

三百圓といふところであつたので、これは破格の大金である。すると、それを見て玉章さんが、

『どうも、私は、こんな大金を貰つて繪を描くといふことは出来ん。さういふものを描かうと思へば、是迄とは違つて随分下圖から骨折らなければならぬし、どうも暇がかゝつて仕様がなぬ。だから、有難いやうではあるが御免を蒙る。』と云ふて斷られたのであつた。こんな風であつただけに、雅邦さんが棺を蓋うて後、益々名聲が擧がるに反して、玉章さんは數に於ては何十倍かの製作を遺してゐるに拘らず、今は何處へか隠れて了つて出て來ない。

（『回顧七十年』昭和十二年四月。学校美術協会出版部）

## 彫刻科

彫刻教育の開始にあつて準備に携わつた彫刻家は木彫の加納鉄哉、竹内久一、高村光雲と洋風彫刻の藤田文蔵、長沼守敬である。準備の段階ではこのように洋風彫刻家も参画し、また、前述のように塑造のための油土が買入れられていることからみて、必ずしも木彫一辺倒の方針をとる計画ではなかつたように思われるが、実際に授業が始まつた段階では絵画教育の場合と同様、伝統尊重路線がとられた。このことは教師の任免によく顕われており、彫刻科の教育が開始された明治二十三年十月にはまず光雲が教授の地位に就き、翌年八月には竹内久一と石川光明（二十三年七月雇となる）が引き続き教授となつた一方で、藤田は囑託の地位に留つた（既に長沼は二十一年八月に、鉄哉は二十二年四月に辞任している）。さらに、その

後、後藤貞行、山田鬼斎、西牧正八（林美雲）らも採用され、木彫中心の指導体制が作られた。

高村光雲はいうまでもなく江戸仏師の流れを汲み、写生によつて伝統的木彫に一新生面を切り開いた人であるが、本校においては草創期のみならず洋風彫刻教育導入後も彫刻科を統率する立場にあつた。その在職期間は三十六年の長きに及ぶ。光雲の起用については竹内久一が仲介に立つたというエピソードもあるが、しかし、岡倉は左記の光雲評が示すとおり、光雲を高く評価していたのであつて、久一の仲介なくしても彼を抜擢したことであらう。

高村光雲氏の木彫は其刀力の壮健なる姿態の正格なる、近頃多く見ざる所にして古大家と併馳するの氣力あり。出品の鶏の如きは瀟川〔惣助。七宝作家〕氏と相並んで名譽牌の価値あるものならん。顧ふに象牙彫刻は近來輸出上の需用あるよりして、本邦の彫刻は其の全力を挙げて悉く象牙彫刻に移り、殆んど一人も木彫に関するもの無きに至りたるの間に在て、特り高村氏は木彫を采り其技術を大に研究せしが、今日の精妙遂に一大名譽を得たるを見れば、十年の艱難も亦甘んずるに足るものなるべし。

