

# 藝大通信

特集 大学院映像研究科  
横浜を拠点に切り拓く新しい領域  
黒沢清・朴起鏞

教員は語る  
—芸大への期待・抱負・提言—第三回  
吉村誠司×漆原朝子  
新連載 上野の杜の波瀾万丈

11  
SEPTEMBER  
2005

TOKYO  
**GEIDAI**  
東京芸大広報誌





澤 和樹 (さわ・かずき)

1955年和歌山県生まれ。1979年3月東京芸術大学大学院音楽研究科修士課程（器楽・ヴァイオリン）修了。84年音楽学部器楽科講師、85年助教授、2005年教授。  
2004年、文化の向上発展に特に顕著な業績を示し、和歌山県の功に値すると認められる者に贈られる平成16年度和歌山県文化賞を受賞。  
同年、英国、マンチェスターの北王立音楽院（Royal Northern College of Music）から、著名な音楽家や作曲家に対して贈られるFellowshipの称号が授与された。

## 第11号目次

3....15 特集

### 大学院映像研究科 横浜を拠点に切り拓く新しい領域

[特集対談]

#### 映像表現を教え、学ぶということ

黒沢 清・朴起鏞 司会：藤幡正樹

インタビュー 中田 宏 横浜市長

大学院映像研究科映画専攻とは 筒井武文

横浜校地馬車道校舎ルポ

院生が語る映像専攻 月川 翔／福岡典子

16....17 芸大の歩き方

上野の杜のキャンパスガイド

第3回 名木 布施英利

18....19 新連載

上野の杜の波瀬万丈

第1回 美校騒動 吉田千鶴子

20....21 クラブ・サークル訪問

第2回 剣道部 前島安奈

22....25 教員は語る

芸大への期待・抱負・提言

吉村誠司×漆原朝子

26....27 NEWS2005.3～2005.8

編集後記

編集発行

東京芸術大学藝大通信編集部

編集委員

船山 隆（音楽学部楽理科教授・編集長）

長谷部浩（美術学部先端芸術表現科助教授）

布施英利（美術学部助教授美術解剖学研究室）

安藤政輝（音楽学部邦楽科教授）

アートディレクター

蓮見智幸（美術学部デザイン科助教授）

制作

株式会社 平凡社

発行日

平成17年9月10日

お問い合わせ先

東京芸術大学総務課企画評価・広報室

〒110-8714 東京都台東区上野公園12-8

電話 03-5685-7509 FAX03-5685-7760

e-mail toiwase@ml.geidai.ac.jp

URL http://www.geidai.ac.jp

特集

# 大学院映像研究科

横浜を拠点に切り拓く新しい領域



映像表現を教え、  
学ぶということ

〔特集対談〕

黒沢清 × 朴起鏞



映像表現についての芸術的な表現力と、高度な専門知識を同時に身につけた人材を社会に提供していくことを目的に、

映像制作・発信・交流の拠点となる「映像文化都市」を目指す横浜市との連携協力によって大学院映像研究科が四月に開講した。

このたびの「映画専攻」に加え、「メディア映像専攻」「アーティション専攻」の開設も予定されている、芸大の新たな地平を紹介する。

**藤幡** 本日は、韓国映画アカデミーの朴起鏞先生と本研究科の黒沢清先生とにお話をうかがいしたいと思います。実際にこの映像研究科映画専攻が開講されて、まだ一ヵ月半ほどでありますけれども、まず黒沢先生のほうから、ここまで手ごたえというようなことを話していただけますか。

**黒沢** まだ、何の実績も上げておりませんが、非常に優秀な若者が集まつたという実感があります。やはり、最初の年ですでの、これまであまり発掘されなかつた才能のある若い人たちが、ここに集まつてきたんだろうと思います。来年、このレベルに果たして到達できるのかどうかはわからないです。同時に、優秀な若者であればあるほど、では僕たち教授陣が何を教えればいいのか、まことに難しい、困難を感じております。つまり彼らに教えることはもうほとんどない。映画の才能だけとつてみれば、僕なんかよりずっと上だ。そういう人たちをどつちの方向に導いていくのかを今、試行錯誤している段階です。

**朴** 私どもの韓国映画アカデミーは一九八四年に開校いたしました。

東京芸術大学と違うのは、私どもの学校というのは学位を授与する正式な教育の大学ではなくて、韓国で唯一のプロを養成する国立の映画学校ということになります。学科は演出、撮影、アニメーション、プロデューシング、この四つに分

かれています。一年で定員は三十六人なんですが、今は大体毎年一千五人採用しております。二年制度ですから、一年生と二年生合わせて現在五十人の学生が在学しています。あと国家から運営にかかるすべての費用が支援されています。まだ二ヵ月半ほどでありますけれども、黒沢先生のほうから、ここまで手ごたえというようなことを話していただけますか。

私が、非常に優秀な若者が集まつたという実感があります。やはり、最初の年ですでの、これまであまり発掘されなかつた才能のある若い人たちが、ここに集まつてきたんだろうと思います。来年、このレベルに果たして到達できるのかどうかはわからないです。同時に、優秀な若者であればあるほど、では僕たち教授陣が何を教えればいいのか、まことに難しい、困難を感じております。つまり彼らに教えることはもうほとんどない。映画の才能だけとつてみれば、僕なんかよりもずっと上だ。そういう人たちをどつちの方向に導いていくのかを今、試行錯誤している段階です。

常に厳しくて、三段階に分けてふるいにかけたうえで、最終的に学生を探るんですけど、最終面接のときに必ず聞くことがあります。それはちょっと大きくな話になつてしまふのですけれど、「あなたは映画に人生をかける覚悟ができるですか?」と聞くのです。一般大学のように、専攻を選ぶのとは違いまして、ちょっと映画でもやってみようかなことなんですね。私どもの学校は入試が非公開です。



**黒沢清** (くろさわ・きよし)

1955年生まれ。映画監督。東京藝術大学大学院映像研究科映画専攻教授(監督領域)。立教大学在学中より8ミリ映画の自主制作を手がける。代表作に『CURE』、『カリスマ』、『回路』、『アカルイミライ』など。『回路』は第54回カンヌ国際映画祭で国際映画批評家連盟賞を受賞。

という生半可な気持ちでやつたとして、「でもやっぱり難しいし、大変だからやめちゃおう」という学生は要らないのです。本当に悩んで、悩んでその末に、もう自分の人生の一生の仕事としてやろうと決心した学生を探りたいと思っています。学生たちにも、「あなたたちは、これからプロになるのだ」ということを教え込むことなんですね。私どもの学校は入試が非公開です。

もう一つは助監督の経験はなしで、たまたまデビューできるというケースもあるんですけども、その場合にはどちらを選択するのかは個人の問題になつていて、いずれにしても、人材を産業が必要としているので、仕事を探すということは難しいことではないのです。

藤幡 今、僕は映像研究科の科長をやっていますけれども、東京芸術大学のなかで映画という分野を取り上げようということで、ここまでくるのには、かなりいろいろな経緯があったわけですが、韓国の場合には、国のアイデンティティの問題やある種の危機感があつたのではないかと推測しているのですがいかがでしようか。国策として映画にも力を入れようという動きが、二十年ほど前には、あつたのではないかと思うんですけど、その辺りを確認したいのですが。

藤幡 韓国の場合に、今、おつしやつたプロというのは、学校を出てからすぐに仕事ができる人材ということですよね。別いい方をすると、そうした人材を受け入れることのできる映画に関する産業界があるということでしょうか。

朴 そういうふうに考えていただいてよろしいですね。産業として受け入れる体

制がすでにできておりまして、学校を卒業した人たちというのは、大体二つに分かれんんですけども、まず一つは演出を専攻した学生について申し上げますと、ほとんどが伝統的な方式、つまり卒業してすぐに助手になつたり、助監督になることが多いコースです。なつて二、三年、あるいは長い場合は四、五年ぐらい現場で経験を積んで監督としてデビューする。ですからすぐに現場に入れるという体制はあります。

もう一つは助監督の経験はなしで、たまたまデビューできるというケースもあるんですけども、その場合にはどちらを選択するのかは個人の問題になつていて、いずれにしても、人材を産業が必要としているので、仕事を探すということは難しいことではないのです。

藤幡 今、僕は映像研究科の科長をやっていますけれども、東京芸術大学のなかで映画という分野を取り上げようということで、ここまでくるのには、かなりいろいろな経緯があったわけですが、韓国の場合には、国のアイデンティティの問題やある種の危機感があつたのではないかと推測しているのですがいかがでしようか。国策として映画にも力を入れようという動きが、二十年ほど前には、あつたのではないかと思うんですけど、その辺りを確認したいのですが。

朴 確かにおつしやるとおりで、約十数年前からそなうした動きがありました。というのは、韓国で金泳三(キムヨンサム)大統領が政権の座についてから、国の産業として映画を

やつていかなくてはいけないということを言いまして、それが一九九三年のことですから十年以上になります。映像産業を国家として支援しようということを唱えまして、その結果今に至つて、こういふいい結果が生まれたといつても、決して過言ではないです。

**藤幡** 当初というのは、今のような産業界との結びつきとか、国の支援というのはそれほど強くはなかつたんですか。

**朴** おっしゃるとおり、本当に設立当時の八四年というのは全く今と状況が九〇年代とも変わっていまして、実は知られるビハインド・ストーリーというのがあります。まず一九八一年に全斗煥大統領が政権を握ったころに、アメリカから圧力がかけられたんです。どんな圧力かというと、貿易の自由化みたいに、アメリカ映画を全面的に開放してくださいというものです。以前は、直接配給ではなくて韓国配給会社を通して、アメリカ映画が配給されていましたけれど、アメリカの配給会社が直接やつてきて配給できるようにしろと圧力をかけられて、全斗煥大統領は、アメリカにいい顔をしなくてはいけないので、その要求をのんびりしました。

しかし、映画界は大騒ぎになりました。一九七〇年代の半ばから映画産業が斜陽になつておりましたから、ほとんど韓国映画が生き残れない状況だつたんです。

そこへもつてきて、アメリカ映画まで直接配給されたら、もう韓国映画は終わりだ、つぶれてしまうという状況になつて、

映画界の人たちは、それに対して反対の声を上げたんです。すると政府のほうは、交換条件のような形で、それに合わせた何か計画を立てましようということで、二つの計画を立てたんです。

一つは、それ以前は、映画制作は自由化されてはいなかつたんです。政府の許可を受けた一千社の制作会社だけが撮影を許されていまして、全斗煥大統領以前

デミーをつくりましようということになつて、できたのが私どもの学校です。ですから八四年当時というのは、映画産業が本当に死にかけの瀕死状態で、私は映画アカデミーの第三期の卒業生ですから八七年の卒業になるんですが、その当時できえも映画産業は零細企業のようなもので、全く希望はなかつたです。

**藤幡** すごい発展ですね。



**朴起鏞** (パク・キヨン)

1961年生まれ。映画監督・プロデューサー・韓国映画アカデミー院長。  
1977年に監督・脚本として参加した『モーテルカクタス』で釜山国際映画祭New Currents賞を受賞するなど、各国の映画祭にて受賞多数。2002年より韓国映画振興の中心である韓国映画アカデミーの院長を務める。

**朴** そうですね。結果的にみまして、韓国映画がこの二十年間で発展したおかげで、幸いに私たちも発展することができたと思います。それと同時に、発展のお役にも少し立てたかと思つています。

作家と教育者のはざま

**黒沢** 普遍的なことを聞きたいのですが、映画をつくるのに長けた人が、必ずしも

教えるのがうまいとは限らないわけです。韓国で映画を教える人というのは、どのように育ってきたのか。日本でも今、僕なんかも一生懸命教えていますが、どう教えていいのか。だれか考え方を教えてくださいたいのですが、なかなか考え方というのがよくわかつてない。教える人がどう育ってきたのかというのをちよつとおうかがいしたいと思います。

