

# 芸術教育における“東洋性”と可能性

— 絵画表現の実践・実験授業を通して —

## “Orientalness” and Possibilities in Art Education

— Through practical and experimental lecture of artistic expression —

三 原 信 彦

MIHARA Nobuhiko

### I. 序論

美術・造形教育の現場において、支配的な思想や哲学とは？といった問題について考えるときに、ある種の時代的な流行や風潮がある。実社会の文化、とりわけ美術・芸術分野での流行と変化よりも、教育理念や哲学はややゆっくりとしたものではあるのだが、美術・造形教育のここ数十年の変化を見た場合でも、やはり変化があるといえる。社会での変化・流行を受けて、その価値観などを対応させながら、教育分野の総合的な価値観から、美術・造形教育独自の価値も変化していくという順番をとる。この時に階層は、人々の意識→社会の法や規律・規範→教育の基本概念→教科としての美術・造形、の順を取ることが多いのだが、この「教科としての美術・造形」のところに影の力として“美術・芸術”の流れが入ってくる。必ずしも芸術と教育の価値がすべての面において一致するものではないので、教育分野において流用されるものは、その価値が合致するもののみが導入されることになる。ここ近年は比較的画期的な美術芸術運動などが起こっていないように見えるが、科学の進歩、とりわけ情報技術もしくはコミュニケーション技術などは芸術分野の表現を広げているといえてよい。これらが社会構造や人間の意識に変革をもたらしていることに、多くの説明の必要はないだろう。

一時代前には、社会を動かす基本理念にも、私感ではあるが、西洋合理主義とそれに対峙して、東洋的な思想が残っているように見えていた。しかし、前者が勝利を見せたかと思いきや、これにも一因があると思うが、現代の様々な状況を見ると、人間自ら生み出した技術や社会構造に人間が振り回され、制御できず、これらに主従関係が逆転され、支配されているように見える。時代の流れに洗われて残ったものや、ただの流行物ではなく、廃れたもの、失われたものの中には、温故知新的な再考を検討すべき有意義なものがあるのではなかろうか？

精神論や物質主義、理想主義と現実主義とのあいだには、どちらかに振り子が振れれば反対の方に振り戻す作用があるように思え、現実社会に起こってくる現象を見ると、その流れは完全にどちらかに行くものではないことは、自然の摂理あるいは人間の本性か本能というものかと、感じることもさえる。この様な中で人の意識の少しの変化などは、ほんの〈蝶の羽ばたき〉程度にしか過ぎないであろう。

ただしそれが「バタフライ効果」のように何か大きな変化をもたらす可能性は否定できない。ここで論じるのは、大きな意識変化や強い実用性というようなものではないかもしれないが、その可能性について考察をして行きたい。

## Ⅱ. 「東洋性」と教育的意義

### 1. 東洋思想の概念と造形分野にとどまらない教育的意義

東洋性・東洋主義に明確な定義をすることは難しいと思われるが、本論では東洋思想の中に観られる非合理性、非言語性、反思考、非身体性、主観と客観との境界を取り払う性質、瞑想的な効果、「無」の思想などを取り上げ、合理主義的思考法、科学的思考法と対比させながら論じていく。日本の歴史的・伝統的な思想・価値観、世界観に存在してきた東洋性の強い側面から、現代の思想あるいは価値・世界観と対比させながら考察を行う。

キーワードとして：無 非合理性 瞑想的 非思考性 非論理性 物質非物質、神と物質などの二元論の否定 二項対立（差異） 主観と客観 非言語 思考の停止、等。ざっとした言い方をすれば、西洋の合理主義や科学的実証主義に慣らされている頭からすれば、慣れていない思考方法や、相反すると言える世界観と言えようか。

近代教育の理念において、あるいは教育上の目標において、合理的・論理的な思考、理性的な倫理観、ひいては現代の理想に合致する健全な精神と人格、民主主義の価値観にあった社会性と集団性等と続けば、真面目に生きているものにとっては違和感なく、ごく普通に理解できる内容ではないだろうか。我々の頭の中はそのような思考法に慣れ親しんできたはずで、日常から社会の様々な判断の局面においても、そのような事象を志向し、要求する。

しかし、一方では現実世界において、時には心理的・内面的な空間において、実体験・体感として倫理的な不適合や不条理さなどにも直面するはずである。外部の現実社会においても、または人間の内面の人格・自我の同様な非合理性・非理性的もしくは反理性的な側面に適応するのは、道義的・教条的な理想論や、体裁の良い理屈ではないことがある。そしてそのような局面に対峙した時には、世界あるいは自我との断裂や崩壊と混乱を引き起こすことになるだろう。

どのような状況にせよ、人間存在にとって、単に狭い社会集団への適応という範囲を超えた生存や種の維持にとって、高い適応性・柔軟性を与えるのは、一見すると非理性的、非理論的で非合理的な思考であるかもしれない。行き詰ったときにもたらせられなくてはならない大きな飛躍は、思考の壁、意識の壁の乗り越えであるだろう。

### 2. 絵画専門家養成教育としての東洋性と日本絵画の芸術性

西洋絵画史においてジャポニズムと言われる日本ブームは19世紀のパリ万国博覧会をきっかけとして日本文化が当時の画家たちにも影響を与え、「ジャポニズム」（日本趣味、日本の影響）として知られている。特に印象派 クロード・モネ他やヴァン・ゴッホ、たちが日本でも有名であり、いまでもこのジャポニズムの影響を受けた画家たちの展覧会は国内美術館でも盛況となることがしばしばである。「日本」を逆輸入されているといえる？その作品群は、日本人の感性に訴えかけることができるのだろうと推測される。

