

教員養成における絵画教育試論

A Consideration on Fine Art Education Within The Curriculum of Teacher Training

● — 大嶋 彰 *Oshima Akira*

I はじめに

世紀末あるいは戦後50年という節目に当たり、大きな歴史の転換点に遭遇していることを否応なく感ぜざるを得ない中であって、わけてもオウム事件が教育界に与えた衝撃は深刻なものがある。とくに科学の領域では、「大学が知識の切り売りだけをしていることが明らかになった。物理法則が技術を通じてどのように社会で生かされているのか、その流れと現実への影響までを教えることが必要だが、それが現在不可能だ。」(池内了)⁽¹⁾といった意見に象徴されるように近代社会の総体的な問い直しが現実味を帯びてきた。しかし、このような科学と社会の関係の欠如は果たして科学の問題だけに集約されるのであろうか。

小野二郎は美術教育の陥穽として、知性と感情の分裂という事態に言及し、その分裂の事態と構造そのものに疑問を持たず何とか操作すること(陶冶などという)によって克服しようとする考え方に強い批判を加えた。⁽²⁾

もし池内の言うように、科学と技術が及ぼす社会との関係に現在の日本の教育が全く無力であるとするなら、その対極にある美的感性の領域、すなわち美術も同様の状態に置かれていると考えてもよいのではないだろうか。美術教育も美的感性と技術の切り売りだけをして、社会の構造や動きに対して関わりを持つことができなかったと言えるのではないだろうか。

このような科学の社会学について池内は続いて次のように述べている。「小、中、高でそれを教えらるる先生を大学で育てていないからだ。まず、大学で科学と技術と社会の関係をきちんと教え、その知を持った先生たちが小、中、高で子供たちに教えてゆく。十年もかかるだろうが、科学教育の根本的な見直しが必要だろう。さて、それができる大学の先生がいるか、まず問題だが、いずれにしろ、科学の知識と社会の中の科学との距離を縮めることが大切だ。」

この「科学」をそのまま芸術あるいは美術と言う言葉に置き換えても問題は同じことになるのではないか。

筆者は現在、上越教育大学で実技(油彩画、木版画)を担当しているが、以前から日本の近代美術と美術教育の社会的連関の希薄さを強く感じてきた。というのも、日本の美術専門教育があくまで制作中心主義であり、いわゆる美的感性と技術の習練以外に、それらを支える大枠としての社会＝言語との関係を筆者自身全くといていいほど学んでこなかった経験にもよる。つまり、知覚の訓練による発展と展開の先に、初めてその人らしい洗練が現れるという思想がその根底にあると思われる。

柴田和豊は「絵を描く中で絵が分かるというのは、わが国での根強い見解であり、明治以来しばしば『絵を描かないものに絵が分かるのか』という強硬な形ですら語られてきたのは周知のところである。」と、「美術の教育」の本音に触れている。⁽³⁾

また、花篤實はその背後には「…我が国の美術教育を支えてきた、絵かき教師というか絵かき教育ともいえるべき、特有な指導の存在を感じざるを得ない。」と述べ、さらに「…集中性や精神性という“道”の意識を帯びさせる基礎基本といった指導の流行など、ち密さへの自律的ともいえるべき希求性や閉じられた空間での目的意識(美術的意識)への追求が、我が国の美術教育の作品主義(磨き構造)という精神主義的な特有の形態をもたらす結果になる。⁽⁴⁾」と分析している。

しかしその一方では、「豊かな情操」によって人間形成を行う「美術による教育」があくまで美術教育の建て前であり、「美術の教育」との分裂と矛盾、あるいは「磨きの構造」による両者の相互補完的な癒着状態が、いまだに我が国の美術教育のアポリアと言ってもいいのではないだろうか。そして、このアポリアがもたらすものは、現在の社会との関連を捉える社会学の欠如である。

このアポリアを本稿では「(日本)近代の枠組み」と言うておきたい。言うまでもなくこの枠組みは、美術教育の

みならず、近代日本社会の隅々にまで通底する問題でもある。日本の近代科学が作り出した知性が非社会的な閉ざされた知性であるとするなら、日本の近代美術が作り出した感性も同様に閉ざされた感性であったのではなからうか。

そのような意味で、美術あるいは美術教育と社会との関係を促す分析なくしては、「生活」や「環境」などと言った課題も足元をすくわれるだろうし、この枠組みに触れずして一体何が語れるというのだろうか。

むろん、このような近代の枠組みから脱出するのは至難の業であろうが、少なくとも現在すでに足を踏み入れている高度情報化社会に向けて、どうしても乗り越えなければならないハードルであることも明らかである。経済的成長を基盤にした集团的もの作りの時代から、ソフトの時代へのパラダイム転換は、同時に、少なからぬ痛みを伴った大きな構造的変換が求められている。

