

[研究ノート]

「物語」から〈物語〉へ連なる子どもの世界（1）

～小説『裸の王様』・映画『絵を描く子どもたち』から
絵の指導を考察する～

阿部宏行・花輪大輔

はじめに

この研究ノートは、北海道教育大学札幌校花輪大輔准教授との共同執筆である。絵の表現に関する歴史的な考察や、特にその指導法に関する調査研究の考察なども含めた共同研究である。(1)では、戦後の「創造美育運動」の絵の指導について記載している。(2)は、文部省が学習指導要領に掲げた平成の「新しい学力観」をもとにした西野範夫の指導観について論述している。(3)では、子どもの想像力を育成する金井秀男の「お話の絵」の指導法を論述し、(4)では、全国の教師に影響を与えた酒井臣吾が提唱した独特な指導法について論考する。

1. 研究の概要

本稿の概要は小学校における絵の指導に関して、戦後75年を過ぎて、写生画のような再現的な絵に対して、空想画(想像画)などの子どもの想像したことをもとにした絵の指導が、どのような経緯をたどってきたのか。また、戦後の民間教育運動の「創造美育運動」が果たした役割などを、当時の映画『絵を描く子どもたち』と、小説『裸の王様』から読み解き、それに連なる想像をもとにした「お話の絵(物語の絵)」について検証するものである。

この研究の発端は、阿部が小学校に勤務し、その5年後に執筆した昭

和 61（1986）年度の「札幌の図画工作 指導事例集 No.9 特集お話の絵」（札幌市教育研究協議会小学校図画工作部編集）の「物語の絵で何を育てるのか 活動性と指導性・創造力*と表現力」¹⁾と題した投稿に端を発している。（※当時の文献では「創造力*」*としていたが、「創造力」は「天地創造」などの概念として使用することが多いことから、本稿執筆に当たっては「創造的な想像力」として論ずることが妥当と考える。故に、この指導の範疇では「表現力」に対して「創造的な想像力」と改変して使用する。また、「物語の絵」と「お話の絵」の用語に関しては、原文のままにした。）

用語に関しては、一般に流通している作家などが書いた「物語」や、地域に伝わる「民話」などをもとに、絵を指導したものを「物語の絵」としている。教師が絵の指導のために、「お話」を作成し、その「お話」を聞くなどして、子どもが絵にするものを「お話の絵」としている。詳しくは、研究ノート（2）以降に論ずる。

2. 研究の発端の文書

以下が、昭和 61（1986）年に投稿（阿部）した文書である。（（1）～（4）のアミかけ部分に記す）

（1）裸の王様

私が物語の絵に、興味を持ちはじめたきっかけは学生時代でした。学校帰り古本屋に立ち寄り一冊の本を見つけました。その文庫本の帯には「幼児の絵画教育をテーマにして、かたくなに閉ざされた子どものコンプレックスをくだけき…」と書かれていました。その言葉に興味をもって、早速買い求めました。その著者は開高健で、書名は『裸の王様』というものでした。帰りのバスの中で読みはじめるとおもしろくて、自分の降りる停留所が来たのがわからないほど熱中して読みま

した。

内容は次のようなものです。「ある絵画教室を営む男のもとに、ひとりの閉鎖的な性格を持つ男の子が教室に入るところから始まり、その子と心通じ合う活動をきっかけとしながら物語は進行していきます。そして、アンデルセンの「裸の王様」を、ごく日常の会話に溶け込ませながら聞かせた後に描かせたところ、その子の絵の王様は、チョンマゲをした殿様を描いたのです。その生き生きと描かれた殿様姿の絵は、既製の絵本から写し取られたようなものではなく、自分の生活経験から生み出されたというものだったのです。」という内容を、様々な人間模様を織り混ぜながら書かれた短編小説でした。

その時から、私は物語の絵に対して、一つの夢をもちました。それは、『子どもに、絵を押し付けない、自由な発想で絵を楽しませたい』と、卒業を前にして思いました。

(2) 子どもの思いと教師の思いのズレ

そしていよいよ教壇に立って、4年生に物語の絵を指導することになりました。そのとき選んだ話が、アイヌ民話の「春を告げる鳥」でした。ラジオ放送を録音したテープを聞かせたのちに、感動した場面を絵にしようといって下絵に向かわせました。しかし、そこから私の思いと別な方向へと子どもたちが動き始めたのです。社会科の資料集を引っ張り出し、アイヌの衣装や生活の様子を調べだしたのです。子どもたちは物語の内容より、アイヌの衣装や生活に興味を覚えたのです。

このあと、私が「アイヌの衣装に、こだわらなくてもいいよ。自分のイメージにある姿でいいんだよ。」といっても、もう子どもたちの構想は変わりようがありませんでした。

この授業を通して「どうして、私の思いと子どもの思いとの間にズレ

レが生まれたのか」3つのことを考えました。

- ① 子どもに聞かせる話の吟味が不足していた。
- ② 子どもの経験の違いや興味関心のもち方を考慮していない。
- ③ 構想（下絵に至るまで）段階での指導のあり方に工夫がない。

こんな悩みをもちながら、諸先輩の物語の絵を見せてもらおうと、どの絵も力強く指導が行き届いた絵なのです。ますます「どうして、こんな絵が生まれるのだろうか。自分の指導と、どう違うのだろうか。」と考えさせられるのです。

その絵は、かさじぞう、少年駅伝夫、大造じいさんとガン、などで

す。しかし、これらの絵は、構成要素や構図が似かよっているということです。というのは、ただ物語を聞かせて心に残ったところをかこうとただけでは成り得ません。教師の意図として、子どもたちに共通の課題意識をもたせるために工夫が必要です。たとえば、物語の中で絵になりそうな場面を限定する。（「(大造じいさんとガンの) 残雪が～した場面にしよう」）また、場面が一つになるように物語をつくる。（「三つのつぼがありました。その一つからは～がでてきました。」など）そして、その場面には、造形的要素（大小関係・前後関係・遠近感など）などが含まれるようにするのです。

