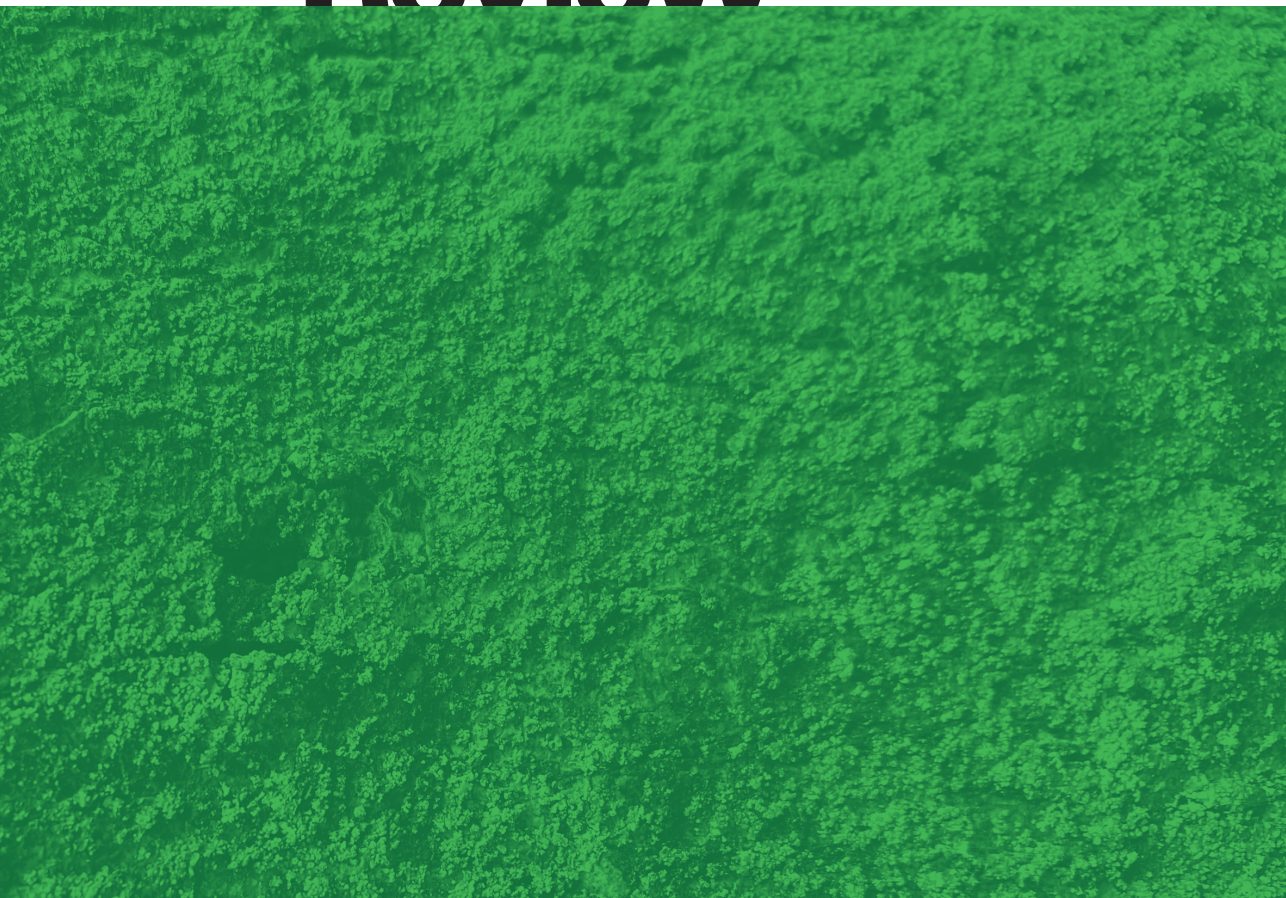


The KeMCo⁰¹ Review



特集
オブジェクト・ベースト・
ラーニング
(Object-based Learning)

Special issue
Object-based
Learning
(OBL)

- 5 刊行によせて
Foreword
- 7 特集 オブジェクト・ベースト・ラーニング (Object-based Learning)
Special issue Object-based Learning (OBL)
- 9 渡部 葉子「モノを通したコミュニケーション—オブジェクト・ベースト・ラーニングの実践と可能性」
Yohko Watanabe, “Communication through Objects: the Practice and Potential of Object-based Learning”
- 23 棚橋 沙由理、白岩 志康、山本 桃子「分野横断型学習としてのオブジェクトベーストラーニングのさらなる機能拡張～人びとのウェルビーイングの向上への貢献を目指して～」
Sayuri Tanabashi, Shikoh Shiraiwa, Momoko Yamamoto, “Expansion of Object-based Learning as Cross-disciplinary Learning: Prospects of the Enhancement for Well-being”
- 35 岩間 清太郎、小久保 智淳、牛場 潤「運動学習と『オブジェクト・ベースト・ラーニング』—神経科学の見地から—」
Seitaro Iwama, Masatoshi Kokubo, Junichi Ushiba “Motor Learning and ‘Object-based Learning’ —from the Perspective of Neuroscience—”
- 43 本間 友「オブジェクト・ベースト・ラーニングに基づく参加型展覧会：慶應義塾ミュージアム・commons『オブジェクト・リーディング：精読八景』展の再設計」
Yu Homma, “A Participatory Exhibition Based on Object-based Learning: Redesign of the Keio Museum Commons’ Exhibition ‘Object Reading: Eight Perspectives on Reading Objects’”
- 53 アラヌル イミン「OBL (オブジェクト・ベースト・ラーニング) による留学生のためのKeMCo体験の創造」
Alinuer Yimin, “Creating an Inclusive KeMCo Experience for International Students through Object-Based Learning”
- 65 オブジェクト・ベースト・ラーニング参考文献
References for Object-based Learning

69 一般論文／研究ノート

Original Articles / Research Notes

- 71 前川 知里「日展書部門設置による書表現の変容」
Chisato Maekawa, "Transformation of Calligraphy Expression by Establishment of Calligraphy Section at Nitten"
- 87 松谷 芙美「秋田藩絵師菅原洞斎とその活動—江戸時代後期における室町水墨画の受容と研究—」
Fumi Matsuya, "The Akita Clan Painter Sugawara Dosai and His Activities: Reception and Study of Muromachi Ink Paintings in the Late Edo Period"
- 101 長谷川 紫穂「情報体としての生について:アーティフィシャルライフ・アートからバイオアートへ」
Shiho Hasegawa, "On Life as an Informational Agent: from Artificial-Life Art to Bioart"
- 113 山崎 みず穂「キュレーターの役割を再考する—ニューヨーク近代美術館とソロモン・R・グッゲンハイム美術館の例から」
Mizuho Yamazaki, "Curatorial Roles for Amplifying the Voice of Artists in Exhibitions— from Cases of the Museum of Modern Art and Solomon R. Guggenheim Museum"
- 129 荒屋鋪 透「漱石山房のヴェトゥイユ風景:夏目漱石と1915年第2回ニ科展「特別陳列」の安井曾太郎」
Toru Arayashiki, "Vétheuil Landscape Painting of Soseki's Guest Room: Natsume Soseki and Yasui Sotaro in a Special Solo Exhibition at the 2nd Nika Exhibition in 1915"
- 145 八尾 里絵子、北市 記子、門屋 博「創造的アート・アーカイブの実践的試み— 山口勝弘の遺品整理を起点として」
Rieko Yao, Noriko Kitaichi, Hiroshi Kadoya, "Practical Attempt on the Creative Art Archives— Inspired by the Private Objects of Katsuhiko Yamaguchi"
- 159 松本 守「KeMCoが生み出す教育環境:SDGsワークショップの実践を通して」
Mamoru Matsumoto, "Educational Environment Created by Keio Museum Commons: What We Learned from Practicing SDGs Workshop"
- 173 岡原 正幸、加藤 文俊、山口 徹、小泉 明郎、本間 友、小田 浩之「アート・デザイン・コミュニケーションを身体化する場〜 Keio Springコアプログラムの記録」
Masayuki Okahara, Fumitoshi Kato, Toru Yamaguchi, Meiro Koizumi, Yu Homma, Hiroyuki Oda, "A Place to Embody Art, Design and Communication -Documentation of the Keio Spring Core Program"
- 183 宮北 剛己「オープンサイエンス時代における、人間中心アプローチを用いたデジタルアーカイブのデザイン:Keio Object Hubを事例として」
Goki Miyakita, "Human-Centered Approach in Designing a Digital Archive in the Age of Open Science: Case Study of Keio Object Hub"

195 The KeMCo Review 投稿規定・執筆要領

2019年4月に設置され、2021年4月に展示施設を開館した「慶應義塾ミュージアム・コモンズ」(KeMCo)の基本コンセプトは「空き地」である。「空き地」とは何もない場所ではなく、ゆるやかに関心を共有するさまざまな人々がオブジェクトやアイデアを持ち寄る空間であり、そこから新たなつながりや発想が生まれてくる場である。こうしたコンセプトをアカデミックに実現するために、KeMCoは、2022年度より、ピア・レビューによる学術誌『The KeMCo Review』を、年に一度刊行することとした。対象とする領域は、ミュージアム・スタディーズ、デジタル・ヒューマニティーズ、美学美術史、文化資源学、書物史など、そしてそれらの複合領域だが、『The KeMCo Review』はアカデミックな「空き地」なので、明確な境界を設けることなく、なんらかの研究や活動を通じて文化財とかかわる内容であれば、広く投稿を歓迎している。各号に特色をもたせ、またKeMCoの関心事を知っていただくために、毎号特集テーマを設定するが、テーマに縛られない自由投稿もいつでも受け付けている。投稿に関するガイドラインは投稿規程に定めていて、学術論文のみならずより短めの研究ノートも掲載する。

創刊号にはお陰様で数多くの論文、研究ノートの投稿があり、厳正な査読の結果、7本の論文と7本の研究ノートを掲載させて頂けることとなった。また、オブジェクト・ベースト・ラーニング(OBL)に関する特集は本邦で初めての試みであり、その全容を5本の論文で論じた、充実した内容となった。

『The KeMCo Review』は、文化財に、研究者として、キュレーターとして、そしてクリエイターとして関わる人々のつながりをアカデミックに推進する場であり、さらに、これまでのつながりからはこぼれ落ちていた隙間を見つけてことばにする媒体である。KeMCoの新たな活動に、ご理解とご支援をお願いする次第である。

松田 隆美

慶應義塾ミュージアム・コモンズ機構長

The basic concept of the Keio Museum Commons (KeMCo), established in April 2019 and opened to the public in April 2021, is 'a vacant open space' (akichi). An akichi is not an vacant lot, but a space to which various people who loosely share common interests can bring objects and ideas, giving birth to new connections and directions. In order to pursue this concept academically, KeMCo has decided to publish a peer-reviewed academic journal, The KeMCo Review, once a year from the year 2022.

The KeMCo Review welcomes submissions in such fields as museum studies, digital humanities, art history, cultural resources studies and book history, but as an academic open space, it will publish any studies that deal with cultural heritage through academic research or activity. Each volume has a special theme in order to give the issue its own special character but submissions not related to the special theme are welcome at any time. The submission guideline is available and shorter research notes as well as full-size articles are accepted.

For the first volume, a good number of articles as well as research notes were submitted for review, and we are pleased to be able to publish seven original articles and seven research notes. The volume also includes a substantial special section on object-based learning (OBL) for the first time in Japan, with five articles and notes.

The KeMCo Review is an academic forum that promotes interaction among the people who are involved with cultural heritage, as researchers, curators and creators. It is a medium for the cultural gaps that have gone unnoticed and undiscussed so far. We ask for your understanding and support for this new challenge by Keio Museum Commons.

Takami Matsuda

Director, Keio Museum Commons

特集

オブジェクト・ベースト・ラーニング (Object-based Learning)

Special issue

Object-based Learning (OBL)

モノを通したコミュニケーション——オブジェクト・ベースト・ラーニングの実践と可能性

Communication through Objects: the Practice and Potential of Object-based Learning

渡部 葉子 (慶應義塾ミュージアム・commons, 慶應義塾大学アート・センター)

Yohko Watanabe (Keio Museum Commons, Keio University Art Center)

Abstract

学習者が直接対象に近づくことができるラーニング・メソッドであるオブジェクト・ベースト・ラーニングの具体的実践例を提示して分析し、その可能性を考察する。OBLの方法論をふまえて開発されたワークシートを用いた実践は、作品(モノ)に直にアプローチできる方途を示すとともに、学習者自身が自らを理解し、発展させることにつながる点が重要である。学習者は主体的な言語化と段階的な作業によって、オブジェクトを介したコミュニケーションを実現し、アクティブな学びを実現していることが検証できる。しかも、その工程を通して、対象とした作品の本質にも迫っているのである。更に、この方法は未知の作品(モノ)にアプローチするツールとしても機能することが示唆できる。

This paper presents and analyses examples of practices of object-based learning, a learning method that allows learners to approach the object directly, and considers its potential.

The practice using worksheets based on the OBL methodology provides a way to approach the artwork (object) directly and leads to the learner's own understanding and development. It can be verified that learners achieve communication through objects and active learning by means of proactive verbalisation and step-by-step work. Moreover, through the process, they are also getting to the essence of the targeted artwork. Furthermore, it can be suggested that this method can also function as a tool for approaching unknown works (objects).

[Keyword]

オブジェクト・ベースト・ラーニング、現代美術、アクティヴ・ラーニング、ワークシート
Object-based Learning, Contemporary Art, Active Learning, Worksheet

1. はじめに

オブジェクト・ベースト・ラーニングは視覚のみならずあらゆる感覚を用いながらモノを通して実践するアクティブ・ラーニングの方法論のひとつである。大学教育において、実際のモノ（＝オブジェクト）を用いた教授方法は様々な形で長く実践されて来ていたが、教授型教育から学習者側（ラーナー）主体に教育的観点シフトする中で、改めて「オブジェクト・ベースト・ラーニング（以下 OBL）」として 21 世紀的な教育・学習の方法論として再構築され、近年、英国、オーストラリアなどを先達として研究・実践されている（Chatterjee et al. 2015）。

日本においてもここ数年、研究論文や取り組みが見られるが（山本 2018、棚橋・山本 2022）、特にその実践例はまだ非常に少ない。オーストラリアにおける OBL 主導者のひとりである A. シンプソンによる記事が OBL の背景と概要、大学における意義、更にはデジタル技術を用いた展開にまで言及しており、紹介記事ながら包括的な邦語文献と言えよう（シンプソン 2021）*1。

OBL が既に多く実施されている欧米諸国に比して、日本ではそもそも実際のモノを用いた教授方法の実施自体が、大学のみならず、初等中等教育においても少ないという現状がある*2。その意味で、日本ではこの状況に即して OBL の導入の可能性と効果を探っていく必要があるであろう。この点については、OBL をメインテーマとした 2019 年の UMAC 東京セミナーのキーノート・パネル（The Power of Objects: Practices and Prospects of Object-Based Learning）で指摘した通りである（Watanabe, 2019）。この際に示した論点がその後の OBL 実施の前提となっているので、ここで改めて確認しておきたい。以下、5 点に整理して要点を示す。まず、第一に日本の教育では欠如していると言わざるをえない、正解のないオープンな問いに出会う教育機会の創出となる*3。次に対象となるモノを通常の文脈とは違う視点から見る可能性を提供することになる。3 番目にそれを実現させるモノとの直接的な出会いは、同時に自らのバックグラウンドを知ることにつながる。4 番目として、モノを通じてそれに対応する人々やアプローチの多様性を知るこ

とは、モノがコミュニケーションのツールとして機能することを意味する。更に OBL の方法論はラーニングだけではなく、領域横断的な研究に道を開くものである。このような前提に立って、慶應義塾ミュージアム・コモンズ（以下 KeMCo）では、OBL を採用して学内の学術資源を用いた教育を実践すると同時に領域横断的な研究の実践の場として機能することを目指して活動している。本稿では、主に OBL を採用した講義実践についての報告と分析を行うが、後者の領域横断的研究に関連する活動としては、2021 年 8-9 月に学内の文化財を所管する 8 部署が協働した展覧会「オブジェクト・リーディング：精読八景」展を開催している（慶應義塾ミュージアム・コモンズ 2022, p.26-31）*4。

2. オブジェクト・ベースト・ラーニングの実践——特にワークシートを用いた取り組みについて

慶應義塾が 2019 年に組織を立ち上げ、2021 年にオープンした KeMCo では、設置講座の実践中核に OBL を据えている。授業では OBL への導入として、OBL 実践用に開発されたワークシートを用いた授業を行っている。今回はこのワークシートを用いた取り組みを中心に論じる。まず、用いているワークシートについて紹介・分析し、続いて実践例として 2021 年度 KeMCo 講座について実践内容を示して分析し、参加者のフィードバックを踏まえて考察を加えたい。別の形で試行した他校での実践例についても同様に分析と考察を施したい。なお、本稿で言及されているデータは、授業のワークシート、フィードバックフォームや課題レポート、参加学生へのインタビューを通じて得られたものである。

2-1. ワークシート「モノ＝オブジェクトの読み方（How to read an object）」について

2-1-1. ワークシートの背景

OBL を実践するにあたっては、一つのワークシートをベースとして取り組んでいる。まず、そのシートについての説明から始めたい^[1a,b]。「モノ＝オブジェクトの読み方（How to read an object）」と題されているこのシートは英国での OBL 推進者の一人、J. ウィルコックスによって開発されたものである。シートの冒

モノ(オブジェクト)の読み方 How to read an object?

主題	大まかな質問領域	考えられる具体的な質問【これらすべてが常に適切という訳ではない】	Note
記述 [Description]	見て、感じる。	<ul style="list-style-type: none"> ・どのくらい大きいか? ・どんな色か、形か、匂いか? ・それは完全であるか、あるいはほじたり、ダメージがあったりするか? 	
	マーク(印)を見極める	<ul style="list-style-type: none"> ・シリアル・ナンバーや保証があるか? ・何らかのマーク(印)があるか? 	
	素材、マテリアル	<ul style="list-style-type: none"> ・何でできていますか? ・単一の素材で作られているか?複数の素材か? 	
	作り立ち、構造	<ul style="list-style-type: none"> ・どのようにつくられたか? ・手製か?機械製か? ・それは変更や改良を加えられているか? 	
推論 [Deduction]	目的と価値	<ul style="list-style-type: none"> ・何のために作られたか? ・単一の用途か、もしくは複数の用途があるか? ・誰が誰につけて、その用途は変化していったか? 	
	文脈と歴史	<ul style="list-style-type: none"> ・いつ、どこでつくられたか? ・誰がそれをつくったか?そして誰がそれを所有し、使用したか? ・どこで見出されたか? 	
	意味(宗教的または芸術的/歴史的/商業)	<ul style="list-style-type: none"> ・そのオブジェクトは、霊的(宗教的)意義をもつか? ・それは芸術作品であることを意図されているか? ・あなたは、それをどのように感じるか? ・それはどのように説明されているか?作り手の性質について何が示されているか? 	
	モノがどのように評価されるか	<ul style="list-style-type: none"> ・そのオブジェクトは、制作者あるいは使用者/所有者によって価値があったか? ・オブジェクトの意味や価値は、時間が経つにつれて変化しているか? 	

[1a]

頭にこのシートの役割と意味が記されており、そこにはOBLについての彼女の考え方が反映している。

以下に示すのは、オブジェクトの詳細な読み取りを行う際に留意すると有効な問いです。これらの問いは、1980年代にJules Prownが概説した方法論に基づいています。Prownは、オブジェクト(モノ)はマテリアル・カルチャーの研究のための生のデータ(ローデータ)であると考え、記述、推論、仮説の3段階でオブジェクトに近づくことを提案しました。これは問いのリストの決定版ではありませんが、あなた自身が問いを発するのに役立つフレームワークを提供するはずで、全部答えられなくても慌てないでください。あるモノの歴史と来歴をリサーチするには時間を要します。手始めに、そのオブジェクト(モノ)について、あなたが何を見ているか、何を既に知っているかを書き留めておくことは役に立つでしょう。

ワークシートは、この前置きの後に「記述、推論、仮説」の三段階を踏むような設問が提示される形になっている。実践で用いている日本語翻訳版シートではこの説明を末尾に和英併記で示しているが、使用する

際にはこの文章を最初に紹介して説明することから始めている。この文章に端的に表れているように、ウィルコックスはモノを使用した教育方法の中で、学び手の観察や認識に働きかけ、最終的には自らが問いを発するという能動的な応答を引きだそうとしていることが分かる。

筆者は2016年ロンドンで開催されたアーカイブを巡るカンファレンス(Im/Material: Encounters within the Creative Arts Archive, Chelsea College of Arts)*5の一貫で行われたワークショップに参加してこのワークシートを紹介され、その制作者であるウィルコックス氏にインタビューを実施する機会を得た*6。なお、このインタビューの際にワークシートの日本語翻訳と授業での使用許可を得ている。

ウィルコックス氏はロンドン芸術大学(UAL=University of the Arts London)を形成するカレッジの一つであるセントラル・セント・マーチンズでミュージアム・アンド・スタディ・コレクションの責任者として、当該校が抱えるコレクションを保存管理し、活用する立場にある。インタビューを行った2016年当時、同氏は赴任して8年、アカデミック・サポート部門と協力して5カ年のOBLのプロジェクトを遂行中であった(Barton and Willcocks, 2017)。

仮説 [Hypothesis]	文脈と歴史	<ul style="list-style-type: none"> そのオブジェクトは、制作された時期について何を知ることができるか？ それをつくった人について何を推測できるか？あるいはそれを愛した人らについてはどうか？ 社会や文化については何を伝え得るか？ そのオブジェクトは、何らかの形で物事に変化をもたらしたか？
	技術的側面	<ul style="list-style-type: none"> そのオブジェクトは、制作時にアーティストがいかにつまみつけたか？ 何を伝えるか？ どんな技術が使われているか？ それは新しい技術か？
	素材、マテリアル	<ul style="list-style-type: none"> このオブジェクトの素材と技法を、自分で使う方法を考えることができるか？

©Judy Willcocks, Central Saint Martins, 2014

モノ(オブジェクト)の読み方 How to read an object?

以下に示すのは、オブジェクトの詳細と読み取りを行う際に留意すると有効な問いです。これらの問いは、1980年代にJules Prownが概説した方法論に基づいています。Prownは、オブジェクト（モノ）はマテリアル・カルチャーの研究のための生のデータ（ローデータ）であると信じ、記述、推論、仮説の3段階でオブジェクトに近づくことを提案しました。

これは問いのリストの使途図ではありませんが、あなた自身問いを熟考するために役立つフレームワークを提供するはずです。全部を覚えなくても構いません。あるモノの歴史と深層をリサーチするには時間を要します。

最終的に、そのオブジェクト（モノ）について、あなたが何を思っているか、何を観に知っているかを書き留めておくことは役に立つでしょう。

How to read an object

Below are a few useful questions to bear in mind when you are doing a detailed reading of an object. The questions are based on a methodology outlined by Jules Prown in the 1980s. Prown believed that objects were the raw data for the study of material culture and suggested approaching the object in three stages - description, deduction and hypothesis.

This is not a definitive list of questions but it should provide a helpful framework for your own questioning. Don't panic if you can't answer all of them. It can take time to research the history and provenance of an object. In the first instance it is useful to jot down what you see and what you already know about the object.

[1b]

Communication through Objects: the Practice and Potential of Object-based Learning

まず、同校のミュージアム・アンド・スタディ・コレクションについてアーカイブを伴うミュージアム（museum with archive）と捉えていると語った。即ち、ミュージアム、ライブラリー、アーカイブ、それぞれに違った態度や対応があるが、アーカイブ的態度によって対応する立場を取っていると言うのである。その要点を彼女は以下の様に説明した。

あるモノ（object）が収蔵されるときに、個別のモノとして収蔵されるのがミュージアム的な在り方であり、そのモノの関係性をそのまま保存する形で収蔵するのがアーカイブ的な在り方である。ミュージアムの場合には、それを収集する側に主導権があり、アーカイブの場合にはそのモノが既に背負っている関係性を構築した側に主導権がある。

ここではミュージアム（キュレーター）とアーカイブ（アーキビスト）のモノに対する眼差しの違いが端的に示されていると言えよう。

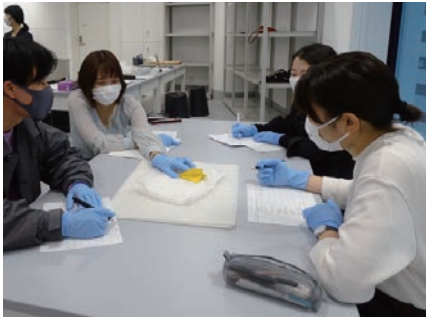
セントラル・セント・マーチンズのコレクションは2016年のインタビュー当時約25,000のオブジェクトに加えて5,000点の貴重書扱いの書籍と雑誌を所蔵していた。収集の仕方は時代と共に変化し、授業用の教育的サンプルとして様々なものが収蔵されてき

た歴史があるが、その必要性が以前ほどないので、現在の収集は卒業生やスタッフの作品などセントラル・セント・マーチンズに直接関係のあるものに限られているという（Willcocks, 2016, p.43）。

大学ミュージアムとして、そのコレクションと教育活動の密接な関係を築くことは最も重視している点であり、いかに教育とリンクし、大学の創造性に必要で、寄与するものであるかをアピールすることに努めて来たという。それはコレクションの意義の認識を促し、学内での位置を確立して、その保存と存続を継続的に守るために必要なことでもあった。その際に、採用され定着し、それにより教育プログラムとして新しい形を生み出すことになったのがOBLの考え方であった（Barton and Willcocks, 2017）。

プロジェクトの根幹となるOBLについて、当時、実践中であったプログラムの成果をふまえてウィルコックス氏は以下の様に説明してくれた。

展覧会に作品が展示されている場合、そのモノと見ている観客の間には、キュレーターの解釈が存在する。その眼差しを通してモノを見ることになる。そうではなく、そのモノと自分を直接つなぐ形でモノを見る、読むのである。そこでは、モノは受け手によって、違った様相を呈してくる。



[2]



[3]

モノとあなたを直接結びつけ、モノをその人自身の捉え方で読むことを可能にし、そこからディスカッションや人との差異の理解や、自分の創造性の発展へとつなげていくことができるのである。

これは、モノに対してキュレーション的な、方向付けがされていない教育の方法であり、それゆえ、創造的でもある。モノを前にして、専横的に教える側が何かを伝えるのではない、開かれた教育方法と言える。

大学コレクションについて、アーキビスト的立場によってその可能性を開くという彼女の姿勢がここには反映している。そして、それはロンドン芸術大学というアーティストになろうとする学生を多くかかえる教育現場においては極めて有効であると指摘したのである。

この OBL は、モノから出発する教育の可能性を開くものであり、いわばアーカイヴ的アプローチを最終的には自分自身を理解し、発展させることにつながることになるのである。アーティストというような創造的な活動をしようとしている学生にとって、それは重要なことである。

ウィルコックス氏へのインタビューを通して、OBL の意義と大学の教育プログラムでの有効性を明確に知ることができた。その中でも注目すべきは、OBL という方法論が、学習者自身を理解し、発展させることにつながるという点を強調し、そのポイントこそが創造性につながっていくものとして重視する考え方である。

先のワークシートの説明文に立ち返るならば、彼女の OBL に対する姿勢が端的に現れていることが理解

されるだろう。つまり、このシートは極端な言い方をすれば、オブジェクトを読むという形を借りて、即ちオブジェクトを媒介としながら、学習者が自らを理解することを促し、発信・創造的な活動へと導くものなのである*7。

2-1-2. ワークシートの構成

では、ワークシートがどのような構成になっているのか、簡単に確認しておこう。説明文にあるように、J. ブラウンが概説した方法論に基づいて (Prown, 1982)、記述・推論・仮説の三段階を踏むように設計されている^[1]。各段階について「大まかな質問領域 General area of questioning」が示され、その領域で想定できる具体的な質問がそれに続いている。「記述」の段階では、予備知識を用いずに目の前にあるモノを観察することによって応答することが可能な質問が施され、一見して、最初の接触で分かることから、より詳細に観察して記述する事柄へと進む様に構成されている。続いて「推論」に進むと、対象の在り方や背景を読み取ることが要求される。通常、美術館や博物館のキャプションで目にする作者や作品名という基本情報はこの「推論」の段階に属している。即ち、展示において日常的にインプットしている情報が、モノに対する観察や接触で得られるマテリアルな情報ではなく、モノに付随する背景/内容として推論される情報であることに気付かされることにもなる(一方で素材や大きさはマテリアルな情報として「記述」段階で問われる)。そして、最後に「仮説」の段階ではモノがより大きな枠組みの中で意識される様な問いが施される。

このシートに示されている具体的な質問は仮定的なものであり、それぞれの質問領域にふさわしい、モノ

に近づき読解するための問いを学習者自らが発することが期待されていることが、説明文からも伺われる。しかし、このシートを用いた実践を通して、現在の具体的な質問が有効であることが検証できていることから、基本的には掲載されている設問をそのまま使用している。1例をあげるならば、最初の質問領域に「どんな色か、形か、匂いか?」と言う問いがあるが、視覚的な観察のみを想定していた学習者に「匂い」を問いかけることによって、モノに対応する感覚領域を拡張する大きな効果がある。

2-2. 2021年度KeMCo講座「ミュージアムとコモンズ：フィジカル／デジタル・オブジェクトとのインタラクション」

2-2-1. 実践

KeMCo 講座「ミュージアムとコモンズ」は KeMCo 開館に先駆けて 2020 年度秋学期から開講したが、コロナ下にあって完全オンラインでの実施となった。そのため、2021 年度に初めて実際にモノに相対する OBL の実施が可能となった。2021 年度の授業は「フィジカル／デジタル・オブジェクトとのインタラクション」とテーマ設定をし、リアルなモノに相対する BOL と同時に、デジタル・オブジェクトに取り組み、特に秋学期は OBL の実践を深めるとともに、デジタル・オブジェクトの役割について考えながら、デジタル化のさまざまな技法について実習形式で学んだ。それに先駆けて春学期では、KeMCo での展覧会や、三田キャンパスの文化財を活用しながら、OBL の手法を実践的に学ぶとともに、メディアとアート、デジタル・アーカイブなどのトピックを通じて、フィジカル／デジタル・オブジェクトの境界についてディスカッションした（慶應義塾ミュージアム・コモンズ 2022, p. 56）。

春学期開始のイントロダクション（授業第1回）に続く3回（第2-4回）で、ワークシートを用いて OBL を紹介して導入する授業を担当・実践した。その内容を以下に略述する。

第2回＝上述したワークシートの説明文を手引きに、その意図を説明。3-4人程度のグループに作品を1点ずつ配布してワークシートに取り組み^[2]。対象としては、河口龍夫（1940-）の貝を用いた作品

や、スタンリー・ブラウン（Stanley Brouwn, 1935-2017）の印刷物マルチプルなど、現代美術作品を用いた。「記述」の段階の質問に各自で取り組んだ後、全体に発表。その後「推論」「仮説」からいくつかの質問を選んで指示し、グループごとにディスカッション。最後に他班の作品も見る。

第3回＝KeMCo で開催中の展覧会「集景」を見学。各自1点の作品を選び、ワークシートに取り組む^[3]。「集景」は慶應義塾所蔵作品展（慶應義塾ミュージアム・コモンズ 2022, p.22-25）。

第4回＝前週のワークからのグループでのディスカッション、発表。

この他、別の授業回で同時開催していた文字文化を扱った展覧会「文字景」（慶應義塾ミュージアム・コモンズ 2022, p.18-21）出品作品に対して同様にワークシートを用いた授業が行われた。

秋学期では、最初の授業でワークシートを用いて、全員同じ作品（栗田宏一〈Soil Library 2000-14〉）に取り組み、OBL の手法のリマインドの機会とした。

2-2-2. 分析と考察

第2-4回の授業に参加してフィードバックフォームの応答があった学生は16名で、内訳は文学部10（美学美術史4、民族学考古学1、東洋史1、国文学1、英米文学1、図書館情報学2）、法学部3、経済学部1、メディアデザイン研究科2と極めて多様な学生が参加していた。学年も2年生1、3年生4、4年生7、修士3と4年生が半数を占めるものの修士も含めた広い範囲に分布している。

ワークシートへの取り組みに際しては、事前情報を提供せず、モノにまず相対するところから作業を始めて貰う形を取っている。第2回の授業では、特に初見のワークシートに多くの学生にとっては未知の現代美術作品という初体験が重なる導入となった。シートの質問が目の中のモノから直接得られる情報を記述することから開始しているとは言え、作品を目の前にして戸惑う姿が見られた。以下は初めて OBL ワークシートに取り組んだ時の感想として寄せられたコメントである。

始める前は、事前情報無しで作品を形容することへの戸惑いがあった。しかし、むしろ事前情報がないことによって周りの目を気にせず言葉にすることができたのでストレスフリーだった。作品と向き合う時間がいつもより長くなった。他の人の意見を聞いて大体同じだから省略しようとしたら、（黄色と黄色っぽい異なる意見だから）省略しなくていいと言われたのが印象的だった。（下線筆者）

モノと直接に相対して、情報なしで記述することの戸惑いから、自分の言葉で記述することの興味に発展していることが読み取れる。他学生からは、この作業を通して、これまでは自分が抱いた感想をキャプションで上書き修正するような鑑賞を行っていたことに気付かされたと言うコメントもあった。自分がどう見て、感じているか、と言うことを知り、それを記述することによって自覚し、保持するというのがこのシートの取り組み課程で促される訳である。上記コメントで下線を付した部分については、この授業で特に学生に注意喚起を促したポイントである。同じ作品を見て記述するにしても、色や形、大きさ、まず気になる点は人によって異なる。また、単なる大きさの記述も同じモノに対して掌に収まる大きさと記述する人もいれば、5cm位と記述する、あるいは○○位の大きさと例示する場合もある。その違いを通して、自分がモノに相対する時に、何に着目し、どの様にそれを捉えるのか、と言うことを意識することになる。そして、それを大体同じとして捨象してしまわない様にガイディングしている。

このような導入を経て、第3回の授業では各自展示作品から1点を選択したのだが、自分にとってよく分からない作品を選択する学生が多かった。ここにはこのワークを通して、作品に近づきたい、また近づくことができるのではないかと、言う期待値が現れていると言えよう。学生が導入を経てOBLと言う新しい手法にその様な期待を既に抱いた証左と言えよう。この「集景」展を対象としたワークでは、《西の街》（千住博、1984年）を巡って、作品から受ける印象について正反対の見解が提出され、同じ作品に対して人によって捉え方が大きく異なる可能性が明確に示される例となった。学生たちから、そのことに強い印象を受けた

感想がフィードバックされた。ここでも、何が正しいか誤っているかではなく、様々な受け取り方が示され、その可能性が担保された形でワークは進められた。それは、参加者が自分なりの見解を開示することを妨げないことを担保するファシリテーション側の姿勢の表明でもある。また、多くの参加者がディスカッションや見解の共有により、自分と異なる見解を知ったり、新しい観点に触れたりして、作品読解が進展し、対作品体験が深化したという効果をあげていた。

ここまでの分析を最初に示した要点に照らし合わせるならば、ワークシートを通してオープンな問いに会い、既存の文脈とは違う視点から対象を観察し、問いに段階的に応答する中で自らのモノの見方や感性を知り、モノを基盤としたディスカッションや見解の共有を通してコミュニケーションすることで体験深化が図られている。特に最後の点に関しては、KeMCo 講座では何度かワークシートを用いたワークを行う中で、段々とディスカッションの様相が変わって来たという。最初はなるべく共通するであろう見解を提出するような方向性だったが、次第になるべく人とは重ならない見解を提出して議論しようという雰囲気になったという。ワークでの共有に対して以下のようなコメントも寄せられている。

個人的に、事実という確証がない見解を、他の履修者と共有するというのは、かなり殻を破ることが必要だった。一方で、この授業ではアートとの距離もそれぞれ異なる、さまざまなバックグラウンドの学生が履修しており、自分の感想をフランクに共有しやすい、互いにジャッジし合わない空気があった。

更に OBL の授業体験を通しての感想として：

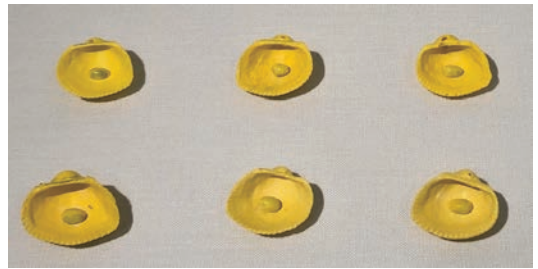
「客観性」によって（意図的に）取りこぼされるものについて考えた。（中略）既存の見解で楽をせず、自分の主観を卑下せず、毅然と丁寧な作品と向き合う胆力がついたように感じる。

蓋然性の高い見解を客観的に探り、議論するのは

なく、何にも依らない自分の見解を他人と共有するというほとんど経験のない事態に戸惑いが見られるが、ここでは単にディスカッションをするのではなく、モノを介在させてそれについて語るという形を取ることで、更にアプローチの基盤となるワークシートを共有していることによって、コミュニケーションが刺激されていることが指摘できるだろう。「主観的」なモノの見方もまた、それを認識してアウトプットするには契機とある種の学習が必要とも言えるかもしれない（特に日本の様に教育課程でその様な機会を持たない土壤では）。また、オープンなディスカッションが可能となったのは、上述したような見解の多様性を担保する前提が浸透した結果でもあろう。更に「OBLを通じて作品だけでなく、鑑賞者の人となりを知ることができたのが面白かった」という他学生からのコメントはモノを通したコミュニケーションの別の成果を示していると言えよう*8。

また、同じワークシートを現代美術から、書や古美術を範疇とする「文字景」展にまで使用することによって、通常であればジャンルや領域を先に意識して、作品に向かうのであるが、そのような態度がリセットされ、一つのモノとして対象と向きあい、どんなジャンルでもフラットに相対する体験をすることになったとの指摘もされた。これは「この OBL ワークを通して、これまで理解できずに少し敬遠していたタイプの作品に向きあい、鑑賞を楽しむ方法を知ることができたように思う」「新しい、作品との距離の縮め方を見つけたような気がするので、すくにもでも試してみたい」とする、このワークが一つのツールとして機能することを示唆するコメントにもつながるだろう。

最後に 2021 年度の KeMCo 講座ではワークシートを用いた授業の後にデジタル・オブジェクトへのアプローチがなされたが、フィジカル/デジタルの議論に際しても、OBL ワークシートを通してのモノへのアプローチを経験していることは影響を与えていると考えられる。この点に関しては具体的な調査に及んでいないので、授業での観察にとどまるが、講座後半で行われた、Keio Object Hub (<https://objecthub.keio.ac.jp/ja>) やジャパン・サーチ (<https://jpsearch.go.jp/>) のデータを用いたワークでは、どのような観点で作品を選択するか、どのような作品を核に置くかなどにつ



[上より4-6]

いて、または、自らの観点を示して作品グループを構成していく態度において、その成果の一端を垣間見ることができた。また、OBL のデジタル・オブジェクトへの展開は KeMCo 講座において取り組むべき課題と捉えている。

2-3. 2022年度 明治学院大学「現代美術論A」における試行

2-3-1. 実践

筆者が担当する 2022 年度の明治学院大学「現代美術論 A」では、「作品と出会う場としての展覧会」をテーマとして具体的な展覧会を取り上げながら考察していくことに取り組んだ。この講座は、実際に展覧会を鑑賞して実作品を見ることを基本とした授業で、春学期では 3 つの展覧会を取り上げた。各展覧会の概要や内容の紹介を行った後、当該展覧会に接続し

た考察テーマによって展開し、最後にディスカッション・ベースのグループ・ワークを行い、プレゼンテーションをする形で実施された。その中で「作品との出会い」という観点から、第 8-9 回にスピノフ的に OBL に取り組む授業回を設けた。

第 8 回に OBL の考え方について概説し、ワークシートについて、特に上述した説明文について解説した。翌第 9 回に実際の作品を前に、ワークシートに取り組んだ。慶應義塾大学アート・センターが所蔵する河口龍夫の貝を用いた作品《真珠になった種子》《描き足された真珠になった種子》《真珠になった種子・貝合わせ》^[4-6] を対象とし、2 人一組でワークをしてもらった。各組に貝を用いた作品が 1 点ずつ渡されて、取り組む形である。KeMCo 講座同様、予備知識のない状態でワークシートを用いて作品（オブジェクト）にアプローチしてもらった。シートに従って、段階を区切って設問への応答を記入してもらい、順を追って記述内容の各自発表。ワークを進めながら随時、2 人でのディスカッションを促す形をとった。全部のワークを終えた後に、作品を一カ所に集め、全員で見る機会を作った。最後に、取り組んだ作品について簡単にレクチャーした。

2-3-2. 分析と考察

OBL ワークシートを用いた授業（第 9 回）の参加者は 25 名であるが、この講座の履修者は 9 割が文学部芸術学科の学生で、加えてフランス文学部の学生数名という構成である。KeMCo 講座が全学科全学年にオープンな授業であるのとは異なり、文学部芸術学科運用下にある授業となっている。参加者 25 名の内訳は以下の通り：芸術学科 24（総合芸術学 10、美術史学 9、芸術メディア論 2、演劇身体表現 2、映像芸術学 1）、フランス文学部 1。芸術学科内の多様なコースの学生が参加していることが分かる。また、明治学院大学の白金キャンパスは 3-4 年生用で、参加者は 3 年生 20 人、4 年生 5 人であった。この授業回のワークの 2 人組もそうであるが、他のグループ・ワークでもグループ分けはランダムに番号を振って組み合わせる形を取っている。知り合っている学生同士で寄り合うのではなく、想定しないグルーピングでワークを行う方が多

様性をもたらし、効果が高いからである。

この時のワークシートへの取り組みは、作品を目の前にして詳細に観察するだけでなく、手に取ってその大きさや重さ、手触りを感じることができる機会でもあった。その点が展覧会の作品を対象にしている場合との大きな違いである。参加学生からのコメントをいくつか紹介しよう。

同じものを見ても、どう感じるか、どこに着眼するかは異なるのだと、ペアで貝殻を見ることによって改めて感じることができた。

突然目の前に見たことのない作品を出されて、最初は困惑したが、手順に沿って作品を見ていくと、見えてくるものやわかることも多く、とても新鮮だった。一つの作品から年代などをみて、表しているもの目指したことを想像することはとても楽しく、この視点を取り入れて他の作品も見てみたいと考えました。（下線筆者）

今日の講義では、ほとんど何も知らない状態で、観察することの面白さ、むずかしさを知りました。正解がないので楽しかったです。

作品として表面のデザインだけでもきれいで面白かったです。

新しい作品の見方が学べました。（下線筆者）

事前の情報がない中で作品に直面する戸惑いがありつつも、ワークシートでの質問に段階を追って応答していくうちに感得できるものがあることを楽しんだ感想が多かった。前提なしで、正解のない問いに相対する体験を受け止め、楽しんでいることもコメントに現れている。OBL を日本で実践する意義の第一にあげた、オープンな問いに出会う機会の創出が為されている。また、観察や見解の共有によって、自分自身の捉え方や感じ方を知り、相互の差異や多様性を認識するに至っていて、ここではモノを通したコミュニケーションが成立していると言えよう。OBL ワークシートへの取り組みが 1 回限りであるにもかかわらず、ディスカッションがスムーズだったのは既にグループ・ワー

クを体験していたからであると思われる。更に、下線部分に見られるように、KeMCo 講座の参加者同様、このワークを通して作品への接近の方法を得て、それをツールとして機能させることが示唆されている。

2-3-3. 展開

スピノフ的に組み込んだ OBL ワークシート取り組みの授業単体の実践、分析・考察は上記となるが、このワークがその後に対象とした展覧会での鑑賞体験に大きな影響を及ぼすことになった。

この授業の最終課題は以下の様なものであった：「皆さんが実際に取り組んだ課題の展覧会と OBL ワークシート実践の中から少なくとも 2 つを取り上げ、実際に作品を目の前にして考えることについて、具体的な例を示しながら論じてください」。つまり、ワークシート取り組みを含め、実際に作品を目の前にする体験 4 つ（展覧会 3 + ワーク 1）の中から 2 つを選んで関連させて論じるという課題である。ワークシート実践の授業後に対象としたのは「ゲルハルト・リヒター展」（東京国立近代美術館 2022 年 6 月 7 日 - 10 月 2 日）であった。この課題に対して、OBL ワークシート実践とリヒター展を取り上げて論じた学生が多かった。特にワークシートの取り組みにおいて、作品に接触する体験が、その後のリヒター展の鑑賞に刺激を与えたという指摘が寄せられた。

[同じ灰色の画面を持ちながら、大きさや表面の筆触が違うグレイ・ペインティングのシリーズについて] この様にグレイ色の作品群でも、それぞれに表情が異なっていることに気づく。これは、オブジェクト・ベースト・ラーニングの視点が関係していると私は考える。モノとして捉え、物理的なデータに着目する視点は、質感によって表現が異なるグレイ・ペインティングと非常に相性の良い鑑賞法であると思う。

[OBL ワークシートでの触覚を用いた体験とその意義について述べた後に] 次に、リヒター展での経験を記述する。凹凸のある絵画作品や写真に厚塗りされた絵の具があり、視覚を刺激すると同時に

触覚への興味を抱いたためこの展示会を取り上げた。

実際に手に取めて、触れながら作品を観察し、ワークした体験は、展覧会で作品に触れることはできなくても、画面の絵具の筆触や、絵具層の触感を想像させ、ガラスを素材とした立体作品において、視覚と物理的なモノとしての存在の関係を考えさせるなど、ワーク体験の前とは異なった鑑賞体験を参加者の中に引き起こしていたのである。OBL が触覚を用いて作品にアプローチすることを可能にすることと、その意義と可能性についてはウィルコックスも強調しているところである (Willcocks, 2016) *⁹。

3. まとめ —— 未知の作品(モノ)に近づくために

ここまで、2021 年、2022 年の具体的な実践について見てきた。前述した様に、2020 年度の KeMCo 講座は全てオンラインで行われたため、リモートでワークができる方法を工夫して実施したが、実際のモノの前に本格的にワークを行うのは 2021 年度 KeMCo 講座が初めてだった。これまで OBL という方法論について言及し、ワークシートについても紹介してきた (Oxford Day, 2018/ UMAC Tokyo seminar, 2019 他) が、実際に実施してみて、その手応えは予想以上であった。特にワークを通して参加者が予備知識のない対象作品の本質に迫って行くことには驚いた。明治学院での授業で、授業アシスタントを務めてくれたスタッフのコメントを参照しよう。

授業では学生が目の前に置かれた作品を手に取り、話し合いながら考えたことを述べていくのだが、「記述」「推論」「仮説」というディレクションが与えられることにより、目に見えて彼らの思考がクリアになっていった。マテリアルを問う記述段階では見て触れてわかることしか頭に上らない様子だったが、機能や歴史といった推論のテーマが提示されると、造形を踏まえることでかなり具体的な推論が提出された。そして仮説の段階ではモノ自体の情報と自身の推測を頼りに、作品の文脈や芸術的背景といった点について非常に詳しい仮説を述べていた。

驚いたのは、今回の場合特に文脈について、知るはずのない制作背景を言い当てる学生がかなり多かったということであった。彼らの仮説をよく聞くと、自身が指摘していた形や素材といったモノ自体の情報や、どこでどのような意味で作られたかといった推測に必ず立脚している。

目に見えるもの、触って分かることと言う基本的な情報を対象から直接引き出すところから、段階を追って取り組むことによって、次第に深い読み取りに至る様子が観察されている。そのような過程に立脚しながら、最後には作品の制作の核心に触れる仮説に至っているという訳である。

もう少し詳しく検討してみよう。まず、このワークシートは質問のリストから構成されるものであり、参加者は質問に対して応答を記述していく形になる。即ち、言語化の作業を行うと言うことである。この「言語化」ということが一つのポイントである。特に第一段階の「記述」の部分はモノに相対して基本的な設問に答える要素が強い。そこで参加者は正解となる記述を探るのではなく、自分発信の記述・言語化に取り組むことになるのである。河川龍夫の貝の作品の大きさについて相応しい言葉を探して「大きめのミカンひと房」と言う言葉を探して、正にぴったりと会得していた学生がいた。これは予想以上に軽いと感じたという重さも含めて、自らの体験に照らして、引き出されたその大きさに適合する言語化だと言えよう。ワークを通しての「言語化」とその意義が意識されたことは以下のコメントからも伺われる。

いつも作品を言語化していなかったと思い知った。

本質的に大事だと感じたのは、考えたことや感じたことを言語化してアウトプットすることである。

[ワークシートによって] 通常は通り過ぎてしまう認識を言語化することになる。

そしてこの言語化は、段階を追っての観察・思考を支えるものとなる。質問のリストは「記述」「推論」「仮

説」という段階を踏むことによって、それに順次答える参加者は段階を追って作品に近づいていく。その意味でこのシートの質問構成は優れていることが、実施を通して理解される。しかし、それにはシートを提供するだけでなく、実施するにあたっては、各段階でディスカッションを促し、全体での共有を図るなど、適切なファシリテーションも重要である*¹⁰。見解の共有やディスカッションによって体験の深化が促されていることは2つの実践例が示す通りである。更に、シートへの記述は、振り返って自らの思考のプロセスをたどることも可能にするだろう。

このような段階を追った記述＝言語化に導かれて、作品を読み込み、その本質に迫って行く感覚は参加者も実感している。

まず、河川龍夫の貝の作品を対象としてオブジェクト・ベースト・ラーニングを行ったことを経験して、何かわからない作品に対して、知識もない状態で向き合い、観察と推測から仮説を立てて本質に近づくということを体感できた。自分の目の前に作品があって、それをじっくりと見ることで、何も知らなかったのに、どんどん本質が見えてくるその感覚自体を楽しいと思えたのと同時に、分からなくても分かるようにする手立てがあることを知った。

この新しいアプローチによって感じ取った事が、作品の本質に迫っていったことに驚いた。観方が異なっても、作者の意図に触れることができるオブジェクト・ベースト・ラーニングは、やはり作品鑑賞の可能性を広げる新たな選択肢であると私は考える。

作品を前にして知識を与えられるのではなく、学習者が自らその本質に迫って行く感覚をもつことは極めて重要である。それは上記二つのコメントでも言及されているように、その感覚が更なる新しい作品との出会いに道を拓くからに他ならない。つまり、ワークを通してこのような実感をもった学習者は他の未知の作品に対してもアプローチするツールを手に入れているのである。

このことは現代美術作品のような通常は取り組み難いと学生が感じる作品に対して、大きな効果を発揮すると言ってよい。実際、詳述した実践では河口龍夫の作品やスターリー・ブラウンの印刷物マルチプルなどの現代美術作品を対象としてワークをおこなったが、授業を通して、参加者はワークをしながら作品の核心へと迫っていった。さらにこの体験は現美術作品に対するハードルを下げ、その後に現代美術作品との新しい出会いをもたらしている。こうして、現代美術教育という観点からも、この OBL ワークシートの有効性を活かすことが可能と言えるだろう。

そして、今回は詳しく論じるに至らなかったが、このワークは作品の質そのものを逆照射する側面ももつのではないだろうか。このワークシートを通して参加者は作品に近づき、読み込んで行くのであるが、豊かな読み込み、作品との相対を支える強度が作品にも要求されている。学習者のアプローチは様々であるが、そこに応えうる質が要求されるとしてもよい。ここでは、作品の読み直しが起こっていると言えるかもしれない。新しいアプローチの下で作品が読み込まれる時、新しい側面が開示されるだろう。かくしてこの OBL ワークシートは、参加者が作品の本質に近く導き手となり、未知のモノに近づくツールを提供すると同時に作品そのものに新しい光を当てるものともなり得るのである。

OBL ワークシートを用いた学びは学習者の主体的な学びと啓発を導く点で、アクティブ・ラーニングの実践として大きな効果を発揮していることが確認されたが、同時に、対象とした作品の本質に迫り、深く理解する鑑賞ツールとしても極めて有効であることが実証されたと言ってよいだろう。

4. おわりに

OBL の取り組みは多くの場合、大学ミュージアムとしてそのコレクションを教育と接続して活用するという観点から行われている。それが重要であることは言を待たないが、最初に示した様に、現在採用している OBL ワークシートは、モノを媒介としながら、学習者が自らを知り、それが創造的な活動に進展することが期待されている。そして、授業実践の検証では、学習

者が主体的な言語化を通してアクティブな学びを実践していることが実証された。しかしそれにとどまらず、この方法を知ることによって、未知のものに近づくツールを手に入れていることは重要である。その点については、特に現代美術作品を対象とした場合の効果に大きな手応えを感じている。それはこのワークが、対象とした作品への深い理解を導く機能もしっかりと備えており、更なる現代美術作品への出会いを豊かに演出する可能性をもっているからである。

〔註〕

- *1 OBL の研究史および文献に関しては、文献紹介 (pp. 65-67) を参照のこと。
- *2 大学における現物を使用した教育としては、博物館学実習があるが、これについても大学で実際に作品を取り扱って実習を行うことができず、美術館に実習部分を依頼している場合も多い。また、今回は詳述しないが、博物館学実習と OBL では対象へのアプローチの仕方が異なっている。現物資料を用いた学習が即 OBL と考えられるという訳ではない。
- *3 外山 (2001) は英国の美術館ワークシートに関する分析において、模範解答のない点を日本との大きな違いとして指摘している。
- *4 本展の詳細・分析については、本間友、オブジェクト・ベースト・ラーニングに基づく参加型展覧会の設計：慶應義塾ミュージアム・commons「オブジェクト・リーディング：精読八景」展の再設計。The KeMCo Review. 2023, vol. 01, p. 43. を参照のこと。
- *5 <https://www.arts.ac.uk/colleges/chelsea-college-of-arts/research-at-chelsea/past-research-events/immaterial> (参照 2022-09-20)
- *6 インタビューは 2016 年 5 月 18 日にロンドンで行われた (於セントラル・セント・マーチンズ校ミュージアム・アンド・スタディ・コレクションズ 閲覧室)。
- *7 ウィルコックスが取り組んでいたプロジェクトに関する論考 (Barton and Willcocks, 2017) のタイトルが「オブジェクト・ベーストの自己探求 (Object-based self-enquiry)」であることが、この姿勢を表明していると言えよう。このようなウィルコックスの姿勢は、その後彼女が発展させる OBL をウェルビーイングに関連させていく方向性の萌芽となっている (Willcocks, 2019; Willcocks, 2021)。
- *8 今回紹介する OBL の取り組みは大学をその実践の場としているため、専攻や関心の多様性をもちながらも、ある程度想定できる集団に対して実践している側面がある。そのような集団の中で、日本の教育環境ゆえに学習や訓練が必要であったとしても「主観的」な見解を言語化し、表明することが達成できる可能性は高い。また、そこに発生する人的コミュニケーションもある程度の共通認識の上に成り立っているとも言える。しかし、これを社会のより広い範囲で適用しようとする場合には、配慮や注意が必要となってくるだろう。集団の構成や、グループの作り方、またある程度のコミュニケーションの基盤の形成の準備などを配慮する必要が出てくると想定される。この OBL の取り組みはモノを対象としながら、モノについて開示するだ

けでなく、取り組む各人のバックグラウンドに深く関わる点が興味深いのであるが、それ故に発生する課題もあることには留意するべきであろう。

- *9 カンドリン(Candlin, 2010)は圧倒的視覚優位と考えられる近代美術館の在り方について美術館における触覚的行為の歴史を紐解くところから現代美術での取り組みまでを論じて、それがミュージアムという制度、鑑賞体験の根本的見直しにまでつながることを指摘している。
- *10 外山(2006)は子供向け鑑賞ワークシートについての考察ではあるが、思考を促すようなワークシートの場合のインタラクティブな対応の必要性を指摘している。明治学院大学講座での別のアシスタントの観察も参考になるだろう。「こうした段階を経た気づきに辿り着くのは、近くのグループの観察の会話からヒントを得ているのに加え、一段階を終えるごとにそれぞれの気づきを共有する時間を作っているからだろう。」

[参考文献]

- Barton, G. and Willcocks, J. 2017: 'Object-based self-enquiry: A multi- and trans- disciplinary pedagogy for transformational learning'. Spark: UAL Creative Teaching and Learning Journal, Vol. 2, no. 3. <https://sparkjournal.arts.ac.uk/index.php/spark/article/view/75/129> (参照 2022-08-01)
- Boddington, A., Boys, J. and Speight, C. 2013: Museums and higher education working together: challenges and opportunities. Ashgate.
- Candlin, F. and Guins R. 2009: The Object Reader, Routledge.
- Candlin, F. 2010: Art, museum and touch. Manchester University Press.
- Chatterjee, H. J. and Hannan, L.. 2015: Engaging the Senses: Object-Based Learning in Higher Education. Routledge.
- Homma, Y., Ichikawa, K., Matsuya, F. and Hasegawa, S. 2019: UMAC Tokyo Seminar Book of Abstracts, University Museums as Cultural Commons: Interdisciplinary Research and Education in Museums. Keio University Art Center and Keio Museum Commons.
- 市川佳世子 2020: カルチュラル・コミュニケーター・ワークショップ: 21世紀型教育の実践モデル. 慶應義塾大学アート・センター年報/研究紀要. vol. 27, p. 202-208.
- Kador, T. and Chatterjee, H. J. Object-Based Learning and Well-Being: Exploring Material Connections. Routledge.
- 慶應義塾ミュージアム・コムズ 2022: 慶應義塾ミュージアム・コムズ年報 2号 2021/2022.
- Paris, S.G. 2002: Perspectives on Object-Centered Learning in Museums. Taylor & Francis Group.
- Prown, J.D. 1982: 'Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method'. Winterthur Portfolio, Spring, 1982, Vol. 17, No. 1. p.1-19.
- シンプソン, A. 2021: モノと知識と学習——キャンパス規模の

視点と可能性. 三田評論. p.27-35 (英語原文: Simpson, A. 2021: Objects, knowledge and learning; campus-wide perspectives and potential. 三田評論 ON LINE. https://www.mita-hyoron.keio.ac.jp/features/2021/04-2_4.html (参照 2022-08-01))

- 棚橋 沙由理, 山本 桃子 2022: オブジェクト介在型学習による分野横断型学習と科学技術コミュニケーション: 学術・文化 commons としての大学博物館の機能に着目して. 科学技術とコミュニケーション, 30, p.17-30.
- 外山 徹 2001: 英国の博物館教育における"思考方法"についての一考察—ロンドン市立博物館「ギャラリー・パルク」を素材として—. 明治大学博物館研究報告. 6. p.1-14.
- 外山 徹 2006: 英国の地域博物館における教育手法に関する一考察—ワークシートの設問分析を通して—. 明治大学博物館研究報告. 11. p.45-66.
- Watanabe, Y. 2019: 'Communication through objects'. Homma, Y., Ichikawa, K., Matsuya, F. and Hasegawa, S. UMAC Tokyo Seminar Book of Abstracts. Keio University Art Center and Keio Museum Commons. p.10.
- Willcocks, J. 2016: 'The Power of Concrete Experience: Museum Collections, Touch and Meaning Making in Art and Design Pedagogy'. Chatterjee, H. J. and Hannan, L.. 2015: Engaging the Senses: Object-Based Learning in Higher Education. Routledge. p.43-56.
- Willcocks, J. 2019: 'Object-Led Wellbeing: Mobilising Museum Collections for Social Good'. Homma, Y., Ichikawa, K., Matsuya, F. and Hasegawa, S. UMAC Tokyo Seminar Book of Abstracts. Keio University Art Center and Keio Museum Commons. p.12
- Willcocks, J. 2021: Pedagogic Prescription: Art and design teaching practice and object-led well-being'. Kador, T. and Chatterjee, H. J. Object-Based Learning and Well-Being: Exploring Material Connections. Routledge. p.9-27.
- 山本桃子 2019: 大学博物館における Object-based learning(実物教授)の教育機能—イギリス大学博物館の事例から—. 早稲田教育評論. 33(1), p.123-142.

[図表リスト]

- OBLワークシート © J. Willcocks, Central Saint Martins, 2014 (翻訳:渡部葉子)
- KeMCo講座 2021年度春学期第2回授業の様子 (撮影:長谷川紫穂)
- 「集景」展会場でワークシートに取り組む参加学生たち (撮影:宮北剛己)
- 河口龍夫(真珠になった種子)(筆者撮影)
- 河口龍夫(描き足された真珠になった種子)(筆者撮影)
- 河口龍夫(真珠になった種子・貝合わせ)(筆者撮影)

The KeMCo Review

01



REVIEW

分野横断型学習としてのオブジェクトベースラーニングの さらなる機能拡張～人びとのウェルビーイングの向上への貢献を目指して～ Expansion of Object-based Learning as Cross-disciplinary Learning: Prospects of the Enhancement for Well-being

棚橋 沙由理(東京大学大学院農学生命科学研究科/筑波大学先端教学推進機構)*、白岩 志康(ヘルシンキ大学大学院人文学研究科/アントワープ大学大学院人文学研究科)、山本 桃子(東京国立博物館学芸企画部博物館教育課教育講座室/早稲田大学教育学部)

Sayuri Tanabashi (Graduate School of Agricultural and Life Sciences, The University of Tokyo/Organization for Advanced Teaching and Learning, University of Tsukuba)*, Shikoh Shiraiwa (Graduate School in Humanities and Social Sciences, University of Helsinki/Faculty of Design Sciences, University of Antwerp), Momoko Yamamoto (Lectures and Educational Event Programming Education Division, Curatorial Planning Department, Tokyo National Museum/School of Education, Waseda University)

Abstract

持続可能な社会を実現するために、個人から国・地域そして地球レベルのウェルビーイングの向上に向けて、人びとが社会課題に対して適切に向き合うことのできるよう、多文化共生・異文化理解の土壌を育むことが肝要である。そのためには、自然科学の知に加えて、それらを結節・包摂していく人文・社会科学の知との融和が必須であり、大学博物館のオブジェクトを用いた分野横断型学習であるオブジェクトベースラーニングが有用である。本稿では、ミュージアムのオブジェクトを用いたアクティブラーニングであるオブジェクトベースラーニングの教授手法ならびにコミュニケーション手法としての機能について論じながら、著者らによる分野横断型学習としてのケーススタディについて記述する。その上で、オブジェクトセラピーを含むオブジェクトベースラーニングの機能拡張が人びとのウェルビーイングにいっそう役に立っていくであろうことを展望する。

We must confront diverse social issues to improve the well-being of individuals, regions, and countries to welcome a sustainable society, which should lead to the global improvement of well-being. Simultaneously, understanding the coexistence of diverse cultures and peoples on this planet is crucial. Cross-disciplinary research between science and humanity is essential to pursue this goal, and object-based learning can be an efficacious approach. This article discusses object-based learning as an active learning and communication tool in the museum context while introducing each author's example as a case study. Then, it explores the possibility of object-based learning, such as object therapy, to further support people's well-being.

[Keyword]

オブジェクトベースラーニング、ウェルビーイング、分野横断型学習、オブジェクトセラピー
Object-based Learning, Well-being, Cross-disciplinary learning, Object therapy

1. はじめに

現代社会は数多の困難に直面しており、地球の持続可能性はいまや世界的課題である。豪雨、大津波あるいは森林火災といった気候変動による天災に加えて、複雑な人種・民族間差別の引き起こす人災といったさまざまな課題が山積している。国連の掲げる「持続可能な開発目標（Sustainable Development Goals, SDGs）」の達成が喫緊の課題であることに、異論の余地はない。わが国においても、個人から国・地域そして地球レベルのウェルビーイング（well-being）の向上に向けて、人びとが社会課題に対して適切に向き合うことのできるよう、多文化共生・異文化理解の土壌を育むことが肝要である。

ウェルビーイングには、認知機能、行動機能そして精神的・肉体的健康といった領域が広範に網羅されており、概括的な定義づけがなされる必要がある（Moore & Keyes, 2003）。世界保健機関（World Health Organization, 1948）によると、ウェルビーイングは「肉体的、精神的そして社会的な幸福であり、病気・虚弱が減多にない状態」と定義される「健康」と分けて伝統的に理解されてきたとある。そして渡邊・チェン（2020）によると、ウェルビーイングとは人間が「よい状態」にあることを表す用語であるという。しかしながら、何を以てして「よい状態」にあるといえるのか、その定義は人それぞれである。他者から見て恵まれた環境にいる人であっても、心身に深刻な問題を抱えている場合もある。そして、その逆もしかりである。したがって、人びとがそれぞれどのような状態を「よい状態」であると感じるのかを知ること、あるいは想像することが、ウェルビーイングの向上の一歩になる。そして、個人のウェルビーイングは社会全体のウェルビーイングにつながると考えられる。

ウェルビーイングを論じる際、個人から社会全体までさまざまなレベルで検討しなければならないだけでなく、それが功利主義的ウェルビーイングなのか、それとも社会選択理論的ウェルビーイングなのか等、その切り口は多様かつ無限である。そのため、このような多要素から成る複雑な領域をさらに開拓するには、持続可能な社会の足場となる自然科学の知に加えて、それらを結節・包摂していく人文・社会科学の

知との融和が必須である。その実現に向けて高等教育機関では、学問分野の垣根を越えて人びとの意識変容を導きながら、アクションの連鎖を波及させていくイノベティブ人材の養成が要請されている。高等教育機関である大学は、それぞれの学問分野の専門教育と並行するかたちで、広範な教養教育・リテラシー教育も強化していかなければならない。このような教育は、上述した多文化共生・異文化理解の土壌を育むためにも必要であり、それには分野横断型学習（cross-disciplinary learning）が有用である（e.g., Simpson, 2022）。このような背景から、母体機関である大学の多彩な教育研究の沿革を反映するオブジェクト（objects）を豊富に擁する大学博物館は、分野横断型学習を実施するのに最適な学習環境の一つであるといえる。

本稿では、ミュージアムのオブジェクトを用いたアクティブラーニングであるオブジェクトベースラーニング（object-based learning）の教授手法ならびにコミュニケーション手法としての機能に着目し、その基本概念およびオブジェクトの定義等を確認した上で、最近の論考ないし国際会議の議論を参照しながら、著者らによる分野横断型学習としてのケーススタディについて記述したい。その上で、オブジェクトにより促される人びとの交流に着目し、一人ひとりのウェルビーイングの関係性ないしその現代的意義について、包括的に検討したい。オブジェクトはどのように人びとのウェルビーイングの向上に貢献することができるのだろうか。

2. オブジェクトベースラーニングとは

2-1. 従来からの基本概念と変わりゆくオブジェクトの定義

従来より多く引用されるオブジェクトベースラーニングの指南書として、Chatterjee & Hannan（2015）の「Engaging the senses: Object-based learning in higher education」が挙げられる。ゆえに本稿でも、同書を参照しながらオブジェクトベースラーニングについて概説していきたい。同書は「オブジェクトベースラーニングは、オブジェクトを学習環境へ統合させる教育様式である」と説く。これまで

に、object-centered learning、object-inspired learning あるいは object-based inquiry などとも表現されてきたように (Paris, 2002)、オブジェクトベースラーニングは「学習者が (主として) ミュージアムのオブジェクトへ能動的に関与する学習」であり、これを踏まえて「分野特異的 (subject specific) および分野横断的 (cross-disciplinary) な知識ならびに観察的、実践的そして他の教授可能なスキル (transferable skills) を獲得・修得するために、ミュージアムのコレクションを用いた多感覚的関与 (multisensory engagement) を伴う学習」と定義している (Chatterjee & Hannan, 2015)。ではこの文脈において、オブジェクトという用語はいかなるものを指すのだろうか。従前は、標本、人工物、芸術作品、文書あるいは貴重本などを包含するとされてきたが、今日では、公園、庭園、森林、自然遺産・文化遺産、それら遺産近郊のミュージアム、図書館ならびに文書館のような文化施設も包含するといったように、定義の拡大が散見される (Kador & Chatterjee, 2020)。これには、従来のような物質文化に根差す「実物の (real)」あるいは「有形の (tangible)」オブジェクトだけでなく、デジタル人文学の恩恵を受ける「(デジタル空間上の) 仮想の (virtual)」あるいは「無形の (intangible)」オブジェクトまでもが、オブジェクトベースラーニングに供することができるとの意図が込められている。実際に現在では、オブジェクトベースラーニングの適用範囲もまた、物理的な制限のあるリアル空間からその制限のないデジタル空間まで拡張されている。

オブジェクトベースラーニングに関する国際的動向として顕著なのは、ミュージアム研究における多文化共生・異文化理解についての議論をベースにした「オブジェクトを用いた教授手法」としてのみならず、「オブジェクトを介したコミュニケーション手法」として近年、ケーススタディにもとづき再考を受けるようになってきた点である (Simpson, 2014)。ことさらオブジェクトベースラーニングの有用性に関して近年、つぎのような新たな解釈が付与されたことが挙げられる。2019年初秋、UMAC Tokyo Seminar*¹において、視覚判断力 (visual literacy)、空間判断力 (partial literacy)、記述 (言語) 力 (descriptive (linguistic)

literacy)、コミュニケーション力 (communication skills)、比較分析力 (comparative analyses) そして交渉力 (negotiation skills) がオブジェクトベースラーニングにより涵養される能力・スキルとして、議論の俎上に載せられた (Simpson, 2019)。まず、視覚判断力、空間判断力および記述 (言語) 力の3つは、伝統的な博物館教育の文脈で語られてきた基礎的かつ従来の概念である。他方、コミュニケーション力、比較分析力および交渉力の3つは、変革の時代を迎えて新規に提唱された応用的かつより包摂的な概念である。

従前、オブジェクトベースラーニングに供されたのは、動物学、植物学そして人類学といった自然史系分野に加えて、考古学あるいは文化史、美術史ならびに建築史といった博物学と親和性の高い学問分野に関連するオブジェクトが主であった。大学博物館のバックヤードで、動物の液浸標本・植物の腊葉標本を作成したり収蔵庫内の標本を整理したりといった具合である。ひるがえって再考を経た現在、一つのオブジェクトが多分野から成る、あるいは多分野にまたがる学習教材ないしコミュニケーションツールとして活用されることで異なる学問分野同士を結節し、さらには融合領域開拓・新領域創成のトリガーとなり得ることが明らかにされており、オブジェクトベースラーニングの分野横断型学習の可能性そして異分野連携・融合のポテンシャルに関心が寄せられている (e.g., Simpson, 2014; 棚橋, 2020)。

例を挙げれば、家畜の骨格標本は獣医学だけでなく、歯学、考古学、倫理学、文化人類学あるいは情報工学といった複数の学問分野の学習教材として役に立つのはもちろんのこと、この骨格標本というオブジェクトを介してあらゆる学問分野の科学者を結節することも可能なのである。付言すれば、オブジェクトを中心に設えて世代を超えた学び合いも実現可能である。たとえば、3D スキャナーでスキャンした骨格標本の形状を 3D データ化し、3D プリンターにより模型として再現する。この作業は、主として情報工学の知識・技術を要する。この骨格模型の形態比較には、獣医学や歯学そして考古学の知識に加えて、計算による情報工学の技術も用いられ得る。続いて、人と家畜の

民俗史の議論には、倫理学や文化人類学の知識が欠かせない。さらに学びを深めるためには、インプットを集約してパネルあるいは動画といったコンテンツを製作したり、展示に供してギャラリートークを実施したりといったミュージアムのアウトプットの手法が有用であろう。

このように、再考を経たオブジェクトベースラーニングは従来よりもその対象範囲を拡大したことにより、学習にさらなる選択肢を与え、より多彩な実践の可能性を内包しているといえる。そして上述したように、分野横断型学習のための教授手法としてのみならず、異文化（異分野）理解のためのコミュニケーション手法としての活用が看取されるようになっており、オブジェクトベースラーニングの適用範囲は確実に拡大している。いわゆる自然史・文化史・美術史系分野あるいは考古学分野のみにとどまらず、医療福祉系分野にまでオブジェクトベースラーニングの実践は拡大しており（e.g., Chatterjee & Noble, 2013; Willcocks, 2020）、オブジェクトによるウェルビーイングの向上への寄与ないし有用性について近年、ますます関心が高まっている。

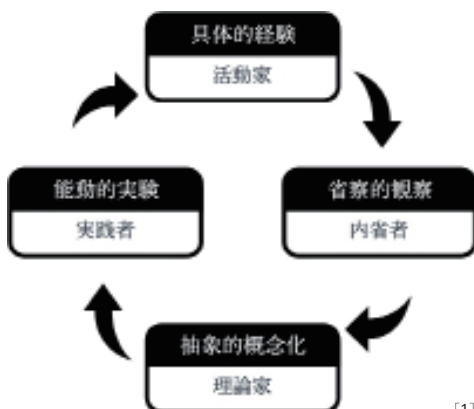
2-2. オブジェクトベースラーニングの土台をなす理論

ここからは、オブジェクトベースラーニングの学術的枠組みについて掘り下げていきたい。学習活動におけるミュージアムの役割に関する先行研究の多くが、フォーマル教育の初等・中等教育およびインフォーマ

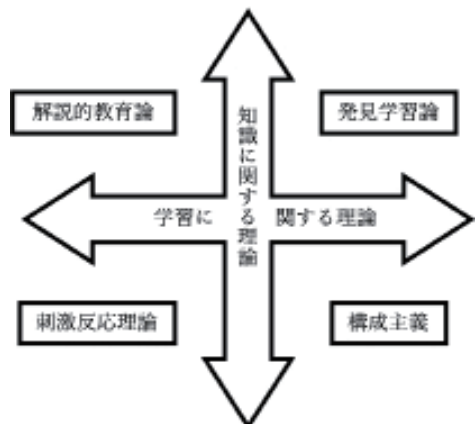
ル教育の枠組みに言及したものがあつた（Hein, 1998; Hooper-Greenhill, 2007; Kolb, 1984）。ところが近年、多様な学問分野がダイナミックに交差する高等教育において、オブジェクトベースラーニングの機能がケーススタディにもとづいて活発に分析・議論されるようになってきた（Chatterjee & Hanan, 2015; Simpson, 2014, 2019）。ここでは、その系譜を概観してみたい。

実際のところ、多岐にわたる教育学的・心理学的理論がオブジェクトベースラーニングの教育モデルの土台をなしており、そのコアとなるのは身体の五感をフル活用する多感覚的性質に関する理論である。すなわち、Kolb（1984）の学習モデルに要約される学習者の五感を刺激・発動させるようなインタラクティブかつ体験的な学習が、オブジェクトベースラーニングの基盤である。Kolbは、Dewey（1899）およびPiaget（1929）による哲学・発達心理学のアイデアを援用して、経験（体験）をベースとする学習サイクルの重要性に着目して「経験学習サイクル（Kolb's Experiential Learning Cycle）」を開発した。ここで指摘しておくべきなのは、Deweyの経験学習が多様性を受容に根差したものであることにもとづいて、松岡（2006）は博物館での学びとDeweyの理論の接点として学習者それぞれの経験にもとづいたモノ（オブジェクト）に対する多様な解釈に博物館教育の意義を見出していることである。オブジェクトベースラーニングの根幹に解釈の多様性を受容する態度が組み込まれている点を踏まえて、その具体的なプロセスを下述する。

経験学習サイクルの流れとしてまず、学習者がみ



[1]



[2]

ずから知識を獲得しその知識に紐づけて能動的に経験（体験）していく（concrete experience）ところからはじまる。つぎに、学習者はその経験から獲得した新たな知識を既存の知識と比較・融合させつつ、経験そのものを省察する（reflective observation）。そして、その経験を概念化するために分析力を動員させて（abstract conceptualization）、つぎなる課題の解決に挑む（active experimentation）というのが一連の流れである。まさに同時期、Honey & Mumford(1982)は「学習スタイル（Learning Style）」を4つの類型に分類するための質問紙を設計していた。この二つの近似した概念すなわちKolb（1984）の「経験学習サイクル」およびHoney & Mumford（1982）の「学習スタイル」は後に、Coles（2004）により整理された^[1]。要するに、この「経験学習サイクル」を構成する「具体的経験」、「省察的観察」、「抽象的概念化」および「能動的実験」のそれぞれが、「学習スタイル」でいう「活動家（activist）」、「内省者（reflector）」、「理論家（theorists）」ならびに「実践者（pragmatists）」に相当する。このような学習モデルにもとづく学習活動が、ファシリテーターを務める教員のもとで安全かつ創造的におこなわれるべきであるとされた。

「Learning in the museum」を著したHein（1988）は、ミュージアムの学習活動に関する能動的かつ学生中心そして経験的な学習の概念を援用して、知識の理論（theory of knowledge）および学習の理論（theory of learning）の二軸から構成される教育理論を確立した^[2]。これについては、博物館教育の文脈でかなり

詳細な検討が重ねられてきているので（e.g., Falk & Dierking, 2000; Hooper-Greenhill, 2007）、本稿での詳述は割愛したい。ここで重要なのは、オブジェクトベースラーニングが「発見学習論（discovery learning）」および「構成主義（constructivism）」ととりわけ強く関係づけられていることである。たとえば、シカの頭骨の骨格標本を用いたオブジェクトベースラーニングをおこなう際、ファシリテーターが学習者の着眼点を源泉に「発見」を促す手法を採れば、それは「発見学習論」的な学びの場となり（「角とは何か」という疑問を起点として、「シカの頭骨と角の境目はどこか」等といったさらなる学習に昇華される）、他方、ファシリテーターが学習者の経験を頼りにつぎなる知識の「構成」を支える手法を採れば、それは「構成主義」的な学びの場となる（シカと他の草食動物との生態比較等をおこない、既存の知識とは異なる角度から知識を積み重ねる）。学びのプロセスに多少の差異はあるものの、「発見学習論」および「構成主義」のいずれにも共通するのは、オブジェクトと学習者の関係性において学習者の個人的文脈ならびに内発的動機づけに主眼を置く理論であるという点である。なお、「発見学習論」的な学びにはじまり、「構成主義」的な学びを経ることもあれば、その逆もあり得ようし、二つの学びが同時進行的におこなわれることもある。

ミュージアムのオブジェクトを用いたハンズオン学習もしくはアクティブラーニングでは、学習者は「おこなう」という身体的活動に加え「考える」という精神的活動も求められる。すなわち学習が能動的な営為

(1) アクティブラーニング・経験学習	Kolb, 1984; Dewey, 1899; ; Piaget, 1929; Coles, 2004
(2) 構成主義（学習者自身の経験にもとづいて知識が構築される）	Falk & Dierking, 2000; Hein, 1998; Piaget, 1929
(3) 社会的に保障された学習および社会環境で共同構築される意味づけ	Vygotsky, 1978; Rowe, 2002
(4) 知識の獲得における認知あるいは感覚を含む身体（体感）的な学習	Matthews, 1998
(5) オブジェクトに対する感情的かつ情緒的な応答	Critchley, 2008; McGlone, 2008
(6) 感想、態度そして感情を包摂して学習を向上させる没入体験	Csikszentmihalyi, 1998

であるという前提のもと、学習者は既存の知識に照らし合わせながら実物のオブジェクトとの相互作用を通じて、内なる概念を繰り返しアップデートすることが可能となる。ゆえに、実験・トレーニングの要素を内包する学習課題を設計し、オブジェクトベーストレーニングを効果的に用いることが重要である。ここまで、欧米を中心とする国・地域で芽生え育まれてきたオブジェクトベーストレーニングに関する代表的な先行研究を整理してきた*2 [3]。

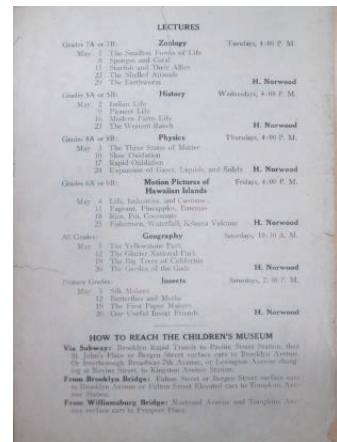
2-3. わが国におけるオブジェクトベーストレーニング — 棚橋源太郎の実物教授

さて、欧米発祥のオブジェクトベーストレーニングの基本概念および定義等について概観してきたので、ここからはわが国におけるオブジェクトベーストレーニングの導入・実践について確認していきたい。管見の限り、わが国に「オブジェクトベーストレーニング」の用語が日本語論考レベルないし国際会議レベルで導入されたのは、最近のことである。2019年春、山本 (2019) がイギリスのロンドン大学 (University College London, UCL) でのオブジェクトベーストレーニングの実践調査を経て、実施者 (ファシリテーターを務める教員) のインタビュー調査に関する論考を発表した後、同年秋、UMAC Tokyo Seminar が慶應義塾大学 (東京都港区) で開催され、オブジェクトベーストレーニングの多彩なケーススタディを中心として、その対象範囲から適用範囲までの拡がりについて活発な議論が展開された。それではこれまでの日本の博物館学の文脈において、オブジェクトベーストレーニングは果たして語られてこなかったのだろうか。

これについて、日本の「博物館学の父」と称えられる棚橋源太郎 (1869-1961年) に問うてみたい。棚橋源太郎は、わが国における博物館学ならびに理科教育の先駆者として、明治から昭和にかけて活躍した偉人である。棚橋は国際博物館会議 (International Council of Museums, ICOM) における世界で3人目の名誉会員であり、なおかつ唯一の邦人名誉会員である。文部省の命による欧米外遊中、さまざまなミュージアムの視察に明け暮れた。とはいえ、棚橋は海外のミュージアムを参照しそれをそのまま日本に導入しよ



[4]



[5]

うとしたわけではなく、あくまで日本の文化に合わせた導入方策を検討していた (佐藤, 1998)。というのも基本的に、棚橋は地域の日常生活と学習は密着したものであると考えており、郷土教育を非常に重視していたからである (e.g., 福井, 2004; 福田, 2011)。他にも、棚橋は日本の博物館教育、理科教育ないし文化研究について独自の教育理論を構築しており、その貢献は枚挙にいとまがない。棚橋は多数の著作を残したことも知られるが、外遊中にみずから撮影した記録写真ないし持ち帰ったりフレット等も多く残されており、実物教授に関する貴重な資料も国立科学博物館等に保管されている (斎藤・鈴木, 1998) [4, 5]。「棚橋資料」を紐解けば、彼の「実物教授」の概念がオブジェクトベーストレーニングの理論に近似していることがわかる (棚橋, 1953; 棚橋・山本, 2022)。とはいえ、棚橋のまなざしはあくまで現代でいうところの初等・中等教育に向けられており、対して再考を受けた現代のオブジェクトベーストレーニングは高等教育に照準を合



[6]



[7]



[8]



[9]



[10]



[11]

わせていることから、あえていえばこれが相違点であるといえるのかもしれない（山本，2019）。ただし、これは筆者らの主張と相反するものではない。なぜならば、人びとのウェルビーイングの向上を目指しオブジェクトの意義を追求する著者らの思想に対して、人びとの生活の質の向上を願いオブジェクトの訴求力にその活路を見出した棚橋の思想に共通点を見出すことは、非常に容易であるからである。

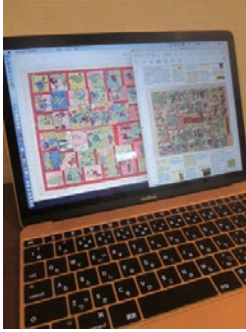
そして本稿において、筆者らが博物館学の偉人である棚橋源太郎をあえて取り上げた理由として強調しておきたいのは、郷土教育に心を砕いてきた「棚橋流オブジェクトベーストレーニング」の内包する地域復興・創生への寄与の可能性である。わが国の地域の大学博物館ないしミュージアムにおいて、土着のオブジェクトを用いた特色あるオブジェクトベーストレーニングをおこなうことは、地域との結びつきの再発見といった「発見学習論」的な学びおよび地域固有の歴史文化観の醸成といった「構成主義」的な学びとなるばかりでなく、この学びの過程で地域人としてのアイデンティティが世代を超えて育まれていくことも期待できるだろう。そして冒頭で先述したように、個人のウェルビーイングは社会全体のウェルビーイングにつながっていくと考えられるが、問題はそれをどのように達成するかである。ゆえに、「博物館浴」のよう

な地域創生を一つの目的としておこなわれる取り組み—ミュージアムのリラックス効果の検証—と併せるかたちで（緒方，2021）、この「棚橋流オブジェクトベーストレーニング」の有用性を突き詰めていくことは、地域における個人のウェルビーイングが地域社会全体のウェルビーイングにどのようにつながっていくのかを検証し、解を得る手立てを見出すことのできる可能性を秘めているのである。

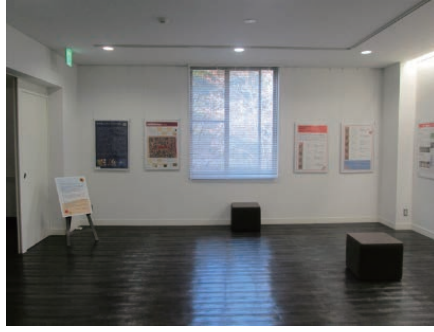
3. 現代のオブジェクトベーストレーニング—分野横断型学習としてのケーススタディを中心に

ここまで、国内外におけるオブジェクトベーストレーニングの系譜および土台をなす理論を概観してきた。ここからは、オブジェクトベーストレーニングのケーススタディすなわち実践に焦点を絞り、その意義を論述したい。オブジェクトベーストレーニングが欧米のミュージアムにおける実践の積み重ねを通じて育まれてきたことは、既述の通りである。そこで、ここでは先述したように分野横断型学習を実施するのに適した学習環境である大学博物館に目を移し、とりわけ機関戦略として大学全体でオブジェクトベーストレーニングを採用・発展させてきたイギリスのUCLの取り組みに着目したい。

著者の一人である山本は2016年、UCLでオブジェ



[12]



[13]



[14]

