

美術系大学におけるデッサン教育、その理論と実践

－研究成果の社会への発信（その1～3）－

Theory and Practice of *Dessin* Education at a College of the Arts:
Informing Society of the Research Results 1-3

三浦 賢治	MIURA Kenji (研究代表者)
佐藤 一郎	SATOU Ichiro
真鍋 淳朗	MANABE Junro
大森 啓	OHMORI Akira
鈴木 浩之	SUZUKI Hiroshi
高橋 治希	TAKAHASHI Haruki
岩崎 純	IWASAKI Jun

はじめに

本研究は、金沢美術工芸大学油画専攻が行ってきたデッサン教育の歴史についての調査、さらにデッサンの理論とその実践をとおしてデッサン教育のシステムを構築することを目的とした基礎的研究として、平成27年度から29年度にかけて行なわれた。以下は、油画専攻が所蔵するデッサンの調査、石膏デッサンの実践、研究の一環として行なった佐藤一郎大学院専任教授の作品展示などの実施に関する報告である。

1. 本研究の目的

西洋絵画の歴史において、対象物の構造や質感、立体感、およびそれを取り囲む空間は、科学的な分析に基づく陰影法や遠近法等の理論を駆使して表現されており、その理論は現代の美術表現においても創造の基本的な概念となっている。

一般に、呼称としてのデッサン (*dessin*) とはフランス語であるが、他の例として英語ではドローイング (*drawing*)、日本語では(素描)とも称される。美術表現において対象の形態(フォルム)や調子

(トーン)を描きおこし、視覚的に現出するための技術として、デッサンは最も基本的なものであり、それは現代においても造形表現上、最も重要な要素として存在している。また、デッサン (*dessin*) の語源が、デザイン (*design*) と同じくラテン語の *designare* (示す、計画・構想する) であることから、造形的な範疇に留まらず、広く物事を分析・再構築する能力とも捉えられている。

日本におけるデッサンの概念は、西洋美術の「ものの見かた」を修練する手段として明治期以降導入され、東京美術学校(現東京藝術大学)をはじめとする美術系大学や高等学校、小・中学校等の教育機関や、美術関係者によって全国的に広められた。

ヨーロッパのアカデミーにおいては、石膏デッサン、人体デッサンの理論と技術の修得は、絵画、彫刻表現に必要な対象の構造や空間の理解を獲得するための伝統的な修練法であり、日本の美術教育においてもその西洋画教育の萌芽の時代から必須の実習科目として機能してきた。しかし今日、多くの美術系大学では、現代の美術表現の多様化に伴い、デッサンの授業全体に占める割合は減少し、とすればデッサンの修練が、美術系大学の入学試験を突破するための通過的な技能としての位置付けに留まり、

形骸化しているといった側面がある。また、美術表現に限らず、現代のテクノロジーの発達によって日々更新される生活環境の中で、「見て、描く」という行為そのものの意味が問われているとも言える。

本研究は、デッサンの重要性をその理論と実践をとおして検証し、その成果を本学発信のデッサンのテキストとしてまとめるための基礎的研究として行なわれる。美に対する深い理解は、自ら美を発見し、観察し、分析し、表現する実体験があってこそ可能となる。その体験の入口となるデッサンの概念や理論を知り、一定レベルの技術を習得するためには、適切な指導と一定期間の修練が必要であり、時間を要するためにその効果がわかりにくい側面もある。しかしながら、修練として、デッサンについて理解を深め、デッサン力を鍛えることは、造形の基礎的な要素を補完する「もののかたの尺度を養う」ことであり、それは絵画表現を含めた創作活動全般においても基本的な要素であると言える。

2. 各年度の研究

本研究は、平成27年度から29年度にかけて、前述した研究目的に沿って段階的に以下のとおり進められた。

平成27年度

- ・ 油画専攻で所蔵する過去の石膏デッサン作品の調査
- ・ デッサン撮影方法の検討と撮影装置、器具の試作
- ・ 油画専攻学生による石膏デッサン制作
- ・ 卒業生へのインタビュー取材

平成28年度

- ・ 油画専攻所蔵デッサンの写真撮影とその整理
- ・ 石膏デッサン制作記録その2 (学生4名による)
- ・ 佐賀大学視察
- ・ 「佐藤一郎・石膏素描 1964-1966展」、ギャラリートーク (佐藤一郎+高橋治希)

平成29年度

- ・ 佐藤一郎大学院専任教授 特別講義「石膏デッサンと『論畫六法』」
- ・ 油画専攻所蔵デッサンの写真撮影とその整理
- ・ 金沢美術工芸大学研究報告会「油画専攻におけるデッサン教育の取り組みとその成果について」
- ・ 「佐藤一郎・油画習作1964-1969展」、シンポジウム (佐藤一郎+前田昌彦+三浦賢治)
- ・ 作家へのインタビュー取材

以上の研究の経過とその内容について、順に記してゆく。

3. 平成27年度

① 油画専攻で所蔵する過去の石膏デッサン作品の調査

本学油画専攻では、昭和30年代から現在に至るまでの専攻実習・演習において制作され教育資料として収集された、300点以上の石膏デッサン、人体デッサンを保管している。その多くは優秀と評価された大学買上げ作品であるが、ほかにも年代が不明の古いデッサンも少なからず保管されている。それも含めたデッサンを可能な限り全て写真撮影し、油画専攻のデッサン教育の変遷を振り返り、これからのデッサン教育の方向性を探っていく。また、写真撮影にあたり、作品撮影に適した撮影環境を設置するための撮影装置の試作を行なう。



古い石膏デッサンと人体デッサンの梱包

②デッサン撮影方法の検討と撮影装置、器具の試作

油画専攻に保管されているデッサンの総数は把握できていないが、相当数あると見受けられる。また、撮影の対象となるデッサンは紙媒体であることから、四隅のピン留めやガラス入りの額などに入れられない限り、平面性を維持したまま垂直に立てて撮影することは難しい。

以上の状況を踏まえ、効率的且つ、自然に媒体を水平に保った状態で撮影することが出来る撮影を実現するために、卓上にデッサンを配置し、光源をその上部から当て、天井に固定した棒状の器具に撮影機材を取り付ける方法を採用することとした。また、撮影機材はUSBケーブル経由でPCからのパラメータ制御を行いつつシャッターを切ることとし、PC操作のキーボードやマウス、確認用の画面を手元に配置することとした。

機材を設置する部屋は外部からの光を遮断することが出来、一旦設定した光源の位置や角度が変更しない限り、同じ条件で資料を撮影し続けることが出来るよう配慮した。(鈴木浩之)



撮影装置、器具の試作

撮影機材：D800

使用PC：DOS/V Windows10

使用ソフトウェア：NIKON Camera Control pro 2

固定具：スチルカメラ用一脚を改造し天井に固定

③油画専攻学生による石膏デッサン制作

デッサン制作について、どのようなプロセスを経て描き進めていくのか、またその指導方法を探るために、デッサン制作の実践的研究として8名の協力学生による石膏デッサンを行った(図1)。教員が本研究の意図を説明し、学生はデッサンをする石膏像を自身で選択し、それぞれに使い慣れた好みの描画材料を用意して始められた。そして各学生にデッサンの進行にあわせて随時写真撮影を行い、配布したフォーマットデータを利用して制作記録を作成するように指導した。時折学生の求めに応じて助言、指導をしたが、今年度はデッサン制作の指導法を探る試験段階として、現在の学生のデッサンに対する意識や技法の実態を知るために、描き方は学生の主体性を尊重した。

④卒業生へのインタビュー取材

本学油画専攻出身の作家である藤森兼明氏(昭和33年卒)、林清納氏(昭和35年卒)にインタビュー取材を行い、学生時代当時のデッサン教育について伺った。〈…当時の油画専攻の授業(当時はカリキュラムの概念が希薄だった)は、1年、2年次は教授の指導方針に則った観察に基づくデッサン、3年次から油彩を描き4年次で卒業制作という、シンプルなものであった。後輩が絵の意見を伺いに先輩が描いている教室を訪ねてくることも多かった。(藤森氏)〉

