



美術教育における立体造形の意義 : 触覚をめぐって

塚脇, 淳

(Citation)

神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要, 特別:77-82

(Issue Date)

2016-06-21

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/E0041055>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/E0041055>



美術教育における立体造形の意義

—触覚をめぐる—

The significance of the sculpture in art education

— About tactile —

塚脇 淳*

Jun Tamba TSUKAWAKI*

要約：本論は彫刻家や研究者の触覚をめぐる示唆に富む発言や事例を参考に、美術教育の特に立体造形における触感覚の教育的価値について考察する。最初に、彫刻家ヘンリー・ムーアの晩年に密着取材した Gemma Levine 撮影の数枚の写真から、人間にとって触感覚がいかに大切であるか、ものの把握とはいかなるものかを分析し、想像力を育むための表現教育を目指す美術教育にとって、抵抗感のある素材との対話から始まる立体造形教育は人間の受信回路の回復から始めなければならないことを論じた。

次に、美術教育の問題点について、子どもたちの自由な表現や創造性あふれる表現を評価する現状を踏まえ、そこにもう一方の評価軸が欠落していると指摘した。その点を質抵抗と必要敗北という観点から考察し、評価する方法と手だてについて言及した。

まとめとして、立体造形における触感覚の重要性とそれに伴う必要敗北体験の意義について言及し、素材に触することから始まる造形教育は次世代育成にとって重要な課題であること論考した。

はじめに

今日、私たちの日常にはあらゆるモノの情報がネットワーク上に流され、その圧倒的な視覚と聴覚情報によって人間のモノに対する感覚が支配されてしまっていると言っても過言ではない。ここで言う感覚の支配は、とりわけ実体験を伴わない視覚の認識作用を意味するが、この視覚情報過多が今後、人間に何をもたらすのであろうか。多くの研究者や芸術家が憂慮するこの問題について、本論では触覚をめぐる示唆に富む発言や事例に即しながら美術教育の特に立体造形における触感覚の教育的価値について考察する。

芸術哲学者 S.K. ランガーはその著書「芸術とは何か」において、芸術作品を知覚する時の人間の認識作用について以下のように述べている。

ふつう、私たちは形、配置、色彩、動きを見るのであるが、要するに、それらを個々の現象として意識するのではなくて、ただ事物そのものの現象を観るのである。個々の現象は、単に当の事物が何であることを示すものとして使用するにすぎないⁱ。

しかしこれは芸術作品に限ったことではなく、現在の情報ネットワークにおける画像情報受信においても同様の作用があるように思われる。私たちは知ったつもり、解ったつもりで欲求を解消しているだけなのではなかろうか。

教育学者である斎藤浩志（1926～）は1975年に著した『手の労働としての造形教育』において、「テレビやマンガの情報世界での受動的な生活になじんでしまった子ども、このような今日の子どもの情況は、造形的創造活動にとっても、手と指の働きの創造的発達にとっても、きわめて憂慮すべき事態だと思われる。このような情況のもとでは、教育に課せられた仕事の意味は大きい」とし、こういった要素が「社会生活に欠ける傾向が強まれば強まるほど、意識的に重視されなければならない」と述べているⁱⁱ。

この著書は40年前のものだが、現在、この状況はその度合いを強め、急速に、とめどなく膨張しつつある。

学校教育の美術教育の現場において、造形教育はどういった状況であろうか。彫刻や立体造形はその準備や材料それに伴う道具の管理や後始末など、他の絵画やデザイン教育とは比べ物にならない物量作業を伴う。また豊かな想像力を育むための表現教育を目指す美術教育にとって、抵抗感のある素材との対話から始まる

* 神戸大学大学院人間発達環境学研究科教授

立体造形は人間の受信回路の回復から始めなければならない。こういった状況下、立体造形は次第に敬遠され縮小されてきているのが現状である。しかしながら、人間に本来備わっている形体感覚としての触感覚について、特にその感覚を大切にしなければならない時期に造形を通じて子供たちに体感させる美術教育の必要性を思わずにはいられない。



