

近代日本彫刻考(一) 『光雲懷古談』をめぐって

芝山 昌也

The Consideration on Modern Japanese Sculpture (1): Kōun Kaikodan

SHIBAYAMA Masaya

はじめに

「近代日本彫刻考」では、彫刻のつくり手が残した言説を手がかりにして、日本彫刻の黎明期に制作現場では何が起こっていたのかを検証する。まず本論の(一)では、高村光雲の著作『光雲懷古談』¹を読みながら彫刻を学んできた私たちに何が伝わって、何が伝わらなかったのかを考察する。

『光雲懷古談』について

明治初期、美術の制度化が進められるなかで、実質的に若い分野であった彫刻は輪郭を明らかにする必要があった。その輪郭はイタリアから輸入された西洋彫刻によって作られていくが、のちに日本の木彫が加わることによって複雑になっていく。近代日本彫刻の先駆者である高村光雲ですら、新しい彫刻についてはよく分からないと繰り返していた。その状況下で彫刻を美術制度のなかで確立するための努力は続けられた。しかし和洋混在という複雑さに加え、制作方法も多種多様という事もあり、彫刻の優れた語り手はなかなか現れなかった。分野の確立が急がれた時期には、つくり手が手の志

向を言語化するという困難を引き受けた。かれらは多種多様な造形が重なり合う時代の狭間で、他の造形分野との分類を試み、彫刻の定義を明らかにしようとした。

その代表格は高村光太郎である。詩人・文筆家として知られている光太郎であるが、本人は生涯にわたって彫刻家であると言いつつ、彫刻の純粋性を守るために文学をはけ口にしてきたとまで告白するから、その彫刻家の資質は相当なものである。² その資質と文才を持った光太郎は西洋彫刻という基準をたずさえて、彫刻の輪郭形成に大きな影響を与えた。その光太郎とは対照的だが、父親の光雲もまた雄弁な語り手であった。聴衆を前にした語りはもはや名人芸であったという。一九二九年(昭和四年)に発行された『光雲懷古談』は、その光雲の自伝的回顧録である。関連する展覧会や、作品集の刊行のたびに必ず参照されている。また、西洋彫刻輸入以前と以後がわかりやすく語られているこの著作に関しては、先行する研究も数多い。ある時期にまとめて語られた談話集という性格上、取り扱いが難しいとされるが、いまでも近代日本彫刻史の基本資料である。七二二頁からなるこの大著は「昔ばなし」と「想華篇」の二部構成となっている。前半の「昔ばなし」は、七〇歳の光雲が小説家の田村松魚と息子の光太郎を相手に語った聞き書きがもとになっ

ている。後半の「想華篇」は講演録や既に雑誌に掲載された談話がまとめられたものである。なお「昔ばなし」は、光雲の言葉を記録したいと思っていた光太郎と、松魚の思惑が一致してまとめられた。³ 出版に際してタイトルを毛筆で書いたのは光太郎であり、装丁を担当したのは三男の高村豊周⁴である。⁵

前半の「昔ばなし」は「光雲翁昔ばなし」として、一九二二(大正一二年)には『中央公論』に掲載されていた。⁶ 同誌で好評を博した人気シリーズの一角を「光雲翁昔ばなし」が占めていた。一九二七年(昭和二年)に出版された『漫談明治初年』⁷には、「光雲翁昔ばなし」の数編や、のちに「想華篇」に登場する光雲の話が多数掲載されている。この頃、光雲は幕末を知る人気の語り手として多くの誌面に登場しており、満を持して『光雲懷古談』は出版された。初版出版のわずかに二週間後には第四版が発行されている。出版の事情が現在とは異なるが、当時のベストセラーであったことは間違いない。ただ、瞬く間に版を重ねるほど彫刻や仏像に興味のある読者が多かったとも考えにくい。人気の理由は光雲の知名度に加えて、「昔ばなし」の内容が極めて痛快なサクセス・ストーリーになっているからである。後に詳しく触れるが、この本は戦後になって主なものだけでも三種類の復刻版が発行されている。最新の復刻版『幕末維新懷古談』のタイトルからも分かるように、自伝的回顧録の範囲を超えて、幕末の歴史読物として広く愛読されている。

光雲が体験した廃仏毀釈

前半の「昔ばなし」は近代日本彫刻の始まりを通観できるものとして編集されている。また、なにより江戸の庶民文化が随所に瑞々しく描写されており、おそらく芸術に関心のない読者でも飽きずに読むことができたと思われる。ただ、田村松魚が解説に付記したよ

うに「昔ばなし」には、つじつまの合わない箇所もあり、正確さを要する研究では注意が必要である。しかし、基本的には時系列を軸に編集されおり、近代彫刻導入とそれを目の当たりにした光雲の心情や時代の変遷は掴むことができる。

「昔ばなし」は光雲の出自から始まる。そして一二歳の少年が思わぬことから仏師・高村東雲に弟子入りし、修行の年月を重ねていく様子が時代の風景とともに語られる。修行時代の話には、当時の仏師がどのような順番で彫りを練習し、いかに木を扱う技術を習得したのが詳しく語られており、それ自体が当時の仏像制作の貴重な資料になっている。