当時のカリキュラムは、現在と比べると多様性に乏しかったかもしれない。しかしながら、学生時代の多くの時間をデッサンに費やすなかで培われた素地を土台として、作家として巣立った卒業生も多かった。絵画芸術におけるデッサンの重要性を説きデッサン力を醸成する思想は、現代の美術表現に対応しながら変遷してきた現在のカリキュラムにおいても引き継がれている。



林 清納氏 学生時代の石膏デッサン（昭和32年頃）。石膏デッサンでよく使われるMBM紙（いわゆる木炭紙）ではなく、薄手のキャンソソ紙に木炭で描かれている。専攻保管の古いデッサンの中にもキャンソソ紙のものが幾つかみられる。

以上が平成27年度に行った研究の概要である。今年度に予定していた研究項目の中で、金沢美術工芸大学油画専攻におけるデッサン教育の歴史の調査研究、データベース化については、油画専攻で所蔵する過去のデッサンの一部を開いて見るに留まり、デッサン作品の調査、撮影方法について検討し、撮影装置、器具の試作を行った段階で終えた。一方で卒業生へのインタビュー取材では当時のデッサン学修の様子が窺い知れ、有意義であった。学生による石膏デッサン制作では8名が参加したが、それぞれに取り組んだ結果から、デッサンの制作プロセスを検討するための資料を得ることか出来た。デッサンテキスト（教科書）の編纂、出版のための基礎的研究については、その内容、構成について検討段階に留まった。

4. 平成28年度

① 油画専攻所蔵デッサンの写真撮影とその整理

油画専攻で保管する石膏デッサン、人体デッサンについて前年度に試作した撮影装置を用いて写真撮影を行い、一覧表を作成し整理することにより、専攻のデッサン教育の変遷を調査する。撮影は平成28年7月1日～8月18日の間、5回にわたって行なわれた。撮影にあたっては撮影装置セッティングを鈴木

浩之准教授、撮影監督を岩崎純准教授、撮影助手として中川暁文氏（本学視覚デザイン専攻実習助手）に協力を依頼して行なわれた。また、撮影順に作品の作者、大きさ、素材、年代を記したファイルを作成した。撮影した作品は石膏デッサンが191点、人体デッサンが116点であるが、年代の古い作品の中には、作者や制作年の判別が困難な作品も多くあった。

デッサンの撮影について

油画専攻に保管されている参考作品としてのデッサンを、前年度に試作した撮影装置を用いてほぼ撮影した。撮影したデッサンは紙媒体であり、平面性を維持しつつ効率的、且つ、自然に媒体を水平に保った状態で撮影することが出来る撮影を実現するために、卓上にデッサンを配置し、光源をその上部から当て、天井に固定した棒状の器具に撮影機材を取り付ける方法を採用した。また、撮影機材はUSBケーブル経由でPCからのパラメータ制御を行いつつシャッターを切り、PC操作のキーボードやマウス、確認用の画面を手元に配置することとした。

機材を設置する部屋は外部からの光を遮断することが出来、一旦設定した光源の位置や角度が変更しない限り、同じ条件で資料を撮影し続けることが出来るよう配慮した。昨年度の試行で大凡の工程は整理されており、映像制作室内の簡易スタジオにて、当日の撮影監督者である岩崎純准教授と撮影助手の中川暁文氏によって、予定されていたデッサンの全ての撮影が行われた。（鈴木浩之）

② 石膏デッサン制作記録その2

前年度に続き、平成28年7月23日～平成28年10月23日にかけて、学生4名による石膏デッサン制作を行なった。前年の制作を踏まえ、制作過程の詳細が伝わるように、写真撮影の際のタイミングや角度、ズーム等の点に工夫を加え、制作記録のコメントに加えるように指導した（図2）。

③ 佐賀大学視察 7月27日

本研究への協力を仰ぐため、佐賀大学芸術地域テ

ザイン学部准教授・小木曾誠先生を訪ねた。

佐賀大学は国立の一般大学であるが、文化教育学部の中に美術教育に特化した美術・工芸課程を有していた。平成28年にはこの文化教育学部によって芸術地域デザイン学部が設置され、さらに専門性の高い美術研究に取り組んでいる。

その学部の中で油彩画の指導を担当している小木曾誠准教授は古典的な写実絵画と伝統的な素描について高い見識を備えており、本研究に対する適切な助言と客観的な根拠の付与が期待できる。現地を訪れて懇談したところ、研究に対する協力については早々に快諾をいただき、今後具体的な協力関係を築いていくことで合意した。

その後学内を詳しく案内していただいた。広さも設備も充分とは言えない環境の中でどの学生達も熱心に制作に取り組んでいた。カリキュラムの関係から本格的な絵画指導は2年次からになるため十分な指導ができないと仰っていたが、学部4年や大学院生ともなれば皆それぞれ優れた描写技術とデッサン力を備えていた。その背景には学生の資質も然ることながら、小木曾先生の確かな技術と知識に裏付けられた指導があろう。今回の訪問では細かな指導内容までは立ち入れなかったが、今後の協力の中でデッサン指導の在り方について貴重な示唆が得られるものと期待する。

今後の具体的な連携としては、今年度から小木曾先生を非常勤講師として招く予定である。実際の実技指導を通して、より活発な情報交換を行いたい。学内見学の最後に、平成25年にオープンした佐賀大美術館を見せていただいた。ここでは学生のデッサンやタブローなど普段の課題を良好な環境で鑑賞・講評することができるため、高い教育効果を挙げているとのことである。今後、金沢美大の施設計画を練る上でも参考になった。(大森 啓)

④「佐藤一郎・石膏素描1964-1966展」、ギャラリートーク (佐藤一郎+高橋治希)

平成29年4月21日(木)～5月2日(月)、金沢美術工芸大学大学院棟2階展示室 (ギャラリートーク：4

月29日)

研究の一環として、佐藤一郎大学院専任教授による「佐藤一郎・石膏素描1964-1966展」、ギャラリートーク (佐藤一郎+高橋治希) を開催した。会場には佐藤教授の大学受験時代に描かれた石膏デッサン60点余りが展示された。

展覧会場設営には本研究の研究者全員と協力学生が携わり、ギャラリートークでは本学学生のほか、教育関係者や高校生など、学内外からの来場者を前に、石膏デッサンの意義とその歴史的背景などについて語り、質疑応答を行なった(図3)。展示されたデッサンとギャラリートークの様子は、後に佐藤教授自身の編集により展覧会図録「佐藤一郎・石膏素描1964-1966展」として記録された。

「佐藤一郎・石膏素描1964-1966展」について

今から50年以上前の石膏デッサン、それも当時としての一つの高みを示す、見応えのある作品群であった。佐藤教授ご本人も語っていたが、当然今日の石膏デッサンとは一見して雰囲気を変えている。その違いを言葉ではなく実態として直截的に観る者に突きつけた、この展覧会の意義は大きい。

その違いとは何か。当時石膏デッサンは受験技術としてだけでなく、今以上に造形的修練としての意味を持つと考えられていた。その「造形的修練」とは即ち、空間内に存在する三次元の実在を如何にしてその空間内での在り様までを含めて「紙と木炭」というこれ以上無いシンプルな素材によって等価に再構築できるか、という挑戦であった。この挑戦こそが今も変わらぬ「デッサンの目的」の一つであろう。

限りなくシンプルな素材ゆえに、どんなに工夫してもそこに内包し得る情報量には限りがある。故にその限りある器に何を優先して収めていくか、つまり眼前の実在を成立させている諸要素の本質的順序とでも言うべきものを如何に見抜くかが重要になる。この順序を少しでも見誤れば、対象を成立させている本質は紙という小さな器に収まりきらず、こぼれ落ちてしまう。

