

美術の〈初源〉をめぐる対話 鬼丸吉弘が語ったこと

村 上 誠

こども健康学科

Dialogue on the “Origin of Art” -Statements from Yoshihiro Onimaru-

Makoto MURAKAMI

要 旨

美学者、鬼丸吉弘との対話記録。鬼丸は、人類の美術の発生に関する研究を続けると同時に、子どもが絵を生みだし発達させる道筋を解明した。この1993年の対話では、子どもが美術を生み出す根源にあるものと今後の問題点について語り合った。また、人類の最初美術である旧石器時代の洞窟壁画の分析を通して、彼は旧石器人が美術を創造した根拠がこれまで考えられていた「狩猟のための共感呪術」ではなく、神話にあると考え、それが口誦によるものであることを語った。28年前のものだが、人間が美術を必要とした理由を考察するための貴重な発言である。

キーワード：美術、鬼丸吉弘、美術の発生、子どもの描画

Abstract

This is a record of a discussion with aesthetician Yoshihiro Onimaru. Onimaru attempted to research the origin of art made by humans, and he concurrently endeavored to clarify the path that children took when creating and developing drawings. In this dialogue from 1993, we talked about what lays at the root of children's creation of art along with future problems. Furthermore, through an analysis of the Paleolithic cave paintings, the first art made by mankind, he found that the basis for the creation of art in the Paleolithic era was not “sympathetic occults art related to hunting” as is conventionally believed, rather it was their oral mythology. These remarks were made twenty-eight years ago, but they are valuable statements when considering why humans needed art.

Keywords : art, Yoshihiro Onimaru, origin of art, children's drawings

はじめに

本稿は、1993年7月28日に札幌市豊平区の鬼丸吉弘先生宅を訪問し対話した記録である。美術の〈初源〉の姿を求め続けた稀有な哲学者が、筆者の突然の訪問に対して、ご自分の考えを率直に語ってくださった貴重なものであり、その発言は28年を経てなお真摯な問いを発し続けている。この記録は残しておかなければならないと考え、2021年の6月からテープ起こしを始めた。

まず、鬼丸先生の略歴から述べる（以下、敬称を省略）。鬼丸吉弘は1923年北海道生まれ。東北大学美学美術史学科を卒業、同大学院を修了して北海道学芸大学（現北海道教育大学）で美学・美術史を講じ、同大学名誉教授。退官後は北海道立近代美術館の選定評価協議会会長などを務め、美術教育者や美術作家に大きな影響を残した。2018年1月15日、94歳で永眠。

美学者として、人類の美術の発生に関する研究を進めながら、1970年にヴォルフガング・グレッツィングルの『なぐり描きの発達過程』（黎明書房）を翻訳出版。1981年に子どもが絵を生みだし発達させる道筋を解明した『児童画のロゴス』（勁草書房）を出版。続いて、人類の芸術の発生を旧石器時代の洞窟に残された絵画から読み解いた『原初の造形思考』（1985年勁草書房）を出版。その後、若い美術教育者や保育者に語りかけるようにして書かれた『創造的人間形成のために』（勁草書房）を1996年に出版。

録音は2時間のカセットテープ2本。これまでもテープ起こしを試みたことがあったが、録音状態が悪いため、全体を聴き通すことなく28年も放置してしまった。テープの損傷は想像以上に進んでいて、2本とも後ろの20分くらいは切断するしかなかった。また、完全に聴き取れないところも度々あって、その箇所は・・・□□・・・とした。発言の中で不自然であったり、言葉使いに疑問をもたれる点があるとしたら、すべて筆記者の責任であることを記しておく。

1. 子どもの絵の3つの画期

村上：訪問させていただいた理由は、お手紙に書いた通りですが、まず自己紹介を兼ねて、なぜ私が子どものことを学ぼうとしたのかを話させてください。私は30歳を過ぎてから美術作品をつくり始め、それと並行して幼児の絵画・造形教室を運営してきました。他の美術家と比べるとかなり遅れて表現活動を始めたことになりませんが、小さい子どもたちが絵や造形的な表現を生みだしていく現場に立ち会っていて、日々多くの発見がありました。彼らは生まれてわずか2、3年で絵を発生させて、そしてまたわずか2、3年で絵をぐ〜っと変化というか進化というか、ともかく姿を変えていって、ある日、ふっと大人のようになってしまいます。自分は表現の発生の

時点で何度もつまづいているのに、子どもたちはそういったものをいとも簡単にすり抜けていく、これはいったい何だろうと思った時に、先生の『児童画のロゴス』に出会い、子どもの絵の発生の意味とか発達の段階のようなものが見えてきました。さらにその後、『原初の造形思考』を拝読して、子どもの表現、ここでは絵画に限定しておきますが、子どもの絵の発生と人類の絵画的表現の発生がつながっているということが理解できるようになりました。

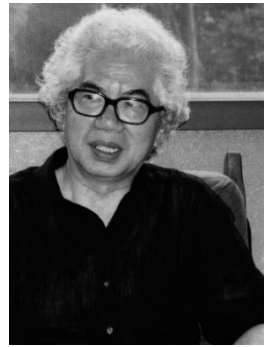
先生が発表された書籍は、発表順ではグレッツィングルの翻訳『なぐり描きの発達過程』が最初で、『児童画のロゴス』『原初の造形思考』と続きましたが、今日持参した3冊はどれも付箋でこんなに膨れ上がってしまいました（笑）。この付箋の一つ一つが納得させられたり、疑問に思ったことです。今日は、時間が許す限り、私が勝手に抱え込んだ疑問をぶつけさせていただきます。

鬼丸：はい、いいですよ。

村上：まず、『児童画のロゴス』から始めさせてください。先生はこの序文の中で、「児童画は、その本質から見ればあるべき必然性に促された、首尾一貫性をもつ、一種の論理性を秘めた行為である。」と書かれています。私は、最初にこの一文に出会いきなりこの本の中に引き込まれました。しかし、読み進めながら、この何ともつかみどころのない子どもの絵が、そのようにすっきりと言い切れるものなのだろうか、という疑問ももちました。

鬼丸：ロゴスはきっとあるのだろうけれども、そんなに簡単ではないし、現状ではよくわかっていないのだから知らなければいけないという思いですね、その思いを最初に書いてしまいました。それと、そのロゴスを解釈する側の人間の問題もあります。児童画の解釈や評価には、好むと好まざるとにかかわらず解釈する人、もちろん大人ですが、その芸術観が現れます。芸術的なものの本質、美的なものの本質を広い視野で客観的に見きわめようとする努力が大切です。ところがその努力なしに素朴で、時には偏った芸術観や審美眼による判断がことがらを歪めていきます。そうならないためには、まず原理が明らかにならなければいけません。それができてこそ、指導が可能になります。指導というのは、幼い子の場合には適切ではないかもしれませんが、私は教育学部で講義をしてきたものですから、こういう言葉を使っています。

