

令和4年度助成研究

## 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—

川上 椰乃子(東京藝術大学大学院)

### 1. 研究概要

本研究は明治の日本画家、川端玉章(1842~1913)の作品が最後の円山派としてだけではなく、近代日本画教育という側面で大いに機能していたことを玉章筆《雪中群鴨》(明治時代、東京藝術大学蔵)の模写及びその応用制作を通して考察していくものである。

### 2. 川端玉章の日本画教育

#### (1) 川端玉章について

川端玉章は天保13(1842)年に京都に生まれる。明治21(1888)年に開校したばかりの東京美術学校(以降「美校」)の雇となり23年には教授に就任、以降大正元(1912)年まで勤めた。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、多くの後進を輩出した。普通教育での図画教科書や教員向けの参考書の制作にも携わり、女子美術学校(現在の女子美術大学)の協議員にも就任、晩年まで積極的に後進の育成に取り組んでいた。

以上のこととが現在一般的に知られる玉章の情報だが、ここで玉章の代表作や独自性があり語られていないのは、その技術が際立つ点にもあるが、日本画教育に軸足を置いた制作姿勢が根本にあるためだと推測できる。

玉章自身が行っていた日本画教育の具体的な内容について知り得ることのできる資料はほとんど残されていないため、本研究では川端画学校についての情報やその原型となつた美校での教育、門下生である結城素明(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た。

#### (2) 東京美術学校の日本画教育

美校は明治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反映された形で明治22(1889)年に開校する。玉章が教鞭をとった設立当初の絵画科では専門的な芸術家の育成を掲げ、特定の師による粉本や手本の模写を中心とした旧来の画塾的教育ではなく、多様な流派の手本を用いた「臨画」や、実物を見て描く「写生」、自身の意匠から新しい図案を作る「新按」という科目などが設置された。

### (3) 川端画学校の日本画教育

玉章晩年の大仕事として川端画学校の設立がある。本校は美校の予備校的役割を担っていた。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やカリキュラムも多くが美校と共通している。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」(「川端画学校新設」『美術新報』7卷21号、1909年)と演説し、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。

### (4) 結城素明の『新日本画講義』

明治37(1904)年に美校教員となった結城素明は、明治24(1891)年に玉章の門に入り翌年には美校にも入学している。素明の書いた技法書として『新日本画講義』がある。本書が刊行されたのは玉章没後であり、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、美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・天真社と初期美校で始まったため、本書を玉章在任中の美校の教育内容の片鱗をみることができる資料と判断し、本書を参考資料とした。なお本書は後にやや簡略化された『画法一班』(刊行年不詳)として再編成されている。

本書は刊行年不明であるが、その入会案内資料によると、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ったことがわかる。美術学校や画塾に代わる教材として一般向けに、手軽に本格的な美術教育に触れられるよう作られた教材であった。

本書では写生、臨画、構図の取り方や透視図法など基礎的な知識や技法が図や写真を交えて丁寧に解説されている。明治30(1897)年の結城素明の美校卒業制作《兵車行》をみても、それらを土台に上手く絵画に応用されている。これは、素明に限らず当時の美校卒業制作の特徴であり、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美校教育の意志と成果であった。

## 3. 研究対象作品について

研究対象作品である《雪中群鴨／下図》(東京藝術大学蔵) [図1] は、同館所蔵の《雪中群鴨》 [図2] の単なる「下図」ではなく、「本画の代用作品」という性質を持つことが後述する熟覧調査によって推測できた。

本研究では、上記2点の他に同様に「本画」と「代用作品」の関係にあると思われる、東京藝術大学所蔵の玉章作品4点と、美校の玉章在任中に在籍した学生による卒業制作の中から4点の熟覧調査も行った。熟覧作品は以下の通りである。

- ① 川端玉章《雪中群鴨》明治22(1889)年4月1日受入、絹本着色、197.6×110.1cm
- ② 川端玉章《雪中群鴨／下図》明治32(1899)年8月7日買入、紙本着色、196.2×111.51cm
- ③ 川端玉章《秋景山水》明治30(1897)年5月12日買入、絹本着色、83.0×150.3cm

- ④ 川端玉章《秋景山水／下図》明治 30（1897）年 5 月 12 日買入、絹本着色、83.0×151.3cm
- ⑤ 川端玉章《荷花水禽》明治 32（1899）年 4 月 1 日生産、絹本着色、174.0×83.0cm
- ⑥ 川端玉章《荷花水禽／下図》明治 31（1898）年 7 月 28 日買入、紙本着色、175.5×85.0cm
- ⑦ 平福百穂《田舎嫁入》明治 32（1899）年、絹本彩色、111.0×65.7cm
- ⑧ 杉野松太郎（僊山）《曉霧》明治 34（1901）年、絹本彩色、214.6×114.0cm
- ⑨ 木村鉱吉（広畠）《桜花双鶴》明治 38（1905）年、絹本彩色、170.5×85.4cm
- ⑩ 永田米吉（祐畠）《群鴨》明治 42（1909）年、絹本彩色、121.0×141.4cm



