラスの造形芸術に関する中心的な役割であるグラス・ハウスが設立されている。調査期間は2018年8月26日から同年8月28日までの、のべ3日間である。

グラス・ハウスは2002年10月に設立された。リューベックの旧市街のほぼ中央にあり、聖カトリヌ教会に隣接した美しい場所に位置している。グラス・ハウスの入り口は

大きな目印は特になく、小さなガラス製の看板があるだけで、知らずに歩けばそれがあると気づかないような街並みに溶け込んだつくりになっている（図 16）。周辺には教会の他に、学校や住宅、ワインショップ、小さな商店が立ち並ぶ閑静なエリアである。グラス・ハウスの正面玄関は一般の住宅と変わらない程度の玄関で、建物の間口も 5mほどしかない。営業時間は午前 10 時から午後 5 時までで筆者の訪問した朝 10 時頃は館内には鑑賞者も少なくゆったりと見て廻ることができた。入館料は大人 1 人が 7€であるが、購入したチ



図 16 ギュンター・グラス・ハウスの正面通り
2018 年 8 月 筆者撮影

ケットでヴィリー・ブランツ・ハウスに無料で入館でき、他に「Die Lübecker Museen」が管理する美術館・博物館に関しては半額で入館できる仕組みになっている。この事は購入したチケットに明記されている。玄関を入るとミュージアムショップがあり、ここで、入館チケットを購入する。ここまでは無料のエリアである。

グラス・ハウスの展示内容については、開館当初はグラス自身が作品を選定していたが、彼の死後は、グラス・ハウスの学芸員が展示を行っている。入館すると中庭に沿う大きな壁面に、グラスが自身に影響を与えた言葉がデザインされ、記録・展示されている。その言葉には批判・中傷的な言葉も含まれており、グラスが自分への批判的な揶揄も含めて、様々な言葉を心に刻んでいたことが分かる。メインの展示場所ではない、渡り廊下のような場所にもこれらの言葉が来場者を刺激する展示となっている。渡り廊下は 3m程度

ですぐに中庭に入る。狭い玄関から急に奥に広がり、抜ける空が広がる。

中庭には大小 6 点のブロンズ製の作品が展示されている。最初に、高さ 3 m はある大きな鑄造が来場者にインパクトを与える。この作品のタイトルは「Butt im Griff」（手の中のヒラメ）で、2002 年に制作されたブロンズ製の作品である。特徴的な点として、腕の部分とヒラメの箇所では鑄造の彩色が異なっていることである。ヒラメは青銅色で、腕は褐色の銅である。グラス・ハウスの設立年に作られたこの作品は、グラス晩年に制作された彫刻作品の中で最大規模の作品である。ブロンズ製であるため、屋外での作品展示に適しており、青銅箇所も褐色箇所も美しい経年変化の色彩となっていた。また、腕にはグラスのサインが刻されている。グラスにとって、魚は詩・物語を想起し、しっかりと手でにぎった姿は、これからはじまるという意味を含んでいるのだろう。美術館のファサードにふさわしい作品である。

また、この中庭にはグラス彫刻の処女作品である「Mädchen」（女の子）（1950）がある。デュッセルドルフ芸術アカデミーで制作されたブロンズ製の作品である。グラスは 1947 年にデュッセルドルフで石工の見習いとして勤め、翌年 1948 年から 1949 年までオットー・パンコック（Otto Pankok, 1893-1966）から絵画・版画・彫刻を学んだ。この「Mädchen」は、卒業時に完成した作品である。作品を制作した当時、グラスは市役所の就職が内定していたが、この作品を見た指導教官であるパンコックが彼の才能を見抜き、芸術家としてやっていけると太鼓判をおした作品である事がグラス・ハウスでの実地調査において分かった。ある意味でグラスを芸術家の道へ導いた作品であると言える。この他、「Sieben Vögel」（7 羽の鳥）（2006）というブロンズ製の作品もある。グラスにとって、造形した鳥の姿とペンの形は自由の象徴としてのモチーフであった。

中庭を過ぎると 2 階建ての建物内の展示となる。1 階部分にはグラスの版画・絵画作品が多く、年代順に展示されている。また動画による制作風景の紹介もあった。このフロアでは主としてグラスの文学と芸術の両面からグラスのメッセージを提示している展示となっている。年代順に展示したコーナーでは、グラス作品が時代を追うごとに変化していることがわかる。1970 年代から 1980 年代にかけては緻密な描写の銅版画（モノクロ）が多く、晩年に向けて絵画作品の中に多くの文字が入っている。日本的に言えば、「書画⁹²」という感じの作品である。また、1990 年代後半には色彩も豊かになり、版画作品をみることはなく、多くが水彩画になる。

⁹² 日本画や水墨画に見られる、絵の中に文字（詩など）が一体化した芸術表現のこと。

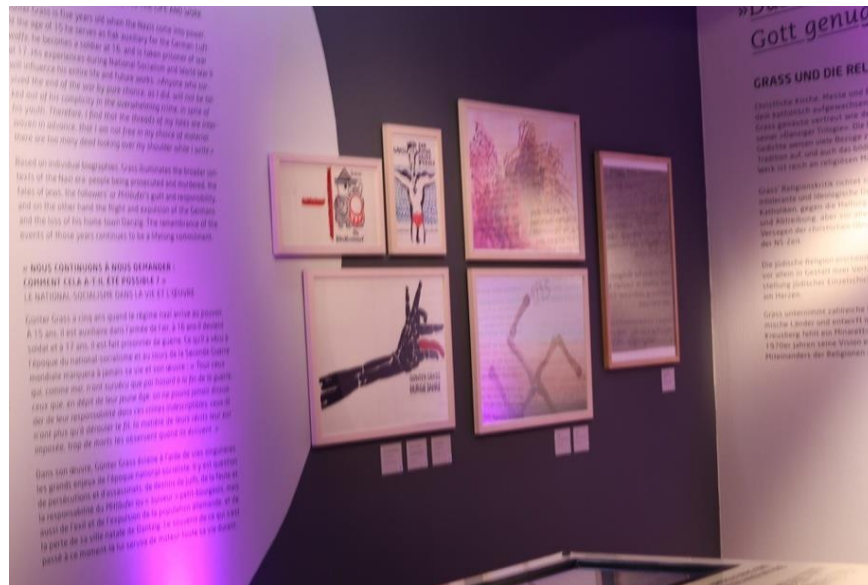


図 17 ダンツィヒ三部作表紙デザイン
2018年8月 筆者撮影

グラス文学の代表作ともいえるダンツィヒ三部作といわれる『ブリキの太鼓』『猫と鼠』『犬の年』の表紙デザインの原画（図 17）が展示されていたが『ブリキの太鼓』（写真、左上）に関しては、表紙、背表紙、裏表紙、タイトル文字が一体としてデザインされている。また、この 3 部作の表紙には共通して朱色がデザインのアクセントカラーになっており、装丁或いはグラフィックデザインの高いセンスを感じる。

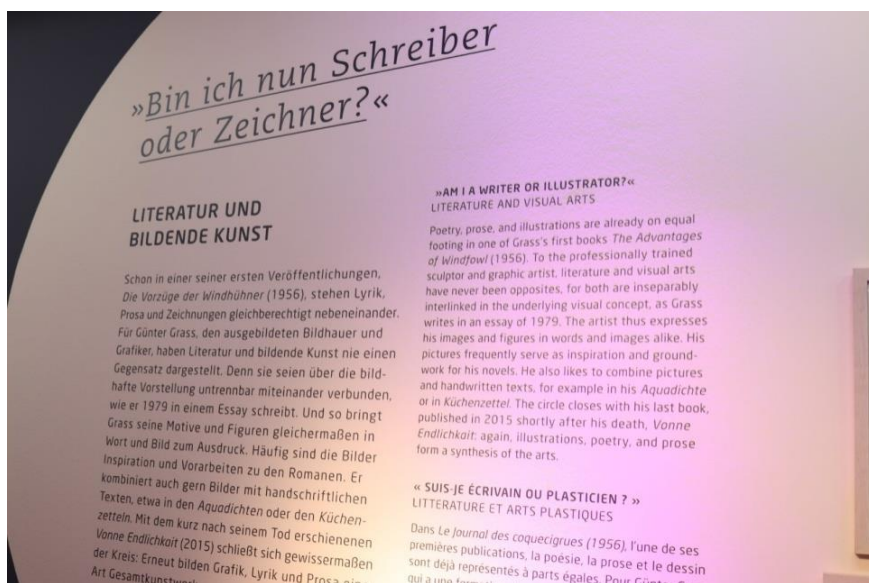


図 18 ギュンター・グラス・ハウス展示風景
2018年8月 筆者撮影

また、いわゆる美術館の展示とは異なり、作品と作品の距離があまりなく、そのぶんの空いた壁にグラスの言葉（メッセージ）が印字されていた。例えば「Bin ich nun Schreiber oder Zeichner?」（図 18）であるが、自分が作家なのか画家なのかという問いを投げかけている。この言葉はグラス自身の葛藤を問うものではなく、グラスの芸術・文学への姿勢をあえて疑問文で鑑賞者に問うことを狙っていたのではないだろうか。

グラスは「言葉と絵は初めから一体となっている。私は、彫刻家、グラフィッカーとして学んだ。作家としては独学である」と、また、グラフィックや彫刻の芸術は「いつも、文学的成功の陰に置かれている⁹³」ということ述べている。「文学≠芸術」ではなく、「文学=芸術」と考えることができるのではないかというメッセージとしてとることができる。

また、フロアの一部ではグラスがアトリエで彫刻作品を制作している風景が動画で流されている。グラスが塑像する貴重な記録である。動画コーナーに隣接した展示コーナーでは、鼠や鰻のブロンズ像や、グラスが文章を書くときに用いた愛用のオリベッティのタイプライター（図 19）が展示されている。90 年代以降はコンピュータが一般に普及し、原稿作成に関しても文章の入力はコンピュータで作業することが一般化した。グラスの場合

