

日本画教育における川端玉章作品の役割

－川端玉章筆《雪中群鴨》（東京藝術大学蔵）の模写と創作を通して－

東京藝術大学大学院 美術研究科

文化財保存学専攻 保存修復研究領域（日本画）

学籍番号 1320926

川上椰乃子

目次

序章	4
研究背景	4
川端玉章について	6
1 章 明治の日本画教育	9
1-1 明治期の日本画教育諸相	9
1-2 東京美術学校の教育	11
明治 23 年の普通科、専修科（絵画科）のカリキュラム	12
明治 29 年の絵画科カリキュラム	16
分期教室制	17
矢澤弦月日記にみる東京美術学校の教育の実態	18
東京美術学校、学生制作品の実態	22
学生作品の変化	22
2 章 川端玉章の日本画教育	35
2-1 玉章の日本画教育活動	35
結城素明の『新日本画講義』	37
2-2 熟覧調査によって得られた知見	43
玉章による日本画教育の場で活用されたとと思われる作品 6 点の熟覧調査	43
2-3 学生作品の熟覧調査	47
小結	55
3 章 模写制作とその応用	56
3-1 臨画教育による理解	56
3-2 川端玉章筆《雪中群鴨》の模写制作	59
(1) 上げ写し	59
(2) 絹上げ	59
(3) 彩色	60
技法の重層化	62
明治洋画にみるグレース	65
3-3 模写制作に基づいた応用制作	68
(1) 小下図の作成・取材	68

(2)大下図の作成	72
(3)絹本による本画制作	74
終章	77
玉章作品の性質と役割.....	77
参考文献表	81
謝辞	85

序章

研究背景

本研究の出発点は、作家として日本画制作を続ける筆者自身が、大学の4年間で「日本画」というものを初めて修業し、東洋絵画における伝統的な技法感覚を持たない者の中から日本画家が生まれている現状に対して違和感を抱いたことにある。現代人は筆ではなく鉛筆やペンが日常的な描画材であり、一般教育における図画工作や美術等の実技教育では鉛筆画や水彩画といった西洋美術教育に基づいたものが大半を占めている。また現在活躍する日本画家の多くは美術大学や専門学校等の教育機関で就学し、その受験対策として鉛筆デッサンや水彩画を訓練する。そのため美術予備校等で受験対策をすることが専門的な絵画制作への第一歩となることが一般的である。筆者自身も前述の通り毛筆による特定の技法や運筆法の学習ではなく、鉛筆や水彩絵具を用いて対象物の正確な形や立体、陰影や空間を捉えることを美術予備校で訓練し、言わば「西洋画脳」を身につけてから大学入学後にはじめて「日本画」に触れた。筆者が初めに感じた違和感はこの経験に起因する。

しかし、この現象は至極当然のこととも言える。横山大観（1868-1958）の回想¹によると、初期東京美術学校絵画科の実技試験は毛筆画と鉛筆画の選択制であり、鉛筆画の志願者数が多数を占めていたという。大観は毛筆画に自信がなく鉛筆画で受験をしたが、鉛筆画での受験者の多くが五姓田芳柳（1827-1892）や小山正太郎（1857-1916）などの洋画塾出身者であった。そして入学後に縣腕直筆など基礎的な運筆法をひたすら訓練され、古画の模写など手本の模写に移ったという。このことから試験内容は違えど当時と現在とでは試験を受けるまでの流れ自体に大きな違いはないからである。つまり入学後の修学課程において、現在はその「西洋画脳」を保持した状態で各々が創作を行っていくのに対し、明治の学生は入学と同時に伝統技法など「日本的」な表現を習得することを要求され、最後に創作（卒業制作）へと挑んでいったという点に大きな違いがある。

これに加え、明治期における日本画とはあくまでそれまでの東洋絵画各流派の流れを汲んで成り立ち、西洋画の登場によって概念付けられたものである。明治期の日本画家の土台が東洋絵画にあるのに対して、現代日本画家の土台は明治期と言うところの西洋画にある。つまり、現代日本画は近代日本画と根本的に出自が異なると同時にその再解釈によって性格づけられていると言える。ここでの現代日本画とは東京美術学校日本画科の写生の入学試験がそれまでの毛筆画、鉛筆画の選択制から毛筆画か鉛筆着彩画の選択となった昭和2（1927）年以降のものを指す²。

¹ 『大観画談』講談社、1951年

² 昭和2年の「国民新聞」に当時の入試改革について報じられている。この頃の中学校等の図画教育ではすでに一切毛筆画が用いられなくなり、この制度改革は必然的に毛筆

本研究ではその近代日本画家の土台となった感性の転換期と言える明治初期の東京美術学校での日本画教育に着目し、同校にて教鞭を執った川端玉章（1842-1913）による《雪中群鴨／下図》（東京藝術大学蔵）の日本画教育上での役割を、同じく玉章筆《雪中群鴨》（同館蔵）の模写制作と、それに基づく創作を通して考察していくものである。

川端玉章は円山派の流れを汲みながらも東京画壇で活躍した近代日本画における円山派最後の大家であり、東京美術学校や私塾、川端画学校等で教鞭を執るなど後進の育成にも尽力した人物である。同時期に同じく美術学校で教鞭を執っていた橋本雅邦（1835-1908）と比べられることも多く、雅邦が制作において写意など絵画の精神性を重んじていたのに対して玉章は筆が達者な何方かと言えば技術が先行する作家として捉えられる傾向が強い。明治 31（1898）年の美校騒動によって岡倉天心（1863-1913）に続いて多くの教員の辞職による入れ替わりがあった折にも玉章は美校に留まり、以降大正元年の 72 歳まで教鞭を執った。それにもかかわらず玉章について一般的に知られている情報は以上の様なことに留まり、その代表作も直ぐには思い浮かべることができない人が多いのが現状である。ここで玉章の代表作や独自性があまり語られないのは技術が際立つ画家ということもあるが、日本画教育に軸足を置いた制作姿勢が根本にあるからではないだろうか。

明治期の日本画界は天心と共に美校を辞職した橋本雅邦や横山大観、下村観山、菱田春草など 26 名によって日本美術院が設立され、明治 40（1907）年には文部省美術展覧会（文展、現在の日展）が設置されるなど重要な転換期といえる。ここで大きく貢献したのが東京美術学校の日本画教育であり、その教育を支えてきたのは美校騒動後も残った教員であった。

本研究によって最後の円山派として教鞭を執っていた川端玉章の保守的な「技法の伝承」がどのような形で学校という近代的な教育システムの中に組み込まれていたのかを明らかにすることで、これまでの玉章作品に対する円山派の画家という平坦なイメージに具体的な特色や美術史上での立ち位置を見出すことができるだけでなく、素材論や西洋的表現の表れなどでその価値評価がなされがちな近代日本画に、教育的応用という新たな評価基準を見出すことは極めて意義深いと考える。

画の衰退が反映されたものといえる。（『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 三巻』ぎょうせい、1997 年）

川端玉章について

川端玉章は天保 13（1842）年に蒔絵を生業とする父佐兵衛のもと京都に生まれる。本名は滝之助。佐兵衛が三井家に出入をしていたため玉章も小僧として住み込むようになり、以降同家の援助によって江戸に出てからも、生涯を通して深い関わりが続く事となる。

11 歳のころ、玉章の絵の腕前を見込んだ三井三郎助（1850~1812）の紹介により円山応挙（1733~1795）の孫弟子にあたる中島来章（1796~1871）の画塾に入門。慶応 2（1866）年、25 歳の時に三郎助に同行するかたちで江戸へ出る。この頃は洋画全盛期の時代であり、他の画家同様に玉章も生活に苦しみ、版下絵や新聞の付録絵、さらには眼鏡絵といったからくりの絵も手がけて糊口をしのいだ。岡村葵園著『川端玉章』（天真会、1911 年）によると、玉章は高橋由一（1828~1894）や五姓田芳柳

（1827~1892）などの洋画黎明期に活躍した画家らとも交流があり、英国人画家チャールズ・ワーグマン（1832~1891）に師事したとあるが、それらの事実を確認できる資料は見受けられない。ただ高橋由一の周辺資料である門人を列記した『天絵塾門人牒』（東京藝術大学所蔵）には「明治五年二月三日、川端玉章」の表記がある。また、『高橋由一油画史料』（東京藝術大学所蔵）第五冊中、明治 10（1877）年開催の第一回内国勸業博覧会へ向け、東京府権知事楠本正隆に宛てた由一とその門人の油絵の出品願書の中に、玉章の作として「景色図」と題した油彩作品 1 枚が挙げられている。さらに三井家の書簡の中に三井家出入りの川端玉章の師として由一を紹介する内容のものもあり³、両者の間に師弟関係があったことは事実と言える。塩谷純氏の先行研究⁴でも指摘されていることだが、玉章の画業の中で支那画、つまり中国絵画との関わりは極めて重要である。中島来章の画塾に入門してからも師の許可を得て、当時文人画家として名を馳せていた小田海僊（1785~1862）のもとにも通い、その画論を学んだほか、『川端玉章』の中で、玉章が「真面目に日本画

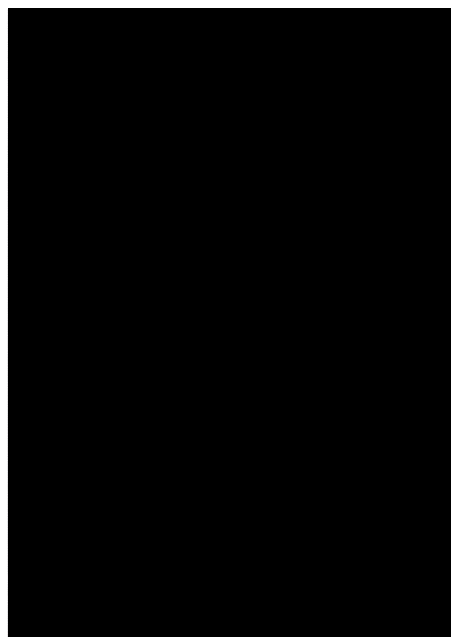


図 1 川端玉章肖像
（『東京芸術大学百年史 東京美術学
校篇 三巻』ぎょうせい、1997 年より）

³ 塩谷純「川端玉章の研究（一）」『美術研究』東京文化財研究所、2007 年

⁴ 塩谷純「川端玉章の研究（二）」『美術研究』東京文化財研究所、2010 年

を研究する人が兼ねて西洋画を研究するのは至極結構な事ではあるが、それでは研究の順序として未だ抜けて居る処があると思ふ。それは何かと云ふに支那画の研究である。元来日本画と云ふものも元は支那から来たのであるから、日本画を研究して遡つて行けば自然支那画に移つて行くべきであるのに、其処に気が付かぬと云ふは不思議である。」と発言していたように、生涯を通して中国絵画への想いを強く抱いていた。その中国絵画とのつながりが感じられる作例として、明治 15 (1882) 年の《瓜圃栗鼠図》⁵ (図 2) がある。現在はモノクロ図版でしか確認することはできないが、その図様の一致からみて中国清代の画家、沈南蘋の《花鳥動物図》十一幅 (三井記念美術館) のうちの《栗鼠瓜図》 (図 3) に倣ったものであると言えるだろう。ただこの模写は図像の完璧な写しではなく、葉の位置や木肌の描写、筆の勢いなど部分的に玉章自身の解釈を垣間見ることができる点が興味深い。

この沈南蘋の作品を所蔵するのは他ならぬ三井家であり、玉章は南蘋の作品だけでなく中国由来のコレクションなども閲覧や模写をすることもできた可能性は高い。また、三井家は《雪松図》をはじめとする円山応挙の作品も多く所蔵していることから、同家に身を置いていたことは、玉章の絵画観や制作における感性に多大な影響を与えたことであろう。

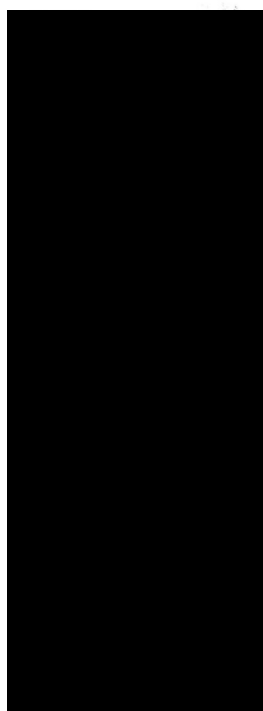


図 2 川端玉章《瓜圃栗鼠図》



図 3 沈南蘋《栗鼠瓜図》三井記念美術館所蔵

⁵ 堀田善種編『玉章画譜』

大学院修士課程の修了制作で川端玉章筆《桜に鶏》（東京藝術大学蔵）の現状模写を行った筆者が感じた、一見すると濃密な彩色画面の中にも巧みな筆捌きや水墨表現などの工夫がなされていることも、そういった南蘋絵画や円山派などの複合的な影響下にあったことを思えば合点がいく。この技法の複合とも言える画面は玉章芸術を語る上で欠かすことのできないものと言えるだろう。

玉章は明治 21（1888）年には当時開校したばかりの東京美術学校の雇となり 23 年には教授に就任、以降大正元（1912）年に 72 歳で没する前年まで勤めることとなる。明治 42（1909）年には東京、小石川下富坂町に川端画学校を開き、そこから多くの後進を輩出した。その他にも普通教育での図画教科書⁶やその教授方法を記した教員向けの参考書⁷の制作にも携わり、女子美術学校（現在の女子美術大学、明治 33 年創立）の協議員にも就任、同学には現在も玉章による手本類（以下、藝大画手本）が残されている⁸。その調査報告書⁹には玉章の画手本は 16 点収蔵されており、うち 2 点は「明治 44 年」と年代表記されている。つまり晩年 70 歳の頃まで手本類を作成していたことがわかる。その内容は藝大画手本と近似しているが、異なる点として山起法、樹分四枝、鹿角法など初学者のためによりわかりやすく丁寧なものも確認されている。

玉章はこの他にも若手の活動の支援も積極的に行なっており、青年美術協会（後の日本美術協会、明治 24 年結成）や門人らによる无声会（明治 33 年結成）の設立時にも支援を惜しまず、晩年まで積極的に後進の育成に取り組んでいた。

⁶ 岡倉覚三賛助、川端玉章画『帝室毛筆新画帖』三省堂、1894 年

⁷ 川端玉章、柿山蕃雄『帝国毛筆新画帖教授法』三省堂、1902 年

⁸ 現在、東京美術学校に収蔵されている 229 点の玉章による画手本を指す。これらは玉章が美校での授業内に実際に学生の教材として作成したものとされる。

⁹ 橋本弘安・岸野香・藤井聡子『日本画研究室蔵「画手本」に関する報告』（女子美術大学研究紀要 第 46 号、2016 年）

1 章 明治の日本画教育

1-1 明治期の日本画教育諸相

本研究では明治期の東京美術学校を中心とした専門教育上の日本画教育を研究対象とする（一般的な美術教育については触れない）。しかし教育制度の設置や変革に伴い、画塾や美術学校といった専門教育現場の制度や内容も変化していくため、はじめに普通教育での美術の成立と変遷について概括する。

明治5（1872）年の学制公布により本格的に我が国における公教育が整備され、その教育システムは当時の最先端であったアメリカやフランス、イギリス等に倣う形で導入された。階級性を廃し、国民の身分に関係なく平等に教育の機会を与えることは近代国家として民主化へ向かい始めていた日本政府の方針と整合していたが、実際は封建的体制がまだ強く残っていた中での設置だったため教科に対する見識はまだ浅く、当初はその外枠を真似ただけで、それらの教育理念や趣旨が十分に理解されないまま導入された¹⁰。

明治中期までは普通教育の図画と専門教育の絵画に大きな差はなく、図画教員も専門的絵画教育を受けた者になるのが通例であり、図画教員は洋画塾や後述する工部美術学校（明治9年創立）出身者が大半であった。明治中期からはそこに東京美術学校等で日本画を専門的に修業した者が加わる。明治後期には東京美術学校西洋画科のように明治前期の洋画家とは違う見識を持った者も図画教員となっていく。教員の養成方法が多様化していくことで教員ごとの教育内容や方法に個性や差異が生じていくようになったため、明治後期になり普通教育の図画と専門教育におけるそれが区別され統一されるようになった。

明治前期の図画教育とは実用主義に基づく鉛筆画（＝西洋画）教育が主流であったが、この頃の日本には西洋画の応用が効くような工芸や工業が未だ無く、図画が機能したのは鑑賞の分野ではなく、陸軍や博物学といった製図的に必要とされた分野であった¹¹。

明治9年に工部大学校（現在の東京大学工学部）の附属として工部省が技術者養成機関である工部美術学校を創設。駐日イタリア公使のアレッサンドロ・フェー（1825~1905）の助言で伊藤博文（1841~1909）工部卿が開校したため教員にはイタリア人芸術家たちが採用された。学科は予科、画学科、彫刻学科の3つが設置され、画学科教室の採光には工夫が施され天井明かりや横明かりが取り付けられ、石膏模写室や臨本模写室、モデル室なども設けられた。画学科を担当したアントニオ・フォンタネージ（1818~1882）は実技と講義の両方を教授し、実技は種々の名画をコンテや鉛筆で模写、石膏像を木炭やコンテで写生、風景を鉛筆で写生、人体・風景・静物を油絵で仕上げる等であり、講義の内容は遠近画法・人物画法・風景画法・陰影画法・種々の道具の使用法や技術論などであった。フ

¹⁰ 丸山浩司「美術教育の歴史に学ぶ（学制の発布以降の歴史に対する考察－歴史の波に翻弄された「美術」）」『多摩美術大学 教職研究』多摩美術大学、2018年

¹¹ 金子一夫『近代日本美術教育の研究－明治時代－』中央公論美術出版、1992年

オンタネージは技術と理論の両立が重要であり、写生以前に幾何学と遠近画、解剖学の習得は必須であると考えていた¹²。また制作技法やパースペクティブ、とりわけ空気遠近法については日本で初めて説かれたものと思われ、光線や彩色、陰影や絵具の講義などもしていた点は当時としては非常に画期的なものであった。このように工部美術学校は工業分野に応用し、産業興進に繋げることを目的とした専門教育機関ではあるが、ここで日本における初の本格的な洋画教育を学んだ浅井忠（1859~1907）や小山正太郎

（1857~1916）、山本芳翠（1850~1906）など洋画黎明期において活躍した作家を多く輩出した。後に開校する東京美術学校の西洋画科が新設された際には、教員に工部美術学校出身者が多く採用されるなど、日本洋画界の基盤を作ったと言っても過言ではない。本校は明治 16（1883）年に廃校となった。

その他に東京美術学校よりも一足先に開校した美術専門教育機関として、京都府画学校（明治 13 年創立。現在の京都市立芸術大学）が挙げられる。本校は明治期に入り衰退しつつあった京都の文化復興のため、産業と密接な関係がある美術界の復興を目指し、美術家の育成を急務としたことが美術学校建設の動きへとつながり、明治 13 年に開校した。絵画科は東宗、西宗、南宗、北宗の四科を設置し、東宗は望月玉泉、西宗は小山三造、南宗は谷口靄山、北宗は幸野楳嶺と鈴木百年らが選ばれ、それぞれ専任担当者として副教員に任命された。南宗は南画、北宗は北画、東宗は狩野派、西宗は西洋画の内容をあてた。明治 21 年に従来の四科を東・南・北の各宗を東洋画、西宗を西洋画と二種に区分。それぞれに普通画学科、専門画学科の二学科を置き、別に応用画学科を配する三学科制に再編成した。また修業期間を 3 年から 5 年に延長し、入学資格も尋常小学校卒業以上とした。産業興進を目的としつつも工部美術学校とは異なり、絵画科四科を設置した総合的な美術教育機関として発足している点が特色といえる。¹³

以上のように諸外国に遅れを取らぬように急速な欧化が推奨された明治期の美術教育は普通教育においても専門教育においても、そこで必要とされるのは工芸または工芸に応用できる絵画や図像学であり、それらの技術者や学生を指導する立場に値する教員の養成が強く求められていた。これらを背景とし、明治 18（1885）年に文部省専門普通両学務局に図画取調掛が設置された。岡倉天心を筆頭とする国粹主義を理由に毛筆画教育を主張する日本画メンバーと小山正太郎ら鉛筆画教育を主張する洋画メンバーとで論争となるが、委員の多くが日本画に偏っていたため毛筆画採用が有力となり小山は脱退してしまう。この日本画陣営が中心となり東京美術学校設立へと繋がっていく。

¹² 磯崎康彦・吉田千鶴子『東京美術学校の歴史』桑原實、日本文教出版株式会社、1977 年

¹³ 『百年史 京都市立芸術大学』京都市立芸術大学、1981 年

1-2 東京美術学校の教育

東京美術学校は明治 17（1884）年に図画教育改良を目的に発足した図画取調掛を基盤とし、その主幹である岡倉天心の意向が大いにその制度に反映された形で明治 22（1889）年に開校する。開校の翌年に作成された学校予算請求に関する文書の草案には開校当初の岡倉天心の運営方針が明記されており、それらを要約すると下記の 4 項目となる¹⁴。

- 一、伝統の保存。世に埋もれた名匠に活躍の場を与えてその妙技を後進に伝えることであるが、それだけに終わらず、後進については広く古今東西の名品に学ぶことによって進歩の基礎を作るよう指導すること。
- 二、伝統的日本美術が現代の必要に応じうるように開発を図ること。そのために、古来の格法を維持するとともに写生も学び、また、遠近法や解剖学の理、および歴史、文学、理科等の一般学科も学んで視野を広げるよう教育する。
- 三、教員には授業のみならず実験製作（委嘱製作事業を指す）も行わせ、生徒に見学させる。これは世上の美術品が営利競争の余り粗造濫造、卑俗蕪雑に流れ易いことに鑑み、高度の標準、実用の模範を示すためである。
- 四、適良の図画教員を養成して従来の普通学校における不備な図画授業を改善すること。

