

美術科教育学会 2025 年度リサーチフォーラム in 大阪

戦後美術教育の歴史的検討
— 戦後美術教育は何であったのか —

記録集

開催日：令和7(2025)年7月12日(土)

会 場：サクラアートミュージアム

〒540-8508 大阪市中央区森ノ宮中央 1-6-20
(サクラクレパス本社ビル内)

後 援：サクラクレパス

目次

I 趣旨と概要

1 趣旨	1
2 発表者と発表題目（プログラム）	1
3 発表概要（事前配布資料）	2

II 当日の記録

1 諸連絡・開会挨拶・西村信一氏のお言葉	8
2 基調提案 金子一夫	9
3 研究発表1 〔美術教育学史〕 戦後美術教育学の制度基盤の形成過程 有田洋子	12
4 研究発表2 〔美術教育運動史〕 戦後の民間美術教育運動 ― 創造美育協会を中心に ― 新井哲夫	19
5 研究発表3 〔地方美術教育史〕 戦後地方美術教育団体の結成 ― 秋田県における諸相 ― 長瀬達也	32
6 研究発表4 〔美術教育材料史〕 材料的美術教育史の試み ― 戦後初期の不透明水彩絵具への転換 ― 金子一夫	47
7 意見交換（協議記録・総括・閉会挨拶）	53
資料（美術科教育学会通信報告・ポスター・サクラクレパスからの寄贈書）	61

I 趣旨と概要

1 趣旨

未来は過去と現在を基礎としないと描けない。戦後 80 年たった。そして美術科教育学会は創立 50 周年を目前に控えている。今後の美術教育を考えるため、戦後美術教育史の個別研究成果を発表し、参加者と検討する。今回は、美術教育学史、美術教育運動史、地方美術教育史、美術教育材料史の個別研究成果を用意する。本リサーチフォーラムは、有田洋子と金子一夫の企画・運営によるものである。

2 発表者と発表題目（プログラム）

(1) 発表者紹介

金子一夫 茨城大学名誉教授・茨城大学特命研究員 昭和 25(1950)年生 主要な著作：『近代日本美術教育の研究 明治時代』（中央公論美術出版、平成 4 年）。

有田洋子 島根大学准教授 昭和 56(1981)年生 主要な著作：『戦後日本の美術教育学の制度基盤の成立—教員養成大学・学部における成立過程—』（風間書房、令和 7 年）。

新井哲夫 群馬大学名誉教授 昭和 26(1951)年生 主要な著作：『思春期の美術教育』（日本文教出版、平成 30 年）。

長瀬達也 秋田大学名誉教授（秋田大学特別教授） 昭和 34(1959)年生 主要な著作：「秋田県自由画教育の研究(1)–(10)」『美術教育学』第 24–36 号、平成 15–27 年。「戦前の地方図画教育進展に関する研究(1)」『美術教育学』第 44 号、令和 5 年。

(2) 発表題目（プログラム）

13:00-13:10	諸連絡・開会挨拶 大泉義一 株式会社サクラクレパス専務取締役 西村信一様のお言葉
13:10-13:30	金子一夫 基調提案 戦後美術教育史研究の諸視点
13:30-13:50	有田洋子 戦後美術教育学の制度基盤の形成過程
13:50-14:10	新井哲夫 戦後の民間美術教育運動—創造美育協会を中心に—
14:10-14:30	意見交換
14:30-14:40	休憩
14:40-15:00	長瀬達也 戦後地方美術教育団体の結成—秋田県における諸相—
15:00-15:20	金子一夫 材料史的美術教育史の試み—戦後初期の不透明水彩の転換—
15:20-16:00	意見交換 サクラアートミュージアム学芸員 清水靖子氏によるコメント 閉会挨拶 赤木里香子（Zoom配信はここまで）
16:00-17:00	会場参加者による意見交換
17:30-懇親会	司会進行・機器補助・ポスター制作 菊地 虹（立教大学大学院）

実際は、機器調整のため基調提案以降 10 分程度後倒しとなった。Zoom 配信終了時刻は 16:30。会場参加者による意見交換終了時刻は 17:30。司会進行は有田が行った。

3 発表概要（事前配布資料）

次頁より以下の順に、発表概要（事前配布資料）を示す。

基調提案 金子一夫

研究発表1〔美術教育学史〕 戦後美術教育学の制度基盤の形成過程 有田洋子

研究発表2〔美術教育運動史〕 戦後の民間美術教育運動―創造美育協会を中心に― 新井哲夫

研究発表3〔地方美術教育史〕 戦後地方美術教育団体の結成―秋田県における諸相― 長瀬達也

研究発表4〔美術教育材料史〕 材料的美術教育史の試み―戦後初期の不透明水彩絵具への転換― 金子一夫



会場の様子

戦後美術教育の歴史的検討 —戦後美術教育は何であったのか—

基調提案

金子 一夫

茨城大学名誉教授

1. 戦後美術教育史の前提を問う

歴史研究は具体的事象を検討する個別研究でも、それらを総合した通史研究でも、一定の前提があつて書かれる。特に通史研究はそうである。美術教育史でも一定の前提がある。その前提は明示されないことがほとんどで、読者の意識上に現れてこない。けれども、史実の把握や叙述、考察、結論にその前提は反映されている。何か了解感がない歴史研究は、その前提に現実感がないためであることが多い。戦後美術教育史の個別研究は少ないし、通史研究はほとんどないけれども、それらにも前提がある。

今回は戦後美術教育史の個別研究を通して戦後美術教育史の前提を問うことにした。その前提とは、通念的戦後像である。その内実は後述する。通史ではなく個別研究で検討するのは、通史そのものがほとんど無い現状という理由もあるが、個別的事象の検討でよりその前提に明確に気づき、その克服も提案しやすい。将来、これらの個別研究が総合されて通史研究が書かれることになる。

今回、その趣旨で以下の個別研究を提案する。

新井：通念的戦後像の民間美術教育運動解釈批判

有田：新美術教育史区分による美術教育学史

長瀬：通念的戦後像に合わない地方美術教育学史

金子：通念的美術教育史にない材料史的研究

2. 通念的戦後像への違和感

昭和20年8月15日に歴史的断絶を見て、そこを歴史的絶対起点とするのが通念的戦後像である。そして戦後教育理念における科学合理主義・民主主義・人間主義といった価値を自明の前提とする。

しかし通念的戦後像は、戦後初期の希望的理念像であつて、客観的現実とは違う。それを前提とする戦後美術教育史は、あらためて実証的に戦後美術教育史を問う必要がある。観念的にではなく、自身の個別研究から通念的戦後像への疑問に至った。

昭和16年から発行された、いわゆる戦時下国定教科書『エノホン』『初等科図画』にはそれ以前に比

べて美術教育内容の高度化が見られる。児童尊重の姿勢も明確に示されている。戦後に戦時的題材はなくなったとはいえ、戦後的な内容は、既に戦時下で始まり、それが戦後に継続したと捉えた方が適切である。他教科の有力な実践者たちも戦時体制下で教科教育の大きな転換があつたとしている²⁾。

戦前のほとんどの教員が戦後に継続した。それゆえ敗戦への反省が断絶をもたらしたと強調するのは現実を見誤る。そして戦後に戦前の超越的価値が空白となり、科学合理主義・民主主義・人間主義といった抽象的観念がその空白を埋めた。現在、それらの価値は現実によって無力化しつつある。

3. 戦後前期・後期・現在という区分

山之内靖は生産社会→消費社会→高度情報社会と区分し、戦時総動員体制下で生産社会が始まるとする。それはS20. 8. を絶対とする通念的戦後像を克服する。それに見田宗介と大澤真幸の戦後社会区分を援用した金子の新区分を示す。

区分名	年	見田・大澤	山之内靖
1 戦時戦後前期	S13-51	理想・夢の時代	生産社会
2 戦後後期	S52-H19	虚構の時代	消費社会
3 現在	H20-	不可能性・現実への逃避の時代	高度情報社会

このような時代区分は近代日本美術教育史全体に影響を与える。そして現在の高度情報社会に対応する美術教育、超越的なものを回復する美術教育、過去を完結させて再生する供養としての美術教育史といった構想も析出されてくる。

註

1) 金子一夫「戦時下図画・工作科の美術教育史的位置—通念的戦後像から生産・消費社会像への転換」『美術教育学』45, 2024, pp. 91-102.

2) 岩浅農也『教科教育の百年』明治図書出版、1973. 同書中に美術教育を代表して登場する桑原実と林健造は、戦時には戦前のよいものが抑圧されたという見解を示している。

戦後美術教育学の制度基盤の形成過程

有田 洋子
島根大学准教授

1. 本発表の目的

発表者は戦後日本の美術教育学の制度基盤形成過程を解明し、さらに美術教育学成果の全体像を解明しようとしている。この企図の背景には、美術教育学が制度的に成立してから年浅く実質的内容も整備途中であるのに、制度が揺らいで危機の時代に突入したことがある。美術教育学の制度と教官配置は、美術教育学のいわば「学術インフラ」¹⁾であった。起源から整備実質化して成立した過程と制度的危機を検討し、美術教育学の意義や歴史的必然性を明らかにすることで、美術教育学自立の一助としたい。

2. 四期の概観—制度基盤の形成過程と危機

全国の教員養成大学・学部での制度整備と実質化(具体的な教官配置)の過程を四期に区分し検討した。

第一期では、師範学校から新制国立大学へ美術教官の多くが移行した。他分野と違って美術は実技が業績として評価された。美術教育専門と美術専門の未分化も移行・継承された。戦後初期の教員養成では教養すなわち教科専門が重視されて、教科教育は重視されなかった。大学へ多数移行した師範学校美術教官の美術全般にわたる能力の高さと複雑な意識も美術教育専門の分化を遅らせた。

第二期では、教養教育重視が教職の専門性重視へ政策転換する。昭和39年学科目制度によって学科目「美術科教育」が設置され、美術専門と美術教育専門を形式的に分化させた。当初最少であった「美術科教育」は右肩上がりに設置され、昭和53年に全国設置が完了した。所属教官の研究内容との不整合等、未だ形式的教官配置で済む余裕があった。

第三期では、昭和41年から平成11年にかけて美術教育専攻大学院が設置され、美術科教育専門教官の必置が美術教育専門を実質化し、美術教育学の制度基盤が成立した。美術科教育分野の論文業績審査が美術教育学の専門性を制度的に保証した。昭和53年に特定大学から条件の整った大学への設置に政策が転換し、美術教育専攻大学院も平成11年に全国設置が完了した。美術学問化への異和等、大学や教官による困難もあり、跛行的な進行であった。

また歴史的同時性として、教大協第二部美術部門に附随した大学美術教育学会、美術科教育学会の前

身の大学美術教科教育研究会の開始があった。

第四期では、平成20年からの教職大学院設置と美術教育専攻大学院廃止によって、美術教育学の制度基盤が弱体化する制度的危機が始まる。真の意味で美術教育学の自立が求められる時代となった。

3. 四期と新時期区分との対応

金子一夫は、山之内靖、見田宗介、大澤真幸の論を参照し、戦後前期／戦後後期／現在という美術教育史の新時期区分を提案した。発表者はそれと美術教育学の制度基盤形成過程模式図と総合した(図1)。

そうすると、大きな時代の流れと制度に関わる具体的人物の意識が見えてくる。戦前の師範学校教官は戦後の新制国立大学へ移行し、昭和50年代まで美術教育の中心であった。すなわち戦前・戦後の意識を抱いて、第一期から第三期の初めまで活躍した。

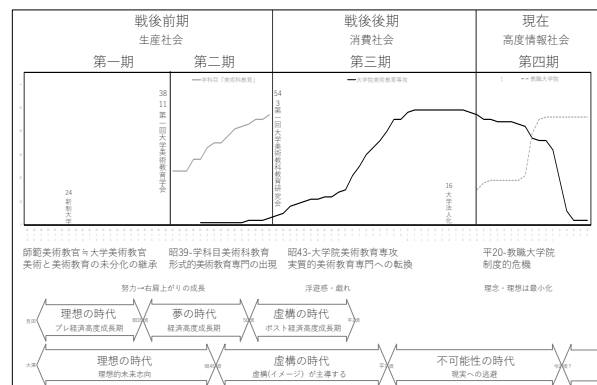


図1 美術教育学の制度基盤形成過程模式図と新時期区分との対応図

第一期では彼らの能力の高さと複雑な意識が美術教育専門分化を遅らせ、第二期では学科目美術科教育へ形式的に対応させ、第三期では美術教育専攻大学院設置初期に懐疑的な反応もさせた。戦前・戦後前期の意識は制度整備と相克しつつ進んだ。

第三期で美術教育(学)専攻大学院すなわち美術教育学研究者養成機関で養成された世代が、海図なきなか美術教育学を切り拓いた。美術教育学関連学会も彼らが築き、美術教育学研究も始まる。

そこで育ち第四期の美術教育学を担う次の世代は、大澤の言う「現実への逃避時代」に学問研究を推進する困難さに直面している。大澤の時代説は約25年周期である。平成7年(1995)が「不可能性の時代」開始であれば令和7年(2025)は既に次の時代にある。

1) 太田智己「社会とつながる美術史学」(吉川弘文館、平成27年)

戦後の民間美術教育運動 —創造美育運動を中心に—

新井 哲夫

群馬大学名誉教授

1. 本発表の目的

本発表の目的は、創造美育運動をめぐる解釈や評価について分析することを通して、戦後の民間美術教育運動に関わる歴史研究の現状と課題を明らかにすることである。

こうした問題意識を抱くに至った理由は、これまでの創造美育運動に関する研究を通して、以下のような現象に遭遇し、疑問を抱いたことである。

- (1) 戦後の民間美術教育をめぐる解釈や評価には基本的に本質的な変化がみられない。
- (2) その一方で、時代が下れば下るほど、運動像のステレオタイプ化と恣意的な解釈・評価が増大している。
- (3) ステレオタイプ化された運動像と恣意的な解釈・評価（ある種の虚偽あるいは過誤）の上に、戦後美術教育像が形成されているのではないかと。

本発表では、なぜ (1) (2) のような現象が生じたのか、その原因・理由について考察し、戦後の民間美術教育運動に対する歴史研究の課題を整理する。

2. 「創造美育運動」をめぐる解釈・評価

一例として、「創造美育運動」を独立した事項として掲げている教育・教育学関連の事典・辞書の中で、現時点で最も新しい『現代教育史事典』（東京書籍、2001）の記述を取り上げ、分析する。著者は、『芸術教育運動の研究』（風間書房、1981）で知られる著名な教育学者の上野浩道である。

1952 年に美術評論家の久保貞次郎と画家・北川民次を中心に設立された創造美育協会による民間の美術教育運動(a)。その土壌は、人間性を抑圧してきた図画教育に対して久保や北川が戦前に開いていた児童画公開審査会や世界児童画展から発している(b)。戦後、各地で開催された公開審査会や研究会を基盤に室靖の提案により協会が設立された(c)。その「宣言」で欧米の美術教育が新しい心理学によって発達しているのに対して、日本の美術教育が「児童の生まれつきの創造力を励まし育てるといふ原則でさえも、確立どころかまだ一般に知られていないありさまで」と捉え、「児童の創造力をのばすことは児童の個性をきたえる。児童の個性の伸長こそ新しい教育の目標だ」と述べている。「綱領」には発起人として画家、美術評論家、児童美術専門家、教育学者、心理学者などが名を連ねている(d)。子どもの創造力の育成を強調する美術教育の考え方の基盤はフラン

ツ・チゼックの児童画の思想や実践に、人間の心理や教育に関してはホーマー・レインやA. S. ニールの思想に基づいている(e)。協会は、毎年、全国ゼミナールを開催し、55 年の大会には 1670 人が参加し、この運動のピークに達している(f)。いっさいの心理的抑圧から子どもを解放し自由な表現をめざし、教師や大人の権威、干渉、指示を排除して、子どもを励ましていったところに特徴があった(g)。教師の人間性解放と主体の変革を迫るといふ点でも特筆されるものがある(h)。しかし、自由や創造性というものを個人の心理的抑圧解放の面からしか捉えていないという点、カリキュラムの系統性の欠如という点から批判をうけ、運動は衰退していく(i)。この運動の系譜から、絵によって子どもの心理診断や性格診断を行っていく日本児童画研究会もあらわれてきた(j)。

本発表では、a～j を付した個所に何らかの過誤が存在することを指摘し、時間の許す範囲でその理由を述べる。

3. 誤認が生じた主な原因・理由

上記のような過誤はなぜ生じたのだろうか。主な原因・理由として考えられることは、以下のようなことである。

- (1) そもそも創造美育運動そのものの実態（実像）が曖昧である。
- (2) そのため、当事者の発言や伝聞に依存した議論が生まれやすかった。
- (3) その後繰り返し、当事者の発言や伝聞に依存した議論が検証を経ることなく踏襲、参照されたことによって、誤ったイメージの固定化と過誤の拡大再生産が生じた。
- (4) 創造美育運動を過大に評価し、それを成功体験として伝説化しようとする欲望が、当事者側だけでなく非当事者側にもあり、それが伝説化を妨げるおそれのある事実関係の検証を無意識裡に抑制した。

一言でいえば、歴史学的な調査や研究の蓄積が乏しく、基本的な事実確認さえ欠いたまま、恣意的な（本質的には変化のみられない）創造美育運動〈論〉が産出された結果、過誤の修正が見送られたばかりか、逆にその拡大再生産を促したということである。

このような創造美育運動に関する歴史研究の問題点は、他の民間美術教育団体の活動に関しても基本的に当てはまるのではないだろうか。

戦後地方美術教育団体の結成 —秋田県における諸相—

長瀬 達也

秋田大学名誉教授（秋田大学特別教授）

1. 戦前の秋田県美術教育団体

(1) 昭和2年結成「六葉会」

戦前の秋田県全体の美術教育団体として確認できるのは、昭和11年(1936)4月発足「秋田県図画教育研究会」である。秋田県師範学校教諭で図画を担当していた大木善平が会長を務めている。大木は東京美術学校図画師範科を大正13年に卒業して直ちに秋田県師範学校へ赴任し、以来昭和17年5月の埼玉県立児玉高等女学校への転任まで、18年間の長きにわたって秋田県師範学校に勤務している。

『秋田魁新報』昭和17年(1942)5月14日付2面は「近く大木教諭退く 本県図画教育に貢献」と題し「氏は大正13年東京美術学校図画師範科卒業と同時に県師範学校の図画担任教師として来任満十八年後進を指導、本県の洋画界未だ不振のとき図画教育研究機関六葉会を組織し斯道に貢献する所が少なくなかった」などと功績を称えている。

記事にある「図画教育研究機関六葉会」は、大木と秋田市小学校教員の蓮沼繁、丹靖雄、小川宗一、斎藤長悦、細谷敬による図画教育研究会で、発足は昭和2年(1927)である。同会は教員の絵の「実技練習を主」とし、それが「自ずと小学校の図画一般についての研究」になるとしていた（「六葉会展覧会」『秋田新聞』昭和3年(1928)5月21日付3面）。現段階で発表者が、同会の活動として確認できているのは、会員各自が制作した洋画の秋田市内での展覧会のみある。

会員の蓮沼も昭和4年(1929)頃に著したと考えられる『図画教育振興に関する意見』で、展覧会である「教員展」が同会の「最大要求の最後のもの」であり、「教師の修養鞭撻の機関」と断言している。

(2) 昭和年11結成「秋田県図画教育研究会」

六葉会が発展した組織と考えられるのが、前述の「秋田県図画教育研究会」である。副会長は秋田県

女子師範学校で図画と手工を担当していた山岸貞一（東京美術学校図画師範科明治44年卒）である。幹事は山崎勝明（秋田県師範学校大正11年卒、教職の傍ら絵画を制作）であったが、後に前出の丹が務めた。主な顧問は、「文部省図書編纂委員」の平田栄二と水平穰（秋田市出身）、及び教師自身の美術表現力向上を目指す小学校教員との連携を一層強めていた伊藤弥太である。

伊藤は、同会が昭和11年8月に開催した夏季講習会」の講師である曾根靖雅（本名「栄」）の講演を批評して、図画教育には「(画業の) 修業が必須」と断言し、小学校教員は安井曾太郎」などの画家から実技指導を受けるべきと主張した（伊藤弥太「コンフィダンス 所謂図画教育の問題」『秋田魁新報』昭和11年(1936)8月21日付(20日夕刊)3面）。

2. 戦後の秋田県美術教育団体の誕生過程

戦後の秋田県美術教育を昭和40年代まで牽引した渡部景一（秋田県師範学校昭和8年卒、旺玄会）が、戦後の秋田県美術教育団体である秋田県造形教育研究会（初期は秋田県図画工作研究会）の誕生や発展の過程を最も詳しく記述している。

渡部は「研究会の変遷と造形教育」『旭水会報』第38号(旭水会、昭和48年(1972)、4頁)で「昭和24年、附小の今野五郎（秋田県師範学校昭和11年卒、日本水彩画会・新制作協会、前出大木の紹介で安井曾太郎からの教示経験有）や附中の私などが中心となり、県美は教育研究会を結成し（発表者中略）昭和26年5日秋田県図画工作研究会を結成し、郡市に支部をおいた。会長丸山（丸山修一郎、県教育委員、大正期に小原国芳系の青年教育者同志会結成、同会は自由画展覧会開催）、副会長葛西氏（秋田大学絵画担当）、幹事長丹氏（前出丹靖雄）。これが現在の造形教育研究会の前身である」と述べている。なお、もう1人の副会長は竹内栄治郎（秋田県師範学校大正14年卒、在学時絵画部所属、戦前の図画教育でも活躍）。

昭和30年(1959)の「秋田県図工研究会名簿(役員)」には、北方教育への弾圧で戦時中台湾に逃れた前出山崎が企画委員長として掲載されている。



材料的美術教育史の試み —戦後初期の不透明水彩絵具への転換—

金子 一夫

茨城大学名誉教授

1. 美術材料と美術教育運動

新しい美術教育は、しばしば新しい美術表現手段〈用具・材料。以下材料と略記〉と同時的に出現する。明治前期の西洋画的方法是鉛筆画、明治中期の日本画的方法是毛筆画と呼ばれ、用具には還元しきれない要素をもった専門的図画であった。しかし明治後期の教育的図画は全てが用具に還元できる技能とされた。教育的図画以来、用具・材料は図画教育理念として議論されなくなった。

しかし、材料が関わって新しい美術教育が展開した大きな事例が二つある。一つは大正中期のクレヨン・パスと自由画運動であり、もう一つが戦後初期の不透明水彩と児童画運動である。今回後者を取り上げる。

2. アメリカ児童画展の衝撃

昭和 22 年 7 月に銀座三越で開かれた、CIE のヘファナン女史収集の「アメリカ児童画展覧会」の米国児童画の不透明水彩絵具を使った表現主義的な様式に美術教育界は衝撃を受けた。イーゼル（画架）に立てかけた厚紙に刷毛で絵具を塗るイーゼルペインティングにも驚いた。この衝撃が日本の絵具製造会社に不透明水彩絵具開発に向かわせた。昭和 22 年の資生堂「フィンガーカラー」、同 24 年の同社「イーゼルペイント」、昭和 25 年 4 月の桜商会「マット水彩」、昭和 26 年の大日本文具「ぺんてるぬのぐ」となった。

米国児童画の様式は当時の日本人に受入難かった。そこでアメリカ児童画の優秀さを啓蒙布教したのが久保貞次郎である。久保は昭和 14 年の「日独伊親善図画」で特選となった日本男児「神社」と久保所蔵の米国女兒「オハイオの洪水」を比較して、いかに前者が非創造的で不自由であるか人格否定的に非難し、後者がいかに創造的で自由であるかを力説した。

3. 透明水彩と不透明水彩

水彩絵具は伝統的に透明水彩絵具である。紙の白さを生かして透明な絵具層を重ね重色の美しさを出す。18, 19 世紀の英国で高度に発達した。日本にも明治期に伝わり、明治後期には学生達に大流行した。美術教育の世界でもチューブ入り水彩絵具の普及と相俟って水彩絵具が彩色材料として使われた。昭和期に中西

利雄や小堀進といった不透明水彩画家が登場しても、透明水彩が主流であった。小学校では低学年がクレヨン・パス、高学年が透明水彩を使用していた。それは戦後の昭和 22 年の学習指導要領でもそうになっていた。

4. 不透明水彩の学習指導要領への進出

しかし不透明水彩の勢いは押し止め得なくなり、山形寛、桑原実といった有力な美術教育者も不透明水彩絵具を支持していた。昭和 26 年 12 月『学習指導要領図画工作科編（試案）』に低学年から全学年では「不透明水えのぐ」、第 4 学年以上では「透明水えのぐ」使用が記された。これで公的に不透明水彩絵具が主となり、透明水彩絵具が従になった。これは透明水彩中心の美術教育の大転換であった。文部省での関連会議で専門画家達が不透明水彩採用に反対したものの、美術教育者の専門美術と美術教育は違うという主張が通った。昭和 33 年の学習指導要領では小学校 3 年までクレヨン・パス・不透明水彩絵具、小学校 4 年以上は「各種の描画材料」と記され、透明水彩はそこに埋もれた。

5. 混乱と困難

透明水彩絵具は教育現場から消えていった。ただ不透明水彩絵具の基本的な使い方が周知された気配がない。しかも絵具会社が製造した絵具の実質は半透明水彩で両用に使えるとされ、混乱が起こる。

不透明水彩絵具は混色をしても一回塗りを理想とし、画面上で重色しないのが原則である。それゆえ児童の直接的表出を尊重した美術教育界が不透明水彩を選択した。それを想定して画用紙も堅牢ではない。重色中心の透明水彩とは対照的である。不透明水彩絵具は不用意に重ねると画面が濁って汚くなる。どうしても重色が必要な場合、より濃い粘度の絵具で塗る。

小学校 1 年生では一回塗りで済ませられる。しかし学年が上がるにつれて児童は何度も絵具を塗って画面が汚なりがちである。教員も不透明水彩絵具の技法を知らないので指導は曖昧になる。水彩画は児童・教師双方に難しい教材となる。

不透明水彩絵具の原則に忠実な指導をしたのは、松本キミ子や堀典子である。松本や堀が直接指導した生徒作品はなかなかきれいなものである。

Ⅱ 当日の記録

1 諸連絡・開会挨拶・西村信一氏のお言葉

(1) 諸連絡

全員に伝えた。

(2) 開会挨拶：大泉義一氏

リモート画面から失礼いたします。美術教育学会事業部担当の副代表理事を務めさせていただいております。大泉と申します。学会の運営側から一言ご挨拶を申し上げます。この度は、リサーチフォーラム in 大阪「戦後美術教育の歴史的検討―戦後美術教育は何であったのか―」の開催、誠におめでとうございます。この度、開催がなされているリサーチフォーラムとは、学会事業部が主催する会員相互の研究交流の機会でございます。詳しくはぜひ学会ホームページをご覧ください。会員であればどなたでも企画を申請することができます。今日開催していただくフォーラムは、今年度の第一回目となります。今年度はこのあとすでにいくつかの開催申請がなされており、本学会の研究活動がますます活発になることを楽しみにしております。ちなみに来週はちょうど一週間後なのですが、東京の成城学園初等学校で「授業から見つめ直す“造形遊び”の現在地」というテーマで開催が予定されております。よろしければ、本日の内容とつなげ、続けてのご参加をお願いしたく存じます。本日のリサーチフォーラムの主要なモチーフは歴史であります。歴史とは、私見では、現在もなお作られつつあるものであって、それは未来へと続くものだと思う、とに考えています。本日のご発表・協議が、今後の未来の美術教育へどのように結びついていくのか、個人的にも心から楽しみにしております。それでは本日はどうぞよろしくお願いいたします。

(3) 株式会社サクラクレパス専務取締役 西村信一氏のお言葉

サクラクレパス西村でございます。このような先生方の前で、非常に高い所から申し訳ありませんが、一言ご挨拶を申し上げます。本日は美術科教育学会リサーチフォーラム in 大阪の開催のほど、誠にありがとうございます。この暑い中、森ノ宮の駅から歩くだけでも大変だったと思うんですけども、お集まりいただきましたこと感謝を申し上げます。昨日、大阪の商工会所の人間と夕食をしていたんですけども、とうとう日本は亜熱帯認定されることになるということで。平年気温 25 度以上が 4 カ月間続きますと、その認定がされるそうです。将来的には、日本はシエスタを導入しないといけなのかな、なんて。そんな暑い中にもかかわらずありがとうございます。

さて、弊社サクラクレパスは、100 余年前に成城学園の初等部で、元々中学校の英語の教師をしていました佐竹林蔵という者が、初等部の教育へも参加をしておりまして、その佐竹が作った会社でございます。成城学園初等部というのは、自由教育運動の中心地の一つということで、自由画教育運動も非常に関係あったのだろうとは推察しています。

以来 100 余年ですね、私も営業で学校訪問をひたすらさせていただいた経験がありますけれども、学校の先生の皆様方ともに、図工教育を盛り上げるべく活動して参りました。ですので、このような会を私どものミュージアムで開催していただくこと、非常に嬉しくまた誇り高く思っております。今後どんどん使っていただけたら、私ども非常に嬉しく思いますので、ご検討をお願いしたいと思います。今日のフォーラムで美術教育のさらなる発見ができることを祈念いたしまして、私の挨拶とさせていただきます。本日は誠にありがとうございます。ありがとうございます。

2 基調提案

戦後美術教育の歴史的検討 ―戦後美術教育は何であったのか―

金子 一夫 茨城大学名誉教授

1. 戦後美術教育史の前提を問う

金子と申します。基調提案をさせていただきます。まず「戦後美術教育の歴史的検討―戦後美術教育は何であったのか」という基調提案の第1節に「戦後美術教育史の前提を問う」という見出しをつけました。歴史研究は具体的事象を検討する個別的研究でもそれらを総合した通史的研究でも、一定の前提があつて書かれます。特に通史的研究はそうです。美術教育史でも一定の前提がある。その前提は明示されないことがほとんどで、読者の意識上に現れてきません。けれども、史実の把握や叙述、考察、結論にその前提は反映されます。何か了解感がない歴史研究は、その前提に現実感がないためであることが多いと思います。戦後美術教育史の個別研究は少ないし、通史研究はほとんどないけれども、それらにも前提があります。今回は戦後美術教育史の個別研究を通して戦後美術教育史の前提を問うことにしました。その前提とは、通念的戦後像です。その内実は後述します。通史ではなく個別研究で検討するのは、通史そのものがほとんど無い現状という理由以上に、個別的事象の検討でその前提に気付き、その克服も提案しやすいためです。将来、これらの個別研究が総合されて通史研究が書かれることになると思います。

2. 個別研究から通史研究へ

個別的美術教育史の研究発表は少ない、さらに美術教育通史はほとんど無いというような現状があります。じゃあこれからどのようにすべきかという、厳密な個別史から通史への構成へ進むべきである。その理由は、通史も個別史も時代的な限界について、その無意識的通念に規定されているわけです。まず個別実証研究で通念の矛盾が発見され、それから克服がくるのだと思います。美術教育の無意識的前提に通念的戦後像があるというのが私の考

え方です。そして、個別的戦後美術教育史研究で通念的戦後像の相対化を測るというのが今回の趣旨であります。で、今回四人がそういうものの実例をお話します。

3. 通念的戦後像

通念的戦後像からの解放という場合の通念的戦後像とは何かと言いますと、昭和20年8月15日に歴史的断絶を見るというものです¹⁾。もし若い人にはこういう戦後像がないとすれば、この試みの緊張感は理解されないでしょう。我々とそれ以前の世代は、やはり8月15日はすごい断絶であり、そこから新しい時代が始まったと思っていました。美術教育の通史も個別史もそこを歴史的転換点としています。そうすると、戦後だけではなく、戦前の美術教育もこの昭和20年8月15日という転換があるという前提で、明治とか大正、昭和の美術教育史も規定されていると思います。通念的戦後像は、戦後初期の希望的理念で客観的現実とは違うということです。そして現在、戦後美術教育理念における科学合理主義、民主主義、自由主義等の価値が世界的に危機的になっている現実がある。つまり、現在の世界の動きは、我々が信じていたのはどこへいつてしまったのかという状況になっています。そこで通念的戦後像や戦後の諸価値の自明性を括弧に入れて、改めて実証的に戦後美術教育史を問う必要がある。それでは次に、先ほど申し上げましたように、個別研究から通念的戦後像の疑問に至った経緯を説明します。

