

# 근대 일본의 미술교육과 國民美術의 형성

## *Modern Japanese Art Education and the Emergence of National Art*

카네코 카즈오(金子一夫)

이바라기대학(茨城大學) 교수

### 첫 머리에

근대 일본, 특히 明治時代(1868-1912)는 그전 에도시대(江戸時代, 1603-1868)의 自閉自足的인 봉건 제 국가체제에서 벗어나 서양열강에게 대항할 수 있는 중앙집권적 國民國家로 변모하여 그것이 확립되어 가는 과정이었다. 명치시대의 미술교육이란 것도 당연히 근대화하는 하나의 표현이었던 것이다. 명치시대의 미술분야 전문교육, 즉 미술학교 교육은 '國民美術'을 형성하는 방향으로 나아갔다. 명치시대의 보통교육에 있어서 미술교육은, 전문적 미술교육과 밀접하게 관련되어 있었다. 그러나 발표자는 이 점에 관하여 이미 몇 번에 걸쳐 발표한 바 있다.<sup>1)</sup> 따라서 본 발표는 명치시대 전문적 미술교육이 재래 회화의 여러 流派를 어떻게 통합하여 國民美術을 형성하려고 했던가, 그리고 그 결과는 어떠했던가 하는 문제를 고찰하고자 한다.

#### 1. 에도시대 회화

명치시대 이전의 에도시대에 있어서는 기본적으로 6계통의 회화가 있었으며, 그 각각 감상하는 계층이 달랐다. 그 밖에도 유파는 있었지만, 본론과 관계깊은 기본적인 6계통에 관한 표를 만들어 보았다.

〈표 1〉 에도시대의 기본적인 회화유파

계통	유파	특징	주요 감상계층
중국화풍	북종화풍	狩野派, 雪舟派 등	주로 수묵화, 짜짱한 묘선 幕府, 大名(領主)
	남종화풍	人雅派, 文晁派 등	수묵화, 부드러운 묘선 하급무사, 文人
일본화풍	大和畫風	琳派, 上佐派 등	채색화, 설화적 题材 豪商, 公家
	浮世畫風	鳥居派, 勝川派 등	다색판화, 기이한 추구 町人(서민)
양풍화풍	秋田蘭畫, 江漢派 등	명암법, 원근법	武士
圓山四條派風	圓山派, 四條派 등	사실적	豪商

1) 金子一夫, 『近代日本 美術教育の研究 明治時代』, 中央公論美術出版社, 1992.

金子一夫, “英國美術教育史と近代日本美術教育出發(1)”, 『茨城大學教育學部紀要(人文社會科學, 藝術)』 第46, 1997年, 25-43쪽)

金子一夫, “近代日本の美術教育”, 『美術史論壇』, 韓國美術研究所, 第6, 1997年, 13-49쪽.

원래 일본미술은 개인이 실내에서 즐기는 私的美術(private art) 중심이었으며, 불특정 다수의 사람들이 공공의 장소에서 보는 公的美術(public art)는 거의 없었다. 개인의 기호는 그가 속하는 계층에 따라 구별되었다. 에도시대에는 국내외에서 전쟁의 가능성이 없어지고, 계급의 구분이 명확하게 되었다. 그리하여 문인계급이 없는 일본에서는 정치적 실권을 무사계급이 가지고 있었다. 더욱이 에도시대에서는 서민계급(町人階級)이 경제적 실권을 갖게 되었다. 그에 동반하여 자연히 서민(町人)의 미술이 발달했다. 이 서민계급 미술의 융성이 에도시대, 나아가서는 일본미술의 큰 특징이 되었다. 특히 서민(町人) 중에서도 일반 서민미술이었던 浮世畫는 끊임없이 판매소비되었으며, 카츠시카 호쿠사이(葛飾北齊)의 작품에 보이는 것과 같이 여러 다양한 추구가 결집된 것이었다.<sup>2)</sup>

에도시대는 流派마다 그것을 감상하는 계층이 달랐기 때문에 각 유파는 안정되어 自足하고 있었다. 화가도 수업과정에서 여러 스승에게 배우는 과정에서, 다른 유파를 編曆하면서 배우는 일은 있었지만, 그러나 公的으로 각 유파가 상호간 교섭하거나, 다른 유파의 화가들과 교류하는 일은 원칙적으로 없었다.<sup>3)</sup> 유파는 宗匠을 정점으로 하는 하나의 結社였으며, 다른 유파 사람들과 교제는 금지되어 있었다. 유파와 특정의 감상계층이 결부되어 있었기 때문에, 각 유파는 다른 유파와 거의 교섭하지 않고 존속할 수 있었다. 이것은 에도시대의 신분계급(士農工商)이 따로따로 존재한 것과도 유사한 현상이다.

상급계층이 되면 될수록, 유파는 비밀주의를 더욱 강화했다. 유파에 있어서 최고원리는 秘傳으로 하여 유파의 후계자에게 口傳되었다. 그 때문에 각 유파의 正本 내용이 출판 공개되는 일은 물론, 宗匠이 지도내용을 필기하여 정리해 두는 일 조차도 원칙적으로 없었다. 그 때문에 예외적으로 출판되었거나 필기되어진 것을 통하여 오늘날 우리들은 당시의 교육내용을 추정할 수밖에 없다. 16세기경부터 효율적으로 회화를 배울 방법을 제안하는 서적이 다수 출판되고 있었던 서양과 이 일본과는 사고방법이 서로 달랐다.

## 2. 明治前期 서양미술과 학교미술교육

일본은 明治維新 직후에 봉건제도를 폐지하고, 중앙집권 국가제도를 확립했다. 구체적으로는 '版籍奉還' (註: 명치2년, 각 領主가 종래에 소유하고 있었던 토지와 주민을 조정에 되돌려 준 조치로써, 이것은 일본의 봉건정치 종식과 중앙집권을 재촉시킨 대개혁이었다.), '廢藩治縣' (藩이라고 했던 봉건시대 領地를 지방행정구역으로서의 縣으로 바꾼 것)이 행하여져, 통일국가로 되었다. 그리하여 에도시대의 '士農工商' 신분제도를 폐지하여 '四民平等'으로 하고, 계급에 의한 종속관계를 원칙적으로 없앴다. 이전 상층신분이었던 무사계급을 완화시키기 위하여, '華族·土族·平民'이라는 가계중심으로 족보(出自家系: 원래 태어난 家系로 독립시켜 분리시킴)를 제도로써 설치했다. 그러나 이것은 에도시대와 같이 계급간 종속관계를 보증하는 것은 아니었다. 누구나가 실력, 교육, 연고, 운 등에 의해서 독자적 힘을 발휘할 수 있는 시대로 되었다. 이와 같이, 명치유신 이후의 일본은 지역, 계급의 구별 없는 중앙집권국가 체제로 되었다.

