

## 論文審査の結果の要旨

論文提出者氏名： 荒木 慎也

### 近現代日本の西洋画教育における石膏像の歴史と役割

本論文は、石膏像を通して近現代日本における西洋文化の受容を考えるものである。とりわけ美術教育に着目し、デッサン教育の教材として石膏像が日本に導入された過程を分析する。これまで日本の美術史・教育史ではほとんど考察対象とされてこなかった石膏像を論述の中心に据え、20 世紀の日本における美術教育の展開を芸術社会学の観点から論じている。

主に古代ギリシャ・ローマの彫刻や、ルネサンス彫刻など、西洋美術史の「古典」とされる彫刻を石膏で複製した石膏像が日本に本格的に導入されたのは明治期以降である。それらは工部美術学校や東京美術学校西洋画科の授業用教材として使用された。石膏像のデッサンを美術の基礎教育とする流れは、そのまま 20 世紀に引き継がれ、半ば美術教育の常識と化していった。また東京藝術大学などの有名美術大学の入試に通過するためには、石膏デッサン力が不可欠とされたため、美術予備校で熱心に石膏デッサンの指導が行われるようになった。本論文はこのような点に着目し、国内外で石膏像に関する一次資料を丹念に調査するとともに、美術予備校を始めとする教育関係者へのインタビューも行い、石膏像が果たしてきた役割を多面的に分析している。

本論文は序章と終章を除き、8 章および 98 の図版、付属巻末資料により構成されている。1～4 章の前半では、日本国内の美術大学の石膏像購入履歴や、日本に現存する石膏像コレクションの現地調査を通じて、近代以降に石膏像がどのようにして収集され、普及していったのかが調査されている。まず、東京藝術大学大学美術館所蔵の東京美術学校備品台帳を精査し、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数や種類、入手経路が確認されている。西洋では、重要な彫刻を不足なく収集し、各時代の様式が比較できるように体系的なコレクションを形成するのが一般的だったのに対し、日本ではそのような収集は不可能だった。20 世紀初頭、東京美術学校はフランスなどから等身大全身像彫刻を購入していたものの、その種類には限りがあった。さらに、工部美術学校、東京美術学校共に、日本に導入時点で石膏像の名称や作者等の情報はきわめて不正確、また不明瞭であり、日本では不十分な資料や情報の中で石膏像を利用していた。石膏像の欠乏を補うために、矢代幸雄は、1934 年にボストン美術館で廃棄予定だった石膏像を東京美術学校に輸送したが、それらも鑑賞環境が整わず、欧米の石膏像展示場のような大衆教育の施設とはならなかった。さらに、20 世紀後半になると、東京藝術大学油画専攻の入試問題として、それまで日本では流通していなかった石膏像を敢えて出題することが続いた。その結果、石膏像に求められる役割は、美の規範ではなく、新奇さに移っていった。従って、日本における石膏像の歴史は、石膏像を美の規範として使用していたヨーロッパとは、そもそも出発点から大きく異なっており、さらに独自の方向に発展した。

5～8章の後半では、美術雑誌、美術技法書、美術大学教員や美術予備校講師へのインタビューなどの資料を基に、近代以降の石膏デッサン教育が、言説史と様式史の2点から分析されている。日本の石膏デッサン教育は、西洋文化の選択的摂取という方針のもとに、モデルとなった西洋の美術アカデミーとは異なる教育理念に支えられていた。東京美術学校西洋画科や東京藝術大学油画専攻は、西洋画教育の中心であり、その教育方針は日本における石膏デッサン技法に大きな影響を与えた。東京美術学校の石膏デッサンは、黒田清輝の影響を受けて外光派風の線描が主流となり、擦筆画を主流とした19世紀ヨーロッパの技法から離れつつあった。また、教育思想の上でも、石膏像の古典美の規範としての位置づけには触れず、あくまでも写実技術向上のための教材として扱っていた。このように、東京美術学校の初期の時点で、すでに日本独自の教育方法が見られ、またその独自性は、石膏デッサンが日本の教育制度として受け入れられるためには必要な改変であった。

