

前言

《青春期美术教育》中的文章，我曾陆续发表于常叶短期大学学报。内容以我30年来在东京都立小石川高等学校从事美术教育的实践为主。我认为，此书的出版有三层意义：第一，我是在具备了30年美术教育的实践经验以后，才以一个研究者的身份投入到美术教育的研究中去。因此，我拥有丰富的教学实践经验，比如引导从来没有经历过绘画创作的学生在静物画、风景画、人物画、设计图案等固有的题材中，渗透表现主要的意向，提倡学生诗画并作，激励学生对未来世界的探求精神等等。这对于我来说，是十分珍贵的。第二，高中生青春期的绘画，与幼儿期、少年期的绘画有着明显的差别。可以说，从步入青春期开始，学生们就进入了绘画表现的脱离期。比如同时具备作家和画家才能的学生，在此时便开始选择以丰富的现代生活为绘画的主题，而对诗词、哲学以及各种各样的人际关系学感兴趣的学生，则开始选择以对献身艺术的人进行分析为绘画的主题。第三，我在小石川高校实践的理论基础是美术教育论，这一点，与我的实践活动有相当程度的关联，也可以说，美术教育论一直在支持着我的实践活动。我在第三章中，提到了我提议组成并担任工作的“美术教育促进会”，在促进会里，我曾编辑过《世界美术教育的今天》和《日本美术教育的今天》等书，也曾曾在《儿童与美术》（美术教育促进会会刊）杂志中发表了以书评的形式论述美术教育的基础文献。在这本书里，我还参考了在读研究生课程期间的教科书，汇集了多年来积攒的一些资料与论点，因此，在书体上略欠统一。

产业革命中机械文明的生产方式，使以往的生产组合解体。如用薄薄的三合板黏合而成的物美价廉的家具，便是机械文明的产物之一。但如何改进把拥有优秀技术的工人所付出的时间及所得到的利润置于次位的生产方式，仍然是我们今天的憧憬和追求。由此可见，对于科学的探讨，是永远没有止境的。

文艺复兴初期，意大利的画家们一方面承认丢勒和荷尔拜因等德国画家那高度洗练的技艺，另一方面他们却认为德国的美术作品缺乏灵活性。尽管如此，德国的美术家坚持以突出本民族的个性为主题，终于使德意志的美术得到了世人的理解，而且盛行数世纪而不败。我认为，文艺复兴、产业革命和科学技术之间有着根深蒂固的联系，因此而产生了追求新的造型基础的“新艺术”。从文艺复兴到马蒂斯及巴黎画派，西欧之美成为“一般美”与人间最接近的艺术构造。进入1900年以后，巴黎画派又开出了具有丰富个性美的个人样式之花。在美术教育中，里德曾提出以荣格为代表的个性样式之说，但没有得到广泛的理解，而摩登的“新艺术”，作为新的“一般美”，则可以为更多的人所接受。所以，在儿童的发展过程中，必须尊重对科学的认识和对写实的要求，但这与

库尔贝和安格尔对美的规范是有区别的。

我认为，美术教育存在于对“一般美”的接近与突出个性（民族性）之间的微妙的调和之中。对“美”“美的意识”的追求，是世纪末关于“美”这一问题探讨的关键之所在，其中包括格罗皮乌斯所追求的“艺术家”“工匠”以及对建筑和生活的新设计中的新古典主义、写实主义等等。

另外，在现代画家的抽象画里，存在着一种倾向，即画家们绞尽脑汁，千方百计地从各种各样的艺术观念中提炼出各种新的式样，而这些式样，又很难用一句话来判定它究竟属于哪种基础造型。但是，我们仍然不能否定它具有“新艺术”造型学的丰富的基础锻炼，即写实并不只局限于对物和事的说明上，而要把作者的感觉、性格、世界观等反具象的要素，都作为艺术表现的内容。因此，抽象的表现应该以写实内部的丰富内涵为前提。而我则力求对时代的式样和时代的艺术观进行历史性的探讨，以丰富美术教育的内涵。

目 录

第一章 青春期绘画	(1)
第二章 论连环画与实践	(55)
第三章 我的美术教育论	(83)
第四章 基础文献	(125)
后记	(160)

