

児童画コンクールに見る幼児の描画指導の問題点

吉田 貴富

Problems of drawing instruction for infants seen in the children's drawing contest

YOSHIDA Takatomi

(Received December 15, 2021)

キーワード：児童画コンクール、幼児、描画、支持体、四つ切

はじめに

筆者は山口大学に赴任以来、いくつかの児童画コンクールの審査に携わってきた。そこでの経験から、児童画コンクールから窺える美術教育の問題点を論じてみたい。本稿では対象を幼児画に絞り、基本的な問題点を論じ、中でも支持体の大きさについて考察する。

1. 児童画コンクール

児童作品のコンクールは、企業や財団、地方公共団体などが主催して、大小様々なものが盛んに行われている。応募の主体が、子どもたち個人（家庭）レベルのものもあれば、教師（学校）単位のものもある。作品がつくられる場・目的からは、幼稚園・保育園・学校などの教育活動の中から生まれた作品と、それ以外の自主的な活動の中から生まれたものに分かれる。さらに学校教育の中でも、①授業作品、②部活動作品、③学校行事作品（スケッチ大会など）等に大別できる。

作品の形式は、絵画・ポスター・読書感想画等の平面作品が圧倒的に多く、立体作品を対象としたものは少ない。

大人の美術表現が公募団体展やコンテストといった形で発表されることが一般的であると同様に、美術教育・造形教育がその結果として子どもたちの作品をコンクールや展覧会形式で発表することによってその成果を世に問うとともに関係者が切磋琢磨することの有効性は今後も失われまいであろう¹⁾。

1-1 児童画コンクールの審査

筆者は、山口大学に赴任した1995年以降、主に2つの児童画コンクールにおいて審査員を務めてきた。ひとつは山口県学校美術展であり、もうひとつは全国教育美術展である。

1-1-1 山口県学校美術展

山口県には山口県造形教育研究会（通称「造教研」）という団体があり、研究大会や研修会を主催している。構成員は、幼保、小、中、高、特別支援学校（総合支援学校）、大学の教員である。造教研が主催・運営している大きな行事のひとつが山口県学校美術展である。山口県内各地区の審査を通った作品が山口市内に集められて、造教研の中でも比較的指導経験や審査経験が豊富な教員が言わば中央審査にあたり、入選作品は基本的に山口県立美術館に展示される。

筆者は、この中央審査に山口大学赴任以来携わってきたが、校種は小学校と中学校で、この展覧会審査における幼保の審査経験は無い。

1-1-2 全国教育美術展

日本の美術教育雑誌には、かつて『教育美術』と『美育文化』の二大誌があった。いずれも月刊誌で、出版元は、『教育美術』が公益財団法人教育美術振興会、『美育文化』が公益財団法人美育文化協会である。『美育文化』は季刊誌『美育文化ポケット』に形を変えて出版されている。

教育美術振興会、美育文化協会ともに全国規模の児童画コンクールを主催しており、前者が主催するのが「全国教育美術展」であり、後者が主催するのが「世界児童画展」である。

システムはほぼ同様に、各都道府県で地区審査を行い、入選作品を東京の本部に送り、本部で中央審査が行われる。結果は各々の雑誌等に発表され、都道府県で地区展も開催されている。

筆者は、全国教育美術展の山口地区（山口県）の世話人兼運営委員・審査員を1995年度から現在まで務めている。

かつては、県内の経験と実力のある小中学校の先生方と一緒に5名前後で運営と審査にあたった。この審査会は筆者にとって幼児画や児童画の見方を学ぶ場でもあった。

しかし、2015年に教科書会社が公立学校教員らに検定中の教科書を見せて謝礼を渡していたことが発覚し全国的に問題となり、公立学校教員の公務以外への出動が制限され、以来、山口地区では大学教員2名で運営・審査を行っている。

山口地区の応募作品は、幼保が応募校(園)数・応募点数ともに圧倒的に多く、小学校と中学校の応募は少ない。したがって、筆者はこれまでたくさんの幼保の応募作品の審査にあたってきた。もちろん、文献等による幼児画に関する勉強を重ねながらである。

