

Title	草土社の図画教育
Sub Title	Art education by Sodosha group
Author	八代, 修次(Yashiro, Shuji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1989
Jtitle	哲學 No.88 (1989. 6) ,p.105- 131
JaLC DOI	
Abstract	<p>Fow over two and a half decades since 1922, the art education at Keio Gijuku Yochisha elementary school was undertaken by painters belonging to the Sodosha group. This group was sponsored by Ryusei Kishida and consisted of Michisei Kono, Hitoshi Seimiya, Shohachi Kimura, Sadao Tsubaki and others. By this group, art education at Yochisha became a landmark in the history of art education in Japan, because at that time Jiyuga-Kyoiku, which was proposed by Kanae Yamamoto, spread all over Japan. Yamamoto emphasised that elementary school children should no longer copy Sinte-Gacho as instructed by the government, but create and draw after nature itself. On the other hand, Kishida stressed the appreciation of famous art works and the copying of them. This method of art education, Kishida called Jiyuringa-Ho. He also believed that this method would be of more benefit later on in life. In this article, I pay particular attention to Kishida's basic ideas on art education during his Sodosha era (1915-22), which were stated in his essay. One of my points is that his Jiyuringa-Ho is valid in his own work.</p>
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000088-0105

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

草 土 社 の 図 画 教 育

— 八 代 修 次* —

Art Education by Sōdosha Group

Shuji Yashiro

For over two and a half decades since 1922, the art education at Keio Gijuku Yōchisha elementary school was undertaken by painters belonging to the Sōdosha group. This group was sponsored by Ryusei Kishida and consisted of Michisei Kōno, Hitoshi Seimiya, Shōhachi Kimura, Sadao Tsubaki and others.

By this group, art education at Yochisha became a landmark in the history of art education in Japan, because at that time Jiyuga-Kyōiku, which was proposed by Kanae Yamamoto, spread all over Japan.

Yamamoto emphasised that elementary school children should no longer copy Sinte-Gacho as instructed by the government, but create and draw after nature itself.

On the other hand, Kishida stressed the appreciation of famous art works and the copying of them. This method of art education, Kishida called Jiyuringa-Hō. He also believed that this method would be of more benefit later on in life.

In this article, I pay particular attention to Kishida's basic ideas on art education during his Sōdosha era (1915-22), which were stated in his essay. One of my points is that his Jiyuringa-Hō is valid in his own work.

* 慶應義塾大学文学部教授 (美学美術史学)

慶應義塾幼稚舎の図画教育が4半世紀近くの間、岸田劉生と草土社の画家たちによって実施されたことは、当時自由画教育の流行の中で画期的なことであった。本論文は先ず草土社と慶應義塾幼稚舎の関係を述べ、次いで岸田劉生の草土社時代の芸術観が、彼と草土社の画家たちの図画教育観をいかに形成していったかを考察するものである。

I 草土社と慶應義塾幼稚舎

大正8年(1919)3月に慶應義塾文学部教授^{コバヤシスミエ}小林澄兄が幼稚舎主任に就任した。その頃のことを吉田小五郎(後に幼稚舎長)は、「稿本慶應義塾幼稚舎史」の中で次のように書いている。

「小林澄兄が幼稚舎の主任になると、そこには、菊池知勇、及川全三、鮫島盛一郎、清宮彬、河野通勢、横田仁郎のような特色のある教員がおおぜい集まって来た。小林は就任早々自己を表現する学科を重視し、したがって綴方、図画、手工等の学科に特に意をもちい、以上の教師を特に招いた⁽¹⁾のである。」

この小林主任が幼稚舎で行った諸改革の中に学習機関雑誌「智慧」の発行がある。「智慧」という誌名を発案したのは及川全三で、その編集には菊池知勇が当たった。「智慧」は大正11年4月に創刊号が発行され、その装幀は岸田劉生の絵を伊上凡骨が木版にしたもので、生徒の描いた図画の原色版2枚を入れて本文80頁という豪華なものであった。

「智慧」の創刊に先立って及川が大正11年2月の末鶴沼に岸田を訪問して、「智慧」と「新児童読本」の装幀を依頼している。翌月及川は再び岸田に「新児童読本」の挿絵と、幼稚舎の生徒に図画を教えてくれるよう依頼した⁽²⁾。及川が岸田を幼稚舎に迎えようとした経緯の詳細は分らないが、当時草土社の総帥として有名であった岸田を幼稚舎に連れてきたいという野心からであったとは思えない。少くとも及川には、大正10年頃から活発に論じられた岸田の図画教育観に共鳴するところがあったのではなからう

か。既に幼稚舎では大正9年11月に自由画論者の山本鼎を招いて、自由画教育に関する講演会を開いていた⁽³⁾。恐らく及川は山本と岸田の図画教育観を比べた上で、岸田の方を選んだものと思われる。しかし実際には、岸田の幼稚舎就任は実現しなかった。その代りに岸田の推薦で草土社同人の清宮^{セイミヤ}彬と河野通勢が、大正12年6月に幼稚舎図画科担任（嘱託）として就任することになった⁽⁴⁾。

従って「智慧」の装幀は第1年（大正11年4月～大正12年3月）と第2年（大正12年4月～大正13年5月）が岸田であるが、第3年（大正13年6月～大正14年6月）からは清宮になり、第4年と第5年（大正14年7月～昭和2年4月）は2年続けて河野が担当した。しかし河野は昭和2年5月に幼稚舎を退職したので、後任には同じ草土社の椿貞雄が就任した。第6年以降は清宮と椿が交互に担当して第11年（昭和7年5月）まで続き、合計100号を発行した。終刊記念号は昭和7年8月に通巻101号として発行された⁽⁵⁾。このように「智慧」の装幀は岸田を始め草土社同人たちが手がけ、毎号の本文中のカットも岸田を除くこれら同人たちの特徴を生かしたものであった。

同じことが、幼稚舎の国語研究会が編集した「新児童読本」についても言える。この読本の企画と編集には及川が当たり、幼稚舎生の綴方と当時の有名作家（北原白秋、島木赤彦、若山牧水、島崎藤村など）の文章が多数おさめられている。それと同時に、本文中の挿絵は各巻にわたって清宮^(図5)、河野^(図6)、それに木村荘八（草土社同人）^{キムラシヨウハチ (図7)}が描いている。大正14年12月に第1巻が刊行され、続いて大正15年3月に第3巻、同年5月に第5巻、昭和2年4月に第2巻が刊行されたが、第4巻は出なかったと思われる⁽⁶⁾。以上の4冊とも岸田が装幀した同じ絵を用いていた。表紙は万暦赤絵の童子に倣った四童子、見返しに梅と菊、裏の見返しに三生果図、裏表紙に桃を描いたもので、同じ頃に出版された佐藤春夫詩集や武者小路実篤の著書の装幀と比べてもまったく遜色がない。また「智慧」と「新児童読本」は、

草土社の画家たちの装幀や挿絵を知る上でも、貴重な資料となるものである。

「智慧」の廃刊後に新しく「文と詩」が発行された。その内容は「智慧」と変らなかったが、発行者が「智慧の会」から幼稚舎になり、年10冊が8冊となった。「文と詩」は昭和7年10月から昭和17年4月まで合計51冊(通巻第58号)を刊行し、装幀は清宮と椿のほかに河野健美(昭和6年4月より工作科担任)が加わった。装幀の担当は清宮、椿、河野の順でおおよそ三周りして、昭和17年4月の終刊号をもって終った。⁽⁷⁾

