

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——

学校教育開発学コース 塚 田 美 紀

The Concept of "Art Education" of Ryusei Kishida :

"Shasei" ("realism of sketching") of Education in Taisho Era

Miki TSUKADA

This paper examines the concept of art education of Ryusei Kishida(1891-1929) focusing on the meaning of "Shasei"("realism of sketching") and "Shajitsu" ("realism") , for the purpose of revealing the problems of expression in art education at Taisho era.

"Shasei" is a problematic term both in art history and art education history in japan. Originally this term included not only the meaning of sketching merely "an object" , but also of pursuing "acutuality" and "liveliness" , even "spirituality" of the object. The richness of this term "Shasei" would be seen in the writings of Kishida, a painter who explored "Shajitsu"("realism") through his life. Kishida revealed that "Shajitsu" could take place only through a struggle between "inner life" and "object" . He also suggested that, through this struggle, the materials and techniques composing the "surface" of picture could become tools of enriching the expressing self.

Through considering how his thoughts was accepted among art teachers in Taisho era, we could illuminate the problems of expression in historical context, that is, the separation between "inner life" and "technique" in expression.

目 次

はじめに

- I. 美術史・図画教育史における「写生」の受容と〈写生〉の思考
- II. 「写実」の表現者・岸田劉生における〈写生〉
 - A. 「内なる美」－「物質」に媒介された「内面」
 - B. 「写実」－「物質」への総合的接近
 - C. 「唯心的領域」と「物質境」－「画面」の発見
- III. 岸田劉生の『図画教育論』－表現的自己の生成と「自由臨画」
- IV. 大正期図画教育における表現の問題－「内面」と「技術」の乖離

はじめに

本稿は、岸田劉生の「写実」に関する諸論考と著書『図画教育論』の検討を通して、大正期図画教育における

表現の問題を、〈写生〉という視点から照射するものである。

従来、図画教育史上の大きな画期は明治と大正との間に想定されてきた。明治の図画教育は「技術」主義であったが大正のそれは子どもの「内面」「個性」を重視するものだったとする、こうした歴史理解は、「技術」対「内面」という認識・価値の枠組みを暗黙の前提としている¹⁾。だが近代的「内面」「個性」は、それまでの認識布置を転換させる、ある具体的・物質的な形式の浸透によって現出する。絵画そして図画教育における「技術」をそうした形式の一つと見るなら、「内面」と「技術」はきわめて密接な関係にあるものとして浮上してくるだろう²⁾。「内面」対「技術」という枠組みを問い合わせ直し、表現行為の場において「内面」と「技術」の関係がどのように現れるのかを探究する必要があるのである。この探究のために、本稿では「写生」ないし「写実」に注目する。

図画教育史の上では、明治30年代末から40年代にかけ

て、それまで主流だった「臨画」に代えて「写生画」を推進する動きが起こったとされるが、「写生」は同時代の美術・文学等の領域において、「写実」と並んで問題とされていた方法・概念であったのみならず、日本近世絵画史上重要な位置を占めてきたものでもあった。「写生」に注目することによって、絵画教育における表現の問題は、絵画表現をめぐるより広範な文脈に位置づけられるのである。そこで以下では、まず美術史・絵画教育史における「写生」概念の受容を概観した上で、作業仮説としての<写生>を設定し、<写生>との関わりで「写実」をめぐる岸田劉生の諸論考、さらに『絵画教育論』を読み解こう。この作業を通して、大正期絵画教育における表現の問題を照射する手がかりが得られるだろう。

I. 美術史・絵画教育史における「写生」の受容と<写生>の思考

美術史の領域における「写生」研究が進展している³⁾。河野元昭は、江戸時代の諸画論の検討を通じて、現在では単に「スケッチ」として専ら把握されている「写生」は当時、対象の生気の把握・形態の厳密な描写・描写技術自体の洗練などを含む、きわめて「総合的な絵画行為」として理解されていたであろうことを指摘している⁴⁾。江戸時代における「写生」のこの多義的性格は、中国においては歴史的変遷を経て複雑化した「写生」概念を、分別せず一時に受容したことによるものである⁵⁾。「写生」は豊かな、しかし未分化な方法概念として近世絵画の世界に息づいていた。

佐藤道信は「写真」「写生」「写実」の3つの語を取り上げ、「真」「生」「実」がそれぞれ「宇宙的普遍的論理」「現実的生命感」「モノの実在感」という異なる意味を含んでいたことを踏まえながら、明治期における各語の語義成立・再編を追っている⁶⁾。「写実」の語の成立（明治20年代）以前、「写実」的西欧絵画の表現は「写真」と形容されており、明治初期までは西欧「写実」絵画に対して「單なる形似性以上の「真」」を感じる感受性があったとする佐藤の指摘は示唆的である。「モノの実在感」を目指す「写実」のまなざしには、同時に「真」、ある聖性への志向が含まれていたのである。佐藤はまた、「写生」と「自然」主義との近親性、さらに明治初期における「ナチュラル」＝「天真」の訳が明治20年代末においても継承されていた事例を指摘し、この時期までは「写生」もまた「自然」への対面を通して「真」に通じていた可能性があるとしている。明治30年代以前には、

