

絵画教育の現代的課題

種 倉 紀 昭*

(1990年12月10日受理)

Noriaki TANEKURA

The Problem in Modern Painting Education for the Students

本学部の特設美術科・美術科学生の絵画基礎実習と絵画所属学生の行なっている絵画専門実習、卒業制作に見られる近年の学生の制作に関わる現代絵画の問題点と課題を論ずることが本論の目的である。

それには現代絵画の表現概念と近代美術のそれと関連について、また、前衛美術として現代絵画の特徴について考える必要がある。

近代美術の自律性から来る純粋化と非芸術への漸近、ダダイズム以後の前衛美術の反市民芸術志向の二つが現代の絵画様式の多様性と相俟って伝統的絵画教育の方法との間に現代的アポリアを招いている。

最後に、研究専門領域のひとつである絵画組成論や絵画論との関連でこれまで筆者が指導上特に留意してきた事項とその指導法の改善課題について述べた。

〔キーワード〕 近年の学生の絵画制作、近代美術の自律性と純粋化、前衛美術の反市民芸術志向、
絵画様式の多様化、絵画組成論、絵画教育の現代的アポリアの問題。

第1章 絵画教育の現代的アポリア（難問）

現代の絵画制作指導には現代的アポリア（難問）がある。本論でそれを個々の事例として取扱おうとすると、それに関連する近代絵画・現代絵画の分野・内容がとりとめなく拡大して手に余ることに為りかねない。その理由は現代絵画が絵画の枠組みをさえ超えて拡がりつつあるためである。また、絵画制作の題材が抽象的・具象的であるとを問わず、本

* 岩手大学教育学部特設美術科

学絵画所属学生制作観が現代美術の影響を受けて年々変化していることも関係しているためでもある。

だからと云って、自らも制作者・画家である指導教官としては単に年代的に新しい傾向の作品が必ずしも良いものであるとは言えず、また逆に、古い傾向だから良いとばかりも言えない。良い作品が単なる思いつきや気晴らしや偶然の産物ではなく、創造性・独創性と周到な計画性と修練の産物であり、鋭敏な人間性と感受性に基づいたものであることを制作・展示・発表・観賞を通して経験上で知っている。ピカソを例にとれば彼の独創性が様々な作品・作家・異文化の摂取と現実への関心の上に築かれていることは良く指摘されることである。趣味的判断や視覚的な様式上またメディア上の新しさのみに固執することなく、絵画の専門家を目指すものであるからと云って、単なる先人の模倣・踏襲に終わるアルティザン（artisan 職人）へ至る危険を辿ることも学生と教師は避けなければならない。

少なくとも、そのためには両者にとって近代的視点から観た絵画史の流れの把握が必要となる。

原始絵画、古代（エジプト、オリエント、ギリシャ）、エトルスク、中世（ロマネスクゴシック）、ルネッサンス（イタリア、ドイツ、フランドル）、マニエリズム、バロック、ロココ、新古典主義、ローマン主義等の西洋世界の及び各民族の印象派までの絵画史、現在までの美術の流れを概観する必要がある。さらに、欧米や我国、第三世界における印象派以降、現代までの絵画の流れを概観するだけでおおよそ以下のような美術運動や主義の画派があり、このことも念頭に入れなければならない。

新印象派、後期印象派、アール・ヌーヴォー、ユーゲント・シュティル、分離派、立体派、野獣派、表現主義（含む、青騎士、ブリュッケ）、未来派、ロシア構成主義、デ・スティル、シュプレマティスム、純粹主義、ダダイズム、シュルレアリスム、新即物主義、社会主義リアリズム、抽象主義、アンフォルメル、抽象表現主義、ポップ・アート、オブ・アート、システムック・ペインティング・ミニマル・アート・コンセプチュアル・アート、キネティック・アート、ライト・アート、ホログラフィー、ビデオ・アート、コンピューター・アート、ハプニング、インスタレーションやパフォーマンス等々。

このように観ると近代・現代絵画（美術）問題を限られた紙数で論ずることは不可能に近く、同時にどの分野・傾向に立脚して現代の絵画教育を考えるかが先ずひとつのアポリア（難問）として浮かび上がる。

本来、学術的に論を展開するに充たっては、データ（具体的例）を挙げてそのデータの

分析を行い、その分析方法の妥当性をさまざまな先学の知見に依って裏付けつつ、分析に依って得られた新たな知見を論理を踏まえて発表する機会が多い。学生の最近作やアンケートをもとに近代、現代の画家（美術家）への関心や影響等を具体的に論ずる方法や、美術評論家が作品分析を個々の作品について行うようないわゆる美術評論に擬した方法もとれなくはないが、本論の目的がそれで十分に果たされるわけではない。

さて、美術作品を論ずる場合に於いてそれを歴史的に捉えるか、歴史を超えた共通因子で捉えるかで解釈がおおいに異なる。また、近代美術の（作品と制作態度の）自律性の確立に現代の画家が制作の立脚点を置くことはほぼ共通であるとしても、過去の様々な様式や美的要素、芸術的要素の摂取や過去の材料への関心となると各人まちまちである。

