

文化の再生産を担うコミュニティアートと仏教寺院の可能性に関する一考察
—守山野外美術展「おてらハブン！」の事例から—

京都橘大学大学院 文化政策学研究科

7111005 郷原彩子

<目次>

はじめに 研究背景、目的、構成

第1章 コミュニティアートとコミュニティ

第1節 コミュニティアートの広がり

- 1.1.1 コミュニティアートの歴史
- 1.1.2 コミュニティアートの特徴
- 1.1.3 コミュニティアートの定義
- 1.1.4 日本でのコミュニティアートの展開

第2節 日本のコミュニティアートの現在

- 1.2.1 事例1—「かえっこ」
- 1.2.2 事例2—別府現代芸術フェスティバル混浴温泉世界
- 1.2.3 コミュニティアートが引き出す個人と場の“寛容性”

第2章 寺院とコミュニティ

第1節 開かれた寺院への模索

- 2.1.1 寺院の社会的役割
- 2.1.2 寺院の現状

第2節 コミュニティに開かれた寺院の形成過程

- 2.2.1 事例1—大阪・應典院
- 2.2.2 事例2—京都・法然院
- 2.2.3 寺院という場の機能の背景にある“記憶”と“精神的共同性”

第3章 事例研究—第5回守山野外美術展「おてらハブン！」

第1節 「おてらハブン！」の概要

- 3.1.1 「おてらハブン！」とは
- 3.1.2 「おてらハブン！」開催の意図
- 3.1.3 芸術家団体 m-fat (モファ) の組織と考え方
- 3.1.4 「おてらハブン！」のこれまでの展開

第2節 第5回「おてらハブン！」における様々な変化

3.2.1 第5回「おてらハブン！」の内容

3.2.2 アーティストの変化

3.2.3 アーティストの子どもへの眼差しの変化

3.2.4 子どもの変化

3.2.5 子どもと寺院の関係の変化、および寺院の変化

3.2.6 コミュニティの変化、およびコミュニティとアーティストとの関係の変化

第4章 文化の再生産システムから生の充実を果たすコミュニティへ

第1節 コミュニティの条件

第2節 「おてらハブン！」から見るコミュニティの行方

おわりに

参考文献

参考サイト

「おてらハブン！」関連の参考文献

参考資料

はじめに 研究背景、目的、構成

近年、日本のまちづくり¹の場面で、「まちづくりのために芸術文化を活用する」という手法をとる自治体やまちづくり団体が増えてきた。よく知られた例として、取手アートプロジェクト（1999年～）や大地の芸術祭越後妻有トリエンナーレ（2000年～）などを挙げるができる。これらの試みにおいては、コミュニティの活性化がその目的の一つとして掲げられ、アーティストが芸術文化を表現する機会としてだけでなく、アーティストとコミュニティに住む人々とが連携して活動することに重点が置かれている。

まちづくりにかかわる活動に芸術文化の要素が取り込まれた背景には、市民参加型コミュニティの形成を目指す各コミュニティの動きがあった。1998年にまちづくり三法が制定されて以来、まちづくりは地域の人々をはじめ国全体で取り組むべき課題であると認識されるようになった。高度成長期以降の日本のコミュニティは、グローバル化やサービス化に伴う産業構造の進展や人口構造、生活水準の向上など様々な変化を経験した。そして、これらの変化の結果として生じた個人の生活様式や嗜好の多様化は、コミュニティの文化的環境を変化させることになった。その結果、文化を同じくする人々が同一の地域に住まうことで維持されてきた、個人間の“関係”や“場”とのつながりが絶たれたのである。そしてコミュニティ意識の希薄化や個人の孤立によって引き起こされる社会問題を背景に、コミュニティは人々にとって関わりにくいものになってきた。このような状況を打破するために、個人間の“関係”や“場”を再構築し、個人がより良い生活を営むことのできるコミュニティをつくらねばならないという意識から、多くの自治体やNPOなどの非営利団体は、一人一人の声がよりよく反映されるような市民参加型のコミュニティづくりに取り組むようになった。

コミュニティの再生に芸術文化活動が活用されるようになったのは、近年の日本が初めてではない。後で詳しく述べるように、1960年代末にイギリスでは、コミュニティアートという概念が誕生し、当時のイギリスのコミュニティが抱えていた様々な社会問題の解決手段として活用されていた。この概念が1980年代末に日本に導入され、日本のコミュニティと芸術文化に新たな関係が生まれることになった。また一方で、1990年代前後からは芸術文化の領域で「脱美術館」化という現象が見られるようになった。「脱美術館」化は、美術館成立以降の「芸術のための芸術」という自己目的化した芸術文化のあり方や、作品が商業主義に取り込まれていくことに疑問を持ったアーティストが、美術館や画廊といった既成の展示空間ではなく公共空間で作品を制作・展示する動きである。このようにコミュニティアートの広がりや、「脱美術館」化の動きが相まって、現代美術がコミュニティの様々

¹ まちづくりの概念は曖昧で定義は困難である。しかし概念が曖昧であるからこそ、テーマに自由性があり、さらに多くの場面で使用されることで、何かしらの共通性または公共性がある概念とも言える。また、まちづくりは硬直的な法制度やハードウェアの整備などにこだわらず、人々がより創造的に関わることのできる柔軟性を持った活動でもある。本研究では、まちづくりとは、コミュニティに住む人々が、コミュニティ形成の多様な場面において主体的に参加する公共性がある活動であると定義する。

な場面に登場することになったのである。

こうしたまちづくりと芸術文化活動との関係については地域政策学や文化政策学、文化経済学などの分野で従来から活発な研究が行われてきた。例えば、野田（2011）は社会関係資本の形成過程を追うことで、現代アートによるコミュニティ再生のメカニズムを明らかにすることに成功している。また小泉（2010）や吉澤（2011）は社会学の立場からまちづくりを超えた社会における芸術文化活動について研究し、コミュニティと芸術文化の関係が生み出す社会的価値を検討し、その課題を明らかにした。しかし、芸術文化とまちづくりの関係はますます多様化しており、上に挙げたような研究ではその意義を必ずしも明らかにできない活動も生まれ始めている。

そうした事例の中でも特に興味深いのは、仏教寺院を舞台として行われる芸術文化活動である。例えば演劇をはじめ様々な芸術文化活動の場として寺院を若いアーティストに開放している、大阪・應典院（1997年～）や京都・法然院（1992年～）などを挙げることができる。このように寺院で芸術文化活動が行われるようになった背景には、コミュニティや芸術文化活動の変化だけでなく、寺院そのものが変化してきたことが挙げられる。後で述べるように、明治期以前の日本では、寺院はその立地する地域に住む人々が学び、癒され、楽しむ公共空間として位置づけられてきたが²、明治期以降、西洋近代化の流れとともに寺院の役割は衰退し、「葬式仏教」と揶揄されるまでの状況に陥った。しかし、高度成長期以降のコミュニティの機能の弱体化、とりわけ1990年代後半以降のグローバル化に伴う社会の急激な変化は、人々に寺院の役割を再検討させる契機となったのである。

このような寺院における近年の新たな活動については学術的な研究の対象にもなりつつある。上田（2004）は、開かれた寺院の活動についての可能性を示唆している。また、寺院の公共圏については公共政策学の分野で、本多（2011）が仏教寺院のソーシャル・イノベーター的役割を三つの寺院の活動から考察し、コミュニティに偏在しかつそのコミュニティの歴史を蓄えた寺院の公共的機能の変化を論じている。そして、寺院とコミュニティの関係については山口（2008）が文化政策学の視点から文化創造とコミュニケーションの拠点として寺院を位置付けている。

しかし、以上に述べた先行研究では寺院と芸術文化活動の関係は詳しく分析されておらず、寺院において芸術文化活動が行われることがコミュニティにとっていかなる意味を持つのかについては、ほとんど明らかになっていない。

そこで本論文では、コミュニティにおける“関係”や“場”に注目することにより、寺院で芸術文化活動が行われることのコミュニティにとっての意義を明らかにする。その活動の拠点を寺院とすることによって、コミュニティアートが個人間の“関係”や“場”の潜在的な力を引き出し、寺院に蓄積されていた寺院やコミュニティの記憶あるいは精神的共同性が反映されることになる。そして、コミュニティにおける文化の再生産を容易にし、

² 秋田光彦『葬式をしない寺—大阪・應典院の挑戦』新潮社,2010年,43頁

個人が生の実を果たすことのできるコミュニティが形成される。以上のことを明らかにするのが本論文の目的である。

本論文では、この目的を達成するために、事例として滋賀県守山市の日照山東光寺の境内と隣接する古民家で行われた守山野外美術展「おてらハブン！」(以下、「おてらハブン！」とする)という芸術文化活動を用いて検証する。

第1章では、コミュニティアートを分析するために、コミュニティアートの歴史と、日本のコミュニティアートの現状について検討し、その意義を明らかにする。

第2章では、寺院の活動を分析するために、寺院の現状と新しい動きを述べ、寺院で行われている芸術文化活動を分析し、寺院とコミュニティとを結ぶ“関係”や寺院の“場”の機能を明らかにする。

第3章では、「おてらハブン！」の開催経緯から第5回「おてらハブン！」までを概観し、「おてらハブン！」に参加したアーティストや子どもの変化、さらに寺院やコミュニティの変化から、「おてらハブン！」の特徴とその活動の意義を明らかにする。

第4章では、第1章で明らかになったコミュニティアートが引き出す個人と場の寛容性、第2章で明らかになった寺院という場の機能の背景にある記憶や精神的共同性、そして第3章で示した「おてらハブン！」の事例から、新たに明らかになったコミュニティの形成条件を提示する。さらに、その条件を成り立たせ、新たにコミュニティを形成する担い手の重要性を明らかにする。

第1章 コミュニティアートとコミュニティ

本章ではコミュニティアートの視点からコミュニティを考える。そこで地域における芸術文化活動の現状と広がりを考えるうえで重要となる、コミュニティアートを分析するために、コミュニティアートの歴史と、日本のコミュニティアートの現状について検討し、その意義を明らかにする。

第1節 コミュニティアートの広がり

1.1.1 コミュニティアートの歴史

コミュニティアートと呼ばれる活動は1960年代末のイギリスで始まった。当時、世界的に学生たちによる政治活動が盛んであり、芸術文化は社会的な発言をするための一つの手段として用いられていた。また、当時は、市民革命を経て生み出された美術館成立以降の「芸術のための芸術」という自己目的化した芸術文化のあり方や、作品が商業主義に取り込まれていくことに疑問を持ったアーティストが次々と現れた時代でもあった³。このような時代背景を見るとコミュニティアートは、芸術文化についての価値観が揺らぐ中で、ア

³ 村田真「「脱美術館」化するアートプロジェクト」『社会とアートのえんむすび 1996-2000—つなぎ手たちの実践』2001年,12~14頁

アーティストが、芸術文化はどうあるべきかという根本的な問題に立ち向かうようになった動きの一つと解釈することができる。アーティストは、グローバル化による急速な社会の変化によって生み出された社会的弱者が芸術文化活動に参加しやすい環境を提供することで、芸術文化を用いて地域の問題を解決することから芸術文化の在り方を思考し始めたのである。

このようにして生まれたコミュニティアートについて、伊地知（2000）は、「プロのアーティストではない人たちによる集団的な活動で、その活動を通して社会的なメッセージを訴えていく、あるいは自分たちの住む地域を再活性化していこう、というアート活動」であるとし、その初期の目的は、「不利益な状況におかれた人々にアートが創造性をあらゆる道具であると共に、政治・社会的関心をあらゆる手段であるとみなすことによって積極的にアート活動に参加することを促したものであった」と述べている。そして、この活動が「個人とコミュニティを力づけ、自助グループとしてまた、公的な問題や政策へかかわることによって、人々の人生がよりよく生きられることを求めるもの」であったことを指摘している。

このようにして生まれたコミュニティアートであるが、伊地知によれば、その活動の目的は時代とともに、初期の政治的活動から社会サービスの活動へと転化した。ここでの社会サービスの活動とは、現在日本でも行われている学芸員による学校へのアウトリーチ活動や、俳優や演出家が劇場へ訪れた人々に対して行うトークやバックステージツアーなどであり、人々が芸術文化をただ鑑賞するだけでなく、人々が直接芸術文化を詳しく知ることのできる機会が増えた。

さらにイギリスでは 2000 年前後から「カルチュラル・デモクラシー」と呼ばれる、「すべての人のアートにアクセスする権利は平等であるべきだ」とする考え方が出始めた。伊地知によれば、この考え方は「中央支配的な文化ではなく地方から発信する文化やマイノリティな文化も他と同様に評価し、すべての人が発信していくことを通して民主主義を実現するという考え方」である。このような考え方に基づいて行われる現在のイギリスのコミュニティアートは、すべての人々に芸術文化とかわる機会を保障し、それを媒介して人々が地域のコミュニティに主体的にかかわることで生活の質が高まる、ということが最終的な目標となっている。このようにイギリスのコミュニティアートはその活動範囲を徐々に広げ、社会問題の解決やコミュニティとのつながりの回復といった成果も表れはじめた。その結果、徐々に公的な助成もなされるようになった。

1.1.2 コミュニティアートの特徴

イギリスのコミュニティアートには以下のような特徴があるとされている。

- (1) 社会問題に積極的につなげていこうとするものである。
- (2) 個人、またはグループの創造性を発展させていくものである。

- (3) パートナースhip (コミュニティ・アート・プロジェクトに関わる住民と関係団体、あるいはアーティストと住民、といった立場の異なる者たちの上下関係のない関係性) の構築を図る。
- (4) 住民の参加。
- (5) コンサルテーション (プロジェクトに関わる住民と関係団体の間で協議して決めていくことによって、問題解決のスキルを磨くと同時に住民の細やかなニーズに対応していける) による地域レベルでの双方向コミュニケーションを図る。⁴

これらの特徴を見ると、イギリスのコミュニティアートは、私的コミュニティの中で純粋に楽しむために行われる芸術文化活動を想定しているのではないことがわかる。むしろ広く世間一般の社会問題に対して関心を持つ人々が集まる開かれたコミュニティの中で、芸術文化を手段にコミュニケーションを図り、何らかの関係を構築することを目的にするのがイギリスのコミュニティアートである。

これまで日本のコミュニティにおける芸術文化活動と言えば、カルチャーセンターやお稽古事であり、純粋に芸術文化を楽しむことがその目的であった。しかし、日本でもコミュニティアートが取り入れられるようになったということは、日本でも芸術文化活動が個人の満足で完結するものではなく、より公共的な側面を担う素地ができつつあることを表している。

1.1.3 日本におけるコミュニティアートの定義

このように、日本でも徐々に根付き始めたコミュニティアートではあるが、現状で日本のコミュニティアートの定義についてはまだ定説のようなものはない。そのため論者が、その時々に応じて定義を行いながら自説を展開している。

増山 (2001) は『コミュニティ』の意味がその言葉を用いる人による差異があり、日本ではコミュニティアートと呼んでいるすべての活動が、他国で同様に理解されるとは言い切れない」と日本におけるコミュニティアートの多様性を指摘している。その上で「コミュニティアートとは、コミュニティに関するテーマを有する市民参加型のアート活動である」と市民参加に焦点を当てて定義している。これに対し、林 (2004) は、アーティストの役割をより明確にし、「アーティストが一般の人々と一緒に、あるいは彼らを指導する形でコミュニティー (地域) の中で行うアート活動」と定義する。また伊地知 (2010) は、イギリスのコミュニティアートが目指す民主主義の実現という観点から、コミュニティアートを「誰もが参加し、自らを表現することを通して地域や人々を元気づける活動」と定義している。

こうした多様な定義を整理するために有用なのは伊地知 (2010) によるコミュニティアートの分類である (図 1)。伊地知は、行政と自治という軸と、Entertainment と Fine Art

⁴ 伊地知裕子「イギリスにおけるコミュニティアート」『文化をつくる』2000年,29頁

という軸とによってつくられる平面上にコミュニティアートを位置づけることで、その性質を明確にしようとした。例えば、日本の多くのアートプロジェクトは、この平面上で第1象限に位置する **Artists in Community** 「地域の中で行うアート」に分類でき、より自治と **Fine Art** の軸に近い。図1によれば、先に上げた増山の定義は **Community Engaged Arts** 「地域と関わるアート」を指し、林の定義は **Artists in Community** 「地域の中で行うアート」を指す。

ここから明らかになるのは、現在の日本におけるコミュニティアートの定義は、担い手や目的、そして手段によりさまざまに定義されているということである。そこで本論文では、日本のコミュニティアートが社会的弱者に焦点を当てた芸術文化活動というよりもむしろ市民参加という側面が強調されていることと、イギリスで生まれたコミュニティアートがその表現様式ではなく活動の趣旨に原点があることとの2点を考慮し、コミュニティアートを「地域が抱える問題を解決するなど、コミュニティに関するテーマを持つ、地域の中で行う市民参加型の芸術文化活動」と定義したい。このように定義することで、以下のコミュニティアートの分析を行う際に、芸術文化とコミュニティの関係がより明確になると考えられる。