佐藤教授のデッサンは個々の作品に違いはあっても、総じて、その最も大切な「デッサンの目的」を達成するための、まさしく修練の様を見せてくれた。

その後、美大受験とその対策がある種産業化する中で、この「目的」が失われたとまでは言わないまでも、表面的な細部描写を中心とした技術の高度化・多様化が進み、デッサンの評価基準が変わっていった。その結果、徐々に変容し矮小化した(された)デッサンの意義だけを捉え、その不要論が一般化してしまったのが現在の状況であろう。そのような「ポスト描写技術偏重主義」の我々や学生に、先に述べた「違い」と本来の「デッサンの目的」をまざりまざりと見せつけてくれた、そんな展覧会であった。
(大森 啓)

「佐藤一郎・石膏素描1964-1966展」の展示、およびギャラリートークをとおして、私自身、金沢美術工芸大学の油画教育における源流の一筋を、黒田清輝の写生に対する思想の中に見出すことを改めて感じ取る事ができた。

多くの高校生、大学生が集まったギャラリートークにおいて、黒田清輝の言葉を自身の作品に置き換え、自身の高校生から大学生にかけての取り組みを熱く語る佐藤教授の姿に、自身を高校生にも教員にもどの年齢にも置き換えられる柔軟性と、だからこそ実感をもって、写生の修練が人生のように一本に繋がっている事のように言えるのだと実感した。そして学生にとっても、そのまず「眼の寸法を作る」修練が、次第に「観察していく面白さ」、「表現していく面白さ」に繋がって行く事を自然体で予感させるもののように思えた。

来場者は金沢近郊、東京、その他様々な地域からも来られた。本展覧会および研究が、単に金沢美大のデッサン教育の在り方のみならず、今後さらに多様化される表現の教育において、絶対的に必要な伴走者として重要な位置を占めることを確信した。

(高橋治希)

5. 平成29年度

①佐藤一郎大学院専任教授 特別講義「石膏デッサンと『論畫六法』」平成29年4月18日 油画1年教室 9:00~12:00 学部1年次対象

本研究の一環として、佐藤一郎大学院専任教授による特別講義「石膏デッサンと『論畫六法』」を、油画専攻学部1年次生の授業として行なった。この講義の様子は、前述の「佐藤一郎・石膏素描1964-1966展」図録に「佐藤一郎・石膏素描講話」として収められている。学生との応答形式で行なわれた講義は、入学間もない学生にむけてデッサンの重要性を説き、学生がこれから絵画について学び研究していく上での動機付けの機会であったとともに、本研究の基本的な概念が凝縮された内容であると考えられる。その様子を、本文に一部修正を加え以下に記載する。

進行・録画記録：岩崎 純准教授、
文字起こし：石崎百合子(大学院修士課程絵画専攻油画1年)

佐藤教授(以下、佐藤)：…(私が)受験のための石膏デッサンを修練した期間は、一年半だけです。その時の作品が残っていたので、「じゃあ、金沢の1年生・2年生を対象に、あるいは金沢の美術系の高校生にも、50年以上前の石膏デッサンの一例として見せるのもいいかなと。石膏デッサンの日本における歴史っていうものもあるような気がして、そういう検証のためにもいいのではないかなと。まあ、君たちのデッサンまだ見てないですけど、ま、どんな感じかな。

今日は、僕がかつて、18歳、そして19歳になりかけの頃に石膏デッサンをやっていた時を思い出しながら、今、それはどういうことだったのかを、ちょっと考えて皆さんに喋ってみたいと思うわけです。

石膏デッサンにおいて、「何を表すのか」「何を描くのか」という問題がありまして。それは何かということがあったわけです。その時に、どういうこと

だったのかなあと、今にして思うと一言で言えば、「運動」だったような気がします。その石膏デッサンの対象となっているものは、ギリシア・ローマ、あるいはルネサンスの彫刻作品が石膏像になっているわけで、その時代は簡単にいうと、人間の現実の運動を表現しようとして作られた彫像だったわけです。ですから見えるものを通して、その彫刻作品に感じられる運動を表現する。簡単に言えば、僕ら石膏デッサンを描いていた当時は「ムーブメント Movement」。日本語では「動勢」と書きますけど、要するにムーブメントというのは「運動」なわけです。じゃあ、石膏像における運動とは何かという質問がなされた場合、どう思いますか？みなさん受験するために石膏像をある程度たくさん描いてきたと思うのですが、A（学生）くん、石膏像における運動と言われた時に、Aくんとしてはどうですか？

A（学生）：それは何かということですか。

佐藤：はい。

A：石膏像の体の動きとか流れみたいなものだと思います。

佐藤：そういう石膏像の持っている動きとか流れっていうのはどうして生じているのでしょうか。あまり難しく考えないほうがいいかもしれません。

A：そういうものを、もとになった像を作った人が表現したいと思ったから。

佐藤：そういった動きっていうのは、どうして動きができていますのか？

A：…。

佐藤：動きには飛んだり跳ねたり走ったり、そういうことも動きを作り出すわけだけでも、石膏像の場合の動きっていうのは飛んだり跳ねたりはしてないよね。そうすると、どうして動きができていますのか。その動きが、例えば、石膏像として日本にはほとんどないだろうと思うんだけど、エジプトの彫刻作品を見ると、(佐藤教授、姿勢をとりながら)どっちかっていうとこんな感じで、体の動きと前面の胸の動きと顔の動きっていうのが全部一緒にこういう感じで正面を見ている。極端に言えば動きが止まっているという彫像作品です。だから、エジプト美術って

うのは「死」。要するに生きている人間っていうよりも、お墓の中でひたすら動かないでいる状態。そういうのがほとんどだと思うんですけど、それに比べてギリシア、ローマ、ルネサンスの作品は、その人物が生きているのですよ。生きているっていうことは、じゃあ、それが動きとなって、いわばあなたのいう流れとなって現れているのではないかと。そうすると、その生きている流れはどういう結果生じているのだろうかという問題があると思うのです。それについてB（学生）さんはどう思いますか？流れとか動きっていうのはどうして生じているのか。

B（学生）：物理的な流れだったらエジプトの彫刻みたいに静止しているものは流れがないと思うんですけど、ギリシアとかローマって、人体だったら人体のその魅力を最大限に引き出したいという熱意が大きかったと思うんです。だから内面的な躍動感があったからそういう流れがでたのではないかなと思います。

佐藤：じゃあ、そういう躍動感なり流れっていうのは、(こういう)硬直した姿勢じゃないわけでしょう。どういう姿勢なの？

B：確かに石膏像には棒立ちの一切動きがないようなものが多い気がするので。

佐藤：ほとんどの石膏像が流れとか動きとかがあっている風を感じるわけでしょう。「それはどうしてそういう流れや動きが生じているの？」という質問です。

B：作った人が内面にそういう動きなどを見出したから。

佐藤：そういう動きっていうのはどういう動き？

B：物理的な動きとかありますし。

佐藤：物理的なってどういう動き？

B：筋肉が曲がっていたりとか。

佐藤：筋肉が曲がっている？

B：あ、腕が曲がっていたりとか。故意的なポーズをとっていたりとか、何か作業している時とか。

佐藤：ああ。例えばマルスとかヘルメスとか、そういう胸像を描いたことある？

B：あります。

佐藤：そうするとマルスやヘルメスの全身像は見たことがある？写真か何かで。

B：あります。

佐藤：どんなポーズかな。

B：立っていて背骨が曲がっていて、下を向いている。

佐藤：曲がって、どうして背骨が曲がっている？

B：どういう場面で書かれたのか忘れたんですけど、曲がってる。

佐藤：もう一人くらい。聞いてみようか。

岩崎：じゃあC（学生）さん。

C：石膏像が、生きている流れ。

佐藤：生きている流れっていうものが直立不動であったり正座していたり、すべて正面を向いてるとか、顔も体も足も。そうじゃないわけでしょ、今言ったマルスとかヘルメスは。それはどうして生じた流れであり、動きであり、運動であるのか。