東洋美術史という観点でいえば、広く古代中国から含まれるのであろうが、国内の専門家育成という視野に限っては東洋画という範疇というものはなく、「日本画」というカテゴリーがある。筆者が専門教育を受けた経験もある芸術・美術系大学学部が、伝統を謳っている「日本画」専攻科で、美術鑑賞のみならず日本の伝統思想および東洋哲学・思想に関心を持ち、自己流ではあるがこれを学ぶきっかけとなる。余談ではあるが、ある寺院の座禅会などにも自主的に参加したりもしたことがある。ただし、専門家養成教育としての日本画専攻では、どちらかというと技巧を重んじる画工（職人アルチザン）要素がやや強く感じられた。閉鎖的な伝統教育のなかには、価値観や思想の伝承が多く織り込まれ、ともすれば新しい思想や意識は異端あるいは邪道とみなされる気風があるものだ。実体験として印象的であるのは、伝統的絵画の専門教育を専攻する学生から教官に至るまで、論理的思考や言語などを用いるものを、否定あるいは侮蔑する気風があることである。簡単に言うと“黙って何も考えずに絵を描く者が潔し”とするものである。もちろんこの時代でも、西洋のアートや現代美術 1980～90 年代時点の情報は、普通に巷に溢れており、その芸術を説明する理論や、言語による解説は普通に行われており、そのような裏付けがなければ他者へも作品とその芸術性への理解が進まず、認められにくい。一般社会には、こちらの方が主流であるといった環境であるにもかかわらず。その内容の優劣あるいは賛否を検証するものではないが、特有の価値観があったということを紹介するにとどめおきたい。

一般社会では、戦前にはナショナリズム（国粋主義）とリンクする形で東洋思想が色濃く反映されていたものが、戦後の流れは敗戦とその感傷的な気分から、戦前の思想が否定されて西洋化していき、国内ではそれを優れた近代化と呼んでいる。戦前世代とも付き合いがあり、昭和 30 年代高度成長期に生まれた筆者は、その頃をリアルタイムで経験していることも問題提起のきっかけとなっている。

### Ⅲ. 教育の実践例より

#### 1. 自身の制作実践の例からの転用応用

自身が芸術作品を発表する活動より、その制作理念又は作品の概念を、今回のテーマに沿った内容で解説する。ただし、教育理念や教育への活用を考えながら制作しているというわけではないが、有意義なものはそのような枠に捉われずに、哲学として上位の階層となり、諸問題について考える手段として、どのようにも転嫁・応用できるものだと考えている。個の制作発表活動では近年、絵画表現の枠に捉われず、様々な表現手段・手法も取り入れるようになってきている。ここではオブジェあるいはインスタレーションという手法を用いつつ、他の媒体、言語によるもの活字、印刷物等も利用してその作品概念を伝達する、総合的な芸術あるいは概念芸術的性格をもったものとしている。

ここに紹介する作品の例では、墨や和紙などの伝統的素材を用いている他、ステンレスやアルミのパイプそして LED ライトの照明が重要な役割を果たす。ギャラリー会場内の通常照明は落とし、和紙の間にライトを配置して、光を和紙に透過させるようにしている。和紙を透き通り広がる光の演出によりその存在が際立たされる。さらに会場内の窓は閉鎖され無風状態なのだが、鑑賞者が歩き動くことにより空気の動きが発生し、それにより和紙が揺れるという効果も付与されているのだが、まるで体感型展示となってしまったが、この点は私としては作品の保守と保安上、少々不安ではあったが、来場者がいつの間にか自然にやり始めてしまった。

（図版 1）『内包する扉』高さ 2 メートル長さ 8 メートル程。上方から撮影しているが、鑑賞者の頭上



より作品の高さはあるのでこの視点は持てない。

この作品のコンセプト（概念）は哲学的問題をいかに具現化するかではあるのだが、物質と非物質、人間存在とそれらを超えたもの、人がなくてもこの世界は存続しえるのか？人間の認識とこの世界の関係などをテーマ（主題）としている。伝統的であり、古来より東洋の水墨画芸術などに用いられてきた「墨」や「和紙」を素材に入れているのは、東洋的なものへの自身の執着を表しているのだろう。自己の作品制作への態度は、ある意味「主軸」とすべき事柄であり、それを行う事で自己の意識の変革や基本哲学の深化が起こり、表現技法等の実用面も含めて美術教育への理解が深まると考えている。

## 2. 実験的授業の課題から

筆者が長年にわたり様々な集団・教育機関等で行ってきている実験授業より、いくつかの例をピックアップしながら、実際に起こってくる現象・効果あるいは問題点を分析し、その教育的な可能性について考察していく。

### （1）現代風ひょうたんなまず図

禅の「公案」に題材をとった瓢箪（ひょうたん）鯰（なまず）の図（瓢箪鯰図：ひょうねんず）は古くからある。水墨画の名品ともいわれる国宝『瓢箪鯰図』（如拙作）京都国立博物館所蔵などが、実在する描かれた絵画作品などでは有名である。禅の公案は悟りへの道であり、人の意識の中で、不可能と可能、合理性と非合理などをどうするかなどの一種の思考訓練でもある。

現代の学生にとって、ひょうたんやナマズは馴染みが少ないものではあるが、ひょうたんは水を入れるペットボトルのようなもので口が小さく、実物を見たことがなくともナマズは大きくてヌルッとしているなどの説明だけでも大体理解できているようだ。同じく「仏教」「禅」などについても知識はないのだが、禅僧をモデルとした昭和時代のアニメ『一休さん』は（絵本や童話でも）結構知名度があり、その中の「とんち」（頓智）話のエピソード、「この橋をわたるな」や「虎退治」等は知っている場合が多い。

