

権田保之助の芸術教育論に関する一考察

菅 生 均

A Study on Yasunosuke Gonda's Viewpoint of Art Education

Hitoshi SUGOU

(Received October 2, 2006)

はじめに

第一次世界大戦を当時イギリス, フランス等の連合国側はこれを民主主義対専制主義の戦いと位置付けた。結果的に連合国側が勝利をおさめ, ゆえに戦後の世界の勢として民主主義的機運が醸成されていった。これはわが国としてその例外ではなく, いわゆる大正デモクラシーと呼ばれる資本主義経済体制下での民主主義的風潮が急速に高まっていった。またこの大戦を前後してこのような民主主義思想を基盤として欧米を中心に様々な新しい教育思潮, 教育方法論が展開され, これらは続々とわが国へ移入, 展開されていく。これらの新教育の主張はヘルバルト教育学に代表されるような従来の主知主義, 教師中心の注入主義的な教授法を否定し, 自由主義, 児童中心主義の教育観をその思想の根幹に持ち, 子供の自由, 自発, 自治, 創造等々の重要性を強調したものであった。これらの思想の影響を受けて, 当時脚光を浴びた八大教育主張に代表されるように, わが国でも大正から昭和にかけて様々な観点から様々な方法論を以て様々な教育主張, 教育実践が展開され, 「大正自由主義教育」ないし「大正新教育」と呼ばれるわが国教育史上, 短期間ではあったが, 燦々たる一時代を形成した。

さらにこれらの自由主義教育観に支えられてわが国でも芸術主義教育主張が台頭し, 盛んにその運動を進めていく。代表的なものを取り上げてみれば片山伸の「文芸教育論」, 鈴木三重吉の「赤い鳥」綴方運動, 北原白秋の童謡及び児童自由詩運動, そしてかの山本鼎の自由画教育運動等々であり, これらは当時大きな反響を呼んだ。

このような状況下にあつてこの芸術主義教育運動にさらなる拍車をかける意味において大正12年(1923)4月に「芸術教育会」が結成された。この会は図画, 手工, 童話, 音楽, 劇, 舞踊等々の当時の芸術教育のすべてのジャンルを網羅する形でこの教育運動を盛り上げて行こうとする主旨のもとに発足, 機関誌『芸術教育』の刊行をはじめ, 芸術教育に関するあらゆる調査・研究・講演会・講習会・展覧会等々の事業を企画した。

この芸術教育会は沢柳政太郎を会長に, そしてこれから考察する権田保之助が主事に就任, 顧問には有島武郎, 島崎藤村, 坪内逍遙, 正木直彦らの学者・文化人達が名を連ね, さらに同人には霜田静志, 石野隆, 中山晋平, 横田仁郎等々の各分野の芸術教育運動の旗手たちが参集して結成されている。このようにそうそうたるメンバーを結集して発足したこの会の最大の目的はその宣言に, 「今や芸術は少数者の手より解放せらざるべからず。而して教育はその旧套を脱却せざるべからず。かくて芸術と教育とは現代人全汎に賦課せられたる問題として, 現代生活の熔炉に, その完全なる渾一を発見せざるべからざるなり。この文化的使命の為に, 我々はここに芸術教育会を設立す。人類文化の達成を思い, 現代人の人格的完成を念とする諸君, こいねがわくば, この新運動の意義を確認し, 来たつて我々が精進を援けよ。」¹⁾と明言しているように, 芸術教育の意義を教育界, 並びに社会一般に啓蒙することにあつたと言えよう。

さて, 本題に移るが, 本稿ではこの芸術教育会の中心的人物である権田保之助の芸術教育論に焦点を当ててみたいと思う。上記のように彼は主事という, いわば会のまとめ役, また指導者としての責務を負っていたわけであるから, 彼の見解はこの会の運動, 方向性を決定する上で大きな発言力を持っていたと考えざるを得ない。

ところでこの権田保之助なる人物, 詳細は後述するが, 現在まで社会教育学研究の方面では彼に関する研究は数多く行われているようだが, 美術教育の方面ではほとんど取り上げられていない。ゆえにわが国の美術教育の変遷過程に関する諸考察でも彼の存在に対する認知度は極めて低く, 私の調べた限りでは先行研究も皆無に等しい。権田は後年, 主に社会教育に関する多くの評論, 著作等を残しているが, 芸術教育に関するものは彼の研究の比較的初期に位置付くものであり, この種の数編の論文をこの会の機関誌『芸術教育』に発表している。ゆえ

にこれらを中心に彼の芸術教育論の骨子を考察し、その特質及びその意義について言及してみたい。これが本研究の目的である。

では本論に入る前に権田の足跡について簡単に紹介してみよう²⁾。

権田保之助（ごんだ やすのすけ 1887 - 1951）

権田は明治20年（1887）に東京市神田に生まれ、早稲田中学校に入学するが、社会主義思想に傾倒し同校を中退、その後東京外国語学校にてドイツ語を学んだ後、東京帝国大学文学部哲学科において美学を専攻し、大正3年（1914）に卒業した。卒業後、当時流行した活動写真の研究に着手し、大正5年（1916）に帝国教育会嘱託として「東京市活動写真調査」や「東京市寄席興業調査」を実施していく。大正7年（1918）に高野岩三郎を中心に実施された「月島」調査に参加し、工場労働者を中核とする都市民衆の生活実態から文化や娯楽を捉え直していく姿勢を身につける。

大正8年（1919）に高野が教授をしていた東京帝国大学経済学部の助手となるが、翌年の森戸事件をきっかけに辞職し、大正10年（1921）に大原社会問題研究所に移り、同13年（1924）に同研究所在外研究員として渡欧、帰国後、日本大学芸術科講師、大原社会問題研究所理事、日本厚生協会の専門委員を務め、戦時中は国民学校教科用映画検定委員、文部省専門委員等を歴任し、戦後の昭和21年（1946）には日本放送協会常務理事に就任したが、昭和26年（1951）に享年六十五歳を以て死去している。

