View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by CORE

provided by Kansai University Repository

関西大学学術リポジトリ
Kansai University Institutional Repository

彫刻家、中谷翫古 ： 平櫛田中との関係をめぐって

その他のタイトル	Sculptor Nakatani Ganko and His Relationship with Hirakushi Denchu
著者	石川 哲子
雑誌名	東アジア文化交渉研究 = Journal of East Asian cultural interaction studies
巻	13
ページ	137-151
発行年	2020-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10112/00019996

彫刻家、中谷翫古

――平櫛田中との関係をめぐって

石　川　哲　子

Sculptor Nakatani Ganko and His Relationship with Hirakushi Denchu

ISHIKAWA Tetsuko

After the Meiji Restoration, and the introduction of modeling techniques from Europe, traditional wooden sculpture transformed greatly in Japan. While most sculptors moved to modeling, and the end of the Meiji Period and the introduction of the sculptures of Auguste Rodin, this trend intensified, and wooden sculptors fell into decline. Nevertheless, there were still many sculptors who concentrated on wood sculptures, though not as many as before, with a few exceptions.

This paper looks at Nakatani Ganko (1868-1937), an active sculptor, who considered sculpture not as ornaments for display but as a work of fine art from as early as the Meiji to Taisho periods. This was a transition period when ornaments began to be valued as fine art. Nakatani came from the countryside to Tokyo, where he was appreciated, yet today few of his works seem to be extant and there is still little known about his life and activities. He is an artist who has been neglected.

This paper focuses on the activities and works of representative artist of the time, Hirakushi Denchu, and his early profound interaction with Nakatani to bring into relief the actual image and characteristics of Nakatani's works as one aspect of the history of early modern sculpture in Japan.

Keyword: Nakatani Ganko, Nakatani Seiko (Shoko), early modern Japanese sculpture, early modern Japanese wood sculpture, Hirakushi Denchu

キーワード：中谷翫古、中谷省古、日本近代彫刻、日本近代木彫、平櫛田中

はじめに

明治期に入り、日本が近代国家の形成に向け、大きく転換するなかで、美術界も大きく変化した。彫刻の分野も例外ではなく、それまで木彫や神像、あるいは棚や床の間の「置物」として制作されていた立体造形が、博覧会などを通じて、広く公衆に鑑賞される芸術作品として捉えられるようになっていく。さらに、1876（明治９）年工部美術学校の彫刻科の創設にともない、イタリアからヴィンチェンツォ・

ラグーザが招聘され、西洋の彫刻の技法や美術思想が伝えられると、伝統的な木彫や当時人気を誇った牙彫を中心とした彫刻界は大きく変化し、多くの作家が塑造の制作へと移っていった。

その後、一時は、明治政府が推し進めた欧化政策の反動として高まった国粋主義的な風潮を背景として、伝統的な技法による木彫の機運が再び強まったが、こうした揺り戻しも、明治末にオーギュスト・ロダンが日本へ紹介されると、当時の知識人や若い彫刻家たちは大きな影響を受け、大正期にかけて、塑造による洋風彫刻が隆盛を極めた。

そうして大部分の作家が、伝統的な木彫や牙彫から塑造へと制作を移行し、塑造が隆盛する一方で、木彫は何度も危機的な状況を迎えた。しかし、高村光雲、米原雲海、山崎朝雲、平櫛田中ら、今日では日本の近代彫刻を代表するような作家が変わらず木彫を中心とし続けたことは注目に値する。

こうした苦しい状況にありながら、なおも木彫界を牽引してきた彼らの顕彰が、近年改めて進むが、これら中央で活動した作家の陰で、多数の木彫家の存在が近代彫刻史から取りこぼされてきたことが指摘されるようにもなってきた。地方に目を転じれば、木という素材が日本人にとって最も身近な彫刻材であるだけに、置物や根付をはじめ、各地に建てられた寺社や木彫建築の数だけでみても、手掛けた相応の彫刻家の存在も容易に推測できる。そして、こうした作家や職人に目を向けると、中央で評価を得た後、地方に活動の場を移す、あるいは中央との繋がりを保ちながら地方で制作を行ったものが多い。しかし、多くは、功績の如何に関わらず、中央との接点が薄れるにつれ、徐々に名を忘れられ、注文を得られないというようなことに繋がっていった。

ここで取り上げる中谷翫古（なかたにがんこ、1868・明治元年-1937・昭和12年）も、彫刻分野のこうした転換期を乗り越え、江戸期以来の「彫り物」と新しく生まれた「彫刻」という概念の狭間で揺れ動きながら、「彫刻」を志向した作家の一人といえよう。広島で生まれた翫古は、大阪に出た後、上京し、内国勧業博覧会や日本美術協会、東京彫工会で出品を重ねるなど作家として一定の評価を得たにもかかわらず、人物像や活動の詳細について、あまりにも不明な点が多く、通史より、取りこぼされてきた彫刻家の一人だといえる。