課題の内容としては、物理的に不可能を前提としたところから出発点があり、本来ならば、いかに物理的な発想から離れることができるかが、ポイントでもある。学生の回答例では、ナマズを刻んで入れるとか、大きなひょうたんを品種改良するとか、ひょうたんで吸い込むとか（西遊記に登場する、ひょうたん？または中が掃除機になっている？）ひょうたんの中で卵から育てるとか、ひょうたんでボカッと殴るとか、etc. この様な愉快なものが多い。ただし、言語や会話での表現の制限を超え、絵画表現としての可能性を探り、引き出す目的もあるので、制作者へは、「造形的思考、絵ならではの不可能を可能にすることはOKである。」と解説しているので、ユーモラスに面白おかしく、絵でしかできない

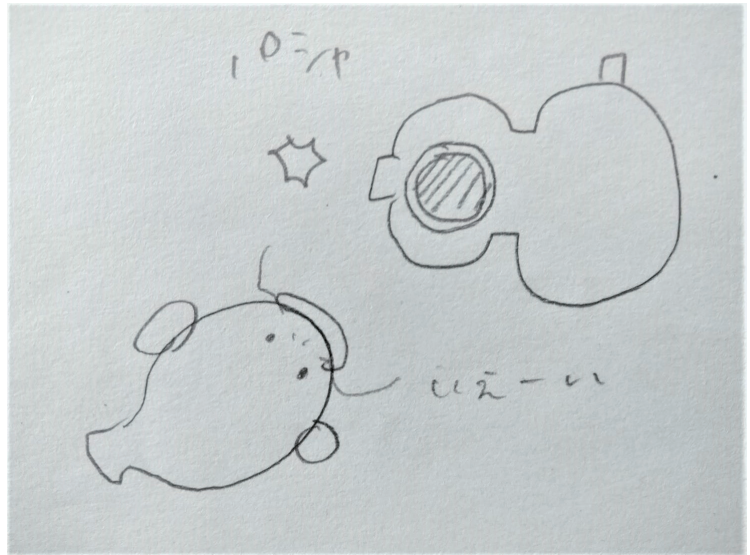


図版 1

事を描いて表現されていれば、十分に「合格」範囲内に収まるのか？ シンプルな回答例として、ただ、ひょうたんの中にナマズを描いて「獲った！」という絵を描く事も、朴訥なようではあるが、通常思考から造形思考への飛躍、跳躍があるモデルと言える。他によく見ることが出来るものには固有名詞・名称に着目した回答例があり、タイムマシンで過去に行って、古代人に魚とり網を見せてこれは「ひょうたんという」と教え、現代に戻ってくるとみんながひょうたんという名の魚とり網でナマズを獲っているとか、自分の子供にひょうたんという名前を名付けて、成長したらナマズを獲らせるなどがあった。

（図版2）学生作品、ひょうたんの形をしたカメラでナマズを撮る？ 戯画的に表されるものも多い。

この課題を絵画により表現する意義としては、言語によるもの、文章表現によって記述するものと違って、造形的思考方法、美術ならではの面からのアプローチが可能になるという点である。通常、造形的思考方法では、簡単に言えば、言語に頼らずに図法・画像による説明や表現である。あり得ない視点、矛盾やパラドキシカルなものを含んでも成立しているという独自の世界を構築することが可能であるという事。だまし絵のような視覚的なトリックだけ



図版2

ではなく、現実には置き換えや再現が不可能なもの、解釈や意味を読み取ることすら不可能なものを表出できる。絶対主義的な言い方をすれば、本来、「絵画」はある意味、概念的存在に過ぎないのだが、そうであるからこそ、この課題の表現の可能性は制限なく無限にあるといえる。絵画表現の歴史をたどると、解釈の不能性や無意味なものを表わしたものがある。（おかしな言い回しになったが）現代の芸術史にも、反芸術運動やダダイズム等、様々な表現を否定するもの、（とある例としては、「何も描かない絵画」であるとか、絵の具を剥ぎ取られて何もなくなった絵画とか）があるのだが、これが歴史に記録として残された意味は、多くの観衆あるいは一部のファン？に、受け入れられたという事実があり、それはそこに何かしらのリアリティ、真実味があるからだといえるだろう。

この課題での、最も趣があり興味をひかれ、醍醐味があるといえるような、飛躍した発想としての回答例としては、ひょうたんの中に宇宙を描き、「実は我々のいる世界はひょうたんの中にある」といったものや、ひょうたんを放り出し「獲るのをやめた」といったもの。これは価値の転換というか意識の飛躍というか、100人に一つあるかどうかのごくまれなケースではあるが、興味深いものである。常識的発想から離れられないのは、むしろ知性的で良識を知っているグループが多かった。これは現代教育の何かの表れであると思われる。近年ではこのような思考法、意識の転換などについては学校教育の中にほとんど見られないものであるので、新鮮なものとして捉えてくれる学生も多くいる。

## （2）紙とペンで行うフリードローイング

通常教育でのデッサンやドローイングは例えば対象の形態などを忠実に再現することなどを基本としている。デッサンとドローイングの定義はしばしば論議されるが、外国語の場合、前者は写生、後者は



素描と訳されたりする。ここではドローイングを特に筆の動き、これは手の動きとも言い換えられるが、そのような痕跡を強く残す、線要素が強い課題内容であることを意識して、こちらの用語を採用し、描くものの肉体、身体性と強く結びついているという点でのドローイングという定義を補充して用いていることをお断りしておく。

身体と精神の二元論、もしくはこの2者の分離は、現代の中心的思想、合理的な科学的思想においても支持されているのではないだろうか。ここでの精神とは、意識または意識活動とも言い換えることができる。人に宿る信条や思想的な枠組みなどを指すものではない。

