

「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 ―

金 山 和 彦

はじめに

具体美術協会（以下「具体」）は、一九五四年に吉原治良（一九〇五～一九七二）^①を指導者として結成された関西の前衛美術グループである。「具体」の初期にあたる一九五四年から一九五七年頃の作品は、タブローに留まらない、自己の表現過程を目的とするパフォーマンス性の強いものであった。^②

吉原は、グループの指導者として、アトリエに集まる若手作家に「人の真似をするな。今までにないものをつくれ」という助言を与え、会員が持ち寄る作品に対し「ええ」「あかん」と言うだけの直感的な審判を下した。^③吉原が示したこのインスタレーションは、会員だけに向けたものではなく、自らも新しい美術の形を追い求めたものであった。

この頃、吉原は他の芸術分野との交流をもつことにより、各領域の伝統の裏に潜んでいる表現方法を互いに刺激し合うことを提案し、一九五二年に現代美術懇談会（ゲンビ）^④を立ち上げている。一九四七年には関西の芸術団体である四耕会、汎美術家協会、一九五〇年にモダンアート協会、一九五二年に墨人会等、これらの団体には他分野の複数の作家が所属する傾向がみられたことから、ジャンルを越えて作家同士が繋がる複合的な芸術表現への嗜好性が高まった時期であったといえる。

吉原は、「具体」創刊号の巻頭言「發刊に際して」において以下のように述べている。

視覚藝術の全般にわたって例えば書、生花、工藝、建築等の分野にも友人を發見したいと思つていきます。〔中略〕各方面の協力を得て新し

い美術を中心として児童美術や文学、音楽、舞踊、映画、演劇等現代藝術の各ジャンルとも緊密に手を握って行きたいと思つています⁷⁾。

吉原は「具体」が目指す芸術の方向性として、他ジャンルとの境界を越えてその可能性を拡げるために、まず日本固有の伝統的な視覚芸術との交流を目指している。さらに吉原は、「新しい美術」への協力関係もちうる分野として、文学、音楽、舞踊、映画、演劇といった現代の芸術領域と並んで、児童美術を挙げている。ここで児童美術の重要性が明示されていたことは、特筆すべきことである。吉原は、児童美術の中でも特に幼児画の創造性について「われわれ画家達は、子供の内面生活に直に結びついた創造性の豊かな、子供の画の新鮮な美しさに驚いている⁸⁾」と述べている。吉原が目指したのは児童の内面生活であり、既成の概念や見たままの視覚情報にとらわれることのない、児童独自の世界に惹かれていたのである。

吉原は、児童美術に精通した浮田要三（一九二四～二〇一三）や嶋本昭三（一九二八～二〇一三）との交流から、童詩雑誌の表紙絵の担当や児童創作美術展の審査委員を務めた。また、自らの作品にも児童の姿や幼児期への回想という要素を含めて、制作をおこなっている。このような傾向を指して「具体」の研究者である美術史家ミン・ティアンポは、「彼らが手本のひとつとして注意を向けたのは児童美術だった」「児童美術にインスピレーションを得て、具

体は不遜ともいえる態度を身につけ、また厳格に絵画を探求して、様々なレベルで鑑賞の可能な作品を生んだ⁹⁾」と述べ、「具体」と児童美術が緊密な関係にあることを示唆している。

「具体」会員の多くは、吉原とともに、彼らの芸術表現のインスピレーションの一つを、児童の美術に見出し、さまざまな形でこれに関わっていくことになった。吉原自身も「具体」の指導者としてだけではなく、一九四八年頃から芦屋市美術協会の代表として、当時の児童画教育の発展に大いに寄与してきた¹⁰⁾。こうした経験から、吉原は自身の作品制作においても、子どもの発達途上の造形力に着目し、児童作品から触発される純粋な形象を自らの作風に取り入れていったのである。

しかしながら、吉原が現代の芸術領域と並んで取り上げた児童美術とは、どのようなものであるのか。この部分がこれまでの「具体」研究において明確になっていないのである。

「具体」と児童美術についての先行研究としては、芦屋市立美術博物館で学芸員を務めた加藤瑞穂による『童美展一九四八―二〇〇八』が存在する。『童美展』とは、吉原が代表を務め一九四八年から継続された「阪神童画展覧会」を前身とする児童創作美術展であり、当時から「具体」作家が児童作品と関わりを持った機会の一つであった。本著では、加藤により童美展の沿革と創設に携わった吉原の児童美術教育に関する貢献実績、年表資料の綿密な整理がおこなわれ

ている。加藤は「具体」が探し求めた創造の本質は「子どもの造形」に集約されるとし、造形遊びの過程、つまり創造の場に立ち会う保育者の視点に、美術と幼児教育の結節点を解釈する糸口があるとしている¹¹。同じく、同館学芸員を勤めた山本淳夫は、「『きりん』と吉原治良―深江小学校 橋本学級を中心に」『吉原治良研究論集』¹²において、一九四八年発刊の童詩雑誌『きりん』にみられる「具体」作家の指導跡を分析している。その指導とは、当時の学校教育とはかけ離れたものであり、教える教えられるという主従関係が纏れ合い、時に逆転の立場をとるという「具体」独自の児童美術へのアプローチの実践であった。以後、山本は継続研究である『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¹³において、白髪作品《泥にいどむ》（一九五五）の表現過程を例に挙げ、アール・ブリュット¹⁴と『童美展』との作品の比較をおこなっている。この研究で山本は「具体」と『童美展』の類似する部分を幼児の描画発達にみられる錯画表現の行為であると指摘し、「具体」が児童美術に求めた表現は児童の描画発達段階（〇歳から三歳まで）にあたるという見解を示した。論者は、山本の研究をさらに深め、吉原が円の作品に到達するまでの過程で幼児体験や回想の中に芽生えた児童美術の要素を取り上げ、作品制作との関わりにおいて論ずることとする。特に吉原の作品《白い円》の実制作に即して、吉原がもつめた児童美術の表現を論じる。このこと