図1 ムーアの手

思考する手

イギリス人彫刻家ヘンリー・ムーア（1898～1986）の制作風景やスタジオを、写真を中心に紹介した Gemma Levine の著書「with HENRY MOORE」はムーアの晩年の生活に密着取材したものだが、その中の数枚の写真は、人間にとって触感覚がいかに大切であるか、ものを把握するということはどういうことかということについて伝えてくれるⁱⁱⁱ。

これはムーアがマケットスタジオでアイデアを練っているところを、特にその指先に注目して撮影したものである。[図1] 三つの違った形の塊を両手に持ち、組み合わせ、眺め、配置を吟味する。その時三つの形は、一つの大きな流れとなって寄り添い繋がっていく。ふくらみやくぼみが、そしてその出会いによって生ずる隙間、それらが一体となって一つのつながりのボリュームと空間を作り出している。

このマケットスタジオには彼が作った作品や作りかけのオブジェ、散歩の途中で見つけた木切れや石ころ、貝殻、動物の骨などが所狭しと置かれている。[図2] その日の自分自身の目と思考によって発見されたオブジェクトが手にとられ、手の中であらゆる方向から眺め組み合わせられ思考されるのである。手は、目には見えない裏側の形や隙間も伝えてくるわけだから、おおよそのコンポジションは彼の頭の中で出来上がる。この段階でイメージ

は実際に造る彫刻の素材選択やスケール選択、作業工程にまで及んでいるはずである。

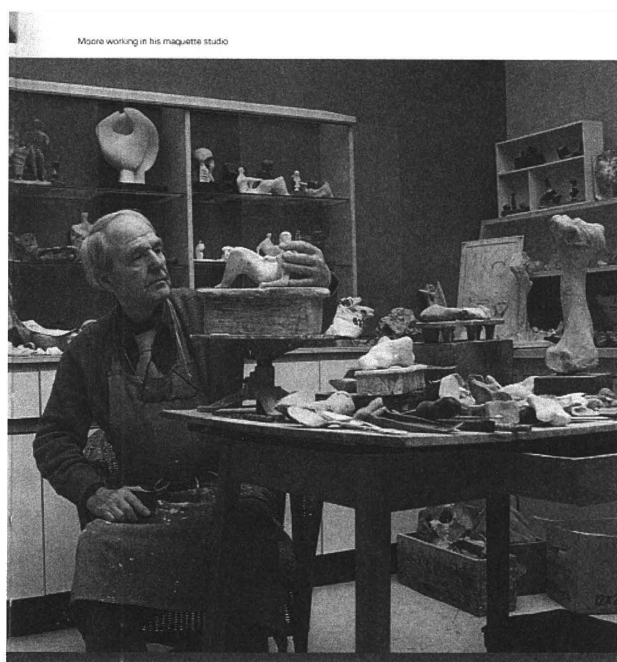


図2 マケットスタジオのムーア

ムーアはその辺りの心境を以下のように語っている。

私はマケット（小さいものによる完成されたアイデア）を作り、それを実際の彫刻にしようとするサイズで考える。そうすれば私はその作品をひっくり返して底から見る事が出来る。神が上から見る時の形も、虫たちが下から見る時の形も分かる。私は今、自分の作っている作品のすべてを把握できる^{iv}。

それに加えて素材への吟味にも言及し、こう述べている。

私がマケットを作っている時は、同時にその最終段階における完成作品を常に意識している。なぜなら真の彫刻のアイデアというものは他のどんな材料にも代え難く、ある一つの材料にだけ適応するものだと思えるからだ^v。

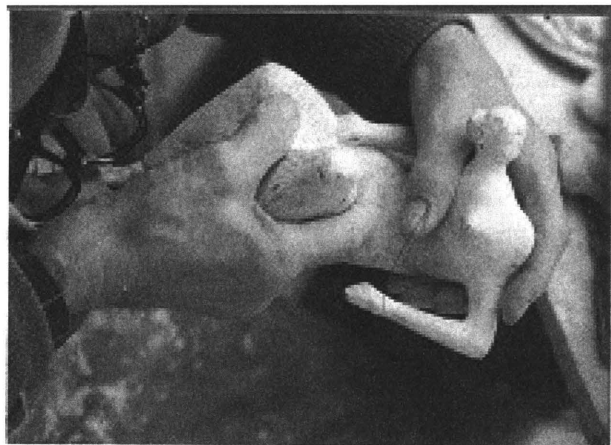


図3 マケットを確認するムーアの手

この段階で概ね作品は出来上がっており、後は実現に向けて実際の労働に入っていくこととなる。[図3]

