

インタビュー

教育と表現の現場から

非凡なアーティストであるとともに、優れた教育者であること——。
技術だけではなく感性、知性をも伝授することの意義と課題を、6人の教官が語る。

日 本の版画は戦後飛躍的に発展し、国際画壇でも認められてきた。油画専攻の版画研究室は、版画の専門家を育成するのが大目的ですが、版画を学びたいという学生にも門戸を開いています。現在は日本画、芸術学科、美術教育、それに本科の



「転位98-地-11」

版画は平面芸術にかぎれば、最もテクニックを必要とするジャンルです。テクニックをマスターすることによって、自分が自由になる。テクニックがまだうまくいかない段階では、技術の虜になって自由な創造を飛ばしたかせるのはなかなか難しい。早くテクニックを身につければ、自

要になってきます。

油画科の学生に、専門の教室で版画の基礎教育をほどこす授業をしています。

版画は、油画や日本画のような直接表現と違って間接表現なんです。実際に扱うのは木や銅という素材であって、版それ自体は表現ではない。刷ったときに、はじめて表現になる。回り道をして、遠隔操作がうまくいくことをおもしろいと感じる資質が必要になってきます。

分のやりたいことを歌えるようになるのです。一方、テクニックはなまじのことで身につかない難しさをもっています。学生には、そういう版画の特性に目を開かせ、気づかせてあげたい。学校にいるあいだに、基礎的なこと、将来の足がかりはつけさせたいと願っています。

今日のように専門領域の垣根が低くなって、価値の多様化、文化の多様化を背景にした時代になると、版の世界という芸術は、いろいろなものに対応できるというキャパシティの深さが見直されてきます。日本人の美的な感覚のほかに、技術的なものに対する感覚の鋭さが多様な表現に対応できる土壌をつくっている。同時に、版画のシステムティックな方法論は、いままで版画に触れない人でも興味さえもてば、そこに身を投じて、何かしら自分の表現が実現

テクニクから解き放たれたとき、
自由な創造が生まれる

美術学部絵画科 油画専攻版画

中林忠良



なかばやし・ただよし
一九三七年生まれ。六三年東京芸術大学絵画科油画専攻卒業。六五年同大学院美術研究科版画専攻を修了。七四年版画研究室講師。八年から教授

しやすい分野でもあります。

私たちが学生のころにはまだ版画の地位が低かったせいもあって、「版画道」と言えるくらい、ほかのジャンルには目を移さないで、一筋でやってきました。それに比べると、いまの若い人たちは版画にこだわらなくても、テクニクや感性の違いで、そのときどきを選び取ったものを手がける、気負わなくてもいい状況になった。版画をやりながらまた別のタブローにいそしむとか、あるいは彫刻家が版画をやってみるとか自由になりました。

ここにきて初めて、版画に向く感性とイメージをもち技術的なものを消化できる人間が、版画の世界に自分の想像を飛ばたかせる、そういう時代になったんじゃないかと思いません。

二田村有純

美術学部工芸科 漆芸

漆器とは何かという、 本質から問い掛ける

芸 術大学における教育の主眼は、アーティストを育てることにあります。

なかでも工芸科は、自分の生き方やアイデンティティを、工芸素材・工芸技術を使って、どのように表現するかを追究しています。ただ、工芸分野では、自分の表現を実現するための技術的基礎を得る最低限の修練の時間が必要になってきます。そこが、ほかの美術教育とは少し違うところですね。

漆の場合であれば何の素材で造形し、どうやって漆を塗るか、加飾のための蒔絵や螺鈿技法をいかに習得するかが重要になります。ひとつくちに漆芸といっても多岐にわたる表現領域をもっていますので、ひとつひとつ着実にこなしていけないと、表現できません。

漆芸専攻は東京美術学校（美術学部の前身）創設のときからあり、し

かも国立大学では芸大にしかありません。明治政府が美術学校をつくる際に、当時、ヨーロッパで認知されていた芸術領域から科目が選ばれていたのです。蒔絵の漆芸、木彫の彫刻、彫金や七宝、やまと絵の日本画……。当時、漆器は重要な輸出品でした。なぜかというところ、ヨーロッパには漆がありませんので、マルコ・ポーロの『東方見聞録』の時代から、漆は、憧れの対象でした。英語の辞書を引くとchinaは磁器で、japanは漆です。ヨーロッパ人は、日本をそのように見ていたのです。漆