は、一九五〇年代初頭に様々な芸術分野がジャンルを超えて交流した一つの事実を明らかにすると同時に、吉原の美術表現を支えてきた児童美術の要素を具体的に提示することを可能にする。

本研究では、「具体」の指導者である吉原が、新しい美術に向かうために、児童の発達特性や幼児期の体験をもとに作品制作に向き合った内容と過程を明らかにしたい。

吉原の作品としては、試行錯誤の時期を経て到達した一九六〇年代の円の作品、なかでも《白い円》（一九六七）に焦点を定める。円の作品においてもマチエール (matiere) の無い平滑な画面は、一九六五年頃にみられる傾向であり、一九二三年頃の初期の画風「魚の時代」から四〇年をかけて獲得した集大成の作品である。その背後には、吉原が作家であると同時に指導者であり続けることの緊張感と、新しい美術の追及に伴う葛藤を払拭しようとする足跡を見てとることができる。

吉原の作品制作のなかに集約されることになった、児童美術の要素を「児童をモチーフとした作品制作」「幼児期の回想」「児童美術の発達段階」の要素に分けて整理し考察することが、本研究の課題である。それらを通して、「具体」の他の作家たちにも大きな影響を与えた吉原の児童美術についての考え方を輪郭づけていきたい。

以下では、次のような手順によって考察を進めていく。(一) 吉原の作風の時代区分を明らかにし、主に児童を主題とした作品につ

いての考察をおこなう。(2) 吉原の集大成である円の作品に関する分析をおこなう。(3) 吉原自身の幼少期体験の回想による制作への方向づけの後、「チャンス・フォーム」(H・リード)との関係性について考察する。以上を通して、吉原の作品制作に関する児童美術の影響を位置づけるための研究の第一歩としたい。

1 吉原が関わった児童に関する作品

1-1 八つの時代区分について

吉原は、中学生の頃から独学で絵を描きはじめ、五〇年もの画歴の中でその作風は大きく揺れ動いたのであった。一九九二年の『没後二〇年 吉原治良展』の開催に関わった学芸員らにより、八つの時期に設定する試みがある。ここでは、吉原の作風を第一期一九二三〜一九二九年「魚の時代」、第二期一九三〇〜一九三四年「シュールレアリスムのイメージの時代」、第三期一九三四〜一九四六年「初期抽象の時代」、第四期一九四六〜一九四八年「顔の時代」、第五期一九四八〜一九五〇年「鳥と人の時代」、第六期一九五〇〜一九五四年「線的抽象の時代」、第七期一九五五〜一九六五年「アンフォルメル時代の時代」を経て、第八期一九六五〜一九七二年「円の時代」に分けられている。これほどまでに作風が変化した理由としては、吉原が西洋の美術を熟知し、常に時代の流れに敏感であったこ

とや、他芸術領域との交流を積極的に求めたこと、第六期からは指導者としての大きな不安を抱えていたことがあげられる。

時代区分における第一期と第四期から六期、そして第八期において、吉原は児童に関係する作品を制作している。このことから、吉原は児童が持ち得る特性を意識し、自身の作品制作に取り込もうとしたことが考えられる。

1-2 児童と関係のある吉原の作品

吉原の作品の時代区分において、吉原が着手した児童に関する作品を取り上げる。本項では、(1)「絵本」、(2)「児童をモチーフとした絵画」、(3)「雑誌の表紙絵」、(4)「教科書の表紙絵」、(5)「幼児のなぐり描きの模写」の五つの点から論じる。

(1) 第一期「魚の時代」において、吉原は一九三二年に絵本『スイゾクカン』(図1)¹⁶を作成している。画中には、当時の作品の背景にみられる技法スカンプリング(擦りぼかし)に加え、ステンドシル¹⁷が施され、タンポ印刷のように雌型の輪郭に沿って絵の具が叩きつけられている。吉原は『スイゾクカン』の第一場面において、

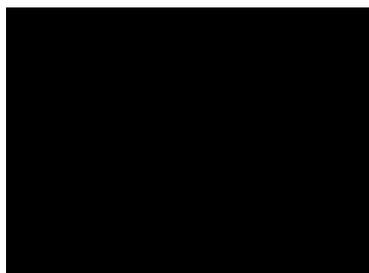


図1 『スイゾクカン』1932

鑑賞者の視線を水槽の外から始まるように誘導し、次に海中の様子を岩場から覗きこんだり、水面を見上げたりするような、観察し易い視点を画面に加えている。そして、熱帯魚や鳥賊に人間のような優しい目を与え、擬人化させることでモチーフ同士の対話的な関係性を重視したことも窺える。

(2) 第四期「顔の時代」において、吉原は《花と子供たち》(一九四七)(図2)を作成している。この絵には、吉原から見た子どもたちの作画が再現されており、花、茎を現した図形的なモチーフが画面に散りばめられている。この表現から判断すると、子どもは四五歳である。画中の児童の発達年齢と四歳前後にみられる描画表現形式(カタログ表現)が適合していることから、吉原は児童の発達や特徴に配慮しながら、遊びの様子を描いていたことが理解できる。

(3) 第五期「鳥と人の時代」において、吉原は日本童誌研究会から発刊された『きりん』¹⁸⁾の表紙絵の作画を引き受けている。『きりん』は小学生の詩の公募作品を集めた童

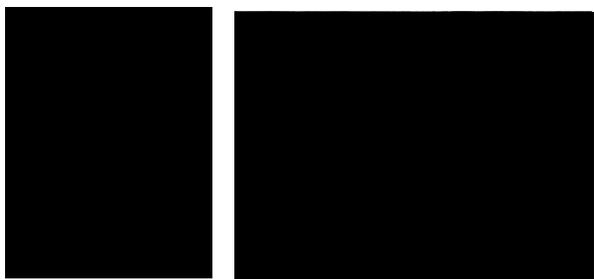


図2 《花と子供たち》1947

詩雑誌であり、生活感のある小学生の視点を詩と絵画で表現する場であった。その絵画には、表紙絵、挿絵として「具体」会員の作品も掲載されていた。吉原は、発刊一年目である第一巻四・五号と六号の表紙絵を担当し、《縄跳びをする少女》(一九四八)(図3)を作成している。

