

現代美術と幼児の造形における模倣のスタンス

奥 美 佐 子

I 序

芸術の歴史は模倣と創造の歴史だといえるほど、創造のプロセスと模倣は密接な関係をもっている。芸術において‘模倣’はどちらかと言えばマイナスイメージをもった言葉、行為として捉えられてきたことは否めない。模倣の意味は広いが、ここでいう模倣とはある美術作品の様式、手法、コンセプトをまね、倣い、似せるという意味である。同様の意味で子どもの造形表現においても表現の模倣は「まね」としてしばしば問題視される。

パブロ・ピカソ(1881～1973)はパリのモンマルトルにある洗濯船と呼ばれるアトリエアパートメントに1904年～1909年の間居住していた。同舎をアトリエとして暮らし制作していた彼の仲間達は、ピカソに最新作を見られることを敬遠していたと言われる。彼らが試みた野心的な表現や新しい手法をピカソに見られたら、翌日にはピカソに模倣されそれらはもっと精鋭な表現となって彼の作品に現れていたからであった。

レオナルド・ダ・ヴィンチが『モナ・リザ』を描いたのは1503年頃であった。以来500年の間にどれだけの数の「モナ・リザ」が模写、複製、借用、引用、転用、パロディー、剽窃などの形をもって、良否の区別なく模倣され続けてきたことか。「モナ・リザ」はルネッサンス期の天才レオナルド・ダ・ヴィンチが描いて以来、時代を越えて生きつづけ、19世紀末にダダイズムの旗手マルセル・デュシャンによって新たな生命を吹きこまれた。現代美術の流れにも姿をあらわす「モナ・リザ」、稀有な作家と作品に纏わる創造の歴史の傍らに‘模倣’という言葉が見え隠れする。美術史の現実を省みると、模倣は力だと言えるだろう。「モナ・リザ」にみる模倣の歴史の他にも、美術史の中で模倣は様々な方法で行われてきたと考えられる。だが、その手法を顕在化し創造の方法として歴然と喧伝したのは現代美術家たちであった。

現代美術が‘模倣’を創造に至る力として堂々と、または自虐的に使用し見直したのと同様に、子どもの表現における模倣についても、単なる「まね」として位置付けるのではなく、模倣の力について見直す必要があるのではないかと考える。そこで、第一に現代美術における造形行為の手法として様々に姿を見せる‘模倣’を読み解くことで、模倣の意味を探り直す作業を試み、第二に子どもの描画表現の事例から、描画過程のいくつかの場面を捉え、そこで模倣が出現する意味を見直したい。上記の手続きを通じて子どもの造形と現代美術における‘模倣’のスタンスを比較検討し、子どもの造形活動における模倣の力について再考することが本研究の目的である。

II 「日本美術」と模倣

1 ‘模倣’という言葉の響き

‘模倣’は創造の反意語である。まね、ならうこと、似せること。〈imitation〉という単語からもいせもの、模造のイメージが漂う。一般的には、あるものの行動、態度、習慣、思想から誘発されて後に表された表現とそのプロセスを模倣と呼ぶのだが、模倣は文化的・社会的に、また幼児の学習過程にも重要な意味をもつものでもある。

芸術家がよく使用する語に‘影響’という言葉がある。影響＝関係を及ぼす、の意であるが、ある作家あるいは作品から刺激や示唆を受けて制作する場合、またダイレクトに作風を受け継いで制作した場合でさえ影響を受けたと表現する。客観的に見て模倣であってもなお作者は‘影響’の範疇にとどめようとする。芸術における模倣という言葉の響きは作家生命を絶たれるほどに忌避したい評価だと言えよう。‘模倣’という敵と戦った日本美術において、模倣はどのような意味をもっていたのかを近代・現代の日本美術のフィールドを中心に確認したい。

2 日本画の誕生

「日本画ってどんなものですか」と問われて困惑することがある。油絵と比較して返答すれば材料の観点からその相違を浮かび上がらせることで一応の説明はつく。だが、日本画には西洋画と相対する意味が含まれていて、日本画誕生の歴史を問われたのかも知れないからである。

「日本美術」または「日本画」の定義について、ボーダレス化した現代美術の世界においても問われることがある。美術という語が日本に初めて登場してくるのは明治6年(1873)、ウィーン万国博覧会参加勧誘のために布告された出品規定において、英語のFine Artの訳語として旧幕臣の大島圭介が案出したものであった。¹⁾ まだこのときは芸術という語に意味は極めて近く、造形美術の意味で使用され始めたのは明治9～10年頃であったといわれる。²⁾ 美術という語と同様に日本画という語も明治15年にフェノロサが龍池会の講演「美術真説」で使ったJapanese painting (picture)の訳語であった。³⁾ 西洋画という語は油絵やテンペラが指し示す材料からくる呼称や狩野や丸山が指し示すお家や流派を表すものではなく、日本画という訳語が誕生して後、日本に対する西洋を表す言葉の「戦略」として歴史的、社会的条件に規制された相対の語として生まれたのだと言う。

高階秀爾は『西洋の眼 日本の眼』で日本美術の歴史的方策を佐藤、武田両氏の論から3つの方向にまとめている。その1は外国との対比論で、古くは中国との対比において「漢画」「水墨画」「文人画」のように「画」は中国風のものの、「大和絵」「名所絵」「浮世絵」のように「絵」は和である。中国の巻物は「画卷」、日本のものは「絵巻」と呼ばれる。画は形象を表すものでドゥローグ、絵は色彩中心でペインティングを表すようで、画は絵より格が上であった。名称の背後に日本と外国(中国)の対比が隠されている。その2は外国文化同化論で、武田恒夫の『日本絵画と歳時』⁴⁾を参考に用語を整理したものである。時代とともにかつて外国からもたらされたものが次第に日本文化の中に組み入れられる構造が見える。上代においては和絵(日本の風物や物語を描く)と唐絵(中国の主題を取り上げたもの)と分けて呼ばれたものが、中世になって宗元画(水墨画等)が伝わると、

宗元画が「漢画」となり以前の大和絵と唐絵は一つとなり「和画」となった。近世には漢画も和画に含められ、明治以降「西洋画」が輸入されるとそれまで日本で行われていた絵画はすべて「日本画」に包摂されたのである。その3は公私の対比という視点をもって、中国から伝播した「画」は公的、日本的な「絵」は私的な世界とされる。明治以降西洋が範となってからは「西洋画」は公的、「日本画」は私的な表現と位置付けられ、明治政府の近代化政策下、学校教育のなかで図画は公的な教育政策として推進されていった。

上記のどの方策も外国との比較に上に立ち「日本」は常に後塵を拝している。佐藤道信は「日本画」と「西洋画」は対概念として成立したものであり、「日本画と洋画は西洋美術に対する日本美術の葛藤を、もっとも劇的に示すものとなった」⁵⁾と指摘している。日本文化の特質とも言える「日本画」と「西洋画」の位相は現代美術の作家達に重い課題と葛藤を残すことになる。

