

島根県立石見美術館

研究紀要

第7号

2013

目 次

東京藝術大学所蔵 米原雲海《橋本雅邦像》について …………… 左近充 直美 1

報告 企画展「mite!ね。しまね 島根県立美術館のコレクションを中心に」について
…………… 廣田 理紗 11

東京藝術大学所蔵 米原雲海《橋本雅邦像》について

左近充 直美

はじめに

今年、当館において企画展「東京藝大美術館所蔵 日本近代美術の名品展－森鷗外と米原雲海を中心に－」を開催し、そのテーマのなかで島根県安来市出身の彫刻家、米原雲海(1869-1925)をとりあげた。本稿では特に出品作のひとつである米原雲海の《橋本雅邦像》(図1)に注目し、同展図録に掲載した拙稿「米原雲海の人と芸術－木彫等身像《橋本雅邦像》制作にみる－」¹を元に、その後調査を行った部分を加えて、改めて同作の情報を整理したい。

雲海の作といえば《月》《仙丹》《竹取翁》といった比較的小ぶりの優品がよく知られている。そもそも作品の現存数自体が少なく、全体的な比較にはなりにくい。この《橋本雅邦像》は、像高170.5cmの木彫等身像であり、後述の《善那像》²と同様、雲海の作品のなかでは大きな作品の部類に入る³。修業時代、雲海の仕事場に通り、身近に接してきた同じ高村光雲門下の平櫛田中は、「私の経歴と彫刻を語る」(下)『画説』(以下文中では『画説』)のなかで雲海の作品で「特にうまいもの」を聞かれ、こうした《月》《仙丹》など



(図1) 米原雲海《橋本雅邦像》
東京藝術大学蔵

に並んで、この雅邦像をあげている⁴。事実、この作品には、ただ雅邦に姿形を似せた肖像彫刻というだけでなく、木中に血が通いぬくもりが宿っているかと錯覚するほどの写実性の高さがあり、老年にさしかかった日本画家の崇高な人柄と、彼に寄せた雲海の尊敬の念が伝わってくるような、肉薄した「個」の存在感がある。本作は、肖像彫刻という面でも高い技術・表現を極めた逸品であり、雲海渾身の作といえるのではないだろうか。この点を吟味しつつ、若干の考察を加えながら、雲海芸術の一側面について検証したい。

雲海略歴と橋本雅邦との関係

まずは改めて雲海自身について触れておきたい。雲海の経歴と出品歴については、既に白根敏昭氏の詳細な調査研究⁵があり、本稿では簡単な略歴をたどるに留め、特に橋本雅邦との関わり部分に着目したい。明治2(1869)年、現在の島根県安来市安来町新町に出生した雲海は、同23(1890)年上京して高村光雲に入門。早くから才覚を現し、師の助手として活躍、山崎朝雲と並んで光雲門下の双壁とうたわれた。その実力を請われ、明治28(1895)年、東京美術学校雇となる

が、制作専念のため約2年でその職を辞する。またその翌年、東京美術学校の依頼制作である《善那像》において、はじめに油土で小さく形をつくり、西洋塑造の転写法「星取法」を用い、比例コンパスで大きく形を引き延ばして木彫原型をつくり、鑄銅するという手法を用いた。これは「星取法」という西洋技法の木彫への応用、そしてその転写技術の正確さという点で国内初の試みとなり、雲海以降多くの木彫家が慣用することとなった。またこうした画期的な試みだけでなく、その作品においても注目を集め、日本美術協会や東京彫工会などで受賞を重ね、たびたび宮内省買い上げの榮譽にも浴した。岡倉天心も雲海の才能を高く評価した一人である。明治30年代、洋風彫塑が浸透しはじめ、彫刻界に西洋化志向が強くなるなか、明治40（1907）年、伝統的木彫の振興を鼓舞するため、天心を会頭として、雲海のほか山崎朝雲、平櫛田中（当時「田仲」）、加藤景雲ら6名で日本彫刻会を結成。同会は天心のもと、伝統的な彫刻技術を守りつつ文学的要素の強い東洋趣味傾向を加え、新たな作風を展開していく。雲海も天心の薫陶を受け、《月》《仙丹》《竹取翁》《天楽》など、代表作と目される作品をこの時期に発表している。

それに遡る明治31（1898）年、天心が東京美術学校を去って下野し、それに連座した日本画界の重鎮、橋本雅邦と雲海との最初の接点がいつからであったかは判然としないが、昵懇になったのは雅邦の晩年であったと思われる。前掲の白根氏の研究によると、明治37（1904）年、雲海は雅邦のもとで絵を学び、同年、木彫の《橋本雅邦守本尊大日如来》を制作している。また、雅邦に学んだ際に粉本を描いたと思われる⁶。この弟子入りのいきさつについては、平櫛田中が自作と当時の彫刻界の動勢について語る前掲の『画説』が詳しい⁷。雲海が雅邦のもとで絵を学びたいと望んでいたことが、田中から経師屋の寺内銀次郎へ伝わり、雅邦が懇意にしていたこの経師屋の口利きで、雲海は雅邦に絵を見てもらうようになったという。この際、雲海は自分だけでなく、雅邦の高い人格に触れさせるため、長女も通いの弟子入りに同行させている。さらに同文中には、寺内が雅邦の子息、秀邦の結婚祝いの品を贈るため、田中を通じて、雲海に高砂の尉と姥の彫刻を依頼したという話が出てくる。後ほど詳細に触れるがこの寺内こそが《橋本雅邦像》の制作依頼者であり、その前から既にこの二人の間に親交があった様子が知れる。雲海はその後、文部省美術展覧会（文展）、続いて帝国美術院展覧会（帝展）の審査員を歴任し、大正8（1919）年には、師・光雲との合作で長野県善光寺の仁王像を完成させるなど実績を残した。また晩年は、島根県松江市の松平直政公の銅像制作に着手したが、原型制作段階で病に伏し、完成をみずに大正14（1925）年、57歳の生涯を終える⁸。

制作の経緯と背景

ここで東京藝術大学所蔵の《橋本雅邦像》について、基本情報を整理する。同作は日本画家、橋本雅邦がモデルの木彫等身像であり、羽織袴を身につけた立ち姿で表現されている。両手を前で組んでおり、老齡らしくやや前傾姿勢であるが、表情は穏やかながら老画家の威風が全身に漂っている。細部は額の皺や、羽織の紋まで丁寧に彫り込まれ、晩年の画家の姿を写した写真と比較すると、非常によくその特徴を捉えていることがわかる（図2）。東京藝術大学の蔵品目録によれ

ば、同作の制作年は、雅邦が逝去した年の明治41（1908）年とある⁹。また作品収蔵の経緯については、昭和30（1955）年12月16日付で、寺内新太郎より教授用の参考品として寄贈され、受領された記録¹⁰が残るが、このとき作品の評価認定をした人物に平榎田中と脇本楽之軒の名前があることは興味深い事実であろう。前掲の『画説』において雲海のことについて掛け合いで語っているのが、まさしくこの二人なのである。寄贈者の寺内新太郎は同作の依頼者であった寺内銀次郎の子息で、親子で表具師として活躍した。寺内銀次郎については後に触れることとし、まずは同作の制作の経緯について確認する。このことについては、雲海自身が自作について語った『美術之日本』第2巻第3号中の記事「雅邦翁木彫等身像」¹¹（以下文中では『美術之日本』）が詳しい。次のような記述がある。

あの雅邦翁の木彫ですか、アレは寺内銀次郎と云ふ経師屋、狩野芳崖から可愛がれて、芳崖歿後、雅邦さんに渡された経師屋で、長年雅邦さんのお世話に成り、別に御恩報じに是れと云ふ事も出来ぬので、先生の御存命中に先生の肖像を作って上げやうと云ふことを考へたのが動機なのです、併し経師屋で有るから自分一個の力では到底負擔に堪へないので、汎く先生の知人門下等から應分の寄附を願って之れが費用に充てやうと云ふので、先生にお話をした所、御承知の通り先生はア、云ふ謙遜の感心な方でしたから、人様に御厄介を掛けては濟ないと固く辞退されましたが、寺内の熱心な願ひに依って遂に許諾を得ました

こうして雅邦の生前に寺内の提案で肖像制作の話が持ち上がり、その資金集めが行われた。前述したとおり、寺内銀次郎は、当時評判の経師屋であり、台東区谷中天王寺に住み、雅邦だけでなく、岡倉天心や菱田春草、横山大観らとも親しく交友があった。日本美術院史をはじめ、様々な資料に「銀さん」という愛称とともに、名前がみえる人物である。厚い信頼で彼らの画業を影で支えた立役者の一人であった。『美術之日本』によると、肖像は銅像で作られるのを嫌った雅邦の意向によって木彫で作られることになり、雲海が刀をふるうことになったが、結果的に雅邦の存命中には完成が間に合わなかった。明治41（1908）年1月13日、雅邦は胃がんに倒れ逝去してし



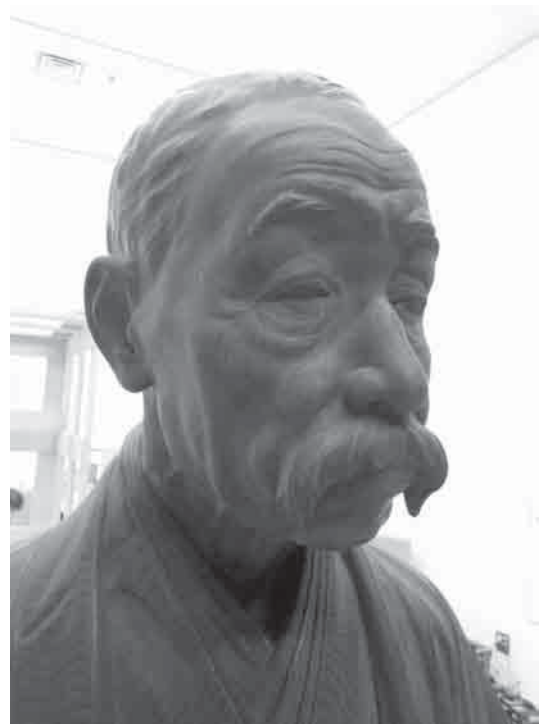
（図2）橋本雅邦（山崎美術館発行『雅邦』より転載）

まう。同文中で雲海は、雅邦像制作の流れと苦心した点について語っている。その関係部分のみを抜粋すると、「此木彫に取掛りましたのは先生の御存命中に小屋を掛けて型に取りました、原型は土で石膏の物を更にアノ木材に直すのです」「顔面は先生の亡くなられぬ前に已に申上た通り土型に取り、四十一年の一月十三日先生の亡なられました當時直ぐ参りまして、亡なられたのを寫し、更に其死顔に取合はしまして訂正しました、尤死顔は素人目から見ますと、肉が減り様子が變って一寸見れば變って見え升が、能く研究して見れば骨格が更に變化のない者(マ)ですから矢張動かぬ所が有り升」¹²などと、雲海制作への執心の度合いが驚くほどの行動力に示されている。そしてそこには誰より専心に研究してきた彫刻家としての自負も顔をのぞかせている。

こうした雲海のこだわりは、さらに雅邦の人柄や普段のしぐさまで再現しようとする追求姿勢に及ぶ。実在する人物の肖像彫刻を制作するうえで、雲海のこだわりが顕著に表れた部分であるので、『美術之日本』からその箇所を抜粋する。

一番苦心しましたのは顔であります、先生の葬式が済んでからも、長くお宅へ参りまして、家族の方や親戚の人々又は門下の方々に就いて土型を直しました、次の苦心は姿勢ですが、其姿勢は重に先生の一番人の目に留まっていますのは、繪画を立てて見る、審査の場合とか、又は感心して見る時とか、門人の画を見られる時とか、尤人の目に残って居りますが、アノ肖像の通の姿勢で、両手を前に拱いて左の手が上に成っている、ソして首を一寸前へ突出して（其挙動をする）見る、かう云ふ姿勢が尤先生の特徴で有りました、ソレ故過日も美術協会の尤光線のよい所で門人方に見て貰ひました時、十中の八九は満足をして呉れまして「平素から能く先生を見ぬ人で無ければ、かうは出来ぬ」とか、又は「前へ画を置いたらソックリだな」と云ふ評を聞きました

生前の雅邦の様子をいかに自然に表現できるか、姿形だけでなく対象の人柄を表す高い写実性に心を砕く雲海の姿がここにある。同文中にはさらに雅邦の子息の秀邦に父の着物を着せて写真に撮り、それを参考にしようとして失敗したり、木の実材の良さ、つまり木目や材質感をそのまま木彫像の特徴として見せるために、素材として扱いにくい檜を敢えて選んだりするなど、細部にまでこだわりを寄せる、雲海の意気込みが綴られている。



(図3) 米原雲海《橋本雅邦像》部分
東京藝術大学蔵

石膏像《橋本雅邦像》について

ところで、前述した「原型は土で石膏の物を更にアノ木材に直すのです」という雲海言葉があるように、同作は石膏原型をもとに「星取法」で木彫におこした様子うかがえる。雅邦の逝去後すぐの明治41（1908）年3月に発行された『日本美術』第109号（以下文中では『日本美術』）には、「雅邦翁肖像」の石膏胸像の写真（図4）と、その胸像についての記事が掲載されている。これには寺内銀次郎が雅邦の木彫等身像を企図し、米原雲海に囑した事が示され「本号載する所は其の原型たる石膏像にして、米原氏の技と寺内氏の情とは、両々相待って不日其の美を擅にするなる可し。」という記載がある¹³。さらに別頁には、寺内銀次郎自身の言葉で雅邦像制作の経緯を語った長文が載る¹⁴。文中には、雅邦の生前に木彫等身像制作を計画して承諾を得たこと、



（図4）『日本美術』第109号より転載

当時絵画の門生として雅邦に師事していた雲海に話をしたところ、快諾が得られ「同氏は非常に此挙を喜ばれ全力を揮って製作に従事せんと熱心に有之直に先生に請うて頭部顔面四肢等の實測寫生を了し製作に取掛る運びに相成候」という熱心さで準備が進められたこと、しかし結局、雅邦存命中には間に合わなかったことなどが述べられている。このあたりは雲海が語った前掲の『美術之日本』と内容が一致する。寺内から見ても雲海の意識は相当に高く「雲海氏は先師に対するの恩誼且は後世に伝ふる名誉として其精神を傾注して製作に従事致さるべく御決心」で制作に臨んだというが、大作ゆえにかかる経費もかさんだようだ。寺内が様々な方面に賛助を願い出て、周囲の支援を得ながらの大事業となり、その一念にかけた想いが語られている。

さて、原型であるというこの写真の石膏胸像と、東京藝術大学所蔵の《橋本雅邦像》の上半身部分を見比べてみると、目視の比較では形に共通点が多いが、木彫等身像のほうが襟部分の着物の重ねが多いなど、部分的な違いも見られる。とはいえ1枚の写真から細部にいたる確認は困難で、目視では同じかそうでないかは判断しがたい。しかし少なくともこの記事は、木彫等身像の原型と目されるものが明治41年には存在していたことを示している。ここで同じく東京藝術大学の木彫等身像の制作年について考えると、完成年を明治41年とするには少し疑問が残る。なぜなら雲海が同作について語った前掲の『美術之日本』は、明治43（1910）年3月の記事であり、この時点で「出来上っているのは顔と両手丈で、あとは未製品です、實は三月十五六日開會の由でしたから、マダ時日が有るだらうと思っていましたが、急に一月繰上ったので従ってまだ手の届かぬ個所が多いので有りますが、已に展覽した上はユックリと仕上げに従事する考でありますから、写真を掲載する場合には未製品とお断りを願ひたいのであります」¹⁵と雲海が語っているから

である。この文中の急に日程が3月からひと月繰り上がったという展覧会は、明治43年2月22日から美術協会列品館で開催された、雅邦の遺墨展覧会をさすものと思われる。『美術新報』第9巻第5号には、雲海作雅邦翁の等身大木彫立像が出品されたという記事が見え¹⁶、雲海の口調から察するとここで正式に初披露された可能性がある。いずれにしても原型に近いものが明治41年に制作され、これをもとにした木彫等身像は、明治43年頃に完成したとみるのが自然だろう。

ところで、橋本雅邦の肖像については、川越市の山崎美術館にも雲海作と伝わる胸像がある¹⁷。このたび同館のご厚意で普段は展示していない石膏像(図5)と、同作のブロンズ像を拝見させていただいた¹⁸。この像の台座背面には「明治四十一年 二月謹写ス 門人雲海」の刻書がある。同作も胸像で