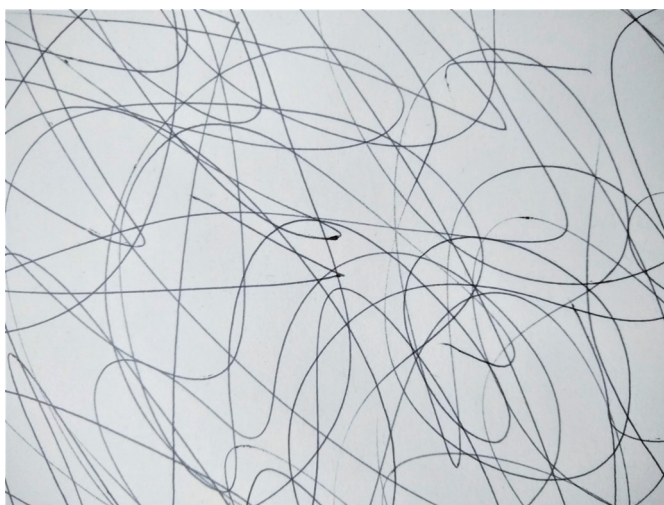
肉体というものを必ず持っている人間存在にとって、肉体から自己または自我を完全に切り離すことができるかは、全く不明と思われる。ただし、魂の存在を肯定するある特定の宗教によっては、肉体と魂を分離可能だと言い切っているのだが。(宗教的立場としてはこちらが圧倒的多数派か?) これに関しても証明不可能な事柄なので、本論ではこの様な立場を取るものではない。

まず、使用する道具としては、ボールペンまたは鉛筆などの、インク補給が必要のないもの、線を連続して長時間、引き続けられるものが適している。ポキッと芯が折れて中断しないという点では鉛筆よりもボールペンの方を推奨している。紙はコピー紙などの薄く安価なもので良いが、ある程度の大きさを必要とし、できるだけ大きな方がよい。はみ出す事が集中を妨げることがある。通常の机などの上の作業で十分であるが、肘を浮かせにくい高さのものよりは低いものが、腕を脱力した状態で肘や上腕部が画面に接触しにくい。場合によっては、床面に座って紙を床に置いた状態の方がよい。

ここでは描く者、制作者側を被験者とよび、(科学的実験のようだが)以降この呼称で説明する。導入部では、この様に説明する「まず何も考えないでただ腕を動かしてみましょ。形を描く事は考えなくても良い。」「何かが、形などが、浮かんできたとしても、その形を意識して描くために、その形などをトレースするために手を動かそうとしない事。とにかく腕の力を入れることに制御することを意識しすぎないようにする。」「腕から下は力を抜いて、ペンも力を抜いて握る。」「動かし続けることを最初に意識してみる事」あとは補足であるが「利き腕と反対の腕でも試してみる」ことを求めるが、これは利き腕でないほうが、ぎこちないかもしれないが手癖・手あかがついていないと考えるからである。考えなくてもいつも書き慣れている自分の名前はすらすら書ける、いつものドアを開ける動作はスムーズにできる例のように、脳が手の運動を覚えていることが考えられる。それが少ない方が有利だと考えている。

ただ無心になってボールペン類を紙に走らせるだけ。これは筆者のシミュレーションの部分拡大である。一般では円運動や往復運動が強い単調なものが多く見られるが、豊かな変化のある運動があるものが「状態」が良いように見受けられる。(図版3)

時間的なものでは60秒程度から、二枚目以降となると180秒～300秒位まで、気にせず集中を促すために指導側がタイムキーパーの役割をして時間を見ながら「では、始めてください」「やめてください」などの声をか



図版3

ける。あまり時間を長くしても疲れ、あるいはダレの現象が起こって手が進まなくなるので3～5分以内が適当かと思われる。これは実際に、被験者の描いている様子を見ていると状態（調子が良い、疲れしてきた等）が解る。

終了後の感想を書いてもらおうと、「後で絵を見たら、自分がこんなものを書いていたのかと思った」などと想像と違った結果への驚きというもの、「よくわからなかった」という無感想？なものも多いが、「すっきりした」「落ち着いた」といったコメントが多く見られる。過去に被験者の美術系大学院の男子学生であり、何らかの精神科治療で催眠療法を受けた経験がある者が話していた内容では、「非常に早く深くリラックスできる」という事であった。ただし、言葉（あるいは音、音楽？）によると思われる催眠療法と、ここのフリードローイングを比較検証したわけではないので何とも言えないが、このコメントは非常に印象に残っている。彼は腕を動かしている身体と関わっているという面も指摘していた。

「我々は少しの思想を交えず、主客未分の状態に注意を転じていくことができるのである。例えば一生懸命に断崖を攀ずる場合の如き、音楽家が熟練した曲を奏するときの如き、全く知覚の連続 perceptual train といってもよい。」…（引用1）

筆者も以前、数回ほど臨済宗系の仏教寺院が企画する座禅会に参加した経験があり、また登山の趣味もあるのだが、身体とある種の意識変容の関係については深く語れないが、「ランナーズ・ハイ」と言われる現象（クライマーズ・ハイと言われる用語もあるがこちらは少しニュアンスが異なるので）等、身体を静穏に保つ状態を維持すること（呼吸を整えつつ静かに座り続ける状態）と、使い続けること（腕を動かし線を引き続ける、長時間を走り、歩き続ける状態）にどのように違いがあるのか、生理的反応と心理的反応なども科学的に語られるかもしれない、という可能性が残るもので、身体という存在と心という存在は不可分なものかと感じさせられる。いわゆる「トランス状態」との関連については、学ぶという姿勢を意識している講義での、大勢で賑やかな環境の教室内では、そこまで深い変性意識状態にはならないと思われる。

子どもの殴り書き（スクリブル）との比較をしてみる。過去に行った、絵を描くワークショップでの1～2歳児の殴り書きとの比較では、こちらは水性絵の具を用いているので、べちゃべちゃする感触が楽しく幼児が夢中になっているようだ。こちらでは画面を凝視し、絵具の変化を楽しんでいる様子も観察することができる。学生では、中には目をつぶって画面を見ていない者がいたりするので、画面変化には意識が薄いのか。手の感触やペンの触感などに関しての事後コメントもほとんど見受けられない。

