

近代日本彫刻の一潮流

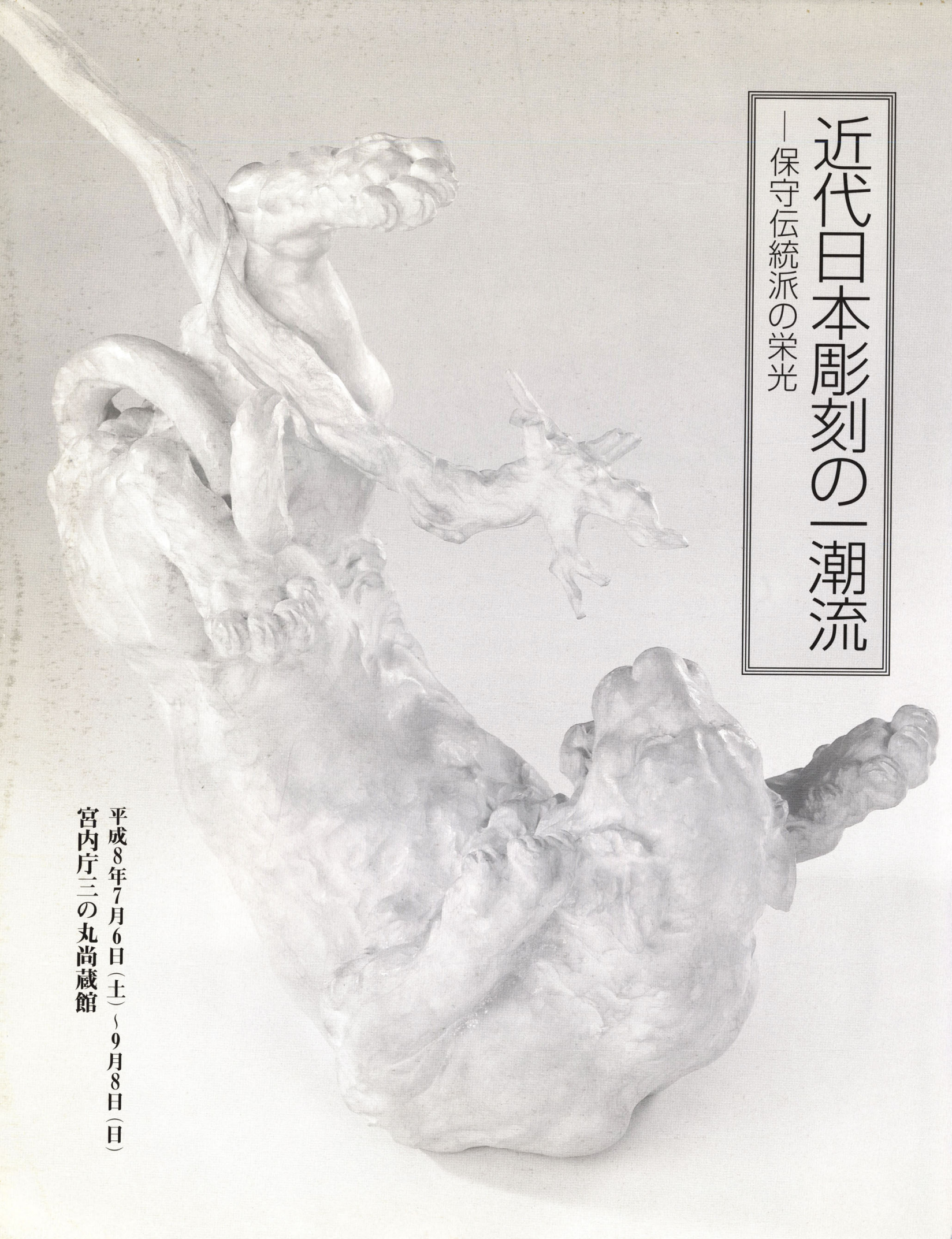
保守伝統派の栄光



近代日本彫刻の潮流

— 保守伝統派の栄光

平成8年7月6日(土)～9月8日(日)
宮内庁三の丸尚蔵館



目次

3	あいさつ
4	概説・伝統的彫刻の系譜―明治期を中心に
9	図版
55	銘文図版
58	近代置物考
63	作家作品解説
72	関連略年表
74	出品目録
iv	List of Exhibits
ii	Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成八年七月六日(土)から九月八日(日)までを会期とする展覧会「近代日本彫刻の潮流―保守伝統派の栄光」の解説図録である。
- 一、図録の図版及び解説番号は、展示番号と一致する。
- 一、会期中、作品の展示替を行う。
- 一、作品解説に記載するサイズの単位はcmである。原則として作品本体のみを奥行き×幅×高さで表示した。
- 一、本展覧会の企画及び図録執筆は、三の丸尚蔵館学芸室主任研究官・菅居正史と同研究員・大熊敏之が担当した。そのうち作家作品解説は、山崎朝雲と横山秀一の略歴及び6〜9、26〜28を大熊が、それを除いては菅居が担当した。
- 一、写真は、銘文を除いて松野正雄(宮内庁嘱託、コニカ(株))の撮影による。

あいさつ

三の丸尚蔵館の第12回展示「近代日本彫刻の一潮流―保守伝統派の栄光」を開催します。

一般に日本近代の彫刻というと、荻原守衛や高村光太郎に代表されるような、西欧近代彫刻の影響が色濃いブロンズ作品の数々がひろく親しまれています。しかし、その一方では、明治二十二年（一八八九）に開設された東京美術学校彫刻科を出発点とする、木彫を中心とした日本の伝統的な彫刻表現もまた、大きな流れをかたちづくってきました。そして、この保守伝統派の中心的作家として幅広い活躍をみせたのが、高村光雲や山田鬼斎のほか、光雲の弟子の山崎朝雲、新海竹太郎たちでした。彼らは、江戸期以来受け継がれてきた伝統的な技法による写実を表現の基礎としつつ、西欧彫刻にも学ぶことで、主に日本美術協会や官設展を舞台として、まさに近代日本ならではの和洋折衷的な作風をそれぞれ展開したのです。

本展は、従来の日本近代美術史では必ずしも正当な評価を受けることの少なかった、これらの保守伝統派の彫刻家たちの作品世界を、当館が所蔵する計二十九件の木彫、鑄造作品により紹介しようとするものです。本展を通じて、今日ではともすれば忘れられがちな近代日本彫刻のもう一つの魅力を再発見していただければ幸いです。

平成八年七月

宮内庁三の丸尚蔵館

宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第12回 近代日本彫刻の—潮流—保守伝統派の栄光)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	矮鶏置物	高村光雲	一対	明治22年 (1889)	p. 16-18
2	鬼神置物	山田鬼斎	一点	明治22年 (1889)	p. 9
3	各種馬置物 競走用栗毛、乗用葦毛、貨車用黒葦毛、乗車用鹿毛、農用鹿毛斑	後藤貞行	一組	明治23年 (1890)	p. 10-11
4	義経高松ノ図額	荒川嶺雲	一面	明治28年 (1895)	p. 12-13
5	文使	高村光雲	一点	明治31~34年 (1898~1901)	p. 19
6	山靈訶護	高村光雲	一点	明治32年 (1899)	p. 20-21
7	幼女置物	山崎朝雲	一点	明治33年 (1900)	p. 22
8	吹角	横田秀一	一点	明治39年 (1906)	p. 14-15
9	彫塑家トモデル置物	山崎朝雲	一点	明治39年 (1906)	p. 23
10	擲禅杖	山崎朝雲	一点	明治43年 (1910)	p. 24-25
11	一致	新海竹太郎	一点	明治44年 (1911)	p. 42
12	廃兵置物	天岡均一	一点	大正3年 (1914)	p. 45
13	萬歳楽置物	高村光雲・山崎朝雲	一点	大正4年 (1915)	p. 26-28
14	みなかみ	山崎朝雲	一点	大正4年 (1915)	p. 30-31
15	野見宿禰像	荒川嶺雲	一点	大正4年 (1915)	p. 47
16	住吉神像	天岡均一	一点	大正8年 (1919)	p. 46
17	鹿置物	高村光雲	一点	大正9年 (1920)	p. 35-36
18	小憩	池田勇八	一点	大正11年 (1922)	p. 53
19	猿置物	高村光雲	一点	大正11年 (1922)	p. 37-39
20	白馬節会置物	山崎朝雲	一点	大正12年 (1923)	p. 29
21	賀茂競馬置物	山崎朝雲	一点	大正13年 (1924)	p. 32-34
22	松樹鷹置物	高村光雲	一点	大正13年 (1924)	p. 40-41
23	鐘ノ歌	新海竹太郎	一点	大正13年 (1924)	p. 43
24	農夫置物	新海竹太郎	一点	大正14年 (1925)	p. 44
25	馬の群像	池田勇八	一点	昭和3年 (1928)	p. 54

26	狗子と童	山崎朝雲	一点	昭和3年（1928）	p. 49
27	養蚕天女	高村光雲	一点	昭和3年（1928）	p. 48
28	萬歳楽置物	山崎朝雲	一点	昭和3年（1928）	p. 50-51
29	大楠公馬上奮戦の像	斎藤素巖	一点	昭和10年（1935）	p. 52

概説・伝統的彫刻の系譜 — 明治期を中心に —

江戸時代もなおその命脈を保っていた仏師や宮彫師らは、廃仏毀釈のあおりをもちにうけた。明治初期の西欧化と、西洋人むけの彫り物だけが時勢に迎えられ、彫り物といえは象牙彫のこのように思われていた明治一〇年頃、木彫の衰退ぶりは目を覆うばかりであった。全盛を誇った牙彫も、値段の高騰と余りの細密な彫技が災いして不況に陥った。明治一三年、塩田真・前田健次郎・大森惟中ら批評家と、石川光明・旭玉山らの主だった作家が毎月品評会を催し、学識者の講話を乞い、彫刻競技会を開く事により技術の向上をはかり、明治二〇年には東京彫工会と称することになる。この名称になったのは、圧倒的に象牙彫り職人が多い中で、牙彫会といったんは決まりかかったのに対して、高村光雲が木彫家側は今弟子の林美雲と二人しかいないが、いずれ増えていく事だから象牙彫に限らないと主張した結果である。

「ついでには、何事によらず一つの衰えたものを旺んにするにはまず戦わねばならぬ。戦争をしないと兵隊が入ります。で、その兵隊を作らねばならぬ」とまず差しあたって、こう考えました。「高村光雲は自伝『幕末維新懐古談』の中でこう語っている。同自伝によれば、自分の手帳に載っている弟子が五、六〇人を数え、初期の西町時代には山本瑞雲・林美雲・竹中光重、ついで谷中時代には米原雲海・俵光石ら、また山崎朝雲・平柳田中・明珍恒男・荒川嶺雲・関野聖雲・高村晴雲といった名前をあげ、その略歴を載せている。彼らは、日本各地で仏師、牙彫、欄間彫刻の技術を師匠から教わって、ひととおり身につけていた者もあり、さらに向上をめざして上京してきた者もいた。このように、直接伝統的な木彫の技法を伝授された者以外に、東京美術学校の授業や大銅像のような共同の制作をおして、また作品そのものから強い影響を受けている場合もある。高村光太郎は、「明治初期の衰退期に彫刻の技術面における本質を、父の職人気質が頑固に守り通して、どうやらその絶滅をふせいだこととなる。」という。高弟・山崎朝雲も「先生の念頭には木彫以外何物もなかったのである。衰微を極めた木彫界を今日の盛んなる状態に致し得たのは先生の門弟養成に端を発してゐる」と光雲没年の追悼文に記している。

明治に始まる近代彫刻の先駆は、明治九年創設された工部美術学校の彫刻

科がイタリアから招いたヴィンチェンツォ・ラグーザに授業を委ね、「彫刻學は、石膏を以て各種物形を模造する術を教ゆ」と記した校則の実践にあたったことにもとめられる。が、極端な欧化が忌避され、経済的な事情もあつてはやくも明治一六年には閉鎖されてしまう。短い期間ではあつたが、ヨーロッパの古典的な彫刻である物形模造の術が紹介され、塑像の技術が伝えたものは、従来の彫り物師による伝統的な技法に、大きな変革をもたらした。光雲はこの学校の「油土」による造形についての噂話を聞き、増減自在の油土による原型制作から石膏をかぶせて型をとる方法に憧れたと語る。そして西洋の摺り物や新聞の挿し絵、色刷り石版をみて、それら「すべてのものが真に迫って実物に近い」、それに近づくには写生をしつかりやらねばならないと、「一意専心写生に打ち込む」ことになる。

明治二〇年一〇月、明治新宮殿の裝飾彫刻を彫工会に委ねられ、光雲は、化粧の間鏡縁に「葡萄に栗鼠」の彫刻、欄間に「七宝に山鵲の飛んでいる図」「鉄線蓮唐草の図」「小鳥に唐草」を彫る。御学問所欄間は、「こうもり」を一六人の彫工会員が分担した。さらに明治新宮殿の柱の裝飾に四匹の「狎」の鑄造原型を彫刻するよう命じられた光雲はモデルを東京中搜し求め、飼育観察し、「解剖的に内部を根から掘り返して究理的に看極めて行ったというところまで」の写生の作を完成したことはよく知られている。これは、「二三年にバリ万博出品のための「矮鶏」、同二六年のシカゴ万博の「老猿」とともに示した迫真的な写実表現の動物作品であり、いずれも光雲の代表的な傑作に数えられる。狎、矮鶏ともにモデルを選ぶのに苦心を重ねて、「物の形を表わすものは、世間を広く見てモデルを選ばなければならぬ。狭くては充分でないものをも結構と心得て飛んだ手落ちをするようなことを生じる」という。又、素材の選定にも、「老猿」を作った栃の木の手入に栃木県鹿沼の山中に入って買い求めてきたというエピソードが語るように徹底している。

明治二二年、復古的氣運の中で国風美術振興の方針のもと、東京美術学校が開校され彫刻教育もはじめられた。創設者の一人岡倉天心が理想とした天平の仏像の傑出した造形を復興しようとしたのであつた。この方針に沿って彫

刻科では木彫に限り教授された。彫刻科初の教師、竹内久一はもともと細工の牙彫師であったが奈良興福寺の仏像に魅せられて木彫に転じ、奈良旅行の折に、岡倉天心・フェノロサと知り合ったのが縁で美術学校に招かれている。開校一ヶ月して、竹内が光雲を訪ねて天心の推薦により木彫教師を勤めるよう伝え、天心が「家の仕事場でやっていることをそのままやれば良い」というので光雲は引き受ける。後年、『美術新報』誌上(明治三十五年一月)で坂井犀水に語った光雲の談では、美術学校のカリキュラムに触れ、「写生は、実物の状態を写すなり、初めは果実、花卉の如き静物を課し、次に比較的簡易的な動物に移り、猫鼠の如きものを写生せしめ、然る後、虎熊象の如きもの写生せしむ。右卒て後人体写生、こは初め石膏に依らしめ、後モデルに就いて写生せしむ。モデルを写すにも初め胸部以上を限り後全身を写させしむ。傍ら人体解剖学を授け、筋肉骨格等の智識を養はしむ。模刻とは東西の名作を模造せしむるなり。新按写生の実験と模刻の練習を応用して独創の新図を案出して之を作らしむる。写生は生本に従ふて之を写し、新按は自己の意志を以て生本を使用するなり」と、当時の教育の手順を示している。ついで、市井の才物が続いて教師として登用される。

石川光明は、はやくから木彫、絵画を学んだ牙彫り職人として、特に極めて薄肉の彫刻を得意とした。

翌、二三年には、馬体彫刻で知られる後藤貞行が、美術学校に託された楠公銅造の馬を作るために、光雲が天心に乞うて、美術学校に迎えられた。

山田鬼斎は越前の代々仏師の家に生まれ、父親から彫刻を学び、偶然、作品をとおして天心が知遇を得て、二一年の宮内省臨時全国宝物取調局の天心らの仕事に従い京阪をまわった。同年、天心の妹蝶と結婚している。竹内久一と山田鬼斎は以後、天心の個人的に抱いていた理想を具体化していくのであるが、それは、古彫刻の研究と模刻模造と、日本の歴史・神話・仏教関係等に題材を求めた作品制作であった。前者は、帝国博物館の収蔵品の充足にあたり名品があまりに高価で、少ないから精巧な模造を製作することとし、帝国博物館美術部長岡倉天心から東京美術学校長岡倉への委嘱により実施する官学共同事業として実現する。後者は、明治二二年四月三日発行の「日本」紙の社告を通じて、日本歴史上の人物を絵画か彫刻に表す懸賞募集を出し、彫刻は「神武天皇、護良親王、楠正成像」を課題、「彫刻は木材金属又は石類を以て製作し(石膏粘土蠟型を禁す)六尺以上全身の彫像にして公園若しくは巨大の公堂に適するを要す」というものであった。竹内は「神武天皇」、山田は「護良親王」をそれぞれ出品。この二点の像は、明治二三年の第三回内国勸業博覧会に

出品され、竹内は二等妙技、山田は、三等妙技賞を得ている。この「審査報告」によれば、前者が八尺、後者は騎乗六尺という大きさを賞賛し、両者が「雄異」である、と評している。

