The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	近現代日本彫刻史における仏師の位置付け ： 高村光雲の評価とその含意
Author(s)	ティルタラ, アリン ガブリエル
Citation	日本語・日本文化研究. 2020, 30, p. 167-178
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/77714
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

近現代日本彫刻史における仏師の位置付け
―高村光雲の評価とその含意―

ティルタラ　アリン　ガブリエル

1.　はじめに

高村光雲（1852～1934）は、幕末・明治という時代の転換期を生き抜き、「仏師」という職人的な世界にとどまることなく、近代を代表する彫刻家となったと評価される人物である。光雲は江戸の町人・中島兼松の息子として生まれた。12 歳のころ、仏師・高村東雲（1826～1879）に弟子入りし、木彫を学びながら 11 年間の修業を積む。しかし、明治初期に起きた廃仏毀釈運動の影響で仏像制作のような木彫が衰えたため、仏師として生きてきた光雲は窮地に陥ることになる。しかし、そのような中でも彼は輸出品として脚光を浴びていた象牙彫刻には見向きもせず木彫に専念し、1877 年に行われた第 1 回内国勧業博で師匠・東雲の代作として《白衣観音》を出品し、一等の龍紋賞を受賞する。これは光雲が彫刻家として認知される最初の一歩であった。1890 年に帝室技芸員になり、また同年に東京美術学校（東京芸術大学の前身）の彫刻科で教授に就任する。そこで彼はイタリア出身のヴィンチェンツォ・ラグーザ（1841～1927）が導入した西洋の彫刻技法と写実性を重要視する表現に触れる機会を得る。光雲が自然写生を追求した作品としては、東京国立博物館に収蔵されている《老猿》が有名である。《老猿》は 1893 年にシカゴ万博で発表され、日本出品作の中で最も注目を浴びる。特にその精緻に表現された写実性が高く評価され、優等賞を受賞することによって、世界における日本彫刻の地位を強固なものとしたのである。また、光雲は他にも《楠木正成騎馬像》（皇居外苑、1896）や《西郷隆盛像》（上野恩賜公園、1898）の制作にも携わっており、明治期の日本の彫刻界において中心的な役割を果たしたといえる。さらに、彼の弟子にも著名な彫刻家が数多く存在し、平櫛田中（1872～1979）、山崎朝雲（1867～1954）、山本瑞雲（1867～1941）、米原雲海（1869～1925）などの人物がいる。

この光雲を取り上げる際には、これまで、「彫刻家」としての評価だけでなく、「仏師」としての側面についても触れられてきた。しかし、多くの評論家は息子の高村光太郎（1883～1956）の言葉を引用しながら語っており、結果として、それは、「西洋美術」の立場から発せられた光太郎の父親への評価に強い影響を受けているといえる。つまり一種のバイアスがそこには存在するのである。

そこで、ここでは、光雲への評価や自身の言動を確認しながら、日本の近代彫刻史における彼の位置づけについて再検討を試みるとともに、「仏師」と「彫刻家」の関係性について考察することで、そこに潜む矛盾点、問題点についても論じていきたい。

2.　日本の近代「美術」と「彫刻」の成り立ち

まずは光雲が生きた時代の背景として、日本における美術制度がどのように定着してきたかについて簡単に整理しておきたい。

日本では 1868 年に明治維新が起こり、近代化が始まる。その過程の中で、西洋的概念を受け入れ始めるが、その中には Fine Art あるいは Schönekunst があった。そして、1873 年に開催されたウィーン万博への参加の際、それの訳語として「美術」という言葉が初めて正式に使用されるようになった。佐藤氏が指摘するように、「『美術』という概念の用語的な器は、（中略）日本ではまず殖産興業という経済政策の中で作られた」（佐藤 1996, p. 35－以下、引用文中の括弧内は筆者）のであり、当初は産業的な意味合いも含められ、概念的にはまだ十分に整備されたものではなかった。また、日本国内においては伝統工芸が注目され、輸出品としての価値が認められるようになる。その後、伝統工芸は明治政府に奨励され始めることになり、19 世紀後半にヨーロッパで流行した「ジャポニスム」にも繋がっていった。

