九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

[002]しるぱ＋ ： とかげ通信 ： アジア近代美術研究会会報 ： 増刊2号

長尾, 萌佳
行橋市 ： 学芸員

後小路, 雅弘
とかげ文庫

日野, 綾子
九州歴史資料館 ： 学芸員

羽鳥, 悠樹
九州芸文館

他

https://hdl.handle.net/2324/4755262

出版情報：2, pp.1-12, 2021-12-31. The society for the study of modern Asian art
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

しるぱ＋
とかげ通信
アジア近代美術研究会会報
増刊２号

アーティスト・トークを振り返って　―四次元のコラージュ―

長尾　萌佳

福岡市大名に位置する松村ビルで二〇〇八年から行われてきた建物再生プロジェクト「紺屋二〇二三プロジェクト」。その最終企画が「未来の雑居ビルの未来」と題して二〇二一年四月から始まった。二〇二三年までの二年間、三人のディレクターが、三つの部屋をそれぞれに表現の場として開いていくという企画で、筆者はディレクターの一人である後小路雅弘先生が結成したグループ「とかげ一座」の一員として、関わらせていただいた。二年間で四つの展覧会を行うシリーズ企画で、タイトルを「シリーズ木霊」と名付けた。空となる建物にまつわる記憶が、四つの展覧会でこだまするイメージを重ねている。

シリーズ最初の展覧会として、アーティストの牛島光太郎を迎え「牛島光太郎―はなしのあとのはなし」展を開催した。会期終了間近の八月二八日、アーティスト・トークを行ったので、その記録を抜粋してここに残したい。

シリーズ木霊Ⅰ「牛島光太郎―はなしのあとのはなし」展

アーティストトーク会場

最初は、部屋が話しているようなイメージを持っていた

長尾　展覧会会場である四〇一号室は、元々「紺屋ステイ」という、アーティスト等の滞在に使われてきた部屋であり、食器やベッド、家具や家電などがありました。今回はそれらを残した状態で展覧会を行いました。作品は物と音声を組み合わせたものです。部屋の中に五つのスピーカーを設置し、そこからそれぞれ違う音声を流しています。音声については大名についていろいろな人にインタビューしたものと、大名の街頭で録音した音を、牛島さんが編集したものです。素材となった音声はすべて福岡に住んでいるスタッフが収集しました。

また、実際に牛島さんが大名で拾った「落とし物」が部屋の中に配されています。拾った物と言葉を組み合わせるという手法は、牛島さんの過去の作品でもよく登場する定番の手法ですが、これまで言葉は文字として、刺繍やカッティングシートで提示されてきましたが、音声という形で提示した点が新しい試みだったと思います。音を使った作品にするという方向性は、この展覧会をオファーした時に最初に決めたことでしたが、こういう風に音を使ってみようと考えるに至ったきっかけから、まずはお話しして頂けたらと思います。

牛島　いつも拾ったものとか誰かにもらったものとかそういうものと、ぼくが刺繍したりして、言葉を物質にするようなことでやっていたのですが、二年程前からですかね、音と光を作品に使えるなと思いました。

ちょっと昔のことになるのですが、二〇〇三年に活動しはじめた頃に、言葉をやっていこうと思っていて、音と光はやめておこうと思い、物質でずっとやっていくのですが、ある時に「これは面白いな。使っても良かろう」と思うことがありました。そのもやもやというかやりたい、でもやるきっかけというか、ふんぎりがつかないっていうような時に、このお話がきました。

長尾　作品の提案を聞いて最初に頭に浮かんだのが、三年くらい前に京都で開催された『アンキャッチャブル・ストーリー』という展覧会の図録に牛島さんが書いていた文章でした。自分の車のラジオの音が途切れたり別の番組が混じるのが面白いというようなことを書いていらっしゃいましたが、そのイメージがすごく私はありました。

牛島　そのころからですね、音っていうのは。この企画の最初は、部屋が話しているようなイメージを持っていました。何か部屋とか大名のプロジェクトが終わってビルが近い将来なくなるというような前提で作品を考えてやり始めたので、このビルとか、大名とか、部屋の記憶のようなものがしゃべっているみたいなイメージで、音の作品をつくろうかなと決めました。

実際にやったことは、ぼくがいま愛媛県の松山市にいて、大名でインタビューできないので、使う素材はとかげ一座の皆さんに集めて頂く。いろんな人が大名にまつわる話をしているインタビューと、街の音の二つに分けて提供してもらったんですよね。

長尾　この展覧会のための最初の打ち合わせをしたのが二月の頭くらいで、その後、さっそく音を収集する作業に移り、三月の末頃に展示をすることになりました。初期の段階で考えていたことの一つに、コロナのため人が移動できないという状況下でどのように作品制作や展覧会ができるだろうかということがありました。展覧会の会期も四月から八月までと長かったので、最初に完成形で出すのではなく、会期の間に少しずつ作品が増えていくようなものにしました。開幕後もインタビューをさらに採り続け、牛島さんがものすごく骨を折って、試行錯誤して作ってらっしゃって。最初に作ったものと後から作り足したもので少し質が違ったように感じたのですが、その過程でどんな試行錯誤があったのでしょうか。

話している人の背景にあるものを想像できるような音にしたい

牛島　音を使うのが本当に初めてだったので、まずはみなさんがインタビューしてくれたものを聞きこむことから始めて、これがすごい不思議な体験でした、大名のことについて話しているぼくの知らない人の話を何度も聞くっていう。それは普通こういう場合って作家がインタビューするんですよね。なのでその人となりをぼくはある程度把握した上でその作品を作れるんですが、インタビューをしたのがそもそもぼくではない、大名にぼくはあまり深いかかわりがないっていうので、とても新鮮な。「誰が話しているのかな」「この話している人や答えている人はどんな人なのかな」っていうのを想像しながら聞く楽しさっていうのがまずありました。で最初にやったのは、ここの作品には出していないんですけど、実はすごく強引な物語を作って、なんか小説というか。今の作品は意味のない日本語の羅列みたいなことになるんですけど、最初は文章もちゃんとなっていて、でもやっぱり断片的にしかとってこれないから、いろんな人が話すセリフを断片的に持ってきて、足りない部分の文章をぼくが話していたり、ＡＩに話させたり、あるいはぼくの言葉とか、子供の声でやってみたり。ぼくが作る物語みたいなことをしていたのですが、それが完成間近になって、なんかこれは意味がないなと、この展覧会にふさわしくない。まーそもそもあまり面白くなかったし。なんというか、ぼくがその素材を作るのはよくないなと思って。もうインタビューされたものだけでできないものなのか、じゃないとこの展覧会にそぐわないのかなって思いながら。次にやったのが、何度も聞きこんだそのインタビューを編集するだけ、なんども同じような言葉を並べたり、その順番を入れ替えたり、ここに二人の人がいるはずだけど四人ぐらいにしてみたりとか。そういうことで作ろうと思いました。ただ今度はそれがどこに向かっていくのか、と考える。編集はするんですけど、何に向かって編集していったらいいのかなっていう、強引な物語を提案するわけでもないし、かといって全く意味のない話をするのもなんか変だなと思って。そこで考えたのは、その話している人の背景のようなものが想像できるような音にはしたいなーと思いました。

（次ページに続く）

シリーズ木霊Ⅰ「牛島光太郎ーはなしのあとのはなし」展　アーティスト・トークを振り返って　ー四次元のコラージュー

ぼくは、作るのではなく見たものを編集する人

長尾　牛島さんはほとんどここちらに来られることがないまま、集められた音だけで制作していました。これは、今回はコロナの影響で移動できないからやむなくという部分もあると思います。現場を見られない中で制作するというのは実際いかがでしたか。

牛島　難しかったですね。音を使うこと自体が初めてだったので、全てが難しい中で試行錯誤でした。音は本当に面白いし、人の声も何回も何回も聞きました。その中でひっかかりをどこで見つけるか、どういう風に音を作品にしていけるんだろうと。やっぱり自分でひっかかるところは、その人の何かにふれたときのようなもの。（録音音声の中で）そういう話の後にはすぐ（聞き手の）後小路先生が「今の話は牛島光太郎っぽいね」と言っていたのですが、実際そこが面白く感じていました。それってどういうところなのかなと考えると、たぶん、物悲しさのようなものがつきまとって、その人の何かにふれるようなところがみえた時。そこで編集が進むという感じでしたね。

長尾　牛島さんの作品には、その人の性格を決定づけるような過去のエピソードがよく登場するなというイメージですが。

牛島　そうですね。でも今回つくづく思ったのが、自分はゼロから作るよりは、見たものとか見た景色とか出来事とか歴史とかを、ぼくはこう見えたんだというのを、あるものをなんかこうやっていく人間なんだな、と思いました。編集っていっていいのかな、編集する人。

長尾　文章で提示する作品もいろいろあると思うんですが。「ーの話」や「意図的な偶然」は、もともとエピソードはあるけど、牛島さん自身が文章を作っているんじゃないかなと思っていたんですけど。

牛島　でも、あれもやっぱり見たもので構成されています。ゼロから文章を作っているんじゃないかと言われたらそうなんですが、やっぱり見たものを編集している感覚ですね。風景画を描く人がいたとして、風景をデフォルメというか、自分の解釈のようなものにいれて描くわけじゃないですか。この風景が今回でいうとインタビューだというのがぼくの理解の仕方なんですね。現実というか事実がここにあってそれをどのように解釈するかということを考えてました。

長尾　制作途中は見られない状態で作っていって、一度インストールした時に見て、さらに作り足した作品を含めて全てそろった状態で今日ご覧になってどうですか。

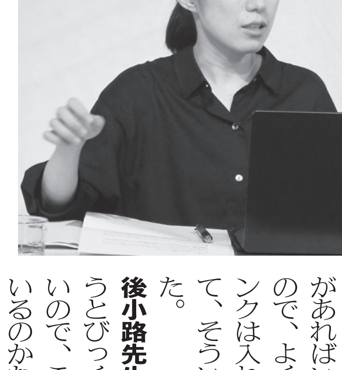
牛島　音って本当に難しいなと思いました。これ以上増やせないような感じがしました。一個一個がぎりぎり聞けるマックスだろうなと思いました。で、やっぱり音は魅力的な、今回はああいうかたちですが、別のかたちもありえるんだろうなと、なんか入口に立ったような。音の作品の制作の入り口に立ったという。

長尾　今後も音を使った作品は何かしら・・・

牛島　作りたいなーと思います。どういうかたちになるのかは分かりませんが。

いろんな人の何もないことを物としてどう残せるか

牛島 光太郎


長尾 萌佳

牛島　やっぱり残し方なんですよね。音の作品もものをぼくがひろったりとかすることも、一体これは何をしているのかなとやっぱり思うんですよね。やっぱり物がたまると。今回の編集作業もどこにむかってやってるのかなって思いながらやってるんですけど。今回に関しては紺屋や大名について話す人たちがすごくよかったので、その人たちの何かを感じられるような作品にしたいと思っていたんですよね。やっぱり残し方にぼくはすごく興味がある人間なんだなと。これを音でどう残せるのかなとか。

長尾　残し方というのは形にどう落とし込むかということですか。

牛島　かたちだと思うんですよね。

長尾　話している人の声やその人の人生みたいなものをどう残すのかということですよね。

牛島　そうですね。それが赤裸々にじゃなくて、ダイレクトにじゃなくて、なんか「よく」残したいという。そこはわりと最近の発見なんです。アルティアムの個展とか「意図的な偶然」とか刺繍でやってるときは、ぼく自身のことだけだったんですけど、今は、この大名のことも含めたいろんな人の何もないことを物としてどう良い状態で残せるかということに関心があるんだなと思いました。

長尾　確かに初期の頃は自分自身の記憶だったりとかが中心だったのが、だんだん見聞きしたエピソードや、知らない誰かのエピソードが増えてきたような感じがします。

牛島　最初は自分のことしかできなかったですもんね。そう考えると美術作品って皆どういう風に残すって考えるんでしょうね。美術館に入ればいいのかな、どう残していけばいいのかなと思うようになりました。