**朴** 実はその点は、私たちにとつてもいまだに悩みなんです。本当にうまく教えられている人というのは、韓国にもあまりいなくて、おっしゃるどおり、つくるのと教えるというのは全く違うものがあります。韓国で教える側の人たちも、大体二つに分かれるんです。一つは、アメリカなどに留学の経験があつて、教授になつて教えている人たちには、さすがに教え方を教わっているというだけあって、教育は非常にうまいんです。ただし、現場の経験はないんです。反対に現場の経験があつてから後に、教える側についた人というのは、映画を体系的な学問として習つていないことが多いので、いつも大声を上げてどなつたりとか、しつかりしるというふうにハッパをかけたりとか、学問よりも精神を教えている部分のほうが非常に大きいです。

そして私たちには、教えなくてはという気持ちはあまり持たないようにしていまして、学生自らが悟るような方向に持っていこう、そのお膳立てをしようと思っているんです。できるだけ授業もセミナー形式にしまして、学生同士で討論をさ

せるんです。幸いに、学生たちはいろいろなバックグラウンドを持つてこここの学校に入る人が多くて、ある学生は既に大学で映画を専攻したり、大学院で勉強したりした後に入つて来た人もいれば、本当に町中の、映画をちょっと教えるような私設学校みたいなところで、少しだけ習つた人もいれば、現場の経験がある人もいます。お互いが教え合つて学び合うということも大切だと思うので、こちらとしてはガイドラインを提示して、この方向に行きなさいというのを道案内して、あとは学生たちがそこを歩いてくれるのを願つておる感じです。

**黒沢** 映画は監督一人だけではつくれなくて、脚本家もいる、スタッフも俳優もと、多くの人たちがいないとつくることができない。監督は何とか教育できたとしても、それ以外のスタッフや俳優はどうのように育成されてきたのか。もう少し具体的には、例えば監督候補の学生が、実習で一本短編映画を撮るといったときに、一体どういうスタッフと俳優でやっているのでしょうか。

**朴** 今、私たちの学校は二年課程になっておりまして、二年の間に四回制作をするワークショップを持っています。卒業作品以外は、すべて学内で、みんな持ち回りでやるようにしているんです。ただし、演技とメイクと音楽はできないので、ほかの人にお願いしてもいいんですが、それ以外は、各自が持ち回りなんです。例えば、演出専攻の人は一回自分の演出をしたら、次にほかの人があつておる作

るんです。幸いに、学生たちはいろいろな経験ができるようにしているんです。演出だけではなくて、さまざまな経験を積むことが大事だと思います。

ただし卒業作品だけは、外からスタッフを連れて来てもいいということになつてるのでできるんですけれども、それでもやはりメーンとなる照明とか撮影は在校生が担当することが多いのです。同時に音なんかは、外からお願いするといふこともあるんですが、基本的に一人の人が、いろいろな経験をするということをメインにしておりまして、もちろんプロとして現場に入つたら、演出だけをやることになるとと思うんですが、少なくとも在学中は外部のスタッフに頼らずに、一人でいろいろなことを見て、いろいろなことが解決できるという力を養うことの大切かと思います。

## 共同作業から生まれる芸術表現

**藤幡** 東京芸術大学では美術と音楽を、

これまで教えてきたんですが両方ともそしておりまして、二年の間に四回制作をするワークショップを持っています。卒業作品以外は、すべて学内で、みんな持ち回りでやるようにしているんです。ただ、演技とメイクと音楽はできないので、ほかの人にお願いしてもいいんですが、それ以外は、各自が持ち回りなんです。例えば、演出専攻の人は一回自分の演出をしたら、次にほかの人があつておる作

品に関しては、助監督として手伝う、同時録音をしてあげる、美術を担当すると

いうふうにお互いが役割を変えて、いろいろな経験ができるようにしているんです。演出だけではなくて、さまざまな経験を積むことが大事だと思います。

ただ卒業作品だけは、外からスタッフを連れて来てもいいということになつてるのでできるんですけれども、それでもやはりメーンとなる照明とか撮影は在校生が担当することが多いのです。同時に音なんかは、外からお願いするといふこともあるんですが、基本的に一人の人が、いろいろな経験をするということをメインにしておりまして、もちろんプロとして現場に入つたら、演出だけをやることになるとと思うんですが、少なくとも在学中は外部のスタッフに頼らずに、一人でいろいろなことを見て、いろいろなことが解決できるという力を養うことの大切かと思います。



司会  
**藤幡正樹** (ふじはた・まさき)  
1956年生まれ。東京芸術大学大学院映像研究科科長。同美術学部先端芸術表現科教授。  
1980年東京芸術大学大学院美術研究科修了。コンピュータならではのテクノロジーを媒介としながら、環境や人間の知覚の関係性を顕在化させる多彩な活動を繰り広げている。

最近は、この制度にすることによって、一学年、みんなが力を合わせて何かをつくるというふうに変わつてきました。

逆に今度は黒沢さんにそういう意味でお聞きしたいのですけれども、今まで映画を撮ってきて、やっぱり、本当に何かを押しつけて、どなり散らすようないい方でやればいいということで、決まりがないということです。全員に強制的に何かを押し付けて、どなり散らすような人もいます。もともとそういう人であれば、それはそれでいいんです。無理に紳士になる必要もない。元来穏やかで、人の意見を聞くタイプの人が監督をやる場合は、むりやりスタッフをどなりつける必要もない。監督本来の人格一番合つたやり方でやるしかない、ということです。きっと僕はもともと人を信頼しやすい性格なので、人を無条件に信頼することです。何とかスタッフや俳優に無理をお願いしているということです。

**朴** 本当にそのとおりです。

のやり方とはもちろん違うと思うんですが、人をまとめていくために、何か持つてらっしゃる考え方とか、何か努力されている部分があれば教えていただけませんか。いつも感心しているんですけども、僕は一人でものをつくっているタイプなので。

**黒沢** 自分で自分のことを正しく分析はできないのですけれども、僕は人をまとめるとはあまりしていなくて、ただ人を信頼している。無条件に信頼すること。俳優でもスタッフでも、この人は絶対才能があると信じること。それが僕のやっていることです。ただ、それは自然にそうなってきたことで、ただ一つだけコツがあるとすれば、監督の個性、その人のやり方でやればいいということで、決まりがないということです。全員に強制的に何かを押し付けて、どなり散らすような人もいます。もともとそういう人であれば、それはそれでいいんです。無理に紳士になる必要もない。元来穏やかで、人の意見を聞くタイプの人が監督をやる場合は、むりやりスタッフをどなりつける必要もない。監督本来の人格一番合つたやり方でやるしかない、ということです。きっと僕はもともと人を信頼しやすい性格なので、人を無条件に信頼することです。何とかスタッフや俳優に無理をお願いしているということです。

独創的なことをしようとするとき、自分自らなくてはいけないと、僕は思つていま

身の思つてはいるものから離れるというか、例えは教わったとおりにやつてしまふと、

それは偽物になつてしまふんです。やはり、いかに自分のオリジンに下りていくことができるか、自分を見つめ直すといふところがないと僕はだめだと思つているんですが、それがそういう形で出てくるんだと思います。

朴 とても重要なことです。

藤幡 問題なのは教えるということですね。そのことに気がつくというか、ファッショナブルなものに振り回されないで、じつとつくつたものを見つめていくといふことが大事だと言つてはいるんですが、それを口で言つてしまつたら、それはそれで終わつてしまふんです。それをどういうふうに教えるかというのは、かなり難しい問題だと思います。

### 産業としての映画

黒沢 もう一つ朴先生におうかがいしたことがあります。韓国の今の映画界は、産業的にも社会的にも大成功していく、日本から見ると本当にうらやましい状況のようです。つまりお金がもうかり、同時に監督のステータスも上がるということが、映画を教えることでプラスになる面もあるでしようけれど、逆にマイナスになる面、つまりみんなが社会的成功しか目指さなくなる。そういうつたマイナス面というようなことをお感じになることはありませんでしようか。

朴 ただ、韓国で成功しても、その成功

というのは永遠ではないというのが、結構知られていまして、確かに一時的に成功する人もいるんですけど、やはりごく少數なんです。それ以外の人は、映画をずっとつくり続けるのが難しいのが大部分です。一つ例を挙げますと、一九七〇年代に大活躍した代表的な李長鎬監督がいらっしゃるんですけど、この監督さんは今はもう十年間映画をつくれないでいます。一九八〇年代有名だった裴祖浩監督も、今は低予算ですが、自ら資金でつくつてているのですけれど、だれも見てくれないという状況になつています。

朴 そういう点で、ポルトガルのマノエル・デ・オリヴェイラ監督が、今九十一歳ですけれど映画を撮り続けていますよね。だから自分たちもそうなる、九十歳をすぎても、映画を撮つていようと教えています。

黒沢 すばらしいですね。ちなみに一昨年、日本にオリヴェイラ監督が来日したときに僕は会いましたけれど、元気でしたね。あと十年か二十年は映画を撮る感じでした。

朴 これは言つていいのかわかりませんが、ポルトガルの若い人たちは、ちよつと見方が違うようです。ポルトガルもやはり映画産業は非常に難しいので、政府の支援を得て映画を撮る若い人が多いんです。が、オリヴェイラ監督がずっと君臨しているので、若い人に機会がない。だから、あのご老人はいつあの世に行くんでしょうなんていうことを話していると聞きました。

### 映画界における成功

朴 新しく大学院ができたということで、学生たちをどのように選抜されているんでしょうか。例えば、それ以前は、その学生たちは何か別の専攻があつたの

けることのほうが大切なんだということを教えています。

黒沢 まさに今おっしゃつたことを、僕も学生に教えたいたとつていて。なかなかうまく言葉で、どう教えていいかわからないんですけど、そういうことこそ、若い人に伝えたいと思うことです。

朴 そういう点で、ポルトガルのマノエル・デ・オリヴェイラ監督が、今九十一歳ですけれど映画を撮り続けていますよね。だから自分たちもそうなる、九十歳をすぎても、映画を撮つていようと教えています。

黒沢 すばらしいですね。ちなみに一昨年、日本にオリヴェイラ監督が来日したときに僕は会いましたけれど、元気でしたね。あと十年か二十年は映画を撮る感じでした。

朴 では学部で、映画を専攻した学生

いうのは何パーセントぐらいですか。

黒沢 大学で映画を専攻したという人はほとんどいません。ただ大学ではないんですけど、ぼくもかかわつてある人、そういう人を選んだつもりです。

朴 では学部で、映画を専攻した学生

この出身者というのにはいます。

藤幡 技術系には、日本大学芸術学部や

大阪芸大の出身者がいますが、特に監督

領域はバラエティが豊かですね。僕にと

つては非常に興味深かつたのですけれど

も、黒沢先生が審査されているのを見て

いると、すごく丁寧にごらんになるんで

す。その姿を見ていると、黒沢先生は、

作品を送つて来た子が、実際に一生ドラ

マをつくり続けることができるのかとい

うことを見ているんだと思いました。そ

れは本当に上辺のうまい下手ではなくござ

らんになつていていたので、僕は驚いたと同

時に、非常に好感を持ちました。

黒沢 選ぶのは大変でした。おそらく世

か、年齢層はどうなのか、あるいは現場の経験がある人たちなのですか。

黒沢 僕は、監督を志す若者を選ばせていただきましたが、最も重視したのは、

その人がこれまで撮つてきた作品です。

それと、簡単な課題を与えて短期間にビ

デオで撮影してもらい、それも参考にし

ました。学歴は全く考慮しませんでした。

これまで、既に自分で映画をつくつてい

て、しつかりした個性を持つてゐる人、

自分が映画でやりたいことはこういうこ

とだというビジョンをちゃんと持つてい

る人、そういう人を選んだつもりです。

界的なレベルで見ても、才能のある若者が集まっていることは事実で、そういう若者に対して、自信を持つこれから一生映画をつくり続けてほしいと思うんですけど、それは大変な人生だよ、これからしんどいことが多いよ、ということだけしか言えないのがつらいですね。ちょっとはいいことがあるかも知れないと本当は言いたいんですけど、韓国はそれが堂々と具体的に言えるんでしょうね。

いや、わざわざ言わなくたって、映画をつくつて栄光を勝ち取ろうとする人は周知のことなのかもしれません。それだけを目指してはいけないけれども、そのことはやっぱり非常に強く、若者たちが映画を目指す動機になつていると思うんです。日本では今のところ、なかなかそれが言えない。いいことが一つぐらいあるかもしれないよ、というふうにしか言えないところがつらいんです。