（明治二十二年四月日本美術協会展開催中に『日本』に連載された「美術展覧會批評」の一節。筆名渾沌子。平凡社版『岡倉天心全集』第三卷所収）

彫刻科の授業（実習）内容について言うと、科目としては「臨模」、「写生」、「新案」の三科目から成る木彫実習と、「材料及び手訣」、



直線曲線應用彫自第六号至第七号

既ニ習得セル直線曲線ヲ應用シテ諸種ノ模様ヲ作ラシメ其刀法ヲ練習セシム

平彫及肉合彫自第八号至第十一号

模様若クハ草木菓實翎毛等ニ依リ平彫肉合彫等ノ刀法ヲ習得セシム

肉合、鋤上ケ及薄肉彫自第十二号至第十五号

模様若クハ花卉等ニ依リ肉合ヒ、鋤上ケ及薄肉彫ノ刀法ヲ習得セシム

第二年

半肉及透シ彫自第十六号至第十八号

模様若クハ花卉果實魚介等ニ依リ半肉及ヒ透シ彫ノ法ヲ習得セシメ並ニ其新按ヲナサシムルモノトス

半肉彫自第十九号至第二十一号

鳥類ニ依リ半肉彫刻ノ法ヲ習得セシメ並ニ其新按ヲナサシムルモノトス

鮪 壹個

赤貝 壹個

柿 壹個

松茸ニ袖 壹個

此ニ至リテ始メテ丸彫ノ法ヲ教フルモノニシテ成ルヘク静止的ノ果實マメ介類等ノ實物ヲ標本トシ摸刻ノ刀法ヲ應用シテ寫生ヲナサシム

第三年

半肉彫自第二十二号至第二十五号

全 鷲凶額 壹個  
全 蘇武額 壹個

人物鳥獸虫類等ニ依リ半肉彫刻ノ法ヲ習得セシメ並ニ其新按ヲナサシムルモノトス

鰻 壹個

鱧 壹個

カサゴ 壹個

牛尾魚ウシビシ 壹個

虎魚オホシ 壹個

鴛鴦 壹個

魚鳥ノ類ヲ標本トシテ寫生ヲナサシメ丸彫ノ法ヲ練習セシム

第四年

牧童 壹個

高砂翁 壹個

羅漢像 壹個

金剛力士像 壹個

各自ノ意匠ヲ用テ人物動物等丸彫ノ新按ヲナサシメ其刀法ヲ練習セシム

右の目録によれば、第一年では最初に線彫りの練習をするが、その前に小刀のととのえ方、柄のすげ方、刃のつけ方を習う。線彫りの練習は標本（教師が作った木彫手本）に倣って直線彫りや曲線彫りを練習する。この初歩の段階のことは高村光太郎が「木彫地紋の

意義」(『造型美論』昭和二十四年三月。筑摩書房)で詳しく述べているので、その部分を挿図とともに転載する。

今日美術學校などで木彫の稽古をどういふ風な順序でしてゐるか、私は其について何も知らないが、私の子供の頃、といふと今から四十年ほど以前には、ほぼ順序がきまつてゐた。木彫稽古の初歩は「地紋ぢもん」といふものを彫ることであつた。もとより其の前に小刀のととのへ方、柄のすげ方、刃のつけ方を習ふわけで、これがなかなかむづかしく、小刀を研いで本當に刃がつくやうになるには相當の年數を経なければならぬから、どうせ初めには怪しげな、切れない小刀で稽古にかかる仕儀なのである。

稽古にあてがはれる地紋といふのは、五寸角の檜の板へ直線や曲線の傳習的な文様が彫つてあるもので極めて簡單なものから、かなり複雑なものに至るまで大體七、八種の基本型があり、その變化は尚ほ無數にあるわけである。コムバツ(如何なるわけか私等は當時コムバツと言はないでコムバツと言つてゐた)で板の上に寸法を割りあてて細い線をつけ、その線をたよりに小刀で溝を彫つてゆくのである。

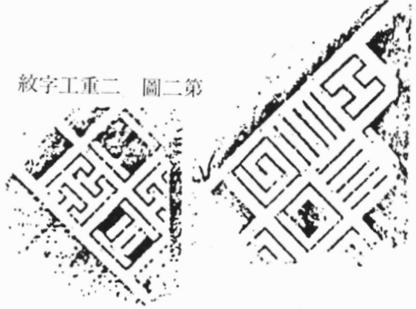
まづ大抵、横と縦とに互ひちがひに並んでゐる四本の溝を彫ることから始まる。あらかじめ縦横に親溝が彫つてあるから、板の上には五本づつの峰が横と縦と一つ置きに並ぶ。織物の縞でいふと「片そ辯慶」のやうなものである。この地紋を何と呼んでゐたか、不思議に今思ひ出さない。あんまり分かりきつた