このように権田保之助は大正、昭和期に活躍した社会学者であり、ドイツ語学者、翻訳家、そして映画研究者でもある。中でも人間生活の「娯楽」の不可欠なる意義を認めて学問対象として取り上げ、映画や寄席などの庶民の娯楽を綿密に調査し、社会経済史的な観点からその分析を試みた点において、彼の業績は今日的にも多大に評価されている。社会教育史上では権田を大衆・民衆娯楽研究の先駆者との位置づけが定説になっているようである。

Ⅰ 権田の芸術教育論概括

権田保之助の芸術教育に対する見解は大正13年（1924）に発刊された『芸術教育』八月特別号に発表した論文、「芸術教育論」に顕著に示されているゆえ、主にこの論文を手掛かりに彼の芸術教育論を概括してみよう。

1. 芸術教育の提唱

権田は自らの芸術主義教育を説くにあたって、その前提としてまず従来の教育、とりわけ主知主義に偏向した教育体制をわが国に資本主義経済社会と関連づけた上でその批判を展開している。要約してみよう³⁾。

開国以前の日本は鎖国主義もあって自給自足の経済体制にあった。しかし明治維新後、日清、日露、そして第一次世界大戦を経て資本主義経済体制が急速に整備されるにつれ、現在の営利経済主義の原則がはびこる時代となった。このような営利経済の時代とは自給自足の時代の需要と供給のバランスがくずれ、すべて入用なものを注文を受けて作るという事ではなくして、作って置けば売れるから、まず最初に物を作ろうという時代である。従って「ものを作る」という事にあたり、そのものの面白味を味わってこれを作るというのではなく、作って利益を得るということに重点的な目的がある。とにかく物を盛んに作り、外国へ輸出するまで多く作らねばならない。こういう中ではものそれ自体に対する製作の興味、鑑賞の興味など現れてくるはずはない。つまり製作の質を楽しまずして、その量を楽しむことに終始する。

このような状況下においては必然の結果として教育は「主知主義」になる。つまり、物をゆっくり味わって作るということに興味がなく、生活を静かに噛みしめて行くということに意義を認めないで、ただどうしたら多く物を作り、多くの利益を得ることができるか、こうすればこうなる、だからこうしなければならない、といったいわゆる三段論法により事を考えるようになる。このような論法にこそ主知主義が思想界の中心的位置を占める起因がある。

近年では生産的行為即社会的善事、不生産的行為即社会的悪事とまで言われている。確かにこの生産尊重、主知主義高調の結果、わが国はわずか二、三十年の間に国力、国富を急速に増強増大させた。営利主義はこのように実に偉大な仕事を完成させた。すなわち、それは人間の生活を豊富ならしめるべき物質を十分に提供するという大きな役目を果たしてくれたのである。しかし、そこで人生は当初の目的にかえり、その与えられた豊富な物質の上に、豊富な内容をそなわった表現をなさねばならないはずのものである。然るに手段と目的とを誤る錯誤

があらわれ、単に物質を豊富にするという手段そのものを目して最後の目的とする間違っただけの考えが生まれ、肝心な人間生活が忘れられてしまったのである。ゆえに近年、この人間の生活ということに最終の目的があるということが心ある人々によって発見され、人間生活を抽出してそれを表現しようという熱心な要求が叫ばれるようになった。つまり単に物質を製造し出すということだけではなしに、国民生活を味わって行こう、国民文化を創造して行こうという要求が起こってきたのである。このことは個人としても国家全体としても全く同じである。

このような観点から権田は、「そこで現代の生活は第二のルネッサンスの立つことになったのであります。第一のルネッサンスは宗教の迷信から人間性を復活せしめました。然るに第二のルネッサンスは生産的惑溺から人間性の復活を為さしむることです。この第二のルネッサンスの叫び、それが即ちわが芸術教育なのであります。」⁴⁾と述べ、現代における健全なる人間生活の復活をいう点において芸術教育の意味は大きいとして、その提唱、高調に踏み切ったわけである。

2. 芸術教育の基礎

彼は自ら唱える芸術教育の幅広い展開を考える上で、ではその基礎とは何かについて「芸術的基礎」、「教育的基礎」、「社会的基礎」の三側面から言及している。

(1) 芸術教育の芸術的基礎

権田は「芸術教育の芸術的基礎」とは何か、まず第一にそれが芸術思想上どのような基礎を有しているかについて考察している。

彼は従来「芸術」と称されるものに一種の妙な社会的特徴というものがあるが、その社会的特徴とは「希少性」、「特異性」、「高価」というものであり、それゆえ芸術というものが少数の特権階級の人々の為存在するという批判を加えた上で、次のように述べている⁵⁾。

「かような訳で種々の理由からして芸術は恰も少数の人々にのみ味わわれる少数者の特権の象徴であるが如き観がありますが、芸術というものがもしかくの如きものであるべきもので、なるべく少数の人に味わわれるのが本当であるというのでありましたら、芸術教育なるものは全く無意義な事柄と申さねばなりません。なるべく少数の人々に、なるべく広くない範囲の人々の間にのみ特権として占有せらるるのが芸術の本義と致しますれば、それを広く一般に教育して、一般普遍性を有せしめようとするのは芸術の本義に背反するからであります。我々が提唱している芸術教育なるものは、決して少数の芸術家を教育する意味ではないのでありまして、人間全体に向かって芸術陶冶を施そうとするものであります。」

彼はここにおいて「民衆芸術」という概念を打ち出し、「全く民衆生活の間から民衆生活に即して民衆によって生み出されるもの」と定義し、次のように芸術教育と関係づけている⁶⁾。

「ここに民衆芸術と芸術教育とは全く離すべからざる関係に立つものであることは忘れる事が出来ないと同時に、芸術教育の新しい芸術に即した根拠を認める事が出来ると思います。既に出来上がったものを民衆に与えるのではなくて、新たなるものを生ませるのでありますから、そこに民衆の教養が非常に大切な事になってくるのであります。教養せられた所の民衆がはじめて立派な芸術を生み出す事が出来るのでありまして、これなくしては到底立派な民衆芸術は生まれ出で得ないのであります。」

このように述べると共に、また彼は過去の偉大な芸術作品を少数の特権階級から解放し、広くあまねく一般の人々の鑑賞を可能にさせることは必要不可欠なことであり、これらを通して世の中の一般の人々をして真の民衆芸術は何であるか、真の芸術とは何であるかに対する理解を進めて行くことこそ芸術教育の一大使命であるとしている。

