

具体美術協会と児童美術の接点について

金山 和彦

美術教育学

Interface between Concrete Art and Children's Art

Kazuhiko KANAYAMA

(2002年11月1日受理)

具体美術協会とは1954年関西において吉原治良を中心に結成された前衛美術集団をいう。吉原の「オリジナル性」に着目した指導方針により、具体美術協会集団は、タブロー作品をはじめ、野外・舞台を用い、アクションやハプニングなどを実験的に引き起こし、激しい身体性・触覚性・物質感・強い精神性を素養とする作品を発表した。その後、具体美術は、吉原の死をもって1972年に解散したが、初期メンバーの独創性や後期メンバーのテクノロジー的要素がそれぞれに評価され、分岐した形で今尚、具体美術協会は存在している。

本稿においては、1950年代以降、このような具体美術協会メンバーの新規な表現作品が、当時のアメリカにおける抽象表現作品群と質を異にし、国内の幼児・児童美術から触発され、また影響を与えていたことについて言及したいと考えている。尚、幼児教育との接点については以下の調査項目を挙げた。

- ①具体美術メンバーによる児童誌『きりん』へのコメント内容について
- ②嶋本昭三氏の児童・障害児美術観
- ③具体美術協会の作家が関与した幼稚園

1. 具体美術について

具体美術協会の作家が持ち得る作風といえば、激しいアクションを伴い、その痕跡を残すべくマチエール（絵肌）が鑑賞者に訴えかけるといえるものである。作品の一例として、白髪一雄の作品「丹赤」は、何気ない画面四方からのムーブメントのなかに制作者の精神性が詰まっている印象を受ける。また、非常に動的な作品であるが、筆勢（足でのペイント）を止めた時の処理（絵の具が筆跡の終点でたぐい寄せられ、集積している）からは、これまでの動的アクションが瞬時にして静に変わったことを想起させるものである。更に、

白髪の作品は、兵庫県近代美術館「白髪一雄展（2001. 8）」においても確認しているが、カラズ・クリムソンレーキ：油絵具（紅）を多量に使用し、この色が持つ伸びやかな透明感と低明度である奥深さが情熱さをより誘発していると思われる。「今様乱舞」については、伸びやかなストロークをもつムーブマンも在れば、本人曰くナマコみたいなどろどろした絵の具の集積もあり、テクスチャの深い表情を感じることが出来た。

また、2001年8月兵庫県近代美術館において白髪一雄と接触することが出来、講演後、白髪自らによる会場作品についての解説の機会を得た。アクションによる多量の絵の具の持ちあがったグロテ

スクな作品のテクスチャーからは、想像もつかないほど温和であり、しつこい意味付けを持たない白髪に恐縮した。講演では、具体美術展第一回目の東京小原ホールでのセメントの中での泥との格闘における裏話に興味があった。その内容は、「セメントや泥に混じって実はガラスの破片なども混ざっており、全治2ヶ月の傷を負ったこと。天井の梁にロープをたらし、滑っていると知らないうちにヒモに油絵具が付着し、手が滑っていうことをきかない。」などであり、いずれにしても、精神性を排除した現象的な話ばかりが目立った。

ここで私は、同じくアメリカにおいても物質的な制作を軸とした作家ジャクソン・ポロックやデ・クーニングを想起した。アメリカの作品は抽象主義からアクションに流れたが、それでも根底には「イメージの想起」というものがあつた。これに対し、日本の具体美術協会は、作品中の構成をあまり重んじず、行為パフォーマンスこそ重要であり、結果物質的な行為の痕跡を残すという発想の差異が確認出来る。例えば、上記のことは、日本の具体を意識していたアクションペインターのポロックでさえ言えることであり、彼は、制作の途中途中で作品を眺め、全体の構成を苦悩と思考により度々確認していたとも言われている¹⁾。つまり、オールオーバーな無意識的な作品であろうと、アメリカのアクションペインターの発想には常に画面構成のイメージが纏わりついていたのではないかと思われる。