明治二二年発刊した美術誌「国華」誌上で、岡倉天心は彫刻界が復活してふたたび健腕大作を生み出すために名工を覚醒させる必要があるとして、歴史人物彫刻の制作を提唱した。東京美術学校では故実に強い黒川真頼が国文歴史を、歴史及び古物学を今泉雄作が担当教授した。同校一期生、故実の大家・関保之助は、帝国博物館の勤務に兼ねて二九年から助教に就任している。

開校当初の美術学校の大きな仕事に、光雲を中心に彫刻科が総力を挙げて制作にあたった楠公馬上銅像と上野の西郷隆盛像がある。前者は、明治二三年、住友家が別子銅山開坑二百年を記念して、同鉱山から採掘した銅を用いて一大銅像を作り宮内省に献上することになり、その制作を東京美術学校に委嘱してきた。校長岡倉天心・歴史古典の黒川真頼・歴史古物学の今泉雄作らが協議した結果、「太平記」元弘三年六月二日後醍醐天皇を兵庫に迎え、畿内の軍勢七千余騎を従え、京師に入るに前駆するさつそうとした楠正成三十九歳の馬上姿に決定した。そこで、校内の教員生徒を通じてその図案の懸賞募集をしたところ、同校第一期卒業生岡倉秋水が当選した。構図はこれによるものとして、その容貌と服装の故実考証に時を費やしている。山田鬼斎が胴体を受け持ち、容貌を担当した光雲は、前記「懐古談」に楠公が知略に優れていた人であるから、神経の働きの強く鋭い人、「瘦せ型の顔で、先ず中肉随つて身長等も中背、身体全体能く緊張した骨格に致した」と述べている。同校ではそこに到達するまでに、湊川神社・広厳寺・信貴山などに残る画像や、「集古十種」その他を参考に木彫を試み、史学家・考証家に問い確かめ添削取捨したという。着用の甲冑考証は、画家であり有識故実に造詣深い川崎千虎が担当した。大和河内地方を巡り、諸寺諸社の遺物を探求臨模した図が美術学校文庫に「楠公銅像余料」として残されているという。兜も信貴山本覚院のものに模し、前立を欠くので川崎千虎所蔵の大塔宮護良親王の前立を模し、鎧は、京都祇園会浄明山木像が着用する甲冑を基にした。この時代の甲冑は、歴史的に、腹巻きでなければならぬのを、馬上にはにつかわしくないと、故実に反するが大袖とした。関保之助によれば美術学校で買いうけた甲冑等も参考に供したらしい。刀は、鑑刀家今村長賀の所蔵品を参考としている。馬体は前記後藤貞行が光雲に呼ばれてその任にあたる。彼は、この制作のために馬術局から馬の屍体を貰受け、自宅で解剖に付し、馬脚を寒天詰めにして模型をつくっている。こうした努力と研究から後に美術学校の解剖学を担当する事になる。

明治二四年の十一月、近衛騎兵隊を満期に除隊してその足で後藤の家に転がり込むように厄介になった新海竹太郎は早速、後藤の助手となって専ら尻尾を担当し、騎兵隊で得た馬の知識を師匠にも忠告している。明治二十六年三月、原型木型完成の事が寂聞に達し、三月二十一日天覧の栄を得る。その後、東京美術学校内で岡崎雪声教授、杉浦瀧次郎助教授が担任として鑄造に着手する。しかし、岡崎は桶公の丈八尺の巨体に、甲冑、前立、袖、草摺り、太刀、手綱等付属品が多く、これを全身鑄造や、伝来の取付法で完成させる事に自信がなかった。折りから明治二十六年シカゴで万国博覧会が開催されるので、欧米の鑄造方法を研究するため、私費により渡米。ワシントン銅像の前で、すべて丸鑄とみられていたものが、子細にみると径七尺くらいの台座が六部に分かれている事に気付く、それで帰国後、兜、草摺、袖、太刀などは鑄金に近い手数を掛け伝統的な手法により接合する。そして、馬の胴、首、四足、尾は七個所に分けて鑄造したアメリカの分解鑄造法によった。三三年七月工程が完了する。これは、光雲、後藤、山田らが二五年に制作委嘱を受け三一年一二月除幕した西郷隆盛像とともに木彫を原型とする最後の鑄造となった。このようにみると、明治二〇年代は伝統の木彫振興時代であったということが出来る。

明治二二年二月洋風美術の振興のため、松岡寿、浅井忠、小山正太郎など洋画家と彫塑から長沼守敬が発意して、明治美術会が創立される。明治三四年解散まで洋風美術界の孤塁を守った。この活躍と時流が洋画を興隆し、二九年には美術学校に西洋画科、三二年七月彫刻科に洋風彫塑の実技が加わり、在野に明治二九年洋画団体白馬会が生まれた。美術学校では岡倉天心校長の学校騒動があり、三一年三月非職となる。三二年九月彫刻科は、木彫と塑像科に分かれた。

三〇年一月美術学校学生・教授らを中心にして青年彫塑会ができる。この会は特に、和洋区別なく発会し、同時に校内で、木彫・土型・石膏など四〇余点の作品を展したが、なかでも木彫を本領とする竹内久一、米原雲海が土型と称する塑像を試みたとい、これは美術学校で塑像が教授される以前の事であった。つまり、それだけ従来の美術学校が、木彫という素材にこだわったため、構想が制約されて身動きがとれないところに落ち込んでいたのである。

明治三三年上野公園五号館を会場に彫塑会第一回展が、本邦彫塑展覧会の先駆として開かれ、出品人には高村光太郎、山崎朝雲、荒川嶺雲、横田秀一らの名がみえる。

この明治三〇年初めから、日本的な木彫に洋風の原型を使い始める。特に米原雲海や山崎朝雲は西洋彫刻の石膏原型から大理石を彫刻に移す星取法―

つまり油土で原型を作り、これを比例コンパスで木彫の等身大に拡大する―をラギーザの薫陶を受けた小倉惣次郎に習い、木彫に応用できるようになった。その最初の作品は、米原雲海による種痘の元祖「ジェンナー銅像」(明治三七年)である。

明治三五年に新海竹太郎が仏独から帰国し、太平洋画会の研究所(明治三七年開設)彫塑教室で指導を始める。

美術学校騒動によって校長の椅子を追われた岡倉天心は、共に職を辞した同志と明治三二年七月日本美術院を創設した。この彫刻部に新海竹太郎と新納忠之介が正員となり、実技を菅原大三郎、天岡均一が教えた。天心は、古彫刻が豊富な奈良で研究すべしとして、東大寺勸学院に第二部を置き、新納忠之介を監督、菅原大三郎を工事主任として、古彫刻の調査研究をさせることとした。が、その修理が急務として奈良の方はそれが専門となっていた。天岡均一は、美術院の仕事から次第に離れ工芸品を扱うなど多才で、大阪難波橋の石彫獅子鑄造によって名が知られる。

明治四〇年は、近代日本美術に大きな意義を持つ「文展」が開催、それに先立って、東京府勸業博覧会が開かれ、彫刻界について言えば明治三〇年代の成果を総決算するものであった。東京府勸業博覧会には、光雲の「郭子儀」、光雲門下の山崎朝雲の木彫「桂の影」鑄銅「夫のかたみ」、塑像では、新海竹太郎の作品「決心」「かめぶろ」、新人池田勇八もここで力作「柔術」が認められた。そして、その秋、第一回文展が美術学校の木彫、塑造科からと、日本美術院、太平洋画会、工部美術学校系からそれぞれ代表して、それに学者の大塚保治を加えたバランスのとれた審査委員の構成で発足する。審査員中ただ一人出品した新海竹太郎の「ゆあみ」は、ドイツ古典派の流れをくむ堅実な人体構成で、洋風彫塑術の把握のうえ制作された人体のプロポーションは豊満な西洋の女性であるが、天平風韻の日本的な風俗という和魂洋才、和洋の融合をなした傑作と評価される。

この年、文展が終わったあと、岡倉天心が日本趣味の彫刻の荒廃するのを憂えて木彫振興の方法を光雲に相談している。さらに光雲から話を聞いた山崎朝雲が米原雲海、加藤景雲らと日本彫刻会を結成した。朝雲は自宅を事務局にあてて率先指導にあたり、大正七年頃に解散されるまで欧風模倣に飽きたらず日本人の嗜好にあった木を生かして、多種の木材を試し彫る一方、日本神話、おとぎ話、歴史上の人物、古書、絵巻物の類から取材し日本趣味、東洋趣味の木彫を競うことになる。この会の作品がロマンチズムの傾向を帯いているとし、一〇年前の岡倉天心が活動した美術院全盛の絵画と同じ立場にあると

評した新聞もあった。ややもすると洋風塑像に偏重の傾向に対する日本古来の木彫技術の保持と振興に果たした役割は大きい。

大正期は、文展から帝展への官設展と在野の院展、二科展の鼎立した時代である。特に、官設展には荻原守衛がロダンから学んだ生命感溢れた近代彫刻が根づくにいたらず、ただ巧みな描写の技術と主題主義が前代から引きつがれていた。

山田鬼斎が夭折後、大正から昭和と光雲、朝雲ともに終生作品をうむことなく作り続け、歳を加えるにつれますます彫技に磨きがかかった。そして晩年まで仏像に関心を寄せ、光雲は長野善光寺の山門に高さ五メートル弱の阿曇一対の仁王像と、高さ一メートルの三宝荒神を作ったのが大正八年の事であり、昭和五年には法隆寺の佐伯定胤管長の座像をという具合である。朝雲は、昭和九年、光雲が手がけていた高野山の金堂本尊制作を手伝うなど大作にも挑み、大正昭和に多く仏像、神像をも手がけ、光雲が没後も二〇年間、木彫の伝統を維持した。荒川嶺雲、後藤貞行、横田秀一、新海竹太郎、天岡均一、池田勇八、斎藤素巖らは、それぞれに官展系の展覧会を舞台に個性的な仕事を競った。

殖産興業のために開かれた明治一〇年の第一回内国勸業博覧会以来、日本美術協会・東京彫工会などの展覧会に行幸啓があり、出品作品の大量のお買い上げが行われ、多くの作家の経済援助を果たしたものである。ついで皇室は、明治二三年からの帝室技芸員の制度を設け、美術工芸家に栄誉と作品創作への意欲を起すようつとめてきた。即位大礼、ご成婚、立太子式といった記念に献上された例も少なくない。しかし、それらがすべて引き継がれてきたのではなく、さらに当館に収蔵された彫刻作品は四〇件に足りないのに、近代日本彫刻の歴史すべてを概観することはできないが、伝統的な技法と写実表現による一つの流れをうかがうことができる。

今回展示作品の主題の傾向をみておく。

迫真的な写生の成果を示した光雲の明治二三年の「矮鶏」(チャボ)の評判が高く、以後数年動物の中でもこれを作るのがしばらく流行したという。仏臭をなくし、西洋近代の写実表現に独習で迫った光雲の代表作の一つであり、ほかに光雲の鹿・猿・鷹をみることもできる。動物といえば、後藤貞行、池田勇八が「馬の彫刻家」といわれ、後藤の動物学の標本に近い正確さと、池田の情感に溢れた作と両者は対照的である。そのほかにいくつか馬を見る事ができる。特に山崎朝雲の馬は「加茂競馬」「白馬節会」ともに希有の作例とされる。

明治二〇年代の復古的な時勢とあいまって多く取材された、神話、伝説・歴史上の神や人物は、以後もよくとりあげられた。また宮廷や神社の由緒ある芸能・行事や神事をテーマとして雅の世界、吉祥の意味を表す作品を見いだすことができる。それに社会世相を反映して、戦争の兵、また農作業などありふれた光景から人生の機微を垣間みさせる作品を含んでいる。

写実の表現も実に多様である上に、保守伝統派といっても様々な試行錯誤と西欧の技術を応用して、和洋折衷による日本独特の彫刻を作り上げてきたのである。

菅居正史(すがい・まさふみ/当館学芸室主任研究官)

2 山田鬼斎 《鬼神置物》 明治22年（一八八九）



3 後藤貞行 《各種馬置物》
明治23年（一八九〇）
〈乗用葦毛〉



〈貨車用黒葦毛〉





〈競争用栗毛〉



〈乗車用鹿毛〉



〈農用鹿毛斑〉



4 荒川嶺雲
《義經高松ノ図額》
明治28年(二八九五)





8 横田秀一 《吹角》 明治39年（一九〇六）





1 高村光雲
《矮鶏置物》
明治22年（一八八九）







6 高村光雲

《山靈訶護》

明治32年（一八九九）







7 山崎朝雲
《幼女置物》
明治33年（一九〇〇）

9 山崎朝雲
《彫塑家トモデル置物》
明治39年（一九〇六）









13 高村光雲・山崎朝雲
《萬歳楽置物》
大正4年(一九一五)





20 山崎朝雲 《白馬節会置物》 大正12年（一九三三）





14 山崎朝雲
《みなかみ》
大正4年（一九一五）









17 高村光雲

《鹿置物》

大正9年（一九二〇）













22 高村光雲
《松樹鷹置物》
大正13年（一九二四）



11 新海竹太郎
《一致》
明治44年（一九一）







12 天岡均一

《廢兵置物》

大正3年(一九一四)





15 荒川嶺雲
《野見宿禰像》
大正4年（一九一五）





27 高村光雲

《養蚕天女》

昭和3年（一九二八）





28 山崎朝雲
《萬歳楽置物》
昭和3年（一九二八）



29 斎藤素巖

《大楠公馬上奮戦の像》

昭和10年（一九三五）

18 池田勇八 《小憩》 大正11年（一九三二）





25 池田勇八

《馬の群像》

昭和3年（一九二八）



16 天岡均一 《住吉神像》



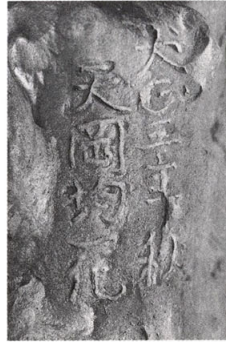
10 山崎朝雲 《擲禪杖》



2 山田鬼斎 《鬼神置物》



17 高村光雲 《鹿置物》



12 天岡均一 《廃兵置物》



4 荒川嶺雲 《義經高松ノ図額》



18 池田勇八 《小憩》



14 山崎朝雲 《みなかみ》



7 山崎朝雲 《幼女置物》



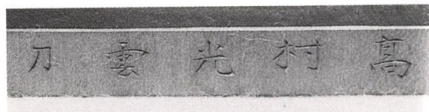
19 高村光雲 《猿置物》



15 荒川嶺雲 野見宿禰像



9 山崎朝雲 《彫塑家トモデル置物》



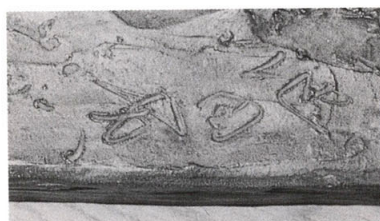
27 高村光雲 《養蚕天女》



24 新海竹太郎 《農夫置物》



20 山崎朝雲 《白馬節会置物》

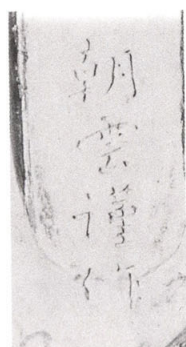


25 池田勇八 《馬の群像》

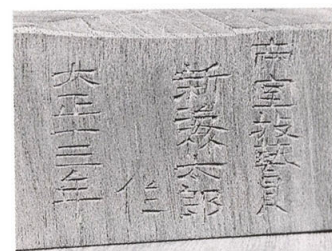


22 高村光雲 《松樹鷹置物》

29 斎藤素巖 《大楠公馬上奮戦の像》



26 山崎朝雲 《狗子と童》



23 新海竹太郎 《鐘ノ歌》

お断り

以下の作品は在銘であるが、撮影困難の事情などにより掲載していない。

- 1 矮鶏置物
- 5 文使

近代置物考
作家作品解説
関連略年表
出品目録



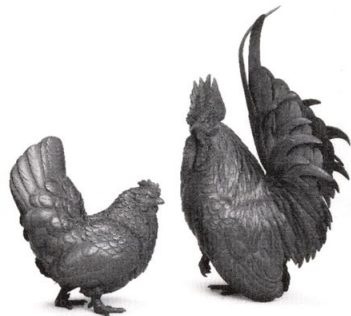
近代置物考

I

日本近代美術史では通常、「置物」は工芸の一形態とみなされている。これは、置物と称される作品の多くが、今日一般的には木工家や金工家、陶芸家などの手により生みだされているという単純な理由によるものである。工芸家が作者であるならば、置物は工芸にほかならないのであり、実作者も鑑賞者もこの説明に何の疑いも抱いてはいない。そして、その場合、置物Ⅱ工芸とは、しばしば彫刻と対立するジャンルであると漠然と考えられている。ある現代美術家は「工芸」という言葉から何をイメージするかという質問に対して、次のように回答しているが、これは、置物についての現代の日本人の平均的な考え方を率直に示しているといえよう。「大学時代、彫刻を専攻していた私は、『置き物』を造るな、『彫刻』を造れ、といつも言われていた。工芸という言葉聞いてイメージされる第一のものはこの『置き物』である。一九五五年生まれの私が受けた美術教育の中では、工芸とは美術の対概念であり、用途のあるものとして認識させられていた〔中ハシクシゲ「特集・工芸とは何かを考える アンケート」『工芸』創刊号 平成七年六月、東京テキスタイル研究所〕。