4. 戦後的とは何か

一つは、戦時下における国定教科書『エノホン』とか『初等科図画』は、それ以前に比べると内容の高度化が見られます。もう一つは、この配布資料にあるように『エノホン』や『初等科図画』には児童

尊重の姿勢とか創造性の涵養が極めて明確に出されています。高度化といった肯定的評価は、今までは戦争否定的価値観からなるべく触れられなかった。これらは非常に戦後的な価値とされているけれども、戦時中に既に出ていました。

そうすると戦後美術教育の特徴を問われたとき、児童尊重とか創造性涵養を挙げるのは難しくなってきました。戦後に戦時的題材はなくなったけれども、しかし戦後の概念は戦時から始まり、戦後に継続したと捉えた方が適切だろうと思います。

それから、他教科の有力な実践者たちも戦時体制下で教科教育に大きな転換が起きたと言っています²⁾。つまり、戦時体制下で全教科的に教科教育内容も高まった。だから戦時的な国家主義とかそういったものを括弧に入れてしまうと、戦時下で教育内容が高度化したことが目立ってきます。そして戦前のほとんどの教員が戦後に継続しています。ですから、敗戦への反省が断絶をもたらしたと強調するのは、現実を見誤るのではないかと思っています。もちろん皆反省と後悔はしているんです。しているけれども、美術科教育の内容として見た時に、戦後に大きな転換があったのかは歴史的検討の問題としてあります。

そこで先ほども申し上げました、戦前の超越的な価値が空白となり、戦後その空白を埋める科学合理主義・人間主義的価値の研究を志向してきたけれども、そういう研究をもう一度検討し直す必要がある。現在それらの諸価値は現実において無力化しつつあります。また、それを前提とした研究成果の有効性というの、考えなくてはいけないということです。本当に今の、プーチンとかトランプとかあんな人が出てくるとは思わなかった。つまりやってはいけないようなことを平気でやるような時代になってしまった。

5. 戦時下のとは何か

その戦時下における高度化というのは、例えば『小学図画』（昭和7年）に戦艦が描かれている。で、それが『エノホン』という戦時体制下の教科書になると戦闘場面になります。それから色彩の組み合わせ効果を現実の飛行機等に応用した題材が出てくる。だから題材の戦争責任とかがあるとすると、

内容的には大転換です。それから、スライドの図をご覧ください。昭和16年の『エノホン』には戦時体制下でもこんな明るい絵も入っているんですね。それから要塞の断面図や、樹木の様々な描き方が示されています。『小学図画』では客観的な描写が一応原則だったのが、戦時体制下では客観的描写一本ではなくなってくる。『小学図画』のポスターが、戦時体制下になるとデザインの基本と社会的現実が合体して出てくる。それからスライドにあるように、非常にイメージーションを刺激するような色彩の用法も出てくる。ですから、『小学図画』の時代から大きく次元の違うものが出てきました。

6. 戦後史の区分

それから、戦後前期・戦後後期・現在という大きな三区分について説明します。これは山之内靖の生産社会・消費社会・高度情報社会という社会史の三区分と対応しています。ただ、山之内は昭和20年じゃなくて、戦時体制下、つまり昭和13年または16年からの総動員体制下で生産社会が始まったとする。そうすると、昭和20年8月は生産社会の中での一契機に過ぎないという捉え方です。

それからさらに見田宗介とか大澤真幸の戦後社会区分を参照しています。見田と大澤を参考にすれば、昭和13年あたりから昭和51年にあたるのが理想とか夢の時代、それから昭和52年あたりから虚構の時代になり、現在は不可能性という現実への逃避という時代としています。昭和51・52年あたりが生産社会と消費社会とを画しているということです。これはなんとなくわかりますね。戦後初期の右肩上がり、どんどん社会が良くなっていく、あるいは豊かになっていくというイメージの時代があった。しかし生産力が飽和してから、さらに非常にイメージ優先の時代になった。それが虚構の時代です。それが過ぎて、その理想とか夢とか、そういうのに頼れずに現実そのものを追認していく社会になった。これは後で有田先生の発表内容につながります。

7. 通念的戦後像を超える美術教育論

それから通念的戦後像を超えた高度情報社会での美術教育を考えるということで、まず新しい美術

教育に必要な新しい美術像の可能性を挙げました。①インターフェース、メディアとしての美術、②比喩的方法論としての美術、③物体・物質のもつ超越性に回帰する美術、④社会的現実に向き合う美術といった新たな美術像の可能性があると思います。

次に、美術教育史としては、過去を完結させるとともに再生する「供養としての美術教育史」概念の可能性を挙げました。歴史上の、あるいは現在の事象や人物を単に忘却してしまうと、その怨念みたいなものが残ってしまうので、ちゃんと取り上げて実際の姿と歴史的意義を顕彰すると、何と言いますか、それらも我々もその他の人たちも安寧の気分になる。今回すごい有田先生の本が刊行されますけれど、それは戦前・戦後前期的意識の美術教員の供養みたいなものです。もう怨念みたいなものがずっと残っていて、そこをきちんと取り上げて、それなりの業績・功績と歴史的意義を明らかにしてあげないと、我々もすっきりしないと思います。それから個人的には観念的美術教育論、子どもの論理、素朴表現論も供養しなければと思っています。

8. むすび

今回は先ほど申し上げましたように、四人の発表者、有田先生は教育改革と戦前・戦後前期的意識の相克というものを取り上げます。新井先生は厳密な史料批判に基づく創造美育運動批判です。先行研究

と史料に基づかない研究がある現実には憂慮すべきである。その具体例を検討してくれます。長瀬先生は秋田県美術教育の戦前と戦後の人間関係の濃さについて具体的に紹介してくれます、私は、材料技法の現実的な強さみたいなものを取り上げます。材料という非常に確固としたものを踏まえた美術教育史があるのではないかということです。

問題はいくらでも立てられます。そういう問題を通して通史的な記述の道というのが拓かれていくと思います。先ほど大泉先生も言われたように、来週は東京で「授業から見つめ直す『造形遊び』の現在地」、12月20日にはまたこの会場で永守先生を中心に「21世紀における造形遊びの再布置化に向けて」というリサーチフォーラムがあります。これから新しい美術研究者同士のつながりができていくのではないかと期待していることを申し上げて、基調提案を終わりにいたします。

註

- 1) 金子一夫「戦時下図画・工作科の美術教育史的位置—通念的戦後像から生産・消費社会像への転換」『美術教育学』45. 2024. pp.91-102.
- 2) 岩浅農也『教科教育の百年』明治図書出版、1973. 桑原実・林健造は戦後美術教育では、水彩が小学校1年からになったこと、材料が多様になったことが大きな変更点としている。

3 研究発表1 〔美術教育学史〕

戦後美術教育学の制度基盤の形成過程

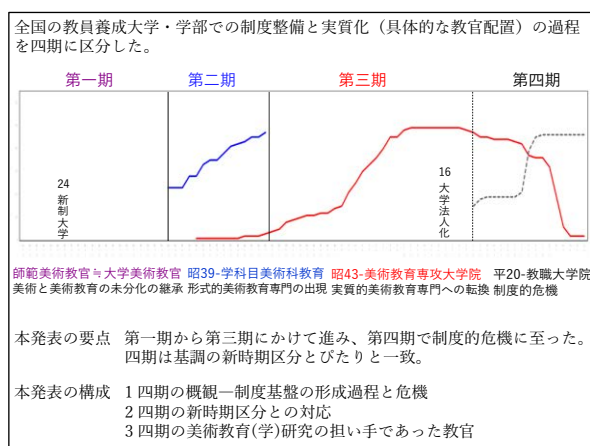
有田 洋子 島根大学准教授

1. 本発表の目的

本発表の目的は、リサーチフォーラムを通して、美術教育学制度が整備実質化して成立した過程と制度的危機を検討し、美術教育学の意義や歴史的必然性を明らかにすることで、美術教育学自立の一助としたい、ということです。

2. 本発表の要点と構成

まずこの図について、第一期は、師範学校の新制国立大学への移行の時期です。第二期のグラフは学科目「美術科教育」の設置の累積数を表しています。第三期のグラフは美術教育専攻大学院の設置の累積数を表しています。第四期の破線のグラフは教職大学院の設置の累積数を表しています。



本発表の要点は、まず、第一期から第三期にかけて進み、第四期で制度的危機に至った、そして、第四期は基調の新時期区分とびたりと一致するということです。

本発表は、1 四期の概観—制度基盤の形成過程と危機、2 四期の新時期区分との対応、3 四期の美術教育(学)研究の担い手であった教官、の順で進めていきます。

3. 四期の概観—制度基盤の形成過程と危機 (1) 全体概要

まず、全体概要を見ておきます。第一期の昭和20年代に様々な議論を経て矛盾を抱えたまま戦後教員養成制度が出発します。昭和30年代に政策転換し、第二期の昭和39年学科目制度によって美術科教育の形式的専門性が出現します。さらに第三期の昭和40年代から教員養成の高度化として美術教育専攻大学院が設置されて美術教育学の学問的専門性が公認されます。すなわち美術教育学の制度基盤が成立する。そして第四期の平成20年から美術教育専攻を含む教科教育専攻大学院が教職大学院に転換することで美術教育学の制度的危機が始まります。美術教育学の自立が求められる時代となったと。

(2) 第一期：師範学校が新制国立大学になった昭和24年前後から次期直前まで—美術教育専門と美術専門とが未分化の時期

次に、各期について見ていきます。

第一期では、師範学校から新制国立大学への教官移行は過酷でしたが、美術教官は多くが移行しました。他分野と違って美術は実技が業績として評価されたため、また当時美術関係の最高学府は大学ではなく東京美術学校等の専門学校であったことも背景としてありました。美術教育専門と美術専門の未分化も移行・継承されました。戦後初期の教員養成では教養・教科専門（美術の場合は実技）が重視され、教科教育は重視されませんでした。大学へ多数移行した師範学校美術教官の美術全般にわたる能力の高さと複雑な意識も美術教育専門の分化を遅らせました。複雑な意識について詳しくはまた後で。

(3) 第二期：教員養成大学・学部に学科目が導入された昭和39年から次期直前まで—美術科教育の形式的専門性が制度的に出現した時期

第二期では、教養教育重視が教職の専門性重視へ

政策転換します。昭和 39 年学科目制度によって、従来各大学で定められていた組織編制は、全国一律に学科目で定められることとなりました（※美術関係基本学科目：絵画、彫塑、構成、美術理論・美術史、美術科教育）。学科目「美術科教育」によって、美術専門と美術教育専門が形式的に分化します。当初設置数の最も少なかった「美術科教育」は右肩上がりに増設され、昭和 53 年に全国設置が完了しました。所属教官の研究内容との不整合等、未だ形式的教官配置で済む余裕がありました。その余裕を打ち砕いたのが次の大学院設置です。

(4) 第三期：美術教育専攻大学院が設置された昭和 43 年から次期直前まで—美術教育学の制度基盤が成立した時期

第三期では、昭和 43 年から美術教育専攻大学院の設置が始まり、美術科教育分野教官の必置（マル合教官・合教官の 2 名）が美術教育専門を実質化し、美術教育学の制度基盤が成立しました。大学院設置のための論文業績審査が美術教育学の専門性を制度的に保証しました。最初は特定の大学への設置だったのが、昭和 53 年に条件の整った大学への設置に政策が転換し、平成 2 年からの急増を経て、平成 11 年に全国設置が完了しました。美術学間化への異和等、大学や教官による困難もあり、跛行的な進行でした。

(5) 学会発足との歴史的同時性

また歴史的同時性として、学科目「美術科教育」設置開始直前に教大協第二部美術部門に附随した大学美術教育学会が、学科目が全国設置完了して大学院設置が全国展開を始める昭和 53 年度に美術科教育学会の前身の大学美術教科教育研究会の開始があ

りました。

なお大学美術教育学会—構成員は教員養成大学・学部の教官—では、当初、研究はアトラクション的位置づけでした。それに対して、大学美術教科教育研究会・美術科教育学会は、最初から美術教育学研究のための研究会・学会でした。

いわば学科目という外形が完成された時、次段階の内実を問う大学院設置が全国展開を始め、その人材・研究を育てる学会が発足したことになります。

なお、第一期はまったくの空白の時期というわけではなく、全国各地で多様な運動組織ができて運動を展開していました。それが、第二期、昭和 40 年頃沈静化します。創美に関しては詳しくはこの後の新井先生のご発表で。

(6) 第四期：美術教育学の制度的危機の時期—教職大学院が設置された平成 20 年から現在まで

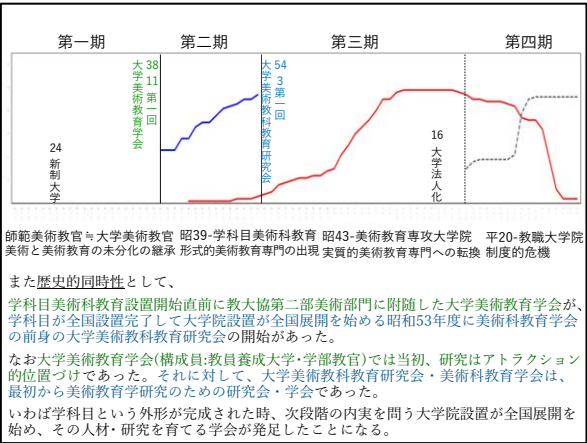
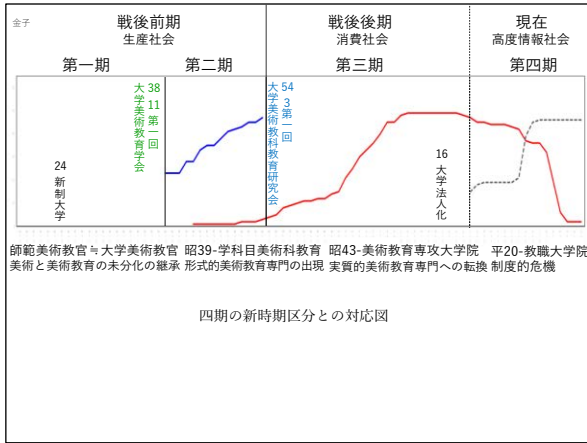
第四期では、平成 20 年からの教職大学院設置と美術教育専攻大学院廃止によって、美術教育学の制度基盤が弱体化する制度的危機が始まります。すなわち、真の意味で美術教育学の自立が求められる時代となったと言えます。

4. 四期の新時期区分との対応

以上、四期について見てきましたが、先ほどの基調であった新時期区分との対応を図で示したのがこちらです。ちょうど、第一期と第二期が戦後前期、第三期が戦後後期、第四期が現在となります。

そうすると、大きな時代の流れと制度に関わる具体的人物の意識が見えてきます。

戦前の師範美術教官の多くは戦後の大学へ移行し、昭和 50 年代まで各地の美術・美術教育の中心でした。



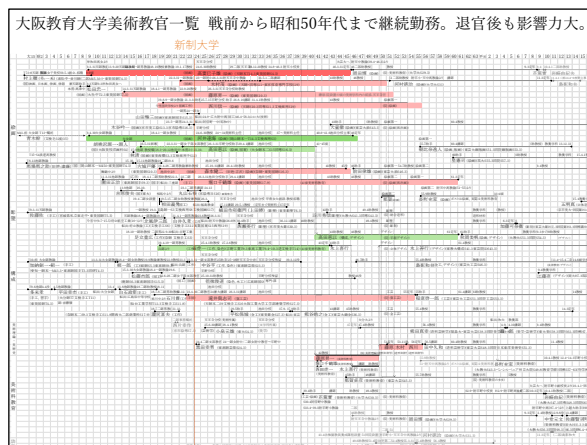
すなわち戦前を含む戦後の意識を抱いて、第一期から第三期のはじめまで活躍しました。

第一期では彼らの能力の高さと複雑な意識が美術教育専門分化を遅らせ、第二期では学科目美術科教育へ形式的に対応させ、第三期では大学院設置初期に懐疑的な反応もさせました。制度整備と戦前を含む戦後前期の意識との相克を伴い進んでいきました。

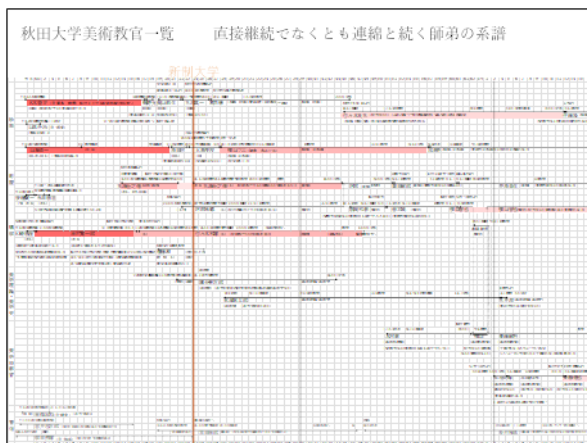
第三期では、美術教育(学)専攻大学院すなわち美術教育学研究者養成機関で養成された世代が、海図なきなか美術教育学を切り拓いていきました。美術教育学関連学会も彼らが主力となって築き、美術教育学研究も始まります。

そして、そこで育った次の世代が危機の時代である四期を担っているという状態です。

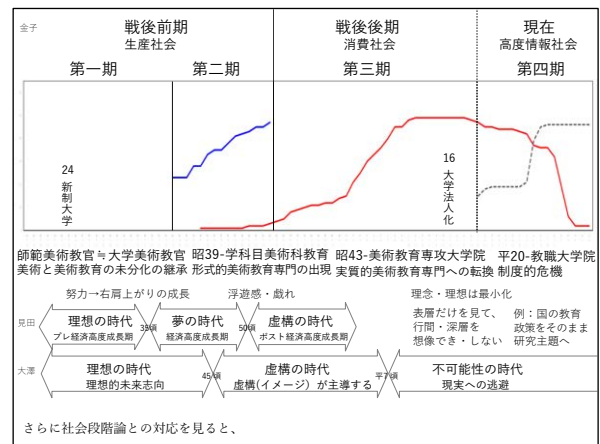
ちなみにこちらは大阪教育大学の美術教官勤務一覧です。教官は戦前から昭和50年代まで継続勤務していることが見て取れます。しかも退官後も影響力大です。



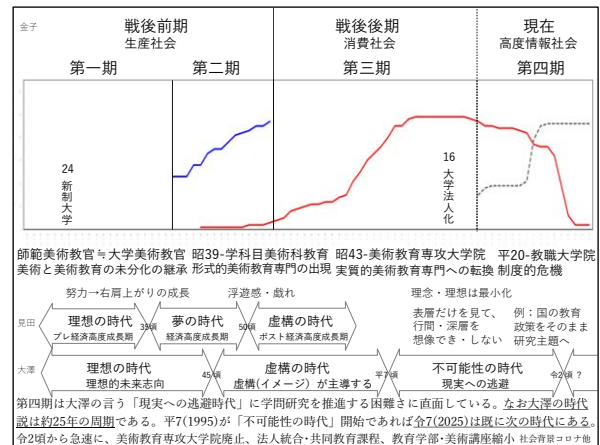
こちらは秋田大学の美術教官勤務一覧です。直接継続でなくとも連綿と続く師弟の系譜が見て取れます。このあたりは長瀬先生のご発表であろうかと。



さらに、見田宗介¹⁾、大澤真幸²⁾の社会段階論との対応を図に表すとこのように。



理想や夢に向かって努力・邁進していったが、夢まぼろしや虚構に導かれるようになり、最後は不可能性の時代すなわち理想も夢もそこに求めない教育の現実へ逃避する状態になった。つまり理想や夢＝学的ものの成立が困難になっている状態です。



第四期は大澤の言う「現実への逃避時代」に学問研究を推進する困難さに直面しています。なお大澤の時代説は約25年の周期ですので、平成7(1995)年が「不可能性の時代」開始であれば令和7(2025)年は既に次の時代にあるのかもしれませんが。ただ、もう少し時間的距離ができないと、現在がどういった時代かは明確に捉えることは難しいですが。

5. 四期の美術教育(学)研究の担い手であった教官

以上のように、四期概観と新時期区分との対応を見てまいりました。最後に、四期の美術教育(学)研究の担い手であった教官を見ていきます。

(1) 第一期：戦前・戦後へと続く美術科教育教官の意識

①被差別の経験

師範学校には、美術に関して何でもできた東京美術学校図画師範科や東京高等師範学校図画手工専修科の卒業生が教官として在勤して、その多くが大学に移行しました。彼らはもともと能力が高く、職務としては当然ですが、美術専門にもその教育にも力を発揮しました。学内外における美術・美術教育の中心は彼らでした。彼らがその気になれば美術教育学の学問的成立も可能だったはず。ただ、彼らには能力の高さとともに複雑な意識がありました。

金子はあるシンポジウムで「美術史のなかの美術教育」という報告をし、そこで「美術教育を無視する美術研究」「美術教育者差別の根源」「東京美術学校図画師範科に見る被差別の構造」を次のように論じました³⁾。

明治 40 年東京美術学校に図画師範科が設置されます。皮肉にも明治前中期の国家有用の芸術家像から、明治後期の社会から疎外される個性と自由により自立する(例：個人的な内面、悩みに価値をおく)芸術家像出現の頃、すなわち学校という制度の中で生きる美術教師への差別観念出現の頃の設置でした。

図画師範科には、西洋画科や日本画科にいきたかったが、親が許してくれなかった。しかし、官費制で、卒業後教員勤務が義務・就職先が保証された図画師範科ならと許された者が多く集まりました。

そのため当時の図画師範科は入学最難関のエリート学科でした—昭和初期には本科入試倍率が数倍なのに図画師範科は10倍以上、20倍近くのこと—。

ただ、悪いことに本科生が師範科生を差別したそうです。本科生としては、入学は師範科の方が入試高倍率で難しいというのは立つ瀬がない。学費も払わず勤務先も保証されているのはおもしろくない。彼らは芸術家ではないし、3年間しか勉強しないので技量も落ちると。

師範科生には精神的傷(不本意入学・親に許されなかった)があるので、そのような悪口がこたえる。がむしゃらに制作に打ち込んだり、芸術家的振る舞いをする人もいたそうです。

師範科卒業生も本科卒業生も、多くが同じように教員になっていきました。そこでも師範科卒業生は、本科卒業ではないと差別されたようです。

以上の金子の論を踏まえると、差別も最も強かったはずの頃の図画師範科生が卒業して、師範学校美術教員・教官となり、戦後の大学へ移行し、美術・美術教育の中心となったということで、その被差別体験は彼らをさらに実技に精進させたと思います。

東京高等師範学校図画手工専修科や府県立師範学校(道庁官立含む、以下同)出身者にも似たような経験や思いがあったと推測されます。

また、発表者の調査で東京美術学校図画師範科、東京高等師範学校図画手工専修科卒業生の多くが、郷里の府県立師範学校を経て進学していることがわかりました。被差別感もさらに強かったのかもしれませんが。

念のためことわっておきますと、府県立師範学校は地方のエリート校でした。東京美術学校図画師範科や東京高等師範学校図画手工専修科はさらにその上にあるエリート学科でした。それでも差別されたということです。

②大学移行時の実技優位の経験

さらに、師範学校から大学移行時の教官審査で問われたのは、学歴と研究業績であり、美術においては実技業績でした。実技業績があれば、学歴不問で大学へ移行できました。特に優れた実技業績があれば、当時大変困難だった教授の職位での大学移行もあり得ました。この事実も当時の美術教員(大学教官に限らず世間一般)の意識の奥底に実技優位を刻みつけたと思われます。

③大阪教育大学の事例

昭和 39 年に大阪学芸大学に美術科教育学科目で着任した花篤實は、当時の学長に今後の昇進のためには教科教育ではなく実技の業績を作るよう助言されたといいます⁴⁾。また、師範学校・文検出身でも日展での画業が認められ、同大学へ美術講座唯一の教授で移行した河井達海からも、「美術教育の講座を持つてからも、絵は基本だからしっかり絵を描くように絶えず言われていた」⁵⁾そうです。さらに、花篤が大学院準備担当をしていたとき、河井と同年でもある高妻巳子雄から、「今度出来る美術教育の大学院は、理論中心で東京高等師範型だ。我が国の美術教育は山本鼎画伯以来実技を中心に発展してきた」と叱責された⁶⁾。いずれも花篤に対する善意からの助言ではありましたが。

ちなみに、高妻は大正 14 年に天王寺師範学校を卒

業し、大正 15 年に東京美術学校図画師範科に入学しています。図画師範科入学が難関かつ差別も強かった頃です。高妻は同科を卒業後、教師となって、絵を描くことと絵を教えることとの間について長らく苦しんできた、しかしその苦しみを真剣に考える、それが自分の美術教育論・美術教師論であると述べています⁷⁾。

高妻の 1 年学上の森桂一も『美術と教育の間』等著書の多くで創作活動と教育活動の間に美術教育があり二つを追求しつつ一身の内に融合することを目指したと繰返し述べています⁸⁾。

高妻の 1 学年下の小関利雄も 4 学年下の桑原實も「作家と教師の間」と題した小論を記しています⁹⁾。

図画師範科出身者は「美術と教育の間」「作家と教師の間」のフレーズをよく用いています。

④美術教育における実技優位の思想

以上のように、美術教育における実技優位の思想は、不可視あるいは非言語の刺激、つまり隠れた正統として長く美術教育の世界を覆っていた。それゆえ第二期、第三期と制度は整備されていっても、新興の美術教育学が簡単に受け入れられないのは当然といえましょう。

(2) 第二期：制度と実際のずれ

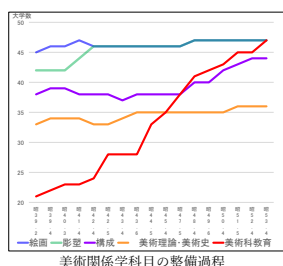
昭和 39 年学科目制度によって形式的美術教育専門が出現しました。最初、美術関係学科目中「美術科教育」設置数は最少でしたが、右肩上がりに増設されていきました。

ただ、制度と実際のずれがありました。

まず、先に見た通り、実技優位の意識は未だ続いています。

第二期：昭39～学科目制度によって形式的美術教育専門が出現
美術関係学科目中「美術科教育」設置数は最少だったが、右肩上がりに増設
ただ、制度と実際のずれがあった。

意識にずれがあった。制度上の専門と、教官の実際の専門にずれがあった。
→美術教育学専門が一般に浸透していなかった。
→需要に供給(研究者養成)が追いつかなかった。
形式的な対応で済む余裕がまだあった。



さらに、学科目ができても、担当者の研究内容との整合性は完全ではありませんでした。形式的な対応で済む余裕がありました。学科目「美術科教育」への教官配置のされ方は、所属移動が多かったです。例えば、特に多くの所属移動をした一人に、初期美術科教育学会で多数研究発表をした、信州大学の関谷俊行がいます。具体的には、工芸→技術講座の木材加工・技術科教育→絵画→美術理論・美術史(+構成)→美術科教育というようにたくさんの移動をしました¹⁰⁾。

そもそも美術教育学研究者が未だ少なく、研究者養成機関は未だなかった頃でした。

それが東京芸術大学に美術教育学専攻の大学院が設置されて研究者養成を開始します(昭和 38 年設置、昭和 44 年学生募集開始)。ただ研究者が養成されてもその専門性が一般化するまでには時間がかかりました。例えば、本日会場にお越しの、同大学院第一号修了者の長谷川哲哉氏の昭和 47 年、和歌山大学への学科目「美術科教育」での赴任の際のエピソードが過渡期的事例として興味深いです¹¹⁾。

長谷川氏は、全国初的美術教育学研究者養成機関の東京芸術大学大学院美術教育学専攻第一号修了者で、当人も美術教育学研究者として身を立てる意欲に満ちていましたが、採用時の業績評価対象は実技業績で、採用側大学は美術教育学の専門性は認識していなかったそうです。さらに他教科の教科教育も同様だったそうです。

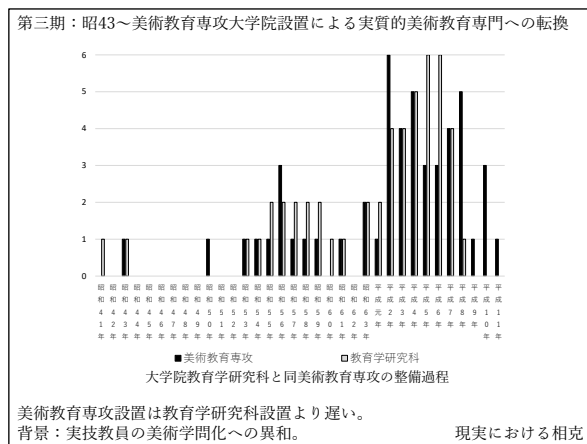
学科目「美術科教育」は設置されて教官配置もされても、その専門性は未だ十分に理解されていない場合も多く、全国的に教官の専門との整合性が明確に図られたのは、次の大学院設置の時期からでした。

(3) 第三期：現実における相克

昭和 43 年からの美術教育専攻大学院の設置は、美術教育学を制度的に成立させましたが、それは政策として推進された要素が大きく、教員養成大学・学部及び美術教官は設置に必ずしも熱心ではありませんでした。第二期に専門性が認識されないという過渡期的事例があったのと同様に、第三期も跛行しながらの進行でした。

そもそも第二期と第三期は重なる部分があります。戦前からの美術教官の影響力は続いていました。戦前からの美術教育観が続いて当然といえましょう。

これは年ごとの大学院設置数をグラフにしたものです。グレーは教育学研究科、黒は美術教育専攻の設置数を表しています。



美術教育専攻設置は教育学研究科設置より遅いことが見て取れます。美術教育専攻の設置が遅れた背景の一つに、実技教官の美術学問化への異和がありました。第三期においても、現実における相克がありました。

例えば、全国初の美術教育専攻大学院を設置した東京学芸大学（昭41 教育学研究科、昭43 美術教育専攻設置）は、開学期から多くの美術専門の教官を擁して特設美術も置きました。それゆえ、大学院も美術教育学研究に特化して始まったわけではなく、学部学科が大学院の研究分野に継承され、全体として教科専門（実技）中心の大学院として出発しました。のちに美術教育学研究者となる者も含めて学生の多くははじめ美術専門を深く学ぶため大学院に進学しました。例えば、土屋昌義は金工専攻、橋本泰幸は彫刻専攻、石川誠は絵画専攻でした¹²⁾。彼らは就職後に美術教育学研究を切り拓いていった。本日オンラインでご参加の増田金吾先生のように初めから美術教育学を修めるために進学するケースがでてくるのは少し経ってからでした。

全国で二番目に設置した大阪教育大学（昭43 教育学研究科、昭50 美術教育専攻設置）の場合、教育学研究科設置年と美術教育専攻設置年に7年の開きがあるのは、実技教官が大学院設置に抵抗したためでした。実技教官にとっては教科専門すなわち実技が絶対的に大事で、それとは相いれない教科教育専攻の設置の意味は理解し難いものだったことでしょう。

美術重視の大学、例えば特設美術を置いた大学でも同様に抵抗があったと思われます。特設美術は高

等学校教員養成を主目的として設置されたものの、実際の教育方針には美術専門家養成もありました。高等学校教員には高度な専門能力が必要なので、その教育は美術専門家養成と同様のものになるということでありましょう。美術専門家養成と同じであれば、教科教育中心の大学院は望むところではないでしょう。実際、全国で最後に特設美術を設置した高知大学の美術講座は、美術専門重視ゆえに大学院設置に慎重でした¹³⁾。そもそも高知大学そのものが国の指導に慎重な姿勢をとっていました（教育学研究科を全国で最後に設置した）。当時は大学の自治がありました。