### 芸術大学における人材育成

**朴** 確かにいい状況もあるのですが、必ずしも楽観視はできません。まず、学校が始まるとオリエンテーションをしまして、卒業生を呼んで話をしてもらうんですね。今年は、**奉俊昊監督**と**林常樹監督**を呼んだのです。

林常樹監督は、

「僕が見たところ、君たちは一〇パーセントは成功できそうもないな」といきなり否定的なことを言うんです。学生たちは希望

を持って、新入生として入つてその場にいるので、みんな真っ青になつてしまつた。林常樹監督といえば韓国でも成功しているんですけど、「あの時あの人たち」という作品でいろいろな問題に巻き込まれたということがあり、そういう状況にもなり得るんだということを話した気持ちは私にはわかりましたが、学生たちは驚いていました。

私が見ると、数値的なことですが大体三〇パーセントぐらいの人たちが、いい監督さんになつています。つまり、反対に言うと残りの七〇パーセントは、監督としてやっていけないかもしれません。ですから、それはもしかしたら、そういう可能性はあるとわかつて選抜した部分もあるんです。ただ、今年の例で言いますと、九人入ったのですが、三人だけ選ぶわけにもいかないので、もしかしたら可能性はないかなと思いつつ、ほかの学生たちも受け入れています。もちろん努力をすれば、半分ぐらいまでは上り詰められるかもしれないのですが、やはり全員というのは無理です。九人選抜した中で、せいぜい三、四人ぐらいでしょうか。私からの質問なのですが、今年入った一期生の方たちは、年齢と性別の比率はどうですか。

**黒沢** 監督専攻の者だけで言わせてもらいますと、監督を専攻した者は七人で、年齢はいちばん若くて、大学を出たばかりですから二十一、三歳です。年上では、二十八、九歳ぐらいまでいたかな。既に

プロを経験している人もいます。性別は、女三人、男四人です。バランスを考えたわけではなくて、偶然そうなったんです。このなかで何人が、将来ずっと映画を撮り続けていくのかはわかりませんが、ただ僕が若い人に言つているのは、こういう大学、学校に入つて出て、そこからがまた人生だから。さっきのオリヴィエイラの例ではないけれど、四十歳を過ぎてから監督になる人も日本ではいますし、五十歳を過ぎていきなり映画を撮つて大成功するなんていう人もいますし、人生の中ですつと映画を考えてほしい。大学を出てすぐにそこで映画をやるからいいかの選択があるわけではないんだ、ということだけは言い続けています。僕もまたに大学を出て映画業界に就職をしたわけではなくて、いろいろなことをやりながら、いつのまにか映画を撮つて、コンスタントに映画を撮れるようになつたのは、四十歳を過ぎてからです。日本ではそれぐらいのスパンなので、焦つちやいけないということですね。

**朴**

年齢制限とかはあるんですか。

**黒沢**

それはありません。

**藤幡**

芸術大学以外の大学だと、必ず就職の面倒というのを先生は見なくてはいけない。韓国と日本がどちら違うかちょっとわかりませんが、日本では大学は就職のためにあるという認識がかなり強いと思います。しかしヨーロッパへ行くと、アーチストはみんな三十歳ぐらい

まで「ぶらぶら」しているのが普通だよ、みたいなことを言われる。そういう意味で、東昱云天は割とそれに近くで、三十歳を過ぎるまで成功するわけはないというが。このなかで何人が、将来ずっと映画を撮り続けていくのかはわかりませんが、ただ僕が若い人に言つているのは、こういう大学、学校に入つて出て、そこからがまた人生だから。さっきのオリヴィエイラの例ではないけれど、四十歳を過ぎてから監督になる人も日本ではいますし、五十歳を過ぎていきなり映画を撮つて大成功するなんていう人もいますし、人生の中ですつと映画を考えてほしい。大学を出てすぐにそこで映画をやるからいいかの選択があるわけではないんだ、ということだけは言い続けています。僕もまたに大学を出て映画業界に就職をしたわけではなくて、いろいろなことをやりながら、いつのまにか映画を撮つて、コンスタントに映画を撮れるようになつたのは、四十歳を過ぎてからです。日本ではそれぐらいのスパンなので、焦つちやいけないということですね。

**朴**

最後になりますが、東京芸術大学の皆さん、たしか二、三年前に私どもの学校を訪問されたことがあります、そのときに、どんな学校をつくるかと皆さんが一生懸命悩んでいらっしゃった姿を思い出します。ついに新しく開講されて、本当によかつたと思います。今後も、私たちで、お互いの交流を重ねて、お互いが発展できるような方向にいければいいと思っています。

**藤幡**

（六月十八日、大学院映像研究科にて）

黒沢監督専攻の者だけで言わせてもらいますと、監督を専攻した者は七人で、年齢はいちばん若くて、大学を出たばかりですから二十一、三歳です。年上では、二十八、九歳ぐらいまでいたかな。既に

一般的に行政や省庁が産業としての映画を支援するという話になると、必ずハリウッドがモデルになつて出てくるわけですが、日本にはハリウッド的な産業の形態がなじまないと僕はずつと思っていました。今回、この学科をつくるときにも、どちらかといふとヨーロッパ的な、あるいはフランス的な映画のあり方、ビジネスというよりもアートとして、作品としてつくっていくような人間をしぶとく育てていきたと思っていました。そういう意味ではいろいろ同調する部分があつたのではないかと思います。

**朴** 最後にますが、東京芸術大学の皆さん、たしか二、三年前に私どもの学校を訪問されたことがあります、そのときに、どんな学校をつくるかと皆さんが一生懸命悩んでいらっしゃった姿を思い出します。ついに新しく開講されて、本当によかつたと思います。今後も、私たちで、お互いの交流を重ねて、お互いが発展できるような方向にいければいいと思っています。

**藤幡**

（六月十八日、大学院映像研究科にて）

# なぜ、芸大大学院映像研究科を横浜に誘致したか。



中田宏 (なかだ・ひろし)

1964年生まれ。1989年青山学院大学経済学部卒業後、松下政経塾に入塾。  
1993年 第40回総選挙で初当選。衆議院議員として3期の当選を経て、2002年横浜市長に初当選。

所だと思つのです。そういう意味で、国立大学としては唯一の総合芸術大学である東京芸術大学の、なかも映像関係の大学院ができるといふことは、これはまさに横浜市にとってもウェイトを置いている分野であり、また東京芸大の新しい挑戦に対しても十分にお役に立てるださうと思つて誘致をしてきたということなのです。

## 芸術教育について

一つのアプローチに取り組み、それを融合させることが必要なんだろうと思つのです。

ひとつは高い専門性ということですね。もうひとつはより広範な人々を巻き込んだ活動ということになるでしょうが、前者についてはまさに大学院という性格つけそのものが専門的な研究をするということになるわけですが、映像文化などと、ともするとわが国の中では、いままで芸術の中ではなかなかメインには捉えられなかつた分野だと思います。しかし影響力の大きさはとくに映像文化ということではたとえばフィルムコミッショングなども日本でいちばん最初に導入してきたわけです。

このように自分たちの都市を客観的に分析すると、都市的な十分な便利性やアメニティがある。それが一方で利便性だけが追求されるような無機質な文化・風土というものをベースとして都市づくりをしていくというものの、いわば今まで日本が国全体を金太郎に、それまでの都市の歴史であるとか、横浜市は「クリエイティブシティ」という考え方を、市の今後の活性化にあたって大きな比重をおいています。「クリエイティブシティ」というのはヨーロッパなどで広まりつつある考え方なのですが、都市の活性化・開発のさいに、これまでの都市の歴史であるとか、横浜市は「クリエイティブシティ」という考え方を、市の今後の活性化にあたって大きな比重をおいています。

ふつに考えていくわけです。裏を返せば横浜が文化・芸術活動において歴史的に活発な地域であること、洋の東西が合わさった文化をつくりあげてきたということがあつて、そういう意味で「クリエイティブシティ」というのはヨーロッパなどで広まりつつある考え方なのですが、都市の活性化・開発のさいに、これまでの都市の歴史であるとか、文化・風土というものをベースとして都市づくりをしていくというのでは、横浜の場合は港があり、緑がまだ十分にあります。逆の考え方といつてもいいかもせん。

「クリエイティブシティ」を考えていたとき、横浜から新しい芸術・文化活動をしていくうえでは非常にいい場

なわち多くの人たちの創作活動が広い裾野の中で行われてくることで優れた人材が出てくるわけだし、そして日常の多くの人たちに鑑賞されるという現在のあり方であるわけですから、ごく一部の専門家だけが理解できればいいというものではないと思つのです。この二つのアプローチが必要であり、それを融合していくといふことが必要だと思います。

## 古いものから新しい価値を創造する

歴史的建造物である旧富士銀行の建物でみなさんが学ばれている姿を見て、やっぱりよかつたというのが率直な感想です。

あの建物を東京芸大の皆さんに対して、ご提示させていただいた段階から、古くて重厚な建物と、未来の映像文化を担う教育機関の活動のあり方が、非常にマッチするのではないかと思っていましたから。そういう意味では、歴史が詰まつた建物の中で創作活動が行ながれています。しかし影響力の大きさや芸術性の高さは、世界で長らく注目をされてきたわけですね。そういう意味でわが国の中で専門性を高めていくことは、その分野におけるわが国の水準を世界の中で伍していくといふことにつながるだろうし、また優秀な人材を世界に輩出していくという意味で大きい意味があると思います。

このように自分たちの都市を客観的に分析すると、都市的な十分な便利性やアメニティがある。それが一方で利便性だけが追求されるような無機質な都市であつては、クリエイティブな都市につながらないと思うのですけれども、横浜の場合は港があり、緑がまだ十分にあります。一方で、その裾野を広げていくといふことが必要であり、映像などはとくにそうだと思うのですが、われわれの日常の中から生まれ、日常の中に供していいくことが大きなテーマであり、存在のあり方だと思うのです。す

私の映像体験

映画というのは人生で重要な存在だと思います。私はノンフィクションや事実に基づくストーリーをもつた映画、人の生き方に関する映画が好きなんですね。それによって自分の人生とが、社会における役割だとがについて大きな影響を受けてきました。

私が今まで見た映画でいちばん好きなのは、「バッヂ・アダムス」という精神科医を主人公にした映画です。もともとは自分自身も精神的に追い込まれたことのある主人公が、医師の方とは何かを考えながら生きていくという映画です。人間にとっての使命感であるとか私に示唆を与えてくれた映画です。

私が映画を見るうえでいちばん重要なのは、その映画にどれだけのリアリティがあるかという点なのです。ストーリーにのめりこむためには、目の前で展開されている映像ひとつひとつにどれだけリアリティがあるかということが重要な要素なんです。ドアの開け方ひとつ、光の照り方ひとつでもリアリティのあるなしが、ストーリーに集中し、感動させてくれる。

最近の日本映画では、「下妻物語」はよかったです。この映画は、そんなお金かけていないと思うのですが、リアリティのある部分と、そうでない部分のメリハリが利いていて、テンポもいいし、ストーリーを夢中で追いつきましたね。

こういう表現方法であれば、日本人が切り開いていけるのではないかと思つたね。

うくらい、自分の中では評価の高い映画です。

その上、海まで五分とかからないところですから、そこにはこれからタジオも整備していくわけですから、クリエイティブなことをしていく方々にとっては、いい立地条件だと感じてもらえると思います。

## 日本映画史のなかで

東星芸術大学大学院映像研究科映画専攻が、日本で初めての国立大学大学院として、本年四月に開設されました。世界に通用する映画作家を育成することが、最大の目的になりますが、映画教育には、いろいろな問題点があります。映画には、実験映画やドキュメンタリーなど、多くのジャンルがありますが、この専攻で取り上げるのは、劇形式に基づいた作品が中心になります。そのなかで、さまざまな可能性を模索していく人材が求められるわけです。