(2) 芸術教育の教育的基礎

前述のように権田は主知主義偏向の従来の教育を疑問視した。主知主義の欠陥として、「主知主義は対象を概念化する。主知主義に立つ人は自分の生活を考える時も、これを概念化し客観化する。すなわち生活を味わうのではなくして生活を傍観する。その結果、理論と生活が全く分離してしまう矛盾に墮するのである。」とし、主知主義の限界性及び無力性を指摘し、さらに当時盛んに唱えられた自由主義教育思想の理念を組み入れ、次のように述べている⁷⁾。

「そこで教育の思想に最近大きな変化が表われて来ました。それは観念や概念を被教育者に注入する教育方針から離れて、生活そのものを教えねばならぬ、否、自己の生活そのものを見凝めしむるようにせねばならぬという思想が生じたことです。児童自身をして児童自身の生活を十分見極めさせる、そしてそれを発展させるよう導いて行こうとする傾向であります。即ち知的教育によって、生活の概念——生活の模型——生活の干物を

教え込む代わりに生きた生活そのものに即応した自己を発見せしめねばならぬという考えでありまして、ここに情意的な教育の必要が起こって来、それが主張されるようになったのであります。言葉をかえて申しますならば人間生活の普遍的概念を植え付けることに破綻してきた結果、児童の生活そのものを出発点として、その生きた生活の開展の上に、生きた人生を発見せしめようとする教育の思想が主張されるようになったのであります。ここにわが芸術教育の基礎があることを忘れる訳には行かぬのであります。」

このように彼は芸術教育とは自由主義、児童中心主義の教育観に立脚したものであることを確認したが、ところで、彼自身、「知育」をいうものを決して否定はしていない。「児童の生活に没交渉な知育」を批判し、「児童の生活に裏付けられた知育」を要求したのである。そして、次のように芸術教育における「知育」を説明している⁸⁾。

「而してかくの如き知育こそは、実にわが芸術教育が主張する知育ではありませんまいか。我々は知育のみに対してかかる考えを持っているものではありません。ただその名のみが音楽教育、趣味教育と申すものでも、それらが児童の生活を出発点とせずして、徒に概念的趣味を以て児童に臨むものであれば、極力これに反対するのであります。徳育でも体育でも皆同様であります。児童の生活とぴったりとくつついた上に、知育も徳育も体育も打ち立てねばならぬというのが我々の芸術教育の主張であります。この点については種々の誤解はあるようである。即ち芸術教育は或いは芸術家を作るための教育であると思われたり、或いは単に子供を楽しませるだけのものであると思われたりしている。けれども芸術教育は決してそんなものではありません。教育を児童自身の生活に即せしめよ、而してその延長開展の上に人格の完成を達成せよと主張する新しい教育思想の体現したもので、これ即ち我々の主張する芸術教育であることを知って欲しいのであります。」

つまり、新教育思想に実現に芸術教育はまさしく理想的な形で寄与するということであり、それゆえ芸術教育の展開、発展は今後のわが国の教育を考える上で大変な意味があるということを彼は力説している。

(3) 芸術教育の社会的基礎

さらに権田は芸術教育の社会的基礎について次のような見解を示している。要約してみる⁹⁾。

現代は社会構造、産業構造の変化により分業化が進み、働くことに喜びを見出だしにくい状況にある。すなわち、働くことと楽しむこととは別々になってしまっている。ウィリアム・モリスなどは「労働の芸術化」ということを唱えているが、そういうことを唱えなければならないほど労働と慰安は離れ、従って生活と芸術は全く離れ離れになってしまっている。

今日、展覧会や音楽会等がしきりに開かれ芸術自体盛んなようだが、多くの人々はこれを楽しむ余裕と時間がなく、しかもそれらの芸術を味わうべく教養されていないから、これを見ても一向に理解できないでいる。このところに民衆芸術、民衆娯楽の議論が起こってこなければならぬ必然的理由がある。このように芸術と生活の分離はそういつまでもこのままにして置くべきものではない。すなわち新しい芸術と生活の關係に目覚めて、芸術創作の態度と芸術鑑賞の態度に対する教養を人々に与えるためには、是非ともわが芸術教育の力が必要となろう。このような社会生活の渴仰と熱望との上に芸術教育はその成立に基礎をそなえていることを見逃すわけにはいかないのである。

このように庶民一般における「生活」と「芸術」の融合こそ、芸術教育の重要な社会的使命であるとしている。そして、この「社会的基礎」をさらに追求、強調したものが次に示す権田の「社会教育」としての芸術教育の提唱であると言えよう。

3. 社会教育としての芸術教育

以上、芸術教育の三側面の基礎を把握した上で、権田はわが国ではこの大正新教育期にやっと認識されはじめた「社会教育」という概念に着目し、この社会教育上の視点からその説く芸術教育の有用性を語っている。まとめてみよう¹⁰⁾。彼はまず社会教育について次のような見解を示している。

時代は進展し、今や「国民」の教育が中心の問題となり、学校教育に対して社会教育、公民教育が論議される時代となった。学校教育は国民教育よりすれば、それはただ単にひとつの準備教育に過ぎぬものであり、国民はこの学校教育という準備的施設を経過した上で国民教育の生ける現実の裡に教育されることによって、はじめて「国民」としての教育が完成する。

この新しい教育思潮はそこに社会教育、公民教育を生み、さらに学校教育に対する革新の警鐘となった。この意味するところは何か、即ちそれは「教育の人格的復帰」、つまり、教育を知識より解放して「人格」に復帰させよという純真なる叫びである。

従来社会教育は以前の「通俗教育」の延長と考えられていた。通俗教育とは学校教育の内容を通俗化してその時代時代において民衆に与えるものと解釈されてきたが、今日の社会教育は全くそれとは反対の出発点を有している。すなわち社会教育こそ、「国民教育」の本体であって、学校教育はそのための準備にすぎぬという立場である。かくて新時代にはそこに新しい社会教育——民衆の生活を根底にした新しい教育が出現しなければならない。そしてその教育原理が逆に学校教育の方針を決定づける事になろう。

