

と対話する

座談会

グローバル社会と 芸術文化創造

芸術表現にとって 国際化 とは何だろうか。
芸術の価値は、普遍的であるとともに、国家・個人・民族のアイデンティティも大きな意味を持つ。
国際的舞台上で活躍し、内外の芸術教育にも見識をもつ、4人の教官が語る。

川俣正(美術学部教授)

島田文雄(美術学部助教授)

鈴木雅明(音楽学部助教授)

若杉弘(演奏芸術センター教授)

美術教育の国際化、音楽教育の国際化

司会 今日お集まりいただいた先生方は、それぞれの分野で国際的な高い評価を受けていらして、しかも海外での経験がたくさんおありになる。アーティストであり教育者である皆さんに、芸大と国際社会個人の創作活動と国際社会の関係について、お話しただければと思います。

鈴木雅明 西洋音楽を演奏する部門に関していえば、今まではずっとヨーロッパに学び習うことが最終目的になっていました。芸大で勉強した人は成績のいい人ほど、ヨーロッパに行ってしまう。芸大で、ヨーロッパのコンセルヴァトワールの予備軍を教育しているような状況がずっとありました。一方で、ヨーロッパから芸大に学びに来る人は、現状ではごく



特集 大学は世界

芸術を通した国際交流には無限の可能性がある。

これまでも豊かな成果を実らせ、グローバル化のなかで今後もさらに期待される、東京芸術大学の国際的活躍を紹介する。

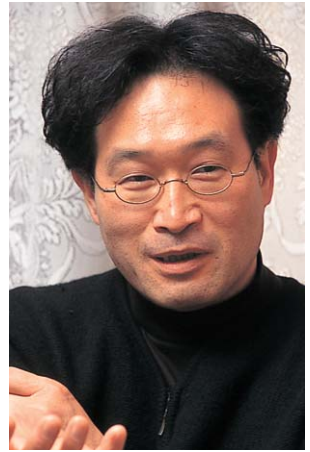
わずかです。今後もアジアからの留学生が増える可能性はあるでしょうが、欧米の人が日本に来て西洋音楽を学ぶという状況がこないかぎり、ほんとうの国際化とはいえないでしょう。

ただアメリカ人で日本で勉強したいという人がいても、制度やスカラシップの面で、日本人がヨーロッパに行くほどにはメリットが多くない。芸大と日本がさらに国際化して、留学生が増えていくには、個人的な教育レベルだけではなく西洋音楽を学ぶ社会的環境や、経済的なレベルも含めた全体的な価値が上がっていくことが必要だと思います。

川俣正 芸大がインターナショナルなレベルの大学になりうるには、留学生や提携校の数、大学システムの問題以前に、教官自体の国際化がまず必要だと思います。もちろん国際的な作家だからいい先生かどうかはわからない。あるいは、いい先生だから国際的なわけでもありませんが、通常外国の大学では、その大学で教えている教官の質で、学生が集まるわけです。芸大の教官のレベルを国際的にする以外にないと思います。

若杉弘 美術学部が担っている教育は、絵画、彫塑、塗り物と日本古来の芸術が進化し、発展を支えてきたものです。一方、西洋音楽の場合、外国で生まれ育くまれて明治以降に受容した芸術を扱っているのです。どうしても、追いつき追い越せという気持ちがある。すると、どうしても海外から学生を受け入れるよりも、送り出すほうにウェイトがかかってしまう。

ただ忘れてはならないのは、音楽学部には邦楽科があります。これは日本の伝統音楽芸術で、海外にも習いたいという人がいる。東京芸術大学には、立派な先生方が集まっておられて、日本に来なければ流儀が教われない邦楽科があることをアピールしていくべきだと思いますね。



川俣 正

かわまた・ただし

美術学部先端芸術表現科教授・美術家
1953年北海道生まれ。東京芸術大学大学院修了。

77年より表現活動をはじめ、82年ベネツィア・ビエンナーレ、87年ドクメンタ8、97年ミユンスター彫刻プロジェクトなど、国内外の展覧会に多数参加。近年はプロジェクト ワーク・イン・プログレス を展開。01年には水戸芸術館で大規模な個展「川俣正 デイリーニュース」が開催された。

