

博士論文

彫刻家新海竹蔵の造形観

平成二十七年年度

筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻

渡部 直

筑波大学

目次

序章.....	6
0.1. 研究の背景と目的.....	6
0.2. 先行研究と本研究の位置.....	13
0.3. 現在における新海竹蔵の評価と本研究の意義.....	16
序章注・引用文献.....	20
第1章 新海竹蔵の初期作品と師新海竹太郎	21
はじめに.....	21
1.1. 新海竹蔵の生い立ちと新海竹太郎への弟子入りに至るまで.....	25
1.1.1. 新海家について.....	25
1.1.2. 新海竹蔵の生い立ちと『休暇日誌』にみる少年期.....	28
1.2. 新海竹太郎について.....	32
1.2.1 彫刻家新海竹太郎の軌跡.....	33
1.2.2. 新海竹太郎作品の分析.....	44
1.2.3. 第2節概括.....	61
1.3. 新海竹蔵と新海竹太郎の比較考察.....	62
1.3.1. 塑造、木彫双方の制作.....	62
1.3.2. レリーフの制作.....	63
1.3.3. 記念碑的作品、及び肖像作品の制作.....	65
1.3.4. 好学的態度.....	65
1.3.5. 作品における主題.....	66
1.3.6. ロダンの造形に対する態度.....	67
1.3.7. 木彫の制作初期段階.....	68
1.3.8. 石膏直付けによる制作 — 『彫刻の大作法について』より—.....	68
1.4. 新海竹蔵初期作品分析.....	70
1.4.1. 《母子》 1915年（大正4年）.....	70
1.4.2. 《日向に立つ土工》 1917年（大正6年）.....	71
1.4.3. 《木の実持つ女》 1921年（大正10年）.....	73
1.4.4. 《二人裸女》 1922年（大正11年）.....	73
1.4.5. 未発表木彫作品（作品名不明） 1922年（大正11年）.....	74
おわりに.....	76
第1章表.....	79
第1章図版.....	85
第1章図版典拠.....	135

第1章注・引用文献	137
第2章 日本美術院所属期の新海竹蔵作品の造形性（1924年～1958年） ..	139
はじめに	139
2.1. 日本美術院所属時代（1924年～1960年）の新海竹蔵の動向	143
2.1.1. 前半 - 木彫多作期（1923年～1946年）	143
2.1.2. 後半 - 木心乾漆多作期（1947年～1958年）	147
2.1.3. 再興日本美術院彫刻部（院展彫刻部）と新海竹蔵	149
2.1.3.1. 日本美術院及び再興日本美術院の設立と古典回帰的側面	149
2.1.3.2. 「日本伝統木彫と西洋塑造」の交錯と融合を試行する性格	153
2.1.4. 2つの世界大戦と新海竹蔵	156
2.2. 前半 - 木彫多作期における木彫表現	159
2.2.1. 新海の彫刻表現における「量感」「素材感」「モドレ」	161
2.2.1.1. 「量感」について	162
2.2.1.2. 「モドレ」について	163
2.2.1.3. 新海作品における「モドレ」と「量感」の関係性について	166
2.2.1.4. 新海の「量感」「モドレ」「素材感」に対する重要視への経緯	168
2.2.1.5. 新海の彫刻制作における「量感」と「素材感」の関係性	175
2.2.2. 新海竹蔵の木彫作品における「量感」「モドレ」「素材感」の具体的実践	178
2.2.2.1. 細部の再現的描写を行わない素朴な印象の表現	178
2.2.2.2. 刀痕による「モドレ」の造形	179
2.2.2.3. ヤスリによる「モドレ」の造形	181
2.2.2.4. 着色による「モドレ」の造形	183
2.2.3. 新海竹蔵の木彫の制作過程	186
2.2.3.1. 新海が大別している3つの木彫制作方法	186
2.2.3.2. 新海竹蔵の木彫制作初期段階における制作方法と造形的特質	191
2.2.3.3. 新海の木彫における「接ぎ」と「寄せ」	195
2.2.4. 第2節. 概括	198
2.3. 後半 - 木心乾漆多作期における木心乾漆表現	202
2.3.1. 日本における乾漆技法の歴史	203
2.3.1.1. 日本上代における乾漆技法の興隆と衰退	203
2.3.1.2. 明治以降の彫刻表現と乾漆技法	206
2.3.2. 新海の木心乾漆の造形的特質と制作の経緯	210
2.3.2.1. 制作の経緯	210
2.3.2.2. 造形的特質	211
2.3.3. 新海の木心乾漆表現が内包する「時間性」	219

2.3.3.1.	造形の考察から浮上する疑問①「乾漆層の増加」	219
2.3.3.2.	造形の考察から浮上する疑問②「乾漆層の剥離」	220
2.3.3.3.	唐招提寺菩薩頭についての新海の発言	221
2.3.3.4.	新海の木心乾漆表現の内包する時間性	222
2.3.4.	第3節概括	224
	おわりに	225
	第2章図版	228
	第2章図版典拠	320
	第2章資料	324
	第2章注・引用文献	329
第3章	新海竹蔵の晩年期作の造形性（1959年～1968年）	334
	はじめに	334
3.1.	晩年期（1959年～1968年）における新海竹蔵の動向と彫刻界	336
3.1.1.	晩年期（1959年～1968年）における新海竹蔵の動向	336
3.1.2.	戦後日本におけるイタリア現代彫刻	338
3.1.2.1.	イタリア現代具象彫刻とはどのような表現であったのか	343
3.1.2.2.	イタリア現代具象彫刻の代表的な作家	347
3.1.3.	再興日本美術院彫刻部の解散	352
3.1.3.1.	解散に至る経緯と対立の構図	352
3.1.3.2.	造形上の対立	355
3.1.3.3.	S.A.S.結成と国画会彫刻部への合流	357
3.2.	新海竹蔵の晩年期の作品の造形的特質	359
3.2.1.	造形上の特徴	360
3.2.1.1.	荒々しい印象を受ける作品表面	360
3.2.1.2.	抽象性を増した人体表現	361
3.2.1.3.	日本的・土着的主題の設定	363
3.2.2.	イタリア具象彫刻の影響	365
3.2.2.1.	フォルム・作品表面への影響	365
3.2.2.2.	主題性の強調	367
3.2.3.	作風の変遷から捉えた晩年期作	368
3.2.4.	広隆寺《弥勒菩薩半跏像》	370
3.2.5.	新海の晩年期作とモデル	372
3.3.	新海の周辺と新海の果たした指導的役割	374
3.3.1.	親族からみた新海竹蔵	374
3.3.2.	東京教育大学非常勤講師時代の関係者からみた新海竹蔵	377

3.3.3. 周辺の作家	381
おわりに	385
第3章図版.....	390
第3章図版典拠.....	449
第3章注・引用文献	451
結語	454
彫刻家新海竹蔵の造形観.....	454
四期に大別される新海竹蔵の制作活動と各期作品の造形性	454
新海竹蔵の生涯を通じて展開した造形観.....	459
本論の意義と課題.....	464
参考文献	467

凡例

- 本論は章、節、項から構成される。題字の前に表記される数字、例えば 1.2.3. は第 1 章第 2 節第 3 項を示す。
- 美術作品は《 》で示した。
- 引用文は「 」で示し、その後ろに引用文番号を記載した。
- 本文中において重要な概念を示す語、及び本文中における造語については「 」で示した。
- 論文・単行本・新聞・雑誌は『 』で示した。
- 引用文中にある「 」表記部分は、引用に際して『 』と改めた。また更にその『 』文中にある「 」表記については〈 〉と改めた。

(例： 引用文 本章を「多様性の時代」と名づけた
本文中 「本章を『多様性の時代』と名づけた」

引用文 彼はこう言ったのです「そうすればお前は『肉付けの法』を持つことになる」と。

本文中 「彼はこう言ったのです『そうすればお前は〈肉付けの法〉を持つことになる』と。」

- 引用に際して、明らかな誤字等はその箇所後ろに（ママ）と記した。
- 引用に際して、文中の任意の箇所を省略した場合、その箇所に（上略）（中略）（下略）と記した。
- 本文中敬称は略した。
- 図版に挙げた作品については、各章末に図版典拠としてまとめて示した。
- 図版に挙げた作品について、発表年、サイズ、素材、所蔵について確認出来る限りにおいて記載した。また現存しないものについては 現存せず と記し、また所蔵が明らかな作品に関して公にされていないものについては個人蔵と記した。
- 図版は基本的に図を取り上げた章の文末にまとめた。
- 図版の表記については、例えば第 1 章の 3 番目の図版については、図 1 - 3 と表記した。なお、表、資料、図式についても同様に扱うものとする。

序章

0.1. 研究の背景と目的

明治に生まれ、大正、昭和と作品を発表し、活躍した彫刻家に新海竹蔵（1897～1968）という人物がいる。日本近代の彫刻家の名で新海と聞けば、多くの方の脳裏には新海竹太郎（1868～1927）が浮かぶかもしれない。新海竹蔵はこの新海竹太郎の甥にあたり、またその元で彫刻を学んだ経緯を持つ人物である。

新海は生涯を通じて、人物を主題とした具象彫刻を中心に制作、発表を行った。師である竹太郎の元での写実的な作風の彫刻制作から、その彫刻家としてのスタートを切ったが、その生涯を通じた制作のなかで、その作風は変わり続け、師の竹太郎とは異なる彫刻表現の在り方を提示したと捉えることが出来る。

新海が作家として活動した大正、昭和の彫刻界について概して言えば、ロダン（François-Auguste-René Rodin 1840～1917 フランス）をはじめとしたフランス近代彫刻の受容と古典回帰を背景として、西洋と日本とが交錯・融合し、多くの作家が多様な彫刻表現を生み出した時期とすることが出来る。多くの先行研究においては、この西洋と日本の対比は、西洋塑造と日本伝統木彫の二者をもって語られていることが多く、もちろん終始技法的な問題に固執したものではないことは留意しなければならないが、具体的な点を挙げれば、塑造と木彫の双方を手がける作家が出現し始めたという事をこの時代の日本彫刻界の傾向の一つとして捉えることが出来るだろう。新海もまさに塑造と木彫の双方を手がけており、更に戦後を中心に木心乾漆と呼ばれる木で刻出した造形の上に漆を盛り上げて造形する技法によって作品を生んだ点に鑑みれば、時代の特色を示した作家の一人として捉えることが出来る。

他の作家を例に挙げれば、高村光太郎（1883～1956）や石井鶴三（1887～1973）がこの時代を代表する作家として認識が高い。また近年「異彩の彫刻家」として再び注目を集める橋本平八（1897～1935）も挙げる事が出来る。橋本に関しては新海と生年を同じくしている。新海を含め、このような塑造・木彫の双方を手がけた彼らを、毛利伊知郎は『日本彫刻の近代』の中で、「多様性の時代」¹の作家と位置付けている。

筆者自身、木彫を中心とした彫刻制作を行う身として、予てより新海竹蔵の木彫表現に興味を抱いてきた。細部の描写的表現を行わない素朴な印象の表現は、ある種時代の傾向とも捉えることが出来るが、粗いヤスリを用いた造形や、生々しい鑿跡、一木から彫り出す造形に固執しない態度など、技巧的側面を重要視しがちであった明治以後の江戸仏師や宮彫師にルーツを持つ伝統的木彫の

立場から見れば、新海の木彫制作は一種特異である点を指摘出来、そこに筆者は注目していた。また木心乾漆作品についても、刀による仕上げを通例とした伝統的木彫の立場からすれば、それも特異に映ったのではないだろうか。これらの造形的特徴を示す新海作品は、まさに「多様性の時代」の一人の作家が示した独自の達成として捉えることが出来ると筆者は考えた。

新海の制作の在り方が、どのような造形観によって形成されたのか。これが筆者の疑問であり、また本研究の動機であった。

調査を進める中、新海は生前にある一定の評価を得た作家であると捉えることが出来た（この点については本文中において具体的に触れる）。そしてまた序章 0.3.において後述するように、木彫作品《砧》（図 2-41）や木心乾漆作品《少年トルソー》（立像）（図 2-60）が、日本近代彫刻史を振り返る展覧会において度々展示されるなど、新海は没後においてもある一定の認識を示される作家であると見ることも出来る。

2007 年の 8 月から 12 月にかけて宮城県美術館、三重県立美術館、東京国立近代美術館と 3 つの会場を巡回し開催された展覧会、「日本彫刻の近代」は明治以降から 1990 年代に至るまでの彫刻の展開について、それぞれの時代の傾向を踏まえながら代表的な作家を取り上げ、概観する展覧会であったが、この展覧会を象徴的な例として近年、日本近代の彫刻への注目、またその学術的研究の熱が高まってきている。前述した「多様性の時代」と呼ばれる時代に活躍した作家達についても同様である。

例としては、橋本平八が挙げられる。橋本については 2010 年に「橋本平八と北園克衛展」が開催され、また毛利伊知郎の研究をはじめとして多くの論文が報告されるなど、現在最も注目される「多様性の時代」の作家の一人であると見る事が出来るだろう。

このような趨勢の中、新海についての研究は、論文、報告書の数に注目すると、作家としての注目度の高さとは裏腹に、積極的になされているとは言えない状況が存在する。

新海についての先行研究は本章 0.2.に示すとおりであるが、新海竹蔵という作家の包括的資料としての位置は 1992 年に発表された『新海竹蔵の生涯と作品』等が占めていると言える。しかしながら新海作品の造形性については、未だ考察の余地があると筆者は考える。

このような経緯から、彫刻家新海竹蔵の造形観についての研究に取り組む事とした。そして新海の造形観を考察及び明示するにあたり、筆者は以下の 2 つに難点及び要点を見出した。

まず 1 点目は新海の作風がその生涯に渡って多様な在り方を示している点である。（図 2-41）は新海の作品の代表的なものを一覧としたものである。写実的

な塑造表現、木彫表現、木心乾漆表現、荒々しい作品表面が印象的な塑造表現、その多様な在り方から、新海作品に対して混沌とした印象を少なからず抱くことになる。

新海竹蔵の作品と問われて、浮かんでくるものに一定のイメージをもち難い多様な作風の在り方について、体系的に捉えることが新海作品の造形性について論じる上で必要であると筆者は考える。



そして2点目は、その作風にある。新海作品は全体として、「全くけれんみのない」²「はつたりのない」³と評されながらも、一方、「平凡」⁴「古くさい」⁵「わかりにくい」⁶という見方をされる傾向があった。新海作品の派手さのない質実な印象は、新海作品の造形性について迫る上で、掴みどころのない難点であると同時に、新海芸術の深さを物語るものでもある。新海作品の造形性について論考を重ねることにより、このような新海の作風に一つの解釈を与えることが必要なのであると筆者は考える。

本論は、以上を踏まえ、彫刻家新海竹蔵の造形観について、改めて明示する

ことを目的として執筆したものである。そして上記 2 点を踏まえ、2 つの方法によって考察及び明示を試みる事とした。

表 0-1

作風の大別		初期	木彫多作期	木心乾漆多作期	晩年期	
		(写實的傾向を示す 塑造作品中心)			(荒々しい作品表面が 印象的な塑造作品 石膏・プラスチック)	
西暦	1897 年 6 月 12 日 山形に生まれる	1912 年～	1924 年～	1947 年～	1959 年～	1968 年 6 月 13 日 死亡
和暦	明治 30 年～	大正	昭和			昭和 43 年
新海の大きな 動向	郷里山形での 幼少時代	上京 新海竹太郎に師事 文展・帝展に出品	1925 年～ 日本美術院彫刻部に所属 (1961 年 2 月に院展彫刻部解散)		彫刻家集団 S.A.S. の 結成、その後国画会 彫刻部に合流	
新海の制作に 影響を与えた と思われる 出来事	生家新海家の家 業である仏像制 作業の手伝い	新海竹太郎の 元での修業	飛鳥期・奈良期の仏像・神像との出会い (1923 年) マイヨールを中心としたフランス近代彫刻の影響		イタリア現代具象彫刻と の出会い (1950 年代後半) 藤原時代の彫刻への関心	
本論における 扱い	第 1 章		第 2 章		第 3 章	

1 点目の方法は、多様な在り方を示す新海作品を、制作時期によって、図 0-1、表 0-1 の作風の大別に示すように 4 つに大別し、4 つそれぞれの造形性を考察、及び明示することで体系的に新海の造形観を捉えることを試みるものである。

表 0-1 において「新海の制作に影響を与えたと思われる出来事」として示した欄に記載した内容からは、新海竹蔵という彫刻家とその芸術観の形成の過程において、多様な方面からの影響を受けてきた人物であるということが分かる。それは新海が多様な作風を展開した点とも関係が深いと考えられる。

新海の生家が造仏を生業としていた点と、20 代前半以降に飛鳥期・奈良期を中心とした古仏に傾倒した点からは、古典回帰の性格を多分に認めることが出来る。また他方では師新海竹太郎の元でドイツの写実表現にルーツをもつ、写實的な彫刻表現に取り組んでいる。そしてまたマイヨール (Aristide Maillol 1861～1944 フランス) を中心としたフランス近代彫刻の影響を多分に受けた時期があり、晩年には戦後において現代的な展開とされたイタリア現代彫刻や、

ヘンリー・ムーア (Henry Spencer Moore 1898~1986 イギリス) の展開にも大きく影響を受けている。

前述において大正・昭和期の彫刻界を、概して「西洋と日本の交錯」と筆者は表現したが、新海はこの時代の作家と呼ぶべき資質を多分に有していると言えるだろう。そしてまた日本と西洋という2項対立の構図だけではなく、「江戸期の影響を色濃く受けた仏像制作と、古の仏像の造形」や「写実表現と印象主義的表現、そして抽象に向かう大きくデフォルメされた人体表現」など、日本、西洋の2者それぞれの要素の中においても、一括りには出来ない内容を抱えながら、混沌とした中に新海はいたとみることが出来る。

第1章では、初期(1912~1923)と定める時期の造形性について、第2章では、「木彫多作期」(1924~1946)と「木心乾漆多作期」(1947~1958)の造形性について、第3章では「晩年期」(1959~1968)と定める時期の造形性について、それらがどのように捉えることが出来るものか、それぞれにおいて明示し、新海の造形観を体系的に捉えることを試みる。

2点目の方法は、4つに大別した時期における新海作品の造形性について考察を踏まえて、新海の生涯に渡って展開したと捉えることが出来る造形観を理論的視点から捉え、明示するものである。

本論の3つの章に渡る論考を通じて、新海の彫刻制作において通底し、一連のつながりを持って展開したと捉えることが出来るものとして「量感」「素材感」「モドレ」という3つのキーワードが浮かび上がった。

彫刻における「量感」についての概念は、明治の30年代以降、ロダンを中心としたフランス近代彫刻の受容と共に日本彫刻界に浸透し、その後多くの彫刻家によって実践されたことは先行研究からも周知のことであると思われる。ハーバート・リード著『彫刻とはなにか 特質と限界』で記述されていることを例として、マッサやヴォリュームといった言葉でも表される概念である。新海は「量感」または、新海の造語である「感覚量」という語を用いているが、これらも一般的に扱われる「量感」として捉えて齟齬のないものと思われる。

ロダン以後の日本の彫刻家達の表現が写実的な段階を脱することを後押しした要素の一つとして、この「量感」をはじめとした「彫刻を『面、量(塊)、動勢、肉づけ』からなる空間構造と捉える考え方」⁷の存在があり、当時の彫刻家の多くが共有していた問題であった。新海についても例外ではない。

「モドレ」(Modelé 仏)についても詳細は本論の中で触れてゆくが、本論ではこの「モドレ」という概念を現在一般的に用いられる「肉付け」という和訳とは区別し、あえて「モドレ」という語で表記している。これは新海の彫刻制作上の特質をよく表していると捉えたためである。

この「モドレ」を日本近代において最初期に紹介し、「肉付け」と訳した人物である高村光太郎が「ロダンが表現の道に唯一の力だのみとしたモドレエといふものが又日本人の感じには本当に深く了解せられにくい。」⁸と「モドレ」という概念を捉えることの困難さを指摘していることを象徴的な事柄として、実際この「モドレ」という概念は時代の流れと共に彫刻家達の実践の中でその意味が変遷していったとみられる。

具体的に述べれば現在における「モドレ」の和訳「肉付け」は、塑造におけるモデリングによる造形、もしくはモデリングによる制作行為そのものを示す傾向にある。それに対し、新海は木彫における造形に対して「モドレ」という語を使用しており、制作の方法に限定されない感覚的概念として使用していた点が相違点であると言えるであろう。そのため本論においてはあえて「モドレ」として記述している。

そして本論における最も重要な点は、新海作品における造形上の特質が、「量感」及び「モドレ」が「素材感」と相互に影響し合う関係性、ここから生じるとみられる点である。言い換えれば、「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」が、新海の彫刻制作に通底し、作風の変遷に関わる事柄ではないかと捉えることが出来た点である。本論はこの仮説を論証し、その具体的実践と制作における展開について明示することを目的のひとつとする。

そして多様な展開を見せ、やや混沌とした印象を否定できない新海の生涯に渡る彫刻制作について、それを体系的に捉える視点の一つを提示したいと考えている。

勿論、「一種しみじみとした清らかで澄んだ感じ」⁹と評される新海作品の芸術的価値を「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」という視点のみで語りきれるとは考えていない。寧ろ、高村光太郎が『彫刻十個條』において「彫刻の本性は立體感にあり。しかも彫刻のいのちは詩魂にあり。」¹⁰と述べているように、彫刻表現において「いのち」は「詩魂」であり、造形理論で示す価値など、二次的なものに過ぎないのかもしれない。確かに新海の代表作《砧》(図 2-41)や《少年トルソー》(立像)(図 2-60)が我々に訴えかけてくるものは、高村の言う「詩魂」から来るものなのかも知れない。しかしながら、新海の彫刻家としての生涯と時代背景は、前述のようにあまりに多面的な要素をもっている。

この混沌とし、漠然とした印象に留まる嫌いのある新海芸術を、或る視点から、体系的に捉えたいと筆者は考えるのである。

高村光太郎、そして石井鶴三といった作家もまた、生前彼らが示した彫刻表現に対する理論的解釈に、後の世代の作家や研究者が触れたことによって、現在において彼らの芸術性が広く理解され、次なる展開へと繋がることとなった側面も否定できないだろう。

以上、本論の目的を確認したい。

本論は彫刻家新海竹蔵の造形観を明示することを目的とする。各章において新海の「初期」「木彫多作期」「木心乾漆多作期」「晩年期」の作品についてその造形性を明示し、新海竹蔵の造形観を体系的に捉えることを試みる。また各章の論考を踏まえ新海の生涯に渡って展開した造形観について明示することを試みる。

0.2. 先行研究と本研究の位置

新海竹蔵に関する先行研究は、現在まで表 0-2 に示すものが存在しているが、それらの位置について確認し、そして本論の位置を示す。

表 0-2

発表年	論文名	著者	
1988 年	『新海竹蔵論』	長岡恭子	上越教育大学大学院修士課程学位論文（昭和 62 年度）
1992 年	『新海竹蔵の生涯と作品』	大林秀基	筑波大学芸術専門学群 卒業論文（平成 3 年度）
1992 年	『彫刻における感覚量の追及 —新海竹蔵をめぐる感覚量の概念とその体得を目指した実践記録—』	紀谷邦子	横浜国立大学大学院 教育学研究科 美術教育専攻 修士論文（平成 3 年度）
2006 年	山形美術館所蔵「在田翁試作」（新海竹蔵作）の保存修復報告	藤原徹 宮本晶朗	平成 17 年度東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター研究成果報告書
2007 年	山形大学附属博物館所属 新海竹蔵「母子」の保存修復	藤原徹 元木幸一 宮本晶朗 吉田亜紀 岡本篤志	平成 18 年度東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター研究成果報告書
2010 年	新海竹蔵「半跏像試作」保存修復報告書	藤原徹 福島茜	東北芸術工科大学 文化財保存修復研究センター 報告書（平成 23 年度）
2010 年	山形美術館所蔵「結髪」（新海竹蔵作）の保存修復	藤原徹	東北芸術工科大学 文化財保存修復研究センター年報 2009（平成 22 年度）
2012 年	山形美術館所蔵 新海竹蔵作「トルソー（メディチのヴィナス）」の保存修復処置	藤原徹	東北芸術工科大学 文化財保存修復研究センター年報 2011（平成 24 年度）
2014 年	乾漆表現による彫刻表現の可能性 —新海竹蔵・山本豊一の作品実見調査を踏まえて—	江村忠彦	多摩美術研究 2014（多摩美術大学大学院美術研究科発行）

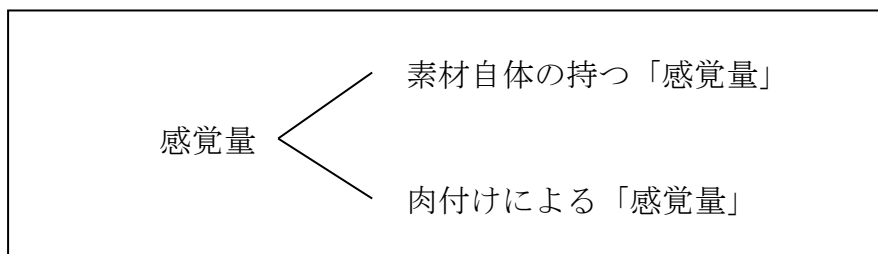
新海竹蔵の生前の動向や制作した作品、出品した展覧会等について包括的な資料として、大林論文がその位置を占めている。その制作活動について、時系列にまとめられた資料については、本研究においても参考とし、知見を得た。また新海の遺族が所持していたとされる写真等、現在において、行方を確認することが出来なくなってしまった資料等を記載している。本研究において、新

海の世界と新海に関する資料等は可能な限り筆者自身実見するよう努めたが、それが適わなかったものに関してはこの大林論文に知見を得た。

また長岡論文においては、新海に彫刻の指導を受けたとされる作家や親交の深かった人物からの聞き取り調査をまとめた資料、及びアンケート形式の調査をまとめた資料が記載されている。そのうち約半数の作家が現在この世を去っており、貴重な資料と言える。本研究においても現在存命の作家については、可能な限り取材を行ったが、それ以外の作家の言葉を知る資料として長岡論文に多くの知見を得た。特に、新海の人格、性格を窺い知る上で貴重な資料と言える。

紀谷論文は「感覚量」に注目し、彫刻における感覚量の意義を論じた後、「感覚量」の体得を目指した教育的実践を行うというものである。「感覚量」を論じるにあたり、新海竹蔵の彫刻制作について触れている。章構成としては、「第Ⅰ章 新海竹蔵と『感覚量』」、「第Ⅱ章 彫刻における感覚量」、「第Ⅲ章 『感覚量』の体得の教育的実践と意義」となっている。紀谷は、新海の生前の動向と時代背景からみた新海の位置について論じた後、新海の彫刻制作における「感覚量」について焦点をあて、如何なるものか論じており、また「感覚量」を図0-2のように示している。

図 0-2 紀谷論文において示される新海の「感覚量」



新海の彫刻制作における「量感」と「素材感」に注目している点は本研究と近い点であるが、紀谷の述べる「肉付け」は新海の木心乾漆作品における漆をモデリングしていく制作行為として扱われており、本研究における「モドレ」「肉付け」の扱いとは異なるものであると言える。また具体的な造形に対する論究は少なく、その点は本論が担うところであろう。また紀谷論文では、新海の木彫と木心乾漆作品に焦点をあてて、その造形性から「感覚量」について論じている点に対し、本論では新海の初期作品群及び、晩年期の作品群も含め、生涯の制作の展開を体系的に捉えることを目的としている点も相違点であると言える。

東北芸術工科大学文化財保存修復研究センターによって行われた 5 つの先行研究は新海作品、《在田翁試作》(図 2-54、図 2-55)《母子》(図 1-77、図 1-78)《半跏像試作》(図 2-64、図 2-65)《結髪》(図 2-32、図 2-33、図 2-34)《メヂチのヴィナス》(図 3-3) の修復作業に伴って執筆されたものである。上記 5 点の作品はいずれも山形美術館所蔵の作品であり、作品の経年変化に伴い東北芸術工科大学文化財保存修復研究センターに修復が依頼されている。

本論では、修復が行われた箇所と新海のオリジナルの造形について区別して論考を行うために、上記 5 つの研究を参考とした。また《在田翁試作》、《半跏像試作》の 2 つの木心乾漆作品の研究からは乾漆層の厚みや剥離の具体的な様子に関する知見を得て、第 2 章における論考の参考とした。また《結髪》の修復に伴う研究において撮影された X 線写真は、木材の接合の様子を明瞭に示しており、同じく第 2 章における論考の参考とした。

江村論文は、江村自身を含めた現代の彫刻制作者が「乾漆でしか成し得ない表現とは何か」という課題に向かうため、「20 世紀に乾漆彫刻を再興した 2 人の彫刻家」として新海竹蔵と山本豊市(1899~1987)を挙げ、「現代の乾漆表現に繋がる一つの道筋」を明らかにすべく、二人の乾漆表現についての考察を行う内容となっている。新海の木心乾漆表現については山形美術館所蔵作品と筑波大学が所蔵する作品を中心として、細やかな実見調査を踏まえた綿密な論考がなされていると筆者は捉える。本論では第 2 章第 3 節において新海の木心乾漆表現の造形的特質について、「木彫による造形と乾漆のモデリングによる造形が分かち難く混在する」という指摘を行っているが、この指摘は江村が当該研究において行った指摘とほぼ同様の内容である。そして江村論文において示唆された新海の木心乾漆表現の内包する「時間性」について、本論においては更なる論考を新海の残した言葉と作品の実見から行い、造形的特質として明示するに至った。

以上の先行研究を踏まえ、本論の位置についてまとめると、新海竹蔵という彫刻家についての包括的な資料としての役割は大林論文、及び長岡論文、そして次節の表 0-3 において記載する『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部発行)が担っている。これらの研究を基盤としながら、本論は新海竹蔵の造形観について言語化し、明確に示すことを目的とするものである。また紀谷論文、江村論文における新海作品に対する考察、及び指摘をふまえて、より体系的かつ綿密な論考を行う。

0.3. 現在における新海竹蔵の評価と本研究の意義

新海竹蔵の生前の評価については、表 0-1 において大別した時期ごとに、各章冒頭において触れる。ここでは新海の没後、加えられた評価について、雑誌・書籍における評論や、再び作品が展示される機会を得た展覧会について挙げ、現在における新海竹蔵の評価について精査したい（表 0-3）。

表 0-3

展覧会	展覧会名	会場	会期	要旨
	新海竹蔵遺作展	山形美術館	1968年 9月26日～ 10月18日	新海の没後間もなく、行われた遺作展であり、代表作37点が陳列された。生前より山形美術館とは、当時新設された新海竹太郎遺作陳列室の陳列指導に携わる等、関わりがあった。遺作展会期中、平櫛田中による講演「新海竹蔵の人と芸術」が開催された。
	近代作家の回顧 —新海竹蔵・福田豊四郎—	東京国立近代美術館	1974年 2月26日～ 3月14日	この展覧会は、東京国立近代美術館が、日本近代美術史の展開の上で優れた業績を残し、重要な役割を果たしたと思われる物故作家を取り上げて回顧し、再評価の機会とすることを主眼とした展覧会の一つである。日本画家福田豊四郎と共に取り上げられており、本論で規定する木彫多作期以後の代表作42点を陳列している。没後新海の評価を形作った展覧会として主要なものであると捉えることが出来る。
	日本近現代木彫展—継承・ そして新たなる地平—	岡山県立美術館	1992年 2月14日～ 3月15日	近代彫刻史を木彫の系譜で振り返る展覧会であり、新海作品は《砧》が陳列されている。
	新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展	秋田市立千秋美術館	1993年 5月28日～ 6月27日	新海竹蔵に師事した彫刻家峯田敏郎との二人展の形で開催された展覧会であり、新海竹蔵が後進に与えた影響を考える上で、意義の大きい展覧会である。初期作品《日向に立つ土工》をはじめ晩年期作品まで24点を展示している。
	日本彫刻の近代	東京国立近代美術館 宮城県美術館 三重県立美術館	2007年 (宮城) 8月7日～	日本近代彫刻史を振り返り、多くの彫刻家の作品と活動を体系的にまとめ、概観する展覧会である。近年、盛んになりつつある日本近代彫刻史研究を象徴するよ

			9月17日 (三重) 9月26日～ 11月4日 (東京) 11月13日 ～12月24日	うな展覧会である。新海は毛利伊知郎によって「多様性の時代」の作家として取り上げられており、高村光太郎、石井鶴三、佐藤朝山、橋本平八、平櫛田中とともに、塑造もてがけた木彫家として位置付けられている。《砧》が陳列された。
	抱きしめたい！近代日本の木彫展	高岡市美術館 碧南市藤井達吉現代美術館 広島県立美術館	2011年 (高岡) 8月10日～9月19日 (碧南) 10月4日～11月13日 (広島) 11月29日～ 2012年1月15日	明治から現代に至るまでの諸相を概観する展覧会であり、近代の作家だけでなく、現代作家を扱っていたり、伝統工芸に触れていたりと、「木と造形」を主軸に多角的な見方をすることのできる展覧会である。 新海作品は《砧》が取り上げられており、東京会場でのみ陳列された。
評論 (書籍・雑誌)、 展覧会図録	書籍名	発行元・著者	発行年月	要旨
	『新海竹蔵作品集』	国画会彫刻部	1969年4月	新海の没後、新海が晩年所属した国画会彫刻部が編集し発行したものである。新海と親交のあった作家や遺族が中心となり製作を行ったものである。 作品はもちろん、新海が生前発表した言説も集められ、また新海の年譜についてまとめたものもこの資料がはじめてであるとみられる。表0-2の3つの先行研究をはじめ、新海に関する研究の多くで参考とされている。 本研究も多くの知見を得ている。
	展覧会図録 『近代作家の回顧 —新海竹蔵・福田豊四郎—』	東京国立近代美術館	1974年2月	同上の展覧会に併せ、発行された展覧会図録である。全出品作品42点の写真と目録、新海の年譜が記載されている。
	『現代の眼 232』 「新海竹蔵さんについて」	東京国立近代美術館	1974年2月	同上の展覧会に併せ発表された特集である。生前新海と親交のあった美術評論家三木多聞によって生涯に渡る彫刻制作と、時代に

	三木多聞		おける位置づけ、造形の特徴などについて述べられている。現在にも影響を残す、「木彫や独自の乾漆ほか塑造に通じ、東洋的な感性に基く清新で品位ある造形表現を真摯に追求し、近代日本の中で独自の位置を占めている」という新海作品に対する評価を形作った評論である。
『三彩 317 号』 「近代作家の回顧 —新海竹蔵・福田豊四郎—」	三彩社 多田信一	1974 年 5 月	同上展覧会について、作品写真と新海の略歴・作風について触れられた内容が掲載されている。
読売新聞 1974 年 3 月 14 日 「新海竹蔵と福田豊四郎の回顧展」	読売新聞社	1974 年 3 月 14 日	
『原色現代日本の美術 13 巻彫刻』 「少年トルソー」	小学館 三木多聞	1979 年 1 月	時系列に沿って近代の彫刻家とその作風について述べられたものである。 1951 年作《少年トルソー》(立像)を中心として、三木多聞が新海の略歴と作品の造形的特色について述べている。
『現代彫刻 26 号』 「新海竹蔵再考 今泉篤男 +桜井佑一」	聖豊社 今泉篤男 桜井佑一	1979 年 3 月	生前新海と親交のあった、美術評論家今泉篤男と彫刻家桜井佑一の両氏が対談形式で新海芸術について語る内容である。「無器用」「謙虚で自己宣伝のない人」であった新海の芸術が、その性格と作風故に、一般には理解され難い点を指摘しており、日本近代彫刻史において再評価されるべきとしている。「理解されなかった彫刻家」とこの対談記録の冒頭に題されている点が象徴的である。今泉はここで新海作品を「哀愁感」「一種しみじみとした清らかで澄んだ感じ」と形容しており、日本的な性格を近代彫刻に生かした作家としてもっとも注目すべきであるとしている。対談記録の他、代表作数点の写真と新海執筆の言説 2 編を記載。
展覧会図録 『日本近現代木彫展—継承・そして新たなる地平—』	岡山県立美術館	1992 年 2 月	同上展覧会の図録である。作品《砧》を中心として、新海の略歴・作風について触れられた内容が掲載されている。
展覧会図録 『新海竹蔵・峯田敏郎彫刻』	秋田市立千秋美術館	1993 年 5 月	同上展覧会の図録である。初陳列された全 24 点の写真と年譜が記載されている。年譜は峯田敏郎の

展』			年譜と符合する形で表記されている。 冒頭、新海の軌跡と作風について三木多聞が執筆している。
『日本彫刻の近代』	淡交社	2007年8月	同上の展覧会と併せて出版された図録・書籍であり、明治以後の日本近代彫刻の歩みを体系的に概観する内容となっている。新海作品については《砧》《結髪》の写真が掲載されている。
『抱きしめたい！近代日本の木彫展』	「近代日本の木彫展」 実行委員会	2011年	同上の展覧会と併せて出版された書籍であり、明治以後の日本近代彫刻の歩みを木彫の系譜に焦点を当て、概観する内容となっている。新海作品は《砧》が記載されている。

新海の没後約 10 年間、1980 年に至るまでは、遺作展及び、回顧展が開催され、同展に関連したものを含めて、新海に関する特集、記事などが美術雑誌や書籍において散見される。ここでは新海竹蔵の生涯に渡る制作活動、及び作品に焦点が当てられている。

これらの新海への注目の裏には、新海が生前に親交を深くした作家仲間や美術評論家の存在があったとみられる。戦後、親交を深めた彫刻家桜井祐一（1914～1981）や美術評論家の今泉篤男（1902～1984）、三木多聞（1929～）等の活動によって、没後、新海芸術が注目を浴びる機会を得ている。「新海竹蔵という彫刻家は我々のように親しく接してきた者、作品を詳しく見てきた者にはその真価が相当強く印象づけられているのだけれど、一般の人には、それほど僕たちが思ってるほど評価されていない傾きがあるように思う。一般に知られていないことの原因には、新海竹蔵というすぐれた彫刻家の人柄が非常に謙虚で、自己宣伝のない人だった。当時華々しい個展もやらなかったし、黙々として彫刻界の一隅で誠実な仕事をしていた。それを僕たちは高く評価していたけれど、一面、それが世間からあまり知られなかった原因でもあると思うんです。そういう意味でも、もう一度新しく新海竹蔵を見直さなければならないと思うんです。」¹¹「新海竹蔵を見直そうという私の主張は日本の近代彫刻史についてのひとつのステップなんです。」¹²これらの発言は、1979年『新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井祐一』の中で今泉が述べたものであり、新海竹蔵再評価の必要性を主張したものとして捉えることが出来る。

しかしながら 1980 年代以降は「新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展」を除いて新海芸術が大々的に振り返られる機会は無く、今日に至っている。これは今泉を始めとして「親しく接してきた者、作品を詳しく見てきた者」もまたこの世を去っていったことに起因していると考えられる。

このような経緯で現在に至り、今泉や桜井が主張した新海竹蔵の「真価」については、未だに広く知られていない現状を指摘することができる。

本論が果たすべき意義があるとするれば、忘れ去られ、埋もれてしまった新海芸術の本質について、作品そして新海や周辺の人物の残した言葉を一つ一つ拾い上げ、再び光を当てること。そして現代におけるその存在について、今一度問い直すことにあるだろう。また 1990 年以降は、新海の木彫作品《砧》が「日本彫刻の近代」を始めとする日本近代彫刻を概観する趣旨の展覧会に度々展示され、注目を集めている。現在において新海は、ロダン以後の日本近代彫刻史における、木彫家として認識される傾向が強いようである。新海竹蔵という作家の木彫表現について、その造形的な特質を明らかにする点にも意義があると言える。

序章注・引用文献

- 1 『日本彫刻の近代』137 項
- 2 『桜井祐一』86 項 4 行「桜井祐一の彫刻作品」において美術評論家今泉篤男がこの表現を用いている
- 3 『現代彫刻 26 号』10 項 1 行「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井祐一」における桜井の表現
- 4 『現代彫刻 26 号』3 項上段 6 行「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井祐一」における今泉の表現
- 5 本章注 3 と同記
- 6 『現代彫刻 26 号』3 項上段 5 行「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井祐一」における桜井の表現
- 7 毛利伊知郎『日本彫刻の近代』「個の表現の成立」113 項 1 段 13 行 引用文は、その内容から高村光太郎著『彫刻十個條』（大正 15 年 5 月）を参考にしたものであると筆者は推測している
- 8 『生誕 130 年 彫刻家・高村光太郎展』166 項 2 列 33 行「工房よりⅢ ロダンとマイヨルとの好悪について」より引用
- 9 『現代彫刻 26 号』「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井祐一」3 項下段 16 行
- 10 『高村光太郎選集Ⅲ』「彫刻十個條 249 項」3 行
- 11 『現代彫刻 26 号』2 項上段 6 行「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井祐一」
- 12 『現代彫刻 26 号』10 項下段 2 行「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井祐一」

第1章 新海竹蔵の初期作品と師新海竹太郎

はじめに

本章では本研究において新海の彫刻制作の初期と定める時期について、また新海の初期作品の造形性について明示することを目的とし論を進めてゆく。新海の多様な展開を見せた作品と、彫刻制作の実像に迫る上で、その基盤となり出発点となった新海の彫刻制作の初期について考察を行うことは重要であると考えられる。