当時岸田は子供の図画教育のために優れた作品の鑑賞と臨画を目的とした美術読本の編集を構想していた。少くとも「智慧」や「新児童読本」は岸田の構想に近いものであったが、「新児童読本」が実際に幼稚舎で臨画のために用いられたかどうかは分からない。幼稚舎における図画教育については、岸田の「図畫教育論」の末尾にある「慶應義塾幼稚舎に於ける図畫教育」の中に、岸田が河野通勢から聞いた教育法のことを書いている。

「河野はやはり、只自由に放任しておいては児童は美を知る事は出来ない。それで写生の時には一々その材料の美を知らせる様にし、時には自から黒板にその美しさを描いてみせる事もあるといふ。

又、或る種の自由臨畫を尊重し、その手本がないから自分で黒板に静物其他を描き、これを自由臨模せしめ、色を自由にぬらしめる由、
又、いろいろ美しい畫など示して、これを自由臨模せしめる由。」⁽⁸⁾

この指導方法は、河野が黒板に描いたものを生徒にそっくり模写させることではなく、生徒にはあくまでも自由に模写をさせ、着色させるのである。但しこの目的は自然物を写生するとき、生徒の心に自然美を感じさせる準備となるものであった。この方法はもちろん岸田が「図畫教育論」の中で提唱した自由臨画法であったが、河野や清宮から始まって椿もこれを幼稚舎の図画教育に採用していた。⁽⁹⁾ いわば幼稚舎の図画教育は、岸田の構想に基づいて草土社の画家たちが実施した図画教育であった。大正13年

8月に幼稚舎が主催して「全国小中学校教員のための美術講習会」を開いたとき、講師を勤めたのも岸田を始め木村、清宮、河野、中川一政といった草土社の画家たちであった。⁽¹⁰⁾

清宮は昭和19年3月に退職するが、椿は昭和2年6月に河野に代って以降、途中外遊のために休職したが、昭和20年3月まで在職した。草土社と幼稚舎との付き合いは、実に23年間の長きに及ぶものであった。

このような長きに及ぶ幼稚舎の図画教育の基礎となった、草土社の図画教育観とはどのようなものであったのかを知るために、先ず草土社時代の岸田劉生の芸術観を振り返ってみる必要がある。

Ⅱ 岸田劉生と草土社

岸田劉生(1891-1929)が中心となって草土社を結成したのは大正4年(1915)のことである。この年の10月に現代の美術社主催第1回美術展覧会が銀座の読売新聞社で開かれた。そのときの目録に同人名で、「此展覧会は次回に開く時から草土社展覧会と称ぶ事にいたしました」と書かれている。⁽¹¹⁾ もともと同人展の必要性を痛感していた岸田は、前以て清宮彬、木村莊八、椿貞雄、中川一政、横堀角次郎、高須光治、中島正貴、飛田角一郎、高橋三千夫と柳沢菊次郎を選んでいたので、岸田を含めてこの11人が事実上の草土社創立同人ということになる。同人の中で岸田の最も古い友人は清宮彬(1886-1969)である。岸田は明治41年(1908)に黒田清輝の葵橋洋画研究所で清宮を知り、清宮を通じて白樺派の柳宗悦や武者小路実篤とも付き合いようになった。また岸田は明治44年に同じ研究所で木村莊八(1893-1958)とも知り合った。従ってこの2人とも既に岸田と共に、大正元年10月のフェザン会の結成に参加していた。椿貞雄(1896-1957)は大正3年10月に岸田が銀座で開いた個展を見て感動し、翌年早々に自作を見せに行ってから岸田に私淑していた。

草土社の命名者はもちろん岸田である。代々木の道を歩きながらふと道

ばたの草を見て、この名を思いついたということであるが、⁽¹²⁾このころ道に根を張った草に対する岸田の深い愛着が並々ならぬものであったことをうかがわせる。その証拠に草土社の第1回展となる現代の美術社展に、岸田は「赤土と草」と題する油彩画を出品した。続く大正5年草土社は4月に第2回展、11月に第3回展を開く。岸田は第2回展にも「切通しの写生」(現在重要文化財)を出品した。

「この頃、道を見ると、その力に驚いたものだ。地軸から上へと押し上げてゐる様な力が、人の足に踏まれて堅くなった道の面に充ちてゐるのを感じた。赤土の原など見てもそれを感じた。そこに生へてる草は土に根を張って、日の方へのびてゐる。その力を見た。自分はよく、これは全く、俺一人の見るものだ。これこそ、自分の眼でみるものだ、セザンヌでもゴッホでもない、といふ事をよく感じた。⁽¹³⁾」

岸田はこれまでに影響を受けた後期印象派のセザンヌやゴッホから脱却して、自分の眼で見て描いたものが「赤土と草」や「切通しの写生」だと言っている。この自信が岸田に草土社を結成させ、また同人たちにも影響を与えた。椿が「赤土の山」や「代々木附近の景」(第2回展)、横堀が「真夏の赤土の坂道」(第3回展)を描き、赤土や切通しが草土社の共通のモチーフとなった。

第3回展から木村が草土社のカタログの編集を担当し、清宮が展覧会のポスターのデザインをした。また木村が46点、椿が37点を回顧展の形式で出品し、岸田は「二つの林檎」や草を持たせた「古屋君の肖像」などを出品した。そして「二つの林檎」は岸田の転期となった。

「この畫をかいて僕は、或る一転期を得た。それはリアリストとして一歩深く入る事が出来たのだ。クラシックの影響からずっと離れた。内の美をよりはっきりと生かせたといふ自覚も得た。自己の中の最高⁽¹⁴⁾の美に一歩近づいた。」

岸田は印象派が、物がそれらしく見えるという外観の美しさに終始して

いて、物がそこに存在するという無限の美しさを犠牲にしていることに気付いた。この無限の美しさを感じ取るのが、画家の心の中の「内の美」（あるいは「内なる美」）である。草や土を「自分の眼でみる」ことが出来たという自信が、二つのリンゴを描いたときにも、自分の「内の美」を生かしたという自信につながっていった。岸田の存在の無限感を追求した静物画の中には、「壺の上に林檎が載って在る」（第3回展）のように幾分神秘感を伴った作品もあったが、第4回展以降にも「林檎三個」や「詩句のある静物」（第6回展）が続いて描かれた。また同じように神秘感をただよわせた草花を持つ「古屋君の肖像」は、明らかにフランドルの画家ヤン・ファン・アイク（1390頃-1441）の肖像画に感化されたものであった。しかし岸田独特の静物画の影響は、清宮の洋梨とコップのある「静物」（第6回展）や中川の瓶と白布の「静物」（第9回展）にも及び、草花を持つ肖像画は椿の「八重子像」（第6回展）に表われた。

この3回展には信州出身の河野通勢（1895-1950）が素描数点を特別出品した。河野は大正4年に代々木で風景を写生していたとき岸田に会っていたが、河野が正式に草土社の同人になるのは第6回展からである。