絵画における「写生」と「写実」は互いに異なる意味を有しつつも、「自然」への姿勢においてともに聖性への志向を孕み、語義を重ね合わせていたことが窺えるのである。

それでは絵画教育の分野では、「写生」はどのように登場しているのだろうか。明治9年工部美術学校のカリキュラムにすでに「写生」という学科が見られるように、「写生」はまず専門教育の場に導入されているが⁷⁾、用語の受容・浸透は明治20年代以降と推測される⁸⁾。他方普通教育において、絵画教科書などに絵画の種類の一つとして「写生画」が登場し始めるのも、同様におそらく明治20年代以降のことである⁹⁾。この「写生」は、明治30年代末から40年代にかけての国定絵画教科書『新定画帖』等の発行、またその編纂者らが率いた全国絵画教員組織「絵画教育会」の活動等を通して推進されたとされる¹⁰⁾。「写生」は明治30年代末以降脚光を浴びるのである。しかしその時期の「写生」画理解に対する消極的・否定的評価も少なくなく、絵画教育における「写生」画理解の画期的転換はおおむね、山本鼎らによる大正期自由画運動以後のことと理解されている¹¹⁾。

ところで、山本自身は「写生」について直接多くを語ったわけではない。「写生」を否定はしていないものの、さりとて「自由画教育とは写生をさせることなのか」という自由画反対論者の問いに、山本は明快に答え得てもいない。山本が「写生」について明快に語り得なかった、というこの事実は、山本個人の問題としてのみならず、当時の絵画教育における「写生」、あるいは表現一般における問題状況を指示するものと捉えられるべきであろう。自由画運動の隆盛のなかで、「写生」は一体どのような位置にあったのか。「写生」をめぐる思索は十分に行われないまま、その方法のみが流布したのではないのか。

以上、美術史・絵画教育史における「写生」受容の様相を概観してきた。「写生」は「写実」と重なりながら、対象の実在感や生命感、さらにはある聖性をも志向しつつ自然ないし対象に向かう行為を意味しているながら、絵画教育においては、「写生」概念の思索を経ずにその方法のみが広がった可能性がある。表現における「写生」「写実」の意味は改めて問われる必要がある。そこで論の展開の手がかりとして、以下では、実在感・生命感や聖性への志向を孕みつつ対象に向かうあり方を<写生>と呼ぶことにしよう。その場合、河野のいう「総合的な絵画行為」としての江戸時代の「写生」、佐藤の考察した明治30年以前の「写実」「写生」は<写生>的であり得たと言うことができよう。またこうした<写生>は、

病床で「写生画」を描く、明治35年の正岡子規の意識においても認めうるものもある¹²⁾。ではそれ以降の「写生」ないし「写実」をめぐる思考において、〈写生〉はどのように現れ、あるいはどのように不在なのだろうか。以下では大正期に限定して、岸田劉生の「写実」をめぐる諸論考及び『図画教育論』にこの問い合わせていく。

岸田劉生は終生「写実」を追求した画家であり、その追求は絵画のみならず、文章による実践においても執拗に続けられた。劉生は自らの「写実」絵画思考を徹底的に哲学的に探求したという点において、稀有名表現者だったのである。図画教育史においては、劉生は、山本らの主張に対して最も良質の批判を行った『図画教育論』の著者として、大正期図画教育を語る際頻繁に言及されてきたが¹³⁾、本稿では劉生の「写実」に関する諸論考を〈写生〉とのかかわりにおいて読み解いた上で『図画教育論』に目を向ける。「写実」の表現者・劉生は教育を語る際には何を重視しようとしたのか。劉生を通して、大正期図画教育の表現をめぐる問題状況を、〈写生〉の視点から照射してみよう。

II. 「写実」の表現者・岸田劉生における〈写生〉

岸田劉生（明治24－昭和2年、1891－1929年）の画家としての活動期間はほぼ大正という時代と重なっている。雑誌『白樺』の洗礼を受けた劉生は、初めゴッホ、セザンヌなどいわゆる後期印象派の作品に学ぶが、表現主義・未来派・立体派等々、西欧美術の動向の追随に明け暮れる当時の洋画壇の大勢を尻目に、その後デューラーやファン・アイクなどの北欧古典絵画に傾倒、晩年には宋・元の写生画や初期肉筆浮世絵に没頭した「画壇の異端児」であった。だが劉生を大正という精神史・文化史の文脈に置く諸研究には、彼を「異端児」としてではなく、その時代の孕んでいた問題にきわめて先鋭な仕方で対峙した一表現者として捉え直すものが見られる¹⁴⁾。

北澤憲昭は明治・大正の絵画史を、「テクノロジーとしての西洋画法」の受容を契機とした、「均質空間」の認識に伴う「内面」の発見・成長のプロセスとして捉えつつ、劉生の「写実」の絵画実践・思考は、明治末期から大正期にかけて浮上する「素朴実在論の終焉」という認識論的転機に対してパラレルな関係にあったものと見る。「素朴に実在を信じられない非自然主義的な心性は、外界にもたれかかった作画を困難にし、画家は、内面性と造形性に—絵画と自らの内部に—画因を求めるはじめる」と述べて「内面性と造形性」に着目する北澤の議論は、「内面」と「技術」の関係への問い合わせを根底に置く本稿に

とって示唆的である¹⁵⁾。なお北澤は、劉生の軌跡を大正アヴァンギャルドに先行した重なるものと結論するのだが、〈写生〉を主題とする本稿にとって重要なのは、「内面性と造形性」の追求に赴きながらも、劉生がなおも「実在」から視線を外さず「写実」を続けた点にある。ここに劉生を〈写生〉に結びつける糸がある。以下では大正10年前後の劉生の文章を取り上げ、劉生における「内面性と造形性」と、劉生にとっての「実在」、即ち対象ないし「物質」のありように注目しながら、劉生における「写実」を明らかにしよう。劉生の「写実」は〈写生〉の思考にどのように連なるものだったのだろうか。