劇映画の問題点として、製作費がかさむということがあります。機材や設備も、個人レベルで揃えるのは不可能なほど高価です。それから、ひとりでは作れないものだということが挙げられます。美術でも音楽でも、共同作業は当然あるわけですが、それでも、まず個人の表現が基本になるわけで、個人単位の教育が中心になるかと思います。しかし、映画の場合には複数の人間が関わり、監督が映画製作の中心になるといえ、すべてを思い通り仕切れるわけではありません。つまり、スタッフ間での作品建設的なプラス・アルファを加えられる人材が必要とされるのです。また、映画のキャメラの特性からも、それは言えます。フィルム上に定着されるのは、レンズの前の現実であり、そこから一〇〇パーセント偶然性を排除することはできません。むしろ、自分が思い浮かべた世界の再現というより、現実の偶然性をいかに取り込むか、ということが映画の大きな可能性であるとも言えます。芸大では、DV(デジタル・ビデオ)、

るのです。これは、従来の撮影所で量産されていたような商業映画の規範とは異なります。そもそも、日本映画界では一九七〇年代以降、撮影所システムが崩壊していき、若い映画人を養成する機能を失ったことから、それに代わる教育機関の必要性が出てきたという歴史的な経緯があるわけです。

## メディア選択の重要性

したがって、現在、ひとりの監督を生み出すだけでは、十分ではないのです。問題意識を共有しつつ、ヨキライバルでもある作家が集団で出てきて、なおかつ新しい表現を支える技術スタッフも同時に出てこなければなりません。そこで、芸大では、監督以外に、製作、脚本、撮影照明、美術、録音、編集という映画製作において重要な領域の人材を同時に育成する必要があるのです。入学後は各領域に分かれて指導が行われますが、その前に、共通講義を行い、他の領域の仕事をについての理解が深まるよう配慮しています。

## 実習を中心としたカリキュラム

ハイビジョン、16ミリ・フィルム、35ミリ・フィルムなど、現在主に使われている撮影・編集メディアを段階的に実習にて体験してもらい、作り手に選択の幅を与えていたいと思っています。映画表現において、常に新しいメディアがいいとは限らないのです。

それに、映画製作は、デジタル化という新しい時代に突入しています。次々と新製品が発売され、CGを含めた映像加工技術が進歩しているのですが、一方で、旧来のアナログ技術との互換性のなさや、撮影と編集、ダビングでの音を同期させる処理の複雑さなど、問題も起きています。そこで、現在の映画製作でのメディアをどう選択するか、これは重要な問題です。一般的には、予算によって、使うメディアが選ばれるのですが、理想的なのは、監督が描こうとする作品世界に適したメディアを選ぶことです。芸大では、DV(デジタル・ビデオ)、

# 大学院映像研究科 映画専攻とは

筒井武文



映画専攻初授業



映画専攻初授業

ることも重要になります。映画史、映像理論から刺激を受けることも必要になるのですが、それも映画製作に結びつかなければ、意味がありません。現在直面している問題が、すでに五十年前の作品において克服されていることだって、大いにあります。作られる作品は、メディアが違うだけでありません。製作体制や企画の主体も、いろいろなケースが想定されます。監督主体の場合もあれば、脚本主体、製作主体の場合もあるでしょう。撮りたい映画ばかり撮れるわけではありません。監督は作家である場合ばかりでなく、職人である必要もあるのです。たとえば、今年入学して最初の製作作品は、「戦時下の日常」というテーマが与えられました。これは、入試の三次試験として、受験生が半日で撮ったモチーフなのですが、それをさらに煮詰めてもらうことを要求したわけです。入試の時は、限られた場所を、いかに戦時下に見せるかに、知恵が絞られました。それを台詞でやるか、衣裳でやるか、もしくはロープ一本やポスター一枚で、現実の空間を異化したか、といったことで、各人の映画的な資質が判断できたのです。ただ、今度はそうした資質以上に、「戦時下」という状況認識その結果起きるであろう事態への想像力が問われることになりました。結果は、どちらが想像したよりも、はるかに多様性に富んだ七作品が完成するという嬉しい誤算で、さらなる今後の展開が期待できる状況です。

## ドキュメンタリー制作の現状

また、劇映画の製作の間を縫つて、ドキ

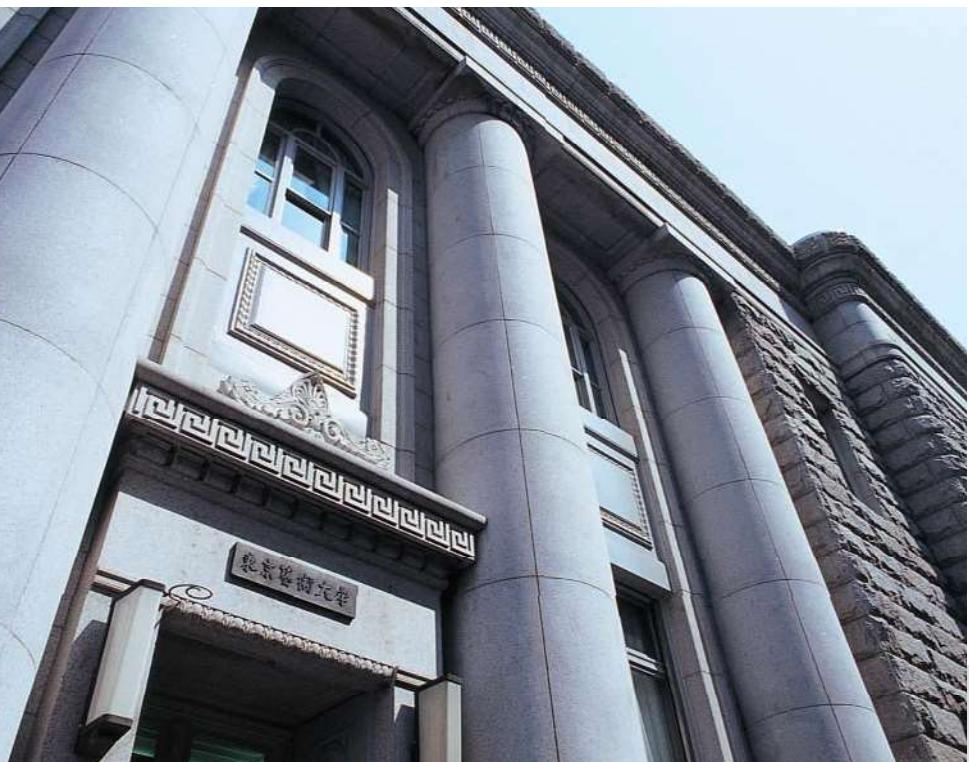
ュメンタリーの制作も行われます。これは、多面化しているドキュメンタリーの方法論を経由することで、劇映画にフィードバックしてくるものが大きいだろうという判断によるものです。とりわけ、編集領域においては、構成能力をつける絶好の素材でもあります。いまは、こうした製作のため、機材を揃えている段階です。前期はDVややHDVキャメラ、ガンマイク、ミキシング機材、編集機を揃えましたが、後期には16ミリキャメラや照明の機材が加わり、フィルムとハイビジョンの編集室、録音スタジオが設置されます。また、来年には、大小の撮影スタジオが完成し、付属する衣裳ルーム、メイクルーム、美術工作室、照明関連施設などの設置により、本格的なセット撮影を行うことが可能となります。すなわち、映像研究科自体が、小規模な撮影所として機能するわけです。

## 入試について

最後に、入試について補足したいと思います。原則としては、映画を撮ったことのある経験者でないと、受験条件をクリアできません。しかし、美術、録音領域では、映画作品以外での提出が可能となっています。ですから、芸大の美術、音楽学部で映画をやってみたいという方は、ぜひ受験されて、造形や音響の資質を映画に生かしてほしいと思います。また、撮影照明領域においては、プロの現場で助手を経験している撮影部、照明部の参加を期待しています。これはアメリカで撮影監督を経験している栗田豊通教授の意向でもあるのですが、要是若いうちにキャメラマンの経験をした方

がいいし、またプロと自主映画の経験者が交じることで、お互い刺激になるんだろうと判断です。  
映画の醍醐味は、いろいろな才能が結集によるものです。とりわけ、編集領域においては、構成能力をつける絶好の素材でもあります。いまは、こうした製作のため、機材を揃えている段階です。前期はDVややHDVキャメラ、ガンマイク、ミキシング機材、編集機を揃えましたが、後期には16ミリキャメラや照明の機材が加わり、フィルムとハイビジョンの編集室、録音スタジオが設置されます。また、来年には、大小の撮影スタジオが完成し、付属する衣裳ルーム、メイクルーム、美術工作室、照明関連施設などの設置により、本格的なセット撮影を行うことが可能となります。すなわち、映像研究科自体が、小規模な撮影所として機能するわけです。

(つづい・たけふみ／大学院映像研究科助教授)



映像研究科の拠点となる横浜市旧富士銀行の建物



# 映像研究科が 目指すもの

東

京藝術大学大学院映像研究科の目的は、映像に関する学術的な理論および応用を教育研究することにあります。映像に関する芸術文化の奥義を究め、表現者としての問題発見能力と専門家としての問題解決能力という二つの能力を兼ね備えた人材を養成することにあり、その人材の養成を推進することによって、わが国における映像文化の進展と国際競争力の向上に寄与することが大きな目的です。

映像研究科が進めていた教育研究環境は、急速に変化する国際情勢やメディア関連の技術革新にあつても、自立して創作活動と研究活動を行うのに必要な柔軟な思考力と技術力をもつた人材を養成するためのものであり、最終的に「映画（平成十七年四月開設）」、「メディア映像（平成十八年四月開設予定）」及び「アニメーション（平成十九年度以降開設予定）」の三専攻からなる教育研究組織として完成するように構想されています。これら専攻相互の有機的な連携によって、作品の制作創造はいうに及ばず、展示・配給、流通や保存継承までも視野に入れ、映像文化とコンテンツ産業に貢献できる創造者・表現者あるいは研究者を養成していきます。



院映像研究科設置  
東京藝術大学

## メディア映像専攻の理念と目的

本学は、コンテンツを創造する人材を養成する大学であり、映像研究科メディア映像専攻では、物語を中心とするデジタルメディア・コンテンツの創造とメディア技術との融合を目指しています。

（注：メディア映像専攻は、

今後三十年先を視野に  
いた視点に立ち、映画やアニメーションが用  
いるリニア（一次元的）な物語世界と、ゲーム  
やインターネットなどのノンリニア（多次元的）  
なメディアが作り出す世界との融合を図りながら、  
デジタルメディア・コンテンツの教育研究  
を行います。この教育研究によって、メディア  
映像専攻は新しい芸術表現を成熟させ映像表現  
に関する教育研究と産業界（映画やアニメーシ  
ョンなどの映像産業やメディア技術関連業界）  
との接点となることを図ります。

デジタルメディア・コンテンツ全体の生産か  
ら流通を表現と技術の両面からとらえ、コンテ  
ンツ作品のライフサイクルを総合的に教育研究  
することを教育の理念・目的としています。  
（注：メディア映像専攻は十八年四月に開設する  
よう申請中です）



大学院映像研究科が開設されてい  
る横浜校地馬車道校舎は、横浜市  
認定歴史的建造物である旧富士銀  
行横浜支店（旧安田銀行横浜支店）  
の建物を利用している。1929年  
(昭和4)竣工の重厚な銀行建築の  
中に、大小の視聴覚室をはじめと  
した設備が据えられている。