1.1.4 日本でのコミュニティアートの展開

日本においてコミュニティアートが注目され始めたのは1980年代末である。もちろん、それ以前にも1960年代末のイギリスで行われたような芸術文化に対する問い直しがあった。野外美術展やパブリックアート、ランドアート、インスタレーションなど、アーティストが社会や地域とより親密な関係を持つと試みる美術館には収まらない芸術文化の在り方に注目が集まったのである。加治屋(2010)によれば、こうした芸術文化の問い直しは、1950年代に前衛美術運動の一環として屋外に作品が展示されたり、パフォーマンスが行われたりしたことがその嚆矢である。その後、1960年代後半には、様々な分野のアーティストが共同して行う展覧会が本格的に登場するようになり、1970年代以降、アーティスト主導の展覧会は、自宅周辺から、公園、砂丘、採掘場などへと徐々に広がっていった。

これら1970年代までの野外展覧会の多くは、アーティストの問題関心が企画の中心にあり、主体・担い手はともにアーティストが中心であったと考えられる。しかし、1980年代に入ると、アーティスト中心の芸術文化活動から、その活動の行われる地域の市民を巻き込んだ芸術文化活動へと移っていく。当初のコミュニティアートは、アートフェスティバルという形態をとり、各地域で盛んに開催された⁵。野田(2011)は1980年代のアートフェスティバルの特徴を以下のようにまとめている。

⁵ 野田(2011)は1980年代の主なアートフェスティバルに、1982年から開催されている「世界演劇祭利賀フェスティバル」や、1988年から1998年まで開催されていた「アートキャンプ白州」などを挙げている。

- (1) 演劇、美術、音楽などの特定のジャンルを柱としながらもジャンルを越境するプログラムとなっていること
- (2) 同時代的で先端的な表現への志向が特徴的であること
- (3) 山里など都会から遠く離れた辺鄙な場所で開催されていること
- (4) 芸術鑑賞と避暑など観光を兼ねたツアーを前提として企画されていること
- (5) アーティスト達が中心に組織しており、行政の関与は限定的であること

これらの特徴は、1980年代のコミュニティアートが市民を巻き込んだ芸術文化活動ではあるものの、その担い手はアーティストである場合が多く、その目的も芸術文化の振興という色合いが強かったことを示している。

しかし1990年代になると、地域へのコミュニティアートの浸透と、まちづくりや地域活性化の機運の高まりから、コミュニティアートを用いてまちづくりを行う地域が現れ始めた⁶。とりわけ2000年代以降、アートプロジェクトという形態をとるコミュニティアートが急増している⁷。アートプロジェクトがアートフェスティバルと異なるのは、その担い手として、アーティストだけでなく、市民やその地に関係の深いコーディネーターなど、多様な人々に関わるようになってきている点である。また、これらのアートプロジェクトの主たる目的は、文化芸術の振興ではなく、むしろまちづくりとなっている場合が多い。

小泉(2010)は50件以上のワークショップ(以下、WSと表記する)がプログラムに組み込まれている「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」をはじめとして、WSを通して活動に市民が参加するという自体を目的とするコミュニティアートが現在は多くみられるという。また、久木元(2008)は近年のアートプロジェクトのミッションについては、“まちづくり”というキーワードが含まれていることが多く、「アーティストによる作品の自由な展示発表という純粋な目的性で成り立つプロジェクトは存在しない」⁸と言う。しかし、ここで注意しなければならないのは、これらの変化がコミュニティアートの目的が芸術文化の振興からまちづくりへと単純に変化したわけではないことである。

例えば、久木元は「多くのアートプロジェクトはそれぞれにバランスをとりながら、両者のあいだのグレーゾーンを行き交っているのが現状である。参加するわれわれはそうした曖昧性を引き受けながら、自分自身にとっての適度なゾーンを模索しつつ、自分なりの意義を見出すことになる。」と述べた上で、「そこで持ち出されるキーワードが“プロセス”であり、“つながり”であり、“継続性”である」⁹と指摘している。また、下山(2012)も

⁶ 例えば「鶴来現代芸術祭」(1994年～1995年)は、この地の商工青年部が主体となり、アーティスト・イン・レジデンスという形でアーティストと地域の市民が交流するきっかけを生み出し、地域の今後の方向性を考えるという目的で行われた。

⁷ 例えば「取手アートプロジェクト」(1999年～)や「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」(2000年～)などが2000年代に誕生して現在も継続して行われているコミュニティアートの例である。

⁸ 久木元拓「アートプロジェクトはアートとまちづくりの救世主となるか？」artscape 2008年12月
http://www.artscape.ne.jp/artscape/exhibition/focus/0812_01.html

⁹ 久木元拓,同上

日本のコミュニティアートは成熟段階に達しており、「伝統的な祭祀に見るように、『観る/観られる』という区分」は存在せず、「立ち会うのは『関係者』のみ」¹⁰であるという見方を示している。つまり、コミュニティアートの主体に様々な形態があったとしても、その担い手には以前のようにアーティストか市民かという区切りはなく、参加者すべてがフラットな場に位置し、その場から対等な関係を構築することが大きな目的になりつつあるというわけである。言い換えればコミュニティアートを通して、人と人との相互理解の試みがなされているのである。

次節ではコミュニティアートを通して市民参加型の芸術文化活動による人と人、人と場との相互理解のプロセスを検証するために二つの事例をとりあげる。

第2節 日本のコミュニティアートの現在

1.2.1 事例1—《かえっこ》

《かえっこ》(2000年～)は、美術家の藤浩志が創出した《kaekko》というシステムとしての表現作品が、「かえっこバザール」や「かえっこショップ」、「かえっこ倶楽部」などの形で展開される活動の総称である。藤はコミュニティを自らの表現活動の場とするアーティストである。藤の作品は、システムの表現とでもいうべきものであり、彼の作品からは地域社会での様々な活動が発生する。藤は活動する中で、かつてどの地域にもあった駄菓子屋さんがなくなってしまったために、地域に子どもの居場所がなくなったことに気づき、かつての駄菓子屋に代わる場を作りたいという思いを抱くようになった。そうした思いから生まれたのが《かえっこ》である。《かえっこ》は今や日本をはじめ、韓国、アメリカ、中国、ドイツなど3000ヶ所以上で用いられている¹¹。《かえっこ》の活動の一つである「かえっこバザール」は、子どもたちが様々WSを体験することでポイントを獲得し、そのポイントと他人が家から持ち寄ったおもちゃとを交換するという仕組みになっている。「かえっこバザール」は地域の子どもたちを対象としたものであり、子どもたちの協力がなければ成り立たない活動でもあるが、ここで注目したいのは「かえっこバザール」のWSにおける子どもたちとの交流の中でのよくある場面についての藤の次のような観察である。藤は、ワークショップの中で示される評価を「うまいね！」評価と「いいね！」評価とに区別したうえで、上手に行うことを求め「暗黙のプレッシャー」を与える「うまいね！」評価に対し、評価指標があいまいな「いいね！」評価は「安心感を与え、次の行動に広がりをつくり出す効果」¹²をもつという。そして、『『いいね!』評価をもらうことで行動は加

¹⁰ 下山浩一「コミュニティアートのネクストレベル」『クリエイティブ・コミュニティ・デザイン 関わり、つくり、巻き込もう』紫牟田伸子+編集部編,フィルムアート社,2012年,144頁

¹¹ 土屋典子「子どもと子どもの心を持った大人が参加する「かえっこ」が全国に広がり、地域を元気にする」『地域創造』第25号,23頁

¹² 藤浩志『藤浩志のかえるワークショップ—いまをかえる、美術の教科書』3331ARTS CYD,2012年,9-10頁

速し、結果として思いもよらぬなにかが発生する」¹³と述べている。

つまり、WSの中で繰り返される子ども同士または子どもと大人の関係は、「いいね！」という曖昧な評価によって相互に認め合う関係となるということである。「いいね！」評価を与えられた個人は、さらに自分の表現に磨きをかけたり、自分から行動していったりと、主体的に自己を成長させるきっかけを与えられる。一方、「いいね！」評価が自分の評価とはまた別の視点を与えることもあり、それを得ることによって、個人は新たな自分と向き合うことも可能になる。

「かえっこバザール」のWSで特徴的なのは、WSがちょっとしたお手伝い感覚のある取り組みやすい内容になっていることと、WSの運営を主に子どもが行うことである。多くの子どもたちが協力するだけでなく、小さな子どもでも理解しやすくするためにWSの工夫をしたり、普段は手伝ってもらう側の子どもが手伝う側にもなる責任を求められることがあったりと、子どもたちの主体性が重要になる場面が多い。藤は「同じ作業に向き合うことで、そこにはある感覚の共有が発生し、作業の結果、以前より状態はいい方向へと変化」¹⁴すると指摘し、どんな些細な作業でも、それに向き合うことでいろいろ関係がかわっていく、その存在も、自分自身の存在もかわっていくのではないかと述べている。作業つまり身体性を伴う共同の体験から、子どもは他者を受け入れることを学び、その学びから共感できる視点を発見し、さらにコミュニティでの自分の役割と責任を、他者との関係を構築しながら理解していくのである。

さらに「かえっこバザール」は、WSによって子どもが「ここも遊べる場所なんだ」という認識によって、自らの地域への気づきや愛着を生み出す。

「かえっこバザール」は他者への共感から発せられる「いいね！」評価と身体性を伴う共同の体験から、子どもに自身の存在と人や地域とのつながりを再発見させ、地域の人々との対等な関係を構築させる機能を持っているのである。

1.2.2 事例 2—別府現代芸術フェスティバル 混浴温泉世界

「別府現代芸術フェスティバル 混浴温泉世界」（以下、「混浴温泉世界」とする）は、NPO法人 BEPPU PROJECT（以下、BP とする）によって、大分県別府市¹⁶で3年に一度開催される市民主導型の現代芸術フェスティバル¹⁷である。これまで2009年と2012年にそれぞれ約2か月間開催され、現代美術展、パフォーマンスアート、音楽イベント、トークシ

¹³ 同上, 9-10 頁

¹⁴ 藤浩志『藤浩志のかえるワークショップ—いまをかえる、美術の教科書』3331ARTS CYD,2012年,62 頁

¹⁵ 同上,62 頁

¹⁶ 別府市は人口減少や高齢化などの課題を解消するため、2008年7月に認定された「別府市中心市街地活性化基本計画」をもとに、別府駅から別府発祥の地である浜脇地区を含む約120haを中心市街地とし、様々な活動を行っている。(参考:別府市「別府市中心市街地活性化基本計画」平成24年3月29日改訂 <http://www.city.beppu.oita.jp/03gyosei/syoukou/downtown-plan/index.html>)

¹⁷ 「ARTRIP」別府現代芸術フェスティバル「混浴温泉世界」実行委員会,2012年,1 頁

ョーなどを行っている。BPの理事長を務める山出淳也は大分県出身のアーティストで、文化庁の在外研究員としてパリで活動した後、国際芸術祭の開催を目標に2005年にBPを立ち上げた。

別府市ではBPの活動が始まる以前より、住民主体によるまちづくりが行われていた。高度経済成長期に最盛期を迎え、バブル崩壊とともに廃れていった別府市を再興するために、1996年8月に八湯のまちづくり団体と住民の有志が「別府八湯 勝手に独立宣言」を発表し、温泉地の個性を大切にしながら誇りあるまちを創ろうと決意し、まち歩きが行われるようになった。この動きは八湯全体に拡大し、2001年秋に始まった「ハットウ・オンパク」（別府八湯温泉博覧会）へと結実する。このプロジェクトでは団体客ではなく個人客向けの観光プランをつくり、「天然温泉力」「地域の歴史と文化」「自然」「地域の食文化」「健康・癒し・美」をコンセプトとする様々な体験プログラムが用意された。

「オンパク」は地域の魅力を様々な角度から検証し、商品づくりを通じて地域の担い手である人材の育成を図る取り組みでもある。そこに現代美術を中心とした文化、芸術の振興に関する事業を行うBPが「別府市活性化基本計画」の事業の一つとして加わった。BPが行う事業の一つとして、別府市街地の空き店舗をリノベーションするplatform制作事業がある。platform制作事業とは、山出による「星座型面的アートコンプレックス構想」に基づいた、別府の温泉文化を下敷きとしたコミュニケーションを誘発するために、商店街の空き店舗を中心にリノベーションしたアートスペースを回遊する仕掛け、すなわちplatformをつくる事業である。platformは地域の人々以外にもアーティストをはじめ観光客など様々な人々を受け入れる拠点となっており、地域の新たな文化が育てる素地が整いつつある。

《かえっこ》と同様にBPにおいても地域の人と人との関係あるいは「つながり」が重視されている。例えば山出は「アートと人とか、アーティストと場所とか、街の歴史といった時間を含めてつなぐことで、ここから次の時代をつくる人が生まれてくる」¹⁸ことを指摘し、「モノを作るとか形を残すことが重要なのではなくて、何らかの『関係性』を構築していくことが創造的なこと」¹⁹であると述べている。

しかしBPの場合、単に関係を重視するというだけではなく、platform制作事業にも表れているように、まず、地域との関係を構築するための“場”を求めたという点を指摘しておく必要がある。震災を免れたため、別府市には大正時代の建物や歴史ある温泉が数多く存在しており、地域の歴史を刻んだ建物が目に見える状態で保存されているが、その場をplatformとすることで、人々の記憶や歴史、つまり蓄積されてきた文化を引き継ぎ、またplatformを増やすことで、地域の中で点であった拠点が徐々に面になり、地域のネットワークが構築されると考えたのである。このネットワークが存在することで、「混浴温泉世

¹⁸ TOKYO SOURCE「山出淳也氏へのインタビュー 2009年1月5日,6日」
<http://www.tokyo-source.com/interview.php?ts=48>

¹⁹ 同上

界」が終了した後も、人と人、人とモノ、人と場所という関係が個人の身体的な記憶に蓄積されていくことになる。

ここで重要なのは場の特徴的な機能をどのように引き出すかである。この点について、「混浴温泉世界」の総合ディレクターである芹沢高志は別府市の地域について以下のような興味深い見解をかたっている。

別府に来て、みんなとしゃべりながら山の中で温泉に入って、上から半月状の別府の姿を眺めた。別府の下にはお湯が流れているから、お湯に浮かんだようなまちだな、と思ったのね。そこに性別や国籍や地位は関係なくて、過去、現在、未来も混在してみんな生活している。さらに別府は港町だから、人が出たり入ったりを繰り返している。それから全てが、山の中の露天風呂の姿とだぶっていった。「混浴温泉世界」は、単なる名前ではなくて、一種の世界観だね²⁰

温泉文化の盛んな別府市は、住民同士の裸の付き合いがあり、腹を割って話せる場がある。別府市の多くの銭湯の二階には公民館が付設されており、銭湯が仲間とのコミュニケーションを図る重要な場所となっている。自身を素直に表現する場は、アーティストや地域の人々の寛容な精神を育て、彼らが多面的な視点を獲得していくのに寄与するのである。そして、別府市には温泉という地域の人々をはじめ多くの人々に認知されている資源があるが、個人が芸術文化活動を行うことによって、その資源に付随する場の寛容性を引き出し、人々の価値観が変化する可能性がある。BPの「混浴温泉世界」は、地域活性化と地域という場をテーマにしたコミュニティアートであり、人々がうまく混在するという場の機能を活かして、温泉という地域の資源をアートによって再認識する場をつくり、アーティストと地域の人々が対等な関係を構築する試みなのである。

1.2.3 コミュニティアートが引き出す個人と場の“寛容性”

以上、2つの事例からコミュニティアートによって人と人、人と場との間に相互理解が生まれるプロセスを見た。2つの事例で共通するのは、アーティストがコミュニティアートに対し“関係”や“場”のつながりを強く意識していることである。

コミュニティアートが地域に住む子どもや、地域活性化などコミュニティに関するテーマを持つ限り、地域の人々を含んだ幅広い関係を構築することは必要不可欠なことだが、コミュニティに昔から属している人々と新たにやってきた人々との間には往々にして隔りがある。しかし、《かえっこ》のように身体性を伴う共同の体験や、「混浴温泉世界」のように場の寛容性という機能を活かせば、そうした隔りのある人々の間にも対等な関係が構築されると期待することができる。それは、コミュニティの内部に対しては個人が共

²⁰ 「別府アート」『旅手帳 beppu 別府現代芸術フェスティバル 2012「混浴温泉世界」特集号』2012年、173頁

感するものとそうでないものを客観的に判断し、コミュニティの外部に対しては選択肢を持つことにつながる。つまり、個人がより広い視野を持って自身にとって最善だと思う選択をすることが可能になり、生の充実につながるのである。

また、地域の“場”に注目し、その“場”の機能をアートによって可視化することで、個人は地域にはお金には換算されないがために見過ごされてきた場としての様々の機能がまだ残っていることに気づく。その気づきが、“場”の意義や、地域の特性に共感できる場に自己が結びつく感覚、つまり新たなアイデンティティを再考するきっかけとなる。

つまり、コミュニティアートは身体性を伴う共同の体験から個人と場の“寛容性”を引き出す。具体的にいうと、まず個人が他者を受け入れることを学び、“関係”と“場”から個々の価値観が変化する。そこで自己を捉えなおし、他者との対等な関係を持つ。さらに、普段は意識しない場の寛容性を顕在化させ、何らかの形で活かすことのできる可能性があるのである。