第2回展と第3回展の間に岸田は医師から肺結核の診断を受け、翌大正6年2月に療養のために鶴沼に転居する。しかしこの年も草土社は4月に第4回展、12月に第5回展と2度開いた。しかも9月の二科展に草土社から岸田、中川、椿が入選し、岸田の「初夏の小路」は二科賞を受賞した。大正7年から草土社展は年1回となり第6回展を12月に開いた。この第6回展から岸田の「麗子像」と「村娘図」が出品されることになる。

「今迄のものはこれ以後にくらべると唯物的な美が主で、これ以後のものはより唯心的な域が多くなっている。即ち形に即した美以上のもの、その物の持つ精神の美、全体から来る無形の美、顔や心にやどる心の美、一口に云へば深さ、この事を僕はこの子供の小さい肖像を描きながら或る処まで会得した。」⁽¹⁵⁾

岸田は5歳になった麗子を描きながら「唯心的な域」あるいは「無形の美」を会得したと言っている。この「唯心的な域」は、岸田にとって装飾の美しさや写実の美しさ以上の最高の美しさを意味していた。

一方この年の9月の二科展には草土社から岸田、木村、中川が入選したが、岸田の出品した5点のうち「手を描き入れし静物」一点が落選した。このときの事情について、審査員の石井柏亭が次のように追想している。

「静物のわきに一個の手首の出で居る変な構図のものなどあった。…手首の出ている方は鑑査員達の厭う処となつて斥けられた。⁽¹⁶⁾」

大正8年の第7回展の頃になると、草土社の画家たちに共通した一種独特の画風が目立ち、それが草土社以外の画家たちにも波及した。これを世間では草土社風と呼んだ。そのことが「美術写真画報」の「草土社展評」にも取り上げられている。

「この草土社風といふ言葉の示す内容には自ら二種の意義があると思ふ。その一つは自然を外光や空気の近代的な科学的研究の下に描かず、ひたすら暗中模索的にただ画家の智的な知覚からきはめて如實的に描かうとする態度と、他の一つは何らかの宗教的情熱を求めて題材をひたすら復興期時代の画家の創作に求めるが如き一種の流風である。⁽¹⁷⁾」

即ち草土社が印象派や後期印象派の光と色彩の分析よりも、デューラー(1471-1528)やホルバイン(1497頃-1543)の冷静な細密描写の方を重んじ、そこへ向けられた宗教的情熱が草土社の同人にも浸透していたことを指摘している。岸田が二科展で落選した「手を描き入れし静物」などは、この宗教的情熱の行き過ぎた作品であった。

大正9年も12月に草土社は第8回展を開き、河野がデューラー風の聖書挿絵54点を出品した。同じ12月に、岸田は30歳を記念して聚英閣から「劉生畫集及芸術観」を出版した。この著書は「芸術観」と「畫集」に自選の「作品年表」を付けたものであった。「畫集」には大正2年から9年まで

の油彩、水彩、素描と口絵を合わせて70点の作品が収録された。「芸術観」には「内なる美」「自然の美と美術の美」のほかに、この年新しく書き下ろされた「装飾論」や「写実論」など岸田の芸術観を知る上に重要な論文が含まれている。

草土社時代を通じて、岸田の美術に対する基本的な考え方は、「芸術観」の中の「内なる美」と「装飾論」に表われている。草土社時代の岸田は、ともすると細密描写を徹底した写実主義者と思われている。しかし必ずしも自然美を至上のものとした画家ではなかった。岸田にとって自然美とはあくまでも人間の意識の内に感じ取られるものであって、意識の外にあるものではなかった。従って自然美がいかに人間の意識の内に育ち、それが美術の美になるかという過程を自分の経験に照して熟考した結果が、これらの論文となったのである。

美は外にはなくて内にあるとすれば、どうしても人間の意識の内に、美をつくろうとする要求なり本能なりを認めないわけにはゆかない。その本能を岸田は「内なる美」と呼んだ。それが本能であるからには、すべての人間の意識の内に与えられているが、ほとんどの人の場合は眠っている状態である。この眠ったままの「内なる美」を、どう目覚めさせるかが先ず問題になる。

「内なる美又は装飾といふものは、生れながらにして、人間の内部に意識されるものではなく、自然の形や色を見る中に誘発されて来るものである。いろいろな形を見て、その中一番好むものを撰る事を知るのが、内なる美の目覚めである。⁽¹⁸⁾」

このように自然の形に誘発された「内なる美」が外に向って形を求めるとき、即ち美術として表現される場合、岸田はそこに三つの方向があると考えている。

「自然物の形をまるでかりずに直接に内から美が形づくられて生れ出て来るもの、即ち只の線、形、色の美、即ち装飾の美、次は自然の

形の中に自己のすがたを見出し、それによって生れて出て来るもの、即ち写実の美、第三は自然の形を記憶し想像し又は観念、心理等無形のものを形に想像して、それを自由に案配し、使駆して内なる美を生かす、即ち『想像の美』である。⁽¹⁹⁾

「内なる美」が直接形づくられて生れるのが装飾美であるから、それは装飾美術に代表される。しかし岸田が「装飾」あるいは「装飾美」と言うとき、必ずしも装飾美術を指すのではなく、「内なる美」の美化機能としての「装飾」、その結果としての「装飾美」の意味に用いられることが多い。装飾美は人工美の最極端にあるとはいえ、自然物を対象とした写実の場合でも、自然物から美を選び出す機能を果すからである。

「写実の美も同じく純粹に人工の美ではある。そしてある云ひ方からすれば、やはり純粹の装飾の美である。あらゆる造形の要素、線も色も、屈曲も、形も凡てが作者の内なる美によって生れたものであるから⁽²⁰⁾は一つとして装飾でないものはない。」

想像や記憶によって描く場合は直接自然物を対象とはしないが、写実と装飾との関係が同じく想像と装飾との関係にも当然当てはまる。このように「内なる美」から生れたすべてのものが装飾美をもつと考えられるので、岸田にとって装飾が機能しているかどうかは、美術の重要な条件となった。

しかし岸田は美術の美を以上の三様の美に限らず、それらよりもう一段深い美、即ち「唯心的領域」や「無形の美」のあることを強調した。それでは「無形の美」を、岸田はどのような性格の美と考えていたのであろうか。

「無限、神秘、嚴肅、壯重、崇嚴、不思議なる生きた感じこれら形以上の感じは皆この美術上の無形の美の様々なる表はれ方である。⁽²¹⁾」

岸田が「二つの林檎」を描いたときこの「無限感」に近づき、「麗子五歳の肖像」を描きながら「不思議なる生きた感じ」を会得したということ

が出来る。

「しかし美術に於てこの装飾以上の域が装飾を離れて単独に表現されるといふ事は難かしい。不即不離といふ言があるが、装飾に即さず又装飾と離れずといふ処にこの唯心的領域がある。」⁽²²⁾

と岸田が言うとき、装飾の機能を媒介として写実や想像にも「唯心的領域」に達する可能を与えていた。

それでは草土社時代に、岸田はどんな立場を取っていたのであろうか。

「自分の行き方はやはり混合の方だ。主に写実を主としてゐるが、装飾を忘れた事はない。一つの画面に装飾と写実と想像が混然としてゐる様なものが描き度い。自分の経験から云ふと、写実の中に実に立派な装飾がある。深く写実を追求すると不思議なイメージに達する。それは『神秘』である。それは無形の美である。それは不思議な装飾的リズムを持つ。自分は写実から入った神秘派と云はれても苦しくな⁽²³⁾い。」