白髪は作品制作について「物質的な偶然性、行為としての価値感、生活動作との融合」ということを主な活動概念としている²⁾。白髪の作品において興味深いことは、「丹赤」からも読み取れるように、作品（タブロー）の制作を意識してはならず、純粹に絵の具の上を滑り出し、天井から下げた紐にぶら下がり、それをたよりに自動的にキャンパスの上を這いまわっているところである。このことは、白髪が「具体史再録³⁾」の中にも著している。白髪は、行為について「テクニクは遂に奔放な行為と変じて意慾を刺激する。意慾は行為と化して、すでに焼滅した私の心を満たした。生身である私の行為が如何に死物的な材質

に対するか。私の素材は死物的なものにしよう。行為の痕跡がはっきり残る様に。対する素材は岩石の様なものでなく、若し氷でもあって溶け去る日があつても、やった行為は自己の中に焼きつけられて残るであろう。⁴⁾」と述べている。つまり、自分の行為を映し出す素材を無機質なものにすることで、自己の行為をより有機的に引き立たせ、かつ、行為の事実をタブロー以上の恒久的な作品として位置付けているといえる。また、白髪は、「自分が生まれ持った資質」について言及しており、作家の持つエピゴーネン（模倣）性を強く批判している。

この作品を始めとして、行為を主題としたものには、村上三郎の「作品（紙破り）⁵⁾」や嶋本昭三の「物体の打壊⁶⁾」などが上げられるが、いずれも尾崎⁷⁾が指摘しているように時間性の主張、激しい身体性を伴った即物的な行為、自己の存在・独自性が行為の結果、作品となりえているのである。また、この具体美術協会は1954年創始者吉原治良によって設立されたものであるが、会場内パンフレットに吉原による「具体美術宣言」が掲載されており、その中に具体美術の趣旨を見出すことが出来る。

「具体美術は物質を変貌しない。具体美術は物質に生命を与えるものだ。具体美術は物質を偽らない。具体美術においては、人間精神と物質とが対立したまま、握手している。物質は精神に同化しない。精神は物質を従属させない。物質は物質のままその特質を露呈したとき物語りをはじめ、絶叫さえする。云々…⁸⁾」

この宣言内容から、具体美術は結果的オートマティズムの作品に留まらず、物質が引き起こすアクション行為によってのみ人間の内面を反応させ、提示するという考えが理解できる。

具体美術協会の作品は、マックスエルンストなどのシュールレアリスムやオートマティズムとの関係において述べられるとされている⁹⁾が、具体美術協会はエルンストのようにフロッタージュ技法が自己の幻視能力を強化し、作品事後の問題を作り出すものではなく、「時間軸における一回性の驚き」なるものを志した。つまり、具体美術の作品は、オートマティズムの代表的作家ジャクス

ン・ポロックやマックス・エルンストのように自動記述から生まれたものに自己の意識的補足を加えることで主題が強化されるようなタブロー制作を意識したものではなく、制作行為時における衝撃と開放感、時間性が全ての主題となりえるものであるといえる。

2001年8月兵庫県立近代美術館における白髪一雄展では、会場内における作品のキャプションに、これらの行為を総称して、呼び名をつけたアラン・カプローの記述があった。アラン・カプローは、これらの具体の行為を「ハプニング」と提起している。また、「ハプニング」の条件としてアラン・カプローは以下の7項目を上げている。

「(1)芸術と生活の間の境界は可能な限り不明瞭なまま保たれるべきである。(2)テーマの出自や素材、アクション、それらの関係は芸術とその派生物、その環境を除いた全ての場所と時代から自由に引き出されるべきである。(3)ハプニングの上演はいくつかの広く距離のあいた場所、時には動いたり転換されたりする情景のなかで行われるべきである。(4)時間は可変的かつ不連続的に行われるべきである。(5)ハプニングは1回のみ上演されるべきである。(6)結果として観衆は排除されるべきである。(7)ハプニングの構成は厳密にアッサンブラージュとエンバイロメントのコラージュとして展開される。」¹⁰⁾としている。しかし、この条件について尾崎は、「直感的レベルで発想された具体のアクションは本質的にはこのような理論化になじまない」¹¹⁾としているが、ハプニングの条件と具体美術の特質においては(1)(2)(3)(7)のような類似点がみられることは確かである。つまり、具体美術集団が造形するにあたり日常生活の延長においておこなわれるべきであること、自由な素材、加工方法、観衆の排除に関して「自分自身の内的動機付けの重要性」に着目していることは、本作品展を通して日常的にタブロー制作を余儀なくされている造形教育に新しい刺激を与えてくれるものである。