명치유신 후에 將軍家門(무사시대 최고권력 가문), 領主家門에서는 당연히 새로운 시대에 적응할

2) 金子一夫, “美術の方法論の理解を目的とする鑑賞教育(4)”『茨城大學教育學部紀要(人文·社會科學, 藝術)』, 제48호, 1999년. (예정)

3) 다만, 京都에서는 宽政年間(1790년대)부터 각 유파 사이에 있어서 횡적으로 東山春秋展觀이 열렸으며, 에도말기에는 그 것이 如雲社에 계승되었다.

수 없었던 이들 武士들 대부분이 몰락했다. 그것은 카노하(狩野派, 註: 봉건시대 무사들이 필수적으로 익힌 日本官學派 회화)를 안정적으로 지탱했던 기반을 잃게 된 것이었다. 명치시대 前期에 왕성했던 유파는 南宗畫와 浮世畫, 그리고 洋風畫(註: 근대의 洋畫와 구별되며, 근세에 있어서 일본전통 화풍이 가미된 서양화풍 회화)이었다. 남종화가 유행했던 것은 지방의 종래 하급무사가 東京(江戸)에 다수가 몰려와서 남종화 감상층이 되었기 때문이며, 부세화가 유행했던 것은 그 감상층인 이전의 서민(町人)이 명치유신에 의해 큰 영향을 받지 않았기 때문이었다. 서양화(양풍화)는 '文明開化', '脫亞入歐' (註: 아시아 문명에서 벗어나서 서구화가 됨)의 흐름 속에서 다른 유파를 압도하고 회화의 주류로 부상하고 있었다. 서양화를 배우려고 하는 이전 무사계급의 자녀가 많이 있었으며, 종래의 公家(註: 왕족과 그 가문)나 정부수뇌도 적극적으로 서양화를 선호했다.

계급은 원칙적으로 없어지고 하나의 국민이 되었던 것이기 때문에, 미술도 계급·계층에 관계없는 일본나라의 미술, 즉 '국민미술'이 필요하다고 생각하게 되었다. 그것이 형성되도록 추진한 것이 미술교육, 더욱 정확히 말하면 공적인 학교 미술교육이었다.

명치유신 이후에, 에도 시대에서의 家塾(註: 師承 관계로 이어지는 徒弟教育)과는 다른 근대적인 여러 학교가 설치되었다. 근대적인 학교의 특색은 그 철저한 계획성에 있다. 목표, 연한, 수업시간, 교육내용, 방법 등을 구성요소로 하는 커리큘럼이 명시되고, 그것에 따라 실행되어 진다. 그것이 실행될 수 없는 경우는, 관리자가 책임을 져야 한다. 에도 시대의 家塾은 수업년한이나 교육내용을 포함하는 커리큘럼을 명시하지 않았으며, 여러 가지 조건에 응해서 융통성 있게 대처했다. 그리하여 교육방법도 師匠과 제자간에 以心傳心의 이해를 존중했다. 명치시대가 되고부터 근대적인 학교에서는 그러한 것은 있을 수 없었고, 학교규정에서 교직원·재학생 명부까지 인쇄하여 공개했다. 그리하여 커리큘럼은 교육내용에 관한 구체적이며 치밀한 이론이 없으면 조직될 수 없다. 그것을 미술에 적용시키면, 교육하는 미술에 관한 구체적이며 치밀한 이론이 없으면, 그 학교교육 커리큘럼은 조직될 수가 없다는 것이 된다. 그런 의미에서 명치시대가 되고부터 보통교육에서도 전문교육에서도, 최초로 학교교육내용으로써 도입되었던 것이 서양화였던 것은 당연하다. 비밀주의였던 종래의 미술이론은 심원한 精神主義를 특징으로 했기에, 커리큘럼을 조직할 수 있는 구체적이며 치밀한 이론을 구축해오지 않았던 것이다. 후술하겠지만, 일본미술을 가르친 東京美術學校도, Ernest. F. Fenollosa, 1853-1908)의 회화이론이 없었다면 시작될 수 없었을 것이다.

서양문화의 섭취라는 풍조에서 보면, 실용과 겸해서 서양미술이 국민미술의 기초로 될 가능성성이 있었다. 명치 9년(1876)에 工部省 관할의 工部美術學校가 설립되어, 이탈리아에서 3인의 미술가를 畫學, 彫刻學, 건축장식학의 교사로서 맞이하였다. 畫學교사로서 초빙되었던 것은 풍경화가 Antonio Fontanesi(1818-82)였다. 초빙된 것이 서양화의 주류인 歷史畫·인물화 전문이 아니라 풍경화가였던 점은, 산수화(풍경화)에 높은 가치를 인정하는 일본의 선택이었다고 말할 수 있다.<sup>4)</sup>

그리하여 민간 西洋畫塾에서의 우등생이 입학했다. 그러나 그 우등생들은 A. Fontanesi의 후임교사 경질운동을 일으켜, 명치 11년(1878)에 퇴학하고, 그후 공부미술학교는 예비과정의 생도를 교육하였지만 명치 16년(1883)에 폐지되었다. 퇴학한 생도도 그후의 생도도 거의가 族階級의 자제이고, 없어진 옛 潘에 대한 충성심을 일본국가의 그것으로 전환하고 있었다. 생도의 중심적 존재였던 코야마 쇼타로(小山正太郎)는 다음과 같은 서양화가상을 꿈꾸고 있었다. '에도 시대의 화가와 같이

4) 金子一久, "工部美術學校における繪畫・彫刻教育", 『學問のアルケオロジー』, 東京大學, 1997, 166-191쪽.

후원자에 기대는 것이 아니라, 국가에 기여하는 국가유용의 화가이다. 국가에 대한 화가로서의 기여라 함은, 우선 서양조차도 압도할 수 있는 서양회화를 그려서 국가의 위신을 높이는 것, 다음으로 인격적으로 사람들의 모범이 되는 것' 이었다. 이와 같이 서양미술에 있어서 조차도 내쇼날리즘의 발로로 연결되어 있었다. 말하자면『和魂洋才』(註: 일본의 정신에 서양의 기술)였다.

明治前期는 구 질서가 무너지고, 어떤 출신이라도 실력이나 교육 기타의 것으로 사회적으로 상승해 가는 것이 가능했다. 사회적 상승의場은 무한했다. 서양화는 당시의 일본인에 있어서 하나의 서양학문 내지 기술로써 간주되어 국가에 유용한 화가상 설정도 가능하게 되었다.

그러나 정부가 명치 10년대 중엽부터 서서히 서양미술을 억제할 정책을 취하기 시작했기 때문에, 아이러니하게도 서양미술을 배운 국가주의자들은 명치 30년경까지 고생하게 되었다. 그렇지만 서양화가는 명치 10년대, 20년대에 공적인 보호를 받지 않고 初志를 유지하고 있었다.

