

痕跡学の芸術教育への可能性

A Possibility to the Arts Education by Traceology

- 小松研治／富山大学芸術文化学部、小郷直言／前大阪大学大学院経済学研究科、小松裕子／富山大学芸術文化学部、林良平／鹿児島工業高等専門学校
KOMATSU Kenji / Faculty of Art and Design, University of Toyama, KOGO Naokoto / Graduate School of Economics, Osaka University, KOMATSU Yuko / Faculty of Art and Design, University of Toyama, HAYASHI Ryohei / National Institute of Technology, Kagoshima College
- Key Words: Traceology, Trace, J.J.Gibson, Art Education

要旨

At first glance, the traces such as a mark, a scratch and dirt that human beings have left and the art aiming at making our circumstances beautiful and happy are two extreme poles in their values and meanings. However, in this paper, we would like to bring them as closely as possible by the perceptual theory. Instead of using magic tricks, we attempted to apply the concept of ectopic simultaneity that derives from the perception phenomenological interpretation of the traces, in order to explore in depth an artist's creative process. As a result, we have found that the traces are used in the artistic production process. Apparently, it is only explicable as the "idea from the traces" in the production process. If this is the case, you can take advantage of the traces in art education, and legitimately claim the need to arrange a learning environment for the use of the traces. The sustainability of the traces not only represents the past, but also holds a value of preparation for the future. The traces are efficacious because they enable us to look at an area that is beyond the current time and place. The traces are in the emptiness beyond reality, which may not have been touched yet; they are waiting to be discovered in order to appear as a new reality.

1. はじめに

足跡は痕跡の典型である。¹⁾ 足跡から多くの事実が得られることは周知の事実である。シャーロックホームズは犯人捜しに足跡から情報を得る。古生物学者は化石化した足跡から絶滅した恐竜の生態や新種を推測する。一つの足跡よりも複数の連続した足跡は更に多くの情報を与えてくれる。野生動物の研究者であるアーネスト・T・シートンは、雪原にあった足跡の時系列から動物たちの壮絶な生き様を描いてみせる。²⁾ 動かない足跡からかくも多彩な情報が得られるには、さぞかし多くの知識が必

要であったにちがいない。ここには、足跡という(静的な)データに対して、見る側の記憶された知識が処理・加工・肉付けを行い、新たな知識・知見が生み出されるという認識の構図が通底している。

しかし、このような思考法に絡めとられる前に、もう一度状況を具に観察してみよう。痕跡を発見したなら、われわれは知識を用いて推測しているのであろうか。知識という漠然としたものの力で、何か専門的な推測を可能にすることが考えられているのだろうか。例として、足跡は「歩く」という行為によって生み出されたものだという知識で捉えてみよう。一つの事象の結果が足跡なのである。足跡は残ったが、事象はもはや見ることはできなくなってしまった。それだけのことだと推測すれば、それが知識の限界である。^{*1} 痕跡ができる現場に立ち会う幸運はそう多くはない。事象があったから痕跡が残った。だとすれば痕跡から事象が「見える(た)」といえるのか。見てもいない事象(歩く様子)を見たというのは、明らかに間違っている。それは、想像した(イメージをもった)とう言う方が正しい。では、歩いている様子を「知覚」したと言えようであろう。知覚を現時点での見えと定義すれば、これも明らかに間違っている。

そこで、知覚の定義を『視界から外れる面には、現象的“持続性《persistence》”がある。』と、J.ギブソンが言うように拡張して考察してみよう。その際、視界から外れることと視界に入ることとは相互依存的であることを念頭に置いておかなければならない。

しかし、もし我々が、持続する面をこのように経験しているならば、これはもはや、伝統的な意味での知覚ではない。『伝統的な意味においては、知覚とは“現在”の経験のみを指し、“過去”の全ての経験を記憶《memory》に追いやり、“未来”の全ての経験を期待《expectancy》に追いやってしまう。「知覚する」という用語の意味を、記憶や期待を含むところまで拡大しなければならないだろう。』³⁾

つまり、知覚とは過去と現在とそして未来を切り離すことのできない情報として捉えることだという。面の現

象的"持続性"とは、面が、現在において存在しているとともに、将来も存在し続け、過去にも存在していたと知覚することを意味するのである。

佐々木正人はギブソンに依りながら、『知覚とは周囲の変化と不変を同時に知ることである。持続する環境を知覚する身体がしていることは、視点を固定しないことであり、時間の区切りを無効にすることであり、あらゆるところに同時にいることである、とギブソンはいう。持続は多様である。持続にそくして知覚者の身体は、融通無碍にその境界を変えてそれらの周囲にいる。環境の知覚を考えると、身体がしている第一のことは「あらゆるところに同時にいる」ということである。これを「異所同時性」とよぶことにして、それが身体による知覚を考えると、主たる原理である』⁴⁾と述べている。

痕跡から過去、現在、未来という区切りを取り払ってみるとは、考古学や事件の犯人捜しに有効であった推測や憶測に過大な比重を置くことなく、視点を固定せず、時間の区切りに拘泥することなく、「あらゆるところに同時にいる」を実践してみることである。もちろん、実際には異なった場所に同時にいることなどできはしない。しかし、痕跡を見る時にあえて自身の身体がその場所に同時にいると思ひ、身体の動きを伴って構えるからこそ、そこでの出来事を知ることができる。

以下では、痕跡からその場で何が起きたのかを知る試みのいくつかを紹介し、痕跡学の芸術教育への可能性を論じてみたい。

2. そこで何が起きたのか（異所同時性）

2.1 壊れたオルゴール

写真1は筆者の一人が中学校の図画工作の時間に作ったオルゴールである。

キットで配られた材料（サクラ）の年輪に沿って浅く凹凸を彫って模様を作り、箱の内側には、オルゴールの心臓部を入れる場所を設計した。蓋には取手部分を彫りだし、摘み部分が上にズレを起こしたかのように造形した（写真2）。

オルゴールの構造は、巻き上げたゼンマイの動力を一定の回転力に還元するため、羽のついた風車を回し、その抵抗でスピード調整している。配られた既製品のオルゴールに細工を施して、蓋を閉めると針金が下がって風車を遮断し、曲の途中でも音が止まるようにした（写真3）。