ここで、芸術文化活動によって照射された“関係”や“場”の機能のみに注目すると、コミュニティの理解が浅薄になる恐れがある。そこで次章では、コミュニティの精神的支柱である仏教寺院に注目する。

第2章 寺院とコミュニティ

歴史的にみて、コミュニティの結束を強めるうえで重要な役割を果たしていたのが宗教である。欧米の多くの地域では現在でも教会がコミュニティの“場”となっており、そこで開かれる宗教的な活動がコミュニティの“関係”を生み出していた。しかし、現在の日本の宗教からはこうした役割がほとんど失われてしまっている。とりわけ、日本人にとって最も身近な宗教である仏教は「葬式仏教」と揶揄されるほどである。この問題は仏教関係者にも認識されている。例えば、末木(1996)は、「僧徒の修行の場や信者の振興の場となっている」²¹一部の寺院を除き、「大多数はいわゆる檀那寺、すなわち境内に檀家の墓地をもち、檀家の葬儀や先祖供養を最大の仕事としている寺院」²²となっていると指摘している。

また、2008年に臨床仏教研究所が主催したシンポジウム「公益性とは何か、今問われる寺院の可能性」では、今日の寺院の役割として葬儀、法事、お墓などの維持・管理の三つが挙げられており、多くの寺院や一般の人々は、これらの役割を果たすことだけが寺院の役割だと考えていると述べられている。

ところが、近年になって寺院の活動に変化の兆しが見られるようになった。中でも芸術文化を取り入れた活動は注目すべきものである。本章では寺院の活動を分析するために、寺院の現状と新しい動きを述べ、寺院で行われている芸術文化活動を分析し、寺院とコミ

²¹ 末木文美士『日本仏教史』新潮文庫,1996年,235頁

²² 同上,235頁

コミュニティとを結ぶ“関係”や寺院の“場”の機能を明らかにする。

第1節 開かれた寺院への模索

2.1.1 寺院の社会的役割

現在の日本社会において、寺院にいかなる社会的役割が求められているのかを見るためには、宗教法人法を見ると最もわかりやすい。第二次世界大戦の反省を踏まえ、信教の自由に基づく国家の干渉からの自由と宗教団体の自主的な活動を保証することを目的に制定された宗教法人法の第1章第2条には、宗教団体の目的が掲げられている。そこでは、宗教団体は「宗教の教義をひろめ、儀式行事を行い、及び信者を教化育成することを主たる目的とする」とある。つまり、寺院の社会的機能として第一義的に求められているのは、より多くの人々にその宗教の教義や行事に触れる機会を与え、その教義に共感できる人々を増やし、その人々をより良い方向へ導くことであると解釈できるだろう。

注目すべきは、第6条には「宗教法人は、公益事業を行うことができる」と記されていることである。つまり、宗教団体は宗教的な活動を行うだけでなく、一般的な公益に資する事業を展開する自由も与えられているのである。かつては、聖徳太子が行った福祉事業や、行基が行った慈善事業など、仏教は慈善や社会事業などの社会福祉に貢献した。また、平安時代末期には寺院が学問所となり、江戸時代には寺子屋が設けられるなど、寺院は教育にも貢献した。しかし、現在は自主的に公益事業を展開している寺院は少ない。これについて、山口（2008）は地域社会の風習に根ざした世話の文化が制度に根ざしたケアという活動に略奪されたためであると考え。つまり、社会保険制度や学校の制度、芸術文化施設などの整備といった、行政や商業のシステムの発達によって、コミュニティの文化に組み込まれていた、地域の人々が学び、癒され、遊ぶという寺院の存在や“場”の機能は、コミュニティのなかで意識されなくなっていたのである。

2.1.2 寺院の現状

近年になって、寺院の活動に対する一般の人々の考え方も変化してきた。その表れとして、近年の日本でのヨーガ・ブームや、仏像ブーム、パワースポットブームなどが挙げられるが、これらはひとくくりにして仏教ブームやスピリチュアルブームとよばれることがある。島菌（2007）によるとスピリチュアリティとは「個々人が聖なるものを体験したり、聖なるものとの関わりを生きたりすること、また人間のそのような働きを指し、「個々人の生活においてのちの原動力と感じられたり、生きる力の源泉と感じられたりするような経験や能力を指し」している。スピリチュアリティとは従来は特定の宗教内で経験されるものであったが、現代は特定の宗教の枠を超え、個人の経験として考えられるようになった²³。つまり、仏教や寺院を精神的なよりどころとして考える人々が出はじめ、寺院と個人

²³ 島菌進『スピリチュアリティの興隆』岩波書店,2007年,v頁

との間に新たな関係が生まれつつあるのだ。

しかし、より重要なことは、寺院とコミュニティとの関係も変化し始めたということである。地理的・歴史的観点からみると、現在の寺院は“場”の機能に加え、“場”を活用できる可能性が高いことがわかる。江戸時代、1815年（文化12年）刊行の『掌中年代重宝記』によると、日本の寺院数は959,042であり、当時の日本の人口を3000万人と考えると約30人に1つの割合で寺院が存在したことになる²⁴。ここからコミュニティの中でいかに寺院が身近な存在であったことがわかるであろう。現在でも、日本の寺院数つまり仏教系の宗教法人は、文部科学省の『宗教統計調査』によると全国で77,478であり²⁵、江戸時代の10分の一以下の数まで減少してはいるものの、コンビニエンスストア（約42,000）や公民館（約17,000）の数よりはるかに多い。このことから、寺院は祖先やコミュニティとの精神的なつながりを再考する“場”となる可能性が残っていると考えることもできる。

さらに、寺院には、行政や民間企業ではカバーできないような役割を期待することができると考えることもできる。こうした役割を果たす主体としてNPOが挙げられることが多いが、経営学者であるドラッカー（2007）は「最古の非営利組織（NPO）は日本にある。日本の寺は自治的だった。もちろん非営利だった」²⁶と指摘している。寺院はかつてコミュニティにおける社会的役割を果たすため、コミュニティの内での交流や問題解決の“場”として存在していたと考えられる。現在の日本のNPOの幅広い活動形態の原点はかつての寺院であり、現在の寺院もまたコミュニティが抱える問題に対し何らかのアプローチができると考えることができるのである。

近年の寺院の活動の変化については、メディアで頻繁にとりあげられるようになってきており、また研究の対象ともなり始めている。例えば、文化人類学者の上田（2004）は、著書『がんばれ仏教！』で、経理の公開、NPOの主催、イベントを通じたネットワークの作成など、「葬式仏教」と揶揄されながらも現代の社会問題に真摯に向き合い寺院で新たな試みを行う僧侶たちの活動を紹介し、仏教や寺院の新たな可能性を示唆している。仏教や寺院の側から、自らが新たな可能性をもっているということについて、社会に働きかけて認識させようとする動きが起こっているのである。このような背景もあり、実際に様々な手法でコミュニティの問題解決を図るNPOや、作品を発表する機会を求めるアーティストなどが、よりオルタナティブな場を求めて寺院を選択するという現象が起きている。

次節で取り上げる2つの寺院は、そうした事例の典型的なものである。

第2節 コミュニティに開かれた寺院の形成過程

2.2.1 事例1—大阪・應典院

²⁴ 安藤優一郎『大江戸お寺繁昌記』平凡社、2009年、11頁

²⁵ 文部科学省『宗教統計調査 平成23年度』2012年7月19日公表

²⁶ P. F. ドラッカー、上田惇生訳『非営利組織の経営』ダイヤモンド社、2007年、3頁

應典院（浄土宗大蓮寺應典院塔頭）は大阪府大阪市天王寺区にある寺院である。1614年に建立され、1912年に焼失したが1997年に再建された。應典院は、もともと檀家をもたず、葬式をしない点が多く寺院と異なる点である。そして、際立った特徴として寺院とNPOが連携して寺院全体の活動を展開していることを挙げるができる。應典院の住職である秋田光彦は、自身がかかわったNGOの活動から、寺院をより開かれた場にするため、「市民参加型寺院」として寺院の中にNPOという活動主体を置いた。

應典院の活動の一つに、寺院の中で作品がまだ評価されていない段階の若いアーティストらによる、演劇や現代アートなどの芸術文化活動がある。この活動によって年間約3万人もの若者が寺院を出入りする。寺院の第一義的な使命である仏教の教義を伝えるという活動とは一見異なっているものの、かつて寺院が持っていた〈気づき、学び、遊び〉をコンセプトとした地域ネットワーク型寺院として位置付けられていることを考慮すると、寺院とコミュニティとの関係を“場”の機能から見直す試みであると解釈することができるだろう。実際、秋田はそのような“場”を創り出すことを意識して、こうした活動を始めた。

秋田が“場”に注目するようになったのは、バブル時代の地上げと1990年代に起きた事件がきっかけであったという。秋田は土地効率を求める都市社会において、歴史ある場が利潤追求活動の結果として消えてしまうことに危機感を覚えた。また、多くの被害者を出した1995年の阪神大震災や地下鉄サリン事件などで宗教の根本が問い直される時期に差し掛かっていることを自覚し、宗教や寺院の役割とは何か、寺院という“場”の意味とは何か、という問題に直面することになった。そこでNGOやNPOなどの手法を寺院の運営に導入し、寺院のミッションやそのあり方を、地域の人々に理解してもらい一緒に活動するという「説明と合意」の精神で、芸術文化を中心に様々な活動を展開してゆくことにした。芸術文化が活動の中心として選ばれたのは、秋田自身が子どものころから芸術文化に親しんでおり、寺院で芸術文化活動を展開することは秋田の得意とするところでもあったからである。

秋田は芸術文化をはじめとする寺院の機能について以下のように述べている。

そもそも葬式仏教の歴史は近代以降のことで、そんなに古くありません。逆に、仏教伝来1500年もの間、日本のお寺は生活文化における拠点として、大きく三つの機能を持っていた。それが、学びと癒し、楽しみの役割だったと思います。今風に言い換えると、教育と福祉、芸術文化と言えるでしょうか。…（中略：筆者）もともと日本人にとって芸術・芸能というものは多くは神仏に奉納する芸であって、それ自体が宗教行為でした。勧進興行といいまして、中世にはお寺の経営上の必要に応じて、資金集めの大きな興行がお堂や境内で持たれた、と言われてます。²⁷

²⁷ 秋田光彦「都市の中のもうひとつの癒しの場--コミュニティと寺院の関係を再考する」2003年、4-5頁

秋田が以上のように寺院の 3 つの機能を唱える背景には、秋田自身が寺院の“場”の力を強く信じているということがある。秋田は優れた“場”には多様な人を呼び込み、世代も価値観も異なる人々が生み出す“関係”がコミュニティの資源となると考えている。つまり“場”の力とは、長い年月をかけて寺院が蓄えてきた記憶のことであり、多くはコミュニティの“関係”が生み出した記憶と深くかかわっている。その記憶の歴史に自然と共感できるアーティストが、その共感する雰囲気表現の一部に取り入れ、芸術文化活動を行うことでコミュニティと“歴史を超えた関係”を構築し、新たな文化を生み出すのである。ここで重要なのは、秋田が寺院でこうした活動を行う意義について以下のように述べていることである。

アートを通して、価値やミッションを共有する仲間と出会い、つながる。コミュニケーションを広げ深め、それが一つの力となって、地域を少しずつ「変革」していくアート・コミュニティを創り上げていく。「寺を開く」とは単なる施設開放ではなく、新たな担い手を呼び込み、イノベーションを巻き起こす拠点の形成を言うのだ。むろん、寺はどこかの文化会館とは違う。本来の宗教性をどのように発揮して、コミュニティ全体のスピリチュアリティを開発していくのか。従来の布教モデルとは異なる、オルタナティブな宗教のありかたという新たな座標も見えてきている。…（中略：筆者）應典院はカオスの中のアジール（聖域）であり続けたい。²⁸

つまり、寺院において芸術文化活動が行われることは、寺院が施設として活用される以上の意味を持つのである。寺院には文化施設にはない、個人のすべてを受容し、表現の可能性を高める可能性がある。多様な価値観をもつ現代のコミュニティには、他人のどのような価値観にも縛られないニュートラルな“場”、つまり自己の価値観を保障してくれる場が必要である。そのニュートラルな場こそ寺院であり、芸術文化によってその中立性はさらに他人への寛容性も育て、そこで生み出された文化がコミュニティ全体の文化となるのである。

2.2.2 事例 2—京都・法然院

法然院は京都市左京区の東山山麓に開山する寺院で、正式名を「善気山法然院萬無教寺」という。鎌倉時代初期に法然上人が鹿ヶ谷の草庵で弟子とともに、念佛三昧の別行を修し六時礼讃を唱えた場に、江戸時代初期に知恩院第三十八世萬無和尚が念佛道場を建立することを発願し、弟子の忍濃和尚によって現在の伽藍の基礎が築かれた²⁹。現在はその歴史あ

²⁸ 秋田光彦「應典院—アート・コミュニティの拠点としてオルタナティブな宗教性を発揮」『クリエイティブ・コミュニティ・デザイン—関わり、つくり、巻き込もう』2012年,178頁

²⁹ 法然院公式ホームページ <http://www.honen-in.jp/HONEN-IN-001.html#A>

る寺院を一目見ようと多くの人が観光に訪れる、いわゆる観光寺でもある。

この法然院の第31代貫主・梶田真章は浄土宗大本山金戒光明寺の塔頭・常光院に生まれ、寺院の境内を遊び場に育った。大学教授であり哲学者の父が、生前、寺院で研究会や文化講演会を開催していたこともあり、幼いころから梶田は、寺院は何らかの社会的機能があるという強い意識があった。なにより父のモットーは「開かれた共同体としての法然院」だったのである。そこで梶田は寺院で何か活動しようと思い、住職になった翌年の1985年に寺院の恵まれた自然環境を活かして「法然院森の教室」を開き、講演会や自然観察会などを行った。これらのイベントは「法然院サンガ」と呼ばれる。サンガとはサンスクリット語で“仲間”という意味である。梶田はイベントによって共同体の前提となる共感できる仲間を作ることを意図していたと言える。このような活動の中で、アーティスト側から芸術文化活動としても活用できるのではないかという提案があった。梶田自身が芸術文化を好んでいたこともあり、寺院で芸術文化活動を行うという形が出来上がった。

法然院の活動のうちこれまで行われた芸術文化活動だけを見ても、アートの展覧会、西洋音楽、邦楽、インドの音楽などのコンサート、舞踊など実に多様なジャンルの活動が行われている。寺院で、こうした活動が行われることに対しては、もちろん、違和感を覚える人々も多いはずである。しかし、この点について梶田は次のように述べている。

やっていることをすべての方に賛成してほしいとは思っていませんので。「法然院はこんなことやらなければいいのに」と思ってる方も、もちろんいらっしゃいますが、それこそアーツなんじゃないかな、と。全員が納得できるようなものなんて、つまらないでしょう？逆に、半数の方が賛成しなくても、一部の人間にとってもものすごくおもしろければいいわけですから。アーティストにとっても、それこそが法然院でやる意味なのではないでしょうか。…（中略：筆者）その人の思いに全面的に共感できなくても、引き受けていく姿勢こそが重要ではないかと思うのです。³⁰

つまり、梶田は、アーティストは芸術文化とその環境にこだわりを持ち、そのこだわりを寺院という空間を通して伝えることが重要であり、それに応えることができるよう、寺院はアーティストがそのこだわりを最大限に表現できるように寛容性をもつ必要があると考えているのである。こうした場が寛容性を持つことで、観光寺として多くの人に鑑賞される場であるだけでなく、アーティストが新たな“関係”や“場”をつくることのできる創造する場ともなり得るのである。

また、梶田は法然院が芸術文化を取り入れることで、様々な価値観や生き方を客観視する役割を担うと考える。なぜなら、「(アーツや宗教は)人々が日常とは違うものさしを持

³⁰ 池見澄隆「文化資源としての寺院の役割を再構築—アーツによる公益活動の実践」『教化リサーチ第23号』2004年、42-43頁

つための、ひとつの手段」³¹であるからである。「アーツや宗教と出会い、普段のものさしから少し離れるだけでも、いままでと違う生き方が見えてくる」³²ことがあり、それこそが芸術文化や宗教の役割なのである。

さらに梶田は、「私が町へ出て、人とのつながりが増えたことで、法然院の“場”の活用法が増えることになったと思っています」³³と述べて、寺院が地域に開かれていく過程には、寺院の中心的役割を果たす住職がまずは寺院の社会的機能を意識することから始まることを指摘している。そして、その意識を活動として形に現し、その活動の中でかかわった人々との関係から、次なる活動の糸口を探られることになる。その意味で、まさに住職は「開かれた共同体」の形成の第一歩を先導しているとも言える。そして法然院という場が様々な活動の“実験の場”となることによって、コミュニティの文化の醸成にも貢献しているといえるであろう。

しかしそこには梶田の「寺院は仏様と出会っていただく場」としての寺院の理想があり、寺院が個人の精神的なよりどころとなることがコミュニティの中にある寺院の存在理由だと考えているのである。法然院の公式ホームページには、精神の回帰の場としての寺院のあり方が記されている。