第一章

青春期绘画

第一章 青春期绘画

第一节 高中生的具象表现

本文的意图

序：

此论文为《大学生绘画》¹之补充。《大学生绘画》仅仅局限于大学实践活动中对于形象、表现和抽象等的论述，相比之下，《青春期绘画》应该更具有充实感，因为我曾经长时间从事于高中的教学工作。我从1946年起到1976年止，在东京都立小石川高中任教30年。1988年我在静冈大学教过的学生、丸之内画廊的社长根本先生为我举办了个人画展。当时，小石川美术研究会的会员以及我的爱好美术的学生们云集一起，结成了“紫友美术会”，之后又举办过数次画展。我当年的学生，如今大都已成为职业画家，而在这本书中选取的都是他们学生时代的画作，我想读者会在他们当年的画作中，看到他们在艺术上的发展趋势。另外，本文选取的画作，也从一个侧面反映了日本从二次大战结束以来经济、精神、文化教育等方面的历史。

自身的经历及主观印象：

50年代：我不知道学生们怎样看待我一生的经历。我刚刚走出了校门便当上了青年教师。那时，学生入学并不需要考试，这在现在看来，似乎不能被理解。对那些刚刚走出小学校，什么都不懂的孩子们来说，我的美术教育课似乎是给专业人员开设的。我没有经历过正式的教育实习，也不懂得教育法。当时，由于缺乏丰富的美术材料，我甚至连美术史的讲义都不曾读过。在我的记忆中，只留下我当时对塞尚的绘画、《万叶集》、初期文艺复兴等的侃侃而谈，这大概可以引发在艺术上早熟的同学的兴趣。但对一些同学则不得而知。现在担任《朝日新闻》“天声人语”专栏写作的白井先生，当年就不知从我的课堂上溜走多少次去看电影。也许正是由于此，才使得他能够创作出这样有名的、超自由的“天声人语”来。想一想，真有意思。那时，我完全沉浸在美术教育的授课之中，几乎从来没有考虑过，我的话对学生来说，能有多大意义。

60年代：年轻的我，本来应该做一名专业画家。但我已经忘记我是怎样选择了以美术教育作为我的终生职业的。讲课对我来说，是件苦差事。我曾经认真地反思，可能是因为我的能力有限，我对学生起到了相反的作用。那时，我读了里德的《艺术教育》一书。里德自身注重修养，他从思考、美学、心理学的角度提出了艺术教育的重要性，使

我内心十分感动，我决定从临时教师转变为正式教师，为教育工作而贡献我的一生。也就是从那时起，我开始认识到应该把美术教育和美术实践作为高中生的必修课。我的这种想法影响了我当时的同事。于是我们共同研究，认为确立高中的美术教育课程，是应该从娃娃抓起的大事，与幼儿、少年、中学教育都有着密切的联系。因此，我们组织并成立了一个民间教育团体“美术教育促进会”。与此同时，公立学校的重点校和普通校之间由于升学率的高低，而形成了一种不公平感。于是，东京都教育委员会强调以公平化为课题，强化了就近入学的制度，使学生在公立学校之间达到了基本平衡化。但却使原来升学率高的学校失去了优良的传统。在这种情况下，私立学校见缝插针，他们把条件优越的学生集中起来，在父母、教师的配合下，一如既往，抓紧时间、拼命学习，试图把私立学校办成高考的预备校，尽管如此，依然不能令大环境有所改善。因此，在跨入20世纪70年代之际，我越发感到讲授美术课的吃力。

70年代：日本逐渐完善了学习要领，在经济上开始占有优势，但原来坚实的人际关系逐渐淡薄，学校盛行争端之风，是20世纪70年代的特点。此风最早起于欧洲，最初对日本并无太大的影响，矛盾只局限于大学的医学系，因为医学系的学生在大学毕业后以的若干年内，只能作为实习生或以助手的身份再学习、实习和积累经验，在这期间，他们并不能领取薪水，最终也很难得到令人满意的应有身份。而讲座制的教授则享有如中世纪封建领主般的特权。这种状况离民主主义越来越远，终于作为突破口，使多年来的愤怒爆发出来。教育界从1872年以来积累的矛盾也在此时的高校中暴露出来，一时间，高校里战火纷飞，学生们做了学校的主人，但这却不能解决任何问题，加上市民的反对，终于使这场学潮被镇压下去。我在这一时期，正好被邀请到国家电视台做了3年的美术连续讲座，引起了社会上的一系列反响。我个人认为，学潮对新的美术教育方案的提出，具有相当重要的意义。1976年，我离开了执教30年的高中，到鸟取大学任教。而30年的高中教学生活，却永远保留在我的记忆之中。