このように彼は社会教育を「教育を知的拘束より人格的天地への解放」と捉え、この過程において芸術教育が意味を持つとしている。その根拠について次のように述べている¹¹⁾。

「そこでこの社会教育に於ける芸術教育を考えて見ますのに、社会の人々を教化するには、どうしても情意的な手段を取らねばならぬ事になりますので、社会教育に於ける以上は芸術教育に縁が深い訳であります。しかしこの社会教育に於ける芸術教育なるものもその考えが大分変わってきました。始めのうちは芸術教育を以て社会教育の手段と考えていました。ところがごく最近になってから、社会教育そのものとして芸術教育を考えるようになってきたのであります。即ち、社会教育はそれが芸術教育主義によって作り上げられねば完成せられぬものであると考えられるようになってきたのであります。

かくの如くにしまして、学校教育も社会教育も、ついにそれらが皆、芸術教育という新しい教育思想の熔鋳炉において新しい改造を経験せしめられねばならぬ運命に到達したのでありまして、学校教育を念とする人にも、また社会教育に思いを致す人にとっても、忘るることの出来ぬ今日大きな問題は実にこの芸術教育というものの事です。」

さらに、次のようにも述べている¹²⁾。

「芸術教育は芸術家教育ではない。いわゆる芸術家を養成することを目的とした教育ではないのである。それは即ちすでに述べたる如く、国民の人格的教育を目標とする。而して主知的偏知的の在来の教育方針を打破して、情意的人格的教育方針によって、国民の人格的完成を所期せんと欲するものである。すでに行き詰まれる在来の偏知的教育に対して新生面を学校教育に開かせしめんとする運動であると同時に、新しく生起し来れる社会教育の分野に誤たざる新教育方針を樹立せんとする運動である。一二の人間を芸術家に仕込む運動ではなくして、国民全体を芸術家たらしめんとする運動である。国民生活を芸術の天地に開放せんとする一大社会運動である。」

このように彼は国民教育という観点から学校教育を連携、いや包含した社会教育の重要性を説き、ここにおいて国民の情意的人間形成において芸術教育の有意性を高調したわけである。

以上、「芸術教育の基礎」及び「社会教育としての芸術教育」という点から権田の芸術教育に関する主張を概観してきたが、これらをまとめて彼は次のように結論づけている¹³⁾。

「教育は生活の鑄型なり概念なりを与えるものであるという考えから去って、教育そのものを生活に相即したものに于行かなければならぬという状態に置かれています。つまりそれは芸術としての教育なのであります。即ち教育そのものが芸術になるという事が我々のモットーなのであります。而して人間生活と芸術とは相抱合しなくてはならぬ、即ち人間生活は芸術化されねばなりません。言い換えれば芸術としての生活が出現せねばなりません。即ち生活そのものが芸術になることが我々の信条であらねばなりません。」

つまり、「教育そのものの芸術化」、及び「生活そのものの芸術化」にこそ、学校教育並びに社会教育を通しての芸術主義教育の最大の使命があり、以て国民教育の進展を図るということに権田の芸術教育論の結論を見出すことができよう。

II 権田の芸術教育論の思想的背景

民衆教育、社会教育としての芸術教育を説くこの権田の芸術教育論には思想的背景がある。坂内夏子は「そもそも労働者の生活をめぐる問題に対して人間解放の視点からの捉え直しが必要であったと彼は解していたのである。その試みとして権田は欧米の美術工芸運動に関心を寄せたのであった。」¹⁴⁾と指摘しているが、この美術工芸運動の分析と解釈が彼の芸術教育論にも強く反映していると考えられるゆえ、大正10年(1921)に刊行された彼の著作、『美術工芸論』をもとにその概略を示してみよう。

権田は産業革命以後の欧米諸外国の美術工芸運動を概観した上で、この種の運動の基調をなすものは現代資本主義に対する抑え難い反抗心であり、生活の没趣味、生活の不自然、労働と享樂の乖離、人間生活における人生味の離散、それらに対する憤懣と抗争の表現であるとした。しかし、これらの美術工芸運動も異なった態度と行

き方があり、この傾向から「復古的美術工芸運動」、「社会政策的美術工芸運動」、「創造的美術工芸運動」の三つに分かれるとした。その要旨をまとめてみよう¹⁵⁾。

(1) 復古的美術工芸運動

これは資本主義、並びにそれに付随する一切の生産様式の絶対的否定である。工場制工業、機械生産、大量生産の絶対的排斥である。現代社会の有するあらゆる悩みはこれらの生産形式に伴う必然の結果であると為して、手工業の復帰を欣求するものである。「生産者と消費者との相互間の人的了解」、それが今日の病弊を救う唯一の道であり、「人間」を殺した機械生産、全く物的に墮した工場制を捨て、生産者と消費者の心が一体化していた古き手工業の時代に帰れというものが復古的美術工芸運動の行き方であり、ウィリアム・モリスの美術工芸運動はその典型である。

(2) 社会政策的美術工芸運動

しかし、この復古論は到底歴史的発展を無視する議論であり、人間の創造性、人間の文化的努力を否定する議論であり納得できない。なるほど、資本主義は不都合であろう。資本主義の精神は変態的心理現象であろう。さればとて資本主義の精神のために、工場制工業、機械及び分業による生産形式をも捨て去らねばならぬ理由はないのである。ただ資本主義的経済組織に不都合が生じ、生活上の脅威を感ずるのは、その生産方法に問題があるのではなく、それに伴う分配方法に錯誤があるためである。つまり、進歩した生産物がただ少数の資本家、富者の手にのみ帰して、多数人類の享楽圏内に入らない点に問題がある。ここにおいて今日の生産方法を利用して趣味あるものを多数に作り出し、これを民衆一般の手に与えなくてはならぬ。即ち趣味の民衆化を行う必要がある。一部特権階級によって独占されていた趣味を今日の生産方法によって大量に廉価に生産して、以て民衆一般の享楽の目的物とせねばならない。これがこの社会政策的美術工芸運動の論理である。

ただし、ここで注視しなければならないことは工場制工業によって民衆化し、民衆に普及させようとする「趣味」の内容である。この「趣味」とは従来少数者階級の趣味、即ちアリストクラテックの趣味、ブルジョアの趣味である。この種の趣味を機械と分業によって大量に生産し、民衆の間に行き渡らせようとするのがこの社会政策的美術工芸運動なのである。ここに大きな矛盾と撞着とがあり、甚だしい偽善と虚偽とがある。