2007年の8月から12月にかけて宮城県美術館、三重県立美術館、東京国立近代美術館と3つの会場を巡回し開催された展覧会、「日本彫刻の近代」は明治以降から1990年代に至るまでの彫刻の展開について、それぞれの時代の傾向を踏まえながら代表的な作家を取り上げ、概観することのできる展覧会であった。この展覧会とそれに際して出版された文献において、新海は取り上げられている。ここでは毛利伊知郎（当時の三重県立美術館館長）によって「多様性の時代」の作家として高村光太郎（1883～1956）、平櫛田中（1872～1979）、佐藤朝山（1888～1963）、橋本平八（1897～1935）、石井鶴三（1887～1973）の5名の作家とともに紹介されている。この展覧会に代表されるような日本近代彫刻史を振り返る展覧会、または書籍等において、新海竹蔵という彫刻家が度々取り上げられることを考慮すれば、日本近代彫刻史において、新海はある一定の評価を得ている作家であると言えることが出来る。しかし、新海竹蔵に焦点を当てた回顧展や書籍¹³を除けば、新海の作品が取り上げられる際、紹介される作品は《結髪》（図2-32）や《砧》（図2-41）といった新海が30代後半から40代にかけて制作した木彫作品、または50代に制作した《少年トルソー》（立像）（図2-60）をはじめとする一部の木芯乾漆作品がその多数を占めているということが指摘出来る。新海の木芯乾漆多作期以後の晩年期における荒々しい作品表面が印象的な作品群も紹介される機会が少ないが、1924年の新海の日本美術院参加に至るまでの、初期作品と彫刻制作の実像について触れた展覧会や、文献については更に少ないと言えるだろう。これは現存する新海の初期作品が極めて少ないことに起因する点も指摘することが出来る。

本研究においては新海の彫刻制作の初期を1912年から1923年としている。新海が、伯父であり彫刻家として活躍していた新海竹太郎の元に身を寄せ、住み込みで彫刻を学び始めたのが1912年、（明治45年・大正元年）新海15歳の時であり、ここを新海の彫刻制作出発点として捉えている。竹太郎から独立を

するのは、1925年であるが、その年ではなく1923年を新海の彫刻制作における初期の終わりとした。それは新海の彫刻制作の方向性の変化を決定づけた飛鳥期の仏像・神像との出会いが1923年であり、1923年以前は写実的な表現を基調とした塑造作品の傾向にあった新海の作風から、その翌年の1924年に強い抽象性を有した木彫作品《姉妹》(図2-1)を発表していることを理由としている。同1924年に飛鳥期の仏像・神像に対する所感を記した文章『奈良彫刻管見』を発表しており、ここから新海が彫刻制作について新たな指針を見出した心境について具体的に知ることが出来る。(この点については第2章において論じてゆく)そしてまた1923年までは作品の発表を文展及び帝展¹⁴において行っていた新海であったが、1924年からは再興日本美術院の彫刻部に作品を発表するようになる点も、1923年を初期の終わりとした理由の一つである。

新海の制作初期は、新海について評論や新海自身の執筆物がほとんどないため、これまであまり触れてこられなかった点を指摘することが出来る。本章では、主に3つの資料、及び作品の実見によって、これまでなされてこなかった新海の初期作品についての分析を行うこととした。ここで扱う3つの資料とは、①岡田靖・宮本晶朗著『新海宗慶(宗松)および少年期の新海竹太郎の造形的特徴における新知見 - 神仏分離に伴う古仏修理から得られた造形理解に関する考察 - 』、②14歳の時に新海が執筆した絵日記『休假日誌』、③新海竹蔵著『新海竹太郎傳』である。以下に本論の構成と共にその方法について述べる。

本章の構成としては、まず、1.1.において新海竹蔵が上京し新海竹太郎の元に寄居しながら彫刻制作を開始するに至るまでの新海の生い立ちとその少年期について明らかにする。それに先立ち1.1.1.において新海の生まれた新海家について触れる。新海竹蔵の祖父にあたる新海宗慶(1846~1899)、及び少年期の新海竹太郎が制作した仏像を中心とした木彫については、『平成24年度東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター紀要No.3』において岡田靖・宮本晶朗が発表している『新海宗慶(宗松)および少年期の新海竹太郎の造形的特徴における新知見 - 神仏分離に伴う古仏修理から得られた造形理解に関する考察 - 』において調査及び論考が行われている。現在新海竹蔵が少年期に山形において制作したとされるものを確認することが出来ないため、両氏の研究に知見を得ることによって、新海竹蔵が少年期に携わったであろう仏像を中心とした木彫制作について、それがどのようなものであったのかを推察する。

1.1.2.において新海竹蔵の生い立ちと少年期について言及する。新海竹蔵が15歳に至るまでの郷里山形での暮らしについては、先行研究においてもこれまでほぼ触れられてこなかった部分であるということが出来る。新海の生まれた新海家は代々仏師として山形で生計を立てており、新海竹蔵、また伯父新海竹太郎もその幼少期・少年期は家業の手伝いをして木彫による造仏に関わってい

たとみられる、新海竹蔵の後の彫刻制作におけるその影響関係に鑑みながら、少年期について実像に迫る。具体的方法として、新海竹蔵が1911年8月、14歳の時に執筆した絵日記『休暇日誌』を参考とする。これは新海竹蔵の長男新海竹介（1935～）の所蔵する資料である。この絵日記からは新海竹蔵の少年時代の生活の様子や、家業を手伝う様子、またその人柄を窺い知ることができる。毎日の日記に加え、描かれた挿絵は14歳の少年の描いたものとしては、技術・感性ともに非凡なものであることが指摘出来、後に展開する新海の制作活動の原点を垣間見ることができると筆者は捉えた。この絵日記は先行研究において未だ触れられていない資料である。

1.2.及び1.3.において、新海竹蔵が晩年に「私の生涯にとって最も印象の強い」¹⁵と語る彫刻家であり、その伯父である新海竹太郎（1868～1927）について、その造形観を明らかにし、新海竹蔵作品との比較考察を行う。それによって新海竹蔵への影響関係を明示し、新海竹蔵の制作初期の造形観を浮き彫りにする。『新海竹太郎傳』は新海竹蔵が新海竹太郎の生涯についてまとめたものであり、新海竹蔵からみた新海竹太郎という作家像が如実に示されている。1.2.では新海竹太郎の、彫刻家新海竹太郎の軌跡について触れ、作品における主題や技法の特徴から見た新海竹太郎作品の分析を行う。そして、1.2.で示した内容を元に、1.3.では新海竹太郎と新海竹蔵の比較考察を行う。初期作品のみならず、後の新海竹蔵の彫刻制作も視野に入れ、新海竹太郎が与えた影響について項目を設け、示していく。

1.4.では、1.1.から1.3.で示した内容を踏まえ、初期作品5点について具体的な分析を行った内容を示していく。新海の彫刻制作初期以後の、彫刻制作における新海竹太郎の影響については、本章で示した内容を踏まえ、各章において随時その影響関係について言及していきたい。

また本章においては、同じ新海姓による混乱を避けるため、名前のみでの表記（竹太郎、竹蔵等）または姓名双方（新海竹太郎、新海竹蔵等）の表記を行うこととする。

本章における竹蔵の生い立ち及び制作活動初期について触れるのに先立ち、次項に竹蔵の生い立ちから制作初期の目立った動向について一覧化し概観する。

この一覧表の作成にあたり、『新海竹蔵作品集』（1969年 国画会彫刻部発行）、『新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展』（1993年 秋田市立千秋美術館）、『新海竹蔵の生涯と作品』（大林秀樹著 1991年度筑波大学芸術専門学群卒業論文）を参考とし、また筆者が新海竹介（竹蔵長男）への聞き取り調査から得た内容を加えた。

竹蔵の生い立ち及び、制作初期における動向（1987年～1922年）

西暦（和暦）	年齢	事歴	作品
1897 （明治30）	0	6月12日山形県山形市十日町46番地に、父新海義蔵、母新海たけの長男として生まれる。新海家は母方の祖父新海宗慶の代より仏師業を営んでいた。	
1904 （明治37）	7	山形市立第二尋常小学校に入学	
1910 （明治43）	13	山形市立高等小学校に入学	
1911 （明治44）	14	8月、夏季休業中に絵日記『休暇日誌』を執筆。	
1912 （明治45） （大正元）	15	3月、山形市立高等小学校を卒業。その後上京し、伯父であり、彫刻家である新海竹太郎のもとで寄居し（本郷区向ヶ丘弥生町）、その制作の手伝いをしながら彫刻を学び始める。	
1915 （大正4）	18		10月、第9回文展に《母子》（図1-77、図1-78）を出品、初入選する。
1917 （大正6）	20		2月、第5回国民美術協会展に《凝視》を出品し、2等賞に選ばれる。 10月、第11回文展に《日向に立つ土工》（図1-79、図1-80）を出品する。 12月、東京中野通信隊に入隊する。
1919 （大正8）	22	シベリアに出兵する。	
1920 （大正9）	23	満州に出征し、ハルピン戦時通信所に配属、その夏陸上上等兵となる。 12月、内地に帰還する。	
1921 （大正10）	24	東京中野通信隊を除隊、再び竹太郎のもとで制作補助、制作を再開する。	10月、第3回帝展に《木の実持つ女》（図1-85）を出品。
1922 （大正11）	25	7月、竹太郎の助手として、千駄木の観潮楼にて森鷗外（1862～1922）のデスマスクをとる。	10月、第4回帝展に《二人裸女》（図1-86）を出品。 1922年作未発表木彫作品（作品名不明）（図1-87～図1-91）を制作。

1.1. 新海竹蔵の生い立ちと新海竹太郎への弟子入りに至るまで

1.1.1. 新海家について

新海家の家業については、東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター研究員、岡田靖と白鷹町文化交流センター学芸員、宮本晶朗の共同研究に詳しい。両氏が『平成 23 年度東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター紀要 No.2』において発表した『展覧会及びその調査から展開する地域文化遺産の保護活動 白鷹町塩田行屋の仏像（町指定文化財および新海宗慶・竹太郎作の明治期諸像）を事例として』と『平成 24 年度東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター紀要 No.3』において発表した『新海宗慶（宗松）および少年期の新海竹太郎の造形的特徴における新知見 - 神仏分離に伴う古仏修理から得られた造形理解に関する考察 -』という 2 つの研究を中心にその知見を得た。新海家についての研究および新海竹太郎少年期についての研究は、両氏のものが最も詳しいものであると思われる。また新海竹蔵自身が執筆・編集した新海竹太郎の伝記『新海竹太郎傳』も参考とした。本章において竹蔵の初期の実像を明らかにするにあたり、祖父宗慶・伯父竹太郎を中心に、新海家の仏師業の実像について触れておきたい。

年代は明らかとなっていないが、新海家の職人としての家系は、竹蔵の曾祖父である新海岩吉が仏壇製作業を始めたことに端を発するとされている。新海家が仏師の家系として生計を立てるのは、竹蔵の祖父宗慶の代からである。宗慶は新海家に婿としてやってきた人物であり、表具業を営む傍ら絵師としても活動した黒木宗助（1801～1868）を父としている。新海家に婿入りする以前より仏師業を学んでいたことが明らかとなっている。現在の山形市内において仏師業を営んでいた田丸家において修業し、その後新海岩吉の長女サダと婚約し新海家の跡取りとなった。宗慶の仏像制作の技術は田丸家、また同時代に同じく山形市内で仏師業を営んでいた林家に多く影響を受けたのではないかとされている¹⁶。明確な記録がないが、この田丸家と林家ともに元の系譜を辿ると、京都に学んだ経緯があるとされている。宗慶は戸籍上では惣松という名であり、通常は宗松、仏師名は宗慶を名乗ったようである。この林家には、宗慶の長男である竹太郎も 1880 年から 1881 年頃（明治 13 年から 14 年頃）にかけて 4 代目林治郎兵衛の下について修業を行っていることから、新海家の仏師業にはこの林家の影響が大きく働いていたようである。竹蔵に至るまでの新海家の仏師としての仕事は、この宗慶によるものがその多くを占めている。新海家の造像は大規模な工房制によるものではなく、家内制の制作であったとみられており、竹太郎は 19 歳で上京するまで宗慶の手伝いをしており、竹太郎の上京後は義蔵

(竹蔵の父)が宗慶の片腕としてその制作に関与していたとみられる。また宗慶の妻サダが彩色を担当していたという様子を『新海竹太郎傳』から読み取ることが出来る。岡田靖・宮本晶朗の調査によって、現在のところ明らかになっている新海家の作について両氏の研究を参考にし、その表記に則して表 1-1 として一覧化して示しておきたい。

現存している新海家作の仏像は、大きいもので像高 60 cm 強のものがある。また比較的小さな作品を複数配した、群像を制作している傾向も指摘できる。鎌倉時代以前に多作された等身大、若しくは更に大きな像と比較すれば、新海家作の仏像は比較的小さなものであると捉えることが出来るが、当時の作としては、その前時代にあたる江戸後期の造像の形式を踏襲した一般的な大きさと様式であったとみられる。筆者自身の実見が適わなかったため、宗慶の造形的特徴については、岡田・宮本両氏の考察の結果に頼る他ない。「(上略) 同時代の山形の仏師の中では比較的高い技術力を有していた (中略)、技術的にはそつなくまとめ上げる彫刻的な表現力が確認されるが、写実的な動性に乏しく全体的にやや人形のような表現が見られる。(下略)」¹⁷確かに、同研究に記載された宗慶の作品写真を見る限り、近代的な彫刻的観点から見れば、人形的という両氏の表現に頷ける。竹蔵が『新海竹太郎傳』において宗慶の仏像について、「とくに優れているとも見えぬけれども専ら田舎で修業したものとしては拙ではなく思われる」¹⁸と評していることとも符合する内容かと思われる。このような初代宗慶の元、長男竹太郎は 10 歳の時には、宗慶の造像に関わっており、19 歳で上京するまでの間、林家への修業時代を含め、仏師業に従事していたことが両氏の研究から分かる。竹太郎の作についても両氏の見解を見てみたい。「(竹太郎作) 松田家大日如来坐像は全体的に丁寧な彫りあげられ、仏像の様式に則して破綻なくまとめ上げた彫刻技術は拙ではない。(中略) 数え 13 歳～14 歳の作例としてみれば決して拙ではないものの、父宗慶や治郎兵衛から学んだ典型的な造像の様式の範疇にとどまっている」¹⁹としている。しかし、竹太郎の作とされる仏像にみられる「頭部の奥行きを深くとる」²⁰点については、父宗慶と子竹太郎の違いとして、両氏は『新海宗慶(宗松)および少年期の新海竹太郎の造形的特徴における新知見 - 神仏分離に伴う古仏修理から得られた造形理解に関する考察 - 』における重要な論点としてその見解を示している。

表 1-1 に示されている宗慶と竹太郎の作の判別は、岡田・宮本両氏がモレツリ鑑定法²¹によって、具体的には像の耳の造形の違いを元に行っているが、この耳の造形以外に、先に示した頭部の奥行きを深くとる点が宗慶と竹太郎の造形的差異であるとしている。竹太郎と比較して頭部の奥行きが浅い宗慶の造形は、宗慶に限らず江戸の後期にままた見られた特徴で、近代的な感覚としては量感に乏しい貧弱な造形であるとしており、宗慶が影響を受けたであろう林家の造形

もまたこの同時代の通俗的特徴を江戸後期から引き継いでいた点を指摘している。このような環境の中、なぜ竹太郎は頭部の奥行きの高い造形を行ったのか、という点に関して両氏は興味深い見解を示している。両氏はその要因を①竹太郎の個性、②細谷風翁・米山親子からの影響、③古仏からの影響の3点挙げ考察を行った結果、③の古仏からの影響が最も可能性の高いものとしてその見解を示した。

この背景には明治初期の神仏分離と廃仏毀釈がある。山形出羽三山の寺院もその打撃を受け、仏像を含む貴重な文化財の多くが失われたようである。宗慶・竹太郎が明治10年前後に滞在して造像した塩田行屋にも、破壊を免れたものや損傷したもの等、江戸前期以前の古仏が流入したり、あるいは失われた混乱期があったとみられ、時期的に2人の滞在と重なるため、宗慶・竹太郎ともに造像と並行して損傷した像の修復も行っていただのではないかとされている。岡田・宮本両氏はこの古仏修復の場がその造形性を学ぶ機会となって、竹太郎を江戸末期の仏師から近代彫刻家に押し上げた通奏低音になったのではないかとしており、その他の例として高村光雲(1852~1934)が同じく神仏分離に伴う古仏修復という機会からその造形性を学んだ点に江戸時代後期の仏像の傾向から離れる契機があったと共通性を指摘している。またそれが竹太郎、光雲ともに明治30年代の岡倉天心(1863~1913)とフェノロサ(Ernest Francisco Fenollosa 1853~1908 アメリカ)による文化財調査が、古仏に対する評価を改める以前である点を強調している。

竹太郎が山形における少年期に自身が彫刻家になるという展望がなかったであろうことは、『新海竹太郎傳』で、上京当初軍人を目指していたと述べられている点に分かる通り、間違いがないと思われるが、その後の彫刻家としての大成について考えると、やはり両氏の指摘は興味深く、考慮すべき事柄と思われる。ここで述べてきたような竹太郎の少年期について、それが後の彫刻家としての展開にどのような影響を与えたかということについては、1.2.において論じていきたい。

この後に、竹太郎は明治19年に19歳で山形を離れ上京するが、既述の通り、竹太郎の後には義蔵(竹蔵父)が、宗慶の長女タケ(竹蔵母)の婿として新海家を継ぎ、宗慶の片腕となって家業に従事した。竹太郎は19歳の時には「当時の親の片腕というよりは生計の大部分は竹太郎の働きによる程であった」²²とされるほどであったため、「その働き手に去られて親の落胆は察するに余りあった。」²³というような状況であった。宗慶は1899年(明治32年)竹蔵が2歳の時に没しているため、竹蔵が実際に目にしていた新海家の仕事というものは、ほとんどが義蔵の姿だったといっても良いだろう。しかし、竹太郎が江戸時代前期以前の仏像を修復、鑑賞する機会があったように、竹蔵にも、そのような

機会があった可能性は少なくはないと考えられる。後述する『休暇日誌』(表 1-2)の中でも、「御開山様」と称される恐らく弘法大師と思われる古い座像を修復する様子が記されている。

上記の内容から、竹太郎が「写実的な動性に乏しく全体的にやや人形のような表現」と評されるような江戸末期の影響を色濃く受けた造像に携わっていたこと、そして高村光雲と同様に江戸前期以前の古仏の修繕に関わっていた可能性を指摘出来、また竹蔵についても同様の可能性を指摘することが出来るだろう。

1.1.2. 新海竹蔵の生い立ちと『休暇日誌』にみる少年期

新海竹蔵は 1897 年(明治 30 年)6 月 12 日に山形県山形市十日町 46 番地に、父新海義蔵、母新海タケの長男として生を受けた。新海家は竹蔵の曾祖父母である新海岩吉、新海ナヨの代より仏師と称せられる業に従事した家系であり、新海の父義蔵は新海家へ婿入りをし、その家業を継いでいた。竹蔵の母タケと竹太郎が兄妹の関係にあたる。竹蔵の祖父新海宗慶(宗松)も新海家へ婿入りをし、その家業を継いだ存在であった。宗慶は 1899 年(明治 32 年)竹蔵が 2 歳の時に他界している。竹蔵は 15 歳以上年の離れた年の離れた兄弟を一番下に持つ、8 人兄弟の長男であった。『新海竹太郎傳』に記載される新海家の家系図を図 1-1 として示す。

竹蔵の 4 つ下の弟海太郎は、後の竹蔵の彫刻制作において、特に木彫制作時などに制作の助手として山形から新海の府下滝野川村(現在の東京都北区の南部)のアトリエを訪れていたと竹蔵の長男新海竹介は語っている。

1904 年(明治 37 年)、竹蔵は山形市立第二尋常小学校に入学し、その後 1910 年(明治 43 年)に山形市立高等小学校に入学している。同時期 1907 年(明治 40 年)ころからは、山形市内においても伯父新海竹太郎の彫刻家としての活躍は話題となっていたようである。大林論文によれば、新海の住んでいた十日町からほど近い七日町にあった遠藤書店と呼ばれる場所は、当時知識人や文化人が集う場所として機能しており、そこでは美術や文学などの話題で盛りあがっていたようである。齊藤茂吉(1882~1953)や新海竹太郎等が話題として挙げられることもしばしばあったということである。幼き日の竹蔵も郷里山形において新海竹太郎の彫刻家としての活躍を耳にしていたのではないかと推察される。

竹蔵は、山形市立高等小学校に入学してから 2 年目の 8 月に、日々の生活の様子を綴った絵日記を記している。(図 1-2 図 1-3 図 1-4)夏休みの宿題とみられ、一か月にわたる絵日記の所々には教師と思われる人物からの朱墨による誤字の

訂正や所見などが書き込まれている。この資料からは、竹蔵に関するこれまでの先行研究では触れられてこなかった少年期の具体的な生活の様子について、その一端を窺い知ることが出来る。また各項に描かれた挿絵などを見ると、当時14歳であった新海の素描の能力の高さを窺い知ることが出来る(図1-5図1-6)。

『休暇日誌』よれば暑中休暇すなわち夏季休業中において竹蔵少年は毎日朝4時から5時半の間に起床し、朝食、昼食、夕食をきちんととり、夜8時半から11時の間に就寝するという規則正しい生活を送っていた。日中は家業の手伝いを中心的に、また弟、妹の子守や、算術を中心とした家庭学習を日々行っており、勤勉で面倒見の良い人柄をそこから読み取ることが出来る。新海竹介は府下滝野川村(現在の東京都北区の南部)のアトリエでの竹蔵の制作の様子について、「父は『インスピレーションを待つのはいけないことだ』と言って、毎朝朝食の後は大体決まった時間にアトリエに入り仕事をしていた。」と述べている。竹蔵の後のそういった規則正しい生活と彫刻制作に対する態度は、少年期より培われていた部分も大きいものであると指摘することが出来るだろう。1.2.において言及するが、このような性格は竹太郎とも通ずるものであると筆者は捉えている。

兄弟に対して面倒見の良い人柄も窺い知ることが出来るが、このような人柄は、後に日本美術院彫刻部や、S.A.S.、国画会を中心とした場において後進の彫刻家達に目をかけ、指導的な役割を果たした竹蔵の人間性を形作る要素となったのではないかと推察される。

この休暇日誌から知ることが出来る内容のうち、最も注目すべき点は、新海家の家業、すなわち造仏を中心とした木彫等の制作を竹蔵が手伝う様子が、その具体的な内容まで記されている点であるだろう。品物の配達などを含めれば、新海は1911年8月の一ヶ月間中、23日分にその手伝いの様子を記しており、家業の手伝いが当時、竹蔵にとっての日常であったことを示していると言える。

現在に至るまでの新海竹蔵研究では、新海の制作活動の出発点を新海竹太郎の元での修業時代に置く場合がほとんどである。もちろん新海が新海竹太郎に多大な影響を受けたことは間違いないとみられ、その点に関しては1.2.において後述したいと考えている。しかし、木を中心とした素材に親しみ、刃物等の道具を身近に置きながら、立体を形づくることを日常としていた少年期も、その彫刻制作の原点を形作るもののひとつであったと指摘できるのではないだろうか。表1-2に一覧化した『休暇日誌』にみられる家業手伝いについて、具体的な内容を見ていきたい。

ここで触れられているのは1910年8月の一ヶ月間の内容であるため、新海が行っていた家業に従事した内容の一部でしかないという点には留意しなければならないだろう。1.1.1.でも述べたように、新海竹太郎も少年期において同様に

新海家の家業の手伝いを行っていたことが明らかになっており、10歳頃から携わっていた記録が残っている。このことから竹蔵も10歳前後から新海家における家業の手伝いに従事していたと仮定すれば、すくなくとも竹太郎に16歳で弟子入りするまでの5、6年の間はこの家業の手伝いに従事していたのではないかと考えられる。

『休假日誌』の8月14日の記述、及び描写では、既に叩き鑿²⁴や鉋を使用する様子を見て取ることが出来、ヒキマワシと呼ばれる現在の糸鋸のような道具を用いて欄間を切り抜いていることも確認できる。このことから木彫における道具の使用について、その基本的な点に関してはすでにこの時点で身に着けていたのではないかと思われる。しかし、絵日記から読み取れる事実として、新海に任された仕事は欄間や仏像の台座中心であり、また像本体を扱っているものでも表面の研磨や彩色、清掃作業に限られ、根幹的な像本体の造形には関わっていない点が挙げられる。1911年8月14日、竹蔵が制作した文殊菩薩像の光背部を新海の父義蔵に見せたときのことを「神代時代ノ人ノ造ッタ舟ノヨードト笑ハレタ」と絵日記中に綴っていることから、新海家における一人前の仏師としてはまだ認められていなかったとみられる。「白狐」と記されているようなものを除けば、新海竹蔵の作として像を制作した記録はこの『休假日誌』には記されていない。

「塗り」や「とぎ」と記された工程や、磨きや、彩色の様子なども具体的に綴られている。この仕上げにあたる一連の様子は、その後の竹蔵の彫刻制作と少なからず関わりがある点であると筆者は捉えている。「サメカワヲカケル」「サメ皮デミガキ」と記されている点からも分かるように紙ヤスリのように、当時鮫の皮で表面の研磨を行っていたとみられる。また「トクサ」「木賊」と記されている、とくさは中空で節のある茎を持った植物であるが、砥草（とくさ）という語源通り、茎を煮て乾燥させるとその表面のざらつきによって、紙やすりのようにして用いることが出来る。新海家ではこの「トクサ」や「サメカワ」を用いて表面の研磨を行っていたのである。第2章において竹蔵の木彫表現とヤスリの使用について触れるが、この点に関して少年期に木彫の仕上げにおいてヤスリをかける習慣があったことについて、その関連についてここに言及しておきたい。江戸仏師の系譜である高村光雲とその一門における造像においては、像の仕上げは刀で行うことを通例としており、光雲や高村光太郎の残した言葉からはヤスリ等の使用を示すような既述が見つからない。同じ仏師の系列であるが、この点においては相違点であると指摘することが出来るだろう。

また、「塗り」、その後「トギ」という作業を行っており、「一向宗ノ御紋」と記されているものや仏壇の板に関してはその後「松ボコリ」（松ぼっくりと推察される）でそれを黒く塗り、その後「シブヲシク」工程がみられる。どのよう

な材料によって行われたかは記されていないが、「弘法大師」「白狐」と記されているものに関しては彩色も行われており、また「御開山様」と記されたものについては鮫皮で研磨した後、砥の粉²⁵を塗布する処理も行っている。これら一連の仕上げの作業も、後の竹藏の彫刻制作に少なからず影響を残すものであると筆者は捉えている。同様に第2章によってこの点についても言及したい。

1.2. 新海竹太郎について

日本近代彫刻史を振り返り、「新海」という名の彫刻家を思い浮かべる際に、まず新海竹太郎を思い浮かべる人がその多くであろうことは、新海竹太郎の彫刻家としての軌跡が、新海竹蔵のそれと比較し、より華々しいものである点を挙げれば想像に難くない。明治期に数々の記念碑的作品を手がけた竹太郎が、日本近代彫刻草創期における西洋風の塑造の大家として名をはせたことは周知の通りである。文明開化に伴い、また戦争を背景としながら野外ブロンズ彫刻を中心とした記念碑的彫刻作品が受容されはじめた当時の日本社会において、数多くの記念碑的作品を手がけた竹太郎は、同時代の美術家達と比較しても大成した部類の人物であると言えるだろう。また日本近代彫刻史に及ぼした影響の大きさは、太平洋画会研究所をはじめとして、文展といった場における指導的役割を果たし後進の彫刻家に影響を与えた点にもある。新海竹蔵はもちろんのこと、太平洋画会研究所彫刻部門においては朝倉文夫（1883～1964）、中原悌二郎（1888～1921）、堀進二（1890～1978）などの指導にあたっている。1900年に開催されたパリ万博の出品作品の選考を内閣から任命されていることをはじめ、国や当時の東京府主催の数々の展覧会の審査員を任せられている点にも、当時の彫刻界の第一人者として認められていた事を窺い知ることが出来るだろう。

このような伯父を師とした新海竹蔵については、今までのところ竹太郎と関連付けて語られることが多い。竹蔵自身も「私の生涯にとって最も印象の強い」と語る人物であることから、やはり新海竹蔵という彫刻家に新海竹太郎という存在が与えた影響というものは少なくないとみて間違いないと思われる。1912年（大正元年）竹蔵15歳の時から1925年（大正14年）に29歳で独立するまでの約13年間、竹蔵は竹太郎の元に寄居し、竹太郎の仕事を手伝いながら彫刻の修業を行っている。竹太郎が没するのは竹蔵が独立した2年後、1927年3月であるため、実際はこの15年間辺りを、竹蔵が直接竹太郎の影響を受けた時期として見る事が出来るだろう。

竹太郎の竹蔵への影響について明示するため、本項1.2.では、1.2.1.で新海竹太郎の彫刻家としての軌跡について触れ、1.2.2.において主題と技法的特徴という観点から作品の分析・分類を行う。

1.2.1 彫刻家新海竹太郎の軌跡

まずは彫刻家新海竹太郎について、その軌跡と現在から見た日本近代彫刻史上におけるその位置に触れていきたい。新海竹太郎については、先行研究として新海竹蔵著『新海竹太郎傳』、中村傳三郎著『明治の彫塑』、田中修二著『彫刻家・新海竹太郎論』を参考とした。

新海家については 1.1. ににおいても触れたが、ここでは竹太郎に焦点を当て、その人生に沿って改めて触れていきたい。

郷里山形での少年期

竹太郎は仏師業を営む新海家の父宗慶と母サダの長男として、1868 年（明治元年）に現在の山形市十日町に生まれている。後に家業である仏師業を離れ、明治という新しい時代に彫刻家として大成する竹太郎の生涯を思うと、この竹太郎が明治の元年に生まれているという事実は、偶然ではあるが、何か運命的なものを感じさせるものがある。新海家の職人としての家業は竹太郎の祖父（竹蔵の曾祖父）の新海岩吉が仏壇製作業を始めたことに端を発し、仏像制作を行う仏師業を営むのは、竹太郎の父宗慶が仏師としての修業の後に新海家へと婿入りをしてからである。宗松については「(上略) 遊び好きでいささか懶惰であったらしい (中略) 私財の念に乏しく内が苦しくとも外に交を求める風な性質であった」²⁶と竹蔵が述べているような性格があったことと、収入が安定しない職人稼業もあり、竹太郎の幼少期は常に貧乏な様子であったとされている。竹太郎が 19 歳で上京する直前は宗慶の右腕というより、その仕事の大部分は竹太郎の働きによるものであったと言う程であるので、宗慶の遊び好きで奔放な性格は非常なものであったようである。

宗慶のこの性格と竹太郎の性格を比較し、「伯父の一生涯をどの点から見ても父宗松の左様な気質の片鱗を見出せなかったように私は思う。」²⁷と竹蔵が語っていることにも分かるように、竹太郎の性格はこの宗慶とは正反対のものであったようである。筆者は、竹蔵もまた宗慶の方の気質ではなく、竹太郎の気質に近いと捉えている。それは新海が記した『休暇日誌』に描かれる新海自身の人間性からも根拠を見出すことが出来る。

竹太郎は 1876 年（明治 9 年）に 8 歳で十日町小学校に入学し、1880 年（明治 13 年）まで就学している。1.1. で触れた、岡田靖・宮本晶朗の研究によれば、この頃、竹太郎 10 歳の時には宗慶の造仏に関わった記録が残っており、また小学校を卒業後は、1880 年から 1881 年頃（明治 13 年から 14 年頃）にかけて、同じ山形の地で仏師業を営んでいた林家の 4 代目、林治郎兵衛について修業を

行っていることも明らかになっている。その後 1883 年（明治 16 年）からは同町内にある細谷塾と呼ばれる私塾に通い、漢学及び、漢画を学んだようである。郷里山形時代において、竹太郎が彫刻家、美術家として後に開花するためのその素養を培ったものとしては、この細谷塾での学びと、仏師業に従事した 2 点を挙げるができるだろう。幼き日より木彫を中心とした造像に従事した経験は、1.1.でも述べたように、刃物の扱い等の木彫技術を竹太郎に習得させた。後に竹太郎が彫刻の道に進むきっかけとなる、木彫の小さな馬は、この仏師業に従事した少年期の経験無しでは生まれなかつただろう。そして細谷塾と呼ばれる私塾を開いていた風翁（生没年不明）と呼ばれる人物とその息子米山（?～1885）と呼ばれた人物達に受けた感化は竹太郎の少年期のうちでもっとも大きいものである。この親子は、その双方が医者であり、その医業の傍ら町内の若者に漢学、書、画を教えるという教育的な側面を持った人物達であった。竹太郎が塾に居た頃は、既に風翁は没していたが、一種神秘的な存在として幼き日より風翁を認知しており、精神的な感化を受けていたようであった。実際に竹太郎が漢学や漢画を学んだのは、米山の方であるが、竹太郎はこの米山にも深く感化を受けたようである。風翁が一種仙人のような雰囲気を持った人物である一方、米山は厳格な学者のような雰囲気を持った人物であったという。後に竹太郎が、他の同時代作家と比較して、好学的であり、学者的気質を具えていたことは、恐らくこの細谷塾における感化によってもたらされた部分が大きいのではないかと考えられる。竹太郎の近くに居てその人間性に触れていた竹蔵も、竹太郎の中の、風翁・米山父子の影響の強さを次のように語っている。「（上略） 一つ伯父の一生を左右した重大な出来事は細谷風翁に師事して細谷家の家風、その環境に身を置いてほんとうの人間らしいもの、傑れた生涯とはなんであるかと言うことを幼な心に強くも意識した点にあるのである。（中略） 整然とした生活、規則正しい起居、大部分を占める勉学時間、非放従、等々いはゆる傑れた生活人を望むの心はこの時のものであるらしいのである。（下略）」²⁸後の竹蔵の彫刻制作の姿勢にも影響を与えたと思われる上記のような竹太郎の性格は、風翁・米山父子の影響によるところが大きいようである。

上京と近衛騎兵大隊時代

1885 年（明治 18 年）米山もこの世を去った。この頃竹太郎には神保孝徳という 4 歳年上の先輩が居り、親しい間柄であったが、米山の没した翌年 1886 年（明治 19 年）の 8 月に、この神保も医学を学ぶため上京してしまう。師と友人を失った竹太郎は、山形での暮らしに張り合いが無くなったのだろう、その年の 9 月に家を出て上京する。家族などにも相談せず、父母、下 4 人の兄弟を残

して突然家出をする形であった。恐らくは、奔放な性格の父宗慶に対して相容れない部分があったこともこの出奔の理由にもなるのだろう。竹太郎は上京後に神保を訪ねており、神保は竹太郎に変わって家族に手紙を送っている。それによると竹太郎の出奔の心境が垣間見えるのだが、彫刻家としての道を歩んでいくというような決心は見て取ることは出来ない。当時の竹太郎の目標は、勉学を励んで士官学校に入学し、出世した後に両親を養いたいというような内容である。家を出る際に家族当てに遺書を書き残しており、そこには父宗慶や伯父、従妹らに向けて、それぞれ彼らの生活振りに対する忠告のような内容を記している。竹太郎の出奔の目的は具体的なものではなかったにしろ、「傑れた生活人」²⁹としての生き方を体現するべく上京したとみられる。

上京後しばらくは様々な職に就いた後、1888年（明治21年）12月に、竹太郎は徴兵適齢となり近衛騎兵大隊に入営する。現在で言うところの期限付きのアルバイトのような立場であるが、そのような中、勉学に励みながら士官候補生を目指すというのが竹太郎の計画であった。しかし、入営後は様々な雑務に追われて勉強の間もなく、試験の結果は全て不合格であり、3年間の任期は過ぎて満期除隊に日が近づいていった。竹太郎自身3年目の頃には断念していたようであったが、除隊が近づくとつれ世話をしていた馬が愛おしくなり馬小屋で時間を過ごすことが多くなったようであった。勤務外の時間、手慰みに古道具の小刀や鑿を集め、小さな馬の木彫を彫ったのである。それを見た隊の将校達の間で竹太郎の木彫の技術が好評を得て、その後様々な便宜が図られるようになり、後の人生を大きく動かす契機となった。後に竹蔵がその馬の木彫を見た際には、「刀法表現共極めて幼稚」³⁰と語っているが、その次に制作したアラビア人馬の摸刻³¹を見た際には、格段の進歩を認めることが出来たようである。隊に所属していた獣医によって馬の解剖学的知識を得た背景もあるとみられるが、このアラビア人馬には、当時馬の彫刻を得意とし、活躍していた彫刻家後藤貞行（1849～1903）の指導があった点が大きな理由であるとみられる。当時の騎兵大隊長が同郷であった後藤に竹太郎を紹介したことにより、それは実現されたのであった。

竹太郎の木彫における刀技は、このように周囲から一目置かれるほどのものであったことが分かる。1.1.で触れた郷里山形において木彫を中心とした仏像制作の経験は、木彫の技術を竹太郎に身に着けさせており、仏師としての道を歩むことをやめた竹太郎の志とは裏腹に、竹太郎を新たな道を開かせることとなったのである。

上記のような経緯によって後藤という師を得た竹太郎は、満期除隊となった後、1891年（明治24年）から、後藤の元に寄居しその助手を務めることとなった。当時後藤は《楠木正成像》の馬部分の制作を行っていた。後藤は高村光

雲について木彫の技術を修めた人物であるが、馬好きが高じて軍人から作家に転じたという同時代の他の木彫の造り手と比較して特異な経歴を持つ人物である。《楠木正成像》は住友家の別子銅山 200 周年を記念して立案された銅像制作計画であり、近代日本における騎馬像の中では最も有名なもののひとつといえるだろう。当時においても銅像制作事業のなかでは最も大がかりなものであったとされている。1890 年（明治 23 年）に東京美術学校に依嘱され、高村光雲を中心とした彫刻科の教授達によってチームが組織された。像の頭部が光雲、甲冑が山田鬼斎（1864～1901）、馬が後藤貞行の担当であった。この制作のバックには当時の美術学校長であった岡倉天心も深く関与しており、美術学校挙げての一大事業であったことが窺い知れる。この制作にあたり、1892 年（明治 25 年）から竹太郎も、その助手として、岡倉の馬にまたがってモデルを務めたり、馬の造像の手伝いを行っている。竹蔵の既述によればこの頃から竹太郎は彫刻家として身を立てようと決意していたことが手記から窺い知れたとしている。また在隊中に制作したアラビア人馬が、近衛師団長小松宮彰仁親王の目にとまったことで、その騎馬像を制作する仕事も引き受けており、約 1 年をかけて造像を行っている。この頃後藤の元を離れたようである。このアラビア人馬については現在所在不明の為、実見による確認は行うことが出来ないが、「美術とは油断ならぬもので無名の青年がこういうものを作る」³²と当時高村光雲に言わしめたほどのものであったようである。1894 年（明治 27 年）には妻幾子と婚約をし、本郷区（現在の文京区）森川町に移転した。1895 年（明治 28 年）の 3 月から 12 月に至るまで、竹太郎は騎兵上等兵として中国の大連をはじめ、台湾において軍務についていた。この軍中においては軍医として帯同していた森鷗外（1862～1922）とも出会った記録がある。竹太郎が森鷗外や夏目漱石（1867～1916）といった人物達とも交友があったことは、彼らの没後にそのデスマスクをとっていたことにも分かるが、森鷗外と竹太郎の交友関係は、この軍務の最中に始まったようである。森鷗外と夏目漱石のデスマスクに関しては竹蔵もその助手を務めている。大雨や炎天下等の気象の悪条件により、軍務は厳しいものであり、激しい戦闘の様子も竹太郎の手記に記録されている。しかしその一方、小刀を持参して木彫の小品を彫ったこと等も記されており、竹太郎の動じない冷静な性格も読み取ることが出来る。軍務から帰還した翌年の 1896 年（明治 29 年）にこの戦闘において没した北白川宮能久親王を追悼するため、銅像を制作する話が持ち上がった。その制作者として竹太郎が抜擢された。

彫刻家としての出発・モニュメント作品の制作

竹太郎が未だ無名と言ってよい若干 29 歳の若者であったことだけを考えれば、これは異常な人事であったとすることが出来るだろう。この委嘱については、戦地において、北白川宮の最後を竹太郎も看取っている点等の事から、将校達の強い推薦があったとみられている。これは竹太郎にとって大きな好機であり、実際に竹太郎の彫刻家としての生涯を振り返ると《北白川宮能久親王殿下騎馬像》(図 1-7) の造像が、大きな契機となっていることが指摘出来る。竹太郎自身「この銅像は自分にとって大いに記念す可きもので貧弱ながら彫刻家として今日あるのは全くこの銅像のお蔭である。(中略) 引き受けた以上は相当なもの作らねばならぬと深く覚悟した次第である。」³³と記している。

この制作に際して、浅井忠(1856~1907)にデッサンを学び、また小倉惣次郎(1845~1913)に塑造を学んでいる。後藤の元では基本的に馬の解剖学を中心に研究し、その写実的表現を追究した竹太郎であったが、両氏のもとでの学びは、人体彫刻における写実的表現の追究を目的としたものと思われる。両氏は共に工部美術学校にて学んだ人物である。小倉惣次郎はラゲーズに、その彫刻における写実的表現を学んだ人物であり、日本における西洋風塑造の作風を示した作家として最も初期の世代の人物であった。同世代の工部美術学校卒業生には大熊氏廣(1856~1934)、佐野昭(1866~1955)、藤田文蔵(1861~1934)等が居り、彼らは明治 20 年代に日本において最も初期のモニュメント制作を手がけた世代でもあった。《北白川宮能久親王殿下騎馬像》は 1899 年(明治 32 年)に原型が完成し、1903 年(明治 36 年)に現在の北の丸公園内に設置され、完成している。

