

## 浅井忠の美術教科書

— 洋画指導からデザイン指導へ —

並 木 誠 士\*

### はじめに

明治時代を代表する洋画家のひとりである浅井忠（1856-1907）は、画家としての活動のかたわらで、美術教科書の執筆を精力的におこなっている。同時代の画家のなかでもその数は突出しており、しかも、その活動時期のほぼすべての期間にわたり、複数の出版社から教科書を刊行している。

浅井が最初に手がけた教科書は、高橋（柳）源吉（1858-1913）との共著による明治15年（1882）の『習画帖』で、刊行したのは源吉の父でもある高橋由一（1828-94）が主宰する天絵学舎である。

のちに簡単に触れるように、浅井が活動していた時期は、美術教科書の黎明期にあたる。さらに、教育の場における鉛筆（洋画）と毛筆（日本画）のせめぎ合いの時期であった。そのため、洋画を普及させることに力を注いでいた浅井であれば、教科書というメディアを用いて洋画技法を流布させようとしていたと考えることは可能である。

一方、浅井は、明治33年にパリ万国博覧会を視察して、アール・ヌーヴォー全盛のパリでデザインに触れて、東京美術学校教授の籍をなげうって、明治35年に京都高等工芸学校図案科の教授に転任する。京都では学内外で図案の指導をおこないながら、関西美術院などでは洋画の指導者としても活躍し、また、軽妙な日本画をも手がけて、東京時代とは異なる顔を見せている。

本稿は、以下の2点を明らかにすることを目的とする。

ひとつは、何故浅井は明治15年という早い段階で教科書を作成するようになったのか。この点については、おもに第3章で検討する。第2点は、京都高等工芸学校（以下、京高工と略す）を中心とする京都での活動は、浅井の教科書にどのように反映しているのか、である。これに

---

\*なみき せいし 京都工芸繊維大学

については第5章で扱う。

以下では、本論の導入として、まず第1章で浅井の生涯を概観し、第2章で「美術」教科書の系譜を概観する。

## 第1章 浅井忠の生涯

まず、浅井忠の生涯を簡単に振り返ることにしたい<sup>1)</sup>。

浅井は安政3年(1856)に佐倉藩の武士の家に生まれる。武芸の習得をするかたわら、幼い頃から絵画には興味を示していた。はじめ、日本画を学んだようだが、明治7年(1874)に東京に出るに及び浅井の関心は洋画へと移行する。

東京に出た浅井は、イギリスより帰国した國澤新九郎(1848-77)が開いた画塾彰技堂に明治9年3月に入門するが、この年の9月には工部省に美術学校(工部美術学校)が開設されたためそこに移り、小山正太郎(1857-1916)、松岡寿(1862-1944)などとともに1期生となる。

工部美術学校の絵画教師はイタリア人画家のアントニオ・フォンタネージ(Antonio Fontanesi, 1818-82)であり、浅井はフォンタネージの人柄とその画風に強く惹かれたようだ。その指導のもとに、浅井は古典的で重厚な画風を身につけることになる。明治30年に浅井に弟子入りして以来、浅井と親しく交流していた石井柏亭(1882-1958)によれば、工部美術学校には、浅井や小山、松岡らすでにある程度の技術を身につけていた人が入学する本科と、初学者が入る予科があり、予科には曾山幸彦、田崎延次郎らに加えて、当時は珍しかった女子の画学生である大島雛子、岡村政子、神中糸子らが入学した<sup>2)</sup>。予科生には自在画とは別に用器画、遠近法、水彩画など基礎的な科目が課せられたと記されている。そして、興味深いのは、「松岡、小山、印藤、浅井と云ふ様な本科生の優れた人達が之等初学の女生達の指導を命ぜられた」((註)2前掲書, 12頁)ことであり、しかも、その指導ぶりをうしろでフォンタネージが見ていたということである。フォンタネージは本科生が将来画家として一人立ちをするだけでなく、洋画の教育者としても大成することを念じていたのかもしれない。そして、ここに浅井の絵画教育の原点がある。

しかし、フォンタネージは病を得て明治11年に帰国することになる。後任として決まったのがプロスペルマ・フェレットティ(1836-93)であった。しかし、彼は絵画の素養も十分でなかったようで、浅井や小山、松岡たちは反発して退学する。退学した彼らは洋画の研究団体十一会を結成し、ここでは若いメンバーが力を合わせて洋画の研鑽を積んだ。この時期の浅井の活動については十分に確認されているわけではない。そして、この時期に最初の教科書『習画帖』を刊行するのである。

開化期には洋学を研究する動きが強く、その流れで工部美術学校も設立されたのであるが、

その工部美術学校も、財政難等の理由で明治16年には廃校となる。しかし、実際にはその背景には、この時期に顕在化してきた日本画と洋画のせめぎ合いがあった。やがて洋画排斥の動きが顕著になり、『習画帖』刊行の年である明治15年に開催された第1回内国絵画共進会には洋画の出品が拒否されるような状況であった。そのようななかでの工部美術学校の廃校であった。明治16年には浅井や小山、本多錦吉郎（1851-1921）たち若手の洋画家は洋画排斥運動に対抗する大会を開くなど積極的に洋画の地位向上につとめている。なお、洋画の出品が認められた明治20年の東京府工芸品共進会では、浅井は《農夫帰路》（ひろしま美術館）、《寒駅霜晴》（現所在不明）を出品して、後者で妙技2等賞を獲得する。これが浅井の実質的な画壇デビューとなった。そして、明治22年には東京美術学校が開校するが、そこには日本画の教室しかなかった。そのために浅井たちは同年に明治美術会を創設して活動をはじめた。

明治26年には、フランスに留学をしていた黒田清輝（1866-1924）が帰国し明治美術会に加わる。黒田は、明治17年に渡仏して19年からは画家になるべく修行をはじめた。それ以来、長く本場で洋画を学んでおり、1891年（明治24）には《読書》がフランス芸術家協会に入選、93年（明治26）には《朝妝》が国民美術協会に入選を果たすなどの成果をあげていた。何より黒田は、パリで印象派が台頭する様子を目の当たりにしており、海外の新しい絵画状況を熟知していた。帰国後の黒田は、山本芳翠（1850-1906）の生巧館を明治27年に譲り受け、その後、久米桂一郎（1866-1934）とともに洋画研究所天真道場を開いている。フランスにおいて印象派の影響を直接受けてきた黒田一派の明るい作品は新派あるいは、外光派、紫派と呼ばれ、それに対して、イタリア人フォンタネージによりイタリア系の古典的でアカデミックな画風を学んでいた浅井たちは、旧派あるいは脂派と呼ばれた。黒田たちは、明治29年には白馬会を創始して明治美術会から離れることになる。また、同年に黒田が東京美術学校に新設された西洋画科の教授となり、遅れて明治31年には浅井も美術学校の教授となっている。新派、旧派を並べるバランス人事ということができよう。

しかし、着任まもなく浅井は、1900年パリ万国博覧会を機に「西洋画研究」のためにヨーロッパ留学をすることになる。長くフランスに滞在した経験をもつ黒田の手前、本場ヨーロッパの絵画に接することは、この時期の浅井にとってきわめて重要であったと考えてよいだろう。

そして、そのパリで、浅井は、京高工設立準備のためにヨーロッパ視察に来ていた中澤岩太（1858-1943）と出会い、京高工図案科教授就任を打診され、それを受けることになる。浅井は、アール・ヌーヴォー全盛のパリで図案（＝デザイン）の重要性に気づき、図案教育への転身を決めたとされるが、その背景には複雑な様相があったことは想像に難くない。パリから送られてきた浅井の手紙をみると、博覧会等で目にしたヨーロッパの絵画に対して、みずからを含む日本の絵画全体が見劣りすることが書かれている。デザインへの関心と同時に、洋画への深い絶望も感じていたと考えてよいだろう<sup>3)</sup>。明治35年に帰国をし、いったん京都で中澤と会っ

たあと東京に戻り、その後すぐに京都に戻って京高工の開校を迎える。開校は明治35年9月23日であった。

浅井は、京高工での教育に加えて、陶芸・漆芸の制作に携わる若い職人たちと遊陶園（明治36年）、京漆園（明治39年）といった研究団体を組織して、制作の現場に積極的に図案の提供をおこなう。浅井の活動は、京都の工芸界に大きな影響を与えるが、5年後の明治40年、第1回文部省美術展覧会（文展）の出品と審査に加わったことを最後に、この年の12月に病没する。

以上、浅井の生涯を駆け足でみてきたが、この略歴でもわかるように、浅井の表現活動は、パリでの2年間を挟んで、それ以前の東京時代と以後の京都時代で大きく変化する。前者は、洋画のトップランナーとして自覚していた浅井であり、後者は、みずからの洋画が時代遅れであると悟り、同時にデザインという新しい表現を獲得した浅井である。

## 第2章 「美術」教科書の系譜

ここでは、先行研究をまとめるかたちで、わが国の絵画教科書の歴史を簡単に振り返ってみよう。日本の美術教育史を牽引した金子一夫によれば、幕末から大正時代までの教科書の歴史は「Ⅰ鉛筆画時代—西洋画教育の導入とその日本化 幕末期から明治21年まで」「Ⅱ毛筆画時代—日本的図画教育 明治21年から明治34年」「Ⅲ教育的図画時代—西洋的図画・日本的図画・その他の統合 明治35年から大正6年」にわけることができる<sup>4)</sup>。以下、金子の区分にしたがいながら、美術教科書の展開を概観してみたい。