こうすると、前記の①③は解決できるのです。すなわち、絵になりやすい物語を選ぶ、場面について絞り込むように話し合いを進めていく、または情景的な物語だけにすると、一斉指導が可能になってくるのです。

しかし、②の子どもの経験や興味関心というところから出発することにはなりにくいのです。それは場面を限定したり共通の課題を話し合わせたりするような、指導性の強いものになってしまうからです。子どもは物語から受けた感動をよりよく表現するための構成や技能を

学ぶのです。ここで育つ力は表現力です。

②の子どもの側から出発する物語の絵をめざす―活動性―のであれば、物語さえも自分でつくり絵にすることをめざしてみようと思いました。

そこで最初に挑戦してみたのが『ねこと風船』でした。猫と風船が登場する話をつくって、その話で大事なところを絵にしてみようという授業内容でした。次の年は、5年生で『木』の登場する話をつくって絵にしてみようなど、創作を中心にしながら進めました。

のち、冒頭文を与えて、その続きを書いていく4年『空飛ぶ自転車』や、同じ4年での『鏡池を助けろ!』は、授業の導入で教師が創作した「鏡池を助けて! …ザリガニがクラスのみんなを連れて来てくれます。」という手紙を読みました。その後、子どもたちは想像したことを文章にして自分で一場面を選んで絵にします。

また、創作した物語の中から一場面を決めるのが難しい、他のところもかきたいという反省のもと、『絵本』という形にして、ストーリーを追って絵がかかるように発展していきました。(実践では、3年「とびだす絵本」、6年「卒業制作としての絵本」)

これが子どもの活動性・主体性を重視したもので、育つ力は創造的な想像力(創造的思考力・創造的態度も含む)(*下線改変箇所)といえます。

前述の「指導性の重視(表現力の育成)」の物語の絵とは、子どもに身に付けたい「育つ力」に違いがあるということです。

(3) 活動性と指導性

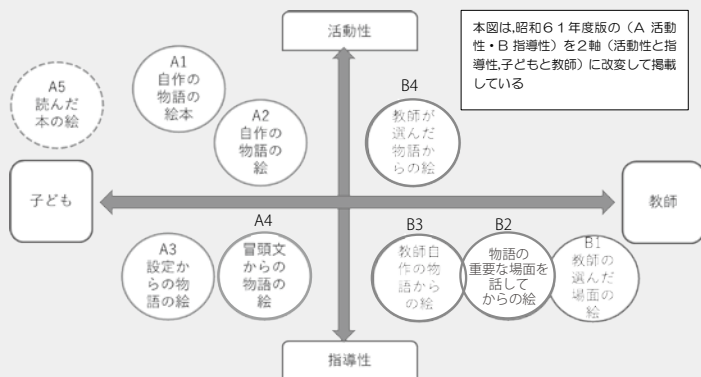
「活動性」と「指導性」のどちらが大切か、という問題ではありません。教師が物語の絵で何を育てようとするのかの「構え」を予めもって取り組むことが大切だということです。

もちろん、子どもに創造性も表現力も育てたいと願う気持ちは同じです。どちらも育てる指導の手立てをもつことは大切なことだと思います。

下記に示した表は、今の時点で考える【子どもの活動の軸】と【教師の指導性の軸】でみた、物語の絵の題材群の考え方です。

A群は「活動性」を軸として考えたものです。A1は、子どもがもっとも自由に物語の絵を楽しんでいくものです。ここで育つものは、発想力、独創性、柔軟性といったものが考えられます。

活動性の重視（創造的想像力の育成）	指導性の重視（表現力の育成）
A1 自由に物語を自分でつくる。それを絵本や絵巻物・紙芝居にする。	B1 教師の選んだ場面の構成要素を話し合ってからかく。（例えば、遠近感や前後関係など）
A2 自由に物語を自分でつくる。その一場面を選んでかく。	B2 教師が選んだ物語を聞いたり、読んだりして重要な場面を話し合ったりしてかく。（例えば、かさじぞう、少年駅伝夫、かもとりごんべ など）
A3 主人公や登場人物を与えてから物語をつくり、その中から一場面を選んでかく。（例えば、ねこと風船がでてるお話をつくって…）	B3 教師が自作の物語を聞いたり、読んだりして感動した場面をかく。
A4 冒頭文を与えて続きを自分で創作して絵をかく。（例えば、「むかし、むかし…」「いつものように自転車走らせているとコスモスの花が咲く一面に咲く野原に…」）	B4 教師が選んだ物語を聞いたり、読んだりして感動した場面をかく。
A5 このごろ読んだ本の中から、感動した本の一つの場面をかく。	



B群は「指導性」を軸に考えたものです。B1は、もっとも教師の指導がいきとどく指導です。ここで育つものには、文学性、叙情性等も考えられます。

(4) おわりに

最後に小説『裸の王様』の中から

「ほくはアンデルセンの童話だからといって、あらたまるようなことはせず、ごく普通の日常の会話の中にそれをとかそうと努めた。そして、物語の筋書きだけはアンデルセンで、人名や地名はなるべく日本、しかもできることならそれも廃しようと考えた。エキゾシズムをほのめかせば子どもたちは、子供は大田氏の網にひっかかり、(注：大田氏とは作中の登場人物) 出来合いの概念さがしに絵本に走るだろう。のみならず、大人たちが考えるほど子どもはアンデルセンを喜ばないのだ。なんの加工もなければ白鳥や人魚姫よりスーパーマンや密林の王者のほうが子どもの生活に結びついているのだ。子どもが、エビガニを描き、遠足をしゃべり、母親の手を報告するようにアンデルセンを彼らの生活にとけこませてやらねばならない。そのためには演出や話術が必要だ。もちろんほくは自分が真空地帯の中に住んでいるのではないことを知っている。いくら防ごうとしても絵本は侵入するのだ。概念は洪水を起こしている街角と映画館には劇が散乱している。子どもの下意識から紙芝居や雑誌や銀幕の像を追いだすことはできない相談だ。しかし、すくなくとも、ほくらは彼にそれを手本として利用するようなことをさせてはならないのだ。ブランコやコイがまきおこすのとおなじ圧力を彼らの体内につくりだすことだ。」(本研究で阿部下線)

