

中谷翫古と日本近代彫刻

——明治期を中心に

石川哲子

Sculptor Nakatani Ganko and modern Japanese sculpture:
Focusing on the Meiji period

ISHIKAWA Tetsuko

After the Meiji Restoration, the modelling technique was introduced from the Europe, so the field of sculpture greatly changed in Japan. Most sculptors became to make a work by the modeling, not the carving from wood or ivory, and when the works of Auguste Rodin were introduced in Japan, this tendency grew. So, the wood sculpture fell into a crisis of the decline. Under such circumstances, there were a lot of sculptors who concentrate on the wood sculpture. Still, it was not often paid more attention, except some sculptors

This paper looks at Nakatani Ganko (1868-1937), noted Japanese sculptor, regarded the sculpture form as a fine art and worked earlier in the transition period from an ornament for Tokonoma to a fine art of the values in the sculpture. He came from the country and was appreciated in some of Tokyo's artistic circles, but was largely unknown today, as were his creative activities, and most of his works have sadly been lost. And he is one of the sculptors who have been disregarded. This paper focus on one side of the history of the Japanese modern sculpture by considering it through the his activities how did he intend a wood sculpture in the Meiji period that greatly changed.

キーワード：中谷翫古、中谷省古、日本近代彫刻、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、江戸期以前は、木彫や神像、あるいは棚や床の間の「置物」として、閉ざされた空間のために制作されていた立体造形が、博覧会という会場で、展示台上に陳列され、広く公衆に観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・ラゲーザが招聘され、西洋の彫刻の技法や美術思想が伝えられると、伝統的な木彫が中心であっ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。

しかし、明治20年代になり、近代国家体制が確立されていくと、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粹主義的な風潮を背景として、1883（明治16）年に工部美術学校は閉鎖。一方、1889（明治22）年に開校した東京美術学校では、当初、彫刻科は伝統的な木彫だけに限られることになった。

それでも、明治末に、萩原守衛や高村光太郎によりオーギュスト・ロダンを紹介されると、当時の知識人や若い彫刻家たちは大きな影響を受け、大正期にかけて洋風彫刻が隆盛を極める。洋風彫刻といっても、この頃は明治はじめの塑造の技法が西洋より導入されたころの状況とは異なり、単に塑造という技法上の扱っただけではなく、作品の内面表現や量塊、動勢、肉付けを重視したロダンの彫刻思想自体が、作家の個性や内的表現を求めるような動きを引き起こしていったのである。

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、何度も危機的状況を迎えながらも、変わらず木彫を中心とし続けた作家の存在は見過ごせないものがある。しかも、これらの作家のなかには、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い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、これらを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。それは、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、地方でも十分な注文を得られないという現実があったからでもある。

本稿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、内国勸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。

翫古は、木彫彩色による女性風俗像を得意とし、明治から昭和期にかけて活動した。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）が、平櫛田中の最初の師であり、翫古と田中は省古を介して、兄弟弟子にあたることなどから、近年、省古とともに名を挙げられることもでてきたが、翫古について、調査を進めるうちに、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、そして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も認識させられる。

本稿では、大きく変動する明治期の彫刻分野の状況を通して、どのように翫古が「彫刻」を志向していくのかを考察することにより、近代彫刻史への新たな視点を投げかけてみたい。