光雲の修行時代には神仏判然令(神仏分離令)(一八六八年)が明治政府によって発令されたことをきっかけにして、廃仏毀釈が全国的に始まっていく。長いあいだ続いていた神仏混淆が国家の近代化政策によって変更された。日本の神仏混淆は神と仏が同じ建物に祀られているというような単純なものではなかった。日本の神々は、仏が人間を含むすべての生き物を救うために化身として現れたとする、本地垂迹の思想のうえに成り立っていた。どちらか片方を排除することなど簡単にはできなかったはずだが、至る所で寺院や仏像が破壊されていく。「昔ばなし」の「神仏混淆廃止改革されたはなし」、「本所五ツ目の羅漢寺のこと」、「蝶螺堂百観音の成行」には、廃仏毀釈の破壊行為が直接的に語られているわけではないが、その出来事を「涙が出るようなこと」であったと光雲が語るように、廃仏毀釈の影響下にある時代の悲哀を伝えている。

当時、東京都江東区大島付近にあった羅漢寺(現在は東京都目黒区下目黒)には築百年ほどの榮螺堂(三匠堂)があり、その中には各地の仏師が腕を競った百観音が納められていた。それらを自らの手本にするために、光雲は何度も通っていたと語っている。当時の羅漢寺は安政の大地震と翌年の高潮で壊滅的な被害を受けていた。そ

の被害と廃仏毀釈が重なり、栄螺堂の建屋は壊し屋に、百観音は下金屋に二束三文で売却されてしまうのである。下金屋は表面に使われている金を溶かして地金にする目的で買い取った。その事情を光雲が知って、急いで駆けつけ観音像が詰め込まれた俵袋のなかから五、六体の名品を救い出し、後に師匠がそれを買収する。ただ、それ以外の救えない観音像の眼には貴重な水晶が使われており、それが灰になるのはあまりにも惜しいということで、光雲は自ら槌を振るい仏像の眼球を割り出すのである。手本としてきた仏像を「情けない気持ち」になりながら破壊していく。そんな仏像受難の時代に、多くの仏師が伝統的な木彫仏ではなく、象牙彫などにその技術を移していく。そのうち、象牙でなければ彫刻にあらず、という状況になっていく。この明治初期の廃仏毀釈によって、鎌倉時代の隆盛から細々と続いていた江戸の仏師の多くは、そのままでは生活ができない状況に陥るのである。時代を確認しておくが、これはイタリヤから西洋彫刻や石膏像が輸入される直前の出来事である。

彫刻の写生と西洋彫刻の輸入

そのようなときに光雲は年季明けを迎えて独立する。翌年には神仏合同布教廃止となるが、仏師を取り巻く状況は悪化していく。そこで光雲は仏像以外にも木彫を活かす方法がないかを考える。やがて貿易品のような彫刻には伝統的な仏具からの脱却が必要だと考えるようになり、西洋の絵を見て、そのリアリズムを彫刻に取り入れることを考える。そこで手本としたのは輸入された摺り物、外字新聞の挿絵、広告類の石版画などである。仕事の合間に新しい彫刻を研究していた様子は「実物写生ということのはなし」に詳しい。光雲はその様子を「兎に角、私は此所へ着眼して一意専心に写生を研究しました。丁度、それが画家が実物を写生すると同じように刀や

鑿をもって実物を写生したのである。毛の上に毛の重なり合い、或は波打ち、揺れ動く状態等緩急抑揚のある所を熟視して熱心にやりました。」と語る。この研究は代表作とされる「老猿」などに結実している。

光雲が新しい彫刻を探求していた頃、本格的な像を造る技術がイタリヤから持ち込まれ、工部美術学校が開校した。当然、光雲は新しい学校で何が行われているのが気になって仕方なかった。しかし仏師の仕事を休んでまで、学校に通う訳にはいかなかった。やがてその校舎を外から眺めたとき、お堀へと垂れ流される白い水を見て、これが噂に聞く石膏というものかと西洋彫刻への憧れを膨らませていった。この出来事は『光雲懷古談』のなかで最も有名な「脂土や石膏に心を惹かれたはなし」で語られている。実際はこの学校の彫刻科の学生募集は振るわず、二次募集では授業料免除という特例措置が取られた。加えて数年しか開校されなかったこの学校で西洋彫刻を学んだ者は決して多くなかったのだが、受け止めるほうの日本の彫刻はほとんど空白になっていた。そのために彫刻の制度化が必要となったとき、見事なタイミングで登場した西洋彫刻が、その空白を埋めていったという構図になるのである。工部美術学校開校の一六年前、ワシントンで西洋式の頭像を目にした日本人は、刑罰場のさらし首がならんでいるようにしか見えなかったという。¹⁰そこまで馴染みのなかった西洋彫刻はわずか二〇年ほどで日本の彫刻の骨格となった。

この頃の節目を順に記していくと、光雲の修行の年季が明けて独立するのが一八七四年（明治七年）、神仏合同布教廃止で廃仏毀釈が一段落するのが一八七五年（明治八年）、西洋の石膏像や彫刻技法がイタリヤから輸入され、工部美術学校に彫刻科が設置されるのが一八七六年（明治九年）である。光雲が立体の写生を研究していたのは明治八、九年であるから完全に時期が一致する。¹¹その転換期に