芸は素材のみならず、デザイン・空間表現など、繊細で巧みな日本人の国民性、湿潤な風土ならではの芸術表現だといえます。

私は江戸蒔絵師の十代目で、ヨーロッパの多くの美術館に代々の作品が所蔵され、それについて問い合わせがきます。ヨーロッパの漆芸の研

究者が手紙をくれたり訪ねてきたり、そういうことがきっかけで、漆をおした国際交流が続いています。漆のないヨーロッパの国々に、漆の木を植える活動もしています。

学生には、「上手くなりなさい」という教育、繰り返し、反復させて技術を覚えこませるといって教育はしていません。「お椀というのは、本質が何なのか」そこから教えます。なぜ人間にとって「お椀は必要なのだろうか。形態は、いかにあるべきだろうか」。そういった課題を、教え授けるのではなく、話し合いながら、導きだしていきます。その訓練を経ることによって、アーティストにもなるし、指導者にもなれます。

全国の地場産業の試験場や、漆芸の科目をもつ大学で芸大の卒業生たちが教えています。なぜ、技術のスペシャリストだけではなく、芸大の出身者なのでしょう。漆はきれい



みたむら・ありすみ
一九四一年生まれ。七五年東京芸術大学大学院美術研究科漆芸専攻修了。七八年同研究生修了。九〇年助手、九四年講師、九九年から助教

に塗るのがいいのか、かすれていると美しいとはいえないのか。芸大では、学生たちに大きな観点から問い掛けています。その問い掛けが、新しいものを生みだしていくと思うのです。

工芸を「用の美」といいますが、絵画や彫刻も本来は、人間の生活と密接に結びついていました。祈るという用、仕切るという用。表現は人間の生活に根ざしているはずなのに。芸術とは、人が人として必要なもの、生きるということは何かというところを、表現し探していく結果生まれてくると思っています。

「月輝く処」

藤幡正樹

美術学部先端芸術表現科 インターメディアアート

自分の表現に適した メディアウムを作るアート

芸術を教える学校は「芸術性」は教えられないという、根本的なジレンマを持っています。ある人間が社会と、どう関係を持っていくか、あるいは個人の問題、個人が持っているドグマや背景が芸術表現の根本にはあります。だから「問題がない」人には教えようがない。そこで、学校が教育組織として何ができるかという技術スキルになってしまおう。どういうふうに絵の具を塗るとか、粘土をこねるとこういうものを作れるとか、そういうスキルを教える。そのなかでの人間性とか表現性とか価値観というのは、むしろ徒弟制度的に、一対一で先生から学び取っていくという側面がありました。

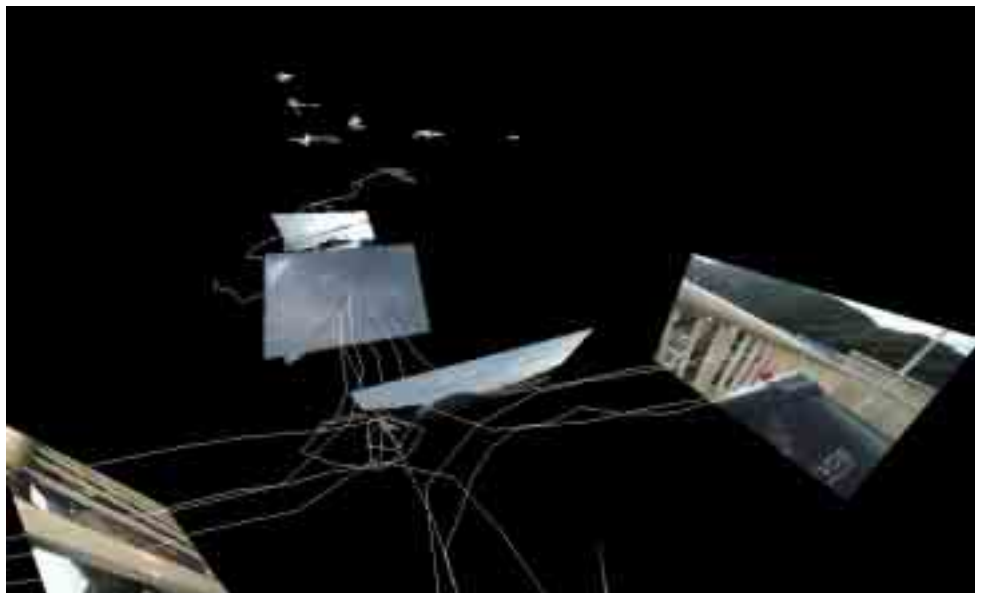
たとえば、セールスマンが商品をセールスするとき、自分の会社のほかのセールスマンと比べて、ある人が優秀だとする。それは、そのセールスマンのなかには何かを何かに変えていく、表現して関係性をつくっていく能力があるわけです。テレビにしても車にしてもカメラにしても、作ろうと思うこと自体、それはもう「表現」だし、売っていくことも含めて、ひとつの社会的な「表現」であると考えようということです。つまり、いままでの「芸術」という概念より「表現」という言葉のほうが、かなり広いと思う。「表現」をしたいと思っても、やり方がわからない。自分の病気の原因がわからない。そういう学生に対してどういうふう