岸田は自分が描きたい「装飾と写実と想像が混然としている様なもの」の例として、ファン・アイク兄弟の描いたゲントの祭壇画(1432)の翼部にある「合奏の天使」と「合唱の天使」の絵をあげている。

以上岸田の「芸術観」は芸術論であると同時に、草土社時代の岸田の信念の披瀝でもある。引いては、後に展開される図画教育観の根底を成すものであった。

大正10年草土社は休会したが、岸田が図画教育に関心を示した年でもあった。岸田の図画教育観が教育雑誌に掲載され、一方では図画教育に関する講演も依頼された。

草土社は大正11年11月の第9回展をもって解消する。既に草土社同人の中には二科展や院展に入選するものが出て、各人が画壇で認められ始めたことと、この年の1月に春陽会が新設されて岸田、木村、椿、中川が客員として迎えられたことも、この解消の原因となった。

Ⅲ 草土社の図画教育観

当時岸田が図画教育に関心を持ったのは、それなりの理由があった。

大正5年(1916)12月に山本鼎(1882-1946)がパリからモスクワ経由で帰国した。山本はモスクワの滞在中にロシアの児童の自由画と農民の工芸美術を見て感銘を受け、これらを帰国後日本でも奨励しなければならないという使命を感じていた。山本は帰国して2年後、大正7年12月に長野県小縣郡神川村の神川小学校で「児童自由畫の奨励」と題して講演を行い、翌年に神川小学校で第1回児童自由画展を開催した。展覧会とその趣旨が新聞によって報道されると、山本に共鳴するものが各地に続出したばかりか、一挙に教育界の問題にも発展したのである。この大正8年は山本が日本児童自由画協会を設立した年で、自由画普及のための展覧会や講演会に奔走することになる。

山本の自由画に関する趣旨は、大正9年8月「中央公論夏季特別号」に発表された「自由畫教育の要点」に明らかである。この中で、山本は自由畫という言葉を選んだ理由を次のように書いている。

「自由畫といふ言葉を選んだのは、不自由畫の存在に对照しての事である。云ふまでもなく不自由畫とは、模写を成績とする畫の事であって、臨本一扮本一師伝等によって個性的表現が塞がれてしまふ其不自由さを救はうとして案ぜられたものである。」⁽²⁴⁾

山本が当面の攻撃目標としたのは、国定教科書の「新定画帖」(1910年刊)であった。この「画帖」の粗悪な印刷は、例え物の形を描かせるためのものであっても、そこにはなんら美術的要素はない。図画教育というものは本来美術教育であるべきなのだから、大人の描いた手本の真似をさせる不自由から生徒たちを解放して、生徒たち自身に自然の形や色を実感させることによって、個性的な絵を「自由」に描かせようと説いたのであった。だから山本は「自由」という言葉が分かりにくければ「創造」と言い

換えてもよいと言っている。⁽²⁵⁾

しかし自由画の「自由」という言葉の意味が、山本の反対者に対しても賛成者に対しても混乱を起こさせる結果となった。反対者たちは自由画を、図画の実用性を無視した放任主義とか伝統美術の否定と受け取ったり、また極端なものはそこに過激思想の危険性があると決めつけた。賛成者たちの方でも、教師の指導の限度や作品評価の規準に戸惑った。

山本にとってまず「新定画帖」の廃止が目的であったから、勢い鑑賞教育にも反対した。美術史上の流派を識別するような鑑賞能力などは小学生にはない。それよりも生徒たちがもっている魅力的な自然観や自由活達な表現力を伸ばすことの方が先決問題だと考えていた。

「自由畫教育に教師たる資格は、美術界の智識に富んで居る事でも、水彩畫が描ける事でもない。唯生徒等の創造を愛する心—それが⁽²⁶⁾あればよいのである。」

これが山本の自由画運動を通じての一貫した信念であった。

この大正9年に山本は島崎藤村と有島生馬監修の児童雑誌「金の鈴」「金の船」や義兄北原白秋が協力した鈴木三重吉の「赤い鳥」から自由画の選者に依頼された。また11月になって慶應義塾幼稚舎を始め学習院や早稲田大学でも自由画教育の講演会を行った。

大正10年12月山本はそれまでの論文を集めた「自由畫教育」をアルス社から出版した。この中のひとつ「自由畫教育の使命」で自由画運動の1年間をこう振り返っている。

「自由畫は併し廣まったものだ。其処らぢうで自由畫展覽會が催され、子供相手の雑誌は皆自由畫の募集をやり、大新聞の日曜附録に三色のグラビアで自由畫が複製され、呉服店文房具店の飾^{ショーウインド}窓にまで自由畫が用ひられるやうになった。⁽²⁷⁾」

このような自由画の犯濫の中で、自由画とは奇妙な絵を描けばよいという風習や、相変らずの頑迷な反論に対して山本は戦って行かねばならなか

った。一方山本は羽仁もと子に請われて自由学園美術科講師に就任し、自
からも自由画教育を実践することになった。

岸田劉生の図画教育に対する活発な意見も、この自由画論争時代におけ
る画家の提言ということが出来る。大正10年7月の「岸田劉生氏の図畫教
育観」(草風生記,「図畫と手工」第31号), 8月の「図畫教育私見一自由畫
に就て一」(谷籙太郎氏筆記の書き直し,「明日の教育」第1巻第4号),
10月の「図畫教育私見」(講演再録,「教育研究」第229号)は、岸田の図
画教育に対する意見を口述筆記したものや講演を再録したものであった。
これらの構想が練られて、大正14年5月改造社から「図畫教育論一我子へ
の図畫教育一」が出版された。この著書は大部分岸田の図画教育私見を系
統立てて述べたものであるが、副題にもあるように娘麗子の三歳から十二
歳までの発育に伴って岸田が試みた図画教育の結果が付け加わえられ、さ
らに附録として「慶應義塾幼稚舎に於ける図畫教育」が収録されている。

この頃になると岸田は図画教育の論客として講演会に招かれることが多
く、また雑誌社のこの種のアンケートにも、しばしば答えている。大正13
年9月大竹拙三編「画家の児童畫観」の「岸田劉生氏は語る」(大竹筆録)
や、大正14年7月「創作手工芸協会」刊行の「現代美術三十名家児童畫の
指導」の「児童畫を選ぶ標準」などは山本鼎の論文と並んで掲載された。
諸学校に招かれて岸田が行った講演会の中には、大正13年8月の慶應義塾
幼稚舎が開催した「全国小中学校教員のための美術講習会」もあった。

岸田の「図畫教育論」については、これまで美術史家よりも教育史家か
ら評価を受けている。⁽²⁸⁾それは岸田が

「図畫教育の第一の目的は必ずしも美術や絵を教へる事ではなく、
美術や絵によって真の徳育を施さんとする事であると云ひ得る。」⁽²⁹⁾

と、はっきりと徳育の問題を掲げたことである。岸田はまず物質文明を追
求するあまりに社会全体が殺伐、粗暴になった大正時代の世相に批判を向
ける。このような時代に、子供の心に善や愛を植えつけるには、子供の心

の中に眠っている「内なる美」を目覚めさせ、それによって子供の性格を美化することが必要である。岸田の文章の随所に出てくる「美醜が分れば善悪も自然と分る⁽³⁰⁾」という言葉は、この時代の欠陥、ひいては教育の欠陥を補うものが美的感情教育であるという信念に基づいたものであった。