西洋画のリアリズムを立体に導入しようとした態度は、本人が語るように時代の「新しい方の先登であった」とみて間違いはない。

伝統の橋

彫刻をめぐる状況が激しく変化するなか、光雲は木彫技術を厳格に守り続けた。流行りの象牙で彫刻をつくるような誘いがあっても光雲は揺るがなかった。のちに高村光太郎は「美術史上から見ると、明治初期の衰退期に彫刻の技術面における本質を、父の職人氣質が頑固に守り通して、どうやらその絶滅を防いだことになる。彫刻の技術上の本質については無意識のうちに父は伝統の橋となった。」¹²と記している。彫刻の技術面における本質とは「彫刻のこゝな」とか、木取りとか、肉合いとかが、つり合い」といった像を彫り出す際に必要な制作面での駆け引きのことである。この一文は光雲の功績を肯定的に伝えたものとしてとらえることができる。しかし光太郎はこの一文に続けて、殆どの光雲作品は職人的、仏師屋的、江戸的であり、彫刻的ではないと批判する。「伝統の橋」の一文が、それに続く批判の枕詞になっていることを考えれば、「伝統の橋」とは美しい響きだが、決して光雲の功績を心底称えたものではない。実際に、その橋が何処に架かっていたのかを検証する必要があることを、安達一樹は論文「神佛人像彫刻師一東齋光雲」¹³のなかで指摘している。安達は酒井忠康の「伝統の橋―高村光雲」¹⁴で語られた、光雲の技術と精神の継承があったからこそ、山崎朝雲、米原雲海、平櫛田中などの優れた彫刻家が輩出したのだ、という主張の本筋を認めながらも、少なくともこの三人の彫刻家には「彫刻の技術上の本質」が伝わっていないかたは述べる。安達は、三人が「塑造をもとに石膏原型を作って星取りの技術により木に移して彫刻」していたこと、山崎朝雲と平櫛田中に至っては直接的に指導を受けてい

ないことなどを例に挙げる。確かに「昔ばなし」の「其後の弟子の事」には「平櫛田中君は(中略)中年に私の門下となった。朝雲君等と同じく手を取って教えた人ではない。」と語られている。この安達の指摘は、江戸から続く仏像と新しい彫刻、木彫と塑造が絡み合っ、技術と精神の継承が一筋縄ではいなくなっていること改めて気付かせる。

工部美術学校は開校から六年で閉校となり、その六年後に東京美術学校が開校する。国粹主義のもとで設置されたこの学校の彫刻科には塑造ではなく木彫だけが設置された。新しい学校で木彫の教育が始まったことで光雲に大きな転機が訪れる。高村光雲を名乗って一五年目に東京美術学校からの辞令を受け、翌年には教授となるのである。「学校へ奉職した前後のはなし」には、どこにあるのかも知らない学校への誘いに戸惑う光雲を、岡倉天心が言葉巧みに説得していく様子が語られている。最終的にはアトリエを学校に移すつもりで奉職を引き受けた。まもなく楠木正成像や西郷隆盛像の制作を指揮することになるが、これらの銅像の原型が木彫でつくられたことはよく知られている。東京美術学校には木彫の教室しかなかった。木彫原型は既定路線ではあったが、結果的に光雲は頑なに守り続けた木彫の技術を銅像という西洋からきた彫刻に活かしていくことになる。真逆とも言える方法で三人の弟子は、塑造と星取り方という西洋の技術を用いて木彫を制作する。塑造原型を他の素材に置き換えていくこの方法では、「彫刻の技術上の本質」は継承されない。光雲が「我が木彫芸術の衰頽を挽回することにあつた」と弟子をとる目的について語ったように、熟練を要する木彫よりも、やり直しのきく塑造のほうが新技術として選ばれていた時代である。木彫原型を銅に置き換えていく方法は、「彫刻の技術上の本質」を絶やさずに、新しい時代の彫刻を実践していくためにも有効な方法であったといえる。

「昔ばなし」と高村光太郎

『光雲懷古談』の最も新しい復刻版が『幕末維新懷古談』である。その本の解説で酒井忠康は「脂土や石膏に心を惹かれたはなし」¹⁵には、仏師の技を簡単に捨ててたまるかという「反語的な意味あいを感じさせる面がある」と述べている。酒井は「息子の光太郎がいて、自分のはなしを聴いているという意識が、光雲のなかにまったくなかったとはいえない」と、光太郎の同席が話の内容に影響していることを推測している。そして、尖鋭な批評家の光太郎を前にして、「『西洋彫刻』にたいして憧憬の念をいだいたことがあった」と語っているのだから、「光雲の『懷古』もひととおりではない。」のだと述べる。¹⁶ たしかに、複雑な関係で有名な高村親子が同席していて、そのことが内容に影響しないはずはない。ただ仏師不遇の時代に西洋彫刻が「私の憧れの種となりました」という光雲の言葉は本音であろう。そこで、光太郎への反意が具体的にどこに現れているのか推測してみれば、それは「昔ばなし」に光太郎がほとんど登場しないということに他ならない。幼い頃から父のもとで彫刻を学んだ実子であることを光雲が語らないのは、やはり不自然である。

光太郎が留学から帰国したときに、光雲が銅像会社設立の誘いをする事で親子関係は決定的に歪んでいく。¹⁷ 光雲は日本で「ただ勉強がしたい」と帰ってきた光太郎に、いきなり会社経営を持ちかけたのである。頭を殴られた気になった光太郎は、その後、旧体制と対決するように辛辣な批評を繰り返していく。この背景には間違いなく父親の存在がある。ただし聞き書きが行われたころ、親子としての関係が悪かったのかといえは、実はそうでもない。光太郎が語るには、一九二四年に再び木彫を彫り始めたころから、父との関係は改善されつつあった。¹⁸ 「昔ばなし」の聞き書きはその四年後で光太郎は四五歳である。親子としてはそこまで気を遣う関係ではな