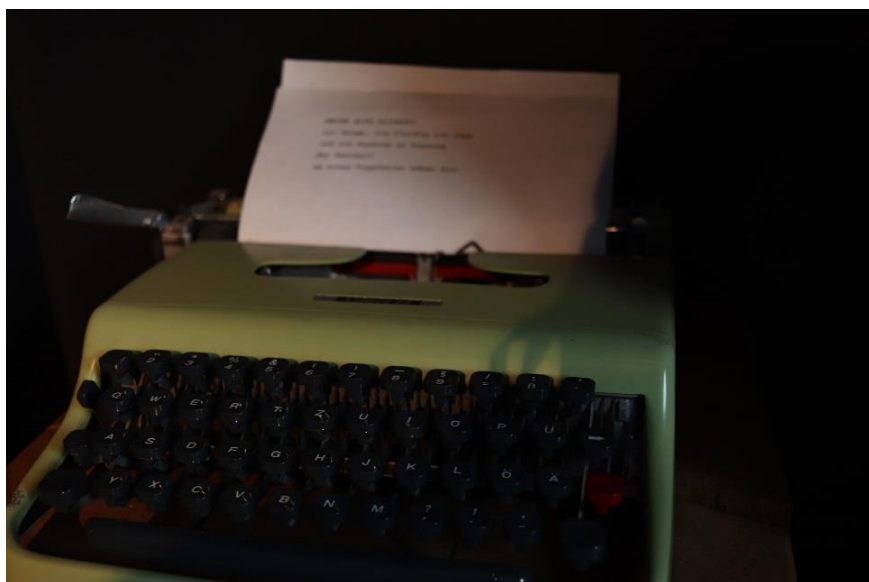


図 19 ギュンター・グラス・ハウス展示風景その 2
2018 年 8 月 筆者撮影

⁹³ シュピーゲル紙、オンライン記事（2002 年 10 月 18 日 16:02、キャスティン・シュナイダー <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/guenter-grass-in-luebeck-ich-fuehle-mich-hier-gut-aufgehoben-a-218709.html>（最終閲覧 2018 年 10 月 10 日）

は草稿を手書きで繰り返し、最後にタイプライターで入力するという流れにこだわっていた。文章が完成するまでの草稿から 9 回以上のブラッシュアップを手書きとタイプ打ちで行っていることは、グラスが彫刻作品を制作するような五感を重視して作文していた証でもあるだろう。塑像の場合の制作プロセスは、粘土をつけては成形し、また粘土を削り、を繰り返す作業である。指先を通じて触角を刺激し、五感を使い、常に造形全体のバランスを確認し、俯瞰しながら部分を塑像するやり方が、執筆の作法と一致している。また、言葉を想像する手助けにもなっていたと考えられる。グラスは料理好きとしても知られており、小説、版画、彫刻、絵画の合間には料理をすることも五感（味覚）を使ったグラス流の制作作業の一環だったのかもしれない。

グラス・ハウスは先に述べたように、廊下の壁にも工夫が凝らされている。1 階から 2 階に上がる階段にもグラスの年譜が詳細に壁一面に書かれている。

2 階にはグラスの作品ではなく、リューベック大学（マルチメディア研究室）の研究調査のためのアンケートスペースがあり、また、1925 年にノーベル文学賞を受賞したジョージ・バーナード・ショー⁹⁴（George Bernard Shaw、1856-1950）の写真展が企画展として開催されていた。展示作品は、主としてショーのポートレート作品である。仮設の写真スタジオも設置されており、デジタル写真ではあるが、カメラとプロジェクター（姿見用）を連動させ、レリーズ⁹⁵が設置されており、鑑賞者は作者の写真と対話するように自身のポートレートを撮影することができる。

今後もこのグラス・ハウスの 2 階のスペースでは芸術家・小説家の展覧会開催が予定されている。2 階部分はグラス・ハウスの設立時にグラス自身が「芸術家の作品発表の場として活用したい⁹⁶」と希望していた。実際の運用では、大学との共同研究の場ともなっており、グラスの希望が具現化されていると言える。

今回の展覧会は「色の中のグラス ギュンター・グラスの水彩画展」で、2018 年 10 月 16 日から 2019 年 2 月 3 日まで開催される。グラス・ハウスのホームページでは次回展について次のように紹介されている。「グラス・ハウスでは、60 年間の 90 点の水彩画、多くの作品を作るために作家が使った道具の特別展示会が開催される。来館者は彼の人生と、ドイツの戦後がいかに彼の色彩の扱い方の変化にかかわっているか、順を追って身近に体

⁹⁴ 1856 年生まれ。アイルランド・ダブリン出身。文学者と教育家としての活躍し、94 歳で没するまでに 53 本もの戯曲を残している。1925 年にノーベル文学賞を受賞した作家である。

⁹⁵ カメラのシャッターの開閉を遠隔で操作する器具。

⁹⁶ 「ギュンター・グラス 75 歳」シュピーゲル紙オンラインサイトの記事を参照。（シュピーゲル紙はドイツの大手新聞社である。）<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/guenter-grass-in-luebeck-ich-fuehle-mich-hier-gut-aufgehoben-a-218709.html>（2002 年 10 月 18 日の掲載記事）、（最終閲覧 2018 年 9 月 4 日）

験できる⁹⁷」。また、グラス自身の言葉として、「一本一本のブナの木が、私が水彩画の中に湿らせると、静かになる。水彩画を描いていると、世の中の争いや雑音が失われていく」というものがある。グラスのこのような心情も作品鑑賞の手がかりになるだろう。

グラス・ハウスの設立時に掲載されたシュピーゲル紙オンライン⁴³の記事にグラス自身のインタビューがある。本項において非常に重要な指摘が含まれているため引用しておこう。「ごく最近までリューベックのグロッケン通り 21 にあったワインのお店は、隣の建物に引っ越している。ワイン専門店は、ノーベル賞受賞者ギュンター・グラスの文学的、グラフィック的、彫刻的作品展示（グラス・ハウス）のために場所を譲った」とある。現在もグラス・ハウスの隣にはワイン専門店があり、店内のワインにはグラスの版画作品がラベルになったワインが陳列されていた。また、グラスは「この建物が美術館としてではなく、多くの多面的芸術家が自分を公開できる場にしたいと願っています。」と取材に応じている。このようなグラスの意思により、リューベックや北ドイツの人々にとっては、芸術作品の発表の場が広がる事により、芸術の裾野の拡大へと繋がっている。「来館者に対して、彼が直接対応することはほとんどないといっている。だが、たぶん、彼はリューベックの学校の子供たちを展覧会に招待し案内をしたいと思っている⁹³」。「学校の授業の多くは抽象的だ。私は子供たちに、ものがどうやってできているか、どんな材料でできているか、そしてどんな応用、変化があるか言葉と絵を使って見せていきたい⁹³」。このように博物館や美術館に訪問することが、子どもたちの学びにとって、教科の統合や多様な学問の交流になることを望んでいたのだろう。彼のあらゆる側面、創造過程を観察、鑑賞することが、この美術館を訪れる人たちを生き活きと、好奇心旺盛にする。ここでは文学作品を身近に見ることができることをグラスは望んでいる。このようにグラス自身が自身の記念館設立に対して芸術・文化・教育という視点に立脚し、リューベックの芸術文化振興に尽力していたことがわかる。

第2項 リューベックの地域性について

グラス・ハウスはドイツ・リューベック（Lübeck）にある。リューベックはドイツ連邦共和国シュレースヴィヒ＝ホルシュタイン州に属している。正式名称をハンザ都市リューベックという。バルト海南西部のリューベック湾に面しており、港湾都市である。町はトラヴェ川とトラヴェ運河による中州にあり、この中州に広がる旧市街地は世界文化遺産に

⁹⁷ ギュンター・グラス・ハウス公式ホームページより抜粋 <https://grass-haus.de/grass-in-farbe>（最終閲覧 2018年9月15日）

登録（1987年）されている。町の通称は「ハンザの女王」と言われ、12世紀から商人が行き交う活気溢れた港湾都市として発展してきた。

地理的には、面積は約214平方km、人口は約21万人（2011年）である。ドイツ第2の都市、ハンブルク（ハンブルクもハンザ都市であり、特殊な行政区分で、町が州と同じような格付け）から列車に乗車し、約40分程度でリューベック中央駅に到着する。ドイツ北部の経済の中心地であるハンブルクから北西約50kmに位置している。リューベック中央駅から旧市街地までは徒歩10分程度で到着する。

旧市街の入り口には印象的な二つ屋根のホルシュテン門（Holstentor）がある。門から中心部まで観光地らしい土産物屋や商業施設が立ち並んでいる。中心部には市庁舎とマリエン教会があり、13世紀の建築様式をみる事が出来る。また、聖ペトリ教会には展望台があり、そこからの眺望（図20）はリューベックの町を360度見渡せ、遠くはバルト海を望む事が出来る。

リューベックの旧市街は半径500m程度の小さな中州であるが、その中に6つの立派な教会がある。このような狭いエリアに6つの教会があることから、住民にとって教会がなくてはならない存在であったといえる。

ドイツの教会と日本の寺社との違いは、ドイツは小学校の時期から授業として触れる機会があるという点である。ただし、キリスト教以外の生徒に対しては強制的ではなく、キ



図20 聖ペトリ教会展望台からの眺望（リューベック）
2018年8月 筆者撮影

リスト教徒で洗礼を受けた人は半強制的に授業を受けることになる。この授業では、様々な宗教的文化に子供たちは接することになる。教会では、クリスマス前に子供たちが劇をすることもある。教会での多くの行事は、宗教と関係して、それに連関した音楽、絵画・彫刻の世界を幼い頃から享受しているということになる。つまり、美術の世界と音楽の世界が、分化する以前の文化に触れていることになる。まさに地域芸術を育む土壌が今も続いているのである。

また、中世から海運業や貿易で栄えた町には、航海の無事や、航海中の家族の健康を祈願する生活があり、住民が祈りを捧げる場として教会が必要だったのだろう。リューベックのドームと言われる大聖堂は 1160 年に設立された。戦時中に破壊されたが市民の手により見事に復興している。教会や街並みはレンガ造りの建築が多く、このレンガ色の美しさは、太陽光の妙によって暖かな感情を抱かせる色彩を放っている。

この他に文化的な特徴としては、小説家でノーベル文学賞受賞作家、トーマス・マンの出身地であり、ノーベル平和賞を受賞した政治家、ヴィリー・ブラントの出身地であることが挙げられる。この二人の業績を称え、トーマス・マンの記念館は「Buddenbrookhaus」として、ヴィリー・ブラントの記念館は「Willy-Brandt-Haus」として設立されている。この二人の存在は、グラスがリューベックにグラス・ハウスを設立した理由にもなっている。グラスはトーマス・マンを敬愛しており、また、ヴィリー・ブラントの相談役としても知られている。ブラントとグラスの記念館は通りが異なり、入り口はそれぞれ別であるが、裏庭がそれぞれの記念館と繋がっており、どちら側からでも双方に入館することが出来るようになっている。もちろん、両方の館から入館できるということだけでなく、グラスとブラントとの関係性が分かるような写真展示により接続されている。