以上のように開校間もない時点で、天心の美術とそこに付随する教育の質の向上こそが国益へつながるという非常に明確な目的意識があったことがわかる。学校規則においても、開校当初明治 22（1889）年の『東京美術学校規則』¹⁵には第一条に「東京美術学校ハ絵画彫刻建築及図案ノ師匠（教員若クハ制作ニ従事スヘキ者）ヲ養成スル所トス」、第二条に「本校ニ普通科及専修科ヲ置キ普通科ヲ卒リタル者ハ普通図画ノ教員タルニ適応スヘク又ハ教員會議ヲ以テ専修科ノ生徒ニ選挙セラルルヲ得ヘシ」とあり、本校は美術教員を養成するために作られたことがわかる。修業年数は 5 年間であり、初め 2 年間で普通科に、そこから 3 年間で専修科とし、さらに専修科の中に絵画（日本画のみ）、彫刻（木彫のみ）、図案（後に美術工芸と改める）、建築（大正期以降）と 4 科に分かれていた。これに加えて普通教育の図画教員課程という普通科卒業生のための 1 年間の特別課程も設置された。明治 23 年に「東京美術学校官制」が施行されてからは細かな規定や普通科、専修科ともにカリキュラムの改正、整備が行われこの頃から美術学校としての体制が軌道に乗り始める。本稿では普通科と専修科・絵画科（日本画）のみを取り上げるが、その内容は次の通りである。

¹⁴ 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』ぎょうせい、1987 年

¹⁵ 『東京美術学校規則』東京美術学校、1890 年

明治 23 年の普通科、専修科（絵画科）のカリキュラム

【普通科（第 1 年）】

- ・臨画：毎週 10 時間
（広ク古人ノ筆跡ニ憑拠シ線画濃淡彩色ノ各要項ニ就キ学年ヲ遂テ之ヲ習得セシム）
- ・写生：毎週 6 時間
（実物ニ就キ花卉翎毛人物等ノ姿勢趣致ヲ習得セシム）
- ・造型：毎週 8 時間
（木彫及土型蠟型等ニ由テ物体ヲ彫造スルノ法ヲ教ユ）
- ・用器画法：毎週 3 時間
（幾何画法投影画法透視画法ヲ教ユ）
- ・理科及数学：毎週 4 時間
- ・歴史：毎週 2 時間
（本邦ノ史略ヲ講授ス）
- ・和漢史：毎週 3 時間
（和文和歌及漢詩漢文ニ由リテ読法意義ヲ講授ス）
- ・体操：毎週 2 時間
（徒手体操兵式体操ヲ教ユ）

合計 38 時間／週

【普通科（第 2 年）】

- ・臨画：毎週 8 時間
- ・写生：毎週 6 時間
- ・新按：毎週 4 時間
（自己ノ意匠ヲ用テ画様図按ヲ作ラシム）
- ・造型：毎週 8 時間
- ・用器画法：毎週 3 時間
- ・理科及数学：毎週 4 時間
- ・美術史：毎週 2 時間
（本邦及各国美術ノ源委因革ヲ講授ス）
- ・歴史：毎週 2 時間
- ・和漢文：毎週 3 時間
- ・体操：毎週 2 時間

合計 42 時間／週

【専修科・絵画科（第1年）】

- ・臨模：毎週 16 時間
（古人ノ名跡ニ就テ臨撫模写ヲ為サシメ筆墨彩絵ヲ練習セシム）
- ・写生：毎週 10 時間
- ・新按：毎週 10 時間
- ・美術解剖：毎週 2 時間
（人体及動物ノ筋肉骨格等美術ニ関スル解剖ノ大略ヲ講授ス）
- ・美学及美術史：毎週 2 時間
（美学ノ大要及普通科ニ継続シテ美術史ヲ講授ス）
- ・歴史及古物学：毎週 2 時間
（本邦歴史中風俗故実ノ大意及東洋ニ於ケル古物学ノ要ヲ講授ス）

合計 42 時間／週

【専修科・絵画科（第2年）】

- ・臨模：毎週 8 時間
- ・写生：毎週 10 時間
- ・新按：毎週 20 時間
- ・歴史及古物学：毎週 2 時間
- ・材料及手訣
（絵画ニ用フヘキ各種材料ノ性質用方及手法ノ要訣ヲ教ユ）

合計 40 時間／週

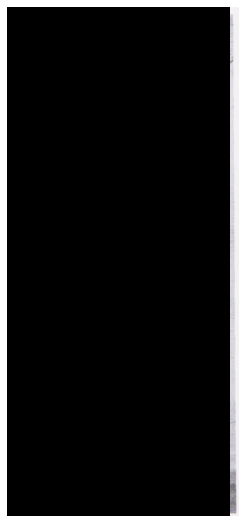
【専修科・絵画科（第3年）】

- ・新按：毎週 36 時間
- ・建築装飾術：毎週 6 時間
（建築様式及装飾ノ大要ヲ講授ス）
- ・卒業制作

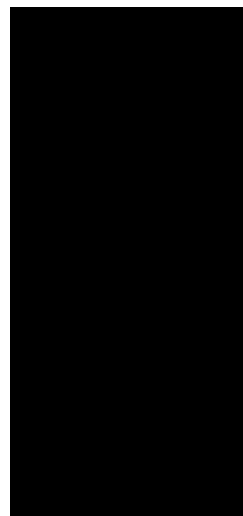
合計 42 時間／週

以上が明治 23 年（1890）の普通科と専修科（絵画科）のカリキュラムである。（基礎の上に立った新しい日本画が目指され）自身の意匠を用いて新たな図様や図案をつくる「新按」という教科が特徴的である。この自由な発想のための基礎力を「臨模」や「写生」といったものを設置することで養われていたことがわかる。

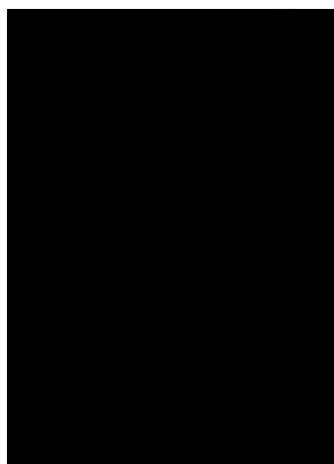
また、普通科の「臨画」は専修科では「臨模」となる点が興味深い。「臨画」は「広ク古人ノ筆跡ニ憑拠シ線画濃淡彩色ノ各要項ニ就キ学年ヲ遂テ之ヲ習得セシム」とされ、古代各種の名画を木版刷りしたものを手本として描く。次のような臨画成績物として確認される資料を見ると、同じ版を元にしても線描のみのものや、暈しなども描かれているものなど様々であることから、その授業の目的に応じて手本の中から要素を限定し活用されていたことが推測される。



清水南山旧蔵



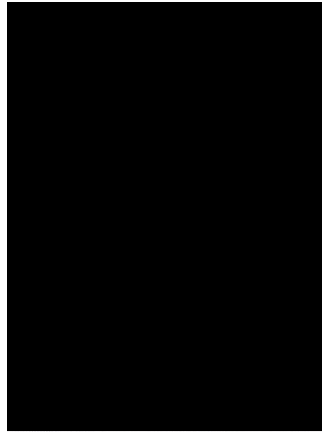
木版刷手本（岡本勝元旧蔵）



作者不詳



木版刷手本（小島光真旧蔵）



作者不詳



木版刷手本（岡本勝元旧蔵）

「臨模」は「古人ノ名跡ニ就テ臨撫模写ヲ為サシメ筆墨彩絵ヲ練習セシム」と表記されている。臨画が手本を描き習うことに対し、臨模は手本や原本を模写することであったようだ¹⁶。上級生は原本模写の機会を与えられ、横山大観の回想では「目の中に原本がちゃんと出来てしまうまで」長時間原本を観察し忠実に模写を行ったとある¹⁷これは東京美術学校校長と帝博美術部長を兼任していた岡倉天心の、古典美術の模写事業と古典教育という二つの観点から行われていた。

明治 29 年に黒田清輝が教授として招かれて西洋画科が新設されたのに伴い、次の様にカリキュラムが再度整理された。

¹⁶ 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 一卷』ぎょうせい、1987 年、p.435

¹⁷ 同上

明治 29 年の絵画科カリキュラム

【絵画科（第 1 年）】

- ・実習：毎週 33 時間
- ・歴史及考古学：毎週 2 時間
- ・美術及美術史：毎週 2 時間
- ・美術解剖：毎週 1 時間
(西洋画科ニ限り実習時間内ニ於テ之ヲ課ス)
- ・遠近法：毎週 1 時間
(同上)
- ・体操：毎週 2 時間

合計 41 時間／週

【絵画科（第 2 年）】

- ・実習：毎週 35 時間
- ・歴史及考古学：毎週 2 時間
- ・美術解剖：毎週 1 時間
(西洋画科ニ限り実習時間内ニ於テ之ヲ課ス)
- ・遠近法：毎週 1 時間
(同上)
- ・体操：毎週 2 時間

合計 41 時間／週

【絵画科（第 3 年）】

- ・実習：毎週 38 時間
- ・歴史及考古学：毎週 1 時間
- ・美術解剖：毎週 1 時間
(日本画科ニ限り実習時間内ニ於テ之ヲ課ス)
- ・遠近法：毎週 1 時間
(同上)

合計 41 時間／週

【絵画科（第4年）】

- ・実習及卒業制作：毎週 39 時間
- ・用器画法：毎週 6 時間
（教員志望者ニ限り実習時間内ニ於テ之ヲ課ス）
- ・教育学：毎週 2 時間
（同上）

合計 47 時間／週

以上の様に黒田清輝の登場によって日本画科と西洋画科は同様のカリキュラムが組まれ、それまでの「臨画」や「写生」「新按」といった実技系科目は一括りに「実習」とされた。これにより制度的にはより一層実技教科内での指導は各教員に託される形となるためその実態が掴みにくくなっている。

分期教室制

西洋画科が設置され、カリキュラムが改訂される少し前の明治 27 年 5 月に岡倉校長を中心にして授業方針の改革が行われ、分期教室制が採用された。教室は以下の通りである。

第一教室 古代巨勢派と土佐派（または鎌倉以前の大和絵）

主任教官は巨勢小石だったが、27 年からは住吉派の山名貫善。下村清三郎（観山）が助教授。

第二教室 室町と江戸前期諸派（または足利時代の唐絵）

主任は橋本雅邦。31 年の美校騒動で辞めてからは荒木寛畝。

第三教室 江戸後期の諸派（または江戸時代の円山四条の写生画）

主任は川端玉章。

予備課程 写生の指導は結城正明、臨画は狩野友信。明治 27 年には結城正明のかわりに岡本勝元（美校の第一回生、首席）29 年に岡本のかわりに西郷規（孤月）。

この制度は岡倉校長が非職を命じられた明治 31 年まではうまく続いたが、次項で述べるように教員ごとに指導の自由度が上がることで以降はほとんど機能せず大正期まで形だけが存在していたようである¹⁸。おそらく明治 29 年のカリキュラムに改訂されてからしばらくはこの各教室内で「実習」がこなされていたのであろう。

¹⁸ 磯崎康彦・吉田千鶴子『東京美術学校の歴史』、日本文教出版株式会社、1977 年、p.68~69。

矢澤弦月日記にみる東京美術学校の教育の実態

明治期の美術学校での教育の実情を垣間見ることのできる数少ない貴重な資料のうち、吉田千鶴子氏による矢澤弦月の日記に関する調査¹⁹がある。前項の美術学校で設置されたカリキュラムとこの日記の内容を照らし合わせることで実技教育の実際を確認する。

矢澤弦月（1886~1952）は明治 38（1905）年に寺崎広業の門に入り、明治 40（1907）年に東京美術学校日本画科に入学しており、大正から昭和にかけて官展系の画家として活躍した²⁰。在学中は成績優秀のため第 2 年次に第 4 年次へ飛び級し、明治 44（1911）年に卒業した。弦月入学時の指導教員は、教授に川端玉章、荒木寛畝、寺崎広業、下村観山、助教授に結城素明、鶴田機水、岡田秋嶺。教室は本館二階の教室と新館二階の 2 つにわかれ、広業と素明は本館教室を、観山と機水は新館教室を担当、玉章と寛畝は全体を指導し、秋嶺は図案と遠近法を主に担当。弦月は本館教室に所属した。しかし翌年にはまた三教室制に改革され、寛畝と観山が辞職し、機水は図画師範科の日本画担当となり、第一教室に玉章、福井江亭、第二教室に広業、素明、第三教室に小堀鞆音、松岡映丘という教授陣の改変もあった。

『東京美術学校一覧』²¹には、1 年次から 4 年次まで「模写」および「臨画」は「本校教授の画きたるもの」と古来名家のものから、簡単なものから徐々に複雑なものを対象として運筆を学ぶよう表記され、「写生」は草花から始め、徐々に魚や動物、熟達してきたら着衣モデルの写生にまで取り組むよう書かれている。

弦月の日記によると「用器画法」は受講していないことや、『東京美術学校一覧』では教員の引率のもと行う郊外写生は各自で行っていたこと、教員が直接学生制作物に手を入れて指導していたことなど、指導要旨には則さず教室ごとに課題や指導の自由度が高く、教員らは熱心に指導にあたっていたことがうかがえる。また、「木炭画」は「写生」の授業とは別の科目であり、カリキュラムには記載されていない「裸体デッサン」なども頻繁に行われていた。これは写生を重視し人体研究を推進していた結城素明の意志が色濃く出ていえると言えよう。後述する「東京芸術大学芸術資料館 蔵品目録 絵画Ⅱ」²²に記載される学生の授業制作品のうち、大正 3（1914）年のものにはタイトルに「少女」や「美人」と表記された人物画が多く、モデルの容姿が類似することからも人物写生の授業が行われていたことが確認できる（図 4、5）。

¹⁹ 吉田千鶴子「明治晩期の日本画修業 矢澤弦月日記より」『近代画説』13 号、明治美術学会、2004 年

²⁰ 「矢澤弦月 日本美術年鑑所載物故者記事」東京文化財研究所

²¹ 『東京美術学校一覧』東京美術学校、1906~1908 年

²² 『東京芸術大学芸術資料館 蔵品目録 絵画Ⅱ』（東京芸術大学芸術資料館、1983 年）

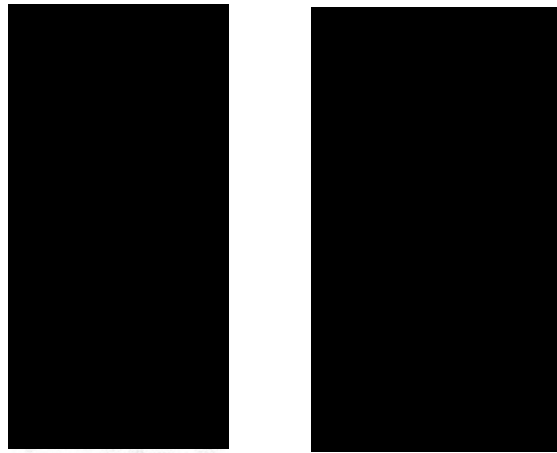


図 4 左：寺門祐之（1889~没年不詳）《緑陰（美人）》大正 3（1914）年
右：根岸庄助（1888~1917）《秋圃（美人）》大正 3（1914）年

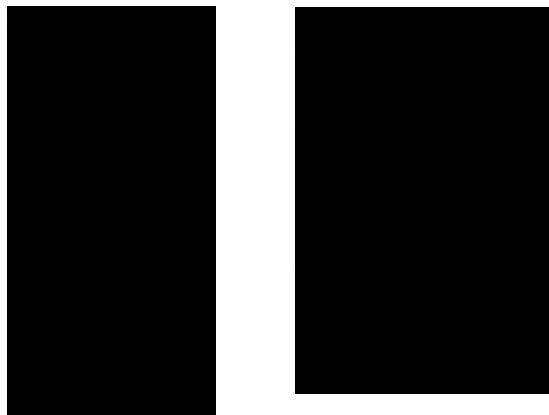


図 5 左：龍信五郎（1886~没年不詳）《蝶々（少女）》大正 3（1914）年
右：三宮恒（1887~1923）《豆畑（少女）》大正 3（1914）年

この他に当時の授業課題を垣間見ることのできる情報として「東京芸術大学芸術資料館蔵品目録」には、明治37年～40年の授業作品の中には「艶美」という題のものが毎年数点ずつあり、いずれもほぼ同サイズで支持体は紙本、絹本それぞれである（図6）。そのほとんどが美人画であるが、中には風景を描いたものもある。題名が同一していることから、これらの作品は「新按」などの授業課題において、人物や風景写生など「写生」の授業課題を応用させた制作物だと思われる。「新按」は創造性を養う目的で開校当初からカリキュラムに設置された。またこの「艶美」と題される授業作品は同年の卒業制作で人物を描いた者は美人画を描き、風景を描いたものは同様に風景を描いている（図7、8）。このことから卒業制作にむけ4年次には学生ごとに課題内容をある程度絞り指導されていたことがうかがえる。

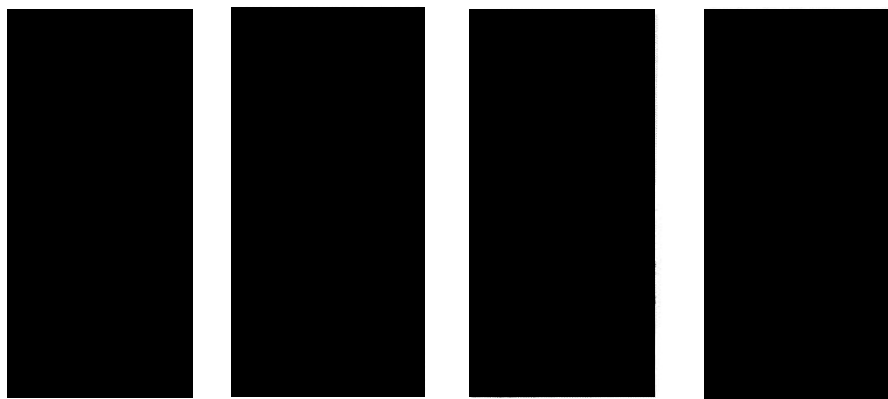


図6 「艶美」と題される作品。左から、
榎本正之助（1881～没年不詳）、明治37（1904）年
井上良介（1876～没年不詳）、明治38（1905）年
大村友雄（1883～没年不詳）、明治39（1906）年
相馬正己（1883～没年不詳）、明治40（1907）年



図 8 卒業制作において人物が描かれたもの

左：榎本正之助《南淵の祈》明治 37（1904）年

右：井上良介《昭君嫁胡》明治 38（1905）年

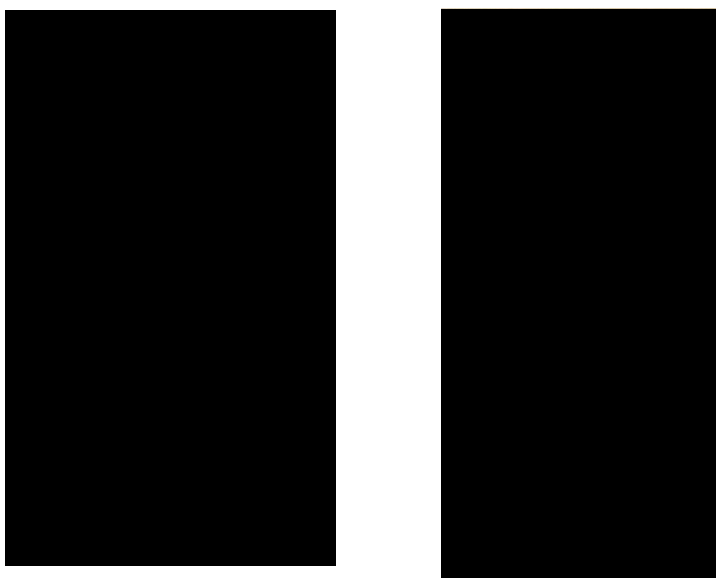


図 7 卒業制作において風景が描かれたもの

左：大村友雄《春宵》明治 39（1906）年

右：相馬正己《秋景山水》明治 40（1907）年

東京美術学校、学生制作品の実態

学生作品の変化

現在東京藝術大学に収蔵される学生作品のうち、東京美術学校時代の卒業制作と授業制作物を目録記載情報と画像データ²³をもとに画題と作品形式をそれぞれ分類し、明治期の美校での作風の変遷を整理した。岡倉校長は全学生の卒業制作を、制作費を支給して作品を学校に残し、作品公開は校内で開催する授業成績物展覧会の折に行うという慣例を作った。この制度は正木校長時代の大正3年に収蔵能力の限界をむかえたことで廃止され、以降は優秀作のみ保管されることとなった。

明治27年の第1期生の卒業制作が公開された第一回授業成績物展覧会は本館と新館全体を会場として一週間、美校の教育方針とその成果を公示することを目的に開催され、教官や在校生の作品、教育参考品とした収集品（日本、中国の古美術品、西洋美術品の写真など）も同時に展示し大々的に行われ、大きな反響を呼んだ²⁴。当時の新聞に記載された本展の評論²⁵を要約すると、「器械的で理論が先行し過ぎて自然の趣に乏しく、一種の新院体画ともいえる。また、考証に力を入れ過ぎている。西洋画折衷として遠近法に注意しているように見え、画題の多くが平凡ではなく、中でも歴史画は故実的なものが多い。繊細な筆致のものや画面の配置の良いもの、彩色の美しいもの等が多いが、雅邦のような力強い筆法は少なく玉章や小石のようなものが多い。」など長所は認められながらも批判的に書かれている。ここで“一種の新院体画”と表現されているように、当時の国外美術品とは西洋画よりも中国絵画のほうが一般的であったのに加え、歴史画や仏教を題材にした作品が多く遠近法以外は従来の各流派の筆法を重んじた表現が強く、対西洋画表現というより院体画の応用のように受け止められたことがわかる。

画題を分類した結果、当時の社会的背景や西洋画科の新設などによる影響が少なからず見受けられるが（図9）、大正期に入るまでは基本的に課題は一貫していることがわかる。草創期の卒業制作は先に述べたように、新院体画ともいえるべく歴史画をベースにしたものが多く、明治30年代後半から人物をメインとした画面のものが増加するが、この頃も多くが漢詩や中国の古典を題材にした美人画が多い傾向にある。明治後半～大正以降は卒業制作、授業制作物ともに「風景画」や「人物画」など実景を描いたと思われる作品が増えていくが、これは明治31（1898）年の美校騒動後の教育改革によってカリキュラムに郊外写生が加わったことや、結城素明が明治37（1904）年に教授に就任し、その自然主義的傾向の強い指導があったためだと考えられる。この教育改定を機に花鳥画や風景