青春期美术缘起

通过以上叙述的，可以看出我一直在对高中的学生进行适合于他们的文化艺术教育。最初，我在教室里摆放希腊和罗马的石膏像，用炭笔指导他们素描，我十分清楚，普通高中生与想要投考东京艺术大学的学生不同。所以，我只是把有关光的技巧部分教授给学生，而学生在进行希腊雕塑写生的时候，与雕塑作品的精神产生的共鸣也是必要的。希腊雕塑作品是具体体现了当时有关奥林匹克的人道主义精神、希腊神话、叙事诗等综合的艺术品，其中也潜藏着文艺复兴的意义。因此，我把技巧训练与文艺复兴、美术史以及思想史的教育融合于一起，并不只局限于希腊，而是包括从埃及到中世纪的基

基督教文化、文艺复兴，直到现代思想史以及与各时代造型艺术的关系等个人感受，从这两方面去引导学生，使学生认识自己，扩大自己的表现能力。在此基础上，确立他们保护自己虽然拙劣，但能被自己认可的艺术作品。我认为，这种训练只限于高中生或大学生，这一训练方式，我是从齐赛克^②和琼斯敦先生^③那里学来的，但我认为齐赛克并没有苦战在研究青春艺术的道路之上，他只是在专业美术大学指导大学生的设计时，积累了青年教育的经验，实际上，他与琼斯敦的指导思想不同。可以说，琼斯敦是我从事青春美术研究工作的先驱。但是，日本的“创造美育协会”在幼儿和小学生方面业绩出色，而对青春期的美术并不重视，只是个别人的兴趣所致。所以，作为美术教育的问题，研究的范围似乎过于狭窄。

“艺术教育”的美术教育实践

众所周知，美术从属于艺术，而人们对作为艺术教育的美术教育这个特别的提法，说不定会感到惊讶。如果把美术教育称作“心灵的呼唤”，大概可以为人们所接受。到了青年期，人往往会从内心产生一种不愿把自己的内心世界公开于人的抗拒心理。加之近年来流露出的抽象主义表现倾向，也是对教育方面重视不够的原因。这样一来，作者就可以完全不用考虑自己的内心感受去创作，他们的确也可以创作出纯粹代表现代化的作品。我在全年的教学计划中，对此做了具体的安排。从黄金分割、对比、调和、节奏、动律开始，讲授基础的抽象形态的美学课程，其中也包括一些不容忽视的问题。如在讲授蒙德里安的绘画时，着重强调他晚年以纵线和横线的分割以及用红、黄、蓝三种颜色的独特的表现手法。这是别人所不为的、只属于蒙德里安个人的、代表着他独自的内心世界的特征，且不谈作品的优劣，他的画的确已经达到了他所要表现的自己内心世界的程度，可以涵盖他一生经历的境界。正如老师在教小孩子画竖线和横线一样，抽象主义的绘画并不需要比例谐调，也不需要历史悠久的表现主义风景画中所包含的人生趣味，而表现的只是画家自己对人生的态度以及对自己思想的总结。尽管孩子们可以把一幅抽象画临摹得很像，但这与艺术性是没有关联的。如果孩子们也具备从抽象的形态中创作出所期待的作品，则如同我们期待现代画家在同一水平上创作作品一样，也就像要求高中生去研究爱因斯坦一样，可以说是一种高压的行为。那么，要想使高中生的艺术表现在其可能的范围之内，就必须了解高中生的文化知识。因此，我所创建的高中美术教育，就是遵循了这一原则。向同学们介绍现代美术（包括文学）的水准，以及冷冰冰的艺术批评，在不排斥现代艺术影响的同时，还涉猎人类古代美术史，以此来激励他们的学习热情。

“艺术评价困难说”