グラスがなぜリューベックに記念館を設立したのかという問いについて、グラス・ハウスを実地調査することで、地域性や人との繋がりなどのいくつかの要因があったことがわかった。①グラスの生まれは現ポーランドのグダニスクで、グラスが生れた頃は国際連盟管轄下の自由都市ダンツィヒである。ダンツィヒはハンザ都市であり、その景観は同じ自由都市として育まれたリューベックに似た雰囲気があり望郷の念にかられたのではないだろうか。②グラスと親交のあったブラントの出身地であり、さらに敬愛するトーマス・マンの故郷でもある。この二人の故郷であることもグラスにとって大切なことだったと考える。③記念館のあった場所は、元々石工の作業場であったということである。グラスはデュッセルドルフ美術アカデミーで学ぶ以前に、彫刻の勉強のために、デュッセルドルフで石工の仕事をしている。石工の仕事はグラスの出発点を意味しており、今も残る石工の作

業場に自分がいることで初心を忘れないようにするという意識もあったのではないか。以上からギンター・グラス・ハウスの設立の経緯や、グラスが終の棲家としてリューブックを選んだ理由が見えてくる。故郷や友人といったものがグラスの深層・原風景にあったことが分かる。

リューブックの芸術文化振興

グラスは、作品の大半をリューブック市に寄贈しており、作品の一部はウテ夫人と子供たちが相続している。個人蔵や未確認の作品については、市が継続的に収集・購入している。グラス・ハウスの作品の大半を市が維持管理し運営している点は、リューブック市の文化行政に対する矜持を感じる。財政基盤が議会の承認が必要な市民の税金でまかなわれており、市民の財産で購入・整備していることになるからである。市民の感情論としては作家の好みや嗜好はあるはずであるが、リューブック市民にとって、グラス・ハウスの存在が不必要なものであるという論議にならないことがグラス・ハウスの存在の大切さを示していることにほかならない。この他に、グラス・ハウスの独自のシステムではないが、シュレースヴィヒ＝ホルシュタイン州（リューブック市が属する）にある美術館・博物館では、18歳以下の子どもたちが、美術館や博物館に無料で入館できるようなシステムを導入している。「ミュージアム・カード」を提示することで同州に属する加盟100団体超の施設が無料開放している。この制度はシュレースヴィヒ＝ホルシュタイン州文化局が所掌している。スポンサーには同州の美術館協会や銀行、北ドイツ放送文化部などがスポンサー団体として加盟している。

実地調査期間中の2018年8月25日は、リューブックにおいて1年に1度開催される「美術館の夜」(Lübecker Museumsnacht)という一夜限りの芸術祭(文化芸術事業)が開催されていた。参加費は14€で、イベント会場となっている、美術館、記念館、博物館、教会、市庁舎前広場等を全て周遊できる設定となっている。会場毎にテーマは異なり、美術、音楽、ダンス、学術シンポジウムなどを開催していた。参加者の年齢層は幅広く、友人や家族、異年齢間の交流がなされていた。また、特徴としてはそこに参加する芸術家は若手からベテランまで、北ドイツで活躍する人が多かったことである。聖ペトリ教会ではGeogeo Adeagboの彫刻作品が展示されており、その土地のテーマがモチーフ(十字架・新聞記事・書物・宗教など)として取り入れられていた。教会の中でアート作品が展示される意味は、祈りや人々の交流の場といった含意が感じられた。別の教会では「No Woman No Cry」といったテーマでシンポジウムが開催されていた。また、別の会場ではリューブック大学の学長による研究のポスター発表がなされていた。展示されていたポスターには

全て QR コードがついており、来場者はスマートフォンやタブレット端末を用いて、鑑賞をきっかけにインタラクティブなやりとりを楽しんでいた。

筆者は音楽のライブ会場やストリートパフォーマンスに対する聴衆の意識の高さを実感した。聴衆は見ることや聞くことに集中し、その場でカメラや動画撮影する人を見ることはなかった。日本なら多くがスマートフォンを片手に聞いているところである。その違いは市民の芸術文化に対する心構えの差異ともいえる。音楽でも美術でもそこにある作品に集中し、作品と対話・没入しているようであった。グラス・ハウスも会場となっており、コンサートが開催されていた。そこでは、軽食も販売されており、ワイン、シャンパン、ジュエリー等を片手に作品鑑賞していた。

これらの事業は全てリュベックの行政が行う事業であり、「リュベック博物館連合」という団体が所掌しているものである。この団体がギュンター・グラス・ハウスをはじめとする 12 箇所の施設を維持管理している。先に紹介したイベントの他にも 1 年を通して、家族、子供、幼稚園、小学校、障がいのある方などを対象にした教育普及活動を行っていることがわかった。リュベック市民にとってこれらの文化行政は、学校教育とも深く関わっている。

第5節 まとめ

以上、グラスの版画芸術を、同時代のバウハウスやドクメンタの動勢を概観し、ハンザ都市リュベックの地域性、同時代の芸術家の作品比較などについて考えてきた。グラスの版画は、メタファーとして性的なモチーフを用いることで、現実世界に起こる事象や社会問題、人間性に対する問題提起を内包させている。そして、それを社会に問うことで作品のメッセージを深化していることがわかった。その意味で、グラスの作品は、コンセプチュアル・アートのヨーゼフ・ボイスやシュールレアリスム⁹⁸のマックス・エルンスト (Max Ernst, 1891-1976) の作品にみられる作品の含意に多義性があるということと同義であるといえる。様式が抽象的なのか具象的なのか、という表現手法による枠組みでグラス作品を美術史の様式に照らして写実主義であると規定することは、ナンセンスなことである。グラスが旺盛に版画作品を制作していた時代 (1970-80 年代) は、美術が商業主義的になり、現在に至る美術の展開にも繋がる既成の価値が蔓延してきた。これを憂慮して、グラスはこの情勢から乖離した立場をとっていたと思われる。

⁹⁸ 日本語では超現実主義と訳され、政治・思想・文学・美術などさまざまな分野に大きな影響を与えた。代表的な芸術家として、ダリ、エルンスト、デ・キリコ、マグリットなどが有名である。

1978年の大江健三郎との対談でも、当時の芸術全般に対して、「芸術にはけっして一つの言葉では解釈できないような部分があるのに、それを一義的にしすぎてしまう⁹⁹」と、同時代の美術界への懐疑を吐露している。ガラスの版画芸術を再評価するとき、これまで述べてきたガラスの芸術に対する姿勢を大切にしなければならない。

ガラスの芸術は直接的に地域住民や地域の素材をモチーフにしているということではなく、芸術に向き合う姿勢・心情に現代アートを解する視座があると感じられる。ガラスの芸術は、反中央主義という点で地域主義であり、多義性を持つ。そして、それは自ずと、現状の現代アートの在り方を批判的に問うことになる。それは、地域課題の解決に、手法としてアートを活用するという点とは違う。日本では「瀬戸内国際芸術祭¹⁰⁰」や「越後妻有大地の芸術祭¹⁰¹」など、海外からも注目を集めている現代アートの祭典が開催されている。このような地域における大規模な芸術祭は興行的にも成功事例として挙げられ、地域興しや観光・アートマネジメント等の観点から評価を得ている。しかし、これらを下敷きにした全国で開催される芸術祭の類は、予算や地域性が異なるにも関わらず、成功事例を踏襲しようとするために、地域と芸術の関係やそこに暮らす住民と芸術作品との乖離が生まれている事例もある。その結果、日本の田舎の景観に違和感ともとれる作品を地域の新しいシンボルとして設置する例が散見される。そこに地域性或いは文化は育まれるのだろうか。地域住民の美術への関心は追いついていないのが現実である。様々な事が起因しているが、ひとつには、イベント的に地域に短期間滞在して制作する程度では住民との繋がりは深まらないし、作品の価値よりも地域活性化や地域経済の文脈での論議が優先されるため、芸術の本来的な在り方が置き去りにになっていることを懸念している。この他、ドラスティックに芸術作品を地域に持ち込み、サイト・スペシフィック¹⁰²として一時的に地

⁹⁹ グラスは中央公論社の『海』（10月号）1978年に大江健三郎と「文学と戦争体験」というテーマで対談し、副題には「地域性の力」がつけられている。この対談には、ガラスの地域に対する想いや芸術に対する考え方が論じられている。

¹⁰⁰ 瀬戸内国際芸術祭は、瀬戸内海の国立公園の島々に美術作品が点在し、2010年から3年毎に開催されている現代アートの祭典である。運営の中心は香川県の文化芸術局瀬戸内国際芸術祭推進課である。関係市町村や民間企業も加わっている。開催期間中は香川県や岡山県から多くのボランティアが参加している。2016年に開催された「瀬戸内国際芸術祭」は来場者数が約104万人。事業費13.9億円に対し、地域への経済波及効果が約140億円と試算されている。<https://setouchi-artfest.jp/about/> 瀬戸内国際芸術祭公式ホームページ参照（最終閲覧2018年9月20日）

¹⁰¹ 越後妻有大地の芸術祭は、新潟県十日町市、津南町（妻有地域）で、2000年から3年に1度開催されている世界最大級の国際芸術祭である。芸術祭の期間中は2市にわたって作品が展示されている。前回2015年は約51万人の来場者数を記録し、約50億の経済効果や雇用・交流人口の拡大をもたらしている。<http://www.echigo-tsumari.jp/about/overview/> 大地の芸術祭公式ホームページ（最終閲覧2018年9月20日）

¹⁰² 特定の場所に設置するために制作された美術作品および制作プロセスのことである。制作者

域の名声が得られても、住民の負担感や変化を嫌う住民の反発などの負の面が増大する恐れがあり、その地域から内発的に生まれたものでなければ、地域の人材育成や芸術文化振興の点で問題が出てくることである。キュレーターやアーツカウンシル¹⁰³のメソッドを地域に性急に踏襲するだけでは、芸術家、行政、地域、NPO、来場者など、互いの信頼関係は育まれない。それぞれが鼎談し、協働し、結束するということが容易ではない。グラス・ハウスはこうしたやり方に対するアンチテーゼとなっている。

グラス流に現代アートの趨勢を見守り、マイノリティに対する共感や、時に懐疑的に現代アートを社会に問うことも重要であろう。グラス・ハウスでは、グラスが存命の頃から地域の子どもたちに図書の読み聞かせを行っている。グラスの考えは、小説とは本来的には人に読み聞かせるものであるという思いから開催している。人に伝えるという意味で、グラスは美術作品も小説と一体であること、ひいては芸術と文学や他の学問分野との知の統合を目指していたのである。