(3) 創造的美術工芸運動

このような趣味を以て民衆に擬することは決して民衆を趣味化し、生活を芸術化する道ではない。却ってそれを俗悪化し、非芸術化するものであると考える。ここにおいて「趣味」そのものの改造から趣味内容の創造から出発しなくてはならない。まず以て資本主義の精神を撲滅し、生産機関の資本主義的悪用を廃棄し、誤ったブルジョアの仮相趣味を放擲し、従来の発明界の天才が作り出した発見と発明、優秀なる生産上の技巧をあくまで人類全体の上に善用して民衆全体の実生活、人間生活の深奥より湧き出した新しき伝統なき趣味を創造しなくてはならぬ。既成の趣味と全く離れて、新しき民衆の生活を中心として、生活に即した新しき趣味の創造に向かわなくてはならぬ。ここに真に民衆の生活が織り込まれたる美術工芸が創作される。民衆の生活が流れ出して趣味という塊となる。人生というものが渾然たる一大芸術とならねばならない。これが創造的美術工芸運動である。

そして権田は次のように結論づけている¹⁶⁾。

「かの復古的工芸運動は時代倒錯的であり自己催眠的であって、しかも又、卑怯である。尚ほかの社会政策的工芸運動は自家撞着である。何となればそれは資本主義的工芸運動の別名に過ぎぬからである。所詮は民衆の実生活を内容とし、機械、分業、工場制工業を技巧とした工芸の新様式の生誕を目指す創造的美術工芸運動に落ち着かねばならぬのである。…(中略)…石炭を掘るのもいいだろう。船を作ることも人類の文化に対する貢献であり得よう。さりながらその得意とする工芸的才能を十分發揮して、人類の生活を真に楽しきものたらしめ、人生をしてその内容を充実せしむることは、我が日本の全世界に対する絶大に寄与であらねばならぬ。人類に対する無上の職分でなくてはならぬのである。」

このように彼は「創造的美術工芸運動」の創設、発展に活路を見出だすことこそ、わが日本の辿るべき方向であることを示唆している。詳しくは後述するが、この見解にこそ権田の芸術教育論の思想的バックボーンが存在すると考えられる。

III 権田の芸術教育観考察

以上、Iにて権田の芸術教育論を概括し、IIにおいてその根底にあると思われる彼の美術工芸観について触れ

てみた。さて、このⅢにて彼の芸術教育観の特質について分析、考察してみよう。

1. 資本主義批判とその容認

権田の説く「民衆教育」、「社会教育」、そして「芸術教育」等の主張はすべて彼の資本主義体制批判から生じたものであることは明らかである。彼はこの資本主義なるものを「怪物」と称し、この怪物によって「生活と芸術」、「労働と遊戯」、「人生と自然」はそれぞれに引き裂かれてしまったとし、次のように述べている¹⁷⁾。

「資本主義は偉大なることをなした。機械を作り出した。そして機械を働かしめた。分業を激成させた。そして分業を発達させた。資本を集積させた。そして資本を回転させた。富を増進させた。そしてその富の上にまた富を積み上げた。物を作り出した。そして有り余る程に物を作り出した。けれども資本主義にはたった一つ欠けたものがある。しかもそのたった一つが一切万事に匹敵するものである。たった一つとは、曰く人生である。」

この資本主義という怪物がはびこることによって現今の社会に様々な病巣が露呈し、また学校教育においては知育偏重、すなわち主知主義教育をはびこらせている。そしてこの主知主義の教育がさらに資本主義の促進、増長を促すという悪循環が形成され、その結果、「人が生きる」ということ、つまり「人生」が失われるということに彼は痛烈に批判したわけである。

前述の「芸術教育の教育的基礎」の中の内容にもあるように、資本主義体制下で展開されている知育偏重教育は「人間の生活を作り上げる」、「人間をして他人の生活ではない自分自身の生活を築き上げる」ことに失敗した。ゆえに「児童の生活そのものを出発点として、その生きた生活の展開の上に、生きた人生の発見」を目指す教育の具現、そのためには「知的概念より生活事実」を重視する教育の変容を彼は求めたわけである。

ところで、ここでひとつ着目すべきことは権田はこのように資本主義は批判しても、そのものの存在自体は否定していない。いや、否定できなかったということが正確な表現であろう。彼は明治維新以来のわが国の国情に照らし、これを支えてきた資本主義経済体制を「必要悪」と捉え、しぶしぶながら容認せざるを得なかったと推測する。その証拠に、前述した通り、モリスらの唱えている社会主義的復古的美術工芸運動は時代に逆行するものとして厳しく批判した。そして、自ら賛同する創造的美術工芸運動において、「機械、分業、工場制工業を技巧とした工芸の新様式の生誕」とあるように、生産手段としての資本主義的量産法を認めている。これらからも明らかのように、彼は資本主義の絶対的否定はしなかったし、また時代の趨勢から判断して、否定することの無意味さもわかっていたように思われる。

つまり、諸状況を鑑みて、わが国の資本主義やむをえなしとしても、この体制の増長によって病んだもの、すなわち彼の言う「人生」を「芸術ないし芸術教育」という特効薬をもってこれに臨むという治療法を提言したと考えられる。

2. 民衆に立脚した芸術教育の提唱

権田の芸術教育論の特質の一つはそれが「民衆」を対象とした点にある。彼は一部特権階級に専有されてきた旧来の芸術のあり方を批判し、民衆から生まれ出で、民衆に立脚した芸術及び芸術教育を主張した。ところで、彼のいう「民衆」とは何か、仲村祥一の指摘¹⁸⁾にもあるように、権田は「民衆をあいまいな多数者とはみず、資本主義体制のもと、機械化と分業体系下の工場で無味単調な労働に従事する低収入、疲労大な労働大衆」と位置づけた。では素朴な疑問として、何故このような「民衆」に「芸術」なるものが必要なのか、権田の説明は以下の通りである¹⁹⁾。