蓋を開ける時の蝶番は、空き缶の蓋から薄い金属板を切りだし、それに小さな切り込みをいれて互い違いに曲げ、中心に針金を通して自作した。蝶番の金属質がむき出しに見えてしまうことが美しくないと思ひ、蝶番を釘ではなく接着剤で止めその上から別の材料（パルサ材）

を当てて隠した。箱の側面の板は、細い針金を釘代わりに打ち込んで止め、針金の頭は爪楊枝を打ちこんで隠した。こうして筆者は、未熟ながらも全力でこの制作に打ち込んだのだった。



写真1 木製のオルゴールの全景



写真2 蓋に施した摘みの形



写真3 動力をストップさせるための針金部分

その後、筆者は大学を卒業したのちに大学の木工専門教員となった。ある日、幾人かの木工を学ぶ学生たちが研究室に来て、そのオルゴールを借りたいと言ってきた。

演劇部のある演目で小道具として使いたいとのことであった。あまり詳しい解説もせずに、「大切に扱ってほしい」と言って貸すことにした。

数日後に、学生ら3、4名が揃ってそれを返しに来了。そして、「オルゴールありがとうございました。しかし不注意で落として壊してしまったので、直しました。すみませんでした。」そう言って机の上に置いた。筆者はこれを見て、表現しようのないほどの悲しい気分になった。

蓋は外れていて自作の蝶番は跡形もなく、代わりに市販の真鍮製の蝶番が無造作に釘で打ち付けられている。さらに3枚のうち1枚は釘も打たれていない状態である。また、蝶番の配置は均等ではなく、打ち損じた金槌の跡が無残である(写真4)。蓋の表には、釘の頭が貫通して飛び出し(写真5)、箱の側板は外れて大きな隙間が残っている。

さてここで、この痕跡から、学生らの修理の様子やその時の雰囲気や、「同時にそこにいるかのように」描写してみたい。



写真4 打ちつけられた蝶番の様子と金槌の跡



写真5 蓋の表に突き出したままの釘の先部分

——*****——

演劇部の団員達は、自分の役のことで頭がいっぱいだった。慌ただしい舞台装置の設置作業のどこかで、誰かがうっかりオルゴールを落とした。必要なオルゴールを、その場しのぎの小モノとして皆が無造作に扱った。運悪く、蝶番が引きちぎられるような落ち方をした。蝶番が壊れたのを見て何人かが集まり「ああっ、壊した。本番に間に合わないぞ!」と言って顔を見合わせた。そのうちの誰かが慌ててホームセンターへ急ぎ適当な蝶番を買って釘で打ちつけた。前にあった蝶番の場所をよけて、目測で位置を決め、誰かが持っていたあり合わせの金槌で不器用に釘を打った。その作業は木工専用の作業机の上ではなく、近くの机の角にあてがって打ったものだ。写真5のように、その時に付いた凹みの傷が蓋の表に残されていた。3つ目に付けた蝶番は、側板との間隔が短く、金槌で打つことが難しいことに気づき、蓋に打ちつけることを止めた。蝶番の片側を、まず蓋の方に取り付けて、その後に本体に取り付けるという手順を取ったに違いない。蓋を閉めた時、釘の先端が蓋の表に突き出てしまっていることに気付いたが「どうせ観客からは見えはしない」と判断して放置した。

——*****——

これがこの痕跡から知ることのできる一部始終である。筆者はこの変わり果てたオルゴールを見て、「モノの中の情報を見れば、丹精込めて作った人の気持ちが感じられるはずだ。作った人の気持ちが分からないか!」と言って叱ったと思う。しかし学生にはその意味は通じず、「修理」するとは蓋が動けば良いと理解しているだけではないかと思われる。学生たちには、借りたオルゴールを見ても制作した人が当時何を思って制作したのかを全く知覚することができなかったのである。

もう一つ事例をあげる。写真6は、本学芸術文化学部の給湯室で見かけた痕跡である。清掃業者の人々が、タオルを掛けるために使い続けてきたモップの柄である。この痕跡からも「そこに居るかのように」を試みてみよう。しかし、給湯室のモップの柄は、空間を構成するための抽象的概念として利用したもので、空間の新たな視覚化を目指した現代美術だ、として見ることはしないでおく。

——*****——

ある日、清掃業者の職員は、清掃を終えて濡れたタオルを掛ける場所を探した。最大で6枚のタオルを乾かす必要があった。給湯室には専用のハンガーは備えられていない。ここにハンガーがあればと長年切望していた。いつものように清掃員が、この給湯室の横にある清掃用



写真6 壊れたモップの柄を利用したタオル掛けの様子

具の収納ロッカーを開けた時、偶然何かの棒が目止まった。長い間持ち続けた欲求がその存在に気づかせたに違いない。この棒状のものをよく見ると、壊れたモップの柄の部分だった。このとき、この棒の太さ、長さが利用できるかもしれないと思ったはずだ。そこで、試しに奥の壁と手前の凸部分にあてがってみた。期待した以上にぴったりと嵌った。幸運にも、壁面は荒い凹凸のある塗装で、柄の一方はこの抵抗のお陰でしっかりと固定され、もう一方は凸部分に掛かって動かなくなった。この成果にささやかな驚きと喜びを味わったに違いない。また壁面の照明と換気扇のスイッチをよけて固定することができた。さらに奥は多少狭くなったが動線は妨げていないことにも満足したはずだ。早速に濡れたタオルを掛けてみると、僅かな重なりはあるものの、6枚のタオルを掛けることができた。この工夫はその後10年以上に渡って使い続けられてきた。

—————*****—————

2.2 アブダクション

痕跡から、その原因に遡る論理をC.S.パースはアブダクションと呼んだ。その理論は⁵⁾、演繹とは違い間違っただ推論、推理、憶測をしてしまう可能性を持っている。しかし、一定の前提から、飛躍を抑えて決して間違いない推論へと帰納する方法とは異なり、それは新しい知識の創造の源になれる唯一の論理といえる、というものである。

痕跡を発見したとき、その痕跡がどのようにしてできたのかを問う姿勢はアブダクションそのものともいえる。しかし、痕跡を「何か(の痕跡)としてみる」ことがなければならぬはずである。しかし、ここで大きな岐路に遭遇する。「～としてみる」を内に向かって探求するか、それとも、外に向かって探求するかの違いである。