クトベーストレーニングを取り入れたコースの視察をおこなった。オブジェクトベーストレーニングを実装するコース数は、UCL 全体でじつに 100 超であるという。それらは、動植物標本の同定にもとづく展覧会の開催、ヒト標本の整理を通じた倫理的操作の修得あるいはデジタルアーカイブ化の作業を通じたシステム構築といった内容の分野横断型学習として構成されている^[6-8] (Kador et al., 2018)。この機関レベルで実施されるオブジェクトベーストレーニングによる分野横断型学習は、学習者にオブジェクトハンドリング (object handling) の機会を提供するだけでなく、多分野にまたがる知の協奏を通じて異分野連携・融合を促進し得る点が最大のメリットであろう。コースのアンケート調査に対して、ロンドン大学の学生の多くが「(オブジェクトベーストレーニングが) 知識の理解を強化・発達させる」と回答しており、大学全体でオブジェクトベーストレーニングの有用性が共有されている (Sharp et al., 2016)。このような機関レベルでの取り組みは、全ての大学で一朝一夕に導入可能というわけにはいかないが、多種多様な資料によるケーススタディを積み重ねていくことが肝要であることに、疑問の余地はない。本誌の対象領域におけるわが国の研究者・専門家にオブジェクトベーストレーニングの有用性を共有するため、これより著者ら (白岩・棚橋) の分野横断型学習としての実践を下述していく。

3-1. アメリカのセントラルオクラホマ大学での特別コース・合同プログラム

白岩は 2018 年、アメリカのセントラルオクラホマ

大学 (University of Central Oklahoma, UCO) にて特別コースおよび合同プログラムを実施した。UCO は経済学部、教育学部、美術学部、教養学部ならびに理数学部を擁する総合大学であるため、文理芸の各分野を学修・研究する学生・教職員で構成される。まず、前者の特別コースは二名の絵画保存修復士を招聘し、大学の所蔵する西欧絵画を用いておこなわれた^[9,10]。このコースでは、マイクروسコープ等を用いてルーベンスあるいはムンクといった西欧巨匠画家らの絵画を細密に検査する機会が提供された。額縁を含む絵画作品の取り扱い方法全般に加えて、使用された画材等の性質そして害虫・カビの種類についての説明もおこなわれ、文理の知識・技術の要求される絵画保存修復という芸術学のなかでも学ぶ機会の少ない領域に触れて知識を高めることができた。

つぎに、後者の合同プログラムは大学図書館および生物学科・美術学科と協働し、大学の所蔵する剥製・液浸・骨格標本を用いておこなわれた。このプログラムでは、多種多様な自然史オブジェクトをアイデアのリソースにして美術作品として表現し、展覧会を開催する機会が提供された^[11]。生物学科の学生がロードキルの動物を解剖しながら美術学科の学生と死生観について議論するといった学問分野の垣根を超えた交流が生まれ、互いの領域に触れて理解を深めることができた。

3-2. 日本の東京農工大学および東京大学での博物館実習・キュラトリアルワークショップ

棚橋は 2020 年、わが国の東京農工大学にて博物



[15]

館実習を実施した。東京農工大学は農学部ならびに工学部のみを擁する理系単科大学であるため、おのずと理系分野を学修・研究する学生・教職員で構成される。この博物館実習は母体機関の成り立ちと関連の深い養蚕に関するオブジェクト、なかでも蚕織錦絵とよばれる鮮やかな錦絵を用いておこなわれた^[12, 13]。この実習では、錦絵作品全般の取り扱い方法に加えて、時代ごとの歴史的背景についての説明もおこなわれ、芸術的・科学的ファセットを備えたオブジェクトに触れて体験を愉しむことができた。

さらに翌2021年より、東京大学にてキュラトリアルワークショップを計画している。東京大学は法学部、医学部、工学部、文学部、理学部、農学部、経済学部、教養学部、教育学部ならびに薬学部を擁する総合大学であるため、文理の各分野を学修・研究する学生・教職員で構成される。東京大学はほぼ学部ごとにミュージアム施設を有しており、それぞれが独立を維持しながらも互いの連携をさらに強めていかなければならない状況にある。現在、文書資料の収蔵施設である農学生命科学図書館、標本資料の収蔵施設である標本室そして展示施設である農学資料館が連携し、文書資料のデジタルアーカイブ構築およびそれに関連づけた展覧会の企画等、構成員らとともに準備を進めている^[14, 15]。長引くコロナ禍により作業が遅滞しているものの、農学部・大学院農学生命科学研究科全体すなわち部局レベルで対面・オンラインでの実施を設計している。

ここまで、筆者らによる分野横断型学習としてのオ

ブジェクトベースラーニングの実践について記述してきた。これらのケーススタディは、もともと研究目的で実践したものではなかったため、効果についての検証をおこなうことが十分にできておらず、分析が不足していることは否定できない。しかしながら、専門分野の異なる初対面の学生同士がオブジェクトを通じてつながり自由闊達な議論を経て、得られたインプットをもとに展示パネルないしギャラリートークといったアウトプットにつなげる学習を完成させることができたことについて、著者らによる実践が教授手法としてもコミュニケーション手法としても、まずまず及第点であったことを物語っていると考えてよいのではないだろうか。定性・定量解析の結果はなくとも、「別分野を知ることができた」もしくは「分野の勉強とは関係なく、シンプルにコミュニケーションを楽しむことができた」という学生らの声を聴くことができたことは、実践から得られたかけがえのない収穫である。オブジェクトベースラーニングにおいて、ことにその過程が重要であるが、異文化（異分野）理解を経て達成感に満ちた学生らの逞しさあふれる表情は、まさに自分たちが「よい状態」にあることを物語っており、高等教育機関である大学に相応しい学術の場におけるウェルビーイングの向上に対するオブジェクトベースラーニングの有用性の証左ともいえる。

4. オブジェクトベースラーニングの機能拡張

持続可能な社会の実現に向けた大学博物館の貢献を思料した際、異文化（異分野）理解のための分野横断型教育こそが、個人ひいては社会全体のウェルビーイングの向上に資すると考えられる。個人の生活状況、社会的価値・経験もまた、ウェルビーイングの重要な構成要素である。関連する先行研究では、社会人学習が個人と社会とのつながりを支援することで、学習者の目的意識が高まり学習を着実なものとしていくとされ、そしてより実りある学習のために、学習者が何をどのように学ぶかのかを認識・共有することが、学習者のウェルビーイングに相乗的に作用することが提示されている（Ioannides, 2017）。インフォーマル教育・社会人教育とウェルビーイングの関係性に着目する論考が増加傾向にある反面、イギリスのみならずわが

国も含む世界の大学において、学生のメンタルヘルスおよびウェルビーイングが学術的、金銭的そして社会的圧力によるストレスに曝されており、大学の臨床心理サポートを求める学生数が増加していることが例証されている (Thorley, 2017)。

このようなメンタルヘルスの危機的状況への対応策として、オブジェクトベースラーニングから派生した精神療法であるオブジェクトセラピー (object therapy) の実践は、瞠目に値する。オブジェクトセラピーとは、参与者ゆかりのオブジェクトを用いて回顧・郷愁といった感情を惹き起こすことにより、精神に安寧をもたらすとされる精神療法である (Kador & Noble, 2013; Willcocks, 2020)。UCL では近年、病院、ケアホーム、デイケアセンターそしてミュージアムの環境でおこなわれるオブジェクトハンドリングとウェルビーイングの関係性を明らかにする取り組みが進められてきた。そもそも、これまで人びととオブジェクトの関係性について心理学分野における関心は決して高くなく、研究および臨床におけるオブジェクトの役割が注目され同定されたのは、総じて最近のことである (Lanceley et al., 2012; Camic, 2010)。そして現今、ミュージアムのオブジェクトハンドリングが心理的ウェルビーイングに短期間で効果をもたらすことが例証されたのを機に (Solway et al., 2015)、にわかに注目が高まってきており、アートセラピーを含むオブジェクトセラピーが多く、精神的・肉体的な不調の引き金になり得る孤独感・社会的孤立の改善に役立ち得ることが明らかにされてきている (Cacioppo and Cacioppo, 2014; Cowan et al., 2020)。実際に、UCL からほど近いロンドン芸術大学 (University of the Arts London) では、やはりオブジェクトを「媒介者」とするアートセラピーを用いて、参与者の創造性を引き出すような実践がおこなわれている (Willcocks, 2020)。また、フォーマル教育とウェルビーイングの関係性において、オブジェクトは学習者同士の共感、包摂、文化的理解そして多様性への気づきを誘発する力をもつことが明らかにされている (Ioannides, 2017)。

文化審議会博物館部会の審議経過報告にあるように (文化庁, 2021)、ミュージアムの社会文化的意義の観点からも、人びとの精神的・肉体的な不調を改善

するためにミュージアムが創造的活動の機会を提供する意義は大きいといえる。フォーマル教育の高等教育における学習者のメンタルヘルスをサポートするため、教育機関が文化機関と連携して支援プログラムを講じるべき時機に来ているのかもしれない。その意味でも、背景の異なる学習者同士を結びつけ創造的対話を生み出すオブジェクトベースラーニングは、学習者のウェルビーイングの向上に益する教授手法でありコミュニケーション手法であると捉えることができるだろう。知的好奇心の刺激もウェルビーイングの向上に資する手立てであるとすれば、コロナ禍でデジタル学習環境の整備された現今において、従来の物質文化に依拠する有形のオブジェクトのみならず、デジタル技術に依存する無形のオブジェクトも適切に組み合わせることで活用することにより、多種多様な方法を通じてウェルビーイングの向上に資することができるだろう。

あいにく、目下のところウェルビーイングを一義に定義して万国共通のスケールを開発することは容易ではない。しかしながら、オブジェクトと教育の枠組みのなかでウェルビーイングに関する論議を積み重ねていくことは、SDGs の達成すなわち社会の持続可能性を実現するためにはや必須である。著者らも今後の実践において、オブジェクトベースラーニングの教授手法ならびにコミュニケーション手法に対する理解をさらに深めながら、目的に応じたオブジェクトの選択指標およびオブジェクトベースラーニングの実施方法の開発を目指したいと考えている。そして何より筆者らも実務家として、学習者同士がオブジェクトを通じた邂逅ないし衝突をも愉しむことのできるよう、ファシリテーション力を研鑽していく所存である。

5. むすびに

本稿では、オブジェクトベースラーニングの基本概念、オブジェクトの定義そしてその系譜および土台をなす理論の確認を経て、教育学的文脈における分野横断学習としての有用性を論じた後、心理学的文脈における精神療法としての新たな境地を共有し、オブジェクトを用いた分野横断学習および精神療法が人びとのウェルビーイングにいつそ役に立っていくであろうことを展望した。人類共通の「ウェルビーイン

グを実現する」のは容易ではないが、SDGs が国・地域を問わずいまや世界の共通言語となったように、オブジェクトもまた普遍言語として機能し得る。多文化共生・異文化理解の観点から今後、オブジェクトとウェルビーイングの関係性の議論はますます成熟していくであろう。

【参考文献】

- 文化庁, 2021. 博物館法制度の今後の在り方について(審議経過報告) https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/hakubutsukan/pdf/93293401_01.pdf (2022年9月26日閲覧)
- Cacioppo, J. T. and Cacioppo, S. 2014. Social relationships and health: The toxic effects of perceived social isolation. *Social and Personality Psychology Compass*, 8(2), 58–72.
- Camic, P. M. 2010. From trashed to treasured: A grounded theory analysis of the found object. *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 4(2), 81–92.
- Chatterjee, H. J. and Hannan, L. 2015. *Engaging the Senses: Object-based learning in higher education*. Routledge.
- Chatterjee, H. J. and Noble, G. 2013. *Museums, health and well-being*. Ashgate.
- Coles, A. 2004. *Teaching in post-compulsory education: Policy, practice and values*. David Fulton.
- Cowan, B., Laird, R., et al. 2020. *Museum objects, health and healing: The relationship between exhibition and wellness*. Routledge.
- Critchley, H. 2008. Emotional touch: A neuroscientific overview. In: H. J. Chatterjee (Ed.), *Touch in museums: Policy and practice in object handling*. Berg, pp. 61–71.
- Csikszentmihalyi, M. 1998. The flow experience and its significance for human psychology. In: M. Csikszentmihalyi (Ed.), *Optimal experience: Psychological studies of flow in consciousness*. Cambridge University Press.
- Dewey, J. 1899. *School and society*. Chicago University Press.
- Falk, J. H. and Dierking, L. D. 2000. *Learning from museum: Visitor experiences and the making of meaning*. AltaMira Press.
- 福田珠己. 2011. 棚橋源太郎の博物館論と郷土の具体化. 空間・社会・地理思想 14, 17–29.
- 福井庸子. 2004. 棚橋源太郎の博物館教育論の形成過程. 早稲田大学大学院教育学研究科紀要別冊 12(1), 89–98.
- Hein, G. 1998. *Learning in the museum*. Routledge.
- Honey, P. and Mumford, A. 1982. *The manual of learning styles*. P. Honey.
- Hooper-Greenhill, E. 2007. *Museums and education: Purpose, pedagogy, performance*. Routledge.
- Ioannides, E. 2017. Museums as therapeutic environments and the contribution of art therapy. *Museum International*, 68(3-4), 98–109.
- Kador, T. and Chatterjee, H. J. 2020. Object-based learning and well-being: An introduction. In T. Kador and H. J. Chatterjee (Eds.), *Object-based learning and well-being: Exploring material connections*. Routledge, p. 1.
- Kador, T., Hannan, L., et al. 2018. Object-based learning and research-based education: Case studies from the UCL curricula. In J. P. Davies, N. Pachler (Eds.), *Teaching and Learning in Higher Education*. UCL IOE Press, pp. 157–176.
- Kolb, D. A. 1984. *Experiential learning: Experience as the source of learning and development*. FT Press.
- Lanceley A., Noble, G., et al. 2012 Investigating the therapeutic potential of a heritage-object focused intervention: A qualitative study. *Journal of Health Psychology*, 17(6), 809–820.
- 松岡葉月. 2006. J.デューイと博物館の学びの評価—歴史展示における主体的学びの視点. 博物館学雑誌 32(1), 61–74.
- Matthews, J. C. 1998. Somatic knowing and education. *Educational Forum*, 62(3), 236–242.
- McGlone, F. 2008. The two sides of touch: Sensing and feeling. In: H. J. Chatterjee (Ed.), *Touch in museums: Policy and practice in object handling*. Berg, pp. 41–60.
- Moore, K. A. and Keyes, C. L. M. 2003. A brief history of the study of well-being in children and adults. In: M.H. Bornstein, L. Davidson, et al., (Eds.), *Well-being: Positive development across the life course*. Routledge, pp. 1–11.
- 緒方泉. 2021. 博物館浴によるリラクゼーション効果の検証：超高齢社会に向けた博物館の新たな役割を考えるために. 地域共創学会誌 6, 55–72.
- Paris, S. G. 2002 *Perspectives on object-centered learning in museums*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Piaget, J. 1929. *The child's conception of the world*. Routledge & K. Paul.
- Rowe, S. 2002. The role of objects in active, distributed meaning-making. In: S. G. Paris (Ed.), *Perspectives on object-centered learning in museums*. Lawrence Erlbaum Associates, pp. 19–36.
- 斎藤修啓・鈴木一義. 1998. 棚橋源太郎資料について—棚橋資料目録—. 国立科学博物館研究報告 E類 21, 9–57.
- 佐藤優香. 1998. 教育博物館における教育機能の拡張—手島精一と棚橋源太郎による西洋教育情報の受容—. 博物館学雑誌 23(2), 51–64.
- Sharp, A., Thomson, L., et al. 2016. The value of object-based learning within and between higher education disciplines. In H. J. Chatterjee, L. Hannan (Eds.), *Engaging the senses: Object-based learning in higher education*. Ashgate Publishing, pp. 97–116.
- Simpson, A. 2014. Rethinking university museums: Material collections and the changing world of higher

- education. *Museums Australia Magazine*, 22(3), 18-22.
- Simpson, A. 2019. Object-based learning: Past paradigms and manifold modalities. *Book of Abstracts*, UMAC Tokyo Seminar, 11.
 - Simpson, A. 2022. *The Museums and Collections of Higher Education*. Routledge.
 - 棚橋沙由理. 2020. 理工系大学博物館におけるSTEAM教育へのObject-Based Learningの導入. *日本教育工学会論文誌* 44(3), 351-356.
 - Solway, R., Camic, P. M., et al. 2015. Material objects and psychological theory in arts and health: A conceptual literature review. *Arts & Health: An International Journal of Research, Policy and Practice*, 7(3).
 - 棚橋沙由理, 山本桃子. 2022. オブジェクト介在型学習による分野横断型学習と科学技術コミュニケーション～学術・文化 commonsとしての大学博物館の機能に着目して～. *科学技術コミュニケーション* 30, 17-30.
 - 棚橋源太郎. 1953. 博物館教育. 創元社 pp. 193-207. [復刻版: 伊藤寿郎 (監). 1991. 博物館基本文献集 第15巻 博物館教育, 大空社]
 - Thorley, C. 2017. *Not by degree: Improving student mental health in the UK's universities*. Institute for Policy Research.
 - Vygotsky, L. S. 1978. *Mind in society: The development of higher psychological processes* (M. Cole, V. John-Steiner, S. Scribner, and E. Soubberman, Eds.). Harvard University Press.
 - 渡邊淳司, ドミニク・チェン. 2020. わたしたちのウェルビーイングをつくりあうために—その思想、実践、技術. *ピー・エヌ・エヌ* 第15巻 pp. 19-20.
 - Willcocks, J. 2020. Pedagogic prescription: Art and design teaching practice and object-led well-being. In T. Kador and H. J. Chatterjee (Eds.), *Object-based learning and well-being: Exploring material connections*. Routledge.
 - World Health Organization. 1948. *The constitution of the world health organization*. World Health Organization.
 - 山本桃子. 2019. 大学博物館におけるObject-based learning (実物教授)の教育機能—イギリス大学博物館の事例から—. *早稲田教育評論* 33(1), 123-142.
- (2016年12月 山本桃子 撮)
- [8] ロンドン大学 Grant 動物学博物館で頭骨標本を手にとって学ぶ学生 (左は Thomas Kador 氏) (2016年12月 山本桃子 撮)
 - [9] セントラルオクラホマ大学図書館資料課での紙に描かれた絵画を専門とする保存修復士による特別コース (2018年11月 白岩志康 撮)
 - [10] 絵画保存修復士がマイクロスコープを使い、絵の状態を説明しているようす (2018年11月 白岩志康 撮)
 - [11] セントラルオクラホマ大学図書館資料課での合同プログラムにて、生物学科の大学院学生によるねずみ解剖前の説明のようす (2018年2月 白岩志康 撮)
 - [12] 東京農工大学科学博物館での錦絵を用いたオンラインによるオブジェクトベーストレーニング (2020年7月 棚橋沙由理 撮)
 - [13] 東京農工大学科学博物館での学生展覧会の設え (2020年8月 棚橋沙由理 撮)
 - [14] 東京大学農学生命科学図書館デジタルアーカイブの国牛十圖 (一部) (東京大学農学生命科学図書館 蔵)
 - [15] 東京大学農学生命科学図書館デジタルアーカイブの彩色寫生輸出百合花集 (一部) (東京大学農学生命科学図書館 蔵)

[註]

- *1 大学博物館・コレクション国際委員会 (ICOM International Committee for University Museums and Collections, UMAC) が主催する第25回 ICOM 京都大会のポストカンファレンスの一つ。
- *2 Piaget (1929) は身体的活動により生成される経験に加えて、精神的活動により醸成されるアイデアの相互作用を通じて、知識と意味づけ (meaning making) が創出されるとした。学習者 (とくに児童) がオブジェクトに向き合う際、みずからの経験から新たな知識を構築すること、およびその経験を活用しながら知識を更新し続けることを認識しておくことが肝要であるとしている。Vygotsky (1978) はこのプロセスについて、社会的相互作用の役割および幼児期の社会文化的・認知的発達理論が関係することを主張した。子どもの高次認知機能の発達が社会環境での実践的な活動を通じて促進されるとした上で、社会的相互作用をベースとする認知的活動の拡大を議論したのである。Rowe (2002) はこの Vygotsky (1978) の観念を踏まえて、社会環境における相互作用を通じて共同構築される意味づけのプロセスについて、オブジェクトが重要な役割を果たすことを示唆した。Falk & Dierking (2000) もまた、認知および意味づけのプロセスを含む学習の最も基礎的側面は社会文化的に構築されていること、そして学習の研究は学習者個人だけでなく社会文化的文脈にも照準を合わせておこなわれるべきであることを強調した。オブジェクトベーストレーニングの教育学的・心理学的理論の多くが、小児の発達および知識の獲得に関連づけられてきたのは事実であるが他方、Hein (1998) ならびに Falk & Dierking (2000) らのように、これらの概念を生涯学習に拡大させて、構成主義者の枠組みならびに社会人学習のモデルに当てはめてきた先達もいる。オブジェクト-ヒト相互作用におけるオブジェクトの機能同定は、オブジェクトベーストレーニングを学術的に理解するための屋台骨であったといえよう。

[図表リスト]

- [1] Kolb (1984) による経験学習 (黒枠内) と Honey & Mumford (1982) による学習スタイル (白枠内)
- [2] Hein (1988) により確立されたミュージアムでの教育理論
- [3] オブジェクトベーストレーニングの学習モデルの基盤をなす理論・学説
- [4] ブルックリン子どもミュージアム (Brooklyn Children's Museum) での蛾の展翅ワークショップのようす (年代不明 棚橋源太郎 撮, 国立科学博物館 蔵)
- [5] ブルックリン子どもミュージアムのリーフレット (一部) (年代不明 棚橋源太郎 撮, 国立科学博物館 蔵)
- [6] ロンドン大学 Grant 動物学博物館 (Grant Museum of Zoology) にて骨格標本で学ぶ学生 (2016年12月 山本桃子 撮)
- [7] ロンドン大学 Grant 動物学博物館で骨格標本を観察する学生

運動学習と「オブジェクト・ベースド・ラーニング」—神経科学の見地から— Motor Learning and “Object-based Learning” – from the Perspective of Neuroscience –

岩間 清太郎(慶應義塾大学大学院理工学研究科)*、小久保 智淳(慶應義塾大学大学院法学研究科)*、牛場 潤一(慶應義塾大学理工学部生命情報学科) *共同第一著者

Seitaro Iwama (Graduate School of Science and Technology, Keio University)*, Masatoshi Kokubo (Graduate School of Law, Keio University)*, Junichi Ushiba (Department of Biosciences and Informatics, Faculty of Science and Technology, Keio University)

Abstract

本論文は、オブジェクト・ベースド・ラーニングについて、神経科学の視点から試論的な考察を行うものである。具体的には、学習について陳述的な知識の獲得(宣言的記憶)と、運動学習とに二分した上で、後者に焦点を当てるものである。運動学習については、身体の体験する外部環境の在り方により誘導される学習の種類が変化し、運動学習の保持効果が変化し得ることが分かっている。筆者の行った研究からは、到達運動中に急激に増加する力場と漸増する力場という異なる運動学習環境を設計した場合に、学習者がおこなっている反復的な到達運動そのものは同じであるにも関わらず、後者において有意に学習内容の保持時間の延長が見られた。このように、神経科学研究では身体にかかる摂動が動的に変容する外部環境(ダイナミカルシステム)が学習に与える影響について検討が進められている。こうした知見は、動的に変化する外部環境をオブジェクトのひとつとして射程に含め、その性質が学習に与える影響に着目する重要性を示唆する。

This paper is an exploratory discussion of “Object-based Learning” from a neuroscience perspective. Specifically, the paper divides learning into two categories, namely, acquisition of knowledge in the form of statements (explicit memory) and motor learning, and focuses on the latter. It is known that the type of motor learning and their retention effect can change depending on the external environment experienced by the body. In a study conducted by the authors, when two different motor learning environments, a rapidly increasing force field and a gradually increasing force field, were designed, the latter showed a significant prolongation of the retention effect. Thus, neuroscience research has examined the effects of a dynamical system that is an external environment in which perturbations to the body are dynamically altered, on learning. These findings suggest the importance of including the dynamically changing external environment as one of the objects in the range and focusing on the effects of its properties on learning.

[Keyword]

オブジェクト・ベースド・ラーニング、神経科学、運動学習
Object-based Learning, Neuroscience, Motor Learning

1. “Object-based learning”とは何か？

本論文は、Object-based Learning (以下、OBLと言う) (Chatterjee, et al. 2015; Thogersen, et al. 2018) という近時注目を集めている学習方式について、神経科学的な視点から考察を行うものである^{*1}。OBLは、教育心理学、認知心理学、化学教育、博物館教育の領域にてその有用性が認識されてきた教育法である(Paris 2002)。特に、ロンドン大学(University College of London)においては機関的な戦略としてOBLの活用が進められており、100以上のコースにてOBLを使用しているとされる(Duhs 2010)。

OBLとは、美術館に展示されている芸術作品や、博物館に所収されている生物標本などのコレクションという“オブジェクト”すなわち“モノ”を学習プロセスの中心に位置づける、双方向性の経験学習(experiential learning)と理解されている。具体的な実施例としては、コレクションとして存在する動物や植物の標本の同定に基づいた展覧会の開催や、ヒト標本の整理を行うことで、その倫理的操作を習得した事例などが紹介されている(Kodor et al. 2018)。ここでは、実物資料を扱うことで、視覚だけではなく、触覚や嗅覚などの五感を通じた“体験”と、グループワークや対話を通じて学習者それぞれに独自の知識体系を構築し、あるいは意味付けを行うことが許容されている。これは、従来、教室の中で行われてきた、教科書と板書による講義スタイルの教育とは学習者の自由なコミュニケーションを重視している点で異なっている。そして、あるモノについての多様な見方、考え方を許容し、それを他者と共有ないし議論することも可能にするため、多様性の理解に貢献しうることも、注目を集めている理由の1つのようなのである。このように、オブジェクトとの交渉のあり方を、観察者(のグループ)に委ねるものであり、アクティブ・ラーニングの1手法として位置付けられている。

ここでは、モノとの交渉を中心に据えるアクティブ・ラーニングについて、神経科学的な観点から説き起こしてみたいと思う。筆者らの専門とする神経科学は、神経系^{*2}をその関心の中心に据える学問である。そのような視点から、オブジェクトや他者と双方向でコミュニケーションを行うOBLと従来の教科書を読み、

板書を書き写し、そして講師の話や音声を聞くという行為が中心にある、一方通行の講義を通じて行われる教科学習とが有する差異について考えてみると、その神経系に入力される「情報」、具体的には、「感覚入力」における差異が思いつく。具体的には、従来の学習では、教室に座り講義を聞いたり、教科書を読んだりといった、「言語」を中心に据えられていると言えるだろう。そのような学習においては、使用される感覚は視覚や聴覚に止まるのに対して、現前と提示される“モノ”との交渉を中心に据えるOBLでは、触覚や嗅覚(場合によっては味覚)などの多様な感覚が幅広く使用されることになる。つまり、OBLと旧来の典型的な学習手法とは、ある主題について学習を行なっているときに、それと関連して神経系に入力される感覚刺激の豊かさが大きく異なると見ることもできるだろう。

ここで思い出されるのが、マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』の一場面である。主人公は、マドレーヌを紅茶に浸した時、その鼻腔をくすぐるその香りによって、これまで“忘れていた”幼少期の記憶を思い出すことになる。このように、特定の香りが、それに結びつく記憶や感情を呼び起こすことは「ブルースト効果」として知られている。実際に記憶術の一手法に香りをを用いるものがある。このように、香り、すなわち嗅覚が記憶について少なくない役割を果たすことに鑑みれば、教科学習の1つの主要な要素である知識の吸収と記憶においても、豊かな感覚刺激が入力される環境に身を置くことは有用であることが示唆されていると言えよう。つまり、講義を通じた学習とOBLとを比べたときに、神経系に入力される感覚刺激が豊かであることは、一つの特徴として注目に値する。そして、そのことが学習効果にポジティブな効果を与えることも容易に推測される。実際に、OBLにかかる研究の主要なテーマの1つが、「多感覚の関与」であることは、示唆的であろう(棚橋&山本 2022)。

2. 運動「学習」について—神経科学の見地から

さて、ここまでの議論は、主に心理学や教育学の分野において注目を集めるOBLについて議論してきた。しかし、「モノ」を含めた外部環境との関わりの中で学習を行うことの有用性に注目した研究をおこなってき

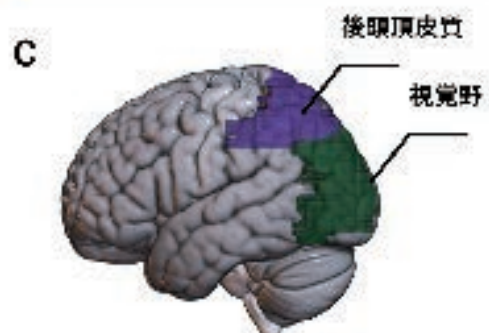
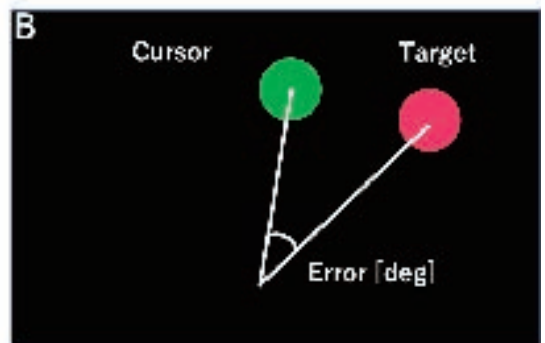
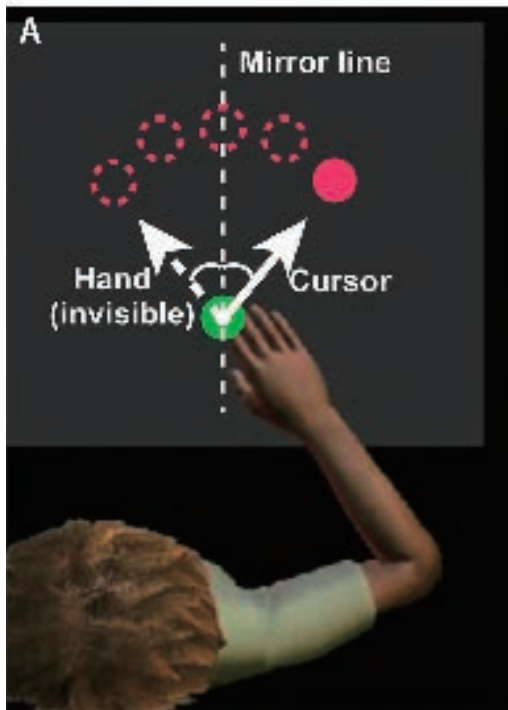
たのは、神経科学も同様である。そこで、本稿ではさまざまな学習の中でも、特に筆者らの専門とする運動学習について、「モノ」(これは外部環境も含む意味での“モノ”である)との関係に注目して論じることしたい。

外部環境との関わりを通じて生存に必要な課題を果たすため、生命の身体運動は進化の過程で洗練されてきた。とりわけ、ヒトは上肢を自由に動かすことで、豊かな身体運動を可能にした。たとえば、ペットボトルを開ける、シャツのボタンを留めるといった複雑な動作も反復的に行う過程で無意識のうちに学習することで、容易に行うことができる。ここでは、特定の身体運動に習熟する過程である運動学習を支える脳の性質を紹介する。

身の前方に存在する物体に腕を伸ばす到達運動は、発達の初期段階で生じる原始的な運動である一方で(Bruner and Koslowski 2016; von Hofsten 1984)、成熟した個体が目的を果たすために非常に重要な役割を担う。また、目からの入力である視覚情報と固有受容器から伝わる体性感覚情報をもとに運動を修正するという随意運動において重要な特性を備えているため、ヒトの運動学習に関する研究は到達運動を対象

に行われることが非常に多い(Diedrichsen et al. 2005; Smith, Ghazizadeh, and Shadmehr 2006; Shadmehr and Mussa-Ivaldi 1994)。

到達運動のパフォーマンス、すなわち課題の成否には終点位置と目標位置の誤差を指標とする。こうした誤差は試行を繰り返すことで徐々に低減し、目標位置に素早く到達運動することは、健常者であれば容易に行うことができる。運動学習研究の多くは、運動中に外乱を与え、その外乱に対する順応を評価することで学習に関わる脳の特性を評価する。順応の過程は実験参加者の運動課題成績、たとえば到達運動であれば目標位置からの誤差に基づき定量することができる。たとえば、視覚情報に対する外乱として著名な例のひとつに、鏡像反転課題がある(Kodama et al. 2018; Kasuga et al. 2015; Telgen, Parvin, and Diedrichsen 2014)。まず、被験者には外乱のない状態での到達運動に十分馴化させる。その後、自身の腕の座標位置を示したカーソルをターゲット位置に合わせる到達運動課題を課されているときに、カーソル位置が自身の腕角度と反転した挙動を示す設定を有効にする^[1-A]。そのとき、目標位置への到達にあたっての誤差修正に必要な動作は、これまでに順応した動作の逆にな



[1]

る。このような新奇な条件への順応過程を、1試行ごとのエラー角度の変化をもとに定量する^[1-B]。

こうした順応がはたらくとき、脳のなかではどのような処理が起きているのだろうか。視覚情報を司る脳の領域は視覚野と呼ばれ、大脳皮質の後頭葉に位置する領域に存在する^[1-C]。そこで得たカーソル位置に対する情報は、腕の運動をどのように修正すべきかという運動指令に変換される必要がある。このような、情報の変換を担う脳の運動制御機構の仕組みについて、未だ統一的な答えは得られていないが、体性感覚野や、感覚情報の統合に必要となる頭頂連合野にて座標変換が起きていることを示唆する実験結果が得られている(Fujiwara et al. 2017)。また、こうした課題に順応した前後に脳画像を磁気共鳴画像により撮像し、訓練前後に変化が起きた領域を描出すると、短期記憶を長期記憶に移行するはたらきを担う領域である海馬における灰白質信号が増強したという報告がある(Kodama et al. 2018)。

新奇な条件に暴露されたり、新しい道具に触れたりするとき、自分自身を取り巻く外界やオブジェクトに順応するため、他の学習プロセスと同様に脳の活動や構造はダイナミックに変化することを神経科学研究は示してきた(Choi, Shin, and Kim 2020)。こうした知見をObjectとの関わりの中で学習者が変容するというOBLの観点から解釈したとき、「運動学習プロセスは周囲の環境の特性に影響を受ける」という性質が浮かび上がってくる。すなわち、被験者が経験する外界の設計により、その運動学習過程を操作できることを示唆している。こうした学習過程の操作はその後の順応結果に対しても影響を及ぼすのだろうか？また、実験室課題でのデモンストレーションは、実世界での運動学習プロセスにおいても外挿性をもつのだろうか？次章では、脳の性質を利用することで運動学習過程を操作し、結果的に学習効果の保持時間を操作した事例について著者自身の研究を含めて紹介する。

3. 運動「学習」とオブジェクト

前章では、脳が運動学習過程で外界との関わり方を学び取り、動的に順応することを紹介した。運動学習は脳内に複数存在する学習機構が関与しており、外

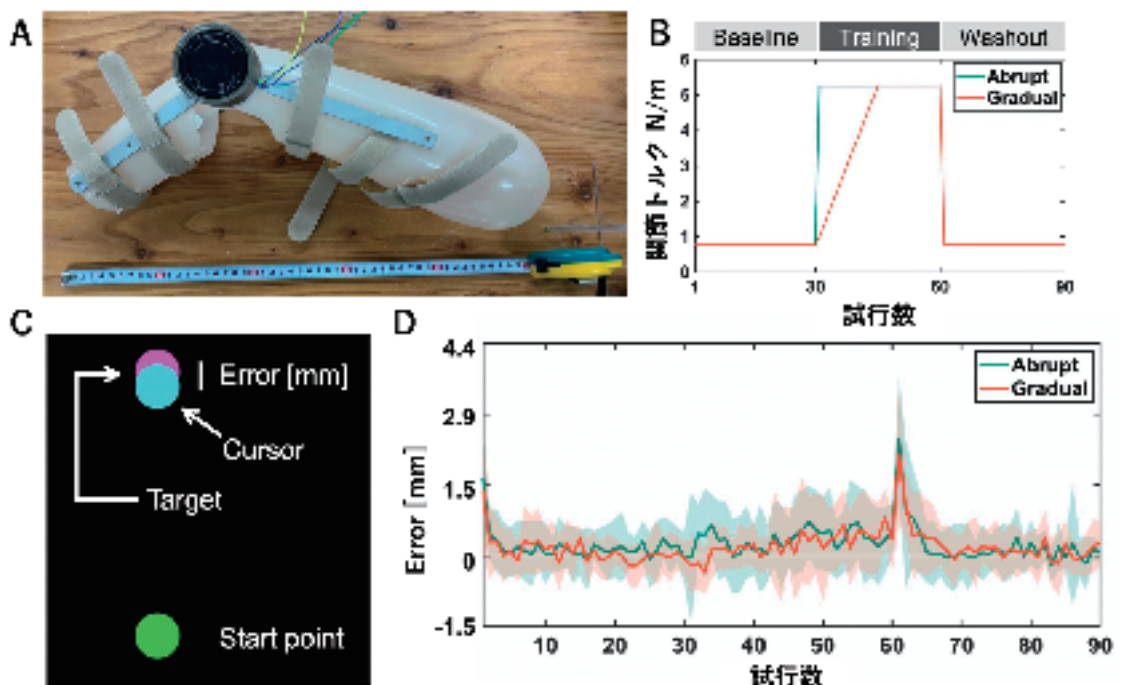
界の性質、順応の段階に応じて積極的に動員される機構が異なることが知られている(Makino et al. 2016)。たとえば、先程のペットボトルをあける動作を最初に学ぶとき、キャップを回すことで蓋が外れることを、学習者は最初に認知する必要がある。一般的には、こうした課題の内容を認知し、自動化する過程でこうした暗黙的なプロセスに移行すると考えられている。それでは、順応の過程で生じる明示的、暗黙的なプロセスのどちらを積極的に動員するか、外部環境の特性を変更することで誘導できるのだろうか？

過去の運動学習研究では、視覚情報(カーソル位置)に対する外乱を、被験者が知覚できる量の誤差を一度に与えるAbrupt条件、被験者が知覚することのない僅かな回転量を徐々に加えるGradual条件の2つにおいて、学習のプロセス、ひいては学習後に外乱の付与を中止したときに呈する反応が異なることを実証している(Mazzoni and Krakauer 2006; Kagerer, Contreras-Vidal, and Stelmach 1997)。Abrupt条件では、被験者は外乱の存在を、ある時点で急激にカーソルの挙動が変化することで知覚する。そのため、次の試行からは、運動計画を明示的に修正することで、終端誤差を低減する。一方、Gradual条件では、1試行ごと、漸増的にカーソルへの外乱が増えていくため、被験者自身の知覚には誤差がのぼらない一方で、暗黙的な順応のプロセスが動員されるため、角度の回転量が増加しても誤差は少ない状態で保たれる。こうした二種類の異なるプロセスで順応すると、外乱をオフにし、もとの環境に戻したときに生じる誤差は異なる再順応過程を示す。Abrupt, Gradual条件の双方で、カーソル位置におよそ20度の回転が加わる環境で順応しているため、外乱が消えた試行では誤差が一過的に増大する。両群とも外乱の消失を知覚し、腕を再び前方方向に到達させる運動に切り替えるが、その後の数試行では、過去に学習した履歴である後効果が残存するため、誤差の収束までに複数の試行が必要となる。誤差の収束にかかる試行数を学習効果の保持時間の指標として評価することができる。暗黙的に順応をおこなったGradual条件では、収束にかかる試行がAbrupt群よりも増大し、学習の保持効果が高いことを示唆している。以上のことから、実験室課題のレベ

ルでは、提示する外乱のスケジュールを操作することで視覚と運動に関する学習過程において変化させることができることを実証している。

こうした外界との適切な相互作用の学習は、ウェアラブルデバイスなどのオブジェクトを用いて外界との相互作用を操作することで、同様に異なる学習のメカニズムを動員することはできるのだろうか？筆者らは図2Aのような、磁性流体デバイスを用いて、肘関節の伸展に必要なトルクを任意に操作できるウェアラブルデバイスを作製した^[2-A]。磁性流体デバイスは、電流をかけることで内部の磁性体に配向性が生じ、特定の方向への粘性を増大させることができる。この粘性量はかかる電流の大きさによって制御可能であるため、到達運動中に必要なトルクを一過的に増大させるAbrupt条件、漸増するGradual条件を、視覚運動学習の先行研究を踏まえて設定した。2条件ともに31試行目から外乱を付与し、61試行目で外乱を終了している^[2-B]。両条件とも15名の右利き健康成人を対象に実験を実施した。実験プロトコルは慶應義塾大学理工学部生命倫理委員会の承認を事前に受け、ヘルシンキ宣言に準拠して実施した(倫理承認番号2020-96)*3。実験中は肘を伸ばす一次元の到達運動課題

を行い、ディスプレイに表示された目標に、自身の肘関節角度に応じて決定されるカーソル位置を合わせるように教示した^[2-C]。なお、カーソル位置は運動中には表示させず、体性感覚情報(肘関節の伸展度合い)を参照して運動を実行するように促した。運動終了時に目標位置とのズレを誤差として被験者に提示した。この終端誤差を試行数ごとに確認すると^[2-D]、31試行目の外乱を提示したタイミングで、Abrupt条件では一過的に誤差が増大していることが確認できる。一方、Gradual条件では、最初はごく微小な抵抗がかかるに過ぎないため、誤差の増大は認めない。二群とも外乱に対して順応し、60試行目では同程度の誤差量を示している。保持時間を先行研究と同様に、収束速度を指数関数フィッティングにより比較すると、Gradual条件がAbrupt条件に比べて有意に延伸することを認めた(t-test, $p < 0.05$, $d = 0.74$)。以上の結果は視覚運動課題に関する先行研究の知見を再現しており、実世界で使用可能な簡易的なデバイスを用いて提示した体性感覚情報が、運動学習過程に影響を与えることを実証している。次章の考察では、こうした実験結果をOBLの立場から解釈した際に浮かび上がってくる、外界を動的に変化するオブジェクトとして見なすことによ



[2]

るOBLの発展性について議論をする。

4. 外部環境というオブジェクトと学び

筆者らの研究から明らかとなったことは、動的に変化する外界が運動学習に影響することである。ロボットアームを通じて作出されるGradual条件とAbrupt条件という、外部環境のセッティングを通じて、学習過程に影響を与えることができたのである。このことは神経科学の視点から、神経系というある種の情報システムに着目すれば、理解し易いかもしれない。神経系は、脳からの指令を伝達することで体の各部を制御するが、同時に、感覚のフィードバックを受ける。この、フィードフォワード、フィードバックの連環によって運動学習が実現される以上、フィードバックの与えられ方によって運動学習に影響があるのは、当然の帰結とも言える。いずれにせよ、筆者らの研究や先行研究が示す様に、運動学習という「学習」とっては、外部環境の在り様が大きな意味を持つことになる。ここで強調したいのは、外部環境の在り様によって、脳内で働く学習過程が変化し、「暗黙的なプロセス」と「明示的なプロセス」という異なる学習モデルが作用していることである。つまり、学習時の外部環境の在り様は、学習効果の高さだけでなく、学習の種類それ自体を変容させることが示唆されているのである。つまり、少なくとも運動学習においては、変容する外部環境という“モノ”、すなわち、“object”が大きな影響力をもつことが、科学的なエビデンスと共に示されていることになる。

これは、現段階においては上肢運動の学習において示されている現象であり、それ以外の学習については研究成果の発展が待たれるところである。しかし、例えば体系的な知識の獲得、すなわち宣言的記憶にかかわる学習についても、VR空間を活用することで、記憶力が向上しうることが示唆されている(Krokos, et al. 2019)。この研究成果は、筆者らが論じてきた外部環境の影響力が、宣言的記憶の学習においても妥当しうる可能性を示唆するものである。

実は、アートの世界においても動的に変化する外部環境としての“モノ”と、学習との関係性への注目は既に始まっている。例えば、teamLabの企画である「ブ

レイインスタレーションズ」は、アートによって人工的に構築された動的に変化する外部環境の中での学びに主眼を置いた展示となっている*4。こういったデジタル・アートを活用した学習は、OBLに「動的に変化する環境」としてのモノを導入することをもたらすかもしれない。

5. おわりに

近代以降、学びとは市民を育成するための一種の訓練(規律訓練)の側面を有するものであったと言えるだろう。このことは、ミシェル・フーコーが彼の著書、『監獄の誕生』において監獄と教室との共通点を喝破したことに読み取ることもできるかもしれない。もちろん、今日の教室は決して監獄ではない。しかし、教室という学びの場は、往々にして画一的なモノである。そして、その傾向はコロナ禍によってあるいはより顕著なものとなっているかもしれない。今日の学びは、ともすれば、数十センチ四方のスクリーンの中で展開されるものとなったからである。

しかし、神経科学が示す外部環境と学習の関係性に鑑みれば、学びの展開される環境をどのように構築するのか、という点は、学習にとっても意味をもつ。そして、「動的に変化する外部環境」が学習に有意義な影響を与えうことは、先に示した通りである。そうであるとすれば、“Object-based Learning”におけるobject(モノ)に、「動的に変化する外部環境」をも積極的に取り入れていくことが、OBLの新たな可能性を開くかもしれないと考える。

[参考文献]

- Chatterjee, H. J. and Hannan, L. 2015. Engaging the Senses: Object-Based Learning in Higher Education. Routledge.
- Thogersen, J., Simpson, A., Hammond, G., Janiszewski, L. and Guerry, E. 2018. 'Creating Curriculum Connections: A University Museum Object-Based Learning Project'. *Education for Information* 34 (2): 113–20.
- Bruner, J. S., and B. Koslowski. 2016. "Visually Preadapted Constituents of Manipulatory Action." *Http://Dx.Doi.Org/10.1068/P010003* 1 (1): 3–14. <https://doi.org/10.1068/P010003>.
- Choi, Yera, Emily Yunha Shin, and Sungshin Kim. 2020. "Spatiotemporal Dissociation of fMRI Activity in the Caudate Nucleus Underlies Human de Novo Motor Skill Learning." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 117 (38): 23886–97. <https://doi.org/10.1073/pnas.2003963117>.
- Diedrichsen, Jörn, Yasmin Hashambhoy, Tushar Rane, and Reza Shadmehr. 2005. "Neural Correlates of Reach Errors." *Journal of Neuroscience* 25 (43): 9919–31. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.1874-05.2005>.
- Duhs, R. 2010: "Learning from university museums and collections in higher education: University College London (UCL)", *University Museums and Collections Journal* 3: 183-186.
- Fujiwara, Yusuke, Jongho Lee, Takahiro Ishikawa, Shinji Kakei, and Jun Izawa. 2017. "Diverse Coordinate Frames on Sensorimotor Areas in Visuomotor Transformation." *Scientific Reports* 2017 7: 1 (1): 1–9. <https://doi.org/10.1038/s41598-017-14579-3>.
- Hofsten, Claes von. 1984. "Developmental Changes in the Organization of Prereaching Movements." *Developmental Psychology* 20 (3): 378–88. <https://doi.org/10.1037/0012-1649.20.3.378>.
- Kagerer, Florian A., José L. Contreras-Vidal, and George E. Stelmach. 1997. "Adaptation to Gradual as Compared with Sudden Visuo-Motor Distortions." *Experimental Brain Research* 197 115: 3 115 (3): 557–61. <https://doi.org/10.1007/PL00005727>.
- Kasuga, Shoko, Sebastian Telgen, Junichi Ushiba, Daichi Nozaki, and Jörn Diedrichsen. 2015. "Learning Feedback and Feedforward Control in a Mirror-Reversed Visual Environment." *Journal of Neurophysiology* 114 (4): 2187–93. <https://doi.org/10.1152/JN.00096.2015/ASSET/IMAGES/LARGE/Z9K0141532890005.JPEG>.
- Kodama, Midori, Takashi Ono, Fumio Yamashita, Hiroki Ebata, Meigen Liu, Shoko Kasuga, and Junichi Ushiba. 2018. "Structural Gray Matter Changes in the Hippocampus and the Primary Motor Cortex on An-Hour-to-One-Day Scale Can Predict Arm-Reaching Performance Improvement." *Frontiers in Human Neuroscience* 12 (June): 209. <https://doi.org/10.3389/FNHUM.2018.00209/BIBTEX>.
- Kador, T., Hannan, L., Nyhan, J., Terras, M., Chatterjee, H. J., and Carnall, M. 2018: "Object-based learning and research-based education: Case studies from the UCL curricula", Davies, J. P. and Pachler, N. (eds.), *Teaching and Learning in Higher Education*, UCL IOE Press, 157–176.
- Makino, Hiroshi, Eun Jung Hwang, Nathan G. Hedrick, and Takaki Komiyama. 2016. "Circuit Mechanisms of Sensorimotor Learning." *Neuron* 92 (4): 705–21. <https://doi.org/10.1016/J.NEURON.2016.10.029>.
- Mazzoni, Pietro, and John W. Krakauer. 2006. "An Implicit Plan Overrides an Explicit Strategy during Visuomotor Adaptation." *Journal of Neuroscience* 26 (14): 3642–45. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.5317-05.2006>.
- Paris, S. G. 2002, "Perspectives on Object Centered Learning in museums." Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781410604132>
- Rolls, Edmund T., Chu Chung Huang, Ching Po Lin, Jianfeng Feng, and Marc Joliot. 2020. "Automated Anatomical Labelling Atlas 3." *NeuroImage* 206 (February): 116189. <https://doi.org/10.1016/J.NEUROIMAGE.2019.116189>.
- Shadmehr, Reza, and Ferdinando A. Mussa-Ivaldi. 1994. "Adaptive Representation of Dynamics during Learning of a Motor Task." *Journal of Neuroscience* 14 (5 II): 3208–24. <https://doi.org/10.1523/jneurosci.14-05-03208.1994>.
- Smith, Maurice A, Ali Ghazizadeh, and Reza Shadmehr. 2006. "Interacting Adaptive Processes with Different Timescales Underlie Short-Term Motor Learning." *PLoS Biol.* 4 (6): e179. <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.0040179>.
- Telgen, Sebastian, Darius Parvin, and Jörn Diedrichsen. 2014. "Mirror Reversal and Visual Rotation Are Learned and Consolidated via Separate Mechanisms: Recalibrating or Learning de Novo?" *Journal of Neuroscience* 34 (41): 13768–79. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.5306-13.2014>.
- 棚橋沙由理=山本桃子 2022.「オブジェクト介在型学習による分野横断型学習と科学技術コミュニケーション」『科学技術コミュニケーション』30: 17-30.

【図表リスト】

[1] 鏡像反転課題を用いた運動課題

1-A: 課題内容のスキーム図(Kodama et al., 2018)より引用
Copyright © 2018 Kodama, Ono, Yamashita, Ebata, Liu, Kasuga and Ushiba. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY). 被験者は5つの候補のうち、試行ごとランダムに出現するピンクの到達目標に向かって腕を伸ばし、自身の指先の位置を示す緑のカーソルを目標に合わせる。鏡像反転課題では、鏡合わせになるように緑のカーソル位置と腕の動きの関係の対応関係がソフトウェア上で処理されるため、被験者は目標位置とは反対方向に向かって腕の伸ばす必要がある。

1-B: エラー(誤差)の定量。1-Aのような課題を経験しているとき、エラーを動き出しの誤差角度をもとに定量する。

1-C: 視覚座標変換に関わる神経領域(MRlcron: <https://www.nitrc.org/projects/mricron>)を用いてAutomated anatomical labelling atlas 3 (AAL3) 内の当該領域を描出(Rolls et al. 2020)。

[2] ウェラブルデバイスを用いた運動課題

2-A: 実験に用いた磁性流体デバイス付きの装具。被験者の右上肢に装着し、肘関節の伸展角度を計測しながら任意のタイミングで腕にかかる関節トルクを変調させることができる。

2-B: 外乱のスケジュール。Abrupt課題では31試行目に急激にトルクが増大する一方、Gradual条件では15試行かけて漸増的に増加する設定とした。

2-C: タスク中の画面表示。マゼンタで示したターゲットと、肘関節角度に応じて画面長軸方向に動くカーソルを重ねるように運動を実施する。運動を停止するまではカーソル位置が表示されないことにより、体性感覚情報に基づき運動を実施するように設計している。

2-D: 終端誤差の時系列データ。各条件の被験者間平均(各15名)を実線で、シェードで標準偏差を示している。Abrupt条件では31試行付近で一過的に誤差の漸増を認める一方、Gradual条件では認めない。外乱を停止する61試行目では、2条件間で同程度の誤差を認め、外乱への順応が各群で同程度進んでいることがわかる。収束速度、すなわち再び誤差が0に収束するまでの期間は、Gradual条件が長いことが見てとれる。

【註】

*1 ここに筆者の専門は主に神経科学にあるのであって、本論文はあくまで“Object-based learning”という学習手法に対して、神経科学の見地から考察を行うものであり、学習手法それ自体の考察を行うのではないことを強調しておきたい。

*2 神経系とは、脳や脊髄を含む中枢神経系と自律神経や運動神経等を含む末梢神経系の双方を含む概念である。

*3 ヘルシンキ宣言はヒトを対象とした医学研究に関する倫理原則の声明文である。個人を特定できる試料・データを用いる研究はここでの医学研究に含まれるため、ヒト神経科学の基礎研究も当該宣言に準拠する必要がある。

*4 ブレイインスタレーションについては、TeamLabのウェブサイト(<https://futurepark.teamlab.art/playinstallations/>)を参照されたい。

オブジェクト・ベースト・ラーニングに基づく参加型展覧会： 慶應義塾ミュージアム・commons「オブジェクト・リーディング：精読八景」展の再設計

A Participatory Exhibition Based on Object-based Learning: Redesign of the Keio Museum Commons' Exhibition "Object Reading: Eight Perspectives on Reading Objects"

本間 友 (慶應義塾ミュージアム・commons)

Yu Homma (Keio Museum Commons)

Abstract

慶應義塾ミュージアム・commonsは2021年に参加型展覧会「オブジェクト・リーディング：精読八景」展を開催した。本展では、大学の様々なコレクションを紹介すること、専門領域により異なる作品・資料への多様な視点を表現すること、モノとの研究的な関わりの中に来館者が参加する場を創り出すことを狙いとした。

本稿では、「精読八景」の参加型展覧会としての課題を改めて振り返り、再設計に向けた検討を行う。まず、参加を促す枠組みとして用いたオブジェクト・ベースト・ラーニング(OBL)について、その概要と過去のKeMCoにおける実践との関わりを記述する。次にOBLを展覧会へ適用する際の課題を明らかにし、会場で使用するツールと展示構成の2側面から展覧会の再設計を検討する。そしてこれらの検討を通じて、大学ミュージアムにおける参加型展覧会の持ちうる役割とそのシチズン・サイエンスへの接続の可能性について言及する。

In 2021, the Keio Museum Commons hosted a participatory exhibition "Object Reading: Eight Perspectives on Reading Objects". Its aims were to introduce the university's various collections, to illustrate the diverse and different perspectives on artworks and resources depending on the field of expertise, and to create a space for visitors to participate in a research-based relationship with objects.

This paper reviews the challenges of "Object Reading" as a participatory exhibition and examines the redesign of the exhibition. First, an overview of object-based learning (OBL), which was employed as a framework for participation, and its relation to previous practices at KeMCo is described. Next, the issues involved in implementing OBL in exhibitions are clarified, and the redesign of the exhibition is examined from two aspects: the tools used at the venue and the exhibition design. Finally, these considerations address the role of participatory exhibitions in university museums and their potential connection to Citizen Science.

[Keyword]

オブジェクト・ベースト・ラーニング、展覧会の参加型モデル、展示設計、シチズン・サイエンス
Object-based Learning, Participation in Museums, Exhibition Design, Citizen Science

1. はじめに

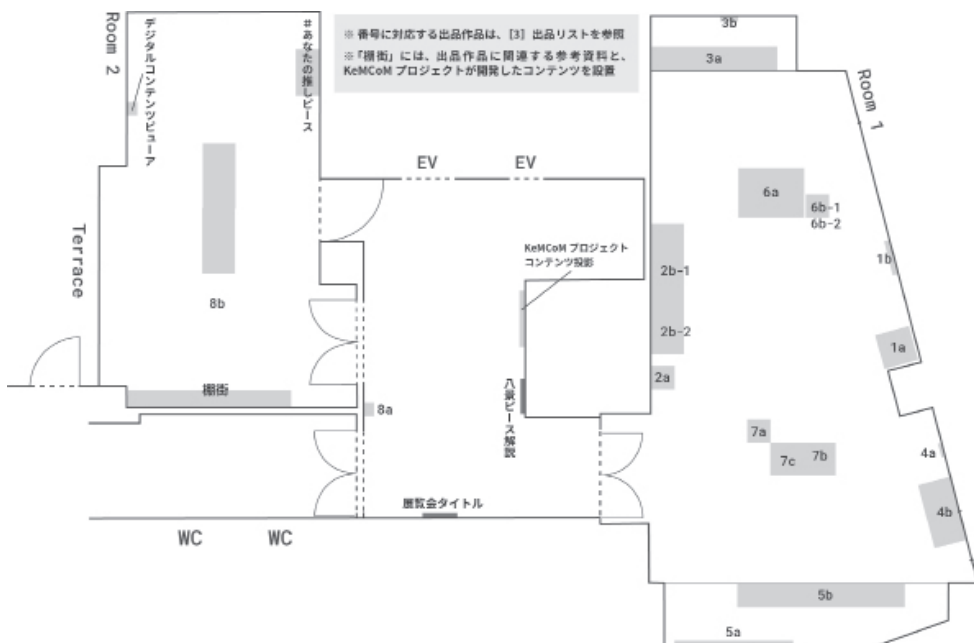
慶應義塾ミュージアム・コモنز（以下 KeMCo）は、2021 年夏に「オブジェクト・リーディング：精読八景」展（2021 年 8 月 16 日～9 月 17 日）を開催した。「精読八景」は、慶應義塾大学の三田キャンパスにおいて学術資料や文化財をめぐり活動する 8 つのチーム*1 が一同に会して行った展覧会で、大きく 2 つの狙いを持っていた。

第一には、大学に蓄積された特色あるコレクションを紹介し、コレクションに紐付いたそれぞれの専門領域が、どのような研究的態度で学術資料や文化財と関わっているのかを展示を通じて表現すること、そして第二には、その展示に来館者を巻き込んでゆくこと——つまり、参加型の企画として開催することを通じて、来館者と作品の間に深い関係性を生み出すことだった。2021 年の夏、東京は依然として新型コロナウイルス感染症の影響下にあり、来館者数は限定されることが見込まれていた。そのような状況下に来館する人々はおそらく、ミュージアムの物理的な場所ではできない体験を意欲的に求めているだろうと推定し、十分な滞在時間の中で来館者が展示に参加し出品作品と深く関わってゆくような企画を、KeMCo で実践しているオブジェクト・ベースト・ラーニング

(Object-based Learning) のフレームワークを下敷きに造形した。

「精読八景」は、KeMCo が拠点とする慶應義塾大学三田キャンパス東別館の 3F 展示フロアにおいて、Room 1・Room 2 の 2 会場構成で開催された^[1]。中心となる会場は Room 1^[2] で、日本最古の埋葬犬骨から暗黒舞踏の振付資料まで、様々な時代と領域にまたがる作品が 18 点展示された^[3]。作品は所管チームごとにグループ化して展示され、その傍らには、後述する「八景ピース」と「オブジェクトを精読するための仕掛け」（パネル）が設置されていた^[4]。もう一つの会場である Room 2 は、Room 1 での体験を展開してゆく場所とし、KeMCo の出品作品（企画）と位置づけた^[5]。「精読のラウンジ」と名付けた室内には、出品作品やその専門領域を深く知るための参考資料を並べた本棚「棚街」、そして学生プロジェクト「KeMCoM プロジェクト」が開発した様々なコンテンツが展開された*2。

来場者アンケート（回答数：147 / 361）では、「面白かった企画」と「本企画全体としての内容」について自由記述で回答を求めた。展覧会の狙いのうち「大学に蓄積された特色あるコレクションを紹介する」こ



[1]



[2]

とについては、「多様なコレクションを知ることが出来た」「様々なモノを対照できた」などの意見、参加型の企画については「参加型で自らの考えを表現できるのは面白い」「様々な角度から作品をとらえよう、みせようとしていて興味深かった」「自分と作品、ほかの来場者と自分など、関わりやコミュニケーションについて改めて考える機会となった」などの意見が寄せられ、展覧会の意図や試みがある程度伝わったという手応えを得た。その一方で、「企画者の頭だけで考えている」「ナビゲーションが難しい」「予習しておきたかった」など、改善を求める意見も見られた。企画者としても、実施までの準備期間が非常に短く、展示のコンセプトを現実の空間や体験に落とし込むための検討、とりわけ、参加型の企画として体験を造形するにあたっての検討が不十分だったという実感がある。

そのため本研究ノートでは、「精読八景」について、その参加型展覧会としての課題を改めて振り返り、再設計に向けた検討を行う。まず、来館者の参加を促すフレームワークとして用いたオブジェクト・ベースト・ラーニングについて、その概要と過去の KeMCo における実践との関わりを記述する。次に「精読八景」において、オブジェクト・ベースト・ラーニングを展覧会へ適用する際になにが課題であったのかを明らかにし、会場で使用するツールと展示構成の 2 側面から展覧会の再設計に向けた検討を行う。そしてこれらの検討を通じて、大学ミュージアムにおける参加型

展覧会の持ちうる役割について考察したい。

2. オブジェクト・ベースト・ラーニングとは

オブジェクト・ベースト・ラーニング（以下 OBL）は、直訳すれば、オブジェクト——モノに基づく教育となる。改めて述べるまでもなく、教育におけるモノの利用は長い歴史を持っている。

日本の学校教育においては、アメリカを経由したペスタロッチ主義の直感教授法が「庶物指教（Object Lesson）」としてもたらされた明治初頭に、実物の提示に基づく教育が広がりを見せた（駒見 2008：22）。学校教育におけるこの流れは、東京教育博物館の館長を務めた棚橋源太郎によって博物館に導入された（安田 2018：19）。大学においては様々な学術資料が研究・教育のために蓄積され、大学ミュージアムがその資料の保存・活用を担っている。日本の大学ミュージアムを巡る動きは、欧米に比べいくぶんか遅れて進行したが（熊野 1992）、1996 年に学術審議会がユニバーシティ・ミュージアムの設置に関する調査・審議・報告を提出したことをうけて、1990 年代後半にその設置が本格化した（吉村 1999）。

ヨーロッパにおいては、中世からすでにティーチング・コレクションの形成が見られ（Cobley 2022：75；Lourenço 2003：18）、1683 年にオックスフォード大学のアシュモリアン博物館が、近現代型の大学ミュージアムの最初として開館する。これを契機として、18～19 世紀には各国の大学に大学ミュージアムが作

番、及びその学号(学号欄)	担当学号	タイトル	年代
1a アート・ドクター	上野浩	権左衛門(徳川幕府)	1977年
1b アート・ドクター	杉浦マサル・アムラウ	ゴッダース	1993年
2a 文学部近代史専攻	坂本信隆	足利義満(足利将軍)	永久元年(86)・天文2年(862)
2a-1 文学部近代史専攻	石川健児・西木雅夫	徳川幕府	文化2年(717)・8-13日
2a-2 文学部近代史専攻	石川健児(歴史学専攻)	徳川幕府	寛政2年(717)・6月11日
3b 文学部近代史専攻		徳川幕府	享和3年(813)・11月19日
3c 文学部近代史専攻	有吉薫	徳川幕府	享和3年(813)・11月19日
4a 文学部美術史専攻	アルブレヒト・ドゥーラー	ルネサンス	1433年
4b 文学部美術史専攻	ルネサンス(ルネサンス)	ルネサンス	1433年
5a 社会学部社会学専攻	社会文化	明治大正昭和	1974年
5b 社会学部社会学専攻	社会文化	明治大正昭和	1974年
6a ニュース・ドクター		第二次世界大戦	1945年
6a-1 ニュース・ドクター		第二次世界大戦	1945年
6a-2 ニュース・ドクター		第二次世界大戦	1945年
6a-3 ニュース・ドクター		第二次世界大戦	1945年
7a 文学部民族学専攻	民族学(民族学)	日本国史	1977年
7b 文学部民族学専攻	民族学(民族学)	日本国史	1977年
8a ヨーロッパ・コモンズ	ヨーロッパ	ヨーロッパ	2021年
8b ヨーロッパ・コモンズ	ヨーロッパ	ヨーロッパ	2021年

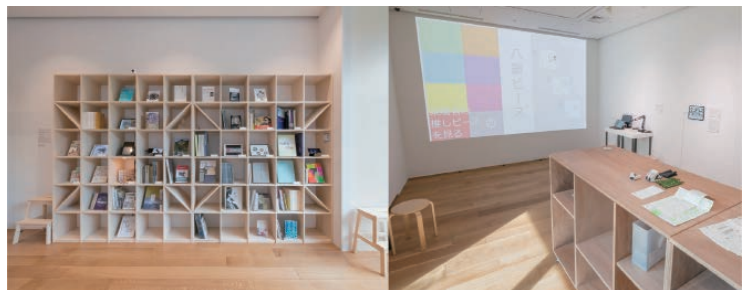
[3]

られてゆくことになる (Boylan 1999 : 47-49)。このように大学ミュージアムの先駆を生み出したイギリスだが、時が過ぎるにつれ、かつて同時代的な知識と結びついていたコレクションが大学のカリキュラムや研究領域との関係性を失い、20世紀後半にはコレクションの教育利用に衰えが見えるようになる (Hannan 2013 : 162)。

「精読八景」において参加型展示のフレームワークとして取り入れた OBL は、ヨーロッパの大学の、コレクション活用を巡るこのような文脈を背景にもつ実践および教育理論である。高等教育や第3期の教育 (Tertiary Education) において、ミュージアムのコレクションと教育との関係を結び直す方法として2000年代に再度焦点化され、英語圏を中心にすでに数多くの議論と報告がなされている (Cobley 2022 : 78) *3。

OBL は、学習環境に観察やハンドリング等を通じてモノを能動的に関わらせ、様々な感覚によってモノと相対する中で意味を生成してゆく、学生主体の、構成主義的な学習方法である (Chatterjee et al. 2015; Thogersen et al. 2018 : 114)。OBL のもたらす学びに関しては様々な報告がなされているが、とりわけ、異なる専門性、意見、視点、価値観、また信条を交換し橋渡しする助けとなること、そして、学習者に知識を獲得する様々な機会を与え知識との相対方法を多様化することなどが、OBL の強みであると考えられている (Chatterjee et al. 2015)。

大学の様々なカリキュラムに大学ミュージアムのモノを導入してゆくという OBL の営みはまた、大学のコレクションがその生来のコンテキストである研究領域を超えて活用される道を開く。さらに、モノを使った教



[4]

[5]

育実践が研究者と学生の領域横断的な実践のコミュニティを生み出すことも OBL の成果として報告されている (Simpson 2019 : 200)。

学習者が主体的にモノと関わりながら意味を生成してゆくこの OBL のフレームワークを、「精読八景」では、来館者を展示への参加に招き、作品との深い関わりを生成するために用いたが、その背後には KeMCo が組織の発足以前から重ねてきた OBL に関する調査と実践がある。

3. KeMCoとOBLの関わり

KeMCo と OBL の関わりは、KeMCo の構想が本格化する以前の 2016 年に遡り、現在 KeMCo 副機構長を務める渡部葉子が、研究のため渡英した折りに、ロンドン芸術大学で OBL の実践を行うジュディ・ウィルコックス (Judy Willcocks) にインタビューを行ったことを契機としている。その後 KeMCo では「大学に関わるあらゆるコミュニティが、学術資料 (文化財) を基点として交流する場」というコンセプトを形成する中で、コレクションを中心にコミュニティをつなぐための具体的で有力な実践として OBL を参照してゆくことになる。2018 年からは文献ベースの調査に加え、Oxford Day 2018 での発表*4、マッコーリー大学で開催された OBL をテーマとするワークショップとシンポジウム (The Knowledgeable Object ; 2018 年 11 月 27-28 日) での調査、アート・センターが企画する地域文化資源を対象としたラーニング・ワークショップでの試行 (市川 2020) などの活動を行った。

これらの活動の成果が、OBL をテーマとする 2019 年のキーノートパネル「The Power of Objects: Practices and Prospects of Object-based Learning」である。UMAC Tokyo Seminar *5 のプログラムとして実施したこのパネルでは、イギリスとオーストラリアから OBL の実践に携わる 3 名の研究者を迎え、OBL の理論・歴史を振り返りながら、ウェルビーイングとの接続やデジタル技術の活用といった最新の動向までを議論した*6。さらに翌年の 2020 年の 10 月からは、KeMCo 設置講座「ミュージアムとコモンズ」において、OBL を基盤とする講義を行っている。

How to read an object

Below are a few useful questions to bear in mind when you are doing a detailed reading of an object. The questions are based on a methodology outlined by Jules Prown in the 1980s. Prown believed that objects were the raw data for the study of material culture and suggested approaching the object in three stages - description, deduction and hypothesis. This is not a definitive list of questions but it should provide a helpful framework for your own questioning. Don't panic if you can't answer all of them. It can take time to research the history and provenance of an object. In the first instance it is useful to jot down what you see and what you already know about the object.

Theme	General area of questioning	Specific questions you can think about asking (not all of these will be relevant)	Notes
Description	Look and feel	How big is it? What is its colour? Shape? Smell? Is it complete or has it been worn or damaged?	
	Identifying markings	Does it have a serial number or date mark? Does it have a maker's mark or hall mark?	
Deduction	Materials	What is it made of? Is it made of a single material or multiple materials?	
	Construction	How was it made? Was it made by hand or by machine? Has it been altered or adapted?	
Deduction	Purpose and function	What was it used for? Does it have one use or several uses? Has its use changed over time?	

©Judy Willcocks, Central Saint Martins, 2014

[6]

4. 参加型の展覧会をOBLを用いて造形する:「精読八景」の課題

これらの実践を踏まえ「精読八景」展においては、出品作品との深い関わりを生成するためのフレームワークとして OBL を用いることを試みた。OBL の実践方法には様々な事例があるが、「精読八景」においては、KeMCo と OBL の最初の接点であり、設置講座でもその実践を深く参照しているウィルコックスの OBL ワークシートを参照した。ウィルコックスがジュールズ・ブラウン (Jules Prown) の方法論に基づいて設計したこのワークシートは、いくつかの具体的な「問い」を示しながら記述 - 推論 - 仮説の 3 段階でオブジェクトの分析に導くように作成され、オブジェクトに近づくための「問い」を発するのに有効なフレームワークを提供している (Barton and Willcocks 2017 : 238) [6]。

ウィルコックスの OBL シートを下敷きにして作成したワークシートを、「精読八景」では「八景ピース」と称した [7]。八景ピースは、両面印刷の細長いシートであり、展覧会に参加したチームそれぞれに 1 枚ずつ、計 8 枚が準備された。出品作品の近くに設置された八景ピースを、来館者が作品を見ながら一枚ずつ取るという想定である。

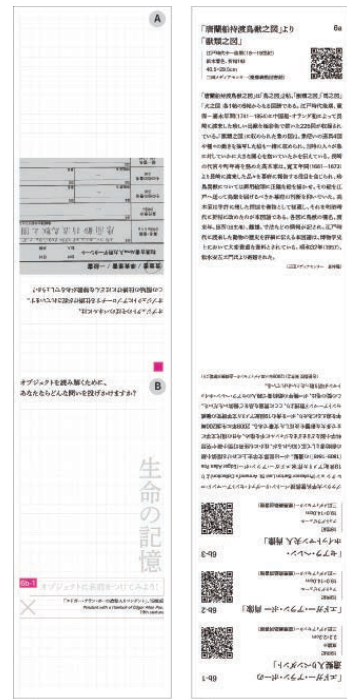
八景ピースの並びには「オブジェクトを精読するための仕掛け」パネルを掲げ [4]、出品作品を所管するチームの専門領域で使われている作品の受入票やドキュメンテーションの方法を示した。作品をコレクションに受け入れたり、記述したりする時に使うフォーマットや手法には、その作品をその専門領域の中で位置

づけてゆく研究の営為やまなざしが現れており、研究者がどのようにモノと関わっているのか伝えてくれると考えたからである。

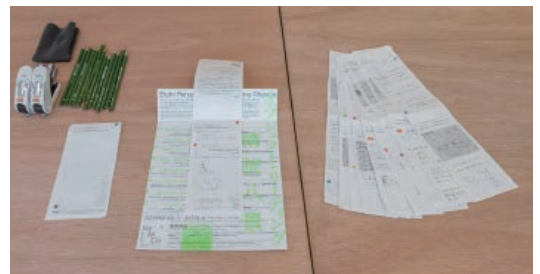
再び八景ピースに目を戻そう。八景ピースは、問いを起点に作品と関わるためのワークシートを表面に、作品解説を裏面に配置するという構成で、チラシを兼ねた展覧会シートと一体となるようにデザインされた*7。表面のワークシートに記入したあと、展覧会シートのスリットにピースを差し込んで束ねることによって、自分が記入したワークシートと作品解説が一体となった、オリジナルの展覧会カタログができあがるという立役りである [8]。

八景シートの A 面 [7] には、「オブジェクトを精読するための仕掛け」パネル掲載の図版の一部と、それを起点に研究的なまなざしを考えるための問いかけを記載した（「オブジェクトのそばのパネルには、オブジェクトにアプローチする仕掛けが記されています。この領域の仕掛けにはどんな特徴があるでしょうか?」）。続く B 面 [7] には、作品との相対の仕方を考える導入とすべく「オブジェクトを読み解くために、あなたならどんな問いを投げかけますか?」という問いを記載した。B 面の右下には、各チームから寄せられた作品を読み解くためのキーワードを示し、自らの問いを作るヒントとした。そして最後に、これらの一連の思考をまとめアウトプットする作業として、モノと関わる中で考えたことに基づいて出品作品の名前を考案して記入する欄を設けた。

前述の通り、問いを通じて作品に迫ってゆくというこの方法は、KeMCo 設置講座でも使用しているウィルコックスの OBL シートに基づいている。しかし、KeMCo 講座では、作品を観察、あるいはハンドリングしながら、いくつかの問いを段階的に検討し、それに対する応答を元にグループの中でディスカッションをするという進行を基本としており、作品に近づいてゆくための問いを自ら考えるのは、そのほぼ最終段階に位置する。「精読八景」においても当初は、ウィルコックスの OBL シートに則り、複数の問いかけを設定した上で段階的に自らの問いを造形するという設計が試みられたが、展示室内で行うには煩雑すぎるとして、設問を絞り込んだ経緯がある。しかし、確かに作業量は圧縮されたものの、来館者にとっては、や



[7]



[8]

にわに自ら問いを考えさせられるという不意打ちめいたワークシートになってしまい、アンケートの「企画者の頭だけで考えている」「自分には少し難しくも感じた」というような意見に繋がったと考えている。

さらに言えば、OBL の実践は多くの場合ファシリテーターの存在とグループでのディスカッションを前提としており、ウィルコックスの OBL シートについても同様である。一方の「精読八景」には、ファシリテーターもグループを構成する他者も存在しない。つまり、本来はワークショップなどファシリテーターが介在する場で、さらにグループで行う活動を、来館者がワークシートだけを頼り単独で行うという企画になっていたのである。

「精読八景」に、他者の存在を導入する仕掛けが全

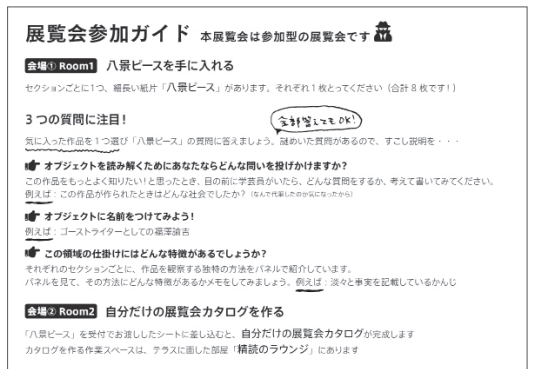
く不在であった、というわけではない。Room 2の「精読のラウンジ」には、学生プロジェクト KeMCoMの発案による、来場者のワークシートを共有する企画「#あなたの推しピース」が展開していた。「#あなたの推しピース」は、来場者が選んだ記入済みの八景ピース1枚をその場でスキャンして、特設共有サイトにアップロードするという企画である*8。アップロードされた八景ピースは、精読のラウンジの壁にもプロジェクターで映写され、来場者はその場で、他の来館者が八景ピースにどのような問いかけを記したのか知ることができた。しかしRoom 2は、Room 1の後に立ち寄る部屋として設定されていたことから、Room 1で作品を前にワークシートに取り組む際の他者としては十分に機能しなかったと言える。

5. 「精読八景」展の再設計に向けた検討

これまで見てきたように、参加型展覧会として「精読八景」を振り返ったとき、その大きな課題は、本来はファシリテーターや他者との関わり——コミュニケーションの中で進めてゆくOBLのアクティビティを、ワークシートだけで実現しようとした点に求められるだろう。この課題に対応するためにはもちろん、ギャラリートークやワークショップなど、人が介在する活動を導入するのが一番の近道だ。しかしここでは、そのようなイベントによる解決ではなく、あくまで展覧会という枠組みの中で対応することを志向し、「展覧会でOBLを実践するためのツール」と「展示設計」の2側面から、「精読八景」の再設計に向けた検討を行いたい。

展覧会でOBLを実践するためのツール

前述した八景ピースのワークシートを、来館者が展覧会に参加しOBLを実践するためのツールとして十分に機能させるためには、どのような設計が必要だろうか。ワークシートは「問いかけなどによって鑑賞者の興味を喚起し、能動的な観察や発見によって深い思考と理解を促すことを目的とする印刷物」(寺島2012:69)であり、問いを通じて作品との関係を深めてゆくという今回の趣旨には、基本的にはふさわしい選択であったと考える。しかし、八景ピースには、ど



[9]

のような目的で使うことを想定しているのか、つまり、展覧会において、来館者のどのような体験を支えるツールなのかという説明は掲載されていない。また、それぞれの問いに対して具体的にどのようなことを考えればよいのかも示されない。

後者の「問い」に関する補足は、受付で八景ピースと併せて配布した「展覧会参加ガイド」^[9]で提供することを試みたが、展覧会を見るために参加ガイドを渡されること自体、来館者にとってはやや異質な体験であり、どの程度機能したかは疑わしい。後に検討する展示設計の再検討とも関わるが、展覧会参加ガイドを単なる説明文として渡すのではなく、展覧会内でワークシートを用いるためのオンボーディング用のツールとして位置づけるための工夫が必要だろう。

ワークシートについては、さまざまなミュージアムで導入されており、実践例も数多く報告されている(塚本2016; Nyamupangedengu 2010)。今後、これらの国内外の事例を参照しながら、ワークシートや展示参加ガイドの設計についてさらに考察してゆきたい。

ファシリテーターや他者との関わりを導入するという観点からは、対話型鑑賞における試みが有力な参照項となるだろう。対話型鑑賞は「参加者が鑑賞対象についてファシリテーターや他の鑑賞者とやり取りを行い、興味や理解を深め、作品に関する意味や価値を鑑賞者の中で作り出していく鑑賞の方法」(湯浅 et al. 2021)である。日本においては1990年代に、ニューヨーク近代美術館が構築したVTC (Visual Thinking Curriculum) やその発展系として開発された

VTS (Visual Thinking Strategies) が紹介されたことが大きな契機となって、様々なミュージアムで実践が展開している。バートンとウィルコックスが OBL におけるモノの「科学捜査的な調査 (Forensic Study)」を助ける方法として VTS をあげているように (Barton and Willcocks 2017 : 238)、OBL と近接性を持つ学習方法と言える。

対話型鑑賞は OBL と同様に、ファシリテーターと他者を必要とする活動であり、通常はギャラリートークやワークショップといったイベントの中で実施される。しかし、この対話型鑑賞をイベントの枠組みの外で、来館者が単独で行うための試みがいくつか報告されており、展覧会内での OBL 実践の参照項となり得る。例えば、和歌山大学と和歌山県立近代美術館のチームは、対話型鑑賞におけるファシリテーターの役割をシステムが担い、ユーザが一人で対話型鑑賞を行うことを可能にするシステム「KANAI」を開発している (湯浅 et al. 2019)。KANAI は当初、チャット型の対話システムとして開発されたが、新型コロナウイルス感染症のパンデミックを経て、オンラインでの美術鑑賞における対話型鑑賞を支援する音声対話システム「KANAI2」へと発展している (湯浅 et al. 2021)。

展示構成の再検討

前述の通り「精読八景」では、「オブジェクトを精読するための仕掛け」パネル^[8]を展示室内に掲げ、それぞれの専門領域で用いられる作品の受入票やドキュメンテーションの方法を示した。パネルの内容は、出品作品を読み解くためのキーワードと併せてワークシートにも掲載している。ここで試みたのは、コレクションの多様性を示すこと、そしてモノを研究する様々なまなざしを可視化することによって、ミュージアムが提示するモノの見方だけを享受するのではなく、自らのまなざしでモノを見ることを促すこと——そのような「精読八景」のコンセプトを伝え、そこに参加してゆくモデルを示すことだった。参加者からのアンケートを見ると「様々なモノを対照できて興味深かった」「展示の意図を考えるきっかけとなった」など、コンセプトがある程度伝わった手応えはあるものの、「展示資

料類の見方、読み方等のオリエンテーションをしっかりとやって欲しい」などの意見もあり、来館者の展覧会への参加を促し、モノを研究するまなざしを可視化する仕掛けにはさらなる工夫が必要と考えられる。

展覧会という枠組みの中で、来館者の主体的な関わりを得ながら展覧会の意図や内容を共有する方途については、来館者 (コミュニケーション) 研究や博物館教育論の中で長年取り扱われてきた歴史があり (並木 2000, 村田 2003, 大高 2012)、これらの先行研究にいま一度立ち戻ることも必要だろう*⁹。しかし、「オリエンテーション」あるいはオンボーディングのための仕掛けについて、本稿では試みに「展覧会に先立ってモデルワークショップを開催し、その成果を展覧会の冒頭に組み込む」という提案をしてみたい。

「精読八景」では、モノと「オブジェクトを精読するための仕掛け」が示す研究的なまなざしを、参加したチームごとに独立して展示した。この展示方法は、コレクションの多様性をそれぞれの専門性と併せて紹介するという観点でいえば有効だったが、一方、モノに対して専門領域が 1 対 1 で対応していたため、モノへのまなざしが専門領域によって異なることや、モノに対する多様な視点の可能性を表現するという面では不足があった。

この点を踏まえてモデルワークショップでは、1 つの作品に対して、参加チームのメンバーで OBL に基づいたディスカッションを行うことを試みたい。まず、ディスカッションの中でどのような問いかけと応答がなされたのか、どのような視点でモノが観察されたのか、といったワークショップのプロセスをドキュメンテーションとしてまとめる。つぎに、モデルワークショップのプロセスと接続を図りながら、展覧会参加ガイドやワークシートなどの来館者向けツールを設計する。そして最後に、展覧会の冒頭において、モデルワークショップのドキュメンテーションとディスカッションの対象とした作品を併せて展示する。このような仕掛けを作ることができれば、来館者に、展覧会の意図と展覧会への参加形式を展覧会の体験の一部として伝える一助となりうるだろう。

6. まとめ: 大学ミュージアムにおける参加型の展覧会の役割

本稿では参加型展覧会としての「精読八景」の設計を振り返り、その課題を確認した上で、ツールと展示構成の両面から再設計に向けた検討を行ってきた。

「精読八景」の狙いは、大学に蓄積された様々なコレクションを紹介すること、専門領域によって異なる学術資料や文化財に対する多様な視点を表現すること、そして、そのようなモノとの研究的な関わりの中に来館者が参加する場を創り出すことだった。飛躍を恐れずに言えば、「精読八景」展が参加型の展覧会として十全に機能したときには、完成された研究成果を共有するだけではないアカデミック・コミュニケーションのインターフェイスとして展覧会を機能させることができると考えている。これは「精読八景」展に限らず、大学ミュージアムにおいて開催される参加型展覧会が潜在的に持ちうる役割とも言えるだろう。

成果だけではなく、研究の過程を社会に共有し、社会の成員をその過程への参加に招くようなアカデミック・コミュニケーションのありかたについては、主にシチズン・サイエンス^{*10}の領域で行われており、自然史系の領域からはミュージアムをシチズン・サイエンスの場と捉える報告も提出されている。人文科学の領域では自然科学分野に比べてまだ実践が少ないが、引き続き調査を進め、大学ミュージアムにおける参加型展覧会とシチズン・サイエンスの接続の可能性についても検討してゆきたい。

【註】

^{*1} アート・センター、文学部古文書室、斯道文庫、文学部美学美術史学専攻、福澤研究センター、ミュージアム・commons、三田メディアセンター、文学部民族学考古学専攻

^{*2} 「精読のラウンジ」で展開されたKeMCoMプロジェクトのコンテンツは以下の通りである：データで読む「短冊手鑑」(短冊手鑑に収められた膨大な歌を、主題別に関覧できるビューア)、超高解像度で見る「東台大戦争図」(高精細画像ビューア)、下には何がある?「唐蘭船持渡鳥獣之図」(仕掛け絵本をめぐって見られるコンテンツ)、令和に出現「石城日記」(資料に描かれた絵を立体化)、動画で観る「なだれ船」(舞踏譜のメソッドを解説する動画)、触れる「慶應3犬」(3Dモデルビューア)、比べて見よう、北斎の描いた「為朝」(北斎が描いた様々な為朝図を比較)、#あなたの推しピース(来場者のワークシートを共有する特設サイト)

^{*3} OBLの実践およびその効果に関する特筆すべき実践報告としては、ユニバーシティ・カレッジ・ロンドンにおける大規模なサーベイ(Sharp et al. 2015)、ロンドン芸術大学セントラル・セント・マーチンズにおけるサーベイ(Barton and Willcocks 2017)、マッコーリー大学における実践例(Thogersen et al. 2018)が挙げられる。日本における実践報告は数少ないが、大学付属の科学博物館における実践が共有されている(棚橋・山本 2022)。

^{*4} 渡部葉子による発表。日本国内の英語教育関係者や言語・教育領域の研究者、大学院生などを対象にOBLを紹介するとともに、OBLがもたらす研究領域における領域横断性に言及した。Oxford Day 2018: Global and Local Trends in Language Education (2018年10月21、慶應義塾大学三田キャンパス 主催:慶應義塾大学グローバルリサーチインスティテュート(KGRI)、オックスフォード大学出版局)

^{*5} UMAC Tokyo Seminar は、京都で行われた国際博物館会議 大学博物館・コレクション国際委員会(ICOM UMAC)コンファレンスのポストコンファレンスセミナーとして企画され、アート・センターとミュージアム・commonsが主催した。UMAC Tokyo Seminar “University Museums as Cultural Commons: Interdisciplinary Research and Education in Museums”(文化commonsとしての大学ミュージアム:ミュージアムにおける領域横断型研究・教育)慶應義塾大学三田キャンパス、2019年9月9-10日。

^{*6} キーノートパネルの参加者と講演タイトルは以下の通りである(肩書きは当時)(Homma et al. 2019)。Yohko Watanabe (KeMCo) “Communication through Objects”, Andrew Simpson (Department of Ancient History, Macquarie University) “Object-based Learning: Past paradigms and Manifold Modalities”, Judy Willcocks (Central Saint Martins, London University of the Arts) “Object-Led Wellbeing: Mobilizing Museum Collections for Social Good”, Kathryn Eccles (Oxford Internet Institute, University of Oxford) “University Museums and Digital Cabinets: A mobile Cultural Commons for Objects and Learning”

^{*7} 展覧会シートと八景ピースは、Calamari Inc. の尾中俊介がデザインした。広報チラシを巡るディスカッションの中で、コロナ禍でチラシの配布先が限定されるため、単なる広報物ではなく展覧会の参加体験の一部となるような印刷物として作成するというアイデアが生まれた。展覧会シートは中厚の紙に印刷され、八景ピースを通して束ねる穴が開けられている。この展覧会シートはまた、「精読のラウンジ」とともにKeMCoの出品作品として位置づけた。

^{*8} 「# あなたの推しピース」(<https://studio.kemco.keio.ac.jp/readingobjects2021/>)

^{*9} 来館者コミュニケーションについては、メディア論としての切り口も近年注目されている(光岡 2017)ほか、デジタル環境、とりわけソーシャル・ネットワークの発展との関わりから博物館における参加のあり方を再検討する議論(Simon 2007)もあり、今後併せて参照してゆきたい。

^{*10} シチズン・サイエンスは、科学者と一般市民が研究実践を共に行うための実践共同体を編成することを目指す運動と了解されている(矢守 et al. 2021:83)。人文科学の領域での実践は、Citizen Humanities (Heinisch et al. 2022)や Public Humanities とも呼称されている。

[参考文献]

- 大高幸. “博物館展示の教育的意義”. 博物館教育論. 放送大学教育振興会, 2012, p. 47–62.
- 市川佳世子. カルチュラル・コミュニケーター・ワークショップ: 21世紀型教育の実践モデル. 慶應義塾大学アート・センター年報/研究紀要. 2020, no. 27, p. 202–208.
- 熊野正也. 大学博物館のあるべき姿への一試論. Museum study. 1992, no. 3, p. 7–24.
- 駒見和夫. 博学連携に至る史的経緯と思考の道筋. 全博協研究紀要. 2008, no. 11, p. 21–36.
- 棚橋沙由理, 山本桃子. オブジェクト介在型学習による分野横断型学習と科学技術コミュニケーション: 学術・文化 commonsとしての大学博物館の機能に着目して. 科学技術コミュニケーション. 2022, vol. 30, p. 17–30.
- 塚本順平. ミュージアム・ワークシートの嚆矢と我が国に於ける実践論の展開に関する一考察. 國學院大學博物館學紀要 = Bulletin of museology, Kokugakuin University. 2016, vol. 41, p. 31–43.
- 寺島洋子. “展示と来館者をつなぐ補助教材”. 博物館教育論. 放送大学教育振興会, 2012, p. 63–77.
- 並木美砂子. 来館者研究における「コミュニケーション論」の検討. 博物館学雑誌. 2000, vol. 26, no. 1, p. 1–16.
- 光岡寿郎. 変貌するミュージアムコミュニケーション—来館者と展示空間をめぐるメディア論的想像力. 東京, せりか書房, 2017.
- 村田麻里子. 来館者研究の系譜とその課題—日本における博物館コミュニケーションの展開のための一考察—. 日本ミュージアム・マネジメント学会研究紀要. 2003, vol. 7, p. 95–104.
- 安田幸世. 博物館における教育について —明治期の博物館における教育観. Museum Study. 2018, no. 28, p. 29–39.
- 湯浅美野, 吉野孝, 青木加苗. “美術鑑賞における対話型作品理解支援システムの提案”. 2019年度 情報処理学会関西支部 支部大会講演論文集. 2019.
- 湯浅美野, 青木加苗, 吉野孝. 対話型美術鑑賞音声対話システムにおける発話参照機能の提案. 2021年度 情報処理学会関西支部 支部大会 講演論文集. 2021.
- 矢守克也, 飯尾能久, 城下英行. 地震学のオープンサイエンス—地震観測所のサイエンスミュージアム・プロジェクトをめぐる一. 実験社会心理学研究. 2021, vol. 60, no. 2, p. 82–99.
- 吉村日出東. 大学博物館の設置とその意義. 大学研究. 1999, no. 19, p. 201–214.
- Barton, Graham, and Judy Willcocks. 2017. ‘Object-Based Self-Enquiry: A Multi- and Trans-Disciplinary Pedagogy for Transformational Learning’. Spark: UAL Creative Teaching and Learning Journal 2 (3): 229–45.
- Boylan, Patrick J. 1999. ‘Universities and Museums: Past, Present and Future’. Museum Management and Curatorship 18 (1): 43–56.
- Chatterjee, Helen, Leonie Hannan, and Linda Thomson. 2015. ‘An Introduction to Object-Based Learning and Multisensory Engagement’. In Engaging the Senses: Object-Based Learning in Higher Education, edited by Helen Chatterjee and Leonie Hannan, 1–20. Ashgate Publishing Ltd.
- Copley, Joanna. 2022. ‘Why Objects Matter in Higher Education’. College & Research Libraries 83 (1): 75–90.
- Hannan, Leonie, Rosalind Duhs, and Helen Chatterjee. 2013. ‘Object-Based Learning: A Powerful Pedagogy for Higher Education’. In Museums and Higher Education Working Together, 159–68. Routledge.
- Heinisch, Barbara, Kristin Oswald, Maike Weißpflug, Sally Shuttleworth, and Geoffrey Belknap. 2021. ‘Citizen Humanities’. In The Science of Citizen Science, edited by Katrin Vohland, Anne Land-Zandstra, Luigi Ceccaroni, Rob Lemmens, Josep Perelló, Marisa Ponti, Roeland Samson, and Katherin Wagenknecht, 97–118. Springer.
- Homma, Yu, Kayoko Ichikawa, Fumi Matsuya, and Shiho Hasegawa. 2019. UMAC Tokyo Seminar Book of Abstracts, University Museums as Cultural Commons: Interdisciplinary Research and Education in Museums. Keio University Art Center and Keio Museum Commons.
- Lourenço, Marta. 2003. ‘Contributions to the History of University Museums and Collections in Europe’. Museologia 3: 17–26.
- Nyamupangedengu, Eunice, and Samuel Oyoo. 2010. ‘Moving beyond the Controversy towards an Improvement of Worksheets That Are Used by Learners during Museum Visits’. International Journal of Learning 17 (January): 501–10.
- Simon, Nina. 2007. ‘Discourse in the Blogosphere: What Museums Can Learn from Web 2.0’. Museums & Social Issues 2 (2): 257–74.
- Simpson, Andrew. 2019. ‘Why Academic Museums Matter: Four Frameworks for Considering Their Value’ 11 (December): 196–202.
- Sharp, Arabella, Linda Thomson, Helen J. Chatterjee, and Leonie Hannan. 2015. ‘The Value of Object-Based Learning within and between Higher Education Disciplines’. In Engaging the Senses, edited by Helen J. Chatterjee and Leonie Hannan, 97–116. Taylor and Francis.
- Thogersen, Jane, Andrew Simpson, Gina Hammond, Leonard Janiszewski, and Eve Guerry. 2018. ‘Creating Curriculum Connections: A University Museum Object-Based Learning Project’. Education for Information 34 (2): 113–20.