しかし、改めて考えてみると、このような通念がいかに矛盾に満ちたものであるかということに容易に気づくに違いない。まず第一に、置物にはどのような用途があるのかという問題がある。工芸を特色づけるのは用と美の美学であるとしばしば説明されるが、それでは、置物の「用」とは何か。もし空間の装飾であると答えるとしたら、まぎれもなく芸術的な純粹美術であるとされている絵画や彫刻もまた、鑑賞性という「美」とともに壁面や空間を装飾するという「用」をそなえているのだから、置物と同様、工芸ということになる。だが、そう考えられることはまずないだろう。いいかえれば、置物には花瓶や壺のような日常生活でも実際に使用できるという実用的機能は、少なくとも今日では求められていないのである。だとすれば、工芸が「用」の機能をそなえていることを前提とする以上、置物は工芸とはいきれないのではないだろうか。

さらに、こうした美学的抽象的な論議をいったん離れて、置物と呼ばれている日本近代のいくつかの作例をあくまで作品に即して詳細に検討した際には、より深刻な別の矛盾をみいだすことになる。たとえば、木彫家・高村光雲の《矮



〔参考図版〕和泉整乗（銅鶏雌雄） 明治期 当館蔵

「置物」が付されているものの、著名な彫刻家の作であるがゆえに芸術的な彫刻作品であると高く評価され、後者は「置物」と称されていないとはいえず、現在ではほとんど忘れ去られた鑄金作家の手になるものであるという理由から工芸品とみなされている。これは、あまりにも恣意的な解釈といわざるをえない。造形性という点からのみ比較するならば、公平なところ、仮に高村の作が彫刻ならば和泉の作品も彫刻とみなしても間違いとはいえないだろうし、また逆も真であるに違いない。

このような近代美学の尺度に縛られたままでは解答不能な問題を少なからずはらんでいることもあってか、近年の日本近代美術史研究の新たな動向のひとつとして、「置物」を工芸ではなく人形などとともに近代日本特有の彫刻の一ジャンルと考え、積極的に彫刻史のなかに位置づけ直そうとする試みが盛んになりつつある。「置物彫刻」という造語が美術雑誌上に頻繁に登場するようになったのも、ごく最近のことである。これは、無批判なモダニズム信仰に支えられた既成の日本近代美術史を再構築する意欲のあらわれとして、大いに歓迎できよう。しかしながら、実はここにも、看過するわけにはいかない重大な問題が含まれているのである。それは第一には、置物を彫刻と定義づける明確な理由がまったく説明されずに論が展開されることが珍しくないということである。これでは、単なるジャンルの移し替え作業に過ぎず、説得力に欠けることは指摘するまでもない。だが、それ以上に注意しておく必要があるのが、置物を依然として工芸の枠内に留めておくにしても、彫刻史の文脈で新たな視点から再検証する

にしても、そもそも置物とはどのようなものを指すのかという根本的な問いかけを論者たちが無視し続けているということなのである。置物という概念が日本近代の造型の歴史のなかで確立しているものなのだとすれば、それを史的に定義づけ説明するのは怠つてはならない不可欠な作業であり、美術史家が果たすべき責務の筈である。ところが実際には、現行の代表的な日本の美術事典等では、「置物」という項目すら設けられていないのが実状なのである。

それでは、近代日本における「置物」とは、果たして何なのだろうか。

II

「置物」といつた時に、一般に思い浮かべられることの多い具体的な形象は、おそらく「達磨、人丸、布袋等ノ人物又ハ牛、馬、猿、獅等」(『木材の工藝的利用』明治四五年、農商務省山林局)というように、人物や動物などの有機的充実体なのではないだろうか。そして無名性の強い庶民向けの人物置物の場合には、伝説的な歴史上の人物や民間信仰の対象が今日でも好んでモチーフとして取り上げられているようである(成田壽一郎『木工諸職双書 彫物・刳物』平成八年、理工学社他)。

もつとも、古来の「置物」とは、こうした人物や動物、鳥などの形状の立体造型物そのものを指していたわけではなかった。有職故実の研究者として著名な歴史学者・鈴木敬三によれば、置物とは「室内に装飾と実用を兼ねて配置する器具の総称」であり、「寢殿造の殿舎では「手箱に納めた容飾具、唾壺・盥などの澡浴具、香炉・薫籠などの薫香具、飲食用の厨膳具、装身用の服玩具、碁・双六などの遊戯具、紙筆墨硯などの文房具、卷子・冊子などの文書類、琵琶・箏・笙・笛などの楽器類、警固の大刀・弓矢の類」(『有職故実大辞典』平成七年、吉川弘文館)を意味したという。今日の分類の仕方では、ほぼ調度品全般にわたっているわけであり、工芸品と現在では考えられている造型物と古来の「置物」は多くの部分で重なりあっていたのである。ただし、これらの器具類が必ずしもすべて「置物」の名称で呼ばれていたわけではなかった。ましてや、人物鳥獸をモチーフとした立体造型物が置物と称されることはそれほど多くはなかった。よく知られた例としては、永享二年(一四三〇)に立阿弥が將軍義教のために醍醐寺金剛輪院会所を飾りつけたさまを記録した『醍醐寺文書』に「御会所御飾注文」とこの分のひとつとして、「馬の置物」の記述がみられることが挙げられるに過ぎないらしい。しかし、少なくとも江戸末期には、ごく通常に「置物」という場合には、人物鳥獸の造り物を意味するようになった。その正確な経緯等については不明な点が少なくないようであるが、江戸後期までには多様な人物鳥獸型の香炉が工夫されて武士階級や裕福な商家で愉しまれていたことや、大工彫刻の表現

力が円熟期をむかえていたこと、庶民の間で根付が流行したことなど何らかの関係が考えられるようである。

いずれにせよ、江戸末期での置物の主流が庶民的な人物や動物の像であったらしいことは、高村光雲の回想録『光雲懐古談』の記述からもうかがうことができる。一二歳の時に光雲は、奉公先の仏師の高村東雲について知人から「仏様だの、置き物だの、手間の掛かつた、品の好い、本当の彫物をこしらえる」人物であると教えられたと回想したのち、「彫刻修業」の項目で「大黒の顔」「蛭子様」「不動様の三尊」を初期の段階で稽古したことを述べている。そして明治期に入つて以降は、置物といえは、調度品のことではなく、もっぱら「人物鳥獸などの作り物を置物に用いて形物と称」するようになり、主に床の間の装飾品として人々の生活にひろく浸透していくのである。明治二五年(一八九二)八月の『京都美術協會雑誌』第二号の「雜報」欄には「○狸ノ置物寂慮ニ叶フ」と題された記事が掲載されており、「本月四日後藤邸へ行幸ノ時使殿ノ間へ飾り付ケタル狸ノ置物ハ主人ノ伯力曾テ市街ヲ散策シ或ル骨董店ニテ不圖目ニ止マリ購ヒ歸ラレシモノナルカ其韻致痛ク御思召ニ叶ヒ辱ナクモ御手ニ取上サセラレ還御ノ際はヲ得サセヨト御意アリ伯ハアラレモノキ物ノ寂慮ニ叶ヒシヲ驚キ且ツ喜ヒ未ダ箱ノ備ヘダニセサレハ箱ヲシツラヘシ上ニテ御跡ヨリ献上シ奉ラント申上ケシモ箱ハ入用ナント宣ハセテ御手ツカラ之ヲ御料ノ馬車ニ携ヘサセ給ヒシト承ハリ又誰ガ作りシモノカイト畏キコトニコソ」と記されている。これは、明治天皇が絵画では「百福図」の主題にとりわけ愛着を寄せたのと同じく、一見すると卑俗とも思われる造型に強い関心を向けるなど一種幕末的な庶民感覚を終生抱き続けていたことを示す証左であるとともに、明治期のポピュラーな置物のモチーフは、一般庶民と貴顕紳士の間で区別されることなく共通して親しまれていた事実を伝えているのである。

このように明治期には「置物」の意味が近世以前と比べると決定的に変質し、「室内に装飾と実用を兼ねて配置する器具」は置物とは考えられなくなる。その理由としては、第一には、社会状況や住環境が近代になり大きく変化し、調度品等を棚に飾り置くような生活様式が一般には失われつつあったことが考えられよう。加えて、仏師ら木彫師たちが巨大な仏像等を造ることができなくなったため、生活の途を求めて、より社会的需要の大きな小像を数多く製作するようになったことも要因に挙げることができる。その際に、仏神像そのものよりも大黒や布袋など庶民に親しまれやすい民間信仰的な形象、あるいは牛馬、狸等の人々に近い動物が題材として好んで選択されていたことは容易に推察される。

しかしながら、果たして工芸なのか彫刻なのかを今日問い直されている近代的な「置物」が成立したのは、実のところは、このような人々の生活の場でのことで

はなかった。それは、美術の近代化を促進するために欧米から移植された制度的空間である博覧会等の「展覧会場」においてであったのである。

III

近代に足を踏み入れはじめ以前の時代の「置物」は、人物鳥獣をモチーフとした形物もなかったわけではないが、むしろ花瓶や燭台、香炉などの方が一般的であった。それらは床の間を主とした特定の空間に据え置かれ、通常は置物台と呼ばれる台の上に載せられていた。その役割は、季節感や吉祥、権力などのある特定の「雰囲気」を演出し、顕在化するための象徴的空間である床の間の要にほかならない。置物は雰囲気醸し出す源泉である書画の前面下方に据えられることで、象徴的な小空間をひきしめるとともに、場の雰囲気を補強する重心となつていたのである。掛幅と置物のとり合わせに意が尽くされるのも、理由のないことではない。そして、この場合の置物台とは、置物の果たす役割を増幅させるための結界であると同時に、置物自体を床の間の「地」に強固に結び付けるための必要不可欠な装置であった。従つて、床の間における置物と置物台の関係はあくまで両者一体となつて、はじめて意味を持つ。もし仮に、置物台なしで置物を床の間に置いたとすると、たちまち器物としての存在感は薄れ、床の間全体に不安定感をもたらすようになってしまふのである。

しかし、本質的には閉ざされた空間である床の間から展覧会場というまったく異質な開かれた空間に引き出された花瓶や香炉等の器物は、不特定多数の一般公衆の前に姿をさらし、近代的な造形芸術の一ジャンルである工芸へと轉身することを否応なく強要される。その過程で、花瓶や香炉は置物台を振り捨て、台の支えを必要としない自立した工芸への道を突き進んでいくことになるのである。たとえば、日本政府が初めて公式に参加した明治六年のウィーン万国博覧会の展示情景写真を見ると、花瓶などの日本からの出展物は、ほとんど例外なく展示台の上に直に並べられていたことがわかる。置物台の姿は影もかたぢもない。ここには、出展物もしくは商品そのものをダイレクトに来場者に提示するという、ヨーロッパの近代的な展示理念が反映しているのである。そして、こうした西洋から学んだ新しい展示の方法論は、錦絵や松崎晋二撮影の記念写真からうかがえるように、明治一〇年の第一回内国勸業博覧会での「美術館」会場にもある程度引き継がれていったものらしい。同館「展示室」各所に配された展示ケース内の工芸品の多くは、やはり置物台なしで陳列されていることが確認されるのである。現存するわずかな視覚史料から判断するうえで、早くも工芸品は置物台を振り捨てて自立したかに思われる。そして、この時点で各器物は花瓶、香炉、皿、料紙箱というように用途や形態別に独自の呼称を獲得確立

する。置物台は、もはや過去の遺物として、「美術史」の彼方へと葬り去られたように映るのである。もつとも、第一回内国勸業博覧会や、続く明治一四年の第二回同博出品目録を詳細に調べると、《木臺付花瓶(銅)》(圓中孫平出品、第二回)のように、当初から工芸品と置物台が一体となつての出品も少数ながらみられなかったわけではない。

一方、これに対して、人物や動物、鳥をモチーフとした立体造型物である形物については、事情はより複雑であったといえる。それらは、第一回内国勸業博覧会では主に第三区第一類美術・彫像ノ術)に出品されるが、その呼称は石像、銅像、木像、象牙像、人形、置物など多様であるものの、少なくとも出品目録をはじめ、関連する文献記録等を参照した限りでは、それぞれの形態の間に明確な差異があつたわけではない。置物の材質も青銅、木、象牙というように多彩であり、しかもそれらはそれぞれ銅像や木像、象牙像と特に区別される要素は認められないのである。そして第二回内国勸業博覧会第三区第一類(美術・彫像)では、あらゆる立体像は置物という呼称でひとまずはひとくりに呼ばれることになる。

ところが以後は、年代を追うごとに各種の立体像は展覧会場のなかで、材質やモチーフなどの点から分類を繰り返され、呼称も変化を重ねていくことになる。その主要な舞台となつたのは、日本美術協会美術展覧会や東京彫工会彫刻競技会であった。このふたつの展覧会出品目録に第三回(明治三年)、四回(二八年)、五回(三六年)の各内国勸業博覧会の出品目録などをあわせてみると、おおよそ次のようなことがいえる。まず、日本美術協会の展覧会が開催されたのは明治二一年には、石と各種金属を素材とした立体像は「彫刻置物」、象牙の場合は「牙刻置物」、木では「木彫像」と称される。木彫だけは近世以来の伝統を引いて置物ではなく像と呼ばれる点に特色が認められる。ただし、各材質とも、モチーフが人物か動物かの区別で呼称が変化するわけではない。ところが、翌二二年には早くも異動がみられ、石や金属が「彫刻置物」と呼ばれるのはそのままであるが、木彫の場合、人物をモチーフとしたものは「木彫像」、動物については「木彫置物」と区別され、牙彫では人物、動物ともに「牙彫置物」とされる。その後、明治三年の第三回内国勸業博覧会に出品された大熊氏廣の作品が「塑像」と定義され、二四年には長沼守敬が彫刻を技法素材別に象型(粘土、石膏、蠟等)、彫像(石)、截工(木、象牙)、金工(金銀等)、鑄工(鑄造物)、石工(玉石類)の六分野に分けるイタリアの考え方を紹介し(象型)「日本美術協會報告」第三七号、明治二四年一月)、さらに二七年には彫刻を「彫刻」と「塑像」に大別したうえで両者を「彫塑」と総称することを提起した大村西崖の「彫塑論」(『京都美術協會雜誌』第二九号、明治二七年一〇月)が発表されるなどの出来事はみられたが、立体像を大きく彫刻置物、木彫像、木彫置物、牙彫置物と四

種類に分類する明治二二年当時の考え方は基本的には変化を示すことなく、二年前後まで日本の美術界に引き継がれていくことになる。そして、この頃までは、人物や動物をモチーフとした立体像は花瓶や香炉等の器物とは異なり、原則的には置物台を伴って展示会場に出品され続けていた。つまり、明治一〇年代から三〇年代初頭までは、各種の立体像は材質やモチーフなどの点からさまざまに分類を繰り返されたものの、それは西欧近代的な意味での彫刻作品とは一線を画し、実質的には江戸末明治初期以来の「置物」の概念を引きずったままのものであったのである。いうならば、明治二〇年代までの近代日本の美術界では、作品名の末尾が「像」であろうが「置物」であろうが立体像はすべて置物ととらえられ、それがすなわち、西欧的な彫塑(彫刻)の概念と対応するものであると思込まれてきたわけである。実際、一九〇〇年パリ万国博覧会出品作品の第二回国内美術品鑑査結果を報じる明治三二年一月号の『日本美術』誌の記事「巴里博覧會彙報(四) 第二回の鑑査採定」をみると、「彫刻の部」の鑑査及第作品は「木彫置物」「銅彫置物」「銀製置物」「牙彫置物」「塑造立物」の五部分に分けられ、服部香蓮(風俗人物一二軀)を採定した「塑造立物」の部を除けば、彫刻はことごとく置物の名のもとに総括されているのである。ここでは、今日では彫刻家とみなされている長沼守敬の《老人の頭》と鑄金家の岡崎雲聲の《軍鶏》が等しく「銅彫置物」として扱われており、両者をそれぞれ彫刻と工芸に分ける考え方は示されていない。

こうした彫刻と置物とみなされていた歴史的事実の確認は、近年の日本近代美術史研究での「置物」を工芸としてではなく彫刻史のなかに位置づけ直そうとする新動向に有力な根拠を与えるものと考えられるかもしれない。しかし、きわめて厄介なことには、一九〇〇年パリ万博では、高村光雲のように彫刻家にしても工芸家にしても同一作家が第二部(美術品)と第一部および一五部(工業品)のふたつのセクションにそれぞれ出品した例が少なくないのである。しかも、同一作家による第二部出品作と、第一部および一五部出品作を『第二臨時増刊 美術畫報 巴里博覧會出品組合製作品』(明治三三年、畫報社)所収の作品図版等により比較しても、両者の作風や制作方向の間には大きな差異は認めがたいのである。そうだとすれば、さまざまな技法材質の立体像があるものは彫刻と置物に、あるものは工芸(工業品)に振り分けられた理由は何だったのだろうか。その答えは、どうやら作品本体と置物台の関係にあったように考えられるのである。