に、自分の病気のもとになっているものを探して出していくか。ひとつのやり方として「表現」をさせていく。版画や工芸では、はじめに表現の媒体があります。つまり、メディアウムが先行している。先端芸術表現科はメディアウムが先行していない学科なわけです。自己の中の表現欲求を優先させて、そのうえで媒体を選んでいく。

「メディア・アート」という言葉は多くのなかでは、いわゆる「テクノロジー・アート」のことではなくて、



ふじはた・まさき
一九五六年生まれ。七九年東京芸術大学美術学部デザイン科卒業。八一年同大学院修了。九〇年慶応義塾大学環境情報学部講師。九二年助教授。九八年教授。九九年東京芸術大学美術学部先端芸術表現科教授



「Field-Work@Hayama」20000 制作：藤幡正樹 技術：川嶋岳史
GPSとビデオ、カメラとセンサーを組み合わせた新しい記録媒体を用いて作られたきわめて私的な日記を、デジタルの空間のなかで自由に見ることができるように設計された作品

要するに自分の表現に適したメデイウムを作るアートのことだと理解しています。だからそういう意味で、

いま先端芸術表現科がやっていることも、「メディアを作る」という意味では「メディア・アート」なんです

よ。額縁やギャラリーではおさまらない。環境全部をメディアとして作り変えてしまう作業が、いまいちば

ん求められているのではないでしようか。



山本邦山

音楽学部邦楽科 尺八

伝統への理解を踏まえて、新しいものに挑戦する

やまもと・ほうざん
一九三七年生まれ。五八年京都外国語短期大学卒業。六二年正派音楽院楽理科卒業。九九年東京芸術大学音楽学部邦楽科教授

芸 大に尺八専攻ができた一九七〇年代といえば、尺八が海外

に向かつて大いにアピールした時代でした。以来、巣立っていった学生のなかから、プロとして成功するものが出てくるなど、活躍が目立ってきました。

「首振り三年」と言いますが、尺八では「ゆり」という、いわゆるピブライトに大きな特徴があります。「ゆり」も一種類ではなくて、「横ゆり」とか「縦ゆり」とか「廻しゆり」とか、それを混合した技法がたくさんある。オーボエやフルートにはない「ゆり」を、日本の楽器としての尺八は最も重視しています。近年の世界

的な評価にも、この「ゆりの技法」というのがあるのではないかと思えます。

尺八専攻では、伝統音楽を正しく演奏し、正しい知識を得てもらおうよう指導しています。その上で、伝統の流れを踏まえて新しい曲に挑戦する。いまの若い人のなかには、音がただだけでも巧くなったようなケースが多く見受けられますが、土台もなしに新しいものに挑戦するのはなく、伝統音楽のメロディ、美しさ、素材さを、よく理解した上で次の段階に進んでもらいたい。邦楽科には、親の奏でる音を聞いて

て育ってきた人が入ってきます。そういう学生には、基礎のところから改めて教えるをほどこし、細かいところの手直しをすることをほくらは義務づけられている。そういう環境以外の人は、素直に、尺八の音色に惚れて入ってくる。いまは音源がいっぱいありますので、自発的に日本音楽を好きになるのでしょうか。楽器に愛情をもつ人は男女を問いませんから、優秀な女性もいます。