この絵に対し、小学校の一部の教員は「幽霊のよう」と揶揄したが、親しみやすい縄跳びや少女のシルエツトと表情のない動物的な容姿、黒塗りの影には、読み手である児童に配慮した吉原の意図があったと思われる。その意図とは、五歳から八歳頃の児童が描く図式的で抽象的なモチーフの傾向を考慮した、創造力の涵養を詠ったものであろう。

(4) 第六期「線の抽象の時代」における作品《素描》(一九五一)(図4)について、尾崎信一郎は「前衛書家と児童画の影響」が認められると指摘している。吉原はこの時期に、マッチ棒人間が並列するような線の抽象表現を好ん

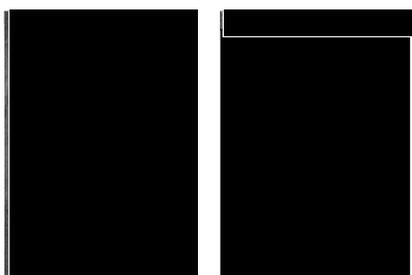


図3 『きりん』表紙絵(4・5号, 6号)1948

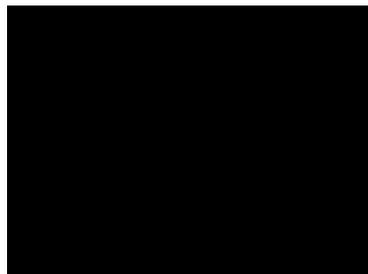


図4 《素描》1951

だことから、尾崎は「一連の群像表現がさらに抽象化され、人体が手を広げる関心を表明しており、生命感のみなきこれらの絵画は児童画との関連を暗示している」と述べている。また、一九五〇年代の線的抽象の作品群が一九五四年発行の小学校用教科書『新しい図画工作』(図5)の表紙絵に類似していることから、吉原の児童美術への関心が理解できる。

(5) 吉原の作風は一九五七年以降の第七期「アンフォルメル時代」を経て、一九六五年から第八期「円の時代」に移るが、この時期において円の形の前兆を確認することができる。吉原は作品《Work》(一九五七)(図6)と《Work》(一九六〇)(図7)において、絵の具を厚く盛り上げ、パレットナイフで押さえつけたインパスト(厚塗り)技法の跡を表現している。この二つの作品に関して、吉原はこれまでのアンフォルメル特有のマチエールに特化した画風に留まることなく、記号、円を実験的に描き



図5『新しい図画工作表紙(新しい図画工作教育研究会 大和図書株式会社 1954)



図6 《Work》 1957

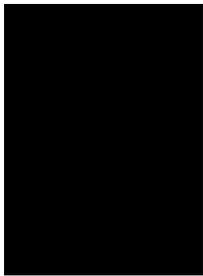


図7 《Work》 1960

込むことで次のステージを視野においたのであった。その円は中心に大きく象徴的に描かれているのではなく、往復線や螺旋の延長にある一つのドロウイングの流れや、偶然的な線の重なりの中に集約されたものである。

第八期「円の時代」に描かれた吉原の習作群である作品《スケッチブック(円の構想, 朱)》(一九六五〜一九六六)(図8)、《スケッチブック Sketchbook》(一九六五〜一九七〇)(図9)には、無造作な円や点のなぐり描き跡が無数に描かれている。これは幼児の描画発達段階においてみられる表現特性と一致する。その特性とは、一歳から二歳への過渡期、つまりなぐり描き(スクリブル)から円に移行する時期に出現するものである。吉原の作品《スケッチブック》にみられる習作跡には、まさに点描や縦横の往復線を克服した螺旋と、閉じられた丸の表現を往復しながら、完全な丸を獲得する以前の偶発的な

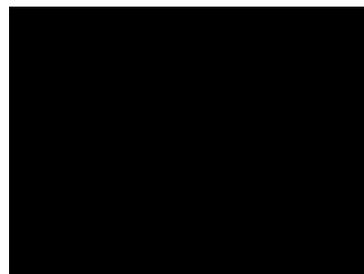


図8 スケッチブック(円の構想, 朱) 1965~1966

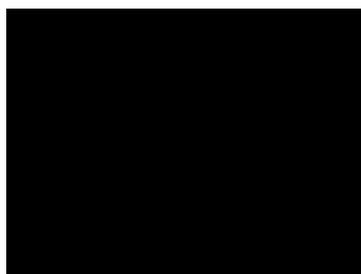


図9 スケッチブック Sketchbook 1965~1970

描線が確認できる。これらの習作群が精力的に描かれた時期と、一九六五年に誕生した孫による円描画の獲得時期とが重なり合うことから、当時の孫の描画遊びが、吉原の作品のイメージモデルになっていた可能性も推測できる。²¹⁾

2 円の獲得までの道程

2-1 作品にみられる円の変容過程

アンフォルメル時代の後半、つまり一九五七年から一九六五年頃までは「円の時代」に到達するまでの吉原の実験的な時期であった。アンフォルメルとは、一九五二年のフランスを中心とした美術運動であり、批評家のミシエル・タピエ (Michel Tapie de Céleyran, 1909-1987)²²⁾ が、フォートリエ (Jean Fautrier, 1898-1964)、デュブュッフエ (Jean Philippe Arthur Dubuffet, 1901-1985)、ヴォルス (Wols, 1913-1951) らの作品を、未分化で原始的な抽象形態としてアンフォルメル (非定形の芸術) と定義したことによる。タピエは、キュビズムや幾何学的な抽象画が、これまでの古典美術から進化を遂げていない点を批判し、アンフォルメルを「別の美学²³⁾」として説明した上で、「即刻前進することのできる有効な装置²⁴⁾」をつくる必要性を示した。タピエは一九五七年に来日し、吉原との親交を結んだ。そして同年、東京と大阪において