社会的役割を担って生きることが現代における生きがいとなっておりますが、寺は参っていただく処ではなく、会社では肩書があり、家に帰られても家での役割に押し潰されそうな時に、肩書や役割を外して帰って来ていただき、慈悲に溢れる佛と向き合い、楽になっていただく処です。心の潤いと糧の補給にお立ち寄り下さい、「阿弥陀さん、ただいま！」と。³⁴

個人が芸術文化を鑑賞すると同時に創造もできる“実験の場”は、文化の再生産のシステムとして成り立つ可能性があるが、寺院がそのシステムを担えるのはかつて宗教的な文化が提供していた精神的共同性の蓄積があるからである。その蓄積の上に価値観の異なる他者と生み出す新たな芸術文化が加わることで、寺院の寛容性が高まり、コミュニティの文化により広がりや厚みが生まれる。

2.2.3 寺院という場の機能の背景にある“記憶”と“精神的共同性”

以上、2つの寺院の活動事例から寺院はコミュニティと“関係”を持ち、また寺院には“場”としての機能が存在しうることを見た。2つの事例に共通するのは、寺院が芸術文化活動をすることによって明らかになる寺院という“場”の機能の背景に注目していることである。

³¹ 同上,48-49 頁

³² 同上,48-49 頁

³³ 同上,39 頁

³⁴ 法然院公式ホームページ <http://www.honen-in.jp/HONEN-IN-001.html#A>

かつてコミュニティの文化に組み込まれていた教育、福祉、芸術文化という寺院の“場”の機能は、これまで寺院が蓄えてきた寺院やコミュニティの記憶や、宗教的な文化が提供していた精神的共同性によって担保されていた。しかし明治期以降、教育、福祉、芸術文化という機能は様々な主体による活動に分解され、それらを担保していた記憶や精神的共同性は意識される機会が少なくなっていく。一方で、コミュニティには寺院の社会的役割は葬儀などしかないと認識されている状況がつけられており、寺院とコミュニティとの“関係”は希薄になってしまった。ところが近年は、スピリチュアルブームの登場など、寺院と個人、寺院と社会の新たな“関係”が生まれつつあるのである。

應典院や法然院は、芸術文化を再び寺院に取り入れることによって、寺院やコミュニティの記憶、そして信心などの精神的共同性が、コミュニティの文化を再生産するシステムの大きな土台となっていることに改めて光を当てた。そして、寺院で行われる芸術文化活動が寺院の寛容性を高め、コミュニティに属していない個人もコミュニティと“歴史を超えた関係”を構築し、新たな文化を生み出すことができることを明らかにした。

上田(2004)は「仏や仏の教えこそが仏教の中心だと思われてきたこれまでの仏教から、それと同様に、『仲間』こそが大切ではないか、人々の関係性が大切ではないかという方向へと、問題意識のある僧侶の共通認識が移り変わってきたからだろう」³⁵と述べている。つまり、自己と分離した感覚をもつ抽象的な教義よりも、自己を振り返ることのできる“記憶”の歴史を知ることや、寺院特有の精神性を伴った他者との“関係”を構築したりすることが、寺院だけでなく寺院の存在するコミュニティにとっても重要だと考えられ始めている。

このように2つの事例から、コミュニティの記憶や精神的共同性の蓄積のある寺院が、ニュートラルな場や実験の場となり、コミュニティに蓄積されてきた良質な文化と、現代に生まれた文化を再生産する役割を果たす可能性があることが明らかになった。良質な文化を継承するシステムは寺院の世代継承の手掛かりになるだけではなく、コミュニティの世代継承にもつながるのである。

次章では、第1章と第2章で分析したコミュニティアートと寺院の活動で明らかになったコミュニティにとっての意義をさらに深く検証するために、事例研究として「おてらハブン！」というアートイベントを取り上げる。

第3章 事例研究—第5回守山野外美術展「おてらハブン！」

守山野外美術展「おてらハブン！」は、滋賀県守山市幸津川町にある日照山東光寺で開催されているアートイベントである。2008年に初めて開催された「おてらハブン！」は2012年で5回目(5年目)を迎えた。以下では、「おてらハブン！」の開催経緯から第5回「おてらハブン！」までを概観し、「おてらハブン！」に参加したアーティストや子どもの変化、さらに寺院やコミュニティの変化から、「おてらハブン！」の特徴とその活動の意義を明ら

³⁵ 上田紀行『がんばれ仏教!』NHK ブックス,2004年,159頁

かにする。

第1節「おてらハブン！」の概要

3.1.1 「おてらハブン！」とは

「おてらハブン！」は、かつては田舟の浮かぶ水郷のまちであった滋賀県守山市幸津川町にある日照山東光寺の境内と隣接する古民家を舞台に、2008年から毎年5月の大型連休期間に開催されている芸術文化活動である。滋賀県は寺院総数で見ると全国で第6位であり、寺密度が全国で最も高い県³⁶となっている。この事実からも滋賀県民にとって寺院は実に身近な存在であると言えるだろう。

日照山東光寺は、室町時代末の元亀二年（1571年）と、江戸時代の嘉永六年（1853年）の二度の天災により焼失したため、寺史を物語る史料がなくなったといわれており、現在寺蔵の史料はほとんどない。開基沿革は不詳であるが、総本山西教寺眞慧上人(三世)によって永正六年（1509年）に中興され、現在は天台真盛宗の末寺である³⁷。

この東光寺で開催される「おてらハブン！」は、滋賀県守山市を拠点に活動するアーティストで構成される m-fat（モファ）という芸術家団体が主催する、地域密着型のアートイベントである。毎年15～20組のアーティストが参加し、地域の住民を含め毎年約400名の来場者がある。「おてらハブン！」の開催は2012年で5回目となるが、その開催の契機は、アーティストである犬飼美也妃と東光寺の副住職である川本哲慎が、「美術館等では難解で高尚なものとして構えてしまいがちな現代美術を、人々の日々の生活環境の中に出現させる事により、人々に身近に感じてもらい、単調になりがちな日常生活をより楽しく、刺激的なものにすることを目的として開催」³⁸しようと考えたことであるとされている。

3.1.2 「おてらハブン！」開催の意図

現 m-fat のアートマネージャーである犬飼は大学在学中より「行為」の魅力に取り付かれ、パフォーマンス表現を行っていた。通常の創作活動でも成果を上げ銀座で個展を開くまでになっていたが、自然と向き合って作品を作ることに興味を持ち、1999年より各地の野外美術展に積極的に参加し、アースワーク³⁹を行っていた。犬飼は1998年から2008年まで愛知県豊川市で行われ、「おてらハブン！」のモデルとなった江島橋野外美術展に何

³⁶ 寺密度とは人口10万人当たりの寺院数のことである。(参考:「神仏います世界の琵琶湖」『未来を示唆する世界遺産 まるごと体感 琵琶湖』滋賀県,2012年)

³⁷ 日照山東光寺ホームページ <http://www.usennet.ne.jp/~tokoji/index.html>

³⁸ 第1回守山野外美術展「お寺 de アート in 東光寺」の報告書(2008年)より引用

³⁹ 1970年代にアメリカで生まれた美術表現のひとつで、ランドアートともいう。海岸に石を積み上げ巨大な渦巻をつくったり、砂漠に人工的な落雷を落とすといった地球の表面や自然・景観そのものを素材やキャンパスにみたてた、スケール感のある表現行為である。(橋本敏子『地域の力とアートエネルギー』学陽書房,1997年,75頁から引用)

度か参加し、パフォーマンス表現を行った。江島橋野外美術展は、詩人でパフォーマーの故・丹羽たけと（1943～2000）が始めた野外美術展である。江島橋野外美術展は野外美術展が「自然と触れ合う中で自己を見つめ、人間の営みを考える貴重な行為であり、人間の純粹で最も自然な表現活動」⁴⁰であるという認識のもとに、特定の地域固有の自然と自己が向き合える空間を演出することに重点が置かれ、その趣旨に賛同するアーティストたちが十数名参加していた。

犬飼は2005年に滋賀県守山市に移住し、2006年に後に m-fat の代表を務める川本と出会う。犬飼との出会いから、川本は2006年から自然環境の中で自然の素材を用いたインスタレーションの制作を始め、犬飼の紹介で江島橋野外美術展に参加するようになった。そして2008年の江島橋野外美術展の終了を期に、犬飼と川本はこの野外美術展を継承しようと、二人の地元である滋賀県守山市での開催を試みることになった。開催に際し、川本は自身の実家である日照山東光寺の境内と隣接する古民家を利用することにした。東光寺を芸術文化の実験の場として使い、多くの人々と特定の地域固有の自然と自己が向き合える空間をつくるという最終的な目標を掲げ、自らが住む地域に根差した企画で野外美術展を行うことを考えたのである。

また、地元紙の取材に対し、川本は「『昔の現代美術だった仏像があるお寺で作品展をしよう』と企画した」⁴¹、「屋内の芸術鑑賞では味わえない空気を楽しんでほしい」⁴²、「『自然と歴史遺産に恵まれたふるさとで野外美術展を実現したい』と準備を進めてきた」⁴³、犬飼は「文化は同時代の人たちが作るもの。気軽に見に来て参加してほしい」⁴⁴、「お寺という身近な場所を活用し、敷居が高いと思われがちな現代アートを親しみやすくしたい」⁴⁵と語っており、川本は芸術文化のある寺院を、犬飼は個人が芸術文化に親しむことを意識していることがうかがわれる。視点は異なるものの、両者とも東光寺という場を意識し、野外美術展というより非日常的な性質をもつ芸術文化と日常生活をつなぎ合わせる試みを始めようとしていたのである。

さらに川本は、副住職として野外美術展を行うことが寺院の継承につながるのではないかという期待を込めていた。

昔はお寺で子供が遊んでいたり、寺子屋に通ったりしていた。今はお寺離れが進んでおり、つぶれるお寺もある。宗教的に前に行くことができない。お寺は歴史的にみると衰退しているイメージ。そこからの脱却を図るというわけではないけど、お寺が楽しいと思わないと人が来ないと考えていて、宗教とは切り離して考えてアートの団体として活

⁴⁰ 『江島橋野外美術展 1998—2007』江島橋野外美術展実行委員会,2007年,2頁

⁴¹ 『毎日新聞』2008年5月3日朝刊

⁴² 柿木拓洋「寺院舞台に現代アート発信」『京都新聞』2008年4月25日朝刊

⁴³ 『守山市民新聞』2008年4月27日モリメイトニュース

⁴⁴ 『毎日新聞』2008年5月3日朝刊

⁴⁵ 柿木拓洋,同上

動することで、何かできることがあるのではないかと考えている。(このように考えると) お寺にとってプラスになるし、お寺に来た子どもも“お寺で遊んだ”という記憶を持つことができ、将来、お寺を忌み嫌う場所とは思わなくなる。そうして、“お寺は面白いところだ”というイメージを次世代に継承することができる。⁴⁶

つまり、川本にとって「おてらハブン！」はコミュニティと芸術文化と寺院とをつなぐと同時に、寺院を次世代に継承させるための大規模な実験なのである。

3.1.3 芸術家団体 m-fat (モファ) の組織と考え方

川本は 2008 年の第 1 回守山野外美術展に際し、犬飼をはじめとするアーティストの仲間と守山野外美術展実行委員会を結成した。この実行委員会は 2009 年の第 2 回目の終了以降の活動の拡大に伴い、「更に自由な形で、地域社会に対してアートを通じて貢献できるように、more (もっと) field (野外) art (アート) team (チーム) というキーワード」⁴⁷を掲げるようになり、2010 年 2 月 1 日以降、アートマネジメントグループ「m-fat (モファ)」と改名された。

m-fat の芸術文化に対する考え方は以下の文に示されている。

本来芸術作品は、アトリエや机の上に突如現れるものではありません。いつの時代も、アーティストが、生きて、出会って、感じて、生活の中でキモチが動いて、それらを結晶化させていく事で生まれてくるものです。

だから、生活の風景の中に作品を持っていくのは、実はとっても自然なことなのです。⁴⁸

この考えのもとに、出会い（未知との遭遇は双方にとって刺激的！）、体験（アートをライブなイベントに！）、記録（追体験で広がる共感の輪）の 3 つを柱に、「アートの視点をもった人間が育つコミュニティーを形成」⁴⁹することと「アーティストが制作を続けて行ける社会」⁵⁰を形成することが m-fat の理念となっている。

このように、m-fat のメンバーは、芸術文化は抽象的なものではなく、日常生活の何らかのきっかけで誕生し、その誕生する感覚やエピソードを多くの人々と味わいたいと考えている。さらに、その感覚やエピソードがコミュニティの記憶や個人の記憶の一部になるように「出会い・体験・記録」という手法を用いるのが m-fat の特徴である。そしてこれらの出来事が、地域やコミュニティ、そしてアーティストなど、それぞれの人間発達や環境の変化の可能性を開花させること目指している。このような理念に共感するアーティスト

⁴⁶ 2012 年 6 月 16 日、東光寺にて筆者による川本哲慎へのインタビューより。

⁴⁷ m-fat 資料「アートをまちに、まちをアートに」,2010 年

⁴⁸ m-fat 資料「アートをまちに、まちをアートに」,2010 年

⁴⁹ m-fat 資料「アートをまちに、まちをアートに」,2010 年

⁵⁰ m-fat 資料「アートをまちに、まちをアートに」,2010 年

は徐々に増えおり、m-fat はコミュニティだけでなくアーティストにも影響を与えているといえる。

m-fat 事務局は現在 7 名から構成されており、内 5 名はアーティストである (表 1)。

表 1 m-fat 事務局メンバー (第 5 回「おてらハブン！」時点)

役職/役割	名前	年代	居住地	m-fat 加入年
代表/地域渉外	川本哲慎	30 代	守山市	2008 年
アーティストマネージャー/ 企画	犬飼美也妃	40 代	守山市	2008 年
広報、デザイン/会計	三原美奈子	40 代	大阪市	2008 年
写真記録	辻村耕司	50 代	野洲市	2009 年
映像記録	辻村敏之	20 代	野洲市	2009 年
ボランティア窓口	種池徹	40 代	湖南市	2011 年
ボランティアリーダー	ほんまよしお	40 代	京都市	2008 年

出所：m-fat 公式ホームページを参考に筆者作成

事務局長の川本はアーティストであり、「おてらハブン！」の会場である東光寺の副住職でもある。川本は大学に在学時以外は東光寺に住み、さらに副住職という立場であるため、寺院や地域の住民との関係が深く、主にアーティストと寺院、アーティストと地域の住民をつなぐ役割を果たしている。アーティストマネージャーの犬飼は、m-fat の主催するアートイベントに参加するアーティストの相談役となり、アーティスト同士をつなぐ役割を果たしている。広報・デザイン担当の三原美奈子はアーティストであると同時にデザイン会社の代表を務める人物である。三原は「おてらハブン！」を主催する以外にも、毎年大阪市東成区緑橋で行われるワークショップを中心としたアートイベント「みどりばしぶんかさい」の実行委員会事務局長も務める。主にチラシやポスターなどの出版物のデザインを行い、活動の状況を周囲に告知する役割や、会計処理など事務作業全般を行い、組織を円滑に運営する役割を果たしている。写真記録担当の辻村耕司は滋賀県野洲市に在住する写真家であり、お祭りなど地域の歴史や文化、自然などを写真に収めている。「おてらハブン！」での人の表情や行動を予測し、何が行われているのかが分かるように場全体の雰囲気写真で記録する役割を果たしている。映像記録担当の辻村敏之は辻村耕司の子であり、「おてらハブン！」の撮影において、人の先の行動をイメージしながら具体的な動きを映像で記録する役割を果たしている。ボランティア窓口担当の種池徹は 2011 年の「おてらハブン！」から加入したアーティストである。主に「おてらハブン！」のボランティアスタッフをコーディネートする役割を果たしている。ボランティアリーダーのほんまよしおは m-fat 結成初期からボランティアとして関わり、地域の住民とも交流を深めてきた。主にボランティア作業に関する指導をする役割を果たしている。

以上のメンバーの年齢は 20 代から 50 代と幅広く、各々が主に国内で活躍している。さらにすべてのメンバーが関西に居住しているため、集まりやすく、互いの状況を把握し作業を進めやすい環境であることがメリットである。また、明確な役割分担がなされていることで、徐々にではあるが円滑な組織運営が確立しつつある。

m-fat の活動は多岐にわたるが、主な活動は展覧会や WS の企画・開催である。m-fat の活動のうち、主要なものを挙げると以下の通りである⁵¹。

- 地域文化とのコラボレーション/おてらハブン！（毎年 5 月に東光寺で開催）
- 企業とのコラボレーション/京阪大津線感謝祭・石坂線みんなで文化祭
- アーティストの派遣

以上のように、m-fat は寺院だけではなく、コミュニティや企業、そして教育現場などコミュニティの記憶により深く根差している場で展覧会や WS を行い、地域での活動範囲を徐々に広げている。「ハブン！」とは、「表現衝動の湧きあがる場作り」⁵²のことであり、犬飼は「イベントのようにプログラムが在るモノではなく、『何が起こるか分からない現在進行形の表現の場を作りたい！』というコンセプトから生まれた。」⁵³と述べている。この犬飼の発言から、m-fat がその場で起こる表現を重視していることがうかがわれる。

