

Title	「チャイルド・アート」の美学：「実践としての芸術」試論
Sub Title	Aesthetics of "child art" : an essay on "art as practice"
Author	西野, 真季(Nishino, Maki)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2015
Jtitle	哲學 No.135 (2015. 3) ,p.133- 157
JaLC DOI	
Abstract	<p>In this Paper, I try to outline the aesthetic thought on Child Art, represented by Franz Cizek(1865–1946), Roger Fry(1866–1934), and Herbert Read(1893–1968), and endeavor to analyze it in the context of analytic philosophy.</p> <p>Today we cannot deny the presence of Child Art in the "art world", although it is on the borderline: while there is a case of a successful child artist "who has achieved an outstanding critical and commercial success, we still cannot but doubt its authenticity. In this paper, I am going to show, by outlining aesthetic thoughts on Child Art by Cizek, Fry and Read, that it is actually an example of Modern formalist/expressionist project, based on the belief in the similarity between Children and Primitives.</p> <p>If we cannot deny the "artistic provenance" of Child Art, what are the philosophy of art to do with it? I am going to discuss that the theory of "art as practice" will best accommodate Child Art, but in order to capture the actual dynamism of the practice of art, we need to take an interdisciplinary approach, while keeping the fundamental questioning about the origin and value of practice of art itself.</p>
Notes	投稿論文
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000135-0133">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000135-0133</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## 「チャイルド・アート」の美学

——「実践としての芸術」試論——

西 野 真 季\*

**Aesthetics of “Child Art”: An Essay on “Art as Practice”***Maki Nishino*

In this Paper, I try to outline the aesthetic thought on Child Art, represented by Franz Cizek (1865–1946), Roger Fry (1866–1934), and Herbert Read (1893–1968), and endeavor to analyze it in the context of analytic philosophy.

Today we cannot deny the presence of Child Art in the “art world”, although it is on the borderline: while there is a case of a successful “child artist” who has achieved an outstanding critical and commercial success, we still cannot but doubt its authenticity. In this paper, I am going to show, by outlining aesthetic thoughts on Child Art by Cizek, Fry and Read, that it is actually an example of Modern formalist/expressionist project, based on the belief in the similarity between Children and Primitives.

If we cannot deny the “artistic provenance” of Child Art, what are the philosophy of art to do with it? I am going to discuss that the theory of “art as practice” will best accommodate Child Art, but in order to capture the actual dynamism of the practice of art, we need to take an interdisciplinary approach, while keeping the fundamental questioning about the origin and value of practice of art itself.

---

\* ニューヨーク市立大学博士課程 美学芸術学

米国のドキュメンタリー作品『私の子でも描ける』（2007年作・日本未公開）では、4歳の少女マイラ・オルムステッドの絵画が話題となり、ギャラリーで売買され商業的成功を収めて、メディアをにぎわす様子が描かれている<sup>1</sup>。しかしマイラの絵が注目を集めるにつれて、その芸術的価値についての人々の迷いも大きくなり、アマチュア画家である父の制作介助が指摘された後に、彼女が本当に「神童」なのか、それとも大人たちの「捏造」の被害者なのかという疑念が、作品後半のテーマとなる。その真実はともかく、このドキュメンタリーは、ある4歳児が「プロ」の画家もうらやむ商業的成功を収め批評的注目を集めた事実や、子どもの作品の芸術性への期待が広く人々のうちに存在することを記録している。同時に本作は、副題「アメリカン・ドリームか、アート・ワールドの陰謀か？」が示すように、子どもの制作物が（部分的にであれ）芸術として認知されたとしても、その芸術的価値の真正性については疑いが残ることを表している。未熟な「素人」を創造主体と見なしても、大人の介入無しには制作、鑑賞、評価が成立し得ないため、マイラのケースも協力者による価値創造劇と捉えられても不思議ではない。子どもの制作物はその本性上、それが満たそうとする天賦の芸術的才能への期待を完全に満たし得ないために、たとえ「アートワールド」の一端にあっても、低い地位に留められる<sup>2</sup>。本論は、「芸術」の境界に位置する子どもの制作物に注目することで、「芸術とは何か」について考えることを目的とする。

子どもの制作物への芸術的期待の歴史を調べてみると、この期待が今日の「価値の混乱」に乗じて偶然に生じたのではなく、新たな価値を求める美術運動のなかで形成されたものである事が分かる。本論文では、今日我々が抱く子どもの制作物への芸術的期待の基盤をなす思想を、フランツ・チゼック（Franz Cizek, 1865-1946）の提唱した「チャイルド・アート」の概念を中心に明らかにし、美学的に分析することを目指したい。世紀末ウィーンの前衛芸術サークルに近かったチゼックは、子どもの創作物（線

描 drawing, 絵画, 工芸など) を「チャイルド・アート」<sup>3</sup>と呼び、大人の創作物とは異なる独自の芸術的価値を持つものであると最初に主張した。チゼックによる子どもの制作物の美的価値づけは、ロジャー・フライ Roger Fry (1866-1934) やハーバート・リード Herbert Read (1893-1968) から美術評論家たちに影響を与え、それぞれの独自の思想へと展開された。本論文は、子どもの制作物への芸術的期待をチゼックの「チャイルド・アート」概念によって代表させ、そのジャンルの特性をチゼック、フライ、リード3者の思想を通じて明らかにした上で、これを分析美学の文脈において分析してみたい<sup>4</sup>。

1章では、子どもの制作物の美術史への登場の背景をふまえてチゼックの思想を紹介し、子どもの制作物への芸術的期待が、20世紀前半の前衛芸術家や理論家たちの「理想」のなかで育まれた事実を示す。2章では、フライとリードがチャイルド・アートと芸術教育に、それぞれの理想的社会実現の契機を見いだしたことを示し、子どもの制作物への芸術的期待の広がりを見る。そして3章では、チャイルド・アートが現代における芸術の変貌を示す一例であるとすれば、これをモデルとして分析美学の文脈においてどのような芸術概念が描けるのかを考えてみたい。現代の分析美学においては、「芸術とは何か」を定義論として議論する伝統があるが、チャイルド・アートを従来の理論で十全に説明することはできない。チャイルド・アートをモデルに新たな芸術概念を考えるには、芸術を「実践」として捉え、芸術社会学などの成果も含めた多面的アプローチによる研究が必要であることを指摘し、そのための課題を示したい。