必要敗北

さて、20世紀彫刻を語るについてはヘンリー・ムーアほど重要な作家はいない。彼がいかにして独自の表現とその技法を確立していったか初期変貌期についてみる必要がある。

1910年代当時フランスに後れていたイギリスの芸術学校ではアカデミックな芸術を重視する考えとその指導が行われていた。当時は人体をデッサンし塑像造形し型どりを学ぶか、石彫では形を正確に移しとる星とり機という道具を使って、ルネサンス彫刻の模刻をするといったものであった。ムーアはその保守的な芸術教育の在り方を重視する考えから離れたと思っていたと述懐している。そのためムーアは足しげく大英博物館に通い、古代から近代にいたる様々な人類文化の造り出した造形物を見て回ったという。彼はそこで重要なものに出会う。古代アステカ石造彫刻である。[図4]、[図6]特にその表面の鑿あとからは、石らしさ、石の在るべき姿がそこにあるという強烈な印象を受けたと言っている。石はどう彫られなければならないか、石像はどう在らねばならないか、石と人間がどう向き合ねばならないか、永続するとはどういうことか。古代の石工が材質やその正しい用法や可能性について本能的な判断力を駆使し、全てに無理のない表現がそこにあった。そしてそれだけではなくその像が横たわっているという在りようは、「軸となる構造」についての方向転換という大きな示唆を与えた^{vi}。



図4 アステカ彫刻 14世紀頃

この出会いは自身の方向を模索していたムーアにとって、生涯追求しなければならない課題の発見であった。

ムーアはすぐさま新しい実験に取り掛かる。石を直接彫る「じかばり」への挑戦である。材質の正しい用法と可能性についての視座を持つこと、そしてそこからおのずと導かれる単純化と抽象化の必要性に注視することが求められた。ムーアの実験作品は一気にその姿を変え、まるで初心者者の造形のようなものである。現在から

の剥離がもたらす造形は痛々しい。(図5)

そこには素材の質抵抗と対話の困難性が見て取れる。筆者はこれを初めての経験による敗北とみている。イメージと素材と方法との関係がうまく噛み合っていないのである。イメージの修正と方法の再考が繰り返され、素材と形は少しずつその妥協点に近づいていくが、往々にして中断されるか放棄される。しかしこのことは経験としては大変重要な敗北である。素材の持つ質抵抗に対する必要敗北なのである。

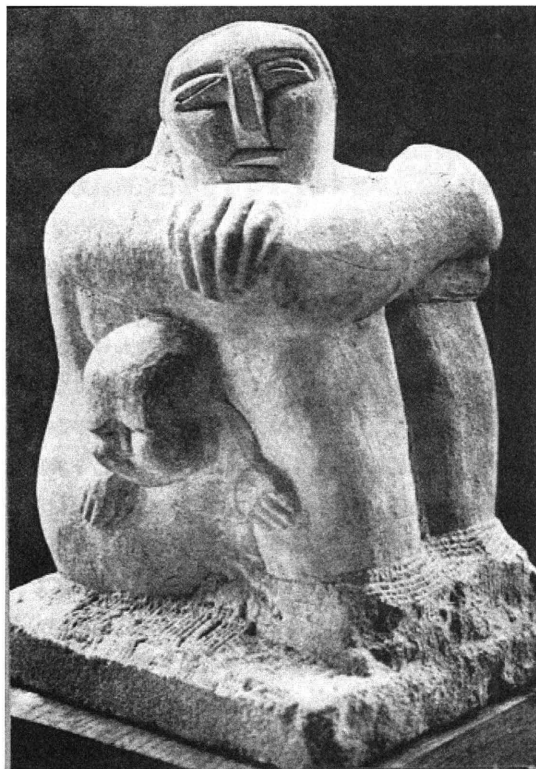


図5 ヘンリー・ムーア (じか彫り彫刻) 石 母と子 1922



図6 アステカ彫刻 座る男

この写真〔図5〕はハーバート・リードの著書 HENRY MOORE A study of his life and work. THAMES AND HUDSON LONDON 1965 で発見したが、この作品に関しては、多くの作品集やカタログレゾネの文献を当たっても見つけることができなかった。これはムーアがじかばり彫刻を始めた最初の実験作品であり、途中で放棄した後が見られることから、ムーア自身も作品集に入れることを良しとしなかったと思われる。