映像研究科オリエンテーション。4月11日

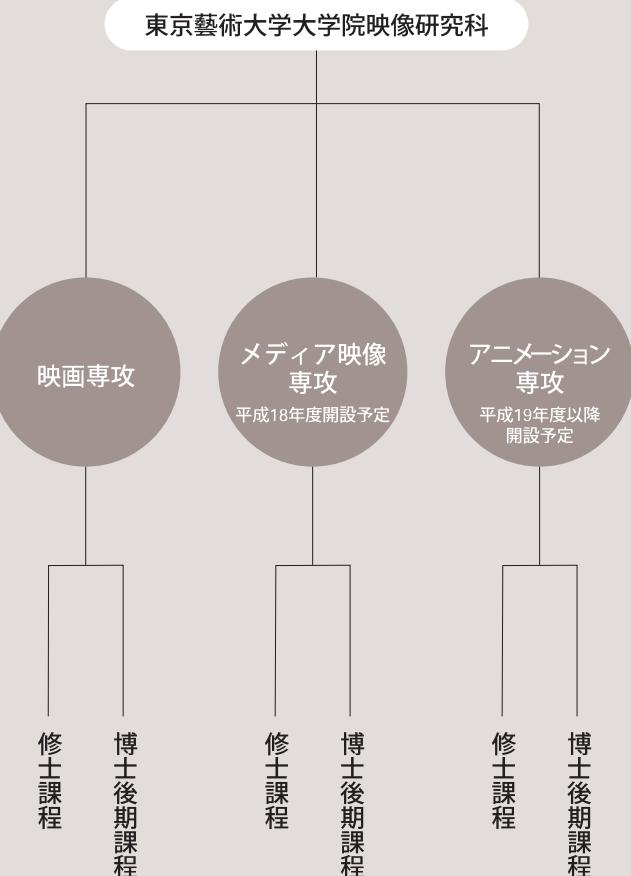


映像研究所開所式。4月8日

6月18日（土）に開催された大学  
院映像研究科設置記念式典のよう  
す。野田暉行理事の指揮による  
自作の“ファンファーレ”（演奏  
は守山光三音楽学部教授と音楽学  
部生）。平山郁夫学長による式辞、  
中田宏横浜市長らの祝辞と来賓紹  
介や施設見学が行われた。また  
横浜赤レンガ倉庫に場所を移して、  
国際シンポジウム“映画づくりは  
学校で学べるか？”が開催された。



# 平成17年度開設 映画専攻専任教員



北野 武 教授 (監督領域)

1947年生まれ。83年大島渚監督の『戦場のメリークリスマス』で俳優として高い評価を受ける。89年、主演を務めた『その男、凶暴につき』を初監督。97年には監督・主演作『HANA-BI』でヴェネツィア国際映画祭金獅子賞、さらに2003年の『座頭市』で同映画祭監督賞（銀獅子賞）を受賞。

黒沢 清 教授 (監督領域)

1955年生まれ。大学在学中より8mm映画を起点とした創作活動を続け、その後さまざまなジャンルの作品を監督。代表作に『CURE』、『カリスマ』、『回路』、『アカルイミライ』など。『回路』は第54回カンヌ映画祭で国際批評家連盟賞を受賞。「映画はおそろしい」など映画批評、ノベライズの著書も多数。

田中陽造 助教授 (脚本領域)

1939年生まれ。大学卒業後ただちに脚本活動を開始。曾根中生、神代辰巳、大和屋竺、小沼勝監督らと日活ロマンポルノの全盛期をつくる。その後相米慎二と『セーラー服と機関銃』、鈴木清順と『ツイゴイネルワイゼン』、その他深作欣二や降旗康男、崔洋一などの脚本を執筆している。

堀越謙三 教授 (製作領域・教育主任)

1945年生まれ。77年にヴィム・ヴェンダース監督の作品を公開。83年にミニシアターを開設以来、張芸謀、トリアー、アルモドヴァル、キアロスタミラを日本で初めて配給。92年より『スマーケ』『TOKYO EYES』などの海外作品、『大なる幻影』『どこまでもいこう』などの日本映画をプロデュース。97年にはNPO法人映画美学校を設立。

栗田豊通 教授 (撮影照明領域)

1950年生まれ。撮影の鈴木達夫氏に師事。助手として寺山修司、藤田敏八、篠田正浩、黒木和雄らの作品に参加。American Film Instituteで芸術修士号を取得後アメリカで活動。アラン・ルドルフ監督とのコンビによる『モダーンズ』などのほか、日本でも相米慎二『お引越し』、大島渚『御法度』などの撮影監督を務めた。90年に日本撮影協会三浦賞を受賞。

磯見俊裕 助教授 (美術領域)

1957年生まれ。大学卒業後、さまざまな職業を経て、舞台美術・監督を手がけるようになる。その後、映画美術担当として多くの映画に参加。おもな作品に利重剛『BERLiN』、是枝裕和『ワンダフルライフ』『誰も知らない』、石井聰互『五条靈戻記』崔洋一『血と骨』などがある。諏訪敦彦『2/デュオ』、山本政志『JUNK FOOD』などを製作。

堀内戦治 助教授 (録音領域)

1943年生まれ。『その男、凶暴につき』以降、『ソナチネ』『キッズ・リターン』など北野武監督作品のトータルサウンドを担当。他監督とのおもな作品に下山天『弟切草』、五十嵐匠『みすゞ』、金守珍『夜を賭けて』など。『あの夏、いちばん静かな海』で毎日映画録音賞、『座頭市』では日本アカデミー賞最優秀録音賞を受賞。

筒井武文 助教授 (編集領域)

1957年生まれ。フリーの助監督、フィルム編集者を経て、87年に初長編『ゆめこの大冒険』、2004年に『オーバードライブ』を監督作品として公開。TV、記録映画、企業CMなどを幅広く演出・編集。篠崎誠『おかえり』ではプロデューサーと編集を兼務した。映画評論や書籍の編集も数多く手がけている。

# 院生が語る映像専攻



## 月川 翔

(監督領域)



## 福岡 典子

(編集領域)

もとより、私立の四年制大学の法学部のとき、映画サークルで活動していました。芸大入ったのは、これまで独学でやってきた映画をちゃんとした教育機関で学びたいというのもあつたし、大学時代の友人たちがみんな就職をしていく中で一緒に撮つてくれる仲間が欲しかったというのもあります。それに北野武さんや黒沢清さんに教われるのはすごい環境だなあと、ごく自然に志望していました。

尊敬する先生と身近に接することができて、アドバイスを受けられる

ところ

いうのはそれだけでもう幸せです。黒

澤さんは必要最小限かつ必要不可欠な

ことしかおっしゃらないような方です

が、その一つ一つが自分の糧になつて

ると思います。院生もひとりひとり

が個性的なバックグラウンドをもつて

いるので、仲間たちから刺激を受ける

ことも多い。自分のつくった作品に対

してみんなから質問を受け、ディスカ

ッションするというのもすごく鍛えら

れると思っています。これまで、自腹で

つくってきた映画も今では学校から制作費が出ますし、本当にありがたい環境だと思います。映画を撮つてみたいと思ったのは、高校三年生のときに、ロバート・ロードリゲス監督の『エル・マリアッチ』を見たことがきっかけですね。七百ドルといふ低予算でつくられた映画なんですが、それがとても面白くて。当時高校の文化祭で演劇をつくっていたんですけど、みんなで作品をつくるということに魅力を感じ始めていて、ひょっとしたら自分でも映画を撮れるかもしれないと思い始めました。それで、大学に入つたら絶対映画を撮るうと思つたんです。

最近では、ヴィクトル・エリセ監督の作品に感銘を受けました。光があるて、構図があつて、ピントがある、という当たり前のことが感動的で、あんな映画が撮れたら最高だと思います。

(つきかわ・しょう)

つくりてきた映画も今では学校から制作費が出ますし、本当にありがたい環境だと思います。映画を撮つてみたいと思ったのは、高校三年生のときに、ロバート・ロードリゲス監督の『エル・マリアッチ』を見たことがきっかけですね。七百ドルといふ低予算でつくられた映画なんですが、それがとても面白くて。当時高校の文化祭で演劇をつくっていたんですけど、みんなで作品をつくるということに魅力を感じ始めていて、ひょっとしたら自分でも映画を撮れるかもしれないと思い始めました。それで、大学に入つたら絶対映画を撮るうと思つたんです。

大学はニューヨークのブルックリンにある美術大学で、そこで映画の勉強をしました。小さなころから『インディー・ジョーンズ』などハリウッド映画が好きで、アメリカの文化に触れてみたいという気持ちをずっと持っていました。高校を出たら、動物看護の専門学校に進もうと決めていたんですが、高二の夏休みにインディアナ州でホームステイをしたんです。そのときに、アメリカの大学に進むことも可能だとわかり、進路を変更してしまったんです。

見て楽しんでいたのは、ハリウッドのアクション映画ばかりだったんですけど、ニューヨークには小さなシアターガいっぱいあって、そこで接したアンダーグラウンドフィルムに刺激を受け、自分がつくるのはこれだと決めました。

映像研究科に入ったのは、一緒に映画をつくる仲間を求めていたからです。大学を終えて日本に戻ってきたら、映画を自主的に撮つている仲間がひと

大学はニューヨークのブルックリンにある美術大学で、そこで映画の勉強をしました。小さなころから『インディー・ジョーンズ』などハリウッド映画が好きで、アメリカの文化に触れてみたいという気持ちをずっと持っていました。高校を出たら、動物看護の専門学校に進もうと決めていたんですが、高二の夏休みにインディアナ州でホームステイをしたんです。そのときに、アメリカの大学に進むことも可能だとわかり、進路を変更してしまったんです。

見て楽しんでいたのは、ハリウッドのアクション映画ばかりだったんですけど、ニューヨークには小さなシアターガいっぱいあって、そこで接したアンダーグラウンドフィルムに刺激を受け、自分がつくるのはこれだと決めました。

映像研究科に入ったのは、一緒に映画をつくる仲間を求めていたからです。大学を終えて日本に戻ってきたら、映画を自主的に撮つている仲間がひと

りもいなくて。また、芸大に入る前に筒井武文先生の講演を聞いたことがあります。ですが、編集についての見識がないへん高い方だと思って、先生が来られるというのもきっかけになりました。

この大学で、自分の編集スタイルに合つ監督と出会えることができたら幸せだと思っています。編集者有利に生きるのは、監督が頭に描いている作品よりも、編集の力によってよりよい作品にすることだと思います。大学時代にいろいろなことをやってみて、自分にどつていぢばん楽しかったのが編集の仕事でした。

編集において、自分の色とじつものを出したいとはあまり思っていません。できるだけ監督の求めていることを生かしつつ、それを越えられればいいのではないかでしょか。一人の尊敬する監督から信頼を受けるということが、じつばんの理想だと思っています。

(ふくおか・のりこ)