## 1 近代芸術とチゼックの「チャイルド・アート」

「子どもの絵」が「芸術」となるといった現象は、近現代芸術が写実や美という伝統的な基準を捨てた後に起こった偶然事のように見えるかもしれないが、実は芸術家たちの積極的な努力の結果であることを、ジョナサ

ン・ファインバーグは『無垢の目：子どもの芸術と現代の芸術家』において示している。ファインバーグはまず、子どもに特有の資質を芸術的創造性の点で理想化する、ロマン主義以降に顕著となる思想の系譜を示し、ラスキンの「目の無垢性」の理想や、ボードレールの「新しさ」の理想に至ることを指摘する (Fineburg 1997, 9)。そして 20 世紀前半の芸術家たち (マティス、カンディンスキー、ピカソ、クレー、デュビュッフェ等から抽象表現主義まで) が、いかに「子どもの絵」に触発され表現方法の探求を進めたかを、詳細に論じている。作家によって子どもの創作へのアプローチは異なるものの<sup>5</sup>、(マイラが比較される) ポロックを含む戦後の作家に至るまで、芸術創造において幼年期というテーマが重要であったことを知ると、「子どもの絵のようだ」という現代美術への批判が、こうした事情の逆説的な反映であることが分かる。

20 世紀の前衛芸術家たちが子どもの絵に注目するようになった背景には、19 世紀後半の子どもと未開人 savage (または原始人 primitive) の相同性に対する知的な関心の高まりがあった。スティーヴン・グールドは、個体発生と系統発生に並行性を見る「反復説」が世紀転換期に影響力を持ち、犯罪人類学、人種差別主義、子どもの発達、初等教育、精神分析などの領域に広がったことや、白人の子どもと黒人の大人を同等に見る人種差別主義的発想が当時のヨーロッパの「知的階級」に共有されていたことを紹介しているが (Gould Ch.5)、子どもの芸術制作への関心はまさにこの知的風潮の中で培われた<sup>6</sup>。さらに、1880 年代から 90 年代にかけて盛んになった未開人と子どもの制作の類似性をめぐる研究や、児童画コレクションに基づく作品集の出版、頻繁な児童画の展覧会の開催などが、チャイルド・アートを前衛芸術家たちに周知させることに貢献した (Fineberg 1997, 11-12)。スチュワート・マクドナルドによれば、チャイルド・アートを認知させた主要な要因は、子どもの制作についての心理学的研究の発展、原始美術に対する関心の高まり、19 世紀末のアカデミー的芸術の衰退と後

期印象派以降の流れ、の3つである (Macdonald 320)。子どもが生まれ持った傾向性に沿うことを推進する功利主義心理学の思想は自由な芸術教育を後押ししたが、これが近代美術内部の反アカデミー、反模倣の潮流と重なり、教育学者や心理学者の議論を超えた美学的主張が生まれた。世紀末ウィーンの前衛芸術に親しんでいたチゼックは、この流れを代表する一人である。

1885年にウィーン芸術アカデミーに入学したチゼックは、教育者となる前に芸術家としての訓練を受けた。当時のウィーンでは、アーツ・アンド・クラフツ運動に影響を受けた建築やデザインの近代化運動が高まりつつあり、オットー・ワーグナー、ヨゼフ・オルブリッヒ、ヨゼフ・ホフマン、グスタフ・クリムトラを含むチゼックの仲間たちは、アカデミー的な伝統を嫌悪し、1897年に分離派を興した。チゼックは学生時代に下宿先の子どもたちと触れ合うなかで、子どもたちの自由ながら共通性を持つ表現に興味を持った。そしてクリムトラに奨励されて、自ら温めていた児童美術教室のアイデアを週末の私設授業の形で、ウィーン実業学校の助手に任命された1897年に実現した (Macdonald 340-341)。チゼックは子どもたちに、複製などで流通している図像を器用に真似するのではなく、記憶力や想像力を働かせて自発的に描くように奨励した<sup>7</sup>。チゼックの生徒たちは、彫刻、壁紙、ポスターなどのデザインを含む習作を、様々な媒体を用いて制作したが、子どもたちがリズムミカルな形態を見いだす過程をチゼックは、「精神的な自己発見の過程」と考えていた。(Malvern 266)。子どもの制作についてチゼックは、教師が介入せずに生徒の自発的表現を見守る立場を主張したが、実際には細かな指導や制作上の方向づけがあり、その思想と教授法の矛盾が指摘されている<sup>8</sup>。チゼックの生徒たちの作品を見ると、象徴的表現をよしとするチゼックの芸術観<sup>9</sup>を反映したような、当時の装飾芸術やオーストリアのフォーク・アートを思わせる高度に洗練された出来栄えとなっている (図1, 2参照)。チゼックの後代への影響は、

矛盾を含む教授法や子どもの作品よりも、子どもの制作物に自足性を認める彼の主張にある。

チゼックの主張の中心は、チャイルド・アートの自足性である<sup>10</sup>。チゼックによれば、チャイルド・アートは大人の芸術とは異なる、独立した固有のものであって「それ自体の法則 laws」に従う (Wilson 1921a, 5)、または「不変の形式法則 eternal laws of form を持つ」 (Viola 1936, 35)。チゼックは1-2歳児にも表現欲求を認めるが、子どもに固有の創造能力は知性が目覚める14歳ごろには衰退し、二度と戻らないと考えていた (Wilson 1921a, 5)<sup>11</sup>。「法則」についてチゼックは厳密な記述を行っていないため、断片的な言及から再構成する他はないが、子どもの表現や自発的制作過程にみられる共通性を法則として想定していると思われる。子どもの自発的制作は「神」の望んだものであるが (Viola 1942, 170)、子どもは、大人の「概念論理的 comprehensively logic」な思考法に対して、「視覚論理的 optically logic」に思考する (Viola 1936, 36)。例えば、円形の池に対して人を直角に描いたり、遠近法の無理解に示されるような、大人には「欠点」と見える特徴を子どもは共有するが、それは子どもの心の働きに忠実な表現方法である (Viola 1936, 24-25)。また、チゼックの見た「真のチャイルド・アート」の発達には、殴り書きの段階、リズムック (または反復的) な段階、そして抽象・象徴的な段階、の3つがあるとヴィオラは整理している。第一段階は18ヶ月から2歳の間に始まり、「絶対的必然性」によるもので、「筋肉運動」でありながら部分的に「表現」でもある。第二段階では、反復そのものに喜びを見いだすがゆえに、子どもは形、線、色彩を繰り返すが、それは例えば10本の多足動物として表される。第三段階は色彩と形により表わされ、プリミティヴ・アートに比されている。内的運動を表す欲求のはけ口としての絵画は、差異化と再現の方向に向かって発達する (Viola 1942, 25-31)。教師は子どもの持つ創造的衝動を励まし、チャイルド・アート特有の成形 Gestalten の段階へ導かねばなら

ない (154).

