

# 明治末期「教育的図画」創出をめぐる「技術」の問題

——柿山蕃雄とその周辺——

学校教育開発学コース 塚 田 美 紀

Drawing and painting of “art pedagogy” in the last Meiji era

——Art education of Kakiyama Ban-yu

Miki TSUKADA

This paper examines art education of Kakiyama Ban-yu, who studied in the Art School of Tokyo founded by Ernest Fenollosa and Okakura Tenshin, and contributed to the birth of “art pedagogy” in primary education. Revealing the composition of drawing and painting technics in his “art pedagogy”, this paper illuminates the structure of his systematization of art skills.

The conception of “art pedagogy” was raised by professors of Art School of Tokyo and Teachers School of Tokyo, to construct a systematic teaching method in general education by integrating the technics of Western art and Japanese traditional art. Kakiyama actually tried to explore his own method by organizing the technics not from the teacher’s viewpoint but from student’s one as art creator. This Kakiyama-method succeeded to those of his antecedents and resembled to those of his contemporaries much in contents of the technics. Nevertheless the way of organizing drawing and painting technics as art creator was unique, and at this point he should be regarded as a pioneer of art education in general education, and as an educator quite different from the mainstream of “art pedagogy”.

## 目 次

## はじめに

### はじめに

- I. 初期東京美術学校における教育
- II. 柿山蕃雄の図画教育
  - A. 「小学校に於いて授くべき図画の形式」：描き手の視点からの方法論
  - B. 「国定毛筆画各学年教授法一斑」：方法論の再編と硬直化
  - C. 東高師付属小図画科の系譜における柿山の「図画の形式」
- III. 柿山蕃雄と「教育的図画」
  - A. 柿山の「教育的図画」：学ぶ側と教える側の視点の統合
  - B. 柿山と白浜徹：教師か教授システムか
  - C. 東高師付属小という場：ヘルバルト主義と図画教育における「技術」

本稿は、柿山蕃雄(かきやま・ばんゆう、1875-1906(明治8-39)年)における描画技術の教授方法の模索に注目しながら、1910(明治43)年の国定図画教科書『新定画帖』発行に象徴される「教育的図画」の創出をめぐる問題を、「技術」の位置づけという視点から照射するものである。

今世紀の我が国の図画教育において、1910(明治43)年の『新定画帖』ほど反響を呼び続けた教科書は他にないだろう。白浜徹や阿部七五三吉らの編纂によるこの教科書は、当初好評を博し発行部数を伸ばしたものの、その約10年後の「自由画教育運動」期になると、山本鼎によって激しく批判され否定されるに至った。こうした経緯は、以後の図画教育史研究における『新定画帖』評価の分裂をももたらしている。一方でその技術指導の体系的性を評価される<sup>1)</sup>『新定画帖』は、他方で、特に自由画時

代を高く評価する論者から、表現に向かう子どもの内面を考慮しない、無味乾燥な技術指導に終始するものと見なされている<sup>2)</sup>。このように『新定画帖』は多くの場合、その「技術」の扱いという点から問題にされてきた。

今世紀初頭の10数年は、図画教育史上「教育的図画」時代と称され、1902（明治35）年文部省設置の「普通教育ニ於ケル図画取調委員会」がこの時代の幕開きを示している。この委員会は、東京美術学校及び東京高等師範学校の教授らを擁して、専門教育の絵画から区別された、普通教育独自の図画とその教授方法の確立、すなわち「教育的図画」の確立に向けた調査・議論を開始し、1904（明治37）年の文部省への報告では、専門の図画教員養成機関の必要性とともに、教育方法の改善策として、従来の図画教育に見られた鉛筆画と毛筆画という区分を廃し両者を統合するという方向を打ち出した。先の『新定画帖』は、初等教育におけるこの「教育的図画」の実現と見なされている。従って『新定画帖』における「技術」の問題は、『新定画帖』という名の「教育的図画」に向かった、当時の図画教育における「技術」の位置づけに胚胎していたということになる。

『新定画帖』自体については別稿で論じるとして、本稿では、柿山蕃雄による描画技術教授法の試みを取り上げたい。高等師範学校附属小学校（以下では「高師附属小」とする）・東京高等師範学校附属小学校（以下では「東高師附属小」とする）図画科の嘱託教員であった柿山は、『新定画帖』に向かう「教育的図画」の主流に与しつつも、『新定画帖』とは別の「教育的図画」の方向を示唆し得ていた。『新定画帖』を誕生させた、今世紀初頭の図画教育の「技術」をめぐる問題状況は、柿山に注目することで明確に浮上する。

柿山蕃雄は、東高師附属小時代の教え子・岸田劉生が、後に画家となって著した『図画教育論』（1925（大正4）年）の献辞に、「柿山先生に捧ぐ」と記したことでその名を知られている。また「教育的図画」確立の際に活躍した人物としても言及はされながら、その図画教育論についてはこれまで検討されてこなかった<sup>3)</sup>。ここで柿山の経歴を略述すると、1875（明治8）年熊本生まれの柿山は、東京美術学校日本画科を卒業後、群馬県富岡中学校での教職を経て、1899（明治32）年末に高師附属小図画科の嘱託となった。1905（明治38）年には東京府第一中学校に転任するが、翌1906（明治39）年、30歳の若さで病没する。通算7年間の教職生活のなかで、柿山は中等教育図画に関する文章は公表しておらず、初等教育図画の実践と研究に専念したと思われる。