村上：確かに、指導という言葉は私のかかわっている幼児教育、特に保育という領域ではあまり使われない言葉



¹ 長く品切れ状態だったが、装丁を新たにして2000年に黎明書房から再版された。

でもあります。そのあたりのことは共通理解しているということで進めさせてください。この序文は、とても大きな問題を提起されているものですから、ここだけで時間を費やしてしまいそうです、別のことをお聞きます。先生は、子どもが描くもの、表現したものをきちんと解説したものは見当たらないとも書かれていました。この本が出版されてからかなり時間が経っています。それ以降はどのようなのでしょうか。例えば、しばらく前に安西千鶴子さんが『子どもの絵はなぜ面白いのか』² という著書をだされて、これは非常にわかりやすくて良いものだと思います。この本を私は、鬼丸先生の著書の解説書として読みました。それ以外のところでは、あまり出版されていないというか、状況はあまり変わっていないように思います。

鬼丸：ずいぶん私の本は読まれたようで嬉しかったのですが、幼児教育や保育の現場ではそれほどでもないように思いました。

村上：先生の本は、美学書の中に含まれていますから手に取りにくいかもしれませんが。そのことはさておき、私の付箋にそって質問を続けさせていただきます。本文は大きく3つの章に分かれていて、それぞれ「発達」「原理」「余論」です。最初の「発達」では、3つの画期について書かれています。

鬼丸：子どもの絵の発達は大きく見ますと3つに分かれます、そのことです。

村上：はい、表出期、構成期、再現期。

鬼丸：その最初の段階である表出期は、何が描いてあるのかわからないということで、その段階の研究というのはずっとなおざりにされてきました。子どもというのは、大人を小さくしたものであり、未熟なものという観念がずっとありましたからね。大人にそれが何かわかるようなものを描きだしたところから、子どもの絵に関心もたれるようになってきました。それ以前のものに関心をもった人というのは特に少ないのです。それは今も変わってなくて、そのことについてを研究したものはあまりでないのではないのでしょうか。

村上：先生の提示された3つの画期というのは、とてもわかりやすくて納得できました。例えばローウェンフェルド³の画期にしても、また彼の視覚型と触覚型という2つのタイプの設定にしても、現在では少し無理があるように感じていました。ただ、先生がおっしゃるように、わけのわからないものを描いている子どもの段階というのは、今でもあまり問題にされていないと思っています。小学校では接する子どもの発達年齢が異なりますからあまり注目はしないでしょうから、乳幼児期にかかわる人こそが読むべきだと思っています。

鬼丸：「表出」は人間の内側にあることを外に現わすことで、それは根源的な衝動です。その衝動がなければ描くとか制作するという行為は起こりえないわけです。「構成」はいろいろな要素を組み合わせて一つのまとまったものを描き・つくるはたらきです。このはたらきが重要で、それがないと表出は単なる主観の放出にとどまってしまう。「再現」は、外部世界から採られたさまざまな要素を、芸術作品という別な次元に再生させる行為となります。

村上：そうしますと、私たちが簡単に子どもの描いたもの・つくったものを“作品”と呼ぶのは、表出の段階ではなく構成の段階からということになるのでしょうか。

鬼丸：そうです。構成期では、表出期のように気持ちのおもむくままに吐きだすだけではなく、何らかの目的があったり、意識的な気持ちの動きを背景にして他人を納得させるような客観的な統一形態を生じせしめるわけですから、そのあたりでできてくるものは“作品”と呼んでもいいでしょう。でもこれは、発達年齢に応じてということになりますから、誰もが同じようになるということではないですね。

村上：その3つのはたらきは、「芸術作品の形成に必ず参与する諸契機でもある」と書かれているのは、芸術家も子どもも3つの契機という点では同じだということですね。

鬼丸：子どもの制作したものは、それ自体が芸術作品であるとはいえません。しかし大人の芸術作品と共通した成り立ち、共通した性格のようなものをもっています。その場合の3つの契機、表出・構成・再現の心的作用がその制作に関与するという点では、大人でも幼い子どもでもまったく同じだということです。

村上：先生はムンクや初期のカンディンスキーの作品に目立つのが表出性で、セザンヌやモンドリアンにおいては構成意図が強く、クールベやモネには再現性が強いと書かれていましたが、私はこのことがちょっとよく理解できていませんでした。今、お話をうかがい納得できました。子どもの表現と私が試みてきた表現が、何となく自分の中で重なって見えてきて、少し気持ちが楽になりました（笑）。なぜならこれまでずっと、子どもとかかわるのは生業（なりわい）で、表現活動は別のものという考えでやってきて、そう考えること自体に何かとても後ろめたいものを感じてきたからです。

鬼丸：なるほど、そうでしたか。

村上：私は、先生の著書を読むことで、実に多くのことを学んだわけですが、このすばらしいテキストが一部の人の手の中だけで読まれているとしたら、それは残念なことだと思っています。先生のところに寄せられる反響

² 安西千鶴子『子どもの絵はなぜ面白いのか』講談社 1986年

³ ヴィクター・ローウェンフェルド（1903-1960）オーストリアに生まれ、アメリカに渡ってペンシルベニア州立大学で美術教育を講じる。1947年に『美術による人間形成—創造的発達と精神的成長』を出版。これが戦後のアメリカだけでなく世界中の美術教育の教科書となる。

というのはいかなるものなのでしょう？

鬼丸：関心をもってくださいる方はずい分いるとは思いますが。子どもの絵について真摯に考えようとしている人たちの研究会に呼ばれることもあります。私は、もともと美学が専門でしたから、堅い感じがして敬遠されてしまうのでしょうか（笑）。

村上：そこはぜひうかがいたかったことでもあります。少し話がずれますが、先生はなぜ、子どもの問題に興味をもたれるようになったのでしょうか。

鬼丸：私は、できあがったものよりも、できあがっていくプロセスの方に興味をもっていました。なぜかと言われると、自分でもよくわからないのですが、できあがる前の方が可能性に富んでいます。できあがったものがすばらしければ、それが訴えるものも大きいのですが、できあがったものというのは、人間の生命力とか精神力が働いた結果がそうになっているわけで、活発な人間の精神的な活動は無限に動いているものではないかと思います。ですからプロセスは見過ぎされやすいものですが、そこにどうしても心が惹かれてしまいました。そうしたこともあって、子どもの美術や古代の美術にも強い興味をもってしまったわけです。