1 塑造技法の導入

1875（明治8）年に発布された神仏合併布教廃止令は、江戸時代より、かろうじて命脈をつなげてきた仏師や宮彫り師たちに、大きな打撃を与えた。明治10年代、すでに木彫は衰退の危機にあり、彫り物といえば、輸出用の細密に描写された牙彫をさすというほどに、牙彫が隆盛を極めた。また、1907（明治40）年の文展が開催される以前、木彫を含む彫刻作品の発表の場はほとんどなく、博覧会以外では日本美術協会展と東京彫工会展があげられる程度であった。しかし、双方ともに、作家を中心とした一般的な美術団体とは性格は異なり、日本美術協会は前身が1879（明治12）年に結成された龍池会であり、いわば半官半民で組織された明治政府の古美術保護と殖産興業の振興を目的とした団体であった。一方、東京彫工会は1887（明治20）年、牙彫の石川光明、旭玉山や牙彫商の金田兼次郎らによって結成された組織で、主に牙彫の商業的な隆盛を企図したものであった。当時の彫刻界の状況は、1931（昭和6）年に雑誌『アトリエ』に掲載された「東京彫工会には木彫もありましたがまことに勢力がなく、金工に海野勝珉、香川勝廣、牙彫家の石川光明、島村俊明、七宝と陶器に宮川香山、波川惣助、安藤重兵衛等の人が居りましたが、会の勢力は商人技術家の金田兼次郎、沓谷瀧次郎、登山長蔵などといふ人が持つておりました」¹⁾ という山崎朝雲の言葉からも窺い知ることができる。そして、このような状況がしばらく続いたことは、明治41年の東京彫工会の名簿に、石彫・塑造30人、鑄造・蠟型102人、木竹彫刻58人、牙角彫204人と記されていることから推察できる。ここでは単純に「塑造」と「木彫」というような比較はできないものの、明治初期に隆盛した牙彫や塑造に比べて、木彫家の数の少なさは明らかであり、厳しい状況にあったということは容易に察せられる²⁾。木彫は、写実表現を得意とする塑造に対して、旧態依然とした古典主義だと見なされる傾向にあったのである。

そしてさらに、1876（明治9）年、工部美術学校（工部省工学寮美術学校）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・ラゲーザが招聘され、西洋の彫刻の技法や美術思想が伝えられると、伝統的な木彫や牙彫が中心であった彫刻の分野は大きく変化していく。工部美術学校は、「工部美術学校諸規則」によれば、「欧州近世ノ技術ヲ以テ我日本国旧来ノ職風ニ移シ、百工ノ補助トナサン」³⁾ を目的に設置され、彫刻学については「草花ノ彫刻」「造形学ニ用ユル動物彫刻」「肖像彫刻」を学ぶものとされた。ラゲ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、両者の相違は大きく、それを学んだ生徒だけではなく、それまでの伝統的な技法による彫り師たちへも大きな影響を及ぼし、ここに日本の本格的な洋風彫刻の始まりをみることができる。そしてこれは、技法上の問題だけではなく、西洋における「スカルプチャー」という概念が移入され、これが江戸期以前の「彫り物」とは異なる「彫刻」という用語に定着していく過程でもあった。

