

環境教育と美術

大学院デザイン専攻 若林清子

目次

- 1 はじめに
- 2 西洋の美術に表現された自然
 - 2-1 先史美術古代・中世美術
 - 2-2 ルネサンス以降
- 3 東洋の美術と自然
 - 3-1 古代中国
 - 3-2 中国山水画
- 4 現代美術と自然
 - 4-1 写真の出現と近代の美術
 - 4-2 消費社会の到来と美術
 - 4-3 環境芸術とそれ以降
- 5 環境教育としての美術のあり方
 - 5-1 表現を通して
 - 5-2 自然描写
- 6 まとめ
 - 6-1 美術と環境を考える三つの視点
 - 6-2 今後の課題

1 はじめに

洞窟壁画の例にも見られるように、美術は、太古の時代から自然をモチーフにし、自然を何らかの形で写すことから始まっている。美術史の歴史を紐解いてみると自然は常にその傍らにあり、自然の様相は、その時代の表現様式や表現内容に常に大きな影響を与えてきた。しかし、環境について関心を持たれるようになった近年、我々の意識は日常体験の上からも、自然から遠ざかってしまっているように見える。環境危機が訴えられ、地球環境の持続可能が問題視されることは、とりも

平成17年9月26日受理

なおさず今日まで人類が何を創造し何を駆逐してきたかを客観的に眺める作業を伴うわけであるが、当然そこにかつてないほどの必死の警鐘が聞こえてきたのである。しかし、それでもまだ多くの人々は眠りから覚めていないのである。

長い年月をかけて、美術や環境の問題は、互いの間になんか距離があり、人間を中心にした図式で考えるとほとんど対極に遠ざかってしまったようである。これらは共に、人々の実生活における必要の優先順位からすればかなり下位に位置していると思われる。とはいえ、近年、環境問題は新聞紙上を始めメディアに乗ることも多くなり、この分野の一般の関心が強くなっていることを示している。生活に密着する身近な話題として取り上

げられていることが多いが、国外の環境破壊の状況や地球規模的な視点での論説はまだまだ少なく、我が国でのこの分野の議論が徹底して他者を思いやる視点を持つという観点からすると決して成熟したものではなく、知識情報を主とする抽象的・概念的なテーマに留まってきたようにも感じられる。美術は地道に文化欄に採り上げられたり、様々な企画が広告されている。文化欄の充実はそのメディアの文化度を図る物差しにもなるであろうが、分野は多岐にわたる上に一定のテーマとそのための読者層を絞りにくく、結果的に紙面の割合もそう多くない。本論文では、こうした背景を受けて、現代こそ、美術と環境問題との関係について考えてみなければならない時ではないかという仮説を立てて、論旨の展開を試みた⁽¹⁾。

今や人々の意識は、「もの」の時代から「こころ」の時代へ移行しようとしているが、改めて人間の本来のものは何かと自問した場合、我々はどういった解答を用意しているであろうか。文化というものを、人間が自然に対峙する存在として発展的に作り出したものと捉え、文化を形成する様々な様式に於いて具現化されている事柄を改めて見つめ直してみることによって、今までとは違った未来の構図が浮かんでくるのではないか。そこで、美術を文化の一部とみなし、文化をわかりやすく解析する重要な形態として位置付けたい。ここでは、美術から時代を透かしてみることが、それぞれの時代背景から照射される本来的に「生きる原点」のようなものを、その時代背景の中でわかりやすく顕在化する手だてとなりうるという仮説をたてた⁽²⁾。

環境問題は、ものの豊かさを求め続けた時代に、常に問題を先送りしてきた結果の象徴的な事件である。それは我々自身の感性の問題であり、我々の文化の中身を問う象徴的事例である。翻って美術と環境の問題は、共に我々自身の倫理観や感性に呼びかける要素を持っていて、我々自身の責任を直接・間接的に問い正そうとするものである。

以上のことが、積極的に環境教育に関わっていかなければならないことを今の我々にとって当然のこととして、そこに美術の問題を介在させる所以である。

本論文は、環境教育と美術の関係を論じようと

するものであるが、まず美術と自然の関係をつぶさに歴史の中で見ていくことで、美術が当時の人々の自然観をどのように表わし、また影響を与えたかについて考えてみたい。その上で、今日の課題として環境問題を教育の観点から捉え直してみよう。その際、おおまかに三つの視点を想定して展開を試みている。それは、1. 鑑賞から得られるもの、2. 作品の背景となる社会を読み取ること、3. 美術の実践から得られるもの、である。これは実は美術を学ぶための基本構造であるが、環境教育に美術領域の可能性を計る物差しとして用いてみたい。

2 西洋の美術に表現された自然

2-1 先史美術

文明のはるか以前から、人類は自然を描いてきた。旧石器時代後期（おおよそ紀元前三万年～1万年）、スペイン北部やフランス西南部を中心に分布していたクロマニヨン人の洞窟壁画がその良い例である。クロマニヨン人は、ホモ・サピエンスの一種で、ヨーロッパを中心に分布した欧米人の祖先である。