IV

先述したように、制作出品当初の形態を伝える実作品のほか、出品目録や作

品図版、報告書、雑誌新聞記事などの各種文献を調べた限りでは、少なくとも明治三〇年代のごく初頭までは、日本美術協会美術展覧会や東京彫工会彫刻競技会、内国勸業博覧会に出品された立体像としての「置物」は、一部の例外を除いては置物台の上に載せられて展示されていた。そして、この置物台が西洋彫刻を支える台座と決定的に異なるのは、置物台の場合、一般的な形式では作品本体と置物台は一体化ないしは接着されておらず、両者は別々のパーツであるということである。置物は、文字通り、紫檀製や黒漆塗の置物台の上に置かれる。すなわち、置物台は西洋彫刻の台座が「まず作品を安定させ、実在の環境から、また他の作品から隔離する」(『美学事典 増補版』昭和四九年 弘文堂)とは役割が異なり、本来は置物本体を床の間に安置させるための接続装置としての機能を果たしているといえる。それは、もうひとつの現実世界である彫刻空間を実際の現実世界から切り離すバリアとしての台座とは対照的に、置物を象徴的空間である床の間に調和させるものなのである。従って、床の間に置かれることを前提とした場合には、置物台のない置物はそれ自体では完結した作品世界をかたちづきれない不完全な存在である。ただし、床の間ではなく棚の上など別の定まった場所に配される際には、置物は台の支えを必要としない独立した立体造型物としての存在感を主張することになるのである。

しかし、それでは、なぜ置物は花瓶などの器物と同じように、登場舞台を展覧会場という公的空間に移した時に置物台と訣別することができなかったのだろうか。その理由は、おそらくは、置物がもつとも安定した状態で存在意義を保てるのは、床の間という「厨子」としての建築容器のなかに収められた時であるという事実と無関係ではないに違いない。棚もまた、一種の「厨子」であるが、その空間自体はきわめて小さく閉塞したものであるため、置物台をまったく必要としないか、置物台を簡略化した置物台や置板を代用することで事足りるのである。このように日本古来の建築の一部には、床の間や違い棚という造型物を置くための特定の空間が存在していた。だが、これに対して開かれた公的空間である展覧会場では、ガラスケースに収められない限りは、床の間のような「厨子」となりえる背景は一切存在しない。その際に、置物が頼れるのは、置物台のみである。それゆえに、博覧会等の展覧会場に引き出された置物は、以前にもまして置物台と強固に結びつくようになり、鑄造作品や木彫作品のなかには、プロンプ彫刻におけるチャヤマと同様、作品本体と一体化した様式的説明的な岩座様や、置板様の「台」を紫檀等の台座でくるみ、さらにその下に大型の置物台を配するような形態の作例も数多く生みだされることになったのであろう。そして、この場合の置物台とは、本来の置物台のあり方を超えて、壁面と天井部を省略した一種の「厨子」の機能を果たしているのである。いわば、これは、移動式の簡

易床の間にほかならないといえよう。さらに、置物という立体造型物が床の間を背景として正面を向き、観者は常にその面にだけ対するという正面性の強さも、置物と置物台を展覧会場でも不可分のものとした理由として考えられる。置物の題材が当初は民間信仰の対象や歴史的人物であったことから、そこには最初から宗教性や物語性の要素が抱合されていたといえるが、その文学的傾向は展覧会場向けに作品本体が大形化し、形状も複雑になるにつれ、一層強調されることになる。しかも正面性が色濃いため、作品に向かい合った時、観者はそこに展開される情景を物語性の強い絵画や芝居の一場面のように受けとつたに違いない。いわば展覧会向けの置物は、立体絵画もしくは芝居のミニチュアとしての性格をそなえていたのである。明治一〇年代の置物の多くが、しばしば作品名のなかに「図」という言葉を含んでいることが、この置物が持つ物語性をよく示しているといえる。そして、物語が展開される以上は、そこには舞台が必要であり、その舞台となつたのが大きく広めの置物台であつたわけである。

だが、一九〇〇年パリ万博が開催された明治三十三年をおよその境として、こうした展覧会向け置物の性格は大きく変容していくことになる。前出『第二臨時増刊 美術畫報 巴里博覽會出品組合製作品』や同年の『東京彫工會第十五回競技會受賞品圖録』などの図版資料を参照すると、工芸として扱われ出品された人物や動物の立体像は作品名に必ずといってよいほど「置物」が付されるが、彫刻とみなされた作品の場合には、山崎朝雲『母子』のようにモチーフ名だけが作品名となることが多い。また、工芸としての置物のほとんどは、脚付きもしくは脚状の底部をそなえた凝つた形状の置物台に載せられているが、「彫刻」の場合には、置物台をまったく伴わないか、台の上に載せられたとしても、その形状は西欧彫刻での台座に近いシンプルで目立ちにくいものとなっているのである。そして、この傾向は、明治三〇年代を通じて促進され、置物台に載る立体像は工芸としての「置物」であるという固定観念が美術界のなかに定着していく。そのなかで、写実的か装飾的か、類型的か個別的か、再現的か精緻か、あるいは小さいか大きいかなどの表現上の特質とはかわりなく、彫刻家の手になるものは彫刻であり、工芸家の製作した作は工芸であるという考え方が確立してしまうのである。ここにはあきらかに、工芸を絵画や彫刻より下位に位置づけ、工芸を美術のヒエラルヒーから排除しようという、一九〇〇年パリ万博美術部門出品にあつた日本博覧會官僚にも強い圧力を加えた一九世紀末西欧でのアカデミックな保守的美学観の作用がうかがわれる。そうした状況のなかで日本側の出品鑑査官たちは、明快な理論的根拠のないままに、個々の立体像を感覚的恣意的に美術と工業品、すなわち「彫塑」と「工芸」とに振り分けていったに違いない。そして、その際の選択基準の最大のものが、作品が置

物台と不可分な性格のものであるかどうかということであつたと考えられるのである。その意味からしても、明治三十三年、つまり一九〇〇年は、日本近代美術の本流が西欧近代美学に即した「近代美術」としての途にすすむか、それとも保守的な日本の美学観の枠のなかに留まるかの選択を決定的に迫られた、まさに分水嶺の年だつたといえよう。

むすび

その後、明治四〇年に文部省美術展覧会が開設され、国家公認の近代美術が日本画、洋画、彫刻の三ジャンルに限定されるなかで、少なくとも外面的には置物と称される彫刻作品は姿を消してしまう。置物とは、美術家よりも劣位にある工芸家の手がけるものとみなされ、特定の彫刻作品に対する「置物のような」という形容は、彫刻家をもつとも効果的に傷つける評語として多用されるのである。そればかりか、工芸家の最後の砦であつた農商務省工芸展覧会にも「置物」の居場所は用意されていなかった。しかし、それでもなおかつ、木彫家たちの間では、置物台への愛着は残る。置物台の上に自作を載せれば反近代的な置物Ⅱ工芸とみなされ、「置物」としては必要上幾分の価値を認めることは出来る（山崎朝雲の第七回展覧出品作『兩悠々』に対する朝倉文夫の評）、「一種の面白味を持つて居るが、夫れも丁度床の間の置物のやうな所謂玩弄品としての面白味で、決して夫れが藝術的の力と云うやうなものではない」（米原雲海の同展出品作『吉祥寺観牡丹』に対する藤井浩祐の評）と非難されることは承知の上で、置物台にこだわり続けた。それは、西欧近代のモダニズム美学の洗礼を受け、日本近代美術のなから急速に失われつゝあつた物語性や宗教性という日本美術を本来特色づけてきた文学的傾向を守るための戦いであつたのである。

さて、このようにみても、日本近代の「置物」と一口にいっても、各時期でその言葉が指し示す対象は多様であり、単純に置物を工芸なのか彫刻なのかと分類すること自体無理があり、無意味なことに気づくのである。その点からすれば、「置物」は「置物」以外の何物でもなく、「彫刻」や「工芸」と重層的に並存する日本近代特有の造型ジャンルととらえるべきであろう。こうした見方は、一見すると、きわめて反近代的な思考のように映るかもしれない。しかし、従来のモダニズム中心主義の近代美術史観が有効性を失いつつある現在、真に新たな日本近代「美術」像を再構築するためには、われわれは「置物」の解釈に典型的に示されるような制度的近代美術史観のもたらした「歪み」を再検証し、そのうえで日本近代の造型の歴史に内在している独自の必然的な史的論理に沿いつつ、新しい観点からの造型史を構想する必要があるのではないだろうか。

大熊敏之（おおくま・としゆき）／当館学芸室研究員

作家作品解説

高村光雲（たかむら・こううん）

嘉永五年（一八五二）東京浅草北清島町に生まれる。姓中島。名光蔵。文久三年（一八六三）、二歳、高村東雲に弟子入り。明治七年（一八七四）、年季を果し光雲の雅号を許され、師の姉の家系を継ぎ高村姓を名のる。翌八年、東雲の妹の養女若と結婚。明治一〇年、第一回内国勸業博で光雲が代作した師・東雲の《白衣観音》が首席の龍紋賞を得る。明治一三年、大島高次郎の仕事を助け鍍金技術を習得。明治一七年、第七回観古美術会に《蝦蟇仙人》出品、第一銅牌受賞。明治二〇年、東京彫工会発足。同年、皇居新宮殿の化粧間鏡縁を彫刻。この年、後藤貞行と知合う。明治二二年東京美術学校雇を命じられ、二三年、帝室技芸員、東京美術学校教授となる。二四年から三〇年まで東京美術学校に委ねられた楠公像、二五年から西郷隆盛像の制作にあたり木型制作主任をつとめ、銅像制作に木彫原型から鑄造が可能であることを示した。二六年シカゴ万博に《老猿》出品、三三年パリ万博で《山霊訶護》と《盲人渡河》が銀牌を得る。大正一三年（一九二四）御物管理委員会臨時委員に嘱託される。明治三〇年代が制作の最高潮期とされる。伝統的な木彫の技術を西洋美術から学んだ迫真性、写実性の表現に生かした。文展、帝展の審査員をつとめた。昭和九年（一九三四）一〇月一〇日没。八三歳。

1 矮鶏置物

木彫

一対

明治三年（一八八九）

雄D二〇・〇×W二〇・〇×H三三・〇

雌D二一・〇×W二二・五×H二二・〇

光雲自伝『幕末維新懐古談』によれば、西洋美術が「真に追って実物に近い」ことに驚き、「一意専心に写生を研究」した、という。江戸時代の仏師が伝えてきた技術によりつつ、西洋近代彫刻の写実性を独習した、その光雲の代表作である。もともと、パリ万国博（明治二二年）に出品するため起立工商会社の若井兼三郎の依頼により雄鶏が制作される。

ところが、モデルとなるチャボの選択に手間どり、結局パリ万国博に間に合わずに、日本美術協会展に出品したところ明治天皇の目にとまってお買上げとなった。後、宮内省から雌鳥の制作用命があり、雄鶏が手元になく、どこで記憶のみによつて雌鶏を作つたにしては、雌雄のバランスは絶妙である。『日本美術協会報告一六号所収の目録には、「木彫置物鶏ノ圖 壹個」とあり第三部彫刻部唯一の金牌を得た。その評に「雄姿倜儻然刀法雋爽ナリ木理ニ從テ精彫ヲ施ス特ニ嘉賞ス可シ」と記され、後に第三回内国勸業博の審査報告に、「高村氏ノ動物ニ巧ナル去年獨兒雌雄鶏ヲ彫リテ大ニ世評ヲ得美術協会ノ展覽会ニ出陳シテ金賞ヲ得タルヨリ、牙刻ニ木彫ニ獨トヲ作ルモノ多ク皆氏ノ刻法ニ倣ヒ以テ一時ノ流行ヲ成スニ至レリ」という。古典的な仏師の技法によるものでありながら、鳥の羽根の細かな描写は、鶏の体温が感じられるような質感を表わし、父のほとんどどの作品を評価しない息子高村光太郎もこの《「ちゃぼ」と《狎》とを一番良いと称賛した。

5 文使

木彫

明治三二（一八九八）三四年（一九〇一）

D二一・八×W二二・三×H五二・〇

(二) D二七・八×W二七・八×H四・七

制作年など来歴記録は残されていない。底面に「従六位高村光雲謹刻」とあるのが唯一の手がかりになる。従六位には明治三一年九月三〇日に叙され、明治三四年四月二〇日に正六位に昇叙したことがわかつていたのでこの二年半の間に制作されたものとみる。光雲は、三一年に二月五日から京都・奈良・滋賀・和歌山県に出張、翌三二年正月古社寺保存計画調査を命じられ、同年パリ万国博出品鑑査委員の任命を受け、三三年のパリ万国博覧会に《山霊訶護》（出品番号6）と《盲人渡河》を出品、銀牌を受けた。

紅顔の青年が、重要な文書を送達する任を全うして柳筐に納めた文書を捧呈する場面でもあるのか、緊張した面もちである。この青年が着用しているのは古代闕腋袍である。東京美術学校が設立された折に、教師・生徒の制服として、天心が黒川真頼や狩野友信らと相談して平安時代の

束帯装束のうち六位以下文官の朝服を模範に新作したことは有名である。「明治三〇年の美術界」を論じた天心の論文は、光雲を評して、写実派として位置づけた。それは明治二〇年の狎、二二年の鶏、二五年の猿のような傑作による、として、「近頃計画せる山姥の如き、又、以て人物の写実をいかに助けたるかを見るを得べし」と期待している。山姥は《山霊訶護》となつて高い評価を受けた。本品は、光雲が近畿地方の古社寺巡りの間感得した古代の風俗にとよせて試みたものであろうか。

6 山霊訶護

木彫

明治三年（一八九九）

D三三・〇×W四二・〇×H六七・二

一九〇〇年パリ万国博覧会の開催にあたり、帝室および宮内省は、完成後は作者個人の資格と責任において出品することを条件として、帝室技芸員を主要メンバーとする計二三名の美術家や工芸家に資金を提供し、御用品の制作を命じた。山中に棲むと信じられる妖怪の山姥をモチーフとした本作品はそのうちの一点で、明治三三年四月に同博覧会第二部第九類（美術部門・彫塑）に出品され、農商務省（臨時博覧会事務局）が制作資金を補助した《盲人渡河》とともに銀牌を受賞した。

宮内省に残された当時の関係文書によれば、臨時博覧会事務局副総裁の九鬼隆一が明治三〇年六月に宮内次官・田中光顕に提案した高村光雲に対する制作課題は「木彫人物若クハ動物」というものであった。これを受けて高村は、同年一月一三日に「佛國博覧會出品御用品製作指要書」を宮内省に示し、作品図様は「鶯来ノ山姥之圖 但シ下莖付」、本体の材質は「木材 櫻又ハ桂」、寸法は「二尺五寸ヨリ三尺迄」との現実的な構想をあきらかにした。そして、九日後の二二日には、二分の一の縮尺サイズの粘土製の雛形を撮影した写真が《木彫山姥之置物》の図案として提出され、九鬼や宮内省調度局長らによる審査の結果、格別の指示を受けることもなく認可された。ただし、この原形をとらえた写真の現存は確認されていない。その後、制作構想はより詳細に練り上げられ、明治三二年四月の『京都美術

協會雜誌」第七〇号所収の記事「雜報 ○宮内省御用品」に、次のような作者の具体的な制作意図が紹介されている。

「彫刻 高村光雲 山姥の像

長三尺許、山姥枯樹に倚りて猿鬼を愛する状を摸す、其解に云ふ、山姥の山精にして理想上、胸宇清閑、骨相仙脱の趣を存し、樹に倚るの山姥は半身を露出し、左手に猿鬼を掩ひ、右手に膝邊を按し、仰いで天の一を睥睨す。其脚下に脱兎の躍り來れるあり、是れ腥風一陣の中、猛鷲翼を張り來つて、好餌を攫ひ去らんとす、山姥之を睨みて來れば將に捕へんとするの状勢を摸せるものにて、姥と猿鬼の彫刻力に依て、宙天無形の猛鷲を想見せしむるに在り」と。

しかし、作品完成間際の明治三二年八月三〇日付の書簡で高村は宮内省調度局にあてて作品名を《山靈詞護》と変更したい旨をしたため、九月五日には、同作品名により納品が終えられている。この異例の事態に対して、宮内省は特に咎めだてたことはしなかったものの「詞護」の意味を理解するのは難しかったとみえ、作者自身に明確な説明をおこなうよう求め、高村は九月七日に早速書面をもって「野兎山猿等の小獸を今にも掠め去らんとして空中より飛び來る鷲鳥あり」「山靈ハ之を見て」「其鷲鳥を詠り其等の小獸を掩護する所に御座候 山靈詞護の名も右の意味」であると解説している。さらに九月一五日に提出された「解説書」では「此作の主体は擬人法にして」「山嶺の瞻視と小獸の怖畏とを以てこれを示したり」と補足説明を加え、最終的な作品名を「彫塑『山靈詞護』と定めたことが確認される。高村がこのように「山婆」という即物的な題名を廢して「山靈詞護」に改めた理由としては、なによりも自身で説明しているような象徴性の強い創作動機を端的に作品名とてあらわすことにより、自身の制作姿勢を新旧主義的な木彫家ではなく、西欧近代彫塑家にも並ぶ「近代性」に支えられた彫塑家のものであると表明したからではないかと思われる。実際、本作には細部にいたるまでの執拗な写実的描写のなかに、それまでの伝統的な木彫作品とは趣を異にする一九世紀西欧風の一種象徴主義的な雰囲気や濃密に立ち込めているのである。作品名から「置物」を外したのも、この「近代的彫塑家」としての意識の発現にほかならないであろう。もっとも、明治一〇年代以降今日

