
「具体」が子どもの美術を参照した理由についての一考察

安田早苗

— 要旨

本稿では、1954年8月ころ関西で吉原治良を中心に結成された「具体美術協会」（以下「具体」）が、自らの創作活動のために子どもの制作した作品を参照したのはなぜなのか、その理由を考察するとともに、美術教育とその教師、子ども、それにかかわる現代美術の作家たちが、相互にどのような影響関係にあったかを考えてみたい。また「具体」が重視したポイントについて、「具体」創始者の吉原治良、『きりん』編集者の浮田要三、元中学校教諭で「具体」初期からのメンバーである嶋本昭三、小学校教諭の橋本猛へのインタビュー資料などから結論を導きたい。

はじめに、2021年2月11日、筆者の主催したオンラインイベント Bloom Studio ZOOM Party vol.5で行った山本淳夫氏（横尾忠則現代美術館）の講演「「具体」と子どもの絵」の概要を提示し、その検証をしていく形で論を進めることにする。「子ども」の表記について筆者の文章では「子ども」と統一するが、引用文はそのままの表記とする。なお本文中で使用する「象徴」の語は、美術教育での用語使用に準じている。

1章 はじめに

筆者は滋賀県で公立中学校に3年勤務の後、スペインに留学、帰国後は自宅での美術教室、保育園児への美術指導、公立高校の美術講師などさまざまな年齢に教える仕事をしつつ、2001年～2005年「種をまくプロジェクト」他のアーティスト活動を続けてきた。現在も公立中学校に非常勤美術講師として勤務している。

筆者は、2007～15年、主に子ども向けワークショップを実施する任意団体「芽が出るプロジェクト」を運営することになった。2013年、町田市からの助成金を受け、子どもから大人までの作品展示をするにあたり、1948年から1962年にかけて日本童詩研究会から出版されている童詩雑誌『きりん』（50年までは尾崎書房刊）の資料も展示したいと考え、『きりん』について調べていた。同3月に、Take Ninagawaで行われた浮田要三展で浮田氏の講演を聞き、その著『『きりん』の絵本』と出会うことになった。筆者はまた、2019年

日本美術教育学会第 68 回学術研究大会で「遊びから発想へ」と題した研究発表を行い、遊びが「未知へのダイナミズム」を養うことについて論じた。今回は、「具体」と縁が深い芦屋市立美術博物館で、1999 年 12 月 11 日（土）-2000 年 2 月 13 日（日）に開かれた美育一創造と継承で、子どもの美術や「きりん」と「具体」に関わる調査と企画展示をし、他にも独自に調査と研究をすすめていた山本淳夫氏の講演を元に、調査と検証を深めることにする。

2 章 山本淳夫氏講演『「具体」と子どもの絵』概要

まず提示するのは、1955 年 6 年 3 組（11~12 歳）深江小学校の卒業アルバムである。新聞紙に発達段階に沿わない抽象画が描かれたものが掲示されている。この抽象画に関わってきたのが、1948 年井上靖・竹中郁が関わって創刊された童詩雑誌『きりん』である。

1953 年ごろ深江小学校、橋本猛学級の子供の作品が『きりん』に多数掲載され、特集まで組まれた。5 年間通して担任をした橋本は、戦争の抑圧からの反動で型破りな教育を行なった。詩の授業は多く、修身・道徳は全くやらず、整列もやらなかった。当時を振り返った卒業生は「他のクラスと全く違った」と述べている。リベラルな指導のもと、臆せず言語化することを 5 年間学習した。

『きりん』に美術として関わったのが、営業担当の浮田要三である。各学校に営業に出かけては、独特の審美眼をもって良い児童作品を見つけて『きりん』に掲載していた。ちなみに吉原治良に表紙絵を依頼したのも浮田である。また、彼は当時経済的に困窮する「具体」作家に絵画教室を斡旋するなどフィクサーとして活躍もした。『きりん』は大阪天王寺夕日ヶ丘子供文化開館で、大阪中の子供を対象にした「こどもの詩の会」というワークショップも開催していた。そこに登場したのが嶋本昭三である。吉原治良の元に通ったメンバーでは最も早い。有名なエピソードとして、ルチオ・フォンタナの『空間概念』より前の 1950 年に穴があいた作品を吉原治良に持っていき絶賛されたことがある。嶋本昭三は「こども詩の会」の少しあとにはじまった「子ども美術教室」で、指導者として重要な役割を果たす。

『きりん』第 7 巻第 9 号（1954 年 9 月）、第 7 巻第 11 号（1954 年 11 月）表紙その他に多数作品が掲載されている橋本学級の乾美地子（画像 1・2）は、機関誌「具体」2 号 1955 年 10 月に特集記事が組まれた。1956 年 4 月、小学校を卒業したばかりの乾は、西宮浜の吉原製油の倉庫にライフ誌の取材陣がきたとき、嶋本昭三に連れられて一人だけ見学している。乾本人に「子ども美術教室」でのことを山本がインタビューしたところ「制作中は集中してしまい、とにかく楽しかった」と答えている。

1955 年、当時小学 3 年生の児童、田中愛子が「きりん展」のための作品を制作すると、それを指導していた「具体」の作家である田中敦子は、一種のトランス状態といえるほどの興奮状態に陥っていた。

我彼の境界が曖昧な状況。(中略) 指導者たる田中敦子が制作する子どもの一挙一動に熱中し、興奮のあまり、目の前で生み出されつつある作品が果たして他者のものなのか、自らの作品なのか見分けがつかぬ混乱状況にあった⁽¹⁾。

ここから、山本個人の様々な受容体験のなかで双璧をなす、ジャン・デュビュッフェが集めたアール・ブリュットと子どもの美術との比較になった。20世紀のアーティストは周辺領域(マージナル)なものを求めた。興味の対象として「具体」は子どもの絵、アール・ブリュットは自らのために独学で作品を生み出す表現だった。