C：えーっと。動いて…。

佐藤：やっぱり跳んだり跳ねたり歩いたりはしてなくて、静止しているにもかかわらず動きが、あるいは流れが感じられるっていうことはどうしてなのか。

C：動作の途中っぽく見えるから。うーん…。

佐藤：動作の途中？はあ。動作の途中をカメラでパチッと撮ったっていうのがそのまま彫像になっているっていうより、ジョルジョだってそうだけど、ちゃんとすーっと立っている像であって、やっぱりある瞬間かもわからないんだけど、静止している安定したポーズのような気がするんですよ。

C：人間に似ているからそう見える。エジプトとかの像よりも石膏像の方が普段見ている人に近いような気がするから、だから止まっているポーズでも動きがあると感じやすいのでは。

佐藤：はい。答えを言っちゃうと、直立不動で立っているわけじゃなくて、静止したポーズなんだけれども、右足と左足っていうのがあったら、その両足が同じ姿勢じゃないんだ。ということは、例えば七分がた右側の足に重心がかかっていると、三分くらいしか左足には重心がかかってない。非常にリラッ

クスした姿勢を、まあ休憩みたいな姿勢だけど、でも右足と左足に対する重心のかけ方が違うんだよね。それに伴って、骨盤、背骨、それから肩甲骨とか腕、頭の向きとかそういうものが（手振りをつけて）こういう風に回転しているのです。だから足に、いってみれば休めの姿勢だけど、リラックスしてどっちかの足に重心がかかって、それによって生じる回転の動きっていうのができるわけです。そうすると、その回転の動きによって、静止した像だけれども、エジプト美術とは違って、そこにムーブメントが生じているっていう作品がほとんどです。

だから、今週からいろいろな全身像の石膏像を描くなら、全身像をよく観察してみて、自分もそういうポーズができるかなということで、自分自身もちょっとマルスになってポーズをとってみるのも非常に大事なんじゃないかなと思うのですよ。それをイタリア語では、「Contrapost コントラポスト」と言っている。つまりどちらかの足に重心をかけことによって全身に生じる主たる動きとそれに従属する動きによってできる回転する運動をよく観察するっていうこと。つまり重心のかけ方によってできる人体のフォルムの動きですよ。重心がかかる足を支脚、重心がかかってない浮いた足の方を遊脚。支脚と遊脚によってできる回転する動き。これを皆さんも感じるができるわけで、やっぱりギリシア・ローマ。それから「文芸復興」って言いますが、「ルネッサンス」。ギリシア・ローマに憧れて、我々も生きた現実の肉体の美しさに準拠した作品を作っているという傾向がルネッサンスにあって。やっぱりギリシア・ローマがお手本になった。そのルネッサンスの考え方がその後の世界を発展させて、今の現代社会ができていとも言える。コンピュータで3Dの技術が簡単に我々でもいじれるようになり、写真なり映像なり画像なり簡単に使える、視覚が優先する時代を、今の若い子達はみんな享受しているわけです。その発端にある考え方、物の見方っていうのは、やっぱり運動、動き、流れ、人体であれば主たるものと、それに従属するものとの2つの流れが絡み合うことによって、一つの人体の動きの美しさが

表現できるという考え方、あるいはそういう感じ方が、その後の文明を形づくって現代にきているのです。そのことを君たちはこの金沢の地で追体験をしながら、自分自身の物を見る寸法を拵える。今まさにやらなければ、その後の人生、自分の物に対する見方が発見できるようになれば、その端緒が掴めれば、一生描き続ける根拠が生み出されると思うのです。

佐藤：…ちょうど僕のデッサンをやった年代にほぼ対応していると思うのです。まあね、50年以上前から君たちよりも未熟なところもあるだろうし、あるいはこういう風にやっていたのかということ、少しは君たちから評価が得られるかもわかりませんが、まあ一つの歴史的一例として、参考にさせていただきたいと思うわけです。

それですね、短い時間だからあまり詳しく喋れないけど運動だっていうのは一つ頭の中に入れておいて欲しい。自然とは何か、対象物とは何か、といった場合に、ギリシアの哲学者でアリストテレスっていう人がいるわけです。その人がなんて言ったかというのと簡単にいうと、自然とは何か、それは運動だと言った。

アリストテレスは一時期マケドニアの王様アレキサンダー（アレキサンドロス）の家庭教師だった。アレキサンダー大王は今のパキスタン・インド近くまで遠征して、ギリシアの文化、簡単にいうとギリシア彫刻をアジアに広めた。アジアに仏教があった。仏教にはその当時仏像彫刻がなかった。ギリシア彫刻を見て、なるほど動きがある現実を肯定した作品だっていうことで、仏教においても仏像っていうものが作られ始めた。それが日本にまで伝わって来ている。ですから白鳳、天平の仏像を見てごらんなさい。コントラポストがあるんです。直立不動の仏像っていうのは本当に少ない。一見そのように見えても、重心のかけ方が違って、そこには、一見正面を向いているような仏像なんだけど、そこにはコントラポストの動きが加わっているという例が非常に強いわけです。はるか紀元前の昔から、地球は一つ。西洋も東洋もないのです。で、中国の画論で一

番有名な本に『歴代名畫記』という本がある。その本の中に「論畫六法」っていう絵画の6つの原理原則を論じるっていう小節があって、それがとっても有名で、日本画を描く人たち、日本の江戸時代より前の絵描きたちはみんな「論畫六法」っていうのを大事にしたわけです。それに準じて作品を描いて自分自身を高めていこうと頑張った。その「論畫六法」の一番最初の言葉が「氣韻生動」ということ。「氣」は気持ちの氣。あるいは電気の氣、あるいは換気の氣、僕は急に一週間ほど膀胱炎になっちゃって、もう大変な思いしてきたけど、病気の氣、あるいはみんなと僕との間に存在している氣。空気の氣ね。そういうふうに「氣」という言葉を非常に、まあ、今の人間だっていっぱい使って大事にしているだろうと思うけど。要するにありとあらゆるものの中に存在するエネルギーというものが、簡単に言えば「氣」なのです。その「氣」という言葉を「論畫六法」の第一項目で「氣韻生動」と言っている。

森羅万象、ありとあらゆるものの中に存在している生きる根源となるエネルギー、あるいはその根源となる力がある。「韻」っていうのはリズムです。どのようなリズムで。「生」は生きること。生き生きと。「動」っていうのは運動の動です。だから中国の画論においても一番最初の大事なことは何かというと「氣韻生動」なんです。つまり石膏像の中に感じ取ることができる生きるエネルギーっていうものが、どのようなリズムで生き生きと動いているのか。そういうムーブメントを表す。表現するっていうことが非常に大事なのではないのか。だから西洋も東洋もないのですよね。その絵画において何を表現するのかと言った場合、対象物に存在するエネルギーの動きをいかに自分が感じとってそれに近づくことができるのか。もう皆さん絵を描いているから分かっているのだろうと思うけど、見えるから描けるのではないのよね、描いて、線を引いて調子をつけることによって、自分自身がちゃんと物を見ることができるようになるし、自分の物の見方ができるわけです。だから見えるから描けるのではない。逆なのだよ。だからそういうところで、今週頑張っ

ていただきたいと思います。

さらに、どういう条件が、石膏デッサンの場合あるのかね。それは対象物があって、自分がいて、その間に距離があるということです。それで、対象物も動かない。描く君たちの位置も変わらない。つまり一定の距離のもとにデッサンをしなければならぬ。普通だったら、「ああ、なんか見えないな」と近づいて行って描くこともできるだろうし、後ろに回って肩を後ろから描いたり、そういうのを自分の頭の中に記憶としてイメージとして入れていって、それを絵に描くという方が、どちらかというごく普通に描くことができるわけだけど、石膏デッサンの場合は対象物があって自分がいて、ある一定の距離があるという条件。厳しい条件だ。そこで描かなければならぬ。それをしっかり守るためにはどうすればいいのか。それはまず簡単に言えば、自分の立っている位置なり、座っている位置を毎日少しずつ動いていったりしなきゃいけないわけです。同じ場所になきゃいけないという条件がある。それでなおも、姿勢を一定にしなければいけない。同じ場所にいても座ったり立ったりしても普通はいいと思うけれど、石膏デッサンの場合は立ったら立った姿勢で描く。