にいたるまで、人物や動物などの有機的対象を表現した立体造型物を彫塑と工芸に分けることなく、もっぱら置物ととらえてきた宮内省（宮内庁）では、バリから作品が返納された明治三二年九月五日以降は、本作を《山靈詞護》ではなく、《木彫置物 山靈詞護ノ図》と称し続けてきた。

なお本作は、これまでの日本近代美術史関係の文献や高村の年譜等ではしばしば一九〇〇年パリ万博で「金賞を受賞した作品である」と説明されてきたが、これはあくまで誤りである。高村が金賞を得たのは、同博では《虎》等を出品した第一五部第九八類（工業品）のことであり、高村自身も明治三四年六月一四日付の臨時博覧会事務局残務取扱庶務掛からの受賞確認連絡を受けて宮内省調度局に届けた報告文書のなかで、本作が第二部に出品されて「銀賞」を得たことを明言しているのである。

13 萬歳楽置物 高村光雲・山崎朝雲

鑄造

大正四年（一九一五）
D四八・〇×W五〇・〇×H六三・〇
(包) D五五・〇×W七四・〇×H一五・〇

大正大礼記念に貴族院議員から献上されたもので、総代は当時の副議長旧福岡藩主黒田長成（三代）であった。光雲とのどのような分担をしたものか不詳だが合作の上、鑄造は野口龍起が担当した。台は、由木尾雪雄（金沢の漆芸家・日本美術協合理事の洲浜型に蝶鳳凰模様の螺鈿蒔絵を施した重厚なものである。光雲との合作による萬歳楽は大正一三年にも例があり、それは日本美術協会に寄贈された。萬歳楽の襲装束に鳥兜の舞手は、二十代後半にかかるかどうかの若々しさに、口髪をたくわえて威厳を保っている。舞のなかで、反転し左手を上げて一つの所作が決まった瞬間を捉え襲装束の動き、衣紋にも間違いがないから、実際に観察した上で制作かと思われる。しかし、後年、大正末から昭和初期にかけて朝雲は帝室（皇室）の舞楽を見る手続をして許されているが、これはその以前のことである。かつて明治一一年（一八七六）末に宮内省雅楽部は麹町富士見町の雅楽稽古所で毎日一回の舞楽を一般に公開したというが、いつの間にか中断して、実際の演奏を見聞

する機会は失われていたとすると、絵画資料などから推測したのであろうか。

17 鹿置物

木彫

大正九年（一九二〇）
D三二・〇×W四九・〇×H五一・五
(包) D三九・〇×W六〇・〇×H一四・〇

光雲自伝「幕末維新懷古談」昭和四年に、挿入された写真に鹿（宮内省蔵）大正九年十一月一日付「日佛交換出品」とあり、光雲自選の自信作ということになる。後、秩父宮御成年式を記念して献上されたと伝えられている。右前方を悠然と歩く雄鹿に寄りそうように歩む雌鹿は、夫唱婦隨を絵にしたような構図である。雄鹿の角の造作、雌鹿の胸の毛並の違いなどを巧みに彫り出し、正面から見ると左上の雄鹿の角から、雌の尾、右足へと流れる線が左へ進む動感を生み出している。両端に上皮を残しながら厚く土台を作っているため、一木を有効に使いきっていることがわかる。又、左上りになった草原の坂という背景を想像させ、そうすると古社寺の文化財調査のために度々訪れている奈良、若草山の鹿をモデルにしたとも考えられる。これに桑製の透彫りを施した四脚台が置物台として添えられている。

19 猿置物

木彫

大正一一年（一九二二）
D二八・〇×W三九・〇×H二〇・〇
(包) D三五・〇×W四八・〇×H二一・〇

光雲といえは、明治二六年、シカゴ万国博覧会に出品した《老猿》（東京国立博物館蔵）が代表作とされる。その制作にあたって、材となる枋を求めて鹿沼の近くの山林まで行き、大木を引き出す途中の田畑、橋の手当などに多額の費用を使っている。その上浅草奥山の茶屋の猿を借りて飼うことから始めた。猿を捕えそこなつて悔しそうに天を睨む姿をリアルにあらわしている。

この立烏帽子に、袖無しを着せられた猿が右手に鈴を持ち左肩に御幣をかけた姿は、一昔前には正月年中行事に三河万歳と同様、門々を訪れて祝福をもたらす風俗として各地でみることができたものである。芸を演じる間は拘束する縄をはずされ、老練の手技をみせる。人間に似た表情をみせる猿が、時折いかみみせる一種の諷刺の表情をとらえている。大正十一年六月秩父宮成年を祝って献上されたと伝えられる。透彫六脚の桑製置物台が付属する。

22 松樹鷹置物

木彫

大正十三年(一九二四)
D五三・〇×W八二・〇×H九五・五
(台)D六〇・五×W九一・〇×H一九・〇

大地に根を張った松の古木に止まり、下向に向けた視線が、何か餌になる小動物を見つけたか、今まさに飛びたくとうとする鷹の図である。本来は木の根元に近い場所に止まるはずもないが、それも不自然を感じさせない。限られた造形上の制約の中で、老木が上に延びていることを想像させる。老木の根元の笹、草、老木の苔、亀甲のように連なる樹皮、鷹の羽、羽毛の細かな違いを彫り分けるなど江戸彫刻の伝統的な彫技と、絵画的な空間の広がりをもつ構図のとり方などは光雲独自の境地であろう。

東宮御所玄関を飾る置物として楠材で作られた。東京美術学校を経由して宮内省の御用品とされている。置物台は櫻製、六脚の透彫り入り。

27 養蚕天女

木彫

昭和三年(一九二八)
D九・四×W一一・八×H二五・〇

この作品は、昭和天皇の御成婚の奉祝記念品として、文武官一同が東京美術学校の依頼制作制度に基づいて同校に制作を依頼し、完成後に献上した《鳳凰菊文様時絵飾柵》(昭和三年、当館蔵)の付属柵飾品のひとつである。蚕

蛾の形の頭飾りを付け、右手に繭を持つ天平美人風の天女をあらわした作で、左の足元には桑の葉があらわれている。徹底した写実的描写によりモチーフの有機的な実在感を力強く表現していた明治中期とは異なり、高村は明治末から流麗ではあるものの、人形ないしは置物をも想起させる悪くいえば型にはまった類型的な作風を継続するが、本作はその典型的な一点といえる。

日本の養蚕の起源は古く、そのなかでの天皇家と養蚕の結びつきも古来から深く強いものであった。高村はおそらくこうした歴史的背景を踏まえて「養蚕天女」の主題を選びとったのであろうが、同様の作を以前にも数点手掛けていたことを考えると、本作が特に御慶事を意識して特別に立案制作されたのではなく、帝室技芸員としての手なれたルーチンワークのひとつに過ぎなかった可能性も否定できない。

山田鬼斎(やまだ・きさい)

福井県越前国坂井郡三國港清円持町五一番地(現三國町)が、山田鬼斎の履歴書に記す生地。元治元年(一八六四)五月六日、鬼頭久三郎の長男として生れ、常吉と命名された。明治一〇年(一八七七)、代々仏師を職とした家の関係から一四歳で父に学ぶ。同二年、同郡吉崎両本願寺別院経堂その他工事に建築の彫刻をなす(一六歳)。一九年同郷の先輩岡倉天心を頼って上京するが、天心はフェノロサと欧米に旅立つた後のため、西洋人にハマモノを作つて売り、生活の糧とした。明治二年、日本美術協会に《鬼神置物》を出品。同年、岡倉天心の妹蝶と結婚。前年五月九鬼隆一らに従って奈良、京阪二府八県の美術取調に随行している。

保守的新聞社『日本』は、明治二年二月一日の憲法発布の紀元節に創刊された第一号紙上で主題を楠木正成、神武天皇、護良親王と限定し、六尺以上全身の彫刻を募集。締切は一年後とした。鬼斎は「護良親王像(馬乗高七尺)」を応募し、優等賞を贈与される。明治二年、《楠公馬上像》制作に参加。二九年帝国博物館の依頼により、美術学校に委嘱された彫刻名品の模造制作に協力し、興福寺無着立像を担当。明治二六年完成し、五五〇円支給される。二九年東京美術学校教

授となる。三二年美術学校に彫塑科が新設されたが、山田は石彫の必要を感じ、水戸産寒水石を使い、石彫の機器を求めている。三三年のバリ万博には《釈迦像》と、農商務省補助を受けて《木彫農夫》を出品。明治三四年二月二〇日没。三八歳。

2 鬼神置物

木彫

明治二年(一八八九)
D二〇・〇×W二二・〇×H三三・〇

明治二年の日本美術協会展に出品された作で、宮内省調度局御買上品のリスト(『日本美術協会報告』二六号)によれば、「木彫置物鬼神ノ圖 壹個 山口鬼斎」とある。箱蓋には「鬼塔形」と墨書する。鬼神の中で塔に係わるのは、奈良興福寺の国宝天燈鬼、龍燈鬼の二軀であり、運慶二男、仏師康弁の建保三年(一二二五)作。同寺西金堂の仏前に燈籠を捧げる阿吽一對の像である。明治二年、宮内省の臨時全国宝物取調局に選ばれ、九鬼図書頭の一行と同行して奈良・京阪の古美術取調への機会があったことと無関係ではないと思われる。実家の姓から鬼斎を号としたらしいことをみても、鬼神像にはある種の愛着をもつて手がけたこともうなずける。この年は、天心の娘、蝶と結婚し、翌年、懸賞募集に《護良親王》七尺像、第三国内国勸業博覧会には《大塔宮乗馬像》を長八尺を越える大作に挑み成功している。気力の充実した鬼斎、二五歳の作品である。観音像を頂上に据えた三重塔を右手に支える忿怒の相の阿像である。

後藤貞行(ごとう・さだゆき)

嘉永二年(一八四九)二月三日静岡県静岡市丸子に生れる。一説に神奈川県箱根町生とも。父は紀州和歌山藩士。藩立学問所で漢学、習字、藩立武芸所で剣術、馬術を学ぶ。慶応二年(一八六六)騎兵隊修行人として江戸へ派遣され幕府騎兵所に入所、フランス軍事顧問団の指導者デシャルムから

解剖学を学ぶ。明治元年（一八六八）帰藩松阪勤務中、伊勢神宮神馬を写生。明治三年から七年まで丸子在住の間、徳川慶喜の油絵を見て西洋画を学ぶことを思いつく。七年、陸軍教導団付重曹に任ぜられ、デッサムと再会、西洋画の技法を学ぶ。八年、松井守直から写真術を、一〇年には西尾壽齋に石版印刷術を学ぶ。九年に陶器の土で馬の土型を初めて作り、ついで鋳物工場でろう彫刻を勉強、木彫を志して一六年高村光雲に教えを乞う。一七年陸軍退職、一八年農商務省へ勤める。楠公像制作に関し、馬の専門家として光雲が美術学校に勤務をすすめる。さらに、西郷隆盛銅像の犬の制作も担当している。美術学校では、二三年度と二八年七月以降と通算二年間「美術解剖」の授業と摸型制作を担当。馬の生物学観察にもとづく標本的な写実表現で知られている。三一年、美術学校騒動に、岡倉天心について辞職をともにする。明治三六年（一九〇三）八月三〇日死去、五五歳であった。

3 各種馬置物

五体

木彫彩色

明治三三年（一八九〇）

競走用栗毛 D二〇・〇×W六〇・〇×H六一・〇
乗用草毛 D二〇・〇×W六〇・〇×H六五・〇
貨車用黒草毛 D二〇・〇×W六〇・〇×H六四・〇
乗用鹿毛 D二〇・〇×W六〇・〇×H六三・〇
農用鹿毛斑 D二〇・〇×W六〇・〇×H六〇・〇
(各Hは台高を含む)

第三回内国勸業博覧会審査報告によれば、動物の彫品中、唯一の受賞、三等妙技賞を得た。選評には「馬種ヲ選出シテ、其専用ヲ示ス、體貌骨格計上表範ト爲スニ足ル」という。審査官の大森惟中は、世間で馬を刻むものが多いが、馬には種類があり各々その用途があることを知らない。後藤は乗用、競走用など「各其骨格形状ヲ示シタリ」と、また「氏カ馬事ニ熱心ナル、家ニ數種ノ馬骨ヲ藏シ、元之ガ爲ニ一室ヲ充用セリ、其馬ノ形相ニ明カナル當今之ニ匹ブモノアラズ(略)近來高村光雲ニ從テ木彫ヲ學ブ、彫法ハ猶精ナラズト雖モ、其形状ハ真ニ彫刻家ノ模式トナスノニ足レリ」と論評した。本品はきわめて軽く、内刻りを施しているらしく、そのために首、四肢、胴、尻尾に分断して内刻り後接

合したと思われる。接合部を目立たなくするためと、毛並、外皮など、外観を実馬に忠実に写しとる最良の顔料として油絵具が用いられた。

荒川嶺雲（あらかわ・れいうん）

明治元年（一八六八）一〇月一五日、松江市堅町字新土手の菅井善市(画号抱玉)の五男に生れ、茂一郎と名付けられた。後、荒川儀平の孫養子になる。四才で母、五才で父を失う。一四才のとき「こうもりの茶托」を作り、彫刻界で知られた義伯の荒川亀齋に激賞され、翌年その亀齋の門に入り、二四才になった明治二四年、上京し、高村光雲に師事。同門に米原雲海、山崎朝雲らいた。養家老母病気のため帰郷。三〇年に再び上京、西洋彫塑をも習得。明治三三年、妻の郷里、島根県鏡川郡久村の海辺に移り住み、以後、終生の住み家となる。明治二八年第四回内国勸業博覧会に出品した「義経高松ノ図」が明治天皇広島大本営より還御の途次に行幸、お買上となった。明治四〇年には、大正天皇が東宮時代に山陰行啓があり、出雲今市町の行在所において御前に「一刀彫りをなし、台覧を賜る。《一見浦》《老竹》の扁額二枚であったが、後下命により《富嶽》《鯉魚》を加えて買上げられる。明治三一年の日本美術協会展覧会で《南朝忠臣錦織俊政奮戦の図置物》が銅賞牌を受け、同年東京彫工会彫刻競技会では《獵犬愁嘆の図置物》が銀賞。同三年の日本美術協会展覧会出品の《農婆使箕の図置物》は、同賞、出品協会賞上の上、パリ万博に出品、銅牌を得た。三七年から一刀彫りを始める。前記、四〇年の東宮山陰道行啓献上品《花と武士》をはじめ、閑院宮、山階宮、秩父宮にそれぞれ買上があり、献上もされた。嶺雲の作品にしばしば玉象嵌の装飾がみられるのは師、荒川亀齋の影響によるもので、丸彫・扁額、金工に優れた、という。昭和二六年（一九四一）一一月三日、七四才で死去。

4 義経高松ノ図額

木彫浮彫

明治二八年（一八九五）

L一五二・〇×W七九・五

第四回内国勸業博覧会(京都)の美術工芸、彫刻の部に「額」義経高松ノ図」として出品された。波打際に、馬上大鎧姿の義経が、左手に弓を持ち、右手の手綱を左へ強く引いているのを見れば、急制動をかけたところか、または左へ転じようとする場面か、一瞬静止したところとみえる。画面上方半分は大波の立つ遠景と、手前左下の岩と波濤が砕けるはざまに義経を描く。一ノ谷の敗戦後、平宗盛が安徳天皇を奉じて屋島に拠つたものの、ここをも義経に攻め落とされ瀬戸内海を敗走することになる、その屋島一帯を高松と呼ぶ。源平盛衰記あたりから取材したのか、馬の胸、尻にかかる厚総という組紐の房を厚い飾りにしたところが大袖の鎧とともに装飾過多の印象を与えないわけではない。明治二六年（一八九三）のシカゴ博覧会に山田鬼斎が出品した《平治物語》は、左に急峻な山、右は断崖という山道を乗馬と徒の軍勢が思い思いの方向に顔を向け語り合いながら進む群像として描かれている。この絵画的な構図の取り方などを参考にしたものであろうか。広島行幸の帰途、内国勸業博覧会に行幸に際しお買上げになった。

15 野見宿禰像

木彫

大正四年（一九一五）

D二七・〇×W二七・〇×H六五・〇

(L) D二八・五×W二八・五×H九・五

《義経高松ノ図》(出品番号4)の大額がお買上となつて以降久方ぶりに、今度は、明治四〇年（一九〇七）五月、大正天皇が東宮時代に山陰を幸啓した。今市町の行在所にて荒川は御前で一刀彫を台覧賜っている。その光栄に、以後、毎年台覧を得た日には、その折用いた道具を使って一刀彫りをする習いとなった。この《野見宿禰像》は、大正天皇即位御大典の奉祝に献上された。明治四〇年に蒙つた栄誉への謝意を表したものの、垂仁天皇七年、野見宿禰は出雲国から召されて当麻蹶速と角力を取り、これを殺して天皇に仕

えた、と伝える一方、皇后日酢媛の葬に出雲の土部を率いて初めて殖輪を作ったともいう。郷里の古い伝説上の大先輩野見宿禰が、勝利を得てその歡喜を率直に表した反閥であり、大正天皇の即位を壽ぎ弥栄を祈る所作として大地を足踏みする図、という意味を込めたものであろう。

山崎朝雲(やまざき・ちよううん)