戦後ドイツの芸術思潮は、バウハウスの趨勢を経て、ドクメンタにみられる現代アートの方向にあった。このことはドイツに限らず世界中の芸術家もこの大きなうねりに呼応していた。近現代美術史は主旨ではないので論じないが、グラスが生きた時代は激動の近現代美術史の渦中であつたはずである。戦争がグラスのライフヒストリーの中心にあつたことは言うまでもない。グラスの『玉ねぎの皮をむきながら』では、「私の芸術作品は流行の移り変わりには常に関わりなく、ただ個展でだけ自己主張できるようになった。こんなふうに、今日に至るまで私の作品は中心から離れたところにある。¹⁰⁴」と回想している。中心とはニューヨーク等で台頭するポップアートやコンセプチュアル・アートを指していると推察できる。今日でもニューヨークやベルリン、パリは芸術家にとって聖地・中心であり、実際に芸術家やクリエイターの密度も高い、それらの都市で活動する事に価値があ

は、作品を設計し制作する際に、場所を考慮する。地域で展開されるアートプロジェクトとも関わりが強く、1977年から開催されているミュンスター彫刻プロジェクトが挙げられる。このプロジェクトの特徴は作品の制作や設置において、アーティストが現地に滞在しながら、市民との議論を重ねて制作をしていく「ワーク・イン・プログレス方式」を採用していることである。

¹⁰³ アーツカウンシル制度は、1946年、英国で誕生し、その後、欧米各国や韓国などでも取り入れられるようになった。行政による文化芸術の支援については、これまで、助成の可否を決定する行政内部の組織や有識者委員会など助成金決定プロセスに透明性が欠け、行政側に文化芸術活動の現場の状況への知見やノウハウが不足しているため有効な支援が行えない、効果的なPDCAの管理が行われていない等、多くの課題が指摘されてきたことが制度設立の契機となった。表現の自由の担保という観点からみて、政府や行政の意図が直接的に文化芸術に影響を与えること自体に大きな問題があるのではないかと、という指摘もある。公益社団法人全国公立文化施設協会ホームページ参照 <https://www.zenkoubun.jp/support/faq/about12.html>（最終閲覧 2018年10月5日）

¹⁰⁴ ギュンター・グラス（訳者依岡隆児）『玉ねぎの皮をむきながら』集英社、2008年、p. 400.

り、地方で作品制作する芸術家は都落ちといった旧来の価値観に一石を投じる新たな価値を提示している。

筆者自身も実制作者として大切にしていることは、制作のプロセスやイメージの醸成（わたしの作品はこれだという柱のようなもの）である。自らの作品制作の途上で、揺らぎや葛藤があったとしても、美術界のトレンドや潮流は制作上なんの意味もなく、まさにそれこそが、自らの芸術理念・芸術表現になるのである。安易な作品解説や作品の解釈についての言及は、芸術が何であるかを希求した芸術家にしか分かり得ないものなのであろう。しかし、このような芸術家の姿勢も今日の美術と社会の間の溝を深くしてきた要因であることを忘れてはいけない。芸術は崇高であり、芸術家の芸術活動そのものを美化する芸術至上主義は、社会と美術が乖離したものであるような風潮を生んだ。その反動として社会へ強いメッセージを発するコンセプチュアル・アートの渴望へと繋がったとも考えられる。

第4章 地域芸術をめぐる絵師・金蔵とギュンター・グラスについて

第4章 地域芸術をめぐる絵師・金蔵とギュンター・グラスについて

はじめに

第1節 比較考察（絵師・金蔵とギュンター・グラス）

第2節 地域創生における芸術の役割

はじめに

本章では、本論のテーマである「社会における地域芸術の役割と振興」に立ち返り、これまで各章で検討してきたことを改めて整理し、本論のテーマについて考察する。第1節の比較考察では、絵画とグラスの人物像について、彼らが生きた時代背景や社会情勢を概観する。彼らは国も異なり、同時代に生きたわけでもない。しかし、動乱の時代を生きぬき、地域に根ざした芸術家である共通点を本研究の重要な視点として捉えていく。第2節では、地域創生における芸術の役割について、芸術が誰のための何のための芸術なのかについて解明する。また、文化行政が行う芸術家への活動支援や芸術祭等への補助金の取り組みについて、その在り方を問う。

第1節 比較考察（絵師・金蔵とギュンター・グラス）

第1節では地域芸術の在り方を問うきっかけにもなった、絵師・金蔵とギュンター・グラスの人物像とその背景について比較考察する。

グラスはナチス政権による一党独裁のドイツから、戦後の民主化を経験するという激動の時代を生きた。自ら志願して従軍したことについては、晩年に語っているが、その事が作品（芸術・文学）に影響を与えたことを重要視しなければならない。前章で述べたようにバウハウスはナチスにより学校そのものが閉校するという事態にまで陥った。ナチス政権化での美術に関する制限や意思表示（精神性）は、ナチズム崩壊後のドイツで暮らす人々の多くが見舞われた葛藤であった。否応無くでもナチスに従い、或いは直接でなくとも人を殺すことに加担していたことであつたと想起する。作品に描かれたモチーフの意味や作品のテーマから、グラスは芸術家・作家として、何を表現すべきなのか、何を伝えるべきなのかという命題に真摯に向き合ったことが分かる。グラスは、描くこと、書くこと、造形することにおいて、表現手法を変えながら多くの問題を提起し続けたのではないだろうか。

グラスは師匠であるオットー・パンコック（デュッセルドルフ芸術アカデミー時）の思

想に少なからず影響を受けていたと思われる。パンコックの時代背景について述べよう。

野田（2018）はパンコックの時代背景と芸術活動に注目し、時代背景と芸術家の作品との関係について詳細に言及しているが、教え子との関係についてはあまり言及されていない。パンコックは、1933年にナチスにより芸術活動の禁止を命じられ、公民権も剥奪、ドイツの美術界から追放処分になった。また、人種・差別政策で迫害の標的となったユダヤ人やジプシーと積極的に交流していたことも批判の対象であった。更に、1932年に作った自身の作品が検閲で拒否され、退廃思想として「退廃芸術展」（1937年7月、ミュンヘン）で烙印を押され、糾弾された。このように、ナチスはキュビズムやダダイズムのような新しい美術を排除し、その見せしめの為に退廃芸術展を開催した。そして、時を同じくして、公認芸術としての「大ドイツ芸術展」を開催した。ヒトラーは古典主義の美術のみが模範になる芸術として定義し、近代美術作品は焼却又は海外に売却するなどして、存在を否定した¹⁰⁵。このように国家が芸術表現に介入した歴史を芸術文化や地域を考える上で記憶しておかなければならない。

パンコックは、終戦後の1947年からデュッセルドルフ芸術アカデミーの教授として招かれている。グラスは1948年に同大に入学し、パンコックに師事した。グラスの表現技法である、エッチング、ドライポイント、リトグラフ、彫刻（ブロンズ像）などは、パンコックの得意とする表現技法と一致している。パンコックから学んだことは表現技法もさることながら芸術表現の精神も大きかったと考える。

グラスは、芸術への探求心を絶やすことのなかったパンコックから、人のあるべき姿勢・理想を学んだのではないか。それはグラスの芸術に時代への警鐘ともとれるメッセージを多分に含んでいることから想像できる。第3章1節3項で述べてきたが、1972年の頃の銅版画にはモチーフとして蝸牛が多く描かれており、このメッセージは、政治・社会に対して漸次的に歩むことの重要性を訴えている。鑑賞者に隠喩的に訴える手法はグラス独自の表現へと昇華され、現実世界の事象を社会・国民に問うことで人間の死生観まで作品に表現していた。芸術作品に登場する蝸牛のモチーフはグラスがブラントと共に政治運動していた時のモチーフとも呼応している。社会問題やグローバルな視点を自身の表現に主題として投影してきたのだろう。また、地域性についても自文化の捉え方として自らの足元にある地域へのこだわりを広げることで、地域と地域に深いところで通底した問題を孕んでいることを指摘している。

そして絵金は、江戸時代から明治維新を経験し、鎖国から開国へと向かう動乱の時代を

¹⁰⁵ 野田由美意「オットー・パンコックの木炭画連作《受難》—制作の背景」『成城美学美術史』第24号、2018年。

生きた人物である。幕末・土佐が輩出した偉人は数え上げればきりがなく多くいる。坂本龍馬、岩崎弥太郎、中岡慎太郎、中浜万次郎、河田小龍、武市半平太など、これら土佐の「いごっそう¹⁰⁶」と絵金は激動の時代を過ごし、時代のうねりの中にいた。絵金の場合、芝居絵屏風は個人の為であり、その後に地域社会へ作品の存在が浸透し、時間をかけて地域芸術へと醸成されていった。

絵金が生きた時代は、明治期に入り、「富国強兵」「脱亜入欧」など、美術も音楽も生活様式も西洋化された。美術に関しては、近代化に向かう過程で自文化の断裂や痛みを経て、日本独自のものと西洋化が並行或いはクロスオーバーして現在に残されることになった。現代よりも価値観の転換、多様な文化が流入していた時代である。明治維新という時代において、自国の文化、絵金の場合は土佐で愛された芝居絵を、赤岡町の人々が時間をかけて成熟させた。絵金は文明開化の渦中であつたが、変わらぬ態度で作品と向き合った姿勢は、現代においても着目すべき点である。赤岡町に残された 23 点の芝居絵屏風の背景には絵金やその弟子達の暮らしを支えた地域の人々がいる。2009 年に高知県保護有形文化財指定に指定されるまでに地域の人々の奮闘により江戸期から明治、大正、昭和、平成と絵金の姿を今に残したことを継往開来していかなければならない。文化や美意識は地域の人々の背後にあり、人々の生活と地域芸術は表裏一体のものであるからである。

第 2 章で取り上げた絵金の事例からは、高知県を取り巻く過疎・人口減少の問題に絵金という地域芸術が直面していることが分かった。どのような形で絵金を地域芸術として継承していけるのかという課題は残るが、これまで先人が育んだ文化を継承することが今の時代を生きる者の使命であると考え。第 3 章では、リューベックの芸術文化振興に言及したが、文化の底流に流れるものは学校教育の影響も大きい。学校教育の中で地域の文化に接することで、更にそこにある芸術が近くて深い存在になる。絵金とガラスの双方の様相について論じてきたが、地域が芸術家を育み、地域が芸術作品を地域芸術として醸成する。これこそが地域芸術の役割と振興なのであろう。絵金蔵もガラス・ハウスも地域のアイデンティティの保護と育成の観点から非常に重要な役割を果たしていると考え。地域芸術を発見する手がかりとは、とりもなおさず地域の歴史や文化を享受し、芸術家のライフヒストリーを感受することが肝要なのだろう。