『世界現代芸術展』を開催し、国内にアンフォルメル旋風を起こしたとされている。

ここで、アンフォルメル時代から円の時代にかけて、吉原の円の作品の移り変わりを見てみよう。《作品》(一九五八—一九六〇) (図12) から《作品》(一九六五) (図19) にかけて円のモチーフがアンフォルメル的な作風から派生し、円の時代に向けて平滑で大きな単円の形象へと変化を遂げることがわかる。《作品》(一九五五) (図10) では、黒い衝立板の上に、絵の具の塊を三か所に配置した円が表現されている。円環は白色でありながら、線の所々が地の黒色で塗られており、吉原が実験的に図と地のバランスを図っていた跡がうかがえる。以後、(図10) のような単円のモチーフは一時姿をひそめ、(図12) のように絵の具で隆起した画面に、更に粘度の高い絵の具をナイフで押し付ける作風が、一九六〇年頃まで続いている。

《作品》(一九五六) (図11) では、画面に大中小の様々な円を配置して埋め尽くすことで、吉原が円という形のバリエーションを全て試みているようである。次に(図12) の画面には、左上、中心部下に絵の具の塊を避けるようにして余白に黒色の円が描かれていることがわかる。一方、《作品》(一九五八—一九六〇) (図13) では、カタログのように列をなして繰り返し描かれている円や、《作品》(一九五九) (図14) でのなぐり描き状の線が偶然的に交差すること

で円が出現するパターンも確認できる。

美術評論家の高橋亨は、円の時代について2つの性格があると指摘している。²⁵⁾一つは、アンフォルメル絵画との共通の部分を持つ性格である。もう一つはタピエが先導したアンフォルメル絵画を越えていくという性格である。高橋は、後者について「円のそのかたちのなかには吉原がアンフォルメルからぬけて、次の発展段階へおもむこうとする契機が内在していた」と述べている。確かに一九五六年から一九五九年までの作品は、円は主要なモチーフとされる絵の具の物質感に対峙するように描かれている。これらの作品群をみると円のモチーフが絵の具の重層部分や、動勢のある部分に関わることなく、むしろ、エネルギーの少ない余白部分に描かれていることが読み取れる。高橋はこれらの円を「カリグラフィのなかのひとつ」と譬えている。(図12) から(図16) があてはまる。タピエはアンフォルメルを別の芸術といい、新しい芸術を別のカテゴリーで説明される必要性を述べている。アンフォルメル画風の重厚な支持体の中で、カリグラフィとして存在していた円が、別のステージに



図10 《作品》 1955



図11 《作品》 1956

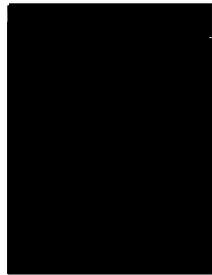


図12 《作品》 1958 - 1960



図13 《作品》 1958 - 1960

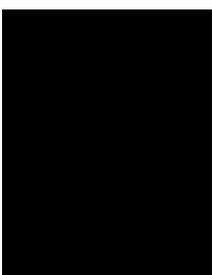


図14 《作品》 1959

において画面全体を支配していたテクスチャを巻き込み、一つの円というかたちに変容していく過程が理解できよう。

次に《作品》(一九六〇)(図15)においては、黄土色の往復線と黒い直線、灰色の絵肌というモチーフの右下に閉じた小円が配置されている。吉原が円の大きさに関わらず、円というモチーフを明確に取り上げ、画面上での役割を与えたことがわかる。そして《作品》(一九六〇)(図16)では、一筆描きの単円が凹凸のある画面上の中央部分に配置されている。この頃より、画面のメインのモチーフは直線や往復線から、円に変化していることがわかる。次に《作品》(UNTITLED)《一九六二》(図17)は、グタイ・ピナコテカ²⁷⁾設立時の象徴となった作品である。吉原は、黒い地で画面を塗り狭めることで、単円となる白い筆勢を浮き立たせる手法をとっていることから、この時期がアンフォルメル時代から円の時代への転換期であると思われる。

以後は一九六五年頃まで、画面全体の物質感を残したまま、重層的に円のテクスチャが強調された作品が続いている。その後、《作

品》(一九六五)(図18)が制作された頃からは、平滑な画面で円のかたちのみを意識した時期に入り、吉原が生涯を通じ作家として最も成就した時期であったと思われる。

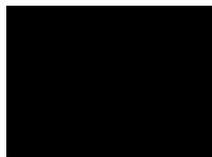


図16 《作品》 1961

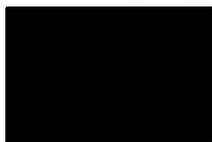


図17 《作品 (UNTITLED)》 1962

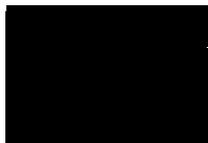


図18 《作品》 1965



図15 《作品》 1960

2-2 《白い円》(一九六七)の制作過程

吉原は、三〇年間に渡って様々なモチーフと技法を試みた末、一九六〇年代初頭に円というモチーフに出会い、以後、様々な色彩や形状の円環を一九七一年まで描き続けた。吉原が円のモチーフに至る過程には、アンフォルメル期の後期における線への探求がある。特に一九五八年には、画面上の絵の具量が減少し、口の字やリズム感のある図形の細線の出現を見て取るができる。そして、一九六〇年代に入ると、ようやく円は画面中央に鎮座し、吉原は(図17)²⁸⁾にみられるような亀裂、滴り、刷毛目を意図的に線と面の構成で表現する技法に到達することになる。