ものであるからかも知れない。(横縦地紋よこたてぢもんともいへさうだが、檜垣ひがきといふには少し荒すぎる。)この地紋が簡單でありながら甚だむづかしいのである。(第一圖)四本の溝の幅や深さがうましく揃はず、又溝の斜面が平等にゆかず、親溝との出合ひがきちんとはまらず、木彫初年兵はまづこれに泣かされる。溝の線がぐらぐらに彫れたり、馬鹿に深いのが浅いのが出来たり、溝の谷が片方へ寄り過ぎたり、結局全體に亂脈なものになり易い。

おまけに小刀が切れないから鍛冶くそのやうな木の屑がいちめんに残つて綺麗に仕上らない。實際、この最初の地紋が一番彫るのにむづかしいかも知れない。私は今日でも、丁度音楽家が音階の練習を絶えずするやうに、この地紋をしばしば試みて、自分の小刀をよく馴らす事にしてゐる。

この地紋をとくもかくも上げると、次には「工字紋こうじもん」といふのをやる。(第一圖)これは丁度工の字を一つ置きに横縦に置いたやうな文様で、親溝を彫つてから四角な小間こまに二本の溝を離して彫り、それをつなぐ溝を彫り、横から二つ小さな溝を彫ると出来る。これには前の地紋になかつた溝の突きあたりがある。そこが又難所である。此等はすべて「切出し」と稱する小刀を用ゐる。輕節を削る刃物の形をしてゐる。木には木目があり、従つて逆目さかめがあり、逆目に逆つて彫らうとすれば細かいところはかけてしまふか、かけないまでも削つたあとが薄ぎたない。そこで或る線では小刀を先方へ送つて彫り、或る線では小刀を手前へ引くやうに彫る。送る時は刃裏が下になり、引く時は刃表が下になる。それ故、刃の両面がよく平らに研げてゐな

第一圖 縱横 紋字工 文雷



第二圖 重二 紋字工

第三圖 麻の葉



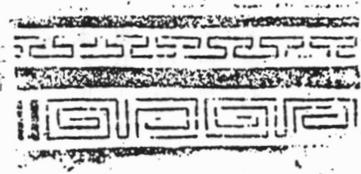
第四圖 二重麻の葉



第六圖 菊紅蜀

第五圖 錦紅蜀

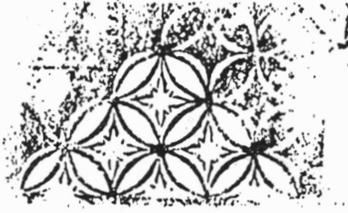
第七圖 ぎなつ字工 ぎなつ文雷



第十圖 青海波



第八圖 七寶



第九圖 七寶



第十一圖 分銅つなぎ



いと溝の線がきつぱりと手際よく出来ない事になる。ごろごろした刀では檜の木目を削るのでなくて結局押しつぶすから、見るからにぼやけたものが出来る。さういふわけで線の方向の複雑になるほど小刀の使い方がむつかしくなる。

工字紋の次には此の文様に少し手を加へた「二重工字紋」が来る。入り込んだものは、どの線から先きに彫つてゆくかといふやうな事を覚える。字を書く時に劃の先後を覚えるやうなものである。(第二圖)

それから「麻の葉」が来る。(第三圖) 今までは皆同じ様な溝の組合せだけで出来てゐる地紋であつたが、今度は初めて三角の谷を彫るのである。木目と逆目の關係がますます微妙になつて来る。その上麻の葉の筋目がくるふとをかしくなる。

麻の葉を上げると「二重麻の葉」が二三種ある。(第四圖) それから次に「蜀紅」の類がやはり二三種ある。(第五圖、第六圖) これは蜀紅錦の文様から採つた地紋で、かなり細かく、なかなか技巧を要する。蜀紅まで稽古すると直線模様の地紋は卒業といふ事になる。この間にはまだ「雷文」(第七圖) だの、「卍字つなぎ」だの、其他の變化だのがある。直線を終ると、今度は曲線地紋になる。