「美術」が定着していくと同時に、日本特有の工芸の一種であった「彫工」は美術体系の中にあった「彫刻」に取り込まれていく。すなわち、「美術」という言葉と同様に、「彫刻」という語も西洋的概念を表す官製用語として誕生したのである。付言しておくと、「彫刻」は 1876 年に工部美術学校の学科名として初めて使用された。その後、西南戦争（1877）により引き起こされた明治政府の財政難が原因で、1883 年に工部美術学校は廃止されるが、1889 年には東京美術学校が創立され、そこに彫刻科も設置される（Ueno 1969, p. 83）。このような経緯で、「彫刻」は美術用語として定着する。前述したように、高村光雲も東京美術学校で教鞭を執ることになる。当初はアーネスト・フェノロサ（1853～1908）と岡倉天心（1863～1913）の方針により、また国粋主義の台頭を背景として、彫刻科は伝統系の木彫のみを取り扱っていた。古来「彫仏」や「彫工」という言葉があるように、「彫刻」の語彙は「木造」という意味合いが強く、西洋系の彫刻より、日本の伝統系の彫刻にふさわしい言葉だとされている。それに対して、「彫塑」という語は洋風彫刻の場合に使われる傾向が強い（佐藤 1996, pp. 51-53）。現在では美術に関連する「彫刻」や「絵」などの語彙は一般的であるが、『回顧談』の中で光雲は江戸末期の様相について次のように伝えている。

> 現代（いま）ではただの労働者でも、絵だの彫刻だのというようなことが多少とも脳（あたま）にありますが、その頃はそうした考えなどは、全くない。絵だの彫刻だのということに気の附くものは、それは相当の身分のある生活をしている人に限られたもので、貧しい日常を送っている町人の身辺には、そんなことはまるで考えても見なかったものです（高村光雲 1995, p. 20）。

ここでは、美術をめぐるエリート階級と一般人の認識のズレが見えてくる。北澤憲昭の『眼の神殿』（1989）では国家と美術の関係性を考察しており、「美術」が制度として定着して、美術館、美術学校や美術団体などがすべてその制度の領域に入ると指摘されている。 さらに、木下直之は『美術という見世物』（1993）で近代化が進められる中、美術制度から排除されてしまった造形表現もあったのではないかと述べている。 また、田中修二は彫刻の場合でも同様の傾向があったことを指摘しており、日本彫刻史は江戸期の彫刻をほとんど含めていないと語っている（田中 2018, pp. 28-29）。その原因とし

て、明治期の権力者による江戸期の大衆文化に対する軽視が重要な役割を担った可能性も無視できないという。

佐藤は「美術」と階層の関係性について「『美術』の形成は、旧来の階層性と新来のジャンル概念の接合によって行われた」（佐藤 1999, p. 53）と主張しており、洋風の日本美術の状況を次のように叙述している。

> まず注目されるのは工部美術学校、明治美術会、白馬会と西洋彫刻家に、圧倒的に士族が多いことである。西洋美術は新時代と未来を担う美術であり、それに携わった彼らがエリート意識を持っていたことは、想像に難くない。しかしこうして見ると、彼らのエリート意識には、平民作家に対する士族という階級的なエリート意識も、ベースにあったであろうことが予想される（佐藤 1999, p. 64）。

このように士族出身の作家が多い「美術」と対照的であったのは「工芸」の世界であり 、工芸に携わっていた者の中には町人が多かった。つまり、 西洋的概念を基にした明治期の美術体系の中で、彫刻は絵画とともに上位に位置付けられていたのであり、一方、工芸は下位に置かれるようになった。確かに、明治の美術家の階級的出自を見ると、西洋彫刻家のほとんどは士族出身であったのに対して、伝統系の彫刻家の大半は高村光雲のように職人出身であった。佐藤は、後者の地齋の意識について「絵画と工芸の中間にあった」と指摘している（佐藤 1999, p. 70）。 近現代日本の仏師の、「美術家と職人」という二面性はそのような時代背景の中で生まれたといえよう。

3. 高村光雲の評価の概要

以上に述べてきたように、職人・仏師は彫刻家と対峙する存在として捉えられてきた。光雲を語る際には、彼の仏師としての成長が後の作品にどのような影響を与えたのかについてはかなり論じられているが、あくまでも彫刻家として捉えられている。次に、前章で述べた日本の近代美術制度を考慮しながら、これまで光雲がどのように評価されてきたかについて述べたい。

3.1. 「仏師から脱出」した光雲

光雲は職人から美術家へ転身した人物の例として取り上げられることが多い。吉田光邦は光雲が美術界との関係を持つようになったことについて、「こうして仏師高村光雲は彫刻家高村光雲となった」と記している。また、続けて「やがて光雲は明治 23 年（1890）3 月に東京美術学校雇となった。（中略）こうして彼は完全に職人層から脱出してしまったのである」（吉田 1976, pp. 302-303）と述べているように、仏師という存在を職人層に包括し、彼らが美術に取り組むようになったゆえに、仏師ではなくなり、「職人層から脱出」したというのである。日本彫刻史では、このような視線で仏師を見ることが一般的なようである。他の例を見てみると、山梨絵美子は「光雲は、仏師の修行で手に付い