かったのかもしれない。西洋彫刻の紹介者であり実践者である光太郎と、すでに様々な役職について権威化していた光雲のあいだには、それぞれの立場を潰さないための配慮が働いていたと考えられる。その最善策が「昔ばなし」から光太郎の存在を消すことだったのかもしれない。

削除された「想華篇」

『光雲懷古談』の復刻版で最初に出版されたのが『木彫七〇年』（一九六七年）である。次に『高村光雲懷古談』（一九七〇年）¹⁹、最近では前述の『幕末維新懷古談』が復刻されている。他にも出版されているが、主要な復刻版はこの三冊である。これらに共通しているのは「昔ばなし」だけが掲載され、「想華篇」が削除された点である。原著の七二二頁のうち、二一六頁が現在でも削除されたままとなっている。それぞれのあとがきや解説に削除の理由は記されていない。しかし削除の理由はおおよそ想像がつく。「昔ばなし」だけの『木彫七〇年』でも四四〇頁をこえる長編であるから、出版物としては長すぎるという単純な理由が大きいと考えられる。また「想華篇」には光雲の講演録や、他の雑誌等に掲載された話が再掲されている。それらは内容順ではなく、発表された年代順に掲載されているので、それぞれの話には繋がりが薄いとも言える。『光雲懷古談』の田村松魚の後書きには「想華篇」の編集方針はおろか、「想華篇」については一切触れられていない。

『光雲懷古談』を発行した萬閣里書房は、昭和初期に数々の幕末史談関連の書籍を発行した出版社である。そのうちの一冊『江戸は過ぎる』（昭和四年、萬閣里書房）には、江戸時代の浅草と両国の語り手として光雲が登場する。また驚いたことに同本には、光雲による新落語「喜の字」も掲載されており、ここから日本近代彫刻の先

駆者の姿を読み取るとは難しい。むしろ幕末史談の雄弁な語り手の印象が強い。「想華篇」も同様に彫刻とは結びつきにくい話が数多く掲載されている。『木彫七〇年』のあとがきで高村豊周は「想華篇」削除の理由を記していない。ただ「昔ばなし」の「其後の弟子の事」を削除した理由を、読者に「何の興味も与えないだろうと思うので削除することにした。」と記している。また「想華篇」を削除したから『木彫七〇年』というタイトルに変更したことを明かしている。それらのことから、豊周が編集に大きく関わっていたことがわかる。少なくとも豊周は語り手よりも木彫家の功績を際立たせる偉人伝として、この復刻版を編集したと思われる。「想華篇」削除についても豊周の判断があったとしても不思議ではない。

「想華篇」で語られた建築の彫刻

田中修二は近著『近代日本彫刻史』(国書刊行会、二〇一八年)のなかで「想華篇」削除の理由を「いわゆる『近代日本彫刻史』の流れに沿って語られる「昔ばなし」に比べて、「想華篇」の内容がその流れにそぐわない点があると思われる」と推測している。そして、そこには「彫刻」と呼べるのかわからないような種々雑多な江戸時代の立体造形の世界が、豊かに展開されているのだ。」と述べる。²⁰西洋の彫刻を輸入するかたちで始まった日本の彫刻教育に、木彫が真つ先に加わったのは仏像が祈りの対象であったことと無縁ではない。彫刻は西洋から輸入されたものか、高尚なもの、つまり大衆的であつてはならなかった。大衆文化のなかで花開いていた「種々雑多な江戸時代の立体造形の世界」は「想華篇」と同じように日本の彫刻から削除されていったのである。

「想華篇」で語られた「種々雑多な江戸時代の立体造形」のなかで、繰り返し登場するのが建築の彫刻である。「左甚五郎とその彫

刻」「徳川期の殿堂彫刻」「小林如泥伝」では、神社仏閣の柱や鴨居を埋めつくした彫刻師の仕事に光雲の関心が向けられている。光太郎が論じたように「江戸時代は彫刻の衰微した時代と一般に考えられている」。²¹しかし鎌倉から続く仏師の技術は、活躍の場を建築の彫刻に移していたともいえる。「徳川期の殿堂彫刻」の「殿堂彫刻の全盛時代」で光雲は建築の彫刻が徳川時代に全盛を迎えていたと語っている。少なくとも光雲の眼には江戸時代にすべての木彫が衰退していったとは映っていない。建築彫刻の名品の多くは地方にあつて、それらをつくった名匠は地方にいたのである。例えば、左甚五郎の名品が紀州や松島に多くあるから、それらの研究をさらに進めべきであると光雲は語っている。神社仏閣に施された浮き彫りであるその名を轟かせた名匠・小林如泥は出雲で活躍していた。田中は『近代日本彫刻史』のなかで、江戸時代に多くの仏師が地方で活躍していたという地域性が美術史では語られてこなかったことを指摘する。さらに美術史が中央の視点だけで作られてきたから、江戸時代の彫刻は日本美術史に含まれてこなかったのではないかと述べる。²²建築の彫刻においても同じことが当てはまる。いま思えば、地方に荘厳な神社仏閣があり、そこに建築に彫刻を刻む名匠たちが活躍していたことは想像に難くない。

彫刻教育の始まりを担った東京美術学校の教授陣から見れば、仏像を原点とする全彫(まるぼり)が彫刻教育に組み込まれ、建築の彫刻を原点とする半肉、薄肉(浮き彫り)²³は組み込まれていないようにみえる。全彫と半肉や薄肉、これらをどう扱うかは度々検討されている。彫刻を学んだ大村西崖は「彫塑論」²⁴の最後に図を作成し区分を試みているが、全彫以外は絵画とも区別が難しいことをあらためて示した図になっている。徐々に全彫だけが純然たる彫刻というイメージが出来上がり、建築の彫刻が新しい彫刻に含まれなかったことで「江戸期が彫刻の衰退期」という説は一般的になった。

