

## 児童美術と大人の美術の接点を考える

日名子 孝三\*

### Abstract

Franz Cizek and Victor Lowenfeld are the well-known researchers who rated children's drawings and recognized them as fine art in children's art history. They commonly pointed out the understanding of primitives and establishing the developmental stages of children's drawings. Furthermore they found that there was an overlay on children's recognition of primitives, color, and space with adults' and adult artists discovered primitive images in the children's drawings, which could have an impact on modern art. This paper will discuss the recognition process of children's art and relations of the process with adults' art.

**Key Words** : children's art, adults' art, crossroad

### はじめに

造形表現に関して客観的視点（分類しない）から見た場合、大人、子どもの差はないはずである。もし、あるとすれば年齢表示があるか事前の情報を持ってその表現に接しているからであろう。造形表現を素直に受け入れるには、どのような姿勢が最良か。何も事前の情報を持たないことであると言いたい。これは、造形の作り手としての意見と言えるかもしれないが。しかし、体感による直接的方法がイメージを膨らませ豊かな時間を過ごせるのではないか。絵画

---

A crossroad in children's and adults' art

\*Kozo Hinago

Correspondence Address : Faculty of Human Studies, Bunkyo Gakuin University,  
1196 Kamekubo, Oimachi, Iruma-Gun, Saitama 356-8533,  
Japan.

Accepted October 27, 2004.

Published December 20, 2004.

を例に考えれば子どもの描写の発達過程には、大人の造形表現に携わる人々にとって「このように描けたらな…」と思わせることは確かにある。特にその表現に潜む抽象的感覚に対して興味をいだくことが多い。このように大人の造形家は、子どもの表現を強く意識することはあるが、子どもを援助する側は、この関係をどのように認識しているのだろうか。児童美術が現在のように確立されていく過程で表現の抽象的な部分についてどのように認識されてきたのかを考察する。最初の段階として子どもの造形表現（児童美術）の認識について考えてみなければならない。本論においては、児童美術が認識されるに至った過程で重要と思われる代表的研究者の考えと大人の美術に対する考え方を交えながら児童美術と大人の美術の接点を考えてみる。

児童美術が認識されるに至った歴史・過程、また、我々大人が考える美術との接点は大きく以下のようなことであろう。

### 1-1) 児童美術の認識

児童美術の研究に関してF・チゼック、V・ローウェンフェルドが、歴史的に代表される主たるところである。段階的研究は、以下のような研究者の流れによって構築されてきたが基本的には、原始美術に対する認識があり、このことは近現代美術と一致するところである。

各造形内容についても一般美術と児童美術の作品に対する比較・直接的関連分析は、行われていないようである。要因として考えられることとして児童美術が、ある年齢期間の問題としてとらえられているためであろう。しかし、乳幼児（2歳）から中学生（14歳）の期間で表現される造形様式は、一般美術造形で示される表現と近いか重複されている部分もあると考えられる。ただし、そこには色彩に関する問題が横たわっているのも事実である。

「児童美術の認識に貢献した要因には次の三つがある。すなわち、心理学研究の発展、原始美術に対する関心の高まり、それに近代美術の様々な特徴に対する理解である。こうした発展によって、筋の通った議論や比較のための確固とした基礎づけがなされ、児童美術教育が唱道されるようになったのである。<sup>(1)</sup>」

関連する人物、研究内容を順に追って示していくと最初に挙げられるのは、スイス人のルソーであろう。ルソー（1712～1778）の考え方は、「『エミール Emile』（1762）に述べられた教育方法に基づいている。<sup>(2)</sup>」

自然は、合理的であり、自然に即した生き方が重要でそこから学ぶことは子どもにも豊かな感覚を与えることになると指摘している。この指摘は、児童に対する美術教育に対して述べられたものであるが、決して子どもだけの問題ではないようである。自然の中に潜むルールは、頭で考えるよりもはるかに複雑であるがそれを体験するには描写を試みるのが、一つの方法として身近であり最適であろう。合理的であるが故に描き手のわがままを許さないことがすぐ確認できるからである。「自然から学ぶ」という考え方は、よく使われる言葉であるが意外に浸透していないようである。子どもの体験に対して援助者がどの程度自然に即し観察を行っているか。また外面的には見えない自然法則を見るか感じ取っているかが、子どもの美術に対し援