この物語に物語の絵のすべてがあるように思います。やはり子ども

の心の中が熱く燃える物語の絵でなくてはならないということです。
子どもにとって何が大切なのかを常に考えられる教師でありたいと思っ
ています。

以上 転記

（※「とけこませて」と「物語」の傍点及び下線は、このたびの再研究で付したものである。）

3. 「物語の絵」と創造美育運動について

上記（1）～（4）までで、「物語の絵」に関する指導のあり方について論じてきた。小説『裸の王様』にある生活に「とけこませる」という言葉が鍵になる。これは「物語」を聞かせて「絵」をかくというものだけではないことが伺える。

その指導法を小説の中から拾い出して、「とけこませる」ことの意味と、その背景にある戦後の民間教育運動の「創造美育運動」との関わりを検証していきたい。

島崎清海は「創造美育運動」について、この運動の基点となった久保貞次郎が書いた、1951年2月号の美術雑誌「みずゑ」の「児童美術特集号」に、その趣旨や理念が述べられているという。そこでは「教育においては創造的衝動を励まし子供の個性的人格を発達させることに原則を置かなければならない²⁾」として、特に美術教育の役割について「人間生活の中核である感情の教育に重要な役割を果たすべきであり、それは子供の精神衛生上にも重要な意味を持つ³⁾」と主張する。そして、指導に関しては「子供の発達段階に応じた指導をし、子供自身の技術を発揮させるよう励ますべきである⁴⁾」と記述している。指導者の資質については「美術教育者は画家である必要はない。むしろ画家よりも児童心理を理解し、教室の中に創造的雰囲気を生み出す教師がふさわしい⁵⁾」としている。

次にこの「創造美育運動」の内実を伝える役割をした映画『絵を描く子どもたち』（岩波映画社、監督 羽仁進、1956年）と、第38回芥川賞（1957年下半年期）を受賞した開高健の、創造主義の広報的な小説『裸の王様』について記述する。

4. 開高健『裸の王様』（角川書店、1960年初版）の指導について

(1) 『裸の王様』について

この『裸の王様』は「大田太郎は山口の紹介で、ぼくの画塾へくることになった。」⁶⁾で始まる小説である。昭和31（1956）年の芥川賞受賞作品である。物語は、「ぼく」と太郎を軸に、母親の大田夫人や、画材会社の社長の父親との心理劇のように進行する。心を閉ざした「太郎」であったが、画塾での絵との出会いから、心を開きチョンマゲ姿の裸の王様をかきあげる。

この小説は、抑圧から精神を自由にし、心の表現を運動の趣旨とした「創造美育運動」と同時期に書かれ、羽仁進監督の映画『絵を描く子どもたち』と並んで、戦後の民間美術教育の広報的な役割をしたものとなっている。

ここでは、『裸の王様』の物語の絵を中心に、その指導場面を列挙して、指導の背景を考察する。

(2) 『裸の王様』の指導場面

① 画塾における「ぼく」の指導法

冒頭の山口は、太郎の学級担任であるが、個展などを開催する「画家」でもある。画材店の大田氏は、山口にとって画材の援助など、パトロンのような存在である。山口の学校での指導では、コラージュやフロタージュ、デカルコマニー、フォト・デッサンなどの俗にいう「モダンテクニック」と称する前衛的な指導を先駆けて行う教師として設定されている。

これらは当時、前衛的な手法として、子どもの心の抑圧を取り除くも

のとして、取り上げられていた。山口のこれらの手法について小説では、「児童画の目的と手段をはきちがえた行き過ぎの実験」という保守派からの反論もあるとしている。

②「太郎」との出会い

太郎との出会いの場面で「子供には子供独特の体臭がある。」として「日なたでむれる藁わらのような、乾草ほしくさのような甘いほしくさが鼻へむんとくる匂いである。」⁷⁾としているが、太郎から感じる事がなかったという。これらは小説家開高健の子ども観の一つであり、身体性に着目していることが推察できる。

この小説で紹介される指導法は、次のとおりである。

「ぼくは子供に画の技術を教えない。どう描いたらよいのかと聞きにこられると、ぼくはさりげなくほかの話をして子供が強いイメージを得るまで画から遠ざける。」⁸⁾として、絵のイメージが出来上がるまで待つことを大事にしているという。そして、造形の原理や要素は「フォルムや均衡や遠近法の意識はぼくが手にとって教えなくても彼らのなかにちゃんと埋もれているのだ。」⁹⁾として、子どもの中にすでに備わっているという。そして、指導は「ぼくはそれをおお蔽う破片の山をとりわけ、彼らに力をわかせる助けをするだけだ。」¹⁰⁾（阿部下線）として、その方法として「彼らが自分で解決策を発見するまでぼくは詩人になったり、童話作家になったりして彼らの日常生活のなかを歩きまわり、ときどき暗示を投げるのである。」¹¹⁾（阿部下線）と、その指導のあり様を説明する。そして、そのためには「彼らひとりひとりの生活と性癖をのみこんでいさえしたら、きっと突破口は発見されるのだ。すくなくともぼくはそう考えたい。」¹²⁾として、子ども理解が基盤となっていることをいう。

ここにあるのは、子どもを理解した上で、子どもの絵を描こうとする意欲に働きかける指導である。そこでは、自力解決まで待つことや、日常生活にある感動の掘り起こしなどを対話のなかに溶け込ませる指導である。