松本喜三郎の生人形

「想華篇」の冒頭を飾っているのが「名匠逸話―人形師松本喜三郎の話―」である。松本喜三郎は言わずと知れた肥後出身の天才生人形師である。江戸から明治にかけて、浅草や大阪で人気を博した見世物興行の代表格が生人形である。光雲は「名匠逸話」で喜三郎の技を終始絶賛する。また当時の興業の人気ぶり、興業の形態、制作方法、内部構造などを詳しく語っている。実際、修業時代に光雲は喜三郎に会っている。喜三郎は光雲の師匠・東雲を訪ね、これから制作する十一面観音の参考にしたいと東雲作品の貸出を相談している。結局、東雲の助言通りに羅漢寺の栄螺堂から十一面観音を借りることになるのだが、その顛末に立ち会っていた光雲は喜三郎の印象を「極く世事に疎い人」だと語っている。その人物描写もさることながら、残っている喜三郎作品がこれほどに少ない現状では、制作方法や用途に強い関心を寄せた光雲の実践的な分析は、生人形の繊細な表面や内部構造を詳しく知るのに欠かせない。

当時の一般的な人形というものは、半纏を着た職人が大勢集まっ
て、藁を巻いた竹や針金を曲げて籠のように組んで作る無造作な
ものが多かったという。それに対して、喜三郎の人形の髪や衣装
の作り込みは以下のような様子であった。「頭の毛の植え方は、羽
二重の裂へ髪を一本ずつ通して裏で止めて頭の地へしつくり貼
り付け、活きた人と同じように梳櫛を掛けてチャンと頭髪を結い上
げる。(中略)人形の衣裳という物は、仕立屋で拵えて被せるという
訳にいかぬ。余程変則なもので、(中略)異様な形の物は矢張り自分
で仕立てて被せる。」。また内部の構造についても「あの人の胴組は
提灯胴というもので、何処へ持って行くにも縮まるように出来て居
る。(中略)手や足の骨も伸縮自在であって一つの人形は小さい箱
に這入って仕舞う様に工夫した。」と運搬しやすい構造になってい

ることを語っている。

現存する喜三郎の生人形のなかで、この特徴をそのまま残してい
るのが、「谷汲観音像」(浄国寺、熊本市)「図一」である。「聖観世音
菩薩像」(来迎院、熊本市)とともに喜三郎の最高傑作のひとつであ
る。長期保存に適していないこの観音像は、一八九八年に直系の弟
子である江島栄次郎によって大修復が施されている。また近年では
二〇〇六年から二〇〇八年に修理が行われている。浄国寺は、この
平成の修理の記録を報告書にまとめた。²⁵ その報告書には修理の際
に撮られた写真や鑑定結果などが掲載されており、喜三郎研究の超
一級の資料である。そこには光雲が語ったように髪が一本一本
頭部に埋め込まれている様子や、髪に馬のたてがみを使ってい
たことを示す鑑定結果が掲載されている。喜三郎が材料にも一切の
妥協を許さなかったことがわかる。また報告書には内部の構造体の
写真も収められ、そこには、まさに伸び縮みする提灯のような構造
体が映っている。筆者が二〇一八年に浄国寺の中山住職から聞いた
ところによると、寸胴にみえる提灯構造であるが、これを布で覆え
ば、人体の構造的な特徴が布に浮き出てくるのだという。また観音
像の両足の裏には穴があり、通常はこの穴に心棒がささっている。



【図一】

修理の際、心棒を外して立ててみたところ、観音像は完全に自立したという。彫刻を制作するものであれば、軽量ではあるものの、上半身を真横にひねり全体が前方に大きく傾いた像が自立する難しさも完成された立像を達成していたのである。生人形以外にも、内部が空洞になっている中空構造の立体造形は江戸の大衆文化に根付いていた。この「中空構造による立体造形」は、西洋近代彫刻が持ち込んだ「心棒彫刻」とは構造的にも精神的にも対局にある。

松本喜三郎の評価をめぐって

喜三郎の生人形を絶賛していた光雲の見解と光太郎の見解は全く異なっていた。光太郎は「彫塑総論」の「立体感」²⁶で彫刻の本質は立体感にあり、それを形成する要素が「塊」にあると述べる。おそらく彫刻を学んだものならマッスやムーブマンという言葉を一度は聞いたことがあるはずである。光太郎によれば、「塊」を「量の方」から見たものがマッス、「塊」を「運動意識の方」から見たものがムーブマンという理解である。加えて、プラン(面)は「塊」を「傾向要約」から見たものであり、プロフィール(辺相)は「塊」を「周辺全相」で見たもの、彫刻の釣合もまた「塊」と「塊」の釣り合いである。立体感はこの「塊」によって構成されたものであって、この性質を真に理解していないと彫刻独自の美感を得ることが出来ない。それが彫刻であることの必須条件である。この光太郎の見解が単に西洋彫刻の翻訳であったとしても、日本の彫刻にとって初めての明快な条件付けであった。そして、この条件は日本の彫刻に深く浸透する。ここでの「塊」は、粘土や石、木など「なかみの詰まった塊」のことである。その意味では内部が空洞の「中空構造」を持つ生人形に「塊」はない。光太郎は「塊」について論じたあとに、生人形について「彫