(図5) 《橋本雅邦像》石膏像 山崎美術館蔵

あり、『日本美術』掲載の写真の石膏胸像に形がよく似ているが写真とは印象が異なり、目視の比較のみでは判断できず、木彫等身像との関連性などについては不明である。しかし刻書にある「門人雲海」という文字には、そう長い期間ではなかったものの、雅邦に絵を学んだ雲海の心持が象徴的に示されているような気がして心に残る。

《橋本雅邦像》からわかること

同作について、これまで見てきた制作の過程や、雲海の並々ならぬこだわり具合からは、良いものを制作するためには、努力を惜しまない雲海の本래の姿勢からというだけでなく、橋本雅邦という画家への深い尊敬の念が根底にあることが感じられる。そして相当の熱意で制作に臨み、数年の歳月を遣やして完成させた。冒頭で述べたように本作が雲海の渾身の作であることは間違いないだろう。

しかし、そもそもなぜ雲海は、明治30年代後半のこの時期、日本画を学びたいという意志を抱くに至ったのか。また、雅邦を師に望んだのはなぜなのか。雲海が弟子入りに同伴させたという長女福子氏の述懐のなかに、こうした一文がある。「明治三十七、八年の日露戦争が終了した頃から、世間が不景気になりまた家族も殖えまして、木彫だけではなかなか生活が出来なくなったらしいです。たまたま写実的な象牙彫とか鋳銅にした作品が、横浜の美術商人を経て欧州人によく売れるようになり、父も一時はそうした物をも製作して居りました。また橋本雅邦先生につきまして夜は絵を学んで居りましたが、あの頃の父は芸術と生活の板挟みとなって居りましたのでしょう、気の毒な時代だったと想います。」¹⁹この「芸術と生活の板挟み」という言葉から想像で

きるように、当時の木彫家の多くが、木彫だけで生計をたてていくのは困難な時代であった。そして雲海には、師の高村光雲とともに江戸以来の伝統表現を受け継いでいくという自負がある反面、徐々に世の中に浸透してくる西洋の写実性の魅力にも無関心ではいらなかった²⁰。その反発と折衷の葛藤を繰り返すことは、早期に星取法を木彫に取り入れた雲海でさえ例外ではなかったと思われる。またこの時期、雲海はじめ、山崎朝雲や平櫛田中ら木彫界の若い担い手たちが、洋風彫塑家たちと積極的に交流し、展覧会に石膏原型を出品するなど、日本彫刻会の結成直前まで、新たな表現展開を模索していた動向があるが²¹そうした渦中で敢えて日本画を学ぶという意志を抱いて実行することは、何か特別な意図がはたらいたとも想像される。前述した平櫛田中の証言にあるように、娘を伴い雅邦の高潔な人柄に触れるという目的もあったであろうが、もっと大きな志しとして、改めて対象の写実性の本質を探り、その上で形態をどう捉えるべきか、研究の方向性を平面に求めたのではないだろうか。もともと彫刻研究の幅を広範に捉え、木彫のみならず石彫や洋風彫塑など、素材や技術の導入に対して柔軟な姿勢をとった雲海が、その一環として日本画を学んだとしてもなんら不自然ではない。そして橋本雅邦は、狩野派の流れを組みながら、そこにとどまることなく、天心と歩みをともしながら伝統絵画の近代化を目指した画家である。そこに雲海が学ぶべき活路を見いだしたのかもしれない。

明治40（1907）年、天心を中心とした日本彫刻会の旗揚げ以来、中国や日本の古典的な故事に基づいた作風が生まれ、これが好評を博し、雲海ら木彫家たちも展覧会の審査員といった公の立場を得て、困窮していた生活も好転の兆しをみせる。この《橋本雅邦像》が制作された明治40年代初頭は、写実性を極める過程を経て、内面的な精神性を追求していく段階に向かうといった意味で、雲海の作風の変遷において重要な転換期にあたると考えられる。

おわりに

本稿では、東京藝術大学所蔵《橋本雅邦像》について掘り下げ、雲海の仕事の一側面を論じたが、雅邦に絵を学んだことがどう具体的に彫刻制作に影響したかという部分については、現存資料の所在確認が出来なかったこともあり、今回深く追求することができなかった。また、雲海以外の肖像彫刻例を含め、雲海の商品の全容における比較検討ができず、造形的な特徴の違いという観点で述べられなかった。島根県出身の彫刻家、米原雲海の商品の情報を整理することは今後も重要な課題であり、その作風展開については引き続き検討を進めていきたい。なお、文中の引用文は漢字を当用漢字に改めるなど、適宜修正したところがあるが、言いまわしなどは原文に沿ってそのままにした。

最後に、本稿執筆にあたり、米原雲海の商品の研究者である東京富士美術館の白根敏昭氏には、調査にご同行いただいた他、貴重な資料や内容について多くのご教示をいただいた。また、山崎美術館の山崎登貴子館長には、商品の閲覧や写真の掲載において特別にご配慮をいただいた。また資料のご提供として、川越市立美術館の折井貴恵主任学芸員と、東京藝術大学大学美術館の薩摩雅登教授、吉田朝子学芸研究員に貴重な情報をご提供いただいた。ここに記して厚く御礼申し上げます。

（当館専門学芸員）

註記

- 1 拙稿「米原雲海の人と芸術－木彫等身像《橋本雅邦像》制作にみる－」『東京藝大美術館所蔵日本近代美術の名品展－森鷗外と米原雲海を中心に－』展図録、島根県立石見美術館、2012年10月4日、p.p.126-129
- 2 《善那像》は、天然痘のワクチンを発明したイギリス人医師、エドワード・ジェンナーの像で、発明から100周年を記念して、大日本私立衛生会が東京美術学校に制作を依頼した。当初は高村光雲が制作主任に命じられたが、実際には助手の米原雲海が制作を担当した。明治30年に原型となる木彫が完成（東京藝術大学蔵）、翌31年に銅像に鑄造された（東京国立博物館蔵）。木彫原型のサイズは像高183.2cm
- 3 雲海作品の現存作品、記録はともに少なく、その全容は詳らかでないが、白根敏昭氏の調査による作品データ（註5参照）のほか、島根県内の雲海作品については『米原雲海彫刻展－安来市郷土作家展』図録、安来市・安来市教育委員会・安来市郷土作家展実行委員会、2000年などにまとまった記録がある。
- 4 平櫛田中「私の経歴と彫刻を語る」（下）『画説』1941年2月、p.126
- 5 白根敏昭「米原雲海と近代日本木彫Ⅰ・Ⅱ」『静岡県博物館協会研究紀要』第13・15号、1990年3月・1992年3月
- 6 前掲書5第13号のp.9。ただし、今回の調査では《橋本雅邦守本尊大日如来》も粉本も現在の所在が追えなかった。他日の調査に期したい。
- 7 前掲書4のp.124
- 8 雲海作の松平直政公銅像の原型は、大正12（1923）年、関東大震災のため破損、銅像未完成のまま雲海が逝去したが、門人の石本暁海、太田南海、林玄海、森本真象らに引き継がれ、昭和2（1927）年銅像が完成。松江市の城山公園に建設された。しかしこの銅像もその後、戦時中に供出された。
- 9 『東京芸術大学芸術資料館 蔵品目録 彫刻Ⅱ』東京芸術大学芸術資料館、1985年3月、p.84
- 10 東京芸術大学大学美術館において「寄贈に関する文書」の記録をご教示いただいた。

- 11 米原雲海「雅邦翁木彫等身像」『美術之日本』第2巻第3号、1910年3月、p. p. 15-17
- 12 いずれも前掲書11のp. 16
- 13 「雅邦翁肖像」『日本美術』第109号 雅邦翁記念号、1908年3月、p. 1
- 14 前掲書13のp. 4
- 15 前掲書11のp. 17
- 16 『美術新報』第9巻第5号（186号）、1910年3月1日に次のような記事がある。「雅邦遺墨展覧会二月廿二日より美術協会列品館に於て開催せる二葉会主催の故雅邦追善展覧会には未だ世間に知られざる珍品も尠ならず（中略）因に同会へ出陳する米原雲海氏作雅邦翁の等身大木彫立像は装演師寺内銀二郎(マツ)が曾て同翁に報恩の為め同志を糾合して資金を醸出し其製作を米原氏に依嘱したるものにて閉会後は之を博物館美術部に寄託することに決定し居れりと」
- 17 財団法人山崎美術館（埼玉県川越市仲町）は、川越にゆかりの深い橋本雅邦の作品を中心に、代々山崎家に伝わる貴重な美術品・工芸品等のコレクションを公開展示している。
- 18 石膏像、ブロンズともにサイズは全高72cm（台部分を含まない像高は51cm）、横幅50cm、奥行き28cm。
- 19 太田直行『出雲が生んだ巨匠 米原雲海を偲ぶ』私家版、1957年のなかに、福子氏の「父雲海を憶う」の全文が紹介されている。抜粋文はp. 5
- 20 米原雲海「日本趣味と木彫」『書画骨董雑誌』1911年7月号には、明治28.9年頃から彫刻家のなかに西洋の彫刻を好む傾向が生じ、西洋の有名な作品の写真等を参考に真似るなどしたという記述がある。
- 21 柳沢秀行「近代木彫の一断面－米原雲海・山崎朝雲・平櫛田中の明治三十年代－」『東京国立博物館美術誌MUSEUM』第515号、1994年2月 P. P. 25-36

報告 企画展「mite!ね。しまね 島根県立美術館のコレクションを中心に」について

廣田 理紗

はじめに

島根県立石見美術館では平成23年度に企画展「mite!ね。しまね」を開催した。これは、島根県内では初めて「鑑賞」をテーマとする企画展であり、平成22年度から2ヵ年で計画されていた島根県立美術館との交流展でもあった。キャプションや解説など作品に関する情報を一切出さない展示方法により、「美術館で作品を見る」ということを問い直すとともに、展示品の8割を島根県所蔵の美術作品とすることで既存の作品の魅力を再発見する機会となることを期待した。

ここでは「対話による鑑賞」の考えを取り入れた展示方法や展覧会の趣旨を補う関連イベントの紹介、及び展覧会の実施を通して見えてきた課題について、簡単に報告したい。会期、会場、主催等は以下の通り。

会期：平成24年2月11日（土）から3月26日（月）

会場：島根県立石見美術館 展示室D・C

主催：島根県立石見美術館、財団法人島根県文化振興財団

ゲスト・キュレーター：アメリア・アレナス

（美術史家 元ニューヨーク近代美術館教育部講師）

監修：上野行一（帝京科学大学こども学部児童教育学科教授）

奥村高明（聖徳大学 元国立教育政策研究所教育課程センター研究開発部教育課程調査官・
文部科学省初等中等局教育課程課教科調査官）

協力：アール・アンテル／株式会社ブックエンド／日本写真印刷株式会社

入場者数：4,336名

1 「対話による鑑賞」とは

「対話による鑑賞」とは、作品そのものを見て、得られる情報だけを手がかりに対話を重ね、進める鑑賞法である。作者名や制作年、解説など作品に関する情報は一切伏せる。「見る、考える、話す」を基本的な動作とし、鑑賞者は作品を見て、それについて話し、他者の意見を聞き、自分の意見と照らし合わせて考え、解釈し、また話す、を繰り返す。対話にはファシリテーターと呼ばれる進行役がいて、鑑賞者に発言を引き出し、他の鑑賞者に関連意見を求め、話を広げるなど、全体の交通整理をしながら対話を進める。進行のポイントとしては、鑑賞者が発言する際には手を上げて発言させること、発言者以外は発言者の意見に耳を傾けるよう約束させること、鑑賞者

から出された発言は全て肯定的に回収すること、「どこを見てそう思ったの？」など発言の根拠を問うこと、作品の解釈に関わる特定の回答は設けずオープンエンドとすること、などが挙げられる。効果としては鑑賞者の言語能力や観察力、注意力を向上させる、他者理解の心を養うなどが報告されている。鑑賞を能動的で創造的な活動としてとらえ直すこの方法は、日本では、美術館でのギャラリートークのみならず、学校教育の現場で取り入れられるなど、近年徐々に広がりを見せている。そうした状況を踏まえ、本展は「対話による鑑賞」を軸に展覧会を構成することとした。

2 作品選定と構成

作品選定は本展のゲスト・キュレーター、アメリア・アレナスに依頼した。アレナスは、かつてニューヨーク近代美術館に教育部の講師として勤務した経歴があり、その際、今日の「対話による鑑賞」の基礎となった、鑑賞者が自ら作品を発見し、深めてゆく教育プログラムを実践していた人物である。日本では著書『なぜ、これがアートなの？』（1998年、淡光社）や同年、同タイトルで水戸芸術館現代美術センター、川村記念美術館、豊田市美術館、三館を巡回した展覧会で知る人も多いだろう。世界中で「対話による鑑賞」をテーマとした展覧会を企画、開催している。

作品選定にあたっては、6つのテーマが設けられた。

- 「1 あなたはどんな人？」…顔に注目
- 「2 通い合う気持ちー自分の内と外で」…人と人との関係に注目
- 「3 からだーリアルな記号」…身体に注目
- 「4 記憶される肖像」…名声に注目
- 「5 母なる自然」…自然に注目
- 「6 日常の中の不思議な世界」…日常の中にひそむ非日常に注目

これら6つのテーマに即し、日本画、彫刻、写真、西洋絵画、洋画、衣装、などジャンルも時代区分も様々な作品約80点が選出された。詳しくは資料1を参照されたい。

本展は、「鑑賞」をテーマとした展覧会であると同時に、島根県立美術館との交流展でもあったことから、同館からは沢山の作品を拝借した。そこに、当館、島根県立古代出雲歴史博物館の所蔵品や寄託品も合わせ、島根県に所在する作品が全体の約8割を占めることとなった。展覧会名を「mite!ね。しまね」としたのはこのためである。残りの2割は広島市現代美術館とアレナスのプライベートコレクションから拝借した。島根県所在の作品には、テーマに合致する現代の作品が少なく、そこを補う必要があったためである。

3 展示

作品の展示にあたっては、アレナスが過去に実施してきた展覧会との共通事項として以下のことが決まっていた。

- ・テーマ毎に部屋を作り、それぞれの最初にはアレナスからのメッセージという形でテーマ解説

を置く。

- ・作品にはキャプション、解説を付けない。ただし、作品がかかっている壁の下部に作品番号だけを小さく控えめに付し、部屋毎に作品配置図と作品リスト（資料1）を置く。

展示作業は、アレナスと協議を重ねながら進めた（図1）。アレナスは、図版の情報のみで作品選定をしていたので、実物の作品を目にしたのは展示作業の時が初めてだった。こちらで立てたおおまかな作品配置計画をもとに展示室を歩きながら、壁の見え方、作品の大きさを確認しながら、様々な提案をしてくれた。その中で、特徴的と思われたことは以下の4点である。

1) クラスター（まとまり）を組んで見せる

複数の作品を組んで小さなクラスター（まとまり）を形成し、それらを極端に近づけて展示した（図2）。組まれる作品はジャンルや時代区分によってまとめられるのではなく、どの場合も、例えば「水辺の風景」（図3）、「部屋の中に人が一人がいる」、「外で人がたくさんいる」などアレナスの提案するテーマごとにまとめた。ジャンルも作られた時代も違う作品同士をまとめてみせられると、整理されていないものを見せられるような印象も受けたが、まとまり毎の共通点や相違点を見つけようとしてしまい、自然と考えながら鑑賞を進められるようにも感じた。クラスターとクラスターの間はかなり広くとられ、作品のかかっている壁面が多くとられた。アレナスに



(図1)



(図2)



(図3)



(図4)

よれば、こうすることで鑑賞者に考える時間を持たせる効果がある、とのことであった。

2) 作品の高さを変える

日本の展覧会では、鑑賞のしやすさを重視して、目の高さや予想される入場者の年齢層に応じた高さに作品をそろえて展示することが多いように思う。しかし本展では、作品の描かれた内容、あるいは作品の材質的特徴を加味し、作品の高さを大きくかえ展示した(図3、図4、図5)。例えばル・グレイの写真作品は細部まで映し出された波の形状が見所であるという理由で、大人が少しかがんで見るくらいの高さ(中心が140cmくらい)に(図6)、ドレの風景画は描かれた絵画空間に奥行きがあり、奥には山が見上げるように描かれているという理由で、高く(中心が190cmくらい)掲げられた(図3)。

3) 常にビューポイントを意識する

作品の展示は、部屋に入って最初に見える壁をまずは作り(図7)、それに合わせて他の壁を作る、というように進められた。鑑賞者の足取りを想定し、角を曲がるとはじめて次の作品が見える、ここより前に進まないで次の作品が見えないように、など展示空間のどの場所に人が立ち、作品をながめるかを意識し、空間作りがなされた。また、アレナスによれば、私たちの視覚は可動壁の継ぎ目を無意識にフレームとしてとらえてしまう癖があるとのこと、壁の継ぎ目上に作品を掛けることは可能な限り避け、継ぎ目と継ぎ目の中心に掛けることが多かった。