德国的龚达·澳图^①提出了“艺术评价困难说”这一理论。他主张：美术教育的构成和评价应该是一门比较容易修得的课程。比较容易的评价，本身就体现了艺术的中心所在。的确如此，如果学校一味地追求完整性而远离艺术的本质问题，那么，学校将有极强的走向僵化的倾向，倒是市井文化的环境比较开放，可以大胆地、自然地对艺术作出公正的评价，如美术展览会的入围和评奖等，都是公开的活动。我曾经在《每日新闻》文化版的“短歌”栏目中，读到过入选者玉城彻先生的作品，那真是一首极为精彩的诗歌：“冷寂荒原的池内泛起涟漪，四周响起青蛙的叫声……”描写寒冷的冬日，农民在蓄水池边耕作的情景。青蛙的叫声预示着春天的来临，这是诗人芭蕉从雪舟的画中得到的启示。这类的评选，完全出自于评奖者的主观判断，而不像数学那样有精确的答案。作为投稿人，玉城先生把他的主观感受提炼成诗歌寄给报社，评委根据自己的鉴赏力来评选出优秀的作品，所以，应该说对于艺术的评价从来都是不十分公正的。同样，对于公众教育的评价也如此，所采用的方法同样是不十分科学的。

美术的三种形式

美术大致分为三种形式，即“写实”“表现”和“抽象”。这三种形式根据时代、民族、地域、宗教、思想的变化而产生差异，希腊的写实中并没有介入科学的透视法，应该说当时的神话规定了现实的意义，而阿拉伯的几何图形和现代抽象美术的思想根基明显不同，但是，这三种形式却反复出现在所有的环境之中。我之所以决心实施美术教育的理由，就是要找出从原始时代至今美术式样的变化与思想的必然联系，并加以细致地分析和解释。从中摘取各时期艺术作品中“写实”“表现”“抽象”三种形式的理由。因为我的职业是教师，所以，我就把它作为讲义，讲授给学生。例如石膏像素描，以往都是从量、面、动律、色调、明暗等方面开始学习，而我则选用了另外一个角度，用贴近于生活的、作为结论的、来自于古希腊多神教的人文主义的视觉来启发学生，指导素描，图1、图2即是其例。同样，我也让他们画日本佛像的素描。我选用了广隆寺的弥勒菩萨，请学生们用炭条画，图3、图4就是学生们画的弥勒菩萨素描像。在画这些作品时，我要求学生不受希腊美术面、量、动律等方面的束缚，而首先要明确从量到空间中得到解放的精神和造型的关系。

这里需要强调一点，我认为，“美术教育”的位置是置于“艺术学”及成人美术之下的。例如在美术教育中所讲授的“抽象”和“表现主义”，都是在美术史（成人美术）中已经陷入僵局的“抽象”和“表现主义”，正是因为它们已经陷入了困境，所以

要在教育中改善这种状况。然而，这是一个很难解决的问题。同样，美术教育的位置也在艺术思想史之下。善于读书和思考，才能被称之为“博学多识”。但是，过分地依赖于别人的思想，只能是把别人的思想综合在一起，而深刻的思想，却只产生于现实的人生之中。

写实的实践

从原始狩猎时代的洞穴中，可以知道在那个时代，原始人就已经具备了现代文明时期的写实表现方面的能力。这是为什么呢？我想，可能是为了捕获动物才使其具有这样敏锐的感觉吧。原始人的视力、视觉、嗅觉以及听觉、运动神经、跑的能力都相当出色。如果在这些方面不发达的话，他们不但捕获不到猎物，还会有随时面临死亡的危险。另外，动物的肉可以吃，皮可以御寒，油可以用来照明。总之，动物是人类存活的根本之一。从原始人留下的动物图案中，我们可以推测，他们是把动物作为某种不容侵犯的神灵来看待的。在这些图案中，原始人用超越了看实物写生的直接法，如被箭射中的野牛形象，就给人们留下了深刻的印象。最近的研究结果称这类表现动物的岩画为壮大的叙事诗。假如如此，在洞穴深处描绘的野兽群的图案，即是原始人为祈求狩猎的成功而举行仪式的祭坛，或是为了庆祝丰收的祭典场面。

那么，现代的高中生，他们的画题应该是什么呢？现代文明社会有了明确的分工，他们可以去米店或超级市场买米，去服装店买衣服，他们的生活与神和信仰毫无关联。但他们依然有他们所关心的事情，如选择职业、恋爱、结婚、住房等等，这些都包含在表现范围之内。我把现代人所关心的问题进行了较为细致地分析，我认为，引导学生充分调动自己的五官感觉，以自己观察为中心去做写生绘画，应该还是比较正确的。所以，如何在课堂上教导学生去画，最重要的是同学生有思想上的交流，这才是作为教师的经验之所在。