子どもが生まれ持つ創造力は、(大人への) 成長や文化的な悪影響により必然的に阻害され、失われるものとされていた。チゼックは、豊かな文化体験(読書、絵画鑑賞、観劇や映画鑑賞)が創作上の模倣を招くと考えていたため、貧しい地区で育った子ども(農民やプロレタリアの子ども)のほうが、豊かな文化的環境で育った子どもよりも「より独創的で創造的」と見ていた(Viola 1936, 20; Wilson 1921b, 10)。チゼックの見る子どものタイプには、「自らのルーツのまま育ち、外からの影響を受けていない子ども、外からの影響を受けつつ個性を保つ強さのある子ども、インスピレーションが完全に外からのもので、その結果人格を完全に失った子ども」があり(Wilson 1921a, 6)、外的悪影響への抵抗力と創造性が関連づけられていることが分かる。「芸術家」とは成熟年齢に達しても「子ども」であり続けられる希有な生来の才能であり、教育によるものではない。そこで絵画教室では「芸術家」を育てるのではなく、生涯各自の創造性を発揮することを促すことが目指されていた(Viola 1936, 26-28; Viola 1942, 35, 60)。神童は「若々しい創造性」の重要な段階を飛ばしてしまうため「はじめから小さな大人」であるともいわれており(Viola 1936, 34)、「芸術的であること」を「模倣の力」によるとして批判的に見ていた側面もうかがわれる。

チゼックは、チャイルド・アートに独自の芸術的価値を論じながら、「芸術」の制度から距離を取ろうともしていた。例えば、チャイルド・アートの展覧会を教師のためのものと位置づけ、作品制作の過程の重要性から生徒に作品は保存させなかったという(Wilson 1921b, 14)。このことから、チゼックが子どもの制作物を単純に「芸術化」しようとしていたのではないことがうかがえる。しかし、チゼックが分離派の展覧会(1908年)にチャイルド・アートを併せて展示したことや(Shoske 327)、彼の生徒の作品に当時の前衛芸術の雰囲気が濃く現れていたことも考えると<sup>12</sup>、アカデミックな芸術に反対して、ウィーンの前衛や(ラスキン・モリスらの)生



活に沿う芸術を賞揚するチゼック自身の「芸術」に対する理想がチャイルド・アートに託されていたと考えざるを得ない。チゼックのチャイルド・アートの実践は、「反芸術」の身振りで新たな芸術を探ろうとする前衛芸術の展開の一部、あるいはむしろ、その典型的表現とさえ見なすことができる。ハワード・シンガーマンは、チゼックと同時期の米国の教育者アーサー・ウェスリー・ダウの両者に、「内的衝動と芸術の諸要素や原理とが対応する」という共通の思想を見だし、「芸術の基礎や不変的法則が、諸個人の自己実現と表現に応じて、個人のうちに基礎づけられる」という19世紀後半以降に現れる思想傾向を指摘している (Singerman, 109-110)。モダニズムが「形式主義であると同時に表現主義」なのは、芸術教育の思想に示されたような、形式的刷新と「自己発見」の不可分性にあるとシンガーマンはみるが (Singerman, 119)、チゼックはその傾向を典型的に示しているといえる。

「チャイルド・アート」の思想の全体を解明するためには、子どもの制作物に対する芸術的評価を、心理学や教育学を含む広い文脈で検討しなくてはならない。とはいえ、チゼックに加えて、美術批評において影響力を持ったロジャー・フライとハーバート・リードの思想の輪郭をたどるならば、少なくともチャイルド・アートの美学が形式主義／表現主義の美学とともに育ち、理想の社会像の実現を託されたものであるという基本的性格を示すことはできる。チゼックにあっては曖昧だった芸術とチャイルド・アートとの関係を、フライは自らの「フォーマリズム」の理想と重ね合わせ、リードはチャイルド・アートにラディカルな社会改革の理想を託した。次章では、それらの検討にすすみたい。

## 2 フライとリードによる「チャイルド・アート」の展開

独自の「チャイルド・アート」の思想を展開させたフライもリードも、アプローチの違いはあれ、子どもと未開人の制作物さらには現代の美術を

類比的に見る姿勢を共有していた。フライは、同時代の子どもの発達についての研究には注意を払っていないが、子どもと未開人の相同性をめぐる「文化的神話」は受け入れていた。一方、チゼックやフライより後の世代のリードは、心理学、教育学、科学などの研究結果をふまえつつ、子どもの作品にユングの原型理論に沿ったシンボルを見いだし、それを先史時代の制作物や現代芸術と比較検討した。

フライがチャルド・アートの芸術性について肯定的な言及をするようになったのは1910年代からであるが、それはプリミティヴ・アートの芸術的な評価に伴うものであった。フライの「プリミティヴ・アート」の概念には、アフリカの黒人やブッシュマンばかりでなく、欧米芸術の源流にあるとみなされているエジプト人、古代ギリシア人、ビザンティンの親方、「イタリアン・プリミティヴ」として知られる画家たちなども含まれていた (Shiff 163-164)。1910年の「ブッシュマンの絵画」では、「我々の人種のプリミティヴな線画は、著しく子どものそれに類似している」とし、視覚像の描写ではなく「心的イメージ」を表現するところに両者の共通点を見いだしている (Fry 1910, 334)。フライのチャルド・アートに対する肯定的な態度が明確に表明されるのは1917年の「子どもの線画」で、それは、チゼックに影響を受けて独自の自由な芸術教育を実践したマリオン・リチャードソン (Marion Richardson, 1892-1946) と知り合ったことがきっかけになっている<sup>13</sup>。フライはリチャードソンの生徒の作品に触れて、無学の子どもの「ほとんどすべての線画」が、「最良の芸術」を除いたすべての大人の線画を凌駕する「美的利点 aesthetic merit」を備えているとして、子どもやプリミティヴな制作者と、フライにとっての理想的芸術家である「フォーマリスト」とを対比する。プリミティヴな芸術家と子どもは、出来事や対象に「激しく感動」し、その驚きと喜びを無意識的かつ直接的に表現するがゆえに、その表現がリズムカルで美しくなる。一方、フォーマリストもまた深く対象や出来事に感動するが、彼らにはもとの対