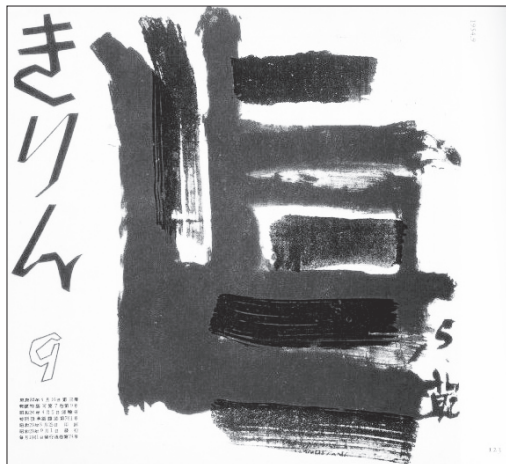
小学生以下のこどもの図画を対象にした公募展「阪神童画展覧会」は、芦屋市と芦屋市美術協会の共催で1948年11月26日から始まった。3回目となる1950年には絵に加えて工作も募集対象になり、展覧会名が「児童創作美術展」へと改称された。これが第一回目と位置付けられている「童美展」(2008年58回で終了)は、芦屋市美術協会の代表でもあった吉原治良の主導の元、「具体」の作家が審査をつとめていた⁽²⁾。

童美展は、8000点の全国から集まった作品を「具体」の審査員が1200点に絞って展示する。嶋本昭三と堀尾貞治は、童美展だけは必ず見に来ていた。特に堀尾は、ずっと子どもの作品のスケッチをしていた。彼らにとってヒントがいっぱいあった。

「具体」が参照している子どもの年齢とアール・ブリュットとの違いについて。アール・ブリュットの作家は象徴期にとどまり続ける。

「アール・ブリュット」のつくり手たちは戦争体験など現実社会でトラウマを抱え、世

画像1 『きりん』第7巻第9号(1954年9月)



画像2 『きりん』第7巻第11号(1954年11月)



界との関係性が絶たれてしまった経験を持つものが多い。そして自身にとってのみ意味をもつ独自の世界体系を構築する⁽³⁾。

「具体」が参照したのは、錯画期および前期象徴期で、意味が付与される前の作品を目指す。

アール・ブリュットは成人しているので、制作に大人は必要ないが発見者は必要である。子どもの美術は制作と発表に教員など、なんらかの大人が必要となる。

意味が付与される前の作品を参照したこと。そこが「具体」の面白さの源泉になったのではないか。以上が山本による考察であった。

3章 検証1：「具体」が参照した子どもの年齢および発達段階

山本の講演をもとに検証を進めていくことにする。まずは、「具体」が参考にした子どもの年齢と発達段階について検証したい。川路は、発達段階について以下のように述べている。

発達は一般には、からだ・精神などが成長して、より完全な形態や機能をもつようになることをさしている。(中略) 子どもの描画は、それを描く子どもの身体的、精神的な発達に即応しながらその対象や内容に変化が見られる⁽⁴⁾。

山本によると、

前述した通り、「童美展」がその歴史の過程で(第14回1963年)、“就学前の児童”(満6歳以下)に応募資格の年齢を引き下げたのは象徴的である⁽⁵⁾。

当時、芦屋市立美術博物館勤務の山本が、「具体」作家による童美展審査に立ち会う機会に恵まれた時、0歳児の錯画は最強であり文句なしに入選だったという体験に続けて、

つまり「具体」の作家達の興味の対象は 1) 錯画期および前期 2) 象徴期に明確に限定されているのだ。(中略) つまり「具体」においては、世界との関係性ではなく、世界との思いがけない“出会い”こそが問題なのだ。意味や価値の体系が構築される以前の、いまだ言語化されざる存在そのものとの、予断を許さぬ衝撃的な出会い。⁽⁶⁾

と述べている。

この、1) 錯画期(2~4歳)、2) 象徴期(3~4歳)、は、ローウェンフェルドによる、

1) 自己表現の最初の段階—なぐり描きの段階— (2~4歳)、2) 再現への最初の試み—様式化前の段階— (4~7歳) にその根拠をもつ分類である⁽⁷⁾。

この錯画期について、ローウェンフェルドは以下のように分析している。

さらに、この段階において、子供は通常、紙の上にクレヨンを走らせる以外には、他の創造的意図をもっていないことをしらねばならない。子供の喜びは、この運動感覚の興奮と、それを自由に駆使できることだけである⁽⁸⁾。

続く象徴期 (3~4歳) についてローウェンフェルドは、以下のように述べ、その重要性について触れている。

そのうちに、子供はなぐり描きしながら、何かお話をするようになってくる。汽車にも、おかあさんにも見えないけれども、かれは「これは汽車」「これは煙」「これは買物に行くおかあさん」といったりする。(中略) 今まで子供は、自分の動作だけに完全に満足していたが、それ以降は、動作と想像的経験とを結びつけるようになる。動作を介しての〈運動感覚的思考〉から、絵画を介しての〈想像的思考〉へと変化したのである。生涯のほとんどの思考が、絵画を介しての思考と関係していることを考えるならば、この変化がいかに決定的なものであるかを理解することができる⁽⁹⁾。

山本による「世界との思いがけない出会い」は想像的思考が現れる以前の、運動感覚的思考のみの錯画期ということになるのだろうか。

ここで吉原の蔵書に注目してみよう。平井によると「主に前衛美術の關係に絞って収集された文献は全体で約6,500冊。」⁽¹⁰⁾と、莫大なものであったと記されている。美術教育研究者としても有名なハーバート・リードの本は4冊あり、いずれも初版本で戦前である発行当時に収集されたようだ。

吉原治良は、ハーバート・リードの著書『芸術と社会』(ウイリアム・ハイネマン社 1937年出版・初版)の図版「石のチュリング」に注目し、後に詳しく述べる童詩集『きりん』第4巻第10号(1951年10月)に自分自身の4歳か5歳のときの思い出として「らくがきとチュリング」というタイトルで紹介している。

しろいあたらしい壁(かべ)のうえにえんぴつでまるのかたちをかきました。(中略) そとがわにもそのまるにかさねて輪をかきました。三重(さんじゅう)まる、五重まる、輪がかさなってりっぱになりました。(中略) それが、ついちかごろになって、ハーバート・リードというイギリス人のかいた美術(びじゅつ)の本をみていますと、その中の図版(づはん)の一つが、ふとわたしのふるい、この記憶をよびきましたので

す。なんとその図版はわたしのこどものときのそのらくがきにそっくりといってもよいほどにているのです。(中略)