わが国で最初に作成された絵画の教科書は、明治4年（1871）に刊行された川上冬崖（1828?-81）による『西画指南』である。この本は、イギリス人ロバート・スコット・バーン（1825-1901）による“*The Illustrated Drawing Book*”（1853, 57）を冬崖が翻訳したものである。冬崖は、信濃国に生まれ、江戸に出てはじめ円山・四条派の画家に学ぶが、幕末期には江戸で洋画の研究機関である蕃書調所に出仕、以後、遠近法など西洋画の理論を学び西洋画法の第一人者となる。明治維新後は、画塾「聴香読画館」を開き、西洋画を志す後進を指導した。この『西画指南』が、対象を正確に捉えることのできる有益な新しい「技術」として考えられていた西洋画の位置を反映した指導書であることは、その凡例の冒頭に「世ニ画図ノ有用欠ヘカラサル」とあることから明らかである。「初学ノ人」に照景法、陰影などの西洋画の理論を伝授することを目的としていた。翻訳ではあるが「西画」の「指南」という書名によってもこの本の性格は明らかである。

この『西画指南』もそうだが、明治初期における教科書については、西洋の翻案が中心であるため、当然のように毛筆ではなく、鉛筆画による教育が前提である。そして、翻訳本である限りは、原本の挿図をそのまま使用することが考えられる。しかも、前半部分を占めているの

は「図」的な形態のとらえ方であり、絵画制作というよりは作図に近いものである。しかし、やがて、そのような翻訳ベースの理論書ではなく例図集（手本集）的な教科書になる。それと同時に、示される図も、利用者により身近なモチーフが選択されることになる。そうすると、当然ではあるが、画家が関与する事例が多くなる。その最初期のものが、次章で詳述する浅井忠と高橋源吉による『習画帖』である。また、小山正太郎、守住勇魚（1854-1927）ら明治9年に設立された工部美術学校で学んだ初期洋画家たちも相次いで教科書作成をしている。

彼ら洋画家たちが教科書作成に多くのエネルギーを注いだ背景には、教えるべきは新技術としての洋画法であるという考えがあり、同時に西洋画法の普及を図る目的もあった。彼らは、やはり新来のツールである鉛筆を用いた指導をおこなった。

このように、明治20年頃までは、西洋画家の作成した教科書が主流であったが、先述のような西洋画排斥の背景があり、この頃を境に徐々に日本画家による教科書が増えてくる。日本画家による教科書も例図が主体であるが、そこでは「運筆」という毛筆を意識した概念が中心になっている。

第二期にあたる毛筆画時代の幕開けを飾るのが、明治21年に巨勢小石（1843-1919）が手がけた『小学毛筆画帖』である。京都では、明治13年に日本で最初の公立画学校として京都府画学校が開校するが、小石は、それにあたって尽力をしたひとりである。画学校開設に携わった他の画家も、この時期にはそれぞれに教科書を手がけている。実際に明治20年代から30年代には多数の毛筆画教科書が世に出た。

なお、明治22年の東京美術学校開校前後が毛筆画教科書の台頭期であったことは次の有名なエピソードからも明らかである。

近代日本を代表する日本画家のひとり横山大観（1868-1958）は、東京美術学校の第1期生である。この大観が東京美術学校に入学するにあたって、受験には実技の試験があるが、その鉛筆画、毛筆画のどちらかを選択することになっていた。毛筆による制作にいまひとつ自信がなかった若き大観は、鉛筆画で受験をすることを決めていた。その理由は、尋常小学校以来、鉛筆画は経験があるからというものであった。つまり、慶應4年/明治元年生まれの大観の世代は、学校教育というシステムのなかで鉛筆画を習得していたのである。

ただし、このエピソードはここでは終わらない。周囲を見渡した大観は、学校教育の場だけにとどまらず画塾においても鉛筆画の修行を積んでいる受験生が多くいることに気づき、勝ち目がないと考えて、受験生の少ない毛筆画で受験することをその場で決めて、試験官であった今泉雄作（1850-1931）に申し出て許可されて、結果的に合格を勝ち取ることになる。『大観自叙伝』に収録されているこの著名なエピソードにより、われわれは明治20年代初頭における鉛筆画と毛筆画のせめぎ合いの一端を知ることができるのである。

もちろん、このような鉛筆画から毛筆画への転換の背景には、前章でも触れたような岡倉天

心を中心とする伝統回帰の方針がある。以後、東京でも京都でも多くの日本画家が毛筆画を指導する教科書を作成している。ただし、この時期にあっても鉛筆画教科書がまったく払拭されたわけではなく、むしろ併用時代といってもよいような様相であった。このことは、つぎの第Ⅲ期のあり方にも関連する。

そして、1900年に、パリ万博に合わせて開催された第1回世界図画教育会議を経て、明治35年に「普通教育ニ於ケル図画取調委員会」が設置され、教育的な図画教科書の時代がはじまる。

明治36年には小学校で国定教科書制度が定められ、37年には中等学校用図画教科書が刊行されるが、それは毛筆・鉛筆・ペンを併用するものであった。小学校に関しても、明治37年から38年にかけて教科書が刊行されるが、これも『毛筆画手本』『鉛筆画手本』『小学校教師用幾何画法』であり、毛筆と鉛筆は引き続き併用されていることがわかる。

このような時期を経て、明治43年には、図画の国定教科書として、アメリカで1904年に刊行された“*Textbooks of Art Education*”を参考にしたとされる『新定画帖』が加わることになる。しかし、本稿で着目する浅井忠は明治40年の年末に病没しているため、『新定画帖』以降の展開については本稿では対象としない。

### 第3章 浅井忠の教科書(1) — 『習画帖』作成をめぐる

#### 3-1 『習画帖』とは？

ここからは、浅井忠の教科書作成について考察することとしたい。

浅井が手がけた最初の教科書は、先述のように明治15年(1882)3月に高橋由一の息子源吉とともに刊行した『習画帖』4編21巻である。全21冊からなり、第1編を基礎として、以降は器物・花卉・樹木・禽獣・人物・景色と主題別に並べていることが凡例に記されている<sup>5)</sup>。

第2編から第4編までは、主題(「図画ノ原品ニ在ル天然ノ秩序」)別になっている。「運筆」の難易により分かれているのではないので、第1編を終えたのちには「前後ヲ問ハズ」にどこから学んでもよいとする。そして、「人物景色ニ限り殊ニ巻数ヲ増加スルハ其区域自ラ広ク且趣味モ亦高尚」であるからだとする。つまり、人物画風景画を主題の上位に置き、「能ク習熟セシメント」することが、この本の目的であると記している。これにより、本書があくまでも絵画の習熟を目指しているものであることがわかる。

本書は、それまでのモチーフを羅列的に配している「博物図的な」教科書と比して、はじめて「絵画的」な表現を獲得しているといわれている<sup>6)</sup>。そこに画家としての浅井と高橋源吉が関与したことの意義もあったと考えられるが、むしろ、この時期の浅井と源吉の活動を考えれば、「絵画的な」教科書の作成は、次節でみるように、ある意味で必然的であった。なお、

この『習画帖』は、ほぼ同じ内容で、明治18年には、文部省の依頼を受けて『小学習画帖』8編として刊行されている。『浅井忠』（京都新聞社、1986）所収の年譜によれば、このときの文部省編輯局長は、浅井が佐倉から上京してきた際に寄宿した西村茂樹（1828-1902）であったと記されており、その縁故での刊行であった可能性が示唆されている。

前章でも指摘したように、浅井が洋画界において実質的にデビューしたのが、明治20年の東京府工芸品共進会に出品した《農夫帰路》と《寒駅霜晴》であったとすれば、浅井の教科書へのかかわりはかなり早い時期にはじまっていたことがわかる。

では、ここであらためて明治15年という早い時期に浅井が教科書編纂にかかわった背景について考えてみたい。

### 3-2 『習画帖』作成の背景

浅井は、明治11年11月に工部美術学校を退学し、小山正太郎らと十一会を組織して在野で活動続ける一方で、明治12年2月に東京師範学校図画教員となる。9月には同校助訓になり、明治14年7月には東京師範学校助教諭に任ぜられるが、ほどなく依願退職をしている。そして、明治15年に、はじめての教科書である『習画帖』を天絵学舎内の白受社から発行することになるのである。この時期の浅井は、公的には無職ではあり、文字通り在野で絵画制作を続けていたと考えられるが、実際には高橋由一と深く関わっていた可能性がある。

ここで一旦浅井から離れて、この時期の高橋由一の位置を確認しておこう<sup>7)</sup>。洋画制作において先駆的な活動を続けていた由一は、明治6年には早くも画塾天絵舎（のちに天絵学舎）を開き、由一自身および弟子たちの作品の展覧会をおこなっている。さらに、明治13年には美術雑誌の先駆けとなる『臥遊席珍』（主筆は息子の高橋源吉）を発行、同14年には美術館的施設として螺旋展画閣を構想している。また、明治18年に文部省に設置された図画取調掛に対して、源吉とともに西洋画中心の美術取調局の設置を主張している。つまり、由一は絵画の展示公開、美術ジャーナリズム、美術館、絵画による文化財保存などについての主張をつぎつぎと提出しており、たんに画家であるにとどまらず、洋画を積極的に普及・活用するように動いている。このような由一の積極的な活動は、当然、洋画を志していた浅井に影響を与えであろう。

共著者である源吉は、由一の長男である。明治10年に工部美術学校に入学するが、浅井や小山と同様に明治11年11月に退学をする。十一会の立ち上げにも参加している。『画伯高橋由一翁伝』<sup>8)</sup>によれば、由一は、明治12年6月に東京府の許可を得て天絵舎を天絵学舎と改称して、画学生の指導をおこなっていたが、「専ら長男源吉を以て教授に関らしむ」とあるため、十一会での活動の傍らで由一の右腕となって実技指導をおこなっていたことがわかる。一方、明治41年3月22日に東京赤坂で開かれた洋風美術家追弔会の際に配布された『追弔記念洋風美術家小伝』（著者兼発行者本多錦吉郎）<sup>9)</sup>の五百城文哉の項目には「明治十七年の頃洋画に志し