東高師附属小時代の柿山の熱心な研究ぶりを紹介しよ

う。赴任後まもなく毛筆画教授法の研究報告を行った柿山は<sup>4)</sup>、1902（明治35）年には毛筆画教科書『尋常小学習画帖』『高等小学習画帖』を発行、1904（明治37）年同校に初等教育研究会が創立されてからは、その機関誌『教育研究』に辞職までは毎号のように寄稿した。その歴史上「青年時代」に喩えられる時期にあった同校での教育研究は「頗る自由かつ積極的のもの」であったとされ<sup>4)</sup>、そうした活発な雰囲気の中で、柿山独自の描画技術教授法は、1903（明治36）年出版の『図画教授法』<sup>5)</sup>において、「図画の形式」という名で提示される。

ところでこうした柿山の活動は、「教育的図画」の創出を目指す動きと重なっていった。1903（明治36）年、白浜徹ら東京美術学校関係者を幹部として「教育的図画の研究」を掲げた全国規模の研究団体「図画教育会」が創設されるが、柿山はこの研究会の運営委員となり、また初等教育図画研究を担当して、同会の機関誌『図画教育』にも没する直前まで寄稿する。そして1904-05（明治37-38）年発行の初の国定図画教科書、白浜の『尋常小学毛筆画本』『高等小学毛筆画手本』の編集にも携わり、1905（明治38）年には、これら『毛筆画手本』に沿って編まれた柿山らの毛筆画教授細目や教案などが相次いで出版された<sup>6)</sup>。さらに柿山は、自身の教授法「図画の形式」を『毛筆画手本』に即して再編してみせる。その試みは決して成功してはいないが、『新定画帖』に至る「教育的図画」とは異なる論理から教授方法を模索したものとして注目されてよい。

以下では、まず第1章において、柿山の背景をなす初期東京美術学校における教育を概観し、第2章で『図画教授法』における柿山の「図画の形式」と、その再編の様相を検討する。そして第3章では、当時の「教育的図画」創出の文脈における柿山の位置を明らかにしたい。

## I. 初期東京美術学校における教育

柿山が東京美術学校の絵画科に学んだのは、開校後間もない1892（明治25）年から1897（明治30）年までの5年間である。本章では、この初期東京美術学校の教育を概観しながら、東高師附属小における柿山の模索の背景を探りたい。

東京美術学校は、伝統美術の保存とその輸出拡大を画策する動きを背景としつつ、1887（明治22）年に開校した。創設の中心人物は、東京大学の政治・経済・哲学等の講師でもあったスペイン系米国人アーネスト・フェノロサ、そしてその教え子で当時文部省にあった岡倉天心らで、「日本美術復興」が彼らの目標であり、絵画科は日

本画のみの課程としてスタートした。

フェノロサや岡倉の思想についてはすでに多くの研究があるが<sup>7)</sup>、中でもフェノロサが熱烈な新古典主義者であったとする指摘は重要である<sup>8)</sup>。またフェノロサの新古典主義がヨーロッパではなく、19世紀半ばのアメリカ合衆国という土壌で育まれたことにも注意したい。当時アメリカの新古典主義は、ギリシャ風建築の大流行として現象していたが、それは南北戦争等を背景とするナショナル・アイデンティティ模索の一表現であり<sup>9)</sup>、そうした模索を強いられる点では、移民の子フェノロサと維新の子岡倉は似たような精神状況下にあったとも言える。かくして彼らの東京美術学校では、「日本」の「美術」の存立を保証するような、普遍的な造型理念の構築と歴史の体系化が企図されることになる。

東京美術学校のカリキュラムは基礎教育課程と専門教育課程から成るが、フェノロサ在任中は特に基礎教育が重視され、フェノロサ自身は「画格」「図案」「造型」及び「美学及び美術史」の講義を担当した。最重要科目の「画格」では、絵画は線・濃淡・色彩の3要素よりなるものされて、作品分析を交えた講義と実習とが行われ、次に重視された「図案」は、絵画に限らずあらゆる形式の美術の基本となる広義のデザインについての講義であったという<sup>10)</sup>。「画格」は絵画を要素に分解・還元したのち総合させる作業であり、「図案」は造形における普遍的な美を追究するものであって、いずれも美の体系を独自に構築する試みであったと言えよう。

フェノロサは約1年教鞭を執ったのち帰米するが、その理念は岡倉に継承されることで、いっそう効果的な身体化が図られることになる。例えば「画格」の講義は、1890（明治23）年以降は実技科目の「臨画」に事実上吸収された<sup>11)</sup>。なおこれを担当した狩野友信は、幕末から明治初期にかけて本格的に洋画を学んだ狩野派の画家であり、フェノロサの思想に深く共鳴して東京美術学校設置に助力した重要人物でもある。また「美学及び美術史」は岡倉自身によって引き継がれ、我が国初の「日本美術史」が講義されたことはよく知られている。1892（明治25）年入学の柿山はフェノロサの講義を直接聴くことはなかったが、狩野の臨画教授や岡倉の美術史講義は受講していたはずである。

柿山が入学した年から、東京美術学校の教育は1年間の基礎課程（予備科）と4年間の専門課程（本科）に改編され、実技中心の傾向が強まった。またこの年から、図画教員の資格取得のための特別の課程は廃止され、絵画科5年の全課程履修が必要となる。つまり、当時の同校における図画教員養成は、実技中心の専門画家養成と

同じコースにあったのである。絵画科本科の教授陣には、狩野派・円山派・大和絵の大御所であった橋本雅邦・川端玉章・巨勢小石がおり、柿山が本科2年生となった1894（明治27）年からは、それぞれ個別にクラスを受け持って学生の指導に当たった。柿山がどの教授についたかは現段階では不明だが、後に川端筆の図画教科書『帝国毛筆新画帖』の解説書を、柿山が川端とともに執筆していることからすると<sup>12)</sup>、川端のクラスに入ったのではないかと推測される。