ぼくが作品を作りました。で、これはぼくのことやぼく以外のいろんな人のことですってなったときに、これがどんな風に物質として、どこにどのような状態で残り得る、どこにどのような状態で残ればいいのかな、残したいと願っているのかなと思っています。

長尾　いろんな角度から考え直すというか、いろいろじるなかで自身の中で消化していくという作業でもあるのかなと思ったのですが。

牛島　よりよいフィクション、物語として残していくという、それをやる作業の中でぼくの中で何か消化されていく。だからだんだんそうなるとぼく自身がどんどん作らなくなっていくのかなと思います。

誰ともしゃべれなくて、ひたすら街を歩いて物を拾った

長尾　何かもし質問があればお願いします。

後小路先生　今日は音の方にわりと焦点があたった話だったと思いますが、展示品としては拾い集めた物が展示されていて、それを拾い集めるのは、どういう基準で拾い集めるのかなということと、拾い集めた展示物との音の関係というのはどういうことなのかなと、あるいはそこに別に関係性みたいなものは特になくても、大名で拾ったということなのか、その辺のことを教えて頂ければと思います。

牛島　物の後ろ側に誰かがいないとたぶんだめなんですね。基準というのは、例えばピアスがすごく良かったり、ピアスを買ったその人となりがよく見えるし、落ちていたのはなんでだろうと思うし、その裏にぼく自身がその人を想像できる余地があるものっていうのが。ドイツにレジデンスに行っているときにぼくが誰ともしゃべれなくて、二カ月間くらい、ひたすら街を歩いて物を拾うという。手紙を拾ったらドイツ語を調べてみたり、そのコミュニケーションに近いかもですね。とにかく好きなものかということになります。展示は鉄のものは鉄で集めるとか、大名で拾ったものの配置については遊ぶような気持ちでやりました。ただザ・大名というようなものがあればいいなと思っていたので、よくみるエナジードリンクは入れたいなとかと思って、そういうものを入れました。

後小路先生　展示されてしまうとびっくりするぐらい美しいので、こんなものが落ちているのかなと不思議な感じがするのですが、これは展示すると美しいなという美的な価値基準というのも拾う時に関係してくるんですか。

牛島　拾う時に展示できると思っちゃっている自分がいるので、やはりイヤリングとかキーホルダーとか鍵とかは反射するので、星座みたいになってきれいなので、展示を前提に拾っているところはあります。ただどう置いても綺麗になると思うんですよね。音と展示物の関係については、言葉と物の関係は展覧会の中ですごく大事にやってるんですけど、今回は大名で拾ったものと音なので、関係というよりは一緒のもの、このものたち、このビルたち、落書きされた壁たちがしゃべっているみたいなことになればいいなと思いながら。物たちが話しているという空間を作れたらいいなと思っていました。それは悪くないと、今後例えばぬいぐるみがあってそこから小さい音が出ているというのができるだろうなと、今頭で考えています。どういう風にするのかはちょっと分かりませんけど。

長尾　順番としては、音を作った後に福岡に来て物を拾ってインスタレーション。ものを拾う時にはある程度音源があるかは分かったわけですよね。

牛島　特に一番最後に増やした音は、花火みたいな音がして、花火の捨て殻があればいいですし、夏っぽいしと思って探したけどなかったですね。

後小路萌子　物を拾う上で牛島さんが大名に対して持っているイメージというか、牛島さんが持っているイメージを反映して拾い集められましたか。

牛島　ぼくが思う大名というのは実はゼロなんです。もともとぼくは大名を何も知らないところからスタートしてました。拾う時は本当にたくさんの人のインタビューを聞いて、作品を作った後だったので、ぼくが思う大名というよりはぼくが用意した作品に合うものっていうところで選びました。それはやたらおしゃれで新しいものがあってとかそういうもので作りました。音声で聞いた大名という土地のイメージですね。

神様みたいに現実に手を加える面白さ

桒原　音声でこうエコーみたいに何回も繰り返す部分が入っています。それが話の本筋とは関係ない何気ないあいづちだったり、一言だったり、それが何回も繰り返されることですごく不思議な気持ちになるというか。そこがすごい面白かったなと思うんですけど、音声の編集をするときにそういう風にされた理由というか狙いをお願いします。

牛島　狙いはちょっとあれなんですけど。その面白さはぼくもすごい感じていて。音源を編集しただけなんですけれども、神様みたいで、現実に手を加えているイメージですかね。こんな風な現実がインタビューとしてあったのは間違いないですけれども、それをぼくが勝手に切ったり貼ったり、いらないものをはずして、なんか都合のよいものにしていく、その面白みでどんどんやっていくんです。じゃあどこに向かっていくのかというのを決めるのはすごく大変でした。そのために何回も繰り返したり、馬鹿げたものにしたり、話している皆の後ろ側をこんな人かなーこんな思いだったのかなということをしようとした。なにもないかんじがいいんだろうなと思いますね。ないことを残さないでいいことをわざわざ残す方法のようなものを考えているということですね。

橋本　自分の声っていうのは、実際聞くと恥ずかしさもあるんですけど、あの展示自体は部屋に入っていろんなところから声がとびこんでくるのがすごく面白くて、けっこうじっくり聞いたりするほうがいいと思うんですけど、座って聞いているとフレーズが耳にとんでくる、本当に言葉で記憶を感じることができるということで、すごく面白いなと思っていました。かなうなら一日座って聞いていても心地いいというか、もともとステイという滞在制作があって、壁にその人たちの絵があったりとか、いろんなところに音を聞きながら町全体の記憶を感じながら、建物の記憶を感じるみたいな空間になっていて、こんな展示をして下さって私は嬉しいなということで。一か月くらい観れる機会があるというのは、私はすごく嬉しいです。

後小路先生　橋本さんがずっとあの部屋にいたいといっていたけど、実際にずっといるとけっこうだんだん耳についてきてちょっと辛くなってしまう、受付のところにいると。その辺がやっぱり意図的に心地よい部分とむしろちょっとイライラさせるとか傷つくというかあるいはノイズみたいなものもありますよね、なんかそういう要素をいろいろ散りばめているんですよね。

牛島　そうです。プラスフォルダーとマイナスフォルダーで分けていて、それはマイナスの方が圧倒的に多くて、これ聞いた人やインタビューを使わせていただいた方がいやにならないかなと、すごく悪意をもってやっていると思われるんじゃないかと案じ、でも使った方がよいだろうという。そこは意図的ですね。

長尾　いろいろと今回の作品について考察ができたので面白かったです。ありがとうございました。これにてトークを終わりたいと思います。

トークを終えて

生の声と現実の物体による四次元のコラージュ

「はなしのあとのはなし」という作品は、「声」や「音」という、形がないものと「物」を、編み合わせ、空間に落とし込んだ作品だった。作品の空間に身を置くと、声や音は形が無いにもかかわらず、語られている話の内容や声色など多くの情報を含んでおり、様々なイメージが喚起された。

トークの中で牛島光太郎は、「残し方」に興味があるのだと話していた。過去の作品から今回まで一貫して行ってきたのは「残すこと」だった。思い入れのある物や拾ってきた物。それらの背景にある出来事を残す方法、あるいは記憶を物に託し、残す方法の模索を行ってきたと言い換えることができるだろう。

そのために、牛島は様々な手法を用いている。例えば《外側のかたち》では、小さなフィギュアや小石や木の枝などの物に、白いプラスチック粘土で作った触手のようなものや手足のようなものを絡ませている。これらの白いプラスチック粘土の触手は、物を良い状態で残すための「台」を作ろうとすることからできたものだと語っていた。《匿名の家》のシリーズでは物をオーガンジーで包み刺繍が施される。プラスチック粘土や刺繍は、未知の虫がうごめいているようでもあり、どこかユーモラスだ。

「残す」方法として言葉が使われることも多い。《意図的な偶然》のシリーズでは、思い入れのある物や人からもらった物と、その物にまつわる（と思われる）出来事が刺繍で綴られた布が組み合わされた作品だ。近年作られるようになった《ーの話》では訪れた土地で見聞きしたエピソードが綴られた文章が、その土地で撮られた写真とともに提示される。

こうした試みを経て、今回の「はなしのあとのはなし」では、音と物を組み合わせることが試みられた。これまで牛島が使ってきた「言葉」は、記憶の中の出来事や、自分が見た景色、聞いた会話を文章にすることで抽象化されたものだった。一方、今回初めて試みた作品で素材とした「音」は、抽象化される以前の状態のものと言えるのではないか。発せられた言葉は、声色、イントネーションなど多くの情報を含み生々しさを帯びていた。生の声が文字に抽象化されることなくそのまま現実の物体や空間と組み合わせて提示されていた。

牛島は自身のこれまでの制作を風景画に例えて、風景を自分の解釈を通してデフォルメして提示していると話していたが、むしろ現実の物体を画面にそのまま組み込んだコラージュのようだった。これまでは物にまつわる記憶が、文字という二次元の記号に抽象化され、物とともに、空間に配置される三次元のコラージュだった。それが、今回の作品では、音という時間軸を含むものが、文字に抽象化されることなく加わり、四次元のコラージュになった。

これまで牛島は《組み合わせの方法》シリーズやコラージュ作品で、物やイメージと言葉の組み合わせによる作用を探求し自在に操ってきた。今後、音や光を含む四次元のコラージュが、どのように発展されていくのか、期待してやまない。

（このインタビューのフルバージョンはシリーズ木霊のサイトで読むことができます https://tokagenofumikura.wixsite.com/kodama）

（行橋市学芸員）

展示の一部

とかげの文庫本棚

わたしが棄てたロン

カズオ・イシグロ『クララとお日さま』

北九州市立美術館の館長となったおかげで、週に三日、福岡市から北九州市まで、高速バスで遠距離通勤をするようになったが、それにともない読書時間が格段に増えたことは嬉しいことだった。そんなわけで、この四か月の間、バスの中でさまざまな本を読むことになったのだが、カズオ・イシグロの新作『クララとお日さま』も、出版後それほど日を置かずに読むことができた。

この近未来的な世界に、普遍的な問題が交錯する、そしていささか謎めいた小説を読みながら、わたしが考えていたのは、クララのことでも主人公のAFのことでもなく、まったく別の、わたし自身の子どものころの出来事だった。

あれは小学校三年生のころだった。母がわたしに、ぬいぐるみの犬（いまではそれは熊だったのではないかと疑っているのだが、それはともかく）をプレゼントしてくれたことがあった。小さなころからわたしにはある種のものに強く執着する性向があった。母は、そんなわたしに、なにか心を向けるものを与える必要を感じていたのだと思う。わたしはそのぬいぐるみに「ロン」という名前を付けて、かわいがった、というかひたすら感情移入をして、まるで自分の分身か親友のような思い入れをしていた。

『クララとお日さま』を読みながら、わたしはロンのことを思い出していた。あのロンを、わたしは最終的にどうしたのだろうか、と考えていた。その最後を、わたしはまったく覚えていないが、想像することは容易だ。飽きっぽいわたしは、すぐに別のことに興味を移し、ロンのことを忘れ、邪魔になり、引っ越し（子どものころわが家は毎年のように引っ越しをしていた）のときに処分された、要するに棄てたのだ。

『クララとお日さま』を読み終えたとき、わたしは福岡市へと帰る高速バスの中だった。わたしがあんなにも愛して、ゴミのように棄てた、ぬいぐるみのロンの末路を思った。声を上げて泣こうとしたが、いや泣くべきだったのだが、そうしなかった。できなかったのだ。子どものときに棄てたぬいぐるみを思って泣くには、わたしも年を取り過ぎたのに違いない。

ちなみに、わたしとカズオ・イシグロは、同じ一九五四年に九州に生まれた。『クララとお日さま』の扉には、亡くなったばかりの母親への献辞が書いてあるので初めて知ったのだが、母親の名前も同じ静子である。それがどうしたと言われても困ります。