た『仏臭さ』を取り去るために、彫刻での写生を試みた」（山梨 1999, p. 217） といい、「仏臭さ」と「彫刻での写生」とを対照的に捉えている。同様に、芝山昌也も「やがて貿易品のような彫刻には伝統的な仏臭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」（芝山 2019, p. 146）と述べており、視覚的により現実に近い表現を取り入れる光雲の試みについて伝えている。また、金原宏行は「仏師を巡る周囲の状況が一変したことを踏まえて、職人的な仕事からの脱皮を試みている」（金原 2002, p. 9）と、前述した木彫の衰微にも触れている。加えて、庵原理絵子の「新たな美術制度と関わり渡り合っていくことで、その都度知名度をあげ、『彫刻家』へ転身した」（庵原 2010, p. 38）とし、仏師が明治期に形成されつつあった美術制度に適応する必要性があったとする。

ここで注目すべきは引用した文章のいずれにおいても「仏師からの脱出」のような表現が使用されていることである。極論を言えば、仏師と彫刻家は両立し難い関係として描写されている。また、それは、美術と工芸、そして美術家と職人の上下関係が日本美術史の中でどれほど浸透していたかを示唆するものでもある。

3.2. 「伝統の架け橋」としての光雲

多くの評論家は光雲を「木彫の再興」を目指した人物として評価している。例えば、酒井忠康は「『伝統の橋』を架けて、必死で木彫再興を念願としたその精神の継承があったからこそ山崎朝雲、米原雲海、平櫛田中などの数多くの木彫界の優れた作家が光雲のもとから輩出したのである」（酒井 1999, p. 15）と述べており、光雲を明治期の伝統系彫刻の主軸と捉えている。同様に金原も「光雲は仏師として木彫の再興に意を注いでおり、少しずつ入ってきた西洋のブロンズ彫刻の移植が新風をもたらすことを見抜いていた」（金原 2002, p. 10）とし、日本の伝統的な木彫技法に新風を吹き込もうとした光雲を描いている。しかし、安達一樹は「『技術面に於ける本質』は伝わっておらず、技術面を通して伝えられたはずの精神も伝わらなかったように思われる」（安達 2002, p. 132）と指摘しており、実際は光雲の弟子たちが西洋の技術を使用していたのではないかと述べている。また、芝山も安達の意見に賛同し、「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」（芝山 2019, p. 145）と主張している。この議論は、「技術」を中心に展開しているが、光雲にとって「技術」とは単に手先の器用さ（スキル）を意味するのか、それともそれ以外のものも含めた多層的な概念なのかを問われることはない。それが問題にならなかったのは、木彫は技法として認識されていたからであろう。原口健一はその原因は西洋の塑像制作の導入による「表現」と「技」の分離だとし、加えて「伝統彫刻の軽視はその『技』への軽視へと結びついていったと考えて差し支えないものと考える」（原口 2011, p. 22）と述べている。木彫における伝統的技法は保護すべきものという意識を光雲が植えつけることに成功したかどうかはさておき、ここで注目したいのは伝統系彫刻は「技術」に重きを置くのに対して、西洋美術は「表現」などの理念的なものを重視するといった定式化された考え方が以上の議論から見えてくることである。

3.3. 高村光太郎による光雲の評価

上述してきた光雲に対する評価においては「伝統の橋」という表現が出てきたが、本来それは高村光太郎が父に対して用いた言葉である。高村光太郎（1883～1956）は光雲の長男として東京に生まれ、東京美術学校で彫刻、洋画を学び、アメリカとヨーロッパにも留学した。現今では『道程』『智恵子抄』等の詩集で知られており、父・光雲のように日本を代表する彫刻家でもある。しかし、父と違って光太郎は西洋美術の世界の中で育った彫刻家であり、ロダンの熱烈な賞賛者でもあった。彼は彫刻についての見解が光雲と異なっていたにも関わらず、光雲の自伝的回想録である『幕末維新懐古談』の執筆においては中心的役割を担い、光雲の功績を肯定的に評価した。例えば、「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、父の職人気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」として「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」（高村光太郎 1958, p. 228）という。光太郎こそが光雲を「伝統の橋」として位置づけたため、前節で見たようにそのイメージが美術史の中で定着してくる。

一方、光太郎は光雲に対して批判も行っている。彼は「結局父光雲は一個の、徳川末期明治初期にかけての典型的な職人であった」（同上, p. 225）と記し、続いて光雲の作品について「父の作品には大したものはなかった」とし「すべて職人的、仏師屋的で、又江戸的であった」（同上, p. 226）と手厳しく批評している。ここでは、西洋の美学的な基準を受容した光太郎と伝統系の彫刻を保護しようとした光雲との間の根本的な相違点が見える。洋風の彫刻家として名を成したい光太郎は自分と工芸の世界との間に線を引こうとしたが、例えば酒井忠康はそれについて「より知的な意味で、理論の筋道のはっきりしたところに、光太郎は立とうとしていた」（酒井 1999, p. 14）と述べている。また、毛利伊知郎は「光雲の彫刻家としての在り方は、『彫刻家』高村光太郎の理想からはほど遠いものであった」（毛利 2002, p. 14）と光雲と光太郎の複雑な関係を描いている。