基本的には、一対一のレッスンです。学生たちは、芸は盗むものだと、心がけていると思います。また、定期演奏会のおりには、私は合奏には参加せずになるべく学生を離し、任

せてしまう。その代わり指導のときは厳しくやる。離れたほうがかえって力がついていくものです。

私の場合、ジャズ・バンドやオーケストラと共演しましたし、歌謡曲も吹いた。表現ということでは、邦楽のアンサンブルとは違ったおもしろさがありました。自分はこの音楽以外やらないという音楽家もいると思いますが、失敗してもともとでして勉強しましたから。演奏するだけではなく、いろいろな音楽を聴く耳をもち、だれがこういう表現をしているかと、いいものをチェックする。邦楽以外の、協奏曲や交響曲でも、好きなタイトルの曲の自分で感動した部分を忘れないでいると、自分の演奏に現れてくるかもしれないと、学生には教えています。



のだら・いちろう
一九五三年生まれ。七六年東京芸術大学音楽学部作曲科卒業。七八年同大学院音楽研究科修士課程修了。八二年パリ国立高等音楽院卒業。九〇年東京芸術大学音楽学部ソルフェージュ科助教授

野平一郎

音楽学部楽理科 ソルフェージュ・作曲

好奇心と応用力によって、 自分の演奏を打ち立てる

学して、パリの国立音楽院でかつて芸大の教官でもあった、ピアニストのアンリエット・ピユイグロロジェに習いました。

一週間に三回、朝の九時から授業がある。よほど興味があって自分のためになると思えないと、通いつづけられませんか。一年間、毎週、学ぶのがほんとに楽しくて刺激になった。そんな経験ははじめてのことでした。音楽にダイレクトに触れさせ、人を変える力をもっている。自分も、刺激的で、そこに行くのが楽しいと学生に思われるような授業にしたい。

ソルフェージュの範囲内で、好奇心を掻き立てる。創作でも演奏でも、芸術において、教えられたことをそのままやるというのは無意味ですから、学生に起爆剤を与えて、自身の力でやらせるように後押しをする。西洋医学のように薬を与えて治療させるのではなくて、整体のように、人間が本来もっている治癒力を発揮

させることによって、自分で病気を治す。潜在的に眠っているものを目覚めさせたい。音楽家としての進路でさえ、未知数かもしれないし、自分から創造しないとなんにも起こらない。そういう力を引き出してやるというのが芸術大学の教官の使命ではないのでしょうか。

音楽の基礎訓練というのは、具体的にさまざまなものごとを知り、応用力をつけるということです。たとえば、教官が学生が作曲した曲を、バランスが悪いと指摘したら、その根底に原因があるわけです。その根底の原因を知りさえすれば応用が利く。その曲のその場所の問題で終わらないで、ほかの曲の場合にもその指摘を応用できるわけです。

音楽において、自分ひとりの力とバックグラウンドで、インタープリテーション（演奏解釈）に到達し、自分の演奏を打ち立てる。これは、好奇心が育っていないと容易ではありませぬ。そのために必要な知識は

膨大にある。たとえば、ある作曲家の楽曲を理解しようとするとき、音楽の楽譜だけを見てもわからない。つまり作曲家が音を書く場合、背後に思想やどんなイメージを描いているかといった、さまざまな要因がある。その上でそれぞれの人がどう料理するかを踏まえて自分なりにこういう表現をしたいと考えが深まってくれば、強固な演奏解釈ができるわけです。

大学は、芸術を学ぶうえでの、人間関係をつくる場所という機能ももっています。学生のあいだでも、人間のネットワークをつくり、他人がやっていることを知る。つまり人と人が会うだけでは出会いにはなりません。ある人がある人に何かモーションを起こさせる。行動を起こさせられることによって、自分に足りなかったことを知るわけです。そうするとその人は変わる。変わるとこまでいってはじめて出会いといえるでしょう。