質に触る

この必要敗北を造形教育に当てはめてみると興味深い。ほとんどの子どもたちが同じ経験をしているに違いない。けれどもこの敗北を次の段階へと導き、やり直すチャンスが与えられているだろうか。逆に考えた場合、それをすぐさま自らの能力の無さや不器用さといったところに落としこみ、嫌いになってしまうことになっていないだろうか。

佐藤忠良は、彫刻は触覚の芸術であり、「自分の考えを、ある石なり木なり、土なり金属なりに託してつくるわけです。質に触覚しながら、それを彫ったり、たたいたり、刻んだりするんだから、質抵抗の芸術といってもいいわけです¹⁴⁾」と述べている。

美術教育は、子どもたちの自由な表現や創造性あふれる表現を評価しがちであるが、そこに欠落するもう一方の評価軸があるように思えてならない。なぜなら質抵抗にうまく合わせることが出来なかったり、負けてしまっただけで全くうまく作れなかったり、表現できなかった作品にこそ、何かに対面した時の人間本来の在り様が赤裸々に露呈しているのであり、それを必要敗北と考えるならば評価する方法と手だてがあるのではなかろうか。

全てに手が入っている

ムーアの場合この困難な状況は4年間ほど続いているが、この経験こそが、その後彼が作り出す作品（小品であろうと大作であろうと）に、目と精神と触覚を総動員した痕跡の印象「全て手が入っている」と感じる所以であろう。

ムーアはこの一連の初期必要敗北体験から、彫刻家としての生涯を貫く「自身の立ち位置」を自覚するが、その経験を以下のように語っている。

材料にはそれぞれ固有の性質がある。（中略）彫刻家と材料の間に積極的な関係が生じた時にはじめて、材料はひとつの考えが形になってゆく過程の機微に参画することが出来る¹⁵⁾。

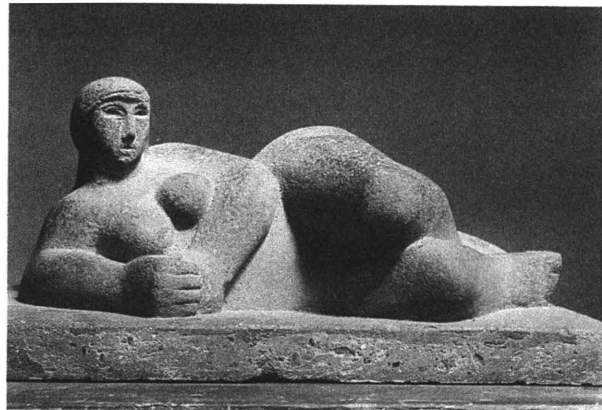


図7 ヘンリー・ムーア作 横たわる女 1927年

内側の自然

触覚の造形では独自の表現を創造したジャン・アルプ（1886～1943）についても触れなければならない。アルプは触覚だけを頼りに造形を行った彫刻家である。目を閉じて粘土に触れながら手指に伝わってくる感触のみを頼りに造形する。しかし出来上がった作品は、あたかもそれが自然からヒントを得て形を抽出し、造形したかのように見えるがそうではない。堀内正和（1911～2001）は著書の素材論考でムーアのその辺りの事情を、彼の言葉を引用しながらこう書いている。アルプは言う

あのころ僕は自然になろうと思っていた。すなわち美術学校の絵の先生たちがいう、自然に忠実、ということの正反対になろうと思っていた¹⁶⁾。

そしてその造形思考を堀内は「美術学校の先生がいう自然は外側の自然、目の網膜に映る自然のことであり、彼がなろうと思った自然は内側の自然、自らの心の中の自然で、それに素直にしたがおうと彼は考えた¹⁷⁾」と分析する。