以上のように、光雲のことが語られる際、光太郎の言葉を引き合いに出し、彼の視線で光雲を見る評論家が多いことがわかる。そうした上で、「職人」と「美術家」からなる二元的な枠組みの中で光雲と光太郎が対照的に捉えられている。また、光雲に対して、光太郎はロダンのような彫刻家として自分の地位を固めるために、職人出自の光雲と距離を置こうとしたという指摘もある（Guth 2004）。しかし、「職人」や「仏師屋」を軽視するような言葉があると同時に、光太郎は日本彫刻について「世界に誇示するに足る伝統を持っている」と述べており、彼が単に西洋美術の主唱者ではなかったことは明らかである。むしろ、光太郎は「その秀れた伝統を正しく継承し、それをわれわれの新しい意味を於て発展せねばならぬ」（高村光太郎 1958, p. 46）と主張し、光雲に対して日本彫刻の伝統を「発展」させることを期待していたと推測できる。ここから、光雲に対する光太郎の批判は多面的であることがわかる。従って、二人の関係を考える際は光太郎の当時の美術界への不満と、父との個人的な関係をも考慮すべきである。

光太郎は当時の芸術界の有様に対して不満を感じており、

> 芸術界のことにしても既成の一切が気にくわなかった。芸術界に瀰漫（びまん）する卑屈な事大主義や、

けち臭い派閥主義にうんざりした（同上, p.250）

と語っている。加えて、彼は「芸術界の関心事はただ栄誉と金権のこととばかりで、芸術そのものを馬鹿正直に考えてる者はむしろ下積みの者の中にたまに居るに過ぎないように見えた」（同上）と言っているように、美術界は美術の追求よりも、世間的な利益を目指していたとする。光太郎は光雲についても同様の言葉で手厳しく非難しており [1]、芸術界に対する不満の矛先を光雲に向けている。光太郎は留学中に「飢えた芸術家」（英：starving artist）という当時の欧米で広く流布していた社会理念に触れていたのであろう。「飢えた芸術家」とは、芸術を追求するために、立身出世や物質的な幸福を犠牲にする人物として描写される、18 世紀後半から 19 世紀初頭のロマン主義の典型的な人物像であるが、それ以降も芸術家の理想像として影響力を持ち続けていたのである。

さらに、葛藤的な親子関係を生み出すもう一つ要因としては、美術界においては光太郎が父から独立した存在として認めてもらえなかったことが挙げられる [2]。光雲の美術界との密接な関わりは幸太郎の作品評価にも影響を与え、光雲の後年に制作した《老猿》より青年時代の作品を高く評価することになる。

今からふり返って父の一生の作を考えると、むしろ丁稚奉公時代に作った「犬の首」の木彫習作とか、宮内省蔵の「ちゃぼ」とか、皇后職にある筈の「狆」とかいうものが、いちばんいい。それには青年の純粋な、真剣な意気込みが感じられ、又自然の美にめざめた者の驚きとその美へのひたむきな肉迫とが見てとれる。これは時代的にも意義がある。美術学校になってから以後の作には、この第一義的なものが薄れてきている。晩年、多くの弟子を養うために日課のように作っていた仏像、人物、動物、しゃれた片切彫（かたきりぼり）の額などは殆ど語るに足りない（同上, p. 229）。

ここまで概観してきたように、光太郎が残した光雲に関連する資料の重要性は否定できないものの、光雲に対する評価を扱う際、彼が洋風の彫刻に傾倒していたことと、親子関係の複雑な事情も十分に考慮する必要がある。また、単に光雲と光太郎の彫刻に対する見解が異なっていることだけではなく、彼らの関係に示唆されている、西洋美術の立場から日本の伝統系彫刻を評価する際の限界を考える必要もある。実際、光太郎自身もそれを意識していたようで、「『父と子』の問題はギリシャこのかた、この世に於ける最もむつかしい、解決に苦しむ関係の一つである」（同上, p.225）としている。光雲と光太郎との関係は日本の近代化を象徴する物語性を持つものの、彼らを比較することは日本彫刻史を過剰に単純化するリスクを孕んでいると言えよう。

4. 彫刻家としての光雲及び仏師としての光雲

以上に見てきたように、光雲は彫刻家と仏師という二つの面がある人物として捉えられてきたが、本章では批評家達は光雲の作品のどのようなところを見て、近代的、または前近代的な特徴だと評価