²³ 『東京芸術大学芸術資料館 蔵品目録 絵画Ⅱ』（東京芸術大学芸術資料館、1983年）と『東京美術学校卒業制作 日本画』（京都書院、1983年）の両著を参照。

²⁴ 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』ぎょうせい、1987年、p.244 明治27年の『錦巷雜綴』に本展覧会の報告が記されている。

²⁵ 同上

画作品などは描かれるモチーフそれぞれの描写の内容に大きな変化は見られないが、歴史画を題材にした作品に比べて、背景の描写などに取材に基づいた臨場感のある自然な空間を感じさせる表現が見られるようになる（図 10、11）。

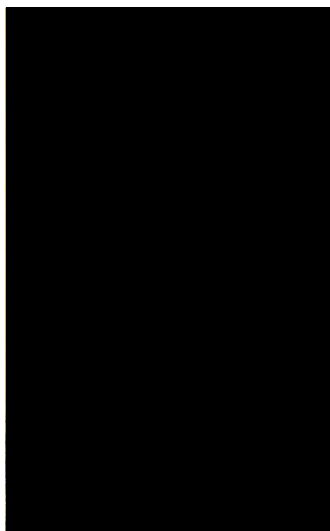


図 9 三浦孝（1882~1974）《栄誉ナラズヤ》明治 38（1905）年
戦死した兵隊と天女が描かれる。日露戦争（1904~1905）の影響を受けた作品。



図 10 明治 31（1898）年の教育改革以前の作例
左：佐伯徳介（出生年不詳~1904）《櫻花に鳩》明治 29（1896）年
右：大西鉄造（1872~没年不詳）《雉子》明治 27（1894）年

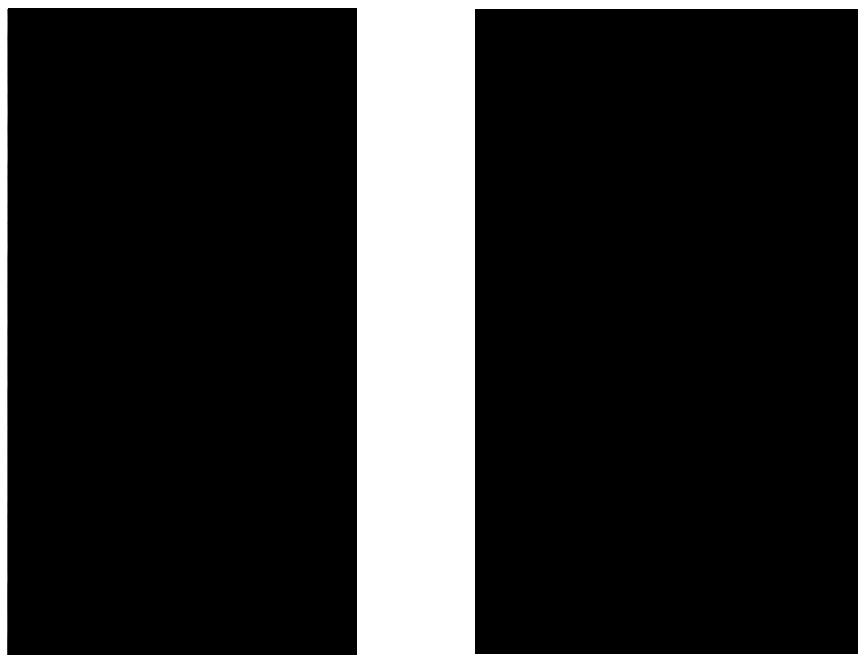


図 11 明治 31（1898）年の教育改革後の作例

左：杉野松太郎（1878～没年不詳）《暁霧》明治 34（1901）年

右：森田豊次郎（1878～没年不詳）《春野雉子》明治 32（1899）年

大正期になると日本画科であっても当時の西洋画科と同様に、それまでのバルビゾン派を中心としたものではなくポスト印象派やフォーヴィスム的表現など新しい洋画に影響を受けたと思われる作品が散見されるようになる。大正 15（1926）年の水谷道彦《春》は絹本軸装であるが 266.5cm×191.2cm の大作であり、草木に囲まれた 2 人の女性像が描かれた柔らかくも濃密な画面は、当時教員であった結城素明の自然主義というよりもどちらかといえば、当時の洋画界や文学界で流行したロマン主義的な写実性の印象が強い作風である。

昭和期に入ると田舎風景や漁村風景、都会の建物や街並みなど同時代の生活風景を題材にしたものが増加する。昭和 10 年代には博物館や上野公園、不忍池などの美校校舎周辺施設を描いた授業作品が増え、日頃から風景スケッチに基づいて制作する傾向がより強くなっていくのがうかがえる。

卒業制作の表装形式については、明治 40（1907）年まではほとんどが絹本作品であったのに対し、以降は紙本作品が少数ながらも確認されるようになる。それに伴い、表装形態も軸装だけでなく徐々に屏風装や卷子装のものも現れる。このことから、紙本作品の多くは掛け軸よりも屏風や卷子作品として制作されるのが主流だったことがうかがえる。

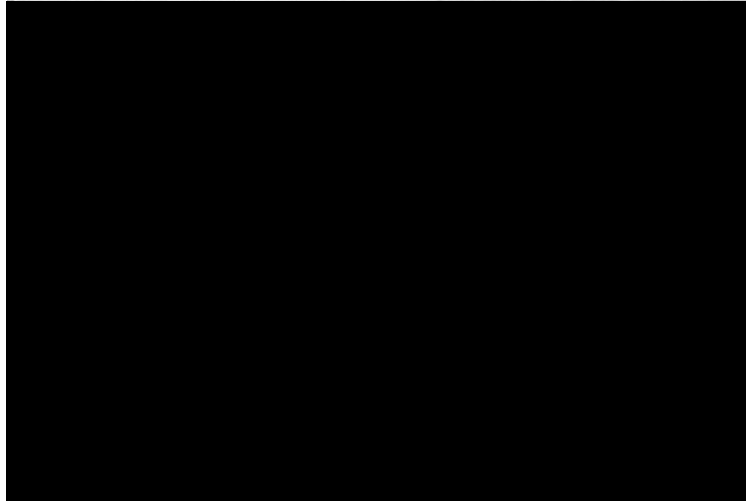
支持体においてはほとんどが絹に描かれ、明治 41（1908）年までで紙本に描かれたものは 1 点のみであった。明治 41 年から大正 2（1914）年の間はやや紙本作品が増加するが、以降は毎年 1 点、多くても 3 点ほどしか確認されず、昭和期に入っても絹本作品の方が多く制作されていた。日本画における和紙の存在については荒井経氏の著書内で詳しく指摘されている²⁶。そこでは日本画用和紙の原点として大正末期に中田鹿次によって漉かれた「神宮紙」、岩田平三郎による「岡大紙」の誕生が現在主流の雲肌麻紙の開発へとつながっていったとされる。これらの大型和紙はいずれも壁画事業に際して開発され、西洋絵画のキャンバスを代替する壁画用紙であった。戦後大型和紙が一般化する以前の明治・期の日本画においては薄美濃紙をはじめとした旧来の和紙の多くは模写や写生に使われる「粉本用紙」であり、屏風や襖で用いられる鳥の子紙は高価であるが故特別な時に用いられることが多く、一般的とはいえない。そこで日本画の主流であったのが画仙紙などの中国紙であった。つまり当時の日本画における紙本作品とは水墨画であり、現在につながる彩色画の支持体とは絵絹であった。

和紙による日本画が一般化した現代の感覚では絹に描く行為のほうが「古いもの」として捉えられるが、明治の美校卒業制作のほとんどが絹本作品であることはむしろ美校が新時代の日本画を模索していたことを表している。

授業制作における表装形式では屏風装、卷子装のものは一点も存在しないことが特徴的である。これは、授業制作では卒業制作のような絵画制作ではなくあくまで課題に応じた練習を重視されていたことが考えられる。額装作品については昭和 6（1931）年に初めて確認された。

授業作品として収蔵される学生作品の表装はほとんどが軸装作品である。それらは授業成績物内の優秀作であり、いつ表具として仕立てられたかは不明だが、各授業で学生による参考作品として活用する際に扱いやすい軸装として仕立てられたと考えられる。

²⁶ 荒井経『日本画と材料－近代に創られた伝統－』武蔵野美術大学出版局、2015 年



上記画像は明治 44（1911）年の写真誌『東京風景』に掲載された東京美術学校の授業風景である。画像から写生の教室と思われる。中央で鳥籠に入った鳥を写生する学生らが見られ、その周囲の学生は各自の卓上で絹や紙などに制作している。壁に多くの参考作品が設置されており、奥に貼られている捲りの状態（表装されていない）の写生類が学生による作品であると思われる。

明治 29（1896）年から大正元（1912）年までの授業作品はほとんど収蔵されていないが、大正 3（1914）年以降に急増する理由として、学生による紙本の植物や風景の写生作品が教員の制作物だけでなく、授業内で参考作品として使用されるようになったことが推測される。この時期は、明治 44（1911）年に川端玉章が退任するなど初期の美校教員らに代わり、結城素明など初期美校教育を受けたものが教鞭を執り、その教育が軌道に乗りはじめた頃である。特定の教員による参考作だけでなく、様々な学生の優秀作を用いることで作風や形式の偏りをなくそうとしていた教育方針がうかがえる。そのため、教材の一環として利用しやすいように後に軸装形式に仕立てられたことが考えられる。

【表 1】東京美術学校、卒業制作の画題分類表

	山水画	風景画	仏教絵画	歴史画 (日本)	歴史画 (中国)	歴史画 (朝鮮)	風俗画	人物画	花鳥動物 画	風景画 (近景)	室内装飾 画	その他
明治 26 年	1	1	1	1			1				2	
27 年	2	1	3	5	3		2		1		1	
28 年	2	1	1	3	2		1		1		1	1
29 年	2	1	4	3	1				1			1
30 年	1		3	6	6				1			
31 年	1			3	4		1	1	1			
32 年	1			2	3		2	1	2			
33 年	2		2	1	4			2	1	1		
34 年	2	1		5	3		2	2	5			
35 年	4	1	3	3	4		5		1			
36 年	3			6	2			2	2			
37 年	1		1	1	1			4				1
38 年	1	1	2	5	1			1	1			1
39 年	3		2	4				1		1		
40 年	6		1	4	2		5	4				
41 年		1	2				5			1		5
42 年	1		2	5				1	1	1		1
43 年		3	4	4	1			2	1	1		
44 年	1		1	5			4	1		4		
45 年		1	2	2			3	3	1	4		
大正 2 年			2	7	1	1		6	1	4		1
3 年		2		1				2				
4 年				1				3	1	1		
5 年				1			1			1		

	山水画	風景画	仏教絵画	歴史画 (日本)	歴史画 (中国)	歴史画 (朝鮮)	風俗画	人物画	花鳥動物 画	風景画 (近景)	室内装飾 画	その他
6 年			2				1		1			
7 年		1		1	3			2				
8 年		2		1						2		
9 年				3				1		1		
10 年		2		1				2		1		
11 年								2		3		
12 年		3						3				
13 年		3						2				
14 年								1	1			
15 年		1						2				
昭和 2 年		3						1				
3 年		1	1					2				
4 年								4				
5 年		1						3				
6 年		2					1	1				
7 年		2							1			
8 年								2		2		
9 年		3					1					
10 年		3					1					
11 年								2				
12 年		1								2		
13 年		1						1		1		
14 年												

【表2】東京美術学校、学生作品（授業制作物）の画題分類表

	静 物	植 物	模 写	山水 画	人 物	仏教絵 画	仏 画	動 物	風俗 画	風 景	風景（近 景）	歴史画（日 本）	歴史画（中 国）	新按 か	花鳥動物 画
明治 26 年			1	3	2										
27 年	2		1	1			1	2	1		3				
28 年	1		1	1								1			
29 年															
30 年															
31 年															
32 年															
33 年															
34 年															
35 年															
36 年															
37 年														2	
38 年														4	
39 年											1			2	
40 年														1	
41 年															
42 年															
43 年															
44 年				1								1			
45 年															
大正 2 年									1						1
3 年					5					2	1	3			1
4 年		10			9					3	2	1			3
5 年		8			5				1		1	1			1
6 年		2			3					2	1	2			
7 年		4			4	1		2		3		1	2		4
8 年		11			3					3		1			1

9 年		23			6			1	2	4		3			
10 年	6	20			15			3		5	1				
11 年	8	8			7			1		8	5				6
12 年	1	4			5			2	1	9	2	1			2
13 年	2				7			2		7	3	1			
14 年	3	9			4			4		2	2				
15 年	1	14			1			1		2					
昭和2年	3	17			17			3		5					
3 年					9					5	1				1
4 年		1			15					1					
5 年		3			8			1	1	8					
6 年					7				2	10					
7 年					3			4		4					
8 年		5						8		17	2				1
9 年		6								15	16				
10 年		2			1				2	2	16				
11 年		3			1					5	15				
12 年		1								6	8				
13 年		1			6					8	6				
14 年		3			9			1	1	13					

【表 3】東京美術学校、卒業制作、作品形式の分類表

※()内は卒業者数

	卒業制作（絹本）	卒業制作（紙本）	軸装	屏風装	卷子装	額装
明治 26 年（7）	7	0	7	0	0	0
27 年（17）	17	0	17	0	0	0
28 年（13）	13	0	13	0	0	0
29 年（13）	13	0	13	0	0	0
30 年（16）	15	1	16	0	0	0
31 年（11）	11	0	11	0	0	0
32 年（11）	11	0	11	0	0	0
33 年（13）	13	0	13	0	0	0
34 年（20）	20	0	20	0	0	0
35 年（21）	21	0	21	0	0	0
36 年（15）	15	0	15	0	0	0
37 年（9）	9	0	9	0	0	0
38 年（14）	14	0	14	0	0	0
39 年（11）	11	0	11	0	0	0
40 年（22）	22	0	22	0	0	0
41 年（14）	8	6	14	0	0	0
42 年（12）	12	0	12	0	0	0
43 年（17）	15	2	14	2	1	0
44 年（16）	13	3	11	2	3	0
45 年（16）	10	6	14	1	1	0
大正 2 年（23）	18	5	19	1	3	0
3 年（5）	4	1	5	0	0	0
4 年（6）	5	1	4	2	0	0
5 年（3）	2	1	2	1	0	0
6 年（4）	3	1	1	2	1	0
7 年（7）	5	2	6	1	0	0
8 年（5）	4	1	2	3	0	0
9 年（5）	4	1	2	2	1	0
10 年（6）	5	1	4	1	1	0

11 年(5)	5	0	4	0	1	0
12 年(6)	6	0	4	0	2	0
13 年(5)	5	0	5	0	0	0
14 年(2)	2	0	0	2	0	0
15 年(3)	3	0	3	0	0	0
昭和 2 年(4)	4	0	3	0	1	0
3 年(3)	2	1	3	0	0	0
4 年(5)	5	0	4	0	1	0
5 年(4)	4	0	3	0	1	0
6 年(4)	3	1	1	0	0	3
7 年(3)	3	0	0	3	0	0
8 年(4)	3	1	2	0	0	2
9 年(4)	3	1	0	2	0	2
10 年(4)	1	3	0	4	0	0
11 年(2)	1	1	0	0	0	2
12 年(3)	1	2	1	2	0	0
13 年(2)	0	3	0	3	0	0
14 年(0)	1	0	0	0	0	1

【表 4】東京美術学校、学生作品（授業制作物）、作品形式の分類表

※()内は記録される在籍学生数

年代（記録される学生数）	授業作品（絹本）	授業作品（紙本）	軸装	屏風装	卷子装	額装
明治 26 年（7）	1	5	5	0	1	0
27 年（19）	2	9	7	0	4	0
28 年（15）	1	4	4	0	0	1
29 年(13)	0	0	0	0	0	0
30 年(16)	0	0	0	0	0	0
31 年(11)	0	0	0	0	0	0
32 年(11)	0	0	0	0	0	0
33 年(13)	1	0	1	0	0	0
34 年(20)	0	0	0	0	0	0
35 年(21)	0	0	0	0	0	0
36 年(15)	0	0	0	0	0	0
37 年(9)	1	1	0	0	0	0
38 年(14)	0	4	4	0	0	0
39 年(11)	0	3	3	0	0	0
40 年(22)	0	1	1	0	0	0
41 年(14)	0	0	0	0	0	0
42 年(12)	0	0	0	0	0	0
43 年(17)	0	0	0	0	0	0
44 年(16)	2	0	2	0	0	0
45 年(16)	0	0	0	0	0	0
大正 2 年(23)	2	0	2	0	0	0
3 年(12)	2	10	12	0	0	0
4 年(21)	14	16	26	0	2	0
5 年(11)	4	13	13	0	4	0
6 年(9)	3	7	10	0	0	0
7 年(16)	6	12	18	0	0	0
8 年(12)	8	12	20	0	0	0
9 年(19)	12	27	39	0	0	0
10 年(24)	7	44	50	0	1	0

11 年(22)	18	23	41	0	0	0
12 年(24)	18	10	28	0	0	0
13 年(18)	18	9	27	0	0	0
14 年(12)	14	10	24	0	0	0
15 年(10)	4	15	19	0	0	0
昭和 2 年(23)	23	21	44	0	0	0
3 年(16)	15	1	16	0	0	0
4 年(16)	17	1	16	0	1	0
5 年(17)	17	4	21	0	0	0
6 年(17)	14	5	19	0	0	0
7 年(7)	6	5	9	0	0	2
8 年(20)	16	17	31	0	0	2
9 年(21)	23	13	26	0	0	10
10 年(19)	13	10	20	0	0	3
11 年(18)	14	10	20	0	0	4
12 年(15)	11	4	14	0	0	1
13 年(16)	5	16	17	0	0	4
14 年(23)	6	21	21	0	0	6

2 章 川端玉章の日本画教育

2-1 玉章の日本画教育活動

玉章自身が行っていた日本画教育の内容について知り得ることのできる資料が残されていないため、本章では川端画学校についての情報や、結城素明（1875~1957）による技法書、その他周辺情報からその実態を考察していく。

川端画学校

玉章晩年の大仕事として川端画学校の設立がある。本校は 40 年間の歴史の中でその時代背景に合わせて画塾、画学校、絵画研究所という 3 つの教育体制の変遷を辿っている。玉章在任中は志願者の多い人気画学校として名を馳せていたが、玉章没後は後設される洋画科によって戦後までその体制を保っていたが次第に影を潜めていった。

明治 32（1899）年の私立学校令により、川端画学校は高等小学校卒業以上の学力が必要とされる学校（現在の中学校に値する）となった。入学者は高等小学校卒業以上の学力を有する 12 歳以上の男子であるのに対し、官立の東京美術学校は高等教育を提供する専門学校として位置付けられたため高等学校卒業以上の学力を有する 17~26 歳までの男子と制限された。両校とも本科と予科の 5 年制であることやその上に研究科を設置する点は共通している²⁷。設立時に玉章は「頃日純日本画の日々に衰退に赴くは主として正当なる絵画教育の方法普及せざるに基けるものなりとし爰に一の私立画学を創立し唯一の官立美術学校を輔翼し且は不完全なる私塾的教育の情弊を打破せん」と演説し、川端画学校は美校の予備校的役割を担い、自身も行なったであろう旧来の私塾というシステムに対し否定的な態度を示している²⁸。また、東京美術学校は美術教員を養成することも重要な目的として設立されたのに対し、川端画学校はあくまで「日本絵画専門技術家ヲ養成」することが目的とされた。ここで「日本画」ではなく「日本絵画」や「技術家」という表現が使われていることから本校の気質がうかがえる。ここでの教育内容はカリキュラムを見ることでしか知り得ることはできないが、以下の様なものであった。

- ・ 予科：臨画、写生
- ・ 本科：臨画、写生、図案、模写、作画、倫理、東洋絵画史、考古学、用器画、
芸用解剖学、和漢文学
- ・ 研究科：写生、模写、製図
- ・ 夜間科：臨画、写生、模写、作図、図案

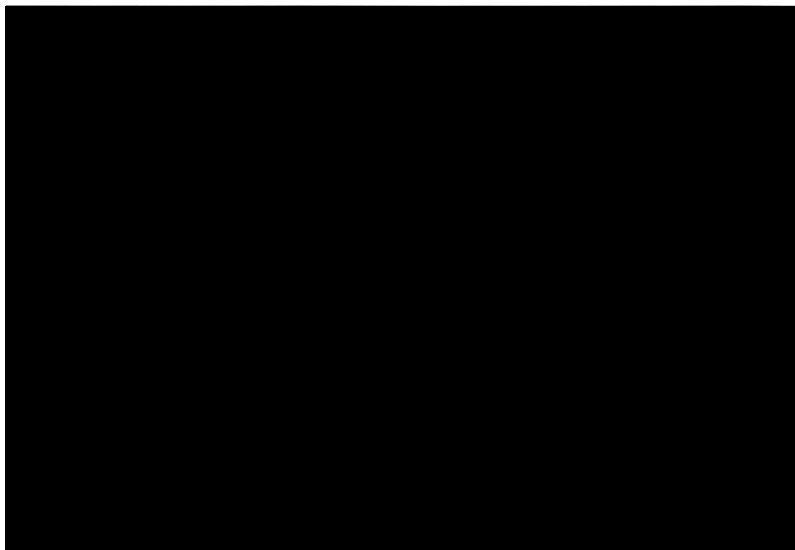
²⁷ 浅野智子「川端画学校について 画塾から画学校へ」芸術学研究、2004 年

²⁸ 「川端画学校新設」『美術新報』7 巻 21 号、1909 年

東京美術学校と比較すると川端画学校では外国語や体育などの制作に関係のない科目は設置されず、代わりに倫理や和漢文学などの科目が特徴的である。これらの科目を設置した理由は、従来の画塾という形態ではなく学校として設立したのに加え、本校が図画科教員免許の文部省検定試験対策と東京美術学校の入試対策を担う予備校としての機能も果たしていたからである。授業数に関しては明記されず、必要に応じて授業数が増減されていた²⁹。教員は福井江亭や島崎柳塢、山田敬中、田中頼章、益田玉城など玉章門下で構成され、玉章没後も敬中と江亭、柳塢らは残り、結城素明が加わった。