(佐藤教授、板書で図示。)

で、このように人がいて、ここに描かれる像があって、自分の目があって、目と描かれる対象物の間に距離があって、こういう条件があって描くわけだけど、人間の視線ってどうなっているのかというと、ここを見ているときは、要するにこういう風に見るけど、ちょっと上の方になるとこっちを見るし、下の方になるとこっちを見る。

視野っていうのは凹面鏡なのです。ところが初心者っていうのはここがまっすぐになる。スクリーンのように思っている人がいる。違うんだよね。目とカメラのパシャっていう視野は全く違う。だからこの視点の位置(視距離)が対象物に近づけば近づくほど(視距離が短くなると)凹面の視野の形ができてきて、こう見たりこう見たり(上を見たり下を見

たり)眼球が動く。カメラでいえば、パチ、パチ、パチと撮って行って、それをコンピュータ上で繋げて見ると自分の視野っていうのがどういう風なものか理解できると思う。だからどうしても像が、目が動くことによってズレてくることがある。そのズレをうまく自分なりに生かして描いていくってことがあるんだけど、往々にしてどうなんだろう。初心者の場合自分の目は、カメラと同じように瞬間パチッと撮ったら、それでデッサンができるって思い込む。あるいは水平垂直っていうことも、これは水平だと未熟な君たちが思い込んで描くってことがある。だけど現実には視野がすごく動くわけです。そういう中でどう描いていくのかっていう問題がある。全身像を描く場合特にそうだと。だからすごく離れれば離れるほど、視野の球面が平面に近くなるから描きやすくなってはいるのかもわからない。しかし、そうするとディテールがよく見えなくなるということもある。どの位置にどの距離に座り、立ったらいいのか、一番最初の自分の物の見方を決める大事な要素になるのではないか。だからこの位置を、とにかくよく吟味して位置(立脚点と視高)決めをしてほしい。そのために僕らはどうやっていたかということ、小さいスケッチブックに、木炭紙の縦横の比を葉書大の四角枠を作って、鉛筆で、この位置に座るとどのように石膏が見えるのか、その石膏をどのような大きさに入れたらいいのか吟味するわけです。それで自分の位置決めをしてデッサンを描き始めると。

「気韻生動」の次に、2番目に「骨法用筆」。骨に法(のつ)って筆を用いて描く。骨に法るといふことは何か。表層の目とか鼻、アクセサリーあるいは襷とか、そういうものが表面を覆っているわけだけど、それを最初から一生懸命描こうとせざるを得ないのかもしれないけれど、でも大事なものは骨だ、スケルトンだと。その石膏像が持っているコントラストの動きが何によって形成されているのか。それは人物であれば人物の頭蓋骨と背骨の組み立ち、その骨格によってその動きが形成される。表面の表層をただひたすら描くのではなくて、その表層を通

しての骨格そのものの構造、骨組、それを描くことが大事だよと。それを「骨法用筆」という。

それで、3番目が「応物象形」。物に応じて形をつかさどる。当たり前ですよ。物に応じて形をつかさどるってことは、普通君たちはどういう言葉を使っているんでしょうかね？

つまり、形を描くって言うことは、君たちはどういう言葉を使っている？

学生：デッサン。

佐藤：フランス語で「デッサン Dessin」、英語で「ドローイング Drawing」。それを、かの森鷗外先生は「素描」という言葉を明治時代に新しく作って、「素描」ということの重要性を喚起した。絵を描く上で物に応じて形を描いていくということが大事ですと。それに対して「随類賦彩」。類に随(したがいて)彩りを賦(ほどこ)す。絵画をやっていく上で、ドローイングに加えて、色を塗っていくという「ペインティング Painting」が大事ですよとっている。それでは、石膏デッサンの場合、色があるのかと。ある。白い色をしています。その白い色をどういう風に表現していくのかという問題もある。石膏像は質感が表面は白い色であって、しかも近づいて見ると、ナノメートル級でいうとすごく凸凹している。だから光が当たると拡散反射、乱反射するようになっている。入ってきた光がすべて拡散反射する。それで白く見えるわけです。普通に絵を描く場合に乱反射で見える場合とそうじゃない場合は何なのか。それは光沢なんです。あるいは鏡のような効果なのです。例えばこういう金属なら、今、蛍光灯が鏡のように写っているわけです。で、この表面の光沢が、ある「程度差」によって、この蛍光灯がよりはっきり見えたりぼけて見えたりする。だから、こういう金属であっても蛍光灯の光がこっちからもあって、やや光沢が弱いけれどもあるわけです。そうするとデッサンによって大事なことは拡散反射と鏡面反射がどういう具合で、この彫像を形作っているのか。石膏像の場合は原則的にできる限り、鏡面反射ができないような作りになっている。だけど埃が降りかかっていたりいろんな事情で磨くわけ。磨くと石膏であっ

てもこういうスチールみたいなつるつるにはならないけれども、いくらか鏡面反射が起きる場合もある。そういうところまで観察を君たちができるかやってほしい。

それから初心者が一番間違いやすい、よく観察してないことがある。「じゃあ、石膏像を見て一番光が当たって明るく見えるところはどこですか」と質問する。そうすると大抵の人はどういうかっていうと、例えばこういう腕があったとしたら、この凸面の部分が一番明るく見えますと言う。本当かなと思う、僕は。一番明るく見えると思っ込んでいる人はそのように解釈をして、そういうデッサン描いちゃう。だけど本当に明るいついていうのは凸面よりも凹んでいる面が一番明るかったりする。

いろんな光の条件でいろんなふうに見えることはありますよね。だけど、自分が席に座って観察した時に、一番明るいところはどこか、一番暗く見えるのはどこなのか、そんなことは分かってるわいと思うでしょうが、そうするとね、意外と一番明るいところと一番暗いところっていうのが離れていると理解している人もいるわけです。ところが現実はどうかと言うと一番明るいところと一番暗いところが意外と近接している。それは光の条件によって色々と異なるかと思うのですけれど、いかに人間というのが今まで自分が経験してきた理解している、その経験の積み重ねの結果で、単純に物を見てしまう。

ところがそういう自意識っていうのは捨てたほうがいいのかも。それは単なる自惚れ、独りよがりかも。ですから極端に言えば、鈴木大拙じゃないけれど「無」になる必要があるのかもわからない。自分自身の自意識をできるだけ取り去ることによって、つまり、いかに自分自身が対象そのものに近づくことができるか。それを徹底してやることによって、逆説的ですが、自分自身のものを見る目をしっかりと作ることができるのではないのか。それは、二十歳を過ぎると、なかなかね、もうバカバカしくてやってられないって現実があるみたい。今までの僕40年近くまで教師稼業をやっていますが。やっぱり10代後半、20代前半の頃に自分の物の見方を育む

ことができると、その後の自分自身の生き方っていうものに自信を持ち、着実に歩むことができるのではないかというふうに思うわけです。

5番目に「経営位置」という言葉がある。今、金沢美大でも自分自身の位置がどこにあるのか。自分自身を経営していく。自分自身をどのように世の中に向かって発表していくのか。つまりプレゼンテーションしていくのか。自分自身をどのようにマネジメントしていくのか、そういう能力を、これからつけて頑張っていってほしいというのが金沢の先生たちの願いでもあるような気がするのです。で、その昔から、自分自身のプレゼンテーションとかマネジメントということが大事ですよっていう意味でこの5番目があるわけではない。この「経営位置」は、今の言葉でいうと日本語でいうと「構図」、英語でいえば「コンポジション Composition」。どのようなプロポーションで石膏像ができていくのか。その「プロポーション Proportion」の比例っていうものをしっかり見つめていきつつ、それを木炭紙にどのような大きさで、どの位置に入れ込んで構図を決めていくのかと。絵を描く上で構図っていうのが大事ですよって意味で、この経営位置というのがある。石膏デッサンにおいても、できるだけ大きく入れればいいのだとすることで、僕らが浪人の時は、例えばこういう腕があったら2割から3割くらい画面からはみ出てもこの腕の動きは描けるから、それくらい大きく入れてもいいのではないかとか、そういう公式みたいものがありました。まあ全身像を描く上ではどうでしょうね。そういう常識が通用するのかなとかというのも含めて、構図っていうこともよく考えて描いていったらいいのではないかと。