象から離れて「形への情熱的な思い feeling に支配される瞬間がくる」(Fry 1917, 226). 感動の直接的体験にとどまらずに、感情を表現する形式に集中できるか否かが、子どもと芸術家とを区別する。フライは子どもと芸術家の関係を、進化の初歩の段階と発展した段階の関係としてとらえ、芸術教育に対して子どもを「良いフォーマリスト」へと成長させる役割を期待していたが、それは一定の型を教え込む「教化 teaching」とは異なる、個々人の持つ感覚を伸ばす「教育 education」によってのみ可能となるとされる。

1919年の芸術教育に関する論説においてフライは、芸術の本質が「世界の歴史にかつて存在したことの無いものを芸術家志望者が発見すること」にあるのだから、このような「未知のもの」を教えることは原理的にできないとする。芸術家は、ごく個人的な感覚の探求を通じて「客観的な現実」に到達するが、誰もが独特の精神的な経験を持つので、「すべての人が潜在的に芸術家」である。しかし、「蓄積された人間的経験」が教育を通じて個人の直接的経験を抑圧するため、教化された「文明人」は直接的感覚を手放してしまう。無学の子どもや未開人は大人よりも「芸術家」になりやすいが、大人の影響にさらされやすいため、「彼らは弱く不完全な芸術家」でしかない(Fry 1919, 887)。そこで、子どもが元来持つ創造性を損なわない理想的な芸術教育について、リチャードソンを念頭に置きながら、芸術教育の問題は「子どもが人類に蓄積された経験を受け取っている間に、いかに個々人の視覚への反応を維持して発展させるか、そして少なくともそのうちの何人かを、子ども芸術家から文明化された芸術家に成長させるか」にあるとしている(Fry 1919, 888)。シフによれば、フライは同時代の経済・社会学者ヴェブレンと似た社会観を持っており、現代では経済ばかりでなく文化をも俗な「金持ち階級 plutocrats」が支配し、芸術が特権と社会階級を顕示する機能を担うようになったと考えていた(Shiff 171)。産業化、機械化の進行が手仕事のものを駆逐する状況への

対抗手段として、フライは「子どもの線画、大人の手書きの文字、芸術家のフォーマリズム」の3つに「美的卓越性」を見だし (Shiff 184)、これらを賞賛することで同時代の「社会悪」に対抗しようとした。独自の社会理論を持たないフライにとって、子どもや未開人に見られる誠実さへの賞賛は人間の「標準化」への抵抗と同義であり、芸術教育に社会改革の希望が託されていた (Shiff 187)。

第二次世界大戦中に『芸術による教育』(1943)を執筆したハーバート・リードにとっても、芸術教育は社会改革の希望を担うものであった。リードは1930年代から、雑誌の論評などで子どもの表現について取り上げたり芸術教育に関連する書評を書いており、チゼックやリチャードソンを含む芸術教育者の功績もよく知っていた (Keel 52)。リードは子どもの制作物に素朴さや「詩的眞実」を認めながらも (Read 212)、発達心理学の研究をふまえて、子どもの描画行為を感情や知覚イメージの表現としてではなく、「外界への自発的接触」と捉えている (135)。シスルウッドによれば、リードはそれまで芸術教育の目的を創造的感性を持った少数の例外的「芸術家」の成果を広く伝えるこにあると考えていたが、『芸術による教育』においては、「すべての人間がある種の芸術家」という立場に転換し、各自の芸術的能力が際立ったものでなくとも、教育によるその開花こそが集団生活の豊かさに貢献するようになるようになった (Thistlewood 112)。リードは芸術を、結晶や蜂の巣の形として現れる自然界の「形の論理 logic of form」(Read 20)と人間の創造的想像力との統合的組織化の産物と捉え、「物理的な宇宙の基礎的諸形態と生命の有機的リズムとの間に統合を達成しようとする人類の努力」(110)と定義する。そして芸術こそが「広い意味での教育」の基礎となるべきだと主張する。というのも、芸術は子どもに、感覚と思考が統合した意識、「宇宙の諸法則の直覚的な知識、自然と調和した習慣やふるまい」をもたらすことができるからである (70)。芸術による教育は「社会的調和と個人的幸福の唯一の源である、意

識の全体性を保つ」ことに貢献しなくてはならない (69)。

各人の個性について、リードは生まれつきの気質の多様性を論じている。子どもの制作物には知覚と表現方法の傾向に従った気質がすでに現れているとして、その8つの類型（有機的、感情移入的、リズムカルなパターン、構造的な形態、列挙的、触覚的、装飾的、創造的）を提示している (142-44)。人格上の特性が表現上の様式に対応するという前提に基づいて美術の歴史と子どもの芸術的表現を分析するリードは、子どもたちの線画の「美的価値」を見極める際にも美術史上の作品を見るときと同様の「客観的アプローチ」を求める (211)。子どもに対する芸術教師の目的は「子どもの気質とその表現方法とに最高度の相関関係をもたらすこと」であり (104)、それぞれの子どもの性格傾向に沿い、強制せずに導くことが必要である。教師は忍耐強い協力者として子どもの成長の有機的過程を見守り、「価値の感覚が決してその本能的基盤を失わぬよう」、年齢ごとに変化する「詩的ビジョン」を守らねばならない (212)。

個性について考察する一方で、リードは、ユングの原型論への信念に支えられて、人間精神には個性化し孤立していく傾向に抗う傾向も同時に存在し、自然な創造性が個人と集団との自然な和解を確実にし得るとも考えていた (Thistlewood 115)。リードはあるとき、研究のために収集した子どもたちの線画や絵画のなかに原型的な「マンダラ」のイメージを見だし (図3参照)、プリミティヴ・アートや歴史上の主要な文化にみられるシンボルの普遍性を確信するに至った (Read 186)。大人ばかりでなく子どもも個人的意識を超えた「系統発生的な要素」(182)としての集合的無意識を持つと確信したリードは、個々人の無意識がこの普遍的な原型に従って「自己調整を許される」ことによつてのみ集合的統合が成し遂げられると考えた (182)。リードはさらに、第一次大戦という破局に至る「集団の病」は、個人の自発的な創造性の抑圧によるものと主張する。「教育と社会組織における自発性の欠如は、ルネサンス以来の経済、工業、文化