この美的感情教育のための最も根本的なことが鑑賞教育とそれを基礎とした自由臨画法であると正面から主張したことが、岸田の図画教育論の特色であった。もちろん岸田は自由画教育が図画教育から粗悪な図画手本を追放した功績を認めるが、

「最も美的教育として有効なりと思はれるのは美術から美を汲みとる事であってこれを除外して、只単に生徒を自然に親しましめ又は自由に畫を描かしめてもそれは美的教育としてはむしろ消極的であつて、有効ではない⁽³¹⁾。」

と批判する。なぜなら自然はもともと美でもなければ醜でもなく、むしろ自然を美しいと感じる「内なる美」を子供の意識の内に育てることの方が肝心であるからである。しかし始めから子供に「内なる美」と言えるほどのものが十分に備わっているわけではなく、その点では教員も子供と大して変りはない。とは言え、自然を写しているうちに子供の心の中に美が育ってくるのを待っているようでは甚だ心許無い。岸田はそれを打開する方法として鑑賞教育の必要性を説いた。

「もう一步進んで積極的に、児童の心に美を接せしめ、交遊せしめるには、それ自身が美的経験によって、成立してゐる美術的作品に接せしめる鑑賞法又は見学法及び、美的法則を内から啓発するところの装飾法と協力して、はじめて、其処に、この自由畫法も、美的正気をより強く得ると云ふ可きである⁽³²⁾。」

岸田は図画教育において、子供の「内なる美」を目覚めさせる方法として、写生画よりも装飾画と想像画を重んじ、用器画や透視画は外から形を描くことを教えるものであるから取り上げなかった。岸田は子供の「内な

る美」を目覚めさせるために、物の不潔や不調和を嫌う人間の本能を積極的に導いて整頓や調和を喜ぶようにさせること、即ち装飾することに興味を持たせ、さらに装飾品を鑑賞させることを推称する。また一方で日常の出来事を想像で描かせることは、日常の事物に子供の愛情を深めさせると同時に、装飾の能力をも養うことになるからである。このように岸田の図画教育論は、岸田が草土社時代に培った持論を根底にして展開される。

更に岸田は、自由画教育が個性を尊重し、模倣を排斥して、教科書の復活を恐れるあまり鑑賞教育を二の次にしたことに対して、美術の美を本当に理解している者なら、過去の美術を避けて通ることは出来ない筈だと反論した。原始時代から現代まで蓄積された美術の美は、自然よりももっと積極的な刺戟を子供に与えることは間違いない。自由画教育が偏重している個性や独創性などは生れながら子供に備わっているものではない。むしろそれらは美術の美を学ぶことによって始めて出来てくるものである。岸田は「自由畫の論旨を突詰めて言ふと、美術を原始時代に還へすこととなる⁽³³⁾」と決めつけた。

草土社の木村莊八も自由画教育を批判した画家のひとりである。友人としての山本鼎と交わした「四ツの手紙」の中で、岸田ほど系統立てて述べてはいないが、教育方法の固まっていない自由画教育を揶揄した。木村が書いたのは、例え子供が大人を驚かせるような面白い自由画を描いても、やがてそれは子供から消滅してしまふ。子供が成長するにつれて消滅しないものは、その子供を導いた健全な大人の指導にあるのだから、自由だけでは足りないというのが、その主旨であった。

「之からの子は不自由でないでせう。然し『自由』でわけがわからずに自由畫をかき自由文をつくり、フワフワ童話をよみ—それは結果が末恐ろしい。自由畫はいゝ。当然それが教育上の土台である。その上に一步カッチリと律を定めたい、大人は子供にかく対す可きが自然の定め、人間公平の情と信じます⁽³⁴⁾。」

この木村の山本に対する意見は素直であるが、かなり辛辣である。しかし岸田も木村も自由画に反対したわけではなかった。ただ自然を写生しているだけでは自然の美しさを捕えることが出来ない。自然の美しさを子供に気付かせる指導者や、それに代わるものを自由画教育ではおろそかにしていることに危機感をもっていたのである。

岸田は今後の図画教育の重大な課題として、鑑賞教育のために古今の美術作品の中から子供に適した教材を作ることを考え、子供用の美術読本の発行に意欲をもっていた。この図画教育雑誌の例として、岸田は慶應義塾幼稚舎が⁽³⁵⁾発行していた「智慧」をあげている。

また岸田は鑑賞教育を一步進めたものとして、子供用の美術読本を自由に臨画させる方法を考えていた。

「自由臨畫とは第一に、何も手本通りに形式的真に近づく様に模写させるのでない事、第二に、なる可子供に自発的に興味本意からその畫を好ましめ、模写さす様に指導する事、等である。⁽³⁶⁾」

ここでも岸田が言おうとしていることは、子供の「内なる美」をいかに誘発させるかということである。そのためには古今の大家の作品を自由に模写させておいて、次に自然を見て描くときのヒントにさせようということである。そのひとつの方法として、レオナルドの描いた草の素描とそれに似た実際の草を並べて模写をさせる例をあげているのは、いかにも岸田らしい発想である。

岸田は娘麗子以外に図画を子供に教えることはしなかった。しかし河野通勢と清宮彬が慶應義塾幼稚舎の図画の授業に一種の自由臨画法を用いている実施例をあげて、幼稚舎での図画教育は自己の図画教育観の「⁽³⁷⁾実際的実証となってくれもの」と信じていた。

結 び

以上自由画論争を中心にして、山本鼎と岸田劉生の図画教育観について

述べてきた。山本の自由画教育の提唱以来、自由画論争に巻き込まれたものは、当然現場で図画教育にたずさわる教師や美術教育の専門家はもちろんのこと、岸田のような画家たちも逃れることが出来なかった。例えば「現代美術三十名家児童畫の指導」や「画家の児童畫觀」というような著書が出版され、その中には山本、岸田はもちろん、石井柏亭、有島生馬、中川紀元、木村莊八、川端龍子、戸張弧雁、石井鶴三、黒田重太郎、長原孝太郎などの名が見える。これらの画家、彫刻家たちは、山本が美術教育の専門家を相手にしたとき、「図畫教育は美術教育である」のか、ないのかを争った原則論は問題にしなかった。画家たちにとってみれば、そんなことは自明のことであって、むしろ単純に自然を見るとか描くとかいうことへの懐疑、あるいは歴史上の名画名作の価値を無視して通れるかどうかといった芸術の本質にかかわる疑念が持ち出されて、山本も応戦に苦慮していた。

そのなかのひとり、有島生馬の場合を例にあげてみたい。有島生馬(1882-1974)は神川小学校での第1回児童自由画展に片山伸と共に講演をする予定であった。そういう立場を承知の上で自由画批判「自由畫を難ず」を大正12年11月の「改造」に発表した。自由画教育者は「自然を見よ」と言うが、従来どの画風にも惑わされず、他人よりも進んだ自然が見えるようになれば、その人は既に大家と言える。なぜなら「真に自然を識るとは実にかくの如き異常な創造を指す」からである。すでに子供は劣悪な雑誌新聞の挿絵から路上の看板広告に至るまで見て知っている。それなのに「子供に臨本も与へず、師伝を排し、単にその思ふまゝを描かせて置く或は写生させて置くことが、子供の模倣性を防ぎ、各人の眼と心で直ちに自然から創造することになると思惟する自由畫論者は楽天家である。」