### 3. 국민미술의 創生을 향한 시책

명치 10년대에 일본의 전통미술을 제조명하려는 움직임이 일고 있었다. 이것은 서양에서 일본미술의 평가가 예상외로 높았던 점, 지나친 서구화에 대한 사람들의 반발 같은 것이 배경이었다. 일본 전통미술을 교육으로 도입할 수 없을까 하는 검토작업을 전문교육기관에서가 아니라, 보통교육의 圖畫教育 내용에 관하여 검토하는 명치 17년(1884)의 文部省圖畫調查會에서 시작했다. 그 중심이었던 것이 Fenollosa와 오카쿠라 텐신(岡倉天心)이었다.

이미 언급했듯이, 일본회화는 에도 시대까지 명확한 통일체로서가 아니라, 각각 분리된 유파에 의한 것이었다. 그것을 새로운 통일국가에 어울리는 신일본미술, 즉 국민미술로 통합하지 않으면 안 되었다. 그것은 E. F. Fenollosa의 회화이론에 따라 조사연구가 시작되었다. 신일본미술을 만드는 방법은『圖畫調查會報告』에서 발표되고, 圖畫取調掛 그것을 改稱한 東京美術學校에서 실천되었다.

명치 18년(1885)의『圖畫調查會報告』에서는 재래의 각 유파에 속하는 4인이 국민에게 교육해야 할 圖畫調査의 필요성이 언급되어 있었다.

狩野派 1명, 土佐派 1명, 圓山派 1명, 西畫教授에 숙달한 사람 1명

『圖畫調查會報告』를 근거하여 같은 해에 圖畫取調掛가 설치되었다. 그러나 거기에 나타난 연구목적은 보통교육이 아니라, 전문미술교육이 되었다. 실제로 조사연구에 종사한 것은 Fenollosa와 카노 호가이(狩野芳崖), 카노 도모노부(狩野友信) 등 狩野派의 화가들이었다. 그러나 狩野派 이외의 화가가 관계하게 된 것은 동경미술학교가 개교한 명치 22년(1889)부터였다. 회화과 교원의 중심이 될 카노 호가이는, 개교직전에 사망했기 때문에 하시모토 가호(橋本雅邦)가 채용되었다. 개교직후의 교원은 아래와 같은 구성으로 되어 있었다.

橋本雅邦(狩野派), 川端玉章(圓山派), 巨勢小石(巨勢派 = 大和畫派),  
狩野友信(狩野派), 結城正明(狩野派)

그리하여 Fenollosa가 '畫格', 즉 회화의 구성요소에 관한 수업을 담당했다. 회화과 교원은 狩野派가 많았던 것은 사실이지만, 圓山派와 大和派도 포함하려고 했던 것을 알 수 있다. 서양화는 제외되

어 있었지만, 회화과 교원 모두가 명치초기에 서양화를 그렸던 경험이 있었다. 전통유파 중에서 완전히 제외된 것은 南宗畫와 浮世畫였다. 이들 유파 모두 명치전기에 융성해 있었던 유파였다. 남종화 배척에는 Fenollosa의 의견이 반영되어 있었으며, 그는 남종화를 이해하지 못했다. 부세화는 그 높은 회화의식에도 불구하고, 에도시대 이후 서민의 저속한 오락용 회화이며, 국립의 전문학교에 도입한다는 것 따위는 아무도 생각할 수 없었다.

동경미술학교는 전술한 교원이 학년을 분담하는 형태의 교육이 시작되었다. 1학년 생도에 대하여 Fenollosa가 지도했던 그림의 형식적 요소, 예를 들면 순수직선의 연습은 생도로부터 敬遠視되었다. Fenollosa 귀국 후는 그것을 폐지하고 模寫부터 시작하는 교육으로 바뀌어 순조롭게 실시되었다. Fenollosa의 구체적인 지도는 지지받지 못했지만, 그의 회화이론은 귀국후도 교육내용 및 교육방법론으로써 기능했다. 즉 Fenollosa는 선·농담·색채의 3요소가 화면에 같은 강도로 나타나 있는 회화를 이상으로 하고 있었다고 생각된다. Fenollosa의 문장 및 그의 의도를 실현한 狩野芳崖의 여러 작품을 보면, 그 점은 틀림없었을 것이다. 예를 들면, 狩野芳崖의 대표작 『仁王捉鬼圖』, 『悲母觀音』에는, 선·농담·색채가 같은 강도로 존재하고 있다. 단지 그와 같은 회화는 3요소의 분열대립으로 되기 쉬어, 그것들을 조화 있게 기능 시키는 것이 어렵다. 화면에 선과 농담, 색채와 농담이라는 2요소를 조화, 병존시키는 것조차 어려운 것이기 때문에 3요소의 병존은 더욱 어렵다. 더욱이 노력해서 잘 되었다고 해도 그 고생에 비해서 상대적으로 감동이 적다. 동경미술학교 생도뿐만 아니라 Fenollosa에 지도 받은 화가가 명치후기에 이르러 고투한 것은 이 점 때문이었다.<sup>5)</sup>

#### 4. 명치후기에 있어서 일본화와 서양화의 병립

동경미술학교 교장 오카쿠라 텐신(岡倉天心)은 명치 27년(1894)에 동경미술학교에서 '分期教室制'를 시작했다. 이것은 Fenollosa의 교육이념에서 한걸음 물러선 것이었다. 회화과 및 조각과에서는 오카쿠라의 일본미술사연구를 바탕으로 한 3개의 유파 교실을 만들고, 2학년생 이상 생도를 이들 교실 중 어디든 소속시킨다는 것이었다. 회화과의 3교실은 다음과 같았다.<sup>6)</sup>

제1교실 巨勢, 宅間, 土佐 등, 고대부터 中古時代의 유파중심 = 大和畫風.

교수는 巨勢小石(금방 山名貫義로 교체), 조교수는 下村觀山

제2교실 雪舟, 狩野 등, 足利時代 및 德川幕府 前期의 유파중심 = 北宗화풍

교수는 橋本雅芳, 조교수는 下村觀山(제1교실과 동일)

제3교실 圓山, 四條 등, 德川幕府 후기의 유파중심 = 圓山四條派풍

교수는 川端玉章, 조교수는 岡本勝元

당시 회화과 3학년 생도였던 히시다(菱田春草)는 어느 편지를 속에서 이 개혁은 생도들의 作風이 일정하게 고정되어버려, 변화가 없었기 때문에 실시되었다고 적고 있다.<sup>7)</sup> 그때까지의 회화과는 Fenollosa의 회화이론에 근거하여, 생도들을 특정한 한가지 유파에 머무르지 않게 하도록 여러 유파

5) 金子 大, “我が國の藝術教授(明治・大正) - 明治期圖畫教育における陰影・濃淡概念の考察”, 石川毅編, 『総合教科‘藝術’の教科課程と教授法の研究』, 多鶴出版, 1996, 131-149쪽.