島田文雄 陶芸の場合、世界の中で日本は主導的な立場にあります。使う食器に多様性がある上に、焼き物好きの多くの人に支えられているからです。諸外国には焼き物を愛するという気持ちは強くありませんので、外国の陶芸家が、一カ月なり二カ月日本の窯元で過すと、ここは天国だと言います。信楽や瀬戸で焼き物を焼いた人たちが、アメリカに帰り「日本ではこうだった」と報告すると、留学を考えている人にはひとつのサジェスションになる。ですから陶芸科では、姉妹校提携している大学から短期派遣や招聘の要望が非常に多くて、交通整理しながら断っているような状況です。

鈴木 クラシック音楽は本来西洋に根ざしたもので、価値が多様化し、グローバルなものだという認識が強くなってきました。特に私がやっている古楽は、十八世紀以前の楽器を再現して使い、その演奏法は二十世紀の半ばに出てきたもので、日本人と他の国の人たちは、ほぼ一緒にスタートラインにいた。

しかも、十九世紀以来のヨーロッパの伝統とは異なる価値観を打ち出したいという共闘精神があるものです。ですから、インターナショナルな絆が強いのです。世界のバロック・オーケストラに、十カ国以上の人が

が集まっているのは当たり前です。古楽の世界では非常に不思議な国際化が進んでいるといえるでしょう。

川俣 美術の場合、作者の国籍や出身地を、表現の中にひきまわることが多くあります。自分の育った文化を出さないかぎり、作家として表現のレベルに達しないと思ひ込んでいます。しかし、それを越えたときに、はじめて国籍や出身地と関係のない個人の表現レベルに達する。だからインターナショナル、国際化というのは、国を超えたところ、国が消えたところにあるのだと思います。

小澤征爾さんが語っていたのですが、日本人が西洋音楽を指揮することに偏見などなく「小澤の音を聴きたい、指揮を見たい」ということで聴きにくるんですね。

鈴木 私の友達で「小澤征爾って日本人だったのか」と言っていた人がいます。小澤さんに気づかず、武満徹とか若杉さんを、どこの国の人であるかを知らないのです。我々はヨーロッパ人と日本語で話すことがないですから国を意識することはありません。だから国際化という言葉自体がすでにおかしいと思うのです。

グローバルイズムとアイデンティティ

島田 芸大に学びにきた先生たちのルーツがありまして、五年前くらいから、トルコ、中国、韓国、アメリカでワークショップを毎年やっています。それを学生が各国十人くらいずつ合流して五十〜六十人で一緒に焼き物をやる。それぞれの国の先生たちが、自分の国のテクニクを表現しあいます。そこで見えてくるのは、韓国は韓国で独自の陶芸文化がある、トルコにもペルシャ陶器があるわけです。そういう独自の文化と技術を大事にしたほうがいいんじゃないか。

ただ韓国の現状は、アメリカナイズされた先生たちが陶芸を教えているものだから、韓国の特色をもった教育がないのは非常に残念です。中国も、欧米からいろいろ吸収して、陶芸文化を再生させようとしています。景德鎮をはじめとする素晴らしい文化的土壌を、ヨーロッパやアメリカに発信することに必要なのではないのでしょうか。

川俣 個々の地域性や文化的背景を、自国のアイデンティティを武器として紹介するのは少し危険だと思います。例えば、日本人、日本文化で言えばエキゾティズムやオリエンタリズムという括り方を簡単にされるわけです。ヨーロッパ中心主義みたいなものがまだどこかにある。

だから日本人が西洋音楽に取り組むことにコンプレックスがあるとしたら、それはちょっと違うのではないのでしょうか。西洋音楽のルーツが日本にはないという積極的な認めるべきだと思うのです。美術でも黒田清輝がヨーロッパから持ち帰った油画が、芸大で専攻できますが、「日本画のほうに日本文化を背景にしているからオリジナリティがある」という文化保存的な捉え方もありますが、文化というのはいろいろなのがクロスしてその中で出てくるものです。だから国のアイデンティティというのを、どこまで純粋なものとして、把握できるのか疑問ですね。