的發展の致命的な帰結としての人格の分裂による」のであり、「広い意味での教育」のみが、創造的な自発性や、感覚、感情、知性の十全な發揮を可能にする（201-202）。

チゼック、フライ、リードにとってチャイルド・アートは、(初歩的な形であれ)理想的な芸術のあり方を表すものであった。チャイルド・アートの思想家たちは、反復説的な人間観に基づいて子どもの制作物の芸術的な正当性を確信する。また、未熟であっても誠実な感情表現の重視、何らかの普遍的創造原理への信念、そして万人に芸術的才能を認める姿勢において共通する。さらには、子どもの芸術的資質が潜在的であり、それを見だし育てるのは教育者の役割であるため、教育者という協働者の役割がラディカルな社会改革の含意を帯びてくる。マルヴァーンは、チャイルド・アートに見られる子どもの「無垢さ」の賞賛を、過去の「遠い起源である永遠の時」と「未だに達成されない人間の解放という未来の展望」という「二重のユートピア」の表象として見なしうるといふ。それが有する解放力を無視することはできないものの、それを文字通りに理想化するならば、ポパーが『歴史主義の貧困』で批判したような、全体主義に傾くモダニズムの「時間意識 time-consciousness」の危険を免れないと指摘する（Malvern 270-271）。本論では、チャイルド・アートの理想を（進化論に基づく）近代的な時間意識の表現として検討することはできないが、歴史の根源に人類の「黄金時代」を想定する「時間的プリミティヴィズム chronological primitivism」が近代以前にもみられることもあわせて、「子ども」の表象を時間意識／歴史哲学の観点から検討することは興味深い問題である<sup>14</sup>。それはともかく、以上の議論から、本論文の冒頭に示したような「子どものアーティスト」の出現が、数世代にわたって形成されたチャイルド・アートの思想の浸透の結果と考えるべきことが分かった。次章では、そこからどのような芸術理解が導けるかを考えてみたい。

### 3 チャイルド・アートの哲学的分析: 「実践」としての芸術 (試論)

現代の分析美学において、「芸術とは何か」を「芸術の定義」の問題として論じることは、中心的な関心事の一つであった。その流れを概観するキャロルによれば、20世紀前半にクライヴ・ベルやコリングウッドらによる「形式主義と表現主義の理論」が繁栄したのち、世紀半ばになるとウィトゲンシュタインの影響を受けたモリス・ウェイツらによる芸術の定義は必要十分条件の形では不可能であるとする議論が展開された。これら「新ウィトゲンシュタイン主義」の影響によって、芸術の定義の試みは下火になったが、1960年代以降のアーサー・ダントーの「アートワールド」論が定義の議論を再活性化した。ダントーは、芸術作品が少なくとも「芸術の理論」によって地位を与えられるという必要条件を持つと主張した。次いでジョージ・ディッキーがアートワールドの制度面を強調する議論を展開し、1980年代には多くの論者による芸術の定義論が盛んになった。90年代以降はかつてのような隆盛は見られなくなったものの、未だに活気のある話題である (Carroll 3-4)。本論では、必要十分条件のような形で芸術を定義することを目指すのではなく、チャイルド・アートをモデルにして「芸術とは何か」を考えることで、従来の「芸術の定義」論にはない芸術理解を得る方策を探りたい。前章までに、チャイルド・アートの美学を支えていたのが20世紀初頭の「形式主義と表現主義の理論」であることを確認した。しかし今日の我々は、チャイルド・アートの美学を自明なもののように思わせていた進化論上の反復説への信頼をかつてのようには有していないため、形式／表現論とは異なるアプローチによる芸術理解を求めねばならない。冒頭で紹介した「子どもの芸術家」マイラに対する我々の疑いは「神童か捏造か」の二者択一で表されているが、「神童」と見なす立場を支えるのが形式／表現の美学であるのに対して、「捏造」と見なす立場を可能にするのが人々の協働のあり方に対する分析である。

後者は、分析美学において芸術を何らかの歴史的实践と関連づけるアプローチであり、上記のディッキーやダントーによって開かれた理論の流れに属する。以下では、分析美学の方法の限界を意識しながら、チャイルド・アートをモデルに「実践としての芸術」のあり方を考察するとともに、そのような実践的な芸術理論を構築するための課題を示したい。

芸術を実践と見なす従来の理論では、子どもの制作物はむしろ「芸術ではないもの」の代表例であった。例えばダントーにとって「単なる物」と「芸術作品」の違いは、後者が解釈されるべき何らかの「言明」をなすことにあるので、ピカソがネクタイに絵の具を塗れば芸術作品となるが、子どもが絵の具を塗ったネクタイは芸術作品とはならない (Danto 1973, 14)。ダントーは芸術作品の条件として、「偽物」でないことや「芸術としての来歴 artistic provenance」を有するという条件をあげ、「子ども、チンパンジー、税関吏」の制作物は芸術作品とは言えないとしている<sup>15</sup>。確かに、制作者としての子どもには、美術の歴史を踏まえて「作品を作る」という能動的態度が欠けているが、むしろそのような意識的な態度の不在による「誠実」な表現にこそ子どもの制作の卓越性が見いだされてきたことを、これまでの章で確認した。チャイルド・アートを含む「芸術」の理論を考えるためには、制作者による「言明」と「アート・ワールド」の「理論の雰囲気」という、ダントーが示した歴史的な実践として芸術観よりも広い視点から、人々の協働と価値の生成を捉える必要がある。その糸口として、マッキンタイアの「実践」の概念を参照したい。

マッキンタイアは『美徳なき時代』において、現代の道徳的混乱は啓蒙時代以降に道徳判断の根拠を理性のみに求めたがゆえに生じたものであり、人間の実践活動に根ざしたアリストテレスの「諸徳」を取り戻す必要があると論じるが、人間の社会的実践の典型的な例として芸術が取り上げられている。マッキンタイアによれば、実践とは「複雑で首尾一貫した、社会的に確立した任意の人間の協働」であり、その活動形態に相応しい