文化とは「自然の人間化」である。即ち「自然」という必然性と、「人間」という自由性の相関現象がそれであって、必然の自由化の程度が即ち文化進展の度をなすことができる。人間生活には二つのファクトルがある。一つは「労働」、一つは「遊戯」である。「労働」は人間に対する自然的必然的要求に立脚するものであって、自然の人間化という場合の「自然」に即するものである。言い換えればそれは人間に対する外的要求の結果である。これに反し「遊戯」は人間に対する人間的自由的要求に基づくものであって、自然の人間化という場合の「人間化」に立つものである。換言すれば、それは人間に対する内的要求の結果である。而して「労働」は他目的であって「実用」の根拠となり、「遊戯」は自目的であって「享楽」の源泉となる。人間生活にはこの二つの全く相対立する因数が交錯して支配しているものであって、他目的なる労働に立つ経済的態度と、自目的なる遊戯による芸術的態度とは錯綜して、そこに人生の錦繡を織り出すのである。

ゆえに文化とは、またこの人生における外的他律的側面である経済的方面の、人生における内的自立的側面である芸術的方面化の程度なりと称し得るのである。即ち実用の享楽化の程度であって、日常生活の実用と芸術的

作用の抱合融和をめざす美術工芸は文化運動の中堅を形成するものである。即ち、その時代の美術工芸の状態はその時代の文化を語る尺度ともいえる。

このように彼は美術工芸の進化がその時代の文化の進展に密接に関係することを説いた。この観点からして、当時のわが国の急速な経済の拡張、産業構造の変化、そして民主主義思想の台頭という場面において、旧来の貴族階級または資本家階級のための芸術は既に意味を為さず、新しい時代の新しい文化の創造が必然的に必要不可欠なものとなった。その文化創造の担い手こそが貴族でもない資本家階級でもない、まさしく「民衆」なのである。そしてその文化創造の決め手となるものが、ⅠのⅡの(Ⅰ)でも示したように「民衆に立脚した芸術の出現」、及び「美的概念の改造」なのである。彼は次のように述べている²⁰⁾。

「一方に民衆を基礎とし、民衆生活に内在せる芸術発生の必要と可能とあり、他方に美的概念の改造行わる。新芸術の発誕は当然現われ来らねばならぬ。時間の問題である。然り而してこの生まれ来るべき新芸術の内容は民衆の日常生活の需要に応じ、豊富なる芸術作用を抱合せる、実用即芸術の境地である。しかもこれ即ち我が美術工芸そのものではあるまいか。現代の文化はこの新美術工芸の完成、創造的美術工芸運動の達成を以てその渾熟を見るのである。…(中略)…人生は芸術に相即し、芸術は人生に融合して、人生即芸術となり、労働即遊戯となる。かくて人間は働いて而して後に享樂するという今日の不徹底なる二重生活のギャップを脱して、人間が働くということが即ち人間が楽しむということそれ自身となり、人間が生きるということが享樂それ自身となるのである。これ即ち新理想郷の実現であって、我々のユートピアはそこにある。」

権田はこのように「生きる」、「働く」、「享樂する」という行為を芸術という枠組みを以て同一化し、この同一化をめざすものが彼の力説する「創造的美術工芸運動」、つまり、「民衆より生じ、民衆の手による、民衆のための美術工芸運動ないし芸術運動」なのである。

「民衆のための芸術」という観点は必ずしも権田の独創とはいえないであろう。ほぼ同時期に山本鼎の「農民美術運動」や柳宗悦の「民芸運動」などが展開されているが、これらは方法論の違いはあったとしても、民衆・大衆を焦点化した点においてほぼ同趣旨の美術工芸運動とみなすことができよう。ただⅡでも触れたようにこの創造的美術工芸運動において、「民衆全体の実生活、人間生活の深奥より湧き出した新しき伝統なき趣味の創造」という点に彼の主張の特徴が見出だせよう。坂内は次のように評価している²¹⁾。

「権田は、民衆がこうした趣味の問題を通して、自分たちの生活の問題を捉え直し、その実生活を豊かにする意味において生活の美化を実行するためには、既成文化への妥協ではなく新しい伝統なき趣味の創造が必要不可欠であると考えた。ゆえに教育のデモクラシーのためには、それが民衆の手に民衆の間より生まれ出なくてはならぬとして、制度化された教育全体に対する批判を込めて、民衆娯樂追求を手がかりとする彼の民衆構想がなされていくのである。」

詳しくは後述するが、権田のその後の研究対象となる民衆娯樂論、娯樂教育論、国民娯樂論等々の研究の発端が彼の評論活動の初期のこの「創造的美術工芸運動」の主張にあると考えられよう。なぜなら彼が対象とした「民衆」なるものの捉え方、すなわち「民衆」に対する彼自身の独自の視点がこの時点ですでに確立していたと思われるからである。

3. 生涯教育としての芸術教育の視点

さて、権田の主張を通観してみるとその芸術教育論には今日的でいう「生涯教育・生涯学習」の視点が明らかに存在していたと断言できよう。彼の説は一読すると、やたら「芸術」という言葉ばかりが目につく。そのため一見、その主張はいわゆる芸術至上主義、すなわち「芸術のための芸術」という観点からの芸術教育観、つまり「より高尚な芸術を以て、より高貴な人格形成を図る」という旧来の芸術陶冶主義のようにも思える。しかし、そうではない。上述したようにあくまで「民衆」を対象に、「民衆」にこだわった芸術教育論なのである。彼は次のようにも述べている²²⁾。

「かくの如くにしまして、芸術教育運動の目標は特殊の芸術家を作るといことではなくて、人間を全然真の芸術家たらしめようとするのであります。それは特定の画家なり音楽家なりを作るのが目的ではなくて、どこまでも児童の人格全体を展開させる事にあるのであります。人間生活と芸術との抱合を期待しているものであります。それが為には児童と生活と教育を結び付けねばならぬのであります。また社会生活を芸術に結び付けねばならぬのであります。単に好事家、芸術家というようなものを作るのが目標ではありません。従って或る芸術的素質ある者のみの問題ではなく、総べての人に対して生活と芸術との完全な融合を見出ださしめんとする運動なのであります。即ちこれは児童全体の問題であると同時に、また社会全般の問題となるのであります。」

