博士論文（要約）

論文題目　　近現代日本の西洋画教育における石膏像の歴史と役割

氏　名　　荒木　慎也

本論文は、三重大学出版会より刊行が予定されており、契約内容によりインターネット公表に対する許諾が得られていないため、目次と序章のみを公開する。

目次

序章 6
1. はじめに 6
2. 謎の存在「石膏像」 8
3. 先行研究 12
4. 西洋画教育と石膏デッサン 17
5. 本論文の構成と目的 22
1章　美の規範としての石膏像 25
1. 古代彫刻への憧憬 25
2. 古代美の規範としての石膏像の普及 29
3. 美術アカデミーの石膏デッサン教育 35
4. 芸術としてのデッサンの登場 40
5. まとめ 45
2章　工部美術学校と東京美術学校の石膏像収集 46
1. 本章の資料と調査方法 46
2. 明治初期の石膏像導入 48
3. 工部美術学校の石膏像 51
4. 東京美術学校の『旧台帳』 59
5. 海外から輸入した石膏像 66
6. 石膏製作業者と東京美術学校のかかわり 72
7. 使われた石膏像と使われなかった石膏像 76
8. コレクションの不連続性 79
9. まとめ 81
3章　ボストン美術館の寄贈品 83
1. 本章の資料と調査方法 84
2. ボストンでの石膏像の収集 85
3. ボストン美術館はなぜ石膏像を寄贈したのか 90
4. 日本への輸送方法 93
5. 矢代幸雄と石膏像の選択 98
6. 石膏像各論 101
7. 日本における役割 105
8. まとめ 108
4章　戦後日本の石膏像コレクション 110
1. 本章の資料と調査方法 110
2. 女子美術大学の石膏像 111
3. 武蔵野美術大学の石膏像 115
4. 多摩美術大学の石膏像 119
5. 日本大学芸術学部の石膏像 121

6. 1960 年代の石膏像複製事業 123
7. 象徴としての石膏像とそのキッチュ性 127
8. 石膏像コレクションと芸大・美大受験 130
9. まとめ 132
5 章　パジャント胸像とは何者なのか 134
1. 本章の資料と調査方法 135
2. パジャント胸像とベレニケ胸像 137
3. バシャントからパジャントへ 144
4. 芸大受験とパジャントの普及 146
5. まとめ 151
6 章　東京美術学校の西洋画教育とデッサン概念の変容 152
1. 本章の資料と調査方法 153
2. 工部美術学校の擦筆画 155
3. 外光派の石膏デッサン 158
4. 石膏デッサンの規格化 160
5. 美術アカデミズムからの分離 165
6. 芸術の本質としてのデッサン 169
7. 石膏デッサン批判言説 174
8. 芸術の本質としての石膏デッサン 177
9. まとめ 181
7 章　現代の石膏デッサン言説 182
1. 本章の資料と調査方法 182
2. 1960 年代の石膏デッサン教育 184
3. 1960 年代の石膏デッサン批判 187
4. 野見山暁治の入試改革 193
5. 批判されるべき制度としての石膏デッサン 197
6. 宮下実の石膏デッサン論 201
7. まとめ 207
8 章　美術予備校の石膏デッサン 208
1. 本章の資料と調査方法 208
2. 美術予備校の登場 209
3. 安井曾太郎の影響 214
4. 石膏デッサンの「デッサン」 218
5. 白い石膏デッサンの登場 222
6. ポスト石膏デッサン時代の石膏デッサン 226
7. 21 世紀の石膏デッサン教育 231
8. まとめ 233
結論 234
1. 石膏像の意義 234
2. 今後の課題 237

引用文献 **240**
図　版 **257**
巻末資料 **289**
表１：東京藝術大学絵画科油画専攻　入学試験倍率 290
表２：『美術　自明治九年至十五年　工部省』 291
表３：東京藝術大学絵画科油画専攻　入学試験問題 293
表４：20 世紀前半の主なデッサン関連記事 301
表５：美術雑誌『アトリエ』による石膏デッサン特集の一覧 304

序章

1. はじめに

筆者と石膏像との関わりは、高校１年生の時にさかのぼる。筆者は私立麻布高校という進学校に在籍していたが、その中では勉強で落ちこぼれ、唯一好きだったのが漫画を描くことだった。大学進学についても熱意が持てず、毎日を無為に過ごしていたため、筆者を見かねた母が絵の勉強を勧めてきた。その時にいくつかの美術予備校のパンフレットを取り寄せてみたのだが、周囲には美術系大学に進学しようとしていた友人などおらず、当然どの予備校が良いのかなど全く分からなかった。それに美術の道へ本格的に進もうなどという覚悟もまだなかったため、筆者はとりあえず自宅に近い横浜の予備校である、代々木ゼミナール横浜アトリエの夏期講習を受講することにした。

美術予備校で最初に描くよう指示されたのは、「トルソ」と呼ばれている石膏像だった。蛍光灯の光を受けて青白く光る石膏像の質感と、見慣れない古代彫刻の姿に圧倒されながら、それまで美術の専門的な訓練を全く受けていなかった筆者は、目の前に置かれた奇妙な物体に何の疑問を抱くこともなく、無我夢中でデッサンをした。まわりの受講生も同じように「トルソ」を描いているし、なによりも初めて使う木炭と食パンという描画材料と格闘するのに必死で、目の前の「トルソ」が一体なんなのか、全く疑問に思わなかった。ただ、これまで使ったことのない道具で木炭紙に描く作業が楽しく、夏期講習は瞬く間に過ぎていった。

美術予備校の経験は非常に興味深かった。最初のモチーフである「トルソ」は２日間、計 10 時間かけて描いた。その時は筆者を含めて 20 人程度の受講生が一緒に描いていた。美術予備校では共通のカリキュラムが決まっており、受講生は同じモチーフを同時に描くのが一般的だったため、お互いの絵を見て比較することができる。さらに、描き終わった後は皆の絵を一ヶ所に集め、講師が１枚ずつ講評を行うのだが、良い絵は上の棚に並べ、悪い絵は下の棚に並べるため、絵の上手・下手の序列がだれの目にも明らかになる。美術は一般的に自己表現の手段であり、技術の優劣は美的価値の決定要因ではない。しかし、美術予備校の授業、とりわけ石膏デッサンでは、個人的な表現よりも対象をどれだけ正確に、かつ技巧的に再現するかがもっとも重要な評価基準になるため、実力差が客観的に把握しやすい。幸い、筆者の描いたデッサンは上の棚に並べられ、「トルソの大きさが描けている」「木炭の色が綺麗だ」などという評価を得たため、筆者は美術予備校でやっと自分の居場所を見つけたような安堵感を覚えた。

代々木ゼミナール横浜アトリエで２年を過ごし、大学進学を検討する頃には、筆者の生活はすでに予備校が主になっていたため、美術大学への進学しか念頭になかった。美術大学の入学試験は、日本画、油画、彫刻、デザイン、工芸などの専攻に分かれており、それぞれ試験内容が全く

異なり、専門の試験対策が必要になるため、受験生は高校３年生の時点で自らの志望する専攻科を選択しなければならない。予備校に通い始めた時に指導を受けた基礎科コースの講師が、東京芸術大学油画専攻の卒業生で、筆者もその感化を受けていたことから、特に明確な動機付けもないままに油絵科を受験することになった。高校３年生の時に油絵科に入り、本格的に受験対策として油絵を習い始めたのだが、それでも美術の基礎として石膏デッサンは度々描いていたし、また受験する大学によっては石膏デッサンが出題されることもあったため、入試対策としても石膏デッサンは必須だった。このように、若い頃に漠然と美術家を志していた筆者のような人間にとって、石膏像はごく身近な存在であったし、それが意味するところはよく分からずとも、美術家を目指すのであれば石膏デッサンは教育の第一歩として当たり前の存在であった（図１）。