村上：それは人類が美術を生みだしてきた長いプロセスと、子どもはほんの短い期間ですけれども、そこでたどっていくプロセスが重なるということでしょうか。生物学では、個体発生は系統的な発生をくり返すといえますね。

鬼丸：あまり直線的には考えたくないですが、そういうことだろうと思います。子どもの創造力はすばらしいですね。私は2人の子どもを育てましたが、大人では思いもつかないようなことをやりだしますね、それは絵だけではなくて言葉でも身体動きでもそうです。それなのについつい私たちは結果だけを見てしまいます。もちろん結果も大切ですが、それがすべてではないですね、やはりプロセスです。プロセスがだめなら結果は当然、不十分なものになると思います。他人の真似をすれば、一見良いように見えますが、それは本質的なことではないです。

村上：私は進んだ大学の専攻が異なるものですから、美術とか教育に関しては子どもの仕事を始めようと決めた時に、1年ほど近くの公立図書館に通って基本文献を読みあさりました。そこで学んだ限りでは、この個体発生と系統発生のくり返し説はとても魅力的な理論だと思いましたが、必ずしも納得できるものではありませんでした。まず原初的な表出の段階があって、それがやがて表現になり、さらにアルカイックとかクラシックと呼ばれる時代になって、さらにそれが展開して個性豊かな印象派などが生まれ、といった美術史の流れがあります。確かに、それに重ね合わせるように子どもの絵の発達の道筋を追うことができます。でも、こういったことは一見整合性があるように思えますが、本当にそうだろうかと感じることもあります。それは進化論のおおよそは理解

できても、完全に腑に落ちるところまでは行っていないということです。進化の理論はあっても、進化の実際のところは誰も目撃していません。SF小説などでは、水中生活を始めた近未来の人間にエラが発生するという描写がありましたけど。

鬼丸：確かに進化論は・・□□・・（ここからテープ損傷のため聴き取り不能）

2. 表出期

村上：では話をもとにもどして、3つの画期のうちの表出期についてうかがいます。この表出期はいろいろな点で最も重要な画期ではないかと思いました。

鬼丸：その通りです。先ほども言いましたが、このところがこれまでの研究ではあまり重要視されてきませんでした。ですからわからないことがとても多いんです。

村上：表出期は、絵というよりも身体運動の痕跡と理解しました。まさに人間の描き始めです。先生は、「無地の面にしるしをつけることは未知の世界の探求を試みることであり、その様な衝動が生まれつき、人間の本能に内在している」と書かれています。この未知の世界とは、何なのでしょう。

鬼丸：大人が珍しいものを見たがったり、旅を好んだりするのと同じようなことですが、子どもの場合にはもっと根源的な衝動ではないかと思います。

村上：先生はさらに、「自分にとって異質の外的世界が存在する限り、生きていくために人間はこの外的世界にはたらきかけ、外なる世界を自己の意に沿うよう従えさせるか、それが不可能ならば、少なくともそれとの宥和をはからなくてはならない」と書かれています。それは生きていくための行為、しかも強い必然性によって促されるということですね。

鬼丸：未知の世界とは、自分がまだ知らない外的世界のことです。それを理解するために相手を従えさせる場合もあるでしょうし、もっと穏やかな方法もあるかもしれません。いずれにしても生命をもつものが、自分の生命を維持するためにどうしてもやらなければならないことで、生命あるものに運命づけられた本能のようなものといってもいいでしょう。こうした本能が必然的に子どもにとっての未知の世界の探求を促すということです。ですから、幼児の描くという行為はその始まりにおいて、大人の行為という手本がなくても出現すべき性質のもので、その本質からいって自律的で自己発生的なものです。これは人間が探求の手を延ばそうとする精神のはたらきという点で、子どもの絵と大人の芸術は、共通していると考えられます。幼児の表現の発生には、こういった根拠があるわけですから、幼い子にかかわる人たちはそのことをよく理解しておく必要があります。

村上：幼児の生活を見ていますと、身体を動かしてどこかにぶつかっていくとか、手先を駆使して描く、ものをつくり、言葉も発します。描いたものやつくったものは

一度平面的な像や形になります。彼らはそれを見ながら、彼ら自身の中にフィードバックさせます。そういう作業は一人でもできますし、とても楽しいものです。幼児にできることは限られていますが、こういった芸術的活動というのはとても意味があると思います。ところが実際の子どもの生活は、いろいろと忙しくて楽しいことばかりではありません。

鬼丸：遊ぶ時間がなくて、少し可哀そうな感じがします、特に都会で生活していますとね。

村上：幼児が未知の世界を探索するために、最初に手をだし足をだすという行為というのは、未知の世界を探索・拡大していくと同時にアイデンティティーを確認する作業でもあるようにみえます。それは私がなぜモノをつくらうとするのかを問うのも、同じような作業であるという気がします。大人はいろいろな理屈を考えたり意識づけしながら自分自身と向き合っていくのですが、幼児は生活をかけて丸ごとというか、自分の全存在をかけてそういった作業をしていくように見えます。それが絵になったり造形的なものになっていくのを見た時に、子どもの表現はすばらしいと感心します。現代美術の作品を見ると子どもの絵を見るのとでは、位相は異なっても十分に比較できる力があるように思っています。

鬼丸：やはり子どもの絵が私たちに示してくれることは、とても大きいのではないかと思います。

村上：表出期を語るうえで、ローダ・ケログ⁴の仕事は重要だと思いますが、先生も度々ケログを引用されていますね。

鬼丸：彼女は世界中から 100 万枚ともいわれる子どもの絵を集めて検証し、多くの点でこれまでの通念を正しました。とても貴重な研究でしたが、基本的なところで少し難点があります。それは彼女の検証は、それまで一般的だった視覚性に重点をおき、絵を結果の側だけから判断してしまいました。大人の絵ではそれでもいいですが、幼児の場合にはこうした知見からでは解釈できないことがたくさんあります。

村上：私も少し気になっている点がありました。先生も指摘されたことですが、幼児の初期の線描きの基本図形をケログは 20 のパターンにまとめました。でもこの分類は、あまり妥当だと思えませんでした。その原因は、視覚的な見方での分類であったためですね。

鬼丸：そうです、彼女は幼児は年齢が低いほど視覚よりも触覚的運動感覚が重要であることに目を向けていませんでした。もちろん彼女の業績はすばらしいものですが、その点ではグレッツィンゲルの方が多くの示唆を後世に残したように思います。