本稿では、このような枠組みの中での日本の絵画の問題、そしてそれを生み出した突出した分裂の事態に言及し、加えて、ささやかながら筆者の実践例をあげ、今後の美術教育、とくに実技教育の側からの反省材料としたい。

II 近代の枠組みにおける美術と美術教育の問題点

1. 日本の絵画における「空間性の欠如」

抽象表現主義以降のいわゆるアメリカンフォーマリズムに決定的な影響を受けた筆者にとって、現代美術をも含めた日本の近・現代絵画や児童画にみられる息の詰まるような「空間性の欠如」は、長い間筆者自身にとっても克服すべき課題であった。そしてそれは同時に、絵画空間という入れ物なしには、メッセージ（思想）も存在しないことを意味するのではないだろうか。

筆者は1993年から1994年にかけて1年間アメリカで研修する機会を得、ニューヨークの画廊を中心として多くの展覧会を見て回ったが、ソーホーにある日本の画廊が日本の現代美術作家の展覧会も行っており、その画廊を訪れた時の印象はいつもこの問題をいやというほど確認させるものであった。日本で見る時は比較的元気のいい作品に見えても、ニューヨークでは驚くほど息苦しく装飾的に見えるのである。

藤枝晃雄は美術手帖の座談会のなかで日本の絵画に対して「やはり一番の問題は絵画としての空間がないということですね。」と述べ、いまの日本美術に対しての積極

的な評価は装飾性ということにあり、それに積極的な意義づけがされるのも分からなくもないが、装飾芸術としての“装飾”と芸術表現としての“装飾”との混乱があるとし、「たとえば宗達を見たって、あれはもちろん二次元的な空間で、装飾的ですが、にもかかわらず、やはりそこに絵画としての空間があるんですね。それは指摘されていないわけです。」と、主に近代以降の日本の絵画の根本的な問題を取り上げている。そして、より切実な問題として、「平板にして空間的なキュビズムが無視されていることも指摘している。⁽⁵⁾

さらに同じ座談会で本江邦夫は、ヨーロッパの空間性と日本の装飾性はヨーロッパ人が考えた区別であり、本来日本における固有の装飾性というのは、つねに空間性を内に秘めていたものと言い、したがって、日本人には空間は表現できないんだと思いこんでしまうから話がおかしくなるわけで、向こうのアートの真ん中にある空間性の問題で日本人もやっていけない限り将来はない、と主張している。

この座談会の中でも最も重要な問題のひとつとして議論されたこのような絵画の空間性については、おそらく日本の近代化が引き起こすオブセッションとしても分析できるだろうし、さらに、この近代の枠組みに覆われることによって生じる「磨きの構造」としても理解できるのではないだろうか。

このような日本近代絵画の展開について、匠秀夫はかつて次のように述べていた。⁽⁶⁾「西欧においては、どのエコールにも、様式の背後には、それぞれの表現様式を支える内面的な必然性があり、一つの様式の成立の前には、他の様式との対立、反逆の過程、つまり弁証法的な発展の論理があったが、わが国の近代洋画には、この過程の現実感、自己形成作用がなく、……（エコールそれぞれは）内面的なつながりをもたない断片性の強いものであり、……厳密な意味での自己の発展の歴史は出てこないのである。」さらに「このような近代性の挿花的移植は様式の背後における無思想性を一つの特色とする。日本の近代洋画においては、思想の表現は造型性を犠牲にして、あの昭和期に展開をみたプロレタリア美術にみられるような幼稚なリアリズムになり、近代的造型性追求のためには、思想的側面を犠牲にして、モダニズム絵画にみられるような、形式類似の非個人的な末期的情趣性をとる二者択一の道を多く辿ったのであった。」と述べ、このような歪められた近代性を疑似近代性と位置づけた。ここでは当然のことながら、美術の発達を文化の問題、つまり社会との必然的な関わりとしての美術の問題と

しては取り上げられず、さまざまなエコールやイズムが「変転した形式の背後にある作家の思想、或いは意識そのものの基本的な変転をともなっていないかった」のである。さらに、日本の近代洋画にみられる作家の意識は、その「生活感情に合理性が弱く、情趣的意識に強く支配されるために、画因が心境的、情緒的」であるとし、「それに対する愛情或いは情趣が働いて、初めて対象が画因を呼び起こし、対象は画面のために、たまたま選ばれるのではなくて、心境的なつながりによって、自己と対象は混然未分化の状態に置かれる。……そして、造型思想の欠如とあいまって、この心境的な絵画意識からくる構成力の弱さが、日本の洋画に致命的な弱点をもたらしている」と分析している。

約30年も以前に書かれた匠秀夫の文章が、先の座談会(1991年)の議論と本質的には大差なく思えるのは、けっして筆者だけではないだろう。残念なことだが現在の美術も、いまだにこのような分析と指摘を超えることができないのである。そしてこの脆弱な思想性が現在においてもいわゆる具象・抽象を問わず、四隅に気を配り装飾的には洗練されているが、しかし、浅く息苦しい空間性のない絵画を生み出していると考えられるのである。