高橋由一翁に従ふ偶々隠居し天絵学舎下谷稲荷町の宗源寺に移る君乃ち其舎に入り翁の嗣子源吉及浅井忠小山正太郎等の指導を受く」とある。これによると、由一の元で浅井や小山も源吉とともに絵画の指導にあたっていたことがわかる。

つまり、これらの資料を考え合わせると、高橋由一为天絵学舎では、少なくとも明治12年6月以降に、源吉を中心に実技指導をおこなっており、おそらくは浅井や小山もそこに加わっていた可能性が高い。さきに触れたフォントネージの指導がいかされたのかもしれない。この時期の浅井は明治14年7月に東京師範学校の助教諭に任ぜられるが、すぐに退職している。その理由は、天絵学舎での教育が多忙となったと考えることもできる。そして、このような経験を踏まえてこそ、浅井と源吉が教科書をつくり、天絵学舎からそれを出版するという状況が整ったと考えるべきだろう。ただし、まだ若い二人がそのことを考えついたというよりは、その背後に由一の意向があると考えの方が自然である。

高橋由一は、明治12年10月に「天絵学舎教授」として各府県学務委員へ下記のような書状を送っている<sup>10)</sup>。

〔略〕、近来各府県ニ於テ画学科ヲ置キ幼稚ノ生徒ヲ教授スト聞シカ比レカ教員タルモノ若シ其技ニ達セサルノ未熟者ニシテ且虚喝家タランニハ之ヲ雇ヒシ方ハ一時ノ手落ニ止ランモ之カ教育ヲ受ル生徒タル者其不幸タル生涯免ルヘカラス余多年生徒ヲ教授ス其法タル一々学科ヲ設ケ一科毎ニ卒業証ヲ与フルヲ以テ其科ニ就キテ其業ヲ卒ヘシ者ニシテ未之ニ熟セサル者ナク又虚喝家ナク随テ世ニ所謂喰ハセモノアル事ナシ万一其筋ニ於テ余カ門生ヲ聘シテ幼稚生徒ヲ教授セシメントナラハ其都度余カ方ヘ照会アルヘシ然ルトキハ其学科ニ応シ相当ノ者ヲ選ンテ其用ニ供スヘシ、(略)〕(青木茂編『明治洋画資料 懐想篇』)

由一の積極的な仕掛けを知ることができるこの記事から、由一が学校教育の現場について関心を寄せていること、「学科」として教授段階を自覚的に考えていたことなどが明らかになる。すくなくとも、このような関心は源吉も共有していただろうし、その実戦部隊として浅井と源吉に白羽の矢が立ったのだろう。そののちの源吉を考えると、由一が託したのはむしろ浅井であった可能性が高い。

浅井忠と高橋由一の関係については、これまで明確に語られた記録がない。しかし、浅井は源吉と工部美術学校以来活動をともにしており、ともに十一会で活動し、また、スケッチ旅行などにもしばしば同行している。つまり、『習画帖』刊行の明治15年から、それをベースに文部省版『小学習画帖』が刊行される明治18年までという時期に浅井と源吉はかなり親しく交流していたことがわかる。そして、その後も、明治22年の明治美術会開設に向けての会合などでも二人は同席をしている。

さらに浅井や源吉、小山らに「教育」という意識があったことについては、小山正太郎旧蔵資料中の十一会の「社則」(明治11年11月付)の第1条にある「本社ハ社員集会シテ共ニ画学

ヲ研究シ側ラ生徒ヲ教育スル処ナリ」という一文からもわかる<sup>11)</sup>。この社則における「研究」と「教育」はフォンタネージの指導法を踏まえていると考えるべきである。さらに、洋画の教育とは洋画の普及といいかえることもできるだろう。

なお、浅井とほとんど行動をともにしている小山が教科書制作に参画していないのは、明治14年に浅井は師範学校をやめているが、小山は引き続き師範学校での職を続けているためではないだろうか。小山が継続的に「官」の立場で学校における美術教育を進めたのに対して、こと教科書に関しては、浅井は「私」の立場からかかわっているといえる。

浅井が明治15年という早い段階で教科書制作にかかわった背景について、これまで明確に指摘されたことはなかったが、上述のように、工部美術学校でのフォンタネージの指導と高橋由一の天絵学舎でのみずからの指導経験という二つの出来事があったことがわかる。そして、その浅井が以後図画の教科書というメディア作成に積極的に関与していくのも、やはりこの時期の経験が基礎になっていると考えられる。フォンタネージと高橋由一との出会いが教育者としての浅井の基盤を形成したといえる。そして、傍証資料から結論づけるしかないが、『習画帖』は、由一のもとで浅井や源吉がおこなっていた指導を反映したものである可能性が高い。したがって、『習画帖』は、浅井の最初の教科書であると同時に、由一の洋画教育の足跡を知ることのできる貴重な資料ともいえる。

#### 第4章 浅井忠の教科書（2）

明治18年（1885）文部省の『小学習画帖』以降、しばらく浅井の教科書作成はみられない。つぎに浅井が教科書を手がけるのは、明治27年である。この時期の浅井は、明治22年の明治美術会の結成以降、積極的に会の運営に参画しつつ、『春畝』（東京国立博物館）など代表作となる作品制作に励んでいる。この時期の浅井は、洋画排斥の世論に対抗しつつ、みずからの作品制作をも着実に進めていた。そうしたなか、明治25年には、明治美術会に教場を設けて、絵画指導をおこなっている。この点からも、洋画の教育・普及が当時の浅井にとって重要な命題であったことがわかる。

明治27年には、日清戦争に従軍する直前に『新撰小学画手本』（団々社）を刊行しており、28年の8月には『中学画手本』8巻を金港堂から出版している。さらに、翌明治29年1月に吉川弘文館から『彩画初歩』7集と別巻1を、2月に『新按小学画手本』8冊を金港堂から、9月に『彩画入門』2冊を吉川弘文館から刊行している。浅井の『彩画初歩』『彩画入門』は、全国的にもっとも使用された教科書のひとつであった。

先述したように、この明治20年代後半は、毛筆画教科書時代とはいえ、西洋画法をベースにした鉛筆画による教科書も継続的に刊行されていた。これに加えて、明治20年代以降に流

行する水彩画も、簡易な絵画制作の可能性ということで、一般に流布するだけではなく学校教育の現場でも活用され、そのための教科書も必要となっていた。この時期の教科書の名称に「彩画」という語が頻出するのは、簡便な着色法である水彩画が普及したことと無縁ではない。浅井もまた「水彩画の名手」と呼ばれていた。

浅井は、明治31年7月11日には東京美術学校西洋画科の教授に就任する。その後、明治32年8月21日には、翌年のパリ万博の臨時監査官という職を得て、8月24日に黒田、小山らと西洋画の出品作品の選別をおこない、年末の12月27日にその任を解かれている。そして、その間の10月13日に文部省から「西洋画研究」のためのヨーロッパ留学の辞令を受け取ることになる。

ヨーロッパ滞在中も浅井は、明治33年4月に『中学習画帖』（吉川弘文館）8冊、10月に『修正新案小学画手本』（金港堂）9冊、明治35年5月に『小学水彩画帖』（金港堂）1冊を刊行している。さらに、帰国後の明治36年2月にも『自在画教科書』6巻を金港堂より刊行している。これは明治35年9月の京高工着任後の刊行になるため、著者名には「京都高等工芸学校教授浅井忠」と記されているが、9月着任で翌年2月に刊行なので、ここには京高工での教育は反映されていないとみるべきだろう。



図1 浅井忠著『自在画教科書』第4編（金港堂書籍株式会社，1903）京都工芸繊維大学附属図書館蔵（土居コレクション）

次章において京都時代の浅井の活動と教科書との関係を考える際の比較に必要なので、ここではこの『自在画教科書』（図1）について詳しくみておきたい。

まずは、「前書き」部分を書き起こしてみたい。

- 「一、本編ハ文部省訓令第三号中学校教授要目ニ準拠シ、自在画ノ教科書ニ充ツルノ目的ヲ以テ編纂セリ。サレバ简单ナル幾何、形体、器具、動植物類ヨリ始メテ、順次風景人物ヲモ配合シ、各種ノ描法ヲ学バシメンコトヲ務メタリ。
- 二、水彩画ハ、編纂ノ順序上、第六編ニ配列セシト雖、学生進歩ノ程度ト教授ノ便宜ニ従ヒ、彼此上下シテ、之ヲ課スルモ可ナリ。
- 三、運筆ノ順序ハ、総バテ略影ヨリ始メテ密影ニ及ボシ、易ヨリ難ニ入ルノ法ヲ示シ、又墨画ニ於テ学習セシモノヲ、彩画ノ部ニ於テ再出セシハ、両者ノ描法ヲ対照シテ、其ノ差別ヲ学習セシメ、然ル後他ニ之ヲ応用スルノ道ヲ知ラシメンガ為ナリ。