筆者が受験生だった 1990 年代後半、東京芸術大学が美術教育の頂点であるという考えが美術予備校では一般的であり、東京芸術大学に入学するためならば１年か２年は浪人しても構わない、という風潮であった。予備校の講師は東京芸術大学の卒業生や修了生が大多数であり、彼らが高度な描写力を駆使して描いた石膏デッサンは、まるで歴史上の名画のように、予備校の廊下に恭しく飾られていた。美術予備校の教育は個人指導が中心であり、絵画の方向性について講師と頻繁に面談を行ったが、現役で私立の美術大学を目指すよりも、浪人して東京芸術大学を目指せばいいではないかと指導されることも、一度や二度ではなかった。しかし、筆者が受験生であった 1990 年代半ばの東京芸術大学油画専攻は、入試倍率が 50 倍前後もあり、また入試の課題も筆者が苦手だった自由構成課題やイメージ課題ばかり出題されていた。筆者は、石膏デッサンや人物油彩で見たものをそのまま描くのはとても好きだったが、自分の心の中にあるイメージを作品にしろと言われると、途端に何も手につかなくなる人間だった。そのため、東京芸術大学だけでなく、一次試験に必ず石膏像が出題されていた愛知県立芸術大学も併願していたほどである。結局、筆者は自由な自己表現に関心がなく、見たものをそのまま写すことにしか熱意を持つことができないことに気付き、強い個性を要求する受験教育にも次第に疑問を持つようになった。また、新宿美術学院やすいどーばた美術学院などの東京の大手予備校に合格者が集中する一方で、筆者が通っていたような中小予備校からは東京芸術大学に入学するのがほぼ不可能な状況にも反発を感じ、かといって大手予備校に籍を替えようという気にもなれなかった。結局、代々木ゼミナール横浜アトリエで１年間浪人した後、絵を描く行為そのものにほとんど興味を失っていた筆者は、志望を油絵科から学科中心で入試倍率も低い芸術学科に変更し、２浪目で東京芸術大学の芸術学科に合格した。

その後、筆者は佐藤道信や北澤憲昭が提唱する美術の制度論に影響を受け、東京大学大学院に進学し、芸術社会学の研究方法を援用して東京芸術大学と美術予備校の受験産業に関する修士論文を執筆した。自分の学問的な関心が次第に制度研究に移行していくとともに、筆者は石膏像の

ことなど忘れ、日本の美術大学とアメリカのアートスクールの比較研究をするためにアメリカのロードアイランドデザイン大学に留学していた。しかし、日本に帰国する直前にヨーロッパ旅行をし、各国の美術館で懐かしい石膏像のオリジナル彫刻に再会したことが、筆者に再び日本の受験教育への疑問を思い出させた。美術予備校の廊下や倉庫に、無造作に並んでいた石膏像と同じ形のものが、立派な美術館に鎮座していることに違和感を覚えたし、また筆者が受験生だった頃に必死になって描いていた石膏像のことを、実は何も知らなかったことにも気付かされた。特に、フィレンツェのウフィツィ美術館で偶然見つけた一つの胸像に筆者は心を奪われた。それは、受験生の頃に何度も描いた「パジャント胸像」に顔は瓜二つだが、胴体が全く異なる彫刻であり、名前も「パジャント」ではなく「ベレニケ」と記載されていた。筆者が日本で何度も描いてきた石膏像とは、いったい何だったのか。よく思い返すと、「パジャント胸像」に限らず、筆者は石膏像について、描き方しか学んでこなかった。そもそも、なぜ美術予備校で筆者は当たり前のように石膏デッサンから勉強を始めたのだろうか。筆者は、美術と関わりを持つようになった自身の原点を再び見つめ直すように、日本の石膏像の研究にのめり込んでいった。

2. 謎の存在「石膏像」

筆者は石膏像を自らの研究対象と定めたが、研究を開始した当初、もっとも驚いたのは、先行研究の少なさであった。美術アカデミーの本場であったヨーロッパでは、石膏像の歴史に特化した研究はいくつか見られるものの、日本の美術教育学や美術史学で石膏像を中心に扱ったものはほとんどなく、日本でよく見られる石膏像のオリジナル彫刻を特定するのにも、ヨーロッパ各国の美術館の所蔵品や、石膏製作工房の目録をしらみつぶしに精査するところから出発しなければならなかった。もちろん、石膏像について、過去に何の発言もなされなかったというわけではなく、美術家や美術史家はこれまで何度も論争を繰り広げてきた。誤解を恐れずに言えば、石膏像も石膏デッサンも、今日の美術教育の基準からすれば、「悪者」として扱われてきた。石膏デッサンは、一般的な理解では対象を正しく描けるようになるための訓練であり、19 世紀のヨーロッパの美術アカデミーで最盛期を迎えた後に、美術の流行が写実的な具象画から抽象画、そして現代美術へ推移すると共に、急速に廃れていった。20 世紀半ばの欧米では、石膏デッサン教育は 19 世紀美術アカデミーから続く旧態依然の教育方法として批判されるようになり、多くの美術学校のカリキュラムから排除された。一方、日本でも欧米と同様の批判が 1960 年代から激しくなり、石膏デッサン教育は若者の創造性を脅かす時代遅れで画一的な慣習として非難された。西洋画教育の最高学府とされている東京芸術大学油画専攻においては、1973 年まで続いた入学試験での石膏デッサンを 1974 年に中止し、1980 年代には授業のカリキュラムからも排除した。そ

れに伴って、美術予備校でも入試対策としての石膏デッサンの重要性は減少し、2000 年前後から石膏デッサンをほとんど行わない美術予備校も現れた。

このように説明すると、石膏デッサンはすでに意義を失った過去の教育方法と見られるかも知れないが、それでも筆者が注目する理由は、石膏デッサン教育に対する批判が十分な歴史考証や美術教育の研究に基づいて行われたわけではなく、石膏像が美術教育から排除されてきた歴史の中にこそ、日本の美術教育が西洋をどのように受け止めてきたかを知る手掛りが含まれているからである。例えば、美術系大学入試を経験した者ならほとんど誰もが知っている「パジャント胸像」や「ギリシャ婦人」という名前で知られる石膏像は、正確にはパジャントでもギリシャ婦人でもない。それどころか、多くの石膏像の元になっている古代ギリシャ・ローマの神話体系において、そもそもパジャントという名前の神も人間も存在しない。さらに、「パジャント胸像」は、そのオリジナル彫刻がどの美術館にある何という彫刻なのか、これまで不明であった。従って、正体不明の彫刻を元にして作られた石膏像が彫刻として優れたものであるのか、またそれらをデッサンすることに美術教育上のどのような意味があるのかも分からない。石膏像が日本にもたらされたのが 1870 年代、そして美術教育の教材として定着したのが 1896 年のことであり、日本の美術教育は 100 年以上も石膏像と歩を共にしてきた。これだけの歴史があるにもかかわらず、なぜ正体も分からない石膏像が日本で普及していたのかは、歴史的に考察するに値する問いである。