内に向かうとき、『外界にあるそれ自体は非表象的な

パターンに、何らかの意味を投影するという考え方』^{6),7)}になりやすい。^{*2}しかし、「～としてみる」は、『外にある対象を想像することが視知覚であり、視野に投影されたものが像であるとするなら、この主張は有害である。・・・対象は明らかに想像がつくり出したものではない。知覚が想像にもとづくと考えるのは本末転倒である。』⁸⁾とギブソンは言い、痕跡を見た者の側の、自由な想像の世界に誘ってはならないという。

壊れて修理されたオルゴールやモップの柄が利用された痕跡を見る時に、あえて自身の身体がその場所に同時にいると思い、身体の動きを伴って構えるからこそ、そこでの出来事を知ることができる。この「あらゆるところに同時にいる」という「異所同時性」こそが知覚の際に身体がしている第一の活動なのである。

しかしモノの中に残された跡に関心を注ぎ、それを残した人の意図を読み取る力とは、いったどうすれば身につくのであろうか。次章では、ひとつの実験を通して、その手掛かりを探っていく。

3. 「そこにいるかのように」見る

3.1 二本の直線

筆者らは、芸術を志す学生や社会人^{*3}に簡単な質問を行っている。ただし、これは心理学的な実験を意図したものではない。

縦開きの小さなルーズリーフの新しいページに、戯れに左から右へ横にのびる一本の線をフリーハンドでゆっくりと書く。その下に少し間隔を開けて今度は定規を使って、上の線と丁度同じ長さの2本目の直線を引く。普通のHBの鉛筆を使用して、下敷きは使わない。(図1)これを被験者に見せて次のように質問し反応を待った。

<口頭による質問>=====

「この鉛筆の跡から何が見えるでしょう? 驚くべきことに、見えないものが見えます。」

=====

学生らは、「見えないものが見える」という言いまわしに惑わされてか、すぐに返答するのを躊躇し、最初は答えあぐねていた。質問そのものに曖昧で多義的な解釈を可能とするところがあるのは否めないものの、出された回答は興味深い二つのパターンに大きく分かれた。

圧倒的に多かったのは、二本の直線が何を表現しているのかと捉えるものであった。たとえば、近くの海面と遠くに地平線、包丁の歯こぼれの跡、海面とその向こうに見える山並み、などである。中には、揺れ動く心と意志の強さを表している、という者もいた。これらの反応は線で何が表現されているかを言い当てる、線を引い



図1 ルーズリーフに引かれた2本の直線

た人の表現意図を質問された、と受け取ったと思われる。抽象的に描かれた静物画らしきものを解読するには、書かれた線だけでは何を描こうとしたのかを自らに問いかけても有効な手がかりは得られない。そこで、想像力（推測や憶測かも）を働かせて、その不足分を補わなければならないと考える。問いかけられた質問の意図がまさにそのこと（想像力）にあるのだろうという思い込みがさらに拍車をかけ、突飛とも思えるような回答が飛び出してきたのであろう。このような傾向性のあることが悪しきことであるというつもりは全くない。

さて、少数ではあるがもう一方は、「この鉛筆の跡・・・」という問いかけに素直に反応し、結果である痕跡から、一つがフリーハンドで、もう一つが定規で引かれた線であるとみる見方である。

質問者の本来の意図はこちら側にあり、二本の直線がフリーハンドの手の動きと定規を使って引いたものであること、ただし結果にはもはやその様子を窺わせるものがない。すなわちそのことが見えなくなっていることを確認してほしかったにすぎない。「見えないものがみえる」という言い様が、一見矛盾しているようにも見えるが、この事例のごとくごくありふれた事象であることをわかってもらうという意図がそこに込められていた。

そのような中でも、デッサンの経験が長く造形作家でもある者（以下「K」と呼ぶことにする）の回答には期待以上の驚きがあった。それは次のようなものである。

—————*****—————

この線を引いた人は、ノートを閉じている金属製のリング部分を上にして、左側から右側に線を引いていると

思われます。なぜかと言うと、右へ行くに従って線が太くなっているからです。曲がった線はフリーハンドで、鉛筆を止めた最後の部分で、グッと力を入れて止めています。徐々に色が濃くなっている理由は分かりません。

この線が描かれた紙の下には、何かざらっとした下敷きのようなものがあつたはずですが、フリーハンドの線が少しざらざらしています。或いはゆっくりと引いた線だからでしょう。

きれいな直線は、定規を使っているはずですが。

2本の線は、初めにフリーハンドの線を描き、次に定規を使って直線を引いたのでは？・・・フリーハンドの線の長さに合わせて、定規の線を揃えているからです。この痕跡から、僕が読みとるのはこのようなことです。

—————*****—————

驚きの正体をM.トゥルツィの文章の一部を借りて言い表すと、『(シャーロック・)ホームズが単純な観察から驚くべき洞察や推定をひきだす抜群の能力をもっているからというよりも、彼の「方法」が、ひとたび読者に説き明かされると、いかにも明解で筋が通るように見えるからである。』⁹⁾となる。

痕跡には、そこで起こったことの多くが、その跡を残した人の動きを伴って記録されている。それは動きの向き、順番、力加減、技量、気分などである。そしてその動きの背景には、そのような痕跡を残さざるを得なかった不便さや戸惑い、強い要求などが隠れているはずである。人の行為が抵抗なくなされるときには戸惑いの痕跡は残らない。

痕跡をそこにいるかのように見るとこの方法は芸術教育の発想法に応用できるかもしれない。何かを発想する段階で、人がうまく活動できていない原因を発見したり、そこで活動した人の気分や個性を知る手がかりになるからである。こうした点から、筆者らは芸術教育に痕跡を利用しようとする新しい試みが可能であると考えている。

しかし、この考察の前に、2本の線から多くを読み取ったKは、どのように痕跡をとらえているのか、Kの観察力とはなにかを探る必要がある。

3.2 動きに自身を重ね可能性を探る

Kの回答をもう少し具に調べてみることにしよう。多くの被験者は、与えられたルーズリーフ上の2本線をあたかも動きを止めて得た画像をみるかのように観察していた。多くは先に見たように、画像を何らかの表現であると考え、どのような意図で描いたのか、何をデフォルメしたのかへの探求に向かっているようである。しかし、Kは、2本線を鉛筆で「引かれた」跡であるとみて、そ