そして、この新しい塑造の技法は、これまでの木彫には見られなかった大理石彫刻のような柔らかな

1) 山崎朝雲「木彫界の思ひ出話」『アトリエ』第8巻第9号、1931年9月

2) 石川哲子「近代木彫をめぐる一考察」『アート・ライブラリー』No. 15、公益社団法人日本彫刻会、2014年

3) 青木茂、酒井忠康校註『美術』日本近代思想大系17、岩波書店、1989年、429、431頁

質感や写実表現を可能にし、それまで、木彫を手掛けていた作家の大部分が新たに西洋から導入された塑像へと制作をシフトする。そのなかで、高村光雲、米原雲海、山崎朝雲らはどのように木彫に取り組んでいったのか。高村光雲が、工部美術学校が開校した当時の思い出を後に語った話が、彼らの彫刻に対する志向を推測する一つの手掛かりになるのではないだろうか。「噂に聞くと、此校では西洋人を教師に備つて、絵や彫刻を修業してゐるのだといふこと、絵は油絵であり、彫刻は西洋彫刻をやつてゐるのだといふ評判…さういふ話を聞くと、私はそれを見度くて仕方がないが、併し見るわけにも行かぬ。(中略)自分は純然たる仏師のことゝて、まるで世界が違ふ。(中略)併し、西洋の彫刻を西洋人の教師から習つてゐるといふことは、聞く丈けでも羨望に堪へぬわけでありますから、何かにつけ、其噂を聞くことさへも心が惹かれるのでありましたが、或人の話に、工部学校では、木彫はやらないのださうな。何んでも「脂土」と云つて幾日経つても固まらない西洋の土を使つて実物を写すので、その土は附けたり、減らしたり自由自在に出来るから、何んでも思ふやうに実物の形が作れる。さうして今度は、その出来た原の形へ「石膏」といふ白粉のやうな粉を水に溶いたものを被せ掛けて型を取るのださうな。だから非常に便利で、且つ原型そつくりなものが出来るといふことだ。というようなことを聞きます。けれども、実際、何ういふことをやつて居るのか、実地を見るわけには行かないが、話に聞いた丈けでもどうも甚だ都合が好さうに思はれる。」「其後、或日、工部学校の前を通り、不図見ると、お濠に白水が流れてゐる。「アゝ、此れだ、此れが石膏といふものだな。」と私は思ひました。それで、またその石膏が脂土と同じやうに私の憧れの種となりました。」⁴⁾

既にこの頃、仏師として独立を果たしていた光雲は、自ら塑造を手掛けることはなかったものの、懐古談からは、早くからこの新しい技法に対して関心をもっていたことが窺え、さらに積極的に西洋彫刻を見に出かけたり、西洋彫刻の資料を収集したほか、後に、塑造の技術を学び、これを木彫に取り入れた米原雲海や山崎朝雲ら門弟にも寛容であるなど、木彫に専心しながらも、柔軟に対応していこうとする姿勢が見て取れる。

だがしかし、徐々に日本の近代国家体制が確立されていくなか、極端な欧化政策の反動により強まった国粹主義的な機運を背景に、1882(明治15)年に大熊氏廣らが卒業した翌年には工部美術学校は閉鎖。1879(明治12)年に創設された龍池会も日本固有の美術の保護と発展を目指したものであり、1889(明治22)年に開校した東京美術学校で採用された教員は、主に日本画家と木彫家で、当初、彫刻科は伝統的な木彫だけに限られるなど、美術界でも洋風美術が排斥される傾向にあった。東京美術学校に委嘱された銅像の制作に際しても、そうした状況がみられる。銅像の設置は、欧米にならった近代都市建設を進めるにあたり、明治初めより渡欧経験のある人物たちを中心に関心が深まり、明治10年頃から盛んになってくるのであるが、1890(明治23)年に東京美術学校へ制作が委嘱され、1900(明治33)年皇居外苑に設置された《楠木正成像》や、1892(明治25)年より原型の制作を始めた上野公園の《西郷隆盛像》の銅像の原型は塑造ではなく、高村光雲や石川光明、山田鬼斎ら教授陣を中心に木で制作されたのである。

東京美術学校彫刻科で、本格的な塑造の授業が始まるのは、岡倉天心が「美校騒動」により校長の座

4) 高村光雲『光雲懐古談』萬里閣書房、1929年、185-188頁

を追われた後、1898（明治31）年からであるが、高村光雲や竹内久一ら教員は、洋風彫刻に関心を持ち、時には塑造の技法を自ら取り入れていたことも窺える。竹内久一も明治19年代半ば頃には「どうしても木とか石膏とかの材料に依つて、西洋の彫刻法を日本趣味に合一する必要があると感じたので、自分は断然在来の職業であつた象牙彫りを抛げ捨て」数年間「石膏細工」売ることにより生活していたと後に述べている⁵⁾。

このように、彼らは木彫だけに固執するのではなく、趨勢的に木彫から塑像へと拙速に移行するのではなく、新しい表現技法に関心を持ち、技術を学び、柔軟に対応していくことで、木彫の可能性を大きく広げるとともに、活性化に尽力してきたといえるだろう。