（とかげ文庫主人　後小路雅弘）

「牛島光太郎―はなしのあとのはなし」展始末記

後小路　雅弘

大輪の打ち上げ花火ではなく

冒頭から個人的な趣味の話になるのだが、わたしはいかにも「大芸術」といった趣きの美術作品は好きではない。たとえば、ルーヴル美術館の大きな部屋を占拠するルーベンスの『マリー・ド・メディシスの生涯』連作がその一例である。巨大な画面に肉体があふれんばかりに描かれている。マッチョな、迫力とダイナミズムにあふれた作品群である。

こうした作品はわたしを圧倒する。「どうだ参ったか」と迫られているような気分になる。わたしは畏れ入って、つい「はい、参りました」と卑屈な気持ちになる。たしかに降参はする。しかし、降参はしても、それを愛しているかというとそうではない。ヴォリュームたっぷりの、分厚い、血の滴るようなステーキよりも、わたしはヒラメの刺身が食べたい。

さて、牛島光太郎である。牛島の作品には、押しつけがましいところがない。派手さや迫力や躍動感とは無縁だ。あくまでささやかで、奥ゆかしい。なにかを声高に訴えたり叫んだりするのではなく、小声で耳元にささやくように話しかけてくる。花火にたとえると、花火大会で「たまやー！」と大向こうから声がかかるような、夜空に大輪の花を咲かせる迫力満点の打ち上げ花火とは対極の、線香花火の趣きである。

まるで辻占のように

古代から日本で行われてきた占いのひとつに「辻占（つじうら）」がある。『万葉集』にすでにその記述がみられるそうだ。落語ファンなら上方落語の『辻占茶屋』を思い起こすかもしれない。夕方に辻に立って、偶然通りかかった人の発する言葉を神の宣託に見立てて、自らの吉凶を占うのが辻占の作法である。さらに、そこから転じて、言葉だけでなく「偶然に遭遇した物事によって将来の吉凶を判断すること」をもいう（『日本国語大辞典』小学館一九七五年）。

牛島の作品について思いを巡らすとき、わたしはいつもこの「辻占」のことを思い起こす。牛島はいつも辻（ストリート）にいて、偶然耳に入ってきたことばや、目にしたできごと、あるいは路傍に落ちている物を拾い集めてそれらを作品化する。わたしにとっての牛島光太郎は、この辻占の占い師のようなものである。占い師でもなければ気に留めず、通り過ぎてしまうこと、気になったとしてもやがて忘れてしまうような些細な事を拾い上げていく。偶然出会った、普通なら通り過ぎていくだけの言葉や出来事に、牛島は違和感を覚え、こだわり、取り出してみせる。そこに解説があるわけでも、なにかしらの答えがあるわけでもない。牛島は、日常のなにげない情景の一コマから、ただ切り取ってみせるだけだ。その吉凶を判断するのは、その神様のご宣託をどう理解するかは、むしろわたしたちに委ねられている。

選ぶことと作ること

わたしは美術史研究者の端くれであるから、牛島の作品とその手法を、近現代の美術史に位置付けたうえで、その独自性や個性について述べるべきであろう。たとえば、一九三〇年代ヨーロッパのシュルレアリストたちのobjet trouvé（発見されたオブジェ）やマルセル・デュシャンのレディ・メイドなど、「発見すること」が創造的な行為であるという考え方にその源を見出すこともできよう。あるいはごみをごみのまま作品化するような反芸術や、ことばを用いることを好んだコンセプチュアル・アートも牛島作品の源流であろう。あるいは牛島がしばしば用いる刺繍という技法から美術と工芸、あるいは工芸と手芸との関係を論じるべきかもしれない。しかし、わたしはそのような美術史の文脈に牛島を位置付けて考察することにあまり積極的になれない。牛島自身は、あくまで自然に、美術史の文脈など気にも留めず、自分にふさわしい技法や方法を選び取っているように見える。そこには理屈や戦略とは無縁の軽やかさがあり、切実さがある。

まるで俳句のように

正岡子規に、次のようなよく知られた句がある。

毎年よ　彼岸の入りに　寒いのは

これには、病身の子規が「彼岸だというのに寒いね。」と言ったところ、母が「毎年よ、彼岸の入りに寒いのは。」と応えたというエピソードが添えられている。ある高名な俳人が「だからこれは子規の母親の句である」と書いているのを読んだが、その意見には首肯しかねる。ひとびとが発する無数の言葉から、子規がそこに詩を見出して選び出し、それを俳句という土俵に上げることが、その日常のありふれたことばを俳句にするのである。子規の「発見」は、きわめて創造性豊かな行為であり、「創造する」ことに他ならない。

牛島光太郎の作品は、いつもわたしにこの子規の逸話を思い出させる。牛島作品から子規のエピソードを連想するのは、その作品がどこかしら俳句に似ているからでもある。写生の中にある諧謔と滑稽、そして哀しみ。それこそが俳諧という最少の詩の核をなすものであろう。

これは偶然だが、牛島が現在住んでいるのは、愛媛県の松山市であり、そこは子規が生まれ育ち、やがて死を迎える闘病の日々を送った場所でもある。

夏の終わりの線香花火のように

展示された拾得物

展覧会への道のり

今回の展覧会に至る経緯は、話せば長くなるのだが、簡単に触れておく。わたしが「とかげ文庫」を構える建物は、「紺屋二〇二三」という名前の、古い集合住宅の利活用のプロジェクトの舞台であり、わたしの「とかげ文庫」は、そのプロジェクトの一環であるところがそもそもの始まりである。そのプロジェクトが、「とかげ文庫」の開設と前後して終了することになり、その終了記念のイベント「未来の雑居ビルの未来」プロジェクトとして、空き部屋を活用した展示やアート活動が展開されることになり、その実行主体としてテナントの中から三名のディレクターが選ばれたのだが、わたしもそのひとりであった。このファイナル・イベント「未来の雑居ビルの未来」は二〇二三年三月まで、二年間限定で行われる。わたしは、その二年間で四本のシリーズ展を企画実施することにし、企画の主体として教え子たちを動員して「とかげ一座学芸団」を組織した。わたしたちは、大名という場の記憶、あるいは紺屋二〇二三をめぐる記憶を、展覧会に形象化したいと思った。このシリーズ展は、やがて「シリーズ木霊」という名前を得ることになるが、わたしの中には、空っぽになった部屋に、思い出を語るかつての住人たちの声がこだまするイメージが最初にあった。それは、また四つの展覧会がこだますることでもあった。

わたしは、大学教員として、AQAプロジェクトという、学生たちが授業の中で実際に展覧会を企画実施するプロジェクトを行ってきたが、その過程で、集団でキュレーションを行うことの可能性について考えてきた。ひとりのキュレーターがすべてを決めるのではなく、複数のキュレーターが共同で事を進めていく方法に関心があった。そこで、そのAQAプロジェクトの卒業生による共同作業をキュレーションの基盤にすることにした。

展示作業中の牛島光太郎

また、コロナ禍という特殊な状況のもとで、そのデメリットをメリットに変えるようなキュレーションの方法を考えてみたいと思った。さらに展覧会期間を長くとることが可能なので、出来上がった展覧会を見せるというよりは、会期中に展覧会が成長していくような、プロセスを見せるような展覧会にしたいと考えた。同時に、アーティストには、それまで取り組んできたのとは違う、新しい試みにチャレンジしてほしいという思いもあった。コロナ禍という状況で、集団キュレーションで展覧会を作るという困難なプロセスを、ともに共有してくれるアーティストとして、加えて記憶をテーマに作品を制作するアーティストとして、またこの状況を前向きにとらえられるアーティストとして、わたしたちの頭に浮かんだのは牛島光太郎だった。

牛島光太郎にこの話をしたところ、ちょうど彼も、新たな試みとして音による作品を作りたいと考えていたところだった。牛島はことばを作品の主要な素材とするアーティストである。そのことばは、主に文字としてあらわされてきた。しかし、ことばは書かれた文字の前に、音となり声となって、われわれの前に現れる。わたしたちは、ことばの文字機能に注目してきた牛島が、ことばの音声性に目を向けることで、どのような作品を作るのか興味があった。

会場の四〇一号室は、宿泊施設 konya stay として機能していた場所で、さまざまな美術関係者が宿泊してきた。わたしたちは、できるだけ宿泊施設の状態を残したかたちで作品を展開するよう牛島に依頼した。ホワイト・キューブのギャラリーにはない、宿泊施設としての歴史や、その場所に積み重ねられた時間を作品の要素に取り入れてほしかったからだ。

「とかげ一座学芸団」は、コロナ禍で福岡に来ることが困難な牛島のために、関係者にインタビューを行ったり、街頭の音を採取したりして牛島に送り、牛島はそれを素材として、作品の複数の音源を制作したのだった。

そのようにして、会場がもと宿泊施設であること、会期が半年間の長丁場に及ぶこと、キュレーターが集団であること、コロナ禍で作家が会場に来るのがむつかしいこと、予算が極めて限られていること、などの諸条件を前提として、それらの、マイナスと思われる条件を、逆に個性や強みに変える工夫をしながら展覧会を作っていくことになった。その工夫が、あらたな展覧会プロセスの試みになり、今後に生かせたらという目論見もあった。

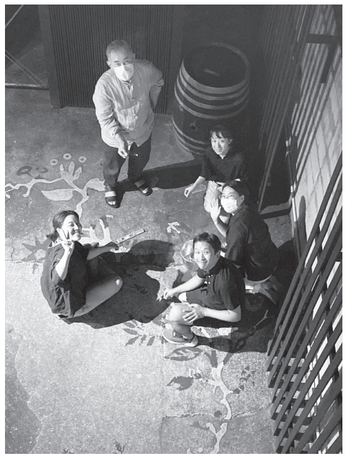
展覧会の終わりに

会期終盤になって、新たな音源が増え、展示物（拾得物）も増えた。現在進行形で展覧会が形を変えていくという当初の目論見は、少しだけ実現することになった。その結果、会場は、夏の通りのざわめきを思わせる雰囲気になった。牛島光太郎は、展覧会前に展示作業のために一度だけ会場にやってきたが、コロナ禍のためなかなか会場に来ることができないでいた。ようやく会場を訪れたのは、展覧会の会期も終わる八月の末、アーティストトークを兼ねてのことであった。

その夜、わたしたち（牛島光太郎とかげ一座）は、今では希少になった国産の線香花火（みやま市の筒井時正玩具花火製造所の製造）を楽しんだ。その線香花火だけの極小の花火大会は遊び夏を惜しみ、この展覧会を閉じるにふさわしい、さきやかで、切なく、そして美しくもはかないイベントになった。

最後に、牛島は、この夏の思い出のかけらのような、その線香花火の名残りを、展示会場の隅に、目立たぬように置いて、展示を完了したのだった。

（とかげ一座学芸団）



㊤線香花火会＝撮影　橋本理沙
㊦展示された線香花火の名残

『星落ちて、なお』を読んで

日野　綾子

第一六五回直木賞を受賞した澤田瞳子氏の著作、『星落ちて、なお』を読んだ。本作の主人公は、幕末明治期の絵師、河鍋暁斎の娘で画家の河鍋とよ（暁翠）である。暁斎が没した明治二年から物語は始まる。親子というより師弟のような関係を父と築いてきたとよは、父の死後、天才であった暁斎の画技を超えられない自分に苦悩し、また、父同様家族としてより絵を通してのみ結びついてきた兄・周三郎ともうまく折り合いがつかない。結婚し子をなしてからも、優しいが自分を真に理解しようとはしてくれない夫と離別してしまう。悩みもがきながら、画家として、母として、そして暁斎の娘としての自身の生き方をつかみ取ってゆく。