村上：もう一つ、幼児が表出期の後期になって登場する頭足人間の手足の描き方ですが、彼女の示した例は間違っていると思います。このころの子どもは、手足を斜めに

描くことはしません。それはアルンハイムも書いています⁵ が、斜めの線は幼児にとっては直角の表現よりも高度な段階にあるため、最初から人間の手足を斜めの線で表現することはありません。ですから、『児童画の発達過程』に示されている頭足人間の斜めの手足というのは、大人の描いた誤った描画ということになります。

鬼丸：確かにそうですね。このことは構成期のところで私が書いたことと重なります。

村上：ケログが提示した表出期の 20 の描画パターンを、先生は修正・整理されて 4 つのパターンにされました。それが、①叩きつけ②振幅③回転④迷走です。この 4 つのパターンはとてもわかりやすく、また納得のいくものでした。

鬼丸：ケログの 20 個の基本図形は、彼女が見て一応のまとまりのある形と判断できるものを羅列しただけのものです。私が提示したのは、4 つのパターンがフォルムとしての初期線描の基本形態を示すと同時に、この年齢における線描の発達も視野に入れて整理しました。これは、子どもの内側からの形成のはたらきを示していると同時に、その一つ一つに必要とされる身体の成長が加味されています。例えば、身体の大きな動きである肩を動かして「叩きつけ」たものから始まって、やがて身体の細かな動きである手首や指の関節を駆使して描く「迷走」に至ります。

村上：これを見て、この時期の子どもの描画活動が、いかに身体と密接な関係にあるのかがよくわかりました。

鬼丸：この種の線描は、身体運動による生理的な満足感が得られると同時に、先に言いましたような未知の世界を探索するという精神的な志向をもつものです。ですからこの活動は結果として自分の外にある世界にはたらきかけ、その痕跡を残すことができます。でも彼らは、その残された結果にはあまりこだわりませんね。表出された結果にではなくて表出行為それ自体に喜びがあるからです。それがやがて独立した一本の線が生まれ、それがどうにか回って最後にそれが閉じ合わされる。それが円の発生です。この 4 つのパターンのなぐり描いたようなものは、円に至るととても大切な試行錯誤となります。そこには二次元の輪の形が描かれますが、それは平面だけを意味するものではありません。彼らの意識では、丸は人や犬や車であって、そこには中味がびっしりつまった実体、三次元の存在を意味しています。つまり円の発見はまさに存在するものの最初の表現です。

3. 構成期

村上：では次に、構成期です。ここでもいくつかの疑問があります。まず一つは、この時期の子どもが時々腕や手を描かないことです。そのことをケログは「子どもの注意力が欠けていたのではなく、子どものバランス感

⁴ ローダ・ケログ (1898–1987)『児童画の発達過程』黎明書房 1971 年

⁵ ルドルフ・アルンハイム (1904–2007)『美術と視覚 上・下』美術出版社 1964 年

覚、つまり一種の美感による」としている点を先生は批判されています。

鬼丸：子ども、特に幼児は目に見えるものを写そうとしているのではないですね、心で感じたものを表現しています。言葉の場合には、少ない語彙からだんだん複雑な形態を築き上げていきます。造形活動も同じで、単純から複雑化に向かうわけです。それをリードしていくのは目よりも触覚などの身体感覚です。その点でもケロググは視覚中心のとらえ方だったことがわかります。

村上：もう一つ疑問があります。それは成長の段階のことです。先生も書かれていますように、子どもの絵には成長の段階がある、それは階段のようなもので、その一段一段を自分の力で上がっていく必要がある、それは理解できます。大人が成長を急がせるあまりに子どもを引っ張り上げてしまうのは、子どもが自分で上がろうとする力を削ぐことになり、結果として子ども自身が内発する成長の力を妨げてしまう、ということですね。また、その階段の一段一段は、それぞれで充実し、子どもの生活を土台にして次の段に向かうのもわかります。でも、階段の上がり方には個人差があって、丁寧に一つ一つ確実に上がる子もいれば、大急ぎで行く子、また時々段を飛び越える子もいます。もっと極端な子では、ほとんど絵は描かずに、大人になってしまう子もいるはずです。その場合、絵を描いた経験のない子は、一つ一つの階段を十分に体験したとはいえないように思います。

鬼丸：絵は実際に描かなくても、さまざまな描く方法があります。例えば、手は使わないけれども目で見たものを頭のなかで描く、他人の描く様子を見ていたら自分も描いたような気持ちになる、つまり目が関与するわけです。それはもう描いたことと同じです。特に小さな子は五感を駆使して生きていますから事象に接し、そこで見た感じのものをさまざまな方法で具体的に再現します。

村上：ということは、心を動かされたことを絵に描く、あるいは言葉にする、また喜びで身体が動きだしてしまうことも、一つ一つの階段を上がっていくのと同じだということですね。なるほど、私はかなり狭いものの見方をしていたようです。絵や工作って、人間が表現するもの・ことの中の“一つの”手段でした。

鬼丸：幼い子どもは表現手段が限られますから絵や工作はとても大切なものです。でも大きくなるにつれていろいろな表現方法が身につきます。いつまでも絵と造形に頼っているわけではありませんね。このことは思春期以降の美術教育の問題にもつながってきます。

村上：今回は幼児期のことに絞らせていただき、次に子どもにとっての空間についておたずねします。基底線を地面として描き、その上に家や人物を描きます。空は画面の上方の部分にだけ描いて表現します。つまり地面と空の間は中空で、そこは何も描かなくて、色もぬりません。そのような描かれ方は、幼児期に特有のものです。この中空というのがよく理解できなかったのですが、こ

れは何なのでしょう。

鬼丸：何もない、というだけではないのでしょうか。

村上：私たちは、よく間（ま）ということを行います。西欧の人たちにはわかりにくい感覚らしいですね。何もないということではなくて、ここには空気が詰まっているなどと考えるようですから、ちょっとニュアンスがちがうように思います。幼児はとても論理的なところがありますから、その点ではどうなのでしょう。

鬼丸：子どもは間という意識もないでしょう。間というのは空いていることに何らかの意味があります。子どもの場合にはそうではないです、本当に何もないという意識だと思います。ですから空の上部だけには色をつけますが、その下はぬらないわけです。

村上：それなのに、大人は何もないのはおかしいと判断して、その空いているところに色をぬらせようとしてしまう、たぶん白いところがあると絵自体が未完成だと感じてしまうかもしれませんが、子どもは何もないところに色をつけるなんてことはまったく望んでいないと思います。