# 芸大の歩き方

## —上野の杜のキャンパスガイド—

### 第3回★名木

歴史ゆかしい「上野」という場所に校地を構え、明治以来の伝統を誇る芸大の隠れた「名所」を毎回テーマを変えて紹介する。



**26 イスマキ**  
マキ科の常緑高木。関東以南の山地に自生し、高さは約25メートルに達する。庭園に植栽し、材は建築材などにする。



**27 ウメ**  
バラ科の落葉高木。早春、葉より先に、白・淡紅・紅色などの香りの強い花を開く。実は球形で、6月ごろ黄熟し、酸味がある。



**28 モミジ**  
カエデ科の落葉小高木。北海道中部以南から九州にまで分布。山地の森林に生育し、庭園木としてもよく植栽される。

国立博物館



**30 タブノキ**  
クスノキ科の常緑高木。暖地の海岸近くに生え、高さ10~15メートル。初夏、尾状の雄花上に向きの雌花とをつける。材は家具や木炭にする。



**34 アラカン**  
ブナ科の常緑高木。本州中部以南の山地に自生。春、尾状の雄花上に向きの雌花とをつける。材は家具や木炭にする。

\*樹木解説：『大辞泉』（小学館）ほかより。

『大辞泉』は以下の有料サイトで公開されています。

JapanKnowledge（ジャパンナレッジ） <http://www.japanknowledge.com/>

JapanKnowledge Mobile（JKモバイル） <http://jk-e-junction.tv/>



**1 シイノキ**  
ブナ科のシイと呼ばれる常緑高木の総称。暖地に自生。初夏に開花。実はどんぐりになり、食用。



**2 ゲッケイジュ**  
クスノキ科の常緑高木。春黄色の小花が密集成して咲く。日本ヨーロッパの原産で、日本には明治期に渡来。



**3 ネムノキ**  
マメ科の落葉高木。東北地方以南の山野に自生。夏、淡紅色の約20個からなる頭状の花をつけ、夕方開花。



**4 ボダイジュー**  
シナノキ科の落葉高木。夏、香りのある淡黄色の小花を下向きにつけ、実は球形で堅い。中国の原産。



**5 ホオノキ**  
モクレン科の落葉高木。日本特産。山林中に自生し、高さ約20メートル。5、6月ごろ、黄白色の大形の花を開き、強い芳香を放つ。



**6 クスノキ**  
クスノキ科の常緑高木。暖地に自生し、高さ約20メートル。葉は卵形。春、淡紅色の五弁花が咲く。中國の原産で庭木などにする。



**7 カリン**  
ニレ科の落葉高木。別名ムケエノキ。山地に自生。5月ごろ、黄白色の小花を密生し、実は熟すと黒。



**8 ムクノキ**  
ニレ科の落葉高木。葉は卵形。春、淡紅色の五弁花が咲く。中國の原産で庭木などにする。



**9 トチノキ**  
トチノキ科の落葉高木。山地に自生。5月ごろ、白色で紅斑のある花が円錐状に咲く。近縁種にマロニエがある。



**10 ケヤキ**  
ニレ科の落葉高木。山野にみられ、高さは約30メートルにまで達し、よく枝分かれする。春、淡黄色の小花を新しい枝につける。



**11 カラスザンショウ**

ミカン科の落葉小高木。暖地に自生。春、淡黄色の小花を円錐状につけ、実は丸く辛みがある。



**12 マメザクラ**  
バラ科の落葉小高木。4~6月白または微紅色の花を下向きに開く。異名をフジザクラといつ。



**13 アカンサス**  
キツネノマゴ科の多年草。原産地は地中海沿岸から小アジア、熱帯アフリカ。和名をハサミといつがアザミではない。



**16 マテバシイ**  
ブナ科の常緑高木。九州以南の海岸近くに生え、高さは15メートル。6月ごろ、雄花穂と雌花穂を上向きにつける。



**17 ソテツ**  
ソテツ科の常緑低木。九州南部から沖縄に自生。高さは1~5メートルに達する。雄花、雌花とも茎頂につづき、夏に開花。



**14 コブシ**  
モクレン科の裸子植物。常緑高木で北海道から九州に分布する。3~5月にかけ、白い花を咲かせる。花弁は6枚で中心に赤味を帯びる。



**15 ヒマラヤシダー**  
マツ科の裸子植物。常緑高木でヒマラヤ原産。ヒマラヤスギとも呼ばれる。明治初期に導入され、庭園木として利用されている。

## 木々は、最高の教師である。

都市から自然が失われている昨今、芸大キャンパスは緑の聖地である。上の杜は、植物の種類・数とともに豊かだ。美術学部中央棟前の「保存森」は、あたかも渓谷の奥に入り込んだように、暗く静謐だ。また音楽学部の中央には、クロマツが純和風の盆栽のように佇んでいる。キャッスル前にあるソテツは

南国を思わせ、奏楽堂前にはオリーブがあるが、地中海原産のその木の前に立つと、ヨーロッパの光に包まれていいような気分になる。

巨木も多い。大浦食堂前のシイノキは、周囲五・七メートル、樹齢六百年説もある。図書館横のトチノキは高さ二〇メートル、さらに美術学部中央には、クスノキが天をつくように繁っている。

私は、芸大で生物学の授業を担当している。

(ふせ・ひでと／美術学部助教授美術解剖学研究室)

布施英利

上野の山は、昔から緑が豊かだった。百年以上を経て、樹木の数はだいぶ減ったといわれるが、明治・大正・昭和と新たな植樹もくりかえされてきた。ときに学生たちのスケッチのモデルになり、ときに木陰を提供し、ときには舌を楽しませてもらきた。芸大の植物たちは、誰よりも大学の歴史を知っているかもしない。

# 上野の森の 波瀾万丈

## 第一回 美校騒動

東京芸術大学一二〇年の歴史の中で、  
大きな節目になつた出来事  
転機を呼び寄せた事件などを紹介する新連載。

吉田千鶴子



制服姿の教官たち。左より加納夏雄、高村光雲、黒川真頼、岡倉天心、橋本雅邦



草創期の東京美術学校

となり、同三十一年まで在任する。その間、職員にも生徒にも古代の官服である闕腋・折鳥帽子を模した制服・制帽を着用させ、国粹主義的校風をアピールした。洋風を旨とする男女共学の東京音楽学校と対照的であったのは勿論のこと、一般の官立学校のなかでもきわめて異色の存在だったと言えよう。

岡倉天心に惹かれるのは、天心という人物の魅力によるとともに、天心を含む明治の日本人の持つパッショング、チャレンジ精神、信念ある生き方の魅力などによるものだろうと思う。昨今、天心展が開かれ、新たな評伝が出版され、いろいろな角度からの研究の成果が生まれているが、それは一面においてこの困難な時代に対処するためのヒントを天心ないし明治という時代に求めようという志向の表れかもしれない。

さて、この天心が情熱を注ぎ込んで作つたのが東京美術学校（美校）だ。本学美術学部の前身であり、明治二十（一八八七）年、文部省直轄学校として東京音楽学校と一緒に設置された。美校は五年制の男子校で、絵画科（日本画）、彫刻科（木彫）、美術工芸科（金工・漆工）があり、日本美術の独自性を維持・開発することを目標に伝統派の作家が中心となつて指導された。天心は初代浜尾新に次いで明治二十三年校長となつた。天心は初代浜尾新に次いで明治二十三年校長となつた。

雅邦をはじめとして遙か年上の教授たちも、その意氣と才能に心服してよく協力し、その結果、この異色の学校の運営は一応軌道に乗り、明治二十六年から美術、工芸、美術教育、美術史学、古美術保存の担い手たちを世に送り出しあげたのであった。

ところが、当時の美校（明治二十五、六年）は教員二十五人、生徒二百十四人、経費約一万六千円という小規模の学校であつて、天心の言葉を借りれば「教員



足らず教場足らず実験材料足らず参考標本足らず実技教育に必要な実験は世上の依頼製作を以て之に充つるのみ」という状態。これでは目標達成はおぼつかない。そこで天心は政財界の協力者と提携画策して「美術学校拡張法案」を帝国議会に上程し、年来の計画を一気に推し進めようとした。彼がそのために書いたのが「美術教育施設二付意見」である。わが国に置くべき美術教育機関全般についての構想を開示したものだが、主眼は美校の拡張であり、西洋画・西洋彫刻部門の増設を含む組織・予算の拡大に関する具体案が示されている。これは平凡社版『岡倉天心全集』に収録されおり、また、原本（蒟蒻版印刷）も本学附属図書館所蔵「諸新聞切り抜き」の台紙になつて奇跡的に残つてゐるので、見ようと思えば見ることもできる。

「美術学校拡張法案」は明治十八年三月に可決された。しかし可決されたのは天心の意図と異なる修正案

であつて、今後日本美術と西洋美術とともに奨励するという方針のもとに美校を拡張するという内容であった。この修正が時の文相西園寺公望の意向によることはほぼ間違ひなく、法案可決後ただちに西洋画科設置が決まって西園寺と近しい黒田清輝および久米桂一郎が指導者に選ばれ、翌二十九年には西洋画科が発足、從来の学校方針と係わりなくフランス流教育を開始した。黒田と久米はともに華族階級。長い間フランスで絵の勉強を続け、明治二十六年に帰国して洋画新派のエースとして美術界に登場した。美校における彼らは上記修正案を盾として行動し、発言権行使したと考えられる。黒田の美校改革に関する意見書（明治美術学会編『近代画説』五所載）を読めばわかるが、天心と黒田には妥協の余地がなく、そのため対立が起り、それが種々の方面に波及した。天心の地位は大きく揺らいで反対派の乗じるきっかけが生まれ、遂には天心の辞職および美校騒動に至る。未曾有のこの学校騒

動の原因は天心の私行などではなく、もともとは西洋画科設置による圧迫にあつたのである。

西洋画科設置より半年後の明治三十年三月、早くも天心批判の論説が新聞に載り、引き続き各紙に批判論や暴露記事が掲載され、排斥気運が高まつていった。そうしたなかで、翌三十一年三月十七日、帝国博物館総長九鬼隆一も天心排斥の姿勢を示したため、天心は理事兼美術部長の辞表を提出（二十二日受理）。すると矢継ぎ早に天心や美校の内情に通じた者から天心を誹謗するおぞましい怪文書が各方面に配布され、西園寺文相指揮下の文部省が即刻校長更迭内定の措置をとったため、同年同月二十九日をもつて天心は美校校長も辞任した。義憤を感じた橋本雅邦以下三十三名の教官は連袂辞職の覚悟で辞表を提出。世間を騒がす大騒動となつたが、天心自身が慰留につとめたこともあって、結局教授の雅邦、川崎千虎、岡崎雪声、助教授の

六角紫水、剣持忠四郎、新納忠之介、西郷孤月、横山大觀、岡部寛弥、寺崎庄業、桜岡三四郎、小堀鞆音、関保之助、下村觀山、囁託の後藤貞行、桜井正次、菱田春草、山田敬中らが辞職。このうち新納、西郷、横山、岡部、寺崎、桜岡ら助教授六名は懲戒免官といふ

厳しい処置（大正元年免除）を受けた。辞職組の大半は直ちに谷中で天心・雅邦を中心とする在野団体・日本美術院を立ち上げた。

夢半ばにして美校を去つた天心はその後美術院の指導者、ボストン美術館のキュレイター、古社寺保存会委員としての任務を遂行しつつ思想家として世界的に活躍する。一方、美校は騒動後一時期混乱に陥つたが、明治三十四年就任の名校長正木直彦によつて日本美術も西洋美術も同等に尊重するという方針のもとに諸般の整備が行われ、正木の在任三十一年の間に専門学校として搖るぎないものとなつた。正木は就任の年に日本美術院との和解をなしとげ、西洋派とのバランスをとりつつ天心の伝統復興路線も引き継いでゆくことにしたのであつた。

（よしだ・ちづこ／学史編集担当）



下村観山「天心岡倉先生（画稿）」  
(大学美術館蔵)

第一回帝国議会開院した明治二十三年、衆議院予算委員会では、経費節減を理由に高等女学校、女子高等師範学校とともに、三年前に設置されたばかりの東京音楽学校の廃止が議題に上つた。これに対して議会の内外に議論が百出し、東京音楽学校存廢論争へと發展した。廃止を免れるまでの経緯、議事録の一部、新聞雑誌記事、および学校側が官立音楽学校存続の必要性をまとめた資料などを紹介する。



クラブ・  
サークル

訪問

第2回

# 剣道部

芸大生たちは、創作・演奏に研鑽を積む一方で  
さまざまなクラブ・サークルに属している。  
「明るく」「楽しく」「美しく」活動する  
東京芸大の“部活”を紹介する。

自由でさまざまなつながり

前島安奈

現在学生部員十数名。内訳、合宿隊三十名以上、試合要員  
約五名、飲み部隊二十数名、稽古参加者数知れず。

芸大剣道部は、学部生、院生だけでなく、OB・OG、  
体育の授業での剣道選択者、他道場の剣士の活動によって  
成り立っている。所属の学科もさまざままで、音楽学部も美  
術学部も入り乱れて交流中。顧問は剣道七段、心身ともに  
ビックな高橋亮先生だ。卒業生はちよちよく顔を出すの

で、個人的に一緒に企画の仕事をしたりするほど、関係は深い。

OBも積極的に参加して行われる体育馆（上野）での定期練習。



秋田県男鹿への夏季合宿のときに催された「ふれあい交流ワークショップ」。地元の子どもたちとの芸術をとおした交流イベントである。2004年、2005年

ここ数年剣道部でお熱いのは合宿だ。毎年秋田県の男鹿半島に行き、剣道だけでなく、地元の小・中学生の参加を募つて美術と音楽のワークショップを開催したり、展示とコンサートを行つたりする。この合宿は十年計画で、二〇〇七年秋田県で開催される国体に向け盛り上げていこうという企画から始まり、今年で九年目になる。男鹿市と剣道連盟と剣道部の三本柱ですすむため、関わる人も多く、不思議なつながりの人々も参加するので、今や誰が実際学生であるのか本人たちにもよくわかつていない。当然剣道も参加者の幅は広く、各地の大学生もいれば地元の道場の小学生もいる。楽な条件もあるとはいえわりと過酷な状況の合宿は、結構私たちの経験値をあげてくれる。