美術におけるこのような問題は、美術教育においてもその基礎、基本といった考え方に決定的な影響を与えずにはおかないだろう。たとえば、花篤實は「石膏素描や素描は技術のためでなく、一つの精神訓練や、眼の鍛錬、あるいは、存在感や生の確かめといった根元的な精神や心の問題」として絵画の教師が考えていると指摘している。⁽⁷⁾これでは、社会への通路としての論理的な教育は極めて存在しにくい状況が生まれざるをえないのではないだろうか。そして、このような心境的かつ情緒的な基礎、基本では、メッセージ(思想)の入れ物としての「空間」という意識を確立できないのは容易に想像できるのである。

先の小野二郎の指摘でもみたように、知性に対して、このような心境的、情緒的な「感情の自律性を主張し、そこに地盤を置く芸術に根拠を置く⁽⁸⁾」ことによって、美術と美術教育が、客観的なそして多少なりとも学問的な教科として認知されにくい最大の障害となっているのである。したがって、我が国に特徴的ともいえる展覧会制度の存在は、社会的な回路を経ずしてヒエラルキーが成立する閉じられたシステムを象徴していると思われるし、さらに言えば、知性と対立する美術と制作は、教育という社会的制度の内部にあって、極めて表層的な対立をもたらすことにもなるのである。

2. 実体論から関係論へ

これまで「メッセージや思想の入れ物としての空間」ということを述べてきたが、では、そのようなメッセージや思想がありさえすれば空間が実現するののかと言えば、ことはそう簡単ではない。当然のことだが、まず絵画なら絵画という「形式を伴った場」が存在するからである。しかし、そのような「場」のなかに入り込んでみるためには、まず、それらのメッセージや思想を形成する「言葉」自体を打ち消さなければならないのが皮肉なことに第一の障害となるのである。

ここのところが筆者のような実技教官の腕の見せ所であるが、ここで誤ってはいけないことは、絵画という「場」のなかに引きずり込んだら最後、再び「言葉」あるいはもっと広い意味での「言語」への通路を閉ざすことになってはいけないということである。この通路がなければこれまで述べたような「分裂した感性」と同じことである。

しかし、絵画という「場」のなかに入るといっても、美術を専門に学習したことのない一般の人々にとって、これ自体が相当な難問ではある。これは我々の日常生活の中に染み込んでいる認識の問題と深く関わってくるからである。このような「場」のなかに入ることを拒むような認識の表れを、丸山圭三郎は「現前の記号学」あるいは「実体論」と呼んだ。⁽⁹⁾

通常人々は、事物や観念というものは言葉よりもアプリオリに存在し、言葉とはそのように前もって存在する事物や観念を指し示す記号であると思いがちである。事実、長い間そのように思われてきたし、そのように考えても日常の生活には何ら不都合はなく、むしろそのほうが社会も自我も表面上は安定するのである。たとえば美術に即して言うなら、“美は普遍だ”とか“美は人間の共通語だ”とか言った場合の“美”のような、人間にとって普遍的な第一前提のことをロゴスあるいはアイデアなどと言うが、このようにまず本物としての事物や観念が先にある、このことは人間とその社会には絶対に共通なものだとする考え方のことである。これを「現前の記号学」あるいは「実体論」と呼び、人々をしてたとえば絵画の「場」というような名付けようのないカオス、あるいは差異しか見いだせないような関係の網目そのものを凝視することを強烈に拒むのである。しかし、この名付けようもないカオスこそ、創造的な意味生成の源泉であるのを忘れてはならない。

このような前もって現れる、つまり現前するロゴスを

指し示す指標としての記号学に対して、全く逆といってもよい考え方が19世紀後半のヨーロッパに次々と誕生し、言語学の分野ではF・ソシュールがその基礎を作った。丸山圭三郎はソシュールの研究を通じ、じつは言葉によって事物や観念が生まれたのだと言い、実体論から関係論へのパラダイム・チェンジを唱えた。

人間は動物のように本能の図式によって調和ある自然から「身分けられた」ゲシュタルトを生きているのではなく、言葉というシンボルを用いて、ある意味では恣意的ともいえる「言分けられた」構造の中で生きている。言葉によって調和ある自然から引き裂かれた人間の生は、無限のゲシュタルトを描くことが可能になったと同時に、調和ある「意味」からの過酷な分裂を経験しなければならない。そこでは必然的に、特定の文化に共通なコードによって秩序や制度という造られた「意味」を成立させ、社会と個人を安定させなければならないだろう。ここにいたって、本来は恣意的に「言分けられた」はずの構造の網目であったゲシュタルトは、特定共時的文化＝ノモスの内部に沈殿し、事物や観念はまるで先史以前からあったような顔をして現前するのである。