木彫彩色による女性風俗像を得意とした翫古の彫刻の師でもある父親、中谷省古（なかたにせいこあるいはしょうこ、1837・天保８年-1912・明治45年、本名豊吉）が、平櫛田中（1872・明治５年-1979・昭和54年）の最初の師でもあることから、翫古と平櫛は省古を介して兄弟弟子にあたるため、近年、省古とともに名を挙げられることもでてきたが、未だ限定的である。そして、翫古についての調査からは、没後、時間を経るに従って忘れられていくような状況が次第に浮かび上がるとともに、こうしたことは決して珍しいことではないのだということを認識させられる。

本稿では、残された作品や資料が少なく、漠たるイメージを抱くのも難しい翫古にあって、恐らく特に初期に交流の深かった平櫛田中を中心に周辺の作品や動向を考察することにより、翫古の実像や作品の特質を僅かなりとも多く浮かび上がらせ、翫古の再評価へと繋げるとともに、日本の近代彫刻史に新たな視点を投げかけてみたい。

一　中谷省古

明治から昭和期にかけて、木彫を中心に関西と中央で活動した中谷翫古について着目する前に、翫古の制作に多大な影響を与えた、翫古の父親であり、彫刻の最初の師である中谷省古の存在について、考慮しておきたい。省古は、明治期に関西で名をあげ、中央で作家として活動の場を広げた人物であり、そうした活動の幅が翫古に多くの示唆を与えたことが次第に浮かび上がってくるからである。中谷省古は、もとは大阪の人形師として伝えられ、平櫛田中の最初の師にあたることから、近年、徐々に名前が挙げられるようになってきたが、その実像については依然不明な点が多い。しかし、その動向を追うと、彫刻だけにとどまらない広範な活動がみえてくる。そして、翫古の次女がまとめた作品集や、その他関連資料からは、翫古は父親に木彫を教わっただけではなく、後には共作するなど、長く近しい関係を保ったことが読みとれ、そうした父親を傍らに見て育った翫古にとって、省古は単に彫刻の師というだけでない大きな存在であったということが窺える。

広島に生まれた省古は、はじめ面打師に彫刻を学んだ後、広島藩に細工人として仕え、明治維新後に大阪に移った。造幣局に勤めた後、一旦広島へ戻り、再度大阪へ出た後、千日前の興行用の生人形をはじめ、紙製の灯籠や石膏の標本、蝋細工や、蒔絵の改良など、多岐にわたる制作を行ったと伝えられる。特に、千日前や名古屋で何度か行った生人形興行ではプロデューサーとして手腕を発揮するとともに、生人形の制作面でも高い評判を得た[1)]。

省古の作品については、これまで現存が確認されることはなかったが、2016（平成28）年大阪歴史博物館で開催された「近代大阪の職人展」でようやく木彫の小作品《奥田ふみ像》（図１）の発見が報告、公開されるとともに、その動向ついても一部明らかにされた[2)]。 現在、省古作品として確認される唯一のこの《奥田ふみ像》には、山崎春吉（朝雲）が手掛けた、対となるほぼ同サイズの《奥田弁次郎像》（図２）が存在する。モデルとなった奥田夫妻は、明治初め、当時一帯が墓地であった千日前に茶店を開店させたことに始まり、後にこの地域を繁華街へと発展させたことで知られる。茶店に次いで、彼らが開いた小屋で始めた見世物興業が呼び水となり、その後の千日前の発展へと繋がったという。時に、弁次郎は省古と興行を共にしたことから、省古の生人形がそこで用いられたことも推測されるが、現存しない。ただ、この奥田夫妻像はともに小品ではあるが、朝雲の手掛けた《奥田弁次郎像》は容貌を写実的に表すことを目標としているのに対して、省古の《奥田ふみ像》は全体を大きく捉え、ざっくりとした彫りで示されるなど、肖像彫刻への両者の興味が対比されるのが興味深い。

さらに目を引くのは、省古が彫師あるいは見世物興業も手掛けた人形師としてだけではなく、医学界との繋がりをみせた点である。省古は、恐らく生人形の制作のために、1877（明治10）年大阪医学校（現在の大阪大学医学部）の医師とともに人体解剖を行った後、1886（明治19）年に同校の解剖医に人体模型制作のために石膏や蝋、粘土による塑像法を伝授した。そして、その後自らも精巧な人体模型の制作に取り組み、1900（明治33）年には同校の解剖医の指導により制作した蝋製人体模型は千日前で披露さ