美術専門重視は、大学院設置先発校や特設美術設置校といった特定校にだけでなく、程度の差はあれ全国の教員養成大学・学部がありました。

そして、大阪教育大学大学院創設に対する高妻巳子雄の「我が国の美術教育は山本鼎画伯以来実技を中心に発展してきた」という意見に、戦前から戦後へと引き継がれた、美術専門家こそ美術教育者であるべきという美術教育者像が象徴されているかと思えます。

以上のように、美術教育専攻大学院の設置は、美術教育学を制度的に成立させましたが、それは政策として推進された要素が大きく、教員養成大学・学部、そして美術教官は必ずしも熱心であったわけではありません。

依然として教科教育より教科専門を重視する意識は続いていたものの、設置大学が増えていくにつれて、未設置のままでは教育行政的に不利になる意識へ変化していったと思われます。

また、戦前から勤務を続ける美術教官が現役から引退していくという代替わりの時期とも重なります。

(4) 第四期：教職大学院がもたらす美術教育学の危機

現在、教科教育専攻・専修は絶滅に近い状態です。そこから懸念されるのは、後進育成・研究水準低下です。

教科教育専攻大学院廃止により、各大学に美術教育学研究者2名必置ではなくなり、美術教育学研究者は制度的に輩出されなくなり、美術教育学研究者と研究成果の必要度も低下していきます。

なお、教職大学院は学校管理職養成機能を目的とするものの、入学する現職派遣学生の多くは既に教

職的素養に関してはエキスパートであるため教科教育研究の要望は強く、再び教科教育専攻大学院が復活する可能性がないわけではありません。ただ、その時に美術教育学研究が瀕死状態であつては、それに応えられない。そのためにも美術教育学研究の質・量を高い水準で維持していく必要があります。

6. まとめ

国の教育制度は脆弱化し、今後は学会が美術教育学研究を支えていく中心となろう。

ただ実質が無いと支えられない。研究者個々人の研究にかかっている。

危機の時代のあとは、美術教育学再生あるいは新たな美術教育学出現の時代になるはず。

国の教育制度は脆弱化
今後は学会が美術教育学研究を支えていく中心となろう。

ただ実質が無いと支えられない。
研究者個々人の研究にかかっている。

危機の時代のあとは、
美術教育学再生あるいは新たな美術教育学出現の時代になるはずである。

美術科教育学会2025年度リサーチフォーラムin 大阪（サクラアートミュージアム）

最後にすみません。本日の発表内容の詳細は、6月に刊行された著書にありますので、ご興味ありましたら手に取っていただけますと幸いです。

註

1) 見田宗介『現代日本の感覚と思想』（講談社学術文庫、平成7年）。
2) 大澤真幸『不可能性の時代』（岩波新書、平成20年）。
3) 金子一夫「美術史のなかの美術教育」北澤憲昭ほか『美術のゆくえ、美術史の現在』（平凡社、平成11年）52-65頁。
4) 「花簗先生退官記念座談会」大阪教育大学美術教育講座・芸術講座『美術科研究』第16号、平成10年、1-19頁。
5) 同上。
6) 同上。

7) 高妻巳子雄「私の美術教師論」―「絵を描くことと、絵を教えることの間」大阪児童美術研究会『敬慕 高妻巳子雄先生』（大阪児童美術研究会、昭和58年）96-98頁。
8) 森桂一『美術と教育の間』（展望社、昭和38年）ほか。
9) 小関利雄『わらしのたましい』（かまくら春秋社、昭和54年）のあとがき「おわりに―作家と教師の間」。桑原実「作家と教師の間」『美術文化』第76巻9号、昭和51年、15-19頁。cf. 東京芸術大学美術教育研究室(編)本郷寛ほか(著)『美術と教育のあいだ』（東京芸術大学出版会、平成23年）。
10) 関谷俊行「教員養成38年を回顧して」庶務部庶務課『信州大学学報』第492号（平成7年3月1日）。
11) 長谷川哲哉「研究会か学会かの議論（一）」『美術科教育学会二〇年史』平成11年、21-23頁。
「和歌山大学に助手として赴任したのは昭和四七(1972)年一二月一日であったが、その時点では弱冠二五才であった。同年の三月に東京芸術大学大学院の美術教育専攻を修了して間もない時で、同年にできた研究生制度によって講座に残っていた。当時も就職はそんなに容易でなく将来に不安をおぼえていたが、八月に指導教官の桑原実先生より、「君は和歌山へ行く気はないか」と聞かれてから不安も解消していった。その八月は、二科会に出品手続きをとるために在京していたのだが、その節に桑原先生より話が合ったわけである。先生は当時の美術教育の権威であると同時に、二科会会員の油絵作家でもあったので、私に以前より出品を勧めていたのだが、しかし私は団体展の問題を知っていたし、また修士論文「ハーバード・リードの芸術教育論」を書いた後でもあるので、その気になつていなかった。けれども再三の勧めにより、短期間に描いて出品することにした。和歌山大学に赴任した後から聞くと、私の採用にあたっての業績評価の対象は二科展入選作であり、修士論文は殆ど問題にされなかった、とのことであった。修士論文を書くために相当の努力をしてきていたので、これは最初の衝撃であった。美術教育の論文がまだ地方大学では無視に近い地位に置かれていたわけである。しかし私の所属学科目は美術教育であり、これの設置がその年度に文部省より認可されて、公募をしていたのである。しかし、和歌山大学に限ったことではなかったであろうが、教科教育への理解はまだ全く不十分で、例えば理科教育の学科目が認可されても物理学や化学の出身者を採用していた。そうした情勢下にあつては、私の業績評価も上記のような具合におこなわれたのは当然でもあった。」
12) 有田洋子「美術教育学研究者の海内なき出立」金子一夫責任編集『美術教育学叢書 2 美術教育学の歴史から』（美術科教育学会、平成31年）82-95頁。
13) 高知大学30年史編集委員会『高知大学三十年史』（高知大学三十年史刊行委員会、昭和57年）374頁。

4 研究発表2 〔美術教育運動史〕

戦後の民間美術教育運動 ― 創造美育協会を中心に ―

新井 哲夫 群馬大学名誉教授

1. 本発表の目的

それでは始めさせていただきます。新井と申します。私の発表の目的としましては、創造美育運動を中心に、戦後の民間美術教育運動に関する歴史研究の現状と課題を明らかにしたいと思っています。

こういう目的を掲げた理由は、戦後の民間美術教育に対する解釈とか評価に、今年は戦後80年目ですが、実質的にはほとんど本質的な変化が見られない、80年経って何も変わらない、ほとんど本質が変わらないってのはどういうことなんだろうということですね。

それから、創造美育運動について言えば、時代が下れば下るほど、ある種ステレオタイプ化が進んで、さらに恣意的な解釈が拡大したり増加したりしているというような現象が見られます。こういうことを創造美育運動の研究を通して実感しているということがありまして、今回の発表になりました。

(1) 評価に本質的な変化がみられない

基本的な変化が見られないということについては、どういうことかということで、具体的例を用意はしたんですが、時間がありませんので、まとめたものを見ていただきたいと思います（出典は、新井哲夫「創造美育運動をどう評価するか（前編）-創造美育運動に関する研究(4)-」『美術教育学』第45号、2024. pp. 1-15）。

① プラスの評価

これは創造美育運動に対するプラスの評価です（図1）。左側に観点、それから右側に時代が二つあります。1955年から1979年は、運動の当事者や運動を直接目撃した同時代の人たちの評価ということで、同時代的評価と呼びたいと思います。それから1980年から2007年は、運動を同時代人として経験していない、後の世代の回顧的評価ということになります。

こういうふうに見ますと、創造美育運動が改革の

1-1-e 基本的に本質的な変化がみられないープラスの評価ー

観 点	1955-1979	1980-2007	計
①改革の方向性を示した	11	11	22
②古い美術教育に立ち向かった	11	3	14
③美術教育の改革を超えるもの	2	6	8
④児童画の心理的見方を広めた	5	2	7
⑤児童画により変化もたらした	5	1	6
⑥有能な実践者・理論家輩出	2	0	2
⑦⑧その他	1	1	2
計	37	24	61

図1

方向性を示したとか、古い美術教育に立ち向かったとか、そういったものは同時代的評価も回顧的評価も、共に取り上げています。多少違うところもありますが、細かい点は端折りたいと思います。

② マイナスの評価

1-1-f 基本的に本質的な変化がみられないーマイナスの評価ー

観 点	1955-79	1980-2007	計
①指導の軽視	5	6	11
②外部の現実から目をそらした	6	4	10
③幼児期偏重＝思春期軽視	5	0	5
④児童画の見方が問題	2	2	4
⑤絵画への偏り	4	0	4
⑥作品主義の危険	2	0	2
⑦-⑫その他	1	5	6
計	25	17	42

図2

それからマイナスの評価についても、同時代的評価も回顧的評価もそれほど大きな違いはない（図2）。ただ例えば、幼児期偏重で思春期軽視だという指摘は同時代評価に多く、回顧的評価には無くなってしまっている。こういったこともありますが、それは時代によって評価が大きく変わったというよりも、元々数が少ないこともあって、たまたま指摘されなかったとみるべきでしょう。全体としては、それほど大きな違いはないと思います。

(2)運動像のステレオタイプ化と恣意的解釈・評価の拡大

1-2-a 運動像のステレオタイプ化と恣意的解釈・評価の拡大

⑤ 過大な評価の一例^{註5)}

- * 美術教育の改革にとどまらず、機械文明による人間疎外と日本に残存する封建性の克服をめざす、「芸術による教育」(H・リード)の主張だった
- * 「創美」の思想的射程は、古い知性のみならず感情をも批評する新たな知性の形成だった

註5) 山田康彦『創造美育』『現代教育事典』労働旬報社、1988.10。

図3

それからもう一つの、ステレオタイプ化が進んで、恣意的な解釈や評価が拡大している例ですが(図3)、これは、「美術教育の改革にとどまらず、機械文明による人間疎外と日本に残存する封建性の克服をめざす、『芸術による教育』(H・リード)の主張だった」「『創美』の思想的射程は、古い知性のみならず感情をも批評する新たな知性の形成だった」(山田康彦「創造美育」『現代教育事典』労働旬報社、1988.10)といったような、創造美育運動がやろうとした実際のことと著しく乖離した解釈があります。運動の主導者である久保貞次郎自身には、日本の社会の封建的要素をなんとかしたいという個人的な思いはあったわけですが、創造美育運動でそれをやろうとしたわけではありません。

1-2-b 運動像のステレオタイプ化と恣意的解釈・評価の拡大

⑥ 過大な評価の一例^{註6)}

- * 「創美は、多くの賛同者が想像する以上の展開の可能性を潜めているものではないのか？」
- * 内面の魔的な力までを見すえようとする、壮大なスケールを潜在するものであり、アナーキーなどというよい広がりとは、人間の広汎で多面的な理解において、平板な人間像と、教育概念の再考を迫る。

註6) 柴田和豊『「創美」研究に向けて』『東京学芸大学紀要 第5部門』第44集、1992。

10

図4

もう一つの例として、「創美は、賛同者が想像する以上の展開の可能性を潜めているものではないのか?」、あるいは「人間の広汎で多面的な理解において、平板な人間像と、教育概念の再考を迫る」ものであるという解釈があります(柴田和豊『「創美」研

究に向けて』『東京学芸大学紀要 第5部門』第44集、1992)(図4)。これも、実態を正確にというか、適切に踏まえた評価かという点、私自身はたいへん疑問に思っています。

2. 従来の創造美育運動に関する解釈・評価の問題点

こういうことがなぜ起こるのかということですが、それは「創造美育運動とは何か」が、きちんと概念規定されないまま、創造美育運動について論じられていることが、一番の大きな原因だと思います。例えば、先ほど過大評価の例を二つ挙げましたが、久保貞次郎は1960年代になると実質的に運動からほとんど離れてしまうんですが、その時期に文明論とか人間性の問題とか、そういう大きな問題を盛んに発言するんですね。実際には運動からほとんど離れてしまっている時期にそういうことが起こっている。その発言を取り上げて、創造美育運動は文明論的な視野を持っていたと解釈するのは、事実関係を十分に踏まえた評価ではないんじゃないかということです。運動の推移や全体像が把握されていない、そういうなかで、たまたまその論者の関心にふれる部分を取り上げて、切り取って論じる、そういう傾向がある。

それから二つ目に、「創美の理念や主張」という言い方をよく目にしますが、それと久保貞次郎個人の主張とがほとんど区別されていない、ということがあります。実は創美の理念や主張っていうのは、創造美育協会を設立した時に、「宣言」と「綱領」が公表されていますけれども、それ以上のものはないんですね。個人の主張が団体の公式見解であるかのように受け取られてきたことが、冷静な判断を難しくしてきた一つの原因だと思います。

それから三つ目として、運動の第Ⅱ期は創造美育協会の設立から1950年代半ばまでの時期ですが、全国セミナーなどが盛んに行われ、新聞等にも華々しく取り上げられた時代で、創造美育運動の最盛期です。この第Ⅱ期の最盛期のイメージが、ほかの時期にも投影される現象が見られます。その結果、1950年代後半以降の運動の停滞や衰退といった実態が見えなくなってしまうことになります。

そして最後にあげておきたいのは、論じる人の情報源が、ほとんど当事者側の一方的な情報に依拠してきたということですね。

(1) 創造美育運動に関する従来の解釈・評価の事例

ここで、一例として、上野浩道先生という、お茶の水女子大学で長く教員をされ、その後は東京芸術大学の先生もされた著名な教育学者が、『現代教育史事典』の中で「創造美育運動」の項目を担当しています(久保義三・米田俊彦・駒込武・児美川孝一郎編著『現代教育史事典』東京書籍、2001.12, pp.453-454)。その内容を取り上げて、検討してみたいと思います。

2-2-a 創造美育運動に関する解釈・評価【前半】

1952年に美術評論家の久保貞次郎と画家・北川民次を中心に設立された創造美育協会による民間の美術教育運動(a)。その土壌は、人間性を抑圧してきた図画教育に対して久保や北川が戦前に開いていた児童画公開審査会や世界児童画展から発している(b)。戦後、各地で開催された公開審査会や研究会を基盤に室靖の提案により協会が設立された(c)。その「宣言」で欧米の美術教育が新しい心理学によって発達しているのに対して、日本の美術教育が「児童の生まれつきの創造力を励まし育てるという原則でさえも、確立どころかまだ一般に知られていないありさまで」と捉え、「児童の創造力をのばすことは児童の個性をきたえる。児童の個性の伸長こそ新しい教育の目標だ」と述べている。「綱領」には発起人として画家、美術評論家、児童美術専門家、教育学者、心理学者などが名を連ねている(d)。

図5

文字が細かくて読みづらいですが、前後に分けて、これは前半の部分ですね(図5)。(a)(b)(c)(d)の記号は、私の目から見て不正確であったり、あるいは説明が不適切だったり、あるいは明らかな誤認と思われるところです。

2-2-a 創造美育運動に関する解釈・評価【後半】

子どもの創造力の育成を強調する美術教育の考え方の基盤はフランツ・チゼックの児童画の思想や実践に、人間の心理や教育に関してはホーマー・レインやA. S. ニールの思想に基づいている(e)。協会は、毎年、全国ゼミナールを開催し(f)。55年の大会には1670人が参加し(g)。この運動のピークに達している。いっさいの心理的抑圧から子どもを解放し自由な表現をめざし、教師や大人の権威、干渉、指示を排除して、子どもを励ましていったところに特徴があった(h)。教師の人間性解放と主体の变革を迫るという点でも特筆されるものがある。しかし、自由や創造性というものを個人の心理的抑圧解放の面からしか捉えていないという点、カリキュラムの系統性の欠如という点から批判を受け、運動は衰退していく(i)。この運動の系譜から、絵によって子どもの心理診断や性格診断を行っていく日本児童画研究会もあらわれてきた(j)。

図6

それから、後半部分についても、これだけあるということだけ見ていただければ結構です(図6)。創造美育運動に対する説明の中に、少なくとも10箇所くらい、チェックが必要な箇所があるということを、理解していただければと思います。

(2) 創造美育運動をめぐる解釈・評価

時間も限られているので、かいつまんで、なぜそこが問題なのかを説明したいと思います。一つは(a)のところで、創造美育運動は、「1952年に美術評論家の久保貞次郎と画家・北川民次を中心に設立された創造美育協会による民間の美術教育運動」だとあります。しかし、創造美育協会設立のきっかけは、1952年3月1日に、栃木県の真岡の久保の自宅で開かれた座談会で、室靖が「進歩的な美術教育者のフェデレーション」を作りたいと提案したことにあります。フェデレーションというのはご存知のように連合ですから、いくつかのグループが集まったものですね。一つの統一したものを作ろうとしたわけではなかったわけです。そういう室の提案を基に、座談会に参加した人々(参加者11名の内、久保と瑛九、『美育文化』の編集者以外は全員現場の教師)が中心になって作った団体が創造美育協会です。北川民次はその座談会には参加していません。ですから、久保と北川民次を中心についてというのは、事実ではない(北川民次と創造美育運動の関係については、新井哲夫「北川民次と創造主義の美術教育—我が国における児童中心主義の美術教育に関する研究(1)—」『群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編』第41巻、2006, pp.61-84)。

それから、創造美育協会による運動だと書いてあるけれども、その前に1947年から久保貞次郎が個人的にやっていた啓蒙活動があります。そこから考えると、創造美育運動の全体像はつかめないので、これも説明が十分ではないんじゃないかということですね。

ちょっと飛ばしまして、(d)「『綱領』には発起人として画家、美術評論家、児童美術専門家、教育学者、心理学者などが名を連ねている」というふうに説明しています。ところが現場の教師が出てこないんですね。「児童美術専門家」や「など」に現場の教師が含まれているのかもしれませんが、これだけを素直に読めば、この運動は文化人が中心になって起こした運動であるというような誤解を招く恐れもあるということですね。

時間の関係で、さらに飛ばしまして、最後の(j)「この運動の系譜から、絵によって子どもの心理診断や性格診断を行っていく日本児童画研究会もあらわれてきた」と説明されているところです。もとも

と創造美育協会というのは、多様な立場や考え方を包含した大同団結的な団体です。戦後すぐにできた団体なのでそれ以外にはないわけです。もちろんほかにも半官的なものはいくつかありましたが、いわゆる民間美術教育団体はほぼ初めてなので、色々な立場の人たちがみんな参加したわけですね（1951年12月に「日本教育版画協会」が設立されているが、生活綴方との関係が深かった）。まあ唯一の共通項は、児童中心主義的な考え方だったと思います。室靖がフェデレーションと言ったとおりですね。その中からやがて、考え方や思想が似たものが集まって、グループができるのは当然の流れです。そして、創造美育運動に不満を感じた人たちが、例えば1953年に日本児童画研究会を作り、さらに1955年になると造形教育センターを立ち上げたり（1955年6月設立）、後に新しい画の会に参加する会員が、福井の木水育男の指導した絵画作品や北川民次がメキシコで指導した絵画作品に影響を受けて、生活画運動を始めるんですね。こういった動きもみんな創造美育運動をきっかけにして生まれたものです。ですから、一つの団体だけをあげるとするのは、説明として適切とはいえない。

3. 誤解が生じた主な原因・理由

(1) 創造美育運動そのものの実態が曖昧で、全体像を捉えにくかった

3-1 誤認が生じた主な原因・理由

☞ 創造美育運動そのものの実態が曖昧で、全体像を捉えにくかった

- ① 団体（＝組織的集団）としての脆弱性
 - * 規約や会則等が定められていない。
 - * 「地位や役割の分化」が不十分で、責任の所在が曖昧。
- ② 実際の活動内容の見えにくさ
 - * 啓蒙のための印刷物が量産される一方で、教育現場における実践や研究に関する記録は著しく乏しい。
 - * 全国セミナーに関する情報に比べ、支部等で行われた日常的な活動に関する情報が乏しい。
- ③ メディアに依存した運動
 - * メディアを通じた言説が先行した。運動衰退後もメディアへの露出度は高まる傾向さえ見られた。

図7

誤認が生じた主な原因を整理すると、創造美育運動というのは実態が非常に曖昧で、全体像を捉えにくかったということがあります（図7）。そのため、どうしても当事者側の発言や伝聞に依拠した議論に傾きやすい状況が生まれたんじゃないか。特に回顧的な評価では、後の時代の人たちが、同時代の評価

を引用することを繰り返していくうちに、だんだん現実から離れて、観念の世界で幻想が膨らんでしまったんじゃないかというふうに思っています。

そもそも創造美育運動はなぜ実態が曖昧かっていうことですが、一つは団体（＝組織的集団）としての脆弱性、規約や会則が定められていないんですね。それは、オープンな会にすることが目的だったからです。それだけ聞いているとリベラルでオープンな会っていいじゃないかということになりますが、責任の所在があいまいになりがちです。逆に、権力の集中が起こりやすくなるということもありますね。権力というのは必ずしも、過酷なだけではなく、善意に富んだ権力もあるわけですから、久保貞次郎のある種の専制になってしまった面はあったと思います。いずれにしても、規約や会則がきちんと定められていなければ、組織的集団としての実態が曖昧になることは避けられません。

それから、二つ目の理由として、実際の活動内容が外から見えなかったことです。どうしても新聞とか雑誌とかのジャーナリズムを賑わすのは、全国セミナーですね。ところが教育研究や教育運動というのは、日常活動が大事なわけで、お祭り騒ぎをいくら取り上げても、実態を捉えることにならないわけですね。

さらに、三つ目の理由として、もともとメディアに依存した運動であり、教育現場に足場がなかったということがあります。創造美育運動は、協会設立以前の久保の啓蒙活動が象徴するように、印刷媒体などのメディアを多用した上からの啓蒙運動だったと言えると思います。教育現場との双方向的な繋がりはもともと乏しかった。つまり、印刷媒体を多用した啓蒙活動そのものが、運動の実態のように見えてしまったのではないのでしょうか。

以上のような要因が重なって、運動の実態が曖昧になってしまった。だから、幻想が生まれやすかったのは当然だと思います。

(2) 創造美育運動を伝説化しようとする欲望が、当事者側だけでなく、美術教育界にもあった

それからもう一つは、創造美育運動を伝説化しようとする欲望ですね（図8）。当事者側はもちろん、あるでしょうね。自分たちがやってきたことを、歴史的に評価してもらいたいという気持ちは自然な

3-2 誤認が生じた主な原因・理由

☞創造美育運動を伝説化しようとする欲望が、当事者側だけでなく、美術教育界にもあった

①当事者側の伝説化への欲望

- * 1955年頃から運動の起源が第一回公開審査会（1938年）にあるとする発言が現れる（久保「美術教育」『思想』1955. 8. 同「創造美育運動をふりかえって」『教育学辞典 3』月報, 1955. 9）
- * 島崎清海「戦前戦中の創美」『美育文化』1966年2月号
- * 島崎清海編『太陽を求める向日葵』1977. 8
- * 創造美育協会編『創美年鑑 年譜と資料』文化書房博文社, 1978. 8

②戦後の美術教育界における稀有な成功体験

- * 創造美育運動は社会的関心を集めた数少ない成功体験であり、他教科に対抗できる稀有な例（批判はあってもその業績は評価）。

26

図8

感情だと思っています。しかしそれ以上に、過剰と思えるような伝説化も行われています。中でも、長く事務局長を務めた島崎清海という人は、非常に創造美育運動の顕彰に情熱を注いだ人です。

また、美術教育界全体にも、伝説化を許容する空気があったと思います。美術教育というのはずっと周辺教科ですから、教育界の中ではいつも冷や飯を食わされてきたという怨念みたいなものがありますよね。戦後唯一の華々しい成功例、成功体験だっという気持ちがやっぱりどこかにあるんじゃないでしょうか。したがって、せっかく創造美育運動の素晴らしさが、これだけ世の中に広まっているのを、あえて偶像破壊をすることはないという気持ちが働いたんじゃないかと思っています。

(3) その結果、歴史学の手続きを踏んだ調査・研究がほとんど行われなかったこと

3-3 誤認が生じた主な原因・理由

☞その結果、歴史学の手続きを踏んだ調査・研究がほとんど行われなかったこと

- * 創造美育運動は言説が先行し、実態が曖昧である。そのため、基本的な事実確認の作業を省いた恣意的解釈や評価が生まれやすかった。
- * しかも、恣意的な解釈や評価の安易な引用・参照が、誤ったイメージの固定化と過誤の拡大再生産を促した。
- * 時代が下れば下るほど、運動の実態から乖離した虚偽のイメージが生まれやすい傾向が見られるのはそのためである。

27

図9

最後に、最も本質的な原因としては、歴史学の手続きを踏んだ調査とか研究が十分に行われてこなかったことがあると思います(図9)。これについては、次に詳しく取り上げたいと思います。

4. 戦後民間美術教育運動に対する歴史研究の課題—史料の問題—

(1) 一次資料にあたらないといけない

歴史研究の課題としては、可能な限り一次資料にきちんと当たらないといけないということですね。上野浩道先生の場合ですが、二つの資料が参考文献としてあげられているけれども、これはどちらも当事者側が編集したものです（上野浩道「創造美育運動」『現代教育史事典』2001の参考文献：『創美年鑑 年譜と資料』文化書房博文社, 1978。初期創美運動を記録する会編『初期創美運動について』文化書房博文社, 1991）。もちろん貴重な資料ではあるけれども、それだけに依拠するっていうのはいかなものかと思っています。

4-2 戦後民間美術教育運動に対する歴史研究の課題—史料の問題—

①可能なかぎり一次史料に当たる

- * 久保貞次郎「サンマアヒルの教育者」『知性』第3巻第2号, 1940. 2. pp. 40-54（『美術に近づく道』では「5月」と誤記）
- * 久保貞次郎「サマーヒル訪問」『美術に近づく道』黎明書房, 1968. 8. pp. 209-217

☞「サマーヒル訪問」は、「サンマアヒルの教育者」の本文531行の内、277.5行（冒頭68行と後半209.5行）を削除したもの（当初の47.7%）
☞削除した部分には、A. S. ニールとH. レーンに対する久保の当時の認識が記されている。
※霜田静志の「問題の教師」（ニール（霜田訳編）『問題の教師』pp. 269-356）との違いが顕著。



ニール（霜田静志訳）『問題の教師』1933

30

図10

例えば、久保貞次郎に「サンマアヒルの教育者」という A. S. ニールのことを書いた 1940 年の論考があります（久保貞次郎「サンマアヒルの教育者」『知性』第3巻第2号, 1940年2月, pp40-54（図10））。それを、前半の冒頭部分と後半を削除し、タイトルを「サマーヒル訪問」に変えたものを、1968年の著作に再録しているんですね（久保貞次郎「サマーヒル訪問」『美術に近づく道』黎明書房, 1968. 8, pp. 209-217）。これには、1940年の文章の50%に満たない文章しか掲載されていません。削除した部分には、ニールとレーンに対する当時の久保の認識が記されています。これは私も調べてみてびっくりしました。ですから、初出誌（一次史料）に当たってみたいとわからない。

(2) 可能な限り多角的に資料を収集する

それから一面的な資料だけではなく、できるだけ多面的に、肯定的な評価も否定的な評価も、広く当

たべきだということですね。まあ、当たり前のことですが、これが大事だと。

第1回全国セミナーにふれた文献を例にあげると、その評価や扱いにバラツキがみられます(図11)。

4-3 戦後民間美術教育運動に対する歴史研究の課題-史料の問題-

②可能な限り多角的に史料を収集する

【例】第1回全国セミナー(1952.8)に関する文献
* C・E「創造美術セミナー参加の記」『美育文化』1952年9月号, pp. 46-47, 50
* 室靖「創造美術協会 第一回セミナー結論の要約」『美育文化』1952年10月号, pp. 35-38
* 久保貞次郎「創造美術運動をふりかえって」『教育学事典 第3巻』月報, 平凡社, 1955.9. pp. 7-8
* 鈴木五郎「履歴書ふう実践記録-戦後の美術教育運動の屈折とともに-」『教育美術』1963年5月号, pp. 7-15
* 創造美術協会編『創美年鑑 年譜と資料』註13) 1978, p. 81
註13)「第1回 (ジャーナリズムの報道なし)」とあり、C・E及び室による『美育文化』掲載の2本の記事が見落とされている。

図11

例えば、C・E、室、鈴木はプラスの評価をし、久保は第2回以降のセミナーと比べて、十分に用意せずに開催されたことや、会場の雰囲気が低調だったため日程変更を提案したことなどを記しています。

最後の『創美年鑑 年譜と資料』は島崎清海が編集したのですが、第1回全国セミナーについては、C・Eと室の報告を見落としのためか、「ジャーナリズムの報道なし」と記されています。第1回セミナーに対するそれぞれの著者の心理的距離が如実に現れているように感じます。ちなみに、第1回のセミナーは室の主導で開催されており、久保主導の第2回以降(第5回まで)とは、やや性格が異なっています。

(3) 資料を時間の経過の中に位置付ける

4-4 戦後民間美術教育運動に対する歴史研究の課題-史料の問題-

③史料を時間の経過の中に位置付ける

☞久保貞次郎の美術教育に関する発言を時間の経過の中に位置付け、変化を可視化する
* 戦前・戦中(1939~43): 欧米との比較に基づく日本の社会や教育に対する批判
* 戦後第Ⅰ期(1947~51): 「児童画の見方」の啓蒙と「創造主義美術教育」の理論化
* 戦後第Ⅱ期(1952~56): 「教師の問題」をめぐる議論の展開
* 戦後第Ⅲ期(1957~59): 創造美術運動の行き詰まりと小コレクター運動への傾斜
* 戦後第Ⅳ期(1960~69頃): 創造美術運動からの漸次的撤退

図12

三つ目として、自分の興味を持った部分だけを切り取るのではなくて、久保貞次郎なら久保貞次郎のさまざまな発言を歴史の中、時間の経過の中に位置

づけてみることです(図12)。そうすると、発言内容の変化とか力点の置き方の変化などを捉えやすくなります。そして、取り上げようとする発言が、どの時期にどのような文脈でなされたものかが明瞭になります。

(4) 史料批判を通じて事実確認を行い、その事実に基づいて解釈・評価を行う

4-5 戦後民間美術教育運動に対する歴史研究の課題-史料の問題-

④史料批判を通じて事実確認を行い、その事実に基づいて解釈・評価を行う

☞既存の解釈や評価を単に踏襲するだけでは、歴史研究とは言えない。
☞歴史研究の魅力や醍醐味は、史料批判を通じて事実の確認と、その事実に基づいて論理的整合性に優れた解釈と評価を導き出す註14) そのプロセスにこそあるのではない。
☞一方で、文献史料だけに依存した研究の限界にも自覚的であるべき

註14) 遅塚忠躬は、歴史学が学問であり科学であるための約束事(条件)として、「論理整合性」と「事実立脚性」を挙げている(遅塚『史学概論』東京大学出版会, 2010.5 p.2-3)。

図13

最後に、やっぱりきちんと歴史学の方法論を踏んで研究をすること(図13)。その蓄積の上にしか、歴史研究はないし、またそこに歴史研究の醍醐味、面白さもあるんじゃないかと思います(遅塚忠躬は、『史学概論』の中で、歴史学が学問であり科学であるための約束事(条件)として、「論理整合性」と「事実立脚性」を挙げています(東京大学出版会, 2010.5, pp.2-3))。

以上は、いずれも改めて指摘するまでもない当たり前のことですが、その当たり前のことがこれまで十分に行われてこなかったことこそが、戦後の民間美術教育運動をめぐる議論の最大の問題点ではないかと思います。

5. おわりに

これまでの戦後の美術教育が、今日の美術教育も含めて、いわゆる虚偽とか過誤を含む多分に恣意的な解釈や評価の上に、そのイメージが形成されてきたとすれば、我々の歴史認識にも、現実を見る目にも、その影響が及んでいることになります。

戦後80年を迎えた今日、もうそろそろ、きちんと歴史化をし、過去の出来事を歴史の中に位置づけていかないと、我々の足元がいつまでも揺らいだままになってしまうんじゃないか、そんな危機感を抱いています。

4 研究発表2 〔美術教育運動史〕

戦後の民間美術教育運動 ― 創造美育協会を中心に ―

新井 哲夫 群馬大学名誉教授

1. 本発表の目的

本発表の目的は、創造美育運動をめぐるこれまでの解釈や評価について分析することを通して、戦後の民間美術教育運動に関わる歴史研究の現状と課題を明らかにすることである。