の線がどのようにして引かれたのかにすぐに関心を移しにかかっている。なぜ見るものに対する注意姿勢や方向がこれほど違うのか。⁴

Kは見えないものを頭の想像力でイメージによって補おうとせず、鉛筆で線を引く過程について、時間を過去へ遡ってみることで見えてくるものがないかを注意深く探っている。二本の直線をあたかも絵のように、何かを表現したものではないかと思った人々は、痕跡を現在そこにある静止したもの以上に考えなかったのではないだろうか。一方Kは、痕跡を動きの中で捉えていたから、かような情報が得られたに違いない。Kは、さらに次のように続けた。

—————****—————

「この線を引いた人は…」という返答にそれほど驚かれたというのが僕には意外です。この絵を描いた人、この彫刻を作った人、これをデザインした人、この料理を作った人、この橋を架けた人、… 我々の身の回りにある人工物はそれを作った人が必ずいると思うことが、僕には常習化しているようです。

良く考えてみると、僕が線を見たとき、色々な可能性を重ねて見ていたことに思い当たります。たとえば、

- ・ 定期的にキズがあれば、そこで鉛筆はその傷に落ち込んで、その傷を写し取るような線になるはずだが…
- ・ 定規を使って、全く同じ太さの線にするには、鉛筆を回しながら引くはずだが、これはそうっていない・・・
- ・ フリーハンドの線は、相当ゆっくり引いた可能性がある。止まっては動き出し、少し動いてはまた止まると言うくらいにゆっくりである。ところどころに竹の節のような変化があるのはそのせいだ。もし、スーツと引いた線ならば、こうした節はできないはずだが…。
- ・ 竹の節のような変化は下敷きのせいかもしれない…。
- ・ 何かざらざらしたものを敷いたとしたら…。
- ・ なぜ色が濃くなっているのか？ もしかして右から左に引いたか？…いや右に行くに従って太くなっているから、やはりそれはない。右に行くに従って、紙が湿気っていて、色が濃くなったか…いやそれならば、ふやけた紙を鉛筆が押してシワがあるはずだ。などです。

特に線に関する注意力は、長い間のトレーニングによって他の人より鋭敏かもしれません。絵画に描かれた線は、それを描いた人の思いの表れにほかなりません。トレーニングとは、その思いを、線を介して受け止めよう、理解しよう、感じようという訓練です。

—————****—————

Kは鉛筆の跡から、書いた人のある「振る舞い」を期待し、もし自分なら同じ状況で振る舞ったであろう結果

と瞬時に対峙させたのではないだろうか。先にKが言ったように、「定期的にキズがあれば、そこで鉛筆はその傷に落ち込んで、その傷を写し取るような線になるはずだが・・・」という見方はこうした対峙に当たる。

このことを港千尋氏は『あるものを、特定の対象として[見る]ことは、その対象が行うあらゆる振る舞いを期待しようということを見ることであり、逆に言えば、その対象が状況的に行えない振る舞いは期待しえないからである。その振る舞いが対象に期待されていることと一致しないことが分かると、それ以上、その対象をそのように見ることは難しい。』¹⁰と述べている。つまり、「～としてみる」とは、事象の動きに自分自身を重ねてそこで起きた振る舞いの可能性を探ることに他ならない。

そうならば、Kに普通の観察では見過ごされてしまうような細部を、見過ごさないようにさせているものはいったい何であろうか。Kには類い希な観察力が生まれつき備わっていたせいであろうか。Kの使っている観察の方法が何かを探る手がかりは、Kが長い時間をかけて描くという行為を行ってきた経験の持ち主であるという点である。

しかし、引かれた線を見るという場合に、デッサンの熟練者が自分である必要は必ずしもないし、もっと一般的な「なぞり」で充分であったかもしれない。ただし、その行為の結果（痕跡）が熟練を積んだものであればあるほど、単なるなぞりでは決着せず、それ相当の熟練を要する作業になるのかもしれない。

観察の技術（方法）は、描画の技術と深く結びついている。これは、一人の人の中で結びつかなければならないという必然性はない。歴史的、文明的にはむしろ最初は別々のものとしてあったともいえる。教育によって結びつけられることがわかってきたというのが事実に近いのではなからうか。その意味からも、人間の描画行為と痕跡（観察）の関係について調べを進めてみたい。

4. 観察の技術

4.1 基本的な描画行為

人類が人工的に跡をつける行為をした最初が何であったかはとても興味深い。そのひとつが平らな面に傷をつけることや自らの手形をつけることであったと想像されている。少し後（といっても今から何万年も前のことではあるが）には、洞窟に芸術的と言える動物の絵を描き始めることになる。¹¹そこでは人が付けた痕跡が意味を持ち始める。書字による意味の伝達より前にあったであろう人間の行為について見てみよう。

ここでは、ギブソンのいう基本的な描画行為（fundamental graphic act）をもとに考察を進める。

ギブソンは基本的な描画行為について、『跡を残す行

為は特別で、その行為によって、一時的な視覚的な動きが生じるだけではなく、持続する視覚の源が残る。動きは「跡を残す」が、跡は行為より長く残る。指や棒で泥や粘土の上に跡をつけることで、手の動きが静止したかたちで《表示》される。そこには手の操作の持続的記録と、新たにつくられた刺激作用源がある。』¹²⁾ *5 と述べ、さらに、最期の著作では、『こうした原初（基本）的描画行為を表わすのに我々がもっている言葉は、なぐり書き (scribbling)、みだれ書き (dabbling)、べた書き (daubing)、走り書き (scratching) などという具合に、その行為を正確に表現しておらず、それを過小評価している。だが、原初（基本）的描画行為は注意深く研究すべきであって、いい加減に扱ってはならない。工夫し作り出された、手で握って使用するあらゆる道具のうち、表面上に跡をつける類いの道具—鉄筆、筆、ペン、鉛筆、クレヨン、マーカーなどは特に注目すべきものである』¹³⁾ と述べている。

「道具の動きの連続的な記録を見ることは永続する」から、必要があれば詳細な検討を重ねられる。A. ミショットは継起的な跡を「描いている」という行為としてみていることを検証して見せたが、ギブソンはさらに永続する痕跡に現れる様々な特徴に注意を向けた。線に交わり（交差）、接続、まっすぐ、カーブ、角、ジグザグ、平行などの特徴が現れ始めるのである。

人はこの基本的な描画行為を発達させたからこそ、二本の線からも様々な発想をするようになったのである。二本の線を何かの表現であるとしての捉え方は、この能力の自然な発露であったともいえる。人によって他者に対して何かを表現する、示すという行為は、この基本的な描画行為を高度に発展させたものにほかならない。そこには、作者の意図や思いがやがて色濃く反映された形でディスプレイされることになる。