最先端の美術を目指す画家にとっては、過去の美術の様式や材料・技法は文化財として尊重するにしても否定するにしても自己の創造には無関係であり、創作にとっては自由をなんら保障するものではないという考えが支配的である。近代美術の自律性の強調を作者の内面世界の重視に観るかまたは社会・現実認識の近代的側面に観るか、はたまた作品が色彩・構成・材質をその文学性よりも突出させた造形性強調の面に観るか、またはその両方に観るか、あるいは全く別の観点で観るかに依って現代の画家の論理は異なる。

加えて、個人の制作・表現の自由、解釈の自由を尊重する観点を採れば、何を価値目標に置いて青年期の自由な表現に干渉を加えたり、評価基準を設定するのかという批判が当然のように湧いて来よう。実際のところ学生に限らず一般に画家を自称する人々でも、何を現代の絵画（美術）の制作モチーフにすべきかまたは制作の独創性をどこに置くべきかと云う問題に対して、その選択の自由が無限であるだけに却って混乱と作家個性の喪失を招いている。それとは裏腹に創作を支える方法論の革新性を自認して自足する作家も多い。アポリア（難問）はこのように、現代に生きる作家としての教官・学生としてのいわば社会的立場を超えたところの現代の美術家固有の共通の課題としても立ち顕れて来る。

これらの問題を整理できるのは、芸術分野で学問領域である芸術学と美学である。時代背景や思想的・民族的・地域的見地に依って様々な解釈や評価が成り立っていることについての例証そのものが芸術学的・美学的対象となりうるからである。このことは個人の表現や解釈を何ら制約・束縛するものではない。しかし、多様な芸術観の深淺や造形経験の多寡とは無関係に作品は制作され出現する。作家としての立脚点が不明確なまま、現代美術の難問を難問として必ずしも捉え得ず、個人的・通俗的・現代的・非個人的な感性を優れた個性と錯覚していわゆる現代美術風な様相を伴った作品が制作され発表される場合もある。

それでもなお、個人の制作・表現の自由・作品解釈の自由を尊重する観点を採るならば、なんらの指導・助言も必要ではなく、放任しか手立てはない。難問はここにも現前する。

しかし、芸術史観、自然現実や社会事象への関心・歴史観を持たぬ場合、芸術学・美学は現代の美術教育・絵画教育に関しての指導方針に有効な示唆を与えるものではないと筆者は考える。

第2章 絵画におけるコミュニケーションの問題

絵画におけるコミュニケーションの問題を考える場合に、作者と作品と観賞者の関係が問題となる。その問題は近代絵画の純粹性（自律性）の問題と前衛絵画（及び美術）の反絵画性・非絵画性の問題に関わってくる。

1. 近代絵画の自律性（純粹性）の問題

近代絵画の自律的性格の成立を把握するために、西洋絵画の中世・近世・近代の文化的価値の変遷を辿ってみよう。西洋中世の絵画は文化的価値としては他律的であって、宗教的（キリスト教的）なものに支配された。ルネッサンスを含め近世に至って次第に法王の権力に代わる王権が確立してゆく。絵画に人間性が加わるが、王侯の名声や宮廷社会に奉仕する点で他律性（Heteronomy）を持っていた。中世・近世とも観賞（価値の受容）は集団的に為された。近代になると、市民階級の経済権・政治権の確立と商業都市の勃興を背景に、市民芸術としての絵画が現われる。とりわけ、印象派以後は画家の造形や画家の主観性を重視する近代絵画が絵画の自律性（Autonomy）を確立する。

このことは一方で、絵画の個人的制作・所有（コレクション）・観賞を、他方で各種展覧会の開催、ジャーナリストの美術評論や美術評論家の芸術批評を促進した。それよりも本章のテーマであるコミュニケーションに関わる問題として気付かねばならないのは、近代絵画の自律性（純粹性）が日常性（市民的日常的意識・現実・生活実践）、外的現実との分離・遮断を招くに至る危険な原理をも胎んでいたことである。

ここに先ず、竹内敏雄、ビュルガー（P. Burger）の二氏の近代・現代絵画（美術）の日常性、外的現実との関係を論ずる論評を紹介しよう。

再現絵画につきまっていた「現実」との遮断を抽象画が行なった時に、叙情詩的性格を持ち得るか否かについて、「抽象画の叙情的性格」、竹内敏雄『現代芸術の美学』（1967東京大学出版会、pp. 243-252）の評論がある。以下に引用する。

「まったく事物的対象を捨離するにいたってはじめて絵画は絶対芸術として外的現実から自由なものとなり、純粹詩と同様に文学的要素から純化されるものとなるのである。この意味において『純粹』である抽象画が、現代の『叙情詩的』方向におけるごとく、文学か