6) 東京藝術大學百年史刊行委員會, 『東京藝術大學百年史 第1卷』, ぎょうせい, 1987년, 250쪽.

7) 前掲書, 250-251쪽.

를 섭렵시키려고 한 교육이었다. 그러나 양식의 고정화를 피하기 위해 그렇게 한 Fenollosa의 의도와는 반대로, 생도들은 모두 같은 양식으로 그리는 것처럼 되어 버렸다. 단순한 착상의 교육방법이 잘 안된 예가 되었다. 이런 분기교실제 채용에 의해 전통의 3대 유파중 어딘가에 의거한 교육으로 전환했다고 할 수 있다. 종래 그대로는 신시대에 있어서清新한 회화가 만들어질 것 같지도 않았다. 그보다는 3대 유파를 병렬시켜서 그 상호교류 가운데서 자연발생적으로 새로운 회화가 출현하는 것을 기대했던 것이다.

그 뿐인가, 오카쿠라 텐신은 거기에 공예도안, 중국화, 서양화의 교실도 추가할 것을 구상하고 있었던 것이다. 명치27년(1894) 6월에 집필한『美術教育에 관한 意見』에서 보면, ‘동경고등미술학교’ 회화과 교실을 다음과 같이 구상하고 있었다.<sup>8)</sup>

제1교실	(전술한 分期教室制와 동일한 大和畫풍)
제2교실	(전술한 分期教室制와 동일한 狩野派 등의 북종화풍)
제3교실	(전술한 分期教室制와 동일한 圓山四條派풍)
제4교실	교수 1인, 조교수 1인 공예도안을 주로 하는 것
제5교실	교수 1인, 조교수 1인 중국화로 하여금 일본에 적용시킬 것
제6교실	교수 1인, 조교수 1인 서양화로 하여금 일본에 적용시킬 것

위 문헌 속에는 ‘京都高等美術學校’ 구상도 있으며, 그곳의 회화과에 ‘東京高等美術學校’ 회화과의 제1, 3, 4교실과 같이, 3교실이 들어 있으며, Fenollosa · 오카쿠라가 항상 기본으로 해온 북종화(狩野派)의 교실이 들어있지 않은 것은 주목되어 진다. 또한 ‘동경고등미술학교’ 구상 가운데의 제5교실 ‘중국화로 하여금 일본에 적용시킬 것’은 Fenollosa에게는 배제된 남종화가 상정되어 있었을 가능성이 있다. 일본인에게 있어서 남종화는 일본 전통회화의 주된 유파였기 때문이다.

오카쿠라의 구상에서는 중국화도 서양화도 모두 회화과 속에 포함되어 있었다. 그러나 그것은 실현되지 못했다. 서양화도 미술학교에 도입해야만 한다는 강한 주장을 받아들여서 명치 29년(1896)에 서양화과가 회화과와는 별개의 한 과로서 설치되었으며, 회화과는 일본화과로 개칭되었다. 이에 따라 일본화와 서양화가 공적인 회화의식(교육내용)으로 되었다. 오카쿠라에 있어서는 회화과의 일교실로서 서양화를 도입하려 한 것이었다. 그러나 전통의 유파 전체와 필적하는 한 과로서 서양화가 동경미술학교에 들어왔던 것이었다.<sup>9)</sup>

서양화과의 교원이 된 것은 쿠로다 세이키(黒田清輝)였다. 쿠로다는 사쓰마 번(薩摩藩) 출신 華族 집안의 사람으로, 소년 때부터 프랑스에 유학해 외광파의 라파엘 코랭(Collin, Rafael 1850-1905) 밑에서 배웠다. 코랭은 밝은 외광 속의 여성상을 그려 이른바 인상파와 아카데미즘을 절충으로 하는 양식의 화가였다. 구로다 역시, 외광파 보다는 외광파풍의 화풍을 배워서 귀국했다. 프랑스 · 아카데미즘의 중심에 있는 역사화를 배운 것은 아니었다. 쿠로다는 신조로서도, 개인주의, 리베라리즘(자유주의) 사상의 주인공이었다. 쿠로다의 미술학교 교원채용에 관해서는 당시의 文部大臣으로 프

8) 前掲書, 252-266쪽.

9) 吉田千鶴子, “東京美術學敎と白馬會-岡倉天心と黒田清輝”, 『近代畫說』第五號, 1997년, 34-38쪽.

랑스에 우호적인 사이온지 칸모치(西園寺公望)의 힘이 작용했다고 한다.

오카쿠라 텐신(岡倉天心)에게 있어서, 예를 들면 국가주의적인 서양화가 코야마 쇼타로(小山正太郎)보다 자유주의자 쿠로다 세이키(黒田清輝)가 더욱 마음에 들었다고 생각되어진다. 여러 유파를 병립시켜 자연성장에 맡기는 구상에서 보듯이 오카쿠라는 서서히 道教的 脱俗에 대한 관심을 크게 가지고 있었기 때문이다. 오카쿠라 가까이에 있었던 화가들도 그와 같은 의식아래 자연이나 설화를 주제로 그리게 되었다. 요코야마 타이칸(横山大觀)이나 히시다순쇼(菱田春草) 작품에 있어서 묘선을 없앤 朦朧體란 것도 일본국민의 느긋하게 자연의 품에 잠기는 기분과 합치되었던 것이었다. Fenollosa가 가져왔던 삼요소 동시병립의 힘차지만 옹색한 양식에는 만족할 수 없었던 일본국민도 이 몽롱체, 더 나아가 그것을 발판으로 등장했던 요소의 수(數)나 강약을 자유롭게 취사선택하는 일본화가, 처음으로 자신들에게 적합한 회화로 발견되어진 것이었다. 그래서 그것이 大正時代에 있어서 새로운 전개로 인도하여 가게 된다.