明治三十六年二月

とあり、次頁には

「 全篇目録

施影略画 第一編／第二編／  
 施影密画 第三編／第四編／第五編／  
 水彩画 第六編 」

と構成を示している。

「施影」あるいは「略影」「密影」という語でわかるように、ここでは、全体を通して影をつけること、すなわち、立体感や奥行き感をだすことが前提となっている。そして、それは浅井が最初の教科書である『習画帖』以来、指導の中心に置いていたものであった。また、墨画と彩画（水彩画）の両方を視野に入れていることがわかる。明治15年の『習画帖』が主題を列挙するなかで人物画と風景画を上位に置いていたのに対して、ここでは、むしろ「施影略画」から「施影密画」へという易から難への展開を基本的骨格としている。ここで示される「略画」と「密画」の違いは、掲載図からみると、描写対象の複雑さによる違いと考えてよいだろう。

以上の点から、この『自在画教科書』は、浅井の『習画帖』以来の絵画指導の中心課題である自在画の熟達を目的として編集したものといえる。そして、次章との比較で重要なのは、この時点では、いまだ「図案」「工芸」という考え方が出ていないことである。

### 第5章 浅井忠の教科書(3) — 『新編自在画臨本』と『訂正浅井自在画臨本』

この章では、結果として浅井の早すぎる晩年の刊行になる『新編自在画臨本』（明治39年、図2。以下『新編』と略す）と、おそらくは浅井の遺稿をもとに、明治40年（1907）の浅井の没後刊行された『訂正浅井自在画臨本』（明治42年、図3。以下『訂正』と略す）とを対象に、浅井がこの時期の教科書に何を込めたかを考えてみたい。



図2 浅井忠著『新編自在画臨本』第1編（金港堂書籍株式会社，1906）近代教科書デジタルアーカイブ



図3 故浅井忠編，都鳥英喜・渡辺審也改訂『訂正浅井自在画臨本』第5編（金港堂書籍株式会社，1909）京都工芸繊維大学附属図書館蔵（土居コレクション）

## 5-1 『新編自在画臨本』

明治39年12月の奥書がある『新編』は全8編からなる。その特徴は、その緒言に明確なので、多少煩瑣になるが、ここでは1項目ずつ検討しながら全文を読み解いてみたい。

「一、本編ハ文部省訓令中学校教授要目ニ準拠シ、自在画ノ教科書ニ充ツルノ目的ヲ以テ編纂セリ。サレバ简单ナル幾何形体、用具、動植物ヨリ始メテ、順次風景人物ヲ配合シ、各種ノ描法ヲ学バシメ、終ニ附スルニ図案ノ教材ヲ以テシテ自在画ノ練習ト共ニ写生ノ方法ヲ授ケ図案ノ組織ヲ示シテ工芸的思想ヲ養成セシメンコトヲ務メタリ」

これによれば、本書自体はあくまでも自在画の教科書であるが、それに「図案」の教材を添えているという体裁である。図案は「つけたり」であるとはいえ、これまでさまざまなかたちで教科書を作成してきた浅井にとって、図案について言及することが大きな変化であることはいうまでもない。

ここで重要なのは、「自在画ノ練習」とともに「写生ノ方法」を授けて「図案ノ組織ヲ示シテ工芸的思想ヲ養成セシメンコトヲ務メタリ」<sup>12)</sup>と記している点である。「図案ノ組織」とは、図案の仕組みあるいはそのつくり方、「工芸的思想」とは、工芸品をつくるときの心構えと考えるべき。つまり、浅井の図案制作の基本には、「写生」すなわち、図案化するべき対象を忠実に写し取ることがある。これは京高工の校長である中澤岩太の主張にもみられるもので<sup>13)</sup>、「便化」と呼ばれる手法であり、京高工図案科での教育の基本でもあった。そして、もう一点注目しておく必要があるのは「工芸的思想」である。のちにもあらためて述べるが、浅井にとっての図案とはあくまでも工芸品あつての図案、つまり器物の表面に載る装飾であった。実際に、のちに紹介するように、『新編』では壁紙、窓掛、本の表紙など、ひろい意味での「工芸」が具体的にあげられている。次項に進みたい。

「一、図画教育ノ進歩近来顕著ナルヲ以テ本編ハ従来ノモノニ比シテ稍程度ヲ進メ興味アル描法ヲ授ケ、風致アル物体ヲ選ミ、学生ヲシテ倦怠セシムルコトナク、興味ヲ感ズルト共ニ応用ノ自在ヲ知ラシムルノ方法ヲ採レリ、即チ鉛筆画ニ於テ正確ナル形状ヲ扱リ、流暢ナル運筆ヲ練習セルノ傍ラ、鉄筆画ノ描法ヲ示シテ、材料ノ異ナルニヨツテ描法ノ差アルコトヲ示シタリ」

ここでは、鉛筆画による対象の正確な再現と、毛筆画も想定される流暢な「運筆」、さらに鉄筆画も加えて表現の多様性に「興味ヲ感」じさせるという視点を提示している。そして、ここでは「応用ノ自在」という表現に注目したい。京高工では、校長の中澤がつねに「学理」とともに「応用」の重要性を説いていた。つまり、美術工芸の近代化にとって、研究的側面とそれを制作の現場に落とし込む「応用」がともに重要であり、とくに「応用」が正しくできる人材の育成が大きな目標となっていた。緒言における浅井の「応用」もこの文脈で考えるべきものだろう。基礎を踏まえたうえで、いかに「応用ノ自在」の域に達するかという点を重要視し

ているのである。

「一、第六編以下ハ彩画トナシ、其始メニ当リテ前編ニ於テ練習セシ鉄筆画ニセピアノ一色ヲ施スノ方法ヲ示シ、毛筆ノ使用法ヲ学バシメ、然ル後简单ナル彩色ニ移ルノ順序トセリ、セピアニ次デ線画ニ淡彩ヲ施スノ方法ヲ示シ、之ニ次デ裝飾用絵画ヲ配置セリ、裝飾用絵画ニ於テハ一定ノ彩料ヲ施スヲ以テ色彩ノ混同シテ形似ヲ失フノ恐レナク、其使用法モ判然識別スルニ難カラズ、何色ノ次ニハ何色ヲ用ユルト云フコトヲ了解シ易クシテ、且ツ運筆モ慎重ニナサザレバ色彩停滞シテ汚穢トナリ、之ヲ正サ、ル可カラザルヲ以テ自然注意ヲ密ニスルノ習慣ヲ養フニ利益アルベキナリ。」

この『新編』の第6編以下は水彩画であるが、ここでは、鉛筆にセピア、線画に淡彩について「裝飾用絵画」をあげている。この「裝飾用絵画」も浅井の教科書にははじめて登場する概念である。これについては、「一定ノ彩料ヲ施スヲ以テ色彩ノ混同シテ形似ヲ失フノ恐レナク」と記している。この一文には注目しておく必要があるだろう。単純に言えば、色彩が混同して形態が不分明になることが「裝飾用絵画」には向いていないということである。

色彩が混合して形態が不分明になる絵画として、われわれは印象派の作例を知っている。モネの《印象・日の出》（1872年、パリ・マルモタン美術館）をあげるまでもなく、当時ヨーロッパで最先端であった印象派の絵画は、描写対象を大気に包み込んだようなある種の曖昧さが表現の中心であった。したがって、ここで浅井がいうところの「裝飾用絵画」とは、このような形態が曖昧な絵画ではなく、色彩が混同しない絵画であり、それは言い換えれば、輪郭線により明確に色面が限定される絵画を指していると考えてよいだろう。色面で構成され、輪郭線が引かれることにより、当然、かたちも明確になる。

印象派とはいわずとも、浅井の本分である洋画の基本は輪郭線を用いない表現であった。しかし、浅井が京都時代に多く描いた戯画的な日本画はもちろんのこと、パリから送ってきた『ホトトギス』の挿図なども、いずれも明確に設定した輪郭線とそれにより生まれる色面とにより対象をあらわす表現になっている。浅井にとっての「裝飾用絵画」とは、輪郭線と色面による絵画と考えてよいだろう。

ここで、その点を考えるために浅井のパリ滞在について振り返っておこう。浅井における図案を考えるときに、いうまでもなくアール・ヌーヴォー全盛のパリ滞在は重要な契機ではあるが、ここではとくに和田英作（1874-1939）とグレーで過ごした半年間に注目してみたい。

まずは、和田英作について、簡単に紹介しておく。和田は、鹿児島出身で、東京に出て曾山幸彦（1860-92）の塾で本格的に洋画を学ぶ。同期には岡田三郎助（1869-1939）、三宅克己（1874-1954）らがいる。一時期原田直次郎（1863-99）に師事したのち、黒田清輝が明治27年にひらいた天真道場に入る。以降、黒田に師事して、明治29年には白馬会結成にも加わる。同年に東京美術学校に西洋画科が開設されると、岡田や藤島武二（1867-1943）らとそこで黒田の指導

を受ける。明治33年3月には文部省の留学生としてフランスに留学。アカデミー・コラロッシでラファエル・コラン(1850-1916)に師事、また、アール・ヌーヴォーの先駆者ともいわれているスイス出身の装飾芸術家ウジェーヌ・グラッセ(1845-1917)に装飾美術を学んでいる。明治31年に東京美術学校教授となった浅井とは、東京美術学校で会っている可能性は高い。遅れて渡仏した浅井と1901年10月からパリ郊外のグレーで生活を共にしており、二人で交互に記した『愚劣日記』(1901年10月1日から12月19日)<sup>14)</sup>からは、お互いを空助・黙語(浅井忠のこと)、紫桐・外面(和田英作のこと)と号や渾名で呼び合う親しげな様子が伝わってくる。この和田が、浅井と共同生活をはじめの前にグラッセから装飾美術の手ほどきを受けていることは注目すべきであろう。