材料、テーマともに日本にない「西洋画」の性質上模倣に徹さざるをえないことは言うまでもない。「日本画」は西洋を模倣しなかったのだろうか。「日本画」は明治以降昭和初期までの間に、鉄斎や大観が独自の芸術を開花させていた。芳崖、大観らは「洋画」の技法をとり入れることによって、「日本画」の長い停滞を破ろうと努力した。加藤周一はかれらの方法を「模倣」ではなく「折衷主義」と呼び表した。折衷主義とは「熟知していた日本画の世界、その脈絡、その構造のなかで、外来の要素を消化しようとし」たものである。⁸⁾ 伝統をベースに新たな方法を模索したと言えよう。

19世紀から20世紀にかけて世界は国民主義的文化から国際主義的文化の時代に移っていった。その後日本の美術が真に現代を迎えるのは第二次世界大戦後である。移入が中心であった西洋画との蜜月は終わり、抽象主義、コンセプチュアルアートなど表現の手法や観念がそれ以前の芸術とは異なる世界を創出し、「日本画」と「西洋画」はテーマ性、材料性に著しい区別がなくなり同化の道を辿った。その対立概念さえも意味をもたなくなっていく。このような日本の美術界の状況にもかかわらず、モダンアートを生み出した日本の作家達は欧米の「模倣」という大きな問題を外

国から突きつけられたのであった。日本の現代美術はこの問題を抱えてスタートしたといつて良いだろう。

3 「日本現代美術」と模倣

池田満寿夫(1934年～1994年)は1960年代以降に日本はもちろん欧米、特にニューヨークやベルリンを拠点に作品を制作し活動した画家・版画家である。池田は多数の作品群とともに著作を残した。なかでも『模倣と創造』は池田の日本人芸術家としてのポジションと彼が自己の内外で遭遇し葛藤した‘模倣’という問題を扱っており、60年代から現代美術作家として活躍した日本人美術家の状況を端的に語っている。

(1) 1960年代以降の苦悩

1967年に書かれた『模倣と創造』は、「偏見のなかの日本現代美術」とサブタイトルが付けられているように、日本の現代美術における欧米の模倣に関する問題が主題である。1960年代、日本の美術界は世界美術の潮流と変わらぬ速度で次の時代へと向い始めていた。作家達は「現代美術」を世界へ向けて送り出し前述の葛藤を抱え込んだ。1966年にニューヨーク近代美術館が企画した現代日本美術展についてニューヨークタイムズが掲載した「日本人はいつも模倣性が強く、西洋人が立派なトースター創ると、日本人はもうすぐそばに模造トースターを持っていたが、美術でも同じことをやって忙しがっているに過ぎない」⁶⁾という論評を同書の冒頭に引いて、日本の現代美術に対する観衆の反応の辛辣さを示している。観衆は浮世絵や琳派などの伝統的な日本美術の様式の継承が見当たらない日本の現代美術に、アメリカの模倣以外何者をも見出さなかったのである。時代はアメリカがヨーロッパ美術の模倣を終え、自国の美術を喧伝し世界を席卷するように驕進している最中であつた。

日本の現代美術成立の過程は、前節であげた日本文化の特質である外国文化の同化の道筋から考えることができる。明治期に西洋画を移入し、50年以上の歳月のなかで、「西洋画」は「日本画」の対立概念としての「西洋画」ではなく、日本における絵画のジャンルとして日本に同化してしまった。60年代に起こった芸術・美術概念の転換は、日本と外国、公と私という対立概念でなく、日

本の現代美術家の意識では近代と現代の分水嶺であつたはずだが、外国の眼、特にポップアート以降急展開する現代美術を産んだニューヨークの眼は西洋画の同化も遠くは漢画の同化も認めず、「絵」としての日本の美術にのみ寛大な評価を与え、日本現代美術に‘模倣’の二文字を冠したのであつた。この場合の模倣のスタンスは、文字通りの‘イミテーション’であつた。

(2) 創造的模倣

池田満寿夫の作品群はパブロ・ピカソの作風を思い起こさせる。ピカソは実に変化に富んだ多作な芸術家であり、盗みの天才であつたこと(誤解なきように)は冒頭に記した。池田はピカソからかなりの影響を受けたように見える。ニューヨークの前衛美術の模倣だと言われた作家に対してピカソを引き合いに出すのは時代を遡るようだが、作風から見てこのケースは模倣もしくは剽窃と言えなくはない。作家はどのように‘模倣’を捉えていたのだろうか。

当然のことであるが芸術家は模倣を目的として制作しているのではない。模倣の先には必ず創造の世界がある。池田は「真に創造的であろうとする芸術家のみが、模倣の意味を把握できるのではないだろうか。すべての創造は模倣から出発する」と芸術の創造における模倣を認めている。模倣と創造の関係については「芸術家の盗み方に創造の秘訣、あるいは独創性が隠されている」と述べ、真の創造を伴う模倣を「創造的模倣」と呼んだ。⁷⁾

伝統や美術史上からの模倣においても創造的模倣は独創を生み出してきた訳である。池田が考える芸術における模倣のスタンスは‘恒常的に行われているものであり、その方法に独創性を伴う場合それは創造の源’であつた。日本の現代美術に与えられたイミテーションと言う冠詞と芸術家自身のエナジーとしての「創造的模倣」との距離の乖離は埋められないものであつたろう。

III 現代美術における模倣の意味の転換

1 オリジナルとコピー

最古の洞窟画と言われるフランスのショヴェ洞窟の絵画から美術の歴史は30000年以上続くが、美術史から模倣の文字が消えることはなかった。伝統の職人技の世界において、技は盗み

覚えて引継ぎ師を超えていくものである。美術家たちも新しい材料や技術を開発するために模写等を通じて他者の作品を研究し、別の観念を導入し自分の作風を構築してきた。それは創造的模倣による独創を創出する歴史であったといえる。

日本においては「日本美術」が誕生した事情の裏に存在する日本文化の性格が、日本の現代美術に模倣の匂いを漂わせた。また、戦後の産業界の技術革新における高水準の模倣がもたらした経済を中心とした社会的成功が、日本の現代美術にも模倣のイメージを際立たせたことは否めない。美術史的に見ても、また日本美術が置かれた状況から見ても、模倣が孕む問題の裏には、文化や社会の状況が大きく作用していよう。また、模倣にマイナスイメージを持たせる最大の要因は、オリジナルの尊重というコンセプトである。

20世紀にはいって、美術作品における創造のコンセプトは一変した。オリジナルの尊重からオリジナルの意味の崩壊へ、普遍だと思われた美術の常識は大きくその様相を変革し、近代まで続いた古典美術の呪縛を解き放った。現代美術では、‘模倣’のスタンスが完全に変わったのである。