一九六〇年代の吉原の代表的な作品《白い円》(一九六七)(図19)³⁰⁾にみられる大きくて白い円は、寸法を測ったような正円ではなく、太い筆で一度に描かれた書画³¹⁾のようにみえる。しかし、実際には一つの円ではない。



図19 《白い円》 1967

作品の制作過程については、《スケッチブック(円の構想、鉛筆)》(一九六五)(図20)からもわかるように、吉原が外郭の輪と内郭の輪を別々に描くことで、輪の位置

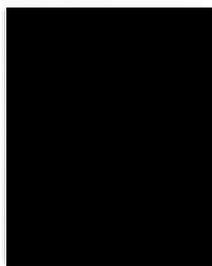


図20 《スケッチブック (円の構想、鉛筆)》 1965

を決めている。次に円を構成する地の部分を黒色で塗狭めていくことにより、黒地の中に白円を浮かび上がらせるという手法である。つまり、円が地の上にある図としての立場から、地としての立場への転換を果たしたオリジナルな表現を試みたものである。

本作品をさらに近距離で確認すると、吉原が外郭と内郭のバランスを何度となく修正した筆跡に気づかされる。吉原の制作過程では、絵肌を平滑にするためにマツトカラー(艶消し)の絵具を用い、滴りや滲み、盛り上がりの跡を、丁寧³²⁾に塗り込め、形成していることがわかる。円は単純な形でありながら、外周左側にみられる「く」の字にへこんだ線(図21)や、内周右下側の凹型の輪郭線(図22)が、無限の可能性を含んでいることを感じさせる。作品の表面に

は、吉原が円の周囲を筆で何度と無く撫で回し、納得のいく輪郭が得られるまで境界線を追い求めた跡が確認できる。ここには、塗り直した筆跡、重ねた筆触による轍や、絵の具の塊の中央にあるピンホール（空洞）、鉛筆の下書き跡が確認できる。ゆえに、吉原は円全体のバランスを緻密に計りながら、本来、書画が持つ線の運動的な表現を、自らの作品においては「精緻に塗る」という方法で慎重に表現していたことが理解できる。

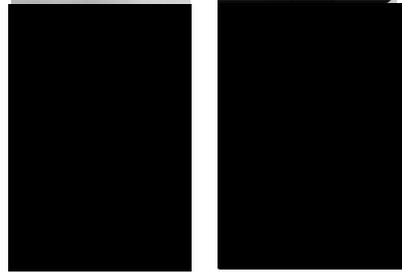


図22 《白い円》1967 一部
図21 《白い円》1967 一部

2-3 円のかたちにみられる吉原の姿勢

吉原は、一九六七年の東京画廊における個展のための文章で、円の作品について以下のように述べている。

このところ円ばかり描いている。便利だからである。いくら大きなスペースでも円一つでかたがつくということは有難いことでもある。一枚一枚のキャンバスに何を描くかという煩しさから解放されることでもある。あとはどんな円が出来あがるかということである。あるいはどんな円をつくりあげるかということである。たった一つの円さえ満

足にかけないことをいやほど知らされるはめに陥ることも白状しておこう。一本の線も完全にひけないことはそこから出発しなければならぬことでもある。²⁶⁾

吉原は、長い年月をかけて獲得した円を「便利」「煩わしさの解放」と譬え、およそ四十年にも及ぶ画歴の末に、手に入れたモチーフを重用している様子が窺える。一方で「あとはどんな円が出来あがるかということである」という言葉は、偶然性に任せた児童のなぐり描きや、オートマティズムの手法を想起させるものでもある。

吉原にとって、円が持つ意味とはどのようなものであろうか。吉原の言葉は、自身が円における無限の線表現に果敢に向き合うことを示すものであるが、真意については「たった一つの円さえ満足にかけないことをいやほど知らされるはめに陥ることも白状しておこう」と述べている部分であろう。一人の作家として、自らのモチーフをコントロールすることができないという思いであるようにも読み取れる。

このような吉原の制作の態度について、美術評論家の乾由明（一九二七〜二〇一七）は、アトリエにおける取材から、次のように述べている。

吉原さんはぼくたちのまえで、まだぬってないキャンバスの部分を白

くぬりはじめた。筆のはこびはけっしてはやくない。ひとつひとつたしかめるようなゆっくりしたタッチが加えられ、そこからしだいに微妙な線とフォルムができていく。それはまるで一本の線、あるいはひとつの円がもっている無限の変化と深さを、あくことなく噛みしめているようにみえる。一本の線さえもおなじものはひとつもないこととのフシギさ、単純であればあるだけかえっておそろしく複雑であるこのフォルムの逆説を、かれはたえず新鮮な驚きをもってみつめているのである。³⁵⁾

乾は、吉原の制作の様子について、便利であるはずの円環が一回性のアクションで描かれることなく、むしろ慎重に時間をかけて塗り込められている状況を述べている。乾がいう「単純であればあるだけかえっておそろしく複雑であるこのフォルムの逆説」とは、吉原が単円に内包される未知の無数の形状から、感性に触れるものを探し出すことに違いない。アンフォルメル期における画面の物質感へのこだわりが、円の時期において、全体のバランスを調整することで輪郭をきめるといふ、かたちへの探究に変容してきたのである。

円の完成形といわれる一九六七年頃においてもなお、吉原が「ひとつとして完全な円を描くことができない」と嘆く理由には、画家として自らが目指す「未だ見たこともない形状」への憧れや敬意を

推し量ることができる。このような二つの対峙した言葉からは、長い年月をかけて獲得したモチーフへの安堵感と、その時点から始まる次の造形性への挑戦という吉原の二つの姿勢がうかがえよう。