洞窟壁画は、鍾乳洞の壁に、酸化鉄・二酸化マンガンを炭・白陶土などを使って、動物や抽象記号、人間とその部分などが描かれているものである。アルタミラ洞窟のものが名高い。描かれている対象は動物が主であり、バイソン、ウマ、シカ、オーロックス、アイベックス、マンモス、トナカイ、バッファローなどである。稀に、クマ、ホラアナライオン、ケサイ、オオカミ、キツネ、ウサギ、カワウソ、アザラシ、クジラなども描かれている。それらは、みな、一筆書きに近い線で表されており、躍動的で、生き生きとしている。それぞれの動物の特徴が良く出ており、注意深く関心を持って観察されたことを表している。その意味については、以前は狩りの成功や多産を祈る祭祀的なものであるといわれていたが、現在ではその配置から、社会や自然の構図を当時の神話的世界観になぞって描かれたのではないかと考えられている。抽象記号については何の目的であったかは、その記号の意味と同様にわかっていない。人間も描かれてはいるが、動物に比べると質・量と

もに劣っていて、当時の最も大きな関心は、動物にあったと考えられる。

彼等が描いた線の躍動感や生き生きとした様は、現代の我々に何を語りかけるであろうか。そこには、自然に対する畏怖と感謝といった様々な感情が、日常生活の生死の問題も含んだ必死の生き様の中に、確実に根づいていたというべきであろう⁽³⁾。

2-2 古代・中世美術

メソポタミアやエジプト、ギリシャ・ローマといった古代の時代においても、やはり自然や動物は当時行われた表現の重要なモチーフであった。また、ロータス文様や、アカンサス文様のような模様は直接植物から題材を得ている。また、神は、多くの場合、人間の形や半人の姿で描かれているが、自然現象を擬人化したものが多く、これらもある意味で、自然を描いているといえよう。また、神とともに多く見られる怪物も、動物同士や動物と人間を組み合わせたものであるので、これも自然の産物としての動物を描いているということができよう。

このように自然をモチーフにしたものは先史時代から古代にかけて多く作られてきたが、中世になると、キリスト教の布教に伴って、自然は遠く背景に追いやられ、もっぱらキリストやキリスト教の聖人が主題として描かれるようになった。これは、キリスト教が文化の中心になり、その思想の根底にある絶対者である神と人間中心の世界観によるところが大きい。人々の関心は、自然から神へと移り、絶対者である神がその生活の隅々までを支配していたことをうかがわせる。

当時の世界観が美術に影響を与えた事例があるとすれば、黄金分割を含む比例の概念であろう。明らかに古代の時代より、美というものを一定の法則を持って解析し再現しようとする試みがあり、このことは深く自然の観察に因を発しているものであろうが、おそらく人間の本能的、感覚的判断から生み出されたものである。ひとは文明の発生がそうであったように、大自然の要素に身を従わせながら、それらを自らの力で克服し時に支配下に治めながら生活を営み歴史を刻んできたのである。特にヨーロッパ文明は発展的に融合や解消・再生を繰り返しつつ巨大な力を持つこととなった。

その科学的合理主義によって、今日までの自然は、未知なる要素や抗いがたい恐怖を残しつつ全体としては征服や保護の対象として人間の支配下に置かれるに至ったのである⁽⁴⁾。

2-3 ルネサンス以降

さて、ルネサンス期になると、自然科学や遠近法の研究が進み、自然の存在に関心が少しずつ向けられるようになる。17世紀始めにオランダで風俗画的風景画が描かれるようになり、同じ頃イタリアでもプッサンやクロード・ロランが風景画を描き始める。そして、18世紀から19世紀にかけて、市民社会が誕生すると、イギリスで、ワーズワースなどの、自然あるいは田舎への礼賛をちりばめた詩とともに、コンスタブル、ターナーを代表例とする近代風景画が始まった。

19世紀終わりに始まった産業革命は、私たちの生活を激変させた。蒸気機関の発達によって、手工業から機械工業へと工業の中心が移行し、化学工業が起こった。化学工業の中心は石油となり、石油化学製品の恩恵を受けて、私たちの生活は飛躍的に向上した。工業化は、様々な意味でのグローバル化を推し進めた。

市民社会の誕生によって、絵を購入する人の裾野が広がり、王侯貴族や教会だけでなく、様々な人が、それぞれの身の丈にあった絵画を購入できるようになった。様々な階層の様々な思考や思想の人が絵画を購入するようになり、絵画はより自由になった。

また、以前は単なる重労働の場でしかなかった田園が、鑑賞の対象としても捉えられるようになり、愛情を持って自然描写が行われるようになった。これは、太古の時代から続いてきた、神話としての、人を害する厳しい、しかし、恵み深く食糧を供給してくれる自然から、安らぎや癒しの場としての自然に、自然の持つ意味が多様化し変わってきたことを意味している。これはまた、自然が、人間に対峙する侵しがたい存在から、人間の支配の中に組み込まれたものへと変化していったことを表しているとも考えられる。科学技術の発達に伴う社会構造や価値観の変化は、人々を自然や神の支配から開放し、自然の様相を楽しむ程に人間を世界の中心に押し上げることになったので

ある。⁽⁵⁾

産業革命に続く工業化は、公害を生み、確実にその速度を速めながら自然環境を破壊していった。絵画が美しい田園や自然を描いている間に、自然は少しずつではあるが確実に消えていった。都市化され、ものや情報が氾濫していく生活環境の中で、当時の作家達は何を感じ、何を思っていただろうか。印象派とその後が続くものたちが、光と影を描き、刻々と変わる光に目を奪われている間に、森林は消えていき、抽象画やシュールレアリズムが、自然や人工物からインスピレーションを抽出している間にも、その母体となった自然は少しずつ姿を消して行った。一部作家による自然への回帰は、変化する環境に対する喪失感の表れとも解釈できよう。つまり、人々の自然への関わりは、自然破壊を伴う工業化によって、自然を相手にした重労働から開放され、開発によって暗い森が無くなったゆえに、純粹に愛着から自然への関心を持つことが可能になるという複雑な状況を呈してきたのである。人々のこうした行為は、求めるところに従って結果として排斥せざるを得なかったものに対して、代替品を立ててまでも躍起になって取り戻そうとする衝動が存在するといった、ある意味矛盾をはらんだものであった。