浅井がパリについて間もない時期の『渡欧日記』<sup>15)</sup>をみると、1900年4月15日に「博覧会を見物す。装飾図案等を見てほとゝぎすの表紙画かく」とあるように、博覧会に展示されている装飾図案を参考に「表紙画」を描いていることがわかる。ここでいう「表紙画」は、文脈から考えて、写生にもとづく写実的な絵画ではなく、対象を略画風に捉えた装飾的な絵画としてみることができると、おそらくは輪郭線と色面で構成されている絵画ではないだろうか。そして、和田とともにグレーに滞在している時期にも、それぞれがさかんに「表紙画」を描いていることが記されている。さらに、天気の良い日には積極的に周囲の風景を写生していることがわかるが、そうでないときはたとえば「相変わらずの曇天で家に居て終日兩人共模様画を描いた」(11月9日)とある。この「模様画」もまた、写生にもとづかない、考案による絵画ということがわかるが、さらに、「珍模様製造」(11月11日)「今夜は外面(和田英作)が僕(浅井)のつらを珍模様に写生する」(12月16日)などがあり、写実的な写生とは別に「表紙画」「模様画」と呼んでいた一連の作品があったことがわかる。推測すれば、「僕のつらを珍模様に写生する」という表現からは、ある種の戯画的要素があったとも考えられる<sup>16)</sup>。

『ホトトギス』などの挿図の例をみても、ここで浅井たちが制作しているのが、写実的な洋画とはまったく異質な、線と面による単純化により生み出された表現であったことは明らかであり、その背景には和田がグラッセから学んだ表現があった可能性は高い。つまり、パリでアール・ヌーヴォーの洗礼を受けた浅井は、さらに和田との共同生活を契機に、より強く模様画の世界にのめり込んだのではないだろうか<sup>17)</sup>。

『自在画臨本』での装飾用絵画とは、このような制作を念頭において考えるべきだろう。『自在画臨本』に戻ろう。

「一、第七編ニ於テハ純正ノ水彩画ヲ配置セリ、前編ニ於テ彩筆ノ描法ヲ会得セシ後、趣味アル描法ニ移ルノ順序トセリ。」

「一、第八編ニ於テハ工芸的思想ヲ養成セン為メ、図案ヲ配置セリ、図案ヲ作成スル前ニ当リテハ、先ヅ其根柢ヲ作ラザル可カラズ、而シテ其材料トシテハ、変化極リナキ実

物ヨリヨキハナシ、故ニ巻頭植物写生ヲ挿入シテ其写生ニヨリテ之ヲ模様化シタル方法ヲ示シタリ、図案材料トシテハ可成形状ノ明確ニシテ実物ノ構造組織等ノ曖昧ナラザル描法ヲ可トスルヲ以テ、線画ヲ以テ丁寧ニ実物ヲ写生シ淡彩ヲ以テ其配色ヲ施シ置クベシ、然ル後各種ノ用途ニ応ジテ立案セバ、其変化ノ自在ニシテ如カモ其本来ノ形似ヲ失フコトナク、一見シテ何物ヨリ変ジタル模様ナルカラ知ルコトヲ得テ興味ノ津々タルヲ覺ユベキナリ、コノ方法ニヨリテ動植各種ノ写生ヲナサシメ之ニヨリテ立案セバ変化自在タルベキナリ。

明治三十九年十二月 著者識ス 』

緒言の第1項で紹介する図案について、ここで詳述している。「工芸」を前提として図案を語る点を記したうえで、図案を作成する前には「其根拠」が必要であると述べている。つまり、何を図案化するのかをまず明確にすること、換言すれば、ここで考える図案にはかならず典拠があるということである。歴史的にみれば、程なく線と色とかたちだけの抽象的な図案が登場することになるのだが、浅井にとっての図案はあくまでも典拠のあるものであった。そして、図案の練習をするのにふさわしい典拠（対象）は、明確な幾何学形態や用具ではなく、むしろ「変化極りナキ実物」であり、その例としてあげられているのが植物であった。

「変化極りナキ実物」とあるように植物は、個体ごとにさまざまに形状が異なり、同時に、花・葉・茎などの形状には種としての共通性を有する。その共通する要素を明確に抽出することが図案制作にとって重要であると述べている。そのうえで「各種ノ用途ニ応ジテ立案」すればよいと記している。この場合には図案をほどこすべき工芸品などの対象に応じて「立案」すべきであるということだろう。ここに浅井の図案制作の基本が語られている。

つぎに、それを第8編の図10点について具体的にみてゆきたい。ここでは、最初の5図が植物をモチーフとして「写生ニヨリテ之ヲ模様化シタル方法ヲ示シ」た図になっており、それに続く5図が「各種ノ用途ニ応ジテ立案」したものである。きわめて明快な構成になっている。

1図は、輪廓を明確な線で捉えた菖蒲の花が描かれる。ここでは、輪郭線で形状を捉える作業がおこなわれている。2図では、大豆を扱い、今度は輪郭線を用いない、いわゆる没骨法と呼ばれる技法で対象をあらわしている。3図では藤豆を扱い、輪郭線を用い、明暗をほどこした表現であらわす。4図では薊をとりあげ、極端な濃淡差で表現する。5図は芙蓉をモチーフに輪郭線を明確にした表現であらわす。緒言で記しているとおおり、モチーフとして選択した身近な植物をさまざまな手法で表現している。

6図以降が、それぞれの応用であり、6図では、菖蒲の花を円形模様にして、それを繰り返す連続模様にして（図4）。7図は書籍の表紙であり、シルエットであらわした大豆で扉の装丁をしている。パリで浅井や和田がさかんに描いていた「表紙画」とは、このようなものを

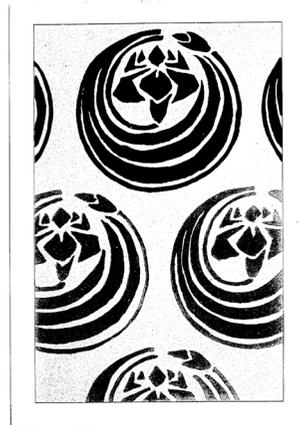
考えたらよいだろう(図5)。8図は藤豆をアレンジした窓掛(カーテン)とテーブル(掛け)であり、窓掛の方はアカンサス風の模様になっている。9図は薊をモチーフにした壁紙であり、やはりシルエットで形態を捉えた薊を用いた連続模様になっている。最後の10図は、芙蓉の花を4つ中央に配し、その周囲に模様化された葉を描いている。いずれも「一見シテ何物ヨリ変ジタル模様」かわかるようになっていく。

以上のように、ここでは、身近な植物を模様化する実例が示されている。壁紙、敷物など洋風生活ならではのものも含まれるが、対象となっているのはいずれもいわゆる工芸品である。この時点での浅井の「模様化」の向かっている方向が、あくまでも工芸品に載せる表面装飾としての図案であることがわかる。これが、浅井が「工芸的思想」といっている所以でもあるだろう。言い換えれば、「工芸的思想」という考え方自体が工芸ありきの図案であることを示している。

つまり、ここで浅井のいう図案制作とは、現実に眼前に存在するさまざまな「モノ」を対象とする作業であり、だからこそ、対象の正確な把握が必要となってくるのである。そして、それは、対象を正確に(写實的に)捉えたうえで「模様化」という点でたんなる写実を超えた作業であり、その点こそが明治時代前期の『温知図録』や起立工商会社における再現性の高い絵画的な「図案」とは異なる点である<sup>18)</sup>。再現的図案を載せた工芸品は、浅井が目にした1900年のパリ万国博覧会において工芸のさまざまなジャンルでみられたが、同時にそれは、この時点ですらに評判の芳しくないものでもあった<sup>19)</sup>。浅井の反省点はここにあったと考えてよいだろう。

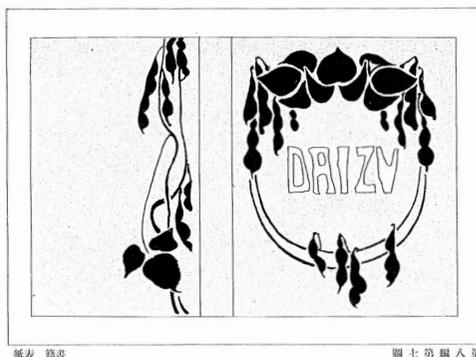
いずれにしても、『新編』は自在画指導の最後第8編に図案を設定しており、それ以前の7編からの連続というよりは、むしろ独立している。そして、簡潔ながら浅井の図案指導としてひとつのまとまりを示している。そこで、あらためて『新編』からみる浅井の模様化についてまとめておく。

模様化は、明確に「モノ」としての対象があり、それを単純化した形態でとらえ、輪郭線を用いてあらわすもので、線によって色面が区切られることにより、当然色彩も微妙な



紗 更 一 第 八 編 第 六 圖

図4 『新編』第8編第6図「更紗」



紙表 書籍 一 第 八 編 第 七 圖

図5 『新編』第8編第7図「書籍 表紙」

グラデーションは後退し、単純化された色面により構成が中心となる。そうすると、色面どうしの明度差、彩度差も明確になり、構成は単純化される。それは、浅井が洋画で目指していた、陰影法を用いるような写実的な絵画とは大きく異なる。

京都時代の浅井は、日本画とくに大津絵の戯画的な表現を好んだが<sup>20)</sup>、この大津絵にも、かたちと色の単純化という特徴がある。また、模様化に必要な形態の単純化という点では、京高工の初期教材のなかに大量に含まれる郷土玩具についても注目する必要がある<sup>21)</sup>。これらの郷土玩具は、いずれも人物や動物が単純化された形態と色彩であらわされながら、同時に、それが何であるかも明確に伝わってくる。

