

# 明治前期における運筆による基礎画力の育成構想

—幸野樺嶺の教育理念—

多田羅 多起子

(2021年10月5日受理)

The Concept of Developing Basic Drawing Skills  
through Brushwork Practices in the Early Meiji Period:  
Educational Principles of Kono Bairei

Takiko Tatara

**Abstract:** Kono Bairei was a painter who worked from the end of the Edo period to the early Meiji period. He is often appreciated as an educator because he devoted himself to the establishment of the Kyoto Prefectural School of Painting, and trained painters such as Takeuchi Seiho, who would lead the next generation. Bairei's passion for educating beginner students is noteworthy. In this study, I examined what kind of principles Bairei followed and practiced while educating beginner students. Bairei insisted that the most important thing for beginner students was to learn the correct brush strokes; he had them study his own examples. In practice, it appears the same as the way it was done before the Edo period. However, it is hard to imagine that Bairei, who not only lived in an age when values were changing drastically but also devoted himself to creating new systems, would have applied the old methods as they were. What intentions did Bairei have behind placing so much importance on brush strokes and having his students learn from his examples? The tendency to emphasize brush strokes was not a method advocated or practiced only by Bairei; it had great force in the Meiji era. It was essential to learn how to use a brush not only as part of professional education for painters, but also for students in elementary and junior high schools. In order to understand why this policy was widely adopted, it is necessary to revisit drawing education in the pre-modern era, and consider the role that drawing has played since the modern era. This study aims to uncover clues that can help further knowledge on this topic.

Key words: Kono Bairei, Examples for the Brushwork Practice, Teaching Painting to Beginner Students

キーワード：幸野樺嶺，運筆手本，初学者

## 1. はじめに

幸野樺嶺（1844～95）は幕末から明治期に京都で活躍した画家である。樺嶺は、京都府画学校（現・京都市立芸術大学）設立の建議者の一人であり、私塾から有望な弟子を数多く輩出したことなどから、教育面での功績にスポットを当てられることが多い。人材育成

においては、竹内栖鳳（1864～1942）に代表される高弟との関係が注目されがちであるが、本稿では、初学者教育に大きな熱量を注いだことに目を向けたい。なぜならば、樺嶺の教育構想は、カリキュラムに基づいて画の教育を実行しようとした最初期の試みであり、その成否にかかわらず後の時代に大きな影響を与えているためである。

初学者への教育において、楳嶺が最も重く見たのが「運筆」であった。運筆とは文字通り筆の運び方であり、筆遣い、筆法、筆順の意も含まれている。初学者への指導における運筆重視は、明治期における画の教育の現場で大きな力を持っていた。その影響は、画家を育成する専門教育の場のみならず、小、中学校など普通教育にも及ぶ。しかし、明治後期以降、専門教育において運筆を重視する傾向は衰退し、大正期になると普通教育においても運筆重視の傾向は影を潜める。運筆重視による基礎画力の育成構想は、どのような背景の元に生まれ、そして、時代から求められなくなったのであろうか。

本稿では、まず、指導者になる前の楳嶺が身に付けていた近世以前の画の学び方を整理し、続いて、楳嶺の教育との関わりを概観する。次に、楳嶺が弟子や生徒に与えた運筆手本について、一例をあげて紹介する。あわせて、初学者に対する楳嶺の考え方を指導指針から分析し、運筆を通して身に付けさせようとしていた能力を検証する。楳嶺の教育理念を知るためには、近世以前の画の教育にさかのぼり、また近代以降の画に求められた役割を踏まえて考察する必要がある。近世的な画の教育を受けてきた楳嶺が近代的な課題に向かう弟子や生徒を指導するにあたって、運筆のもつどのような力に期待していたか考えていきたい。

## 2. 近世的な画の修養

### (1) 弟子として

楳嶺の修業時代は幕末から明治初年にわたる。まず、画家としての彼の立場を作り上げた近世的な画の教育を概観する。

幸野楳嶺は弘化元年(1844)京都に生まれ、9歳(以降、年齢はすべて数えて表記)で円山派の中島来章に入門、20年近く来章の元で修業を積んだ。その後、明治4年(1871)から10年(1877)まで四条派の塩川文麟の元で画を学んでいるが、楳嶺の基礎的な技能や作画方法は、はじめの師匠である来章から授けられたものであり、その習熟度は師匠の画の代作をしていたほどである<sup>1</sup>。来章が具体的にどのような教え方をしていたのか定かではないが、楳嶺の手記<sup>2</sup>や経歴から、師匠の筆法を技術として習得すること、師匠の作画にスタッフとして加わり次第に重要な仕事を任せられるようになること、独立し師匠の筆法を元に自らの仕事を受けることという流れが想定される<sup>3</sup>。師匠の手筋を違わず再現できるほどに型を受け継ぐことが当時の技術の継承であり、弟子の努力によって師匠の技術を自分のものにすることが、画の修養であったと言える。

### (2) 手本と画譜

師弟間で流派の様式を受け継ぐという点で、近世において最も整理されたシステムで絵画教育を行っていたのは狩野派である。後述する楳嶺の指導要綱にも狩野派の初学者教育への言及があり、ここで概要に触れておきたい。