禅宗での修行に用いられる座禅、ヨーガの瞑想との類似性があるだろうか。日本で行われている絵画専門教育の、特に輸入されたと思われる教育法または絵画理論等の中には、あまりこのような要素は薄いもしくは残っていない。西洋文化ではキリスト教における「黙想」「黙祷」などがあるのだが、こちらは“神に祈る”という宗教的意味が強いのではないだろうか？神秘性という点では瞑想等に特に神秘的要素を含めてはいないが、日本の伝統的価値観には「自然界や生命あるいは人間には、神性・仏性あるいは魂が宿る」などの神秘性は強く存在しているようにも見える。本論では今回このような点すなわち神秘性にはあまり触れないが、別の機会があればどこかで論じることがあるだろう。

### （3）デッサン・写生・風景等の通常授業の「観察」などに対する指導法より 主観と客観性の視点

教室におけるデッサン授業の方法を簡潔に記述すると、書き消しのしやすい画用紙、鉛筆（硬さは幅広い段階に用意する。6B～4Hくらいまで。）消しゴム、練消しゴムあとはカルトン（画板）、図り棒等、素材が木炭デッサンの場合ではこれらが木炭、木炭紙、パンなどに置き換わるが、方法論など

で特別な変更はないと思われる。指示としては、姿勢、観察する視点を定めることや、光線の設定（点光源に近いものがよいが天井に蛍光灯が配列されているときは点灯を調整するようにして光線に方向性を持たせるようにする。描き始めの段階では、構図と大まかな形取と修正の仕方から、描き込んでゆく過程、観察する点の注意、光と形態の関係、明暗の調子、白黒のグラデーション等あるいは質感や量感や空間などについて解説してゆく。このような方法は特別なものではなく、多くの美術系教育機関で採られている、ポピュラーで基本的なものと認識している。写生から派生したあるいは類似した講義には、速写性、即興性を要求するクロッキー（仏：croquis）の実技練習などがあり、書き消しをあまり考えない素材（コンテ、パステル、ペン、筆と墨等）によるもので行うことも多く、形態の流れや動きが意識され、ときには静止された世界ではなく、時間的変化などの流動的な概念も入ることもある。外面上では、線的要素が強い作風のものが多くなる。こちらにも観察を主軸にしたもので、「視覚の認識」という概念からは切り離してはいない。前出のフリー・ドローイングではこの「視覚の認識」という概念を切り離しているところに差異がある。

「一角様式と筆触の経済化もまた、慣例的（コンベンショナル）な法則から孤絶するという効果を生ずるのである。普通ならば一本の線、一つの塊マス、平衡翼（バランスウイング）を予期するところにそれがない、しかもこの事実が予期せざる快感を心中に喚びおこすのである。それはあきらかに短所や欠陥であるのかかわらず、そうは感じられない。事実、この不完全そのものが完全の形になる。いうまでもなく、美とはかならずしも形の完全を指しているものではない。この不完全どころか醜というべき形のなかに、美を体現することが日本の美術家の得意の妙技トリックの一つである。」…（引用2）  
※一角、一筆書きのような、少ない筆の様式を指す。

唯物論あるいは唯物史観的な価値観から、我々の世界の真実はこの様に（今見えているような世界で）正に在る～あるべき、というところに固執してしまう。広い世界観を持てず、形而上な領域への関心が薄れ、様々な探求への可能性を狭めている。

乱暴な決めつけをすれば、極度に物質的な在り方、物理的な正確さを追求された唯物論的な価値に支配された絵画ともいえるのか。フォトリアリズム（写真的実体感）的絵画、解り易い技巧の巧みさがある絵画は、絵画芸術に馴染みのない一般人にも、安直にこれは優秀だ、と思われてしまう。この解り易さの影響力もあってか、何時の時代でも一定の販売需要があるようだ。とある職業的画家にとっては販売しやすい＝実利があるといっても良い。教育上でも教師の専門教育の程度に関わらず評価を付けやすい。

絵画教育の基本でもある通常のデッサン・写生などの、対象の観察を主体とするような美術の教育法においては、科学的な客観性や合理性の点でこれまで恐らく論じられてきた。明治期以降の西洋絵画の流入は東洋絵画・日本絵画に大きな分岐点であった。遠近法や空間の表現、また形態と光の陰影・立体感などでは大きく違ったものであった。視覚的なリアリズムという面で西洋絵画の方が勝っているように感じて、当時は大いにショックだったことには間違いない。

「藝術もまた政治意識と同じように、より高い段階に到達しようと努めている。歴史的探究の精神と古代文学の復活は、芸術をも徳川以前の諸派へと立ち戻らせ～」…（引用3）

ここでの日本美術の改革は大きな思想転換であり、東洋あるいは日本とはなにかの確認と再構築でもあった。西洋画を取り入れようとする派と日本的・東洋的なものを守る派は、日本美術史でもよく語られるストーリーでもある。高橋由一、黒田清輝らの洋画家と岡倉天心を思想的支柱とする横山大観、菱



田春草らの日本画家たちは、日本美術近代化の中心的流れを成している。そして、大きな転換点である終戦後には「西洋化」が一気に加速していくが、これは社会全般、文化・教育全般にも言えるだろう。抽象的な精神論・観念論から具体的で合理的なリアリズムへとあたかも必然的な流れとして重心が移っていく。

何かの物体を描く場合にその物理的あるいは数学的、製図のような正確さ、写真のような客観性は、一つの価値観であり、基準化しやすく指針のような面がある。基準から外れたものは、狂いや誤差とされ、その外れ度合いや正確さを測ることができる。これは評価の基準ともなり易く便利でもある。多くの美術の試験、例えば専門教育の美大入試などにおいてもこの基準が用いられる。