3.1.4 「おてらハブン！」のこれまでの展開

第 1 回「おてらハブン！」は、“守山野外美術展”という名の通り美術作品を展示する展覧会方式で行われ、第 2 回では、WS を本格的に取り入れ始め、地域の人々や子どもたちと作品をつくることを中心に行った。第 3 回では、廃材ちんどんなどを行い、子どもたちと一緒に何か活動してまちを練り歩くような、一つの全体的な流れが出来上がってきた。第 4 回では、一つの祭りを作ろうというコンセプトのもとで、「おてらハブン！」でのテーマを決め、アーティストはそれに集中し、なおかつアーティストが行ったそれぞれの WS を一つにまとめた。そして第 5 回は、事前 WS を含めて一つの大きな流れをつくらうということになり、タイムマシンを作ることを中心にプログラムが作られた（表 2）。

以上で述べたように、第 3 回以降テーマが設定されるようになり、第 5 回のテーマは「タイムマシン製作所」であった。第 1 回、第 2 回の「おてらハブン！」にテーマが設けられなかった理由は、「テーマを決めると、それに反する作品を作るアーティストが参加しにくくなる」⁵⁴ことが懸念されていたからである。しかし、第 3 回からは「テーマを決めるのもまた面白い展覧会ができるのではないか」⁵⁵と考えられたため、テーマが設けられるように

⁵¹ m-fat 活動紹介パンフレット,2010 年

⁵² 同上

⁵³ 2012 年 5 月 7 日、m-fat の Twitter での犬飼による発言より。

⁵⁴ 2012 年 6 月 16 日、東光寺にて筆者による川本へのインタビューより。

⁵⁵ 2012 年 6 月 16 日、東光寺にて筆者による川本へのインタビューより。

なった。

そして、「おてらハプン！」は美術展というコンセプトは維持しながらも、徐々にWSの方へその重点を移してきていることがわかる。その理由について、川本はインタビューで回を重ねるごとに「流れを作ることが自然発生的に生まれて、そして地域の子どもたちが関わるのが面白いということがわかった」⁵⁶からであると述べている。

実際、「おてらハプン！」のこれまでの展開を見ると、地域の子どもと関わることで「おてらハプン！」の内容に変化が生じている。詳しくは第2節3.2.2で述べるが、WSを通してアーティストと子どもが「おてらハプン！」の中で一つの物語を作り始めたともいえよう。その物語とはWSの中の“即興”という刺激に支えられた、予定調和的なものではない、アーティストと子どもが共同で紡いでゆくコミュニティの記憶のことである。WSでは、当初想定したWSとは異なる方向へ行っても、子どもが「夢中になることを加速させるということ」をアーティストが手伝う⁵⁷という形をとる。そうすることによって、「結果的に良いWS」⁵⁸になり、そこで生まれたコミュニティの記憶が寺院に蓄積されていくようになったのである。

第2節 第5回「おてらハプン！」における様々な変化

3.2.1 第5回「おてらハプン！」の内容

第5回のテーマは犬飼が「去年の流れから、幸津川の歴史を掘り下げるような展覧会がしたい」⁵⁹と考え、「タイムマシン製作所」に決定した。この第5回の特徴として、初めて本番の準備の段階から3回のWSが行われたことを挙げるができる。これらのWSは、「タイムマシン製作所」というテーマのもと、アーティストが幸津川町の歴史を知り作品の構想を得るとともに、参加者である地域の人々とアーティストとの交流を深めるために行われた(表3)。

表3 第5回「おてらハプン！」までのWSの内容

2月19日(日)	「幸津川今昔 聞き描き」 (大きな紙に絵でメモを取りながら、高齢者のお話を聞く。 幸津川付近を散策し、面白そうな地面やマンホール、塀等があったら、フロッタージュする)
3月18日(日)	「タイムマシン研究会」 (映画や漫画や小説を見てタイムマシンを考え、雑誌の切抜きなどでコラージュを作成する)

⁵⁶ 2012年6月16日、東光寺にて筆者による川本へのインタビューより。

⁵⁷ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

⁵⁸ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

⁵⁹ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

4月8日（日）	「未来写生会&未来の生き物研究会」 (幸津川に残る古い写真と同じ場所へ行って現在を撮影、そして子ども達と一緒にその場所の未来の様子を写生会する)
---------	---

出所：インタビューの内容をもとに筆者作成

「幸津川今昔 聞き描き」と題する1回目のWSでは、幸津川町に昔から住む高齢者4人から昔の幸津川町付近についての話を聞いた上で、アーティストと地域の子も達7人が大きな紙に絵で表現した。そして話題になった場所を実際に散策し、昔の面影を残す地面やマンホール、塀等のフロタージュ⁶⁰を行った。

「タイムマシン研究所」と題する2回目のWSでは、アーティストとボランティアスタッフ、地域の子も達3人が、雑誌から切り抜いた写真をコラージュするという方法で、タイムマシンのデザインをイメージした。その後、自らのデザインしたタイムマシンを披露した。

「未来写生会 未来の生き物研究会」と題する3回目のWSでは、幸津川町の昔の写真に写っている場所へ行き写真撮影を行った。その後、幸津川町の未来の風景を想像して紙に描き、粘土を使用して未来の生き物を制作した。

犬飼は、準備の段階でこれら3回のWSを地域の人々の協力のもとで行ったことにより、「住民の人の興味の持ち方が変わった」⁶¹と述べている。具体的には、「今までは、住民の人は東光寺さんがやっているところに遊びに行くという感覚だったのが、子どもたちが「俺たちの『おてらハブン!』のような感じ」⁶²になったのに象徴されるように、地域の人々の中でも特に子どもが主体としての意識を持つようになったと言うのである。

また、「事前にWSを行うことで、『おてらハブン!』に新たに参加するアーティストやボランティアスタッフ同士の交流を図り、本番に向けてスムーズな連携体制を築くことができた」⁶³という。これらのことから、犬飼は「おてらハブン!」の事前にWSを取り入れることによって、自らの企画に地域の人々により興味をもたせ、参加を促すという方法を考え、コミュニティへの関わり方を一層深いものにしようと試みていたと考えられる。一方でアーティストやボランティアスタッフにも配慮し、彼らが「おてらハブン!」の行われる土地である幸津川の歴史をより詳しく知り、その土地からのインスピレーションを得て作品に反映することができるようにすることを狙いとしていたとも考えられる。さらに、「おてらハブン!」関係者の連携を強化し、本番に向けての準備を万全に整えることも重視していたともとれる。

これら3回のWSを踏まえて行われた第5回「おてらハブン!」には、18組27人のア

⁶⁰ 表面の荒れた物質に紙を乗せて、その上を鉛筆など固い描画材で擦って意外なイメージや模様を得る方法。(参考：横浜美術学院『美術用語辞典』2009年)

⁶¹ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

⁶² 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

⁶³ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

アーティストと 11 人のボランティアスタッフが関わった。開催期間は 2012 年 5 月 3 日から 6 日にかけての 4 日間で、開催期間中の開場時間は朝 10 時から夕方 5 時までであった。入場は無料である。4 日間毎日、何らかの WS やパフォーマンスなどが行われており、4 日目の最終日にはそれまで行ってきた表現活動を総合した内容の発表会が行われた。

「おてらハプン！」の作品は 4 つのカテゴリに分けられる（表 4）。第 1 のカテゴリはアーティストの「作品展示」である。展示された作品は絵画やアクリルペインティング、日本画、オブジェ、インスタレーション、草木染め絵、柿渋染めなど多岐にわたった。第 2 のカテゴリは、折り紙や段ボール、絵の具など様々な材料や道具を用い、作品の制作が体験できるといった内容の WS である。第 3 のカテゴリは「コミュニケーションアート」である。これは「おてらハプン！」へ来場者がアーティストと一緒に作品を作り上げるというものである。そして第 4 のカテゴリは「ライブパフォーマンス」である。これはアーティストが全身を使ってパフォーマンスやダンスなどの身体表現を行うというものである。4 つのカテゴリのうち「作品展示」以外は即興要素が強く、それは犬飼が「アートディレクターである自分自身がパフォーマーであるから」⁶⁴である。こうして即興で作られた作品は、「1 番に来て、一日だけでも、毎日来て楽しめる」⁶⁵ようにプログラムは構成されていた。

プログラムを見ると、多種多様な作品が 34 種類用意されており、作品のカテゴリもバランスよく構成されている。これは、来場者が何か一つでも興味もてる作品が見つかるようにという配慮からなされたものであり、上で述べた犬飼の言葉通り、開催期間中ならばいつでも何かの作品が楽しめるような場が用意されていたことを示している。また、何人かのアーティストは飛び込みで作品をもちこみ、WS やライブパフォーマンスを行った。

アーティストの三原が「おてらハプンは、1、2 時間滞在したら堪能できる展覧会というよりは、丸一日おてらでのんびり過ごすつもりで来てもらって、そこで起きるハプンに巻き込まれたり見物したり、アーティストと喋ったり WS したりうたた寝したりして楽しむ展覧会」⁶⁶であると述べているように、「おてらハプン！」はプログラムも多種多様であるが、参加スタイルも多種多様であり、来場者は参加者ともなり得るし鑑賞者にもなり得るような展覧会である。アーティストディレクターである犬飼は野外美術展そのものの魅力として、気持ちの良い野外で気軽に作品を鑑賞することができること、作品についてアーティストに直接尋ねるなどの形でアーティストと交流することができることなどを挙げた上で、「アーティストはアートの専門家のためだけに作品を作っているのではない。もっとお気楽な気持ちで作品を見てもらって、帰り道に見える風景が少しでも変わって見れたらいい」⁶⁷と述べ、野外という開放された空間で行われる美術展は、鑑賞者の視点も解放することにつながることを指摘している。

⁶⁴ 2012 年 6 月 14 日、筆者による犬飼へのインタビューより。

⁶⁵ 「未来ファンドおうみ助成事業 2011 びわこしみん活動応援基金助成事業実績報告書」より引用

⁶⁶ 2012 年 5 月 3 日、m-fat の Twitter での三原による発言より。

⁶⁷ 2012 年 6 月 14 日、筆者による犬飼へのインタビューより。

「おてらハプン！」は、寺院という普段は立ち寄れない場を開放された空間にし、来場者が参加・不参加を好みに沿って判断できる自由な空間をつくることで、自分なりの楽しみ方ができる。その傍らで、アーティストは個々の創造性が喚起されるようなきっかけを散りばめ、それらを回収して作品にしていくのである。プログラムは用意されていてもシナリオはなく、コミュニケーションアートのように来場者とともに即興で作品を作りあげる手法は、大人から子どもまで幅広い年代の来場者に芸術文化がより身近なものとして認識する機会を与える。特に子どもにとっては作品の作成過程をアーティストと共有することで対等な関係が生まれ、作品の制作への垣根が低くなる。つまり芸術文化への能動的な参加を促すことが可能になり、良質な文化を継承するシステムの一つの手掛かりとなるのだ。

3.2.2 アーティストの変化

「おてらハプン！」を通してアーティストは変化していった。ここでは特に変化がみられた3人の変化の過程を取り上げる。

m-fat 事務局の三原は第1回「おてらハプン！」から参加し、第1回が終わった2008年の秋に大阪で「みどりばしぶんかさい」というアートイベントを主催し、m-fatのメンバーに参加を依頼した。三原は新聞社による「おてらハプン！」の取材に対し、「このイベントをきっかけに学校で出前講座などを開くようになり、ライフワークが出来ました」⁶⁸と述べている。学校や大学、「みどりばしぶんかさい」の会場がある緑橋など、行動範囲が広がることで、今まで出会わなかった人々と出会い、関係を築き、場とのつながりを得ることで、三原は自己の可能性を大きく広げている。

さらにパッケージデザイナーである三原は、「おてらハプン！」に参加し始めてから「普通のパッケージデザイナーから特殊なパッケージデザイナーになった」⁶⁹と述べる。デザインとアートという少し離れた分野をまたがる形で活動することがデザイナーとして自己を特徴づけ、「おてらハプン！」がキャリア形成に大きく影響を受けていると考えられる。

種池は第4回「おてらハプン！」の来場者として、第5回の今回は事務局の一員として関わっている。種池は「『おてらハプン！』は自分の人生を振り返る期間だった」⁷⁰と述べる。種池は「おてらハプン！」の広報で、普段は行くことがなかった場を再び訪れることで、過去の“関係”や“場”のつながりを少しずつ取戻し、それが現在の自己の大きな力となっていることを改めて自覚している。それが今回の「おてらハプン！」のテーマである「タイムマシン」と同じように現在の視点を持ったまま、過去の自分はどのように物事をとらえていたのかを実体験することと重なり、「まさにタイムトラベルしている気分だっ

⁶⁸ 「境内でアート」『読売新聞』2012年4月17日

⁶⁹ 2012年11月21日、筆者による三原へのインタビューより。

⁷⁰ 2012年6月14日、筆者による種池へのインタビューより。

た」⁷¹と述べる。

出川は寺院を身近に感じた経験がなかったこともあり、「おてらハプン！」に参加するまで、寺院で芸術文化活動を行うことに疑問を持っていた。しかし、寺院の独特な空間で様々なジャンルのアーティストの作品が次々と繰り広げられることで、「寺院のイメージが変化」⁷²し、「改めて外で表現活動をすることが面白いと感じた」⁷³と述べる。

僕は m-fat の活動に参加して初めて“お寺って入っても良かったんだ！”と知った。m-fat の歌⁷⁴に“東光寺は垣根が低い”とあるけど、お寺はもともと垣根が低い。「おてらハプン！」に参加するようになって、近くのお寺にふらっと行ってボーっとするようになった。檀家さんには配慮するけど、昔はコミュニケーションの場だった。お寺はもともと自由な場所で、誰が来てもよかった場所だ。⁷⁵

意外な“場”と芸術文化が組み合わさることで、そこでしか生まれ得ないサイトスペシフィックな作品が現れる。それは一見無秩序であるが、表現し合うアーティストや「おてらハプン！」参加する一人一人の思いが込められている。ホワイトキューブでは実現できないような寺院独特の“場”の力も大きく作用しており、それは場の寛容性によるものであると考えられる。出川はその状況を「開放的な空間」⁷⁶だといい、それはアーティストとして創造性が大きく刺激される空間だと認識していると考えられる。

以上のように、三原は「おてらハプン！」をきっかけに“関係”や“場”のつながりを新たに作ることで、主にキャリア面での成長を果たした。そして、種池は過去の“関係”や“場”のつながりから自信を得ることで生活を以前よりも充実したものにし、出川は野外であったり寺院であったりという“場”の力によって、自身の創造性が大きく伸びていることを確信しているのである。つまり、3人のアーティストは“関係”や“場”をもう一度とらえなおすことで新たな成長の過程をたどっているという変化がみられた。

3.2.3 アーティストの子どもへの眼差しの変化

⁷¹ 2012年6月14日、筆者による種池へのインタビューより。

⁷² 2012年11月9日、筆者による出川へのインタビューより。

⁷³ 2012年11月9日、筆者による出川へのインタビューより。

⁷⁴ 「m-fat のうた」 作詞：幸津川のこどもたち、参加アーティスト 作曲：林加奈 監修：林加奈
モファモファモファ モファモファモファ※（※くりかえし）

守山幸津川東光寺 見れて作れて遊べるよ お天気かんかん嬉しいね すしきり祭もあるんだよ ※
守山野外美術展の 代表かわもとあきのりは 東光寺の副住職です みなさんよろしくお願ひね ※
垣根はあるよでまったくないよ じゃんじゃんおいでませ東光寺 こどもがわいわい遊んでる こども
スタッフもいるんだよ ※

楽器もみんなで作っちゃえ そしたらみんなでならしっちゃえ ついでに近所もまわっちゃえ 新曲作って歌っちゃえ ※

⁷⁵ 2012年11月9日、筆者による出川へのインタビューより。

⁷⁶ 2012年11月9日、筆者による出川へのインタビューより。

この5年間の「おてらハブン！」において最も顕著な変化がみられたのは、アーティストと子どもが対等な関係を結び、アーティストの子どもへの眼差しが変化したことである。川本は、「おてらハブン！」が「アーティストがやりたい内容」から「子どもとアーティストが友達のような関係で、教え、教えられるような」ものへと変化したことを指摘している⁷⁷。そうした関係の中で、アーティストが子どもに刺激される、子どもがアーティストに刺激されているという実感を得ることで、“友達”と言っても上下のあった当初の関係から、自然と対等な関係へと移行していった。

第2回を終えた時点で、川本は「毎日遊びに来る子供たちは、制作者として、表現者として、さらには優秀な作品解説員としても、重要不可欠な存在となっています。」⁷⁸と語っている。例えば、犬飼は「2回目の『おてらハブン！』の時、4、5歳のある女の子が、私が作品の扱いについて説明したらわかってくれた」⁷⁹と述べ、芸術文化を介することで幼い子どもにも自らの主張は伝えることができると気づいた。アーティストは芸術文化と子どもという未知の可能性をもつ組み合わせに、自身の表現を高めるだけではない効果を期待するようになった。

また、犬飼は「m-fatのスタイルとして、上手な作品を作るテクニックを教えるのではなく、アーティストが作品をつくる時の気持ちをみんなに体験してほしいという考えがいつもメインにある」⁸⁰と述べる。芸術文化を表現するプロを育てるのではなく、表現する時の感覚の共有を目指している。つまりアーティストと子どもは同じ制作者の立場であり、対等な関係を構築しているのである。