助を行う場合重要なポイントになるのではないかと考える。ルソーの述べている「児童に対する美術教育は青年や大人に対する美術教育とは異なるべきである」という考え方は指導する援助者が通常自然に対しどのような姿勢をとるかによって子どもへの影響が違ってくるのではないか。大人的美術教育にあっても「自然から学べ」という考え方は根本的に同一の考え方としてあることは確かである。「一方、こうした考えを英国にもたらしたのがハーバート・スペンサー<sup>(3)</sup>である。」

ハーバート・スペンサー（1820～1903）は、「描画を教育の一環として取り上げる際だけでなく、描画を教える方法を選択する際にも、教師が『自然』の啓示に耳を傾けていたならば、ずっとまじな教育ができていたであろう。子どもが最初に表現しようとするものは何であろうか。それは、大きなもの、魅力的な色をしたもの、楽しい連想を次々に引き起こすもの、子どもの感情を大いに揺さぶった人物である。」<sup>(4)</sup>と述べている。

自然に視点を向けることは、大人、子どもにかかわらず様々な造形にとって発見の糸口となるヒントの宝庫であると言ってもよく、また感性に対する刺激を誘い、感受性を豊かにしてくれるものである。風による砂漠の文様、カッパドキアに見る奇岩の集合など人間の創造力を遙かに超える不思議な造形は、その形態の独特なフォルムが我々の感覚を大いに喚起する。風景の中にできる自然なフォルムは、大人の造形作家にとっても学ぶべき手本とでも言える。近代において多くの造形家は、表現すべき対象を写實的に表現するのではなく、そこから感じ取れる形態、色彩など、外形にとらわれることなく表現し始めたのである。これらの行為がフォービズムを生み、造形家たちをより自由な自分としての風景などを制作する行動へと向かわせたのである。そこには、形態、色彩に関しても大きな変化が表れる。子どもにとっての形態、色彩はどうであろうか。

### 1-(2) 形態と色彩について

スペンサーは、次のように述べている。

「また、いろいろな動きで興味を引き付ける牛や犬、絶えず目に映りその大きさや各部の対照によって心を打つ家々である。それでは、どの表現法が子どもにもっとも喜びを与えるのだろうか。彩色である。何かほかに適当なものがない場合には紙と鉛筆があれば十分である。しかし、絵の具箱と筆—これこそが宝である。外形線の描画は彩色によってただちに二義的なものになる……。色彩が形態に優ることは、すでに指摘したように心理学的な根拠があるので、最初から認識しておかなければならない。同様に、模写されるものは〔手本ではなく〕実物でなければならないことも、最初から認識しておくべきである。」<sup>(5)</sup>外形線にたよれば動きを止めると共に表現の幅も狭くなる。色彩が自ら形をとるようにすれば自由な形と豊かな色彩を手に入れることができるだろう。

もっとも顕著な例は、保育現場で使用される略画だと思われる。略画または簡略画とも言われ、デザイン的に形を集約させたサンプル的要素が強い。そのため、ほとんどの動植物、事物

などが一律に同じ表情、形態をとりやすく、その太い輪郭線は色彩の自由を拒む結果となる。また、そのサンプル画的形態は子どもに違った意味の事物に対する認識をさせてしまうと考えられる。

これは、保育の行事に精通した表現のデザイナーが、色、形、季節などの諸条件を広く集約的にその場面に対応できるものとして発表するわけだが、広く集約的に考えていくとデザイン的になってくるものである。つまり、種類のない形とでも言ったらよいのだろう。幼児の造形に関するテキストだけに頼ってしまうと、どうしても動きの少ない表現、デザイン的な色配置になってしまうと思うが、それは当然のことと考えられる。そこで応用ということを考えてみたい。現場によって環境などの諸条件は違ってきて当然なわけだが、テキストをヒントにしてそれを十、一しながら制作していくことなどを考えると、その現場独自の表現が生まれてくるのではないか。ちょっとした応用、工夫によって表現が個性的で豊かになると考える。

自分の見たもの、経験したことから自分なりのものの見方、感じ方で表現する。形態を感じ、色彩も自分の感じたままに、他人に表現するのではなく自分に表現する姿勢が必要となるであろう。大人が自信を持って自分なりの表現を試みることはそのまま子どもに影響を与えることになるであろう。