2. 具体美術と児童美術の接点について

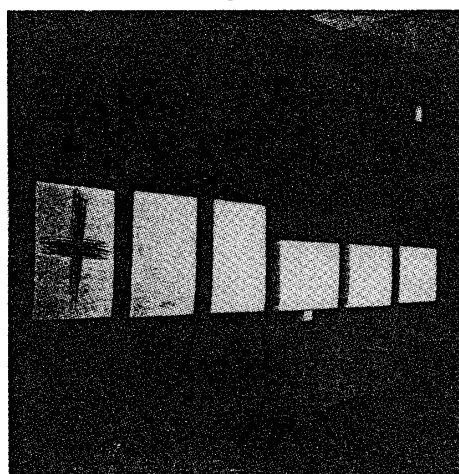
①具体美術メンバーによる児童詩誌『きりん』へのコメント内容について

当時、具体美術協会会員であった浮田要三は、1950年大阪の尾崎書房から創刊された『きりん』の編集を担当していた。この浮田を介して児童詩誌『きりん』は具体美術との接点を持ち、次第に美術的要素、それもモダンアートの様相を組み込んでいったとされている。『具体I・II・III¹²⁾』からも理解出来るように、1947年の吉原と浮田との接触から1955年頃より具体メンバーのカット・表紙絵の他、内容として子どもの描いた抽象絵画が積極的に取上げられ、さらには、子ども向けの美術記事を嶋本昭三が担当した。一方、村上三郎他、具体美術作家の多くは、小学校や幼稚園に出向いて絵画指導することで生計の足しにしていた。

1955年から具体美術会長の吉原治良に促され、浮田自身も制作を開始した。そして浮田の作風に関しては山本が指摘しているように第2回具体美術展などにおいて児童美術と関連性のある作例fig1が見られている。つまり、作家達が既成概念に染まっていない子どもたちの自由な発想からエネルギーを得、自らの作風に取り込んでいたことは確かである。

児童詩誌『きりん』のカット・表紙絵ではfig2のように非常に抽象的でオートマチックな作品が表紙絵として取り上げられている。また、この

fig 1



表紙絵について具体美術協会のメンバーらが助言している点については以下の表の通りである。

(1954年具体美術協会が発足した年から3年間のものについて調査した)

児童詩誌『きりん』における具体美術作家の指導について、津高和一は「偶然に出来た点や三角

を線でむすんで一つの面白いものを作っている態度はつぎからつぎへと知らない面白さを切り開いて行く気持ちと誰も想像しないところにとつぜんひらけていくよろこびがかけています。これははじめからこうかこうとかいう計画もなく知らず知らずにかいている中に、よく考えてかいたよりは、もっとすばらしい結果がうまれることがあります¹³⁾」と述べている。また、嶋本昭三は「むちゃくちゃのような絵をどこがええとするのは、絵と工芸とをおなじようにかんがえていることに他ならない¹⁴⁾」「はじめはわからなくてもいつか心のそこにきざみこまれるようなわざとらしくない絵それが絵のいのちである¹⁵⁾」としている。

村上三郎においては、「へなへなすらすらのようなバカみたいな絵は、よほど見る方でしっかりみていないと紙くずかごにすててしまう。絵というものはコツコツとくしんしてながい時間かかってかなければいい絵にならないと思いこんだりしている人には、これらの絵のいいところをみがされてしまう¹⁶⁾。」とし、吉原治良は「できるだけ自分かってに、おもしろいやり方で今までみ