「ぼく」は、心を閉ざした子どもに対して、いっしょにブランコにのっ

たり、綱引きや相撲などの運動を交えたりしながら、心の解きほぐしを図りながら、絵で表現することにつなげる指導法を説明している。

③ フランツ・チゼックの指導法

文中には、日本の子どもと、デンマークの子どものそれぞれに、アンデルセンの童話を読み聞かせ、絵を描かせ、それらを交流する企画を持ちかける個所では「創造主義の立場から空想画が児童のひとつの解放手段であると思うことをフランツ・チゼックの実験などを引用して説明した」とある（阿部下線）。この「チゼック」の教育理念は「子どもと大人の絵画表現の違い、つまり子どもは見て描くのではなく、イメージを象徴的に表現する」¹³⁾とし、指導者は「創造的雰囲気をつくること、そのために愛、安心感が必要である」、「子どもの努力を決して笑ってはいけない。」として、子どもが生まれ持っている資質や能力を見守り保護することを求めている。

描画方法については、「どんな場合にも子どもの個性に従い、彼独自の技術を発展させる自由をもつべきで、固定した技術教育は否定される」（阿部下線）と、大人の論理で決められた指導方法に警鐘をならす。このように児童中心主義の系譜にある「創造主義美術教育」の開拓者としてのチゼックを、『裸の王様』の指導理念においていることがわかる。

④ 空想画（小説内の用語）の指導について

このデンマークの子どもたちとの交流を企画したことから、「ほく」は、空想画の指導に時間を充てるようになる。

その際の注意事項として、絵を交換する企画を親に対して、秘密にすることを決める。その理由について「両親たちも、ほくを援助する気になるだろう。しかし、そこには美しい危険が生まれるのだ。」（阿部下線）¹⁴⁾という。その美しい危険とは、親の干渉についてである。「彼ら（親）はだまっていられなくなって子供に干渉しはじめるにちがいない。彼らは訓練主義教育で育てられた自分の肉眼の趣味にあわせて子供に年齢を無視した

整形やぬりわけを強制するだろう。その結果子供の内側では微妙な窒息が起こるのだ。」¹⁵⁾として、親の過干渉は大人の論理をねじ込む強制装置になるという。

ここでは子どもが絵をかくというのは、「彼ら（子供）にとって画はあくまでその場の克服手段に過ぎず、一枚描きあげるとたちまち忘れてつぎへ前進するものなのだ。彼らは画そのものに執着しないのだ。」¹⁶⁾と、子どもの気質について論ずる。

この企画が、太郎の父親（絵の具会社の社長）によって「全国」に広がり、コンクール形式を生むことになる。画塾の「ほく」は学校教育への拡充を次のように述べる。「画を描くことがさかんになるのは根本的にほくも賛成だが、学校の先生がむりやり子供の尻をたたいてひとりでも多くの入選者を自分の級からだそうというなら感心できない。入選した子供は得意になってそれ以後自己模倣をくりかえし、あとの子供たちはみんなそれをまねようとする危険がある。」¹⁷⁾として、コンクールによる「子どもの絵」の商品化や格差の要因、表現意欲への低下などの問題を指摘する。

（※ここでは、想画・空想画・想像画などは、観察しながら絵に表すような写生画と異なり、記憶も含め個々のイメージを基に、絵に表すことをいう。そのため、ファンタジーなども含め絵日記のような「あったこと」の記憶でかくことも、現在の学習指導要領では「感じたこと、想像したこと」から表すとしている。3・4年生からは「見たこと」も追加されている。これらの区分については、阿部宏行『題材のABC』日本文教出版、2018 p46、または、北海道教育大学研究紀要教育科学編第69巻（1）pp309-320に詳細がある。）

⑤ 学校教育に対する批判

ここでの「ほく」は、学校教育に距離を置く「画塾」を運営している。おおよその指導計画はあるが、子ども一人一人に合う指導を念頭におき、一斉指導やコンクールの弊害を説いている。しかし、物語はコンクールを自らの主張の手段として選び、大人がもつ子どもの絵の既成の概念を打ち

砕くことに注力する。

一方で、学校での指導では「彼らは先生の話した童話を街に氾濫する像と色でまねてとらえた。子供雑誌や童話本や絵本などにある描画をまねて彼らは描きだしたのだ。」¹⁸⁾として、このことは「(まねしたものが) どれほどすぐれていてもそれらの画はおとなの作品だ。彼らは教師にせかされるために自分の努力をすてて安易な模倣の道を選んだのだ。」としている。「物語の絵」においても「つくりだすこと」の意味と価値を重要視している。そのためには、「物語」を子どもの生活の中に溶け込ませることを挙げている。また、あるものを真似て「手本とするようなことをさせてはいけない」¹⁹⁾として、アンデルセン童話の「白鳥や錫の兵隊を彼ら(子ども)のなかで熱い像にして運動させてやらねばならないのだ。ブランコやコイがまきおこすのと同じ圧力を彼らの体内につくことだ。」と、描き写す(トレースする)ようなものでは、子どもの心は動かないという。

完成された童話の作品においても、子どもの視点で概念を打ち壊すこと、子どもの想像力でイメージを広げること、自らの〈物語〉をつくりだすことに意味や価値を求めている。(注:「物語」と〈物語〉の用語については研究ノート(2) p.175に記載)

「子供は教師の強制をさけるため、教師の弱点をみぬいて、教師の気に入るような画しか描いていないのだ。」²⁰⁾として学校教育における一方的な「教え」の指導を痛烈に批判する。

5. 映画『絵を描く子どもたち』(岩波映画社、監督 羽仁進、昭和31(1956)年)について

(1) 映画『絵を描く子どもたち』に関する文献記録

① 久保貞次郎の「絵を描く子どもたち 親と教師のために」

久保貞次郎は「絵を描く子どもたち 親と教師のために」と題して、1956年2月号の『美術手帖』に映画の趣旨を掲載している。

そこでは「美術教育は絵のかきかたをだけを教えるものではない。子供

の感情を健康に育て、子供の人格を健康に形づくらせるために必要なのである。そのためには、子供は教室で自由であることが必須の条件である。禁止や束縛や、つめこみ主義は子供の自己表現を萎縮させてしまうばかりである。」²¹⁾として、健全な人格形成に精神の開放が不可欠であることを主張する。