初心者が人物デッサンを描いた場合では、心理的に意識・認識されやすい部位、例えば目や口と頭部が大きくなる傾向にあり、幼児の描く「頭足人物像」ではこれが極端になったものともいえる。これは訓練によって、普通の客観的比率に近づいてゆく過程を踏む。例えば、5頭身ぐらいあった変形した人物像が、だんだんとリアルな人間の7頭身ぐらいに正確になっていくのが通常だ。

人という存在にまつわる主観的要素、例えば人格、人物の内面の性格、雰囲気、情緒性などの事象の多くは人物画のテーマとなりうるものである。主観と客観には指導する側も境界があいまいで、混在させてしまう場合がある。教育上によくお目にかかることが多いものだが、指導者が気づかないうちに、ある種の価値観が潜り込んでいることが起こる。本来上そのようなものが良いとは言えないということが大前提であったとしても。この価値の中には主観的要素、とりわけその属する社会や集団、あるいは影響を受けてきた諸々の文化・慣習などが入り込む。もっともそのような「価値の刷り込み」が良いという意図をもって教育を施す場合が多々あるのだろうが。

○非風非幡（ひふうひばん） 仁者心動（風に非ず 幡に非ず、仁者が心動く）

「風が動くのでもなく、幡が動くのでもない。まして心が動くのでもない。」…（引用4）禅の公案の『無門関』六祖慧能のエピソードより

これは唯心論・認識論の一つの型と言えるが、ここでは、「うっかり口が滑った事に悔やんだ」という続きの話がある。重要なのは唯心論的なものではなくそれを超えてその双方をも否定するという点、絶対的否定、「絶対的無」、「東洋的無」という思想ではないかという点である。答えを求めないという姿勢はある種の真実味がある。唯物論、唯心論、精神と物質の二元論を超えた、真実を知ろうとする欲求や、探究する行為をも否定しようとする、絶対否定のようなものがある。これは哲学的命題、我々は真理に到達しうのか？と言う大いなる謎掛けでもある。これに私が答えるわけにいかないようなのだが、常に人間は探求し続け、様々な視点を揺れ動き定まらない存在であるといえそうだ。

主体と客体の逆転あるいは両社の非境界性は、デッサンの時の描く者と描かれるもの、主体（自己）と客体（対象）を大きく根底から左右するといえる。他者を通して自分を描くというようなこと、描く者がいなければ描かれるものも存在しえない、というような一見パラドキシカルな視点を、自分と今描いているものとの境界性の消失の体験、意識の変容を、ごく通常な事として、多くの優秀な芸術家はこれを理解しているようだ。

論理的とは言えない非日常の事象、通常とは違った事象を語ることができるのも美術の特性である。『感性』という用語は、実はあいまいな概念ではあるが、地位と市民権を得ている。その証明と定義が難しくても、美術教育分野では、これといった問題も抵抗もなく使用されている。

『無』の概念は「東洋性」の特性としてよく取沙汰されるものである。白い紙には余白というものがあり、

元来、紙製の画面は空白、真っ白である。歴史的な水墨画にはこれを効果的に用いたものが多く観られ、余白の美であるとか、意義のある無とか無の充足であるとか、絶対的な無であるとか、評論に、哲学的な意味、文学的な興味の対象としても、この余白については様々に分析・議論され、語られてきた。ここで敢えていえば、「認識の多様さがあり、重層的解釈が可能。従って、一義的に定義できない。」と、私としてはこの様な解釈に留め置きたい。

(図版4)『十牛頌図巻』 紙本着彩鎌倉時代メトロポリタン美術館蔵 Public Domain 一場面であるが、8場面の「人牛俱忘」(すべて忘れ去られ無に帰す状態)では何も描かれない。

悟りへの道を表わす東洋に伝統的な「十牛図」では、その中間段階に全く何も描かれない場面がある。その解釈はここでは少し置いておくが、これは先にも述べた絵画が概念的存在だからこそできる技=表現法だといえる。カメラや映像機器でも画面の隅には必ず何かが入る、いわば正直にすべての空間を漏れなく写す。絵画では何も描かれない、塗られなければ、不可抗力的にそこに「余白」が残る。絵画教育の指導上でよくある問題では、初心者が絵を描くときには、その余白をどう処理するのか?どのように感じ、認識して良いかわからないという混乱が起きる。何かしら筆を入れる、すると



図版4

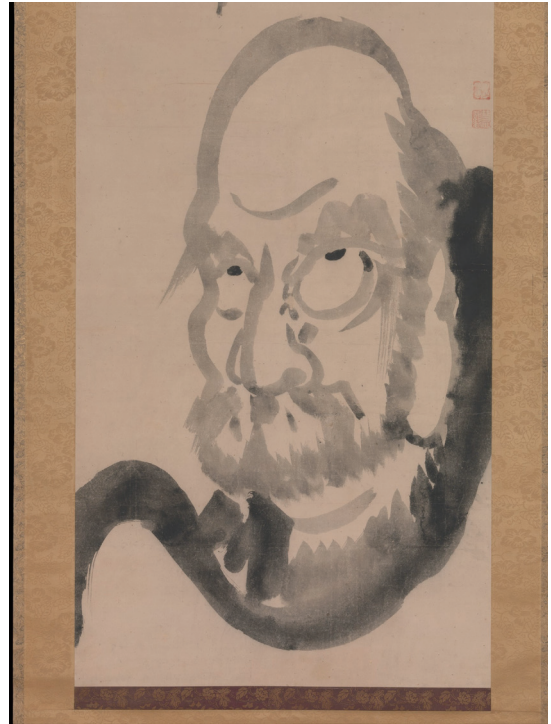
そこに何物かが現れるものだが、諦めてなにもせずにそのまま、というケースがままあるものだ。面白いことには、余白に何も疑問を抱かない、その存在を認識してない者、そして最も興味深いのは一種の「表象的な空間」として捉えている事象があるということ。紙などに書かれた文字を解読するときには、意味は認識するがその背景は意識の中から消されているということ、意味がないことがその意味。これを日常の普通の事として行い、習慣・慣例化しているのである。専門教育上ではよく「空間として認識せよ!」という教育がなされる。その背後に「空間は実在」という考えがあり、この空間に生きる存在である我々の経験則的でもあるが、科学的とも言え、その在りようが固く信じられている。無の発想はそれに反するものであるが、優秀な水墨画は余白を空間として処理しているという解釈をしてしまう事がある。その作品を実際に鑑賞すると、そのように見えるものであるが、物質と非物質、存在と非存在の両義的意味を含むまたは、その間隙にある曖昧さ、ではないかと思っている。