これまでの解釈や評価を概観すると、以下のよう
な特色が見られる。

- ①戦後の民間美術教育をめぐる解釈や評価には、
本質的な変化がみられない。
- ②一方で、時代が下れば下るほど、運動像のステ
レオタイプ化が進行し、恣意的な解釈・評価が
拡大している。

一言でいえば、運動の当事者の言説や同時代者として運動を間近に見た人々の発言が、改めて検証されることなく引用・参照され続けてきたことが、その原因であると思われる。

そうしたステレオタイプ化した運動像や恣意的な解釈・評価（虚偽や過誤を含む）の上に、戦後の美術教育像が形成されてきたとすれば、問題は一民間美術教育運動にとどまらないことになる。すなわち、戦後の美術教育像が虚偽の歴史解釈の上に構築されてきたことになるからである。

本発表はそうした危機意識に基づくものである。

2. 「創造美育運動」をめぐる従来の解釈・評価の問題点

それではこれまで、創造美育運動に対してどのような解釈・評価がなされてきたのであろうか。一例として辞書の定義を取り上げ、検討する。

「創造美育運動」の語を独立した事項として設けている事典・辞書の内、今日参照できる最も新しいものは東京書籍発行の『現代教育史事典』¹⁾である。執筆者は、『芸術教育運動の研究』（1981）や『日本の美術教育思想』（2007）等の著者として知られる上野浩道である。長文になるが全文を引用する（下線、及び(a)～(j)の記号は引用者による）。

1952年に美術評論家の久保貞次郎と画家・北川民次を中心に設立された創造美育協会による民間の美術教育運動(a)。その土壌は、人間性を抑圧してきた図画教育に対して久保や北川が戦前に開いていた児童画公開審査会や世界児童画展から発している(b)。戦後、各地で開催された公開審査会や研究会を基盤に室靖の提案により協会が設立された(c)。その「宣言」で欧米の美術教育が新しい心理学によって発達しているのに対して、日本の美術教育が「児童の生まれつきの創造力を励まし育てるという原則でさえも、確立どころかまだ一般に知られていないありさまで」と捉え、「児童の創造力をのばすことは児童の個性をきたえる。児童の個性の伸長こそ新しい教育の目標だ」と述べている。「綱領」には発起人として画家、美術評論家、児童美術専門家、教育学者、心理学者などが名を連ねている(d)。子どもの創造力の育成を強調する美術教育の考え方の基盤はフランツ・チゼックの児童画の思想や実践に、人間の心理や教育に関してはホーマー・レインやA. S. ニールの思想に基づいている(e)。協会は、毎年、全国ゼミナールを開催し(f)、55年の大会には1670人が参加し(g)、この運動のピークに達している。いっさいの心理的抑圧から子どもを解放し自由な表現をめざし、教師や大人の権威、干渉、指示を排除して、子どもを励ましていったところに特徴があった(h)。教師の人間性解放と主体の変革を迫るという点でも特筆されるものがある。しかし、自由や創造性というものを個人の心理的抑圧解放の面からしか捉えていないという点、カリキュラムの系統性の欠如という点から批判をうけ、運動は衰退していく(i)。この運動の系譜から、絵によって子どもの心理診断や性格診断を行っていく日本児童画研究会もあらわれてきた(j)。

ここで述べられていることを整理すると、①創造美育運動の定義、②創造美育運動の土壌（出自）、③創造美育協会設立の背景、④協会設立の発起人名、⑤創造主義美術教育のバックボーンをなす人物と思

想, ⑥全国ゼミナール, ⑦運動において実施された(実施しようとした)ことがらの特徴, ⑧運動衰退の原因, ⑨運動から派生した団体名, の9項目である。

下線部を付した個所(a)~(j)は, 事実誤認や説明不足など, 何らかの問題があると思われるところである。以下に, 何が問題か具体的に指摘する。

①創造美育運動の定義に関する事柄(a)

創造美育協会は, 1952年3月2日に栃木県真岡町の久保邸で開かれた座談会における室靖の「フェデレーション」設立の提案に, 全参加者(11名)が賛同して発足した団体であり²⁾, 久保と北川民次が「中心になって設立した」ものではない。

また, 創造美育運動を協会による運動としている点については, 運動を協会設立以後の活動に限定する見方もあり得るが, その場合は協会設立以前の1947年から久保貞次郎が個人的に行っていた啓蒙活動との関係を説明する必要がある。

②創造美育運動の土壌(出自)に関する事柄(b)

戦前・戦中に久保が行っていた児童画公開審査会や世界児童画展が, 戦後の啓蒙活動において, 重要なツールとして用いられたことは事実である。しかし戦前・戦中と戦後では, 活動の目的自体に重要な違いがある。なお, 戦前・戦中の活動は, 久保が友人・知人の協力を得て個人的に行った事業であり, 北川と共同したものではない³⁾。

なお, 久保の戦前・戦中の活動は, 技術的な巧拙を基準とする旧来の児童画評価に対する直感的な疑念に発した素朴なものであり, それを人間性抑圧の図画教育に対する批判と見るのは, 明らかに戦後的価値観を投影した深読みである。

③創造美育協会設立に関する事柄(c)

協会設立の経緯は①に記した通りだが, 設立当初目指されていたことは, 「宣言」にも明らかのように大同団結的な運動であり, 協会設立以前に久保が行っていた啓蒙活動との直接的な関係はない。それが関係のあるように誤認されやすいのは, 大同団結的な運動が短期間で頓挫し, 早々に久保主導の運動に転換したためである。

④協会設立時の発起人に関する事柄(d)

協会設立のきっかけとなった座談会の参加者は, 美育文化の編集者を含めて11名いたが, その内の7割を超える8名が小・中学校の教師であった。そし

て実際に運動を進める上でも, 中心的な役割を担ったのは現場の教師であった。

上野の説明では, 文化人を中心とした運動であるかのような錯覚や, 名義貸しに過ぎない著名な美術評論家や教育学者が運動の中心人物であるかのような誤解を与えるおそれがある。

⑤創造主義美術教育のバックボーンをなす人物と思想に関する事柄(e)

この説明の問題点は, まず一つに, 運動の基本理念に関する説明なのか, それとも久保が唱えた創造主義美術教育論の説明なのか, 曖昧なことである。従来「創美」の主張や理念といわれてきたものは, ほとんどが久保個人の主張であるが, その点にはふれていない。

そして二つ目は, この説明が久保の創造主義美術教育論に関する説明であるとするれば, 美術教育論の形成過程が考慮されていないことが問題である。

形成過程の視点からみると, 久保が戦前・戦中に, 最初に最も強い影響を受けたのはA. S. ニールである。それに, H. レーンが続く。戦後は, 同時期(1949年夏)にヴィオラの *Child Art*, アルシュラー&ハトウィックの *Painting and Personality*, R. R. トムリンソンの *Children as Artists* を入手し, これらの文献からも大きな影響を受けている。

そしてさらに決定的なのは, 北川民次の影響である。久保は, 『児童画の見方』(『6・3教室』1949年6月号別冊附録)に対する北川の批評⁴⁾を私信として受け取り, 深い感銘を受けた。このことがきっかけとなり, その後の久保の美術教育, とりわけ実践に関する発言では, 北川のアート教育論が繰り返し引用されているように, 久保の発言を支える強力なバックボーンの役割を果たすことになる。

ちなみに, 久保が自らの主張を「創造主義美術教育」として明確に意識するのは, 1950年末頃からであるが, 上記のような文献の研究がそのベースとなっている⁵⁾。

⑥全国ゼミナールに関する事柄(f)(g)

この説明にも, 説明不足や不正確な点がみられる。その一つは, 全国ゼミナールの開催に関する件である。全国ゼミナールが毎年開催されたのは第5回(1956)までで, 第6回(1958)以降は原則隔年開催となり, 第12回(1968)をもって廃止されている⁶⁾。

二つ目は, 最も参加者数の多かった1955年の「1670

人」という数字である。この数は「参加申込者数」であり、実際の参加者数は「1555 名」⁷⁾であった。

⑦運動が実施したこと（しようとしたこと）の特徴に関する事柄(h)

「いっさいの心理的抑圧から子どもを解放し自由な表現をめざし、教師や大人の権威、干渉、指示を排除して、子どもを励ま」すというのは、久保の創造主義の主張であり、会として実際に取り組んだことではない。大同団結的な運動を目指した協会設立直後の一時期を除けば、会を挙げて取り組んだのは「創造的な絵の産出」と「教師の自己改造」である。現場の実践的課題が運動の主要なテーマとして取り上げられることはほとんどなかった⁸⁾。

⑧運動衰退の原因に関する事柄(i)

この説明では、運動は外部から批判を受けたことが原因で衰退したように読み取れる。しかし真の原因は別にある。1950 年代半ばに日本の社会が小熊英二のいう「第一の戦後」から「第二の戦後」へ（復興から成長へ）と大きく転換するなかで、元々運動に内在していた矛盾が拡大し、その歴史的意義が失われたことが衰退の最も本質的な原因であり理由⁹⁾である。運動に対する批判は、衰退の原因ではなく、結果として生じたと考えるべきである。

⑨運動を母胎として生まれた団体に関する事柄(j)

創造美育協会は、前述したように、多様な立場や考え方を包含した大同団結的な団体としてスタートしたため、やがて立場や考え方の似た者が集まり、グループが形成されるのは自然な流れである。

創造美育運動から派生したグループや団体は、日本児童画研究会(1953 年 8 月創立)が最も早い。但し、戦後美術教育への影響力の点からみると、造形教育センター(1955 年 6 月設立。一部の有力会員が主要メンバーとして設立に参画)や新しい画の会(発足は 1952 年だが、創造美育全国セミナーをきっかけに、1955 年頃から生活画の運動を開始。1959 年に全国組織化し、新しい絵の会として再発足)も取り上げるべきであろう。

3. 「創造美育運動」をめぐる従来の解釈・評価の問題点

前節では、創造美育運動に関する辞書的定義を取り上げ検討したが、創造美育運動に対する従来の解釈や評価の多くに共通する傾向として、以下のよう

な点を指摘することができる。

(ア)「創造美育運動」とは何かが明確に規定されていないこと

先の上野の説明にしても、最初に明示されるべき何を目的とした運動なのかの説明が不十分なまま、優先順序としてはそれほど高くない事柄が必要以上に細かく説明されており、必要にして不可欠な情報がバランスよく取り上げられているとは言い難い。

(イ)運動の全体像が把握されていないこと

上野の説明でも、創造美育運動に関連する断片的な情報を並置するように記しており、運動がどのように推移したのか、その過程でどのような変化が生じたのかといった、運動の全体像を把握するための情報は提供されていない。

(ウ)運動の理念や目的と久保貞次郎個人の創造主義の主張との関係が整理されていないこと

例えば、上野の説明文の(h)は、一見すると運動として取り組まれた活動について述べているように読める。しかし、内容をみると運動として実際に取り組まれた活動ではなく、久保が「創造主義美術教育はかくあるべし」として示した当為である。

ちなみに、創造美育協会は、多様な立場や考え方の人々が混在する緩やかな団体として発足しており、会員間で共有されていた運動の理念や目的は、「宣言」や「綱領」に記されたことがら以外にはない。それ以外は基本的に久保の個人的主張である。

(エ)運動の最盛期とされる 1950 年代前半(1952～55 年頃)のイメージが運動全体に拡張されていること

上野の説明には該当しないが、従来の解釈や評価の特色の一つは、1950 年代前半の運動の最盛期のイメージを全ての時期に敷衍して論じる傾向が見られることである。それは特に、1980 年代以降の、同時代人として直接運動に参加したり、見聞きたりできなかった後の世代の論者に顕著である。

(オ)当事者側からの情報や言説に依存し、事実関係の検証が欠けていること

創造美育運動では、運動の推進者(当事者)が歴大な情報を発信している上に、同時代者による発言や証言も数多い。その一方で、実際に行われた活動や成果について、客観的に記録したものはきわめて少ない。そのため、運動について論じる場合、当事者側の情報や体験者の証言などに頼らざるを得ない

面がある。

しかし、当事者側の一方的な情報や個人的な証言のみを根拠に判断することは、一面的になりやすく、適切な解釈や公正な評価を行うことはむずかしい。

4. 運動の解釈・評価に過誤が生じた原因・理由

前節のような問題はなぜ生じたのであろうか。主な原因・理由として考えられるのは、次のようなことである。

(ア)創造美育運動そのものの実態が曖昧で、全体像を捉えにくかったこと。

(イ)創造美育運動を過大に評価し、それを成功体験として伝説化しようとする欲望が、当事者側だけでなく、美術教育界全体にもあったこと。

(ア)に関しては、さらに以下のような要因を挙げることができる。一つは、創造美育協会の団体(＝組織的集団)としての脆弱性である。協会には、規約や会則の類いが定められていない。それは、フラットでオープンな団体とすることを意図したためであるが、結果的に「地位や役割の分化」が不明確になり、責任の所在や権限の縛りが曖昧になることは避けられなかった(当初の意図とは裏腹に、協会設立当初の大同団結的な運動は、主導者のカリスマ的支配による啓蒙運動に変容した)。

二つ目は、実際の活動内容の見えにくさである。啓蒙のための印刷物が量産される一方で、実際に行われた実践や研究の中身に関わる記録は極端に少ない¹⁰⁾。また全国セミナーに関する情報に比べ、各支部等で行われた日常的な活動に関する情報も、ごく一部を除けば、外部にはほとんど伝わってこなかった。

三つ目は、メディアに依存した運動だったことである。創造美育運動は本質的にメディアを介して展開された運動である。運動が停滞し、組織の分裂に見舞われた1950年代後半にも、出版物などを通してメディア上での有力会員の露出度が高かったため、外部からは運動が堅調に続いているように見えたはずである。実態とメディアを介して伝わるイメージとの間にギャップがあったことになる。

そうした実態の捉えにくさは、事実関係の検証を難しくし、当事者の発言や伝聞への依存を一層強める要因となる。一面的な情報に依存した解釈・評価が行われ、それが繰り返されることによって、偏つ

たイメージの固定化や、恣意的な解釈の拡大再生産につながったと考えられる。

(イ)については、推進者側が自分たちの行った運動の意義を積極的に評価し、価値付けようとするのはある意味で当然である。しかしそれが過剰な点に、創造美育運動の特色がある。

当事者側による伝説化の試みは、久保自身によって1955年に始められている¹¹⁾。それは運動の始まりを、1938年に栃木県真岡町で行われた児童画公開審査会にまで遡るものである。最初の児童画公開審査会は、久保家が地元の小学校に寄贈した講堂落成の記念行事の一つとして行われたもので、公開審査という方式が羽仁五郎のサジェッションに基づくことはよく知られている。

しかし後年、久保自身が回想しているように、最初の児童画公開審査会は、友人らと相談して決めたイベント(その他に、泰西名画複製展や音楽会、映画会が行われ、彼等はそれを文化祭と呼んだ)の一つにすぎなかった¹²⁾。

公開審査という方式が、後の運動の主要なツールの一つになったことは事実であるが、創造美育運動が美術教育の改革を目的とする啓蒙運動であったとすれば、その起源を講堂の落成記念行事に結びつけるのはこじつけと言わざるを得ない。

しかしその後も、運動の起源が戦前・戦中にあるとする言説が島崎清海によって繰り返されている¹³⁾。創造美育運動の伝説化や関係者の顕彰にとりわけ熱心だったのは、長く事務局長を務めた島崎清海である¹⁴⁾。

しかしながら、創造美育運動を高く評価し、それを美術教育界の希少な成功体験と捉えようとする意識は、非当事者側にもあった。学校教育の中で常に周辺教科として軽視されてきた美術教育が、マスコミに取り上げられ、映画¹⁵⁾や小説¹⁶⁾にも影響を与えるなど、社会的に大きな関心を集めたことは山本鼎の自由画運動以来の快挙であるという思いは、美術教育界で広く共有されてきた。そうした思いが、無意識裡に事実関係の検証を抑制し、運動の伝説化を後押ししたと考えられる。

一言でいえば、恣意的な解釈や評価の拡大再生産を許し、伝説化に抗しえなかった原因は、歴史研究の蓄積が乏しく、基本的な事実の検証や確認がなされないまま今日に至っていることにある。

5. 戦後民間美術教育運動に関する歴史研究の課題

これまで創造美育運動に関する従来の解釈・評価の問題点とそれが生じた原因・理由について考察したが、こうした問題点は創造美育運動以外の民間美術教育運動に関しても指摘できるはずである。それは、戦後80年を迎えた今日でも、信頼に足る戦後民間美術教育運動に関する通史が存在しないことから明らかである。

本節では史料の取り扱いの問題を中心に、民間美術教育運動に関する歴史研究の課題について整理する。

(1) 一次史料の重要性

久保貞次郎が1968年8月に上梓した『美術に近づく道』¹⁷⁾に、「サマーヒル訪問」と題された論考が収められている。初出は、1940年2月に発行された『知性』であり、元のタイトルは「サンマアヒルの教育者」である¹⁸⁾。

両者を比較すると、きわめて興味深い事実に気がつく。それは、「サマーヒル訪問」が文字通りサマーヒル学園の訪問記（紀行文）であるのに対し、「サンマアヒルの教育者」はニイルの教育思想を論じた教育論であることである。

「サンマアヒルの教育者」は全15頁の論考であるが、その内訳は、冒頭の導入部分（約2頁）と、それに続くサマーヒル学園訪問記（約7頁）、後半のニイルの教育思想に対する論評（約6頁。H.レーンと関連づけながら論じられている）で構成されている。したがって、「サマーヒル訪問記」は、原文の中間部分を取り出したものである（一部、文章の削除や語句の修正がみられる）。

原文（一次史料）を参照することによって、ニイルの教育思想が久保に与えた影響の大きさの程度や、当時の久保のニイル理解の水準を知ることができる。ここで詳細には立ち入らないが、興味深い点の一つあげると、久保がニイルやレーンの思想を自由獲得のための闘いを続けてきたヨーロッパの伝統的精神の現れとして位置付け、評価していることである。自由獲得の闘いにヨーロッパ精神の伝統を見、ヨーロッパの伝統的な学校教育に対する反逆児（教育界の反逆児）¹⁹⁾と言われるニイルの教育も、その精神の発現と捉えているのである。欧米の進んだ文化や文明に心酔し、それを鑑として日本の封建的な社会や

文化を批判する、親欧米派の近代主義者としての久保の立ち位置が明瞭に示されている。

(2) 文献史料の多角的な検索・収集の必要性

歴史研究の素材である史料は、可能な限り多角的に検索・収集し、それらを相互に比較対照することで、新たな事実が明らかになることも少なくない。

一例として、1952年8月に開催された第一回創造美育全国セミナー（土浦大会）の関連史料を取り上げると、以下のようなものがある。

①C・E「創造美育セミナー参加の記」『美育文化』

1952年9月号, pp. 46-47, 50

②室靖「創造美育協会 第一回セミナー結論の要約」『美育文化』1952年10月号, pp. 35-38

③久保貞次郎「創造美育運動をふりかえって」『教育学辞典 第三巻』月報, 平凡社, 1955. 9, pp. 7-8

④鈴木五郎「履歴書ふう実践記録-戦後の美術教育運動の屈折とともに-」『教育美術』1963年5月号, pp. 7-15

⑤創造美育協会編『創美年鑑 年譜と資料』文化書房博文社, 1978, p. 81

⑥瀧ヶ崎正彦「戦後茨城県下美術教育実践史の研究-民間美術教育運動を中心に-」(茨城大学大学院 1992年度修士論文)

これらの文献には、同じ全国セミナーを対象とした異なる評価が見られる。①と②は、セミナー終了後間もない時期の報告であるが、それぞれ高い評価を与えている。それに対して、③は会場に意気盛んな空気が漲っていないことに不満を感じ、部会別の討議に日程を変更させたとしている（但し、セミナーの内容自体にはまったく言及していない）。また④は、「創美の歴史の中でもっとも研究的だった」として非常に高く評価している。

一方、非常に興味深いのは⑤で、「ジャーナリズムの報道なし」として、①や②が『美育文化』に掲載されていたことを見落としていることである²⁰⁾。

さらに⑥は、関係者への聞き取り調査をふまえた本格的な歴史研究であり、第1回セミナーについて、地元の教員の多くが美術教育研修程度の意識で参加したため、「創美会員を主体とした創美主催集会とはいえない」(p. 160)とし、ユニークな解釈を提示している²¹⁾。

以上のように、同一の対象に対し、異なる評価や

解釈を示している史料を比較対照することによって、歴史的な出来事の意味をより多面的に考察することが可能になる。

(3) 時間的経過に基づく史料の整理

一つの文献史料がどこまで信頼できるものであるか、単独なままでは判断できないことが少なくない。その場合、同一著者の異なる時期に執筆した複数の文献を収集し、それらを時系列に並べ直してみることによって、主張内容や力点の置き方の変化などが明らかになり、一つの文献だけでは判断できないことが明瞭になることがある。執筆時期が不明な文献が、前後の文脈からおよその時期を特定できることもその一つである。

一人の著者の美術教育思想の形成過程や発展過程を考察しようとする場合も、同様である。雑誌掲載論文等を可能な限りくまなく検索・収集し、それらを時系列に並べ直して整理し、時間の経過に沿って史料を読み込んでいくと、発言内容に大きな変化が見られる時期があることに気付くことがある。その時期を画期として時期区分を試みると、一人の著者の発言内容の変化を可視化することができる。

一例として、筆者が久保貞次郎の美術教育に関する発言の変化を整理してみたものが表1である。

表1 久保貞次郎の美術教育に関する発言内容の変化

戦前・戦中 (1939～43)	欧米との比較に基づく日本の社会や 図画教育に対する批判
戦後第Ⅰ期 (1947～51)	「児童画の見方」の改革と「創造主 義美術教育」の啓蒙を目的とする議 論
戦後第Ⅱ期 (1952～56)	教師の無意識の心理の解放を中心と する「教師の問題」を議論
戦後第Ⅲ期 (1957～59)	無意識の心理への言及が消え、「率直 さ」「心の寛大さ」「冒険的精神」「批 評家の態度」等々、美術教師が身に 付けるべき態度について議論（久保 の関心は創造美育運動から小コレク ター運動に重心を移動）
戦後第Ⅳ期 (1960～69頃)	創造美育運動に対する悲観的見方の 増加と文明批評的発言の出現（美術 教育に関する発言自体が激減）

このような区分はあくまでも暫定的なものであり、一つの試案である。異なる観点からみれば、別の整理の仕方もあり得る。しかし確かなことは、諸々の発言を恣意的に参照するだけでは、物事の全体像や変遷は捉えられないということである。幾何学の問

題を解く際、補助線が必要な場合があるように、歴史研究における時期区分もそうした補助線の一つである。

6. おわりに

本発表では、創造美育運動に対する従来の解釈や評価の現状を分析し、課題を指摘した。それらの課題はいずれも、歴史研究のイロハに属する事柄である。しかし残念ながら、これまでの創造美育運動の解釈や評価には、一部の例外²⁾を除いて、歴史研究の基本的な手続きに欠けるものが多かったといわざるを得ない。

創造美育運動をめぐる言説にみられた歴史研究の基本的手続きの軽視という問題は、大なり小なり他の民間美術教育運動に関する言説にも見られるものである。創造美育運動をはじめとする民間美術教育運動は、戦後美術教育に重要な影響を与えてきたと言われている。その民間美術教育運動に関する歴史認識に、虚偽や過誤が含まれているとすれば、その影響は戦後美術教育全体に及んでいることになる。もちろん今日の美術教育も同様である。

今日の美術教育が直面している課題の本質を可能な限り正確にとらえ、適切な解決の緒を見出すためには、まず何よりも民間美術教育運動をはじめとする戦後美術教育に関する歴史認識そのものを見直すことが必要である。

註

- 1) 久保義三・米田俊彦・駒込武・児美川孝一郎編著『現代教育史事典』東京書籍、2001.12、pp.453-454
- 2) 「座談会 美術教育の三つの問題」『美育文化』1952年6月号、pp.16-37。当日の参加者は、湯川尚文(東京・根津小)、久保貞次郎、室靖(東京・中野第九中)、俵藤寅吉(栃木・田代小)、藤沢典明(東京・今川小)、瑛九、大野元明(栃木・田野中)、高橋俊鷹(栃木・白沢小)、海老原貞子(栃木・三島中)、関谷サト(栃木・南小)、浅部宏(美育文化編集部)の11名である。
- 3) 北川は、児童画公開審査会には審査員として参加しているが、あくまでもゲストであり主催者ではない。世界児童画展に関しては、北川の関与は確認できない。
- 4) この批評は、「自由への希求の精神」のタイトルを付し、『6・3教室』1949年11月号、pp.39-43に掲載された。
- 5) 欧米と日本の児童画の比較研究の成果や児童画の見方に関する自ら

- の経験的知見をベースに、ニールとレーン、ヴィオラとトムリンソン、アルシュラーとハトウィックの著作、及び北川民次の論考などの文献研究の成果をまとめたものが『児童美術のために』『みづゑ』1951年2月号の児童画特集のために執筆され、同年5月に『児童美術』として書籍化）である。
- 6) 創造美育運動では「ゼミナール」ではなく、造語の「セミナー」が用いられた。全国セミナーは1976年8月に復活され、「第13回全国セミナー」（愛知県鳳来町湯谷温泉）が開催されている。
 - 7) 創造美育協会『創美年鑑 年譜と資料』文化書房博文社、1978 p. 79 及び報告書作製委員会編『第4回創造美育全国セミナー 湯田中セミナー報告書』1956. 7 p. 63
 - 8) 全国セミナーのテーマ別部会や宿舍別研究会などで、指導の問題や現場の悩みなどを語り合う機会は設けられた。しかし、セミナー全体の主要な目的は教師の心理的解放や自己陶冶を促すことであった。そしてそれができれば、実践的な問題は自ずから各自で解決できるとされた。
 - 9) 民主主義社会にふさわしい美術教育のあり方をいち早く提示するという前期の役割は、1950年代半ばに失効し、その結果50年代後半には運動の停滞と分裂の危機に直面し、50年代末までには完全に歴史的意義を喪失した。1960年代には、教科（領域）主義を強める官製教育改革に対するオルタナティブとしての役割が与えられるが、運動全体を賦活させるまでには至らず、啓蒙運動としての機能は1960年代末頃までにほぼ喪失した（新井哲夫「創造美育運動の歴史的役割と終わりの後」創造美育運動に関する研究（3）-『美術教育学』第44号、2023. 3. pp. 1-18）。
 - 10) 久保貞次郎は、「創造美育運動をふりかえって」（平凡社編『教育学辞典 第三巻』月報、1955. 9. pp. 7-8）で、第1回から第4回までの全国セミナーについて述べている。しかし奇妙なことに、セミナーの準備や運営方法、経費等については詳細に説明しているが、セミナーの内容や成果といった中身の問題には全くふれていない。
 - 11) 久保貞次郎「美術教育」『思想』1955. 8. p. 149、及び久保、同註10）「創造美育運動をふりかえって」p. 7
 - 12) 久保貞次郎「ぼくのなかの創美運動」『幼児の指導』1972年1月号、pp. 64-67
 - 13) 島崎清海「戦前戦中の創美」『美育文化』1966年2月号、pp. 6-9
 - 14) 島崎は、創造美育運動に貢献した瑛九、北川民次、久保貞次郎、周郷博、宮武辰夫の顕彰を目的とする『太陽を求める向日葵』（文化書房博文社、1977）や創造美育運動の活動や関連事項をまとめた『創美年鑑 年譜と資料』（文化書房博文社、1978）を編集した他、『北川民次美術教育論集（上・下巻）』（創風社、1998）、『久保貞次郎美術教育論集（上・下巻）』（創風社、2007）をそれぞれ復刊させている。
 - 15) 羽仁進監督『絵を描く子どもたち』（岩波映画、1956）と五所平之助監督『黄色いカラス』（松竹、1957）がよく知られている。前者では、創造美育協会会員の野々目桂三が図工専科として勤務する東京江東区立の小学校が舞台になっており、創造主義美術教育の主張を彷彿とさせる場面やナレーションが随所に見られる。後者では、主人公である子どもの特異な色彩表現をめぐって教師が心理的分析を行う場面があり、また父親に対する子どもの複雑な感情を暗示する手段として「黄色いカラス」の絵が使われる一方で、親子の間のわだかまりが消えた後の晴れやかな子どもの心を、明るく鮮やかな色彩の風景画によって象徴するなど、色彩が子どもの無意識の心理や感情を象徴するものとして、重要な役割を担っている。
 - 16) 開高健の「裸の王様」（初出は『文学界』1957年12月号）では、画塾の教師である主人公（ぼく）が「創造主義」の立場に立って、空想画を児童の重要な解放手段であると考えていることを示す場面や「創造主義の美育理論」を説明する場面などがある。また、画塾での指導や子どもの絵の見方などに北川民次の美術教育論の強い影響が感じられ、作者が創造美育運動に関する文献を調査した跡が随所こころがえる。
 - 17) 久保貞次郎『美術に近づく道』黎明書房、1968. pp. 209-217
 - 18) 久保貞次郎「サンマアヒルの教育者」『知性』第3巻第2号、1940. 2, pp. 40-54
 - 19) 霜田静志「問題の教師」、ニール（霜田訳編）『問題の教師』刀工書院、1933. pp. 269-356
 - 20) S. フロイトの『日常生活の精神病理』を連想させられるが、編集を担当した島崎清海には、第1回全国セミナーが第2回以降の全国セミナーとは異質なものであるとして認識されていたことがうかがえる。
 - 21) 第1回全国セミナーの参加者は、C・E「創造美育セミナー参加の記」（『美育文化』1955年8月号）によれば75名であり、『創美年鑑 年譜と資料』（1978）によれば73名である。瀧ヶ崎の研究によれば茨城県内参加者は27名で、全参加者の約36～37%を占める。また開催にあたっては、会場となった土浦小学校が校長をはじめとする全職員の献身的な協力があつたという（上記C・Eによる）。これらの事情から、瀧ヶ崎の解釈が導かれたと考えられる。
 - 22) その数少ない例外の一つが、金子一夫『美術教育の方法論と歴史（新訂増補）』中央公論美術出版、2002（初版は1998）である。「第4部 美術教育の歴史」の中の「2 民間美術教育運動の発生と展開」（pp. 212-222）は、戦後民間美術教育運動に関する史料を幅広く調査し、それぞれの運動の「発生と展開」を詳細に記述している。

5 研究発表3 〔地方美術教育史〕

戦後地方美術教育団体の結成 ― 秋田県における諸相 ―

長瀬 達也 秋田大学名誉教授（秋田大学特別教授）

1. はじめに

秋田大学大学院の特別教授ということで、有田先生の後に教職大学院という、何かこうバツが悪い感じです。本当に何度も言っておりますが、行きたくて行ったのではなく、ある時、当時の学部長に呼ばれて初めてコーヒーを出されて、あなたが一番、教職大学院に行ってもらえると問題がないからという一言で、ずっと苦勞してまいりました。

私の発表は資料を多くして、現場という観点でお話させていただきます。地方美術教育団体ということで秋田はどうだったのかってことですが、それに付随して色々とお話できればと思います。

様々な機会にお話してきましたが、大正8年から昭和15年までの地方紙『秋田魁新報』の全頁閲覧を目指して、85%までやっとまいりました。色々なことがありまして面白すぎて。この場では出せませんが、阿部定の法廷記事なんかもあります。すごいなって思ったり、こんなこと公開していいのかって感じがあつたりして、お見せしたかったなと思います。



図1-1



図1-2

こんな感じでまとめて、現在こんなふうになっています（図1）。これに秋田県の『秋田魁新報』以外の新聞や種々の当時の雑誌などもあつたりするので、収納や分析がとても大変だということです。