刻的という立体感というのは遙かに違った性質のものであります。」と始める。そして、じつに「立体感」の文字数の約半分を生人形批判に費やす。生人形は「もともと製作動機が、活きて動く人間の外観的複写を作る処にあって、極めて皮相な外面的逼真がその目的であり、立体に基く美感とはまるで没交渉なためであります。それ故、其のあらわれた処は、真に迫れば迫るほど、似て非なる感、薄気味の悪い、無意味な感を人に与えます。」と手厳しい。つくり手になってから生人形に出会い、その高度な技術、完成度、表現力に感動した光雲に対して、光太郎は幼少時代に生人形に出会っている。なかでも喜三郎の傑作とされる「三十三所観音霊験記」のことは、大人になっても思い出すだけで鳥肌がたつと述べているから、生人形に対するトラウマも相当なものである。

光太郎が述べるように、喜三郎の生人形は活きて動くかのような人間像に迫ることを目指していた。優れた生人形は、動きそうではない。そして動かないことを認識した鑑賞者は、周囲まで静止しているかのような錯覚に陥る。その結果、生人形に囲まれた人間の方が孤立し、鑑賞者はある種の心理的混乱の世界へと導かれていく。幼少期にその恐怖に包まれた光太郎は、のちに明らかに動きそうではない抽象度の高い西洋彫刻に出会う。そして一気に西洋彫刻に傾倒していくかれは、動きそうな生人形を蔑視していく。光太郎の生人形蔑視について、熊本現代美術館の富澤治子は「理解の遠い存在であった、西欧から輸入された「彫刻」を、より正統なものとして日本に根付かせようとするための策略」²⁷ではなかったかと分析している。江戸時代には見世物文化以外にも、全国各地の祭礼・祭事で豊かな造形文化が花開いていた。いまでも熊本各地でみられる「つくりもん」などがそれである。これらは決められた条件の範囲で、地区ごとに腕を競い、一般の人々がその出来映えを見て優劣をつける。誰にでも分かりやすい造形だった。人々は生人形に対しても善

し悪しの評価を下すことが出来た。評判が悪ければ興業は数日で閉めなければならなかった。一方の新しい彫刻は、一般の人々には分かりにくい必要があった。新しい分野の確立とは新しい評価軸を築くことでもある。その評価軸は簡単に一般に共有されてはならず、専門家が分野のなかだけで使用するものでなければならなかった。この俗から引き離すという態度は、結果的に分野の集団化につながっていた。多くが仏師や人形師の出身であった黎明期の彫刻家は、光太郎の言葉をなぞるようにして西洋彫刻を受容し評価軸を共有しようとした。分かりやすい評価軸で誰もが優劣を判断できた人形のリアリズムは、彫刻からは遠ざけられた。美術館関係者の見世物蔑視、彫刻家の人形蔑視が根深かったのは、大衆から美術や彫刻を隔離していく過程で身に付いた態度が根底にあったからである。見世物興業の花形だった生人形は瞬く間に衰退していくが、その系統はマネキン制作に引き継がれていく。「彫塑総論」を分岐点として彫刻から遠ざけられた江戸の造形文化は、単に日本人の手先の器用さで花開いたのでは無い。仕事を楽しみ、腕を競いながらつくることを悦びとした日本的な職人気質があったからこそ花開いたのである。その熱量は、のちに映画の特撮技術やフィギュアなど彫刻以外の立体造形の世界に流れていくのである。

松本喜三郎研究について

薄気味の悪い大衆文化として扱われた松本喜三郎の存在はやがて忘れられていくことになる。そんな喜三郎を歴史からすくい上げたのは地元・熊本の新聞記者であった大木透²⁸である。大木は七歳(明治二十九年)のときに地元の熊本でみた「三十三所観音霊験記」を「衣装が素晴らしく華麗で、人形の容子がまるで人間そのままに感じられた」とはつきりと覚えている。これは喜三郎の死後五年目に地元

で行われたものである。その後もたびたび喜三郎の作品に接し、大木はこの感想を深めている。当時は誰もがその腕前には驚いていたものの、やはり喜三郎は「人形造りの職人であり、見世物の興行師でもある。当時の社会常識では職人は下層階級に属し、また芝居者を河原者とさげしむ余風のあった頃だから、したがって興業師も同段の賤業者」だと、希代の生人形師でさえ差別する風潮があったことを伝えている。

大木が四二歳のときに『光雲懷古談』は出版された。そこで大木は国家的な彫刻家が喜三郎を高く評価していることを知り、自身は喜三郎評に確信を持つことになる。それで喜三郎伝の研究が進むことを期待するが、やはり、前のような理由で進まない。それを空しく思った大木は自ら親族へのリサーチを開始し、昭和一〇年から喜三郎の一代記を「九州日日新聞」(現・熊本日日新聞)に二十五回にわたって掲載する。大木が喜三郎を直接知る人物から話を聞いたことで、その人物像や作品制作の経緯などの多くが明らかになった。連載がもとになった一冊分の原稿は、大木の死後に地元の有志によって書籍になった。それが『名匠 松本喜三郎』(一九六一年、昭文堂)である。光雲の「名匠逸話」から三二年後のことであった。わずかに二〇〇部限定で入手困難だったが、二〇〇四年に熊本市現代美術館から復刻版が出版されている。熊本の地元の地蔵祭でライバルの安本亀八と腕を競い合っていたことや、ネズミにかじられた「谷汲観音像」を弟子の江島栄次郎が修理したことなど、喜三郎関連の逸話の多くは大木がこの本で明らかにしたものである。