そしてはっきりとは思い出せないと断りながら

しかし人には通じないがこどもらしい何かのいみがあったのにちがいません⁽¹¹⁾。

と記述している。これは意味が生成される象徴期を、吉原が意識していると言える。

金山は、ローダ・ケログ『児童画の発達過程—なぐり描きからピクチュアへ—』を引用し、

吉原が目指す児童美術の新鮮な表現とは、まさにケログによる「偶発的ダイアグラム」を見つけた時であり「とつぜん、その入り乱れた線のなかに、子どもはハッとなにかの形をみつけだす」の部分を目指すのである。周郷によって訳された「ハッとなにかの形」の言葉は、吉原が所蔵した英文の原著において「チャンス・フォーム」と記載されている。このことは、吉原が自身の回想録において、児童が天井板の木目に人間や動物の形を発見することを例として「かなり無理な形を現実と結びつける力を持っている」と述べたことにも繋がるのではないだろうか⁽¹²⁾。

と述べていることからローウェンフェルドによる分類での象徴期を、吉原が意識していたと言える。

山本が前期象徴期と述べ、吉原が「人には通じないがこどもらしい何かのいみがあった」と表現し、ローウェンフェルドが「汽車にも、おかあさんにも見えないけれども、かれは「これは汽車」「これは煙」「これは買物に行くおかあさん」といったりする。」と述べた、象徴期。第三者が一眼で判別できるような再現性の要素はなくとも、絵画を介した〈想像的思考〉の始まりを、吉原はかなり意識して参照していたと言える。

客観的な模倣技術を身につける前の、象徴期にはじまる誰にも伝わらなくとも他者に伝えたい意味や、表出したい痕跡があるということは、後述する「創造」の本質における重要な要素であるとわたしは考える。

4章 検証2：吉原治良が子どもの美術に興味をもった理由

前述の吉原の蔵書にハーバート・リードが含まれていたのは、吉原と同世代、同郷の兵庫県芦屋市で育ち、ハーバート・リードの抽象芸術論の日本での紹介者であった長谷川三郎の影響があったようだ⁽¹³⁾。

前述した「らくがきとチュリング石」には以下のような文が続く。

小さいこどもや、未開人（みかいじん）や、とういむかしの人の画にはこのように眼でみた自然（しぜん）をかくのではなく、何か心のおくにあるものを形や線であらわす画があるのです。（中略）形（かたち）や線（せん）というものは、べつに直接（ちよくせつ）自然（しぜん）ににいていなくても、何かちょっとした手がかりでもあれば、たれ（ママ）のこころにも通じるような意味を感じさせることができるのです⁽¹⁴⁾。

いわゆる「なぐりがき」および幼児の発達による各種様式の絵画は、時代や国、文化を超えて普遍的であることは、ローダ・ケロッグの著書にも度々出てくる。実際に、ケロッグが集めた世界中の幼児画からは、どこの地域でも、年代でも同じような発達を遂げることが確認され、その著書には以下のような記述がみられる。

私はリードの、美術制作は人間の活動として自然なものであるから、当然、その原型的あるいは世界共通的な面をもつという考え方に同意する⁽¹⁵⁾。

眼と手が連携し、いわゆるピクチュアに向かうまでの、教えられてできるわけではない時代や国を超えた、発達による人類の普遍性、先に引用したチュリングと自分自身の幼児期の絵画の共通点に驚いた吉原、このあたりに吉原の興味があったのだろうか？

戦前の、吉原が抽象絵画に移行した1930年代に目を移してみよう。平井は吉原がモンドリアンに影響を受けて抽象絵画に移行したと述懐している⁽¹⁶⁾と述べ、以下のように当時の大阪、および日本の前衛画家の様子を伝えている。

リードの著書をもとに独自の抽象美術論を展開し、一九三〇年代の抽象絵画の隆盛において主導的役割を果たした長谷川が、ピエト・モンドリアン、ジャン・エリオン、ベン・ニコルスのほか、セリグマンやジャン・アルプをヨーロッパの抽象絵画の最先端を示す画家と見なしていたこと、また自らもその有機的な抽象表現に大きな影響を受けていたことは知られているが、それは情報の不足からきた認識の混乱や誤解というよりは、内的必然性を持ち得ないままシュルレアリスムから抽象へと移行した日本の前衛画家が理論的な拠り所を求めた結果であると言う方が妥当であろう⁽¹⁷⁾。

続いて、吉原はモンドリアンに影響を受けていると言いつつ、全くモンドリアン風の絵画を残していないことから「吉原もまた、一九三〇年代の日本の前衛画壇を取り巻くこうした精神的土壌のなかで抽象絵画に取り組んだことをよく物語っていると見える」⁽¹⁸⁾と平井は締め括っている。

1930年代から抽象に注目していた吉原が、戦後、欠落していた内的必然性を子どもの絵画に求めたと考えられる。

これについては、加藤が、

つまり吉原が童美展創設に尽力した時期は、吉原自身が絵画制作の原点を見つめ直し、人間とは何か、創造とは何かといった、根源的な問いを自らに投げかけていたのであり、それがこどもの創作活動に対する関心へと向かったことは想像に難くない⁽¹⁹⁾。

と、述べている。普遍性と内的必然性、双方求めていたと言えるだろう。

5章 検証3：童美展と初期「具体」

ここで、吉原治良がその創設に尽力した童美展について見てみよう。

山本は童美展の衝撃について次のように述べている。

「具体」の遺伝子、とくに初期のそれと、ここでは厳密に線を引きたい。(中略) 中期の完成度の高い絵画に比べて、明らかに異質なプリミティブさに彩られた作品群から構成された会場には、一種独特な熱気、躍動感があった。(中略) それと極めて類似する感覚が、「童美展」の会場には渦巻いていた。それに驚嘆したのである。(中略) 当時私は、「童美展」は初期「具体」の熱気を追体験できる、恐らく唯一の場であろう、と書いた。その考えは、今でも基本的には変わっていない⁽²⁰⁾。

と、童美展と、回顧展による初期「具体」作品展示、双方を体験した学芸員としての貴重な考察を述べている。また、童美展の厄介さについては、次のように述べている。

学芸員としての自分が日常的に扱っている美術、いわば制度的に保証されたそれと、若干ズレがあるからだ。(中略) どうもそのズレが美術や表現ということの、ものすごく根本的な問題と関わっているような予感がする (以下略)⁽²¹⁾