A. 「内なる美」—「物質」に媒介された「内面」

劉生は「内なる美」「唯心的領域」など独自の用語を使いながら、絵画表現をめぐる数多くの文章を残している。特に「内なる美」は、劉生の作品・思考の「内面」志向を如実に示すものとして取り上げられてきたが、この語はそうした「内面」への傾倒の象徴としてのみ理解すべきなのだろうか。劉生は「内なる美」について次のように述べている。

「・・・自然の美というものは客観的には存在しない。・・・美は人類の内面にある。それは一つの本能であり意志である。こういう内面的の意味でならこの世界に美は客観的に存在すると見える。・・・この世界を美しく見たいのは人類の意志である。本能である。・・・この意志は、個人の中にも一人々々に移し植えられてある。これが自分の言う「内なる美」である。」¹⁶⁾

「人類」そして「個人」の「内面」には「内なる美」—「この世界を美しく見たい」という「本能」がある、と劉生は確信している。だがこの確信は劉生を、そうした「本能」の存在それ自体を讃美し「内面」性を追求するという道に、ただ突き進ませるものではなかった。彼の目はそうした「本能」が表れてくる契機、表現が生まれる瞬間の構制に向けられていた。劉生は次のように言う。「画家が自然物のある現象に出会って、それを美しいと感じる。そのとき画家は内なる無形の美が、有形の現象の中に自己を見出したときだ。そのとき画家は「これだ」と内に肯くものを感じる。・・・画家の心はそのとき跳る・・・それは「内なる美」の自然の形の中に己れの形を見出して、その形、線、色のまにまに跳るのである。」¹⁷⁾

劉生がここで凝視し明確化しようとするのは、「内なる美」は「自然物」との「出会い」を通して「見出」されるほかない仮設的なものだ、ということである。そのとき、仮設されたものとしての「内」即ち「内面」を可

能にするものとして、「自然物」「有形の現象」という「物質」が立ち現れる。この点において、劉生はいわゆる「内面」贊美のロマンチズムの潮流からは一步外に出ていると言えよう。劉生の「内なる美」即ち「内面」成立の契機には、すでに有形の自然という「物質」が媒介項として息づいていたのだ。

ところで「内なる美」について語ろうとするとき、劉生の語り口は多くの場合、饒舌ないし断片的になる。このことは、彼自身の内で「内なる美」が必ずしも明確に定義されて意識されていたわけないことを示している。さらに、美が人類の「内面にある」と断定してしまうことによって、「物質」を経ずに「内面」それ自体へと、劉生の意識が引きこまれていく可能性があったことも否めない。劉生の「内なる美」は、表現する者の「内面」と「物質」との緊張関係を一面では指し示しつつも、ともすれば「物質」から切り離された抽象的な「内面」それ自体として現れ得るという点で、きわめて微妙な位置にある語だったのである。

B. 「写実」－「物質」への総合的接近

劉生の「内なる美」が「内面」と「物質」との緊張関係を指し示していることを踏まえながら、次に劉生における「写実」を検討しよう。

劉生は、「内なる美」は「写実」と「装飾」という2つの方途によって具現されるとしながらも、前者の「写実」を絵画表現の「正道」と見なしていた。この「写実」は、「美にせよ、醜にせよ、そんなことはまるで考えずに」、「物を如実に再現してみようとする」本能、すなわち「模倣」の本能に起因していると劉生は言い、「模倣」が「内なる美」と一致して真に「写実」の道になるのだとする¹⁸⁾。劉生の「模倣」は、前章で見た「写実」の「実」への志向、即ち「モノの実在感」への志向を明確に言いつけていている。また「内なる美」が「内面」と「物質」との緊張関係を指し示すものであったことを考えれば、劉生の「写実」は、「実」への志向と、「物質」と「内面」の緊張関係とが相互に動力となって生まれてくる表現行為であることができるだろう。

ここで注目したいのは、劉生にとってはこのような「写実」という方法が、「物質」そのものに対するぎりぎりまでの接近によって、「物質」の視覚性を突き抜けて触感の現出を実現させ得るものであったということである。一方で「質が視覚に与える感じそのものを美化するのが写実の要素である」¹⁹⁾として視覚性追求の意識を露わにしながらも、劉生は次のようにも言っている。

「この質の美感は、物質またはその現象そのものの美化

であって、それは主に、触感の造形的表現ということができる。この触感という言の意味は、ただ手その他に触れるというような意味だけに止まらず、その対象と人とのいろいろの有形無形の交渉という意味をも含めると、一層確実ではっきりする。・・・物質の表相の、色や凹凸や汚れや、そういうものの与えるそのもの独特の視覚上の刺激もあるが、これは触感の美感と渾然と溶合っている。」²⁰⁾

「視覚上の刺激」が「触感の美感」と「渾然と溶合って」いくような表現を劉生は「写実」と捉える。ここで劉生が「触感」に、「対象と人とのいろいろの有形無形の交渉という意味をも含め」ようとしている点に注目したい。「質が視覚に与える感じ」を追求しながら、劉生はこの「視覚」という限定性を取り払い、「いろいろの有形無形の交渉」、すなわち眼前の「物質」へと多義的・総合的な仕方で接近していくことを自覚していた。ここにおいて、劉生の「写実」は<写生>の思考に連なるものとして現れてくるのである。

ところで対象の実在感・生命感のみならず、「真」即ち聖性への志向を孕みつつその対象に向かうことを<写生>と呼ぶなら、劉生においてそのような聖性への志向を見ることはできるのだろうか。それはどのように表現され、理解されているのだろうか。