鬼丸：そのあたりのことはよく理解しておいてほしいと思います。特に小さな子どもたちと接する人たちには。

村上：立体のとらえ方も幼児は独特ですね。例えば木切れを組み合わせ、それを接着して人形を作り、そこに色をつけたことがあります。3、4歳児の場合、自分が今見ている面には色をぬるのですが、裏側にはぬらない。それで、人形をひっくり返して見せると、あっそうかと気がついて、裏をぬります。でも、側面の存在には気がつかない、というか目に入っていないようでした。それが1年か2年経つと今見えている面だけではなくて、裏を見たり側面も気にするようになります。そういった発達のプロセスというのは、絵画では気がつきませんが、立体の場合にはわかります。目の前にあることから、だんだん周辺に目をやっていくという合理的なプロセスがあるように思えます。裏はわりと早く理解できても、側面に意識がいくのはかなり遅いように思いました。

鬼丸：確か、側面のことはアルンハイムが『美術と視覚』で書いていたように思いますが、私はあまり気にしていませんでした。

村上：色をぬるということでも、幼児はどのように対象を見て、その見方がどのように変化していくのかということは理解されていないと思いました。3歳児では、面をスミからスミまでぬるという発想もありません。色をつける、というか面の一部を汚す程度のことが多いです。ですから、幼児に「スミからスミまで丁寧に色をぬりましょう」といった言葉がけは、子どもの発達に則したものではないということになります。

鬼丸：なるほど、3、4歳はそうでしょうね。5歳になるとどうでしょう。

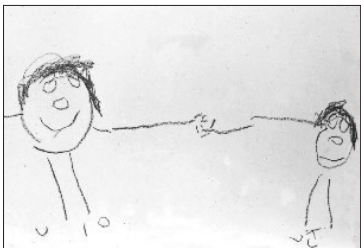
村上：そのころになると、もう大人とほとんど同じようになりますから、立体物も全体を見るようになります。

構成期について、もう一つ質問させてください。先ほどの手足の斜めに描く話と似ていますが、子どもの絵に表れる身体の欠損、特に腕を欠くことです。先生は、表出期はもちろん、構成期に至っても子どもは時々腕を描かないことがあると指摘されています。ケログはその理由も、子どものバランス感覚、また一種の美感であると書いていて、先生はそのことを批判し、身体運動性からくる結果のバランスであり、「内側から促す必然性がなければそれは視覚化されない」と断定されました。そのことが、どうもよくわかりませんでした。

鬼丸：ケログの考えが視覚重視であり過ぎることへの批判です。そのことの厳密なところは次章の「造形の原理」の中に、生理学の感覚分類として詳述しました。

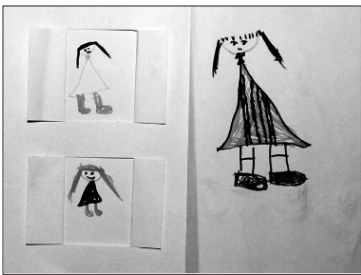


村上：はい、そこがよくわからなかったのです（笑）。一例を上げてみます。この4歳の子は手を描いていません（←）。その次の日に父親と指相撲をしたら、腕と指を描きました（↓）。これが、先生の「内側から促す必然性」によって腕の視覚化がされたということでしょうか。



鬼丸：そうです、指も5本正確に描かれていますね。

村上：次の絵を描いたのは6歳の子で、すべて両手が描かれていません（←）。この子はどんな人を描いても手は描きません。それで「なぜ手を描かないの？」と聞いたことがあります。彼女は「手を後ろで組んでいるから見えないの」と応えました。なるほどと思いましたが、よく考えてみると、なぜ手を後ろに回してしまうのかな、手を使う必要がないのかな、とも思えます。このように同じ腕（手）の描き忘れでも、前者は必要がない、あるいは必然性がないために無視し、後者は、それなりの理由があって欠いてしまったということでしょうか。



鬼丸：とても興味深い事例ですね。私の考えは、ケログに触発されてのものでしたが、もっと単純な理由があるかもしれません。確か、実験心理学の報告にあったと思います⁶が、幼い子は横に並べた2本の線よりも縦に

並べた2本の線の方に目がいく、というものです。ちょっと記憶が曖昧ですが、そうすると、縦に並んだ線が足、横に並んだ線が左右に延びた腕です。

村上：ということは、足には注目するが手は時々忘れるということでしょうか。確かに、人間は上下を間違えることはなくても、左右はよく間違えます。

鬼丸：そうですね、でも、はっきりしたことではないので、ここまでにしめよう。

4. 再現期

村上：では、再現期に進みます。この画期は小学校以降になりますので、全体的な話として進めさせてください。まず、私は今、臨界期というのがとても気になっています。それは、ある一定の時期にこういったものをやっておかないと手遅れになるというものです。これは脳の研究に携わる人たちがたびたび発言していて、かなり無責任な発言もあります。でもそれを差し引いて考えても、幼児期に自分からどんどん表現できる、表現してみるという経験がないと、少し大きくなってからそういう自発的な活動ができにくいのではないかと。例えば、表出期を過ぎて構成期を経て再現期に入った時に、表出期の時に何らかの強い制約を受けた子どもは、ある種の決定的なダメージがあるんじゃないかということです。

鬼丸：それはいわゆる〈天分〉の問題にかかわると思います。勉強によって知識を深く指導・訓練によって技術を積み上げていくわけですね。ところが、ある人はある程度まで積み上げたところで素晴らしい才能を発揮してりっぱな芸術家になったけれども、他の人は同じように努力をしたはずだけれども、そこまでは至らない、そういうことはありますね。

村上：はい、グレッツィングもそのことに触れていました。

鬼丸：彼の主張とは少しちがうかもしれませんが、とにかくこれまでの説明では、前者は生まれつきの天分が備わっていて、後者は天分が備わっていなかったということになります。その天分という概念ですが、これは科学的には説明できません。ですから、かなり都合のいい概念です。でもそのような差があるのは事実ですね。同じようなことをある書道家が話してくれたことがあります。自分は字が下手だった、下手だったから何とか上手になろうと思って一生懸命に字を書いた。でもある程度まで上手くなるためならたくさん練習すればいいが、さらに進もうと思うと、なかなかうまくいかない。それには、その停滞した位置から抜けだせるようなものがないといけない、それは天分とでもいうしかないものだというわけですね。それは書道家だけでなく、音楽家も同じようなこと言います。

私は天分というがあるのは確かだと思うんです。例え

⁶ 1996年に翻訳が出版されたグリン・V・トーマス『子どもの描画心理学』に似た記述があるが、この対話の3年後の出版であるため、詳細は不明。

ば生まれつき記憶力がいいとか機転が利くとか、いろいろな特性がありますよね。自分はこれはできるが、こういうことはどうしても苦手だ、という何らかの特性は誰でももっています。でも芸術家としての天分というようなものはわかっていませんね。それがわかっていれば、早いうちから準備をして自分の将来を決めることができるかもしれませんが、そんなものはないんです。だから抜けでるか抜けでないかというのは、小さい時に、自発的にものを考えるという経験が充分にあったかどうかだと思えます。生まれつきの素質もあるでしょうけれども、自分から考えるということが生まれもった素質とうまくかみあっていけば、延びていくのではないかと考えています。