鈴木 様式というのは畢竟個人のものだと思うのです。私がパツハを演奏するときには、パツハにもっともふさわしい演奏をしたいと思うわけです。日本人としてとか、芸大の教官としてとかは関係なく、自分の中でベストの状態をつくり出したい。ところが、振り返ってみればやはり日本人であることから出ていない。この時代にこういう環境に生きていく、歴史の流れからは出られないわけです。

私のパツハの演奏を聴いて「日本人だから墨絵

の影響があるのではないかと」という海外の批評家がありました。線的なポリフォニックなものが、墨絵と関係があるというのでしょうか。私は墨絵を深く鑑賞したわけでもないのに、ヨーロッパ人から見れば共通点が見えるかもしれない。日本人であることを否定はしないし、そのように振る舞おうとしてもいいませんが、自分の価値観はどこかでヨーロッパ的なものと日本的なものが、混合しているというのでしょうか。

川俣 一方で、国家のルーツを断ち切られたディアスポラ（離散者たち）のもつアイデンティティの取り方には、マルチカルチャー的な部分があると思うのです。どこに自分の存在価値や存在理由があるかわからない彼らのアイデンティティが表現に出てきたとき、単一な整合性のあるアイデンティティ以上に、複雑な国の文化が絡み合って非常におもしろいものが出てくると思う。

若杉 音楽の中でも作曲という創作分野は、美術学部の方先生方が目指して考えてらっしゃることに直結するのでしょうか。ところが我々の指揮や演奏の仕事は再現芸術であって、楽聖と呼ばれるような偉大な作曲家がすでに呈示したメッセージを、響きに変えて、お客様に届ける仲介業者なのです。そのときには自分が日本人なんて全然意識していない。自分と作品・作家との対話であって、演奏するときにはすでに自分は国際人になっています。インターナショナルでグローバルであるべきだという考えは再現芸術には、一切ありません。

日本はヨーロッパから遠く離れた島国で、西洋音楽の受容から百何年しか経っていないのは、むしろ幸いなことなのです。各地の方言を観察し分析し、いいものと余計なものを区別できる見晴らしのいい観測所なのです。理想的な再現が可能な立場にいる。だから、日本で充分観測し、カテゴリーを分析

した上で、目標をしばって外国に行くのが有効だと思えます。

芸大の歴史と、未来への展望

若杉 芸術大学が世界の中で求められています。この学校の成り立ちは東京美術学校と東京音楽学校が、第二次世界大戦後に統合されて、東京芸術大学と名乗ったために、二つの部門しかない。二十世紀に総合芸術大学を目指していくには、外国の芸術大学にある演劇、舞踊、映像、舞台美術などの部門が不可欠でしょう。

美術学部の先端芸術表現科のように、音楽学部にも新たに音楽環境創造科がこの四月に発足します。将来的には二つの学科が手を携えて第三学部に発展していくことによって、美術学部と音楽学部の架け橋になり、ひいては世界の中の東京芸術大学につながるべくが望ましいと私は思うのです。

川俣 芸大で不思議なのは、美術学部の場合、素材で科ができていくわけですね。油画、日本画、陶芸、鍍金、彫刻……、それは技術ですよ。技術の方法が違うだけで、絵を描くあるいは立体をつくるというベーシックなところは同じだと思えます。

先端芸術表現科ができて演劇や映像など、今まで芸大になかったものを求めて学生が入ってくる。そのような状況で、また演劇や映像が単なるメディアの違いだけで捉えられても、何も変わっていかないのではないかと。技術やテクニクで科を分けるのは、現在の美術を見渡すとすごく変な感じがします。