ベンヤミンは『複製技術時代の芸術作品』という小論で芸術の凋落と質的転換を予見した。彼は芸術作品の複製は原則的にいつも可能であったし、様々な目的に添って模倣、模作、偽造されてきたことを認めている。この種の模作に比べると、技術的複製は新しい。技術的複製は歴史の中で間欠的に現れて、しかも出現するたびにその強度を増していった。ベンヤミンは複製技術が優位を占める画期を1900年に置き、芸術作品の複製と映画を例に引いて芸術の凋落を指摘している。これ以降「複製技術は、在来の芸術作品の相対を対象とすることにより、芸術作品の影響力に深刻きわまる変化を生じさせる水準にまで、達したのだが、ことはこれで済まず、芸術家たちの行動のさまざまな在りかたのうちにも、複製技術はそれ自体、独自の場を確保する水準にまで、到達したのである。」⁹⁾ 深刻な変化とは、アウラの消滅である。アウラとは「時間と空間が独特に纏れ合ってひとつになったものであって、どんな近くにあってもはるかな、1回限りの現象で」¹⁰⁾、「芸術作品は、それが存在する場所に、1回限り存在するも

のなのだけれども、この特性、いま、ここに在るという特性」¹¹⁾ だとする。1回性の消失、オリジナルとコピーの境界の消滅は複製の特性でもある。ベンヤミンはアウラの消滅が芸術の凋落を招いたと芸術の様相を説き、同時に複製技術の可能性に注目したが、ポストモダニズムにおける別なる‘アウラ’の発生と美術におけるその後の複製技術の取り込み方は予想外の展開であったろう。

2 モダニズムの指揮者デュシャン

芸術の凋落を招き、芸術の知的変化を導いたものとしてマルセル・デュシャン（1887～1968）は位置する。彼が生涯に制作し、残した作品は数少なく50点にも満たないものであったが、デュシャンの寡作と沈黙は美術史を大きく転換するのに意味ある行為であった。デュシャンの作品には『彼女の独身者によって裸にされた花嫁、さえも』（1915～1923）通称『大ガラス』、そして1913年作の『自転車の車輪』、1917年作の便器にR・Muttと署名して出品した『泉』、1919年に『モナ・リザ』の複製に口髭と顎鬚を書き入れ、タイトルに『L.H.O.O.Q.』の文字を書き込んだ作品、1965年『モナ・リザ』がプリントされたトランプに『髭を剃ったモナ・リザ』とタイトルをつけた作品群がある。これらの作品群は工業製品を使用しており、規格品や複製である‘レディ・メイド’であった（図1～図4）。

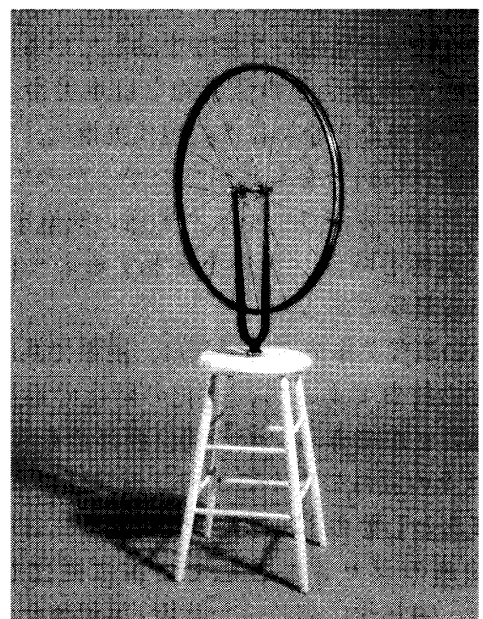


図1 『自転車の車輪』 M. デュシャン 1913年

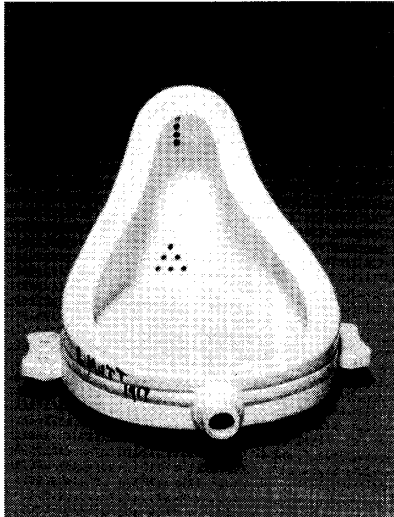


図2 『泉』 M. デュシャン 1917年



図3 『L.H.O.O.Q.』 M. デュシャン 1919年

図4 『髭を剃ったL.H.O.O.Q.』 M. デュシャン
1965年

デュシャンはレディ・メイドを「芸術家の選択により、芸術作品に値するものに格上げされた加工品」¹²⁾と定義した。デュシャンは新たなレディ・メイドの作品を発表するたびに、新たな芸術家の提案をレディ・メイドの選択と提示の方法に込めていたのではないだろうか。

レディ・メイドを語るには『大ガラス』より、『自転車の車輪』、『泉』の作品群がよりふさわしい。なぜなら、『大ガラス』は、デュシャンが好むと好まざるとに関わらず作品が指し示す意味の解釈が試行されつづけているからである。難解な作品ではあるのだが、デュシャンが捨てたはずの表象の世界に彼を引き戻そうと試みているように見えるからである。1913年にデュシャンは『自転車の車輪』を発表してレディ・メイドの概念とそれを取り込むという態度を示した。『泉』は、R・Muttの署名をしただけの工業製品である便器にまるで手を加えず、その便器の選択にのみ芸術家が関わったものである。次に彼はレディ・メイドとして『モナ・リザ』の複製を選び、それに髭を描き込んだ。46年後には『モナ・リザ』が印刷された既製品のトランプにタイトルをつけた。『L.H.O.O.Q.』、『髭を剃ったモナ・リザ』はそのタイトルであるが、デュシャンは言語による造形行為の等価化への目論みをこれらの作品を通じて提示したと感じざるを得ない。『モナ・リザ』に対する彼の行為は、ルネサンス期の傑作＝古典と現代の芸術あるいは芸術家との間に新たな関係を創ることになった。‘デュシャンを経由してモナ・リザを見る、デュシャンとレオナルドを同時代の眼で見る’関係の創出は現代美術の方向を指し示すことになった。

オクタビオ・パスは「《レディ・メイド》は、芸術家の無償な身振りが、それをえらぶというただそれだけの事実によって、芸術作品に変える無名のオブジェである。それと同時に、この身振りは芸術作品の概念を解消させる。この矛盾がこの行為の本質である。それは言語遊戯の造形的な等価物なのだ。一方は意味作用を、他方は価値の概念を破壊する。《レディ・メイド》は表現主義の多くの創造物のように、反芸術なのではない。それは芸術の平貨切り下げ」¹³⁾だと指摘する。デュシャンが言う工業品の格上げと、オクタビオ・パスの