한편, 서양화과 교원이 된 쿠로다가 처음에는 서양미술에서는 歷史畫가 정통이기 때문에, 일본의 동경미술학교에서도 일본적 역사화를 지도 육성하려고 했다. 그러나 역사화는 원래 일본에서 발전하지 못했던 점, 쿠로다가 역사화를 프랑스에서 배우지 않았다는 점, 쿠로다 자신의 자질이 역사화와 맞지 않았던 이유 등으로 실패해 버렸다. 그리하여 쿠로다는 석고상 소묘에 의해 기초적인 사실적 묘사법은 가르치지만 무엇을 어떻게 그릴까 하는 문제, 즉 主題·題材, 나아가 묘법도 생도 각자의 자유에 맡겼다. 제재 및 묘법을 자유에 맡긴 동경미술학교 서양화과 생도 및 졸업생들이 서양화의 주류로써 형성된 것이 부드러운 색채를 사용한 현세 긍정적인 서민의 일상풍속화나 풍경화였다.<sup>10)</sup>

## 정리

일본화도 서양화도 명치 후기에 있어서 다같이 부드러운 자연이나 풍속적 주제에 머무르게 된다. 그리고 이것이 바로 명치유신 아래 목표로 한 국민미술이 실현된 모습이었다. 그것은 명치유신 아래 목표로 한 근대화가 명치 후기에서 일단락하고, 사회는 안정되고 고정화되어 졌다. 이미 계급적 차이는 없었으며, 사람들은 자기의 작은 세계안의 안락함을 회화 속에서 확인했던 것이다. 그러나 자기의 작은 세계 안에 갇히고 싶지 않은 젊은층 혹은 소외감을 가진 사람들은, 불안한 기분이나 그 작은 세계의 逆說的인 절대성을 표출해 가게 된다. 이른바 근대적인 예술가 의식이 발생하게 된다. 그것이 大正時代(1902-1926)의 미술 내지 예술의 기조로 된다.

10) 金子一久, “黒田清輝・外光派の繪畫意識と美術教育”, 明治美術學會 구두발표, 1996. 11. 15. (요지는 『近代美術』 제6호, 1998 122-123쪽 수록)

# 近代日本の美術教育と国民美術の形成

金子一夫 (Kaneko, Kazuo)

茨城大学 教授

## はじめに

日本の近代、とりわけ明治時代は、江戸時代の自閉自足的な封建制国家から西洋列強に対抗できる中央集権的国民国家として変貌確立する過程であった。明治時代の美術教育も、当然、近代化の一表現であった。明治期の美術の専門教育、すなわち美術学校の教育は国民美術を形成する方向を目指した。明治期の普通教育における美術教育は、専門美術教育と密接に関連していた。しかし、発表者はそれについて既に何度か発表したり。それゆえ本発表は、明治期の専門美術教育が在来の絵画の諸流派をどのように統合して国民美術を形成しようとしたか、そしてその結果はどのようなものであったかを考察するものである。

### 1. 江戸時代の絵画

明治時代の前の江戸時代には、基本的に六系統の絵画があり、それぞれ消費する階層が違っていた。他にも流派はあったが、議論の整理上、基本的な六系統の表を挙げておく。

<表1> 江戸時代の基本的な絵画流派

系 統		流 派	特 徴	主な消費階層
漢画系	北宗画系	狩野派、雪舟派など	主に墨画、硬い描線	幕府、大名
	南宗画系	大雅派、文晁派など	墨画、柔らかい描線	下級武士、文人
国画系	大和絵系	琳派、土佐派など	彩画、説話的題材	豪商、公家
	浮世絵系	鳥居派、勝川派など	多色版画、新奇工夫	町人(庶民)
洋風画系		秋田蘭画、江漢派など	明暗法、遠近法	武士
円山四条派系		円山派・四条派など	写実的	豪商

1) 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年) 同 “英國美術教育史と近代日本美術教育の出発(I)”、『茨城大学教育学部紀要(人文・社会科学、芸術)』第46号、1997年、25-43頁。同 “近代日本の美術教育”『美術史論壇』(韓国美術研究所) 第6号、1997年、13-49頁。

元来日本の美術は、個人が室内で楽しむ私的美術(private art) 中心であり、不特定多数の人々が公共の場で見る公的美術(public art) は、ほとんどなかった。個人の嗜好は、その属する階層によって類別された。江戸時代には国内外での戦争の可能性がなくなり、階級区分が明確にされた。そして文人階級のない日本では政治的実権を武士階級がもっていた。さらに江戸時代に町人階級が経済的実権をもつようになった。それにともない町人の美術が発達した。この町人階級の美術の隆盛が、江戸時代の、さらには日本の美術の大きな特徴であった。特に町人の中でも庶民の美術であった浮世絵は、次々と消費されるものであったにもかかわらず、葛飾北斎の作品に見られるように様々な知が結集されたものであった<sup>2)</sup>。

江戸時代は流派ごとにそれを消費する階層が違っていたので、各流派は安定自足していた。画家も修業過程で様々な師匠につき他流派を遍歴して学ぶことはあったが、しかし公的に各流派が交渉をもったり、異流派の画家同士が交流することは原則としてなかった<sup>3)</sup>。流派は家元を頂点とする一つの結社であった。他流の人とのつきあいは禁じられていた。流派と特定消費階層とが結びついていたので、各流派は他流派とほとんど交渉がなく存在できたのである。これは江戸時代の階級(士農工商) が、別々に存在したのと似ている。

上級段階になればなるほど、流派は秘密主義の度合いを強めた。流派の最高原理は、奥義として流派の後継者に口伝された。それゆえ各流派の手本が出版公開されることはもちろん、師匠が指導内容を筆記してまとめることも原則としてなかった。そのため例外的に出版されたり、筆記されたものを通して、今日の我々は当時の教育内容を推定するしかない。16世紀頃から効率よく絵画を学ぶ方法を提案する書物が多数出版されていた西洋と日本とは考え方方が違っていた。

## 2. 明治前期の西洋美術と学校美術教育

日本は明治維新直後に封建制度を廃止し、中央集権国家制度を確立した。具体的には「版籍奉還」「廢藩置県」が行われ、統一国家となった。そして江戸時代の‘士農工商’を廃して‘四民平等’とし、階級による従属関係を原則として無くした。旧武士階級の不満を緩和するため‘華族・士族・平民’という族籍(出自家系)を制度として設置した。しかしそれは江戸時代のように階級間の従属関係を保証するものではなかった。誰でも実力、教育、縁故、運等によって、力を発揮できる時代になった。このように明治維新後の日本は、地域、階級の区別のない中央集権国家体制になった。

明治維新後に將軍家、大名家は当然、新時代に適応できなかった武士の多くが没落した。それは狩野派を安定的に支えた基盤が失われたことであった。明治前期に盛んであった流派は、南宗画と浮世絵、そして洋風画であった。南宗画が盛んであったのは地方の旧下級武士が東京(江戸)に多数来て南宗画消費者になったため、浮世絵が盛んであったは消費者である旧町人が明治維新によって大きな影響を受けなかったためであった。西洋画(洋風画)は、「文明開化」「脱亜入欧」の流れの中で他を圧倒して絵画の主流になろうとしていた。西洋画を学ぼうとする旧武士階級の子弟がたくさんいたし、旧公家や政府首脳も積極的に西洋画を消費した。

階級は原則としてなくなり一つの国民になったのであるから、美術も階級・階層に関係のない日本

2) 同“美術の方法論の理解を目的とする鑑賞教育(4)”『茨城大学教育学部紀要(人文・社会科学、芸術)』第48号、1999年。(予定)