若杉 現在でも美術学部と

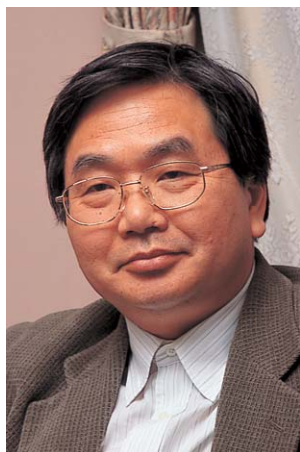
音楽学部で単位の交換ができます。架け橋になる先端芸術表現科や音楽環境創造科に目を向ければ、学生たちの交流も進み、自分の専門の周辺にある文化にたくさん出会えるはずなのです。

島田 工芸はテクニクが非常に必要で、特化させることも大事なのです。ただ学生の立場からすると、陶彫をやるためには彫刻も勉強したいし、陶壁ですと建築やデザインをかじってみたいわけですね。有効、複合的なテクニクを取り入れながら創作できるシステムができたなら理想的だと思います。

川俣 ただ現実には、油画科に入ると彫刻や工芸には行けない。その大きなネックはテクニクなのです。技術の習得というのは「特化」したものですから、他の科には容易に行けないという事実はあると思います。

鈴木 インターメディア的な発想は重要だと思うのです。ただ我々の活動は、やはり非常に特化したところがスタート地点なのであって、逆の発想で教育しても、総合芸術大学のような構想には行き着かない。我々の活動は、芸術とくくる必要はなく、あくまでも職人的にプロフェッショナルに分野ごとに「特化」している。

川俣 専門の部分と教養の部分に分けて考える。



島田文雄

しまだ・ふみお

美術学部工芸科助教授 陶芸家
1948年栃木県生まれ。東京芸術大学大学院修了。
96年より、ワシントン州立タコマ・コミュニティ・カレッジ、トルコ国立アナドル大学、中央工芸美術学院陶磁系（北京）など、海外の教育機関との間で合同講座や実技指導・講演を積極的に行う。実技指導書も多数刊行。



鈴木雅明

すずき・まさあき

音楽学部器楽科助教授 チェンバロ・オルガン奏者

1954年兵庫県生まれ。東京芸術大学大学院オルガン科で学んだのち、スウェーリンク音楽院（アムステルダム）を卒業。プリュージュ国際チェンバロ・コンクール、同オルガン・コンクールに入賞。90年からオリジナル楽器アンサンブルと合唱団 バッハ・コレギウム・ジャパン を結成。海外公演も多い。

ファウンデーションというのはまさに教養を指しています。昔だとかなり自分で意識して芸大に入ってくる学生が多かったけれど、今は特化する前の段階で入ってくる。特に先端の場合は、いろんなものに興味をもっている学生がほとんどです。でも芸大の特徴は、まさに「特化」していることです。自分の考えが定まる前の段階で、メディアを選ばなければいけない。そんなジレンマが学生にはあると思います。

鈴木 音楽では、「特化」はもつと早く起こるべきだと思います。大学に入った時点で、自分は何をしたいかわからないという状況、やりたいことを明確に意識できないというのは問題です。

若杉 私の持論なのですが、一九四五年以降アメリカの文化政策による六・三・三制という教育制度が問題で、昔は十五歳で元服ですが、今の成人式は二十歳です。十五歳で元服の時代には、その歳で大人の自覚があったはずですが、今の若者は十八歳では自分の進路を決められない。成人前ですから。

鈴木 例えばピアノは十八歳からやりたいと思って、ピアノリストになるのは難しいという状況はあるでしょう。確かに私も十八歳で芸大に入ったときと

今とは全然違うことをやっていますから、入学時点にすべての方針が決まるとは思っていません。ただ、芸大の場合には、自分の目指す分野が特化されているというメリットは、計り知れないでしょう。

若杉 海外の音楽演奏の教育では、どの作品をどう演奏したいか、作品をいかに豊かに感じるかという欲求を育てることに重点がおかれています。「この曲をこう演奏したい。それにはこの技術が必要だ」と。心の欲求から探しあてた指遣いは、二度と揺るがないですから。