それから6番目に「伝模移写」というのがある。要するに僕がどのように考えるかということ、目で物を見て、脳味噌を経て、手で描いていく、そういうことをどのように紙の上に移して写していくのかと。見えて伝わってきたものをどのように模して、それを紙の上に移動して写していくのか。それが大

事ですよとっている。目で見える世界は三次元、あるいは時間が加わることによって四次元です。四次元の現実を二次元の紙の上に移さなきゃいけない。それもなかなか大変なことなのです。

(学生を指名し) ここへ立ってみて。どうですかね? みなさんを見て、一番明るいところどこ? D(学生)さんのこの全身像を鉛筆で描こうとした場合、一番明るいところはどこ?

D: 手元です…上を向いている、ここが。

佐藤: ここが明るいでしょ。もっと明るいところあるかな。ハイライトだよ、最も明るいところはどこだ?

D: パーカーの紐についている金具の光が当たっているところが明るいです。

佐藤: あー、この金属のところが鏡面反射しているところが白より明るいでしょ。目で見える明暗の世界っていうのは、目は白い色よりも明るい明度の部分を見ることができる。つまり鏡面反射しているところを見ることができる。ところが紙の上に木炭なり鉛筆で描く場合に、そこへ豆電球を置くわけにいかない。白い紙の白さを残すことでしか一番明るい明度を作れない。だけどEさんをFさんが描くとキラッとした金属質のものをも表現できる。そこには見える通りのものをそのまま画面に表せるかっていうと、そうではない。だから白く見えるものだって、紙の上では少しグレードを落とさない限り、金属の持っている鏡面反射の現象を表現できない。そういう意味で見える世界と描ける世界はすごく物差しの長さが違うわけ。見える世界は意外といろんなところまでいろんなふうに見える。でも描ける世界っていうのは物差しがすごく短い。短いところにどのようなシステムで絵を作っていくのか、デッサンしていくのかっていう問題がある。それが「伝模移写」っていうことで、英語で言えば「イリュージョン Illusion」。絵画におけるイリュージョンが大事なのではないかと。

ということで、1から6までの「論畫六法」の原理原則を僕はどのように解釈しているかを、お

話を君たちにしたのです。では、何か質問があったら。なんでもいいよ。

学生：石膏描く時に面をパキパキと線で引いて分けていく人がいて、自分はそれをしないんですが、それは必要な行程なので。

佐藤：僕らの時は面取りの石膏っていうのがあって、物の形態が光の方向に対してどのように向いているのか、個々の面の明度が変わるわけです。明度が変わることによって、物体のフォルム、形態を把握していくっていうのが基本になってくるわけです。

でも人間には目鼻立ちがあり、いろいろ細かくあるけれども、「骨法用筆」じゃないけれど、どのように重心をかけてやるとどういう構造になるのかっていうような、大きな流れっていうものを表現する場合に、調子をつける第一段階として光の当たっている部分、次の部分、次の部分っていうのを、自分なりに観察して、それを面として把握して形作ることによって、次に進むことが比較的楽に細部を描いていくのに入りやすいですよってことがあるのではないかな。でも極端な言い方すれば、普通はそういうことをやって練習していくわけだけど、どうも僕はそういうことはできないという人は、別に面取りしなくてもいいのではないのかな。でも面取りに変わるべき自分なりのやり方を見出していけばいいのではないかな。(石膏素描展の冊子を手にとって)僕なんかも、こうやって拡大してみると、結構面取りのタッチとかそういうものが入っていて、やっているつもりなかったけど、結果としてやっていたのだな、ということはありません。

岩崎：他に質問はないですか。

学生：さっき自分自身の物を見る寸法を拵えるという話があったのですが、佐藤先生が自分の見る寸法を見つけた時というか、きっかけはあったりしたんですか。

佐藤：物の見る寸法を拵えるっていうのは、黒田清輝は東京美術学校(東京藝術大学美術学部の前身)のプロフェッサーですが、どんなふうな素描教育、彼がどんなことを言っていたのかということ調べて

たら、「石膏だの裸体に依って描かせるものだから、1年や2年描いたって出来たもので一面の画の形を成したものは、ちょっと少ない」とある。昔の教育っていうのは、これ以前ね、模写させていた。上手い人の石膏デッサンがあるとすれば、これを横に置いて、これとそっくりなのを書かせるっていう授業をしていた。だけど黒田清輝は、そんなことやって模写してやると一見上手く描けたように見えるかもわからないけれど、そんなことやったってしょうがないよと。だから1年2年描いたってすぐ、いい絵だな、いいデッサンだなんて言えるようなものは、ちょっと少ないのだと。でも「その形を成したものが出来ないという」ところが、すぐ上手にならないっていうところが「新派」、新派っていうのは黒田清輝の紫派っていうやつね。白馬会の人たちのこと。「…の得意な処で、始めっから画を拵えること」は無意味だと。じゃあ何が大事かという、「只物を見る目の寸法を拵える、其内に手は独りで慣れて来る」。

手が慣れてくると、物を見る寸法がちゃんとできてくる。それでまず目の寸法という側をしっかりと固めておいて、それから本格的に油絵をやったらどうなのかと。そうこうしているうちに、人の形はすっかり描けるということになりますと。ね、自然に立ちポーズしているモデルさんを見ながら、自然と首引きで、それだから模写するのと違って、初めは大変入りにくい。けれども、研究する側からいうと、大変面白い。何も規則がないのだから面白い。手にも目にも癖がつかない。自由に発達することができる。つまり、ダビンチを模写するとか、フェルメールを模写するとか、そういうことをやって悪いとはまったく思わないけど、でも基本を組み立てていけるようになるには現実のモデルさんを目の前にして、現実の石膏を目の前にして、悪戦苦闘して頑張っていく、そうこうしているうちに、目の寸法が確立していくのではないのかなと思う。で、僕自身はどうだったのかというと、なかなか。自分で自分の物の見方が。まあ一応石膏デッサンをして修練をしてきたようには感じますけど。じゃ、確立されたか

という決してそうではない。今、本当にどうなのだとと言われても、完璧に自分の物の見方ができていると、自分自身でなかなか思えなくて。

去年、大森さんなんかと一緒に能登に写生旅行に行き、スケッチしましたが、そうすると大森（教授）さんに「やっぱり風景デッサンでも佐藤先生そのものですね」と言われて、あ、そういうものかなと。だから他人がちゃんと判定してくれるということもあるのかもしれない。

（中略）

岩崎：次、質問ありますか？

学生：さっき石膏像の像との距離を変えないようにと言われていた時に、疑問に思ったんですけど、例えば、像の動きがそこから見て正しく理解できなかった時に、回り込んで後ろとか横から見てそれで理解をした上で、画面に向かって描く時には元いた席に座ってやるのがいいのかなと思って。

佐藤：当然、当然。実際手を動かす時はそうなのだけれども、ちゃんと把握するためには、奥行きはどうなっているのかとか、後ろ側の形態はどうなっているのか、そういうのを見たり、綺麗な手で触ってみたり、形態がどうなっているのかを、肌で感じなければいけない。人間の感覚って、視覚、触覚、聴覚、味覚、嗅覚、ね、そういうすべての感覚を動員して、今まで大人になるまでさまざまな体験している。そういう体験が積み重なったうえで、視覚である目で見ることが出来る。そういう意味でいうと、視覚だけじゃなくて、聞く、嗅ぐ、触れる、味わう、すべてを動員して石膏デッサンするっていうのが理想的だと思う。