ここで時代が明治となって以降、「彫刻」は如何なる変遷を辿って来たのだろうか、という点に触れながら、竹太郎の当時における立ち位置について示しておきたい。主な参考文献として『日本彫刻の近代』において古田亮が執筆している文章を参考とした。

社会における認識、需要によって、明治における彫刻はどのような傾向を示しながら、在り方を変化させてきたのだろうか。日本における「彫刻」という概念が形作られ始めるのは、やはり時代を明治と改めた後の文明開化に伴う激しい時代の変化の中であったとすることが出来るだろう。『日本彫刻の近代』において古田亮は明治彫刻の三段階として、明治期における彫刻の傾向の変遷を以下のように分類している。①明治 10 年代「写実と模倣の段階」、②明治 20 年代「モニュメント制作の段階」、③明治 30 年代から 40 年代「ヒューマニズムの段階」。江戸時代以前、仏師や宮彫り師たちによって繋がれてきた日本における造像の系譜であるが、明治維新に伴う神仏分離政策、廃仏毀釈の影響により大

きなダメージを受ける。仏師が生計を立てることが出来ない状況が生まれてしまった。日本近代彫刻史において名を広く知られる人物で、まさしく食べることに事欠く仏師時代を経験したのが高村光雲であった。光雲をはじめとする「江戸の伝統を引き継いだ職人的感性に立った制作者」³⁴達が、生きてゆくために、社会的需要に答える形で明治10年代を中心に生み出されていったのが、海外需要を想定した置物的造形であった。明治政府は、内国勸業博覧会³⁵を開催し、美術部門を設けるなど、輸出を狙った美術工芸品の育成に力を入れていたが、仏像の注文が激減した仏師達が、こぞって西洋人の購買意欲をそそるエキゾチックで、写実的な造形の置物に制作を方向転換したのはここに理由がある。そのうちに、木彫と並んで、牙彫と呼ばれる象牙を彫ったものも多くつくられるようになったのは、象牙がより付加価値が高く、細かな彫りこみが可能な素材であったためであろう。これが「写実と模倣の段階」の時代における傾向の一つであり、もう一つは西洋から流入した写実主義的人体彫刻の傾向である。これは1875年(明治9年)に開設された工部美術学校の彫刻学科の設置に伴い、イタリア人教師ヴィンチェンツォ・ラグーザ(Vincenzo・Ragusa 1814~1927 イタリア)が洋風彫刻、写実主義的、自然主義的な塑造の技術を伝えたことに端を発するものである。ここには、仏師業を出身としない者達を中心にその教えを受け、その後の作風はアカデミックな古典主義彫刻の傾向を示した。長沼守敬(1857~1942)を代表として挙げることが出来る。これら「写実と模倣の段階」はその「写実性」という要素を色濃く残しながら、明治20年代に向かうにつれ「モニュメント制作の段階」への変遷を辿る。彫刻の在り方が、大型化し、そして公共の場におけるモニュメントとしての役割を引き受けていった事実は、明治20年代の日本の社会における彫刻の存在意義、需要の一つの傾向を示すものであったと言える。輸出を目的とした小品制作の傾向から大作主義への転換、即ち国家的な事業の一環として彫刻を取り込み、国内にモニュメントの設置をするという態度へと変わっていったのである。それは日清、日露と戦争に力を注ぎ始める当時の日本全体の風潮を背景としていた。

竹太郎の彫刻家としてのスタートはまさにこの「モニュメント制作の段階」の時期にあたるものであろう。「写実と模倣の段階」の時代においては、高村光雲らが、その海外への輸出を視野に入れた置物を手がける傾向を示す中、竹太郎は未だ郷里山形で純粋に仏像制作に従事していた点は、留意しておく必要がある。竹太郎の彫刻家のスタートはまさに時流に乗った、モニュメント制作の最中にあり、29歳の若さにして1896年(明治29年)《北白川宮殿下像》(図1-8)の造像によって、一躍一流の彫刻家としてスタートを切り、後の様々な好機を得ることとなるのは、社会の需要に沿ったモニュメントという彫刻制作の在り

方に身を置いていたところによるものが大きいのではないかとと思われる。その点竹太郎は幸運に恵まれていたと言うことが出来るのではないだろうか。

その後も生涯に渡り、竹太郎は胸像や騎馬像等のモニュメントを数多く手がけるが、これによって広くその名が世間に認知され、また生活の糧を得ることが出来た側面は否定できないだろう。彫刻に限らず、純粹に表現を追求し続けていくためには、経済面の問題も切り離して考えることは出来ないが、彫刻家新海竹太郎の名声はこのような点での成功にもあるように思われる。

竹蔵も「彫刻家として食べてゆく」ために、生涯を通じて多くの肖像作品やモニュメント等を手がけているが、この点において竹蔵が竹太郎から学んだことは決して少なくはないであろう。

1897年(明治30年)には「三三会」と称する会を竹太郎含む九人で結成し、後会員が増え、「三四会」と改めた。メンバーは米原雲海(1869~1925)、山崎朝山(1867~1954)、加藤景雲(1874~1943)等、光雲の門下で木彫を学んだ者たちであり、『悲』等の題をもとに各人が作品を制作して持ち寄り、講評を行うというものであったようである。日清戦争後の文化興隆のため、朝雲、竹太郎をはじめ研究意欲が盛んであり、人体模型の制作や本物の人体から石膏で型を取る等、身体の解剖学的な研究にも力を注いだ時期でもあったと思われる。この年の6月に山形の地で竹蔵が生を受けた。

1898年(明治31年)には、東京美術学校の校長の職を辞することとなった岡倉天心、そして日本画家橋本雅邦(1835~1908)等によって日本美術院が創立され、竹太郎はその正会員となった。しかし、この段階では彫刻部は未だ活動を開始しておらず、実際に日本美術院彫刻部の活動が見られようになるのは、日本美術院が再興した後、平櫛田中、佐藤朝山、内藤伸らの活躍によってであった。そしてまた1924年以降、院展は竹蔵の発表の場として中心的なものとなってゆくのである。

渡欧とドイツ留学

1900年(明治33年)、パリで万国博覧会が開催に際して、日本もこの展覧会に参加した。御仏を含む古美術の展示と並行して、当時の作家の作品も陳列されており、その制作費やパリへの渡航費を補助するなど、明治政府のこの展覧会に熱心に力を注いだ様子を見て取ることが出来る。竹太郎も作家代表の一人として、渡航費と滞在費を国から支給を受けパリに行くこととなった。他には彫金家また日本画家でもあった海野美盛(1864~1919)や彫刻家北村四海(1871~1927)、浅井忠等も共に渡欧している。竹太郎はパリそしてドイツ・ベルリンでの滞在を含め1901年(明治34年)11月までの21ヶ月間滞欧しているがこ

の滞在の大きな収穫は、2つあった。一つはパリ万博において、オーギュスト・ロダンの特別展覧会を見たことであるだろう。このロダン特別展には170点以上の作品が出展されていた。正確にはこの特別展より少し前にリュクサンブール美術館でもロダン作品を数点見ていたようである。現在諸研究で示されるような、ロダンが明治の後期から大正にかけての彫刻界に及ぼした影響の大きさは、既知の事実であろう。日本近代彫刻史におけるロダンの紹介者ともされる高村光太郎や荻原守衛（1879～1910）がロダンの彫刻を知るのが、1903年から1904年頃であるので、竹太郎のこのパリでのロダン彫刻出合いは、日本彫刻界がロダン彫刻に触れる流れの中で、かなり初期のタイミングであったと言えるだろう。しかし、明治後期から大正期の日本彫刻界におけるロダンへの熱狂的な傾倒の様子と比較すれば、竹太郎のロダン作品に対する初対面での印象は、冷静なものであったと言うことが出来るだろう。竹太郎は後に1910年4月創刊の雑誌『白樺』の「ロダン号」（1910年11月）において、そのロダン彫刻との出合いを以下のように語っている。「（上略）変な構図を未成的に作っているというだけで是れが彫刻の印象派というものかと思った位である。（中略）其の後伯林のセセッションで再び見たりナショナル・ギャラリーの一室で開かれた特別展覧会で再び見て此度はロダンの作風も少しは解し得たような気がした。（下略）」³⁶。他の同時代作家と比較し、制作におけるロダンへの傾倒は、竹太郎の場合、生涯を通じてあまり見て取ることはできなかつたと言うことが出来るが、竹太郎自身が浮世彫刻と題した一連の作品群は、他の作家とは異なる形でロダンの影響が竹太郎の彫刻制作において展開したものであると筆者は捉えている。この点については1.3.6.において後述したい。

このロダン作品との接触に加え、渡欧における竹太郎最大の収穫はドイツ・ベルリンにおいて彫刻家エルンスト・ギュスターブ・ヘルテル（ドイツ Ernst・Gustave・Hertel 1846～?）の元で彫刻を学ぶ機会を得たことであつたと思われる。ヘルテルはギリシャ神話を題材とした大型の作品や、肖像彫刻、記念碑的作品を多く手がけた作家であり、写實的傾向を示す作風であつた。ヘルテルの元での学びは、写實的作風の更なる練磨と、大作を制作する上での技術の習得、この2つを竹太郎にもたらした。粘土における造形の為の道具や、石膏を造形するための道具、また大作を造形するための道具等をこのベルリンで買い揃え竹太郎は帰国している。

日本の近代史上、戦前にドイツの写實的な彫刻表現を学んだ彫刻家は稀であり、彫刻家新海竹太郎を特徴づける事柄の一つであるように思われる。

ドイツで写実表現と大作制作法を学んだことや、ロダンに対して冷静な態度をとっている点は、後に竹蔵にも影響を与えたとみられる。この点については1.3. において詳しく触れたい。

帰朝後 太平洋外画会及び文展における指導的役割

帰国した 1902 年（明治 35 年）には、明治美術会³⁷の後身、太平洋画会が中村不折（1866～1943）を中心として組織され、彫刻部は竹太郎と北村四海によってなされることとなった。第 1 回太平洋画会展には《少女浮繪凹型（少女レリーフ）》（図 1- 8）等、渡欧の成果を示す作品を数点展示した。1904 年（明治 37 年）7 月には太平洋画会研究所も設立され、彫刻部において北村四海と共に後進を育成する指導的立場となり、後に朝倉文夫（1883～1964）、中原悌二郎（1888～1921）、堀進二（1890～1978）といった作家を輩出している。またこの頃は東京帝国大学文学部（現東京大学）の助手としても勤務し始めており、その傍ら美学、心理学、建築学等の講義を聴いていたとみられる。竹太郎の好学的な側面をここにも垣間見ることが出来、太平洋画会において 1904 年にはレリーフについての講演、1905 年にはヘルテルのアトリエにて学んだ大作の制作方法についての講演を竹太郎自身も行っている。その後まもなく 1905 年 4 月には日露戦争の為、再び軍務に着いている。この年は、父宗慶の生前の借金のため、山形の実家が人の手に渡ったという記録がある。竹太郎自身の渡欧による借金と、父の借金、また竹太郎の妻子に加え、妹達の養育の費用を負う等、生涯の中で最も困窮した時期のようであった。山形では、竹蔵の父義蔵が 2 代目宗慶となった新海家であったが、仕事を追われて新しく構えなければならぬ状況にあり、竹蔵の幼少期もかなり困窮した状態であったことを窺い知ることが出来る。困窮した状態ではあったが、竹太郎自身太平洋画会の組織をその表れとして、渡欧経験を持つ啓蒙的な位置を占める彫刻家としての充実した時期でもあった。1907 年（明治 40 年）には東京勸業博覧会³⁸に伴いその審査員を委嘱され、また同年文部省公設美術展覧会（以後文展と表記）の第一回展も開催され同会審査員も委嘱された。このような国を挙げた美術展覧会の審査員として竹太郎が委嘱を受けている事実は、当時竹太郎がその 40 歳という年齢ながら一流の彫刻家として認められていたと言うことを顕著に示していると言える事柄であろう。郷里山形において、竹蔵もその活躍を耳にすることが度々あったのではないかと推察される。上記 2 つの展覧会ともに作品の出品も行っている。《決心》（図 1- 18）は東京勸業博覧会で 1 等賞を得、また《露營》（図 1- 21）と共に文展に出品した《ゆあみ》（図 1- 20）は政府買い上げとなった。初期文展には東京美術学校塑造科の卒業生や、渡欧経験を持つ白井雨山（1864～1928）、北村四海、そして竹太郎等の参加により、塑造を中心とした洋風彫刻の様相を示し活発な動きを見せた。《ゆあみ》は後に竹太郎の代表作として認知されるようになるが、ロダン彫刻によるショックが日本の彫刻界を揺るがす前に、隆盛

を極めつつあった写実主義的な彫刻表現の潮流における代表的な作品としても位置付けることが出来るだろう。文展は12回展まで続いた後、帝国美術院展覧会（以後帝展と表記）と名称を変えるが、竹太郎は1926年（昭和元年）に病床に伏す直前の第7回帝展まで毎年作品を出品した。翌1927年（昭和2年）3月12日に60歳でこの世を去ることとなる。

文展や太平洋洋画会での後進の育成に加え、自身のアトリエにおいても、竹蔵を含め数名の弟子をとって彫刻の指導を行っていた。

この様な、日本の彫刻界がロダンに触れる以前における写実的彫刻表現の大家としての認識、そして当時における指導者としての認識、これ等も彫刻家新海竹太郎の現在における評価を成す事柄の一つであると言えるだろう。

1900年以降 主題・技法における作風の多様化

日清、日露の戦役によって彫刻に専念する環境になかったこともあるが、その後の1900年以降は太平洋画会、文展といった毎年展覧会を開催する美術団体に参加したことにより、竹太郎は作品を多作する時期を迎える。これら美術団体への参加は、主題の多様化、そして技法的にもより自由な制作の在り方を竹太郎にもたらした。折よくドイツでの留学の時期も1900年に重なり、主題や様式において、竹太郎作品は多様な展開を見せたと言えるだろう。これは竹太郎のみならず、当時の日本彫刻界全体の傾向として注視すべき事であると言える。明治30年代以降、モニュメントとしてだけでなく鑑賞する美術作品としても、社会における存在意義を彫刻が得始めたのは、このような文展や太平洋画会を含めた、展覧会や美術研究所という存在の働きによるところが大きい。第1回文展には竹太郎の他に高村光雲、石川光明（1852～1913）、長沼守敬（1857～1942）、大熊氏廣等が参加していた。

古田亮が「ヒューマニズムの段階」とする明治30年代から40年代にかけて、竹太郎もこの展覧会や美術研究所という存在と関わりながら、作品において彫刻の自立的価値の模索を行った結果、1900年以後から没年の1927年に至るまでの20数年の間に竹太郎作品は主題、技法ともに多様な展開を見せる。この点に関しては、その具体的な傾向と分類について1.2.2.において触れたい。

1909年（明治42年）、竹太郎は東京帝国大学文学部美学科の数名と共に美学会というものを立ち上げ、美学に関する講演や実演を行った。実演としては例えば隈取りなどを実際にやってみるといったようなことであった。先述したように、竹太郎の彫刻制作はその主題の設定についても様々なものを試みているが、この美学会での研究によるところも少なくはないと思われる。第3回文展

出品の《原人》(図 1- 25)などは、その主題設定の根拠をダーウィン (Charles Robert Darwin, 1809~1882 イギリス) の『種の起源』の研究の影響に認めることが出来るだろう。「浮世彫刻」と竹太郎自身が称した、浮世絵や芝居などを主題とした作品の制作はこの年に開始されている。竹蔵の見解によれば、塑造における土付けの荒さが認められるようになる時期もこのあたりであると示されている³⁹。翌 1910 年作《斥候》(図 1- 29)を始め、1911 年作《一致》(図 1- 30)にもみられるようにこの時期以降においては「刀法荒く明快で従来の木彫家のものとは余程異なった感じのもの」⁴⁰と竹蔵が評するような鑿跡が荒く残る木彫も生み出されるようになる。

竹太郎は 1926 年に病に倒れ、1927 年にそれが原因となり他界する。この主題や技法における多様な試みは竹太郎が没するまで続けられた。

1.2.2. 新海竹太郎作品の分析

竹太郎作品は、その主題と技法ともに多様であるため、作品の傾向や特徴について一概に述べることは難しい。そのため本項では、竹太郎が生涯にわたって制作した作品について分類を行うことで、新海竹蔵の彫刻制作への影響関係を視覚的に明確化することを試みる。

まず表 1 - 3 として竹太郎作品について、現在確認できる作品を一覧化した。

表 1 - 3

発表年 (和暦・竹太郎数え年)	作品	発表形態・展覧会	素材	作品分類			図番号
				大分類	主題	技法 的特 徴	
1893年(明治26年・26)	小松宮彰仁親王騎馬像		木	I	-	-	
	同妃騎馬像		木	I	-	-	
1894年(明治27年・27)	閑院宮載仁親王乗馬クロカス号		木	I	-	-	
	坊城伯爵騎馬像		木	I	-	-	
	闘馬	東京彫工会第9回彫刻競技会	木	I	-	-	
1899年(明治26年・26) (原型完成年)	北白川宮能久親王騎馬像	北の丸公園内に設置	ブロンズ	II	-	-	図 1-7
1902年(明治35年・35)	少女浮繪凹型(少女レリーフ)	第1回太平洋画会展覧会	石膏	III	E	iv	図 1-8
	婦人(メダル用原型)	同上	石膏	III	E	iv	図 1-9
	シャピーシ作風	同上	石膏				
	ロチー氏作風	同上	石膏				
	ジュピース氏作風	同上	石膏				
	シンパンチエー氏作風	同上	石膏				
1903年(明治36年・36)	婦人像	第2回太平洋画会展覧会	石膏	III	E	i	図 1-10
	太陽(レリーフ)	同上	石膏	III	E	iv	図 1-11
1904年(明治37年・37)	賄賂	第3回太平洋画会展覧会	石膏	III	B	i	図 1-12
	軍人肖像	同上	石膏	III	A	iv	図 1-13

	ホーマー像	同上	石膏				
	ダンテ像	同上	石膏				
1905年(明治38年・38)	魔力	第4回太平洋画会展覧会	石膏	Ⅲ	B・D	i	図1-14
	音楽	同上	石膏	Ⅲ	B・D	i	図1-15
	ゲーテ像	同上	石膏				
1906年(明治39年・39)	北進事変記念碑		ブロンズ				
	人魚(レリーフ)	第5回太平洋画会展覧会	石膏	Ⅲ	D	iv	図1-16
	好的々々	同上	石膏	Ⅲ	A	i	図1-17
1907年(明治40年・40)	決心	東京勸業博覧会	石膏	Ⅲ	E	i	図1-18
	かめぶろ	同上	ブロンズ	Ⅲ	A・B	i	図1-19
	ゆあみ	第1回文部省美術展覧会 (以降文展と表記)	石膏	Ⅲ	E	i	図1-20
	露営	同上	石膏	Ⅲ	A・F	i	図1-21
1907年(明治40年・40)	井上圓了博士胸像		ブロンズ				
1907年(明治40年・40)	田村怡与造中将騎馬小像		ブロンズ				
1908年(明治41年・41)	ふたり	第2回文展	石膏	Ⅲ	E	i	図1-22
	旅行	同上	石膏	Ⅲ	B	i	図1-23
	羅漢(レリーフ)	同上	石膏	Ⅲ	C	iv	図1-24
	南部利祥伯爵騎馬像		ブロンズ				
	工学士市川紀元二像		ブロンズ				
1909年(明治42年・42)	原人	第3回文展	石膏	Ⅲ	D	iii	図1-25
	日曜日	同上	石膏	Ⅲ	B	ii	図1-26
	山懸元帥小胸像		ブロンズ				
	手長足長	当時の日本橋丸善 装飾	ブロンズ				
	職工	第7回太平洋画会展覧会	石膏				
	素人義太夫	同上	石膏	Ⅲ	B	ii	図1-27
	さても命は	同上	石膏	Ⅲ	B・E	iii	図1-28
	園遊会	同上	石膏				
1910年(明治43年・43)	斥候	第4回文展	木	Ⅲ	A・F	v	図1-29
	黙	同上	石膏				
	きんの棒(レリーフ)	同上	石膏				
	天笠(レリーフ)	第8回太平洋画会展覧会	石膏				
	板橋行(レリーフ)	同上	石膏				
	海水浴	同上	石膏				
	習作(一)						

	習作 (二)						
	習作 (三)						
	雪舟						
	蝙蝠傘						
	龍宮						
	眼鏡						
	山高信離胸像		ブロンズ				
1911年 (明治44年・44)	一致	第5回文展	木	Ⅲ	B	v	図1-30
	鉄槌	同上	石膏 粘土	Ⅲ	D	ii	図1-31 図1-32
	一休和尚	同上	木	Ⅲ	C・D	v	図1-33
	桃太郎 (レリーフ)	第9回太平洋画会展覧会	石膏				
	乗馬	同上	石膏				
	角力	同上	石膏				
1912年 (明治45年、大正元年・45)	戦捷記年日	第6回文展	木	Ⅲ	A	v	図1-34
	左丘明	同上	木	Ⅲ	D	v	図1-35
	姝女の熟睡	同上	石膏	Ⅲ	D		図1-36
	凍える手先懐ろに……	第10回太平洋画会展覧会	石膏	Ⅲ	B・D	ii	図1-37
	どう急がるるものぞいの	同上	石膏				
	模擬店の前	同上	石膏				
1913年 (大正2年・46)	価千金	第7回文展	ブロンズ	Ⅲ	A・F	i	図1-38
	嗚呼老矣	第7回文展	石膏	Ⅲ	E	iii	図1-39
	満足 (レリーフ)	同上	石膏	Ⅲ	B	iv	図1-40
	表裏	第11回太平洋画会展覧会	石膏	Ⅲ	B・D	ii	図1-41
	腕	第1回国民美術協会展覧会	石膏				
1914年 (大正3年・47)	全力	第6回文展	石膏	Ⅲ	B・E	iii	図1-42
	勤勉	同上	ブロンズ	Ⅲ	A・B	i	図1-43
	騎兵	東京大正博覧会	ブロンズ				
	実行	同上	石膏				
	白絲	同上	石膏				
	ひれふる山	第2回国民美術展覧会	石膏				

	深淵	同上	石膏				
	シバ踊り	同上	石膏				
1915年(大正4年・48)	長袖善舞	第9回文展	木	Ⅲ	D	v	図1-44
	新兵	同上	ブロンズ	Ⅲ	A・F	i	図1-45
	釈迦八相(レリーフ)	同上	石膏	Ⅲ	C	iv	図1-46
	シバとヴルヴァチ	第3回国民美術展覧会	石膏				
	弁天	同上	石膏				
	兄さんお健めで	太平洋画会展覧会	石膏				
	児玉源太郎湾総督像		ブロンズ				
	後藤新平台湾民政長官像		ブロンズ				
	福島安正大将騎馬像		鋳銀				
	加藤弘之博士小胸像		ブロンズ				
	文殊菩薩		ブロンズ				
1916年(大正5年・49)	龍樹	第10回文展	石膏	Ⅲ	C・E	iii	図1-47
	甲種合格	同上	ブロンズ	Ⅲ	A	iii	図1-49
	お俊・伝兵衛	第4回国民美術展覧会	石膏	Ⅲ	B・D	iii	図1-50
	前島密男男爵像		ブロンズ				
1917年(大正6年・50)	圓滿	第11回文展	ブロンズ	Ⅲ	B	iii	図1-48
	老人	第5回国民美術展覧会	石膏				
	雪	同上	石膏				
	團十郎(九代目)「暫」扮装像		ブロンズ				
	渋沢栄一子爵胸像		大理石				
	澤井一造翁胸像		ブロンズ				
1918年(大正7年・51)	金平化物退治	第12回文展	石膏	Ⅲ	D	iii	図1-51
	軽呂	同上	木	Ⅲ	D・F	v	図1-52
1918年(大正7年・51)	元帥大山巖侯爵騎馬像		ブロンズ	Ⅱ	-	-	図1-53
	熊谷幸之輔名古屋医学専門学校校長		ブロンズ				
	中沢岩太京都工芸学校胸像		ブロンズ				
	林暁博士胸像		ブロンズ				
1919年(大正8年・52)	健陟(ケンタカ)	第1回帝国美術院展覧会 (以降帝展と表記)	ブロンズ	Ⅲ	C・F	i	図1-54
	中野武宮翁胸像		ブロンズ				

1920年(大正9年・53)	不動(レリーフ)	第2回帝展	石膏	Ⅲ	C	iv	図1-55
	高橋勝兵衛山形県議会議長像		ブロンズ				
	青山胤通博士胸像		ブロンズ	Ⅱ	-	-	図1-56
	有栖川宮威仁親王像		ブロンズ				
	檜崎氏銀像						
1921年(大正10年・54)	轎車	第3回帝展	ブロンズ	Ⅲ	B・F	ii	図1-57
	平田東助子爵像		ブロンズ				
	古市公威男爵小胸像		ブロンズ				
	入澤達吉博士胸像		ブロンズ				
	久原躬弦博士胸像		ブロンズ				
	小林作太郎胸像		ブロンズ				
	光永星郎胸像		ブロンズ				
	小川一真胸像		ブロンズ				
	漢織呉織		木				
	アンドリュウス胸像		ブロンズ				
	デューズ胸像		ブロンズ				
	渡辺渡博士胸像		ブロンズ				
1922年(大正11年・55)	コンドル博士像		ブロンズ	Ⅱ	-	-	図1-58
	道成寺(レリーフ)	第4回帝展	石膏	Ⅲ	C・D	iv	図1-59
1922年(大正11年・55)	鷹		ブロンズ				
	巖谷雄能翁胸像		ブロンズ				
	細谷徳治胸像		ブロンズ				
	内田銀蔵博士胸像		ブロンズ				
	馬 小品(近衛老卒の銘)		ブロンズ				
1923年(大正12年・56)	杉浦六右衛門翁像		ブロンズ				
	聖観音立像		ブロンズ	Ⅲ	C	i	図1-60
1924年(大正13年・57)	鐘の歌	聖上陛下成婚記念献納	木	Ⅲ	A・B	v	図1-61
	歓喜天	第5回帝展	石膏	Ⅲ	C・D	i	図1-64
	井口在屋博士胸像		ブロンズ				
	大石官軍技師小胸像		ブロンズ				
1925年(大正14年・58)	サラスパチー	第6回帝展	石膏	Ⅲ	C・D	i	図1-62
	農夫		ブロンズ				
	小林正道胸像		ブロンズ				
	塚原周造翁小立像		ブロンズ				

1926 年（大正 15 年、昭和元年・59）	漢代の騎士	第 1 回聖徳太子奉賛会展覧会	ブロンズ				
	老子	第 7 回帝展	ブロンズ	Ⅲ	D	i	図 1- 63
	伊藤博文公爵胸像（絶作）		ブロンズ	Ⅱ	-	-	図 1- 65

竹太郎の作品について以下の様に分類を行った。

まず表 1-4 のように竹太郎作品を大きく 3 つに分類した。そして、表 1-4 に示したうち、作品群Ⅲとしたものについて、その多様な作風を分類するため、主題についての視点（表 1-5）と、また技法的特徴という視点（表 1-6）の 2 つの視点からの分類を行った。以下に順を追って述べてゆく。

表 1-4

作品群Ⅰ	1893、1894 年（明治 26、27 年）に制作された初期木彫作品群（騎馬像、馬像）
作品群Ⅱ	記念碑的作品及び肖像作品群
作品群Ⅲ	1902 年（明治 35 年）から 1926 年（昭和元年）にわたって展覧会を中心に発表された多様な作品群

作品群Ⅰについて

初期木彫作品群は竹太郎が彫刻家としての道を歩み始めるきっかけとなった馬の木彫作品をはじめ、《北白川宮能久親王殿下騎馬像》（図 1-7）の造像に至るまでの木彫作品を示している。後藤貞行の元で学んでいた時期の作品もこの作品群として扱う。《北白川宮能久親王殿下騎馬像》の造像を境に竹太郎は塑造の制作法を小倉惣次郎に学び、また渡欧経験を経ていることから、その後の作風は新たな展開を迎えている。

作品群Ⅱについて

記念碑的作品及び肖像作品群は、《北白川宮能久親王殿下騎馬像》を皮切りとして竹太郎が生涯にわたって制作した作品群である。1.2.1.において述べたように、竹太郎が一躍、一流の彫刻家として認知されるに至った背景には、戦時下における記念碑的彫刻作品の需要が大きく関係している。竹太郎が彫刻家として、その生計を立てることが出来た理由は、記念碑や肖像彫刻の依頼によるところが大きいと考えられ、確認できるもので生涯にわたって 44 点の記念碑的作品、及び肖像作品を手がけており、それは竹太郎の生涯の中で一定の間隔において制作されていたことが分かる。（表 1-6）

1912 年（大正元年）竹蔵 15 歳の時から 1925 年（大正 14 年）に 29 歳で独立するまでの約 13 年間、竹太郎の元に寄居していた竹蔵であるが、この間に記念碑的大作の造像や肖像作品の制作補助を行ったであろうことは想像に難くな

い。竹蔵自身『新海竹太郎傳』の中でもその関与を示す内容を記している。後藤貞行の元で馬の彫刻を学んだ竹太郎はやはり騎馬像も多く制作している。また戦地で奮闘する勇ましい姿を表した騎馬像という主題が、戦時下において国民の意識を高揚させるために重用された側面もあるのだろう。竹太郎自身も軍務に服した経緯をもつこともあり、第一次大戦に関係する記念碑や、軍人の像、騎馬像も多く手がけている。その作風は概して写実的であり、粘土による塑造・または石膏の直付けによって制作され、その後ブロンズ鑄造されたものが多くみられる。図 1-53 の《元帥大山巖侯爵騎馬像》には、石膏による造形の様子をうかがい知ることが出来る。

Ⅱの作品群だけではなくⅢの作品群においても共通する事柄であるが、竹太郎作品における塑造作品は粘土による造形と石膏による造形が分かちがたく共存しており、それぞれの作品に関してその技法を精査することは難しい問題である。しかし大作に関しては、竹太郎自身『彫刻の大作法について』でも述べていることから、木で制作した骨組みに直接石膏をつけることで原型を制作していることが分かる。

作品群Ⅲについて

作品群Ⅲは竹太郎の生涯にわたる彫刻制作の多様なあり方を顕著に示していると言えるだろう。1902年（明治35年）から1926年（昭和元年）約24年の間、主に、太平洋画会、文展、帝展といった展覧会に発表されたⅢの作品群は、その主題、技法的特徴共に多様であることが指摘できる。日本近代の彫刻家達が表現の多様性を育む上で、美術団体が主催する展覧会という存在が大きな役割を果たしたことについては、1.2.1.でも述べたとおりである。作品群Ⅲの制作時期は、まさに日本の彫刻界がロダンの登場に揺れ、彫刻家達が彫刻の自立的価値の模索を始める時期であり、古田亮が『日本彫刻の近代』において「ヒューマニズムの段階」と称する時期である。主題と技法的特徴をそれぞれ分類することで、竹太郎がこの作品群Ⅲの制作においてどのような彫刻の自立的価値を模索したのか示していきたい。（表 1-5、表 1-6）。

表 1-5 作品群Ⅲにおける分類（主題）

	分類記号	作例
戦争に関するものを主題とした作品	A	斥候（図 1-29） 甲種合格（図 1-49）
当時の生活・社会を反映した主題の作品 （当時の風俗、社会問題等）	B	旅行（図 1-23） 日曜日（図 1-21）

仏教に関するものを主題とした作品	C	聖観音立像 (図 1- 60)
歴史、説話、芝居を主題とした作品 (主に書物からの引用を主題とした作品)	D	原人 (図 1- 25) 道成寺 (図 1- 59) 老子 (図 1- 63) 凍える手先懐に…… (図 1- 37)
人体のみを主題とした作品	E	ゆあみ (図 1- 20) 決心 (図 1- 18)
馬を主題とした作品	F	露営 (図 1- 21)

作品群Ⅲについてまず、その主題という観点から傾向ごとに A から F の 5 つに分類した。A として、戦争に関するものを主題とした作品。B として、当時の風俗や社会問題等、当時の生活を主題とした作品。C として仏教に関するものを主題とした作品。D として歴史、逸話、芝居を主題とした作品、E として、人体のみを主題とした作品。F として、馬を主題とした作品である。

作品群 A について

戦争に関する主題ではあるものの、大分類で作品群Ⅱ 記念碑的作品として示したもののような戦地で奮闘する勇ましい兵士の姿をモチーフにしたものではなく、《甲種合格》(図 1- 49) や《かめぶろ》(図 1- 19) など、兵士の日常の一場面を切り取ったような作品が多くみられる。戦意を高揚させるための記念碑的作品とは一線を画すものであると言えるであろう。竹太郎自身の従軍した経験が反映されている点が指摘出来、特に騎兵隊に所属していた竹太郎の経緯と、後藤貞行に学んだ馬の造形力を発揮したためか、兵士と馬による構成の作品が確認されるものが 3 点見られる。(図 1- 29 図 1- 38 図 1- 45)

同時代の文展・帝展においては、このような兵士の戦闘時の様子ではない日常の一場面を切り取ったような主題を扱った作家はあまり見ることが出来ない。ある日常の一場面に向けられている作者竹太郎の視線を感じるという点では、作品 B とも共通する事柄であると思われる。例外として《軍人肖像》(図 1- 13) なども確認される。

作品群 B について

作品群Ⅲにおいては、当時の生活・風俗や社会問題を反映した主題の作品が多くみられる。それは作品群Ⅲが制作された 1902 年(明治 35 年) から 1926 年(昭和元年) の約 24 年間中、中期から後期に散見され、竹太郎作品における

主要な主題であったことが窺い知れる。《旅行》(図 1-23) や《日曜日》(図 1-26) といった作品は当時の生活の一場面を切り取ったような印象を受ける作品であり、上記したようにその点では作品群 A とも共通する事柄として、竹太郎作品における主題の特徴の一つとすることができるだろう。明治 40 年代から見られる、この作品群 B の日常の一場面を切り取ったような作品について、竹太郎は自身で「浮世彫刻」と名付けている。この「浮世彫刻」については「新試作『浮世彫刻』」⁴¹での竹太郎の言説に興味深い内容が記されている。これによると、「浮世彫刻」の制作動機は、裸体の人体表現が主流であった当時の彫刻界に向けられた、「要は決して裸体だとか、裸体でないとか、そんな形式の上にあるのではなく、真の彫刻の意味と精神とはもっともっと深い別処に潜在していると思う (中略) 彫刻の範囲というものをもう少し広めて見たい (下略)」というような思い、そして当時の彫刻界に多く見られた安易なロダンの模倣に対する激しい批判、この 2 つにあった。この「浮世彫刻」の制作動機からは、写実的表現の段階を越え、ロダンとも異なる竹太郎独自の形で、彫刻の自立的価値を模索しようとする態度を見て取ることが出来る。竹太郎はロダンについて高く評価をする一方、日本の彫刻界に与える影響について、非常に慎重な態度を示している。ロダンのデフォルメや土付けを模倣した様子の作品に対しては「私はこれが厭やで厭やで堪らぬのだ。」⁴²と、その感情を露わにしていることからそれが分かる。「新試作『浮世彫刻』」では更に次のように記されている。(作品《日曜日》を示して)「夫が子供を抱いてまえに立って歩いているのを、妻君が後から子供を愛やしているところをやったものである。(中略) 一週一度の日曜一安息日という真の味わいと意味と有り難さを感じながら、いかにも愉快そうに散歩してるというような事は、実際今の社会には無い事ではないのであるから、一寸面白いと思って矢張り浮世彫刻として取ったのであった。」⁴³(図 1-26) また作品《素人義太夫》(図 1-27) については、或る上司が趣味で語る義太夫を無理やり見せられる部下の様子を題材にしたものとしており、立場を考え世辞を使う部下と、それに気づかず気を良くする上司という人間模様を表現したということが「新試作『浮世彫刻』」から読み取ることが出来る⁴⁴。このように、竹太郎の「浮世彫刻」とは、作品の形態そのものの造形に加え、日常の一場面を切り取ったような主題の設定によって「人生の一部を現した」⁴⁵また「人間としての本性の一部を遺憾なく現した」⁴⁶ものであったようである。竹太郎自身これら浮世彫刻を試作としているため、当時の段階で実験的な作であったことは留意しなければならないが、竹太郎が独自に彫刻の自立的価値を模索し、「彫刻界に一つの機軸」⁴⁷を見出そうとしていた事実を認めることが出来るだろう。

作品群 C について

仏教に関するものを主題とした作品に関しては、1908年（明治41年）の第2回文展に《羅漢》（図1-24）を出品したのがその最初期の作であると思われる。その後は晩年に至るまで一定の期間において度々制作されている。《羅漢》を出品した1908年の前後において、他の作家では米原雲海が1908年に《二祖》（図1-66）を発表するなど、木彫家よってしばしば仏教に関係する主題を扱われており、また山崎朝雲《大葉子》（図1-67）や《龕》（図1-68）や、米原雲海《仙丹》（図1-69）など、仏教に関わるものではないが、古事記や日本の歴史、東洋的要素を持った題材が木彫によって多く制作されていることが指摘できる。明治10年代から20年代にかけてフェノロサと岡倉天心を中心として日本美術における国粹化が推奨されたことを背景としながら、明治期の木彫における主題は、仏教に関わるものや、日本の歴史に関わるものが中心に扱われていた。竹太郎が仏教に関わる題材を主題としたことは、特に驚くべき事ではないように思われるが、しかしながら明治期の塑造における主題が、裸の人体を中心としたものであったことを考慮すると、明治期における木彫と塑造とは、単に技法的な違いとしてだけでなく、扱う主題からして異なるものであるというような、ある種の住み分けが行われていた風潮を指摘することが出来るだろう。文展・帝展においてはどうかであっただろうか。明治期における文展の彫刻を見てみると、やはり塑造の主題は裸体中心であり、木彫における主題は仏教に関わるものを含めた東洋的テーマ中心であることが指摘できる。時代が大正となり文展がその名称を帝展と改める時期を前後して、長谷川榮作（1894～1944）（図1-70）を例として木彫において裸体を主題とするものが見られ始めるなど、木彫における主題の多様化が認められ始める。このように大正頃より、裸体という主題は塑造と木彫という垣根を越えて扱われるようになるが、東洋的テーマ、特に仏教的テーマについては塑造表現において扱われる例は殆ど見られない。この点に鑑みると《羅漢》を初めとして、塑造における主題としても仏教に関するものを用い始めていた竹太郎は、稀有な例であると言えることが出来るだろう。

作品群 D について

歴史、説話、芝居を主題とした作品に関しては、作品群 C の仏教的テーマと幾らか重複するものもあるが、伝説や創作の要素の強い作品及び幻想的なテーマの作品、また日本外の歴史や学術的な要素の強いテーマの作品をこの作品群に分類した。例えば、《魔力》（図1-14）における半獣人、《人魚》（図1-16）における人魚といったような、架空の存在を扱った作品や、《老子》（図1-63）のような

題材を扱った作品も、この分類としている。この作品群 D の存在も、他の同時代作家と比較した際に浮き彫りとなる竹太郎作品の特異な点として注視すべきものと思われる。《老子》や《左丘名》(図 1-35)等を主題としていることには、細谷風翁・米山の元で漢学に親しんだことに端を発する、竹太郎の好学的な側面として捉えることが出来る。

竹蔵が竹太郎について、「好学的で芸術家というよりは学者のようなところがあった。(中略)毎朝製作にかかる前の一、二時間は必ず書齋に入って何等かの書を読んだ。夜分は製作せず、家にあつて製作以外の時間は必ず書齋裡であつた。」⁴⁸と語っていることからその様子を知ることが出来、竹太郎が書物より得た知見を、作品の主題として扱おうとしたことは想像に難くない。その顕著な例が、1909年(明治42年)に第3回文展に発表した《原人》(図 1-25)であるだろう。塑造による作品であり、石膏の状態で発表されている。そのタイトルの通り、類人猿を主題とした作品である。この作品の制作に際しチャールズ・ロバート・ダーウィンの発表した『種の起源』の影響について竹蔵が指摘している。類人猿や人魚等、実在しないものを主題とするには、人体を参考としながらもある程度想像に頼り、造形を行わなくてはならなかったと推察される。《ゆあみ》(図 1-20)を代表作として、塑造における写實的作風の大家としての認識があつた竹太郎であるが、「彫刻界に一つの機軸」⁴⁹を見出すため、主題について探求していた点を、この作品群 D から読み取ることが出来る。

作品群 E について

人体のみを主題とした作品、即ち A~D の作品群に含まれない、比較的簡素な人体表現の分類として作品群 E を設けた。代表的なものとしては、《ゆあみ》(図 1-20)や《ふたり》(図 1-22)といった比較的土付けに癖の少ない塑造作品が挙げられる。《ふたり》は現存しないため、現在に至ってあまり知られていない作品であるが、《ゆあみ》は竹太郎の代表作として、また第1回文展で政府買上となったこともあり、明治期の写實的作風を示す西洋風塑造の代表的な作としてもよく知られる作品である。裸婦作品以外にも《決心》(図 1-18)や《嗚呼老矣》(図 1-39)などにみられる男性、また老人の裸体も手掛けている。

作品群 F について

作品群 A、C、D とともに重複する作品が幾つかみられるが、馬を主題とした作品、また馬と人物を主題とした作品を数多く手がけており、それらを作品群 F とした。騎兵隊に所属した経緯や、後藤貞行の元で学んだ経験によって、竹太郎に