〔図 1〕《雪中群鴨》（東京藝術大学蔵）



〔図 2〕《雪中群鴨／下図》（東京藝術大学蔵）

熟覧調査の結果、②④⑥の「下図」作品が「代用作品」である可能性を裏付ける根拠として、図像の正確性や本紙に練習用紙として用いることが多い画仙紙が用いられている点、彩色方法、作品状態等が挙げられる。彩色方法の特徴的な点として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、本画と同じ箇所に緑青や群青などの岩絵具も用いられている点が確認できた。通常、下図等に使用される顔料は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、比較的どの作品も表具共に状態は良好であったが、②のみ絵具汚れや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た。以上の情報から、①の代用作品として②が活用されていた可能性が高いと判断し、これらを研究対象作品とした。なお、この代用作品の本来的な目的は本画作品の技術習得にあるため、②《雪中群鴨／下図》を参考にしながら、本研究で模写を行う作品は①《雪中群鴨》とした。

⑦～⑩の学生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ず、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⑦⑧で、各モチーフが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おり、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こ

とに成功している。後者は⑨⑩で、各モチーフの重なりに強弱が弱く、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ていないように思われる。

絵画を創作する上で最も重要ともいえるのが「空間」という曖昧なものをコントロールする点である。そのためには取材（写生）や知識（講義）に基づきながらも、自然な見え方を自身でイメージし、要素を選定していく力が必要とされる。前述した学生らの力の差はこのような点にある。この力を養うためには優れた作品から学習していく意外に方法はなく、それは技法書では補完できない創作教育上最も重要な要素といえる。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品にみられるような明快で質の高い画面構成のものが求められたと考えられる。

#### 4. 模写制作とその応用

##### （1）美校教育の追体験

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、美校では「臨模」教育によって運筆や彩色の技術習得が行われていたことから、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3〕。本手順をはじめ、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であると感じた〔図4〕。運筆の順序や彩色方に関しては、『画法一班』に記された「淡彩と附立」の項目にある、解説を参考にした。



〔図3〕



〔図4〕《雪中群鴨》模写、左：彩色前



右：完成図

## (2) 模写制作に基づいた応用制作

美校教育のカリキュラムのうち最も特徴的かつ重要なものが、自身の意匠を用いてオリジナルの図案（創作）をつくる「新按」という教科である。写生や臨模といった教育はこの「新按」の際になくてはならない基礎力として教育されていた。

本段階では美校の学生と同様に、前段階の模写制作による学習を参考にし、創作（新按）を制作した。この創作における下図案は透視図法や、熟観調査を行った玉章作品の構図を参考に作成し、そこから絹本による本画制作に移った。①小下図の作成・取材、②大下図の作成 [図 5]、③絹本による本画制作 [図 6] といった工程を追って制作を行った。

## 5. 総括

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として「日本画」となり、突然「芸術」という立場が与えられた。それまでの「師」は「教員」となり、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、それまでの画塾的教育では数十年をかけて教育してきたことをたった数年で修学者に会得させる必要があった。

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」の中間にあるようなものである。単なる「なぞり」ではなく、実際に制作者である玉章の筆運びを観察・推測しながら自らの腕を動かす。この追体験による技法の理解という「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も多様化する。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かつ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し会得しなければそこに達することはできない。

本研究を通して玉章の行った教育とは、伝統技法を学校という近代的教育システムに適応させて教授することで、短期間での修学を可能にし、その応用方法を代用作品という良質な教材を用いることで、「一人で作品を創作できる力」を養うというものであったことがわかった。

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、それまでの粉本教育の再構成的要素や、「師の視点から見たリアリティ」の模倣ではない、「自分の目で見たリアリティ」に基づいて絵画を創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大きな変革であったのではないだろうか。

「日本画」と言われるものは、影響を受ける対象や社会背景が変動しても、その素材や画材の基本に大きな差異は無く、和紙や絹、膠や墨、染料や岩絵具、筆や刷毛を用いる。その中で伝統技法が「日本画」という自我を保つためだけの道具になってはいけないと筆

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、その根底を支えていたのは伝統表現の持つ柔軟性であった。東京藝術大学で日本画を学んだ筆者自身が、前身である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》及び川端玉章作品に新たな評価軸を加えることができたと感じている。

---

#### 参考文献

- 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 1～3巻』ぎょうせい、1987～1997年  
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、1997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、2004年  
「川端画学校新設」『美術新報』7巻 21号、1909年  
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）  
結城素明『画法一班』日本美術学院  
『日本画講義 見本規則 入会案内』日本美学院  
「学制下における教育財政」『教育財政』文部科学省