女性画家には、例えば世俗では、葛飾北斎の娘の応為や、久隅守景の娘の清原雪信、池大雅の妻の玉瀾などが存在する。そして、そうした数少ない画家たちが、しばしば高名な男性画家の妻や娘であることは特徴的だ。昨今こそ、ジェンダーの議論が活発になり、時代を問わず、埋もれている女性画家の発掘や再評価が行われるようになったが、それまでは、いわば父や夫の添え物のように紹介をされる（あるいは紹介すらされない）ことが多かったように思う。近年人気の暁斎ではなく、一般にはほとんど知られない暁翠に焦点をあてた本作の題材は、女性画家を再考していこうという時代の変化も汲んだものだろう。

私が暁翠の絵を初めてまとめて観たのは、暁斎を目当てに訪れた、東京富士美術館の「暁斎・暁翠伝」展（二〇一八年）であった。暁翠のことは恥ずかしながらほとんど存じなかったが、筆線に暁斎のような勢いや破天荒さはないものの、代わりに父にはない繊細さや優美さが宿っており、非常に好ましく思ったのを覚えている。作中でとよは、父や兄のように描けないことをひたすらに苦悩するのだが、個人的にはそこまで卑下しなくても、と思わなくもなかった。だが、作中でもたびたび新しい「日本画」を志向する人々（橋本雅邦や栗原玉葉）によって狩野派が「古臭い絵」として扱われるように、確かに暁斎の狩野派の画風を実直に継いだとよには生きづらい時代だったかもしれない。暁斎の生前の弟子さえ、暁斎が狩野派を重んじていたことを否定する場面も描かれている。狩野派こそが父の絵の核であることを確信しているのは、もはやとよだけとなっていた。江戸時代に画壇を席巻していた狩野派も、権威が失墜すれば旧弊の象徴となってしまうことは、虚しいものである。前時代の伝統を否定しながら新しいものが作られていくのはいつの時代もそうなのだろうが、時代が激変する時期にこそ、一時の流れに身を任せて前時代のすべてを否定するのではなく、良いものを見極め失われないよう守っていかねばならないのだろう。

本作では、とよ以外にも印象的な女性の登場人物が複数登場する。暁斎の弟子であった鹿島清兵衛に身請けされた芸妓のぽん太、暁斎の弟子であった八十五郎（画家の真野暁亭）の妻であるおこうなどである。清兵衛、八十五郎ともに、暁斎の生前からのとよの身近な男性であり、とよのことを何かと気にかけてくれるのだが、ぽんぺとおこうはそれに嫉妬しながらも夫を強く支え続ける。絵にかまけて家業である質屋をおろそかにする八十五郎に苦労をかけられているおこうが、とよにかけた言葉が頭に残る。「あたしは知っているんです。絵も描けないつまらない女だからこそ、あたしはあの人を待てるんです。だって先生みたいなお人は、お連れ合いと反りが合わないと分かったら、さっさと別れてしまってしょう」（二一九～二三〇頁。とよの夫であった菅生は、とよの絵の仕事に文句をつけない代わりに、女であるとよがどれだけ精魂を注いで絵を描いているか、真に理解してはくれなかった。それは不幸であるが、しかし、画業があるおかげで、とよは離縁してもひとりで生きていくことができた。ぽん太もおこうも、気丈に夫を支える強い妻だが、一方では夫の勝手な都合に振り回されてもおり、そういう時代とはいえ、現代の眼から見ると哀れにも感じる。男に頼らず自らの画技で生きていたとよは、近代女性のモデルとして見ることもできるだろう。期せずしてそれが、狩野派に由来する「古臭い絵」を描いていた暁斎の手ほどきのおかげであったのは、皮肉でもあり、救いのようにも思える。

とよは、悶々と己の生き方について悩み続けるのだが、終盤に起こるいくつかの出来事は、とよに大きな気づきを与えてくれる。今を生きる私たちの人生にもつながる気づきだ。物語はあくまで実話に沿ったフィクションではあるが、明治から大正の時代の空気が色濃く感じられ、読後感も爽やかな、おすすめの一冊である。

（九州歴史資料館）

河鍋暁翠《寛永時代美人図》大正五年（一九一六年）

オンライン・トーク・シリーズ

「コレクティヴと考える―パンデミック以降の地域文化活動（アート）の可能性」を終えて

オンライン企画の限界と可能性

羽鳥　悠樹

「人と人との接触を八割減少させてください」。こんな馬鹿げた要請が、実に真剣に、切実さをもって、全世界で発出された。そして実際に、人と直接会うことは憚られるようになり、こうした生活が、もう二年程経過しようとしている。この異常事態とともに、筆者の学芸員生活は始まった。

この状況について考えた時、学芸員として、そして一人の友人として、集まることを何より大切にしているインドネシアのコレクティヴの皆のことが真っ先に頭に浮かび、二〇二一年五月から福岡県筑後市にある九州芸文館で、「コレクティヴと考える―パンデミック以降の地域文化活動（アート）の可能性」という企画を実施した。本企画は、この大枠のなかに二つのプロジェクトが存在している。

一つは、インドネシアのコレクティヴ八組によるオンライン・トーク・シリーズ。各回一組のコレクティヴに、これまでの活動や、パンデミック下での課題、今後の展望などについて共有してもらった。もう一つは、「コレクティヴちっご」というオフラインでのプロジェクト。事前にメンバーを募集し、筑後でもコレクティヴを作ってみようという試みだ。メンバーはオンライン・トークの日に九州芸文館に集まり、一緒にトークを聴講する。その後、そのトークの内容を参考にしながら対話を重ねていく。プロジェクト開始時点では、最終的な目標や課題を一切定めず、全てをこの対話から生み出していくことにこだわった。

二〇二一年十月現在、オンライン・トークは全ての回を無事に終えることができ、初回のガイダンスとコレクティヴのトークともに充実した内容を、日本全国、さらにはインドネシアやオランダなど世界中の人々と共有することができた。「コレクティヴちっご」は現在も継続中で、こちらも面白い展開を見せている。各回の詳細や総括は公式ウェブサイトで発信する予定なので、ここでは既に全日程が終了したトーク企画の実施について、オンラインという観点から振り返ってみたい。

コロナ禍での オンラインの可能性探る

新型コロナウイルスの感染拡大が社会にもたらした影響のうち、最も大きなものの一つが、あらゆるものごとのオンライン化だろう。この一、二年の間に、対人のやり取りの多くがオンラインに移行してきた。本企画もこの新しいプラットフォームを利用した、コロナ時代、あるいは令和時代の企画と呼べるかもしれない。

オンライン化による恩恵は、予想以上に大きかった。トークには、日本全国、さらには海外の人々の参加もあり、普段九州芸文館が対象としている客層を大きく超える範囲の人に企画を届けることができた。なかには、このオンライン・トークをきっかけとして九州芸文館を知っていただき、八月に当館で開催された「アジア国際美術展」にも行こうと思っていますと、わざわざ連絡をくださった参加者もおり、本企画のみならず、九州芸文館の存在自体も多くの人に知ってもらうことができた（残念ながら新型コロナウイルス感染再拡大の時期と重なり、その方の訪問は叶わなかった）。

キュレーションに関しても、オンラインだからこそ成立したと言える側面がある。今回招待するコレクティヴを決めるにあたり、最も強く意識したことは、なるべくインドネシア全域から選ぶということだった。

インドネシアのアートは、近代から現代に至るまで、ジャワ島のジャカルタ、バンドン、ジョグジャカルタ、及びバリ島の一部の地域での活動にのみ注目が集まり、それ以外の地域については長らく等閑視されてきた。しかし、インドネシアは周知の通り、オランダの植民地支配の領域が一つの国家としてまとめ上げられて出発したため、一万三千を超える島に、二億人以上の人口を抱え、その中には多数の異なる民族集団が存在し、五百とも七百以上とも言われる言語が話されているという、極めて多様性に富んだ国である。

そのような国で、アートは本当にジャワやバリといった一部の地域でしか実践されていないのか。少なくとも現代においては、それは間違いだとはっきり言える。近年美術界で大きな注目を集めるコレクティヴに限っても、本企画の各回のトークがはっきりと示しているように、ジャワ島以外でも興味深い実践が行われている。インドネシアのコレクティヴ史としても、黎明期は主に都市部で展開されてきたコレクティヴの活動が、ここ十年の間に農村部で実際に地域の中に深く入り込んだ活動が増えてきていることが、一つの特徴として挙げられる。従って本企画では、従来のインドネシアのアートに対する認識を覆し、コレクティヴの活動を体系的に考えていくためにも、ジャワ島以外からもできる限りコレクティヴを招待することにより、それぞれの地域の活動、及び新旧世代の意識の差異や共通性の一端を提示したいと考えた。

インドネシア各地から 八組のコレクティヴが参加

結果として、ジャワ島のジャカルタ、ジャティワンギ、ジョグジャカルタ、スラバヤ、スラウェシ島のマカッサル、スマトラ島のソロック、そしてティモール島のモロと、広範囲の、そしてこれまで日本で紹介される機会がほとんどなかった地域の実践を紹介することができた。広い範囲から八組も招待して企画を実施できたことの大きな要因の一つが、オンラインという形式だ。移動のコストが全くかからず、かつインターネット環境さえ整っていれば、登壇者はどこにいても構わない。それゆえに、スケジュール調整も比較的容易に行うことができた。これを現地に招待して開催しようとすれば、莫大な交通費や宿泊費、まとまった期間のスケジュール確保など、乗り越えなければならない困難がたくさんあっただろう。

一方で、このキュレーションには大きな葛藤があった。企画立案当初は、筆者もその後の新型コロナウイルス感染状況の展開を楽観視しており、現地調査を敢行する予定でいた。しかし、状況は一向に良くならず、あっという間に二〇二一年を迎え、いよいよ現地調査は叶わなかった。調査はオンラインで進めなければならず、筆者自身が一度も訪れたことのないコレクティヴもあった。オンラインで活動資料の共有や、インタビュー調査を実施してきたとはいえ、実際にその活動や現場の様子を体感しないままにコレクティヴを招待し、一般に企画として公開しても良いものかと悩んだ。

最終的には、それでもやはり、できるだけ広範囲のコレクティヴに、各地の状況や活動を紹介してもらうことの意義の大きさを信じ、今回のようなラインナップとした。結果的には、このキュレーション自体を評価していただけるような声があったり、特定の地域研究者が本企画に興味を持って参加してくれたりと、この選択に踏み切ったことによる良かった面があった。とはいえ、この見通しの甘さは、今後の企画にとって大いに反省すべき点である。

「コレクティヴと考える―パンデミック以降の地域文化活動（アート）の可能性」ポスター

第３回オンライン・トークの様子

展覧会形式の限界

実際、オンラインでの調査を進めるにつれて、コレクティヴの活動を理解し、それを紹介するためには、通常の作品鑑賞以上にオンサイトであることが重要であると強く実感した。筆者は予てから、コレクティヴの活動の展示方法、紹介方法には疑問を抱いていた。コレクティヴ的な活動はもちろん、ものとしての作品を制作し発表しているコレクティヴであっても、その作品を従来の展覧会という制度のなかで展示することで、本当にそのコレクティヴを紹介したことになるのか。そのコレクティヴの魅力を伝えることができるのか。展覧会という型が、彼らの実践の生き生きとした部分を奪い取ってしまっているように思えてならなかった。

今回の一連のトークでも明らかになったように、彼らの活動は従来の「美術」という枠組みに収まるものではない。それは、一九九〇年代後半から注目されるようになった関係性のアート、参加型アートと呼ばれるものとも異なるものだ。作品として制作されたものは別としても、彼らは自身の活動を、美術館や展覧会で見せるということをほとんど考慮に入れていない。このような活動の魅力を伝えるためには、身も蓋もないが、やはり実際に体験する、関わるということが必要なように思われる。