『私の考えが正しいなら、現代の成人は、素朴な観察態度も眺望を念頭に置いた観察態度も取ることが出来る。我々は、見える事物にも視覚にも注意を向けられる。外界を見る場合と同じように、絵を見る。その絵に表現されている事物に関する知覚を成立させる情報だけを認識できるし、絵画そのもの（即ち、材料、画風、様式、構図、面とその処理法）に注意を向けることもできる。一方から他方へ観察態度を変えることも、もちろん可能である。』¹⁴⁾ とギブソンは述べている。

学習により世界を絵画としてみることができるようになった人は眺望を念頭に置いた観察態度を取れるようになり、痕跡を何かの代理（代用、模写、表象、印象）として捉えることが主流になった。これからすれば、痕跡を痕跡として捉える素朴な観察態度は、我々が古代よりもつ観ることを洗練させてきたに過ぎないともいえる。

いまこうした議論を掘り起こす理由は、眺望を念頭に置いた観察態度が隆盛にあり、むしろ素朴な観察態度が顧みられなくなっていることである。痕跡が放つ情報は決して少なくはないし、訓練を積むことで無限に豊かな情報を手に入れることが可能である。また消えないかぎり痕跡はそこに存続し続けるからである。他方、眺望を念頭に置いた観察態度は、イメージの発散へと向かう傾向がある。しかし、その痕跡は泡のごとく一時的で、残像を維持し続ける必要がある。^{*6}

4.2 デッサンとは痕跡である

港は『デッサンは、ある空間における認識の痕跡であると同時に、痕跡とは何かを考える最良の材料ともなるからである。自然のなかには実在しない「輪郭」を描くというプロセスに注目してみよう。描かれた線としての輪郭を、認識の痕跡として見ることはできないだろうか。わたしが描いている線とは何なのかをデッサンは問いかける。』¹⁵⁾ と述べている。ギブソンであれば、デッサンは知覚の痕跡であると述べるかもしれない。知覚と認識とはつながっている。

港は、さらに、『デッサンの様相は、知覚の新しい様相を告げている。知覚は外界を模倣するのではなく、外界を見えるようにする、つまりそれがモノの存在ではなく、生成に関わるということである。線が進む方向の問題、すなわち意識の志向性の問題である。デッサンとはそれ自体がひとつの運動なのだ。意識しているということは、何かに向けて「線を進ませてゆくこと」である。それが運動である以上、痕跡とはそれが置かれた環境や文脈から独立させて考えることはできない。痕跡がすぐれて認識論的な問題となるのは、痕跡が痕跡として観察される環境や文脈のなかでの前後関係が重要だからである。』¹⁶⁾ と主張する。

デッサンする人にとって、真っ白な画用紙に筆記用具で書き始めることはそれほど難しいことではないかもしれない。しかしながら、デッサンの経験があればあるほど、真っ白なキャンバスや画用紙はかえって威圧感を憶える対象になるというのが実際ではないだろうか。^{*7}

新しいスケッチブックの、最初の1ページ目はまさに恐怖である。何もない白い世界が広大に広がっているように感じ、そこに、どのような文脈が痕跡となって残されていくのか、自身の技量を問いかけてくる。最初に引く線の責任を思うと恐怖が走る。ところが、思い切って鉛筆の線を引くと、急に幻想の世界から現実の世界に引き戻されて、その一本の線が次に引く線の可能性を大きくしてくれる。線を引いているのは自分自身なのに、どんな線を引くかを決めているのはスケッチブックの中の、以前に引いた線である。自分の線を引く行為と紙中

の線が互いの境界を通り抜けて行き来する、そんな感覚を覚える。自分が創った痕跡に自らが突き動かされているといえる。

港はこれを次のように表現する。『言葉を換えれば、デッサンを通して、わたしたちは見るという活動の能動性を思い知らされ、さらには観察という行為の身体性を知ることになる。臉を開けばある光景が人ってくることから、わたしたちは「ものが見える」ことを自動的で受動的な現象と考えがちだ。だがひとたびその光景を再現しようとするれば、わたしたちはカメラが記録するように外界を認識しているわけではないことに気がつくだろう。観察は能動的である。観察とは、身体を通して行われ、知覚、判断、経験が含まれる総合的な行為である。』¹⁷⁾

港のこの表現は非常に重要である。デッサンという観察が「異所同時性」という知覚を考えるときの原理に沿っていることを指摘している。このような経験を積み重ねることにより、他者が引いた線を見たときにも、線はそこにただあるというのではなくなる。線を引いたときにその人は何を想っていたのか、そして次々に重ねられていく現実の線はどのような意図があったのか、さらには、線を引いた人の「何かを想う幻想の世界と、鉛筆で線を描く現実の世界」が気になり始める。線を引く経験は、これら幻想と現実を別のものとして分離することはせず、痕跡にはその両方が溶け合って創られているはずと理解できる。

美術教育においてデッサンの訓練が重視され続けるのは、単に目の前の対象を正確に写し取る技能を高めるためだけではない。描くための素材を知り、描く運動を通して文脈を構築し、先に引かれた線からその後になすべきことを知るという連続した活動である。そしてこのデッサンの技術は観察の技術（方法）と深く結びついていて、痕跡の知覚にとって必要な訓練である。それゆえに、デッサンの訓練は美術教育にとって最も重要なものであり続けている。

5. 未来へつなぐ

これまでに、痕跡を異所同時性に焦点をあてることで過去の原因に遡ることができること、さらに痕跡を観察する力とデッサンの関係について述べてきた。本章では、その痕跡に意味をこめて教材とする例、消される痕跡の例、さらに痕跡を介して人と人とが結びつけられる例、将来起こりうる動きに対応したデザインの例を具体的に挙げて紹介する。痕跡から発想へ発展させる方法が、芸術教育に適用できる可能性を考察する。

5.1 教材：過去・現在・未来

写真7は、木工用ノミで、刃の部分が長年使われてい

るうちに短くなることを示すために作ったサンプルで、比較的新しい4本のノミを用意し、短く切って長い時間の経過を意図的に示したものである。同時に、柄の長さも徐々に短くしたのは、何度も玄翁で打たれて痛んだ部分が切って詰められたことを示すためである。