「卓越性の基準」を実現する過程で、その活動に「内的な善」が実現される (MacIntyre 187). 例えば、「フットボールを上手に投げること」は実践ではないが、「フットボールの試合」は実践であるとされるように、実践は何らかの物質を扱う技や知識の習得を前提とした固有の歴史を持つ協働作業であって、「不変で固定した目的は持たない」(193-194). ある実践にとっての「善」には、「社会事情による偶然」によってもたらされる外的善 (例えば名声, 富, 社会的地位) と、その活動によってしか得られない内的善 (例えば、活動独自の満足感や学び) がある. 中世から18世紀に至る「肖像画」を描く芸術的実践の場合は、名声, 富, 宮廷での地位といった外的善の他に、歴史のなかで卓越した技術を発揮することや、自分の人生の一定の期間を「画家として生きる」という内的善がある (189-190). 善の達成を可能にするため実践には「卓越性の基準」と「規則の遵守」が求められる. ある実践に新規に参入する者は、基準や規則を学び、それらを支える権威に従わねばならず、また協働者たちは、卓越性の基準を満たし内的善を実現するために「正義, 勇気, 正直 justice, courage, honesty」の諸徳を受け入れねばならない (191). また実践が存続するためには、その活動に伴う外的善を獲得し分配するための「制度」が不可欠である. 実践と制度は「単一の因果的序列」を形成するが、その序列において「実践の理想や創造性は、制度の貪欲さに対して常に弱く、実践に共通する善への配慮も、常に制度の競争性に対して弱い」(194).

チャイルド・アートは、芸術実践を長い間支配してきた再現性という「卓越性の基準」が揺らぐ危機の時代の産物である. チャイルド・アートは、アカデミックな制度のもとで自律度を高める芸術に対する自己批判として、「模倣」の伝統を批判し、表現の「誠実さ」という倫理的価値を強調するが、それは、変貌する芸術に対してそれを実践する者たちが感じた、芸術実践に固有の「徳」に対する脅威への自己防衛的な反応と解釈できるのではないだろうか. 反復説に基づく「子ども」の、一見確固たる根

拠を有する「誠実な感情表現」という新たな「基準」は、しかし、それに対する教育者／発見者の不可欠性を招来することとなり、本来求めていたはずの「正当な表現者」としての子ども＝制作者のあり方をかえって弱体化させる結果となった。そこでは「芸術家として生き抜く」という制作実践における内的善の絶対性が損なわれ、実践の協働者の立場で「芸術の発見者・擁護者として生きる」という新たな善が結果的に肯定される。チャイルド・アートの信奉者たちは、自律化、制度化が進む芸術の境界を日常生活に向けて開こうとする姿勢を共有していたが、この姿勢が（内的善の中心的占有者としての）制作者の至高性を突き崩し、直接的な制作者ではない鑑賞者の価値選択が制作物を「芸術作品」たらしめるという制度的な事情を明るみに出した。

リチャート・シュスターマンは、デューイに代表される「経験としての芸術」論を擁護するために、歴史的实践として芸術を理解する立場を批判している。まず第一に、歴史的实践として芸術を定義するならば、芸術という「価値についての問い全体」が実践内部の標準や手続きに規定される内的善についての問いへと断片化し、結果的にその内的善や標準自体の善さ、芸術的な実践全体の価値の源泉を説明できなくなる（Shusterman 46）。第二に、芸術を歴史的に定義された実践と見なすならば、かつては多様な技芸や学びを含んでいた営みが、近代以降「純粹芸術」として限定的で排他的なものになった経緯を受け入れ補強することになり、高級芸術とその「エリート」である前衛の擁護に限定されてしまう（50）。さらにシュスターマンは、歴史的に定義された実践として芸術を捉えるならば、芸術を生とは本質的に無関係なものとするプラトン以来の伝統、そして、制作ならびに制作物を制作者から切り離された「外的な制作の実践」として見るアリストテレス以来の伝統、これらの伝統による行き詰まりを打開できないという（51-52）。論者は、このようなシュスターマンによる「実践としての芸術」の理解が、従来多くの実践理論に対する正当な批判と

なり得るとしても、実践理論一般に対する本質的な批判にはならないと考える。確かに、芸術実践の理論が芸術内部のいわば「勝者」であるエリートの前衛をモデルにする限りは、シュスターマンが指摘するような「純粹芸術」の排他性を否定することは難しい。しかし、チャイルド・アートのような周縁的な事例に目を向けるならば、実践内部における自己批判的なダイナミズムが明らかになるであろうし、芸術実践自体の多様性や複雑さが浮かび上がってくる。チャイルド・アートは、芸術の自律化に抗して「芸術と生」との関係を取り戻そうとする芸術内部からの挑戦であり、「卓越した唯一の創造者」という伝統的な制作者像を切り崩すことによって、芸術の本質あるいは起源に対する根源的な問いをもその内に含んでいる。また、チャイルド・アートの起源には、シュスターマンがポピュラー芸術を擁護するのと同様な動機が含まれていた<sup>16</sup>。シュスターマンは芸術哲学に芸術経験や実践を豊かにするための「行為者」的役割を求めるが、論者はむしろ実践としての芸術にとどまりそれに対する理解を深めることによってこそ、理論がその役割を発揮し得るのではないかと考える。それではチャイルド・アートをモデルに新しい実践の理論の構築するには、どのような課題、問題点があるだろうか。それを本論の結びとして、以下で考えてみたい。

## 結

従来の実践としての芸術の理論の限界が、多様でダイナミックな現実のなかの目立った一部にしか注目しないことによるのならば、美術史や芸術社会学の成果を積極的に取り入れることが、現実に即した実践理解のための一つの方策となるであろう。ピエール・ブルデューは『芸術の規則』において、「芸術家」を「つくりだす」のは、彼を「発見」したり認知したりすることに貢献する人々（同胞の芸術家、批評家、画商など）の集合体であり、固有の論理と構造を持つ（相対的に自律した）「芸術場」こそが、た