伝統的日本絵画にみる自然界の情緒観は日本人に観る特性の一つと評する者は多い。自然現象に情緒性を含む見方をするというのもある種の東洋性的一端と考えられるが、(過去に“日本人は虫の声を右脳で聞く”という理論には賛否あったようだが)このときに自我と自然が一体となる東洋的境地というのが伝統的日本絵画の思想にあり、語り継がれていた。

文化が大陸から伝えられた頃では、画風・流派を大別すると、南宋画と北宋画があり、室町時代～安土桃山時代以降は、精神性の色濃い水墨画中心の南画派(または文人画ともいわれ、僧侶や文人に好まれた。)と、色彩豊かで金箔なども用いる、情緒的で装飾性の強い琳派(職人的、職業的画家に多かったとみられる。)の2つの派が、大雑把に言えば日本絵画の江戸時代までの2つの潮流である。明治期以降に洋画、油絵具が輸入されて、洋画(油画)が盛んになってからも、日本人の情緒性はその作風に強く表れていたように感じる。

（図版5）達磨図 白隠 慧鶴（はくいん えかく）  
1686～1769 メトロポリタン美術館蔵 Public Domain  
禅僧でもあるが画家としての専門教育は恐らく受けていないと推測される。最小限の筆致と水墨のモノクローム 精神主義が強く表れているとされる。

筆者の体験では、一時代前の画学生からは「洋画は日本を志向し、日本画は西洋を志向する」といった意見が聞かれていたが、これは一見皮肉のようでいて、時代とその風潮をよく表していた。これは、西洋文化へのコンプレックスと、自身のルーツへの自尊心がなせる現象であったようだ。当時の若者文化を見ても、全くもってこのルーツ（日本人としての）への回帰のようなものはなく、見えやすいところではファッションの西洋化、欧米化は著しかった事にも関わらず、美術・芸術を志す者は文化に関心、意識が高いのか、このような論議がなされていたのは興味深い事である。



図版 5

## 2. 考察、実験授業から見えるもの

大きく三つの制作の実践例で示したが、以下にその重要なポイントをまとめる。

### 1、現代風ひょうたんなまず図

非論理性、反思考と造形的思考法について、固定概念の乗り越え、発想の柔軟性

### 2、紙とペンで行うフリードローイング

身体性を含む意識の状態、反意識的、瞑想的あるいは思考を停止する事象について

### 3、通常授業、デッサン時の観察についての指導法

非思考、非言語性、客体と主観の関係、事物の認識について、

これらを保育学部以外にも様々な専攻の学生に試してきたが、学力が高いグループよりもそうではないグループや美大生などに適応力が高い傾向がみられる。前者などは、特に物理法則などの合理的思考にこだわる傾向、常識にとらわれやすく、模範的回答を無理に探す傾向がある。計算能力と合理的論理的思考の能力は高い事が足を引っ張ると思われる。他要素の一端には、皮肉にも思考能力だけではなく社会規範～学校の規範あるいは共同体の中の見えないルールなどを見抜き、それに適応し従う能力・性質があり、それが影響しているのか？この課題を社会人等へは、しっかりとした状況では行ったことはないが、知識として元ネタ～禅の公案を知っている人がいることがあるが、軒並み高齢者ばかりであるところから、以前何かしらそれに触れる機会（お寺などに関わっている、戦前教育に？）があったものと思われる。この中で興味深かったのが、室町期の画家である雪舟（雪舟等楊、せっしゃうとうよう、？～1506、水墨画に多くの国宝、需要文化財を残す。画聖と称えられた。）の幼少期の逸話を、道徳・倫理として教わったというもの。小坊主としての修業時代に修行をせずに絵ばかり描いているので、叱られて柱に縄で縛り付けられ、落ちた涙を足の指で鼠を描いたらそれが本物の鼠となり走り去ったというもの。学校の教科書にあったという証言だがこれは未確認。東洋性を含んだ教育が、ある時代までは



少し残っていたと考えられる。

“感性”や「美的感覚」などについての抽象的議論については、私個人も食傷気味なのだが、これら未分化または不確定要素の大きい領域を取り扱うことが許されている美術・造形教育などにおいて、「本能的領域内の感性と、思考する行為とは別の次元で“感性”という領域があってもいいはずなのであるが、どうしても指導者側もあいまいにしてしまう事が大きいにある。成果主義や実証することを求める、あるいはコミュニケーションの問題から、指導者側の願望や固定概念、実社会でのしがらみ等、実に様々な要因が本質から離れてしまう教育の元凶となりうる。