[図版リスト]

- [1] 「精読八景」展示室 図面
- [2] Room 1 展示風景
- [3] 「精読八景」展 出品リスト
- [4] 「八景ピース」と「オブジェクトを精読するための仕掛け」パネル
- [5] Room 2 展示風景
- [6] ジュディ・ウィルコックスのOBLワークシート(一部)
- [7] 「精読八景」展のワークシート「八景ピース」
- [8] 八景ピースが綴じ込まれた展覧会シート
- [9] 展覧会参加ガイド

OBL(オブジェクト・ベースト・ラーニング)による留学生のための KeMCo体験の創造

Creating an Inclusive KeMCo Experience for International Students through Object-Based Learning

アラヌル イミン(慶應義塾大学大学院メディアデザイン研究科)

Alinuer Yimin (Keio University Graduate School of Media Design)

Abstract

近年、美術館が今まで取り込んでいなかったコミュニティをターゲットにする試みは刺激的であり、多種多様な社会を作る上で重要な意味を持つと考えられる。しかし、全てを網羅しているとはいえないのが現状である。したがって、地域の文脈の中で見過ごされているコミュニティを特定し、鑑賞者が参加することによって帰属意識を育むことができるような博物館体験を作り出すことが重要である。今回は慶應義塾ミュージアム・commons(KeMCo)に焦点を当てることとした。予備調査では、KeMCoでの実践において、留学生が見過ごされているコミュニティであることが明らかとなった。そこで本研究では、オブジェクト・ベースト・ラーニング(OBL)を通じて、留学生に包括的なKeMCo体験を提供することを目指す。留学生が自国文化の視点から展示物を解釈できるように、展示にワークショップの要素を加えることを提案する。ワークショップでは、留学生自身の文化的背景から日本の展示物を解釈し、積極的に展示と向き合う様子が見られた。最終的には、KeMCo展のテーマを西洋文化の視点から解釈したオンライン展示を開催した。このワークショップは、観覧者の参加意識を高めて複数の解釈を促し、意思決定を与えることによって、多様性の促進に貢献している。

The recent museum's attempts to include marginalised community is inspiring and have a significant meaning in creating a diverse and dynamic society. However, exclusion happens subtly and in the local context. Hence, It is crucial to look carefully and identify the overlooked community in the local context and create a museum experience where the audience could feel included and develop a sense of belonging.

In this research, the paper focuses on the Keio Museum Commons (KeMCo). Preliminary research identifies international students as the overlooked community in KeMCo's practice. Therefore the research aims to create inclusive KeMCo experience for international students through object-based learning (OBL). This research proposes adding a workshop component to exhibitions to give international students a voice to interpret objects from their home culture perspective through OBL. During workshop, International students actively engaged with the object and participated in the exhibition by interpreting the foreign object from their cultural background. They curated an online exhibition interpreting the KeMCo exhibition theme from a western cultural perspective in the end. This workshop helps increase inclusivity by enhancing participants' engagement and participation, encouraging their developing of multi-narratives and giving them the power to be part of the decision-making process.

[Keyword]

大学博物館、包括的な、外国人留学生、オブジェクト・ベースト・ラーニング
University museums, Inclusive, International students, Object-based Learning

1. Introduction

The newly established Keio Museum Commons (KeMCo) has been working as a culture hub, a university apparatus, and a cultural institution. Since its first debut exhibition in April 2021, KeMCo has connected with its audience through collections, research and various educational programs. The home university, Keio University, is one of the leading private universities in Japan. It has attracted and absorbed students worldwide, requiring KeMCo to welcome international students and create an inclusive space so every student can feel welcome and develop a sense of belonging. Through field observation, talking with KeMCo staff and preliminary research, it is identified that international students are the overlooked community in KeMCo's practice.

Field observation has started in 2021. As part of the digital team at KeMCo, the first exhibition in April 2021 offered an opportunity to look at and reflect on the visitor demographic. It was noticed that most of the visitors were domestic students. Therefore, a few international students were invited to KeMCo to help the researcher understand their attitude towards the home university museum and their reaction to its exhibition. The invitees came, and they actively engaged with the exhibition on digital and analog levels. They asked questions about KeMCo and the exhibition. Through talking with them after visiting, it was learnt that being an international student and visiting museum collections in their home university museum brought out pride in them and helped them feel closer to Keio and Keio community.

It was discussed with one of the KeMCo staff that a bridge between Keio University international students and KeMCo needs to be built. Another KeMCo staff mentioned that international students might be the "hidden community" (Kun He et al., 2018) of Keio University. Moreover, KeMCo wonders if international students would like to be seen and be part of a diverse community along with domestic students. The KeMCo would like to contribute to this goal using its resources.

KeMCo is visioning creating a "commons", neither private nor public, a space where everyone can come together, mingle and enhance exchange (KeMCo, 2021). Therefore, creating an inclusive KeMCo is crucial for reaching the vision as well. Findings through field observation and discussion with KeMCo staff intrigued the researcher to conduct research and investigate the elements of creating an inclusive KeMCo for both domestic and international students. Hence in August 2021, a pilot workshop was conducted inviting four international Keio students to understand their perspectives considering KeMCo and its relevance to them. This pilot workshop contributed to determining the framework and flow of the workshop design, which will be discussed in detail in section two.

KeMCo stores cultural, historical and social objects that contain complex and complicated content. Foreign objects are even more challenging to understand and interpret since it is strange and explained in one single narrative in the Japanese context, which is relatively familiar to the local audience. However, international students are relatively disadvantaged in this category. Creating an inclusive university museum experience for international students encourages the audience to engage and participate. Ultimately it is about giving them the power to interpret the object while not excluding their own culture in a foreign land. So that they could generate a feeling of belonging and would like to go and stay at that place longer.

1-1. Inclusivity

Inclusivity has been a critical direction in museum practice in recent years. The museum's function has shifted from national pride building to enhancing and promoting intercultural dialogue among various communities (Bodo, 2018). In the past, when museums presented "other" culture, the narrative was told in the tone of "majority" and "minority" culture (Bloomfield and Bianchini 2004, 98), which did little to enhance respectful intercultural dialogue in multi-community societies. Recent museum inclusivity practices

should aim to create a space where cultures are represented equally, and each community should be allowed to find belonging outside of their community (Bodo, 2018). In a respectful intercultural dialogue, an inclusive museum might allow various communities to self-express cross-culturally.

The new museum definition also includes Inclusivity and accessibility as features of a museum. The definition says, "A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing." (ICOM, 2022)

However, Inclusivity and exclusivity are both local contexts. Exclusivity happens in a subtle and elusive way. The overlooked and marginalised community varies based on the region, area, or country (Silver, H, 2015). Identifying the overlooked community is vital in creating an inclusive museum experience.

An example inclusive museum is National Hansen's Disease Museum in Tokyo. It was built to tell stories of people who have suffered isolation, exile and cruel living conditions (What is Hansen's Disease Museum?). The survivors of leprosy, the historically marginalised group, are also the founders of this museum. The museum has become an agency for them to tell their stories from their perspective, on their terms, to raise awareness, and fight the stigma that still exists in the modern world.

Based on the case study and literature review, it is learnt that achieving an inclusive museum also requires local-based strategies. Local-based strategies could be various, it is not merely about offering access (Theaster Gates, 2019), but the core of having inclusive museum practice is to identify and include overlooked, marginalised communities while planning various museum activities by giving them a chance to participate, a

power to interpret objects from their perspective, and an opportunity to share their interpretation with other museum visitors. So that encourages them to develop a feeling of belonging (Craig, 2020; Silver, H, 2015, Theaster 2019).

1-2. Object-based Learning (OBL)

While searching for an optimum method of creating an inclusive KeMCo experience, the research has closely observed and analyzed KeMCo museum practice activities. As a result, KeMCo possesses vast and diverse collections. Five exhibitions have been curated since opening, successfully connecting Past and analogue with modern and digital (KeMCo, What is on, 2021).

Besides exhibitions, KeMCo is also the leading university museum in Japan, actively practicing Object-based learning (OBL) in teaching and learning. KeMCo offers a course tackling OBL in reading and interpreting museum objects (KeMCo Course "Museum and Commons", 2022). Through OBL, the course explains and demonstrates that an object is not only perceived differently by each individual but also that each interaction with the same object could introduce a different understanding (ibid).

Object-based learning (OBL) is an active way of learning which encourages reading an object in detail and then summarising the thinking so that ideas generated during interrogation can return to complex concepts (Freeman, 2005). It offers a multi-sensual experience. Seeing and touching, especially touching, could lead to an intense experience of feeling the object, its material, surface and weight, which could be informative and mesmerizing.

OBL starts from an object. It encourages students to observe, read and interrogate the object without offering background or factual information. Therefore, at some point, it relies on students' backgrounds, such as academic, cultural, and geographic background, educational level, and personal relationships (Helen2015). OBL has been widely used in higher education outside Japan as well. For example, Meecham (2015) applies OBL to explore cultural diversity

expressed through various beliefs and values. He argues that this could help design internationalized university curricula that could satisfy diverse students' needs. Tiballi (2015) argues that drawing to reproduce the object from memory in students' own culture and the Native American community they are learning about in the class is another way of object-based learning engagement. Furthermore, he emphasizes that the image of reproduction is better when students fully understand the significance of the object's cultural background.

The vital tool used in KeMCo during its course "Museum and Commons" is the OBL reading sheet designed by Judy Willcocks and adapted by KeMCo. OBL reading sheet is a framework that offers a structure for its readers to read an object profoundly and forensically. The framework is based on the Prown Jules model (1982), a staged examination of artwork through the description, deduction, and hypothesis. Each theme has a general area for questioning, and there are straightforward, specific questions to offer the readers a structure to observe and interrogate the object under observation. It starts from observing the object material and leads to deduction to see what readers could deduce from close observation. It then encourages the readers to conduct storytelling centering the object (Judy Willcocks, 2018). Since the meaning of the museum object is not inherent but constructed through the transaction between the object and observer (Paris, Scott G. 2002), the OBL reading sheet provides a guideline framework for this transaction to happen.

The OBL approach could efficiently start a conversation with objects from a different cultural perspective, and it could be applied in various ways while aiming to achieve different goals. Based on the case studies, it might be safe to say that OBL encourages the participants to take charge in interpretation, inspiring them to offer their side of the narrative and accustomed culture while learning about the other. It offers an opportunity to tell a multi-narrative of an object without refusing another.

1-3. Research Goal

In conclusion, the research aims to create inclusive KeMCo experience for international students through OBL. Furthermore, this research proposes adding workshop component exhibitions to give international students a voice to interpret objects from their accustomed home culture perspective through OBL, with enhanced object reading questions and online exhibitions curated by international students.

2. Research Design

The study puts creating inclusive KeMCo experience at the centre of the research. Creating an inclusive KeMCo experience for international students requires a comprehensive understanding of both KeMCo and international students, their relationships, and the current issue that prevents international students from developing a feeling of belonging towards KeMCo. Furthermore, it demands conceptualising the meaning of inclusivity for KeMCo and Keio International students so that the research can incorporate those specific concepts of inclusivity in OBL workshops to create an inclusive KeMCo experience for international students.

When considering inclusivity, the first thing learnt from previous studies was that being able to enter the museum does not mean the museum reaches the requirements of inclusivity (Bahram, 2018). The quality of experience is essential. There are a few elements that contribute to the quality experience. Bahram (2018) mentioned "equitable use", which refers to museum experiences being accessible to diverse visitors, which in this research implemented as providing the same information in the same format equally to international and domestic students. This is focal in this research because some international students are unfamiliar with kanji. Therefore, there would be the assumption that it only offers English information to international students and the Japanese version to domestic students. Even though it is considered that both translations

convey the same information, the nuances of it matter greatly in creating inclusivity.

Catherine Cole and Lon Dubinsky (2015), in their research through the Commonwealth Association of Museums (CAM), discuss inclusive participation. In their paper, they discussed that consultation could be a form of inclusive participation, including suggestions and advice from the overlooked community in the museum curating process. However, how much consultation could help those communities develop a feeling of belonging and encourage them to come to the museum and voluntarily spend time there? Moreover, if it is a collaboration in the form of consultation, how to continue this collaboration process? The paper considered this collaboration, but there might be better forms of collaboration in terms of sustainability and the content of KeMCo exhibitions. Some international students are exchange students, which means their stay in Keio University might be short as three months. Therefore, it is not an ideal time length for consultation.

Another reason is, as it was mentioned earlier in the paper, that international students are a hidden community, which means they may be hidden in the Keio university context. However, they also belong to strong communities (Kun He et al., 2018). The narratives of their community and their culture could be found in their mainstream museums. Therefore, it is critical to incorporate another form of inclusive participation in this research.

Another way of inclusive participation is through content, which includes the content created, circulated, presented, and represented in a museum (Catherine Cole & Lon Dubinsky, 2015). Museums share expert and specialist knowledge through exhibition objects. Inviting a multi-narrative of the exhibited objects generated by visitors could create the museum's relevance, and museum space could be a place for knowledge sharing and extension. The expert, specialist knowledge would transform into everyday practical knowledge. The research finds this way of inclusive participation suitable for KeMCo and

international students. Considering international students' diverse cultural backgrounds, by giving them a platform and opportunity to generate their content, developing a multi-narrative of the KeMCo exhibited objects would enhance creating an inclusive KeMCo experience for international students.

Based on the findings, the workshop frameworks should include but not be limited to active participation, engagement, and being part of the decision-making process in content generation and multi-narrative development. To understand the Keio international students and their relationship with KeMCo, and to keep exploring workshop framework for creating inclusive KeMCo, the research conducted a pilot workshop.

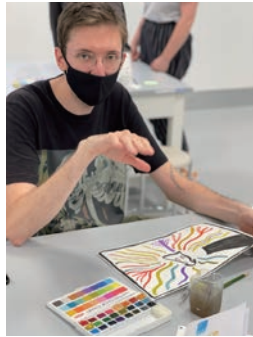
2-1. Pilot Workshop

At the end of August 2021, the research conducted the first pilot workshop with four international students at KeMCo to identify a more specific community neglected by KeMCo practice. Since it was a pilot workshop, it was focused on gathering information to grasp their museum visit habit.

The workshop consists of four sections. First, they came to the KeMCo and visited the exhibition^[1]. The exhibition KeMCo opening was a participatory format exhibition. Fully Japanese placards and introduction confused the participants initially, but they used their smartphones to translate. Besides the staff helped the participants with the language problem. After finishing the exhibition, the participants moved to another floor and continued discussing how they appreciate art and its relevance to their academic training. The research collected invaluable data and insights through discussion and formed the idea of adjusting the workshop design. Afterwards, the participants used OBL sheets to read an object displayed in the exhibition. For this session, the participants were free to choose any objects they found interesting in the display. Results show that the objects they chose are different, and the reading perspective is diverse. After that, participants moved on to



[1]



[2]

hands-on experience, where generating content through making and developing a multi-narrative was required. During the hands-on experience, the participants found it amusing to use simple artistic tools to have their ideas visualised. Finally, the workshop ended with a simple showcase process^[2]. The participants presented their work and the concept behind their artwork. There are findings from this pilot workshop:

- Language barrier is an issue but not a focal
- element in creating an inclusive KeMCo university museum.
- OBL sheet makes it easier for them to read and understand the object deeper. However, their understanding remains on the narrative presented by KeMCo.
- Hands-on session is an integral part of their self-expression, but not enough in terms of participation and being part of the narrative.

Based on the findings and observations during the workshop, some necessary adjustments were made for the next workshop.

Stage1 Exhibition visit, there will be an English introduction provided. Stage2 Reading, to help develop a multi-narrative from participants'

perspectives, an expanded OBL reading sheet will be designed and added to the original OBL reading sheet provided by KeMCo. Stage3 Hands-on experience will be changed from individual work to group work. Stage4 Showcase will be an online exhibition curated by workshop participants using items created during Stage3.

The pilot workshop helped expand and identify the workshop framework.

2-2. The Framework

Based on the literature review about inclusivity, case studies of inclusive museum practice and findings from preliminary research, a framework has been designed and based on which the workshop plan has been optimised. The framework is as below:

- Encouraging the audience to engage and participate.
- Giving the power to interpret the object while not excluding their own culture in a foreign land.
- Proving an opportunity for developing multi-narrative of an object by applying using their home culture.
- Offering a space to be part of the decision-making process.
- Generating a feeling of belonging and would like to go and stay at that place longer.

By adding a workshop component to exhibitions, the research is aiming to create an inclusive KeMCo. Which is called KeMCo 2.0. KeMCo 2.0 is a university museum that welcomes international and domestic students, allowing them to observe, read and appreciate the KeMCo collections from their perspective. KeMCo 2.0 will provide them with a safe and open space to voice their interpretation and enhance communication.

After the meeting with KeMCo, an agreement was reached that the research will run another five workshops attached and unattached to the exhibition aiming at international and domestic participants. After the fourth workshop, the researcher will summarise the framework and detailed workshop stages so that someone

besides the researcher will run the last workshop to examine if the workshop is implementable or not.

2-3. Workshop1

Workshop1 was run on 23rd June 2022 at KeMCo with four European students. The exhibition theme was Calligraphy. The workshop will be explained from planning, action, observation, and reflection perspective.

2-3-1. Planning

Workshop1 designed based on the framework. Each stage and its purpose are listed in the table below. Workshop1 design [3].

Workshop1 included five stages: exhibition visiting, reading, enquiry, collaboration and sharing the work.

Stage	Purpose	Activity	Material needed
1. Exhibition visiting Room 1 20 min Room 2 25 min	To understand the relationship between participants and the exhibition. Engagement, participation.	Participants (3-4 international Keio university students) will be invited to KeMCo to visit the exhibition.	Ask for participation KeMCo exhibition room Exhibition introduction in English
2. Reading 20min	To understand the power of objects. Giving the power to interpret objects from participants' perspective. Decision making	Ask them to pick one object they mutually enjoy and use the OBL sheet (provided by KeMCo and belongs to KeMCo) to introduce reading and interpreting the object	A place (Mita campus outside seat) OBL sheet (provided by and belongs to KeMCo)
3. Enquiry 30min	To develop a multi-narrative of the object read on stage two,	Participants will discuss and write answers to a section of questions.	An induced question form (generated from OBL reading sheet provided by KeMCo)
4. collaboration 30min	To visualise the multi-narrative. Decision-making. Engagement. Participation.	participants collaborate to make a tangible item or items	Clay, watercolour, painting, paper, etc.
5. Share the work 10 min	offering a space to be part of the decision-making process. Engaging and participation. Feeling of belonging. Multi-narrative presentation.	The participants will curate an online exhibition. Moreover, Upload the item or items completed in stage four while adding descriptions of the displayed item	Padlet, Computer and other devices could get access to the padlet. Camera

[3]



[4]

[5]

2-3-2. Action

Stage.1 Exhibition Visiting [4]

The first stage is inviting participants to the KeMCo exhibition. The exhibition was about traditional Japanese calligraphy. The purpose of this stage is to provide them with an opportunity to come and see something different from their home culture, and by offering them basic information is to prevent them from feeling lost or losing interest in the exhibition. Here they were asked to pick an object as a group they are most interested in for deeper discussion in the next stage.

Stage.2 Reading [5]

This stage aims to help students understand the power of objects. In this stage, students were offered an OBL reading sheet provided by KeMCo. Through three sections of reading: description, deduction and hypothesis, participants were encouraged to interrogate and read the object from their perspective. The stage findings are that participants better understand the object when there is a structure provided to observe and read an object. They understand the object better when they are encouraged to look deeper.

Stage.3 Enquiry

This stage was added to develop a multi-narrative of the object read in stage two. Through this stage, it was hoped that participants could add their narratives to the KeMCo's. By discussing it from their home culture perspective, the research attempts to provide them with a platform and space to include their understanding of their home culture to the unfamiliar one. In this stage, an expanded reading sheet [6] was provided, which was inspired by the original OBL reading sheet provided by KeMCo.

Expanded reading sheet was created to provide a framework and guideline to develop multi-narrative of the object under observation. It was noticed during pilot workshop that original OBL reading sheet was not effective in terms of developing a multi-narrative. Therefore, it was decided to design a framework to encourage the participants to construct a story centering their accustomed home culture. The goal is to create

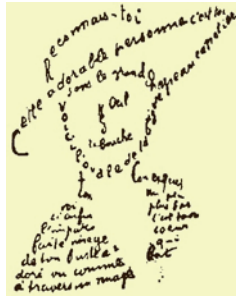
Category	The area of questioning	Detailed questions
Identifying the item	Purpose and function	In your home culture is there a similar item or items used for the same purpose or the same function?
	Context and history	Around what time was it discovered or made? What are the materials used back then? Is it still in use in modern times?
	Significance	How does it perceive in your home culture? What is its significance of it?
Zeitgeist	Social/cultural background	What was the social and cultural background of that time?
	Artistic background	How did artists work back then? What was the prevailing style of the time?
	Materials	What were the popular materials used back then?

© Judy Willocks, Centre Saint Martin, 2014, provided by KeMCo

[6]



[7]



[8]

a guideline that could lead the participants to make connections between Japanese culture and participants' accustomed home culture, so that developing a multi-narrative about the object. The expanded reading sheet consists of three categories, identifying the item, zelogeteist and restructuring. First two categories focus on identifying a similar object in terms of purpose, usage, or meaning from their home culture and artistic style and social background of that time. The last category is to observe the objects from current standpoint. It is to give a chance to raise contemporary issues through the exhibited objects.

Stage.4 Collaboration [7]

This stage is about visualising the multi-narrative as a group. In this stage, participants were asked to curate an online exhibition based on the discussion during stages two and three. After

deciding on the theme, they were asked to create a bunch of items to express their perspective and understanding of their home culture. In this way, they were in charge of telling the story of their culture and contributing to the KeMCo's selective narrative.

Participants found this session enjoyable. Learning about foreign cultures and then trying to find similarities or relatedness with their home culture provided them with an opportunity to share their own culture and participate KeMCo exhibition in an online form.

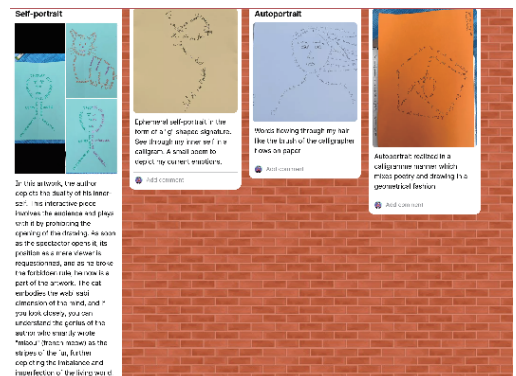
They discussed the theme for a while and then started working on the objects they would like to exhibit using the tools provided. Participants combined what they saw at KeMCo with Calligramme (Scott Clive, 2011). A calligram is an image that created by arranging texts [8]. The participants appreciated the Japanese calligraphy and managed to stretch the definition of it by combining their home culture and their understanding of calligraphy. They present a whole new interpretation of calligraphy in their collaboration work.

Stage.5 Share the Work

In this session, the participants shared the multi-narrative explored in the previous stage of the workshop. They curated an online exhibition [9] and uploaded their work with specific descriptions on the Padlet.

2-3-3. Observation

From their chosen theme and description, it could be noticed that they were able to make a



[9]

connection between Japanese calligraphy and western interpretation of calligraphy. Stage5 Share the Work offered their understanding and reading of the exhibition from their home culture. It provides a window into their narrative regarding their understanding of Japanese calligraphy. Hence, Students' interpretation is a good combination to offer multi-narrative, multi-cultural understanding under the Calligraphy theme. After the workshop, one participant contacted and asked if another workshop was coming up and said she recommended the workshop and exhibition to two of her international student friends. They are very interested. They would like to visit KeMCo. This could be understood as the workshop component giving the international students the feeling of belonging and being included and represented by their home university museum.

KeMCo observation.

After workshop1, KeMCo suggested a few adjustments they wish to see in the next workshop.

1. Stage5 Share the Work: online exhibition should encourage domestic students to visit and add a commentary function to the online exhibition, so it could be a platform to encourage conversation and enhance exchange between domestic and international students. It may help build a diverse KeMCo community.

2. Encouraging domestic and international students to participate in the workshop together. To feel included, it is necessary to be treated equally in the same environment. That means having domestic and international students as participants in the workshop helps international students feel more included.

3. Adding stage6: evaluation. This stage is to gather feedback from workshop participants.

2-3-4. Reflection

Based on the observation of the workshop1 and feedback from KeMCo, the following recommendation are made. ^[10]

3. Evaluation

The research evaluates workshop1 stage

Stages	elements	Workshop1	Recommendations
1. Exhibit visit	Participatory elements during the exhibition	Exhibit room 2 playing with Japanese paper	If the exhibition contains traditional objects. It is essential to have some participatory elements during the visit
2. Reading	The OBL reading sheet provided by KeMCo	could be boring writing it individually.	Instead of writing it individually, make it a group discussion
3. Enquiry	Expanded reading sheet	Needed some guidance, but very crucial to develop a multi-narrative and prepare for the next stage.	Adding more detailed questions to help participants to make connections easily. individual work
4. collaboration	relaxing environment and familiarity among participants.	Stage 3 is crucial for successful Stage 4.	Keep stage 3, and if participants are unfamiliar with each other, it is essential to design some activities to create a relaxing and friendly environment
5. Share the work	Online exhibition	Lacking general introduction of the online exhibition,	Ask participants to add a general introduction to examine how connected the online exhibition to KeMCo on-site exhibition.
6. Evaluation	Questionnaire and conversation	No questionnaire.	Do they feel they belong or welcome after curating an online exhibition from their cultural perspective

[10]

by stage to determine whether the workshop has helped students to feel welcome and if it supported creating an inclusive KeMCo. To make it clear, the research numbered participants from participant1 to participant4.

During the stage1 Exhibition visit, students expressed concern about not knowing much about calligraphy. In the beginning, it is irrelative, but in the end, they expressed that observing without worrying about fully comprehending it gives them the freedom of just enjoying it. When they visited the exhibition, participants actively discussed objects exhibited without facilitators telling them to do so. Moreover, they discussed and decided which object they should choose for the following discussion. While they moved to room 2, they enjoyed making postcards using Japanese papers and chose to add a kanji element to the postcard. Participant1 expressed that she enjoyed the Japanese paper postcard-making process. Especially after the exhibition room, seeing calligraphy on Japanese paper and being able to touch the paper gave an immersive experience and which led to a more profound understanding of the exhibition.

Stage2 Reading. The OBL reading sheet, provided by KeMCo, led them to read the object

in a structured way. The question sheet, provided by KeMCo, led them to where to start and what to question the object. Participant3 expressed that having this question sheet helped him understand the object better without telling him what he “should” know about the object. So, he has the general structure of what to look for in an object, but still, he had the power to interpret the object from his perspective. He said he felt relative, and his opinions matter.

Stage 3. Participant2 said that before seeing the questions listed at this stage, he did not try to make the connection between calligraphy and his cultural background. He did not see the connection and took the experience as learning about Japanese calligraphy. However, this stage and questions forced him to see connections and offering straightforward questions made it easier to see the exhibition from a different perspective.

Stage4. Collaboration. The participants had the most fun in this stage. They liked the discussion with each other. Moreover, participant4 expressed that having the previous stage helped him to see the connection, so the collaboration part and discussions were active and exciting. Participant1 said she liked the idea of having the chance to interpret calligraphy from her understanding. Participant2 said making the item was quite personal. He also mentioned that starting from the exhibition to process into telling their interpretation through personal stories by the tangible object was quite an exciting journey and how he experienced his ability to make connections and feel relative.

Stage5. Show the work. The participants entirely directed the online exhibition. They decided the theme, they decided the items should be exhibited, and they wrote the stories of the items exhibited. Participant3 said this part was interesting, especially after having two stages of answering questions, the part seemed more exciting and engaging, and they had the power to do the online exhibition the way they preferred. He liked that he was able to express himself through his work. He concentrated on the first letter G in his name and explored it with a calligraphy approach.

All in all, each stage was able to reach its purpose. Through each stage of the workshop, they could engage, participate, and interpret from their perspective to develop a multi-narrative of the object.

After the workshop, two participants asked if any other exhibitions were happening in KeMCo, and they said they would like to come back. Participant1 texted and asked if two of her friends were interested in the exhibition and workshop after she told them what they did and would like to participate in the future exhibition and workshop.

Based on the participants’ reactions and feedback, it is safe to say that each workshop stage successfully delivered its purpose. They liked being in KeMCo and said they would like to return. Furthermore, the online exhibition proves that they took the concept of calligraphy and interpreted it into an expanded approach. The research is hopeful that the inclusivity of KeMCo will be enhanced through the upcoming workshops.

To test the reliability and practicality of the workshop, after workshop4, the research will provide a practical and effective framework with detailed workshop stages that anyone at KeMCo could run. Finally, based on workshop5 run by KeMCo, the framework and workshop design will be evaluated whether they are successful.

4. Conclusion

Based on literature review and inclusive museum practice case studies, the research created a framework to design an exhibition attached workshop1 to create inclusive KeMCo for international students. The workshop could enhance engagement and participation, encourage the development of multi-narratives, and give the participants the power to be part of decision-making.

However, it is noticed that there are a few limitations of the workshop1. Workshop1 participants were four European students. Lacking participants from other continents and domestic participants compromise the inclusivity at a

certain level. This will be avoided in the upcoming workshops. Another limitation recognised is that online exhibition lacks audience visits. After creating the online exhibition, the research needed to invite the audience to visit and comment on the objects created by the participants. An exhibition would only be complete with an audience visit. The research will invite domestic students to visit and encourage them to communicate with participants based on their work.

In summary, generating a workshop framework that outlines the inclusive KeMCo experience and a workshop design that precisely reflects the framework is critical to creating an inclusive KeMCo experience for international students. Through a literature review and pilot workshop conducted at KeMCo, the research identified how inclusive experience could be created at KeMCo for international students. Engaging, developing multi-narrative, participating, being part of the decision-making process, and developing a sense of belonging are identified as workshop frameworks that could help create an inclusive experience at KeMCo. The workshop stages are designed to reflect the workshop framework. Based on the observation, workshop stages are aligned with the framework. Participants fully engaged with the exhibition and workshop activities. They discussed and understood the exhibited objects. They interpreted calligraphy from their home culture, resulting in a new interpretation of calligraphy. The results show that the workshop reached its goal. Participants could generate new content based on the museum expert's knowledge shared through the exhibition. They learnt about the knowledge KeMCo shared through the exhibition in an active, structured way. They discovered the object's meaning by engaging the object and close observation. They developed their narrative with the support of the expanded reading sheet and generated an online calligraphy exhibition from their perspective. They were in charge of the online exhibition. They were the decision-makers in terms of the theme and content that was created for the Padlet.

Having an add-on workshop component to

KeMCo exhibitions could enhance multi-narrative development. It could encourage international students to participate in generating content from their home culture based on the knowledge shared through KeMCo exhibitions. The workshop components could be the opportunity and platform KeMCo provides for international students to participate, engage, and develop multi-narrative while being part of the decision-making. A specific workshop activity added to KeMCo exhibitions could develop feeling of belonging in international students and encourage them to spend time in KeMCo.

Therefore, the research concludes that OBL workshop approach could help create inclusive KeMCo for international students. Therefore, it is a promising approach to creating an inclusive KeMCo for international students. The upcoming workshops will be adjusted based on the findings from previous workshop and the researcher will keep communicating with KeMCo staff to learn and incorporate their suggestions in workshops to create an inclusive and diverse KeMCo. By the end of the fifth workshop, the research will provide a conceptualized workshop framework and specific workshop stages to ensure a smooth workshop implementation at KeMCo.

[Bibliography]

- Anne Tiballi. 2015. Engaging the past: haptics and object-based learning in multiple dimensions. In: Helen J. Chatterjee, Leonie Hannan. ed. *Engaging the Senses: Object-Based Learning in Higher Education*. London: Routledge, pp. 82-100.
- Bodo, Simona. 2018. Museums as Intercultural Space. In: Watson, S., Barnes, A.J., & Bunning, K. Ed. *A Museum Studies Approach to Heritage* (1st ed.). Routledge, pp. 517-526.
- Bloomfield, J. and Bianchini, F. (2004). *Planning for the intercultural city*, Stroud: Comedia.
- Catherine C. Cole, Lon Dubinsky. "Museums and participatory governance," May 2015. URL: <https://vdocuments.net/museums-and-participatory-governance-by-museums-and-participatory-governance.html>. Accessed January 2023
- Cotter, Holland "Why University Museums matter," 2009, URL: <https://www.nytimes.com/2009/02/20/arts/>

design/20yale.html. Accessed June 2022

- Craig Middleton, Nikki Sullivan (2020) *Queering the Museum*: Routledge
- Freeman, Scott, Sarah L. Eddy, Miles McDonough, Michelle K. Smith, Nnadozie Okoroafor, Hannah Jordt, and Mary Pat Wenderoth (2014) "Active learning increases student performance in science, engineering, and mathematics," *Proceedings of the National Academy of Sciences*, Vol. 111, No. 23, pp.8410–8415
- Gates, Theaster "Lessons from Chicago Civic Commons: A conversation on belonging with Theaster Gates," 25th July 2019, URL: <https://medium.com/reimagining-the-civic-commons>. Accessed September 2022
- Helen J. Chatterjee, Leonie Hannan ed. (2015) *Engaging the Senses: Object-Based Learning in Higher Education*. London: Routledge.
- Henning, Michelle (2005) *Museums, media and cultural theory*: McGraw-Hill Education
- Judy Willcocks. "Museum & Study Collection: Judy Willcocks Copenhagen Presentation." Central Saint Martins, June 27, 2018. URL: https://www.google.com/search?q=judy+willcocks&sxsrf=ALiCzsYAZ9vV9eQv4lrZD2ds5CqTsaRqXg:1672888395188&source=Inms&tbm=vid&sa=X&ved=2ahUKEwiE4az0uq_8AhULmFYBHZO bAVcQ_AUoA3oECAEQBQ&biw=1440&bih=789&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:467f3e5c,vid:M3O7MM5WuFo. Accessed December 2022
- KeMCo "About KeMCo," 2021, URL: <https://kemco.keio.ac.jp/en/about-en/> Accessed June 2022.
- "KeMCo Course Museum and Commons," 2021, URL: <https://kemco.keio.ac.jp/en/learning-and-research-en/courseand-lecture-en/>. Accessed June 2022.
- KeMCo "What's on" 2021, URL <https://kemco.keio.ac.jp/en/whats-on-en/> Accessed June 2022
- "KeMCo Course Museum and Commons," 2021, URL: <https://kemco.keio.ac.jp/en/learning-an>
- Kun He, Yingru Li, Sucheta Soundarajan, John E. Hopcroft, Hidden community detection in social networks, *Information Sciences*, Volume 425, 2018, Pages 92-106, URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0020025517310101>. Accessed January 2023
- Oxford, Ashmolean Museum "History of The Ashmolean," <https://www.ashmolean.org/history> Accessed January 2022
- Pam, Meecham. 2015. Talking about things: internationalization of the curriculum through object-based learning. In: Helen J. Chatterjee, Leonie Hannan. ed. *Engaging the Senses: Object-Based Learning in Higher Education*. London: Routledge, pp. 66-81.
- Paris, Scott G. 2002. Perspectives on object-centered learning in museums. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum

Associates.

- Prown, Jules David. "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method." *Winterthur Portfolio* 17, no. 1 (1982): 1–19. <http://www.jstor.org/stable/1180761>.
- Sandahl, Jette (2019) "The Museum Definition as the Backbone of ICOM," *Museum International*, Vol. 71, No. 1-2, pp. vi 9.
- Scott, Clive, 'Guillaume Apollinaire, Calligrammes (1918): The Prosody of the Visual', *Reading the Rhythm: The Poetics of French Free Verse 1910-1930* (Oxford, 1993; online edn, Oxford Academic, 3 Oct. 2011), <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198158820.003.0005>, accessed 5 Jan. 2023.
- Silver, H., *The Contexts of Social Inclusion*, Working Papers 144, United Nations Department of Economic and Social Affairs, 2015.
- Sina, Bahram "The inclusive museum", (2018). URL: <https://www.pac.bz/blog/the-inclusive-museum/>. Accessed in January 2023
- Turnipseed, Lucy "New Hood Museum to Partner with Classes," 2019, URL: <https://www.thedartmouth.com/article/2019/01/new-hood-museumto-partner-with-classes>. Accessed January 2022
- What is Hansen's Disease Museum, <https://www.nhdm.jp/introduction/purpose/>. Accessed November 2022

[Figures]

- [1] Pilot workshop exhibition visiting Photographer: Alanur
- [2] Showcase Photographer: Alanur
- [3] Workshop1 Design
- [4] Exhibition visiting Photographer: Alanur
- [5] Reading Photographer: Alanur
- [6] Expanded reading sheet. The reading sheet is originally designed by Judy Willcocks, adapted by KeMCo, and customized for workshop1.
- [7] Collaboration. Photographer: Alanur
- [8] Calligram by Guillaume Apollinaire. By Guillaume Apollinaire – Source, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=169158>
- [9] Online exhibition The Padlet address: <https://padlet.com/alanur10/zo26ook0hv7pn7xv>
- [10] Workshop1 reflection

オブジェクト・ベースト・ラーニング参考文献

References for Object-based Learning

本文献一覧では、オブジェクト・ベースト・ラーニングを学びはじめるのに役立つ書籍・出版物、主な論文、また特に大学ミュージアムと関わりのある先行研究の一部を紹介している。

OBLは、マテリアル・カルチャー、ミューゼオロジー、ラーニング・デザインといった領域へと進展し、理論・実践の両方向から横断的な研究の広がりをみせている。今後もデジタル領域を含めてさらなる展開が予想される。（編：渡部葉子・長谷川紫穂）

- Leighton, Joseph A. 'The Objects of Knowledge'. *The Philosophical Review* 16, no. 6 (1907): 577–87.
- Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- Prown, Jules David. 'Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method'. *Winterthur Portfolio* 17, no. 1 (1982): 1–19.
- Williams, Patterson. 'Object-Oriented Learning in Art Museums'. *Roundtable Reports*, Vol. 7, No. 2 (1982): 12–5.
- Greenberg, Jay R. and Mitchell, Stephen A. *Object Relations in Psychoanalytic Theory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
- Pearce, Susan. *Interpreting Objects and Collections*. New York: Routledge, 1994.
- Lubar, Stephen and Kingery, David W. *History from Things: Essays on Material Culture*. Smithsonian, 1995.
- Backemeyer, Sylvia. ed. *Object Lesson: Central Saint Martins Art and Design Archive*. London: Lund Humphries, 1996.
- Falk, John H. and Dierking, Lynn D. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Plymouth: AltaMira Press, 2000.
- Hooper-Greenhill, Eileen. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. New York: Routledge, 2002.
- Paris, Scott G. *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums*. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.
- van Kraayenoord, Christina E. and Paris, Scott G. 'Reading Objects'. In *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums*: 215–34.
- Rowe, Shawn. 'The Role of Objects in Active, Distributed Meaning-Making'. In *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums*: 19–36.
- Salmon, Phillida. 'Experiential Learning'. In Prentice, Roy. ed. *Teaching Art and Design: Addressing Issues and Identifying Direction*. London: Continuum (2002): 22–8.
- 東京文化財研究所編『うごくモノ：「美術品」の価値形成とは何か』東京：平凡社，2004年。
- 外山徹「博物館教育法についての問題提起－実物資料の観察を不可欠とする教育論への展望－」『明治大学博物館研究報告』10 (2005年): 1–16.
- Daston, Lorraine. *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*. Zone Books, 2007.
- Pye, Elizabeth. ed. *The Power of Touch: Handling Objects in Museum and Heritage Contexts*. Publications of the Institute of Archaeology, University College London. Walnut Creek, Calif.: Left Coast Press, 2007.
- Chatterjee, Helen J. 'Staying Essential: Articulating the Value of Object Based Learning'. *University Museums and Collections Journal*, 1 (2008): 1–6.
- Chatterjee, Helen J. ed. *Touch in Museums: Policy and Practice in Object Handling*. London, England; New York, New York: Routledge, 2008.
- Gallace, Alberto. and Spence, Charles. 'A Memory for Touch: The Cognitive Psychology of Tactile Memory'. In *Touch in museums*: 163–86.
- Candlin, Fiona. and Guins, Raiford. *The Object Reader*. Routledge, 2009.
- Lasky, Dorothea. 'Leaning form Objects: A Future for 21st Century Urban Arts Education'. *Perspectives on Urban Education*, Fall (2009): 72–6.

- Chatterjee, Helen J. 'Object-Based Learning in Higher Education: The Pedagogical Power of Museums'. *University Museums and Collections Journal*, 3 (2010): 179-181.
- Cain, Joe. 'Practical Concerns When Implementing Object-Based Teaching in Higher Education'. *University Museums and Collections Journal*, 3 (2010): 187-201.
- Candlin, Fiona. *Art, Museums and Touch*. Manchester University Press, 2010.
- Duhs, Rosalind. 'Learning from University Museums and Collections in Higher Education: University College London (UCL)'. *University Museums and Collections Journal*, 3 (2010): 183-6.
- Cook, Beth. and Reynolds, Rebecca. *Museums and Design Education: Looking to Learn, Learning to See*. Farnham: Ashgate, 2010.
- Hicks, Dan. and Beaudry, Mary C. 'Introduction: Material Culture Studies: a Reactionary View'. *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford University Press, 2010.
- Simpson, Andrew. and Hammond, Gina. 'University Collections and Object-Based Pedagogies'. *University Museums and Collections Journal*, 5 (2012): 75-82.
- Boddington, Anne. Boys, Jos. and Speight, Catherine. eds. *Museums and Higher Education Working Together*. Routledge, 2013.
—
Hannan, Leonie. Duhs, Rosalind. and Chatterjee, Helen J. 'Object-Based Learning: A Powerful Pedagogy for Higher Education'. In *Museums and Higher Education Working Together*: 159-68.
- Chatterjee, Helen J. and Noble, Guy. *Museums, Health and Wellbeing*. Oxford: Routledge, 2013.
- Chapman, Mimi V. Hall, William J. Colby, Robert. and Sisler, Laurel AG. 'How Images Work: An Analysis of a Visual Intervention Used to Facilitate a Difficult Conversation and Promote Understanding'. *Qualitative Social Work* 13, no. 4 (2014): 456-76.
- Dent, Peter. *Sculpture and Touch. Subject/Object: New Studies in Sculpture*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2014.
- Simpson, Andrew. 'Rethinking University Museums: Material Collections and the Changing World of Higher Education'. *Museums Australia Magazine* 22 (2014): 18-22.
- 村田麻里子『思想としてのミュージアム・ものと空間のメディア論』京都:人文書院, 2014年.
- Candlin, Fiona. *Micromuseology an Analysis of Small Independent Museums*. New York : Bloomsbury Academic, 2015.
- Chatterjee, Helen J. and Hannan, Leonie. *Engaging the Senses: Object-Based Learning in Higher Education*. Ashgate Publishing, Ltd., 2015.
—
Chatterjee, Helen J. Hannan, Leonie. and Thomson, Linda. 'An Introduction to Object-Based Learning and Multisensory Engagement'. In *Engaging the Senses*: 1-20.
—
Sharp, Arabella. Thomson, Linda. Chatterjee, Helen J. and Hannan, Leonie. 'The Value of Object-Based Learning within and between Higher Education Disciplines'. In *Engaging the Senses*: 97-116.
—
Willcocks, Judy. 'The Power of Concrete Experience: Museum Collections, Touch and Meaning-Making in Art and Design Pedagogy'. In *Engaging the Senses*: 43-56.
- Barlow, Amy. and Gil, Dragan. 'Using Object-Based and Open-Enabled Pedagogy for Authentic Learning'. *Open Textbook Initiative*. 20, 2017: 30.
- Barton, Graham. and Willcocks, Judy. 'Object-Based Self-Enquiry: A Multi- and Trans- Disciplinary Pedagogy for Transformational Learning'. *Spark: UAL Creative Teaching and Learning Journal* 2, no. 3 (2017): 229-45.
- Hess, Mona. Garside, Daniel. Nelson, Tonya. Robson, Stuart. and Weyrich, Tim. 'Object-Based Teaching and Learning for a Critical Assessment of Digital Technologies in Arts and Cultural Heritage'. The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, Volume XLII-2/W5, Proceeding (2017): 349-54.
- Burritt, Amanda Maree. 'Pedagogies of the Object: Artifact, Context and Purpose'. *Journal of Museum Education* 43, no. 3 (2018): 228-35.
- Baldwin, Susanne. 'An Object-Based Research Study of Archive Pieces Incorporating Digital Technology'. *Art, Design & Communication in Higher Education* 17, no. 1 (2018): 25-32.

- Hodge, Christina J. 'Decolonizing Collections-Based Learning: Experiential Observation as an Interdisciplinary Framework for Object Study'. *Museum Anthropology* 41, no. 2 (2018): 142–58.
- Kador, Thomas. Hannan, Leonie. Nyhan, Julianne. Terras, Melissa. Chatterjee, Helen J. and Carnall, Mark. 'Object-Based Learning and Research-Based Education: Case Studies from UCL Curricula'. In Davies, Jason P. and Pachler, Norbert. eds. *Teaching and Learning in Higher Education: Perspectives from UCL*. UCL IoE Press: London, UK. (2018): 157–76.
- Moore, Fiona. 'Object Based Learning: A New Pedagogical Approach to the Teaching of the Humanities in the Faculty of Arts at the University of Melbourne', n.d. 2018.
- Thogersen, Jane. Simpson, Andrew. Hammond, Gina. Janiszewski Leonard. and Guerry, Eve. 'Creating Curriculum Connections: A University Museum Object-Based Learning Project'. *Education for Information* 34, no. 2 (2018): 113–20.
- 北野圭介『マテリアル・セオリーズ：新たなる唯物論にむけて』京都：人文書院，2018年。
- Barnett, Cassandra. 'Beyond the Walls with Object-Based Learning'. *Knowledge Quest* 47, no. 4 (2019): 44–9.
- Cowan, Brenda. Laird, Ross. and McKeown, Jason. *Museum Objects, Health and Healing: The Relationship between Exhibitions and Wellness*. Routledge, 2019.
- Homma, Yu. Ichikawa, Kayoko. Matsuya, Fumi. and Hasegawa, Shiho. *UMAC Tokyo Seminar, University Museums as Cultural Commons: Interdisciplinary Research and Education in Museums*. Keio University Art Center and Keio Museum Commons, 2019.
- Jones, Michelle Nicole. 'Academic Museums as Spaces of Interdisciplinary Object-Based Learning in Higher Education', Master Thesis: San Francisco State University, 2019.
- Simpson, Andrew. 'Why Academic Museums Matter: Four Frameworks for Considering Their Value'. *UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS JOURNAL* 11 (2019): 196–202.
- Winston-Silk, Jacqueline. 'Deaccessioning and Reimagining: A Novel Approach to Object-Based Learning'. *Spark: UAL Creative Teaching and Learning Journal* 4, no. 1 (2019): 51–7.
- 山本桃子「大学博物館におけるObject-based learning（実物教授）の教育機能 –イギリス大学博物館の事例から–」『早稲田教育評論』33, no. 1 (2019年): 123–41.
- Alexis-Martin, Becky. 'Creating Object-Based Learning for the Anthropocene: A Critical Reflection'. *International Journal of Management and Applied Research* 7, no. 3 (4 September 2020): 215–23.
- Kador, Thomas. and Chatterjee, Helen J. *Object-Based Learning and Well-Being: Exploring Material Connections*. Routledge, 2020.
- Maralcan Gülmen, Meltem. and Turan, Gülname. 'Script Analysis: An Approach to Object-Based Exhibition'. *A/Z: ITU Journal of Faculty of Architecture* 17, no. 2 (2020): 171–84.
- 市川佳世子「カルチュラル・コミュニケーター・ワークショップ：21世紀型教育の実践モデル」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要』no. 27 (2020年): 202–8.
- 川口幸也編『ミュージアムの憂鬱：揺れる展示とコレクション』東京：水声社，2020年。
- Enomoto, Kayoko. Warner, Richard. and Nygaard, Claus. *Teaching and Learning Innovations in Higher Education*, Oxford, UK: Libri Publishing Ltd, 2021.
- Willcocks, Judy. and Lange, Silke. 'Using Cross-Disciplinary Object-Based Learning to Create Collaborative Learning Environments'. In *Teaching and Learning Innovations in Higher Education*: 451–74.
- シンプソン, アンドリュー. 「モノと知識と学習：キャンパス規模の視点と可能性」『三田評論』no. 1254(2021年): 27-35.
- Cobley, Joanna. 'Why Objects Matter in Higher Education'. *College & Research Libraries* 83, no. 1 (2022): 75–90.
- 棚橋沙由理, 山本桃子「オブジェクト介在型学習による分野横断型学習と科学技術コミュニケーション：学術・文化 commonsとしての大学博物館の機能に着目して」『科学技術コミュニケーション』30 (2022年): 17–30.

The KeMCo⁰¹ Review



REVIEW

一般論文 / 研究ノート
Original Articles / Research Notes

日展書部門設置による書表現の変容

Transformation of Calligraphy Expression by Establishment of Calligraphy Section at Nitten

前川 知里(旧多摩聖蹟記念館)

Chisato Maekawa (The Tama Seiseki Memorial Hall)

Abstract

大正一五年に東京府美術館が開館し、西洋的な壁面で構築された美術館という場を展示の場として得たことによって、書は徐々に壁面芸術へと移行してゆく。昭和二三年の書の日展参入は、壁面芸術としての書を当時の書家たちにより強く認識させる象徴的な出来事であった。本稿では、日展の書部門設置後の書表現の変化を追うことによって、日展における書部門開設の意義について考察する。特に、日展型と呼ばれる書風の確立過程に着目し、その背景を明らかにする。加えて、昭和三一年と三二年の日展及び毎日書道展に着目し、その出品総数に占める大字仮名の割合を確認することによって、尾上柴舟の逝去と大字仮名の発展の関係、そこに日展という存在がもたらした影響について一考することにした。

Tokyo Prefectural Art Museum opened in 1923. Calligraphy gradually transitioned to mural art by gaining the space of an art museum built with Western-style walls as a place for exhibition. The establishment of the calligraphy department at the Nitten in 1948 was a symbolic event that made the calligraphers of the time more aware of calligraphy as wall art. In this paper examines the significance of the opening of the calligraphy department at the Nitten by following the changes in calligraphic expression after the establishment of the Nitten calligraphy department. In particular, I will focus on the establishment process of the calligraphic style called the Nitten style and clarify its background. In addition, we will focus on the Nitten and Mainichi Calligraphy Exhibitions in 1956 and 1957, and confirm the ratio of Daiji-gana to the total number of exhibitions. Based on this, I would like to consider the relationship between the passing of Saishu Onoe and the development of Daiji-gana, and the impact of the existence of Nitten.

[Keyword]

日展、大字仮名、書道、尾上柴舟、壁面芸術

Nitten, Daiji-gana, Calligraphy, Saishu Onoe, Wall art

序

日本美術展覧会（以下日展）は明治四〇年に創設された文部省主催の文部省美術展覧会（以下文展）をその前身としている。第一部「日本画」、第二部「西洋画」、第三部「彫刻」の三部門によって開始され、書部門は設けられていなかった。開設当初から書家たちは、官設展覧会に書部門を設置させることを目的として多くの運動を展開したが、それが実ったのは戦後に入ってからである。戦後の書道界の復興を目的として発足した日本書道美術院が中心となって運動を展開した結果、昭和二三年の第四回日展に第五科として書部門が設置された。この運動の立役者となったのは日展の主催団体である日本芸術院の会員であった豊道春海、尾上柴舟である。そのため、春海、柴舟は開設後の日展においても強い発言力を有するようになる。

大正一五年に東京府美術館が開館し、西洋的な壁面で構築された美術館という場を展示の場として得たことによって、書は徐々に壁面芸術へと移行してゆく。書の日展参入は、それをより強く認識させる象徴的な出来事であった。これによって、上田桑鳩や大沢雅休に代表される何名かの書家は「美術」と名の付く展覧会に相応しい表現を模索する。一方で、そうした表現は日展サイドから日展には相応しくない表現であるというレッテルを貼られることとなる。

また、日展の書部門開設は大字仮名の発展とも大きく関わっている。今日の展覧会では、いわゆる大字仮名が数多く出品されているが、日展に書部門が設置された当初にはこの傾向はみられない。大字仮名運動を積極的に展開した安東聖空は宇野雪村との対談の中で、そのきっかけを次のように述べている*1。

私が日展の審査に行った時、仮名の出品点数が少なかった。なぜかといえば、当時、入選して特選にでもなろうかというのは字数が多かったんです。あれで特選でもらおうと思ったら十年かかる。

それで私は今、非常に恥じているのですが、促成をやろうと、上代の仮名は机上芸術、今の展覧会の芸術は壁面芸術だ。壁面芸術に持っていかなければいかん、と理屈をつけて、それには大字を奨励して、当時仮名の審査員だった七人が「七人の侍」

よろしく武者修行に出て、地方の主だったものに旅費は一切いらんから世話だけしなさい、ということで盛んになったんです。

ここから、大字仮名運動の発端は日展だったことが窺える。

大字仮名運動は昭和三二年に始まった。大字仮名運動によって、全国に大字仮名が定着してゆく。大字仮名運動は日展に書部門が開設された約十年後に始まっているが、この開始時期と柴舟の逝去が密接な関係にあることは田宮文平らによってすでに指摘されているところである*2。

本稿では日展の書部門設置の背景と設置後の書表現の変化を追うことによって、日展における書部門開設の意義について考察する。そして日展型と呼ばれる書風の確立過程に着目し、その背景を明らかにする。加えて、昭和三一年と三二年の日展及び毎日書道展に着目し、その出品総数に占める大字仮名の割合を確認することで、柴舟の逝去と大字仮名の発展の関係、そこに日展という存在がもたらした影響について一考することにした。

第一章 「日展型」の書表現の確立

第一節 日展書部門設置による変化と上田桑鳩「愛」をめぐる騒動

日展の書部門設置を受け、書家の間では徐々に日展に相応しい書が模索されてゆく。

手島右卿は、昭和二四年に第四回日展を振り返り、次のように述べている*3。

書は昨年日展に参加したが、蓋を開けてその芸術性の確立のないことを暴露した。あの中で近代藝術とし、美術として受取ることの出来る作品が幾點あったであろうか。

日本美術展覧会という、名称に「美術」が冠せられた展覧会への加入によって、右卿はより「美術」としての書を自覚する。

また、上田桑鳩は第四回日展を鑑賞した感想を次のように述べている*4。

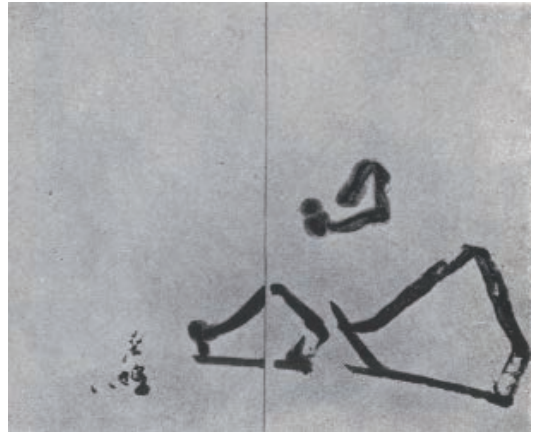
初めて日展に書が加わって、他の藝術品と同会場に陳列された場合、書がどんな風に観られ、他藝術と比較して、どんな感じがするだらうかといふことは、少くとも書に関心を持つものは、齎しく興味を持つことだと思ふ。書だけ全会場に陳列して観た場合と、このやうに、直接比較対照して観る場合は、違つた対照物があるだけに、書そのものの特質や、書道界、書展のかもし出す雰囲気の特徴が、はつきりしてくる。

こんな考えから私は、日本畫、洋畫を一通り観てきてから、書道部の室にはいつて行つたのであつた。はなやかな色彩を見てきた私には、黒と白の書の室にはいると、急にびたんとして引緊つた気持ちになり、それはまた、一種の冷たいまでの心地でもあつた。そして書は地味だなあとも、今更のやうに思つたことである。それと同時に、何かきたないなあとも心の一方でささやくものであつた。又古臭いなあとも感じるものであつた。(中略) 美のない字を、いかに力んで書いても、それは美術ではない。今度陳列された作品の多くが、その美のないものが、あまりに多かつたから、私がきたないと感じたのである。次に、古臭いと感じた原因は、作家が時代感覚に缺如してあるからである。傳統深いものは、どうしても尚古趣味に陥入り、従つて、現在の新しいものを排斥しがちである。ために、古い型を守つて行かうと固着し、新時代の時代性とか、時代感覚とを素直に受入れない。

日展に書が加わつたことで、他の科と書を直接対比して観ることが可能となつた。それによって、書に近代感覚を付与しようとする傾向は強まつた。日展という五分野で構成される総合的な展覧会の成立は、一部の書家にとって時代感覚を付与した「新しいもの」を生み出そうとする原動力ともなつた。

そして、桑鳩は昭和二六年の日展に「愛」^[1]を出品し、それが議論を呼ぶ。これについて、松井如流は次のように述べている^{*5}。

それから搬入當初から問題になつたが、上田さんの



[1]

石ころを三つ書いたよな作品、これは何だろうという風に人に思わしめたので、従來の書道の觀念からいうと、あゝいう式の字の構成は無理であつて、あれを字と讀ませることは問題だと思う。だからいわゆる日展書道という立場からみれば非常に變つた作品であり、類形の中に入らないものだと思う。

この年、桑鳩は「石ころを三つ書いたよな作品」に「愛」というタイトルを付して発表した。如流はこれを、日展の「類形」に入らないものと認識していた。同年の座談会で、金子鷗亭は次のように発言している^{*6}。

従來の三回に比べて整理されて、見ていて安心が持てるということはいえる。それともう一つは所謂新派傾向といおうかそいつの方の作品が少い。大體保守的な傾向の作品が本年は多いということも、今私が感じたことの原因になると思う。

鷗亭は、日展出品作に「保守的な傾向の作品」が多いことについて言及している。こうした傾向の作品が、言わば「類形」と呼ばれるものであつた。また、鷗亭の発言を受け、青山杉雨は次のように述べている^{*7}。

今のお話のように日展型というものが無言の中に出來上がりつゝあるというような現象が、今年は特に強いように感じられるのではないかと。

この年の日展では、これまで以上に「日展型」を形成しようとする動きが強まったと杉雨は感じていた。「愛」は、「日展型」の作品が形成されてゆく最中、発表された。

「愛」は、搬入当初から問題となったことが語られているように、如流以外の書家からも批判された。西川寧は次のように述べている*⁸。

上田桑鳩、これは「墨美」の座談会でも勝手なことをいつたのですが、つまり僕の第一印象、上田桑鳩は水墨畫の技法で石を書くこともうまいなというのです。これは非常に問題がある。(中略)表現の上で徹頭徹尾變つたことをやっているのは上田桑鳩だと思のです。

寧は「愛」を書ではなく絵画のように捉えていた。さらに、柳田泰雲は次のように述べている*⁹。

この作品は、線質、量感、色感、空間、の四つの面から突込んで、そこに構成の美を現はさうとしたものでしょう。

その意圖は一應うなづけますが、結果は案外、つまらぬものになつたやうです。

(中略)

かうした自己主張は、何も日展でやる必要はなく、寧ろ他のそれにふさはしい場所を、撰ぶべきでしょう。

泰雲は、「愛」は日展に相応しくないと認識していた。日展に書部門が設置されてから僅か三年の月日しか経過していなかったが、その過程ですですに書家たちの間では日展の「類形」が理念として共有されていたことがわかる。書が日展に加入する以前から、日展はいわゆる前衛美術を扱うのではなく、むしろ伝統的な美術を扱おうとする傾向が強かった。書も例外ではなく、そうした傾向に乗っ取ったものが審査員たちによって評価された。

一方で、桑鳩には日展にこそ「愛」を出品しようとする意図があった。昭和二八年、桑鳩は日展について次のように語っている*¹⁰。

わたしの日展観は、現実的な立場から考えることはべつとして、その本来の性格からいえば、現代の全日本美術界の総合体として、あらゆる主義のもので、ある一定水準以上のものが受け入れられるべきであり、そこには新旧、具象非具象いずれもが出陳されうる場でなければならぬのであって、そのいずれかだけが独占したり、排撃圧迫を加えることは許されるべきではないと信じるのです。しかも、半官半民的性格を帯びていることは、あらゆる主義の美術家も出品する権利を有し、国民としては、できるだけ多面的に作品を鑑賞できるように運営されることを養成する権利があり、運営当局は、それにできるだけこたえる義務があると信じます。(中略)わたしは、以上の観点に立って、わたしの権利を行使するとともに、国民一般の観賞材料を提供するという義務を果すために、参加してきたのであります。

桑鳩は、鑑賞者の視線を強く意識して作品を制作する人だった。「国民一般の観賞材料を提供する」というように、桑鳩の作品制作は展覧会への出品によって成立していたともいえよう。様々な展覧会の中でも、日展は大きな意義を持った。「半官半民的性格を帯びてい」たからである。桑鳩は、日展を最も影響力のある展覧会と認識していたのである。そうした思想の下、「愛」の発表の場に日展を選び、当時の書壇ひいては日本社会に対して一石を投じた。しかし、皮肉にも日展だからこそ「愛」は受け入れられなかった。

第二節 大澤雅休の遺作「黒岳黒谿」の陳列拒否について

昭和二八年、大澤雅休が逝去する。この年、雅休は日展委嘱作「黒岳黒谿」^[2]を制作していた。雅休の逝去を受け、これは遺作として日展に陳列される予定だったが、日展に相応しくないものとして拒否された。

ここで、雅休が日展をどう捉えていたのか確認したい。昭和二八年一月、日展を観覧した雅休は「日展を観て自省す」と題して次のように述べている*¹¹。

桑鳩・右卿の今回の日展作品行動に対する多少の

不満はあるとしても、しかしこの二人のくいとめ得た、今年の立場をみると、たしかに主体性喪失をまぬかれんとしており、かつてのモラリッシュ・エネルギーの残存をも認め、めがしらのあつくならざるを得ない。

しかしながらそれらの後続部隊はどうであるか、いかなる行動をなしているか、かつての改革革新の理論がその作品の支柱を成して表現されているものが果して何人発見されるであろうか、若し発見されるとすれば誰が如何なる意味においてそうだったと指摘してみるがよい。

その入選率や入賞率と比例して、甚だしい自主性の放棄を暴露せざるを得ない。

この年の桑鳩、右卿の作品行動に対して不満を抱いていたものの、立場を鑑み、「めがしらのあつくならざるを得ない」と発言している。この年、桑鳩は日展審査員を務め、雅休、右卿は委嘱の立場から日展に出品していた。先の発言はこれを指しているであろう。加えて、新しい書表現を形成せんとして作品を出品したならば、入選や入賞が遠ざかると言及している。このように、雅休は審査員たちの手によって作家の自主性が放棄され、日展の「類形」が形づくられつつある風潮を明確に認識していた。そして、それを好ましいとは捉えていなかった。

こうした考えは、雅休だけのものではない。同年、南不乗は次のように述べている*12。

第五科も年毎に日展的なものに纏りつつある傾向である。作家として最も大切な抵抗精神を極度にセーブしなければならない審査機構であつてみれば、意識的にも、無意識的にも、いわゆるアカデミックなものに妥協し、大作や、労作の技術だけを前面に押し出す以外に手段はないであろう。

革新派の急先鋒とも目される桑鳩一人が参加しても結果的にはどうにもならぬものであり、その一門のものですら、入選の爲には平常のイズムを捨てて、日展に妥協し、心あるものの失笑をも招かねばならぬ事である。

日展を自己のベースに引きつけた保守派の大、中



[2]

御所は作家としての意欲よりも、深慮や駆引に依つて、着々地歩を固めている。去勢された革新陣には到底、当分陽は当るまい。

不乗もまた、「日展的なもの」が完成しつつあることを感じていた。そして、入選や入賞のために「平常のイズムを捨てて、日展に妥協し、心あるものの失笑をも招かねばならぬ」と言及している。

加えて、白鹿寺蒼風は次のように述べている*13。

日展第五科も四年目を迎えて、みなずい分とうまくなつたものである。筆の使い方といい、かたちのこなし方といい、全体のまとめ方といい、或は表装効果といい、正に技を盡くし功を極め、妍を競い媚を争うといった風である。そして又漸く、ここに日展風ともいべき一つの傾向が熟成されつつあることも読取ることができる。

従つてその側からすれば、書道はこの展覧会のために逐年すばらしい進歩を示し、まことよろこばしき現象を招来しつつあると悦にたえない所であろう。

蒼風もまた、「日展風ともいべき一つの傾向」が形成されていることを感じていた。

そして昭和二八年九月、雅休は逝去する。当初、雅休の遺作として「黒岳黒谿」が出品される予定で

あったが、搬入後に陳列拒否された*14。これに対して、雅休の妻・イヨや武士桑風らが春海同席のもと柴舟に質問したところ、「審査会で大沢雅休氏の依囑作品の作風が日展風ではないので陳列しないことにきめた。なお、この度のことは、第五科審査会にかけた結果であるが運営委員会の圧力によるのである」との返答があったという。

ここから、昭和二九年には、審査員の間で「日展風」という概念が定着し、それに沿わない作品は排斥しようとする傾向が強まっていたことがわかる。この年の日展では、桑鳩、雪村が搬入後に作品を書き直すという事態が起こったが、これも「日展風」という枠組みにこれらの作品が入らなかったためであろう。

イヨらが伺いを立てた柴舟、春海は当時、日本芸術院会員であった。両者は昭和三〇年に欧州における日本書道展覧会開催の際に、「墨象」は「書道」ではない、書道と墨象が同一視され、更に書道の範疇において考えられることは日本伝統の書道を混乱する恐れがあるという理由から出品を拒否している*15。「黒岳黒谿」の陳列拒否の背景にはこうした思想があったのだろう。

『朝日新聞』ではこの問題についての柴舟のコメントが次のように紹介されている*16。

ゴチソウに招ばれたお客がキチンとした身なりで来ればともかく、ポロを着て出て来られては招んだ方が迷惑するのと同じで、日展全体の統一も考え、穩健中正の伝統からも拒否した。もちろん拒否する権限はないが、審査会の「話し合い」で決めた。書道は日展に入って間がないので余りワケの判らぬものを出すとほか部門の審査員から苦情が出て「書道界は不統一だから出て行ってもらおう」とイヤ味もいわれ、困っている。ほかの委嘱作家で改作に応じた人もいるが、それが世の常識というものではないだろうか。

「黒岳黒谿」に対する柴舟らの対応は、他部門の審査員の目を意識したものであったことが読み取れる。

日展の書部門設置は、書の外側の人々から必ずしも好意的に受け止められたわけではなく、当初から

書が壁面芸術化していくことが懸念されていた。書が日展に参入する前、他の分野では数十年の年月をかけて、伝統的な表現こそが日展に相応しいという風潮が作られていた。日展の書部門設置の際に直接画家や彫刻家たちから署名を集める立場にあった柴舟や春海は、より身近にこれらの人々の意見を受け取る立場にいた。加えて両者は伝統的な表現で制作する作家であり、前衛的な表現に対して否定的だった。彼ら自身の考えも他の審査員らと同様であったために、これを担いで、積極的に「黒岳黒谿」を陳列拒否したとも考えられる。

この騒動について、若海方舟は次のように述べている*17。

大澤君にとっては、書は藝術であつたのだと、私は思った。書を書くことは藝術することであつたのだらう。(中略)

大澤君の遺作が、日展で問題になつたといふことは、故人の意志を紹ぐ人達にとっては遺憾であらう。即ち、それは生命を託したものが拒絶されたことだから。然し、それは逆にそれを考へてみれば、生命を託したからこそ拒絶されたのだとも云へる。

方舟は雅休の作品を雅休の芸術性の表れとして認識していた。「生命を託したからこそ拒絶された」ということばからは、日展ではそうした作品が受け入れられないと考えていた様子が読み取れる。

このように、日展では徐々に「日展型」が確立されていった。日展の書部門設置は、一部の作家に、より強く「美術」を意識した作を制作させる契機となったが、一方でそうした作は日展から排除されるようになった。そしてその指標は当時の日展第五科で揺るぎない地位を築いていた柴舟、春海の書道観が反映される形で作られていったのである。

そして、これらの作品の峻別は、戦前の書道団体とは異なり、作品の表現に焦点を当てる形で行われた。戦前では、審査員の誤字作品に対する対応を巡って日本書道作振会から戊辰書道会が分裂したように、作品の背後にある作家同士の間関係性を巡って書道団体が分立することが多かった。しかしここでは表現

によって線引きがなされている点で近代である。

日展第五科の特色が確立されるにつれ、毎日書道展の在り方も模索されてゆく。鷗亭は昭和二九年に次のように述べている*18。

日展五科は大体オーソドックスのもので、まあ端的に言えば昨日までの書の作品で価値観の定まったもの、そういうものが今後共日展五科で栄えて行くだろうと思いますが、毎日展になればそういうものも含むけれども又現在動きつつあるもの、又未来をも示唆するものにも門戸を開放しているんです。

日展が「大体オーソドックスのもの」を扱うという傾向が確立されたことで、毎日書道展では日展で排斥されつつあった前衛書などの「未来をも示唆するもの」を受け入れる体制を整えることとなった。「日展型」の書表現の確立に象徴されるように、戦後すぐの書道展では表現によって住み分けがなされるようになったのである。

第二章 日展に残ったもの

日展において数々の騒動を引き起こした桑鳩は、昭和三〇年について日展を脱会する。桑鳩は脱会に際し、次のように述べている*19。

私の日展観は…あらゆる主義のもので、ある一定水準以上のもので受け入れられるべきであり、そこには新旧、具象非具象いづれもが出陳され得る場でならぬものであって…作者は自由に創作できるものであります。

日展では年を重ねるごとに「日展型」に即さない作品は陳列されなくなっていた。桑鳩はそうした日展の風潮に対して疑問を投げかけ、脱会した。また、雪村やその他の前衛書を追及していた書家も挙って日展を脱会した。

これに対して泰雲は次のように言及している*20。

上田君のような傾向を持った人は、結局日展から離脱してゆくんだ。離脱せざるを得なくなったという

こと、これは一上田の問題ではないと思う。これからの作家に皆共通した問題だと思う。一応その悩みにはぶつ突かると思うね。

泰雲は桑鳩の日展をめぐる問題は桑鳩一人の問題ではないと指摘している。前衛書家にとって日展は作家活動を展開しにくい場となっていたが、泰雲もまさにそれを肌で感じていたのであろう。泰雲の発言に対して保多孝三は「アカデミックな展覧会の宿命みたいなものですね」*21と日展の特性について述べている。さらに右卿は次のように述べている*22。

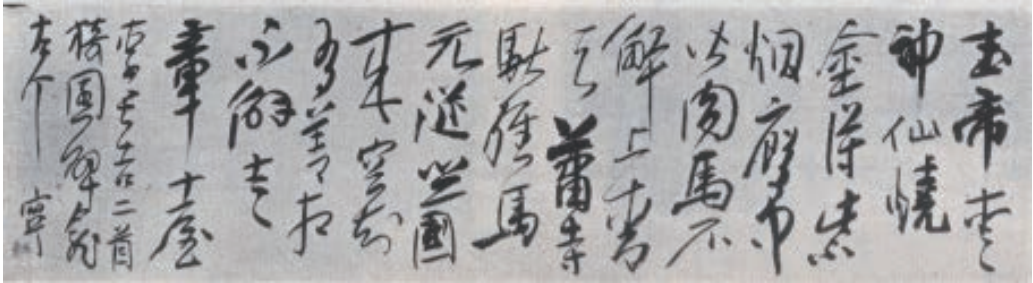
上田さんが日展に発表した作品はそんなに変わったものではなかった。むしろ日展的な作品ではなかったかと思うんだけど。日展外でやっていた仕事については別として。日展作品は怪奇という程のものではなかった。

右卿から見ると、桑鳩は日展に相応しい作品を出品していたようである。一部の書家には桑鳩の日展に対する姿勢は受け入れられていたが、前衛作家たちは日展外に作家としての居場所を求めてゆく。これを受け、毎日書道展でも前衛書についての問題が議論された。昭和三三年、第十回毎日書道展の開催前、毎日書道展の顧問・豊道春海が辞任を申し出た。これを引き留めるため、この年から「毎日前衛書展」として前衛書は独立して扱われるようになった*23。しかし、受け入れ先ができたことで、前衛書家たちは作品の発表場所として毎日前衛書展を選択し、ますます日展から遠ざかってゆく。

第五科設置からおよそ十年の月日を経て、「日展型」の書表現の概形が作られた。それを象徴するのが、「愛」や「黒岳黒谿」をめぐる問題である。したがって、これらの騒動があった昭和二六年から二九年の日展に着目し、桑鳩や雅休の作品を批判した書家の作品を取り上げ、そこから「日展型」の内側に入ったものを考察する。さらに、同時期の日展出品作中、日展にふさわしいもの、ふさわしくないものとして扱われた作品に着目し、その傾向を探ることで、「日展型」と称される書表現の特色とそれらの確立のプロセスを一



[3]



[4]

考する。

第一節 第七回日展における「日展型」

まず、松井如流の作品を確認したい。この年、「幽居」^[3]を出品している。屏風に草書で大きく八文字を書写した作品である。伝統に則りながらも、壁面を意識した大胆な作品である。しかし、「愛」のように文字性の枠を越えた表現ではなく、古典的な書法で陶淵明の漢詩を書いており、選文の上でも伝統的である。

西川寧は、「李長吉詩」^[4]を出品している。これは、扁額に行書で李長吉の詩を二首書写したもので、明清書をベースにした表現である。伝統的ながらも、明治期に活躍した書家である日下部鳴鶴や西川春洞らの書風と比較すると、新しい表現といえる。

手島右卿は、「歸鳥」^[5]を出品している。これは陶淵明の四篇の詩を四幅に書写したもので、前述の如流や寧の作品と比較すると、落款を印のみで仕上げている点で新しい。しかし、漢詩を素材として行書きの形式で表現している点で、桑鳩の表現とは大きく異なる。

柳田泰雲は、「楷書唐詩五言律二首」^[6]を出品している。これは二幅に楷書で唐詩を書写したもので、漢詩を行書きし、その下に落款と落款印を入れるという伝統的な形式に則って書写されている。書風も皇甫

誕碑などの唐時代の楷書をベースにしている。墨量や線の太さに壁面芸術に対する意識が見られるものの、古典的な表現で書かれている。

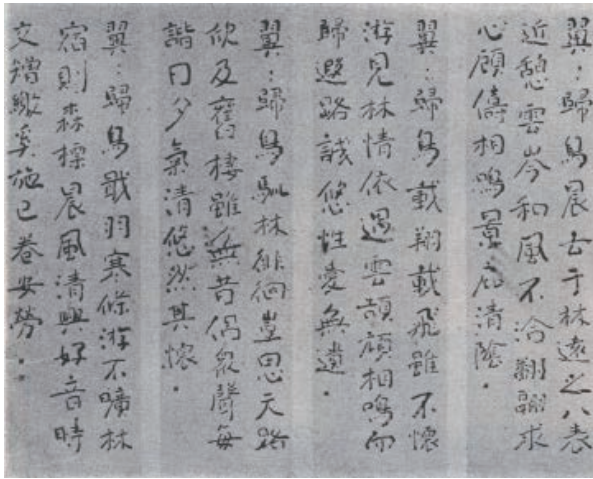
このように、「愛」に否定的だった書家の作品を概観すると、それぞれ漢詩を題材として伝統的な形式で制作していることがわかる。昭和二六年の第七回日展ではこうした作品が陳列された。

第七回日展に出品された審査員、依囑作家、参事、無鑑査の作品中、一字書を出品しているのは桑鳩のみであり、また作品のタイトルを書写した字と異なるものになっている作品も同様である。こうした観点から「愛」は日展から排斥されることとなったのである。

第二節 第八回日展における「日展型」

昭和二七年の第八回日展で小林龍雄は次のように述べている*²⁴。

五科に敢えて日展的傾向を樹立しようとの規定に基づいて、本年作品を採すならば、豊道、松本、辻本の作品をとり上げてみよう。多年の練磨による安定感、完成度は、日展を好む人達を歡ばせるであろう。これ等作風による統一は形體をもたらすこととなる。この温健中正は由來日本人の好むところであり、書の傳統を紊るような奇狂の書や、けれんや



[5]



[6]

ハッターリという類の書も完封され堅固な偉観を呈するに違いない。

龍雄は「日展的傾向」の表れている作家として豊道春海、松本芳翠、辻本史邑の三人を挙げている。ここで、この三人の作品を確認したい。

この年の春海の出品作は「五言二句」^[7]、芳翠の出品作は「秋望」^[8]、辻本史邑の出品作は「白詩七律」^[9]である。春海、芳翠は対聯に行草体で書き、落款も伝統的な様式に則っている。それぞれ一貫した書風で、安定感のある作品である。史邑は方形の紙面に行草体で七行にわたって漢詩を書写しており、春海、芳翠の作品と同様に落款も伝統的な様式に則って書かれている。日下部鳴鶴門の特徴が良く表れた安定した書きぶりとなっている。

三人の作品を概観すると、それぞれに書風は異なるものの、漢詩を題材として伝統的な形式に則っている点で共通する。こうした点が「日展的傾向」として鑑賞者に捉えられていたのではないだろうか。

第三節 第九回日展における「日展型」

昭和二八年の「黒岳黒谿」の陳列拒否を主導したのは、春海と柴舟である。ここで、この二人の日展出品作を確認したい。

春海の出品作は「四字額」^[10]である。扁額の形式に「閑情淡遠」の四字を行書で書写している。形式は前年の作品^[7]と異なるものの、安定した書きぶ

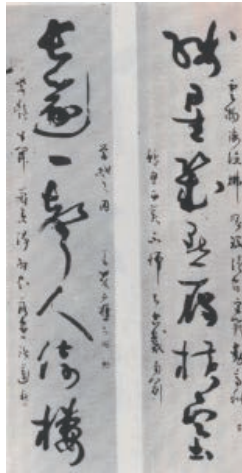
りで、図7の書風と共通する。柴舟の出品作は「雪」^[11]である。平安古筆を思わせるような細字で散らし書きした作品である。漢字と仮名という違いはあるものの、伝統的な形式に伝統的な書風をベースとして表現しているという点で春海の作品と通ずる。