オンラインのデメリットも

今回のオンライン・トークでも、その魅力を十分に伝えられたとは言い難い。一人が多数の人に話をするという構造は、どうしてもセミナーやレクチャーのような形式、雰囲気を生んでしまい、トーク全体が固くなってしまったことも、大きな反省点となった。コレクティヴと参加者が、フラットな関係で相互に交流できるような仕組みづくりを考えていく必要があるだろう。

本企画についてこのように振り返る中で、上記のような問題を考えることは、とりもなおさず展覧会という制度自体を検討し直すことに他ならないことに気がついた。ある作品や活動の魅力を伝えるのに最も適した方法は、常に、その都度模索されるべきであって、展覧会という形式を前提とする必要はないはずだ。なぜ展覧会をするのか、展覧会とは何なのかということ自体から改めて真剣に問うことが、この時世に学芸員として歩みを進めることになった自分に課せられた問いのように思える。

既に多くの人が指摘するように、このパンデミックによってあらゆるものの在り方が見直され、新しい段階に進もうとしている。しかし、より重要なことは、これを一つの契機としながら、今回見直しの対象とならなかった慣習的な事柄に対しても、常に疑問を持ち、不断に問い続けることだろう。オンラインの正負両面についても引き続き検討を続け、そこに新しい可能性を見出していきたい。

（九州芸文館）

とかげの文庫本棚

学芸員であるということ

一九九五年の二月の終わり、わたしはシンガポールの国立博物館の書庫で、博物館発行の古い研究紀要、それは一九二〇年代のものだったが、を手に取っていた。そのときわたしは、一九九四年の十二月から翌年の三月まで、東南アジア十都市をめぐる調査旅行の途上にあった。東南アジアの近代美術の歴史をたどる未踏の展覧会を目論んで、国際交流基金から助成を受けての旅だった。旅をしている間に、日本では阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件が起こった。

東南アジアのどの国をとっても、近代美術運動が芽吹いた一九三〇年代の資料や作品を見つけ出すのはたいへん困難だった。シンガポールの国立博物館は、そのルーツを英国植民地時代のラッフルズ博物館に持つ歴史ある博物館である。なにか資料はないかと書庫に入れてもらったのだった。手に取った研究紀要には、自然科学系の論文があるだけで、期待したような歴史や芸術に関する情報はなかった。

日本に帰った後、どのくらい時間が経っていただろうか。ある土曜日の午後だったように記憶するが、見るともなくテレビの前にいたわたしは、珍しく放送されていた民放のドキュメンタリー番組に、次第に惹き込まれていった。それは、日本軍占領下のシンガポールで昭南博物館と名前を変えたラッフルズ博物館の学芸員だったコーナーという英国人のおじいさんの回想に基づく奇妙な友情の物語だった。たまたま見たその番組は、わたしに強い印象を残した。

それからまたしばらくたって、わたしは大阪にあった私立のアジア図書館を訪ねた。なにか東南アジアの近代美術に関わる書籍はないかと思ってのことだった。震災の後、図書の寄贈が大量にあって整理が追いつかないと、司書の方が言っていたのを覚えている。その書架で、わたしは中公新書の『思い出の昭南博物館』を見つけた。わたしが感動した民放のドキュメンタリー番組のもとになった本だった。わたしはさっそく本屋さんで探して（まだあの密林系ネット書店は存在しなかった）その本を買い、夢中になって読んだ。

一九四二年の二月、日本軍がシンガポールに侵攻し、英軍が降伏したとき、コーナーさんはラッフルズ博物館の学芸員だった。同僚の英国人たちは収容所に「逃げ込んだ」が、コーナーさんは、危険を顧みずひとり博物館に残った。博物館の貴重な資料を日本軍の暴力から守るために。収容所の英国人たちは、彼を「対敵協力者」として非難した。コーナーさんは、あえて「対敵協力者」の汚名を着ても、自分の使命を果たそうとしたのだった。戦争という暴虐の嵐の中でも、学術と博物館という人類の英知の集積を敬い、それを守ることが学芸員である自分の使命だと信じたからだった。わたしは、数年前に手に取ったラッフルズ博物館の、古びて変色した研究紀要を思い出していた。コーナーさんの尽力がなければ、わたしはそれを手に取ることはできなかっただろう。その研究紀要に象徴される学術と知の蓄積を見ることはかなわなかったはずだ。

思い出の昭南博物館

一九九〇年代、四十歳を前後する時期、わたしはアジアの現代美術展や、東南アジアの近代美術展を開催し、並行して一九九九年に開館予定のアジア美術館の設立に奔走した。数えきれないほどの困難が襲いかかり、越えられない高い壁が行く手を阻んだ。苦しいとき、迷ったときには、きまって「思い出の昭南博物館」のページをめくった。めくるたびにこみあげてくるものがあった。学芸員として、自分がなにに責任を負っているのか、なにを使命とし、なにを守るべきなのか。この本を読むたびに考え、思いをあらたにした。わたしに、命を賭しても守るべきものはあるか、あえて「対敵協力者」、「非国民」の汚名を着る覚悟はあるか、自らに問う日々だった。

一九九九年三月、学芸員になって二十年、わたしの学芸員生活のすべてを注ぎ込んだ福岡アジア美術館が開館した。その美術館への評価は歴史にゆだねるしかないが、その開館までの困難な道のりを、闇夜の灯のように照らしてくれたのが、コーナーさんの先例であったことは間違いない。コーナーさんは、わたしが彼の本を入手したころ（一九九六年）に、熱帯植物学の権威としての栄光に包まれて、九〇歳で亡くなっている。

（とかげ文庫主人　後小路雅弘）

付記

エドレッド・ジョン・ヘンリー・コーナー／石井美樹子『思い出の昭南博物館 ―占領下シンガポールと徳川侯』（中公新書 六五九　一九八二年）は、残念ながら絶版で、現在は入手も困難である。なお、コーナーさんの植物学者としての本は多数あるが、E・J・H・コーナー『植物の起源と進化』（八坂書房　一九八九年）、『ボタニカル・モンキー ―植物の先生 猿に助けられる』（八坂書房　一九九六年）など邦訳もある。また、息子さん John Kavanagh Corner による父親の回想記がある。My father in his suitcase: In search of E.J.H. Corner, the relentless botanist (Landmark Books, Singapore, 2013)

アジア現代美術の展覧会を作るというハードな授業

九州大学での教育活動を振り返る
後小路 雅弘 インタビュー「AQAプロジェクト」

聞き手 武 梦茹

後小路雅弘、とかげ文庫にて＝撮影　武梦茹

後小路雅弘九州大学教授が二〇二〇年三月をもって退職した折には、最終講義（二〇二〇年一月二十八日九州大学伊都キャンパス）や二冊の記念誌（『森をぬけたら』『見えない森を訪ねて』）を通じて、先生の業績をたどり文章を拝読することができた。わたしにとっては恩師にあたる若かりし頃の先生の文章を通して、自分自身と同年代の後小路青年が抱えていた様々な思いに触れることができ、とても新鮮な体験であった。自身が知る「九州大学教授」としての先生と、拠り所となる専門分野がないことに悩んでいた若き後小路学芸員、その両者の間にはとてつもなく大きなギャップがあるように感じられた。

アジア近代美術という専門領域を開拓し二〇〇二年に九州大学に着任した当時の先生も、きっと今の先生とは異なる雰囲気をまとい教員生活に対して様々な思いを巡らせていたであろう。自身の知る先生と、着任当時の先生との間に存在する時間を巻き戻し、そこで起きた出来事や人々についての記憶をたぐり寄せ、何らかの形で再構成したいと思うようになったのである。

そのような純粋な好奇心から生まれたのが後小路先生の教育活動について振り返るインタビューシリーズである。第一弾として、九州大学文学部美学美術史研究室の実習の一環として二〇〇六年から活動を始めた「AQAプロジェクト」についてお話を伺った。本プロジェクトは、学部と大学院の学生によって構成され、美術品の扱い方から、美術展を開くまでに必要とされる様々な知識・技術を実践的に学ぶことを目的として組織されたものである。

原点は学生の可能性信じる力

大学での活動の重要な柱

――本日は、AQAプロジェクト[一]の活動が先生にとってどのような意味を持っていたのか、ぜひお伺いできたらと思います。

振り返ってみるとAQAプロジェクトと名付けた活動は、ぼくの大学教員生活の中で重要な柱だったなと思うんですね。そもそもどうしてそのような活動を始めることになったのかというと、最初からきちんとした計画とか、どのような効果があるとか、そういう見通しはなかったんですよね。つまり、なんらかの外からの働きかけがないと仮に考えていても実際に取り組めなかったと思うんですよ。福岡アジア美術館（アジ美）から、アジ美のコレクション展の中でフィリピンを取り上げた展覧会をしたいが、アジ美のスタッフではあまりフィリピンのことが分からないから企画してくれませんかと依頼を受けたのが始まり。ぼくは学芸員時代から、大学の先生が副業的に展覧会を監修してお金儲けというと失礼ですが、そういう先生が以前は（今はあまりいないかもしれないけれど）いらっしゃって、もちろん一般社会への普及活動とか文化には貢献しているかもしれないけれど、それはちょっと違うと思っていて、自分が大学に行ったら自分のお金儲けとか名誉とかじゃなく、教育と研究が有機的にきちんと結びついたかたちでしかそういう外部での活動というのはしたらいけないっていうか、するもんじゃないと思っていたんですよね。ただその一方では大学でぼくみたいな人間に何ができるんだろうと、学識もないし、教育の経験もないし、やはり何ができるかというのは悩みですよね。ましてや自分にとっては恩師の平田先生[二]しか比較材料というかお手本とかないわけなので、どうしても恩師と自分を比較してしまうし、恩師と同じレベルで教育を行うことはちょっと僕には無理だなって思っていたんです。でもまあ九大教授を引き受けた以上は自分なりのことをしないといけないのではないか、先生のような高い見識で教育することはできないにしても、ともかく自分なりのできる限りのことをしないといけない、それはなにかということを考えていました。

――当初は悩みも多かったわけですね。

ええ、その結果、二十四年間学芸員をしてきた経験、アジアを中心にした活動、アジア美術館も作ったわけだし、そういう学芸員としての経験を学生に伝えるとか教育に生かす、やはりそれしかないかなと思ったわけです。じゃその経験をどうやって伝えればいいかという問題ですが、優れた学者を育てることはぼくにはなかなか難しいと思って、学芸員として実践的に働ける、特にアジアの領域で活躍できる、まあアジアに限る必要もないのですけれど、そういう学生を育てたいというのが基本的な考え方ですね。でも具体的にどうしたらいいのか最初の数年間は分かりませんでした。近くに前の職場であるアジア美術館があるから、それを利用する、活用するということを考えましたが、実際どうしたらいいか考えあぐねていたのですが、アジ美からフィリピンの展覧会企画の話をいただき、それをぼくが仕事の片手間になにか企画をしてあげましょうじゃなく、学生のプロジェクトつまり教育の一環として、あるいは自分の研究と教育両方の活動の一環としてできるんであればやりましょうと返答したわけです。そうしたらアジ美としてはそれでいいですということでした。そこで、まず学部の授業である美術史実習で所蔵品の調査をすることから始めました。その実習の授業を取っている学生の中に、二十一世紀プログラム[三]の学生が三人いたのですが、皆とても優秀でした。二十一世紀プログラム特有の優秀さというか、とても積極的で開かれている感じがしました。

――美術史の学生向けの授業に、なぜ二十一世紀プログラムの学生が三名もいたのですか。

ぼくが教養部で一年生を半期教えたからなんですよ。その授業に感銘を受けたようです。なぜかは分からないですが、その講義が教員人生の中で一番反響が良かったんですよ。同じコマにイスラム文明史の若手の先生がいて、その先生は人気も実力もあり、ちょうど九・一一からイラク戦争でイスラムへの関心がすごく高まっている時期でもあり、またぼく自身一回目の授業を海外出張で休講にしたこともあり、学生の多くはそっちの授業を受けて、ぼくの授業には本当にアジアの近現代美術に興味のある少数の学生が受講していたので、結構みんなで議論したりとか、そういうことがあったわけなんですが、その時受講した一年生が三年生になって、実習の授業を受けることになったんですね。それでぼくもこの子たちならけっこうできるんじゃないかと思いました。