写真7 短くなっていくノミの刃と、残り続ける裏透きの様子

ノミの刃の裏側には、楕円形の浅い窪みが作られている（写真の黒い楕円形の部分）。この部分を「裏透き」*⁸という。ノミの刃の長さが短くなっても裏透きが残っていることがわかる。もしも裏透きの窪みの最も深い部分をノミの中央に施すと、ノミの長さが短くなるにつれて裏透きの位置は中央に集まるように小さくなり、相当に短くなった時点で消えてしまうはずである。ところが写真の右端のように短くなっても、裏透きはそれに応じて残っている。鍛冶屋は裏透きの最も深い部分をノミの首に近い方にずらして施したのだ。ノミが短くなる時のことまで考えた上で作られている。重要なのは「短くなる時のことまで考えて」という点である。

ノミ鍛冶は今の作業で裏透きを作るのだが、将来ノミが短くなることを知っていて、その時のための窪みを作っている。窪みの最も深い位置を短くなった時に合わせて作っている。ノミ鍛冶は未来を作っているのである。今作っているものは未来に備えたものであり、短くなった時でも機能して使われる姿が、「そこにいるかのよう」に見えているはずである。

一方、写真を右端から左の方へという逆の流れで見て

ほしい。ノミ鍛冶はかつて、長く使われたノミの痕跡を見て、それならば今作るものはこうすべきだと確信したに違いない。長く使われた道具の痕跡から、それを使う大工や木工職人の苦労を「そこにいるかのように」見抜いたはずである。過去が現在を作らせており、現在が未来を作っている。

5.2 痕跡を介した結びつき

前述で取り上げたノミは日本で長く使われてきた道具であり、職人は使われたノミを見て作るべきものを、利用する大工は使用した結果を職人に見せ、時間をかけて現在の形に完成させてきたと思われる。¹⁸⁾

本節では、痕跡によって作り手と使い手が結びつくために必要なことについて、例を用いて示してみよう

筆者は、あるメーカーの同種の掃除機を5年で3台買い換えた。この掃除機に拘った大きな理由は、ハンドル部分とT字部分の部品が、床にべたりと平らに付くような可動範囲を持っていて、狭いベッド下とか、ソファの下などの掃除にとっても便利だったからである。さて、この3台を並べて比較すると、徐々に改良されてきた過程がわかる。

まず、掃除機本体の両側に付いている大きなタイヤである。最初の商品は、重量もあり、タイヤがむき出しになっていたために、柱の角を曲がる度に、タイヤが角にひっかかり、後ろにもどってはタイヤを戻し、再び作業を続けることを強いられていた。(写真8)

2台目は、長い間イライラを強いていたタイヤ部分が本体の中に包み込まれており、柱の角にひっかからないように改善されていた。が、相変わらず本体は重く、階段掃除の際には片手で本体を持ち、片手でノズルを動かすという重労働を強いられたままであった。(写真9)

2年後にもう一台必要となり、同メーカー同機種の最新版を購入した。掃除機本体の重さが軽く改善されていたからである。ところが、今度は大きなタイヤを包むようにしていた部品がなくなっており、再び柱の角にタイヤがひっかかり、かつてのイライラが再燃した。(写真10)

直接出会うことがない使用者と製作者とは、お互いの実生活、仕事で関わる掃除機という製品の使用によって結びついている。線を引くがごとく、掃除機の使用者は掃除機の軌跡を日々生み出している。そこにイライラの種を見つけられるのが使用者だけであるならば、製品の改良には長い時間と研究と、そしてちょっとした偶然や幸運に頼らざるを得なくなりはないだろうか。必要なのは、掃除機本体の側面や柱の角に付いた小さな傷の痕跡から何かを読み取ることである。残念ながら多くの商品で繰り返されている使用者と製作者との間の本当の

共感のなさは、不満やイライラの根を互いに妥協と諦めの中に葬っているからではないだろうか。

掃除機のデザインとは随分違っているが、表象となった痕跡について、M.セルトーは次のように述べている。『ある表象（説教家とか教育者とか、文化の普及者たちが社会経済的な昇進の規範として教えこむもの）が存在し流通しているからとって、それを使用している者たちにとってその表象がいったい何であるのかという



写真8 1台目の掃除機でタイヤがむき出しになっている様子



写真9 2台目の掃除機で、タイヤが包まれている様子



写真10 3台目のもので、再びタイヤがむき出しに戻った様子

ことは少しもわかっていない。そうした表象の製造者ではないが実際にそれを使っている人びとがどのようにそれに手をくわえているか、それを分析する仕事がかっている。それをあきらかにしてはじめて、イメージの生産とそのイメージを使用するプロセスとのあいだにどのような隔たりがあり類似があるのかを理解することができるだろう。』¹⁹⁾

我々が主張したいことは、セルトーのいう分析の仕事の中で痕跡が大きな役割を果たす可能性を秘めていることである。

5.3 消される痕跡

痕跡から情報を抽出する試みは、事故鑑定や犯罪捜査、歴史・考古学などの分野で貴重な役割を果たしている。しかし、これを重要な情報としている分野以外の者にとっては、多くの痕跡が取るに足らない、注意深く観察する必要のないものである。それどころか、平静の生活の中で見かける痕跡は、消し去る対象としてみなされている場合が多い。台所に付いた傷や手垢、居間に堆積した郵便物や書類は、日々の掃除、整頓を怠ったってきた過去の証拠として後ろめたい気分させられる。できるものなら消し去りたいと思うだろう。ドアノブ以外の場所に付いた手垢の痕跡は、単なる汚れとして洗剤で拭きとられる。ショートカットして何度も歩いたために付いた筋状の汚れは新しいカーペットに取り換えられる。公共施設のエントランスで、誰かが長椅子に寝そべっていたら管理者は長椅子を撤去することを考えるし、指定した駐車場以外に多くの車が駐車すればそこへ入らないように太い車止めの柱が設置される。

写真11左は、某割烹料理店の裏に置かれたスチール製の食糧保管庫である。鍵を紛失したせいで施錠と解錠の際に別の道具（ドライバー、別の鍵の先端）を使って空けようとして付いた傷だと思われる。この傷には錆が出て見苦しいということか、ある日突然茶色のペンキで塗りつぶされていた。（写真11右）



写真11 鍵穴周辺の傷（左）と、それが消された跡（右）

このような対応は、現在を見て過去を消し去り、未来への創造の機会を失うものである。時には清掃や整理整頓を厳しい躰によって解決しようとする場合も少なくないが、これは最も問題解決から遠い方法である。