子どもの美術と、制度的に保証された美術とのズレについて学芸員らしい視点を見せ考察している。さらに、小学校の教師であり、童詩集『きりん』に子どもの作品を数多く投稿した滝口豊一が『きりん』編集者の浮田要三宅を初めて訪れ、こどもの絵に対する既成概念を根本から覆され「こどもにこういうことをやらせてなんのメリットがありますか」⁽²²⁾ という問いを発していることを紹介し、山本はこの問いを笑う資格がないとつづり、これらの問いが無意識のうちに前提としているものは、「教育や美術、ひいては文化というものに対する偏狭な意識ではなかったか。」⁽²³⁾ と述べ、結びに、

浮田の発言、あるいは滝口の定義は、結局のところ我々がどういう次元で美術や文化

というものをとらえ、向き合っていくのか、という問いかけに帰着するように思われる。それは恐らく、冒頭で述べたこどもの美術と、制度的に保証された美術とのズレともオーバーラップしてしまう⁽²⁴⁾。

と述べている。

これは、童美展にある「創造」の本質に満ちた空間と、制度的に保証された美術とのズレが世間一般にも存在する意識であることを表している。

6章 検証4：童美展と美術教育

童美展と当時の美術教育の関わりから考察してみたい。

1949年12月4日付『毎日新聞』掲載記事によると、当時常に議論の種になった画家(作家)と教師の対立について前者の代表として吉原に、後者の代表として大阪学芸大学助教授の高妻巳子雄に意見を求めている。

ここで高妻は次のように述べている。

大人が子供の絵をおもちゃにしている、(中略)大人の絵は作り上げた作品に目的があつてどこまでも結果がものをいうのであるが、子供の場合、目的は結果としての作品ではなく描き始めから終わるまで子供がどんな態度(子供自身の真実な感受性で自主的に表現しつづけたか否か)で仕事をやり遂げたか、その生活体験を身につけて行く過程にあるので作品はいわば残りものなのである⁽²⁵⁾。

高妻の意見は、童美展の審査にも度々立ち会った山本から疑念として発せられている。

「この箱についている時計の文字盤を取ったら、入選！」という審査員の一声で、「はい、わかりました」と先生が作品の一部をメリメリ引っ剥がす。もちろん、こどもの最終判断に関わらず、その方が作品としてよくなる、というのは充分理解できる。また、今筆をおけばちょうどいい感じなのに、どんどん塗りつぶして絵を壊してしまうこどもを実際にみたこともある。この場合、彼らの主体性や自発的な意思というものを、果たしてどのように理解すればいいのだろう⁽²⁶⁾。

これは画家(作家)がいわゆる作品の視覚的な良さを第一義に考え、必ずしも児童・生徒の自主性や満足、成長を第一義とっていないように見える一面について述べられていると考えられる。

ここで、この年代について振り返りたい。1945年に第二次世界大戦が終わり、新しい価値観の創造について多くの人が考えを巡らせていた。教育についても歴史に基づく価値

観の生成を伝達する「上から下への指導」を良とするのかどうかについて、考えられたのは想像に難くない。これまでも述べたとおり吉原も子どもの美術へ深い関心を寄せていたことは、資料が物語っている。

吉原旧蔵の雑誌は、現在確認されているだけでもおよそ 4600 冊以上にのぼるほど膨大だが、その中にこどもの美術教育に関する雑誌を探すと、大半が 1940 年代半ばから 50 年代末までに発行されたもので、特に 1940 年代末から 1950 年代半ばの時期に集中していることがわかる。また、吉原自身が手がけた現存するスクラップブック 3 冊のうち、1948 年から 51 年、1951 年から 52 年の 2 冊を見ると、こどもの美術に関する記事が目立ち、それらが自分の作品についての記事よりも数多いのは驚くべき事実である⁽²⁷⁾。

1952 年に久保貞次郎が立ち上げた創造美育協会は、一時期、ハーバート・リードの思想も取り入れていた。当時は児童美術に対して社会的にも関心が高く、美術教育についてもさまざまな意見やシンポジウムが開かれていた。

吉原は、童美展 1 回目の 2 年前、「1949 年に第 2 回阪神童画展覧会が開催された折り、久保貞次郎所蔵の外国児童による絵 30 点を一般入選作と共に特別陳列したこと」⁽²⁸⁾ や、久保貞次郎の『児童画の見方』（『6・3 教室』1949 年 6 月号別冊付録）、『みづゑ』第 544 号児童美術特集号（1951 年 2 月）「児童美術のために」を所蔵していたことから、久保の子どもの作品研究を意識していたことが伺える。

しかし、久保の主張が心理学的、教育学的な立場でその児童画には非具象の絵がほとんど含まれていない点には納得できなかったのではないか。それゆえ翌年には、絵だけではなく工作も出品可能にして、名称も「児童画」に限定しない「児童創作美術展」へ改め、専ら児童画について語る久保との立場の違いを鮮明にしようと試みたのではないかと、加藤は推察している⁽²⁹⁾。

つまりこれは前述の画家（作家）がいわゆる作品の良さを第一義に考え、必ずしも児童・生徒の満足や成長を第一義に考えてないように見えるという、教師との教育観の違いの原因にも思われる。

しかし「子どもの創造的な美しさ」と、発達段階に即し、児童・生徒の自主性や満足、成長を第一義に考えることは、相反するものであろうか？

加藤は、

看過すべきでないのは、高妻が良しとするこどもの絵のあり方、「自分の感覚から出発した真実な生活記録」としてのこどもの造形は、吉原が評価する「子供の創造的な美しさ」と必ずしも対立するものではないと思われる点である。（中略）

吉原が「ひとの真似をするな」と主張し続けたのも、「自分の感覚から出発した真実

な生活記録」を獲得しようと求めた故に他ならない⁽³⁰⁾。

と続けている。

つまり、美的なものや児童・生徒が自らの感覚を生かしたものとは同じであるという意見である。もちろん山本の言うような「大人から見た美」あるいは抽象表現への探究から実験的指導場面はあったようだが、内的必然性がなければ、結局心が動く美しさにならないのは自明の理であり、吉原が強調したかったのはそこではなかったかと考えられる。