2. 幼児の描画

2-1 児童画の発見

ジャン＝ジャック・ルソー（1712～1778）が「子どもを発見」してから1世紀以上経って、「児童画が発見」された。幼児を含め、小さな子どもたちの絵に独自の価値があるとされたのは19世紀末である。西洋においてはオーストリアのフランツ・チゼック（1865～1946）により児童画が「発見」された。チゼックはウィーン美術学校の学生であったが、板塀に描かれた子どもたちの絵（いわゆる落書き）の中に「児童画の特徴」や「児童画の発達段階」を見出した。また、下宿に遊びに来ていた子どもたちに、チゼック自身が受けてきた教育と同様に、手本としての絵を描いて与えたが、子どもたちはその絵を真似してそっくりに描こうとはせず、単なる刺激として子ども独自の絵を描いたことから、子どもはお手本を描こうとはしないことに気づいた。チゼックが児童画を発見できた理由としては、チゼックのアトリエに子どもたちが遊びに来ていたことから窺えるとおり子ども好きであったという資質に加え、チゼックが、当時最先端の動向であったグスタフ・クリムト（1862～1918）達のウィーン分離派と交流があり、新しい芸術を創造しようとする姿勢を共有し、当時のアカデミズム絵画に見る凡庸な写実主義でなくクリムトの作品に代表されるような非写実的な作風を良しとしていた価値観にあるとされる²⁾。

明治以降、欧米列強とほとんどタイムラグ無く近代化を進めることができた日本は、学校教育も欧米のものを移入し、1872年（明治5年）学制頒布によって学校教育が始まると、美術教育は「畧画」や「画学」の教科名で教科として最初から存在した。当時の図画教育は、近代化を進めるため、即ち「殖産興業」「富国強兵」といった当時のスローガンに表れているように、有能な工場労働者や兵士となるために求められる能力のひとつとして、手本を正確に描く実用的な描画能力の育成をはかった。その方法・内容は教科書に掲載された手本を忠実に描く臨画であった。美術教育の研究が進み、教科書も変わっていったが、現場では主に臨画が実践され、大正を迎えた。日本において臨画を否定し子ども独自の表現を認めた先駆者としては山本鼎（1882～1946）が有名である。山本はフランスへ遊学した帰り、1916年（大正5年）に立ち寄ったモスクワで児童画展を見る。そこにはチゼック流の美術教育がヨーロッパに広まっていった成果の一端が展示されていたと思われる。帰国した山本は、モスクワでの見聞を基に、長野県で周囲の賛同を得て自由画教育運動を始めた。明治以降、図画教育の主流であった臨画教育が否定され、子どもたちの生活経験に基づく素朴な表現が認められるようになった³⁾。

2-2 描画の発達段階 ～ローウェンフェルドの説～

年少、年中、年長の子どもたちの描画の発達段階はどのようなものか。現在も児童画の発達段階理論とし

て標準的なものとして用いられているヴィクター・ローウェンフェルド（1903～1960）の発達段階説によれば以下のようになっている。

象徴期 …… 3～4歳

前図式期 …… 4～7歳

ローウェンフェルドの説によれば、幼児は「象徴期」か「前図式期」にあり、ほとんどの子どもたちが「図式期」（7～9歳）に入っていないことになる。

象徴期は錯画期（2～4歳）に次ぐ段階であり、「スクリブル」が点から線へと上達し、円が描けるようになる、偶然描いた図形に「意味付け」を行うようになる。

前図式期ですら、子どもたちには空間という意識は無く、重なりを嫌い画用紙の空いているスペースに次々に絵を描いていくから「カタログ期」と呼ばれる羅列的・並列的な絵を描く段階である。人物として「頭足人」⁴⁾を描くようになる時期でもある。

子どもたちが1枚の絵を、空間を再現的に描いたものとして描くようになるのは、「基底線」を描き、画面の上下を意識するようになる図式期からである。

図式期は、ローウェンフェルドの説では7～9歳となっているが、現代の日本の幼児の描画を見ると、年長児の中に「図式期」にある幼児はたくさんいる。発達が早いのである。児童の絵は、古今東西で同一の描き方が見られる一方で、文化や生活環境にも左右されるので、これは時代の差かもしれない。現代の子どもたちの方が豊富な視覚情報に囲まれて生活しているからである。

このような発達段階の子どもたちに、四つ切に限らず、画用紙を渡して、そこにうまく収まるように構図を考えて絵を描きなさい、という指導に無理がある。

2-3 幼児画の価値と指導

チゼック・スクールの子どもたちの作品を見ると、およそ小学校高学年以上の子どもたちによるものだとと思われる作品にはかなり指導が入っていることが窺えるが、低年齢の子どもたちの作品には子どもの素朴な表現を生かしたものが多い⁵⁾。