科学技術の発展による近代文明の様相は、我々が目指してきた安全で至便・効率的ないわゆる豊かな物質社会を映し出している。これらは、自然から発生し常に自然に立ち向かってきた人間の自然に対する考え方や行動の反映でもあり、長い間の努力の結果でもあるだろう。しかしそこには自然に対して必要な配慮の欠落や甘い現状認識もあり、今日の環境問題を引き起こしてきたわけである。

3 東洋の美術と自然

3-1 古代中国

既に述べたように、西洋では旧石器時代の昔から自然を描いてきた。古代中国においても、同様のことがいえるが、この地域特有の風土もあり、自然と人間はより融合的にかかわり合いながら、豊かな歴史的所産の背景を形成した。ここでは、自然に対する考え方や行動は西洋の持つそれとは

多くの相違点があり、併せて独自の思想が発展的に堅持され、後の文化に反映されてきた。

新石器時代の璧にはすでに龍が彫られている。龍は架空の動物であると同時に河の神であり、川を表している。

殷周の青銅器に描かれる文様は、自然現象や動物から来ている。雲気文、雷文は、気象という自然現象を文様にしたものである。鳳凰文や、爬虫文と総称される龍文や饕餮文などは、動物からきている。余りに文様化されているので、元の動物がどのようなものであったかは一見して、わからないほどである。青銅器自体の形も、羊や想像上の動物などを表すものもある。

春秋・戦国時代の美術品で残存するものは多くはないが、中山王墓や會侯乙墓等の墳墓等の遺跡からの発掘品などは当時の貴重な資料であり、時代を代弁する遺品として興味深い。その中山王墓の青銅器製吟象嵌紋有翼神獸像などを見ると、やはり、動物などのモチーフは多用されていたようである。

前漢の馬王堆漢墓の帛画に描かれている崑崙山への昇仙も、漢時代の世界観を表しており、当時の人の考えた自然の姿を描いたといえよう。同じく漢時代には、山の中に動物を配した博山炉が好んで作られた。これは山岳信仰の山、崑崙山の情景を写したものである。このように、山水画以前の中国においては、自然の中でも特に動物が関心を持って描かれていた。また、この動物も、写実というよりは想像上の動物である龍や鳳凰、神話の中で太陽や月のシンボルとしてのカラスやウサギ・ヒキガエルなど現実の動物であると同時に神話的な動物でもあるものなどが主に描かれる。龍は河を、鳥としての鳳凰は天と人をつなぐものを表しており、動物であると同時に自然現象や神でもあった。

反面、人物画は、「楚墓巫女図」のように写実を用いたものが戦国時代には既に現われ、「晋女史箴図」ともなると、その精緻な画風には驚かされる。これは、思想史を見てもうなずける。『論語』の中で、孔子は現実的な哲学を述べながら、それと相反するものとして鬼神についての記述も見られるからである。もちろん、この傾向はこの後も続き、唐の伝奇小説などを生み出すのである

が、この時代においては、現実的な人間観察と神話的な自然や世界という相反するものが、並行して存在していた。

3-2 中国山水画

唐に入ると、絵画の革命が起きる。呉道子に始まる「山水の変」がそれである。これを境に、中国美術の中の自然は、架空の動物文様の世界から、奥深い山林や溪谷の風景を対象とする山水の世界へと変わっていく。もちろんここには現実の風景のみならず理想郷としての架空の風景も描かれているわけであるが、西洋とは異なる東洋絵画の精神性や表現様式のみならず独自の自然観を見ることができる。

恐らくこの頃に、宗教に対する考え方も変わったのであろう。仏教伝来の以前の宗教は、山海経に見られるような、怪物の跋扈する世界であった。嫦娥や西王母といった神仙の世界であった。漢の時代に伝来した仏教は、当初中華思想によって拒絶され儒教や道教など思想を借りて定着を図ったが（古訳時代）、漢が滅亡し非漢民族国家が多く成立し道教や儒教の影響が薄れると、隆盛を極めた（旧訳時代）。隋が再び中国を統一し、唐時代にはいると、漢民族の支配する安定した時代を迎え（新訳時代）、再び道教や儒教が思想の中心となる。これ以降の道教は、隠逸の思想を説き、山を隠れる場所として憧れるようになる。もはや、山は、怪物の闊歩する世界ではなく、心の平安を求めて隠れる世界へと変容する。

このような宗教の変遷が、「山水の変」という絵画の革新を招いた原因の一つであろう。見方を変えれば、アミニズムに基づき生活の隅々まで支配した古代の宗教から、現実的な宗教へと変わっていったことを、絵画が物語っているともいえよう。

「山水の変」以降、山水画は現代にいたるまで、一貫して最も大きな画題の一つである。これは、古代からの山岳信仰に加え、道教（老荘、神仙思想、風水）などがその思想的な背景にあると言われている。多くの人物画が描かれているにもかかわらず、我々が、中国絵画といえば、山水を、特に水墨山水画をイメージするのは、あるいは雪舟という一般に高い知名度を持つ名前と作品が、中