### 1-3) 色彩と実際

また、色彩そのものについて学生を例にとって考えてみると、

「色彩については生まれもったものが左右することが多いと思われ色彩感覚の優れた人もいれば色を使うことが不得意という人もいるようだ。絵画に限定していえば形に優れている人は色彩に弱いと言われ、色彩に優れている人は形に弱いと言われる。確かに（筆者中略）線描写などをみていると線表現の優れた学生は色彩を使用するなどの感覚表現がやや劣る傾向がみとめられる。

色彩感覚が優れているということは、色・形・感情の組み合わせが良いということでもあり、この直感的判断は机上で教えられるものではない。机上での組み合わせは、色彩の明度・彩度・暖色・寒色など色彩上の強さ、弱さ、ある色彩の位置関係などの色彩学とでもいうべきものである。色彩を研究して知ることと造形の過程で知るとは色彩についての感覚がかなり違ってくるのではないかと思われる。実技を行う前に知識を得ることは、人によって異なるが、知識を得たことによって表現を無意識の内に狭くしてしまう可能性がある。確かに技術・知識は大切であるが実技を行いながら習得するのがもっとも身につくと思われる。色彩は『自分の色』といわれるものがあり、人それぞれに同じ色でも使う人独特の持ち味があるようだ。描く・作る内容によって（筆者中略）作業の行程が順序を追わなければならない材料を用いる場合は事前の基本的な知識・技術の習得が必要な場合もあるが、一般的には、まず実技からの導入のほうが現在の学生には適しているようだ。特に色彩については感覚的要素が強いため解説が難しく学生一人一人の性格を少しは知ってからでないと指導しにくい点がある。なぜならば

現代の学生は行動より、まず言葉で納得してから行動に移すことが多く感覚的なことがらは非常に理解しにくい点が見うけられる。このことは他のことがらに関しても見うけられ造形に対する展開も弱くなってきており、領域『表現』に関する担当者は悩むところであろう。<sup>(6)</sup>」

指導的立場からの色彩についての問題点は上記した感覚的なものを言葉という媒体を使うことの難しさが、指導に非常に困難を強いられる。美しい色、汚い色など様々な言い方がされるようだが、どのような言われ方をされようとも色は色であり物事を見つめる個人の感覚によって表されるものではないか。我々の周囲には、綺麗と感じるものもあれば汚いと感じるものもある。それらは、個人の考え方、生まれ育った環境などによって育まれた感覚と言えるであろう。では、大人の美術家たちは色彩をどのように受け取っているのでしょうか。

「色を色として独立させるために現代美術の担い手たちは様々な実験を繰り返してきた結果『色は必ず何物かの色』ではなく、色が色自身の形を持ち、輪郭線などの『補助的』な位置から主役としての価値を勝ち取ったように思える。例えば、マーク・ロスコの絵などを見てみると色自体が自ら不定形の形（色面）を創り出しており、具体的対象の存在は見えてこない。つまり形に色がついているのではなく、色が形を創り出している。その絵のなかに自分の記憶している具体的形を求めても意味がないのではないか。あれこれ考えず画面を見つめるしかない。つまり、いままで持っていた絵画に対する常識の枠をはずさなければその絵は見えてこないということなのだろう。常識の枠をはずさない限り自分の知らない世界は見えてこないと同時に子どもの描く『わけのわからないものたち』に近づくことはできないと思われる。色に対する考え方は、絵を描くつくり手、色彩の研究者、心理の研究者、それぞれの考え方、感じ方があろうと思うが（筆者中略）言葉や形にくらべると曖昧で塗られた色が示すものはこういうことだとは、言い切れぬ要素が多いのではないか。それだけに謎の部分があるが、それは自分自身の無意識の心の表れなのかもしれない。絵は描き込んでいけばいくほどにその人が出るものであるが色も同様で、そこに個性というものが出てくる。言葉や形ほどの明確さがないぶん、不意をつかれる恐れがあるのではないか。ふだんの生活の中にある自分が感じている喜び、恐れ、怒り、悲しみなどが自分の中に蓄積されて、ふだん言えなかったり、動作に出せなかったりして心の奥底にしまいこんだことが夢の中に不意に現れるようにある色に表れてくる。それはその人の歴史の中のことだけとは限らず、幾世代か前から遺伝によって引き継がれてきたものが表れているのかもしれない。<sup>(7)</sup>」