「子供の仲間の一人名となって教師が子供の信頼を得たこと、子供の絵や行動を温かく迎えたこと、教師が子供たちが自由に絵をかきたくするような雰囲気をつくり、材料を与え、励ましたこと、校外に子供を連れて行き子供に描く動機付けを熱心に試みたこと。」²²⁾として、教師の指導姿勢について言及する。さらに、「教師（映画の野々目桂三）は少しもああかけ、こうかけと教えなかった。その7か月の集積が子供のすばらしい作品となって現われた。それと平行して子供の態度は建設的になり、彼らの顔は自信と探究心に輝いている。」²³⁾として、1年間にわたる成長の記録として、美術教育の意味や意義を語っている。

また、「創造力と子ども」の関係を「子供が絵をかくのは、まず彼らの心のなかに、やむにやまれない何か発表したいものが燃えているからだ。その心はわれわれ大人がふつつ考えている上手な絵をかくということなどかなりちがったものである。」²⁴⁾として、これまでの手本の絵を写し取る臨画教育から、子どもの内面に言及して、心の開放を訴える。「子供たちの心のなかに、自分が表現したいという強い欲望がわきたっている。その自己表現のうしろに、たえず新しいものを求め実験し、探求したいという心が働いている。ほくたちはこれを創造力と呼んでいる。」²⁵⁾

このような子どもがはつらつとして、絵をかこうとする欲望は創造的感情の一つのあらわれであり、「彼らはいている絵のあいだに、たえず努力を加え、摩擦を生じる。たいていの子どもは生まれつき無意識のうちに美意識をさずかっている、その力を駆使し、子供なりに苦心して絵をかく」²⁶⁾とする。これは、チゼックの理念と考えと一にする。また、『裸の王様』での「ほく」の指導とも同じであるといえる。創造的感情の保障であり、指導はその力の育成にある。

② 野々目桂三の指導について

映画の中の指導者（野々目桂三）は、子どもの絵を前にして、「子供に忠告的批評をしない。空と地面が離れすぎではないか、この余白に木を3本かきいれたらよくなるぞ、といった種類の批評は決していわない。」²⁷⁾として、教師はたえず愉快そうに笑っているのである。

創造美育運動を提唱した久保貞次郎は、映画を通して、子どもたちが絵を積極的にかきたくするような雰囲気をつくりだすことが、図画工作の教師の第一の仕事であり、最後の任務であるとしている。

（*初版：久保貞次郎『美術手帳 1956年2月号』「絵を描く子どもたち」から）



*映画の中での絵をかくシーン他

左上段：動物園での野々目先生と子ども

左中段：象の絵をかく「町野」

右上段：動物を見つめる「町野」

右中段：製作途中の象の絵

右下段：完成した象の絵



(2)『絵を描く子どもたち』の映画監督 羽仁進について

① 映画監督 羽仁進の映画とプロフィール

羽仁進（昭和3（1928）年東京生まれ）の父は歴史学者羽仁五郎で、母は婦人運動家羽仁説子、祖母は個性を伸ばす自由学園の創設者羽仁もと子である。羽仁は、祖母の創設した自由学園に入学している。戦後1949年に創立された「岩波映画製作所」に20歳で参加した。同製作所は、1954年高村武次監督『佐久間ダム』、1959年伊勢長之助監督『新しい製鉄所』、1963年土本典昭監督『ある機関助手』などの記録映画を製作していた。1952年の24歳のときに、『生活と水』ではじめて監督・脚本を担当した。以後、羽仁は『教室の子供たち』（1955年）、『絵を描く子どもたち』（1956年）、『双生児学級』（1956年）の教室3部作を完成させる。

その後、記録映画『法隆寺』（1958年 文部省芸術祭賞他）を完成させたあとは、劇映画へと進み『不良少年』（1961年）を製作する。この映画『不良少年』では、俳優は使わず街でたむろする少年を起用した。1968年には共同脚本者に寺山修司を迎えて『初恋・地獄篇』（羽仁プロ・ATG製作）を製作する。同映画はその年のベネチア国際映画祭にノミネートされた。1970年代に入ると羽仁は、テレビに拠点を移し、アフリカで動物を記録し、『羽仁進 アフリカ大草原・30年の記録』（1997年放送）や『遙かなるPARADISE』（2015年）他を製作する。

羽仁進が岩波映画製作所に勤務し『絵を描く子どもたち』の製作に携わる経緯について、定かではないが、島崎清海は羽仁家と久保貞次郎をむすぶ機会となっていた事例から推察している。

島崎清海によると、明治以後の美術教育は大人が描いた子ども向きの絵の模写（臨画教育）に対して、山本鼎が大正中期の1920年に反対を唱えた。その山本鼎が、羽仁進の祖母もと子が創立した「自由学園」の美術の教師として招かれている。また、羽仁進の父親の五郎が勤務していた大学の教え子の中に久保貞次郎の弟小此木真三郎がいた。この久保家が寄贈した「真岡小学校」の講堂の落成記念（1938）の児童画の公開審査会に、久保貞次郎・小此木真三郎、羽仁五郎・説子夫妻、木下繁、オノサト・

トシノブ、瑛九他が参加している。大正期の山本鼎が、臨画（手本を真似て描く）ことから脱して、実物を観察して写生することに意味をもたせたのに対して、久保貞次郎らの「創造美育運動」は、心の中になるものを絵にする想画に重点をおいていたことも指摘される。また、この映画『絵を描く子どもたち』の指導法を巡って、放任主義など「指導の放棄」など揶揄されるに至って、社会的認識に重点を置く「新しい絵の会」の台頭や、文部省の政策などによる規制などで、民間教育運動は衰退していくことになる²⁸⁾。