国画（この場合中国水墨画であるのだが）の受容と日本化を行った代表格であるかのように伝えられてきたためでもあるかもしれない。中国山水画の系譜は確かに如拙、周文、雪舟と受け継がれ、その精神性ととともに新しい歴史風土の中で消化され、日本の水墨山水画が誕生していくのである。

山水画については、膨大な文献と研究がなされ、とてもここで述べることは出来ないが、自然に対する捉え方は、これ以降劇的な変化が現代にいたるまで見られなかったように思われる。それは、儒教と、道教とりわけ老荘思想が、中国の思想の根元でありつづけたためであろう⁽⁷⁾。

中華大革命で、清朝が倒れ、共産党が支配するようになるまで、儒教と道教と仏教が人々の思想の根幹であり続けた。1966年に始まった文化大革命とそれに続く4人組の時代によって、中国は、それまでの文化を否定し、徹底的に破壊した。しかし、焚書坑儒のような既存文化の否定は中国史の中で何度もあったことであり、長く続くことはなかった。1976年の4人組の追放によって、幕を閉じた。現代中国では、古い思想や文化の見直しが行われる一方で再び多くの芸術家が現われ、優れて多彩な作品をみることができる。

4 現代美術と自然

4-1 写真の出現と近代の美術

今や、急激に発達した情報技術の甲斐もあり世界は一つになりつつある。地球のある一ヶ所において、世界中のことを見聞きでき、世界中の人と交信することも可能である。グローバル化が進む現代において、現代美術は、地域性は依然根強いものの、ここでは、東洋西洋の別でなく一つのものとして述べてみたい。

現代美術の流れは、多様でかつ複雑なので、それらを概観する紙面を筆者は持ちあわせていない。しかし、ここでは、「写真」という一つのキーワードを挙げて、限られた視点から美術と環境の問題を述べてみたい。

科学技術の発達には、絵画や彫刻において、写実の意味を考えさせることになる。それは、瞬時に正確無比に写実を行える、写真が出現したことによる。1839年のルイ・ジャック・マンデ・ダゲー

ルによるダゲレオタイプの発明がそれである。

それまで、大きな比重を占めていた肖像画は、簡単で正確かつ安価な写真の領域となった。日清・日露戦争などで活躍した従軍画家などというものは、今日では存在しない。替わって、従軍カメラマンが活躍している。現在では、写真は、広告をはじめあらゆる視覚表現メディアの極めて重要な構成要素として位置づけられている。

正確な写実自体が、絵画の目的とはなり難くなったのである。もちろん、絵画表現そのものが写真に取って代わったわけではないが、当時の多くの画家が肖像画など単に複製することによって生計を立てていたので、直接の生活基盤を失うことになった。1800年代の半ばには既に肖像写真の流行が到来しており、併せて都市化された風景や人間社会の実像に迫る実験的作品も多く作られることになった。

一方、この時代は、アングルやドラクロワといった古典派からロマン派への絵画表現の系譜を辿りながら、先述したターナーやコンスタブルといった優れた風景画家を生み出している。これらの系譜はラファエル前派やバルビゾン派なども同時代的に生み出している。1854年の日本の開国のころには、西欧は既に印象派の誕生を準備していたし、カメラを一般市民が所有する時代でもあった。美術表現の世界が大きな変革期を経験しつつあったこの時代に符合するように写真という新しい技術が生み出され、表現の重要な担い手のひとつとして一般社会に迎え入れられたのである。⁽⁸⁾

こうした状況にあっても、長い歴史の中で産み落とされた表現形態はそう簡単についでしてしまうものでなく、現代においても素晴らしい肖像画は多く描かれている。これらは、正確な写実というよりは、その人の人となりや思想を写すものへと変化しており、記録や誠実な写実という点で勝っている写真とは一線を画そうとしている。また、絵画や彫刻自体が極めて写実的であっても、そこには、何か別の意味を付加しており、それ自体に作家の意図や思想が込められている。⁽⁹⁾

このように、細密な写実自体が目的とは成り得なくなった絵画は、思想や・その人の人となり・心象風景のように、実際に目に見える現象を通り越して、むしろ心の中に焦点を当て始める。

写真は近代以降我々の生活の隅々に浸透し利用されてきたが、その黎明期を含む前半は、自然を写し取ったものは多くない。スーザン・ソントグは「写真は目に美しいものを示すためではなく、向かい合い、慨嘆し、解決する必要があるものを明らかにするためにも撮られたのである。」と述べているが、その時代毎の時間の剽窃を宿命とするこの芸術は、確かに、驚く程その時代の関心を記録してきていると思われるのである。プロスフェルトの植物写真にしても特徴は芸術的な形態表現としての強烈さであり、当時の自然に対する関心の一端を明らかにしているが、社会的問題提起や倫理的なメッセージを担ったものではない。⁽¹⁰⁾

今日では、環境問題の有効な証言材料として写真は欠かせないものである。しかしそのことは、写真が万全の機能を有するという意味ではない。先述したように時代の関心の重要な記録者としてありながらも、表層の向こうに存在するものに対する深い洞察を与えるには、写真が持つメディアとしての一過性のイメージを乗り越えて、その写真の表わすものが如何に時代を越えた強烈なビジョンを有しているかどうかにかかっていると言えよう。