## 2-(1) 表現と技術について

描く・作る、ということに対し事前に知識を得るか否かは年齢にもよるが基本的には必要最小限の技術、知識、にとどめるべきであろうと考える。表現を支えるには技術力は欠かせないものであることは確かである。ただし、各種素材の基本的技術以外は自分の表現する内容によって自己開発すべきものであり、表現とその表現を支える技術は表裏一体になる。自分が表現したいものについて制作を進めていくと、そこに自分のやり方（技術）といったものが自然に

行われていくものである。一種の発明、発見とでも言うべきものかもしれない。技術優先は表現されるものをうまくは見せるがその制作表現の可能性を小さくおさえてしまい未来性のない制作へと押しやってしまう危険性があるのではないか。ウィルヘルム・ヴィオラ（オーストリア、ウィーン・チゼックの友人であり研究解説者）は、技術的なことに関して、「まず子どもはしゃべってから、次に文法を学ぶのであって、その逆ではない」。さらにヴィオラは、チゼックの言おうとしたことを次のように補足している。「まず子どもたちが創造的なのであって、<sup>(8)</sup>ずっと遅れてから描画と彩画の文法を知るのである。これが正しい筋道なのである。」

ヴィオラの技術に関する考え方は、大人に対しても十分に適用できる内容と思われる。大人は、まず知識として描画をふくめた造形の表現方法を知りたがる傾向を持つ。

アレグザンダー・ペイン（1818～1903・イギリス、心理・哲学者）は、「美術教育の目的を観察の正確さと完全さを発達させることであるとする理論に疑問を投げ掛けた最初の心理学者であった。ルソーでさえもこの理論を信じていたのである。ペインは、本能や情動に関する研究<sup>(9)</sup>によってこの理論とは別の考えに達したのであった。」

「全般的能力としての『描画』の効用を過大視すべきではない。それは、手の付加的な技術であり、目的によっては大切である以上に欠くことのできないものでもある。しかし知的訓練の基礎としては、その効果は定かではない。それは、観察能力を養うものと考えられており、目に映る事物についての知識を心に蓄えるうえで役立つとされている。しかし、このことは、あまりにも曖昧で正しいとはいえない。『描画』は、ただ目的にとって必要なものだけを観察するよう子どもに強いる以外の何ものでもない。別の描画を模写する際はその線に注目しなければならぬとか、自然を描く際には実物のもつ形態や遠近に注意を払わなければならないとかいったことは、大した意味をもたない。なぜならば、それには、一般に多種多様に重要な特徴をもつ周囲の事物に対する視点が欠落しているからである。生徒は、描きたくないものに<sup>(10)</sup>必ずしも注意を向けるとはかぎらないのである。」と述べている。

## 2-2) 描写力と表現力について

「描写力」と「表現力」は二つで一つなのだが、なぜか「描写力」ばかりが、優先されるようになってきている。このことには、様々な原因が考えられるが、「自分の表現」は自分でしか表せない、また、絵画（造形表現）が一定の基準を持たないからではないか。

このことは、大変重要な意味がある。援助者が、表現という意味をよく分からないまま現場の子どもたちの造形の時間に臨んだとき、どういう接し方をするのであろうか。表現というのは、自分の気持ちに対する想いなのであると考えられる。

また、造形の基礎としての写生は、この勘違いを取り除くための一つの方法であると言える。ものをよく見たり、色を感じたりすることは、子どもに対する言葉かけに際しても、幅のある豊かな言葉をかけるヒントにもなるのではないか。花一つとってみても様々な表情を持っていることを自分の目で確かめてみる必要があるのではないか。子どもたちは、このことを全身で

感じ、知っていると思われ、この事実を援助者は心にとめて対処してもらいたい。

ペインの唱える「全般的能力としての『描画』の効用を過大視すべきではない。」は理解できるところであるが、表現力としての描画が述べられていないのはその時代の子どもの美術に対する全般的考え方なのだろうか。子どもの描く絵は、この時代にはまだ美術としての認識が非常に薄いと考えられ現代の描画の在り方とは隔たりを感じる。ペインの述べる「描画」とは、写生というニュアンスが強く、現代における描画の持つ意味とはやや隔たりを感じる。植物図鑑の標本図のような本物そっくりを意味するものに受け取れ、産業に使われるデザインの傾向をベースにおいた描写が想像される。「描画」が単に写し取るということとするならば遠近も形態も色さえ興味の対象とはならないであろう。それこそペインの言う描きたくないものに注意など向けはしないだろう。「描画」とは、写し取るのではなく表現のための一つの手段と考えるのがよいだろう。「描画」も美術の中の一つであり、美術とは時代を超えた表現方法ではないか。