## 5-2 『訂正浅井自在画臨本』

つぎに浅井の没後の明治42年に刊行された『訂正』をみてみよう。『訂正』は、浅井の没後に、都鳥英喜と渡辺審也の二人により編集・刊行された。

都鳥英喜（1873-1943）は、千葉県佐倉生まれ。浅井忠の従兄弟で、浅井の影響を受けて洋画を志した。明治22年に浅井が小山正太郎、松岡寿などと結成した明治美術会に出品、明治23年には会員となる。日清戦争に従軍したのち、明治33年には明治美術会の若手画家とともに洋画青年会を結成。これが明治34年には太平洋画会に発展する。明治35年に浅井が京高工に赴任するとともに京都に来て、同校の講師となる。明治36年に浅井が自宅でひらいた聖護院洋画研究所でも指導にあたった。明治39年には関西美術院教授となる。昭和5年（1930）京高工教授となった。文展・帝展などに出品している。

渡辺審也（1875-1950）は岐阜出身。明治23年に上京して明治美術会の教場で洋画を学ぶ。1900年のパリ万国博覧会にも出品している。明治34年太平洋画会の設立に参画し、のちにはその中心として、おもに東京で活躍をする。浅井が東京美術学校の教授になった際に弟子たちが東京美術学校に入学し浅井の教室に入るが、そのなかには渡辺もいた。なお、渡辺は、浅井の妻やすの姉の子テイと結婚している。都鳥・渡辺の二人が浅井と縁戚関係にあることは興味深い。

では、『新編』同様にここでも『訂正』の緒言からみてゆくことにしよう。

「一、本書ハ中学校教授要目ニ準拠セラレタルモノニシテ中学校ヲ始メトシ中等程度ノ諸学校ノ図画教科書ニ充ツル目的ヲ以テ編纂シタルモノナリ。

一、本書ハ原著者ノ遺稿ニ訂正ヲ施シ中学校図画科ノ授業時数ニ応ジテ適當ニ材料ヲ配列シ学生ヲシテ興味ヲ感ズルト共ニ技能ニ習熟シ応用ノ工夫ヲ知ラシムルノ方法ヲ採レリ。」

浅井忠の遺稿が存在したこととそれをもとに、都鳥と渡辺が訂正を施したことが記されている。浅井の遺稿がどの程度までできていたかは不明である。『新編』緒言のはじめの2項から

言葉を選んでいることがわかるが、「適当ニ材料ヲ配列シ」「興味ヲ感ズルト共ニ技能ニ習熟シ応用ノ工夫を知ラシムルノ方法」が一文に続けられているために文意がとりにくくなっている。

「一、本書ハ実物ト図画トノ関係ヲ会得セシメンガ為メ特ニ写真ヲ利用シテ描写ノ方法ヲ明カニシ又形状描法ノ変体及図案ノ方式ヲ示シテ写生ノ実力ト工芸的思想ヲ養成スルニ努メタリ。」

この部分は『訂正』の第1の特徴点である。教科書における写真の利用については、明治37年12月に図画教育会が編纂発行した『図画教科書』に使用されていることが金子一夫により紹介されている<sup>22)</sup>。『訂正』も写真利用としては早い事例である<sup>23)</sup>。ここでは、「実物ト図画トノ関係」を理解するために写真によって描写方法を明らかにすると記されているが、文意はとりにくい。『新編』では、対象をさまざまな手法で描いてみせているが、ここでは、一葉の写真に置き換えられているともいえる。さらに、形状描法の「変体」と「図案ノ方式」を示して「写生」の力と工芸的思想の養成につとめるとしている。しかし、「写生ノ実力」と「工芸的思想」がどのように養成されるかについてもわかりにくい。

「一、本書ハ鉛筆画ノ外ニ水彩画ペン画装飾図案等ヲ加ヘ材料ノ異ナルニ從ヒテ描法ニ差異アルコトヲ示セリ。」

水彩画、ペン画、装飾図案と併記されるが「材料」という点では、「装飾図案」だけがレベルが異なる。なお、『新編』では「装飾図案」の語は用いていない。

「一、本書第一編ヨリ簡単ナル彩色ヲ施シタル図様ヲ挿入セルハ最初ヨリ正確ナル形状其他ノ注意ヲ学習スルト共ニ毛筆ノ運用色彩ノ觀念ヲ会得スルノ便ニ供シタルモノニシテ漸次複雑ナル形似陰影配色ニ及バシムル階梯ナリ。」

いわゆる絵画表現のための指導である。「漸次複雑ナル形似陰影配色ニ及バシムル階梯ナリ」とあるが、『訂正』では段階的に易から難、略から密という構成になっていないので「階梯」を学ぶには適切ではないといえるだろう。

「一、本書模様図案ノ配置ハ同ジク簡ヨリ繁ニ及ボシ各一例ヲ挙ゲタルモノナレバ此方式ニ準ジテ変体ヲ案出シ其応用ヲ会得セシメシ事ヲ希望ス。」

ここでは、「模様図案」という語が用いられている。模様と図案の併記とも考えられないではないが、「模様図案」という語としては『新編』には用いられていない。ここでは、「簡より繁」と記されているが、図案関係の図が全6編の各所に出てくるため、やはり、段階的な習得には困難がともなう。

「一、本書ハ全部六編トシーニ学年ニ一冊宛ヲ課シ其他ハ二冊ヲ課スル事トセリ、然レドモ教授上ノ都合ニ依リ其ノ配当取捨ハ教授者ノ任意トス。」

明治四十二年十一月 編者識 』

以上指摘したように、『訂正』の緒言は、『新編』の順を追った記述に比べると、かならずし

も論理的に展開しているとはいえないことがわかる。それは、いわゆる旧来から絵画指導と新しく入ってきた図案指導のための図が混在している点からも明らかである。段階的な教育プロセスという点で見れば、『新編』の方が整合性が高く『訂正』では無理がある。この点について、図案に関する部分に絞って、もう少し分析してみたい。

ここでは、図案指導の側面に注目するため、全6冊のなかから図案に関する部分を抜き出してみたい。

第1編6図「百合一色画」。写真と並置をしてシルエットで示す。葉などは適宜省略して、カタチがわかるように最小限で表現する。同一頁には線画的な百合。10図「魚船変体及一色画」。帆船をやはりシルエットで表現している。14図「朝顔部分写生及模様化」(図6)。花、葉、つぼみの写生画。花をシルエットであらわし、その白黒反転図風の表現を並置。四角のなかに花と葉を組み合わせ模様化する例。15図「幾何学的模様変体及一筆画」。ネコ、カタツムリなどを単純化して線と図形で示す。カタチを輪郭でとらえる一筆画。

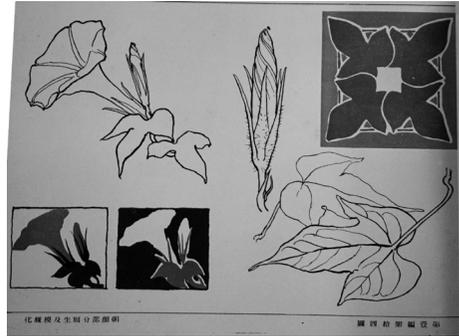


図6 『訂正』第1編14図「朝顔部分写生及模様化」

第2編3図「枇杷部分写生及模様化」。線で単純にとらえたカタチ、それをもとに連続模様をつくる。12図「蜀葵部分写生及模様化」。花、つぼみの写生画。簡略化した図とそのシルエット。三角形のなかに花や葉を入れる。16図「動物略図（ボールド画）」。ゾウ、カエル、ニワトリなどを簡略化した線画であらわす。

第3編3図「牛変体頭部写生」。写真と写生画、略画的描写。8図「装飾画農家」。写真（上下逆）と線と面で簡略化した農家。10図「家禽ノ変体」。ニワトリを線と面で単純化。11図「図案参考」。ボーダー、植物や蔓を図案化。連続模様。

第4編3図「貝類写生」。写真と写生図を組み合わせる。8図「魚類写生」。カレイ、エビ、フグなどを写生図と特徴をとらえた略図であらわす。9図「図案（魚類及貝）」。3図、8図で写生された貝と魚を連続模様にする（図7）。

第5編2図「装飾画（風景）」。面的にとらえた風景画の例。3図「陶器及磁器変体」。京都工芸繊維大学美術工芸資料館に現存するヨーロッパと日本の陶磁器6点を組み合わせた写真（図8）。そのうちの1点（沢瀉文小壺）を簡略化して表現。7図「薔薇図案及模様化」。写真。花だけを四角形のなかに模様化したもの。その白黒反転。花、葉、蔓で単位をつくりそれを連続させる。

第6編2図「大豆図案化及模様化」。輪郭線を引いてカタチをとらえて、それを六角形のな

かに入れる。連続模様をつくる。3図「書籍表紙」。シルエットであらわした大豆で表紙をデザインする。『新編』と同図(図5参照)。5図「芙蓉図案化変体」。四角形のなかに入れる。横に連続する模様をつくる。平面的にひろがるアカンサス模様風の表現。9図「昆虫写生変体」。蝶、バッタなどを簡略化して表現する。10図「昆虫模様化変体」。図案化した蝶などの連続模様。複雑に組み合わせる。

以上の紹介からわかるのは、以下のような点である。

第一に、各編は10～15図で構成されており、そのなかに上記の図案関係が含まれるのだが、実際には、それぞれの図案関係の図の前頁の図は図案化された植物などの写生的表現である場合が多いため、全体として図案関係の図が大きな割合を占めている。それにより、印象としては図案主体の教科書であるかのようである。しかし、「模様化」「図案化」「変体」「図案」などが各所にみられることからわかるように、全体のなかに図案関係の図が体系的に配されているとはいえない。