¹⁰⁶ 土佐弁で高知県男性の気性を表している。「頑固者」「快男児」「酒豪」「気骨のある」といった意味で用いられる。

第2節 地域創生における芸術の役割

第2節では、「地域芸術」は「地域創生」にどのように生かされるのか。地域と芸術の関係性と役割について考究することを目的とする。

芸術表現で何を訴求するのか。何度も述べてきたが、美術や文化の在り方を表明することは、表現した芸術家の人生・生き方（ライフヒストリー）を投影するものである。誰もが表現の根拠や意義・意識を明確に可視化できるものではないが、芸術家や作家は、深層・表象を様々な表現手段で作品として可視化しようとする。人の表象とは、地域や時代、環境、人、等々により移ろうものでもある。ある人にとっては戦争、震災、戦争責任、原発事故、放射能汚染などの経験や問題意識が、芸術家や作家の心に刻まれ、イメージとして表出したものが作品となる。我々日本人は2011年3月11日に発生した東北地方太平洋沖地震から福島第一原子力発電所の原子力事故により甚大な破壊と放射能汚染を経験している。この事故から何を心に刻んだのか。またある人は、建屋崩壊のシーンや広島原爆、チェルノブイリの原発事故のイメージが重なったのではないだろうか。この事故を経て、表現に向き合うものは少なからず自己の無力感や何を表現すべきなのかを今一度問うことになったのではないだろうか。筆者も震災後に、実制作者として何を創造し、デザイナーとしてどんなメッセージを被災地に届けるべきなのか、迷い、戸惑い、表現上の葛藤を経験した。被災地の支援にボランティアとして直ちに赴くことができないならば、離れた場所から応援する術はないかと学生達と共に検討した結果、故郷を忘れないようにというデザインを施した手作りノートを作成し、被災地の小学校に送るプロジェクトを発足させた。結果として高知大学の全学部から延べ130人の学生ボランティアの協力を得ることができたことから、美術・デザインを学ぶ学生以外にも同様の感情が芽生えていたことが推測できる。

グラスの核問題に対する姿勢について、依岡（2012）は1985年のグラスと大岡昇平の往復書簡を用いて次のように析出している。「まず作家として書く意味を語る。曰くそれは戦争で意味もなく死んでいった同年兵たちのためであり、その重荷を背負わないで身軽に美に専念することは文学を軽薄で無拘束なものにすると考える。原子爆弾はアメリカの犯罪だと言い、人類が自分自身を抹殺できることを証明して見せたとして、ナチスのユダヤ人虐殺と重ねられるとする。ただ12年の間に殺された600万人のユダヤ人の死者の数は、今や毎年1500万人の餓死する子供の数によって凌駕されている。これは先進国が追うべき責任だと、グラスは主張する。大岡の問いには、こうした狂気の事態に言葉を武器に世界平和に貢献するのが作家の使命だとし、無力感に襲われるかもしれないが、特に戦

争を引き起こした日独の作家はこの義務を負うべきだと答えている¹⁰⁷」。グラスは、核の問題についてこれほど深く考え、芸術と向き合うことに責任を背負う強い覚悟が必要であることを問いかけている。これは表現者としての矜持でもあり、グラスが芸術や文学で語りかけるメッセージである。このグラスの言葉を援用すれば、「地域創生」は生半可な覚悟ではできないことのようにも思える。2018 年も「北海道胆振東部地震」に続き、猛烈な勢力の台風が次々に日本に上陸している。自然の猛威は、鉄骨・コンクリートで作られた堅牢な建造物を無残な姿に変えてきた。破壊された映像からは人間の無力さと人智を超えた自然の力を痛感する。今や地域創生は地域復興と併せて考えていかなければならない問題なのかもしれない。

「地域創生」に芸術を活用する事例については第 1 章で述べてきたが、芸術家の作品解釈は、芸術作品をコンテンツ、コミュニケーションの手段として地域の交流人口の増加や商品開発に寄与し、デザイナーやクリエイターが地域産品の商品開発をするといった表面的な受け止め方だけでは不十分である。原（2011）は、現今のデザインの状態を概観し、次のように指摘している。「デザインは商品の魅力をあおり立てる競いの文脈で語られることが多いが、本来は社会の中で共有される倫理的な側面を色濃く持っている。抑制、尊厳、そして誇りといったような価値観こそデザインの本質に近い¹⁰⁸」。地域に資する表現活動が芸術家やデザイナーの役割というような解釈は、一義的・狭量な解釈として考えることができる。これとは逆に、いかにして現実世界の事象を作品の中に物語るのかを考究するのかということは、芸術だけではなく、あらゆる学問に通底した問題の命脈である。良い作品・商品はコンテンツとして奨励するが、そこまでの成長過程を自己努力に任せ、若手芸術家の活躍の場を閉ざしてはならない。成長の途上にある芸術家（芸術家の卵）の支援が必要である。間違っても彼等を揶揄して排除することがあってはならない。芸術家に対する向き合い方にも変化が求められる。

民藝運動を興した柳宗悦は作品の無銘性について次のように指摘している。「作品に署名を致さない事実は、他にほとんど全く例を見ないことでありますが、なぜ名を記さないのでしょうか。これには色々の理由があると存じますが、恐らくその最も深い理由は、自己に滞らぬ自由さを希願してのことかと存じます。それには一旦無銘の境地に心を徹し、そこからおのずと生れ出る作品を希い求めているのではないのでしょうか。これは無銘品たる民藝品に対する真に謙虚な心構えと敬愛の念とを示す行いでもある¹⁰⁹」。現今にも援用で

¹⁰⁷ 依岡隆児「核の時代のギュンター・グラス～日独文学の〈対話〉研究」『徳島大学言語文化研究』第 20 巻、2012 年、p. 112.

¹⁰⁸ 原研哉『日本のデザイン—美意識がつくる未来』岩波書店、2011 年。

¹⁰⁹ 柳宗悦「作家の品と民藝品」『民藝』第 92 号、1960 年。

きる洞察であると思う。絵金の作品にはほとんど銘も落成款識も記されていない。このことが起因して文化財認定が受けられていない。しかし今こそ柳の考える民藝の発想が地域創生に必要であると考え。足元にある無銘の芸術家の作品にはその土地の固有性・地域性が宿ると考える。更に、学問の多様性や文化の地域性を享受することが「地域芸術と地域創生」を考える一歩になるであろう。グラスは 1978 年と 1991 年に大江健三郎と対談し、1995 年には新聞紙上で往復書簡を交わしている。その中で、大江（2015）は、「日本人は、本当に日本の中にある異質なものを発見していないと思います。日本人がやらなければいけないことは、自分の中の異質なものを、多様性を発見して、それを日本文化の新しい力とすることだと思います¹¹⁰」と述べている。大江の文化に対する地域への眼差しを、地域創生における芸術の役割を考える上で援用することができるのではないかと。グラスは終戦後、家族と共に西ドイツに移住している。地域や故郷に対する望郷の念は、グラスの生涯・思想に深く刻まれている。文化とは地域に暮らす人々の心であり、文化を心の中で涵養し、育むことが重要なのではないかとグラスや絵金から教えられる。

2017 年 6 月、「文化芸術振興基本法」が改正され、「文化芸術基本法」となった。改正の趣旨は次のとおりである。「文化芸術そのものの振興に加え、観光・まちづくり・国際交流・福祉・教育・産業等文化芸術に関連する分野の施策についても新たに法律の範囲に取り込むこと。文化芸術により生み出される様々な価値を、文化芸術の更なる継承、発展及び創造に活用すること¹¹¹」と芸術文化の果たす役割が示された。観光・まちづくり・国際交流・福祉・教育・産業等、文化芸術が様々な分野にまで拡張しているのである。また、新法では、文部科学省、内閣府、総務省、外務省、厚生労働省、農林水産省、経済産業省、国土交通省等による「文化芸術推進会議」を設けることとされている。改正法の附則において、文化庁の機能の拡充等も記されている。これらの法改正により、芸術や文化が、社会全体を包み込むような存在へ、あるいは社会包摂へとその多様性は広まっている。これまでの芸術家は、芸を極め、美を追求し、芸術とは何かを問うことに人生をかけてきたわけである。いつの時代が来てもこのような芸術活動の本質は揺るがないかもしれない。しかし、これらの芸術表現活動に加えて、新たな価値観や分野横断の可能性が、芸術家や文化を継承する人々に、多様性を享受するパラダイムシフト（価値転換）を生むことにも繋がる。

¹¹⁰ 対話の軌跡：大江健三郎とギュンター・グラス（ドイツ文化センターホームページ参照）
<https://www.goethe.de/ins/jp/ja/kul/mag/20722233.html>（最終閲覧 2018 年 9 月 14 日）

¹¹¹ 文化芸術基本法について（文化庁ホームページ参照）
http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/kihon/geijutsu_shinko/index.html（最終閲覧 2018 年 11 月 1 日）

グラスは「造形芸術」「文学」「地域」「政治」「美術館」「教育」など、多くのものを包括する活動を実践してきた。グラスにしてみれば、それは、地続きで同じ地平にある芸術活動である。「詩は押韻で表現する」「彫刻は粘土で塑造する」「版画は銅版・木版を刻する」といったように見かけ上は相違しているものでも、根本で一致する表現活動なのである。しかし、得てして人は属人的に考え、それぞれが異なる活動であるように捉えてしまいがちである。絵画は絵画、デザインはデザイン、彫刻は彫刻というように諸芸術を区別するようになった。評価の観点で専門分化することで都合がよかったのではないだろうか。しかし、現在は知識統合型の学問が希求されるように、芸術家にあらゆる総合的な知識・技術（表現力・想像力・技術力・企画力・監修力）が試されている。他方で、芸術家やデザイナーは、瞬く間に作品を生み出しているという誤解や、作品を生み出すまでの過程においても一部の才能のある者により創造されているという認識が蔓延している。これらの点を正すことも同時に考えていかなければならない。

また、本論で重視したいことは、芸術家がパラダイムシフトしていかなければならないということだけでなく、誰のために芸術創造・地域創生するのかという点や、芸術の評価においても、作品の質に加えて制作過程や地域性などの問題を注視しなければならない。地域創生は、町づくりや観光、国際交流などといった視点が必要であることは自明であるが、芸術と地域課題の文脈を創造的に融合することは、地域創生を目指すもの全てが芸術に対する時間をかけた涵養に取り組めるかどうかにかかっている。異なる分野・組織・団体が連携し、横断的に芸術に関わるときに自己変革能力をもって多様な価値（複合領域の価値、新たな領域の価値を含む）を認め合うことが重要となる。これらの意識が芸術創造・地域創生に携わる者の意識に芽生えることで先述した誤解や認識を解決していくことにもなると思われる。