ましてや世間に流布している自由画が子供たちに最上のお手本と勘違いされた結果、自由画型というものが出来て、今やその弊害が子供たちを束

縛し始めていると指摘した。また有島は「自由畫とは一種の和洋折衷画の謂である」というユニークな意見をも展開する。要するに筆法や材料から見て、日本画の伝統に従ってもいなければ、そうかと言って洋画の約束も守られていない。このような現状からみると自由画を描く先生も生徒も暗中模索をしていて、実に惨めである。

「一流の芸術を子供に与へよ貴い伝統で子供の眼を高く遠く開かせ
て行け。」
と提言した。

実はこのような画家たちに共通した自由画教育批判の立場から、岸田の図画教育論も生まれてきたと見ることも出来る。しかし岸田の図画教育論は単なる画家の感想程度のものではなく、図画教育私見とこどわっているのにもかかわらず、図画教育の目的、方法、そして作品の審査標準などについてかなり詳細に論じられている。この著書を構成する主要な部分が、すでに彼の草土社時代に発表した論文に基づいていることは上述した。しかし、なににもまして、岸田の図画教育論が他の画家たちの意見と異なるところは、古今の名作の鑑賞をすすめることにとどまらず、それを積極的に模倣させることを考えていたことである。

この模倣ということに関していえば、岸田が草土社時代に模倣の天才といわれたことを思い出さないわけにはゆかない。例えば富山秀男氏はその著「岸田劉生」⁽³⁸⁾のなかで

「いったい岸田劉生の芸術発表にとって何がもっとも特徴的だったかと言えは、それは彼がつねに何らかの目標、というか手本をもっていたことである。後期印象派にしろ、この北方ルネッサンス風にしる、またその後のさまざまな画風、表現にしても、みなそうである。その限りにおいて、彼を『模倣の天才』と呼ぶ世評があるのは故なしとしない。」

と述べている。岸田はかつて「模倣は必ずしも悪い事ではない」という一

文を書いたことがある。その中で、岸田は自分を芸術制作に駆り立てる衝動として、自然から受ける美感と既成の美術から受ける暗示のふたつをあげている。特に既成の美術から自然の新しい見方を教えられると、自分の力で、あるいは自分の目で自然を見なおしてみたいくなるもので、そこに模倣本能の働きを認めている。この模倣本能が人間に備わっている以上、一人の芸術家が発見したものが次のまた次の時代の人たちに引き継がれてゆくことになる。従ってある時期画家が感銘を受けた作品に傾倒して、模倣することも起こりうることである。

「古来すぐれた天才はある一面に於てこの模倣性の強い人であった。事実⁽³⁹⁾に照して、自分より古い人のものに感心し切り、一時は全くそれに感化し切れなかった人は少ない。」

これは岸田が、セザンヌやゴッホからファン・アイクやデューラーに至るまで感化を受けた自己の体験から言っているのもであって、自己弁護とは思われない。

岸田は芸術制作における模倣本能の働きを熟知していたからこそ、子供の模倣本能を頭から軽視したり、抑圧しようとしなかった。むしろ模倣本能を生かしながら、子供自身の「内なる美」を、いかに目覚めさせるかを考えていたのであった。その方法が、岸田自身の体験から編み出された自由臨画法であったとすることが出来る。

註

- (1) 「稿本慶應義塾幼稚舎史」(慶應義塾幼稚舎編 1965) 448頁、以下「慶應義塾幼稚舎史」と略記。
- (2) 「岸田劉生全集」(岩波書店 1979) 第7巻 83頁、以下「全集」と略記。
大正11年3月6日の日記に以下のように記されている。

「及川君といろいろ話す。幼稚舎で出す読本の挿エの事聞いたら、実はかいていただき度いのだがといふ。少しなら描いてもいゝがと云ひ結局少しばかり引うけあとは河野や清宮にたのんでみたらと云ふ。及川君も

実はさう思つてみたさうで喜ぶ。その他幼稚舎の生徒に畫を教へる事なども話しがあつたが、これも月に一度か二度なら引きうけてもいいと思ふ。」

この日記の文中で「読本」というのは「新兒童読本」のことである。

(3) 「慶應義塾幼稚舎史」 485頁

(4) 「慶應義塾幼稚舎史」 485頁

吉田小五郎「河野通勢先生」(慶應義塾幼稚舎同窓会報 昭和27年5月10日)によると、河野の就任は「多分清宮さんが岸田劉生氏の推薦で来られ、その清宮さんの勧めであつたのであらう」と記されている。

(5) 「智慧」の一覧表

年次	発行年	発 行 月	装幀画家名と表裏の図柄
第1年	大正11年	4 5 6 7 8 <u>9</u> 10 11 12	岸田劉生 (表) 童子嬉遊 (裏) 船に象
	" 12年	1 2 <u>3</u>	
第2年	" 12年	4 5 6 7 <u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> <u>11</u> <u>12</u>	岸田劉生 (表) 三人童子と桃 (裏) 椿
	" 13年	<u>1</u> <u>2</u> 3 <u>4</u> 5	
第3年	" 13年	<u>6</u> 7 <u>8</u> 9 10 11 12	清宮 彬 (表) 迷宮 (裏) 智慧の環寿字
	" 14年	1 <u>2</u> 3 4 5 6	
第4年	" 14年	7 <u>8</u> 9 10 11 12	河野通勢 (表) 格子に花 (裏) 洋館屋敷風景
	" 15年	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u>	
第5年	" 15年	4 5 6 7 <u>8</u> 9 10 11 12	
	昭和2年	<u>1</u> 2 3 4	
第6年	" 2年	5 6 7 <u>8</u> 9 10 11 12	清宮 彬 (表) 門に花鳥 (裏) 少年と犬
	" 3年	<u>1</u> 2 3	
第7年	" 3年	4 5 6 7 <u>8</u> 9 10 11 12	椿 貞雄 (表) 七夕と童女 (裏) 菓物籠をかかげる童子
	" 4年	<u>1</u> 2 3 4	
第8年	" 4年	5 6 7 <u>8</u> 9 10 11 12	清宮 彬 (表) ラグビーボールを持つ幼稚舎生 (裏) 止り木にとまった鳥
	" 5年	<u>1</u> 2 3	
第9年	" 5年	4 5 6 7 <u>8</u> 9 10 11 12	椿 貞雄 (表) 桃 (裏) 鯖
	" 6年	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u>	

草土社の図画教育

第10年	昭和6年	4 5 6 7 <u>8</u> 9 10 11 12	清宮 彬 (表) 幼稚舎生の寒山拾得 (裏) 菓物籠
	" 7年	<u>1</u> 2 3	
第11年	" 7年	4 <u>5</u>	清宮 彬 (表) 花で囲まれた少年と犬 (裏) 黒板ふきとチョーク
		8 (終刊記念号)	清宮 彬 (表) 机に伏した子供 (裏) 交差したペン

以上は現在幼稚舎に保存されている「智慧」について調べた結果であるが、第2年のように欠本の多い年があるので、休刊した月を決めることは差し控えた。その代りに現在雑誌の見当たらない月の下に下線を引いておいた。大正11年4月から昭和7年5月までに、年10冊の予定で100冊発行され、昭和7年8月に終刊記念号が通巻第101号として出た。