ら区別された詩に接近するとしても、それは決して矛盾ではない。

しかし詩にとって本質的特徴は、さきにみたように、言語本来の記号的機能によって語の系列の背後にある表象の関連を表徴することにあるとすれば、対象的意味関連を没脚する絵画は、詩的ではありえないのではないか。」(p. 246)

「以上にのべたところでは、絵画における『詩』はなほいくぶん対象性をとどめる画家において特にその成立に好適な地盤を有するようであるが、しかしそれが芸術的想像の創造性と内面性に存するとすれば、純然たる抽象画も、これらの特性を具有するかぎりでは、詩的なものとなりうるであろう。それは画中に表現される対象界の創造的構成とは無縁であっても、タブローそのものの構成に関しては詩的創造性を発揮する余地が充分あるし、画家創造力によってつくりだされた抽象的形象が純粹感情の表現とし内面かされるならば、この点からも詩的性格をおびてくる。」(p. 248)

以上の論説は第二次大戦後の欧米や我国に展開したアンフォルメル (informel 非形象絵画) の解説に思える。この段階での日常性と絵画 (美術) との分離はそれ程深刻ではない。第二次大戦後にアメリカ合衆国 (以下、アメリカと略称) に起った抽象表現主義以降の絵画の純粋化 (換言すれば、近代絵画の自律的側面の奇形的突出化) 傾向とダダイズムの延長線上にある前衛絵画 (美術) 志向の二つが現代の先端的な問題を現代志向の画家 (いわゆるモダニスト) に提示していると言える。このことは世界の現代美術の中心地がパリからニューヨークに移ったという、また、東京がいずれ世界の前衛美術の中心地となるだろうとする1960・70年代の日本の美術ジャーナリズム、現代美術の評論家の、現在からすればいささか楽観的な観測のもとでの美術発展的志向・反体制志向の予想をも裏切る形で突出してきた問題である。

ペーター・ビュルガーは「市民社会における芸術の自律性の問題」と題して次のように分析する。以下はビュルガー、浅井健二郎訳『アヴァンギャルドの理論』(ありな書房1987, p. 67, pp. 70-71) よりの部分的引用である。

「生活実践からの芸術の分離が、市民芸術の自律性のメルクマール [Merkmal 指標] となる」、「この意味での自律性は市民社会における芸術のステイタスを表すものだ。」、「制度〈芸術〉が十八世紀の終わり頃に完全に形成されたとみなしてよいのに対し、作品の内実の発展は、唯美主義において終着点に到着することとなる、ある歴史的な力学の支配下にある。」

「唯美主義は生活実践にたいする距離を作品の内実とした。」、「ここにいう生活実践とは、市民的日常の目的合理的に秩序づけられた生活実践にほかならない。」、さらに、「生活実践的関連からの芸術の解放が歴史的課程なのだという事実、この過程が歴史的に

条件づけられている」ところの「イデオロギー的カテゴリー」であることを曲解して「芸術作品は社会から完全に独立したものだ」とする「虚偽の要素」に囚われることになる」と指摘する。この指摘は近代絵画の自律的性格が対社会との関係で生じたものであって、いわゆる芸術至上主義（芸術のための芸術 *l'art pour l'art*）さえもが歴史上の産物であったことを忘れてはならないとする警告である。

また、彼はヨーロッパの前衛（アヴァンギャルド *avant-garde*）芸術に関しては、それを「市民社会における芸術のステイタスに対する攻撃と規定できる。」としている。このことから直ぐに思い浮かぶのはダダイズム *Dadaism*（ダダ *dada*）の運動とそのシュルレアリスム（*Surrealisme* 超現実主義）への、また現在に至る前衛美術への影響についてである。

2. 近代美術とダダイズム（ダダ）・前衛美術との関係

ダダイズム（ダダ）は第一次世界大戦の厭戦気分にあった詩人ツァラ（Tristan Tzara 1896-1963）等、青年芸術家に依って1916年チューリヒにその運動が起こされた文学・美術の運動であり、反伝統・反社会習俗・反理性を標榜し、伝統的な芸術観への反逆と市民芸術（＝近代芸術）へのアンチテーゼをその趣旨とした反芸術の運動であった。一次大戦後までスイス、ドイツ、フランスに運動は広まった。本来、それまで芸術とは無縁の物体（自然物や人工物）、すなわちオブジェ（*objet*）、例えば小石・木片・金網・日用品（大量生産品）などを組み合わせたり、単独で扱ったりすることがこのダダイズムから始まった。

シュルレアリスムは医学部生であった詩人のフランス人、アンドレ・ブルトン（*André Breton* 1898-1966）等がダダイズムの継承の反動としておこした芸術思潮、文芸思潮であった。近代美術の自律性との関わりからすれば、ダダイズムを経ているので抽象美術が近代美術・市民美術の延長線上にあるのに比べ、ポントルモ、ベルミジアニーノ等のマニエリズムのイタリア画家たちやボス、プリューゲル、アルチンボルドー等の過去の幻想的、超自然的画家との共通性を持つ点で、文学的なものの排除の上に作家の主観性と造形性を築く近代美術とも立場を異にし理性尊重の近代社会への反抗と、市民芸術に対しての批判的立場を採ったが、ダダイズムに比べればその主張には反抗的・反社会的要素は少なく、ナンセンスの度合いも少ないと言える。