とって馬というモチーフは生涯欠くことのできないものであったと見られ、晩年にいたるまで、馬を主題とした作品を制作している。記念碑的騎馬像にみられる様な勇ましい騎手と馬の様子とは異なり、人と馬とが関わり合う一瞬の場面を切り取ったような、或る日常の一場面といった印象を受けるものである。その点作品群 B との共通点を指摘することが出来る。

表 1-6 作品群Ⅲにおける分類（技法的特徴）

	分類記号	作例
写實的作風の塑造表現（土付けの後を残さない作品表面）	i	ゆあみ（図 1- 20） ふたり（図 1- 22）
荒い土付けの特徴的な塑造表現	ii	原人（図 1- 25） 凍える手先懐に……（図 1- 37）
i と ii 中庸の塑造表現	iii	価千金（図 1- 38）
レリーフ	iv	人魚（図 1- 16） 釈迦八相（図 1- 46）
荒い刀法の木彫表現	v	一致（図 1- 30） 鐘の歌（図 1- 61）

作品群Ⅲについて、その主題とは別に、造形的特徴という視点からも、表 1-6 のように分類した。ここで具体的に注目した点は、レリーフか丸彫か、木彫か塑造か、また塑造の土付けの印象の違いといった点である。

ここでまず、竹太郎のブロンズ作品について、本章においていかに扱うかという点について触れておきたい。竹太郎の塑造作品には、現在ブロンズとして残るものと石膏として残るものがあるが、それらが竹太郎の造形的意思のもと作り分けていたかという点が問題である。竹太郎の塑造作品における理想的な完成はブロンズの状態であったのかも知れないが、金銭面の事情からか、文展、帝展、太平洋画会展覧会には石膏の状態のまま出品されているものも多くある。《ゆあみ》（図 1- 20）が第 1 回文展出品時には石膏の状態であったものが、政府買上となった後に鑄造されているのが、このことを示す象徴的な出来事のように思われる。また竹太郎のブロンズ作品の多くは安部胤斉（生没年不明）という鑄造師が行っていたとされており、《北白川宮能久親王殿下騎馬像》（図 1- 7）の鑄造に関しては、砲兵工廠で行われたという記録がある。当時の彫刻家はその作品をブロンズにするにあたり、鑄造師に委任するというのが通例であった。これらの事から竹太郎も自作の鑄造を自ら行っていたわけではなかったことが

推察できる。竹太郎が作品をブロンズにするにあたり、その造形上、石膏作品と特別な意識の違いはなかったものと捉えることとした。よって本論では竹太郎作品について、ブロンズか石膏かという観点での分類は行わないこととする。

作品群Ⅲにおけるレリーフについて

作品群Ⅲにおける作品を技法的側面から大別するにあたり、まずレリーフ作品を一つの分類としたい。作品群Ⅲが制作された24年間の内、一定の間隔をおいて度々制作されていることが指摘出来、それはまた、その主題に関わらず制作されていることも指摘できる。1904年(明治37年)に太平洋画会の研究会にてレリーフについて講演を行っており、その内容から、1900年(明治27年)のパリとドイツに滞在した際の影響が竹太郎のレリーフ制作の契機であったことを窺い知ることが出来る。1904年における講演では、ギリシャ彫刻、エジプト彫刻、におけるレリーフについて、またギベルティ(Lorenzo Ghiberti 1381~1455 イタリア)やドナテロ(Donatello 1386~1466 イタリア)、ミケランジェロ(Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni 1475~1564 イタリア)のレリーフについても言及しており、その様式や手法、歴史的な変遷について語っている。1902年(明治35年)に第1回太平洋画会展覧会に竹太郎が出品した《少女浮繪凹型(少女レリーフ)》(図1-8)について、竹蔵はその薄い肉付けによる表現をドナテロの研究の成果であるものではないかと推察している。明治から大正期、太平洋画会展覧会や文展、帝展において、レリーフ作品の出品を重ねていた作家は、竹太郎の他には齋藤素巖(1889~1974)といった人物を挙げることが出来るが、その他あまり確認することが出来ない。山田鬼斎といった木彫家達によって手がけられた浮彫(図1-71)の存在はあったものの、西洋から流入した、所謂「レリーフ」を手がけたのは竹太郎が最初期であり、齋藤素巖とならんで先駆的な存在であったと言うことが出来るだろう。当時において、浮彫とレリーフの違いは、木彫であるか、塑造であるかという点に見て良いのではないと思われる。竹太郎のレリーフは塑造による作品のみで、木彫によって制作された浮彫は確認できない。概して薄い肉付けによって表現されており、粘土の土付けの跡などは殆ど残されていない。人体の表現はいずれも写実的である。その一方、《羅漢》(図1-24)の作品向かって右側に位置する、コブラの形を参考にしたと思われる表現や、《道成寺》(図1-59)の髪長姫と思われる人物の髪の平面的な表現など、作品によっては装飾的な要素を見取することもできる。竹太郎はレリーフについての講演の中で、レリーフ絵画と彫刻の中間に位置するものであり、彫刻と絵画がお互い欠けているものを補う合うための媒介として重要であるとしている。浮世彫刻の制作に際して、「彫刻

の範囲というものをもう少し広めて見たい」⁵⁰と考えていた竹太郎であるので、他作家と比較して、彫刻家がレリーフを制作することについての重要性を主張した作家であると捉えることが出来るだろう。竹蔵もその生涯に渡る制作の中で、レリーフ作品を数々手がけているが、師竹太郎の影響が大きく働いたと捉えることが出来ないだろうか。

作品群Ⅲにおける塑造表現の土付けの粗密

24年間にわたる作品群Ⅲの制作において、注目すべき点の一つは、塑造表現におけるその土付けの粗密の変遷であると捉えることが出来る。土付けの跡を残さない写実的な作風からの変化、即ち「土付けが荒くなった」点は、竹太郎が彫刻の自立的価値を、写実性以外の点に求めるようになった意識の変化を如実に示すものであると捉えることが出来るだろう。現在実見及び写真によって確認することが出来る作品から、その変遷を辿ると、表 1-7 のようになる。

表 1-7 作品群Ⅲにおける塑造表現の土付けの粗密の変遷及び荒い刀法の木彫表現の関係

制作年	作品名	技法		分類記号	図番号
1903年(明治36年)	婦人像	塑造		i	図 1-10
1904年(明治37年)	賄賂	塑造		i	図 1-12
1905年(明治38年)	魔力	塑造		i	図 1-14
	音楽	塑造		i	図 1-15
1906年(明治39年)	好的々々	塑造		i	図 1-17
1907年(明治40年)	決心	塑造		i	図 1-18
	かめぶろ	塑造		i	図 1-19
	ゆあみ	塑造		i	図 1-20
	露営	塑造		i	図 1-21
1908年(明治41年)	ふたり	塑造		i	図 1-22
	旅行	塑造		i	図 1-23
1909年(明治42年)	原人	塑造		ii	図 1-25
	日曜日	塑造		ii	図 1-26
	素人義太夫	塑造		ii	図 1-28
1910年(明治43年)	黙	塑造		ii	
	斥候		木彫	v	図 1-29
1911年(明治44年)	鉄槌	塑造		ii	図 1-31 図 1-32

	一休和尚		木彫	v	図 1- 33
	一致		木彫	v	図 1- 30
1912 年 (大正元年)	姦女の熟睡	塑造		iii	図 1- 36
	凍える手先懐に……	塑造		ii	図 1- 37
	左丘明		木彫	v	図 1- 35
	戦捷記年日		木彫	v	図 1- 34
1913 年 (大正 2 年)	価千金	塑造		iii	図 1- 38
	嗚呼老矣	塑造		i	図 1- 39
	表裏	塑造		ii	図 1- 41
1914 年 (大正 3 年)	全力	塑造		iii	図 1- 42
	勤勉	塑造		iii	図 1- 43
1915 年 (大正 4 年)	新兵	塑造		iii	図 1- 45
	長袖善舞		木彫	v	図 1- 44
1916 年 (大正 5 年)	龍樹	塑造		iii	図 1- 47
	甲種合格	塑造		iii	図 1- 49
1917 年 (大正 6 年)	圓滿	塑造		iii	図 1- 48
1918 年 (大正 7 年)	金平化物退治	塑造		ii	図 1- 51
	軽呂		木彫	v	図 1- 52
1919 年 (大正 8 年)	犍陟 (ケンタカ)	塑造		iii	図 1- 54
1921 年 (大正 10 年)	轎車	塑造		ii	図 1- 57
1924 年 (大正 13 年)	歓喜天	塑造		i	図 1- 64
	鐘の歌		木彫	v	図 1- 61
1925 年 (大正 14 年)	サラスパチー	塑造		i	図 1- 62

i、ii、iiiの分類は表 1-6 で示した通りである。作品群Ⅲの塑造作品の初期については《ゆあみ》(図 1-20) に代表されるように、概して写実的な作品を指摘出来、土付けの跡を残さない作品表面を確認することが出来る。1909 年(明治 42 年)に発表した《原人》(図 1-25)を境に、表 1-6 で ii の分類した、荒い土付けの特徴的な塑造表現が目立つようになる。竹太郎が浮世彫刻と称した《日曜日》(図 1-26)、《凍える手先懐に……》(図 1-37)等の作品もこの ii の特徴が指摘できる。1913 年(大正 2 年)発表された《価千金》(図 1-38)には、ii の作品群にみられるような土付けの荒さが、比較的少なかった点を指摘することが出来、言わば i と ii の中庸の土付けの塑造表現である iii の作品群がみられる様になる。大正以後の作品群Ⅲに関しては、主にこの iii を中心として、ii の制作

も行われていることが指摘できる。晩年、《歓喜天》(図 1-64)、《サラスバチー》(図 1-62)については現存しないため、写真からの判断であるが、土付けの跡を残さない作品表面を指摘することが出来るため i と分類した。このように大正以後の作品群Ⅲにおける塑造制作は、i、ii、iii、3つの作風が共に見られる時期であり、竹太郎が技法的な点においても試行錯誤していた時期であったと指摘することが出来るだろう。竹蔵が「この荒い土付けはロダンの土付けを研究してその受けた影響によるものだろうと思われる。」⁵¹と述べていることから、ロダンの造形に慎重な態度を示していた竹太郎であるが、塑造作品における土付けという点では、やはり少なからずその影響があったと考えられる。

また明治の終わりから竹太郎は木彫作品の制作も再開しており、一定の間隔をおいて発表しているが(表 1-6)、「刀法荒く明快で従来の木彫家のものとは余程異なった感じのもの」⁵²と竹蔵が評するように、刀の跡を残した作品表面が特徴的である。注目すべきは「刀法荒く」と評されるこれらの木彫作品が塑造作品における土付けの粗密に対応するように制作されている点である。

当時において塑造・木彫の双方を手がける作家自体、珍しい存在であったと考えられるが、作品表面の「荒さ」の問題を塑造、木彫とも共通のものとして捉え、取り組んでいた点は、他の同時代作家と比較し、殊に注目すべき点であると筆者は捉えている。

1.2.3. 第2節概括

本節 1.2. で触れてきた、新海竹太郎についてまとめたい。

軍人を目指しながらも、その才能を見出され彫刻家となった特異な経歴を持つ竹太郎であるが、まずその近代彫刻史上における評価の一つは、記念碑的作品を多く手がけ、「モニュメントの時代」⁵³を代表する彫刻家の一人であったという点にあると言えるだろう。戦時下における戦意の高揚を目的とした大型の記念碑的作品の造像が、社会における彫刻家の役割を生み、竹太郎の当時の評価を形づくった点は間違いないと思われる。表 1-4 で作品群Ⅱと示した作品である。また日本近代彫刻史を振り返る際にも、竹太郎の名をみるのはこの点によるところも大きいと言えるだろう。若くして評価を得た背景としては、運に恵まれた側面もあると捉えることが出来たが、やはり幼少のころより仏師として修業を積んだことによって得た、木彫の造形力と、風翁・米山に感化されて形成された好学的な気質と真面目な性格によるところが大きいと捉えることが出来た。大型の彫刻の制作については、ドイツの彫刻家ヘルテルの元での経験が大きく働いていることも確認できた。具体的には、比較的小さな原型をまず制作し、それをもとに拡大していく制作法と、拡大する像を「石膏直付け」という木で制作した芯に直接石膏を盛りつけ制作する方法である。

また、文展を代表する、写実主義彫刻の作家としても高い評価を受けていたと捉えることが出来る。《ゆあみ》(図 1-20)をはじめとした、表 1-6 において作品群 i とした作品がそれにあたる。

ロダン作品に対しては、竹太郎は高く評価していた反面、そこには飛び込まず、慎重な態度を示していた事も確認することが出来た。ロダンの造形に対して熱狂的とも言える空気があった明治後半から大正にかけての日本彫刻界であるが、竹太郎がこのような立場をとっていたことは注視すべきであろう。しかしながら彫刻における写実表現を脱し「彫刻界に一つの機軸」⁵⁴を見出そうとした竹太郎の心の動きには、やはりロダンの存在が影響していたのではないかと捉えることが出来た。

仏師修業を行った幼少期、風翁・米山に感化を受け形成された好学的気質、ヘルテルの元での写実表現と大作制作についての学び、そしてロダンの影響、これらの結果として、作品群Ⅲに示したような、主題・技法的特質ともに多様な展開をみせたと考えられる。

1.3. 新海竹蔵と新海竹太郎の比較考察

本節では前節 1.2. において示した竹太郎の彫刻家としての軌跡と作品の造形性を踏まえ、弟子である竹蔵に対し、どのような点において影響を与えたと捉えることが出来るのか考察を加える。

1.3.1. 塑造、木彫双方の制作

竹蔵は生涯に渡る制作において、塑造及び木彫の双方を制作したが、竹蔵のような塑造・木彫双方を手がける作家の活躍は大正後期から昭和初期にみられるようになった事柄であった。多くの人を知る作家では、高村光太郎がその一人であり、また院展に所属していた作家の中に、そのような存在を多く認めることが出来る。平櫛田中や、佐藤朝山、橋本平八、石井鶴三等の名が挙げられ、そして新海竹蔵もその一人であった。院展、そして院展における竹蔵の活動については第 2 章において言及していくが、上記した作家達による塑造・木彫の双方の制作が、昭和期における彫刻表現の多様性を示す事柄の一つであったことは注視すべきである。本論の主題、竹蔵の彫刻表現について迫る上でもまた重要であるだろう。

本章、1.1.において触れてきたように、山形において新海家が仏師業を営んでいたため、木彫制作の基礎となる道具や木材の扱いに関して、竹蔵と竹太郎共に、少年期からその素地を培ってきたという事実は間違いないと思われる。竹太郎は、この木彫の造形力がきっかけとなり、彫刻家としての道を歩むこととなった経緯は 1.2. で触れた通りである。高村光雲が仏師業に従事していたことを例として、明治から昭和初期にかけて木彫を手がけた作家の多くは、仏師業に従事していた経験を持つもの、またそういった人物に教えを受けた人物であった。高村光太郎や、光雲の弟子である者たちもまた、代表的な例であると言えるだろう。竹太郎と竹蔵もまた同様に、後に木彫を手がけるための条件と言べきものを、生まれながらにして手にした点は注視すべき点である。

竹太郎が仏師としての経歴を持ちながら、《北白川宮能久親王騎馬像》(図 1-7)の制作を皮切りに、西洋風塑造の第一人者として見られるようになった経緯は、明治期において非常に稀有な例として指摘することが出来る。明治期においては、木彫は木彫家の手によって、塑造は塑造家の手によって、それぞれ制作されるというような一種の住み分けが存在しており、木彫家は仏師の系譜から、また塑造家は工部美術学校や東京美術学校、太平洋画会研究所の出身者からそれぞれ輩出される風潮を認めることが出来る。そのような中において、特異な経歴を持つ竹太郎が塑造・木彫の双方を手がけた作家であったことは、大正、

昭和初期における彫刻界の展開に鑑みた際に、先駆的な存在であったことが指摘出来る。

このような竹太郎を師として持ち、自身もまた仏師業に従事した経歴を持つ竹蔵が塑造・木彫の双方を手がけるようになったのは、自然な流れであったと捉えることが出来、また竹蔵の彫刻家としての後の展開を左右する重要な事柄であることが指摘出来るだろう。

1.3.2. レリーフの制作

竹太郎がレリーフによる作品を多作したことは、1.2.2.で述べた通りであるが、竹蔵もまた、その生涯に渡ってレリーフ作品を手がけており、その点において竹太郎の影響の可能性を指摘することが出来るだろう。現在確認することが出来る竹太郎と竹蔵のレリーフ作品について、表 1 - 8 にまとめた。

表 1 - 8

発表年（和暦）	作品	発表形態・展覧会	素材	図番号
新海竹太郎 レリーフ作品一覧				
1902年（明治35年）	少女浮繪凹型（少女レリーフ）	第1回太平洋画会展覧会	石膏	図1-8
同上	婦人（メダル用原型）	同上	石膏	図1-9
1903年（明治36年）	太陽レリーフ	第2回太平洋画会展覧会	石膏	図1-11
1906年（明治39年）	人魚	第5回太平洋画会展覧会	石膏	図1-16
1908年（明治41年）	羅漢	第2回文展	石膏	図1-24
1911年（明治44年）	桃太郎	第9回太平洋画会展覧会	石膏	-
1913年（大正2年）	満足	第7回文展	石膏	図1-40
1915年（大正4年）	釈迦八相	第9回文展	石膏	図1-46
1920年（大正9年）	不動	第2回帝展	石膏	図1-55
1922年（大正11年）	道成寺	第4回帝展	石膏	図1-59
新海竹蔵レリーフ 作品一覧				
1929年（昭和4年）	春	第16回院展	石膏	図2-7
同上	秋	同上	石膏	図2-8
1930年（昭和5年）	羊	第17回院展	石膏	図2-13
同上	松	同上	石膏	図2-14
1933年（昭和8年）	診断・治療・予防	東京大学医学部附属病院に設置	不明	図2-21
1937年（昭和12年）	羊	国立公衆衛生院に設置（現在、山形市役所に設置）	陶	図2-37

1937年（昭和12年）	葦鷺圖	同上	陶	図 2-38
1942年（昭和17年）	岡倉天心像	茨城県五浦、岡倉天心記念碑の碑頭レリーフとして制作（現在、山形美術館所蔵）	石 （山形美術館が所蔵するものはブロンズ）	図 2-46
1963年（昭和38年）	海女	S.A.S.春季展	プラスチック	図 3-9

両者ともに、塑造によるものがほとんどであり、共通する点であると言えることが出来る。しかしながら、発表形態という点から見た際、竹蔵のレリーフ作品については公共的な場所への設置という形をとっているものを数点確認される。1933年（昭和8年）、東京大学医学部附属外来患者診療所、現在の東京大学医学部附属病院に設置された《診断・予防・治療》（図2-21）が規模も最大のものであり、竹蔵作のレリーフとして代表的なものであろう。東京大学本郷キャンパスにおける建築の多くが建築家内田洋三（1885～1972）の設計によるものであるが、同建築も内田の設計である。1928年（昭和3年）に建設された。鉄筋コンクリート造であり、関東大震災後の復旧の風潮の中、内田が防災を念頭に掲げ、堅牢な構造を目指し設計したものであるが、ゴシック様式を感じさせるこれら東京大学本郷キャンパスの建築は内田ゴシックとも呼ばれている。《診断・予防・治療》の制作依頼の経緯については明らかすることができなかったが、同大学構内に竹太郎作《コンドル博士像》が1922年（大正12年）に設置されていることや、竹太郎が東京帝国大学工学部の講師をとして勤務していたこと、美学会などを通じ、美学者大塚保治（1868～1931）を始めとする教授達と交友が深かったことを考慮すると、当時30代前半であった竹蔵に白羽の矢が立った経緯については、竹太郎の人脈によるところが大きいのではないかと推察することが出来る。この《診断・予防・治療》のように大規模なレリーフや、公共的な場所に設置されるレリーフの制作は、院展やS.A.S.、国画会といった美術団体展での発表以外の竹蔵の活動であり、当時の社会との、より実地的な接点であったと捉えることが出来る。竹蔵の長男新海竹介によれば、その幼少期の家計は決して裕福なものではなかったということであるが、実際に竹蔵が彫刻家として生計を立てる上で肖像彫刻の依頼や、上記のレリーフ等、公共の場に設置するモニュメント作品の制作が、収入の大きな割合を占めていたと考えられる。

竹太郎と竹蔵のレリーフについて、造形的側面から比較すると、基本的に竹太郎のレリーフの凹凸が比較的浅く、薄肉と呼ばれるタイプのレリーフであるのに対して、竹蔵のレリーフはその凹凸が比較的深い点を指摘することが出来

る。これは、第2章でその影響について触れる、マイヨール (Aristide Maillol 1861~1944 フランス) の造形性との関連を指摘することが出来る。(図1-72 図1-73 図1-74) また、《春》(図2-7) や《秋》(図2-8)、《羊》(図2-37) や《葦鷺圖》(図2-38) など、円形の画面のものが多く認められるのも竹蔵のレリーフの特徴である。

1.3.3. 記念碑的作品、及び肖像作品の制作

1.2.においてみてきたように竹太郎は「モニュメントの時代」を代表する彫刻家として名声を得て、記念碑的作品、また肖像作品を数多く手がけた。竹蔵もまた多くの肖像彫刻や東京大学のレリーフを始めとした公共作品を多く手がけている。竹太郎が東京帝国大学(現在の東京大学)で講演を行っていたり、また若くして竹蔵が菅原教造⁵⁵(1881-1967)の肖像(図2-10)を制作したことなどを踏まえると、若き日の竹蔵が彫刻家として上記のような仕事を得ることが出来ていた理由を考える時、1.3.2.で触れた東大レリーフと同様に竹太郎の後ろ盾の存在を否定することは難しいと筆者は考える。彫刻家新海竹太郎の弟子であることによって、肖像や公共作品の受注を受けられるきっかけを手にしていたのではないだろうか。

しかしながら晩年に至るまで竹蔵は数多くの肖像を手がけたが、木心乾漆技法の使用をはじめ、新海の肖像が高い独自性を持った質の高いものへと昇華していったことは、竹蔵が若くして記念碑的作品や肖像作品を請け負う機会に恵まれたこととは切り離して捉えなくてはならない。

肖像彫刻や記念碑的作品によって生計を立てることが出来ていた竹蔵は、またそれによって院展やS.A.S.、国画会への出品作品において、変化を恐れない実験的制作態度で制作に取り組むことが出来たのではないだろうか。竹蔵の教子である峯田敏郎(1939~)も同様の指摘を行っていた⁵⁶。

1.3.4. 好学的態度

竹太郎の好学的態度については1.2.において触れてきた。竹太郎の父宗慶と正反対ともいえる、勤勉で生真面目な性格は、彫刻制作において、その主題、技法を積極的に研究する姿勢を形成する一つの要素となった。また郷里山形で細谷父子に漢学や漢画の教育を受けたこともまた、竹太郎の好学的気質の根幹を成していたのではないかと考えられる。「好学的で芸術家というよりは学者のようなどころがあった。(中略)毎朝製作にかかる前の一、二時間は必ず書齋に入って何等かの書を読んだ。夜分は製作せず、家にあつて製作以外の時間は必ず

書齋裡であった。」⁵⁷というような竹蔵の言及は前述の竹太郎の性格を如実に示していると言えるだろう。そのような「好学的」な姿勢が竹太郎の作品の主題における多様性に繋がったと捉えることが出来るだろう。また『彫刻の大作法について』（1905年日本美術院主催の講演）や『レリーフ』（1905年太平洋洋画での講演）といった竹太郎が行った講演の内容に示されるように、系統的・分析的に物事を捉える能力もこのことと無関係ではないだろう。

竹蔵が「好学的」と表現する竹太郎の性向は、竹蔵にも少なからず当てはまる点があると筆者は捉えている。

竹蔵は1924年に『奈良彫刻管見』という『中央美術』において掲載された文章や1925年に『アトリエ』に掲載された『木喰五行上人の彫刻を見て』などをはじめ、様々な評論を執筆しているが、そこに示されている知識、論理に裏打ちされた明快な主張、その文体などからは、20代半ばの青年が書いたものとしてはやや老成した印象をも受ける。その後も生涯に渡って、彫刻制作と並行した執筆活動を行っており、1950年発行『彫刻の技法』や1960年発行『玉川百科大辞典 19 造形芸術』における「木彫」の項の執筆においては、木彫造形についての技法、作例が系統的かつ分析的にまとめられている。この技法書をはじめ、様々な評論は、本論においても新海竹蔵という作家の思考について考察する上で重要な資料となっており、また後進の作家にも影響を与えるものであった。このような竹蔵の気質はやはり若い時代に竹太郎に学んだことに起因するのではないかと筆者は捉える。

1.3.5. 作品における主題

表1-4において作品群Ⅲとした竹太郎の作品制作において、その主題が多様な在り方をみせた点について確認した。それは竹太郎が「彫刻界に一つの機軸」を新たに見出すための実践であり、また竹太郎の好学的気質によって促されたのではないかという点を指摘した。

竹蔵の初期の作品群においては、作風が様々に変化しており、竹蔵が彫刻表現を模索する苦悩を見て取ることが出来るが、主題も様々な試みがみられることから、竹太郎作品の主題の多様な在り方が影響を及ぼした可能性についても指摘することが出来る。

具体的な点に目を向けると、竹太郎が「浮世彫刻」と称した、当時の風俗や芝居の一場面を切り取ったような主題の設定をした作品群について、竹蔵への影響を指摘することが出来る。初期の作品においては《日向に立つ土工》(図1-79 図1-80)を挙げることが出来、また院展所属期においても《砧》(図2-41)や《結

髪》(図 2-32) 等を挙げる事が出来る。ただし竹蔵の場合芝居の題材等を主題としたものは見受けられない。

筆者の言葉で表現すれば、竹蔵作品における日常の一場面を切り取ったような主題の設定は、穏やかでどこか寂しげでありながら、生活者の息遣いとも形容できるような佇まいを作品に与えていると見る事が出来る。

1.3.6. ロダンの造形に対する態度

前節 1.2.において見てきたように、竹太郎のロダンの造形性に対する態度は、明治 30 年代から 40 年代にかけての日本彫刻界のロダンに対する熱狂ぶりと比較すると、冷静であり、距離を置いていたように見受けられる。竹太郎のロダンに対する考えは 1910 年に『白樺』に寄稿された『ロダン様』に知ることが出来る。以下はロダンの荒い土付けに対して、過剰に文学的・詩的価値を見出そうとする風潮を揶揄して竹太郎が述べたものである。「(上略) ロダンの彫刻というものは、他人が作り得ない変な形や、其儘放棄して置くに忍びない未成的な処に豪い所があるのではなく、活々とした印象を深刻に現さんが為めには、未成な部分も其儘に置き、又自然の全く自由な処を拘束なく作らんが為めには、変な形もそれに伴うのであって、変な形や未成的な処が主ではあるまいと思われる。そこで印象の真と自然の自由という此の 2 つは、ロダン彫刻の最も貴重すべき点であって、又僕等が模範とすべき最も必要なる点であろうと信じている。それ以外の事はロダンでなければ、駄目なので到底真似ることが出来ない、又出来ないのが本統のように思われる。ロダンの作った形を、日本のモデルで其儘模造したところで一向感服もせず、又モデルの足や胴だけを未成的に作ってロダンを気取って見た処で、これは仕方なからうと思われる。」⁵⁸ここで示されているように、安易なロダンの模倣について竹太郎は否定的である。

竹太郎がロダンから影響を受けたとすると、「印象の真と自然の自由」と表現された事柄であり、それらによって「彫刻界に一つの機軸」を生み出した点にあるのではないかとみられる。その影響は竹太郎を「彫刻の範囲というものをもう少し広めて見たい」という衝動に向かわせ、「浮世彫刻」を始めとする多様な主題・技法の作品群Ⅲの制作に繋がったと捉える事が出来る。

そのような竹太郎の下にあって、竹蔵についてもロダンへの傾倒は当時の様子と比較して少ないものと捉える事が出来る。竹蔵が執筆した書籍を見る限り、ロダンに関わる記述は一切確認することが出来ず、また竹蔵に教えを受けた人物等の記憶においてもロダンについて触れたことはなかったということであった。

竹蔵が近代彫刻史、また日本近代彫刻史において、大きな鍵となるロダンの存在と距離を置いていたという事実は注視すべきであろう。

竹蔵が26歳の時に執筆した『奈良彫刻管見』の中で、マイヨールとザッキンに触れており、ロダンではなく、マイヨールやザッキンといった作家の造形に傾倒したと捉えることが出来る。竹蔵の造形観に対するマイヨールの影響については第2章において触れる。

1.3.7. 木彫の制作初期段階

塑造と木彫の双方の制作を行う姿勢が竹太郎から竹蔵に受け継がれたと見ることが出来る点について1.3.1.において確認した。

竹太郎の木彫制作初期段階における造形の在り方に関する記述に、竹蔵との共通点を指摘することが出来る。以下は『新海竹太郎傳』において竹太郎の荒い刀法の木彫表現について、その制作過程を竹蔵が語っている一文である。「因みに竹太郎の木彫は星取器というものを終世使わなかった。先ず原型を作り石膏にして、大略原型程の大きさの木を角に切って、それに石膏の原型を当て、反面だけ軸を削った鉛筆を以って原型の輪郭を木に写し、輪郭の如くにまず縦断面を作り次に横断面を作り、以後は原型を側に見ながら何等の機械的な方法も執らずに唯目に頼るだけで仕上げていくのであった。」⁵⁹

ここに示される制作の様子は本論第2章における2.2.3.で示している竹蔵の「見取り法」による木彫制作の過程とほぼ同様のものであることが指摘出来る(図2-115～図2-127)。竹太郎と竹蔵の双方ともに使用の見られることから、恐らくこれは新海家の仏像制作において用いられた制作技法ではないかと筆者は推察する。

1.3.8. 石膏直付けによる制作 — 『彫刻の大作法について』より—

1950年以降、イタリア現代彫刻の影響により、日本彫刻界において所謂「石膏直付け」による作品が溢れた。塑造において粘土で制作した原型を忠実にトレースするためのものとして石膏を扱うのではなく、可塑性のある素材としてモデリングしたり、また石膏の硬化後に鑿やヤスリ等でカービングをしたりするなど、石膏自体を造形の素材とする制作の在り方を通例として「石膏直付け」と呼んだ⁶⁰。

竹太郎は少なくとも1900年代から石膏直付けによる制作法を大作、即ち大型のモニュメントの造像に際して取り入れていた。この事については、竹太郎が1905年に日本美術院主催の講演会において講演を行った『彫刻の大作法につい

て』の内容から知ることが出来る。大型のモニュメントを制作するための「雛形」つまり小型のエスキースを制作する手順について述べた後に実寸大の原型の制作について以下の様に述べている「最後は第三期即ち所要の原型を作る方法であります、これは大きなものを粘土で作って、石膏の壊し型に取るということは余程困難でもあり、また軟き土で大きなものを組み立てるということも容易なことではありません。それですからそれは直接石膏で作ることになっております。」⁶¹この言葉から判断する限りでは竹太郎の石膏直付けによる制作は表現上の意図ではなく、あくまで像のサイズによる制約が然らしめたものであるとみられるが、確かに石膏直付けによる制作を行っていることを認めることは出来る。また石膏直付けに用いる道具の紹介を以下の様にしている。「一寸主な道具だけ五、六御紹介しておきます。(中略)即ちスパハテル石膏を付ける鉄篋、モデルイルアイゼン通常粘土用の篋の形にして鉄製、ホールアイゼン石膏を剥る鑿、クラツエル凹部を搔きとる具、グルンドクラツエル平面部を搔く具、ロエツフェルクラツエル小ヤスリ、ツアンクラツエル大ヤスリ先ず以上は主なる用具であります。」⁶²ここに述べられている道具類は、筑波大学が所蔵する竹太郎の道具類とみられる(図1-75)。これらの道具の名称から彫刻の大作法、また石膏直付けによる制作法は竹太郎がドイツのヘルテルの下で習得してきたものとみて間違いのないだろう。

このような竹太郎の下でその制作の補助を行っていた竹蔵であるので、修業時代から石膏直付けによる制作法は慣れ親しんだものであったと捉えることが出来るだろう(図1-76)。

竹蔵の院展所属期、晩年期共に石膏直付けによるものと見られる作品が散見されるが、そのルーツをここに認めることが出来る。

1.4. 新海竹蔵初期作品分析

本項では、本論において新海竹蔵の初期作品と定める 1912 年（明治 45 年・大正元年）から 1923 年（大正 12 年）にかけて制作された作品について 1.1. から 1.3. で述べてきた内容を踏まえて、言及していきたい。本章の冒頭でも述べたが、本論において竹蔵の初期作品を前述のように定めたのは、1912 年（明治 45 年・大正元年）が竹太郎の元に竹蔵が寄居し、彫刻について学び始めた年であり、また 1923 年（大正 12 年）が竹蔵の彫刻制作の方向性の変化を決定づけた飛鳥期の仏像・神像との出会いを果たす年であり、1923 年以前は写実的な塑造の傾向にあった新海の作風が一転し、その翌年に人体の各部位を抽象化して表現した木彫作品《姉妹》を発表しているためである。同 1924 年に飛鳥期の仏像・神像に対する所感を記した文章『奈良彫刻管見』を発表しており、ここから新海が彫刻制作について新たな指針を見出した心境について具体的に知ることが出来る。この点については第 2 章において論じていきたい。竹蔵が竹太郎の元から独立して自身のアトリエを持つのは、1925 年（大正 14 年）であることは留意しなければならないが、竹蔵の作風の変化という観点から、前述のように設定を行った。

現在確認出来るもので、竹蔵が最も初期に制作した作品は、1915 年（大正 4 年）に第 9 回文展に出品した《母子》（図 1-77 図 1-78）である。1924 年（大正 13 年）の《姉妹》（図 2-1）の発表に至るまでの竹蔵の作品については、先行研究において《母子》を含めて 4 点確認されていたが、本論では、調査によって明らかになった未発表作品 1 点を含め、5 点を初期作品と設定した。

1.4.1. 《母子》 1915 年（大正 4 年）

《母子》は 1915 年、竹蔵が 18 歳の時に第 9 回文展に出品し初入選した作品であり、現在確認出来るものの中で最も初期に制作された作品である。竹太郎が文展における指導的立場であったことから、竹蔵の文展への出品については、自然な流れであったと考えられ、1919 年（大正 8 年）に竹太郎の元に入門した浅川伯教（生没年不明）の文展への出品も出品目録から確認することが出来る。この《母子》はその所在が不明のままであったが、2004 年に山形大学に保管されていたことが明らかになった。現在の山形大学が山形師範学校であった頃より保管されており、度重なる移動の為、作品に関する来歴が不明になっていたということである。母像の頭部が欠損しているため（図 1-78）、完成当初の姿は、当時の写真から確認するより他ない状態である。

作品の主題は、幼い子供を抱く母親であり、頭部や衣装から日本、またはヨーロッパ系の人種ではないことが推察される。作品は母像の膝あたりまでの作品であり、石膏に着色がなされたものであることが確認できる。本作の修復を行った藤原徹をはじめとする東北芸術工科大学文化財保存修復センターの調査⁶³によれば、この主題とよく似通った姿の写真を『東京大学総合研究博物館所蔵ミクロネシア古写真カタログ』に確認することが出来るとしており、第一次大戦中に占領下にあったミクロネシアにおいて人類学調査を行った内容が、1915年（大正4年）6月に東京帝国大学で行われた東京人類学会で発表された際、前述写真も資料として使われたのではないかと、その可能性を指摘している。そしてまた竹蔵が前述写真を参考とした可能性についても指摘している。確かに1909年（明治42年）より、竹太郎は東京帝国大学文学部美学科の教授陣と美学会というものを組織して、講演等を定期的に行っていたため、東京人類学会の発表を聴講していた様子も想像に難しくなく、それに同伴して竹蔵も聴講していた可能性は十分考えられるだろう。

竹蔵がその処女作から作品の主題について、学術的な側面から設定を行っていたという点は注目すべき事柄である。当時の彫刻界において、既にスタンダードとなっていた裸体による塑造表現という範疇に留まることなく、主題の設定を始めとして新しい試みを実践しようとする態度を見て取ることが出来るだろう。このような態度は、まさに竹太郎の好学的な姿勢や、主題・技法共に新たなものを試行錯誤する態度の影響を大いに受けたことによるものと筆者は捉えている。竹蔵が竹太郎のもとに寄居した1912年（大正元年）の前後は、竹太郎の彫刻制作においても、1.2.における分類で示したように主題・技法ともに多様性を示していた時期でもある。

《母子》について当時の展覧会評では「悪くない。子どもの態度などはうまいものだ。年の割にはうますぎる。自重大成を望む。」⁶⁴とされており、18歳の新人の作としては評価を得ていたことが分かる。

1.4.2. 《日向に立つ土工》 1917年（大正6年）

《日向に立つ土工》（図1-79 図1-80）は新海の初期作品の中で唯一ブロンズの状態で見られる作品であり、第11回文展（1917年）に出品された作品である。現在は山形美術館にて常設展示されており、誰にでも実見することが出来るという点から、新海の初期作品として最も知られる作品と言えるだろう。労働者が両手で持ったシャベルに体重を預け、少し前傾するような姿勢をとっている。

（図1-80）「日向」が地名を指すものなのか、それとも「ひなた」を指すものなのかは定かではないが、いずれにせよ労働の合間、休息の場面のように見て取

ることが出来る。ある日常の一瞬を切り取ったような主題の設定という点では、1.2. で触れてきたように竹太郎作品にも多く見られる傾向であり、同展に出品されている竹太郎作《圓滿》(図1-50)においても、乳児を抱く母と夫、家族3人の或る日常を切り取ったような主題であることが指摘出来る。

また、同展に出品された吉田三郎(1889~1962)の作品《熔鑛爐》(図1-81)にみられる熔鉱炉の労働夫や、翌年の第12回文展(1918年)に齋藤素巖の出品した《敗殘》(図1-82)にみられる様な労働夫達、また竹太郎が1924年(大正13年)に制作した《鐘の歌》(図1-61)における熔鉱炉の労働夫など、大正の中期から後期にかけては労働夫を主題として扱った彫刻作品が多く見られる。これは第一次大戦下、急速な近代化の反面、貧富の格差が広がり、労働者達が過酷な労働条件を強いられ、社会的な問題となっていたことを背景としてしていると考えられる。

竹蔵も社会問題を風刺する意味合いで主題設定を行った可能性も指摘することが出来、《母子》についても併せて考えると、主題という点に、彫刻表現における可能性を見ていたのではないかと推察することが出来る。

解剖学的視点から見ても破綻はなく、当時20歳であった竹蔵の、人体構造に対する理解の深さを窺い知ることが出来る。竹太郎の元での修業は本作を発表している段階で5年目であるが、写實的彫刻表現の技量としては、同展に出品されている他作品と比較しても遜色なく、既に高い水準に達していると言うことが出来るだろう。展覧会評においては「極く自由な技巧の中にぼんやり何か擱んで居る。顔がいゝ。(吉田三郎出品作と共に)人に迫るやうな力はないが捨て難き作品だと思ふ。」⁶⁵と評されており、当時において、竹蔵の8歳年長であった吉田の作と共に一定の評価を得ていることが分かる。

この作品は塑造により制作された後にブロンズへと鑄造されたものと考えられるが、写實的な要素は強く残しながらも、荒い土付けによる表現を確認することが出来る(図1-83 図1-84)。竹太郎の作品においても1.2.において、荒い土付けの特徴的な塑造作品(作品群Ⅲ・ii)として分類し、その造形について言及したが、その点に関しても竹蔵への影響関係を指摘することが出来る。この荒い土付けという造形的特徴については、やはりロダンからの影響についての考察は避けて通れないと考えられるが、1.3.5.でも論じたように、竹太郎はロダン作品における激しいデフォルメや荒い土付けについては、慎重な態度をとっている。竹蔵についても、竹蔵が記した文献等の中ではマイヨール、ザッキンについての言及はみられるものの、ロダンについての言及はほぼ見られず、ロダンの登場に大きく揺れた明治40年代から昭和初期にかけての日本彫刻界に鑑みると、竹蔵もロダン作品における造形性については慎重な態度をとっていたと見る事が出来るだろう。

しかしながら、竹太郎、竹蔵ともに土付けの跡を残した作品表面を持つ塑造作品を、この明治後半から大正にかけて制作していることから、ロダンからの直接的影響は確認することが出来ないものの、写實的作風に留まることのない彫刻表現を志向していたことは間違いないと言えるだろう。

1.4.3. 《木の実持つ女》 1921年（大正10年）

この《木の実持つ女》（図1-85）は現存せず、当時の写真からしか確認が出来ない状況である。大林秀基の『新海竹蔵の生涯と作品』では、竹蔵の長男である新海竹介の書簡を根拠に、この《木の実持つ女》が竹蔵作であるかどうか不明であるとしている。しかしながら、『日展史6』における第3回帝展の記録には、新海竹蔵の名前と同作品の出品が確認できること⁶⁶。また2013年6月に山形市で筆者が確認した竹蔵の未発表作品について、その主題が《木の実持つ女》同様に、木の実を片手に持つ裸婦像であったこと、この2点から筆者はこの《木の実持つ女》が竹蔵の作品であると捉えることとした。1917年（大正6年）の《日向に立つ土工》の発表から、4年の間隔をおいているのは、この間竹蔵は東京中野通信隊に所属し、軍務についていた期間にあたるためである。シベリア、満州、ハルピンに出征した後1920年（大正9年）12月に帰還し、1921年（大正10年）には再び竹太郎の元で制作を開始している。《木の実持つ女》は1921年の10月に発表されているので、帰還後間もなく制作された作品であると考えられる。写真を見る限り、写実性を持ちつつも、やはり土付けの跡を残した表面を確認することが出来、同展における他作家の作品と比較して、顔の皺や髪の毛、細かな筋肉等、細部の造形は省略されている傾向にあると捉えることが出来る。