してきたかについて簡単に述べたい。

光雲の作品の中でよく取り上げられているのはシカゴ万博で出品された《老猿》である。この作品は明治期の既存の木彫に新しい風潮をもたらす試みを象徴している作品として高く評価され、金子は「動物彫刻という従来にない新しい題材や、洋風彫刻から触発されたリアリズム、置物彫刻から本格的な彫刻に脱皮しようとする明治20年代の木彫界の志向性」（金子 1992, p. 36）を反映していると述べている。それに加えて、田中は「迫真の写実から生み出きれた、日本彫刻史の中で、特筆すべきマッスがそなわっている」（田中 1994, p. 53）と主張している。志邨匠子が指摘している通り、日本だけではなく、アメリカでも逃げ去った鷲が飛んでいく姿を睨み上げる《老猿》の表現力は高く評価された（志邨 1996, pp. 25-36）。その上、象徴的意味も込められていると主張する声もあり、19世紀末に日露関係が悪化したという歴史的文脈の中では老猿は日本、大鷹はロシアというアレゴリーなのではないかと解釈されている。

歴史的な題材をより明示的に用いた例としては、《楠木正成》や《西郷隆盛像》のような公共空間で設置された作品があげられる。これらは表現上では写生的で、量感を持ち、理念的な基盤として日本の歴史を表していることが指摘されている。惠美千鶴子は《西郷隆盛像》を「国民を象徴する、あるいは国民の規範となる人物の銅像」（惠美 2014, p. 39）と見なしているが、この指摘は明治期に起きた美術作品の、輸出品から国民性の具現への変化をも示唆している。当初、美術は輸出品としての実用的な価値が求められおり、明治政府にとっては貴重な資本源であったが、徐々に国家への忠誠心を教え込む手段としての重要性が増していくこととなる（Tanaka 1994）。金子の「西洋のリアリズム彫刻をもとにした英雄主義的な屋外の肖像彫刻の大作であり、社会からの要請による宣伝的色彩の強いものであった」（金子 1992, p. 33）という記述にも反映されている通り、当時は西洋式の彫刻を主にパブリックアートとして見なす傾向が強かった。

以上、光雲の作品の近代的な側面の評価について見てきたが、次に前近代的とされている要素について述べたい。志邨は工芸性の本質は技術にあるとし、《老猿》の工芸的な特徴について「置物の題材として好まれた動物を扱っていること、さらに猿の座る台座にあると思われる」（志邨 1996, p. 27）と述べており、その置物的な要素と装飾性を強調している。さらに、大熊敏之は《老猿》について「表現傾向からすると、巨大な根付にほかならない」（大熊 2002, p. 173）とする。なお、光雲の晩年の作品である《雪舟坐像》（1926 年）について、大熊は「江戸後期から明治初頭にかけての文人趣味の隆盛の中で受容された中国清朝の『塑真』での写実的傾向の延長線上でうみだされたものとおぼしきところが見受けられ、純粋な西欧的写実性とはあきらかに性格を異にしている」（同上）と洋風彫刻の光雲への影響を疑う。庵原は「光雲は、表現の内容や理念よりも、技法や質感などの表面性に重きをおいている」（庵原 2010, p. 56）と述べており、光雲を西洋彫刻家と比較している。

これまで述べてきた様々な光雲の作品の評価をまとめると、次のようなパターンが見えてくる。まず、光雲と西洋的写実性との関係を再検討する必要性を主張する大熊のような指摘がある一方で、彫刻家としての光雲の側面を論じる際は表現上では写実性、人体の解剖学的な把握、または量感を西洋彫刻の影響と見なす傾向が最も強い。なお、題材については歴史性、物語性などのような特徴が近代

的だと評価されていることが多い。その一方では、仏師（職人）としての光雲の側面について論じられる際は、根付あるいは置物的な特徴に由来する彼の作品の装飾性と、理念より技術を重要視していたことが主要な点となっている。

5. 日本彫刻史における仏師の位置づけとその含意

以上に見てきた高村光雲の仏師的側面と彫刻家的側面に対する評価が示している通り、仏師は彫刻家と対比的に捉えられ、「近代的な」彫刻家に対して、前近代、江戸的だとされ、下位に置かれている。そのため、仏師は明治期に成立した「近代日本彫刻」という概念とその歴史から排除される。本章においては、「日本彫刻」という概念の成立の過程を確認しながら、仏師が日本の正統な彫刻界から排除された原因を探り、「美術」と「工芸」の関係の再評価の必要性について論じていく。その上で、現代の仏師は自分のアイデンティティをどのように新たに定義しようとしているのか、その点についても考察する。