曲線の最初のは「七寶地紋」である。(第八圖、第九圖) これにも數種あつて單純なのから手のこんだのへと進む。曲線となるとますます小刀の使いやうがむつかしくなる。彫りながら小刀を廻すのであるから、その間に木目との争があつたり、紀律への心づかひがあつたりして相當に面倒だが、その代り彫り

上げるとかなり美しいので、直線地紋をみな上げてしまつて七寶を彫りはじめた頃の喜は今でも記憶してゐる。七寶は曲線地紋の基本であつて、此に習熟すれば他のものは自然と彫れる。

「分銅つなぎ」(第十一圖)「青海波」(第十圖) いづれも面白いが青海波の方が彫りにくい。こゝらで地紋の稽古はそろそろ終つて、「しし合ひ」といふ彫り方に移るのであるが、その前に以上の地紋を基礎にして種々の圖案を考案して彫り試みる。いはばコンクウルをやるのが例であつた。

高村光太郎はいうまでもなく光雲の息子で、明治三十五年に本校木彫科を卒業した。彼は同書においてこの地紋彫りの練習を高く評價し、「彫刻美の諸要素は此の地紋の中にある。地紋を稽古してゐるうちに我知らず彫刻の世界といふものを身につける事になるのである。」とも述べている。

線彫りの練習は各自の考案による模様を彫ることと終り、次に平彫りと肉合(ししあい)彫り、さらに鋤上げ、薄肉彫りを、やはり標本に做つて練習する。この段階から標本の図柄は模様のほかに花卉翎毛等が多くなる。

以上が第一年の教程で、第二年では標本に做つて半肉や透し彫りの練習をし、新案を行なう。次いで丸彫りに移るが、これより標本を離れて果実や貝などの実物を題材として写生の勉強を始める。第三年では初めに標本に做つて人物、鳥獸、虫類を半肉で彫る練習をして新案を行い、次いで魚、鳥などの実物を写生して丸彫りの練習をする。第四年は専ら新案を行い、最後に卒業製作を提出する。

人物彫刻の練習は第三年以後に行い、古作の羅漢像その他仏像等の手本に基づいて練習したり、実物写生の練習をした。板谷波山の回顧談(四頁参照)に老婆や相撲取りをモデルに使って人物写生をした話が出て来るが、恐らくそれはモデル(コスチューム)の素描であって、木彫教程において裸体モデルを据えて写生の練習をするという方法がとられたのは明治三十一年以後であったと考えられる。

以上が木彫の実習教程であるが、本学にはこの教程のために作られた手本(手板)および生徒の習作が多数残っているので(『東京芸術大学芸術資料館蔵品目録 彫刻Ⅱ』参照)、授業の実際についてもかなり詳細に知ることができる。

右の教程は高村光雲の修行法、つまり江戸仏師の弟子養成法を土台として編成されたものであった。光雲が

開校當時は職員も昨日迄は職人と云ふ様な人が一朝にして教授の榮職に付いたので教授法と云ふ事等は知識も無く経験も乏しく不安に感せられましたので傳統的な習慣を追つて家で弟子を教へる様に教場で職員も生徒も一處に仕事を致しました。

〔回旧談〕『東京美術学校校友会月報』第二十卷第一号。

大正十年五月

といい、光太郎が

美術学校へ入つてはみたものの、別に家にいた時と変りはなく、同じようなことを学校でもやつていた。

〔私の青銅時代〕『高村光太郎全集』第十卷。

昭和三十三年三月。筑摩書房

といっているように、それは高村家流の修行法を取り入れたものであった。ただし、仏師が十数年かけて修行するところのものが五年のうちに凝縮され、新案、写生が加わり、手本の種類、配列にもしかるべき改善がなされるなど、新しい要素も多々あったことはいうまでもない。

なお、初期の彫刻科は生徒の数も少なく、右の光雲の「回旧談」からも窺われるように、教師と生徒は家族のようであった。当時の教師は、校長の方針により教室を自分の仕事場として個人的な仕事などとしたが、特に当時は楠公銅像のような記念銅像の製作が次々と本校に依頼されたので、彼らは常時そうした銅像の木型の製作とも取り組んでいた。したがって、生徒は上記の木彫教程によって修行することのほかにも多くを学ぶ機会があったのである。