3) ただ京都では寛政年間から流派横断的に東山春秋展観が開かれ、幕末にはそれが如雲社に引き継がれた。

国の美術、つまり国民美術が必要と考えられた。その形成を推進したのが美術教育、より正確には公的な学校美術教育であった。

明治維新後に、江戸時代の家塾とは違う近代的諸学校が設置された。近代的学校の特徴は、その計画性の強さである。目標、年限と授業時間、教育内容、方法等を構成要素とするカリキュラムが明示され、それに従って実行される。それが実行できなかった場合は、管理者は責任を問われる。江戸時代の家塾は修業年限や教育内容を含むカリキュラムを明示せず様々な条件に応じて融通無碍に変化した。そして教育方法も師匠と弟子間での以心伝心的な理解を尊重した。明治になってからの近代的学校ではそれはあり得ず、学校規則から教職員・在学生名簿まで印刷して公開した。そしてカリキュラムは、教育内容に関する具体的で緻密な理論がなければ組織できない。これを美術に当てはめると、教育する美術について具体的で緻密な理論がなければ、その学校教育カリキュラムは組織できないということである。その意味で明治になってから普通教育でも専門教育でも、最初に学校美術教育内容として導入されたのが、西洋画であったのは当然であった。秘密主義であった在来の美術理論は深遠そうな精神主義を特徴とし、カリキュラムを組織できるような具体的で緻密な理論を構築してこなかったからである。後述するが、日本美術を教えた東京美術学校も、フェノロサの絵画理論がなければ出発できなかつたであろう。

西洋文化の摂取という風潮から言えば、実用も兼ねて西洋美術が国民美術の基礎となる可能性があった。明治9年に工部省管轄の工部美術学校が設立され、イタリアから3人の美術家を画学、彫刻学、建築装飾学の教師として迎えた。画学教師として迎えられたのは、風景画家フォンタネージ(Fontanesi, Antonio. 1818-82) であった。迎えたのが西洋画の主流である歴史画・人物画専門ではなく風景画家であったところに、山水画(風景画)に高い価値を認める日本の選択があったと言える<sup>4)</sup>。

そして民間の西洋画塾の優秀生徒が入学した。しかしその優秀生徒達はフォンタネージの後任教師更迭運動を起こして明治11(1878)年に退学し、その後工部美術学校は予備課程の生徒を教育して明治16(1883)年に廃止となった。退学した生徒もその後の生徒もほとんどが士族階級の子弟であり、旧藩への忠誠心を日本国へのそれに転換していた。生徒の中心的存在であった小山正太郎は、次のような西洋画家像を懐いていた。江戸時代の画家のようにパトロンにへつらうのではなく、国家に寄与する国家有用の画家である。国家への画家の寄与とは、まず西洋をも圧倒するような西洋絵画を描いて、國家の威信を高めること、次いで人格的にも人々の模範となることであった。このように西洋美術であっても、日本ナショナリズムの発露につながっていた。まさに『和魂洋才』であった。

明治前期は旧秩序が崩壊し、どんな出身であっても実力や教育その他によって社会的に上昇して行くことが可能であった。社会的上昇の場は無限にあった。西洋画は当時の日本人にとって西洋の一つの学問、技術として考えられ、国家有用の画家像も可能になった。それゆえ江戸時代の武士にはあり得なかつた職業画家を士族子弟が目指したのであった。

しかし、政府が明治10年代半ばから徐々に西洋美術を抑制する政策をとりはじめたため、皮肉にも西洋美術を学んだナショナリストたちは明治30年頃まで苦労することになる。それでも西洋画家達は明治10年代、20年代に公的保護を受けずに初心を保ち続けた。

4) 金子一夫、“工部美術学校における絵画・彫刻教育”、『学問のアルケオロジー』(東京大学、1997年) 166-191頁。

### 3. 国民美術の創生へ向けての施策

明治10年代に日本の在来美術を見直そうとする動きが出てくる。これは西洋で日本美術の評価が予想外に高かったこと、あまりの西洋化に対する人々の反発などが背景にあった。日本の在来の美術を教育に導入できないかの検討作業が専門教育ではなく、普通教育の図画教育の内容について検討する明治17(1884)年の文部省図画調査会で始まった。その中心になったのがフェノロサ(Fenollosa, Ernest F. 1853-1908)と岡倉天心であった。

既に述べたように日本絵画は江戸時代まで明確な統一体としてではなく、個々ばらばらな流派としてあった。それらを新たな統一国家にふさわしい新日本美術、つまり国民美術へ統合しなければならなかつた。それはフェノロサの絵画理論に沿つて、調査研究が開始された。新日本美術形成の方法は『図画調査会報告』で発表され、図画取調掛、それを改称した東京美術学校で実践された。

明治18(1885)年の『図画調査会報告』では、在来の各流派に属する者四人が国民に教育すべき図画の調査をする必要が言われていた。

狩野派1名、土佐派1名、円山派1名、西画教授に熟達した者1名

『図画調査会報告』をふまえて同年に図画取調掛が設置された。しかしそこでの研究目標は普通教育ではなく専門美術教育になった。実際に調査研究にあたったのは、フェノロサと狩野芳崖、狩野友信など狩野派の画家たちであった。そして狩野派以外の画家が関わってくるのは、東京美術学校として開校した明治22(1889)年からであった。絵画科教員の中心になるはずであった狩野芳崖は、開校直前に亡くなつたので橋本雅邦が採用された。開校直後の教員は以下の構成になつていた。

橋本雅邦(狩野派)、川端玉章(円山派)、巨勢小石(巨勢派=大和絵系)  
狩野友信(狩野派)、結城正明(狩野派)

そしてフェノロサが‘画格’すなわち絵画の構成要素の授業を担当した。絵画科教員は狩野派が多いとはいえ、円山派と大和絵も包含しようとしたことがわかる。西洋画は排除されていたが、絵画科教員全員が明治初期に西洋画を描いた経験があった。在来流派で完全に排除されたのは、南宗画と浮世絵であった。どちらも明治前期に隆盛していた流派であった。南宗画排斥にはフェノロサの意見が反映している。フェノロサは南宗画を理解しなかつた。浮世絵はその高度な絵画意識にもかかわらず、江戸時代以来庶民の低俗な娯楽用絵画と考えられ、国立の専門学校に導入することなどは誰も考えなかつた。

東京美術学校は前述の教員が学年を分担する形で教育が始まった。初学年生徒に対してフェノロサが指導した絵の形式的要素、例えば純粋直線の練習は、生徒から敬遠された。フェノロサ帰国後は、それを廃して模写から入る教育となり順調に行われた。フェノロサの具体的な指導は支持されなかつたが、フェノロサの絵画理論は帰国後も教育内容及び教育方法論として機能した。すなわちフェノロサは、線・濃淡・色彩の三要素が画面に同じ強度で表れている絵画を理想にしていたと思われる。フェノロサの文章および彼の意向を実現した狩野芳崖の諸作を見ると、それに間違いないであろう。例えば狩野芳崖の代表作『仁王捉鬼図』『非母觀音』には、線・濃淡・色彩が同じ強さで存在している。ただそのような絵画は、三要素の分裂対立になりやすく調和的に機能させることが難しい。画面に線