1）「明治木彫の畸人 中谷省古」『サウンド』１巻２号、サウンド社、1932年

2）『近代大阪職人図鑑―ものづくりものがたり―』、大阪歴史博物館、青幻舎、2016年 参照

れ、大きな反響を呼んだのである[3)]。

そして、こうした広範にわたる成功をおさめながらも、1881（明治14）年第２回内国勧業博覧会への木彫彩色作品４点の出品をはじめ、後半生は日本美術協会、東京彫工会への出品を重ね、1893（明治26）年に日本美術協会大阪支会が設立されると、第一回展彫刻部の審査員に就任するなど、ファインアートとしての作品制作に注力するとともに、幅広い人脈を背景に、大阪だけではなく、東京においても作家としての一定の評価を受けていたことに注目しておきたい。そして、何より省古がこうした幅広い活動を見せただけに、翫古の進む道の選択肢も複数あったと考えられるが、あえて翫古が彫刻の道を選んだことに留意しておきたい。

二　中谷翫古

翫古は、1868（明治元）年、広島県江波村（現在の広島市中区江波）に生まれた。1873（明治６）年に大阪に出た後、1884（明治17）年、月岡芳年門下であり浮世絵や洋画などを手掛けた鈴木雷斉（年基）に洋画を学ぶとともに、父、省古に木彫を学んだ。1886（明治19）年には、正倉院に関わりがあり奈良博覧会会長もつとめた、奈良町の有力者鳥居武平の下で仏像の研究に励み、1890（明治23）年には、第三回内国勧業博覧会に奈良東大寺三月堂の不動明王像の模刻を出品した。翌1891（明治24）年には、日本美術協会展で《木彫粉彩大磯虎女像》を出品し、褒状一等を受賞、翌年、同展に《紫式部》を出品し、褒状二等を受賞、第７回東京彫工会展には《木彫班女前置物》を出品し、褒状一等を受賞するなど木彫家としてスタートを切ることとなる。この頃、父省古は、内国勧業博覧会や日本美術協会展、東京彫工会展で出品を重ねるとともに、各地で生人形の興業を成功させるなど、既に一木彫家としての枠に収まらない幅広い活動をみせており、さらに1892（明治25）年には、父子合作で大阪の観光名所であった眺望閣で「大江山実景」の生人形を展示した。このように、翫古は多岐にわたる活動を展開する父の傍らにいたことにより、制作に関わるいくつかの職業を身近にした上で、それらのなかからあえて厳しい美術作家としての道を選択したことには、この時代に新たに生じた芸術という価値に、翫古が既に上京する以前に反応していたことが窺える。

1893（明治26）年、翫古が上京し、弟子入りをしたのは、奈良、京都で古仏の修復や模刻に熱心に取り組むなど、日本古来の伝統を重んじ、明治中期の木彫復古運動に尽くしたことで知られる竹内久一であった。これには、父、省古の仲介があったのではないだろうか。1932（昭和７）年に発行された『サウンド』誌によれば、省古が奈良で古美術を研究していた1886（明治19）年頃、後に翫古が奈良で仏像研究の指導を受けることとなった鳥居武平より、奈良所縁の三名工として森川杜園、加納鉄哉、竹内久一の名が挙げられていたことから、ともすれば、鳥居、竹内など翫古の知識や技術の習得先について、省古が大きく関わっていたように思われる。そして、その後実際に、省古が竹内久一と知り合ったのは、