② 教育記録映画に関する内容と撮影手法

2020年5月9日に放映されたNHK（Eテレ）のETV特集「映画監督羽仁進の世界—すべては『教室の子供たち』からはじまった」をもとに執筆している。

東京の墨田区鐘ヶ淵の隅田小学校2年1組で撮影された羽仁進の本格的なデビュー作は『教室の子供たち』（1955年）（ブルーリボン賞 教育映画祭一般教育部門最高賞）であった。

羽仁進は番組内でドキュメンタリーとは「あったことを記録するのではなく、写す側も、写される側にとっても、そこから生まれる新しいものを撮ること」という。この映画の前までのドキュメンタリー映画は、記録映画といっても、演出や演技指導など、政治的なプロパガンダに使われていたことを考えると、羽仁進の映画が教室の中の子どもの自然のままの姿を撮ったこと自体、芸術的作品でもあるといえる。

実際の撮影の手法は、教室前の教師用の机の後ろに、戦時中報道用に開発されたドイツ製の小型カメラ（アリフレックス ARRIFLEX35）を備えての撮影であった。撮影を担当した小村静夫は、カメラで撮影していることを意識させないために製作側（スタッフ）が「先生のようになること」に努めたという。スタッフがカメラを構えて、一週間後には、子どもにとって、スタッフがいることが当たり前のこととなり、自然の姿を見せて、自由に撮影できたという。撮影時カメラの回転するときに生じる音を解消するために簡易の布団をかぶせたりしながら、撮影に臨んだという。当

時の35mmフィルム400フィート巻は、最大で4分26秒しか撮影できなかったという。そのため子どもに演技させ意図的に撮影することは困難であった。そのため子どもの行動傾向を把握することに注視し予測し、ここぞというときに、その場面を撮影したという。

この映画『絵を描く子どもたち—児童画を理解するために』（岩波映画社）は『教室の子供たち—学習指導への道』の翌年（1956年）に撮影がはじまる。この映画は、図画工作教師の野々目桂三（1929-2017）と1年生の子どもたちとの1年間に渡る記録である。その撮影手法も、『教室の子供たち』同様に、あったことを撮るのでなく、そこで起こる「新しい瞬間」を撮るという。番組内で映画を解説する映画監督は枝裕和は「撮ることで発見して、そこからまた考えていく」手法であるという。

羽仁進の幼少期は引っ込み思案で、友だちとの交流よりも動植物とのふれあいが多かったという経験から「人間は、人間だけで生きているのではなく、あらゆる生き物と友だちである」と、異質だと決めつけて排除するのではなく、「個」として存在を判断することの重要性を番組内で述べている。羽仁は、「子どもの心に潜む感情などは、新たなものとの出会いによって導き出されるのであるから、セリフの練習など演技指導などは一切しない」という。

（3）野々目桂三と『絵を描く子どもたち』

野々目桂三（1929-2017）は、東京都江東区立第一大島小学校の図画工作専科の教師として映画『絵を描く子どもたち』（岩波映画社）に登場した。この映画から創造美育運動のシンボリックな存在となった。この後、東京都図画工作研究会（通称、都図研）の理論的実践家として活躍し、1990年退職した。1991年から2001年まで千葉経済大学短期大学部で、図画工作・美術の教員養成に当たった²⁹⁾。

野々目は、東京都新宿区立淀橋第六小学校に在職していた1984年に「創造美育への一つのアプローチ」と題して投稿している。その中で久保貞次郎著の『児童画と教師』（文化書房博文社、1972）の中の「創造美術

教育の主張と実践」を取り上げて、創造美育運動の意義や教師への自己変革を促している。「教師と子どもは、権威者と被教育者との関係ではなく、お互いに民主的な関係である」³⁰⁾などを掲げている。

また、野々目は、この映画の絵について、「この映画は、羽仁進監督と創造美育協会（創美）の完全な協力によって撮られた。わたしの美術教育と子どもたちが、その被写体として選ばれたことはほとんどハプニングというべきいきさつからである。」³¹⁾と述べている。

(4) 美術科教育学会の「リサーチフォーラム」³²⁾ から

2021年12月18日に、第2回美術科教育学会 リサーチフォーラムがオンラインで開催された。内容は「映画『絵を描く子どもたち』が問う今日の美術教育—羽仁進監督のインタビューを通じて」と題し、穴澤秀隆（國學院大學栃木短期大学）、水島尚喜（聖心女子大学）、大泉義一（早稲田大学）、野中真理子（映画監督）らが登壇し、羽仁進監督へのインタビュー（2021.5.29実施）や映画に関わる資料「編集台本」などが公開された。穴澤は、創美との関わりを示す「大野元明」³³⁾の存在を明かした。大野の著書の帯には「創美運動の仲間である著者が、その理念を形づくるのに強く影響を受けたホーマー・レインの考え方を背景に、親が知っておくべき子どもの道筋とそれがいかに阻止されるのかをたぐみな例でとりあげ、その解決の方法をやさしく述べる」とある。この大野元明が映画の海岸での砂場の造形に深くかかわっているという。

本フォーラムでは、映画のラストシーンが「働く人の絵をかくことを勧める野々目先生の話で終わっている」ことについて、社会認識を求めた「新しい絵の会」との関係も論議された。この問題について、羽仁進監督からの明快な回答は、当該（2021.5.29）のインタビューから得られていない。羽仁進は、NHK（Eテレ）のETV特集でも、撮影現場でのやりとりを細かに記憶している。しかし、編集に関する記憶の言及はない。映画を配給する側の思惑などを考えると、美術教育の振興に羽仁の興味は薄かったのではないかと推測される。

6. 考察

（1）小説『裸の王様』と創造美育運動

この小説『裸の王様』から伺い知ることができるのは、第一に閉じ込められた「感情」の開放である。この閉じ込められた「感情」は表現を伴って表出することができる。その方法は、大人の手でつくりあげられた既成概念を上塗りさせるような指導ではなく、子どもの生活に「とけこませる」ことで、子どもは自分の世界を築く経験をする。これは美術教育に興る商業主義や作品主義などへの痛切な批判でもある。まるで、子どもを取り巻く大人たちをデンマークの童話「裸の王様」に見立てながら書いている。