C. 「唯心的領域」と「物質境」－「画面」の発見

劉生の芸術観を語る際、「内なる美」「写実」の他にしばしば引かれる語として「唯心的領域」がある。劉生はこの「唯心的領域」について、次のように述べている。「芸術にはもう一つの深い無形の域がある。・・・この域にあっては、「美」ということの観念がさらに無形的な感じを濃くする。普通美感という感じよりさらに真という感じに近い。それは全く形を超えた唯心的な一領域である。」²¹⁾

「内なる美」について語った際に似て、劉生は「唯心的領域」を説明するとき、強い確信を見せつつもしばしば饒舌やトートロジーに陥る。劉生はここでは「無形」という語を繰り返し、また「真」とも呼びかえながら「唯心的領域」の説明を試みている。「写実」という表現の道において「物質」との「有形無形の交渉」を感受しながら、劉生は、その先に「真」を見ていた。

ところが、この「真」としての「唯心的領域」を凝視するうちに、劉生は絵画表現における「写実の欠除」という現象を見出す。大正11年に書かれた「写実の欠除の考察」において、劉生の意識は「写実」を超えようとしており、「真」としての「唯心的領域」への志向は従っ

て劉生を「写実」から、即ち「物質」と「内面」の相克から引き離す可能性を孕んでいた。しかし劉生がこのとき同時に、画面を成立させる個々の具体的な絵画技法・材料へと改めて意識を向けていく点に注目したい。このことは「写実の欠陥の考察」における次の部分によく表れている。

「美術というものは、どこまでも人類の精神上の仕事であるけれど、また一面どこまでもこの世の仕事である。・・・無形な造形上の法則は、資料とか、手工上の制限とか、そういう芸術の唯物的なところにおいて初めて表れるものである。なんとなれば、その法則には形はないがその法則は形の上にのみ表れるのであって、その形とはすなわち描かれたとき、造られたときに初めて表れるものであるから。そして、描かれ造られるというのは、つまり資料と手工という芸術上の物質境に至ることだからである。」²²⁾

劉生がここで言う「無形な造形上の法則」とは先の「唯心的領域」とほぼ同義なのだが、ここではその「法則」への志向は、劉生を「資料とか、手工上の制限」への意識へと帰着させている。劉生において表現行為は、「芸術上の物質境」すなわち絵画「画面」への過程として把握されるが、この「画面」は、「唯心的領域」へのまなざしに貫かれつつ、「内面」と「物質」との緊張関係を持ちこたえる確かな足場として現れているのである。

対象との「有形無形の交渉」を見出し、またその「交渉」をとおして「唯心的領域」を凝視するという点において、劉生の「写実」は<写生>の思考の一脈に連なるものであった。「唯心的領域」への志向によって、一方で劉生は「内面」と「物質」との抜きさしならぬ関係を超越する傾向を見せつつも、他方でこの緊張関係を具現させ持続させる場としての「画面」を、確実に把握してもいたのである。劉生の「写実」あるいは<写生>はこうして、「実」を通して「真」を志向しつつ、「内面」と「物質」の相克を具現させるものとしての「画面」を見出していく運動として把握することができるだろう。

III. 岸田劉生の『図画教育論』－表現的自己の生成と「自由臨画」

大正10年前後、「写実」をめぐる絵画思考を展開していた劉生は、ほぼ時を同じくして図画教育に関する発言も行っている²³⁾。この時期は山本鼎を発端とする自由画教育運動が広がっていた頃もあり、劉生もしばしばこの自由画教育にふれながら自説を展開している。劉生の主張が最も詳しく見られるのが本章で扱う『図画教育論』

である。

これまでの図画教育史研究においては、この『図画教育論』はおおむね、「德育論」を基盤にした、山本の自由画教育に対する良質の批判としての「教授論」と評価されてきたが²⁴⁾、それらの研究においては、劉生の言う「德育」の内実について、また劉生の示した「教授」プランの構造と意味についての考察は十分には行われていない。そこで以下では、前章での考察を参照しながら劉生の「德育」を改めて意味付けた上で、劉生の示した「教授」プランの意味を「自由臨画」を中心に考察しよう。『図画教育論』はそのとき一つの「表現者論」として現れてくる。

『図画教育論』がしばしば「德育」論と規定されるのは、劉生自身がこの著作において図画教育の目的を「德育」にあると再三述べていることによる。例えば冒頭に近い部分で劉生は、図画教育の目的是「児童の感情の美化」であり「児童の心に内から「善」を植えつける事」、すなわち美術によって「眞の德育を施さんとする事である」と断ずる²⁵⁾。劉生は、子どもに「現実主義」「功利主義」「唯物主義」を教え込むような「眞」ならざる「德育」が横行しているとして、続いて当時における修身科批判を展開するのだが、ここで注目したいのは、劉生がしきりに「物質」という語によりながらそうした文章を展開をさせていることである。劉生の思考は「物質」への関心を中心として巡っている。例えば次のようにある。「人の心に、潤ひと、やしさと、思ひやりを生ましめる事、物質以上のものある事を知らしめる事、眞の人としての、楽しみを知らしめる事、肉身以上のものを覚らしめる事、これが今日の教育に最も大切であり、又最も欠如しているものではなからうか。・・・今日の修身では児童の心を内から美しいものにする事は出来ない。児童に、内から物質以上のものある事を知らす事は出来ない。」²⁶⁾