教えられたことをきちんと積み上げてきた人というのは、はたから見えますと優等生でこれはきっとすばらしい人になるんじゃないかと思うのですが、実際はそれほどでもないですね。教えられて身につけるといのは一面では大切なことかもしれませんが、自分で考え、自分で発見することの方が大切であると思います。特に学校教育の段階に入ってきますと、他の学科は客観的な教育の段階がありますから、そのステップを踏んでいかないと次のことが理解できないわけですけど、芸術はちがいますね。絵画も芸術・美術の中に含まれますが、そういった教科には自発性の訓練、訓練という言葉が適切でなければ経験・体験でもいいですね、それは有効だと思います。それがその人の想像・創造性、あるいは真に創造的な生き方にもかかわってくるのではないかと思います。

5. 造形の原理

※ここからは、『児童画のロゴス』の後半である「原理」と「余論」についての対話だが、美術の発生の問題を含むため、『原初の造形思考』に関する話も加わっている。

村上：『児童画のロゴス』の後半に、「色彩の認知がもたら視覚のあずかるところであり、触覚や運動感覚といった体性感覚の領域ではないからだ。」とあります。私は、皮膚感覚は色彩にも関係するのではないかと考えています。例えば、色には温度を感じさせる何かがあって、それを皮膚の感覚器官のようなものが感受するのではないかということです。

鬼丸：それはあるかもしれませんね。ただ私はまだ、それを裏付けるような理論がきちん成立しているとは思っていません。私がまだ見つけていないだけかもしれませんが、すでにグレッツィンゲルはそのことを書いています。色の問題を取り扱った中に、子どもが色を手で触って確かめるということを観察していました。するどい指摘ですね。視覚だけでなく、触覚的な問題が色彩には関与し

ていることです。それは、まだ今の時点では確定的なことではありません。これからの問題でしょう。⁷

村上：例えば、赤い部屋と青い部屋があって、赤い部屋に入ると暖かいように感じ、青い部屋に入ると少し寒くなったように感じます。それと同じですね。子どもはやはり感覚的には敏感ですから、そういうことは大人よりも感じやすいのではないかと思います。また、男の子と女の子では色についての興味のもち方が少しちがうようです。そういったことを書いた本がでていました。

鬼丸：皆本二三江さんの『子どもの絵が語る男女の性差』（東京図書 1986年）ですね。

村上：あの本では、男の子はあまり色に興味をもたないとか、ぬり絵のような色遊びは女の子が好きだということを、具体例をあげて解説しています。皆本さんの著作についてはどのような印象をもたれたのでしょうか。

鬼丸：男女の差があることは事実でしょう。でもそれはあまり強調できないと思うんです。教育大学の学生で、ブルーばかりで絵を描いていた女性がいました。青など寒色を男性が好み、女性は暖色を好むと一般的にはいわれていますが、女の子でもこういった寒色を好む人はいます。同じ色を強く、しかもくり返し使うのは男性が多いともいわれていますが、鳥を赤い色ばかり描いている女性もいました。

村上：私の出会った女の子でもいろいろな子がいて、一様ではありませんね。

鬼丸：男性でも女装が好きだったりする人はいますね。それは趣味というもののよりも、何か根本的なものがあるようです。そういったことも、脳の問題と一緒に、まだまだ解明されていないんじゃないでしょうか。⁸

村上：今までたくさん子どもたちに接してきましたが、いろいろな性差の度合いがあって、みんな同じようにきちんと男女に分かれるのではない、ということはおわかりました。そのことを考えさせてくれたのはあの本でした。

鬼丸：『児童画のロゴス』では色彩の問題をほとんど取り上げなかったのが、今度の本⁹では少し書きました。

村上：子どもが本気で表現したものは、大人にとってはあまり都合の良くないものが多いように思います。例えば先生にこうしなさいと言われた時に、嫌だからめっちゃかなものを描いてしまった。それも子どもの意思表示でもあるわけですが、指示した先生はあまり嬉しくない。家でお父さんとお母さんが喧嘩をしていた、それで幼稚園に来て絵を描こうということになった時に、朝見た光景をそのまま描いてしまう。それは大人にとっては見たくないものですね。アートにはそういうことはいつもついて回ってくる。今思っていることを本気でやってしまうと、少なくとも今の体制の中では受け入れられな

⁷ 後年、皮膚が光を知覚する科学的原理が知られるようになった。

⁸ その後、SRY 遺伝子の存在が解明され、性差については大きな進展があった。

⁹ 鬼丸吉弘『創造的人間形成のために』勁草書房 1996年

い。そういったものの危険性、というところとオーバーですが、そのことはどう考えたらいいのでしょうか。

鬼丸：子どもにとっては正直に描いたのですから、それはそれで認めてあげるべきでしょうね。そういうところに浸かってしまっている子の場合には、まずそれを受け止める、そして認めてあげてから立ち直す方策をいっしょに考えるしかないんじゃないでしょうか。

村上：子どもの表現とは別ですが、砂澤ビッキの作品をたくさん札幌芸術の森美術館で見ました。アイヌ¹⁰についてはそれほど知識がありませんが、あの人の作品はどうしてもそのことを意識して見てしまいます。私は今、自然の中で制作しています。自然の中でつくっていただければ面白がられるのですが、それを丸ごとどこかにもち込むと嫌がられます。ビッキの作品にもそういうところがありますね。生の素材でそこに怨念が含まれているように見えるものと、生ではあるけれども鞏固な精神性を感じさせる抽象度の高いものがあります。

鬼丸：抽象性というのは重要です。その方がアピールする度合いは強いですね。例えばピカソのゲルニカも同じで、あの作品のエスキースはたくさん残っています。最初のうちは独裁者フランコに対抗するような意識で描き始めたようですが、それが修正を重ね続けて完成された時にはとても抽象度の高い普遍的なものになっていきました。その方がアピールする度合いも広さもちがっています。

村上：ビッキの作品の実物を見るのは初めてでした。写真集で見ていたうちは、もっと雑な仕事かなと思っていましたが、かなりデリケートな作品が多く、荒ぶる面と緻密な面の両方あって、それが魅力的でした。

鬼丸：あの人はムラがあるんです。サーっと雑にやってしまう時と、心血を注いで打ち込んで制作する時とがあります。北海道をあちこち回っていると、温泉旅館などに彼の作品がいくつもあります。荒っぽい仕事をやったなあ、と思わせるものがけっこうあります。そういったところも彼の魅力ですね、生き方がそのまま作品に表れてしまうのです。