次に、彫刻科の実習内容について附記しておきたいのは、最初ほとんど木彫のみであったものが、明治二十五年十一月の規則改正に至り、三年以上は木彫科、石彫科、牙角彫刻科のいずれかを専攻することに改められたことである。

木彫科は改めて述べる必要がないとして、次の石彫科についていうと、『高村光雲懐古談』の中で光雲は、石彫科は自分が提案し、校長の賛成を得て開設したといっている。彼は隣家の石屋の全く研究心のない仕事振りを見ているうちに、石材彫刻を振興しようと思いい立ち、後藤貞行の仲介で房州北条の石工俵房吉(号光石)を弟子に

とって物を彫る心を教え込み、石彫科の開設に備えたという。光石は北条の生まれで、館山の石工俵喜平の養子となり、六代目として家業を嗣いだ。館山市内の寺々に遺作が残っており、それらは洗練された精緻な技巧の点で光雲の弟子らしい作風を示している。本校との関係を示す資料としてはただ一行、

明治廿七年九月十日彫刻科石彫教場助手ヲ命ス

と記された履歴書(本学蔵)があるのみだが、本学芸術資料館所蔵の石彫手本のいくつかは彼の製作したものではないかとも考えられる。明治三十年ごろには既に本校を辞して館山に引き籠っていたらしい。

『高村光雲懐古談』によれば、石彫振興の計画は光雲の単なる思い付きであったかのように受け取れるが、しかし、この問題には既にラグーザらが工部美術学校彫刻科授業の中で、あるいは国内の石材産地調査において先鞭をつけていたのであり、こうした過去がある上に、さらに、明治二十四年ごろは左記の報道が示すごとく、「美術的石彫」が興隆する兆しも現われていたのであって、光雲がこれらの事柄を全く斟酌しなかったとは考えにくい。

### ○府下の石工

此度府下組合にて取調べたる事蹟表に據れば昨二十三年中の石工現在数は美術工夫二千五百二十人日給一圓三十錢より九十錢まで平物工夫九千七百六十二人同九十五錢より六十五錢まで並工夫六万五千百十六人同七十錢より五十五錢まで磨工夫七千六

百人同三十五錢より二十五錢まで手傳工夫六千五百人同三十錢より二十六錢までにて惣計十三万二千四百二十五人此賃錢七万九千五百八圓零五錢なり又近年は市區改正の爲め巨大の建築は見合す向き多きより石工の仕事減少の傾きにて現工夫の數も前年に比し二千人餘を減じたり只裝飾向きの流行より石像其他の彫刻物は需用追々増加の方なれば隨て美術工夫の人員も増加の傾向なりといふ

(明治二十四年十一月十二日『郵便報知新聞』)

石彫科の教育の実体は不明である。光石の後任についても定かではなく、ただ、明治三十五年四月以降、藤田文蔵が石彫を担任したことを辞令によって知るのみである。

なお、田口掬汀によれば、後藤貞行には「彫像手訣」なる遺稿があり、その石材の部は石材の産地や特質を詳述した彫刻用石材辞典とも称すべき貴重な内容のものであったという(「後藤貞行の伝」『中央美術』第二十二号、昭和十年五月)。貞行がなぜそのような研究をしたのかといえ、それはやはり石彫科開設のためだったのではないかと思われる。

次に牙角彫刻科であるが、牙彫は維新以後輸出品としてもはやされ、隆盛を極めたが、外人の嗜好に投ずる風が強く、概して品格に欠け、やがては徒らに技巧精緻を事とする傾向のみ昂じ、需用の減少と相俟って衰微の一途を辿った。こうした状況に鑑み、牙彫の名家石川光明に活躍の場を与えて牙彫に新機軸を出そうとしたのが同科開設の狙いであったといえよう。