玉章亡き後の川端画学校では、主任と副主任に息子である玉雪（1842~1913）と茂章（1883~没年不詳）が就いた。経営の悪化もあり、洋画に転じる前は玉章門下でもあった藤島武二（1867~1943）を迎えて洋画科が設置された。以降は私立川端絵画研究所（1913~1917）、財団法人私立川端画学校（1917~1945）と形を変えなんとか体裁を保とうとしていたが、皮肉にも洋画科の人気に支えられる形で日本画科は次第に学校としての機能が薄れてしまった³⁰。

本校の日本画科の教員は全員が玉章門下であり、その結束と発言力は強かったという。川端玉雪が学校責任者として就任した際に、日本画科の教員全員が辞表を提出するという騒ぎがあった。関係者によって事態は収束したが³¹、それほど日本画の教員陣は玉章の意志を尊重していたことがうかがえる。



写真タイムス「川端画学校の開校」、明治 43（1910）年

²⁹ 浅野智子「川端画学校について 画塾から画学校へ」芸術学研究、2004 年

³⁰ 江川佳秀「川端画学校沿革」『近代画説』13 号、明治美術学会、2004 年

³¹ 「四画伯辞職」『美術週報』第一二六号、1916 年、p.5

結城素明の『新日本画講義』

明治 37（1904）年に東京美術学校教員となった結城素明は、明治 24（1891）年に川端玉章の門に入りその傍ら翌年には美校へ入学している。素明の書いた日本画の基礎技法書として『新日本画講義』³²がある。本書が刊行されたのは玉章没後の大正期に入ってからであり、素明が 30 代後半から 40 代前半の間に書かれたものであると思われ、東京美術学校教員となる前後の著書である。素明の画家としてのキャリアは玉章の画塾・天真社と初期東京美術学校で始まり、そこで受けた教育をベースに教科書としてまとめたような性質があるため、本書を玉章在任中の美校での教育内容の片鱗をみることができる資料と判断し、その内容を参考資料とする。なお本書は後に『画法一班』³³として再編成されており、その内容はほぼ同一であるが、先に出版された『新日本画講義』の方がやや具体的な図説と解説がなされている。中でも動物写生についての項目では写真資料が添付され、そこから鉛筆で写生を起こしていき、毛筆による写生や没骨法へと変換していくことがより視覚的にわかりやすく図説されている（図 12）。



図 12

左から、馬の頭部の写真、鉛筆写生、毛筆による線描、没骨法。（結城素明『新日本画講義』日本美術学院（国立国会図書館デジタルコレクション））

後に出版された『画法一班』では写真は掲載されず「初学者は活動している動物を写すことは至難であるから、其の練習の一助として写真、或は剥製にて描法を充分練磨して置き、いざ実物に対しても決して迷誤つかぬ丈の技術を養つて置く事は必要である。」と文面で説明されるのみであり、毛並みの描写などの図説が追加されている。

臨画の項目では度々手本と寸分狂わぬよう写すことが主張されており、それを再現するために次のように図説されている。まず木炭を用いて大まかな位置のアタリを取り（図

³² 結城素明『新日本画講義』日本美術学院（国立国会図書館デジタルコレクション）

³³ 結城素明『画法一班』日本美術学院

13)、徐々に輪郭を決めていき(図14) 羽箒で軽く払ってからそれを頼りに、書き順に沿って墨線で線描を写していく(図15)。その際、花びらと葉で墨線の濃度についても言及され、最終的に薄墨で軽く色を置くまで細かく指示されている(図16)。

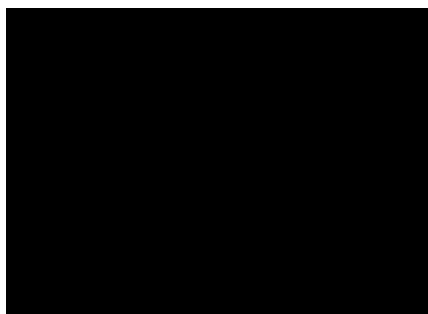


図 13

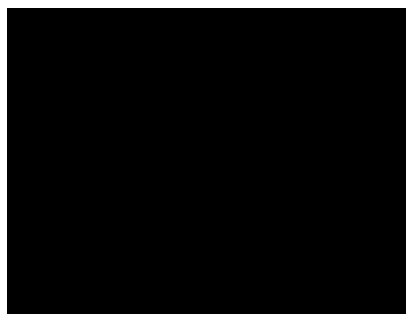


図 14

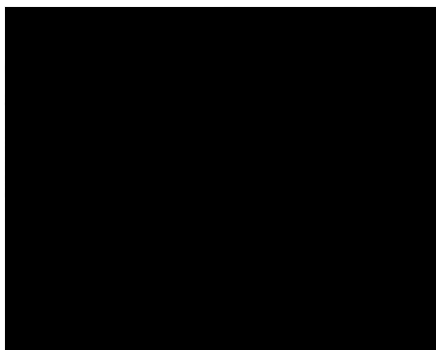


図 15

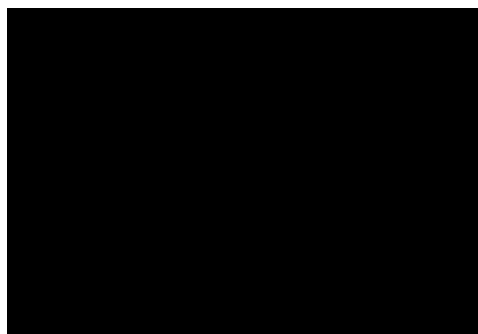


図 16

(結城素明『新日本画講義』日本美術学院(国立国会図書館デジタルコレクション))

敷き写しやトレースではなくあくまで原本を横に置いて模写を行うのは、「なぞる」のではなく自身の中で理解し出力するという運筆練習が最大の目的とされていたのは言うまでもないが、アタリ段階でも対象の表面情報にとらわれず、そのものが持つ構造やボリューム、そして画面上での理想の配置バランスを観察する意識につながる点をふまえると、後に作画に取り組むために必要な合理的な訓練法と言える。

位置の選定の項目では構図を決めるうえでの注意事項が詳細に描かれている。例として簡単な風景が挙げられ、トリミングをする際にはまずメインを決め、そこから左右のポイントを決めて地平線を描き天地を分けるよう書かれている(図17)。また家や井戸など正面からだとな変化がなく面白味に欠けるため、対象を多角的に観察し、より変化に富んでいる場所を選んで写すことや、たとえ実物がそうだったとしても垣根など均一に描くと趣がないためあえて崩れた様子を描くことなど具体的に表記されている(図18)。

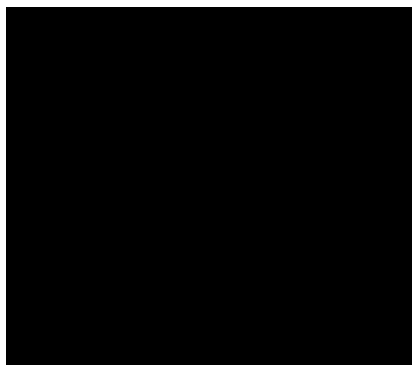


図 17

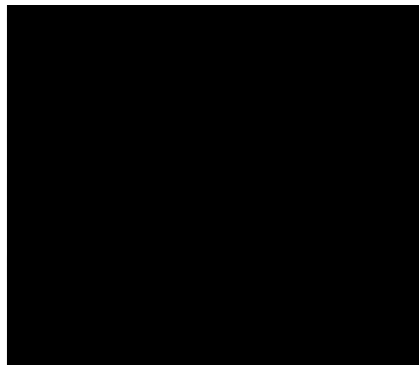


図 18

(結城素明『新日本画講義』日本美術学院 (国立国会図書館デジタルコレクション))

風景面の項目では透視図法について『画法一斑』では、風景を描くにあたり念頭に入れておくべき知識であると言ったようなことが書かれているのみであるのに対して、『新日本画講義』ではより詳細に解説されている。

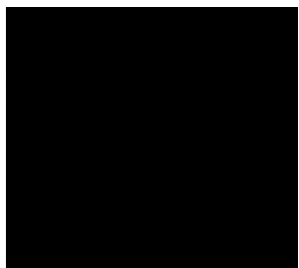


図 19

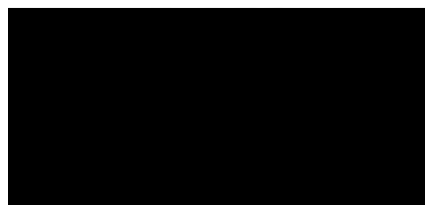


図 20

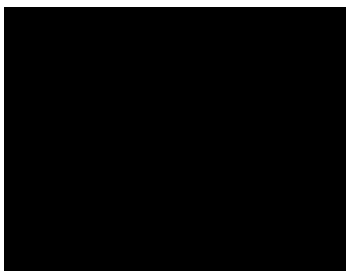


図 21

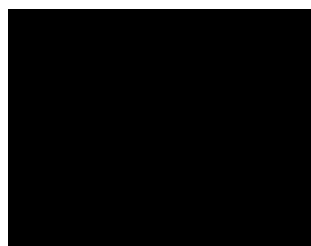


図 22

上段 2 枚が透視図法の原理を説いたもの (図 19、20)。下段 2 枚は床の間に置き換えた図説 (図 21、22)。

(結城素明『新日本画講義』日本美術学院 (国立国会図書館デジタルコレクション))

明治 30（1897）年の結城素明の東京美術学校卒業制作《兵車行》（図 23）をみると、確かに角度のついた構図や、各モチーフが連続した形を取らぬように工夫され、手前から奥への遠近感も意識されている。こういった作例は素明に限らず当時の美校卒業制作には散見される。これらは美校での教育によるものであり、歴史画の中により具体的な空間表現を取り入れることで日本独自の芸術性を見出そうとした岡倉天心の意志が感じられる。

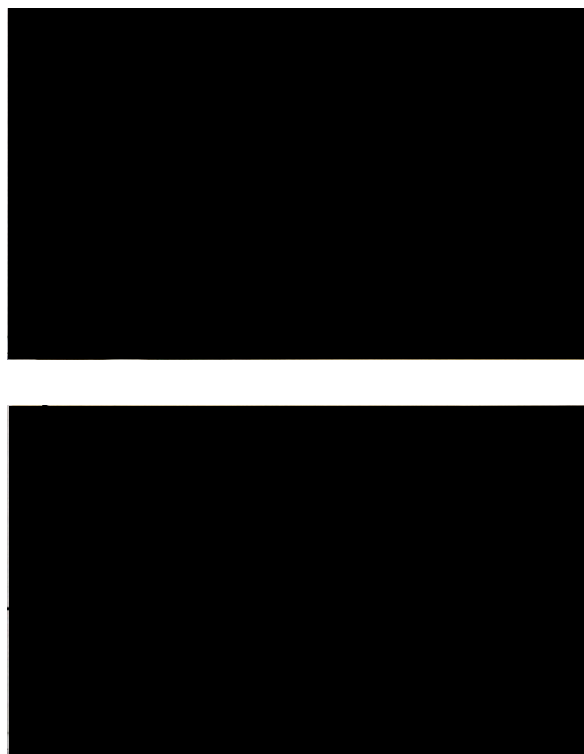


図 23 結城素明《兵車行》明治 30(1897)年、東京藝術大学
下段は透視図法を投影した図（筆者編集）

『新日本画講義』は刊行年不明であるが、その入会案内資料（図 24）によると³⁴、大正元（1912）年に日本美術学院が創立した通信教育の日本画科のテキストの一部であることがわかる。学院長は貴族院議員で帝国大学文学博士の林博太郎（1874~1968）、主幹は自身も小説家で美術雑誌『中央美術』を刊行し、金鈴社を立ち上げた田口掬汀（1875~1943）であった。支給されるテキストは結城素明『画法一斑』の他に、鐙木清方『新浮世絵講義』、川合玉堂『墨画の研究』、吉川霊華『歴史風俗画講義』、安田靫彦『古画の研究』、松岡映丘『色彩に関する講話』、杉浦非水『図案講義』、荒木十畝『花鳥画の描法』、また賛助顧問に横山大観や竹内栖鳳など非常に豪華な講師陣である。1年間の受講で月謝は月 1.5 円とされ、当時の大学の授業料が月約 7.5 円³⁵であることなども踏まえると、美術学校や画塾に代わる教材として一般向けに、より手軽に本格的な美術教育に触れられるよう作られたのであろう。また、月に一度作品を学院に提出し講師による添削や手紙による質疑応答、最後には卒業認定試験としての作品提出もあると表記されている。これらがどこまで正確に運営されていたか定かではないが、入学案内の巻末に卒業制作の一部が掲載されている（図 25）。全くの素人が僅か一年でここまで上達するとは考えにくい、明治期の東京美術学校卒業者の中にも横山大観のように初学者として学校で学び、画家へと育ったような例を鑑みると可能性としては否定できない。



図 24 『日本画講義 見本規則 入会案内』刊行年不詳、日本美学院

³⁴ 『日本画講義 見本規則 入会案内』日本美学院

³⁵ 「学制下における教育財政」『教育財政』文部科学省



図 25 提出された卒業制作の一部

以上の情報から推定すると、『画法一班』は結城素明が川端画学校に勤務していた期間に執筆されたと考えられる。素明は大正3（1914）年に川端画学校の教員に加わり、昭和期まで勤めている。玉章が画学校設立の際に「不完全なる私塾的教育の情弊を打破せん」と発言していたように、学校というシステムを通じて「円山派の伝統」とされていた技術や写実主義が近代的な美術教育の中においても意義深く、良質な教材であるという玉章の考えのもと、素明はこの技法書をまとめたのではないだろうか。少なくとも本書は初期川端画学校の教育基盤に触れるものとして参考に値するだろう。

2-2 熟覧調査によって得られた知見

現在、東京藝術大学大学美術館に収蔵される玉章作品のうちかつて日本画教育の場で活用されたとと思われる作品6点の熟覧調査を行った。

玉章による日本画教育の場で活用されたとと思われる作品6点の熟覧調査

はじめに東京藝術大学大学美術館所蔵の玉章作品のうち6点について述べる。これらは本画作品と共に同タイトルとあわせて「下図」と表記されたものの2点があり、本画と下図表記のものを1組として合計3組確認できた。作品詳細については以下の通りである。

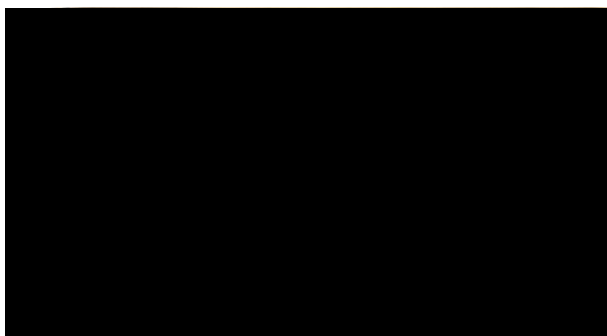


図 26 川端玉章《秋景山水》

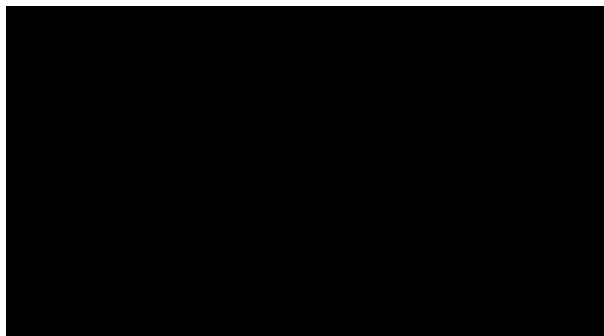


図 27 川端玉章《秋景山水／下図》

① 川端玉章《秋景山水》（図 26）

絹本着色、83.0×150.3cm

落款「玉章」印章「□」朱文方印

明治30年5月12日買入

② 川端玉章《秋景山水／下図》（図 27）

絹本着色、83.0×151.3cm

明治30年5月12日買入

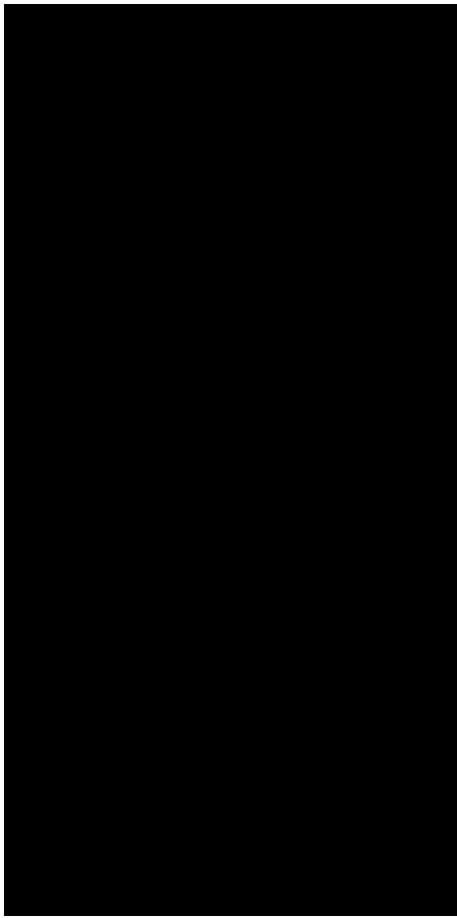


図 28 川端玉章《荷花水禽》

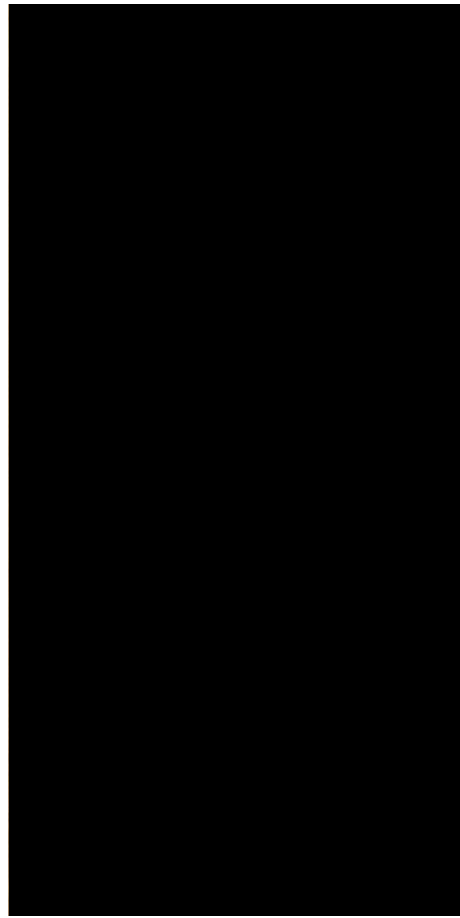


図 29 川端玉章《荷花水禽／下図》

③川端玉章《荷花水禽》（図 28）

絹本着色、174.0×83.0cm

落款「玉章」印章「□」朱文方印「長自清」朱文壺印

明治 32 年 4 月 1 日生産

④川端玉章《荷花水禽／下図》（図 29）

紙本着色、175.5×85.0cm

明治 31 年 7 月 28 日買入

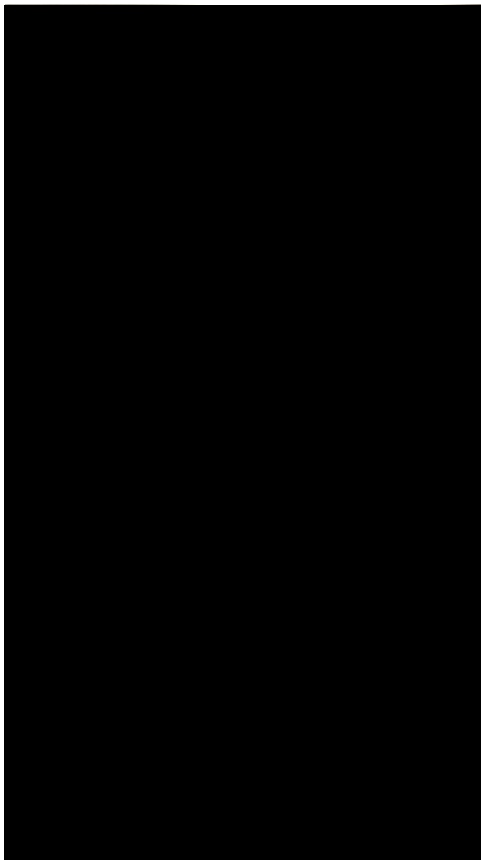


图 30 川端玉章《雪中群鴨》

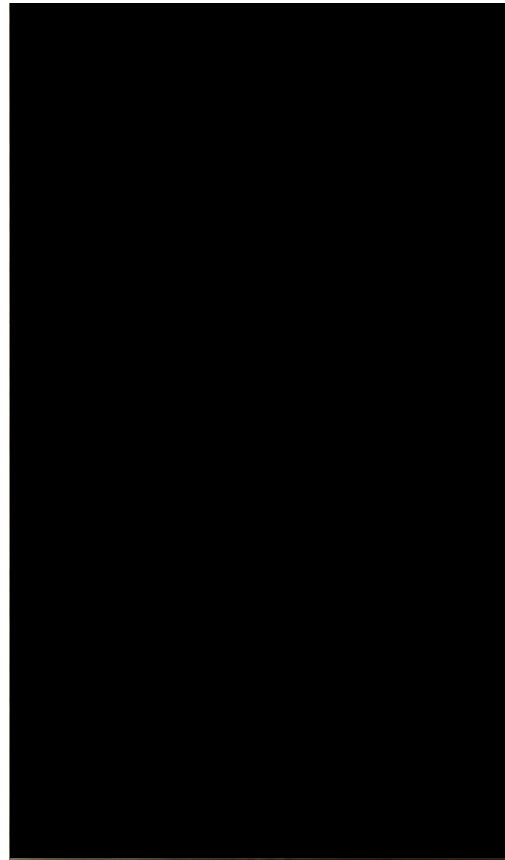


图 31 川端玉章《雪中群鴨／下図》

⑤川端玉章《雪中群鴨》（图 30）

絹本淡彩、197.6×110.1cm

落款「玉章」印章「□」朱文方印

明治 22 年 4 月 1 日受入

⑥川端玉章《雪中群鴨／下図》（图 31）

紙本着色、196.2×111.51cm

明治 32 年 8 月 7 日買入

これらの作品情報は『東京芸術大学芸術資料館蔵品目録 絵画Ⅱ』に基づいたものである。以降①③⑤を本画作品、②④⑥を下図作品とする。これらの共通項としていずれも支持体に本画作品は絹を、下図作品は画仙紙と思われる和紙を複数枚継いだものが用いられている。どれも作品長辺が150cmを超える大作であり、本画作品と下図作品は細部にわたりモチーフの形や描写等だけでなく暈しなどの曖昧なニュアンスを含んだ彩色までも図像が正確に一致している。なお下図作品の方が本画作品よりも寸法が数ミリ大きく、特に縦幅のほうが長くなっているが、これは絵絹は制作後に木枠から剥がすことで縮み、織りの性質上縦方向のほうが強縮むためだと思われる。