と濃淡、色彩と濃淡という二要素を調和併存させることさえ難しいのであるから、三要素の併存はさらに難しい。しかも苦労してうまく行ったとしても、その苦労のわりには感動の度合いが少ない。東京美術学校生徒に限らず、フェノロサに指導された画家が明治後期に苦労するのは三要素同等分立をどう扱うかということであった<sup>5)</sup>。

#### 4. 明治後期における日本画と西洋画の並立

東京美術学校長の岡倉天心は、明治27(1894)年に東京美術学校で‘分期教室制’を始めた。これはフェノロサの教育理念から一步出たことである。絵画科及び彫刻科に岡倉の日本美術史研究をふまえた三つの流派教室を作り、二年級生以上の生徒をそれらのいずれかに分属させるというものであった。絵画科の三教室は次のようにあった<sup>6)</sup>。

- 第一教室 巨勢、宅間、土佐等、古代より中古の流派中心=大和絵系。  
教授は巨勢小石(すぐに山名貢義に交代)、助教授は下村觀山
- 第二教室 雪舟、狩野等、足利期及び徳川前期の流派中心=北宗画系  
教授は橋本雅邦、助教授は下村觀山(第一教室と同じ)
- 第三教室 円山、四条等、徳川後期の流派中心=円山四条派系  
教授は川端玉章、助教授は岡本勝元

当時絵画科三年級生徒であった菱田春草は、ある手紙の中でこの改革は生徒作風が一定してしまって変化がないために行われたとしている<sup>7)</sup>。それまでの絵画科はフェノロサの絵画理論に基づき、生徒を特定の一流派に止まらせないで諸流派を横断させる教育であった。しかし、様式の固定化を避けるために、そのようにしたフェノロサの思惑とは反対に、生徒たちは皆同じような様式で描くようになってしまった。単純な思いつきの教育方法がうまくいかない例であった。この分期教室制採用によって、在来の三大流派のいずれかによる教育へ転換したと言える。従来のままでは、新時代にあった清新な絵画が出てきそうもない。それよりは三大流派を並列させて、その相互交流の中から自然発的に新絵画が出現することを期待したのであろう。

それどころか岡倉天心は、そこに工芸图案、中国画、西洋画の教室も加えることを構想していたのであった。明治27(1894)年6月執筆の『美術教育二付キ意見』の中で‘東京高等美術学校’絵画科教室は次のように構想されていた<sup>8)</sup>。

- 第一教室 (前述の分期教室制と同じ大和絵系)
- 第二教室 (前述の分期教室制と同じ狩野派などの北宗画系)
- 第三教室 (前述の分期教室制と同じ円山四条派系)
- 第四教室 教授一人 助教授一人  
工芸図按ヲ主トシタルモノ

5) 同“我が国の芸術教授(明治・大正)－明治期图画教育における陰影・濃淡概念の考察”、石川毅編『総合教科「芸術」の教科課程と教授法の研究』(多賀出版、1996年) 131-149頁。

6) 東京芸術大学百年史刊行委員会『東京芸術大学百年史 第一巻』(ぎょうせい、1987年) 250頁。

7) 同、250-251頁。

8) 同、252-266頁。

第五教室	教授一人 助教授一人 支那画派ニシテ本邦ニ適応シタルモノ
第六教室	教授一人 助教授一人 西洋画派ニシテ本邦ニ適応シタルモノ

同文書中には‘京都高等美術学校’構想もあり、その絵画科に‘東京高等美術学校’絵画科の第一、三、四教室と同じ三教室が書かれてあり、フェノロサ・岡倉がずっと基本としてきた北宗画(狩野派)の教室が入っていないのは注目される。また東京高等美術学校構想の中の第五教室の‘支那画派ニシテ本邦ニ適応シタルモノ’は、フェノロサに排除された南宗画が想定されていた可能性がある。日本人にとって南宗画は日本の在来絵画の主流派であったからである。

岡倉の構想では支那画も西洋画も絵画科の中に含まれていた。しかし、それは実現しなかった。西洋画も美術学校に導入すべきという声の高まりを受けて、明治29(1896)年に西洋画科が絵画科とは別の一科として設置され、絵画科は日本画科と改称された。これによって日本画と西洋画が、公的な絵画意識の枠組になった。岡倉としては絵画科の一教室として西洋画を導入しようとしたのであった。しかし在来の流派全体と匹敵する一科として西洋画が東京美術学校に入ってきたのであった<sup>9)</sup>。

西洋画科の教員になったのは、黒田清輝であった。黒田は薩摩出身の華族の家柄の人で、少年の時からフランスに留学し、外光派のラファエル・コラン(Collin, Rafael. 1850-1905)に就いた。コランは明るい外光の中に女性像を描き、いわば印象派とアカデミズムの折衷とでも言うべき様式の画家であった。黒田も外光派さらには印象派風の画風を摂取して帰国した。フランス・アカデミズムの中心である歴史画を学んだ訳ではなかった。黒田は信条としても、個人主義、リベラリズム(自由主義)的思想の持ち主であった。黒田の美術学校教員採用に関しては、当時の文部大臣で親フランス派の西園寺公望(さいおんじ・きんもち)の力が働いたとされる。

岡倉天心にとっても、例えばナショナリストイックな西洋画家の小山正太郎よりは、リベラルな黒田清輝の方がよかったですと思われる。諸流派を並立させ自然成長にまかせる構想に見られるように、岡倉は徐々に道教的超俗への関心を大きくしていくからである。岡倉の近くにいた画家達も、そのような意識のもと自然や説話を主題に描くようになった。そして横山大観や菱田春草の、描線を無くした朦朧体も、日本国民のゆったりと自然に浸る気分と適合するものであった。フェノロサがもたらした三要素同時並立の、力強いけれども窮屈な様式では満足できなかった日本国民も、この朦朧体、さらにそれを踏み台にして登場した要素の数や強弱を自由に取捨選択する日本画が、初めて自分たちに適合する絵画を見たのであった。そしてこれが大正時代の新展開へ導いて行くことになる。