3 児童美術の影響

3-1 吉原の幼少期の回想

「具体」研究者の平井章一によれば、吉原は美術教育の研究者であるハーバート・リード (Sir Herbert Edward Read 一八九三—一九六八) の著書を四冊所蔵していたとされている。³⁶⁾ リードとは、イギリスの美術批評家であり、発達心理学、知覚心理学を芸術教育に取り入れ、著『芸術による教育』において「芸術を教育の基礎とするべき」とし、発達段階を踏まえた感覚教育の重要性を説いた人物である。そして、芸術作品には「形 (form)」が存在し、「芸術的に優れた形」についての問いを投げかけている。この考え方は、戦後日本の図画工作科教育及び美術科教育、造形教育において児童中心主義の教育理論形成に影響を及ぼしてきた。一九五九年には、美術批評家である瀧口修造がリードの著書『芸術の意味』を翻訳している。そして、瀧口の初めての造形芸術論である『近代芸術』(一九六二)では、「キュビズムの意義」「抽象芸術の意義」の項において、リードの著書である『今日の美術』(一九三三)からの引

用がなされ、当時の美術界においてもリードの理論は周知されていた。

吉原が所蔵したリードの書籍に『美術と社会』³⁷⁾が確認できる。本著において、リードは原始美術の重要性を取り上げ、児童や洞窟人が現実を抽象化して事物を描くことを、「再現」ではなく「表現」とし、真の

美的表現と定義している。吉原は本著の図版にある「石のチュリンガ」(図23)に注目したのであろう。³⁸⁾何故なら、吉原はこの話を童詩雑誌『きりん』第四卷一〇号に寄稿し、「らくがきとチュリンガ」というタイトルで、(図23)を模した自筆のカット(図24)を添えて、自身の幼児期(四〜五歳)の記憶とともに紹介しているのである。

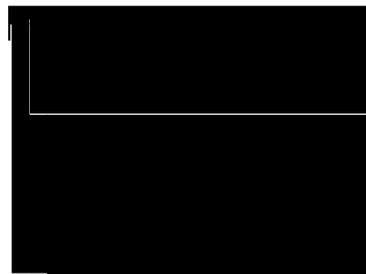


図23 H.リード『美術と社会』図版 Stone churinga (Scred stone salb) from Central Australia.

しろいあたらしいあたらしい壁(かべ)のうえにえんぴつでまるのかたちをかきました。その中にまたまるい輪(わ)をかきました。それ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、輪がかさなつ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)小さいこともや、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

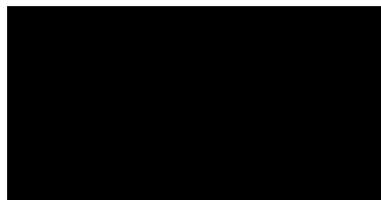


図24 吉原治良「らくがきとチュリンガ」1951

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ます。³⁹⁾

吉原が児童に紹介したチュリンガとは、オーストラリア大陸中央部の先住民により継承される扁平な木や石でできた祭祀道具のことである。この道具は、部族の子どもが生まれた時に、その子のテーマ模様を刻み込んで保存されるものである。この文章において、吉原は幼少期における落書きの思い出と、図版にある「石のチュリンガ」の美的経験が、およそ四〇年の時を超えて一致した感動を述べ

べている⁽⁴⁰⁾。吉原がいう「何かちよつとした手がかり」とは、何であろうか。手がかりとは「物事の新たな展開の助けとなるもの」であり、次に起こす行動のための具体的な抛り所に他ならない。この手がかりとは「何か心のおくにあるものを形や線であらわす画」を触発するものであり、別の空間や時間に存在する形象、事象を結び付け、呼び覚ますようなかたちを指す。それは、幼児が描く不慣れで頼りない描画線のように日常生活に潜みながら、記憶や新たなイメージに結びつきやすい形象であろう。

3-2 児童の描画表現にみる「チャンスフォーム」

「具体」研究者の加藤瑞穂は、吉原が創設し牽引してきた『童美展』の運営状況や資料分析から、吉原が児童に求めた能力について以下の様にまとめている。

吉原が求めたものは、言葉で置き換え可能なイメージ、あるいは、すでに何らかの意味につき止められたイメージではなく、いまだ言葉に完全に置き換えられず、ある場合はこのように見え、またある場合は全く別のようにも見えろといった、個々のイメージが生まれる一歩前の段階に位置づけられる、いわば「原イメージ」とも呼ぶべきものである⁽⁴¹⁾。

加藤が指摘した「原イメージ」とは、具体的なイメージが生まれる前段階という意味であり、児童が描く内容の様々なモチーフに潜み、見方により多様な形に変容する可塑性の高い形象のことである。一方、吉原が示す「何かちよつとした手がかり」とは、別の空間や時間に存在する形象、事象を柔軟に結びつけるかたちであり、加藤のいう「原イメージ」を触発するきっかけとなるものである。吉原は、自らが語った「何かちよつとした手がかり」の視点をもちて原イメージの宝庫であった児童美術作品を直視したのであろう。

また、吉原が童詩雑誌『きりん』第四巻一〇号「らくがきとチュリング」で紹介したリードの著書とは、先述した『美術と社会』を示すのであり、第一章「美術とマジック」「芸術の起源」の項には、以下の文章が確認できる。

子どもがエンピツとか紙とかを使いこなせるようになったとき、彼らにそれらのもの、エンピツや紙をあたえ、なんら教えこまれていない彼らが、それをどんなふうに使うかをじっと見てみたらよい。諸君はまず第一に、かんたんな線やナグリガキしかできないことに気がつくだろう。それから、彼は紙の上に残されたエンピツのあと、線の運動に心をひかれるようになる。つぎに起ってくる現象は、あるリズムをもってかきながら、ということだろう。これらがしだいに複雑なものになり精