慶応三年(一八六七)に博多に生まれた山崎朝雲は、明治七年(一八八四)に同地の仏師・高田又四郎に入門して木彫仏の制作に携わる一方、内国勸業博覧会に木彫作品の出品を重ねた。その後、明治二九年に上京して高村光雲に師事し、ヨーロッパ彫刻の技法と表現に学びつつ写実的な木彫制作を試みるようになった。明治三〇年から日本美術協会美術展覧会と東京彫工会彫刻競技会に出品を続け、四一年以降は文展、帝展、新文展を、戦後は日展を主要な活動の舞台とした。昭和二年(一九二七)に帝國美術院会員に選出され、九年には皇室技芸員に任ぜられた。昭和十七年に文化功労者となっている。昭和二九年六月四日に東京で死去した。

7 幼女置物

鑄造

明治三三年(一九〇〇)

D一八・〇×W二七・〇×H六三・〇

(台)D一九・〇×H五・二

山崎は一般には木彫家として知られているが、西洋風の彫塑技法の研究に熱心であった明治三〇年代には、木彫とともに一〇数点のブロンズ彫刻を集中的に制作している。本作は、そのうちの一点で、明治三三年四月から五月にかけて開催された春季日本美術協会美術展覧会で二等賞銀牌を受賞し、宮内省が「御用品」として買い上げた作品である。前掛を身につけた幼女が右手を胸にあてて笑う姿を写實的にあらわした作であるが、全体に西洋風のブロンズ彫刻とも、日本の伝統的な写實的木彫作品とも異なる表現傾向を示している。いうならば、人形に似た趣を感じさせ

るのである。それには、形式化された幼女のポーズによるものなのであろう。また、身体各部のなかでもひととき写実性が強く、個性的な容貌をそなえて表現されている頭部は作品全体のなかでとりわけ突出した印象を觀る者に与え、結果的に本作を西欧的な意味での芸術的造型作品というよりも、生人形や蠟人形などの人体頭部の再現描写にこだわった立体造型物に近づけてしまっている。さらに、作品本体と一体鑄造されている幼女の足元の円盤状の薄めの「置台」が、この作品にそなわる人形的な性格をより強調しているといえるだろう。まだこの作品を制作した時期の山崎の意識のなかでは、西洋的近代的な彫塑の概念と日本の人形あるいは置物の概念とが混然としていて、明快に区別されていなかったのである。

9 彫塑家トモデル置物

鑄造

明治三九年(一九〇六)

D三五・〇×W三五・〇×H六六・〇

山崎自身を表現したと思われる彫塑家が、彫刻の制作台の下に腰かけたモデルの子供をみつ、子犬を抱いた子供の像を制作している姿を主題とした作品である。本作は、明治三九年八月に開催された東京彫工会第二一回彫刻競技会に出品されて金賞牌を受賞、宮内省に買上げられた。《幼女置物》(出品番号7)と比較すると、個々のモチーフの形態把握の仕方には、より西洋的な造型感覚が強くうかがわれる作品といえる。しかしながら、各モチーフの関連は有機的な緊密性を欠いており、立体造型としての堅固な実在感には乏しい。しかも、円盤状の「置台」の範囲内に全体が無理やり小じんまりとまとめられてしまったという印象も否めず、結果的には、本作は觀る者に西欧的な意味での芸術的造型作品である彫塑というよりも、玩具性の優れた陶製等の西洋人形を想起させることになるのである。

10 擲禪杖

木彫

明治四三(一九一〇)

D二三・〇×W四三・〇×H六一・〇

昭和三年(一九二八)、黒田長成候爵から献上された。大禮奉祝を記念してのことである。明治四三年九月第二回日本彫刻絵画展覧会に、《張果》《達磨》とともに出品された木彫である。『美術新報九一一』の第二回日本彫刻絵画展覧会評に、「山崎朝雲氏が日本彫刻会に出陳する木彫三点は道元禪師、達磨座禪及び張果郎にして」とあり、美術日報社発行による『昭和美術百家選 第三編「山崎朝雲」』には、「木彫擲禪杖道元禪師之傳説(明治四三年九月第二回日本彫刻絵画展覧会出品リストによるもの)とある。

同年の読売新聞九月二二日号では関巖二郎が「猛虎の身を倒さまにして、咆哮する姿」に「半ば龍と化した禪杖」が肉薄する図と記している。

14 みなかみ

木彫

大正四年(一九一五)

D二一・〇×W二四・〇×H二八・五

「みなかみ」は、水上、水源として水神と同じ意味をもつ。常に流れ行く水を、旅をする女性の姿としてとらえ、朝雲の談に、絵巻、縁起物から取材している、とあるので、「一遍上人絵伝」あたりからとったと推察されている。大正四年、第九回文展に木彫《葉研》と《獲物》とともに出品され、差遣された侍従の手によって帝室に買い上げられた。材質はタモ材で、木目の美しさを生かしている。朝雲は明治二三年(一八九〇)頃から西洋彫刻に接近して鑄造を試み、その自身の像を《彫塑家トモデル置物》(出品番号9)に写しているほどである。しかし、そのことによつて日本の情趣を失うことに反省をして、丁度天心の指導もあつて、「日本彫刻会」を明治四〇年結成、自宅に事務局を置き、その先導役をつとめる。『日本書紀』から取材した《大葉子》が第二回文展で木彫の最高賞三等賞を受賞した。その流れを受けて、東洋の神話、伝説、歴史に取材した作品の制作を行うが、本品もその一つである。

洋彫塑家の戸張孤雁は「他の点では一頭、他を抜いているが現実味に乏しい嫌がある」と評し、木彫界での見方との差異を明らかにしている。

20 白馬節会置物

木彫

大正二年(一九一三)

D二七・〇×W五五・〇×H四一・〇

(台)D三八・五×W七二・〇×H二一・〇

正月七日、維新前までは宮廷行事に白馬の節会があった。春のはじめに青馬をみれば年中の災邪を除くというのに基づく。馬は白というより水色の毛を選び、毎年左右馬寮が各一〇頭づつ進め、残り一頭は余馬と称して隔年に両寮が互に進める。四位、五位の官人がこれを索き、紫宸殿御帳の前を過ぎるのを天皇が御覧になる。古くは豊楽院で御覧の例もある。昭和天皇が皇后(久邇宮邦彦王長女)と御成婚にあたり、日本美術協会総裁久邇宮から朝雲に制作依頼され、御成婚の一ヶ月前に久邇宮から皇太子殿下に御贈進された。朝雲の馬は珍しいが写実的に作られ、宮廷官人の装束もよく観察され、誇らしげに索く官人の顔も良くつくられている。蠟色地に花菱を螺鈿で散らした透彫りつき高座の置物台が付属している。

21 加茂競馬置物

鑄造

大正十三年(一九二四)

D四二・〇×W七六・〇×H五〇・〇

(台)D五一・〇×W七一・〇×H一〇七・〇

賀茂競馬は、京都の賀茂別雷神社に伝習された競馬神事であり、堀川天皇勅願による寛治七年(一〇九三)年以来、天下奉平、五穀豊穰の祈祷として毎年五月五日、もと宮廷武徳殿で衛府宮人が奉仕した競馬会に準拠して、社家氏人に奉仕させて伝えられてきた。赤衣(左方)、褐衣(右方)の競馬装束に菖蒲をつけた乗尻(騎乗者)が馬場本に至り、競馬を開始、一番は左の倭文追馬、右は金津を先馬として、

追馬が勝つ作法となっていた。一番から遅速を競う。古来、有名な伝統的神事を主題にするのは、帝室の吉祥の置物調度としての用途を満たすためである。しかし単なる人形的置物に止まらない。乗尻の官人の競馬装束の細かな表現からみて神事を实地で見学したという確実な資料はないが、朝雲のことゆえ、賀茂社へ行っているのではないか。左右の官人がきわどい勝負の競い合う様子を活写して、スピード感あふれる作品となっている。御成婚記念に三井家十五代高棟の依頼により制作され、献上された。高さ一メートル以上の螺鈿四脚台を添えているのは、洋風建築の室内装飾としての用途を考慮したものであろう。

26 狗子と童

木彫彩色

昭和三年(一九二八)

D一〇・三×W一三・二×H二五・五

高村光雲《養蚕天女》(出品番号27)の項目で紹介した《鳳凰菊文様時絵飾棚》の対作品《鶴桐文様時絵飾棚》(当館蔵)の付属棚飾品の一点である。犬を抱えた王朝風の服装の童をモチーフとしており、木彫作品というよりも江戸期の古人形を想わせる柔らかく古拙な趣を湛えている。つねに写実を表現の基調としていた山崎の作としては、比較的珍しい作風を示しているといえる。これはおそらく、本作が配される《鶴桐文様時絵飾棚》が皇后のために構想制作され、その棚飾品の多くが、和田光石《牙彫置物 唐子遊》(当館蔵)のように女性的な優しさを表現の特色としていことに合わせてのことであったと考えられる。

28 萬歳楽置物

木彫彩色

昭和三年(一九二八)

D四八・〇×W六七・五×H六〇・〇

(台)D四六・五×W七六・五×H一一・五

本作は、昭和三年の昭和天皇の即位に際して、学習院が朝雲に制作依頼をおこない、宮内省に大礼記念奉祝品とし

て献上した作品である。雅楽の「萬歳楽」を舞う演者の一瞬の姿が、抑制された動きのなかにも華やかさをもって、写実的に表現されている。装束の形状・紋様等も細部にいたるまで正確な考証に従って再現されている。また、作者自身による鮮やかな彩色も、華やいだ雰囲気をもつ盛りにたっているといえよう。

横田秀一(よこた・しゅういち)

横田秀一は、秀美と号した彫刻家・鎗金家で、明治二二年(一八七九)九月二十九日に東京に生まれた。東京美術学校彫刻科を三四年七月に卒業したのち、鎗金撰科にも学び、三八年七月に同科を終了した。彫刻科在学中の明治三二年二月に結成され、翌三三年五月に第一回展を開催した彫塑会に参加。また、鎗金撰科在学中の明治三六年一月三日に東京美術学校で開催された同校創立一五周年記念美術祭では、鎗金科会員による「鎗金活人」の催しに鈴木清、重田進十郎、渡辺行義、浅井定吉とともに参加し、鎗物職工の役柄を演じたことが確認される。明治四一年四月の時点では「日本金工協會員人名簿」により、同会の「彫金及鍍金部」会員であったことがわかるが、以後は主に日本美術協会を作品発表の場とし、明治四二年一月から四四年五月の間に発行された同会の各年度の「會員名簿」には通常会員として名が連ねられている。しかし、明治四四年四月刊行の「明治四三年度 日本美術年鑑 第壹巻」(書報社)所収「日本美術家人名」欄の横田の略歴には日本美術協会々員であることが記されておらず、四五年以降の同会「會員名簿」にも横田の名前はみいだせない。以後の活動歴、消息等については、一切不明である。明治年間を通じては、東京市麹町下二番地四〇に在住していたことが知られる。写実的な造型技術の高さには定評があったと伝えられ、現在、東京芸術大学芸術資料館には、明治三四年七月一二日に制作された東京美術学校彫刻科卒業制作作品《春の女兒》(木彫)と同三八年七月一五日制作の鎗金撰科卒業制作作品《自肖像》(青銅)の二点が収蔵されている。

8 吹角

鑄造

明治三十九年(一九〇六)
D三〇〇×W四八・五×H六五・〇

明治三十九年五月の第三九回日本美術協会美術展覧会に出品された本作は、日露戦争時の世相を反映して、ラッパを吹く喇叭卒を主題としている。細部にいたるまで写実性が優れた作であり、出品の折には「吶喊ノ姿勢ソノ人ヲ見ルガ如シ工作殊ニ健氣アリ」(『日本美術協會報告』第一六六号)とそのリアルな造型が評価され、技芸銅賞牌を受賞、宮内省「御用品」として買上げられた。その意味では近代彫塑としての条件を十分にそなえているといえようが、そう断言するにはどこか違和感が残る。その理由は、何よりも右足を支える一体鑄造された円形の薄い「台座」にある。この形式の「台座」は、今日では床の間などに置く日本人形の足元の置板の形状を連想させるものである。そのため、いかに本体の造型は写実的であろうとも、本作を西欧近代的な彫塑作品というよりも、日本的な置物と感じさせてしまうのである。上半身は西欧的な「近代」を纏いながらも、足は伝統的な「日本」に踏み留まっている。いかにも和魂洋才の明治を象徴するかのような一点といえよう。

新海竹太郎(しんかい・たけたろう)

慶応四年(一八六八)、山形市十日町に仏師を業とする家に生まれた。明治一九年(一八八六)一九歳のとき軍人志望で上京し、二年後の明治二一年近衛騎兵大隊に入営した。ここで馬に親しみ、木彫を試みて好評を博す。明治二四年除隊後、馬の彫刻の先輩後藤貞行家に住み込み、住友家から東京美術学校に委嘱された『楠公馬上像』制作の大事業に馬を担当した後藤の助手をつとめ、ここで、光雲ら木彫の先輩と知り合う。また、小松宮と北白川宮の像制作を任される幸運もあった。そこで、浅井忠にデッサンを、ラグーザの指導を受けた小倉惣次郎からは塑像を教わる。明治三〇年東京彫工会審査員、翌年日本美術院正会員となる。三三年にはパリ万博出品選考の審査官となる。この関係で、パリへ留学、ロダン展を観る。ドイツへ転じ、ベルリン美術学校教授、ヘルテルに師事した。

明治三五年帰国、東京帝大文科・工科に願ひ美学・美術史・建築史などを聴講。以後三年間続ける。同年、第一回太平洋画会展に出品し、指導者の存在として、朝倉文夫、中原佛二郎らを輩出している。西洋の影響がそのままあからさまに表れる作風を避け、和洋の美術の融合による新しい彫刻を試みた三〇年代後半にかけて活躍が目立ち、三六年の第五回内国勸業博や四〇年東京勸業博の審査官、同年文展の審査会委員などを拝命している。ロダンについて、また彫刻の印象主義についての論文執筆をはじめ、木彫、塑造を自在にこなした。社会風俗を風刺的に、また歌舞伎・浄瑠璃などから取材して「浮世彫刻」という言葉を生み出すなど、題材は多彩であつて、官展彫塑の先導者であつた。昭和二年(一九二八)三月二二日、数え六〇歳で死去。

11 一致

木彫

明治四四年(一九一一)
D一九〇×W四五・〇×H二七・〇
台 D二二・五×W五二・〇×H三・〇

明治四〇年(一九〇七)の第五回文展に『鐵槌』(『休和尚』)とともに出品した一つで、評には「今年や豊年穂に穂を付けた。其たわ、に實つた稲を山と事に積んで、亭主が曳き出す、女房は子供を背負つて後から押して汗たらしくに坂を登る。小品であるが共同一致を現状したものである。』(『東京毎日新聞』)とあり、『美術新報』の合評では、「後から押して居る奴が命です」日本の生活の中で、あ、云ふ題材を取つたと云ふ事は非常に私は面白い事だと思ふ。良い傾向と思ふ」とある。仏師の家に生れ、軍隊在隊中に彫刻の才を認められ馬の彫刻家後藤貞行、それに小倉惣次郎に師事し、パリ万博の視察として渡欧、ベルリン美術学校で西洋の新古典主義を学び帰つたが、それにあきたらず、新しい方向を摸索し、浮世の風俗をとりあげるなど、さまざまな主題により、木彫、石膏、鑄造と多様な技法も試みている。本品が出品された第五回文展に先立ち、「日本彫刻に於ける印象主義」という論文を発表し、印象主義彫刻の大家ロダンを引きあいにし出して、日常のわかりやすい主題を選んだ場合には、作者の印象を大事にするため自由な形が

できる美点を挙げている。手慣れた木彫技術により、刀の跡を残して彫り上げたため、木の素地が素朴な温かさを伝えてくると同時に、その夫婦の流す汗が伝わってくるような作である。

23 鐘ノ歌

木彫

大正一三年(一九二四)
D二〇〇×W二七・〇×H四七・〇

台座前面に刻まれたドイツ語は「何故なら、厳固なるものが繊細なるものと、力強きものが柔軟なるものと対となるとき良き響きが生まれるのである」という意味。「鐘の歌」の主題はドイツ自然主義戯曲の完成者・ノーベル賞文学賞受賞作家ハウプトマンの『沈鐘伝説』に基づくもので、この小説は鑄物師ハインリヒが天上の妙なる世界を具現する作品の制作を願うあまり、魔界に住む森の姫から受ける靈感にひかれ、この世の日常や家庭を顧みず芸術への憧憬とこの世の現実の狭間で身を滅す、という物語だという。鑄物師が大鉄で坩堝を引き上げる様子を表している。

ドイツで学んだ彫刻技術と理論の実践を、身近の事象から取材しようとする作家の積極的な姿勢が見出せる。冒頭の言葉は、本品が貴族院議員総代徳川家達から、同院有志を代表して、昭和天皇の成婚を祝い献上されるといふ趣旨に沿うものとして選ばれた。

24 農夫置物

鑄造

大正一四年(一九二五)
D二〇〇×W三二・〇×H四五・〇
台 D二五・五×W三九・五×H五・五

新海がヨーロッパ留学から帰国し、明治四〇年(一九〇七)の第一回文展に審査委員としてただ一人出品した『ゆのみ』は西洋美術の古典的な人体像に影響を受けながら、伝統的な技法と、写実表現をもとに独自の情感を表現した傑作であつたが、以後は日常生活の風俗光景をありのまま写