芸術の平貨切り下げと言う表現は、定義するもののスタンスの違いであると受け止めることができる。このスタンスの違いが、美術の概念の転換者と芸術の凋落を招いた者というマルセル・デュシャンへの2重の評価を生み出す要因になった。双方とも真であろう。

以下の引用はベンヤミンが残したマルセル・デュシャン論の1節である。「ある物が芸術作品と認められるやいなや、それは本来の使用機能を絶対的に辞めてしまう。だから現代人は、芸術作品としての役目を果たすと認可されたものにおいてよりも、むしろ〈この使用状況から引き抜くか、廃棄処分にされた〉物における経験で、芸術作品独特の効果を感じるのである。」¹⁴⁾ ベンヤミンは映画を筆頭とするコピー技術の進化による芸術の質の転換に、古典芸術の凋落を見たが、同時代を生きるデュシャンの仕事を通じて芸術の知的変化と大衆の受容基準の変化を見て取ったのではないだろうか。デュシャンは「タブローをつくるのはそれを見るひとびとだ」¹⁵⁾ というアイロニーに満ちた、そして作品の实在を否定する端的な言葉を残している。

20世紀に芸術における‘模倣’の意味は転換した。イメージの拡大とも言える変化は、剽窃者マルセル・デュシャンの行為による概念の変革であった。その行為は、「模倣」や「引用」を実践、その「転用」を開始し、正当化するものであった。美術における‘模倣’はデュシャンによって芸術の精神として正当化され表舞台に引き出された。

3 「模倣」というツール

モダニズムやポストモダニズムの作家の作品は別の作品の引用・借用・変形・解体・転用であった。これらの行為の実行は新たな創造行為となった。そのシンボルとなった『モナ・リザ』はデュシャンによって平貨を切下げられ大衆化した。それはまた20世紀以降変転する現代美術に再生した。『モナ・リザ』へのアプローチは敬意や技術の学習にあるのではなく、冒涇や皮肉、引用や変形、解体や再生可能な素材としてであった。

例えばデュシャンが引用し転用した『モナ・リザ』を、パトリック・レイノーは『デュシャン&ダ・ヴィンチのスーツケース：L.H.O.O.Q. ジョコンダ』(1991)で、デュシャン的なオブジェに転用

した。アンディ・ウォーホル(1928～1987)は『30人のモナ・リザ』を制作し、「1人よりは30人のほうがいい」と言った。モナ・リザはコピーされ増殖したのである(図5～図6)。

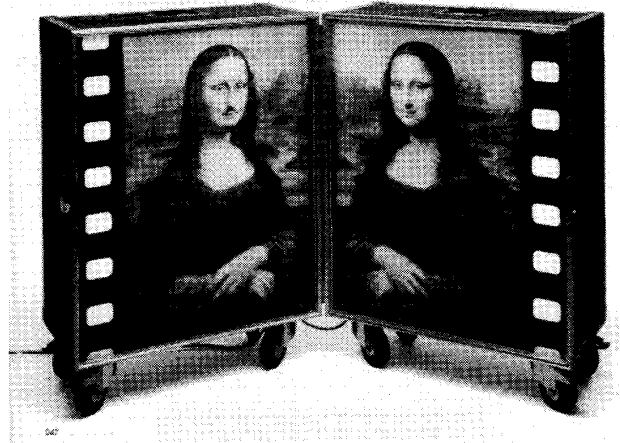


図5 『デュシャン&ダ・ヴィンチのスーツケース：L.H.O.O.Q. ジョコンダ』パトリック・レイノー
1991年



図6 『マリリン・モンロー(20回)』
アンディ・ウォーホル

1991年

モダニズムやポストモダニズムでは芸術作品は反復され、無限に再生産されていく。ベンヤミンが複製技術時代にアウラが消滅するであろうと予見したが、反復や無限の再生産はオリジナルの存在をより印象付けた。複製品はまた、「それぞれ特殊な状況のもとにある受け手の側に近づくことによって、オリジナルのもっていた以上の迫力をくわえている。」¹⁶⁾ デュシャンの行為もデュシャンの意図に反するかのように借用・引用・転用のオリジナルとなった。アウラは決して消滅しないばかりか、新たなアウラを生み出したと考えられる。

現代美術は剽窃さえも芸術行為として正当化した。‘模倣’はもはやマイナスイメージをもつ行為ではなく、自作にオリジナルを取り込む創造的模倣でもなく、意図された創造行為として積極的に行使されるツールとなったのである。

IV 幼児の造形行為・造形表現における模倣

1 ‘模倣’ ‘へのまなざし’

‘まね’はあるときは喜ばれ、時には嫌われる。赤ちゃんが母親のまねをしてイナイナイバーをしたとき、大人は仕草のまねを喜び歓迎する。わざわざ、ここでイナイナイバーを採り上げなくても、人は生まれたときからその環境で会うものをまねることで人に育つ。まね＝模倣は人の育ちに重要な役割を担っていて、概ね肯定的に扱われる。乳幼児が育つプロセスで模倣を重視し寛大に受容する大人たちが、なぜ子どもの造形行為や造形表現における‘模倣’に険しいまなざしを送るのだろうか。

第一の答えは生活の観点から捉えられる。工芸やデザインと言うジャンルもあるが、芸術は生活を支えるものではなく、生活を彩るものであった。人は造る側ではなく見る側として美術を捉えてきたと考えられる。芸術は「非日常だという概念」である。第二の答えは美術史が模倣と創造の歴史であったという事実にもかかわらず、美術作品を観るとき「模倣と創造を対極におく」ことにある。第三の答えも美術史のなかに見つけることができるだろう。長い間芸術を支配してきた「オリジナルの神話」である。これらは見事に乳幼児の造形世界にもスライドしていた。

以上の問題の大部分をデュシャンの変革は解消へとむかわせた。芸術の非日常性は、「芸術の平貨切下げ」または「格上げされた加工品」の概念によって日常との距離を短縮した。反復するコピーの氾濫は日常を美術で満たし、複製の氾濫はオリジナルの意味を変え、神話は崩壊した。そして、模倣は創造のツールという位置をも獲得し、模倣と創造が対立したスタンスでのみ向き合うことはなくなった。これは社会の様相の変化がもたらした芸術上の変革であるが、社会一般に認識されるには21世紀を迎えた今日でもまだ時間不足の感がある。

子どもにとって造形は何よりも日常の遊びである。乳幼児にとって模倣と創造は同次元性をもつ。子どもの造形は一人ひとりが独自の道を辿り独自の表現をする。子どもたちの造形行為や造形表現にはデュシャンの存在がなくても‘模倣’を問題視しすぎなくてもいい条件が揃っていた訳である。