この部分に限らず、劉生は随所で「物質以上のもの」に言及しているのだが、劉生が「物質以上のもの」を凝視するときは、必ずそこに「物質」との対峙が前提として想定され実践されていたことを思い起こしたい。劉生が「物質以上」と言うときには、逆説的ながら「物質」への否応のない密着がその発言に裏打ちされていると考えてよい。「図画教育論」における修身科批判・「眞の德育」の主張は、その根底においては子どもと「物質」との関わり方を問題としているのである。

それでは子どもに「物質以上のものある事を知らす事」を望む劉生は、具体的にはどのような方途を用意しようとしたのだろうか。劉生は「教授」の方法として

「自由画法」「見学法」「手法教授」「装飾法」の四つを挙げる。これらのうち、劉生は「自由画法」を重んじながらも、「只単に生徒を自然に親しましめ又は自由に画を描かしめ」ることは有効でないとして、「美術から美を汲みと」らせる「見学法」を第一に重視した²⁷⁾。劉生のいう「自由画」には、「美を人の心に誘発する要素を持つ自然物、または器具」の「写生」、そして「自分の見て来た事、日常見ている事」を「想起して写す」「想像または記憶画」の2つが含まれている。一方の「見学法」には、劉生は「鑑賞」の他に「自由臨画」を含ませている²⁸⁾。

劉生が特に奨励したのは、この「自由臨画」である。劉生によれば、「自由臨画とは第一に、何も手本の通りに形式的真に近づく様に模写させてるのでない事、第二に、なるべく子供に自発的に興味本意[ママ]からその画を好ましめ、模写さず様に指導する事」であり、「なるべくはその手本の美を、他の自然物象の美の中に発見さす様に指導し、それを描いた古大家の自然の見方、美の発見のしかたを知らしむる様にする事」であった²⁹⁾。

いわゆる「臨画」は周知のように日本画の修練の一方であり、ことに明治期、「日本美術復興」を目指すフェノロサの強力な後押しにより日本画壇に返り咲いた狩野派において、最も徹底されていたものであった。また当時、図画教育における「臨画」への否定的評価が自由画運動に刺激されて強固に成立しつつあったことを考えれば、どのような言い方をするにせよ「臨画」を提案した劉生の主張は、どうしても伝統回帰ないし反動的発言という色を帯びざるを得ない。しかし、「実」と「真」に対する欲望を基底としつつ、「内面」と「物質」との緊張関係を「画面」意識に帰着させる表現者・劉生が「臨画」を唱えるとき、それは單なる伝統回帰あるいは反動ではありえなかったはずである。

「自由臨画」は、直接対象に向かう「自由画」よりも「画面」への意識を強く呼び起こしうる行為である。さらに、「これは、模写したいという、美術的本能を認めた上にそれを活用するところのものである」と劉生も述べているように³⁰⁾、「自由臨画」は「模写」ないし「模倣」性、つまり「実」への志向を強く意識させるものもある。「自由臨画」は「画面」と「実」への意識を射程に入れているのである。

「物質」の「実」への志向としての「模倣」は、「写実」を構成する重要な要素として劉生に自覚されていたものだった。ところで劉生は人間の「模倣」欲を、自然に対するものと美術品に対するものの二種があるとしている³¹⁾。「写実」をめぐる諸論考では専ら前者の「模倣」が

問題となっていたのに対し、図画教育を論じる際には劉生は後者の意味での「模倣」に多く言及する。

注目したいのは、劉生においては、この後者の「模倣」が「自」と「他」との相互媒介的発現の場として把握されていたこと、そしてこの相互媒介性が、表現における根源的契機をなすものと理解されていたことである。「物質」の「実」への志向としての「模倣」はここにおいて、表現者の自己、あるいは表現的自己の生成のベクトルをなすのである。このような「模倣」理解は、『図画教育論』に先立つ文章においてすでに明確に現れていた。大正10年10月の『教育研究』229号掲載の「<講演>図画教育私見」において、劉生は次のように述べている。

「人間の真似るということは、真似るために真似るのではない、自分を立てるために与えられて居るのであります。・・・即ち己を立てるために模倣欲がある。大変面白い、俺もやって見ようという時には、他の中に自分を見て行き、或は自分の中に向うの事を見て行く、其処に本統の自分というものの閃きがある。其処に善に対する、或は美に対する憧憬が初めて生れる。」³²⁾

「俺もやって見よう」という欲望に支えられた「真似る」という行為において、「他の中に自分を見て行き、或は自分の中に向うの事を見て行く」という出来事が起こっていることを劉生は掴んでいる。「他」と「自分」とが相互に現れる場、そこにおいて「美に対する憧憬」、すなわち表現者となる基盤が生まれると劉生は言う。劉生は「真似る」こと、即ち「模倣」において表現的自己が成立する構制を確実に捉えていたのである。

劉生が『図画教育論』において「独創」について述べた次の部分は、このような表現的自己が生成する構制が理解された上で表明されたものとして読まれるべきだろう。

「真に深き又真に根強き独創は、他を容れず他に学ばざることによってようやく獲得しうる底の独創ではなく、他と出来る丈共通し、他の長を出来るだけ知って猶独自ならざるを得ない底のものである。・・・これらの事は美術修業上の問題であるが、これは又同時に、図画教育の上に於いてもいい得る事である。」³³⁾

「自由臨画」を提案しながら劉生が見つめていたのは、「模倣」という行為が「俺もやって見よう」という欲望を孕む時、「他と出来るだけ共通」することによって「猶独自ならざるを得ない」表現者が生まれうる、ということであった。劉生の『図画教育論』はこうして一つの「表現者論」として現れてくるのである。