〔石头〕

我知道这样一件事：某中学的全体师生都对画石头有兴趣，而对画铝制水壶却丝毫没有兴趣。这是因为石头本身没有规律，它既锐利，又温和，这种多方面的性格可以充分地反映青春期的青少年的心境。而水壶却不能。一块石头可以表现多种性格，可以引发学生的分析能力和综合能力。虽然是一块小小的石头，但它的形状却与阿尔卑斯山上的岩石一样，所以，我们可以通过这小小的石头联想起大自然，进而对想像中的大自然加以描绘。水壶是生活用品，但它在生活中的价值未必与作为美术题材的价值相等。在原始时代，生活的价值与美的价值是相等的，但在今天，两者价值相同的现象却越来越



图1	图2
图3	图4

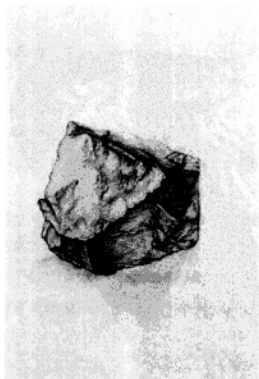
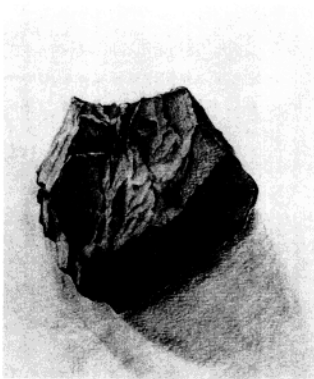
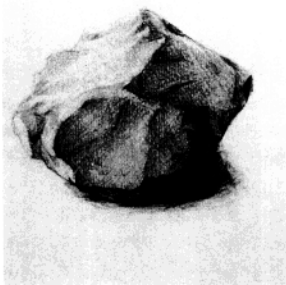


图5	图6
图7	图8

少。图5~8 是我在神户大学指导的大学生对石头的素描（拙论主要以小石川中学高中生的作品为主，只有“石头”和“手”的素描是大学生的作品）。

〔手〕

手同石头一样，可以引发学生丰富的想像能力。“手”作为自己肉体的一部分，与画自画像有着共同的意义。从观察的角度看，它似乎比自画像更间接，也更客观。因此，也就比自画像更有意思。加上参考教材的帮助，如丢勒非常有名的“手”的素描、达·芬奇画的蒙娜丽莎的手等等，都使学生们兴奋不已。而凡·高《吃马铃薯的人》中的手，则与优美的手相对，那是经过劳动磨练出来的“美”的手，也可以引发学生对“美”的思考。另外，我还让学生们注意在各种各样动作下的手的表现，如悬在单杠上的手的形态、持重物手等等，以增加他们更加广泛的兴趣。在此基础上，进一步使他们增长解剖学中关于骨骼、筋肉等造型美的知识，展开对自己肉体某部位的喜好与厌恶等情绪的讨论。图9~11是神户大学学生的素描，图9 是寺尾千鹤同学的作品，手的力量、色调、骨骼、肉感等都画得很到位。

〔靴子〕

靴子作为教室里的绘画题材，也非常有意义。图12、图13是小石川中学高中生的素描作品。高中生对油画的欲望和关心，超出了我的意料。他们在观赏美术史上油画名品时，一定暗自在想，我要是能画成这样该多好。所以不管油画工具、画布的价格多么昂贵，他们的父母及他们自己都认为这笔开销在人生经验的积累上是有意义的。而我则不得不出于对教室的大小、学生的多少、油画调色板所占用的空间以及经济上一系列问题的考虑，把画布的尺寸规定在6号和8号的范围之内。我用凡·高等画家关于靴子的素描、用海德格尔有关靴子的论文，来激发学生们对于靴子的创作欲。如“这是一只结实而牢固的靴子，它非常缓慢而有力地走在被风吹过的田埂上。皮子上面沾满了潮湿的泥土，鞋跟下那寂寞野路上洒满了夕阳的余晖。靴子内充满了曾经给予人类丰收的喜悦，甚至于冬闲的寂静中仍然散发着青春般活力的大地的回声。”^⑧