4-2 消費社会の到来と美術

表現主義やキュビズム、抽象、構成主義、ダダイズムなどが、20世紀初頭から現われる。写実よりも画家の個性や思想が尊重され、色彩も写実や天然顔料の持つ限界から自由になることが可能になったためである。そして、抽象という、心の内部の世界、あるいは現実から抽出された世界にまで発展する。ここでは、もはや、実際に目に見える形や色でなく、そこから作者の抽出したものを描くようになる。

おそらく、人間が過去の既成概念から解き放たれて、自由になり、その叡智を謳歌した時代といえるのではないだろうか。

そして、第二次世界大戦が勃発する。

戦争の経験は、人々を観念的な世界から、現実的な豊かな生活の享受へとその関心を変えてさせていったのではないだろうか。第二次世界大戦後、大量生産大量消費の時代を迎え、それに呼応するようにポップアートが現われる。

日常生活では、安価で、使い捨ての石油化学製品が市場を席卷する。歴史に培われた伝統や教養は軽視され、絶えまなく送り出される新商品群に依存した消費社会が、デザインや建築など、生活のありとあらゆる場所で幅を利かせるようになる。自然は片隅に追いやられ、工業的に作られた人工物で環境が満たされるようになると、大多数の人々の嗜好は、いつのまにか自然から人工のものへと取って代わられた。

美術においても、もはや、自然と接点を持たないような、オブ・アートやジャンク・アート、プライマリー・ストラクチュアズのようなものが出現する。色彩や形態表現の根底にはおそらく自然界の原理に通じるものが存在するにしても、人間は、もはや、科学と人工物の中で、豊かな生活⁽¹⁾を感受しているように見える。

4-3 環境芸術とそれ以降

その一方で、60年代に入ると環境芸術 (environmental art) と呼ばれる芸術が、アメリカで出現する。この時の環境という言葉はecologicalではなく、周辺環境一般という意味で、「場」という要素が大きい。ここから、自然環境を舞台として活動をするものが、アース・ワーク、あるいはランド・アートと呼ばれるようになる。これは、大自然の中で、巨大な規模で、未完の作品を作り、その作品が自然現象の中で見せる表情を通して、大地を感じるといったものである。80年代になり、都市論が盛んになるにしたがって、エコロジーの視点を取り込んだ造形作品が、都市環境のコンテクストの中で語られるようになった。

巨大な作品を設置することは空間に何らかの人為的加工を施さざるを得ず、当然、作品を作り設置すること自体が環境破壊とならないような配慮を必要としている。そういった矛盾を孕みながらも、人工物の中で消費生活を謳歌していた時代に、自然に対する関心を寄せ、そこに価値を見出したこれらのアートについては、環境教育の面からも評価すべきであろう。

今、社会の関心が再び環境へと向けられつつある。もちろん、消費社会の中からその豊かな生活を止めてまで環境に優しいものを求める人は少ないが、しかし、少しずつ環境に配慮した社会が出

現しつつある。美術においても、ボタニカルアートや動物画の展覧会が開かれるなど、社会の動きに呼応するように、自然への関心が高まりつつある⁽¹⁾。

第二次世界大戦末に原爆が開発され、一瞬で地表のもの全てを破壊することが現実に可能になった時から、人々は、地球そのものの喪失に強い不安と危惧の念を抱くようになったのではないだろうか。

科学技術という大きな力を手に入れた我々は、新しいおもちゃを手に入れた子供のものであり、まず、大量生産・大量消費という現象を生み出し、経済優先や科学万能といった生き方や考えかたに傾倒した。そして、その使い方を模索する一方で、ようやくその危うさにも気付いてきたわけである。

科学全能、人間全能という楽観主義に、もう、今の私たちは戻ることはないであろう。また、公害によって環境が悪化しいろいろな問題が持ち上がるようになると、人間も自然の中の一員であるという感覚が再び持たれるようになった。戦後60年をかけて、徐々に不安は増大し、断片的な破壊の事例に遭遇することが重なってきてはじめて、持続可能な社会を作ろうという機運が、高まってきたのである。

4-4 現代美術と自然との関わり方の問題点

前章でも述べたように、現代美術は、産業や科学の発展によって自然から離れて人間の内面へと向かい、第二次世界大戦を境に今度は消費社会を体現してきたが、60年代にはいると、環境美術が出現し、屋外へ、自然の中へと、その舞台を写すアース・ワークのような美術も出てきた。自然への回帰といってもよいかも知れない。

たとえ、不毛に見える砂漠にも生態系は存在し、そこを、大規模に掘ったり、土砂を入れたりするような行為は、自然の何かを示そうとする善意の概念が存在するにしても、十分な配慮が必要である。山の中にオブジェを立てるような何気ない行為も、その生態系を知らなければ、破壊へと結びつくことがある。環境保護の観点から厳密に捉え直した場合、時として作品が訴えようとしたものとは、全く別の側面が見えてくる場合もあるのである。しかしながら、こういった自然環境を舞台