また、この年の日展では桑鳩と雪村が日展運営側からの改作の要求に応じている。桑鳩は「無題」^[12]を、雪村は「唐詩」^[13]を出品している。桑鳩の作品は漢詩を屏風に計四行にわたって書写したもので、表現は古典的というよりも古典にはない造形性を孕んだものとなっており、大胆に墨継ぎをして書かれている。しかし、様式は伝統的である。雪村の作品も漢詩を屏風に行書きしており、伝統的な様式に則っている。

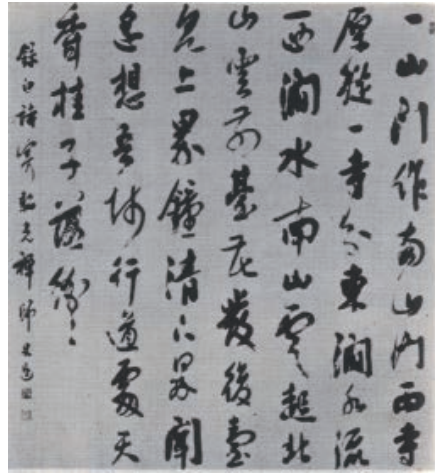
日展で受け入れられた作品を概観すると、表現の上では古典をそのまま映し取った作品というよりも、それに新たな工夫を試みて独自の表現を切り開いた作品が多い。一方で様式の上では、漢詩を題材として、それを散らし書きにするのではなく、行書きにして最後に落款を記して収めるという伝統的な様式が用いられている。「黒岳黒谿」のように墨を散らした紙面に、文字が紙面から大きくはみ出たような表現で書かれているものは昭和二九年の日展では見受けられない。一方で、伝統的な様式に則れば、桑鳩の作品^[12]のようなあまり古典的とはいえない表現であっても受け入れられた。日展に第五科が設置されてからおよそ十年の間、「日展型」の類型はこうした様式を重んじて形作られたのである。



[7]



[8]



[9]

第三章 大字仮名の確立

本節では、戦後の公募展における大字仮名の確立について考察する。これまで田宮文平らによって、尾上柴舟の逝去に伴い、大字仮名が発展したことが指摘されている。柴舟は、春海とともに日展第五科設置に尽力し、さらに日展の運営機関である日本芸術院で会員を務めているように、当時の書道界において大きな影響力を有していた。そこで本章ではまず柴舟の逝去の前後にあたる昭和三一年、三二年の日展及び毎日書道展に焦点を当て、そこにおける細字仮名と大字仮名の出品の割合や当時の作家のこぼを取り上げることによって、柴舟の影響を確認したい。

第一節 昭和三一年、三二年の日展における大字仮名について

本節では、『日展史』に掲載されている図版をもとに、昭和三一年及び三二年の日展において展示された大字仮名の割合を確認する。

昭和三一年の第一二回日展では、仮名は計九八点展示され、このうち大字仮名は六点である。これは全体の約七パーセントの割合であり、多いとは言い難い。一方、昭和三二年の第一三回日展では仮名の展示総数一八〇点中、大字仮名は三四点確認できる。これは、全体の約一八・八パーセントの割合で、大字仮名の占める割合が上昇していることは明白である。また、入選のみに注目すると、これまでの日展に

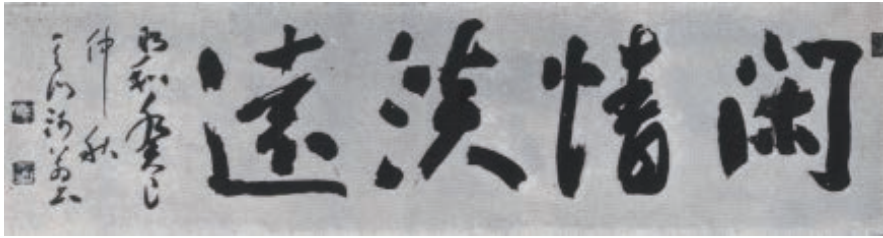
おける大字仮名の入選点数は一、二点であったのに対し、三二年の日展では二三点へと大幅に増加している*25。全体の展示総数も二倍弱に上昇していることから、日展における仮名の繁栄に大字仮名の果たした役割が大きかったことがわかる。

ここに示したのは審査後に展示された点数だが、昭和三二年の日展の座談会において宮本竹逯は、この年の日展の仮名の出品状況について「巻物六二点、帖一八二点、小字額六〇点、大字一五一点、計四五五点の出品がありました」と発言している*26。前年の日展の出品総数が二四〇点ほどであったことを鑑みると*27、大幅に増加していることがわかる。そして、この要因について次のように続けている*28。

結局まああんなふうに、大字かな研究会を京都、大阪、神戸、岡山、福岡とやっていった結果が、大字出品一五一点となって表れたといえるんじゃないかと思うんですね。恐らく帖や巻物なんかは大して増えていないんじゃないかと思うんですがね。

竹逯は全国各地で「大字かな研究会」を行った成果が出品点数に反映されたと述べている。この発言を受け、山本御舟は「立体形式への移行」とであると言及している*29。

一方で、青山杉雨、赤羽雲庭、徳野大空、殿村藍田、梅丁齋、西川寧、松井如流、宮本竹逯、村上三島、保多孝三の出席によって行われた第一三回日展



[10]

の座談会では、柴舟の影響について言及されている。名は伏せられているため、発言者は不明であるものの、大字仮名の増加に対して「結局尾上さんがいなくなつたという自由さかな」という発言を確認することができる^{*30}。さらに、これに続いて別の人物が次のように述べている^{*31}。

縦のいわゆる小画仙なら小画仙の半折の縦もの、これは今までの日展では非常に入選率が悪かつた。それはやはり、結局尾上さんという人がいなくなつたからそれが増えてきたということ。

ここでは、仮名の半折の入選率増加に、柴舟の逝去が絡んでいることが言及されている。一方で、別の人物は、必ずしも柴舟の影響ではないと主張している^{*32}。

仮名の場合、今尾上先生がいなくなつたというアレがあつたんですが、必ずしもそうじゃないんです。われわれ考えるのに、仮名というものをもう少し多方面にやらなければいけないということを考えたのは、尾上さんが亡くなつてから考えたわけじゃない。そういうことを考えているのは前から考えていたんです。

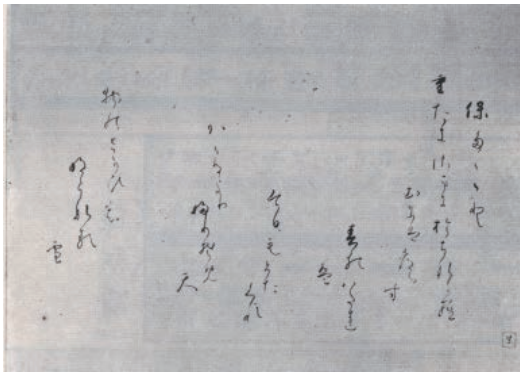
ここでは、大字仮名に対する意識は柴舟が逝去する以前からあったと言及している。昭和一〇年の、聖空主宰の正筆会が刊行する『かなとうた』掲載の「第四回東方書道展参観座談会」には、「次に出品作品を通じて例へば大字の假名を奨励した結果現はれて来たものは何ういふ風なものであるかそれに就ての感想を述べていたがきたいと思ひます」^{*33}とある。ここから、正筆会では戦前から大字仮名を奨励していた

痕跡が確認できる。これに代表されるように、複数の仮名作家は昭和初期に書の壁面芸術化が進んだことを受け、その時すでに大字仮名へと移行していく必要を認識していた。そしてそれは、書の日展加入によって、より多くの人々に認識された。しかし、これはすぐには実現しなかつた。先の発言者とは異なる人物が「ただそれが実現しなかつたということは、やはり尾上さんの影響はあるね」と言及しているように^{*34}、多くの展覧会で審査員を務めていた柴舟の影響力は強く、会派を越えた大字仮名奨励の動きは柴舟の逝去を待つて動き出すこととなる。

また、この年、安藤搦石、西谷卯木、平田華邑らの出席による座談会も行われた。この座談会では、日展において大字仮名が増加したことを受け、それに対する柴舟の影響の有無が議題となった。発言者は特定されないが、この座談会では日展における仮名が「今年は画期的な一つの段階に入っている」という内容の発言があり^{*35}、これに対して次のように発言されている^{*36}。

尾上先生が亡くなつたために、そういう画期的な様相を呈したということになるんだと、非常に困るんですがね、つまり偉い先生方が一人一人亡くなつて貰わない限りは、そういう画期的な成功を収めることができないということでは、これはやはりいけないことだと。

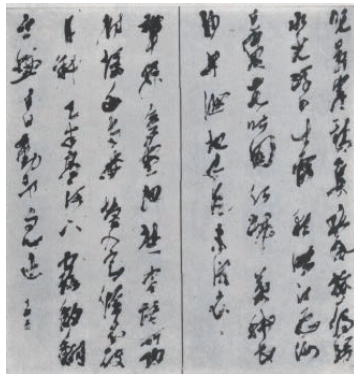
ここでは、柴舟という一書家の逝去によってでしか画期的な様相を呈することができないことに対して批判している。またこの座談会では、大字仮名運動を推進した「七人の侍」についても言及されている。七人の侍とは安東聖空、日比野五鳳、桑田笹舟、田中塊堂、



[11]



[12]



[13]

内田鶴雲、谷辺橘南、宮本竹逕の七名である。これについて、座談会では次のように発言されている*37。

日展の招待作家以上の人が七人いるんです。日展の仮名の作品というものは、出品者は非常に少い、これではいき詰るんじゃないかというので、昨年の日展が終った直後に、その先生たちが集って、一つ仮名書道の振興というものを考えてみようじゃないか、その一つの分野として、漢字の書道にも対抗し得る大作を取ってみようということが、そもそもの

起りなんです。そういう意図から出て、七人の侍が積極的に指導していった、そうして今度はあういうふうになつて表われた。

日展の仮名の出品者数の少なさを受け、昭和三年の日展終了後から大字仮名運動が創始された。これより少し前の昭和二七年には、関西で関西假名同好会が発足している。発起人は安東聖空、内田鶴雲、狩田巻山、桑田笹舟、田中塊堂、谷邊橘南、東野梅軒、日比野五鳳、西谷卯木、深山龍洞、宮本竹逕、山本御舟であり*38、「七人の侍」のメンバーが包含されている。目的は異なるものの、昭和二七年にすでに会派を越えた仮名作家による団体が組織されていたことは、昭和三年からの大字仮名運動の後押しとなったと考えられる。

柴舟は、第一二回日展に大字仮名^[14]を出品している。逝去直前に大字仮名に対して許容的ともいえる姿勢を見せたことも、大字仮名運動開始に影響を及ぼしたのではないかと推察される。

しかし、柴舟存命中は大字仮名の入選率が低かったことを挙げ、別の発言者は「関西では、仮名書芸教室に出ておりましたが、なかなか活発にやっているんですね。ところが、今まで仮名では、条幅形体のものが、入選しなかつたというのは尾上先生の関係というような気がするんですが……」と述べている*39。一方で、大字仮名運動に対して「仮名の出品をふやそうということが一つの目的、それから、巻物とかいう形式から、いわゆる壁面芸術にもつていくということの運動が起つたのは、尾上先生のご存命中だつた」との発言もある*40。ここから、大字仮名運動は柴舟存命中から計画されていたことがわかる。しかし、座談会で「偶然、尾上先生が亡くなられた」と括られているように、柴舟が存命中から計画されていた大字仮名運動は、偶然にも柴舟が逝去したことによって、日展の場で陽の目を見ることとなった。

また、昭和三二年に開催された仮名作家による座談会においても大字仮名について言及されている。この座談会は内田鶴雲、桑田笹舟、日比野五鳳、深山龍洞、宮本竹逕らの出席のもと開催された。ここで山本御舟は次のように発言している*41。

昨年の日展などを見ました時に、これではならない、なんとかしなければならぬと感じまして頼まれて二、三の雑誌の印象記にも書いておいたようなことですが、仮名はたしかに一つの曲がり角に来ていたようでありまして、これは私だけの感慨ではなく多かれ少かれ皆さんが感じておられたことではないかと思えます。それが今年になって、どうやら目安がついて曲がり角をまわり創造の年にきびすを向けたようであります。

御舟もまた、昭和三一年から三二年にかけて、日展の仮名の様相が変化したことを感じていた。

加えて、龍洞は大字仮名について次のように述べている*42。

大字の仮名が唱道されたのは日展以外に、ここ数年は在野的に考えて、どの会もその方向に世論がむいて行つておつたと思うのです。毎日展、書芸院の展覧会にしろ、数こそ初めは寥々たるものでしたけれども、最近の一、二年は随分その方向に向いてきた。戦後どういいますか、自由性を強調した一つの産物として若い人達、あるいは意慾の盛んな人たちがそういう新たな境地開拓の方へ鬱憤をはらしていつたというのが本来の姿でしょう、それに口火を切り推進されたのが内田先生がおしやるように、宮本君なり、それから今度の大字仮名講習会の諸先生方であると思うのです。

龍洞は大字仮名の気運が高まっていたことを感じていた。それは日展だけでなく、毎日書道展などにおいても同様であった。しかし、鶴雲が「日展になると、とたんに小さくなる。仮名の発達のためには遺憾だった」と発言しているように*43、日展の場では他の展覧会よりも小字の出品が増加する傾向にあった。これについて竹逕は「皆大事をとつて小字にした」と発言している。これには、柴舟の影響もあったのだろう。日展の出品者はみな、その存在を意識して行動していたと考えられる。柴舟は昭和二六年に「今度の假名書道は如何にあるべきか特に新感覚についてどう考へて

いられますか」と聞かれた際に「新しいのはいい、あまりさき走らないやう」と返答しているように*44、保守的な作品を好んでいた。また、昭和二九年に如流が相澤春洋に対して「漢字の人で仮名を研究し大いに書いている人がある、けれ共、それを出品すれば仮名の方で審査するのせう。それでは困るのです。今後の漢字界の在り方としても是非この様な作品を漢字の方で審査したいの如何でせう。今の仮名の方に審査されると落選するのせうが、漢字方で見れば充分入選させられると思ふ、この事を大いに考へて下さい。尾上さんは反対するのせうが」と発言したというエピソードが残っているように*45、柴舟の書道観が強く反映される形で日展の仮名部門は審査されていた。そのため、柴舟の逝去を契機として日展における仮名の傾向が変化することとなった。

第二節 昭和三一年、三二年の毎日書道展における大字仮名について

本節では、毎日書道展における大字仮名に注目したい。

昭和三一年の毎日書道展の第二部（仮名）に対して桑原江南は次のように感想を述べている*46。

概観したところ作品傾向として昨年と甚だしく変つたというようなところは見られない。筆を賑やかに使つて鋒の割れや墨のにじみや墨色の濃淡などによつて、特殊の情趣を企図することや表現に意匠を加えて清新な気を盛ることや、こうした会場芸術への工夫が一段と進歩したことが挙げられるくらいのもので、大体の作品傾向として大別すれば、平安朝再現を唯一目標としてひたすら模擬製作に全力を傾注しているものと、無理にも何か目新しい表現を試みようとするものとの両つの型となる。（中略）

形式から見ると今日尚かつ卷子本や帖や凡そ時代離れのものケース内の全部を占めており、書風から見ると「はて関戸の臨かな?」と思つてよく見ると現代人の歌が書いてあつたりする。

この年の毎日書道展における仮名作品は平安朝の

作風と目新しい表現に二分されていた。そしてケースに展示されるものは卷子や帖による出品が中心であった。この年の『書品』に掲載されている毎日書道展の仮名作品を概観すると、江南の発言の通り、卷子や帖による出品が多数確認できる*47。一方で大字仮名の出品も多い。大字仮名を出品した主な作家としては大石隆子、尾上柴舟、内田鶴雲、深山龍洞らが挙げられる。この他にも複数の書家による大字仮名の出品が確認でき、これは日展よりも多い。

昭和三年の『書品』の毎日書道展の特集掲載の仮名作品からは、前年よりも大字仮名の割合が増加していることがわかる*48。この年の毎日書道展の第二部に対して、保多孝三は次のように述べている*49。

今日の展覧会形式のもとにあつては、仮名作品に大字大幅の多くなるのは自然のなりゆきでしょう。しかし、仮名を大幅に作る場合、仮名の結体の単純性というものは、それが上代様の典型から遠く離れないかぎり、漢字に比較して宿命的な弱さをはらんでいます。

ここでは、大字仮名の表現に対して言及されている。また、「今日の展覧会形式のもとにあつては、仮名作品に大字大幅の多くなるのは自然のなりゆきでしょう」という記述からは、孝三が大字仮名の出品が増加していると認識していた様子が見て取れる。

このように、昭和三年、三年の毎日書道展を概観すると、この期間に大字仮名の出品が増加していたことがわかる。一方で、日展と比較すると、昭和三年の第八回毎日書道展からすでに多くの大字仮名の出品が確認でき、その増加割合はそれほど大きくない。ここから、毎日書道展では日展よりも早い時期から大字仮名による出品が増加していたことがわかる。昭和三〇年の関西総合美術展の表彰式の際、炭山南木が「今年の総合展で目立つたことは、かなの大字の条幅が目立つて多くなり、しかもその成績も大変よかつた。これは特筆すべきことであつて、この傾向は将来益々伸ばして貰いたいと思う」と発言しているように*50、日展以外の場ではすでに大字仮名への移行が始まっていた。

前述の通り、柴舟は多大な影響力をもっていた。柴舟自身は大字仮名に対して否定的なコメントを遺していないものの、周囲の忖度によって大字仮名は出品されにくい風潮となっていたものと考えられる。加えて日展は、伝統的な表現を重視する傾向が強く、それは桑鳩や雪村ら前衛書家の脱退からも窺えよう。大字仮名は戦前の書道展からその意義が提唱されてきたものの、仮名の基本となる平安古筆にはそうした表現はなく、日展という場においてはやや伝統から離れたものとして捉えられる風潮があったのかもしれない。日展が書の伝統性を重んじる展覧会という特色を確立したことによって、毎日書道展は書家たちが新しい表現を模索し、発表する場として利用されることが多くなった。そのため、毎日書道展では日展よりも早い時期から、大字仮名を世に発表する場として仮名作家たちに活用されることとなったのではないだろうか。

結

ここまで、日展の書部門設置後の書の変化を確認してきたが、日展の書部門開設によって一部の書家は、より芸術としての書を意識することとなったといえる。これによって会場芸術を意識した多くの書が誕生した。一方で、芸術としての書を強く意識して制作を行った桑鳩や雪村をはじめとする前衛書家の多くは日展から去っていった。

昭和三年、座談会のなかで泰雲は日展について「日展に五科が出来てから今日までに書道が向上したということがいえるかしら。例えば水準が上がったとか、書道が盛んになったとか」*51と述べている。これに対して、右卿は「見方によったら盛んになったかも知れませんね。書の芸術活動というものが日展によって直接よくなったかどうかは疑問ですね。ところが外部に日展と対抗して書を現代の芸術としてやってゆこうという運動を促したことも事実ですね」*52と述べている。このように、日展の書部門設置は「書を現代の芸術としてやってゆこう」という意識を周囲にもたらした。さらに右卿は「僕個人的に言えば日展が書道芸術を向上することに直接益するということはないと思うけど、間接的にそういう運動を真剣に興させたということについては、多少の力があつたと思う」*53と

続けている。

日展では書部門開設以後、日展に相応しい表現が模索され、「日展型」の書表現が形作られた。日展の特色が確立されるにつれ、他の書道展は新しい表現を模索する書家たちの受け皿として機能することとなった。

そして、これは漢字のみならず仮名についても変化をもたらした。日展の書部門開設によって、壁面芸術としての書を多くの書家が意識することとなった。これは仮名も同様である。これによって仮名作家たちは大字仮名を模索してゆく。日展では柴舟の影響が強く、柴舟が逝去するまで大字仮名の繁栄がもたらされることはなかった。一方で、それ以外の場では柴舟の在世中にすでに大字仮名が多く出品されている。漢字作家と同様に仮名作家もまた展覧会を使い分け、日展において大字仮名を発表する土壌を、柴舟存世中にすでに形成していたのである。そしてその逝去を待って、逝去後すぐの日展に多くの大字仮名が出品され、人々はこれを仮名の転換期として認識した。そしてこの流れを受け、仮名においても、より壁芸術としての書を意識した作品が多く制作されてゆく。

また、日展の書部門開設は表現においてだけではなく、多くの人々の「美術」観を変化させる契機となった。明治期に「美術」の語が翻訳語として誕生して以後、書を「美術」に内包するか否かについては多くの人々によって議論されてきた。明治時代から戦前にかけての「美術」概念を、書を軸として概観すると、そこには大きな揺らぎが生じていたと考えられる。書の日展参入はこれに変化を与えた。

また、大阪では、書の日展加入を受けて、昭和二十四年から大阪市美術展に書部門が設置された。これに代表されるように、日展という歴史も古く、また官展としての性質を帯びた美術展覧会に書が参入したことによって、多くの人々は書が「美術」の枠組みに入るものとして認識するようになった。このように、日展の書部門開設は多くの人々の価値観を改めさせるものとしても機能し、各地方の美術展覧会に対しても変化をもたらす契機となったのである。

【図表リスト】

- [1] 上田桑鳩「愛」(昭和二年)『書品』二三号(東洋書道協会、昭和二年)掲載。
- [2] 大澤雅休「黒嶽黒谿」(昭和二年)『定本大沢雅休・大沢竹胎の書』(教育書籍、昭和五六年)掲載。
- [3] 松井如流「幽居」(昭和二年)『書品』二三号掲載。
- [4] 西川寧「李長吉詩」(昭和二年)『書品』二三号掲載。
- [5] 手島右卿「錦鳥」(昭和二年)『書品』二三号掲載。
- [6] 柳田泰雲「楷書唐詩五言律二首」(昭和二年)『書品』二三号掲載。
- [7] 豊道春海「五言二句」(昭和二年)『書品』三五号(東洋書道協会、昭和二年)掲載。
- [8] 松本芳翠「秋望」(昭和二年)『書品』三五号掲載。
- [9] 辻本史邑「白詩七律」(昭和二年)『書品』三五号掲載。
- [10] 豊道春海「四字額」(昭和二年)『書品』四五号(東洋書道協会、昭和二年)掲載。
- [11] 尾上柴舟「雪」(昭和二年)『書品』四五号掲載。
- [12] 上田桑鳩「無題」(昭和二年)『書品』四五号掲載。
- [13] 宇野雪村「唐詩」(昭和二年)『書品』四五号掲載。

【註】

- *1 安東聖空、宇野雪村「書のころ」(柏書房、昭和五四年)六二頁参照。
- *2 田宮文平「現代かな概説」(芸術新聞社、平成二五年)二二頁参照。
- *3 手島右卿「現代書藝」巻頭言一第一号の言葉(昭和四年)「手島右卿大観」研究資料篇II 手島右卿書話書論彙1(独立書人団、平成一二年)七四頁参照。
- *4 上田桑鳩「日展第五科(書)を観て感じたことども」『上田桑鳩一書・現代への提言』(毎日新聞社、平成一一年)一二九—一三二頁参照。
- *5 「日展第五科に関する座・談・會」『書品』二三号(東洋書道協会、昭和二年)三七頁参照。
- *6 「日展第五科に関する座・談・會」『書品』二三号、三頁参照。
- *7 注6に同じ。
- *8 注6に同じ。
- *9 柳田泰雲「五科雑感」『書品』二三号、五〇頁参照。
- *10 上田桑鳩「付録 日展をめぐる」(昭和二十八年)『書を愛する人へ』(天來書院、平成七年)一八三—一八四頁参照。
- *11 大澤雅休「日展を観て自省す」『墨美』二〇号(墨美社、昭和二年)三四頁参照。
- *12 南不乘「第五科漢字部評」『墨美』二〇号、三七頁参照。
- *13 白鹿寺蒼風「日展第五科漢字」『墨美』二〇号、三五頁参照。
- *14 「黒嶽黒谿」の日展陳列拒否問題については、武士桑風「黒嶽黒谿」の日展陳列拒否問題について』『定本大沢雅休・大沢竹胎の書』(教育書籍、昭和五六年)二〇八—二一一頁に詳しい。本稿にあたり、これに拠った。
- *15 豊道慶中、尾上八郎「欧洲における日本書道展覧会に対する意見書」『書品』六四号(東洋書道協会、昭和三〇年)六三頁参照。
- *16 『朝日新聞』(昭和二年一月二七日朝刊)参照。
- *17 若海方舟「甲午雜記」『書品』四六号(東洋書道協会、昭和二年)六二—六六頁参照。
- *18 金子鶴亭「座談会 現書壇を語る」『墨美』三三号(墨美社、昭和二年)一五頁参照。

- *19 注10に同じ。
- *20 「座談会 日展五科を語る」『墨美』五一号(墨美社、昭和三一年)四頁参照。
- *21 注20に同じ。
- *22 注20に同じ。
- *23 毎日書道展四十年の歩み編集委員会編『毎日書道展四十年の歩み』(毎日新聞社、平成三年)参照。
- *24 小林龍雄「書と日展的性格—五科漢字を中心に—」『書品』三五号(東洋書道協会、昭和二八年)四八一—五一頁参照。
- *25 「座談会《第二部》」『書品』八五号(東洋書道協会、昭和三二年)七四頁参照。
- *26 「座談会 日展のかな」『日展史』二〇日展編五(日展、昭和三三年)五〇二—五二一頁参照。
- *27 「第十三回・日展・座談会」『書品』八五号、四頁参照。
- *28 注26に同じ。
- *29 注26に同じ。
- *30 注27に同じ。
- *31 注27に同じ。
- *32 注27に同じ。
- *33 「第四回東方書道展参観座談会」『かなとうた』第七巻八号(正筆会、昭和一〇年)一二頁参照。
- *34 注27に同じ。
- *35 注25に同じ。
- *36 注25に同じ。
- *37 注25に同じ。
- *38 関西假名同好会の発足については『正筆』第六巻第三号(正筆会、昭和二七年)三〇頁に詳しい。本稿にあたりこれに拠った。
- *39 注25に同じ。
- *40 注25に同じ。
- *41 「現代の假名を語る」座談会(一)『正筆』八月号(正筆会、昭和三二年)一四—二一頁参照。
- *42 注41に同じ。
- *43 注41に同じ。
- *44 「假名書道發展の爲に」『正筆』第六巻第六号(正筆会、昭和二六年)一四頁参照。
- *45 相澤春洋「かな三題」『正筆』第九巻第三号(正筆会、昭和三〇年)一五頁参照。
- *46 桑原江南「第二部(仮名)に関連して感ずること」『書品』七二号(東洋書道協会、昭和三一年)五五—五六頁参照。
- *47 『書品』七二号を参照した。
- *48 『書品』八三号を参照した。
- *49 保多孝三「第二部 仮名」『書品』八三号、五一—七頁参照。
- *50 西谷卯木「かな二題」『正筆』第九巻第五号(正筆会、昭和三〇年)三九頁参照。
- *51 「座談会 日展五科を語る」『墨美』五一号(昭和三一年)四—五頁参照。
- *52 注20に同じ。
- *53 注20に同じ。

秋田藩絵師菅原洞斎とその活動

—江戸時代後期における室町水墨画の受容と研究—

The Akita Clan Painter Sugawara Dosai and His Activities: Reception and Study of Muromachi Ink Paintings in the Late Edo Period

松谷 美美 (慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師)

Fumi Matsuya (Senior Assistant Professor Keio Museum Commons)

Abstract

慶應義塾センチュリー赤尾コレクションには、菅原洞斎の自筆稿本『絵師姓名冠字類抄』(3冊)がある。本書は国立国会図書館に所蔵される写本『画師姓名冠字類抄』(13冊)の草稿で、洞斎が実見した作品の印を、透過紙に敷き写した様子などを伝える貴重な史料である。

本書を契機に、秋田藩絵師の模写本(千秋文庫蔵)、洞斎の弟である狩野秀水家資料(早稲田大学會津八一記念博物館寄託)の二つの模写資料群の調査結果を交え、洞斎の模写活動と『絵師姓名冠字類抄』の編纂事業について明らかにする。

さらに、上記の調査の過程において、秋田藩絵師の活動全体と比較すると、洞斎の関心の大半が中国絵画および室町水墨画に向けられていることが分かった。そこで、洞斎の具体的な模写事例を紹介しながら、江戸時代後期の室町水墨画受容の諸相を探る。

The Keio University Century Akao Collection contains Sugawara Dosai's own handwritten manuscripts, 'Eshi Seimei Kanji Ruisho' (Biographies and seal records of painters classified by name) (3 volumes). These manuscripts are drafts of the 13-volume 'Eshi Seimei Kanji Ruisho' (13 volumes), manuscripts held in the National Diet Library, and are valuable historical documents that show how Dosai copied the seals of paintings he saw in person onto transparencies.

Using these manuscripts as a starting point, the research results of two groups of copied materials, copies of Akita clan painters (in the Senshu Bunko Museum) and material from Kano Shusui family (deposited at the Aizu Museum, Waseda University), who were younger brothers of Dosai, are used to unravel his copying activities and the compilation project for the 'Eshi Seimei Kanji Ruisho'. Furthermore, in the course of the above research, it was found that the majority of Dosai's interest was directed towards Chinese painting and Japanese ink painting of the Muromachi period (1336–1573) when compared to the overall activities of Akita clan painters. Therefore, the various aspects of the reception of Muromachi ink paintings in the late Edo period (Late 18th – early 19th century) were explored, with specific examples of Dosai's reproductions.

[Keyword]

菅原洞斎、模写、画人伝、室町水墨画、関東水墨画

Sugawara Dosai, Reproduction, Biographies of painters, Muromachi ink paintings, Kanto Region Ink paintings

1 菅原洞齋由之について

菅原洞齋由之（1772~1812）（以下、洞齋）は、安永元年（1772）菅原洞旭富信の長男として生まれ、秋田藩絵師、また鑑定家として活躍した。弟には、浅草猿屋町代地狩野派分家の二代当主狩野洞琳波信の次男である秀水尊信の名跡を相続した狩野秀水求信（1773~1837）（以下秀水）がいる。また妻は、谷文晁（以下文晁）の妹紅藍で、文晁とは親戚関係であった。文化三年頃から自宅にて古書画展観会を開催し、その成果等をもとに、絵師の伝記や落款印章を収載した『絵師姓名冠字類抄』を執筆したことで知られている。

展覧会の先駆けである古書画展観会の主催や、鑑定家としての洞齋の活動は、近年注目されはじめたが、模写以外の作品がわずかしか確認できないこともあり、美術史学において、洞齋の研究は文晁研究の一端にとどまっていたとも言える。そこで本論では、先行研究を紐解きつつ、一人の人物として洞齋像を炙り出すことから始めたい。さらに、模写の調査を通して『絵師姓名冠字類抄』の編纂過程を考察する。洞齋の活動は、和漢の典籍に拠った知見を元にしており、これは、古書画展観会の場に加えて（安田，2009：pp.61-76）、『絵師姓名冠字類抄』の記述からも明らかになっている。言うなれば、江戸時代の美術史学研究者とも言える洞齋が制作した模写作品および、そこに付された作品情報と、『絵師姓名冠字類抄』の記載情報を精査することで、模写の原本である室町水墨画研究に資する情報を提示したいと思う。最後に、試みとして洞齋の研究姿勢、とくに雪村研究に関する試論を述べ、結びとする。

1-1 先行研究

洞齋が主催した古書画展観会については、森銑三氏による「谷文晁傳の研究」（1971年）をはじめ、文晁研究の中で触れられてきたが、安田篤生氏によって、新資料が提示され、古書画展観会の実態がより明確になった（安田，2009）。その後も「原本『古画備考』のネットワーク」では、『古画備考』の情報提供者として洞齋の存在が注目された（古画備考研究会，2013）。

一方、近年では江戸時代の好古家の活動について関心が高まっている。一戸渉氏の監修で開催され

た「描かれた古一近世日本の好古と書物出版」（慶應義塾大学アート・センター，2016）では、洞齋による『絵師姓名冠字類抄』自筆稿本が初出品され注目を集めた。本資料は、センチュリー赤尾コレクションのうち、小松茂美旧蔵資料の一つで、国立国会図書館所蔵の写本『画師姓名冠字類抄』全13冊（わ721-6）のうちの第2、3、7冊に対応する*1。国会本第2冊にあたる稿本の「洞」字項には、「絵師姓名冠字類抄」の墨書と「洞齋」印があり、「文政己丑年駿河台代々之印章乞求而左二押之者也 阮齋」と墨書されたのちに、駿河台狩野家の洞雲以下の印が押されている。ほかの絵師の印は、透過紙に朱で敷き写したものを貼り付けているが、駿河台狩野家の印は直接紙に押印されていることに加え、この情報は、国立国会図書館本には収載されていない。このように自筆稿本から得られる情報を精査する必要性もあり、一戸氏は書誌学、筆者は美術史学の知見を生かし、調査を開始した。本論は、主に模写作品の調査結果をもとに、美術史学の視点から、洞齋の生涯および、『絵師姓名冠字類抄』の編纂について論じるものである。

1-2 生涯

本章ではまず、上記先行研究等で紹介された資料を中心に、旧秋田藩主佐竹家の史料を保管する千秋文庫に所蔵されている洞齋と秀水の模写作品、また近年公開された狩野秀水家に伝来した一群の史料（早稲田大学津八一記念博物館，2022）から得た情報を加え、菅原洞齋の生涯を通覧したい〔年表〕。

まずは、秋田藩絵師菅原家について触れておきたい。秋田藩絵師菅原家の初代は、俗名を藤右衛門といい、延宝三年（1675）に秋田から江戸に登り、浅草猿屋町代地狩野分家の祖・狩野洞元邦信（1643~1706）（以下、洞元）の門弟になった人物である。洞元の元から秋田藩江戸屋敷に出仕し、元禄十二年に秋田藩内添川御殿で剃髪し、菅原洞齋政盛と名乗った*2。菅原家の略伝は「東北画人基礎資料集」（杉本欣久，2022）にも詳しい。菅原家の当主は、洞齋と洞旭を交代に名乗り、秋田藩（佐竹氏）の藩絵師として、歴代藩主の肖像画を描いていた。作者が判明しているものをあげれば、佐竹義堅（5代藩主義峰養嗣子）

菅原洞齋年表

和暦	月	西暦	年齢	事項	備考	典拠
安永元年		1772	1歳	菅原洞齋の生(母名不詳、菅原洞齋の長男として生ま)		『菅原洞齋去来』、『文書』(編井共編)
安永二年		1773		狩野秀水(父・洞齋、母名不詳)誕生		『菅原洞齋去来』、『菅原洞齋去来』(秋田県立図書館蔵書資料(AJ288-2-178))
安永四年		1775		佐竹和歌、秋田藩の代官主筆佐竹義典の子誕生		
安永五年		1780		佐竹和歌(佐竹義典の子)		『菅原洞齋去来』
天明五年	四月	1785	14歳	佐竹和歌の父の跡継ぎとなるため秋田藩に召出され金子百疋、菅原虎三には、殿附職として金子百疋下賜		『菅原洞齋去来』第3巻(『菅原』、『洞齋』第1巻(江戸5))
	七月			佐竹和歌が9代藩主として菅原洞齋		
寛政元年		1789	18歳	佐竹和歌、初めて和歌に入門する		『菅原洞齋去来』第15巻(『菅原洞齋去来』(2000年))
寛政三年	正月	1791	20歳	正月の勝平の出生後、菅原洞齋と虎三が別れる		『洞齋』第1巻(江戸19)
寛政四年	正月	1792	21歳	江戸定府館通達として菅原虎三の名が知られる		『洞齋』第1巻(江戸19)
	九月			秋田藩の菅原洞齋に金子五百疋支給される		『洞齋』第2巻(江戸22)
寛政五年	三月	1793	22歳	秋田藩より金子百疋につき、菅原洞齋に金子三百疋、御用所付和歌につき、菅原洞齋に金子五百疋支給		『洞齋』第2巻(江戸22)
寛政八年	正月	1796	25歳	正月元日の儀式に、江戸定府館通達として菅原虎三の名が知られる		『洞齋』第6巻(秋付13)
	三月			去年より金子之賜館通達完成につき、洞齋には金子十疋、洞齋には金子三十疋、父子に御附所付和歌一枚下賜		『洞齋』第6巻(秋付13)
不詳				佐竹和歌と結婚		
寛政九年	正月	1797	26歳	文員、洞齋の家に王光直の印一冊を見る		『洞齋』(佐竹義典)
	二月			洞齋が文員のもとへ、菅竹堂『蘭語訳』と重訂『蘭語訳』(山本の巻)を持ってくる		『洞齋』(佐竹義典)
				洞齋が文員のもとへ、菅竹堂『蘭語訳』と重訂『蘭語訳』(山本の巻)を持ってくる		『洞齋』(佐竹義典)
寛政十年		1798	27歳	菅原虎三(虎男)誕生		『菅原洞齋去来』
寛政十一年	八月	1799		秀水、洞齋(秋田)で、洞齋に初めて御目通り、洞齋の御用所付和歌一枚下賜		『菅原洞齋去来』(秋田県立図書館蔵書資料)
寛政十二年	四月	1800	29歳			『洞齋』(千秋文庫蔵)
	四月			口仙筆『竹園』(虎男) 撰		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	六月			藤田藩『漢に勝る』(松平頼房守備) 撰		『漢に勝る』(千秋文庫蔵)
	七月			文正筆『蘭語訳』(南無寺所蔵) 撰		『蘭語訳』(千秋文庫蔵)
	九月			菅原虎三(虎男)『和歌に勝る』(左近衛) 撰		『和歌に勝る』(千秋文庫蔵)
	九月			菅原虎三(虎男)『和歌に勝る』(左近衛) 撰		『和歌に勝る』(千秋文庫蔵)
	九月			近文筆『蘭語訳』(菅原) 撰		『蘭語訳』(千秋文庫蔵)
	十月			『蘭語訳』(菅原) 撰		『蘭語訳』(千秋文庫蔵)
	冬			菅原虎三(虎男)『和歌に勝る』(左近衛) 撰		『和歌に勝る』(千秋文庫蔵)
不詳				菅原虎三(虎男)『和歌に勝る』(左近衛) 撰		『和歌に勝る』(千秋文庫蔵)
不詳				菅原虎三(虎男)『和歌に勝る』(左近衛) 撰		『和歌に勝る』(千秋文庫蔵)
不詳				菅原虎三(虎男)『和歌に勝る』(左近衛) 撰		『和歌に勝る』(千秋文庫蔵)
享和元年	正月	1801	30歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	二月			菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	二月			菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	二月			菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
享和二年	七月	1802	31歳	洞齋、平次宮(平次宮)と平次宮(平次宮)と、秋田藩江戸守備、菅原虎三(虎男)誕生、菅原虎三(虎男)誕生、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	十一月			菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
				洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	十二月			鳥丸光広筆『和歌に勝る』(鳥丸) 撰		『和歌に勝る』(千秋文庫蔵)
	冬			菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
不詳				鳥丸光広筆『和歌に勝る』(鳥丸) 撰		『和歌に勝る』(千秋文庫蔵)
不詳				菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
享和三年	正月	1803	32歳	菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	正月			菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	正月			菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	三月			菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	七月			菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
				菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化元年	五月	1804	34歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
享和				洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化三年	十月	1806	36歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化四年	正月	1807	36歳	菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	二月			菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	十月			菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
				菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化五年	五月	1808	37歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	不詳			洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	不詳			洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化六年	不詳	1809	38歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化七年	不詳	1810	39歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化八年	正月	1811	40歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	十月			洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化十年	三月	1813	42歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
				洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
				洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
				洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化十一年	三月	1814	43歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	四月			洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化十二年	正月	1815	44歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	六月			洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	七月			洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	十月			洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	十二月			洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化十三年	一月	1816	45歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	四月			洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	四月			洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化十四年	十二月	1817	46歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
				洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文化十五年/文政元年		1818	47歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文政二年	八月	1819	48歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文政三年	三月	1820	49歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
	七月			洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文政四年	四月	1821	50歳	洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文政七年	十二月	1824		洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
文政十二年	不詳	1829		洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
天保三年		1830		洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
天保五年	十二月	1832		洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
天保五年~六年		1834~1835		洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
天保八年		1837		洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)
嘉永二年~三年		1850~1851		洞齋、菅原虎三(虎男)誕生		『洞齋』(千秋文庫蔵)

像は、死去の翌日、菅原洞旭久明に制作が命じられた。佐竹義明（7代藩主）像も、菅原洞旭久明に制作が命じられ、半月後に完成し江戸から秋田に送られた。佐竹義和（9代藩主。以下、義和）像は、洞斎の弟秀水に制作が命じられている（秋田県立博物館，2021：pp.12-15）。

このように藩絵師としての重要な職務を担った菅原家は、秋田藩絵師のなかで最も格の高い家柄であったようで、正月や玄猪の宴において「勝手方」への出仕が認められ、役職名ではなく個人名で記録が残っている。洞斎、秀水の時代にも、年表に掲載したとおり、寛政三年、四年、八年、文化八年、十二年の正月の宴、文化五年、八年十月には玄猪の宴へ、菅原家の絵師が出仕していることを確認できる^{*3}。

年表をご覧いただきたい。洞斎の藩絵師としての出仕が確認できる最初の記述は、おそらく天明五年（1785）四月、義和元服の節の御規式御用についての記述である（『国典類抄』第3巻，1984：p.744）。ただし、名が挙げられているのは、菅原洞旭と虎三であり、洞斎とは記述されていないことは、検討を要する。虎三については、寛政十年（1798）に生まれた洞斎の長男虎三とは別人物と考えられ、寛政四年（1792）正月にも名が挙げられる（『御亀鑑』第6巻，1994：p.301）。虎三を洞斎と名乗る前の菅原家当主の名であると仮定し、洞斎由之であるとすれば、天明五年の初出仕は14歳である。寛政四年正月21歳までは虎三を名乗り、その後同四年九月以降は、洞斎と名乗ったと仮定したい^{*4}。寛政八年三月十四日には、去年中よりの久保田城本丸金之間が出来上がり、その仕上がりも良く、義和が大変満足され、菅原洞旭と嫡子洞斎に金子と御紋付小袖が下賜されている（『御亀鑑』第6巻，1994：p.610）。この頃には洞斎は、菅原家嫡子として、藩絵師の活動を活発にこなしている。

さて、洞斎は、文晁の妹紅藍と結婚した。婚姻前から文晁と交流はあったと考えられるが、『過眼録』によると、寛政九年（1797）正月に、文晁が洞斎家で王元章の印一顆を見ており、また同年二月にも、洞斎が文晁のもとに雪村筆「観音図」と董其昌筆「山水の巻」を持参しているなど（森，1971：pp.192-193）活発な交流が伺われる。紅藍の年齢を考えると、ちょ

うどその頃に親戚関係になったと推測したい。文晁との出会いは、鑑定家、歴史家としての洞斎を開花させた一つの要因だったのだろう。

さらに、洞斎は、寛政十二年（1800）～文化四年（1807）にかけて、秋田藩の命で、多数の古典絵画を模写しているようだ。模写年と作者名が明らかなものだけを年表にあげたが、洞斎が描いた模写および作品は、千秋文庫に58件（うち模写56件、作品は2件で「衆楽園図」（上下）を指す）所蔵されている。次章に詳しく述べるが、これらの模写は、『絵師姓名冠字類抄』の重要な情報源となっていることが明らかになった。

文化三年（1806）には、毎月10日（いずれの頃から16日に変更）に自宅で古書画展観会を催し、文化人と交流した。交流した人物には、屋代弘賢、文晁、檜山坦齋、渡辺華山、加藤曳尾庵、石川大浪、山崎宗脩、立原杏所などが挙げられる（安田，2009：pp.66-67）。また、近世文学者との交流も指摘されている。『骨董集』（山東京伝著、西尾市岩瀬文庫）には、洞斎筆の挿絵や、洞斎所蔵の古器物の情報がいくつか収載されるように、書簡などからも、山東京伝への情報提供の様相が明らかになった（有澤，2017：pp.32-48）。曲亭馬琴との交流を示唆する資料も残されている^{*5}。

一方で、鑑定家、歴史家として学芸活動に取り組んだ洞斎に対し、弟の秀水は、寛政十一年（1799）の秋田への初出仕をはじめに、藩絵師としての画事活動を本格化させる。享和三年（1803）、浅草猿屋町代地狩野分家二代当主狩野洞琳波信の次男、秀水尊信の名跡を相続した後は、文化二年（1805）一代御絵師に取り立てられ、先述した通り、同十二年（1815）に義和が死去した際には、肖像画制作を命じられた^{*6}。義和は、兄弟のそれぞれの特性、関心を見極め、協力分担できるよう役割を与えたのだろう。雪舟筆「山寺図」、「山水図」（ともに千秋文庫蔵、作品情報は3章参照）は、狩野洞琳（浅草猿屋町狩野分家五代当主狩野洞琳由信。以下、洞琳）・秀水・洞斎の三者で制作されているほか、享和三年（1803）には、洞琳・秀水で雪舟筆「金山寺図」「育王山図」（芸州侯蔵）を一日限りで借用し模写したが、洞斎も同一図の模写を作成した^{*7}。江戸切り絵図を見ると、秋田藩上屋敷に近い下谷三味線堀に、洞斎家と秀水家は隣同士に居宅を構えてお

り、即座に情報を交換できる関係にあったと推測できる（早稲田大学會津八一記念博物館，2022：p.36）。

最後に洞斎の子供たちについてまとめておきたい。洞斎には、長男虎三（1798～1820）、次男は不明で、おそらく三男倉三（1807～?）、四男に秀水の養子になった狩野秀玉（1810～1824）、さらに五男洞斎（1812～1872）がいたと考えられる^{*8}。虎三については、洞斎の弟とも考えられてきたが、山東京伝から洞斎に宛てられた文化十年頃の書簡（国立国会図書館WA47-13）に「先日御令郎様へ相願置候虫のたれ衣の図、蚊帳の図、御模被下候はば、御めぐみ被下候。」とあり、『骨董集』（西尾市岩瀬文庫123／113）、「虫の垂絹の古図」の項に「菅虎三摹」^[1]とあることから（有澤，2017）、虎三は子であると判断したい。虎三は、千秋文庫に39件の模写がある。いずれも模写年が明らかではないが、秀水の模写は、文化十年（1813）まで確認できるので、虎三16歳以前の模写と考えると、非常に技量の高い絵師だったことが分かる。狩野秀水家資料には同七年（1810）の虎三13歳の模写が伝わる（狩野秀水家資料E-8-1,E-8-2,E-8-4,E-8-5）（早稲田大学會津八一記念博物館，2022：pp.53-67）。しかし、虎三は、洞斎の没する1年前に23歳で早逝、洞斎の悲しみは幾許だったであろうか。次代菅原洞斎については、「江戸ノ人阮塘舎ノ子狩野ノ画風をマナビ、父ノ業ヲツイデ古画鑒定ヲヨクス」^{*9}と記され、天保三年（1832）には洞斎の後継者として活動していたことが確認できる。次代洞斎が、倉三であった場合は、26歳、五男洞斎であった場合、20歳となる。

2 秋田藩絵師の模写傾向

前章で述べたとおり、洞斎と秀水が即座に情報交換のできる関係にあり、学芸分野と画事分野を分担しながら藩絵師の職務を担っていたとしたが、模写作品からもその棲み分けがみえる。ここからは、狩野秀水家資料および、千秋文庫の模写本を対象として、模写の原本作者を数値化して、その傾向を提示したい。

先に、狩野秀水家資料および、千秋文庫模写本の、二つの史料群から判明したことの一つは、藩へ提出した模本は古典絵画が中心である一方、狩野派の工房内では、創作にあたって、狩野派一門の模本をさ

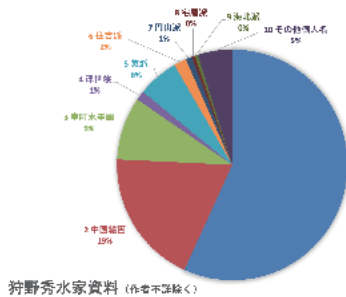


[1]

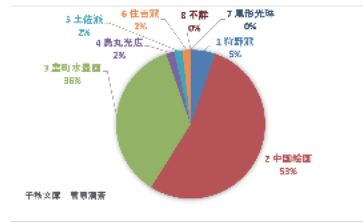
らに模写していることである。学習の上でも一門に保管された模本が繰り返し用いられていたという結果が明確になった。古典学習としては、中国絵画と室町水墨画の模写の割合が高く、漢画学習を重視している。一方で、秀水家では、仏画、円山派、英派や浮世絵まで幅広い流派の画題を模写し、それを描き分けている。次に個人の傾向を比較すれば、秀水と比べ、洞斎は非常に偏った結果が現れた。洞斎は、さまざまな様式の古画の模本を作成するよりも、中国絵画と室町水墨画の模本制作を任されていたと考えられる。

以下に、集計の方法と数値結果をまとめた。

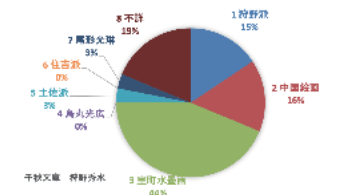
狩野秀水家資料（早稲田大学會津八一記念博物館，2022：pp.53-67）は、下絵や作品も含み、模本か否かの判断が厳密には困難であるため、調査の上、何らかの原本作者が明らかと判断した模本約227件を集計した。本資料は、秀水に限らず、その門下の模本も含むため、個人の趣向の差異ではなく、藩絵師として、藩主の依頼や、創作のために、どのような模本が必要とされたのかが見えてくるはずである。結果としては、狩野派が圧倒的に多く57%、中国絵画が19%、室町水墨画が9%であった^[2-1]。なお、この集計では、狩野派の絵師が模写した中国絵画の模写は、中国絵画に入れたため、圧倒的に狩野派の作品の模写が多いと言える。^[2-1]のとおり、それ以外



[1-1]



[2-2]



[2-3]

[2]

に住吉派、英派のほか、0%と表示されている海北派、宅間派は、それぞれ1件ずつ模写が確認できた。なお、狩野秀水家資料には、原作者不明の模写類が、全体の半分以上を占めており、その内訳は、半数が漢画系で、ほかに大和絵系、真景図や写生図などが含まれている。

続いて、千秋文庫所蔵模写は、藩絵師が藩の命により制作し、提出した模本と考えて差し支えないだろう。洞齋と秀水が模写あるいは関与した模本を集計することで、個人の傾向、より厳密に言えば、藩士が命じた役割分担の傾向が測れるだろう。千秋文庫の収蔵品目録は公開されていないが、本研究のため、洞齋と秀水が関与した作品について情報を特別にご共有いただいた。その情報をもとに、原作者で集計を行ったところ、洞齋が模写した模本 56 件のうち、53% が中国絵画、36% が室町水墨画で、両者をあわせると、約 90% を占めた [2-2]。狩野探幽等の狩野派の模写はわずか 5% であった。一方、狩野秀水が模写（あるいは関与）した模本は 32 件であるが、中国絵画は 16%、室町水墨画は 44% で、あわせると 60% であった [2-3]。他には、狩野派が 15%、原作者不詳の作品も多くあった。管見の限り、洞齋が原作者不詳の作品を模写しているケースは、画人不明の明代絵画と探幽が模写した作品（集計では狩野派に加えた）の 2 件であった。両者の間で、模写に対する立場の違い、趣向の差異が見える。

集計から得られる結果は、本章冒頭にまとめた通りだが、秀水は藩絵師としての活動に、洞齋は鑑定家、

歴史家として学芸活動に重きをおいた点から鑑みて、秀水と洞齋にみられる模写傾向の違いは、藩主である義和が両者の特質を見分け、それぞれの役割に応じた業務を与えた結果と判断できる。とくに、洞齋がとりわけ中国絵画および室町水墨画の模写を熱心に行ったことは、何を古典とするか、往時の潮流とも無関係ではない。藩主の期待に応えるため、洞齋は古典絵画の研究に自ら進んで取り組んだ。この模写活動は、その後の古書画展観会や『絵師姓名冠字類抄』編纂につながる契機であったと言える。

3 模写活動と画人伝『絵師姓名冠字類抄』の編纂

前章で述べた通り、千秋文庫所蔵の洞齋の模写作品は、中国絵画と室町水墨画が大半であり、『絵師姓名冠字類抄』に記載されているのは、一部の中国や朝鮮人絵師を除いて、ほとんどが日本人絵師である。そこで、本章では、『絵師姓名冠字類抄』の情報源となった室町水墨画の一部を取り上げる。本書の総体からみれば、部分的な事象ではあるが、模写と編纂の関係においては、ある程度その状況を具体的に把握することができる。紙面の都合上、図版が十分掲載できないこともあり、数点の模写作品を取り上げ、考察を行った。今回触れられない作品については、改めて別稿にまとめた。

仲安真康、賢江祥啓と式部輝忠仲安真康「雪梅図」^[3]

原筆者：仲安真康

模写者：菅原洞斎

材質技法：紙本墨画

所蔵：千秋文庫

寸法：107.0 × 40.3cm

模写年：享和二年（1802）

原本旧所蔵者：上杉弾正太弼

式部輝忠「山水図」^[7]

原筆者：式部輝忠

模写者：菅原洞斎

材質技法：紙本墨画淡彩

所蔵：千秋文庫

寸法：63.5 × 40.7cm

模写年：寛政12年（1800）

賢江祥啓「瀟湘八景図」8図（「遠寺晚鐘図」^[10]）

原筆者：賢江祥啓

模写者：不詳

材質技法：紙本墨画淡彩

所蔵：千秋文庫

寸法：37.2 × 24.6cmほか

模写年：不詳

仲安真康「雪梅図」^[3]の裏面には、「仲安筆上杉弾正太弼攸蔵 享和二年十一月洞斎摸」とある。享和二年の上杉弾正太弼は上杉治広（1764～1822）と推定される。稿本『絵師姓名冠字類抄』（慶應義塾（センチュリー赤尾コレクション）の仲安の項には、「雪中梅縦幅上杉侯攸蔵 仲安和尚諱梵師普明国師ノ弟子…（後略）」とあり、墨で透過紙に敷き写された三つの印が貼り付けられている^[4]。この印は模写とほぼ一致する。

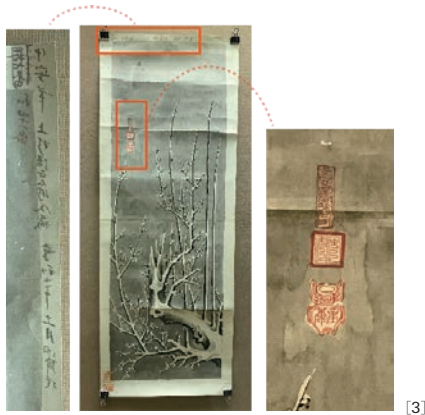
原本である「雪梅図」は、昭和三十五年までは、少なくとも実在が確認されていた作品であるが、現在は所在不明となっている^{*10} ^[5]。原本の写真と、稿本『絵師姓名冠字類抄』を比較すると、「意足道人」朱文長方印の下辺が太くなっている点や、「仲安」朱

文方印の向かって左角が伸びている点を忠実に写している。一方「真康」朱文鼎印の印文ずれは、あえて写していないようだ。このような特徴は、写本『画師姓名冠字類抄』（国立国会図書館蔵）で、文章が整理される過程で、整えられてしまっていると言える^[6]。

また仲安の項目には、「正月十六日竹虎ノ図扇形大浪被持来ル」とし、「輝忠」朱文長方印と「式部」（当時は龍杏と誤読）白文方印がおされた紙も貼り付けられている^[4]。石川大浪（1762～1817）は幕臣で、洋風画を描いた人物である。蘭書をはじめ、書画の類をかなり所蔵し、古書画展観会のメンバーでもあった。仲安筆「大黒天像」や雪村筆「とら」を所有していたと伝わる（勝盛，2000：pp.44-17）。

また、当時、「龍杏」と誤読されていた「式部」印は、仲安あるいは、賢江祥啓に帰属されてきた。式部輝忠の存在が明らかになったのは、明治時代に入ってからである。東京帝室博物館の太田謹は、『増訂古画備考』（太田謹補，1903年）において「康西堂」（仲安真康）項目の欄外に、「龍杏」印の誤読について語り、式部輝忠という画工ではないかと記載している^{*11}。洞斎は、「式部」（龍杏）印の作品を、賢江祥啓の項にも掲載しているが、「式部」（龍杏）印をどのように判断していたのだろうか？その手がかりとなる情報が、『原本古画備考』（朝岡興禎著）にある。本書には、先の上杉侯蔵の「雪梅図」の3印が収載され、さらに石川大浪が洞斎の元に持参したものと同一の可能性が高い「竹虎扇面図」の「輝忠」長方印が収載されている。この印は、稿本『絵師姓名冠字類抄』に写されたものと印影が近く、もう一つ「式部」（龍杏）印が押されていたと記す。さらに「祥啓に似るが及ばない。文政甲申に見る。」とある（古画備考研究会，2022：pp.44-45）。これは文政七年（1824）の記載と考えられ、大浪没後だが、それほど時期が経っていないので、古書画展観会のメンバーで、所蔵者の情報が共有されたものだろう。朝岡の「祥啓に似ているが及ばない」という所見は、洞斎の所見に影響を受けている可能性がある。

ここからは、反対に、賢江祥啓と鑑定された「式部」（龍杏）印の作品を取り上げよう。式部輝忠「山水図」^[7]には、「寛政十二庚申七月廿七日洞斎写し」とあり、



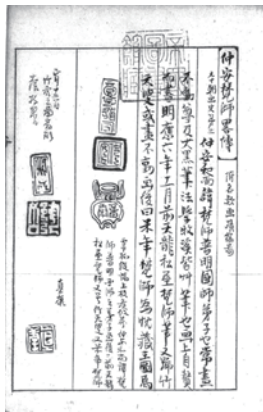
[3]



[4]



[5]



[6]



[7]



[8]

画面には朱で描かれた「式部」(龍杏)白文方印がある。本図前景の三人の人物は「式部」印とともに、写本『画師姓名冠字類鈔』の啓書記(賢江祥啓)の項目に収載されている^[8]。ほかにもいくつかの「式部」(龍杏)印が啓書記の項目に掲載されている。

本図の原本と思われる作品の写真が、売り立て目録で確認できる^[9]*¹²。目録には、「啓書記 山水 縦一尺七寸五分、巾一尺二寸七分、養川院箱」とある。模写の寸法は、余白も含むので、イメージサイズは同寸と考えられ、細部の形態、筆致からしても、この目録の作品が模写の原本と考えてよい。洞斎は養川院の鑑定結果を踏襲したとも言えるが、「竹虎扇面図」とは異なる特徴を本図に見たのであろう。洞窟状にえぐれた岩の下に道があるこのような山水図は、確かに芸阿弥様式を関東にもたらした賢江祥啓に特徴的な様式であり、先に述べた通り、式部輝忠という絵師の存在が認識されていない当時、本図の筆者を祥啓に比定するのは自然な判断と考えられる。

さて、白黒の小さな図版からは、伺い知れない本図の様子を推測させる、もう一つの作品がある。本図より人物部分を抜き出したような作品である*¹³。この作品と比較すると、洞斎の模写は、式部輝忠の特徴、つまり祥啓よりも細かい筆致と点苔の数の多さ、顎を突き出した人物などを、よく捉えていると言えるだろう。

一方で、模写と原本の表現の隔たりも明らかである。たとえば、千秋文庫には、洞斎筆である確証はないが、賢江祥啓「瀟湘八景図」(原本:白鶴美術館蔵)がある。そのうち「遠寺晚鐘図」^[10]を例にあげると、模写は、遠山の輪郭線が濃く、本来室町水墨画にある深い墨の階調は表現されているとは言い難い。しかし、手早い筆致で、松、岩の形態、構図を的確に捉え、墨に混色された藍色や褐色などの色調、葉を描く筆致と岩の峻の筆致等を描き分けている点は、原本に忠実であろうとする意志が見える。この傾向は、洞斎らの模写に一貫して見られ、素早く模写をこなしながら、どのような絵画であるかを伝える目的においては、



[9]



[10]

非常に的確であると言える。

式部輝忠「山水図」^[7]も、同様の傾向があるとすれば、原本は模写よりも階調が豊かであったと考えられるが、構図や各パーツの形態、彩色などは原本を踏襲していると考えて良く、式部輝忠が、芸阿弥に由来する祥啓様式を踏襲していたことを明確に示す作例と判断できる。仲安の作品同様、小さなモノクロ写真以外に原本の確認できない現状では、模写作品は、貴重な史料と言えるだろう。

雪舟等揚

雪舟等揚「山寺図」

原作者：雪舟等揚

模写者：狩野洞琳、狩野秀水、菅原洞斎

材質技法：紙本墨画

所蔵：千秋文庫

寸法：54.8 × 39.7cm

模写年：不詳

雪舟等揚「鎮田瀑図」^[11]

原作者：雪舟等揚

模写者：狩野秀水

材質技法：紙本墨画

所蔵：千秋文庫

寸法：41.2 × 87.0cm

模写年：不詳

雪舟等揚「羅漢図」(第一)^[12]

原作者：雪舟等揚

模写者：菅原虎三

材質技法：紙本墨画

所蔵：千秋文庫

寸法：76.8 × 45.1cm

模写年：不詳

雪舟等揚筆「羅漢図」(第四)

原作者：雪舟等揚

模写者：菅原洞斎

材質技法：紙本墨画

所蔵：千秋文庫

寸法：110.7 × 44.3

模写年：文化丁卯年(1807)二月

千秋文庫の雪舟画の模本としては、「天橋立図」^{*14}がよく知られているが、筆者が確認する限り、他に30件以上の雪舟画の模写が所蔵されている。

「山寺図」は、東京国立博物館に別の模本が所蔵されているが、千秋文庫本は賛がなく、全体的に墨色が濃く、階調の深さに欠ける。しかし、これまでみてきた模写と同様に、葉を描く筆致や岩の峻の筆致には、原本を踏襲しようとする意志が見える。本図は、狩野洞琳、狩野秀水、菅原洞斎の連名になっており、これは、千秋文庫で受け入れ当初に包み紙の記載等の情報を写したもので^{*15}、模写自体には書き込みは



[11]



[12]

ないが、右下に「洞暎」と読める朱文方印が押されている。三者の連名による模写作品には同印があり、どういった意味を持つものであるのかについて、引き続きの課題としたい。

「鎮田瀑図」^[11]は、秀水による模写である。狩野常信による模写（京都国立博物館蔵）と比較すれば、絹本と紙本の違いがあるものの、中景の墨で塗られた岩や波に施された外隈は、秀水本が黒々とし、全体的にコントラストが強い。一方で、常信本は筆跡が目立たず、階調が豊かで、整理され落ち着いた印象を与える。また、常信本は、落款のみで印を欠くが、秀水本は朱で印が模写されている。この模写の落款印は写本『画師姓名冠字類鈔』にも収載されており、「豊後州鎮田瀑雪舟写之」とあることから、上辺中央の白紙が補われ、落款の「豊後」が欠失している部分については、模写後に何らかの理由で欠失したものと判断できる。

2点の「羅漢図」は一連の作品で、全7図すべての画面下部に「渡唐雪舟筆」「高仲捨入」という墨書がある。洞斎の模写は「第四尊者蘇頻陀」の墨書のみで、画面上には洞斎の記名はないが、先述した山寺図と同様に、旧包紙の記載によると推測される。虎三は画面に向かって右下端に小さく「虎三摹」と記名している。千秋文庫所蔵の雪舟筆「羅漢図」（全7図）の模写のうち、洞斎が1図、虎三が4図（第一尊者が[12]）を描き、残り2図は模写者不詳である。さらに虎三は別種の雪舟筆「羅漢図」をもう1図制作して

いる。これらの羅漢と『絵師姓名冠字類抄』との直接的な関連は明らかでなく、「渡唐雪舟筆」の落款は写本『画師姓名冠字類鈔』にも収載されているものの落款と印の位置関係が異なり、別作品からの転載と思われる。一方、近年雪舟は現存するよりも多くの仏画を描いていたであろうことが示唆されている。とくに虎三筆「羅漢図」は、雪舟工房筆「羅漢図」（岡山県立美術館蔵）^{*16}と顔貌描写、岩の上の絨毯の表現が近似する。江戸時代後期には、このような羅漢図が多数伝来していたと推察され、雪舟およびその工房が仏画を描いていた可能性を伝える。現存する雪舟工房筆羅漢図の作例が少ない中、模写作品から得られる情報は貴重だろう。

狩野秀水家資料には、洞琳と秀水が模写した雪舟筆「金山寺図」「育王山図」があることはすでに述べた。「金山寺図」の右上の書付によれば、2図は芸州侯の所蔵で、簡単には貸し出さなかったが、懇望したところ、享和三年（1803）三月四日に一日限りで借りることができた。そこで、洞琳と秀水が模写し、別に洞斎が一人で模写した図もあったという^{*17}。本事例より、秀水と洞斎の間での情報が交換されていたことが裏付けられる。さらに、寛政十二年（1800）～文化十年（1813）頃に、藩絵師である洞斎、秀水らに、広く古典絵画の模写が命じられたことは、本章および年表に示した通りである。その模写の範囲は、例えば、雪舟筆「金山寺図」「育王山図」は芸州侯、「天橋立図」は、模写が行われた寛政十二年（1800）の段階

で、松平土佐守（山内豊策）、先述の仲安筆「雪梅図」は上杉侯、趙雍筆「蘇武像」は土州侯など、大名家の所蔵品が対象に含まれており、洞齋等が直接交渉可能なネットワークを越えている。つまり、これらの模写事業には、義和の意向が反映されており、原本所蔵者への交渉は秋田藩として行われたと考えるのが妥当であろう。

4 洞齋の研究姿勢と雪村再評価の動き

第3章で紹介したとおり、洞齋は、義和の意向の元、大名家所蔵の中国絵画、室町水墨画等を模写する立場にあった。先述したほかに、年表のとおり、洞齋の模写には、陳容、文正、牧谿、梁楷などの中国絵画、明兆、相阿弥、秋月、雲溪永怡などの日本の水墨画家が含まれ、多くの作品を実見して模写する立場にあった。さらに古書画展観会で披露された作品や、鑑定家として名が売れるにつれ、持ち込まれる古書画も増えていっただろう。いつの段階からか、そうして実見した作品の落款印を画家の伝記を書き加え、自身の手控えとしてまとめた。現存する稿本『絵師姓名冠字類抄』を見る限りは、私的な研究ノートであったと推測され、絵師の冠字で整理していたが、頁が増えれば、綴じを解いて加えたのだろう。その情報の豊かさもあり、洞齋没後の天保五～六年（1834～35）に、筆写名はないが、おそらく次代洞齋らによって、記載を整理して、書写されたものが写本『画師姓名冠字類抄』である。

洞齋の模写には基本的には、模写年、所蔵者が記載されている。写本『画師姓名冠字類抄』においても落款印には、画題、縦絵か横絵か、所蔵者がだれか、いつ見たかが記載されているものも多い。先行する資料からの引き写しの場合、その旨が記されている。時に、「この印の作品は、正本ではない」等の所見が見えることもあり、すべての作品の所蔵者が明記されるわけではないが、伝来と典拠を重視する姿勢がうかがえる。

『画師姓名冠字類抄』の記述から、伝来等の情報を読み解いていく時、水墨画に関する情報の提供者として、石川大浪の名が散見される。大浪は、自身でも仲安や雪村の作品を所有し、仲安や、祥啓、雪村

の作品を洞齋のもとへ持ち込んでいる。そして洞齋と大浪の名が挙げられる時、これまで話題となってきたのが、雪村筆として伝わる画論「説門弟資云」であろう。

「説門弟資云」は、雪村の画に関する考え方や描写法について簡潔に説いた文章である。しかし、結論として、室町時代の雪村が自ら著したとするには、典拠や用語において不自然な箇所が多く、江戸時代中期以降の執筆とするのが自然である^{*18}。成瀬氏の論考に詳しいが、「説門弟資云」の「書は形なきの形、画は万象ありて、筆に受け心に点じて…」の一節に見られるような、画と書の比較論は、唐の張彦遠『歷代名画記』に見え、狩野安信の『画道要訣』（延宝八年（1680））にも継承され、江戸時代中期以降の諸画派の画論に広く受容されている。特に、結びの「予は多年雪舟に学ぶといへども、画風の懸隔せるを見よ、如何」は、重要な一節である。雪舟と雪村は中国地方と、関東・東北地方という離れた地域で活動し、活動期間に50年以上の開きがあり、師弟関係を結ぶことはありえないが、『本朝画史』（元禄六年（1693））の雪村が雪舟の筆法を慕ったという一節は、その後の画人伝に繰り返し引用された。むしろ、結びの文章は、江戸時代中期以降に一般化したこの思考を前提としているのである。

さて、話を洞齋と大浪に戻そう。両者は、「説門弟資云」の発見に関わっており、写本『画師姓名冠字類抄』によれば、「説門弟資云」は、大浪から洞齋にもたらされた^{*19}。さらに、別の発見談も存在している。発見談「雪村の旧跡を探る記事」は、等周という画人が雪村旧跡を訪ねて「説門弟資云」を手に入れた経緯を記したもので、内容自体は、酒井抱一資料に収載され、明治期の『國華』で紹介されていたため周知されていた^{*20}。酒井抱一資料は現存していないが、「雪村の旧跡を探る記事」が、観嵩月編著『画師冠字類考』（岩瀬文庫、登録番号73/41）に収載されていることが判明した。さらに、これまで知られていなかった発見談の執筆年月「文化十一年（1814）四月十二日」の記載が確認できたのである（松谷，2021：pp.107-115）。

筆者は、当初「説門弟資云」の初出誌は『文晁画談』と考えていたが、『文晁画談』が洞齋主催の古書

画展観会での成果が記事になったものと指摘されていることから（勝盛，2000：p.39）、「説門弟資云」と「雪村の旧跡を探る記事」は文化十一年四月以降の古書画展観会で、石川大浪により披露されたとすれば、整合がとれる。古書画展観会には、雪村伝説を含めて『此君堂後素談』を著した水戸藩の儒者原翠軒も含まれており、古書画展観会の場で、雪村に関する共同研究および再評価の動きがあったことは想像に難くない。

洞齋が雪村になみなみならぬ関心を寄せ、先行史料の情報を客観的に分析しながら雪村の実像に迫ろうとしていたことは、自身の研究ノートである『絵師姓名冠字類抄』よりも、観嵩月編著『画師冠字類考』の「雪村考」によく表れている^{*21}。拙稿で詳しく述べたことだが、洞齋は冒頭で、『本朝画史』の雪村が雪舟の筆法を慕ったという一節を引用し、典拠を挙げながらこれを否定しているのである。洞齋は、雪村は雪舟の弟子ではない旨を、文化十三年の古書画展観会でも語っている^{*22}。往時、雪村は雪舟の筆法を慕った=弟子であるという考えが根深く、その思考を前提として「説門弟資云」の結びではそれを否定していることはすでに述べた。「説門弟資云」における雪舟と雪村の関係性は、洞齋の雪村考と符号すると言って良いだろう。

洞齋らの古書画展観会では、遊戯的に鑑定の当否を楽しんだだけではなく、展示作品や筆者に関する様々な知見が、和漢の文献に典拠を求めつつ披露されていた（安田，2009：p.69）。伝来と典拠を重視する洞齋の姿勢は、ここでも明らかになるのである。このことは、洞齋が、雪村画の知見を披露するにあたって、客観的典拠を求めたことを想像させる。推測を語ることが許されるならば、往時誰よりも雪村について深く理解した人物、つまり「説門弟資云」が必要かつ、執筆可能であった人物は、洞齋のほかには思いあたらないのである。ただ、資料から判断される洞齋像は、あくまでも客観的典拠から知見を披露する、研究者としての姿であり、古書画展観会の文化人の前に、根拠もなく、偽書を披露したとは考え難いため、「説門弟資云」は、口伝で伝わった雪村伝説が、江戸時代後期の知識人である洞齋の知見を借りて、文章化さ

れたものと考えたい。まるで雪村が語ったかのような「説門弟資云」の内容は、執筆者が雪村についていかに深く理解しているかを示している。

洞齋は、雪村画の収集、閲覧、模写を行なったと想像され、写本『画師姓名冠字類抄』の雪村項には、数多くの落款印が収載されている。千秋文庫に所蔵される雪村画の模写のうち、『画師姓名冠字類抄』へ情報が収載された可能性がある模写としては「辛螺に春蘭図」（千秋文庫）があるが、洞齋筆の書付は確認できなかった。

洞齋が雪村に関心を持ったのは、秋田藩絵師であったことが大きいだろう。雪村周継は、佐竹家の出自とされ、秋田藩主としては先祖にあたるかもしれないこの画僧に対し、関心を持たなかったはずはない。洞齋が仕えた9代藩主義和は、父義敦（号：曙山）と比較すると、古典絵画とりわけ室町水墨画への関心が高かったようである。『天樹院佐竹義和公』（大久保鉄作者、大正五年（1916））には、佐竹義和の絵画への関心が具体的に記されているので、引用する。

「（前略）画は狩野洞齋、同秀水を師とせりと伝ふ。公、洞齋をして時々絵画の陳列をなさしめ又古今の名画を集めて之を研究するが為め、諸家秘蔵の珍画を広く借覧し、特に佳なるものは自らこれを複写し、寛政より文化に至る凡そ十数年の間一度閲覧せる名画は筆者と所有者とを月日を追ひて記録し置き、且つ精細に品評を加へたるもの積みて八冊に及べり。『参考 寺崎廣業氏の談に、公は絵画を江戸駿河台の狩野洞雲に学習せられ、且つ時々谷文晁を召されて談話を試みられたりと。公嘗て某絵師の筆管の雅馴なるを賞美せられけるに、同人よりはは数年来使ひ慣したるものにて、新筆にては斯くは参らずと御答へ申し上げしかば、公は以後谷文晁に愛筆を託して使用せしめ、其の熟するを待ちて用ひられたりと云ふ。』」

千秋文庫の藩絵師による模写の制作年代と上記記述の内容が一致する上、模写群の中には、義和が模写した「白衣観音図」が所蔵されている。実見の機会を得ていないが、簡略な白衣観音図ではなく、伝

祥啓筆の「白衣観音図」(建長寺所蔵)に迫る作品であり、本格的に絵を学んだことが模写からも分かる。さらに、義和が描いた傲雪舟の水墨画には、「憶雪舟筆心」と記していることから^{*23}、古典絵画とりわけ室町水墨画に対するあこがれが読み取れる。「説門弟資云」の作成者は明確には出来ないが、この書が見出された背景に、佐竹藩主義和が佐竹氏の出身である画僧雪村周継へ向けた関心、そしてそれに応える洞斎の存在が浮かび上がってくるのである。さらに、「一度閲覧せる名画は筆者と所有者とを月日を追ひて記録し置き、且つ精細に品評を加へたるもの積みて八冊に及べり。」とある八冊の記録については、現段階で詳細は不明であるが、その記録の制作にあたって洞斎が『絵師姓名冠字類抄』を記した可能性は高い。少なくともこの記述から、模写や古書画展観会から得た情報を記録として残すことを、義和が洞斎に職務として求めたと判明する。洞斎の活動の多くは、義和の求めに応えたものであった。

本論考では、絵師、鑑定家としての菅原洞斎の生涯を、模写と画人伝の編纂の活動を中心に紐解いた。先に引用した『天樹院佐竹義和公』には、洞斎に絵画を陳列させ、古今の名画を集めて之を研究するため、諸家秘蔵の珍画を広く借覧したとある。洞斎は、民間においては古書画展観会を主催し、また大名家レベルでの古書画借用や展示、研究にも関わっていた^{*24}。それらは、日本における展覧会のルーツ、または文化財を介する研究の場と言える。洞斎が、それぞれにおいて、場を組織運営し、場に紹介された古書画について、客観的典拠をもとに所見を述べている点は、現代でいうところの学芸員の役割と言って良い。現代の学芸員、研究者も、江戸時代後期の彼らの活動から改めて得ることは多いだろう。

【註】

- ^{*1} 『絵師姓名冠字類抄』については、全13冊の写本が、国立国会図書館と、東京国立博物館に所蔵されている。国会図書館の資料名は『画師姓名冠字類抄』(わ721-6)、東京国立博物館の資料名は『画史冠字類考』(QA-2933)である。国会図書館本、東京国立博物館本ともに、奥付には「畫師姓名冠字類抄 全部十三巻者／阮塘館菅原洞斎編撰之者也／天保五年午秋ヨリ同六年未冬至終寫／世外樓藏弄」とあり、どちらも天保五～六年(1834～35)洞斎没後の写本である。国会図書館本には、「黒髪／福田蔵記／麓居」の印があり、東京国立博物館本の表紙には「田中」の印が押され、田中豊蔵旧蔵と伝わっている。また、巻頭ページに「国立博物館図書之印」とともに、「鼓腹庵印」がある。今回、慶應義塾所蔵の自筆稿本の資料名は、「描かれた古」展(2016年)の表記に従い『絵師姓名冠字類抄』とした。
- ^{*2} 「菅原氏由緒書」元禄16年(1702)(秋田県公文書館、郷土資料(A)A288.2-1986)
- ^{*3} 『国典類抄』第3巻、秋田県教育委員会発行、1984年。『御亀鑑』全7冊、秋田県公文書館編、秋田県発行、1994～95年。巻数数は年表参照のこと。
- ^{*4} 狩野秀水家御子孫に取材した。
- ^{*5} 「曲亭楽簡集」国立国会図書館蔵、WA25-21。「滝沢家訪問往來人名簿」早稲田大学図書館蔵、イ04 00600 0120。
- ^{*6} 狩野秀水の活動については、『お殿様と狩野派—秋田藩主佐竹氏と藩絵師狩野秀水—』図録(2022年)の年表等を参照のこと。
- ^{*7} 前掲書(6)に掲載の作品番号56、57を参照。
- ^{*8} 五男洞斎については、以下の資料の記載「洞斎(花香春林洞斎居士、明治五年二月二十七日没、六十歳)を白泉寺の墓域に葬れること明らかなり、但し同寺は元浅草清鳥町にあり。」を根拠とした。『東京美術家墓所誌』結城素明著・発行、昭和11年(1936)。
- ^{*9} 『書畫薈粹 初編』畑銀銜編、天保三年(1832)刊行。安田論考(2009)にも紹介されている。
- ^{*10} 『室町水墨画 第一輯』松下隆章著、室町水墨画刊行会発行、1960年。作品番号87に掲載、個人蔵。
- ^{*11} 式部輝忠および龍杏印の研究史については、以下の論考に詳しい。山下裕二「式部輝忠の研究—関東水墨画に関する一考察」『國華』1084号、國華社、1985年、11～31頁。
- ^{*12} 「神戸川崎島爵家蔵品入札目録」1936年3月12日(東京文化財研究所蔵、美研-1709、0129)に掲載。
- ^{*13} 『関東水墨画 型とイメージの系譜』相澤正彦・橋本慎司編著、株式会社国書刊行会、2007年。掲載図版no.11、no.12を参照。
- ^{*14} 『雪舟等揚—「雪舟への旅」展研究図録』山口県立美術館・雪舟研究会編、「雪舟への旅」展実行委員会発行、2006年。作品番号49として、作品の基本情報および詳細な解説がある。
- ^{*15} 千秋文庫の学芸員小林彩乃氏よりご教示いただいた。
- ^{*16} 『山口県立美術館開館40周年記念特別展 雪舟の仏画—初公開の《騎獅文殊・黄初平・張果老図》を中心に—』荏開津通彦(山口県立美術館)執筆・編集、ミュージアム・タウン・ヤマグチ実行委員会発行、2019年。たとえば、作品番号15に、雪舟工房筆の羅漢図が紹介されている。
- ^{*17} 前掲(7)参照。
- ^{*18} 「説門弟資云」については、以下の論考を参照のこと。林進「雪村とその作品」『特別展 雪村—戦国乱世を生きた大画人—』図録、大和文華館、1981年、4～9頁。小川知二「雪村の画論「説門弟資云」について」『東京学芸大学紀要 第2部門 人文科学』55巻、東京学芸

大学発行、2004年2月、391～407頁。成瀬不二雄「雪村の画論『説門弟資云』についての疑い』『美術史論集』1号、神戸大学美術史研究会発行、2001年2月、1～13頁。小川知二「谷文晁、酒井抱一、菅原洞斎の雪村崇拜—雪村の画論『説門弟資云』の謎をめぐって—」『特別展 雪村 奇想の誕生』図録、読売新聞社、2017年。

*19 『画師姓名冠字類抄』(13巻、国立国会図書館 わ721-6)には、「此書(説門弟資云)ハ常州辺垂の田郷ニ雪村ノ親族アリテ某家ニ貯あるとて或ノ借覧シテ写し来りて石川大浪君御持参被下候」とある。

*20 「雪村」『國華』65号、國華社、1895年2月発行、325～327頁。執筆不明ながら、雪村筆「李白観瀑図」とともに、発見談「雪村の旧跡を探る記事」と同内容の記事と「説門弟資云」が紹介されている。

*21 考察は松谷論考(2021)を参照のこと。以下に観嵩月編著「画師冠字類考(エ)」(岩瀬文庫、登録番号73/41)より該当記事を引用する。

「雪村非雪舟門弟(菅原氏考)狩野永納撰(元禄六年)画史ノ雪村ノ傳云、慕雪舟之筆法、終約師弟之義、所學不失天真、略新意或謂雪舟在西邊、雪村居東極、未曾面、只見画跡而為師弟、故不相似トアリ、此説ハ画史ノミニテ他ノ書ニ未タ曾テ目撃セズ、弁玉集ニ云(寛文年間ノ人所著)雪村ハ洞雪ノ門人永禄年中之人トアリ、寫本画巧便覽ニ云(延宝年間之作)以善画畫得於名、悉專異体為一家之法、似夏珪李伯時、会津城主輩名守氏授画軸卷舒法、有一軸、此奥書為天文十五年五月日トアリ、近頃八景ノ圖軸ヲ見ニ、巻尾ニ永禄六年初秋繼雪村鶴船老トアリ、逝去ノ歳ハ未タ知ラス、此ヲ以考ニ、天文永禄頃ノ人ナルト明ナリ 雪舟ハ應永廿一(庚子)年(七の字誤ナリ)誕生永正三年(丙寅)八十七歳而遷化ス(ト弁玉集ニアリ) 永正三年ヨリ永禄六年マテノ間五十八年ナリ、雪舟雪村同時ニアラス、雪舟老境ハ雪村ノ若年ノ比ト知レリ、加之雪村ノ畫跡、曾テ雪舟ニ似タルコトモ見當ラス、古來其画弟ノ中、自一家ノ風モ画キ出スモノ不少、各ノ其ノ學タル所ノ風致アリ、或ハ若年ニ作モノ、又ハ壮年ニ作ス所、皆依ル所ノ趣アリ、雪村ノ如キ少モ雲谷ノ筆流ナン、別等家ノ門弟居多アリ、皆各其筆意ヲ授ケ傳ルコト、他ノ画風ヨリ大ニ其道侶タルコト多ト思侍ぬ」

*22 『華山先生叢録』渡邊華山、4月16日項。安田論考(2009)にも紹介されている。

*23 『秋田県誕生150年記念特別展 佐竹氏遺宝展—守り継がれた大名家資料—』秋田県立博物館、2021年。做雪舟の作品番号82ほか、さまざまなスタイルの義和の作品が掲載される。

*24 洞斎没後の事例だが、弘化二年(1845)より寛永五年(1852)まで記録された『鑑定記』によれば、堀直格が主催した書画鑑定会に、藩主層、絵師、古筆家関係者等が集っており、身分の差を越えて会合に参加していたことがわかる。本会合では、次代洞斎が30回参加し、74点の作品を出品している。佐藤温「大名のサロンに集う鑑定家たち—幕末期の書画鑑定記録『鑑定記』を中心に—」『鹿島美術研究(年報第27号別冊)』鹿島美術財団、2010年11月。

[参考文献]

- 『室町水墨画 第一輯』松下隆章著、室町水墨画刊行会発行、1960年。
- 森銃三「谷文晁傳の研究」『森銃三著作集』第三巻、中央公論社、1971年。
- 『国典類抄』第3巻、秋田県教育委員会発行、1984年。

- 『御龜鑑』全7冊、秋田県公文書館編、秋田県発行、1994～95年。
- 勝盛典子「大浪から国芳へ—美術にみる蘭書受容のかたち—」『神戸市立博物館研究紀要』第16号、神戸市立博物館、2000年3月。
- 安田篤生「江戸時代後期における書画展覧会と鑑定—谷文晁とその周辺」『前近代における「つかのまの展示」研究』、研究代表者中村俊春、2009年。
- 原本「古画備考」のネットワーク「古画備考研究会、思文閣出版、2013年。
- 平成28年度センチュリー文化財団寄託品展覧会「描かれた古—近世日本の好古と書物出版」慶應義塾大学附属研究所斯道文庫、慶應義塾大学アート・センター発行、2016年11月。
- 有澤知世「山東京伝の考証と菅原洞斎—「画師姓名冠字類抄」に見る考証趣味のネットワーク」『國語國文』第86巻第11号、京都大学文学部国語学国文学研究室編、臨川書店発行、2017年11月。
- 有澤知世「菅原洞斎の古書画展覧会」『上方文藝研究』16号、上方文藝研究会、2019年6月。
- 『秋田県誕生150年記念特別展 佐竹氏遺宝展—守り継がれた大名家資料—』秋田県立博物館、2021年。
- 松谷美美「雪村周継の生涯と作品(四)晩年～没後」『慶應義塾大学アート・センター年報/研究紀要28(2020/2021)』慶應義塾大学アート・センター編集発行、2021年8月。
- 『校訂 原本 古画備考 第3巻』古画備考研究会編、思文閣出版発行、2022年。
- 『「東北画人基礎資料集」江戸時代の東北画家における地域と階層に由来するアイデンティティの基礎的調査研究』、2019年～21年度科学研究費補助金基盤研究(C)研究成果報告書、杉本欣久編集発行、2022年1月。
- 『お殿様と狩野派—秋田藩主佐竹氏と藩絵師狩野秀水家—』図録、早稲田大学會津八一記念博物館、2022年。

[附記]

一般財団法人千秋文庫、早稲田大学會津八一記念博物館、京都国立博物館では貴重な作品を特別に調査させていただくとともに、本稿執筆にあたって画像や情報提供等の協力を賜りましたこと、感謝申し上げます。特にご対応くださいました小林彩乃氏(千秋文庫)、玉井貴子氏(早稲田大学會津八一記念博物館)、福土雄也氏(京都国立博物館)には多大なご協力をいただきました。また、取材に快く応じてくださった狩野秀水家御子孫をはじめ、ご助言を賜りましたすべての皆様、心から御礼申し上げます。

本稿は、平成二十九年度センチュリー文化財団赤尾記念基金研究補助「菅原洞斎「絵師姓名冠字類抄」自筆本の美術史学・書誌学両側面からの研究」および、令和元年～二年度日本学術振興会科学研究費(研究活動スタート支援)「模本および画人伝資料の調査を通じた江戸時代後期の室町水墨画の受容」(19K23019)の成果である。

情報体としての生について： アーティフィシャルライフ・アートからバイオアートへ On Life as an Informational Agent: from Artificial-Life Art to Bioart

長谷川 紫穂 (慶應義塾ミュージアム・commons)

Shiho Hasegawa (Keio Museum Commons)

Abstract

近年、現代アートのなかで「バイオアート」と呼ばれるひとつのジャンルがある。それは広く生物や生命諸科学に接近した表現をその射程としているが、それらは成熟した情報化社会のなかで、あるいはトランスメディアが可能な環境が整うなかで展開をみせた表現でもある。生物と機械の接近については古くはノーバート・ウィーナーのサイバネティクス理論がそのシステムの側面で芸術論的分析においても検証されるが、遺伝子組換えや組織培養といったより科学的な手続きの導入と、合成生物学のような情報概念に基づく生物学の再構築は、バイオアートにおいてもその表現の展開に広がりを持たせた。

本論では、バイオアートにつらなる情報学と生命科学と芸術表現の接点のうち、1990年代のおよび人工生命に関するコンピュータ・グラフィックス作品を展開したルイ・ベックの分析を軸に、生命と情報との界面に生まれる表現について考察する。

In recent years, there has been a genre of contemporary art known as 'Bioart'. It is a genre of expression that has developed in the context of a mature information society and an environment in which transmedia has become possible. The approach between organisms and machines has long been examined by Norbert Wiener's cybernetics theory in terms of its systemic aspects in art-theoretical analysis, but the introduction of more scientific procedures such as genetic modification and tissue culture, and the reconstruction of biology based on information concepts such as synthetic biology, have also been seen in bio-art. expanded the development of its expression in Bioart as well. This paper examines the interface between informatics, life sciences and artistic expression in Bioart and the expression that emerges at the interface between life and information, particularly (in the broadest sense) bioinformatics, based on an analysis of Louis Bec's computer graphics work in the 1990s and in the field of artificial life. The paper examines the representations that emerge at the interface between life and information.