だの「物」に「創造物」としての価値を付与するのだとする。ブルデューは、「生の芸術」や「素人芸術」と同様にチャイルド・アートも、「場」の歴史の全体に関する教養を持つ者の高度に洗練された「眼」によるものであって、「発見者の創造行為」が「忘却」された「芸術家なき芸術」ではないとする（Bourdieu 339-340）。進化の過程が進んだ芸術場においては、〈場〉の歴史とそれが生み出したすべての物を知らない者のための場所はないため、「ゲームの論理に対する無知ゆえに「素朴派」と見なされる人々を素朴派として構築し公認するのも、やはり〈場〉なのである」（Bourdieu 339）。芸術的正当性を賭けた社会的ゲームとして芸術を分析し、固有名で信仰される作家の唯一性を支える「カリスマ的イデオロギー」をはぎ取ろうとするブルデューの視点から見れば、チャイルド・アートの賞揚は、「ゲームの規則」を熟知した人々による芸術的「闘争」の好例であり、「素人芸術」を芸術として構築、承認する人々は、それにより自らの（芸術場内での）立場に有利となる（経済的または象徴的な）見返りを得ることになる<sup>17</sup>。このような理解を敷衍するならば、チャイルド・アートの擁護者たちは、「子ども」を（特定の存在としては不在でありながら、誰にでも遍在する）無垢な創造性の記号として肯定することにより、自らの「闘争」に利用したということになるが、それによってフライヤードのような著名な評論家が何を「得た」のかを分析するには、世代を異にする彼らが「芸術界」に占めていたそれぞれの「位置」や対立関係を、共時的・通時的に分析する必要がある。また、チャイルド・アートの芸術としての認知は芸術教育の発展にも影響を与えたが、「芸術場」と教育実践との関係についても考察を深める必要がある<sup>18</sup>。

とはいえ、芸術実践が芸術的正当性をめぐる「闘争」として理解できるとしても、それを（象徴的であれ現実的であれ）「利得」に導かれた実践と捉えて満足してしまうならば、「芸術実践全体の価値の起源」を問うことはできない。チャイルド・アートという実践を通じて芸術の価値の起源を

問おうとするならば、「チャイルド・アートの美学」には、「芸術家なき芸術」のトリックを生み出す直感的なアピールの力を正面から受け止めるとともに、長い年月をかけて育まれた「子ども」の表象の歴史的な厚みを含む考察、「価値の感覚の本能的基盤」(リード)ともいべき身体的な創造の次元についての考察も求められる。このような意味で、チャイルド・アートは、私たちの芸術実践とその価値について考えさせる身近で最良の教材であると言える。

### 註

- <sup>1</sup> 原題は My Kid Could Paint That: American dream or artworld scheme? (2007, directed by Amir-Bar Rev). ドキュメンタリーでは、マイラの作品の販売総額が30万ドル(約3千万円)に至ったと紹介されている。
- <sup>2</sup> 芸術社会学者のフィネイは、アメリカのある小都市のアート・コミュニティへの参与観察により、その内部の「階層」を記録し、「アートワールド」での評判や芸術の知識、技能や様式などに応じて、素人、趣味人、真剣なアマチュア、プロ希望者、プロという階層があるとしている。子どもの制作は階層の一番下の「素人」に属する (Finney 412)。
- <sup>3</sup> 従来「児童画」と訳されることの多い Child Art だが、チゼックの教育実践には絵画以外の制作物(彫刻やテキスタイルなどの手工芸的な制作物)も含まれることを考慮して、本論文では「チャイルド・アート」と仮名書きで表記する。
- <sup>4</sup> 子どもの制作物一般のジャンルのな呼称としては Child Art の他に、Children's Art もある。「チャイルド・アート」をジャンルとして扱い美学的に検討した先行研究として、British Journal of Aesthetics 誌上のフィリップ・メーソン (1986) と、S. B. マルヴァーン (1995) の論文がある。メーソンは、チゼック、フライ、リードをチャイルド・アートの代表的論者として取り上げているが、メーソンによる各思想の描写は、ほぼ出典の指示がなく具体性に欠くもので結論も評論的に終わっている。マルヴァーンの論文ではチゼックをチャイルド・アートの代表として詳細に検討しているが、他の論者たちの美学思想との関係が示されていない。
- <sup>5</sup> 例えばカンディンスキーは、250点にものぼる子どものドローイングや絵画を自ら収集して表現を研究し、自らの展覧会に子どもの絵も展示した (Fineburg

1997, 50). ジャクソン・ポロックをはじめとする戦後の芸術家になると、カンディンスキーやクレーのような綿密なチャイルド・アートの分析は見られなくなるが、より抽象的な「幼年期の感覚」を表現するようになるとフィンバーグはいう。

- <sup>6</sup> 「子どもの崇拜 child cult」の系譜を論じるボアスも、「反復の法則」の無批判な受容による非文明的な存在の賞賛が、子どもの制作物の評価につながっていると見ている (Boas 62, 101-102).
- <sup>7</sup> 例えばチゼックがクリスマスツリーについて様々な質問をし、表現内容とともに考えながら授業を進めた様子が伝えられている (Viola 1942, 118).
- <sup>8</sup> チゼックが素材、彩色方法、制作手順などについて細かく助言し、写実的な表現にならぬよう指導していたことをマクドナルドは指摘している (MacDonald 344-349). チゼックの教えを受けデザイナーとなったウィルソンの証言も参照 (Smith 30).
- <sup>9</sup> 例えばチゼックは、エジプト人の「象徴」と教室での子どもの描画が、「自然」を求める表現に対して「絶対的象徴」であるから「絶対的芸術」であると述べている (Viola 1942, 172).
- <sup>10</sup> 実質的に自らの著作を残していないチゼックの思想は、彼の教えを受けた者たちの著作を介して間接的に知る他はない。チゼックの思想の詳細を知ることができるのは、主にヴィオラ、ウィルソンの著作である。
- <sup>11</sup> ウィルソンによれば、チゼックが最も愛した年齢は、子供が「遺伝」によって制作する1歳から7歳で、「最も純粋な芸術の年齢」であるという (Wilson 1921a, 4).
- <sup>12</sup> チゼックの生徒だったウィルソンは、当時のオーストリアの前衛芸術の間接的な影響を指摘している (Smith 30).
- <sup>13</sup> リチャードソンはフライの妹の知人であった。芸術教育思想は、生活と芸術との共通点を探ること、模倣ではなく心像を大切にすることなどチゼックとの共通点も多く、リチャードソンがチゼックを訪問したことも記されている (Richardson 51-52).
- <sup>14</sup> 「時間的プリミティヴィズム」は、ラヴジョイとボアスによる概念で、人類や世界の歴史において「善や価値の時間的配分」を問う歴史哲学的な分類に属する。これに対して「文明的プリミティヴィズム」は、文明化された者が抱く文明に対する不満の表現である (Lovejoy & Boas 1965).
- <sup>15</sup> 他の条件としては、歴史的文脈において「アート・ワールド」に受け入れの「余地」があることや、作品の「歴史的な因果性」をあげている (Danto 1974).