石膏像について、まとまった研究がなかったのと同様に、それを描く教育方法である石膏デッサンについても、十分な検証は行われてこなかった。美術家の体験談やインタビュー記事、石膏デッサンの技法書などは存在するが、そこで繰り返されてきた内容は、石膏デッサンになにか本質的な価値を見出し、「デッサンこそが美術の基本である」と主張する素朴なデッサン本質主義か、あるいは入学試験に頻出する石膏像のデッサンのポイントを解説した実用の学としての技法論のいずれかであった。同様に、石膏デッサン教育を批判する言説も、20 世紀初頭には登場し、「デッサン教育が若者の創造性の芽を摘む」という感情的な批判が今日に至るまで繰り返されてきた。石膏デッサンこそが美術の基本であるという肯定論と、石膏デッサンこそが創造性の敵であるという否定論は、美術教育者たちの間で意見が二分し、幾度も対立しながら、明確な結論を産み出さずに今日に至る。その根本にあるのは、石膏デッサン教育の歴史的な成立に対する検証の不足であり、それ故に学術的な議論の蓄積がされず、漠然とした石膏デッサンに対する批判が繰り返されてきた。

石膏デッサン教育は特に 1960 年代以降は激しい批判の対象となったが、その一方で 19 世紀後半に日本に導入されて以来、20 世紀後半まで美術教育の基礎として続いてきた。1970 年代まで石膏デッサンは美術系大学入試の定番の課題であり、美術予備校では入試によく出題される石

膏像を、形を詳細に記憶するまで、受験生に繰り返しデッサンさせていた。1980 年代に入学試験の方法が多様化し、石膏像の出題頻度が低下しても、石膏デッサンは基礎教育として、1990 年代まで多くの美術予備校で続けられ、石膏デッサン中心のカリキュラムが組まれていた。特に、入学試験に出題される可能性のある 30 体程度の石膏像については、さまざまな角度から繰り返し描き、また美術予備校も石膏デッサンの効果的な描き方を長年にわたり指導し、さまざまなスタイルの石膏デッサンを編み出してきた。要するに、日本で芸術の道を志すのであれば、ごく近年までは何らかの形で石膏デッサンを通過せざるを得なかったのが実情であり、多数の美術家が石膏デッサンを批判するのも、彼／彼女らがキャリアの出発点で何枚も石膏デッサンを描き、それに対して感情的なしこりを残していることに起因する。

また、東京芸術大学や各地の美術大学には、「サモトラケのニケ」をはじめとする巨大な石膏像コレクションが保管されている。欧米では 20 世紀半ばまでに軒並み撤去された石膏像が、なぜ日本の美術大学では今日も存在しているのであろうか。これらの石膏像はいつどのような経緯で美術大学に収蔵され、どのような用途に使われてきたのか。とりわけ、1960 年以降の美術教育は、反美術アカデミズムの潮流の中で、個性や創造性を重視する教育へと次第に変化していった時代に、西洋の古代彫刻の、しかも複製が学内に堂々と鎮座している姿は奇妙であり、また石膏像をとりまく問題の複雑さを物語っているようでもある。

現代美術の分野では、石膏像はパロディの対象にもなった。例えば、会田誠は 1992 年に「ブルータス胸像」の巨大な石膏デッサン「BT」（図２）を発表し、その動機を次のように語っている。

> 「『美術手帖』という雑誌の存在に対して、なんとも言えない愛憎渦巻くもやもや（ママ）気持ちを持っていることをアピールしたかったくらいかな。（中略）あの頃で言えばバーバラ・クルーガー等のかっこいい最新情報が載っている一方で、石膏デッサンを使った美術予備校の広告が載っているというギャップがあって、石膏デッサンを描いていた美大の油絵科として時代から取り残されていた気もしていたし、かっこいいアートにださい油絵科として、嫉妬しつつもかっこいいなと内心思っていたり。そういうことを含めて、変な雑誌だなあと思ったのが制作の動機です。『BT』の文字と『ブルータス』の文字が一緒だと思ったしね。」[1]

「BT」という作品とそれに対する会田の説明は、日本における石膏デッサン教育が置かれた矛盾する状況と、それに対して適切な解釈の方途を見いだせない葛藤を端的に表現している。「BT」

[1] 会田誠・松蔭浩之「僕たちの石膏デッサン」『美術の窓』267 号（2005 年 12 月）35 頁。

は、石膏デッサン教育と現代美術の乖離に対する批判的な眼差しを多分に含んだ作品であったが、必ずしも石膏デッサンそのものに否定的な立場をとっているわけではない。会田は写真家の松蔭浩之との対談の中で「僕は、何が好きかっていったら、あばたのビーナスとパジャントかな。縦ロールの髪をした石膏像で、日本の少女漫画なんかに結構影響があるんじゃないかと思うな」と語り、また松蔭も「僕は石膏像が大好きで、純粋な愛しかなくて憎悪に至らない」と、石膏像に対して好意的に語っている[2]。さらに、会田が 2005 年にサンフランシスコで開催した展覧会に参加した美術家グループの Chim↑Pom は、2006 年に映像作品「Chim↑Pom：P.T.A.」を発表したが、その中で東京芸術大学の受験に失敗したメンバーが「ブルータス胸像」を破壊する「BRUTUS」というパフォーマンスを披露した（図３）[3]。このように、石膏像が現代美術でしばしば引用されていることは、それだけ石膏像が近代以降の日本の美術教育の文脈に、深く織り込まれていることを意味している。

石膏像への特殊な感情が商品となったのが、玩具製造会社のユージン（2009 年にタカラトミーアーツに改称）が 2005 年に販売したカプセルトイ「石膏デッサン入門」（図４）である。これは美術系大学入試に頻出する石膏像 10 体のフィギュア（いわゆるガチャガチャ）であるが、通常の採算ラインが 10 万個のところ 30 万個近く売れるヒット商品となり、2009 年には続編の「石膏デッサン入門２」が販売された[4]。本商品を企画した、東京の玩具店「EXPO」代表の鴻池綱孝氏に製作経緯を取材すると、これは東京芸術大学彫刻科の学生が原型製作を手がけた商品であり、東京芸術大学で原型師を募集したところ想像以上の立候補者があり、石膏像が美大生にとっていかに特別な存在であるかが感じられた、と説明してくれた[5]。石膏像への屈折した感情を示す、より極端な例としては、多摩美術大学の学生グループが制作する PC 用同人ゲーム「石膏レボリューション」（図５）がある。これは主人公の女子高生が擬人化された「マルス胸像」や「ヘルメス胸像」と恋愛を繰り広げるというシミュレーション・ゲームであり、本論文を執筆している 2012 年 10 月現在ではウェブサイトから体験版がダウンロードできる[6]。これらの例を見ても、石膏像は単なる美術アカデミズムの名残ではなく、また単なる教材の一つでもない、極めて特殊な感情に彩られた不思議な存在であることが見てとれる。

---

[2] 同上、32-37 頁。

[3] 「Chim↑Pom：P.T.A.」の DVD は廃盤になっているが、「BRUTUS」の映像は Youtube で閲覧可能である。BRUTUS/Chim↑Pom - YouTube（http://www.youtube.com/watch?v=b4Yi3jNsrCs）2012 年 11 月 1 日閲覧。

[4] 鴻池綱孝氏（EXPO 代表）へのインタビュー、2008 年 11 月 11 日。

[5] 同上。

[6] 石膏レボリューション公式ウェブサイト（http://secorevo.web.fc2.com/index.html）2012 年 10 月 28 日閲覧。

美術家にとってこれほどまでに身近な存在でありながら、同時に批判の対象ともなってきた石膏像を、どのように研究すればよいのであろうか。筆者は、石膏像に対する価値判断や感情的なしこりをいったん保留し、そもそも石膏像とは何か、石膏デッサンとは何かという、基礎的な情報の整理を行うところから出発することがもっとも重要であると考えている。そして、石膏像の元になったオリジナル彫刻や、教材として日本に到来した過程を調査し、石膏像の価値を（それがどのようなものであれ）把握すること、さらに日本で石膏デッサン教育が普及した経緯を通史的に理解し、石膏デッサンの名の下に描かれてきたものとは一体なんなのかを見極めることだ。日本の美術教育にとって石膏像とは何だったのか、石膏デッサン教育に意味はあるのか、という問いは、こうした基礎情報の積み重ねて初めて可能になる。