ここで重要なことは、このような現前するロゴスが、多様で無限なカオスに投げ出されたはずの人間の知覚を再び覆い隠してしまうことである。たとえば、スペクトルの写真を見せて、分けられるところに線を引かせる実験などでは、国によって虹の色数が異なる場合、その数とほぼ等しい引きかたをすることからも、言葉が事物を生み出し、実体を文節していることが分かる。つまり認識が知覚を覆ってしまうのであるが、このような認識＝表層のロゴスをはぎ取ることが関係論への、そして美術教育への第一歩とならなければならない。

このような実体論から関係論への転換は、じつは印象派を境にした近代美術の問題ともぴったりと重なる。印象派以前の絵画は、宗教や神話あるいは王侯貴族の権威などといった、現前するロゴスとしての「意味」に基本的に従属していた。

エドワール・マネは硬直した倫理的な表層のロゴスを脱臼し、引用を多用しながら絵画が構造的に求める欲望、たとえばタッチや明るさを解放することによって印象派の先駆けとなった。クロード・モネの徹底した写実主義はその徹底さのあまり、自然とは似ても似つかないきわめて個人的な「感覚」そのものに行き着き、ここにいたって絵画の実体論は完全に解体された。

ポール・セザンヌはモネによって解体された「感覚」の意識的な再構築を試み、遠近法や明暗法に含まれる従

来の技法のほとんどを否定する。逆遠近の使用、輪郭の強調と浸透、多様な光源の変化、タッチや正面性の強調などに加え、最も際だった違いは、明暗法に用いられていた透明色によるグレージングにかかわって、僅かにグレーを入れた不透明色を用い、混色の関係によって交叉するタッチの集積が及ぼす画面全体の透明感にある。

この色彩の関係による透明性が「ヴァールール」と言う言葉の正体であるが、この、まさに絵画の関係論とも言うべき「ヴァールール」という言葉のもつ新たな絵画空間生成の意味が、筆者の経験では絵画教育のなかで、意外なほど不明瞭に扱われていると思われるのである。本学の院生などに「ヴァールールについて説明せよ」といった課題を出しても、絵画専攻の学生でさえもじつに曖昧なものには常々驚かされている。これは前述した「空間性の欠如」といった問題に帰結すると思われる。

さらに、先に藤枝晃雄が指摘した、「平板にして空間的なキュビズム」に関して、色ガラスを重ねたような「実の透明性」に対して、認識の過程で事後的に要請される「虚の透明性」といった問題や、⁽¹⁰⁾あるいは情報の多義的な読みとりのために「地図を読むような多点観測を実現しようとした」⁽¹¹⁾というような「物と空間」の一義的に固定された意味からの解体をもくろんだキュビズムの空間に関して、現在でも同様に絵画教育のなかでは不明確であるように思われる。

万鉄五郎や古賀春江の「物と空間」を前提にした、一義的なキュビズムの立体解釈が我が国のキュビズムの出発点であればそれも無理のないところであろうか。

しかし、近代・現代絵画の実践とは、まさにこの関係論への転換といってもよく、前もって作品の背後に措定された「意味＝ロゴス」からできるだけ離れ、造形的な自律から、表面への還元、そしてイリュージョンの活性化と深化へ向かう現代絵画の実践は何よりも多くのものを語っているはずである。

ここにいたって、美術教育の常套語として頻繁に用いられる、「感性」「創造力」「自然」「風土」といった言葉も、関係論の中で初めて価値を持ちうるということ言うまでもないことであろう。

そのような意味で、ジョアン・ミロの次の言葉は関係論の場の豊かさを集約して語ってみせている。

「モデリングされた形態はそうでないものに比べて驚きの効果が少ない。モデリングがショックをやわらげ、運動を視覚的な奥行きに限定してしまう。モデリングも明暗表現もなければ、奥行きは無限になる。運動は無限に伸びて行くことができるようになる。」

「無名性ということを重ねることで、私は私自身を捨てることができるようになる。けれども私自身を捨て去ることで、いっそう自分を主張することができるようになる。ちょうど静けさが音に対する拒絶であるのに、その結果ほんの小さな音が、沈黙の中でとても大きく響くのと同じように」⁽¹²⁾

3. 自閉する感性

我々を絶えずさまざまな形で拘束する実体論のほか、近代社会に内在する分裂した構造が我々の感性を鈍らせ、感情を管理してしまう一因ともなっている。そのような意味でたとえば次に述べるフェミニズムの二極分解に現れる矛盾は、美術教育のように近代教育のなかで教科性が確立しにくい状況と同根の構造がみられるのではないだろうか。