古典美術の呪縛にとらわれて‘模倣’を恐れるよりも、子どもの造形における模倣の力にもっと注目すべきだと考える。

2 造形における‘模倣’の場面

造形活動のなかでも描画における模倣へのまなざしが特に厳しい。色や形が結果として明快に見えるからである。保育者は子どもの描画行為や描画表現に模倣を見出だし、原因を突き止めて子どもが模倣することを防ごうとする。造形活動で模倣がおこる要因は子どもの側だけにあるわけではない。保育者が描き方を示し、明らかにそのとおり描くように指示する方法を現在でも見かけるが、これは保育者の模倣を促しており、論外である。この節で扱う模倣の場面は基本的に子ども間に発生する模倣であり、保育者の模倣を意図的に促した場合ではなく、保育者が保育活動の手続きのなかで不本意に模倣の要因を作り出してしまった場合をいう。そこで、次に4、5歳児の描画活動で模倣が見られた場面から幼児の造形における模倣の要因を特定するとともに、造形における模倣がどのような役割を果たしているのかについて事例を通じて考察したい。



図7 「どんなおとがするのかな」 事例1-A

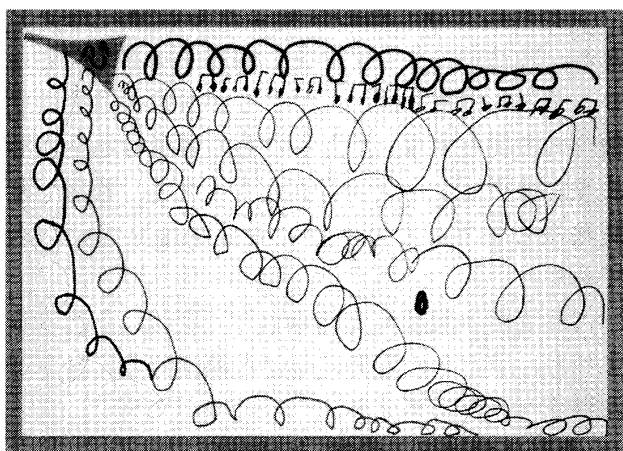


図8 「どんなおとがするのかな」 事例1-B

〔事例1〕 —どんなおとがするのかな—

4歳児（大阪府茨木市私立T保育園）を対象に2000年10月に実施したものである。描画のテーマは「どんなおとがするのかな」。子どもたちは日常演奏している楽器がとても好きだが、乳児クラスにあるおもちゃのトランペットにも興味をもっていた。おもちゃ自体は単調な音しか鳴らないが、本物のトランペットは子どもにとって大変魅力的である。そこで、トランペットの音をイメージして、音を描く活動を構想した。点、線、記号などの表現が出現するであろうと保育者は幼児の表現を予想して活動を開始した。描画材は8つ切り白画用紙にフェルトペンを使用した。

幼児は大きめのドット、螺旋、ギザギザ線、音符、花・人・かに・ハート等の具体的な形態を描いた。きっかけとして画用紙に貼ったトランペットから、線が流れるように描かれ、ドットや音符

や記号、具体的なフォルムは順序良くトランペットを起点として例外なく、並んでいる。

図7、8（事例1-A～B）はこのテーマにおける模倣の例である。両者とも表現はあまり魅力的ではないが、模倣の痕跡が見事に残っている。図7は多少ぎこちない音符ではあるが、音符を音として捉えて並べた表現である。3曲目の音を出すためにフェルトペンで、自分でトランペットをもう一つ描き足している。図8は螺旋で気持ちよく音を表現したが、最後に茶色で音符を描き足した。それも順序をはずすことなく、2連符、8分音符を交互に並べている。一部4分音符もあるが見事に並んでいる。

図8は図7を一部模倣したものであることは疑いない。事例1における模倣は描画活動の後半になって、自分と異なる表現を他児の表現に発見し、自分の表現に付け足したのと考えられる。しかも図7の8分音符のはねの部分が左へ向っているのを正しく右に修正して描き込んでいる。図8に取り入れられた‘模倣’は図7の表現を自分の表現に組み込むというよりは、音を表現する別途の方法を他児の描画から発見し早速自分の画面に描き込んだのだろう。結果的には、描画表現として一体感がなく違和感があるまま残されている。情報収集の痕跡といえよう。

〔事例2〕 —「おばけりんご」のお話から—

4歳児（兵庫県加古川市私立M保育園）を対象に1995年2月実施した事例である。ポーランドの作家ヤーノシュの絵本『おばけりんご』¹⁷⁾を読んで、おばけりんごはどんなふうの木になっているのかを考えて絵に表現しようとしたものである。4つ切り白とピンクの画用紙、共同絵の具に筆と箸ペンを使用した。

おばけりんごのおはなしは初めて聞くものである。絵本を見ずにお話だけを保育者から素話で聞き、イメージをもって描き始める。4～5人のグループごとに1セットの絵の具をセッティングした。模倣は描画の当初からグループごとに出現し始めた。図9～13（事例2-A～E）は描画のプロセスである。

事例2-A（図9）は最も模倣のパターンが印象的な例である。おばけりんご＝大きいりんごと言

うイメージでスタートし、その後りんごの木をまるでりんごあめのように描いた。芯や葉の表現、幹の表現が全く同様であり、個性が出たのは箸ペンでお話の展開を描いた部分である。中央の幼児から両端へ伝播し、グループ全員が同じパターンを形成したものである。事例2-B(図10)もAと同様に大きいりんごからスタートし、枝や葉の表現が伝播した。このグループでもりんごと芯の部分はほぼ同様の表現であったが、枝や葉の段階になるとその子なりに変化が見られる。その後の展開に変化が見える分、模倣の痕跡が見えにくい。

事例2-C(図11)は4人の幼児が対角線上に表現の模倣をしている。左右にいる幼児はおおきいりんごを、前後に位置する幼児は木になるりんごを描いた。双方とも形がしっかりしている方がオリジナルで、もう一方が模倣である。前後に位置する幼児の奥の子どもは、自分の座る位置から見えるままに向かいの絵を模倣したため、自分の位



図9 「おばけりんご」 事例2-A



図10 「おばけりんご」 事例2-B



図11 「おばけりんご」 事例2-C



図12 「おばけりんご」 事例2-D



図13 「おばけりんご」 事例2-E

置と平行にりんごの木が描かれている。幼児にとってどの子の絵を模倣するかはかなり慎重に選択されているものと考えられる。模倣の対象は模倣しやすい簡潔な表現、形がしっかりしたもの、クラスで上手だと思われる子どもの絵、その他に区分できよう。その他は、まわりに前記

3つに該当するものがないとき近くで最も早く描きだしたものなどである。この場合は形がしっかりしたものがちょうど向かいにあったことから、それを情報源として採択したと考えられる。

事例2-D、E（図12、13）は同じパターンが広がったにもかかわらず、何らかの事情でパターンが変更された例である。事例2-Dは画用紙の縦横の向きにかかわらず、りんごと枝の関係に模倣が見える。木に枝が直角についてりんごがなっているが、1名だけ逆さ描きのように描き、木には細い枝上の線が数多く生えている。また、りんごや木、葉などの色彩が固有色に近い色が塗られている。事例2-Eでは5名のりんごと枝、葉の関係が似ているにもかかわらず内1名は枝の細部に細かい多数の線を、2名はりんごの色の塗り分けや固有色以外の彩色など、異なる表現が出現した。事例2-D、Eでは模倣が明快に分かる形で残った幼児の絵と、模倣したのではあるが違った表現になったものがあった。模倣から展開して独自の表現にしたのではなく、模倣し切れなかったものと推測できる。