(図5)



(図6)



(図7)



(図8)

4) 展示室をリラックスできる環境にする。

アレナスによると作品をよく見るためには心理的にリラックスできる心地よさを感じられる環境であることも重要であるとのことであった。そうした考えは、例えばテキストを語りかけるような調子にしたり、そのテキストを「章解説」ではなく「メッセージ」と呼んだり、その表し方も壁に直接手で書きたい、それが無理なら手書き風のフォントとしたい(図8)、などというアレナスからの一連の要望に現れていた。

できあがった展示室を歩いてみて感じたことは、作品を見るために、否応なく体が動かされる空間になっていたことだった。作品同士が極端に近づけて、組まれて展示されているかと思えば、小さな作品のすぐ後に大きな作品が掛けられており、そうかと思えばしばらく何も無い壁が続く。そのうえ作品の中心の高さが一定でない中で作品を見ようとすれば、首を動かされ、壁に寄ったり離れたりしなければならない。近づけて展示された作品同士は、片方を見るともう片方も否応なく視界に入ってくる。そのため、互いの間に関係を見いだせずには見られない。それが嫌で一つの作品だけを見ようとすれば、その作品を鑑賞するのに適さないほど近づいて見ねばならず、ストレスがたまって、元いた位置に戻される。このように鑑賞者は作品の前で自然と身体を動かしながら鑑賞させられるように仕組まれていたように思う。

4 当館独自の取り組み

以上のように、作品はアレナスによって選定され、展示されたが、「対話による鑑賞」の十分な理解や、展示室内での展開は考えにくかった。むしろキャプションや解説のないことから、作品理解への手がかりが奪われたと不満が出るのが想像された。このため、当館では以下のような取り組みを行った。

1) メッセージカードの配布

この展覧会が「よく見て、考え、話す」ためにしつらえられたもので、芸術の楽しみはそこにあるという内容のメッセージを、アレナス、当館それぞれの立場から書いたカードを全来場者に配布し、展覧会の趣旨とねらいを説明した(資料2参照)。

2) 「おしゃべりOK!」の表示

展示室入り口に「おしゃべりOK!」という表示を出して、対話しながらの作品鑑賞を促した。こすると、展示室の監視に際しては鑑賞者のおしゃべりをどこまで許容するかが問題となるが、今回は(会話の内容にもよるが)極力注意しない事とし、逆に鑑賞者同士の間でなされた会話について興味深いものはメモにして残すこととした。

3) 「グループでmite!ね。」

対話しながらの観覧を促す目的で、3名以上のグループでの来場者全員に、島根県のキャラクターのシールなどのオリジナルグッズのプレゼントする特典を用意した。会期中毎日実施した。

4) ワークシート

展覧会監修の上野氏監修のもと、展示室で使えるワークシートを用意した。小学生を対象とし、低中高と発達段階に併せた設問設定、作品選びをした。具体的な質問はほとんどせず、「何がかかっているかな?」「どんな会話が聞こえるかな?」など、子供たちが作品を見て想像することを促し、対話のきっかけとなるようなシートを目指した。希望があった場合は、大人にも配布した。

5) 関連イベント

会期中には、「対話による鑑賞」の理解を深めたり、体験したりする関連イベントを実施した。詳しくは資料3を参照されたい。様々実施したイベントの中でも〈「対話による鑑賞」が日本の学校や美術館にどのような変化をもたらしたか〉というテーマで実施した鼎談は、日本全国に於ける同鑑賞法の実践状況や島根県での取り組みなどの報告はもちろん、出された質問も含めすばらしい内容となった。同鑑賞法にまつわる戸惑いや、学校現場で授業に応用する際に誰しもが抱えるであろう疑問が現役の教員から出され、そうした問題意識を共有することで、「対話による鑑賞」が目指すものが更に見えてくる時間となった。資料4としてその議事録を掲載する。

5 まとめ

企画者が意図をもって作品を選び、並べて一つの文脈を描くという点では、この展覧会も他の展覧会と基本的には同じである。各テーマのはじめにアレナスのテキストが置かれており、「メッセージ」という形式をとってはいたものの、それを読んでしまえばテキストの文脈の中で、メッセージを踏まえて作品を見てしまうように思われた。また、クラスターでまとめられた展示方法にもやはり鑑賞は影響を受ける。「鑑賞は自由」とはいうものの、それは企画者の意図の範囲内での自由であって、すべてから解き放たれて自由に鑑賞するということは、美術館という場では難しいのではないかと感じた。

ではなにが違うか、といえはやはり展示の方法と、「鑑賞とは自由にしてもよい行為である」「鑑賞者には解釈の自由が保証されている」と態度表明したことだろうと思う。

展覧会場は、導線作りが緻密になされており、作品を見るために体を動かすきっかけがたくさんちりばめられていた。鑑賞者が飽きてしまったり、漫然としてしまったりする隙を可能な限り少なくした展示であったように思う。美術館で作品を「見る」という行為はそもそも展示室を歩かされるものだ。積極的に鑑賞者の体の動きを誘い、促すような展示の方法は、「見る」「考える」ことに集中できる環境となるのだということを学んだ。

展示室前には「おしゃべりOK!」というマークを掲示したが、実際の展示室内は他の展覧会とあまり変わらない静かな様子であったという。対話が弾んでいるお客さんの様子はほとんど報告されなかった。しかしアンケートには「自由に鑑賞できた」「キャプションに頼って鑑賞していた自分に気づいた」などこちらの意図と合致する、好意的な反応が数多く残された。

本展における当館のねらいの1つである、「鑑賞」を積極的な行為として問い直すことは、達成できたように思う。

(当館学芸員)

資料1 展示配置図、作品リスト、クラスターテキスト

はじめに

作品を見る。じ〜っと見つめる。一度見るのをやめて、また何
度かそれを繰り返す。そうすれば、わかってくるよ、「ああ、
そうか。アートってこういうことなんだ」と。さあ、さっそく試して
みよう!

Introduction

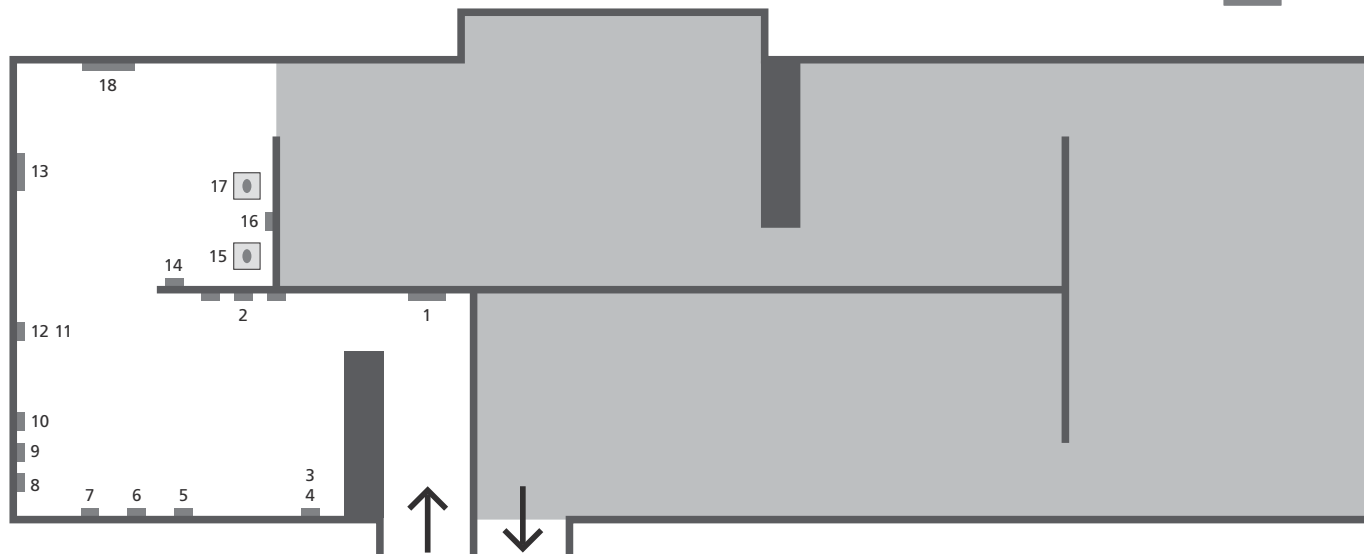
*A glance. A stare. An averted gaze, sometimes sustained. You can
say that that's what art is all about. Let's look now.*

あなたはどんな人?

私たちのまわりには鏡がいっぱい。誰かの顔を見れば、たとえ
知らない人でも、何かを感じるはず。いくつぐらいで、何をする
人か、どんな暮らしをしているのかと。実際の年齢や職業より
も、じつは、そのとき思い描いたことが、自分にとっての「リア
ル(現実)」で、そこには「わたし」が投影されている。つまり、
自分とは違う誰かを通じて、「わたし」を見ている。だから、
「あなたはどんな人?」と「わたしはどんな人?」は、同じ問い
だということ?

WHO ARE YOU?

*We live surrounded by mirrors. We understand something of ourselves
in what we see in other people's faces, even in those of complete
strangers. We can guess their age, their social standing, and what
kind of lives they might live. In turn, this frames our sense of reality
and of our own identity, for when we connect with others we project
on them something of ourselves, even when we perceive them as
different, even if by suggesting what we are not. Then, "who are
you?" and "who am I?" are really the same question.*



No	作家名	作品名	材質	制作年	サイズ	所蔵
1	吉原治良 YOSHIHARA Jiro	コンポジション 53 Composition 53	油彩・カンバス Oil on canvas	昭和22 1957	162.6×130.0	広島市現代美術館 Hiroshima MOCA
2	チャールズ・ホヴランド Charles HOVLAND	シリーズ〈少年と馬〉より (3点) from / Boy and Horse / series (3 parts)	タイプCプリント Type C print	2010	28.0×35.0	個人蔵 Private
3	杵島隆 KIJIMA Takashi	少女 Girl	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin - silver print	昭和25頃 c.1950	26.8×21.6	島根県立美術館 Shimane Art Museum
4	ダイアン・アーバス Diane ARBUS	泣く子ども A Child Crying, N.J.	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin - silver print	1967	37.4×38.4	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
5	ハインリッヒ・キューン Heinrich KÜNE	ロッテの肖像 Portrait of Lotte	ゴム・プリント Gum - bichromate print	1910	38.1×45.7	島根県立美術館 Shimane Art Museum
6	橋口五葉 HASHIGUCHI Goyo	髪梳ける女 Woman Combing her Hair	木版多色摺り、紙 Color wood cut prints on paper	大正9 1920	44.0×32.6	島根県立美術館 Shimane Art Museum
7	ジュリア・マーガレット・ キャメロン Julia Margaret CAMERON	フローレンス Florence	アルビュメン・プリント Albumen print	1872	40.6×50.8	島根県立美術館 Shimane Art Museum
8	杵島隆 KIJIMA Takashi	老婆像 Portrait of Old Woman	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin - silver print	昭和25 1950	29.5×24.3	島根県立美術館 Shimane Art Museum
9	森山大道 MORIYAMA Daido	〈アクシデント・4〉より 死角 Blind Spot, from / Accident 4 / series	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin - silver print	1969	41.9×29.3	島根県立美術館 Shimane Art Museum
10	アレクサンドル・ ミハイロヴィチ・ロトチェンコ Alexandr M. RODCHENKO	ミュージアム・ポートフォリオ No.1 12/30 世話係の少女 Museum Portfolio No1 12/30 The Care Staff's Girl	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin - silver print	1928	24.1×16.9	島根県立美術館 Shimane Art Museum
11	奈良原一高 NARAHARA Ikko	〈人間の土地〉より 浴場 緑なき島 軍艦島 In The Communal bath, from / Human Land / series	ゼラチン・シルヴァー・プリント、 モダン・プリント Gelatin - silver print, modern print	昭和29-32 1954-57	48.3×32.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
12	作者不詳 Unknown	亜墨利加国鉄砲頭 Portrait of a Captain of American Rifle - Squad	豎中版錦絵 Color wood cut prints on paper	江戸時代末期 Last years of Edo era	26.6×18.8	島根県立美術館 Shimane Art Museum
13	中村不折 NAKAMURA Fusetsu	裸体 Nude	油彩、カンヴァス Oil on canvas	明治36-37頃 c.1903-04	99.8×79.7	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
14	ガブリエル・フォン・マックス Gabriel von MAX	聖女テレゼ・メルル St. Theresa Morl	油彩、カンヴァス Oil on canvas	1868	70.0×55.0	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
15	作者不詳 Unknown	舞楽面 (納曾利) Mask of BUGAKU (Nasori)	ヒノキ材 Hinoki cypress	室町時代 Muromachi era	縦24.5×幅16.9	須佐神社蔵 島根県指定文化財 Susa shrine
16	ハンス・ベルメール Hans BELLMER	人形 (マスク) La Poupée	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin - silver print	1935	20.0×29.4	島根県立美術館 Shimane Art Museum
17	作者不詳 Unknown	能面 (おんなの顔) Mask of NOH (Face of Women)	ヒノキ材 Hinoki cypress	天文2 1551	縦21.3×幅12.2	富田八幡宮蔵 島根県指定文化財 Tomitahachimangu
18	アンドレス・フィッシャー Andres FISCHER	父 Father	木炭、紙 Graphite on paper	2012	150.0×226.0	個人蔵 Private

※ No.12は3月12日(月)までの展示となります。

かよ あ きも じぶん うち そと
通い合う気持ち——自分の内と外で

「この世の中に生きている」という感覚は、誰かと何かをするな
かから生まれる。一緒に仕事や勉強をしたり、遊んだり、昔か
らの行事に参加したり、あるいは、バスと一緒に乗り合わせた
ときに。でも、その感覚は、内なる自分との対話にも潜んでい
て、楽器を演奏したり、沈む夕日を見つめたり、読書をしたり、
ただテレビを見ているときでさえ、ふと自分自身について考え
たり、誰かのことに思いをはせたときに、それはあらわれる。

RELATIONSHIPS – INSIDE AND OUT

Our sense of “being in the world” derives from what we do with other people, whether it be work, play, engaging in a ritual or sharing a bus ride. But that sense of reality also emerges from our relationship to ourselves, from what we think and feel about our experiences or about that of others, the same if we are playing an instrument or looking at the sun as it sets, reading a book or just watching TV.