最後に加藤は、

美術史で作品を解釈するときには、主に次の二つの方法、一つは作品の構造や様式といった作品形式の分析、もう一つは作家がそれを制作した際の社会的、経済的、心理的状态などの分析が試みられるが、(中略) 作品をある文脈の中に位置づけることで初めて議論が可能になる。しかしこどもの造形については、(中略) 自立性、一貫性を想定できないため、そうした語りに必要な文脈を編み出し得ないのである⁽³¹⁾。

と、童美展に関わった同じ学芸員として5章で山本が述べた、これまでの美術とのズレについてこのように分析している。そして最後に、

具体については、これまで同時代の美術の動向との比較や個々の作家および周囲の発言の分析によって考察されてきたが、そうした伝統的な美術史の手法のみでは、具体がこどもの造形に発見し、自身も大事にした「創造」の本質を見落としてしまう危険性があるだろう⁽³²⁾。

と結んでいる。作家と教員の生徒観や作品観にはいくぶんかの齟齬があり、評価方法も違うが、3章の最後に触れたような、「創造」の本質への視点をもつことは重要なのだ。

そして初期「具体」が「創造」の本質を追求したことが、英語圏での評価にもつながっている。プリンストン高等研究院教授であるイブ・アラン・ボワは、雑誌『オクトーバー』を主な拠点として数10年に渡り先駆的な活動を展開し、米国屈指の研究・教育機関で要職にある面々が執筆する『ART SINCE 1900』で「具体」初期について次のように述べている。

オブジェに対する素材の選択、絵画を制作する手法(中略)、そして作品の設置方法(中略)に関して、具体の作家たちの発明の才能は人を呆然とさせるほどであった。とりわけグループが結成されてから3年のあいだに繰り広げられた、スペクタクルと化した作品の制作はほとんど避けがたいまでに偶然性や偶発性の強調を求めている(以下略)⁽³³⁾。

偶然性や偶発性の強調とは、まさしく子どもの作品に通底するものである。

また、続く文面で述べているできた作品への無頓着さも、前述の高妻が言う「目的は結果としての作品ではない」という、特に象徴期までの子ども自身が作品と向き合う時の類似を思わせる。

結果として残された作品に特に関心が向けられなかった点はさほど驚くべきことではない。(中略) 具体の作家たちはこの点をよく理解しており、少なくとも活動の初期においてはこれらの残余をパフォーマンスや複数の媒体を用いたインスタレーションにおける単なる支えとみなして特に重視することはなかった⁽³⁴⁾。

グッゲンハイム美術館で2016年に実施された「具体」の展覧会は「Gutai: Splendid Playground」がテーマだったが、続く以下の記述はそれを物語っている。

しかしながら具体グループが卓越した手並みをみせたのは、展覧会を巨大な遊園地とみなして、その中に瞑想的な空間や繊細な彫刻的オブジェを配置する発想においてであった。(中略) そこには一種の遊びの感覚があふれていた⁽³⁵⁾。

「具体」が初期に、遊びの感覚を取り入れていることへの、力強い肯定が見られる。しかし、1957年にフランスの批評家でアンフォルメル擁護者であるミシェル・タピエが来日し、

タピエによる具体の併合を受け入れることによって、吉原は最終的に彼のグループの最もラディカルな面をすべて放棄してしまったのだ⁽³⁶⁾。

批評家の戦略は明白に作品の売り込みに向けられており、結果的に具体の活動を荒廃させた⁽³⁷⁾。

と評される。5章で山本が述べた「制度的に保証された美術」へと向かう戦略によって輝きを失ってしまったという訳だ。山本が述べた「(子どもの美術との)ズレが美術や表現ということの、ものすごく根本的な問題と関わっているような予感」は当たっていたといえよう。

2019年10月にニューヨーク近代美術館(MoMA)に「具体」の作品が常設展示に加わったことについて、キュレーター、トーマス・ラックス氏が「つまりこれらは当時支配的であった勇ましい身振りを使った絵画とは対照的に、日常生活の乱雑さと密接に絡み合った主題、材料、制作方法で作られた作品」⁽³⁸⁾と語っている。勇ましい身振りとはアンフォルメ

ルを彷彿とさせる。展示に加わったのは、田中敦子のパフォーマンス（電気服）から発展した作品なのだが、従来の作品評価基準とは違う観点が加えられていることがわかる。

また、2021年夏にイギリスのTATEで開催された子ども向けの「具体」紹介文章や映像⁽³⁹⁾をみても、英語圏で初期「具体」が、子どもの美術を参照したことを再評価しているのは、特に強調しておきたい。

7章 検証5：童詩雑誌「きりん」

ここまで様々な角度から、「具体」創設者である吉原がなぜ子どもの美術を参照したかの理由を探ってきたが、もう一つ大事なポイントがある。それは『きりん』とその編集者である浮田要三の存在だ。『きりん』は1948年2月に大阪で創刊された子どものための詩・綴り方投稿誌である。

山本は、以下のように述べている。

いま現在痛感することは、「具体」における児童美術は、副次的なエピソードどころか、むしろ彼らの本質を理解するための必須事項である、ということだ。その最大級の手がかりは『きりん』誌上にちりばめられている⁽⁴⁰⁾。

『きりん』の表紙を集めた冊子、『『きりん』の絵本』には、浮田による寄稿があり、表紙絵の変遷には興味深いものがある。

まずは浮田の依頼により第3巻第4号（1948年4月）の表紙絵を吉原治良が描いている。

1956年までの間に吉原の絵は計8回、文章は計6回掲載された⁽⁴¹⁾。また、吉原が「具体」結成4年前である第3巻第4号（1950年4月）に寄稿した文章には「かくものやかき方は全く自由でいいのです。たゞ人まねだけはいけません。（原文ママ）」⁽⁴²⁾という「具体」にはお馴染みのフレーズが出てくる。

『きりん』は第2巻第7号（1949年7月）から、子どもの絵が度々表紙を飾る。それが第4巻第8号（1951年8月）坂本正美（小4）の作品（画像3）ごろから抽象画の様相を帯びてくる。その作品に出会った時のことを浮田は