研究室が大変な状態なのに先輩の現場の先生方が退職したり、身辺整理したりすると、種々の資料を



図2

私のところに持ってきて後は頼むということで、魂の安らぎを得るみたいで、資料があふれています（図2）。

私自身の研究対象で精一杯なのに、困ったなという感じですが、しょっぱい顔するわけにもいかず、やらせていただきますって感じでいただいています。たくさんの資料に困惑していましたが、金子先生や有田先生から今回のフォーラムのフレームをいただいて、やっと分析や調査の目星がついたなって感じです。それまでは何どう使えばと思っていました。

2. 戦後の秋田県美術教育団体

(1) 「教育百年の今昔 ⑥造形教育」『旭水会報』第38号、昭和48年

表記の資料は、その譲り受けた資料の中に、折り込まれていたのですが、同窓会紙に教育百年の時、色々な教科の大学や現場の教員が寄稿した記事がありました（「教育百年の今昔 ⑥造形教育」『旭水会報』第38号、昭和48年3月1日、4面。そこには三浦金之進（元・秋田大教授・大正14年卒）「粘土細工から彫塑教育へ」、横山津恵（秋田大助教授・昭和11年卒）「師範学校・大学の美術教育」、渡部景一（秋田南中学校長・昭和8年卒）「研究会の変遷と造形教育」、佐々木良三（秋田大講師・昭和33年卒）「顧みられる『新定画帖』の描画法」が寄稿されている）。

この方（渡部景一）は現場の先生ですね。こちらは私の恩師の佐々木良三先生ですが、この人は『新定画帖』にはいいところがいっぱいあったって書いています。本当に心から。鋭い考察をする方なので、新しい絵の会の創立メンバーから外れることになったのだなと思っています。この方（三浦金之進）は多方面の才能をもっていた方です。

で、この中で渡部景一（秋田県師範学校昭和8年卒）さんという方、現場、それから教育行政に関わってきた人ですが、この人が戦後から昭和45年まで秋田県造形教育を引っ張ってまいりました。この方は多忙な方でしたが、旺玄会いわゆる公募団体に出品して、会員というふうになってきている。ちょっと有田先生の話とつながってきますが、これが一つの理想だったのかもしれない。

で、渡部は色々書いているのですが、戦後の秋田県造形教育研究会などの歩みについて研究したものを残したので（渡部景一「研究会の変遷と造形教育」『旭水会報』第38号、前掲。渡部景一「秋田県における造形教育研究会の変遷」『造形秋田』第9号、秋田県造形教育研究会、昭和48年（1973）3月、pp. 1-10）、後に秋田県美術教育の戦後に歩みを記述した人たちは渡部の記述を引用するだけで、根拠の検証や新規の研究はありませんでした。私はこの渡部先生に直接会ったことがありますが、30年前の私は自由画教育しか頭になくて、その時にこういう話を聞いておけばよかったのに。その方の写真も撮らなくて、本当に残念だなと思っています。

それで、渡部から引用すると、当時の附属小の今野五郎（秋田県師範学校昭和11年卒、日本水彩画会・新制作協会会員）は、恩師、師範学校の図画担当の大木善平の紹介で安井曾太郎に会うことができていますが、この附属小の今野と附属中だった渡部が中心となり教育研究会を結成しています。

で、正式には昭和26年に、全県組織として秋田県図工教育研究会の結成が決まって、会長は丸山修一郎（秋田県師範学校明治44年卒）という方です。この方は戦後の衆議院の第1回の議員をやったり、秋田県教育委員をやったりした大物で、この大物を引っ張ってきました。理由は丸山が小原国芳系の青年教育者同志会という教育革新組織を結成して、自由画展覧会を大正期に行ったからだと思います。

私の配布したフォーラムの概要はですね、時系列で並べていますが、こんな風に発表では進めさせていただいています。

(2) 第1回秋田県図工教育研究大会(昭和30年5月28日)

昭和27年には全国大会の打診があったけれども、断って。そこからやっぱり秋田県もしっかりやらなくてはということで、昭和30年5月28日に第1回の全県大会が行われています（第1回秋田県図工教育研究大会）。その時の冊子がこれですね（『研究授業並研究発表要項』）。要項ですが、これを見てもずっとこんな感じです（同要項中の「秋田県図工教育研究会名簿」より）。

- ・会長：丸山修一郎
- ・副会長：竹内栄治郎、葛西康

- ・企画委員長：山崎勝明、丹靖雄、渡部景一、柳谷直正
- ・参与：三浦金之進他

会長とは言っても、直接的な指導力の発揮はなく、やや名誉職的な存在だったと考えられます。それから葛西康先生は青森県師範学校出身で、検定でここまでできた人です。最後は秋田大学教授で絵画の業績があります。学生は彼の話をなかなか理解できなかったという伝説があります。

以上から、竹内栄治郎が実質的なリーダーではないかなと思っています。戦前の秋田県師範学校を大正14年に卒業されて戦前の図画教育で活躍されましたが、在学時絵画部に入っています。これは多分4年生の時に赴任した大木善平の影響だろうなと思っています。そして山崎勝明ですが、北方教育への弾圧で戦時中は台湾に逃れています。後でまた言いますけれども。あと丹靖雄、渡部景一。この丹靖雄について覚えておいてください。

で、この要項には、図画工作教育に関する竹内栄治郎や丸山修一郎が寄稿しています。丸山のものは、まあ通り一遍のものなので、見せるほどでもないんですけども、まあこのようなことを書いています。ちなみに大会の中央講師講演として、当時東京芸術大学の教授だった松田義之さんですね、この方を呼んできて、こういうようなお話をしたということです（「創造的表現と基礎能力」）。

で、先ほどの竹内が書いたのをこのように一部見てみると（以下に掲載）、子ども中心というか、あるいは教師の役割は何であるかっていうこと、あるいは図画工作科、戦前は図画教育ですが、その信念みたいなものを彼は、戦後の大会で発露しています。

竹内栄次郎「本件図工教育に一線を画して」第1回秋田県図工教育研究大会「研究授業並研究発表要項」昭和30年5月28日より

- ・図画と工作の教育をあまりやらないでしまった子どもたちの中には（中略）他の学科を力強くおしひろげていく場面（で）案外な躓きを見せることが多い
- ・図画工作の教育は単なる技術の教育とか、情操の教育とか一くちにいい切ってしまうことの出来ない、もっともと底のものをもっているものであったことを忘れたことにある
- ・図画工作の教育は植物における大地の役割を果たすほどの重要な力を潜在している

このような考え方は戦後からのものなのか、ですけども、先ほどの金子先生の話ともちよつとつながりますが、昭和2年に既に次のようなことを『秋田教育』、秋田県教育会発行誌に寄稿しております。

竹内栄治郎「図画手工指導について」『秋田教育 3月号』第29号、秋田県教育会、昭和2年(1927)より

- ・「やあ、やあ」と言わずにいられなくなるのです。一日、集った子供達の絵を一枚々々みていると、どうしても微笑まずにはいられぬ喜びが湧いて来ます。拙い子供は拙いなりに、おのおのがその所を得て進展してゆく相が、とても尊く、有難くなります。私はこの喜びを子供の絵に対して持ち得るようになった事を、此の上ない幸だと思っています。しかもこの喜びこそは、子供の美術学習指導の最も大切な基点である事をも信じたのです
- ・精進とは何か。一つはよき美術品を実際のものにふれて、あるいは子供の絵は子供の生活に入って味わいゆく事で、一つは美学なり美術史なりによって美を理論的に研究してゆく事
- ・不知不識の間に無理に子供の成績をのぼそうとした事もありますが、結局いけない事だと思いました。自分の内なる生活を忘れていて、子供にすすめてゆくと焦燥も省みて淋しいものでした。私は年齢のもつある匂いというか、味というか、そんなものの力を思います。急いではならない
- ・こんな事もやってみました。子供達に予定表を作らせ、その過程や結果についての感想をかくようにし、又別に私はその学期の大まかな題材表をわたして、目的な学習をやらしてみました。大変いい効果があったとそのあらわれた作品について考える事が出来ます。

ものすごく長いのですがけれども、やはり子どもが好きだと。それから子どもの拙さというものの大切さとかですね。それが子どもへの指導の一番大切なところだというようなお話をしています。精進しなきゃいけないということは色々ありますが、繰り返しますが、彼自身は師範学校時代に絵画制作をしておりますが、美術をまず教員自身が学ぶ大切さ。まあここです、新教育に関連する感じですが、子どもたちに予定表を作らせ、感想を書かせる。題材表を渡して学習を子供各自進めていくってことだと思います。まあ〇〇プランとかにね、似てくるのかなと

こう思います。こういうことで、彼自身は、戦前、戦中、戦後と考え方は変わらなかったと思います。

(3) 第2回東北・秋田県図画工作教育研究大会(昭和31年8月3~4日)

第2回の時は、もうすでに東北大会を秋田の能代市やっていますが。今度はこういうメンバーで(会長:丸山、副会長:竹内等)。今度は大会総務委員長の蓮沼繁、この方の名前をちょつとまた記憶に置いておいてください。多分、当時は能代市内の校長だったと思っています。以上、戦後について話しました。

3. 戦前の秋田県美術教育団体

(1) 昭和2年結成「六葉会」

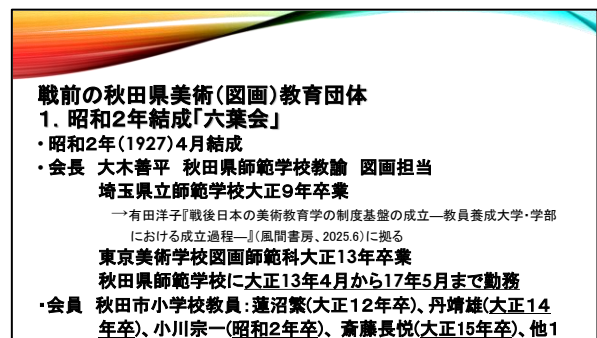


図3

戦前です。こういう団体ができます。六葉会ということで、会長を入れて6人ということです(図3)。秋田県師範学校の大木善平については、埼玉県師範学校大正9年卒業ということを金子先生、有田先生のご研究から学びました。それで、埼玉大学へ移られた都築先生が秋田に来たのもその縁なのかなというふうに色々考えたりしています。会員は、蓮沼繁以外が、大木が来てからの教え子となっています。

斎藤長悦は秋田市からちょつと離れたかまくらで有名な横手の方で小学校教員をやっておりましてけれども。皆さんご存じのとおり、昭和10年に第45回の全国訓導(図画)協議会が行われました。参加者は全国の現場の小学校教員の各都道府県の代表者ということです。それに先ほどの斎藤長悦がどういう経過ってことはちょつとわかりません、参加しました。いずれ六葉会が図画教育活動もやっていたことが、つながるのかなと思っています。

で、昭和3年「全県小学校児童作品展覧会」の図画審査員に、山本鼎と後藤福次郎が審査員としてやってきます(図4)。



図4

山本はすごいですよね。夜行で朝到着して、午前中選んで、午後に講演会やってまた夜行で帰るってことで、すごいなと思いまね。この人が後藤福次郎です。カッコいいですね。なんかシュツとして。やっぱり、選挙にも出ようという人ですよ。で、大木善平はやっぱり山本を認めていたのか、あるいは寛容というのか、好ましいタイプだったのかはわかりませんが。作品展そのものに引率したり、秋田県師範学校の5年生が山本鼎の講演会に参加したりしています。それから秋田県師範学校の校友会誌に、山本の講演会記録ですが、新聞にも残っていませんでしたが、これを載せていたということです。これはやはり、大木の許可があったのかなと思います。

六葉会について『秋田新聞』に記事があります。

「六葉会 第一回試作展を開くに際し」『秋田新聞』昭和2年(1927)10月29日付(28日夕刊)1面。

- ・本会は六月十二日(日)に孤々の声を挙げたのでした。会員としては、蓮沼繁、細矢敬一、大木善平、小川宗一、丹靖雄、齋藤長悦の六名
- ・学校教員の中で、絵に興味をもった者たちが、いろいろな仕事の隙をみつけて、この方面の研究をしてゆきたいという、止むに止まれぬ希望から生まれたもの
- ・実技の練習を主としているけど自つと小学校の図画一般についての研究が行われる

いろんな地方紙があつて困っちゃうんですけども。やっぱり絵に興味を持っている人たちが大木善平を中心に集まって。実に絵の制作をすると、子どもの図育教育に役立つという思想です。

で、メンバーの蓮沼繁は秋田県の学務部学務課というのか、是非に秋田県に教員展なんかのお金を出してほしいという話をしています(蓮沼繁『図画教育振興に関する意見』昭和4年頃)。

教員展の機運は秋田県だけだったのかというところではなく、昭和2年9月号の『アトリエ』(昭和2年8月発行)を見てみると、石野隆「愈々盛んな教員展」が載っています。創作手工といいますが、それを主張した石野隆、この人も東京美術学校図画師範科卒業の人ですね。この時、教員展は非常に盛んだったようで、東京の教員の応募があつて、「過去の理論一点張りの教育は打破られて、実際実行の本舞台に入り込んできた」ということで、教員自身が絵を制作することが大切という持論を展開しています。

(2) 昭和11年(1936年)4月発足「秋田県図画教育研究会」

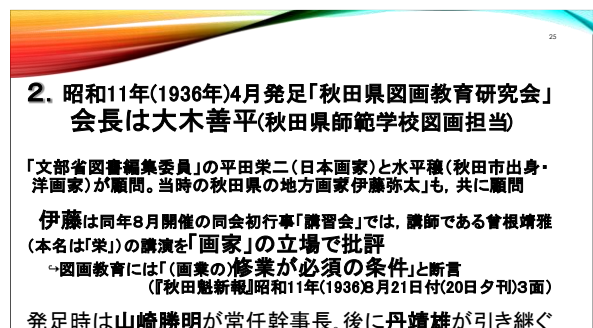


図5

大木善平を会長に、さらに六葉会が発展して、全県的な組織が戦前にすでにできています(図5)。で、発足時は山崎勝明が常任幹事長でしたが、綴り方教育の北方教育への弾圧で台湾に脱出したので、丹靖雄が引き継ぎます。そのことが『秋田魁新報』には台湾に「転任」という形で報道されています。



図6 昭和11年8月「夏季講習会」開催時の講師曾根靖雄を囲んだ会(写真提供相沢謙一氏) 前列左から二人目山崎勝明、続いて伊藤弥太、さらに曾根靖雄。山崎と伊藤弥太の後ろが丹靖雄。

これですね、先ほど言った昭和11年8月秋田県図画教育研究会の夏期講習の写真(図6)ですが、曾根

靖雄（本名：栄）が講師です。山崎勝明，画家の伊藤弥太が前列に。丹靖雄もいます。相沢謙一，この方も一緒に台湾に逃げた人です。北方教育の生活綴方に共鳴，すごい迫害を受けたのですね，特高ですよ。うん，大変でした。秋田県でも獄死した人がいますし，山形ではもっと弾圧がひどかったです。で，台湾に逃げたのですが，戦後やっぱり戻ってきてですね，また秋田県で活躍するという構図です。

これらの画像は山崎が秋田市中通小学校でやっていた実践です。これは高等小学校の女子の教室です。その学級の担任していたのですね。なんかいや，ちょっとやりすぎて感じがしますが。

山崎は絵を描くことがやっぱり図画教育には必要だ，教員にとって必要だということで，洋画家の伊藤弥太と展覧会をやったりしています。

こんな感じで伊藤が認めていたし，こういう思想を見ていくと，戦前で既に色々ですね，やっぱり子どもを大切にしないといけないし，生活との密着が必要だとしていますね。まず，教師自身が写真の大精神ということで，これは教師自身の制作と子供への指導の連動を意図しているのかもしれない。

まあ，これはちょっといいです（スライド省略）。

で，大木が昭和17年に定年で郷里の埼玉県に帰っていく時に、『秋田魁新報』報道です。こんなふうに一教諭が報道されるってことはまったくありません。新聞に出る時は大概不祥事とかスキャンダルです。地方紙は支持政党への応援が露骨なので，とにかく教員を攻撃する，中等学校の教員の報道をやるってことは，その時の政権党を攻撃することで，しょっちゅう大事件にしようとしています。でも，六葉会のことや大木自身に対して『秋田魁新報』はとても好意的です。なお，さっき出てきた小関利雄は彼の教え子の一人です。大木自身の絵はですね，いわゆる月並みだと思います。ぼんやりとしか映っていませんが，あまり個性重視や創造性発揮で彼自身はやっていないようで，写実的な奥ゆかしい絵を描いていました。

4. 本発表の概括

これが今日の概括です（図7）。金子先生などのフレームがあったせいかもしれませんが，現段階では

本発表の概括：戦前と戦後の連続性

- これまでの発表者の調査では，戦前の昭和期と戦後の昭和20年代において，秋田県の図画（美術）教育の指導観及び子供観には大きな変化がないと考えられる
- 全県的な図画（美術）教育組織の主な構成員にも，大きな変化がないと考えられる
- 図画（美術）教育を担う者は，「美術の制作に取り組むべき」という考え方が常にあった

図7

私も，やっぱり連続性があるのかなと思うのです。戦前と戦後で。あまり変わってはいないし，むしろ戦前があつて戦後があつたのかなと思っています。

もう一つはこれがやっぱり大きいです。図画（美術）教育を担う者は，「美術の制作に取り組むべき」という考え方が常にあった。皆さんの都道府県ではどうですか。私の学生時代でも，こういう考え方が強くて，私は美術教育の授業に熱心ではありませんでした。木村素先生に申し訳なかったと思いますが。よく説諭されました。秋田大学教育学部では当時，美術教育を担う者は，「美術の制作に取り組むべき」という考え方が，やっぱり非常に強かったなと思っています。皆さんの学生時代はいかがでしょう。

5. 今後以下の先行研究の検討が必要

さて，もう一つですね。このフォーラムのメンバーと色々話し合いを重ねる中で，私自身課題だと思っていたのは，やっぱり金子先生の秋田県のところだけではなく，色々なところを見なきゃいけないし，同時に有田先生のとても立派なものがありますが，これをもうちょっと読みこなさなきゃいけないし，それからやっぱり師範教育っていうものが本当に型にはまったものなのかということは，この増田金吾先生の著書によれば，そうではなくて，非常にこう，全体や未来を見ていた教育があつたのではということです。新井先生の先ほどのお話にありましたが，私の山のようにある資料を見ていくと，秋田県の全県大会とか東北大会の資料があります。その中で出現する名前を，新井先生に秋田の創造美育のメンバーの名前を教えていただければ，実際にどんな授業をやったのかということがわかってくるのかなと思っています。ただ，やることがあまりにも多くて，長生きしなきゃいけないなと思っています。

5 研究発表3 〔地方美術教育史〕

戦後地方美術教育団体の結成 ― 秋田県における諸相 ―

長瀬 達也 秋田大学名誉教授（秋田大学特別教授）

1. 戦前と戦後の秋田県美術教育団体について

秋田県美術教育団体の歴史に関する先行研究には、戦後の秋田県美術教育を昭和 40 年代まで牽引した渡部景一（秋田県師範学校昭和 8 年(1933)卒、旺玄会会員）の次の研究が挙げられる。

- ・渡部景一「秋田県における造形教育研究会の変遷」『造形秋田』第 9 号、秋田県造形教育研究会、昭和 48 年(1973) 3 月、pp. 1-10。
- ・渡部景一「研究会の変遷と造形教育」『旭水会報 教育百年の今昔⑥造形教育』第 38 号、旭水会、昭和 48 年(1973) 3 月 1 日、4 面。

渡部以外にも、秋田県美術教育団体の歴史に関する著作物がある。しかし、いずれも渡部の全面的な引用となっている。

渡部の研究では、戦前の図画教育団体「六葉会」及び「秋田県図画教育研究会」、戦後の美術教育団体「秋田県造形教育研究会（発表者注：初期は秋田県図工教育研究会）」の誕生や発展の過程について述べられている。

戦後に関して渡部は、自身が「昭和 23 年ころから造形教育関係の研究会に関係していた」とし、記述内容に確かな自信をもっている。よって、戦後に関する記述は、ほぼ正確であると考えられる。

戦前に関しては、戦前から秋田県の図画教育及び美術教育に強く関わってきた丹靖雄（後述）の日記に拠っている。丹の日記の所在は、現在不明である。よって、本発表では渡部の研究を参考にしながらも、戦前に発行された『秋田魁新報』などの地方紙、秋田県教育会『秋田教育』などで、根拠が確認できる事象について述べていく。戦後に関しても、「秋田県造形教育研究会」関連資料などで確認できる事象について述べていく。そして、戦前と戦後の秋田県美術教育団体の構成員と性格などを比較、分析して、戦前と戦後のつながりなども確認していく。

（発表者注：引用部分を歴史的仮名遣いを現代仮名遣いなどに、旧字体を新字体などに変更している）



図 1 『秋田魁新報』昭和 17 年(1942) 5 月 14 日付 2 面

2. 戦前の秋田県美術教育団体

(1) 昭和 2 年結成「六葉会」と大木善平

戦前の秋田県全体の美術教育団体として確認できるのは、昭和 11 年(1936) 4 月発足「秋田県図画教育研究会」である。同会では秋田県師範学校教諭で図画を担当していた大木善平が会長を務めている。

金子一夫『大正・昭和戦前前期の中等学校図画教員と出身美術学校の総覧的研究』（美術公論社、2016）及び有田洋子『戦後日本の美術教育学の制度基盤の成立』（風間書房、2025）に拠れば、大木は東京美術学校図画師範科を大正 13 年(1924)に卒業して直ちに秋田県師範学校へ赴任、以来昭和 17 年(1942)5 月に埼玉県立児玉高等女学校へ転任するまで、18 年間の長きにわたり秋田県師範学校に勤務している。

秋田県師範学校の『校友会誌 五十周年記念号』57 号（秋田県師範学校校友会、大正 14 年(1925)3 月発行）の 188 頁「大正十三年度本校出来事」には「四月七日 大木先生（図画）竹村先生（英語）ノ親任式アリ」とある。187 頁「絵画部」には「部長大木先生」と共に「委員 二部竹内栄治郎 本三小関利雄」とあり、竹内と小関が美術部で大木の指導を受けたと考えられる。46 頁と 47 頁の「五十周年記念展覧会概

況」では竹内と小関が出品していたことがわかる。小関はこの展覧会に4点出品と、一番多く出品しており、既に旺盛な表現意欲があったと考えられる。小関は大正15年(1926)3月卒業後に秋田県の本荘女子尋常高等小学校に勤務し、後に東京美術学校図画師範科に進み、画家及び大学教員などとして活躍する。竹内については後段でも述べていく。

山本鼎が審査した昭和3年の秋田魁新報社主催「全県小学校児童作品展」関連行事で、山本鼎と後藤福次郎が講師を務めた「図画手工教育講演会」に関して、『校友会誌』第61号(秋田県師範学校校友会, 昭和4年(1929)3月)には、山本の講演記録「図画教育の現状に認むる三つの欠陥」が掲載されている(pp. 22-29)。同誌「学校雑報」欄には、「記念館に於いて山本鼎氏後藤福次郎氏の図画手工教育に関する講演あり、五年聴講」の記述がある(165頁)。大木には、生徒に山本の考え方などを直接理解させようとする明確な姿勢があったと考えられる。なお、小関利雄が『わらしのたましい』(かまくら春秋社, 昭和54年(1979))で「山本先生が審査に来られた何かの展覧会に私の学校から出品した作品が入賞した」(292頁)とあるのは、この昭和3年秋田魁新報社主催「全県小学校児童作品展」と考えられる。同展で小関が勤務していた本荘女子尋常高等小学校は一等賞1名、二等賞3名などの好成績だった。

『秋田魁新報』は昭和17年(1942)5月14日付(図1)で「近く大木教諭退く 本県図画教育に貢献」と題して、次の様に伝えて、大木の功績を称えている。

(引用者前略)氏は大正13年東京美術学校図画師範科卒業と同時に県師範学校の図画担任教師として来任満十八年後進を指導、本県の洋画界未だ不振のとき図画教育研究機関六葉会を組織し斯道に貢献する所が少なかった。(引用者後略)

同記事の「図画教育研究機関六葉会」とは、昭和2年(1927)発足の図画教育研究会を指す。初期会員は大木と、秋田県師範学校卒業と考えられる秋田市小学校教員の6名である。『秋田新聞』昭和2年(1927)10月29日付は「六葉会 第一回試作展を開くに際して」と題し、六葉会の目的や会員などに関して、次の様に伝えている。なお、文体から同記事は六葉会会員の寄稿と考えられる。

本会は六月十二日に孤々の声を挙げたのでした。会員としては、蓮沼繁、細矢敏一、大木善平、小川宗一、丹靖雄、齋藤長悦の六名(引

用者中略)学校教員の中で、絵に興味をもった者たちが、いろいろな仕事の間をみつけて、この方面の研究をしてゆきたいという、止むに止まれぬ希望から生まれたもので(引用者中略)実技の練習をしてゆくのが、ほんとの目的なのです(引用者中略)実技の練習をしている間にほんとに大切な、そして得難い真理も見出されるのです。こうした体験を基礎として、児童の図画に臨みたい(引用者中略)実技の練習を主としているけど自ずと小学校の図画一般についての研究が行われることになるのです(引用者後略)

同記事に拠れば、六葉会は会員が興味をもつ絵画制作である「実技の練習」を主としていた。そして、「実技練習」が「自ずと小学校の図画一般についての研究」となることを目的としていたのである。

(2)六葉会展覧会目録複写資料の検討

六葉会開催の展覧会については、秋田県立近代美術館主任学芸主事木村雅洋氏提供の六葉会展覧会目録複写資料(図2等)によって、以下のことが判明した。なお、展覧会名称などは各目録に拠った。

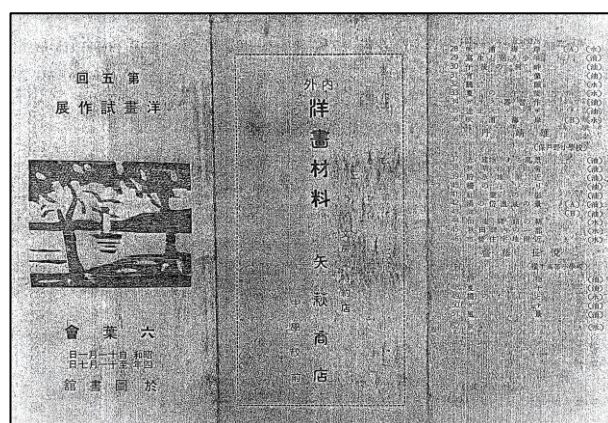


図2 六葉会「第五回西洋画試作展」目録の複写資料

①「第四回試作展覧会」

昭和4年(1929)6月7日～13日, 秋田県立図書館

会友出品及び出品点数

浜松小源太3点, 大野忠利2点, 鎌田敬介3点, 長沼剛造6点, 倉田胖3点, 真坂周三郎1点, 佐藤雄次郎2点, 佐々木清2点, 三浦金之進3点, 杉沢一3点

会員出品者及び出品点数

蓮沼繁5点, 大木善平1点, 小川宗一10点, 丹靖雄7点, 齋藤長悦3点

②「第五回西洋画試作展」(図2)

昭和4年(1929)11月1日～7日, 秋田県立図書館

会友出品者及び出品点数 ()は勤務校または在籍校等

伊藤一郎3点(五城目小学校), 石田隆一2点(土崎男子小学校),

上法香苗 2点 (土崎女子小学校), 佐藤雄次郎 3点 (象潟小学校), 石崎慶三 3点 (象潟小学校), 大野忠利 3点 (六郷小学校), 鎌田敬介 3点 (女師附属小学校), 長沼剛造 3点 (女師附属小学校), 高橋千代三郎 3点 (明德小学校), 三浦金之進 3点 (秋師専攻科), 杉沢完一 3点 (秋師専攻科), 佐藤善治 2点 (秋師専攻科), 浜松小源太 2点 (秋師専攻科), 宮腰久彌 1点 (向能代小学校)

会員出品者及び出品点数 () は勤務校

蓮沼繁 8点 (明德小学校), 細矢敬一 6点 (横浜市中区東小学校), 大木善平 12点 (秋田師範), 小川宗一 10点 (保戸野小学校), 丹靖雄 10点 (保戸野小学校), 齋藤長悦 6点 (横手高等学校)

③「第六回洋画展覧会」

昭和5年6月7日～9日, 秋田県立図書館

会友出品者及び出品点数 () は勤務校または在籍校

浜松小源太 3点 (大館女子), 杉沢完一 2点 (仙北千屋), 石崎慶三 3点 (由利象潟), 鈴木義雄 3点 (平鹿旭), 佐藤雄次郎 3点 (由利象潟), 大野忠利 3点 (仙北六郷), 三浦金之進 3点 (土崎男子), 石田隆一 1点 (土崎男子), 小林真弓 3点 (仙北角館), 伊藤健一 3点 (仙北角館), 茂木秀之助 3点 (仙北角館), 鎌田敬介 3点 (女師附属), 伊藤一郎 3点 (南秋五城目), 神田常治 3点 (師専), 長沼剛造 1点 (女師附属), 高橋千代三郎 3点 (市明德), 小松毅 3点

会員出品者及び出品点数 () は勤務校

蓮沼繁 6点 (市明德), 細矢敬一 6点 (在横氏), 小川宗一 7点 (保戸野), 大木善平 7点 (男師), 丹靖雄 6点 (市保戸野), 齋藤長悦 (横手高等)

以上の目録複写資料に拠れば, 大木以外の創立会員5人の中で, 細矢敬一以外は秋田市小学校勤務である。細矢は「横浜市中区東小学校」に勤務している。卒業校は, 細矢以外が秋田県師範学校卒業であるが, 細矢の卒業校や六葉会参加の経緯は不明である。

目録複写資料からは, 創立会員以外の小学校教員からも, 会友としての出品があったことが確認できる。合わせて, 秋田市以外の出品者が多くなっていることも確認できる。

『秋田魁新報』昭和4年(1929)11月1日付「全県訓導の洋画展ふた開く 今日から図書館で」は「第五回洋画試作展」を次のように伝えている(図3)。

本十一月一日より同七日まで一週間県図書館において六葉会主催、県図書館および本社賛助の六葉会第五回洋画展覧会を開くのである。総点数八十八点にして内会員作五十二点、会友およびその他出品三十六点である。これまでは会員および会友のみ出品して展覧会を開いていたが今回は県内小学校訓導にして洋画研究者のために開放したのでその出品数は著しく増加を見たのである(引用者後略)

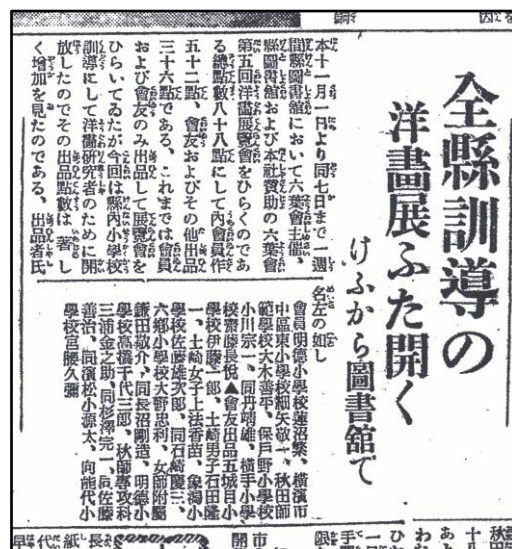


図3『秋田魁新報』昭和4年(1929)11月1日付3面

目録複写資料からも「第五回洋画試作展」では、「第四回試作展覧会」より出品者及び出品数が著しく増加している。要因は「これまでは会員および会友のみ出品して展覧会を開いていたが今回は県内小学校訓導にして洋画研究者のために開放した」ことに拠るものであった。そして, 訓導だけでなく秋田県師範学校専攻科の在学者も出品している。なお, 目録複写資料では, 創立会員以外は会友として, 出品者全員を平等に扱っている。

昭和4年(1929)3月発行の前出『校友会誌』第61号の「絵画部便り」の「今年は六葉会の人等と協同でデッサンの研究をしておりました」との記述と合わせて考察すると, 大木善平には秋田県師範学校での学びと, 小学校現職教員とのつながりを形成したいという意志があったと考えられる。活動開始から2年で, 六葉会の活動は秋田県全体と秋田県師範学校に確実に広がっていたのである。