[Keyword]

生物学、人工生命、アート、インフォマティクス
Biology, Artificial Life, Art, Informatics

1. はじめに

近年の生命科学と芸術表現の界面にあるのがバイオアートの領域である。特に1980年代頃から、バイオテクノロジーと表現の融合、あるいはバイオテクノロジーへの警鐘としての作品、そして科学技術の発展に伴う高度なコンピュータ・シミュレーションおよび高分子体の操作や組織培養技術の向上といったバイオメディアによる表現やアート実践が徐々に増加していったが、生物学および生態学的な主題を扱ったものや、素材自体が「生」であることなど、バイオアート領域の主たる関心や方法論は、時代によって変化している。その成熟の過程を見ると、情報工学的接続と生命科学の発展、そして「生命」をどのように考えていくかの姿勢が、1990年代に高まりを見せる。

今日のバイオアートのいくつかは、ある種のテクノロジーの進展あるいはメディアの展開のなかで発展を見せてきたことは明らかであるが、本論では、バイオアートの前史的な位置付けのひとつとして「人工生命美術 (Artificial Life Art)」に焦点を当て、情報体としての生命をつくることそれ自体を自身の表現とした作家の一人、ルイ・ベック (Louis Bec; 1936-2018) について、90年代初頭の仕事を中心に論じる。

動物生態学者であり画家としても創作活動をはじめたベックは、コンピュータ・シミュレーションとグラフィックス生成の技術を用い、特に人工生命理論と彼の構想する人工的で想像的な動物分類法と合成生命体を視覚化した概念であるテクノ動物記号論 (Technozoosemiotics) に基づく寓話的認識論で科学的な領域を拡張していった作家である。彼の仕事は、友人でもあるコミュニケーションについての哲学者ヴィレム・フルッサー (Vilém Flusser; 1920-1991) との関係性のなかで語られることが多いが、彼自身、情報と創作と自身の作品について多くの発言を残している。本論では特に芸術領域でのダイアログのうち、1993年アルス・エレクトロニカ・フェスティバルでのパネルトークと、1994年にベルリンで開催された「Erzeugte Realität II」展での語りを中心に、ベックによる、人工生命体とアートの表現について考察する。

2. 人工生命と芸術についての先行研究

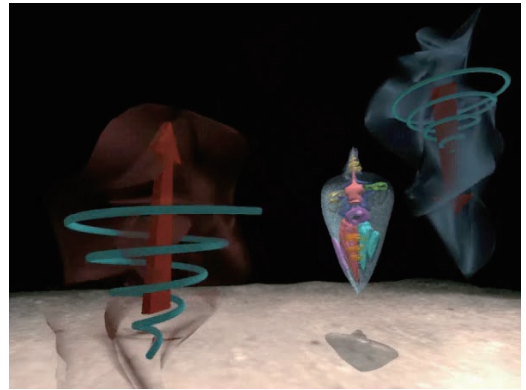
本論に入る前に、人工生命と芸術表現の関連についての流れを概況する。特にメディアアートを中心としたテクノロジーと表現の領域においては、「(生きものらしい) 動き」と「(進化などの生物学的) シミュレーション」の導入が一つの重要な側面となった。つまりは今日のコンピュータ演算における情報处理的技術発展を土台とするものなのであるが、古くは、ノーバート・ウィーナーによる「サイバネティクス」理論の芸術への応用が挙げられる。動物と機械の制御と通信を統一して認識することを提唱するこの理論は、通信技術の分野で重要となっただけでなく、芸術の分野においても関心をもたれた。

サイバネティクス理論における芸術分野への貢献を一言で述べれば、表現のうちに「フィードバック」という概念を導入し、またそれを実現させたという点である。ウィーナーによると、「サイバネティクス (Cybernetics)」という言葉はギリシア語で「舵手」を意味する「キベルネテス (kybernētēs)」からの造語であり、それまで領域によって別々の言語で示されていた動物と機械の双方を含めた制御と通信理論を示す言葉として、1947年に造られた (ウィーナー 2011:p.45)。「サイバネティクス」は、動物と機械における制御と通信を問題とした生理学や機械工学、通信工学などを複合する領域であるが、その核となるのは、情報をフィードバックすることによって自動制御を行なうという考え方である。この自動制御は「調整部 (機械自体のもつシステム)」と「操縦部 (機械を操縦する人間のシステム)」、そして「統治部 (機械と人間を統括するシステム)」という3つのシステムにおいて有機的に統合されることが目指されるが、「調整部」のレベルである機械装置においてもその内部に自動調整装置を想定し、情報の感知・加工・伝達という一連の情報処理のプロセスを含むとしている (ウィーナー 2011; 吉岡 1993:p.24)。芸術作品を「動かす」あるいは作品が「動く」という表現は、1920年代頃よりナム・ガボやラースロー・モホイ＝ナジらの動的駆動システムの内臓を試みた作品や、カルダーのモビールのように風に動かされるといった物理的現象を動力とした形ですでに現れており、キネティック・スカルプチャーと

してその展開を見せていたが、ウィナーのサイバネティクス理論が導入されたことにより「フィードバック」という概念が芸術表現にもたらされ、例えばニコラ・シュフェールのように光や音や風といった周辺環境を情報として、双方向的に作品内部に取り込んでいく表現が生まれてきた。つまり、ここではサイバネティクス概念の導入により、自己制御する機械を用いた表現の可能性が拡張され、対人反応をする他者を生み出すことによる生命体の創造へとつながり、例えば、機械的身体をもったロボティクスアートの展開と可能性をみせたのである。

古代の壁画における動物画やピグマリオンの彫刻を引き合いに出すまでもなく、芸術表現のなかで「生命体」の造形はその原初形態からの描画や憧憬がみられる。しかし、絵画や彫刻での静的な生命体の模倣や創造にとどまらず、動的な表現として生命体を表現可能にしたのがアナログかデジタルかに関わらずテクノロジーの導入であり、また特に20世紀後半に出てきた「人工生命 (Artificial Life)」という概念と研究分野はいち早く芸術表現の中にも取り込まれるようになった。鷹見明彦は現代美術の文脈で動物を中心とした生物との関わりを考察する中で、そこに現われるイメージについて「神話・元型的なイメージ」「人間／社会に対するアイロニー」「キャラクター」「生態環境・種の危機」「変異、アンドロイド、クローン」「人工生命」の6つに分類し、もっとも新しい手法として人工生命が現代美術の生物表現に取り入れられてきていることを指摘していた(美術手帖 1998:p.78)。

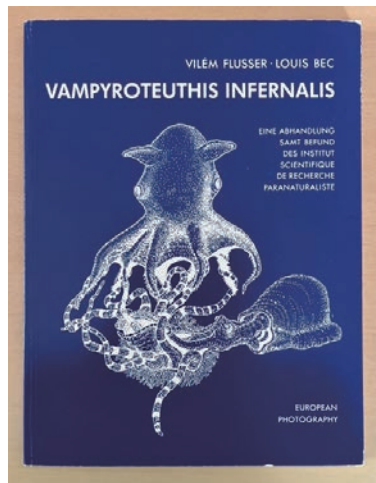
人工生命という概念は1987年9月に開催された第1回人工生命ワークショップ(アメリカ、ロスアラモス)においてクリストファー・ラングトンによって広く提唱されたが、人工的に生命を作り出すという試み自体はそれ以前からなされており、それまでコンピュータ科学、情報工学、生物学、生態学、ロボット工学など各分野で興っていたアプローチを、異なる領域をまたがって達成される複合的な研究領域としていった(T-BRAIN CLUB 1994; レビー 1996)。ラングトンの構想ではハードウェアとしてのロボット工学とソフトウェアとしてのコンピュータ・シミュレーションを一括した研究としての「人工生命」であったが、特に現実世界



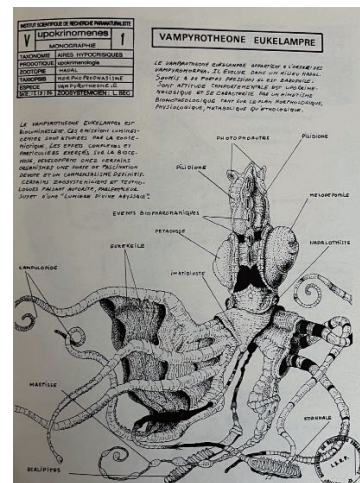
[1]

の制約を受けないコンピュータ・シミュレーションによって初期の人工生命は発展していくこととなる(佐倉 1998:p.63)。初期の人工生命研究におけるそのコンピュータ科学と強い結びつきは、進化プロセスのシミュレーションがコンピュータの数値演算と各種パラメータの設定により、その造形がコンピュータ・ディスプレイ上でのみ確認可能という点からであった。つまり進化していくものとしての人工生命の出現はヴァーチャルな空間だからこそ可能であったといえる。ヴァーチャル・リアリティの芸術への導入は、表現の場として物理的制約を持たない場を提供し、またシミュレーションをもちこんだが、人工生命についていえば、「ありえる／たかもしれない」進化の過程を実験すると共に、表現することができるのである(Reichle 2009:pp.172-179)。また、この段階でのコンピュータ・グラフィックス上での人工生命については、まず生命体独自の進化や増殖、自律性に制作者の関心がみてとれる*1。

人工生命については、情報処理や生物学に留まらず、社会学、経済学、哲学また芸術といった多岐にわたる領域から関心をもたれ、1980年代後半から90年代にかけて、幅広い学問領域における議論の対象となった。日本においても、90年代には西垣通、佐倉らによる人工生命、人工知能に関する議論が盛んになり*2、技術面、ビジネス面、そして芸術表現に関しての可能性に焦点が当てられていた。1993年には、日本初の人工生命に関する展覧会が行なわれ(「人工生命の美学」展、東京国際美術館、1993年6月2日-8月30日)、河口洋一郎、土佐尚子、ウィリアム・レイサム(William Latham)、カール・シムズ



[2]



[3]

(Karl Sims)をはじめとした国内外の作家が紹介され、その一人としてルイ・ベックの作品展示もなされていた。ここでは、ベックやシムズを代表するCGによる進化シミュレーションと生命体表現、そして土佐やクリスタ・ソムラー & ロラン・ミニョーのインタラクションと仮想空間内の生命体の相互交換、そしてケネス・リナルドらによるロボティクスという物体をもった生命体の表現が紹介され、芸術表現としての人工生命技術の可能性に向けられた関心は高かったことが窺える (T-BRAIN CLUB 1994)。また同年9月には、メディアアートの国際的会議、展示の場であるアルス・エレクトロニカにおいても「Genetic Art: Artificial Life (Genetische Kunst: Künstliches Leben)」がテーマとなり、人工生命概念の創始者であるクリストファー・ラングトンによる講演に加え、さまざまなアーティストや識者が集い、芸術と人工生命の可能性について作品の展示とシンポジウムにより、議論が重ねられる機会となった (Gerbel, Weibel eds. 1993) *3。そしてその後も、1999年の「Life Science」、2000年の「Next Sex」、2005年の「Hybrid - Living in Paradox」、2009年の「Human Nature」など、人工生命体や生命としての人間に焦点を当てたテーマが継続的に設けられ、そうした関心の系譜は今日のバイオアートを扱うテーマ設定へも連なっている。

3. ルイ・ベックとヴァーチャル空間における生命

こうした流れのなかで、早い時期から動物生態学と

人工生命とを結びつけ表現を展開させた作家として、ルイ・ベックが挙げられる。アルジェリアで生まれ、フランスで育ったベックは、動物生態学者そして画家として、芸術と科学の境界領域あるいは融合について、コンピュータを介することで、デジタル空間で進化する人工生命をつくりだした作家である [1]。

丸みを帯びた有機的な形態をもった軟体動物を彷彿とさせる生物体のようなものが画面のなかで浮遊している。それは透明なジェル状の体をもつように見え、体内と思いき範囲に色とりどりの部分がみえる。これは臓器であろうか。彼らが過ごすのは海底だろうか、流動する波にたゆたいながらあるいは抗いながら浮遊するそれは、単にまだ人類が出会ったことがないだけの、新種のクラゲにも、ウミウシにも、あるいはクリオネにも、この地球のどこかで密かに生息する生命体を思わせる。時代によってその様相は変化するが、彼の生み出す人工生命体は、常に実際に現在の地球上で存在する生物種の進化を想定しており、「科学的に」ありうる形態・生態をもった人工生命体をつくりだし、人工種と自然種とのコミュニケーションのあり方を模索していた。

彼の表現としての人工生命体への思索と創作は、1987年のヴィレム・フルッサーとの共同の仕事契機に大きく進展したといえる*4。それは(ラングトンによって人工生命理論が唱えられた1987年に刊行された)、『Vampyroteuthis Infernalis』その本である*5 [2, 3]。日本語で「コウモリダコ」と呼ばれる、イカとタ

コとの中間的生物として動物分類学上ただ一種のみ現生する生物である「Vampyrotheuthis Infernalis」を主題に、深海という人間が容易に見知ることができない世界について（西欧文化を中心に）長らく詩人や思想家たちが紡いできた文学と文化誌を貫いて出現する怪物としてのダイオウイカやタコの寓意、そして実際の生物であるコウモリダコのもつ生物学的特徴である擬態や生殖を含めた行動様式を記述することで、我々人間についても振り返り、その存在を明るみに出す別の寓意を産出する。フルッサーのテキストは、それぞれが思考実験であり、現実や世界に対する新しい視点を切り開くための具体的な方法であるが、客観性が求められる生物についての自然科学的記述のその先を、読者につかませようとする。彼は、この軟体動物は、技術的なトリックと欺瞞的な外見で他者を操ることによって、積極的かつ陰謀的に周囲の環境に介入する。タコは実際に袋小路を作り、獲物をそこで絡め獲ることを狙う。フルッサーは、これらの「ごまかし、見せかけ、偽りの文化」(Flusser and Bec, 1991:p.52)を、人間のソフトウェアや非物質的芸術の最新の発展と比較して記述し、動物が人間をどう見ているかを描くことで、人間と動物の間の視点を逆転させた (Zielinski, et.al. eds. 2015) と指摘されているが、そうしたテキストの挿絵としてベックは、架空の進化形態としてコウモリダコの分類学的進化系のイメージを提供した。

ベックは、1972年に架空の超自然科学研究所 (Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste) を設立し、自ら「会長」と称することで、自然科学、特に生物学の手續きのなかで、(単にキメラ的空想上の生物というだけでなく) 生物学的進化の拡張と新しい生命体のシミュレーションというテーマに取り組み、特にそれらがどのように進化するのかといった動物体系学的な「可能性」をビジュアライズしてみせたのであるが、この考え方を発展させ、コンピュータを用いることで情報工学的、動物体系学的あるいは生物学的進化の延長線上に存在しえる可能性を秘めた新しい生命体をシミュレーションする。そして進化分岐の可能性やニュータイプの可能性、自然種と人工種間のコミュニケーションの形態を独自に模索するという思索と表現を繰り返していった。

3-1. プロレゴメナ (Prolegomena)

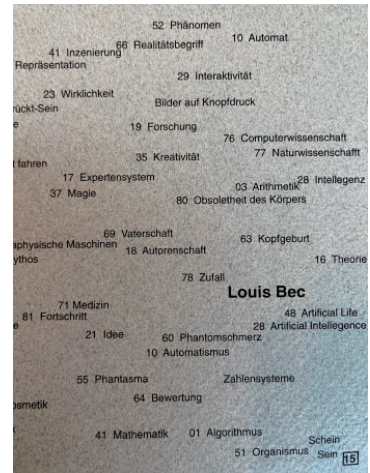
アルス・エレクトロニカ 93' 「Artificial Life Art」のパネルトークとして表されたマニフェスト「プロレゴメナ」は、ベックの作品に基づいた生命に関する科学研究、人工生命、舞台芸術の間のつながりについて述べた宣言である。

人工生命は、機械仕掛けと見なされなければならない。(中略) 生物学的知識は、人工生命の活動の中で巧妙に解釈され、技術的装置へと伝達される。その結果、「偽善的な」フェイントとして、モデル化された生物をもはや表象するのではなく、むしろそれ自体を提示するようなねじれた方法として、そのようなものが生まれる。したがって、感覚運動レベルにわたる象徴の出現、適応、学習、集合知のアルゴリズムによって、意識的で自律的な行動の兆候を示そうとするのである。人工生命は、生命科学・認知科学・人工知能・システムモデル論・バイオインフォマティクス、などの交差点にある科学分野としての仮面をかぶっている。その人工物は、生物学や技術科学の枠組みをはるかに超えている。人工生命には、特大の次元が与えられるのである。(中略) さらに、古代からあらゆる分野で西洋文化を苦悩させてきた、生命の表現と理解のプロジェクトに、今日まで最も関連性の高い形で現れている。人工生命の「機械化装置」に回帰することは、人工生命をつまらないシミュレーションの道具に貶めてしまう危険性をはらんでいる。ラングトン自身が強調した、「あるがままの生命」から「あり得るような生命」への移行は、意図的に排除されることになるだろう。人工生命の発生学的な分野での科学理論の誤りは深刻だ。人工生命は、進化の象徴的な考え方の極限まで発展し、前向きな継続でしかありえない。この立場は、生命の起源や進化についての理論生物学の単純な検証方法に単に還元することはできない。(Bec 1993)

このように始まるベックの自身の作品と人工生命に対する態度と、彼の考える人工生命体についてのいくつかの戦略的項目が論じられていくのだが、それは



[4]



[5]

下記のように打ち立てられる。

1. 人工生命は、全く異なる動物体系を生み出すものである
2. 操作・介入をモデル化する
3. 人工生命の加工は、突然変異を誘発する媒体のように芸術的实践に影響を与える
4. オートノミーとエンパワードの美学
5. オートノミーと切斷

先述のとおり、1993年は「人工生命」をテーマとした機会であり、ベックもパネルトークの一員として、作品の展示とともに語る形であったが、彼はこうした戦略の上で、自身の作品（あるいは芸術実践）としての人工生命を表現していくことを明言したのだが、単なる想像上のキメラ的生物をコンピュータ・グラフィックスでの造形のみに考えていたのではない。こうしたテクノロジーとの融合により可視あるいは検証可能になった動物体系と、それを可能にしたある生物種のひとつであるヒトの生のうちにテクノロジーを認識することで、進化の考え方や枠組みとしての科学を転換させるような表現を目指していたのである。

3-2. テクノバイオーム (Technobiom)

また同時期に行われた展覧会として、ベルリンの RealismusStudio で開催された「Erzeugte Realitäten (Generated Reality)」展がある^[4, 5]。2

部構成で企画された展覧会は第一部でジェフ・ウォールを扱っていたが、第2部はコンピュータを介した作品をつくる3作家、特に身体（肉体）の変形と拡張に焦点を当てた活動を展開するステラーク、オルラン、そしてルイ・ベックが招聘された*⁶。

ステラークとオルランが、自身の生身の身体に介入していく制作スタイルをとるのに対し、ルイ・ベックはヴァーチャルな世界での進化系や体の仕組みといった生について取り扱う。コンピュータにヴァーチャルの世界で構築されるそれについて、ベックはツールとしてのコンピュータはエンジニアとプログラマーに支えられたものであるとするが、それは翻って究極的には依然として人間の空間なのであると考える。と同時に、「人工生命」と遺伝子の変異性に関する考察を知ると同時に、この研究を皮肉な形で批判している。

何千年の間、テクノバイオームが作られ続けている。技術やテクノロジーの進歩によって、生物総量全体が少しずつ再編成されてきた。このテクノバイオームの震源地は、生きものの震動にある。生きものは、人工世界を創造しようとする奇妙な固有の探索衝動のために休むことができず、その結果、自らも人工的になってしまうのだ (Bec 1994:p.13)。

ベックのいうところの「テクノバイオーム (Technobiom)」は、生物または人工生物の全体と技術開発の全体との結合からなる共生環境のことである。彼のテクノバ

イオームは、それを構成要素に分解する分析的な試みも、外部からの解明も受け入れない。なぜなら、テクノバイオーム自体が「揺さぶるもの」であり、自らのプログラムに統合され、モデリングされた要素であるようにふるまうものであるからという。

テクノバイオームの傾向の一つが技術的な生物多様性を生み出すことであるとすれば、人工生命という新しい学問の出現は偶然の産物ではない。これは、生きものと技術者との相互関係を示す証拠である。人工生命の創始者であるクリストファー・ラングトンは、「あるがままの生命」から「ありうる生命」への移行について語るとき、「あるがままの生命」が「ありうる生命」を生み出す傾向にあることを強調している。人工生命は、生命が自分自身をコントロールするために、あるいは永久にコントロールできなくなるために考え出された最後の仕事であり、構築物であると考えなければならない (Bec 1994:p.13)。

4. 改めてベックとフルッサー、そしてバイオアートとの接地面

ここまで、ベックのいくつかの言説をもとに生命と人工と表現についての融合的な思想を垣間見てきたが、それは必ずしも楽観主義的技術論に偏るのではなく、また(当時の)先進的テクノロジーに寄るといってもなかった。こうしたベックの性質をバイオアートの世界と繋げて考えた人物として、エドゥアルド・カック (Eduardo Kac: 1962-) が挙げられる*7。彫刻やパフォーマンスによって現代美術作家として1960年代よりキャリアをスタートさせたカックは、早い時期よりバイオアートを牽引してきた作家である。テレプレゼンスなどの当時のテクノロジーと表現とのあり方を模索しつつ、1990年代より自身の作品あるいは創作活動において、遺伝子あるいはその組み替え技術に関心を寄せたパフォーマンスやインスタレーションを制作するようになる。彼はバイオアートについて以下のように記述する。

バイオアートは、生命のプロセスを操作する現代美術における新しい方向性である。例外なく、バイ

オアートは次のアプローチの一つ以上を採用する：(1) ある不活性な形態あるいは行為のなかに生きた素材 (バイオマテリアル) を投入すること、(2) バイオテクノロジーのツールやプロセスの、通常とは異なるあるいは(常識を) 打ち破るような使用を行うこと (3) 社会的や環境への統合を伴う、あるいは伴わない生きた生体 (あるいは有機体) の発明することや変容を促すこと (Kac 2007:p.18)。

そして、「バイオアートは生きるという過程を操作し、有機体や生命体を生み出し、変化を与える。それはかつて芸術品のように模倣を目指しているのではなく、それ自体が生きているのである。それゆえ、今までに前例のない問いかけを、生命の未来と進化、社会や芸術に投げ掛けるだろう」(Kac 2007:p.18) と続ける。つまりカックの中でのバイオアートの前提は「操作」と「生きていること」がその核といえるかもしれない。一方で、彼が編集したバイオアートの入門書的位置付けの書籍 *Signs of Life* (2007) において、その射程が遺伝子の操作やバイオマテリアルを用いた作品あるいは作家にとどまらない点は興味深い。そして、組織培養による制作を行うアーティストや、美術史家や細菌学者の古典的エッセイなどと一緒に、ルイ・ベックとヴィレム・フルッサーの論考も所収されている。

ベックの表現は表現媒体に焦点を当てるとコンピュータ・シミュレーションによる造形であるが、ある生物種の遺伝や進化に関心をもつという意味で、カックの示すバイオアートの前提となる「生命のプロセスを操作する」という点と重なっているのである。それはベックについても言えることあり、ある種自然な流れとして、遺伝子操作や組織培養といった「生」に介入することへとその関心は接続していく。

生きているものは、そこにある。

生きているものは、コミュニケーションする。

自らの言語の中で、そして言語を通して、自らを変容させ、再創造する。遺伝子コードは肉となる。生きているものを表現する人工物は、その存在(厳密さと偶然性)を受け継がされる。

この逆転は、生きるものが完全に表現できる物質で

形づくられることを可能にする。抽象的な物理化学的論理、表現様式、代用、そして難解な形而上学的遺産によって定められた過剰な制約から解放されることになる。

そして、「バイオ・ロジック」が可能になる。

このバイオ・ロジックの構成は、科学的知識、あるいは生物学的・遺伝学的研究、概念、尺度、方法、モデルのみから成るものではない。このバイオ・ロジックは、生きているものが、表現と現在の芸術的・科学的カテゴリーをも超えて、自分自身を扱う物質的主体として自らを押し出すために成り立つものである。したがって、すべての研究はそれ自体を表現として解釈し、すべての表現は異質な方法とハイブリッドな成果により、それ自体を研究として解釈するのである (Bec 2007:p.83)。

2007年に刊行された *Signs of Life* では、「ライフ・アート (Life Art)」と題された論考を寄稿しているが、生きもの自体を扱うことや同時代的なトランスジェニックな実践そしてバイオテクノロジーによる活動が、実験室といった従来の研究の枠を超えてより多くの人々に向けられることで、科学的あるいは文化的、そして芸術的タブーの領域に接触する真の倫理的・美的問題につながり、人間社会の未来への発展に関する一連の疑問がもたらす点を踏まえ、生物環境と人工環境との関係性についての新しいフェーズを記述する。そしてベックは、自身が長らく関心を持っていた生きもの／機械／人間との間の新しい関係性やコミュニケーションのあり様を、改めて「テクノ動物記号論 (Technozoosemiotics)」と紐づけ直す同生物種間／異生物間のパラ言語的、運動学的コミュニケーションについて、長期的に作用する種の間でコミュニケーションを確立しようとする生物的論理の存在を仮定すれば、ヒトという種はその使用者・操作者の一種に過ぎず、拡散的かつ永続的に作用するこの横断的な種間コミュニケーションは、芸術的実践の特権的な領域のひとつと考えられることを示唆する (Bec 2007:p.87)。特にテクノロジー発展により生物と人工物、自然環境と人工環境が連関し、統合した環境は、二者間の差異を均していく。それは生物における淘汰の理論とも

類似しており、生きている対象を人工領域のものと結びつける組織化の過程を鑑みると、機械は決定論的に構築されるためある意味で余剰をもたないが、生きものはその生存能力を保証する複雑な全体性のなかでの構築が基本であるが故に調整の能力をもつ。そして生きているものは、その生命機能の限界を維持しながら階層的な選択を行い、根本的な生命維持活動に寄与しない部分を切り離すことが必要とされる。そうした状況をも含め、「ライフ・アート」として生きものの儀式的・象徴的表現から、畜産や養殖にみられる生物を扱う古くからの実用的知識、エンジニアリングと擬似生命、そして現在の最先端のバイオテクノロジーに至るまで、人間と「生」との間にある／を構成するすべての活動の産物を射程としつつ、そこに生じる美学や芸術活動について90年代の記述と引き続いて考察し続けていることがみてとれる (Bec 2007:pp.89-91)。

また、同書には1988年の『アートフォーラム』のコラム「キュリーの子供たち」に掲載されたフルッサーのエッセイ「科学について (On Science)」の再録があるが、この短い章は、バイオテクノロジーとアートの可能性を軽やかに論じたもので、「なぜ、未だ犬は赤い斑点の青い体をしておらず、未だ馬は夜の草原に蛍光色を放っていないのだろうか」(Flusser 2007: p. 371)という一文から始まる1988年に発表されたエッセイは、当時と同様に今日も挑発的である。

地球上のすべての生物は、色を持っている。我々は皆、皮膚に色素を分泌しており、これらの色素には重要な機能がある。これらの色素は、個体(の生存)を助ける(保護色)だけでなく、種の存続をサポートする(性的シグナル)重要な機能を有している。現在、私たちはこれらの分泌物の化学的、生理的プロセスを理解し、それを支配する法則を打ち立てることができるになりつつある。分子生物学者は、画家が油絵やアクリル絵の具を扱うように、多かれ少なかれ肌の色を扱うようになる日が近いのかもしれない (Flusser 2007:p. 371-372) *⁸。

彼は同時期に、同時代芸術を批判的に捉え創造性



[6]



[7]

を奪取していくために、電磁気学と生命工学への方向づけも示唆しているが（越智 2019:p.348）、1988年という年代は情報工学的発明と基礎整備の時代が一つの落ち着きをみせ、情報工学が生物学と結びつき、まさに今日「バイオアート」と呼ばれる領域の黎明期と重なってくるのである。

こんにち、芸術の永遠の価値を、石や油、あるいはその他の物質によって創りだそうなどと考えることは、まるで話にもならないほど馬鹿げた行為である。なぜなら、ひとつには、われわれはそこに込められる情報を一方では電磁場に置き換える方法を手に入れ、それによって情報を思うがまま、また実際に永遠に再生しつづけることができるようになってからである。他方において、われわれはバイオマスという物質をあつかうことができるようになっており、それによって情報を非常に長いあいだ保存することができるようになっただけでなく、それにまた変化を加えることも可能になったのである。これらが、人間の創造性が直面する二つの挑戦である。つまり、バイオテクノロジーと電磁場である（Flusser 1988:p. 27；越智 2019:p. 349）。

5. おわりに

以上のように、ベックの作品は確かに1980年代から90年代にかけての高度情報化社会とコンピュータ・サイエンスの加速的発展を下地とし展開がみられた時代的气運における表現の一種と言えなくもない

が、特にフルッサーのコミュニケーション理論や哲学的思想と接近していたことは現在でも多くの影響を与えている。例えば、2012年にベルリン芸術大学で立ち上がった深海へアプローチするプロジェクトは、まさにベックとフルッサーの「ヴァンピロテューティス・インフェルナリス」に影響を受けたものであり、また2016年にはヴィレム・フルッサーの活動を振り返る展覧会「Bodenlos – Vilém Flusser und die Künste」（カールスルーエ芸術メディアセンターにて開催）でも、「ヴァンピロテューティス・インフェルナリス」から展開したのとしてベックの作品が展示・再検証される機会となった^[6, 7]。ここではやはり、コミュニケーションと技術の関わりについての問いが改めて示されたが、こうした問い自体、（マーシャル・マクルーハンの「人間拡張の原理」以降議論されてきた）ポストヒューマニズム（Post-humanism）を含んだポスト生物学的な議論、さらに拡大して人工環境と自然環境、人間活動が痕跡を強く残す人新世（Anthropocene）の問題や、人間以外の生物や存在に目を向ける（そして翻って人間自体にも目を向ける）マルチスピーシーズ（Multispecies）や生物中心主義（Biocentrism）といった今日的なバイオアートあるいは広く現代芸術における関心事項と重なってくるのである。こうした点については、同時代の他の作品や展覧会のテーマと照らしながら今後より議論を深めていく必要がある。

本論では、バイオアートのもつある種の前史的領域として、ヴァーチャル空間での「人工生命体」のシミュレーションと表現について、ルイ・ベックの作品と言

説を軸にみてきたが、情報によりデータの奥で超進化する人工生命は、現存する我々の身体や物理空間を強く認識させるトリガーとして、今の時代に再考することも可能かもしれない。生命科学の領域では、2000年代に入るとヒトゲノムの解析完了から、さらにクロニングや CRISPER 技術の開発により情報工学と生命科学の領域はさらに強固なものとして結びつき重なりをもってきている。こうした情報体としての生や、生を情報として扱うことを考察することは、今日の DNA 自体をコード化し操作するという点を再考する上で手がかりともできるだろう。ベックの表現は、単にヴァーチャルな世界の、コンピュータの生成によるシミュレーションとするだけでなく、実際の動物形態学に基づくフィジカルな側面を内包し、生を情報として扱いたまた情報を生として扱う姿勢は、今日のバイオアートへと接続する。これらの芸術的活動をただ一つの通史、リニアなものとして考えることは難しくとも、複数の走査線のひとつとして、バイオに関する表現の歴史的な変遷として考えることも可能であるだろう。

〔註〕

- ^{*1} 例えば、提唱者であるラングトンは、時間の経過、空間の位置、状態がそれぞれ離散的なセルのシステムである「セル・オートマトン」のシミュレーションによって、ある遷移関数が設定するとき単純なループが無限に自己増殖し、そのうち個体密度の飽和によって内側のループから増殖の速度が減退していくことを発見した。(佐倉 1993:p.26) また、生態学者であるトマス・レイによって作られた「ティエラ」は、もとはひとつの人工生命が自己増殖と突然変異を自然と繰り返すことで、世代を重ねるごとに種類を進化的に増加させ、最終的にコンピュータ内にジャングルのような状態を作り出したという点で、ソフトウェア人工生命の典型例として高い評価を受けた。(レビー 1994:pp. 277-296; 佐倉 1998:p. 83)
- ^{*2} 「人工生命」と「人工知能」は前者がボトムアップ型の成長・進化システムをもつものであり、後者がトップダウン型のシステムをもつといわれているが、90年代初頭における「人工的に生成される生物・知能」という文脈ではしばしば、比較・並列される傾向にあった。(西垣 1988; 佐倉 1993)
- ^{*3} その中でも、作品としての人工生命体表現の出現はもう少し早い段階で見られ、1991年には前年に設立されたインタラクティブ・アートの公募展において、チコ・マクマトリーとリック・セイヤーによる人間の動作を模倣する半透明な身体をもつロボットの作品である《The Tumbling Man》(1990) が受賞作品として選ばれた。CGシミュレーションとしての人工生命体CGについては、1993年にクリストファー・ラングトンの講演とともにカール・シムズやトマス・レイによる展示がなされ、またウルリーケ・ガブリエルの《Terrain_01》やソム

ラーとミニョノの《Interactive Plant Growing》、そして翌年の94年には《A-Volve》がインタラクションをもった人工生命体の早い時期のものとして、アルス・エレクトロニカでの受賞となった。

- ^{*4} それ以前にもベックとフルッサーの交流はあり、例えば1984年にベックがコミッショナーとなり「Le vivant et l'artificiel (生と人工)」をテーマとしたアヴィニオン芸術祭では、フルッサーも招かれ同タイトルでの論考を刊行物に寄稿している。(SGRAFFITE/Festival d'Avignon 1984)
- ^{*5} 『VAMPYROTEUTHIS INFERNALIS』は1987年に初版は1987年にドイツ語で出版されたが、1993年にはドイツ語第二版、そして2012年には英訳版が出版され、この特殊な書籍は時代を超えて人々の関心を刺激している。特にヴィレム・フルッサーの仕事における『VAMPYROTEUTHIS INFERNALIS』の位置付けについては、越智和弘の「地獄のコウモリダコからビットの世界へ——ヴィレム・フルッサーの円環的思考」(2019)に詳しい。
- ^{*6} ステラークは自身の身体と機械を組み合わせることで、身体を拡張し、あるいはまた遠隔でつなぐことで意識と身体と他者の交差をパフォーマンスによって表現する作家である。一方、オルランは整形技術という身体への直接の介入とその記録によって「カーナル・アート(肉体芸術)」を展開する作家である。彼らとともにベックの作品が、身体性/フィジカルに接近する同時代の作家として焦点を当てられグループ展が組まれていたことは興味深い。
- ^{*7} ベックとカックは、カックが《Genesis》を発表した1999年のアルス・エレクトロニカではじめて対面したという。そして、もっともセンセーショナルに受け取られ、ある意味でカックの最も知られた仕事のひとつでもある《GFP Bunny》のプロジェクトのフランス側コーディネーターをベックが務め、緑色蛍光タンパク質(GFP)の研究を行っていたルイ＝マリー・ウーデビヌとカックを繋いだという。(カック 2017:p.8) カックの《GFP Bunny》は、遺伝子組み換えにより緑色に蛍光する(と言われた)うさぎ「ALBA」とその写真ビジュアル、またある意味刺激的なコンテンツとして遺伝子組み換えという言葉と緑色をしたうさぎのイメージが拡散され議論を生み出して状況自体を、ひとつのアート・プロジェクトとした作品である。
- ^{*8} 文章は1988年『アートフォーラム』誌に初出。引用は2007年に*Sign of Nature*にて再録されたテキストより。

〔参考文献〕

- ウィーナー, ノーバート, 池原止戈夫他訳「サイバネティクス—動物と機械における制御と通信—」岩波書店, 2011 (初版1947年)
- Le vivant et l'artificiel, SGRAFFITE/Festival d'Avignon, 1984
- 西垣通「AI—人工知能のコンセプト」講談社, 1988
- Flusser, Vilém, Ein Krakenblick auf die Postmoderne – Irorian Rötzer im Gespräch mit Vilém Flusser, Umbruch 2; Berlin, 1988
- Flusser, Vilém, and Bec, Louis, Vampyroteuthis Infernalis: Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste, European Photography; Göttingen, 1993
- G Langton, Christopher, "Artificial Life", in Karl Gerbel,

- Peter Weibel eds. ARS ELECTRONICA 93 Genetic Art-Artificial Life, PVS Verleger, 1993
- Bec, Louis, “Prolegomena: Ästhetik und fabulöse Erkenntnistheorie des Künstlichenn Leben”, in Karl Gerbel, Peter Weibel eds. ARS ELECTRONICA 93 Genetic Art-Artificial Life, PVS Verleger, 1993
 - Bec, Louis, “Das Technobiom: oder die Prämissen einer zweiten Darwinschen Revolution”, in Erzeugte Realität II (catalogue), 1994
 - 吉岡洋「生命とサイバネティクス」太田喬夫編『芸術学を学ぶ人のために』世界思想社、1993
 - 佐倉統「動きはじめた人工生命—生命へ回帰するコンピュータのゆくえ」同文書院、1993
 - T-BRAIN CLUB編『人工生命の美学』洋泉社、1994
 - Leonardo, Vol.22 Issue1, The MIT Press., 1996
 - レビニー、スティーブン、服部桂訳『人工生命—デジタル生物の創造者たち』朝日新聞社、1996
 - 佐倉統『生命をめぐる冒険』河出書房新社、1998
 - 『美術手帖』Vol.50 No.758、美術出版社、1998
 - Bec, Luis, “Life Art”, in Kac, Eduardo ed., Sign of Nature, MIT Press, 2007
 - Flusser, Vilem, “On Science”, in Kac, Eduardo ed., Sign of Nature, MIT Press, 2007
 - Kac, Eduardo, “Introduction: Art that Looks You in the Eye: Hybrids, Clones, Mutants, Synthetics, and Transgenics”, in Kac, Eduardo ed., Sign of Nature, MIT Press, 2007
 - Reichle, Ingeborg, Art in the Age of Technoscience: Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art, Springer Wien New York, 2009
 - Daubner, Ernestine et Poissant, Louise (sous la direction de), Bioart: Transformations du vivant, Presses de l'Université Québec, 2012
 - Zielinski, Siegfried, Weibel, Peter and Irrgang, Daniel eds., Flusseriana: An Intellectual Toolbox, Minesota Press, 2015
 - カック, エドゥアルド「生命の変容—芸術の突然変異」『アール』issue07/2017、金沢21世紀美術館、2017
 - 越智和弘「地獄のコウモリダコからビットの世界へ——ヴィレム・フルッサーの円環的思考」、中村靖子編『非在の場を拓く——文学が紡ぐ科学の歴史』春風社、2019

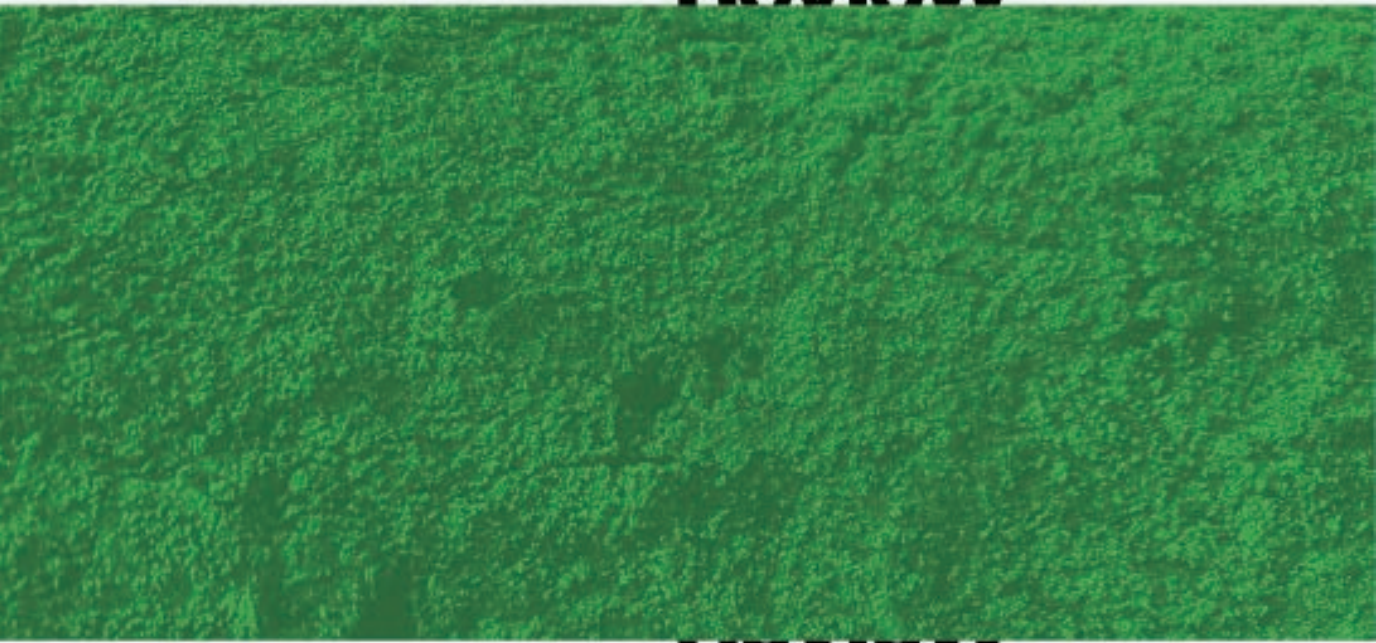
Infernalis: Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste, European Photography; Göttingen, 1993)

- [4] 「Erzeugte Realität II」展カタログ(1994年、RealismusStudio 刊行)
- [5] 「Erzeugte Realität II」展カタログ(部分)
- [6] 「Bodenlos—Vilém Flusser und die Künste」展の様子(一部): 2016年、Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe(ZKM)、撮影:筆者
- [7] 「Bodenlos—Vilém Flusser und die Künste」展の様子(一部): 2016年、Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe(ZKM)、撮影:筆者

[図表リスト]

- [1] ルイ・ベック《Diaphanomena》:コンピュータ・アニメーション作品の一部 ©Louis Bec (出典: Ernestine Daubner et Louise Poissant (sous la direction de), Bioart: Transformations du vivant, Presses de l'Université Québec, 2012)
- [2] 『VAMPYROTEUTHIS INFERNALIS』1993年刊行第二版(ドイツ語版)表紙
- [3] ルイ・ベックによる『VAMPYROTEUTHIS INFERNALIS』挿絵(出典:Vilem Flusser and Louis Bec, Vampyroteuthis

The KeMCo⁰¹ Review



REVIEW

キュレーターの役割を再考する

—ニューヨーク近代美術館とソロモン・R・グッゲンハイム美術館の例から

Curatorial Roles for Amplifying the Voice of Artists in Exhibitions

—from Cases of the Museum of Modern Art and Solomon R. Guggenheim Museum

山崎 みず穂 (森美術館)

Mizuho Yamazaki (Mori Art Museum)

Abstract

近現代美術館の展示空間では、作品の本質が作家の意図通りには伝わらず、むしろ美術館の内外の政治的影響を受けてコントロールされていることが多い。本論ではニューヨーク近代美術館とソロモン・R・グッゲンハイム美術館の例から、美術館を代表しつつアーティストと最も近く活動を共にするキュレーターの役割について考察する。まず、公のために公開しているはずの近現代美術館の権力構造を振り返る。次に、アーティストと美術館の関係や、その決定の背景にある制度的な政治構造を明らかにした上で、1960年代からのこうした構造に対する制度・体制批判を紹介する。この運動は美術機関の政治的背景を指摘したが、美術館はその政治的構造そのものの中に自らの批判を収容することもできるという結論に至る。展覧会制作におけるアーティストの声と美術館の声を区別し、自らの考えを公衆に透明性を持って表現するための、キュレーターの在り方を模索する。

In exhibitionary spaces in modern and contemporary art institutions, the essences of artworks have often not been transmitted as they were intended by artists, but rather manipulated and controlled by the art institutions, influenced by their internal and external politics. This thesis thusly considers how the role of curators needs to be as a hinge between artists and museums from the cases of the Museum of Modern Art and the Solomon R. Guggenheim Museum. Firstly it examines artists' exploration into the power structures of modern and contemporary art museums, which premise to serve the public. After revealing the relationship between artists and museums, and the institutional politics behind their decisions, this thesis introduces the counter-art movement against such forces from the 1960s, institutional critique. Although institutional critique pointed out through a variety of artworks that artists were being overshadowed by art institutions, it led to the conclusion that a museum can even accommodate its own criticism within its very political structure. This would distinguish the voices of artists from those of institutions in exhibition creation, allowing artists to transparently express their own thoughts to the public while being offered necessary support and resources from museums.

[Keyword]

美術館、インスティテューショナル・クリティーク (制度・体制批判)、キュレーター
Museum, Institutional Critique, Curator

Introduction

Art no longer sits in the ivory tower of *l'art pour l'art* but engages heavily with society and rather continues to challenge the social and cultural norms in more diverse ways of expression. From the end of the 19th century when the reproduction mechanics of photography arose and art started distancing from Naturalism and moved towards Impressionism, artworks began vividly articulating their creators' concepts to spectators through a variety of forms of art.¹ Accompanying this shift in modern and contemporary art, exhibition spaces also could not simply be a plain, conventional gallery room which represented the power and glory of the collection holders. They shifted towards prioritizing the public and developed to become more citizen-centric over the course of a few centuries.² Museums have been major channels between artists and the public, and consequently acted as gate-keepers for dialogue therein. Born as cabinets of curiosities, the nature of the museum was originally for the bourgeoisie and connoisseurs, inherited from their houses' exhibition rooms, to exhibit curious objects and artworks. Those purely aesthetic and posturing values embraced in museums worked as the aesthetic standard for museum-goers perceiving the displayed items through the lens of the museum and the order of the artifacts. Museums stripped away the embedded integrity of works, assigning new meaning to them and consequently imposing the museums' inclinations for elitism and their value system onto the public. Museums have, since inception, been political. Modern art museums, meaning those established in the 20th century focusing on modern and contemporary art, are also in this trajectory, despite their embarking on a new conceptualization of museums in the 1930s apart from traditional museums and their more overt political connections.³ After the onset of the 1970s, the field of museums transitioned towards targeting a more diverse public. New museology was a shift in museums which reconsidered the purposes, roles, and functions of a museum grounded in the critique of

"old" museology, the elite-focused nature of museums.⁴ In the beginning of 1970s, the claim that museums were elitist entities, obsolete, and isolated from the reality of society appeared, and thus they came to be considered as a waste of public money.⁵ Alongside the diversifying of collections which collapsed the exclusive boundaries between "high" and "low" pieces, new museology stood to break the idea of conforming the masses to elitist ideas about "civilization" and "discipline."⁶ The idea that museums should be inclusive to the wider masses spread, transcending over the exclusivity shown by the elites and their hegemonic tastes of beauty. From exclusive, scholarly museums serving only the privileged and the elites to visitor-centric institutions focusing on broader and more diverse audiences—new museology redistributed authority to a wider public than the previous exclusive groups, and in so doing repurposed museums to be mass-oriented.

Although museums have transformed over the centuries, politics remain both inside and outside of the institutions, influencing the conveyance of the ideas of artists through artworks. The attitude of the museums has changed from serving only for elites to the mass-oriented, however, the core function of enlightenment remains the same: modern art museums tend to still deliver and spread their elitist ideas to museum visitors, arbitrarily utilizing artworks as pieces to voice their messages out, which hinders artists from communicating their messages to the public. Diverse artworks that question the conventional cognitive frameworks of art and society now throw a stone at the surroundings in which they are exhibited. As Claire Bishops (1971-) says, "political time-specific" artworks are at stake.⁷

These discordances between museums and artists can be observed well in several cases of the exhibitions in the Museum of Modern Art and Solomon R. Guggenheim Museum, the two giants who have led the art world since their inception and the very places where the key ideas of this thesis such as "white cube" and institutional critique have revolved around. Thusly, this thesis, looking back

the examples of the two museums, attempts to examine the roles of curators, the primary contact to artists and catalyst between them and art institutions, in order to make the exhibition space capable of transparent communication of the artists' messages to audiences. The power of modern art museums is detrimental to the reflection of the society-oriented ideas of contemporary artists onto spectators as this power is not neutral in this current system. When artists' voices must be heard directly by spectators, firstly it is crucial to understand the current power structure in art institutions over artists.

Beginning with an analysis of the "white cube," the first chapter examines the intervention into the message of artists in exhibitions by art institutions. The "white cube" is an attempt to separate art from time and any political discourses and yet is itself non-neutral. While widely used in modern art museums all over the world, it still conveys a certain way of thinking of a museum—the Museum of Modern Art—of the 1930s, before the idea of new museum sprouted. It pretends as neutral, however, its purpose and ability to strip all the meta-visual meanings and backgrounds from artworks still persist. Moreover, they enable modern art museums to attach new meanings to artworks, which are not necessarily part of what the artists conceived of. As such, museums affect the voices of artists, being influenced by internal and external political connections to the institutions. Therefore, museums are not neutral; they are still essentially political, and they are aware of the fact. These points are examined from recent exhibition as case studies, the exhibition in 2017 held in their permanent exhibition space at the Museum of Modern Art and another one in 2017 at Solomon R. Guggenheim Museum, titled *Art and China After 1989: Theater of the World*.

The next chapter is devoted to exploring how artists have fought back against such overshadow of power by the art institutions, looking over the development of institutional critique. Beginning with the first wave, the case studies of *Poll of MoMA Visitors* (also known as *MoMA Poll*, 1970) and

Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971 (1971) by Hans Haacke (1936-) appear as early examples of artworks posed against art institutions which addressed the ways that institutions intervene in the perception of artworks, as well as the ramifications of such pieces. Leading into the second wave, Andrea Fraser (1965-) is central to discussions of the expanded ideas of institutional critique as she re-shifted the perspective away from critiquing museums and towards recognizing that all who engage with art, who give it contingent value, are themselves institutions, and that it is the composition and values of the institutions which are paramount and which must be questioned. However, it is then proven that even institutional critique can be housed within museums, entangled in institutional politics.

By considering the aforementioned situations involving the status quo of museums, this thesis lastly offers a recommendation for the role of a curator to function to open up museums for artists so that they can freely exchange their opinions and creative ideas. Recognizing themselves as part of the public and assuring the transparency of the exhibition space for artists allows both artists and the public to have direct dialogue and cultivates the collective.

Chapter One: Institutions' Power over Artists—The Development of Modern Art Museums and the Problems Within

This chapter investigates the political power structure around museums and their influence over artworks. Museums have shifted how they represent artworks and objects from the 18th century to the 21st century, and in doing so have also changed their relationship with the public.

Birth of the White Cube

Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981), the first director of the Museum of Modern Art, a representative modern museum in New York, shifted the course of modern art museums with Phillip Johnson (1906-

2005), the then head of the architecture department, with new display settings and techniques in the 1930s which now exemplify the modern museum: a simple, plain “white cube” space where “[p]aintings are hung wide apart in a single row” on white, undecorated walls in a room with neutral floors.⁸ His aim was a timeless space as an exhibitionary sphere, because “for the museum, the abstractness that results from the effacement of specific religious, political, or personal symbolic feature is the key feature.”⁹ This space was then founded for modern art, mainly conceptual art, and, extracting its nature, for its future development based on the infinity of concepts.¹⁰ Flexibility in the museum renders it everlasting—in so doing, for Barr, modern art museums became ageless, constantly fluctuating houses for modern, contemporary, and future artworks.¹¹ Originating in the Museum of Modern Art in New York, modern art museums embarked on a quest to seek neutral spaces for exhibiting artworks in this way.

Brian O’Doherty (1928-), an art critic who coined the term “white cube” in 1976, described the white spaces as spheres where “an image comes to mind of a white, ideal space that, more than any single picture, may be the archetypal image of 20th century art.”¹² For Barr, this modern museum allowed visitors to enjoy artworks without the disturbance of all other things but art in a “neutral context.”¹³ As O’Doherty says, in the white cube, artworks are destined to appear “untouched by time and its vicissitudes.” By entering such spaces, the pasts of artworks are frozen, their inheritances are bleached, and artworks are to enter another world of the unchanging abstraction of rationale.¹⁴ The white cube is a “transitional device” to access this other world.¹⁵

However, in this space, as Thomas McEvelley (1939-2013) says, the influence of those transitional spheres on our world of human experience is not much taken into consideration.¹⁶ This point seems true and yet very dangerous, as this means that what is happening in the white cube is taking what artworks inherit from their creation and background away and adding them to the homogenized

meaning of “another world,” which then intervenes in the experience of the public. It also proves that museums and art institutions gained the power to control the communication of artworks to viewers, and as such the artworks and artists lost the autonomy of expression independent from anything or anyone else. That being said, the “another world” the white cube produces is considered to be the unchanging abstraction, like that of the fundamentals of mathematics, as McEvelley describes—and that is arguably what Barr originally intended as well—, but it is even possible for it to be more than that. “Another world” has the capability of not only reducing the meta-visual information that artworks carry, but arbitrarily adding, magnifying, and transforming it. And it is museums and art institutions that ignite the arbitrariness of the space.

Museums administer the validity of “another world” in the white cube and curators decide which exhibitions they will create not only following their interests but also based on the social influence of circumstances in and around museums, such as the preferences of donors, board members, and directors, what would most appeal to visitors for the increase of admission, and trends in the world. In other words, their decisions are influenced by the circumstances of museums and are not neutral. The neutrality of museums is explicitly denied by Glenn Lowry (1954-), the Director of the Museum of Modern Art, who said, “there is nothing neutral in museums. What we do is essentially political.”¹⁷ All aspects of museums inherently influence the curators’ decisions as to which exhibitions they will prepare next, as well as to what, where and how artworks will be exhibited. As the Cuban artist Tania Bruguera (1968-) expressed “deciding to restage and reactivate artworks is different between artists, only external existence, and museums which have internal issues such as scheduling of shows, etc.”¹⁸ Here she clearly states that the approach artists desire and the functional implementation of museums are different due to museums’ internal politics.

As such, the political power of museums over artworks is not limited to two centuries prior but

persists to this day as expressed so by both museum insiders and artists. Museums are politically affected both inside and outside and hold political power over the public's perception through exhibitions. This political power may be more detrimental than ever, as it is now disguised as a quasi-neutrality in which the unchanging abstraction of rationale is extracted from artworks and exhibited in the white cube. While purporting themselves as neutral, visitor-friendly cultural institutions, museums still activate their political influence over spectators and agitate visitors with artworks, regardless of whether this reflects the aims of the artists. Macro and micro power factors around museums collectively influence their selections for exhibition themes, oeuvres, and juxtapositions of art pieces and these influences may prevent and eschew the transparent communication of artworks to the public.

Case Studies: The Reality of Modern Art Museums

Although the idea of the white cube was purposed as a neutral space apart from time, politics, religions, etc., it is not and cannot be politically neutral in the hyper-politicized environment of the museum, which inevitably influences spectators. In recent years, museums have been questioning their social purpose and role in people's lives as a way to serve as a mass-oriented organization.¹⁹ Their quest for social responsibility and contribution shows that they are cognizant of their influence over the public through exhibiting artworks and utilizing them to send their own ideas. In this section, case studies of modern art museums in two capacities are introduced, which show the impact that the museums try to make on society by exhibiting artworks and the danger of the museums that can silence and alter artists' messages and cut the communication between them and viewers. Through the case of the Museum of Modern Art when they reacted to the Trump regime's travel ban and the case of Solomon R. Guggenheim Museum when they were exposed to public outrage, we will see that the intentions of artists are left out for the sake of the museums' voices.

The Museum of Modern Art used its influential power over the public through artworks in order to make explicit their own opinion. In January of 2017, in response to an executive order by the then standing president of the United States of America, Donald Trump (1946-), to deprive citizens of seven majority-Muslim countries the right to travel to the US, the Museum of Modern Art rebelled and placed themselves in opposition to the government's decision by replacing some of the works on their fifth-floor gallery, which usually displays works such as paintings, earthworks, videos, and sculptures, with works by Ibrahim El-Salahi (1930-), Marcos Grigorian (1925-2007), Tala Madani (1981-), Parviz Tanavoli (1937-), Siah Armajani (1939-2020), Zaha Hadid (1950-2016), Shirana Shahbazi (1974-), and Charles Hossein Zenderoudi (1937).²⁰ In the wall text next to each artwork, the museum explained this audacious action: "[t]his work is by an artist from a nation whose citizens are being denied entry into the United States, according to a presidential executive order issued on January 27, 2017. This is one of several such artworks from the Museum's collection installed throughout the fifth-floor galleries to affirm the ideals of welcome and freedom as vital to this Museum, as they are to the United States."²¹

Despite the potential validity of their message, the contents of the artworks mobilized for this display were not necessarily related to the museum's statement, let alone intended as such by those artists. *Untitled* (1963) by Grigorian is a part of his series *Earthworks*, which is associated with the dwellings of the Iranian countryside.²² This work, which consisted of natural materials such as soil and sand on canvas, was not intended to provoke a message resisting the Muslim-phobic executive order. Another artwork exhibited at the Museum of Modern Art in the same context is *The Mosque* by Ibrahim El-Salahi, dated in 1964, which shows the significance of Arabic calligraphy to him personally and the influence from his study in London.²³ Hadid's *The Peak Project, Hong Kong, China (Exterior perspective)*, a painting in 1991 for her unbuilt project for a private club at the Hong Kong's cultural district, Kowloon, is considered to be one of the

milestones in her career to use paintings as a tool of designing. In this work, the artist “proposed to transform the site by excavating the hills, using the removed rock to build artificial cliffs, or ‘a man-made geology,’ in her words.”²⁴ These intentions of the artworks show the museums’ interruption and seizing of the meanings of artworks in order to create their own exhibition narratives.

The Guggenheim Museum’s decision also seems disgraceful for the artists and the public in that they had lost their opportunities to have dialogues, which would have enabled both to cohabitate with the opposite ways of thinking and further nurture their understanding on others. The museum experienced furious online petitions and huge protests onsite against three works of art which were supposed to be part of their show, *Art and China After 1989: Theater of the World*, in 2017. The two video works and one installation which was considered to be a centerpiece of the exhibition, a video *Dogs That Cannot Touch Each Other* (2003) by Sun Yuan (1972-) and Peng Yu (1974-), another video work of a performance *A Case Study of Transference* (1993-1994) by Xu Bing (1955-), and an installation *Theater of the World* (1987/1993) created by Huang Yong Ping (1954-2019) involved living dogs, pigs, insects, and reptiles, and appeared to the eyes of many animal rights advocates as a violation of the animals’ rights.²⁵ The museum withdrew all three pieces in the end.²⁶

One of the artworks, *Dogs That Cannot Touch Each Other*, a seven-minute video work with eight harnessed American Pit Bull Terriers on eight non-motorized treadmills, was meant to examine and critique the world’s systems of power and control by showing their impossibility of touching each other while being harnessed.²⁷ Likewise, the other video work, *A Case Study of Transference*, captures the performance in which an audience is watching the mating of two pigs, one with English words imprinted and the other with Chinese characters all over their bodies. The message of the artwork was the Western transference of culture to the East in a visceral manner. The last artwork, *Theater of the World*, showed numerous insects, amphibians,

and reptiles caged in a tortoise-like structure under the snake-like structure of another work by the same artist, *The Bridge* (1995). While the structure reminds one of panopticon, an 18th-century surveillance model by Jeremy Bentham (1748-1832), it is said in Daoism, these two creatures combined together as a mythological deity, Xuanwu, who created the universe, and this work brings viewers to think of “a state of permanent flux and regeneration and change” said the lead curator of the exhibition, Alexandra Munroe.²⁸ Although the museum published a statement on *Dogs That Cannot Touch Each Other* on their website calling for the public’s consideration as to what the piece might be telling viewers “about the social conditions of globalization and the complex nature of the world we share,” none of the artworks had a chance to successfully explain their concepts to the public and to discuss the gaps between the artists’ thoughts and the public’s antipathy by being taken down.²⁹ The reason behind the Guggenheim Museum’s decision was, according to Clare Bell, the Director of Exhibition Management at the Guggenheim Museum, because no members of the public could act as a representative of the entire protest to have a discussion with the museum, despite threats and other rhetorical forms of violence being directed towards one of the museum’s large donors.³⁰ Considering that the Guggenheim Museum must fairly heavily rely on the support of donors for its operation, the museum likely needed to listen to the claim of the donor who wished to protect themselves from further harm to their reputation and social position.³¹ The decision by the Guggenheim Museum to remove these pieces from the public eye fundamentally cut all connections between audiences and the artists, and in so doing, they overshadowed with their internal politics the opportunities for the artists to convey the concepts of the artworks to the public, and to facilitate debates between the artists and the public for a mutually stimulating, dialogical discourse.

From these studies, the museums’ actions can be understood as a way that they were and are aware of their political power’s ability to disseminate their thoughts to the broader public, both

nationally and internationally, and of their influence over spectators in exhibiting artworks. Through exhibiting artworks or arbitrarily taking down from the public view, the museums articulate its own standpoint and influences the communication between artists and audiences. Although modern art museums are not necessarily utilized as a tool of the nation to display power to other countries, the process of modern art museums is still in common with the traditional, universal survey museums in terms of their expression of political statements to and influence over the public here. At the end of his essay, *Art Without Artists?*, the artist Anton Vidokle (1965-) states that curators in museums do not only mount art exhibitions and care for artworks, but also, “administer the experience of art by selecting what is made visible, contextualize and frame the production of artists, [...] oversee the distribution of production funds, fees, and prizes that artists compete for.”³² By comparing artists and curators to factory workers and their supervisors, he claims that curators structurally capitalize artists in order to create their own artwork in an exhibition space and correspondingly diminish the will of artists. When it is apparent that the way curator’s and museum’s functions need to change, how should curators and museums then function? Conveying the voices of artists transparently to the public is less feasible as long as museums act as an intrusive medium by positioning themselves between both parties, artists and the public, as they do currently.

Chapter Two: Artistic Practices against Museums’ Political Power

In the previous chapter, we have seen the intervening nature of museums in exhibiting artworks that can manipulate the messages of artists. There also have been artists who have questioned museums, which themselves claim to pursue the production of the public exchange, sphere and subjects, as actually political institutions. That is institutional critique, in which artists have revealed their political-ness through artistic practices against art

institutions, and in so doing, made explicit that museums have not been able to truly commit to their premise to serve the public because of their bourgeois identity.³³

Institutional Critique—The First Generation and Disclosure of Museum Politics

In general, it is considered that there have been three major waves in the history of institutional critique until the present day worldwide. Represented by Haacke, Michael Asher (1943-), Robert Smithson (1938-1973), Daniel Buren (1938-), and other numerous artists, the counter-art movement welcomed its first zenith at the end of the 1960s and throughout the 1970s. They scrutinized the relationships between artists and museums, purposing to oppose and subvert rigorous institutional systems politically, theoretically, and aesthetically.³⁴ Categorized as proto-conceptual art in connection with “readymade” by Marcel Duchamp (1887-1968), their works, which generated a new phase of aesthetic experience, were beyond the scope of traditional art production and consumption in studios and art institutions; viewing the aesthetic experience as constructed by both the institutional determination of the object’s contexts and meanings as well as by the ability of the spectators to understand.³⁵ In this first wave, it was predominantly done through artistic practice as a critical method against the limitations of the art institutions in question.³⁶ Thus, first-wave institutional critique did much to expose and refute the functional or informational character of art institutions and democratize art for the public.³⁷ According to Smithson, a precursor of early institutional critique, art institutions worked as spheres of “cultural confinement” and circumscription, and thus art institutions were considered problematic for artists.³⁸

In the summer of 1971, the German-born artist Haacke, who took initiative in the inception of institutional critique, commented on the matter in three of his notable, site-specific works, including *MoMA Poll* and *Shapolsky et al. Manhattan real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1,*

1971, which criticized the Museum of Modern Art and the Solomon R. Guggenheim Museum respectively, and their connections with external politics. *MoMA Poll* was executed as a part of the exhibition *Information* at the Museum of Modern Art in the summer of 1970. The artist placed in the exhibition space a sign of a question and two ballot boxes that were equipped with automatic counting appliances, so that visitors to the exhibition could vote yes or no to the question: “[w]ould the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon’s Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?”³⁹ The Museum of Modern Art itself owes its initial concept in 1929 to “the Ladies,” one of whom was the mother of the Governor, Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948). Furthermore, at that time in the 1970s, the museum had been headed and served by the Republican governor’s brother and himself as a trustee since its founding for over forty years.⁴⁰ In this sociopolitical situation, the poll resulted in 25,566 yeses against 11,563 nos. Haacke stated;

Social phenomena are as real as physical or biological ones; we all participate in any number of social systems and are affected by them... Consequently, any work done with and in a given social situation cannot remain detached from its cultural and ideological context... It should be noted that in this instance the museum acted not only as the cultural backdrop but also as a vital ingredient of the social constellation of the work itself.⁴¹

In this piece, Haacke succeeded in pointing out the institutions’ political circumstances. Likewise, the influence of the museum’s politics on exhibiting artworks was also embodied evidently in Haacke’s work of *Shapolsky et al. Manhattan real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* and its consequences at the Guggenheim Museum. This work is comprised of a sequence of 146 photographs of the facades of the properties in large Manhattan real-estate holdings, maps of Harlem and the Lower East Side indicating

their locations, texts with information about the racially-varied, major-minority neighborhoods, photographs and charts documenting real estate transactions, and written information about the obscure ownership structure and advantaged mortgages of the buildings between 1951 and 1971.⁴² Along with *Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971) Haacke planned a *MoMA Poll*-like survey of the Guggenheim Museum’s visitors consisting of ten demographic questions and ten questions on current sociopolitical issues, for which anonymous and voluntary results were to be published every day. These works became a trigger for the decision to cancel Haacke’s solo exhibition by the then Museum Director, Thomas Messer (1920-2013), four weeks before its opening.⁴³ Although all the information that Haacke assembled for the work was part of the public record and thus neither illegal nor confidential, and even though the manner of Haacke’s work was by no means defamatory as there were no lawsuits held against him upon the publication of part of the work in several art magazines, due to the “danger that the Guggenheim Museum would be sued for libel by the two real-estate groups,” Messer decided to take down the exhibition and consequently fired Edward Fry (1935-1992), the supportive curator for Haacke’s works who curated this exhibition.⁴⁴

While Messer’s reasoning was supposed as a deceit to conceal the more suspect factors behind the cancellation, the whole process of this incident ended up drawing more attention from the wider public in an ironic contradiction to Messer’s intentions. When the artist tried to show his oeuvre, it was rejected by the institution due to its gigantic, structural politics. Haacke argued that this event reveals a significant understanding: Messer’s proclivity for artworks to be sublimated and speak onto “ideal” planes apart from reality, the fundamentality of a real-time system, repudiates its right of existence and disdains *Kunstwollen*.⁴⁵ What Haacke calls real-time systems are, in essence, the law of nature that is open and responsive to changes in their environments. This logic is expanded to human societies by Haacke in that human beings,

including artists and viewers, are operating in given sociopolitical environments, where they are a part of, and thus weaving collectively, a large social fabric. Therefore, the artworks are the result of any cultural and ideological contexts of the artists, and viewers realize their two tasks: that in appreciating works they are participating in the environment surrounding real-time systems; and that those works serve as the culturally biased projection screens of viewers. Human communication only functions via the exchange of a language, clear “symbolic expression,” which is also true to the cycle of creating artworks and appreciating them. In the case of this work, the decision was grounded on Messer’s belief that “symbolic expression” needs to be “a fit subject matter for a museum.”⁴⁶ When art institutions shroud the “symbolic expression” of artworks for the sake of the protection of “those who might profit from the museum public’s lack of awareness of its own role in society, an awareness that might result in changing attitudes and commitments,”⁴⁷ the action to add the museum context to real-time systems is nothing but a political act. This controversy served as a pivotal moment when art revealed the politics behind institutions, which overshadow the way artworks are exhibited and affect the entire communication mechanism in human society.

The Second Generation—The Definition of Institutions and the Eclecticism of Museums

While the works of the first generation succeeded to point out and visualize from the perspective of artists the political power within the decisions of the institutions, which affect artworks in exhibitions, the practices of the second generation expanded awareness of the forms of subjectivity in art production and consumption and the modes of its formation in the economic and political discourse of the first-wavers.⁴⁸ They were active from the late 1980s to the early 1990s, including Andrea Fraser, John Knight (1945-), Christian Philipp Müller (1957-), Renée Green (1959-), and Fred Wilson (1954-). Fraser, a leading member who is counted among the second generation of institutional critique, delved into the idea of the previous

generation to the extent that not only museums but also artists, magazines, curators, art historians, dealers, collectors, etc., all came to embody “institutions” by themselves, influenced by the politics and environments around each of them. Art is not absolute but contingent, and thus as long as an object is regarded as art, that is so because it is within the discourse of an “institution” and those who judge so are institutionalized in that way.⁴⁹ “It’s not a question of being against the institution: We are the institution. It’s a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to,” said Fraser.⁵⁰ Grounded upon this enlarged view over the previous institutional critique, she continues to critique museums as a polarizing medium that decides artworks as either legitimate or illegitimate.⁵¹ They divide the public into producers and non-producers, and the privileged producers are to create artworks for the public, affirmed by museums discourse.⁵² When scholarly connoisseurs in museums promote artworks, they also care about the voices of domestic bourgeois capital within the museums.⁵³ While pretending as if they were becoming less elitist and closer to the mass public, museums which have been increasing their guests, have become vehicles for “the mass-marketing of elite tastes and practices” by penetrating the legitimacy of museums.⁵⁴ Museums are not only arbitrarily mutating the messages of artists by exhibiting artworks; they are filtering for the favored artworks which adhere to help promote discourse of the bourgeois taste in museums, and influence the opinions of the public by categorizing them as “worthy” artworks and culture by eclectically presenting them.

Criticality of museum operation by Fraser is well reflected in her piece, *Museum Highlights: A Gallery Talk* in 1989, which is a performance work, and consequently recorded on video. In the piece, the artist conducts a tour as a fictional, uptight docent in formal attire named Jane Castleton in the Philadelphia Museum of Art. Castleton, an imaginary persona postulated to be a non-expert volunteer from an upper-class background, takes

participants to the museum's collection galleries, cafeteria, lobby, coat rooms, and even restrooms, with her comments that were, in fact, mainly cited from institutional publications, such as museum periodicals.⁵⁵ Castleton was imagined to possess "the leisure and the economic and cultural capital that defines a museum's patron class."⁵⁶ As Dzewior describes, the focus of her presentation is on the "relationships between class and taste, private philanthropy and public policy" of art museums. Throughout this work, the artist purposed to express embedded notions of class in the representation of the value of art in museums.⁵⁷ For instance, according to her script, Castleton even said as follows:

The Municipal Art Gallery that really serves its purpose gives an opportunity for enjoying the highest privileges of wealth and leisure to all those people who have cultivated tastes but not the means of gratifying them. And for those who have not yet cultivated taste, the museum will provide a training in taste. But, above all, the Municipal Art Gallery should be generous enough to fitly symbolize the function of art as the expression of all that is noblest in either the achievements or the aspirations of humanity, where there is no vision that people perish.⁵⁸

By hearing those words from gallery docents, visitors are expected to be imprinted with the aesthetics and values of artworks deemed legitimate by museums. Here, museums present what curators selected under the influence of museum politics, and their docents, limited by what they were taught by the museums, become spokespeople who embody the will of the boards of trustees, the museums' patrons, and the bourgeois class.⁵⁹ In so doing, museums make visitors believe what they are seeing in front of them is "the highest privileges of wealth and leisure to all those people who have cultivated tastes," which is decided by the criterion of museums. Fraser is critiquing the way that museums gain status from creating a divide of legitimate and illegitimate, in and out, and how the

scholastic part of museums is influenced to purvey the culture of the donors to the public, causing it to be legitimized, and causing viewers to aspire to that cultural standard.

The Third Generation—Institutional Critique by Museums within Museums

Already having started burgeoning from the early 1990s, the third-wave institutional critique is widely argued as developed into various practices as the artistic activities also have become diverse. The German artist Hito Steyerl (1966-) indicated that the new wave of institutional critique only found itself to fail to provide silver-bullet critiques against art institutions that are supposed to meet numerous purposes expected onto them.⁶⁰ However, it has been observed that, reflecting on the practices of artists against the museum system, museums themselves have also attempted to turn the gaze inward towards their own operations and political systems. Thusly, in general, the third wave of institutional critique is said to have rather happened within art institutions themselves. Simon Sheikh (1965-) says, while the first and second waves were conducted by artists and occurred against art institutions, the third wave of its movement has been conducted within art institutions themselves by their own selves.⁶¹ "The institution was posed as a problem (for artists). In contrast, the current institutional-critical discussions seem predominantly propagated by curators and directors of the very same institutions, and they are usually opting for rather than against them. That is, they are not an effort to oppose or even destroy the institution, but rather to modify and solidify it. The institution is not only a problem, but also a solution!," Sheikh manifests.

This incorporation of institutional critique is well exemplified in several exhibitions. While there have been numerous exhibitions that touch upon or bring questions as to relationship between art institutions and artists, one of the most well-known example would be the solo exhibition of Daniel Buren in 2005 at the Solomon R. Guggenheim Museum, titled *The Eye of the Storm: Works in situ*

by Daniel Buren. As mentioned previously, Buren was one of the protagonists of the first wave of institutional critique, and he was indeed canceled to exhibit his work at the *Sixth Guggenheim International Exhibition* in 1971 without his consent.⁶² His 20-meter long canvas run from the ceiling of the rotunda of the Frank Lloyd Wright's architecture as if it intruded the view to its surrounding artworks. Since the museum has such a unique exhibitions apace, which the museum is proud of and yet simultaneously artists have been imposed to work along with, Buren challenged it to seek another possibility of it to function. And 34 years later, the Guggenheim Museum and Buren teamed up again for the French artist's solo exhibition.

The Eye of the Storm seems contradictory of what the artist initially aimed in the 1970s. While critiquing the system of art institutions, the artist is now accorded within it. This incorporation is evident in the very statement of the exhibition issued by the Guggenheim Museum, which is applauding the nature of Buren's art against art institutions as a system.⁶³ Here, the museum accommodates the artist's rebels against art institutions and justifies what they did to Buren in 1971 in the name of history. By being incorporated within the context of the Guggenheim Museum, the activities of Buren and what he and his contemporaries tried to claim were now flattened as another form of art expression in the history, instead of a radical earthquake for the existence of art institutions.

Another evident example that shows the internalization of institutional critique in art institutions is the exhibition at the Museum of Modern Art, *The Museum as Muse: Artists Reflect* in 1999, curated by Kynaston McShine (1935-2018). Inviting artists to research nearly all aspects of museums from curatorial and administrative policies to fundraising practices, the museum provided an opportunity for the artists to express their statements and critiques through a range of mediums, such as painting, sculpture, photography, installations, audio, video, and performance art.⁶⁴ The objective of this exhibition was to explore the rich, varied, and complex relationship between museums and their policies

and practices through a wide, international examination of works.⁶⁵

Even though they were critiquing the museum through their artworks, by their artworks being exhibited in the exhibition, the artists became a part of the institution nonetheless. Donald Kuspit (1935-) considers the artists to be ironically proving the institution's resilience, the competence to accommodate the critique, that is "its dialectical superiority to the critique."⁶⁶ Regardless of the manner in which artists critique museums, the very institutions own the ability to house them as artworks according to their own political stances. The institutionality of the museum is still passed down onto the public as it appears as if artists served the museum by delivering its message to the public, which in this instance was that a museum can accommodate its own criticality internally. This action succeeded in that it looks as if the museum is changing its structure to grant more institutional power to the artists, however, essentially the museum did not change at all. The presented objects were what the museum validated as art in the exhibition space, and this filtering function of museums is the very function of institutions. Such "verification" is based on the art institutions' arbitrary verdict and, by orienting spectators with this perspective, museums are still imprinting visitors with their own political values and aesthetics. In the current system between artists and art institutions, the balance of power among them is always tilted such that artists are subordinate.

Conclusion: Recommendations for Curators in Institutions

As discussed above, in an era in which artists are able to design how their artworks are exhibited, it is then most critical to question how curators should function. Vidokle claims that it is tremendously difficult for artists to reject the ideas of curators in art institutions who want to reflect their own ideas on artists' artworks, for the artists are placed in a situation in which they may not be invited to the next exhibition if they object, as

the curators have the power to choose whether to include, commission, or exclude their works.^{*67} Especially under the self-awareness of new museology in which museums are supposed to serve for the public and third wave of institutional critique where it is proved that art institutions can accommodate and ditch even the critique against them, it is crucial for curators who most closely work with the artists to constantly monitor, question, and discipline their roles.

Since curators currently work as primary contacts for the artists to the art institutions and catalysts between artists and the power structures inside and outside of museums to society at large, I consider it is thus necessary for them to prepare an open-mic sphere where artists can comfortably express their opinions as to how a museum should be for the society and how they want museums to work with them, as museums and curators themselves part of the society. As a member of the society equal to artists as well as viewers, curators should engage to have museums cast off from their elitist mindset. This enables artists not to be overshadowed by art institutions and to utter in their own voices. Vidokle also clarifies that it is significant to respect the decisions of artists and to distinguish the voices of artists from the curatorial, legislative authority's.^{*68} As such, the role of the artist as sovereigns, "conditions of production in which artists are able to determine the direction of their work, its subject matter and form, and the methodologies they use—rather than having them dictated by institutions, critics, curators, academics, collectors, dealers, the public, and so forth," can be maintained.^{*69} By curators function to diminishing the power hierarchy between artists and museums, artists can freely create exhibitions in which visitors are able to exercise their critical thinking. This way will have exhibitionary spaces result not in the enlightenment of mass-elitism, but in the involvement of the larger public with art.

However, practical questions naturally arise, such as: how do curators realize this? In what way can curators assist artists while assuring that the thoughts of artists are well represented and not

intervened upon by museums? In reality, not all museums and curators can function on this level promptly. There should also be other potential ways for curators to function. Therefore, it is indispensable to test such new systems in everyday operation and adequately discuss with artists and the public how practically museums can generate the best settings for them and improve the operational systems step-by-step. It is also necessary for curators to have the skills to negotiate and make the institutions compromise, alongside a deep comprehension of the artworks and ideas of the artists on the occasion of exhibition creation. Artists produce artworks which stimulate discussion on social and cultural issues among the public. Spreading their artistic expressions ideally pushes the public to speak out and take action for society and the world. These social reactions then come to influence artists. This virtuous cycle lasts infinitely, diffuses widely throughout society, and extends the power of artistic practices. By providing those opportunities, rather than mounting and directing artists, museums will become more directly and fulfillingly engaged with the public and better achieve what they set out to do. By making it transparently available whose voices are being expressed, the artists' or the museums', museums would become adequate experimental spaces saving them from the problems of resources and the sustainability of artworks; whereas for the public, museums would be cultural centers where everyone brings their expertise; and both would be able to express, communicate, teach, learn, and cultivate one another.

[Notes]

- *1 George Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940* (New Haven: Yale University Press, 1983), 18.
- *2 Michaela Giebelhausen, "The Architecture is the Museum," in *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, ed. Janet Marstine (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2006), 53-54.
- *3 *Ibid.*, 54.
- *4 Peter Vergo, *New Museology* (Islington: Reaktion Books, 1997), 3.

- *5 Kenneth Hudson, *Museums for the 1980s: A Survey of World Trends* (Paris and London: UNESCO/Macmillan, 1977), 15.
- *6 Vikki McCall and Clive Gray, "Museums and The 'New Museology': Theory, Practice and Organisational Change," *Museum Management and Curatorship* Volume 29 (Number 2014): 20.
- *7 Claire Bishop, "Considering Tania Bruguera's *Untitled (Havana, 2000)*" (lecture, in conjunction with the exhibition *Tania Bruguera: Untitled (Havana, 2000)*, The Museum of Modern Art, New York, NY, February 26, 2018).
- *8 Christoph Grunenberg, "The Modern Art Museum," in *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven; London: Yale University Press, 1999), 26-29.
- *9 Ibid., 31.
- *10 Giebelhausen, "The Architecture is the Museum," 54.
- *11 Ibid.
- *12 Grunenberg, "The Modern Art Museum," 26.
- *13 Ibid.; Giebelhausen, "The Architecture is the Museum," 55.
- *14 Thomas McEvelley, "Introduction," in *Inside the White Cube*, ed. Brian O'Doherty (California: University of California Press, 1986), 11.
- *15 Ibid.
- *16 Ibid.
- *17 Glenn Lowry, in discussion with MoMA interns, March 27, 2018.
- *18 Tania Bruguera, "Considering Tania Bruguera's *Untitled (Havana, 2000)*" (lecture, in conjunction with the exhibition *Tania Bruguera: Untitled (Havana, 2000)*, The Museum of Modern Art, New York, NY, February 26, 2018).
- *19 Richard Sandell, "Museums and the Combating of Social Inequality: Roles, Responsibilities, Resistance," in *Museums, Society, Inequality*, ed. Richard Sandell (New York: Routledge, 2002), 4.
- *20 Claire Voon, "MoMA Installs Works by Artists from Countries Targeted by Trump's Travel Ban," *Hyperallergic*, February 3, 2017, <https://hyperallergic.com/356224/moma-installs-works-by-artists-from-countries-targeted-by-trumps-travel-ban/>.
- *21 Jason Farago, "MoMA Takes a Stand: Art From Banned Countries Comes Center Stage," *The New York Times*, February 3, 2017, <https://www.nytimes.com/2017/02/03/arts/design/moma-president-trump-travel-ban-art.html>.
- *22 "Marcos Grigorian, *Untitled, 1963*," The Museum of Modern Art, assessed December 13, 2021, <https://www.moma.org/collection/works/78617>.
- *23 "Ibrahim El-Salahi, *The Mosque, 1964*," The Museum of Modern Art, assessed December 5, 2017, <https://www.moma.org/collection/works/78385?locale=en>.
- *24 "Zaha Hadid, *The Peak Project, Hong Kong, China (Exterior perspective), 1991*," The Museum of Modern Art, assessed December 13, 2021, <https://www.moma.org/collection/works/202>.
- *25 David Xu Borgonjon, "The Art of Destroying an Artwork," *The New York Times*, October 25, 2017, <https://www.nytimes.com/2017/10/25/opinion/guggenheim-artwork-animals-racism.html>; Robin Pogrebin and Sopan Deb, "Guggenheim Museum Is Criticized for Pulling Animal Artworks," *The New York Times*, September 26, 2017, <https://www.nytimes.com/2017/09/26/arts/design/guggenheim-art-and-china-after-1989-animal-welfare.html>.
- *26 David Xu Borgonjon, "The Art of Destroying an Artwork."
- *27 Ben Davis, "Why the Guggenheim's Controversial Dog Video Is Even More Disturbing Than You Think," *Artnet News*, September 29, 2017, <https://news.artnet.com/art-world/so-whats-really-going-on-with-that-disturbing-dog-video-at-the-guggenheim-1100417>.
- *28 "Theater of the World and The Bridge by Huang Yong Ping," GUGGENHEIM, accessed December 8, 2021, <https://www.guggenheim.org/audio/track/theater-of-the-world-and-the-bridge-by-huang-yong-ping>.
- *29 "Statement on the video work 'Dogs That Cannot Touch Each Other'" GUGGENHEIM, accessed December 8, 2021, <https://www.guggenheim.org/press-release/statement-on-the-video-work-dogs-that-cannot-touch-each-other>.
- *30 Clare Bell, conversation from Q&A in classroom at New York University, November 30, 2017.
- *31 Ibid.
- *32 Anton Vidokle, "Art Without Artists?," *e-flux*, May 2010, <http://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/>.
- *33 Alexander Alberro, "Institutions, Critique, and Institutional Critique," in *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, ed. Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2009), 3.
- *34 Gerald Raunig and Gene Ray, "Preface," in *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, ed. Gerald Raunig and Gene Ray (London: MayFlyBooks, 2009), 15.
- *35 Benjamin H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October*, Vol. 55 (Winter, 1990): 133-134.
- *36 Simon Sheikh, "Notes on Institutional Critique," in *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, ed. Gerald Raunig and Gene Ray (London: MayFlyBooks, 2009), 32.
- *37 James Meyer, "The Functional Site," *Documents 7* (Fall, 1996): 23.
- *38 Sheikh, "Notes on Institutional Critique," 30.
- *39 Hans Haacke, "Provisional Remarks," in *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, ed. Alexander Alberro (Boston: Massachusetts Institute of Technology, 2009), 124.