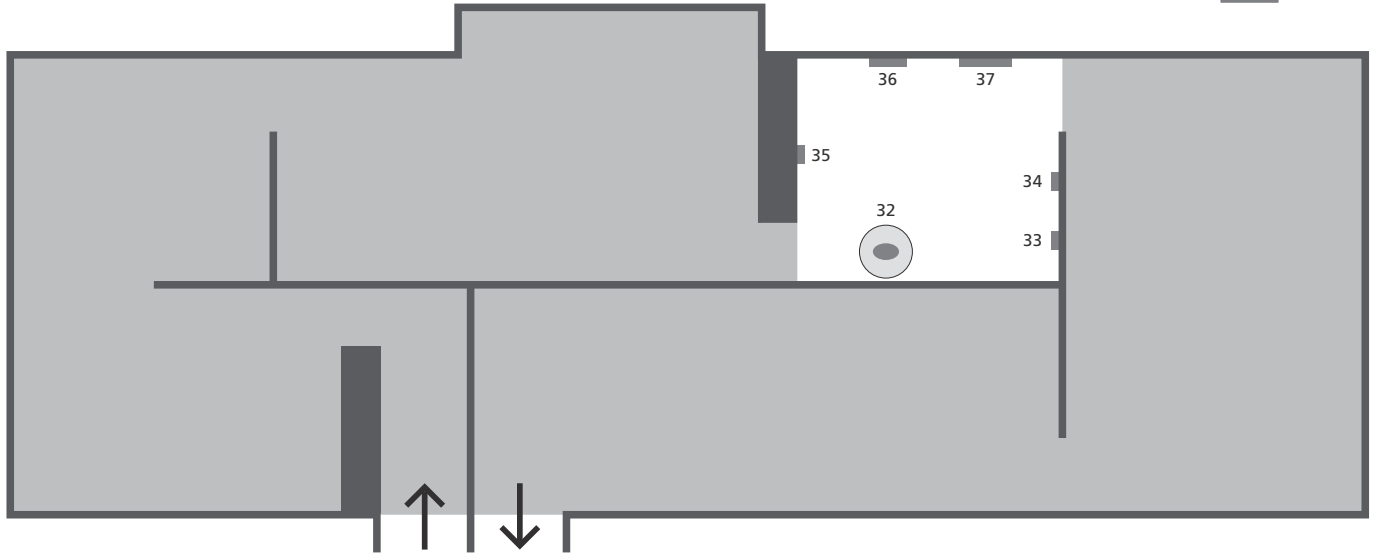
No	作家名	作品名	材質	制作年	サイズ	所蔵
19	草光信成 KUSAMITSU Nobushige	四人の子等 Four Children	油彩、カンヴァス Oil on canvas	昭和2 1927	166.6×108.9	島根県立美術館 Shimane Art Museum
20	エドワード・マイブリッジ Edward MUYBRIDGE	〈アニマルロコモーション〉より 図1 Plate1, from / Animal locomotion / series	コロタイプ Collotype	1887	18.6×39.2	島根県立美術館 Shimane Art Museum
21	植田正治 UEDA Shoji	パパとママとコドモたち Papa, Mama, and the Children	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin - silver print	昭和24 1949	23.8×39.9	島根県立美術館 Shimane Art Museum
22	アンドレ・マルティ André MARTY	〈今日の流行とおしゃれ〉より 映画 Le ciné, from / Mode et Manières d'Aujourd'hui / series	ステンシル・紙 Stencil on paper	1919	27.5×18.0	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
23	アンリ・カルティエ＝ ブレッソン Henri CARTIER - BRESSON	マドリッド Madrid	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin - silver print	1933	24.2×36.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
24	ベルナール・フォコン Bernard FAUCON	〈夏休み〉より ラヴェンダー畑 Le champ de lavande, from / Les grandes vacances /	フレッソン・プリント Fresson print	1980	60.0×60.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
25	榎本千花俊 ENOMOTO Chikatoshi	池畔春興 Spring by a Pond	絹本着色 Color on silk	昭和7 1932	261.0×207.3	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
26	橋本明治 HASHIMOTO Meiji	蓮を聴く Listening to the Lotus	絹本着色 Color on silk	昭和11 1936	156.8×221.8	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
27	石橋和訓 ISHIBASHI Kazunori	美人読詩 Lady Reading Poetry	油彩、カンヴァス Oil on canvas	明治39 1906	99.5×88.3	島根県立美術館 Shimane Art Museum
28	寺崎広業 TERASAKI Kōgyō	月光燈影 Moon - Lit Evening	絹本着色 Color on silk	明治34 1901	174.0×85.6	島根県立美術館 Shimane Art Museum
29	サンディ・スコグランド Sandy SKOGLUND	撒き散らされた胚種 Germs are Everywhere	チバクローム・プリント Cibachrome print	1984	71.0×84.8	島根県立美術館 Shimane Art Museum
30	作者不詳 Unknown	洛中洛外図屏風(島根県美本) Rakuchū - Rakugaizu Screens (Version of Shimane art museum)	紙本金地着色 Color ever gold on paper	元和年間 1615-24	各153.5×357.5	島根県企業局蔵 Shimane enterprize bureau
31	アンリ・トゥールーズ・ ロートレック Henri de TOULOUSE - LAUTREC	ディヴァン・ジャポネ Divan Japonais	リトグラフ、紙 Lithograph on paper	1892-93	80.8×60.8	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum

からだ——リアルな記号

ある、立つ、何かをするためにその姿勢をとる——自分のからだ
だが、生活のなかでどんな動きをしているかを意識することは、
つまり、見られているかどうかにかかわらず、人の目に自分がど
んな姿で映っているかを意識すること。横断歩道の進めのマー
クのように、からだは自分をあらわすリアルな記号になる。何も
していないときでも、舞台上で歌っているときでも、自分が思い
描いているイメージや、こんなふうに見られたいなという姿がそ
こにあらわれているから。そして、たとえ、私たちがいなくても、
私たちがいたことを示す「あと」をのこす。影のなかに、起き抜
けのベッドの上に、タンスに吊した服に、そして、私たちがのこ
すあらゆる日常品のなかに。

THE BODY – A LIVING SYMBOL

Walking, standing, posing, being conscious of what our body does as it goes around doing its business – the business of life – aware or not that we are being looked at, is how we present ourselves. We become, in a very real sense, symbols. Whether we are doing nothing at all or singing on stage, we project an image about what we are, or of what we wish we were. We leave signs of our presence even in our absence – in our shadows, in the mark we leave behind on an unmade bed, in a dress hanging in a closet, in what we leave behind when we die.



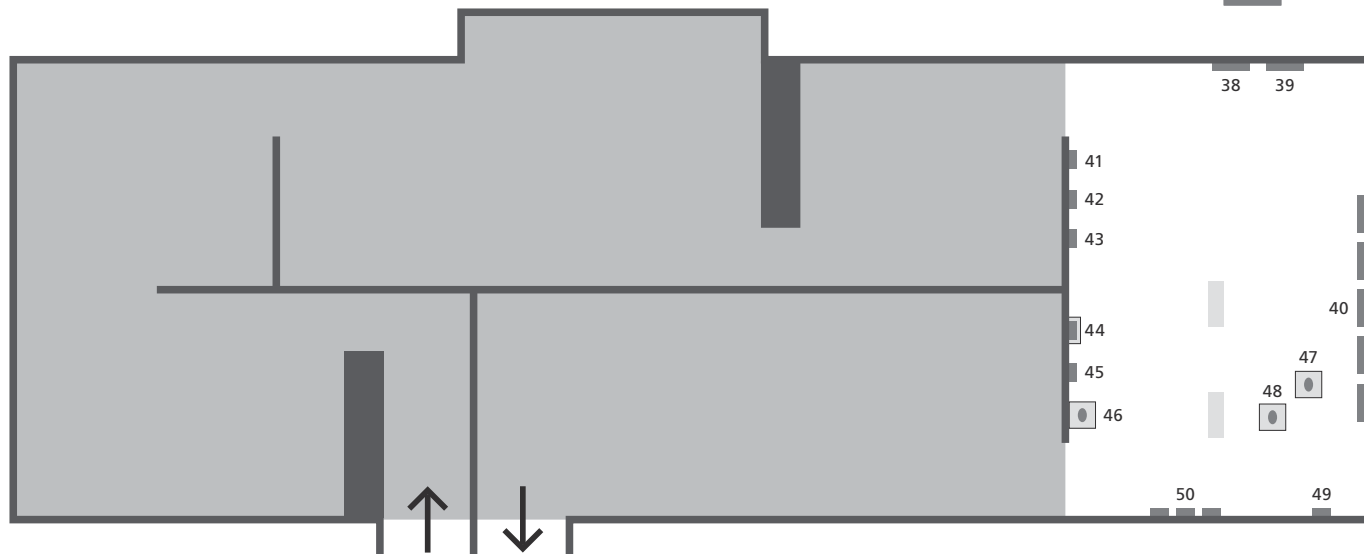
No	作家名	作品名	材質	制作年	サイズ	所蔵
32	イヴ・サンローラン Yves SAINT - LAURENT	カクテル・ドレス、ケープ Cocktail Dress and Cape	ダチョウの毛、スパングル、 ビーズなど Ostrich fur, spangles, bead works	1967-68	等身大 Life size	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
33	平塚運一 HIRATSUKA Unichi	裸婦バイブルの部屋 Nude - Room with Bible	木版、紙 Wood cut prints on paper	昭和 54 1979	79.0×56.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
34	石本正 ISHIMOTO Shô	裸婦立像 Standing Nude	紙本着色 Color on paper	昭和 55 1980	173.5×72.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
35	黒田清輝 KURODA Seiki	裸体 A Nude	油彩、カンヴァス Oil on canvas	明治 22 1889	80.0×43.8	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
36	イヴ・クライン Yves KLEIN	人体測定 170 Anthropometry170 (ANT.170)	顔料、 カンバスに裏打ちされた紙 Pigment on paper mounted on canvas	1960	167.0×123.4	広島市現代美術館 Hiroshima MOCA
37	木村廣吉 KIMURA Hirokichi	かげ Shadow	紙本着色 Color on paper	昭和 55 1980	227.3×181.8	島根県立美術館 Shimane Art Museum

きおく しょうぞう
記憶される肖像

ある人^{ひと}にたいして、友^{とも}だちよりも親^{した}しみを感じ^{かん}ることがある。
 有^{ゆう}名人^{めいじん}がそう。彼^{かれ}らは、現^{げん}代^{だい}版^{ばん}の王^{おう}族^{ぞく}のよう^なに、だれもが名^な前^{まえ}
 を知^しっていて、その姿^{すがた}はみ^あんなの憧^{あこが}れの的^{まと}。雲^{くも}の上^{うへ}の存在^{そんざい}であ
 りながら、まわりのだれよりも、その人^{ひと}のこ^しを知^しっているよう
 な気^きがする。なかには自^じ分^{ぶん}も有^{ゆう}名人^{めいじん}のまね^いをすれば、今^{いま}のた
 い^{せいかつ}つな生^の活^がから逃^{かれ}れ、彼^{かれ}らと同^{おな}じ世^せ界^{かい}で、魅^み力^{りよく}的^{てき}な、つま
 りも^{らく}っと楽^くな暮^{かん}らしができると考^{かん}え^る人^{ひと}もいる。でも、有^{ゆう}名人^{めいじん}の
 肖^{しょう}像^{ぞう}が私^{わたし}たちを引^ひきつ^けるのは、華^{はな}や^かな暮^くら^しや成^{せい}功^{こう}へ^の
 憧^{あこが}れで^はなく、も^おっとは^おる^かに大^おきな^{もの} — つま^り、永^{えい}遠^{えん}の
 命^{いのち}と、ず^つと人^{ひと}々^{びと}の記^き憶^{おく}に^の残^こって^いたい^{とい}う、ふ^たつ^つの果^はて
 しない^{ゆめ}夢^みを満^みた^すた^めかもし^れない。

THE BODY AS ICON

Some people seem to be even more familiar with us than those we know well. That is the case with celebrities – the new form of royalty, household names, ever-present images imbedded in our imagination, highly artificial and yet, at times more real than those who share our daily lives. Some of us even imitate their glamour, as if in doing so, we too could enter their world and escape the tedium of daily life, remaining desirable and, in a sense, more accessible, than we really are. But the cult of these icons may hit us at a deeper level still than vanity or the dream of success. They satisfy two fantasies: the defiance of death and the wish to be remembered.



No	作家名	作品名	材質	制作年	サイズ	所蔵
38	森村泰昌 MORIMURA Yasumasa	セルフポートレート(女優)／ イワシタ・シマとしての私 Self - portrait (Actress) after Shima Iwashita	イルフォクローム、アクリル加工 Ilfochrome, acrylic sheet	1996	120.0×95.0	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
39	森村泰昌 MORIMURA Yasumasa	光るセルフポートレート(女優)／赤いマリリン Self - portrait (Actress) Red Marilyn	イルフォクローム、アクリル加工 Ilfochrome, acrylic sheet	1996	120.0×95.0	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
40	アンディ・ウォーホル Andy WARHOL	マリリン (5点) Marilyn (5 parts)	シルクスクリーン、紙 Silkscreen on paper	1967	ほぼ91.0×91.0	広島市現代美術館 Hiroshima MOCA
41	ジャック＝アンリ・ラルティエグ Jacques - Henri LARTIGUE	ブローニュの森通り、パリ Avenue du bois de Boulogne	ゼラチン・シルヴァー・プリント 作家とP.ガスマンによるプリント1973 Gelatin - silver print, Printed 1973	1911頃	29.2×40.4	島根県立美術館 Shimane Art Museum
42	リチャード・アヴェドン Richard AVEDON	ドヴィマと象 Dovima with Elephants	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin - silver print	1955	58.5×47.3	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
43	アンドレ・ケルテス André KERTÉSZ	おどけたダンサー、パリ Danseuse burlesque, Paris	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin - silver print	1926	34.7×27.4	島根県立美術館 Shimane Art Museum
44	懐月堂安度 KAIGETSUDÔ Ando	武田信玄図 Portrait of Takeda Shingen	絹本着色 Color on silk	江戸時代中期 Mid Edo period	38.1×59.8	島根県立美術館 Shimane Art Museum
45	セシル・ビートン Cecil BEATON	マーロン・ブランド (11970V-7) Marlon Brando	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin - silver print	1947	23.0×18.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
46	作者不詳 Unknown	観音菩薩懸仏 Avalokites'vara	銅 Copper	平安時代 Heian era	径 37.1	法王寺蔵 重要文化財 Hoou temple
47	福田繁雄 FUKUDA, Shigeo	〈ミロのヴィナス・ポートレート・シリーズ〉 より マリリンのヴィナス Venus of Marilyn, from / Venus of Milo, Portrait Series /	彩色されたFRP、 硬化プラスチック Painted FRP, reinforced plastic	昭和59 1984	60.0×29.0×31.5	広島市現代美術館 Hiroshima MOCA
48	福田繁雄 FUKUDA, Shigeo	〈ミロのヴィナス・ポートレート・シリーズ〉 より ゴッホのヴィナス Venus of Gogh, from / Venus of Milo, Portrait Series /	彩色されたFRP、 硬化プラスチック Painted FRP, reinforced plastic	昭和59 1984	60.0×29.0×31.5	広島市現代美術館 Hiroshima MOCA
49	ジェームズ・ローゼンクイスト James ROSENQUIST	マリリン Marilyn	リトグラフ、紙 Lithograph on paper	1974	106.0×75.0	広島市現代美術館 Hiroshima MOCA
50	チャールズ・ホヴランド Charles HOVLAND	〈私は永遠に生き続けたい〉より (6点) from / I Want to Live Forever / series (6 parts)	タイプCプリント Type C print	2010	35.6×27.9	個人蔵 Private

母なる自然

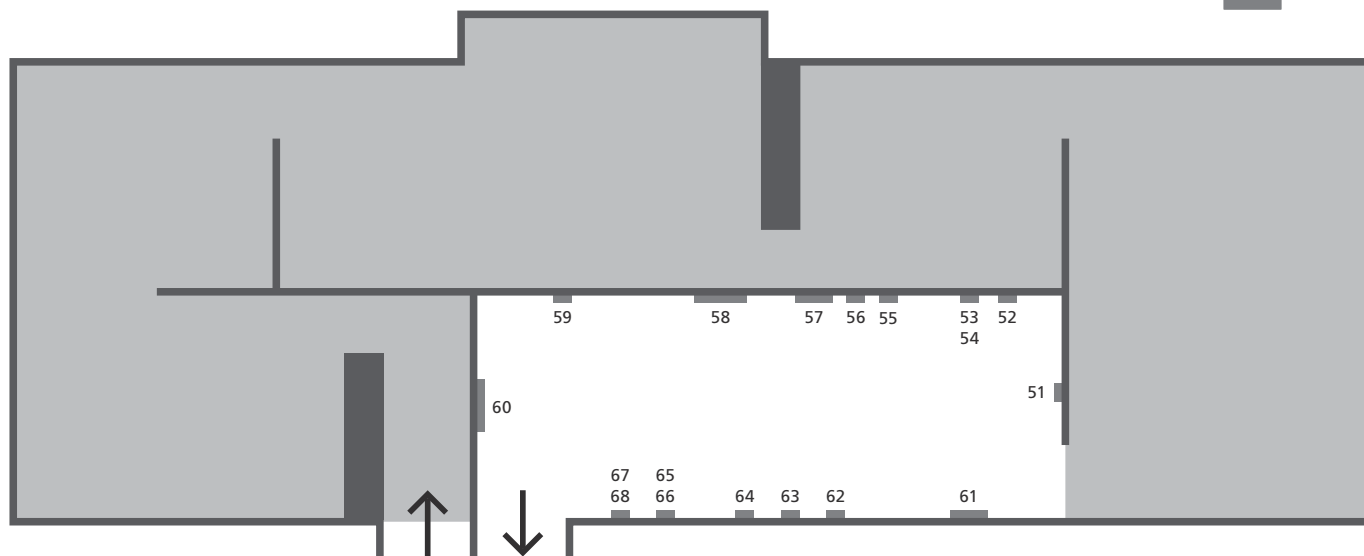
「自然」ほど、いろいろな意味をもつ言葉はほかにないだろう。
 近所の公園にも自然はあるし、山や海には息をのむような大
 自然がひろがる。地球上のあらゆる生きものが危機にさらさ
 れている現代、自然という言葉には、かけがえのないものとい
 う響きも加わった。

太古の昔から、人々は「母なる自然」と呼び、そこにまったく
 異なる二人の母の面影を見てきた。ひとりはお私たちを育て、ま
 もってくれる母。もうひとは、恐ろしい力で大災害を起こし、
 子どもである私たちを破壊してしまう母。自然は、愛すべき母
 であり、恐るべき母でもあった。

その昔、洞窟のなかで、手に持ったろうそくの明かりが揺れ、
 壁のひびやでこぼこが、動く動物のように見えたとき、その姿
 を逃すまいと、人々は壁に「落書き」をした。それが画家の誕
 生。それからずっと、画家たちは自然を描き続けてきた。たと
 えそれが、この会場で見る作品のように、何を描いたのかすぐ
 にはわからないような作品であっても、いろいろな色や形をつ
 かって、自然の美しさを記録してきた。また、一方で画家たち
 は、自然を窓枠のような額縁のなかに閉じ込めたり、逆に、
 パノラマのような大画面に引き延ばしてみたり。そうすることで、
 自然は映画やぬいぐるみのように、見たり眺めたりするものにな
 り、私たちの物語のひとこまに変わっていく。

MOTHER NATURE

What word could bear more meanings than “Nature”? The term covers from the familiar backyard garden to the most arresting image of the wilderness. It has acquired a special resonance in this age, when our planet and its creatures face extraordinary perils. Since immemorial times humans have felt a marked ambivalence towards “Mother Nature,” nurturing and embracing, but also threatening, capable of unleashing catastrophes and destroying her children. She has been beloved and feared in the same measure. But ever since the days when painters “saw” animals coming alive by the flicker of their lamps in the cracks and the boulders of the caves’ walls, human beings have tried to grab hold of Nature’s power. They have captured Her beauty, even in abstract evocations, as you will see here. But they’ve also tried to control it within window-like frames, or expanded her awesome breath in panoramic vistas, where Nature becomes a sort of cultural object, our playground – the theater of human experience.