学生：席から動かないようにとおっしゃっていたのは、その画面を作るためにという意味ですか。

佐藤：そうそう、画面を作って描くうえで、できる限り描く時には姿勢を正して動かないように。

岩崎：測り棒は使っていますか？みなさん。

学生：使わないです。

佐藤：使わないの？初めて全身像を描く時は測った方がいいね。自分が感じている既成概念と矛盾する

ことがある。それがどういうことなのかって考えるきっかけにもなる。測り棒を一定にするってことは、僕なんかは肩を固定して、肘を固定して、手首を固定して、こういう姿勢で測り方を決めている。腕を曲げたり伸ばしたりして測ったら、意味ない。岩崎：そうですね。固定して石膏像との距離は絶対に保つと。はい、その他、質問ありますか。昨日今日と結構いろいろ質問があったのです。実は。例えば、鉛筆で描くこと、結構木炭を使って今まで描いていて、今鉛筆で描いているのですけど、鉛筆との違いとか、線と面との違いとか、その辺の話をもしお願いできれば。

佐藤：木炭は面を塗ることもできるし、鋭く削っておけば、線を引くこともできる。直接油絵で描く時も、木炭デッサンで培った方法論が活かせる。ただ現代では鉛筆で描くデッサンの勉強が増えてきました。実を言うと、東京芸大が最初にやったんです。鉛筆で、です。それはなぜかという受験者が3000人を超え、学内で受験する場所がなくなった。それで相撲の国技館を使わしてくれて頼んで国技館で入試をやる。ところが木炭だと床がすごく汚れる。そういうことで、しょうがない鉛筆でやろうとなって、それから20年以上経過している。そうしたらどういうわけか、鉛筆デッサンの石膏デッサンっていうのが逆に流行りだした。このような要因も一つあった。鉛筆でやる場合には、鉛筆の硬度っていうのがある。硬い、柔らかい。いろんな硬度の鉛筆を揃えることによって、明暗の調子を一本の鉛筆で描くよりもはるかに、そのグラデーションを作り出すことが可能になる。だからその鉛筆の種類を揃えるっていうことで、木炭ではできないくらい精緻な描写ができるようになった。ということはある。そういう描写的な、線描的なやり方っていうのが逆に Tempera Painting、テンペラ画の方法論とも結構リンクする。そういう結果、鉛筆デッサンの手法というものが、テンペラで描いていく手法とも繋がるし。…あの、なんか、どういう質問だった？

岩崎：今回始めて鉛筆でやる人もいますけど、諸注意とかどういうことを注意するかと。

佐藤：ああ、HB一本でやるって言えばやれるけど、だから3、4本濃さの違う鉛筆を用意するってことと、紙って何を使っているの？

岩崎：ケント紙です。

佐藤：じゃあケント紙と鉛筆の親和感というのか、自分にとって、どの程度の圧力をかければ描きやすいのか、そういうことを実験しながら描いていけばいいのではないですか。

横山大観っていう日本画家がいますが、彼は、最初木炭デッサンで自分の小下図っていうか、絵の構造、構図をやっておいて、場合によっては、鉛筆で、木炭ってというのはこう、消せば簡単に取れるから、でもそのやんわり残っている線を残しつつ鉛筆でやっていく。そこで固まったものを、大下図という原寸大の下絵を描く。それを本画で転写して、絵を描くという。横山大観は純日本人だと思っているけれど、彼は英語がすごくできる。英語で身を立てようと思っていたけど、東京美術学校ができたので入ったっていう。だから日本画をやるっていても、西洋の方法論を結構大胆に利用している。君たちも、油画専攻だからということで油画にだけに拘るのではなく、日本画のやり方っていうものを取り入れたいと、もし思うなら、勉強してもいいと思うのです。もう境界がない21世紀なのです。ある意味。だけれども、絵画は絵画としてずっと続く。しかし今いろんなメディアがいっぱい出てきている。僕は絵画にこそ未来があると考えている男ですから。やってほしいよね。少なくとも、この基礎過程で自分の見る目の寸法を拵えるということで、一所懸命頑張ってくれば、潰しがいくらでもある。こんなこと言うと怒られるかもしれないが。漫画とかアニメーションであったり、メディアアート、インスタレーションをやったりいろんな表現方法があるし、それをやっていく道筋っていうのがあるかと思うけど。その、出発点にあるここ1年、2年っていうものを、どれだけ自分の目の寸法を拵えられるかということによって、決定されるような気がする。退室する時間ですね(笑)。じゃ。

②油画専攻所蔵デッサンの写真撮影とその整理

平成29年8月11日



作品撮影の様子

前年度に引き続き、油画映像準備・制作室にて未撮影のデッサン習作買上げ作品の撮影を行なった。石膏デッサン4点、人体デッサン36点の撮影を行い、昨年度撮影分と合わせて石膏デッサン195点、人体デッサン152点となった。今回の撮影で、専攻が保管するデッサンの全ての撮影を終えた。(岩崎 純)

③金沢美術工芸大学研究報告会

過去2年間の本研究の成果発表の場として、美術を学ぶ高校生を対象とした研究発表会を行い、アンケート調査を行なった。以下、報告。

金沢美術工芸大学研究報告会「油画専攻におけるデッサン教育の取り組みとその成果について」

日 時：平成29年10月25日(水) 15:30~16:20

場 所：京都市立銅駝美術工芸高等学校

参加者：1年生15人・2年生24人(洋画選択者中心、デザイン等専攻数名含む)

平成29年度特別研究「美術系大学におけるデッサン教育、その理論と実践～研究成果の社会への発信」(代表研究者：三浦賢治教授)の一環として、銅駝美術工芸高校にて研究成果発表会およびアンケート調査を行った。

美術系大学でのデッサン教育、またそれに先立つ入試課題としてのデッサンを考えるとき、美大を目

指す高校生とその指導者の意識や取り組みの現況を把握することが不可欠である。また、デッサンに始まる基礎から幅広い表現活動へと有機的に接続する本学油画専攻のカリキュラムを紹介することで、デッサンの重要性に対する更なる理解と学習意欲の向上を促す。

報告会実施にあたり、京都市立銅駝美術工芸高校の洋画専攻2・3年生22名に「事前アンケート」を実施した。質問項目は以下の2点である。①デッサン、石膏デッサンそれぞれの制作作枚数 ②デッサン、石膏デッサンそれぞれの重要性とその理由について

質問②について。デッサンの重要性に関しては全員が認識していたが、石膏デッサンに関しては数人が「なんとなく」や「よく分からない」と回答していた。この結果からも本報告会には一定の意義があることが予測できた。報告会では①本研究の目的、②デッサン、石膏デッサンの意義について(アンケートの結果を踏まえて)、③油画専攻学生による石膏デッサンのデモンストレーションと解説、④入試参考作品(本学HP掲載分)紹介、⑤本学油画専攻のカリキュラム紹介(デッサン・基礎課題・応用課題・自主制作の連続性について)、⑥途中経過としてのまとめ・今後の計画、以上を報告した。最後に事後アンケートとして、内容についての感想や理解度、また発表に対する要望を尋ねた。

後日回収したアンケートを見ると、「石膏デッサンに取り組む意味や制作上意識するべきところがよく分かった。」「デッサン全体に対する理解が深まった。」「金沢美大油画専攻のカリキュラムが入試のデッサンから基礎～発展へと繋がっていることが理解できた。」といった感想が多く見られた。この結果から、今回の研究報告会という形式が、デッサンの重要性や取り組み方の啓蒙、また金沢美大油画専攻のカリキュラムの正確な周知のために有効であったことが窺える。

今後は研究内容を逐次更新しながら、同様の報告会を他の美術系高校でも実施していくことを検討している。(大森 啓)