3. 先行研究

先行研究を紹介するにあたって、本論文における「石膏像」という言葉の定義をしたい。本論文の研究対象である石膏像とは、古代ギリシャ彫刻やルネサンス彫刻を石膏で複製した美術教材のことである。石膏は紀元前より人類に知られた素材であり、粉末状の半水石膏（焼石膏とも言う）を水と混ぜることで凝固することから、型取りの素材として古くから使用されてきた。材料が安価で正確に形を複製できることから、型取りや複製の材料として広範に使用されてきた。石膏像の原型である古代彫刻やルネサンス彫刻のオリジナル作品があるヨーロッパ諸国では、それらの複製である石膏像も広範に生産されてきた。また、我々の生活に身近なところでは、医療用のギプスや歯科技師が用いる歯形、建材の石膏ボードや室内装飾など、さまざまなところに使用されている。ただし、筆者が本論文で「石膏像」と言う時は、古代ギリシャやルネサンスなどの西洋彫刻および建築を型取りした立体複製にその用途を限定する。

また、本論文で引用する文献中では、「石膏デッサン」の他に「石膏素描」や「石膏写生」など、さまざまな表記が登場するため、「石膏デッサン」とは何かという点も明確にしておく必要がある。筆者が本論文で「石膏デッサン」と言う時は、それら石膏像を単色のコンテや木炭で写実的に描く、絵画の一技法のことを指す。「デッサン」はフランス語の dessin の日本語読みであり、明治・大正時代の出版物では「デツサン」というカタカナ語で表記されると同時に「墨絵」や「素描」と訳されていた。1900 年前後の美術雑誌『みづゑ』読者質問欄である「問に答ふ」を見ると、木炭や鉛筆を用いた描画法を「墨絵」(『みづゑ』1907 年 7 月号）や「木炭画」(『みづゑ』1909 年 9 月）などと呼んでおり、またしばしば「デッサンとは何か」といった質問が寄せられており、まだ「デッサン」あるいはその訳語としての「素描」という呼称とそれが指し示す概念が一般読者に定着していなかったことが伺われる。「素描」と同様、「写生」も「デッサン」の翻訳語としてよく見られる言葉である。写生は「風景」と結びついて「風景写生」となり、石

膏像の場合は「デッサン」または「素描」を用いるのが一般的である。しかし、東京美術学校の西洋画科で黒田清輝が石膏デッサン教育を開始した時の名称は「石膏写生」であり、その後も雑誌記事などでしばしば「石膏写生」という表記を見つけることができる[7]。今日でも、木炭や鉛筆を使用して単色で描かれた具象画のことを「デッサン」だけでなく「素描」または「写生」と呼んでおり、これらの単語は互換的に使用されている。本論文では、「石膏素描」や「石膏写生」に関する記述も「石膏デッサン」と同等に扱い、先行研究に含めることにする。また、本論中での記述法としては、地の文では表記を「デッサン」に統一し、引用文に関しては原典の表記を尊重して用いることにする。

上記の基準に基づいて、筆者は「石膏像」と「石膏デッサン」に関する先行研究を渉猟した。この主題は美術史学の大枠では彫刻史や複製史の研究に大別され、欧米の美術史学の中には石膏像を含む複製史に特化した研究をいくつか見つけることができる。その嚆矢と言えるのが、Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and The Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900* (Yale University Press, 1981) である。本書はヨーロッパにおける彫刻複製の歴史を、ユリウス２世による古代彫刻の発掘から、フランス王フランソワ１世による複製事業、18世紀から 19 世紀にかけてのヨーロッパ各地での石膏像コレクションの形成など、古代彫刻とその複製の歴史を通史的にまとめたもっとも重要な研究である。また、石膏デッサンの歴史については、Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (Phaidon Press, 1970) が、フランスの美術アカデミーでのデッサン教育の内容や、それが近代デッサンの形成に与えた影響を通史的に論じており、本分野の重要な基礎研究となっている。この先駆的な２書に続いて、欧米の石膏像や美術アカデミーについては相当数の研究の蓄積があり、近年でも欧米の研究者による論文集 *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (Walter de Gruyter & Co, 2010) の出版や、コーネル大学考古学科准教授のアネッタ・アレクサンドリディス（Annetta Alexandridis）が主宰したワークショップ “Destroy the Copy!: A Workshop on the Fate of Plaster Cast Collections” (コーネル大学、2010 年 9 月 24-25 日) の開催など、石膏像をテーマにした学術会議の開催や研究書の発行が続いている。

一方、日本では、少数ながら石膏像や石膏デッサンに特化した研究が見られるが、近年まで重視されてこなかったテーマであるため、研究はいまだ十分に進展していない。ここで、既往の美術史学・美術教育学の内容を総括し、その中で議論されてきたこと／されてこなかったことを明

[7] 黒田は 1896 年に東京美術学校の教育方針に関する取材に答え、その中で「第一年は石膏物の写生」と発言している。東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史：美術学校篇』1 巻（ぎょうせい、1987 年）324 頁。

らかにすることで、本論文で石膏像と石膏デッサンに焦点を当てた学術的な背景を明確にしたい。

まず、石膏像の基礎調査として、1985 年に明治美術学会の尾埼尚文が東京大学工学系研究科建築学専攻所蔵の石膏像を撮影し、それぞれの石膏像を本学科が所蔵する旧備品台帳の情報と照合した報告書の『工学部建築学科蔵　工部美術学校関係作品』が存在する[8]。工学系研究科の前身は工部大学校であり、所蔵する石膏像の少なくとも一部は工部美術学校で使用されていたものと見られている。しかし、この資料は学術論文としては発表されず、私家版として引き継がれてきた。また、工学系研究科所蔵の石膏像と、本報告書で使用された旧備品台帳は、共に非公開資料であり、報告書の内容を精査することも不可能であった。一部の石膏像は 1997 年に東京都庭園美術館で開催された「フォンタネージと日本の近代美術：志士の美術家たち」展などに出品されたが、1985 年の尾埼調査以降、調査は継続されなかった。しかし、近年は研究が進み、2010 年に角田真弓「工学系研究科建築学専攻所蔵　旧備品台帳（1）旧工部美術学校所蔵資料」（『東京大学史紀要』28 号）が発表され、「旧備品台帳」の全体像を知ることができるようになった。さらに、同年に発表された土屋裕子「ヴィンツェンツォ・ラグーザによる博物館への寄贈品：東京国立博物館所蔵　工部美術学校の教材および習作を中心として」（『東京国立博物館紀要』45 号）によって、工部美術学校から東京帝室博物館へ寄贈された石膏像の足跡も判明した。

次に、教育機関としての工部美術学校・東京美術学校に関する先行研究としては、金子一夫の『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）と『近代日本美術教育の研究：明治・大正時代』（中央公論美術出版、1999 年）がもっとも充実している。この 2 書は、従来の工部美術学校・東京美術学校の研究を総括するとともに、その卒業生の来歴や、初等・中等教育への波及など、近代日本の美術教育を包括的に調査した研究書として、同分野の基本文献となっている。金子の 2 書に加えて、基礎資料としては、東京芸術大学百年史編纂委員会編『東京芸術大学百年史』全 4 巻（ぎょうせい、1987-2003 年）がある。本書は東京美術学校の創立から 1952 年以降の東京芸術大学の歴史を膨大な一次資料に基づいて記述している文献である。さらに、工部美術学校については、河上眞理がイタリア王国の公文書を詳細に分析した『工部美術学校の研究：イタリア王国の美術外交と日本』（中央公論美術出版、2011 年）を著し、個々のイタリア人教師の来歴を詳述するとともに、もともとは明治政府によって産業美術の奨励学校として企画された工部美術学校が結果的に純粋美術の学校として開校するに至った経緯を明らかにした。これらの先行研究によって、日本の初期の美術教育、そして明治時代の民間画塾などの教育内容まで明らかになった。