始まりは「マドンナたちのフィリピン」から

――具体的なプロセスというと・・・

まずアジ美のフィリピン美術の所蔵品について学んだあと、各人に展覧会企画を考えてプレゼンしてもらい、似た考えの人同士を組み合わせたりして、グループ分けをして企画をさらに練ってもらいました。で、美術史の学生には二十一世紀プログラムに負けるなとけしかけたり、学生も徹夜で議論したりとか、汗と涙の熱い青春ドラマが繰り広げられて、四つの案ができたんですよ。それをもとにアジ美の上層部にプレゼンしたんです。これがみんな立派なプレゼンで、ぼく自身感心しました。その後、プレゼンを受けて、じゃあどの案にするのかというのを安永幸一館長はじめアジ美のひとたちが検討する場にぼくも呼ばれました。しかし、どうもどれも「帯に短し襷に長し」で一長一短あり、どれがいいのか決められないというので、ぼくはすでにその時全部をまとめた案を落としどころとして考えていて、こんな案でどうですかと提案し認められたのが「マドンナたちのフィリピン」展[四]でした。「マドンナたちのフィリピン」展オープニングも大々的に行い、文学部長に挨拶してもらったり、学生たちによるギャラリートークも立派だったんですよ。まあ二十一世紀プログラムの人がとても上手で、美術史の学生もそれに負けずにやって、やればできるじゃん、みたいな感じで手ごたえはあったんですよね。

――翌年も同様の展覧会を作ったのですか。

本当は翌年も別の国で同じように展覧会をやりたかったというのが本音です。アジ美としてもうまくいったとは思っているけれど、九大だけと組むわけにはいかないということで一年のみの企画に終わりました。ぼくは、大学と美術館の連携事業として十分続けていく意味はあるし、可能性も感じていましたから、その考えは残念でした。ぼく自身

がアジ美のOBという立場なので、特別待遇をしているように見えたらいけないという警戒心があって、逆にそのあたりはアジ美としても公平性を意識されたんだと思います。

――大学のシステムの中で美術展を企画開催することにはいろいろとご苦労があったと思います。

最初は学生がどのくらい力があるのかわからないという不安がありました。学生たちは、あくまで授業なので、途中で挫折して投げ出したとしても、いい勉強になりました、で教育的な意義はあるわけですが、ぼくの方は、できませんでした、ではすまないので、最後は自分一人でやりとげる覚悟が必要でした。その覚悟がないと最初の一歩が踏み出せないわけです。また、大学のシステムが美術展を作りあげるのに適していないという、ある意味当然のハードルがありました。ぼく自身、新米教授で、分からないんですよね、九大の教授ってどういう権限があるのか。どこまでやっていいのかとか。でも苦労した分、その年の三年生は二人、一人はフィリピンのマナンサラ、もう一人はベトナムのト・ゴク・ヴァン、卒論にアジアの近代美術を選んで書いてくれました。やっぱりそれまでいくらアジア近現代美術の授業をしたって、あまり手応えがなく、卒論のテーマにアジア近現代美術を取り上げる学生はいませんでした。このプロジェクトを通してアジアの美術にふれて学生が卒論テーマに選んだりして、まあ手ごたえはあったんですよね。

ゴールを示して責任を明確に

㊤「マドンナたちのフィリピン」展　ギャラリートーク
㊦「おとなりさん」展会場風景＝撮影　江本紫織

二年目は美術館教育に取り組む

翌年は、最初の年があまりに大変だったから、もう少し手軽にできることをしようと思いました。一から展覧会をつくるのではなくて、出来上がった展覧会に何か付け加えられないか、と福岡県立美術館の川浪千鶴学芸員と話をして、福岡県立美術館は予算が少ないから、展覧会はなんとかできるけど、例えば教育のツールとかを作るところまで手が回らないと。じゃあそれならぼくらは学芸員が作った展覧会と観客の間を結ぶことをやろうということで、一年目は「菊畑茂久馬と〈物〉語るオブジェ」展[五]に鑑賞ツールを作ろうということで、オブジェ占いを作ったんですよね。それからワークショップをしたりとか。それは大学の社会連携推進プログラムみたいな助成金をもらってやりました。亡くなった菊畑茂久馬さんが学生たちにレクチャーをしてくれたのはありがたかったですね。翌年は「立花家の至宝」展[六]が福岡県美であるので、それに合わせてセルフガイドを作って、それはちゃんとレイアウトして印刷した、結構立派な冊子で、それを無料配布しました。毎週末学生がギャラリートークをするんですけど、立花家史料館の植野かおりさんが毎回やってきて学生たちを指導してくれて、それはありがたかった。立花家のご当主がたいへん喜ばれて、年度末に柳川の川下りに学生たちを招待してくださいました。おまけに殿様だけしか上陸できない場所があってぼくらもそこから上がらせていただいたり、ご当主に感謝されたのはいい思い出です。その時のプロジェクトは学部生だけでした。

――そこから次第に本格的なアジアの現代美術展へと拡大していく・・・

そうやって継続して企画をやっていくと、まわりも後小路が学生たちと面白いことをやっていると認めてくれる人も出てくるわけです。アートリエって福岡市のギャラリーがリバレインの地下二階にあったんですよね、アジ美の下に。福岡市文化芸術振興財団がそのギャラリーを運営していて、なにか学生との連携をやりたいということで、宮本初音さんに相談したらしく、宮本さんは後小路が面白いことをやっていると推薦してくれたそうです。そこで、財団から、学生による展覧会企画をやってくれと依頼されました。

その時にちょうどぼくは、第四回福岡アジア美術トリエンナーレの出品作家選考に関わる機会がありました。美術館の原案を作る会議に参加して、たくさんの作家、作品の中から候補を選ぶ作業に立ち会いました。トリエンナーレは少数精鋭ですから、可能性はあってもまだ未熟な作家や、一点だけいい作品を作っても安定した実力がない作家など、落とすには惜しいが取り上げられない作家・作品がけっこうありました。そこで印象派ではないですが「落選展」をしようと。ヴェネチア・ビエンナーレのアペルトのような若手の登竜門にできたらと思ったわけです。アジ美に頼んで落選した作品の資料だけ見せてもらってそれを見て皆で選びました。初めての国際展でうまくいくのか不安で仕方なかったのですが、学生たちの実力にびっくりしました。海外作家との出品交渉から作品の輸送まで、学生たちは問題なくこなしました。学生にこうしなさいという必要はまったくなく、こういうことをしたいというと、学生たちが率先してやってくれるのに驚きました。展覧会[七]への道のりは波乱万丈でしたが、学生たちの力でなんとか乗り切れました。一例をあげると映像作品のセリフを、海外育ちでパソコンにも強い初治友裕君が一晩で全部聞き取って翻訳し、翌日には日本語字幕入りのバージョンが出来上がるといった具合です。インターネットを駆使して出品作品をダウンロードしたり、まだインターネットに慣れていなかったぼくには新鮮な驚きの連続でした。香港の作家（サラ・ツエ）を招いたのですが、作品全体を運ぶほどのお金がなかったから、古いミシンや古いスーツケース、古い椅子などは、日本で調達することにして、ぼくがヤフオクで落札しました。最初何度か失敗しましたが、要領が分かってきて、最終的には落札できました。オープンの日の朝でした、最終的に出品作品が全部そろったのは。トリエンナーレにいろんなキュレーターがくるでしょ、そこで宣伝すると下まで降りてきてこの「下トリ」を観てくれるから、入場者数のわりに業界の来場者の割合がすごいんですよ。だから反響もあって。出品作家の中には、のちにアジアの現代美術展に欠かせない存在になったヴァンディ・ラッタナのような人もいたり。タイトルの『ただいま』も好評で、テーマに「家族」を選んだことも、とてもタイムリーでした。

本格的な国際展へと進む

――翌年からは国外調査もするようになりましたね。

学生たちの能力に驚くと同時に欲も出てきて、この子たちはもっとやらせたらもっとできるなって思うようになって、それで韓国で現地調査を敢行しようって、ちょうどキム・ジナ（金真我）さんというなかなか優れた学部の留学生が来ていて手伝ってもらい、また教え子の金正善さんも韓国にいたから助けてもらって、韓国美術専門の樋口とも子さんも大阪から駆けつけてくれて、ソウルとプサンの調査をして。日本の作家とあわせて、展覧会[八]に作り上げました。九大総合研究博物館の三島美佐子先生と知り合って、博物館の第一分館倉庫とアートリエの二会場で開催、日本からは八幡亜樹さんや牛島光太郎さんが参加。なんかすごいことになったんですよ。第一分館倉庫の展示はおそらくぼくの学芸員人生で一番いい展示だった。その時主力の三年生は清家由衣さんとか江本紫織さんとか、よく働く二年生たちもいて、すごい活躍だったんで。それで面白かったのは調査をした後に各自に展覧会企画を出させて、清家さんと江本さんの案がすごく良かったんですよ。どちらもそのまま使える案だったんですよ。それでどうしようかなと思ったら、清家さんが江本さんの案を否定するディスカッションを始めて、確かにそうだなと、それで清家案になったんですよ。でも江本さんの案がすごくセンスもいいし、捨てるにはあまりに惜しいから、その江本さんの文章は図録に載せました。そのほかにもいろんな仕掛けもして公開授業もしたし、アーティストトークとか、シンポジウムもアートリエでしたかな。イベント満載の大展覧会ですよね、二会場は。学生は大変、特に二年生は。皆病気になるくらい、会場が寒かったから。ここまでしないといけないんですか、と二年生に言われて。清家さんは韓国の出品作家を卒論のテーマにしました。やっぱり学生の個々の可能性みたいなのをすごく感じたんですよね。その翌年が台湾ですよ[九]。ともかく近いところから行こうと。

（次ページに続く）

台湾には岩切みおさんがいるので調査を手伝ってもらいました。その年は後藤千尋さんがリーダーで。後藤さんはその翌年に台湾大学に留学しました。その後藤さんの学年と、ひとつ下には岡愛美さん、髙曽由子さんたちがいて、ほかの学生も含め、実力のある学年でした。学生たちがよくできるので、ぼくも自信をもってきて、少し調子に乗っていたのかなといまは思います。近くて安全なところはもうないから、次は遠くシンガポールに行こうと[十]。学生に事故があるのが一番怖いので比較的安全なシンガポールを選びました。その時は岡さんがリーダーで髙曽さんが事務局長、その時は少数精鋭で、学部生だけでやり切りました。

インドネシアで国際展は一区切り

——その次のインドネシアが最後の国際展になりました。

毎年国際展をこなして成果をだしたのですが、AQAプロジェクトはあまりに大変だっていう噂が広がり、だれも参加しなかったんですよ、新たな二年生が。そこでこの年は三年生を中心に大学院生を加えてインドネシアでやることにしたのですが、二年生がいないので翌年はもうできないことははっきりしていたんです。経験のある三年生が新入りの二年生を指導しながら回していくシステムでしたから。この時は武梦茹さんをはじめ長尾萌佳さん、妹尾可南さんという大学院生もいたし、講座外から芸工学部の古賀昌美さんやスロバキアからの留学生のロミさんなどもいて、大学院生も充実していたし、山中理彩子さんや日野綾子さんなど学部生も実力があったので、たいへんだったけれど展覧会はできた[十一]。そこでAQAプロジェクトは一区切りとなったわけです。手前みそになりますが、その頃は本当にレベルの高い授業だったと思います。ただ現地調査するだけじゃなくて英語でプレゼンしたり、現地の学生たちとの交流とか、そういう風にいろんな意味でやり方が洗練され充実してきて。でもどんなにすばらしい授業をしても学生がゼロだったら何の意味もないわけで、これはいかん、と。どこか間違えている、と。それでちょうどサバティカルをとることにして、いったん頭を冷やしたんですよ。そこで反省して、学生の負担が大きすぎるので、もうちょっと軽くやれるものにしようと。サバティカルから復帰してからは学内の所蔵品を使った展覧会を学内の施設でやるところから再スタートしました[十二]。