種池は、普段、子どもと親しく接する機会がなかったが、「おてらハブン！」を通して子どもと親しい関係を築いたという。事前WSでは「子どもに一つのきっかけを与えれば大きな力を発揮するということがわかった」⁸¹と述べ、本番では「子どもたちは宿題せずに『おてらハブン！』に来ていたので、昔の子どもと変わらないなとほほえましく」⁸²思ったと述べる。種池は、子どもの創造性の豊かさに驚きもするが、反面自分の子ども時代と変わらない子どもの姿に安心している。お互いの身体を通じた表現によって寛容性が高まり、アーティストが子どもに共感する要素と、子どもがアーティストに共感する要素が見つかったとき、普段は出会わないはずの種池と子どもの関係は、一気に親しく対等な関係になるのである。

3.2.4 子どもの変化

では子どもはアーティストの作品に対してどのように鑑賞または参加していたのだろうか。ほんまは子どもが作品を集中して見るようになったと述べる。

⁷⁷ 2012年6月16日、東光寺にて筆者による川本へのインタビューより。

⁷⁸ 川本哲慎「幸津川発信！アートのめばえ—守山野外美術展2009」『MOH通信第25号』,2009年,43頁

⁷⁹ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

⁸⁰ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

⁸¹ 2012年6月14日、筆者による種池へのインタビューより。

⁸² 2012年6月14日、筆者による種池へのインタビューより。

「おてらハブン！」に毎年参加する近所の子どもは、m-fat がやっていることはアートだと思っているかはわからないけど、犬飼さんがパフォーマンスをやってもみんなじっくり見るようになった。アートの予備知識がない人が、いきなりパフォーマンスとかを見ると、不安になったり、怖くなってその場を離れてしまう人がいると思うけど、子どもたちはアートに慣れてきたと思う。そういうものを普通だという感性が身についてきたのでは。私より近所の子どものほうがよく見ている。もしかするとお墓参りの方もよく見ているかも。見る目が養われてきた。⁸³

つまり、子どもをはじめ大人にも一見理解しがたい作品を、わからないものだと一蹴せずに、作品を自分の中で受け止めようとしている姿勢が見受けられるようになったのである。さらに辻村敏之は子どもが作品の展開や作品に参加する方法を自分なりに予想し、作品のわけのわからなさを楽しむようになったと述べる。

子どもの成長は、体格や情操面もそうだが、去年からパフォーマンスに積極的にかかわるようになったことがある。子どものほうも準備ができたし、アーティストのほうも子どもたちに水を向けることができたという瞬間があって、そこから子どもたちがパフォーマンスに参加するということが去年あった。それまでは遠巻きに眺めていることが多かったけど。今年は、アーティストが水を向ける前に、子どもたちが「なにそれ、なにそれ、キャー！」って触ることが多かった。すべてのパフォーマンスにそういう態度をとるのではなく、子どもたちもアーティストやパフォーマンスの空気を読んで動いていた。それが驚きだった。⁸⁴

特に広瀬の作品では子どものアーティストや作品に対して“空気を読む”態度が顕著だった。広瀬の「ライブパフォーマンス」では、「鳥獣戯画」というテーマで東光寺の畑でパフォーマンスを行った。広瀬は詩を朗読しながら畑を歩き、体にロープ巻いたり、腕を土に埋めたり、発声したりするという、畑では普通はあり得ない空間を作り出した。広瀬のパフォーマンスが行われているときは、WS ではしゃいでいた子どもも大人と一緒に広瀬の作品を集中して鑑賞していた。一方で翌日、「筒女」というテーマで、広瀬は黒い筒の中に入り、筒の中から広瀬は指だけ出して子どもたちに筒から物を引き出すような要求をした。子どもは広瀬の作品が「コミュニケーションアート」だと気が付くと、積極的に広瀬に関わっていく姿勢が見られた。広瀬は子どもの反応について、

子供が観客というのが新鮮だった。反応が面白い。声をだすと、「儀式・・・?!」、変な

⁸³ 2012年6月2日、筆者によるほんまへのインタビューより。

⁸⁴ 2012年6月2日、筆者による辻村敏之へのインタビューより。

動きをすると、「何であんなことするんだろうね」と言ったり。「うわ、カッターだ！あぶない！」とか。あとエネルギーもすごい。一人と言わないと、黒い筒の穴に3人同時に手をつっこんできて喧嘩したり。しかしそれで生魚を出すと分かったら、みな一挙に手をひっこめた笑（原文ママ）⁸⁵

と述べており、子どもが作品に関わることによってアーティストの面白さの視点をも変えること表している。また、広瀬は食べ物を使ったパフォーマンスなど、子どもたちの固定観念を打ち砕くパフォーマンスを行い、子どもへ大きなインパクトを残した。

また、第4回「おてらハブン！」に参加していた藤下は、去年との比較で、

今年は、パフォーマンスが終わった後に、「ダンス面白かったよ」とか素直に思ったことを言ってくれた。「この花はどこで手に入れたの？」という質問などを恥ずかしがらずに、世間話みたいにしてくれた。みんな話しかけてくれた。見て感じ取ったものがそのまま口から出るということは、やっている側にとってはすごくうれしいことだった。⁸⁶

藤下はコンテンポラリーダンスという難解になりがちなダンスを踊ったが、子どもたちは集中して鑑賞していた。アーティストは子どもからの作品の質問や感想を通して、子どもの豊かな感受性があることを改めて認識しただろう。同時に、「“子ども”にはではなく一人の人間に作品を届けたいという思い」⁸⁷からできたパフォーマンスをすることで、アーティストは子どもと対等な関係を持つ続けることができるのだ。

アーティストと子どもの信頼関係の構築の過程は、出川の行ったWSで顕著だった。出川は、第2回「おてらハブン！」から毎年参加して今年は4回目になる。今年は、寺院の本堂の下を使ってダンボールで秘密基地を作り、「大人も子どもも自分の好きなことをする場所を作りたいかった」⁸⁸という。なぜ秘密基地かというと、「秘密基地はそもそも大人に隠したいことや自分が好きなことをする場所だと思っていて、それをお寺の本堂下という普段は入れない場所で作ることで秘密基地になるなと思った」⁸⁹からだと言う。出川は、お寺の本堂の下という“場”と毎年参加する近所の子どもたちとともに、秘密基地という自由だが謎めいた不思議な空間を演出した。

近所の子どもたちは準備段階から関わっていたので、本番では来場者に案内するスタッフの役目をするようになった。子どもたちは喜んでスタッフ証に名前を書き、自らも作成した秘密基地に大人から幼児まで快く案内していた。ここで、子どもにスタッフを任せる

⁸⁵ 2012年5月7日、m-fatのTwitterでの広瀬による発言より。

⁸⁶ 2012年6月2日、筆者による藤下へのインタビューより。

⁸⁷ 2012年6月2日、筆者による藤下へのインタビューより。

⁸⁸ 2012年11月9日、筆者による出川へのインタビューより。

⁸⁹ 2012年11月9日、筆者による出川へのインタビューより。

ことで、責任感や充足感が得られたと考えられる。また、アーティストにスタッフを任されたことでアーティストと子どもが友達というよりは共同制作者となり、より一層対等な関係が存在していたことがわかる。

また、秘密基地に多くの人が入り出すことで、中では子ども同士のけんかが起きた。子どもスタッフはその仲裁に入ったり、混雑のため入場制限を設けるなど、アーティストの指示がなくても子どもスタッフが自分たちでルールを作っていた。ここで共同の精神が育ち、自分たちで問題を見つけて解決する問題解決能力が高まったのではないかと考えられる。作品の制作過程で子どもに全面的な信頼をおくことで、アーティストと子どもの信頼関係から、芸術文化の新たな楽しみ方を一緒に模索し、享受能力の拡大など子どもの成長にもつながる作品となった。

ここまで子どもとアーティストがお互いの身体を通した表現によって対等な“関係”を結び、アーティストの子どもへの眼差しが変化し、また「おてらハブン！」によって子どもが成長する過程を述べた。「おてらハブン！」が子どもにとって自由に表現できる場に行っているのは、アーティストディレクターである犬飼の“即興”という刺激や自由さが、子どもに安心感を与え創造性を発揮させるからであると考えられる。しかし犬飼は、「本当は、何もない空間で、制限のない、自由な表現に向き合ってほしいのだけど、発達過程の子ども達には、『自由』という言葉がそんなに効果的ではなかったりする。むしろ、目的や用途を明確にした方が、そこから脱線して冒険して、面白い事を思いついて、目的を果たさない道を選べる」⁹⁰と述べる。つまり、犬飼はアーティストがある程度子どもが自信をもち、他者と共感できる作品の到達点を示さなければ、たちまち子どもが不安に感じることを理解しつつ、「自由」という雰囲気をもっと使いこなしているのだ。

そして同時に様々なアーティストによって作品が展開される中で、これらの作品は個人が“関係”することで成り立つという確信が子どもの中で生まれつつあると考えられる。つまり、表現する人と鑑賞する人という関係ではなく、表現という身体を通した共同の体験から対等な関係が生まれるという意識である。

コミュニティアートの現場において、身体的な共同性は互いに表現し合うまたは認め合う環境の中から生まれ、アーティストも子どもも対等な関係に「自由さ」を見出すのである。普段は家庭や学校などで上下の関係に囲まれている子どもにとっては、対等な関係が魅力的であり、他者への寛容性を高めるのだ。

3.2.5 子どもと寺院の関係の変化、および寺院の変化

子どもと寺院との関係も「おてらハブン！」によって変化した。犬飼は「おてらハブン！」終了後の寺院の様子の変化について「子どもが自然に境内で遊ぶようになった」⁹¹ことを挙

⁹⁰ 2012年10月22日、Facebookでの犬飼による発言より。

⁹¹ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

げている。また、川本も『おてらハプン!』に参加していた子どもが後日空き家に来て、誰もいない空き家をのぞいていた⁹²と、子どもと寺院の関係がより親密になったことを指摘している。子どもは寺院をより身近に感じ、“遊び”の選択肢の中に寺院という“場”が表れはじめたといってもよいだろう。非日常的な“遊び”を経験することで、日常の“遊び”とは別の視点を持つようになる。そこで日常の“遊び”にはない感覚も楽しむことができる。寺院で遊んだことのない多くの子ども達をはじめ、地域の人々にとって、現代では寺院の“場”としての機能は顕在化しにくい。しかし、「おてらハプン!」を行うことによって、共に作品を作り上げることで“遊ぶ”、さまざまな関係を築き他人を受け入れることを“学ぶ”、作品に直接触れたり作ったりすることによって美的快感を得たり価値観を認められて安心感を得ることで“癒される”という寺院の本来の機能を体感することができる。そして、ほんまが指摘するように、

よく言われるのが、お寺に若い人や子どもたちが来ないという現状があって、ふらっと来て境内で遊ぶ姿が久しくなかったので、「おてらハプン!」を開催することで、お寺に気軽に来れるようになったらいいなと思っている。そこでアートを感じてもいいし、お寺を感じてもいいし、学校や家庭以外の別の場所があってもいいと思う。先生や親以外の人と新しい関係が生まれるかもしれない。⁹³

そうした場では、学校や家庭などとは異なる対等な関係の構築が可能であることを示唆する。そして、寺院においてそうした関係が構築されるのは、寺院には本来の機能である“遊ぶ”“学ぶ”“癒される”新たな“関係”を作る以外に、寺院独自のもつ“信頼”があるからである。「おてらハプン!」が子どもを巻き込むことができた背景にも、犬飼が指摘するように「寺でやっている安心感も大きく作用して」⁹⁴いたという事実がある。

コミュニティに存在し続け、かつ寺院の記憶だけではなくコミュニティの記憶をも含んだ東光寺だからこそ、その“場”に大きな“信頼”が生み出されていると考えられるだろう。その“信頼”は、「おてらハプン!」によって子育てをする世代の比較的若い年代にも受け継がれており、学校とは別の新たな機能を見出しているのである。

また、「おてらハプン!」によって寺院側の“場”のとらえ方が変化していることも指摘しておく必要がある。寺院はコミュニティの中に存在するだけではなく、人が集まるからこそ寺院の存在する意義が照らし返される。東光寺の住職も寺院の機能で一番重要な機能は「人が集まる場を作ることや悩みを聞くこと」⁹⁵であると述べて、本質的な寺院の意義を重視している。

もちろん、このように寺院が変化してきた背景には、犬飼が「お寺で何かするというと

⁹² 2012年6月16日、東光寺にて筆者による川本へのインタビューより。

⁹³ 2012年6月2日、筆者によるほんまへのインタビューより。

⁹⁴ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

⁹⁵ 2012年11月5日、東光寺にて筆者による住職へのインタビューより。

きには、住職さんだけの判断ではなくて、檀家さんたちの判断も必要」⁹⁶であると述べているように、寺院に関わる人々の理解もなければならない。東光寺の場合、住職、副住職ともに地域の人々の信頼とアートへの理解があったことが大きかった。

東光寺の住職自身も芸術文化に関心があり、学生時代から尺八を演奏し、会社の退職後は「お寺のことを考え、市の公民館で行われている佛華や水墨画、日本画、陶芸、能面や仏像彫刻、大津絵をなどの講座に参加した」⁹⁷という経験を持つ。それは寺院が本来は芸術文化を生み出す拠点であったことを強く意識しているからだと考えられる。「おてらハプン！」を開催することに決めた副住職の川本にも、その意識は受け継がれているといえる。

一方で東光寺の檀家も、インタビューの中で住職が「(多くの檀家は) 芸術文化に抵抗はない。多くの人があることなのでよいことだと考えていると思う。東光寺は 108 霊場の一つなので、色々な人が立ち寄ってくれる。「おてらハプン！」もその一環(としてとらえている)」と語っているように、「おてらハプン！」を歓迎している。第1回「おてらハプン！」後、東光寺では檀家によって竹明りなど新たな芸術文化の創出を試みている。また、住職は「おてらハプン！」の開催時には、「可能であれば普段開けない十一面観音さんを開けるので、涅槃絵などを出すようにしている。こういう宝物があるということや、歴史を知ってもらうことが大切。そして新しい芸術の要素も加わるということも」⁹⁸と述べて、「おてらハプン！」などで芸術文化活動の記憶を新たに積み重ねていくこと、そしてその記憶を次世代へ継承することの重要性を指摘している。

3.2.6 コミュニティの変化、およびコミュニティとアーティストとの関係の変化

「おてらハプン！」の開催によってコミュニティそのものが変化した。東光寺周辺は田んぼが広がる、一般的には田舎と呼ばれる土地である。滋賀県守山市の人口は、市街地の拡大による住宅開発などの要因により、総人口は伸び続けている。しかし、守山市でも少子・高齢化の傾向は顕著で、年少人口は2013年(平成25年)をピークに減少に転じると予測されている。「おてらハプン！」を行う東光寺のある中洲学区⁹⁹は、2012年11月1日現在で世帯数が818で人口は2683人¹⁰⁰、また守山市の中でも中洲学区は老年人口が26.3%(735人)¹⁰¹と最も高い。

「おてらハプン！」が開催された当初、コミュニティの中でのその認知度は必ずしも高くなかった。ほんまは回覧板での開催の知らせに対する「地域の人々の反応は薄かった」¹⁰²と、

⁹⁶ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

⁹⁷ 2012年11月5日、東光寺にて筆者による住職へのインタビューより。

⁹⁸ 2012年11月5日、東光寺にて筆者による住職へのインタビューより。

⁹⁹ 守山市には7つの学区のもとにコミュニティの中核として70の自治会が組織されている。それぞれの学区には地区会館(公民館)が設置され、各自治会においても自治会館や集会所等が設置されている。(参考:守山市「第5次守山市総合計画」平成23年3月)

¹⁰⁰ 守山市立中洲公民館「第380号 中洲の窓」2012年12月1日発行

¹⁰¹ 平成20年(2008年)9月末現在の統計(参考:「第5次守山市総合計画」平成23年3月)

¹⁰² 2012年6月2日、筆者によるほんまへのインタビューより。

述べている。こうした状況を変化させたのが子どもたちである。参加者が少なかったため、当日の呼びかけに応じて参加した子どもたちが「毎年来てくれたり、友達を呼んで来てくれたりしたので、その子どもたちの親世代にも少しずつ認知されるようになった」¹⁰³という。

子どもたちの参加が「当たり前」のようになると、「おばあさんたちが散歩の途中にふらっとのぞいてくれて、かつ『私もやってみようかしら』と言って参加してくれる」¹⁰⁴など、「だれでも参加できる雰囲気がつくりあげられて」¹⁰⁵いった。その背景にはもちろん、「周囲にそっけない態度をとる」¹⁰⁶ようなアーティストがいなかったことも大きい。

このようにコミュニティ全体に認知されていった「おてらハプン！」は、徐々に地域の人々から期待を集めるようになり、第4回までの時点でコミュニティにとって「おてらハプン！」というイベントがコミュニティの一年のサイクルの中に定着しつつあった。