### 2-3) 「児童期の研究」

ジェイムズ・サリー (1842~1923)

「1895年にサリーの『児童期の研究 Studies of Childhood』が出版された。この本は、児童の描画の発達段階を包括的に分析し分類した最初のものであった。<sup>(11)</sup>」

児童美術の初期の段階に関するサリーの研究を見ると、子どもは認知図もしくは認知図式を発達させることによって、観念を繰り返すことができるという事実を彼が把握していたことがわかる。例えば彼は、子どもは「人間の顔を月形」と見ていることについて言及しており、「有名な長柄のフォーク、あるいはくま手」については、「この図式は、国籍にかかわらず、子どものあいだで広く一般化しているように思われる」と記している。サリーの「図式」概念は心理学の分野に重要な発展をもたらすことになったが、彼自身、その重要性に気づいていたかどうかはあきらかではない。

スペンサー、ペイン、およびサリーの著作は、英国の児童美術観にすぐさま変更を与えることはなかったものの、従来の実践方法が子どもの本来の発達に適したものでないことを示したことは確かであり、新しい方法への道を準備した。それらの著作が美術教育に対してすぐさま影響を与えなかったのは、色彩豊かな原始美術、エジプト美術、それに後期印象派美術の素晴らしさが90年代ではまだ一般に受け入れられておらず、したがって、すでに美術として認められている領域のいずれにも児童美術は匹敵しないという事実に起因していた。サリーでさえも、子どもの初期の作品は美術ではなく、「前美術的なもので一種の遊び」とみなしていた。彼は「未熟な児童美術」と言ったり、「粗野な胎児期の美術」と言ったりしている。サリーは、「子どもの美術はそれ自体独立したものである」との理解を示したものの、その内実は、せいぜいのところ、児童美術は未熟で不完全なものであるが、少なくとも真の美術に向かっている、というものであった。彼は次のように記している。

「こうした幼少期のデザインは、疑いもなく未熟で粗野で自己矛盾したものであるとしても、美術的な特徴を全くもたないわけではない。その抽象的な処理の仕方自体、不十分ながらも最終的には真の美術に向かうものであり、本質的にはありのままの再現というよりも選択的で暗示的なものである。」

子どもたちは近代美術運動の帰依者であったチゼックの出現を待たなければならなかった。彼によると児童美術は、不完全で不十分なものでは決してなく、それ自体紛れもなく素晴らしい美術であり、また「美的創造の最初のもっとも純粋な源泉であり、一度その開花期が終わると二度と訪れることのないものであった。」<sup>(12)</sup>

「未熟で粗野で自己矛盾」とは、美術はつじつま合わせでないという認識がされておらず、現代美術の視点からすれば美術そのものであるという考えは未熟であると言える。そして1860年代が近代美術への入り口を表す表現そのものという気がする。日本では、明治時代にあたるこの時期はサリーが述べている原始美術、エジプト美術の素晴らしさが一部の美術研究者により認識されたばかりであった。そして、この時期に児童美術の認識の歴史に影響を与えたダーウィンの『種の起源』が発表された。印象主義、後期印象主義とつづくこの時代の美術家には、セザンヌ、ゴッホ、ロダン、などがあり、名だたる後の大人の美術家たちに影響を与えた探求者達の宝庫であると言ってよいだろう。写実主義から印象主義へとヨーロッパの美術界も変動する中でマネ、ドガといった美術家たちが自然の生活様式を写実主義から新しい絵画表現へと移行発展させた。常にどの時代においても新しい創造は見る者に抵抗と驚きを与え、なかなか理解されるまでには至らない。常に完成を求められていたであろう時代にあってサリーの言った「前美術的なもので一種の遊び」といった考え方は当然と言えるかもしれない。