夏にはTシャツをつくり、藝祭では焼きとりと広島風お好み焼きの店を出店する。イベントしかやらないのかとおもいきや、五美戦や四芸祭などの試合でも、本番になればそれなりにノリノリになる。高校まで剣道部だった人も大學から始めた人も、負けた時の陰湿なほどの悔しがりようつたらない。

代々からのこの部の性根なのか、自由人を多数受けつけるようで、現在の参加の仕方もさまざまならば、将来の排出の仕方もさまざまで、部のありかたもさまざまなのだと、世を相対的に見たときにしみじみ思う。剣道部よ、末永くあれ。

（まえじま・あんな／美術学部先端芸術表現科三年）

# 教員は語る

—芸大への期待・抱負・提言—

第三回

## 吉村誠司

助教授 絵画科（日本画専攻）



## 漆原朝子

助教授 器楽科（弦楽）



吉村誠司「Tree」2003年

吉村 基本を教えて、あとはその先生の作品とか後ろ姿を見て勉強するということで、あまり強要しない、あまり教えすぎないということですね。自分もそうでしたけれども、先生の助言や友達を見て勉強してきました。技術的にこうしたらいいとアドバイスはあるとは思いますが、こうすればあなたはよくなるんじゃないみたいことはありますね。

押しつけないで、自分はこう思っていると提示

するだけで、それに共感するかしないかは本人の自由なので、別に反抗したからって怒るわけでもない。賛成してくれたらうれしいですけれどもどいう程度じゃないかと思います。基本的に自分が正しいわけではないかもしれないじゃないですか。

吉村 基本を教えて、あとはその学生が自分の力で伸びて後ろ姿を見て勉強するということで、あまり強要しない、あまり教えすぎないということですね。自分もそうでしたけれども、先生の助言や友達を見て勉強してきました。技術的にこうしたらいいとアドバイスはあるとは思いますが、こうすればあなたはよくなるんじゃないみたいことはありますね。

漆原 今のお話を伺つていたら、音楽で言つたら作曲家はそんかなど思います。自分でゼロから生み出していくという仕事ですから。

漆原 だから作曲をするのであれば押しつけてはいけないでしようし、自分の考え方や独創性が重要になります。だれかの真似をしたりとか、いろいろなものを混ぜ合わせて作品ができるのではなくて

強いアイデアがあつて初めて作品をつくることができる。けれども、ヴァイオリンですと既存の曲を演奏することによって自分を表現するんです。

漆原 しかも、自分を表現する前に、まず西洋音楽という伝統があつて、それをきつちりと解釈ができる演奏の面でも技術的にクリアしているということ

吉村先生はこれまでずっと芸大にかかり続けてこられて、芸大の持つている教育システムのよさについてどのように感じていらっしゃいますか。

### 強制しない教育

吉村先生はこれまでずっと芸大にかかり続けてこられて、芸大の持つている教育システムのよさについてどのように感じていらっしゃいますか。



にじみ出るのがいいかなと私は思っています。なぜなら私たちは日本人なので西洋音楽の血が流れていません。放つておくと、お能の摺り足のように、音楽も足を引き摺ってしまう学生が少なくないんです。私もいろいろ試行錯誤しながら演奏家同士の間でも学び合い、アメリカにもヨーロッパにも住んで、いろいろな文化の違いをすごく実感してきましたので、まず、その文化の違いを説明するところから始めます。例えば踊りにおいても、西のほうの地域であるほど足が上がる。それから東に行くとだんだん低くなつていて重心がどんどん下がり、最後は日本で摺り足になるとか、そういうことですね。

今の芸大と比べてみると、以前の方が音楽的なことを教えるという内容が薄かつたように思います。どう楽譜を読んで、どう解釈するかというようないふな、フレーズのつくり方や様式感を教えるよりも、指が回ることがまず大事という姿勢が今よりもアメリカ的だったかなという気がします。

逆に、ヨーロッパでは教える立場から見たり、ほかの先生のマスタークラスも見ながら思つたのは、きつと弾くことより感じることが先ということが多いです。アメリカではいかにアピールするか、いかに華々しく見えるか、いかに個性的に弾けるかに重点が置かれる。例えば、モーツアルトを弾いても、ベートーベンを弾いても、バルトークのような近代の作曲家の作品を弾いても、

同じように弾いても全然構わなかった。そういう人があまりにも多かつたので、先生たちもとにかく個性を出しなさいと言う。もちろんアメリカにもヨーロッパ寄りの考え方の先生方もいらっしゃつて、そういう先生のところに行くとそうでもないんですけども、私の場合は、師事した先生からもつと個性的になりなさい、あなたの演奏は地味だと言わていながら、個性的になることでアメリカ的になるのが嫌で、すごく葛藤があつたんです。でも、はたから見たらアメリカ的な演奏になつたと言われたりもしたんです。今は悪い意味でのアメリカ的とはどういうものかもはつきりわかっているのでそういうことはないんですけども。

## 外れることの難しさ

吉村 日本画の場合も、個性が重要だからといって型から完璧に外れればいいということはないんです。基本をきちんとやつて、そのなかから自分で考えて、外れる。でも、外れるというのはすごく難しいじゃないですか。外れようと思って奇をてらつたりすると、またほかのグループのなかに入つていつちやうわけですから。

日本画として完璧に外れようとしているのを認めているのではありません。絵画を真剣に考えながら人と違う表現、自分の表現を探っていくこと

## 音楽における自己表現

塗原 精神性ということはすごく難しいことだと思います。今、世界的に活躍している方たちも、エンターテインメントの要素の強い方と、本当に真の芸術を求めて演奏している方と大きく一つに

を奨励しているのです。だから奇をしてらつても、新しいとみんなが思つてくれればいいんですけれど、新のことなんかなかなかないんです。すぐ立体に走つたり、表面的なおもしろさに走る学生がいたりするんですけども、そういうのを認めているのではないです。基本的には、平面といふわかりやすいからこそ難しい世界で、深く考えて創作するものだと思うんです。本当に深く考えた結果、ちょっと人とは違つていた作品が生まれるのであります。

日本画には模写という勉強方法があります。技術的には絵面のわび、さび、味などを会得することも、その作品の制作過程を一緒にたどることで相手の心の道すじをかいまみるということができるのです。また、模写に限らず教室でほかの人

の制作過程を通して疑似体験したり、与えられた課題をこなすことによって新たな自分を発見し、成長するきっかけをつかむことができると思います。地道に一步ずつ踏み出して行くしかないです。



吉村誠司（よしむら・せいじ）

一九六〇年福岡県生まれ。

一九九〇年東京芸術大学大学院後期博士課程修了。

一九九六年第八十二回院展日本美術院賞。  
一九九八年第八十三回院展日本美術院賞。  
東京芸術大学美術学部非常勤講師を経て、二〇〇五年より助教授。



漆原朝子の演奏風景（写真提供：ザ・フェニックスホール）

とするんですか。

**漆原** そうです。作曲家があつて、演奏家がいるわけですから、もちろんエンターテインメントのほうに行く人たちは作曲家を軽視して、より自分を出すという方向の方が多いです。

**吉村** 自分を出そうと思って自分が出るんですか。

**漆原** いちばん私が理想にしてるのは、演奏す

る曲、その作曲家の存在があつて、それと同時に自分があるという、それが理想的で、何かしようとして最終的にはこうしよう、ああしようというのではなくて、いろいろな知識とか、テクニックが身についたうえで自然にじみ出てくるもの、それが個性だと思っています。アメリカの人たちは、無理やり外側からの見せかけのものを個性と言ふことが多いんですけども、それよりもじみ出てくるものが、その人の個性かなと思つています。

—それは、吉村先生の話にあつた枠からはみ出されないといふ話と同じですよね。

**吉村** そうですね。

**漆原** 西洋音楽の知識がまちがつていると、にじみ出でてくるものを妨害してしまって、変な方向に行つてしまつて、まずきちつとした解釈とか知識、テクニックを身につけたうえで、あとは自然にできるといいかなと思います。難しいことなんですかけれども。

トの要素を持つことができるとしても才能だと思うので、そちのほうに行きたい人は自指せばいいかなと私は思つていて、無理に芸術をなんて無理強いはしないつもりではあるんです。ただ、いろいろな作曲家がいて、それぞれの曲を演奏するときに、もちろん様式感とか解釈とかも違うんですねけども、それだけではなくて呼吸が違うんですねが、自己中心的な演奏をしていると、どの曲も自分の呼吸になつてしまつ。例えば、息の深さが違うとか、ちょっと専門的になりますけれども、同じ四拍子でも、どこで吸つて、どこで吐くかが作曲家によつて違つたりします。もちろんその曲によつても違つし、曲の場所によつても違いますけれども、より作曲家に近づき、より深みのある演奏をしていくための手段としては、呼吸のことを一緒に考えることはとても大事なことだと思うのです。

**吉村** 音楽の場合、基本的には作曲家に近づこう

すけれども、どこかアバウトなんです。だから、もっとこの音はこうで、この音はとか言つていたら、どうしてそんなに苦しんで正しい音を弾かなければいけないんだ、ぼくは楽しむために音楽をやつしているんだ、だからしかめつ面をして弾いているドイツ人は嫌いだ、なんて彼は言つていましたね。

**吉村** 今は何か楽しくやるとか、いろいろはやつているでしょう。でも苦しいと思うんですけどね。おもしろいというのは、要するに絵を描くということは、トンネルを掘つてゐるみたいなものだと思うんです。苦しくて、もうだめだと思ったときに、杭をさしたら向こうから光が見えてきて、それをかき分けているときは楽しいじゃないですか。そういう楽しさだと思うんですね。それを初めから何もしないで楽しくやるという。でも、それでいい作品ができるらしいですけどね。（笑）

——漆原先生は助教授に着任されて、まだ一、二ヶ月ですけれども、先生が学ばれていたこと、今の学生さんで、芸大の雰囲気などで何かちょっと変わつたかなと思われる部分というのは何かありますか。

**漆原** 学生さんたちの曲に対する理解が以前よりも高まつてゐる気がします。これはひとえに先生方のご指導の賜物だと思ひます。それに、ヴァイオリンしか知らないみたいな学生が前より減つたんじゃないかなという感じです。ソロだけができるばかりというより、室内樂ができる、オーケストラのなかでも弾けて、それerneにふさわしい弾き方が自然にできると理想的だと思うんですけれども、そういう意味で、先生方のお話をうかがつて

みても前よりはずっと視野を広く持つように教育するようにしている先生が多い、とのことで、とてもいい傾向だと思っています。

ソロだけ弾ければいいというのは危険で、例えば、普通のプロの音楽業界のなかで、だれかソリストが来て室内樂を弾いたら、全然相手の音が聴けなくて自分だけ勝手に弾いて、やっぱりソリス<sup>ト</sup>は弾けないねというふうなことを言つたりするのをよく聞くんです。

吉村 例えば学生で、絵でも人の意見を聞かない人がいる。人の意見を全く聞かないようなのはだめなんです。人の意見も聞いて、自分がしつかりある人じやないと。

だから譲るところは譲つて、人の話を聞いて、それでいて自分の信念を持つている人がいい絵を描けると思うんです。

## 共同作業のあり方

漆原 ヴァイオリンを一人で弾くという、ソロの曲はすごく少ないんです。バッハのソロとか、バルトークのソロとか、そのぐらいで、ほとんどの場合、必ずだれかと一緒にします。やはりアンサンブルの経験がないと、たとえピアノと二人で弾いても相手の音が聴けないと、いう弊害が出てくるんです。

だから自分の音だけでなく、ほかの人の音を



漆原朝子（うるしひら・あさこ）

一九八三年第二回日本国際音楽コンクールにおいて最年少で優勝ながら日本人作品最優秀演奏賞を受賞。  
一九八五年東京芸術大学に入学し、翌年より文化庁芸術家在外研修員としてジュリアード音楽院に留学。  
一九八七年第四回アリオン賞。