に展開する美術が、60年代の、まだ環境問題が大きく取り上げられていなかった時代に、自然への関心を開花させた点において、評価されるべきものである。

また、都市の様相や都市生活者の感性を題材としたり人工的な新素材を駆使する一部の現代美術が、自然のイメージと無縁であり、自然から切り離されて見えるゆえに、環境に直接的な影響を与えることは無いだろうと考えることは、性急である。現代美術は、その時代の感覚や価値観を先取りしていくものであり、社会的影響は決して無視できない。広告のポスターや建物、インテリアや小物、子供のおもちゃや絵本に到るまで、その影響は多様に広がっている。プラスチックを原料にしたものは、その色彩自体が、既に自然から離れ、鮮やかな人工物になっており、自然に見られる微妙なグラデーションや色の違いのようなものが無くなりマットな色面を持つ。時代の反面教師の役割を担うこともあるこれらの優れた作品が、時として若く経験の少ない無知な感性にとって厄介なお手本にすり変わってしまうこともあるのである。こういった前衛美術の色彩や形・素材にのみ慣れ親しんだ人が、自然の微妙で繊細な色彩や形・素材に対して、興味を示す感性を、自らどう育んでいけるのかを考えて欲しいのである。

いうまでもなくこういった感性の問題は美術家に対して注意をうながすのみで済まされる問題ではない。しかし、現代美術の作家の多くが、現代に直面している重要な問題を様々な視点から抽出し分析を行い、その結果を作品に色濃く反映させていると考えられるが故に、彼等にとって環境の問題は社会の関心と高まりにあわせて更に重要度が増してくるよう思うのである。今、大切なことは、環境に対する知識を持ち、作品が生態系にどのような影響を及ぼすかを慎重に考慮しながら、作品に取り組むことであろう。

先述した例のように、一見不毛に見える砂漠にブルドーザーを入れて大規模な作品を作る場合、その範囲や設置の状況によっては、砂漠の脆弱な生態系に壊滅的な影響を与えることもあるのだ。無機質な人工素材の原色ばかりに囲まれて育った子供には、自然の多彩で微妙な変化は認識できないかもしれない。自然の生態系が織りなす精妙な

色彩のハーモニーに心動かすささやかな感受性も持たないままに、保護色で隠れるように住んでいく生物に気づくこともなく、心ない環境破壊を重ねていってしまうかもしれない。派手で新奇性のある外来種の花や動物ばかりを喧伝するような作品ばかりで、そこに地味な在来種にはまったく注意を払わない状況が加わるとすれば、本来の環境に対する興味をそぎ、必要を認めて守り育てていく自然愛護の姿勢そのものを否定していることにもなる。このように直接的な環境破壊だけでなく多種多様な間接的な破壊にも心向けなければならない。環境を考慮するという事は、実に難しく多くの知識がいるものなのである。また作品が自然への愛に溢れていても、その素材や制作過程において、環境への負荷がかかっていることも理解しておかなければならない。絵の具や染料の多くは化学的に合成された工業製品である。もしかしたら写生に赴くこと自体が環境への負荷になっているのかもしれない。彫刻の材料にしたところで、完成品だけでなく制作の過程で生み出された様々な素材が、時間をかけて環境にどのような影響を及ぼすのかを常に念頭においていたい。このように考えてみると確かに、創作への欲求を満たし、環境に負荷をかけないで作品を作りあげていくことは大変難しいに違いない。常に充分な配慮が必要とされる所以である。⁽¹²⁾

5 環境教育としての美術のあり方

5-1 表現を通して

現代美術に関わる多くの作家においても、一般の人と同様、自然との共生について真剣に考えることは必要である。しかし、これまでみてきたように、たとえどのような意図のもとに作られたにしろ、今や美術は環境から遠いところにある。それは、その素材や表現方法が、もはや、自然よりも現代の都市の人工物からそのインスピレーションを得ているように思われるからである。

しかし現代社会に批判的な眼を持つ現代美術家の中には、自然や環境の問題に意識的に取り組む者もいる。その具体的なひとつひとつを紹介する稿はないが、殿敷侃(とのしきながれ)の活動は、その好例であろう。彼の後半生の生活廃棄物と自

然との融合を図ったインスタレーションは、観る人をして様々なイメージを想起させるが、明らかに現代文明、特に環境問題に対する痛烈な批判が込められている。一説にヨーゼフ・ボイスやアムンゼン・キーファーを思想的本流に持つとされる殿敷の手法は、現代美術の生成のプログラムが、その空間や時間を共有することでストレートに我々の生活と身体に訴えかけるものであることを理解させてくれる。単なる鑑賞に留まらず、美術を「行為する」ことの中で考えることで、概念的で難解とされる現代美術がその生き生きとした姿を我々の前に現すことになるのである。⁽¹³⁾

持続可能な社会を模索することが急務になっている今、筆者は、美術がその一端を担うことができるのではないかと考えてきた。そのために、美術の歴史を紐解くことにより、美術が環境教育に大きな力を持つことができるのではないかとといった仮説の証明を図ってきたわけである。なぜなら、人類はその初めから、自然と人間との関係を絵画や彫刻・工芸品に表してきたからであり、いったん表現されたものは、長期間、作品が人目に触れている間中、後世にその影響を与え続けることが出来たからである。自然は長い間作品制作のモチーフであり続けたし、自然を表現することによって、その作品の持つ自然観を人々に無言の内に浸透させてきたはずである。

さらに、現代美術は時にもっと荒々しい手法で問題を我々自身の責任として目の前に突きつけてくる。美術を通して我々は、身をもって議論の場に参加していけることを学べるのである。