し出す作品を作っている。本作は、こうした新海自ら「浮世彫刻」と名付けた一群の作品の一つである。妻は腰をかかめて長い雑草を鎌で刈り取り、夫は鋸で耕すのを少し手を休めて妻に声をかけた若い夫婦の農作業の一場面である。山形行幸時に、知事から献上された「横倉嘉山謹鑄」の刻銘がある。

天岡均一（あまおか・きんいち）

明治八年（一八七五）一月四日兵庫県有馬郡三田屋敷町六八番屋敷（現三田市家敷町）に生まれた。父源六は県参議を勤めたが、均一に家督を譲り再度戸主となるなど複雑な家庭環境であったとみられる。明治五年東京美術学校に第五回生として入学、卒業は明治三〇年九月。翌三一年、東京美術学校を追われた岡倉天心は在野の日本美術院を創立。日本画のほか彫刻工芸部門を設け、こちらには新海竹太郎と新納忠之介が正員、天岡均一、菅原大三郎、信谷友三の名が実技担当としてみえる。奈良東大寺の一隅に置いた美術院第二部は、古杜寺の仏像修理を主としており、関西を中心とした仕事から、和歌山県新宮での仏像修理の間、水野喜和と知り合い結婚、大阪上本町に住む。初期の美術院第二部での活動内容はほとんど知られていない。明治三六年の第五回国内勲業博覧会に《漆灰製豊公乗馬像》を出品、三等。三九年戦捷記念博覧会に《大尉全身石膏像》が一等賞を得た。同年天王寺真宝院町に移り、以後終生住むことになる。ここにアトリエと鑄物工場を建て、木彫から彫塑作品、それに釜・建水など茶道具や花入れなど工芸品を制作、大阪の彫刻、工芸界の指導者的立場にあった。天岡の名を高めたのは、大阪難波橋の二対のライオン像で、大正二年（一九一三）起工、大正四年四月竣工の御影石像である。大正三年天皇大阪城御駐蹕の際、陸海軍の《廢兵》を御覧に供し、大阪市が買上、翌四年十一月一〇日大正天皇即位礼に宮中へ献上の《国土生成神像》を制作。翌五年、《住吉神像》も皇室に献上された。大正九年から翌年まで欧州を巡歴。大正一三年八月四日次女夏子が亡くなり均一も同年十月肺気腫により発病三日十月十三日歿。五一歳。

12 廢兵置物

鑄造

大正三年（一九一四）

D三二・五×W三二・五×H四五・〇

天岡は明治三〇年代中頃には、日本美術院の国宝修理の仕事に携わっていたことが知られるが、どのような仏像を担当修理したかなど具体的にはわからない。大正三年（一九一四）の『美術新報』に、「中年の作家で再び顔を出した人に天岡均一氏と渡辺長男氏がある。天岡氏は大阪に在るに係らず、彫塑界の氣運に大なる交渉を以て『昔を語りつ』を文展に、国展に『秋の風』を出している。相当の建実味もあり表情も面白い」という評を得ている。一方、「昔を語りつつ」という表現は少しも出ていない。略世紀末の彫刻の如くたるみがある」と正反対の酷評を受けてもいる。しかし、ブランクの後に出品し始めた年で、この後たて続けに出品することになる。本品は、大正三年陸軍特別大演習に際し、大本営に出品されたもので、同年十一月に大阪市の買上げとなり、後、帝室に献上された。陸海軍の二人の負傷兵を表現し、時局を反映した作品である。

箱蓋墨書「鑄銅廢兵御置物」とある。

16 住吉神像

鑄造

大正八年（一九一九）

D二七・〇×W二七・〇×H六五・〇

住吉明神とは、神功皇后が朝鮮半島に出兵した説話によると、その先陣を切つて活躍したと言う荒ぶる神であった。紫式部の住吉信仰からすると、和歌が神の託宣の表現と考えられていたこともあり、『伊勢物語』一一七段には天皇と住吉神（女神）が歌のやりとりをする場面がある。荒ぶる神と文芸の神の両面を合せ持つのである。鶴岡八幡宮所蔵の南北朝時代とされる木彫住吉神像は、頭から、肩・上腕にかけて頭巾の様なものをかぶり、ゆつたりとした衣服は、細紐で胸を結ぶ。左手を胸前に出し丁字型の杖に身体を預けている。しかし、多くの他の絵画、図像では本品と同じく、

長い頸鬚をたくわえた好々爺の微笑をたたえた相を表わしており、和歌文芸の神とみるのがふさわしい。本像の靴には波濤をあらわして、海神であることも明示している。大正五年（一九一六）一月三日、昭和天皇の、成年式を奉祝して大阪市から献上された銀の鑄造作品である。

池田勇八（いけだ・ゆうはち）

香川県綾歌郡綾南町瀧宮に、明治十九年（一八八六）、八月二八日誕生。果樹・園芸も手がける農業経営の家に生まれ、幼少から工作が得意であった。

腕白のため鶏を生きながら首を締めて殺し、読経中の父に戒められて回心したという。明治三六年東京美術学校に入学。この頃は彫刻科も木彫科一本であったのが、塑像科ができて西洋の彫塑が本格的に教え始められた時期である。卒業式のあと、朝倉文夫から「動物作家」になることをすすめられ、卒業年の明治四〇年に文部省美術展覧会が開催され学生らに文部省が制作場所と出品機会を提供するという好待遇にかかわらず、モデル代が無いことを理由に出品せず、やはり朝倉に言われて、第三回文展に《馬》を出品している。以後、文展には毎回出品し、岩手県小岩井牧場にサラブレッドが新しく導入されたと聞いて通いつめ、日本のサラブレッド生産の神様と称された獣医・高橋勝四郎と知り合う。上野公園に通いつめたものの物足りなさを感じていた勇八が、少年時代に飼っていた馬を思い出し、サラブレッドの名馬を前にして、塑造の腕をふるったという。

牧場通いから御料馬、各宮の馬を制作する機会が少なくなかった。大正八年（一九一九）の第一回帝展には無鑑査出品、翌年から帝展審査員などを勤める。昭和十一年（一九三六）ベルリンオリピック芸術部審査員、前年には帝展の改組により、日名子実三らと第三部会を組織し、昭和十六年退会まで審査員を勤めている。戦後、日展に復帰。昭和三十八年三月三十一日死去。七六歳。

18 小憩

鑄造

大正一二年(一九二二)

D 一四〇×W五五・五×H三〇〇

第4回帝展(大正一二年)に《須環》とともに馬と馬丁の組合せで無鑑査出品したものである。前回まで審査委員を勤めた山崎朝雲、米原雲海と一緒に抜け、新たに小倉右一郎、吉田三郎、齋藤素巖、長谷川栄作ら新任七名となつて、「古い木彫の棚上げムードが一層強まり、この彫刻部の名称を彫塑としたらどうかとささやかれた」という。時代は、イタリヤでムソリーニ政権が成立、独マルクが下落した頃であり、日本でも不景気を反映し、帝展の入場者が五万五千人減、売約も昨年五九点から二九点に落ちたということであつた。池田個人は、妻を失い前年に再婚して生活の変化があつた。しかし、人と馬との一体となつた暖かい心の交流がほのぼのと感じられる作品を気取らずに一貫して作り続けている。

25 馬の群像

鑄銅

昭和三年(一九二八)

D 二九〇×W九六・〇×H三八・〇

もともと動物が好きの上、通いつめた上野動物園も人工的な飼育に不自然さを感じ、小岩井農場と三里塚御料牧場へ度々足を運ぶ。そのため、用命を受ける機会が多くなつて御料馬、各宮家の馬をも数多く手がけている。広大な牧場でいかに制約なく、自在に走り回る馬と、それを眺めて、制作三昧に浸ることができた頃を最も幸せな時期であつたと回顧しているが、その人生を感謝する池田晩年の言葉のとおり、慈愛に満ちたまなさを向けて制作された作品。昭和六次奉祝に献上された。

齋藤素巖(さいとう・そがん)

明治三二年(一八八九)一〇月一六日、東京新宿市ヶ谷富久町八二に生れる。知雄と名付けられる。父知三は大蔵省印刷局彫刻課工手であり、キヨソウネの退職により後任の彫刻師を勤めた。明治四五年東京美術学校西洋画科卒業。島根県杵築中学校教員を経て、大正二年(一九一三)英国留学、ロイヤル・アカデミー・スクールでビグラムに師事、彫塑を学ぶ。同五年欧州戦争激化により帰国。秋の文展に二点搬入し落選、翌六年の第一回文展に齋藤素巖の号により《秋》(レリーフ)を出品初入選。大正八年の第一回帝展に《朝暾》(レリーフ)《人》を無鑑査出品。大正一四年、「中央美術」一一号の帝展審査問題についての寄稿文中で反帝展の立場を明らかにし、翌一五年日名子実三と「構造社」を結成。彫刻専門の在野団体の最初となる。昭和五年(一九三〇)兜町株式取引所に《商・農・工・文》を各一一体設置。コンクリート彫刻の最初の試みである。昭和一八年構造社展が第一六回で終了、一九年解散するまで一時勇退した昭和七年を除いて、会の指導者として後進の教育にも尽力し、建築と彫刻の総合に苦心作を発表した。清水三重三の評では、「建築学的造詣は銅像置石の如き意匠に設計に実に完璧」と絶賛されている。戦後、二年の第一回日展の審査員をつとめ、《戦争・飢饉・甦生》を出品。二二年日本芸術院会員、二四年日展理事、二九年常任理事、昭和四九年二月二日死去。八四歳。

29 大楠公馬上奮戦の像

鑄造

昭和一〇年(一九三五)

D 一三・五×W三五・〇×H四〇・〇

昭和一〇年五月三日、神戸湊川公園で齋藤の銅像《大楠公像》が除幕された。神戸新聞社から、かつて素巖が構造社展に出品した《雄飛》をみて、その裸体人物が裸馬を御して天空を奔っているような雰囲気銅像を作りたい、と希望を伝えてきたのを受け、皇居前広場の光雲らによる楠公像に負けないものを、と引き受けたという。しかし、まづ有識故実に暗いので、美術学校一期生の故実研究家関保之助に教えを乞い、さらに芝居小道具の藤波興兵衛に小道具の実物について教わり、三分の一の原型を作る。実物は

一丈三尺(台座は一丈七尺)の高さになる。実物大の骨組をつくるにあたり寒中、粘土を凍らせないため夜通しストープをたき、関保之助には兜の鍔形のダメ押しをしてもらい、鑄造家には型を一〇個ほどに割つてくれるよう頼まれるなど苦心を重ねた結果出来上つた。構造社展第九回に《楠木正成像》を出品しており、それと同一の型から、鑄造したものであろう。もと、一尺九寸の大理石の台が、あつたらしく、その上に乗せて装飾してはじめて、見た目にも安定した高さが得られたと思われる。

関連略年表

年 (西暦)	本展関連事項	美術一般・社会
嘉永2 (1849)	後藤貞行 静岡県静岡市に生まれる。〔地名は現在の名称。以下同〕	
嘉永5 (1852)	高村光雲 (中島光蔵) 東京都台東区浅草北清島町に生まれる。	
元治元 (1864)	山田鬼斎 (鬼頭常吉) 福井県三国町に生まれる。	
慶応3 (1867)	山崎朝雲 (山崎春吉) 福岡県博多区に生まれる。	明治天皇践祚。
慶応4 (1868)	新海竹太郎 山形市に生まれる。	王政復古布告。神仏判然令公布。
明治元	荒川嶺雲 (菅井茂一郎) 松江市堅町に生まれる。	
明治4 (1871)		古器旧物保存方発令。
明治8 (1875)	天岡均一 兵庫県三田市に生まれる。	
明治9 (1876)	工部省工学寮付属工部美術学校彫刻科開設。	工部省工学寮付属工部美術学校設立。彫塑教師ラグーサ来日。
明治10 (1877)	光雲、師高村東雲の《白衣観音》を代作する。同作品は龍紋賞を受賞 (第1回内国勸業博覧会)。	第1回内国勸業博覧会開催 (東京上野)。天保7年刊の菊池容斎の『先賢故実』全10巻第1回内国勸業博覧会に出品。 西南戦争起こる。
明治11 (1878)	石川光明、旭玉山ら牙彫研究会を催す。後、勸工会、彫刻競技会へ。	
明治12 (1879)	横田秀一 東京に生まれる。	河瀬秀治、塩田直によって竜池会発足。
明治13 (1880)	岸光景、大森惟中、石川光明、旭玉山ら牙彫品評会を始める。	竹内久一、観古美術会で興福寺古仏像をみて牙彫から木彫へ転向。
明治14 (1881)		第2回内国勸業博覧会開催 (東京上野)。森川杜園「天燈鬼・龍燈鬼」出品。
明治15 (1882)	工部美術学校彫刻科廃止。	黒川春村原著『考古画譜』出版。 竹内久一、加納鉄哉と奈良研究旅行。
明治16 (1883)		工部美術学校廃止。
明治19 (1886)	第1回彫刻競技会開催。 山田鬼斎 岡倉天心を頼って上京。 池田勇八 香川県綾歌郡綾南町に生まれる。	
明治20 (1887)	職人的牙彫師、東京象牙彫刻業組合結成。東京美術学校設置。 光雲、石川光明ら東京彫工会会員、皇居宮殿の室内装飾を担当。 彫刻競技会を核として、牙彫、木彫家、評論家など東京彫工会をつくる。	龍池会、日本美術協会と改称。
明治21 (1888)	山田鬼斎、九鬼隆一らの京都・奈良古美術調査に同行。	宮内省に臨時全国宝物取調局を設置す。
明治22 (1889)	東京美術学校開校。 斎藤素巖 (知雄) 東京都新宿市ヶ谷に生まれる。 高村光雲《矮鶏置物》山田鬼斎《鬼神置物》 国粹主義的新聞『日本』紙上で歴史絵画、彫刻懸賞募集。	洋風美術振興のため明治美術会創立。 『風俗研究』『国華』『美術新報』創刊。
明治23 (1890)	山田鬼斎《護良親王乗馬像》竹内久一《神武天皇像》 (台座含高250cm) 出品入賞。後藤貞行《各種馬置物》 (第3回内国勸業博覧会)。 高村光雲、石川光明、帝室技芸員拜命。	第3回内国勸業博覧会開催 (東京・上野)。 岡倉天心、帝国博物館の標本購入費中より毎年2千円を使い彫刻絵画の名品傑作の模造着手を建議。
明治24 (1891)	高村光雲、山田鬼斎、石川光明、後藤貞行ら楠公像の制作を委嘱される。	東大寺執金剛神、月光菩薩など竹内久一が模造。
明治25 (1892)	西郷隆盛像制作を東京美術学校へ委嘱 (高村光雲、後藤貞行ら)。明治美術会、長沼守敬、彫塑教場を開設。	
明治26 (1893)	シカゴ万国博覧会に高村光雲《老猿》石川光明《観音菩薩倚像》竹内久一《伎芸天女像》山田鬼斎《平治物語》を出品。	大熊氏広《大村益次郎銅像》を靖国神社に建てる。西洋技術による大銅像の最初。
明治27 (1894)	大村西崖「彫塑論」京都美術協会雑誌に発表。	大婚25年祝賀、朝野、屏風を奉納。 日清戦争起こる。
明治28 (1895)	荒川嶺雲《義経高松ノ図額》	第4回内国勸業博覧会 (京都)。

関連略年表

年（西暦）	本展関連事項	美術一般・社会
明治30（1897）	東京美術学校生ら青年彫塑会結成。	古社寺保存法制定。
明治31（1898）	米原雲海、小倉惣次郎から教えられた比例コンパス利用による《ジェンナー像》を制作。 高村光雲らによる西郷隆盛像完成。	東京美術学校、岡倉天心校長非職となる。 岡倉天心、横山大観ら日本美術院創立。
明治32（1899）	東京美術学校彫刻科に塑造科新設。 この頃、高村光雲《文使》制作。	
明治33（1900）	パリ万国博覧会に光雲《山霊訶護》《盲人渡河》出品。 高村光雲らの《楠木正成像》宮城前に立つ。 山崎朝雲《幼女置物》	
明治34（1901）	山田鬼斎没。38歳。	明治美術会解散。太平洋画会結成。
明治35（1902）	三四会結成（山崎朝雲ら）。新海竹太郎、ドイツ留学から帰国。	第1回太平洋画会展。
明治36（1903）	後藤貞行没。55歳。	『美術新報』創刊。 第5回内国勸業博覧会（大阪）。
明治37（1904）		太平洋画会研究所彫塑教室できる。 日露戦争始まる。
明治39（1906）	日本美術院第二部（彫刻部）奈良へ移り、国宝修理を専一とする。 横田秀一《吹角》山崎朝雲《彫塑家トモデル置物》	日本美術院美術部茨城県五浦へ移る。 竹内久一、帝室技芸員になる。
明治40（1907）	岡倉天心の発意で、日本彫刻会創立される、山崎朝雲ら。 新海竹太郎《ゆあみ》（第1回文展）。	東京府勸業博覧会。 第1回文部省美術展覧会開催。
明治41（1908）		太平洋画会彫塑部設置。
明治43（1910）	山崎朝雲《擲禪杖》	『白樺』『美術新報』ロダン特集。
明治44（1911）	新海竹太郎《一致》	
大正3（1914）	天岡均一《廃兵置物》	再興日本美術院開院式。
大正4（1915）	高村光雲・山崎朝雲《萬歳楽置物》山崎朝雲《みなかみ》荒川嶺雲《野見宿禰像》	大正天皇即位大礼。
大正6（1917）	新海竹太郎、帝室技芸員となる。	
大正8（1919）	天岡均一《住吉神像》	帝国美術院設立。帝国美術院展覧会（帝展）。
大正9（1920）	高村光雲《鹿置物》	
大正11（1922）	池田勇八《小憩》高村光雲《猿置物》	
大正12（1923）	山崎朝雲《白馬節会置物》	
大正13（1924）	山崎朝雲《加茂競馬置物》高村光雲《松樹鷹置物》 新海竹太郎《鐘ノ歌》 天岡均一没。51歳。	昭和天皇御成婚。 東京彫工会解散、日本美術協会に合流。
大正14（1925）	新海竹太郎《農夫置物》	
昭和元（1926）	斎藤素巖ら構造社結成。	
昭和2（1927）	新海竹太郎没。60歳。	
昭和3（1928）	山崎朝雲《狗子と童》高村光雲《養蚕天女》山崎朝雲《萬歳楽置物》 池田勇八《馬の群像》	昭和天皇即位大礼。
昭和9（1934）	高村光雲没。83歳。山崎朝雲、帝室技芸員となる。	
昭和10（1935）	斎藤素巖《大楠公馬上奮戦の像》	
昭和16（1941）	荒川嶺雲没。74歳。	
昭和29（1954）	山崎朝雲没。87歳。	
昭和38（1963）	池田勇八没。76歳。	
昭和49（1974）	斎藤素巖没。84歳。	