美術史学者クリスタ・リヒテンシュテルンは「アルプの『宇宙的な形』の考察」で、アルプのオートマチズム的手法から導き出される形は「循環的メタモルフォーゼ」や「生物形態的アンヴィバレンツ」なイメージを想起させると言っている¹⁸⁾。またそこに取り上げた3枚の写真〔図8〕とクリスタの分析は、アルプの造形法が読み取れて興味深い。



図8 ジャン・アルプ かたちの想起－人、月、幽霊 1950

アルプはこの1950年の代表作を、今回は先ず石膏ではなく粘土で作った。そのため彼はここで、より自然に、指の動きから活気のある形を生じさせることができた。外形上のアクセントは、果たして一層（中略）ねじれに置かれている。（中略）徐々に内部から開いている。その形の豊かさは外から内に向かって増している^{xii}。

アルプの触覚造形は、視覚という感覚に信を置く造形芸術を否定し、意識的創作を否定することから生まれた独自の造形である。それに関わらず、私たちがそこに自然を感じてしまうのはなぜだろう。[図9]

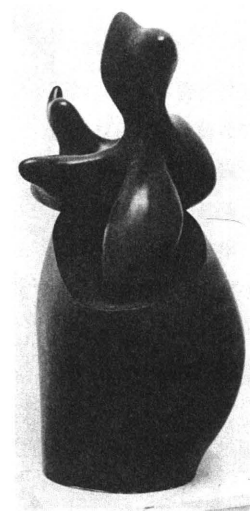


図9 ジャン・アルプ お碗のうえ
のキマイラ 1947

まるごとにつかめ

高村光太郎はその著書『造型美論』の彫刻十個條の（五）に「まるごとにつかめ。或瞬間を捉へ、或表情を捉へ、或側面を捉ふるは彫刻の事にあらず^{xiii}」と書いている。

（四）では「肉合に潜む彫刻の深さ^{xiv}」「粘土に觸れる人間の指の感じが、殆ど盲目的に肉合を作つてゆく。肉合は深さとも言へるし、又厚みとも言へる。」「肉合の要素となるものは凹凸である。彫刻を凹凸の藝術であるといふのは此の點から見た言ひ方である。凹凸は表面の事であつてはならない。動勢に基いた面が大きい凹凸を作り、更に無数の凹凸が皮膚の内部から起こつて肉合となる^{xv}」。

これはロダンの作品を批評した言葉であるが、これをムーアやアルプの制作姿勢に置き換えてもそのまま当てはまる。人間の指の感じが凹凸から内部を洞察し、同時にそれは、内から外への動勢を指向するのである。

立体造形は抵抗感のある素材との対話から始まる

ムーアの項でも触れたが佐藤忠良は、彫刻は触覚の芸術であり、「自分の考えを、ある石なり木なり、土なり金属なりに託してつくるわけです。質に触覚しながら、それを彫ったり、たたいたり、刻んだりするんだから、質抵抗の芸術といつてもいいわけです^{xvi}」と述べている。

そして、「いま一般的に、触覚感がにぶってきているでしょう。彫刻家になるためにはもちろんだけれど、それは人間としても不幸なことだと思います。（中略）ところがいまは、極端に言えばスイッチやボタンで、生活ができます。いまの若者は、そこから人生がはじまっているから、触覚感がにぶってしまう^{xvii}」。

「私は、手仕事を失なった民族は滅びるんじゃないか、と極言したいくらいに思っています^{xviii}。」「日本中が全身衰弱になって静かに滅びていくなどということを想像するのは耐えられないことですが、そうなりかねないこわさを私は感じています^{xix}」と現代社会に対して警鐘を鳴らす発言を行っている。