2 ロダン受容

こうして、一時は木彫が盛り返す流れを見せながらも、明治期も終わりに近づく頃、彫刻界を席卷したのは美学者、島村抱月をはじめ、彫刻家、荻原守衛や高村光太郎らにより紹介されたオーギュスト・ロダンの彫刻である。田中修二氏は、日本にロダン彫刻を紹介した最初期の事例として、1890（明治23）年から92年にかけて岡倉天心が東京美術学校で行った「泰西美術史」の講義でロダンのことを「早取り派」と呼び、その作風を「必要な処に力を用ゆれば、他は如何にあると宜しとの考へを持ち居るなり」としたことを挙げている⁶⁾。また、田中氏は、その後も、1900年パリ万国博覧会の報告書にフランス美術の概要を紹介した洋画家の久米桂一郎や、1903（明治36）年5月に刊行された大判の写真図版を掲載した『泰西名画集』の中で新海竹太郎が取り上げるなど、荻原守衛がフランスから帰国し、本格的にロダンを紹介する以前から、関心のある人たちの間ではロダンの情報についてはある程度広まり、ロダン彫刻受容の素地は徐々に醸成されていたことを指摘する⁷⁾。そうしたなか、1908（明治41）年、荻原守衛が帰国後すぐにロダン彫刻の影響を強く受けた《女の胴》《抗夫》《文覚》を第二回文展に出品、そのうち《文覚》が入選して三等賞を受賞したことに続き、1910（明治43）年11月には高村光太郎や朝倉文夫、新海竹太郎などの文章が掲載された『白樺』第1巻第8号の「ロダン号」が発行されると、ロダンは美術の世界にとどまらず、若者たちを中心に広く熱をもって受け入れられていく。さらに、この「ロダン号」を柳宗悦や武者小路実篤ら『白樺』の同人たちがロダンに贈り、翌年にも彼らがロダンに浮世絵を贈ると、この返礼として、1911（明治44）年にロダンより《或る小さき影》《ゴロツキの首》《ロダン夫人》の三作品が同人たちへと送られた。この三作品は翌1912（明治45）年に開催された白樺主催の第4回美術展で初めて広く公開された後、続く第5、6、8回展でも展示された。また、1909（明治42）年にパリから帰国した高村光太郎が、1916（大正5）年にロダンの言葉を翻訳編集した『ロダンの言葉』を刊行するなど、ロダン彫刻は、実作品だけではなく、表現方法やその美術思想も広く伝えられ、面、

5) 竹内久一「皇祖御立像製作の感想」、吉田千鶴子「竹内久一レポート 岡倉天心の彫刻振興策と久一」『東京藝術大学美術学部紀要』第16号、1891年

6) 田中修二『近代日本彫刻史』、国書刊行会、2018年、282頁／岡倉天心「泰西美術史」『岡倉天心全集 第4巻』平凡社、1980年、255頁

7) 前掲註6、田中。282-283頁

マッス（量槐）、動勢、肉付けからなる三次元空間としての彫刻の構成や、作品に内在する生命感や作家の個性の重視という、大正期以降の日本の彫刻表現や思想に大きな影響を及ぼしていくこととなる。

3 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（なかにせいこ、あるいは、しょうこ、1837・天保8年－1912・明治45年、本名豊吉）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よみとれ、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。造幣局へ勤めた後、一旦広島に戻り、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、蠟細工や、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⁸⁾。

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、その動向についても一部明らかにされた⁹⁾。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（光雲）の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、人物像への両者の興味が対比されるのが興味深い。

8) 「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、(内藤直子、「中谷省古一見世物・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、2017年参照)

9) 大阪歴史博物館『近代大阪職人図鑑—ものづくりものがたり—』、2016年

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蠟、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蠟製人体模型は千日前で披露され、大きな反響を呼んだのである¹⁰⁾。

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回内国勸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。

4 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斎（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）年奈良博覧会会長の鳥居武平の下で仏像の研究に励み、1890（明治23）年第三回内国勸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事となる。この頃、父省古は、内国勸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から、制作に関わるいくつかの職業を身近にしたが、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は注目できよう。