——課題も見つかったわけですね。

もともとAQAプロジェクトを始めたのは、ひとつには学生にアジアの近現代美術に関心を持ってもらいたいというのがありました。プロジェクトを通じてある程度興味を持ってくれたとは思いますけど、そこからアジアの美術を大学院で勉強しようという人は出てこなかったですよね。十年間誰もいなかった。学部生でAQAプロジェクトに参加して面白そうだから大学院に進学して後小路教授の指導を仰ごうというのは十年間はいなくて、髙曽由子が第一号。その翌年山中理彩子と日野綾子が二号三号ですね。それから後小路萌子、竹下花と五人ですね、結局、学部生でAQAプロジェクトを経験して大学院に進学したのは、十七年間で。ほかの大学からアジアの近現代美術に興味をもって、九大の大学院に来た学生は少しはいたのですが。

——サバティカルから復帰した後、AQAプロジェクトは方向転換しました。

ちょうど文系学部のキャンパス移転を挟む数年間の活動ですね。経緯は省きますが、わたし自身がかかわっていた文学部歴史編纂室や大学文書館、九州大学総合研究博物館、椎木講堂ギャラリーなどとコラボしながら活動を組み立てていきました。一番印象深いのは最後の二年間の、アーティスト鈴木淳さんとのコラボで作った展覧会[十三]です。そこでは、大学の歴史をどうやって美術を媒介にして語るか、それをどう美術として見せるか。たんなる叙述された歴史ではなく歴史自体を相対化していくような記録、記憶の仕方があるのか。そういうところに発展していったのもすごく良かったし。引っ越しに際してからっぽになった部屋でかつての住人である先生たちが声だけで語っているイメージから出発して、それを鈴木さんが受け止めてくれて『インタビュー教授』などの作品に形作ってくれた。叙述された「大学史」のような大きな歴史ではなく、個人的な出来事や経験といった小さな歴史を語ること、そしてそれをもう一度アーティストが相対化するという構造がとても意義深かったと思います。最後の展覧会を箱崎キャンパスの旧工学部本館でやれたこともすばらしかったですね。振り返ると、最初からきちんとした構想や計画があってその通りにいっている訳ではなくて、問題意識みたいなものをもって悩みながら迷いながら歩いていくと、振り返ってみるとちゃんと一本の道みたいになっている。それは大きな実りと僕が言うのは言い過ぎかもしれないけど、今からまだ成長すると思うんですよね。それに関わった人がそれを成長させて。今回の牛島さんの展覧会だって、AQAがなかったら参加していないわけだし[十四]。後は学芸員になったメンバーたちがその成果をより大きなものにしてくれれば言うことはありません。

「おとなりさん」展のためのミーティング

ゴールを示して励ますだけで学生は成長する

——いろいろとたいへんな面もあったと思います。

大変でしたね、やっぱり。簡単にはできないよね。大変すぎて、毎回、準備中には、こんなこと二度とするか、と思うんですけど、展覧会が始まるとまた翌年の構想を練ってしまう。でも、特にお金のことは苦しかったですよね。美術館ではどんなに小さなものでも国際展であれば五百万円以上はかかるし、福岡市美では小さい自主企画展でも三百万円は使っていたんですよね、それが五十万円でしょ、使えるのが。美術館のバックボーンがないから。美術館だと展示室はあるわけだし、受付も監視員も最初からいるわけで、お金が足りなくなったとしてもなんとかしてくれる訳だから。でもAQAプロジェクトは、これお金が足りなくなったらどうなるんだろうっていつも思いながら、進めていた。だれも助けてくれない。でもやり始めたらもう途中ではやめられない。苦しいんですよね。その苦しい思いをしながら、学生と調査をし、議論して、インドネシアでおなかを壊したりとか、苦しみながら悩みながらやっぱり共有してきたものがあって。髙曽さんが『しるぱ』最終号に書いているみたいに、ぼくが本当にどこまで学生を信じていたかは分からないけど、学生はすごいなーと思う力がともかく教育の基本だっていうのは分かったんですよね。

——具体的には・・・

それはまずゴールを明確に示すことですよね。展覧会をします、と。韓国と日本の現代美術展をこの会場で開きます、と。たとえ途中で何があっても絶対にそのゴールにたどりつかないといけない、と。それは社会と結んだ契約で、社会的には、途中で頓挫しても、いい勉強になったね、で済むけれど、これは済まないんだよ、と。倒れようがどうなろうが、這ってでもオープンの日には作品が並んで、図録ができてという状態には絶対もっていかないといけない、という風にゴールを明確に示して、後は励ますだけ。もちろん叱ることもあるけどそれはほとんどないですよね。そうすると驚くほど能力を発揮するし、成長しますよね、学生は。それは良かったと思います。それは教育として良かったと思います。毎年のリーダーの人が責任感を持って頑張ってくれたのもありますよね。メンバー一人一人も頑張った。ゴールを示して社会的な責任みたいなことをしっかり自覚させることが大事だなと思った。で、信頼することですね、そしたら学生は必ずできる。それはやっぱり教育のどこか原点というかね。方法論的には、だから学内で閉じてしまうんじゃなくて、社会の中で社会的な契約というか約束事として展覧会を作ること。あとはプロと仕事をすることですね。プロのデザイナーとか印刷会社とかアーティストとか、プロフェッショナルといっしょに仕事をすることが大事ということは言えると思います。

シンガポール スタジオ訪問調査

インタビューを終えて

「今回のインタビューでは、AQAプロジェクトが構想段階から回を重ねるにつれてどのように変化してきたのかを伺うことができた。わたし自身は、修士課程在学時に『九大生AQAプロジェクトによる現代美術展「世界の在りか—インドネシアと日本」』の企画に参加した。インドネシアのバンドンから先生と車で六時間かけて山を越えてたどり着いたジャティワンギにあるアーティストの住居兼工房で、スコールからくる特有の湿気を全身に感じながらテーブルを囲んで出品交渉をしたことを今でも鮮明に覚えている。研究室と図書館の往復が典型的な大学院生の生活だとすれば、AQAプロジェクトは、濃厚な色彩と目の覚めるような感覚をもたらしてくれるものであった。振り返れば、展覧会が実現するまで様々な失敗も経験したが、その一つ一つの失敗の裏には、新たな気づきと対話の深まりが確かにあったように思う。

国際展を実現するためには、当たり前のことではあるが、こんなに多様な種類の仕事があるのかと学生の頃は驚いたものだった。私が参加した当時のAQAプロジェクトでは、前年のシンガポールの企画展に参加した学生がおり、わたしを含む新参者をサポートしてくれた。今回のインタビューにも歴代の学生が登場するが、彼らの力によってAQAプロジェクトそのものが発展してきたのであり、先人の積み重ねの上に自分があったことを改めて実感することができた。

そして、展覧会を開く上で必要なあらゆる事柄を辛抱強く指導しながら、学生が自らの能力を最大限に発揮できるよう、主体性を育むことを大事にしてこられた後小路先生。いろいろな重圧を背負いながらも、それを微塵も感じさせることなく、毎週の実習で展覧会について学生と話し合う時にはいつもにこやかに楽しそうにしておられた。学生の可能性を信じきることで達成された数々の展覧会の中で、先生が学生と共有した時間は今もそれぞれの胸に息づいていることと想う。

（九州大学人文科学研究院）

註

一 「AQAプロジェクト」は、九州大学文学部美学美術史研究室の実習の一環として二〇〇六年に組織された。プロジェクトでは、学生が展示・研究・教育普及・広報といった美術館の諸活動を実践的に学びながら、大学で得た知識を地域社会に還元することで、大学と社会との新しい関係を築くことを目指して活動してきた。

二 故平田寛九州大学名誉教授（在任一九七一～一九九四年）古代中世仏教絵画史専門

三 九州大学二十一世紀プログラム（二〇〇一～二〇一七年度）は、学生自らが学びたいことや実現したいことに向けて、各自の興味関心に合わせて幅広い分野の中から何を学ぶかを自分自身で考え、計画を立て、修学を行うことを目的として設置された教育プログラム。

四 『マドンナたちのフィリピン—女性・キリスト教・多層文化—』展　二〇〇六年十月五日～十二月二十五日　福岡アジア美術館アジアギャラリーA

五 『菊畑茂久馬と〈物〉語るオブジェ』展　二〇〇七年十一月三日～二〇〇八年一月十四日　福岡県立美術館

六 『柳川・立花家の至宝』展　二〇〇九年一月十日～二月十五日　福岡県立美術館

七 『ただいま—九大生AQAプロジェクトによるアジア現代美術展』二〇〇九年九月五日～十一月二十三日　博多リバレイン地下二階　ギャラリーアートリエ

八 『おとなりさん。—九大生AQAプロジェクトによる韓日現代美術展』リバレイン会場：博多リバレイン地下二階ギャラリーアートリエ　二〇一〇年十二月四日～二〇一一年一月三十日／箱崎会場：九州大学総合研究博物館第一分館倉庫　二〇一〇年十二月六日～十二月十三日　二〇一一年一月二十二日～一月三十日

九 『九大生AQAプロジェクトによる現代美術展「台湾／日本—いまここに在るということ」現在我在這裡的意思：fragile reality』二〇一〇年十二月五日～二〇一一年一月二十九日　博多リバレイン地下二階ギャラリーアートリエ

十 『九大生AQAプロジェクトによる現代美術展「わたしの街の知らないところ—シンガポールと日本」』二〇一三年二月十四日～二月二十六日　福岡アジア美術館・交流ギャラリー

十一 『九大生AQAプロジェクトによる現代美術展「世界の在りか—インドネシアと日本」』二〇一四年二月十四日～二月二十五日　福岡アジア美術館・交流ギャラリー

十二 『そして はこぶねは ゆく—AND THE ARK SAILS ON—』二〇一七年十二月十五日～二〇一八年二月十四日　九州大学箱崎キャンパス・総合研究博物館三階展示室

十三 『とはずかたり—文学部の肖像—』展　二〇一九年二月一日～三月二十日　九州大学伊都キャンパス・椎木講堂ギャラリー／『とはずかたり—学舎の肖像—』展　二〇一九年九月十四日～十月九日　九州大学箱崎キャンパス・旧工学部本館一階

十四 「牛島光太郎—はなしのあとのはなし」展　二〇二一年四月二十九日～八月二十九日　紺屋二〇二三　四〇一号室

とかげのドアベルの話

益田 ひかる

わたしは、U教授が営む文庫の書生Mである。この文庫はF市の中心にほど近い路地の一角にあり、紅灯の巷の喧騒から、ここだけはひっそりとたたずむ古いビルの三階にある。扉を開けると「ゆ」の暖簾とドアベルがお出迎えする。空間を埋めるように並べられた本棚には、ぎゅうぎゅうに本が詰まっている。並んだ本がさらに棚となり、今度はそこにあらゆる蒐集品が陳列されている。この文庫の空間には、U教授が長年の研究によって集めた蔵書とアジアの民芸品が醸し出す独特の雰囲気がある。

さて、この文庫には、数はさほど多くはないが、様々な訪問客がある。そのほとんどは、文庫主人U教授に会いにやってくる客である。その際わたしは奥にある窓辺の机に移動し、U教授と訪問客の再会を邪魔しないように無関心を装い背を向ける。とりわけ小洒落た一角のこの窓辺の机には、学生が開庫祝いに贈った植物が並び、わたしは彼らの世話を引き受けている。金獅子という仙人掌と、黄金葛という和名の観葉植物は、本当に伸びるスピードが違って面白い。ガジュマルも比較的成長が早く、根が立ち上がってくれれば、そのうち盆栽のごとく石を抱かせてみたくもある。窓から差す光で透けた葉脈を観察していると、赤い液体が隅々まで循環しているような気持ちがして恐ろしい。血は出ないが、彼らは確かに生きている。