緻さを増す。そうして、ついに美しい線の組合せ「描画」がうまれる。とつぜん、その入りみだれた線のなかに、子どもはハツとなにかの形をみつけない⁴³。

これは、リードによる二歳から三歳までのなぐりがきの発達段階に合致する内容であり、「目的のない線がき、目的のある線がき、模倣の線がき、位置を限定したなぐりがき」⁴³の四つの描画発達過程を説明している。また、「しだいに複雑なものになり精緻さを増す」ことについては、ローダ・ケロック (Rhoda Kellogg, 1898-1987) による児童のなぐりがき「二〇のパターン」⁴⁴に示される。それは児童のなぐりがきの特徴であるジグザク線、波線、螺旋が複雑に重なり、絡み合うと交差線による偶然的な形象が現れることである。ケロックは、この表現を偶発的ダイヤグラム (diagram) と命名し、偶然的に重なった運動的描画跡が、図形を構成することで最初の形を生むとしている⁴⁵。

吉原が目指す児童美術の新鮮な表現とは、まさに偶発的ダイヤグラムを見つけた時であり「とつぜん、その入りみだれた線のなかに、子どもはハツとなにかの形をみつけない」の部分を目指すのである。周郷によって訳された「ハツとなにかの形」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」⁴⁶と記載されている。このことは、吉原が自身の回想録⁴⁷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」⁴⁸と述べたことにも繋がるのではないだろうか。「チャンス・フォーム」とは、「原イメージ」と「何かちよつとした手がかり」が繋がった瞬間であり、新たなかたち⁴⁹の創出を示すのであろう。吉原が「チャンス・フォーム」を幼少期の体験から呼び起こし、自身の制作に取り込んだことは、児童美術と「具体」が接続する部分の一つであるといえる。

おわりに

本稿では、これまでに「具体」研究者や「具体」作家らから指摘されてきた「具体」と児童美術について、吉原の作風の時代区分、円の作品の分析、幼児期の回想等から、関係性を導くための考察をおこなった。本稿の成果として、一九五七年「アンフォルメル時代」から一九六五年「円の時代」への過渡期（質感から線、そして円を獲得した過程）において、吉原が児童に関係する作品を制作し、児童の表現特性を求めていたことが理解できた。このことは、吉原と児童美術との一つの接点を確認できるものであろう。

吉原の円の作品とは、児童、または自身が創り出す無数の習作群から生れた魅力的な形象を、単に支持体に写し替えて制作したものではない。それは、吉原が円の制作において、形象の奥深くに隠れ

ている「何かちよっとした手がかり」を引き出すまで、白と黒の領域を塗り込め、部分と全体とのバランスをはかる表現過程であったといえる。

吉原の言説にある「何かちよっとした手がかり」や、リードが示した「チャンス・フォーム」と加藤が指摘する「原イメージ」というキーワードの関連付けを試みることで、吉原が児童美術に求めた根源の一つを導くことができたのではないか。その根源とは、児童描画発達におけるなぐりがきの段階にみられる偶発的なダイアグラムの跡である。しかしながら、現時点では円の作品に影響を与えた児童美術の要素の列挙に留まり、更に作品に関連付けて論証することについての課題が残された。

今後は、幼児画の表象の発生メカニズムを分析し、吉原の作品にみられる表現要素との緻密な関連付けを進めていきたいと考える。

註

- (1) 吉原治良は、画家である上山二郎、藤田嗣治、東郷青児に影響を受けた。以後、二科会や芦屋市美術協会の運営に携わった。
- (2) 一九五〇年代には、東京の「実験工房」のような総合芸術集団も存在したが、関東では主に社会的事件を「事実」として描き、それを「報告」「記録」することを意図したルポルタージュ絵画が主流であった。代表的な作家に、池田龍雄（一九二八〜）らがいる。一九六〇年代には「九州派」、「ハイレッド・センター」、「ネオ・ダダ」、「ゼロ次元」

等、各地で前衛美術グループが発足した。これらのグループは主に公募展ではなく、読売（日本）アンデパンダン展（一九四九〜一九六四）での自由な発表を精力的におこなった。

- (3) 千葉成夫『現代美術逸脱史—一九四五〜一九八五』晶文社、一九八六、五五頁。
- (4) 吉原治良「文献再録 わが心の自叙伝」『没後二〇年 吉原治郎展』芦屋市立美術館、一九九二、二〇一頁。
- (5) 今井祝雄「具体」のDNA『成安造形大学紀要』第三号、学校法人成安造形大学附属芸術文化研究、二〇一二、二九頁。
- (6) 吉原治良（二科会）、須田勉太（国画会）、山崎隆夫（国画会）、中村真（モダンアート協会）、植木茂（モダンアート協会）、田中健三（自由美術協会）は、絵画・彫刻・工芸・書・いけばなといった芸術のジャンルを超えて議論を交わし「造型の根本」は同じであるという認識を共有した上で、若手作家の育成をおこなった。
- (7) 吉原治良「發刊に際して」吉原治良 嶋本昭三『具体』創刊号、具体美術協会、一九五五、一頁。
- (8) 吉原治良「幼児画の創造性」『教育月報』第三二号、大阪市教育委員会事務局、一九五一、二六頁。
- (9) ミン・ティアンポ『GUTAI周縁からの挑戦』三元社、二〇一六、四八頁。
- (10) 吉原は、一九四九年から芦屋美術協会の代表を務めている。芦屋美術展は第一回が芦屋市役所、第二回からは佛教会館にて開催されていたが、第六回から一六回までは精道小学校講堂にて開催された。出品規定に「何人も随意に応募することが出来ます」とし、五歳児の応募もみられ、第七回展では二二歳の児童が入選している。
- (11) 加藤瑞穂「童美展一九四八—二〇〇八」芦屋市立美術館、二〇〇八、十三〜十四頁。
- (12) 山本淳夫「『きりん』と吉原治良—深江小学校 橋本学級を中心に」吉原治良研究会『吉原治良研究論集』ポラ美術振興財団助成吉原治良研究会編、二〇〇二。
- (13) 山本淳夫『泥にいとむ』と初期「具体」の作品構造—「オール・プ