石膏デッサンは東京美術学校西洋画科や東京藝術大学油画専攻の入学試験課題となることで、単なる一修学過程に留まらない、教育の根幹としての特別な役割を与えられることになった。その立場を支えたのが、20世紀初頭に登場した、「芸術としてのデッサン」という概念であった。これは、西洋においては美術アカデミズムに対して自由で個人的な表現を志向する近代美術と共に登場した概念であり、石膏デッサンのように厳格な規則を要求する教育法とは本来相容れないものであった。しかし、日本においては、石膏像と美術アカデミズムの規範意識との結びつきがそもそも希薄であった上に、石膏デッサン教育と近代美術の概念が19世紀末から20世紀初頭というほぼ同時期に紹介されたことから、両者が結びつき、石膏デッサンによって養われる写実的な描写力が芸術の本質として評価されるようになった。この石膏デッサン観は、1950年代までは東京藝術大学の教員たちの間で支配的な見方であり、近代日本の美術教育の重要な一部分をなす理念として、日本に定着していった。

ただし、石膏デッサン教育が日本の制度として定着した結果、20世紀後半になると、石膏デッサンは現代美術家たちによって、乗り越えるべき近代と見なされ、批判されるようになった。その顕著な例が、1974年の野見山曉治による東京藝術大学入学試験における石膏デッサンの中止であり、この時期から同大学油画専攻の教育は、石膏デッサンに基づいた写実技術の向上から、技法を規制しない個性の表現へと急速に変化していった。その後、石膏デッサン教育の中心は大学から美術予備校へと移行し、1990年代までは実験的なデッサン表現の材料として利用されてきた。しかし、西洋の美術アカデミズムの伝統から切断され、また現代の美術家からも批判された石膏像は、次第に教育の主題としての意義を失っていった。

以上のように、本論文はこれまで美術史や西洋文化受容史ではまったく取り上げられることのなかった石膏像とそれを使った美術教育を分析することで、まったく新しい学問的知見を切り拓いた。先行研究が事実上存在しない未開拓の分野に足を踏み入れ、そこからあらたな日本美術史を照射する労作である。日本に数多く残る石膏像を丹念に追い、驚異的とすらいえる調査能力で膨大なデータをまとめあげている。審査委員会は本論文を極めて優れた芸術社会学の論考として高く評価した。その一方で以下のような問題点も指摘された。

形式面では、誤字や脱字に加え、史料と参考文献の一部の不整備が指摘された。また、内容面では、以下のような問題点が指摘された。1) 非常に多くの石膏像を丹念に見ているも

の、それでも調査出来なかったものもある。とりわけ東京大学工学部にある大量の石膏像にアクセスが最終的に出来なかったのは残念である。2)非常に大きな芸術論を論じる章と、細かな石膏像研究がなされている章が並列されており、章構成としては必ずしも読みやすい。また、社会学的な分析をしている章は説得力があり、読みやすいが、歴史学的な分析の章には記述と分析が不十分な個所が散見される。ヨーロッパにおける石膏像の歴史を限られた紙幅で論じようとする自体に無理がある。3)石膏像の歴史はオリエンタリズムやアジアにおける西洋文化の受容などの文化論と絡めて論じられるべきだが、そのような理論的枠組みが充分ではない。地域文化研究に提出する博士論文としては、そのような理論を踏まえた「地域性」が不足している。石膏像をよりマクロな社会的・歴史的文脈に捉え、ひとつの近代文化論として考察すべきであった。

以上に指摘された問題点に対し、論文提出者は、いずれも積極的に、さらにこれまでの地道な基本調査から得たデータをもとに回答した。それらは、今後の研究の進展をより期待させる内容であった。

本論文は、これまで日本のみならず世界の美術史研究でほとんど焦点のあてられてこなかった石膏像というテーマを取り上げることで、日本近代美術史のみならず、日欧・日米文化関係史の理解にも大きく寄与する労作である。美術史、日本史、文化人類学、日米文化史を専門とする審査委員から一様に高い評価を得たこの論文は極めて学際的なものでもある。したがって、上記のように本審査委員会において指摘された問題点は、こうした高い学術的貢献度を妨げるものではない。

以上をふまえ、本審査委員会は、荒木慎也氏の論文を博士（学術）の学位を授与するにふさわしいものと認定する。