ボクは絵画的に作品をみるというよりも、作者の心情みたいなものを見てとって、作品の価値判断をする性ですが、この阪本君の作品は、正に絵画的にみ

画像3 『きりん』第4巻第8号（1951年8月）



ても、本当に素晴らしいものであったと確信しております⁽⁴³⁾。

と述べている。

同じ頃に掲載された『きりん』第4巻第11号(1951年11月)表紙の藤原みさ子(小1)の貨物船の絵(画像4)は、どこか「具体」の絵を彷彿とさせる。

また、第6巻第11号(1953年11月)鈴木邦子(小2)(画像5)の絵に関して浮田は、次のように述べている。

(この作品を指導した)うちの女房は絵を非常によく理解しているわけではないんです。(中略)ただ、こどもがなにをやっても怒らないという、そういうものが彼女の中にあつたから、こどもは安心して好きなようにやったわけです。(中略)大家でなくても、こどもの気持ちをほぐせる人間関係さえあれば、こどもはかなりいいものを作りますよ。この絵はいい例だと思います。ぼくはこの作品、ものすごく好きですね⁽⁴⁴⁾。

筆者が浮田の講演でみかけた浮田の妻は、金銭的には不遇であった『きりん』編集者の浮田を、小学校教諭をしつつ生活を支えていたという、キラキラした瞳が印象的な女性であった。浮田は小学校の現場に向き、教師たちと話し込むことで教員も育てている⁽⁴⁵⁾。浮田要三の新しい芸術への熱意と審美眼が『きりん』の根幹と「具体」の萌芽にあったと言えるだろう。

8章 検証6：教育現場にいる教員との関わり

子どもの美術を見ていく上で外せない項目に、教員との関わりがある。「具体」と子ども

画像4 『きりん』第4巻第11号(1951年11月)



画像5 『きりん』第6巻第11号(1953年11月)



の関わりを考える上で特筆すべきは、深江小学校の橋本猛だろう。「『きりん』の絵本」で浮田は以下のように述べている。

橋本学級でいちばん目立ったのは、先生は詩の会、絵の会にはついて来られないということ。いつも二十人前後の子どもさんたちだけで、「こども詩の会」「子ども美術教室」にやってくる。そしてその日の会の主役はほとんど橋本学級の子どもたちです。それは詩にしても、絵にしてもすぐれていたからです⁽⁴⁶⁾。

そして橋本学級の営業担当は星で、長く橋本には会わなかったものの、『美育—創造と継承』本文中で山本と話す橋本を見て、「橋本先生は人間を育てる教育者であったと、改めて畏敬の念に強くかられた」と述べている。

では、橋本猛とはどのような教育者だったのか。『美育—創造と継承』に掲載されている橋本へのインタビューによると、1949年に師範を卒業し、1951年5月1日に大阪市立深江小学校に赴任。詩人として大阪の小野十三郎の「夜の詩会」に入り、前登志夫の同人誌「望郷」に投稿などもしていた。

ある生徒が書いてきた絵日記をみんなの前で誉めたことから、クラス全体の作文能力が上がり、持ち上がりで卒業まで担当することになる。

3年生の担当になった頃、当時の松原校長から詩の授業をすすめられる。そこで児童雑誌『きりん』を購読するようになり、やがて児童も購読するようになった⁽⁴⁷⁾。

『きりん』との出会いについて橋本は次のように述べている。

『きりん』をみると、絵も作文も詩もいろいろ載っている。絵も、具象だけではなくて、オートマティックな抽象画が載っているわけですよ。いやーこれはおもしろい、と⁽⁴⁸⁾。

このような若い詩人としての感性が綴られ積極的に導入したことがわかる。橋本は学外での詩の教室の引率について以下のように述べ、浮田の証言を裏付けている。

こどもの作品をみることについては、惜しんではいけない、という思いでやりましたが、こどもが自発的にやることに関しては、ぼくはできるだけ怠けました。こども自身にやらせるわけです⁽⁴⁹⁾。

橋本は、毎週土曜日4時間目に詩の授業をやったようだ。

授業中、ぼくはこどもたちに「この詩の急所はどこや」と聞くわけですが「人間にも急所があるやろ。急所たたかれたら、死んでしまうでえ。詩いかてそれがあるんや。」慣

れてくると、こどもはもうわかっていて「この詩の急所はこれや！」というんです⁽⁵⁰⁾。

このような言語化する上で、重要なポイントを意識するという訓練が絵画表現にも結びついたと考えられる。

他にも橋本は型破りで、整列なども嫌い、「橋本学級のこどもは、まっすぐよう並びよらへん」と散々批判され、転勤してきた校長とトラブルになったこともあった⁽⁵¹⁾。2章で触れたように、戦争の抑圧からの反動があったようだ。

1953年から嶋本昭三が「子ども美術教室」で指導に加わったこともあり、橋本学級の生徒は、詩だけではなく美術でも良い作品が生まれ、『きりん』に多数掲載された。

初掲載は1954年1月号渡辺正男の名前がみえるが、これは恐らく渡辺康彦の誤植であり、作品は小原豊雲による生け花ワークショップにおいて制作されたものである。最後は1956年1月号、表紙の吉川正明を筆頭に、カットまで含めると一挙に全10作品が掲載されている。この間約2年、合計すると23名（内ひとり無記名）による56作品⁽⁵²⁾。

そのうちの特に安定して良い作品を作っていた、12歳の乾美智子は、機関紙『具体』2号で特集を組まれている。また、1956年4月小学校を卒業したばかりの乾は、西宮浜の吉原製油の倉庫にライフ誌の取材陣がきたとき、嶋本昭三に連れられ、一人だけ見学している。

機関紙『具体』2号で浮田は、乾についてこう綴っている。

絵にあって、連続的に素晴らしい作品を生み出す程彼女の日常生活や、生活態度、生活感情は特異なものがなさそうです。成績は中位、体格は幾らか小柄、目立った特技もなく、兎に角、衆目を浴びるような存在ではないわけです。そうした乾さんが創り出す絵に、私たちがいつも興味を覚え、魅せられるのは一体どうしたことでしょう⁽⁵³⁾。