幼児の絵画表現に対して積極的な指導は不要であり、むしろ有害である。これが筆者の基本的なスタンスである。

五感を総動員させるべく、幼児に何らかの活動をさせたり、モチーフをじっくり見させたり、触らせたり、においをかがせたりすることは有効な場合があるし、過去の経験や思い出、あるいは空想のお話の絵を描く際には、イメージを膨らませたり鮮明化したりする手立てはある程度必要である。しかし、幼児の絵画表現は、基本的に幼児自身に委ねられるべきである。

大学生に、自身が受けてきた美術教育を振り返って語ってもらくと、興味深い話が聴ける。幼児期にコンクールで賞をもらったが今は特に美術が好きでも得意でもないという学生もいる一方で、美術を専門とする学生の中に、児童画コンクールで受賞した経験が無い者はたくさんいる。幼児期の絵がコンクールに入選するかどうかと、その後の美術や造形への興味・関心・意欲、能力とは直接には関係が無いのである。

幼児にとっては「作品」という意識も「制作」という意識も無い。ましてやコンクールというものへの理解も執着も無い。幼児の絵のコンクールでの当落に一喜一憂しているのは大人だけなのである。

幼児のコンクール応募作品の一部や小学校で酒井式などのマニュアルで描かされた作品の中に、1枚の絵の中に2種類の絵が存在している作品がある。その多くが、大きく描かれた乱暴で不自然な絵と、その余白に描かれた素朴な絵である。前者は子どもが指導者の指示どおりに描いた不本意な描画であり、後者がその子本来の表現である。

3. 児童画コンクールの特殊性

子どもが参加するコンペティションについて考えてみよう。

子どもたちのコンペティションには、スポーツ、音楽、習字・書道、絵画・美術などの分野がある。

学ぶ場としては、園内・校内、園外・校外のいわゆる習い事、そして家庭がある。

これらのうちで絵画は他のコンペティションと比べて特殊な点がある。コンペティションに参加する事を子ども本人が了解していない場合が珍しくないという点である。

どの習い事も園や学校での教育活動も、子どもたちが自分の意志で自主的・主体的にそれをやっているかと言えば、必ずしもそうではなく、親や教師にやらされている場合もあるだろう。それが悪いことでもない。コンペティションに参加する意思はどうであろうか。どのコンペティションも、子どもたちの意志で参加しているかどうか、これも上記の活動の意志と同様に、子どもたちの自主性・主体性とは言えないケースがある。

しかし、コンペティションに参加することを子どもが了解していないということは、児童画コンクール以外にはまず有り得ないのではないか。ここに児童画コンクールの特殊性がある。

「これから制作してもらうものは今度コンクールに出すのでがんばってね」という投げかけで始まる造形活動もある。この投げかけそのものが好ましくない。幼児はコンクールのために絵を描くわけではないからである。

さらに、この場合でも、子どもたちの作品がすべて応募・出品される保障はない。教師が選別して「優れた作品」のみを応募・出品することは当たり前のように行われている。

子どもたちは、自分が児童画コンクールというコンペティションに参加するかどうかを知らされないのである。子どもたちの作品が、作者の了解を得ずにコンクールに応募・出品されて、あとから「入選しました」「受賞しました」と作者が聞かされるということは珍しくない。

ただし、児童画を指導者が選別して応募・出品することそのものが悪いとは言えない。なぜなら、応募・出品する価値がどれだけあるかを知り得るのは、作者本人を理解しその活動を指導し描画活動のプロセスに立ち会った指導者だけだからである。

児童画コンクールの審査をしていて困るのは、ひとつの応募校、あるいはひとつの学年全体で、ある程度優秀な作品の中からさらに優れた作品を選別しなければならない際に、優劣をつけがたくなってしまふことである。結果としての作品だけを見て優劣をつけることの限界だとも言える。

そこから先は、理想的には、作者である子どもがどのような子どもか、どのような活動から生まれた絵なのか、どのような指導や支援の下に描かれた作品なのか、これらを知らなければ優劣をつけがたい。それらを知り得たとしても優劣をつけることは難しいことである。これは「子どもたちがつくったものに優劣をつけること」の根源的な問題点のひとつである。