「実」への欲望即ち「模倣」欲を通して「真」を渴望

することを基底とし、「内面」と「物質」の緊張関係を「画面」に見出していく営みとしての劉生の<写生>の思考は、『図画教育論』においては、「模倣」欲に改めて力点をおくことによって、表現者の成立の契機として捉えかえされている。教育について語るとき、「内面」と「物質」の対峙を持ちこたえながら「画面」を形成するという表現行為が子どもに可能となるために、まず「自」と「他」の相互媒介性において成立するような表現者としての基盤をつくることを、劉生は強調したのである。劉生の「自由臨画」は、表現以前に、表現的自己を立ち上げようとする装置であった。

IV. 大正期図画教育における表現の問題－「内面」と「技術」の乖離

<写生>に連なる劉生の「写実」の思考、またその『図画教育論』は、大正10年前後の美術・図画教育のなかではどのような位置にあり、どのように理解されたのだろうか。

当時、いわゆるアリズムとしての「写実」から出発しながら、それを超えようと格闘した画家は独り劉生だけではなく、萬鉄五郎や森田恒友、伊藤廉なども同様の道筋を歩んだとされている³⁴⁾。確かに、彼らの仕事は油彩画から文人画などの「東洋趣味」に向かったという点で、劉生の軌跡と重なっている。ところで「油彩画対文人画」という議論の構図は明治期にフェノロサによって打ち出されて以来、日本絵画の言説における「西洋」対「東洋」という対比論の一つの原型となったものである。「西洋」対「東洋」という語り方は日本絵画における一つの「制度」であり、大正期に劉生を含めて幾人かの画家が「油彩画」から「文人画」へ、ないし「写実」から「超写実」へと向かったとき、彼らのそうした格闘は、一面ではこの制度的思考の枠組みに強力に嵌め込まれ取り込まれたものであったことをまず認識する必要がある。「絵画を「日本画」と「西洋画」に分断する近代日本絵画の体制も劉生を引き裂かずにはおかなかった」のであり³⁵⁾、その格闘の行き着いた先=「東洋趣味」は、「制度」を補強しつつ再生産する結果でもあり得たのである。

「画面」形成、すなわち表現者と素材・技法との対面という営みを離れて、「東洋趣味」がそれ自体として、つまり精神ないし理念として把握されるとき、それは容易に制度的言説を補強するものへと転じ得る。劉生が「写実の欠除」という境地を開きつつあくまで「物質境」に、つまり「画面」に意識を収斂させたことは先に見た

通りだが、また劉生が「内なる美」という、いつでも抽象へと飛翔し得る概念を終生手放さなかったことを考えれば、美術の文脈における劉生の「写実」の言説は総じて、きわめて微妙な位置にあったと言わざるを得ない。そしてそれは<写生>の思考の内包する危うさでもある。 それでは図画教育の文脈においては劉生はどのような位置にあるのか。劉生の「模倣」「内なる美」等に照らして、大正10年前後に『教育研究』『教育問題研究』『帝国教育』等で活発に論陣を張っていた図画教員、伊藤信一郎と稻森縫之助の言説を検討しよう³⁶⁾。

図画教育における劉生の主張は「模倣」本能を基底とした「自由臨画」の提唱にあったが、「模倣」の重要性を説くこと自体は当時目新しいことではなかった。例えば、大正10年の劉生の「<講演>図画教育私見」と同時期に同じく『教育研究』誌上に発表された伊藤の「図画教育の主要問題」には、「模倣」について次のような記述がある。

「・・・創作力を進め、独創的の精神を發揮するには、先づ模倣によって相当に技術上の修練を経た後、予て収得したる知識技能を基礎として、其の上に新なる方式を案出するものであって、決して天降式に考案されるものではなく、どうしても模倣が基礎とならなければならぬものである。」³⁷⁾

伊藤においては「模倣」は専ら「技術上の修練」の問題として把握されており、その行為の意味は表現者の自己の成立との関わりで論じられてはいない。この点において伊藤と劉生とは確かに異なっている。だが「模倣」が「独創」を支えているという論点自体は伊藤と劉生とに共通であり、さらに、上の引用箇所に続く、「何でも変わったことさえやればそれが個性の発展であり創作であるなどと考えてはならぬ・・・如何に特殊性があっても、価値のない質の悪いものは個性の本質に悖る」という伊藤の主張は、「個性ということは、種類の差別というよりは価値の差別によって言わるべきである」という劉生の発言³⁸⁾とほとんど変わらない。当時の図画教育言説にあっては、劉生の「模倣」の意味を際立たせることはきわめて困難であった。

絵画表現一般に関する理解においても、そこには同様の困難さが見られる。大正13年『帝国教育』504号の「図画教育者と研究の方向」において稻森は、次のように語っている。「・・・生命にまで突き入って形を超越してしまっている所に表現の神秘的個的あざやかさがある。・・・美の表現は写実、否[マ]写実を超越した、物象に対する主観の反映である。写実でもいい否[マ]写実でもいい、作者の態度の問題である、要は美的体験その

ものの反映である、表現である・・・」³⁹⁾

「表現」の要諦は「生命にまで突き入」り「形を超越」することであり、また「美の表現」は「物象」に対する「主観の反映」であると稻森は言う。対象の「形を超越」し、表現を「主観」すなわち「内面」の「反映」に帰する稻森においては、「内面」と「物質」との対峙はもはや問題化されていない。しかし「形を超越」することへの誘惑自体は劉生のものでもあった。「唯心的領域」について語る際、「それは全く形を超えた」「無形」な一領域であると劉生は繰り返していた。劉生はからくもそこで形而上へと飛ばずに「画面」へと自らを繋ぎ止めたのだが、資質としては稻森と劉生はきわめて近いものを持っている。そして当時、稻森のように「生命」と「主観」を謳う図画教員は決して珍しくなかったことを考えれば、劉生がどのように受容されたのかはすでにある程度察せられる。