つまりこれら下図作品はその名の通り実際に本画制作のための下図として存在していたと考えるのが自然であるが、単なる下図としての機能を考慮するとその密度や精度の高さには疑問が残る。1人の作家が一から作品を作る場合、下図段階で目指されることは作家ごとにその程度に違いはあれ、あくまで本画を制作するために情報が整理されたものであるのが一般的である。特に絹本における下図は線描以外のニュアンスや彩色がしっかりと施されていると絹に透き写しを行う上でそれらの微妙な情報も同時に透けて見えるため主線が見つらい等の制作上での不便が生じる。これらを踏まえると、これら下図作品は単なる下図というよりも教本とするために本画の「代用作」として制作された可能性が高い。その制作経緯を推測すると、元々本画と「代用作」の両方を用意することが想定され、下図段階では通常の下図と同様に彩色以外の主線を描き、それを本画に写したのちに彩色を施し完成させ、その後に下図の方にも同様の彩色を施し「代用作」が制作されたと考えられる。

②④⑥の下図作品が「代用作」である可能性を裏付けるものとして、熟覧調査を行った際に図像の正確性だけでなく本紙に学生が練習用紙として用いることの多い画仙紙が用いられている点や彩色方法、作品状態等が挙げられる。彩色方法について特徴的な点として先に述べたように、本画と同様に胡粉や藍、草の汁（藍と藤黄を混色して作る緑色）、代赭などの微粒子もしくは染料系顔料によって彩色が施され、本画と同じ箇所には緑青や群青などの岩絵具も部分的に用いられている。通常、下図等に使用される顔料はよほどの意図がない限り染料や棒絵の具等の安価で容易に彩色することができるものが使われることが多く、岩絵具などの顔料はあまり用いられない。作品状態に関しては、比較的どの作も作品、表具共に状態は良好であったが、⑥《雪中群鴨／下図》のみ絵具飛びによる汚れや掛軸全体の巻き癖の強さ、掛けて鑑賞するには耐えられないほどの表具の損傷状態から頻繁に閲覧・使用されていたことがうかがえる。

2-3 学生作品の熟覧調査

東京美術学校日本画科での学習による成果物として存在する卒業制作の中から玉章在任中に在籍した学生による4作品の熟覧調査を行なった。この調査では、本研究対象作品《雪中群鴨》をはじめとする藝大所蔵の玉章作品や教育の影響を検証することを目的とした。そのため画題が花鳥画や自然主義的作風のもので、美校のシステムが軌道に乗りつつあった明治30年代から40年代のものの中から選定した。

①平福百穂《田舎嫁入》

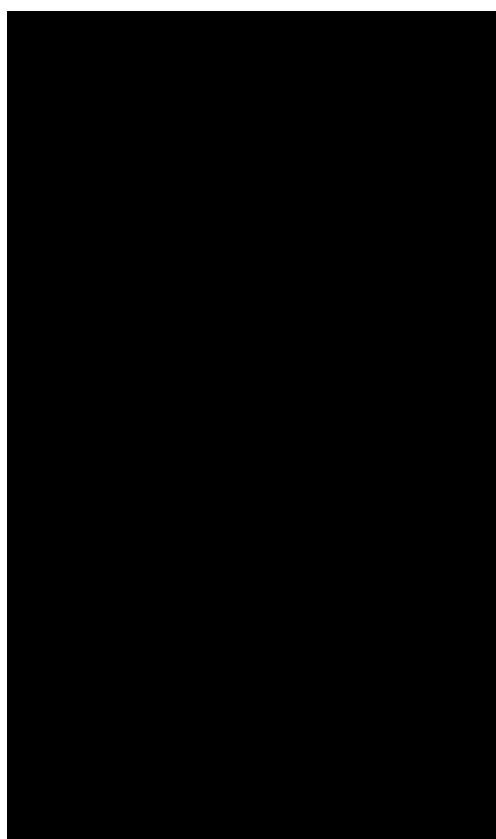


図 32



図 33 部分

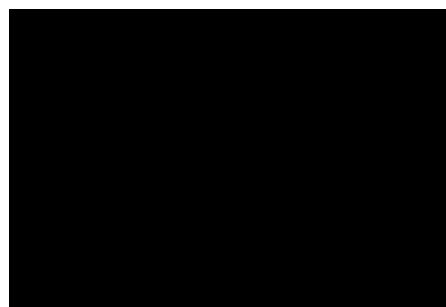


図 34 部分

①平福百穂《田舎嫁入》学生制作品(美術)-89

制作年 : 明治32(1899)年

素材 : 絹本彩色

サイズ : 111.0×65.7cm

平福百穂(1877~1933)は秋田出身、17歳で川端玉章の内弟子となる。明治30年に天真社の先輩である結城素明の勧めにより美校に入学。明治32年7月卒業。

百穂は美校入学前から玉章私塾である天真社で学んでいたため、在学中の卒業制作である本作においても非常に完成度の高い制作をしている。牧歌的な田舎の風景に自然な遠近感を取り入れた構成や、柔らかく癖のない筆捌きと彩色法により熟達した画面となっているが、後に美術院系の画家らとは別に天真社出身者らと共に自然主義を標榜した无声会を結成し、写生や水彩スケッチをそのまま作品に反映させたような新たな表現に挑むことを踏まえると、この卒業制作は未だ江戸の画塾生のようなある種の古めかしさが漂い、結果的に美校での学びによる影響もあまり感じる事ができない。美校設立当初は未だ作家による個人経営の私塾が多く残っていたため、明治期の美校の入学者は塾出身で既にある程度の技量を持った者から全くの初学者まで実力に大きな差があった。そのため百穂も教授に招き入れられた玉章についてきた、いわば円山派塾生の一人としての性質が残る卒業制作となっている。とはいえ手前の描写における、振り返る鶏とその横に収穫されたカブが置いてある自然な状況や人物や家屋などから感じられる農家の生活感という題材は、美校前身の工部美術学校教員であるフォンタネージやそれに師事した浅井忠（明治31年（1898）に洋画科教授となる）などバルビゾン派の洋画家の影響としてみることも可能である。また、小坂象堂（1870-1899）の影響についても言及されている³⁶。美術雑誌や展覧会だけでなく明治29年の美校洋画科の設置によって、その存在が日本画の学生にも大いに刺激となっていたことが想像できる。本作は画面上には美校らしさはまだ感じられないが、一つの分野にのみ特化した従来の画塾とは違い、他科が併設された環境下で学ぶこと自体に大きな意味があったことがうかがえる。

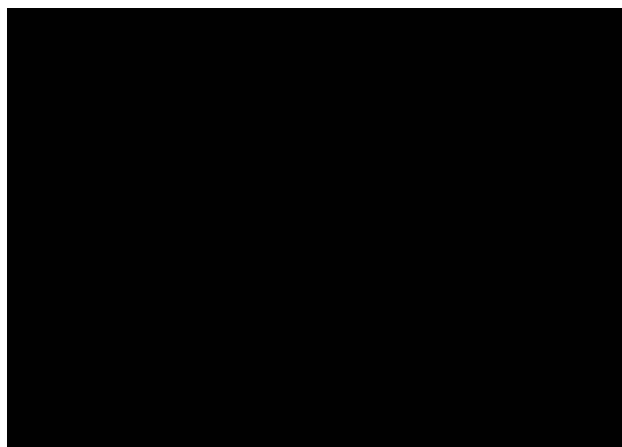


図 35 浅井忠《収穫》明治23年（1890）東京藝術大学

³⁶ 吉田千鶴子「小坂象堂」『近代画説』1号、明治美術学会、1992年

②杉野松太郎（僊山）《曉霧》

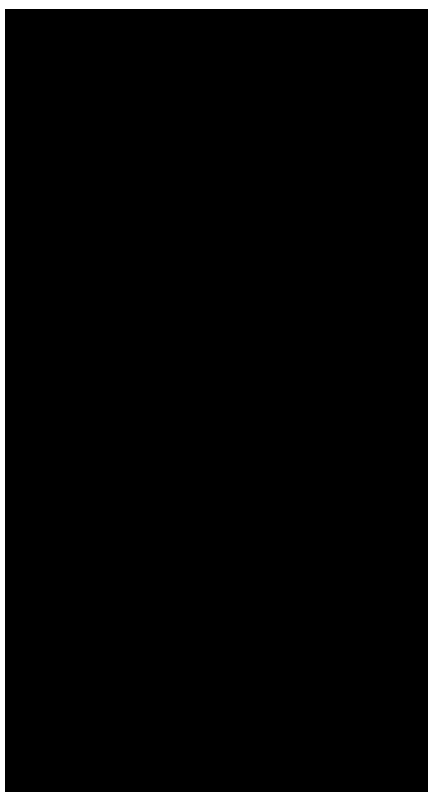


図 36

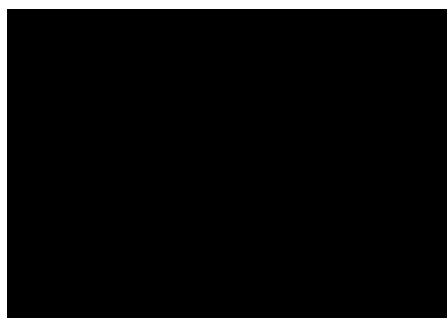


図 37 部分

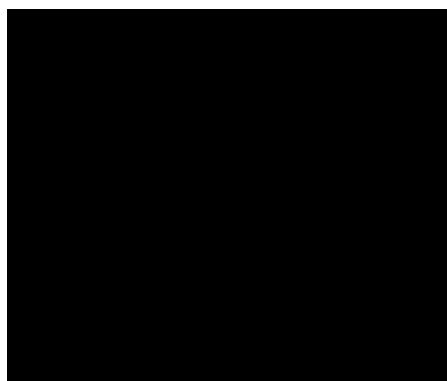


図 38 部分

②杉野松太郎（僊山）《曉霧》学生制作品(美術)-109

制作年 : 明治 34 (1901) 年

素材 : 絹本彩色

サイズ : 214.6×114.0cm

杉野僊山（1878～没年不詳）は広島出身。明治 34 年 7 月卒業。卒業後の作家活動についての記録は確認できないが、昭和元年と昭和 2 年の「増補古今書画名家一覧」や昭和 12 年の「改訂古今書画名家一覧表 附古今書画名家印鑑譜」には杉野僊山の名が現代南宗画家名家の欄に記載されているため、少なくとも 40～50 代までは画家として精力的に活動していたことがうかがえる。

本作は明け方の霧の中から姿を表す鴨の群れが描かれている。鴨の種類や枯芦などから冬の情景と思われ、縦長の空間が窮屈に見えぬように自然と奥に視線が誘導されるよう鴨が配置され、画面三分の一にモチーフを集めて抜けの空間を作るといった疎密は玉章筆「荷花水禽」を思わせる構成となっている（図 39）。鴨の描写も玉章筆「雪中群鴨」と比較すると、嘴の線描や片ぼかし、彩色方法など同様に描写され（図 40）、手前と奥での鴨の表現の変化の付け方など類似点がみられる（図 41）。



図 39 川端玉章《荷花水禽》（左）と杉野僊山《曉霧》（右）の構図比較

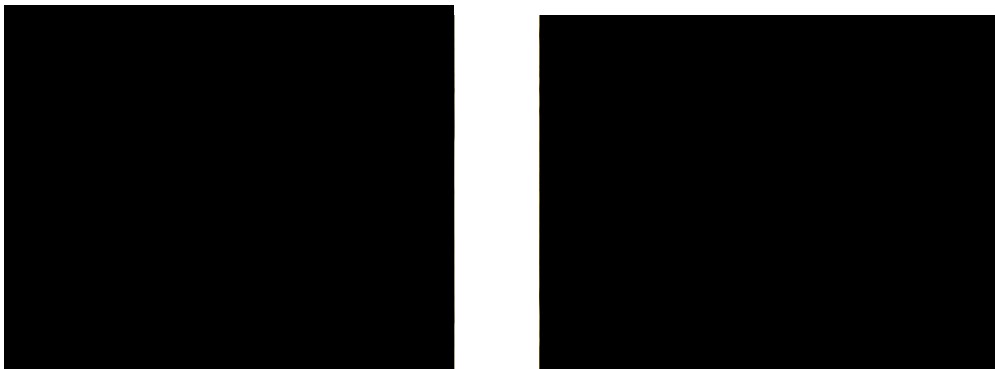


図 40 川端玉章《雪中群鴨》部分（左）と杉野僊山《曉霧》部分（右）
同様の表現技法を用いて描かれている。



図 41 川端玉章《雪中群鴨》部分（左）と杉野僊山《曉霧》部分（右）
奥に位置する鴨の付け立てによる省略表現が共通している。

③木村鋤吉（広畝）《桜花双鶏》

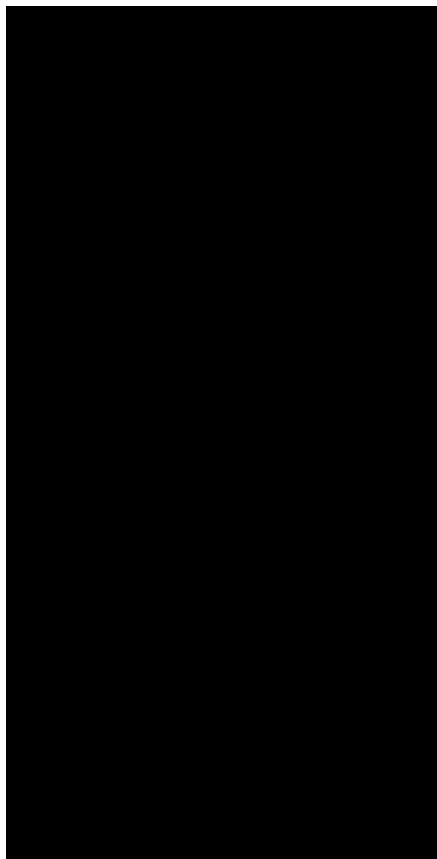


図 42

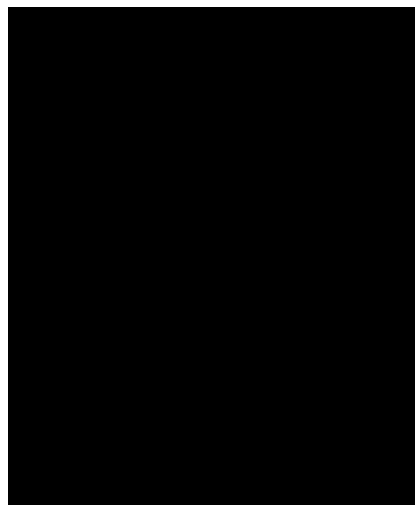


図 43

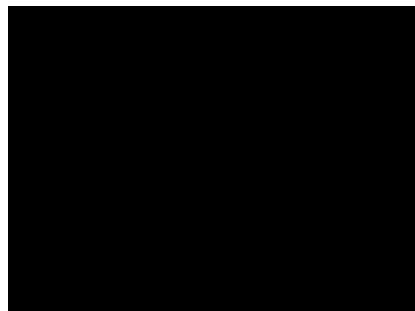


図 44

③木村鋤吉（広畝）《桜花双鶏》学生制作品(美術)-179

制作年　：明治 38（1905）年

素材　　：絹本彩色

サイズ　：170.5×85.4cm

木村広畝（生没年不詳）は京都出身。明治 38 年 7 月卒業。

明治 39 年の『美術画報』³⁷に、明治 38 年第一回読画会³⁸に《艶美》という作品を出展した記録があるため、在学中から意欲的に制作に取り組んでいたことがうかがえる。読画会に参加していることから荒木寛畝（明治 31 年に橋本雅邦の後任として就任。）に師事していたと思われ、本作も寛畝の得意とした花鳥画であるが、前章で述べたようにこの時期に教授であった玉章と寛畝は特定の教室ではなく日本画科全体の指導を担当していたた

³⁷ 『美術画報』十九編巻二、画報社、1906 年

³⁸ 荒木寛畝による美術団体。写実と装飾を用いた花鳥画を中心とした。

め、玉章筆《桜に鶏》（図 35）も参考作として閲覧していた可能性がある。これは開校当初から所蔵されている花鳥画であり、《桜花双鶏》と同様に桜の下に雌雄の鶏や雛が描かれた吉祥画である。《桜花双鶏》と玉章や寛畝の作品と比較すると、全体に柔らかい印象があり、形や彩色のメリハリに物足りなさを感じられる。



図 45 川端玉章《桜に鶏》東京藝術大学



図 46

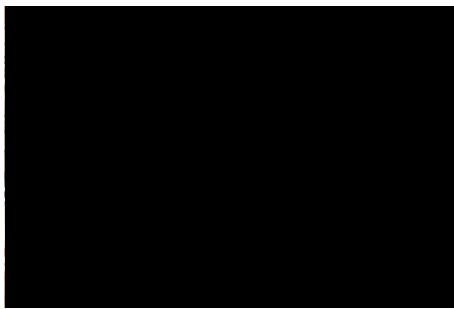


図 47



図 48

④永田米吉（祐畝）《群鴨》学生制作品(美術)-238

制作年 : 明治 42 (1909) 年

素材 : 絹本彩色

サイズ : 121.0×141.4cm

永田祐畝（1885～1922 年）は東京出身。明治 42 年 3 月卒業。

緩急の弱い樹木や手前の葉の線描表現（図 48）や、下辺に茂る草の単調な筆捌きから他の学生作よりもやや拙さを感じられるが、鴨の表現にみられる明快さから、日頃から動物写生や模写制作などで一定のモチーフの描画方法は身につけられていたことがうかがえる。ある程度の型を利用し、卒業制作という集大成に応用させられる様な教育がなされていたと思われる。

以上、卒業制作の一部を閲覧し、扱われる技法や構図などを述べた。美校での教育を感じさせる内容が散見されたが、作品ごとに実力の差を感じさせるものであった。

絵画の世界における実力の捉え方は人により様々であるが、少なくとも「テクニック」と作品を客観視した時の「図像としての見やすさ」、そしてそれらを「まとめる力」によって構築されていると筆者は考える。「テクニック」すなわち技法に関しては、これまで述べてきたような臨模などの反復練習という身体的な学習によって会得していく。「図像としての見やすさ」とは、構図や構成といった頭で理解していく学習、また既存の物語や歴史的事象を扱う場合はそこに時代考証や古典表現における決まり事などの知識学習を必要とする。そして絵画制作上もっとも難しく重要な能力として、それらを応用し「まとめる力」がある。これは非常に感覚的であり特定の方法論があるものではないが、絵画に対して「上手い」、「下手」を決める決定的なものである。

今回調査した卒業制作品はいずれも筆法や構図などの力量に大きな差は感じられなかった。熟覧すると多少の差はあっても、どの作品も運筆や支持体、墨や絵具などの素材の扱いに対する一定の習熟度がみられた。しかし、画面全体を見た時に違和感なく自然と空間に目がいく作品と、そうで無いものに分かれた。前者は平福百穂《田舎嫁入》、杉野松太郎《暁霧》、そして後者が木村鉦吉《桜花双鶏》、永田米吉《群鴨》であると感じた。平福百穂《田舎嫁入》や杉野松太郎《暁霧》は、各モチーフに自然な「ゆがみ」や「省略」が取り入れられているため、型にはまった造形ではなく実感をもたせる工夫がなされている。また、遠景と近景を繋げる場面を丁寧に描くことで背景を「絹地」ではなく「空間」に感じさせる。木村鉦吉《桜花双鶏》と永田米吉《群鴨》は、各モチーフの重なりが強弱がなく、遠景と近景を結ぶ表現もごくわずかであるため、背景がまだ「空間」になりきれしていないように思われる。

取材や知識に基づきながらも、自然な見え方を自身でイメージし、要素を限定していくことで、「空間」という曖昧なものをうまくコントロールする必要がある。筆者の作品制作経験から、この力を養うためには完成された作品らから吸収していく意外に方法はないと言える。そしてその学習対象作品は一連の玉章による本画と代用作にみられるような明快で質の高い画面構成のものが非常に適している。

ここまで「空間」や「自然」、「ゆがみ」など非常に主観的かつ曖昧な表現で述べてきたが、特定のイメージや情報に縛られることのないこの感覚を培うことこそ技法書には書かれない創作学習と言える。

小結

ここまで1章から2章にわたり、東京美術学校と川端画学校のカリキュラムとそこから生まれた作品群をみてきた。美校は対西洋画を意識した日本古来の筆法と奥行き表現を掛け合わせた歴史画の肉付けに始まり、明治後期にはカリキュラム上では実技系科目は一括りに「実習」とされ、教員の入れ替わりも付随して、徐々に画題に囚われない現実的な空間表現を目指すようになる。「伝統技法に西洋画表現を落とし込む」ことから、「伝統技法を使って表現する」というより客観的に伝統技法と向き合うようになっていく。また、この「西洋画」の認識も前者と後者では異なり、その意識の有無に関わらず常に日本画界は洋画界の動きに影響されていることがうかがえる。