3）内藤直子「中谷省古―見世物・医学・美術を横断した近代大阪の奇才―」『大阪歴史博物館　研究紀要』第15号、大阪歴史博物館、2017年

1891（明治24）年頃、竹内が奈良に滞在した時のことであった[4]。

竹内は、明治浮世絵師一勇斎国芳の門人である父のもと、1857（安政４）年浅草に生まれた。1869（明治２）年堀内龍仙に牙彫を学ぶが、翌年堀内が亡くなったため、人形師三代原舟月の弟子川本州楽に入門。はじめは牙彫師として活動するが、1880（明治13）年に開催された観古美術会で目にした奈良の興福寺の仏像に感銘を受け、木彫を志すようになった。その後、仏像の研究も進めていた竹内が加納鉄哉と古美術研究のため奈良を滞在した際に知り合ったのが、古社寺調査で同地を訪れていた岡倉天心とフェノロサである。加納は、書画や彫刻を幅広く手掛けるとともに、正倉院宝物の模写や模刻でも知られる人物であった。竹内と加納は、その後、東京美術学校の開校に向けた準備にあわせて雇として採用され、1891（明治24）年竹内は教授に就任した。竹内が、1890（明治23）年第三回内国勧業博覧会に出品した《神武天皇立像》は妙技二等賞を受賞、1893（明治26）年には《伎芸天》（図３）をシカゴ万国博覧会に出品するなど、存在感を示した。また、1906（明治39）年には帝室技芸員に任命されるなど、当時の木彫界を代表する一人であったといえる。坂井犀水の『日本木彫史』において、竹内は《伎芸天》の写真とともに次のように紹介される。「二十七年筑前博多の海岸に建てらるべき日蓮上人の巨像の原型を作った、身長三丈三尺で原型は木彫であった。初め一尺三寸の原型を作って、漸次それを引のばしたさうである。氏は屢々古社寺の古彫刻の修繕を命ぜられて京都、奈良、滋賀、愛知諸府縣に出張した。」[5]また、《伎芸天》の彩色は「平櫛田中によると、これも伝統に則って久一に弟子入りしていた大阪の木彫家中谷房吉（号翫古）が手間賃なしで行ったことである。」[6] とあり、翫古が早くから、彩色について相応の技術を身に着け、評価されていたことが推測される[7]。

その後、関西に移った翫古は、引続き東京彫工会展に出品を続けながらも、京都彫技会の委員を務めるとともに、1899（明治32）年京都美術協会展に《風俗婦人》、1900（明治33）年《児童遊戯》、1901（明治34）年《児童の図》を続けて出品。1911（明治44）年には、日本彫刻会会員となり、この年第３回日本彫刻会展へ《美人》《官女》を出品した。1913（大正２）年に、大阪より再び上京し、現在の千駄木辺りに居を定めた。

日本彫刻会については、1907（明治40）年の設立に際して、会頭をつとめた岡倉天心が、この時既に彫刻界の重鎮であった高村光雲にメンバーの推薦を依頼したため、光雲の意を受けた作家に偏向する傾向にあったが、結成に至った理由の一つには、第１回文展に木彫作品が１点も出品されなかった状況を憂いた天心が木彫の復権を目指すというものであっただけに、当時衰退の危機にあった木彫の発表の場としては非常に重要な場となった。翫古の日本彫刻会への入会については、同会の創立メンバーである平櫛田中と滝澤天友が、父、省古の下で修業を積んだ関係で、兄弟弟子にあたることから、入会へと繋がった可能性が高いが、美術作品としての彫刻の発表の場が限られていた当時の環境において、木彫作

4）前掲注１、「明治木彫の畸人 中谷省古」

5）坂井犀水『日本木彫史』、タイムス出版社、1929年、554-555頁

6）横溝廣子「シカゴ世界博覧会出品の日本の木彫について―竹内久一と石川光明の作品の位置付け」「竹内久一と石川光明　明治の彫刻展」図録、東京芸術大学大学美術館、2002年

7）本間正義「平櫛田中の芸術」『井原市立平櫛田中美術館所蔵 平櫛田中作品集』、井原市立平櫛田中美術館、2000年、12頁

品を中心とした日本彫刻会の存在の大きさは想像に難くない。

翫古の作品を見ていくと、《御殿女中》（図４）は、翫古が10代で手掛けた小品であるが、木彫ながら左手で持ち上げられた打掛の衿先や裾のたっぷりとした量感や、鬢の彫りや彩色、裾から覗く足先の造形などから、細部まで行き届いた彫刻技法が、既に初期に獲得されていたことが察せられる。翫古はこの時期同様のテーマで数点手掛けているが、これは牙彫や根付など工芸分野でもよく取り上げられたモティーフであり、サイズ的にも翫古の彫刻制作のスタートが「彫刻」というより、「人形」的な側面が強かったことが窺える。

《題目踊り》（図５）は、翫古のパトロンであった人物の遺族の自宅玄関を長年飾ってきた作品である。全体に欠損や、亀裂、退色が見られ、状態は良くないが、多くの翫古作品の所在や制作年が確認できないなか、制作年と平和記念東京博覧会への出品が同定でき、女性風俗像を得意とした翫古の特徴が発揮された基準作として評価できる。タイトルとなった「題目踊り」とは、14世紀に始まり、現在も京都市左京区の湧泉寺等に伝わる、「南無妙法蓮華経」の題目を唱えながら、太鼓に合わせて踊る伝統的な踊りである。1971（昭和46）年に翫古の次女の出版した作品集に掲載された本作のモノクロ写真を見ると、現在は欠損する右手に持つ撥が確認でき、襷をかけた着物をまとい、左手に抱えた太鼓を打ち鳴らし、題目を唱えながら、踊る様子が表されていることが見てとれる。頭髪は後方に反らした頭部に反して、上部を見上げた視線の方向と合わせて特徴的な形に髷を高く結い上げられ、左方に傾いた頭部から、左腕のすぼまりに対して開いた右袂から足先まで、大きく優美な三日月のフォルムで構成される。一方、軽く落とした腰に、後ろに蹴り上げられた左脚、捲り上がった着物の裾と、踊りに陶酔するかのような半開きの両目で仰ぎ見る表情からは、一見しめやかな印象を与えながらも、一心不乱に踊りふける宗教色を帯びた特有の踊りの性格もが垣間見えるようである。