No	作家名	作品名	材質	制作年	サイズ	所蔵
51	マクレイ・マグレビー Mcray MAGLEBY	平和の波 Wave of Peace	シルクスクリーン、紙 Silkscreen on paper	1985	91.3×61.2	広島市現代美術館 Hiroshima MOCA
52	歌川広重 UTAGAWA Hiroshige	六十余州名所図絵 阿波 鳴門の風波 Famous Views of Japan; Wind and Wave at Naruto Eddying Curret, Awa Province	豎大版錦絵 Color wood cut prints on paper	安政2 1855	26.2×38.1	島根県立美術館 Shimane Art Museum
53	葛飾北斎 KATSUSHIKA Hokusai	諸国瀧巡り 下野黒髪山きりふりの滝 Waterfalls of Various Districs - Kirifuri Waterfall of Mt.Kurokami, Shimotsuke Province	豎大版錦絵 Color wood cut prints on paper	天保4頃 c.1833	38.6×26.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
54	歌川広重 UTAGAWA Hiroshige	東海道五拾三次之内 箱根 湖水図 Fifty - Three Stations of The Tokaido Hightway - Hakone - The Figure of a Lake	横大版錦絵 Color wood cut prints on paper	天保4頃 c.1833	25.5×38.6	島根県立美術館 Shimane Art Museum
55	モーリス・ド・ヴラマンク Maurice de VLAMINCK	川の上のヨット、シャトゥー Yacht on The River at Chatou	油彩、カンヴァス Oil on canvas	1909	60.0×81.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
56	アルベール・マルケ Albert MARQUET	赤いヨット、オーディエルヌ Red Sails, Audierne	油彩、カンヴァス Oil on canvas	1928	62.0×84.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
57	栗原忠二 KURIHARA Chuji	ヴェニス Venice	油彩、カンヴァス Oil on canvas	大正9-12頃 c.1920-23	70.0×90.5	島根県立美術館 Shimane Art Museum
58	ギュスターヴ・ドレ Gustave DORÉ	スコットランド風景 Paysage of Scotland	油彩、カンヴァス Oil on canvas	1881	103.5×183.2	島根県立美術館 Shimane Art Museum
59	クロード・モネ Claude MONET	アヴァルの門 The Needle and The Gate of Aval	油彩・カンヴァス Oil on canvas	1886	65.0×81.2	島根県立美術館 Shimane Art Museum
60	嶋 剛 SHIGI Go	無題G Untitled G	アクリル、カンヴァス acrylic on canvas	1982	182.0×227.3	広島市現代美術館 Hiroshima MOCA
61	ギュスターヴ・クールベ Gustave COURBET	セイ・アン・バレーの水車小屋 The Mill at Scy - en Varais	油彩、カンヴァス Oil on canvas	1858	82.0×100.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
62	アルフレッド・シスレー Alfred SISLEY	舟遊び Boating	油彩、カンヴァス Oil on canvas	1877	45.6×56.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
63	三宅克己 MIYAKE Kokki	伊豆風景 Landscape of Izu	水彩、紙 Watercolor on paper	1926-45	49.0×65.8	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
64	川村清雄 KAWAMURA Kiyoo	緑蔭牧牛図 The Cow, Pastured in a Green	油彩、絹本 Oil on silk	大正- 昭和初期 about 1910-40	23.0×74.0	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
65	佐藤虹児 SATO Koji	題不詳(桃と蕾) Untitled	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin-silver print	不詳	27.1×23.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
66	アンセル・アダムス Ansel ADAMS	ポブラ Aspens, Northern, New Mexico	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin-silver print	1958	50.8×40.6	島根県立美術館 Shimane Art Museum
67	杉本博司 SUGIMOTO Hiroshi	〈SEASCAPES (海景)〉より 太平洋 岩手 Pacific Ocean, IWATE, from / SEASCAPES /	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin-silver print	1980-	43.0×54.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
68	ギュスターヴ・ル・グレイ Gustave LE GRAY	海景 SEASCAPES	アルビュメン・プリント Albumen print	1856-59	32.5×41.3	島根県立美術館 Shimane Art Museum

※No.52、53は3月12日(月)まで、No. 54は3月14日(水)からの展示となります。

日常のなかの不思議な世界

私たちをとりまく環境といえば、自然と対をなすのが、私たちが作り出す日常世界。家や職場、街には、人の手で生み出されたなじみの品々があふれ、そこに暮らす人々に、自分たちだけの日常世界を与えてくれる。なかなか気づかないけど、家の中の雑貨や、鉛筆、靴といった、ありふれたものでさえ、私たちの世界の一部。でも、ふと立ち止まって、身のまわりの品々をじっくり見つめていると、意外なことを発見したり、ときにはあり得ないことも起きる。そのとき、ありふれたものに生命を感じ、私たちはその美しさに見とれるだろう。自然を置物のように眺めるのとは反対に……。

THE EXTRAORDINARY IN THE ORDINARY

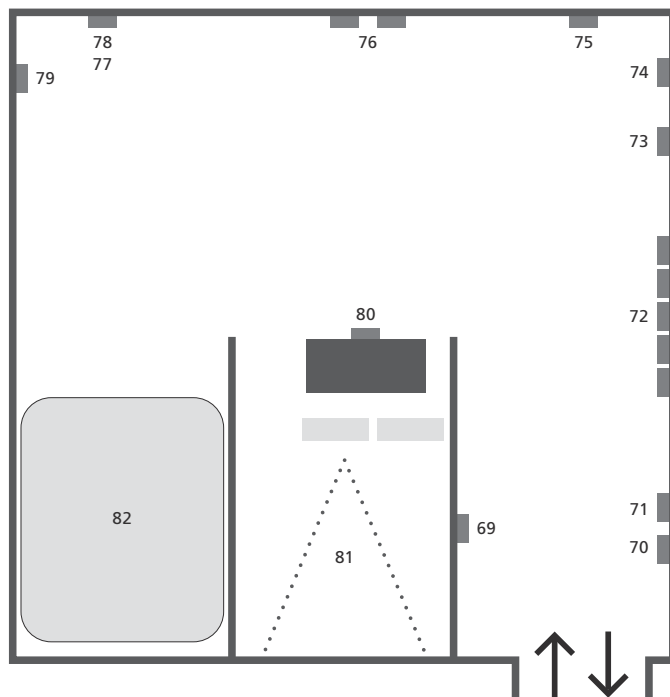
Nature's counterpart as our environment is the world we have created ourselves and populated with the things we've learned to make. Our homes, our workplaces, our streets create yet another context for human experience. Even the most common things – a household tool, a pencil, a shoe – shape our lives everyday, although we are hardly aware of them. But something unexpected and, at times even magical, happens when we stop to look at them and to pay attention. Then, these ordinary things take on a life of their own. We may discover in these humble objects a certain gracefulness, while natural objects begin to look like man-made things.

おわりに

さて、これでおしまい。いかがでしたか、過去から現代まで、いろいろなアーティストの目になって、彼らが見た世界を体験してみた感想は？ 見るって、楽しいよね！

Epilogue

And all this, why? The eyes of so many artists alive, or now gone. Looking matters.



No	作家名	作品名	材質	制作年	サイズ	所蔵
69	カール・ブロスフェルト Karl BLOSSFELDT	〈芸術の原型〉よりオシダ 〜渦巻状の若い複葉 Dryopteris Filix I, from / Urformen der Kunst /	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin-silver print	1900-28	30.3×23.9	島根県立美術館 Shimane Art Museum
70	香月泰男 KAZUKI Yasuo	鯉と犬 Bonito and Dog	油彩、カンヴァス Oil on canvas	昭和 25 1950	60.1×40.7	島根県立石見美術館 Iwami Art Museum
71	浜口陽三 HAMAGUCHI Yozo	白菜 Chinese Cabbage	メゾチント、紙 Mezzotint on paper	昭和 35 1960	29.0×44.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
72	リンダ・グリッグス Linda GRIGGS	シリーズ〈彼を鞆に入れ忘れてしまう〉より (5点) from [Forgetting to Pack Him] series (5 parts)	油彩、カンヴァス Oil on canvas over panel	2011	29.7×17.8 〜 35.3×22.6	個人蔵 Private
73	奈良原一高 NARAHARA Ikko	〈人間の土地〉より 街灯 Lamps, from / Human Land /	ゼラチン・シルヴァー・プリント Gelatin-silver print	昭和 29-32 1954-57	33.1×25.9	島根県立美術館 Shimane Art Museum
74	柄沢齊 KARASAWA Hitoshi	版画集〈方丈記〉より 13 13, from Portfolio of Prints / Hojoki (An account of my hut) /	木口木版、紙 Wood engraving on paper	平成 6 1994	38.5×57.5	島根県立美術館 Shimane Art Museum
75	エンリケ・リスタ Enrique LISTA	3つの晚餐 Three Dinners	紙、食用油など paper, oil	2006	各 30.0×30.0	個人蔵 Private
76	ラファエル・マルチネス Rafael MARTINEZ	無題 (2点) Untitled (2 parts)	アスファルト、紙 Asphalt on paper	2011	72.0×51.0	個人蔵 Private
77	李禹煥 LEE U - Fan	〈FROM LINE〉より FROM LINE 12 FROM LINE 12, from / FROM LINE /	銅版、紙 Drypoint on paper	昭和 56 1981	45.5×56.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
78	李禹煥 LEE U - Fan	〈点より 線より〉より 線より 3 FROM LINE3, from / FROM POINT FROM LINE /	リトグラフ、紙 Lithograph on paper	昭和 52 1977	50.0×65.0	島根県立美術館 Shimane Art Museum
79	萩原英雄 HAGIWARA Hideo	白の幻想 (ナンバー 1) Illusion No.1 White	木版、紙 Wood cut prints on paper	昭和 37 1962	85.5×59.5	島根県立美術館 Shimane Art Museum
80	ドミニク・パッサリエロ＝ フェリーノ Dominique PASSARIELLO - FERINO	悔いあらためる者 The Penitents	グアッシュ、紙 Pigments on paper	2009	94.0×45.5	個人蔵 Private
81	モホイ＝ナジ・ラースロー Moholy - Nagy LASZLO	光の戯れ 黒・白・灰 Ein Lichtspiel Schwarz - Weiss - Grau (Light Play: Black - White - Gray)	映像 Film	1930		モホイ＝ナジ財団 The Moholy-Nagy Foundation, Inc.
82	フェルナンダ・ゴメス Fernanda GOMES	無題 Untitled	50円玉、ガラス、 カンヴァス、紐、ナイフ Coins, glasses, canvases, thread, knives	2011	5〜6m四方の スペース	個人蔵 Private

資料2 メッセージカード テキスト

アーティストというのは、要するに、私たちよりもほんの少しだけ世の中を長く見つめている人たちといえるでしょう。沈みゆく夕日や人の顔の中に、あるいはアーティスト自身の空想や夢、私たちの身の回りにある何気ないものの中にさえ、そこに眠っている魅力を引き出してみせるのです。社会にむけて窓を開き新しい何かを見せてくれる時があれば、鏡を差し出して違う角度から私たちの姿を写しだしてくれる場合もあります。この企画展「mite!ね。しまね」は、アーティストが私たちに示すこうしたこと全てを感じられる機会です。

ピカソがかつて言ったように、芸術作品というのは、人々がそれをよく見て、それについて感じたり考えたりすることではじめて、自分自身のものとなって「完成」します。つまり、アートとは鮮やかに彩られたカンヴァスでも、美しく刻まれた彫刻でもありません。作品と人々が出会う時、その時起きる出来事こそがアートなのです。

よく見て、考えてそれを声にし、作品の中に自分が見つけたものを他の人と共有する。そのために十分な時間を取る。芸術はそのためにあるのです。ですから、この展覧会を見ること、感覚や想像力を広げること、そして「芸術作品を創ること」への招待といえるでしょう。今とは違う時代、違う文化、違うメディアの元で作られた作品が私たちに誘うのです。さあ、芸術の喜びをみんなで分かち合しましょう。

アメリア・アレナス (美術史家、元ニューヨーク近代美術館教育部講師)

Artists are, simply, people who look at the world for a bit longer than most of us. Whether it be a sunset or a face, their own fantasies and dreams, and even the ordinary things we live with, unveiling their magic. Artists open up a window at times, at other times they offer us a mirror. In this exhibition, "Mite!," you'll have a taste of all this.

As Picasso once said, an artist's work is never "finished" until people look at it and, in so doing, make it their own, as they take on an opportunity to feel and think about it. For art is not a canvas covered with pigments or a piece of marble, beautifully carved. Art is what happens when images and people meet.

Taking the time to look and, better yet, to think out-loud and share what we find in them with others is the reason why art exists. This, therefore, is an invitation to see, to open our senses and our imagination and "to make art" by looking at artifacts from different eras, different cultures and different media. Let's all share in culture's greatest wealth: the joy of art.

Amelia Arenas

Art historian and former Content Coordinator,
Education Department, The Museum of Modern Art.

この展覧会では、
作品の制作年や、題名、作品の説明など、
作品に関わる文字情報は全く出していません。

これは

作品を見る人には、
あらかじめ用意された見方ではなく、
自分なりの見方で自由に作品を見てほしい、
誰かに誘導されたり、制限されたりすることなく
想像を膨らませてほしい、
という私たちからのメッセージです。

芸術作品を見ることに本来知識は必要ありません。

それに、間違った見方などありません。

目の前にある作品を、目を凝らしてよく見てみれば、
そこにたくさんの情報があることに気づくでしょう。

そして見つけ出した情報をいかに解釈するかは、あなた次第です。

島根県立石見美術館

資料3 関連イベント一覧

アメリカ・アレナスによるスペシャル・レクチャー

アレナスに「対話による鑑賞」の効果や魅力について講義いただいた。

日時：2月11日（土） 10:30~12:00 /会場：スタジオ1 /参加者：90名

アメリカ・アレナスによる実践！トーク・セッション

アレナスをファシリテーターに「対話による鑑賞」をしながら展示室を回った。(図9)

日時：2月11日（土） 14:00~ /会場：展示室D /参加者：29名



(図9)

鼎談：どれどれ美術鑑賞 - 「対話による鑑賞」が日本の美術館や学校にもたらしたもの - 「対話による鑑賞」が日本に紹介されて約10年が経った今、美術教育の現場でこの10年のうちに起きた変化を県内、県外ともに実践例を交えて紹介いただいた。

講師：上野行一（帝京科学大学こども学部教授）

奥村高明（聖徳大学児童学部教授）

角 美幸（出雲市立旭丘中学校校長）

日時：2月12日（日） 10:30~12:00 /会場：スタジオ1 /参加者：40名

トーク・セッション：みるみるとmite!みる？「みるみるの会」（島根県下で「対話による鑑賞」に取り組む教員グループ）の協力の下、同会のメンバーをファシリテーターに「対話による鑑賞」の方法でじっくりと作品鑑賞した。対象は一般のお客様。(図10)

日時：2月19日（日）、3月4日（日）、11日（日）、18日（日）、20日（火・祝）、25日（日）各日14:00~ /会場：展示室D・C /協力：みるみるの会 /参加者：計116名



(図10)

グラントワteaガーデン：「mite!茶」

見て美しい花茶を提供した。

日時：3月3日（土） 11:00~ /会場：美術館ロビー /参加者：70名

ワークショップ：タパタパの「タイワゼリー」ってどんな味？食べてmite!