狩野派の子弟教育については、楳嶺とほぼ同時代に東京で活躍した橋本雅邦(1835~1908)による述懐が詳しく教えてくれる<sup>4</sup>。雅邦が「狩野派畫学ノ順序ハ臨寫ヲ以テ初メ臨寫ヲ以テ終ルモノ」と述べるように、狩野派の画所に入門した弟子は、段階的に学ぶべき手本を貸し出され、手本を臨写することで画の技術を身に付けていた。7、8歳の初学者は茄子等簡単な形のを筆で描くことから始め、続いて、初学者のために工夫された花鳥山水人物等36枚が三巻にまとめられた「三巻物」と呼ばれる手本を写す。その後も習熟度に応じてより高度な手本が与えられ、やがて師匠の手伝いができるようになり、一人前になると師匠から名前を一字もらい受け、故郷で絵師としての仕事ができるようになる。修行時代に写し、手元に蓄えられた手本は、独立後作画をするための資本としても機能する。このような門弟教育について雅邦は、臨写に終始し、写生をしたり新図を考案したりするような自己の工夫に関わる課程や評価がなかったことを指摘する一方で、「用筆ノ手法ニ至テハ實ニ得難キ熟練ヲ發スルノ教育法ト言ハザルベカラズ<sup>5</sup>」つまり、筆運びの習熟を目的とするならばよく出来た仕組みであったということにも言及している。

以上のように入門して画家としての技術を身に付ける方法のほか、近世を通じて数多く刊行された画譜が、画を学ぶ大きな手がかりとなっていた。なかでも、享保年間の大坂を中心にした岡春トや橋守国によって刊行された絵本類は、その後の絵画制作に大きな影響を与えた。太田孝彦氏が指摘するように、当時画を学ぶ人にとって重要であったのは、画譜を通して筆法を学ぶことであった<sup>6</sup>。筆法を学ぶことには、規範とすべき特定の画家の型、方式を学ぶという意味と、運筆、すなわち筆の運び方そのものを学ぶという意味が含まれている。初学者向けということでは、橋守国による『運筆範画』(寛延2年(1749))に注目したい。『運筆範画』は版本でありながら運筆の再現に注力している。打ち込みやはね、はらい、かすれが摺りで表わされ、初学者にとって筆の動かし方やその効果がわかりやすい表現が企図されている<sup>7</sup>。

このように、近世において絵画の道に入る初学者は、師匠の手本や公開された画譜の図様からその筆法を学ぶことを出発点としていた<sup>8</sup>。

### 3. 教育者として

#### (1) 私塾と画学校での教育

続いて、教授側に立った楳嶺と教育の関わりをみていこう。楳嶺が指導者としてふるまった場合は、私塾と公的な画学校に大別できる。初めて弟子をとったのは安政6年(1859)16歳のときであり、慶応3年(1867)には開業して最初の私塾を開いている。明治11年(1878)8月、南画家の田能村直入が京都府知事に宛てて画学校設立の建議書を提出すると、続く同年9月、楳嶺は望月玉泉、久保田米僊、巨勢小石と連名で、同じく府知事に画学校設立の建議書を提出、学校開設実現のために奔走する。同13年(1880)7月に日本初の公的絵画教育機関として京都府画学校が開校すると、楳嶺は、東西南北四宗に分類されたうちの北宗の副教員に就任する。開校時の資料からは、すでに自らの私塾で運用している規則をベースにして、規則やカリキュラムの作成に尽力していたことがわかる<sup>9</sup>。しかしながら、開校後まもない明治14年(1881)4月に楳嶺は退職、翌月には私塾を幸野私塾と改称し、弟子の教育に力を注ぐようになる。その後、明治21年(1888)画学校へ再出仕、22・23年には教頭心得をつとめるが<sup>10</sup>、再び23年4月退職する。画学校とのかかわりは断続的なものとなったが、生涯にわたり、公私ふたつの教育の場を行き来しながら後進の育成にあたった。

#### (2) 画譜の出版

楳嶺の没後、楳嶺の教育的功績を紹介する新聞記事では、竹内栖鳳ら楳嶺門下の四天王を始め、京都画界に多数の人物を輩出したことに加えて「其著述が悉く教科書的に出来て居るのが證據立てる」と評価されている<sup>11</sup>。ここでいう著述は、画譜のことである。明治15年(1882)内国絵画共進会で絵事著述褒状を受けた『楳嶺百鳥画譜』をはじめ、花鳥を中心に多数の画譜を刊行している。「教科書的」という評価は、花や鳥の名前や生態の情報を加えながら、工芸図案に用いることができるような図像の手本を多く示したことに対して与えられたものと見られる<sup>12</sup>。

なお、楳嶺と共に京都府画学校の建議書を出した他の3人—望月玉泉、久保田米僊、巨勢小石—は、いずれもその後普通教育における図画の教科書制作にかかわっている<sup>13</sup>。画譜出版には大きな力を注いだ楳嶺であるが、普通教育における図画の教科書制作への関与については、現段階で確認できていない。