木の実を片手に持ち、それを見つめる裸の女性という主題は、比喩的であり、若しくは何かを象徴するような印象を受ける。旧約聖書の創世記に登場する禁断の果実とイヴを現したものではないかと推察されるが、主題によって新たな彫刻表現を模索する竹蔵の姿を、この作品においても見る事が出来る。

1.4.4. 《二人裸女》 1922年（大正11年）

《二人裸女》（図1-86）は1922年（大正11年）に第4回帝展に出品された作品であり、この作品もまた現存しないため、当時の写真から確認する他ない。塑造によって制作されたもので、完成時の素材は石膏であるとみられる。寄り添って立つ2人の女性は両腕がなく、切り落とされたような印象を受ける。穿たれて空洞となった目は埴輪のようになっており、これらの印象から語弊を恐

れずに言えば、少し不気味な印象さえ受ける作品である。顔の皺や髪の毛、細かな筋肉等、解剖学的視点からみた細かな造形は、《木の実持つ女》の造形に増して省略される傾向にあり、決して写実的とは言えない域にある。2人の女性の胸部及び腰部はそれぞれ結合するように表現されており、それは、二人の間でありながら、一つの塊であるような印象を与える。主題・造形共に、前作《木の実持つ女》と比較して大幅な変化が見られる作品である。当時の批評においては「両腕を落して居ることが卑怯でもあり、又見た眼決して愉快でもない。土偶式に眼を穿ったことを非難するものもあるが、此方法はうまく用ひられれば悪いことはない。(下略)」⁶⁷と評されており、両手と目の造形について否定的な評価を受けていることが分かる。同展の他の彫刻作品と比較して、一種異様な存在感を示していることが指摘出来るが、この作品の制作において竹蔵がどのような事を意図していたかという記録は残っておらず、制作の真意を確かめることは出来ない。

1.4.5. 未発表木彫作品（作品名不明） 1922年（大正11年）

この作品（出品、作品名についての記録がないため、本作を以後1922年作未発表木彫作品と表記する）（図1-87～図1-91）は山形市内の或る旧家に所有されており、2013年に山形美術館学芸員月本寿彦によってはじめて調査されたものである。2013年6月には筆者も実見調査を行った。2013年以前にこの作品については一切が明らかになっていなかったため、数少ない新海の初期作品として、また竹蔵の現存する最初期の木彫として貴重な資料であると言える。この旧家は江戸時代より続く家柄であり、江戸時代末期に建てられた家屋は山形市の登録有形文化財に指定されている。代々村長を務めた家柄であり、美術品等の収集を行っていたようである。現在の主人は「本人が借金の形に持ってきた、という言い伝えがある。」と述べており、当時25歳の若手作家であった竹蔵を、経済的な面で援助をしていた可能性が指摘出来る。1922（大正11年）は未だ竹蔵は竹太郎の元に寄居しており、独立は果たしていない状況であった。またこの年には《二人裸女》の制作・発表を行っており、また7月には竹太郎の助手として森鷗外のデスマスクもとっている。

《1922年作未発表木彫作品》は前述の通り、現在確認される数少ない竹蔵の初期作品として、貴重な資料であると言える。1923年に竹蔵は法隆寺の観音菩薩立像（百済観音）をはじめとする飛鳥期の仏像群を実見する機会を得て、彫刻制作における新たな指針を確かめている。また第2章において触れる内容であるが、新海は1924年飛鳥期・奈良期の仏像・神像を実見する以前に、何らかの形でマイヨールの造形に触れていたと見られる。明確な記録がないため、

推論の域を出ないが、『白樺』、『卓上』といった美術雑誌で扱われたマイヨール作品の写真を見たのではないかと推察することが出来る。マイヨールの造形によってもまた、新海は彫刻制作における新たな指針を得たとみられる発言を『奈良彫刻管見』において行っている。1924年に作品発表の場を文展から院展へと変え、木彫作品《姉妹》(図2-1)を発表している。《姉妹》は《日向に立つ土工》(図1-79)と比較すると、人体表現における抽象性が顕著なものとなった印象を受けることとなるが、これらの作品間の過渡的な段階の作品として、この作品は重要な意味を持つものであると言うことが出来る。この《1922年作未発表木彫作品》において、注視すべきことが2点あると筆者は捉えている。1点目はその主題である。何か丸い、恐らく果実と思われるものを持った裸の女性が主題として用いられており、その点では1921年作《木の実持つ女》との関連性を指摘することが出来る。《木の実持つ女》では、果実を持った手の位置が肩より上部であり、それを見つめる形で面部も前方を向いているのに比べ《1922年作未発表木彫作品》では手の位置が低く、また面部も下を向いているという点に違いを指摘することが出来る。しかしながら両作品とも右手に果実を持ち、右足を前に出しているという点は同じであり、制作された年代も近く、同じ主題によって制作を試みた可能性は高いと考えられる。この作品に関しても竹蔵自身の記述は残っていないため推測の域を脱することは出来ないが、恐らく「禁断の果実とイヴ」を表したものではないかと推察される。

2点目は抽象化された人体と刀法の荒い木彫であるという点である。《木の实持つ女》、《二人裸女》の制作において、顔の皺や髪の毛、細かな筋肉等、解剖学的視点からみた細かな造形を、省略する傾向を強くしていった竹蔵であるが、この《1922年作未発表木彫作品》においてもその傾向が顕著に表れている。またそれは鑿跡を潔く残した刀法の荒い木彫表現と合わさったことによるものとも捉えることが出来る。このような刀法の荒い木彫表現は《姉妹》にも共通する事柄であり、奈良を訪れる以前に、このような表現を試みていた点は注視すべきであり、本作が、木彫多作期へのプロローグのような位置を占めていると捉えることも出来る。刀法の荒い木彫という点では1.2.2.において触れた竹太郎の作品群Ⅲにおけるvの作品群からの影響関係も指摘することができる。

しかしながら、この《1922年作未発表木彫作品》は未完の印象も我々に与えるものである。その刀法の荒さと、人体表現の抽象化が、明確に意図した表現であったのか、現時点で確証を持って示すだけの資料がなく、この作品が未完成であったという可能性も否定できないだろう。だが仮に実験的製作を試みた末の未完の作であったとしても、後の木彫作品における独自の表現に鑑みれば、本作がそれを生むためのステップとなった可能性と重要性は低くないと言える。

おわりに

本章では新海竹蔵という彫刻家の出発点となる初期とその少年時代について、後の彫刻制作への影響を与えたと思われることについて明らかにし、また初期作品の造形的特質について論じた。

ここでは大きく 2 つの側面から竹蔵に影響を与えたとみられることについて論じてきた。ひとつは郷里山形の生家における、仏師業の手伝いの経験が竹蔵に与えた影響、ふたつ目は竹蔵の師新海竹太郎が与えた影響である。前者は 1.1. において、後者は 1.2. 及び 1.3. において論じた。

1.1.1. では竹蔵の生家である新海家の仏師業の様子について焦点を当てた、竹蔵の祖父宗慶の代から営まれていた仏師としての家業は、現在の山形市内にある田丸家の様式を継ぐものであり、それは元を辿ると京都にルーツを持つ、江戸期の様式を色濃く残すものであった。また廃仏毀釈の影響で損傷した古仏を竹太郎、竹蔵ともに修繕していた可能性について指摘した。

1.1.2. では竹蔵が 14 歳に記した絵日記『休假日誌』から家業の仏像制作の手伝いをする様子について具体的に確認した。基本的な木彫の道具の扱いについてここで親しんだ様子や、「塗り」「トギ」「シブヲシク」といった第 2 章において触れる竹蔵の木彫制作における着色にも通じる内容をこの時点で行っていた様子などについて確認した。また「サメカワ」「トクサ」によって木彫にヤスリがけをする様子も見てとることが出来、刃物での仕上げが通例とされた江戸仏師の造形との相違点を指摘した。後の木彫制作において竹蔵は、終戦に至るまでの彫刻界においてあまり類を見ない粗いヤスリを使用した造形を試みるが、ヤスリによる造形の素地が少年期にあったという点は注目すべき事実であった。

1.2. では、師新海竹太郎の竹蔵への影響について考察するため、竹太郎の彫刻家としての軌跡と彫刻史における位置づけについて確認し、多様な展開を見せた作品について分類を行い、その造形性を系統的に捉えた。

竹太郎は「モニュメントの時代」の作家として、また写實的作風を示す塑造の作家として明治 30 年代 40 年代に大きな評価を得た人物であったと捉えることが出来た。しかしながら写實的塑造の作風を示す彫刻家が、仏師の出身であったことは時代的に見て稀有であり、それが塑造と木彫を双方手掛ける独自の制作の在り方に繋がったとも捉えることが出来た。また同時に表 1-4 でⅢと示した作品群において、「浮世彫刻」を例として主題、技法ともに多様な展開を見せていた。これは竹太郎の「彫刻界に一つの機軸」を生み出し、「彫刻の範囲というものをもう少し広めて見たい」という思いによるものであったが、そのきっかけとなったのは直接的ではないがロダンの存在であったのではないかと捉

えることが出来、また、竹太郎の好学的気質も作風の多様化を助長した要素であったとも捉えることが出来た。

1.3.では1.2.を踏まえ、竹太郎と竹蔵の比較考察から、その影響関係について考察を行った。ここでは新海の初期作品のみならず、生涯にわたる制作活動に鑑み、8点の具体的な事項について指摘した。以下は1.3.の要約である。

① 「塑造、木彫双方の制作」

竹蔵、竹太郎ともに塑造・木彫の双方の制作を行った点から竹太郎の竹蔵への影響を指摘した。

② 「レリーフの制作」

竹蔵、竹太郎ともにレリーフ作品を多く手がけた点から竹太郎の竹蔵への影響を指摘した。

③ 「記念碑的作品、及び肖像作品の制作」

竹蔵が若くして肖像作品や記念碑的作品を手がけることが出来たのは、当初竹太郎の後ろ盾があったためではないかという点を指摘した。しかし院展所属期後半、晩年期の竹蔵の肖像作品は、高い表現力から多くの依頼を受けており、竹太郎の助力は、竹蔵の制作初期を中心として影響があったと捉えなければならない。

④ 「好学的態度」

風翁・米山に薫陶を受け、竹太郎に備わった好学的な気質は、後の竹蔵の執筆物に見られる系統的かつ分析的な思考等に鑑みると、竹蔵にも影響を与えたと捉えることが出来た。

⑤ 「作品における主題」

多様な主題の在り方を模索する性質、また特に浮世彫刻に認めることが出来る日常の一場面を切り取ったような主題の設定について、竹太郎の竹蔵への影響を指摘した。

⑥ 「ロダンの造形に対する態度」

竹蔵、竹太郎ともにロダンの造形に対して、熱狂的であった当時の状況と比較して冷静に距離を置いている点を指摘した。

⑦ 「木彫の制作初期段階」

木彫制作法について、初期段階における造形が同様の方法によるものであることから竹太郎の竹蔵への影響を指摘した。

⑧ 「石膏直付けによる制作 — 『彫刻の大作法について』より—」

竹太郎の記述から竹太郎が1900年代から石膏直付けによる塑造作品の制作を行っていたことを確認し、竹太郎の竹蔵への影響を指摘した。この石膏直付けによる制作法に親しんだ経験が、その後の作品の展開に影響を与えるものとして捉えることが出来た。

1.4.では1.1.から1.3.で考察した内容をふまえて、竹蔵の初期作品5点について具体的に考察を加えた。

新海の初期は総じて竹太郎の影響を受けながら、自身の表現を模索していた時期と捉えることが出来、竹蔵が表現に悩んでいる様子としても映る。これは竹太郎のⅢの作品群における多様な主題の在り方、「彫刻の範囲というものをもう少し広めて見たい」という姿勢が少なからず竹蔵に影響を及ぼしたためであるだろう。

特に初期作品には、主題に新たな表現を求めようとする傾向を見て取ることが出来、その点は「浮世彫刻」をはじめとして主題に新たな表現を模索していたとみられる新海竹太郎の影響が少なからずあったのではないかと捉えることが出来た。《日向に立つ土工》(図1-79)では肉体労働者を主題とすることで社会的背景を反映することを試み、また《母子》(図1-77)では異国の風俗を取り入れることを試みる等、作品ごとに主題を模索していた印象を受ける。

また初期作品の前半、《母子》や《日向に立つ土工》などには写実的な表現を基礎とする姿勢がうかがい知れるが、後半の《二人裸女》(図1-86)や《1922年作未発表木彫作品》(図1-87)等は、荒い土付けの塑造、刀法の荒い木彫といった技法上の変化も伴いながら、写実的表現の範疇を逸した人体表現へと傾向を変えている。ここにも表現を模索する姿勢を指摘することができる。そしてまたこの点も、新海竹太郎が「荒い土付けの特徴的な塑造表現」や「荒い刀法の木彫表現」を試みていたことから、竹蔵もその影響を受けたのではないかと考えられた。





1.4.5.で触れた「未発表木彫作品(作品名不明)」はこれまで知られなかった竹蔵の作品として、また現存する数少ない初期作品として注目に値するものである。《姉妹》(図2-1)に始まる院展所属期の作品展開への過渡的な位置にある作品としても捉えることが出来るだろう。





表 1 - 1 新海家（宗慶・竹太郎・義蔵）の手がけた作例一覧（『展覧会及びその調査から展開する地域文化遺産の保護活動 白鷹町塩田行屋の仏像（町指定文化財および新海宗慶・竹太郎作の明治期諸像）を事例として』及び『新海宗慶（宗松）および少年期の新海竹太郎の造形的特徴における新知見 - 神仏分離に伴う古仏修理から得られた造形理解に関する考察 - 』を参考に作成）





名称	制作年	制作者	像高	技法	解説
西川町岩根沢個人蔵 木造不動明王立像	1886年 (慶応2年)	田丸宗松(新海宗慶)(数え21歳)	50.4 cm	一木造。内刳りなし。 小材別材剥ぎ寄せ。 玉眼。表面彩色仕上げ。	現在確認される宗慶最初期の作であり、銘文に婿入り前の黒木姓ではなく田丸姓を記していることから、田丸家における修業中の作と推測されている。
白鷹町塩田行屋 木造地藏菩薩立像	1876年 (明治9年)	新海宗慶(数え31歳)	50.0 cm	一木造。内刳りあり。 (納入品：木造地藏菩薩小像) 小材別材剥ぎ寄せ。 玉眼。表面彩色仕上げ。	現在確認される新海宗慶を名乗った最初期の作である。背面に蝶番による扉を設けており、胎内仏がおさめられている。塩田行屋とは、明治10年代に建立された建造物であり、修験者の信仰活動の場として機能した。塩田行屋のある湯殿山(現在山形県白鷹町十王塩田)近辺は古くから山岳信仰が盛んな地であった。
白鷹町塩田行屋 木造如意輪観音菩薩坐像	1877年 (明治10年)	新海宗慶(数え32歳) 新海竹太郎(数え10歳)	28.8 cm	一木造。内刳りなし。 小材別材剥ぎ寄せ。 玉眼。表面漆箔仕上げ。	台座中の反花に新海竹太郎の名が記されており、竹太郎が宗慶の造仏に関わった最初期の作とされている。
白鷹町塩田行屋 木造御沢仏像(現存で25点)	1879年 (明治12年)	新海宗慶(数え34歳) 新海竹太郎(数え12歳)	約50 cm～ 30 cm	一木造。内刳りなし。 小材別材剥ぎ寄せ。 玉眼。表面彩色仕上げ。	御沢仏とは、湯殿山詣の「御沢駆け」に関係した仏像群である。現存する25体の内殆どは宗慶の作であるとみられているが、内2点に他の像と比較しその造形性に違いが認められ、大江町左沢松田家木造大日如来坐像の造形との比較から、この2作は竹太郎の作であると位置付けられている。竹太郎自身の作としては先初期の作である。


大江町左沢松田家 木造大日如来坐像	1880～1881 年（明治13 ～14年）	新海竹太郎 （数え13～ 14歳）	11.2 cm	一木造。内刳りなし。 小材別材剥ぎ寄せ。 彫眼。表面漆箔仕上 げ。	竹太郎が四代目林治郎兵衛に弟 子入りした際、その工房の傍にあ り、新海家と遠縁にあった左沢家 寄宿していたとされている。この 作は修業の年季明けに下宿のお 礼として彫られたものだと伝え られている。
山形市法来痔寺 木造十大弟子像	1885年 （明治18年）	新海宗慶（数 え40歳） 新海竹太郎 （数え18歳）	約62.0 cm	一木造。内刳りなし。 小材別材剥ぎ寄せ。 玉眼。表面彩色仕上 げ。	法来寺釈迦堂の壁面左右に配さ れている十大弟子像である。銘文 には新海宗慶の銘しか記されて おらず、竹太郎が造像に関与した 確証は得られていない。
山形市伝昌寺 木造如来形座像	不明	新海竹太郎 （数え14～ 19歳）	8.8 cm	一木造。内刳りなし。 仏像部から蓮肉部を 含め丸彫り。彫眼。 素地仕上げ。（髪部の み彩色）。	大江町左沢松田家木造大日如来 坐像の造形性から竹太郎作の仏 像の造形上の特徴として頭部の 奥行を比較的深くとる点と耳の 造形に見られる独自性が指摘さ れている。作者・制作年ともに不 明であったこの作の造形的な特 徴が上記2点と符合した点から この作の帰属を竹太郎作である とする見解が示されている。
白鷹町塩田行屋 木造四国八十八箇所 本尊仏像	1899年 （明治32年）	新海宗慶（数 え54歳） 新海義蔵（二 代目新海宗 慶、数え25 歳）	22.0 cm（弘 法大師像） 約10 cm（そ の他88体）	（弘法大師像） 一木造。内刳りなし。 小材別材剥ぎ寄せ。 玉眼。表面彩色仕上 げ。 （八十八仏） 一木造。内刳りなし。 小材別材剥ぎ寄せ。 彫眼。表面漆箔仕上 げ。	弘法大師座像と四国八十八箇所 の霊場の本尊88体を厨子内に配 した群像である。八十八箇所の本 尊仏像を彫刻として表したもの は江戸時代後期から類例が見ら れる。この作の制作年は宗慶の没 年にあたる初代宗慶最晩年のも のであり、1897年（明治30年） に新海家に婿入りした新海義蔵 （竹蔵父）がこの造像に関与した 可能性について指摘されている。

表 1 - 2 1911 年夏季休業中における新海の家業の手伝いについて（明治 44 年）

日付		絵日記の挿絵
8 月 1 日	<ul style="list-style-type: none"> ・弘法大師像 「とぎ」 ・位牌 「塗り」 	
8 月 2 日	<ul style="list-style-type: none"> ・天人鳳凰廿四孝の欄間 「ヒキマワシ」による「ぬぎ」 	
8 月 3 日	<ul style="list-style-type: none"> ・弘法大師像 「彩色の直し」 	
8 月 4 日	<ul style="list-style-type: none"> ・天人鳳凰廿四孝の欄間 「塗り」、「とぎ」 ・一向宗の御紋 「塗り」 ・白狐 「彫り」 	
8 月 5 日	<ul style="list-style-type: none"> ・仏壇供物ための花立 「とぎ」 	
8 月 7 日	<ul style="list-style-type: none"> ・仏壇の鋸をうつ小穴の直し 	
8 月 8 日	<ul style="list-style-type: none"> ・仏壇仕組（組み立て作業） 	
8 月 12 日	<ul style="list-style-type: none"> ・普賢様（恐らく普賢菩薩像）台座造り 	

8月13日	<ul style="list-style-type: none"> ・文珠様（恐らく文殊菩薩像）台座 「彫り」 （挿絵中では鉋による作業） 	
8月14日	<ul style="list-style-type: none"> ・文珠様（恐らく文殊菩薩像）の後光 「彫り」 ・一向宗の御紋 へりに刻みを入れる ・蓮華 「とくさ」で「とぎ」 	
8月15日	<ul style="list-style-type: none"> ・文珠様の他3体の台座 「とくさ」で「とぎ」 ・一向宗の御紋 仕上げ ・父（義蔵）の仕事を後ろからみる 	
8月16日	<ul style="list-style-type: none"> ・文珠様の他3体の台座 「塗り」「とぎ」「しぶをしく」 	
8月17日	<ul style="list-style-type: none"> ・納品 	
8月18日	<ul style="list-style-type: none"> ・白狐 「彩色」 ・一向宗の御紋 「塗り」 	

8月19日	<ul style="list-style-type: none"> ・一向宗の御紋 「塗り」「とぎ」「松ボコリ（恐らく松ぼっくり）でへりと中底を黒くする」「しぶをしく」 	
8月20日	<ul style="list-style-type: none"> ・店の掃除 ・菊水の欄間 穴をあける ・阿難迦葉両尊者（恐らく阿南尊者像及び迦葉尊者像）台座（高さ4寸） 「塗り」 	
8月22日	<ul style="list-style-type: none"> ・阿難迦葉両尊者（恐らく阿南尊者像及び迦葉尊者像）台座 「塗り」（黒） ・菊水の欄間 サメ皮で磨く 	
8月23日	<ul style="list-style-type: none"> ・菊水の（須弥壇）欄間 サメ皮で磨く 	
8月24日	<ul style="list-style-type: none"> ・菊水の欄間 「塗り」 	
8月25日	<ul style="list-style-type: none"> ・菊の葉（恐らく菊水の欄間の一部） 「塗り」「とぎ」 	
8月29日	<ul style="list-style-type: none"> ・日蓮上人像 台座造り ・御開山様3体の古物 彩色直しのための洗濯 	
8月30日	<ul style="list-style-type: none"> ・仏壇板 「とぎ」「松ボコリ（恐らく松ぼっくり）で黒くする」「しぶをしく」 	

8月31日	・御開山様1体 サメ皮で磨き、めばりをし、砥の粉を塗る	
-------	-----------------------------	---

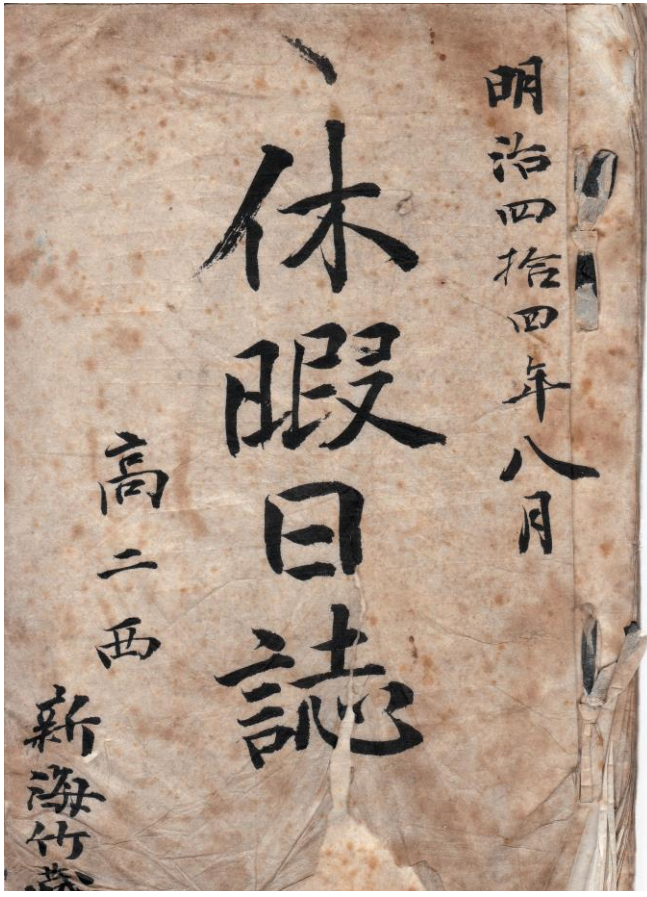
第 1 章 図版

図 1-1



『新海竹太郎傳』記載の新海家系図

図 1-2



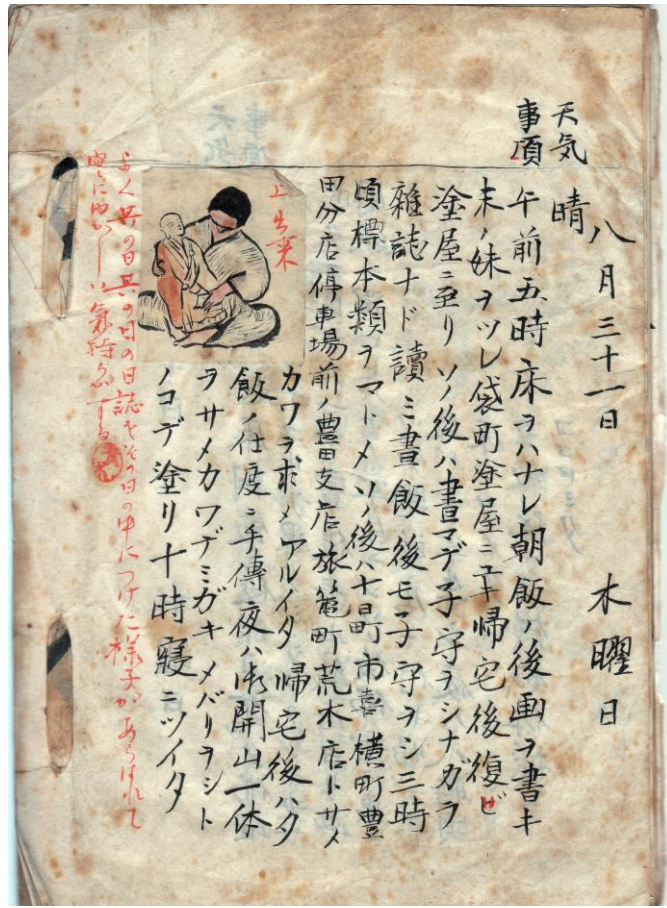
新海竹蔵『休暇日誌』表紙

図 1-3



新海竹蔵『休暇日誌』8月1日

図 1-4



新海竹蔵『休暇日誌』8月31日

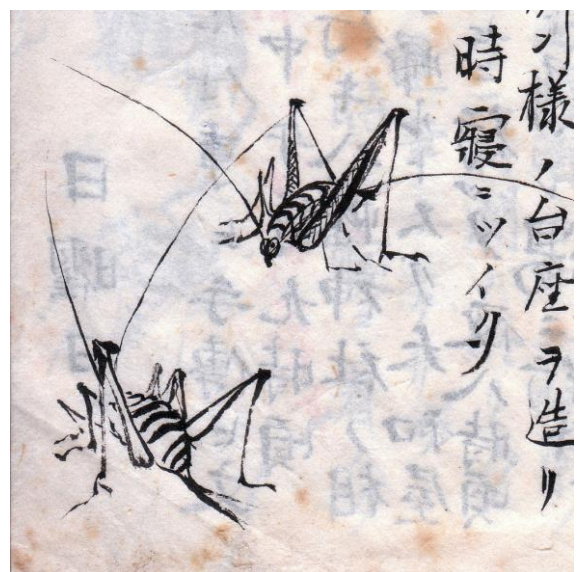
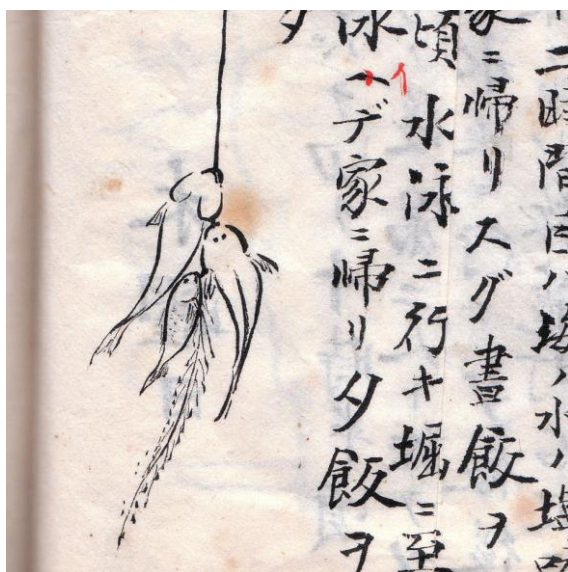
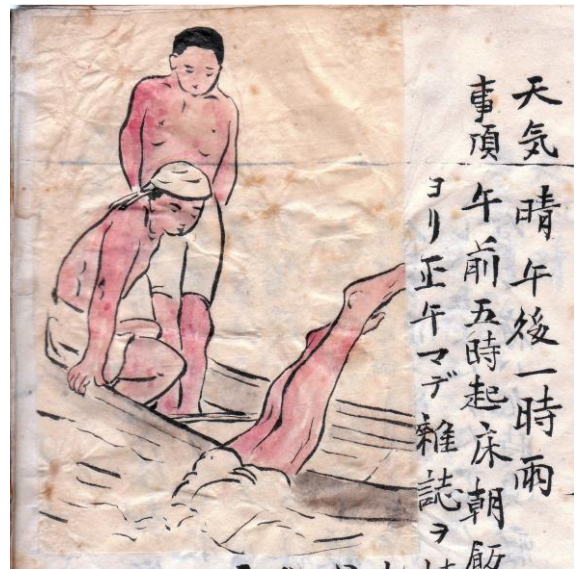


図 1-6 『休暇日誌』に描かれた挿絵②

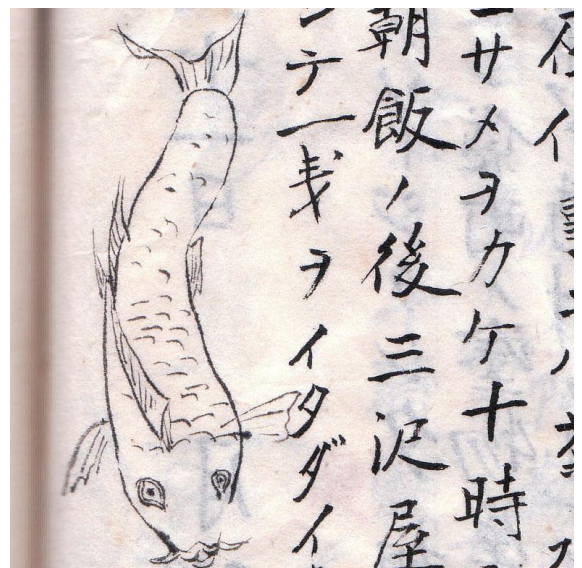
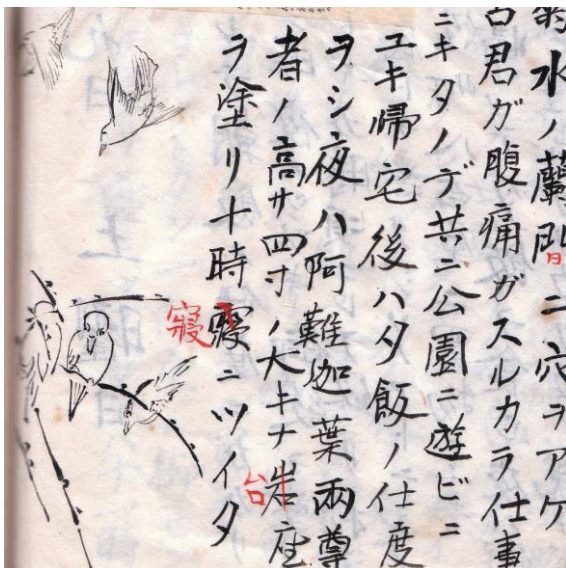
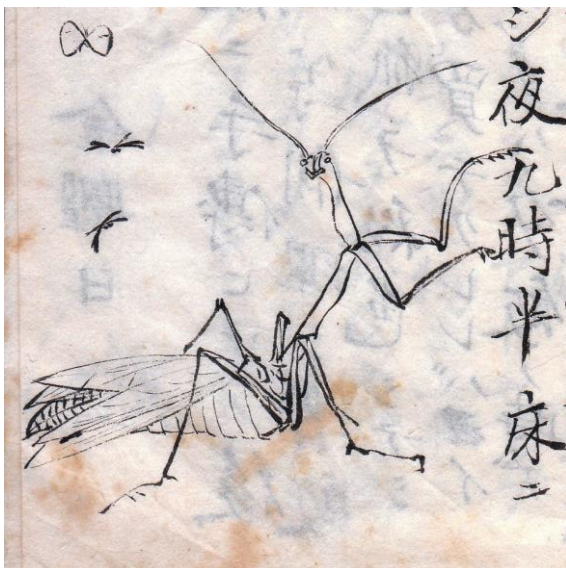
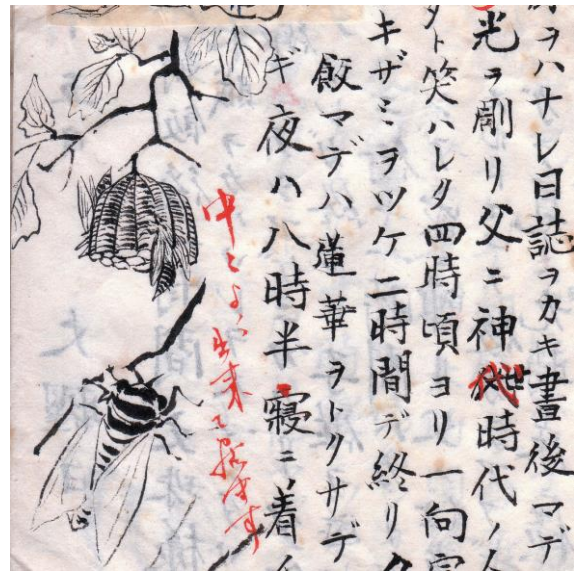
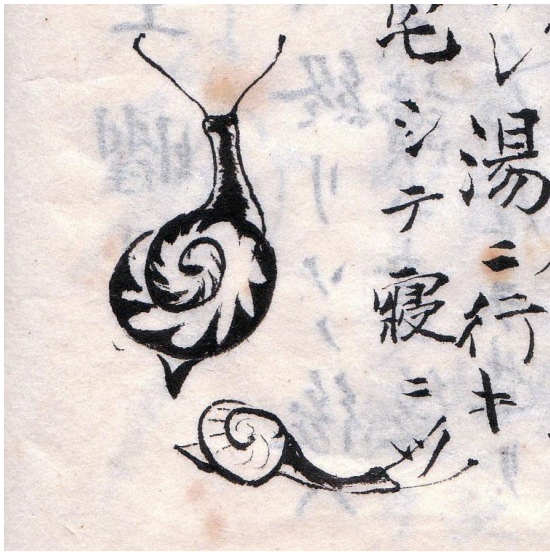