第5回の「おてらハプン！」では、コミュニティへの認知度をさらに上げようとチラシやポスターの配布する範囲を広げた。守山市役所から小学校や中学校、幼稚園にポスターの配布を依頼し、事務局の犬飼と種池が中心となって近隣の小学校には自らチラシを配りに行った。また、NPOなどの多量に配布できる機関にもチラシの配布をお願いした。

認知度が上がるに連れて、「おてらハプン！」とコミュニティとの関係も徐々に深まっている。第2回の「おてらハプン！」では、地域の人々が持ち込んだ「絵手紙」や「書」、「家で眠っているお宝」の展示や、幸津川の古い地図に来場者が情報を追加していく「幸津川今昔」の参加型展示が、現代美術に交えて並べられた。そして、アートディレクターの犬飼は、「毎年、地域の方と関わることで思い入れも強くなった。もともと参加アーティストには、東光寺の空気感、雰囲気に合った作品を制作するように言っていた」¹⁰⁷といい、参加アーティストも徐々に「東光寺や地域の良さを感じ始めた」¹⁰⁸と述べる。

第2回の「おてらハプン！」以降、アーティストとコミュニティがバラバラに活動するのではなく、地域の人々が持っている作品や宝物を展示したり、コミュニティを意識しつつ作品を作ったりするなどという形で協力関係が生まれてきたのである。犬飼はその作品に表れる地域性、つまりサイトスペシフィック性が第4回になってようやく出てきたという。しかし、その一方で「地域の方々との調節などの仕事が増えた」¹⁰⁹という。「おてらハプン！」を継続し、じっくりとコミュニティに向き合わなければ地域の人々と作品を通して交流し、それを作品に昇華することは困難なのである。それは地域の人々も、コミュニティの独自のコミュニケーションツールを用いて、アーティストに精神的な部分でのつながりを求めている可能性があるからである。

¹⁰³ 2012年6月2日、筆者によるほんまへのインタビューより。

¹⁰⁴ 2012年6月2日、筆者による藤下へのインタビューより。

¹⁰⁵ 2012年6月2日、筆者による藤下へのインタビューより。

¹⁰⁶ 2012年6月2日、筆者による藤下へのインタビューより。

¹⁰⁷ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

¹⁰⁸ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

¹⁰⁹ 2012年6月14日、筆者による犬飼へのインタビューより。

辻村耕司はもともと守山市の隣の野洲市が出身であり、カメラマンという仕事上顔が広く、コミュニティとのつながりも深い。そのため、「おてらハプン！」に参加する人々に「地域のことを知ってほしい。そして幸津川の歴史が話のネタになれば」¹¹⁰という気持ちで作品を作っているという。その本意は、寺院の記憶や幸津川という土地を改めて考え、東光寺で展覧会を行う意味を問うことを目的にするということである。それは“場”に対して、地域の人々が共感する部分とアーティストが意識する部分のずれによって、新たなコミュニケーションの回路が開かれることをも意味する。

そして回数を重ねるごとに「おてらハプン！」はコミュニティと程よい距離感をもって受け入れられていった。井上は、「地域の人にとってアートは距離感があるがデザインは近いので、m-fatの活動がデザインの力でより親しみやすくなっている」¹¹¹と述べ、デザイナーである三原が参加するなど、m-fatが多様なメンバーから構成されていることもコミュニティとの距離感をちょうど良いものにしていないかと分析している。

辻村敏之は「おてらハプン！」という非日常の風景とコミュニティの日常の風景がうまく融合している様子を述べている。

お墓でのパフォーマンスを撮影していると、ファインダー越しにお墓の掃除をしているおばあさんがいる。パフォーマーもおばあさんもお構いなしでいて、ファインダーの中で地域とアーツが共存しているように感じる。それが地域の人と m-fat の良い距離感を表しているんじゃないかなと思う。¹¹²

「おてらハプン！」が“イベント”としてコミュニティの日常を受け入れる雰囲気も徐々に伝わっており、一方で寺院という“場”を介して逆にコミュニティが「おてらハプン！」を受け入れるという、相互が認め合う対等な関係で成り立っていった。そして「おてらハプン！」はコミュニティとのかかわりの深化から、徐々にコミュニティからの期待を受けられることになる。

犬飼は第1回目の「おてらハプン！」終了後から、コミュニティの様々な団体や個人から m-fat に対し展覧会の依頼を受けるようになったという。しかし、コミュニティからの要望は、アーティストにとってはプレッシャーでもある。例えば、犬飼はコミュニティで活動することに対し、「相手が m-fat に対して希望することにプレッシャーを感じるようになった」と、アーティストとしての表現やその方法に葛藤した気持ちを抱くようになったという。それは m-fat 自体も抱える葛藤であった。「おてらハプン！」以外にコミュニティで活動することは、m-fat の事務局メンバーである東光寺とはまた別のコミュニティの事情を考慮しなくてはならない。しかし、その事情に沿ってアーティストが表現に制限を設けることはできない。つまり、コミュニティに重きを置くか純粋な表現活動に重きを置くか、

¹¹⁰ 2012年6月27日、筆者による辻村耕司へのインタビューより。

¹¹¹ 2012年11月15日、筆者による井上へのインタビューより。

¹¹² 2012年6月2日、筆者による辻村敏之へのインタビューより。

それとも仕事として割り切るかという悩みを抱えていた。こうした葛藤から、犬飼はコミュニティからの依頼に対し、そのコミュニティの事情や依頼の内容に“共感”するかどうかという判断基準を設けたという。そして、その判断基準の感覚も徐々にメンバー同士ですり合わせられていった。芸術文化の質での判断もあるだろうが、本質的には“共感”できるかという精神的に共鳴する部分がなければ、そのコミュニティや依頼にコミットメントすることは難しい。

井上は今後の **m-fat** とコミュニティのかかわりはより深くなると想定しながらも、「地域の状況を慎重に見極めて、必要であれば（地域の活性化などに）協力するという姿勢で、地域の人とずっとつながっていけるように、地域とよい距離を保つべき」¹¹³であるとしており、一方で、コミュニティとの距離を保つ際に、「東光寺という“場”の拠点があることが心強い」¹¹⁴とも述べる。つまり、コミュニティとの精神的な共同性の蓄積のある寺院が、「おてらハプン！」によって場の寛容性が引き出されることで、**m-fat** 以外の「おてらハプン！」に参加するアーティストのように、コミュニティの外部からやってきた人々とコミュニティの人々を結ぶ拠点としても機能すると考えることができる。

さらに、「おてらハプン！」は寺院を軸にコミュニティの内部と外部という横のつながりを生み出すだけでなく、コミュニティの世代間という縦のつながりをも生み出す。ほんまは 5 年間「おてらハプン！」を通して「子どもたちの世代交代があった」¹¹⁵と述べ、子どもたちと世代を超えた交流が図れることも「おてらハプン！」の意義がある。「おてらハプン！」を通して、その楽しみを来年も期待する子どもがいることで、「おてらハプン！」の継続性が高まっていくのである。

「おてらハプン！」は、コミュニティと芸術文化と寺院とをつなぐと同時に、寺院を次世代に継承させるための大規模な実験である。その「おてらハプン！」で特徴的なのは、作品展示はもちろん、美術展でありながら **WS** やコミュニケーションアート、ライブパフォーマンスなど多種多様な作品が用意されており、これらの作品を鑑賞するだけでもよいが参加もできるといった参加スタイルも多種多様な点である。この多様性を可能にしているものは以下の 3 点である。

まず、コミュニケーションアートのように来場者とともに即興で作品を作りあげるという点である。そこでは、大人から子どもまで幅広い年代の来場者に芸術文化がより身近なものと認識する機会を与え、特に子どもにとっては作品の作成過程をアーティストと共有することで対等な関係が生まれ、お互いの身体を通じた表現によって寛容性も高まる。つまり芸術文化への能動的で自由な参加を促すことが可能になったのだ。

そして、個人間の対等な関係から「おてらハプン！」と地域の人々との対等な関係を構築している点である。「おてらハプン！」がコミュニティの日常性を取り入れ、一方で寺院

¹¹³ 2012 年 11 月 15 日、筆者による井上へのインタビューより。

¹¹⁴ 2012 年 11 月 15 日、筆者による井上へのインタビューより。

¹¹⁵ 2012 年 6 月 2 日、筆者によるほんまへのインタビューより。

を介してコミュニティが「おてらハブン！」の非日常性を受け入れるという、相互が認め合う対等な関係を構築した。そこで、地域の人々が共感する部分とアーティストが意識する部分のずれによって、新たなコミュニケーションが誘発され、回数を重ねるごとに相互に程よい距離感が生まれるのである。「おてらハブン！」は寺院を軸にコミュニティの内部と外部とに横のつながりを生み出す。

さらに、“信頼”という精神的共同性を持つ寺院を開放された空間にしている点である。コミュニティに長期間存在し、寺院の記憶だけではなくコミュニティの記憶をも含んだ東光寺だからこそ、その“場”に大きな“信頼”が生み出されていると考えられるだろう。その“記憶”や“信頼”は、「おてらハブン！」によって子育てをする世代の比較的若い年代にも受け継がれており、コミュニティの世代間という縦のつながりを生み出している。その子どもは「おてらハブン！」の参加によって、寺院の存在や寺院での身体に根ざした記憶を自身の日常に取り込み、次世代へ継承していくのである。

以上の3点が「おてらハブン！」の特徴である多様性を担保している。この多様性は東光寺を中心に蓄積されてきた良質な文化と現代に生まれた文化の再生産に寄与し、個人の生の充実を果たすコミュニティ形成への新たな方向性を示しているのではないだろうか。

第4章 文化の再生産システムから生の充実を果たすコミュニティへ

本章では、第1章で明らかになったコミュニティアートが引き出す個人と場の寛容性、第2章で明らかになった寺院という場の機能の背景にある記憶や精神的共同性、そして第3章で示した「おてらハブン！」の事例から、新たに明らかになったコミュニティの形成条件を提示する。さらに、その条件を成り立たせ、新たにコミュニティを形成する担い手の重要性を明らかにする。

第1節 コミュニティの形成条件

コミュニティという概念は元来、前近代的社会における村落共同体のことを表す経済史的概念であった。近代化の過程の中にあつて資本主義経済化が進展し、農村社会を基盤として自然発生的に形成されていた地域共同体としてのコミュニティが空洞化するという問題が起こっていた。こうした現象を分析するために、マッキーヴァーはコミュニティの概念を生み出した。これ以降、近代社会における共同社会のあり方が社会学的研究の俎上に取り上げられることになり、地域社会概念としての「コミュニティ」に社会学的な関心が寄せられるようになった¹¹⁶。

マッキーヴァーのコミュニティの定義は「そのなかで共同生活 (common life) が営まれ、人びとがいろいろな生活場面で、ほかの人とある程度自由にかかわりあい、このようにして共通した社会的特性をそこに表している生活圏」¹¹⁷である。コミュニティの形成条件に

¹¹⁶ 松野弘『現代地域社会論の展開—新しい地域社会形成とまちづくりの役割』ぎょうせい,1997年,43頁

¹¹⁷ 関清秀編著『基礎社会学』川島書店,1976年,83・84頁

は「地域性 (locality)」と「共同社会感情 (community sentiment)」の2つがあり、さらに「共同社会感情」は、①われわれ意識 (we-consciousness)、②役割感情 (role-consciousness)、③相互依存感情 (dependence-consciousness) の3つの要素から構成される。この「地域性」と「感情的共同性」の2つの条件を満たせばその地域社会をコミュニティと呼ぶことができるとしている。その後、G.A.ヒラリーがマッキーヴァーのコミュニティの概念を整理し、「地域 (area)」、「共同の紐帯 (common ties)」、「社会的相互作用 (social interaction)」がコミュニティの形成条件であるとした。このようにマッキーヴァーとヒラリーによって展開されたコミュニティの形成条件が、現在でも日本の社会学におけるコミュニティ概念の基礎となっている¹¹⁸。

これらの条件に日本のコミュニティの状況を照らし合わせてみると、高度経済成長期以降の急速な都市化は、コミュニティの自立性を失わせ、概念上のコミュニティと現実のコミュニティとの乖離が起きている (森岡 2008) と考えることもできる。なぜなら本論文のはじめに示した、コミュニティの崩壊の文化的環境の変化による、個人間の“関係”や個人と“場”とのつながりの断絶が、現代のコミュニティに三つの条件を満たすことを困難にさせているからである。「地域」は人々の生活圏の拡大によって意識されなくなり、「共同の紐帯」は核家族化などコミュニティよりも内部で弱まっている。そして、「社会的相互作用」は専門家やサービス産業にとってかわられてしまった。こうした変化を受け、森岡 (2008) は「地域社会における問題処理システムが最適なシステムとして機能し、それによって住民自治が具現し、住民生活の質が高まっているような地域社会の理想状態」¹¹⁹という「地域性」重視のコミュニティの定義を主張することで、共同の社会的相互作用条件から外している。

しかし、これに対し友岡 (2006) は、森岡の「地域性」本位のコミュニティの定義を、文化的要因の社会的意義の軽視¹²⁰と批判している。ただし「共同性」を無批判に受け入れているのではなく、「共同性」本位のコミュニティの特性についても、コミュニティの人間関係のタコツボ化や、規範的要因の欠如によるアノミー的状况になる可能性、そして高い匿名性によるコミュニティ成員が負うべき責任感の欠如などの問題点を挙げている。つまり、「地域性」や「共同性」に偏りすぎると、コミュニティの“関係”や“場”に「私でなければいけない」という個人の必要性が薄れてしまい、もはやコミュニティでは生の充実を果たすことはできなくなるのである。

では現代に必要なコミュニティの形成条件とは何か。友岡 (2006) は、地域文化政策を進めるという文脈において必要なコミュニティの形成条件を2つ挙げる。

118 森岡清志編著『地域の社会学』有斐閣アルマ,2008年,25-29頁

119 同上,283頁

120 友岡邦之「地域社会における文化的シンボルと公共圏の意義--自治体文化政策の今日的課題」地域政策研究 8(3), 2006年,172頁

第一に、…（中略：筆者）電子メディアを媒介としたコミュニケーションや文化的経験に対置されるような、身体性に根差した経験自体の提供であり、第二に、地域という社会空間を、共同性を実現させる場としてではなく、むしろ文化的に異質な他者同士を交錯させる場として仕立てるといふ点にあると思われる。ここでは、“地域”という具体的な空間と文脈において、自らとは文化的に異なる他者の存在を認知し、交流せざるをえないような状況を構築することが目指されるのである。あるいは、そうした文化的異質性の共存というレベルにおいてこそ、住民の合意形成を図るといふことだとも言えるかもしれない。¹²¹

つまり、友岡は身体性に根差した体験と、異なる価値観を持つ者同士が交わる場が必要であるという点を今後のコミュニティの形成条件として提案する。

このように、友岡が他者との交流を重視するのに対し、個人の意識や世代的な継承を重視するのが広井である。広井（2000）は今後のコミュニティに必要な条件を以下のように提案する。まず、「個人というものは極めて不安定な存在なので、それを再び社会的に支えるシステム」¹²²の必要性を前提に、「自然発生的な共同体（コミュニティ）」の解体に対して、それに代わる「意識的な共同体（コミュニティ）」の再構築に際し、地縁や血縁等に基づくコミュニティではなく、「個人をベースとする（意識的な）ネットワーク」というコミュニティのあり方を提案する。さらに広井（2009）は、公有地を積極的に活用することによって「コミュニティの中心」としての機能を担わせると同時に、その場を世代間交流などの活動の場として活かすことを提案する。その理由は、コミュニティの本質の一つには世代的な継承性があると考えているからである¹²³。つまり、広井は個人が自らつくりあげてゆくということと継承性という点を今後のコミュニティの形成条件として提案しているのである。

以上の両者の提案は、本論文の第1章で明らかになったコミュニティアートの身体性を伴う共同の体験から引き出される個人と場の寛容性、そして第2章で明らかになった寺院という場の機能の背景にある記憶や精神的共同性がコミュニティに必要であるという主張に共通している。そして両者の今後のコミュニティの条件は、第3章の「おてらハブン！」の事例でその的確さが明らかになった。

本論文では、コミュニティアートの身体性を伴う共同の体験から引き出す個人と場の寛容性と、寺院という場に蓄積されていたコミュニティや寺院の記憶と精神的共同性がコミュニティの形成条件として成り立つならば、コミュニティに蓄積されてきた良質な文化と現代に生まれた文化が再生産され、個人の生の充実を果たすコミュニティの形成が期待で

¹²¹ 友岡邦之「地域社会における文化的シンボルと公共圏の意義--自治体文化政策の今日的課題」地域政策研究 8(3), 2006年,173頁

¹²² 広井良典『ケア学—越境するケアへ』医学書院,2000年,117頁

¹²³ 広井良典『コミュニティを問い直す一つながり・都市・日本社会の未来』ちくま新書,2009年,184-185頁

きるのではないかと結論づけることができる。

第2節「おてらハブン！」から見るコミュニティの行方

「おてらハブン！」は作品や参加スタイルの多様性があるという特徴があることは第3章で述べたが、本節ではその多様性を可能にする主体であるアーティストや子どもにもう一度注目したい。