1938年のパリのシュルレアリスト展を頂点として、政治意識・芸術意識の相違、商業主義の排除を理由に領袖ブルトンが次々にグループ会員を除名したため、第二次大戦後には活動が鈍化した。

美術教育に関して述べれば、ダダイズム以来のオブジェ思考は第二次大戦後の幼児期の美術教育に入り込んでいるとも言える。また、コラージュ（*collage*）、フロッタージュ

(frottage), デカルコマニー (décalcomanie) 等のシュルレアリスム絵画の手法もオブジェと同様に幼児から小学校低学年までの絵画分野に定着している。また、テレビ・写真・印刷等の情報視覚メディアを通して、シュルレアリスムの当初の理念と全く異なった商業的販路拡大の目的で、映像のコラージュ等は頻繁に今日行なわれるに到っている。

第3章 絵画における人間性の問題。

絵画における人間性の問題を考える場合に、近代美術の自律性と非人間化の問題を論じたゼードルマイヤー (Hans Sedlmayr 1896-) の『中心の喪失』(Verlust der Mitte.)等の指摘に関わるざるを得ない。

1. 近代美術の自律性と非人間化の問題

ハンス・ゼードルマイヤーの『中心の喪失』1948 (邦訳, 阿部公正, 石川公一1965), 『近代美術の革命』1956 (邦訳, 石川公一1957) (ともに美術出版社) は近代美術の特徴を批判的に指摘した。

『中心の喪失』に依れば、近代絵画の成立に向かって絵画史が辿って来た道筋は、次第にエキセントリックになり、後期ゴシック絵画やルネッサンスの美術等には含まれていた人間像や人間における神秘的なものが次第に時代の進行とともに失われて来たと言論する。彼はこの原因を近代美術の自律性が齎らしたものだとする。「この自律性は人間を顧慮することなく自己自身で充足するもの、すなわち《芸術のための芸術》だからである。」とする (邦訳 p. 270)。

しかし、彼はミケランジェロ、レンブラント、グリューネヴァルト、ボス、ブリューゲル、ホガース、ピラネージ、ゴヤ、フリードリッヒ、ルンゲ、コロー、ドガ、ドーミエ、ゴッホ、スーラ、ルノアール、アンソール、クービン、ムンク、ルドン、ピカソ、ブラック、シャガール、ココシュカ、マルク、ベックマン、マティス、ルオー、アンリ・ルソー、クレール等をの業績を認める (同上書 p. 168, p. 271, p. 312, p. 373, p. 382)。

近代芸術の全体像を「疾患」として診断しその再生の可能性をこれらの画家たちの作品から示唆した。彼の、近代美術をエキセントリックとするこの説明には近代芸術の非人間化 (反ヒューマンズム)、悪魔的要素、死への接近、人間を矮小化する傾向への非難が含まれつつも、過去の価値観に立ち戻れば解決するという楽観論は含まれていない。

ここに貫かれている見解はキリスト教的価値観と作品観賞の際の内容的「構造分析」の方法 (同上書 p. 360 森洋子解説参照) であり、個性の解放、自我の解放、作品内容や制作の他律的支配からの脱却を目的とする近代絵画の自律性尊重の立場からは相容れない。彼

は19世紀、20世紀の芸術に様式は無く、あるのは美的現象のカオス〔混沌〕のみである。
(同上書p. 375)とする。

さらに、『近代芸術の革命』では近代芸術を次の四つに規定する。

1. 「『純粋性』への努力」、2. 「幾何学と技術構成にとらわれた諸芸術」、3. 「自由の逃避所としての狙い(シュルレアリスム)」、3. 「根源的なものを求めて(表現主義)」。

本書では表現主義にひとつの価値を認める。1～3の特徴を持つ近代絵画が構築性・作品内容・装飾性等を否定し、放棄してきたと指摘して批判する。

以上に観るように、彼は当然のことに前衛美術の反伝統とコミュニケーションの方法への模索志向とも立場の違いを明確にしている。しかし、彼の説は単なる再現や技術の巧みさをも否定し、現代に必要な人間性の肯定と人間と神性をつなぐ近代の美術家の立場に期待をかける点では共感できる要素を持つ。

2. 第二次大戦後の現代絵画の二つの局面。

さて、現代絵画を観たとき、セードルマイヤーの指摘を更に超え出た前衛美術に直面する。前衛美術はビュルガーの指摘にあるように、作家個人の自律性が齟らすところの稀少価値、造形的純粋化が齟らす非日常性を否定しようとする。作品の私的所有や対大衆的展示機能という市民芸術の前提をも否定するマルセル、デュシャンのレディ・メイド(既製品 Ready-Made)の概念はこれにあたる。