初期の石膏像生産史を扱った研究論文としては、吉田朝子の「近代日本彫刻と石膏師：宮島一

[8] 尾埼尚文『工学部建築学科蔵　工部美術学校関係作品』（私家版、1985 年）東京大学工学系研究科建築学専攻所蔵。

を中心に」がある[9]。吉田は石膏の国内生産量がイタリアに比べて低く、高価であったことを指摘し、石膏師の宮島一が石膏取りの技法を改良して薄く軽量な石膏像の生産を可能にした過程を記述している。また、宮島が彫刻家の塑造彫刻の注文を受けて石膏型製作を生業とするようになったため、彫刻家は自ら石膏型を製作する手間から解放され、彫刻家と石膏師の分業体制が確立したことも明らかにした。吉田が扱った宮島一の事例は、本論文の主題である美術教育教材としての石膏像とは役割を異にしているが、日本国内での石膏使用の歴史をたどる上では重要な研究である。

こうした基礎資料の調査に加えて、近代日本の教育制度を理論的に分析した一連の先行研究が存在する。北澤憲昭の『眼の神殿：「美術」受容史ノート』（美術出版社、1989 年）、佐藤道信の『〈日本美術〉誕生：近代日本の「ことば」と戦略』（講談社、1996 年）および『明治国家と近代美術：美の政治学』（吉川弘文館、1999 年）は、ベネディクト・アンダーソンが提唱した国民国家の近代起源説を美術に応用し、近代日本における美術概念が西洋の制度の移植によって成立したこと、それが官立の美術学校を中心に行なわれたことを論じている。美術教育に対する制度論的なアプローチは、展覧会や美術学校などの教育制度が日本では所与のものではなく、国家戦略としての欧米文化の移植の一端を担っていたこと、また美術を通じた近代的な日本文化史の創出を目指していたことを示した。ただし、それが実際の教育現場で、指導方法としてどのように顕現し、美術学生がどのように受容したかについては研究の途上である。

美術史学とともに、本論文にとって直接関係のある先行研究分野は美術教育学である。だが、石膏デッサンの技法的な検討は、美術教育学系の学術誌では十分に行なわれたことがない。その中で、少数ながら先行研究論文を挙げると、まず、井坂健一郎の「美術系大学におけるカリキュラムの再検討：油画科の実技カリキュラムの現状を基にして」および「美術教育におけるデッサン再考（1）：基礎学習としての石膏デッサンの問題点」が挙げられる[10]。これらの論文中で、井坂は美術大学での石膏デッサン教育と国際的な現代美術の乖離に問題点を見いだし、その解決方法として「リサーチ・ワークブック」の導入を推奨している[11]。ただし、井坂の論文では石膏デッサンは日本の美術教育の問題点を象徴する批判の対象として登場し、石膏像や石膏デッサンそ

---

[9] 吉田朝子「近代日本彫刻と石膏師：宮島一を中心に」『近代画説』21 号（2012 年 12 月）171-89 頁。

[10] 井坂健一郎「美術系大学におけるカリキュラムの再検討：油画科の実技カリキュラムの現状を基にして」『美術教育学』18 号（1997 年）39-49 頁；「美術教育におけるデッサン再考（1）：同「基礎学習としての石膏デッサンの問題点」『芸術学研究』1 号（1998 年）41-48 頁。

[11] 井坂によれば、リサーチ・ワークブックとは「制作のアイディアや作家研究、美術鑑賞、批評、美術史研究、理論研究等による学習経過を記録するもの」である。井坂健一郎「美術系大学におけるカリキュラムの再検討：油画科の実技カリキュラムの現状を基にして」『美術教育学』18 号（1997 年）45-46 頁。

のものへの具体的な言及は見られない。より石膏像に焦点をあてた先行研究としては、金井直の「古典古代彫刻石膏模像のために」「石膏像小史：起源と変容」「石膏模像の機能と石膏デッサンの様式」という３本の論文がある[12]。これらは、いずれもヨーロッパでの古代彫刻の複製から美術アカデミーの成立、そしてそれらが日本に導入されるに至った経緯について包括的に論じている貴重な先行研究であるが、日本国内での石膏像の動きやデッサン様式に関する記述は概説に留まっており、より詳細な研究の発表が待たれる。

以上見たように、石膏像に関する先行研究は、美術史学や美術教育学の先行研究に断片的に見いだせるものの、石膏像収集の歴史、石膏デッサン教育の歴史が通史として語られておらず、国際的な文脈での位置づけもあいまいなままである。とりわけ美術史学においては、先行研究が工部美術学校・東京美術学校時代に集中しており、20 世紀後半の美術教育につながる問題としては論じられてこなかった。その理由としては、美術史学においては、美術品ではない石膏複製の研究や、美術学生が描くデッサンが研究対象として認識され辛いという背景がある。また、美術教育学を牽引する研究者の多くが教育系大学の教員か、あるいは小・中・高等学校の美術科教師であり、その学術的関心が主に児童教育に向けられていることが理由として考えられる。さらに、当該の美術予備校や美術大学自身が情報発信に積極的ではなく、とりわけ石膏デッサンは入学試験に直結する主題であったため、研究に必要な情報を収集するのが困難であり、学術的な分析の俎上に載せることが困難であった。

石膏像の生産と収集は、19 世紀ヨーロッパにおいては幅広く行われており、18 世紀後半から主要な都市に石膏像陳列場が設立され、美術アカデミーや大学の考古学科ではデッサンや研究の資料として盛んに収集された。日本においては、工部美術学校や東京美術学校西洋画科が西洋文明の摂取と日本美術の創設という国策と結びついていた以上、国際的な石膏像の流通の中で、日本が選択的欧化政策とも呼べる方針に基づいて西洋美術を導入し、結果として欧米の美術アカデミーとは大きく異なる教育制度を確立するに至った過程を記述する必要がある。

4. 西洋画教育と石膏デッサン

本論文で、研究対象を西洋画教育に限定した理由も、ここで説明する必要があろう。美術大学は表現手段を異にする複数の専攻科に分かれている。例えば、東京芸術大学美術学部は、絵画科日本画専攻・絵画科油画専攻・彫刻科・デザイン科・工芸科・建築科・芸術学科・先端芸術表現科の８科に分かれており、各科はそれぞれ別個に入学試験を行い、試験内容も全く異なっている。

[12] 金井直「古典古代彫刻石膏模像のために」『美術フォーラム 21』13 号（2006 年）30-35 頁；同「石膏像小史：起源と変容」『美術フォーラム 21』20 号（2009 年）87-92 頁；同「石膏模像の機能と石膏デッサンの様式」（『人文科学論集』46 号（2012 年３月）127-39 頁。

その全てが石膏デッサンを出題しているわけではなく、2012 年まで例年入学試験で石膏像を出題しているのは、日本画専攻、彫刻科、デザイン科、工芸科の 4 科のみである。本論文で扱う西洋画教育、すなわち油画専攻は、1973 年までは例年石膏デッサンを出題していたが、1974 年以降ではその頻度は激減している。それでもなお、本論文で西洋画教育の中の石膏デッサンを分析対象とする理由を、歴史背景と社会背景の両面から説明する。