#### (3) 小学校創設への関与

もう一点、楳嶺と教育を語る上で、小学校設立運動に関与していることにも注意しておきたい。周知の通

り、京都市においては、明治5年(1872)の学制発布に先立ち、明治2年12月末までに64校の小学校が開校している<sup>14</sup>。設立の背景には様々な立場からの働きかけがあった。そのなかで、手習塾の師匠であった西谷良圃らのグループは、慶応3年(1867)5月から3度にわたって小学校設立の建議書を提出し、いち早く学校教育の必要性を訴えている。良圃らの会合は、しばしば画家・森寛斎宅で行われ、楳嶺も話し合いに参加していたことがわかっている<sup>15</sup>。森光彦氏が指摘するように、このとき小学校設立に尽力した教育への思いが、後に日本初の画学校である京都府画学校の設立建議につながったと言える<sup>16</sup>。初学者教育に対する楳嶺の考え方を知る上で、小学校設立への興味関心は重要な視点になるであろう。一例をあげれば、明治13年に画学校で作成された課業表は、日本初のカリキュラムと言われる明治4年の小学校課業表と極めてよく似た型式をもっている。初学者への教育をシステマチックに行う上で、小学校の仕組みや教則は大いに参考とされている可能性がある。

### 4. 運筆を教授する

#### (1) 画学校における運筆の扱い

先に述べたように、楳嶺の教育方法は私塾で考えたものを学校にあてはめ、学校での試みを塾に当てはめ直すかたちで展開している。画学校における教育については、松尾芳樹氏の一連の研究をはじめ既に多くの研究の蓄積がある<sup>17</sup>。ここでは先行研究を参照しつつ、運筆の扱いにだけ特に触れておく。

先に触れたように、設立当時の京都府画学校は北宗、南宗、東宗、西宗に分かれていた。北宗は雪舟派狩野派等、南宗は文人画、東宗は土佐派円山派等大和絵、西宗は洋画をそれぞれ専攻し、生徒たちはそれぞれ半年ごとの課程を6段階進め、3年で修めるようになっていた。初期の教則や課業表が現実的どの程度運用されていたのかは定かではないが<sup>18</sup>、明治13年の資料から、各宗の構想、配分を確認しておきたい。まず楳嶺の筆跡による課業表<sup>19</sup>(京都市立芸術大学芸術資料館蔵)が残る北宗では、全6級まで全ての課程で運筆が課せられていることはもちろん、特に最初期の6級は5時間中4時間を運筆にあてる時間割となっている。望月玉泉による東宗の課業表<sup>20</sup>(京都市立芸術大学芸術資料館蔵)でも全6級まで全ての課程で運筆があるが、朝一番の1時間だけがあてられている。南宗については課業表が確認できないが、同時期の「南宗画学教則」によれば、運筆の内容として「永字八法」があげられるように、書の内容が取り扱われてい

る<sup>21</sup>。西宗の課業には運筆は含まれない。各宗担当者による運筆観の違いも気になるが、ひとまず榊嶺が関わった北宗が最も運筆を重視していたことのみ確認して考察を進めたい。

運筆を教えるにあたっては、教員が作成した手本が用いられていた。画学校で用いられた運筆手本については、廣田孝氏による精緻な研究があり<sup>22</sup>、本稿では立ち入らない。次項では私塾で用いられた運筆手本を紹介しながら、初学者が学ぶべき筆の動かし方の具体的様相を見ていこう。

(2) 私塾における運筆手本

榊嶺の塾における運筆手本は「初等、中等、高等の三課を設けて順序を定め、各課に三十題を選び、入門ある毎に、各自に対して唐紙八ツ切にそれぞれ面前にて描いて與へ、筆の運用と順序とを會得」させるものであったという<sup>23</sup>。このように、手本は塾内共用ではなく榊嶺から弟子一人一人に与えられていたため、同様の絵手本が複数現存している。なかでもよく知られる例に、竹内栖鳳が榊嶺の没後40年忌に刊行し<sup>24</sup>、今日の榊嶺研究の根幹資料である『榊嶺遺墨』に掲載された「運筆手本」がある。同書に高谷伸氏所蔵と記されるこの運筆手本は、榊嶺が高谷簡堂<sup>25</sup>の為に描いたものであり、現在、遺族から寄贈を受けた京都市立芸術大学日本画研究室に所蔵されている。今回研究室のご厚意で調査の機会を得たので、概要を紹介したい<sup>26</sup>。

高谷氏旧蔵の「運筆手本」(写真1～5。以降、高谷本と称する)は、現状、5本の卷子にまとめられている。そのうち4本に題簽が付されており「北宗画禅遊戯三昧卷之上」「北宗画禅遊戯三昧卷之下」「動物粉本」「画手本」とある。「北宗画禅遊戯三昧」上下については、題簽に榊嶺の印が付され、題簽の筆跡も榊嶺自身のもつと見受けられる。各巻に収録される画題は表にまとめ、『榊嶺遺墨』に掲載された部分を太字で示した。