(6) 「慶應義塾幼稚舎史」 453頁

但し現在幼稚舎に保存されているのは、第2巻、第3巻、第5巻の3冊で、いずれも46判25頁前後のものである。

(7) 「文と詩」の一覧表

通巻	発行年	発行月	装幀画家名, 表裏と図柄
第1巻	昭和7年	10 11 12	清宮 彬 (表) 柿 (裏) 蝶
第2巻	" 8年	2 3	椿 貞雄
第2巻	" 8年	5 6 7 12	(表) 椿の花
第3巻	" 9年	2 3	(裏) 格子に文字
第3巻	" 9年	5 6 7 11 12	河野健美
第4巻	" 10年	2 3	(表) 白壺に梅花 (裏) 梅一枝
第4巻	" 10年	5 6 7 10 11 12	清宮 彬
第5巻	" 11年	2 3	(表) 芥子の花 (裏) 貝殻
第5巻	" 11年	6 7 (第4, 5号)	椿 貞雄
第6巻	" 12年	11 12 (第7, 8号)	(表) 春夏秋冬の花と菓物 (裏) 花
第6巻	" 12年	4 5 7 (第4, 5号)	河野健美
第7巻	" 13年	11 12 (第7, 8号)	(表) 白壺館 (裏) ヨット
第7巻	" 13年	3	
第7巻	" 13年	6 7 (第3, 4号)	清宮 彬
第8巻	" 14年	11 12	(表) 金魚 (裏) おたまじゃくし
第8巻	" 14年	3	

第8巻	“ 14年	6 7 12 (第4, 5号)	河野健美 (表) 樹 (裏) いちぢく
第9巻	“ 15年	3	
第9巻	“ 15年	7 (第2, 3号) 12	清宮 彬 (表) 芥子と蜂 (裏) 花のつぼみ
第10巻	“ 16年	3 7	
第11巻	“ 17年	4 (終刊号)	

- (8) 岸田「図畫教育論」「全集」第3巻 612頁
- (9) 河野の教育法については、木村莊八が松屋の展覧会を見て書いた「慶應幼稚舎の図畫」(「アトリエ」大正15年6月)にも岸田とほとんど同じようなことを書いている。それと同時に、木村は「河野以外には此の方法は輕卒に型で採用すると最も危ないと思ふ」と、指導者が誤解しないよう警告している。
- また河野の授業風景については、吉田小五郎「河野通勢先生」(註4)の中に次のように記されている。

「時に教室で黑板や生徒の畫用紙に繪を描いて見せてをられるのを見たことがある。実に何といふか、考へるの筆つきのといふ段でなく、よどみなく流れるやうに複雑な繪が出来てゆくのである。」

また、その結果でもあろうが、吉田は

「河野さんについて子供の繪を見ると構図も色彩も忽ち河野さんの影響を受けることが著しかった。」

とも述べている。吉田が言うように、大正13年から14年ころの「智慧」に掲載された幼稚舎生の原色版の繪を見ていると、河野あるいは岸田のこの時代の静物画に似たものが目立つ。

清宮は「兒童圖畫教授上の愚見」(「技芸」大正13年12月)の中で、実際に圖画教授をやってみて、時間も足らず設備も不十分な上に、子供への世間や学校からの影響が大きいので、なかなか理想通りにはゆかないと言う。自分に出来る範囲の教授法として次のように述べている。

「私は兒童たちの圖畫の大部分の時間を寫生に費させて居ります。その間臨畫、想像畫をやらせて居りますが、臨畫は別に手本を買はせるわけではなくて、私が勝手な畫を黑板に描いてそれを兒童に寫させます。…勝手に各自その上に色彩をさせて行きます。それから兒童の畫の性質に依つては日本畫めいたものを描かせて居ります。……いろんな點から考へまして、下級生には色鉛筆、クレヨン、上級生には水彩畫の繪具を使はせることにして居ります。」

そして清宮は、どんな繪でも絶対に直さないで、線や色のよい所を見つけ

てそれを引き出すように努めていると言っている。

最後に椿に関しては、「慶應義塾幼稚舎同窓会報」（昭和33年1月20日）に次のような追想が書かれている。

「よく生徒の手をとって絵を直されたり、ご自身お手本画をかいてみせるなど、懇切なご指導ぶりであったという。しかしこうしたおやさしい半面、多くの異論や反対を押しきって、授業に油絵画の指導をおとり入れになった。」

幼稚舎における油絵の使用には、長崎正造氏の次のような回想（「三田評論」昭和49年5月）があるので付け加えておく。

「6年生の頃、図画の時間は、故河野通勢画伯が先生で、これも教科書はなく、クレヨン画の写生がおもだつたが、小さな油絵の道具も買ってサムホール板に画いたりした。」

(10) 「慶應義塾幼稚舎史」 487頁

「全国小中学校教員のための美術講習会」は大正13年8月1日から1週間開催され、講師には岸田、木村、清宮、河野、中川のほかに梅原龍三郎と山本鼎も招かれたが、梅原と山本は欠席した。講義は午前、実習は午後という組み合わせで、出席者は約100名であった。

岸田の日記（「全集」第9巻 248-252頁）によると、8月6日に「美術品の非恒久性と非奉仕的境地」と「図畫教育」について講義している。前者の内容は、岸田が前年に京都の第三高等学校で講演した「美術品の非恒久性に就て」（「全集」第十巻 590頁）と同じようなものであったかも知れない。その他の講師の講義の内容は不明。

(11) 「草土社今昔談」 「全集」第三巻 422頁

(12) 同上 421頁

(13) 「自分の踏んで来た道」 「全集」第二巻 521頁

(14) 同上 525頁

(15) 同上 528頁

(16) 石井柏亭「岸田君の芸術」（「みづゑ」昭和5年2月号）

(17) 「岸田劉生の草土社」展カタログ（下関市立美術館 1985）120頁

(18) 「写実論」 「全集」第二巻 419頁

(19) 「内なる美」 「全集」第二巻 370頁

(20) 同上 372頁

(21) 「美術」 「全集」第二巻 356頁

(22) 「装飾論」 「全集」第二巻 400頁

- (23) 「内なる美」「全集」第二巻 376頁
- (24) 山本鼎「自由畫教育の要点」(黎明書房復刻版「自由畫教育」所収 昭和57年)
3頁
- (25) 同上 3頁
- (26) 同上 15頁
- (27) 山本鼎「自由畫教育の使命」(同上所収) 32頁
- (28) 金子一夫「続・日本の近代美術教育史(29)」(美育文化 1930)
上野浩道「芸術教育運動の研究」(風間書房 1931)
長谷川哲哉「岸田劉生の美術教育論に関する一考察」(大学美術教育学会誌
1947年7月号)
箕田源二郎「絵画の学習」(国土社「教育」1960年10月)
山形寛「日本美術教育史」(黎明書房 1967)
- (29) 「図畫教育論」「全集」第三巻 514頁
- (30) 「図畫教育私見」「全集」第十巻 706頁
- (31) 「図畫教育論」「全集」第三巻 540頁
- (32) 同上 554頁
- (33) 「図畫教育私見」「全集」第十巻 708頁
- (34) 「四ツの手紙」(山本鼎「自由畫教育」所収) 203頁
- (35) 「図畫教育論」「全集」第三巻 562頁
- (36) 同上 563頁
- (37) 同上 613頁
- (38) 富山秀男「岸田劉生」(岩波新書 1986) 89頁
- (39) 「雑感(その二)」「全集」第二巻 544頁