（2）映画『絵を描く子どもたち』と創造美育運動

映画としては「創造美育運動」の広報的な役割を担っているが、映画そのものは、記録映画の範疇を超えて、子どもの声や姿を描いている。子どもが表現することを通して「成長する」姿である。これは羽仁進の映画製作の手法がセリフや演技指導をしないことにもよる。子どものよさや可能性を引き出す指導は、子どもとともに生きる教師の姿にも見出すことができる。

（3）指導のあり方を巡って

小説にも映画にも、大人の作品を参考にして写し取るなどの絵のかきかたを指導する場面は、一切とっていいほど出現しない。

子どもの心の開放が根底にあるように、人間の内面にある感情から表現に向かう創造美育運動の趣旨を学校教育で体現するのは、教授の考え方が風土に根ざしていた我が国においては困難な指導といえる。のちの「新しい絵の会」や「造形教育センター」とともに民間教育運動の衰退は、文部省による国策が広くいきわたることと無関係ではない。しかし、この小説も映画も、「子ども」を中心において「指導」を考えるとという立ち位置はかわらない。

引用文献

- 1) 阿部宏行『「札幌の図画工作」 指導事例集No9 特集 お話の絵, の「物語の絵で何を育てるのか 活動性と指導性・創造力と表現力」札幌市教育研究協議会小学校図画工作部編集, 1986, p.116-121
- 2) 島崎清海「戦後の民間教育運動1 創造美育協会」『POSI 第4号 特集・美術教育の再生のために』針生一郎編, 調布画廊, 1994, p22
- 3) 4) 5) 同上, p22
- 6) 開高健他「芥川賞全集 第五巻」文芸春秋, 1982, p297
- 7) 同上, p299
- 8) 9) 10) 11) 12) 同上, p302
- 13) 茂木一司『新版 美術科教育の基礎知識』監修宮協理他, 建帛社, 1991 初版, p310
- 14) 15) 16) 開高健他「芥川賞全集 第五巻」文芸春秋, 1982, p311
- 17) 同上, p313
- 18) 19) 同上, p331
- 20) 同上, p345
- 21) 22) 久保貞次郎『1億人の図工・美術 もうひとつの「図画工作・美術なんでも展覧会」』1億人の図工・美術編集委員会, カシヨ出版センター, 2008, p22
- 23) 同上, p23
- 24) 25) 26) 同上, p20
- 27) 同上, p22
- 28) 島崎清海「戦後の民間教育運動1 創造美育協会」『POSI 第4号 特集・美術教育の再生のために』針生一郎編, 調布画廊, 1994, pp. 22-23
- 29) 辻政博『美育文化』(2010, 9月号) 特集「野々目桂三を追って展」【参考記録映画】
- 30) 野々目桂三『教育美術 創造美育への一つのアプローチ』VoL45, No11, 教育美術振興会, 1984, p56
- 31) 野々目桂三『教育美術 映画「絵を描く子どもたち」を見る人と共に』VOL47, No7, 教育美術振興会, 1986, p28
- 32) 第2回美術科教育学会 リサーチフォーラム (オンライン開催)「映画『絵を描く子どもたち』が問う今日の美術教育 —羽仁進監督のインタビューを通じて」

2021.12.18

33) 大野元明、高森俊共著『わが家の小さな原始人』文化書房博文社、1978

参考作品・文献

【参考記録映画及びテレビ番組】

- * 映画『絵を描く子どもたち』岩波映画社、監督羽仁進、昭和31（1956）年、撮影：東京都江東区 第一大島小学校（教育映画祭一般部門最高賞・世界記録映画祭教育部門賞・ベニス国際記録映画展覧会短編情報教育賞など受賞）
- * 『教室の子供たち』岩波映画社、監督羽仁進、昭和30（1955）年、撮影：東京都墨田区隅田小学校2年1組（ブルーリボン賞 教育映画祭一般教育部門最高賞）
- * 是枝裕和監督『もう一つの教育 ―伊那小学校の春組の記録』（1991、フジテレビのドキュメンタリー番組）教科書を使わない総合学習に取り組む長野県の伊那小学校の子どもたちに密着し、仔牛の飼育をする3年間の成長記録である（ATP賞優秀賞）。
- * 野中真理子監督『トントンゴゴゴ工の時間』（2004 製作）東京都品川区立第三日野小学校の図工室で行われる図工専科の内野務先生と子どもたちが、体全部で自由に自分を表現する図工の時間の記録である。

【参考図書・論文】

- * 辻政博・水島尚喜「オーラル・ヒストリーによる戦後の創造主義的造形教育の検証と考察」帝京大学研究資料集、2016
- * 辻政博 『美育文化』（2010、9月号）特集「野々目桂三を追って展」【参考記録映画】
- * 水島尚喜『美育文化―野々目桂三が指導した子どもの絵』Vol.60 No.5、2010
- * 島崎清海「戦後の民間教育運動1 創造美育協会」『POSI 第4号 特集・美術教育の再生のために』針生一郎編、調布画廊、1994

【参考小説・映画】

- * ロバート・マキャモン著 二宮馨訳『少年時代 上・下』ヴィレッジブックス、2005
アメリカ南部の田舎町で暮らす空想好きの12歳のコーリーの不思議な冒険に満ちた一年間の物語。子どものころに持っているながらも、大人になって忘れ

てしまった魔法を信じる心をよみがえらせ、世界中の読者好きを夢中にさせる。(世界幻想文学大賞、プラム・ストーカー賞受賞作)