ただ、戦後の日本では、あまりにも英才教育を重んじたと思います。「技術がパーフェクトであれば、表現したいものが見つかったときに、完璧に演奏できるはずだ」とメカニズムが優先してしまっただ。それは「特化」ではないと思います。

鈴木 確かにそうです。私が言う「特化」は、決して技術的なことではなくてもつと感覚的なことなのです。例えば、この和声は不協和音でこういうふうに弾くべきだというフィーリングは、ある年齢より後には絶対身に付けることができます。子供の時から育むべき感覚ですね。

ただ「じゃあ子供の時から和声をやらせるべきだ」ということになるが、また技術に陥ってしまう。特化した要素を非常にバランスよく訓練しながら、ファンダメンタルな部分だけを取り出して育てるのは難しいことです。

芸大の国際性

島田 今日卒業制作の講評で「サガファイアー」というアメリカ特有の焼き方で、初めて作品が出てきたんです。登り窯を焼くときに「匣」という灰がかぶらないようにプロテクトする容器があるのですが、アメリカでは逆に、匣の中におがくずやバナナの皮や針金で巻いた石を入れて、複雑な炎の表現

を定着させる。楽焼でも、アメリカには日本とはまた違う「アメリカン楽」と呼ばれるものもあります。異質なテクニクを知るとそれに基づいた表現方法を考えられる上に、作品にも多様性がもてるようになる。学生にとっては、大事なことです。

川俣 蛸壺的に追求していく方向と、多様な分野を吸収していく方向と、つねにジレンマがあります。専門化して穴を掘り下げていくと、前が見えなくなる。前だけを見ているんなものを吸収しても、突き詰めていけない。

両方のできる唯一の方法は、二つの方向性を行き来すればいいと思います。表現者にとってフットワークはとても重要で、いろんなものを吸収しながら、なおかつ特化した部分突き詰めていく。大学がそのような、フットワークの良いインターヴァルをかなり意識してやっていくとそれも可能になるでしょう。

島田 陶芸でも、アメリカのスタイルを学んだ教官が、モダン・アートや前衛的な表現を基軸に教えている芸術大学が日本にあります。ところが芸大は、まず伝統的なものを教えようということで、轆轤を中心に教えています。外国で茶碗を作っても一介の職人としてしか見られず、ステータスは上がりません。したがって、世界的な陶芸の世界ではアートのほうが評価され、アーティストにもなれる可能性が高い。ただ、職人的なものを中心に教える芸大を、そのことによって一目置いていた人たちがいることもまた事実です。

川俣 芸大の知名度というのは、芸大を出た学生が作家になり表現者になって、はじめて出てくるものだと思います。なぜMITとかハーヴァードが評価されているかというと、教官や卒業生がいい仕事をしているからです。芸大の場合も、有名なアーティストや、社会的なステータスをもった人がここに

ら出ていったということが、唯一大きい価値だと思
うんですね。

教官・学生の意識改革

若杉 ピアニストでもヴァイオリニストでも指揮者
でも、文学、絵画、演劇、舞踊、身体表現、映像
などの栄養をできるだけ吸い上げた人が、感性を育
み、専門分野に役立てることができ、そして交流も
できる。我が国唯一の国立芸術大学である本校が
そのあらゆる芸術分野の、だれもが鍵を開ければ入
れる状態になっている、開かれた大学になるべきだ
と思いますね。

川俣 それを芸大に求めるのか、芸大以外の場所
に求めるのか。教養的なものは、他の大学でも習え
ますし、それに「特化」した大学はいくらでもある
わけです。私は芸大は大学院だけでもいいと思っ
ています。なぜかという、学部の方ウンデーション
的な部分は、海外を含めて「特化」した大学で
学んで、芸大に帰ってきてから蛸壺的な部分に入
ってほしい。語学や社会学、経済や法律、そ
れに医学も美術には必要です。ただそれらすべてを
芸大が請け負うべきなのか、あるいはもつと先鋭的
にひとつの蛸壺をどんどん深めていくべきなのか。
ユニバーシティとして芸大を考えるか、あるいはカ
レッジとして「特化」した組織として考えるのかは
大きな分岐点ではないでしょうか。