昨今の文化行政には補助金の助成による芸術家への活動支援があるが、この助成は純粋に芸術家の作品制作を支援する仕組みではなく、制作過程の公表やワークショップの開催、地域に資する活動の促進、地域素材の利活用（廃校、古民家、町並み）など、多くの軸が評価の対象として含まれている。また、端的に来場者数や参加人数という定量評価を用いる点も懸念する。地方自治体の助成金制度の多くは行政からの単年度の予算措置であり、予算措置後の報告を1年、早ければ半年ですするという短期間での成果で評価する仕組みにも疑問を感じる。諸芸術を地域の文化として残して行くためには、上位下達の関係から脱却し、人と人の交流（多世代間交流など）から生まれる心の触れ合い、次世代の子どもたちへの情操教育の涵養、芸術文化が漸進的に芽生える時間が必要であると考えらる。

終章

終章

第1節 本論のまとめ

第2節 今後の課題と展開

第1節 本論のまとめ

本研究の目的は、大きく3点である。1点目に、社会における地域芸術の役割を明らかにし、地域芸術に対する様々な評価を整理することであった。2点目に、絵金とグラスという芸術家を中心に地域芸術の役割と本質を問うことである。3点目に、地域の伝統的な芸術の意義を明らかにし、地域に根付く芸術を残して行くために教育の面から考察することである。1点目については、芸術は、時代の流れの中で「生活」「文化」「宗教」「医療」などの使命・役割を帯びてきた。その次の役目として「地域」が加わり、新たな評価の尺度が課されてきている。社会が理想を掲げて前に進もうとするとき、文化を一元的・一義的に解釈する傾向があるが、個人の価値観は多様であり、文化はその土地で生きる人々の精神の中に芽生えている。現代の情報化社会の中には見えていない、五感や心に感じるものがその地域の芸術や文化となっている。地域に根ざして作品制作をすることで、地域を想う芸術家の姿勢を評価することが今日に求められているのではないかと本論では結論付けた。グローバル化や情報化を標榜するあまり地域性を失っていたことに対して、改めて地域性の重要性をうったえた点に独自性がある。

2点目については、絵金のように150年という時間の経過や人口減少が起因して、消滅の危機に瀕している作品を再び地域で維持管理していくことに意義や重要性があることを説明してきた。絵金に関する研究では、高知大学における地域との連携の最新事例を分析した。グラス作品においては、芸術家のライフヒストリーを意識しつつ、作品の維持管理をリュウベックの行政が行い、未整理のグラス作品の購入も行っていることを現地調査した。このような地方都市の文化行政の取組みは日本の文化行政あるいは大学の地域連携の参考にできるところが多い。その上で3点目の、伝統的な芸術の意義を明らかにし、地域に根付く芸術を残して行くために大学がステークホルダーとなり、地域芸術を支援する取組みが可能となることを考えた。ただし、ここで重要なことは、地域芸術の理想や協働を地域に押し付けることはせず、途絶えそうな文化を未来に残す形を模索するために今何が出来るかを鼎談していくことである。グラス・ハウスのように地域で活躍する芸術家に活躍の場と支援を行っていくことも地域芸術の普及になると考える。絵金とグラスの両者の地域を大切にしている精神は、今も地域の人々に大切に引き継がれているという共通点があ

る。地域芸術の様々な評価の観点において、芸術が「地域創生」へ向き合うヒントを導くことができた。

以上のような研究目的のもと、各章では以下のような考察を行った。第1章では、地域芸術に関する様々な問題を明らかにすることを目的とした。複雑多層化する地域芸術の在り方について、筆者が関わってきた創造活動や生涯学習、各種フィールドワーク等の実体験から事例を踏まえて考察し、地域芸術の言葉を定義した。また、筆者が実制作者であることに依拠した実践の事例は作品制作と教育活動に別れるが、これらは往還により両者の精度が深まると考えられる。美術における表現や鑑賞は生涯学習の掲げる生きがい創出にも繋がる。個人や地域にとって芸術に触れる人口を増やし、表現も鑑賞も含めた芸術活動は地域芸術に収斂することが分かった。結論として、地域芸術は一朝一夕に地域に根付くものではなく、教育においても美術、デザインなどの表現活動においても時間をかけた関わりが求められる。芸術家、デザイナーの知識・技術も同様に試行錯誤や葛藤を経て、自らの表現手段として蓄積される。地域芸術は、こうした芸術家の精神も含めて、地域の文化として醸成されるべきものである。現代は、世界の情報がリアルタイムで流れ、商業主義や保護主義、競争原理が人々の生活や環境を覆っており、芸術・文化はそれらの視点で捉えると直ちに必要なものでは無いとして軽んじられる傾向がある。しかし、教育の中で芸術、文化をドラスティックに排除し、端的に成果やエビデンスを求めることは危険なことである。地域芸術を捉える視座とは、美術や音楽が直接的に経済や商業に寄与することが少なかったとしても、芸術との触れ合いの中から、多様な感性を育む心や幅広い視野を身につけることができることだと考える。

第2章では、高知県の祭礼等にみられる絵金の現状について、地域の現状を明らかにし、地域芸術としてどのように根付かせていくのかを検証した。絵金はその全てが網羅されておらず、維持・保存についての状況は区々である。現状を整理するための事例として、峯八王子宮と郡頭神社での調査について検証した。また、劣化損傷が激しい作品の一部を採取して、走査型電子顕微鏡による科学分析を行ったことにより、劣化した和紙の画像データを取ることができたが、保存・管理の重要性を訴えていかなければならないことが分かった。高知県では絵金を用いた祭礼が伝統文化になっているが、持続可能な状況にないことを問題意識として捉え、高知大学での協働教育の実践についても今後の課題を踏まえて検討する必要がある。この他、高知県立美術館において開催された「絵金展」に関する考察や、絵金蔵の活動なども概観し、絵金の生涯と高知が育んだ地域芸術としての絵金の価値を明らかにした。

高知の地域芸術としての絵金の捉え方は、地域の観光資源にするということではない。

美術史的にみても地域の美術として醸成された他に類例の無い高知の文化であることは、他地域の地域芸術に対する問題提起となっている。そして、美術鑑賞とは、美術館で作品の脇にあるキャプションを読んで、作品の背景を理解することで作者の意思を解するということだけではない。美術館や博物館に作品が収蔵されることがそのまま優れた作品であり、保存・維持の対象であるということでもない。絵金は、そのような固定観念とは違った、価値観や鑑賞の方法を提示している。特に、高知の人々にとって夏祭り等と一体になった地域に無くてはならない文化的な存在であることが分かった。

第3章では、ギュンター・グラスの版画芸術に関して、地域性や作品のメッセージ性について検証した。グラスと同時代のドクメンタやバウハウスなどの美術運動を併せて論じることで美術・デザインの潮流をみることもグラス作品を捉える新たな手掛かりとした。また、グラス研究の拠点である、ドイツ・リューベックのギュンター・グラス・ハウスを現地調査し、活動内容や芸術文化振興の在り方を検証した。同時にリューベックの地域性や芸術文化行政の姿勢も実例を交えて述べた。グラスの芸術は直接的に地域住民や地域の素材をモチーフにしているということではなく、芸術に向き合う姿勢・心情に現代アートを解する視座があると分かった。グラスの芸術は、反中央主義という点で地域主義であり、多義性を持つ。そして、それは自ずと、現状の現代アートの在り方を批判的に問うことになる。それは、地域課題の解決に、手法としてアートを活用するということとは違う。キュレーターやアーツカウンシルのメソッドを地域に性急に踏襲するだけでは、互いの信頼関係は育まれない。グラス流に現代アートの趨勢を見守り、マイノリティに対する共感や、時に懐疑的に現代アートを社会に問うことも重要であることが分かった。人に伝えるという意味で、美術作品も小説と一体であること、ひいては芸術と文学や他の学問分野との知の統合を目指していたのである。地域芸術の解釈にグラスの芸術への姿勢を援用し、現今の芸術を読み解くことができた。

第4章では、地域芸術をめぐる絵金とグラスを比較文化的な観点から考察した。本研究のテーマである「社会における地域芸術の役割と振興」に立ち返り、これまでの各章で検証してきたことを改めて整理し、本論のテーマを明らかにした。第1節の比較考察では、絵師・金蔵とギュンター・グラスの人物像について、彼らが生きた時代背景や社会情勢を概観した。彼らは国も異なり、同時代に生きたわけでもない。しかし、動乱の時代を生き抜き、地域に根ざした芸術家である共通点は本研究の重要な視点として捉えている。第2節では、地域創生における芸術の役割について、芸術が誰のための何のための芸術なのかについて、社会情勢や自然災害の問題などに目を向けながら解明した。学校教育の中で地域の芸術文化に接することで、更にそこにある芸術が近くて深い存在になる。地域が芸術

家を育み、地域が芸術作品を地域芸術として醸成する。これこそが地域芸術の役割と振興である。絵金蔵もガラス・ハウスも地域のアイデンティティの保護と育成の観点から非常に重要な役割を果たしていることが分かった。地域芸術を発見するには、とりもなおさず地域の歴史や文化を享受し、芸術家のライフヒストリーを感受することが肝要であると結論づけた。

本研究は、地域芸術の在り方について、その本質は何かを顕在化することを考えてきた。また、これまでの筆者の制作活動、地域での芸術活動、美術・デザイン教育を問い直すことでもあった。もちろん、絵金とガラスの比較考察だけで地域芸術の全体像を捉えることは困難なことである。しかし、これが地域芸術の理想・普遍であるという概念に行き着くには、絵金とガラスの時代性や人物のライフヒストリーから地域芸術の確信を読み解くことが有効であると考え。もっとも、長期的で漸次的な取り組みが必要であることや、「地域」も「芸術」も多義性、差異によって成立しているということはより鮮明になった。

また、大学と地域との関わりでは、地域芸術に対する漸次的な理解の必要があるのではないかと考える契機になった。造形芸術を考究する研究者として、地域芸術の在り方をこれまでのフィールドワークや研究（制作・論文）を振り返りながらまとめることができた。芸術は時代や人・立場により多様性があり価値観も変化してゆく。芸術はこれだという正しい解を導くよりも、多様な在り方を知り、どのような方向性であれば良いのかを希求し、芸術の在り方を問うことで、アートシーンとビジネスシーン、あるいは他の分野との相互関係が地域の新たな問題意識の創出や課題解決に繋がるのではないかと考えている。

社会において芸術の役割が拡張しているにも関わらず地域芸術の専門家は不足している。この地域芸術という分野の研究は今後益々社会との関係を強め拡張して行くことが予想される。また、これまでにない芸術が派生することも考えられる。筆者は、美術史的な評価だけでなく、地域の中で時間をかけて育まれた芸術があることを述べ、芸術の評価として新たな尺度を持つことの必要性を説明した。地域芸術には地域毎に異なる評価軸があり、地域独自の価値観を認め享受する必要があると主張したことが、本研究の独創性である。表現活動する芸術家の理解と地域の人々を結ぶことが、社会における地域芸術の役割である。