図画教育の文脈における劉生受容の一事例として、上の稻森による大正15年5月『教育問題研究』77号の「最近図画手工教育展開の動向」を取り上げよう。その冒頭で稻森は、明治末の『新定画帖』の時代から、自由画教育の隆盛を経た大正15年当時までの図画教育の流れを概観しつつ、次のように記述している。

「人間性の目覚めは自由画教育の提唱となり、個性的表現を徹底的に讃美する声となり、児童の自由なる表現、児童の内なる美を引き出すべく努力するに至った。・・・かくして児童が小美術家となって、運動場に原に森に写生の可愛い姿が全国到る[マ]ところに見らるるに到った。・・・美術家としての山本氏の意見は児童の内なる美の讃美であった。」⁴⁰⁾

稻森が一度ならず「内なる美」という語を使っていることに注目したい。「内なる美」を劉生が使い始めるのは、山本が図画教育について発言を始める以前の大正7年頃からだが、山本は図画教育に関して書いた主要な文章中で、この「内なる美」を使ってはいない。一方稻森が劉生の文章を目にしていた可能性は高く⁴¹⁾、ここで「内なる美」は山本の影響によって、あるいは単なる偶然で稻森において使われたものというより、劉生の用語が消化され転用されたものと考えられる。つまり稻森においては、劉生の「内なる美」と山本の自由画教育の主張が重ねられ、一体のものとして理解されているのである。

以上見てきたように、劉生の『図画教育論』、そして〈写生〉の思考の要となる「模倣」「内なる美」いずれの語にしても、当時その意味を際立たせることは困難であった。一方で表現的自己の成立という問題を等閑に付

した「技術上」の「模倣」の議論（伊藤）があり、他方では「物質」との対峙を抜きに「生命」という「内面」に帰着する表現の議論（稻森）があったのである。そして劉生の「内なる美」は、山本の自由画教育の主張に吸収されるかたちで受容されている。いずれの場合も共通するのは、「画面」、すなわち素材と技術の実践への意識が登場の余地を与えられていないことである。「物質」と切り結ぶことを想定できない「内面」は、仮に「写生」において画面に向かったとしても、そこにおける素材や技術を、表現的自己の存立の問題として見ることはできなかっただろう。ここにおいて、大正期図画教育における、「内面」と「技術」の乖離という状況が浮かび上がってくるのである。

〈写生〉の水脈に連なる「写実」の表現者であった岸田劉生の『図画教育論』は、子どもが「物質」といかに関わっていくのかという問いを根底におきつつも、「物質」との厳しい緊張関係に子どもを投げ入れる前に、「自」と「他」との相互媒介的発現を契機として、まずは子どものなかに表現的自己が生まれる瞬間を見届けようとするものであった。そうした表現的自己の生成の装置として設定されたのが「自由臨画」であった。表現における「内面」と「物質」の相克の決定的重要性とともに、その相克が決して生易しいものでないことを熟知する劉生の『図画教育論』は、子どもの「個性」と「表現」を発見しようとする自由画教育の旋風のなかで、表現者となることの難しさを訴えていたのである。

(指導教官 佐藤学助教授)

注

- 1) 柴田和豊「1945年以降の美術教育の総括」(宮脇理編著『現代美術教育論』建帛社、1985)、橋本泰幸「美術教育方法の史的展開についての研究 IV-教授資料に見る明治より昭和初期までの変化-」(『広島大学教育学部紀要』第1部 第11巻、1988)、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)等。
- 2) 柄谷行人『日本近代文学の起源』(講談社文芸文庫、1988) 参照。
- 3) 以下で取り上げる論文以外で、近世日本絵画における「写生」に関する最近の研究としては次のものを参照。今橋理子「宋紫石試論-南蘋流繼承と離脱の様相」(『江戸の花鳥画-博物学をめぐる文化とその表象』スカイドア、1995)、辻惟雄「『真景』の系譜-中国と日本(上)」(『美術史論叢』第1号、1984)、辻惟雄「『真景』の系譜-中国と日本(下)」(『美術史論叢』第3号、1987)、辻惟雄「写生と写意-江戸時代花鳥画考」(『花鳥画の世界』第7巻、学習研究社、1980)等。
- 4) 河野元昭「江戸時代「写生」考」(山根有三先生古稀記念会編『日本絵画史の研究』吉川弘文館、1989)。
- 5) 河野元昭「「写生」の源泉-中国-」(『秋山光和博士古稀記念美術論集』便利堂、1991)。