fig 2

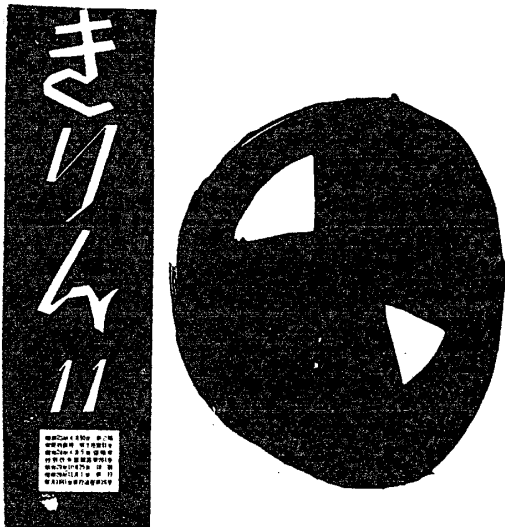


表1 児童詩誌『きりん』における具体美術作家の指導について（助言が見られた巻のみ記載）

出版年月	表紙絵についての助言者	助言主題
1953年4月	嶋本昭三	さしえ・カット
1953年11月	津高和一	よくみつめましょうー絵をかく時だけでなくー
1953年12月	東貞美	たかい精神ー絵を描く楽しさと努力とー
1954年9月	編集部	表紙絵について
1954年10月	編集部	表紙絵について
1954年11月	編集部	表紙絵について
1954年12月	編集部	表紙絵について
1955年1月	嶋本昭三	表紙絵についてー絵と工芸ー
1955年6月	金山明	表紙絵について
1955年11月	嶋本昭三	よそ見をしながらかいた絵
1956年1月	嶋本昭三	とてもよくきく葉のはなし
1956年2月	浮田要三	幼児のもっている力
1956年3月	金山明	みなさんにいたいこと第1回きりん展から
1956年3月	田中敦子	きりん子ども美術展からーお母様方へー
1956年3月	山崎つる子	しばる美術 学校をしばった話など
1956年4月	村上三郎	たよりない絵の話ーすらすらへなへなとかく絵ー
1956年5月	白髪一雄	赤ちゃんとミルクー生きがいということー
1956年6月	浮田要三	「もういいかい」「もういいかい」妙法寺のモダンアート教室
1956年7月	山崎つる子	とびきりおもしろいことーひょうしえの作品などについてー
1956年8月	元永定正	おとながつくった子ども部屋
1956年11月	井上靖	きりん創刊のころ
1956年11月	吉原治良	「きりん」の絵を世界重の人に見せてあげたい
1956年12月	嶋本昭三	地球はまるくない

たこともない絵や工作をつくりだして下さい。自分でもびっくりするような、おもいがけないものができるかもしれませんが、その方がいいのです¹⁷⁾。」というような指導助言を児童詩誌『きりん』に添えている。

ここで興味深いことは、児童詩誌『きりん』の表紙絵の助言に関わった具体美術協会作家の全員が言及していることとして、「絵は上手・下手というものではない。これはなんだ？こんなもの作品か？という不思議な絵は想像力を掻き立てる。人に説明するような～らしい絵はだめである。自分に素直になり、はじめてみるような形の絵がよい。」という新規な作品、つまりモダンアートを一同に推奨していることである。金山明は『きりん』のなかで子どもたちにモダンアートの手がかりとして「①自分に正直になること②他人を意識しないこと③具象的なかたちではないこと¹⁸⁾」を約束として挙げている。また、田中敦子は『きりん』を通して母親に向けてコメントを残している。田中敦子は、教師や大人から与えられた美の概念を批判し、「これは何か分かるものだけを美とするのは簡単である。この作品が何であるか分かろうとする、また分からないという新しい概念形成の過程こそ重要である¹⁹⁾：要約）」としている。つまり、モダンアートは、児童詩が備えている感性の部分、制約無く一切のものを吐露できること、子ども自身が出来事をどのように感じたかを自動筆記のように書き記す作業に合致しているといえるのではないか。

児童美術と具体美術の接近という浮田の提案を機に、具体美術作家と児童美術が結びついたことは否めないと言える。そして山本²⁰⁾は、『きりん』における独創的な作品群から指導者・編集者の児童美術に対する意識の高さを指摘し、具体美術と浮田の功績を確認している。これら具体と関わった児童美術は、以下に述べる「芦屋市童美展」という形で今も尚、具体の作風（初期具体美術作風の継承）を残す唯一の作品展として存在している。

②嶋本昭三の児童・障害児美術観

嶋本昭三は、自己の作風についてしばしば欧米

の作家からの影響などを問われながらも、否定の言葉とともに必ず児童・障害児美術からの影響を指摘する。嶋本は、現在日本障害者美術協会の会長を務めるが、残念ながら具体の作家達は、児童美術と具体美術の関係性を一重に「純粹無垢な表現からの触発」という表現にまとめ、多くを語らないのが現状である。