図 1-7



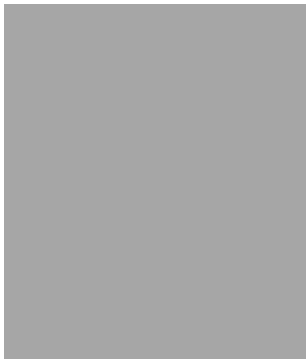
新海竹太郎作
《北白川宮能久親王騎馬像》
1899年（原型完成年） ブロンズ

図 1-8



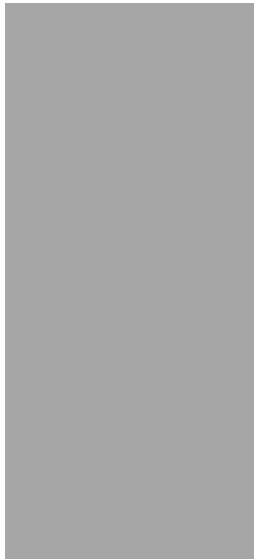
新海竹太郎作
《少女浮繪凹型》（レリーフ）
1902年 石膏

図 1-9



新海竹太郎作
《婦人メダル用原型》(レリーフ)
1902年 石膏

図 1-10



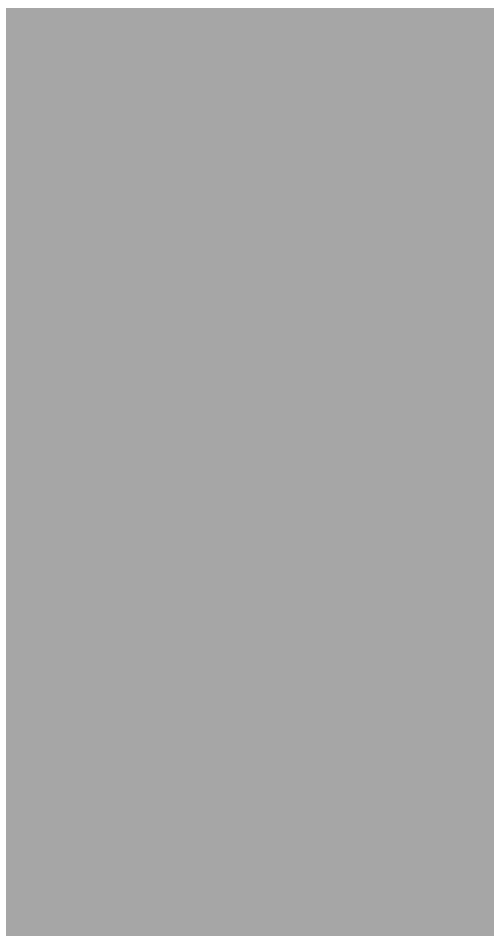
新海竹太郎作
《婦人像》
1903年 石膏

図 1-11



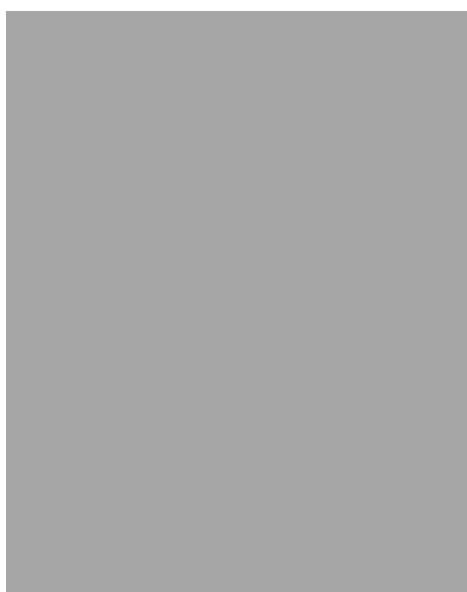
新海竹太郎作
《太陽》(レリーフ)
1903年

図 1- 12



新海竹太郎作
《賄賂》
1904年 石膏

図 1- 13



新海竹太郎作
《軍人肖像》（レリーフ）
1904年 石膏

图 1-14



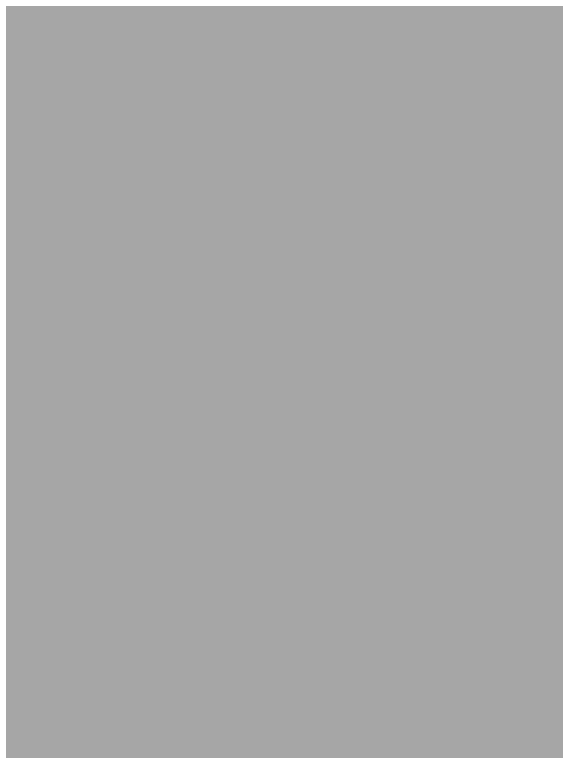
新海竹太郎作
《魔力》
1905年 石膏

图 1-15



新海竹太郎作
《音楽》
1905年 石膏

図 1-16



新海竹太郎作
《人魚》(レリーフ)
1906年 石膏

図 1-17



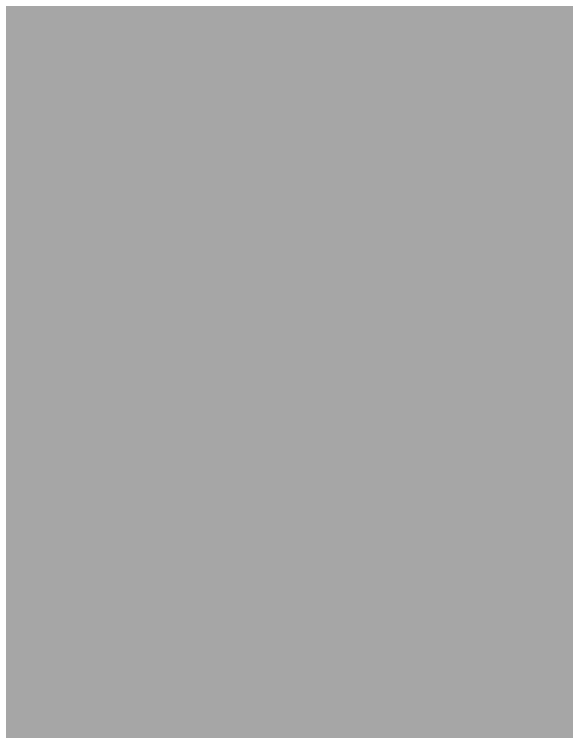
新海竹太郎作
《好的々々》
1906年 石膏

図 1- 18



新海竹太郎作
《決心》
1907年 石膏

図 1- 19



新海竹太郎作
《かめぶろ》
1907年 ブロンズ

图 1-20



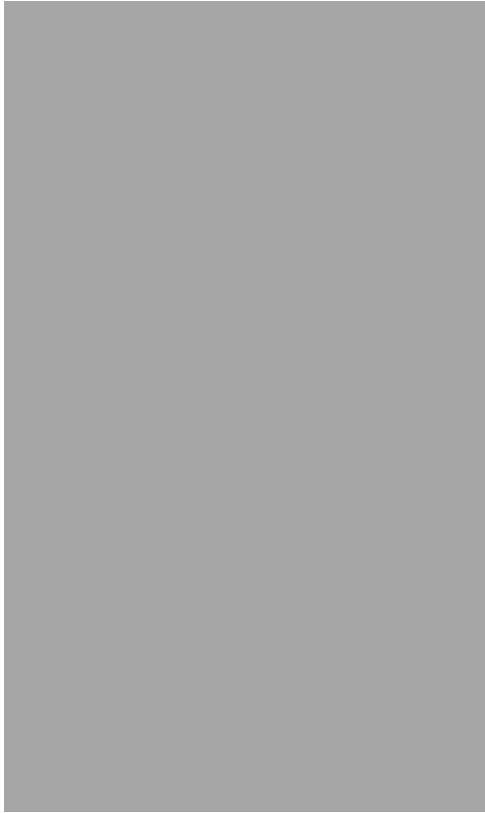
新海竹太郎作
《ゆあみ》
1907年 石膏

图 1-21



新海竹太郎作
《露营》
1907年 石膏

図 1- 22



新海竹太郎作
《ふたり》
1908年 石膏

図 1- 23



新海竹太郎作
《旅行》
1908年 石膏

図 1-24



新海竹太郎作
《羅漢》(レリーフ)
1908年 石膏

図 1-25



新海竹太郎作
《原人》
1909年 石膏

图 1-26



新海竹太郎作
《日曜日》
1909年 石膏

图 1-27



新海竹太郎作
《素人義太夫》
1909年 石膏

図 1-28



新海竹太郎作
《さても命は》
1909年 石膏

図 1-29



新海竹太郎作
《斥候》
1910年 木

图 1-30



新海竹太郎作

《一致》

1911年 木

图 1-31



新海竹太郎作

《鉄槌》

1911年 石膏

图 1-32



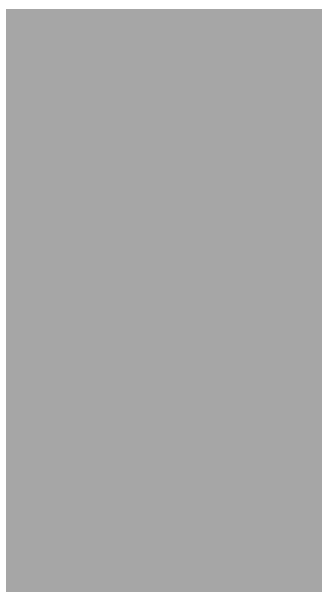
新海竹太郎作
《铁槌》
1911年 粘土

图 1-33



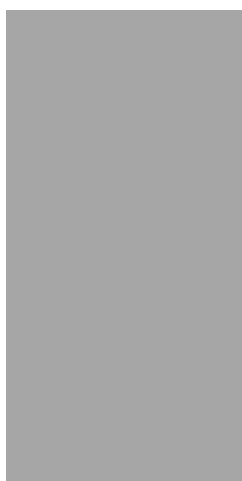
新海竹太郎作
《一休和尚》
1911年 木

図 1- 34



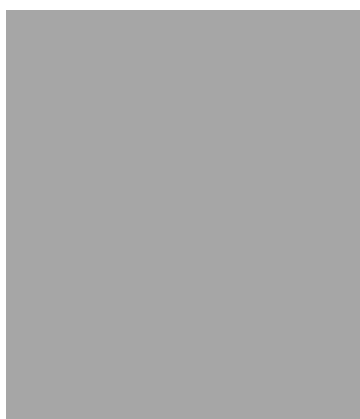
新海竹太郎作
《戦捷記念日》
1912年 木

図 1- 35



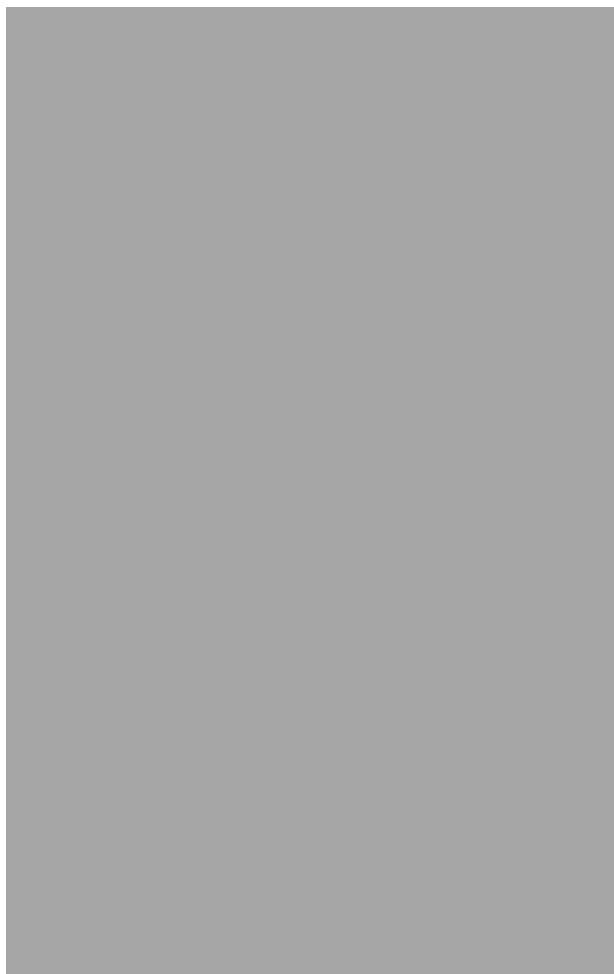
新海竹太郎作
《左丘明》
1912年 木

図 1- 36



新海竹太郎作
《嫁女の熟睡》
1912年 石膏

図 1- 37



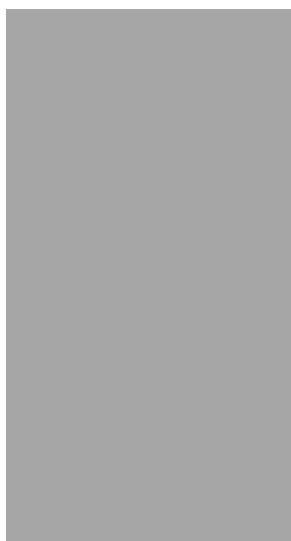
新海竹太郎作
《凍える手先懐に……》
1912年 石膏

図 1- 38



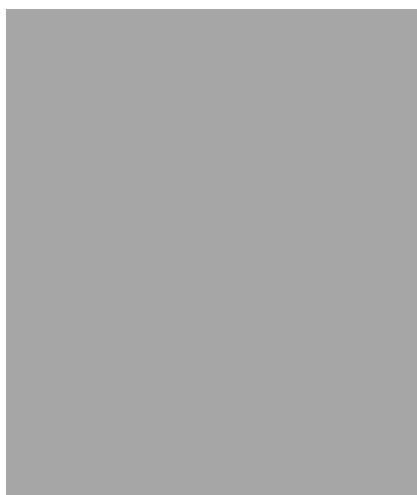
新海竹太郎作
《価千金》
1913年 ブロンズ

図 1- 39



新海竹太郎作
《嗚呼老矣》
1913年 石膏

図 1- 40



新海竹太郎作
《満足》（レリーフ）
1913年 石膏

図 1- 41



新海竹太郎作
《表裏》
1913年 石膏

図 1- 42



新海竹太郎作
《全力》
1914年 石膏

図 1- 43



新海竹太郎作
《勤勉》
1914年 ブロンズ

図 1- 44



新海竹太郎作

《長袖善舞》

1915年 木

図 1- 45



新海竹太郎作

《新兵》

1915年 ブロンズ

図 1-46



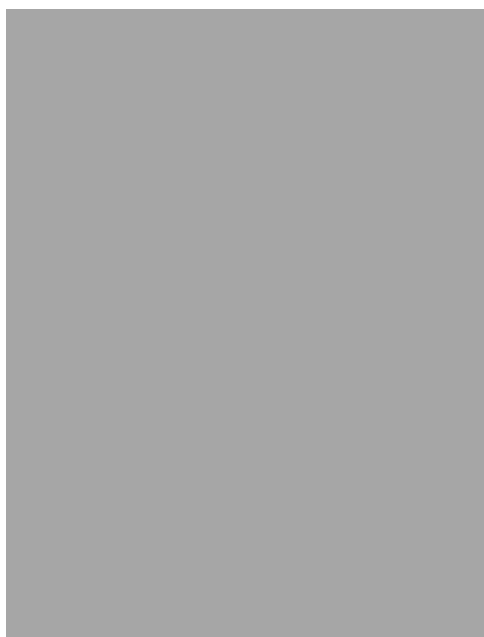
新海竹太郎作
《釈迦八相》(レリーフ)
1915年 石膏

図 1- 47



新海竹太郎作
《龍樹》
1916年 石膏

図 1- 48



新海竹太郎作
《甲種合格》
1916年 ブロンズ

図 1- 49



新海竹太郎作
《お俊・伝兵衛》
1916年 石膏

図 1- 50



新海竹太郎作
《圓満》
1917年 ブロンズ

図 1- 51



新海竹太郎作
《金平化物退治》
1918年 石膏

図 1- 52



新海竹太郎作
《軽呂》
1918年 木

図 1- 53



新海竹太郎作
《元帥大山巖侯爵騎馬像》
1918年 ブロンズ(写真は石膏原型)

図 1- 54



新海竹太郎作
《犍陟 (ケンタカ)》
1919年 ブロンズ

図 1- 55



新海竹太郎作
《不動》(レリーフ)
1920年 石膏

図 1- 56



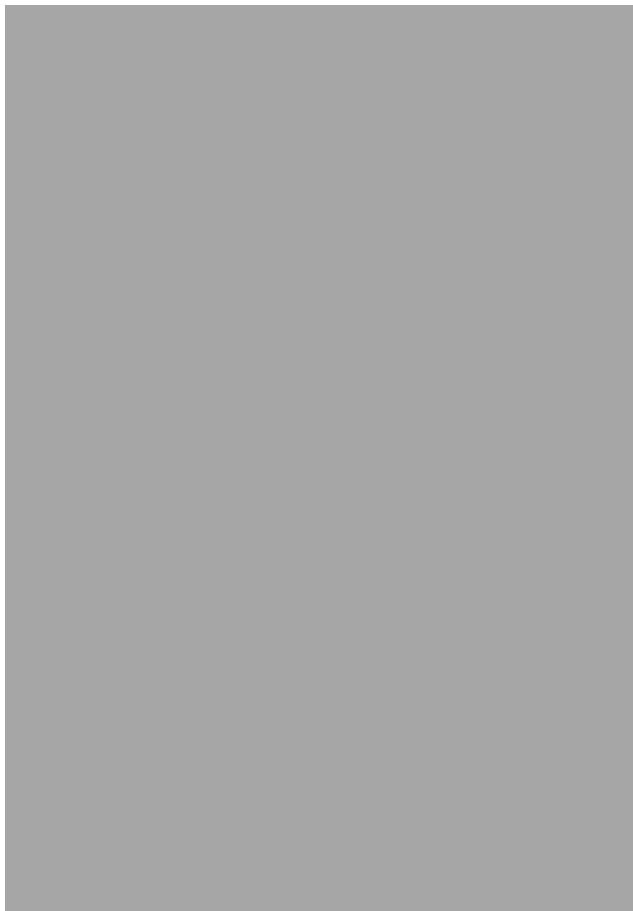
新海竹太郎作
《青山胤通博士胸像》
1920年 ブロンズ

図 1- 57



新海竹太郎作
《轎車》
1921年 ブロンズ

図 1- 58



新海竹太郎作
《コンドル博士像》
1922年 ブロンズ

図 1- 59



新海竹太郎作
《道成寺》(レリーフ)
1922年 石膏

図 1- 60



新海竹太郎作
《聖観音立像》
1923年 ブロンズ(写真は石膏原型)

図 1- 61



新海竹太郎作

《鐘の歌》

1924 年

木 H.47cm

図 1- 62

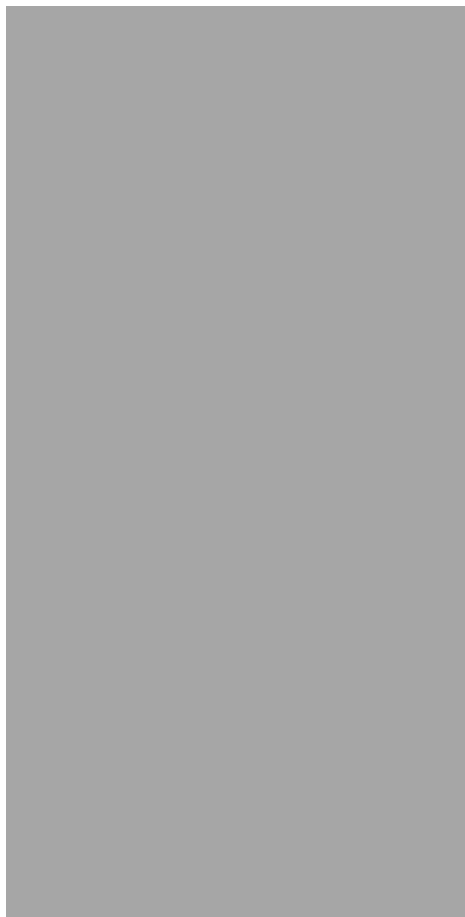


新海竹太郎作

《歓喜天》

1924 年 石膏

図 1- 63



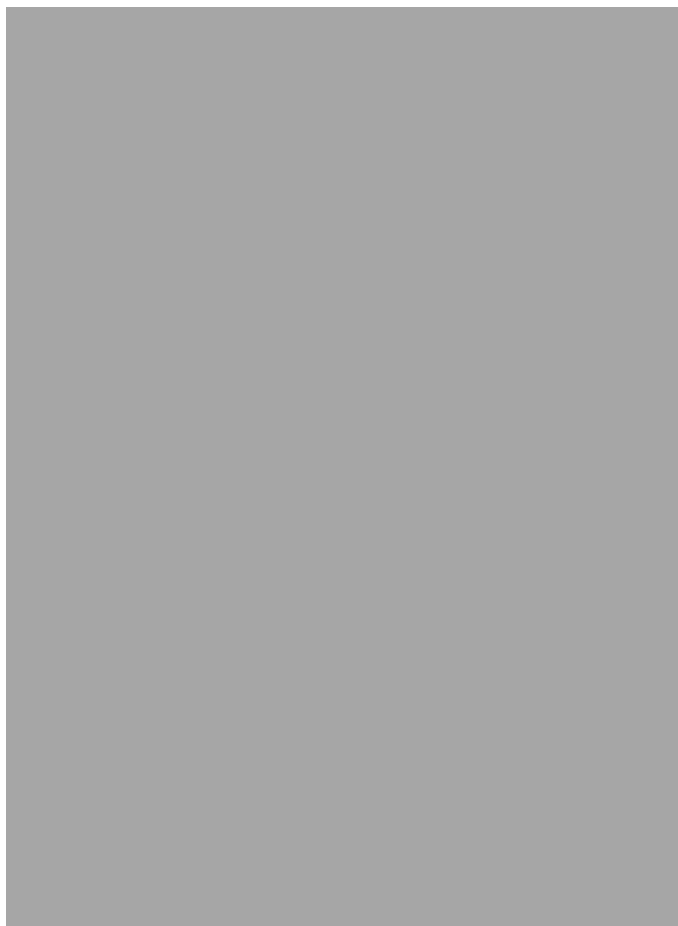
新海竹太郎作
《サラスバチー》
1925年 石膏

図 1- 64



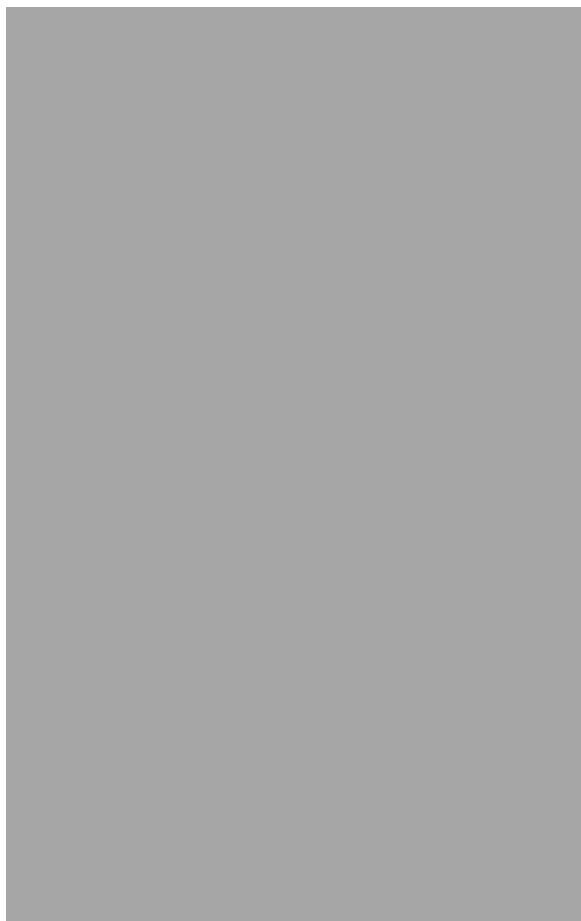
新海竹太郎作
《老子》
1925年 ブロンズ

図 1- 65



新海竹太郎作
《伊藤博文公爵胸像》(絶作)
1925年 ブロンズ

图 1-66



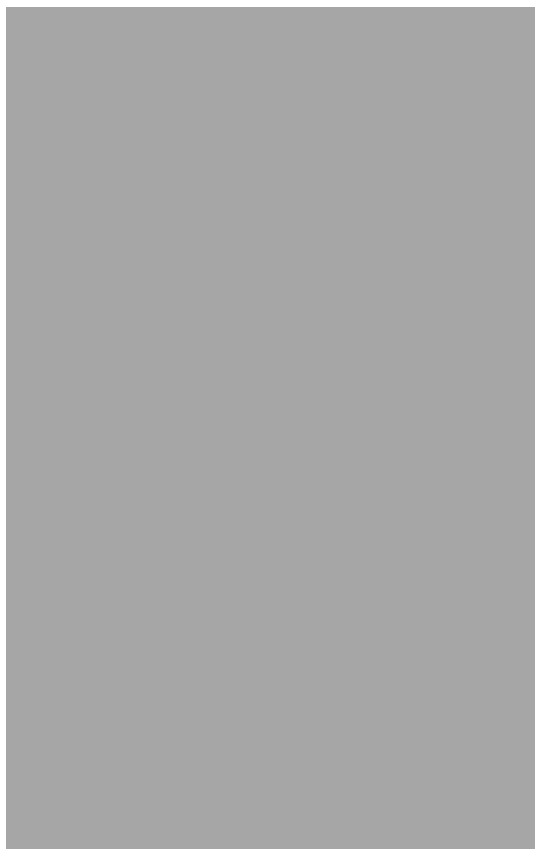
米原雲海作
《二祖》
1908 年
木 H.83.4cm
個人蔵

图 1-67



米原雲海作
《大葉子》
1908 年
木 H.115cm
東京国立近代美術館

図 1- 68



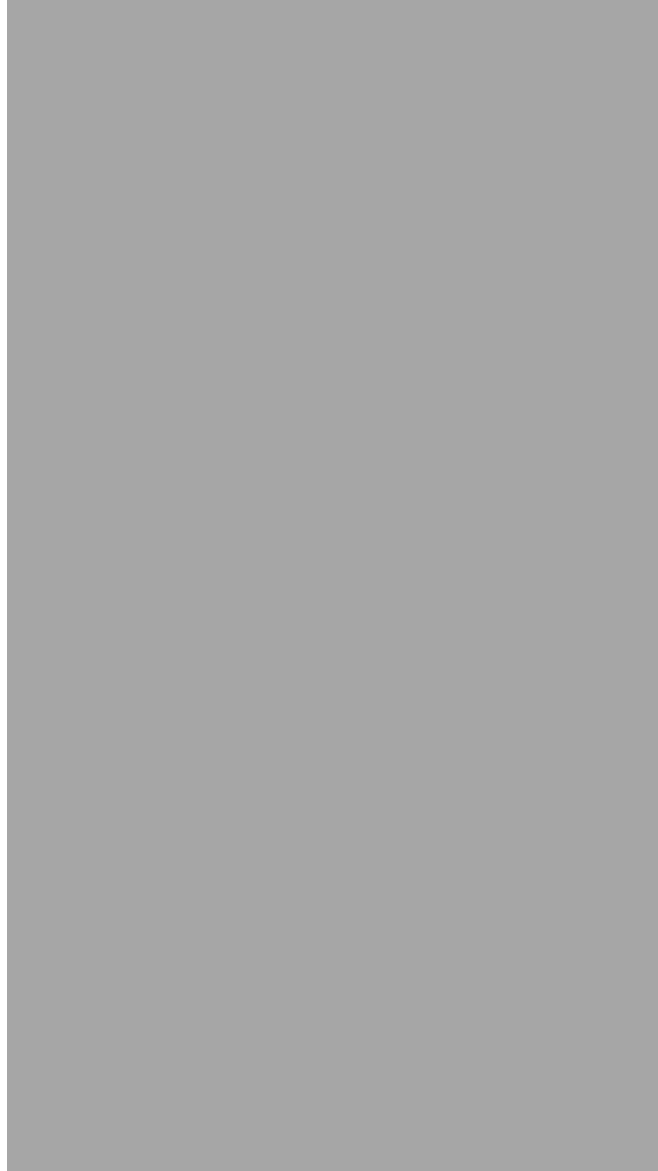
山崎朝雲作
《霧》
1911 年
木 H.87cm
東京国立近代美術館

図 1- 69



米原雲海作
《仙丹》
1910 年
木 H.34cm
東京国立近代美術館

図 1-70



長谷川榮作作
《春よ永劫なれ》
1911年
木

図 1-71



山田鬼斎作
《平家物語図》
1893年
木 H.63.9cm
東京国立博物館

図 1-72



アリステッド・マイヨール作
《Gedenk-Figur》
1920年
テラコッタ H.25cm

図 1-73



アリステッド・マイヨール作
《DAS KRIEGERDENKMAL VON BANYULS》
1930年 - 1932年
石

図 1-74



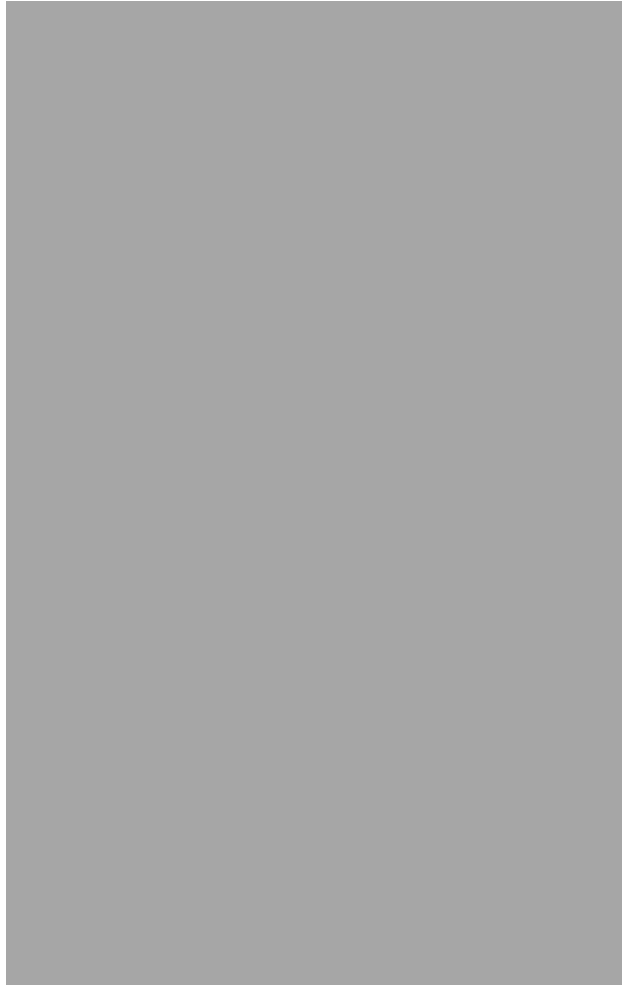
アリステッド・マイヨール作
《DAS KRIEGERDENKMAL
VON BANYULS》
部分

図 1-75



新海竹太郎の石膏直付
け用とみられる道具類
筑波大学所

図 1-76



竹太郎のアトリエ
大作制作時の様子

図 1- 77



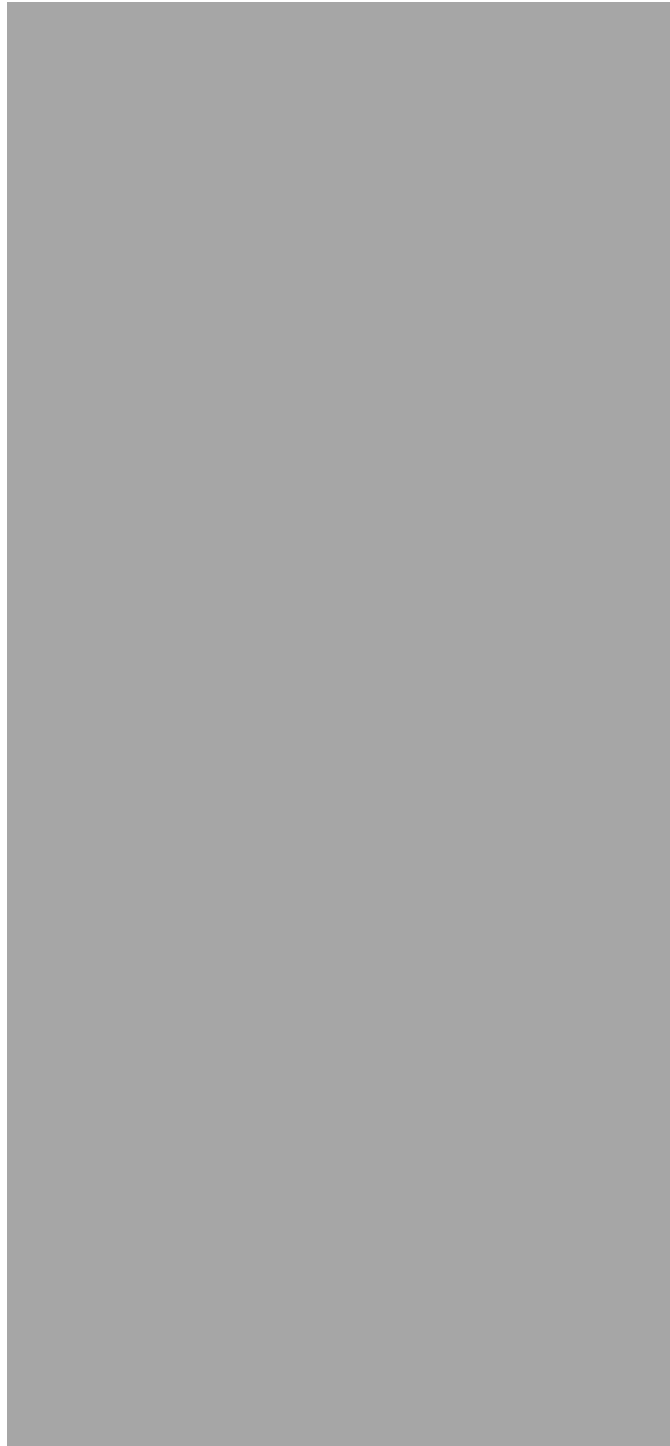
新海竹蔵作《母子》（発表当時の写真）

1915 年

石膏

山形大学

図 1-78



新海竹蔵作《母子》（2014年の写真）

1915年

石膏

山形大学

図 1-79



新海竹蔵作

《日向に立つ土工》

1917年

ブロンズ H.182cm

山形美術館

図 1-80



新海竹蔵作

《日向に立つ土工》左側面

図 1- 81

吉田三郎作
《熔鑛爐》
1917 年
ブロンズ



斎藤素巖作
《敗殘》
1918 年

図 1- 82



図 1- 83



新海竹蔵作
《日向に立つ土工》
左足

図 1- 84



新海竹蔵作
《日向に立つ土工》
臀部

図 1-85



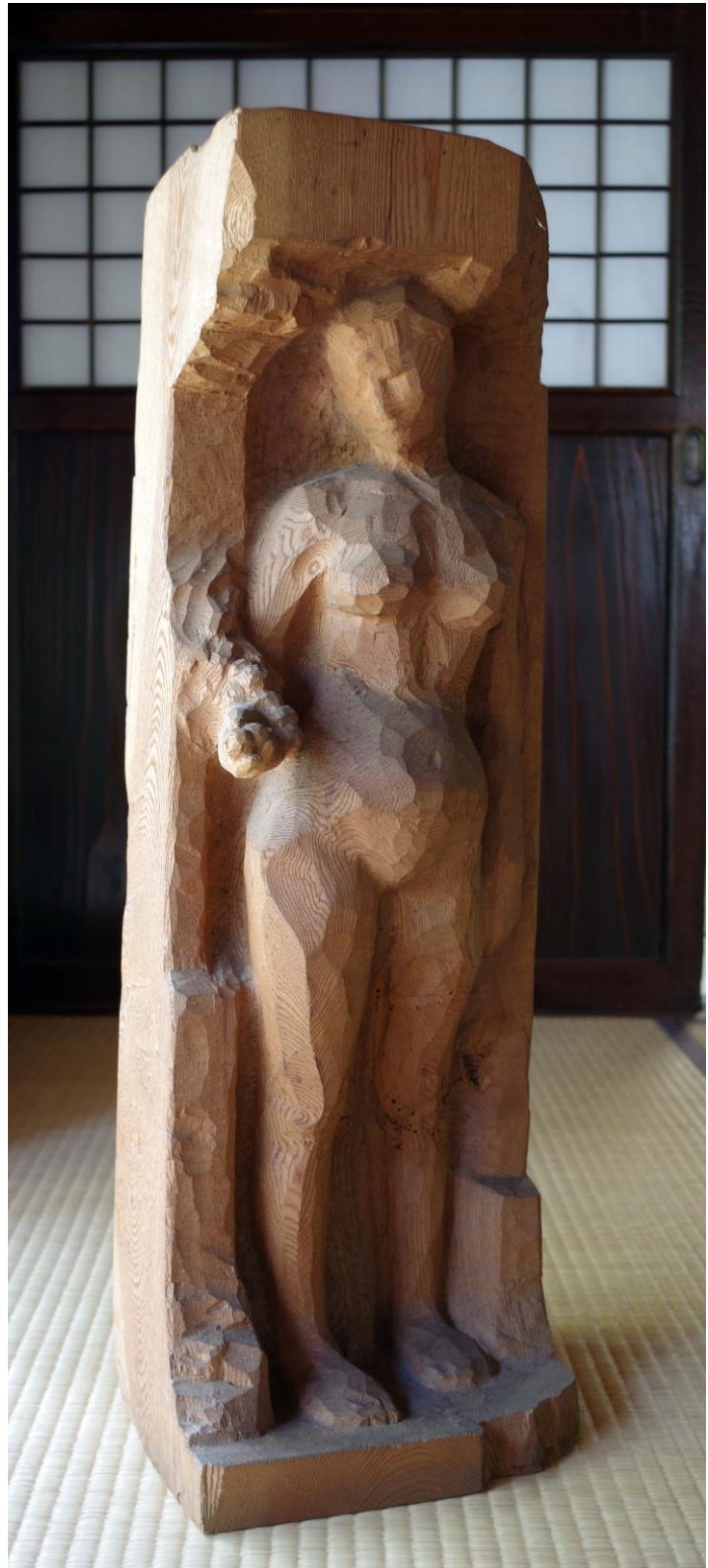
新海竹蔵作
《木の実持つ女》
1921年
現存せず

図 1- 86



新海竹蔵作
《二人裸女》
1921年
現存せず

图 1-87



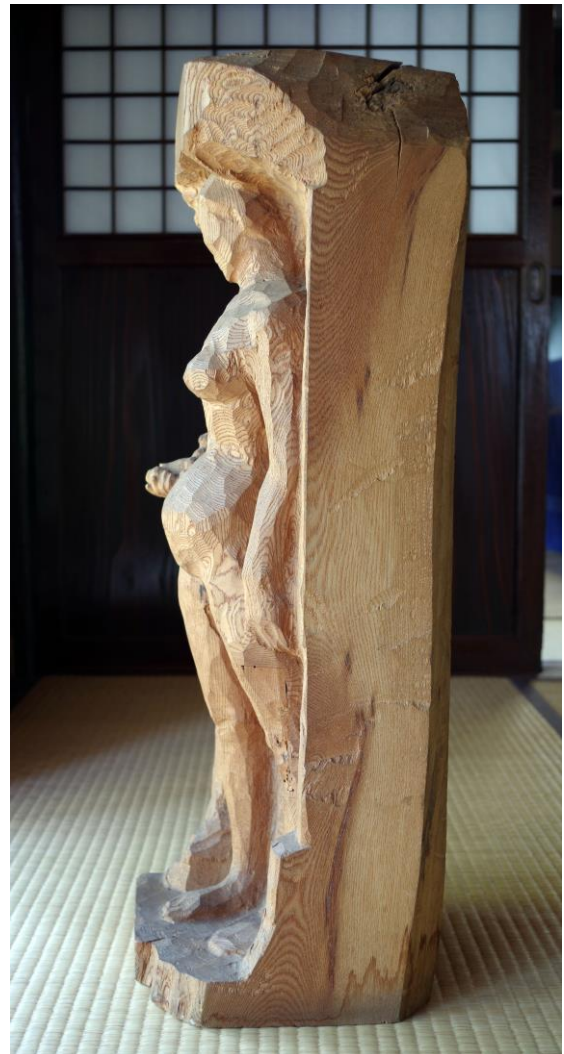
新海竹藏作
《1922 年作未发表木雕作品》
(作品名不明)
1922 年
木 H.73.3cm
个人藏

図 1-88



新海竹蔵作
未発表木彫作品
左斜め前方

図 1-89



新海竹蔵作
未発表木彫作品
左側面

图 1-90



新海竹藏作
未発表木彫作品
背面

图 1-91



新海竹藏作
未発表木彫作品
右側面

第1章 図版典拠

図 1 - 1	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
図 1 - 2	新海竹蔵著『休暇日誌』 筆者撮影
図 1 - 3	新海竹蔵著『休暇日誌』 筆者撮影
図 1 - 4	新海竹蔵著『休暇日誌』 筆者撮影
図 1 - 5	新海竹蔵著『休暇日誌』 筆者撮影
図 1 - 6	新海竹蔵著『休暇日誌』 筆者撮影
図 1 - 7	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
図 1 - 8	『もうひとつの明治美術展実行委員会発行) 明治美術会から太平洋画会へ』(2003 もうひとつの明治美術展実行委員会発行)
図 1 - 9	『もうひとつの明治美術展実行委員会発行) 明治美術会から太平洋画会へ』(2003 もうひとつの明治美術展実行委員会発行)
図 1 - 10	『もうひとつの明治美術展実行委員会発行) 明治美術会から太平洋画会へ』(2003 もうひとつの明治美術展実行委員会発行)
図 1 - 11	『もうひとつの明治美術展実行委員会発行) 明治美術会から太平洋画会へ』(2003 もうひとつの明治美術展実行委員会発行)
図 1 - 12	『もうひとつの明治美術展実行委員会発行) 明治美術会から太平洋画会へ』(2003 もうひとつの明治美術展実行委員会発行)
図 1 - 13	『もうひとつの明治美術展実行委員会発行) 明治美術会から太平洋画会へ』(2003 もうひとつの明治美術展実行委員会発行)
図 1 - 14	『もうひとつの明治美術展実行委員会発行) 明治美術会から太平洋画会へ』(2003 もうひとつの明治美術展実行委員会発行)
図 1 - 15	『もうひとつの明治美術展実行委員会発行) 明治美術会から太平洋画会へ』(2003 もうひとつの明治美術展実行委員会発行)
図 1 - 16	『もうひとつの明治美術展実行委員会発行) 明治美術会から太平洋画会へ』(2003 もうひとつの明治美術展実行委員会発行)
図 1 - 17	『もうひとつの明治美術展実行委員会発行) 明治美術会から太平洋画会へ』(2003 もうひとつの明治美術展実行委員会発行)
図 1 - 18	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
図 1 - 19	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
図 1 - 20	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
図 1 - 21	『日展史1 文展編 一』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 22	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
図 1 - 23	『日展史1 文展編 一』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 24	『日展史1 文展編 一』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 25	『日展史1 文展編 一』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 26	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
図 1 - 27	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
図 1 - 28	『日展史2 文展編 二』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 29	『日展史2 文展編 二』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 30	『抱きしめたい!近代日本の木彫展』(2011 「近代日本の木彫展」実行委員会発行)
図 1 - 31	『日展史2 文展編 二』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 32	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
図 1 - 33	『日展史2 文展編 二』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 34	『日展史2 文展編 二』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 35	『日展史2 文展編 二』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 36	『日展史2 文展編 二』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 37	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
図 1 - 38	『日展史3 文展編 三』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 39	『日展史3 文展編 三』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 40	『日展史3 文展編 三』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 41	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
図 1 - 42	『日展史3 文展編 三』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 43	『日展史3 文展編 三』(1980 社団法人日展発行)
図 1 - 44	『日展史4 文展編 四』(1981 社団法人日展発行)
図 1 - 45	『日展史4 文展編 四』(1981 社団法人日展発行)
図 1 - 46	『日展史4 文展編 四』(1981 社団法人日展発行)
図 1 - 47	『日展史4 文展編 四』(1981 社団法人日展発行)
図 1 - 48	『日展史4 文展編 四』(1981 社団法人日展発行)
図 1 - 49	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)

☒ 1 - 50	『日展史 5 文展編 五』(1981 社団法人日展発行)
☒ 1 - 51	『日展史 5 文展編 五』(1981 社団法人日展発行)
☒ 1 - 52	『日展史 5 文展編 五』(1981 社団法人日展発行)
☒ 1 - 53	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
☒ 1 - 54	『日展史 6 帝展編 一』(1982 社団法人日展発行)
☒ 1 - 55	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
☒ 1 - 56	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
☒ 1 - 57	『日展史 6 帝展編 一』(1982 社団法人日展発行)
☒ 1 - 58	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
☒ 1 - 59	『日展史 6 帝展編 一』(1982 社団法人日展発行)
☒ 1 - 60	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
☒ 1 - 61	『抱きしめたい!近代日本の木彫展』(2011 「近代日本の木彫展」実行委員会発行)
☒ 1 - 62	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
☒ 1 - 63	『日展史 7 帝展編 二』(1982 社団法人日展発行)
☒ 1 - 64	『日展史 7 帝展編 二』(1982 社団法人日展発行)
☒ 1 - 65	『新海竹太郎傳』(1981 新海竹蔵著 新海竹介・新海堯発行【非売品】)
☒ 1 - 66	『抱きしめたい!近代日本の木彫展』(2011 「近代日本の木彫展」実行委員会発行)
☒ 1 - 67	『日本彫刻の近代』(2007 淡交社)
☒ 1 - 68	『日本彫刻の近代』(2007 淡交社)
☒ 1 - 69	『抱きしめたい!近代日本の木彫展』(2011 「近代日本の木彫展」実行委員会発行)
☒ 1 - 70	『日展史 4 文展編 四』(1981 社団法人日展発行)
☒ 1 - 71	『抱きしめたい!近代日本の木彫展』(2011 「近代日本の木彫展」実行委員会発行)
☒ 1 - 72	『MILLOL』(1939 PARIS HYPERION)
☒ 1 - 73	『MILLOL』(1939 PARIS HYPERION)
☒ 1 - 74	『MILLOL』(1939 PARIS HYPERION)
☒ 1 - 75	筆者撮影
☒ 1 - 76	『新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展』(1993 秋田市立千秋美術館)
☒ 1 - 77	『日展史 4 文展編 四』(1981 社団法人日展発行)
☒ 1 - 78	筆者撮影
☒ 1 - 79	筆者撮影
☒ 1 - 80	筆者撮影
☒ 1 - 81	『日展史 5 文展編 五』(1981 社団法人日展発行)
☒ 1 - 82	『日展史 5 文展編 五』(1981 社団法人日展発行)
☒ 1 - 83	筆者撮影
☒ 1 - 84	筆者撮影
☒ 1 - 85	『日展史 6 帝展編 一』(1982 社団法人日展発行)
☒ 1 - 86	『日展史 6 帝展編 一』(1982 社団法人日展発行)
☒ 1 - 87	筆者撮影
☒ 1 - 88	筆者撮影
☒ 1 - 89	筆者撮影
☒ 1 - 90	筆者撮影
☒ 1 - 91	筆者撮影