窓の向こうでは、隣のホテルの裏口かその奥の民家か商業ビルか、ご近所付き合いでたわいのない会話が繰り広げられる。〇〇さんに会ったよ、元気にしてる?・じゃあね、またね、と三階から手を振る人がいる。一歩入ると密集したビル街は、一歩入ると内実が丸聞こえである。

彼らを愛でつつ、背後で交わされる会話に幾らか関心を向けると、交わされる話はおおかた二種類に大別できる。ひとつに、開庫祝いの挨拶と文庫内を飾るU教授ご自慢の蒐集品の裏話、そしてもうひとつは人生にまつわる話である。皆平等に歳を取り、その都度迫られる人生の選択に悩み苦しむ模様。どれだけ大人になっても、それぞれの苦悩は増えゆくばかりである。

昨年六月末に開庫したものの、件の感染症対策として各自意識的に大人数で集わないようにしているためか、客人はおひとりさまで来られることが多い。誰かと誘い合わせて開かれる楽しい宴席とは違い、一対一の会話が続く。お互いの近況報告が交わされたのち、その心境が吐露されてゆく。U教授は過去どのような選択をしたか、なにをするべきか、するべきだったか、対応のしかた、同じ状況を共有できるか、など。学芸員から一旦退かれ、アカデミアからの呪縛を通り過ぎたU教授には、以前より一層、なんのしがらみのない個人として話を聞いて欲しくなるらしい。さまざまな境遇の人生相談。特定の組織に属していない、という立場にこんなにも気を許してしまうのか、と思う場面もしばしばである。訪問客の解放感のある発言から、仕事というただの属性によってどれだけの制約が課されているのか、というところに考えを巡らせてみたりする。これまでの付き合いから、楽しいことや苦しいことを共有し、さらには自らの心のうちを開示し、U教授の言葉に涙を流し、少し救われて帰ってゆく。現代の書生からみると、まさにこの空間は進路相談室、いや保健室ではないか。

友人や家族以外の誰かと、人生について話したり、苦しいことを漏らしたりするコミュニケーション空間は、学生生活以降あまり登場しないように思う。相談自体がその対人関係に影響しないような場所。ケガ以外で保健室を利用してこなかった方はご存知ないかもしれないが、所属組織とある程度切り離された「誰か」に話をするというシステムは、もっと広く認知、活用されて良いはずである。ただの一匹、悩める子羊としてそこに存在するということ。人間とただ対面して会話が成り立つという関係があること、具体的なその関係の作り方を、一般の教師たちは教えてくれない。しかし、以前からわたしは感じていたが、U教授はこれが得意である。

書生はまだ社会的には「大人」ではないため想像に頼るしかないが、おそらく大人にとって、いちばん保健室に近い場所は行きつけのバーである。自分の話を聞いてくれる、馬が合いそうなマスターを探すことから始まる。大人はそういう選択肢の広さが良い。この街には失敗しても他に行くあてが腐るほどある。U教授は文庫主人を名乗っているが、そのような意味のマスターでもある。バーテンダーさながら自らサーヴした茶で、客人をもてなす空間は、その居心地の良さから着々とリピーターを獲得しつつある。「ほっとする」の境地、喫茶の文化は悠久の彼方より、当文庫に引き継がれている。

外から猫の声がする。この狭い区画の中では、猫もそれぞれ住所を持っているようだ。フラフラといろんな場所で見かけるさすらいの黒猫とは違い、この下階に住み着くハチワレのキジミケ三匹は丸々と肥えている。彼らに今日のわたしを重ねる。居心地の良さに浸りながらビールをいただく。すると、ふとこのままどこかで溺れ死ぬのではあるまいか、という妄執に取り憑かれる。

そのような逃避から、また現実の窓辺に連れ戻してくれるのがドアベルの音である。チリリンと、軽やかな音が連れてくるのはどんな方だろうか。

（二〇二一年六月）

㊤窓辺＝撮影　筆者　㊦猫＝撮影　筆者

追記

九月現在、書生は急に大人の仲間入りを果たし、この度無事（かどうかはこれから次第であるが）社会の一部として働き始めた。すでにドアベルの音が恋しい。

（NPC研究所）

常玉の東京時代をたずねて

二村　淳子

二村淳子編『常玉 SANYU 1895–1966 ―モンパルナスの華人画家』、亜紀書房、二〇一八年

常玉（Sanyu，一八九五–一九六六）は、長い間忘れ去られていたものの、二〇〇〇年を前に再評価が進み、現在では最も人気の高いアジアの近代画家のひとりとなっており、オークションでは最高値で入札されている。

この画家は、パリに渡る以前、明治大学商学部に留学中の兄を追って四川省南充から東京に渡ってきた。一九二〇年まで日本に滞在していたのだが、その詳細は不明のままだった。早稲田大学図書館所蔵の『中国留日学生監督処文献』に記されていた常玉の「留学先」は、「東亜」と書かれている。つまり、周恩来も通った神保町の「日華同人共立東亜高等予備学校」だ。ここは、当時、「東遊」にやってきた中国人が大学に入学する前に日本語を訓練する機関だった。常玉は、とりあえずこの日本語養成機関で日本語を習得したに違いない。だが、日本語を習うほかに、常玉は何をしていたのだろう？

実は、川端画学校の洋画部に常玉は通っていたようだ。川端画学校の資料は、戦災によって焼失してしまったと思われていたが、江川佳秀氏（徳島県立近代美術館）がその一部を発見・復元していたのだ。江川氏作成の記名簿の「序番六番」には、常玉の名「常幼書」が確認できる。一九一七年の春に入学している。洋画部の教師・藤島武二と常玉の関係は、これからの課題となるだろう。ただ、この川端画学校の「記名簿」は、入学申込者のリストであり、残念ながら、申込者がどれだけの期間通ったのかは不明である。川端画学校は塾のような場所で、好きな時にやめることができる機関だったからだ。

また、江川氏作成復元のリストには常玉の住居も記されている。「小石川音羽町五ノ十七　香山和墅」とある。「香山和墅」とは当時の大家さんの名だろうか？　文京区に残る昭和十二年の住宅地図で確認したところ、この住所は、現在の「文京区音羽町一–十三」に相当する。実際にたずねてみると、「鼠坂」を下りきったところだった。出版社や印刷所が並び、古くから手すき紙作りが盛んだった音羽町。若き常玉はここに住み、大正ロマンただ中の東京の空気を満喫していたのだろうか。

（白百合女子大学）

㊨ 鼠坂。この坂を下りきったところが、かつての常玉の住居であった＝撮影　筆者
㊧ 常玉の住居跡。当時は、「小石川音羽町五ノ十七」＝撮影　筆者

謝辞

貴重なリストを開示してくれた江川佳秀氏に感謝いたします。
常玉の情報をつねに共有してくださる立青文教基金會財團法人の衣淑凡さんにも感謝いたします。

待ちかねたぞ、ムサシ！

対立と憎悪の満ちる世界で

長く文化に関わる仕事をしてきたが、自身の生活はあまり文化的とは言えないものだったと、今更ながら反省をしている。大学を定年退職したのを契機に少しは文化的な生活をしようという思いが募ってきた。そんな思いもあり、面白そうだったので小倉まで芝居を見に行った。藤原竜也が宮本武蔵を、溝端淳平が佐々木小次郎を演じる『ムサシ』である。観劇を楽しんだ後、無性に井上ひさしの原作が読みたくなり、すぐに入手して読んだ。

東北で震災があり、原発事故が起こったとき、一年前に亡くなっていた井上ひさしが生きていたら何を語っただろうか、どんな作品を残しただろうかと思った。その後も、何か大きな出来事が起こるたびに、井上ひさしの肉声を聞きたいと、切実に思うことがあった。

『ムサシ』は、憎しみが憎しみを呼ぶ、復讐と暴力の連鎖をいかに断ち切り、相手を許すのかをテーマにしている。芝居を見ながら、原作を読みながら、わたしが考えていたのはスリランカのひとりの政治家のことである。一九五一年サンフランシスコ講和会議にセイロン（現スリランカ）代表として出席したのはジャヤワルダナ蔵相（のち大統領）であった。「憎しみは憎しみによっては止まず、ただ愛によってのみ止む」というブッダのことばを引用して、日本の分割統治案を否定し、戦後賠償の請求権を放棄して、日本の国際社会への復帰を促したひとだ。

初めてスリランカを訪れたときに、現地のひとからこの話を聞いた。スリランカでは、この件に関し日本人はいまもスリランカに感謝していると信じられており、その感謝の意から建設したと伝わる病院の所在を教えられて驚いたことがある。その話をわたしは知らなかったのである。わたしは自らの不明と忘恩に恥じ入ったのだったが、同時に日本人の大多数はこの話を知らないであろうと思った。わたしたちは、いろいろな大事なことを忘れて、今日の（相対的に見て）平和で豊かな日本の生活を安穏として享受しているのだろう。ときには、歴史を振り返ることで自らの立ち位置について思いをめぐらすことも必要だろう。

ちなみに、わたしは仏教徒ではない（少なくとも真剣な仏教徒ではない）が、この「愛」ということばにはやや違和感がある。なんだかキリストが言いそうなことばだからだ。お釈迦さまなら「慈悲」や「慈しみ」ということばを使いそうなものだと思い調べてみた。中村元が、このことばの引用元としているのは『実にこの世においては、怨みに報いるに怨みを以ってしたならば、ついに怨みの息むことがない。怨みをすててこそ息む。これは永遠の真理である。』（『ダンマパダ（法句経）』五）というものである。「愛」も「慈悲」も、直接的な表現としては用いられていない。ジャヤワルダナさんは、キリスト教徒から仏教徒へ改宗したひとである。国際社会（つまりはキリスト教世界）が理解しやすいようにキリスト教的なloveということばを意図的に用いたのだろう。経典から直接引用するのではなく、その教えをかみ砕いて、国際的にわかりやすく表現したのだろう。

まったくの蛇足だが、通称厳流島、すなわち船島は武蔵、小次郎が相まみえたときには豊前小倉藩領であった。今でいえば北九州市であり、旧小倉市生まれのわたしにとってはふるさとの一部のはずである。ところが現在では下関市に属し、つまり山口県になっている。なんらかのパワー・バランスの結果だろうか。ともあれ福岡県に返してもらえないだろうかと思うのだが、これを主張すること自体「慈しみ」に反することなのだろう。わたしは、高校生の時、列車通学をしており、毎日この島の近くを通過していたが、「厳流島の決闘」を思わせるものはなにもない平らな島で、とくに意識することもなかった。今世紀になって観光資源としての活用が図られ、公園として整備され、決闘の場面の銅像が建てられ、船が通うようになった。

閑話休題。ジャヤワルダナさんの演説から七〇年が過ぎても、相変わらず世界には、愛や慈しみよりは、憎しみが満ちているように感じられる。ひとびとを分断し、わけもなく蔑み、声高に脅威を言い立てて、いたずらに敵意と憎悪を煽る叫びが、日々大きくなっている。わたしたちはどこへ行こうとしているのだろうか。ジャヤワルダナさんのことばを、いまあらためてかみしめ、自らの血肉にしたいと思っている。

（とかげ文庫主人　後小路雅弘）

アジア近代美術研究会会報　増刊2号
しるぱ＋　とかげ通信

発行日　2021年12月31日
編集発行　アジア近代美術研究会　後小路 雅弘（座長／とかげ文庫主人）
デザイン・レイアウト　岡 愛美

Bibliotheca Lizard とかげ文庫
とかげ文庫（アジア近代美術研究会事務局）
〒810-0041
福岡市中央区大名1-14-28　第1松村ビル301号
Email : tokagenofumikura@mbr.nifty.com

© アジア近代美術研究会・執筆者　無断転載を禁じます