明治の終わり頃、美校のシステムを参考に設立した川端画学校は、より基礎的な実技教育に比重が置かれ、日本絵画の発展のため円山派の伝統技法を各自が応用できるような形で教授していた。その点が玉章教育の軸となっている。明治30年代から明治の終わり頃までは画学校設立に加え、一般美術教育の教科書の制作など玉章の教育理論の円熟期と言える。次章ではその「各自が応用できる」ための教授法について実際に模写と制作を通して分析していく。

3 章 模写制作とその応用

3-1 臨画教育による理解

玉章の日本画教育による成果と展開を探るため、《雪中群鴨》の模写制作を行なった。模写に入る前に、多くの臨模によって運筆や彩色の技術習得が行われていたと推測されることから（2章参照）、画仙紙に部分臨模をすることで筆法への理解を深めた。（図 49、50、51）やはりはじめは線自体を描くことに意識が取られ、画面全体へは意識が向かず、かなりの練習量が必要に感じられた。



図 49

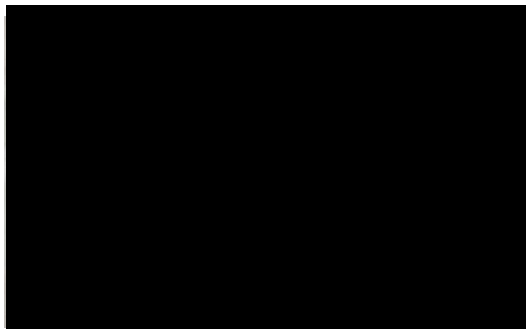


図 50

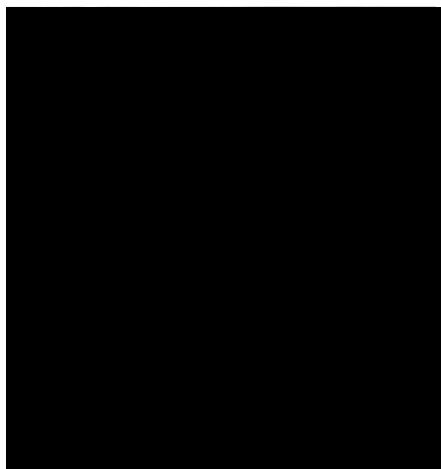


図 51

運筆の順序に関しては、『画法一班』³⁹に記された「淡彩と附立」の項目にある、鴨の図での解説を参考にした。そこには、前章で述べたように構図や位置を決めたのち、手前の雄鴨の嘴を描き、その筆のまま濃墨を含ませ目を描く。次にその筆（腹に淡墨、毛先に濃墨のついた状態）のまま頭部の黒い毛を目の周りを除いて塗り潰さぬよう注意し描き、胸部の毛は割筆（毛先を荒らした状態の筆）で描く。次に背中の毛を片ぼかし（水又は淡墨を含ませた筆の先に濃い墨をつけて、側筆で描画することで生まれるグラデーション表現）であらわし一通りの外側を描く。続けて小羽を褐筆で描き、腹の輪郭を片ぼかし、臀部の線描、濃墨に変えて腹の青海波模様、羽横から見える羽の墨線、尾羽の尖った線を描き、背と尾の間の毛を割筆で描き最後に足を描き、奥にいる雌鴨に着手する。雄と同様に嘴からはじめ、目を描くが雌の場合は線描のみで後で瞳を描く。頭部から腹部にかけの羽の線を淡墨で描き、背羽の線描き、尾羽、次に濃墨に変えて脇羽の変化をつくり、背羽の線描きの上ののるアクセントの墨を置いていく。この時首に近いほど濃く、尾に近いほど薄くなるように濃淡をつける。次に腹を淡墨の片ぼかしで描き全体が出来上がる。（ここまでの手順を示したものが図 52。数字は筆者によるもの。）その後、二羽の羽の脈を入れ、淡墨で嘴と雌の頭部を塗り、雌の頭部から腹部にかけた細かい羽毛を描く。以上が墨での仕事内容である。

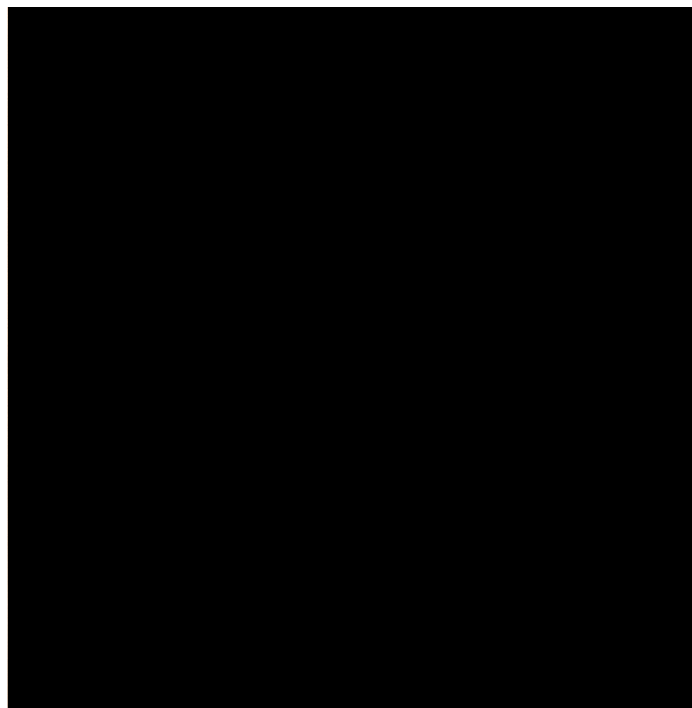


図 52 鴨の図（結城素明『画法一班』より）

³⁹ 結城素明『画法一班』日本美術学院

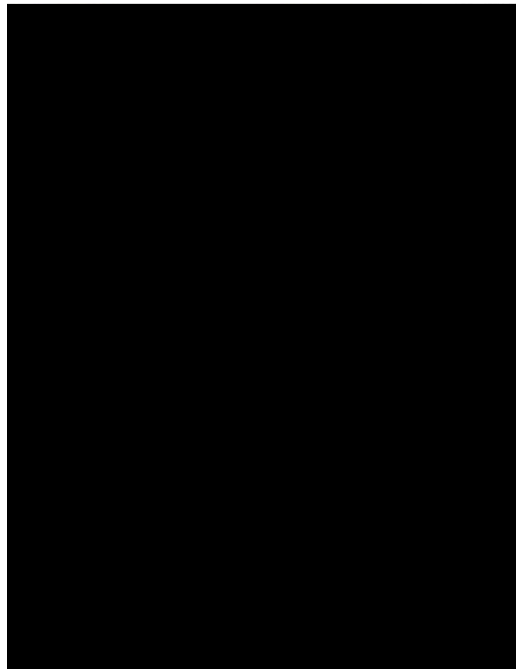


図 53 同工程にて作成したサンプル

次いで彩色では、雄の頭部に群青を淡くかけ、やや濃いものを二羽の脇羽に塗る。次に洋紅に少し墨を混ぜたものを雄の胸羽に、雌の脇羽に黄（おそらく藤黄）を塗る。雄の背羽に淡く代赭を塗り、雌の首から腹にかけて少し濃い代赭を塗る。足は、雄は黄に代赭を少量混ぜたものを下塗りし、その上に洋紅で描き込む。

以上のように非常に細かく工程が指示され、続けてこれらの工程を暗記できるようになることが述べられている。これらは一見すると機械的に手順を踏んでいるようにみえるが実際に手を動かしてみると（図 52）、淡墨から濃墨に移ることで自然と階調が生まれることや、附立て表現を行う際の筆先の濃墨を使って目や模様などの濃い描写を行うなど、手順として無駄がなく合理的に設計されていることがわかる。型が決まっているにせよこの鴨というモチーフは、線描、附立て、ぼかし、褐筆（割筆）など毛筆の特性を最大に活かし、且つ水墨を扱う際の合理性を学ぶためには優れた題材であることがわかる。

臨画は明治期に入り一般に美術教育が行き渡る際に活用された練習法であり、江戸時代では狩野派の臨画帖などはあっても、その内容は資料として古画を模写したものであるなど、精度の高いコピーといった要素が強い。狩野派も円山派も基本的には粉本による正確な「写し」を修練しそれを構成して新たな画面を作っていた。東京美術学校における臨画教育は、一から図像を作る「新按」といったカリキュラムのために重要なものであり、近代的な教育であるといえる。

3-2 川端玉章筆《雪中群鴨》の模写制作

(1) 上げ写し

本制作は明治期の東京美術学校日本画科で行われた修業工程を、川端玉章筆《雪中群鴨》の模写という追体験を通して理解することを目的とする。図像の忠実な複製ではなく、あくまで筆者自身が運筆を理解し描いたものとなる。

はじめに原本の原寸大写真を元にモチーフの位置や大きさ等の最低限の線や情報を薄美濃紙に上げ写しを行った（図 54）。

(2) 絹上げ

次に上げ写しで作成した下図をもとに絹に図像を上げていった。このとき単に透けた図像を写すのではなく、原寸大写真を横に置いてそれを参考にしながら絹に図像を上げていった。単純なようだが前項で臨画学習の重要性を示したように、ここでの「なぞり」ではなく「見て（観察して）写す」が非常に重要なポイントである。また、前述した鴨の制作手順にも留意した（図 55）。

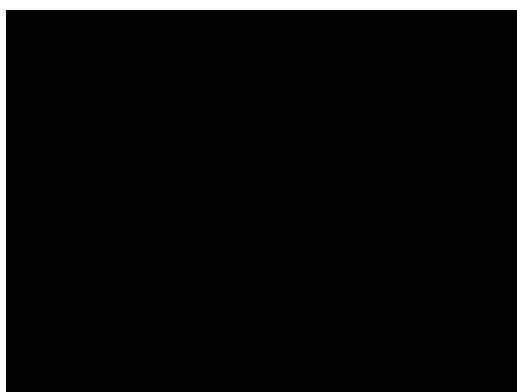


図 55

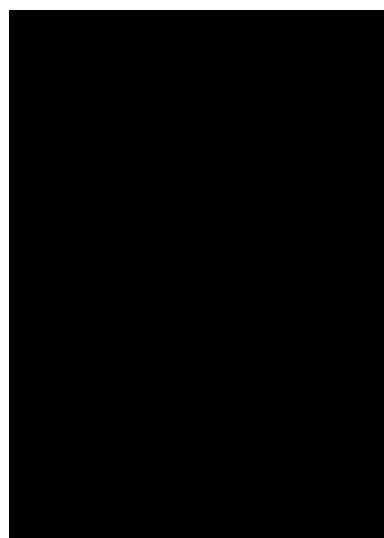
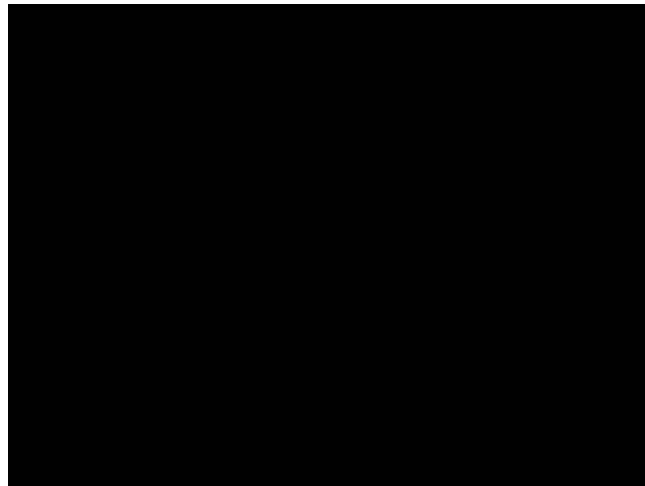


図 54

(3)彩色

絹上げ後彩色を施した。本作はポイントで用いられる緑青や群青、胡粉以外は、藍や藤黄、洋紅など染料系絵具や薄く溶いた代赭などが用いられ、彩色層は薄い。そのため墨描きの時点での内容が非常に重要であることを実感した。このような表現方法は玉章作品に共通している点であり、墨絵を重んじながらもそこに「リアルな空間」という近代的な感覚へつなげようとする工夫が見られる。これはさながら「東洋的デッサン」とも言えるのではないだろうか。

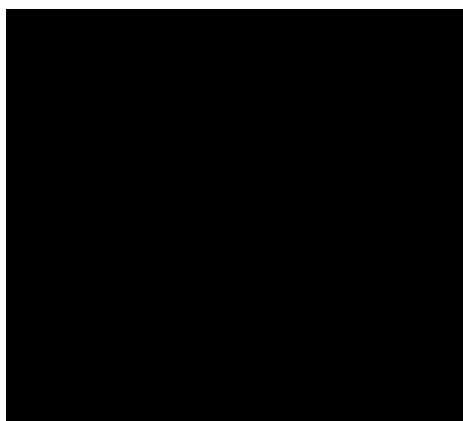
彩色をする中で、緑青や群青、胡粉といった不透明な絵具類は単なる色としてだけでなく、空間説明のためのポイントとなっていることがうかがえた。墨や染料などの透明色で奥へ行く空間を作り、そこに手前に出すポイントとしてこれら不透明顔料が用いられている。





上記画像左が墨による絹上げ完了後、右が彩色を施した完成図。墨のみでも十分に空間やモチーフの強弱がついている。

彩色による空間表現の中でも胡粉の役割は大きい。本作において白色部はほとんどが絹地を残す形でとられているため、そのままと墨が入っている箇所と比べ変化が少なく平坦に見えてしまう。そこにごく薄い胡粉で手前の岩場や鴨の腹部に不透明色をかけることで立体を補助していることがわかる。



技法の重層化

模写制作によって各種技法だけでなく、それらが層となり新たな表現となっていることが明らかになった。鴨の翼部分（図 56）を例に再現を行った結果、羽の一枚一枚は勢いよく付け立てで描かれているが、その下層にうっすらと片ぼかしによって立体の説明がなされていることが判明した（図 57）。また、手前の場面になるほどそういった重層的な表現が強く感じられ、対して奥に行くほど付け立てのみで表される所や淡墨による線描など簡略化していくことがわかる。



図 56 技法を分解したサンプル

下：片ぼかしによる地塗り 中：付け立てによる羽の描画 上：完成

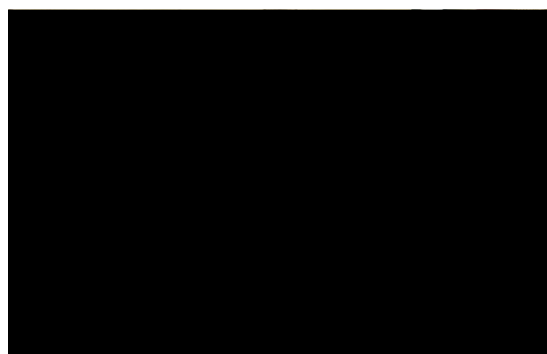


図 57

背景に関しても、当初絹地と思われた中央部分にも極薄い淡墨が全体に塗られ、一番奥に位置する鴨は避けずにそのまま淡墨が一色全体に塗られている。これにより同じ技法を使っても、ベースに墨の層を挟むことで空間を表現することが可能となった。彩色に関しては補助程度にとどめられていることから、墨による空間表現が最も重要視されていたことがうかがえる。そしてこの水墨技法を重層化させた表現は、陰影法や細密描写といった当時の西洋的デッサン感覚とは違い、それまでの日本絵画における表現を再構成した新たな東洋的デッサンの感覚の表れであるように思える。

また、《雪中群鴨》と《雪中群鴨／下図》を比較すると、後者は紙本に描かれているため、筆跡や背景の処理、彩色方法などが絹よりも明確に確認でき、完成された絹本作品を見るだけでは分かりにくい制作工程を参考にするのに適している。そういった点においても教育資料としての利点があったと思われる（図 58）。

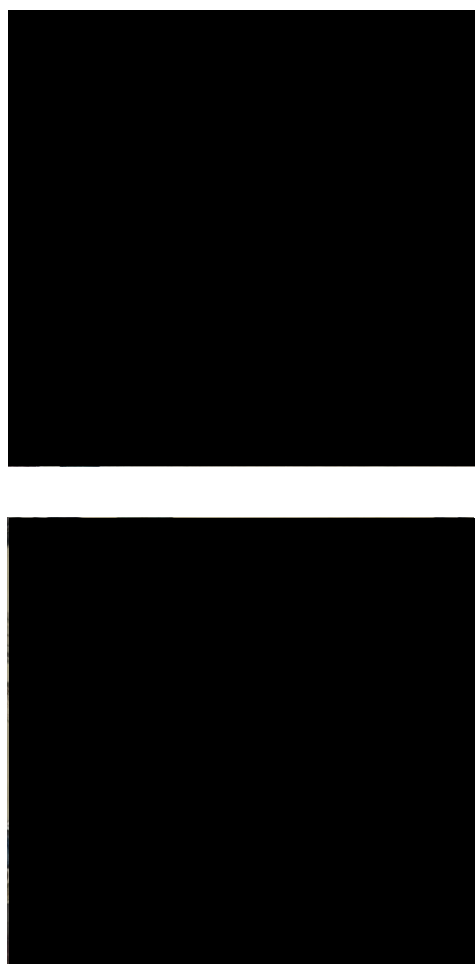
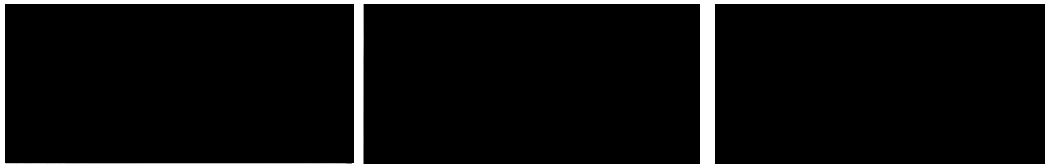


図 58 《雪中群鴨／下図》（上）と《雪中群鴨》（下）



A



B



C

薄墨による背景の表現に関してただ重ねて深みを出すだけでなく、重ねる順序によってわずかな空間の前後感を表現していることも判明した。上記のサンプルはAの列が左から、奥、全体、手前、Bが全体、手前、奥、Cが奥、手前、全体の順に描写したものである。Aは墨のエッジが手前の山に出て、奥が最も遠くになる。Bは奥と手前で墨のエッジが同等になり、空間の印象がやや似てしまった。Cは墨のエッジが全て柔らかくなってしまった。この結果から《雪中群鴨》ではAの順序で背景が描かれていると推測された。

上記サンプルで用いた片ぼかしの技法は筆の先端に触れる箇所に、水墨による濡れ面と乾いた状態との境界線が生じるため、薄い濃度の水墨であってもしっかりと跡を残すことができ、重層化することで層ごとのエッジに強弱をつけることが可能となった。これに加え《雪中群鴨》では、一番手前の岩場の積雪部分に薄く胡粉が塗布されており、もう一層手前に見せる工夫がなされている。このごくわずかな仕事が、整理された画面の中に現実的な臨場感を生んでいる。

明治洋画にみるグレース

彰枝堂は明治洋画の先駆的人物である国沢新九郎（1847～1877）が英国留学から帰国後明治7年（1873）に開校した洋画塾であり、明治10年に国沢が亡くなってからは塾生である本多錦吉郎（1850～1921）が後を引き継いだ。浅井忠らの後の美術学校洋画科を支える多くの人材を輩出した当時人気の洋画塾であった。本多錦吉郎は国沢の持ち帰った数多くの英語で書かれた技法書を翻訳しており、それらを塾内で講義として教授していた。油画技法書として存在が確認されているのは、筆写本については、『油繪写景指南』（明治15年、1882年）、『油繪導志留邊』（明治16年、1883年）がある。これら油画技法書は明治前期に限らず、明治期全体において現在判明している中で詳しい油画技法書であり、油画技法材料について論じる上で重要な資料である⁴⁰。これらの技法書原本の翻訳と考察をした重村幹夫氏による先行研究⁴¹では、色や空間の豊かさの表現においてグレース（Glazing）が重要であると指摘されている。

グレースとは透明色を重ねることで表現に深みを与える技法であり、『油繪導志留邊』には“グレースは絵の具の薄く透明な膜で色合いを整えたり、その効果を助けたりするために絵の具層の上にかけられる‘広く平滑な 色面や部分的な筆触のような作品の部分に置き、適切に分散させる。’画面のあらゆる部分の色合いを明るくする場合、グレージングだけでは達成できない。’このためには、最初に十分な体質をもったより明るい絵の具で覆い、それからグレースを行う。’などと記載され、また煉固法（Impasting）として‘油絵においては、影や暗部は薄く塗る。’一方で、明部は筆に絵の具をたっぷりつけ、固練りの絵の具で描く。’とも書かれ、これは明部つまり手前に張り出ている箇所は濃度のある絵具で描き、暗部は薄塗りで表現すべきということである。本多錦吉郎の《羽衣天女》（図42）にはグレースや煉固法などの表現が確認されている。同時期の工部美術学校の『フォンタネージ講義』⁴²にはグレースという言葉は出てこないが、同様に重層的に絵具をのせる技法について説かれていることからフォンタネージに師事した留学経験のない高橋由一などもこれら技法については理解していたと思われる。