一方、西洋画科教員となった黒田清輝は、最初、西洋美術では歴史画が正統であるため、日本の東京美術学校でも日本の歴史画の指導育成しようとした。しかし、歴史画はもともと日本で発達しなかったものであったこと、黒田は歴史画をフランスで学んだわけでもないこと、黒田自身の資質も歴史画と合わなかつたこと等から失敗してしまう。そこで黒田は石膏像素描によって基礎としての写実的描写法は訓練するが、何をどのように描こうとするか、すなわち主題・題材、さらには描法も各自生徒の自由とした。題材及び描法を自由にされた東京美術学校西洋画科生徒及び卒業生が、西洋画の主流として形成したのは、甘い色彩を使った現世肯定的な庶民の日常風俗画や風景画であった<sup>10)</sup>。

9) 吉田千鶴子、“東京美術学校と白馬会—岡倉天心と黒田清輝”,『近代画説』第五号、1997年、34-38頁。

10) 金子一夫、“黒田清輝・外光派の絵画意識と美術教育”, (1996年11月15日 明治美術学会口頭発表、要旨は『近代画説』第6号、1998年、122-123頁所収)

## まとめ

日本画も西洋画も、明治後期に穏やかな自然や風俗を主題とするところへ落ち着いた。そしてこれが、明治維新以来目指した国民美術の現実の姿であった。それは明治維新以来、目指した近代化が明治後期で一段落して社会は安定あるいは固定化した。既に階級はなく人々は自分の小さな世界の心地よさを絵画で確認したのであった。しかし自分の小さな世界に閉じこめられたくない若者あるいは疎外感をもった人達は、その不安な気持ち、あるいはその小さな世界の逆説的な絶対性を表していくことになる。いわゆる近代的な芸術家意識が発生する。それが大正時代の美術・芸術の基調になっていった。

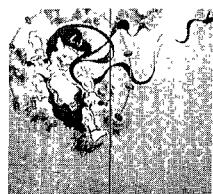
## 挿図目録説明 (list of figures and captions)



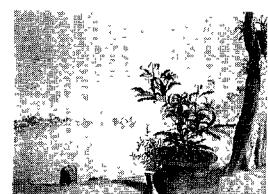
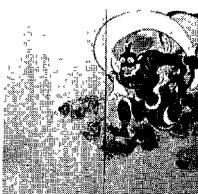
図版1  
伝・狩野探幽「孔子図」  
17世紀北宗画の例



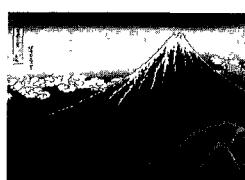
図版2  
浦上玉堂「凍雲篠雪図」  
(部分) 19世紀前半 南宗  
画の例



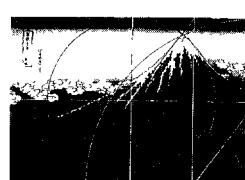
図版3  
俵屋宗達「風神雷神図屏風」17世紀大和絵(琳派)の例



図版4  
小田野直武「不忍池図」18世紀後半  
洋風画の例



図版5  
葛飾北斎「富嶽三十六景 山下  
白雨」19世紀前半 浮世絵の例



図版6  
葛飾北斎「富嶽三十六景 山下  
白雨」の幾何学的構成



図版7  
ファンタネージ(fontanes)「不忍  
池」明治(1877)頃



図版8  
「ファンタネージと工部美術学校生徒」  
明治11(1878)年



図版9  
松岡寿「工部美術学校教場」明治10(1877)年頃  
工部美術学校生徒が画架を立てて石膏像素描を  
している様子。



図版10  
松岡寿「工部大学校風景」明治10(1877)年頃  
ファンタネージの様式を踏襲している。



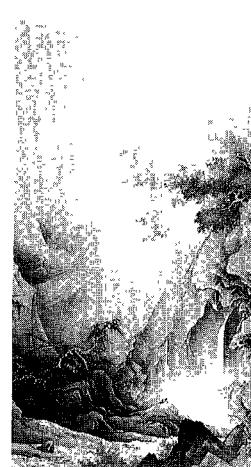
図版11  
小山正太郎「濁醪療湯黄葉村店」明治23(1890)年



図版12  
狩野芳崖「谿間雄飛図」明治18(1885)年  
西洋的な均質空間の感じを出している。



図版13  
狩野芳崖「仁王捉鬼図」明治19(1886)年  
線、濃淡、色の同等併存



図版14  
橋本雅邦「白雲紅樹図」明治23(1890)年



図版15  
東京美術学校での写生課題作品 村尾平  
吉筆 明治25(1892)年 隆影ではなく濃  
淡で調子をつける。



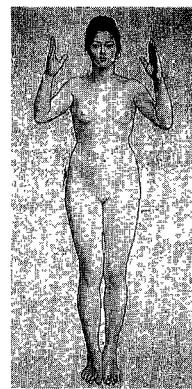
図版 16  
ラファエル・コラン「フロレアル(花月)」  
1886年  
コランの出世作。黒田もこの作品を見て入門を決める。



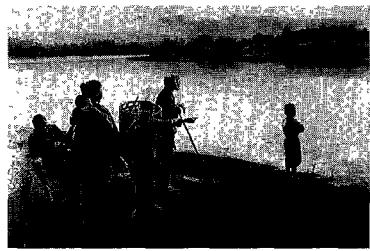
図版 17  
黒田清輝「舞妓」  
明治26(1893)年



図版 18  
黒田清輝「昔語り」明治31(1898)  
(焼失)



図版 19  
黒田清輝「智・感・情のうち」明治32(1899)年  
黒田の試みた寓意画



図版 20  
和田英作「渡頭の夕暮」明治30(1897)年  
東京美術学校西洋画科卒業制作



図版 21  
白滝幾之助「稽古」明治30(1897)年  
東京美術学校西洋画科卒業制作



図版 23  
赤松麟作「夜汽車」明治34(1901)年



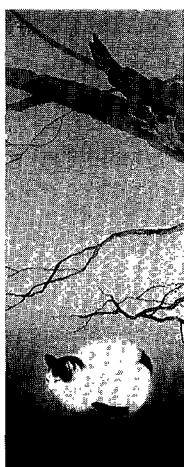
図版 24  
横山大観「屈原」明治31(1898)年



図版 22  
小林萬吾「門づけ」  
明治33(1900)年



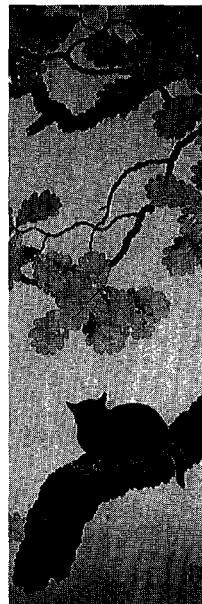
図版 25  
横山大観「曳舟」  
明治34(1901)年  
朦朧体様式



図版 26  
菱田春草「梅花と猫」  
明治34(1901)年  
朦朧体様式



図版 27  
菱田春草「時頬」  
明治35(1902)年  
朦朧体様式



図版 28  
菱田春草「黒き猫」  
明治43(1910)年  
朦朧体を克服し、線を復活させている。