一方で、嶋本が中学校の美術教師であったころ、国語の時間に「チョーク箱の裏がきれい」という詩を作って教科担当教師に叱られていた生徒（A児）がいた。この生徒を高く評価した嶋本は、以後、その生徒（A児）の指導を一手に引き受けた。A児は自閉症であるが、卒業後、浮田要三の会社に勤務し、自立のための支援を受けた。そのA児の常動行動の中に作詞をするという行為がみられ、嶋本と浮田は「いざつむえ（編集工房ノア）」という詩集を出版した。「いざつむえ」では、「感脳 感脳を 路関し 関皮の 映占を 照大の 日才に するぐ 腐忠の 化炎に…²¹⁾」というような自己の中に浮かんできた文言を非常にオートマチックに描き記したものである。嶋本とA児との出会いが1953年から始まったことや、嶋本の大砲作品や絵具壺作品、キャンパスの穴開け作品など1954年からの具体美術初期の作品に関しても、少なからずこのA児の作品が嶋本の作風を賛助したということがいえる。また、嶋本は1951年から深江小学校の絵画教室において指導を担当する。そこで、嶋本が指導した作品 飯島百治（『きりん1955年11月』）の作品は、「おかあさんが話をしながら味噌を擦るように、よそみをしながらかいた絵²²⁾」とされ、嶋本の一連の大砲・絵具壺作品と共通する価値観を見い出せる。つまり、ハプニング的に出来た作品に、読みどころをみつけていくという嶋本の制作態度を確認することが出来る。

また、嶋本は子どもの絵の純粹なタイトルに興味を持ち「ラクダがおしっこして毛にかかりそうやとおもうてよけたら砂にかかった」、「せんたくきがどこかへいっちゃった」「おいもに虫がたかってこそばいといっている²³⁾」という非常に恣意的な、軽やかな感覚でタイトルや画面作りを大切にしている。

具体美術協会の実験的な制作最盛期である1954年以降と1953年からの嶋本とA児との出会い、1951年より嶋本が指導した深江小学校での5年間の絵画指導時期、つまり、指導した生徒の作品が最も『きりん』への掲載頻度が高かったという指導影響上での合致を偶然と受け止めることは出来ないと思われる。

③具体美術協会の作家が関与した幼稚園

本調査では作家 村上三郎が1953年からおよそ40年の間、西宮市A幼稚園で幼児に対し指導実践を行った状況について当時の保育主任に接触する機会を得た。村上は「6つの穴」「入口」「通過」などに代表される紙破りから「箱」シリーズの作品、ひいては「自同律の不快」などアクション・ハプニング的要素や存在を主題とした作品を発表する一方で、三ちゃん先生と呼ばれ、村上の温厚な人格も手伝い、幼児の絵画指導には絶大な支持が寄せられていたという。

村上は、幼稚園の保育中においては指導を行わず、保育後に希望者を募り、絵画や造形活動の経験を与えていたようである。その指導では、幼児の表現に評価を一切することなく、むしろ、造形活動というよりは、造形するためのヒント、素材、つまり生活中でのイメージングを養うことを主に考えていたと言われている。それは、園内の木の実や葉をとったり、自然観察をしたりすることや部屋の空間を十分に駆使した自然物と紙でのコラージュなどの内容であった。また、村上は入院した園児のお見舞いに行く担任教諭に付き添い、入院している園児のために小さな豆本を作って子どもを喜ばせたともいわれている。

村上直筆による「A幼稚園こどもの絵の会のご案内」において、村上は保護者に対し、以下のよう

に説明をしている。

「こどもは遊びの天才です。心も体もいろいろな遊びやイロガミやいろんな材料を使って自由にいたづらをする遊び場です。楽しく絵を描いていくのにあんまりガミガミ云ってはいけません。いっぱい散らかしても汚しても一生懸命描いた絵を見てあげるときにはホウホウ！！といっしょにびっくりしましょう。」