近代社会はある人たちには解放とみなされ、他の人たちには、そこから解放されるべきものとみなされる。そして問題がより複雑なのは、両方の解放運動ともに近代社会のなかで根拠を持つことができることである。フェミニズムでは「公的な男女平等を求める運動」と、「女性を抑圧しているような男性社会を批判し女性固有の文化を求める運動」は対立しながらも相互補完的である。なぜならば、近代社会の構造自体が市場経済における競争原理と、家庭の中で個人を包み込む母性原理に分裂することによって成立しているからである。産む性と消費する単位としての家庭、あるいは人を柔らかく保護してくれる反近代主義的な情緒・情愛でつなぎ止められた家族は、近代社会それ自体の構成単位でもあり、したがって成立根拠でもある。

成立根拠である以上、家族の情愛（女性原理）で競争原理（男性原理）をいくら批判しても近代社会全体の構造にとっては、なんの批判にもならないわけである。むしろ近代社会の機能はますます強化されるともいえる。したがって我々にとっての近代社会とは、一方では選別と管理を強化し、一方ではナルシスティックに閉じられた個人を作り上げてしまう、いわば徹底的に自己矛盾したシステムということになるのである。⁽¹³⁾

さらに問題があるとすれば、このような近代社会の構造を支える政治イデオロギーはどのような形態によっても機能し、むしろ個人主義的な社会のほうが近代化に反省とブレーキがかかる可能性があり、日本のような集団主義的な要素が色濃く残っている反近代的な社会のほうが、このような過酷な分裂を受け入れやすいとも言

えるのである。

明治以来のキャッチアップは、まさに我々日本人の「和魂洋才」と言われるような分裂を前提として、必死の思いで近代化を押し進めたことを意味するのである。

苧谷剛彦は競争原理が生み出したはずの我が国の過酷な学歴主義は、じつは母性原理的な平等主義から生まれたと言う。それは平等に学歴というメリトクラシーが得られるという前提にたつての話である。そして、もし平等にメリットが得られるとすれば、社会階層間の移動があつてしかるべきなのだが、階級社会と言われるイギリスやフランスと同様にあるいはそれ以上に社会階層間の移動が実現していないという報告をしている。⁽¹⁴⁾

これでは一体何のための競争なのか正直なところばかばかしくなってしまう。苧谷は結論として、教育に「何ができないのかを考えること。……何を期待してはいけないのかを論じること。」そして「教育と社会との冷静な検証が重要」と結んでいる。

このように競争原理と母性原理、つまり近代主義と反近代主義はセットであり、フェミニズムはこの近代社会の構造を分析してみせてくれたわけである。問題はこのような、結局は相互補完的な分裂に無自覚であることや、欺瞞的な正当化こそが教育・社会問題の根本であると言えよう。

翻つて、このような近代社会の構造に知性と感性の分裂を当てはめることが許されるなら、そのような分裂に無自覚なまま、美術の根拠を感性・感情に置くのであれば、当然のことながら社会的な通路は見えてこないだろう。だとすれば苧谷が指摘するように、まずは美術と社会の冷静な検証が必要だろう。それにはまず、言葉を失った「磨きの構造」だけは避けなければならない。これは自閉した感性だからである。

III 絵画教育の授業実践

次に筆者が現在行っているささやかな絵画教育の授業実践例を述べてみたい。しかし、教科教育の領域などでは大学教育の実践研究の発表は頻繁に行われているのであるが、絵画の専修学生の実技授業となるとほとんど見たことはない。これも絵画教育のこれまでの特徴をよく表しているわけであるが、しかし、ここではなにも特別な例を持ち出すわけではなく、ごくオーソドックスなカリキュラムのなかで、より開かれた教育を考えてみたいだけである。また、このような実践例がありうるのも、本学の学部は初等教育教員養成課程だけであるた

め、教育に合理的な工夫が必要だからであろうか。

まず、学部1年図画工作専修学生の「基礎造形」(必修)の授業で、4回に渡り次のような内容で絵画の最も基本的な事柄に触れている。なお、これに関しては、岡田匡史の論文「形態の問題—絵画教育のための基礎的考察—」によるところが大きい。⁽⁴⁵⁾

■「基礎造形」授業のねらい：言葉によって制約された日常的な事物認知から、色と形の構成の問題として意識の転換をはかる。

① 現代絵画の鑑賞 Na1

4回の授業の最初に、スライドで現代絵画の作品5点を見せ、印象あるいは感想などを記入。作品はハンス・ホフマン、モーリス・ルイス、アンディー・ウォーホール、ロバート・マザーウェル、フランク・ステラ。

② 倒立像の模写

石膏像などの写真をコピーし、逆さにして模写する。B・エドワーズ著『脳の右側で描け』からRモードへの転換を解説。⁽⁴⁶⁾終了後感想を記入。

③ 構成課題I

テーマ『色彩と空間/ヴァール』(色彩の混色関係による透明感)