年記が確認される部分が「北宗画禅遊戯三昧卷之下」「画手本」と題簽なしの3本にある。順に「明治歳在乙酉陽月／為／簡堂高谷画契／榊嶺仙史豊」「明治丙戌応鐘下澣／為／簡堂高谷左契／鶯夢居士豊」「甲午梅夏／安研於／三樹坡上之／晴蝸禪房／榊嶺」とあり、明治18年10月、19年10月、23年5月と異なる時期に描かれたということがわかる。

高谷本の内容と、『榊嶺遺墨』で幸野西湖氏が紹介する初学者用の画題リストである「略畫三拾員」および「略畫拾遺」を比較し、一致する画題をそれぞれ表の中に下線で示した<sup>28</sup>。「北宗画禅遊戯三昧」上下および「画手本」収録の画題の多くが、『榊嶺遺墨』で初学者用にあげられる画題と重なる。また、「北宗画

表 「運筆手本」収録画題一覧

名称	制作時期	収録画題
北宗画禅遊戯三昧卷之上	M18/10 以前か <sup>27</sup>	松、竹、梅、如意珠、 <u>榊</u> 、 <u>枿</u> 、 <u>分銅</u> 、 <u>丁子</u> 、 <u>鍵</u> 、七宝
北宗画禅遊戯三昧卷之下	M18/10	<u>鏡餅</u> 、 <u>齒朶</u> 、 <u>芦</u> 、 <u>瓢</u> 、 <u>鬘斗</u> 、 <u>靈芝</u> 、 <u>壺</u> 、 <u>蕨</u> 、 <u>蘭</u> 、平地木
画手本	M19/10	<u>袋</u> 、 <u>筆</u> 、 <u>書冊</u> 、 <u>柳</u> 、 <u>稻</u> 、 <u>石菖</u> 、 <u>蝦</u> 、 <u>蟹</u> 、 <u>茄子</u> と胡瓜、 <u>芒</u> 、 <u>蝶</u> 、注連繩
(題簽なし)	M23/5	<u>岩組</u> 、 <u>宝舟</u> 、 <u>兜</u> 、馬
動物粉本	-	<u>蝙蝠</u> 、白頭鳥、雁、座る女性、 <u>椿</u> と水仙、 <u>組法</u> 、 <u>鶏</u> と雛、蟹、水草、メダカ、蝶

(※太字:『榊嶺遺墨』図版掲載箇所、二重下線:『榊嶺遺墨』略畫三拾員と画題が一致、波下線:『榊嶺遺墨』略畫拾遺と画題が一致)

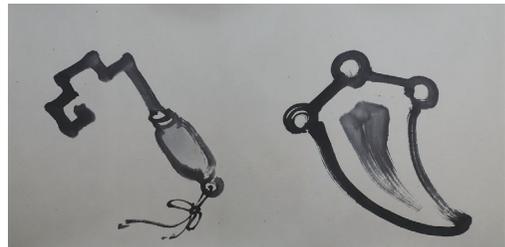


写真1 「北宗画禅遊戯三昧卷之上」より丁子，鍵 (京都市立芸術大学日本画研究室蔵)

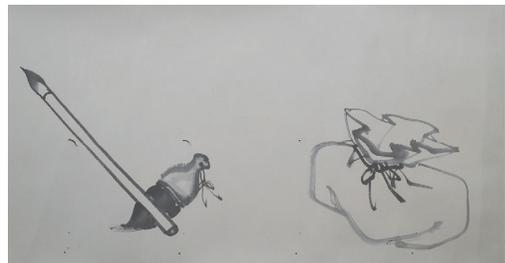


写真2 「画手本」より袋，筆 (京都市立芸術大学日本画研究室蔵)



写真3 (題簽なし)より馬 (京都市立芸術大学日本画研究室蔵)



写真4 「動物粉本」より組法  
(京都市立芸術大学日本画研究室蔵)

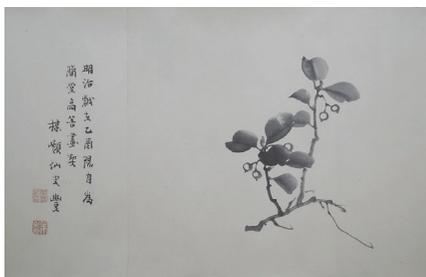


写真5 「北宗画禅遊戯三昧卷之下」より平地木  
(京都市立芸術大学日本画研究室蔵)

禅遊戯三昧」上下巻には、松、竹、梅、蘭、平地木など『株嶺遺墨』で中級として紹介される「中畫三拾員」にあたるものも含まれている。つまり、5本のうち3本は、初級から中級の手本をまとめたものであることがわかる。題簽のない1本には、応用的な内容が含まれている(写真3)。「動物粉本」は、手本の段階に一貫性が見られず、切り貼りされた手本(写真4)や、簡堂の手による描画も含まれている。これらのことから、高谷本は、株嶺から簡堂に与えられた初級中級用の手本を軸に、明治23年以降、運筆手本一式として5本の巻子に装丁されたことがわかる。