#### 2-(4) 原始美術による児童美術の認識

「美術としての児童美術が、フランツ・チゼック（1865～1946）、ロジャー・フライ、メアリアン・リチャードスンといった実践的な美術家によってはじめて広く大衆に示されたとすれば、これほどふさわしいことはない。——確かに最高期の児童美術はきわめて優れた美術の一形式なのである。というのも、子どもの絵画の発達過程には、多くの大人の美術家に自分が無能だと感じさせてしまうほどの技術と知覚を発揮する時期があるからである。19世紀末にアカデミ的な高級美術が衰退し、その後続く色彩豊かな後期印象派の絵画が流入してきたことにより、はじめて子どもと大人の美術の比較が可能となった。児童美術、原始美術、未開種族美術、西アジア美術は、もはや未熟なものではなく、感受性の強い、表現豊かな美術の形式であるとむしろみなされるようになった。いみじくもサー・ハーバート・リードは、『児童美術を美的鑑賞の一般的領域に含めることを促した』のは、『原始美術に対する評価の高まりと近代絵画の革新的な発展であった』と述べている。

人間の進化の表れとして原始美術に関心を持っていたスペンサーは、1862年に、初期の美術に見られる言語的要素、エジプト人の空間と色彩の表現法、および、すべての児童美術に共通



して見られる反復図式に着目した。彼は『第一原理 First Principles』の中で次のように記している。

「奇妙なことに、記述言語、絵画、彫刻のどの形式も、皮革や洞窟の壁に描かれたあの未熟な描画に共通の根をもっている。」

美術とは高尚なもので、「原始的なもの」はすべて未熟であるとする考えのもとで育った美術教師は、当然のことながら原始美術を価値ある美術として認めることを拒んだが、30年代までには、近代運動の新たな認識によって、一般の人びとも単純なものの価値を理解するようになった。ハーバート・リードは次のように記している。

「黒人やブッシュマンの研究がなされることによって、私たちは美術をもっとも原初的な形で理解するようになった。原初的なものは常にもっとも活力に満ちあふれている。<sup>(13)</sup>」

それまで第一とされてきたアカデミックな高級美術が衰退し美術界全体の美術に対する考え方の変化が子どもの美術を単なる「未熟で粗野で自己矛盾」と定義づけされた位置から一つの独立した美術としての位置を確立することになる。「原始的なもの」「遅れているもの」などの考え方はその時点を中心に考えられた独善的な意見であったのであろう。1800年代に始まる発掘調査によってスペインのアルミタラ、フランスのラスコーなどで発見される洞窟画は、当初2万年以上のものとは誰も信じなかったようだ。宗教との密接な関係によって発生したことは他の芸術分野と同じとされている。神に対する祈りが言葉に変化し、繰り返し祈りを捧げるうちに歌や踊りになったとされる。また、祈りに関するものを具体的にしたものが絵、彫刻であり、神や亡くなった人々を祀るものとしての場所に記憶として残されたものがピラミッドのような美術的建築物になったとされる。子どもの描画に見られる反復傾向は、原始美術に数多く認められる。描かれているものは見て楽しむという性格のものではなく、彼らにとって毎日の生活は予測のつかない厳しい生活であり神に力添えを願ったのではないかとされる。子どもの描画の発達過程において形態が非常に類似している部分があるとされる。

では、大人の美術から見た場合はどうか。原始的なものは自然の活力に溢れたものを感じ、ピカソや岡本太郎らが求めたものはそこではないのか。ピカソの有名なゲルニカに至る過程で見せた一連の作品はアフリカに引き継がれている黒人彫刻の影響である。通常の描写とは異なるその単純化された形態がピカソの創作に重要なヒントを与え「キュビズム」という近代絵画に新しい運動を起こすきっかけを与えたのである。その原始的フォルムは、 unnecessary 装飾を取り除いた簡潔なフォルムから成り立っているが基となっているものはやはり宗教であり、宗教における儀式などに使う具体的な形として発生したものと思われる。岡本太郎が生涯追いついたものは表現するという行動活力と思われるが、岡本の仕事の中でもっとも興味深いところは縄文式土器と日本各地に点在する祭事の研究である。縄文式土器に見るその活力に満ちた造形は、我々現代人が日常生活の中に感じるこのできないものである。そこには、ピカソが興味をいだいたアフリカの黒人彫刻同様に表面的で装飾品のイメージは感じられない。言葉では表現できない何かを感じ、上手い、下手という枠を超えて見る人々に理屈でない力を感じさせる。