村上：なるほど、芸術の森にあるのは選りすぐりなわけですね。彼の仕事は、先生の『原初の造形思考』を理解する上でとても参考になりました。

6. 美術の初源

村上：私の生活している浜名湖の北岸は、石灰岩の層が多く走っているところで、近くにたくさんの洞窟があります。静岡県と愛知県の境に嵩山（すせ）の蛇穴と呼ばれる洞窟遺跡があって、縄文時代早期の人の痕跡が残っています。洞窟の中はU字型になっていて奥行きが100mくらい、観光施設ではないので真っ暗です。電灯をもって入ったことがあります。縄文時代の遺物が発見されたのは入り口付近だけです。ヨーロッパの石灰岩地帯の洞

窟は何kmもあってとても深いですね。その洞窟の奥の方に旧石器時代の壁画が残されているのですが、たった100mの穴に入っただけでも、こんなところに絵を描くなんてとんでもない仕事だと思ってしまいます。先生は、洞窟に残された絵画を分析されて、神話が重要だと書かれていました。神話はその集団、民族といってもいいと思いますが、彼らの歴史でもあるわけで、そういったものがないと、このような場にわざわざ入り込んで絵を描くことなどしない、という気がしていました。行為自体が特別なことであり、そのための特別な場所という感じなんです。たくさん牛が獲れますようにといったレベルでの思いや願いではないと感じました。この本を書かれた時と現在では、何か変化がおりでしょうか。

鬼丸：変わっていません、同じです。要するに洞窟は神判の場所です。今言われたように狩猟呪術のために描かれたのではなくて、ある部族がそこに集まり、選ばれたシャーマンのような人間が入って神の声を聴くとか、神話語りをするというようなことだと思いますが、きっかけは一つではないですから、いろいろな場合があったように思います。フランスのラスコーの場合は比較的に入りやすいようですが、多くは簡単に入れるようなところではないですね。同じラスコーでも、かなり奥の方にも描かれているのがあって、そこには簡単にはたどり着けません。ですから、たくさんの人が入ったということは考えにくいですね。日本でも秘仏というのがよくあります、絶対に見せないというもの。隠されてはいるものの、人間の力を超えたような存在を示すということですね。

村上：文字の発生でも、今年（1993年）の1月に中国で5000年くらい前の文字が発見されました。わずか数文字だったようですが、正式に調査したら、どうも文字とは呼べないだろうということになりました。漢字学の白川静先生は文字は発生する時点で体系があらかじめできている、とおっしゃっています。いろいろなものを象徴する体系ができて初めて文字が生まれるということだと思います。洞窟壁画の場合もそれに近いような感じがするのですが。

鬼丸：つまりイメージができていて、ということでしょうか？

村上：そのあたりのことは私ではよくわかりませんが、そうですね、イメージでしょうか？なんとなく描くのではなくて、はっきりした目的、明確な理由があって描かれているような…

鬼丸：原始時代では、そうですね。

村上：子どもの場合でも、身体運動の痕跡を残しているような表出期のころとある程度意識的に表現する構成期では、なにか決定的な隔りがあるように思えます。

鬼丸：そうです、できたものから何かを発見して、今度は意識的に何かを表現しようとするということです。

¹⁰ aynu はアイヌ語で人間（アイヌ民族）を意味するため、そのまま使用する。

村上：例えば小樽市の隣の余市町にあるフゴッペ洞窟には、古代文字ではないかといわれているもの（→）が残っていますが、あれはどうなのでしょう。



鬼丸：意識して描いたのでしょうかね、あの形を見ますと。何らかの様式とか体系ができあがったものではないでしょうかね。比較的抽象的な部分と恣意的な表現が見られますが、そのどちらが早いのかということが、その時には確定できなかったんです。その関係がわかれば面白いんですけどね。そのあたりのことははっきり言えませんが、確かに体系としてできあがったものだと思います。

村上：ニューギニアにアスマット族と呼ばれる部族がいます。大阪の民族学博物館のビデオギャラリーにあったのを見たのですが、彼らは一年に一回、祖先を祭る日に、太鼓に彫り物をしたり絵を描いたりします。調査に行った研究者が普段はそういうことはしないのかと聞くと、この日だけ、この祭りのためだけに彫るし、描くと応えました。これにはびっくりしました。そういう理由とか、根拠があって絵画や造形的な表現に至るわけで、そういったものがないとしない、何という潔さだと感じました。私は、いわゆる美術の教育は受けてこなくて、30歳を過ぎて現代美術の世界に入りました。ですからなぜ自分はこんなふういきなり絵を描こうとしたのかということが、最も大きな疑問としてついて回ることになりました。

現代の美術でもこんなことがあるのですから、人類の美術の発生においてはもっと明確な理由が、その始まりにあったのではないかと考えてしまいました。神話の体系のようなものがあってそれを伝達する、あるいは自分たちのアイデンティティーを確認する作業だという先生のお考えに接して、自分の中でモヤモヤしていたものが少しずつ明らかになりつつあるという感じがしています。

鬼丸：旧石器時代の後期からです、こういった絵がでてくるのは。それ以前は洞窟の壁に引っかけたものとか石に線を引いたりしたものがあるけれども、絵のようにまとまったものは確認されていません。あったと主張する人もいますが、まだ誰もが納得できるようなものの発見はされていません。¹¹

村上：そうしますと、子どもの絵の表出期から構成期にいたる、その間の時期の絵画表現は人類の美術では発見されていないということですね。

鬼丸：そうです。

村上：人類の美術の歴史がいろいろな発見によってどん

どん年代が遡っていきますね。現生人類は誕生したと同時に絵を描くことができたという人もいますが、どうなのでしょう。

鬼丸：面白い推理だと思いますが、さてどうでしょう、これからの問題ですね。

村上：文字の場合ですけど、古代エジプトでは文字を書く人間は「書記」と呼ばれ、特別な能力と同時に霊力をもった人としてその仕事を担いました。それは日本でも同じようなものだったと思います。そうすると、絵を描くというのも、文字と同じように、特殊な人というか選ばれた人間が担ったということでしょうか？