5.4 未来を作る

さて、図2のスケッチは筆者がかつて木工の研鑽のために留学したスウェーデンのカペラゴデン美術工芸学校で出会った一つの風景を描いたものである。学校の裏手にはのどかに広がる花壇があり、その周りに石積みの囲みがしてあった。その塀の上に学生が作ったであろう陶器の大鉢が置かれていた。

その大鉢に溜まった雨水に鳥が集まりしばし喉の渴きを癒やして、また飛び立っていく。美術工芸学校の敷地でなければ、どこにでもありそうな風景に過ぎない。しかし、この学校では、ものを作るということが人を含めた生き物の動きや仕草を生み出して、鳥たちばかりでなくわれわれの生活にも潤いを与えてくれるという教育理念²⁰⁾と指導が常にあるからこそ、自然に行われた行為であったと思える。



図2 石垣の塀の上に置かれた大鉢のスケッチ

自分の作ったものが身近な未来の世界にちょっとした好い変化を与えることに日頃から意識的であろうとしなければ、こうした行為には至らない。鉢にはいづれ雨水が溜まることと、渡り鳥の飛来という想像はどのように結びつけられたのであろうか。鉢を石積みの上にそっと置くことで将来帰来するであろう事態を少しは想像できなければならないはずである。水を張った鉢の行く末に思いを馳せるには何が必要なのであろうか。筆者らが、ここに示した水を張った鉢を痕跡として捉えてほしいというのは少々アクロバットな思考を読者に要求することになるのかもしれない。

しかし、痕跡を知覚する場合に必要な構えとしての異所同時性を意識することで、未来の人の活動に対して、

事前に道具や環境が用意できることの可能性がある。考古学や事故鑑定における痕跡の見方が過去の出来事へ向けられるのに対して、痕跡を糧に未来を事前にデザインし、創造して用意することができることをこの痕跡学では主張したい。

5.5 痕跡からの発想

写真12は、第2章の例で挙げた給湯室で見かけた痕跡から発想した新しいタオル掛けである。

ありあわせのモップの柄でつくられた痕跡は、こうまでしてタオルを掛けなければならない職員の切実な願いとして、あたかもそこにいるかのようにして読み取ることが重要である。問題のないところに痕跡は残らない。奇妙な痕跡の背景には必ず切実で具体的な要望が隠れているのである。

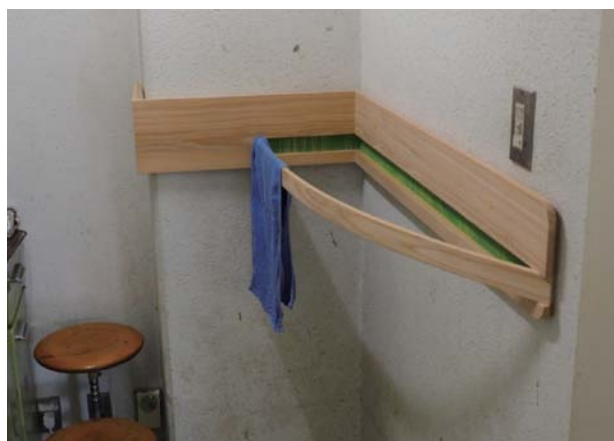


写真12 痕跡をもとに発想し、新たに制作したタオル掛け

6. おわりに

科学的論理性を第一義的に尊重する時代にあって、異所同時性の考えを持ち出すにはそれなりの覚悟が必要であった。異なる場所に同時に居るなどと言うことが生身の人間にできるわけがあらうはずもないから、神にでもなるか、想像・空想の世界に飛翔したつもりになる以外にはなかろう。だが、あえて異所同時性の概念にすがろうとするからには、それなりの理由があつてのことである。それは、本論でも論じてきたように痕跡の発見、見方、意味、活用について探求を進めていくと、痕跡の解釈に異所同時性の概念がどうしても必要になるからである。痕跡「として」見るには、その痕跡の来歴が慮（おもんばか）られている必要があり、痕跡の「訴え」は未来指向である。現在は後と前へと引き延ばされてそこに知覚された内容が満たされるのを待つ。これは比喩表現にすぎないが、役に立たない比喩ではなく、十分に役立つ比喩として機能する。持続性のあるところこの比喩の機能は有用性を持つ。5.1でみたノミ職人の裏透きづく

りでは、長い年月を経て形成された技（ワザ）には、痕跡を見るとき異所同時性が働かずしてはなしえないことを指摘した。さらに、制作者は使用者と結びつくことよって痕跡はなお流動的に歴史を駆け巡る。その結びつきを密にする秘訣は、単なる両者の交流ではなくて、ここでも痕跡であることを肝に銘ずるべきであろう。掃除機の改造改良に必要なのは掃除機メーカーのスタッフ努力だけでは不十分であろう。使用者の付けた痕跡がその穴を埋めるなら、それを利用しない手はないはずである。

しかし、残念ながら利用される痕跡は、消し去られ忘れられる痕跡より圧倒的に少数派である。ここに価値判断と美的要素が錯雑した形でせめぎ合うことになる。芸術教育の痕跡学の可能性が議論される余地もここにある。ゼロあるいは一から美術作品を制作するという高尚な取り組みももちろん許容されるであろうが、現実にはデッサンに見られるように、制作は何かにすぎり、何かをきっかけにする。この何かが痕跡であるといえればそれは滑稽に思われるかもしれない。しかし、制作現場を具に観察していけば、それが杞憂であることが窺える。その証拠をこの論文で例示してみた。例は極端で、偏向していると言う向きもあろう。しかし、筆者らには確たる自信がある。それは「痕跡からの発想」がれっきとした芸術的活動として実を結んできたという証拠である。まだ少数かもしれないが、痕跡学が今以上に理解されるようになれば、これまでの芸術活動の多くもこの範疇に属していたことが分かるはずである。なぜなら、芸術活動そのものが持続していくからに他ならない。この持続は「痕跡の塊」を否応なく形成していくことになる。痕跡の塊に鈍感であろうものが制作の重荷を背負うことなど存ろうはずはない。痕跡のせめぎ合いこそ世相の実相なのである。