前衛絵画の傾向は近代絵画的価値観の否定と市民芸術の在り方に対する反抗であることは前章に述べたが、その方法はダダイズムのそれを継承しつつ、反絵画的方法でありながら、日常性へ回帰して一挙にコミュニケーションを図る過激な傾向である。ネオ・ダダイズム、アッサンブラージュ(Assemblage 集合芸術)、コンバイン・アート、ポップ・アート(Pop-Art)、スーパーリアリズム、ジャンク・アート(Junk Art)、ニューペインティング(新表現主義)等がこれに該当しよう。

現代絵画の他の局面では、立体派の延長線上にアメリカの抽象表現主義が発生した。立体派が持っていた、局面の中心と従属、部分と全体の階層的関係要素を抽象表現主義は排除する絵画表現を採った。すなわち立体派の、線遠近法の否定・多視点表現を継承しつつも色彩や形態や筆跡(タッチやブラッシュ・ストローク)が画面全体に対してより重要性を持ついわゆる、オール・オーバー(All Over)と云われる表現方法であった。

抽象表現主義は近代絵画の造形的自律性を特に造形革新の立場から押し進めたが、これをさらに否定的に継承させた絵画が出現した。象徴的・伝統的・表象的イメージを払拭して匿名性・即物性を強め絵画としてそれ以外のものでないと云う自律性・純粋性を強めるもの(オブ・アート、ミニマル・アート)、その延長上にコンセプチュアル・アート等が

現われた。匿名性、純粹性を強める傾向は非絵画に漸近して非日常性と作品自体の造形的純粹性あるいは寡黙性を深めて手仕事の痕跡を消去し感情移入を拒否する傾向を辿った。

以上の二つに必ずしも分類し切れないもの、あるいは両方に関係する場合があるものとして、インスタレーション (Installation) と云われる展示会場の空間や観客との関係を考へて架設作品を設置、設営する彫刻・オブジェ・絵画の境界を接する展示方法に依る作品があり、また、芸術作品の商品化に反発して自然界に一時的、人為的な設置物や改変を加えるアース・ワーク (ランド・ワーク)、環境造形、それらを見取り図や写真に依って発表する方法等がある。

3. 現代絵画と人類を取り巻く環境・状況

以上に概観したように、第二次大戦後の現代絵画の最先端とも云うべき動向には、一方でダダイズムを継承する反絵画と、他方で抽象絵画や立体派を否定的に継承する非絵画への接近の二つの側面を持ったことが明らかとなった。

一般的、常識的には、絵画教育で主流となる「色彩、形態、マティエール等の造形言語的の要素で自然を観て再構成する。その際には文学的、説明的要素はなるべく排除する。」と云った指導法が、現代美術志向に染まった学生に余り効果を發揮しないことが十分に考えられる。なぜならば、現代美術は一面では何らの絵画的基礎をも要求せずに完成するという錯覚と幻想を未熟な画家や青年に抱かせるからである。しかし、このことは現代美術に無関心で良いことを意味するものではなく、また絵画論を欠いた絵画的基礎修練が現代美術制作の基礎にそのまま繋がることを意味するものでもない。

ここで、もう一度ゼードルマイヤーとビュルガーの指摘を振り返ってみよう。

近代芸術、市民芸術が獲得してきた人間の絵画表現の可能性は文明批判や文化批判の側面から、また、近代芸術の一面的解釈 (自律性の曲解) から、絵画表現の持つ豊かな表現力の可能性を失いつつ展開する「最先端の現代美術」を次々に生んで来た。そして、そこに一貫して流れているのは、人間性・日常性からの分離と伝統軽視と表現形式 (メディア) へののめり込み (陥入) である。

ここに至って、現代絵画は批評家の媒介なしには大衆にとって理解しがたいものとなり、作家の創造性と大衆の理解との間に大きな陥穽が生じて来た。— 1960年代、ポップ・アート等がジャーナリズムや映像等の情報 (マス・メディア) によって生ずるトピックスや人物の虚像等を、また市場性、商業性に関わる大量生産品のレッテルを絵画の主題として感情移入を加えずに絵画の主題とするようになったのはそのひとつの反動であるにしても。

このような現代絵画の傾向は、マルセル・デュシャンのアメリカへの移住やアーモリー

・ショウ等を契機に1940年代のアメリカに抽象表現主義が出現し、それ以後アメリカが現代絵画の中心になったことにより発生している。第二次大戦後、我国にもヨーロッパのアンフォルメルと前衛や以上のアメリカ現代美術の動向が反映し、多様な現代絵画的展開を見せて新旧の絵画的価値観が併存している。それらの詳細な記述は筆者の任でないので美術評論家の解説に任せることとしたい。