絵の会に来てから、帰るまで乾はほとんど無表情であり、制作中の動作はスピーディーではないとされながらも、「ずっと以前から約束されていたよう」で「そばで見ている、快いまでに無駄がなく、而も実に真摯」であると続けている。これは、2章で田中敦子が指導していた時のような、我彼の境界があいまいで集中した時間に良い作品が生まれていると、浮田が感じていたことを示している。実際、美術教室は制作に入ると静まり返っていたようだ。

また、同じく2号で嶋本昭三は以下のように述べている。

乾さんも又今小学校六年生の児童ですが緊張した優秀な作品を連続的に制作します。

しかも我々がとくに注目したいのはその作品が従来のごといった子供達の描いたものとは異なって非形象の表現方法に限られている事です。従来児童がこの年頃になると様々の環境によって非形象的な制作をしなくなるものと思われていたのです。しかも乾さんは成績も中位で性格も平凡でおとなしい子供であって、乾さんが非形象に適切な表現方法を見出した事は彼女のみ特有の異常性格によるものでなく、当たり前の人間の適切な表現手段として我々に訴えて来るのです⁽⁵⁴⁾。

ローウェンフェルドの発達段階で12歳は、擬似写実的段階(11~13歳)で、知的能力の発達に伴い、観察力、判断力が高まり合理的・客観的な表現をしようとする時期である。正確な再現表現を行おうとする傾向が見られる反面、絵を自由な発想(構図や配色)で描くことが減少する⁽⁵⁵⁾。

伸び伸びした表現ができなくなってくるこの後の時期を、いわゆる青年期の危機という。

『きりん』第4巻第10号(1951年10月)須田剋太の「表紙えについて」では、以下のチゼックの言葉が引用されている。

子供は抽象で制作を始める。ところが抽象は一方段々自然に近づいて行く。そして大人から影響を受けついに、児童美術は停止する。創造力が終わりになる。本当の理由は抽象から去って、自然に委任し始めるからである。ここに危険があり、子供は自然を芸術だと思い自然を模写する⁽⁵⁶⁾。

これはW.ヴィオラ著『チゼックの美術教育』にも同様な記述がでてくる。

子どもの絵は象徴から始まる。(中略)しかもこの象徴はいよいよ自然に接近する。(児童画が空想から写生に移る)そしておとなからの影響を受けて最後には児童美術はゆきづまる。(中略)創造性の終わりの真の原因は、子どもたちが象徴から立ち去って自然を模倣するところにあり、危機に直面しはじめる⁽⁵⁷⁾。

『きりん』および初期「具体」を牽引した嶋本が、発達段階の知識をもちあわせていたことが推察される。彼は、12歳という写実表現に向かい自由な発想ができなくなりつつある時期に意図的に子どもに働きかけ、抽象表現を推進したのだろう。そしてそれは、神がかった特殊能力ではないという認識が、初期「具体」の大きな特徴とも言える。

乾が抽象画で優れた作品を制作していた背景には、前述のような大人の働きかけに加えて、橋本学級が低学年から高学年まで同じ教員指導で、いわゆる一般的な年齢に応じた発達段階を生じる世間から守られ、安心して気持ちをほぐせる状況だったこともあると推察される。実際、乾(衣斐)へのインタビューでは中学に入ると「具体」との接点は切れ、詩も高校のときには書けなかったと、答えている。乾(衣斐)は、

小学校のときはすんなりと何でも書けたんですけど、中学、高校になると何か作ったような表現方法になってしまうという、そういう壁にぶち当たったのを覚えています。(中略) 自分はもうこういう年齢なんだから、こういう幼稚な表現ではいけない、というようなことがあると思うんですね⁽⁵⁸⁾。

と述べている。乾(衣斐)はまた当時のクラスを、

橋本学級にいた子どもたちは本当にみんな個性的でした。(中略) となりのクラスの先生も「このクラスは元気やなあ」とおっしゃってましたし、私たちの眼からみても明らかに違うんですね。生き生きしていました⁽⁵⁹⁾。

と述べている。

安心して制作できる環境を作れる教員がいて、はじめて多くの子どもの創造性が発揮されることを物語っている。

乾(衣斐)は工芸高校に進学し、デザイン関係の仕事についたようだが、そのように将来の職業に有効であるという短絡的な効果だけではなく、

「具体」の回顧展は何度かみているんですが、私の記憶にあるものと少しズレがあるんです。(中略) 私にとって「具体」の絵は、機関誌の二号に載っているような、プリミティブなものなんです⁽⁶⁰⁾。

という本質を見極める眼ができるということでもある。

9章 おわりに

これまで「具体」が子どもの美術を参照した理由について見てきた。全ての人の関係性がそうであるように、子どもと大人の関係も必ずしも片方が片方を世話するだけではなく、相互に影響を及ぼしあい、没頭した末に生み出されるものがあるのは、これまで見てきた通りである。加藤は以下のように述べている。

むしろ幼児教育に携わる保育者のほうが、(中略)「創造」の現場に立ち会うがゆえに、より敏感に、より未分化な本源的地点で、ものをつくることの意味を掴み取っている可能性も大いにある⁽⁶¹⁾。

8章で取り上げた橋本教諭は転勤後、同じような教育はできなかったと語っている。ま

た2章の田中敦子のように、教える側と教えられる側の我彼がわからなくなるような没頭した瞬間は度々訪れるものではないかもしれない。

しかし、本項ではとりあげなかったが、元大阪市教育委員会図工視学であり、嶋本昭三とゆかりの深い曾根靖雅⁽⁶²⁾の理論実践がなされた桃の里幼稚園では、継続して良い作品を童美展に出品しつづけていた。

また、教える側である教員も初期「具体」の作家たちのように、子どもがもつ「創造」の本質を支援する姿勢をもちつづけながら現場に立ち続けることは、作家として非常に重要な刺激を受け続けられるということなのだ。それは現在、中学校の教壇に立つ筆者も実感している。自分自身が過去に習得し、忘れてしまった感覚を、生徒が制作している様子から思い出すことがある。そして子どもの作品は稚拙とは違う意味で、見ていて楽しく、時々感心してしまう。筆者には、人生の決まった年齢にしかない花のようにも思える。その制作現場に立つことは、ともすれば世間的な評価軸に合わせることが教育であり、美術業界で生き残ることであると錯覚しがちな社会が変質させる「創造」の本質を自覚する、貴重なそして希望の羅針盤となりつづけるただ一つの方法となるであろう。