(3)六葉会の展覧会活動への評価

では, 六葉会の展覧会活動そのものの内容, 評価はどうだったろうか。『秋田魁新報』昭和3年5月21日付3面の「六葉会展覧会」と題する記事が, 具体的に六葉会の展覧会に対する評価を伝えている。

男師絵画教師の大木氏外数氏によって組織されている洋画の研究會「六葉会」は十九日から図書館楼上で第二回の試作展を開き大方の批評を待っている, 出陳点数約四十点さすがに大木善平氏の作が光っている, ペインティングナイフの習作「舞子」「静物」「梅林」「雁来紅」などあぶなげのない作品である, 丹靖雄氏のものでは「春」蓮沼氏のものでは風景(油) 齋藤氏のものでは「橋畔」初め水絵の

諸作細矢氏のものでは「奈良風景」と「キンセン花」小川氏のものでは「サイネリヤ」を取る、飛び上がりの怪しいものがないのは好ましいが、それだけ習作展というものに期待する面白いものが少ない

以上に拠れば、六葉会においての大木の存在は大きいものだった。合わせて、昭和3年5月「六葉会展覧会」の出品作の傾向は、洋画で堅実な描写であるが、「面白いものが少ない」という評価をされるような内容だったと考えられる。

(4) 昭和4年6月「第四回試作展覧会」への評価

現段階での展覧会に関する調査で、最も多くの資料が確認できた昭和4年(1929)6月「第四回試作展覧会」を詳細に検討し、六葉会の展覧会に対する評価について、さらに考察する。

『秋田魁新報』昭和4年(1929)5月19日付2面「六葉会絵画展 来月7日より」は、「第四回試作展覧会」の開催予告であり、六葉会の組織や活動状況なども次のように伝えている。



図4『秋田魁新報』昭和4年(1929)6月16日付4面



図5『秋田魁新報』昭和4年(1929)6月19日付4面

秋田師範学校大木教諭を中心とし市内小学校教員の絵画愛好者をもって組織されている六葉会では毎年春季に作品展覧会を催し、その努力の跡を公開すると同時に県市の絵画教育に力をいたしつつあるが今年も来る六月七日より一週間県立図書館に於いて例年通り開催する筈にして今年に昨年に増して努力の作品を出品すべく会員各自非常に熱心に製作に従っている

さらに『秋田魁新報』は昭和4年(1926)6月16日付では「六葉会出品洋画」として大木善平『うららか』・小川宗一『晴天の日』(図4)、昭和4年(1929)6月19日付で蓮沼繁『シャレコウベのある静物』・丹靖雄『初夏』・大木善平『真画』・斎藤長悦『新館の前』・三浦金之進『白衣の少女』(図5)の作品写真を掲載している。

この昭和4年(1929)6月の「第四回試作展覧会」について、当時の秋田県の文化人であり、自ら絵も描いていた奈良環之助が昭和4年(1929)6月27日付『秋田魁新報』の「六葉会の試作展を観る」(図6)で辛口を交え、次の様に評価をしている。なお、奈良は『秋田人名大辞典』(秋田魁新報社、1974)に拠れば、東大農科実科卒後に郵便局長、秋田市市議員などを経て、昭和33年(1958)に秋田市美術館初代館長、昭和36年(1961)に秋田県文化功労賞を受賞している。

(引用者前略) 出品された絵は約七十点程あったようだった(引用者中略) 絵の全体から受け感じは、筆者一人一人から発散する芸術味の変化に乏しいと云う事であった。勿論、それは、出品者全部が、学校の教職に在ると云う境遇、そして又修習の場所も略同じである云うことから来ているかも知れない。更に又、題材まで近似していたのは一層此の凡庸を露骨にしていたのではない。兎に角、私は淋しさ、物足らなさを感じた。



図6 奈良環之助「六葉会の試作展を観る」(部分)『秋田魁新報』昭和4年(1929)6月27日付4面

この後に辛口を交えた批評が、出品者の絵に対して遠慮無く続いていく。「児童の図画に臨みたい」ため、そして「小学校の図画一般についての研究」の

ために、小学校教員が「実技の練習」を行って生まれた六葉会の展覧会への出品作品は、自らも絵を描く奈良にとっては「芸術味の変化に乏しい」ものであり、「凡庸を露骨」にしたものだった。

改めて小川宗一『晴天の日』(図4)や三浦金之進『白衣の少女』(図5),他の会員の作品画像を見てみると、やはり堅実な写実的表現に留まっているとも感じられる。奈良の習作的で新鮮味を感じないという視点には、一定の賛意を発表者も感じる。しかし、小学生に対する指導力を養うという視点から考えれば、理解できる面があると考えられる。

奈良は「会友の第一室」に展示されていて、印象深い会友作品から批評している。対象は「浜松氏」の『凝視』『踊り子』『墓石をキザム男達』,「長沼氏」の『花壇の一隅』,「佐藤氏」の『チューリップ』,作者名及び画題不明1名である。

「会友」の「浜松氏」は浜松小源太(秋田県師範学校昭和4年卒),「長沼氏」は長沼剛造(秋田県師範学校明治42年卒),「佐藤氏」は佐藤雄次(治)郎(秋田県師範学校大正15年卒)を指すと考えられる。

奈良は浜松の作品について次のように述べて、複雑な心境を吐露している。

浜松氏の『凝視』は場内の人物絵中尤も優れたものだろうと思った。その凝視した顔などは特に目立つ。ただ遺憾ながら、体の下半分女人の最も美わしかるべき、そして重要な腰から膝にかけての辺りが扁平であり、曖昧である。それが『踊り子』の場合もそうだった同氏の絵。題材も表現も場内で、尤も個性を現している点が好きではあるが『墓石をキザム男達』に於いて感受されるような一種の悪趣味は何の絵にも現れているのが私は堪らない

浜松は秋田県師範学校卒業後、秋田県の大館女子尋常高等小学校などで教職に就いた。しかし、自身の画業を飛躍させるために、昭和10年(1935)に秋田県から離れて東京市立志村尋常高等小学校に勤務して、前衛的な絵画を追究していく。前衛的表現への指向は、昭和4年6月「六葉会絵画展」では奈良に、「尤も個性を現している」と感服させつつも、「一種の悪趣味」も感じさせるものだったと考えられる。

このような表現を浜松ができたのは、会員であり、秋田県師範学校二部及び専攻科で指導した大木善平が、受容する姿勢をもっていたためと考えられる。このことは、『秋田魁新報』昭和14年(1939)2月19日付(18日夕刊)4面の浜松小源太「早春郷里想望」における、次の様な大木への思いからも確認できる。

(引用者前略)あの頃は朝早く一枚、午前、午後と二枚、夜一枚、都合四枚描くという頑張りだったそれをうまく誘導して下さったのが大木先生、蔭から温かい眼で見て下さったのが和田喜八郎先生(発表者注:秋田県師範学校校長)だった。両先生には迷惑の掛けっ放しで何等詫びるところもなく出京してしまったのが今になって身を責める(引用者後略)



図7『秋田魁新報』昭和4年(1929)11月3日付4面「六葉会洋画展」:展覧会風景の写真のみが掲載された

「六葉会の試作展を観る」で奈良環之助は会友への批評の後に、「会員の第二室」の出品作品を批評していく。奈良は「第二室」の大木善平の作品を「厳然として頭角を表しているのは已を得まい。色調でも、タッチでも、とても愉快である。只余りに完成しているような気もする」と高く評価しつつも、微妙な感想を示している。この後に、会員作品への批評をやはり辛口を交えて続け、次の様にまとめている。

甲の人の絵も乙の人の絵も、私の如き鈍感なものには一寸区別が出来ない程だった。又何だか、此の展覧会の間近に描いた絵が多いように見受けられたが、もっと普段の作品を見たかった。

「六葉会展覧会」『秋田魁新報』昭和3年5月21日付に続いて、六葉会の展覧会に対する奈良環之助の批評記事を分析、検討してきた。以上から六葉会の展覧会の内容など考察すると、個性的な表現や力作が散見されるものの、堅実、写実的な傾向で似通った作品が多く、実験的または前衛的な表現はほぼ無かったと考えられる。外部から見れば、習作的な内容で、いかにも学校の教員らしい展覧会、と見えたのではないだろうか。

奈良からの批評は無かったが、『秋田魁新報』が作品写真を掲載した三浦金之進は、秋田県師範学校専攻科在学中に六葉会の展覧会へ昭和4年(1929)6月「第四回試作展覧会」から参加したと考えられる。

有田洋子『戦後日本の美術教育学の制度基盤の成立』（風間書房、2025年、p. 93, pp. 120-121）などに拠れば、三浦は秋田県師範学校を大正14年(1925)卒業、秋田県小学校に勤務後に秋田県師範学校専攻科を昭和5年(1930)卒業、昭和11年(1936)文検手工合格、昭和14年(1939)に秋田県師範学校教諭となっている。戦後は最終的に秋田大学教育学部（学芸学部）の教授となり、彫塑（新制作協会）を担当した。「秋田県造形教育研究会」においては、会長に就任している。

（5）六葉会（秋田美育協会）の図画教育活動

これまで述べたように、六葉会の展覧会活動については、明確に確認ができています。図画教育活動については、次第に実態が確認できつつある。

「小学校教員の図画講習—秋田図書館に於いて—」の説明がある『秋田魁新報』昭和6年(1931)8月4日付の掲載写真(図8)は、渡部景一が丹靖雄の日記に依拠して前出書に記述した「和田香苗図画講習会(6, 8, 1)」と月日が近似している。当時の秋田市で六葉会以外による図画講習は見あたらない。写真は鮮明ではないが、イーゼルや椅子、作品掲示の場所などが準備されている。講習会はしっかりした内容だったと考えられる。よって、六葉会による小学校教員向けの充実した教育活動の可能性が高い。



図8『秋田魁新報』昭和6年(1931)8月4日付4面：講習会風景写真のみが掲載されている

渡部の前出書の記述には「水平譲図画実技講習会(10, 11, 21) 120名参加」もある。これは『秋田魁新報』昭和10年(1935)11月20日付「図画講習 平田伯、水平氏を聘して」(図9)と符合する。

同記事は、大木善平が勤務する秋田県師範学校で「図画講習会」があり、昭和10年11月21日の午前8時30分から12時まで水平譲（秋田県出身、東京



図9『秋田魁新報』昭和10年(1935)11月20日付1面「図画講習会 平田伯、水平氏を聘して」(部分)

美術学校卒)の講演「小学図画と画用材料に就いて」、午後1時から実技実習「小学図画に依る実習(講師の作品多数参考)」と伝えている。翌22日には午前8時30分から12時まで平田栄二(報告者注：東京美術学校卒、伯爵の爵位有)の講演「東洋画に就いて」、13時から「実技講評」が実施されることを伝えている。この「図画講習会」は渡部景一が記している六葉会による小学校教員向けの充実した教育活動であり、主な内容は『新訂画帖』に代わって昭和7年(1932)から使用された図画教科書『小学図画』の理解と、『小学図画』に関わる表現技能の取得に関するものだったと考えられる。

『秋田魁新報』昭和10年(1935)11月23日付(22日夕刊)の「教育としての図画の発展 講習に来県した平田栄二伯の断片」(図10)は次の様に伝えている。

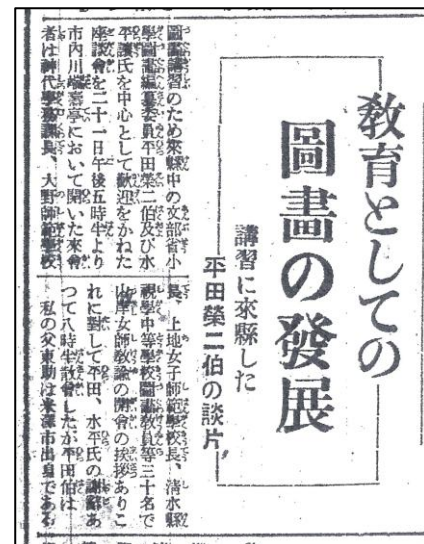


図10『秋田魁新報』昭和10年(1935)11月23日付(22日夕刊)1面

図画講習のため来県中の文部省小学区画編纂委員平田栄二伯及び水平譲氏を中心として歓迎をかねた座談会を二十一日午後五時半より市内川端口亭において開いた来会者は神代学務課長、大野師範学校長、上地女子師範学校長、清水県視学中等学校図画教員等三十人で山岸女師教諭の開会の挨拶ありこれに対して平田、水平氏の謝

辞あって八時半散会したが平田伯は（発表者中略）私は美術学校教授を辞して図画手工協会なるものを組織し即ち美術としての絵画と教育としての図画の区別を明らかにして全国的にその発展を企図したいために今日この運動に従事している（引用者後略）

「図画講習」前日には、講師として来県した「文部省小学図画編纂委員」の平田と水平を迎えての「歓迎をかねた座談会」が開催されていた。「来会者」が秋田県の「学務課長」や「視学」、師範学校校長などが30人と、賑やかなものだった。この会の中で、水平と共に講師を務めた平田は「美術としての絵画と教育としての図画の区別」を明確にすることを会の中で話している。これは「図画講習」における平田と水平の基本姿勢であったと考えられる

同記事には当時の秋田県女子師範学校で図画科などを担当していた山岸貞一の名前はあるが、大木善平の名前は無い。しかし、講習会場が秋田県師範学校であることも考えれば、大木や卒業生である六葉会員及び会友が運営していたと考えられる。後述するが、六葉会は昭和8年(1933年)6月には「秋田美育協会」へ名称を変更している。

（6）小学校教員の展覧会活動と図画教育活動の関連

ここまで、六葉会の展覧会活動と図画教育活動を確認、検討してきた。ここでは、展覧会活動、つまり小学校教員の絵画制作と、小学校での図画科指導の関連について、六葉会全体や各個人がどのように理解していたのかについて根拠資料に拠って確認する。

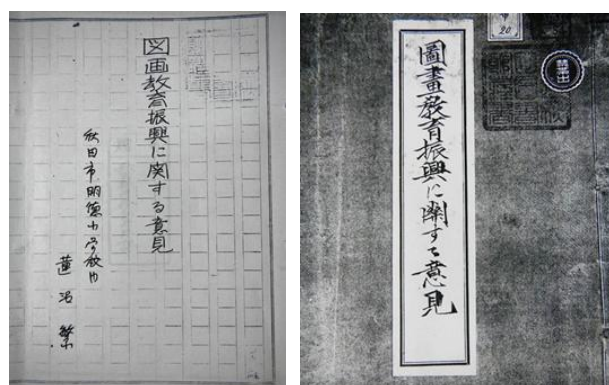


図 11 蓮沼繁『図画教育振興に関する意見』、手書きである

『図画教育振興に関する意見』（秋田県立図書館蔵）は(図 11)、六葉会創立会員の蓮沼繁が秋田市立明德小学校在籍時の昭和5年(1930)頃に著したと考えられる著作物である。同書で蓮沼は次の様に述べている（一部のみ引用）。

- ・後人を薫化する動力を教育者自らの自覚向上に依って仕様とし
此処に運動を起し六葉会と名々し図画教育研究会を組織した
- ・教員展は前求最大要求の最後のものである。即ち教師の修養鞭達
の機関とし一般社会及当局者に深い理解を訴えるものである。更に図画教師の提携である
- ・教員展が開催されてから第五回を□実技練習の度を重ねるにつ
れて、図画教育熱の盛になりつつある

まとめれば、教員が「実技練習」として絵を描くことと、その展覧会である「教員展」を開催すること、同会の「最大要求の最後のもの」であるとしている。そして、「実技練習」と「教員展」という活動が、図画教育の指導者として教員が成長するための「教師の修養鞭達の機関」と断言している。

同書は秋田県立図書館所蔵で、「寄贈 昭和五年六月拾貳日 秋田県学務部学務課」との記述がある。所蔵された経緯は不明であるが、当時の秋田県学務部学務課が秋田県立図書館に寄贈した事実を考えれば、六葉会の総意で正式に秋田県学務部学務課に提出したと考えられる。教員が自ら絵を描く活動が小学校図画教育の向上には必要とする考え方は、六葉会全体の共通理解であったと考えられる。

六葉会における共通理解については、六葉会の展覧会に会友としていた長沼剛造『体験に基づける写生画の指導』（図 12）からも知ることができる。同書表紙には「昭和四年六月六日」及び「秋田県女子師範学校附属小学校 長沼剛造」と明記されている。

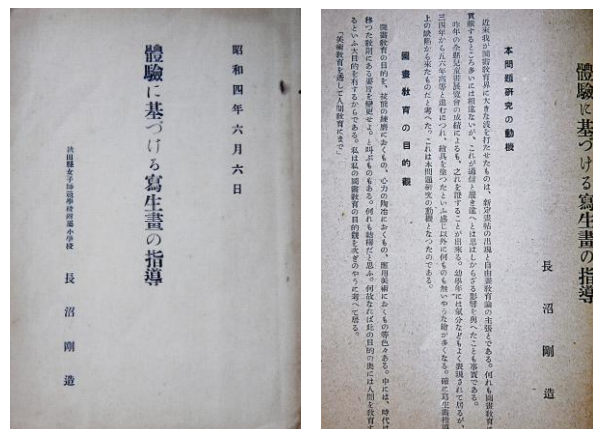


図 12 長沼剛造『体験に基づける写生画の指導』、私家版か、昭和4年(1929)、全10頁

長沼は同書において、まず「本問題研究の動機」を次のように述べている。

近来我が図画教育界に大きな波を打たせたものは、新定画帖の出現と自由画教育論の主張とである。何れも図画教育

に貢献するところ多いには相違ないが、これが過信と履き違えとは思わしからざる影響を与えたことも事実である。昨年の全県児童画展覧会の成績によるも、之れを証することが出来る。幼学年には気分などもよく表現されて居るが、三四年から五六年高等と進むにつれ、絵具を塗ったという感じ以外に何も無いような絵が多くなる。確に写生画指導上の欠陥から来たものだと考えた。これは本問題研究の動機となったのである。

長沼は「新定画帖の出現と自由画教育論の主張」に一定の評価を与えつつ、「過信と履き違え」に拠って「思わしからざる影響」があったとしている。長沼が記している「昨年の全県児童画展覧会」は、「昭和四年六月六日」という年月日から考えれば、山本鼎と後藤福次郎が審査に来た昭和3年の秋田魁新報社主催「全県小学校児童作品展」と考えられる。同展で展示された図画作品について、長沼及び周辺の小学校教員などには、学年が進むにつれ「写生画指導上の欠陥」によって「絵具を塗ったという感じ以外に何も無いような絵が多くなる」という認識があったと考えられる。

確かに同書は、透視図法的な写生画の指導について述べている。指導手順が緻密、厳密であり、形だけでなく、色や構図などにも言及し、鑑賞指導についても述べている。見方によれば、単に教師主導の堅苦しい写生画の指導法に思える。

しかし、長沼は指導法について述べる前に、「図画教育の目的観」として、「美術教育を透(ママ)して人間教育にまで」と技術的指導が目的ではないとし、「個別的指導を本体としなければならぬ」としている。一斉的、あるいは効率性重視の指導法を目指してはいないと考えられる。

長沼は「図画教育の方法観 其の一」で、小学校図画科を指導する教員の在り方について、次のように主張している。

自らを教育し得ない者は他を教育し得ない。自ら体現し得ないものは人をして体現せしめることが出来ない。故に私の図画教育の方法観の第一としては教師自ら図画教育に目ざめ、感激をも深め、表現の技巧をも練り以て児童に、より良き影響を与えよ、というのである。

以上から六葉会の会友である長沼は、六葉会の共通理解である「教員が自ら絵を描く活動が小学校図画教育の向上には必要」という考え方を、自らの言葉で表していると考えられる。そして、個人的に「自

ら体現し得ないものは人をして体現せしめることが出来ない」と、私家版と考えられる同書で、自分自身を強く律していたと考えることができる。

(7)「六葉会」から「秋田美育協会」へ

『秋田魁新報』昭和8年(1933年)6月15日付(14日夕刊)は「K生」の「美育協会洋画展」を掲載している(図13)。以下に引用する。

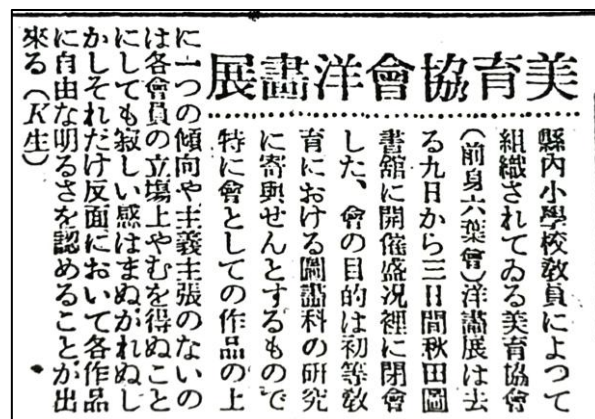


図13 『秋田魁新報』昭和8年(1933年)6月15日付(14日夕刊)4面

県内小学校教員によって組織されている美育協会(前身六葉会)洋画展は去る九日から三日間秋田図書館に開催盛況裡に閉会した、会の目的は初等教育における図画科の研究に寄与せんとするもので特に会としての作品の上の一つの傾向や主義主張のないのは各会員の立場上やむを得ぬことにしても寂しい感ほまぬがれぬかしそれだけ反面において各作品に自由な明るさを認めることが出来る(K生) 同記事に依れば、六葉会は「美育協会」という名称になっている。新しい名称などになった理由や、組織及び規約などは、現段階では不明である。六葉会は会員だけに出品者を限定せず、全県的に小学校教育関係者から出品を募って発展していたので、「六葉会」という、人数を限定したような名称が似合わなくなっていたことは確かである。「美育協会」は六葉会の方向性をそのまま引き継いでいたと考えられ、「初等教育における図画科の研究に寄与」することを目的として明示している。なお、前出の渡部景一の研究では、この「美育協会」及び「美育協会洋画展」にふれていない。

現段階で「美育協会洋画展」の出品作品そのものに対する批評などは見つかっていない。出品作品についてうかがわれるのは、『秋田魁新報』昭和8年6月15日付(14日夕刊)(図14)、16日付(15日夕刊)、17日付(16日夕刊)(図15)、20日付(19日夕刊)、22日付(21日夕刊)、24日付(23日夕刊)の各一点ず



図14『秋田魁新報』昭和8年(1933)6月15日付(14日夕刊) 4面、宮越久彌氏作『人物(秋田美育展)』

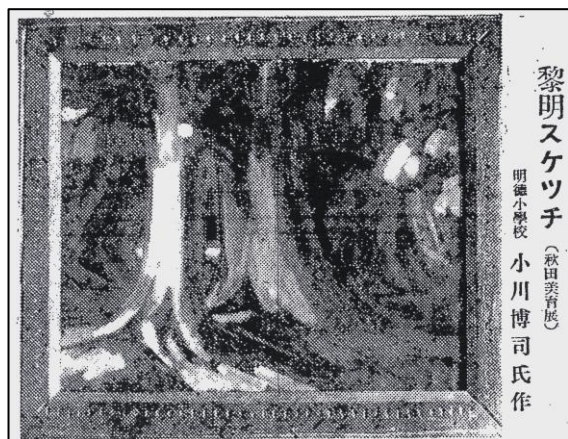


図15『秋田魁新報』昭和8年(1933)6月17日付(16日夕刊) 4面 明德小学校小川博司氏作『黎明スケッチ(秋田美育展)』

つの「秋田美育展」への出品作品写真である。なお、これらの掲載写真の表示から、「美育協会」の正式名称は「秋田美育協会」と考えられる。

これらの新聞紙上の写真は、実物より遙かに小さく、白黒で鮮明ではない。その上で昭和4年(1929)6月「第四回試作展覧会」の図4・図5などの出品作品写真と比較すると発表者は、写実性に基盤を置いているが、筆遣いや形態のとらえ方に各出品者の独自性が見られると考える。しかし、現段階では誰であるのかが不明である「K生」は、「各作品に自由な明るさを認めることが出来る」としつつも、出品者の画風や傾向に小学校教員として枠や限界、物足らなさを感じており、否定的に「一つの傾向や主義主張のない」とまとめている。

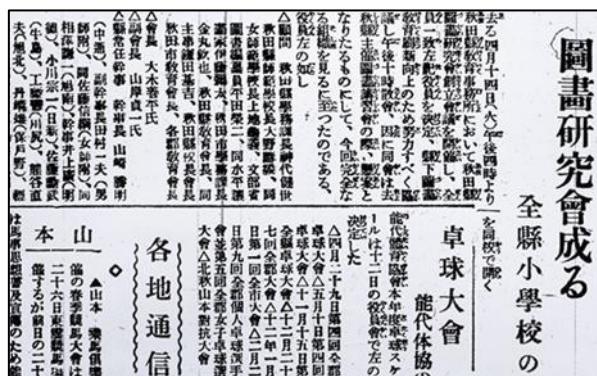


図16『秋田魁新報』昭和11年(1936)4月18日付1面「図画研究会成る 全県小学校の」(部分)

(8)昭和年11年(1936)「秋田県図画教育研究会」

六葉会、その後の秋田美育協会が発展した組織と考えられるのが、本論冒頭で述べた「秋田県図画教育研究会」である。

『秋田魁新報』昭和11年(1936)4月18日付の「図画研究会成る 全県小学校の」(図16)は、「四月十四日(火)午後四時より秋田県教育事務所において秋田県図画教育研究会の創立会議」が開催されて、「県下図画教育刷新向上」のために、「秋田県図画教育研究会」が組織されたことを伝えている。

さらに、「去秋県主催の図画講習会の際、懸案となりたるものにして、今回完全な組織を見るに至った」としている。つまり、前述した昭和10年(1935)11月21日・22日の平田栄二と水平譲を講師として招いた図画講習会において、「秋田県図画教育研究会」結成の機運が高まっていたと考えられる。

会長は大木善平で、副会長は秋田県女子師範学校で図画科と手工科を担当していた前出の山岸貞一(東京美術学校図画師範科明治44年卒)である。

顧問には「文部省図書編纂委員平田栄二、同水平穰」、「画家伊藤弥太」の名前がある。伊藤は『秋田魁新報』の「自由画短評」欄の選者及び講評を担当することなどで、小学校教員との連携を強めていた。

伊藤は『秋田魁新報』昭和11年(1936)8月21日付(20日夕刊)3面の「コンフィダンス 所謂図画教育の問題」で、同会が昭和11年8月に開催した「夏季講習会」(図17)の講師である曾根靖雅(発表者注:本名「栄」)の講演を物足らないとして、図画教育には「(発表者注:画業の)修業が必須」と断言し、図画科の指導において小学校教員は、安井曾太郎など



図17 昭和11年8月「夏季講習会」開催時の講師曾根靖雄を囲んだ会(写真提供相沢謙一氏) 前列左から二人目山崎勝明、続いて伊藤弥太

さらに曾根靖雄。山崎と伊藤弥太の後ろが丹靖雄。の画家から実技指導を受けるべきと強く主張した。

発足時の幹事長は山崎勝明（秋田県師範学校大正11年卒）である。六葉会及び秋田美育協会の展覧会に出品した記録は無いが、詩作と共に絵の制作に取り組んでいた。『秋田魁新報』昭和6年(1931)4月19日付(図18)によれば、山崎は洋画展覧会を画家の伊藤弥太との2人展として開催している。



図18 『秋田魁新報』昭和6年(1931)4月19日付3面「シャプルー展覧会」

山崎は秋田市立中通尋常高等小学校で図画教育発展の先頭に立っていたが、秋田市の北方教育社の綴方雑誌『北方教育』への寄稿によって官憲からの圧力が高まったことで、昭和11年(1936)末に「台湾へ転任」という形になった（発表者注：相沢謙一も）。

このため、後任の幹事長を幹事の一人で、六葉会などでも活動していた丹靖雄が務めることになった。「秋田県図画教育研究会」の具体的活動(例えば図19)についての確認は、今後の課題としたい。



図19 秋田県図画教育研究会が運営したと考えられる昭和14年(1939)10月の秋田新報社主催「慰問図画写生大会」

3. 戦後秋田県美術教育団体誕生の過程

渡部景一は「研究会の変遷と造形教育」『旭水会報』第38号(昭和48年(1972))で次の様に述べている。

昭和24年、附小の今野五郎や附中の私などが中心となり、県美は教育研究会を結成し(引用者中略)昭和26年5月秋田県図画工作研究会を結成し、郡市に支部をおいた。会長丸山、副会長葛西氏、幹事長丹氏。これが現在の造形教育研究会の前身である。

昭和30年(1955)5月28日には、「第一回秋田県図工教育研究大会」が秋田市立明德小学校などで開催された。この際の『研究授業並研究発表要項』(図20)の「秋田県

秋田県の図工教育をどう盛んにして
いつたらよいか

研究授業並研究発表要項									
第1回									
秋田県図工教育研究大会									
日時 昭和30年5月28日									
場所 児童会館、明德小学校									
開会式	各学段別市	県立大教員	県立小・中教員	県立大教員	県立小・中教員	県立大教員	県立小・中教員	県立大教員	県立小・中教員
9:00	10:20	11:00	12:30	1:15	2:00	3:00			
主催 秋田県図工教育研究会 秋田県教育委員会									

図20 『研究授業並研究発表要項』

図工教育研究会名簿」では次の様になっている。

- ・会長：丸山修一郎 副会長：竹内栄治郎、葛西康
- ・企画委員長：山崎勝明、丹靖雄、渡部景一、柳谷直正
- ・参与：三浦金之進他

発表者の調査や分析に拠って、戦後初期の主な秋田県美術教育団体係者を概括、整理してみる。

渡部 景一：秋田県師範学校昭和8年卒、旺玄会会員、昭和5年の秋田県師範学校「落成記念展覧会」の「絵画展覧会」に絵画部員として出品

今野 五郎：秋田県師範学校昭和11年卒、新制作協会会員、大木善平の紹介で安井曾太郎から教示を受ける

丸山修一郎：県教育委員、大正期に小原国芳系の青年教育者同志会結成、同会は自由画展覧会開催

竹内栄治郎：秋田県師範学校大正14年卒、在学時絵画部所属、詩人・文筆家であり、戦前の図画教育でも活躍

山崎 勝明：秋田県師範学校大正11年卒、秋田市中通小学校図画教育を牽引、秋田県図画教育研究会幹事長、画家伊藤弥太の画業での友人、戦時中は台湾

丹 靖雄：秋田県師範学校昭和年大正14年卒、戦前の六葉会(秋田美育協会)・秋田県図画教育研究会で活躍

三浦金之進：戦後秋田大学教員、秋田県師範学校大正14年卒、六葉会で活動、昭和14年秋田県師範学校教諭

よって、戦後の秋田県図工教育研究会は出発時、戦前の大木善平の影響下にあった六葉会などの図画教育団体の思想や方向性を内包していたと考えられる。

6 研究発表4 〔美術教育材料史〕

材料的美術教育史の試み ― 戦後初期の不透明水彩絵具への転換 ―

金子 一夫 茨城大学名誉教授

1. 本発表の概要

それでは最後に、材料的美術教育史として、戦後初期の不透明水彩への転換についてお話しします。もちろん、これはサクラアートミュージアムでやるから選んだのではなく、こういうのを前からやろうとしていました。

材料史的時期区分は鉛筆画・毛筆画とその統合としての教育的図画とありましたが、自由画時代からあまり材料で区分することがなくなっています。

本発表の骨子は、昭和22年6月から7月にかけて銀座三越で開かれた「アメリカ児童画展覧会」が美術教育界に衝撃を与え、日本の美術教育で透明水彩が不透明水彩に変わった経緯です。この展覧会はGHQのCIEにいたヘファナン女史が持っていた児童画を展示しました。それが不透明水彩の大胆な使用をしていた。それを見た日本の人はびっくりしてしまいます。それへの否定的意見が起こったとき、久保貞次郎が米国児童画と日本児童画とを比較し、米国図画児童画の優秀性を宣伝するということになります。

それまでは小学校低学年はクレヨン・パス、高学年は水彩というのが原則でした。この展覧会の後に、絵具製造会社が不透明水彩を競って製造していきます。それをリードしたのは資生堂絵具製造会社です。それを受けて学習指導要領も変化します。特に昭和22年の学習指導要領は、昭和26年になると全学年不透明水彩という表記になります。これは本当に大転換なんですね。それが昭和33年になると第1～3学年不透明水彩、第4学年以上は「様々な材料」となって、曖昧になってきます。それから「不透明水彩絵具」は、現実には半透明水彩だったんですね。そこから混乱が起こってきます。それから、美術教育界では松本キミ子氏と、横浜国立大学の堀典子先生が不透明水彩の原則に忠実な指導をしたことは、ほとんど言われることはありません。

2. 「アメリカ児童画展」の衝撃

アメリカ児童画展の図画は当時の雑誌に載っています(図1)。図1の右下にあるイーゼルで子どもが描いているこの写真も覚えていて下さい。

1 「アメリカ児童画展」銀座三越(S22.6-7.)の衝撃



図1 アメリカ児童画展出品画

それから、こういった、いわゆる戦前・戦時中の図画教育から言えば、こんなのは図画教育なのかというようなものもありました(図2・3)。これを見た日本の人はみんなびっくりしました。それから、ここにいる牛か馬の絵みたいなもの(図3の右)、どうしてこんなのがいいんだというふうに思う人が大部分だったと思います。



『幼年クラブ』3(9) S22. 10.