川端はたぐいまれな描画技術を持つ「何処までも腕の画家」であったが<sup>13)</sup>、柿山の習作や卒業制作には、川端とは対照的な、むしろ穏やかで繊細な描線と色彩が見られる<sup>13)</sup>。図画教科書の図柄における川端と柿山の描線を比較すると、両者の違いはより際立つ。『帝国毛筆新画帖』（1894（明治27）年）における川端の図柄は筆勢の効いたものが多いが、『尋常小学習画帖』（1902（明治35）年）における柿山の線は、概してぼつりと垢抜けず、彼が決して川端ばりの技巧家ではなかったことを示している。このように、「絵を一つの技術とのみ考へていられたやうである」<sup>14)</sup>とすら評される川端に師事していたとすれば、柿山は師とはかなり異なる道を歩んだことになる。だが資質の異なる「腕の画家」のもとに学ぶという経験があったからこそ、次章で見るように、教育者となった柿山は描画技術の教授法の追究に向かわざるを得なかったとも想像できよう。

最後に、模写とほぼ同義の「臨模」という作業についてふれておく。絵画科本科における指導方法は一般に、「臨模」を主に写生を従として徐々に創作に向かわせるものであった。「臨模」では、まず数日にわたって、「目の中に原本がちゃんと出来てしまうまで」ひたすらそれを凝視させた後に初めて写させたとされる<sup>15)</sup>。この「臨模」における凝視の時間は、柿山の描画教授の方法論においても臨画という場に設定され、そこに表現を成立させる契機と構造が見いだされることになる。

## II. 柿山蕃雄の図画教育

ここでは1903（明治36）年の教授書『図画教授法』における柿山の「小学校に於いて授くべき図画の形式」、及び1906（明治39）年7月の『図画教育』に発表された「国定毛筆画各学年教授法一斑」を検討し、高師付属小図画科の系譜にある他の図画教授書とも比較しながら、柿山の図画教育の特徴を明らかにしたい。

### A. 「小学校に於て授くべき図画の形式」：描き手の視点からの方法論

『図画教授法』は、柿山と東高師付属小の訓導・松田茂との共著で、小学校教師の参考になるよう「空理空論を避けて実際に就<sup>14)</sup>いた記述を目指した、全16章、270余ページからなる大部の教授書であるが、そのうち図画教育史、図画の種類とその教授法にかかわる部分は柿山による執筆であると考えられる<sup>15)</sup>。ここで注目したいのは、柿山における教授法の構成の仕方である。

当時の図画教授書では、臨画・写生画・記憶画等といった分類のもとにそれぞれの教授方法を記述するという形式がごく一般的であった。『図画教授法』にも、臨画・写生画・考案画等の教授方法について述べた第11章「図画教授上の種類並びに其の実施上の注意」がある。しかしここで注目したいのは、それに先立って置かれた第6章「小学校に於て授くべき図画の形式」である。柿山はここで「技術的学科」としての図画科が「眼と手の練習」を主眼としていることを確認した上で、その練習には「必ず一定の順序方法なかるべからず」として<sup>16)</sup>、第11章における臨画・写生画といった「教授上の種類」による方法とは別に、独自に描画の方法を提示するのである。

柿山の言う「順序方法」は9つの「法」として示される。即ち「精神法」、「位置法」、「骨格法」、「輪郭法」、「遠近法」、「描線法」、「濃淡法」、「彩色法」、「美の要素」である。これら9つの「法」からなる「図画の形式」が注目に値するのは、それが描く者の視線に立って語られる描画技術の手引きとなっているからである。しかも、ここでは描く者はまず画を見る者として設定されているのが興味深い。これらのことは冒頭の「精神法」に凝縮されており、柿山はそこで次のように述べている。

「今一枚の図画を取つて之を検するに、必ずや先づ一種の靈感を見る者に与ふるものあるべし。靈感とは即ち画者の精神なり。或る絵を見ては極めて謹厳なる感を起し、或る者に対しては極めて崇高の感を生じ…（中略）…皆是れ画者精神の出現にあらざるはなし。而して画者の精神は描くべき物体の心なり。描くべき物体の心とは、其の物体の性質・常習及び活動をいふ。例へば一個の茶碗には茶碗の特性、即ち硬固なること、或る種類のものは滑らかなること、光沢あること、形の極めて正しきこと等の如き特性あり。さればその茶碗を描かんには、其の輪郭より、其の線・濃淡・著色等に至る迄、常に其の心を以て心とせざるべからず。」<sup>16)</sup>

「今一枚の図画を取つて之を検するに」という書き出しが示すように、柿山はまずある「一枚の図画」を見つめることから語り始めている。柿山はこの後、その「一枚

の図画」における対象の構成を把握することから、実際に画面を制作することへと話を進めていくのだが、そうした流れからすると、ここでの「一枚の図画」は単に鑑賞するための「図画」ではなく、臨画の手本として置かれた「図画」であるとみてよいだろう。柿山はここで、臨画という作業に際して手本と向かい合う場面を設定し、そのとき描き手は何を得られるのかを示そうとしているのである。

柿山において、手本を見つめながら初めに得られる手がかりは「靈感」だが、それは「画者精神」さらに「物体の心」へと次々に言い換えられる。そして最終的に、物体の「心」とは、その物体の「性質・常習及び活動」なのだと柿山は言う。「靈感」「精神」「心」といったきわめて抽象的な語を経由しながら、柿山の視線は対象の「性質・常習及び活動」、すなわち「硬固」さ・「滑らか」さ・「光沢」といった、対象そのもののありかたへさし向けられる。そうして柿山は、対象を「描かん」とする、つまり画面を構成するための、「線・濃淡・著色」といった表現の具体的な要素にたどり着くのである。

「心を以て心とせざるべからず」という、ともすれば精神主義的な表現をも用いつつも、柿山は描く者の精神性と描かれた対象の物質性が同時に立ち現れるという、近代的な表現の契機と構造をここで示している。こうした記述が、臨画のために手本画を見るという場面設定においてなされたことは注目されてよい。柿山は臨画という作業のなかに、表現の契機と構造が原初的に組み込まれていることを記述し得ているのである。