作者の了解を得ずにコンクールに出品することをどう考えれば良いだろうか。世の中の様々な変化を考えても、これは今後は正される可能性が大きいと思われる。即ち、コンクールの募集要項に「応募に際しては作者本人または保護者の了解を得ることとする」といった文言が盛り込まれるようになるのではないか⁶⁾。

4. 児童画コンクールのパラドックス

上述の「コンクール応募の意思」を考えると、児童画コンクールには不思議なことがある。

本来、子どもたちの創作活動とコンクールとは直接には関係がない。

繰り返すが、幼児は、コンクールへの応募の意思どころか、「作品」をつくる、つくっているという意識すら多くの場合存在しない。年齢が上がるにつれて「作品をつくる意識・意思」や「コンクールというものの理解」「応募・出品の意思」などが高まる。

ならば、児童画コンクールへの応募作品数は、校種や学年が上がるにつれて多くなるはずである。しかし、実態は逆で、ほとんどの児童画コンクールにおいて、幼保の応募作品数が最も多く、校種や学年が上がるにつれて応募作品数は減少する傾向にある。年齢が上がるにつれて応募・出品への主体性は高まるはずであるのに、そうならないのである。

幼保の応募作品数が多い理由のひとつに、児童画コンクールが園の教育成果のアピールの場、手段となっていることが挙げられる。小学校や中学校が上の校種への受験での結果を、教育成果をはかりアピールする一つの指標とし得るのに対して、幼保はその機会が乏しい。そこで児童画コンクールでの実績がひとつの指標として用いられているという側面がある。このこと自体は否定されるべきでなく、コンクール主催者側からは大いに歓迎されるものであろうが、目的と手段が逆転して、教育活動が児童画コンクールでの結果を求めるものになることは大いに警戒されねばならない。

これは幼保に限らず、すべての校種に求められる注意点である。小学校において、児童画コンクールで良い評価を得ようと、一見ダイナミックな作品をマニュアルに沿って描かせる描画法が商品化され、流行し、

いまだに根強く学校現場で実践され続けているという実態もある。

5. 「造形遊び」のパラドックス

小学校図画工作科の造形遊びは、1977年（昭和52年）版学習指導要領において低学年に「造形的な遊び」として導入され、1989年（平成元年）版で「造形遊び」と名称を変えて中学年まで拡充され、1998年（平成10年）版で高学年まで拡充され、即ち全学年で実践することとなって現在に至っている。

造形遊びは、学習指導要領において、2008年（平成20年）版までのコンテンツ・ベースで言えば、図画工作科の「表現」のうちの2つの内容の1つである。表現の中身は「造形遊び」と言わば「その他（絵や立体、工作に表す）」であった。この基本的な区分は、コンピテンシー・ベースで書かれている2017年（平成29年）版においても変わらない。

造形遊びが表現の二大柱のひとつであるにも関わらず、しかも誕生してから半世紀が経ったにも関わらず、端的に言えば造形遊びは不振である。全国で正面から取り上げられ盛んに実施されているとは言えないのが現状である。このことは、大学生に造形遊びの経験を尋ねるとほとんどの学生がほとんど経験していないと答えるという実態にも表れているし、更新講習や認定講習で小学校の先生方に直接尋ねてもあまり実践していないという反応であることから窺える。

筆者は、かつて造形遊びが高学年まで拡充された際に「高学年造形遊び不要論」を唱えた。名称にも内容にも疑問を抱いたからである。

しかし、造形遊びの趣旨や目的は理解しているつもりである。特に1977年（昭和52年）版において登場した際の主な目的、即ち、今で言えば「小1ギャップ」の解消には大いに意義があったと考えている。

造形教育における小1ギャップとは、幼保においては子どもたちの造形活動は未分化であり総合的であり作品よりも試行錯誤のプロセスがより重要であるという認識の下に行われるのに対して、小学校では題材主義・作品主義になっているという問題である。

小学校が幼保に学び倣って歩み寄った形である。造形遊びの多くが、従来の「作品らしい作品」が残らないため、造形遊びは、コンクール出品に熱心過ぎる小学校教員からはいまだに不評である。

それでも、造形遊びに対する小学校側の理解は一定程度には定着し、低学年における造形遊びの実践は中学年や高学年よりも行われているようだ。当初の、1977年（昭和52年）版の主なねらい「幼保と小学校の段差の解消」は一定程度達成されたことになる。