5-2 自然描写

教育の現場で取り上げられることの多い自然描写は、生物の多様性や固有種への愛着・環境美化など、環境教育が直接関わっている範囲はもちろんのこと、それよりもより積極的に、環境への関わり方を示唆するものであろう。しかしながら、美しさを強調し自然への関心を喚起することだけでは、新たな自然破壊を促すことにもなりかねない。美しい自然を描くことで、山歩きする人を増やし、山野草の持ち帰りを促し、ゴミや尿尿による汚染を促進するようなことになってはならないのである。

実は、上記のような危惧は、日常のモラルに反することとして当然配慮されるべきことがらである。豊かな感受性を培うことによって、元来あるべき植生や生態系の中に、美を見出せるようにして欲しいものである。作品が、日常の中で、現に存在しながら誰もが気にも留めていない、自然の本来の力強さや美しさに気付かされるようなものであって欲しいと希求している。芭蕉の句に「山路来て何やらゆかしすみれ草」(『野ざらし紀行』)とあるが、このような、何気ない自然を愛する気持ちを持たせることの出来るような、出会いや学習のプログラムを工夫したい。

自然描写に関する問題点のひとつに、描画の体験そのものの、感受性の涵養に向けての有効性がある。記録するという事は、そこに注意を励起するものであり、集中と持続を要する。対象を正確に描画することはあらゆる造形表現の基礎であり、観察を通して対象の持つ本質とのキャッチボールを保証するものである。従って自然を描写するという事はある感動を持って対象と向かい合うことであり、制作の課程で、自然を成立している何らかの全体を感じていくことであるといえよう。更にこの行為を長じていけば、美術の歴史がそうであったように、写実的表現を越えて、個人が望むならばあらゆる表現の可能性に自由に踏み込んでいくことが、次の段階として造形的表現の目指す先であり、そこには表現そのものをも脱していく選択肢さえ存在するのである。

表現には厳密な意味でのお手本はなく、美術は他の芸術の領域に比べて誰もが手にできる比較的手軽で自由な活動であるからこそ、環境教育においてもその学習プログラムは、状況に応じて多種多様な可能性を秘めている。

6 まとめ

6-1 美術と環境を考える三つの視点

はじめに触れたように、本論において環境教育の問題と美術との関係を考える時、三つの視点を想定してきた。

ひとつは、鑑賞としての美術という視点である。これは、歴史的、地域的に存在してきた様々な事例をひも解き、できれば目の当たりにし、自分自

身の感性で考えることである。そこには多くのすばらしい事例が存在し、直感的にも継時的にも我々の内面に何らかの新しい世界をもたらし、我々自身の感受性を高めてくれるものである。他の芸術の表現形態にも同様のことが言えるが、それぞれの領域特有の媒体を通して我々の内面に問いかけるものである。表出された形態は我々の周囲環境の一部となり、美術はそのルーツを共有しながら、多くは公的な資産として存在し、且つ個人の精神世界の中でその個人と固有な関係を形成する。ここでは特に美術は我々の感受性を高める教育的機能を持つとといった経験則から、自然をテーマとした場合を特に事例として、こうした行為や考え方が敷衍して我々を取り巻く環境への関心と意識を高めるといった因果律を前提として述べている。

二つ目は、美術を美学や社会学的見地、社会的現象の観点から捉え直してみようという視点である。環境問題と同様、美術を含め全ての出来事は他の社会的要因と深く関わり合っている。しかし、現代社会においては個々の領域が深い専門性を有しているため、かえって他の事象との関係性を水平思想的に分析し、新しい発想につなげていくことができにくくなっている。美術を様々な社会的出来事や思想的背景の反映や表出と見た場合、裏返せば美術を観ることを通して社会を貫いている様々な状況や問題のいくらかが顕在化してくることは、十分期待できることなのである。

三つ目の視点は、制作を通して美術を体験する点にある。幼少期からの経験として誰もが有していることでもあろうが、美術は実際の表現手段として比較的手に入れやすい存在である。アートセラピーなどの分野があるのでわかるように、心理療法の領域にも芸術的行為を活用する方法が存在する。美術は、適正に生活の中で生かされるならば、我々の心の安定や新しいイメージ、新しい視野の獲得に寄与するものである。更に、現代美術のワークショップに象徴されるように、美術に対して制作者の立場で関与することで、我々は、我々を取り巻く環境や社会を日常とは違った視点で眺め、事態を能動的に理解していく貴重な体験を持つことができる。

いずれもが五感を通して体験的に学ぶことの重要性を説くものであるが、当然これらは環境教育の重要性にも通有する内容である。

6-2 今後の課題

環境教育は、現在の問題を客観的に把握し、自然に人々がどう関わりそれを大切にしたい気持ちを呼び起こせるかに関わってくる。

この論考でなされた考察や検討は、実践の中で確認されていく類いのものであり、実践していく過程で更に多くの検討が必要となるであろう。

以下にまとめとして、今までの検討に加え、これから取り組むべき問題のいくつかをあげておく。

- (1) 美術の歴史を自然や環境の視点で捉え直すことによって、様々な領域で起こっている現象が相互に関わり合っていることを理解すること。
- (2) 環境問題を文化的感性領域の問題として捉え直してみる。
- (3) メディアの表層ではなく深層から環境問題の現況を探り、この問題をより客観的に理解すること。
- (4) 美術を取り入れた環境教育の体験プログラムがより積極的に開発され、できるだけ多くの実験事例を持つこと。
- (5) 例えば、自然の描写は、個人の感性によるものが大きく表現形態も様々であるが、作品制作の行為を通して、感受性や感性を必要な倫理観と共に育て上げることを試行し、目指すこと。