柿山は次いで画面構成の道筋を提示していく。「次に少しく注意するときは、画と画面との関係を発見するべし」と始まる「位置法」では、画面における対象の配置の定石を示し、次いで「既に位置を知らば、次には描かれたる物体の象形に及ぶべし」として、数ページに及ぶ豊富な図例とともに、内なる中心線という「骨格」と、方体・球・円柱等へ対象を還元することにより得られる「輪郭」とによって、対象の形態を把握することを説く<sup>16)</sup>。そしてこれらの「法」を知ったならば、次には「之を画面に現はす法を知らざるべからず」として、まず「遠近法」が扱われ、その後、対象の陰陽・遠近等に応じた運筆の種類と濃淡の付け方、そして三原色・四間色等について説明した「描線法」「濃淡法」「彩色法」が続く<sup>16)</sup>。

柿山はこれらの「法」では、時にかなり原理的で抽象度の高い記述を行っている。だがそうした記述も、多くの場合は子どもの認識への配慮を伴うことで、きわめて明快で具体的なものとなっている。例えば「遠近法」では、元来は厳密で難解なものである透視図法が、子ども

による活用に適するよう「三原則」と「四現象」に簡潔にまとめて示してあるし、「彩色法」でも子どもによる色の把握の仕方に目配りしながら、色彩学的な知識が紹介されている<sup>16)</sup>。

抽象性と具体性の撚り合わせは、最後におかれた「美の要素」において最もよく現れている。「吾人が名づけて美と称するものを見るに、必ず其の因つて以つて美を成せる法則なかるべからず」<sup>16)</sup>として、柿山は美の「法則」を見出そうとする。「千差万別の心は又一貫せる通有性を有するもの」である以上、その「通有性」が美と認める要素は概言しようとする柿山は、「統一」と「変化」を「美の要素」とした<sup>16)</sup>。その後9ページの長きにわたって、柿山はこれら「統一」と「変化」の詳細を説明するのだが、その最後の部分では3つのリングを配した簡素な図を3種例示し、「変化ありて而かも統一を失は」ない状態を、これらリングの図によって、実に明快に示してみせたのである<sup>16)</sup>。

描画に必要な技術や原理を簡潔かつ具体的に示した柿山の「図画の形式」は、個々の技術の手引きとして成功しているとまずは言えよう。だがそれだけでなく、表現の契機と構造を凝縮して語る「精神法」に始まり、画面を構成する具体的な作業を経て、「通有性」に裏打ちされた「美の要素」の探究に至るその構成に目を向けるなら、そこには描き手の視点から表現を問いつける柿山自身の姿が見えてくるだろう。時に子どもの認識発達にも配慮しながら、何よりこうした探究の姿勢を通底させることで、「図画の形式」は無味乾燥な知識の羅列となることを免れている。こうして柿山の「図画の形式」は一つのすぐれた技法指南たり得ているのである。

## B. 「国定毛筆画各学年教授法一斑」：方法論の再編と硬直化

『図画教授法』における柿山の「図画の形式」は、探究し学び続ける描き手の視点から構成された描画の方法論であった。ところで先にもふれたように、『図画教授法』には、柿山が臨画・写生画・考案画といった区分から描画の教授方法を述べた、「図画教授上の種類並びに其の実施上の注意」という章も含まれている。これはいわば専ら教授する側からの方法論であり、従って『図画教授法』には表現を実践する者と、表現を導く者というそれぞれの視点から書かれた、二つの描画の方法論が並存していることになる。柿山は後にこれらを統合することを試みるのである。

柿山は没する直前、『図画教育』第6号(1906(明治39)年7月)において、「国定毛筆画各学年教授法一斑」(以

下「教授法一斑」とする)と題した長文を発表する。柿山はここで白浜徹の『毛筆画手本』に沿って、毛筆画の教授方法を学年別に体系的に記述することを試みた。その際柿山は、『図画教授法』における「図画の形式」の各「法」を「教授の要旨」として各学年の冒頭に置き、次いで臨画等の「図画教授上の種類」を「教授法」の項として置いたのである。『図画教授法』では独立した章として書かれ、かつ互いに離れて配置されていた「図画の形式」と「図画教授上の種類」を、柿山がここで関連づけ、一つの教授法の形にまとめようとしたことは明らかである。だがそれは決して成功しているとは言えない。

「教授法一斑」においては、「法」は学年を追って順次追加されていく。尋常科2年では「位置法」「骨格法」「輪郭法」のみが登場し、同3年でそれらに「描線法」が、同4年で「遠近法」が加わる。「精神法」と「美の要素」が冒頭と末尾に置かれて全ての「法」がそろるのは、高等科1年以降である。このように、「図画の形式」の「法」のつながりは、ここでは学年段階によって切り分けられることになる。

相互の連関を失った「法」は内容的にも変質し、詳細な内容自体が前面に出る「法」と、具体性を失い一般的抽象的な記述に終始する「法」とに分裂することになる。前者の例として「位置法」と「骨格法」を見てみよう。尋常科2年の「位置法」では、「画面に於ける画の位置を、正しく中央部に定め、妄りに偏倚せぬよう主として描かすのである」とされ、学年が進むと「少しく左方又は右方に偏した」位置、「二個以上の物体の美的配置」等という内容が指定される<sup>17)</sup>。同じく2年の「骨格法」は、「直線に就いて長短・距離・傾斜、及び等分の目測を練習し、主として、正三角形・正方形・円・楕円及び、卵形の骨格法に習熟さすのである」となっており、学年が進むと幾何形体、次いで動物・人体・家屋というふうにその内容が詳細に設定されていく<sup>17)</sup>。