第2節 今後の課題と展開

本論で考察してきたことを大学教育及び地域の芸術文化振興に活用することを今後の展開として考える。これまでに述べてきたように地域の芸術文化の涵養に教育は重要であり、特に多様化に向かう地域芸術の現状を鑑みれば、総合大学のような多様な学問分野を擁する機関が中心となる取組みは望まれている。

地域芸術の醸成には、地域の中に時間をかけた情操の涵養が求められる。特に地域固有の伝統文化・祭礼行事などは、これまでの先人の叡智と創造が残してきた遺産である。少子高齢化による地域の活力が減退する今日において放置できる問題ではない。地域芸術を行政・文化施設・大学などと結びつけることも求められる。これらの点については 2017 年に改正された文化芸術基本法にも明記されているが、ここで重要なことは、様々な関連機関との連携・協働が地域の側から内発的に生まれてくることである。文化の本質的価値とは人々の「精神」「心」の中に宿るものであり、地域の人々が表象も事象も心で受け継いでいくことで育まれるものである。

今後の展開としては、国際的な文化芸術政策の動向を鑑みて、グラスの美術作品についてのリュウベックのグラス・ハウスとの共同研究を試みる、また、高知県立文学館或いは高知県立美術館でグラスの美術作品の顕彰を行うことを目指す。グラスと日本、とりわけ四国とのつながりは注目されてこなかったが、グラスの地域への眼差しは美術作品や文学からもみてとることができる。1978 年にグラスが来日時に描いた作品は四国を訪問した¹¹² 際に描いたものもあり、美術と文学を同じ地平で見直す契機にもなる。また、グラスの版画芸術に関する考察にグラスの彫刻芸術、絵画なども併せて調査研究を継続する。グラスの造形芸術面での検証は、全貌を解明するには至っておらず、グラス・ハウスでの調査研究は必須であろう。現在確認されているグラス作品は 1200 点余りであるが、全ての作品のカタログ化は未完である。グラスの造形芸術面での検証は、グラス作品を網羅的に調査する必要がある。グラス・ハウスのコレクションについて公開・発表することは、グラスの芸術作品を再評価する意味で、グラスの造形芸術を広く公表し芸術理解の発展に寄与するものであると確信する。

また、絵金を海外で発表するような試みは、それがこれまで海外で紹介されることのない独創的な高知の地域芸術作品であるがゆえに、グローバルな視点で国際文化交流に寄与することができる。海外での成果を逆輸入することで地域にその成果を還元できる可能性も出てくる。研究成果の公表は、論文発表だけでなく、作品展の開催も期待できる。文化芸術を推進する見本市への出展、あるいは絵金蔵と連携して、徳島県立文学書道館、

¹¹² 高本研一「グラス、日本の二週間」『すばる』第 35 号、1978 年、pp. 163-165.

高知県立文学館、高知県立美術館、徳島大学、高知大学などでの研究成果の公表をシンポジウムやポスター発表のような形で芸術文化の裾野の拡大・相互理解につなげることを考えている。

これらの点を今後の研究課題として挙げるができる。絵金とガラスの調査については更に専門的な調査研究を長期的に行う必要がある。このことが、今後の地域芸術の振興に貢献できるものであれば幸いである。

あとがき

「社会における地域芸術の役割と振興」を問うことを本論のテーマとした。筆者は大学では、グラフィックデザインや版画に関する実技指導から、生涯学習としての公開講座（社会人、現職教員など対象）の開催など実に多岐にわたる授業実践を経験してきた。同時に地域からの様々な要請を個人的なデザインの仕事から、ワークショップ・プロジェクト（美術系）の事案まで学生と一緒に実施してきた。企画したプロジェクトで関わった領域も多様であった。デザインや美術の制作実践だけをやっては繋がることのなかった分野・企業等々と協働することができ、このように博士論文としてまとめることができたことは今後の大学教育或いは研究にとって大きな糧になった。大学教員として地域との関わりについて自問し、芸術の未来への可能性を感じる瞬間もあった。造形芸術を考究する研究者として、これまでの造形芸術・研究論文・フィールドワークの往還により過去をまとめることで、地域芸術の未来の輪郭を描くことができたのではないかと考えている。

引用参考文献一覧

- 青葉益輝、栗津潔、勝井三雄、佐野寛、渡邊嘉子『Basic Design 写真・広告・デザイン』六耀社、2004年
- 青葉益輝、栗津潔、勝井三雄、佐野寛、渡邊嘉子『Basic Design タイポグラフィ・シンボルマーク』六耀社、2004年
- 青葉益輝、栗津潔、勝井三雄、佐野寛、渡邊嘉子『Basic Design 平面・色彩・立体』六耀社、2004年
- 浅葉克己、井上嗣司、太田徹也、平野湊太郎（編集）『Typography & Symbol Mark』六耀社、2004年
- 秋元松代「絵金の周辺を歩いて」、『新日本文学』1968年
- 阿部公正「具体芸術の論理」『美学』1964年
- 阿部公正（監修）『世界デザイン史』美術出版社、2004年
- 麻原雄「視覚の変容—ポルノグラス」『美術手帖』2月号、1987年、pp.114-122
- 新井知生「コミュニケーションの媒体としての現代美術—近代の超克をめざす現代美術の在り方について—」『島根大学教育学部紀要』42巻、2009年、pp33-45
- 飯田善国「《ドクメンタ》になにをみた」『美術手帖』12月号、1972、pp85-115
- 石井健二、吉岡一洋「グラフィックデザイン教育に関する研究—1 近代グラフィックデザインの変遷について」『徳島大学総合科学部 人間社会文化研究』第14号、2007年
- 石井健二、吉岡一洋「グラフィックデザイン教育に関する研究—2 —デザインマネジメントと広告制作の関係—」『徳島大学総合科学部人間社会文化研究』第15号、2008年
- 石井健二、吉岡一洋「グラフィックデザイン教育に関する研究—3 —バウハウスにおける教育と歴史的背景及び今日のデザイン教育に関する考察—」『徳島大学総合科学部 人間社会文化研究』第16号、2009年
- 井島勉『美学』創文社、1976年
- 岩渕潤子「モダンとポスト・モダンの間」『美術手帖』12月号、1987、pp153-161
- ヴェイユ、アラン『グラフィックデザインの歴史』創元社、2005年
- 梅原真『日本の風景をつくりなおせ』羽鳥書店、2010年
- 絵金蔵『絵金資料調査報告書 第1集—芝居絵屏風Ⅰ—』香南市・絵金蔵運営委員会、2013年、p.176
- 『絵金蔵収蔵品目録 改訂版』高知県香南市、2010年
- 『絵金生誕200年記念 高知絵金ガイドブック2012』高知県立美術館・香南市、2012年
- 『絵金展 土佐の芝居絵と絵師金蔵』高知県立美術館、1996年

『絵金 幕末土佐の芝居絵』未来社、1968年

大井 敏恭、堀田 真紀「地域固有の芸術を、持続可能に発信し続けるために必要なもの-札幌の現代芸術を中心にして-」『北翔大学北方圏学術情報センター年報』第2巻、2009年、pp. 23-39

大江健三郎「文学と戦争体験」『海』10巻、中央公論社、1978年、pp. 312-327

大谷秀映『The Helvetica Book』エムディエヌコーポレーション、2005年

大橋完太郎「ミシェル・フーコーの思考における芸術の非人間性について」『美学芸術学論集』12、2016年、pp34-58

勝井三雄、田中一光、向井周太郎『現代デザイン辞典』平凡社、2006年

甲藤勇「土佐を彩る画人たち」、山本大編『高知の研究 第四巻 近世・近代篇』清文堂出版、1982年

高本研一「グラス、日本の二週間」『すばる』第35号、1978年、pp. 163-165

上山信一、稲葉郁子『ミュージアムが都市を再生する』日本経済新聞社、2005年

吉良川文張『絵金 その謎の軌跡』高知新聞社、2008年

ギンザ・グラフィック・ギャラリー企画「ggg Books 別冊—2 永井一正」DNP グラフィックデザイン・アーカイブ、2004年

楠瀬慶太「小龍の絵馬 夏祭りで復活」『高知新聞』1987年7月22日17面

楠瀬慶太「絵金屏風の風景1 保護と活用のはざままで」『高知新聞』2017年1月30日22面

楠瀬慶太「絵金屏風の風景2 保護と活用のはざままで」『高知新聞』2017年1月31日26面

楠瀬慶太「絵金屏風の風景3 保護と活用のはざままで」『高知新聞』2017年2月1日24面

楠瀬慶太「絵金屏風の風景4 保護と活用のはざままで」『高知新聞』2017年2月2日24面

楠瀬慶太「絵金屏風の風景5 保護と活用のはざままで」『高知新聞』2017年2月3日24面

楠瀬慶太「絵金屏風の風景6 保護と活用のはざままで」『高知新聞』2017年2月4日26面

楠瀬慶太「絵金屏風の風景7 保護と活用のはざままで」『高知新聞』2017年2月5日30面

楠瀬慶太「絵金屏風の風景8 保護と活用のはざままで」『高知新聞』2017年2月6日22面

Grass, Günter:Zeichnen und Schreiben:das bildnerische Werk des Schriftstellers Gunter Grass. Darmstadt und Nuwied (Hermann Luchterhand) 1984