また、観阿弥が原作で世阿弥の改作による能「百萬」を題材にしたと思われる《百萬》（図６）も退色や汚れが目立つものの、比較的状態は良く、制作年と第11回帝展への出品歴が同定できる、基準となる作品である。生き別れた幼子を想って、狂女百萬が念仏を唱え、踊り狂う様が知られる演目であるが、我が子との再会が叶ったかのような百萬の慈愛に満ちた表情や、身に着けた赤と紺を基調とした花と緑の蔦が全体を覆うような着物の意匠は、春の嵯峨野を舞台とした暖かなイメージを髣髴させる。さらに、目線の先に子どもがいるかのように傾けた頭部から、組んだ両手を通って下方へと身体にぴったりとはりつくように表された黒髪、そしてさらに僅かに屈んだ両脚まで柔らかなフォルムを情感豊かに描き出す。本作は、前述した翫古の次女の出版した作品集の表紙を飾る作品であり、小品を中心とする翫古作品にあって、１ｍを超える意欲作であることが見てとれる。

一方、制作年は不明であるが《狗子》（図７）では、翫古が身に着けた伝統的な彫技が発揮された作品といえる。黒の艶々しい彩色が二匹のじゃれる子犬の丸みを帯びたフォルムを引き立たせる。また、下方の犬の半開きの口中に示される歯の細やかな彫刻や彩色、普通では目にすることのない底部にまで彫りと彩色が丁寧に施されるような表現方法は、江戸以前からの彫物にもよく見られることから、伝統的な木彫表現を翫古が確実に受け継いでいることが窺える。

三　平櫛田中

ここで、平櫛について、翫古との関係を中心に見ておきたい。

平櫛は、1872（明治５）年、岡山県後月郡西江原村557番屋敷（現在の岡山県井原市西江原町）の片山家の長男として生まれる[8)]。本名倬太郎。1875（明治８）年３歳の時に、西江原村570番屋敷の田中家の養子となる。1882（明治15）年に一旦片山家に復籍した後、広島県沼隈郡今津村（現在の広島県福山市松永町）の平櫛家の養子となる。1886（明治19）年平櫛家の遠縁にあたる大阪瓦町心斎橋の西洋小間物問屋に丁稚奉公に出された。この頃、この店の筋向いに工芸品を扱う貿易商があり、平櫛はよくここをのぞいたという。その後、1890（明治23）年大阪の中谷省古のもとに弟子入りをして、木彫の手ほどきを受けた。当時、省古はシカゴ万国博覧会に出品する《御殿女中》を制作中であり、省古に制作の題材とする小説を読んで聞かせているうちに自身も彫刻に興味を抱くようになったという。そして、この年翫古が制作していた《還城楽（げんじょうらく）》のうち、任された一体が彫刻刀を用いて制作した最初の作品であった。しかし、翌年、平櫛は胸部疾患のため、郷里に戻り、一年半余りの療養生活の後、1895（明治28）年に彫刻家を目指し、再び省古を訪ねた。そして、この年に、京都で開催されていた第４回内国勧業博覧会で竹内久一《桓武天皇》、山崎朝雲《養老孝子》、米原雲海《軍鶏》などを鑑賞し、特に米原作品の刀の冴えに感銘を受けたという。このとき、同じ省古の門下にいた滝澤天友（1871・明治４年－1909・明治42年）は年期的な修業は終えており、平櫛は滝澤と大阪で３カ月ほど同居した後、ともに奈良を訪れ、法隆寺、薬師寺など古美術の研究に取り組んだ。奈良での２年近くの滞在では、竹内久一のもとに出入りし、彫刻の手伝いをしていた大工、森栄吉の家に下宿した縁で、竹内の作品を見る機会を得ただけではなく、他の彫刻家らについても多く知ることができたという。

滝澤は長野県飯田市に生まれ、新潟県高田（現在の上越市）や富山県高岡の仏具師のもとで修業をした後、関西に出た。最初、東京で彫刻家としての師を求めていたが叶わずにいたところ、1893（明治26）年、奈良の森川杜園を訪ね、森川の話を聞き、大阪の省古の門を叩いたという[9)]。