この見解に顕著なように彼の求めた芸術教育は単に学校教育の段階に止どまっておらず、民衆を前提とした社会教育への発展を絶えず念頭に入れて説かれている。彼は資本主義体制下において屈折させられた民衆の「人生」、つまり「人間として生き方」を取り戻す手立てとして芸術に焦点を当てた。そしてこの芸術は一部特権階級のために存在した従来の芸術のあり方ではなくして、創造的美術工芸運動に代表されるような「民衆に立脚した芸術」の創出、発展を目論んだわけだが、その基盤を作るものが学校教育における芸術教育の展開である。これによって「児童自身の生活に即した教育」、「教育そのものの芸術化」、「生活そのものの芸術化」が可能となり、そして児童が成長した後、その理想とする「生活と芸術との抱合」が完全に為され、人が人として人生を送り得る社会の形成が実現することになる。この図式に従えば学校教育とは社会教育という大きな枠組みに包含され、「教育そのものの芸術化」、「生活そのものの芸術化」の二つの観点によって学校教育と社会教育とは見事に密接に脈絡づくことになる。彼の希求した学校教育及び社会教育の芸術教育化の神髄はまさしくこの点にあるが、これこそ今日という生涯教育的見地からの提言と見なすことができよう。

IV 結論（権田の芸術教育論の今日的意義）

以上、権田保之助の芸術教育論を概括し、その特質について考察してきた。最後に当時の情況に照らして彼の主張の限界性を指摘すると共に、その芸術教育論の今日的意義について言及し、結論としたい。

1. 権田の主張の限界性

序でも示したように、権田の芸術教育論は図画、手工、童話、音楽、劇、舞踊等々の当時の芸術教育をすべて網羅する形で語られているわけだが、大学での専攻は美学であったという彼の経歴からして、また初期の著作である『美術工芸論』の内容からして、主たる対象は図画、手工教育にあったと言って異論はなからう。

では、この権田の芸術教育論は当時の図画、手工教育界にどのような反響をもたらしたのであろうか。確かに美術教育における芸術主義教育観はこの大正自由主義教育期に登場し、山本鼎の「自由画教育」、石野隆らの「創作手工」、横井曹一の「自由彫塑」、霜田静志の「図画手工総合論」等々、様々な形でこの芸術主義教育に立脚した図画、手工教育論及びその実践が展開された。これらは規模の大小はあるにせよ、少なからず当時の図画教育界、手工教育界にその話題を提供したが、山本は別として、石野、横井、霜田らは芸術教育会のメンバーであり、この会の主事である権田の説には多少なりとも耳を傾けたと考えても不自然ではない。事実、霜田はその著、『新図画教育の建設』において権田の美術工芸論の主張に共感、同調している²³⁾。

しかし、この例を除けば当時の図画、手工教育界において、そしてその後においても、彼はほとんど脚光を浴びていない。何故か、その理由としてまず第一に考えられることは、自らの主張を教育界、世間一般に強くアピールする「教育実践」を彼自身が行わなかったため、その具体性に欠けたということである。また彼も芸術教育会主事、すなわち事務局という立場からある意味では黒子に徹し、表舞台に出る必要性を感じなかったからではなからうか。

そして第二の理由として時期的な問題がある。このことは芸術教育会そのものの問題でもあるが、この会の発足は大正12年（1923）である。大正も末期に近づくに従ってわが国の国家情勢の変化、すなわち国家主義、軍国主義化の道程を辿りはじめ、自由主義、そしてそれに基づくこの芸術主義の教育思潮も次第に衰退を余儀なくされて行く。権田自身もこの芸術教育会自体もいわば時流に乗り遅れたわけである。事実、この会の機関誌である『芸術教育』も経営困難を理由に大正15年（1926）に廃刊されてしまっている²⁴⁾。

その後のこの会の消息は不明である。おそらく自然消滅したのではなからうか。ゆえに権田の芸術教育論は結局、当時の図画、手工教育界の注目を集めることなく等閑に付されてしまったように思われる。これらもあって、権田自身も自らの芸術教育論の、特に学校教育場面の流布、啓蒙には限界性を感じていたように推測せざるを得ない。

2. 「民衆芸術」から「民衆娯楽」への変貌

しかし、彼の活動はこのままでは終わらなかった。権田の芸術教育論はその後、別な形となって提言されるようになる。それがやがて彼のライフワークとなる「民衆娯楽論」であり、彼の活躍の舞台は社会教育、公民教育の場へ移っていく。この点について坂内は興味ある見解を呈している²⁵⁾。

「権田の娯楽研究の原点は大学在学中の美術評論活動にあり、その根底には当時の芸術思潮における純正美術至上主義に伴う民衆の欠落、すなわち芸術と民衆の断絶に対する危惧があった。権田は芸術を智識の対象、推理の対象ではなく、情調の対象と捉え、(民衆が芸術を)自己生活の世界の中に融合して、これを楽しまんとする状態、すなわち応用美術化を主張した。…(中略)…以上の美術評論活動を通して権田の中でこのような社会観、民衆観に基づく民衆における芸術の生活化の実現が自身の課題として認識され、後の研究の中でより具体化されていくのである。」

さらに、氏は権田の功績を次のように述べている²⁶⁾。

「大正アカデミズムに対して、権田が民衆の日常生活の中にこそ現実をみいだし、問い直そうという試みを自身の課題に据えた彼の研究姿勢は当時にとっては非常に貴重なものであったといつてよい。権田の娯楽研究は、民衆の余暇、娯楽をめぐる実態をそのまま把握しようという彼の姿勢に基づいている。彼は民衆娯楽追求の意義に注目したゆえに、民衆娯楽問題において娯楽が有する消費性、快楽志向をも事実として認め、その上で教育概念の捉え直しを試みたのである。権田における教育に対する問題意識は、余暇善用論に向けられていた。余暇善用は近代社会教育の一側面をなしていたのである。つまり娯楽論は、近代社会教育の成立過程に重なり合うところがあるゆえに、近代社会教育の成立根拠を問う際に、論者が娯楽にどんな関心を寄せていたのかを検討することは、不可欠な課題である。」