もっとも大きな理由は、西洋美術摂取の歴史が、西洋画教育を中心に展開したからである。1876 年に開校した日本最初の官立美術アカデミーである工部美術学校では、画家のアントニオ・フォンタネージや彫刻家のヴィンツェンツォ・ラグーザがイタリアから招聘され、彼らは日本でヨーロッパの美術アカデミーの教育を再現するために、教材として多数の版画や石膏像を持参していた[13]。こうしてもたらされた石膏像はほとんどの日本人にとって初めて触れる西洋の古代彫刻であり、それもまとまった数の彫刻を見ることができるのは、極めて貴重な体験であった。しかし、画学科は民間の画塾ですでに教育を受けていた熱心な生徒が集まったのに対して、彫刻学科は職工風の者が数名しか集まらず、当分の間は官費生として新たに 40 名を募集することを具申し、ようやく認可された[14]。その後、19 世紀末に西洋画の人気が高まり、東京美術学校に西洋画科が新設されると、再び石膏像が美術教育の表舞台に顔を出す。東京美術学校の西洋画科では、黒田清輝が素描手本の模写を廃止し、代わりに石膏デッサンをカリキュラムの最初に据えた[15]。東京美術学校では、西洋画科のみならず日本画科や意匠科でも石膏デッサンを実施していたが、石膏デッサンの指導は西洋画科の久米桂一郎が中心となって行っていた[16]。

また、東京美術学校で、もっとも入学希望者が多かったのも西洋画科であった。年代毎の本科の入学志願者数を比較すると、1910 年が 91 人、1920 年が 133 人と微増に留まっているのに対し、1925 年には 229 人、1930 年には 474 人と急増している。これに合わせて、入試倍率も、1910 年が 3.1 倍、1920 年が 3.6 倍であるのに対し、1930 年の受験倍率は 11.3 倍に上昇した[17]。1930 年の他の専攻科の志願者数と入試倍率を見ると、彫刻科の塑造部と木彫部がそれぞれ 21 人（1.75 倍）と 18 人（1.8 倍）、図案科が 118 人（7.87 倍）、日本画科が 110 人（4.78 人）と、

---

[13] ヨーロッパでの石膏像の収集史や、美術アカデミーでの石膏デッサン教育については、1 章で詳しく論じる。

[14] 尾埼尚文「工部美術学校史」東京都庭園美術館『フォンタネージと日本の近代美術：志士の美術家たち』（東京都歴史文化財団、1997 年）137 頁；金子一夫『近代日本美術教育の研究：明治・大正時代』（中央公論美術出版、1999 年）150-53 頁。

[15] 本論文 6 章 3 節参照。

[16] 金子『近代日本美術教育の研究：明治・大正時代』325 頁。

[17] 東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史：東京美術学校篇』２巻（ぎょうせい、1992 年）834-36 頁；東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史：東京美術学校篇』3 巻（ぎょうせい、1997 年）1150-51 頁。

西洋画科が高い人気を誇っていた。教職資格が得られる科としてもっとも人気の高かった図学師範科でも、同年の志願者数が 367 人（14.68 倍）であったから、西洋画科を志望する受験生がそれに匹敵する程多かったことが分かる[18]。西洋画科の入学試験は石膏デッサンであったため、入学希望者は入試準備のために画塾や美術研究所で石膏デッサンの修錬に明け暮れていた。1904 年には太平洋画会が東京の谷中清水町に仮研究所を設立し、1909 年には川端玉章が川端画学校を設立した。川端画学校では 1914 年から藤島武二が洋画科を担当していた。1912 年には岡田三郎助の本郷洋画研究所、1925 年には小林萬吾の同舟舎絵画研究所が開校した。藤島、岡田、小林の三氏はいずれも東京美術学校西洋画科の教師であり、画塾は東京美術学校への予備門的な機能を果たしていた。このように、日本国内で需要の高かった西洋美術は絵画であり、それに付随する教育機関も発達していった。

西洋画教育と石膏デッサン教育の結びつきは、第二次世界大戦後、東京美術学校が東京音楽学校と合併し、東京芸術大学となって以降、さらに強化された。その一方で、1947 年の国家公務員法制定に伴い、国立大学の職員である東京芸術大学の教授は民間企業である美術研究所で指導することができなくなり、かつての東京美術学校と研究所のように、同一指導者による一貫した指導体制が継続できなくなった。そのため、従来から存在した画塾や研究所は廃業し、代わりに専門の講師を雇った美術予備校が登場した。その嚆矢となったのが 1945 年設立の阿佐ヶ谷洋画研究所であり、1950 年代は東京芸術大学の合格者をほぼ独占していた[19]。その後、1955 年にすいどうばた洋画会と御茶の水美術専門学校が設立され、それぞれが油画専攻とデザイン科の専門予備校として、高い合格率を記録した[20]。

入学試験とそれをめぐる受験指導が活発化すると、専攻科毎に入学試験の対策は細分化し、東京芸術大学の合格を目指す若者は、美術予備校に在籍中に志望専攻を決定し、専門の入学試験対策を行わなければならなくなった[21]。その中でも、もっとも入試倍率が高く、それ故美術予備校による入試対策が活発だったのも油画専攻であり、1967 年に 42.5 倍を記録し、1990 年代後半まで 40 倍超で推移した[22]。油画専攻の入学試験の課題は例年石膏デッサンだったため、受験生は美術予備校に通い詰めて石膏デッサンの特訓を行っていた。そのため、石膏デッサンは過剰な受験教育の象徴として批判を受け、1974 年の入試改革に伴って、油画専攻の入試課題は大きく変更され、それ以降は石膏像の出題回数が激減した。このように、美術大学に様々な専攻科がある中で、美術教育制度の変遷ともっとも密接な関わりがあり、大きな動きを見せたのが油画専攻で

[18] 東京芸術大学百年史編集委員会編『百年史：東京美術学校篇』３巻、1150-51 頁。
[19] 本論文７章２節参照。
[20] 同上。
[21] 本論文７章４節参照。
[22] 東京芸術大学美術学部油画専攻の入試倍率の変遷は、巻末資料表 1 を参照。

あった。本論文で油画専攻に焦点をあて、その中で行われた石膏デッサン教育を分析するのは、今日では油画専攻で石膏デッサンが行われなくなったにもかかわらず扱うのではなく、石膏デッサンが行われなくなるに至る過程を歴史的に解明することに意義があるからである[23]。

上記の歴史的背景に加え、西洋画教育の社会的な背景として、20 世紀後半の受験教育産業の構造を理解する必要がある。なぜなら、1974 年の入学試験改革以降、石膏デッサン教育の主要な舞台が美術大学から美術予備校に移行し、東京芸術大学と美術予備校との間で入学試験対策をめぐる駆け引きが活性化したのだが、その舞台も東京芸術大学油画専攻だったからだ。そもそも美術大学と美術予備校は、非常に関わりの深い組織であり、車の両輪のように互いを補完しあうことで、美術教育制度を成立させている。東京芸術大学の油画専攻は、1974 年以降の入学試験では石膏デッサン以外の出題を行うようになり、また、大学のカリキュラムとしても放任主義ともとれる、自主的で自由な制作を奨励する教育方針を展開するようになった[24]。同時に、美術予備校が行う受験教育に対しては一貫して否定的な立場をとり、特に石膏デッサンは若者の個性を奪う画一的な方法であると厳しく非難している。しかし、東京芸術大学が美術予備校の教育を非難することが、かえって東京芸術大学と美術予備校との結びつきを強固にしている。東京芸術大学は美術予備校の受験教育を否定し、自らを創造的で自由な存在であると強調することで、美術予備校との差別化を行う。一方、美術予備校は、東京芸術大学の合格者数を競うことで東京芸術大学の権威を高め、受験生の競争意欲を煽ることで新規生徒の獲得を行う。このように、東京芸術大学と美術予備校は、互いを否定しあう関係にありながら、同時にその相互否定の下に共存関係が成立する[25]。