- *40 Ibid.
- *41 Ibid.
- *42 “Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971,” Whitney Museum of American Art, accessed March 3, 2018, <http://collection.whitney.org/object/29487>.
- *43 Haacke, “Provisional Remarks,” 125.
- *44 Ibid., 126.
- *45 Ibid.; A recognition of Alois Riegl (1858-1905) that each era selects the language most appropriate to communicate. Erwin Panofsky et al., “On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art” *Critical Inquiry* 35, No. 1 (Autumn 2008): 43-44.
- *46 Ibid., 127.
- *47 Ibid.
- *48 Raunig and Ray, “Preface,” 14.
- *49 Ibid., 14-15.
- *50 Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique,” *Artforum*, Vol. 44 (September, 2005): 103.
- *51 Ibid., 105.
- *52 Andrea Fraser, “An Artist’s Statement,” in *Institutional Critique: An Anthology of Artists’ Writings*, ed. Alexander Alberro (Boston: Massachusetts Institute of Technology, 2009): 321.
- *53 Ibid.
- *54 Fraser, “An Artist’s Statement,” 321.
- *55 “Artists Page: Andrea Fraser,” The Museum as Muse, Museum of Modern Art, accessed February 25, 2018, https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/fraser_highlights1.html.
- *56 Ibid.
- *57 Yilmaz Dziewior, *Andrea Fraser: Works 1984 to 2003* (New York: Dumont/D.A.P, 2003), 13.
- *58 Andrea Fraser, “Museum Highlights: A Gallery Talk,” *October*, Vol. 57 (Summer, 1991):109-110.
- *59 Fraser, “An Artist’s Statement,” 324.
- *60 Hito Steyerl, “The institution of critique,” *Prelom* 8 (2006): 224.
- *61 Sheikh, “Notes on Institutional Critique,” 31.
- *62 “Daniel Buren,” ARTFORUM, accessed January 15, 2023, <https://www.artforum.com/print/previews/200501/daniel-buren-8163>.
- *63 “The Eye of the Storm: Works in situ by Daniel Buren,” GUGGENHEIM, accessed January 15, 2023, <https://www.guggenheim.org/exhibition/the-eye-of-the-storm-works-in-situ-by-daniel-buren>.
- *64 “The Museum as Muse: Artists Reflect Introduction,” The Museum of Modern Art, accessed December 10, 2021, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/introduction.html>.
- *65 Kristen Erickson, *The Museum as Muse: [brochure] Artists Reflect: March 14-June 1* (New York: The Museum of Modern Art, 1999), 1.

- *66 Donald Kuspit, “The Museum as Master,” *artnet*, last modified April 16, 1999, <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit4-16-99.asp>.
- *67 Vidokle, “Art Without Artists?”
- *68 Ibid.
- *69 Ibid.

[Bibliography]

- Alexander Alberro, “Institutions, Critique, and Institutional Critique.” In *Institutional Critique: An Anthology of Artists’ Writings*, edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, 2-19. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 2009.
- ARTFORUM. “Daniel Buren.” Accessed January 15, 2023. <https://www.artforum.com/print/previews/200501/daniel-buren-8163>.
- Bishop, Claire. “Considering Tania Bruguera’s *Untitled (Havana, 2000)*.” Lecture, in conjunction with the exhibition *Tania Bruguera: Untitled (Havana, 2000)*, The Museum of Modern Art, New York, NY, February 26, 2018.
- Borgonjon, David Xu. “The Art of Destroying an Artwork.” *The New York Times*, October 25, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/10/25/opinion/guggenheim-artwork-animals-racism.html>.
- Buchloh, Benjamin H. D. “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions.” *October*, Vol. 55 (Winter, 1990): 105-143.
- Bruguera, Tania. “Considering Tania Bruguera’s *Untitled (Havana, 2000)*.” Lecture in conjunction with the exhibition *Tania Bruguera: Untitled (Havana, 2000)*, The Museum of Modern Art, New York, NY, February 26, 2018.
- Davis, Ben. “Why the Guggenheim’s Controversial Dog Video Is Even More Disturbing Than You Think.” *Artnet News*, September 29, 2017. <https://news.artnet.com/art-world/so-whats-really-going-on-with-that-disturbing-dog-video-at-the-guggenheim-1100417>.
- Dziewior, Yilmaz. *Andrea Fraser: Works 1984 to 2003*. New York: Dumont/D.A.P, 2003.
- Erickson, Kristen. *The Museum as Muse: [brochure] Artists Reflect: March 14-June 1*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.
- Farago, Jason. “MoMA Takes a Stand: Art From Banned Countries Comes Center Stage.” *The New York Times*, February 3, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/02/03/arts/design/moma-president-trump-travel-ban-art.html>.
- Fraser, Andrea. “An Artist’s Statement.” In *Institutional Critique: An Anthology of Artists’ Writings*, edited by Alexander Alberro, 318-329. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 2009.
- Fraser, Andrea. “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique,” *Artforum*, Vol. 44 (September, 2005): 100-106.

- Fraser, Andrea. "Museum Highlights: A Gallery Talk," *October*, Vol. 57 (Summer, 1991): 104-122.
- Giebelhausen, Michaela. "The Architecture is the Museum." In *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, edited by Janet Marstine, 41-60. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2006.
- Graham, Beryl, and Cook, Sarah. "Collaboration in Curating." In *Rethinking Curating*, edited by Beryl Graham and Sarah Cook, 247-280. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.
- Grunenberg, Christoph. "The Modern Art Museum." In *Contemporary Cultures of Display*, edited by Emma Barker, 26-49. New Haven: Yale University Press, 1999.
- GUGGENHEIM. "Statement on the video work 'Dogs That Cannot Touch Each Other'." Accessed December 8, 2021. <https://www.guggenheim.org/press-release/statement-on-the-video-work-dogs-that-cannot-touch-each-other>.
- GUGGENHEIM. "Theater of the World and The Bridge by Huang Yong Ping." Accessed December 8, 2021. <https://www.guggenheim.org/audio/track/theater-of-the-world-and-the-bridge-by-huang-yong-ping>.
- GUGGENHEIM. "The Eye of the Storm: Works in situ by Daniel Buren." Accessed January 15, 2023. <https://www.guggenheim.org/exhibition/the-eye-of-the-storm-works-in-situ-by-daniel-buren>.
- Haacke, Hans. "Provisional Remarks." In *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, edited by Alexander Alberro, 120-129. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 2009.
- Hamilton, George Heard. *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Hudson, Kenneth. *Museums for the 1980s: A Survey of World Trends*. Paris and London: UNESCO/Macmillan, 1977.
- Kuspit, Donald. "The Museum as Master." Artnet. Last modified April 16, 1999. <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit4-16-99.asp>.
- McCall, Vikki and Gray, Clive. "Museums and The 'New Museology': Theory, Practice and Organisational Change." *Museum Management and Curatorship* Volume 29 (Number 2014): 19-35.
- McEvilley, Thomas. "Introduction." In *Inside the White Cube*, edited by Brian O'Doherty, 7-12. California: University of California Press, 1986.
- Meyer, James. "The Functional Site." *Documents 7* (Fall, 1996): 20-29.
- Museum of Modern Art. "Artists Page: Andrea Fraser." The Museum as Muse, accessed February 25, 2018. https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/fraser_highlights1.html.
- Panofsky, Erwin, Lorenz, Katharina, and Elsner, Jas. "On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art" *Critical Inquiry* 35, No. 1 (Autumn 2008): 43-44.
- Pogrebin, Robin, and Deb, Sopan. "Guggenheim Museum Is Criticized for Pulling Animal Artworks." *The New York Times*, September 26, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/09/26/arts/design/guggenheim-art-and-china-after-1989-animal-welfare.html>.
- Raunig, Gerald and Ray, Gene. "Preface." In *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, edited by Gerald Raunig and Gene Ray, 13-17. London: MayFlyBooks, 2009.
- Sandell, Richard. "Museums and the Combating of Social Inequality: Roles, Responsibilities, Resistance." In *Museums, Society, Inequality*, edited by Richard Sandell, 3-23. New York: Routledge, 2002.
- Sheikh, Simon. "Notes on Institutional Critique." In *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, edited by Gerald Raunig and Gene Ray, 29-32. London: MayFlyBooks, 2009.
- Steyerl, Hito. "The institution of critique." *Prelom 8* (2006): 220-224.
- The Museum of Modern Art. "Ibrahim El-Salahi, The Mosque, 1964." Accessed December 5, 2017. <https://www.moma.org/collection/works/78385?locale=en>.
- The Museum of Modern Art. "Marcos Grigorian, Untitled, 1963." Accessed December 13, 2021. <https://www.moma.org/collection/works/78617>.
- The Museum of Modern Art. "The Museum as Muse: Artists Reflect Introduction." Accessed December 10, 2021. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/introduction.html>.
- The Museum of Modern Art. "Zaha Hadid, The Peak Project, Hong Kong, China (Exterior perspective), 1991." Accessed December 13, 2021. <https://www.moma.org/collection/works/202>.
- Vergo, Peter. *New Museology*. Islington: Reaktion Books, 1997.
- Vidokle, Anton. "Art Without Artists?." *e-flux*, May 2010. <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>.
- Voon, Claire. "MoMA Installs Works by Artists from Countries Targeted by Trump's Travel Ban." *Hyperallergic*, February 3, 2017. <https://hyperallergic.com/356224/moma-installs-works-by-artists-from-countries-targeted-by-trumps-travel-ban/>.
- Wallis, Brian. "Public Funding and Alternative Spaces." In *Alternative art, New York, 1965-1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, edited by Julie Ault, 161-181. New York: Drawing Center; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Whitney Museum of American Art "Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971." Accessed on March 3, 2018. <http://collection.whitney.org/#object/29487>.

The KeMCo Review

01



REVIEW

漱石山房のヴェトゥイユ風景：

夏目漱石と1915年第2回二科展「特別陳列」の安井曾太郎

Vétheuil Landscape Painting of Soseki's Guest Room : Natsume Soseki and Yasui Sotaro in a Special Solo Exhibition at the 2nd Nika Exhibition in 1915

荒屋鋪 透 (中部大学人文学部、中部大学民族資料博物館)

Toru Arayashiki (College of Humanities, Chubu University, Museum of Ethnology Art Chubu University)

Abstract

『吾輩は猫である』の作家、夏目漱石(1867-1916)は唯一の美術展覧会評『文展と芸術』(1912年)の冒頭に「芸術は自己の表現に始つて、自己の表現に終るものである」という言葉を書いた。漱石はその頃から官設公募展覧会「文展」に落選した画家には寛容な態度を示し、欧米留学から帰国した画家たちの作品には厳格な眼差しをむけている。

京都で洋画を学んだ安井曾太郎(1888-1955)はパリ留学(1907-1914)でセザンヌ、エル・グレコなどの影響を受け第1次世界大戦勃発のため1914年帰国、翌1915年の第2回二科展「特別陳列」(個展)で留学の成果を発表した。漱石はフランスのヴェトゥイユで安井の描いた風景画《麓の町》を購入、自宅(漱石山房)の客間に飾った。《麓の町》は晩年の漱石の机からみえる客間の正面にあり、客間には彼の私的な文芸サークル「木曜会」の若者が集った。本稿では、漱石と木曜会の津田青楓、小宮豊隆の安井への支援、また「特別陳列」の準備とその反響を紹介する。

Natsume Soseki (1867-1916), the author of *I am a Cat*, wrote at the beginning of his only art critique, *Bunten and the Arts*, that “Art is the beginning of my expression, the end of my expression.” in 1912. Since that time, Soseki showed leniency towards young painters who were rejected by the Bunten exhibition and a sharp eye towards the works of painters who have returned from studies in Europe and the United States.

Born in Kyoto, Yasui Sotaro (1888-1955) learned Western-style painting in Kyoto, and moved to France in 1907, where he influenced by Cézanne, El Greco and other contemporary artists in Europe. World War I in 1914, he returned to Japan, made his debut with solo exhibition at the site of the 2nd Nika exhibition in 1915. Soseki purchased Yasui's painting *Village at the Foot of the Mountain*, a landscape he had painted in Vétheuil in France at that solo exhibition, and Soseki displayed it in the guest room of his home (Soseki Sanbo). In this guest room the young people of Soseki's private literary circle, the “Thursday Meeting (Mokuyo-kai)” gathered.

In this paper, I introduce the support of Soseki, and the Thursday Meeting members, Tsuda Seifu and Komiya Toyotaka and the reaction to the Yasui's solo exhibition.

[Keyword]

夏目漱石、安井曾太郎、ヴェトゥイユ、津田青楓、小宮豊隆

Natsume Soseki, Yasui Sotaro, Vétheuil, Tsuda Seifu, Komiya Toyotaka

はじめに

『吾輩は猫である』の作家、夏目漱石は晩年、未完の絶筆となった小説『明暗』を執筆中に自宅、漱石山房の客間兼居間に風景画を飾っていた。書斎の隣室であるその部屋には木曜会の門人たちが集い、漱石とともにその油彩画を見ることができた。書斎の文机からは隣室の正面の壁上の横木に掛けられたその絵は、漱石が襖を開けさえすればいつでも視線の上にあたる場所にあった。画家、安井曾太郎の《麓の町》である。油彩画《麓の町》(1913年)は安井がヨーロッパ留学からの帰国後、1915年(大正4)の第2回二科展「特別陳列」、つまり滞欧作展で初公開されたとき、夏目漱石が購入して自宅、漱石山房に飾った作品である。

安井の滞欧作展の準備をおこなったのは漱石の門人、木曜会の小宮豊隆とよたかと津田青楓せいふうの2人である。「特別陳列」の会期は1915年10月13日から同月26日、会場は東京・日本橋の三越呉服店であった。不思議な偶然なのだが、この大正4年(1915)秋から冬にかけて、一時期停滞していた木曜会、つまり漱石の門人・友人・知人の集まりはふたたび活況を呈するのである。この事実は荒正人の編纂による『漱石研究年表』から明解にわかる(荒1984:p.821)。

まず同年秋には芥川龍之介、久米正雄、松岡譲、和辻哲郎、江口渙、内田百閒というメンバーが訪れている。また寺田寅彦、森田草平、鈴木三重吉、小宮豊隆といった古参のメンバーも加わり、木曜会は漱石門人の賑やかな集いとして復活するのだ。

漱石は翌1916年1月下旬、リウマチ治療のために神奈川県・湯河原の温泉旅館、天野屋に転地療養のため逗留、2月17日の木曜会は中止されるが、芥川の小説『鼻』を激賞した書簡をおくるなど、新たな門人たちにとっても重要な時期である。

今日、安井曾太郎の名前は新人洋画家の登龍門であり画壇の芥川賞にあたる「安井賞」で知られているが、大正から昭和を代表する洋画家として多くの画家に影響をあたえ、また東京美術学校(のちの東京藝術大学)の教員として後進の育成にあたった。

本稿では安井の《麓の町》がどのような経緯で漱石山房におさまることになったのか、また漱石はなぜ



[1]

自らえらんで購入したのか、そしてその絵画は安井曾太郎にとり、また日本近代洋画にとってどのような意味をもっていたのか、さらに展覧会ではじめて公開されたとき、画家や批評家など美術関係者にはどのように迎えられたのか、これらの事実をまず一次資料から探りたいと考えた。こうしたテーマの先行論文が管見ではみつからないこと、また稿者は以前、安井曾太郎の留学について考察したことも端緒となった(荒屋鋪2013)。

1. 漱石山房の安井曾太郎《麓の町》

2017年(平成29)に開館した新宿区立漱石山房記念館には、1点の複製絵画が展示されている。安井曾太郎(1888-1955)の油彩画《麓の町》の写真複製である。夏目漱石(本名は夏目金之助:1867-1916)は1907年(明治40)9月から生涯をとじる1916年(大正5)12月まで、東京・早稲田南町の家、いわゆる漱石山房に暮らした。

漱石山房記念館では、漱石の書斎内の家具・調度品・文具が、資料を所蔵する県立神奈川近代文学館の協力により再現され、また書棚の洋書は東北大学附属図書館の協力により、同館が所蔵する「漱石文庫」の蔵書の背表紙を撮影し製作された。部屋のガラス窓や室内装飾、書斎の周囲をめぐるベランダなども、漱石山房の一部建築(自宅全体ではない)が原寸大に再現されている^[1]。

戦災で焼失した漱石山房の再現作業にとり、安井曾太郎の《麓の町》は重要な役割をはたしたようだ。のこされた写真に書斎隣室の客間兼居間を写した1枚があり、そこにかけられた《麓の町》のサイズから部

屋の壁紙の模様の寸法をわりだし、部屋の規模を特定できたのである(新宿区立漱石山房記念館 2022 : p.25)。

漱石山房記念館の複製絵画のオリジナル、つまり安井曾太郎の油彩画《麓の町》^[2]は現在、県立神奈川近代文学館に所蔵されている。2002年(平成14)、県立神奈川近代文学館で開催された展覧会『夏目漱石遺品受贈記念 夏目漱石展—21世紀へのことば—』によると、「一九九九年(平成一一)六月、漱石の長男・故夏目純一氏の夫人・嘉米子さんから、東京・早稲田南町の〈漱石山房〉に残されていた遺品約二五〇点をご寄贈いただき(後略)」（県立神奈川近代文学館 2002 : p.2)とある。《麓の町》はこのとき公開され、稿者もその機会にみる事ができた。

漱石の木曜会の門人たちは見ているだろうか。1920年(大正9)元日、『大阪毎日新聞』掲載の芥川龍之介の随筆を引用する。

「硝子戸から客間を覗いて見ると、(中略)西側の壁には安井曾太郎氏の油絵の風景画が、(中略)額になつて挂かつてゐる」(芥川(5)1996 : p.278)。

この随筆は初出時「山房の中」と題され、のちに「漱石山房の秋」とあらためられた。《麓の町》は書齋となりの客間兼居間、西側の壁にかかっていたことがわかる。また同じ木曜会の久米正雄の回想を読んでみる。

「此处でその頃の先生の書齋にあつた書画を紹介すると、書齋の正面には、安井曾太郎氏の画が掛つてゐた。先生はそれを丁度安井氏が外国から帰つての早々開いた、展覧会で買はれたのであつた」(久米1920 : p.177-178)。久米正雄の回想には《麓の町》を漱石が購入した経緯が記されており重要である。これは本稿7章で後述する。

芥川龍之介と久米正雄の証言の共通点は《麓の町》が漱石山房の客間兼居間、その西側の壁、つまり隣室の書齋の文机からみて正面の壁に絵がかかっていた事実である。県立神奈川近代文学館の企画『夏目漱石遺品受贈記念 夏目漱石展—21世紀へのことば—』(2002年)の《麓の町》の解説を引用する。「漱石は、書齋と二間続きの客間兼居間の楣間びかんにこの絵



[2]

を飾った。書齋の机に向かう最晩年の漱石の視線の先には、いつもこの絵があつたのである」(県立神奈川近代文学館 2002 : p.9)。「楣」とは門や出入り口の扉上にわたした横木、この場合、壁上の横木である。《麓の町》が飾られた漱石山房の客間兼居間は、漱石の木曜会の門人たちがいつも集っていた部屋であり、その多くは安井の「特別陳列」を訪れていたはずだ。おのずと安井の絵が話題になったに違いない。

漱石山房記念館では再現された書齋の隣室にあたる、客間兼居間だった場所の同じ位置に《麓の町》複製画が、写真をもとに推定復元された額をつけレプリカ展示されている。家屋の西側にあたる壁上は、ちょうど漱石の文机からみあげた位置になる。漱石の長女、筆子の夫である木曜会の松岡譲は、その十畳の客間兼居間の《麓の町》を下記のように描写している。

「その上の楣間びかんには、若き安井曾太郎描くところのピッサロばりの赤い屋根のフランスの田園風景が、細い金縁の中に納まっていた」(松岡1967 : p.219-220)。

《麓の町》は「フランスの田園風景」とのことだが、第2次世界大戦以前の安井曾太郎の画集、1927年(昭和2)にアトリエ社から刊行された『安井曾太郎画集』には、《麓の町》がカラー図版で掲載されており、題名は《仏国風景》とある(安井1927)。データは「油画十号 一九一三年作 夏目純一氏蔵」。《麓の町》の「フランスの田園風景」は現実の田園風景なのだろうか。ここからは漱石山房をはなれ、描かれた土地を訪ねてみたい。

2. 日本近代洋画の聖地、ヴェトゥイユ

第2次世界大戦以前の安井曾太郎のモノグラフでは俳人、医師で医学博士の水原秋櫻子しゅうおうしがあらわした『安井曾太郎』(1944年)に、貴重な情報があつめられている。とくにフランス留学時代の足跡では安井の友人であり、のちに東京天文台(現・国立天文台)技師(東京天文台長事務取扱(1939-41年))^{*1}となった福見尚文ふくみなおふみから直接、聞き取りした箇所に作品《麓の町》の描かれた状況が詳細に記録されている。その部分を引用する。

「『さうさう、安井君とヴェトゥイユへ行つた時の話をしませう』と、福見さんは又立つて『安井曾太郎画集』をとり出し、原色版の『仏国風景』を私に示された」(水原 1944 : p.170)。

福見のみせた画集とは前述した1927年(昭和2)アトリエ社から刊行された『安井曾太郎画集』であり、この『仏国風景』は漱石山房の《麓の町》である。秋櫻子の引用をつづける。

「『これがそのヴェトゥイユの風景です』と、福見さんは語りつづける。『ヴェトゥイユは巴里の西五〇キロほどの所で、モネがよく描いた所なのです。私達が出かけたのは明治四十五年の五月でした』(中略)この地形は巴里附近にはめづらしく、起伏が多くて景に変化があつた。滞在は約三週間であつたが、安井先生はその間一日も欠かさずに画架を立て、福見さんは本を読んで暮らした。飽きると先生の画架の傍に腰を下ろして、共に景色をながめたりした。時には風がつよく吹いて画架を揺がすので、その脚を押へてゐるやうなこともあつたといふ。こゝで二三枚の画が出来たが、画集所載のものは会心の作なのであらう」(水原 1944 : p.170-171)。

パリから現地にむかう安井と福見はセーヌ河下流の駅マント(マント=ラ=ジョリー駅)まで汽車にのり、そこから馬車でヴェトゥイユについた。ふたりは村のホテル、オテル・シュヴァル・ブラン(l'Hôtel Cheval Blanc)、「白馬」という名のホテルに泊まったが「日

本人でこゝに画を描きに来た人は初めてだといつて歓迎してくれ、居心地はわるくなかつた」(水原 1944 : p.171)という。

《麓の町》の舞台、ヴェトゥイユ(Vétheuil)は現在、フランスのイル=ド=フランス地域圏、ヴァル=ドワーズ県のコミューン(フランス自治体の最小単位)のひとつ。パリのサン=ラザール駅から北西約60キロの汽車の旅を経て、マント=ラ=ジョリー駅からさらに11キロ。2022年1月現在の人口は903人である(Joel 2002 : p.33; ヴェトゥイユ公式ホームページ)。フランス印象派の画家クロード・モネが終の棲家とした北フランス、ノルマンディー地域圏のジヴェルニーから遠くない。福見ののべるようにヴェトゥイユはモネの制作地として知られている。モネはしだいに工業化するパリ近郊の町アルジャントウイユを去り、セーヌ河の下流にある、のどかな村ヴェトゥイユにおちついた。1878年夏のことである。この頃のモネの手紙が残されている。「……あなたも多分ご存知のように、私はセーヌ河沿いのヴェトゥイユの魅惑的な場所にテントを張りました。天気さえよければかなりいい絵ができそうです」(深谷 1994 : p.265)。ヴェトゥイユはモネを風景画に集中させた土地、さらに連作の先行例を制作した土地となった(Dixon, et al. 1998)。

福見はこのヴェトゥイユ探訪の述懐に興味深い証言を残している。

「『おもしろい事にはね、安井君がこゝに来て以来、日本の留学画家は殆どすべてこゝを描きにゆくのですよ。オテル・デュ・シュバルブランでもおどろいてゐる事でせう』」(水原 1944 : p.172)。

安井の《麓の町》が描かれたヴェトゥイユは多くの日本人画家の訪れた芸術家村、アーティスト・コロニーとなった。この芸術家村については現地調査をふまえた田所夏子氏の研究にくわしい(田所 2010 : p.170-177)。日本人画家としてはじめてヴェトゥイユに滞在したのは、福見の回想にあるように安井曾太郎とおもわれる。稿者はかつて同じイル=ド=フランスの芸術家村、グレー=シュル=ロワン(Grez-sur-Loing)の調査をおこなったが(荒屋舗ほか 2000)、19世紀から20

世紀における芸術家村の形成には、いくつかの条件が必要であり、その大きなものが画家たちの定宿である（荒屋舗 2005）。グレーの場合それは黒田清輝の逗留にはじまるオテル・シュヴィヨン（l'Hôtel Chevillon）だが、ヴェトゥイユでは福見の証言にあるオテル・シュヴァル・ブランである。そうした滞在者のひとり、画家の森田恒友の回想を引用する。

「巴里から二時間ばかりを汽車に乗つて、ベトイユといふ村があり、其の村は春秋ともに画材に富んだ村であり、特別春は、リンゴの花の美しい村であつたので、多くの画家連が、春には其処へ集まつた」（森田 1934 : p.148）。

安井と福見の訪れたのもそうした季節である。田所氏によると1912年（明治45）春、安井と福見の訪れた後、同年（大正1）11月に画家、金山平三がシュヴァル・ブランに逗留、翌年1月に金山の紹介で山本鼎、つづいて同年、満谷國四郎、1914年（大正3）、金山、小林萬吾。1915年、山本鼎、森田恒友、正宗徳三郎、高村眞夫、足立源一郎とつづき、日本画家の土田麦僊は1922年（大正11）4月から9月と長い。このように日本人画家のヴェトゥイユ訪問は1920年代末までつづくのである。その間、来訪した画家は石井柏亭、白瀧幾之助、鍋井克之、落谷虹児、平賀亀祐、北連蔵、山口長男、横手貞美、荻須高德という面々である（田所 2010 : p.178-179）。

つまり芸術家村ヴェトゥイユは安井と福見の訪問にはじまり、日本近代洋画の聖地のひとつとなった。グレー＝シュル＝ロワンが黒田清輝、浅井忠などによって芸術家村となった時代の後に、このヴェトゥイユがつづく世代の新たな芸術家村として、日本の近代美術史に記録されるのである。安井の《麓の町》にはそのような意味がふくまれている。

3. 安井曾太郎のフランス留学

「僕が最初にセザンヌの絵を見たのは一九〇七年、丁度セザンヌが死んだ明るる年で、僕が巴里に着いた年です。その年のサロン・ドートンヌに、セザンヌの遺作の特別陳列があつたのを、丁度その頃巴里に

居た一今はもう死んだ彫刻家荻原守衛君に、是非見ろと勧められて、その陳列を注意して見たことを記憶してゐます」（安井 1939 : p.55）。

安井曾太郎のフランス留学は1907年（明治40）、パリのサロン・ドートンヌで開催されたセザンヌ回顧展の年から始まる。セザンヌから立体派にいたるモダニズムの潮流の渦中だが、19世紀末から20世紀初頭のいわゆる世紀転換期をめぐるモダニズムの潮流は、複雑な様相を呈していたのである。そのひとつが16世紀マニエリスムのスペイン画家、エル・グレコ再考の動向である。

エル・グレコのまとまったコレクションである、スロアガ・コレクション（Zuloaga's collection）が1908年秋、サロン・ドートンヌで紹介された。この年1908年には、バルトロメ・コシオ（Bartolomé Cossío）による最初のエル・グレコの全作品目録（カタログ・レゾネ）が刊行。またドイツの美術批評家ユリウス・マイヤー＝グレーフェ（Julius Meier-Graefe）は、このエル・グレコ再評価に重要な役割を担っている。マイヤー＝グレーフェの著書『ポール・セザンヌ』（1910年刊行）には当時、エル・グレコ作と同定されていた肖像画をセザンヌが模写した作品画像も掲載されている。エル・グレコの絵画イメージからの借用がセザンヌにはみられる。

20世紀前半のモダニズム美術に影響を与えたエル・グレコについては2012年、ドイツのデュッセルドルフで開催された企画展『エル・グレコとモダニズム』にくわしい（Scholz-Hänsel 2012 : p.331）。エル・グレコの20世紀絵画との関係でもっともよく知られているのはスペイン画家、パブロ・ピカソへの影響である。とくにピカソ初期の青の時代、あるいはその前後のグレコ絵画からの影響には著しいものがある（Giménez, Helfenstein 2022）。

モダニズムの潮流は印象派、ポスト印象派、セザンヌ、立体派（キュビズム）と一直線に進行するわけではない。いっぽうで豊かな色彩の野獣派（フォーヴィスム）がうまれ、他方で抑制された色彩と線描の立体派（キュビズム）がある。それらとほぼ同時に未来派もやってくる。後述するが、夏目漱石はこうしたモダニズムの動向を知っていた。それは、本稿5章で紹介する。

しかし安井のパリでの勉学は当時の多くの日本人画学生と同様、私立の画塾から始まった。安井の場合、フランス第三共和制時代の歴史画家、ジャン＝ポール・ローランス (Jean-Paul Laurens) の指導を受けた。パリの画塾、アカデミー・ジュリアンのローランス教室への入門である。安井曾太郎の回想を引用する。

「巴里へ津田と着いたのは一九〇七年の夏の初めであつた、ステーションには鹿子木さんと齋藤與里君とが来て居られて嬉しかつた。(中略) 鹿子木さんのお世話でアカデミー・ジュリアンのローランス師のアトリエに入る事になつて」(安井 1933 : p.50) とある。かのこぎたけしろう 鹿子木孟郎は日本人画家としてはじめてローランスに師事した人物、京都における私塾、画家、浅井忠の開設した聖護院洋画研究所、さらに関西美術院の安井の師にあたる。この鹿子木の紹介から、多くの日本の洋画家たちがローランス教室から留学の勉強をはじめることになる(荒屋鋪 2013)。ただし安井の場合、他の留学生と違っていたのは、その素描課程での上達ぶりであった。

アカデミー・ジュリアンはパリの私立の画塾だが、その実践的な指導には定評があった。初心者にはパリ国立美術学校の予備校、上級者にはサロン官設展覧会への入選、イタリア留学のためのローマ賞コンクール指導、また女子と外国人にも手厚い指導がほどこされた。成績は毎年の学内コンクールで採点され、優秀な学生は画塾の会報誌『月報』表紙に肖像画で紹介されている。日本人画家では中村不折(1904年)と鹿子木(1906年)、つづいて安井(1908年)が紹介されたことが、高階秀爾氏の研究でわかっている(高階 1991 : p. 63-87)。また安井の画塾での在籍をはじめ日本人留学生の在籍については、児島薫氏の研究に詳しい(児島 1995 : p. 86-91)。ローランス教室で描かれた安井のデッサン類(人体素描)は、のちに福見尚文が日本に持ち帰り、安井に届けられた。安井自身の戦後の言葉を引用する。「一九一四年第一次大戦で、友人の福見尚文、長谷川昇、森田恒友、と共に、巴里からロンドンに避難した時、それはロンドン迄の最後の列車であつたが、荷物を制限されて、四十余点の自作油絵と身のまはりのもの位しか持つことが出来なかつたので、あとはみな巴里に残して来た。

別にそれをおいしいとも思はなかつたし、むしろ戦争でなくなつてしまへばよいが、とも思つたりしてみたが、その残して来たものの内の油絵とデッサンを、戦後福見が苦心して持つて歸つてくれた」(安井 1950)。なぜ福見がパリの画室に残されたアカデミー時代の安井の習作を持ち帰ることになったのか。それには、安井が歴史画家ローランスのもとを去り自由研究にうつつたという、重大な安井自身の決心があつたからである。自由研究、つまり自分の絵画を新たにもとめる勉強法である。漱石が自宅に飾つた《麓の町》(1913年)はそうした時期の安井曾太郎の滞欧作であつた。

安井がパリの画塾アカデミー・ジュリアンのローランス教室に出席しなくなったのは1910年春、翌1911年には決定的な離席の状態となっている。安井の勉強は自身の画室や旅での自己研鑽が主なる方法になった。安井とともに1907年に渡仏した、京都の画家、図案家の津田青楓はすでに帰国(1910年春)、1911年(明治44)6月には小宮豊隆の誘いによって漱石宅をはじめて訪問、木曜会の一員となっている。

4. 夏目漱石と安井曾太郎

漱石が朝日新聞社に入社して、漱石山房、早稲田南町に転居した年もまた1907年(明治40)であつた。偶然ではあるけれども、安井曾太郎のフランス留学もこの年、1907年から始まるという事実は前述した。ところで漱石は安井のことをいつ知つたのであろうか。

津田青楓の著書『漱石の十弟子』(津田 1949)には、漱石が『東京朝日新聞』「文芸欄」について、漱石山房で木曜会の門人たちと相談する場面がある。漱石は連載小説だけでなく、新聞に「文芸欄」を創設させた。青楓は木曜会で、パリ留学中の安井を紹介する。漱石が「我々仲間同士の機関ぢやなくて、天下の文芸欄なんだから、無名作家でもなんでもスグレた作品をドシク紹介しなければ意味がない(後略)」と言いはじめ、文学から美術へと話がうつるとき、小宮が「津田君画かきの方はどうだらう。無名画家で偉い人はあるかね」とむけると、青楓はぎっぱりと言明するのだ。「ゐますね。僕の友達に YASUI といふのがゐますが、あいつは必ず日本の画壇ではスバラ

シイものになるでせう（後略）。漱石は「その YASUI 君はいつ帰るんだ」と聞いて、さらに「さう言ふ青年のあることは頼もしいね」とうなずいている。青楓が木曜会をはじめ訪れるのは 1911 年（明治 44）6 月、漱石の主宰する『東京朝日新聞』「文芸欄」が廃止されたのは同年 10 月下旬である。青楓の回想「アンデパンダン」（『漱石と十弟子』所収の章）にはこうした会話が残されている（津田 1949：p.127-130）。

漱石が安井曾太郎の名を初めて知ったのは、1911 年 6 月から 10 月のことであつたことがわかる。津田青楓が小宮豊隆の紹介で漱石山房を訪れ木曜会の一員となった時期のことである。翌 1912 年（大正 1）、第 6 回文部省美術展覧会、文展を訪れた漱石は展覧会批評『文展と芸術』を発表。冒頭の「芸術は自己の表現に始つて、自己の表現に終るものである」（夏目 (16) 2019：p.525）はよく知られている。漱石の視線はこの頃から、文展に落選した若い画家たちの才能にむけられていた。第 7 回文展（1913 年、大正 2）に落選した青楓に宛てた、1913 年（大正 2）10 月 15 日の漱石の手紙を引用する。「其他にもまだ落第者が沢山あるやうですがどうかして其人々の作品を当選者と対照して見せたい。どうですか山下（稿者註：山下新太郎）とか湯浅（稿者註：湯浅一郎）とかいふ連中と相談してギーンナス倶楽部でも借りて落選展覧会と号して天下に呼号したら」（夏目 (24) 2019：p.86）。文中「ギーンナス倶楽部」（ヴィナス倶楽部）とは東京・神田にあつた展示場（画廊）。梅原良三郎（龍三郎）は 1913 年（大正 2）、白樺社主催による帰朝の滞欧作品展をおこなつた。漱石はフランスのサロン官展に批判的な立場をとる作家、エミール・ゾラの文学観に共感していたことが近年、指摘されている（毛利 2018：p.2-25）。くりかえすが、その頃フランス留学中の安井曾太郎はアカデミー・ジュリアンのローランス教室をはなれ（1910 年以降）、自分の絵画を模索していた。安井には大事な時期であり、その成果が 1915 年の第 2 回二科展「特別陳列」となる。

二科会は大正・昭和初期の最大の在野美術団体。文展の洋画部で審査に不満をもつた新傾向の画家たちが、洋画部を新旧二科に分ける運動をしたが受け入れられず、画家の有島生馬、石井柏亭、津田青楓、

梅原龍三郎、山下新太郎、湯浅一郎らが 1914 年（大正 3）に創設、同年第 1 回展を東京・上野で開催した。

5. 野村胡堂のインタビュー

夏目漱石の『明暗』連載「百六十三」に青年画家（原）と主人公（津田）の友人（小林）が絵画の流派を話す場面がある。連載「百八十八」を最後に、『明暗』は未完のまま漱石の絶筆となるので終盤に近い。文中の三角派とは立体派のことである（十川 2018：p.748）。

「二人は津田を差し置いて、しきりに絵画の話をした。時々耳にする三角派とか未来派とかいふ奇怪な名称の外に、彼は今迄かつ曾て聴いた事のないやうな片仮名をいくつとなく聴かされた」（夏目 (11) 2018：p.582）。

『明暗』執筆中の 1916 年（大正 5）、漱石は美術の新しい流派、モダニズムの新傾向を知っていたことがわかる。英国の美術雑誌『ステューディオ』の購読者であり、海外美術の情報にも注意をむけていた漱石だが、1915 年（大正 4）8 月 25、26 日の 2 回、『報知新聞』（夕刊）の美術にふれたインタビュー記事に注目したい。漱石山房、東京・早稲田南町の自宅での取材、題して「夏目漱石氏 猫の話絵の話」。記者が「此頃の文芸界は、綱ツ引の急行列車だ、門外漢が此流行を追ツ駆けて行くのは、並大抵の苦心ではない＝こんな事をお話すると」、漱石は「（中略）例へば絵にしても、近頃きゆびすとは立体派を行き過ぎた、一派の新らしいやすあのがある位ですが、安井さんなんかには云はせると、ロダンが抑々山師で、白樺の人達に騒がれる、ゴーガン・ゴッホなどは云ふに足らんと云ふ事です、其処へ行くそもそもと謙遜なセザンの方が何んなにど宜いいか解らない」（無記名 1915）。

文中のロダンは彫刻家オーギュスト・ロダン、セザンは画家ポール・セザンヌである。この記事は無記名だが今日、その記者はわかっている*2。『報知新聞』の記者、野村おさかず長一。というより『銭形平次捕物控』の作家、野村胡堂こどうである。胡堂は筆名「あらえびす」の名前をもつ音楽評論家でもあり、のちにレコード取

集家として多くのレコード評を執筆した。

インタビューにある「安井さん」は画家の安井曾太郎（夏目(25)2018: p.615)、安井の言葉「ロダンが抑々山師で」には注釈が必要だろう。当時のフランス留學生の言葉を仲間の画家、津田青楓が1909年（明治42）3月1日の日記に記録している。

「美術家がパンを得るがために虚名を売る。これを人は山師のと云ふ。虚名を売らざる美術家は他人のふところをあてにして衣食す、人はこれを意気地なしと云ふ」（津田1924: p.140）。

安井は1914年（大正3）9月、第1次世界大戦の勃発により7年半におよぶフランス留学に終止符をうち、ロンドンから日本郵船の北野丸に乗船、11月に京都の自宅におちついた。帰途、マルセイユに寄港した船をおり、エクス=アン=プロヴァンスにセザンヌの家を探すがみつからず、終電をのがした安井は、なんと一晩がかりの徒歩でマルセイユにもどり再乗船をはたした。ゴーガンやゴッホよりも安井にはセザンヌだった。

漱石のいう「安井さん」は当時、フランス滞在中の日本人画家たちのパリ通信やパリ便り（新聞や雑誌に掲載）などで、期待の新人として話題になっていたようだが、作品が日本で公開されていない以上、まだ未知数の画家である（有島1979: p.177-196）。留学時の末期に安井は体調を崩し、帰国後も郷里の京都などで静養するが、そうした状況のなかで津田と小宮は、東京で安井の展覧会準備を行っていた。

さて留学から帰国した翌年の1915年（大正4）10月、第2回二科展ではじめて実施された「特別陳列」、つまり団体展の展示室とは別の展示室での滞欧作品の個展により、安井曾太郎は鮮烈なデビューをする。胡堂による漱石のインタビュー記事の約2か月後である。二科会の創設に重要な役割をはたした画家、石井柏亭は「安井の参加が二科の強味を増したことは云ふ迄もない」（石井1949: p.71）と述べた。

そしてその「特別陳列」に展示された安井の風景画のひとつ、《麓の町》（1913年）は夏目漱石によって購入され、漱石山房の壁にかかげられた。くりかえ

すが現在、《麓の町》を所蔵する県立神奈川近代文学館の解説によると、「書斎の机に向かう最晩年の漱石の視線の先には、いつもこの絵があったのである」（県立神奈川近代文学館2002: p.9）とある。

6. 安井曾太郎の滞欧作品展、1915年第2回二科展「特別陳列」

6-1. 小宮豊隆と津田青楓の支援

安井曾太郎の帰国後の滞欧作品展は、二科会がはじめて行った団体展での個展「特別陳列」で開催された。この展示方法は、パリのサロン・ドートンヌにおけるセザンヌの回顧展などを参考にしたものだ。サロン・ドートンヌ（Salon d'Automne）、秋のサロン、毎年春に開催されるル・サロン（官展を引き継いで民営化、すでに芸術家協会、国民美術協会に分離していた公募展）、その保守性に対抗する、新しい在野の美術団体であり、1903年、ベルギーの建築家フランツ・ジュールダンを中心にマティス、マルケ、ルオー、ヴェイヤールらが創設した。ルノワール、ルドン、カリエールら画家の大家、ユイスマンス、ヴェルハーレン、ロジェ・マルクスら文学者が支持し、後にドラン、グラマンク、ブラックらが参加。このサロン・ドートンヌから1905年、野獣派（フォーヴィスム）が誕生した。

安井曾太郎の《麓の町》を含む滞欧作が初公開された、1915年の第2回二科展「特別陳列」（安井の滞欧作品展）はどのように準備されたのだろうか。そこには漱石の木曜会のふたり、小宮豊隆と津田青楓の支援があった。本稿で頻出する木曜会とは、毎木曜日の午後にはひらかれた、漱石を訪れた門人・友人・知人の自由な集いの名称であることは前述した。漱石を訪問する者は多く曜日や時間はまちまちであったので、1906年（明治39）10月11日からの面会日を木曜日の午後3時と決めたことに由来する。1915年当時、小宮と津田はもちろん木曜会のメンバーであった。1915年（大正4）9月17日の小宮の記録を引用する。小宮豊隆は福岡県出身でドイツ文学者となった漱石の門人、演劇評論家としても知られている。漱石と安井の滞欧作品展に同行し、漱石に安井の絵画の購入を勧めた人物として重要である。

「安井君にはまだ会ったことはない。然し名前丈は大分前から、津田の口を通して聞いてゐる。(中略) 其処へ安井君が仏蘭西から、十年に近い仏蘭西の滞在を記念する四十余点の油絵を携へて、日本に帰つて来た。さうして其等の油絵は、今度の『二科会』の展覧会に陳列されべく、津田のうちで、枠に張られ額縁に嵌められつつある」(小宮 1923 : p.255-256)。

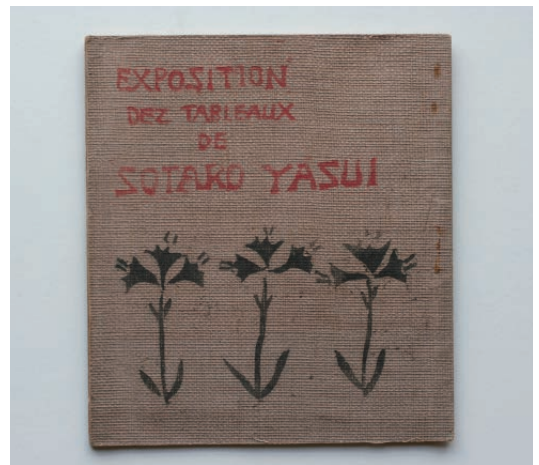
パリから帰った安井の滞欧作は東京・小石川高田老松町(現・文京区目白台)の青楓の家に集められて額装された。さらに後年の小宮の回想を引用する。

「私が安井に会つたのはいつのことだつたのか、私ははつきりとはおぼえてゐない。安井は帰つて来た翌年、津田の肝煎で、三越で滞仏作品の展覧会を催したのだから、恐らくその機会に会つたのだらうとは思ふが、(中略)ただ展覧会の前に、安井の作品が全部津田のところへ送り届けられ、それを我我は一つ一つあけて見るとともに、どつか虎の門辺の磯谷とかいう額縁屋に額縁を誂へ、それができ上がつてからカンヴァスを張つて、会場へ搬入させたことは覚えてゐる」(小宮 1956 : p.40)。

6-2. 安井曾太郎「特別陳列」の目録

1915年(大正4)第2回二科展の本展目録とは別に製作された「特別陳列」目録を見てみよう^[3]。目録表紙は青楓の装幀によるが、同じ青楓による漱石の著作『社会と自分(縮刷)』(1915年)にある草花が似ている。《麓の町》は目録最後の頁に掲載されている^[4]。この目録には石井柏亭の序文があり、作品は制作年順、滞欧作44点のジャンル別の内訳は、《麓の町》や現・京都国立近代美術館の《田舎の寺》(1909年)など風景画18点、現・福島県立美術館の《ターブルの上》(1912年)など静物画12点、現・茨城県近代美術館の《寝たる女》(1912年)など裸体画7点、現・大原美術館の《女の顔》(1912年)など人物画4点、さらに現・兵庫県立美術館の《巴里の縁日》(1912年)など風俗画3点の総計44点。裸体画の内3点が「特別陳列」のさらに別室展示となった。

以下に「特別陳列」を批評した、若き美術批評家



[3]



[4]

の児島喜久雄を引用する。児島喜久雄の批評は光と色彩の關係に依拠し、安井の滞欧作の展開を論じている。

「安井氏は兎も角も今秋の一事件である。(中略) 作品に現れた安井氏の芸術的發展は色及び調より光 価を経て色 価に達する極めて順当なる發展である」(児島 1915)。

「特別陳列」では展示した裸体画の表現をめぐり、ひとつの事件があった。当時、二科展だけでなく文展でもなされた、裸体表現への当局の弾圧である。結局、二科会と安井は3点の裸体画(《寝たる女》《本を読む女》《黒き髪の子》)をさらに別室に展示しなければならなかった。また目録も複数、製作されることになった(石井 1915: p.45-49)。



[5]



[6]



[7]

6-3. 児島喜久雄の『読賣新聞』展評

のちに美術史家、美術評論家となった児島喜久雄は、『白樺』創刊（1910年、明治43）とともに白樺同人となり、第1回二科展にも絵画を出品して入選していたが、1915年（大正4）秋、第2回二科展「特別陳列」の安井曾太郎と二科展「本展」の展評を新聞に連載した。『読賣新聞』掲載の15回にわたる展評「洋画私観」である。児島喜久雄は東京帝国大学文科大学哲学科で美学を学び1913年（大正2）卒業、つづい

て同大学院で大塚保治（漱石の学生時代以来の友人・美学者。歌人・作家・大塚楠緒子の夫）教授のもと欧州美術史を研究する学生であった。前述した光と色彩の関係に依拠した児島の批評は、おそらく漱石の友人である美学者、大塚保治から学んだものであろう。

1887年（明治20）生まれの児島喜久雄は28歳の年、安井曾太郎は27歳の年である。竹田道太郎の『新聞における美術批評の変遷』（1955年）によると、児島の批評は当時、きわめて異色であったという（竹田2010: p.181-186）。新聞の美術批評というより大学の美学講義のような内容だったのである。

第2回二科展の会場は東京日本橋室町の三越呉服店、当時の旧館3階であった。二科会は同年の第9回文部省美術展覧会、文展の会期と同時期、文展の開催される上野での会場探しはむずかしく、日本橋の三越を選んだ。安井曾太郎は準会員の資格で滞欧作の油彩画、計44点を出品している。会期は1915年（大正4）の10月13日（水）から10月26日（火）である。

二科会は文展から独立した在野の美術団体だが、パリのサロン・ドートンヌの特別陳列にならない、安井の滞欧作をまとめて「特別陳列」として別室を設けた。こうした二科展会場内に、会員その他の「特別陳列」（帰朝画家、海外の画家、物故画家の作品陳列など）をおこなう形式は二科会の場合、安井の滞欧作展を嚆矢とする。はじめての「特別陳列」であった。さらに二科展を東京以外の都市でおこなう試みは、この第2回展（2回展は京都）から実現した。

1915年第2回二科展「特別陳列」の会場写真がのこされている^[5]。《孔雀と女》（現・京都国立近代美術館、1914年）、《足を洗う女》（現・群馬県立近代美術館、1913年）などが眼にとまるが、奥の壁左から2点目と4点目の額下のしるし、おそらく売約のしるしに注目したい。不鮮明な画像から推定にとどまるが、左から2点目は夏目漱石のもとめた《麓の町》（現・県立神奈川近代文学館、1913年）と思われる。

この第2回二科展では、二科展の目録と安井の滞欧作展の目録が別々に二種類製作された。まず本展目録の『第二回二科美術展覧会出品目録』からみていきたい、児島喜久雄が持っていた目録である^[6]。

この目録に児島は展示作品のメモ・スケッチを残している。このスケッチに描かれた作品の数々は、すべて「特別陳列」の安井曾太郎の絵画であった。『第二回二科美術展覧会出品目録』文字上の2点の裸体画の左をみてみよう。これは現在、茨城県近代美術館の所蔵する《寝たる女》(1912年)である。目録頁の図版にも2点の裸体画が散見される^[7]。裸体画だけでなく人物画、静物画とともに左下に3点の風景画がスケッチされている。《山間の小さき町》(1913年)、《小高き村》(1913年)、その下は《麓の町》(1913年)であろう。

6-4. 安井曾太郎「特別陳列」の反響

二科展「特別陳列」の展示を体験した人々の率直な感想を代表するものとして、1937年(昭和12)の雑誌『みづゑ』に掲載された画家、里見勝蔵の言葉をここで紹介したい。稿者は以前、別の機会に同資料を引用したが(荒屋鋪 2013 : p.123)、二科展「特別陳列」を語る際、重要であるので本稿でも引用する。

「第二回の二科会が三越の会場にあつて、安井さんの作品の特別陳列をした、あの情景や感動は、いつまでも人人は忘れる事が出来ないだらう。(中略)これこそ真実の『画』だと思つた。芸術の持つ力を日本人の作品の中に初めて見た。これまでに見た新帰朝者の画について、かなり、いづれも感心してゐたのに、安井さんの仕事を見るに及んでもうすべての新帰朝者の画が退色して見え、何等の魅力も、少しの興味も持てなくなつてしまつた。こんなに感激したのは僕一人では無い事を知つてゐる。僕等の知友は皆同様であつたのだ。僕等の話題は『安井さんの画』以外には何物も無くなつてしまつた」(里見 1937 : p.103)。

「新帰朝者」、この言葉から当時の画壇では、いかに海外留学、そして留学生の帰国とその成果発表が大きな意味をもっていたのかがわかる。本稿では漱石が1913年(大正2)12月12日の第一高等学校における講演で「新帰朝者」について、以下のような発言をしていることに注目したい。漱石の発言を引用する。

「も一つ外国から帰つた人の絵を見た、皆品がいい、

誰が見ても悪感情を催さぬ、私もその一つを買ふて書齋に掛けやうと思ふたがやめた、買ふてもいいと思ふた、相当に出来てる、平凡な書齋に掛けるには相当に画いてあるから買ふて掛けやうかと思つたが、やめてしまつた、その絵は誰かに習つた絵であることが直ぐ分る、見苦しくなる、作者を俟つて始めて画ける絵ではない、其人でなくとも他の人でもそれと同じ絵が出来そうだ」(夏目(25) 2018 : p.82)。

これは安井の1915年第2回二科展「特別陳列」を見る、2年前の漱石の講演記録である。夏目漱石の安井曾太郎への期待を感じる。

7. 漱石の「描写の密度」

夏目漱石が《麓の町》を購入した事実については、安井曾太郎自身の回想がある。1916年(大正5)の雑誌『美術』(12月10日発行)掲載の「旧作の想ひ出三つ四つ」である。漱石が『明暗』未完のまま49歳の生涯を閉じるのは同年12月9日、この雑誌『美術』発行日の1日前である。安井の言葉を引用する。

「『麓の町』、あの画は割に気持よく出来て、自分で好な絵です、夏目さんが買はれましたけれど、自分で持つて居たい様な気がして惜かつた」(安井 1916 : p.79)。

また画家、石井柏亭の回想を引用して、漱石が1915年(大正4)第2回二科展を訪れた証左のひとつとしたい*³。

「大正四年のことであつたらうか、二科会が三越を会場として展覧会を開いてゐたがそこへ漱石のあらはれたのを見た。出品画の或るものを外して別の処で逆さにして(よくさう云ふことをする)写真を撮つてゐるのを彼はちつと見てみた。そこに私は物を観察しつゝある作家の態度を見た」(石井 1949 : p.133-134)。

さらにもうひとつ、重要な証言がある。小宮豊隆の

証言である。この回想は安井曾太郎の亡くなった翌年、雑誌『心』（編輯人：辰野隆、発行所：小宮豊隆）に掲載された。

「私は漱石先生に勧めて、十号の風景を一枚買はせることにした。私でさへ三枚買ったのだから、先生もつとお買ひなさいと勧めたが、然し先生は一枚でいいと言つて、それ以上買はうとはしなかつた。それほど安井の画の価値を認めてゐないのかと思つてゐたら、先生は、おれの小説の描写の密度と安井の画の描写の密度とは丁度似てゐるので、安井の画はとても自分にピッタリ来ると言つた」（小宮 1956 : p.41）。

本章では、安井曾太郎の「特別陳列」を支援した小宮豊隆のなかに芽生えた、この漱石の言葉「描写の密度」へのこだわりを紹介する。それは小宮の漱石『明暗』論にあらわれてくる。雑誌『文学』（1935年、昭和10）に発表された『『明暗』の構成』である。小宮を引用する。

「津田は、温泉場に行つて、たつた一晩をしか過してゐないである。是では筋を發展させようにも何も、その余地がないと言つて可い。もし是までの作者の描写の密度を基準とすれば、作者が自分の意図した所のものを、気兼ねなしに、心置きなく書きこなす為めには、恐らく、今迄の『明暗』の、倍、もしくは二倍の空間が必要ではなかつたのかと思はれる。その位の余地がなければ、津田の病気の『根本的な手術』は、到底書きこなせさうもない気がするのである」（小宮 1935 : p.259）。

前述したように、二科展「特別陳列」の会場で、漱石に安井の出品作の購入を積極的に勧めたのは小宮豊隆であつたようだ。そして漱石は安井曾太郎の滞欧作《麓の町》を購入した。自分で選んだ風景画である。この回想でもっとも重要な箇所は、「先生は、おれの小説の描写の密度と安井の画の描写の密度とは丁度似てゐるので、安井の画はとても自分にピッタリ来ると言つた」である。この言葉と安井の絵画との

関連で、久米正雄と芥川龍之介も漱石から同様の言葉を聞いている。

まず久米正雄の証言、これは本稿1章で引用した大正9年11月の雑誌『中央美術』掲載の「漱石先生とその書画」のなかに語られる。引用が一部重複するが読んでみたい。

「書齋の正面には、安井曾太郎氏の画が掛つてゐた。先生はそれを丁度安井氏が外国から歸つての早々開いた、展覧会で買はれたのであつた。二十号位に、フランスの何処かの郊外を描いたもので、赤い家が緑の丘の間に隠見する、中々いい作であつた。先生はそれを技巧の粗密の具合が、自分の心持とびつたり一致すると云つてゐられた」（久米 1920 : p.177-178）。

久米の聞いた言葉は、「先生はそれを技巧の粗密の具合が、自分の心持とびつたり一致すると云つてゐられた」である。芥川龍之介の聞いた言葉はどうだろうか。初出未詳の「夏目先生」のなかに記されている。

「安井曾太郎の画を見て、先生は細かさが丁度俺に似て居ると言はれた」（芥川 (14) 1996 : p.282）。

小宮豊隆の聞いた「描写の密度」、久米正雄の「技巧の粗密の具合」、そして芥川龍之介の画の「細かさ」、いずれも漱石自身から聞いた言葉であろう。

おわりに

画家、安井曾太郎は第1次世界大戦のため帰国を余儀なくされた1914年、戦禍のパリからロンドン経由で船に乗ることのできる最終列車で持ち帰ることのできた油彩画、パリ留学時代の自由研究の成果である油彩画44点を翌1915年、在野の美術団体である二科会の第2回展における「特別陳列」、つまり団体展の個展で初公開することができた。

その「特別陳列」の展示は、安井の留学時代の友人であり漱石の門人の画家、図案家の津田青楓の肝いりで準備され、やはり門人の小宮豊隆の協力で

整ったのである。そして漱石自身は「特別陳列」の2か月前の夏、新聞記者のインタビューにこたえて安井の名前をあげている。1915年10月の「特別陳列」に同行した小宮に勧められたこともあり、漱石は同展に出品された油彩の風景画《麓の町》(1913年)を購入することになるが、その理由のひとつに漱石は小宮に「描写の密度」が自分の作品に似ている、という言葉を残した。そして同様の言葉を漱石門人の久米正雄、芥川龍之介が、後年、漱石から聞いた事実を告白している。

漱石山房、つまり漱石の東京・早稲田南町の自宅の書斎隣室にかけられた《麓の町》は、1915年秋から1916年冬にかけて、漱石が作品『明暗』を執筆・準備していた時期に、書斎の正面の壁上に飾られていた。

安井曾太郎の芸術にとり、この《麓の町》は留学時代の自由研究の成果、つまりバリの画塾、アカデミー・ジュリアンの基礎研究を経て自らの絵画を創作するための研究、たとえばフランス印象派の画家、カミーユ・ピサロやポール・セザンヌの様式、さらにはセザンヌが影響を受けた16世紀の画家、エル・グレコの様式などを受容しながら、その影響をこえたオリジナリティの試作であったといえよう。また同時代の日本近代洋画にとって、その風景画の描かれた土地、北フランスのヴェトゥイユはフランス印象派の画家、クロード・モネが風景画とその連作を試みた場所であり、安井が制作地として以来、多くの日本人画家の訪れた、大正・昭和戦前期の「近代日本洋画の聖地」であった。

さらに《麓の町》が初公開された1915年の第2回二科展「特別陳列」は、大正期の展覧会上、多くの洋画家に影響を与えた刺激的なひとつの事件であった事実も見逃せない。漱石購入の《麓の町》は、新たな絵画の方向性を牽引した画家、安井曾太郎のオリジナリティの結晶であり、その風景画が漱石山房に展示されていた意味は、漱石山房を訪れた多くの若い世代の門人たちにとっても決して等閑視できないことではなかったろうか。

〔付記〕

本稿作成にあたり、県立神奈川近代文学館と同館資料課の藤木尚子氏、新宿区立漱石山房記念館と同記念館の今野慶信氏にご協力いただきました。記して感謝いたします。

引用文中、旧漢字は新漢字に改め、おくりがなはそのまま、ルビは適宜選択しました。

〔参考文献〕

- 児島喜久雄. 洋画私観(三). 『讀賣新聞』. 1915-10-26, p.7.(讀賣文壇)(児島喜久雄. 美術批評と美術問題. 小山書店, 1936, p.393-394に再録).
- 無記名. 夏目漱石氏 猫の話絵の話(下). 報知新聞. 1915-08-26, 夕刊, p.3, (楯の半面 八〇)(夏目金之助. 定本 漱石全集. 岩波書店, 2018,(25), p.463に再録).
- 美術新報. 画報社, 1915, 15(1), (254).
- 石井柏亭. 二科会と警視庁. 中央美術. 日本美術学院, 1915, 1(3).
- 安井曾太郎. 旧作の想ひ出三つ四つ. 美術. 七面社, 1916, 1(2).
- 久米正雄. 漱石先生とその書画. 中央美術. 日本美術学院, 1920, 8(11).
- 小宮豊隆. 安井曾太郎君の絵. 批評集. 岩波書店, 1923.
- 津田青楓. 巴里日記断片(明治四十二年). 画家の生活日記. 弘文堂書房, 1924.
- 安井曾太郎. 安井曾太郎画集. アトリエ社, 1927.
- 安井曾太郎. 巴里時代のこと. アトリエ. アトリエ社, 1933, 10(9).
- 森田恒友. 平野雑筆. 古今書院, 1934.
- 小宮豊隆. 『明暗』の構成. 文学. 岩波書店, 1935, 3(3)(小宮豊隆. 漱石襟記. 小山書店, 1935, p.119に再録).
- 里見勝蔵. 安井曾太郎氏の回想二十年. みづゑ. 春鳥会, 1937, (383).
- 安井曾太郎. セザンヌ. 美術. 美術発行所, 1939, 14(10).
- 水原秋櫻子. 安井曾太郎. 石原求龍堂, 1944.
- 石井柏亭. 画壇是非. 評伝と時論, 青山書院, 1949.
- 津田青楓. 漱石と十弟子. 世界文庫, 1949.
- 安井曾太郎. 安井曾太郎 滞欧習作デッサン集. 座右宝刊行会, 1950.
- 小宮豊隆. 知られざる漱石. 弘文堂, 1951, (アテネ文庫).
- 小宮豊隆. 安井の第一印象. 心. 生成会, 1956, 9(3).
- 安井曾太郎. 画家の眼. 座右宝刊行会, 1956.
- 松岡譲. 盗まれた金ペン. ああ漱石山房. 朝日新聞社, 1967.
- 富山秀男編. 安井曾太郎. 至文堂, 1977, (近代の美術42).
- 有島生馬. 洋画の収穫. 一つの予言. 有島生馬芸術論集. 形象社, 1979.
- 嘉門安雄. 安井曾太郎. 日本経済新聞社, 1979.
- 夏目漱石, 陰里鉄郎解説. 夏目漱石・美術批評. 講談社, 1980, (講談社文庫).
- 荒正人. 小田切秀雄監修. 増補改訂 漱石研究年表. 集英社, 1984.
- 瀧俣三ほか. 二科七十年史編集委員会編. 二科七十年史(1914-1943). 日本経済新聞社, 1985.
- 富山秀男監修. 生誕百年記念安井曾太郎展. 西武美術館ほか, 毎日出版社, 1989.

- 富士美術館学芸課編。夏目漱石と美術：夏休み特別企画 ©文豪漱石を美術の目で見る。財団法人 富士美術館，1989。
- 高階秀爾。アカデミー・ジュリアンと日本人留学生。美術史論叢 7。東京大学文学部美術史研究室紀要。東京大学文学部美術史研究室，1991。
- 深谷克典編。モネの生涯と言葉。モネ展。石橋財団ブリヂストン美術館，名古屋美術館ほか，1994。
- 児島薫。アカデミー・ジュリアンに学んだ日本人たち。鹿子木孟郎と太平洋画会（明治の洋画）。至文堂，1995，（日本の美術9）（352）。
- 芥川龍之介。漱石山房の秋。芥川龍之介全集。（5），岩波書店，1996。
- 芥川龍之介。夏目先生。芥川龍之介全集。（14），岩波書店，1996。
- 兵庫県立近代美術館編。安井曾太郎展：代表作とデッサンにみるその世界。兵庫県立近代美術館，1996。
- Dixon, Annette; McNamara, Carole; Stuckey, Charles. Monet at Vétheuil: the turning point. The University of Michigan Museum of Art, Dallas Museum of Art, Minneapolis Institute of Arts, 1998.
- 荒屋鋪透ほか。読売新聞社，美術館連絡協議会編。グレー村の画家たち展。山梨県立美術館ほか，2000。
- 県立神奈川近代文学館編。夏目漱石遺品受贈記念 夏目漱石展：21世紀へのことば。県立神奈川近代文学館，2002。
- Joel, David. Monet at Vétheuil and on the Norman Coast 1878-1883. Antique Collectors' Club Ltd., Woodbridge, England, 2002.
- ヴェトゥイユ公式ホームページ。https://mairie-vetheuil.fr (参照2022-09-10)。
- 荒屋鋪透。グレー=シュール=ロワンに架かる橋：黒田清輝・浅井忠とフランス芸術家村。ポーラ文化研究所，2005。
- 富山秀男ほか。宮城県美術館ほか編。歿後50年 安井曾太郎展。東京新聞，2005。
- 竹田道太郎。新聞における美術批評の変遷。山盛英司解説。ゆまに書房，2010。
- 田所夏子。忘れられた芸術家村ヴェトゥイユー日本人画家たちのコロニー。セーヌの流れに沿って：印象派と日本人画家たちの旅。島田紀夫。石橋財団ブリヂストン美術館，公益財団法人ひろしま美術館，2010。
- 中桐正夫。元東京天文台長事務取扱であった福見尚文氏の名刺発見。アーカイブ室新聞。国立天文台・天文情報センター・アーカイブ室。2011-04-13,(465)。http://prc.nao.ac.jp(参照2022-08-10)。
- Scholz-Hänsel, Michael. Grecomania: Chronology of the Reception of El Greco. El Greco and Modernism, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2012.
- 新宿区地域文化部文化観光国際課，丹青社編。「漱石山房」の復元に関する基礎調査報告書。新宿区，2012。
- 中桐正夫。東京天文台が登場する本：藤村のバリ。アーカイブ室新聞。国立天文台・天文情報センター・アーカイブ室，2012-03-08,(573)。http://prc.nao.ac.jp(参照2022-08-10)。
- 荒屋鋪透。安井曾太郎とジャン=ポール・ローランス：一九一五年の二科展「特別陳列」をめぐる。往還の軌跡：日仏芸術交流の一五〇年，三浦篤編。三元社，2013，p.115-131。
- 古田亮ほか。東京藝術大学美術館，東京新聞編。夏目漱石の美術世界展。東京新聞，NHKプロモーション，2013。
- 星野桂三，星野万美子編。星野画廊蒐集品目録 滞欧作品。星野画廊，2014，（画家たちが遺した美の遺産 その②）。
- 大阪市立美術館ほか。伝説の洋画家たち 二科100年展。大阪市立美術館ほか，産経新聞社，2015。
- 十川住介。注解。定本 漱石全集。（11），第2刷，岩波書店，2018。
- 夏目金之助。定本 漱石全集。（11），第2刷，岩波書店，2018。
- 夏目金之助。定本 漱石全集。（25），岩波書店，2018。
- 毛利郁子。漱石はスコットランドへ行ったのか：エミール・ゾラの死と関連して。九州大学学術情報リポジトリ（九大日文。32）。2018-10-01。https://doi.org/10.15017/2320097(参照2022-09-18)。
- 夏目金之助。定本 漱石全集。（16），岩波書店，2019。
- 夏目金之助。定本 漱石全集。（24），岩波書店，2019。
- 喜多孝臣ほか。喜多孝臣編。生誕一四〇年記念 背く画家 津田青楓とあゆむ明治・大正・昭和。練馬区立美術館，芸艸堂，2020。
- 新宿区立漱石山房記念館編。特別展 漱石山房の津田青楓。新宿区立漱石山房記念館（公益財団法人 新宿未来創造財団），2021。
- 今野慶信。吾輩は犬派である：野村胡堂の証言。新宿区立漱石山房記念館「吾輩ブログ」。2021-06-13。https://soseki-museum.jp (参照2022-08-10)。
- 大平奈緒子ほか。渋谷区立松濤美術館編。津田青楓 図案と、時代と。渋谷区立松濤美術館，2022。
- 神奈川近代文学館 公益財団法人神奈川文学振興会。夏目漱石デジタルコレクション。神奈川近代文学館ホームページ。https://www.kanabun.or.jp (参照2022-09-10)。
- 新宿区立漱石山房記念館。新宿区立漱石山房記念館ホームページ。https://soseki-museum.jp (参照2022-09-10)。
- 新宿区立漱石山房記念館編。新宿区立漱石山房記念館。再版，公益財団法人 新宿未来創造財団，2022。
- Carmen Giménez, Josef Helfenstein. Picasso – El Greco, Kunstmuseum Basel, 2022.

【図表リスト】

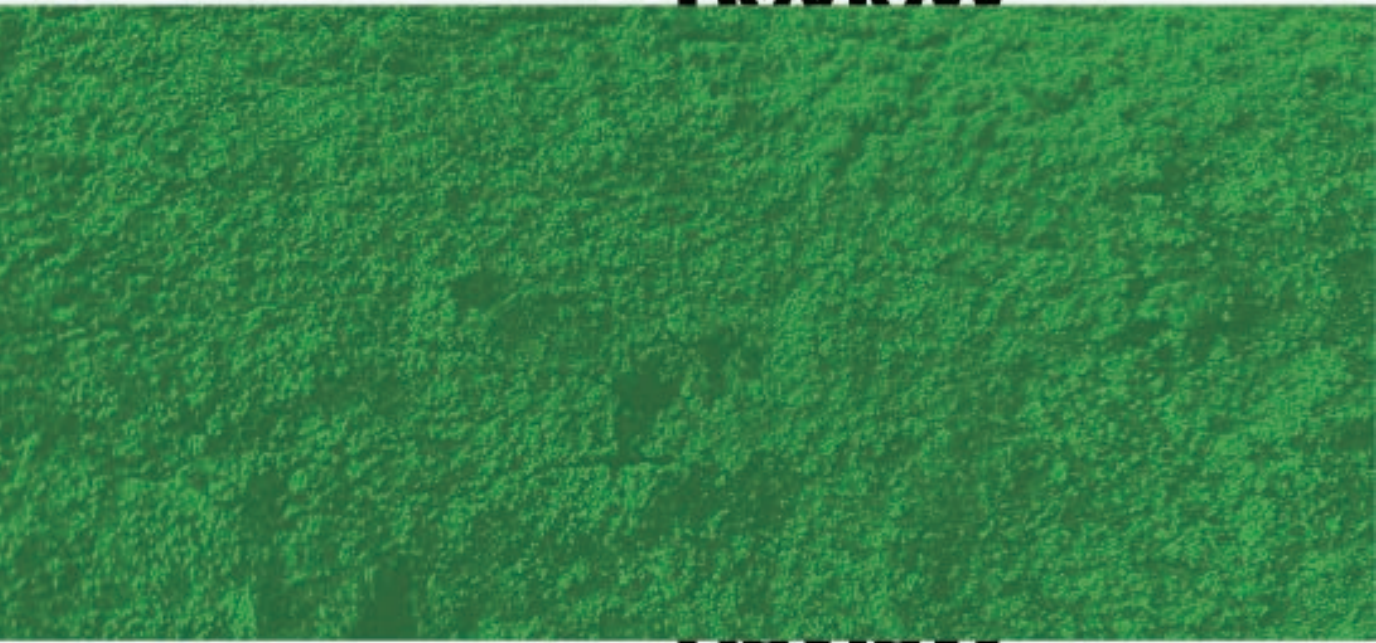
- [1] 漱石山房の書齋再現（新宿区立漱石山房記念館）
- [2] 安井曾太郎《麓の町》1913年、油彩・カンヴァス、44×53cm、県立神奈川近代文学館所蔵、出典：安井曾太郎画集。アトリエ社，1927。の図版（原色版）を複写
- [3] 1915年第2回二科展「特別陳列」出品目録の表紙、出典：稿者所蔵の目録（大正4年11月8日発行）を複写
- [4] 図版【3】の目録、《麓の町》該当頁、奥付、出典：図版【3】と同じ
- [5] 1915年第2回二科展「特別陳列」の会場写真、出典：美術新報。画報社，1915,15(1)，(254)，p.33。稿者所蔵の同誌を複写
- [6] 児島喜久雄がメモ・スケッチを残した、1915年第2回二科展・本展出品目録、出典：児島喜久雄。美術批評と美術問題。小山書店，1936。
- [7] 児島喜久雄がメモ・スケッチを残した、1915年第2回二科展・本展出品目録、出典：図版【6】と同じ

【註】

- *1 福見尚文については、国立天文台・天文情報センター・アーカイブ室の『アーカイブ室新聞』の中桐正夫氏の報告に詳しい(中桐2011)。中桐氏は、河盛好蔵・藤村のバリ。新潮社、1997、p.147-148に、福見尚文のバリ留学時代の様子を伝える内容を指摘している(中桐2012)。
- *2 今野慶信氏は、野村胡堂。胡堂百話。角川書店、1959、p.93-95。にある「夏目漱石」の内容から、1915年8月25、26日の『報知新聞』(夕刊)掲載の「夏目漱石氏 猫の話絵の話(上、下)」(連載名は「楯の半面」、その79と80)の執筆者を野村胡堂と特定している(今野2021)。この記事の前年、胡堂はすでに『報知新聞』連載「人類館」56で漱石をとりあげている。報知新聞。1914-07-04、夕刊、(人類館)。この記事は、同年の自著『傑物?変物?人類館』(春陽堂、大正3年)に再録(紀田順一郎監修・解説。近代生活風俗誌集。(2)、クレス出版、2010、p.192-198.に復刻)、復刻された野村長一(胡堂)の単行書『傑物?変物?人類館』では、1914年7月の『報知新聞』(夕刊)の初出記事「人類館(五十六)夏目漱石」に一部訂正がある。1914年7月の連載「人類館」の記事は胡堂記名の紹介文(インタビューを胡堂がまとめた文)だが、1915年8月の無記名の「夏目漱石氏 猫の話絵の話」はインタビューの対談をいかして会話調にまとめている。
- *3 荒正人、小田切秀雄監修。増補改訂 漱石研究年表。には、1915年(大正4)「★秋、二科会展(会場三越)へ小宮豊隆と行く。津田青楓は、滞欧作品四十四点を出品する」(荒 1984: p.821)とあるが、第2回二科展に滞欧作品44点を出品したのは、安井曾太郎であり、それは「特別陳列」として別室に展示された。津田青楓は二科展の本展に〈ダリヤ〉など8点を出品した。

The KeMCo Review

01



REVIEW

創造的アート・アーカイブの実践的試みー 山口勝弘の遺品整理を起点として

Practical Attempt on the Creative Art Archives

– Inspired by the Private Objects of Katsuhiko Yamaguchi

八尾 里絵子(甲南女子大学)*、北市 記子(大阪経済大学)、門屋 博(相模女子大学)

Rieko Yao (Konan Women's University) *, Noriko Kitaichi (Osaka University of Economics), Hiroshi Kadoya (Sagami Women's University)

Abstract

本論は、メディアアーティスト山口勝弘の遺品調査をベースとしたアート・アーカイブの実践報告である。論者は2011年頃から、山口から直接依頼を受けて彼の創作活動をサポートしてきた。そして2018年の逝去後は、遺族の意向を受けて遺品を整理し、リスト化する作業を進めている。その中から発見した藝術文化雑誌『紫明』のアートワークは、山口の最晩年の表現活動を客観的に分析するための重要な手掛かりとなる。本研究では、同誌に掲載された50点の作品を独自の視点で読み解き、また必要に応じて原画なども照合しながらデータベースを作成していった。またこれらの成果を社会にフィードバックするために、二つのオンライン展覧会を企画した。データ化から公開へと至るアーカイブの一連の流れは、魑魅魍魎とした遺品群から創造の種を発見する契機ともなる。またウェブメディアの特性が、作品をより開かれた存在へと変化させる。

This paper is a practical report of art archives based on a survey of belongings left by media artist Katsuhiko Yamaguchi upon his death. From around 2011, we authors were directly tasked by Yamaguchi to support his creative activities. Since Yamaguchi's death in 2018, we have been working on organizing and listing his belongings in response to the wishes of the bereaved family. The artwork of Shimei, a magazine of arts and culture discovered among these belongings, serves as an important pointer for the objective analysis of Yamaguchi's artistic activities in his last years. In this study, 50 works published in the magazine were interpreted from a unique perspective, and a database was created while collating it with the original drawings as necessary. In addition, two online exhibitions were planned in order to feed these findings back to society. The process of dealing with this archive, from digitization to publication, also serves as an opportunity to discover creative seeds among this group of disparate belongings. In addition, the nature of web media transforms this body of work into a more accessible entity.