- * アメリカ映画『スタンド・バイ・ミー』(1986年公開) 監督ロブ・ライナー 原作スティーヴン・キング 短編集『恐怖の四季—THE BODY』
1950年代のオレゴン州の町に住む4人の少年が好奇心から、線路の傍にあるという“死体探し”の旅に出るといふ、ひと夏の冒険を描いている。アカデミー脚本賞、ゴールデン・グローブ作品賞、監督賞にノミネート。また、同名の主題歌(歌手:ベン・E・キング)はリバイバルヒットした。
- * 遠藤周作『白い風船』昭和61年度版 教育出版 第6学年 国語(教科書)(朝日新聞縮刷版 昭和44年1月1日付 朝刊 47ページ)
小学生の凡太が、忍者や宇宙人の存在を真面目に信じていて、ドキドキハラハラして成長していく姿を父親(作家)の目線から展開している。6年生になったある日、宇宙人だと思っていたものが単なる風船であることに気付く。いつの間にかそれを受け入れている自分がもう子どもでないことを実感する。小学生から中学生へと大人の道を進む成長の物語である。

追記:羽仁家と山本鼎に関すること

- * 自由画教育運動を起こした山本鼎は、羽仁もと子が設立した「自由学園」に美術教師として20年間勤務している。
NHK ETV「日曜美術館 自分が感じたものが尊い 山本鼎と児童自由画運動」(2020.1.19放映)
愛知県生まれの洋画家・版画家の山本鼎(1882-1946)は、まず、それまで分業で行われていた版画を「創作版画」という、一人で絵をかき、彫りも刷りも行うものを切り拓いた。また児童画の世界に「自由画教育運動」を起こした。明治以降の臨画教育と呼ばれた手本を写しとる教育に真っ向から挑んだ。「子供等にあれ程なチャーミングな表現力があるのに、身の程知らない大人共が貧相。子供等の能力に堅い蓋をしている」と、その運動の理由を述べている。
1882年愛知県岡崎市に生まれた。生まれた花崗町は「御影石の産地」であった。家計を助けるため10歳から版画づくりの木版工房に丁稚奉公に入る。彫師としての職人から、東京美術学校に入学し、本格的に油絵を学ぶ。しかし、大学の西洋絵画のみに偏る指導方針に疑問をもっていた。同人誌「方寸」(1908)に、恩師黒田清輝との対談で「感興からの出立」を訴えている。この

あと、感じたことを表す版画「漁夫」（1904）を生み出す。この版画は「刀画」とよばれ、絵から彫り、そして、刷りまで一人で行う画期的なものだった。「漁夫」の版木からは、彫り師が絵師の絵を写し取る職人ではなく、心の命ずるままに版木に向かっている様子が伝わってくる。その後1912年に30歳でパリに留学する。その留学を終えて帰国する途中に偶然立ち寄ったモスクワで、子どもたちの展覧会を見る機会を得た。そこで鼎は「彼らの画趣は極まりなく豊穡だ。あの率直あの自由あの自然の闊達さを自分達はいつの間にか失って居るのだ。自由で率直な心が私の常住じょうじゅうになった時はじめて本当な藝術を造り得るのだ」と衝撃を受ける。それは技巧にとらわれずに素直に自分の感情を表出している子どもの絵に感動したのである。鼎は翻って、そのころ行われていた日本の臨画教育（お手本を写しとる）の指導のような「子どもは大人から教えらえるもの」としての教育に憤りを感じることになる。36歳の鼎は長野県上田市で新たな生活をはじめ。そのはじめの一步に子どもの絵の「児童自由画展覧会」（1919）を、現在の上田市立神川小学校を会場にして企画することになる。その自由画について、鼎は、写生、記憶、想像を含む「児童の直接な表現」*^{注1}とある。この展覧会について、旧来の指導を重んじる教育界からは批判を浴びた。鼎は「僕は人として又また芸術家としての信念から、まづ図画教育の病理を端的に指摘した」と反論する。その指摘は「想うに小供らは あなたのような頑固な教師に取り締まられて居る時間に最もいけない絵を描くでせう」という。このあと鼎は、朝日新聞社などの協力を得て、全国で展覧会を開催していく。2年後、鼎は創立間もない東京豊島区の「自由学園」に美術教師として赴任し、そこで20年以上在職することになる。

ここでの鼎の指導について「教導といふことはすてきに面白く又すてきにむづかしいものと思いました。弾力のある意志と静かな感情その必要を悟りました。百人の子供には一つのお手本に囚とらはれず それぞれの道にゆかせたい」と語っている。また、鼎は学校外でも文芸雑誌「赤い鳥」（芥川龍之介・泉鏡花他）に12年間「自由画選評」を寄稿し、さらに文具メーカー（現在のサクラクレパス）と共同で開発した「クレパス」を世に送り出した。これは子どもの表現の幅を飛躍的に広げた。

1931年には国の方針が変わり、文部省発行教科書「尋常小学図画」には、感じたことを思いのままに表現する絵が並んだ。これらの気風は大正デモクラシーの流れをくんだ「児童中心主義」と呼ばれている。子どもが何を思い表

現しようとしているのか、教師はそれに寄り添い支援していく指導のあり方を示したといえる。他に、県は、長野において「農民美術運動」を勃興させ、農閑期に、白樺巻やたばこ箱、伊那踊り人形などの手工芸品を製作し、経済・文化的振興にも寄与している。この活動は、大人もものづくりが、その地で根差すことで子どもに創造することの意味と感化が図られると考えたからである。これらの事例からも県の「利他」を重んじる姿勢が伺える。自由画教育運動の「児童自由画展覧会」が開催された上田市立神川小学校に残る石碑には「自分が直接感じたものが尊い。そこから種々の仕事が生まれてくるものでなければならない」という県の言葉が遺されている。

- * 注1) 参考図書：山本県『自由画教育』アルス、1921 及び小崎軍司『山本県』
発行所山本県記念館友の会 発行人尾崎英次、発行年不明

※本研究は、令和3（2021）年度学校法人札幌大学個人研究の助成を受けたものである。