事例2-A、Bではオリジナルの幼児と模倣した幼児の描画表現の広がりにはさほど差はなかった。事例2-Cではオリジナル組が模倣組に勝っていた。事例2-Dではオリジナルが、また2-Eではオリジナルを模倣し切れなかった幼児の描画に伸びやかな広がりをもったものが出現した。オリジナルを模倣し切れなかった幼児は表現において幼さが残る子どもたちであった。

事例2で幼児が活動初期から明らかな模倣をしたのは、この4歳児の集団がりんごは知っている

るがりんごの木を見たことがなく、描画のイメージが結べなかったことに原因がある。子どもの現状を把握しきれていなかった保育者の責任と言えよう。

〔事例3〕 —「ぷっぷみみずく」のお話から—

5歳児（京都市私立T保育園）を対象に1998年1月に実施した。絵本『ぷっぷみみずく』¹⁸⁾を読

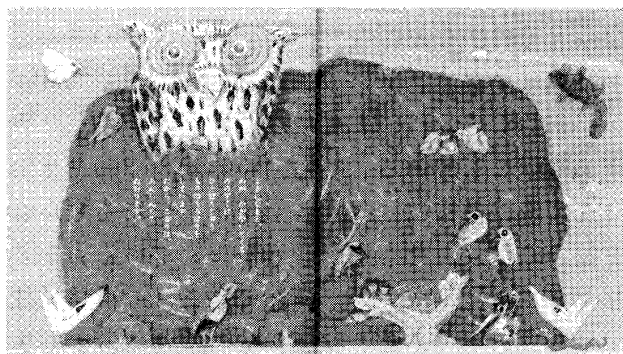


図15 「ぷっぷみみずく」 p. 2～3

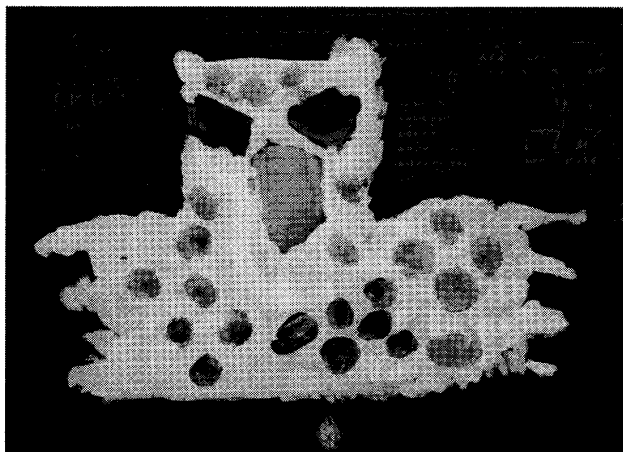


図16 「ぷっぷみみずく」 事例3-B

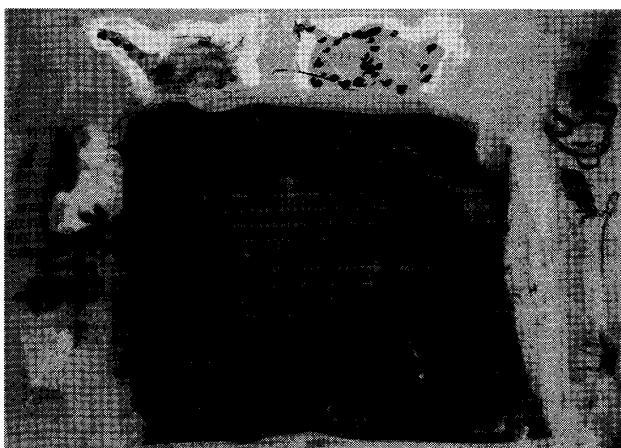


図14 「ぷっぷみみずく」 事例3-A

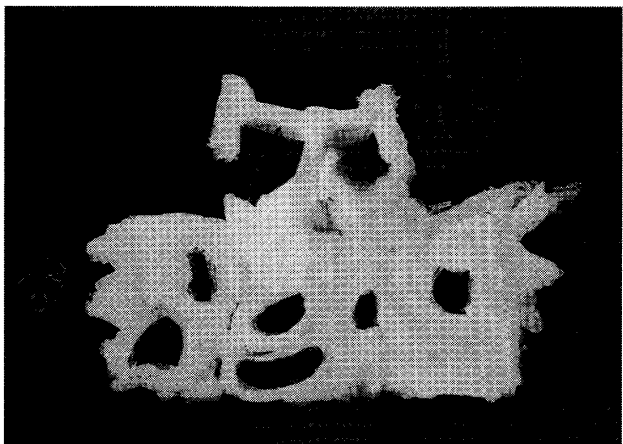


図17 「ぷっぷみみずく」 事例3-C

み、印象に残った場面を、6色の4つ切色画用紙から好きな色を選び、絵の具とコンテで描いた。

ここで興味ある模倣の場面が2シーンあった。事例3-A(図14)は絵本の1ページ(図15)の模倣を幼児が意図的にしたものである。普通、お話の絵を描くときは、絵を描き出したとき以降子どもに絵を見せることはない。このケースは、子どもが熱心にかつ執拗に絵本のこの場面を描きたいから見たいと申し出た。保育者はついに根負けして、この幼児は絵本のページを何度か確認しながらこの絵を描いたのである。

同じ描画活動のプロセスでもう1件の模倣が見られた。画用紙の色も、みみずくの構図も使用した色もほとんど同じケースである。オリジナルをほとんどそっくり模倣した幼児には目前から消えた絵本のイメージをもちきれなかった。彼が図16を模倣の対象に選んだのは、わかりやすいフォルムと色だったからだと考えられる。