④佐藤一郎・油画習作1964-1969展」、シンポジウム(佐藤一郎+前田昌彦+三浦賢治)開催
平成29年11月19日(日)～11月26日(日)、金沢美術工芸大学大学院棟2階展示室(シンポジウム:11月29日)

デッサンから油彩画に連動する問題について考える目的から、前年度開催した「佐藤一郎・石膏素描1964-1966展」に引き続き、佐藤教授の大学受験時代から学部3年生までの37点の油彩習作と参考パネル1点を展示した。展示作品とシンポジウムの模様は、後に佐藤教授自身の編集により展覧会図録として記録された。

⑤柏 健氏へのインタビュー取材
平成30年3月31日 柏 健氏宅



柏 健氏
自宅アトリエにて

柏 健氏(金沢美術工芸大学名誉客員教授)は、本学油画専攻において40年間にわたり非常勤講師、大学院専任教授、客員教授を歴任される中で、本学油画専攻が開学以来培ってきた教育の土台に加え、西洋画の論理に基づく絵画表現の多様性を説き、指導してこられた。長年に渉り金沢美大油画専攻の絵画教育を見つめてこられた氏の視点から、本学におけるデッサン教育をテーマにインタビュー取材を行なった。

およそ2時間半にわたるインタビューの中で、石膏デッサンを行なうことの意味について、裕伊之助

(洋画家、陶芸家 1895-1977) が説いた、ヴァールの理解に際しての石膏デッサンの有効性や、フランスの哲学者M.メルロ・ポンティ (1908-1961) の理論などを例に出して語っていただいた。そのほか、東京藝術大学油画専攻のデッサン教育の推移から自身の制作におけるデッサンの問題、そして金沢美術工芸大学油画専攻におけるデッサン教育の位置付けについて、時代背景を踏まえた貴重な話しを聞く事ができた。
(三浦賢治 大森 啓)

平成29年度は、本研究3年計画の最終年として、研究のまとめに向けた内容となった。年度が始まってから、改めて本研究3年目の区切りとして研究内容を検討した結果、当初予定していた研究内容とは若干変更したかたちとなった。

おわりに

本研究を進めていく中で、デッサンの問題はあまりにも広範囲で奥深く、限られた期間でデッサン教育の概念を体系的に構築し、その具現化を図る作業は極めて困難である事を改めて痛感する機会となった。

研究の実際については、本研究に関わった教員が作業を分担し、作品資料の整理やインタビューによる調査、石膏デッサンの試作と論考を行なう中で、人体デッサンについてはほとんど触れるに及ばなかった。しかしながら、この3年間の研究で得た資料や証言は貴重である。これまでほぼ手つかずであった本学油画専攻のデッサン教育の歴史を整理しその意義を確認する機会となったのは確かであり、人体デッサンも含めた今後の研究へと繋ぐための基礎的研究としての成果を得た事には違いない。

美術系大学におけるデッサン教育の意義は、本学油画専攻に限って語られるものではなく、美術表現全般の領域に関わっている。デッサンの本質は、以前の専攻シラバスにおいて長年にわたり謳われていた次の一文によって簡潔に述べられている。〈画の骨格と画面の隅々にいたるまでの感覚を統御する力をデッサン力という。その力を身につけることは

画学生の最も大切な課題であるということはいうまでもない。これは単に理論や知識のみで備わるものではなく、不断の習作と努力によってしか得られないものである。〉…人間の創造活動におけるデッサンの重要性を語るに、これ以上に創作の初心に立ち返らせる力を放つ言葉は少ない。

デッサンテキストの編纂を最終的な目標とするための前段階としての絵画表現の文化的背景、歴史、技法についての調査をさらに進め、「不断の習作と努力」のための適切な指導方法を探り、本学発信のデッサン教育についての理論・技法の構築に向けた作業について綿密な計画性をもって臨む必要性を感じている。それは今後も油画専攻の教育方針においてデッサンの重要性を反映させている限り可能であり、今後の本学のデッサン教育のレベルを保障し、これからの美術表現に反映させていく術を探る上でも必要なことである。
(三浦賢治)

附記

本論文は、金沢美術工芸大学教員特別研究「美術系大学におけるデッサン教育、その理論と実践－研究成果の社会への発信(その1～3)－」(平成27年度～29年度)の成果報告である。

- | | |
|------------|-----------------------|
| (みうら・けんじ | 油画専攻/油画) |
| (さとう・いちろう | 大学院/油画実技・絵画材料学・絵画技術学) |
| (まなべ・じゅんろう | 油画専攻/油画・アクリル画・現代美術) |
| (おおもり・あきら | 油画専攻/油画・アクリル画) |
| (すずき・ひろし | 油画専攻/映像・絵画) |
| (たかはし・はるき | 油画専攻/インスタレーション・絵画) |
| (いわさき・じゅん | 油画専攻/油画、アクリル画) |
- (2018年11月7日 受理)

図1
 平成27年度 学生による石膏デッサン制作 (制作過程 ①~⑩)
 作例1 ヘルメス胸像



作例2 ガッタメラータ胸像



図2
平成28年度 学生による石膏デッサン制作 (制作記録の一部)
例1



例2

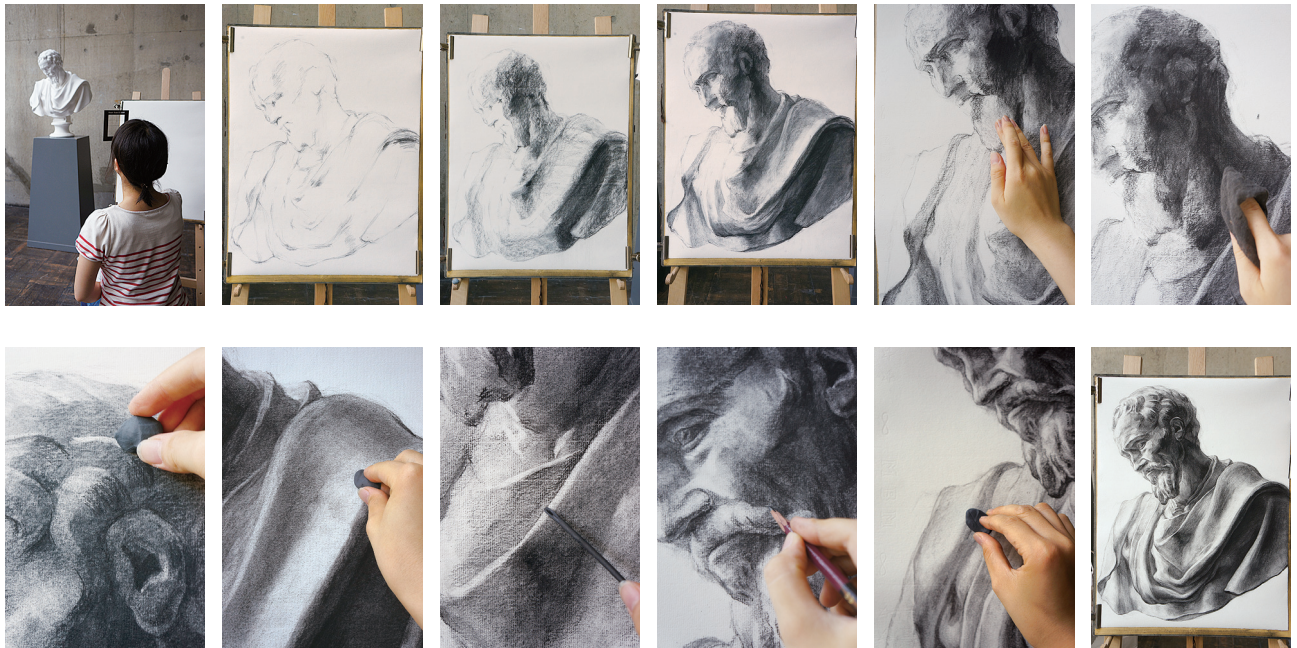


図3
「佐藤一郎・石膏素描1964-1966展」、ギャラリートーク (佐藤一郎+高橋治希)