現代美術を絵画だけの側面から把握すると、また、様式発展史の立場から観れば絵画の使命は既に終わったと思える。しかし、豊かで鋭敏な感受性を持つ現代人からすれば自然の美しさや生命力、宇宙の神秘、過去のさまざまな優れた絵画作品の持つ想像力・創造力・人間観察・人生の洞察・自然観察・自己表現等の深さに圧倒される。と同時に、現代の人類や地球・宇宙を取り囲む様々な危機にも鋭敏である筈である。以下に例をあげよう。

地域紛争と核戦争の危機、環境の破壊・汚染、地球の温暖化、異常気象、人種差別、交通戦争、人口問題、過当競争社会の進行、犯罪の低年齢化、世界規模での南北の貧富の格差の拡大、世界経済の変動、エイズ、過労死、発癌性食品添加物、原子力発電所事故等の不安等々。

これらを考えた時、また個人の内面に幼児期以来生じて来た様々な個人的葛藤や劣等感や挫折感、それと表裏をなす生への意志・未来への希望は画家にとって表現と無関係ではありえない。しかし、こうした不安・葛藤・生への意志・未来への希望等を絵画で表現することは可能であろうか。精神や世界の混沌を表現する時はシュルレアリスム的あるいはマニエリズムの表現形式、生への意志を強調するには表現主義的表現形式、作家個々の日常性に取材するにはこれらの現象が如実に顕れている風景や対象を単数か複数で具象的あるいは心象的表現形式のうちに纏め上げる表現になること等が例示できる。加えて、前衛的表現形式や抽象的表現形式で作家の日常感覚を冗舌か寡黙かの手段で作品全体の相親的内容に盛り込むことは可能である。その場合、現代社会での個人の不安・葛藤・生への意志・未来への希望等は市民芸術の範疇での表現形式の純粋化や非絵画形式の中で、あるいは反市民芸術志向かつ文明批判的志向の反絵画的形式の中で表現されることになる。この時、初めて現代美術の表現形式は人間性を表すことになる。

第4章 絵画教育におけるマニエリズム

盛期ルネッサンスとバロックを繋ぐ時代の1520年代頃、イタリアには後にマニエリズム(マニエリスモ)と云われるようになる傾向が生じた。この期に著された『美術家列伝』の著者ヴァザリー(G. Vasari 1511-74)はまた、『芸術論』(技法論)の著者としても有名な画家であるが、今日の美術家養成の基礎となるアッカデミア・デル・ディゼーニョを

フィレンツェに創設した。

アカデミアはルネッサンス時代の巨匠たちの発見した絵画・彫塑の技法や規範を師弟制やギルド制に依らずに継承する目的で作られたが、マニエリズムの基本理念もまた、絵画・彫塑の制作態度を基本的に巨匠たちの発見した技法や規範の尊重に置くことにあった。

近代の美術アカデミーは絶対主義王政のフランスに発生し、欧米諸国をはじめ先進国の美術家養成機関の教育課程に組入れられた。以上の歴史についてはN. ペヴスナー、『美術アカデミーの歴史』1940(邦訳, 中森義宗, 内藤秀雄, 1974 中央大学出版部)に詳述されている。同書(pp. 181-186)を参考に大規模校の授業科目を参照してみよう。

18世紀頃のベルリンの美術アカデミーでは、「石膏像素描」、「人体素描」、「解剖学」という現在の我国の多くの美術系の大学・学部等で実施されている授業科目がある。ここに西洋の美術アカデミーの強い影響が浸透していることがよく理解できる。

異なる科目は「絵画陳列室での素描と賦彩」、「衣文」、「建築素描」、「遠近法」、「素描などの素描」「模写と思われる」、「石膏装飾の素描」などである。また、「造形、古^{モデリング}美術(石膏)」とあるのは石膏像の模刻と思われるが、そうだとすれば現在も彫塑の基礎練習でそれは行われている。

しかし、最早、これらの伝統的に残存した授業科目とイタリアのマニエリスムとの関連は現在、失われていると言っても過言ではない。またそれを慨嘆する根拠もない。我国に関して絵画教育を見れば、先の18世紀ベルリンの美術アカデミーに酷似した教育課程はイタリアのパレルモ出身のフォンタネージに依って明治9年の工学美術学校に齎らされたが、わずか数年で彼は帰国し、後任があったもののこの美術学校そのものが廃校になって、ついに本格的な美術アカデミーは我国には根付かなかったからである。

コンテか鉛筆での臨本模写や木炭かコンテの擦筆画に依る石膏写生、卵黄と酢酸をメディウムにした卵黄テンペラ地塗り法、鉛筆に依る風景写生、人体と風景と生物の油彩画の他に基礎科目として、遠近法、解剖学、幾何学が取扱われた。

1896(明治29年)年、他科にやや遅れて黒田清輝等に依って開設された東京美術学校西洋画科は素描の模写は行わず、木炭による石膏と人体の素描、人体油彩画実習、解剖学等が行なわれた。この方式の授業展開は現在の美術系大学・学部になお踏襲されている。