出品目録

前期…七月六日(土)～八月四日(日)
後期…八月一日(土)～九月八日(日)

番号	作者名	作品名	制作年代	材質・技法	サイズ	展示期間	図版頁	備考
1	高村光雲	矮鶏置物	明治二十二年(一八八九)	木彫	雄 D二〇・〇×W二〇・〇×H三二・〇 雌 D一二・〇×W二二・〇×H二二・〇	前期	16	18 一對
2	山田鬼斎	鬼神置物	明治二十二年(一八八九)	木彫	D二〇・〇×W二〇・〇×H三二・〇	前期	9	
3	後藤貞行	各種馬置物 競走用栗毛 乗用葦毛 貨車用黒葦毛 乗車用鹿毛 農用鹿毛斑	明治二十三年(一八九〇)	木彫彩色	D二〇・〇×W六〇・〇×H六一・〇 D二〇・〇×W六〇・〇×H六五・〇 D二〇・〇×W六〇・〇×H六四・〇 D二〇・〇×W六〇・〇×H六三・〇 D二〇・〇×W六〇・〇×H六〇・〇	前期	10	11 一組
4	荒川嶺雲	義経高松ノ図額	明治二十八年(一八九五)	木彫	D一五二・〇×W七九・五	前期	13	14
5	高村光雲	文使	明治三十一～三十四年 (一八九八～一九〇二)	木彫	D二一・八×W二二・三×H五二・〇	前期	19	
6	高村光雲	山靈訶護	明治三十二年(一八九九)	木彫	D三三・〇×W四二・〇×H六七・二	前期	20	21
7	山崎朝雲	幼女置物	明治三十三年(一九〇〇)	鑄造	D一八・〇×W二七・〇×H六三・〇	全期	22	
8	横田秀一	吹角	明治三十九年(一九〇六)	鑄造	D三〇・〇×W四八・五×H六五・〇	全期	14	15
9	山崎朝雲	彫塑家トモデル置物	明治三十九年(一九〇六)	鑄造	D三五・〇×W三五・〇×H六六・〇	全期	23	
10	山崎朝雲	擲禅杖	明治四十三年(一九一〇)	木彫	D二三・〇×W四三・〇×H六一・〇	前期	24	25
11	新海竹太郎	一致	明治四十四年(一九一三)	木彫	D一九・〇×W四五・〇×H二七・〇	前期	42	
12	天岡均一	廢兵置物	大正三年(一九一四)	鑄造	D三三・八×W三一・五×H四五・〇	全期	45	

番号	作者名	作品名	制作年代	材質・技法	サイズ	展示期間	図版頁	備考
13	高村光雲 山崎朝雲	萬歳楽置物	大正四年 (一九一五)	鑄造	D 四八・〇×W 五〇・〇×H 六三・〇	全期	26 28	
14	山崎朝雲	みなかみ	大正四年 (一九一五)	木彫	D 二一・〇×W 二四・〇×H 八二・五	後期	30・31	
15	荒川嶺雲	野見宿禰像	大正四年 (一九一五)	木彫	D 二七・〇×W 二七・〇×H 六五・〇	後期	47	
16	天岡均一	住吉神像	大正八年 (一九一九)	鑄造	D 二七・〇×W 二七・〇×H 六五・〇	後期	46	
17	高村光雲	鹿置物	大正九年 (一九二〇)	木彫	D 三二・〇×W 四九・〇×H 五一・五	後期	17・18	
18	池田勇八	小憩	大正十一年 (一九二二)	鑄造	D 一四・〇×W 五一・五×H 三〇・〇	後期	53	
19	高村光雲	猿置物	大正十一年 (一九二二)	木彫	D 二八・〇×W 三九・〇×H 四〇・〇	後期	37 39	
20	山崎朝雲	白馬節会置物	大正十二年 (一九二三)	木彫	D 二七・〇×W 五五・〇×H 四一・〇	前期	29	
21	山崎朝雲	加茂競馬置物	大正十三年 (一九二四)	鑄造	D 四二・〇×W 七六・〇×H 五〇・〇	全期	32 34	
22	高村光雲	松樹鷹置物	大正十三年 (一九二四)	木彫	D 五三・〇×W 八二・〇×H 九五・五	後期	40・41	
23	新海竹太郎	鐘ノ歌	大正十三年 (一九二四)	木彫	D 二〇・〇×W 二七・〇×H 四七・〇	後期	43	
24	新海竹太郎	農夫置物	大正十四年 (一九二五)	鑄造	D 二〇・〇×W 三二・〇×H 四五・〇	後期	44	
25	池田勇八	馬の群像	昭和三年 (一九二八)	鑄造	D 二九・〇×W 九六・〇×H 三八・〇	後期	54	
26	山崎朝雲	狗子と童	昭和三年 (一九二八)	木彫彩色	D 一〇・三×W 一三・二×H 二五・五	後期	49	
27	高村光雲	養蚕天女	昭和三年 (一九二八)	木彫	D 九・四×W 一一・八×H 二五・〇	後期	48	
28	山崎朝雲	萬歳楽置物	昭和三年 (一九二八)	木彫彩色	D 四八・〇×W 六七・五×H 六〇・〇	後期	50・51	
29	斎藤素巖	大楠公馬上奮戦の像	昭和十年 (一九三五)	鑄造	D 一三・五×W 三五・〇×H 四〇・〇	後期	52	

近代日本彫刻の潮流——保守伝統派の栄光

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 12

編集 宮内庁三の丸尚蔵館
制作 株式会社 東京美術
翻訳 横溝廣子
発行 宮内庁
平成八年七月六日発行

© 1996, Museum of the Imperial Collections

- ・各展覧会図録中，作品名や作者，制作年などの表記は，図録発行当時のものです。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録の著作権はすべて宮内庁に属し，本ファイルを改変，再配布するなどの行為は有償・無償を問わずできません。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録（PDF ファイル）に掲載された文章や図版を利用する場合は，書籍と同様に¹出典を明記してください。また，図版を出版・放送・ウェブサイト・研究資料などに使用する場合は，宮内庁ホームページに記載している「三の丸尚蔵館収蔵作品等の写真使用について」のとおり手続きを行ってください。なお，図版を営利目的の販売品や広告，また個人的な目的等で使用することはできません。

近代日本彫刻の潮流 ― 保守伝統派の栄光

三の丸尚蔵館展覧会図録 No.12

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 財団法人 菊葉文化協会

平成八年七月六日発行

© 1996, Museum of the Imperial Collections

List of Exhibits

1.

Bantams.

Takamura Kōun, 1889
Carved wood

2.

Ogre god.

Yamada Kisai, 1889
Carved wood

3.

Various Horses.

Gotō Sadayuki, 1890
Color on carved wood

4.

Yoshitsune at Takamatsu.

Arakawa Reiun, 1895
Carved wood

5.

Messenger of important letters.

Takamura Kōun, 1898-1901
Carved wood

6.

Mountain witch.

Takamura Kōun, 1899
Carved wood

7.

Girl.

Yamazaki Chōun, 1900
Casted metal

8.

Soldier blowing horn.

Yokota Shūichi, 1906
Casted metal

9.

Sculptor and model.

Yamazaki Chōun, 1906
Casted metal

10.

Thrown cane.

Yamazaki Chōun, 1910
Carved wood

11.

Unison.

Shinkai Taketarō, 1911
Carved wood

12.

Defeated soldiers.

Amaoka Kin'ichi, 1914
Casted metal

13.

Manzai-raku dance.

Takamura Kōun and Yamazaki Chōun, 1915
Casted metal

14.

Water goddess.

Yamazaki Chōun, 1915
Carved wood

15.

Nomino Sukune.

Arakawa Reiun, 1915
Carved wood

16.

Sumiyoshi god.

Amaoka Kin'ichi, 1919
Casted metal

17.

Deer.

Takamura Kōun, 1920
Carved wood

18.

Rest.

Ikeda Yūhachi, 1922
Casted metal

19.

Monkey.

Takamura Kōun, 1922
Carved wood

20.

White Stallion Presented to the
Emperor at the Annual Festival.

Yamazaki Chōun, 1923
Carved wood

21.

Kamo horse race.

Yamazaki Chōun, 1924
Casted metal

22.

Pine tree and hawk.

Takamura Kōun, 1924
Carved wood

23.

Song of the Bell .

Shinkai Taketarō, 1924
Carved wood

24.

Farmers.

Shinkai Taketarō, 1925
Casted metal

25.

Horses.

Ikeda Yūhachi, 1928
Casted metal

26.

Child and Dog.

Yamazaki Chōun, 1928
Color on carved wood

27.

Sericulture goddess.

Takamura Kōun, 1928
Carved wood

28.

Manzai-raku dance.

Yamazaki Chōun, 1928
Color on carved wood

29.

Kusunoki Masashige fighting on
horseback.

Saito Sogan, 1935
Casted metal

ment exhibitions. Many of their motifs were Japanese gods, persons in historical myths, or Court and shrine events such as bugaku dances, along with animals and birds. Their formative characteristics were often quite similar to crafts and figurines, with exclusive bases attached, and often the term “okimono” (ornament) was included in the title. This shows that the boundaries of these formative divisions were quite vague, which symbolizes the unique Japanese spirit in which all borders are ambiguous. Other than this, there were a number of war motifs during the Sino-Japanese War and Russo-Japanese War reflecting the social conditions. However, since the modeling department was established in the Tokyo Art School in 1889, which taught western sculpture, Japan’s sculpture world gradually became dominated by western sculptures such as bronzes.

This exhibition attempts to introduce the art of 10 artists, mainly sculptors of the conservative traditional school including sculptors who exhibited in government exhibitions showing a blend of Japanese and western styles such as Ikeda Yuhachi, through 29 of our museum’s wooden and cast sculptures. They had not necessarily received just evaluation within modern Japanese art history. We hope you will rediscover the other charm of modern Japanese sculpture which is apt to be forgotten.

(Translated by Hiroko Yokomizo)

Foreword

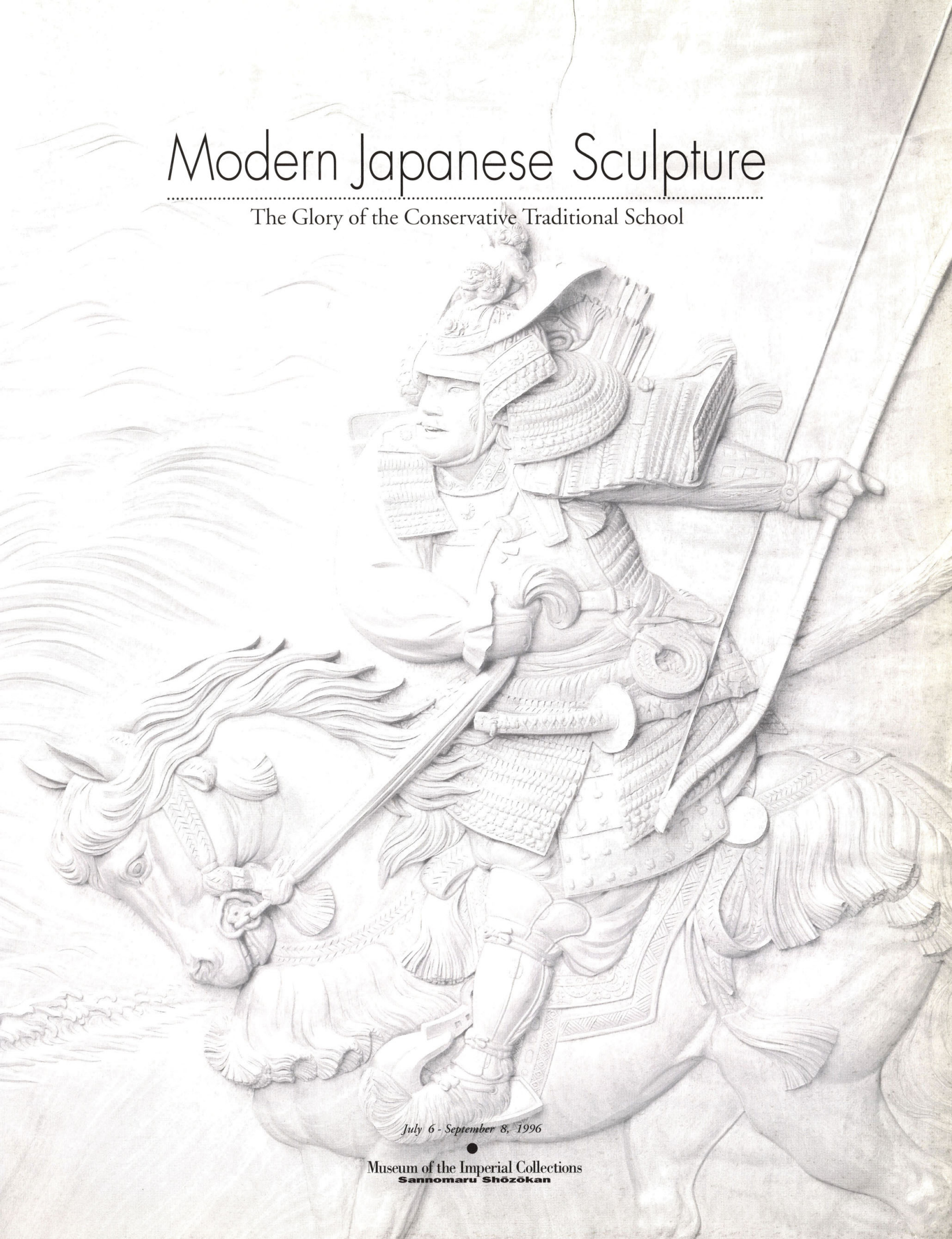
The Museum of Imperial Collections ‘Sannomaru Shōzōkan’ is holding its 12th exhibition called “Modern Japanese Sculpture – The Glory of the Conservative Traditional School”. Generally, well known modern Japanese sculptures are the bronze pieces of the Taisho Period and after, by Ogiwara Morie and Takamura Kotaro which were deeply influenced by modern western sculpture such as Rodin. However, it must not be forgotten that there was a trend differing from this western sculpture genealogy, using Japanese traditional techniques since the Edo period continued to the present day.

The traditional sculpture expressions in early Meiji period were based on two types of sculpture, namely the buddhist sculptures and the ivory sculptures represented by netsuke. The intricate ivory sculptures were especially favored by westerners throughout the Meiji Era, and a great amount were exported. At the same time, in the Kōbu Bijutsu Gakko (Art School attached to the Technical College) established in 1876, Vincenzo Ragusa, an Italian sculptor, the teacher of the Sculpture department until 1882, formed the basics of Japanese western sculpture.

However, in reaction towards the rapid westernization, a trend of nationalism occurred in which traditional Japanese art was revalued. The comeback of wooden buddhist sculpture technique was especially attempted by the buddhist sculptors who had declined since the anti-buddhist movement during the Meiji Restoration. Then, since 1889, a great trend of Japanese traditional sculpture expression mainly of wooden sculptures was formed started from the newly established Tokyo Art School Sculpture Department. The main sculptors of this conservative traditional school were Takamura Kōun, Yamada Kisai, and Kōun’s student Yamazaki Chōun. They created their work with realistic expression by traditional techniques from the Edo period, developing their artistic expressions exhibiting in the Nihon Bijutsu Kyokai, Tokyo Chokokai, and from 1907 when the Monbusho Bijutsu Tenrankai (Ministry of Education Art Exhibition) began, they exhibited mainly in the govern-

Modern Japanese Sculpture

The Glory of the Conservative Traditional School



July 6 - September 8, 1996

Museum of the Imperial Collections
Sannomaru Shōzōkan