大学と予備校の共存関係は、制度上の問題だけでなく、美術教育に従事する大学の教員や予備校講師にとっても重要な役割を果している。東京芸術大学を卒業しても、その中で美術家として活動できるのはごく一部である[26]。その結果、大多数の卒業生は、自らが否定したはずの受験産

---

[23] 日本画専攻や彫刻科など、他の専攻科では、石膏デッサンは油画専攻とは異なる経緯を辿った。例えば、日本画専攻は、東京美術学校でも授業の一環として石膏デッサンを行っていたことは知られているが、入学試験として出題するようになったのは 1965 年以降のことである。日本画専攻やデザイン科などのように、西洋の美術アカデミズムの規範から遠く、また三次元物体の正確な再現描写を必ずしも必要としない専攻科で、なぜ石膏デッサンが入学試験科目に採用されたのかは不明である。東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史：美術学部篇』（ぎょうせい、2003 年）646 頁。

[24] 1970 年代以降の東京芸術大学油画専攻のカリキュラムについては、本論文８章３節参照。

[25] 東京芸術大学油画専攻と美術予備校との相互依存関係については、拙論「受験生の描く絵は芸術か」『美術手帖』（美術出版社、2005 年８月）160-70 頁で詳しく論じた。

[26] 何をもって美術家とするかは自己定義に依存するため、美術系大学卒業生／修了生の進路における、美術家の割合を調査した統計は存在し得ない。しかし、卒業生のうち自らの作品の販売を主たる収入源として生活する者の数が少ないことは容易に想像できることである。美術評論家の菅原猛は

業に再び戻り、美術予備校の講師として生計を立てることになる[27]。美術予備校では、依然として石膏デッサンが基礎教育として広く行われているため、予備校講師となった者は、大学教育の中で一度は捨てたはずの石膏デッサンを今度は指導する立場になる[28]。従って、一見役に立たない石膏デッサンの能力は、大学卒業後（あるいは大学院修了後）に、予備校講師となる過程で、再び必要な技能となる。技能の再生産が、自由な表現を推奨する大学と、基礎技術訓練としての美術予備校との間の価値観の違いの中でねじれた状況を生みだし、なおかつ教育産業を成立させる上ではお互いに欠くことができない存在となっているのだ。日本における石膏デッサンの歴史を考察するためには、このような矛盾を考慮に入れる必要があり、その矛盾がもっとも明確に現れている西洋画教育の歴史は、格好の研究題材である。

西洋画教育と石膏デッサンの関係について記述したため、使用されている石膏像の種類についても説明しておきたい。日本で石膏デッサンの歴史が100年以上続いているにもかかわらず、現在もっとも頻繁に使用される石膏像は、非常に限られている。石膏製作所の販売品目録や石膏デッサン技法書に掲載されている石膏像の種類を比較すると、岡石膏製作所の石膏像一覧には、半身像・胸像・首像・マスクを含めて38種が掲載されており、富士石膏製作所の一覧にも38種の石膏像が掲載されている[29]。また、石膏デッサンの技法書である、すいどーばた美術学院編『芸大・美大進学のためのデッサンの基礎』（すいどーばた美術学院、1985年）に掲載された石膏像は33体であり、視覚デザイン研究所編『みみずくデッサン講座①：石膏デッサン』（視覚デザイン研究所、1986年）に掲載されたのは32体、早坂優子『恋する石膏像：冷たい石膏像と熱く語ろう』（視覚デザイン研究所、2000年）に掲載されたのは27体である（図６）[30]。同様の石膏像一覧は、数多ある他の石膏デッサン技法書にも掲載されており、書籍によって石膏像の種類や名称の表記

1987 年の記事で「芸大油画卒業生の活動状況」を紹介している。1956 年から 1965 年までの卒業生の足跡を調べた結果、「教師などの職を一切もたずに、絵だけで生計のたつ画家となれば、430 名のうち、筆者の推察するところは 16 名ぐらいだろう」と記述している。菅原猛「芸大出れば画家になれる？卒業生の三十年後は…」『藝術新潮』38 巻 10 号（1987 年 10 月）35-39 頁。

[27] 東京の主要美術予備校のパンフレットから講師の出身大学を確認すると、2003 年度のすいどーばた美術学院では実技受験科の講師 86 名中 61 名が東京芸術大学在学生または卒業生である。同様に、新宿美術学院では 70 名中 54 名、お茶の水美術学院では 45 名中 25 名、代々木ゼミナール造形学校では 44 名中 31 名となっている。これらの数字を見ても、美術予備校が東京芸術大学卒業生の主要な就職先または勤務先として機能していることがわかる。

[28] 現代の美術予備校でのカリキュラムについては、本論文 8 章 4 節参照。

[29] Art Material Zone（http://bicosya.com/kyouzai/equipmenttool/626_628.shtml）および（http://bicosya.com/kyouzai/equipmenttool/629_630.shtml）2012 年 11 月 2 日閲覧。

[30] すいどーばた美術学院編『芸大・美大進学のためのデッサンの基礎』（すいどーばた美術学院、1985 年）104-105 頁；視覚デザイン研究所編『みみずくデッサン講座①：石膏デッサン』（視覚デザイン研究所、1986 年）2-3 頁。

が若干異なるが、上記の一覧に共通する石膏像を抽出すると、次の通りになる。

胸像：「マルス」「ブルータス」「ギリシャ婦人」「アポロ」「聖ジョルジョ」「ミケランジェロ」「アマゾン」「シーザー」「聖ジョセフ」「ガッタメラータ」「パジャント」「ヘルメス」「アリアス」「モリエール」「微笑する天使」「カラカラ」「武装する女神」「ボルゲーゼの闘士」
首像・マスク：「メディチ」「青年マルス」「ラボルト」「アグリッパ」「セネカ」「ホーマー」「ソクラテス」「青年ブルータス」「大顔面」
トルソ・半身像：「ラオコーン半身像」「アムール半身像」「円盤投げトルソ」「奴隷半身像」[31]

ここに掲載された石膏像は、東京芸術大学や他の美術大学の入学試験に出題される石膏像とも重複している。例えば、東京芸術大学油画専攻の入学試験でこれまで出題されてきたのは、胸像が８種類（「マルス」「ヘルメス」「ブルータス」「アリアス」「聖ジョルジョ」「パジャント」「モリエール」「ゲタ」）であり、その他ごくまれにマスクや幾何学立体模型などの小型の石膏像が、他の静物と組み合わせて出題される程度である。状況は東京芸術大学の他の専攻科や、他の公立・私立美術大学でも同様であり、上に挙げた胸像・首像を中心に、同じ石膏像が繰り返し出題されている。美術予備校でも、入学試験で出題頻度が高い石膏像を優先的に指導するので、扱う石膏像の種類は大学に準じることになる。その結果、日本の石膏デッサン教育においては、膨大な種類が存在する西洋彫刻のうち、非常に限られた種類の石膏像を繰り返しデッサンしていることになる。さらに、本章冒頭のエピソードで紹介したように、そのごく一部の石膏像の中に、西洋彫刻史のなかではまず採り上げられないような無名の彫刻が混じっているのである。いびつな石膏像の取捨選択が行われた理由も、日本における西洋画教育の歴史と深い関わりがある。このように、本論文の射程を西洋画教育における教育産業と石膏像の関係という枠組みに捉えた上で、日本の石膏像受容の歴史と、石膏デッサン教育を分析するために、本論文は以下の構成で議論を