現在必要なのは、伝統と断絶した現代美術が以上の方式と教育理念的にかなる接点や関連を持つのかという反省である。

第5章 絵画組成論の持つ現代絵画における意義

1. 物質としての絵画史と絵画組成論の必要性

絵画史を物質・材料（マテリアル）としての絵画の歴史の側面から観た時、以下の事項が問題・課題となろう。

物質としての色彩いわゆる色材。基本色の認識の変遷。絵画における顔料とメディウムの使用の歴史。古代から現代までの顔料、線刻画からコンピューターグラフィックスまでのメディウムや表現媒体メディアの変遷。

筆者は、現在の関連する参考図書から参考資料を抽出し、また、数年前の東京芸術大学美術学部での文部省内地研究の際に田口安男、坂本一道、佐藤一郎の諸教官の御指導に依り得ることができた絵画制作に関する技法・材料学の知見を配布資料にまとめて随時、以上の問題・課題について実習・講義を行なって来た。その指導の観点を以下に箇条書きに挙げてみる。

- イ. 多数の絵具の色を顔料名で捉える習慣をつける。
- ロ. 基本色は（例外はあるとしても）単独の顔料で成り立っていくことに気付く。
- ハ. 基本色の発明・使用開始きの時期、現在使われなくなった西洋の古代、中世、ルネッサンス期、近世の基本色についての一般的知識・実験的経験を得る。
- ニ. 絵画制作で使用するメディウム（媒材）の乾燥後の屈折率に依って、同一の顔料が絵具となった時に彩度等の視覚的效果を変化させることに気付く。
- ホ. 必要に応じて、各メーカーが発行する絵具の使用顔料一覧表や溶き油の成分表を入手し、基本色や使用目的に応じた溶き油の選定・吟味を行なう。
- ヘ. テンペラ、フレスコ、アクリル、油彩、日本画の基本使用顔料色の共通性や相違点に気付く。また、それらの効果的組合わせの可能性について考えさせる。
- ト. 観賞と制作との関係で追体験・追創造としての観賞を重視する。

映像（現象）としての作品観賞から実体験としての観賞への移行（制作体験の深さと観賞の深さ）を図る。創作も観賞を媒介にすべきであることを認識させる。

以上は断片的な知識を貯える目的をなるべく除外することを方針とする。

2. 絵画（美術）とテクノロジー

デザイン・人間工学（Human Engineering）との絵画との調和的關係（色彩学、色彩感情、色価、色彩調和等）と目的の相違（機能と形態、創作と形式、創作と形態。）について考えてみるのが現代の画家には必要である。

人間の認識、対応の限界を超えたものを機械に依って処理（機械制御）し、人間の使う計器や道具や機器等のメディアを使う場合に現代の人間の知覚・反応・運動と健康等の限界を超えない条件で、これらの疲労や誤差を極力避ける目的に適合させようとするのが人間工学の根底の原理であると思われる。逆に云うと、メディアは人間の知覚・認識・健康を退化させるために存在するのではない。テクノロジーで解消可能な範囲と人間の知覚・認識・反応・運動と健康等の制約条件を持つところの人間の能力の枠内で解消できるものがインターフェイスを媒介として常に存在しなければならない。

この場合の「人間」が新幹線の運転手や航空機のパイロットを示す場合とそれ以外の人間の場合では機器への対応や習熟度において人間的能力が異なるとしても、テクノロジーの行なう範囲と人間の行なう範囲の分業の境界線は常に技術革新に依って揺れ動いていると云えよう。そこで、起り得る現象として絵画に関する誤解、すなわち、手仕事に依る絵画を意味がないとする誤解が生ずる。

ただし、人間の知覚が及ばない微視的、巨視的、超高速的世界、宇宙空間での現象等テクノロジーが人間の知覚を超えて顕わにしてくれる世界は人類の感性を著しく拡張していることを筆者は否定するつもりはなく、こうした感性に基づいた作品も否定するものではない。

また、色彩学の学習は個人的な好みでの配色や色彩への偏見を訂正し、色彩の構造を理知的に明らかにしてくれる点で絵画の学習には欠かせない重要な光学・工学的色素を持つ。一例をあげれば、日本色彩研究所の配色体系（P.C.C.S.）に示される有彩色・無彩色の彩度・明度との関連、配色バランスの観点等は絵画制作の基本として重要である。

コンピューター・グラフィックスの可能性は手仕事の可能性を奪うものであろうか。むしろ前述したように、機器と人間の仕事を対立させて考えるのではなく、分業的発想で何がそれぞれの特性なのかを考えるべきであろう。また、映像の色彩と、顔料を媒材という物質に依る色彩とがどのように異なるのかを考える時、手仕事（顔料や媒材を直接手にして塗布すること）の意味や優れた点も明確に認識される筈である。

現代の絵画教育に関わる問題のすべては、絵画史が歴史的に不連続・断絶を経験していることに依り招来されたことがほぼ明らかになった。また、最先端の前衛美術・近代美術は一見様相を同じくしているようであるが、成立の根拠は著しく異なっていることは既に述べた。