初級中級用の3本に収録された画題はごく簡略化された形を描いたものが多く、手先だけではなく腕をふるって太い描線で形作る動きが求められる(写真1・2参照)。これらの題材を学ぶ目的は、基本的な筆の動かし方である。株嶺が弟子の面前で描いて与えたと証言されているように、手本の形の再現より、その形を生み出すためにいかなる順序でいかに筆を動かすべきかが学びの主眼となっている。

株嶺は、前章で触れた狩野派の門人教育がそうであったように、これらの手本を段階的に習得し、より高度な手本へ進むようカリキュラムを組んでいた。竹内栖鳳の息子である竹内逸が、株嶺門下の関係者から聞き取りをした回想によれば、手本で習い終わった画題が年に二、三度行われる試験で出題されたという。

指名された者は、門弟たちによる環座の中央に設えられた毛氈の前に座って出題を待つ。先生である株嶺から「平地木」(写真5参照)というように画題が発せられると、習った通りに描くことが求められた。株嶺の手本は幾枚描いても判で押したように正確であり、例えば「袋」(写真2参照)であれば皺の数まで決まっていたという<sup>29</sup>。このような証言からは、単に基礎となる筆の動かし方のみならず、株嶺様式そのものを一まるで株嶺が自分の師匠であった来章に求められたように—マスターすることを求めていることがうかがわれる。かつての生徒から聞き取りをした竹内逸は「この塾にゐる間はわたしの希望通り描いて貰ひたい、好き放題はこの塾を巣立つてからのこと…」<sup>30</sup>という株嶺の教育方針を紹介した上で、次のように述べる。

だが、結果からいふと、かくも厳格な、また型に嵌ったときへ考へ得る教育の塾から、却つて氣儘勝手な作品を作る作家が輩出し、自由奔放な教育の塾から、案外師匠の物真似のやうな作家が現れている。<sup>31</sup>

「型に嵌ったときへ考へ得る」教育という評は、正鵠を射ており、先に述べたように近世的な師弟関係を想定させる。株嶺の修行時代と異なるのは、近代においては、そのように画の修養を積み独り立ちした後に、師匠の型を真似た作画が求められていないということである。価値観が大きく変わる時代に独立し、近代的な活動の場を作るために奔走していた株嶺は、近世的な作画が通用しないことを痛感していたであろう。「却つて氣儘勝手な作品を作る作家」が、ひとりだけではなく多数輩出され、その後の京都画壇を牽引したことを考えれば、型の先にある自由闊達さを含めて株嶺の教育方針として伝わっていたとも考えられる。しかしそうであっても、それほどまでに型通りであることを求めた理由が明確になるわけではない。続いて、株嶺の言葉から運筆の意義を探ってきたい。

### (3) 運筆により獲得される技能

私塾における株嶺の指導理念を示す資料として「修画綱要」<sup>32</sup>が知られている。「修画綱要」は、株嶺が師匠の中島来章、塩川文麟から授けられたとする習画論であり、いつ著されたものであるかは定かではない。テキストと図から成り、運筆法、着色法、写生法、作図法、臨模法について解説されている。ここでは冒頭の運筆法に注目する。

運筆法  
線畫 曲直二法 縦横斜線／正円 楕円 渦線

等

凡ソ畫ヲ教ユルニハ先第一ニ此法ヲ授ケルヲ以テ其手腕ヲ正整勁健ニ運用自在ナラシム是レ初学ノ最緊要ナルモノナリ 然ルニ此法円山応挙已後四条流ノ諸派皆廢シテ用ヒズ 方今狩坐流ノ画家ニハ僅ニ其遺風ヲ存シテ初学ノ子弟ニ教ユルノミ故ニ近世ノ画風ハ多ク艶治文弱ニ流レ日ヲ逐テ筆法ノ正道ヲ失ヒ退縮ノ姿ニ至レリ

ここで楳嶺は、初学者にとって何よりも大切なことが「其手腕ヲ正整勁健ニ運用自在ナラシム」こと、すなわち、手や腕を正しく自在に動かす身体的技能を習得することであると説く。そうであるにもかかわらず、自らが連なる四条派はこの基礎体力を軽んじたこと、唯一狩野派にはわずかにその教えが残っているが、総じて近來の画は運筆を重んじないために「艶治文弱」に流れて筆法の正道を失っていると指摘する。先に紹介した、橋本雅邦が回顧する狩野派の門人教育においても、最初期の簡単な形状を写す目的は「其手腕ヲ自在ナラシム」ことだと記されている<sup>33</sup>。手本を写すことは、単に同じ線や形を紙の上に複製することではなく、身体性をもった筆の運びを再現することであるという考えである。まさしく、謝赫の「画の六法」で掲げられて以来の東洋の伝統である「骨法用筆」の理念である。一方で、「運筆法」冒頭に示される「線畫曲直二法 縦横斜線／正円 楕円 渦線 等」といった幾何学的要素は、西洋画の習画法も想起させる。西洋画的習画法と手腕の結びつきは、塾生による「野画」資料でも確認できる。写真6・7は与えられた寸法に基づき、それぞれ円形を基準とした作図をするものである。図中の「腕力練習」という文字に注目したい。課題の性質上、正しい製図ができることが目的であることは疑いを入れないが、ここでも、正しく実現するために必要なのは「腕力」、すなわち、自在に手腕を