本論文は昭和61年度松永記念文化財研究基金の補助を受けて作成したものである。



図1 岸田劉生「智慧」表紙

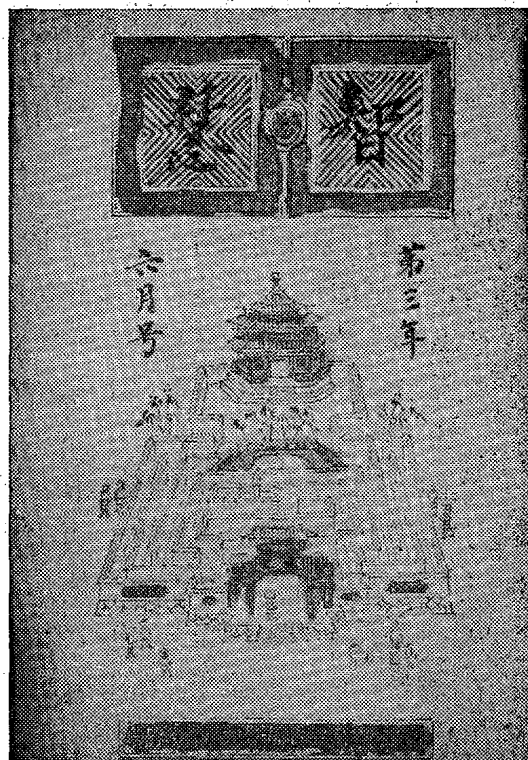


図2 清宮 霽彬「智慧」表紙



図3 河野通勢「智慧」表紙



図4 椿 貞雄「智慧」表紙

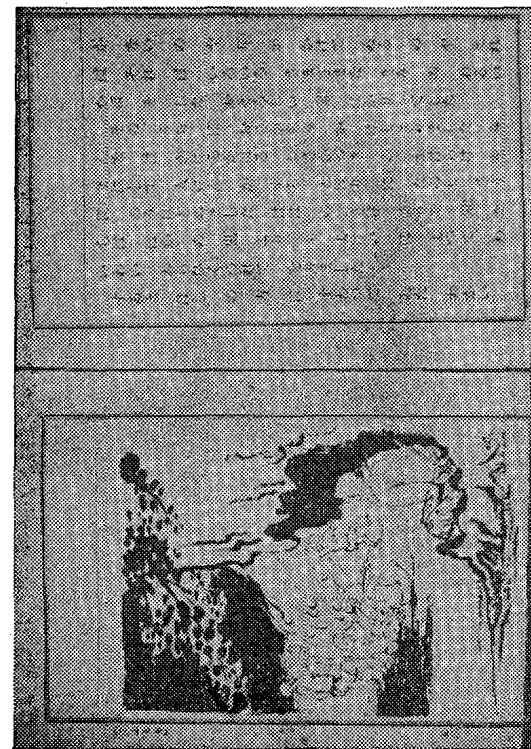


图 5 清宮 彬「新児童読本」第三卷 挿絵

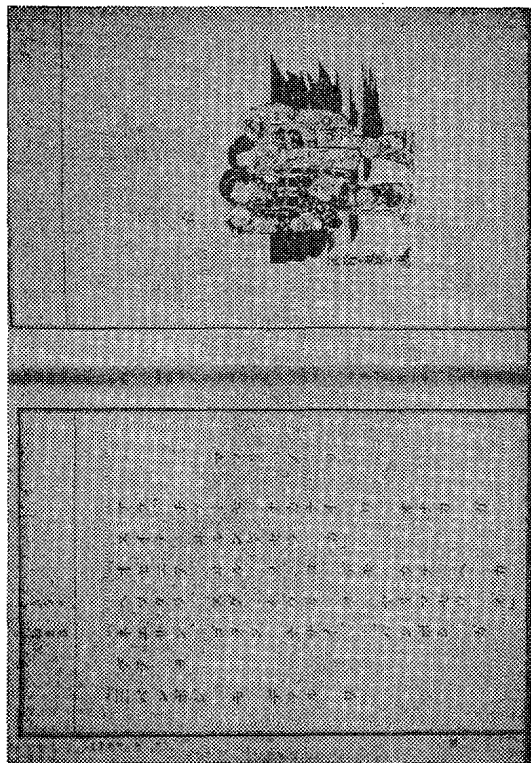


图 6 河野通勢「新児童読本」第二卷 挿絵

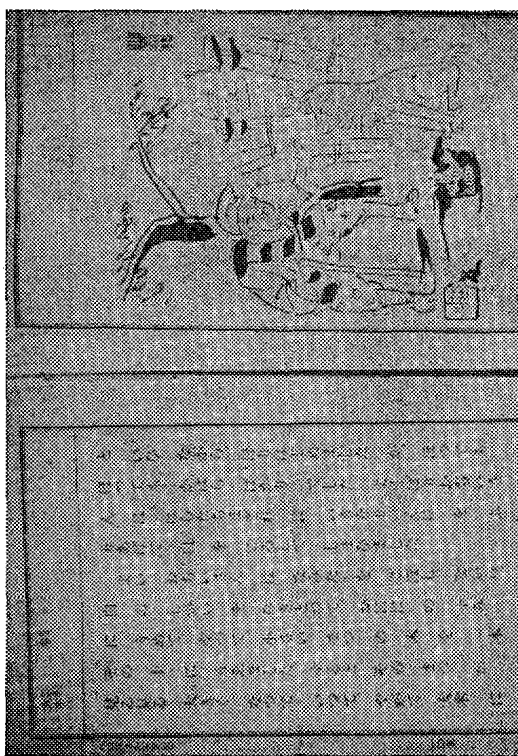


图 7 木村莊八「新児童読本」第三卷 挿絵

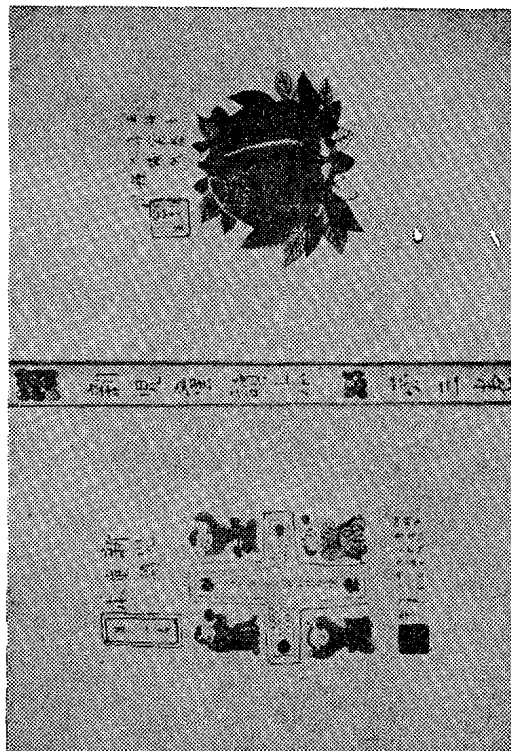


图 8 岸田劉生「新児童読本」第三卷 表紙及び裏表紙