与えられた画面を次の条件で分割し、トータルカラーを用いてカラーージュする。

(条件)分割は直線3本と折れ線2本を用いる。それぞれ隣り合う色面と色面が、混色の関係になること。(加法、減法、中間混色のどれを用いてもよい。ただし、必ず断層が生じるので、トーンを変えたグルーピングをすること。)

④ 構成課題II

課題Iの作品を、ポスターカラーを用いて原寸大に模写する。

⑤ まとめ及び近代絵画スライド解説

課題作品の講評と印象派の関係論へのパラダイム・チェンジを解説。とくにセザンヌを中心にヴァールの説明をし、現代絵画の大まかな流れをつかむ。

⑥ 現代絵画の鑑賞 Na2

Na1と同じスライドを見せ、授業を受けた結果、どのくらい名辞的解釈(表層のロゴス)から離れ、純様相的に作品を見ることができるようになったかを調査する。

(授業の効果と反応など)

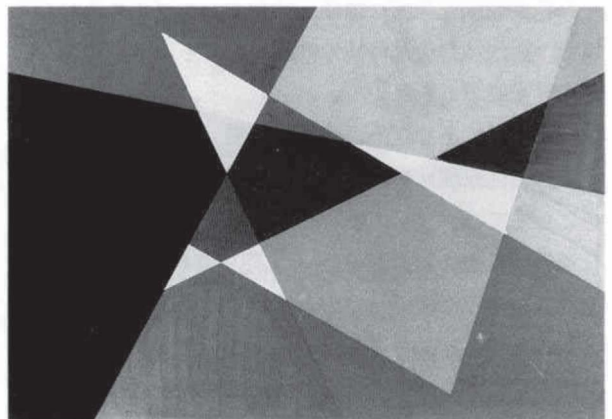
①~⑥までの内容すべてを学部1年の学生に理解さ

せるのはまず不可能に近いが、卒業までの間にせめて印象派の現代性ぐらゐは身に沁みて感じて欲しいものである。

①に関しては、まず9割の学生が現代絵画のなかに名辞的解釈によって、知っている形を探しだそうとしている。そしてそれが見つからないと「分からない」と判断している。このことは、ほとんどの人々が日常的事物認知という実体論から離れることの困難さを証明している。

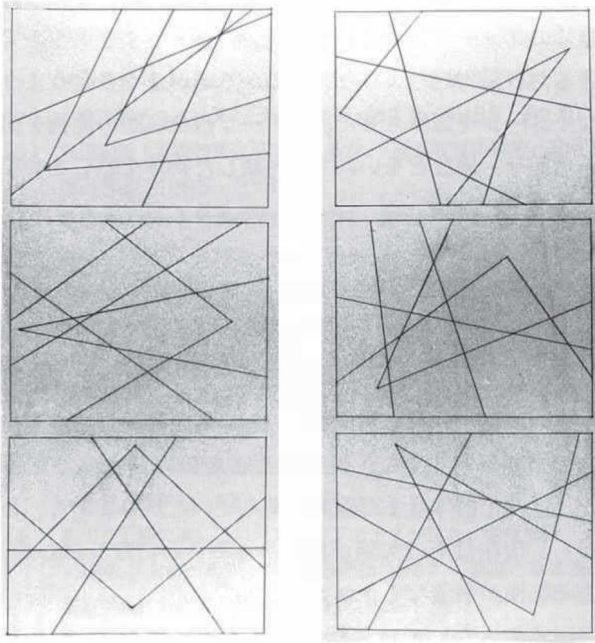
②に関しては、学生たちはすでに本格的なデッサンの学習を始めているので、全くの初心者ほど大きな効果はないようだが、Rモードの転換により空間認知能力が高まることは、ほぼ理解できたようである。なかでも2~3割の学生は大変な効果をあげた。たとえば次のような感想があった。「倒立像を模写することによって、物体を言葉で見めるのではなく、抽象的に見るという先生の話の通り描いていると過去に先生方が言われていた“面で捕らえろ”“部分的じゃなく全体的に捕らえろ”といった言葉が手に取るように分かった。以前の方法でやっていたデッサンよりも数段早くしかも簡単に描けた。」

③と④はこの授業の中心部分だが、ほとんどの学生が透明感のある美しい色彩構成を完成させた。ただ残念なのは、色彩構成の経験が無いため、作品の良さがピンとこないようだ。しかし、色彩だけで空間表現ができ、これがセザンヌなどの絵画とつながることの実例としては効果的であると思われる。そして、2年次のデザインへの導入にもなり、色彩の関係や混色に対してだいたいの意識が変わっているとの指摘があった。



学生作品 「構成課題II」 1995

次のエスキースは左が指導前、右が指導後である。このような分割でさえも、何も言わなければある約束に制約された、パターンや模様を作ろうとするのがよく分かる。とにかく何でもいゝから知っている意味にすがろうとするのである。