詳細は省くが、権田は生涯にわたって、その時代時代に即応した膨大な量の評論、著作を手掛けている。彼自身、時代の趨勢により、その思想は変化、または変容を余儀なくされるわけだが、一貫して「娯楽論」を中核において「民衆」を見つめていた。ゆえに上記の坂内の指摘にもあるように、社会教育学においては近代社会教育の成立とその変遷過程研究の際、権田を抜きには語れないようである。

すなわち、見方を変えれば権田の「芸術教育論」という一つの種は、図画、手工という当時の美術教育、芸術教育という場には根付かず、社会教育という場において大輪の花を咲かせたとも考えられる。

3. 権田の芸術教育論の今日的意義

周知のとおり、この大正新教育時代には、権田のみならず様々な芸術教育主張が展開されているが、山形寛はこの期の芸術教育説を振り返って次のように分析している²⁷⁾。

「大正中期以降、昭和のはじめにかけて、欧米の新教育思想を総まくり的に紹介した書が沢山出版されたが、それ等のほとんどに芸術教育の問題が扱われていた。芸術教育の主張にはいろいろなものがあって、

- ・全教育活動に美的規範を適用しようとするもの。(ウェーバー、その他)
- ・芸術の道徳的教化価値を重んじ、芸術によって人間性を純化しようとするもの。(ラスキン、ヘルバルト、モリス等)
- ・芸術鑑賞に重きをおき、それによって人間性を高めようとするもの。(リヒトヴァルグ、ランゲ等)
- ・芸術の創造を通して人間形成に資そうとするもの。(ドレスナー、その他)
- ・前二者を融合して児童の芸術心を陶冶しようとするもの。

等である。芸術教育の主張は、作業教育、体験教育、その他諸々の教育思潮とからみ合って、多彩な教育思潮を生んでいる。」

このような当時の多種多様な芸術教育論の盛んな展開の中にあつて、では権田の「芸術教育論」の意義とは何かということである。彼の主張にも上記の教育思潮の影響を受けたと思われる点や、または内容的に合致する部分は少なくない。ただ、彼の説が異彩を放つ点とは、やはり「民衆」を焦点化した芸術教育論であったということである。権田の中にあつては「民衆芸術」と「民衆娯楽」とは、ほぼ「同義語」であったと考えられる。彼は「芸術」というものを難しいもの、堅苦しいものとは考えていない。自目的なる「遊戯」から生じ、「享楽」へ通ずるという民衆の楽しみ、喜び、慰安を求めていくべきものが彼の「民衆芸術」の骨子であるし、その意味を知り、その方法を身に付ける、学習することの意義を説いたものが彼の「芸術教育論」であったと捉えることができよう。

さて、現在の美術教育の展開からすれば、ここにこそ権田の芸術教育観の今日的意義を見出すことができよう。すなわち、わが国で展開されてきた従来のアカデミックな伝統的な美術教育の存在は否定しないにせよ、もっともっと根源的な美術、及びその教育の意義に立ち返る必要がある。つまり、それを学ぶことの楽しみ、喜び(ある意味ではそれが娯楽に直結するような)を体感できるような美術教育のあり方が今以上に再検討され、クローズアップされて当然のように思われる。

特に今後急速化する高齢社会において、生涯教育としての美術教育の方向性を考慮した場合、表現する、鑑賞するという行為がその個人にとって自らの「生きがい」であると共に、その人にとって「娯楽・道楽」とも受け取れるようなものが一番の理想とも言えよう。つまり、権田の主張に即して言えば「民衆娯楽としての美術」の認識、そしてその進展を祈念する美術教育の展開は学校教育、社会教育を問わず今後の重要な課題として位置付けられるのではなかろうか。

確かに権田保之助の「芸術教育論」について、当時の影響力については残念ながら疑問視せざるを得ないが、全く時代が変わった二十一世紀という現在のわが国において、特に社会教育、生涯教育としての美術教育の位置を確認する上で、彼の主張は極めて重要な示唆に富んだ提言として受け止められよう。

註

- 1) 芸術教育会、『芸術教育』創刊号，1923年，序。（なお、引用の際、漢字及び仮名遣い等については支障がないと思われる範囲で現在用いられているものに改めた。以下同様。）
- 2) アソシエーツ株式会社編集発行、『20世紀日本人名事典あ～せ』，2004年，1073頁，及び北川高嗣編、『情報学事典』，弘文堂，2002年，332頁，及び『権田保之助著作集』第四巻，文和書房，446－470頁参照。
- 3) 権田保之助，「芸術教育論」，『芸術教育』八月特別号，1924年，1－6頁参照。
- 4) 上掲書，5頁。
- 5) 上掲書，9頁。
- 6) 上掲書，11頁。
- 7) 上掲書，12－13頁。
- 8) 上掲書，14－15頁。
- 9) 上掲書，15－17頁参照。
- 10) 権田保之助，「芸術教育による学校教育及び社会教育の完成」，『芸術教育』創刊号，7－9頁参照。
- 11) 権田，『芸術教育』八月特別号，22頁。
- 12) 権田，『芸術教育』創刊号，9－10頁。
- 13) 権田，『芸術教育』八月特別号，22頁。
- 14) 坂内夏子，「社会教育と民衆娯楽——権田保之助の問題提起——」，『早稲田大学教育学部学術研究（教育・生涯教育編）』，第53号，2005年，17頁。
- 15) 権田保之助，『美術工芸論』，内田老鶴圃，1921年，46－51頁参照。
- 16) 上掲書，264－265頁。
- 17) 上掲書，263－264頁。
- 18) 仲村祥一，「解説」，『権田保之助著作集』第一巻，文和書房，406－407頁参照。
- 19) 権田，『美術工芸論』，150－151頁参照。
- 20) 上掲書，164頁。
- 21) 坂内，前掲書，18頁。
- 22) 権田，『芸術教育』八月特別号，20頁。
- 23) 霜田静志，『新図画教育の建設』，東京教育社，1922年，124－131頁参照。
- 24) 山形寛，『日本美術教育史』，黎明書房，1967年，489頁参照。
- 25) 坂内夏子，「権田保之助における娯楽論の形成と展開」，『日本社会学会紀要』No.34，1998年，71－72頁。
- 26) 坂内，「社会教育と民衆娯楽——権田保之助の問題提起——」，26頁。
- 27) 山形，前掲書，474頁。