[Keyword]

創造的アート・アーカイブ、山口勝弘、イマジナリウム
Creative Art Archives, Katsuhiko Yamaguchi, IMAGINARIUM

1. 序論

1-1. 研究の背景

昨今、戦後の日本の歩みを俯瞰的に検証する動きが顕著となっている。政治の世界では「戦後レジームからの脱却」というメッセージが流布され、既存の政治や社会制度を根本的に見直そうという機運が醸成された。アートの領域においても同様に、戦後のアートシーンを彩ってきた様々なムーブメントを、各時代の社会状況との関わりの中から再検証する動きが見受けられる。1954年に結成された前衛芸術家集団「具体」の再評価などは、その最たる例であろう。戦後日本の前衛芸術は、当時20～30歳代だった若者たちの手によって切り拓かれてきた。しかしそれから70年近くが経ち、戦後アートシーンの第一世代にあたる彼らの多くは既に故人となっている。そしてアーティストの死により、遺された作品群やそれに纏わる様々な資料が行き場を失って、美術史的に貴重な一次資料がいつの間にか散逸してしまう懸念が生じている。

論者は、2011年頃からメディアアーティストの山口勝弘(1928-2018)から直接依頼を受けて、彼の創作活動を主に技術面からサポートしてきた。山口は2001年に突然の病に倒れ、半身不随となってしまったため、それまでのように自ら自由に創作活動を行うことが困難となっていたからである。また単に山口のリクエストに臨機応変に答えるだけでなく、彼の創作活動を改めて客観的に見つめ直すことで、一連のサポート活動を、山口自身を対象とした学術的な研究*1へと発展させてゆくことができた。本研究はこれまでのこうした取り組みを基盤としながら、そこにアーカイブという新たな手法を組み込むことで、さらなる発展の可能性を模索しようとするものである。

1-2. アート・アーカイブの重要性

病に冒されながらも、自ら精力的に表現の新境地を切り拓いていった山口だったが、2018年5月、惜しくも90歳でこの世を去った。その後間もなく遺族から依頼を受けて、彼が最期の時を過ごした介護施設の一室に遺されていた身の周りの様々な物品(=遺品)を整理し、それらを一連のデータとしてまとめる作業に着手することとなった。遺品の中身は、アイデア

の源泉であるスケッチやメモ、プライベートな書簡やFAX、写真、愛読書など、様々なものが混在している。美術史的に価値があるとは思えない雑多なものも多かったが、これらの品々には、山口の思考の痕跡や日々の暮らしの様子が如実に反映されており大変興味深い。

先に触れたように、戦後の第一世代のアーティストが遺した作品関連資料は、同時代のアートシーンを俯瞰的に検証する上で非常に貴重な資料となる。またアーティスト個人の表現世界を詳細に分析する上でも、同様の価値を有していると考えられる。アート・アーカイブとは、芸術諸領域のあらゆる事象に関連する様々な資料を収集し、体系的に分類して、その情報を公開する一連のプロセスだが、山口の遺品群をその対象とすることで、彼の最晩年の活動をより深く理解するための手掛かりを提供することができる。作業は未だ完了しておらず、データベースも未完成だが、アーカイブを進めてゆく中で複数の新たな資料を発見することができた。その一つが、芸術文化雑誌『紫明』のアートワークである。

1-3. 『紫明』のアートワーク

『紫明』は兵庫県丹波篠山市にある二つのミュージアム(丹波古陶館、篠山能楽資料館)の運営者が発行している小規模な雑誌で、一般的な認知度は決して高くはないのだが、山口は1997年の創刊時から現在に至るまで、表紙のメインビジュアルとなるアートワークを一貫して手掛けている*2。論者は遺品整理の作業を進める中で同誌が何冊も保管されていたことに気づき、山口作品が長らく表紙を飾っていたことを初めて知ることとなった。

山口は病に冒されて以降、その作風を大きく変化させている。例えば1950年代に制作された初期の代表作『ヴィトリヌ』シリーズや70年代以降に取り組んだビデオアート作品では、作品を通して「見ること」の意味を現前化するような禁欲的なスタイルの作品が多かったが、最晩年の作品群では絵筆を手に取り、肉感的なタッチで様々な情景や人物、抽象的なイメージ等を描いている。そうした変化は、半身不随という自身の困難な状況を否応なく受け入れたところか

ら生みだされたもので、「表現する」ことのために臨機応変に環境に適応しようとする山口の軽やかな思考がもたらしたものである。今回論者が数多くの遺品の中から特に注目し詳細な調査を進めていった『紫明』のアートワークは、その多くが後者の作風を備えたものとなっている。病に倒れる以前、山口は日本のメディアアートの先駆者として華々しく活躍し、その作品は世界的にも非常に高い評価を受けてきた。しかし病後に制作された絵画やドローイングを中心とする作品群は、未だ世間的にほとんど知られていない。そうした中で、本研究が注目するこの『紫明』のアートワークは、山口の最晩年の表現活動を定点観測的に反映するものとして大変貴重な存在である。

1-4. イマジナリウムの実践としてのアプローチ

そこで論者は、これまであまり注目されてこなかった山口の最晩年の作品群に光を当て、そこに表出する彼の独特の世界感や表現者としての強固な信念をより多くの人々と共有するべきとの想いを抱き、オンライン上での展覧会開催を企画した。作品発表の場にバーチャルなオンライン空間を選定した理由の一つとして、コロナ禍で作品鑑賞のスタイルが多様化しオンライン展覧会という形態が一般化したことが挙げられるが、それにも増して重要だと考えるのは、山口が1970年代中頃から声高に提唱してきた哲学的な概念「イマジナリウム」との親和性である。

イマジナリウムについて端的に説明することは難しいが、山口の言葉を借りればそれは「場所というよりは、空間におけるメディアのネットワーク」*³であり、具体的には以下のような仕組みが想定される。

芸術は、本質的に過程メディアに関係するものであり、それが必要なとき、必要な場所で、必要な人によって入手できることが望ましいのである。できれば、芸術という名称自体をも消去して、そのかわり私は、想像的行為 (Imaginary performance) という言葉を使うべきではないかと考えている。想像的行為が過程メディアの上を移行し、それが必要な人のための情報として転送されてゆくことが、基本的なシステムである*⁴。

芸術作品を独立した「モノ」として扱うのではなくメディアを介して「情報化」という視点は、あらゆるものがデジタル化され、様々な情報がネット上で共有、加工、拡散されてゆく現代社会の様相を見事に予見している。また山口が理想とする、いつでもどこでも誰もがそうした情報にアクセスできる環境とは、今日のユビキタスな情報環境そのものである。そこでは特権的な価値を有する芸術作品をオープンソースなものとして提示し、作品と鑑賞者という固定化されたヒエラルキーを積極的に破壊しようとする姿勢が垣間見える。このことは、今回の調査で発見した山口手書きの草稿*⁵でも確認することができる。

イマジナリウムが示唆するこうした方向性を今回のプロジェクトになぞらえて考えてみると、以下の四つの形態が浮かび上がってくる。

1. オリジナルのドローイング (原画)
2. ドローイングが印刷された冊子 (本)
3. 各号の表紙を一覧にまとめた電子ファイル (データベース)
4. データベースを元にウェブ上で再構成した展示空間 (オンライン展覧会)

山口は、上記に見られるような「イメージがメディアを介して質的に変換されてゆく」プロセスを肯定的に捉えていた。その意を受けて、イマジナリウムの今日的な展開として、今回は二種類のオンライン展覧会を企画した。その一つは資料閲覧型のシンプルなウェブページとなっているが、これに加えてギャラリー等の展示空間を疑似体験できる体感型のウェブサービスの利用を発案し、より直感的に作品鑑賞できるよう工夫した。

1-5. 研究の目的と意義

本研究は、戦後日本の前衛芸術を体現する山口勝弘の遺品のアーカイブ作業を手掛かりとして、イマジナリウムが示唆する新たな想像と創造のプロセスを再検証する試みである。その手法は一般的なアーカイブの方法論からは逸脱しており厳密性に欠ける部分があると思われるが、発掘した資料が物語る様々な事象を

独自の視点で分析し、その解釈を広く社会と共有することで、美術史の片隅に埋もれている偉大な老芸術家の最晩年の表現活動に一筋の光をあてることができれば幸いである。本論の内容は、オンライン展覧会開催に至る様々なプロセス（データベース作成やウェブでの情報発信等）の客観的検証、および本研究が掲げる「創造的アート・アーカイブ」の概念の明確化、の二つに大別される。遺品整理は未だ完了しておらず、今後の展開も若干流動的であるが、これらは現時点において得られた一定の研究成果のまとめとして位置づけられる。

2. アーカイブと創造性

2-1. アート分野のアーカイブ

この10年ほどの間に、アート分野のアーカイブ研究は著しく発展してきた。美術館やアート系大学、総合大学などの様々な機関が、既存のコレクションの資料的価値に着目して専門機関を設置し、詳細な調査を行っている。元来、アート系大学では新たな創作こそが創造であるという考えが主流であったが、時代の推移と共に、創作だけでなく作品や資料を保管し維持することの重要性が指摘されるようになり、またそれらの補修には個人が有する特別な技能が必要とされることから、アーカイブという作業自体にある種の創造性が備わっていることが分かってきた。

2014年に国立新美術館（東京）で開催されたシンポジウム「来たるべきアート・アーカイブ 大学と美術館の役割」の中で、石原友明（京都市立芸術大学教授）は制作者の立場から意見を述べ、「アーカイブを創造的な技法として捉え直す」という新たな視点を提示した。それまで論者は、アーカイブ作業の厳格さに少なからず戸惑いを感じることもあったのだが、この言葉によって、アートにおける「アーカイブ」とは可能性に満ちた分野であることを知った。だからこそ、目の前で増え続ける山口の資料群にも創造的な要素を見出すことができたのである。

その後、2020年には横尾忠則現代美術館アーカイブ室での聞き取りや、「日比野克彦を保存する」展（東京藝術大学）、オンライン展覧会「Keio Exhibition RoomX：人間交際」（慶應義塾ミュージアム・ commons）

などを通して様々な事例を学び、アーカイブと創造性に関する論考をまとめた*6。そして、2021年4月に雑誌『美術手帖』が大々的に「アーカイブの創造性」という特集を組んだことで、当該研究の社会的意義がより高まっていることを実感した。

2-2. アーカイブを生産し続ける

山口の創作活動をサポートしてゆく中で、論者はしばしば彼の記憶と記録の確かさに驚かされた。様々な物品が、幼少期から暮らしていた東京・大井の自邸や淡路島のアトリエ、各地の美術館などに保管されていたが、山口はその所在を事細かく記憶していたからである。またモノに付随する記憶だけでなく、長年の活動歴や人間関係についての記憶も正確であった。その一端は、2010年に公開された「山口勝弘オーラル・ヒストリー」*7で確認することができる。

また山口は若かりし頃から、アーティストとしての活動だけでなく執筆活動も積極的にを行い、数多くの論考を発表してきた。先のオーラル・ヒストリーのインタビューでもある井口壽乃は2017年に、山口が1952年から2001年にかけて発表した論考132編を8つのテーマに分類して再編し、単行本『生きている前衛：山口勝弘評論集』を出版した。これによって不特定多数の人々が彼の思考に容易にアクセスできるようになり、理論家としての山口の功績を広く社会に知らしめることとなった。これらの取り組みは、本研究に先がけて実践されたアーカイブの実例である。

モノへの記憶を確かなものにするための前段階として、日常の様々な事柄を資料として認識し、それを丁寧に記録し、保管する態度が必要であると思われるが、山口はそのプロセスを自ら積極的に行ってきた形跡がある。今回調査した遺品や彼の自邸に遺された膨大な資料の中には、自身の過去の活動を網羅的に整理した複数のファイルやボックスが存在する。そこでは写真や記事が個別の事象ごとにまとめられ、その内容が容易に把握できるよう工夫されている。これらの編集作業は本人だけではなく、時に作業を委託された第三者と連携しながら進められてきたと考えられる。例えば、2013年に開催された展覧会「実験工房展 戦後芸術を切り拓く」（神奈川県立近代美術館鎌

倉)では、関連資料の多くが「山口勝弘所蔵」として紹介されていたが、このことは山口が他のメンバーと比較して、こうした細々とした資料の将来的な価値を当初から自覚し、丁寧にコレクションしてきたことの証左となる。

2-3. 山口勝弘に関するアーカイブの実践例

このように、アーティスト自身によって一次資料が丁寧に保管されてきたことから、近年、それらを活用した山口勝弘のアーカイブ研究が精力的に行われるようになってきた。その発表形式として、以下の三つのカテゴリーが挙げられる。

1. 資料編集…オンラインアーカイブや評論集など、客観的資料の提示
2. 展覧会…過去の功績に焦点をあてた回顧展、および現在進行形の表現活動を紹介する個展
3. 再制作…ビデオ彫刻など往年の作品を復刻する試み

まず、アーカイブの王道的手法ともいえる [1] の実践例として、前節で紹介した「山口勝弘オーラル・ヒストリー」や、井口による単行本の出版が挙げられる。さらに特筆すべき取り組みとして注目されるのが、クリストフ・シャルルが手掛けたプロジェクト「山口勝弘アーカイブ」(2016)である。ここでは、1950年代の実験工房時代から2000年頃までの山口の活動資料のほとんどがデジタル化され、ウェブ上で公開されている*⁸。

[2]の展覧会という形式は、アーティストの功績を広く一般に周知するのに適している。その一例として、「メディア・アートの先駆者 山口勝弘展「実験工房」からテアトリーヌまで」(神奈川県立近代美術館鎌倉, 2006)が挙げられる。いわゆる回顧展と称されるものが主となるが、昨今世界的に戦後日本の前衛芸術の価値が見直され、一定の調査が進んできたことから、今後もより注目度が高まってゆくと予想される。一方で、山口の現在進行形の活動に焦点を当てた取り組みも存在する。論者が企画、開催した「回遊する思考：山口勝弘展」(神戸芸術工科大学ギャラリーセレンディップ, 2013)がそれである。本展は比較的小規模の展

覧会だが、高齢の現役作家に焦点をあて、新作を通してそのキャリアを再評価するという独自の視点を有している。

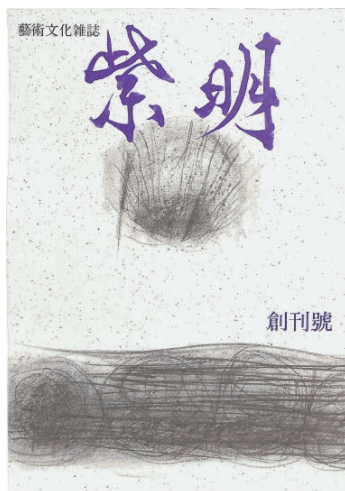
[3]の再制作は、近年アート・アーカイブの領域において注目され始めている手法である。四つの大学(多摩美術大学、筑波大学、埼玉大学、武蔵野美術大学)が共同研究として実施した「山口勝弘ビデオ彫刻アーカイブ事業」(2019-2021年度)では、2020年の『モレルの発明』(1991年制作)の再制作を足掛かりとして、山口の複数のビデオアート作品の復刻展示を行い、往年の作品群を現代に蘇らせた。

これらの様々な事例は、そのほとんどが山口のかつての教え子にあたる人物の手によって進められており、本研究との共通項も確認できるが、一方でこれらのプロジェクトと内容を異にする点も存在する。それは調査対象とする山口の活動時期と、調査者と山口との関係性に関する部分である。本研究は、山口が戦後日本のアートシーンの牽引者として表舞台で華々しく活躍してきた時期ではなく、彼の人生の晩年となる病後の約20年間に焦点を当てている。病気を境にして山口の生活は劇的に変化し、他者の手を借りながら生活せざるを得ない日々が続いたが、論者は山口の要求に応えるべく何度も介護施設を訪問し、時には彼の身体やメディアの一部となって社会との結節点を見つけ出し、様々な方法で情報発信してきた。

その最たる例として挙げられるのが、論者の一人である北市と山口との共同制作による映像作品『Mount Fuji and Golden Cockroach -富士山とゴキブリ』(2016)である。奇妙なタイトルのこの作品は、日本映像学会第42回大会(日本映画大学)での作品発表を前提として制作され、山口の夢想的な構想^[1]をシンプルな映像表現で具現化している。当時の山口の状況から考えれば、学会というオフィシャルな場で新作を発表することは非常に困難だと思われたが、周囲の協力も得て作業を進め無事作品を完成させることができた。発表当日はかつての教え子ら多くの関係者が集い、久しぶりの再会を互いに喜び合ったが、そこでの交流が、「岡本太郎とメディアアート 山口勝弘 — 受け継がれるもの」(川崎市岡本太郎美術館, 2017)や、「山口勝弘ビデオ彫刻アーカイブ事業」の



[1]



[2]

企画へと繋がった。すなわち、山口の純粹な期待に応えたいとの想いで進めてきた論者のこれまでの地道な作業が、昨今注目されるアーカイブ・プロジェクトの礎となったのである。

2018年に山口が亡くなり、互いの直接的な交流は途絶えてしまったが、遺族から託された遺品に触れると、未だ知り得なかった彼の表現世界を探る手掛かりが無数に散りばめられていることに気づかされる。その中から発見したモノの一つが、彼が人知れず取り組んだ藝術文化雑誌『紫明』のアートワークである。そこに掲載された一連の作品群を手掛かりとして最晩年の創作活動を詳細に分析し、山口のアーカイブ研究を次のステージへと繋げてゆきたいと考えている。

3. 藝術文化雑誌『紫明』の表紙ビジュアル

3-1. 『紫明』と山口との関係性

藝術文化雑誌『紫明』は1997年の創刊以来、毎年春と秋の年二回発行され、2022年3月には大きな節目となる第50号^{*9}に到達した。日本および世界の伝統文化や芸能、美術、音楽、詩、人物など、広く芸術文化に関わる様々な論者が掲載され、四半世紀に渡って地方の小都市から刺激的な情報を発信し続けている。本研究が調査対象とする表紙のデザイン^[2]については、題字を歴史学者の西山松之助が、メインビジュアルを山口勝弘がそれぞれ作成している。

論者は最晩年の山口と密接な関係を築いていたにも関わらず、『紫明』の仕事については生前何も聞いてこなかった。またこの雑誌自体がマイナーな存在で、他の芸術雑誌と比較して認知度が低かったことから、遺品の中に複数冊発見した際もほとんど気に留めることはなかった。しかしその後の調査を進めてゆく中で、表紙のビジュアルに酷似した原画とおぼしきドローイングをいくつか発見したことで、ようやくこの雑誌に山口が深く関わっていることを理解したのである。当初発見できた何冊かの表紙を年代順に並べてみると、そのビジュアルイメージが晩年の山口特有の夢想的な世界観に満ちていることに気づかされた。そしてそれらが、山口の最晩年の表現活動を客観的に分析するための重要な手掛かりの一つとなることを確信したのである。

『紫明』では毎月特定のテーマが設定されており、基本的に表紙のビジュアルは一連のテーマに則して山口がその都度選定、制作してきた。テーマは創刊号の「能」に始まり、「陶」、「書」、「香」、「禅」など、日本の伝統的な美意識に根差した言葉が選ばれている。しかし同誌の特徴として挙げられるのは、古典的な伝統文化を重んじるだけでなく、「常に古典の中で「アヴァンギャルド」の精神を念頭において企画編集」^{*10}してゆくという志を掲げている点である。山口は1950年代初めから前衛芸術家集団「実験工房」の中心メンバーとして活躍し、戦後日本のアートシーンにおいてアヴァンギャルドの実践者として多彩な活動を行ってきたが、そうした経歴が本誌のコンセプトと共鳴したのだと考えられる。

3-2. 表紙のビジュアルイメージ

『紫明』の表紙に採用されているビジュアルイメージは、次の三つに分類できる。

1. テーマから想起し新たに描き下ろされたもの
2. テーマに則して過去作品をセレクションしたもの
3. 美術館に所蔵されている代表作のカラー写真を掲載したもの

創刊号もそうであるように、全体の割合としては [2] のパターンが多くなっている。過去に描き溜めた多くの作品の中から各号のテーマに合致するものを選び出し、表紙に採用している。[1] のパターンは割合としてはそれほど多くないが、死の間際の最晩年の作品群に多くみられる。また [3] では、美術館に所蔵されている代表作のカラー写真を使用しているため、先の二つのパターンとは異なる印象を抱かせる。全号の表紙を俯瞰的に比較した際に特に注目したい点は、山口が大病を患った 2001 年から 2002 年にかけての表現面の変化である。病前にあたる第 9 号までは、力強くも繊細なタッチの線を使い分け、塗面の陰影の濃度やコラージュ手法で表情をつけ、全体のイメージが塊として紙面内で構成されている。病気療養中の第 10 号については、編集長で画家の小山泰三が「一九七〇年代のドローイングの中から、その後の先生の作品展開を予感させる一点を選び掲載」^{*11} したと述べている。第 11 号以降は病後の時期にあたるが、第 42 号までは山口自身のディレクションによるものだと考えられる。遺品の中から見つかった描き下ろしの原画を観察してみると、この間の作品の特徴が浮かび上がってくる。鉛筆やクレパス、筆などで一気に線を描き、水彩絵の具やクレパスで淡く擦るような塗りを加えたりして、絵に表情を生み出しているのである。また、筆で叩きつけるように連続的な点を描いてゆくことで面を生成している点も特徴的である。さらに今回の調査で、明らかに習作とみられる複数のドローイングや相似した複数の原画が発見されたことから、筆跡を細かく調整しながら何度も試作を繰り返し、その中からベストだと判断したものを表紙に採用していることも分かった。

3-3. 美術史上の位置づけ

半身不随という困難な状況にありながらも、山口は『紫明』のビジュアル制作に真摯に取り組んでいた。体調には波があり、その作業の全てを自身でコントロールできないこともあったと推察されるが、時には編集部の手も借りながら、病後も約 16 年間もの長きにわたってこの『紫明』のネットワークを継続してきたことは評価に値する。また世界的に著名なメディアアーティスト山口勝弘の最晩年の表現活動を詳細に分析する上でも、貴重な手掛かりとなり得るだろう。

アートシーンの最前線で数十年にわたって華々しく活躍してきた山口だったが、病後は世間に注目されることも少なくなり、その動静を把握することは難しくなっていた。一般的には、アーティストとしての終焉の時期を迎えたと捉えられていたかもしれない。しかし彼自身は全く以前と変わりなく、芸術への飽くなき探求心を持ち続けて、新たな創作にチャレンジしようとしていた。ビデオカメラを絵筆に持ち替え、メディアアートから絵画的表現へとその表現領域を再び変化させていったのである。今回発見した『紫明』のネットワークは、そうした山口の最晩年の状況を広く社会に知らしめるための客観的資料として位置づけられる。

4. 創造的アートアーカイブの実践に向けて

4-1. イマジナリウムとアーカイブ

『紫明』のネットワークへの注目と共に、今回の調査で新たに発見した資料がある。それは山口がデジタルアーカイブについての持論を書き留めた文書で、単なる走り書きではなく、他者に向けて発信する意図がうかがえる様式となっている^[3]。そこには 2006 年 3 月 18 日という日付が確認できるが、ちょうどこの時期は国内の美術館で山口の大規模な個展^{*12} が開催されていたことから、それに関連した何らかの草稿であった可能性も考えられる。

内容面で大変興味深いのは、山口が 1970 年代から提唱していたイマジナリウムの概念について、その構想がインターネットの普及により「殆どすべてが実現している」と述べている点である。またそこには、デジタルアーカイブに関する以下のような主張も記されている。



[3]

インターネットが急速に普及していったのは2000年前後であることから、ここでは当時広く流通していたCD-ROMというメディアが用いられているが、自身の作品をメディアを介して情報化し他者と共有するという視点には、現代的なデジタルアーカイブの手法を連想させる確かな先見性が認められる。序論で触れたように、そうした方向性はまさに山口がイマジナリウム概念において提示したものである。当時はビデオメディアが普及し始めた時期で、イマジナリウムもビデオによるシステム構築を前提に論が展開されてゆくのだが、そこにグローバルなインターネットの仕組みを取り入れることで、作品はより開かれた存在へと変化してゆくのである。

4-2. 集合知の創造性

本研究では、こうした山口の先駆的思考を反映した「創造的アート・アーカイブ」の手法を実践することを目標に掲げて作業を進めていった。この創造的アート・アーカイブは論者が実験的に考案した手法で、一定の厳密性を担保することが求められる一般的なアート・アーカイブの方法論には必ずしも則していない。かつて山口が試みたように、過去作品を参照し、それを異なるメディアにおいて再構成し、第三者に情報発信してゆくことで、オリジナルにはない新たな想像と創造の体験を生み出そうとするものである。

先の文書においてイマジナリウムは、「人間集まりによる想像力のワークショップのこと」だと記されている。これはウィキペディアなどに代表される「集合知」のことだと解釈することができるだろう。論者が遺族から急遽依頼された遺品整理を自身の研究へと発展させ、具体的なテーマを定めて作業を開始したのは2020年のことである。それから間もなくして新型コロナウィルスが世界的に蔓延し、それまで普通に行われてきた様々な社会活動が制限された。しかし図らずも訪れたこうした変化は、ウェブ上での新たなコミュニケーションの場を創出する契機ともなった。本研究もしばらくは停滞気味となったが、三名の研究者の共同作業場としてクラウドコンピューティングを積極的に活用することで、イマジナリウムが示唆する集合知の方法論を実践することができた。クラウド上では資料の

特にアーカイブ内容のデジタル化により私個人のアーカイブを利用して、新作の制作も可能である。また友人との間での協同制作さえも可能となると予想しております。但し、これら2つの制作には、デジタル化したイメージ・音響に限られるのですから、コンピュータ内に限定されます。更に、3次元素材以上や空間もしくは光などを用いるインスタレーションの場を閲覧者が身体をもって体験する作品の場合は、ヴァーチャルリアリティ（仮想現実）の方法しかありません。これは私の芸術観に反するものです。（原文ママ）

上記の一節からは、山口が自身の過去作品をまとめたデジタルアーカイブを、新たな創造のツールとして捉えようとしていることが分かる。山口はこれまでも、過去作品を巧みに引用しながら新たな作品を生み出してきた。例えば1994年に開催された個展^{*13}では、1958年制作の『ヴィトリヌ』シリーズの一作品を小型のビデオカメラで撮影し、それを別の装置（インスタレーション作品）の中に取り込んでリアルタイムに映し出すという試みがなされている。さらに翌年開催された個展^{*14}では、1950年代に制作された同シリーズの作品11点を展示すると共に、これらの一連の作品群についてその概要をまとめたCD-ROMを別途作成し、会場内で閲覧できるようにしている。日本で

	作業内容	利用したサービス
1	物品の写真撮影	
2	撮影済の画像データの整理と共有	Google Photo / Dropbox
3	データから『紫明』に関連する資料を抽出	Dropbox
4	50号分の表紙作品に関するデータベースを作成	Microsoft Excel / Dropbox
5	データベースを元にウェブサイトを作成	Google Sites / KUNSTMATRIX

[4]



[5]

調査や分析、成果の公開といった一連の流れを設計したが、今回はストレージサービス Dropbox をベースステーションとして作業を進め、必要に応じて他のサービスを併用する方法を採用した^[4]。具体的な作業内容は、(1) 基本となるデータベースの作成、(2) データ公開のためのウェブサイトの設計、の二つに大別されるが、本研究では各々の研究者が自身の専門性を活かし、適宜作業を分担しながら進めていった。

次章以降では、これら一連の『紫明』のネットワークのアーカイブ化のプロセスについて、実際の作業内容を紹介しながら検証する。

5. 遺品のデータベース化

5-1. 遺品整理の経緯

山口は終の棲家となった老人介護施設にて、亡くなる間際まで精力的に創作を続けていた。しかし突然の死去により、生活用品だけではなく、彼の晩年の創作活動を支えていた蔵書やスケッチ、メモ、絵画道具などの全てを撤去し退室する必要性が生じた。最期の身辺整理には山口の実弟の山口裕康氏があたられたが、膨大な作業量と残された時間の少なさに苦慮しながらも、後世に残すべき資料としての価値を素早く判断する必要性を強く認識された。そして、死去の日から12日後の撤去日までの多忙な時期に、遺品の今後を思案し後世に残すためのプランを作成された。

論者は、裕康氏からの依頼を受け施設からの撤去作業を行ったのだが、その際に行き場所のない大量の遺品の一時保管^[5]や、それらの整理と分類（以下データベース化）を依頼された。この依頼は突然のもの

であり、保管場所の確保などの困難な課題も多かったが、裕康氏の兄を想う情熱に圧されるかたちで引き受けることとなった。この情熱的な依頼の様は生前の山口を思い起こさせた。遺品の価値を考慮できない施設側の事情もあり、いつ破棄されてもおかしくない状況のなかで、貴重な資料が裕康氏の理解と情熱によって守られたことをここに記しておきたい。

5-2. データベース作成作業における本研究の独自性

このような経緯で論者が扱うことになった遺品は、幾度かの転居を経てもなお山口が手元に持ち続けたという点で、晩年の創作活動の源泉とも言うべき貴重な一次資料として位置づけられる。特に晩年の創作活動に寄り添ってきた論者には数々の遺品に思い出があることから、そうした記憶の中にしかない山口の言葉や行動をモノである遺品と共に後世へ伝えてゆきたいと考えている。そこで、これまでの状況を熟知した論者独自の視点で、未整理の遺品群に暫定的な優先順位を設定することとした。具体的には、その行程をデータベース作成と直接的に連結させ、作成時における個々の遺品のナンバリングとカテゴリー分けにおいて次のような手法を試行した。

車いすでの生活を余儀なくされていた山口は、自室に雑然と置かれた（論者にはそう見えていた）ダンボール内に作品や資料を保管していた。しかし彼は、どの箱にどのような資料が入っているかをかなり正確に記憶しており、我々を驚かすことも多かった。日々の生活や創作活動において、しばしば論者を含む第三者に作業の協力を依頼していたことから、ダンボール単

位での記憶が効率的であったのであろう。つまり、山口の脳内には、ダンボールという単位でカテゴリ化されたアーカイブが存在していたのだと思われる。こうした山口とのやり取りに関する経験をふまえて、一見雑多で意味のないように思えるダンボールの収納状況に何らかの意味があるのではないかと考えるようになった。そこでデータベース作成の際には、施設からの撤去時に遺品が収まっていたダンボール〔6〕ごとに番号を付し、当時の収納状況を把握できるように工夫した。

5-3. 汎用的なツールを使った簡便かつ持続性の高いデータベース

遺品のデータベース化の最初の作業として、個々の遺品（段ボールの中身）をデジタル一眼カメラにて4Kの解像度で撮影した。次に今後のアーカイブ化の作業の利便性および安全性を考慮し、上記の遺品をプラスチック製のコンテナケースに移し替えていった〔7〕。

撮影したデータは、Google Photo でカテゴリーごとに分類し、サムネイルの一覧を閲覧できるようにしており、そのカテゴリーは、収納されていたダンボールごとにまとめられている。個々のサムネイルは Excel 上にも配置され、作品名や素材などのキーワード検索によって Google Photo 上にある高解像度の写真にアクセスできるようになっている。また個々の遺品の現在の所在も、この Excel データから知ることができる。以上のように、本研究における遺品のデータベース化の作業は、汎用性の高い一般的なツールを使用して進められている。これは、遺品の保護や調査といった目的の他、今後遺品を管理し運用していく遺族の（作業および経済的な）負担軽減を考慮しているためである。そのため、従来のオーソドックスなデータベース化の手法とは異なる部分があることは否めない。しかしデータの持続的な運用を考えた時、いたずらに専用のシステムを用いるよりもこうした方法が最適であると考えに至った。

データベース化の作業は未だ道半ばであるが、これらの作業を進める中で、論者は山口からも聞かされていなかった『紫明』という雑誌の存在と、そこに掲載されている彼の瑞々しいアートワークを知ることがで



〔6〕



〔7〕

きたのである。それは美術史の中で見過ごされてきた山口の最晩年の創作活動を客観的に物語る、非常に重要な価値を有するものである。

6. 二つのオンライン展覧会

本研究では、研究成果を社会へフィードバックすることを目指して、二つのオンライン展覧会を企画した。幸か不幸か、コロナ禍の不自由な暮らしが長引く中でオンライン展覧会に対する注目度が高まり、アーティスト自身の手によって展覧会が容易に開催できる多彩なプラットフォームの整備が進んでいる。本研究では、実験的に「閲覧型」と「体験型」の二種類の鑑賞方法を提供し、それぞれ異なるウェブサービスを利用してバーチャルな展示空間を創出した。前者では調査対象の資料を作品として扱いつつも、それをより客観的に俯瞰して観察する為に、単純な並列配置のレイアウトによるウェブページを作成した。そこで行われる行為はいわゆる作品鑑賞ではなく、資料の閲覧に近いものとなっている。これに対して後者では、鑑賞者自身を臨場感のあるバーチャルな展示会場に取り込むことを想定し、アートシーンに特化して開発された画期的なデジタルツールを利用した。ここでは、それぞれをオンライン展覧会 A および B として紹介し、その特徴を概説する。

6-1. オンライン展覧会A／藝術文化雑誌『紫明』表紙展*15

オンライン展覧会と言えば、Google Arts & Culture のような、世界中のアートを楽しく観せる為の新たなウェブ技術の導入が想定できる。しかし本展では、インターフェースのシンプルさを最優先し、汎用的なウェブサイト作成ツール Google Sites を利用することとした。まずトップページで『紫明』全 50 号の表紙画像を配列し^[8]、訪問者がその全体像を概観できるよう工夫した。さらに各号の画像を選択すると、個々の詳しい作品解説が挿入された別のページにリンクするよう設計している。サイトの構造も簡潔で、トップページに「山口勝弘」「ごあいさつ」「紫明とは」「サイトについて」といった基本的な項目をテキストあるいはハイパーテキストで配置し、必要に応じてそれらの情報に簡単にアクセスできるよう工夫した。サイトは画像とテキストだけで構成されており、華やかな動的エフェクト等も使用していないが、そこに散りばめられた書き下ろしの作品解説をじっくり読み込んでいくことで、作品だけでなく山口の人間的魅力にも触れることができる。また一部の号では、原画や不採用となった試作のイメージも閲覧できるようにしており、印刷では分かりにくいダイナミックな筆跡等も観察できるよう工夫した^[9]。

6-2. オンライン展覧会B／Covers of arts and culture magazine SHIMEI*16

実空間の展覧会は、ホワイトキューブと呼ばれるフ

ラットな展示空間に整然と配置された作品を、来場者が自由に周遊しながら鑑賞してゆくスタイルとなっている。オンライン展覧会では、必ずしも実空間と同じ楽しみ方が求められる訳ではないが、空間を周遊する従来型の鑑賞体験が提供できれば、幅広いユーザー層にも対応できるのではないかと考えた。

そこで体験型のオンライン展覧会開催に適したツールを慎重に吟味したところ、操作が比較的容易な KUNSTMATRIX というウェブサービスが存在することを知った。試用の段階において、ウェブ上で作業が完結するため OS やデバイスに依存しないことや、インターフェースが非常にシンプルでありながらも多彩で自由な設定が可能であることが分かったため、サブスクリプション型サービスに移行した。これにより、展示空間としてのバーチャルギャラリーを鑑賞者が一人称視点で自由に周遊する、臨場感のある鑑賞体験を提供することが可能となった。

KUNSTMATRIX での作業は、次の二つの段階に大別される。一つは作品リストの作成、もう一つは展示空間のデザインである。まず、作品の画像データをリスト化し管理するためのツール ART.DEPOT に、オンライン展覧会 A で使用したウェブ用の画像データをアップロードする。ここでは画像データだけでなく、作品名、作家名、制作年、表現方法、その他コメント等が同時にリスト化できる^[10]。さらに、展示作品を網羅したリスト化されたデータは公開時に拡張現実 (AR) アプリでも使用できるようになっているため、



[8]



[9]

ユーザーが滞在している任意の現実空間を展示会場に転用することも可能である。

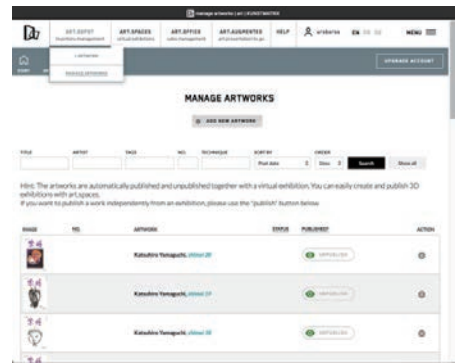
次に展示空間の設計ツール ART.SPACES を用いて、バーチャル空間にデータ化された個々の作品を配置してゆく。ここでは実空間の展覧会と同様に、キュレーションする側のコンセプトに沿った空間選びと導線作りが可能である。デフォルトで提供される展示空間だけでなく、カスタマイズ可能な多彩な三次元空間を別途ライセンス方式で購入することができる点が特徴的である。今回論者が選んだのは、HALLEGER と名付けられた展示空間^[11]である。選択理由として、一部鉄骨が剥き出しになった無機的な雰囲気、山口が1994年に淡路島に建立したアトリエ「山勝工場」^[12]に似ていたことが挙げられる。

6-3. オンライン展示の優位性

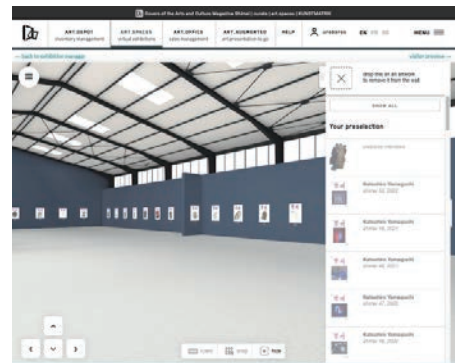
これら二つのオンライン展覧会は、情報を恒久的に保管するデータベースとしては位置付けておらず、一定の期限内で提供することを想定しているため、発信側も受信側にも負荷のかからない環境であることが好ましい。そのため専用のサーバを準備して作り込むのではなく、Google Sites や KUNSTMATRIX のような既存の優れたウェブサービスを利用し、展示空間を設計するのが良いと考えた。また、汎用性が高くデバイスや OS に依存するリスクを排除できることに加え、ウェブサイト設計に関わる専門知識や煩わしいメンテナンスが不要であるため、論者のような小規模の研究チームが短期間で作業を進める際には大変使い勝手が良く、結果的に作業の省力化に大きく寄与した。

今回、展覧会の準備を進めてゆく中で、オンラインで作品を公開することの意義について再考することとなった。その結果、オンライン展示は実展示の代用品ではなく固有の優位性を有している、という考えが導き出された。

例えばオンライン展覧会 B では、『紫明』各号の表紙をヴァーチャルな展示空間に規則的に配置し、鑑賞者は実空間での展示さながらに会場内を自由に動き回りながら個々の作品をじっくりと鑑賞したり、複数の作品を見比べたりすることができるようになっている。しかし実展示と決定的に異なるのは、作品のスケ-



[10]



[11]



[12]

ール感に関する部分である。ウェブ上では自在にズームイン/ズームアウトすることが可能で、小ぶりのスケッチブックに描かれていた原画を画面一杯に表示したり、作品の一部を拡大表示して詳細なディテールを観察したりすることができる。つまり作品が作者の手を離れて、ある程度他者の選択的な操作に委ねられるようになっているのである。そこでは実空間とは異なる新たな空間のスケールが生成され、作品や資料の「サイズ感」も自在に変化してゆく。こうした特性は、作品展示の場だけではなく、アイデアスケッチやメモなどの様々な一次資料（実展示ではこれらはガラスケースに入れられて展示されることが多い）を参照する際にも大い

に役立つと考えられる。さらに閲覧の際にインタラクティブな操作を要求するウェブページの特性が、作品をより開かれた存在へと変化させる。こうした不確定な部分の中に、新たなイマジネーションを喚起する潜在的な可能性を見出すことができるが、それはかつて山口が提唱した革新的なイマジナリウム概念にも通底する。

7. 結語

先の二つの展覧会は、山口が晩年において精力的に取り組んだ『紫明』のネットワークを網羅的に紹介するものである。そこで共有される様々な情報は、日本のメディアアートを牽引した気鋭のアーティストの生涯最期の約20年間の表現活動を象徴するもので、その深遠な作品群は彼の往年の輝かしい実績にさらに厚みを加えている。

遺品整理を始めて間もない頃、多くの雑多な荷物の中に複数の『紫明』を発見したが、当初は単なる故人の愛読書だと思い込み、その重要性をあまり認識していなかった。しかし、データベース作成の作業を進める過程で複数のスケッチブックから表紙のイメージと重なる原画や習作を発見し、本誌と山口との密接なつながりを改めて知ることとなった。その関係性は主亡き後も多くの人々の尽力によって継続しており、彼の独自の芸術観は多くの作品を通して、今後も未来に向けて確かに伝承されてゆくことだろう。

本研究では作成したデータベースを元に二つのオンライン展覧会を企画し、山口がかつてイマジナリウムの概念において予見したネットメディアの可能性を実践的に検証することを試みた。そこで指針としたのが、創造的アート・アーカイブという独自の手法である。一般的なアーカイブの手法は、先入観を持たず目の前の資料に淡々と向き合い、収集した資料を一定のルールに沿ってリスト化し、それらの体系化された情報を何らかのメディアを介して公開するものである。そこではあくまでも客観的視点で作業を完結させることが求められ、恣意的な作用が働かないように注意しなければならない。

一方で、論者が実践した創造的アート・アーカイブでは、客観的に作業を進めるよう留意しながらも、対

象者の経歴や人物像をよく知る調査者が自身の記憶を呼び起こしながら資料を観察し、時に複数の資料間の関連性を発見するなどして、資料の「重み」を吟味しながら作業を進めていった。そこでは、コアとなる特定の資料を起点として他の関連資料をたぐりよせ、時には立ち止まりながら、より深く探索してゆくこともある程度許容される。作業の最初期においては、魑魅魍魎とした一次資料をひたすら記録（撮影およびスキャン）していったが、こうした単調な作業も論者自らの手で行うことによって、資料に対する記憶が体験を通して定着することとなった。フラットな視点で作業を進める従来の手法と比較すると非効率的であることは否めないが、アーカイブを新たな創造のための資源として捉える今回の試みは、少なくとも論者にとっては大変有意義なものであった。

冒頭で述べたように、今や戦後の第一世代にあたるアーティストの多くが故人となり、今後、遺品整理に伴うアーカイブ作業の増大が予想される。しかし、それらの膨大な物品の恒久的な保存先を見つけることは容易ではない。現実的な選択肢として、手元に残すものと手放すものを分類しながら作業を進めてゆく必要があると思われる。その際の一つの選択肢として、今回実践した創造的アート・アーカイブの手法が有効となり得るのではないだろうか。

本研究は現在進行形のプロジェクトであり、その終着点はまだ明確には定まっていない。しかし今回の試みを一つのステップとして、病後の山口の表現活動をテーマとする新たな研究体制が別途発足した。微力ながら論者もこれに参画することとなったが、これからも本研究で得た様々な知見を活かして、アート・アーカイブ研究のさらなる発展に寄与してゆきたい。

【参考文献】

- 藝術文化雑誌『紫明』. 紫明の会, 1997-, 創刊号-第50号.
- 山口勝弘著. 井口壽乃編. 生きている前衛: 山口勝弘評論集. 水声社, 2017, 570p.
- アーカイブの創造性. 美術手帖 vol.73. 美術出版社, 2021, 224p.
- 実験工房展 戦後芸術を切り拓く. 読売新聞社 美術館連絡協議会, 2013, 351p.
- ヨコオ・アニマリスム. 現代企画社, 2016, 111p.
- 八尾里絵子. “創造のためのアート・アーカイブの試み”. 甲南女子大学研究紀要. 2020, 文学・文化編56号, p.65-72.
- 北市記子. メディアアートの先駆者・山口勝弘の思考と表現. 大阪芸術大学, 2019, 博士論文.

【図表リスト】

- [1] 『富士山とゴキブリ』の原案となったスケッチ
- [2] ウェブサイト用に色校した『紫明』表紙画像
- [3] 調査で発見した文書(5枚組の1枚目)
- [4] ワークフローの表
- [5] 論者の研究室へ一時保管した遺品の一部
- [6] 収納に使用されていたダンボール群の一部
- [7] 内部が一瞥できるプラスチック製コンテナケース
- [8] 公開サイトの一部をキャプチャー(2022年9月11日)
- [9] 同上、左図の下部「原画」をクリックすると右図のように原画が表示
- [10] 8.と同様
- [11] 同上
- [12] 山勝工場内部(2016年3月)

【註】

- *1 北市記子, 八尾里絵子, 門屋博. “「回遊する思考: 山口勝弘展」の作品群からみる創造性とテクノロジーの関係性について”. 2014, 環境芸術. 第13号, p.88-96.
- *2 体調の変動や山口の死去により、第三者が作品の選定を行っている時期もある。詳細については第3章を参照のこと。
- *3 山口勝弘, “イマジナリウム”. 山口勝弘360°. 六耀社, 1981, p.15.
- *4 同上, p.13.
- *5 文書の詳細については第4章・第1節を参照のこと。
- *6 八尾里絵子. “創造のためのアート・アーカイブの試み2~『紫明』~”. 甲南女子大学研究紀要. 2021, 文学・文化編58号, p.33-40.
- *7 https://oralarthistory.org/archives/yamaguchi_katsuhiko/interview_01.php (2022年9月20日アクセス)
- *8 <http://yamaguchikatsuhiko.musabi.ac.jp> (2022年9月20日現在は閲覧不可状態)
- *9 『紫明』の号数は「號」の表記を用いているが、本論では一般的な表記である「号」に統一して記述している。
- *10 藝術文化雑誌『紫明』第24号(2009年3月), 紫明の会, p.108.
- *11 藝術文化雑誌『紫明』第10号(2002年3月), 紫明の会, p.112.
- *12 「メディア・アートの先駆者 山口勝弘展「実験工房」からテアトリウムまで」, 神奈川県立近代美術館鎌倉, 2006.
- *13 「山口勝弘 リフレクション 1958-1994」, 佐谷画廊, 1994.
- *14 「山口勝弘展 ヴィトリヌのイメージ」, 佐谷画廊, 1995.
- *15 β版として2022年7月より公開している。 <https://sites.google.com/view/SHIMEI/> 尚、2つのオンライン展覧会の鑑賞は <http://www.uroborosresearch.com> からの閲覧が容易である。

尚、2つのオンライン展覧会の鑑賞は <http://www.uroborosresearch.com> からの閲覧が容易である。
*16 β版として2022年8月より公開している。 <https://artspaces.kunstmatrix.com/en/exhibition/9674297/covers-of-the-arts-and-culture-magazine-shimei>

【謝辞】

本研究は、JSPS 科研費基盤C課題番号 20K00140(令和2年度~令和5年度)「アンビルト作品の可視化に向けた創造的アート・アーカイブの試み」(代表: 八尾里絵子)の助成を受けています。本研究を進めるにあたり多大なご協力を賜りました山口裕康様、中西薫様をはじめとする「紫明」編集部の方々へ厚く御礼申し上げます。

KeMCoが生み出す教育環境:SDGsワークショップの実践を通して

Educational Environment Created by Keio Museum Commons: What We Learned from Practicing SDGs Workshop

松本 守(慶應義塾中等部)

Mamoru Matsumoto (Keio Chutobu Junior High School)

Abstract

2022年7月、東別館でSDGs目標13「気候変動」をテーマにしたワークショップと展示会を開催した。活動には一貫教育校の生徒・学生が参加し、KeMCoが創り出す「空き地」を学びの場として、レクチャー、ものづくり、実物の鑑賞、ふりかえりなど、さまざまな活動を行った。いずれも対話と共話を通じて、自らの感性を形にするための活動が盛り込まれている。

気候変動の問題に直面するのは、将来世代だと言われている。この問題に取り組むためには、将来の世代に対する持続可能な教育が不可欠である。課題である「問い」を共有することで、創造的な活動を行い、「正解」のない答えを見つけていく。これが「空き地」で実践された学びである。こうした活動でも、多世代の参加者による対話と共話が、価値観の転換に向けた気づきを与えてくれた。

本稿では、KeMCoが創出した「空き地」が、持続可能な学びを生み出し、それを実践する教育環境となる事例を報告する。

In July 2022, a workshop and exhibition on SDG Goal 13 “Climate Change” was held in the East Annex. Students and students from integrated schools participated in the activities, using the “open space” created by KeMCo as a learning space for lectures, making things, viewing real objects, and reflecting on the experience. All of these activities included activities to give form to their own sensibilities through dialogue and co-speaking.

It is said that it is future generations that will face the problem of climate change. In order to tackle this problem, sustainable education for future generations is essential. By sharing the “question” that is the challenge, creative activities will be conducted to find the answer that has no “right” answer. This is the kind of learning practiced in “vacant lots. Even in these activities, the dialogue and co-speaking among the multi-generational participants provided insights for a shift in values.

This paper reports an example of how the “vacant land” created by KeMCo became an educational environment for creating and practicing sustainable learning.

[Keyword]

空き地、多世代、感性、対話・共話、気候変動

vacant land, multigenerational, sensitivity, dialogue/ empathetic discussion, climate change

1. はじめに

慶應義塾ミュージアム・コモンズ（以下、KeMCoと表記する）では、一貫教育校と大学がつながる学びの環境を創出するためのプログラムを実践している。これは多世代が参加した多様性のある学びを試行するものである。様々な世代が参加する学びの場で互いによき学習者であると同時に教授者となる環境を産み出している。こうした環境において新しい教育の萌芽がみられる。

新しい教育とは何か。それは今後の社会・環境で起こりうる正解のない問題に対応できる力を備えた将来世代を育てる教育であると考えている。社会に貢献する児童・生徒・学生が一つのテーマについて主体的に取り組み、課題を解決するために自ら問いを発し、時間・場所を共有して対話を重ねながらその答えを見つける活動をおこなう。その営みのなかでこれまで（過去、現在）とは異なる多様な視点の存在に気づき、互いを認め合うことで互いがつながりをもてるような価値観を創出していく。

KeMCo が提供する教育環境では一貫教育校と大学が連携した新しい教育を継続して試みている*1。

本稿では、2022年7月に9日間実施した「ものづくりワークショップ」の活動を報告し、教育環境としてのKeMCoの可能性についても述べていく。

2. 「ものづくりワークショップ」の概要

KeMCo は、慶應義塾の一貫教育校（中学・高校）と大学という縦のつながりを生かして、慶應義塾中等部の生徒を主な対象としたワークショップを展覧会ごとに実施している。2021年度に実施されたグランド・オープン記念企画「交景：クロス・スケープ」以来、中等部書道部の部員や選択授業「書道×芸術」の受講生ら（OB、OG含む）が参加しており、KeMCoからは大学生・大学院生で構成される学生スタッフ（愛称：KeMCoM）がファシリテーターとして活躍している。

今回は、実施主体に慶應義塾大学グローバルリサーチインスティテュート（KGRI）プロジェクトの1つである『トップダウン型プロジェクト：「異」からの創発：慶應版メディチ・エフェクトをめざして』も加わり、SDGsで設定されている17のゴールのなかでも対

策が急務となっている13番目のゴール「気候変動に具体的な対策を」を主題に、「気候変動×ものづくりーわたし、あなた、それぞれの描く明日ー」というタイトルでSDGsワークショップと成果展示会を東別館内で実施した。

分野や世代を超えて中等部生・高校生・大学生・大学院生たちが協働し、気候変動に対するアクションをものづくり（ファブ리케이션）を通して考え、発信し、来場者と共有した。

3. プログラムの趣旨

3-1. 気候変動をテーマにした教育

IPCC*2の報告書によると、気温の変化には人間活動による温暖化が要因となっていることを裏付けるデータがある。温暖化が引き起こす危機的な事態には洪水、海面上昇、森林火災、熱波、強い台風、水不足、食糧不足、生態系の損失、感染症などが挙げられ、われわれの実体験からも、もはや疑う余地がない。

温暖化による気候変動を引き起こしているのは人間であり、回復するために取り組むのもまた人間しかない。しかし、気候変動への道のりには長い時間を要し、人の一生分の時間をかけても実現しないものもあるだろう。われわれは気候変動に対する不断の取り組みを実現していく必要に迫られている。こうした取り組みを持続可能なものにするのは何であろうか。教育はその答えの一つになりうる。将来世代への新しい教育なしに持続可能な取り組みを実現することはできない。

気候変動への取り組みが待ったなしであるように、教育を変革する取り組みも待ったなしである。教授者から学習者への一対他の構図をもつ教育だけでなく、教授者と学習者が共に考え、互いに学び教えあう教育を実現するために学びの環境づくりが必要である。気候変動を解決するためには持続可能な取り組みが求められ、将来世代を育てるためには持続可能な教育活動が求められる。本プログラムの取り組みが新しい教育への扉になると考えている。

3-2. KeMCoという学びの場がめざすもの

本プログラムは、KeMCo のコンセプトの一つである「空き地」という概念を援用して、教育の場という観点から実践したものである。「空き地」は多様な人びとが集まる場としてさまざまな可能性をもった場である。そこにテーマを共有した参加者が集まれば、「空き地」はたちどころに学びの場になりうる。

今回は、プログラムを展開する「空き地」を「土壌」に見立てて新しい教育を模索するために実践した。テーマおよび課題をもって学びあう活動（土壌を耕し、種をまく）をおこなった。その結果、課題の発見と互いの価値観を尊重する活動（苗を育てる）が生まれ、目標にむかって共に行動する活動（成長に合わせた土壌への働きかけ）につながり、まとめとしてふりかえり（収穫し、次の土壌への準備）をおこなった。

こうした一連の活動がそれぞれの学習段階で自覚されていき、そこで学んだ者がこんどは教え、導く者になるという「学ぶ・教える・学ぶ…」という教育活動のスパイラルをつくりだしていく。KeMCo という土壌で、生徒・学生が成長していく活動を支援する、そういう学びのフレームを構築したいと考えている。

4. ワークショップの概要と構成メンバー

ワークショップは、次のように「導入」、「ものづくり」、「展示会」の3つのパートからなり、パートごとに3日ずつ計9日間で実施した^[1]。3つのパートにおける参加人数は14名～20名で、全てのワークショッ

プに中学・高校・大学生が混在している。

今回のワークショップ参加者の所属と人数は表のとおりである^[2]。

参加者一覧のように多世代が参加するワークショップの活動では、自分ごと化しやすい具体的なテーマをとりあげ、レクチャー・フィールドワーク・ものづくりというインプットとアウトプットをくり返していく。その過程で参加者は自分以外の参加者との対話や交流によって新たな気づき、発見をくりかえしていくことになる。これが自身の学びの中で起こる成長スパイラルとなる。こうした個人的な成長スパイラルが複数引き起こされ、かつそれが多世代間で互いに刺激し合うことになるのであるから、異なる質のスパイラルが飛躍的に引き起こされ、どのような相乗効果をもたらすか見当もつかない。未知の可能性をもったスパイラルが発生することにつながっていく。

本稿が考えている学びのスパイラルには時間軸が異なる2つのスパイラルがある。

一つは異世代がコミュニケーションを取り合って「IMAGINE（想像）→ CREATE（創作）→ PLAY（遊び）→ SHARE（共有）→ REFLECT（振り返り）→ IMAGINE（想像）…」*3を繰り返すことで、主体的な学びを醸成し、課題解決のための発想力・行動力を養うことをめざして活動した。これは共時的な学びのスパイラルである。

もう一つは、ワークショップ活動に多世代が参加することで引き起こされる効果である。こうした活動を年度

チーム名	作品タイトル	作品説明	展示場	参考資料
MOVIE	北極の動物 ～あなたは誰を飼っていますか？～	インスタレーション映像作品 【P2】を脱った未来都市動物園	1階	【G】
飲食会社	Do you ?	ポスター 【未来都市動物園】	1-3階 階段	【G】 【G】
二重扉組	・植栽 ・「知覚感化」「知覚伝承」	・立体作品 ・音作品	3階	【G】
参加者全員	行旅宣言	ポスター	3階	みんなの行旅宣言
飲食会社	ミュージアムの運搬	ポスター	3階階段	【G】
二重扉組	知球と知理の時刻	タイムライン展示	3-3階 階段	【G】
飲食会社	ゴーストフォレスト ～2050年の生態系～	インスタレーション立体作品	3階テラス	【G】 写真
MOVIE	身近な音を考えよう	音調作品、プザンケット展示	3階	

[1]

参加者一覧

	中等部	高校	大学・大学院	計
男子	3	5	1	9
女子	13	4	6	23
計	16	9	7	32

参加者内訳

中等部生16名：普通部員8名・茶道部員8名
 高校生9名：中幹部在籍時の選択授業「普通×芸術」履修生7名、普通部OROG7名
 大学生6名：文学部4名、法学部1名、理工学部1名
 大学院生2名：理工学研究科1名、メディアデザイン研究科1名

[2]

ごとに実施し、多世代が継続して参加することで、新しい学年が毎年参加していくスパイラルが生まれる。こうした活動がおこなわれていけば、それは通時的な学びのスパイラルになる。この活動では、KeMCo という学びの場を共有した新しい教育の実現をめざしている。

5. ワークショップ準備—材料集めと事前学習—

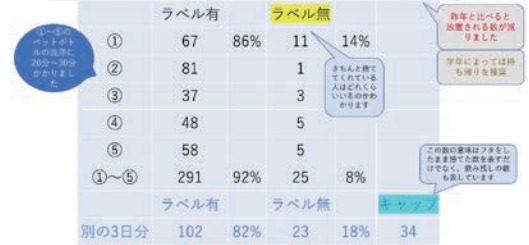
中等部ではゴミの回収についてさまざまな取り組みをおこなってきた。ペットボトルとキャップはそれぞれ専用の回収ボックスがある一方で、ゴミ箱に「他のプラスチックゴミ」と明記してペットボトルとはっきりと分別した上で、ペットボトルをリサイクルするという意識が定着するように工夫している。こうした環境で学校生活を送っている中等部生が気候変動への思いを込めてものづくりに取り組んでもらうために材料の選定に次のような方針をとった。

- 身近な生活環境である中等部生が排出しているプラスチックゴミを再利用し材料とする
- 可能なかぎり新たに材料を購入しない
- 展示会終了後、作品を廃棄するのではなく作品の再利用を考えたものづくりをおこなう

この方針にしたがって書道部の部員8名が中等部におけるゴミの分別の現状を確認しながら5日間を選び、5回にわたり回収をおこなった。学校内に設置されたゴミ箱からプラスチックやビニールゴミ、ペットボトルを対象にゴミを再利用してものづくりの材料とすることは、ワークショップ参加者に対しても身近な環境から排出されるゴミの現状を知ってもらうことにつながると考えた。またプラスチックゴミを回収した体験が気候危機をもたらす原因を自分ごととしてとらえるきっかけとなった⁴。

また、事前学習として、報告者がワークショップのテーマに関する資料一覧⁵を作成し、参加者にはGoogle classroom を使って配信した。ワークショップに参加するにあたり、テーマである気候変動による負の事例を紹介し、このワークショップが目指す方向性を共有するためである。資料には、気候変動に関するものとして江守正多氏による地球温暖化の動画、

中等部のゴミ箱で回収されたペットボトル



[15]

講師	レクチャータイトル
松本 守(慶應義塾中等部)	気候変動×SDGs
本間 友(慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師)	アート×SDGs
宮北 剛己(慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師)	ゲーテ×SDGs
西村 吉史(群馬県立中央中等教育学校)	SDGsを学ぶとは transforming our world
松倉 謙吾(伊那学園中学校)	気候変動に対してわたしたちができること

[3]

国連やメディア、研究者が配信している「海」や「森」に関する動画を選んだ。

6. 導入パート

6-1. 概要

7月21日～23日の3日間で実施した。導入パートの活動は、中学生、高校生、大学生大学院生という多世代のメンバーで構成されるようにし、レクチャーごとに異なるメンバーでグループを構成するようにした。

本ワークショップを担当する講師3名からワークショップの概要、気候変動・ものづくりに関するインプットとアウトプット、展示会の環境設定について説明をおこなった。さらに義塾以外から2名のゲストティーチャーを招聘し、SDGsの視点から気候変動をとらえたレクチャーをおこなった^[3]。

活動では、各講師による問いかけに対して、まずグループ内で意見交換をおこない、各自の気づきなどをグループごとに共有した。全員の意見が出そろったところで、気候変動の課題・要因をいかに解決していくかを話し合った。その成果を各グループが発表し、課題を解決する具体的な到達点とそれを実現するための価値観を共有した。

6-2. 多世代間の対話から生れた行動宣言

具体的な成果としては、気候変動が地球環境にもたらす負の側面について、さまざまな現状を学ぶことが

できた。さらに気候変動による危機的な状況から回復するための課題についても参加者の意見を出し合い、学びを深めた。

課題を解決するためには、アイデアとそれを実現するための行動が必要になる。多世代で構成されたグループの対話では、トレードオフという視点を取り入れ、課題を解決するために克服しなければならない問題についても立場や利益、恩恵を享受する者とそうでない者がいるという視点で意見交換をおこなった。そうした対話・共話が、わたしたちの環境・社会を変えるために働きかけるさまざまなアイデアを生みだす土壌となると考えている。

レクチャーをとおして気候変動に関するキーワードがインプットされ、多角的に学ぶことができたところで、インプットの成果を行動宣言^{*6}としてまとめた。ここでの行動宣言とは、気候変動に対する課題を「自分ごと化」することからはじめ、その課題を解決するために具体的な行動を言語化したものである。

参加者には課題を解決するための行動を継続していったらどんな未来が期待できるのか、想像してもらいながらつくってもらった。この行動宣言は、展示会で紹介した。資料「みんなの行動宣言」にまとめたのでぜひご覧いただきたい。

7. ものづくりパート

7-1. 概要

7月25日～27日の3日間で制作活動をおこなった。

気候変動の要因に働きかける自分ごと化した具体的なアクションがでそろったところで、各自が行動宣言した内容を参考にして、中学生・高校生・大学大学院生で構成された3つのグループをつかった。各グループの名称は「_MOVE」、「緑黄色社会」、「二重螺旋」である。

ものづくりパートでは、導入パートでまとめた「行動宣言」を設計図にして、そこから気候変動に対するメッセージを考え、かたちにする作品制作をおこなった。

ものづくりはこのワークショップの根幹をなすアウトプットになる。気候変動に対するメッセージをものづくりで表現するために KeMCo の展示室は使用せず、施設全体を展示空間としてとらえ作品を展示する計画



[4]

を立てた。1階のエントランスからはじまり、1階から3階まである階段の壁面を利用すること、2階および2階の踊り場の空間を利用すること、3階のテラスおよび通路を利用するといったふだんは人が通る、あるいは展示をしない場所を積極的に利用して展示をおこなうことになった。

ものづくりは、展示を前提に制作していくため KeMCo の展示空間のどこにどのような作品を展示するのがふさわしいか、本間氏が現場でレクチャーをおこなって確かめた。

展示する環境は、鑑賞者が移動する空間でもある。展示作品が固定され、鑑賞者が移動してゆく。つまり、鑑賞者自身が展示作品をつないでいく役割を果たす。1階から3階まで鑑賞した後にもまた1階へもどる移動で循環をイメージしてもらえる展示環境を用意した。作品を展示する環境設定について次節に報告する^[4]。

7-2. ものづくりの環境設定

ワークショップでは、気候変動から気候危機にシフトしている環境をいかに変えていくか。そうしたマインドをどう育てていくかという問いをもって活動に臨んでいる。気候変動の多様な課題をかたちにしていくためには、課題を解決に導いていく環境、参加者が挑戦する舞台環境を設定する必要があった。

今回のものづくりの環境設定について、報告者は、井上岳一氏の講演^{*7}から森が持つ癒しの力、回復させる力に示唆を受けた。また朝日新聞社主催「先生

<p>海からのメッセージ 森なる海は循環しながらすべてを受け入れ、生命を育んでいる。しかし人間が炭素したゴミは海にとどまり続け、今この瞬間にもゴミが流れ込んでいる。現在はティッピングポイントにあることを意識する必要がある。海の現状と気候変動の要因を問いかけ、未来への警鐘を鳴らした。</p>
<p>森からのメッセージ 森の豊かさを象徴するものは木である。豊かな森は人を癒す。回復の象徴として明るい未来になるメッセージを発信したい。森からの贈り物のようなイメージで飾り付け、展示では作品の空間全体を鑑賞の対象としたい。会場受付からウッドチップを敷き詰めた通路を設置し、鑑賞者をいざなうような工夫を慮した。</p>

[5]

チーム名	作品タイトル	作品形態	展示場所	参考資料
MAOVE	森の豊かさを象徴するものは木である。豊かな森は人を癒す。回復の象徴として明るい未来になるメッセージを発信したい。森からの贈り物のようなイメージで飾り付け、展示では作品の空間全体を鑑賞の対象としたい。会場受付からウッドチップを敷き詰めた通路を設置し、鑑賞者をいざなうような工夫を慮した。	インスタレーション(映像作品)	1階	[6]
緑の未来	Do you ?	ポスター (参加者参加型)	1-3階 廊下	[6] [6]
二重螺旋	・ 緑 ・ 「地球温暖化」「気候変動」	・ 立体作品 ・ 音作品	3階	[6]
参加者全員	行進宣言	ポスター	3階	みんなの行進宣言
緑の未来	ミュージアムの未来	ポスター	3階廊下	[6]
二重螺旋	知事と市民の対話	タイムライン展示	1-3階 廊下	[6]
緑の未来	ゴーストフォレスト ～2050年の生態系～	インスタレーション(立休作品)	3階テラス	[6] 年表
MAOVE	豊かさを考えよう	映像作品、プラザネット展示	3階	

[6]

のための勉強会」に参加して気候変動の授業デザインを作成している。

報告者は、森と海は互いにつながりあえる環境であると考えている。豊かな森が生み出したものを川が海へと運んでいくように、海の水が蒸発して大地に雨を降らせるように、森と海は循環という輪の中でつながっている環境にある。展示会では、1階から3階までの間に展示された作品をとおして、その循環のなかに鑑賞者を取り入れ、森と海の作品から発信されるメッセージを鑑賞してもらおうというねらいがある。鑑賞者が作品からうけとるメッセージを自身の中で紡いでいき、最後に鑑賞者にもメッセージを発信してもらおうと考えた。

メッセージの軸となる、相反するコンセプトは「未来への警鐘」と「回復への道のり」である。アクションを起こさなかった未来には負の遺産が積み上げられ、将来世代にそのつけがまわされてしまう。一方で、アクションを起こした未来には、時間はかかるものの将来世代にわたって地球環境が維持されることになり、未来のだれかのためにアクションを起こしたことになる。これは将来世代が私たちの取り組みをふりかえったときに「よい先祖*8」がいたこととなる。人間の活動としては尊いものの一つとあってよいであろう。差し迫った課題を自分ごと化することから始め、だれかのためにアクションに賛同する人が力を合わせ

る。地球規模の課題を少人数の、小さなワークショップからアイデアを出しあって解決に導こうという活動である。

ものづくりでは、学校という身近な環境からでたゴミを再利用し、それを作品で表現した。展示会場を「海」と「森」に見立てた環境としてとらえ、2つの環境で気候変動に対するメッセージを発信する場を表現した。

作品には地球規模の課題である気候変動について「海からのメッセージ」と「森からのメッセージ」という2つ軸を柱にして作品への想いを込めて発信した^[5]。

海と森に人がかかわってくることで、参加者と来場者に多くの気づきを与え、参加者と来場者から多くのメッセージを引き出すものづくりの環境になると考えている。

この章のまとめとして、各グループが制作した作品名、および展示場所を紹介する^[6]。

8. 展示会パート

8-1. 概要

展示会パートは、28日に展示・飾り付け、29日、30日に展示会という構成をとった。

まず28日の展示・飾り付けでは、導入パートの展示についてのレクチャーを参考にし、自分たちの作品を展示した。事前学習として森美術館の展覧会を見学し、作品の展示について理解を深めている。

設営では、会場を海・森に見立てて五感に働きかける展示をおこなった。

海については、大型スクリーンに南極の海を迫力ある映像と音響で表現した^[7]。

森については、施設入口からウッドチップを敷いて来場者を作品へと誘うように敷設した。ヒノキの香りを味わいながらウッドチップを踏みしめることで森の中を歩く感覚をイメージしてもらおうのがねらいである^[8]。

ほかにも展示会場全体を活かして作品を展示できるように施設の壁面・天井・床・テラスを利用した。たとえば「ゴーストフォレスト～2050年の生態系～」^[9]の展示では、3階のテラスから見える大学構内の森を借景として取り入れ、その前景にプラスチックの森を対比することで、テラス全体が鑑賞空間になるようにした。



[7]



[8]



[9]

このようにインスタレーションの手法を用いて、来場者に施設の空間と一体化した作品を鑑賞してもらえるように、「置く・掛ける（貼る）・吊す・投影する・再生する」といった様々な展示方法を取り入れた。

次に展示会は、7月29日に初日（13:00～18:00）、7月30日に最終日（10:00～15:00）の2日間、一般に公開して実施した。展示会では、ワークショップに参加した生徒・学生が来場者に展示物の解説^{*9}をおこなった。

作品の鑑賞の仕方などを含め、作品に込めた思いを伝え、来場者と共に気候変動について対話・共話を試みた。

来場者数は105名（7/29（金）41名、7/30（土）64名）であった。来場者に関するアンケートデータを紹介する^[10]。

8-2. 来場者参加型の展示

展示会における主役は作品とその制作者、それを鑑賞する来場者である。海と森をイメージした会場を気候変動への対策を考える環境と位置づけ、来場者とともに地球の明日・未来についての思考をめぐらす展示会を目指した。ここでは来場者が参加・体験するタイプの作品をそれぞれ紹介する。

1つめは、問い形式のポスターに来場者が参加する作品である^[11]。

写真は来場者に作品の解説をしている学生である。このように来場者と一緒に会場を案内し、参加型の展示についてサポートしてもらった。この問い形式のポスターはウッドチップを使って回答するものである。ポスターは気候変動からはじまり、またクイズ形式のポスターでは、来場者に正解を確認してもらったあと、来場者の気づきなどを引き出す工夫として、感想やコ

メントを書いたものをポスターに貼ってもらった^[12]。

このように来場者の感想やコメントを積み重ねて共有していくことにより、鑑賞している間に気候変動への知見が深まり、自分のアイデアが生まれくるのではないかと考えた。クイズ形式のポスターは、ゲストティーチャー松倉氏のレクチャーから生まれたアイデアである。

2つめは、来場者全員で一つの作品を作りあげていく体験である。この作品は展示会のシンボルとなるMother Treeである^[13]。

Suzanne Simardによると、豊かな森にはMother Treeなるものがあるという^{*10}。Mother Treeとは森を支え、周りの木々を育む、神秘的な力をもつ存在のことである。この木を中心に森の木々は根っこでつながっていると考えられている。

森の成長を支えるMother Treeを展示会のシンボルとして会場のメインの場所に設置した。鑑賞が終わった来場者には葉っぱの形をした用紙を配り、気候変動に対する行動宣言を書いてもらった。それをMother Treeに自分で飾ってもらうことでシンボルとなる作品を共に制作した体験を意識してほしいと考えた。Mother Treeは気候変動に対する様々な思いを来場者と制作者が共有する場である。来場者が行動宣言を書くごとに葉っぱも増えていくのでMother Treeが豊かになるような仕掛けとなっている。大人であれ、子どもであれ、だれもが一つの小さな行為を積み重ねていけば時間の経過とともに確実に伝わるメッセージを発信できることを視覚化したものである。こうして得た行動宣言の総数は126件であった^[14]。

会場に集まった一人ひとりが気候変動への行動宣言を考え、それをMother Treeに託していく。来場者が参加することで、この展示会を完成に導く最後のピー



[10]

スが埋められていく。Mother Tree の豊かさは、わたしたちに実際の森の豊かさを想像させることができる。地球上の森が、気候危機を回復に導いていく象徴としてとらえられ、明るい未来につながっていくようなメッセージをこの展示会から発信したいと願っている。

9. ふりかえり

9-1. 概要

気候変動についての多様な回答を題材にして自身の理解を再確認するふりかえりをおこない、気候変動にまつわる問題への貢献と次へのステップを考える機会となった。

展示会終了後にワークショップ参加者を対象にアンケート*11をおこなった。その結果を集計したところで、ふりかえり会を9月13日におこなった。ふりかえりでは、来場者のアンケート、来場者の行動宣言*12の集計結果についても共有した。

来場者のアンケート結果は、このワークショップが発した問いに対する来場者の答えである。ふりかえりでは、その答えから他者の価値観を認め、理解し、受け入れる活動をとおして、自分の中に新たな心の余白をつくる活動をおこなった。

参加者には体験をとおして、他者の多様な価値観を受け入れる心の余白（空き地）を広げる機会になってほしいと願っている。空き地が生まれればそこを土壌とした新たな活動につながっていくからである。成長とは、体験した後、ふとしたきっかけで自分の心の余白に気づき、そこを土壌として新たなマインドを養うことで価値変容を起こした自分に気づくという言い方もできる。

ワークショップをきっかけに「自分自身の行動で変わったこと」、「世の中を見ていて変わったこと・気づいたこと」「行動変容した自分が来年1年かけてやり



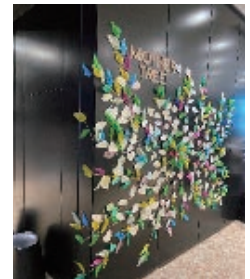
[11]



[12]



[13]



[14]

たいこと」という視点で全員が意見を述べた。

ファシリテーターを務めた大学生からは、わたしたちの環境が常にゴミと共存している点に着目した意見が出たので紹介しておく。今回の展示会ではゴミの再利用と循環というメッセージを込めるために排出されたゴミを積極的に活用したが、最終的に、展示した作品はどうなるのかという課題を考える必要がある。ものづくりや展示会が抱える生産・消費の問題、創造・廃棄のジレンマについての意見が出され、次のアクションに向けて課題が見つかった。

9-2. 次へのアクション

気候変動にまつわる問題への貢献とこのワークショップへの期待について述べる。

中・高・大学生という一貫教育校の生徒・学生、および教員・スタッフが気候変動という難しいテーマ

を共有しながら対話・共話を続け、持続可能なアイデアをかたちにしていく活動を継続していきたい。

生徒が成長していく中で価値変容が起これば、テーマに関する新たな視点で課題を設定する可能性がひろがるからである。

それが次の新たな学びのきっかけにつながっていくと考えている。今後も「豊かな海、豊かな森」を未来に遺すため持続可能な行動を継続し、さまざまな地域の小・中・高校生と交流しながら気候変動への具体的な対策を考えていきたい。こうした活動は地域を越えた同年代とつながることで社会に向けて行動変容を起こしていくことになる。活動の継続は、将来世代への働きかけとなって、長期的な思考への取り組みとして未来への価値変容・行動変容に寄与できると考える。

その第一歩となる事例を紹介する。2022年11月に開催された中部部展覧会で本展示会の作品およびMother Treeを再利用し、気候変動に対する展示をおこなった。展覧会は新型コロナウイルス対策ということもあり一般公開には至らなかったが中部部生およびその保護者、幼稚舎生およびその保護者に鑑賞していただいた。

来場者が限定されたことでこの取り組みで得られた成果を分析しやすくなり、夏の展示会の成果と比較する予定である。

こうした活動を積み重ねていくことが、次の学びのステージを生みだしていく。多様な環境を想定した学びのスパイラルを考察する要素になると考えている。

10. KeMCoという空き地の可能性

10-1. 空き地の使い方

KeMCoという空き地は企画展に応じて展示物が変わり、多様な場に変容する。その空き地で展開されているオブジェクト・ベースト・ラーニングのワークショップに中部部生は2021年度から参加している。

ワークショップには中部部生、大学生、教員、職員が参加し、世代を越えた多様性のある学びの場が創出された。活動は展示会で実物を鑑賞した後、感じたものをことばで表現することから始まった。中学生にとっては自分が感じたものを言語化するのが難しい様子であったが、自分が惹かれたこと・ものにつ

いて自分のことばで発表した。参加者は個人の感性に潜在している多様な価値観の存在に気づくことができた。

10-2. 2つの特徴をもった空き地

KeMCoが展開する空き地には、ワークショップの活動内容によって2つの特徴が認められる。「創造的な空き地」と「精神的な空き地」である。

前者は、ものづくりに代表されるアウトプット系の活動をおこなう場のことで、身体を動かして取り組む活動で、互いに目で見て確認できるものである。

後者は対話に代表されるインプット系の活動をおこなう場のことで、話し手と聞き手が話題や共感など心動的な場をつくりだす活動で目に見えるものではない。

本ワークショップでは、導入、ものづくり、展示・展示会、ふりかえりという4つのパートで活動してきた。各パートはいずれもKeMCoをメインの場として活動し、各パートにおけるインプット系・アウトプット系の活動にあわせて空き地の様相も変化していった。

2つの空き地で展開された実践例を紹介する。

10-2-1. 創造的な空き地

ものづくりをおこなう場としての空き地だけでなく、次のような場へと変容する空き地もある。

ワークショップでは、中学生、高校生、大学生、大学院生というタテのつながりを活かしてグループを構成した。多世代がテーマを共有した場に集まると、そこはいつの間にか学ぶ者、教える者の役割が生まれる。自立した学びでは役割を交代しながらそのサイクルが繰り返されていた。半学半教を実践した一例である。

また多世代で構成されたグループが複数活動する様子を観察していくと、同じテーマを扱っていても交流や意見交換を行うごとに成果が更新されていき、新しいアイデアも次々と生まれていった。グループごとに互いを意識した活動がグループの特徴となっていった例である。

これらの効果は、同世代かつ単独のグループで活動する場合に起こることはない。初めに設定されたものから自ら環境を変容させる取り組みをしている点で

「創造的」と呼ぶのにふさわしい。このようなものを「創造的な空き地」と考えている。

10-2-2. 精神的な空き地

中学生にとってのワークショップ体験は常にモヤモヤしたものと隣り合わせである。未知の体験には必ず未知の語彙も含まれるからである。しかし、活動を重ねていくごとに、中学生はモヤモヤとした何かについての情報を上級生、ファシリテーターの説明などから学びとっていた。初めは借り物であったことばも、しばらくしているうちにやりとりの中で異なる文脈で使用する場面を確認した。聞き役ファシリテーターの腕に落ちた表情から伝わったことがわかると嬉しそうな表情をしていた。小さな事例であるが中学生が未知の語彙を習得した瞬間である。

こうした小さな成功事例の積み重ねが生徒の成長となっていく。その過程で中学生は自分が言語化した感性・価値観を他者に理解してもらおうとする欲求をもつようになり、自分が言語化できないでいる何かを他者から引き出そうとする意図が見え隠れする。ファシリテーターとの対話・共話をとおして、そうした学びの欲求を満たす歩み寄りの場が自然発生的に生まれる。心的な場とでもいえるか、共感はそのに生まれる。共感はいかにしての精神的な空き地があってはじめて成立する。このように他者と対話・共話する機会がさまざまな精神的な空き地を生み出していくことになる。

次節以降は、空き地で展開された「感性」をキーワードにした活動における生徒の成長の記録を紹介する。

10-3. 鑑賞が育む感性—中学生の感性とは—

展示会で実物を鑑賞したときに得られるインパクトは、個々の生徒の異なる感性に姿を変えて現れる。その感性が立ち上がる瞬間をとらえるために鑑賞活動をおこなっている。感性は自分で意識できるものではない。しかし、本人のなにげない言動の中にそれが香り立つように現れることがある。したがって感性は他者によって観察されることになる。

KeMCoのワークショップ活動では、中学生という成長段階に観察される「感性」が果たす役割に注目

している。

ここで感性とは何か、整理しておきたい。感性の定義は難しく、哲学や心理学といった多岐にわたる分野の研究で議論が展開されてきた。異分野をつなぐキーワードなのかもしれない。本稿では美学や認知心理学の先行研究による定義にしたがい、報告者がこのワークショップで「感性」とらえているものについて説明を加えたい。

まず、先行研究であるが、三浦（2013）によると「包括的、直感的に行なわれる心的活動およびその能力」とある。本稿もこの定義にしたがうことにする。

感性を磨くという言い方があるように、感性は生まれもった直感のような能力であると同時に、後天的に学習や経験によって直観に近い能力に高めていくことができるかと理解している。

中学生の感性はまだ「直感」に近い未分化の状態であると思われる。ワークショップ活動で、実物から刺激を受ける体験を繰り返していくことで、未分化であった感性が成長していき、やがて論理的な思考回路を経た成果を根拠にもつ感性が「直観」として立ち現れてくるのではないかと考えている。

KeMCoにおける鑑賞活動では、中学生に「自分の推し」の作品を見つけて、どこがよかったかを伝えてもらうようにしている。たとえば快不快の「快」、好悪の「好」など直観で感じ取ったものを簡単な表現で伝えてくれる。

中学生は実物の全体・部分、雰囲気を楽しむ、興味をもった対象に焦点をあてて実物に惹かれていく。インタビューしてみると意外にもわかりやすいたとえで表現してくれた。自分の視線をレーザービームのようにあてる者もいれば、スポットライトのように部分を照らし出す者まで、対象への焦点化はさまざまであった。共通するのは視線である。これが感性を立ち上げさせる要因となり、対象と自分を結びつける好奇心となる。その結びつき方には心的距離と方向があると考えている。対象にむかって手を伸ばして確認したくなれば触覚が働くことになるかもしれない。対象に向かって心的距離を縮めたいという欲求が働いているからである。

このように鑑賞者と対象を結び付ける「方向」もま

た感性を説明する場合に必要なと考えている。本稿では、「感性」を限定した範囲で使用する。これ以降の「感性」は特に断らない限り「中学生の感性」という意味で使用する。感性が未分化に近い状態からそれを自分で言語化していくまでの成長過程を原型に近い状態を基点に報告しておきたいからである。

したがって、本稿における感性の定義を「対象から刺激を受けて、自分が感じ取った方向に焦点をあてる、包括的、直感的に行なわれる心的活動およびその能力」とする。

ワークショップでは、言語化する前の段階、つまり感性が眠っている状態ではなく、感性が立ち上がった後に、いかにそれを言語化していくのかを注目して活動してきた。なお、感性についての多様な分野からの考察は倉橋重史氏の論文*¹³に詳しい。

生徒は自分の感性がどのようなものか自覚したことがない、あるいは実感できないでいるだけなのかもしれない。言語化できないことがその証しである。あるいは、自分の感性を自分で取り出した経験を積み重ねていないだけかもしれない。

しかし、ひとたびその要領をつかんでしまうと、今度はそれができなくなる方が難しいのと同じで、自然にできるようになってしまう。経験という回路が完成してしまうからである。KeMCoのワークショップでの体験をくりかえして感性は磨かれていく。次節にその事例を紹介する。

10-4. 感性を言語化するしくみ ―問いと対話―

中学生が感性を言語化していく過程を紹介する。展示物を鑑賞する活動は、内的には自分の感性で何かをとらえる活動である。とらえた何かを咀嚼して味わっている間に発見が生じると、それをきっかけに問いが生まれる。問いをつくることによって感性がかたちとしてとらえられるようになることがある。「～とは何か」という問いには「～」にあてはまることばが伴うからである。感性をかたちにしていく活動から言語化された表現が生まれる。

生徒には感じたものをまず言語化してみるように促している。まとまった考えや文の形式でなく単語でもよい。ワークショップで感じたものを言語化して発表す

るように伝えると、当初の発表では、自信のない、あやふやな、よくわかっていない、ことばでは言いつくせないといった発表がみられた。

しかし、思い切ってことばで表現することによって周囲との対話が生まれるきっかけができていく。このきっかけがことばを学ぶ機会となる。さらに生徒が発したことばをみんなで肯定的に認めていく環境が生徒の自立した学びを支えていくことにつながる。

こうした活動をしている生徒たちの頭の中では、まず自分のことばで問いのようなものをつくり、次に自分と対話をしてから外部に出す内容を取捨選択していたようである。こうした回路ができてくると、ことばをかたちにしていく過程で、自分にとっては未知の領域を表すことばを周りの発表や意見・コメントから得て、それを自分の文脈に当てはめて、自分に必要なことばをたちどころに自分のものにしてしまう反応も見せた生徒もいた。

ワークショップごとに、この過程を繰り返していき、未知な部分、不安な部分を言語化すれば周りにいる人からアドバイスをもらい、曖昧なもの不確かなものを少しずつかたちにしていく過程を身につけていった生徒もいた。

こうした活動で言語化する方法を学んだ者はかたちにしたことを自信にして精神的にも成長した実感を得ていた。

このように自分の感性がとらえたイメージを言語化していく過程では、それを表現するためにことば探しがおこなわれている。これは自分自身に様々な問いを投げかけている状態である。その問いを自分の外に向けて発信するとき対話がうまれる。対話では、自分の感性を聞き手に伝えたり、自分で伝えきれていないところを聞き手から教えてもらうきっかけになったりする。ファシリテーターと対話することで言語化するヒントをもらったという気づきもあった。次節では、中学生とファシリテーターが対話・共話しながら感性を言語化することについて紹介する。

10-5. 感性を育む学びのスパイラル

10-5-1. ファシリテーターの力

生徒が体験によって得た感性を言語化するのは難しい。

人が対象を観察して感じ取る部分は異なる。多世代ならばさらにバリエーションが広がるだろう。ワークショップでは、感性というアンテナで感じ取った何かを表現し、それを他者と共有するために言語化する活動をおこなってきた。

中学生は、こうした表現活動をととしてファシリテーターにことばで伝え、ファシリテーターからことばで受け取り、ことばと感性を重ね合わせるようにして理解していく。うまく言語化できずに伝わらなかったとしても、ファシリテーターとその場で試行錯誤をくりかえすと伝えようとするこばが変わっていった。そうしたやりとりに壁を感じる生徒はおらず、自分の感性を表現するのに必要な語彙、つまり他者と共有できる語彙が蓄積されていった。こうして自分の感性を「見える化」する活動がおこなわれた。

鑑賞のワークショップでは参加者の全員で自分の「推し」を発表する活動を取り入れているのは先述したとおりである。自分の感性でとらえたものを自分のことばで発表し伝える活動である。たとえそれが拙いことばであったとしても、自分の発表が尊重されているという実感が伴うようにサポートすることを意識している。だからといって生徒に事前に要領を教えることはしない。当然、初めはうまく発表できないのでワークショップ経験者の発表を見て学ぶ者がいたり、だれかの助言から新たなことばを見つけて自分の感性を表現しようと模索する者もいたりする。

だがそれは生徒の数だけ発表のスタイルが現れるという多様性を生み出すことにもなり、身近なところにある多様性を受け入れることで個人を尊重する気づきが得られていく。こうして生徒は自分のタイミングで自分のスタイルを身につけていった。生徒が自発的に成長していくケースである。その要因の一つにファシリテーターが個々の生徒の力をうまく引き出していた点が挙げられる。

生徒の自発的な発言を引き出すには、周りがタイミングよく声かけをおこなったり、後押ししたりするという見守る環境が欠かせない。また生徒のペースに合わせるなど時間を要する取り組みも求められる。生徒が能力を発揮するための環境を整えたり、気づいていない面を補ってあげたりする役割をファシリテ

ターが寄り添いながらおこなってきた。

こうした環境に生徒がフィットしてくると自然と発言できるようになる。準備ができれば、生徒は自信をもって問いを発することができる。自分の中で自問自答ができるようになれば、サポートなしでも自分で問い続けていくようになる。

一方で、ファシリテーターの側からみると、中学生との対話・共話で得られた成果として、大学生になったら、(考えもなくなるようなという意味合いが強いように思われたが)思いもつかない発想、新しさ、柔軟さ、「若さ」というワードがでてきた。「若さ」という語の多義的な面を分析することで、中高大の10年間の精神的な成長のスケールを測るキーワードが見つかるかもしれない。

インタビューしてみると、ファシリテーターのコミュニケーション能力の高さが明らかになった。

中学生とのかかわり方において大学生という目線からではなく、むしろ中・高校生時代の自分を頭の中に存在させて、その自分と自問自答しながら、目の前の中高中生と会話をしていたそうである。つまり、ファシリテーターには2つの視点があり、大学生である今現在の自分と、中学生の頃を懐かしく思い出している自分がいたことになる。

前者には知識、後者には経験と思いやりをもった自分がいて、生徒の状況に合わせて両者が互いにバランスをとりながら接していたことになる。特に後者の要素は感情を媒介にして個人差や幅のある要素であるので感性の成長過程・度合いを測るときに今後、有効な観点となるため記しておく。

中・高生と年齢に近い大学生がファシリテーターとしてサポートする学びは、早い段階から始めておくことで感性を言語化する学びが可能となる事例である。

中高中生をサポートし、導いていく学びはもう一つある。それはゲストティーチャーの存在である。次節は、ゲストティーチャーの果たす役割と教育環境について述べる。

10-5-2. ゲストティーチャーが与えるインパクト

感性は教えることはできないが、機会をとらえて、自ら感性を育てていくことは可能である。そうした自立した学びができるようになるまでは、時に応じて

専門家によるレクチャーを体験する必要があると考えている。義塾には多くの研究機関がそろっており、それらと教育を連携させた学びが模索されている。KeMCo がめざしているのもその一つである。ワークショップではすでに文学部、アートセンター、斯道文庫と連携・実施した活動が蓄積されている。

実物に触れる、あるいは実物に接する場をもつことは、生徒の感性を育む豊かな土壌をもつことにつながる。たとえば展示物にまつわるストーリーを研究者・専門家から直接聞くことで生徒の感性を立ち上げる機会が生まれる。研究者・専門家によるレクチャーは、調べ学習などでは決してたどり着くことのない奥深い何かについて、本人の声をとおして触れる機会である。それを肌で感じると、まず感性のスイッチが入る。作品の背景となる説明を聴き、そのストーリーのどこかに自分の理解がおよぶと、それをてがかりに自分が捉えたものをイメージする。その中で自分が作りあげたモノたちが動き始めると、それを逃さないようにことばでからめとり、かたちにする。これも感性を言語化した一例である。

専門家による洗礼を浴びることが本物を肌で感じ取る体験となり、生徒の異なる感性に磨きをかけていく。大人が本気をだせば生徒も本気でそれに応えるからである。生徒の本気を感じ取った研究者は温かい眼差しを生徒に注いでいた。こうした緊張感のある学びは KeMCo という空き地で多世代による少人数の活動によって創出されたことを確認しておきたい。

こうして専門家の存在が生徒の学びのスパイラルを生み出す要因になると考えている。人を育てるために、義塾の多様な人材をゲストティーチャーとして学びのスパイラルの中に組み込んでいきたい。

11. 新しい教育への期待

KeMCo はこれまでの価値観とは異なる新たな価値観をもって行動する環境を提供することができる。本稿では KeMCo の提供する環境を「教育」の面から取り上げ、教育の土壌とよんだ。その土壌が豊かであれば、ワークショップ活動に参加する児童・生徒・学生は自発的に行動していこう。自発的であることは、自分で耕した場所に種を播くようなもの、それ

を自ら育て、実りを確かめる。こうした体験で学んでいくことで学習者自身の経験がフレームワーク的な活動を認識するようになり、プロトタイプのようなものが生まれる。活動では多くの失敗や気づきを得られるため適切にふりかえりをしつつ、学習者が変わっても持続可能な取り組みを継続できると考えている。

こうした取り組みでは、中学校、高校、大学、大学院という各教育課程における視点で自分の前後の学習者への助言が自分の経験をもとにおこなわれる。学習者の直近の経験や目標を同じ目線で共有しやすいため効果的なサポートができると考えている。

生徒・学生がこのような環境で成長していくと、共に学んだ者たちが次は教え導く者たちになるというサイクルができあがる。常に次の世代を育てていくためのサイクルを「学びのスパイラル」と呼びたい。この活動が将来世代を育てていくために長期にわたって実践され、持続可能なスパイラルとなったとき、新しい教育の軸ができあがるだろう。それは義塾という教育環境が産み出した ESD を支える柱の一つになる。

【参考文献】

- 三浦佳世, “感性”, 認知心理学ハンドブック, 日本認知心理学会 (編), 有斐閣, 2013, p.64-67,

【図表リスト】

- 活動概要
- 参加者一覧
- 導入レクチャー概要
- 中2階からみた会場風景 撮影KeMCo
- 海からのメッセージ・森からのメッセージ
- グループ名・作品一覧・展示場所
- 南極からのメッセージ 撮影KeMCo
- ウッドチップの道をつくろう 撮影KeMCo
- ゴーストフォレスト制作風景 撮影KeMCo
- 来場者性別、年齢、回答
- ポスターを解説するケムコム 撮影KeMCo
- 問い形式のポスターを解説する 撮影KeMCo
- 開場前のMother Tree 撮影KeMCo
- 2日目のMother Tree 撮影KeMCo

【註】

- *1 活動記録. 教育 慶應義塾中等部ワークショップ. 慶應義塾ミュージアム・commons年報2号2021/2022. 慶應義塾ミュージアム・commons, 2022, p.61-63.
- *2 Intergovernmental Panel on Climate Change: 気候変動に関する政府間パネル
- *3 Creative Learning Spiral (Mitchel Resnick)を参照. Mitchel Resnick: The Four P's of Creative Learning — Scratch,
- *4 中等部のプラスチックゴミ回収データは[図15]を参照。
- *5 夏休みワークショップの事前学習
https://drive.google.com/file/d/1zKjhfEBUx3suGGXJUacy7mEO4cqJL34/view?usp=share_link
- *6 行動宣言のポスターには、行動宣言だけでなく、ものづくりの所属グループ、制作した作品タイトル、作品への思いなどの情報も記載されている。詳細は「みんなの行動宣言」(オンライン附録資料★)を参照。
- *7 2022年6月5日 に三田キャンパス東館G-Lab.において、第21回「森を愛する人々の集い」の講演会がおこなわれた。講演者は井上岳一氏(日本総合研究所)、演題は「森と人のこれから～山・水・郷の可能性～」である。
- *8 ローマン・クルツナリク. 松本紹圭訳. グッド・アンセスター : わたしたちは「よき祖先」になれるか. あすなろ書房, 2021, 100p.
- *9 来場者に各グループの作品を紹介するために共有した情報を「作品の紹介」としてまとめた。オンライン附録資料★を参照。
- *10 Suzanne Simard. "How trees talk to each other". TED.
https://www.ted.com/talks/suzanne_simard_how_trees_talk_to_each_other,
- *11 ワークショップ参加者が回答したアンケート結果を9月13日のふりかえり会で「【まとめ】気候変動×ものづくりアンケート」として共有した。オンライン附録資料★を参照。
- *12 「来場者による行動宣言」
https://docs.google.com/document/d/1W8W9fEXy2_evVr94IIJ_udgPrifC2odLqcUsvb1oww/edit,
- *13 倉橋重史. 「感性について」. 佛大社会学, 第23号, 1998

★ オンライン附録資料については、The KeMCo Review オンライン版の附録データとして掲載している。

【謝辞】

本ワークショップ並びに成果展示会を開催するにあたり慶應義塾およびKGRIのご支援を賜った。記して感謝申し上げます。

アート・デザイン・コミュニケーションを身体化する場 ～Keio Springコアプログラムの記録

A Place to Embody Art, Design and Communication - Documentation of the Keio Spring Core Program

岡原 正幸(慶應義塾大学 社会学研究科委員長)、**加藤 文俊**(慶應義塾大学 政策・メディア研究科委員長)、**山口 徹**(慶應義塾大学 文学研究科・文学部教授)、**小泉 明郎**(メディア・アーティスト)、**本間 友**(慶應義塾ミュージアム・commons)、**小田 浩之**(KMD メディアデザイン研究所・研究員)

Masayuki Okahara (Dean, Keio University Graduate School of Human Relations), **Fumitoshi Kato** (Dean, Keio University Graduate School of Media and Governance), **Toru Yamaguchi** (Professor, Keio University Graduate School of Letters), **Meiro Koizumi** (Artist), **Yu Homma** (Keio Museum Commons), **Hiroyuki Oda** (Researcher, Keio Media Design Research Institute)

Abstract

JST SPRING「未来社会のグランドデザインを描く 博士人材の育成」という慶應義塾のプロジェクトでは、「Art/Design/Communication」というコアプログラムを、260名の全塾13研究科の後期博士課程学生に提供している。2022年度春学期は50名の参加があり、9つのプログラム(<https://www.hr.keio.ac.jp/news/123493.html>)に参加する(プログラム自体は2025年度までJSTに応じて継続)。専門分野を越える院生へのアート系、デザイン系のプログラムの提供。その狙いや、各プログラムの概要や成果を、記録し報告する。

Keio University's project to support young researchers, 'Nurturing of doctoral students who will map the grand design for future society', offers a core program called 'Art/Design/Communication' to 260 second-semester doctoral students from 13 graduate schools across the university. Art, design and fieldwork programs were offered to graduate students from different specializations. The aims, overview and results of each program are documented and reported.