そして、平櫛は1897（明治30）年、省古の次男、球次郎を頼りに上京し、彼の住む神田の寄宿先に同居。球次郎は、既に前年に東京へ出て、高村光雲の教えを受けていた。翌年に、球次郎に伴われて高村光雲を訪ね、上京後初めて制作した観音像の批評を求めたが、平櫛はここで光雲門下にいた米原雲海や山崎朝雲を知り、制作についての助言などを受ける機会を得た。平櫛が後に制作に取り入れた塑造の技法は、雲海から学んだのである。

その後しばらくして、寄宿先が手狭なこともあり、平櫛は谷中の長安寺に移る。偶然とはいえ、長安寺に寄宿したことは、平櫛のその後を大きく左右するものとなった。長安寺に近い、同じ臨済宗の湯島の麟祥院で出会った愛媛県から上京してきていた八幡浜大法寺の西山禾山の存在は重要で、禾山による

8）戸籍では片山家で出生とされるが、平櫛自身はこのことに対して懐疑的であった。
原田純彦『岡山文庫 200 巧匠 平櫛田中』、日本文教出版株式会社、1999年、157頁／『平櫛田中展』ふくやま美術館、小平市平櫛田中美術館、三重県立美術館編集、平櫛田中展実行委員会発行、2012年、184頁

9）にった浩『鉄砲虫』、天心社刊行会、1972年、15頁

臨済録の提唱を３年にわたり聴いたほか、長安寺に２、３カ月滞在した中野天心からは易経の講義を受け、漢学の素養を身に着けるなど、こうした経験はその後の平櫛の思想や制作に大きな影響を及ぼしたのである。

明治40（1907）年第１回文展に石膏で制作した《姉ごころ》が入選。そしてこの年に、岡倉天心の呼びかけのもとに、平櫛の他、米原雲海、山崎朝雲、加藤景雲、滝澤天友、森鳳聲の６名により、日本彫刻会が結成された。翫古が、日本彫刻会に加わったのは、1911（明治44）年の第３回展からであり、翫古同様、後に加わった吉田白嶺、川上邦世、関野聖雲、内藤伸、長谷川栄作、三木宗策など、日本彫刻会から、その後の木彫界を担う作家たちが輩出されたことは注目に値する。平櫛は、その後、1937（昭和12）年帝国芸術院会員となり、1958（昭和33）年には、20年の歳月をかけて大作《鏡獅子》を完成させ、晩年まで70年以上にわたって旺盛な活動を続けた。

四　中谷翫古と平櫛田中

改めて、翫古と平櫛田中との関係に着目すると、1893（明治26）年平櫛が省古に弟子入りしたことに始まるが、この翌年に平櫛は病のため、一度帰省することになった。一年半余りの療養の後、再び省古のもとへ戻り、上京したのは1897（明治30）年のことである。一方、翫古が東京にいた竹内久一に入門したのは、平櫛が最初に省古に弟子入りをした1893（明治26）年のことであるから、二人が衣食住をともにしたのはわずかの期間だと推測される。しかし、平櫛が幼少の頃、養子に入った平櫛家が広島県沼隈郡今津町（現在の福山市）であり、翫古と同じ広島に縁があったこと、また田中が上京後しばらく、翫古の弟、球次郎と同居していたこと、1900（明治33）年には、当時、翫古が既に通常会員となっていた東京彫工会に平櫛と球次郎が入会したこと、そして1911（明治44）年に平櫛が創設メンバーの一人であった日本彫刻会へ翫古が入会したことなどから、制作を通じた二人の交流は長く続いたのではないだろうか。

後に、翫古の主な活動の場は帝展へ、平櫛は院展へと移るが、ともに粘土で原型をおこし、木材へうつすという木彫の制作技法を早くより採用し、なにより、当時物議を醸した平櫛の木彫への彩色が、翫古作品の特徴の一つであることにも留意したい。

翫古の主たる制作法については、次女が書き残している。「煮溶かされるニカワの強い匂いも仕事場のものであった。ニカワは日本絵具にまぜられたのか、金箔をはる時につかわれたのか、私はよく知らない。彩色をする時の父は絵具の皿をいくつもならべ、穂先をなめなめ絵具を動かしていた。「そこへ立ってごらん」といわれて、大人の着物を着て立った。裾をひき、気取ってポーズをとるのをみながら、父は油粘土で形を作る。出来上がった像は私の姿とは似ても似つかぬ元禄美人になり、これをもとに寸法が引伸ばされ、材木に墨の線が入り、粗削りされたあと細かく彫られて、等身大の像が生まれた。粘土像や更に石膏にとられた像は原型とよばれた。モデルをつかわぬ父が私を立たせたのは仕事場で遊ぶ私の相手をしたのかもしれない」[10]。