大木の『名匠 松本喜三郎』が書籍になってから、また三二年後に木下直之『美術という見世物』(一九九三年、平凡社)出版された。そこで下層階級だと蔑視されてきた見世物文化の豊かな「なかみ」についての重い扉が開かれた。その後、見世物、生人形関連の書籍の刊行が続き、二〇〇四年には熊本市現代美術館で「生人形と松本

喜三郎」展が開催されている。ここで海外の喜三郎作品も新たに発見され、多くの生人形に関する論文が展覧会カタログに掲載されるなど、喜三郎研究や生人形研究は新しい展開を見せている。それらの研究は、近代美術によって見えなくなっていた江戸の造形の関心ごとを、江戸の大衆文化から炙り出す役割を果たしている。

「洋犬の首」という立体スケッチ

最後に光雲初期の作品「洋犬の首」〔図二〕についてふれる。²⁹「洋犬の首」という小作品については光太郎、豊周、孫の高村規がそれぞれの誌面で語っており、光雲の家族にとって、とくに大切な作品であることがわかる。

光雲は奉公時代に東雲の遣いで横浜を訪れた。そこで初めて見た西洋犬の頭部の形に感動する。その感動をどこかに留めておきたいと思つて、急いで帰って夜中に鑿を振るい即興的に洋犬の頭部を木に刻んだ。この行動からは光雲が日常的に新しい造形を渴望していたことが分かる。新しい時代に直面した感動を自作品に刻むという視点は、近代彫刻の基本的な態度である。また粗彫りで留めざるを得なかったこの木彫からは、対象の特徴を最低限の手数で木に刻む技術が突出して高かったことがよくわかる。もし洋犬が身近にいたら、この「洋犬の首」には細かい犬の毛が彫刻刀で彫り込まれていたであろうし、そうなっていれば動物を刻んだ一連の木彫作品のひとつとなつて、初期の代表作となることは無かつたであろう。光太郎は光雲作品を辛辣に批判するが「洋犬の首」と奉公時代の数点については「父との関係」のなかで「青年の純粹な、真剣な意気込みが感じられ、また自然の美にめざました者の驚きとその美へのひたむきな肉迫が見てとれる」として評価する。光雲の死後、光太郎は「洋犬の首」を自身のアトリエに大切に飾っていた。

「洋犬の首」はいわば立体スケッチである。光雲は立体スケッチを晩年まで日常的に行っていたという。一二歳の頃から仏像制作に没頭していった光雲は、対象を紙に描きとるといった技術を持ち合わせていなかったという。光雲が紙に描いたスケッチも少しは残っている。しかし、それらは輪郭線や動物の毛の流れなどを記録したもので、いま私たちが彫刻をつくるときに描くスケッチとは少し違っている。私たちが知っているのは工部美術学校開校と共に導入されたものだ。日本で彫刻を学んだ者は、光太郎のいう「塊」をスケッチに描く技術をおそらく身につけている。もし、その技術が光雲にあつたら深夜に鑿をふるつただろうか。記憶をもとにして手が形を志向するという彫刻の原初的な本質が、「洋犬の首」に宿っていることを光太郎は気付いていた。であるから、光太郎は「鯨」をはじめとする粗彫り仕上げの木彫を制作した。あきらかにそれらは「洋犬の首」を目指していた。しかし、立体スケッチと粗彫り仕上げの小作品は、同じようにみえて、まったく別のものである。光雲の鑿は木をえぐり取るように的確に激しく動いている。光太郎のそれは、仕上げを念頭において狙いを定めて的確に動いている。どちらが優れているという問題ではないが、体に染みついた光雲の木彫技術はここに結実している。

『光雲懷古談』のなかで語られた光雲の試行錯誤は、仏師の技術で近代を生き抜こうとしたものだった。近代日本彫刻はその和洋混在の積極的態度や江戸



〔図二〕

の大衆文化を取り込まなかった。分野の確立を急いだ彫刻は高岡であることを保つために、様々な造形を削除していった。彫刻の近代がふたたび問い直されている現在、私たちは忘れられた立体スケッチのような試行錯誤や、見ようとしてこなかった耐久性のない江戸の造形物から、日本の彫刻制作論について改めて考える必要がある。

註

- 1 高村光雲『光雲懷古談』（萬里閣書房、一九二九年）。本論中の引用については、旧字体は新字体に、旧仮名遣いは新仮名遣いに変更、振り仮名は削除してある。
- 2 高村光太郎『緑色の太陽』（岩波書店、一九八二年）九頁。「自伝」を参照。
- 3 高村光雲『木彫七〇年』（中央公論美術出版、一九六七年）四三二頁。「あとがき」を参照。
- 4 高村豊周（一八九〇～一九七二）高村光雲の三男。鍍金家。『木彫七〇年』四三三頁。「あとがき」を参照。
- 5 『木彫七〇年』四三三頁。「あとがき」を参照。
- 6 『木彫七〇年』四三二頁。「あとがき」を参照。
- 7 同好史談会『漫談明治初年』（春陽堂、一九二七年）。
- 8 高村光雲『幕末維新懷古談』（岩波書店、一九九五年）。
- 9 『光雲懷古談』一九四頁～一九七頁。「象牙全盛時代のはなし」には、木彫家が次々と象牙彫に転身する様子が語られている。「僅か三年位の間に、流行といふものは恐ろしいもので（もつとも、これは外国貿易品で、歐米人の嗜好が基ではあるが）彫刻の世界は象牙で真っ白になつてしまひました。（中略）其頃は、彫刻と云えば象牙彫のことのやうに思はれ、木の代りに象牙が獨り全盛を極め、明治一四年の博覧会の時などは、彫刻は全部象牙で、「象牙にあらざれば彫刻に非らず。」という勢であつた。」
- 10 木下直之『美術という見世物』（平凡社、一九九三年）二二頁～二三頁。「白石の仏像めきたるもの」を参照。
- 11 本論の時系列の確認は、田中修二『近代日本彫刻史』（国書刊行会、二〇一八年）の年表を参照している。
- 12 『緑色の太陽』一七頁。「父との関係」を参照。
- 13 カタログ『高村光雲とその時代展』（二〇〇二年）一三〇頁～一三三頁。
- 14 高村規『木彫 高村光雲』（一九九九年、中教出版株式会社）一〇頁～一五頁。
- 15 『光雲懷古談』の目次には「脂土や石膏に心を惹かれた話」とあり、『幕末維新懷古談』では「脂土や石膏に心を惹かれたはなし」とあり、標記が一致しない。
- 16 『幕末維新懷古談』四五八頁。「解説」を参照。