第1章注・引用文献

- 13 本論序章 0.3.における表 0-3 を参考とされたい。
- 14 文部省美術展覧会及び帝国美術院美術展覧会の略称
- 15 『新海竹蔵作品集』「後記」94 項 15 行
- 16 林家については東北芸術工科大学文化財保存修復研究センターにより研究がおこなわれており、それによれば林家は江戸時代後期から明治にかけて山形県大江町左沢原町にて仏師業を営んだ家系であるとされている。初代治作から四代目の治郎兵衛の 4 代にわたって活躍し、初代治作は京都七条仏師に造仏を学んだ可能性が高いという見解が示されている。
- 17 『平成 24 年度東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター紀要 No.3』49 項 1 列 27 行（『新海宗慶（宗松）および少年期の新海竹太郎の造形的特徴における新知見 - 神仏分離に伴う古仏修理から得られた造形理解に関する考察 - 』）
- 18 『新海竹太郎傳』10 項 4 行
- 19 『平成 24 年度東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター紀要 No.3』51 項 2 列 25 行（『新海宗慶（宗松）および少年期の新海竹太郎の造形的特徴における新知見 - 神仏分離に伴う古仏修理から得られた造形理解に関する考察 - 』）
- 20 51 項・2 段・42 行
- 21 作品中において、例えば指や耳などの比較的重要でない部分に作者の癖や様式が現れるという前提のもと、それを根拠として作者判定、真贋鑑定を行うものである。イタリアの美術史家ジョバンニ・モレッリ（Giovanni Morelli 1816～1891）が絵画において初めて用いた判定法である。
- 22 『新海竹太郎傳』18 項 1 行
- 23 『新海竹太郎傳』18 項 4 行
- 24 玄能や木槌で叩く仕様の鑿であり、木彫の造形においては基本的に制作中盤、「荒彫り」の工程において用いられる。叩き鑿の他、小道具鑿、彫刻刀などがあり、これ等は「仕上げ」での工程で用いられることが一般的である。
- 25 黄土を焼いて作った粉であり、一般的には木部の着色や刃物の研磨に用いられる。また木部の目止めにも用いられる。
- 26 『新海竹太郎傳』10 項 6 行
- 27 『新海竹太郎傳』94 項 5 行
- 28 『新海竹太郎傳』95 項 6 行
- 29 『新海竹太郎傳』23 項 9 行
- 30 『新海竹太郎傳』26 項 3 行
- 31 当時の花田という大尉がフランスから持ち帰ったブロンズ製のアラビア人と馬の置物を摸刻したものとされる。
- 32 『新海竹太郎傳』30 項 11 行
- 33 『新海竹太郎傳』39 項 2 行
- 34 『日本彫刻の近代』8 項 2 列 24 行
- 35 明治政府が国内の産業発展を促進すべく、国内物産の開発と奨励を目的として開催した博覧会であり、1877 年に第 1 回が開催され、以後第 2 回が 1881 年、第 3 回が 1890 年、第 4 回が 1895 年、第 5 回が 1903 年に開催された。
- 36 『新海竹太郎傳』47 項 4 行
- 37 明治二十二年（一八八九）二月下旬、に洋風美術の振興を目的として、洋画家の本多錦吉郎・松岡寿・松井昇・小山正太郎・柳源吉・浅井忠ら六名に、彫塑家の長沼守敬を加えた七名が発意協議して明治美術界の創立を企てた。（中村傳三郎著『明治の彫塑』37 項 17 行より引用）
- 38 1907 年に開催された東京府主催の博覧会である。同年開催の予定であった第 6 回内国勸業博覧会を明治政府は延期し、万国博覧会の開催を視野に入れた構想に取り掛かっている。

た。それを受けて、東京府が内国勸業博覧会を受け継ぎ、独自に開催する形となった。その名称が東京勸業博覧会であった。

39 『新海竹太郎傳』 65 項 1 行

40 『新海竹太郎傳』 66 項 5 行

41 『新海竹太郎傳』 173 項

42 『新海竹太郎傳』 177 項 4 行

43 『新海竹太郎傳』 178 項 15 行

44 『新海竹太郎傳』 179 項、180 項を参考とした。

45 『新海竹太郎傳』 178 項 11 行

46 『新海竹太郎傳』 179 項 13 行

47 『新海竹太郎傳』 173 項 12 行

48 『新海竹太郎傳』 60 項 6 行

49 『新海竹太郎傳』 173 項 12 行

50 『新海竹太郎傳』 174 項 7 行

51 『新海竹太郎傳』 67 項 2 行

52 『新海竹太郎傳』 66 項 5 行

53 『日本彫刻の近代』 66 項 古田亮の記述を引用した。

54 『新海竹太郎傳』 173 項 12 行

55 東京帝国大学出身の文学史。東京女子師範学校で教授を務めた。1910 年頃当時の帝国大学教授であり美学者である大塚保治（1868～1931）等と美学会を設立し、日本音楽や舞踊、演劇の鑑賞会を行っており、竹太郎も会員として美学会の活動に参加していた。菅原は竹太郎の死に際して執筆した「新海さん」という文章を『新海竹太郎傳』寄せており、親交が深かったことを物語っている。

56 筆者が峯田敏郎氏に聞き取り調査を行った時の峯田氏の発言から引用した。

57 『新海竹太郎傳』 60 項 6 行

58 『新海竹太郎傳』 172 項 4 行

59 『新海竹太郎傳』 82 項 1 行

60 「石膏直付け」に関する記述として 1961 年『みずゑ 670 号』における彫刻家菊池一雄の文章においてこの語が確認される。「〈石膏のちかづけ〉戦後新しい技法として登場した石膏のちかづけはイタリアの彫刻家にも共通して見られる。粘土から石膏とりしたものの修正のためには以前から石膏用のやすりがあったが、現在のような形のやすりや鋸の歯を積極的に使用する石膏のちかづけの技法は最近の事である。」（同書 27 項 1 列 26 行）

61 『新海竹太郎傳』 160 項 4 行

62 『新海竹太郎傳』 161 項 4 行

63 「山形大学付属博物館所蔵 新海竹蔵『母子』の保存修復」（『平成 18 年度文化財保存修復センター研究成果報告書』）

64 『日展史 4』 288 項上段 25 行

65 『日展史 5』 235 項上段 23 行

66 『日展史 6』 381 項上段

67 『日展史 6』 538 項下段 4 行

第2章 日本美術院所属期の新海竹蔵作品の造形性

(1924年～1958年)

はじめに

本章では、1924年（大正13年）から1958年（昭和35年）にかけての約34年間にわたる新海竹蔵の制作活動と、生み出された作品に焦点を当て、その造形的特質について明示していく。この34年間は、新海が再興日本美術院に所属し、そこを作品発表の場の中心としていた時期であり、また後に代表作と評される木彫作品、木心乾漆作品を生み出した、新海の生涯に渡る彫刻制作の中心と呼ぶことの出来る時期である。新海は1923年（大正12年）に、奈良を訪れ、法隆寺の観音菩薩立像（百済観音）をはじめとした飛鳥期・奈良期の仏像・神像に出会い、自身の彫刻制作における新たな指針を見出すこととなる。その出来事を契機として、1924年に新海は作品発表の主な場を、文展・帝展から院展へと移しているが、奈良での所感を記した『奈良彫刻管見』からも、新海自身の言葉としてその具体的内容を見て取ることが出来るように、初期作品からの作風の変化も指摘することが出来る。作品発表の場の変化と作風の変化、この2点を根拠として、初期との区切りとした。

また、1958年（昭和35年）を晩年期との区切りとしたのは、荒々しい作品表面が印象的な塑造作品中心の制作へと、1959年作《U・S博士像》（図3-1）の制作を契機に、新海の作風が再び大きく変化した点を根拠としている。再興日本美術院彫刻部は1961年2月に解散し、1961年に新海を含めた院展に参加していた複数の彫刻家を中心としてS.A.S.という彫刻家による美術団体が結成された。新海はS.A.S.を新たな作品発表の場としたが、この一連に関する出来事も1960年を前後し起きていることも根拠とした。

この院展所属時代において、新海は後に代表作と評される木彫作品と木心乾漆作品を多く生み出しており、それらの評価によって、今日の新海竹蔵の評価の大半が形作られているといっても過言ではないだろう。

「(上略)『出羽ヶ岳等身像』(昭8)、『婦人像』(昭12)、『砧』(昭14)など、殊に木彫による秀作を発表、(中略)わが伝統素材である乾漆の手法を工夫するなど、堅確質実な作風の多くの佳作を生んだ。(下略)」⁶⁸といった評価や、「(上略)『砧』など近代木彫の佳作を生んで活躍した。戦後は独特の木心乾漆を数多く手がけ、少年や少女の一連のトルソをつくった。(下略)」⁶⁹といった評価などに見ることが出来るように、現在散見される彫刻家新海竹蔵に対する評価とし

て、院展所属時代の木彫作品と木心乾漆作品、この 2 つに対するものが常に付随している。表 2-1 は新海作品の中で、一度発表した後に委嘱、若しくは推薦という形で再び出品する機会を得た作品、また再び評価を与えられた作品について一覧化したものである。

表 2-1 委嘱・推薦による再出品の機会、及び受賞等の再評価を受けた新海作品一覧

制作・初発表年	作品名	素材・技法	再び評価を受けた機会または発表の機会を得た展覧会名	年月
1930年（昭和5年） 第2回聖徳太子奉讃会美術展	《道化役者》	木彫	東京府美術館 10周年記念・現代総合美術展	1935年3月 （昭和10年）
1939年 （昭和14年） 第26回院展	《砧》	木彫	日本の彫刻：上代と現代 （東京国立近代美術館） 近代木彫の流れ展 （東京国立近代美術館） 近代日本の造形展 （国立新美術館） 東京国立近代美術館に寄贈 紺綬褒章を受ける	1956年9月 （昭和31年） 1959年4月 （昭和34年） 1962年6月 （昭和37年） 1965年12月 （昭和40年） （寄贈は 1964年3月）
1947年 （昭和22年） 第32回院展	《M・H翁頭部》	木心乾漆	17人の作家展 （東京国立近代美術館）	1957年10月 （昭和32）
1948年 （昭和23年） 第33回院展	《在田翁試作》	木心乾漆	日本現代美術展 （文部省主催） ブラジル・サンパウロ第1回 国際ビエンナーレ	1949年3月 （昭和24年） 1951年10月 （昭和26年）
1949年 （昭和24年） 第34回院展	《少年トルソー》 （横臥像）	木心乾漆	第1回選抜秀作美術展覧会 （朝日新聞社主催）	1950年3月 （昭和25年）
1951年 （昭和26年） 第36回院展	《少年トルソー》 （立像）	木心乾漆	第3回選抜秀作美術展覧会 （朝日新聞社主催） 近代彫塑展：西洋と日本 （東京国立近代美術館） 明治・大正・昭和名作展 （文部省主催）	1952年1月 （昭和27年） 1953年6月 （昭和28年） 1957年9月 （昭和32）
1952年 （昭和27年） 第37回院展	《半迦像試作》	木心乾漆	第4回選抜秀作美術展覧会 （朝日新聞社主催） 17人の作家展 （東京国立近代美術館）	1953年1月 （昭和28年） 1957年10月 （昭和32）
1954年 （昭和29年）	《少年》	乾漆 （石膏芯）	第6回選抜秀作美術展覧会 （朝日新聞社主催）	1955年1月 （昭和30年）

第1回現代日本美術展（毎日新聞主催）			第5回芸能選奨を受賞 （現在の芸術選奨文部科学大臣賞） 現代美術10年の傑作展 （毎日新聞社主催） 戦後の秀作展 （東京国立近代美術館） 第14回選抜秀作美術展覧会 （朝日新聞社主催）	1955年1月 （昭和30年） 1957年7月 （昭和32年） 1959年1月 （昭和34年） 1964年1月 （昭和39年）
1956年 （昭和31年） 第41回院展	《少年の首》	木心乾漆	第8回選抜秀作美術展覧会 （朝日新聞社主催） 17人の作家展 （東京国立近代美術館） 明治・大正・昭和美術回顧展 （文部省主催）	1957年1月 （昭和32年） 1957年10月 （昭和32） 1959年9月 （昭和34年）
1957年 （昭和32） 第42回院展	《K翁の首》	木心乾漆	第9回選抜秀作美術展覧会 （朝日新聞社主催）	1958年1月 （昭和33年）
1959年（昭和34年） 第44回院展	《U・S博士像》	石膏	明治・大正・昭和名作巡回展 （文部省主催）	1960年7月 （昭和35年）
1961年 （昭和36年） 第6回日本国際美術展（毎日新聞社主催）	《半迦の女》	木彫	明治・大正・昭和名作展 （文部省主催）	1961年9月 （昭和36年）
1961年 （昭和36年） 第1回S.A.S.展	《三味線試作》	プラスチック	第13回選抜秀作美術展覧会 （朝日新聞社主催） 昭和36年度文部省優秀美術品買い上げ	1962年1月 （昭和37年） 1962年3月 （昭和37年）
1962年 （昭和37年） 第2回S.A.S.展	《扇を持つ女》	プラスチック	明治・大正・昭和名作巡回展 （文部省主催）	1963年10月 （昭和38年）
1962年 （昭和37年） 第5回現代日本美術展（毎日新聞主催）	《D・H翁》	プラスチック	明治・大正・昭和名作美術展 （文部省主催）	1964年9月 （昭和39年）
1963年 （昭和38年） 第3回S.A.S.展	《M嬢》	プラスチック	明治・大正・昭和名作展（文部省主催）	1965年9月 （昭和40年）

この表 2-1 を見ると、新海の木彫作品、木心乾漆作品のうち何点かのものが、委嘱または推薦という形で複数回出品の機会を得ていることが分かる。木彫作品に関しては《砧》（図 2-41）が一定の期間をおいて度々展示の機会を得ており、

東京国立近代美術館主催の、日本近代彫刻を振り返る企画展、特に木彫をその主軸とした展覧会において、《砧》は度々出品を依頼されており、戦後彫刻界における新海の木彫家としての一定の評価として捉えることが出来るだろう。近年、再燃化の傾向にある、日本近代彫刻史を振り返る企画展、例えば「日本彫刻の近代」(2007年)⁷⁰や「抱きしめたい！近代日本の木彫展」(2011年)⁷¹等においても《砧》は取り上げられており、現代にいたっても、新海の日本近代彫刻史上における木彫家としての一定の評価を認めることが出来るだろう。「日本彫刻の近代」においては《砧》に加え木彫作品《結髪》(図2-32)も取り上げられている。

当時における新海の作品発表の基本的な場は院展であったが、木心乾漆作品については、制作されたそのほとんどが、院展で発表された後に、再び注目を浴びる機会を得ており、即ち当時の新海の木心乾漆作品に対する注目度の高さを窺い知ることが出来る。特に、《少年トルソー》(立像)(図2-60)や《半迦像試作》(図2-64)、《少年の首》(図2-70)、また木心乾漆ではなく、芯が石膏であるが《少年》(図2-66)等は、表2-1に分かるように度々展示される機会を得ており、その点が顕著に示されている。木彫作品《砧》が、発表後16年以上たった後に再び注目されはじめた事と比較し、木心乾漆作品は発表後間もなく注目されており、相違点として指摘出来る。また表2-1において取り上げられている作品が木彫と比較して木心乾漆の方が遥かに多い点も併せて鑑みると、当時における新海作品への注目のうち、木心乾漆作品に対するものが大きな割合を占めたということを指摘出来る。しかしながら、前述したように、「日本彫刻の近代」(2007年)や「抱きしめたい！近代日本の木彫展」(2011年)といった展覧会で取り上げられる新海作品が《砧》や《結髪》といった木彫作品のみであることを考えると、現在における新海作品に対する認識は、反対に木彫作家としてのものに偏っている点も指摘することが出来るだろう。

新海作品における院展所属時代の木彫作品と木心乾漆作品が、日本近代彫刻史上において、ある一定の評価を得ていることについて確認したが、しかしながら、同時代に木彫を手がけた他作家と比較した際に、現在における新海に対する認識の低さを否定することが出来ないように思われる。高村光太郎や、院展に所属した平櫛田中、佐藤朝山、橋本平八、石井鶴三、辻晋堂等を例に挙げると、関連する展覧会の数や文献の量は新海より多く、具体的な研究も多く行われている。

本章は、新海の院展所属時の木彫表現と木心乾漆表現に焦点を絞り、その造形的特質を具体的に考察し、明示することを目的とする。

1924年から1960年にかけては、新海自身の言葉によって、その造形観が語られた資料が、新聞や美術雑誌、書籍等に散見される時期でもある。これらの

資料から、新海が制作において重要視していた造形観を考察・明示し、木彫表現、及び木心乾漆表現の造形的特質を論考する上での手がかりとする。

本章の構成として、まず 2.1.において院展所属時代の新海の動向について概観する。2.1.1.では木彫多作期として院展所属時代前半について、2.1.2.では木心乾漆多作期としてその後半について触れる。2.1.3.において同時代の彫刻界の動向について概観し、新海の動向と照らし合わせることで、院展所属時代の新海について、彫刻家としての立ち位置を浮き彫りにする。

そして 2.2.において木彫作品について、2.3.において木心乾漆作品についてそれぞれ論考を行い、それぞれの造形的特質について明示する。この 2.2.と 2.3.が本章の主軸となる内容である。

2.1. 日本美術院所属時代（1924 年～1960 年）の新海竹蔵の動向

以下 2.1.1.及び 2.1.2.において、新海の院展所属期の動向について一覧にして概観する。この一覧表の作成にあたり、『新海竹蔵作品集』（1969 年 国画会彫刻部発行）、『新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展』（1993 年 秋田市立千秋美術館）、『新海竹蔵の生涯と作品』（大林秀樹著 1991 年度筑波大学芸術専門学群卒業論文）を参考とし、また筆者が新海竹介（竹蔵長男）への聞き取り調査から得た内容、及び本章の論考において関係の深い事柄を加えた。

2.1.1. 前半 - 木彫多作期（1923 年～1946 年）

西暦 (和暦)	年齢	事歴	作品
1923 (大正 12)	26	鶴見総持寺（横浜市）の聖観音像（図 1- 60）の制作助手として、竹太郎に帯同する。 夏、奈良に旅行し、この際飛鳥期・奈良期の仏像・神像を初めて実見する。 9 月 1 日、関東大震災発生。	
1924 (大正 13)	27	8 月、美術雑誌『中央美術』に前年の仏像・神像を拝した際の心中を綴った新海著『奈良彫刻管見』が掲載される。 この年から 1928 年まで山本豊市が渡仏しマイヨールに師事する。	9 月、院展に初めて出品を行う。 第 11 回院展で《姉妹》（木彫）が入選となる。（図 2- 1）
1925 (大正 14)	28	6 月、美術雑誌『アトリエ』に新海著『木喰五行上人の彫刻を見て』が掲載される。 3 月、竹太郎が関東大震災によって破損した鎌倉大仏の修理作業に取り掛かり、その助手を務める。 10 月、東京府北豊島郡長崎村（現	2 月、第 11 回院試作展に《二人裸女》（ブロンズ）を出品。試作賞を受賞。 9 月、第 12 回院展に《S・H の首》を出品し、院友推挙となる。 （図 2- 2）

		在の東京都豊島区西部) 字椎名町大和田 2106 に住居・アトリエを構え、独立する。	
1926 (大正 15・昭和元 年)	29		5月、第1回聖徳太子奉讃会美術展に《浴女》(ブロンズ)を出品。(図2-3) 9月、第13回院展に《浴女》(石膏)を出品。(図2-4)
1927 (昭和2)	30	3月12日、新海竹太郎が没する。	2月、第12回院試作展に《宮本重良像》(石膏)を出品、試作賞を受賞。 9月、第14回院展に《花》(石膏)(図2-5)を出品し、院展同人推挙となる。橋本平八、大内青圃(1898~1981)らも同時期に院展同人となる。
1928 (昭和3)	31	10月、武井幸野(1907年生)と結婚する。 10月、美術雑誌『アトリエ』(特別号)に新海著『伯父の香水』が掲載される。	2月、第13回院試作展に《大尉S》(石膏)を出品。 前年より制作中であった中山法華経寺宝蔵の装飾彫刻(狛犬など11体)が完成する。
1929 (昭和4)	32	11月、長女明子が生まれる。 9月、美術雑誌『アトリエ』(9月特別号)に新海著『中山宝蔵の装飾彫刻』が掲載される。	3月、第14回院試作展《父と子》(石膏)を出品。 9月、第16回院展に《若き母》(ブロンズ)(図2-6)、《春》《秋》(何れも石膏)(図2-7、図2-8)を出品。
1930 (昭和5)	33	3月、東京府滝野川村中里247に転居する(現在の東京都北区南部)	3月、第2回聖徳太子奉讃会美術展に《道化役者》(木彫)(図2-9)を出品。 9月、第17回院展に《菅原教造氏造》(木彫)(図2-10、図2-11、図2-12)と《羊》《松》(ともに石膏)(図2-13、図2-14)を出品。 11月、同年春より制作中の《新海竹太郎胸像》(図2-15、図2-16、図2-17)が山形市十日町の歌懸稲荷神社内に完成する。
1931 (昭和6)	34	5月、雑誌『文芸春秋』に新海著『美術家と寿命』が掲載される。	2月、第15回院試作展に《斎藤斐氏銀像》を出品。 9月、第18回院展に《俳優》(セメント)(図2-18)を出品。 鶏聲泉遺跡記念の《鶏》を制作する。
1932 (昭和7)	35	5月、次女友子が生まれる。	3月、第16回院試作展に《たらいと少女》を出品。 《馬越翁像》(図2-19)を制作する。
1933 (昭和8)	36		2月、第17回院試作展に《小児習作》(木彫)(図2-20)を出品。 4月、靖国神社に狛犬を作り献納する。 9月、東京大学医学部附属外来患者診療所入の壁面にレリーフ作品《診断・治療・予防》が完成する。(図2-21、図2-22、図2-23) 9月、第20回院展に《出羽ヶ嶽等身像》(木彫)(図2-24、図2-26、図2-25、図2-27)を出品。

1934 (昭和 9)	37	文部省美術研究所の依頼により『新海竹太郎傳』の為の資料収集を開始する。	3月、第18回院試作展に《小児スケッチ》(木彫)を出品。
1935 (昭和 10)	38	7月、長男竹介が生まれる。	《坐女》(木心乾漆)(図2-28)、《坐女》(石膏)(図2-29)の制作。 3月、第19回院試作展に《S翁の首》の制作。 3月、東京府美術館10周年記念・現代総合美術展に昭和5年作《道化役者》を出品。 4月、山形県護国神社の狛犬(図2-30、図2-31)を献納する。 5月、権太護国神社の狛犬を制作する。
1936 (昭和 11)	39	2月、美術雑誌『アトリエ』に新海著『牧雅雄君のこと』が掲載される。 5月、美術雑誌『中央美術』に新海著『大小』が記載される。 12月、東京、日本橋三越にて新海竹蔵彫刻十二支展を開催する。	2月、第1回改組帝展に《結髪》(木彫)(図2-32、図2-33、図2-34)を出品。 9月、第23回院展に《試作》(泥漆)(図2-35)を出品。
1937 (昭和 12)	40		9月、第24回院展に《婦人像》(木彫)(図2-36)を出品。 9月、国立公衆衛生院のための《羊》(陶)(図2-37)、《葦鷺図》(陶)(図2-38)を制作。(国立公衆衛生院は2002年に廃止となり、いずれの作品も現在は山形市役所に設置されている。)
1938 (昭和 13)	41	4月、新海覚雄(竹太郎次男)と朝鮮に赴く。 この頃から、戦争長期化の影響として銅の使用が困難となり始める。6月頃より肖像彫刻の制作中止が続き、7月には国内で彫刻における銅の使用が全面的に禁止となる。 8月、雑誌『雲雀笛』に新海著『広島の北清事変記念碑』が掲載される。	3月、第22回院試作展に《童女像》(木彫)(図2-39)を出品。 5月、東京銀座の三味堂にて、石井鶴三等と開催した相撲彫刻小品展に《控力士》(木彫)、《出羽ヶ嶽像》(ブロンズ)(図2-40)を出品。 9月、第25回院展に前年から制作していた《葦鷺圖》を出品。
1939 (昭和 14)	42	11月2日、名古屋放送局のラジオ「家庭の時間」において、『彫刻と子どもの世界』というタイトルで講話を放送。(新海の没後『新海竹蔵作品集』において活字にされる。)	9月、第26回院展に《砧》(木彫)(図2-41、図2-42)、《老人》(ブロンズ)(図2-43)を出品。
1941 (昭和 16)	44	1月、院展を含む美術団体、無所属の作家により青年彫塑家連盟を結成(新海は院展代表として委員となる)。銅使用に関して対策を講じ、配給を行うが、翌年8月には配給が出来なくなり、再び銅の使用が全面的に不能となる。 12月、太平洋戦争勃発。	9月、第28回院展に《兵士像》(セメント)(図2-44)を出品。

1942 (昭和 17)	45	10 月、雑誌『政界往来』において新海著『樟公の銅像』が掲載される。	10 月、茨城県五浦にて岡倉天心記念碑の碑頭レリーフを制作 (図 2- 45 図 2- 46)、11 月に除幕。(現在は山形美術館が収蔵)
1943 (昭和 18)	46	9 月、第 6 回満州国美術展の彫刻部審査員を委嘱され、渡満する。(この際、現地の関係者に同月発表した《若鷹頭部》を譲渡したとされる。) 9 月雑誌『文芸春秋』にて新海著『鴉外の死面など』が掲載される。この頃、これまでの新海作の肖像(ブロンズ)が、供出される。銅の他、セメント、漆、膠、針金等の使用も困難となる。	9 月、第 30 回院展に《若鷹頭部》(木彫) (図 2- 47) を出品
1944 (昭和 19)	47	8 月、次女友子と長男竹介、山形に疎開する。	《猪・香合》(木彫) (図 2- 48) を制作。
1945 (昭和 20)	48	3 月に妻幸野が山形に疎開、4 月には長女明子も山形に疎開。6 月、山形の実業家、小杉繁安(生没年不明)の紹介により山形県天童市の小杉氏の軍需工場にて勤務することとなる。翌年 4 月まで、山形に疎開することとなる。8 月、終戦となる。	《阿部信治翁》(図 2- 49) を制作する
1946 (昭和 21)	49	1 月 20 日、山形新聞にて新海著『昏迷と芸術』が掲載される。4 月、新海帰京。	6 月、第 1 回山形県美術展に《防寒帽の少女》(木彫) (図 2- 50) 《観音菩薩》(木彫)、《勢至菩薩》(木彫) (図 2- 51、図 2- 52) を制作する。

2.1.2. 後半 - 木心乾漆多作期 (1947 年～1958 年)

西暦(和暦)	年齢	事歴	作品
1947 (昭和 22)	50		9 月、第 32 回院展に《M・H 翁頭部》(木心乾漆) (図 2- 53) を出品。
1948 (昭和 23)	51		3 月、第 3 回院小品展に《控力士》を出品。 9 月、第 33 回院展に《在田翁試作》(木心乾漆) (図 2- 54、図 2- 55) を出品。
1949 (昭和 24)	52	日本美術家連盟の結成に際し、創立委員となる。 3 月、山形の地方紙『山塊』にて新海著『漱石と鷗外の死面』が掲載される。	3 月、第 4 回院小品展に《吉田氏頭部》(ブロンズ) (図 2- 56) を出品。 3 月、日本現代美術展に前年作《在田翁試作》を出品。 9 月、第 34 回院展に《少年トルソー》(横臥像・木心乾漆) (図 2- 57、図 2- 58) を出品。
1950 (昭和 25)	53	3 月 20 日、山形新聞夕刊に新海著『金銅仏』が掲載される。 10 月、新潟県美術展の審査を委嘱される。 12 月、美術出版社より『彫刻の技法』が出版される。新海は、同書で「木彫」の部を執筆。	3 月、第 1 回選抜秀作美術展覧会(朝日新聞社主催)に前年作《少年トルソー》を出品。
1951 (昭和 26)	54	10 月、山形県美術展の審査を委嘱され、山形に赴く。	《高橋在田翁》(図 2- 59) を制作する。 9 月、第 36 回院展に《少年トルソー》(立像・木心乾漆) (図 2- 60、図 2- 61、図 2- 62) を出品。 10 月、ブラジル・サンパウロ第 1 回国際ビエンナーレに 1949 年作《在田翁試作》を推薦出品。
1952 (昭和 27)	55	10 月、東京教育大学教育学部芸術学科彫塑専攻の非常勤講師を委嘱される。 (現在の筑波大学芸術専門学群) 週に 1 日・3 時間程、木彫の授業を担当する。	1 月、第 3 回選抜秀作美術展に前年作《少年トルソー》(立像) を出品。 7 月、白樹会に《少女》を出品。 《叶内長兵衛社長像》(図 2- 63) を制作する。 9 月、第 37 回院展に《半迦像試作》(木心乾漆) (図 2- 64、図 2- 65) を出品。
1953 (昭和 28)	56	4 月、院展同人の中村直人が渡欧したため、弟子であった四田昌史が新海のもとで彫刻を学び始める。	1 月、第 4 回選抜秀作美術展に前年作《半迦像試作》を出品。 6 月、近代彫塑展：西洋と日本(東京国立近代美術館)に 1952 年作《少年トルソー》(立像) を出品。
1954 年 (昭和 29)	57	3 月、雑誌『芸術新潮』に新海著『2 つの仁王』が掲載される。 10 月、山形地方紙『山塊・齊藤茂吉追悼号』にて、新海著『茂吉翁の死面など』が掲載される。	5 月、白樹会に《トルソー》を出品。 5 月、第 1 回現代日本美術展(毎日新聞社主催)に《少年》(この時は石膏芯乾漆) (図 2- 66、図 2- 67) を出品。
1955 年	58	3 月、前年作《少年》によって第 5	1 月、第 6 回選抜秀作美術展に前年作《少

(昭和 30)		回芸能選奨を受賞。(現在の芸術選奨文部科学大臣賞) 11 月、以前供出となった《新海竹太郎胸像》が再建される。	年》を出品。 9 月、第 40 回院展に《少女のトルソー》(木心乾漆)(図 2- 68、図 2- 69)を出品。
1956 (昭和 31)	59		5 月、第 2 回現代日本美術展(毎日新聞社主催)に《トルソー》を出品。 9 月、第 41 回院展に《少年の首》(木心乾漆)(図 2- 70、図 2- 71)を出品。 9 月、日本の彫刻：上代と現代(東京国立近代美術館)に 1939 年作《砧》を出品。
1957 (昭和 32)	60	11 月、『現代の眼 第 35 号』(東京国立近代美術館)に、新海のへのインタビューを記録した『乾漆のことなど』が記載される。 11 月、雑誌『芸術新潮』に新海著『ありすぎる彫刻の材料』が記載される。	1 月、第 8 回選抜秀作美術展に前年作《少年の首》を出品。 7 月、現代美術 10 年の傑作展(毎日新聞社主催)に 1957 年作《少年》を招待出品。 9 月、第 42 回院展に《K 翁の首》(木心乾漆)(図 2- 72、図 2- 73)を出品。 9 月、明治・大正・昭和名作展(文部省主催)に 1951 年作《少年トルソー》(立像)を出品。 11 月、17 人の作家展(東京国立近代美術館)に 1947 年作《M・H 翁頭部》、1952 年作《半迦像試作》、1956 年作《少年の首》を出品。
1958 (昭和 33)	61	7 月、心筋梗塞の症状が現れる。 8 月、山形市制 70 周年記念日に際し、美術の指導者と啓蒙の功により、表彰される。 9 月、院展にて親交の深かった辻晋堂が院展を脱退する。	1 月、第 9 回選抜秀作美術展に前年作《K 翁の首》を出品。 5 月、第 3 回現代日本美術展(毎日新聞社主催)に《肩衣のトルソー》を出品。 5 月、横浜市の岡倉天心記念レリーフが完成する。

2.1.3. 再興日本美術院彫刻部（院展彫刻部）と新海竹蔵

1924年から1958年の34年間は新海の制作活動の中心的な時期とも呼べる時期であるが、本章のタイトルとしているように、この新海の34年間について触れる上で、再興日本美術院の彫刻部（以下院展と表記）において作品を発表し、院展作家として活動した点について避けることは出来ず、本論の展開において、日本近代彫刻史上における院展の果たした役割と、新海に与えた影響を確認しなければならないだろう。

院展は、大きく2つの性格を持っていた。ひとつは飛鳥期・奈良期の仏像群を中心とした古仏の造形への注視、乃ち古典回帰の性格と、ふたつ目は「日本伝統木彫と西洋塑造」の交錯と融合を試行する性格である。

2.1.3.1. 日本美術院及び再興日本美術院の設立と古典回帰的側面

まず、上述の古典回帰の性格について、院展設立の背景に触れながら確認してゆく。以下の院展設立に関する記述については、その内容を整理・明確化するため、次項に表2-3を設けた。

明治維新以後、塑造を中心とした西欧の写実主義的な彫刻表現が第1章に触れたように広く浸透しはじめていた。しかしながら彫刻を含め、文化面での急速な欧化に反発するように、明治20年代以降、美術界では国粹保存運動が目立ち始めるようになる。

岡倉天心とアーネスト・フェノロサが日本の伝統美術の保護推奨を唱え、全国各地の日本画をはじめ、多くの仏像を我が国固有の美術であるとして、その優秀性を主張した事は、多くの知るところである。彼らは礼拝の対象であったそれらを解放し、美術品として提示し直した先駆的存在であったと言える。1884年（明治17年）に法隆寺夢殿の秘仏とされた観音菩薩立像（救世観音）を開帳したことなどは、その運動の代表的なものと言えるだろう。

そしてまたそれに続く重要な出来事として、1889年（明治22年）2月に東京美術学校の開校が挙げられる。岡倉天心を校長とした同校は、絵画、彫刻、工芸の3科が設けられ、実質の内容としては日本画、木彫、彫金、漆工のみが教えられるという伝統的な日本美術を教育する機関として特化したものであった。彫刻科には教授として竹内久一（1857～1916）、高村光雲、石川光明（1852～1913）が迎えられた。特に竹内は1882年（明治15年）から学校創立に至るまでは奈良において古仏の研究活動を行っており、明治維新以後衰退気味であった木彫の再興に情熱を注いでいた。その古美術に対する造形の深さと情熱を岡倉に買われ、教授として起用を受けた背景があり、まさに開校にあたり相応し

い人選がなされていたとみることが出来る。

この様に伝統的木彫に特化した彫刻教育を行いながら、竹内、高村らは《芸伝》(図2-74)や《老猿》(図2-75)等の木彫作品を残している。

しかし、1898年(明治31年)に美術学校騒動と呼ばれる事件が勃発する。伝統的な美術教育機関として発足した東京美術学校であったが、フランスより帰朝した洋画家たちの活躍により、その影響から洋画科が設置され、またそれに伴い彫刻科の実技においても塑造が導入されることとなった。同時期に、校長岡倉が退任に追い込まれるという事件が起こる。これが美術学校騒動である。そして東京美術学校を去らなければならなくなった岡倉が新たに組織したのが、日本美術院であった。岡倉は日本美術院の設立により伝統的日本美術の保護推奨という強い意志を貫こうとした。その創立は1898年(明治31年)の7月であった。

岡倉と行動を共にし、日本美術院に所属することとなった、横山大観(1868~1958)をはじめとする日本画家たちが日本近代絵画史に与えた影響は大きく、既にここで語るまでもなく周知のことと思われるが、日本近代の彫刻史においても大きな抱負、そして後への影響を持ったものであったと言えるだろう。

彫刻部では、新納忠之介(1868~1954)と新海竹太郎が正規の会員となった。岡倉の指導によって、院展の彫刻部の活動は当初、古仏の修繕と保存が主なものとしており、古仏が多く残る奈良に第2部の拠点を設け、新納が中心となって活動していた。

約15年間、そのような形で活動が続いたが、財政難からその運営が難しくなり、岡倉が没した1913年(大正2年)に、新納は日本美術院から独立して名称を美術院と改め、独自に組織を運営していくこととなる。日本美術院の彫刻部は一度、事実上解散することとなるのである。

再興日本美術院として新たに組織がなされたのは1914年(大正3年)である。彫刻部は彫刻部と名称を改め、古仏修繕の組織としてではなく、創作的な彫刻の制作研究及び発表を行う作家集団として新たに出発したのであった。そのため再興日本美術院展覧会と称する展覧会を基本的には年に一度の頻度で開催することを活動の一つとしていた。

再興記念第1回展覧会には、木彫が14点陳列され、その出品者のうち、平櫛田中、佐藤朝山、内藤伸(1882~1967)、吉田白嶺(1871~1942)の4名が同人⁷²へと推挙されその後の院展彫刻部の基盤を形成した。

平櫛、内藤、吉田の3名は、1908年(明治41年)に創設された日本彫刻会に出品をしていた作家の一部であった。

表 2 - 3

西暦	1889 年	1898 年	1907 年	1913 年	1918 年	1924 年
和暦	明治			大正 (1912~)		
東京美術学校	1889 年 東京美術学校 開校	1898 年 美術学校騒動 勃発 岡倉、校長を辞する。				
再興日本美術院・ 日本美術院		1898 年 7 月 日本美術院 設立 新海竹太郎、新納忠之介が正会員。 彫刻部が奈良、東大寺を拠点として古仏の修繕・保護が活動の中心。(実質、新海竹太郎の積極的な活動はあまり見られなかった)		1914 年 美術院 設立 1913 年の解散後、新納が中心となり古仏の修繕・研究を行う組織として名称を改め、活動を続ける。		
				1914 年 再興日本美術院 設立 第一回展覧会出品者のうち、平櫛田中、吉田白嶺、内藤伸、佐藤朝山の 4 名が同人となり、その運営体制の基盤を形作る (新海竹太郎は参加せず) 古仏の修繕・保護は行わない。 当初、伝統的な木彫を手がける作家が集まり、創作的な木彫作品を発表した。 後に石井鶴三、橋本平八も参加。		
日本彫刻会			1908 年 日本彫刻会 設立 米原雲海、山崎朝雲、平櫛田中等が参加。(吉田白嶺、内藤伸ら第 2 回展以後参加) 第 5 回展を最後に平櫛、吉田、内藤は再興日本美術院に参加のため脱退。 伝統的な木彫による創作的な彫刻作品を発表。		1918 年 日本彫刻会 解散	
文展・帝展			1907 年 第 1 回文部省美術展覧会 開催 新海竹太郎、高村光雲等が参加。 その後、北村西望、北村四海、米原雲海、山崎朝雲、荻原守衛、朝倉文夫らが参加。当初は写実的な西洋彫刻の作風の傾向。		1919 年 第 1 回帝国美術院美術展覧会 開催	
新海竹蔵の動向	1889 年 新海竹蔵 2 歳			1912 年 上京 新海竹太郎の元での修業。	1917 年	1921 年 1924 年

1915 年 第 9 回文展に《母子》が初入選する。 1917 年 第 11 回文展に《日向に立つ土工》を出品、入選する。	1921 年 第 3 回帝展に《木の実持つ女》を出品、入選する。 1922 年 第 4 回帝展に《二人裸女》を出品、入選する。	1924 年 第 11 回展に《姉妹》を出品、入選する。 1925 年 第 12 回展に《S・H の首》を出品、院友に推挙される。
--	--	--

日本彫刻会は岡倉が高村光雲に相談を持ちかけて創立された経緯を持つ組織であるが、前年の1907年（明治40年）に、フランス官設サロンの様式を参考に創設された文部省美術展覧会（以下文展と表記）において、その出品作のほとんどが塑造作品であったことを受け⁷³、岡倉が伝統彫刻衰退の危惧から組織をしたものであるとされている。そのため日本彫刻会には平櫛、内藤、吉田の他、米原雲海や山崎朝雲など高村光雲門下の作家が集まり、出品された作品は木彫のみという国粹的傾向の強い団体であった。

日本美術院彫刻部が解散前において古仏修繕を主な活動としていたことと比較して、この日本彫刻会は創作的な木彫作品の制作と発表を主な活動としており、伝統的木彫技法という共通点は有りながらも、その点は異なっている。この様な経緯で再興日本美術院彫刻部は生まれたために岡倉の意思を引き継いで、伝統的な造形、殊に木彫に対して重きを置く傾向にあった。また、再興した後も奈良に研修に行くなど、飛鳥期、奈良期を中心とした鎌倉期以前の仏像・神像の造形について、院展作家は熱心に研究を行う性格も、文展・帝展作家と比較すると強いと言えるだろう。

新納を中心として再出発した美術院が、古仏修繕を専門に行う機関として奈良に拠点を置き、活動を続けたことが、院展彫刻部の古典研究を後押しした点も否定できないだろう。1914年に財政難から二分する形となってしまった美術院と再興日本美術院彫刻部であるが、それは決して対立する関係ではなく、岡倉の意思を分けた兄弟のような関係であったと捉えるのが妥当である。

新海の場合、1924年に第11回院展に木彫作品《姉妹》（図2-1）が入選、翌年1925年に第12回院展に《S・Hの首》（図2-2）が入選し院友⁷⁴に推挙され、以後院展での発表を中心とした活動を行っている。

新海は、院展に初出品する前年の1923年に奈良を訪れ、法隆寺の仏像群をはじめとする飛鳥期・奈良期の仏像群を拝観している。その時の心中を綴った『奈良彫刻管見』を1924年に発表しているが、そこからは当時において、彼自身、彫刻の行くべき方向性を見出している様子をうかがい知れる。この飛鳥期・奈良期の仏像群との出会いが新海を院展へ方向転換させた大きな理由の一つであったと言えるだろう。

新海は1917年から兵役をはさみ、1922年まで、師の新海竹太郎と同じ文展・帝展への出品を重ねているが、この院展に出品するという方向転換は、竹太郎の弟子であった新海が、一人の作家として自身の方向性について意思を示した出来事と捉えることも出来る。新海が文展を離れるに至った詳細な経緯について記録が確認出来ないため、その真意については推察の域を出ないが、当時における徒弟制度についての一般的な感覚からすれば、未だ独立をしていない立場にありながら師と異なる会派へ方向転換した新海は、例外的存在とみて良い