論理からすれば、その断絶を前提にしては最早、絵画教育そのものが成立しないと考えられる。しかし、オブジェ的、シュルレアリスム的手法が既に美術教育に根付いていることは、前衛絵画（反絵画）に我々の感性は既に親しんでいることになる。最先端の美術もその多様性の影響を画家の感性に及ぼしている。従って、必ずしも反絵画、非絵画志向が

「芸術ではない」とも、これらの志向のすべてが「絵画の基本指導とは両立しない」とも断言できないのである。

ここで絵画に関係する伝統絵画の造形要素を竹内敏雄編修『美学事典』（弘文堂1961, pp. 237-249）等を参考に抜き書きして見よう。

光

- 1) 光と形の関係。明暗法 (Helldunkel, claire obscur, chiaroscuro)
- 2) 光と色の関係。

色

- 1) 色の三属性・・・明度, 色彩, 色相。
- 2) 色調の分類・関係・・・有彩色, 無彩色。純色, 濁色。補色・類似・トーンの調和, 不調和。色価 (ヴァールール)。暖色, 寒色。
- 3) 色の混合・・・減算混合, 加算混合。
- 4) 物の色・・・固有色, 仮象色。
- 5) 色と感情

線

- 1) 眼の運動と線との類比関係。方向・勢い・速さ。
- 2) 素描の線・・・輪郭線, 表面線。形態価値。立体感。明暗。空間感。

空間

- 1) 運動空間, 触空間, 視空間。
- 2) 空間価値 (Raumwerte)
 - イ. 個々の対象の立体性を強調するもの
 - a) 光と影の効果によるモデリング。
 - b) 適当な方向に適当な間隔で引かれた表面線。
 - ロ. 対象の空間における位置を明瞭に示すもの
 - a) 隠蔽, b) 線遠近法, c) 空気(色)遠近法, d) 形と形との対照・分割などの諸原理

運動

- 1) 観賞者の身体的運動 (眼の運動も含む)

絵巻物や大作に対しての観賞者の身体的・視的運動。
- 2) 表現対照の運動。

「効果的瞬間」(der fruchtbare Moment)あるいは「含蓄多き瞬間」(der pragnante M.)
 ・・・・一定の運動も最も良く代表し得ると画家に思われる瞬間。あるいはそれらの組合せ。
- 3) 表現そのものの形式が換気する運動の印象。

ヴェルフリンが『美術の基礎概念』で指摘した「絵画的」、「線的」の二つの形式。

- a) 光の顫動する趣。b) 個々の部分の渾然、混交、流動の印象。
- c) 曲線や斜線、斜の方向の構成、不均斉の配列などが起こす不安定で動揺しやすい感じ。
- d) 空間の深さ、奥行き。

以上の絵画の諸要素は現代の画家が一枚の絵を完成させるに当たってそのすべてを必要とするものでは必ずしもない。しかし、反絵画であればそのすべてを否定し、非絵画であればその幾つかの要素以外は否定することになるろう。

絵画制作における創造・創作の方法と新しさを考える場合に、メディア優先の危険性を避けつつ現代社会、現代文明、世界情勢の危機等の現実から眼を逸らさず、また、人間の生身の感性と創造の喜びを放棄しない方法論を常に携えることが必要である。

絵画制作における新しい方法は、近代美術の志向性を誤解するところから生ずるのではなく、人間性の解放と造形の自由から発生することにある。そこに絵画における新しい主題と方法的新しさが発見されなければならないと思う。そこには取り敢えず以下の課題が存在する筈である。

分析データの総合化（基本的な美術史の流れの理解と画家の時代環境との関連理解。時代を超えて共通する創作者の論理・美的価値の認識。）剽窃・模倣と創造性、マニエリズムの問題。管理主義・核家族化・競争原理の進行と同世代コミュニケーションの欠如とその葛藤・克服の問題・課題。

絵画教育は以上に加えて現代美術が過去の美術に付け加えたものとそれから失ったものを確認しつつ行われることになるろう。

参考文献

- H. E. ホルトウーゼン著、佃 堅輔訳『アヴァンギャルド芸術論』1981 国文社
- アラン・ジェフロア著、西永良成訳『視覚の革命』1978 晶文社
- 高階秀爾『ピカソ剽窃の論理』1983 美術公論社
- 海野 弘、小倉正史『現代美術』1988 新曜社
- 小原二郎『暮らしの中の人間工学』1971 実教出版
- A. オザンファン、E. ジャンヌレ〔ル・コルビュジェ〕著、吉川逸治訳『近代絵画』1968 鹿島研究所出版社（SD選書）
- 中原佑介監修、美術出版社編集部編『現代美術事典』1984 美術出版社
- 秋山光和他編『新潮世界美術事典』1985 新潮社
- 隅元謙次郎『来朝伊太利亜美術家の研究』（三省堂 1940）復刻版 八潮書店 1978