まず、仏師が「日本彫刻」から排除される原因について考察すれば、志邨はそれについて次のように述べている。

> しかしその後（1893 年のシカゴ万博）、仏像彫刻の分野は「彫刻」としては発展しない。《伎芸天》をつくり、同時に仏像の模造を多く手がけた竹内久一も、（岡倉）天心が東京東京美術学校を離れ、大村西崖や白井雨山のもとで塑像科が設置された後は、次第に美術学校教授としての存在が薄くなり、大作も作らなくなってゆく（志邨 1996, p. 29）。

日本側は西洋の大国と肩を並べる国として認知を得るために、西洋を手本にして美術制度を整備し、彫塑が彫刻界の中心となる。しかし、そうした上で、西洋彫刻の範疇におさまらない日本特有の造形文化もあり、それは美術体系、及び日本美術史から見逃されてしまった。

庵原は 1893 年のシカゴ万博の際「日本国内の予想を超えてアメリカでは光雲が評価され、竹内久一の『技芸天』は賞を逃した」ということは美術をめぐる「当時における西洋と日本の価値観、評価基準の差異」を表し、日本国内での仏像の評価に大きな影響を与えたと述べている（庵原 2010, p. 49）。また、《技芸天》がアメリカで冷遇された原因については「（仏像は）なじまないものの一つとして、他の牙彫や根付けと同様に、制作の分野では『彫刻』の範疇からはずれていった」（志邨 1996, p. 27）とする志邨の説明が参考になる。結果として、仏像は彫刻史では中心的な存在であるにも関わらず、江戸以降は彫刻が衰退期に入ったという説が広く受け入れられるようになった。江戸時代と彫刻の衰退期が同一視されている要因について、芝山は鎌倉時代が終わってから仏師は活躍の場を建築の彫刻に移し、明治期に入ると「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」だと述べている（芝山 2019, p. 146）が、それは彫刻史の中での仏師の位置付けへの貴重な示唆であると思われる。また、彫刻において石膏や大理石という新しい素材が用いられるようになったのと時を同じくして、木彫を中心とする仏像制作は彫刻界の中枢から遠

ざかるようになった。

光雲の話に戻ると、既述したように、光雲について論じられる場合には正統な美術制度を代表している光太郎の立場から語られていることが多く、「仏師屋的」な側面は職人的で、非美術だというような論調で語られてきた。それは仏師という存在が全体としてどのように捉えられてきたかを理解するうえで、手掛かりになっている。彼らは他の職人と同様に正統とされるものから排除され、その状況が現代でも続いているのである。

しかし、近年の「クラフト」（工芸）と「アート」（美術）との関係をめぐる研究においては両者を完全に区別する立場に懐疑的な目が向けられるようになってきた。特に「技術」や「技法」などのような言葉が手先の器用さや技術力のみに焦点を当てており、創造的プロセスの理念的な側面を見逃しているのではないかという批判も多くなってきているのである。例えば、Shiner（2012）はクラフトでも、単に事前に定まった計画を実行するだけではなく、作品の基にある理念とその具現との間に継続的なフィードバックが行われており、それによって創造過程が進んでいくとしている。また、彼は「純粋美術」（英：pure art）と「純粋工芸」（英：pure craft）の間にある非階層的な連続体（英：non-hierarchical continuum）という概念を提唱し、工芸、デザイン、そして美術は、排他的な慣行ではなく、むしろ、重なり合うものとして見なすべきだと主張している。

以上のように、光雲についてはその技法を重視すべき職人として評価する傾向が強い。しかし、光雲は京都の彫刻界の衰退について次のように説明している。

> ほんの半月以内の短日月でこう手早く揃うのは、分業の便利であって、繁昌すればするほど、それが激しくなり、そうしてその余弊は仏師の堕落となり、彫刻界の衰退となりました。（中略）拙速を尚んで、間に合せをして、代金を唯一目的にする……すなわち余りに商品的に彫刻物を取り扱い過ぎるところの悪習とも言えましょう（高村光雲 1995, p.41）。

それに対して、江戸の仏師の場合は以下のような評価を下している。

> 傑作を欲しいという本当に目の開いた華客（とくい）の多いこちらでは、観音一つ彫らすのでも、念に念を入れさせ、分業物の間に合せではなくして、台座も天蓋も、これと目指した彫刻師の充分な腕によって出来たものを望むという気風がありましたから、京の寺町とは趣を異にし、芸術的良心が根まで腐るようなことはありませんでした（同上）。