⁴⁰ 重村幹夫「幕末から明治前期の油画技法材料に関する研究：油画媒剤を中心に」筑波大学、2011年

⁴¹ 同上

⁴² 「フォンタネージ講義（一）—藤雅三記録」、1876年
隈元謙次郎『明治初期来朝伊太利亚美術家の研究』、八潮書店、1978年

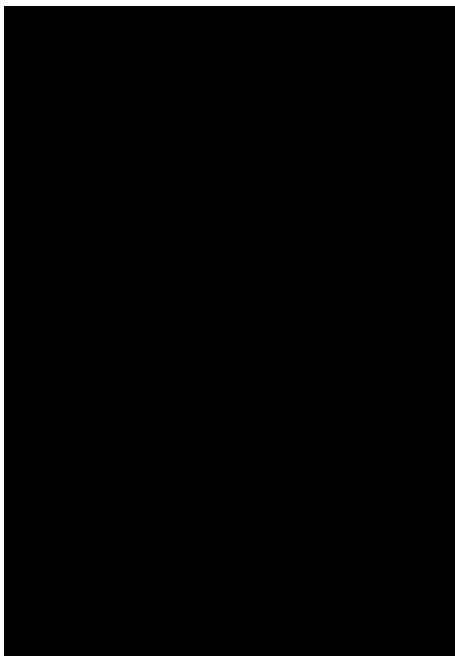
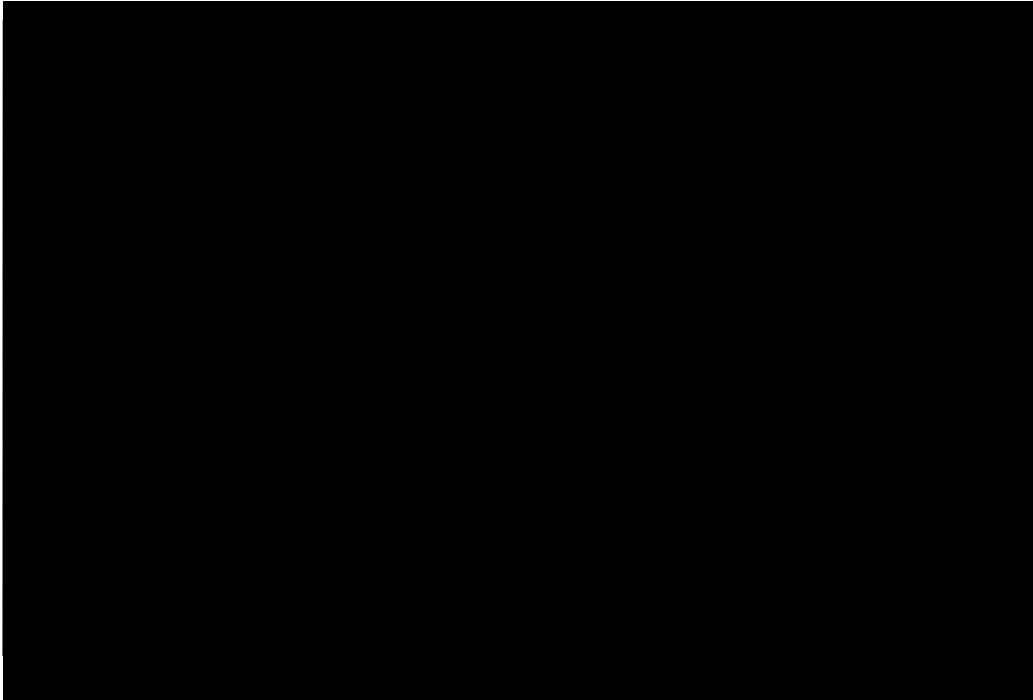


図 59 本多錦吉郎《羽衣天女》明治 23（1890）年
兵庫県立美術館

国沢存命中の明治 8（1875）年に塾生の増加により塾が移転した際に、海外の油絵作品の版画や銅版画、塾生の稽古画が展示された。ここには一般客のほか外国人、新聞記者、陸軍士官学校や各学校の教師、そして川端玉章や高橋由一、荒木寛畝も観覧に訪れていたという⁴³。国沢の後任である本多錦吉郎は彰技堂に入塾するまでは川端玉章の門下生であったことや、玉章自身が高橋由一に洋画を教わっていた時期があったことなどから玉章がこの場に居合わせていたのは納得できる。これらの人間関係から推測すると、前述のグレースや煉固法などの技法を玉章も理解し、表現に取り入れていた可能性がある。このことを踏まえ《雪中群鴨》をみると、薄墨によるレイヤーによって表現される空間や、胡粉による表現は単なる固有色や表面描写ではなく、奥から手前へ張り出させる意識が内包されているといえる。

⁴³ 三輪英夫「国沢新九郎の画歴と作品」『美術研究』321 号、1982 年



以上のことから《雪中群鴨》を整理すると、背景には極力胡粉による白色表現は控え、絹地を残すことで表し、それらよりも手前に出すべき鴨の腹部分は胡粉で用いられている。これらは絹地に胡粉による煉固法と、墨によるグレーズともみることができる。上図は筆者が図として整理したものである。①は絹目を覆うことのできる胡粉によって、薄塗りだとしても十分に効果を発揮し、②も墨という透明色を重ねることで絹目を生かしながらも絹地の奥まで黒色が渡ることによって奥に行く印象を表現している。

絹地と墨と胡粉の関係という素材自体は古典的なものを用いて近代的な空間表現へとつなげていく姿勢は伝統の「再解釈」ともいえるのではないだろうか。

3-3 模写制作に基づいた応用制作

本項では2章で述べた通り、結城素明による講義内容は玉章在任中の東京美術学校で素明自身が受けた教育内容が強く反映されたものであると仮定し、それら各項目を参考にして創作作品（新按）を制作した。この創作における下図案は透視図法や、熟覧調査を行った玉章作品の構図を参考にし、奥行きを感じる空間を持ち、近景から遠景にかけて技法表現に変化をつけることに留意して作成し、そこから絹本による本画制作に移った。これら全工程を追体験し、美校での実技教育の実態を再現、分析することで、玉章作品の機能を明らかにしていく。①小下図の作成・取材、②大下図の作成、③絹本による本画制作といった工程を追って制作を行った。

(1)小下図の作成・取材

初めに小下図（縮小サイズの下図。いずれも約300×200mm前後）を作成し、本画の案出しを行った。作成にあたる留意点として実景であること、ただし前述したように奥行きを感じさせる画面を目指し、必要に応じて写生の状態からモチーフの配置や構図を移動した。

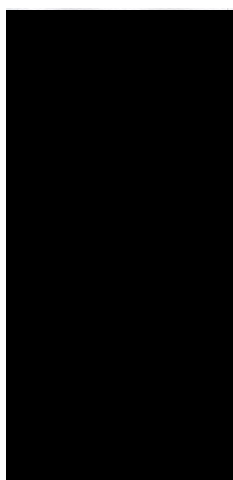


図 60

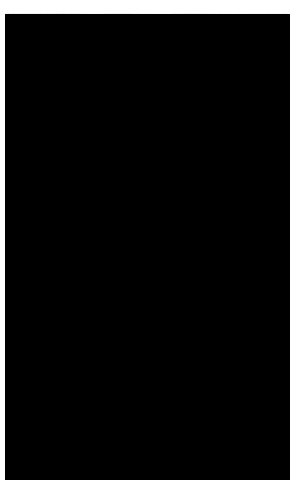


図 61



図 62

図 60~62 の3点は最初に出した図案である。図 60 は人工的な建造物と雀による構成、図 61 は橋の上に交差するようにかかる高速道路の印象的な日本橋の風景、図 62 は不忍池のほとりを俯瞰的に構成したものである。図 60 はやや色面的に見えやすく空間性や近景風景に欠け、図 62 は俯瞰構図であるため遠景風景に欠ける。これらの条件から図 61 を採用した。この図は以下《都市群鳩》とする。



図 63

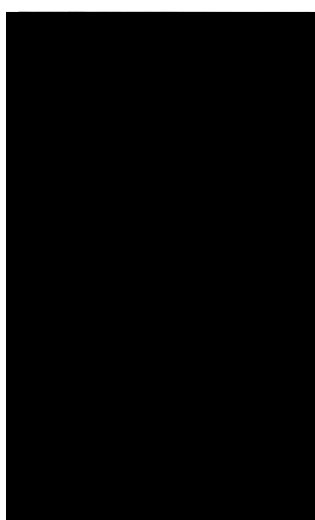


図 64

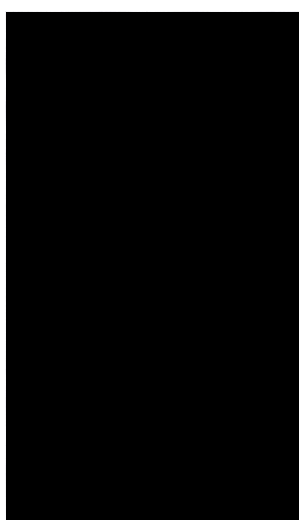


図 65

この《都市群鳩》をブラッシュアップしていき、より空間の明快さを出していった。図 63 は 2 次検討のもの。高速下に最遠景として建物を取り入れ遠・中・近景 3 つの空間を配置したが、中景の高速の入る割合に重みがあり奥への抜けが見づらく、近景の分量のバランスと臨場感が不足している。図 64 の 3 次検討では遠景をまとめ、中景を鳩の群れとし、近景を橋と自転車などのモチーフを用いて臨場感を出した。この構成は《雪中群鴨》の構図を踏襲したものであり明快さが増した。そこに微調整を加えた図 65 の 4 次検討のものを最終稿とした。

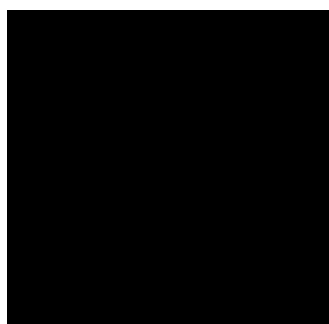
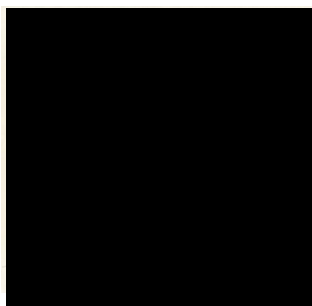
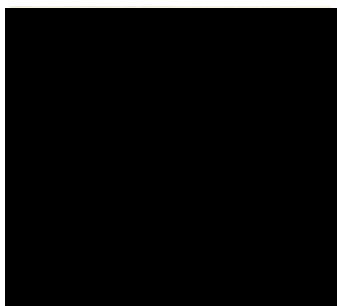


図 66 現地での写生



小下図作成にあたって現地での写生を行ったが、《都市群鳩》決定後に再度不足する情報の写生取材を行った（図 66）。写生はいずれも鉛筆を用いた。



図 67 鳩写生（一部）

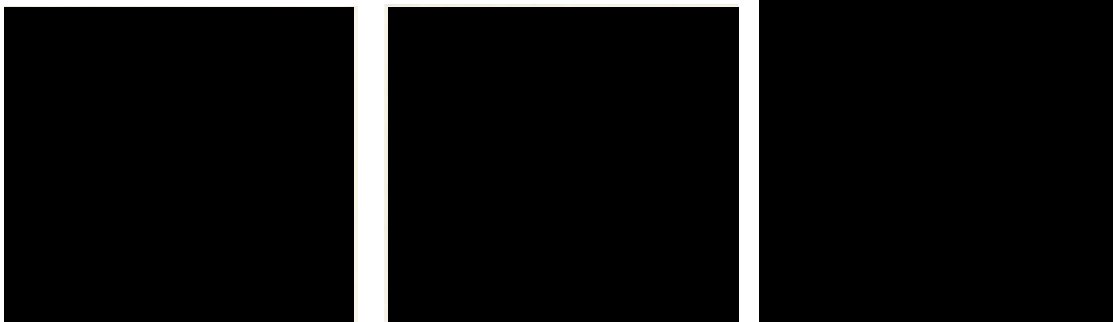


図 68 剥製の鳩をもとにした写生（一部）

主役となる鳩の写生については現地での取材に加え、剥製を用いた詳細な構造の記録も行った。美校の写生の授業では剥製も用いられ、写生から図案を起こし技法に置き換える際に、「実感」や「リアリティ」を感じさせる為にはこの工程はなくてはならない。これにより、どんなに忠実に手本の形や技法を再現したとしても出すことのできない自立した「絵画」としての説得力が生じる。後の工程で絹本に描く際にこのことを実感した。



図 69

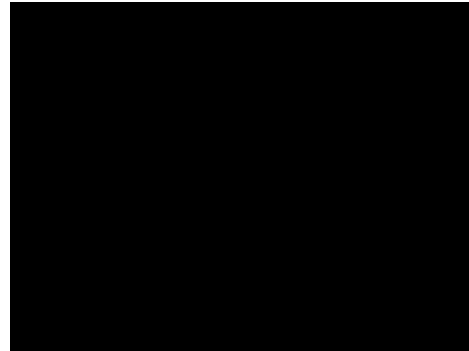
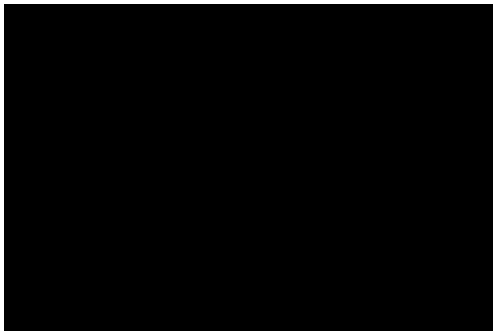


図 70

次に鉛筆での写生に基づいて筆の表現へと置換する作業を行った。玉章の《雪中群鴨》の鴨のポーズと筆法に当てはめ作図し、その際に写生で取材した骨格や羽などの情報と照らし合わせながら修正した。それを絹上げの際に見やすくなるように線画に置き換えた。以上の要領で一羽ずつ整理し、画面に配した。

(2)大下図の作成

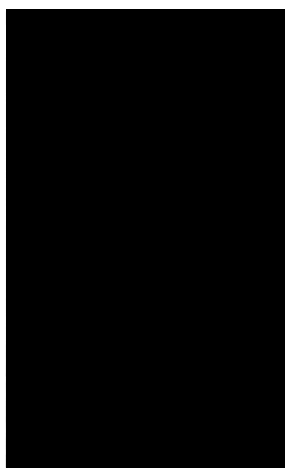


図 71 木炭による当たり取り

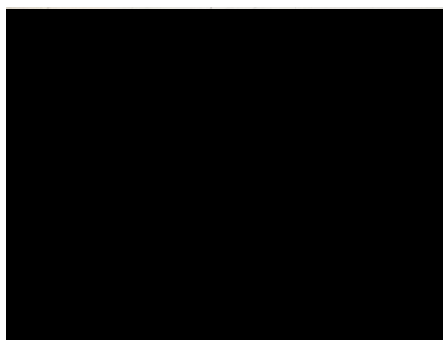


図 72 木炭を羽箒ではらう

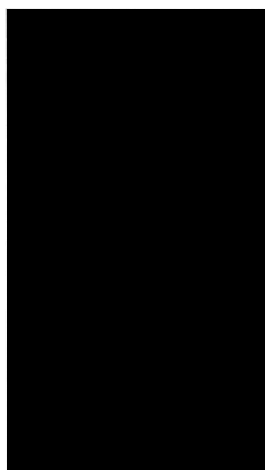
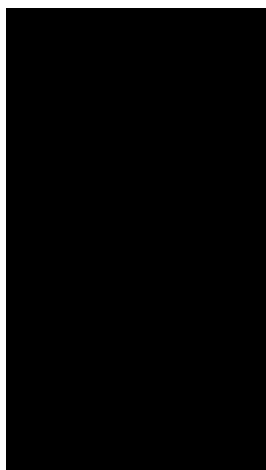


図 73 左から順に、岱赭線による仮決定、より詳細な線描き、
墨線で本決定の線を引く

小下図をもとに、本画と同寸の大下図を作成した。玉章による下図作品を参考に、画仙紙を継ぎ合わせたものを支持体とした。小下図に引いたガイド線と同様に大下図にも線を引き、それを頼りに図像拡大して木炭を用いて当たりをつけていった（図 71）。そこで生じた不要な線や紛らわしい情報を中心に羽箒で木炭線をはらう（図 72）。

次に、岱赭を用いて当たりの線をなぞり位置を仮決定した後、同じく岱赭でより正確に形を描き込み、墨で最終的な線画を描いた（図 73）。この岱赭による下図の作図法は、玉章の同門である幸野棹嶺（1844-1895）の教授方⁴⁴を参考とした。

⁴⁴ 村上文芽「絵画振興史」（『京都日出新聞』、1919 年）によると、棹嶺は弟子らに作図を課した際には岱赭で描かせ、墨で修正を加えるとある。

実際に木炭での当たり取りの後に墨のみで描画するよりも、代赭を用いることで修正のしやすさや、最終的な墨線を洗練されたものにするのに適していると感じられた（図 74）。



図 74 左：代赭線 右：墨線



図 75 左：部分修正 右：完成した大下図

墨描きの後、植物の位置や自転車の形など細部に部分修正を加えた（図 75）。

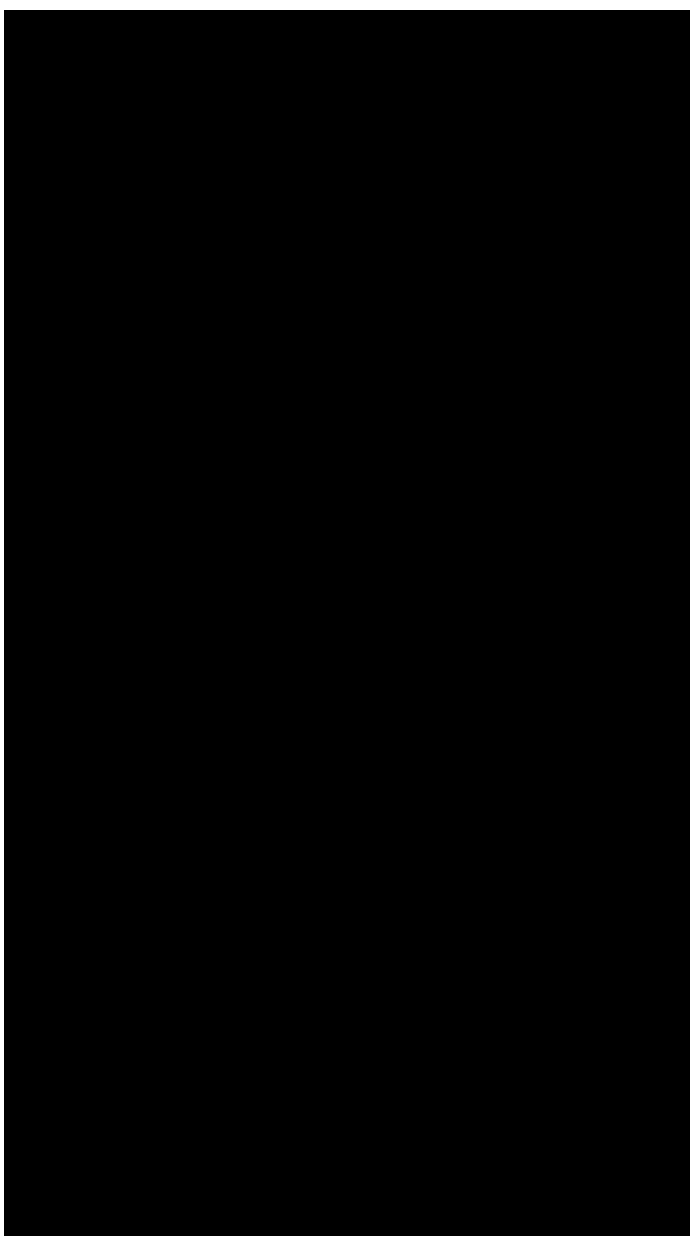
(3)絹本による本画制作



図 76 左：《都市群鳩》墨描き 右：川端玉章筆《雪中群鳩》模写の墨書き

《雪中群鳩》模写と同様、木枠に絹を張り込み、作成した大下図を透かして墨上げを行った。絵絹も模写と同じ二丁樋重目を使用した（図 76）。

模写の絹上げでは墨のみで空間や細かな陰影、描写など十分に表現していたことが判明したため、本制作においても墨の状態でもそういった表現を確立させることを目標とした。墨の地に、水面や植物などを藍や藤黄などの染料系顔料で、続けて薄い岱赭、胡粉、群青や緑青のように徐々に粗い絵具を用いて彩色を行った。



応用制作 《都市群鳩》

現代に作品制作を行う立場として新按制作を体験した中で、そのプロセス内での時間の比重に大きな違いが感じられた。多種多様な表現が溢れる現代においても多くは、小下図や大下図、写生や取材などはあくまで「下準備」という性質が強く、本画に入ってから時間感覚のほうが長く重厚に感じられる。しかし今回のような手順における制作は大下図を作成する時点でほとんど終わりに近い状態であり、本画に入ってから是非常に迅速な感覚であった。それは「技法」と「素材に対する理解」が制作の要となっているからであろう。これらは互いに干渉し合うものであり、ある技法を理解し習得しようと手を動かす時、そこには基底材や描画材といったものが立ちはだかる。逆もまた然りで、素材を研究するためには正しく道具を使う必要がある。実際に本制作でも付け立てや片ぼかし、線描などの技法を習得する時に、水分量や支持体が紙か絹かなどの性質を考慮し描く必要があった。先に水を引いた状態での暈しは一見ムラにならないように見えても、水分量を間違えるとムラが生じる。水を引かずに薄墨を広範囲に広げる際には、筆に含ませる水墨の量は多すぎず少なすぎないようにし、筆跡が残るため筆圧も筆の腹に掛けすぎないように注意する必要がある。水分を含んだ水墨の場合は、乾燥後に塗布した部分とそうで無い部分とで境界が生まれる事を利用して、わずかな遠近感の表現に繋げることができるなど、これらは名前のついた「技法」ではないが、制作や制作のための練習段階に素材を理解することで習得できるものであった。

技法自体も、現代はいかなる筆捌きであっても全て「表現」として認められるが、明治期においては一定の決められた筆法以外はまだ表現と見なされることは少なかった。このことを踏まえると、臨模や毛筆練習によってその両者を理解する事で最終的に表出する情報の推測が付き、テンポ良く筆を進めることができるのだろう。近代における模写の意味とは、形式や造形を暗記することにとどまらず、素材論に基づき、一から鑑賞に耐えうる作品を作り上げる応用力を身につけるためにあったといえる。そしてこの教育法の転換によって「自律した近代日本画」が生まれていったのである。

技術の習得と同等に下図の作成能力も非常に重視されていたことも指摘できる。それまで粉本等の手本類は資料として利用されていたが、ここではそれらを分析し再構成するために用いられていた。本制作にて玉章の《雪中群鴨》をはじめとした各作品の臨模や分析をすることで、自身の制作における精緻なシミュレーションとなり、それらを転用することで安定的な画面を作ることができた。