片や、幼保においては、造形遊びの典型でもある砂遊びなどの活動の一方で、画用紙などの支持体を与えて、場合によってはモチーフやテーマまで指導者が決めて、子どもたちに「作品づくり」をさせることが当たり前のように行われている。

見方によっては、小学校で造形遊びが普及する一方において、幼保では小学校以上に作品を意識した描画指導が行われているという、半世紀前と比べると逆転現象とも言える実態が存在するのである。この現象を筆者は「造形遊びのパラドックス」と呼んでいる。

付言すると、小学校全学年において、そして中学校においても、さらには高等学校においても、結果としての作品に向けて直進的に制作をさせるのではなく、結果としての作品にこだわらず気楽に試行錯誤する中で材料経験、技法経験、発想練習を行うことには大いに意義があり、今後もそういった実践がもっと積極的に行われる必要がある。それらを「造形遊び」とう名の下に行うかどうかは別の問題である。

6. 「四つ切の呪縛」

6-1 児童画コンクールの応募規定と応募の実態

児童画コンクールの規定では、応募作品のサイズは「四つ切画用紙」であることが多い。全国教育美術展の応募要項には「四つ切大（54cm×38cm）以下厳守」とあり、世界児童画展の募集要項には「四つ切（392ミリ×542ミリ）の画用紙 ※四つ切より小さい作品は、四つ切の台紙に貼って応募してください」とある。いずれも「四つ切サイズ以下の作品も応募可」という意味である。

しかし、応募する側としては、審査の際に、そして展示された際に見栄えが良く見応えのある方が良いと考え、できるだけ最大サイズである四つ切サイズの作品を応募しようと考え、結果的に応募作品のほとんど

が四つ切サイズとなる。

このことは教育実践に影響を及ぼす。子どもたちに四つ切サイズの支持体を与えて描かせることになる。幼児にとって四つ切サイズは大き過ぎる上に、年齢が上の子どもたちならば支持体に合わせて絵を描くことも多少出来るようになるが、幼児の場合には無理である。ここに問題がある。

6-2 指導の問題点と改善策

6-2-1 児童画から窺える指導の問題点

幼児に四つ切画用紙に描画させ、さらにそれを1枚の作品として仕上げさせるために現場で行われている指導方法のひとつが「太い筆で画用紙の真ん中に大きなモチーフを描かせてから主人公である作者たちを描かせる方法」である。

まず、画面の中央に太い筆と水彩絵の具で大きくモチーフを描かせる。モチーフは「動物」「昆虫」「植物」「乗り物」などである。

その後、それらのモチーフと関わっている作者（幼児）たちをパスやフェルトペンで描かせるのである。

もちろんそこには指導者が投げかけた「お話」があり、子どもたちはモチーフと自分のお話を頭の中でつくり、それに基づいて描いているのであろう。

しかし、問題は画面中央に大きく描かれる描画である。多くの作品において、この描画が雑でぞんざいであり、モチーフや描画に対する子どもたちの愛情や愛着が感じられないのである。子どもたちの脳内イメージに関係なく、指導者が強引に描かせていることが窺える。

幼児の描画は、主に手首を動かして描かれる。せいぜい肘から先である。それが素直に表れているのが中央の大きなモチーフ以外の描画である。子どもたち一人ひとりの「図式（様式、スキーマ）」が駆使された素朴で微笑ましい描画である。

しかし、それでは四つ切の画面に対して描画が小さ過ぎるので、指導者は真ん中に大きなモチーフを強引に描かせるのである。その結果、いわば画面に2種類の絵が存在することとなる。幼児らしい描画と、作者にとって不本意で乱暴な大きな描画である。真ん中の大きな描画に作者が満足しているか甚だ疑問である。

そもそも「児童画の素晴らしさ」や「児童画の美しさ」は、19世紀末に子どもたちの素朴で素直な表現に価値を見出したことに始まり、その価値観は21世紀の今日も変わっていない。上記の言わば「やらせ」の大きな描画には「児童画の良さ」は見られない。これは大問題であると言える。

6-2-2 改善策

(1) 四つ切を「台紙のサイズ」と考えること

多くの児童画コンクールにおいて「四つ切」は最大サイズであって、それよりも小さいサイズの作品は四つ切サイズの紙に貼って応募するように決められている。したがって、子どもたちには四つ切画用紙を与えて描かせる必要はなく、もっと小さいサイズの支持体に描かせたものを四つ切に貼って応募すればよいのである。