芸

術教育の上で、もっとも気を付けているのは、学生各々の資質を見抜くことです。大学に入るまで経てきた環境によって、彼らが受けてきた基礎教育は個別的なのです。病院の患者のカルテのように一人ひとり問題点が違う。私が教えるソルフェージュは、音楽家になる学生のために基礎訓練をほどこすわけですが、人によって個別の問題があり、授業で同じカリキュラムを課してもしかなかった。そういう苦労があります。

私は二十五歳のときフランスに留

實相寺昭雄

演奏芸術センター長

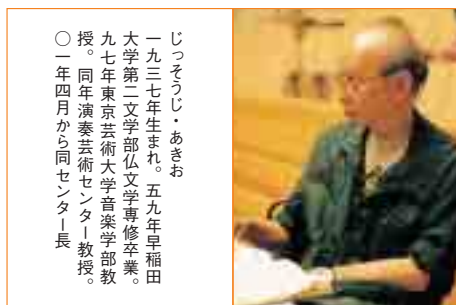
奏楽堂から発信する 「共同作業」の成果

演 奏芸術センターは舞台芸術、パフォーミングを含めた演奏芸術、それをもとにした講義、奏楽堂のホールを利用した企画・推進をおこなう、音楽学部と美術学部にまたがる機関です。

十月公演のオペラ定期「ドン・ジョヴァンニ」でも、美術学部にかなり大きな協力を仰いでいます。協力し合えるところはいっぱいありますから、共同作業を日常化させたいなと思いますけどね。今回の美術学部の協力は、出道具や小道具などの造形ですが、プログラムの表紙、ポスター、チラシなども、美術学部の先生方に多くを負っています。これからは、たとえば背景画が欲しいとか、いろいろなケースが出てくるのではないのでしょうか。空間そのものをどう生かすかということでも、美術学部との共同作業でいろいろな知恵を借りなければだめだと思っています。これは、ほかの大学ではできないこ

とですからね。

芸術教育について、ぼくが理想とするのは「寺子屋」です。スタッフを教育するには、ある期間をかけて一緒に仕事をしていきながらそのなかで教えていくと、うまくいく。教壇があつて、みんな椅子に座つていて、マスに対してある理論や思想を教えていく「座学」っていうのは、ぼくには向いていない。実践を積み上げながら教えたり教えられたりする。実際のなごときかできないですね。映像の世界でも、ずっとその方法でスタッフを育ててきましたから。総合芸術としてのオペラを学ぶには、東京芸術大学は最適の場所です。たとえば、オペラ歌手を育てるのは、たいへん贅沢なことなのです。歌手が一人で歌うというわけにはいかない。ぼくらみたいに動きを考えたりするスタッフがいて、指揮の先生もいる。相手役にもしっかりとした先生がいらないといけない。ある場合に



じつそつじ・あきお
一九三七年生まれ。五九年早稲田大学第二文学部仏文学専修卒業。九七年東京芸術大学音楽学部教授。同年演奏芸術センター教授。〇一年四月から同センター長

はオーケストラが必要になってくる。明かりや道具や衣装を準備する人がいる。そういう環境が備わつてはじめて一人の歌手を育てていく。芸大は環境が整っている部分で、学生にもたいへんメリットがあるんじゃないですか。しかも美術学部もある。だからもつとそのメリットを生かさなければと思っています。

ただ、最近の学生は、ますます「洋魂洋才」になっていきますね。着物が着られない、下駄を履いて歩く気持ち良さもわからない。言葉の問題も非常に大きいと思います。この上、国際化ばかり唱えていると、とんでもないことになってしまふ。オペラという西洋音楽をやる場合でも、歌舞伎の知識や所作事、それに礼儀が必要。襖の開け閉めでも、舞台の上に出さなくても心得ているほうがいい。

芸大の音楽学部には日本の古典芸術・芸能がありますが、核として、

日本の演劇を含めた古典芸術についてのカリキュラムを充実させる必要がある。それは多くの期待です。奏楽堂というパフォーマンスする場所ができたから、もつと共同作業をしていきたいと思えますね。

芸大にいろいろな才能をもった先生方が発信するもの、学生たちが発信するものを、奏楽堂を使ってどうやっていちばん有効に世の中に発信していくか。それが、いまのぼくに与えられている使命だと思っています。



奏楽堂開館記念オペラ「魔笛」(写真：木之下晃)