まさに原始の何か、言葉にできない表現があり、祭事、神事に関心を示した岡本の普段の行動の確信を見るようである。アメリカにおけるアクションペインティングが追い求めてきたものもこれではないか。ポロックの見せる制作態度はまさに宗教的行動である。その絵画表現はネイティブ・アメリカンの砂絵からも影響を受けたとも言われる。ネイティブ・アメリカンの砂絵は、呪術師が行う占いの一種だとされる。現代美術に共通することは、観賞用に制作されることが少ないと思われることである。子どもの描画活動においてある時期「大人の美術家に自分が無能だと感じさせてしまうほどの技術と知覚を発揮する」云々は、子どもたちが決して観賞用に絵の制作を行っているわけではないところに要因があると思われる。そこには、上手い、下手は介在しないため純粹の表現として成立し、大人の美術家に影響を与えるのではないかと考える。子どもの描画の成長過程は、ローウェンフェルドの研究結果によれば年齢ごとに世界中でほとんど一定の様式を表すと述べている。

4歳前後になると客観的視野とでも言えばよいのか、子どもなりの表現ではあるが自分で描きたいと思っているものを口に出しつつ描くようになる。ただし成長の幅があり何歳になったからこう描けるということではない。しかし、4歳ころから7歳ころまでが子どもが自分の周囲の事柄を絵に描く時期で素晴らしい作品が生まれる時期であるとされる。客観的ではあるが何かを描いても絵としてはまとまりがなくいろいろな関係もばらばらであり羅列的・並列的に画用紙の上に置かれているといった感じがある。物の大小、上下、遠近など物と物との関わり、関係といったものはなく、自分が表したいものが並べて描かれているといった表現である。しかし、それは子どもにとって重要ではないと考えられる。同じものを画面に幾つも描いたりするが、それは余程印象が強かったりするとそれを描くのだと思われる。印象の強いものは大きく描いたりするがこれも自然のことと言える。大人が絵を描く場合、見た位置からの関係で描くことが一般的と思われがちであるが現代美術においては描きたいものから描けばよいと考える。現代美術において必要なものだけを取り出して描くということは重要な意味を持つものと考えられている。

上記したような一時期において子どもの描画が一定の様式を表すという事実は何が要因となっているのかは解明されていない。しかし、これらの研究は紆余曲折を経てフランツ・チゼックによる「教室内・教室外の生徒の絵の違い」の研究、ヴィクター・ローウェンフェルド(1903~1961)による「子どもの描画の成長過程」の研究によって考察され児童美術の認識がなされたのである。

## おわりに

作り手の立場から子どもの美術が認識された過程と大人の美術との接点について考察を試みたが児童美術・大人の美術は、ともにそれぞれ大きくプリミティブな領域であること、児童美

術が美術の一領域として認識されてから歴史が浅く、大人の美術との関わりが明確にされている文献もあまりないため児童美術の認識の歴史を再確認し、それぞれの節目において大人の美術との距離、接点などを考え、両領域の造形性について考察を試みた。現在においてもローウエンフェルドによる研究成果が基本文献として使用されていることを考えると子どもの美術の世界はまだまだ研究テーマとして継続することが必要であると考え。本紀要では、大きな流れにとどまってしまったが、次回と同テーマではより大人の美術との接点を深めた内容とした。

## 文 献

加藤怜子・日名子孝三共著「造形表現の指導」 学芸図書株式会社 2001年  
嘉門安雄編 「西洋美術史要説」 株式会社 吉川弘文館 1965年

### (注)

- (1) S・マクドナルド著「美術教育の歴史と哲学」P.427 玉川大学出版部 1990年
- (2) 同上 P.427
- (3) 同上 P.428
- (4) 同上 P.429
- (5) 同上 pp.429～430
- (6)(7) 日名子孝三著「つくり手から見た造形指導に関する一考察」P.147, P.148 文京学院大学紀要 1997年
- (8) S・マクドナルド著「美術教育の歴史と哲学」P.431
- (9) 同上 P.432
- (10) 同上 P.433
- (11) 同上 P.439
- (12) 同上 pp.439～440
- (13) 同上 P.444