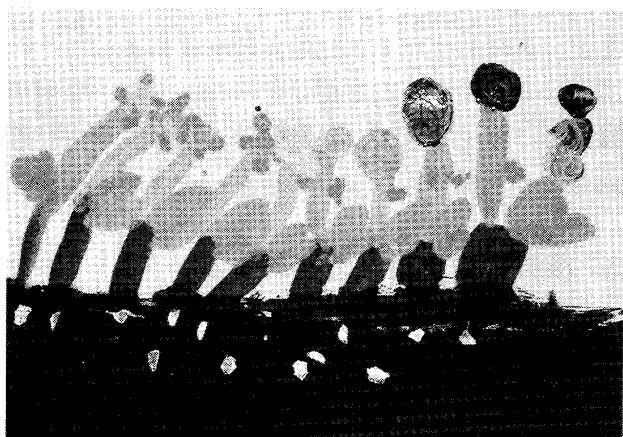


図18 「不思議なお花」 事例4-A

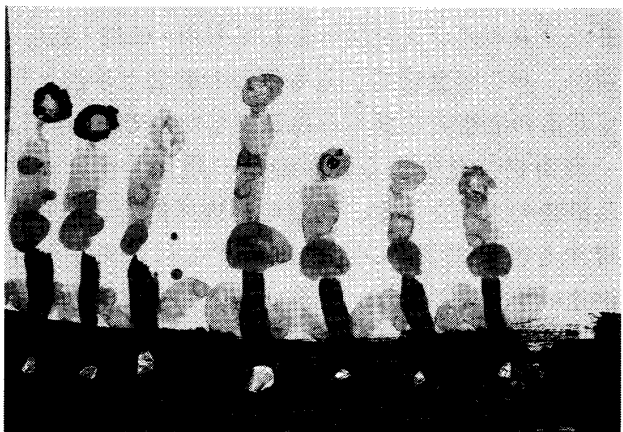


図19 「不思議なお花」 事例4-B

〔事例4〕 —不思議なお花—

5歳児(三重県松阪市私立S保育園)を対象に、2001年8月に実践した。種を蒔く事をきっかけにして「不思議なお花」をイメージして描こうとしたものである。うすい色目の4つ切り色画用紙、絵

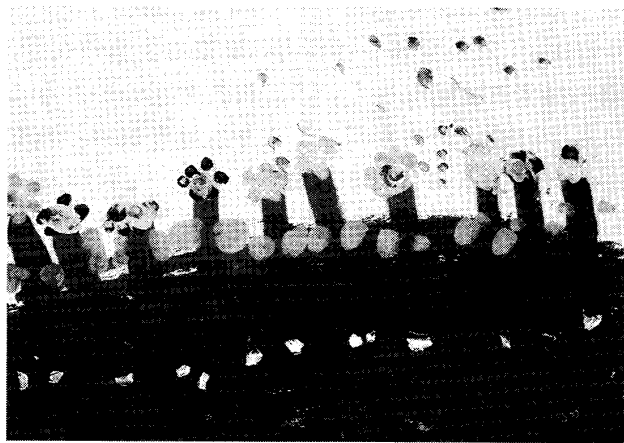


図20 「不思議なお花」 事例4-C

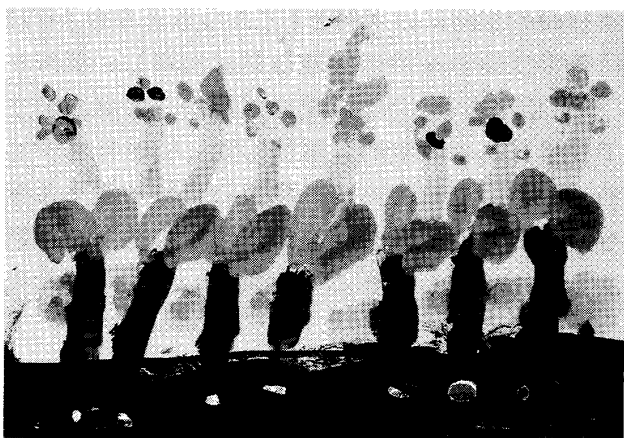


図21 「不思議なお花」 事例4-D



図22 「不思議なお花」 事例4-E

の具は筆を使用するために中間の濃度に溶いたものと、指で描けるように原液のままのものを準備した。

事例4における模倣の場面は、4人の女兒の仲良しグループが話し合い、揃って表現することを楽しむプロセスで進行した(図22-事例4-E)。

図18~21(事例4-A~D)を見ると茎の長さ、葉の描き方は酷似している。色彩や花の描き方には多少の違いがあるが、何よりも進行順序と速度を揃えているのに驚かされる。決して描けない、分からないのではなく、揃えて描くことを楽しんでいると解釈できよう。ここでの描画表現の模倣は遊戯であると考えたい。

3 幼児の造形における模倣のスタンス

4つの事例から描画活動のプロセスで子どもが模倣をした時点が違ってくるのが分かる。事例2の「おばけりんご」、事例3の「ぷっぷみみずく」、は描画の初期に、事例1「どんなおとかな」では活動半ばから後半に模倣行為は出現し、事例4「不思議なお花」では描画の初期から最終段階まで模倣行為は断続的に継続した。模倣行為が始められた時点によって、模倣の意味が違ってくることも読み取れる。模倣行為が出現する時期を初期から順に整理し、そこで模倣がもつ意味を対照してみよう。

〈活動の初期段階〉

視覚的イメージが描きにくく、描画に結びつかない場合、自分の表現のきっかけとして近隣に手近な情報を求め模倣が発生すると考えられる。要因として、保育者の導入が子どもにイメージや理解をもたらすに至らなかった場合のように保育者側に問題がある場合と、子どもの側に表現へむかえない何らかの理由がある場合が考えられる。幼児教育現場では行われていないと思うが、提示作品などがある場合はそれを手本として模倣が発生する。本研究の事例では、見せた絵本がその役割を担ってしまった。

〈活動過程で〉

自分の表現に熱中していてふと見るとおもしろい表現があった場合に、情報収集をして自分の表現にその情報を取り込んだりする。模倣は情報

収集の痕跡として残るが、模倣された側の幼児の表現より模倣した側の表現のほうが魅力的な表現に展開されていることが多い。積極的な模倣と言える。

〈全ての活動過程を通じて〉

模倣のスタンスが上記二者とは全く異なる。この場合、自己の表現が当初からできないのではない。3~4人の子どもが、互いに相談しながら同じものを同じ順序で描いていくことを遊びのルールにしたものである。模倣は子ども相互の情報交換のツールとして使われ、残された表現は人間関係を象徴したものとして捉えることができる。

幼児の造形活動における表現の模倣は、

- ・造形表現のきっかけとして、情報ソースを手近に求めた場合
- ・自己の表現にない表現方法を情報収集し、取り込んだ場合
- ・模倣を遊びのツールとして用い、表現の展開をルール化した場合

など、表現のプロセスや場面の状況によってそのスタンスが異なることが分かった。また、描画活動における子ども相互の模倣は、材料と形・色・構成などの表現様式が中心であることを確認した。

V 模倣のスタンスを検討する

美術史は模倣の歴史であったと言われ、美術の有史以来模倣は創造とほぼ同様の意味をもってきたと言えるであろう。模倣は長い歴史のなかでそのスタンスをM・デュシャンによって見事に転換させられたが、それによって模倣は美術から完全に葬られたのではない。模倣は表現ツールとして、または表現のコンセプトとして引用・転用・流用・借用、そして剽窃でさえも創造の概念と手法として芸術の表舞台に堂々と再登場したのである。