ここでは光雲の仏像などの「彫刻物」の大量生産を批判する立場が明示されており、「分業」によって生じた創造者と創造過程との離間を彫刻界の「衰退」の原因の一つとして見なしている。また、彼は作品の「商品的な取り扱い」を拒絶し、「芸術的良心」という言葉を使用したことから、何らかの「芸術性」を求めるべきだと察知できよう。また、以上の引用文では、光雲は江戸の仏師に対して「彫刻師」という語を使っているが、彼は「仏師」と「彫刻師」という言葉を使い分けていないよう

である。例えば、『光雲回顧談』の「江戸末期の仏師」という章では「文政から天保、弘化、嘉永、安政などという時代に彫刻家として盛んであった人たちのお話をいたします」（高村光雲 1929, p. 696）と述べてから本題に入り、高橋宝山、高橋鳳雲、松本良山、野村源光という 19 世紀の仏師の名前をあげている。従って、日本の彫刻史の中で光雲を位置付ける際に、「美術」と「工芸」という二元的な枠組みよりも、Shiner（2012）が定義した、美術と工芸の間にある非階層的な連続体中で捉えれば、美術家と職人の社会的位置に関する偏見もなくなり、それが現代の仏師のような職人の活動についてもより深い理解へ導いてくれるのであろう。

現代仏師の作品の冷遇は、明治期に庶民の浮世絵への評価と同様なのかもしれない。また、現代の仏像とは対照的に、鎌倉時代以前の仏像が高く評価されていることは、日本の美術史は「ジャンルというより歴代の支配階級の美術がとりあげられているのだ」（佐藤 1996, p. 63）という指摘がその理解を助けるであろう。しかし、近年の研究の中では技と表現との分離を疑う原口のような声も出てきている。彼は「伝統木彫においては、表現と技、目的と方法とがどちらに比重が大きいということは無く、また、両者を分離して考えてはおらず、両者が結合、一体化したものであったといえる」（原口 2011, p. 29）と述べているが、ここでは日本の伝統系造形文化への再評価の意図、または西洋美術という概念が設定した基準への疑義も読み取れる。

仏師は時代遅れの存在として位置付けられているにも関わらず、ここ数年では仏師という職業の復活が目指されるようになってきており、現代の美術体系の再考を訴える仏師も現れている。例えば、仏師、大川幸太郎（1923～）は、

> 昔の仏像は作者の創作であるから美術だが、今の仏像は模刻で職人仕事だから美術ではないということらしい。（中略）美術界では仏像は職人仕事だからと認めようとしない（大川 2009, p. 21）

と仏師としてのジレンマについて述べている。大川以外にも、多くの仏師が「模刻」という問題を強く意識していることは想像に難くない。彼らは単に古来の仏師の伝統を継承しているだけではなく、積極的に現代社会と関わりたいという意欲を示している。例えば、仏師・宮本我休（1981～）は「古来の仏像を研究しながらこの平成の世でしか生み出せない仏像を彫像できるようにと日々制作に励んでいます」（宮本 2020）と述べている。加えて、仏師、向吉悠睦（1961～）は「古代の色、古代の文様、その時代のひとびとの宗教観、生活様式などを、現代感覚で表現しなければならないというこの仕事の宿命」だとする（西宮 2001）。また、大仏師、江里康慧（1943～）は、「私は仏師として、今、仏像に時代をどう表していけるのかを模索している。（中略）鎌倉時代の模倣では仏師として意味ありません」（江里 2001, p. 17）と語る。以上からわかるように、美術界に認められていない仏師は現代の宗教性を具現化するという使命を自分のアイデンティティの基盤としようとする。彼らは一般大衆が求めている信仰対象を視覚的に表現しようとする者なのである。

6. おわりに

本稿の主な目的は高村光雲の自己意識でも、父光雲と息子光太郎の関係でもなく、むしろ美術史の中で光雲がどのように語られてきたか、また、それが工芸の世界に属している仏師という職業にどのような影響を与えたかを考察することであった。結果として、明治期に美術という西洋的な概念が日本に導入されて以来、仏師は前近代的で、彼らの作品は非美術だとする傾向が強いことが明らかになった。しかし、現代の仏師の様子を見てみると、従来の美術体系の在り方を疑う声が現れ、「伝統」の「模刻」というラベルから脱出しようとし、現代の宗教性を実物として形作る作者として仏師を位置付けようとする意識が垣間見える。また、美術と工芸の境界線が消えつつある今、それらの性格をめぐる議論は日本美術史をより包括的に捉える道を拓く契機となるであろう。

注

[1]光太郎は光雲について次のように述べている：「世間的の栄誉にかけてはひどく敏感であり、自己の帝室技芸員従三位勲二等（じゅさんみくんにとう）というような肩書きを大層大事にして、彫刻の箱書に一々それを書くという町人根性を持っていた」（高村光太郎 1958, p.226）。