図2 アメリカ児童画展出品画



図3 アメリカ児童画展出品画



図4 久保貞次郎のアメリカ児童画礼賛

3. 久保貞次郎の旋風

そこに、久保貞次郎がでています。先ほどのアメリカ児童画展覧会の後にヘファナンの講演会が行われます(昭和22年7月7日、朝日新聞社でヘファナンによるアメリカ図画教育講演会)。その時に聴衆から、日本児童より米国児童の方が技術は劣っているという意見が出されたそうです。まあ、それは当時の感覚では当然だと思います。その意見に対する反論を小さな冊子『世界の児童画と日本の児童画』(昭和22年9月)に久保が書いています。アメリカ児童画展の直後に世界児童展覧会っていうのが開かれて、その時のパンフレットだと思いますけれど、そこにそういう日本側の人から出た意見に対する反論を展開するんです。久保の反論の仕方は、昭和14年に開かれた「日独伊親善図画」の図録に載っている、日本の児童画、これは小学5年生が描いた絵、速水史朗という方の絵です(図4)。それから右の方は久保がコレクションとして持っていた米国女児の「オハイオの洪水」っていうのと比較して展開します。

久保は小冊子でこう言っています。「神社」は概念的に描かれているだけで、少しも生き生きしていない。子どもの創造的精神と全く逆に非創造的である。児童画の発達段階「リアリズム」にありながら、対象を見るだけ、大人の「真似」=依存心だけで個性が働いていない。こういう絵を描く子どもは客観的に不健全、不幸であり、「将来伸びることのできない精神状態に置かれている」。このようにすごいことを書くんですね。

それに対して「オハイオの洪水」の方は全体的に生き生きとしていて、子どもの感情が画面上に溢れ

ている。児童画の発達段階「自己主張・空想の時代」の特色をもっていると久保は書く。日本の子どもの技術がはるかに優れているって、そういう、本当に素直な感じの人だとびっくりするようなこと言う。おそらくその背景はね、日本は戦争に負けてアメリカを擁護する意見はもう聞かれないっていう状況だったんじゃないかと思うんですね。この比較論については、新井先生の群馬大学紀要に書かれた論文で検討されています。

それから比較的最近の論文—「日独伊親善図画とそのキュレーションの可能性—忘れられた児童が繋ぐ世界—」という、今日いらっしゃっている田中直子さんの論文にこの速水史朗さんのことが出てくる。田中さんは「神社」の作者の速水史朗にインタビューをしています。「神社」の作者は香川県高松市の小学5年生の速水史朗という人で、その後は工業学校、徳島大学工学部を卒業し、教師を経て二紀会所属の彫刻家になると、スライドに書いたんですけど、当時の『美術手帖』を見ている人にとっては、速水史朗って有名人だったそうです。ということで、戦後非常に目立った彫刻家だったそうです。〔田中氏に向かって〕ただ、この久保の評をご本人は聞いてないんですね？

〔田中直子(女子美術大学 研究所):今98歳くらいで、お元気です。娘さんの方にはこの事実をお伝えしていますが、速水史朗さんから直接のコメントはまだもらっていなかったように思います。今度会ったら聞いてみたいですね。笑うと思います。〕

聞いてないんじゃないかと思います。聞いてたらいじけちゃいますよね。

4. イーゼルペインティング

それから、先ほど写真にあったイーゼルペインティング、塗る方式が移入されて、日本でもこういったことが行われた(図5)。ただ、絵の具を薄くしてこういうのをやったんで、絵の具が垂れてきちゃってね。何のためにやっているのか子どもたちもよくわからなかったみたいなことでした。

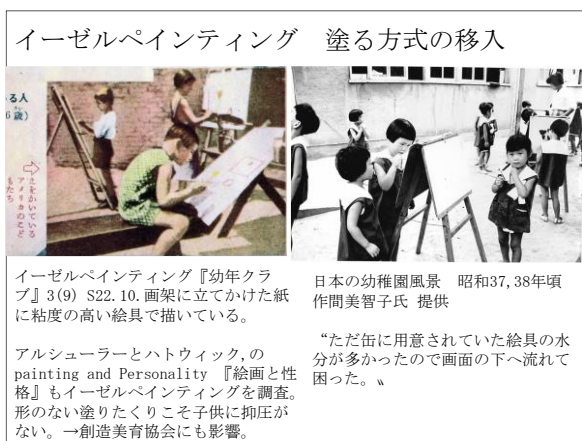


図5 イーゼルペインティング 日本に移入

あと関連でアルシュラーとハトウィックという人の *painting and Personality* 『絵画と性格』という本に触れます。この本は久保も訳していますが、そこに材料として使われたのはこのイーゼルペインティングなんですね。そこでのアルシュラーとハトウィックという人の主張は、形を描かないで塗りたくるのは幸福な子どもで、それに対して構造的な形を描く子どもは抑圧されているというものです。

5. 戦後初期の画材事情

それから昭和22年段階の『幼年クラブ』、小学校低学年向けの雑誌の裏表紙の広告(図6)もここにあるようにクレヨンと水彩が4対1の割合で出ています。クレヨンの方が低学年には普通でした。

同じ昭和22年の『少年クラブ』、小学校高学年向けの雑誌の裏表紙の広告(図7)では、水彩とクレヨンが4対1になっています。高学年では水彩絵具が基本的でした。

アメリカ児童画展の後の絵具製造会社の動きを見ますと資生堂は昭和23年に、アメリカ由来の「フィンガーカラー」(指絵具)をうち出します。また山形寛、桑原実、三吉勉(資生堂の絵画部)といった人



図6 『幼年倶楽部』の水彩絵具とクレヨンの広告



図7 『少年倶楽部』の水彩絵具とクレヨンの広告

ちが、図画材料研究会みたいなのを作っていたそうです。山形寛は「イーゼルペイント」に非常に関わっていました。昭和24年に資生堂は「イーゼルペイント」という不透明水彩を出し、大当たりをしたそうです。その後、桜商會が「マツ水彩」、大日本文具が「ぺんてるのぐ」を発売して、これらは不透明っていうか実は半透明でした。「イーゼルペイント」は未確認ですけど、もしかしたら不透明が強いものだったかもしれません。あとで見ますように、これが昭和26年12月に発行された学習指導要領に影響いたします。

その他、昭和28年に「あおとり本舗」から「ホモカラー」という水性油絵具っていうのが出ました。さっき菊地虹さんに聞いたらテンペラじゃないかということでした。それから資生堂は「カゼインカラー」というのも出していて、これも不透明系の絵の具です。

6. 透明水彩と不透明水彩

それからこれはもちろん皆さん美術の専門家は知っていると思いますけれど、透明水彩はイギリスで発達しました。これは大平広正という人が明治10年代に描いた「大坂中之嶋」(図8)という透明水彩画です。「リサーチフォーラム in 大阪」ということで、中之島の風景を、持ってきたということを理解していただけるとありがたいと思います。肝心なのはここの水面のハイライトの部分です。ハイライトは表面を引っ搔いて紙の白い地を出して表現をする。透明水彩は、イギリスでもそうですが、伝統的にすごく丈夫な紙を使っています。引っ搔いても、あるいは筆で何度表面を擦っても傷まない丈夫な紙に描いています。これが不透明水彩画です。

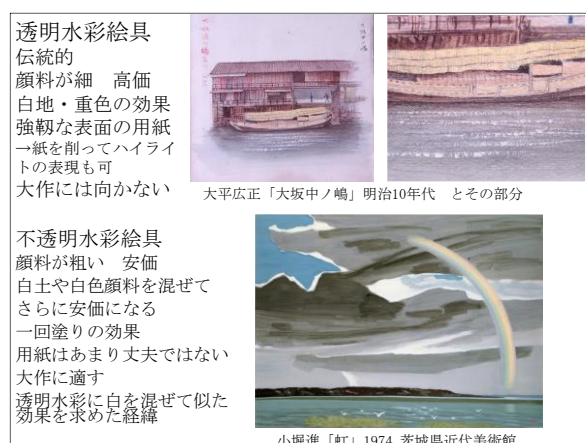


図8 透明水彩と不透明水彩の作品

それに対して不透明水彩画は、これも悪口じゃないんですよ。顔料が、透明水彩のそれより大きく粗いそうです。ですから、ちょっと安価になる。さらに不透明にするために、さっきの桑原先生は白土とか白色顔料を混ぜるのでさらに安くなると言っていました。で、後で述べますが、一回塗り、画面上で何度も擦らないというのが原則です。そうしないと汚くなってうまくいきません。

それからいわゆる教育用の「画用紙」はあまり表面が丈夫じゃなくて、消しゴムを使ったりするとすぐ絵の具のぶつぶつができてしまうくらい表面が弱いものです。ですから、できるだけ表面を大事にしながら描く。

ここに示したのは、茨城県近代美術館所蔵の小堀進という有名な不透明水彩風景画家の絵です(図8)。これは結構大作です。これを近くでよく見てきました。ほとんど画面上で試行錯誤したところがありません。この人の弟子(酒泉淳)が私の高校時代の先生で、御自身の描き方を話してくれたことがあります。まず小さな現場写生の原画を、アトリエで少しずつ画面を大きくして研究していき、最終的な本制作では絶対に迷わないで一気に描くという方法だったらしい。小堀進の作品で水辺に白いカモメがいます。これはこういった水面を描いてから、濃い白い絵の具でちょっちょっと描く。そういうのが不透明水彩の技法です。

7. 戦後初期の絵具製造会社

それからサクラクレパスの100年史が出ています。有名なのは大正年間に出した、クレヨンと、クレパスですね。その後、昭和3年に水彩絵の具を出します。その名称は分かりません。その後、昭和5年に「ヴィーナス水彩」と「オール水彩」も出したそうです。

戦後になってからクレヨンやクレパスの需要が増大したということと、それから先ほどのアメリカ児童画展がきっかけになって、サクラクレパスも「サクラマット水彩」を出します。その時チューブも復活したそうです。チューブは金属ですから戦時中は使えなくて、皿絵具だったそうです。その後、クレヨン、クレパスのメジャーな会社として発展して今に至るわけですね。

それから資生堂の方は、先ほどの三吉勉が中心で、この人は絵具製造にずっと関わってって、その会社が昭和19年に資生堂の傘下の系列会社に入って、資生堂絵具工業株式会社となりました。そして昭和23年に「フィンガーペイント」、さらに昭和24年に「イーゼルペイント」というのを出して大当たりしました。ただ、やっぱり資生堂は本来化粧品ของบริษัทですから、化粧品の方がきっと高価で、しかもたくさん売れたのではないかと思います。ですから絵の具の方は昭和38年に打ち切ってしまうと、会社の名前も資生堂絵具工業から資生堂化工となって、絵具

製造から撤退してしまいます。『おいでるみんな』（補註：資生堂の主力化粧水名）という資生堂の研究紀要があって、そこに山田亜矢子さんが資生堂の絵具製造の歴史を書いています。

それからスライドの表は昭和 24 年に東京にあった絵具の製造会社一覧ですね。設立の順に並べてあります。だいたい 24 社あります。昭和 28 年だと 37 社くらいになってきます。今も続いている会社もあります。これはそれぞれ調べてみると面白いと思います。

そして昭和 23 年の『全国商工名鑑 I』に大阪系の絵具会社が出ています。ここに各種クレヨン絵具店、桜商会有って、西村俊一さんという社長さんの名前があります。ここにあります寺西化学工業所は、のちに「ギターペイント」を出します。一般には「マジックインキ」で有名な会社です。マジックインキじゃなくインキです。ギターペイントも売りましたが、普通名詞と思われる「マジックインキ」で非常に伸びた会社と思います。

8. 学習指導要領での規定

それから、先ほどの学習指導要領のことに戻ると、昭和 22 年 5 月の学習指導要領では、低学年はクレヨン、高学年は「水えのぐ」だった。

それが、昭和 26 年 12 月の学習指導要領になると、第 1 学年から、様々な材料を使うのがよいということで、不透明「水えのぐ」を使うようになります。学習指導要領に、不透明「水えのぐ」は、実際は半透明であると書いてあるんですね。「低学年では混色せず単色で塗って表現させるがよい。主として色彩画をかくに用いる」、「透明水彩のぐは、小学 4 年ぐらいから必要に応じて用いる」とある。そして、パス類は「えのぐ」とクレヨンとの中間である。ですから、透明と不透明と両方を使うようになっているんですね。ただ、当時として二つの種類を子どもに持たせられるような経済状態だったとは思えないのですが。

それから、昭和 22 年の材料表と昭和 26 年の材料表(図 9)があります。昭和 22 年では主に小学 4 年までがクレヨン、小学 5 年から水彩の具になっていました。昭和 26 年になると、最初からクレヨン・パス、不透明水彩具が主要な材料として指定されました。指えのぐ（1〜3 年）もありました。

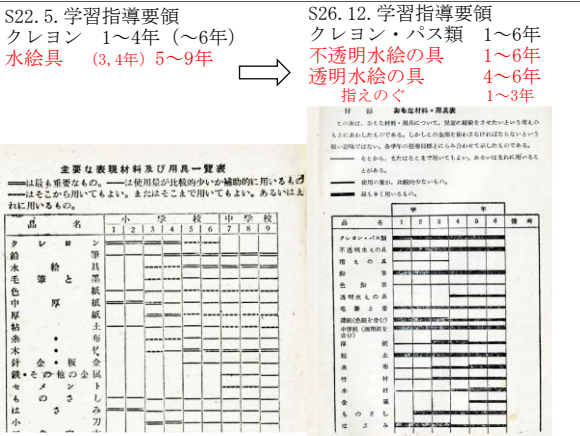


図 9 昭和 22, 26 年学習指導要領の材料表

それから当時の文部省の作った「教育用品規格」（昭和 27 年 3 月）があります(図 10)。それまで各絵具会社でばらばらに作っていたのを、一定の規格に揃えるようにしました。最低 8 色組み合わせを提示して、それ以上は各絵具会社でアレンジして作るようになりました。だから 16 色とか 25 色とか 8 色以上はそれぞれの絵具会社が販売戦略で作っているはずですよ。

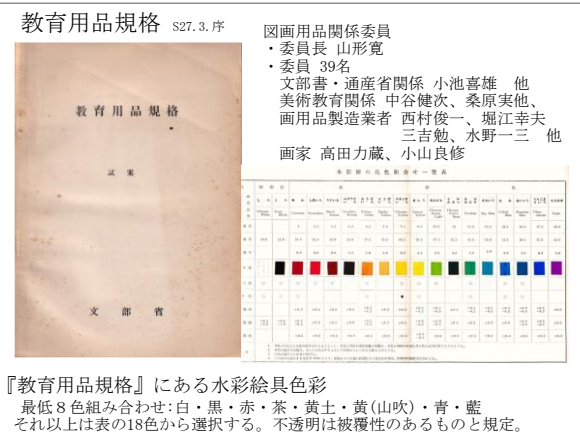


図 10 『教育用品規格』

それから昭和 33 年だと、描画材料のうち、「透明水彩の具」が学習指導要領から消えてしまいます(図 11)。1 年生, 2 年生, 3 年生には不透明水彩の具はあります。4 年生以上は「各種の描画材料」とあり、具体的には書かれていません。

昭和 43 年になると「水彩絵具」つまり水彩絵の具は 4 年生以上で主とする。1 年生は必要に応じて水彩の具という規定になりました。ただ幼稚園で水彩絵の具を使うのが最初からあって、その後も幼稚園ですと使われます。昭和 43 年に小学 1 年生はクレヨン・パス類を使うとなると、幼稚園で既に水彩を使ったのに、小学 1 年生でクレヨン・パス類に戻るという逆進の現実もありました。

4. S33. 学習指導要領	
描画材料の記述	透明水彩の具が学習指導要領から消える
1 年	鉛筆・クレヨン・パス類・不透明水彩の具・指絵の具など
2 年	鉛筆・クレヨン・パス類・不透明水彩の具など
3 年	同上
4 年	各種の描画材料
5 年	同上
6 年	同上

↓

S43. 学習指導要領	
描画材料の記述	水彩絵具が主としては3学年に後退
材料・用具が規定するのではなく、意識が規定する方向へ	
1 年	クレヨン・パス類を主とし、必要に応じて水彩絵の具、色紙など
2 年	同上
3 年	水彩絵具を主とし、必要に応じて、その他の材料、用具
4 年	同上
5 年	あらわし方に応じて、適切な用具や材料
6 年	同上

図 11 昭和 33, 43 年学習指導要領での変化

先ほど申しましたように、学童用不透明水彩は、実際は半透明水彩です。これには不透明水彩的にも透明水彩的にも使える利点があって、おそらく絵具会社の方で良かれと思ってやったことと思います。ただ、それだけに使用法を明確に使い分ける指導が必要であったのに、学習指導要領では、実際は半透明絵具であるとしか書かなかった。重色は透明水彩のようにきれいいにはならない。上に重ねる絵具の濃度を高くしないと濁ってしまいます。色を重ねるときの原則を記せばよかったのにとと思います。それから前に述べましたが、いわゆる「画用紙」は表面が弱くて、重色技法にあまり適していません。消しゴムを使っただけで表面が荒れて、そのあとに絵具を塗ると紙面にぶつぶつが出てしまいます。先述のハイライトをナイフで削って白地を出して表現するような技法は丈夫な紙で可能です。それは値段も高くなるので小学校で使うのは困難だったと思います。

9. 松本キミ子と堀典子

これで最後です。不透明水彩の原則で指導したのは松本キミ子氏と、横浜国立大学の堀典子先生です。二人とも昭和 15 年生まれです。

松本キミ子は混色した絵具で一回塗りを原則としました。松本キミ子さんに会った時に「私は過去を振り返らないので一回塗りをするんだ」って言っていました。私へのサービスとして面白く言ってくれたのだと思います。ただ、追従者の人たちが、一般技法を人生の問題と捉えてしまう懸念から、不透明水彩の原則は一回塗りとどこでも言ってほしいと思います。

これは松本キミ子の『三原色の絵の具箱』(ほるぷ出版, 昭和 57 年) に出ている絵です。これはやっぱり透明じゃなく不透明水彩ですね。これはグループ展の絵はがきにあったものです。この辺も、一回塗りでやろうとしているんですね。多くても二回くらいしか重ねてないと思います。

堀先生の方は、東京ドイツ学園で美術指導していました。それから東京女子体育大学・短大で実際に絵を作らせていたそうです。東京女子体育大学での指導作品を見たことがあります。やはり不透明水彩の原則に則った絵でしたね。あとになればなるほど絵具を濃くしていくやり方です。だから例えば最初に葉っぱのいろいろな緑色をたくさん作らせて練習します。するとパレットにいろんな色が残っています。それをその日の最後に真っ白な画用紙に全部混ぜて塗らせておく。翌週になってそれが乾いた紙面に濃い絵具でものを描かせる、そういう指導だったみたいです。だからその時は、あ、そういう方法なのかと思ったんですけど、あとになってそれはやっぱり不透明水彩の技法、原則に忠実な指導だったと思うんです。ただ、そういう実践はほとんど広まらないで今に至っています。

ということで、技法・材料というのが本質的な美術教育の内容に関わるものになっているということの一例をお話いたしました。とりあえずここで終わります。ありがとうございました。

7 意見交換

1. 協議記録【前半】

基調（金子）、研究発表1（有田）、研究発表2（新井）ののち、意見交換を行った。まず対面参加者、次にZoom参加者の順に行った。

長谷川哲哉（和歌山大学名誉教授）：金子先生は観念的美術教育論をどう捉えているのか。具体的に何なのか。観念的というのは案外古くて長く続いているものなんですね。リードも主要著書『芸術による教育』の冒頭で述べています。「私の思想はプラトンとシラーに基づいている」と。ニーチェだとかに関連付ける人もいますが、根本思想はプラトンが言っていることと変わらない。もし、プラトン、シラー、リードの言っていること、ドイツのミューズ教育思想も同類ですが、それらを観念的美術教育論と言われてしまうと、反対せざるをえない。

個別的な時代や地域によって様々なバリエーションをもって思想や行動が表れるけれど、根本思想はギリシア・ラテンに始まって、西洋文明の影響を久しく受けた我々はそれを捨て去ることができない。だから学校教育の美術はなくなる。観念的美術教育論は捨てよということか。

金子：ありがとうございます。そんなに深刻にとっただけでなくよいのですが。ある意味、観念的美術教育論と言って思い浮かぶようなのは—あまり言うに語弊があるかもしれないので言わないですが—長谷川先生がおっしゃる西洋のプラトンや何かというだけではないと思うんです。例えば、私ですと仏教的な思想みたいなものを基にした美術教育論というのを展開できるんだと思うんです。

ですから長谷川先生のおっしゃることもよくわかるんですけども、プラトンからのそっち（西洋哲学論）が唯一正統だとは思わない方がいいんじゃないかと私は思っているのですが、いかがでしょうか。

長谷川：色々なアジアや日本の思想があろうが、西洋的なものは、明治以来久しく学んできて捨てることができないと思う。

北野諒（高知大学）：高知大学の北野と申します。どうぞよろしくお願いいたします。時間が許せば皆さ

んにおうかがいしたいのですが、私も金子先生への質問になってしまいます。通念的な戦後の美術教育史観みたいなものをいったん脱構築して、別の仕方

で接続し直すというのは興味深い試みだなと思って拝聴しておりました。その中で戦時下の教科書にも既に創造性があったのだという観点は確かにそうだよなと、『エノホン』の中身を見てもよくできているなと個人的にも感じているのですが、創造性の質的な差異みたいなものが、戦時下・戦後においてどういう変遷があったのか少し気になりました。と言いますのは、例えば軍部において創意工夫が盛んに言われていたりするなど、戦時下は実用に供する意味での創造性だったのかと想像されます。創造性のバリエーションみたいなものが戦時下・戦後でつながっているのか、あるいは質的には断絶があるのか、もしお考えがありましたらご教示いただければと。

金子：戦前、特に戦時中の創造性というのは、もっと具体的に言うと、軍隊で常に言われていたのは創意工夫なんですね。それはなぜかっていうと、物が足りなかったから。足りない所を創意工夫で補おうという。そういうふうなのが戦時中の創造性の基本だと。それから、いわゆる武器とかああいったものに最先端の創造性をつぎ込まないといけないというのが基本にあるんですよ。つまり良い悪いは別にしてそういうことをしなければ戦争に勝てないというのが、我々より下の世代の方はわかりませんが、上の世代の方の人の意見だったんです。ですから、当時、ファナティックな人ばかりがやっていたのではなく、冷静な人もたくさんいた。

戦後の創造性は、あれは創造性と言えるのかというような観念的なものですね。特に子どもたちの自発によるものが創造性だというように、創造性の中身が変わってくるんですね。あまり具体的な現実への応用や社会への応用とかが無くなっていった。だから創造性は一種のスローガンのものへ変化してしまっている。だから、戦後は継続というより、ちょっと落ちるんじゃないか。そこまで言うに響きをかうので言わなかったんですけど、戦時下に高度化、戦後は少し低下するっていうのが実質的な感じではないかと私は思っているのですが、いかがでし

ようか。

北野：ありがとうございます。

宇田秀士（奈良教育大学）：長谷川先生の話聞いていて、わかったようでわからない所としましては、プリントの9枚目の金子先生の「過去を完結させて再生する供養としての美術教育史」という箇所です。ここに多分、色々な意味が込められていると思うのですが、「供養」「怨念」とは具体的にはどういうことなのかなってことをお聞きしたいと思います。なんとなくわかる気もするし、そうでない気もするというので、金子先生、あるいは有田先生いかがでしょうか。

金子：まず、ほら、最近こういう本がでまして（鶴飼秀徳『ニッポン珍供養』（集英社インターナショナル、2025年6月）。何でも供養してしまうと。それは日本人として基本的な感性みたいなものとしてあるんだろうと思うんですね。そうすると、美術教育史上で、はっきりしない人たちが運動がいっぱいあるわけです。さっきの創造美育運動もそうですし。曖昧なままにしておいては、我々だけではなく、関わった当人たちも往生しない。私がずっと調査対象にしている方たちもきちっと明確にして、評価すべきことは評価し、これでもう納得済みですねとする。検証も何もないまま忘れられては、当人たちの怨念が残ってしまうように思うわけです。ですからそういう意味で、供養ということです。よろしいでしょうか。

宇田：私なりに言い換えると、美術教育って、私も含めてロマンを語りたがる人がやっていることが多いので、いわゆる「神話」っていうのがいっぱいあると思います。「神話」を信じたい気持ちもわかるんだけど、でも、「神話」のままにしておくと、後々の時代に誤って伝わり色々な悪い影響もでるので、詳らかにして分析して、明らかにしたい、という意味で言っているのでしょうか。

金子：そう、ちゃんと正確に捉えてあげるってことが大事だと。

宇田：美術教育には「カリスマ」と呼ばれるような存在がいるのですが、いつまでも「カリスマ」のままでいくと、後世に悪い影響もあるんじゃないかというのが金子先生のご意見。その「カリスマ」の中身を改めて正確に捉えることが「供養」という言葉になる、でよろしいでしょうか。

金子：だいたいそういうところでしょうか。

宇田：有田先生も一言。

有田：ありがとうございます。著書執筆の過程で、全国の教員養成大学・学部の方の様々な成果物を拝見しました。たくさんの方のたくさん成果があつて。それらが世に知られないまま、忘れ去られてしまうのはもったいなく。なので、功績の方もきちんととどめておくということも供養に入るのかなと思っています。

それでは、Zoom参加の方にもご意見いただこうかと思いますが、いかがでしょうか。

金子：特に新井先生、有田先生に対する意見があるといいのですが。

長谷川：個人的にというので、少しいいでしょうか。私のまったく個人的な独断的な考え方で言いますとね、近代の美術教育、シラーのような理想論的・教養論的な、多分金子先生に言わせると観念的美術教育は、19世紀に入ってきて、軍隊や病院や学校や刑務所やなんかが発達してくる時代に生まれてきた美術教育とは別なんです。だからドイツの19世紀や20世紀初めの美術教育の教科書の内容は技術なんです。実際に使えるんですね。実際の労働者として、色々な作業をする時に役立つ。そういう実用的な、よき労働者、あるいは基礎的な読み書き算ができるのと同じような能力として教えると。実証的・産業主義的な、そういう経済性優先の思想といった方向に沿っていた。

それともう一つあつて、創美も入るでしょうし、大正自由教育も入るでしょうし、リードの芸術教育論も入るような、プラトン以来昔からある哲学的な人間性形成の理想、理想論と。僕は二つあると思うんですよ。

どちらかというとな、この研究される方っていうのはどちらかに組みしているんじゃないかと僕は思うんです。例えば金子先生はどちらかというとな、実用主義のね、明治期の図画教育というとな、技能中心というとな、そういうものに直観的、肯定的につながる信念というとな、こういう最初のもう理屈抜きの把握の仕方があつて、それが金子先生の論調というとな、一番下の方にある基調になっているんじゃないかと、まったく申し訳ないけれど、私の独断的な評価なんですけれどそう思うんです。だから、さっき創美と言われましたけど、あれはまったく技術じゃないですよ。本当にやりたいことをやらせて、気持ちを

爆発させて、それを奨励するというね。これはもう産業主義、技術主義、技能主義、経済優先のものとは別、反対のものであった。だからこそ衝撃があったというふうに私は思います。そういうものが、明治の技能主義に反対して大正自由画教育運動に発展したのかもしれない。以上です。

金子：それは私への質問ということいいでしょうか。すみません。貴重な機会なのでそれぞれ個別の発表に意見をもらえればと思うのですが。一応、私の基本的な姿勢としては、意識とか理念とか、戦時中のそういったものが戦後ガラッと変わるんですね。ああいうふうにガラッと変わるようなものを相手にしてやって大丈夫なのかというのが基本的な姿勢としてあります。

あと、そういった理念的なものって、現実の、例えば学校制度というものに対して、それを組み込んだ思想でない限りやっぱりうまくいかないというのが私の立場です。ですから、技術とそうでないものというもので言えば、それらを対立と考えてはいないんですが、一応、今日の最後の発表でやりましょけれども、材料や技法のもっている確実さっていうのかな、そういうのを無視するとやっぱりうまくいかないっていうのが私の考え方です。ですから、そういったところがきっと長谷川先生が、技術の立場だろうと感じるんだろうと思うんですよ。

例えば材料とか技法を無視した形で、理念とかそういうのが横行するっていうのはあんまり良くないんだっていうのが私の立場です。じゃ、これはまたあとで懇親会で。

長谷川：それは私が言っている産業主義の立場では…。

金子：うん、だから産業主義って言われたら、産業主義の…さっき言ったように、生産社会・消費社会・高度情報社会、こういったものの方が、さっきの戦前の国家主義や戦後の民主主義よりもずっと確実な基礎になると思っているんですね。ですから、そういうのを基礎とした歴史とか、そういった研究でいくのいいんじゃないかっていう提案なんですけれども。よろしいでしょうか。

長谷川：確実な基礎、というのは分かりますが…。

金子：じゃ、またそれはあの、すっきりしないでしょから、またあとでやりましょ。

有田：続きは懇親会ということで、Zoom参加の方い

かがでしょうか。

増田金吾（東京学芸大学名誉教授）：学芸大学の増田ですけど、新井先生におうかがいしたいと思います。先生がきちんと様々なことを基にして丁寧に考察されているのをうかがいまして、なるほどなって思ったんですが、創美に対する捉え方として、批評が論者によってまちまちだっていうふうなことがあったかと思うんですね。それで、この創美に限らず、創造主義的な考え方については、様々な捉え方が可能であるっていうふうなことがあると思うんですけど、創美のメンバーには評論家とか画家とか心理学者とか、様々な人たちがいたわけですが、そういうふうな状況を捉えた時に、創美に対する批評となると、創美に様々な立場の人がいるってことを考えた時、論者によってその批評がまちまちであるということです。この点についてご説明をいただけるとありがたいです。

新井：はい。ありがとうございます。ええ、そうですね。評価や解釈がまちまちだっていうふうに先ほど発表したのは創造美育運動に対するトータルなっていうか、全体的な評価について言ったんですね。先程もちよっとお話したかと思いますが、創造美育運動ってなんなのかっていうこと自体が非常に捉えづらいものなんですね。例えば創造美育運動の場合は、地方支部が各県にできていました。各県の活動の様子っていうのは、当該県の会員以外の人にはなかなかわからないですよ。唯一、福井創美の人たちが自分たちでまとめた記録を残しているんですけど、それ以外はほとんど残っていない。なので、創造美育運動と言ったときに、私の場合は、そういう地方支部レベルまで細かいところまで観ても手が出ないので、全国レベルで影響を与えた創造美育運動を取り上げて論じているということになります。