川本は「流れを作ることが自然発生的に生まれて、そして地域の子どもたちが関わるのが面白いということがわかった」¹²⁴と述べている。「おてらハブン！」では、地域の子どもと関わることでその内容が変化し、アーティストは子どもと一緒に芸術文化の新たな楽しみ方を模索し、その過程で芸術文化と子どもという未知の可能性をもつ組み合わせに、自身の表現を高めるだけではない効果を感じていた。この現象から、アーティストと子どもには相互に創造性を高める共通する部分があるのではないかと考えられる。

マンフォード(1952)は、『芸術と技術』において、アーティストと子どもとの通底する部分を芸術文化の発達によって明らかにしている。マンフォードによると芸術文化の発達には3段階あり¹²⁵、第1段階では自己完結型で幼児期の自己確認の段階に、第2段階では社会的、青年期の段階に、第3段階は個性的、成熟した段階に達するという。具体的には、第1段階では、子どもの“私を見て！”という初期の要求が芸術文化の基本的要素となり、やがてそれが“私だけにあるものを”へと変化し、個性の自己確認が進められる。第2段階では、“あなたに見せたいものがある！”という段階へ進み、アーティストも子どもも自己表出からコミュニケーションへ、単なる自己愛から人と人をつなぐという“関係”を紡ぐ存在になる。第3段階は、アーティストにしか到達できない段階であり、アーティストは全人格をもって生を具現化するという。ここで明らかになるのは、アーティストと子どもには、個性を発揮しつつ、人と人をつなぐ“関係”を紡ぐ存在になるというコミュニティの維持にとって重要な共通する要素があるということである。

佐藤(2003)はマンフォードが自ら生きた時代の芸術文化と労働の分離が引き起こした人間の危機に対して、「共同体の本質的要素としてのアートの再評価」¹²⁶しているという。マンフォードが、アートがコミュニティの本質的要素だと言っているのは、おそらく、コミュニティの未来を生きる子どもには、アーティストに通じる、個人間の“関係”を創出しコミュニティを維持・発展させていく役割があると考えているからであろう。

「おてらハブン！」は、とりわけコミュニティを維持・発展させていく役割を持つアーティストと子どもがその担い手となって、身体性や寛容性、地域の人々の記憶、精神的共同性といった要素が組み合わせられた形で活動することで、コミュニティに蓄積されてきた

¹²⁴ 2012年6月16日、東光寺にて筆者による川本へのインタビューより。

¹²⁵ L.マンフォード、生田勉、山下泉訳『芸術と技術』岩波新書、1954年、28-34頁

¹²⁶ 佐藤学「想像力と創造性の教育へーアートと子どもの結合と諸相」『子どもたちの想像力を育む アート教育の思想と実践』東京大学出版会、2003年、14頁

良質な文化と現代に生まれた文化がともに再生産される状況をつくり出し、それによってアーティストや子どもをはじめ地域の人々の生の充実を果たすコミュニティが形成される可能性がより高まるのである。

おわりに

本論文では、コミュニティにおける“関係”や“場”に注目することにより、寺院で芸術文化活動が行われることのコミュニティにとっての意義を明らかにした。その意義とは、寺院で芸術文化活動が行われることによって文化の再生産がなされ、個人の生の充実を果たすコミュニティが形成される可能性があるということである。

第1章では、コミュニティアートを分析するために、コミュニティアートの歴史と、日本のコミュニティアートの現状について検討し、その意義を明らかにした。コミュニティアートは身体性を伴う共同の体験から個人と場の“寛容性”を引き出す。具体的には、まず個人が他者を受け入れることを学び、“関係”と“場”から個々の価値観が変化する。そこで自己を捉えなおし、他者との対等な関係を持つ。さらに、普段は意識しない場の寛容性を顕在化させ、何らかの形で活かすことのできる可能性を生み出すということを指摘した。

第2章では、寺院の活動を分析するために、寺院の現状と新しい動きを述べた上で、寺院で行われている芸術文化活動を分析し、寺院とコミュニティとを結ぶ“関係”や寺院の“場”の機能を明らかにした。應典院と法然院の事例を用いて、コミュニティの記憶や精神的共同性の蓄積のある寺院が、ニュートラルな場や実験の場となり、コミュニティに蓄積されてきた良質な文化と、現代に生まれた文化を再生産する役割を果たす可能性があること、さらに、良質な文化を継承するシステムは寺院の世代継承の手掛かりになるだけでなく、コミュニティの世代継承にもつながる可能性があるということを示した。

第3章では、「おてらハブン！」の開催経緯から第5回「おてらハブン！」までを概観し、「おてらハブン！」に参加したアーティストや子どもの変化、さらに寺院やコミュニティの変化から、「おてらハブン！」の特徴とその活動の意義を明らかにした。「おてらハブン！」の特徴は多様性であり、この特徴は東光寺を中心に蓄積されてきた良質な文化と現代に生まれた文化の再生産に寄与し、個人の生の充実を果たすコミュニティ形成への新たな方向性を示しているのではないかと指摘した。

第4章では、第1章、第2章、第3章の総括を行い、そこから新たに明らかになったコミュニティの形成条件を提示した上で、その条件を成り立たせ、新たにコミュニティを形成する担い手の重要性を明らかにした。コミュニティの形成条件とは、コミュニティアートの身体性を伴う共同の体験から引き出す個人と場の寛容性と、寺院という場に蓄積されていたコミュニティや寺院の記憶と精神的共同性のことである。これらの条件が成り立つならば、コミュニティの特性に共感できる新たなアイデンティティを持つ個人によって、

コミュニティに蓄積されてきた良質な文化と現代に生まれた文化がともに再生産され、個人の生の充実を果たすコミュニティの形成が期待できるのではないかと結論づけた。さらに「おてらハプン！」は、とりわけコミュニティを維持・発展させていく役割を持つアーティストと子どもがその担い手となることで、個人の生の充実を果たすコミュニティが形成される可能性がより高まると指摘した。

本論文では、コミュニティにおける“関係”や“場”に注目することで、個人や場には潜在的に寛容性があるということを明らかにした。個人が何らかの形で生きていくためには、他者との“関係”や“場”を受け入れる寛容性が必要になる。しかし、“関係”や“場”とのつながりが絶たれた現代のコミュニティにおいては、寛容性よりも効率性などの経済的な価値が重視されている。しかし、芸術文化活動や寺院での活動は、本来的に個人や場が備えている寛容性を引き出すことで、新たなコミュニティのあり方を示している。

芸術文化と宗教には、自らの信じることを明らかにし、それに向き合うという精神的な営みであるという共通する点がある。その営みは、現状を見つめながら自己と社会を往復する視点と、過去と未来を往復する視点によって支えられている。その営みによる成果は、必ずしも直接的にあらわれるわけではないが、寛容性が埋没している現代のコミュニティには必要なものであると考えられる。

参考文献

- 秋田光彦「都市の中のもうひとつの癒しの場--コミュニティと寺院の関係を再考する」日本
仏教社会福祉学会年報 (34), 2003 年
- 『葬式をしない寺—大阪・應典院の挑戦』新潮社, 2010 年
- 「應典院—アート・コミュニティの拠点としてオルタナティブな宗教性を発揮」『ク
リエイティブ・コミュニティ・デザイン—関わり、つくり、巻き込もう』フィルムア
ート社, 2012 年
- 天野敏昭「社会的包摂における文化政策の位置づけ—経験的考察に向けた分析枠組の検討」
大原社会問題研究所雑誌 No.625, 2010 年
- 安藤優一郎『大江戸お寺繁昌記』平凡社, 2009 年
- 池見澄隆「文化資源としての寺院の役割を再構築—アーツによる公益活動の実践」『教化リ
サーチ第 23 号』佛教大学浄土宗文献センター, 2004 年
- 伊地知裕子「イギリスにおけるコミュニティアート」『文化をつくる』千葉大学教育学
部, 2000 年
- 伊藤雅之「スピリチュアル文化風にアレンジされたヨーガ・ブームとその背景」『宗教と現
代がわかる本 2007』平凡社, 2007 年
- 上田紀行『がんばれ仏教！お寺ルネサンスの時代』日本放送出版協会, 2004 年
- 小田博志『エスノグラフィー入門—〈現場〉を質的研究する』春秋社, 2010 年

- 加治屋健司「日本のアートプロジェクト—その歴史と近年の展開」『広島アートプロジェクト 2009「吉宝丸」』広島アートプロジェクト,2010年
- 小泉元宏「社会的価値の創出と文化活動に関する分析--現代アートによる「社会と関わる芸術」への検討から」文化経済学 第7巻第1号,2010年
- 小谷みどり「寺院とのかかわり～寺院の今日的役割とは」第一生命経済研究所,2009年10月
- 佐藤学「想像力と創造性の教育へ—アートと子どもの結合と諸相」『子どもたちの想像力を育む アート教育の思想と実践』東京大学出版会,2003年
- 滋賀県「神仏います世界の琵琶湖」『未来を示唆する世界遺産 まるごと体感 琵琶湖』2012年
- 島藺進『スピリチュアリティの興隆—新霊性文化とその周辺』岩波新書,2007年
- 下山浩一「コミュニティアートのネクストレベル」『クリエイティブ・コミュニティ・デザイン 関わり、つくり、巻き込もう』フィルムアート社,2012年
- 末木文美士『日本仏教史』新潮文庫,1996年
- 鈴木敏春「江島橋野外美術展を巡って」『江島橋野外美術展 1998—2007』江島橋野外美術展実行委員会,2007年
- 関清秀編著『基礎社会学』川島書店,1976年
- 曾田修司「「共同財」としてのアートのあり方を考える:地方自治体の文化政策のあり方についての考察」跡見学園女子大学マネジメント学部紀要 8, 2009年
- 土屋典子「子どもと子供の心を持った大人が参加する「かえっこ」が全国に広がり、地域を元気にする」『地域創造』第25号,2009年
- 友岡邦之「地域社会における文化的シンボルと公共圏の意義--自治体文化政策の今日的課題」地域政策研究 8(3), 2006年
- 「社会学〈界〉の特性と文化政策学の可能性」文化政策研究(5), 29-40, 2011年
- 中川真編『これからのアートマネジメント ソーシャル・シェアへの道』フィルムアート社,2011年
- 中山亜美「アートと社会の狭間で活動するアーティスト—藤浩志による『関係が連鎖するシステム』の仕掛け—」東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文,2012年
- 沼田里衣「第8章 公共性の観点からアートとコミュニティについて考える—『運河の音楽』の事例とともに」『公共文化施設の公共性—運営・連携・哲学』水曜社 2011年
- 野田邦弘「現代アートと地域再生--サイト・スペシフィックな芸術活動による地域の変容」文化経済学 第8巻 第1号, 2011年
- 橋本敏子『地域の力とアートエネルギー』学陽書房,1997年
- 八田典子『「アート・プロジェクト」が提起する芸術表現の今日的意義 —近年の日本各地における事例に注目して』島根県立大学総合政策論叢 7, 2004年
- 「芸術作品の成立と受容における「場」の関与」島根県立大学総合政策論叢 8,

2004年

- 林容子『進化するアートマネジメント』レイライン,2004年
- 平田オリザ『芸術立国論』集英社新書,2001年
- 広井良典『ケア学—越境するケアへ』医学書院,2000年
- 『コミュニティを問いなおす—つながり・都市・日本社会の未来』ちくま新書,2009年
- 藤浩志編『かえっこフォーラム 2008 記録集「かえっこについてかたる。」』水戸美術館現代美術センター,2009年
- 藤浩志『藤浩志のかえるワークショップ—いまをかえる、美術の教科書』3331ARTS CYD,2012年
- 別府現代芸術フェスティバル「混浴温泉世界」実行委員会「別府アート」『旅手帳 beppu 別府現代芸術フェスティバル 2012「混浴温泉世界」特集号』2012年
- 「ARTRIP」,2012年
- 本多幸子「ソーシャル・イノベーターとしての“お寺”—仏教寺院の公共空間的機能変容の事例研究を通して」同志社政策科学研究 13(1),2011年
- 増山尚美「コミュニティ・アートに関する一考察」北海道浅井学園大学生涯学習システム学部研究紀要 第1号,2001年
- 松野弘『現代地域社会論の展開—新しい地域社会形成とまちづくりの役割』ぎょうせい,1997年
- 松本茂章「地域ガバナンスの視点からみた文化施設の人的ネットワーク：劇場寺院・應典院を手がかりに」同志社政策科学研究 9(2),2007年
- 村田真『「脱美術館」化するアートプロジェクト』『社会とアートのえんむすび 1996-2000—つなぎ手たちの実践』ドキュメント 2000 プロジェクト実行委員会 ,2001年
- 森岡清志編著『地域の社会学』有斐閣アルマ,2008年
- 矢澤澄道「アート展でお寺を活性化させよう」『月刊 寺門興隆 11月号』興山舎,2011年
- 柳原邦光「地域学の現在—鳥取大学地域学部の挑戦」地域学論集 第7巻 第1号,2010年
- 山口洋典「文化創造拠点としての宗教空間—コミュニティと NPO,そして場としての寺院」『入門 文化政策—地域の文化を創るということ』ミネルヴァ書房,2008年
- 吉澤弥生『芸術は社会を変えるか？文化生産の社会学からの接近』青弓社,2011年
- 臨床仏教研究所編『なぜ寺院は公益性を問われるのか』白馬社,2009年
- Lewis Mumford : ART AND TECHNICS , 1952 (生田勉,山下泉訳『芸術と技術』岩波新書,1954年)
- Peter F. Drucker : Managing the Nonprofit Organization , 1990 (上田惇生訳『非営利組織の経営』ダイヤモンド社,2007年)

参考サイト ※以下の参考サイトは 2013 年 1 月 9 日に確認

伊地知裕子「コミュニティとアート、そしてコミュニティ・アート」ネット TAM : アート
マネジメント総合情報サイトリレーコラム第 62 回,2010 年

<http://www.nettam.jp/topics/column/62/>

久木元拓「アートプロジェクトはアートとまちづくりの救世主となるか？」artscape 2008
年 12 月 http://www.artscape.ne.jp/artscape/exhibition/focus/0812_01.html

日照山東光寺ホームページ <http://www.usennet.ne.jp/~tokoji/index.html>

別府市公式ホームページ「別府市中心市街地活性化基本計画」平成 24 年 3 月 29 日改訂

<http://www.city.beppu.oita.jp/03gyosei/syokou/downtown-plan/index.html>

法然院公式ホームページ <http://www.honen-in.jp/HONEN-IN-001.html#A>

守山市公式ホームページ「第 5 次守山市総合計画」平成 23 年 3 月

<http://www.city.moriyama.lg.jp/wa-plan/policies/1-10.html>

守山市立中洲公民館「第 380 号 中洲の窓」2012 年 12 月 1 日発行

[http://www.city.moriyama.lg.jp/pub/submit.nsf/ecbd6dc8a5cd9ee949256db10045403317a59a64522d904d49257aca002722e0/\\$FILE/%E4%B8%AD%E6%B4%B2%E3%81%AE%E7%AA%9312%E6%9C%88%E5%8F%B7%E3%80%80%EF%BC%91%E9%A0%81.pdf](http://www.city.moriyama.lg.jp/pub/submit.nsf/ecbd6dc8a5cd9ee949256db10045403317a59a64522d904d49257aca002722e0/$FILE/%E4%B8%AD%E6%B4%B2%E3%81%AE%E7%AA%9312%E6%9C%88%E5%8F%B7%E3%80%80%EF%BC%91%E9%A0%81.pdf)
文部科学省『宗教統計調査 平成 23 年度』2012 年 7 月 19 日公表

<http://www.e-stat.go.jp/SG1/estat/List.do?bid=000001040361&cycode=0>

横浜美術学院『美術用語辞典』2009 年 <http://www.e-s-w.com/hamabi/dictionary/06.html>

m-fat 公式ホームページ <http://m-fat.org/>

TOKYO SOURCE 「山出淳也氏へのインタビュー 2009 年 1 月 5 日,6 日」

<http://www.tokyo-source.com/interview.php?ts=48>

「おてらハブン！」関連の参考文献 ※新聞記事、報告書など

江島橋野外美術展実行委員会『江島橋野外美術展 1998—2007』2007 年

柿木拓洋「寺院舞台に現代アート発信」『京都新聞』2008 年 4 月 25 日朝刊

川本哲慎「幸津川発信！アートのめばえ—守山野外美術展 2009」『MOH 通信第 25 号』
2009 年

第 1 回守山野外美術展「お寺 de アート in 東光寺」報告書,2008 年

第 2 回守山野外美術展「お寺 de アート in 東光寺」報告書,2009 年

第 3 回守山野外美術展「お寺 de アート in 東光寺」報告書,2010 年

第 4 回「おてらハブン！ in 東光寺」報告書,2011 年

日照山東光寺『東光寺』1995 年

『毎日新聞』2008 年 5 月 3 日朝刊「『お寺 de アート』東光寺」

「未来ファンドおうみ助成事業 2011 びわこしみん活動応援基金助成事業実績報告書」
2012 年

『守山市民新聞』2008 年 4 月 27 日モリメイトニュース「お寺 de アート in 東光寺」
m-fat 資料「アートをまちに、まちをアートに」,2010 年

m-fat 活動紹介パンフレット,2010 年

『読売新聞』2012 年 4 月 17 日「境内でアート」