食材を用いたワークショップなどで定評のある「お料理ユニット タパタパ」を講師に迎え、鑑賞体験をゼリーやお菓子に置き換え、自分なりの物語を再構築するワークショップを実施した。作品のどこを見て、どのように解釈したかを発表し合い、個人の鑑賞体験を参加者全員で共有する工夫をした。このとき、ペアで一作品を鑑賞することとし、同じ作品でも鑑賞者により感じ方に違いがあることを認識しやすくした。

日時：3月17日（土） 13:00~16:30 /講師：お料理ユニット タパタパ /対象：小学校3年生以上 /会場：多目的ギャラリー /参加者：12名

資料4 鼎談 どれどれ美術鑑賞 「対話による鑑賞」が日本の美術館や学校にもたらしたもの

日時：2012年2月12日（日）

講師：上野行一（帝京科学大学こども学部教授）

奥村高明（聖徳大学児童学部教授）

角 美幸（出雲市立旭丘中学校教授）

司会：廣田理紗（島根県立石見美術館学芸員）

司会（廣田）：本日はお越しいただきありがとうございます。私は、島根県立石見美術館で学芸員をしており、廣田と申します。

本日は、「mite!ね。しまね」展の関連イベント「どれどれ美術鑑賞－「対話による鑑賞」が日本の美術館や学校にもたらしたもの－」と題しまして3人の先生にお越し頂きました。「対話による鑑賞」の現状について県内、県外ともに実践例を交えてご紹介いただこうと考えております。それではさっそく、上野先生からお話いただきしたいと思います。

簡単にご紹介いたします。上野先生は、長く高知大学にお勤めの後2010年から帝京科学大学で教鞭を執っていらっしゃいます。この「mite!ね。しまね」展のゲストキュレーター、アメリカ・アレナスさんと2005年に「mite!ティーチャーズキット」を日本で初めて「対話による鑑賞」の教材として刊行されました。また2008年2月には、「美術による学び研究会」を発足され、全国でネットワーク作りを進めていらっしゃいます。

それでは、まずは上野先生から「対話による鑑賞」とはどういうことか、口火をきっていただければと思います。

上野：今紹介いただいた上野です。まず、鑑賞ってどういうこと？というのをお話ししたいと思います。美術鑑賞にもいろんな捉え方があるんですね。昔こういうのがありました。

図：尾形光琳の「杜若屏風」を見てどの感想が正しいか次の中から二つ選びなさい。
イ、装飾的に美しく構成されている
ロ、写実的に忠実にかきあげている
ハ、地味な重苦しい感じを受ける

これ、尾形光琳の〈杜若屏風〉を見てどの感想が正しいのか選ぶ、クイズのようなものですが、実は「図画工作の学習」という、中学校の副読本にあった問題です。昭和33（1958）年。まだ中学校に美術科がなくて、図画工作科とっていた時代ですよ。当時は高校入試に美術のペーパーテストがあるので、中学3年生になると一生懸命勉強したわけです。そういう歴史を背景に、鑑賞には正答があるという前提、正しい鑑賞という神話が生まれたのではないかな。高校入試で美術のペーパーテストがあったのはおよそ昭和42～3年頃まででしたので、その頃まで学生だった大人は、鑑賞といってもなんか正しい見方があるに違いないと教え込まれてきた…はずですよ。その内の何パーセントかは学校の先生になって、当然、自分たちが教わったような考え方で、子どもたちを指導する。その繰り返しで、今、平成24年を迎えているのでしょうか。こういう事を私達は引きずって持っているんだろうと思います。

鑑賞に対する態度の1つとしておもしろいのを紹介します。夏目漱石の『三四郎』の中にこういう下りがあります。絵画展に行く場面ですけど『…三四郎の目にはただ油絵と水彩画の区別が判然と映ざるぐらいのものにすぎない。……巧拙はまったくわからない。したがって鑑別力のないものと、初手からあきらめた三四郎は、いっこう口をあかない……（夏目漱石『三四郎』明治40年）』…もう私には分からないとあきらめている。

こういうのをわたしは「三四郎型」と呼んでいます。まあ抑圧的態度ですね。周りに居ませんか？「私はどうも美術は苦手で…」とか「ああいうのはちょっと、特別な人が…わかることで～」とかね、謙遜なのでしょうけれども半分本気。

で、2つめの態度、「数学者型／陶酔的態度」というのがありまして。これは私の友人で、ドイツの数学の教科書を研究している人なんです…彼がオランジュリー美術館に行った時に、モネの睡蓮を見るわけです。行かれた方はわかるかと思いますが、モネの睡蓮が楕円形の壁一面に展示してある部屋があって部屋の真ん中にあるソファに座って見るんですけど。彼は小一時間、陶酔してうっとり見ていたんです。「ああやっぱりモネはいい！」と、陶酔的態度になる。

それも正しい鑑賞の仕方の一つだろうと思います。絵を見て陶酔して、心が洗われる…そういう態度を私は全然否定しません。しかし、モネの睡蓮のような絵はいいのですが…抽象的な作品を見ると、ちょっとこれは陶酔できない…というか、(デュシャンの〈泉〉を映す)これ陶酔したらちょっと危ないですね。(会場：笑いにつつまれる)しかも厄介なことにこの手の作品は、現代アートではごろごろしてますね。そうすると「モネはいいけどこれはだめだ」という風になってしまう。

最近よく見かけるのですが、音声ガイドですね。作品の前に行くともまあ手際よく解説をしてもらえると。これはひょっとすると三四郎型の方が「いや、やっぱり美術を知りたいな、鑑賞したいな」という思いがあって、その裏返しで実は「研究者型／学究的態度」の鑑賞をしているのではないかと思うんです。作品について調べたことをまとめる、知識を身につける、これは研究者としては当然のことですからそういう学究的態度で鑑賞するのも、鑑賞の態度だとは思いますが、要はそれを選択するか、しないか、ですよ。ちょっとオタク的ともいえる…。

苦手意識のある人、陶酔するだけの人、知識に頼る人、それぞれいろんな見方や態度がありますが、一つ大事なことは、どうして自分の目で見ないのか？ということ。まずは、自分が見てどのように感じるか、考えるか、じっくりと腰をすえて見ていくと。そこが鑑賞という行為にとって一番大事だろうと思います。

例えばこんな言い方をする人がいます。茂木健一郎さんという脳科学者です。「クオリア」という概念で彼は研究しています。例えばバラを見たとき、スペクトルの分析結果としての『バラの赤』は、誰の目でも同じように見えます。これを彼は因果的自然と言います。ところがその赤を見たときの「赤らしさ」を彼は「赤らしさの質感、クオリア」と言っています。これは感覚的自然であって、人によってみんな違ふと。実は、私達は感覚的自然と因果的自然、その両方を結びつけて見ているのではないか。それは心と脳との関係ではないか、と彼の今の研究の土台にあるわけです。まあごく当たり前のことかもしれませんが、私たちは単にそこにあるものをカメラのレンズを通して見ているのではないということですよ。

ですから、想像力と感性とを働かせて見る。意味を創り出すという言い方をしますが、そういう見方が鑑賞では大切だと思います。特に、美術作品は見る人によって様々な解釈が可能。作品を見たときに引き起こる現象を私たちはアート！と呼びたいですね。宮田淳の言葉にこんなのがあります。私が大事にしている言葉ですけども「芸術とは、作品の中に、あるいはその背後に自己完結的に存在するのではなく、その手前に、この「みる」ことの厚みのなかに共同の幻想として成立する。」まあ極端に言うとも美術作品というのはモノ、作者が作ったもの。それを観衆が見ることでアートというコトが生じるということですよ。

次に「対話による鑑賞」ですが、作品をよく見る・作品についてよく考える・自分の考えを話す・皆の意見を聞く。概ねこの4つの柱で行われる鑑賞方法です。参加者は作品の周りに座って、案内役は意見を取り纏めながら進行していくというスタイルの鑑賞法です。ベースには構成主義的な学習理論があります。全員の学習参加があり、体験的な学びがあり、共同で知識を構成していく。それが「みる・かんがえる・はなしあう」という活動量を通して行われていく。学校の子どもたちが団体で美術館にきた場合、美術館の約束事について説明を受けたら、「さあ何に見える？」という先生の一言で見る時間が始まるわけですよ。すると子どもたちがいろいろ言い出します。「はい、意見がある人～」と言うと手があがりますね。「対話による鑑賞」ですが、ただ言葉をやりとりするのではなく学習のねらいと学習方法によってワークシートを使うことも必要な場合はやるべきだと思っています。

藤浩志さんの『やせ犬』と言う作品の鑑賞では、様々な鑑賞スタイルが見られました。作品と同じように四つんばいになって犬になりきったり、ワークシートを使ったり。作品には触らないように触れないように注意しながら。この子は1匹の犬と向き合って、お話してますね。先生もやせ犬になってこうしてずーっと座ったまま、あーだこーだと。

触っても良い作品には触ったり、ほっぺたを付けて温もりを感じたり、耳をつけて音を聞いている。ですからただ目で見ただけでなく、触覚とか音感、匂い、嗅覚、いろんな感覚を通じて子どもたちは鑑賞するんです。で、鑑賞して、熱中すると口が…開いてくるんですね！おもしろい。子どもたちの表情ですが、とても和やかで明るい表情してますよね。

角：それではバトンを変わります。

旭丘中学校の角と申します。島根県では対話による美術鑑賞がどうなっているかをご紹介します。私は2004年に、浜田の教育センターの指導主事になりました。仕事としては、指導と研究。教員向けに様々な講座を開いたり、学校へ指導に向向いたりすることと、研究したことを2年に一度研究紀要にまとめることがあります。研究テーマを決めるに当たって、みんなが取り組んでないことをしようと思い、鑑賞をやろうと考えました。文科省はやれと言っているけど当時はみんなあんまりやってなかったの、資料を集めはじめました。

そして翌2005年、奥村先生がその当時文科省の調査官をしておられて、全国の指導主事に「鑑賞しっかりやりなさいー！」と、宿題を出されました。2005年は、今回振り返ってみて改めて画期的なことがあった年だと気づきました。この石見美術館のオープンも2005年の秋だったと思います。

オープン記念として開催された葛飾北斎展を見に行きました。そこで観覧の子どもたちが鑑賞して歩く様子を見ていて、おもしろいものだなと思いました。大人たちは、《神奈川沖浪裏》を見つけて「これだ！これだ！」と確認するんです。一方子どもたちは無視して通り過ぎる。「面白いのあったよー！」って言うのは、提灯が口をパカッと開けてる提灯お化けです。それはアメリカさんが言った「子どもは「怖いモノ」と「不思議なモノ」が好きなんだよ。」でことと同じ光景で、それが益田にもあるんだ、と思うといよいよ鑑賞に興味が沸きました。同じ年に松江の県立美術館ではアメリカさんを呼んで鑑賞のワークショップが開催されました。そこに参加して、対話による鑑賞の魅力に取り付かれてしまい、島根県の図工美術の教員向け講座にこれ（鑑賞）を取り入れることにしました。

ただ、その時点では課題が3つくらいありました。

1つは講座の開催場所。それまで美術の講座は必ず浜田でやっていたのを松江の方で、できたら美術館でやりたいと考えました。それで学芸員の眞住さんに相談申し上げたら「OKですよ」とお返事をいただいて実現に向かいました。

2つめは講師、誰がいいかと考えていたら、眞住さんから福のりこ先生というアメリカさんとも繋がりのある京都造形大の先生をご紹介いただいて。島根県ではそのあと5年間にわたって福先生と京都造形芸術大学のACOPの講座をやっていくことになりました。

3つめは講座の定員。最初は中・高の先生方を対象に、その後小学校の先生を対象にしたんですが、3年目くらいからえらい人気になりましたね。もともと対話をしながらやる講座ですから大人数ではピタッとこないの、ぎりぎり35人定員だったんですが、入れない人がいっぱい出てきて困ってしまっただ。それでホールでできる公開講座に形式を変えて、鑑賞のトークには参加出来ないけど端から見るのはいいですよと、こういう形で大人数に対応するようになりました。そこには奥村先生にも来ていただいてお話いただいたりしながら…。5年の間でかなりの先生方に参加いただいたんじゃないかなと思っています。

次に「対話による鑑賞」が学校にもたらしたものの話ですけども。私、2007年から学校現場に戻りまして、出雲市立鱒淵小学校という小さな学校に行っただんですね。そこで、「学び」や「育ち」に着目して「学び合う集団」ですが、そういう集団作りに「対話による鑑賞」を取り入れました。窓口とし

て図工科からはじめて、その後国語科などにも広がっていきました。2009年にはそうした経緯を出雲市の教育研究会で発表して、その後論文にもまとめました。

廣田：角先生ありがとうございました。続きまして本展に上野先生と一緒にご監修いただきました奥村高明先生からお話をいただきたいと思います。奥村先生は小・中学校の先生を経て、宮崎県立美術館で学芸員として勤務の後、文科省で、教育課程の調査官として学習指導要領づくりをしていらっしゃいました。そして2011年の4月からは、聖徳大学の児童学部で教鞭をとっていらっしゃいます。それでは、奥村先生お願いします。

奥村：…私は、私と「対話による鑑賞」という、個人的な出会いをお話させてもらおうと思います。自然にそれが全国的な話になると思います。私は1995年くらいから相互行為分析というものを研究しています。これは参加者同士の相互行為を見ていくことで参加者が何を感じ、何を考え、そこで何が達成されているのかを調べる研究方法です。この方法は、状況論とか、社会学とか、文化人類学…などいろんな学問で用いられています。

例えば、電話ですね。(1) トゥルルートゥルルー、カチャッ「はいもしもし中村です」「あ、中村さんのお宅ですか」「え、はいはい中村ですが」これはお互い知り合いの会話です。次に、(2) トゥルルートゥルルー、カチャッ「あの一圭子さんいらっしゃいますか」「圭子いませんけど」「ああ、そうですかー」「何か御用ですか」「え～実は圭子さんにちょっと…」(2)は彼氏が中村さんのお宅に電話をして、目指す彼女と話したいがお父さんという壁にあってしまったというお話です。ここで非常に巧妙に使われているのは【あ、】【あの～、】【ああ、】【え～、】という言葉で、人間は固定電話の時はよくこれを多用します。【あ、】は、相手を知っていること【あの～、】は、相手をよく知らないことを示す記号として使われているのです。

で、目指す圭子さんに電話が繋がりました。男の子が「じゃあね、明日ね。」女の子が「うん、明日」、「遅れんなよ」「大丈夫だよ、遅れなーい」「大丈夫かな」「大丈夫!」「分かった、じゃあね」「じゃあね」…で、ガチャンとなる。皆さんもこうやってお互いに終了を可視化して達成していく。

会話は対になっていて必ず順番が交代する。その中で、人の意見で見方が転換したり、何かを発見したりする。話し合いながら、意味が生成されるんです。

相互行為の繰り返しによって、人は何らかの「意味」をつくりだして、同時に「電話を切る私」「切ろうとしないあなた」…そういう「私」と「あなた」ということを成立させていくんですね。

人は人の使える当たり前の方法で意味を作って、それをお互いに了解しあって生きている。と、言うことは…逆にそれを丁寧に辿れば、その人たちが何を感じ、考えているか、そこで何を道具として用いているかが分かる。それが私のいう相互行為分析という学問なんです。

その学問をやっていた私が…「対話による鑑賞」に出会った時に「これは対話という相互行為を繰り返して自分たちなりに意味を創造する学習だな」と思いました。実は日本の授業研究は明治以来これをやっている。子どもの対話を元にして学習を構築していく。対話は日本の授業研究が発展させてきた学習方法であり、日本の先生たちが基本的に持っている教育技術の一つなのです。これがどうして美術教育の可能性に繋がったかという。美術教育は当時、非常に閉塞的な状況でした。「創造的な個人」が「創造的な作品」をつくり、それが普遍的に生き続けるという「近代の物語」に依然しばられている。もう破綻しているのにそれを教育の場にも再生産している現状がある。美術館自身が美術作品という名作をつくりだしている装置だということも問い直されていない。

一方「対話による鑑賞」というのは参加する当事者のまなざしに着目する方法です。相互行為分析にシンクロするわけです。もしこれが広がることになれば、私は諸問題を解決することができると思います。鑑賞教育の変容には様々な先達の実践があります。アレナスとか川村や水戸のギャラリートーク。いわゆる対話型鑑賞ですね。ふじえ先生が日本に導入したアートカードを用いたアートゲームという実践もあります。

「対話による鑑賞」に関していえば、アレナスのトークをみた上野先生は、現場を変えることができる、あるいは美術教育を豊にすることができると思われた。それで「鑑賞教育フォーラム」をはじめられた。これが(学校教育)現場の人々に大変な影響を与えて、全国的に熱心な対話による学習を