学生による「分割のエスキース」

⑤に関しては2年次の近代・現代美術解説のためのオリエンテーションのようなものだが、つねに鑑賞とつなげながら制作することが重要なことと思われる。

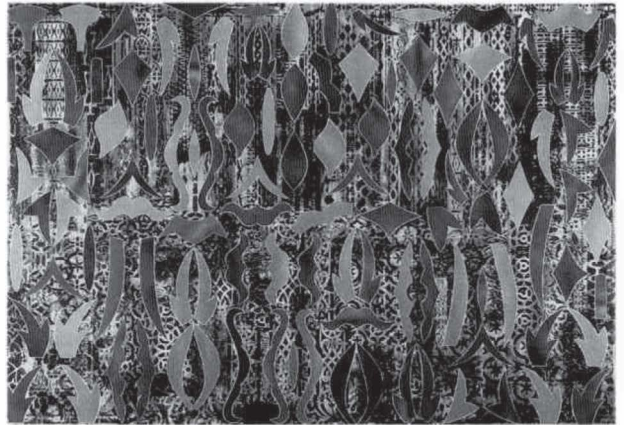
⑥は、この一連の授業の仕上げである。最初にした感想に比べると概ね名辭的解釈が消え、なんとか絵画そのものを見ようとする態度がうかがわれる。

先にも述べたように、絵画の「場」に引き入れるためには、日常的物事認知という実体論からはなれ、文字どおり見たとおりに描くことから始めなければならない。そこでは具象画も抽象画もなく、ただ純様相的にみるのであるが、そこで生ずる名付けようのないカオスに絵画形式の秩序と、新たな意味の生産が無限に生ずることに対して、ふたたび言語を介在させる必要がある。そうでなければただのハウツーである。そして、とくに必要なのは、近代・現代美術の論理とコンテキストであろう。

佐々木健一は、内包された美学という項で、現代芸術の際だった特質として「あらゆる芸術創造は、その点について自覚的であると否とを問わず、つねに或る芸術観、すなわち芸術とは何であるのか、またはあるべきなのか、ということについての理解や思想を前提としてなされる。そして、その思想は、必然的に、作品のなかに籠められることになる。⁽¹⁷⁾」と述べているように、内在する論理性や社会との何らかの関わりを意識するようにしむけることが必要なのではあるまいか。もっともこの授業での内容とはだいぶかけ離れていることは承知の上で、4年間の出発点として、そのようなベクトルがいるのではないかということである。

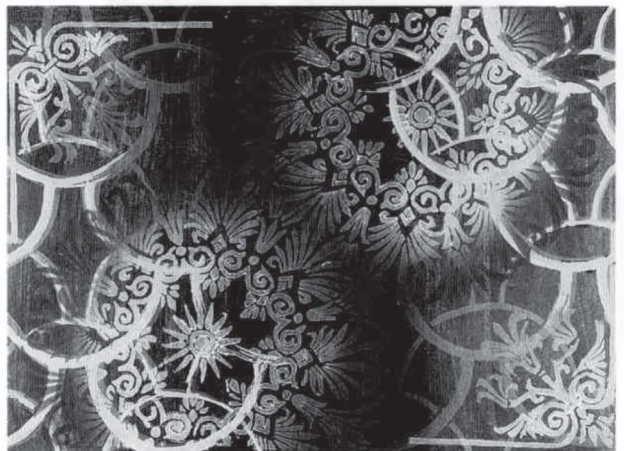
■多色刷り木版画：学部2年図画工作専修学生

木版画は発想の段階からエスキースまでが非常に重要である。つまりどのように平面に翻訳し、さらに色版をどう重ねあわせながら絵画的なニュアンスと空間を作るかといった、考えようによってはかなり高度な造形能力を要するからである。そこで、本年度はエスキースに時間をかけずに絵画的なニュアンスと空間の見せ方に専念させるため、『近代装飾事典』(岩崎美術社)から各自文様を二種類選びだし、その二つの文様の重なりによって問題を絞ることにした。このヒントはフィリップ・ターフのニューヨークでの個展から得たものである。⁽¹⁸⁾



Philip Taaffe "Cathedral Ashes" 168.3×240.0cm

ターフの作品からは、前述の藤枝晃雄の発言を思い起こせば、日本人が忘れていた絵画的空間を伴った芸術表現としての“装飾”を見いだすことができよう。なぜこのような装飾性を獲得することができるのか、非常に不思議なところだが、確実に言えることは、「磨きの構造」のような余計なこだわりと訓練には縁がなく、それに加えて絵画に対する論理性の厚み、先の佐々木健一の言葉を借りれば内包された美学の強靱さが決定的に違うことはたしかである。



学生作品 木版画 25×35cm 1995

ところで、この木版画のテーマは思った以上に成功し、コンセプトが明確なために、刷りにおいてもそれぞれの工夫ができたようである。また、木版画はあくまで物理的に平面を扱っているという実感がありながら、絵画的な空間を追求できるという意味において、現代絵画のイリュージョンの理解に役立つと思われる。