他方、高等科に入ってようやく登場する「精神法」と「美の要素」の内容はきわめて抽象的な空虚である。例えば高等科1年の「精神法」は、「描かんと欲する事物の性質・活動・状態、其の他あらゆる内容を可及的詳細に図画の上に発揮さす為め」に「描線」に注目して、軽重・厚薄・柔弱を描き分けることを目指すとし、同2年では「描線」とともに「位置・輪郭等」が、同3・4年では「濃淡」・「彩色」が重要だとされる<sup>17)</sup>。このように「精神法」は、「美の要素」以外の「法」を順に列挙して「図画の内容と形式を一致」させるべきことを繰り返すのみである。「美の要素」に至っては、位置・輪郭・描線・濃淡・彩色の上に現れた「配合、均斉、変化、比例等より

来た美観」を子どもに了解させて、「常に自己の制作物上に、此れ等の性質を具へさせやうとする欲望を熾んに起させて、同時に其の方法を授けることを期さねばならぬ」<sup>17)</sup>といった一般的記述がひたすら反復される。

このように、表現の実践者の視点から語られた描画の方法論としての「図画の形式」を、教授の方法へと組み込もうとした「教授法一斑」では、柿山は描画の技術を、「習熟」の命題の羅列と、単なる心得のような一般論の反復とに分裂させて記述するに至っている。探究の姿勢に裏付けられた力動的な連関としての技法論は、ここでは形式・内容ともに変質して精彩を失っているのである。

独自の方法論は独自の教科書を要求する。既成のものを利用するならば、必然的にある部分に限定せざるを得ないはずである。柿山の実験的な方法論が硬直化した最大の原因は、おそらく柿山が白浜の『毛筆画手本』の内容・構成を網羅的に採用した点にあるだろう。だが、新しい教科書を自身でつくる時代は既に終わっていた。『図画教授法』出版の1903（明治36）年は、初等教育教科書の国定化が宣言された年であり、白浜の『毛筆画手本』は、『鉛筆画手本』『小学教師用幾何画法』とともに世に出た、初の国定図画教科書である。柿山が『毛筆画手本』に即して教授法を模索したのはごく当然のことだったのである。

### C. 高師付属小図画科の系譜における柿山の「図画の形式」

本章を終えるにあたって、高師付属小図画科の系譜における柿山の「図画の形式」の意義を明らかにしておきたい。

1903（明治36）年の『図画教授法』の登場以前、1890年代（明治23-33年）には、高師付属小図画科の教育をもとに2つの毛筆画教授案・教授書が出版されている。すなわち『高等師範学校付属小学教科教授細目』<sup>18)</sup>に岡吉寿が執筆した「図画科」と、白浜徴の『日本臨画帖教授法』<sup>19)</sup>である。岡も白浜も、直接フェノロサの教えを受けた東京美術学校絵画科の第1期生であり、柿山の先輩にあたる。岡は同校を中退して1890（明治23）年に高等師範学校初の毛筆画教員となり、白浜はその後任として1895（明治28）年に着任した。岡の「図画科」と白浜の『日本臨画帖教授法』はいずれも、初期東京美術学校の教育を受けて高師付属小図画科に関わった者による教授法を示すものとして、柿山の「図画の形式」に正しく先行するものと言える。そこで「図画の形式」とこれらにおける教授法とを、内容と構成の面から比較しておこう<sup>20)</sup>。

岡の「図画科」における「教授法」は、「運筆法」の提

示に始まって「線、濃淡及色ノ練習」が登場し、続いて「位置及形状」と「批評」の項が配されている<sup>21)</sup>。フェノロサ仕込みの絵画の3要素を扱った「線、濃淡及色ノ練習」は、柿山の「描線法」「濃淡法」「彩色法」の原型をなすものと言えよう。「位置及形状」も短い記述ながら、柿山における「位置法」「骨格法」「輪郭法」の内容に相当する。さらに子どもに「美情」を発揮させる必要を各所で述べる岡は<sup>21)</sup>、その点でも「美の要素」にこだわった柿山と一脈を通じている。だが、岡においては、「美」はあくまで不定形に漂う「情」として把握されており、柿山のように確固とした「要素」としては探究されなかった。また出発点で「運筆法」という修練の方法自体を掲げる岡は、はじめに「精神法」を置いて画者の内面と対象の関係を語る柿山とはやはり足場を異にしている。

白浜の『日本臨画帖教授法』においても、絵画の3要素たる線・濃淡・色彩の教授法は「練習ノ順序」「濃淡及彩色」の各章で扱われているが、特筆すべきは最終章「批評」の充実ぶりであり、「新案ニ就キテノ批評」の項には、画面構成に求められる統一・比例・均斉・変化等についての詳しい説明が見られる。柿山が「美の要素」で力を込めて語った「統一」や「変化」は、白浜の「新案ニ就キテノ批評」の内容を踏襲したものだったと言えるだろう。だが、同じく「統一」や「変化」について語るといっても、柿山と白浜とではその意味づけが異なる。構図の練習にあたる「新案」は「想像記憶注意等ノ諸心カヲ養成スル事ヲ得」<sup>22)</sup>として、「新案」の認知的側面への影響力に専ら注目する白浜にとっては、「批評」は、柿山のような「美の要素」の追究を意味したのではなかった。なおこの箇所に限らず、『日本臨画帖教授法』は全体を通して、美についてほぼ一言も語らない異色の毛筆画教授書である。

このように、東京美術学校の流れをひく高師付属小図画科という系譜に柿山を置くとき、「図画の形式」は、線・濃淡・色彩という絵画の3要素や画面構成における統一・変化の問題など、その内容の多くを先行者の岡や白浜から継承しつつも、それらの内容の構成と意味づけの仕方において、新たな地平を開くものであったことに気づく。臨画における凝視の時間を通して現れてくる表現の契機と構造を示した「精神法」を出発点とし、万人に「通有」する普遍的な法則を「美」として探究する「図画の形式」は、表現における近代的な探究のスタイルの誕生を示している。柿山は表現の探究の形式において、初等教育図画における近代を開いたのだと言えるだろう。