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。竹内は、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

10) 前掲註8、内藤直子、「中谷省古一見世物・医学・美術を横断した近代大阪の奇才」

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に滞在した際に、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、竹内は1891（明治24）年、教授に就任した。竹内が1890（明治23）年の第三回内国勸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》をシカゴ万国博覧会に出品し、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。坂井犀水の『日本木彫史』においても、《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。」¹¹⁾

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、木彫の発表の場としては非常に重要な場であった。翫古の日本彫刻会への入会は、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。

一方、平櫛田中との関係に着目すると、田中が省古に弟子入りしたのは、1893（明治26）年のことであり、翌年体調不良により一度帰省することになったが、1895（明治28）年に再び省古の下へ戻り、その後、田中は1897（明治30）年に上京した。翫古が東京にいた竹内久一に入門したのは、田中が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が、田中が幼少の頃、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、翫古と同郷であったこと、また田中が上京後、恐らく高村光雲に師事していた翫古の弟、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田中と球次郎が入会したこと、そして1911（明治44）年に翫古も日本彫刻会へ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、田中は院展へと移るが、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、当時物議を醸した田中の木彫への彩色が、翫古作品の特徴の一つであることにも留意しておきたい。

11) 坂井犀水『日本木彫史』、タイムス出版社、1929年、554-555頁

翫古の作品を見ていくと、《御殿女中》（図3）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チーフであり、サイズの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4）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、「何妙法蓮華経」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）年に翫古の次女が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。頭髮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をも垣間見えるようである。

また、観阿弥が原作、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5）も退色や汚れが目立つものの、比較的状态は良く、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柄は、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げた頭部から、組んだ両手を通し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まで、さらに僅かに屈んだ両脚が情感豊かに柔らかなフォルムを描き出す。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6）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。

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をよばれた。」¹²⁾。平櫛田中による木彫の彩色は、ほとんど平野富山が手掛けたのに対して、翫古は自ら施したのは興味深い。経済的な問題もあったのかもしれないが、油粘土での造形から彩色まで、全て単独で行う制作には、最初期に油彩を学んだ経験や、生人形から人体模型まで手掛けた父親との深い関係が示唆されるとともに、「職人」としての技術を保ちながら、「彫刻」を志向する翫古の矜持が垣間見えるのである。

おわりに

公式に「彫刻」という用語が使われるようになったのは、1876（明治9）年に開校した工部美術学校に設けられた「画学」と「彫刻学」が端緒とされる。「彫刻」という用語とともに、大正期を通じて、その概念も醸成されていくが、同時に明治期に移入された塑造の技法は、この分野を大きく変化させた。改めて、翫古の経歴を振り返ると、特に大きな価値変動が生じた明治期において、既に彫刻家としての意識を固めていたように感じられる。そしてその後も大きく揺らぐことなく進んだのは、父親省古の、江戸期以前の職人としての生活から、彫刻家としての作品制作、また大衆の好奇心を見事に読み取り、見世物興行を成功させたプロデューサーとしての姿まで、既に具に見ていたことも大きく影響しているのではないだろうか。さらに、師である竹内久一や平櫛田中との関係性からは、当時の木彫家と中央の一つの在り様が浮かび上がってくるのである。

12) 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



図1 中谷省古《奥田ふみ像》1901年、木、高21.5cm、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21cm、大阪歴史博物館蔵



図3 中谷翫古《御殿女中》1885年、木・彩色、高53.2cm、東京藝術大学蔵



図4 中谷翫古《題目踊り》1922年、木・彩色、
高98cm、平和記念東京博覧会、広島県立美術館蔵



图5 中谷翫古《百萬》1930年、木・彩色、高123.5cm、富山県立近代美術館蔵



图6 中谷翫古《狗子》木・彩色、高17cm、個人蔵