[31] 画材石膏店での販売が確認でき、なおかつ上に挙げた３技法書のうち、２冊以上に登場した石膏像を掲載した。なお、石膏像の掲載順序は、すいどーばた美術学院編『芸大・美大進学のためのデッサンの基礎』104-105 頁の一覧に準拠しており、必ずしも石膏デッサンの授業で使用される頻度を反映していない。また、この一覧はもっとも頻繁に使用される石膏像の例であり、日本でこれらの石膏像しか流通していないということを意味しない。例えば、画材販売最大手である世界堂のオンラインショップはもう少し品揃えが多く、全身像も含めて 132 体の石膏像が掲載されている。より品揃えが豊富なのが、堀石膏制作所が運営する「石膏像ドットコム」というウェブサイトで、400 体以上の石膏像を販売している。世界堂オンラインショップ（http://webshop.sekaido.co.jp/）2012 年 11 月 2 日閲覧；石膏像ドットコム（http://sekkouzou.shop-pro.jp/）2012 年 11 月 2 日閲覧。

展開する。

5. 本論文の構成と目的

本論文の構成は、以下の通りになる。まず、研究対象を物としての「石膏像」と、教育方法としての「石膏デッサン」の二者に大別し、それぞれを大きく工部美術学校から東京美術学校までの制度確立期と、東京芸術大学の変革期、という２つの時期に区分して論じている。

１章では、先行研究の再検討を通じて、イタリア・フランスを中心とするヨーロッパ各国での石膏コレクションの形成過程や、美術アカデミーで行われていた石膏デッサン教育をまとめる。ヨーロッパで石膏像の生産や収集が最盛期を迎えたのは18世紀後半から19世紀にかけてであり、各国の美術アカデミーや美術館は、新古典主義が提唱する古代ギリシャを頂点とする規範意識に基づいて、巨大な石膏像コレクションを形成していた。ヨーロッパにおける石膏像の展示を通じて、古代彫刻を美の規範とする価値観が育まれたことと、日本における石膏像の導入が、この国際的な文脈を背景に持つことを確認する。

２章では、東京美術学校の備品台帳を主な資料とし、20世紀半ばまでに工部美術学校と東京美術学校が収集した石膏像の種類とその納品元などを調査する。工部美術学校はヨーロッパの美術アカデミーがモデルになっており、その教育方法を実現するための教材として石膏像が日本に導入されたと考えられてきた。しかし、調査の結果、石膏像の収集は必ずしもヨーロッパのような体系的なコレクションには結実せず、むしろ像の名称や彫刻史的な背景も不明確なまま日本で使用されてきたということを示す。

３章から５章では、日本に現存する石膏像から、歴史的特殊性や美術教育との関係から特に石膏像を選択し、個別に論じる。３章では、東京芸術大学の大石膏室に保管されている、ボストン美術館から寄贈された石膏像を調査する。これらは日本に現存するもっとも規模が大きく、また歴史資料としても貴重な石膏像である。ボストン美術館での資料調査を基に、石膏像の由来、日本に寄贈されるに至った経緯、そして東京芸術大学での石膏像の利用方法などを明らかにし、日本ではヨーロッパの石膏像コレクションに比肩する体系的なコレクションが成立し得なかった理由を考察する。

４章では、女子美術大学や多摩美術大学など、東京近郊の私立美術大学を中心に、石膏像収集の歴史を調査する。各大学でのアーカイヴ調査と教職員へのインタビュー調査を基に、石膏像がいずれも1960年代以降に収集されたものであること、石膏デッサンという教育目的よりも、むしろ学内の装飾や美術教育の「象徴」として設置されていったことを明らかにした。これらの分

析を通じて、20 世紀後半に西洋の古代彫刻と美術教育との結びつきが社会的に認知されていたことと、同時に古代彫刻が美の規範としては機能しなかったことを示す。

５章では、「パジャント胸像」を手がかりとして、美術系大学入試の制度が、美術教育で使用される石膏像の選択に与えた影響を論じる。序論の冒頭でも触れたとおり、「パジャント胸像」は筆者が石膏像に関心を持つ契機になった像であり、またその由来の不明瞭さから、日本における石膏像受容の特殊性を象徴する存在である。本章では、RMN 複製工房とウフィツィ美術館での実地調査、日本国内の石膏複製工房のカタログや美術雑誌などの文献調査を通じて、「パジャント胸像」のオリジナル彫刻がルーヴル美術館の「ベレニケ胸像」であることを明らかにし、さらに日本では知名度が低い正体不明の石膏像が積極的に受験教育で使用されていた理由を、東京芸術大学油画専攻の入学試験問題の歴史から解き明かす。

本論文の６章から８章では、石膏デッサン教育に焦点を当てる。６章では、まず東京美術学校西洋画科で黒田清輝が中心となって 20 世紀日本の石膏デッサン教育の基礎を作り上げたことを確認する。黒田清輝が油彩画で推進した外光派様式は、石膏デッサンにも反映され、外光派風の明るいデッサンを生みだした。また、東京美術学校の教育では、石膏像が体現する西洋美術の古典としての側面には目を向けず、純粋に写実技術の向上のために石膏デッサン教育を行っていた。さらに、20 世紀初頭には、西洋の伝統的なデッサンと、水墨などの日本の在来絵画を内に含む、より広い概念としての「デッサン」が登場した。これらの複合的な要素を論じることで、近代日本の美術教育に取り込まれ、美術アカデミズムと近代美学の折衷的な教育方法として、日本に石膏デッサンが受容された経緯を明らかにする。

７章では、美術雑誌などから石膏デッサンに関する記事を渉猟し、20 世紀後半から今日に至る教育言説を総括する。東京美術学校の石膏デッサン教育は、日本の伝統的な教育法として東京芸術大学へ受け継がれたが、その一方で 1960 年代から石膏デッサンの保守性に対する批判が高まっていた。1980 年代には、石膏デッサンは大学教育から徐々に排除され、中村政人などの現代美術家によって、石膏デッサンは克服すべき過去として認識されるようになる。20 世紀後半の油画専攻の入学試験をめぐるこのような変遷の分析を通じて、石膏デッサンが近代日本の美術教育制度を象徴する存在となり、またそれ故に、近代化批判の思潮の中で、美術教育の主潮流から排除されなければならなかったことを示す。

最後の８章では、20 世紀後半の石膏デッサン技法と様式の変遷に注目する。20 世紀後半には、石膏デッサンの表現技法の発展において美術予備校が中心的な役割を果たすようになった。特に、1950 年代の安井曾太郎風のデッサン技法や、1970 年代に登場した新美調というデッサン技法の登場は、石膏デッサン教育が日本の制度として内在化されたことを示す証拠であった。ただし、石膏デッサンの様式上の発展は、西洋の美術アカデミズムを否定し、美術教育の基礎としての石

膏像の意義そのものを無効化する契機を内包していた。1990 年代には、石膏デッサンはモチーフとしての意味を失い、基礎的な描写力を養成するための教材の一つとしての役割に収束していく。

以上の議論を通じて、筆者が本論文で主張したいのは、日本における石膏像収集と石膏デッサン教育の歴史は、近代以降の日本の教育制度を構築する重要な要素であったのと同時に、日本独自の美術教育理念を形成するのに多大な貢献をしたということだ。また、日本の石膏デッサン教育は、欧米の美術アカデミーの教育方法を輸入するところから始まり、百年以上の歴史を経る過程で、様々な外的・内的な影響を受け、新たな表現様式も確立していった。石膏像と石膏デッサンの歴史を日本の美術教育制度との関連で分析することで、これまで学術的な議論の中心とされてこなかった石膏像の歴史と役割を、美術教育史の文脈のなかで定義することを目指す。