### III. 柿山蕃雄と「教育的図画」

本章では、「教育的図画」創出の文脈においては、柿山の試みはどのような意義をもったのかをまず明らかにし、次いで「教育的図画」創出の主流をなした白浜徴と柿山の差異や、柿山が身を置いていた東高師付属小図画科という場に目を向けて、「技術」をめぐる明治末期の図画教育の問題状況を描き出そう。

#### A. 柿山の「教育的図画」：学ぶ側と教える側の視点の統合

白浜の後任として「図画教育会」の運営委員となり、また白浜の『毛筆画手本』の編集に関わり、さらにその『毛筆画手本』について盛んに教授書・教案を執筆するといった柿山の一連の行動を見ると、柿山は白浜に従いながら、「教育的図画」創出の動きに積極的に貢献していたと言える。もし1906（明治39）年で病没しなければ、柿山はおそらく白浜に引き立てられて、1909（明治42）年に発行される『毛筆画帖』の、あるいは1910（明治43）年の『新定画帖』の編集委員の一人となっていたであろう。だが、「図画の形式」を記した柿山は、こうした「教育的図画」創出の主流からはむしろ外れた位置にあったと言える。

本稿の冒頭でふれたように、1902（明治35）年に設置された「普通教育ニ於ケル図画取調委員会」は、「教育的図画」確立の主要な方途として、鉛筆画と毛筆画の統合を課題とすることを発表していた。それに呼応するかのように、白浜の『毛筆画手本』は尋常小学編において、鉛筆との区別がつかないような均一な線による毛筆表現を示している。だが前章で検討したように、柿山がこの『毛筆画手本』に沿いつつも「教授法一斑」で試みたのは、「図画の形式」を「教授の要旨」として再編することで、表現を学ぶ側の視点を教授する側に組み込むことであった。おそらく柿山にとっての「教育的図画」の課題は、鉛筆画と毛筆画の統合にではなく、何よりも学ぶ側と教える側の視点の統合にあったのである。それはもうひとつの「教育的図画」の試みとして、注目されてよいだろう。

だが、柿山の試みは決して成功したとはいえない。描き手の視点からの有機的技法論であった「図画の形式」は、「教授法一斑」においては、固定化された命題の羅列と空疎な一般論とに分裂するに至っていた。それはやはり一つの挫折であったと言わざるを得ない。ではその挫折はどのようにもたらされたのだろうか。

#### B. 柿山と白浜徴：教師が教授システムか

柿山の挫折は、一つには白浜を先輩と仰ぎ、その間近で図画教育研究に勤しまねばならなかったことに起因しているだろう。柿山が白浜の追随者であったことは、まず両者の図画教科書の図柄を比較すれば明らかとなる。1902（明治35）年の柿山の『尋常小学習画帖』『高等小学習画帖』の図柄は、その大半が、1897（明治30）年の白浜の『日本臨画帖』の図柄を参照し継承したものであると言える。教科書の図柄の選択という面で、柿山は白浜の忠実な弟子であった。また柿山は、おそらくは東京美術学校での岡倉の「美学及び美術史」を念頭に置きながら、『図画教授法』において体系的な図画教育史記述を試みているが、岡倉風の歴史記述も白浜の十八番とするところであった<sup>22)</sup>。このように柿山は白浜の軌跡を忠実になぞりながら、自らの図画教育研究を進めていたのである。だが、柿山と白浜とを分かち一点がある。それは、図画教育の可能性を、最終的には個々の教師の力量に託すのか、あるいは教授システムに委ねるのか、という問題に現れている。

すでに指摘されているように、白浜らの『新定画帖』の最大の特徴は、それが教師向けのきわめて詳細な解説書とともに発行され、さらには教科書本体は付録に過ぎず、教師用書こそが主役とされた点にある。微に入り細を穿つそこでの記述は、完全授業マニュアルといった体をなしている。そしてこのような『新定画帖』が出版された際、白浜は「新定画帖は教師用に依って教授して行けば、先ず誰がやってもだいたい其通りに行く」と言い切っていた<sup>23)</sup>。白浜はまちがいに教授システム志向の典型であろう。

白浜に追随した柿山も、こうしたシステム志向から逃れ得てはいない。白浜の『毛筆画手本』をベースに体系的教授法の記述を試みたことは、とりもなおさずその証左である。だが柿山は他方で、教師への期待をも書き残していた。『図画教授法』における「図画教授上の種類並びに其の実施上の注意」の章において、臨画・写生画等の教授法を詳説するただ中で、柿山はその教授法を運用する教師の重要性を指摘している。例えば臨画の項で、臨画教授の意義や手本の効果的な扱い方といった教授方法上の注意を述べた後、柿山は次のように念押しするのである。

「然りと雖も、手本はもと死物なり。其の材料・描法の順序選択如何に精良なりと雖も、畢竟形而下のものに過ぎず。図画をして真に其の効果あらしむる処は運用にあり。其の妙は實際教授者其の人に存す。」<sup>24)</sup>

「手本はもと死物なり」と言い切り、「材料・描法の順



序選択」さえも「形而下」のものと突き放す柿山が注視するのは「実際教授者其の人」である。「児童が一図を描く」際には、教師はその手本の題材についてのエピソードを話し、実物を見せ、その形について繰り返し説明する等の過程を経て初めて、「臨本をして真個の価値あらしむるべきなり」と柿山は言う<sup>24)</sup>。教師の役割の重要さを、しかも臨画において、このように強調した例は稀であろう。