生かした鑑賞教育実践者を生み出しました。

私が文部科学省の調査官になったのは、2005年です。当時美術館の危機という状況がありました。そこで国立美術館に学校と美術館の連携を推進する研修会が組織されました。私はその座長でした。そこで全国の優れた実践をつなぐべく、毎年毎年全国から120名ごとの美術館関係者を呼んで研修会を行いました。同时对話によるギャラリートークの実践、あるいはアートカードの開発を行いました。もう一つ、調査官の仕事の中に、毎年2回全国指導主事協議会というのをやるのがあります。これは全国の優れた実践を紹介し合う場で、そこで、「対話による鑑賞」やアートカード、宮崎や九州、沖縄などの優れた実践を紹介しました。

そう考えた時に、先ほどの角先生のお話や、さらには上野先生の学習の文脈におけるお話が、線になって繋がったらありがたいです。

廣田：奥村先生ありがとうございました。

今のお話の中で、日本の学校教育は常に対話を基本に進められる。それがこの「対話による鑑賞」が学校教育になじむ筋になったのではないかとお話いただきました。その点について上野先生お話いただけますでしょうか。

上野：はい。対話による美術鑑賞は、実は全国各地で行われていると薄々おわかりになってきていると思います。例えば北海道ではどのような事が起こっているかということですね。うちの「美術による学び研究会」の会員の1人に旭川の庄子さんという方がいます。で、旭川市の教育研究会では対話を活かした鑑賞に柔軟に取り組んでいて、いろんなやり方を工夫しています。その中で特徴的なのは…板書を重視しているんですね。

《旭川の中学校教師庄子展弘のブログから》

旭川市教育研究会図工美術部の鑑賞部会では、対話を活かした鑑賞に柔軟に取り組んでいる。第一印象をカードに貼って黒板に貼ったり、グループ討議を取り組んだり、教師対生徒で対話に取り組んだり様々であり、その授業実践も広がっている。

【板書の重要性】生徒達は、作品と出会い、作品と対話する、そして教師側から「何が起こったのか」「どうしてそう思ったのか？」と問いかけられて、自分の考えを述べていく。そこで他者（＝友達）の考えを知り、自分の考えを深めていく（自己との対話）。最終的には、今日の授業を振り返り、鑑賞カードに作品の解釈（主に客観的な説明部分）と、感想（主に主観的な感じや味わいなど）をまとめる。そのときに、授業全体を振り返られるように板書上に対話の痕跡を残すことは有効な手段である。言葉は消えてしまうが、書けば定着する。

わかりますよね、先生方。黒板に書くことですね。これは美術館ではほとんど不可能です。でも、学校で美術鑑賞する時には学校の教室というスペースの中では黒板が使えるわけですから、これを活用できないかというわけですね。普段他の授業で使うわけですから。学校と美術館と環境的に一番違う大きなところはこういうことではないでしょうか。言葉は消えてしまうが、書けば定着する。その板書の仕方を工夫されました。彼の考えたファシリテーションマトリックスという書き方。生徒の発言の意味とか価値とか、内容に応じて、その言葉を書き留めていく場所を調整していくわけですね。つまり、見えないマトリックスがあって縦軸と横軸を想定して書いていくということを考えていますね。意味とか深まりがあるところへ書いていき、部分的なものと全体的なことを書き分けるとか、こういうことを工夫している。さらに色分けもしている。見て分かる発言とか…ここに赤い花が咲いているとか、表面的なことに関する発言は白色のチョークで書くとか。で、自分なりに類推したことは黄色。作者のテーマというか、作者が思っているのではないか、そういうテーマについて関わる発言は赤で書くとか、色分けも考えてされている。

もう1つ。これはすごいなと思ったのは、スライドをただ見せるのではなくて、作れるものは作ってしまおうということで、原寸大の資料を可能な限り使う。これは風神雷神の屏風ですが…作ったん

ですね。カラーコピーです。こんな大きな一枚は出ないので部分ごとにカラーコピーを作って貼り合わせてあります。更に電球を用いて、昔の蝋燭を使った鑑賞のやり方をそのまま踏襲して授業をやる。これを旭川市の各地の中学校に貸し出しをして、いろいろやっている。

次に秋田です。秋田は・・・すごいんですね。4つの市町が合同で教育委員会規模でやっているんです。「見ること、考えること、表現すること」これは教育委員会の冊子です。こういうものを作っているんですね。で、何よりすごいのは、「対話型鑑賞を活用した鑑賞披露について」のところの推進事項の1番「学校訪問での指導の際に、重点事項として必ず対話型鑑賞のあり方について話す。」ははは、全県の教育委員会でこれが1番ですよ。それについての達成率・・・北事務所は77%とか、こういうことをやっています。中には実践授業が載っていて、年度ごとに冊子をまとめています。

沖縄の方はアートリンクというNPOがあり、そこが中心となり出前授業という形でいろんな学校に訪れては「対話による鑑賞」授業を広めています。NPOが間に入ることは非常におもしろい試みだし、これから可能性を感じる動きでもありますね。ですから皆さんは、今島根で活動されているわけですけど、決して1人ではない・・・と。You are not alone. 全国にいろんな形で実践している仲間がいるわけですね。それを繋ぐのが、私が今主催している「美術による学び研究会」という組織です。

次に、海外の例も紹介しましょうね。mite!の元になったという、mira!というアメリカが昔作った鑑賞教育のプログラムの調査に行った時に見かけた鑑賞の様子。海外でも先生役の人が作品の前において、子ども達が輪になって話し合うんですが・・・、フラメンコの彫刻作品があるんですね。びっくりしたのは、ギャラリーの中にラジカセがあって音楽がかかるんです。で、音楽がかかり出したら子ども達は踊りだします。スタッフが音を止めたら、子ども達はピタッと止まる。また音楽がかかり出したらまた踊り出してピタッと止まる。そういうことをしながら「どう?どう?」と・・・対応していきながら「彫刻というのはそういう瞬間を止めているんだ」。フラメンコのある瞬間を作家さんが止めて一番良い所の形を作ったんだろうな、というような想像ができます。そのようすをまた通りかかった一般の来館者の方も楽しそうにご覧になってます。で、子ども達が出ていった後、来館者の1人が・・・先ほどのフラメンコの彫刻の横で同じポーズをとるんですね!こんなふうに(笑)。子ども達のようにポーズをとって写真を撮っていました。

これは是非言っておかなきゃなということ。ちょっと難しいですけど。「対話による美術鑑賞」というものが、最近突然ブームのように起こっていると捉えている方もあるんですね。実はそうではありません。大まかなイメージでいくと、1995年に水戸の美術館でミュージアム・エデュケーションの理念と実践があって、そこでアレナスとヤノワインが来て、その後(1998年7月から1999年3月)「なぜ、これがアートなの?」展が川村記念美術館、それから豊田市美、水戸美術館の3館でありました。そのあと私事ですが「まなざしの共有」(2001年3月)という本が出版して、鑑賞教育セミナー(2003年11月)があり、そういう流れの中でだんだん広まってきたというのが一般的な理解かと思います。その中で対話型鑑賞はアメリカ・アレナスによって(日本に)もたらされたとか、アビゲイル・ハウゼンのVTS(対話型鑑賞)がひな形になった、とかいうふうな理解がある。でもこれは美術館の教育普及からの視点にすぎないのです。

先ほど奥村さんからもお話がありましたけども、ピアジェ(1896~1980)という教育学者が個人的構成主義という型で口火を切って、それをヴィゴツキー(1896~1934)という方が広げ、社会的構成主義の学習理論というのが生まれました。「学習を社会的な相互行為としてとらえ」、「知識とは社会的に探求し構成されるもの」ととらえる。「知識は与えられるものではなく、学習者が獲得、あるいは構成するものだ」という考え方ですね。だから、ある一定の知識を教え込むのではなく、学ぶ側がそれを創り出していく学習をさせることが大事ですよという理論なんです。これは1995年よりはるか以前のことで、美術館教育からの視点と学校教育からの視点とは少し違うのかなと思います。「対話による鑑賞」も今に始まったわけではなくて、そもそも考え方の基盤となっている、美術

作品はいか様にみてもいいのかという議論はすでに20世紀初めの頃からありました。いろんなテキスト、本が出ていますが、一番日本で影響力を持ったのは外山滋比古さんの『近代読者論』(1963年)。あるいはJ. デューイの『経験としての芸術』(1952年に翻訳)。このあたりに端を発して、作品とは読む側がそれぞれの主観で読んで差し支えない、ただ作者の意図を徴取するだけではない、ということですね。それは是か非かと議論が随分ありました。そういう歴史を経て今がある。

授業実践的には1970年代にまで遡ることができます。静岡県の浜松の中学校3年生の授業で、野島さんという方が授業されました。たとえば1973年11月1日の授業。今から40年ほど前ですね。その記録があります。最初に「感じたことそのまま言ってくれて結構です。」と先生が言います。そうすると生徒が「女の人の顔が気に入らん」と。そうすると爆笑が起こるんです。ここに(爆笑)と書き起こして書いてあります。先生が「どういう点で？」と聞いたら。生徒は「目つき、目つきが悪いで。」と・・・また爆笑。で、先生は「いやいや、みんな笑いましたが、これ実にいい見所ですよ。」そうすると発言した生徒が喜んで自分で拍手する。こういうことも全部自分の書き起こしで書いてあるんですね。そうすると他の生徒が「一見穏やかに見えるが、実は心の奥では悲しい感じ。戦争の後の寂しい静けさのよう。」と言うんですね。なかなか良いこと言うなーと思って先生も「はい、そういう気がする」って言ったら違う子が今度は「色っぽい」と。また違うこと言うわけですよ、また爆笑がおこる。ところが先生はそれも受け止めてですね「どこからそういう感じがしますかねー？」と言うんです。これは私すごく偉いと思ったことなのですが、そうすると生徒は「目つきと顔から下の感じ。」とまた別の生徒が「どこへ逃げても、目が追ってくる感じ。」先生は「なるほど、面白い見方だな。」と・・・まあこんな感じで進んでいくんです。

次。2007年2月23日に高知県の小学校で行われた「木蘭」の鑑賞授業です。

先生は最初にこう言いました。「何が見えましたか？聞かせて。」生徒は「さっきかぼんの後ろに棒があるって言ったけど、ぼくはそれが刀だと思う。」と答える。先生は「刀に見えるの？すごくいいこと見つけたねえ。」そのあと作品の中の人物についての議論になります。まあ木蘭はご存じのように(男に)扮しているわけですね。「ぼくもその人が女の人に見えました。訳は、口には赤い口紅が塗ってあって・・・」非常に細かいところを見えています。生徒が「旅じゃなくて、戦争で疲れて座ってるんだ」というと先生は「戦争で疲れたの。どうしてそう思うの？」と、理由を聞きます。「この人はただ休みながら空気を吸っているんだと思います。」と言ったら先生は「空気を吸っているように思う。どこを見て？」と繰り返します。2つの授業を比べてみますと、非常によく似ている。最初の発問、先生の言葉ですね。1973年のモナリザの授業は「感じたことそのまま言ってくれて結構」。2007年の木蘭の授業。これはmite!のテキストで勉強している学校の先生ですけども。「何が見えましたか？聞かせて」これら2つは【①開かれた質問】です。答えが1つに収束しない。それから「どういう点で？」とか「どこから？」とか「どうして？」とか必ず【②根拠を問う】てます。そして「実にいい」とか「面白い見方」とか「すごくいいこと」と【③受容/褒める】ことをする。

この「開かれた質問をすること」、「根拠を問うこと」、「受容的態度で意見を受け止めること」は、「対話による鑑賞」の授業を進める中で先生がするべき一番大事な3つの事、これが共通しているわけですね。だからこの方法というのは、今日、昨日始まったものじゃない。他の教科にも当たり前のようにあるものですから、美術の授業で行われてないはずはないです。

もちろん鑑賞の授業そのものが美術の授業ではマイナーだったから量はそんなにないと思いますが、テキスト論や思想的な流れ、あるいは構成主義の学習理論の流れ、それを受けた「対話による鑑賞」授業は間違いなく70年代からあったわけです。その上で今日の私達があることを理解していただきたいなと思います。

廣田：上野先生、ありがとうございました。

今日本の別の場所で「対話による鑑賞」がどのように取り組まれ、海外での取り組みにはどのようなものがあるか、また日本における「対話による鑑賞」の需要の流れもご紹介いただきました。その中

で、美術館の受け入れ方と学校との受け入れ方に少し違いがあるのではないかという研究もあったと思います。この点に関して、では奥村先生に。

奥村：そうですね、じゃあ少し補足させて下さい。ざっと日本の鑑賞教育とはどのように行われているのかということの一つ俯瞰したいと思います。実は私も同じような資料を先日見つけました。1971年、『造形教育の基礎』という本を堀米勢吉さんという方が書いていらっしゃいます。

「1. 絵を見るとき観点は形・色・感じ」だ。教育関係者はおわかりでしょうが、まさに学習指導要領の〔共通事項〕ですね。そして「2. こどもはモナリザをどのように見て、考えるのか」

●この絵を見たときどんな気持ちでしたか→「おぼけみたいでこわい」「唇をかみしめている」

●この人は今何をしているところか→「手が痛いから重ねている」「畑の仕事が終わって一休みしている」

そして堀米さんは「3. 低学年は手や目などの部分的把握の判断からはじめ、高学年は部分と部分の関係をとらえ、総合的に判断や批判をする」と1971年に言っているんですね。そういう風に日本には優れた実践が結構沢山あって、しかし絶対的な数として行われてなかった。ところが、先ほどの2005年ごろあたりから劇的に変化をします。そして今、どんな鑑賞が行われているか。「1 身体的な鑑賞」、「2 言語活動を活用する鑑賞」、「3 学習資料を活用した鑑賞」、「4 その他」と、4つに分けてみました。どんな対話が行われているか、ご覧下さい。

「1 身体的な鑑賞」子ども3人が、彫刻を前にブリッジしたり、不思議なポーズをとったり身体を使って鑑賞しています。

「2 言語活動を活用する鑑賞」。札幌の「作品にインタビュー」、インタビューを問いも答えも子ども達が考えます。いいこと考えますよ、この作品（ギターを持って弾いてる様子の少女の像）に「何をしているんですか?」「あのね、友達が出来てね、小鳥さんたちが聞いてくれてね、嬉しい。」子どもは豊かだなんて思います。

府中は背中合わせで鑑賞をしています。これはお互い見えない絵を説明し合うんです。これはテート美術館の実践が元になっています。

次、「3 学習資料を活用した鑑賞」。アートカードを使った展覧会作りですね。花札展とかこういう一枚画用紙美術館というのもやっています。これはワークシートを使った日常品の鑑賞です。4つのヤカンを経典の登場人物に当てはめていく。

スタイリッシュなヤカン→【親切な若侍】、すらっとしたヤカン→【きれいな娘さん】、黒くて古そうなヤカン→【悪代官】・・・一般的なヤカン→【普通のお父さん、目立たない】

最後、「4 その他」、地域を視野に入れた鑑賞。大学生くらいになるといろんなところに活動します。自分たちで地域のアウトサイダー・アートを自分たちで集めて展覧会をするということもやっています。

このように現状はものすごく多様な実践がうまれています。「作品との出会いが目的」だとか「知識注入」だとかいう以前のような考え方ではなく、「子どもが考える」「子どもの力を育てる」「来館者を伸ばす」ということになっている。ただ課題があってそれぞれの美術館で結構バラバラです。そして非常勤の職員とか、個人の学芸員がノウハウを全部持っているのが散発的で、資産となりにくい。

次に、学校教育の関係でカリキュラムとの関連が弱いんですね。美術館が美術の時間しか相手にしていない。社会でも国語でもいいですよ。カリキュラム全体で考えるのが若干弱い。本当は美術館自体が資源なんです。どうして美術館って成立しているんだろう。どんなふうにな名作が生まれるシステムになっているんだろう。学芸員はどんな考えで展示をしているのだろう。そういう意味では鑑賞教育の理論や方法論が必要ではないかなという感じもしますね。

テートの『美術館活用術』（美術出版社）は、その参考になると思います。特徴は大きく【美術館を学ぶ】と【美術館で学ぶ】で構成されている点です。

【美術館を学ぶ】

1. 美術・作家という概念はどう生まれたのか。
2. 美術館の歴史はどのように形成されたか。
3. 西洋美術史だけではなくさまざまな美術史があること。
4. 美術館には購入とか収集とかさまざまな仕組みがあつて社会的に成立していること。