それから、私が参照した色々な創美に対する評価も基本的には美術教育関係者の評価なので、似たような立場の人間が評価している。そんなに立場の違いはないような気がします。

例えば、創造美育運動の会員名簿には色々な学者とか研究者とか芸術家とかの名前も載っているんですけど、実際に運動に関わった人がどれくらいいるかって言うとそんなに多くないですね。特に発起人のところに、著名な学者や評論家が出てきま

す。瀧口修造さんなんかも出てきますね。でもその人たちは多分、久保貞次郎さんの人脈で、発起人になってくれて依頼されたんじゃないかと推測しています。つまり実質的に、全国セミナーなどに参加する人たちは、ほとんど教員とか保育士さん。瑛九とか池田満寿夫とか、久保さんのパトロネージュを受けていた人たちは参加していますけれど、一般の芸術家で自ら進んで参加した人はほとんどいないと思うんですよ。そういった意味では、多様な会員がいるけれども、実質的には、教員や保育士さん、教育関係者と保育関係者が中心だったんだろうと理解しています。回答になっていますか。

増田：すみません。造形教育センターなんかですと、造形主義的な捉え方で、わりと方向性がはっきりしています。それから新しい絵の会も生活主義的な捉え方で、まあ、はっきりしていて。そして、そういうことからしますと、わりとこの会についてはこうだっているのが言いやすいと思うんですけど。創美は創造主義的な捉え方からすると、先ほどの金子先生のご発表のところに対するご質問も戦時中の創造性についてのことですね。『エノホン』とか戦時中と、戦後のものとは創造性の捉え方が違うというふうなことを金子先生はおっしゃっていたかと思うんですが、こうしたことは考慮しなくてよろしいでしょうかという意図だったんですけど。

新井：わかりました。創造性とか創造力という概念は非常に幅広いですよ。創造美育運動の創造性についてもかつて調べたこともあります。例えば戦間期、第一次世界大戦と第二次世界大戦の間に、新教育運動が欧米を中心に世界的に広がりました。日本でも自由学園の人たちが参加しましたが、その新教育運動でも創造性ってすごく重視されたんです。ボイドとローソンが『世界新教育史』って本を書いており、翻訳も出ています（W. ボイド、W. ローソン、国際新教育協会訳『世界新教育史』玉川大学出版部、1966）。その中で、新教育運動にとって創造力、創造性というのは、極めて理想主義的な観念だったという言い方をしているんですね。つまり、人間の持っている、積極的な能力とか資質とかをある意味でみんなひっくるめて創造力と捉えている。そういう意味で言うと、創造美育運動の創造力というのは新教育運動の創造力の捉え方と非常に近いと思っています。

それに対して1950年代から、アメリカで創造力の開発みたいなことですごく流行った時期ありました。日本でも東工大の先生だった川喜田二郎の頭文字をとったKJ法という思考法が流行りました。そうした人たちはまさに創造力を技能として考えて、その技能としての創造力をどう開発するかを研究されていた。

だから創造力と言っても、人格を言うのか、それとも技能を言うのかで全然違ったイメージが湧いてくるということですね。厳密にどの意味での創造力かっていうことを概念規定した上で議論しないと、非常に漠然とした抽象論で終わっちゃうんじゃないかと思います。

創美については、少なくとも理想主義的な創造力であったというふうに思うんですけどね。

増田：ありがとうございました。

新井：ありがとうございました。

2. 協議記録【後半】

研究発表3（長瀬）、研究発表4（金子）ののち、意見交換を行った。

長谷川：もう一つ言いたいのは、この絵の具ですね。三原色と言いましたが、絵の具を作って広範に売り出したら莫大なものです。ある意味、美術教師や美術教育運動の人たちとの付き合いのなかで、気に入って使ってもらえる画材を、絵具会社、産業です。商品ですね、商品の生産者として工夫してきました。それがずっと続いているんじゃないかと私は思います。そういう意味でね、商売というかな、経済活動とね、近代の学校美術教育や色々な美術教育と結びついていると思います。これは誰も切り口をいれてないけれど、本当は実に大事なことで、商品世界の発展だとか、経済の構造の発展だとかいう形とね、美術教育とは多分つながっていると思います。それで、お金の問題がつくわけですよ。

それでもうちちょっとしゃべらせてもらおうと、お金の問題はね、大切なんです。現実を背後からね、動かしている一つの大きな要因だと思っていただけるといいんじゃないかなと思うんです。誰も触れていないんですよ。汚いからとか言って。けれど今、マネー・リテラシーの教育なんか高校の家庭科でやり

始めています。大事だと思いますよ。マネーの問題と美術教育。これ一つのテーマだと思います。

金子：今の絵の具の話とどういう関係がありますか。
長谷川：画材、絵の具もね、いろいろ発達してきたでしょ。それは商品を開発する過程でもあったんですよ。製造会社からすれば、商品を開発する会社からすればです。

金子：もちろん、そう言えばそうですけど、ただ、この不透明に関して言えば、世間がそういうのを求めたわけで、それに絵具会社が対応したっていう関係になっていると思うんです。

長谷川：これなら子どもが買いやすいとか扱いやすいというアイデアとか提案というのは、いっぱい絵具会社からしたと思いますよ。

金子：もちろんそれはそうだけれど、当然のことじゃないですか。それを一方的に悪いとは言えない。

長谷川：悪いって言っているのでは全然ない。事実として。

金子：だから事実として、例えばこういう材料・技法史研究もしなきゃいけない。その一端も拓いているって思っているんですよ。

長谷川：もうそれは逃れざるを得ないですよ。実際、共生社会ですから。買わざるを得ないですから。商品として絵の具を。うまいですよ。赤い土や黄色い土を選んできて、卵の黄身を混ぜて「卵テンペラ」と言って出せば、いい商品になりますよ。

金子：そういう現実はあるとして、絵具や画材屋さんの歴史はものすごく面白いものだと思います。そして、教員も画材屋さんの商売に対応しているっていうわけではなく、画材屋さんの方だって、自分の商品を売るっていうことは企業だからあるとはしても、美術教育の発展ってことを一緒にやってきた。こうやって共生、共存、共栄してきたわけですよ。

長谷川：でも売れなきゃ商売できないわけですよ。

金子：もちろん。ですから色々な会社が潰れて、売れたところが残っている。

長谷川：だから商品の競争社会なんです。

金子：それはそう。だから今後、解明していけたらと。というところでよろしいでしょうか。

田中直子（女子美術大学研究所）：貴重な講演をありがとうございました。長瀬先生にご意見をうかがってみたいと思いました。地方の美術教育において、戦前、戦後の美術教育者には興味深い先生方がたく

さんいると思います。そういった先生方の指導した児童画のコレクションは、その地方の団体に保管していたり、文化財になっていたりとすることもあると思いますが、長瀬先生が調査研究する中で、そうした児童画が現在どのような状態で保存されているのか気になりました。と言いますのも、その児童画を今守っている団体や、その地域の方々も高齢になってきていることが多いのではないかと考えています。そのあたりを現場で調査していく中で感じることはありませんでしたら、お聞きしたいなと思いました。

長瀬：皆さんご存知だと思いますが、戦前、戦後ですが、学校って火事がしょっちゅうあるのです。だからすごく残りにくくて、秋田県の師範学校なんてひどい話が一つあって、当時の秋田魁新報に、建築会社からお金をもらった人が火をつけたのでは、という記事が出ています。真偽は不明で、その後の記事はありません。それくらい火事が多いのです。だから先ほどの山崎勝明の写真っていうのがあったのですが、あの小学校は3回くらい火事があって。そんな時は御神影をまず運ばなきゃいけなかった。その次に重要な持出資料やアルバムなど、そういうことでほとんど残らないのでは、と。

それから家も、学校も新しくする時、古いものとはとにかく投げるのです。だから図画はすごく残りにくくて。秋田県で言う湯沢市っていうのがありますが、湯沢尋常高等小学校だった時に、明治40年から昭和42年頃までのやつは、出来のいいやつを掛け軸にして軸装して保存しているというのがあります。それは今DVDになっていますけれども。その中で昭和に入ってから水彩画っていうのが非常に出てきますが、やっぱりクレヨンですね、高学年でも使っている、すごく上手になっていきますね。ということのを思いました。というのは、今の秋田県って、小学校1年生の時に水彩絵具セットを買わせる。どこもだと思うのですが。多分それは3年生から買うって言ったら保護者が絶対買わないから。1年生の時はワクワクしているから買う。でも、その1年生でもクレヨン・パスは、水彩絵具を使うまでのつなぎ的なこととして扱う、と聞いたりもします。

ほかには富山県の博労小学校、そっちの方にも残っていますが。残っているのは本当に一部のところにです。

湯沢の作品は、戦後に入ってくると、そうした不

透明水彩による絵では、すごく顔とかね、大胆に描いているやつね、やっぱり出てきます。やっぱり高学年でもそういうことがね、あったりはします。もしも DVD 必要であれば、お申し出ください。

田中：それは全て学校で保存しているということでしょうか。

長瀬：最初は学校だったのですが、今は湯沢市教育委員会の方で。その時の軸装も新しくしちゃったのですよ。だから以前の軸装の図画以外のやつなんかみんな除去してしまって。新しくして、「長瀬先生、新しくしましたよ」って言われると、自分としては私が言っているのとは違うんだけど、となりました。ただ、やっぱりやっていると面白いです。

田中：ありがとうございます。

金子：色々な所で残っているのが、美術教育関係の研究誌とか学会誌に載るようになってきています。だから、さっき言ったようにまったく無いわけではなくて、結構残ってはいるんですね。少しずつそれは研究発表されていますので、丹念に見ていくと、そういう研究があると思います。ということです。よろしいですか。

田中：ありがとうございました。

3. 総括：清水靖子氏

有田：それでは、サクラアートミュージアムの清水靖子様、コメントを頂戴したいと思います。

清水靖子（サクラアートミュージアム）：サクラアートミュージアムの清水でございます。私は30年近く、画材メーカーの美術館で学芸員をしておりますが、今日はメーカーとしての立場から発言をさせていただきます。クレヨンとクレパスと、それから不透明水彩絵の具についてお話をさせてください。

学童用画材を作っているサクラクレパスでは、6歳くらいまでの子どもは輪郭線だけで表現するので、線描に向いた描画材料として、色鉛筆やクレヨンが適していると考えています。7歳ぐらいの就学年齢になると面塗りや色を混ぜるようになるので、クレパスが適していると考えています。

日本でクレヨンが使われ始めたのが大正時代末ごろからです。クレヨンは蠟が主成分となるので硬く、線描には向いていますが、混色や重色には向いていません。このクレヨンから新たな描画材料として

1925年に生まれたのがクレパスです。クレパスは就学児童用として使えるよう軟らかめに作られ、クレヨンとは性質が異なっています。クレパス(パス)は色がのびて広い面が塗りやすく、重色でスクラッチができ、混色で色のバリエーションを増やせるなど、幅広い表現ができるので小学校低学年用として使われました。小学校高学年になると水彩絵の具が使われました。ただし、明治時代から教材として導入されていた水彩絵の具は、透明水彩絵の具でしたが、この透明水彩絵の具は大人でも使い方が難しいのです。

戦後から新しい画材メーカーが次々と創業されていくと、クレヨンは線描に向くよう硬めに、パスは面描や混色そして重色に向くよう軟らかめに作るという、子どもの発達段階に合わせて描画材料を使い分けるという認識が希薄になっていきました。そのため、次第に硬いクレヨンは塗りにくいから軟らかくするようになり、その結果、現在ではパスの軟らかさと変わらないクレヨンが多くなってきました。そこで、クレヨンは硬く、パスは軟らかくあるべきと考える私たちは、どこまでをクレヨンと言って、どこまでをパスと言うのか、クレパスを作ったサクラクレパスだからきちっと差別化しようということになりました。国内外の主要メーカーのクレヨンとパス（オイルパステル）をかき集め、数年前から研究所の技術者と一緒にこの問題に取り組んでいます。クレヨンとパスの性質の違いを、塗り心地など感覚的なものを数値化していきました。それぞれの特性を明らかにして、メーカー全体で共有の認識とし、学校現場での使い方にも反映させたいと考えました。この取り組みは諸般の事情で遅々として進んではいないのですが。このように、メーカー側では利益にむずびつかないことでもきちんと研究を重ねています。それは最初に出会う教材だから、子どもたちが色と出会って、楽しく絵を描くために、美しい色をできる限り低コストで提供したいからです。

それから不透明水彩絵の具と半透明水彩絵の具がどう違うかということですが。戦後になって文部省は、子どもたちが絵嫌いになっている原因は、使い方が難しい透明水彩絵の具にあるようだから使わないように、と言い始めました。そこで、サクラクレパスの研究者が、やはり水彩絵の具で描く楽しさはあるのだから、子どもたちが使いやすい水彩絵の具

を開発しようと、1950年に半透明水彩絵の具を開発しました。これは、透明水彩絵の具のように描こうとするときには溶く水の量を多くして、もし塗り損ねたときには水の量を少なくして塗り重ねると、不透明水彩絵の具のように修正が効くというものでした。子どもたちが失敗を恐れないで、のびのび描けるものを、という発想で半透明水彩絵の具を開発しました。それ以降、小学校や中学校では半透明水彩絵の具が定番となりました。ただし、近年では中学になるとデザインの領域があるので、学校納品教材としてポスターカラーが組み込まれたデザインセットというのが中学校で普及しています。ポスターカラーは不透明水彩絵の具です。ところが、このポスターカラーを使ってデザイン画だけでなく、人物画や風景画などまで描いてしまう。先生方が描画材料の正しい使い方を知らないようです。美術科教育の大学での教員養成のところできちんと教えていただければと思います。

最後は、先ほど田中直子さんが持参された日独伊（三国同盟）の時代に子どもたちが描いた戦争を称揚する絵について触れておきたいと思います。以前、拝見させていただいたことがあり、これは多くの方々にも見ていただきたいと思いました。どこかで発表するとか、作品集で残すようなことになれば良いのですが、ドイツとイタリアの子どもたちが描いた絵は、戦闘的なものであったり、武器が描かれていたり、戦争色の強い絵が多いのに比べ、日本の子どもたちの絵は平穏な日常生活を描いたものが多く、それほどプロパガンダ的な作品がないのです。その背景として考えられるのは、大正時代に日本の図画教育を山本鼎が臨画から自由画へシフトさせましたが、それが戦前、戦中、戦後を通してしっかり継承されているからではないかと思うのです。子どもたちの絵が安易にプロパガンダに影響されて偏っていくのではなく、しっかり自分で感じたことを作品にしているように思えて、日本の美術教育の質の高さを感じました。日本の美術教育史にとって貴重な資料であると思います。

4. 閉会挨拶：赤木里香子氏

有田：ありがとうございます。それでは、閉会の挨拶を学会の美術教育史研究部会代表の岡山大学の

赤木里香子先生お願いいたします。

赤木里香子（岡山大学）：失礼します。岡山大学の赤木と申します。美術教育史研究部会の代表を務めさせていただきますいております。今回はリサーチフォーラムのテーマに強く惹かれて参加しました。そして、戦後80年という節目の年に、ふさわしい内容であったと感じております。

先ほどの清水さんのお話をうかがいながら、私も戦後の画材について少し研究したことがあるのを思い出しました。資生堂のイーゼルカラーはものすごく売れたというふうに先ほど金子先生がおっしゃっていましたが、その当時の資料を見ると、やなせたかしとかね、大絶賛していたんですよ。なので、そのままものすごくシェアを伸ばすのかなと思ったら、多分、サクラクレパスさんのマット水彩に負けたんだと思うんですよ。それで資生堂は絵の具を作らなくなってしまったんだということを、個別研究的にはまだまだ証拠を固めなきゃいけないんですけど、今日直感的に感じさせられました。というように、個人的にもすごく発見というか、納得できることが多々あったんで、長くなっちゃいそうですが…

まず、金子先生がいよいよこの戦後という時代を対象化されて、これから研究として、戦後に対してどのような捉え方をするのがよいのかご提案くださったことで、戦後に関する美術教育の歴史をこれから多くの人が研究対象としていくとば口が開かれたのではないかと感じております。私もご発表の中で「供養」という言葉が出てきた時にびっくりしたんですけど、供養って忘れ去るとか葬り去るっていう意味ではないですね。ありがとうという気持ちと共に、これから一緒にあり続けますよっていう意味が込められていると思います。

ですので、長谷川先生がおっしゃったように、観念論的な美術教育、あるいは理想としての創造性であったり色々な今まで作られてきた美術教育の概念というのは、そう簡単には消え去らないのは間違いないでしょう。ただ、常にそればかりスローガンとして揚げておいても、あまり実りの多いものにはならないのかもしれない。そういう示唆を、新井先生のご発表から受けとめることができました。やはり個別研究の中で、きちんと証拠をつきつけて、本当かどうかというのを遡って見ていくことが重要であるご指摘いただいたように思います。

また、有田先生のご発表では、戦後の美術教育学というものの発展過程、そして今の危機的状況というものを、本当に客観的に色々な人にわかるように、明快に整理してお示しいただきました。何と申しますか、教科教育っていうものはそれぞれの教科において存在するわけですが、美術教育学が持っているある種の特殊性みたいなものも同時に炙り出されたのではないかと思います。その中の一つが、実技というものをどのように引き受けて、それを認めていくのかというところ。これが大きな争点になっていくんじゃないか。これから逆にそれがまた中心となった議論が生まれてくるんじゃないかという気がしてきました。それこそ材料とか技法についてももっと知るべきだということは、実技を通さないとちょっと難しいという事実があると思うんです。それをこれからの美術科教育の学の中で、どのように取り入れて、あるいはエッセンシャルなものとして受け継いでいくのが論じられる段階にきている

と思っています。

長瀬先生のご発表の中にも同じようなテーマが潜んでいたと思います。戦前からずっと、材料・技法を知るだけではなくて、自分が制作するっていう美術教育者としての在り方が、消えずにあり続けています。教育者であり、研究者であり、実践者であり、作家でもある、そういう私自身には絶対真似できないような、美術教育者像をどうやって再構築するか、ある意味できることを自分なりにやっていく在り方をどうやって成り立たせて次の世代に伝えていくのか、これからの課題であることがよりはっきりと本日わかりました。

先生方のご発表と、鋭いご質問をいただいた皆様方に、深く感謝申し上げます。そして技術サポートしてくださった菊地さんも本当にお疲れ様でした。ご参加いただきました会場の皆様、また Zoom 参加の皆様にも厚く御礼申し上げます。閉会とさせていただきます。本当にありがとうございました。

オンラインは以上で終了し、その後は対面参加者で1時間程度意見交換を行った。美術教育における実技優位の意識や、美術教育及び美術教育者を低くみるのが今も続いている。美術専門大学・学部で教職課程をとる者は多いものの教員になることを望んでいる者は極僅か等が語られた。ここだけの話も含め、様々な意見交換がなされた。



終了後の集合写真（令和7(2025)年7月12日、於：サクラクレパスアートミュージアム） 写真提供：中川知子氏

2025 年度 事業部 活動報告 Report from Social Activities Department for the Fiscal Year 2025

リサーチフォーラム in 大阪 Research Forum in Osaka

戦後美術教育の歴史的検討—戦後美術教育は何であったのか

有田洋子 (島根大学准教授) 金子一夫 (茨城大学名誉教授)

2025 年 7 月 12 日(土)13:00~16:00 に、サクラアートミュージアムを会場に、サクラクレパス後援のもと、リサーチフォーラム in 大阪「戦後美術教育の歴史的検討—戦後美術教育は何であったのか」を実施した。

本年は戦後 80 年、昭和 100 年にあたる節目の年である。そして美術科教育学会は創立 50 周年を目前に控えている。未来は過去と現在を基礎としないと描けない。今後の美術教育を考えるため戦後美術教育史を解明しておく必要がある。

戦後の美術教育は、現在の美術教育の基盤であり、その解明は重要である。しかし戦後 80 年経ってもそれが何であったのか、美術教育界において未だ共通理解に至っていない。その要因は、美術教育界を覆うさまざまな通念にある。まず、昭和 20 年 8 月を歴史的起点として戦前とは全く違う新たな戦後美術教育が始まったとする通念がある。あるいはある美術教育事象に対する恣意的な通念もある。本フォーラムは、それらの通念を克服し、戦後美術教育は何であったのかを、参加者とともに冷静にかつ切実に検討することを企図して実施した。金子の基調提案のもと、検討の材料として美術教育学史、美術教育運動史、地方美術教育史、美術教育材料史の個別研究成果を用意した。具体的には以下のとおりである。

□基調提案 金子一夫

本フォーラムは個別的研究成果の検討を通して、戦後美術教育史の前提を問うものである。その前提とは通念的戦後像である。昭和 20 年 8 月 15 日に歴史的断絶を見て、そこを歴史的絶対起点とするのが通念的戦後像である。歴史社会学の分野では 1980 年代に山之内靖が、戦後の社会は敗戦により突如もたらされたのではなく、現代社会の基礎の多くは、戦時動員体制において形成されたことをしてきた(『総力戦体制』2015 収録)。山之内、さらに見田宗介、大澤真幸の論を参照して、戦時と戦後を区分しない、戦時・戦後前期、戦後後期、現在という美術教育史の新たな時期区分を提示した。

□研究発表 1 [美術教育学史] 戦後美術教育学の制度基盤の形成過程 有田洋子

美術教育学の制度基盤の形成過程と危機を次のように概観した。第一期は師範学校の新制大学への移行の時期。第二期は学科目「美術科教育」、第三期は美術教育専攻大学院、第四期は教職大学院の全国整備の時期である。第一期から第三期にかけて制度整備と実質化(教官配置)が完成したのも束の間、第四期で制度的危機に至った。四期は基調の新時期区分とぴたりと一致した。見田や大澤の論と対照すると、理想や夢へ努力・邁進したが、それが夢幻の虚構になり、最後は不可能性すなわち理想も夢もなく現実へ逃避する状態となった。理想や夢=学術研究の困難である。美術教育学研究の制度は脆弱化したので、今後は学会が支えると共に各人が誠実な研究を重ねる必要がある。危機の時代のあとは美術教育学再生あるいは新たな美術教育学出現の時代になるはずと思いたい。なお師範学校美術教員の複雑な意識と共に、実技中心の美術教育観は戦後へ継続し、のちまで尾を引いた。

□研究発表 2 [美術教育運動史] 戦後の民間美術教育運動—創造美育協会を中心に— 新井哲夫

本発表の目的は、戦後の民間美術教育運動に関わる歴史研究の現状と課題を、創造美育運動を例に明らかにすることである。これまでの解釈や評価を概観すると次の特色が見られる。①戦後の民間美術教育をめぐる解釈や評価はほぼ一貫しており、本質的な変化がみられない。②その一方で、時代が下れば下るほど、運動像のステレオタイプ化が進行し、恣意的な解釈・評価が拡大している。これらの原因は、運動の当事者の言説や運動を間近に見た人々の発言が検証されることなく引用・参照され続けてきたことにありと思われる。そうしたステレオタイプ化した運動像や恣意的な解釈・評価の上に戦後の美術教育像が形成されてきたとすれば、問題は—民間美術教育運動にとどまらず、戦後の美術教育全体が虚偽の歴史解釈の上に構築されてきたことになる。本発表はそうした危機意識に基づく。従来の創造美育運動に対する解釈・評価の問題点とそれが生じた原因の考察を踏まえて、民間美術教育運動に関する歴史研究の課題を、史料の取り扱いの問題を中心に次のように整理した。(1)一次史料の重要性。(2)文献史料の多角的な検索・収集の必要性。(3)時間的経過を踏まえた史料分析の必要性。一言でいえば、歴史研究の基本的手続きを丁寧に踏むことである。

今日の美術教育が直面している課題の本質を可能な限り正確にとらえ、解決の緒を見出すためには、何よりもまず戦後美術教育に関する従来の歴史認識を見直すことが急務である。

□研究発表3〔地方美術教育史〕戦後地方美術教育団体の結成―秋田県における諸相― 長瀬達也

秋田県美術教育団体史については渡部景一（秋田県師範学校昭和8年卒）の先行研究がある。戦前に六葉会（昭和2年頃発足、後に秋田美育協会）や秋田県^{けいけい}図画教育研究会（昭和11年発足）があり、秋田県師範学校図画教員の大木善平（東京美術学校図画師範科大正13年卒・大正13年から昭和17年まで秋田県師範学校在職）に指導された師範学校卒業の小学校教員たちが運営していて、教員の展覧会や実技講習会などを開催している。なかでも竹内栄治郎は昭和2年頃に子どもの自主性や喜びを大切にするという考えを表明していた。昭和3年には山本鼎と後藤福次郎が「全県小学校児童作品展」審査員、及び「図画手工教育講演会」講師として来県して先進的な美術教育の考えを秋田県に伝えた。戦後は渡部たちが秋田県図工教育研究会（秋田県造形教育研究会の前身）を結成した。以上のように、戦後の秋田県図工教育研究会は出発時、戦前の大木の影響下にあった六葉会などの図画教育団体の思想や方向性を内包していた。戦前の秋田県師範学校卒業生を中心とする教員が戦後まで活躍し、そして実技を重視する美術（図画）教育観も維持されたと言える。本発表では渡部の先行研究を参考にしながらも、根拠資料が確認できた事象について報告している。

□研究発表4〔美術教育材料史〕材料的美術教育史の試み―戦後初期の不透明水彩絵具への転換― 金子一夫

1947年「アメリカ児童画展」に展示された米国児童作品の不透明水彩の色彩と筆致は日本の美術教育関係者に衝撃を与えた。同展はCIEのヘファナンが関与した日本教育改革運動の一環であった。日本の美術教育界は透明水彩から不透明水彩へ官民挙げて転換する。絵具製造会社は学童用不透明水彩絵具を研究開発し、文部省は1951年の学習指導要領で低学年から不透明水彩を使うと規定した。こうして日本の水彩絵具は不透明水彩中心になった。ただ現実には半透明水彩絵具であった。重色の透明水彩と混色一回塗りの不透明水彩の基本技法の違いが意識されなくなり、教育現場で混乱が続いている。正統的な不透明水彩を指導した松本キミ子と堀典子を紹介した。

□意見交換

以上の発表ののち、対面出席者及びオンライン参加者と意見交換を行った。「創造性」「創造力」に関する質問が多くあった。まずプラトンやシラーの創造概念を観念的と無視することはできない、それを無視することは産業主義なのではないかと意見があった。それに対して金子が理念を軽視するわけではないが、美術教育はもっと社会史といった実質的なものに基礎づけられるべきと考えたいと回答した。また金子の「供養としての美術教育史」という概念の内容に質問があった。それは過去を解決しないまま隠蔽すると、それは怨霊のよう立ち上がってくるので、きちんと歴史的意義を与えて鎮まってもらうことと回答された。

戦時の美術教育における創造性は戦後へ継続したという金子の基調提案について、戦時と戦後で創造性の質（内容）の違いについて質問があった。それに対して金子は戦時から戦後へ創造性は継続したが、創造性の内容が違う。戦時下は物が無いので創意工夫という意味で創造性が言われ、戦後は観念的スローガンとして創造性が謳われた。戦時下に高度化した教育内容は、占領下にCIEの指導もあって抑えられたとした。さらに、創美における創造力の質に対する質問・意見もあり、それに対して新井が創美における創造力はいわゆる理想主義的な創造力であったと総括した。また戦前の児童画のコレクションの状況について質問があった。学校は昔から火事が多くて、火事があった場合は焼失している。それでも、地方には児童作品を大事に保存している学校があり、研究がされつつあることが伝えられた。

サクラアートミュージアムの清水靖子氏から、画材メーカーは企業とはいえ、利益中心ではなく美術教育への貢献のため尽力している。画材の特質や使用法といった基本的な事項について、教員養成大学・学部で授業で丁寧に教えてほしいという話があった。最後に美術科教育学会美術教育史研究部会代表の赤木里香子氏より総括のコメントを頂戴した。清水氏と赤木氏のコメントから美術も教育も研究も純粋贈与であることをあらためて感じた。

オンラインは以上で終了し、その後は対面参加者で1時間程度意見交換を行った。美術教育における実技優位の意識や、美術教育及び美術教育者を低くみるのが今も続いている。美術専門大学・学部で教職課程をとる者は多いものの教員になることを望んでいる者は極僅か等が語られた。そのまま参加者全員で懇親会へと進み、さまざまな意見交換がなされた。

花篤實氏と西村四郎氏に臨席していただけたなら、さらに快活闊達な会となったことと思う。天から語りかけられる、実際はこうだったよという両氏のお言葉とお顔を想像してやまない。

対面では24名、オンラインでは37名の方にご参加いただきました。皆様に深く御礼申し上げます。

サクラクレパスより『サクラクレパスとクレパス―美しい色を求めて百年の物語―』（2025年4月）を参加者に全員頂戴いたしました。

資料2 リサーチフォーラムポスター

美術科教育学会2025年度
リサーチフォーラムin大阪
戦後美術教育の歴史的検討
—戦後美術教育は何であったのか—

未来は過去と現在を基礎としないと描けない。戦後80年たった。そして美術科教育学会は創立50周年を目前に控えている。今後の美術教育を考えるため戦後美術教育史の個別研究成果を発表し参加者と検討する。

今回は、美術教育学史、美術教育運動史、地方美術教育史、美術教育材料史の個別的研究成果を用意する。

13:00-13:10 諸連絡・開会挨拶
13:10-13:30 金子一夫（京城大学名誉教授）基調講演 戦後美術教育史研究の諸視点
13:30-13:50 有田洋子（島根大学准教授）戦後美術教育の制度基盤の形成過程
13:50-14:10 新井智夫（群馬大学名誉教授）戦後の民間美術教育運動 創造美術協会を中心に
14:10-14:30 意見交換
14:30-14:40 休憩
14:40-15:00 長瀬達也（秋田大学名誉教授・特別教授）戦後地方美術教育団体の結成、秋田県における諸相
15:00-15:20 金子一夫材料史的美術教育史 戦後初期の不透明水彩の転換
15:20-16:00 意見交換 サクラアートミュージアム学芸員 清水靖子氏によるコメント 閉会挨拶（200m配位はこまで）
16:00-17:00 会場参加者による意見交換
17:30 懇談会
司会進行・機器補助・ポスターデザイン 菊地 虹（立教大学大学院）

日時 2025年7月12日（土）13:00～16:00
会場 後援 サクラアートミュージアム・サクラクレパス
540-8508 大阪市中央区森ノ宮中央1-6-20
最寄駅 JR線or地下鉄中央線「森ノ宮」

掲載：〒527-0271 京都市下区南堀江東山町1番10号 京都市立芸術大学 芸術研究センター 電話075-741-5555

作成：菊地虹

資料3 サクラクレパスからの寄贈書

サクラクレパスとクレパス®
—— 美しい色を求めて百年の物語 ——



北村敬博「みんなクレパス」 2020年

※「クレパス」は株式会社サクラクレパスの登録商標です。クレパスの製造販売は「クレパス」です。

『サクラクレパスとクレパス—美しい色を求めて百年の物語—』（2025年4月）を対面参加者全員に頂戴しました。クレパス誕生百年の節目の年に、サクラアートミュージアムで、本フォーラムを開催させていただきました。

謝辞

本リサーチフォーラム開催にあたって、準備から当日運営さらに本記録集編集・発行に至るまでたくさんの方にご協力賜りました。そしてサクラクレパスの皆様のお力添えにどれだけ助けられたかわかりません。対面で24名、オンラインで37名の方にご参加いただきました。皆様に深く御礼申し上げます。

附記

本リサーチフォーラムは、美術科教育学会事業部による運営補助を受けて実施したものである。あわせてJSPS 科研費基盤研究(B)23K20705（代表者：有田洋子，分担者：金子一夫，長瀬達也，赤木里香子，協力者：新井哲夫）の援助を受けた。

美術科教育学会 2025 年度リサーチフォーラム in 大阪
戦後美術教育の歴史的検討 ― 戦後美術教育は何であったのか ―
記録集

令和7(2025)年11月30日 発行

編集：有田洋子
発行：美術科教育学会 2025 年度リサーチフォーラム in 大阪 事務局
印刷：高浜印刷