写生に関しても、殊に高等科の生徒においては「透視図の法」の理解が必須であるとしてその画法を数ページにわたって解説し、子どもが犯しやすい誤った描き方をも例示した後、柿山は最後に、そうした誤りは「一々枚挙し難かるべし、要は唯教師考察の周到に依頼するのみ」と述べている<sup>24)</sup>。このように柿山は、手本の精選や描法順序の精緻化の必要を十分ふまえて、しかしそれ以上に、子どもを前にしてそれら手本や方法を実際に用いる教師の力量を重視していたことが知られるのである。

### C. 東高師付属小という場：ヘルバルト主義と図画教育における「技術」

完全無欠の教授システムを構築しようとする白浜に従いながら、そうしたシステムの先に、子どもを見つめる「実際教授者其の人」の姿を認めた柿山の認識は評価されてよい。だが、柿山が身を置いていた状況は、この「実際教授者其の人」へと向かうにはきわめて不利なものであった。ここで当時の東高師付属小という場に目を転じてみよう。本稿冒頭でもふれたように、当時同校は「青年時代」のただ中にあり、自由活発な雰囲気の中で教育の研究が進められていたとされる。だがそこはヘルバルト主義の洗礼を最も強力に受けてきた場でもあり、柿山が赴任した頃には、ラインの5段階教授法による教案作成が浸透していた。『図画教授法』においても、「教授の様式」「教授例」の各章では、「目的指示」・「予備」・「提示」・「織綜（比較・統括）」・「応用」という、ヘルバルト主義に則った典型的な授業形式が提示されている。

『図画教授法』を柿山とともに著した東高師付属小の松田茂は、「記憶主義の教授法に基づきたる図画教授例」と題して、『毛筆画手本』をもとに自らが実践した高等科1年男子の授業の詳細な記録を残している<sup>25)</sup>。この記録を見る限り、松田の授業は見事に5段階教授法のもとに行われていた。注目すべきはそこでの「図画の形式」の姿である。松田の言う「記憶主義」とは、一つの図画を教授する際に「それが含んでいる総べての図画上の形式を、明瞭に了解し、確実に記憶せしめ」ることであり、「図画の形式」は記憶されるべき個々のアイテムとして強調さ

れている<sup>25)</sup>。この授業では雀の臨画が行われているが、松田の記録は、鳥の描写に必要な「位置」・「骨格・輪郭」・「描線の種類」等に習熟させるために行った膨大な問答の記述に終始している。松田においては、「図画の形式」は問答の累積のうちに埋没し、「記憶」にむけた諸技術の訓練自体が前面に出ているのである。

こうした傾向は、柿山の後任として、1905（明治38）年春に東高師付属小に配属された阿部七五三吉において、さらに顕著となる。着任後数ヶ月の阿部が『教育研究』に初めて寄稿した文章は「普通教育に於ける図画の復習的練習の必要」と題され、そこで阿部は「元来、技術と云ふものは、形式を教ふると同時に、之を描写する腕の練習が、最も大切である」と断じて、図画科における復習という作業の重要さを主張した<sup>26)</sup>。図画科を「技術的学科」と認めた上で、「図画の形式」という、技術内容よりは表現の探究のスタイルそれ自体を示した柿山と、図画科を「腕の練習」に収斂させる阿部との相違はここに明らかであろう。おそらく阿部は文字通りの技術主義者と呼んで差し支えない。そしてまもなく、この阿部が白浜とともに『新定画帖』の編纂に着手するのである。

こうして柿山を取り巻く状況は、「実際教授者其の人」の力量に期待する方向とは全く異なる方向へと動いてゆく。その動きの先に、「技術の練習」を謳う『新定画帖』は姿を現し、「教育的図画」が創出されるのである。

東高師付属小は白浜とともに「教育的図画」の創出に向かった。「実際教授者其の人」に目を向けていた柿山も、その流れに抗うことはできず、むしろ積極的にそこに加担さえしていた。だが、こうした事態を、柿山の単なる挫折と結論づけるのは妥当ではない。柿山の挑戦それ自体から見えてくるのは、美術における表現を方法として教えることができるのか、あるいはさらに、美術において人は何を教え得るのか、という難題に他ならず、柿山が挫折したとすれば、それはこの難題の大きさ自体を示しているのでもある。

ここで柿山の「図画の形式」をひとつの表現論とみるなら、そこからいくつかの可能性を拾い上げることができる。まず、技術主義と精神主義を仲裁した技法論を立てる可能性である。柿山は、描画に際して技術とその体系を過剰に求めたり、描く者の精神性を過剰に賞揚することのない技法論を提示することができた。第2に、臨画という方法において、鑑賞と制作の連関ないし循環を構造化する可能性である。臨画に際して手本を凝視することによって表現の契機と構造を見だし、それを記述し得ていた柿山は、臨画のもっとも本来的な意義を、近代的な思



考のスタイルにおいて明らかにしてみせたのである。

『図画教育論』を柿山に捧げた写真の画家・岸田劉生がその著において示したのは、やはり臨画という作業のもつ方法的な可能性であった<sup>27)</sup>。東高師付属小で柿山に教えられた岸田は、この臨画という方法の豊かさを最良のかたちで享受した子どもの一人であったのかもしれない。

(指導教官 佐藤学教授)