そうすると、先に述べた通り、審査や展示において見栄えがしないとか見栄えがないという懸念が指導者に生じ、抵抗感があるだろう。

この点は、児童画コンクールに携わるすべての関係者の問題である。「審査」や「展覧会」と、「幼児の活動」のいずれを大切にするのかという問題である。

(2) 画用紙の継ぎ足し法

一定のサイズの支持体を与えられてその中に効果的な構図で絵を描くことは大人にとっても高度な作業であって一定の教育やトレーニングが必要である。

幼児が、与えられた画用紙の中に、画用紙のサイズを考えてうまく収まるように絵を描くことは至難の業である。

そこで、幼児の素朴な描画の範囲である、四つ切よりも小さなサイズの支持体を渡し、「画用紙からはみだしてもいいよ。はみだしそうな時は画用紙を足そうね」と指導するのである。こうして最終的には大きな作品となる。

この手法は美術においては古典的な手法であり、プロの画家でもエスキースをつくる段階などで用いてい

る手法であり、幼児や児童の描画指導においても用いている指導者は昔から存在する。しかし、筆者の経験上、児童画コンクールの応募作品の中にこの手法でつくられた作品はあまり見られない。この方法に限らず、子どもたちの表現をうまく引き出し児童画コンクールにおいてそれを示し得る方法や活動を関係者一同で今後も追求すべきであろう。

ここでも問題となるのは、指導者、審査員、関係者の価値観・価値基準である。継ぎ足した画用紙に描かれた子どもの絵をどう評価するか。関係者の自己変革が求められるところである。

おわりに

児童画コンクールは、手放しで肯定されるべきものでもなく、全否定されるべきものでもない。常に関係者がコンクールの功罪を自覚し、検証しながら、改善すべき点は改善しながら臨むべきであるし、児童画コンクールのために教育現場が振り回されたり、子どもたちへの実践が歪められたりすることはあってはならない。関係者の真摯で創造的な姿勢が求められるのである。

註

- 1) 吉田貴富「児童作品の公募展 児童作品コンクールについての問題点とは何ですか」『美術科教育の基礎知識』四訂版、建帛社、2010年、p. 208
- 2) 石崎和宏『フランツ・チゼックの美術教育論とその方法に関する研究』建帛社、1992年
- 3) 熊本高工・上笙一郎『自由画の黎明—信州・竜丘小学校作品集』（久山社、1993年）に自由画がカラーで掲載されている。
- 4) 「頭足人」とは、頭から足が生えているように見えるため日本ではこう呼ばれているが、注意が必要である。たとえば服のボタンが、頭に見える円の中に描かれている描画もあれば、足（脚）に見える2本の線の間には描かれている描画もある。この場合、前者は頭に見える円の下部分は胴であり、後者は脚や股に見える部分が胴である。また、円の下部分に顔の肌の色が塗っていない描画もあるし、背景の色が足（脚）の間の部分には塗っていない描画もある。これらの場合も同様に、前者は頭に見える円の下部分が胴であり、後者は脚や股に見える部分が胴である。つまり、「頭足人は全体で人間を表している」と捉えるべきなのである。
- 5) 『美術教育のパイオニア フランツ・チゼック展 1865-1946 子ども・感性・環境』武蔵野美術大学、1990年
- 6) 児童画コンクールについては、出品者の意思や了解の問題の一端として「作品の返却」の問題がある。従来、多くの児童画コンクールにおいて、基本的に応募作品は返却されなかった。入選作品も選外作品も作者に返却されてこなかったのである。何のための応募なのかわからなくなる。筆者は全国教育美術展山口地区世話人兼運営委員・審査員を務め始めてすぐにこれは大問題だと思い、地区審査の選外作品を全て応募校へ宅配便の着払いで返却することを始めた。これは山口県内応募校から大変好評を得ている。全国教育美術展においては、近年入選作品の返却も行うようになった。大変好ましい動きである。

参考文献

- 1) ヴィクター・ローウェンフェルド著、竹内清・堀内敏・武井勝雄訳：『美術による人間形成』、黎明書房、1963年。
- 2) ハワード・ガードナー著、星美和子訳：『子どもの描画 —なぐり描きから芸術まで—』、誠信書房、1996年。
- 3) ナンシーR. スミス著、上野浩道訳：『子どもの絵の美学 イメージの発達と指導』、勁草書房、1996年。