これらの課題について、事後に学生の感想を書かせるのだが、とにかく多いのが「難しかった」という意見である。数学のようにキチンとした解がない、上手く行かないのは承知なのだが、理不尽さや納得のいかないところ？も踏まえ、そこにこれまでと違った面白さを感じてくれる学生もおり、100%の効果というのは難しいが十分な確率でその意義を感じ取ってくれているというのも実感としてある。以前携わっていた美術系大学生のインタビューから、標準的専門家養成教育と比較しても好反応というコメントもみられた。直ちにその後、具体的な何かについて効果が出たなどのデータがあるわけではないが、時間が経って元学生に会ったときに話などをしてしていると、この授業の印象を覚えていることがある。目立たなくとも陰ながら視野の広がりや柔軟性等の啓発、きっかけとなればよいと思っている。

#### IV. 終わりに、西洋と東洋が邂逅し、通過していく分岐点と未来

凝り固まりやすい視点をずらしながら、教育の幅を広げるものでもあり、美術の専門性とは関係がなくとも、発想法や心の調和を取る面、人格形成などに有効と考えている。何かしらのある一つに偏った方法論とそれを支える思想だけでは、必ず行き詰まりを起こす。その事態を回避させ、新しい進歩または革新をもたらすのは、思考法あるいは意識の転換なはずである。

精神論や主観に偏りすぎ、表現主義が過剰になると、それに反した、冷徹なまなざしを持つ即物主義のようなものが出てくるのだが、芸術運動でいえば新即物主義等これは現代的とも言えるか。これらはある種の揺り戻し現象でもある。国内では、どちらかというところ、この「反動」というよりも衰退・減退という感じの、たとえば人間性や精神性に関しての表現性の希薄さなのだが。この現象は、現代をとっても象徴しているようにも見える。現代人における、「生」の実感の希薄さ、人間性の抑制・抑圧などの病理と対応する。

「自然」や「人間」の像（イメージ）では、現代にける支配的で中心的なイメージは、すでに様々な価値観の枠組みによりフィルターが懸かったものであり、東洋性の発想の中には本来の姿への自然回帰、人間性回帰ともいえる面も持たせている。教育的意義として、その求める世界像を総合的、全包括的なものとして調和のとれたものとなるために、現在行われている教育の世界観、価値観においてその内容を分析した時に考えられる偏向と、そこからカウンターバランス（調整錘）となりうるものはどのような要素なのか。全体像を網羅し、不足・欠損した側面を補完・補充するという意味においてこの「東洋性」の概念を用いた。本論での「東洋性」用語の定義は、正直なところ自分でも無理があるかと思っているのだが、日本絵画芸術などを例として論じるため、用語の便宜性ということもあって「東洋性」を安易に用いてしまった感がある。なぜならば、完全な意味で西洋文明の歴史の中に、そのような要素が見られない訳ではないと思っている。

「もしそこに救済が存在するというのなら、幾分かの暗黒もまたそこに存在する。「理性が眠るとき」と、かつてゴヤは彼の絵の下に書いた、「怪物が生まれる。」～それは、深みからの叫び声に応えつつ、すべてのものをあとかたなく破壊するのである。」…（引用5）

どちらかという近代化の流れの中で、影や裏に隠れていった、迷信や異端とされた宗教的なもの、神秘主義の中などに、東洋的な面との類似・近似が見いだせないことはないだろうと考える。現代でも少なからずどこかに、健全なるアンチ（ポジティブな意義としては何かしらのバランスや調和を保つ要素）として受け継がれているもので、幼児教育の分野ではシュタイナー思想（国内での幼児教育の実地現場では、神秘主義的な面が薄められているような気がするのだが、その機関等によって差があるかもしれない。）などにその傾向があるのではないだろうか。

「異交通とは、異質性を保持しつつ、さらなる異質性を生成させる交通様態を指す。これを現在と過去との間に適用するなら、現在に生じた新たな見方が、過去の見方も新たに変質させるというあり方に該当しよう。」…（引用6）

制度的な教育では、そこに変革をもたらすことは実社会の意識変化の圧力が作用し、緩やかに、時として急激に起こってくるものである。政治・経済から様々な文化、日常生活に至るまでの実世界の在り方を見ると、文明の過渡期であるように感じている。現代文明が西洋と東洋の融合と調和などの地点を、すでにそこを通過したものと本当はそのように考えている。余談ではあるが本論でも「東洋性」ではなく《トランス・西洋東洋性》とか《ポスト・東洋西洋性》あるいは《トランス・現代文明》（ポスト、トランス～後にくるもの、乗り越え、などの意）妙な造語が思いついたものだが。今後の進歩をもたらすためには、極めて飛躍・跳躍した全く新しい視点が必要になるといえる。このような可能性を探ることが今後の大テーマとなってくるだろう。

#### 【引用文献】

- 1）西田幾多郎（1950）『善の研究』岩波書店 p 1 6
- 2）鈴木大拙（1940）『禅と日本文化』岩波書店 p 1 6
- 3）岡倉天心（1983）『東洋の理想』平凡社 p 119
- 4）六祖慧能（1994）『無門関』岩波書店 p 123
- 5）アウグスト・K・ウィードマン（1994）『ロマン主義と表現主義』法政大学出版局 p 287
- 6）篠原資明（2005）『現代芸術の交通論 西洋と日本の間にさぐる』丸善株式会社 pp49 ～ 50

#### 【参考文献】

- 1）今道友信（1980）『東洋の美学』ティビーエス・ブリタニカ
- 2）佐藤康宏（2008）『日本美術史』放送大学教育振興会
- 3）橋本治（1997）『ひらがな日本美術史2』新潮社
- 4）菊池健三・島津京・濱西雅子（2014）『西洋の美術造形表現の歴史と思想』晶文社
- 5）矢富巖夫（1980）『雪舟』雪舟顕彰会
- 6）マルク・ダシー（2008）『ダダー前衛芸術の誕生』創元社
- 7）中沢新一（2000）『チベットのモーツァルト』せりか書房
- 8）オイゲン・ヘリゲル（1981）『弓と禅』福村出版
- 9）エリオット .W. アイスナー（1986）『美術教育と子どもの知的発達』黎明書房