『新編』では、第8編になって図案をめぐる技法を論じているが、『訂正』の場合は、第1編からすでに「模様化」が入っている。一方で、第2編の最初の部分では、石膏デッサンの手順かと思われる図が載っているというように、図案の指導という観点からみれば、少なくとも体系的に図が配されているとはいえない。図案制作に必要なものが、写生と変体であることは理解できるが、それが体系化されているわけではない。

さらに第二点として、『訂正』における図案の特徴は、『新編』でみたように壁紙、窓掛といった用途を前提としたものではない点が指摘できる。唯一「書籍表紙」という項目があるのみであるが、そこでは『新編』とまったく同じ、大豆をアレンジした図が用いられている。なお、『新編』と同じ図はこれ1点である。一方、『訂正』では、植物、魚貝、昆虫などを題材として、そのかたちを単純化して円や四角形、三角形のなかに入れたり、単位模様としてタテヨコに連続模様とする例がみられる。これらは「図案」「模様化」「模様化変体」などと記されている。このような連続模様は『新編』にはみられなかった。この点に注目してみたい。

このような連続模様には周知のように手本がある。もっとも知られているのは小室信蔵(1870-1922)の『おだまき』(明治40年)で示されている例だろう(図9)<sup>24)</sup>。これは、「実物看



図7 『訂正』第4編9図「図案(魚類及貝図)」

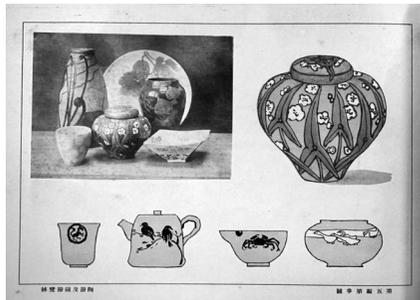


図8 『訂正』第5編3図「陶器及磁器変体」

取」「便化創案」「独立適合」「二方連続」「散点連続」「四方連続」「形状区画」「装飾」という流れで図案化の方法を図示したもので、「二方連続」は横への線的なつながりで、「四方連続」は面的なひろがりを示す。小室は、明治30年に設置された東京工業高校附属工業教員養成所工業図案科に秋田県の県費留学生として入学して、明治32年の卒業後、学校に残るが、この頃イギリスから帰国した井手馬太郎を通して海外のデザイン教育の状況に触れて、刺激を受けたようだ。このあと、海外のデザイン状況を積極的に伝える役割を果たし、明治42年には日本

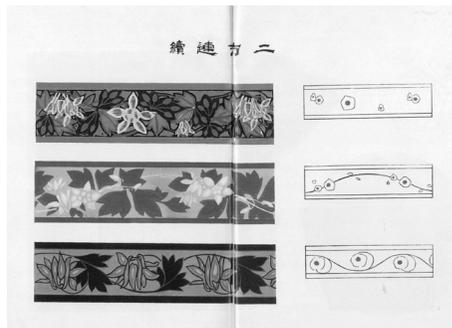


図9 「二方連続」(小室信蔵『叢書・近代日本のデザイン7 おだまき』ゆまに書房, 2007)より複写

日本で最初のデザイン理論書といわれる『一般図按法』<sup>25)</sup>を著している。大日本図案協会の『図按』18-21(明治36年)に論考「通俗図案法」を発表するなど図案制作の理論化につとめている。

『おだまき』は、明治40年に開催された東京勸業博覧会に東京高等工業学校工業図案科が図案教授の手順を示すものとして展示した指導例を出版したものである<sup>26)</sup>。ただし、ここで示されている手法は小室のオリジナルではなく、グラッセ著『植物と装飾へのその応用』(1896年)など、ヨーロッパの理論書で示されているものである(図10)。このグラッセの『植物と装飾へのその応用』は少なくとも明治38年には京高工に入っており、図案指導の手本となったことがわかっている<sup>27)</sup>。実際に京都工芸繊維大学美術工芸資料館には、当時の実習で生徒がこの本の

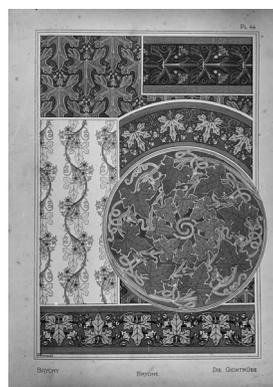


図10 「Pl.44 BRYONY」(La plante et ses applications ornementales / sous la direction de Eugène Grasset, 1896)

図版を臨模した課題作品が残っている(図11)。浅井(あるいは都鳥)の場合、小室の理論に影響を受けたというよりは、これら書物から直接にこの手法を習得したと考えてよいだろう。しかし、いずれにしても、明治40年前後に東京、京都の両方の図案を教える高等教育機関でグラッセを教本として図案指導がおこなわれていたことがわかり興味深い<sup>28)</sup>。ただし、浅井の意図でグラッセ風の図案化を示したとすれば、このような海外の指導書を翻案することにより、工芸品に載る図案という『新編』の考え方は、

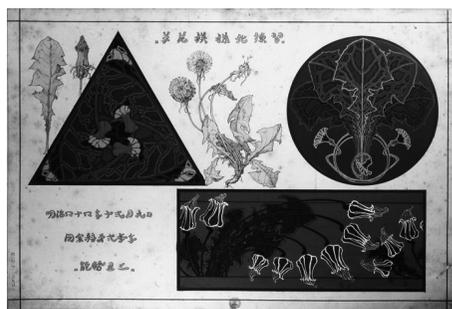


図11 能勢丑三「草花模様化練習」(1911)

図案のための図案制作にシフトしたとも考えられる。

### 5-3 『新編自在画臨本』から『訂正浅井自在画臨本』へ

以上の分析から明らかなように、この2冊のあいだには、明確な連続性はない。図案についての考え方が入っているという点では、両者ともにそれ以前の浅井の教科書と一線を画しているが、『新編』と『訂正』のあいだには図案指導についての深まりはない。むしろ、『訂正』においては、浅井の図案教育についての方針が十分に消化されないままに刊行されたとも思える。

両者のあいだの変化を敢えて指摘するとすれば、全体のなかでの図案関係の図が増えている点がまずあげられる。ただし、さきほども指摘したように、その配列にはなんらかの論理性があるとは思えない。また、図案がほどこされる対象が変化している。『訂正』の方では、海外の図案化教科書のテキストを直訳風に提示したものであり、図案を載せる現場の実状とは合っていない。これは、『訂正』が浅井による未完の遺稿を都鳥と渡辺が「訂正」したためであるのかもしれない。パリでアール・ヌーヴォーを体験し、また1900年に開催された世界図画教育会議の内容を出席した正木や小山から聞いた可能性のある浅井と違って、都鳥・渡辺は、図案教育の必要性に対して十分な自覚がなかったといえるのかもしれない。

『訂正』には、『新編』以上に図案にかかわる図が多く選ばれている。それらが浅井の選んでいたものと考えれば、浅井は『新編』で簡潔に体系化した図案教育を、より掘りさげて指導するための教科書を作成しようとしていたのかもしれない。しかし、そのことは、今となっては明らかにすることができない。ここでは、『訂正』がより図案に力を入れようとしていたこと、ヨーロッパの理論をも実例に則して示そうとしたこと、そして、中等教育の教科書において、東京で小室が理論化を目指した図案制作法を、より平易に、そして、より現場に近いあり方で示そうとしていた可能性を示しておくにとどめたい。

### おわりに

以上、本稿では、浅井忠のかかわった教科書をめぐり二つの点について論じた。

洋画家として早くに教科書をてがけた浅井の背後には、最初の本格的な洋画教師であるフォンタネージと洋画の普及を接点的にはかっていた高橋由一が存在があった。彼らは立場こそ違え、洋画の普及・浸透を強く願っていた。この二人の教育観が浅井に与えた影響は大きかった。

その後も浅井は教科書の作成を続けるが、パリでデザインに接したのち、京高工に転任するに及び、デザイン（図案）教育を視野に入れた教科書づくりに転じた。それが本稿で論じた『新編』『訂正』であった。

『新編』で、対象を正確に捉えたうえで模様化する図案生成の方法論を示した浅井は、『訂

正』においては、写真や多くの図案を用いて、より理論化された図案制作の方法論を示そうと考えていたのではないだろうか。しかし、それは浅井の急逝により実現しなかった。

ただし、浅井があくまでも中等教育用の教科書において図案制作の方法論を示そうとしていることを考えれば、それは、より工芸制作の現場に近いところの「応用」力の養成という立場であったと考えられる。とはいえ、それもまた志半ばで終わらざるをえなかった。そして、そのことはまた、アール・ヌーヴォーの新しい図案が京都の伝統産業界に根づかなかったことにもつながるのだろう。