[Keyword]

Keio Spring コアプログラム、アートワークショップ、フィールドワーク、博士院生教育プログラム
Keio Spring Core Program, Art Workshop, Fieldwork, Educational Program for Doctoral Student

1 Keio SpringとA/D/C

JST SPRING、つまり科学技術振興機構による次世代研究者挑戦的研究プログラムが2021年度秋より始動した*1。慶應義塾もこの公募に応募し「未来社会のグランドデザインを描く博士人材の育成」プロジェクト(Keio-Spring)が採択され、武林享(医学部教授 研究連携推進本部本部長)を事業統括として、全塾13研究科の博士院生を対象に事業を進めている(武林2021)。

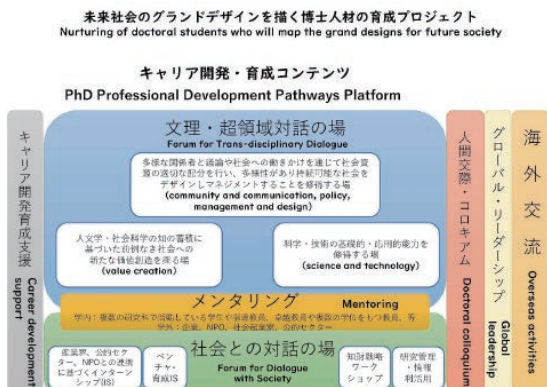
本事業の最大の特徴は、JSPSの「学振」などと異なり、研究費や生活費の助成を学生個人に行うだけでなく、大学院(大学法人)が既存の枠組みを越えた挑戦的な取り組みを博士院生が行えるように、キャリア開発や育成コンテンツを提供する責務を負うということである。平たく言えば、既存の縦割り、部門別の教育システムとは異なる育成プログラムを、専門を違える院生に提供することになる。慶應義塾では、研究連携推進本部が中心になり、経済学研究科、メディアデザイン研究科、システムデザイン研究科と並んで、社会学研究科が育成コアプログラムの企画運営を担うことになった。

慶應義塾の全体プロジェクトの立て付けは、統括本部の武林享による図にある通りで^[1]、「文理・超領域対話」「社会との対話」を基本にしつつ、それぞれの専門領域が相互に触発しつつより豊かで創発的な総合知が形成されることを柱にしている。博士院生個人に向けては、慶應義塾の目的でもある先導者とし

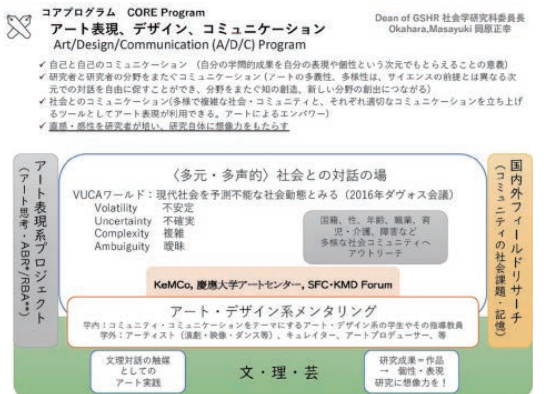
て未来社会をデザインし、社会の中で貢献できるように促すために、キャリア開発、グローバルリーダーシップ、国際交流、人間交際(たとえば研究科を横断する研究コミュニティの形成)のスキル習得やトレーニング機会を提供している。社会学研究科では、より多様な一般的な場面で利用可能であるようなスキル(トランスファラブル・スキル)あるいは総合知形成に寄与するツールとして、アート・デザイン・コミュニケーション体験プログラム「A/D/Cアート表現・デザイン・コミュニケーション」を提案した^[2]。

社会学研究科が提供するこのプログラムは、一言でいえば、リアルな社会のフィールドワークと、アート・映像系のワークショップ、そして語りの場で構成されている。A/D/C(アート・デザイン・コミュニケーション)は並列されているのだが、核となるのはコミュニケーションである。専門分化した各領域にはそれぞれのコミュニケーションの型があるだろう。専門家になるとは、その型に習熟することにほかならない。それぞれの大学院研究科はその修練の場だとも言える。

一方、本プロジェクトでは、「文理・超領域対話」「社会との対話」という趣旨に現れているように「対話」を重視しており、対話から新たな知や革新的な発想が産み出されると信じている。だとすれば、専門家集団で交わされる精密なコミュニケーションのための背景知識、表現法、使用言語、ルールに習熟するだけでなく、自らのポジションとは別の位置に立つ人々とのコミュニケーションを濃密に豊かにすることが求め



[1]



[2]

*1,Arts-Based Research/**, Research-Based Art

られるはずである。

自分の専門領域のコミュニケーションスタイルに習熟したがゆえに、他の専門領域で活動する人々、さらには非専門的な日常的世界に生きる人々、こういった人々とのコミュニケーションが困難になったというのでは、本末転倒、目も当てられないだろう。別の用語を用いれば、「異文化」「他者」といかに交流して、コミュニケーションを協働で組み立てるかが、このプログラムの問題設定なのである。

近年、様々な場面で「他者理解」「異文化間コミュニケーション」が語られてきた。もちろん外国語の習得や翻訳可能性も話題にはなっていたが、A/D/C コアプログラムでは、三つのレイヤーにおけるコミュニケーションを念頭に、プログラムを構築している。すなわち「自己と自己とのコミュニケーション」「研究者と研究者のコミュニケーション」「社会とのコミュニケーション」である。このすべてのコミュニケーションがある種の「他者との出会い」や「異文化との出会い」なのである。

社会学研究科がカバーする社会学や人類学の基本的な方向性は、他者といかに出会い、他者をいかに理解し、さらには自分の中の他者を発見するのか、ということにおかれている。フィールドワークとは、異文化の観察ではなく、異文化や他者を通じて、自文化や自己を「発見」することでもある、とはもはや質的な社会科学においては通説かもしれない。A/D/C プログラムの基本もここに根ざしている。

博士課程における対話やコミュニケーションという課題に取り組むにあたって、一番わかりやすい切り口は、文理・超領域対話というワードから容易に推察できるように、多種多様な専門分野に分かれて研究活動を行う研究者同士が、いかにコミュニケーションを行うのか、つまり「研究者と研究者のコミュニケーション」だろう。A/D/C プログラムにおいては、各研究科の博士院生が一つの会場に集うだけでも、このレイヤーの交流は起きると考えている。JST 採択者が参加する Slack での会話や参加者同士の懇談を横で聞いていると、自分自身の分野を背景にしつつも互いにそれに固執することなく、やわらかな交流がなされていることに改めて気づくのである。

しかし、そのレイヤーでのコミュニケーションの潤滑化は、個々の研究者が、自分自身との、そして研究という領域を離れた社会の各セクターで出会う他者たちとのコミュニケーションを深化させて初めて、社会的意義を獲得するだろう。A/D/C プログラムでは、そこにさらに、アート表現のワークショップ、他者と出合いに行くフィールドワークが加わることで、自己とのコミュニケーションや社会とのコミュニケーションのレイヤーでの進展や変容が促される設計になっている。

対面ワークショップで参加者は互いに面前で身体を晒す。VR ゴーグルをつけて踊り出す彼らの身体、パフォーマンスアートをキャンパス中庭で多くの人が通行するなかで行ったり、自分の身体を表現せざるをえない映画撮影だったり。そして、自分の生活範囲を超えて存在する他者やモノや出来事（その当事者）との遭遇をもたらすフィールドリサーチ。

アートの体験は、自分自身を知り、自分の研究を自己表現として捉える見方を提供する。またそもそも多義的でありえるアートの平面での対話はサイエンスの専門分野を横断する関わりを可能にし、多様で複雑な社会やコミュニティにおいてそれぞれ相応の形式のコミュニケーションをデザインする契機になることが期待される。それを通じて、自己との、他分野の専門家との、そして社会との対話が拓けると考えるのが、本プログラムの基本哲学だといえよう。以下に紹介する多様なプログラムの基底にもあるのもそれである。

さらにもうひとつ。A/D/C プログラムが射程にしている院生の研究活動への楔には Arts-Based Research (ABR) がある。社研には岡原研究室による Keio ABR というグループがあり、フィールドワークという社会的リサーチのプロセスや表現として、学術言語によるテキスト以外の手段、たとえば映画、ビデオ、朗読劇、パフォーマンス、インスタレーション、演劇といったアート系の手段を積極的に用いている。ABR は、新たな洞察や学びをうむ、専門科学で閉じられたコミュニティを打破する、解釈の多様性を担保し対話を誘導する、などの利点をもつとされる質的研究法として、分野横断的に用いられつつある。昨今、ビジネス分野でアート感性なるものが称揚されているが、その科学版だと理解していいかもしれない。博士

院生にアート体験やアート感性を提供することの意義も ABR 的な実践を各人の専門分野にて活かして欲しいという思いからである。では個別にプログラムを紹介しよう。

2022 年度は、対面を基本とするコアプログラムとして 10 のプログラムが提案された^[3]。プログラム自体は統括リーダーである岡原（社会学研究科委員長）のこれまでの交流関係を通じて、数ヶ月にわたり作家、アーティスト、研究者などに打診して、担当可能であるという旨を得られた方々に、学術研究支援本部から正式に依頼することになったものである。依頼先も大きく分けて、アート系のワークショップを行えるアーティストやデザイナーと、研究の場とは異なる空間へのフィールドワークに院生を引率できるフィールドワーカーの二つである。内容は各担当者に任せていたが、ひとつだけ、東日本大震災・原子力災害伝承館については、科学と現場のリアルな出来事の体験を理系博士院生に提供しようという明確な意図があったことを付け加えておく。

本報告では、これらのプログラムのうち、春学期に実施されたプログラム（一部実施も含む）について、学修支援システム K-LMS での周知文章あるいは担当者からのレポートを掲載することで、明らかにしたい。K-LMS とは慶應義塾大学・大学院が学習管理システムとして 2020 年より運用し始めたシステムで、Keio-Spring プロジェクトでも全ての採択者の自己学習、コミュニケーションなどのために利用している。

なお、パフォーマンスアートと伝承館フィールドワークの二つは、岡原による報告になるが、それ以外は、ワークショップなどのプログラムの企画・運営を務めた担当者によるものである。やや文体は異なるが、それぞれの個性として受け取ってもらえれば幸いである。

2 A/D/Cプログラム2022

a 三田で歴史する(山口徹)

- 日時：5月21日(土) 14:00-17:00
- 場所：三田キャンパス周辺
- 博士院生参加者：7名(文研1、社研1、理工1、KMD2、政・メ1、薬学1)

プログラム概要

フィールドワークは文理の枠を超えてさまざまな分野で実践される方法論である。手法や道具はさまざまだが、いずれにしても現地社会とのラポールを形成することがその始まりとなる。米国人類学の泰斗、クリフォード・ギアツのバリの逸話はこの点で興味深い(ギアツ 1987 『文化の解釈学II』 岩浪現代選書:389-297)。違法闘鶏の手入れに警察が踏み込んできたとき、蜘蛛の子を散らすように会場から駆け出した村人たちとともに、ギアツも思わず走って逃げたことで、これまで素っ気なかった態度が一変したという。顔を突き合わせた対話より、同じ方向へ並んで移動する経験が親密な関係を生み出すというフィールドワーカーの知恵といってよい。この逸話を念頭に、三田キャンパスをフィールドに見立て、主催の教員(山口)が1900年生まれの122歳との設定でインフォーマント役を演

タイトル	担当者	日付(2022年)	場所	招聘講師
三田で歴史する	山口徹	5月21日		
(秋学期) 11月12日	三田キャンパス周辺			
岩淵町界隈を歩く人と暮らしに近づく	加藤文俊	6月4日	北区赤羽岩淵町	
パフォーマンスアートをする	霜田誠二(アーティスト)・岡原正幸	6月11日(秋学期) 11月5日	三田キャンパス中庭	
東日本大震災・原子力災害伝承館ツアー	岡原正幸・高山真(立教大学 助教)	8月19日	東日本大震災・原子力災害伝承館	
VR/AR 技術を使った医療と芸術体験の接点	小泉明郎・岡原正幸	8月31日(秋学期) 10月9日、10月16日、11月5日	森美術館、三田キャンパス	椿玲子・遠迫憲英・ゴッドスコーピオン
強くないデザイン：正解からこぼれ落ちていくものたちへ	本間友	7月16日	ミュージアム・コモンズ	尾中俊介
痕跡とじぶんとのであいだ：現代美術家による SEA ワークショップ	本間友	12月3日、12月17日、1月21日	三田キャンパス	山田健二
ドキュメンタリー映像をつくる)	小田浩之	5月14日、6月18日、7月17日(秋学期) 12月10日、1月14日、2月18日	三田キャンパスおよびロケ先	
滞在棟で、朝まで○○について語り明かす	加藤文俊	未定		
あいち国際芸術祭で、自分の研究に出会う	岡原正幸	中止		

A/D/Cプログラム(2022年春学期・秋学期)

[3]



[4]



[5]



[6]

じ、参加者とともに歩きながら歴史を語るという実践的な実験を企画した。キャンパスの古写真を何枚か用意し、歩きながら解説することから始め、そのうえで各自に「痕跡探し」のフィールドワークをしてもらった^[4]。

語りの内容を一部紹介しよう。1901年まで諭吉先生が住まわれていた福沢記念園を左に指差しながら坂を下ると、北米原産のタイサンボクがかつて茂っていた南校舎の南東角に出る。ハーバード大学総長だったコナント博士が義塾から授与された名誉博士号への返礼として、1961年5月に植栽した樹木だった。残念ながら南校舎建て替えにもなって抜かれてしまったようだねと語りながら演説館まで歩いていくと、見覚えのある1本のタイサンボクが植えられていることに気づく。しかし、その足元に置かれた丸石には、1912年にチャールズ・エリオット博士によって植栽されたとある。エリオット博士といえば、諭吉先生の依頼を受けて文学科、理財科、法律科の主任となる3人の教師を義塾に派遣してくれた当時のハーバード大学総長である。彼もまたタイサンボクを寄贈したようで、それを伝える記念の丸石だけが確か塾監局の脇に残っていた。2011年の新南校舎建設にもなって、コナント博士のタイサンボクとエリオット博士の丸石が時間を超えて演説館の前で、義塾の誰かの計らいで出会ったことになる。

三田キャンパスを知らない人には書かれた語りは分かりづらい。ましてや、出来事の時間は行ったり来たり前後する。それでも、インフォーマント役とともに場所を巡った参加者はその順番が歴史語りであったこと

を自然と受け入れてくれた。出来事を時間軸に沿って紡ぐばかりが歴史ではないこと、そして複数形の歴史実践がありうることを感じ取る徒歩経験となったのであれば、企画者として誠に喜ばしいことである。

b 岩淵町界隈を歩く:人と暮らしに近づく(加藤文俊)

- 日時：6月4日(土) 10:00-12:30
- 場所：co-toiro iwabuchi (〒115-0041 東京都北区岩淵町15-13)
- 博士院生参加者：6名(文研1、社研1、薬学2、KMD2)

プログラム概要

織戸龍也さん・米谷太揮さんによるレクチャー(岩淵家守舎のアプローチ・活動紹介、岩淵町の紹介)ののち、まちあるき^[5]

SFC加藤研究室では日本全国の地域フィールドワークを長らく実施し、単に調べるのではなく、地域に研究を還元する作業を継続している。今回はその教育研究作業において加藤研究室に縁のある岩淵町を訪ねる。地域への根付きとしてのフリースペースやコモンハウスは岡原らによる「三田の家」および「芝の家」実践でも試されていることだが、今回は加藤の選択で赤羽にみんなが集った。参加者は、博士院生の6名に、担当教員の本間さん、加藤研の学部生1名をくわえて、総勢9名で岩淵町(東京都北区)界隈を歩いた。

ずっとCOVID-19の影響下にあったので、ひさしぶりのまち歩き、ひさしぶりの岩淵町を満喫することができた。ほぼノープランだったが、とにかくぶらぶらと歩く感じでどうだろう。岡原さん(社研委員長)からは「昨今の博士院生、時間に追われ、業績圧力に

追われ、きっと、ノープランのブラブラ体験の価値が身に染みるのではないのでしょうか!笑」とのコメントをいただいたので、ノープランのまま現場へ（いちおう、境界の地図だけは配布用に準備）。

織戸龍也さん・米谷太揮さん（岩淵家守舎）のレクチャーが、予想以上に密度が濃くて、話を聞いた直後に現場を見ることができたのは、本当によかったと思う。3年ぶりだったので、変化もあった。

いろいろな地域のポテンシャル（可能性）に目を配り、上手に組み合わせながら形にしてゆくというアプローチは、まさに ABCD（Asset Based Community Development）アプローチの実践なのだと思う。レクチャーに出てきた物件を眺めてから、岩淵橋で新河岸川を渡って、さらに荒川土手へ。よく晴れて、気持ちのいいまち歩きになった。（「まちに還すコミュニケーション」*2 より抜粋）

c パフォーマンス・アートをする（霜田誠二・岡原正幸）

- 日時：6月11日（土）14:00-16:30
- 場所：三田キャンパス中庭
- 博士院生参加者：7名（社研1、理工1、政策・メ2、KMD1、健マ1、薬学1）

プログラム概要

霜田誠二さんは60年代後半より現代アート界でパフォーマンスアートの第一人者として活躍している。幸い、文学部の授業などで10年以上前から講師をお願いしてきており、今回もその繋がりでも、博士院生を相手にして、パフォーマンスアートのワークショップをお願いすることができた。開催当日には、7名の博士院生と文学部岡原研究会に所属する学部学生2名が三田に集った^[6]。

教室で、パフォーマンスアートとは「何でないのか」を霜田さんが説明した後で、全員がキャンパス中央の「中庭」に出る。たとえば2分間という与えられた時間、たとえばキャンパス内の植物という素材、たとえば自分の気に入った場所、といった課題が与えられるだけで、他にも、ほぼ何も指示がない。それでも参加者は、自分の身体を使って何かをするのである。ラケットを振ったり、小石を拾ったり、ストレッチをしたり、といった「行為」そのものである。行為芸術とも言われ

るパフォーマンスアートでは、行為する、そのこと自体が作品であり、何かの目的や意図のためになされる行為とは違い、いわば失敗や不成功として評価されることがない。霜田さんや私も、あることの反復だったり、意味が不明瞭な行為をパフォーマンスとして行った。

私は、新聞を小さく折り畳み、それをペットボトルの水で濡らす。濡れた新聞紙が破れないように一枚づつ剥がしながら、テーブルに貼る。テーブルに張り付いた新聞紙を今度は小さく刻みながら剥がす。最後はその濡れた紙片を手で絞って、水をペットボトルに戻す、というパフォーマンスをした。そのような行為は、日頃、研究活動に取り組んでいる学生にとっては、新鮮だったようである。ワークショップ後の懇親で、何のためでもない、行為それ自体を行うことの意味について、参加者同士で語り合うことになった。

なお秋学期にも、小泉さんのワークショップと同日に、小泉さんを含めて、ワークショップを行ったが、こちらは参加者が一人づつ他の演者のパフォーマンスに、自分のパフォーマンスをつなぐという連句形式で行われ、他者の身体動作に自分の身体動作を重ねていく試みについて、参加者は新たなコミュニケーションのありようを知った気がしたという感想を述べていた。

d 東日本大震災・原子力災害伝承館ツアー（高山真・岡原正幸）

- 日時：8月19日（金）10:00-16:00
- 場所：東日本大震災・原子力災害伝承館、双葉町
- 博士院生参加者：7名（経研1、社研1、理工4、KMD1）

プログラム概要と報告

福島県双葉郡双葉町に東日本大震災・原子力災害伝承館がある。ここでは、展示の他に当事者による語り部の会が設定されており、二人の語り部の語りを聴くことを念頭にツアーが組まれた^[7]。引率は岡原の他に、高山真（立教大学助教）さんで行った。高山さんは、長崎の被爆者への聞き取りを土台にした社会学の研究のほか、最近はこの伝承館や双葉町をテーマに研究を進めている社会学者である。

8月19日当日は、双葉駅での集合時刻と路線の紹介をメールで確認した院生、理工学研究科4名、

KMD、社研、経研から各1名の参加者が集まった。参加の動機として、理工学研究科の院生は、テクノロジーの進展がもたらした負の遺産については、自分の目で確認しておく必要があると語っていた。

伝承館だけではなく、立ち入り制限の中で、無人化した双葉町の中も巡ったが、住人を失った家屋の軒先には、まだ洗濯物がかかっており、避難の生々しいありさまが目につく。

異なるタイプの語り部の話を午前と午後聞き、避難先を含めての周囲への感謝の言葉、被害の実体験としての実態、行政や東電から出されるどこか現場から離れてしまった文書の存在、それらを知ることになる。見学後は伝承館の隣にある施設の会議室を借りて意見交換会を行った。そこでは、被災者の思いの色々に触れ、震災や原子力災害という出来事その当事者を含め一枚岩ではなく、いろいろに生きられていることを知った、という感想が出された。また、そもそも「反原発」の施設だと思込んでいた学生も少なくなかったのには、引率した教員二人も驚いたが、彼らの多くが当時は中学生だったり、海外の母国にいたことを思えば、無理もないのかもしれない。コミュニケーションの基本には、相手の語りをただ端的に聞く、ということが必要だが、参加者には、ある出来事の当事者に自然に抱いてしまう「偏見」がただ端的に聞くという姿勢をいかに困難にするかについて知ってもらえたようだった。

e VR/AR 技術を使った医療と芸術体験の接点・可能性を探るプロジェクトのResearch(小泉明郎・岡原正幸)

- 日時：8月31日(水) 10:00-12:30、10月9日(日) 12:00-13:30, 14:00-16:30、10月16日(日)

14:00-17:00、11月5日(土) 13:00-15:00

- 場所：森美術館、三田キャンパス
- 博士院生参加者：12名(文研1、社研1、理工2、医学2、KMD 2、薬学2、健マ2)

プログラム概要

小泉明郎さんは、視覚的な表現をもって人間の複雑性や矛盾などに触れることが出来る芸術作品を求めてきたアーティストであり、2018年以來、VR/ARのテクノロジーを表現に取り入れている。

VR/ARは、映像よりも直接的に視覚を通して鑑賞者を仮想現実へ誘うメディアであり、私たちの脳はその視覚効果から距離を取ることは難しく、強い没入体験を実現する。小泉さんは、このパワフルなメディアによる表現の可能性を探りつつ、その危険性や人間の知覚構造の脆弱さにも目を向けながら、いかに芸術的かつ批評的な作品を作れるか、試行錯誤を続けてきた。その次なる挑戦として、2023年ドイツで開催される世界演劇祭(フランクフルト)に向けて、VR技術と医療の接点を探ったVR作品を現在企画している。

以前、アメリカの退役軍人たちと作品を制作した際に、小泉さんは、PTSDの治療には瞑想が一番効果的であると何度も聞かされたという。また EMDR 治療によって PTSD が完治したと伝えてくれた退役軍人もいた。人間に備わった自己治療力を引き出すこれらの治療と、VR/ARテクノロジーを繋げることはできないだろうか。強い没入を実現し、内的なイメージを身体的に喚起することを可能にするVR技術は、瞑想や催眠的な効果を生み出すことに向いており、この技術を使って、PTSDだけでなく、睡眠障害や、不安を取り除くメディテーションビデオのようなものをVRで作ることは可能なのではないか。またそのようなビデオに芸術性や批評的な枠組みを加えることが



[7]



[8-1]



[8-2]

可能なのではないかと。さらに、実際の治療に使えることによって、悲しみと傷しか生まない戦争が何度も繰り返されているこの社会に実装される、新たなパブリックアートの形を提示することが可能なのではないかと。小泉さんは、これらの大きな課題に向き合いながら、作品を制作しようとしている。

今回のワークショップは、この制作のためのリサーチと議論の場を作ることを狙いとしている。ゲスト講師（森美術館の椿玲子さん、VRアーティストのゴッドスコピーオンさん、精神科医の遠迫憲英さん）を招き、医療とテクノロジーの関係、医療と芸術の関係、倫理的課題、さらにすでに行われている実践等に触れながら、芸術的な感性を使って、頭を柔らかくしながら、プレイフルかつ創造的に作品の形を探るプロセスを共有し、悩み、驚き、喜ぶ時間を共有する^[8]。

ワークショップ後の懇親会で、ある院生参加者は、森美術館での催眠をテーマにした小泉作品、医療とアートの密接な関わりに関する講演、そして精神科医診療にVRを利用する精神科医やアーティストとのワークショップを経て、自分の身体という未知数を介した認識と現実の複雑なありように驚いたと語っていた。

f 「強くないデザイン:正解からこぼれ落ちていくものたちへ」デザインワークショップ(本間友)

- 日時：7月16日(土) 10:00 - 12:00, 13:00-15:00
- 場所：東別館 実習室(慶應義塾大学 三田キャンパス)
- 博士院生参加者：13名(文研2、法研1、社研2、理工3、政・メ4、健マ1)

プログラム概要

大きい集団や社会の「正解」をめざして、まっすぐに進めていくデザインではない「強くないデザイン」について、参加者と考えるためのワークショップ。福岡を拠点に活動するデザイナー、尾中俊介氏(Calamari.inc、グラフィックデザイナー・詩人)を講師に招き、類似・モンタージュ・シークエンス・レイヤー・編集・翻訳・コーピングなどをキーワードに、写真のレイアウトとコラージュで16頁の冊子を作成するという実践を行った。

ワークショップは、東別館5階の実習室で開催さ



[9]

れた。事前準備として、参加者には、冊子作成に使用する写真や素材を30-40点ほど集めてくるように依頼した。

冒頭のレクチャーでは、尾中さんのこれまでのデザインワークが例示されるとともに、内容から形へとメディアを移していく間にあるイメージーションについて、ひとつひとつの対象と、デザインを通じて対話することについて語られた。その後、準備してきた素材を用いて実際に冊子を作る作業や、作業途中における参加者同士のディスカッション、また制作された冊子の講評を通じて、さまざまな物事の周辺にある不明瞭さやディテールを捨て去らず、複雑なものを整理しきることなく、複雑なままに受け止めることについて、参加者と講師が一体となって考えを深めた^[9]。

g ドキュメンタリー映像ワークショップ(小田浩之)

- 日時：5月14日(土) 13:00-15:00、6月18日(土) 13:00-16:00、7月17日(日) 13:00-15:00
- 場所：三田キャンパスおよびロケ先
- 博士院生参加者：7名(社研1、政・メ3、KMD2、薬学1)

プログラム概要

授業形式は、筆者が高校生を対象に行ってきたドキュメンタリー映画制作のプログラムデザインを大学・大学院生用に改良したものである^[10]。ドキュメンタリー映画制作に必要な映画的発想・視点を伸ばすことを目的としたワークショップ形式の演習を中心に据え、作品上映や学びのリフレクションの中で映画芸術に触れた。特に講義では、言語との関係の中で映画が形作られた歴史を紹介した。

ドキュメンタリーのテーマは「リフレクション」とした。取材撮影を通して社会と接する中で、世界の中の自分を見つめ直す「内省」としてのリフレクション、とい

う意味を込めてテーマとした。カメラという、レンズの前のリアルをキャプチャーすることだけのために生まれた機械が媒介することによって初めて気づく、「社会」と「私」の関係性をリフレクトする行為こそがドキュメンタリーである。

核となる制作活動は、3グループに分かれ、週末などを利用した課外活動として行った。各班の取材対象・撮影場所も異なれば、授業内のみでドキュメンタリー制作を行うことは時間的・場所的に難しいからだ。授業ではドキュメンタリー映画制作のための映画的な視点をえることを目的とし、制作活動は、キャンパスを出た実社会（リアルな世界）で体験として学ぶことを目的とした。各グループとも何を撮影するのか悩んでいたが、常に「自分との関係性」の中で社会を問い直すことを助言した。

1班は、仕事で関わっているハンディキャップの方の密着ドキュメンタリーを制作した。また2班は、渋谷の雑踏の映像に詩的・哲学的なテキストをナレーションで被せることにより、セルフポートレートの「社会の中の私」「社会を外から見つめる私」を語った。3班はコロナ禍の外出自粛で外に出られない中、外国人留学生としての私がなぜ今東京にいるのか、を自問するようなフィクション的要素を交えたファンタジックな作品として仕上げた。

完成作品を慶應義塾ミュージアムコモンズで上映し、上映後のパネルディスカッションに、岡原正幸と諏訪敦彦（東京藝術大学大学院映像研究科）を招いて行えた意義は大きい^[11]。キャストを含め十数人の観客の前で、各作品の講評を交えて、社会学と映画学的見地から学生たちのドキュメンタリー映画の取り組みの意義が語られた。

完成したドキュメンタリー作品からは、学生たちの「新しい世界の見方」が所々垣間見られたという感触を持った。短い期間で学外にでて取材・撮影を行った経験は一種のフィールドワークでもある。自分の視線（主観）に素直になって、カメラという拡張された自分の眼で、自分との関係性の中で世界を見つめる、という経験も必要であろう。今回の取り組みが、参加者それぞれの今後の研究と新たな糧になれば嬉しい。

<p>第1回 5月14日(土) 13:00～16:00</p> <ul style="list-style-type: none"> ●講義①(40分): ガイダンス。ドキュメンタリー映画上映①(短編) ●グループ演習①(20分): 「モニタージュ」(写真を使った編集基礎演習) ●グループ発表①(20分): 各班、写真モニタージュの発表 <p>～休憩～</p> <ul style="list-style-type: none"> ●講義②(25分): 「オリジナリティとは」「移動インタビュー」「被写体とレイヤー」「カット割」、ドキュメンタリー映画上映②(短編) ●グループ演習②(35分): 「撮影エクササイズ」 <p>"あなたにとって一番大事なものはなんですか?/どうしてですか?"</p> <ul style="list-style-type: none"> ●制作①(30分): 「ドキュメンタリーの企画書の書き方」「テーマの話し合い」
<p>第2回 6月18日(土) 13:00～16:00</p> <ul style="list-style-type: none"> ●講義③(30分): 「ドキュメンタリーにおけるナラティブとモノログ」、ドキュメンタリー映画上映③(長編抜粋) ●グループ発表②(60分): 各班、撮影したラッシュ(映像素材)上映の中間発表 <p>～休憩～</p> <ul style="list-style-type: none"> ●講義④(50分): 「多様な編集とサウンド(クロスカットting、マッチカット etc)」 ●制作②(30分): グループでの話し合い、活動計画
<p>第3回 7月17日(日) 13:00～16:00</p> <ul style="list-style-type: none"> ●上映準備(60分): 最終チェック・上映準備 ●上映会・パネルディスカッション(120分): 各班完成作品上映と講評・制作振り返り。上映後のパネルディスカッション。

[10]

3 Keio Springの今後

本事業は23年度博士入学者をもって終了するが、JSTでは24年度より同規模の事業を計画している。この事業に採択された他大学のコアプログラムと比してもユニークといえるアート系、フィールドワーク系のプログラムが、塾の若手研究者の想像力と創造力に火をつけ、驚くべき総合知を生み出すまでには少し時間がかかるかもしれない。とにかくまず彼らには目前の博士研究を完成させるタスクが待ち構えている。そんな中で慶應義塾の先輩としての我々が言えるのは、13もの大学院研究科後期博士課程、三田、信濃町、芝、日吉、矢上、藤沢、鶴岡や川崎に散らばる塾生たちが、一つの慶應義塾の枠の中で、アートや他者との対話という横串しによって、想定外に繋がり・コミュニケーションして・触発する・されるによる、新たな研究や新たな社会のデザインに誘われるはずだということである。

実際に、これらのコアプログラムに参加した院生らのコメントの中で頻出するのは、*今まで接触することのなかった他キャンパス、他研究科所属、場合によっては同じ研究科所属でも初対面だった、他の院

生に出会えたこと、*自分の研究分野だけでは知り得なかった事柄に触れること、*プログラム参加で自己紹介をするとき、初めて、専門外の人に自分の研究の概要や意義などを語るようになった、ということだった。塾内の研究コミュニティが今より横断的に形成されるであろう期待は、こういった発言からも高まる。実際に、研究連携推進本部のJST コアメンバー（次世代研究者育成特別委員）が想定する以上に、各研究科の博士院生が互いの成果を自主的に報告する場が作られているのである。

A/D/C プラグラムの内容によりひきつけられれば、他者の語りを聞く、という実践は、人文社会科学系のみならず、医療・看護の基本でもあるし、社会実装に向けて理工系の若手がクライアントとの対話をする際に不可欠なことでもある。そういった中で、本プログラムを通じて、語りを聞くという行為が必ずしも情報伝達という合理的コミュニケーションに限定されるものではないという体験が活かされることは間違いない。

そして最後にアートだが、美術史的な反省はともかく、日常的には「表現」だとされることの意味は、合理性合目的性に傾注する科学や近代社会そのものにおいて、想定する以上に大きいのではないかと実感した。日々、規定の手続きに従い、それで正当化されていく科学的な成果、そのことだけを追究する活動に従事している若手研究者にとって、表現であることの自由、anything goes が許されるアートワークショップ体験は、新たな自分に気づき、新たな人間関係を模索する入り口になっていた。そこから新たな研究分野や研究成果へと踏み込むのもあながち嘘とは言えないはずである。

すでに文科省では、JST Spring の後継を同規模で予算計上しており、2024 年度以降の博士入学者にも慶應義塾でこのようなプログラムが実施される可能性がある。コミュニケーションの多層性を知り、表現としても研究活動を行い、縦割り部門別の専門家に局限されない、総合的な研究を社会活動として行うような若手研究者を、慶應義塾が育てていくことは、「先導」の証であり、ミッションでもあるだろう。



[11-1]



[11-2]

【参考文献】

- 武林亨. JST次世代研究者挑戦的研究プログラムの採択について——「未来社会のグランドデザインを描く博士人材の育成」を開始. 2021. <https://www.mita-hyoron.keio.ac.jp/other/202112-3.html>, (参照 2022-09-20).
- 岡原正幸(編著). アート・ライフ・社会学 エンパワーするアートベース・リサーチ. 2020. 晃洋書房.

【図表リスト】

- [1] 「未来社会のグランドデザインを描く博士人材の育成」プログラム
- [2] 社会学研究科によるコアプログラム アート表現、デザイン、コミュニケーション
- [3] A/D/Cプログラム 2022年(春学期・秋学期)
- [4] 「三田で歴史する」参加者
- [5] 北区岩淵町 まちあるきの様子
- [6] 三田キャンパス中庭でのパフォーマンス
- [7] 東日本大震災・原子力災害伝承館の展示
- [8] 森美術館見学、招聘講師によるトーク
- [9] 制作した冊子の発表と講評
- [10] 授業の形式と内容
- [11] 完成作品上映会・パネルディスカッションの様子

【註】

- *1 次世代研究者挑戦的研究プログラムについては、<https://www.jst.go.jp/jisedai/>[2022-09-30アクセス]を参照。
- *2 「まちに還すコミュニケーション」https://camp.yaboten.net/entry/project_jst_01?fbclid=IwAR0cXeJdv4TXd9KD-1sKRINB4kPlemXTfYIt7N14ihY-FQd6QqhfQj5RYQI[2022-09-30 アクセス]

オープンサイエンス時代における、人間中心アプローチを用いたデジタル アーカイブのデザイン: Keio Object Hubを事例として

Human-Centered Approach in Designing a Digital Archive in the Age of Open Science: Case Study of Keio Object Hub

宮北 剛己 (慶應義塾ミュージアム・commons、慶應義塾大学デジタルメディア・コンテンツ統合研究センター)

Goki Miyakita (Keio Museum Commons, Keio University Institute of Digital Media and Content)

Abstract

本論文では、人間中心アプローチを取り入れたデジタルアーカイブのデザインプロセスを詳細に記述し、その手法の有用性を示す。慶應義塾の芸術・文化を包括的に提供するデジタルアーカイブ「Keio Object Hub」は、オープンサイエンス基盤としても機能し、慶應義塾が有するオブジェクト、コレクション、展示・イベントや創作物を集約し、また、学内ネットワークでの交流も促進するべくデザインされた。モノ(Object)をはじめとする文化遺産(Cultural Heritage)をデジタル化・オープン化する手法はこれまでも多く提案されているが、本文では、「Keio Object Hub」の開発・実装プロセス、及びその経験から得られた知見を共有することで、大学博物館が学術(Academic)と公共(Public)の垣根を超えた出会いと交流を支援・推進するための基本フレームワークを明らかにする。

This paper reports on a practice-based study, documents the process of developing new approaches in designing a digital archive through a human-centered approach. The digital archiving platform is named Keio Object Hub, which provides a comprehensive overview of Keio University's art and culture. A platform that aggregates Keio's objects, collections, exhibition, as well as creations, and further foster exchanges within the university network. Nevertheless, there are multiple ways to 'open' cultural heritage objects in the digital realm, however, the aim of this paper is to explore the practices and experiences we have learned from the development and implementation of the platform—with special focus on conducting a series of workshops—and further clarify the fundamental framework of how the stakeholders in university museums can cultivate their mindset that can support and facilitate encounters and interactions across the academic-public sphere.

[Keyword]

人間中心アプローチ、文化遺産、デジタルアーカイブ、大学博物館、ワークショップデザイン

Human-Centered Approach, Cultural Heritage, Digital Archive, University Museum, Workshop Design

1. Introduction

Keio University opened its first university museum named 'Keio Museum Commons (KeMCo)*¹' in April 2021. Throughout its 160-year-plus history, Keio University has accumulated a massive number of cultural heritage objects, while the objects were dispersed among different sectors, such as libraries, research institutes, undergraduate faculties, affiliated schools, and various other locations on campus. Hence, KeMCo was designed to serve as a 'Hub' to connect these objects, as well as the various educational and research activities that underpin them.

In order to facilitate cultural encounters and interactions among the students, academics, as well as broader public audiences, and to create cultural commons (Hess 2012, Bertacchini et al. 2012), KeMCo challenges in weaving the physical museum visit and the online digital experience through its digital-analogue (physical) fusion project*². The overall design and study of the project was reported in a different article (Miyakita and Homma 2022) which documented the process, as well as findings in developing two unique platforms: 'Keio Object Hub*³'—a Japanese and English bilingual digital archiving platform; and 'KeMCo Studl/O*⁴'—a physical fabrication space to learn about the relationship between digital and physical objects through hands-on experience. Although some of the elements in this paper overlaps with this previously reported process and findings, here, we focus on the design process of the Keio Object Hub, deepen and extend discussions of the human-centered approach we took, and further describe opportunities and challenges with realizing a digital archive in the age of open science.

1-1. Foundation

In the post-internet era, a wide range of cultural heritage objects are available in a distributed, transparent, and open environment, in which the use and interpretation of those are being reformed (Hyvönen 2012). Especially, for the GLAM institutes*⁵, the rise and development of digital tech-

nologies increased distribution of such resources outside the physical environment and expanded the use not only in the people involved, but also in the general public (Wallace 2020, Estermann 2016, McCarthy 2019). These actions can be categorized under the growing movement of Open Science, which is becoming more and more indispensable to avoid being left, as in November 2021, the first universal framework on Open Science was adopted by 193 countries as the UNESCO Recommendation on Open Science (UNESCO 2021). In the recommendation, Open Science is defined as "an inclusive construct that combines various movements and practices aiming to make multilingual scientific knowledge openly available, accessible and reusable for everyone [...] and to open the processes of scientific knowledge creation, evaluation and communication to societal actors beyond the traditional scientific community" (Ibid., pp. 7.). Nevertheless, the Open Science movement itself encompasses a variety of subjects and approaches (Ayrís and Ignat 2018, Arthur and Hearn 2021), however, in keeping with its goals to preserve and present cultural heritage through digital archiving, the Keio Object Hub, the focus in this paper is to elaborate on the conceptual framework which facilitate encounters and interactions across the academic-public sphere.

1-2. KeMCo's Digital Ecosystem

The initial concept of the Keio Object Hub was discussed in AY 2019 which intended to support exhibition, research, and educational programs that integrate the digital and analogue, the utilization of cultural properties, and the management and deployment of the collections. Then, in late AY 2019-2020, this demand was structured into digital ecosystem, classified as three platforms: 1) KeMCo's official website, 2) Museum System, and 3) Keio Object Hub, each fulfilling very specific functions within the ecosystem as follows^[1].

- 1) KeMCo's Official Website: A platform to inform visitors about the museum activities, events, and exhibitions, associated with the wider world



[1]

- of social network services. The site will also take care of museum logistics such as floor guide, access information, event calendar, etc.
- 2) Museum System: A backend collection management system that handles catalogued records stored in a database, which is directly synced to the Keio Object Hub. The system manages data and information in- and outside KeMCo, including the archival collection stored in other sectors.
 - 3) Keio Object Hub: A digital archiving platform that provides a comprehensive overview of Keio University's art and culture. A platform that aggregates Keio's objects, collections, exhibition, as well as creations, and further foster exchanges within the university network.

Rather than incorporating all functions into one platform, we decided to separate them into three, yet bridging them and functioning together as one ecosystem. In terms of open science, the Keio Object Hub functions as the core of KeMCo's mission where the wider public can encounter, appreciate, and engage with the cultural heritage objects and practices in both the physical and digital realm.

In the following, we describe the process of the design and implementation of the Keio Object Hub.

2. Designing the Keio Object Hub (KOH)

The Keio Object Hub—the first release, titled

v1.0 Verdure—was implemented through adopting a human-centered approach (design)*⁶, which was originally developed by McKim (1959) and Arnold (1959), together with other scholars. McKim (1959) expressed the importance of human values as “knowledge of and concern of human values and needs is of prime importance to the designer. Design is, after all, a response to human needs” and according to Giacomini (2014), human-centered approach is one of the “three major design paradigms” (Ibid.), alongside technology-driven design and environmentally sustainable design. For the last several decades, a wide array of organizations has employed this approach to tackle complex and novel issues (Auernhammer 2020, Walls 2021) while there has been a marked trend towards incorporating human-centered approach into existing practices and models, for example, organizational design (Auernhammer and Leifer 2019, Buchanan 2015), learning design (Baker 2019, Charles 2022), and healthcare design (Altman 2018). Besides, the concept is applied in the context of cultural practices (Roppola 2012, Bech-Petersen, et al. 2016) and in a large number of museum practices (French 2016, Grohe and Mann 2019, Mason 2020, Mason and Vavoula 2021, Mitroff 2018, Mitroff et al 2013), some with a special focus on developing a digital archive or an interface that incorporates museum collections (Glinka, Pietsch, and Dörk, 2017, Park 2022, Sanderhoff 2014, Stimler, Rawlinson, and Lih 2019, Vermeeren et al. 2018). Referring to these studies, in this current article, we report for the first time

[2]

our design framework, a step-by-step process we followed through a series of workshop sessions. As stated above, the comprehensive design and study of our initial launch of the digital-analogue fusion project is already reported (Miyakita and Homma 2022), however, we do feel it is important to introduce our design framework to clarify our process, insights, limitations, and further share them.

2-1. Design Process

The design process of the Keio Object Hub was consisted of three phases. First, a series of pilot research studies were conducted in late AY 2019 and early AY 2020 where the author conducted an online survey and semi-structured interviews with Keio University’s undergraduate and graduate students across disciplines. In short, the studies showed that: a) only a few students knew about university museum and KeMCo, b) university museums provide a rather conservative/traditional impression, and yet, c) a large number of students expect to participate in many types of exhibitions and events, including a digital content displayed online (Ibid.). Then next, based on the insights gained from these studies, a series of workshops were conducted in the middle AY 2020. Total 10 workshops were conducted from June to August 2020 (mostly weekly), which were facilitated by the members from the design firm: Designit*7. The workshops involved the members of the project ranging from researchers, curators, designers, engineers, and office workers. Besides, we invited students as potential users, to join one of the workshops in order to get their fresh feedback.

Lastly, in the late AY 2020, after testing several prototypes and reviewing the outputs from the workshop series, we refined the user interface architecture, as well as the design principles and launched the platform in April, 2021.

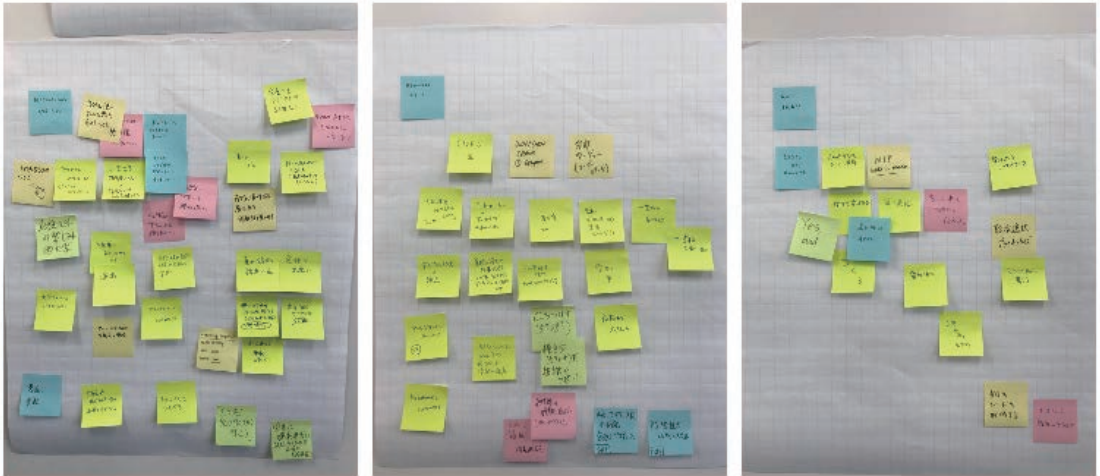
In this paper, we elaborate on Phase 2. We will discuss and reflect on the way we adapted human-centered approach throughout the workshops, and further consider the factors of success/failure, as well as takeaways that have led to the first release of the Keio Object Hub ^[2].

2-2. Outline of Phase 2

According to Mason (2018), in the museum’s domain, human-centered approach “aims to develop a deep and empathic understanding of visitor experience. Also, is a collaborative practice carried out by multidisciplinary teams and, often, with users, which follows an iterative process that helps them to move from generating insights about end users to idea generation and testing and finally, to implementation and an approach.” Nevertheless, human-centered approach is not limited to one specific method or single definition (Johansson-Sköldberg, Woodilla, and Çetinkaya 2013), yet in this paper, we first referred to the five steps of the the Stanford d.School’s design thinking process: “Emphasize, Define, Ideate, Prototype, Test*8,” then with cooperation from Designit, the process was outlined in five stages as “Align (Set scope and goals), Concept Creation, Prototype, Refinement and Production, Rollout (Transfer and Wrap-up).” The following Table 1 ^[3] shows the outline of the second phase, indicating the week, stage, and outcomes from each workshop.

Week	Stage	Outcomes
1	Align (Set scope and goals)	Scope Alignment, Stakeholder Mapping, Vision/Value Proposition,
2		
3	Concept Creation	Ideal User Archetypes, Wireframe of Key Screens, User Journey
4		
5	Prototype	Information Architecture, Detailed Wireframe of Key Screens
6		
7	Refinement and Production	Refinement Plan, Refined Key Screens, Draft Style Guide, Roadmap
8		
9	Rollout (Transfer and Wrap-up)	Finalized Key Screens & Style Guide, Refined Prototype, Implementation Roadmap
10		

[3]



[4]

3. Process and Outcomes of Phase 2

To enrich the picture, in the following sections, we describe the process of each workshop, together with the outcomes.

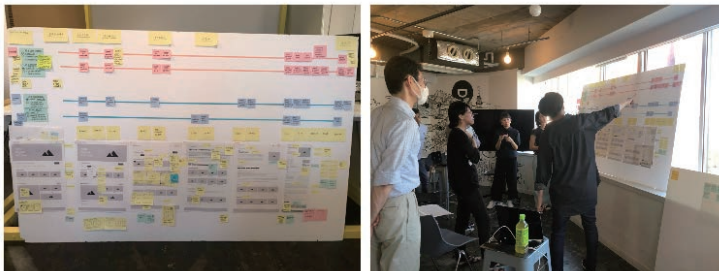
3-1. Align (Set scope and goals)

At this first stage, to share a broad picture of KeMCo among all participants (the project members and facilitators), we explored the vision of KeMCo and how we want KeMCo's digital experience to be ideally. Besides, we discussed on the difference of 'digital archive' and 'digital museum' through understanding user segments, patterns,

and defining minimum viable product (MVP)⁹, and further went through the minimum journey that each potential users might look into^[4].

3-2. Concept Creation

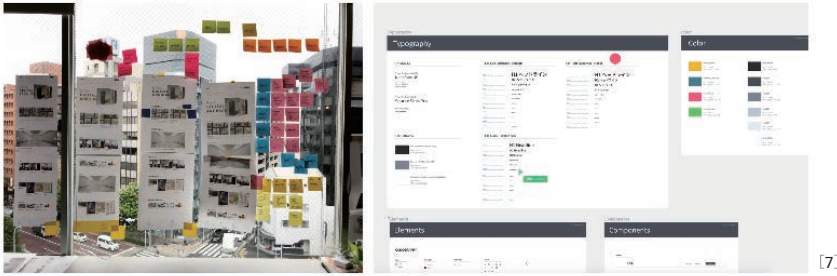
During this concept creation stage, we started discussion about the entire user journey, a macro view of the interactions between the users and Keio Object Hub. With key screen wire frames—including the provisional visual style of the interface—we aligned and explored the overall experience of the users across touchpoints and channels^[5].



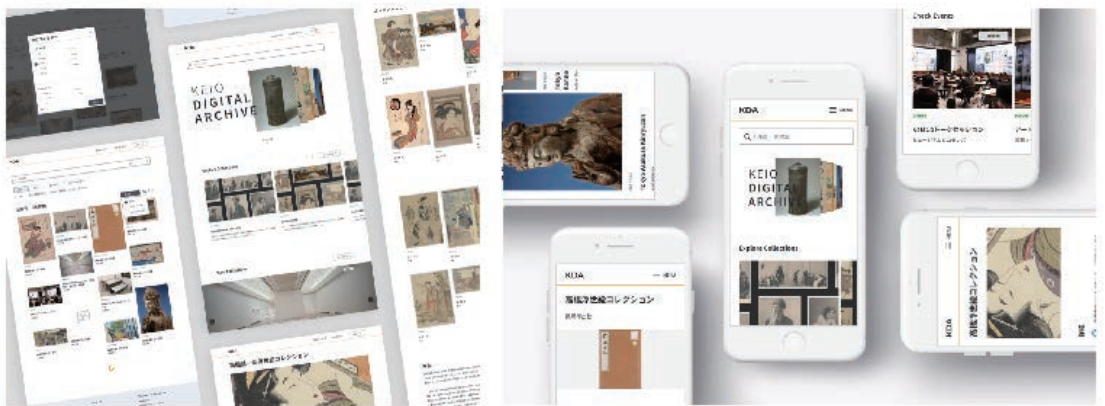
[5]



[6]



[7]



[8]

3-3. Prototype

At this prototype developing and testing stage, we invited four undergrad and grad students from Keio University—two of them major in art history: categorized as Researchers, and the other two were from the faculty of commerce: categorized as Learners [6]. Together with these potential users, we validate the ideas and MVP along with the prototype.

3-4. Refinement and Production

After testing the prototype, we shared our opinion and feedback during this refinement and production stage. Besides, we started creating a custom-made style guide to support and sustain a consistent interface for the Keio Object Hub. Furthermore, we discussed about what addition could be made to the Keio Object Hub, in aiming to move one step closer to its future vision [7].

3-5. Rollout (Transfer and Wrap-up)

During this final stage, we finalized the design decisions and discussed in detail about the road-

map with potential future challenges. The discussion was compiled in detailed key screens, style guide, a refined prototype and an implementation roadmap [8].

4. Experiences, Lessons, and Insights from Phase 2

Here, we reflect on the experiences and lessons learned from Phase 2, the series of workshops, along with the insights emerged from this study.

4-1. Stage: Align (Set scope and goals)

- Outcomes: Scope Alignment, Stakeholder Mapping, Vision/Value Proposition

While aligning the scope towards the expectations or needs from the participants, throughout the open discussion, it was crucial that all members acknowledged that one of the core missions of the Keio Object Hub is to be 'open' to global scholars and communities, yet at the same time, agreed that we should rather not let the archive to be a generic portal by opening more than necessary.

One participant said that *“Digital archive evolves its contents with participants ideas”* (office worker) and we should leave enough space for delight and unexpected use cases.

Indeed, despite the advances of standards and guidelines for digitizing archival materials (Carpagnolo 2020, IFLA 2014, Lourdi and Nikolaidou 2009), there remains no established method of visualising them through the web browser (Whitelaw 2015), thereby presenting a challenge in designing.

4-2. Stage: Concept Creation

- Outcomes: Ideal User Archetypes, Wireframe of Key Screens, User Journey

Through the visuals and convening a conversation, the design choices became clearer and more transparent. One participant stated that *“the archive shouldn’t be Keio’s ‘one of them’ type of website. Since KeMCo is a newly established museum, we don’t have to follow university’s visual identity, yet rather be unique”* (researcher).

Furthermore, this stage fostered a sense of collaboration where the user archetypes^[9], key screens, as well as journey were jointly formed by the participants. Making design decisions and presenting them in one single atmosphere enabled us to extend the dialogue initiated with the participatory activities. This was appreciated by the participants who felt closely and carefully included in the process.

4-3. Stage: Prototype

- Outcomes: Information Architecture, Detailed Wireframe of Key Screens

After carrying out in-depth dialogue and testing prototypes with the two priority user types (Researchers and Learners), we found more about their respective needs and expectations towards

the Keio Object Hub. We all agreed that user testing is most effective when designing new concepts or unexpected functions that users has experienced before. Following are the comments from each user type:

“I’d like to have a search bar as the first thing I see on the top page.” (student categorized as Researchers).

“Black background looks like it’s targeting ‘amateurs’ It doesn’t look like a digital archive but a museum website.” (student categorized as Researchers).

“It would be nice if I can search, for example ‘red’, not just with the exact name of artist or art piece.” (student categorized as Learners).

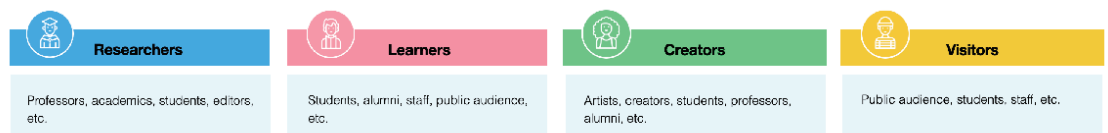
“I don’t know how to look at art pieces. Would like to have some guidance where to look at.” (student categorized as Learners).

As a result, we noticed that it is no longer only the museum that relates to the archives’ integrity when they are open to the wide users.

4-4. Stage: Refinement and Production

- Outcomes: Refinement Plan, Refined Key Screens, Draft Style Guide, Roadmap

Reflecting to address latent needs and suggestions from the previous stage, we now had a bigger picture understanding of how to extend the journeys and make them more useful for the potential users. Based on the findings, a set of design criteria in the form of requirements and wishes were formulated. For example, in the (released) Keio Object Hub, there is a section named ‘Behind the hub*¹⁰’ where we show the archiving process, workshops, and events—where it all started from a comment from one participant *“how we can implement and show the physicality and materiality in the digital archive? I know it’s challenging, but it’s worth a try”* (curator).



[9]

Moreover, we started drafting a style guide and roadmap to provide a foundational system for a digital archive that can grow bigger and even be assembled to the needed changes.

4-5. Stage: Rollout (Transfer and Wrap-up)

- Outcomes: Finalized Key Screens & Style Guide, Refined Prototype, Implementation Roadmap

In this series of workshops, we started with a general discussion on asking ourselves ‘what digital archive is?’ and after a set of design explorations, it resulted in the described four types of ‘physical’ outcomes. However, one participant stated that the archive *“doesn’t have permission to do everything what KeMCo wants to achieve. It should rather connect to other platforms to achieve the future vision of KeMCo as a whole”* (designer).

Nevertheless, the study continues to the next phase, meanwhile, we argue that the gained outcomes are necessary sources to achieve our research goal, yet more importantly, the main takeaway is the “digital mindset” (Australia Council for the Arts 2021, Barr 2020, Paterson 2022, Sanderhoff 2014) which every member had built. According to the Australia Council for the Arts (2021), digital mindset is “a way of doing things and a way of thinking” (pp.4) which were cultivated throughout the workshops during their profound engagement process, where every member became accountable in the human-centered approach design process through both doing and thinking.

5. Discussion

In the following section, we discuss the key experiences, lessons, and insights we gained from the study.

5-1. Bridging the Physical and Digital

In general, museums heavily lean on physical context (Falk and Dierking 2012), taking the advantage point of advanced museum visitors and the significance of the physical and the actual.

However, through incorporating human-centered approach as well as digital scholarship, this study has shown that museums can create new connections in both the physical and digital realm. While we live in an open science era, the impacts of COVID-19 pandemic have somehow forced many museums to re-consider their row (Cioppi et al. 2020; Flew, Kirkwood, 2021; Economou et al. 2021), where the emerging shift requires more actual responses and reflections which stem from the visitors’ identity-related needs and values (Falk and Dierking 2012). Thus, implementing human-centered approach seems crucial to understand the humans’ (visitors’) motivations and interests.

5-2. Balancing the (Co-)Accountability and (Co-)Responsibility

Through implementing the human-centered approach, we have identified a paradox that present intriguing challenges: On the one hand, there is a need to include all stakeholders in the design process. In this study: the project members, the facilitators, and the potential users. Not only because they are stakeholders, but to accept various senses of values and listen to every voice. On the other hand, although we acknowledge the importance of inclusive participation, in reality, a certain amount of internal power dynamics and interpersonal relationships exists. Specifically in this case, the members were consisted of a variety of people, such as domain experts (researchers, curators), students (grad, undergrad), vendors (designers, engineers, office workers), and the members from the design firm. Therefore, the challenge lies in how to manage and balance the (co-)accountability and (co-)responsibility in conducting the workshops, while simultaneously respecting each stakeholders’ identity and resource.

5-3. Designing the Digital Mindset

In this paper, we demonstrated the potential of human-centered approach in designing a digital archive through discussing a series of workshops in a visible manner, which were based on collabo-

ration and co-designing with diverse stakeholders. However, the contribution of this study is not in describing the infrastructure components or the visual design of the Keio Object Hub, yet rather, elaborates on the conceptual framework that cultivated the digital mindset though illustrating how each stage and outcomes can be developed. Although broad participation is a fundamental aspect of museum in conjunction with many conflicting demands, we believe that this framework fulfills the humans' (visitors') needs, and further ensure that each stakeholder plays a pivotal role in the process alongside developing their digital mindset.

6. Limitations and Further Research

Nevertheless, this study is part of an ongoing research project, while it broadens our comprehension of applying human-centered approach in museum, the findings must be evaluated within the confines of the research design. The primary limitation resides in the lack of evaluation phase, and hence, there is no information on whether our design choices have functioned for the potential user described. Thus, the next phase should involve gathering and evaluating feedback, and our future research must consider adopting evaluation methods (e.g., by referring to the way Sarantou et al. (2018) conducted and analyzed their three-year art-based research project) and investigate behaviors on how each user have been motivated and took action on the Keio Object Hub, as well as with other platforms within the ecosystem. Furthermore, it is important to acknowledge that due to the limitation of human resources and the impact of pandemic (the experiments were conducted in the middle of the COVID-19 shock), the potential users who joined the workshop were relatively small in number: 4, and only from our university, however, we were still able to gain insightful feedback from students across different disciplines, as described.

Although outside of the scope of this paper, it is crucial to highlight another avenue for further

research. While this study focused on 'human' and placed them in center, there is a "broad take up of posthuman and more-than-human philosophies across the humanities and social sciences in recent years" (Sterling 2020) which interrogates the current human-centered approaches. Alongside the context in museums and cultural heritage studies, there are two prominent keywords; 'care' and 'wellbeing.' While museums involve many practical works of care, from the aspect of 'more-than-human,' the recent studies questions us to extend the reflection beyond anthropocentrism (Haraway 2016), discuss in contemporary ethics (Light and Akama 2014, Puig de la Bellacasa 2017), and further reconsider the ways of co-design practice (Brown et al. 2019). On the other hand, the notion of wellbeing is increasingly being used in scholarly research. For example, Wheatley and Bickerton (2017) explores the potentials for arts and culture, whereas Keijzer-Broers and de Reuver (2016) integrate design sprint in the domain of health and wellbeing. Thus, we believe that such studies provide the opportunity to further develop and deepen this field of research and connects a diverse array of transdisciplinary research projects. Moreover, further research on these practices could lead to new ways and types of approaches that better serve, both anticipated and unanticipated uses of digital archives.

7. Conclusion

As an university museum, it is our task to take care of and present the accumulated cultural heritage objects, and further advance in open science. We conduct this through conservations, exhibitions, and, of course, presenting the objects (archives) in the digital realm. Although there are multiple ways to open up our archives, to a certain extent, this paper provides a clear and transparent process of designing an digital archive through implementing human-centered approach. While human-centered approach has been adopted in the wide field of museum studies, in this paper, we engaged in an examination of the impact of

this approach through sharing our design process as a series of workshops and demonstrate that actions, as well as outcomes can serve to augment practice, where the most promising novelty is the conceptual framework.

[Notes]

- *1 <https://kemco.keio.ac.jp/en/>
- *2 <https://kemco.keio.ac.jp/wp-content/uploads/2021/04/KeMCo-AR-no1-web.pdf> (pp. 34-35)
- *3 <https://objecthub.keio.ac.jp/en>
- *4 <https://kemco.keio.ac.jp/en/digital/kemco-studio-en/>
- *5 An acronym for Galleries, Libraries, Archives, and Museums
- *6 human-centered approach or human-centered design is often closely aligned with design thinking, however, in this paper, the author will mostly use the term 'human-centered approach (design)' in general.
- *7 <https://www.designit.com/>
- *8 https://web.stanford.edu/class/me113/d_thinking.html
- *9 https://en.wikipedia.org/wiki/Minimum_viable_product
- *10 <https://objecthub.keio.ac.jp/en/behind-the-hub>

[Bibliography]

- Altman, M., Huang, T.T., Breland, J.Y. (2018). Design thinking in health care. *Prev. Chronic Dis*, 10.5888/pcd15.180128.
- Arnold, J.E. (1959). *Creative Engineering Seminar*. Stanford, CA: Stanford, University.
- Arthur, P. & Hearn, A. (2021). Toward open research: A narrative review of the challenges and opportunities for open humanities. *Journal of Communication*, 71(5), 827–854.
- Auernhammer, J. (2020). Design Research in Innovation Management: a Pragmatic and Human-Centered Approach. *R&D Management*, 50: 412-428. 10.1111/radm.12409.
- Auernhammer, J., & Leifer, L. (2019). Is Organizational Design a Human-Entered Design Practice?. *Proceedings of the Design Society: International Conference on Engineering Design*, 1(1), 1205-1214. doi:10.1017/dsi.2019.126.
- Australia Council for the Arts. (2021). *Digital Culture Strategy 2021-24*. Australia Council for the Arts, <https://australiacouncil.gov.au/wp-content/uploads/2021/08/Digital-Culture-Strategy.pdf>. (Accessed on 15 January 2023)
- Ayris, P. & Ignat, T. (2018). Defining the role of libraries in the Open Science landscape: a reflection on current European practice. *Open Information Science*. 2. 1-22. 10.1515/opsis-2018-0001.
- Baker, F.W. & Moukhliss, S. (2020). Concretising Design Thinking: A Content Analysis of Systematic and Extended Literature Reviews on Design Thinking and Human-centred Design. *Revista De Educacion*, Volume 8, 305–333.
- Barr, C. (2020). *Measuring the Digital Journeys of Museums*. Copyright: 2006-2023 John S. and James L. Knight Foundation. <https://knightfoundation.org/articles/measuring-progress-of-the-digital-journeys-of-museums/>. (Accessed 15 January 2023)
- Bech-Petersen, S., Mærkedahl, L., & Krogbæk, M. (2016). Dokk1: co-creation and design thinking in libraries. *Proceedings of the 14th Participatory Design Conference: Short Papers, Interactive Exhibitions, Workshops - Volume 2*.
- Bertacchini, E., Bravo, G., Marrelli, M. & Santagata, W. (Eds.). (2012). *Cultural Commons: A new perspective on the production and evolution of cultures*. Cheltenham, United Kingdom: Edward Elgar Publishing.
- Brown, A. V., J. H.-J. Choi., J. Shakespeare-Finch (2019). Care Towards Posttraumatic Growth in the Era of Digital Economy. *CoDesign15* (3): 212–227. 10.1080/15710882.2019.1631350.
- Buchanan, R. (2015). *Worlds in the Making: Design, Management, and the Reform of Organizational Culture*. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, Volume1, 5–21.
- Campagnolo, A. (2020). *Book Conservation and Digitization: The Challenges of Dialogue and Collaboration*. Leeds: Arc Humanities Press.
- Charles, S. (2022). Design Thinking, a Novel Approach for an Effective and Improved Educational System—A Review. *International Journal of Professional Development, Learners and Learning*, 4(1), ep2205. <https://doi.org/10.30935/ijpdll/12010>.
- Chiu, C-Y. & Shih, D-T. (2020). Cultural Engagement and Interactive Communication: A Study on the Implementation of New Media on Museum's Digital Interpretations. 10.1007/978-3-030-49913-6_22.
- Cioppi, E.; Gutiérrez, N.G.; Lawrence, E.; Lin, Y-J.; Lourenço, M.; Nyst, N.; Frederick Obregon, I.; Osterman, M.; Perkins, D.; Santamaria, M.; Simpson, A.; Tiley-Nel, S. (2020). University Museums from Home: Observations on Responses to the Impact of Covid-19. *University Museums and Collections Journal*, 12(2), 138-51.
- Economou, M.; Simpson, A.; Lourenço, M.C.; Nyst, N.; Soubiran, S. (2021). Universities, Museums, Collections and Heritage: A Time of Challenge and Change. *University Museums and Collections Journal*, 13(1), 5-7.
- Estermann, B. (2016) "' OpenGLAM " in Practice – How Heritage Institutions Appropriate the Notion of Openness. *Beat Estermann'*, 1-49.
- Falk, JH. & Dierking, LD. (2012). *The museum Experience*. revisited, Taylor & Francis Group, Walnut Creek.
- French, A. (2016). *Service Design Thinking for Museums: Technology in Contexts*. MW2016: Museums and the Web 2016. Published 29 January 2016. Consulted

11 April 2022. 2016. : <https://mw2016.museum-sandtheweb.com/paper/service-design-thinking-for-museums-technology-in-contexts>. (Accessed 1 August 2022).

- Flew, T.; Kirkwood, K. (2021). The Impact of COVID-19 on Cultural Tourism: Art, Culture and Communication in Four Regional Sites of Queensland, Australia. *Media International Australia*, 178(1), 16-20. <https://doi.org/10.1177/1329878X20952529>.
- Giacomini, J. (2014). What Is Human Centred Design?. *The Design Journal*, 17:4, 606-623, 10.2752/175630614X14056185480186.
- Glinka, K., Pietsch, C., and Dörk, M. (2017). Past Visions and Reconciling Views: Visualizing Time, Texture and Themes in Cultural Collections." *Digit. Humanities Quart.*, Voumel 11, No. 2.
- Grohe, M., and Mann, L. (2019). Walking in the Shoes of Our Visitors: Human-centered design and organizational change at the Isabella Stewart Gardner Museum. *MW19: MW 2019*. <https://mw19.mwconf.org/paper/walking-in-the-shoes-of-our-visitors-human-centered-design-and-organizational-change-at-the-isabella-stewart-gardner-museum/>. (Accessed 25 February 2021)
- Haraway, Donna (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press.
- Hess, C. (2012). The Unfolding of the Knowledge Commons. *St. Anthony's International Review*, Volume 8, No.1, 13-24.
- Holtzblatt, K. & Beyer, H. (2016). *Contextual Design. Second Edition: Design for Life (2nd. ed.)*. Morgan Kaufmann Publishers Inc., San Francisco, CA, USA.
- Hyvönen, E. (2012). Publishing and Using Cultural Heritage Linked Data on the Semantic Web. *Synthesis Lectures on the Semantic Web: Theory and Technology*, Palo Alto, CA: Morgan & Claypool.
- IFLA Rare Book and Special Collections Section (2014). *Guidelines for Planning the Digitization of Rare Book and Manuscript Collections*. International Federation of Library.
- Johansson-Sköldberg, U., Woodilla, J., Çetinkaya, M. (2013). Design Thinking: Past, Present and Possible Futures. *Creativity and Innovation Management*, 22.
- Keijzer, B, W., Florez A, L., & Reuver, D, M. (2016). Prototyping a Health and Wellbeing Platform: An Action Design Research Approach". 49th Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS), 3462-3471.
- Keijzer B, W, J, W., Reuver, M. (2016). Applying Agile Design Sprint Methods in Action Design Research: Prototyping a Health and Wellbeing Platform, Proceedings of the 11th International Conference on Tackling Society's Grand Challenges with Design Science - Volume 966, 68-80.
- Light, A., Akama, Y. (2014). Structuring Future Social Relations: The Politics of Care in Participatory Practice, Structuring future social relations: the politics of care in participatory practice. In *Proceedings of the 13th Participatory Design Conference: Research Papers - Volume 1*.
- Lourdi, I.; Nikolaidou, M. (2009). Guidelines for Developing Digital Cultural Collections. Theng, Y.L.; Foo, S.; Goh, D.; Na, J.C. (eds), *Handbook of Research on Digital Libraries: Design, Development, and Impact*. IGI Global, 198-205. 10.4018/978-1-59904-879-6.ch019.
- Mason, M. (2020). The Elements of Visitor Experience in Post-Digital Museum Design. *Design Principles and Practices*. 14. 10.18848/1833-1874/CGP.
- Mason, M. & Vavoula, G. (2021). Digital Cultural Heritage Design Practice: A Conceptual Framework. *The Design Journal*, 10.1080/14606925.2021.1889738.
- McCarthy, D. (2019) Uncovering the global picture of Open GLAM. *Medium*. Available at: <https://medium.com/@CultureDoug/uncovering-the-global-picture-of-open-glam-af364aadeeee> (Accessed 1 August 2022 3 May 2019).
- McKim, R.H. (1959). *Designing for the whole man*. In: Arnold, J.E. (Ed.), *Creative Engineering Seminar*, 1959. Stanford, CA: Stanford, University.
- Miyakita, G. & Homma, U. (2022). Intertwining the Physical and Digital Experience at University Museum A Case Study from Keio Museum Commons, Japan. 3 | 2 | 2022 [Re]Constructions, no. 2.
- Park, J. (2022). 'We want to know more than that': lessons learnt from the public workshop on collections data at the V&A, *Museum Management and Curatorship*, 10.1080/09647775.2022.2111331.
- Parry, R., Page, R., & Moseley, A. (2018). *Museum Thresholds: The Design and Media of Arrival (1st ed.)*, Routledge. 10.4324/9781315627793.
- Paterson, L. (2022). AMAGA 2022 presentation: How to increase your museum's digital literacy. *Medium*. <https://labs.acmi.net.au/amaga-2022-presentation-how-to-increase-your-museums-digital-literacy-30dbc50fcc56>. (Accessed on 15 January 2023)
- Puig de la B, M. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Roppola, Tiina. (2012). Designing for the Museum Visitor Experience. 10.4324/9780203070284.
- Sanderhoff, M. (2014). This belongs to you On openness and sharing at Statens Museum for Kunst. In: M. Sanderhoff (ed.): *Sharing is Caring. Openness and sharing in the cultural heritage sector*, Copenhagen: Statens Museum for Kunst.
- Sarantou, M., Akimenko, D., Escudeiro, N. (2018). Margin to Margin: Arts-Based Research for Digital Outreach to Marginalised Communities. *Special Issue: Designing Participation for the Digital Fringe*, Volume 14 No. 1, 139-159.
- Silvers, D.M. (2018). The #FutureMuseum Project: Experience-Driven and People-Centered. In G. Chamberlain (ed), *Museum-iD Magazine*, issue 22. Spring.
- Silvers, D, M., Wilson, M., Rogers, M. (2013). Design

Thinking for Visitor Engagement: Tackling One Museum's Big Challenge through Human-Centered Design. Paper Presented at the Museums and the Web. <https://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/design-thinking/>. (accessed 25 February 2021)

- Sterling, C. (2020). Critical heritage and the post-humanities: problems and prospects, *International Journal of Heritage Studies*, 26:11, 1029-1046, DOI: 10.1080/13527258.2020.1715464
- Stimler, N., Rawlinson, L., Lih, A. (2019). Where Are the Edit and Upload Buttons? Dynamic Futures for Museum Collections Online. In *Proceedings of the MW19: Museums and the Web*. <https://mw19.mwconf.org/paper/where-are-the-edit-and-upload-buttons-dynamic-futures-for-museum-collections-online/>. Boston, USA, April 2–6. (Accessed 5 Feb 2022)
- UNESCO. (2021). UNESCO Recommendation on Open Science. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379949.locale=en>. (Accessed 1 August 2022).
- Vermeeren, A.P.O.S., Shih, H.C., van der Laan, R., Calvi, L., Yoon, J., Keller, I. (2018). Designing Trajectories of Experiences: In Museums, Around Museums, or Including Museums. In: Vermeeren, A., Calvi, L., Sabiescu, A. (eds) *Museum Experience Design*. Springer Series on Cultural Computing. Springer, Cham. 10.1007/978-3-319-58550-5_15.
- Wallace, A. (2020). Introduction. *Critical Open GLAM: Towards [Appropriate] Open Access for Cultural Heritage*. 10.21428/74d826b1.be9df175. <https://openglam.pubpub.org/pub/introduction-to-critical-open-glam>. (Accessed 1 August 2022).
- Walls, A.J. (2021). Design-Led Innovation: A Framework for the Design of Enterprise Innovation Systems. *Design Manag J*, 16: 93-110. 10.1111/dmj.12071.
- Wheatley, D., Bickerton, C. (2017). Subjective well-being and engagement in arts, culture and sport. *J Cult Econ* 41, 23–45. 10.1007/s10824-016-9270-0.
- Whitelaw, M. (2015). Generous Interfaces for Digital Cultural Collections. *Digital Humanities Quarterly*, Volume 9 No.1, 1-16.

RIGHT: image in mobile device)

- [9] Ideal User Archetypes (Categorized into four: Researchers, Learners, Creators, and Visitors)

[Tables and Figures]

- [1] Overview of the KeMCo's Digital Ecosystem
- [2] Design Process
- [3] Outline of Phase 2 (Series of Workshops)
- [4] Example of the Outcomes (comments posted by the members)
- [5] Photo from the Workshop (exploring the user journey mapping)
- [6] Photo from the Workshop (discussing with the students)
- [7] Photo from the Workshop (LEFT: refining the key screens, RIGHT: draft image of the style guide)
- [8] Finalized Key Screens (LEFT: image in desktop device,

The KeMCo Review 投稿規定

慶應義塾ミュージアム・コモンズ 編集委員会
2022年4月28日作成

1. 目的と内容

「The KeMCo Review」(カタカナ表記:ケムコ レビュー、以下「本誌」という)は、慶應義塾ミュージアム・コモンズ(以下「KeMCo」という)が、年1回発行する学術誌である。

KeMCoの活動に関連する諸領域を対象としており、これらの領域における、学内外の価値ある研究や実践の共有化を目的とする。以下に主なトピックを示すが、関連する投稿であれば幅広く受け付ける。

コモンズ、大学と文化財、展覧会、コレクション、オブジェクト・ベースト・ラーニング、コラボレーション、オープン・エデュケーション、コミュニティとミュージアム、デジタル・ミュージアム、デジタル・ファブリケーション・ラボ、文化財関連情報、文化と情報技術、デジタル・アーカイブ、デジタル・ヒューマンティーズ、オープン・サイエンス

2. 投稿資格

本誌への投稿資格は、以下のものが有する。

1. KeMCo 所員
2. 慶應義塾教職員および大学院生
3. 修士の学位を有する者もしくはこれと同等以上の研究者
4. 上記のものを投稿責任者とする著者グループ

3. 投稿原稿の内容と種別

本誌は、各号に特集を定め、以下の種別の投稿により構成する。また、特集の内容に応じて以下の論文種別以外の記事を掲載する場合もある。

1. 特集論文

著者のオリジナルな研究・開発・実践等の成果をまとめた、特集に関連する著述であり、学術的貢献が十分に認められるもの。

2. 一般論文

著者のオリジナルな研究・開発・実践等の成果をまとめた、本誌の目的に関連する著述であり、学術的貢献が十分に認められるもの。

3. 研究ノート

著者のオリジナルな研究・開発・実践等の成果をまとめた、本誌の目的に関連する著述であり、今後の研究を発展・活性化させる契機となるもの。

4. 投稿の言語

特集論文、一般論文および研究ノートの使用言語は、日本語もしくは英語とする。

5. 投稿の条件

本誌は、以下の各号を満たす特集論文、一般論文および研究ノート(以下論文・ノート)の投稿を受け付ける。

1. オリジナルであること。
2. 論文・ノートが、審査を伴う刊行物に投稿中ではなく、投稿予定でもないこと。また、他刊行物に掲載あるいは掲載予定でもないこと。なお、論文・ノートの一部が既発表である場合は、既発表の論文等を参考文献に示し、既発表の論文等との関係あるいは相違点を明確に説明したものでなければならない。

3. 論文・ノートが、他者の著作権や人権を侵害していないこと。
4. 論文・ノートが、別に定める執筆要領に則して作成されていること。

6. 投稿の受付

- ・論文・ノートの投稿は、ウェブサイトの投稿フォームより、執筆要領に従って作成した原稿をアップロードする。
- ・論文・ノートの著者は、投稿にあたって、本投稿規程に同意したものとみなす。
- ・投稿された原稿は、採否にかかわらず返却しない。

7. 投稿の取り下げ

投稿を取り下げる場合は、理由書をもって申し出なければならない。なお、採択決定後は、原則として取り下げを認めない。

8. 審査

- ・論文・ノートは、査読者による審査を経て採録の可否を決定する。ただし、編集委員会の判断で査読を経ずに不採録とする場合がある。
- ・特集論文、一般論文は、原則として1名の内部査読者と1名の外部査読者の2名で査読を行う。研究ノートは、原則として2名の内部査読者で査読を行う。
- ・査読の結果は、「採録」、「条件付き採録」、「不採録」のいずれかとする。「条件付き採録」の場合、著者による修正、再査読は原則として1回とする。

9. 発行媒体

- ・本誌は、紙媒体および電子媒体で発行し、無料で頒布する。
- ・採録論文の著者には、紙媒体および電子媒体の本誌を1部と、抜刷相当の電子ファイルを支給する。

10. 著作権

- ・本誌に採録された論文・ノートの著作権は、著者に帰属する。
- ・本誌に採録された論文・ノートは、a「クリエイティブ・コモンズ 表示 4.0 国際 ライセンス」、b「クリエイティブ・コモンズ 表示 - 非営利 4.0 国際 ライセンス」、c「クリエイティブ・コモンズ 表示 - 非営利 - 改変禁止 4.0 国際 ライセンス」のいずれかのもとに、紙媒体および電子媒体で公開される。著作者は、採録決定時に、aからcのうちからライセンスを選択する。
- ・著作者は、以下に該当する場合、KeMCo および KeMCo が許諾するものに対して、著作者人格権を行使しないものとする。

1. 電子的配布ほか、配布および保存の方法の変更に伴う改変
2. タイトルと概要を抽出して利用することに伴う改変
3. 前各号の他の利用に伴う改変のうち、改変したことおよびその理由を明記したものを

11. 規程

本規程の改廃は、慶應義塾ミュージアム・コモンズ編集委員会が行う。

The KeMCo Review 執筆要領

慶應義塾ミュージアム・commons 編集委員会

2022年4月28日作成、2023年3月31日改訂

本執筆要項は、慶應義塾ミュージアム・commonsの論文誌「The KeMCo Review」に投稿する論文および研究ノートの執筆に関して定めています。

「The KeMCo Review」が想定する読者は、本誌の対象領域に関心を持つ研究者・専門家・学生・一般読者です。読者の関心に応えるとともに、議論の活性化と深化に資するよう、学術論文としての記述方法を保ちながら、分かりやすい構成と表現をご工夫ください。また、編集委員より、語句や表現などについて修正をご提案させていただくこともありますので、あらかじめご了承ください。

原稿の形態

- ・原稿はB5判で、原則として横書きで組版されます。
- ・専用の原稿テンプレートを使用し、MS-Wordのファイルと、PDFファイルを提出してください。
- ・図表ファイルは、隅付き括弧で図表番号を示し、本文中には挿入しないでください。
- ・PDFファイルは、書体や特殊文字などを確認するために使用します。

表紙の要素

- ・1ページ目を表紙とし、下記の内容を日英両文で記してください。
- ・タイトル、サブタイトル（必要な場合）
- ・著者名と所属
- ・著者連絡先（住所、電話番号、E-mail。複数著者の場合は、連絡担当者に*印をつけてください）
- ・アブストラクト：和文400字以内、英文200語以内
- ・キーワード：3～5つのキーワード

本文その他の要素

- ・2ページ目から、本文、注、参考文献、図表リストを記してください。
- ・本文、注、参考文献は、原則として和文で20,000字、英文で10,000語までに収めてください（図表と図表リストを除く）。

図表

・図表は、15点までとします。図表には通し番号を振り、隅付き括弧で示してください。Wordファイルの本文中に図表ファイルを挿入しないでください。

（例）東別館の中央階段から確認できる、オープン・デポ【1】では…

・通し番号、タイトル（必要な場合）、出典や著作者情報の一覧を、本文末尾にまとめ、図表リストとして記載してください。出典の表記は、参考文献の表記方法に従ってください。

・（例）1. オープンデポ、撮影：慶應義塾ミュージアム・commons

・投稿規程5-2を参照の上、図表の使用・掲載に関わる権利処理は、著者が行ってください。

・印刷用データとして、図表の高精細データ（解像度350dpi程度、カ

ラー）をフォルダにまとめて提出してください。データの形式は、EPSもしくはJPEGのいずれかとし、ファイル名は、通し番号と一致させてください。

・図表は、紙媒体ではグレースケール、電子媒体ではカラーで掲載されます。採録決定後、グレースケールデータの提供を依頼します。

注と参考文献

・注は後注とし、（）内に入れ、句読点の前に記してください。*の後に通し番号をつけてください。

（例）慶應義塾大学東別館（*1）の3階にあるKeMCoの展示室では…

・本文および注内で参考文献を参照する際は、著者名・発行年形式（著者名 出版年：該当ページ）で記載してください。

・参考文献のリストは、原則として、日本語の場合は「科学技術情報流通技術基準 参考文献の書き方」（SIST 02）、その他の言語の場合はChicago Manual of Styleに準拠して作成してください。著者名・発行年の順に記し、注の後に一括して入れてください。

校正

・採録が決定したWordの最終原稿を元に、編集部が誌面のレイアウトを行います。

・著者による校正は原則1回とします。

編集委員

委員長 松田 隆美(ミュージアム・commons機構長、文学部 教授)
渡部 葉子(ミュージアム・commons 副機構長、アート・センター 教授)
佐々木 孝浩(斯道文庫 教授)
安藤 広道(文学部 教授)
佐々木 康之(文学部 准教授)
大川 恵子(メディアデザイン研究科 教授)
都倉 武之(福澤研究センター 准教授)
本間 友(ミュージアム・commons 専任講師)

Editorial Board

Chair: Takami Matsuda (Director, Keio Museum Commons and Professor, Faculty of Letters)
Yohko Watanabe (Vice Director, Keio Museum Commons and Professor, Keio University Art Center)
Takahiro Sasaki (Professor, Keio Institute of Oriental Classics)
Hiromichi Ando (Professor, Faculty of Letters)
Yasuyuki Sasaki (Associate Professor, Faculty of Letters)
Keiko Okawa (Professor, Graduate School of Media Design)
Takeyuki Tokura (Associate Professor, Fukuzawa Memorial Center for Modern Japanese Studies)
Yu Homma (Senior Assistant Professor, Keio Museum Commons)

The KeMCo Review 01

2023年3月31日発行

編集

慶應義塾ミュージアム・commons 編集委員会
町出 美佳、長谷川 紫穂(慶應義塾ミュージアム・commons)

デザイン

尾中 俊介(Calamari Inc.)

発行

慶應義塾ミュージアム・commons
〒108-8345 東京都港区三田2-15-45
Tel: 03-5427-2021
Fax: 03-5427-2022

The KeMCo Review 01

Published on 31 March 2023

Edited by

Keio Museum Commons Editorial Board
Mika Machide, Shiho Hasegawa (Keio Museum Commons)

Designed by

Shunsuke Onaka (Calamari Inc.)

Published by

Keio Museum Commons (KeMCo)
2-15-45 Mita, Minato-ku, Tokyo, 108-8345
Tel: 03-5427-2021
Fax: 03-5427-2022