グラス、ギュンター（訳者飯吉光夫）『本を読まない人への贈り物』西村書店、2007年

グラス、ギュンター（訳者依岡隆児）『玉ねぎの皮をむきながら』集英社、2008年

高知県教育委員会『高知県絵金保存調査報告書 土佐の芝居絵 | 絵金及びその後裔 |』1996年

香南市文化財センター所蔵、「土佐國香美郡西川村 村史」

小林章『欧文書体その背景と使い方』美術出版社、2005年

小林敬生『『現代版画』考—ごく私的な—』『大学版画学会』2013年、pp. 2-3

「瀬戸内国際芸術祭」『美術手帖』938号、美術出版社、2010年。

高田秀三『デザインとは何か』彰国社、2000年

武政重夫、貞廣宏高、野角孝一、吉岡一洋『地域の絆 —芝居絵屏風—郡頭神社棒打絵馬
保存会所蔵を中心として』リーブル出版、2018

田中一光『田中一光自伝 われらデザインの時代』三秀舎、2001年

田中一光『矢萩喜従郎（世界のグラフィックデザイン50）』トランスアート、2002年

竹原あき子、森山明子『日本デザイン史』美術出版社、2003年

谷川晃一「死と戯れる夜の画家」『美術手帖』5月号、1988年、pp. 98-106

ダブナー、デビッド『グラフィックデザイン・スクール』グラフィック社、2005年

辻惟雄（監修）『日本美術史』美術出版社、2002年、pp. 141-143

展覧会図録『絵金極彩の闇』高知県立美術館、grambooks、2012年

展覧会図録『画狂人ホルスト・ヤンセン』平凡社、2005年。p116

展覧会図録『ギュンター・グラス版画展』神奈川県立近代美術館、1986年。p14. 15. 24

展覧会図録『バウハウス展ガラスのユートピア』読売新聞社・美術館連絡協議会、2000年

展覧会図録『マリメッコ展—デザイン、ファブリック、ライフスタイル』フィンランド・
デザイン・ミュージアム、2016年

『土佐芝居絵のある祭礼 案内手帳』絵金蔵運営委員会、2012年

「都市とアートの真相」『美術手帖』733号、美術出版社、1996年

中村信夫「カッセルからのレポート」『美術手帖』2月号、1982年、pp. 48-49

長沢伸也『老舗ブランド企業の経験価値創造』同友館、2006年

長沢伸也・岩谷昌樹『デザインマネジメント入門』京都新聞出版センター、2003年

ネルディンガー、ヴィンフリート（訳者・編者：清水光二）『ナチス時代のバウハウス・
モデルネ』ダイヤモンド社、2002年

野田由美意「オットー・パンコックの木炭画連作《受難》—制作の背景」『成城美学美術
史』第24号、2018年

野角孝一、中村るい、松島朝秀、吉岡一洋、中谷有里「郡頭神社の絵金と協働教育」『高
知大学教育実践研究』第32号、2018年

蓮見孝「地域再生デザインの実践」『日本デザイン学会誌』2011年、pp. 36-51

原研哉『RE-DESIGN—日常の21世紀』、朝日新聞社、2000年

原研哉『デザインのデザイン』岩波書店、2003年

- 原研哉『日本のデザイン—美意識がつくる未来』岩波書店、2011年
- 原弘『原弘デザインの世紀』平凡社、2005年
- 廣渡修一、吉岡一洋「グラフィックデザインの変容と大学生涯学習プログラムへの応用に関する研究：その1—高等教育機関におけるカリキュラムの特質と今日的課題—」『徳島大学大学開放実践センター紀要』第17巻、2007年
- 廣渡修一、吉岡一洋「グラフィックデザイン教育の変容と大学生涯学習プログラムへの応用に関する研究—その2—体系的グラフィックデザイン講座のカリキュラム開発—」『徳島大学大学開放実践センター紀要』第18巻、2008年
- 廣渡修一、吉岡一洋「グラフィックデザインによるマス・イメージの創造と課題—徳島大学大学開放実践センターにおける実践と理論—」『徳島大学大学開放実践センター紀要』第19巻、2009年
- 深澤直人『デザインの輪郭』TOTO出版、2006年
- 藤田治彦『現代デザイン論』昭和堂、1999年
- 藤田治彦「デザインの哲学～豊かさを再考する」『日本デザイン学会誌』第24巻2号2017年、pp.32-33
- 広末保・藤村欣市朗『絵金 幕末土佐の芝居絵』未来社、1968年
- ポスター共同研究会・多摩美術大学『構成的ポスターの研究 バウハウスからスイス派の巨匠へ』中央公論美術出版、2001年
- 松島朝秀、金城正紀、野角孝一「地域文化における絵画の役割」—土佐・芝居絵屏風の祭礼空間における機能と表象に関する研究—、文化財保存修復学会（研究発表要旨集）、2018年
- 前野寿邦『「ドクメンタ6」に対する反響2』『美術手帖』12月号、1977年、pp.110-111.
- 松村明（編）『大辞林』三省堂、1988年
- 三廻部蕃『広告マンガイド』ダヴィッド社、1998年
- 村上俊介「バウハウス創設者ヴァルター・グロピウス：ドイツ・イギリス・アメリカの足跡」『専修大学人文科学研究所』第246巻、2010年
- 本村健太「ナチ時代のバウハウス—バウハウス様式と国家社会主義—」『岩手大学教育学部研究年報』第57巻1号、1997年
- 山下晃平「日本国際美術展（東京ビエンナーレ）再考 戦後日本における国際美術展の志向性」『美学』第65巻2号、2014年
- 柳宗悦「作家の品と民藝品」『民藝』第92号、1960年
- 山脇道子『バウハウスと茶の湯』新潮社、1995年

- 禹在勇、池田諸苗「『郷土愛』をテーマにしたデザインワークショップ」『日本デザイン学会』2014年、pp. 40-45
- 由緒書『かもべの大国様郡頭神社』郡頭神社社務所
- 横田恵、福原僚子「絵金研究：新しいデータベースの構築と制作活動の実態を探る」『鹿島美術財団年報』、2010年
- 吉岡一洋、野角孝一、柴英里、中村るい「アートとヘルシーエイジング —高知大学における生涯教育の実践的研究—」『高知大学教育実践研究』第29号、2015年
- 吉岡一洋「マリメッコ展とデザインの動勢」『民族藝術』第33巻、2017年
- 吉岡一洋「ギュンター・グラスの版画芸術 —変遷する現代アートとの関係に注目して—」『比較文化研究』第133号、2018年
- 吉岡一洋「大学における地域芸術の振興と役割について —「絵金」を事例として—」『比較文化研究』第131号、2018年
- 吉岡一洋「地域芸術と絵金」『民族藝術』第34巻、2018年
- 吉岡一洋、土井原崇浩、玉瀬友美、中村るい、野角孝一、梶原彰人、野中陽一朗、松岡真里、利岡加奈子「病院空間におけるアートの役割—高知大学医学部附属病院におけるアートの活用と教育実践—」『高知大学教育実践研究』第32号、2018年
- 吉川浩満「現代エロティシズム入門—その変容を捉えるための20の書」『STUDIO VOICE』411号、2017年、p. 142
- 吉澤弥生「『文化政策と公共性』—大阪市とアート NPO の協働を事例に—」『社会学評論』第58号(2)、2007年
- 依岡隆児「絵入り文芸雑誌の日独影響関係」『徳島大学総合科学部言語文化研究』第14号、2006年、pp. 57-70
- 依岡隆児「核の時代のギュンター・グラス～日独文学の〈対話〉研究」『徳島大学言語文化研究』第20巻、2012年
- 依岡隆児『ギュンター・グラス「渦中」の文学者』集英社、2013年
- 依岡隆児「書くことと描くこと～ギュンター・グラスと造形芸術」『徳島大学言語文化研究』第25巻、2017年
- 李禹煥『李禹煥全版画：1970-1986』シロタ画廊、1986年
- 利光功・宮島久雄・貞包博幸（編者）『バウハウスとその周辺Ⅱ 理念・音楽・映画・資料・年表』中央公論美術出版、1999年
- 若江漢字「社会彫刻の意味するもの」『美術手帖』4月号、1983年、pp. 24-29

参考 URL

ギュンター・グラス・ハウス公式ホームページ

<https://grass-haus.de/grass-in-farbe> (最終閲覧 2018 年 9 月 15 日)

首相官邸ホームページ、「地方創生」

https://www.kantei.go.jp/jp/headline/chihou_sousei/ (最終閲覧 2018 年 3 月 27 日)

首相官邸ホームページ、「人生 100 年時代を見据えた経済社会の在り方について」

<https://www.kantei.go.jp/jp/headline/ichiokusoukatsuyaku/jinsei100.html> (最終閲覧 2018 年 12 月 13 日)

シュピーゲル紙オンラインサイト参照、「ギュンター・グラス 75 歳」

<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/guenter-grass-in-luebeck-ich-fuehle-mich-hier-gut-aufgehoben-a-218709.html> (2002 年 10 月 18 日の掲載記事)、(最終閲覧 2018 年 9 月 4 日)

ドイツ文化センターホームページ参照、「対話の軌跡：大江健三郎とギュンター・グラス」

<https://www.goethe.de/ins/jp/ja/kul/mag/20722233.html> (最終閲覧 2018 年 9 月 14 日)

文部科学省ホームページ参照、「社会的・経済的価値をはぐくむ文化政策の展開」

http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/hpab201801/1407992_005.pdf (最終閲覧 2018 年 9 月 20 日)

文化庁ホームページ参照、「大学における文化芸術推進事業について」

<http://www.bunka.go.jp/seisaku/geijutsubunka/shinshin/daigaku/> (最終閲覧 2018 年 12 月 19 日)

文部科学省ホームページ参照、「地方文化財行政の在り方」(特別部会審議まとめ)

http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo15/sonota/1398951.htm (最終閲覧 2018 年 9 月 20 日)

文部科学省ホームページ参照、「日本再興戦略」(平成 25 年 6 月 14 日閣議決定)、「教育振興基本計画」(同日閣議決定)

http://www.mext.go.jp/a_menu/koutou/houjin/1341970.htm (最終閲覧 2018 年 9 月 27 日)

文化庁ホームページ参照、「文化芸術基本法について」

http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/kihon/geijutsu_shinko/index.html (最終閲覧 2018 年 11 月 1 日)

画像の出典許可について

本論で使用した絵金に関する画像は高知県立美術館および絵金蔵より特別に許可を得て掲載している。また、神社所蔵の作品についても総代からの掲載許可を得ている。絵馬保存会所蔵の作品についても保存会の代表より掲載許可を得ている。この他、田んぼアートの空撮については本山町農業公社より掲載許可を得ている。

また、ガラスの版画作品および展覧会の会場写真については、ギンター・グラス・ハウスより特別な許可を得て掲載している。

その他の写真については筆者撮影のものであり、写真の著作権は筆者が保有している。

謝辞

博士論文を提出するにあたって、多くの方々のご指導とご助力をいただきました。

特に、主指導教員を引き受けていただいた徳島大学大学院総合科学研究科教授の依岡隆児先生に厚く御礼申し上げます。博士課程（後期）の3年間で比較文化研究の手法を根気強くご指導いただき、常に的確なご助言を賜りました。また、グラス研究に際して論文資料・調査先の情報など詳細にご指導をいただきました。また、副指導教員を担当していただいた同大大学院教授の岸江信介先生と宮崎隆義先生には専門分野外にも関わらず温かいアドバイス・激励をいただきました。本研究並びに学術論文（共著）の礎にもなった同大名誉教授石井健治先生、ならびに同大大学開放実践センター（元センター長・教授）故廣渡修一先生には研究をはじめる契機をつくっていただきました。また、高知大学教育研究部人文社会科学系教育学部門講師の野角孝一先生には共同研究プロジェクトの推進と学術論文執筆の際にご助言をいただきました。また、ドイツ語の翻訳・通訳にご協力いただいたバウアー恵美氏（フランクフルト在住）にも多大なご助力をいただきました。最後に、調査・研究をサポートしてくれた全ての方々にも心より御礼を申し上げます。