- リユット」と『童美展』の比較を通じて―」兵庫県立美術館研究紀要八号、友野印刷株式会社、二〇一四。
- (14) フランスの美術家ジャン・デュビュッフェが一九四五年に提唱した概念。障がい者や児童等、正規の美術教育を受けていない人々が制作した表現作品にこそ、真の芸術性があると提唱した。
- (15) 主に兵庫県立近代美術館の尾崎信一郎、平井章一、芦屋市立美術博物館の河崎晃一、山本淳夫らの四名。
- (16) 吉原治良 絵本『スイソクタン』創元社、一九三二。吉原の友人である小西謙三による旧ソ連の美術団体「四美術者日本支部」の事業に参加することでロシアの絵本を多数入手したとされている。吉原が堺水族館（一九〇三～一九六一 現・大浜公園）に通って描いたものである。
- (17) 型紙を使って、紙や布、木材などに絵の具やインクなどを刷り込む技法。型抜き版画。
- (18) 尾崎橋郎は、一九四七年に尾崎書房（大阪市北区梅田町三十五番地）を設立した。従業員の浮田要三（一九二四～二〇一三）の依頼により、『具体』会員は童詩雑誌『きりん』の表紙絵やコメントを担当した。『きりん』のカット・表紙絵には、抽象的で偶然性に任せて描いたような作品が採用された。
- (19) 尾崎信一郎「前衛書家と児童画の影響」『美術手帖』一〇号、美術出版社、一九九二、五一頁。
- (20) 小磯良平（監修・挿図）吉原治良（監修・表紙）『新しい図画工作六』新しい図画工作教育研究会、大和図書株式会社、一九五四。
- (21) 吉原治良 前掲書(4)、一九九二、一九六頁。吉原は孫が言葉で指し示すものを「割り合いにいい線をいって」と述べている。
- (22) ミシェル・タビエはフランスの美術批評家である。一九五二年に『もうひとつの美術 (Un art autre)』として画集を刊行した。
- (23) ミシェル・タビエ II. 別の美学について『瀧口修造 訳『みずゑ』六一七号、一九五六、美術出版社、二五頁。
- (24) 同書、一九五六、二三頁。
- (25) 高橋亨「かたちといのちの力学」『美術手帖』、一九七九、一一一頁。
- (26) 同書、一九七九、一一三頁。
- (27) 一九六二年、吉原は大阪市北区中之島三丁目（旧・宗是町三三）に具体美術協会独自の私設展示施設「グタイピナコテカ GUTAI PINACOTHECA（開館当初はグタイピナコセカと表記）」を開館した。
- (28) 元永定正「『具体』と吉原治良」『みずゑ』美術出版社、一九七三、四九頁。第十六回具体展（新宿京王デパート）において、吉原は「わしの画はこの正面の壁ならべらる」といい、はじめて自身の作品の展示場所を指定した。
- (29) 作品《UNTITLED》（一九六二）は、「グタイピナコテカ GUTAI PINACOTHECA」のシンボルマークとなった。
- (30) 大原美術館・分館コンテンポラリー室に常設展示されている。
- (31) 吉原治良他「南天棒の書」『墨美』十四号、一九五二、六頁。吉原は、西宮市の海清寺において親族の葬式の際に中原南天棒（一八三九～一九二五）が襖の装飾として書いた遺墨《竜吟初夜 虎嘯五更》を目撃した。吉原は作品に現れる「不思議な墨のトバッチリ」に惹かれ、支持体に現れた形象の美しさと中原の身体性に興味を持った。
- (32) 吉原治良 前掲書(4)、一九九二、二〇五頁。
- (33) 乾由明「アトリエ訪問 吉原治良」『美術手帖』二八三号、一九六七、七八～七九頁。
- (34) 吉原治良 前掲書(4)、一九九二、二〇五頁。
- (35) 平井章一「吉原治良の一九三〇年代の抽象絵画と素描と蔵書が物語ること」吉原治良研究会『吉原治良研究論集』ポラ美術振興財団助成吉原治良研究会編、二〇〇二、二七～二八頁。吉原が所蔵していたのは次の四冊である。Herbert Read, *Unit One*, Cassell and Company Limited, 1934. Herbert Read, *Art Now*, Faber and Faber Limited, 1936. Herbert Read, *Art and Society*, William Heinemann Ltd, London and Toronto, 1937. Herbert Read, *Art and Industry*, Faber and Faber Limited, 1934.
- (36) ハーバート・リード（宮脇理 岩崎清直江俊雄 訳）『芸術による教育』フィルムアート社、二〇〇一。
- (37) Herbert Read, *Art and Society*, William Heinemann Ltd, London and Toronto, 1937

- (38) Ibid., p. 50.
- (39) 吉原治良「らくがきとチュリンガ石」童詩雑誌『きりん』四号一〇巻、日本童詩研究会、一九五一、二八〜二九頁。
- (40) 童詩雑誌『きりん』四号一〇巻の出版年は一九五一年であり、吉原がリードの本を手にしたのは四六歳頃のことである。
- (41) 加藤瑞穂『童美展一九四八―二〇〇八』荻屋市立美術博物館、二〇〇八、六頁。
- (42) ハーバート・リード（周郷博訳）「芸術の起源」『美術と社会』牧書房、一九五五、二三頁。
- (43) ハーバート・リード（宮脇理 岩崎清直江俊雄訳）前掲書（36）、二〇〇一、一四三頁。
- (44) ロード・ケロック（深田尚彦訳）『児童画の発達過程くなくり描きからピクチュアへ』黎明書房、一九七一、一九頁。
- (45) 同書、一九七一、三七〜三九頁。
- (46) Herbert Read 前掲書（37）、一九三七、一二頁。文中では“Suddenly in this maze the child will recognize chance forms: here and there a circle and a line or two have”と記されている。
- (47) 吉原治良「断想」『みずゑ』五四一号、美術出版社、一九五〇、七二〜七三頁。
- (48) 吉原治良前掲書（4）、一九九二、二〇二頁。

（かなやまかずひこ／倉敷市立短期大学）