これまで、環境問題を自然との関係という比較的限定した領域に関わって述べてきた。さらに、自然環境と美術の関係、環境教育と美術の関係についていくつかの問題に触れてきたが、まだ初めの一步にも届いていない。更に研究を深めていきたい。換言すれば、筆者は、問題の解決を導く考え方の糸口として、縦軸に「環境教育」を、さらに横軸に「美術」という領域を設定し、この重要な課題に網をかけたことになる。当然多くの検討を要する項目がその目からこぼれ落ちてしまうことにもなるわけである。期待すべきは、一隅を照らすに等しいひとつひとつの些細な行動も、多様な流れとしてひとつに糾合していくことで大きな

力を持つに違いないということである。

註および参考文献

1章

- (1) 『身振りと言葉』 アンドレ・ルロワ＝グーラン著、荒木亮訳、新潮社1973
- (2) 文化の定義は文明との関連で述べられることも多い。『広辞苑（第四版、岩波書店1991）』では「文化」を「③（culture）人間が自然に手を加えて形成してきた物心両面の成果。衣食住をはじめ技術・学問・芸術・道徳・宗教・政治など生活形成の様式と内容とを含む。文明とほぼ同義に用いられることが多いが、西洋では人間の精神的な生活にかかわるものを文化と呼び、文明と区別する。」としている。公文俊平は『情報文明論（NTT出版株式会社1994）』において、文明と文化を対比させつつ様々な解釈の事例を紹介しながらそれらを総合して、「文化＝ある複合主体の中で、あるいはある社会システムの中で、ほとんどそれと意識されないままに学習・適用・伝達されていく主体の行為の組織原理の、ひいては文明の設計原理の複合体（p198）」と試行的に定義している。

上記事例も、本論で筆者が文化（この場合美術の分野に特化しているが）を環境問題の深層を探る重要な鍵と仮定する根拠となろう。

2章

- (3) 『人類のたどってきた道』 海部陽介著、NHKブックス2005/04
DVD『狩人たちの洞窟壁画』 海部陽介監修、深沢武雄編集、(株)テクネ2004/11
『洞窟へー心とイメージのアルケオロジー』 港千尋著、せりか書房2001/07
- (4) 『リーグル美術様式論』 アイロス・リーグル著、長広敏雄訳、岩崎美術社1970/05
ヨーロッパ文明の近代に至るまでの興隆の根本要因について、歴史・風土の違う他地域との比較対照も行いながら論じていくことは、環境問題に関わる精神風土を明らかにし、問題の根底に横たわる基本課題を解いていく際に必要な作業であろうが、今はそれに割く紙面がない。この場合の美術や造形に対する数理科学的な分析手法に関することは、近年の構成学等における歴史研究に詳しい。黄金分割については『黄金分割－ピラミッドからル・コルビジェまで－』（柳亮著、美術出版社1965）があり、構成学については『美の構成学－バウハウスからフラクタルまで－』（三井秀樹著、中央公論社1996/04）および『視覚デザインの原理』（高橋雅人著、ダヴィッド社、1965/08）でその概略がつかめる。
- (5) 『西洋美術史』 高品秀爾著、美術出版社1990/05
『美術史入門』 グザヴィエ・バラル・イ・アルテ著、吉岡健二郎・上村博訳、白水社1999/11
『風景画論』 ケネス・クラーク著、佐々木英也訳、岩

崎美術社1967/07

3章

- (6) 『中国美術史』 小杉一雄著、南雲堂1986/05
- (7) 『中国絵画のみかた』 王耀庭著、桑童益訳、二玄社1995/02
『中国絵画の流れ』 任道斌・関乃平著、風見治子・川浦みゆき・瀧本弘之・三山陵訳、露満堂1997/12

4章

- (8) 『カラー版 世界写真史』 飯沢耕太郎監修、美術出版社2004/08
それぞれの作家の生きた年代をあげてみよう。表現様式の急激な変化の旗手達の同時代性が見えてくる。アングル（1780～1867）は新古典主義絵画の、ドラクロワ（1798～1863）はロマン主義絵画の代表的作家とされる。ターナー（1775～1851）、コンスタブル（1776～1837）はイギリスで独自の風景画世界を展開した。（参考：『新潮 世界美術辞典』 新潮社1985/02）
- (9) 現代の写実表現といったものを考える時、ダリをはじめとするヨーロッパのシュルレアリスムの活動から、アメリカのポップアート、その後のスーパーリアリズムの出現などが美術史上の事例として浮かんでくる。ジョージ・シーガルの彫刻や、チャールズ・クロズやロバート・コッティンガムの徹底した再現の手法からは、改めて写真と絵画の相関について考えさせられる。（参考：『現代の美術』 エドワード・ルーシー＝スミス、石崎浩一郎 共著、講談社1984/6、p213,476,481）
- (10) 『写真論』 スーザン・ソントグ著、近藤耕人訳、晶文社1979/04、p70
岩波 近代日本の美術8『自然を写す』 青木茂著、岩波書店1996/09
- (11) 『20世紀の美術』 末永昭和監修、美術出版社2000/06
- (12) 『沈黙の春』 レイチェル・カーソン著、青樹築一訳、新潮社1974/02

5章

- (13) 『殿敷侃展－遺されたメッセージ・アートから社会へ－』 下関市立美術館1993/2