【美術館で学ぶ】

5. 鑑賞理論「アートへの扉」
6. 美術作品と教育課程（カリキュラムの）関係
7. 美術館学習の方法
8. 美術館での活動集

…こういう本も出ますので、またこれがいろんな活動の機転になってくれるだろうと思います。

「アートへの扉」という理論をちょっとだけ紹介すると【私】から始まり【対象の扉】【主題の扉】【文脈の扉】という扉から人々は鑑賞しているのだという提案がなされています。

廣田：奥村先生ありがとうございました。角先生、もし良ければ島根での活動の流れと現状について、続いてご紹介いただけますか。

角：はい。今「対話による鑑賞」をやる際の具体的なポイントがいくつか出ましたが、それが実際現場でできるかとなるとまた別の話で。やはりナビゲーション、話の進め方の技術を磨かなければならないわけです。しかも我々は、この間までは正解があつてそれをどう効率よく伝えるかばかりやってきた。押しつけずに子どもを見ていくということをまずはやらなくちゃいけないのですが、それが難しい。そこで我々が取り組んだのは、「見る」ということです。作品もそうですが、目の前の子ども達がどういう表情で、どんな動作をして、どんなことを発しているのか…それをまずしっかり「見とる」ということで。じゃあどうやったかという、授業研究では、教師の発言に対してどういう反応が返ってきているか、参観者が見取ったことを付箋に書いてどんどん出し合いながら分析していくという方法をとりました。さらに「対話による鑑賞」の時間を録画して、全部文字起こしをします。それで、次の自分の態度に返せるようにしました。一旦忘れかけていた日本の授業研究、授業記録が大事なと再度わかってきたのでこれを続けました。

それともう一点、ワザを磨くっていうのでさっきフィリップ・ヤノウィンさんの話が出てきましたが、京都造形芸大が彼を呼んできて、去年の今頃から連続セミナーをやっています。私も行ってみたら、私を含め4名の先生方が島根県から参加していました。これは大変嬉しかったです。学校の出張費じゃなくて自腹を切つて集まる。それが今「対話による鑑賞」の真の力だと思いました。自ら求めてそこに行かれる先生達が島根で出てきた。そういう流れが是非広がってほしいなと思います。それと今年の秋、実はここ益田で島根県造形教育研究会があります。そこで益田市立東中学校の和崎先生が、県大会で初めて「対話による鑑賞」の授業をやってくださるとのこと。これも画期的なことととても喜んでおります。

最後に一つ課題ですが、1月21日に東京であつた鑑賞フォーラムに参加して、全国の様子なんかも知れてすごく勉強になったんですが、そこでワザを磨くように一つの授業理論に傾倒してしまうとまずいな、すごく恐いなと思いました。そうじゃなくて、みんなが話し合う、学び合う中で創り出していく。そこを忘れてはいけないなと思いました。

それともう一つは学習カリキュラム作りについてです。府中とか北九州では美術館が学校と一緒にカリキュラムを創っていくんですが、地元の作品をどう使い、どう並べるかとか、低学年にはこの作品がいいかとか、いっぱい紹介されて…はて困ったなーと。島根では何をやるのかな、どういう扱える作品があるのかな、そもそもそういうカリキュラムは出来てないし、作るとしたらその作品はどこにあるのかなーって、ちょっと悩んでいましたが、さっき両先生の話伺いながら少しヒントをいただいたかなと思っています。これを作るのが今後の課題かなと思っています。

奥村：じゃあその具体例を島根県立石見美術館の鑑賞活動を通して整理してみます。ギャラリートークとアートカードを使ったゲームというのは以下のような共通点があります。

【1. どちらにも対話が生まれている】さらに【2. 対話から意味や価値が作りだされている】、そのために【3. どちらも入念な準備が行われている】んです。【①作品の選定】【②教材の準備】【③場の構成】をするわけです。もうご覧になったかと思いますが、展示会場。子どもは入るだけでしゃべりそうな、本当に素敵なキュレーションがされています。同じような努力でアートカードも行われているわけですね。

あともう一つ大事なのが【4. どちらも完璧な方法ではない】ちょっとここをお話しましょう。

【ギャラリートーク】というのは【長所】日々の学習の応用ですから誰もが簡単にできます。作品と同じ空間で行え、様々な問題が取り扱えます。ジェンダーの問題、植民地の視線、学芸員の展示方法、あるいは彫刻という表現、いろんなことができる。【短所】は、最初から最後まで大人がコントロールしなければなりません。こどもの反応や進行役の個性に左右されます。鑑賞は謎解きゲームという誤解がされがちです。作品に触れないです。それから下手すると、美術が素晴らしいとか美術館が大事というヒエラルキーを再生産してしまうということが結構ある。

一方【アートゲーム】には以下のような長所と短所があります。【長所】子ども自身が視点の開発や解釈の深化を行える、学習者中心の活動です。実際にカードに触れるので、一体感があって、結構簡単に、来館者と作品とか、キュレーションとか、感覚的にゲームを通して掴むことができる。さて、【短所】勝ち負けに陥りやすい。ワークシートの完成にこだわったりする。質感、空間、存在感がなくて、何よりカードがないと何もできません。長所が短所になります。学校や研修会という制度的な空間を必要とします。自由に入って来た人たちに「さあカードゲームやりましょう」というと「何言ってるのあなた達？」ってなります。そういう短所もあります。

今回石見美術館では、アートカードと一緒に使う【ワークシート】もつくりました。ワークシートというのはこんな【長所】があります。ワークシートを元に考えることができる。つまり1人で考えない。しかし【短所】もある。基本的に友達の間を遮断し、個人に落とし込みます。丁寧に作れば作るほど誘導的でおせっかいになります。

例えばワークシートを使った鑑賞活動ですが、黒板には青木繁の作品のでっかいのが貼ってあるんです。ドーンと。その上でワークシートを配って先生がこう言いました「さあ、みんなで話し合ってこの五つの質問に答えてね」。はい、その様子です。(動画再生) 話し合っていますか?…いいえ。この子(映像の中の女の子)は実に寂しそう。…書けない。寂しそうにしている子の隣に座っている女の子二人はニコニコ笑いながら書いていきます。けれどもこの子は書けないし、話し合いもしない。これは何が悪いんだろう…と思って、私は自分の学生に聞きました。そしたら学生は的確に答えました。「みんなで話し合いつて言ってるのに1人1人にワークシートを配ってる。でっかい絵があるのにワークシートにまで図版を載せてる。これだと全部そこで完結しちゃうじゃん。」じゃあどうすれば解決かという、まずワークシートから図版を切り離します。さらにワークシートに載せられた5つの質問を5枚のシートに分けてグループごとに置く。そうしたら話し合いが生まれて、あの子は寂しい子にはならなかったはず。あの子を寂しい子にしているのはワークシートです。石見美術館が今回提案した「じろじろみてね」のワークシートは、必ず集団で学習するようになっています。たとえば「ミツバチ会議」というシート。ワールドカフェ形式で、何度も何度も同じ作品で話し合います。寂しい子は生まれません。

最後に鑑賞が美術で行われなければならない理由について述べます。

子ども達は美術鑑賞では、次々に話したり、語ったり、手を挙げたりします。それは自分の可能性が発揮できるかどうか直感的に分かっているからです。だからこそ、幅のある、深みのある「美術」ということは学習においてとても有効に働きます。応々にして美術教育の人々にだけ通用する考え方というのは、多くの人々に共有されません。でも美術鑑賞で文化や社会、日々の生活が問い直せたら、それを体験した子ほど将来美術や美術館を大切にしよう。鑑賞は視覚文化世界を生きる力がつく。これが強みです。

と、いうことでワークシートなり、アートゲームなり、鑑賞なり、美術館なり、「対話による鑑賞」

というのが美術で行うことによって初めて意味のあるものだということがご理解いただけるとありがたいです。

廣田：ありがとうございました。「対話による鑑賞」の日本における導入や日本での現状について先生方にお話いただきました。

このあと、質疑応答に移る前に、私の方からこの「mite!ね。しまね。」展での、石見美術館の取り組みについてお話をさせてください。

先ほど角先生のお話にありましており、京都造形大学では「対話による鑑賞」の連続セミナーが行われております。そこで出会った島根県の中学校美術の先生方が自発的に、「対話による鑑賞」を研究・普及するサークル「みるみるの会」を立ち上げられました。この展覧会では「みるみるの会」のファシリテートで、2月19日を皮切りに、3月のすべての日曜日で「対話による鑑賞」の実践を行います。これが学校の現場とこの美術館とで協働する最初の活動かと思えます。

それと、奥村先生からご紹介いただきました「じろじろみてね」セット。島根県のコレクションの中から選出した64枚のアートカードと、アートカードと一緒に使ワークシートが一体になった美術鑑賞学習セットです。低学年、中学年、高学年と発達段階にあわせ、また学習指導要領にもあわせ、学校の授業で使用されることを想定しています。今後、島根県下の小中学校に随時配布する予定です。

それと、今回もう一つ、展覧会、展示室の中で使えるワークシート、こちらは上野先生にご監修いただき作りしました。これも低・中・高と発達段階に合わせています。ほとんど具体的な質問はせず、「何がかかっているかな?」「なにが聞こえるかな?」というふうに、子ども達の想像を促すような、対話のきっかけになるようなシートを目指しています。ご希望があれば大人の方にもお配りしようと思っております。

それでは質疑応答にうつります。ご質問のある方は是非、手をあげてください。

【質疑応答】

参加者1：貴重なお話をありがとうございました。対話型鑑賞は美術の作品を見ながら対話をして、コミュニケーション能力も上がっていき、それぞれ参加した人が自信をもてるような活動だと思います。で、伺いたいのは、美術の制作に進みたいと思う子どもたちや、その作者など作品の背景を知りたいと思うような子ども達に、どのような段階で作品に関する情報を与えていくのか、ヒントをいただきたいと思うのですが。

上野：例えば、作家の意図や美術史的な知識は学ばなくてよいのか、ということですよね?アレナスも言ってますけど、出すタイミングと必要性があると思うのです。つまり、対話の中で、例えばその話題の作者の意図にすごい近づいてきているとか、あるいはどうしてもそれを解決しなければ先に進まない疑問が発生したとかいった場合に出すということです。ただ学習の狙いによって、もっていく落とし所がちがいますので、これは小学生を対象にする場合、中学生を対象にする場合、高校生を対象にする場合、大学生と全部変わってくると思うのです。だから印象派の作品を見せた時、最後はやはり印象派の特性について学ばせるということが学習の狙いであるならば、それはやはりそこに持って行く必要があるわけです。だから、それを先生が解説的にやるのか、インターネットなどで調べましようとか、それは学習の方法論ですね。

その前に知っておいてほしいのは直感的に感じる部分が沢山あるということですね。

例えば中学生が鑑賞した事例でこんなのがあります。なかなか手強い作品なんですけど、どんな意見を言うかというと…

「S1：文字がみえる」まず最初に文字に注目します。

「S2：サイン?」

「S3：死に際のダイイングメッセージだと思う」…いきなりそんなことを言うんですよ。「S4：なんか変…」だと。

先生が「T7：変?どんなに変?」と聞きます。

「S5：命がなくなるような…」なんて言うんですね。これを見て。

「S7：藁でできている。」実際藁を貼り付けているんですね。「上に白いものが火に見える」

「T7：火に見える人、手を挙げて。あの下は何？」と言うと。

「S8：燃えた後の灰に見える」と、実際すすけてます。先ほどのダイニングメッセージが生きてきます。

「S9：ダイニングメッセージだと思う。背景も暗いし、灰になっているから。」

「S10：元気がなくなる作品。」だと。

「S12：藁があって木があって炎が燃えている。名前はまるで誰かが死に際に考えたり言えること。」

「T7：他には」と聞くと「S13：死体がある」と。

「T7：どこら辺に?」「S14：この下。死体があるように見える。」

先生は「T7：あの名前は？死んだ人の名前？書いた人の名前？」余計な事かもしれないですけど。

生徒は「S15：死んだ人の名前。藁が燃えていて命がないから。」こういう流れになります。

これは非常に作品の本質に迫るような対話なんですね。

これは《マルガレーテ》というキーファーの作品です。パウル・ツェランという人の詩『死のフーガ』を念頭にこの一連の作品を作っているんです。何作もあるんです。で、パウル・ツェランについての本が最近出たのですが、その中にこんな事が書いてある。【●金色の髪を持つマルガレーテが生き延びたドイツ人の、焼かれて灰になったブラミートがユダヤ人の代喩であることは言うまでもないだろう。『評伝パウル・ツェラン』関口裕昭 慶應義塾大学出版会 2007】これはすごく接近していることですよ。もし学習の狙いにこういうことを知って学ぶということを先生が挙げているのなら、ここでこういう情報の開示をすればいい。学習の狙いがなければそれは必要ない。要は何を学ばせるかという事に落ち着くということですよ。

奥村：あまり話す時間がありませんが、簡単に。美術検定の公式ブログに「美術の知識」という7回連載しています。そこでアートゲームや「対話による鑑賞」の中で知識がどのように扱われているかという問題を書いています。美術鑑賞者を受け身にする問題とか美術の楽しさを奪ってしまうケース、あるいは必要なケース、知識というのは実践の中で知識になると、そういう事を書いていますのでご覧ください。インターネットですぐ見れます。

廣田：ありがとうございます。他はいかがでしょうか。（参加者挙手）はい。

参加者2：美術の授業研究会などでもよく話題となるのが、子どもの活動をどう評価するのかということですね。実際自分が対話型をやってみて、中学生なんですけども、生徒がなかなか自分の意見を出さない。こういう時になんとか全員に意見を言わせようという気持ちに陥っていきことがあります。何度も何度も自分の気持ちを外に出せる子もいますが、どこの学校、教室でも自分の意見をまとめきれずに、ただそこに居合わせるだけの子どももいると。その子をなんとかしなきゃいけないんじゃないかと、考えてしまうんです。授業を見に来られた人の最もポピュラーな質問も「声を出さなかった子の評価はどうするんですか」というような事で、その方向にすぐいってしまう。で、子どものほうも「対話による鑑賞」の方法に慣れていない段階では、「一体この先生、急に何を始めたんだろう」と思ったり、用心をしてモノが言えない子は、結局最後まで自分の意見を発することができないう。授業には間違いなく参加したのだけれども。子ども1人1人の授業を受けた前と後との変容、気づき、深まりをどういう風にしたら確かめる事ができるのか。この対話型鑑賞に対して、実際の現場の人間が戸惑うことは評価だったりするのですが、どういうふうを考えていくのでしょうか。

奥村：国語って詩だけで授業することはなくて、その授業の後に同じ作家の詩を調べるとか、いろんな活動を単元として組むんです。だから学習評価の材料っていくらでも出ます。「対話による鑑賞」を1時間ポンっとやって、学習評価をしるなんて私はできません。題材としてどのような組み方をしているか、が問われるのだらうと思います。学習評価は改善ということに繋がるとサイクルが構築できるんです。題材がそうできているかどうかで、その質問が妥当かどうかが決まります。その先生が単純に1時間の授業をみて学習評価がわからんといったら、はっきりいって先生失格です。題材として考えて、学

習評価を作っていくという質問をすべきだろうと思います。つまり、この授業の様子は分かりました。学習の狙いに応じてこのような題材ではどのような評価活動を行うべきだと思いますかという質問なら答える必要があります。以上です。

上野：いつも出てくる質問ですね。いつも私答えているのですが、ねらいに則して評価というものがあるでしょ。だから評価はまずねらいが達成されているかどうかの見極めですよ。で、もしB基準でない子がいたとすれば、まずCにあたる子どもをどうするかを先生が考えないといけない。資料の改善をしないとイケないわけですよ。それがなされなければ当然その子はしゃべらないままです。授業の中で出来ることを、やはりしなければならぬですよ。

それとこの子がどんな思いであったかは、後でいろいろと書かせるといくらでも吸収できます。おもしろいんですよ。言えなかった子が本当は凄く考えて、よく聞いていたと分かることがあります。だからやりっ放しはだめなんです。必ず授業の後に書かせて、発言した子もしなかった子もどんな思いでこの1時間を過ごしたのか受け止めて、先生は評価しないとイケません。表面的な手を挙げてる回数とか、発言してる回数とかで見ていくと、それはもう残念ですね。他の教科でも同じです。

奥村：「対話による鑑賞」をしたときに、それが終わった後、1回も発言しなかった子が、グループ活動になったらしゃべるんですよ。そこまで見てあげないと。子どもが単にしゃべってないから学習してないんだって思うのはあまりにも子どもにかわいそうです。我々のねらい次第。ねらいに応じた手だて。そして授業の組み立てに応じた評価。そして改善。お願いします。

廣田：はい、ありがとうございました。まだ沢山質問があるかと思いますが、お時間となりましたので本日の鼎談はこれにて終了とさせていただきます。

終わり