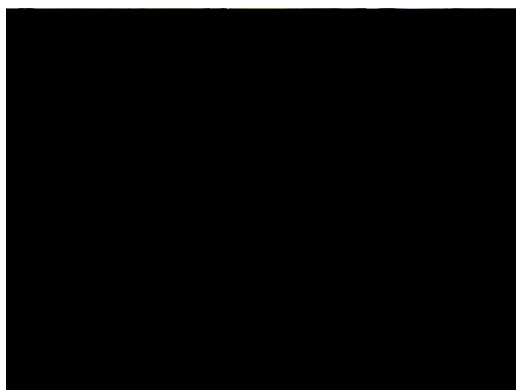
終章

玉章作品の性質と役割

以上、東京美術学校のカリキュラムの変遷や当時の日本画教育の一端を垣間見ることのできる資料、卒業制作に関する調査から、近代日本画は常に伝統と改革の両者の間で板挟みとなっていたことがみてとれた。一部から「技術の人」と揶揄されることがありながらも一貫して伝統に基づく写生を伝え続けた川端玉章は最後の円山派としての自負があったのかもしれない、その活動によって多くの次世代の日本画が誕生した。玉章の教育理念とは伝統技法を学校という近代的教育システムの中に取り入れることで、それらを確実に身に付けさせることができ、且つその応用方法を学ぶことで各自の制作へ展開させることができるというものである。旧来の画塾的教育では、師が継承してきた技術や図像を数十年単位にかけて少しずつ身につけ、その修学者もまた師と同様に伝承する立場となった。しかしそれも一握りの人間であり、静かに歴史に埋もれる作家となった者やそもそも絵描きにはならなかった者も多くいたことだろう。明治維新を皮切りに急速に近代化（西洋化）していく社会の中で、日本絵画は我が国を代表する「伝統的なもの」として「日本画」となり、突然「芸術」という独立した立場が与えられた。そしてそれまでの「師」は「教員」となった。教員は修学者に決められた期間と教育内容で教授することが義務付けられ、それまで数十年をかけて教育されてきた事をたった数年で身につけさせる必要があった。玉章のような画塾教育と学校教育を跨いだ世代の作家は自身らも「絵師」と「画家」、「師」と「教員」という線引きがなされることで多くの葛藤があったことだろう。しかし玉章は晩年まで文展の審査員や帝国技芸員、宮内庁に御用絵を納めるなど当時の画家としてトップに居続け、それと共に学校教育の現場でも臆する事なく円山派の技法を教授し続けた。そこでの教育は既に確立されている伝統技法であるが故、旧来的な教育法とも通ずる点が多くあるが、それらを効率よく短期スパンで教え、卒業後に作家としてやっていける最低限の力をつけさせる工夫がなされていたことこそが重要な点であったといえよう。それが、手本としての本画と代用作という形になったのである。

筆者は今まで学部と修士課程にて創作だけでなく、いくつかの「現状模写」に取り組んできた。日本画学部時代の現状模写とは《隨身庭騎絵巻》（1247年）や《源氏物語絵巻》（平安末期）、《絵因果経絵巻》（奈良時代）などの大学所蔵の「芸術資料」に区分される絵巻の断簡の模本（過去に先輩方が写してきたもの）を写すことであった。この頃は右も左も分からない状態でひたすら精巧な「コピー」を行っていた感覚に近く、同じ断簡でも模本ごとに表現に個性があることもあってか作品と向き合う余裕はあまりなかったように記憶している。修士課程（保存修復日本画研究室）で行った現状模写も正確に情報を写すことに違いはないが、大きく異なる点として本研究室の特権である「臨写」ができたこ

とがある。これは制作終盤に美術館のご協力を得て、原本を隣に置いて模写をする機会をいただけるという非常に貴重な経験である。筆者は修了制作で川端玉章筆《桜に鶏》（東京藝術大学蔵）の現状模写に取り組んだ。原本を眼前にした時の圧倒的な情報量と緊張感はいまだ強く印象に残っている。その時明確に「模写による学び」の一つを実感した。しかしこの模写もあくまで現状模写であり、作品内容とは本来関係のない損傷なども写すため、完璧な制作者の追体験であるとは言い切れない側面があった。



修士課程での臨写風景

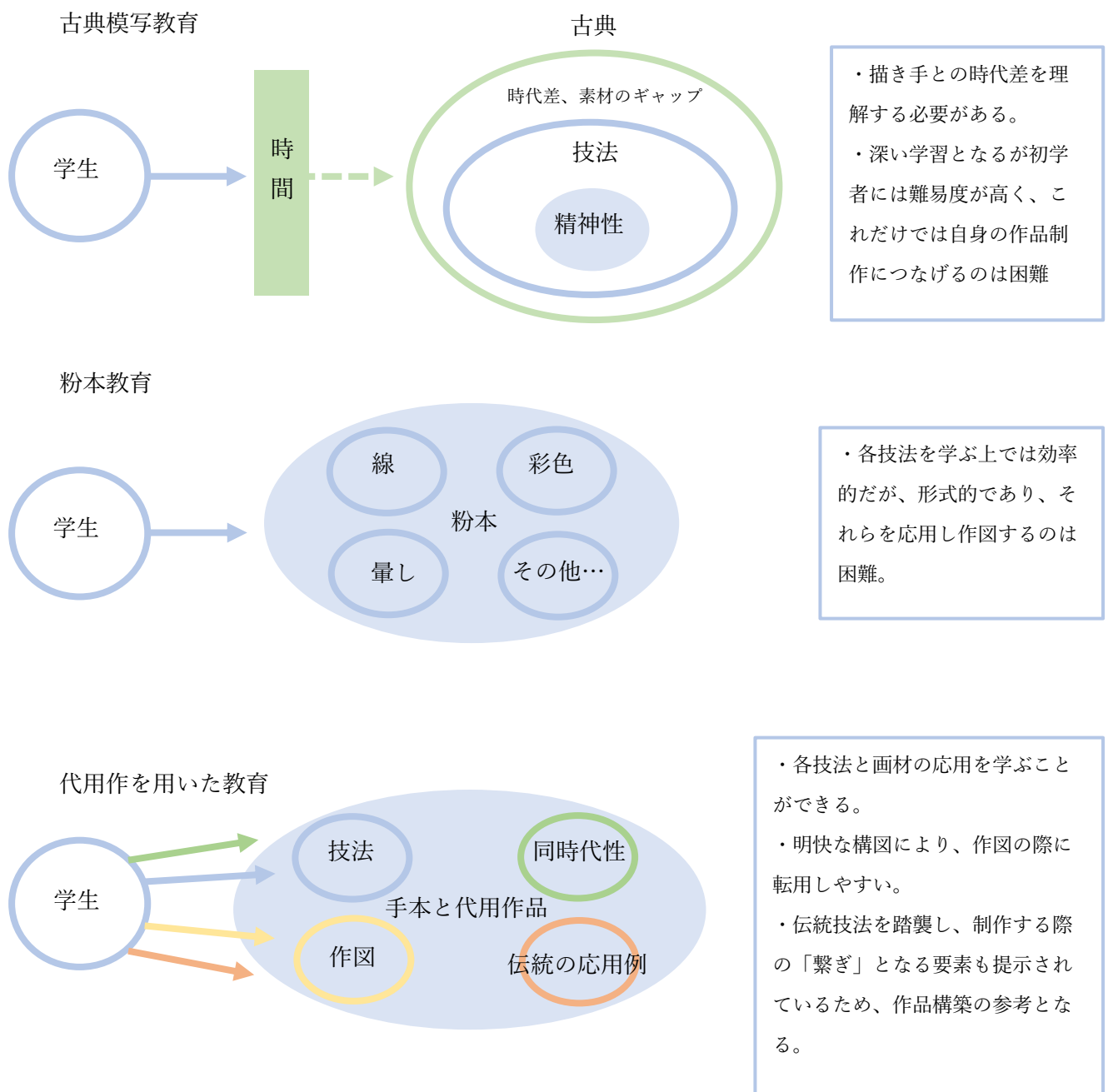
本研究では玉章による《雪中群鴨》の模写を通して日本画教育現場における活用とその効用を検証したが、この模写はいわゆる「臨画」と「臨模」の間にあるようなものである。実際に制作者である玉章の筆運びを観察・推測しながら単なる「なぞり」ではなく、自らの腕を動かす。この経験によって追体験による技法の理解というもう一つの「模写による学び」を得た。その中で、「技」と「素材」の存在が教育上非常に重要であると感じた。原本を横に並べて模写を行う時、はじめに「技」つまり筆運びや画材の扱い方等の技法の再現に苦心する。次に、基底材や墨・絵具など「素材」の壁に直面する。同じ技法を用いても基底材が紙か絹かによって現れる表情は異なり、筆の柔軟さや毛質などによって多様化する。つまり臨模教育は素材の理解を深めるという側面も有していた。

模写は単なる作業ではなく、そこにある精神性という極めて曖昧であり重要な要素を理解するという深い学習行為である。しかしそれ以前にこの技と素材という表面情報を理解・会得しなければそこに達することはできない。

大正期に入ると川端龍子（1885-1966）による世相を反映した大作は「会場芸術」と批判され、横山大観（1868-1958）は伝統に回帰して従来の床の間における絵画作品として「床の間芸術」を、鐙木清方（1878-1972）はそれらに対し「卓上芸術」というより身近な鑑賞概念を提唱したように、近代日本画が構築される上での一つの特徴として芸術のカテゴリ化がある。明治期は芸術が工芸（技術）的作品と鑑賞作品に区別されはじめ、鑑賞作品はそこに内包される技術性が表出するほど批判の対象となり、優劣が付けられるこ

とがしばしばあった。川端玉章の《雪中群鴨》はそのどちらにも属さず、それ故に美術史に埋もれる存在となった。

本研究で触れた代用作品群は教育上で精巧な手本であり、新作としての見本でもあり、伝統筆法の教科書でもあった。本作が旧来の教材と決定的に異なる点はこの総合性にある。それまでの粉本教育のような形式に基づくものでもなく、古画模写のような作品として独立し、非同時代のものを後天的に教材として転用したものでもない、本画としての鑑賞物でありながら、その出発点は総合的な教材の制作という点にあった。そのため、学生はこれらを自身の目的に応じて自由に活用することが出来たのではないだろうか。



その教育上、玉章自身は学生の前で「技術の人」として筆捌きを見せる役に周り、その為にも代用品が必要であった。それにもかかわらず、元々円山派は「写生派」としてみられる流派であるが故にその変化は表出しづらく、玉章は近代作家としてそれ以上の評価がなされずにいたのであろう。

また、近代円山派が西洋画から受けた影響は明暗法や遠近法だけでなく、それまでの円山派における粉本の再構成や、「師の視点から見た写真」ではなく、「自分の目で見たリアリティ」に基づき絵画を制作するという姿勢の会得によって、自らの伝統技法が内包している表現力を再認識したことが一番大きな変化であったと筆者は考える。本稿冒頭でも述べたように、国粹主義の真只中にあった明治の画学生達は、入学と同時に伝統技法など「日本画的」な表現を習得することを求められ、その集大成として卒業制作（創作）へと挑んだ。現代にはそういった制約は無く、入学してから卒業するまで各自が自由に表現を模索している。これらの教育は社会的背景の違いから単純に比較し優劣をつけることはできない。

明治期の日本画は洋画や西洋文化全般に左右される中で確立していったのに対し、現代も基本的に違いは無い。ただ、現代における西洋画とは単なる「油絵」や「工芸品」だけではない。そこにはデジタルグラフィックや映像などあらゆるメディアが表現媒体として含まれ、それぞれが独立・干渉し合い多様化している。「日本画」と言われるものは今もなお、影響を受ける対象や社会背景が変動しても、そこで扱われる素材や画材の基本に大きな違いは無く、和紙や絹、膠や墨、染料や岩絵具、筆や刷毛を用いる。明治期の画学生や教員画家らが自らのオリジナリティを探し、継承してきた上で、伝統技法が「日本画」という自我を保つための道具になってはいけなと筆者は感じている。「最後の円山派」として終わりを飾った川端玉章の教育作品は、決して保守的な伝統の複製品ではなく、いかに次代に活用させるかを模索した痕跡に富んでいた。

この教材としての性質を持つ作品が美術史上に間接的に果たした役割は非常に大きく、その根底にあるのは伝統表現の持つ柔軟性である。東京藝術大学で日本画を学んだ筆者自身が、実技的観点から東京美術学校での日本画学習の追体験をするという独自のアプローチによって《雪中群鴨》および近代日本画の新たな評価軸を加えることができたと感じている。

本研究によって明治期の日本画教育を実技的観点から考察することで、近代日本画誕生の流れの中に西洋画的表現と東洋的表現の融合という点だけでなく、それまでの日本絵画各流派の再構成という観点があることを視覚的に提示することができ、川端玉章の美術史上での立ち位置に日本画教育における役割という新たな側面を見出した。

参考文献表

【川端玉章、川端画学校に関する研究】

浅野智子「川端画学校―画塾から画学校まで―」『近代画説』13号、明治美術学会、2004年

浅野智子「川端画学校について 画塾から画学校へ」『芸術学研究』筑波大学、2004年

江川佳秀「川端画学校沿革」『近代画説』13号、明治美術学会、2004年

塩谷純「川端玉章の研究（一）」『美術研究』392号、東京文化財研究所、2007年

「川端玉章の研究（二）」『美術研究』399号、東京文化財研究所、2010年

「川端玉章の研究（三）」『美術研究』401号、東京文化財研究所、2010年

橋本弘安・岸野香・藤井聡子「日本画研究室蔵「画手本」に関する報告」『女子美術大学研究紀要』第46号、2016年

【系図、年譜】

川端玉雪、川端茂章『川端玉章翁略年譜』巧芸者、1932年

『所蔵作品による川端玉章 小堀鞆音展』東京芸術大学資料館、1970年

福田徳樹『川端玉章付け立て画手本 東京芸術大学美術館蔵』東方出版、2002年

【図版、画集等】

福田徳樹・滝沢具幸『川端玉章の画手本』グラフィック社、1979年

福田徳樹『川端玉章付け立て画手本 東京芸術大学美術館蔵』東方出版、2002年

川端虎三郎編『玉章画集』画報社、1906年

岡村吉樹編『川端玉章』天真会、1911年

川端画学校編『玉章画集古稀号』画報社、1911年

堀田善種編『玉章画譜』川端画学校出版部、1912年

川端玉雪鑑閲、吉岡斑嶺『帝国絵画印譜、川端玉章の部』帝国絵画協会、1913年

川端茂章編『玉章翁遺墨集』巧芸社、1931年

【川端玉章に関する評論、回想】

岡村葵園『川端玉章』天真会、1911年

川端茂章編『玉章翁遺墨集』巧藝社、1931年

川端玉雪・川端茂章『川端玉章翁略年譜』巧藝社、1932年

川島正太郎編『現今名家書画鑑』真誠堂、1902年

金港堂編『第五回内国勸業博覧会審査官列伝、前編』金港堂、1903年

春蘭道人、秋菊道人編『当世画家評判記』文禄堂、1903年

鈴木光次郎『現代百家名流奇談』実業之日本社、1903 年
吉岡班嶺編『帝国絵画印譜. 川端玉章之部』帝国絵画協会、1913 年
塚本清「川端玉章翁を追憶す」『美術新報』1913 年
関如来「橋本雅邦と川端玉章（上）」『塔影』1935 年
福井江亭「教育家としての玉章翁」『美術之日本』1913 年
川合玉堂「玉章翁の芸術」『美術之日本』1913 年
端館紫川「玉章翁の趣味の一面」『美術之日本』1913 年
土岐月章「玉章先生の温顔」『美術之日本』1913 年
山田敬中「璋翁逸話」『書画骨董雑誌』書画骨董雑誌社、1913 年
田中頼章「玉章先生と荒木又右衛門」『書画骨董雑誌』書画骨董雑誌社、1913 年
「川端画学校新設」『美術新報』7 卷 21 号、1909 年

【川端玉章による出版物、随筆】

川端玉章「絵画の将来」、石川松溪『名家訪問録 第 1 集』金港堂、1902 年
川端玉章『応挙真蹟』画報社、1907 年
川端玉章、柿山蕃雄『帝国毛筆新画帖教授法』三省堂、1902 年
岡倉覚三賛助、川端玉章画『帝室毛筆新画帖』三省堂、1894 年
「川端玉章氏の絵画折衷論」『太陽』1896 年

【川端玉章門下に関するもの】

小高根太郎「无声会の自然主義運動」『美術研究』東京文化財研究所、1956 年
細野正信「写実から古典的装飾性へ」『日本美術院百年史 五巻』日本美術院百年史編集室、1995 年
小高根太郎「平福百穂」東京堂、1949 年
『現代日本の美術 2 平福百穂／富田溪仙』集英社、1977 年
『結城素明：その人と芸術 特別展』山種美術館、1985 年

【自然主義に関するもの】

吉田千鶴子「小坂象堂」『近代画説』1 号、明治美術学会、1992 年
大村西崖「象堂遺芳」画報社、1899 年

【明治美術教育に関するもの】

金子一夫『近代日本美術教育の研究－明治時代－』中央公論美術出版、1992 年
『百年史 京都市立芸術大学』京都市立芸術大学、1981 年
松尾芳樹「画学校から京都芸大へ－日本画教育と京都画壇－」『三彩』三彩社、1990 年

『京都画壇巨匠の系譜・幸野楳嶺とその流派』滋賀県立近代美術館、1990 年
丸山浩司「美術教育の歴史に学ぶ（学制の発布以降の歴史に対する考察－歴史の波に翻弄された「美術」）」『多摩美術大学 教職研究』多摩美術大学、2018 年
吉田千鶴子「明治晩期の日本画修業 矢澤弦月日記より」『近代画説』明治美術学会、2004 年
重村幹夫「幕末から明治前期の油画技法材料に関する研究：油画媒剤を中心に」筑波大学、2011 年
三輪英夫「国沢新九郎の画歴と作品」『美術研究』321 号、1982 年

【下絵、下図に関するもの】

「近代日本画に見る本画と下図」『アサヒグラフ別冊』朝日新聞社、1991 年
「近代日本画に見る本画と下図Ⅱ」『アサヒグラフ別冊』朝日新聞社、1992 年
「近代日本画に見る本画と下図Ⅲ」『アサヒグラフ別冊』朝日新聞社、1993 年
『円山派下絵集』1～5 巻、光村推古書院、1997 年
河野元昭「粉本と模写」『講座日本美術史第 2 巻 形態の伝承』東京大学出版会、2005 年

【東京美術学校に関するもの】

『東京美術学校規則』東京美術学校、1890 年
『東京美術学校規則明治 25 年 11 月改正』東京美術学校、1892 年
『東京美術学校一覧』東京美術学校、1906~1908 年
『東京芸術大学芸術資料館 蔵品目録 絵画Ⅱ』東京芸術大学芸術資料館、1983 年
『東京美術学校卒業制作 日本画』京都書院、1983 年
『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 一巻』ぎょうせい、1987 年
『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 二巻』ぎょうせい、1992 年
『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 三巻』ぎょうせい、1997 年
磯崎康彦・吉田千鶴子『東京美術学校の歴史』桑原實、日本文教出版株式会社、1977 年
「岡倉天心 近代美術の師」『別冊太陽』平凡社、2013 年
吉田千鶴子「官立美術学校紆余曲折史」『芸術新潮 第 38 巻』新潮社、1987 年
『近代日本画、産声のとき～岡倉天心と横山大観、菱田春草～』思文閣出版、2004 年
「東京美術学校卒業制作 日本画」京都書院、1983 年

【技法に関するもの】

染谷香里『日本画画材関連資料翻刻集Ⅰ（江戸中期篇）』東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室、2018 年
結城素明「写生派の技法」『日本画とその技法』東洋図書、1936 年
結城素明『画法一班』日本美術学院

結城素明『新日本画講義』日本美術学院

橋本雅邦「木挽町画所」『國華』3号、1889年

【その他、明治期日本画に関するもの】

荒井経『日本画と材料－近代に創られた伝統－』武蔵野美術大学出版局、2015年

辻惟雄『幕末・明治の画家たち 明治文化のはざまに』ぺりかん社、1992年

塩谷純「団十郎の“腹芸”、雅邦の“心持”」『美術史家、大いに笑う－河野元昭先生のための日本美術史論集－』株式会社ブリュッケ、2006年

児島薫「幕末・明治の花鳥画と「日本画」の形成」『激動期の美術 幕末・明治の画家たち [続]』ぺりかん社、2008年

古田亮『日本画とは何だったのか 近代日本画史論』KADOKAWA、2018年

青木茂「自然をうつす 東の山水画・西の風景画・水彩画」『岩波 近代日本の美術 8』岩波書店、1996年

福田徳樹「明治日本画のアイデンティティ－雅邦・玉章の作品を中心として－」『近代画説』明治美術学会、1995年

青木茂『明治日本画史料』中央公論美術出版、1991年

河北倫明、高階秀爾『近代日本絵画史』中央公論社、1978年

毎日新聞社、高階秀爾『絵画の明治：近代国家とイマジネーション』毎日新聞社、1996年

村上文芽「絵画振興史」『京都日出新聞』、1919年

「フォンタネージ講義（一）－藤雅三記録」、1876年

隈元謙次郎『明治初期来朝伊太利亜美術家の研究』、八潮書店、1978年

謝辞

本研究にあたり親身な御指導と御鞭撻を賜りました、東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復日本画研究室 荒井経先生、國司華子先生、有賀祥隆先生、武田裕子先生、大竹卓民先生、東京大学東洋文化研究所 塚本鷹充先生、作品の装潢にあたってご指導を賜りました東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復日本画研究室 君嶋隆幸先生に厚く御礼申し上げます。また、本研究の創作制作に際して懇切なご指導を賜りました東京藝術大学美術学部絵画科油画専攻 第四研究室 杉戸洋先生に深く感謝申し上げます。

諸作品の熟覧調査および博士審査展への作品借用等、多大なご協力を賜りました、東京藝術大学大学美術館 古田亮先生、岡本明子先生、学芸研究員の皆様に心より感謝申し上げます。

本研究は令和四年度に公益財団法人 芳泉文化財団からの研究助成を賜りました。御支援くださいました公益財団法人 芳泉文化財団の皆様に厚く御礼申し上げます。

最後に本研究をはじめとして日々お力添えいただきました、東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復日本画研究室の皆様に深く御礼申し上げます。