最後に本論文を執筆するにあたり、横尾忠則現代美術館館長補佐兼学芸課長である山本淳夫氏に講演及び資料送付で多大なご協力を賜りました。感謝の意を表します。

—注・参考文献

- (1) 山本淳夫『『きりん』と吉原治良—深江小学校 橋下学級を中心に—』『吉原治良研究論集』財団法人ポーラ振興財団助成、吉原治良研究会編、2002年、p.80
- (2) 加藤瑞穂『童美展 1948～2008』芦屋市立美術博物館、2008年、p.3
- (3) 山本淳夫『《泥にいどむ》と初期「具体」の作品構造—「アール・ブリュット」と「童美展」の比較を通じて—』『兵庫県立美術館研究紀要』第8号、兵庫県立美術館、2014年、p.20
- (4) 川路澄人『美術科教育の基礎知識』（福田隆眞、福本謹一、茂木一司編著）、建帛社、1985年、p.52
- (5) 山本淳夫、注3前掲書、p.21
- (6) 同上
- (7) 山田一美『美術科教育の基礎知識』（福田隆眞、福本謹一、茂木一司編著）、建帛社、1985年、p.54
- (8) V・ローウェンフェルド『美術による人間形成』（竹内清、堀内敏、武井勝雄訳）、黎明書房、1963年、p.135
- (9) 同上、p.137
- (10) 平井章一「吉原治良の一九三〇年代の抽象絵画—素描と蔵書が物語ること—」『関西大学哲学/関西大学哲学会編』2001年、pp.58～60
- (11) 吉原治良「らくがきとチュリング石」童詩雑誌『きりん』第4巻第10号、日本童誌研究会、1951年、pp.28～29
- (12) 金山和彦「「具体美術協会」吉原治良の作品制作にみられる児童美術との関係—作品《白い円》を中心に」『藝術研究』第33号、2020年、p.30
- (13) 平井章一「一九三〇年代の大阪におけるヨーロッパ前衛絵画の受容と展開—石丸—と吉原治良を中心に—」『昭和期美術展覧会の研究 戦前編』、東京文化財研究所企画情報部（編）中央公論美術出版、2009年、p.250
- (14) 吉原治良、注11前掲書、pp.28～29

- (15) ローダ・ケログ『なぐり描きからピクチュアへ』（深田尚彦訳）黎明書房、1971年、p.222
- (16) 平井章一、注10 前掲書、pp.66-67
- (17) 同上、p.67
- (18) 同上
- (19) 加藤瑞穂、注2 前掲書、p.6
- (20) 山本淳夫「V創造と継承」『美育—創造と継承』芦屋市立美術博物館編、芦屋市立美術博物館、2000年、pp.130-131
- (21) 同上、p.131
- (22) 浮田要三「I指導者たち1『きりん』の時代」『美育—創造と継承』芦屋市立美術博物館編、芦屋市立美術博物館、2000年、p.47
- (23) 山本淳夫、注20 前掲書、p.147
- (24) 同上、p.148
- (25) 加藤瑞穂、注2 前掲書、p.9
- (26) 山本淳夫、注20 前掲書、p.132
- (27) 加藤瑞穂、注2 前掲書、p.7
- (28) 同上、p.4
- (29) 同上
- (30) 同上、p.9
- (31) 同上、p.13
- (32) 同上、pp.13-14
- (33) イヴ・アラン・ボワ他、『ART SINCE1900—図鑑 1900年以後の芸術—』（尾崎信一郎、金井直、小西信之、近藤学編）東京書籍、2019年、p.437
- (34) 同上
- (35) 同上、p.439
- (36) 同上
- (37) 同上、p.440
- (38) 藤高晃右『MoMA が常設展示を大幅入れ替え。「具体」や「もの派」が加わった理由とは？』ウェブ版美術手帖 <https://bijutsutecho.com/magazine/insight/23435>（閲覧日 2021年10月1日）
- (39) TATE KIDS ,GUTAI ,TATE <https://www.tate.org.uk/kids/explore/what-is/gutai>（閲覧日 2021年8月14日）
- (40) 山本淳夫、注1 前掲書、p.82
- (41) 加藤瑞穂、注2 前掲書、p.10
- (42) 吉原治良 「デッサンについて」童詩雑誌『きりん』第3巻第4号、日本童誌研究会、1950年、pp.12-13
- (43) 浮田要三「きりんの話」『『きりん』の絵本』（加藤瑞穂、倉科勇三編著）きりん友の会、2008年、p.9
- (44) 浮田要三、注20 前掲書、p.50
- (45) 滝口豊一「I指導者たち1『きりん』の時代」『美育—創造と継承』芦屋市立美術博物館編、芦屋市立美術博物館、2000年、p.29
- (46) 浮田要三、注43 前掲書、p.23
- (47) 橋本猛『「I指導者たち1『きりん』の時代」』『美育—創造と継承』芦屋市立美術博物館編、芦屋市立美術博物館、2000年、pp.10-11
- (48) 同上、p.11
- (49) 同上
- (50) 同上、p.15
- (51) 同上、p.18
- (52) 山本淳夫、注1 前掲書、p.75
- (53) 浮田要三「具体誌再録2号」『具体資料集：ドキュメント具体 1954-1972』芦屋市立美術博物館編、芦屋市文化振興財団、1993年、p.270

- (54) 嶋本昭三「具体誌再録2号」『具体資料集：ドキュメント具体 1954-1972』芦屋市立美術博物館編、芦屋市文化振興財団、1993年、pp.270-271
- (55) V・ローウェンフェルド、注8前掲書、p.275
- (56) 須田尅太「表紙えについて」童詩雑誌『きりん』第4巻第10号、日本童誌研究会、1950年、p.10
- (57) W.ヴィオラ『チゼックの美術教育』（久保貞次郎、深田尚彦訳）黎明書房、1983年、p.98
- (58) 衣斐美地子「Ⅱ表現者たち」『美育—創造と継承』芦屋市立美術博物館編、芦屋市立美術博物館、2000年、p.82
- (59) 同上、p.79
- (60) 同上、p.76
- (61) 加藤瑞穂、注2前掲書、pp.13-14
- (62) 嶋本昭三『芸術とは、人を驚かせることである』毎日新聞社、1994年、pp.248-253