10）中谷明子「アトリエの父」『中谷翫古作品集』1971年、中谷明子編集発行

翫古が、塑造の技法を学んだ時期や場所は定かではないが、平櫛は1899（明治32）年頃に西洋彫塑の研究を目的に、米原雲海、山崎朝雲らが結成した三々会（のち三四会に改名）で習得した。粘土で制作した造形を石膏にうつしたものを原型として、比例コンパスで木材にうつすという、「星取り法」とも呼ばれる技法を平櫛は晩年まで制作に用いた。ラグーザがもたらした塑造の技法は、土などを加えたり、取ったり、何度も変更が可能なこと、対する木彫や牙彫など伝統的な「彫刻」の技法は、彫り刻むと変更がきかないという点で、両者は大きく相異する。米原や山崎は、1895（明治29）年頃、ラグーザから工部美術学校の外で塑造の技法や星取り法などを学んだ小倉惣次郎より、塑造技法を伝授されると[11]、彼らはこれを木彫制作のプロセスに取り入れることにより、木彫に柔らかな質感や写実性をもたらし、技法面ばかりでなく、造形表現面でも木彫に新たな可能性を切り開いたのである。

単純に、残された作品が少ない翫古と、長寿で晩年まで制作を続け、多くの作品が現存し、幅広い作域をみせる平櫛の作品を比較することは難しいが、初期には近くで交流し、ともに伝統的な彫技を受け継ぎながら、そこに塑造の技法や彩色を取り入れるなど制作上で共通する点を軸に、翫古作品の検討を進めてみたい。写真を含め、確認できる翫古の作品は少なく、制作年を同定できるものはさらに限られるなかで、翫古の《題目踊り》（1922年）（図５）の制作年に比較的近い、平櫛の《落葉》（1913年）（図８）をまずは考察したい。まずは彩色の有無である。平櫛作品は彩色像の印象が強いが、平櫛が木彫に色を施し始めたのは、1931（昭和６）年鎌倉の鶴岡八幡宮白幡社に奉納した《源頼朝公》以降のことである。本間正義氏が「日本の近代彫刻で、本格的に作られた彩色像は、明治26年のシカゴ万国博覧会に出品された竹内久一の「伎芸天」であろう。しかし彫刻に彩色することは、彫刻のもつ量感とか、刀の味とか素材に即した実在的な感銘などをそこなう邪道であるとして、その後はあまり行われなかった。」[12]と指摘するように、この《源頼朝公》以降、平櫛が多用した彩色については、多くの物議を醸した。一方、翫古は父親の省古が生人形を手掛け、後には彩色像を多く手掛けた竹内に師事したことからも、彩色像を身近にしていたこと、さらに竹内の《伎芸天》（図３）の彩色を任されたことにも裏打ちされるように、彩色を得意としたこともあったのだろう、手掛けた作品の多くは彩色像だと思われる。現在確認できる翫古の彩色像の大部分は退色が進み、制作時の色彩について推測の域は出ないものの、比較的状態の良好な《百萬》（図６）においては、着物の半衿や衿、袖口には陰影が施されているように見え、また花、葉、木々など、図柄の配置も規則性にとらわれずに大らかに描かれ、まるで女性をキャンバスに見立てたかのような彩色からは、翫古が10代の頃に油絵の素養を身に着けていたことを思い起こさせる。対して、平櫛は、彩色について、自身で行うことはなく、主に池野哲仙と門下の平野富山に依頼しており、《五柳先生》（図９）に見られるように、平面的な彩色のもと着物の意匠や持物、顔貌に目を引くような精密な描写が施されることも多い。

また、印象の相違は、二人のリアリズムの志向にあるのではないだろうか。平櫛は、《落葉》（図８）について、奈良の東大寺戒壇院の僧侶が二月堂での勤めを終え、落葉を踏みしめて飄然と帰る姿に着想を得て制作したという。僧侶の劇的なまでに陰影に富む顔の造形や風を受けた僧衣の描写は、まるで肖

11）田中修二『近代日本彫刻史』、国書刊行会、2018年、129頁

12）前掲注７、本間正義「平櫛田中の芸術」19頁

像彫刻であるかのように僧侶の厳しくも超然とした姿を容易に髣髴とさせる。また《転生》（図10）では、「生ぬるい人間を喰った鬼があまりのまずさに吐き出してしまう」という平櫛の郷里に伝わる伝説を眼前に再現する気概を感じさせる程に、燃えさかる火炎を光背に、筋骨隆々とした鬼が、憤怒の様相で迫真性をもって迫ってくる。