#### 註

- 1) 浅井忠の経歴については、『浅井忠画集』（京都新聞社、1986）、『没後90年記念 浅井忠展』（京都国立近代美術館ほか、1998）、『浅井忠の図案』（愛媛県立美術館ほか、2002）、『浅井忠と関西美術院展』（京都市美術館、2006）、前川公秀『緑木求魚』（2012）を参考にした。
- 2) 石井柏亭『浅井忠 画集及評伝』（芸艸堂 1929）
- 3) 並木謙士「浅井忠とパリ—近代日本における芸術家の転身をめぐる考察」（並木編『近代京都の美術工芸—制作・流通・鑑賞—』思文閣出版、2019）。また、展覧会カタログ「美術の教育／教育の美術」（京都工芸繊維大学美術工芸資料館、2021）参照。
- 4) 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、1992）
- 5) 『習画帖』については岡山大学蔵本を参照した（<http://dista.ccsv.okayama-u.ac.jp/ja/book/7/714?id=7>）最終確認 2022 年 10 月 3 日。
- 6) 金子一夫前掲書「西洋の図画手本からのごこちない引用からはじまり、徐々に自分たちの欲するイメージが明確になっていき、博物図的教科書を経て、ついには浅井忠・高橋源吉の『習画帖』（明治 15 年）や『小学習画帖』（明治 18 年）のような絵画的な図画教科書の出現となる」（P14）
- 7) 高橋由一の経歴については、歌田真介『高橋由一油画の研究 明治前期油画基礎資料集成』（中央公論美術出版、1994）、山梨絵美子『日本の美術 349 高橋由一と明治前期の洋画』（至文堂、1995）、古田亮『高橋由一 日本洋画の父』（中央公論新社、2012）、『近代洋画の開拓者 高橋由一展』（京都国立近代美術館ほか、2012）を参考にした。
- 8) 『画伯高橋由一翁伝』（青木茂『明治洋画史料 懐想篇』（中央公論美術出版、1985）所収）
- 9) 『追弔記念洋風美術家小伝』（著者兼発行者本多錦吉郎）（青木茂『明治洋画史料 懐想篇』（中央公論美術出版、1985）所収）
- 10) 青木茂『明治洋画史料 懐想篇』（中央公論美術出版、1985）所収
- 11) 十一会社則については、金子一夫前掲書、P123 参照。
- 12) この『新編自在画臨本』全 8 編には、各冊の冒頭に緒言があり、すべて同じ文言が記されている。しかし、この部分、6 編、7 編、8 編では「養成」が「養生」になっている。本論では誤植と考えて論を進める。
- 13) 雑報「中澤博士の談話」（『京都美術協会雑誌』105 号、明治 34 年 3 月）。ここで中澤は、ヨーロッパでの知見を披露し、そのなかで、自然物の写生をし、さらにその組合せを学習し、そのうえで「自然物を崩して模様とする」というヨーロッパにおける模様作成の手順を紹介している。

- 14) 『愚劣日記』については前掲前川 2012 を参照した。
- 15) 『渡欧日記』については前掲前川 2012 を参照した。
- 16) 和田とのグレー滞在時の「珍模様」に注目して前川は、それがまず絵はがきにより試みられたとする（前掲前川 2012）。
- 17) クリストフ・マルケによれば京高工が所蔵するグラッセ『植物とその装飾への応用』は浅井忠自身が持ち帰った可能性が高い（「巴里の浅井忠」『近代画説』1, 明治美術学会, 1992）。
- 18) 『温知図録』および起立工商会社により制作された図案については以下を参照した。  
東京国立博物館編『明治デザインの誕生—調査研究報告書「温知図録」』（国書刊行会, 1997）、  
黒川廣子『起立工商会社の花鳥図案—明治初期の工芸品構想 東京藝術大学大学美術館所蔵』（光村推古書院, 2019）
- 19) 緒方康二『「おだまき」誕生の背景—一九〇〇年パリ万国博覧会と図画教育の改革』（『叢書・近代日本のデザイン 7』（ゆまに書房, 2007）
- 20) 浅井の天津絵に対する関心については、クリストフ・マルケ「浅井忠と漆工芸—蒔絵師杉林古香との共同制作を中心に—」（『美術史』134号, 1993）
- 21) 京都工芸繊維大学美術工芸資料館には、現在 52 点の郷土玩具が収蔵されている。収蔵品を管理するデータベースでは 1912 年 12 月 10 日購入になっている。しかし、現存 52 点を含む 123 件の「新古玩具類」が同じ 1912 年の 7 月に開催された京都高等工芸学校開校 10 周年記念式典で展示公開されている。浅井忠は 1907 年 12 月に没しているため。直接この標本選定に関与していた可能性は低いが、当時の図案科での教育資料としてこれら玩具類における形態の単純化が参考にされた可能性は高い。詳細は『学理と応用—京都高等工芸学校初 10 年の軌跡—』（京都工芸繊維大学美術工芸資料館, 2022）。
- 22) 美術教科書における写真の使用については、明治 37 年 12 月に図画教育会が編纂発行した『図画教科書』に使用されている。金子一夫は、この体裁について「自在画においては写生と模写の中間的な形態として実景写真とそのデッサンを組合せた教材を登場させている」として画期的な特徴としている（金子一夫前掲書 p54）。
- 23) 『訂正』には、全 6 編中に全部で 12 葉の写真が使用されている。第 5 編には、美術工芸資料館に収蔵されている 6 点の陶磁器類を並べている写真が掲載されている。『訂正』を作成する際に、京高工の図案科で教材として購入した工芸品を使用していたことがわかる。
- 24) 小室信蔵『おだまき』（『叢書・近代日本のデザイン 7』（ゆまに書房, 2007）所収、緒方康二『「おだまき」誕生の背景—一九〇〇年パリ万国博覧会と図画教育の改革』（『叢書・近代日本のデザイン 7』（ゆまに書房, 2007）、緒方康二「明治とデザイナー—小室信蔵（1）」（『デザイン理論』19）、1980, pp.2-25、緒方康二「明治とデザイン：小室信蔵の方法論」（『夙川学院短期大学研究紀要』4）、1979, pp.42-58
- 25) 小室信蔵『一般図按法』（丸善, 1909）（森仁史監修『叢書・近代日本のデザイン 復刻 7』2007、所収）
- 26) 明治 40 年の東京勸業博覧会には、京高工図案科で浅井とともに指導をしていた建築家の武田五一が建築部門の審査をしている。武田もこの小室の発表を見た可能性は高い。
- 27) 岡達也「明治期京都における教育機関への海外デザインの導入—図案集を中心として」（『近代京都の美術工芸—制作・流通・鑑賞—』思文閣出版, 2019）。岡の調査によればグラッセの著作は、京高工開校初期から収められている。とくに代表的な著作である『植物とその装飾への応用』は、明治 39 年に標本から図書に移管された 2 冊を含めて 3 冊を所蔵している。また、

## 浅井忠の美術教科書（並木）

本の現状や生徒作品からみて、実習でかなりの頻度で使用されていたことがわかる。したがって、小室の『おだまき』等の存在を知らなくても、浅井がグラッセやヴェルヌイユのような模様化の手法を知っていた可能性は高い。また、並木誠士・松尾芳樹・岡達也『図案からデザインへ—近代京都の図案制作—』（淡交社、2016）参照。

- 28) 明治40年前後に、かたや東京では小室信蔵が図案化の理論を出版物のかたちで世に問い、京都では浅井の美術教科書というかたちで刊行されている。両者の比較は日本近代におけるデザイン概念の成立と展開を考えるうえで興味深いテーマであり、別稿に譲りたい。

要 旨

浅井忠は洋画家として活動する一方で、生涯に数多くの教科書を刊行したことで知られている。最初に手がけた教科書は、画家としての本格的デビューより早い明治15年（1882）刊行の『習画帖』であり、没後に遺稿をもとに弟子たちが編纂した『訂正浅井自在画臨本』に至るまで多くの教科書を作成している。

本論文では、浅井の美術教科書をめぐる二つの疑問の解決を試みた。ひとつは、どのような理由で浅井は明治15年の段階で『習画帖』を作成したのか、二つ目は、渡欧以来デザイン教育に興味を示した浅井の教科書になんらかの変化があったのかという点である。

第1の点については、工部美術学校でのフォンタネージの指導が洋画制作だけではなく指導方法にも及んでいた点、その実践の場ともいべき絵画指導の経験を共著者である高橋源吉の父である高橋由一から与えられた点から影響があったことを明らかにした。

第2の点については、浅井が、1900年のパリ万博視察のち、明治35年開校の京都高等工芸学校に転任して以降に出版した『新編自在画臨本』（明治39年）と『訂正浅井自在画臨本』（明治42年）を分析した結果、以下の結論を得た。『新編自在画臨本』には、それまでの浅井の教科書にはみられなかった図案制作についての指導が体系的に取り込まれている。とくに、それは工芸品の表面を飾る図案であった。一方、浅井の没後に、その遺稿を都鳥英喜、渡辺審也がまとめた『訂正浅井自在画臨本』では、全体のなかで図案関係のページが占める割合は増えているが、模様に関する項目が前後して配置されているため体系的な教育には向かない点、便化の例など図案制作の理論を示すページが増えており、工芸に即した図案づくりという点からは離れている点が指摘できた。

キーワード：浅井忠、美術教科書、図案教育、模倣化、デザイン

Abstract

While active as a Western-style painter, Chu Asai is also known for the many textbooks he published during his lifetime.

This paper attempts to answer two questions concerning Asai's art textbooks. First, for what reason did Asai produce the "Shugacho" in 1882, and second, were there any changes in Asai's textbooks after his staying Europe?

Regarding the first point, we found that Fontanesi's instruction at the Industrial Arts School of Japan was not only about creating Western-style paintings but also about teaching methods, and that Takahashi Yuichi, the father of co-author Takahashi Genkichi, gave Asai the experience of teaching painting, which could be called a practical example of such instruction.

For the second point, two textbooks were compared: one was the "Shinpen Jizai-ga Rinpon" (1906), and the other was the "Teisei Asai Jizai-ga Rinpon" (1909), which was compiled after Asai's death by his students. As a result, their respective characteristics can be summarized as follows. The "Shinpen" systematically incorporated instruction on the creation of designs, which had not been included in Asai's previous textbooks. On the other hand, the "Teisei" contains more pages on design in its entirety, but the items on pattern are placed back to back, making it unsuitable for systematic instruction.

Keywords : Asai Chu, Art Textbook, design education, patternization, design