[2]「彫刻界では父というものを抜きにしては僕を見ていない。彫刻界には父の勢力があるので、いたるところに父を気がねしている」（同上, p.150）。

参考文献

日本語

大川幸太郎編『木の中のみほとけ』新葉館、2009年

五味聖「作品紹介 高村光雲作《矮鶏置物》について」『三の丸尚蔵館年報・紀要』宮内庁、19号、2012年、81-76頁

五味聖「高村光雲作『山霊訶護』について（特集 1900年パリ万国博覧会出品作（2））」『三の丸尚蔵館年報・紀要』宮内庁、15号、2008年、76-71頁

庵原理絵子「『彫刻』へのまなざし－高村光雲と近代美術制度」『学習院大学人文科学論集』学習院大学、19巻、2010年、37-64頁

惠美千鶴子「図版 高村光雲・後藤貞行ほか 西郷隆盛像（特輯 明治の彫刻）」『国華』国華社、120巻1号、2014年8月、39-41頁

江里康慧『仏師という生き方』廣済堂、2001年

碧海寿広『仏像と日本人』中央新書、2018年

大熊敏之「展覧会評『前近代』なのか、『近代』なのか：高村光雲をめぐる錯誤－高村光雲とその時代展」『美術フォーラム21』美術フォーラム21刊行会、7号、2002年、171-174頁

金子啓明「高村光雲作 老猿」『国華』国華社、1165号、1992年12月、31-36頁

北澤憲昭『眼の神殿』美術出版社、1989年

木下直之『美術という見世物』平凡社、1993年

佐藤道信『「日本美術」誕生：近代日本の「ことば」と戦略』講談社、1996 年
佐藤道信『明治国家と近代美術：美の政治学』吉川弘文館、1999 年
芝山 昌也「近代日本彫刻考（1）『光雲懐古談』をめぐって」『金沢美術工芸大学紀要 』 金沢美術工芸大学、63 巻、2019 年、148-137 頁
志邨匠子「高村光雲作《老猿》をめぐる彫刻と工芸」『美学』美学会、46 巻 4 号、1996 年、25-36 頁
高村規『木彫　高村光雲―高村規全撮影』中教出版、1999 年
高村光雲『幕末維新懐古談』岩波書店、1995 年
高村光雲『光雲回顧談』萬里閣書房、1929 年
高村光太郎『高村光太郎全集』第 10 巻、筑摩書房、1958 年
田中修二『近代日本最初の彫刻家』吉川弘文館、1994 年
田中修二『近代日本彫刻史』国書刊行会、2018 年
田辺三朗助「高村光雲作楠公銅像」『国華』国華社、1153 号、1991 年 12 月、31-35 頁
内藤 美優「秋山文庫所蔵『高村光雲先生考案下絵貼込帖』について（第三四回河鍋暁斎研究発表会）」『暁斎：河鍋暁斎研究誌』河鍋暁斎記念美術館、113 号、2014 年 6 月、104-109 頁
西宮正明ほか『向吉悠睦の彫刻』光村推古書院、2001 年
原口健一「伝統木彫における技の再検討とその意義についての一考察 ：高村光太郎の記述をもとに高村光雲の業（わざ）を考える」『美術教育研究』美術教育研究会、17 巻、2011 年、19-31 頁
三重県立美術館（編集）『高村光雲とその時代展 』三重県立美術館、2002 年
吉田光邦『日本の職人』角川書店、1976 年

ウェブサイト

「仏師・宮本我休公式ホームページ」：http://gakyu.jp/buddha_sculpture（最終閲覧：2020/09/29）

英語

FAURE, Bernard, “The Buddhist Icon and the Modern Gaze,” in *Critical Inquiry*, vol. 24, no. 3. (Spring, 1998), pp. 768-813.
GRAHAM, Patricia J., *Faith and Power in Japanese Buddhist Art, 1600-2005*, University of Hawai‘i Press, Honolulu, 2007
GUTH, Christine, “Kokuhō: From Dynastic to Artistic Treasure,” in *Cahiers d'Extrême-Asie*, vol. 9, 1996. Mémorial Anna Seidel. Religions traditionnelles d'Asie orientale. Tome II. pp. 313-322
GUTH, Christine, “Takamura Koun and Takamura Kotaro: On Being a Sculptor,” in *The Artist as Professional in Japan*, Stanford University Press, 2004, pp. 152-179
SHINER, Larry, “‘Blurred Boundaries’? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design,” in *Philosophy Compass* vol. 7, no. 1, 2012, pp. 230–244
TANAKA, Stefan, “Imaging History: Inscribing Belief in the Nation,” in *The Journal of Asian Studies*, vol. 53, no. 1 (Feb., 1994), pp. 24-44
UENO, Naoteru (ed.), *Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era*, Toyo Bunko, Tokyo, 1969