等身の造形

本論は、立体造形における触覚感の重要性とそれに伴う必要敗北体験という考え方と意義について述べた。これを美術教育において実践するには、やり直す授業を組み入れなければならないし、現状これがカリキュラム上可能なかどうかについても検討しなければならない。他方、最近非常に増加している身体的な反応（潔癖性や物質・匂いに対するアレルギーなど）に対するケア対策も必要になってきているのが実状であろう。しかし半世紀も前に多くの彫刻家・研究者が触覚の重要性を主張し、また将来を憂う発言を行っていることに注目する必要がある。

今日、素材の抵抗を知らない人間が創り出す社会が到来している。人は現代社会に溢れるイメージ優先と素材の不適合が作り出す人工物の違和感に気付くべきであり、人と等価であるもの・ことを見極める感覚を身につけねばならない。そのためには、モノがなりたがっていることに耳を傾ける能力、モノがあるべき状態・形で存在しているか判断できる能力を身につけなければならない。粘土や木や石に触り、匂いを嗅ぎ、重さを実感し、変形させる時の素材の抵抗を感じることから始まる造形教育にはその手だてが可能である。少なくとも、自らの行為によって、無駄になる素材、ダメになる素材があるということを見、知ることができるだろう。

【参考図版】

図1 with HENRY MOORE, The Artist at Work Photographed by Gemma Levine, Sidgwick & Jackson London, 1983, p.18

図2 with HENRY MOORE, The Artist at Work Photographed by Gemma Levine, Sidgwick & Jackson London, 1983, p.75

図3 with HENRY MOORE, The Artist at Work Photographed by Gemma Levine, Sidgwick & Jackson London, 1983, p.74

図4 HENRY MOORE AT THE BRITISH MUSEUM with photographs by David Finn, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1981, p. 66

図5 HENRY MOORE A study of his life and work, HERBERT READ, THAMES AND HUDSON LONDON, 1965, p.46

図6 HENRY MOORE AT THE BRITISH MUSEUM with photographs by David Finn, Harry N. Abrams, Inc.,

Publishers, New York, 1981, p. 68

図7 HENRY MOORE SCULPTURE with comments by the artist, RIZZOLI, 1981, p.35

図8 Jean Arp Et Sophie Teaubert- Arp, 豊田市美術館, 1998, p. 143

図9 現代彫刻 2 1, 聖豊社, 1978, p. 43

補注

- i S.K. ランガー著『芸術とは何か』池上保太・矢野萬里訳（岩波新書, 1967）p.37.
- ii 上野省策・斎藤浩志編著『手の労働としての造形教育：美術教育とは何か』（黎明書房, 1975）p. 67.
- iii Photographed by Levine, Gemma. *with HENRY MOORE*, Sidgwick & Jackson, 1978
- iv Moore, Henry. *WOOD SCULPTURE*, Sidgwick & Jackson, 1983, p.15.
- v 同上書, p. 17.
- vi Photographed by Finn, David. *Henry Moore at the British Museum*, H.N. Abrams, 1982, c1981, p.66.
- vii 佐藤忠良『子どもたちが危ない：彫刻家の教育論』岩波ブックレット NO.41（岩波書店, 1985）p.32.
- viii 堀内正和『連載 現代彫刻への道 物質①』『現代彫刻』第十六号昭和 53 年 5 月（聖豊社）p. 11. 引用箇所は、リード, ハーバート編『ユニット・ワン』（1934）に書かれたムーアの言葉
- ix 堀内正和『連載 現代彫刻への道 否定と変革①』『現代彫刻』第二十一号昭和 53 年 10 月（聖豊社）p. 39.【原著, The Museum of Modern Art, New York : ARP., p. 12.】
- x 堀内正和, 同上書, p. 39.
- xi リヒテンシュテルン, クリスタ.「アルプの『宇宙的な形』の考察」豊田市美術館『ジャン・アルプ&ゾフィー・トイベル＝アルプ』木本栄・鈴木陽子訳（豊田市美術館, 1998）pp.140-141.
- xii 同上書, p.143.
- xiii 高村光太郎『造型美論』（筑摩書房, 1942）p. 164.
- xiv 同上書, p. 162.
- xv 同上書, pp. 162-163.
- xvi 佐藤忠良, 前掲書, 同頁
- xvii 同上書, p. 32.
- xviii 同上書, p. 34.
- xix 同上書, p. 35