- 17 『緑色の太陽』四十頁～四二頁。「父との関係」を参照。
- 18 『緑色の太陽』五三頁。「父との関係」を参照。
- 19 高村光雲『高村光雲懷古談』（新人物往来社、一九七〇年）。
- 20 『近代日本彫刻史』八一頁～八四頁。「コラム①『光雲懷古談』に見る江戸の彫刻」を参照。
- 21 高村光太郎『高村光太郎全集第五卷』（筑摩書房、一九五七年）三五頁～三〇四頁。「江戸の彫刻」を参照。
- 22 『近代日本彫刻史』二八頁～二九頁。「江戸時代の彫刻とは」を参照。
- 23 大村西崖『彫塑論』の表ではレリーフ上の彫刻を半肉、薄肉としている。
- 24 大村西崖『彫塑論』『京都美術協会雑誌』二九号（一九九四年九月）。
- 25 『活人形師松本喜三郎作 浄国寺活人形谷汲観音像修理報告書』（曹洞宗浄国寺、浦仏刻所、米田印刷、二〇〇八年三月三十一日）。
- 26 『彫塑総論』の初出は大正一四年七月発行の『アルス大美術講座』第三卷、八月二九日発行の第四卷。それぞれの巻の彫塑科のはじめに掲載された。高村光太郎『高村光太郎全集第四卷』（筑摩書房、一九五七年）三〇一頁から三〇四頁。本論中の引用については、旧字体は新字体に、旧仮名遣いは新仮名遣いに変更してある。
- 27 カタログ『生人形と松本喜三郎』（生人形と松本喜三郎）展実行委員会、二〇〇四年）一一九頁。「日本の生人形総論」を参照。
- 28 大木透（一八八七～一九五九）佐賀市出身。大正二年九州日日新聞（現・熊本日日新聞）記者となり、昭和二四年に熊本日日新聞を退社。大木透については『名匠 松本喜三郎』（二〇〇四年、CAMK PRESS）を参照。
- 29 『洋犬の首』の制作年についてカタログ『高村光雲とその時代展』（二〇〇二）には一八七七年制作とある。これは高村規（たかむらただし）が『木彫 高村光雲』で制作年を「廿五歳の頃と推測する」と述べたことによるものだろう。しかし豊周は『木彫七〇年』のあとがきのなかで「修行中のこと」と述べている。ならば一八七四年以前に制作されていることになり制作年は一致していない。

- 図一 松本喜三郎作「谷汲観音像」熊本市浄国寺所蔵、筆者撮影。
- 図二 高村光雲「洋犬の首」個人蔵、高村規「木彫 高村光雲」より転載。

参考文献

高村光雲『光雲懷古談』(萬里閣書房、一九二九年)、高村光太郎『緑色の太陽』(岩波書店、一九八二年)、高村光雲『木彫七〇年』(中央公論美術出版、一九六七年)、同好史談会『漫談明治初年』(春陽堂、一九二七年)、高村光雲『幕末維新懷古談』(岩波書店、一九九五年)、田中修二『近代日本彫刻史』(国書刊行会、二〇一八年)、木下直之『美術という見世物』(平凡社、一九九三年)、高村規『木彫 高村光雲』(一九九九年、中教出版株式会社)、高村光雲『高村光雲懷古談』(新人物往来社、一九七〇年)、高村光太郎『高村光太郎全集第五卷』(筑摩書房、一九五七年)、『活人形師松本喜三郎作 浄国寺活人形谷汲観音像修理報告書』(曹洞宗浄国寺、浦仏刻所、米田印刷、二〇〇八年)、高村光太郎『高村光太郎全集第四卷』(筑摩書房、一九五七年)、カタログ『生人形と松本喜三郎』(二〇〇四年)、大木透『名匠 松本喜三郎』(CAMK PRESS 熊本市現代美術館、二〇〇四年)、『美術批評家著作選集 第一三巻 近代日本彫刻と批評』(ゆまに書房、二〇一一年)、池上香苗『光雲懷古談』の世界』(建帛社、一九九七年)、田中修二『近代日本最初の彫刻家』(吉川弘文館、一九九四年)、中村傳三郎『明治の彫塑』(文彩社、一九九一年)、川添裕『江戸の見世物』(岩波書店、二〇〇〇年)、木下直之『股間若衆』(新潮社、二〇一二年)。

(しばやま・まさや 彫刻専攻)

(二〇一八年一月七日 受理)