【注釈】

- *1 足跡を偽装して追跡者を騙す意図で作られたカモフラージュ用の靴があることから、「それだけのことである」というにはもっと慎重であるべきかもしれない。
- *2 同じように「見えないものが見える」をむやみに拡大解釈しすぎると、手痛いしっぺ返しを食らうであろう。目を閉じたとき脳に映るイメージ、空想、幻影、夢までその範疇にするためには論を新たに用意する必要がある。
- *3 本実験は、本学「造形発想の手法」の授業で3年間、および木工関連者への講演会や研修会にて実施し比較研究している。
- *4 T.J.ロンバートの次の文章がヒントになる。

『変形しつつある光学的配列の不変項と変形は一

義的であるのに対して、静止した光学的配列の構造はしばしば多義的である。ギブソンは、刺激作用における時間（継時的な順序）の重要性についても、充分理解していた。²¹⁾

- *5 ギブソンはさらに基本的な描画行為について次のように述べている。

『線で跡を残すことは、《基本的な描画行為》と呼ばれる。それは簡単である。人は水以外のほとんどすべての表面に線を残せる。線を残すには、表面に溝をつくる、表面に何か堆積物を載せるという2つの方法がある。指はしばしばどちらにも使われる。先の鋭いものや炭化した棒、チョーク石や噛んだ小枝を絵の具に浸した道具などを使うとより簡単にできる。洞窟の芸術家はこれらのすべてを使った。』²²⁾

- *6 痕跡にあらざるもの：

痕跡という言葉、概念にはこれまで想定してきた眼に見える痕跡とは違って、眼には見えない痕跡がある。心理学や哲学、絵画論、精神に関わる研究では、「記憶の痕跡」という概念が今も使われている（いやこれが主流といえるかも知れない）。印象派の画家達は、『あらゆる人が受けとっている純粋な感覚とは、まさに色彩の小さな痕跡であり、これらは無意識に記録された後に、やはり無意識の判断によって解釈されるのである』と主張した。²³⁾

コフカもその主著『ゲシュタルト心理学』の中で記憶の痕跡を3章にわたり詳しく取り扱っている。²⁴⁾

同じようなことが「情報」という概念にも見受けられる。「人間による情報の処理」といわれたとき、この情報は既に人間の内部（たぶん脳内の）に有るものが想定されている。コンピュータでは記憶装置に一旦蓄えられたデータ（情報）に対して中央演算処理装置による「処理」が施される、と人間の脳による処理が隠喩されている。処理のためには情報がどこからか入力されなければならない。このように入力（感覚過程）と（神経による）処理という二段階を経ることは、知覚の因果説と類似している。

- *7 港は次のように述べている。『白いキャンバスに最初に触れる絵筆は、もちろん画家の意のままであるはずなのに、一瞬後に残される最初の線は、すでに画家の意志から逸脱し、別の世界へ逃げ出しているというのだ。線はアレシンスキーの手から生まれるには違いないが、それが目に見えるようになったときには、すでに線は独自の生命をもった生き物のように、彼が思い描いていた世界とは別の方向へ逃げ出して、別の何かが変わってしまう。』²⁵⁾

- *8 日本の多くの刃物にはこうした裏透きが施されてい

て、刃物を研磨する際に、砥石の面に刃物の触れる面積を小さくすることで刃先と砥石が容易に接して研磨しやすくする工夫である。

【引用・参考文献】

- 1) 小松研治・小郷直言・林良平「痕跡学序説—痕跡を読み、痕跡に語らせる—」富山大学芸術文化学部紀要、第7巻、p70—p85、平成25年2月。
- 2) シートン、E.T.、藤原英司訳『シートンの自然観察』どうぶつ社、1980。
- 3) ギブソン、J.J.著、エドワード・リード&レベッカ・ジョーンズ編、境敦史・河野哲也訳、『直接知覚論の根拠』勁草書房、pp.335-336、2004。
- 4) 佐々木正人『知覚はおわらない』青土社、p219、2000。
- 5) 魚津郁夫『プラグマティズムの思想』ちくま学術文庫、2006。
- 6) 港千尋『洞窟へ心とイメージのアルケオロジー』せりか書房、p109、2001。
- 7) ゴンブリッチ、E.H.、瀬戸慶久訳『芸術と幻影』岩崎美術社、1979 (Gombrich, E.H., Art nad Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Pnatheton, 1960)。
- 8) ギブソン、J.J.、佐々木正人・古山宣洋・三嶋博之監訳『ギブソン生態学的知覚システム』東京大学出版会、p.261、2011 (Gibson, J.J., The Senses Considered As Perceptual Systems, Houghton Mifflin Company, 1966)。
- 9) エーコ、U.&シービオク、T.A.編、小池滋監訳『三人の記号 デュパン/ホームズ/パース』東京図書、p.74、1990 (U.Eco & T.A.Sebeok ed., The Sign of Three, Indiana UP, 1983)。
- 10) 文献6)、p.112。
- 11) ギーディオン、J. 江上波夫・木村重信訳『永遠の現在—美術の起源』東京大学出版会、1967。
- 12) 文献8)、p.263。
- 13) ギブソン、J.J.、古崎敬他共訳『生態学的視覚論』サイエンス社、p.291、1985。(Gibson, J. J., The Ecological Approach to Visual Perception, Erlbaum, Hillsdale, 1979)
- 14) 文献3)「絵画において利用できる情報」、p.247-248
- 15) 港千尋『新編 第三の眼「デッサンという旅」』せりか書房、p.71、2009。
- 16) 文献15)、p.72。
- 17) 文献15)、p.62。
- 18) 中村滝雄・小松研治・小郷直言「道具が作られる過程」、高岡短期大学紀要、第6巻、pp128～138、

平成7年3月

- 19) セルトー .M、山田登世子訳『日常実践のポイエティック』国文社、p.15、1987.
- 20) 小松研治・小郷直言「カペラガーデン美術工芸学校を再考して—使用者の体験を重視する工芸教育」、高岡短期大学紀要、第10巻、p70～89、平成9年10月、第2章
カペラガーデン美術工芸学校の理念
- 21) ロンバート、T.J、古崎敬・境敦史・河野哲也監訳『ギブソンの生態学的心理学 その哲学的・歴史的的背景』勁草書房、p.365、2000.
- 22) 文献8)、p.263.
- 23) Reed、E.S、The Necessity of Experience、Yale Univ. Press、1996 (菅野盾樹訳『経験のための戦い』新曜社、p.36、2010).
- 24) コフカ、K、鈴木正弥監訳『ゲシュタルト心理学の原理』福村出版、1988.
- 25) 文献15)、p.58.