平櫛は依頼品も含め、数多くの肖像彫刻を手掛けたが、これら肖像彫刻にはさらにこうした傾向が強く示される。例えば、平櫛は敬慕した岡倉天心像や、あるいは繰返し本人をモデルに研究し、制作した旧広島藩第12代藩主・浅野長勲像、そして九代目市川團十郎をモティーフにした《鏡獅子》は、六代目市川團十郎をモデルに20年の歳月をかけて完成させた。こうしたモデルに対する強い覚悟を感じさせる平櫛の制作態度からも、平櫛は近代的な写実を根底に、実在感を重視したことは、藤井明氏も指摘するとおりであろう[13]。

対して、翫古は、前述した次女明子の記述によると、直接的なモデルをつかわずに制作したようである。しかし《御殿女中》（図４）の日常を容易に思い浮かばせるような一瞬の所作や、《題目踊り》（図５）の左脚を後方に蹴り上げることにより前傾するという一連の動きを自然に想像させる造形や独特の表情、《百萬》（図６）が見せる慈愛に満ちた一瞬の仕草を捉えた柔らかな造形には、翫古なりのリアリズムを感じさせる。それは、平櫛の迫真性や実在感を強く示したリアリズムとは異なるが、そこには「人形」というジャンルにとどまらない翫古特有のリアリズムが存在する。

おわりに

「省古老人の指導の中で、（平櫛）田中は次のようなことをよく覚えていると述懐している。例えば衣紋の垂れているさまを彫る場合、薬研彫にして真直に彫りこむことが多いが、実際をよくみると、片方が下まえに、片方が上まえになっているもので単純ではない。また人間の顔のこめかみのところは、すぐ下が骨で、頬は太るがここは太ったりやせたりはしないので、こめかみを太らせて彫れば、顔は大きくなるが、太った人にはならないというようなことである。」[14] さらに本間氏は「いずれも写実の必然性を衝いていることで、技術だけのことから、さらに一歩進んだ彫刻的な造形性に関することが、すでに問題になってきていることを示している。」と指摘し、平櫛が修業時代の初期から写実について学んでいたことが察せられる。さらに省古が、生人形制作でも高い評判を得ていた点からみても、平櫛のなかでは「リアルな表現」に、早い段階から馴染んでいたのではないだろうか。こうした点は、息子で師弟関係であるという立場から恐らく翫古にも充分に当てはまるだろう。この後、平櫛のリアリズム表現は、上京後に知遇を得た岡倉天心や高村光雲、山崎朝雲、米原雲海の影響を受け、飛躍していくが、根底には省古の存在が感じられてならない。

また、平櫛が木彫に彩色し始めたとき、周囲から様々な批判が寄せられたにも拘わらず、彩色を続け

13）藤井明「平櫛田中のリアリズム―昭和戦前期の肖像彫刻を中心に―」、『平櫛田中展』ふくやま美術館、小平市平櫛田中美術館、三重県立美術館編集、平櫛田中展実行委員会発行、2012年、115-127頁

14）前掲注７、本間正義「平櫛田中の芸術」、11-12頁

た背景には、省古をはじめ、森川杜園、竹内久一など、多くの彩色像を手掛けた先達の存在があっただろうことが察せられる。

最後に、翫古も平櫛もともに早くから「置物」ではなく、「彫刻」を志向し、リアリズム表現の獲得に腐心しながらも、作品には「人形」的な性質が残されていることは否定できず、改めて「木彫」というものについて考えさせられるのである。

図１　中谷省古《奥田ふみ像》1901年、
木、高21.5㎝、大阪歴史博物館蔵

図２　山崎春吉（朝雲）《奥田弁次郎像》1888年、
木、高21㎝、大阪歴史博物館蔵

図３　竹内久一《伎芸天》1893年、木・彩色、
高214.5㎝、シカゴ・コロンブス世界博覧会、東京藝術大学蔵

図 4　中谷翫古《御殿女中》1885年、木・彩色、
高53.2㎝、東京藝術大学蔵

図 5　中谷翫古《題目踊り》1922年、木・彩色、
高98㎝、平和記念東京博覧会、広島県立美術館蔵

図６　中谷翫古《百萬》1930年、木・彩色、
高123.5㎝、富山県立近代美術館蔵

図７　中谷翫古《狗子》
木・彩色、高17㎝、個人蔵
（下：底面）

図８　平櫛田中《落葉》1913年、木、高74.5cm、第７回文展、広島県立美術館蔵

図９　平櫛田中《五柳先生》1960年、木・彩色、高51.8cm、広島県立美術館蔵

図10　平櫛田中《転生》1920年、木、高108.1cm、再興第７回院展、東京国立博物館蔵