■キュビズムによる静物油彩画 (F20号)

：学部3年図画工作専修学生

4年次の卒業制作のためにも近代絵画の空間構造に対する興味・関心は不可欠であろう。とくに印象派におけるヴァールールの問題と、キュビズムの平板にして多義的な空間はもっとも重要な問題である。



学生作品 油彩画 (F20) 1995



学生作品 油彩画 (F20) 1995

技術的なアドバイスとしては、物と空間という一義的な奥行き意識を捨てるのはもちろんだが、多視点や重なる矛盾を克服する手段として、パッサージュ（相互

浸透）という輪郭を閉じない方法を示唆した。そのほか全体のイメージとして、現代社会のさまざまな情報をできるだけ詰め込むような、ぶつかりあい重なり合うようなイメージを想像させた。モチーフは金属製の廃物を組み合わせ、鏡などをいれて、完結した物体を感じさせない工夫をした。

IV おわりに

正直なところ、ほんの数年前までは、近代化による豊かさの前に、分裂に無自覚ないわゆる「和魂洋才」型をその足元から批判し、反省することは困難な面があった。近代化自体はまだ確実に進んでいたからである。しかし、現在はその欠陥が根底からあらわになりはじめ、方向転換が余儀なくされているのである。

日本にもかつては装飾的だが絵画としての空間が存在した時代もあった。しかし長い間の自閉した感性は一朝一夕には変わらないかもしれない。日本人のメンタリティの内部に巣くった権威的な感性の領域は、言語との軋轢を強く拒むにちがいない。

美術教育に関して言えば、小学校中学年まで行うことになった造形遊びなどを中心として、美術教育の理論を根底から作り直したらどうであろう。教科性の確立をけっして急いでではないと思う。問題は美術科や図画工作科のサバイバルではなく、日本近代社会の感性領域が問題とならなければならないからだ。

本稿を閉じるに当たって、筆者のなかで制作と教育はますます重い課題となってきたようである。教育という社会的な通路を失うことは、制作もおそらく自閉してしまうのではないかと思うからだ。とくに上越教育大学美術コースでは、たとえ実技だけをしたい学生であっても大学院生全員に修士論文が課せられるが、それがこれからの希望である。

丸山圭三郎が言ったように、我々はすでに「言分けられた」構造の中にいる。我々にとっての自然はもはや文化の関数としての自然であり、「セザンヌは自然の感動から出発した」と、言葉で言えば簡単なようだが、じつは極めて困難なことなのである。雑駁ではあるが本稿で扱ったような近代の枠組みを超えるには、言葉や論理によって我々の知覚を転換しなければならないのではないだろうか。

注

- (1) 朝日新聞1995年8月12日「科学をよむ／座談会・下」
- (2) 小野二郎「ウィリアム・モリス研究」晶文社 1986 P.276
- (3) 柴田和豊「美術教育は何を教えるか」「美術教育の現象」玉川大学出版部 1985 P.110
- (4) 花簾實「絵かき教育の系譜」「現代 造形・美術教育の展望」新曜社 1992 P.181～184
- (5) 「美術手帖」美術出版社 1991 10月号「座談会・絵画の展開／80年代美術の地平」藤枝晃雄＋本江邦夫＋建畠哲
- (6) 匠秀夫「近代日本洋画の展開」昭森社 1977（改訂新版）
- (7) 花簾實「みがきの美学」「教育美術」財団法人教育美術振興会 1986 1月号
- (8) 宮脇理「造形芸術教育は「異端の鳥」なのか」「アートエデュケーション」建帛社 1994 24号
- (9) 丸山圭三郎に関しては「文化のフェティシズム」勁草書房 1984、「生命と過剰」河出書房新社 1987、「言葉と無意識」講談社現代新書 1987などを参照。
- (10) コーリン・ロウ「透明性一虚と実」「マニエリスムと近代建築」彰国社 1981
- (11) 若林直樹「現代美術・入門」JICC出版 1989
- (12) ジョアン・ミロ「私は庭師のように仕事をする…」「ミロ、夢の迷宮」展カタログ 1995
- (13) フェミニズムについては、ピーター・バーガー他「故郷喪失者たち」新曜社 1977、江原由美子「女性解放という思想」勁草書房 1985などを参照。
また、拙稿「近代絵画のパラダイム・チェンジと美術教育」大学美術教育学会誌・第21号1989においても論述。
- (14) 苅谷剛彦「大衆教育社会のゆくえ」中公新書 1995
- (15) 岡田匡史「形態の問題—絵画教育のための基礎的考察—」大学美術教育学会誌 第21号 1989
- (16) 日・エドワーズ「脳の右側で描け」マール社 1981
- (17) 佐々木健一「美学辞典」東京大学出版会 1995
- (18) Philip Taaffe "Recent Paintings" Gagosisn Gallery 1994