- <sup>16</sup> チャイルド・アートの19世紀半ばという早い段階における評価が、ポピュラー芸術の評価と関連していたことについては、Shapiroを参照。
- <sup>17</sup> 近年、ブルデューの理論をもとに、チャイルド・アートと共通点の多い素人芸術であるアウトサイダー・アートの社会学的な事例研究が行われている。例えばアーダリーは、1960年代の若い芸術界への新参者たちが、自分たちの活動を正当化し「芸術界の周縁者」としての地位を得るために、アウトサイダーの制作物を擁護したと解釈している (Arderly, Julia S. 1997. “‘Loser Wins’: Outsider Art and the Salvaging of Disinterestedness.” *Poetics* 24 (1997)).
- <sup>18</sup> シンガーマンは、美術大学の教育実践において求められる芸術観や芸術家像に関して、幼児教育の思想が大学での芸術教育やデザイン思想に与えた影響を指摘している (Singerman, Ch. 4). 「基礎的で原初的な芸術の法則」を制作を通じて発見し体现する学生の作品は、それぞれが (小文字の)「芸術」である、というのが公教育をモデルとした「モダニストの(芸術)教育」である (ibid. 123). シンガーマンは、近現代の芸術の実践と美術大学における教育のあり方に、機能的な相関関係を見いだしている。

#### 参考文献

Boas, George.

1966. *The Cult of Childhood*. Warburg Institute, University of London.

Bourdieu, Pierre.

1992. *Les règles de l'art, Gènese et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du seuil.

邦訳 1995年、『芸術の規則』, 石井洋二郎訳, 藤原書店.

Carroll, Noël

2000. (ed.) *Theories of Art Today*. The University of Wisconsin Press.

Danto, Arthur C.

1973. “Artworks and Real Things”, *Theoria*, 39, 1-17.

1974. “The Transfiguration of the Commonplace”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 139-148.

Fineberg, Jonathan

1997. *The Innocent Eye: Children's Art and the Modern Artist*, Princeton University Press.

1998. (ed.) *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and*

- Modernism*. Princeton University Press.
- Finney, Henry C.  
 1993. "Mediating Claims to Artistry: Social Stratification in a Local Visual Arts Community". *Sociological Forum*. Vol. 8, No. 3(Sep., 1993).
- Fry, Roger  
 1910. "Bushman Paintings". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 16, No. 84. 334-338.  
 1917. "Children's Drawings". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 30, No. 171. 225-227+231.  
 1919. "Teaching Art". *Atheneum*, September 12. 887-888.  
 1924. "Children's Drawings". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 44, No. 250. 35-37+41.
- Gould, Steven Jay.  
 1977. *Ontogeny and Phylogeny*, Harvard University Press.
- Keel, John S.  
 1969. "Herbert Read on Education through Art". *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 3, No. 4(Oct.,1969). 47-58.
- Lovejoy, Authur O. & Boas, George.  
 1965. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Octagon Books, Inc. New York.
- Macdonald, Stuart.  
 1970/2000. *The History and Philosophy of Art Education*. University of London Press/Lutterworth Press.
- MacInyre, Alasdair.  
 1981. *After Virtue: A Study in Moral theory*. University of Notre Dame Press.  
 邦訳 1993年、『美徳なき時代』篠崎栄訳、みすず書房。
- Malvern, S. B.  
 1995. "Inventing 'Child Art': Franz Cizek and Modernism". *The British journal of aesthetics*. Vol. 35, No. 3. 262-272.
- Meeson, Philip.  
 1985. "In Search of Child Art". *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 25, No. 4. 362-371.
- Payne, Harry C.  
 1987. "The Significant Form of Roger Fry", *Soundings: An Interdisciplinary*



- Journal, Vol. 70, No. 1/2. 33-63.
- Read, Herbert.  
1943. *Education Through Art*. Pantheon Books.
- Ricardson, Marion.  
1948. *Art and the Child*. University of London Press.
- Schorske, Carle.  
1961/1981. *Fin-De-Siecle Vienna : Politics and Culture*. Random House.
- Shapiro, Meyer.  
1941. "Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté".  
*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 4, No. 3/4. 164-191.
- Shiff, Richard.  
1988, "From Primitivist Phylogeny to Formalist Ontogeny: Roger Fry and Children's Drawings" in *Discovering Child Art*(Fineberg 1998).
- Shusterman, Richard.  
1992. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Blackwell.  
邦訳 1999年、『ポピュラー芸術の美学』, 秋庭史典訳, 勁草書房.
- Smith, Peter.  
1985. "Franz Cizek: The Patriarch". *Art Education*, vol. 38. No. 2. 28-31.
- Thistlewood, David.  
1984. *Herbert Read: Formlessness and Form*. Routledge & Kegan Paul.
- Viola, Wilhelm.  
1936. *Child Art and Franz Cizek*. University of London Press.  
1942. *Child Art*. University of London Press.
- Wieder, Charles G.  
1983. "Herbert Read on Education, Art, and Individual Liberty". *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 17, No. 3. 85-95.
- Wilson, Francesca Mary.  
1921a. "A Lecture by Professor Cizek". Children's Art Exhibition Fund.  
1921b. "The Child as Artist: Some Conversations with Professor Cizek".  
Children's Art Exhibition Fund.



図1 チゼックの学生 (14歳女児) による木版画 (Viola 1942, 67)



図2 チゼックの学生 (14歳女児) による彩色画 (Viola 1942, 101)

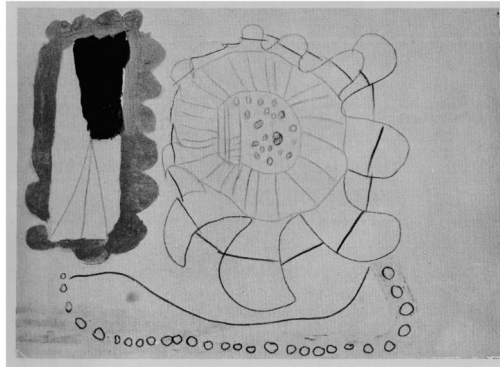


図3 「世界とボートのまわりの蛇」5歳女児 (Read 図版, 1bG5)