操る力であることが強調されている。

#### (4) 運筆の効用

では、正しく運筆を学習した初学者はどのような力を獲得するのであろうか。ふたたび「修画綱要」を参照する。

運筆ノ効用ハ画家胸中ノ丘壑ヲ始メ意匠経営毫モ洩ラス事無ク写シ出スニ在リ 故ニ肆習ノ本旨ハ天地間森羅万象形情活動ノ妙筆鋒ヨリ写シ見ハサン為ナリ

運筆の効用は、「胸中ノ丘壑」すなわち、中国北宋時代以降繰り返し語られる画の理想である胸の内の理想的な山水を始めとする「意匠経営」すなわち、心の内の着想、構想<sup>34</sup>を余すところなく描き出すことにあるという。そして、「天地間森羅万象形情活動ノ妙」、この世界のありとあらゆるものの移り変わりや活動を筆の運びや筆勢によって写して見せることができるようになることが本旨であるという。運筆を学ぶ目的は、型をマスターすることではなく、その先にある自在な表現の基盤となる力であると読み替えてもよいだろう。

「修画綱要」が初学者に伝えるのは、運筆練習によって手腕の正しい運用法を身に付けることが、将来的に自在な表現を可能にするというビジョンである。楳嶺塾の生徒には、友禅や陶器、刺繍の図案、輸出用の扇子など美術工芸を家業とする者も多く、画の力を身に付ける目的は様々であった<sup>35</sup>。塾生の立場と進路によって、自在な表現を発揮する場は異なっていたが、新しい時代の画家として活躍するためにも、美術工芸の世界で産業に貢献するためにも、基礎的な力の習得がその後の応用力を支えるという見通しが示されている。

前項で取り上げた運筆手本の性質を考え合わせると、正しい運筆が自在な表現の基礎になること、正しい運筆は手腕の力にかかっていること、正しい運筆を身に付けるためには、狩野派の教育システムに代表される近世的な教授法が有効であるという楳嶺の指導指針が浮かび上がってくる。

現在では、専門機関であれ図画工作科や美術科の絵画指導であれ、運筆が重点的に教授される機会はずがない。しかし、教育現場から運筆の語が消えたわけではなく、国語科の書写教育においては、「運筆能力が書くことの根本にある」という理念が現代にも生きている<sup>36</sup>。近世以前の「書画一致」の概念を想起し、この理念を画に置き換えれば、「運筆能力が描くことの根本にある」という指針がかつて適用されていたことを想像しやすいのではないだろうか。楳嶺が「筆法の

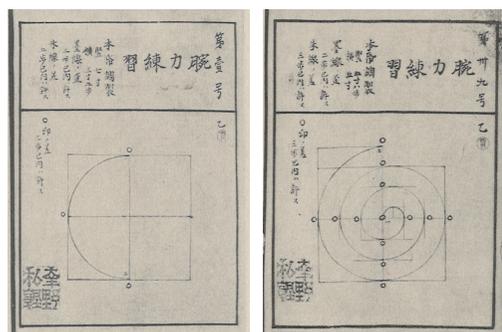


写真6・7 野画（門生筆）画像出典：『楳嶺遺墨』  
竹内栖鳳，1940年，49頁

正道」と唱えたもの、正しい運筆を通して身に付く画の能力は、樸嶺の時代感覚においては必然であったのであろう。東洋の伝統である画の六法や書画一致の理念が受け継がれており、かつ、西洋化、近代化のための産業における画の実用性が求められた時代である。技術なくして作画は成し得ず、産業に貢献できず、運筆は画の有用性を担保する基礎技術を磨くための手段として考えられていたと言える。しかし、絵画に求められるものが個性重視、創造性の発揮へと変わっていったとき、運筆の、特に師匠の型をそのまま真似るような教育は意味をなさなくなった。同時に、運筆に含まれる身体技能としての筆の技の伝承もまた、力を減じていったのではないだろうか。

## 5. おわりに 次世代への影響

本稿では、明治期における初学者への運筆教授という教育法について、キーパーソンである幸野樸嶺の理念と実践を検証しながら、その動向を追ってきた。考察を通して、樸嶺の運筆観が、近世的な技術継承に対する有効性への信頼と、近代的な技術に資する基礎画力育成への期待から成り立っていることが見えてきた。

画の教育の場における運筆をめぐる動きは、専門教育と普通教育の場、相互に連携して起こっていると想定される。京都の普通教育においては全国に先駆けて毛筆による臨画教育が重視されており、そこに画学校関係者の関与が見られることが既に指摘されている<sup>37</sup>。このような動向の根底に、学校成立以前の画の教育と近代におけるそれを結びつけた幸野樸嶺の初学者に対する教育理念が意味を持っていたと考えられる。初学者にとっての運筆の重要性は、竹内栖鳳、菊池芳文、川合玉堂ら、樸嶺の高弟たちが著画や編集にかかわった図画教科書や教則本でも説かれる<sup>38</sup>。無論、彼らが樸嶺の弟子であるためにその理念を継承したという単純な話ではないが、影響力のある弟子を育成した樸嶺の功績も考慮に入れておくべきであろう。明治期を通して、専門教育、普通教育の場における初学者への指導において運筆がどのように扱われてきたのか、この大きな課題については、今後、樸嶺の弟子世代による教科書著画への関わりを中心にさらに調査を進め、時間をかけて検証していきたい。