## 付記

本稿執筆にあたり、諸資料の閲覧に際しては、東書文庫の職員の皆様に大変お世話になりました。ここに記して感謝いたします。

## 注

- 1) 山形寛『『新定画帖』の出現』(『日本美術教育史』黎明書房、1967年)、橋本泰幸『日本の美術教育実践の歴史』(宮協理、花蔦実編『美術教育学』、建帛社、1997年)。
- 2) 上野浩道『感情教育と知育』(『知育とは何か 近代日本の教育思想をめぐって』勁草書房、1990年)、林曼麗『『新定画帖』における「表現」』(『近代日本美術教育方法史—「表現」の発見とその実践—』東京大学出版会、1989年)。なお金子一夫は、『新定画帖』の各題材における「技術」練習は、その目的が曖昧な点に問題があったとして、山形・橋本や上野・林のいずれとも異なる見地に立っている。金子一夫『明治後期 教育的図画の成立』(『近代日本美術教育の研究—明治時代—』中央公論美術出版、1993年)。
- 3) 山形は鉛筆画・毛筆画問題の帰結を論じる資料の一つとして柿山の文章を引用し(山形前掲書、pp.242-243)、金子は東京美術学校関連の重要資料を柿山が紹介していた事実を突き止めている(金子前掲書、pp.261-278)、いずれも柿山の図画教育自体には言及していない。
- 4) 東京文理科大学・東京高等師範学校『創立六十年』(東京文理科大学、1932(昭和6)年)p.329;p.325、pp.348-349
- 5) 柿山蕃雄・松田茂共著『図画教授法』(白浜徴校閲、三省堂、1905(明治36)年6月)
- 6) 柿山蕃雄・松田茂共著『図画教授法及教案』(同文館、1904(明治37)年4月)、柿山蕃雄・鶴川俊三郎共著『国定毛筆画教授法及教案』(文学社、1905(明治38)年)など。
- 7) フェノロサについては、久富貢『フェノロサ』(理想社、1957年)、山口静一『フェノロサ』上・下巻(三省堂、1982年)、村形明子『ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵フェノロサ資料』全3巻(ミュージアム出版、1982-1988年)などを参照。岡倉については、『岡倉天心全集』全9巻(平凡社、1979-1981年)、大久保喬樹『岡倉天心—驚異的な光に満ちた空虚』(小沢書店、1987年)などを参照。
- 8) 高階秀爾『フェノロサ』(『日本近代美術史論』講談社、1972年、1980年、1990年)、北澤憲昭『眼の神殿 「美術」受容史ノート』(美術出版社、1989年)を参照。
- 9) 佐々木英也監修『オックスフォード西洋美術事典』(講談社、1989年)の「新古典主義」及び「新古典主義(アメリカ合衆国の)」を参照。
- 10) 東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第1巻』(ぎょうせい、1987年)pp.425-431;p.438;p.438;p.436
- 11) 藤本陽子『草創期の東京美術学校』(『若き日の日本美術 明治期の図画教科書と画家たち』、茨城県立近代美術館、1995年)を参照。
- 12) 『帝国毛筆新画帖教授法』(三省堂、1902(明治35)年11月)。主筆者は川端となっているが、その大半は柿山が執筆したと思われる。注15も参照。
- 13) 『若き日の日本美術 明治期の図画教科書と画家たち』p.85、p.88、p.93
- 14) 柿山蕃雄・松田茂共編『図画教授法』(三省堂、1903(明治36)年6月)pp.1-2
- 15) 東高師付属小時代から没するまでの間、柿山の単著として出版されたのは、現在判っている限りでは1902(明治35)年の毛筆画教科書『尋常小学習画帖』『高等小学習画帖』(国光社)と、没年の1906(明治39)年の『絵画辞典』(東京・郁文社、大阪・吉岡宝文館)のみで、『図画教授法』をはじめとする他の教授書は全て東高師付属小の同僚などとの共著である。だが『絵画辞典』や、柿山が単独で雑誌に発表した文章などから、『図画教授法』の内容のうち文責を柿山に帰すべき部分はかなり明確に特定できる。列挙すると、第4章「図画科教授法の沿革」の内容は、『教育研究』第1号(明治37年4月)の「最近に於ける図画教授上の諸問題」、及び第9号(明治37年12月)の「小学校に於ける図画及図画手本の変遷」に、また第5章「図画の種類」は『絵画辞典』の「図画の種類」にいずれも部分的に再録されている。本章で扱う第6章「小学校に於て授くべき図画の形式」は『図画教育』第5号(明治39年6月)の「初等教育に於ける図画の形式に就て」、及び『絵画辞典』の「図画の形式」にほぼ原型のまま再録されている。第11章「図画教授上の種類並びに其の実施上の注意」は、川端玉章との共著『帝国毛筆新画帖教授法』(明治35年)における「臨画ノ価値及臨画ヲシテ有効ナラシムルニ必要ナル条件」・「写生」・「写生ノ実施」・「思想画」・「図様ノ構設」の各項目からの転載である。
- 16) 『図画教授法』p.62; pp.62-63; pp.64-74; pp.76-91; pp.75-76、pp.89-91; p.92; pp.92-93; pp.101-103
- 17) 『図画教育』第6号(1906(明治39)年7月)、pp.12-17; pp.12-21; pp.20-34; p.36
- 18) 東京茗溪会編、1892(明治25)年
- 19) 大日本図書株式会社、1898(明治31)年。これは白浜自身の教科書『日本臨画帖』(大日本図書株式会社、1897(明治30)年)の教授解説書である。
- 20) 岡と白浜の教授書の比較はすでに金子によって行われている。金子前掲書、p.291、p.353
- 21) 『高等師範学校付属小学科教授細目』pp.246-249;p.242、p.245
- 22) 『日本臨画帖教授法』、p.68; pp.3-6
- 23) 橋本前掲論文。
- 24) 『図画教授法』、p.151; pp.151-152;p.159
- 25) 『教育研究』第15号、1905(明治38)年6月;p.54
- 26) 『教育研究』第16号、1905(明治38)年7月、p.47
- 27) 拙稿「岸田劉生の『図画教育論』—大正期図画教育における「写生」の一断面—」(『東京大学大学院教育学研究科紀要』第36巻、1996)を参照。