鈴木 それは両方あると思います。組織としての芸
大というのを、この日本社会の中でどう位置づける
かということ。広い意味で、音楽教育、美術教育
として、表現の世界で中核となる次の世代を育て
ることに重心を置く価値観から言うのであれば、大
学院だけでいいというのはある意味で賛成です。し
かし十八歳から芸術教育を始めてもすでに遅いから
高校のみならず中学、小学校、幼稚園からやるべ

きだという考え方もありうるでしょう。

英才教育をほどこすのが目的ではなく、我々が今、
次の世代に伝えるべき価値観が重要だと思っています。
何を美しいと感じるかという価値観を獲得するのは
十八歳になってからでは遅いのではないかと。今どち
らに進むべきなのかが非常に難しい問題です。

島田 今、工芸の一年の担任をやっています。が、
休学して外国に行きたい、という学生が何人か出
てきたんです。私としては「大いに休学しなさい、
八年間卒業してもいいんじゃないか」と思ってい
ます。この日本で社会を学ぶよりも、旅をして苦労
しながら、外国に行つて若いときに感性を磨くのは、
すばらしいことです。いろんな国の芝居を見たり、
音楽を聴いたり、酒飲んだり、経験が豊富にでき
るわけです。旅によってその人の価値観や感覚が磨
かれるのではないのでしょうか。

若杉 それが理想的かもしれないですけど、「隣の
柿は甘そうに見える」とも言います。芸大ですばら
しい担当教官のもとに指導を受けていても「外国の
ほうがもつといいのでは」という考えで安易に留学
するのはいけません。芸大の先生のもっているもの
をしゃぶり取るぐらいに吸収して、これだけのもの
を獲得したから海外で極めたいというのが本道です。

鈴木 音楽教育においては、
レッスンはとても重要な
ですが、そこから得られる
ことはほんとうにわずかな
んです。学生もきちんとレ
ッスンしてほしいという人
が多いような気がします。
学生自身が演奏することも
レッスンに劣らず重要で
すから、「自分の本番を優先
しなさい」と言うのですが、

そういう価値観はあまり音楽の中では通用しない。
だからもつと自由に、国際までいかなくとも、いろん
なところに行つて体験をたくさん積みめばいいのにと
思いますね。

若杉 教室で教えられることと、現場で覚えること
は、それぞれ違いますからね。教室で二対一の時間
が充分あったにしても、私が演奏の練習をオーケス
トラとしている場に学生が足を運んでくれるのはう
れしい。そこで得るのは教室で得られないものです
から。今私の任務は、芸大という金魚鉢をたたき
割つて、外で何が起きているか、新しい空気や酸
素を教室に運んでくることだと思っています。

学生にも、「堀の中の価値観や上下関係に閉じこ
もらずに、外の空気を吸いに出ようよ」と言ってい
ます。その延長線で海外に行き、いろいろな人と知
り合つて、触発される体験があると思うのです。学
生たち、がんばれ！

司会 長い時間ありがとうございました。

（一月二四日、東京芸術大学赤レンガ談話室。司会
「芸大通信」編集委員会）



若杉 弘
わかしぎ・ひろし

演奏芸術センター教授 指揮者
1935年東京都生まれ。東京芸術大学卒業。卒
業と同時にNHK交響楽団指揮研究員となり、
ケルン放送交響楽団首席指揮者、ライン・ド
イツ・オペラ総監督、ドレスデン国立歌劇場お
よびシュターツカペレ常任指揮者、チューリッ
ヒ・トーンハレ協会芸術総監督・同管弦楽団
首席指揮者、東京交響楽団音楽監督・首席指
揮者を経て、現在NHK交響楽団正指揮者、滋
賀県立芸術劇場びわ湖ホール芸術監督を務め
る。日本芸術院会員。