一九九〇年ジュリアード音楽院本科を卒業。同年モービル音楽賞奨励賞。  
二〇〇五年より東京芸術大学音楽学部助教授。

聴きながら一緒に音楽をつくっていくとか、一緒に空気を感じながら一緒に呼吸するとか、そういうことというのはすごく大事で、ソリストがオーケストラとソロを弾くときでも、一人で突っ走つてもいいかも知れないんですけども、音楽という意味で内容の深いものにしたいのであれば、やはりオーケストラの音が聴けて一緒に呼吸できたほうがよいのです。私はソロしか弾かないわと、もし言っている人がいたとしても、アンサンブルの勉強を積極的にしましようという、今の先生方のお考えはすごくいいと思います。前からそうだったのかも知れないと、それがあなたの意見が明確になつてゐるのではないかなどいう気がしています。

吉村 美術の場合、人と一緒に一枚の絵をかくというわけにいかないですからね。例えば自分がやつたのは「狩野派再現」という、過去のものを再現するということで、みんなで共同作業でやつたのはありますけれども、それは言ってみれば自分の考え方の絵ではないわけです。言いかえると、その人を通しての体験ですね。自分の考え方で描けど言わされたら、人に何か言わせたいわけじゃないし、孤独なんですよ（笑）。

## 芸大が果たすべき役割

吉村 基本は日本画を通して、深い考へで絵を描

していくような人が育つてほしいなと思ひます。何が深いか。表面的な物事のおもしろさとかきれいさとかで絵を描いていく人ではなくて、本質的になぜこれを描きたいんだとか、なぜこれを描くんだということを考えられるような人が増えていくといふことを思つているんです。

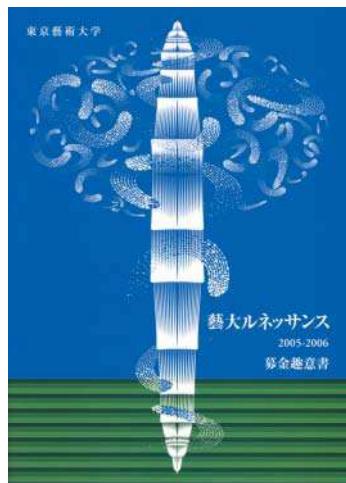
漆原 芸大が果たしている日本における役割は大きいと思います。それに、西洋音楽をただの借り物ではなくて、ちゃんと本質をとらえて演奏させよというふうに思つていらっしゃる先生が増えています。

日本人で欧米とかで活躍している人は、ほかの楽器に比べてヴァイオリンでは結構比率的には多いと思うんですけども、残念なことにあちら

の音楽家たちが話すのは、日本人はよく弾けるねというところで終わってしまうんです。ただそれがその音楽を深く理解していくよく弾けるというのではなくて、音楽を理解していくことは置いておいて、よく弾けるねと。そこから日本がなかなかそれ以上に行けない状態なので、よく弾けるだけなく、音楽を深く表現できる人が出てくるためには、日本で役割が大きいとされている芸大の学生たちがそういう意識を持てるようになることが必要なのではないでしょうか。私としては、コンテンダーテインメントを目指している音楽家より、芸術を深めるということを目指している音楽家が増えてほしいなと思っています。

# NEWS

2005.3~2005.8



## 藝大は世界に伍して発展する 新たな芸術の総合大学を目指します。

東京藝術大学では、創設以来一〇〇有余年にわたる本学の芸術教育の伝統と実績を継承しつつ、二十一世紀の芸術文化をより輝かしいものに発展させる

### 藝大ルネッサンス2005—2006

#### 事業概要

一 社会に開かれた大学としての展開  
一 産業界や地域のニーズに対応した創作・研究の推進

また、芸術家村、芸術によるまちづくりなど、地方自治体と連携して、芸術を社会に還元していく新たな取り組みを推進する。

II 演奏・展示活動の国際展開、国際信

広く受け止める体制作りを進め、こうしてニーズに対応した創作・研究を推進し、社会に貢献する。このため、大学付属の研究センターとして、アート・デザインセンター、伝統工芸・地場産業振興センターなどを新設する。

二 芸術による地域文化の振興、まちづくりへの貢献

取手アートプロジェクト（TAP、取手市）、別府アルゲリッチ音楽祭（大分県別府市）など、これまで地域と連携で進めてきたまちづくりへの貢献事業を全国に展開する。

## 交 流

### ◆四芸術大学体育・文化交歓会

スポーツ競技や展示会・演奏会を通して学生交流を深めることを目的とした「四芸術大学体育・文化交歓会」（四芸祭／東京藝術大学、愛知県立芸術大学、金沢美術工芸大学、京都市立芸術大学）が、五月十九日から四日間、本学及び都内運動施設などで実施された。

交歓会は、学生主催により毎年実施されるもので、今年で五十一回目。幹事校は輪番制で本学が担当した。会場となった各競技場では、各大学チームが白熱した試合を繰り広げた。また、学内では展覧会や演奏会が行われ、教員によるワークショップや上野公園の美術館巡りなども行われた。



### ◆外国人留学生懇談会を開催

五月二十六日、大会会館内食堂で「外国人留学生懇談会」が開催された。会には、留学生約八十名を迎え、学長、学部長をはじめとする関係職員、チユーター、大学からの招待者として、奨学団体、取手市国際交流協会、本学の国際交流会館がある新松戸七丁目町会など約百四十名が出席した。

## 受章・受賞

## 運 営

この懇談会は、外国人留学生と大学関係者等が交流を通して相互理解を深めることを目的に、学長主催で毎年開催されているもので、

学長挨拶、留学生謝辞のあと、くつろいだ雰囲気のなかで新留学生紹介、ミニコンサートなどが行われ、日本語、母国語を織り交ぜながら盛況のうちに終了した。

### ◆文化財保存教育の四〇年展開催

本学における文化財保存学に関する教育は保存修復講座の発足後四十年、そして文化財保存学専攻に改組されてから十年を経た。この間の研究成果及び最近の教育・研究の一部を紹介するため、五月十三日から十六日まで、大学美術館陳列館において「文化財保存教育の四〇年展」が開催された。



### ◆五芸大学長懇話会で意見交換

四芸祭の初日にあたる五月十九日、本学事務局会議室において四芸術大学に沖縄県立芸術大学を加えた五芸大学長懇話会が開催され、各大学における取り組みなど活発な意見交換が行われた。

五月二十六日、附属図書館二階閲覧室において東京藝術大学附属図書館講演会「讀書と芸術と人生」が開催された。講演者は福原義春学長特命担当理事・資生堂名誉会長。

◆萩岡松韻助教授が芸術選奨文部科学大臣新人賞を受賞

平成十七年三月十五日、音楽学科萩岡松韻助教授（邦樂）が、平成十六年度芸術選奨文部科学大臣新人賞を受賞した。

◆東京芸術大学附属図書館講演会開催

五月二十六日、附属図書館二階閲覧室において東京藝術大学附属図書館講演会「讀書と芸術と人生」が開催された。講演者は福原義春学長特命担当理事・資生堂名誉会長。

### III 新たな芸術領域の創造と融合

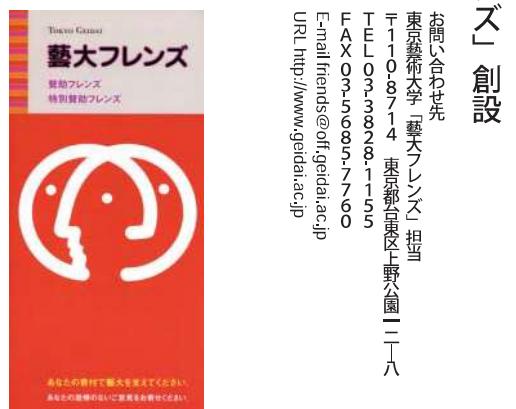
新たな教育研究領域の拡大とともに、高度かつ専門的な職業人や研究者の養成を図るため、平成十七年四月から「映画・アニメ・メディア映像」に関する大

学院（映像研究科）の映画専攻を横浜市に開設するとともに、順次他の専攻を開設していく。

これらの活動を実現するためには、多額の資金が必要となります。本学の今後

の教育研究活動・創作活動の展開の趣旨に賛同される諸企業、個人、教職員OB、同窓生の方々などに寄付を仰ぎ、ご後援いただくことについたしました。詳しくは、次の担当へお尋ねください。

東京藝術大学「藝大フレンズ」相談  
TEL 03-6714 東京都墨田区上野公園二一八  
FAX 03-5685-7155  
E-mail:renaissance@off.geidai.ac.jp  
URL: http://www.geidai.ac.jp



### 大学サポート制度「藝大フレンズ」創設

東京藝術大学では、寄付により毎年継続的に本学の教育研究活動を支援したいたための大学サポート制度である「藝大フレンズ」を創設しました。

「藝大フレンズ」の皆様には、本学の活動をご理解いただきために、本学の大学美術館、奏楽堂における展覧会、コンサートの無料鑑賞その他の機会を提供させていただきました。

「藝大フレンズ」による寄付（賛助金）は、大学美術館、奏楽堂の運営費のほか、大学の教育研究費、環境整備費として使わせていただきます。

の意味、芸術にとって読書がどういう意味を持つのかなど、氏の経験に基づいた話題で語られた。質疑応答では参加した聴衆から熱心な質問があつた。



### ◆秋篠宮同妃両殿下お成り

六月十九日、大学美術館に秋篠宮同妃両殿下がお成りになり、

開催中の英國王立園芸協会（RHS）創立100周年記念「100

年の大系・植物画世界の至宝展」と云大コレクション展（柴田是真（ぜしん）一明治宮殿の天井画と写生帖）をご鑑賞されました。

◆仲代達矢氏が舞台芸術分野検討WGで講演  
七月二十一日、舞台芸術分野の教育研究組織の在り方について調

査・検討を行つてゐる将来構想委員会舞台芸術分野検討ワーキンググループが、仲代達矢氏（俳優、無名塾主宰）を招き、学内教職員向けの講演会を開催した。仲代氏は、俳優座養成所時代の体験と無名塾の立ち上げから現在までの経緯などについて、ユーモアや秘話などを交え熱心に語ることでも、芸大に演劇に関する専攻分野ができるばらしいことも語った。

◆今年度上半期に開催された主な展覧会、演奏会記録  
【英国王立園芸協会（RHS）創立100周年記念】  
会期 三月二十五日～五月八日  
入場者数 五九八〇四人

【風被火復興支援 厳島神社国宝展】  
会期 六月十一日～七月十八日  
入場者数 三五九〇八人

【五百周年記念 大学美術館】  
会期 六月十一日～七月十八日  
入場者数 三五九〇八人

【次期学長に宮田亮平氏】  
七月二十一日、東京藝術大学学長選考会議は、次期学長候補者として現理事・副学長・美術学部教授の宮田亮平氏を選考したことを公表。選考理由は、「意向聴取投票の結果を参考に、本学学長候補選任者として四人を選定し、各人に学長候補選任者となることについての意思確認をした結果、二人が辞退した。このため、辞退した者を除いた一人について経歴及び所信表明書などを参考にして、慎重に審議のうえ、宮田亮平氏を適任と認め、次期学長候補者に選考し

第11号刊行にあたって

今回の藝大通信では映像研究科の特集を組み、創設されたばかりの映像研究科の様子をお伝えできることになりました。この映像研究科の創設を提言したのは、新学部等構想検討部会のレポートほかで、そのレポートは、映像だけでなく舞台芸術全体を含んだ新しい時代の芸術教育の再考プランがありました。こうして私たちの夢が一步一歩実現されいくのはうれしい限りです。

本誌の3月から8月までのニュース欄に見られますように、芸大はいま大きく飛躍すべくさまざまな取り組みを行っています。読者の皆様方に、映像研究科はもとよりのこと、こうした取り組みへのご理解とご協力をお願いいたします。

藝大通信編集長

船山 隆

展覧会・演奏会の最新情報は、東京藝術大学公式ホームページ (<http://www.geidai.ac.jp>) をご覧下さい。

展覧会についてのお問い合わせ  
東京藝術大学大学美術館 Tel 03-5685-7755  
NTTハローダイヤル Tel 03-5777-8600

演奏会についてのお問い合わせ  
東京藝術大学大学音楽学部演奏企画室 Tel 03-5685-7700

演奏会チケットの取り扱い  
チケットぴあ Tel 0570-02-0990  
東京文化会館チケットサービス Tel 03-5815-5452  
東京芸術大学美術館ミュージアムショップ Tel 03-5685-1176