## 註

<sup>1</sup> 幸野樸嶺が修行時代に師匠の代作をしていた経緯については、拙稿「近代京都画壇における世代交代について—土居次義氏旧蔵資料を手掛かりに—」(『美

術研究』428号、2019年)で論じた。

<sup>2</sup> 幸野樸嶺『中寫先生鑒賞代毫記』(京都工芸織維大学附属図書館蔵)。前掲註1でその内容を紹介した。

<sup>3</sup> 京都市美術館、海の見える杜美術館に所蔵される竹内栖鳳私塾資料には、若き日の樸嶺の写生帖が含まれている。写生帖からは、師匠の型以外のスタイルを積極的に学ぶ様子や、折りに触れて写生をしていることがわかる。しかし、注文を受ける本画の制作においては、師匠から受け継いだ様式が根幹であったと言える。

<sup>4</sup> 橋本雅邦「木挽町畫所」『國華』3号、1889年。

<sup>5</sup> 前掲註4、p18。

<sup>6</sup> 太田氏は近世において画譜が果たした役割をいくつかの側面から論じ、画譜が学習者に対して工夫された出版物であったと指摘している。太田孝彦「画譜による絵画の学び」『美術フォーラム21』12号、2005年。

<sup>7</sup> 日野原健司「大坂画壇胎動期の出版技術—橋守国『運筆画』とそれを支える彫師」『美術フォーラム21』17号、2008年。

<sup>8</sup> なお、新たな画譜の出版は明治時代にも盛んに行われる。『運筆画』など旧来の画譜も、明治に入ってから版を重ねており、近世と近代の間を簡単に切り分けることはできないことに注意しておきたい。

<sup>9</sup> 樸嶺は画学校開校以前から私塾において独自のカリキュラムを編成しており、公私の差は小さかったと見られる。一例をあげれば、明治13年7月、樸嶺から画学校に提出された「北宗塾中規則草稿」に付された「北宗教則草稿成ルニ際シテノ樸嶺上言書」では、担当の北宗教則の草稿作成にあたり「先年ヨリ私舎ニ於テ生徒ヲ教育スルニ予カジメ規則ヲ設ク今其規則ニ因リ彼此増減添削シテ此稿成ル然リト雖トモ公私大小ノ別殊ニ異ナリ瑣々タル蝸室ノ例ヲ以テ堂々タル本校ヲ推測ス可カラズ」と述べている。公私大小の違いを考慮に入れつつも、すでに自らの私塾で運用している規則をベースにしていることがわかる(『百年史 京都市立芸術大学』京都市立芸術大学、1981年。以下『百年史』とする)。

<sup>10</sup> 京都府画学校は、明治22年12月以降は京都市に所管が移り、京都市画学校となる。

<sup>11</sup> 『京都日出新聞』大正3年5月30日3面。

<sup>12</sup> 画譜については、森下麻衣子「幸野樸嶺の眼—現実を写す—」(『近代京都画壇の開拓者 幸野樸嶺』展図録、海の見える杜美術館、2020年)で論じられている。