- 6) 佐藤道信「絵画と言語（三）」「写実」「写真」「写生」（『東京芸術大学美術学部紀要』第30号, 1995)。
- 7) 同上, p.34
- 8) 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) 参照。
- 9) 山形寛『日本美術教育史』黎明書房, 1967, pp.81-107。橋本泰幸, 前掲論文(1988)。なお「写生」の問題は「自然」概念成立とのかかわりにおいても考察される必要がある。赤木里香子「日本美術教育史における自然観の変遷」（『芸術教育学』第2号, 筑波大学芸術学系芸術教育学研究室, 1992) を参照。
- 10) 山形寛, 前掲書(1967), pp.348-351。
- 11) 橋本泰幸, 前掲論文(1988)。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, 1993) p.385など参照。
- 12) 土方定一「子規、写生画の視覚的、絵画的世界」(『土方定一著作集6 近代日本の画家論 I』平凡社, 1976) 参照。
- 13) 林曼麗『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), 都築邦春「美術学習における指導の意味－自由画教育運動とその前後の図画教育における指導について－」(『埼玉大学紀要教育学部(教育科学)(I)』第35巻, 1986), 立原慶一「自由画教育論争の意味－山本鼎、阿部七五三吉そして岸田劉生の主張をめぐって－」(立原慶一編『美術教育の方法と理論』明星大学出版部, 1983), 上野浩道「芸術教育運動の思想と実践」(『芸術教育運動の研究』風間書房, 1981), 西野範夫「德育としての図画教育－岸田劉生の人生と図画教育論－」(『皇學館大学紀要』第18集, 1980), 西野範夫「岸田劉生の写実主義と図画教育論」(『皇學館大学紀要』第19集, 1981) 西野範夫「岸田劉生の麗子像と図画教育論」(『皇學館大学紀要』第20集, 1981) 山形寛, 前掲書(1967) 等。
- 14) 最近の研究では藏屋美香「一九一五年の切通し坂－岸田劉生作＜道路と土手と塙（切通之写生）＞について－」(『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース 4 - 5月号』東京国立近代美術館, 1996), 富山秀男「岸田劉生とキリスト教－「田村直臣像」をめぐって－」(福井県立美術館ほか編『岸田劉生展』, 1988), 濱本聰「岸田劉生と大正期」(同左) 等を参照。
- 15) 北澤憲昭『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』(岩波書店, 1993) pp.59-93。
- 16) 岸田劉生「内なる美」(『岸田劉生画集及芸術観』聚英閣, 大正9年)。初出は「美術雑談（一）」の題で『白樺』第9巻第3号(大正7年3月)。なお引用は岸田劉生『美的本体』(講談社学術文庫, 1985) によった。p.30
- 17) 同上, p.34
- 18) 岸田劉生「写実論」(『岸田劉生画集及芸術観』聚英閣, 大正9年)。引用は岸田劉生, 前掲書(1985) によった。p.84-85
- 19) 同上, p.89
- 20) 同上, p.90
- 21) 同上, pp.91-92
- 22) 岸田劉生「写実の欠陥の考察」(『改造』第4巻第5号, 大正11年5月)。引用は岸田劉生, 前掲書(1985) によった。p.162
- 23) 大正10年6月には母校・東京高等師範学校付属小学校で講演を行い, 同年8月には『明日の教育』に「図画教育私見－自由画に就て－」を, 10月には『教育研究』に「<講演>図画教育私見」を寄稿, 翌11年6月には長野市における講演の草稿「児童の画の審査の標準に就て」を執筆している。大正14年1・3月に『改造』に寄稿した「図画教育私見」「我子への図画教育」を収録して同年に改造社から出版されたのが『図画教育論』である。その後も大正15年10月に岡山市の深祇小学校で「造形の二要素」と題した講演を行っている。
- 24) 注13) を参照。
- 25) 岸田劉生『図画教育論』(改造社, 大正14年)。引用は『岸田劉生全集』第3巻(岩波書店, 1979) による。pp.513-514
- 26) 同上, pp.519-520
- 27) 同上, pp.539-540
- 28) 同上, p.539, p.547
- 29) 同上, p.563
- 30) 同上, p.541
- 31) 同上, p.559
- 32) 岸田劉生「<講演>図画教育私見」(『教育研究』第229号, 大正10年10月) p.77
- 33) 岸田劉生, 前掲書(1979) p.560
- 34) 佐々木静一「近代文人画の問題」(佐々木静一・酒井忠康編『近代日本美術史 2』有斐閣, 1977) 参照。
- 35) 北澤, 前掲書(1993) p.182
- 36) 伊藤は, 明治44年東京高等師範学校図画手工専修科卒の図画教員であり, 後に昭和6年の国定図画教科書『小学図画』編纂者の一人となる。山形, 前掲書(1967) p.621参照。稻森は大正5年三重師範学校卒, 小学校訓導を経て大学・画塾で美学・西洋画を学び, 大正12年より成城小学校美術科に着任した。上野浩道「学校教育と美意識の形成－西洋画教育受容の一形態－」(『教育哲学研究』第40号, 1979) 参照。なお上野論文は, 美術教育における「写実」教育の再考を示唆している点でも本稿執筆の参考になった。
- 37) 伊藤信一郎「図画教育の主要問題」(『教育研究』第228号, 大正10年9月) p.36
- 38) 岸田劉生「図画教育私見－自由画に就て－」(『明日の教育』第1巻第4号, 大正10年8月)。引用は岸田劉生, 前掲書(1979)による。p.714
- 39) 稲森縫之助「図画教育者と研究の方向」(『帝国教育』第504号, 大正13年8月) pp.51-52
- 40) 稲森縫之助「最近図画手工教育展開の動向」(『教育問題研究』第77号, 大正15年8月) pp.25-26
- 41) 『文化中心 新教授学体系第13巻 図画手工新教授法』(教育研究会, 昭和2年) 中で稻森は「観念画」という自らの用語を説明する際、「岸田劉生氏は「事の美」という言葉をもってこの観念画の意味を表していられるが, なかなかうまく表現された言葉だと思う」と述べている(p.23)。劉生は『図画教育論』中で「想像画」を説明する際この「事の美」という言葉を用いていた。なお「事の美」は晩年の劉生におけるキーワードでもあった。