美術史に登場する模倣並びに現代美術における模倣のスタンスと、幼児の描画活動の過程で出現する模倣のスタンスを比較するにはスケールが違いすぎるのだが、美術表現という広い土俵上にのせて、前者は美術の推移のなかで、後者は活動プロセスにおいて考えてみることにした。

幼児が活動の初期段階でする模倣は、描画の場面はある意味では摂取である。比較対象にはなら

ないが、あえて対照すると、前者では未知の絵画技法が初めて伝達されたときなどに出現する現象とでも言えよう。日本に初めて、油彩が伝わったときがこれに当たるかも知れない。対象を模倣することによって表現を切り開こうとする姿に共通したものを見い出せる。次に活動過程で出現する模倣は、積極的な模倣であり、池田満寿夫が創造的模倣と言ったものに該当するだろう。模倣は新たな表現に組み込まれ、新生する。最後に、全ての活動過程を通じて行われた遊びのツールとして用いられた模倣は、その意味は異なるが現代美術で隆盛を誇る模倣のスタンスと類似しているのではないだろうか。現代美術ではスタンスは変わっても模倣は表現の創造であり、幼児の模倣のツール化は遊び方の創造であった。現代美術における模倣を始めとする表現のツールは、芸術家の遊びのツールと言えるかも知れない。よって、現代美術と幼児の造形に共通する模倣のキーワードは「遊びのツール」であり、これが両者をつなぐ模倣のスタンスだと考える。それにしても模倣のツール化を瞬時にして発見する子どもの柔軟さには脱帽する他はない。

模倣全てを忌むべきではないことは自明である。欧米の現代美術が模倣をツールとして一般化した時期でさえ、日本の美術界では欧米の模倣という諸外国からの決め付けに苦慮していた。池田満寿夫は「創造的模倣」という言葉で、自らの芸術活動を擁護した。それはこの時期、世界がボーダレスな方向に動きつつあったにもかかわらず、日本文化を手法として継承しない表現様式をもった日本人の芸術作品を、欧米の批評家は模倣と決め付けたからであった。

日本における幼児の造形の模倣に関する見方の片寄りの原因は「オリジナルの神話」の信奉と、19世紀後半から20世紀にかけて日本の美術が受けた外からの評価のトラウマが残っていると考えられないだろうか。模倣へのまなざしを転換して、模倣を隠蔽するのではなく、おおいにツール化して楽しみたいものである。

VI おわりに

本研究では幼児の描画過程における模倣行為に限って事例をあげた。同様の事例を中学校の美

術教育のなかでも見る事ができた。模倣と表現力や鑑賞力の関連を主題とした中学校美術教育での実践で、V.V. ゴッホの自画像とE. シーレの女性像を鑑賞した後、自画像を描いた事例である。自画像には鑑賞した絵の模倣と思われる表現が出現した。授業実践者は、模倣の能力は感受性の鋭い視覚に関連があることを授業を通じて確認し、模倣は「視覚の能力とその情報を再生、再構築する能力」¹⁹⁾であると模倣に内在する力を強調している。

模倣はさらに広範でベーシックな場面で芸術の創造に主要な位置を占めている。シュタイナー幼稚園では他者を模倣して遊ぶことが上手で、活発であればあるほど、幼児はイメージの世界を創造して遊ぶことができると考えられている。模倣は想像的創造遊びの基本となる。つまり、造形活動の基となるイメージの世界の構築に欠かせないものとして位置付けられている。

現代美術、幼児の造形、それぞれの特性のもとに模倣と創造は一体のものであり、同次元的なものであろう。模倣は生活場面でイメージの構築を、描画、広くは造形活動の過程で表現の構築を促すものとして、造形における模倣へのまなざしを転換しなくてはならない。

模倣のプラス面を強調してきたが、日本の子どもの描画に現れるモチーフの特徴として、漫画とキャラクターの模倣が課題として残った。これは世界でも特異な傾向だと言われるが、今や日本の文化となった漫画は諸外国に輸出され、漫画は世界中に急激に浸透してきている。これらの問題を含めて、美術における模倣のスタンスに今後も注目していきたい。

注および引用文献

- 1) 高階秀爾、『西洋の眼 日本の眼』、青土社、2001、pp.264～265 石井研堂の『明治事物起源』による。
- 2) 佐藤道信、『日本美術の誕生』、講談社、2000、p.19 参照
- 3) 佐藤道信、前掲書、p.77、北澤憲昭の「『日本画』概念の形成に関する試論」による。
- 4) 高階秀爾、前掲書、p.267参照、『日本絵画と歳時』、ペリカン社、1990による。

- 5) 高階秀爾, 前掲書, p.76
- 6) 池田満寿夫, 『模倣と創造』, 中央公論社, 1969, p.4
- 7) 池田満寿夫, 前掲書, p.40
- 8) 加藤周一, 『芸術論集』, 岩波書店, 1967, p.11
- 9) 多木浩二, 『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』, 岩波書店, 2000, p.138
- 10) 多木浩二, 前掲書, p.144
- 11) 多木浩二, 前掲書, p.139
- 12) ジャン・ミッシェル・リベット, 「創始者デュシャンとポストモダニズムのアプロプリエーション」, 『モナ・リザ100の微笑』, 日本経済新聞社, 2000, p.82
- 13) オクタビオ・パス著, 宮川淳, 柳瀬尚紀訳, 『マルセル・デュシャン論』, 白馬書房, 1991, p.27
- 14) 多木浩二, 前掲書, pp.19 ~ 20
- 15) オクタビオ・パス, 前掲書, p.74
- 16) 堀内守, 『芸術と教育 創造の世界へ』, 講談社, 1981, pp.189 ~ 190
- 17) ヤーノシュ作, 矢川澄子訳『おばけりんご』, 福音館書店, 1969
- 18) 赤星亮衛作・絵, 『ぷつぶみみずく』, 岩崎書店, 1985
- 19) 足立直之, 福田隆眞, 「中学校の絵画学習における模倣と創造に関する考察」, 山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要, 第11号, 2000, p.123

Stance of Imitation in Formative Activities for Children and Modern Art

Misako OKU*

The stance of imitation in art history was changed greatly by Marcel Duchamp. Since then, imitation has been a method of expression, and the concept that imitation=expression lacking in creativity has been destroyed. On the other hand, with children's formative activities, imitation still has a negative image. The reason why imitation continues to have a negative image is because art has a "myth of originality," and the opinion that stresses originality is not destroyed in this realm.

If children imitate during their formative activities, it does not mean their expression is negative. Activities in which active imitation and mutual imitation are enjoyed are evident. This shows examples of imitation in children's formative activities, such as positive imitation, and using imitation a tool for the mutual exchange and transmission of information, and can be compared to the stance on imitation in modern art since the Duchamp revolution. This paper liberates children's formative activities from the "myth of originality," and has caused us to view with fresh eyes the stance on imitation in children's formative activities.

Keywords: *Imitation, Modern Art, Formative Activity for Children, Creativity, Children's Picture*

*Nagoya Ryujo (St. Mary's) College