<sup>13</sup> 望月玉泉『玉泉習画帖』1891年、久保田米庵『小学毛筆習画帖』1889年、巨勢小石『小學毛筆畫帖』

1888年など。

- <sup>14</sup> 林修「番組小学校の誕生とその後の歴史—学校設立の経緯とその歴史的意義」京都市教育委員会, 京都市学校歴史博物館編『京都学校物語』京都通信社, 2017年, p16。
- <sup>15</sup> 京都市役所『京都小学五十年誌』1918年, p58。
- <sup>16</sup> 森光彦「京都の芸術家と学校」『学びやタイムスリップ: 近代京都の学校史・美術史』京都新聞出版センター, 2016年, p124。
- <sup>17</sup> 松尾芳樹「明治の絵画教育」『円山四条派の画法 京の絵手本(下) 野菜・動物・魚介/習画帖篇』日貿出版社, 1995年。松尾芳樹「京都府画学校の教育」『京都市立芸術大学芸術資料館年報』19号, 2010年, 松尾芳樹「京都府画学校の校則」『京都市立芸術大学芸術資料館年報』27号, 2018年ほか。
- <sup>18</sup> 『京都府画学校への道』京都市学校歴史博物館, 2020年, p 7。
- <sup>19</sup> 前掲註18, p 7。「北宗画学日課時間表」『百年史』資料番号63, p165。
- <sup>20</sup> 『百年史』には別の時間割を示す玉泉案の「画学課業表」(資料番号65)や, 玉泉案に類似した久保田米僊による「京都画学校課業表」(資料番号64)も収録される(これら課業表は, 松尾氏により, 明治11年幸野樺嶺らによる画学校仮規則に付随することが示されている(前掲註17「京都府画学校の校則」p38)。玉泉案, 米僊案では, 樺嶺が「運筆」「罫絵」としている内容を「骨法」「運筆」としており, 運筆の指し示す範囲の揺れが想定される。
- <sup>21</sup> 「南宗画学教則」(『百年史』資料番号58, p160)には, 下等の第六級として「懸腕直筆双拘中鋒横画豎画ヨリ方円毫角ニ至ル」同第五級「永字八法ヨリ十二点ニ至漢溪書法ニヨル」同第四級「篆法ヲ取ル」同第三級「隸書ノ法ヲ用ユ」というように, 一貫して書についての取り扱いである。贅文重視, 書画一致の理念に基づくカリキュラムと言える
- <sup>22</sup> 廣田孝「運筆手本の研究, 京都市立芸術大学所蔵資料を中心に」『美術史』143号, 1997年ほか。
- <sup>23</sup> 幸野西湖「樺嶺伝」『樺嶺遺墨』1940年, p 9。
- <sup>24</sup> 実際には編集に時間がかかり, 40年忌から5年後の1940年に刊行されている。
- <sup>25</sup> 高谷簡堂は幸野西湖によって「門下の主なる人々」に列せられている(前掲註23, p11)。上村松園の『青眉抄』(六合書院, 1943年)には, 樺嶺に親しい人物として名があがり, 明治26年に樺嶺が帝室技芸員になり祝賀会をしようとするとき, 破門されていた高弟・菊池芳文, 竹内棲鳳, 谷口香齋を許すよう取りなした人物として記されている。

- <sup>26</sup> 調査にあたっては, 京都市立芸術大学日本画研究室 川嶋渉氏, 翟建群氏, 正垣雅子氏のご高配ご助言を賜った。記して厚く御礼申し上げたい。同研究室は卒業生やその遺族から寄贈された画材, 写生帖, 絵手本等の資料を保管している。教育実践の蓄積であるこのような資料を実技教育の現場の学びに資するため, 利活用を目的とした日本画教育資料のアーカイブ構築の取り組みが現在進められている。
- <sup>27</sup> 「北宗画禪遊戯三昧卷之上」と「北宗画禪遊戯三昧卷之下」の題簽筆跡から, 少なくとも2本の題簽は同時に書かれたと推測される。「卷之上」の中に年記は確認されないが「卷之下」と同時かそれ以前に書かれたと見てよいだろう。
- <sup>28</sup> 高谷本を含むこれまで確認できた複数の運筆手本を見る限り, 最初に与えられる画題群があることは明らかであるが, 手本の収録順は必ずしも一致しない。
- <sup>29</sup> 実際に複数の運筆手本で同画題を比較すると, 角度の違いや形の違いはある。しかし「判で押したような」という印象を塾生が持っていたということが, 樺嶺の指針を知る上では重要であろう。
- <sup>30</sup> 竹内逸「樺嶺先生を想ふ」『樺嶺遺墨』竹内栖鳳, 1940年, p30
- <sup>31</sup> 前掲註30, p30。
- <sup>32</sup> 「修画綱要」は『樺嶺遺墨』(p44)に収載されている。また, 幸野豊一氏による解説を参照した(『幸野樺嶺 習画編』芸艸社, 1995年, p72・73)。
- <sup>33</sup> 前掲註4, p18。
- <sup>34</sup> 明治初期から中期の美術工芸振興活動にあらわれた「意匠」概念について考察した樋口氏らの論考によると, 明治初期において「意匠」は「こころのうちの構想」という意で用いられている。樋口孝之, 宮崎清「明治初期から中期の美術工芸振興活動にあらわれた「意匠」概念: 日本における, デザイン思考・行為をあらわす言語概念の研究(4)」『デザイン学研究』54号, 2007年。
- <sup>35</sup> 樺嶺が当時の美術工芸界にもたらした影響については, 岩田由美子「幸野樺嶺の明治期美術工芸界における先駆的業績について」(『幸野樺嶺』芸艸社, 1995年)で論じられている。
- <sup>36</sup> 2020年度に改訂された国語科の小学校学習指導要領では, 1・2学年の書写に関する指導事項として「点画の書き方」が明記され, 「適切に運筆する能力の向上につながるよう指導を工夫すること」「水書用筆等を使用した運筆指導を取り入れるなど, 早い段階から硬筆書写の能力を高めるための関連的な指導を工夫すること」が望ましいと解説されている。
- <sup>37</sup> 金子一夫「明治中期 普通教育図画における毛筆画

の発生」『近代日本美術教育の研究 明治時代』中央公論美術出版, 1999年, p280-282。竹内晋平「明治期毛筆画教科書『玉泉習画帖』にみられる図画教育観—京都市立芸術大学所蔵の粉本群(望月玉泉筆)との図像比較を通して—」『教科書フォーラム12』,

2014年ほか。

<sup>38</sup> 竹内栖鳳『小學日本畫帖』村上書店, 1901年, 菊池芳文『日本毛筆畫帖』吉岡寶文軒1900-01年, 川合玉堂『日本畫實習法』二松堂, 1927年など。