このような村上の児童美術に対する価値観は、1970年代以降、村上氏が個展を中心に活動した「観客が階上で鳴らす拍子木の音に聞き入ること²⁴⁾」「無言：会期中ひたすら無言で過ごすこと²⁵⁾」「水：観客が訪れる度にボールの水をもう一方へ移し変えること²⁶⁾」「自同律の不快：芳名録に署名されるや否や観客の前でそれを削除すること²⁷⁾」らの一連に準らえると山本は指摘する²⁸⁾。つまり、これらの行為には、行為が指し示す存在についての理由が全く欠落しており、このような無償性は村上氏自らが指導した幼児の無心に・断片的に遊ぶ、計画性を持たない遊戯と質を共有しているとも考えられるのではないかと。

また、具体美術後期のメンバーである堀尾貞治については、2002年8月芦屋市立美術博物館における堀尾貞治展において、入館と同時に観客に異様な生活臭を漂わせる作品群の押し寄せを露呈した。本展の主題は「あたりまえのこと」であり事実、特段何の変哲もない家財道具や自然物がホールの中に横たわっていたが、美術館という空間と無数の当たり前前のモノとが相俟って、鑑賞者に軽いパニックを起こさせるようであった。さらに、堀尾による毎日日替わりのパフォーマンスが開催されたが、パフォーマンスの開催5分前になっても準備が間に合わないということで館のスタッフ、ボランティアはもとより、観客一同を巻き込んで準備作業が行われた。しかし、これは単なる堀尾の不手際ではなく、山本が説明する「一束多 多一束²⁹⁾」という堀尾、いや具体美術の傾向でもあるがごとく、周囲を草の根的に触発し、巻き込んでコラボレートしていくところに「幼児の群れ遊び」や「自然発生的遊戯」を感じざるを得ない。

本稿において、児童美術に関わる具体美術協会メンバーの実践を確認することとした。確認作業については嶋本昭三氏、浮田要三氏、山本淳夫氏にお話を頂いた。そして、著者が構想していたような具体美術協会作家による子どもの画面中への影響は、児童作品に現れる具体美術協会独特の作風だけに留まるものではなく、要するに子ども本来の感性・人間性を揺さぶり、剥き出しにして露

呈することの重要性であることが浮上してきた。そして初期具体美術協会メンバーは、欧米のアクションペインターやシュールレアリズムの作家と異なり、制作過程における執拗な画面構成への確認はなく、瞬間的に別空間に飛躍できる感覚に主軸を置いていたと思われる。このような意味において、具体美術は、少なからず児童美術と違和をもたずに互いに作風を高め合えたのではないと思われる。

今後、芦屋美術博物館における『童美展』や具体美術作家と接触を持った幼児教育施設への調査を推進めることで、具体美術と幼児・児童美術の更なる接点が明確に確認出来るのではないと思われる。

引用文献

- 1) 藤枝晃雄『ジャクソン・ポロック』スカイドア 1994
- 2) 白髪一雄『白髪一雄展』兵庫県立近代美術館 2001
- 3) 具体資料集—ドキュメント具体 1954~1972—1993
- 4) 同上
- 5) 同上
- 6) 同上
- 7) 同上
- 8) 同上
- 9) 同上
- 10) 同上
- 11) 同上
- 12) 山本淳夫『具体I・II・III』芦屋市立美術博物館 1994
- 13) 津高和一『きりん11』日本児童詩研究会 1953
- 14) 嶋本昭三『きりん1』日本児童詩研究会 1955
- 15) 嶋本昭三『きりん1』日本児童詩研究会 1955
- 16) 村上三郎『きりん4』日本児童詩研究会 1956
- 17) 吉原治良『きりん11』日本児童詩研究会 1956
- 18) 金山 明『きりん3』日本児童詩研究会 1956
- 19) 田中敦子『きりん3』日本児童詩研究会 1956
- 20) 山本淳夫『美育—創造と継承』芦屋市美術博物館 2000
- 21) 友原康博『詩集いざつむえ』編集工房ノア 1995
- 22) 飯島百治『きりん11』日本児童詩研究会 1955

- 23) 嶋本昭三『じぶんも知らないじぶんの絵』壹番館 1977
- 24) 山本淳夫『村上三郎1996』芦屋市立美術博物館 1996
- 25) 同上
- 26) 同上
- 27) 同上
- 28) 同上
- 29) 同上

(具体美術協会 会員作品)

fig 4 嶋本昭三 作品



fig 5 白髪一雄 作品



fig 6 村上三郎 作品