〔友人像〕

自画像和友人像都是青年时代非常有意义的题材。在人生最重要的青年时代，自我感觉如雨后春笋般强烈地钻出地面，年轻人开始怀疑自己是否不美。同时，在暗地里向往、追求“美”的表现。但是，他们笔下的画往往力不从心。由于缺乏素描的能力，绘制油画就更加吃力。而用铅笔、炭条和钢笔，可以从侧面来表现人物的内心世界。图14是画在纸上的，图15~17是木炭画，在图16的背景当中含有内心活动的表现，比如担心



图 9

图10 | 图11



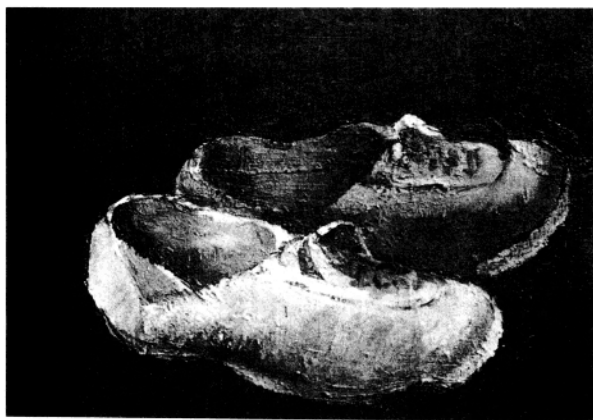


图 12



图 13



图14 | 图15

图16 | 图17

脸上的粉刺、担心自己漂亮不漂亮、担心自己难看不难看等等，从这些侧面可以加强画的表现力。油画则在此基础上，表现可以超出视野的活动。图18是相当大的一幅，从头部、肩膀、胸部、手腕等的表现，都体现了高中生对人体的初步认识，可以看出是下了功夫的，特别是在细微之处，有了很大的突破。图19~26都表现了素描的技巧和人物的内心世界，也体现了对友人的熟知。另一方面，学生的画还反映了他们依然保留着儿童般纯真的情感和对事物判断的敏锐。图18和图26的作者，后来走上了职业画家之路。

关于表现主义的实践

我觉得青年时期美术教育中最难以抓住的，就是内心世界的表现。“要画心中所想”，此话并非随便说说即可，实际上做起来是非常困难的。因此，指导分析内心世界的探究过程是必要的，包括对一些青年留胡子、对异性的关心等多种多样欲望的容忍。在战争刚刚结束的时候，教科书里面是没有关于这些方面的教育的。也没有确立在静物画、风景画、人物画等作品中融入历史上表现主义、以及超现实主义等青年的表现立场。因为当时处于一个还没有脱离以绘画的好看或是不好看来衡量画的质量的时代。严格地说，直到现在，对于青年美术教育的理论与实践这个特殊问题的研究依然相当贫乏，就是我们“美术教育促进会”也很少举办“青春期美术研讨会”。最初，在作品中对青年内心世界加以表现并不容易，关键是怎样以“美”来提炼和概括。开始，学生们对探索漂亮外表的深层美都感觉很吃力，但后来，他们逐渐可以从肮脏的、暗色调的外表加以洗炼，从而达到深层美的境界。虽然，学生们最初的认识很浅薄，比如喜欢吃好吃的、喜好周游世界、希望成为专业麻将师等等。我把这些表面比较肤浅的认识作为表现题材，并引导学生逐渐放弃这些题材，向着更高的阶段努力。那么，在这一阶段，为什么要用雕刻来表现呢？不用说，油画、水彩画、木版画都可以表现。但是，我认为，雕刻和钢笔画那纤细而锐利的线条，更容易与作者自主的、内向的心情产生共鸣。另外，在金属板上用金属材料的针来描画的钢板画，更具有刚健的、反作用力强的特点，与在纸和布上涂色有着质的区别，何况还要具备化学反应的经验，这就更能取得具有丰富内涵的效果。图27的雕刻是以攀登高峰为主题的、反映内心世界的作品，达到了表现在人生旅途上征服大学入学考试及追求人生目标的内心活动的效果。图29的齿轮，表现了在现代社会这一战场上不服输的自己的形象。

注释：

- ①《常叶学园短期大学研究纪要》第20~22号，3年连载“大学生的故事”
“内心表现”及“关于短期大学的美术”。