鬼丸：そういうことはあったんじゃないでしょうか。ある程度、イスラエルの・・・□□・・・（聴き取り不能）

村上：ラスコーでも一つの壁面に一つの要素が描かれ、他の要素は混在していない。

鬼丸：そうです、描かれた時間には差があったとしても、そこに一定のあるつながりのようなものはあった可能性があります。誰でもが描けたということではなさそうです。

村上：『原初の造形思考』の中で〈口誦〉のことを書かれています。旧石器時代の絵には、必ずその背後に意味があって、あのように入るだけでも困難な洞窟の奥で、そこで制作することの重大な意味があったはず。そして「ただ口誦のみで伝えられたもので、絵画や彫刻的な表現は、それらの集約された、象徴ないしは記号に類するものとしての役割だけを担った」と書いておられます。これはとても驚きました。美術をやっていると、どうしても美術本意で考えてしまうのですが、人間の表現行為全体として考えた時には、絵画はその一部を担っていた、いろいろなものの中の一つだということですね。口誦というのは、アイヌのカムイユーカーでもそうですが、背景に神々がいて、それを特別に力をもった人間が受け取って発話することで強い霊力を発したわけで、「言霊（ことだま）」ということでもありますね。それは例えば、人の名前を呼ぶ時には、口にするだけで相手を呪い殺すほどの力があった。現代のように言葉はペラペラおしゃべりするだけのものだったり、絵は描いたらすぐ誰か（人間）に見せるといったものではない。そんなことを考えながら洞窟壁画を見ますと気楽には見られないと思ってしまいます。私は、ラスコーもアルタミラも復元された洞窟のレプリカには入りましたが、実物は見ていません。先生も書かれています、洞窟には丸太を組んで、その上に上がって天井に向き合って寝そべって描いた。ランプの灯りといい、異様な湿気といい、最悪の条件で描く、しかも何日もかかるわけです。

鬼丸：日常的なものではないですね、ああいう場所に敢えて描いたというのは。人が容易には近づけないような不気味な洞窟の奥に描かれたわけですから、聖なる空間

¹¹ この対談の翌年（1994年）にフランスで発見されたショーベ洞窟の壁画が37000年前、2018年にはスペインでアルタレス他3つの洞窟壁画が発見され、64800年前と推定された。

といってもいいでしょう。それを描きそれを必要とした集団にしかり理解できないもので、その集団なら誰が見ても納得させられてしまうような背景があって、そこに存在し長い間描き続けられたのです。

村上：その時代の絵画は必要なものとして存在したのでしょうか、これからの美術の存在理由はこういったものになるのでしょうか。古代人の存在をかけた理由によって描かれたものの切実さには太刀打ちできないのではない、それは自分たちがやっていることも同じで空しいな、という気が時々します。

鬼丸：現代に生きている人間は、現代のやむをえない事情の中で生きているわけですから、後世の人が見れば、同じようなことをしているなあ、と受け取ってくれますよ（笑）。

村上：『原初の造形思考』の最後に、再び神話について書かれ、レヴィ＝ブルュール¹²に言及されています。先生は絵画と神話の関係については、現在どのように考えておられるのでしょうか。

鬼丸：先ほどあなたが言われたように、私はずっと洞窟壁画は狩猟呪術のためだったという説に疑問をもっていました。その呪術説は西欧でも主流だったのですが、それを覆したのがルロワ＝グーラン¹³です。彼の「両性神話説」はわかりますね。彼が主張したのが、洞窟全体が両性の対立・相補を基盤にした神話の体系の表現だということです。そこに口誦による伝達、という考えが加わります。グーランの説を私は全面的には受け入れることはできませんが、神話説と口誦の存在については、ほぼ間違いのないと思っています。その後いろいろな説が出ていますし、現在でも狩猟のための共感呪術説を奉ずる人はいます。神話は洞窟で語られ、そこに絵画や彫刻が集約された象徴、あるいは記号としての役割を担って描かれたのです。洞窟に残されたのは神話が語るところの造形的記号、神話文字と見ていいと思っています。

最後にレヴィ＝ブルュールに触れましたが、これは変容の論理です。彼は原始的な心性の特徴は「前論理的で神秘的」な点にあると考えました。神秘的関与です。未開人（※当時の表現）にはそれがあったということを実感して考え指摘したのが彼です。ところがその後、人類学が進んで来て彼は散々に批判され、最終的にはその説を撤回してしまいました。彼が文明人と未開人の思考のちがいを強調し過ぎたことは否定できませんが、両者の心性がまったく同じという考えも行き過ぎです。神秘的関与の元にあるのが変容の論理です、「A が非 A である」という考え方で、これでないと多くの民族の神話は理解することができません。そういった心性は私たちの中にも生きているはずですが、それがより強く旧石器美術を描いた人たちの中に存在していたのです。そのことを彼は早くに主張し、否定されました。

村上：私たちが山の中で大きな構造物をつくっていた時に、知り合いの画家が見に来て、「神話づくりだ」と呟きました。その時は何のことかわかりませんでした。自分たちで勝手にやっているという程度の自覚しかなかったですから。それがずっと後になって、その言葉の意味が何となくわかってきました。そのプロセスで先生の『原初の造形思考』に出会い、神話というのは、私たちのやってきたことのキーワードになるのかな、という認識をもつようになりました。

鬼丸：神話はそれをつくって口伝しなければならぬ、その集団の秘儀でもあります。秘儀はその集団の存在理由を語ったものなのでしょう。そこでは人が馬になり、馬が樹木に変容します。私たち人間は人であると同時に動物でも植物でもあるのです。そのような心性があってあの壁画は描かれたのです。

村上：そこに古代と現代の時間的な差はあったにしても、そういったことに駆り立てられるものというのは、共通しているのではないかと思います。こういうことは放っておくととても恣意的なものになりますから、ある種の危険性も孕んでいると思います。でも、人間の美術の発生を子どもの発達から考えていって、それが神話に結びつくというのは、なにか運命的な気もしています。今度の本は、どのようなものになるのでしょうか？

鬼丸：人間の創造性の問題ですね。雑誌に書いたものを中心に構成しますから、これまでのよりもわかりやすくなるように書いています。お茶の水女子大がだしている「幼児の教育」と小学館の「総合教育技術」の増刊号に何度か発表したものが・・・□□・・・（以下、テープが延びきって、再生不能）

おわりに

テープ起こしを進めながら、鬼丸先生の御遺族に印刷の許可をいただきたいと思います。私と同年代の二人のお子様の連絡先を探しました。しかし札幌の御自宅はかなり前に処分され、2つの出版社及びかつて勤務された大学に問い合わせましたが、「連絡先不明」という返信しかいただけませんでした。そのため、印刷の許可どころか、何もご報告ができないままです。お二人の連絡先を御存じの方がみえましたら、ぜひお知らせいただきたいと思っています。

なお、本稿は科学研究費助成「課題番号 21K02450」によるものです。

¹² レヴィ＝ブルュール（1857－1939）フランスの哲学者、文化人類学者

¹³ ルロワ＝グーラン（1911－1986）フランスの先史学者、社会人類学者