だろう。それほどの意識の変革と大きな決意があったと推察出来るのである。

上京以後約 10 年間の竹太郎のもとでの修業時代において、写実的な塑造作品を制作しながらも表現に苦悩していた様子は第 1 章で触れた通りであるが、この古仏との出会いと院展への出品という一連の出来事が、その後の新海の彫刻表現の方向性を形作る重要なものであったと捉えることが出来る。

古仏に対する注視、つまり古典回帰は、岡倉らを中心として明治後半から美術界に巻き起こった一つの風潮として認めることが出来るが、それは彫刻に携わる多くの作家にも影響を与え、特に院展はその設立の経緯から影響を色濃く受けた存在であったと捉えることができる。

2.1.3.2. 「日本伝統木彫と西洋塑造」の交錯と融合を試行する性格

本論序文において、筆者が「西洋と日本の交錯・融合」と表現した大正・昭和期の彫刻界の動向は、当時の多くの彫刻家の実践を概観した際に見えてくる印象である。それは大正以後に限らず、明治初期に日本に彫刻という概念が移植されて以後、日本近代彫刻史の大きな流れは、仏師・宮彫り師にルーツを持つ伝統的木彫の系譜と、明治初期のラグーザの教えに端を発する写実主義的な塑造表現、もしくは明治 30 年代以後ロダンの影響を感じさせる生命主義的な塑造表現といった、巨視的に見れば「木彫」と「塑造」という 2 者の対立・交錯・融合が運命づけられたものであったという見方もできるかもしれない。

しかしながら、その中でも院展の活動がとりわけその傾向が強いと捉えることが出来る。具体的な点を挙げれば、「塑造と木彫の双方を手がける作家」の存在が目立つ点であろう。理論的な取り組みの中で「西洋と日本の交錯・融合」と、その先にある「日本独自の近代的な彫刻表現」を意識的に試行していた印象を強く受けるのが院展彫刻部に所属した作家達の活動である。

再興美術院の研究所三則⁷⁵として以下のような 3 つの規則が掲げられていたことからそれを窺い知ることが出来る。

- 一、日本美術院ハ新日本ノ藝術樹立ニ益スル所アランガ爲メニ再ビ研究所ヲ起ス
- 一、日本美術院ハ藝術ノ自由研究ヲ主トス、故ニ教師ナシ先輩アリ教習ナシ研究アリ
- 一、日本美術院ハ邦畫ト洋畫トヲ從來ノ區別ノ如ク分畫セズ、日本彫刻と西洋塑像ト亦然リ

再興美術院 研究所三則

(『日本美術院史』219 項 4 行より典拠)

3つ目の規則において、木彫と塑造を区別しないことを謳っている。2つ目の規則からは、各作家が試行的、実験的な制作の姿勢をとれるような配慮を見受けられる。

院展彫刻部において木彫作家が多く認められる点については、先の 2.1.3.1. で述べたところに起因すると言えるだろうが、「西洋塑像」と「日本彫刻」とを分け隔てることのない姿勢に関しては、再興以前の院展と比較すると、再興後においては比較的西洋の彫刻表現に対して寛容になった点を指摘することが出来るだろう。

院展の再興は、岡倉が美術学校を罷免された後に行動を共にした、横山大観をはじめとする日本画家たちの働きを中心とし、岡倉の没後実現されたものであった。横山は当時、13年間の滞欧を経験した洋画家小杉放菴(別号:未醒 1881~1964) というとの間に交流があり、日本画、洋画の区別なく、また師と弟子のような支配関係のない美術研究所の設立を両者が計画していたという記録がある。同時期に他方で院展再興の話も持ち上がり、双方の計画を合わせる形で話が進められたため、当初の院展の国粹的傾向とは反するものの、上記のような規則が掲げられたとみられる。

しかしながら「區別ノ如ク分畫セズ」と謳ってはいるものの、実際に絵画の場合においては、出品数・応募者数の違いから日本画部と洋画部の展示会場を分けることとなり、年々、両者を区分しない考え方には否定的な意見を持つものが大半となったため 1921年(大正10年)に洋画部は院展から脱退し、再び国粹的な傾向を強める結果となった。

彫刻部においては、1916年(大正3年)第3回展で当時、塑造を中心に発表を行っていた石井鶴三と藤井浩祐(1882~1958)の2名が同人となり、またその後も中原悌二郎(1888~1921)など塑造を手がける作家が集まり、結果としては彫刻部においては3つ目の規則で述べられているように、木彫・塑造双方の存在が残ることとなったのである。

院展彫刻部に集まった塑造を手がける作家の多くは、初期文展にみられるような写実的作風ではなく、ロダンをはじめフランスの近代美術からの影響を受けた作風を示していた点にも留意したい。明治30年代後半から、高村光太郎や荻原守衛等によって紹介され、若い作家を中心に広く浸透したロダンの芸術は、日本の彫刻家達に「彫刻を『面、量(塊)、動勢、肉づけ』からなる空間構造と捉える考え方」⁷⁶と、生命主義的造形観をもたらした。その後、院展が再興される時期と同時期にブールデルやマイヨールの作品が紹介されはじめた。明治後半から昭和初期にかけて、この3人を代表としたフランス近代彫刻の存在が日本の彫刻界に及ぼした影響は甚大であった。院展彫刻部の作家達についても例外ではない。

モデルの再現に留まらない、彫刻という芸術の自立的価値とは如何なるものか。この問いが投げかけられることとなったのである。

院展彫刻部の作家達の最も注目すべき傾向は、個々の作家の内に、上記のような問いと古典回帰の性格、この 2 者を同時に持っていた点であるだろう。当時の表現の先端であった西欧の芸術と日本の古仏、新と旧、一見真逆に位置するこの 2 者が相反することなく同居することによって、結果的に日本独自の近代的な彫刻表現が模索されることに繋がったと見る事が出来る。

具体的には新海を含め、塑造と木彫の双方を手がける作家が多く出現したということもあげることが出来る。また同時に技法上の問題に留まるものでもなく、技法や作品の主題の問題を越えることによって見えてくる、両者に通ずるある種の普遍的価値を模索し、表現を試行する傾向を見て取ることが出来る。院展の個々の作家において、技法や主題を含めた作風がしばしば変化している点はこのことから生じていると見る事が出来るだろう。

このような院展彫刻部の側面に鑑みた際、新海が塑造と木彫の双方手掛けた点や、木心乾漆という木彫と塑造の技法的特性を双方併せ持った技法によって作品を発表した点が、新海が院展の特色を如実に示した作家であったという認識に繋がったことは想像に難くない。院展の上記のような性質、換言すれば、日本の古典に重きを置きながらも、新たなものを受け入れ変化してゆく姿勢というものは、新海においても例外でなく制作の根幹に据えられていたものであると考えられる。

2.1.4. 2つの世界大戦と新海竹蔵

上京後、新海が彫刻家として歩んだ大正、昭和の日本は、文化面での興隆期であったと同時に、第一次世界大戦と太平洋戦争を含む第二次世界大戦の渦中に我が国があった時代とも重なる。このような大きな社会的背景と新海の制作活動との関わりについて、ここでは触れておきたい。第1章で扱った新海の制作初期にあたる時期にも多少係る内容である。

新海は兵役という形では、1917年12月20歳の時に東京中野通信隊に入隊したという記録が残っており、その後、1919年にはシベリアに出兵、1920年に満州に出征し、ハルピン戦時通信所に配属となっている。同年東京に戻り、翌1921年には中野通信隊を除隊しており、竹太郎のもとでの彫刻制作助手と自身の制作を再開している。その後、新海自身は兵役に身を置いていない。

新海の制作活動にとって、直接的に影響を与えたのは、第二次世界大戦中、金属供出によってブロンズをはじめとする彫刻材料を扱えなくなった点の一つであるだろう。またこの点、新海のみならず他の同時代作家も同様の状況であったのであろう。新海の長男である新海竹介の手記によれば、1938年4月頃からブロンズの使用が困難となり始め、発注を受けていた肖像彫刻の制作中止が相次いだということである。同年7月には国内で彫刻におけるブロンズの使用が全面的に禁止となり、1943年にはブロンズに加え、漆や膠、針金、セメント等の使用も困難な状況となった。また以前に制作された新海のブロンズを使用した肖像彫刻もいくつか供出しなければならない状況であったようだ。

このブロンズ使用の困難な状況に対して、新海を含む彫刻家達で青年彫塑家連盟がというものが1941年に結成され、対策が講じられたが、半年程で再び銅の使用が出来なくなったという記録がある。この間、肖像彫刻が主な収入の一つであったと思われる新海の経済状況は困難なものであったと推察される。1945年の終戦直前には郷里山形の軍需工場で勤務することとなり、8月に山形で終戦を迎えている。東京大空襲の際、高村光太郎をはじめとした彫刻家がアトリエを消失している中、新海の自宅兼アトリエは運よく消失を免れた。

彫刻制作において戦争に関連した主題を扱った作品は、1928年に制作された《大尉S》と1941年から1946年の間、戦局が激化する中制作された《兵士像》(図2-44)、《若鷹頭部》(図2-47)、《防寒帽の少女》(図2-50)の4点があげられる。当時日本に統合されていた朝鮮半島の伝統的の衣服を身に着けた人物を扱ったという意味では1939年の《砧》や《老人》も含むことが出来るかも知れない。しかしながらこれらの作品は、戦意の高揚を意図する記念碑的性格を持つものではなく、また戦争に対する特別なメッセージを含んだ類のものでもないことを見て取ることができる。兵士や子どもの或る日常を切り取ったような印象

を受ける。このような世相を反映したり、或る日常の一場面を切り取ったような題材設定を行う傾向は、この時以前の新海作品にも見られる。初期においては《日向に立つ土工》(図 1-79)、院展所属期に入っては《砧》(図 2-41)や《結髪》(図 2-32)等を例に挙げることが出来、またこれ以後も晩年期における一連の海女の作品群に代表されるようにその傾向は散見される。この点においては第 1 章でも述べたように竹太郎の「浮世彫刻」をはじめとする作品群の主題設定の在り方からの影響関係を指摘することが出来るだろう。

ここまでの内容をまとめると、戦争の激化に伴って、ブロンズ等の物資難による物質的制約と経済的制約は生じたものの、劇的に作風を変えてしまうような、新海の意識の中での大きな変化はなかったと捉えることが出来る。しかし彫刻に使用する材料が制限されたことが、木や漆といった素材を用いる割合が増加していく要因の一つになったと考えられる。次節 2.2. で詳しく論じるが、新海が制作において木や漆を用いた側面については、「素材感」への留意にも要因がある点を補足したい。

そしてまた、物質的かつ経済的制約による彫刻制作の困難な状況を強いられた経験は、創造的行為としての芸術の喜びといったようなものを新海に改めて思い起させたようであった。それは《防寒帽の少女》(図 2-50)について、新海竹介が語る当時の逸話に窺い知ることが出来た。同作は 1945 年、山形滞在中に制作されたものである。モデルは新海の次女友子であり、当時新海が身を寄せていた民家にて制作されたようである。材料はもちろん道具も十分になく、道具は大工道具等を借りて制作されたということである。終戦を跨いで翌年の 1946 年 6 月に、第 1 回山形美術展が開催され、同作を出品した。同美術展では新海がその中心メンバーとなって開催に向けての準備等を行っていたようであるが、それを手伝っていた新海竹介によると、リアカーを引きながら作品の搬入や会場設営の準備を行う新海の喜びに満ちた表情が非常に印象的であったと述べている。

また終戦間もない 1946 年の 1 月 20 に、山形新聞にて『昏迷と芸術』というタイトルの記事を発表している。この記事について、まずは筆者自身の解釈が加えられない形で紹介したい。資料 2-2 として全文を記載する。

戦後間もない状況において貧窮感と喪失感が漂う中、既に美術・文化を軸に据えて日本の未来を見据える新海の毅然とした姿勢をこの記事に見ることが出来る。戦中戦後のゆらぎの中で作品の方向性が変化したというよりは、院展彫刻部に加わった頃から新海の中に存在した、日本の古典に重きを置く姿勢とそれと同時に新たなものを受け入れ変化していく姿勢、この 2 つの姿勢への思いを改めて深くした、と捉えることが妥当であるだろう。

当時の新聞においてこのような記事を掲載していた事実も含め、当時新海が、文化人・美術家として認知されていたということ窺い知ること出来、また後に新海に師事した人物や知人、美術評論家達に、「日本の伝統のいいところが、脈々と新海竹蔵という彫刻家をつらぬいている（後略）」⁷⁷、「黙々として彫刻界の一隅で誠実な仕事をしていた。」⁷⁸というような言葉に表される類の畏敬の念を抱かせる所以を知ることが出来るだろう。

新海が残した言説は、高村光太郎や石井鶴三と比較すれば非常に少なく、また残された言説も、美術に詳しくない一般の読者や聞き手に向けて語られる印象が強く、主旨が明快で、穏やかな論調のものが多い。当時の状況から言えば多少危うい内容ともいえる主張を一貫して表明しているこの記事からは、2つの世界大戦によって大きく動いた社会的背景が、やはり新海の生涯においても大きな出来事であったということを知ることが出来る。

2.2. 前半 - 木彫多作期における木彫表現

本節では、新海の院展所属期前半にあたる木彫多作期の木彫表現について、その造形的特質について明示すべく論を展開していく。前節 2.1.において、院展所属期における新海の動向と院展の性質を中心に、時代背景を踏まえながら論じた。新海においては、日本の古典に重きを置く姿勢とそれと同時に新たなものを受け入れ変化していく姿勢、具体的に述べると、飛鳥期・奈良期を中心とした古仏の造形とマイヨールを中心とする西欧の近代彫刻の造形の双方に重きを置きながら、塑造と木彫の双方において試行的に彫刻制作に取り組む傾向があった点を指摘した。

木彫多作期においても新海は塑造と木彫の双方を制作しているが、塑造作品はその中でも前半部分である 1920 年代後半の約 5 年間に集中しており、それ以後から木心乾漆多作期に至る迄の約 15 年間は木彫作品が院展発表作品の中心となっている。

そして肖像作品を除くとそれらの塑造作品のほとんどが現存しておらず、その造形性を考察するには写真に頼るしかなく、研究資料が不十分であると思われる。また新海の造形観を窺い知ることのできる記述や資料の多くが木彫、木心乾漆に対するものであることから、本章では新海の塑造作品についての造形的考察は行わず、木彫と木心乾漆に絞ることとした。

この時期に新海が木彫作品を多く手がけることとなった背景には、2.1.で触れたように、戦時中における物資難から、ブロンズ、またセメントによる塑造作品の制作が困難であった状況が関係している。石膏の使用は不可能ではなかったとみられるが、資料 2 - 3 に示した新海の言葉から石膏を彫刻の素材として積極的に使用していなかった事が指摘できる。本節において新海がマイヨールや飛鳥期・奈良期の仏像より「素材感」という造形上の観点を重要視することになったことについて触れるが、この「素材感」という観点から見た際に「石膏では物足りなく」⁷⁹という思いを持っていたとみられる。物資難と「素材感」、本論ではこの 2 点を主な理由として、新海がこの時期に木彫を多作したと捉える。

さて、この木彫多作期における木彫表現の造形的特質について、具体的には序章から触れているように「量感」「モドレ」「素材感」という観点を中心に新海の木彫表現について論じていきたい。これらは新海の残した言説を精査した際に浮かび上がってきたキーワードである。まず 2.2.1.において、文献を中心として新海の述べる「量感」「モドレ」「素材感」が如何なるものであったのか提示する。そして 2.2.2.でそれが木彫作品において具体的にどのように実践されていたか、実際の作品に照らし合わせながら具体的に検証してゆく。

また 2.2.3.では新海の木彫制作の過程から見える新海の造形観についても論じることで、新海の木彫表現の特質について言及する。

2.2.1. 新海の彫刻表現における「量感」「素材感」「モドレ」

新海は 1959 年に美術雑誌のインタビューの中で次のように発言している。「私は彫刻に最も必要なのは素材感と量感であるとおもっています（下略）」⁸⁰1961 年以降、本論で新海の晩年期と定める時期に於いて、新海の作風が大きく変化した後に関しては定かではないが、少なくともこの発言以前の院展所属期において、この言葉に象徴されるように新海の彫刻制作における上記の 2 者は重要な要素であったと捉えることが出来る。それはこの他様々な新海の言説の中にも度々、「量感」と「素材感」に係わる言葉を確認することが出来ることや、生前の新海に彫刻の指導を受けた人物の証言からも推察することが出来る。また 1950 年に発行された『彫刻の技法』という著書の中で使用されていることを例として、新海は「モドレ」という言葉を用いるようになる。この本項 2.1.1. では、1924 年から 1960 年（大正 12 年～昭和 35 年）の間に美術雑誌や書籍等で掲載された新海の言説（以下に表 2-2 として一覧化し示す）に注目し、彫刻制作において新海が重要視していた「量感」「素材感」「モドレ」とは如何なるものであったか明示していきたい。

表 2-2 「量感」「素材感」「モドレ」に関わる新海の言説

発行年	言説のタイトル	記載された書籍	使用されている語 「量感」に関する語 「素材感」に関する語 「モドレ」に関する語
1924 年	『奈良彫刻管見』	『中央美術』	「立体に於ける体積感」 「形自体の美」 「素材の精神化」
1925 年	『木喰五行上人の彫刻を見て』	『アトリエ大正 4 年 6 月号』	「量感」 「木なり石なりが語る端的な言葉」
1929 年	『中山宝蔵の装飾彫刻』	『アトリエ 昭和 4 年 9 月特別号』	「肉付け」
1950 年	『木彫』	『彫刻の技法』	「感覚量」 「素材感」 「モドレ」
1957 年	『乾漆のことなど』	『現代の眼 第 35 号』	「素材感」 「モドレーする」
1959 年	『木彫とは何か—新海竹蔵氏に聞く』	『現代の眼 第 54 号』	「量感」「素材感」「モドレ」

1960年	『造形芸術 木彫』	『玉川百科大辞典 19』	「量感」(「感覚量」) 「素材感」(「材質感」) 「モドレ」
-------	-----------	--------------	--------------------------------------

2.2.1.1. 「量感」について

新海の捉えていた「量感」が如何なるものであったのか見ていく前に、「量感」とは造形美術の領域において、どのように捉えることが出来る概念なのか触れておく必要があるだろう。しかし、この「量感」という概念を含む、現在日本で用いられている彫刻に関する概念や用語に対して明確な定義を与えるという事には、難しい問題が付随していると筆者は考える。巨視的にみればロダンを中心としたフランス近代彫刻の紹介により、明治30年代以後、日本彫刻界には「彫刻を『面、量(塊)、動勢、肉づけ』からなる空間構造と捉えるロダンの考え方」⁸¹がもたらされたと捉えることが出来る。しかしながら厳密には、このように一言で説明出来るプロセスによってのみでは語れないと筆者は考えている⁸²。荻原守衛や高村光太郎といった人物等によってロダンが日本に紹介されたことが、結果として日本人の彫刻家に、彫刻とは如何なるものなのかという問いを投げかけたことは事実である。だが、ロダンという芸術家が彼の母国語であるフランス語によって捉えていた概念を、当時の日本人がどれだけ正確に日本語に置き換え捉えられていたのかということを考えるとき、全く同じものとして捉えることは出来なかったのではないかという点は否定できないだろう。そこには、言語の問題と、作家それぞれによる感覚の違いの問題が存在する。筆者はむしろ、そういった芸術における概念や感覚を全く同じものとして共有できないからこそ表現の可能性が生まれる、といった側面もあると考えている。ロダン彫刻にはじめて触れた当時の日本彫刻界においても、それは逆に良い方向に働いた面もあると筆者は捉えたい。「量感」という概念についても例外ではない。日本彫刻史において誰がはじめてこの言葉を用いたのか、またフランス語におけるどの概念と近似するものであり、その誤差がどれほどのものなのか。またその後日本において「量感」という概念がそれぞれの彫刻家において、どれほどの誤差をもって扱われてきたのか。それらを文献から精査することは困難を極め、また現在においても作家個人の中で、多少の誤差を含みながら扱われているため、明確な概念として規定することは難しいだろう。新海竹蔵もまた、その彫刻制作の実践を通して「量感」とは如何なるものなのか日本彫刻界に提示してきた人物の一人なのではないかと考えている。以上の理由から、本稿では「量感」を1900年代以降において、全く共通の概念として日本の彫刻

家に共有されてきたものではなく、新海を含む彫刻家達の制作の実践によって形作られてきたものであるという前提の元、現在において広く認識されている「量感」の概念と同様のものとして扱うこととする。

それにあたり、本論では日本における最初期のロダン紹介者である高村光太郎の言葉、特に1926年に発表した『彫刻十個條』と、そして現在において彫刻に関する参考文献として様々な研究において度々取り上げられる、ハーバート・リード (Sir Herbert Edward Read 1893~1968 イギリス) の『彫刻とはなにか 特質と限界』(宇佐美英治訳) を参考とすることとした。

本論における「量感」とは、或る物質が持っている、その物質を特徴づける大きさ・重量・硬さ・密度といったものの性格である。そしてそれは実際の物質としてではなく、あくまでそれをみる者の知覚を通して得られる感覚としての問題であることを強調したい。この点新海は「感覚量」という独自の造語も用いており、あくまで「感覚」としての量である点を強調していると捉えることが出来る。彫刻鑑賞の場合「量感」の知覚は主に視覚によるものであるが、鑑賞者の経験などに基づき、触覚や嗅覚、聴覚などとも関連付けられながら感受される。新海の述べる「量感」もこのような解釈によって捉えて概ね差し支えないと筆者は考える。新海は1939年11月2日に名古屋放送局のラジオ放送にて『彫刻と子供の世界』というタイトルで講話を行っているが(資料2-1として章末に記載)、そこで蟬の幼虫とその脱殻との比較を例として「量感」について説明を試みている。その内容をみると新海の捉えていた「量感」について比較的無理なく理解できる。しかし、この2.2.1.において詳しく論じていくが、新海の述べる「量感」は、大きさ・重量・硬さ・密度を知覚する上で「素材」と切り離せないものであるという点が強調されていると捉えることが出来る。その点で新海は「素材感」の重要性を説いていることを指摘しておきたい。

2.2.1.2. 「モドレ」について

「量感」「素材感」この2つの概念については、前述したように1920年代の初めには、「量」「素材」という言葉ではあるが、新海の言説の中に確認できるようになる。しかし、「モドレ」という言葉を用い始めるのは、1950年以降であり、最初にその言葉の使用がみられるのは、1950年出版の『彫刻の技法』という書籍において新海が執筆を担当した「木彫」の項における記述においてである。

「モドレ」(Modelé) はフランス語に由来するが、新海がどのような経緯でこの語を用いるようになったのかという点に関しては、明確な記録がないため定かではない。しかし、新海に彫刻の指導を受けた神戸武志(1932~2015)によ

れば、1924年から4年間、フランスに留学した山本豊市（1899～1987）との交流に影響を受けた点があるのではないかとということであった。山本豊市は渡仏しパリのグランド・ショミエールに在籍、その後マイヨールに師事し彫刻を学んだ人物であり、新海と年齢も近く、同じく院展に所属していたため親交を深くしていたとみられる。第3章において詳しく触れる内容であるが、1961年の院展彫刻部の解散、また S.A.S.の結成等について新海と山本は動向を同じくし、その運動の中心的な存在となった2人であった。日本近代彫刻史上、近代的な彫刻表現として乾漆を用いたという点から、関連付けられて語られることも多い2人である。新海がこの「モドレ」について触れる時、マイヨールの作品を例にしている点なども、上記の推察を裏付ける。

また、高村光太郎は自身が訳した『ロダンの言葉』（1916年初版）をはじめとして、「Le modelé」、について言及をおこなっており、新海がこれらの影響を受けた可能性も否定できないだろう。いずれにせよロダン、マイヨールを代表とするフランス近代の彫刻家の造形観から、「モドレ」という語はやって来ていると見られ、それは大正から昭和の初期の段階には新海の彫刻制作の中に存在していたのではないかと捉えることが出来る。

この「モドレ」とは彫刻芸術の分野において、どのような概念と定義づけられるのだろうか。このことについては、前述 2.2.1.1. で述べた「量感」を定義づける上での問題と同様に、若しくはそれ以上に困難であると筆者は捉えている。

まず現在、彫刻における用語として「モドレ」という語はあまり使用されていないことに触れたい。現在それに近似する概念は「肉づけ」（「肉付け」）という語を用いて表現されていることが、様々な文献において確認できる。それは、恐らく日本最初の『ロダンの言葉』の訳者である高村光太郎が1916年初版『ロダンの言葉』において「Le modelé」を「肉づけ」と訳していることに端を発していると考えられる。

「肉づけ」についての記述はロダンとの会話をポール・グゼル（Paul Gsell 没年不明 フランス）が筆録した形式のものである。

最初期に日本に紹介された「肉づけ」とはロダンが語った以下のような内容のものであった。「『肉づけの法』を私に教えたのはコンスタンという人で、装飾彫刻をしていた人ですが、私はそこで始めて彫刻家として立ったのです。ある日私が葉の装飾の柱頭を粘土で作っていたのを見守りながら、こう彼が言ったのです。『ロダン、お前それではいけない。お前の葉はみんな平たく出来ている。だから本当のように見えないのだ。こういう風におこさえ。お前の方へ尖端を向けさせて、それを見ると奥行きのある感じがするようにおやり。』（中略）『お前がこれから彫刻をする時決して形を間口（拡がり）で見ないで、いつも奥行（厚み）でお見。……一つの表面を見る時、それを必ず一つの容積

(量)の端だと思いなさい。お前の方へ向いた大なり小なりの尖端だと思いなさい。そうすればお前は〈肉づけの法〉を持つことになる。』⁸³

また次のようにも述べている。「(ロダンはランプを高くあげて、上から古代の胴体を照らした。)―胸の上のこの強い光線を御覧。肉の襞のこの底力のある陰をご覧。それからこの神々しい体の微妙な部分部分に、まるで震えているような、ぼんやりしたこの薄明色、この半調色をご覧。空気の中へ溶けちまうようなこのやさしくぼかされた移りかわりのところをご覧。どうです、これは白と黒との不思議な交響楽ではありませんか。大変詭弁のようには見えますが、偉大な彫刻家たちは一流の画家、むしろ一流の版画家と同様に色彩家なのです。彼らは実に自在に凹凸(ルリーブ)のいっさいの手段を使います。実によく強烈な光明と、つつしみ深い陰とを調和させます。それで彼らの彫刻が最も変化に富んだ銅版画(エッチング)のように味が深いのです。ところで色彩は、この点を言おうと思っていたのですが、美しい肉づけの花みみたいなものです。」⁸⁴

上記の記述には比喩的な表現も多いため、その解釈に留意しなければならないが、『ロダンの言葉抄』の註において改めて捕捉された言葉を借り、言い直せば「肉づけ」とは「彫刻の凹凸の具合であり、これによって彫刻の厚みと深さが得られる。肉づけは量感や質感と密接な関係を持っている」⁸⁵ものとして捉えることが出来る。ロダンは彫刻の大小無数の凹凸の具合によって豊かな陰影が生まれると述べており、これが「肉づけ」によるところであるとしている。またその凹凸が作品表面の単なる起伏としてではなく、「奥行」の感覚であるとしている点にも留意したい。

光太郎も自身の言葉で「肉づけ」に関する記述を残している。光太郎は「Le modelé」を「肉づけ」、また「モドレ」と訳しながら、それと日本の伝統的な木彫において用いられてきた「肉合」(にくあい)の概念との近似性を指摘しており⁸⁶、『彫刻十個條』において次のように述べている。「肉合は深さとも言へるし、又厚みとも言へる。(中略)肉合の要素となるものは凹凸である。彫刻を凹凸の藝術であるといふのは此の點から見た言ひ方である。凹凸は表面の事であつてはならない。動勢に基いた面が大きい凹凸を作り、更に無数の凹凸が皮膚の内部から起つて肉合となる。肉合の意味の深さを説くには薫香のほひを説くにも増して難い。」⁸⁷

この光太郎の記述の内容は、ロダンの述べる「肉づけ」の内容と大きな齟齬はないと捉えることが出来るだろう。大正から昭和初期にかけて、「modelé」は「肉づけ」として、当初前述のように紹介された。

しかしながら、「肉づけ」という語の孕む印象と、「Modelé」の英訳「Modeling」という語の印象が、現在に至るまで「肉づけ」を少し異なる意味合いのものへと変化させていったと筆者は捉えている。「づけ」という語から、粘土等の可塑

性をもつ素材をモデリングしてゆく制作行為と抱き合わせて捉えることが出来る傾向があり、更にはモデリングによる制作行為そのものを指し示す語のように扱われるようになる側面があると筆者は捉えている。確かにロダンの彫刻制作が塑造によるものであったこともその印象を強めてしまう要因であろう⁸⁸。また本論でも参考としているハーバート・リード著、宇佐美英治訳『彫刻とは何か 特質と限界』においても「肉付け」は「モデリング」と同義のものとされており、物質を取り去ることで造形する「直彫り」に対し、物質を付け足していくことで造形することを指し示す語として用いられている⁸⁹。

しかしながら、光太郎が『彫刻十個條』で肉合の例として木の板を挙げていることにも分かるように、当初「肉づけ」とは塑造という制作の行為や手段から独立した概念として紹介された点については今一度強調しておきたい。また前掲したロダンの会話の中で、ランプで照らされたのは、古代の大理石彫刻であった点も付け加えたい。

よって本論においては誤解を避けるため、あえて「肉づけ」ではなく「モドレ」としてこの概念を扱っていくこととしたい。

新海竹蔵自身もこの「モドレ」、「肉付け」という言葉を使い始めた当初 1950年代においては塑造において限定された語として使用していた節がみられたが、その後 1960年代にかけて、木彫に対しても直接的にこの「モドレ」という言葉を使用していることが確認できる。このように、新海が最終的には塑造と木彫における共通の概念として「モドレ」を捉えていたことを受け、本論においては塑造作品と木彫作品に共通する、制作の手段から独立した概念としてこの「モドレ」を捉えていきたい。

塑造における「粘土を付け足すことで造形する行為」については、「モデリング」または「土付け」という語で表記することで区別してゆく。

以上について、本章で論じる内容に則して具体的に換言すると、新海の述べる「モドレ」は彫刻の凹凸の印象、そこから感じる奥行のような感覚自体を示す語であると言える。そのため鑿やヤスリで生じた木彫表面の凹凸、また木の繊維質なテクスチャも「モドレ」と成り得、また粘土や石膏、乾漆等の可塑性のある素材をモデリングした土付けの跡も「モドレ」と成り得るのである。

2.2.1.3. 新海作品における「モドレ」と「量感」の関係性について

「モドレ」とは如何なるものなのか、現在におけるその定義の難しさと、当初日本に紹介されはじめた段階での意味について 2.2.1.2. で述べたが、ここでは「モドレ」と「量感」の関係性について明示することで、本論における「モド

レ」の位置についての把握を明確なものにするべく、その点について論じていきたい。

新海の造形観における「量感」については2.2.1.1.で示したが、結論から言うと、新海の造形観において、「量感」は「モドレ」を内包した概念であったと捉えることが出来る。

「量感」「モドレ」双方ともに、或る物質が持っている、その物質を特徴づける、大きさ・重量・硬さ・密度といったものの性格、そしてまたそれを感じて受けることを意味する点については、共通することである。しかし「量感」はある物質に対して比較的全体について、「モドレ」は比較的細部について、用いられるという点に相違点がある。それは以下の新海の言説に裏づけられるだろう。「(上略)彫刻はまた量を感じ覚する藝術だともいえます。例えば高さ一メートルの木でつくった木彫は高さ一メートルの感覚量を持たなくてはなりません。(下略)」⁹⁰ここでは新海は「量感」を「感覚量」と言い換えているが、作品の総体に対する語として使用していることが分かる。また「モドレ」については以下のような記述に明確に示されている。「仕上げとは、単にきれいにするという事ではない。塑像の場合のモドレ（〔仏〕modelé、肉づけ）と同様にたいせつなことで、作者の意図と作品が生きてくるかどうかは、これにかかっている。どのような刀痕をつけるべきか、滑面にすべきか粗面にすべきか、あるいは一つのものの中にも滑面にすべきところと粗面にすべきところがある場合もあって、仕上げと素材感とは不可分のものなのである。」⁹¹この記述からは「モドレ」が作品の比較的細部、若しくは表面に近い箇所について用いられていることを指摘することが出来る⁹²。

例えて言えば、「量感」と「モドレ」の関係性は「山」と「木」の関係性に例えられるのではないかと筆者は考えている。遠くから見た山は、地中から突き上げるエネルギーを持つ大きな一つの塊として見る者に迫ってくる。そして山肌を凝らすと茂った木々が重なり合っており、その様子から森の深さを感じるのである。

「モドレ」は「量感」の一部を成し、また同時に「量感」は「モドレ」を内包して、みる者に迫ってくるのである。

2.2.1.4. 新海の「量感」「モドル」「素材感」に対する重要視への経緯

アリステッド・マイヨール

新海と交友のあった彫刻家達は、新海がマイヨール (Aristide Maillol 1861～1944 フランス) の名を度々口にし、マイヨールの彫刻に傾倒していたことについて述べているが、新海がマイヨールの影響を受けていた事実については、これまであまり触れてこられなかったと言えるだろう。

フランス近代彫刻の3人の大家、ロダン、ブールデル (Antoine Bourdelle 1861～1929 フランス)、そしてマイヨールの存在が、日本近代彫刻に与えた影響は大きく、それはこれまでの研究においても多く語られるところである。特に明治後半から大正、昭和初期とロダンの登場は当時の日本彫刻界を熱狂させた。しかし、新海がロダンについて述べている記録を確認することが出来ず、また新海に彫刻の教えを受けた人物達の記憶にもないということであった (これらの人物への聞き取り調査の内容については第3章にて触れる)。これは第1章で述べた通り、竹太郎の影響によるところも大きいと考えられる。それに代わり、写実主義的表現から脱し、新海が「立体についての要素化や原理化」⁹³と述べる彫刻表現の在り方へと移行するために、影響をもたらした存在の一つとなったのが、マイヨール作品の造形であったとみられる。

1936年に『大小』という記事の中で、新海が「私はマイヨールが長い歴史のなかでも矢張り最も聡明な彫刻家であると考えている」⁹⁴と述べていることから、その影響を受けていたことを窺い知ることが出来る。

新海はいつごろからマイヨールの存在を知っていたのだろうか。2.2.1.5.2.で後述する『奈良彫刻管見』は1923年新海が26歳の時に、飛鳥期・奈良期を中心とする仏像を実見した際の心中を綴った記事であるが、その中で新海は、マイヨールの名を出しており、1923年以前、つまり第1章で論じた、竹太郎の元での修業時代にはその存在を何らかの形で知っていたとみられる。東西のあらゆる書物を所有していた竹太郎のもとに居り、その写真を見ていた可能性は少なくない。院展が再興し、第1回展覧会を開催した1914年(大正3年)の6月に雑誌『白樺』において6点の作品の写真とともにマイヨールが紹介されていることを確認することが出来る。また銀座京橋にあった画廊、美術展田中屋の機関紙『卓上』⁹⁵において、同年6月に作品5点の写真とともに紹介されている。

山本豊市は1924年から4年間マイヨールの元で彫刻を学んだが、山本がマイヨールを知ったのも、留学の2、3年前にマイヨール作品の写真を見たことが始めであったと記しており、新海とほぼ同時期にその存在を知ったのではないかと

と思われる。

山本は帰国後の1929年に院展の会合ではじめて新海と出会っており、その後生涯に渡って交友を深めることとなるが、1929年以降は実際にマイヨールの作品と制作に触れてきた山本から、新海がマイヨールについての情報を得ていた可能性を指摘出来るだろう。

ロダン、ブールデル、マイヨールの造形において、彫刻を空間構造として捉える考え方と、生命主義、この2点は3者に共通するものであると思われるが、それぞれが行き着いた表現は大きく異なっている。この3者の表現について、26年間の長きにわたり在仏し、3人の造形を深く理解した彫刻家高田博厚(1900～1987)は次のように述べている。「ワグネル的氾濫のロダンの動勢(ムーヴマン)、ロマネスク、ゴシックのように凝結したブールデルの構成(コンストラクション)、説明的な身振りもなくただ安らかに明朗に存在するマイヨールの形(フォルム)」⁹⁶

ロダンの造形は塑造における土付けとその動勢が特徴的であり(図2-76)、またブールデルの造形はしばしば建築的と称されるように力強い構築性が特徴である。(図2-77)ロダンの激しさ、ブールデルの力強さと比較すると、マイヨールの造形は簡潔であり、曲面によって構成される印象からは「安らかさ」や「調和」といった言葉がふさわしいように思われる。

マイヨールの《地中海》(図2-78図2-79)、《夜》(図2-80)等の造形を見ると、細かな形態はラウンドした大きな形態の中に集約され、一見円柱状の形態と球状の形態の構成によって成り立っているかのようには見えなくなる。ロダン作品における、土付けが相まって強調される細かな形態が生む劇的な陰影に対し、マイヨール作品における陰影を見てみると滑らかにその諧調を変えてゆくことに気付くこととなる。この点がマイヨールの造形の特性と呼べるものだろう。また、このマイヨール作品の持つ曲面がただなだらかなのではなく、安らかな調和を持つと同時に、確かな「量感」とそれによって生まれる「面」を有しているということは、数多くの作家や評論家によって指摘されてきた。彫刻家建畠覚造(1919～2006)はマイヨール作品が持つこの点を「方型と球のふしぎな共存」⁹⁷と称して次のように評している。「ほとんど3つの球の集合としか思われぬ抽象化された頭部を持っている『地中海』は、脊面に巨大な球形のボリュームを保ちながら、その外周と量の内面に明瞭な方形の箱を持ち、この作品の存在の雄大さを、たゆみなく統轄している。このような構築は作品『夜』においても明らかに発見される。」⁹⁸またこの内容と近似する記述を彫刻家佐藤忠良(1912～2011)も残している。「その曲面は単なる壺や円筒のような曲面ではなく、角ばった立方体によって構成された面の交錯によるものだ」⁹⁹これらの言葉に表されるように、マイヨールの造形の特徴は、球形や円柱形に抽象化・構成

された造形とそれが孕む強い「量感」と「面」であると言えるだろう。そしてまた佐藤忠良が「マイヨールの造形的統合が生み出す諧調の微妙さ」¹⁰⁰「わずかな変化をみせて力学を組む卵」¹⁰¹と評して指摘するような、大きな曲面の内に微妙な起伏の変化によって示唆される細かな形態も、ないがしろには出来ない。

この様なマイヨールの特徴を挙げた際、新海の彫刻制作における影響を窺い知ることが出来る。本論で新海の制作の木彫多作期と定めた時期の最初の作品である木彫作品《姉妹》(図 2- 1)を見てみたい。この作品は初期作品の写実的な作風から一変し、大きく抽象化された作品である。初期においては竹太郎と同じく文展・帝展に出品していた新海であるが、この作品の入選以後、院展に出品を続けており、新海の心中の変化を窺い知ることのできる作品の一つと見ることが出来る。

2人の少女が寄り添う構成となっており、2人の間の空間は空洞として穿たれる事無く、一体のものとして表されている。腕や足、胴は円筒上の形態として、頭部は球形を2つ組み合わせたような形態として捉えられており、抽象化されている点が指摘出来る。しかしながら、それぞれ抽象化された形状は内部に確かな「量感」と強い「面」を有していることが指摘出来、マイヨール作品における形態の抽象化、及び「量感」「面」の意識という点との関連を指摘することが出来る。また、手首や足首等、実際の人体においては細く括れる箇所が、比較的太く表され、腕と脚の「量感」が強調されている点についてもマイヨール作品との類似点と捉えることが出来るだろう。マイヨール作《小さなニンフ》(図 2- 81)は制作が1936年と、新海の《姉妹》の制作よりもかなり後のものであるが、その造形性の類似には、いかに新海がマイヨールの造形性に深く傾倒していたかということを示されているだろう。

木彫多作期において制作された塑造作品においても同様の指摘が出来ると思われる。《浴女》(図 2- 3)《坐女》(図 2- 28)を例に挙げたい。

また、桜井佑一が『新海竹蔵再考』の中で語った言葉にもマイヨールと新海の作品の関連性を示した箇所を確認することが出来る。桜井は「(上略)マイヨールの作品にはずいぶん強い面がある、ということを若い頃言われたものです。新海先生のは具体的な部分には割に面というのはないんですね。だから、ある彫刻家が“新海さんの作品はいいけど、面がなくてつかみどころがない”というようなことを言っていたけれど、そのつかみどころがないところが新海先生の特徴なんですよ。」¹⁰²と述べており、また木彫作品《砧》(図 2- 41)を指して「木ヤスリ紙ヤスリを使い角を丸めるのも、内面の力を出すためです。新海先生の解釈しておられる面というのは、自然というものは小さな面が寄せ集まって出来ているものではない。構成の大きな中に面というものはある、という

ことなんですね」¹⁰³と述べている。

この言葉に示されるように、マイヨールの造形にみられる、球形や円柱形に抽象化・構成された造形、それが孕む強い「量感」と「面」に新海は反応しており、そして自身の彫刻制作における要点として捉えていたと考えられる。

またこの点の他、新海の述べる「素材感」についても、ルーツの一端をマイヨールの造形にみる事が出来る。1959年にインタビュー形式の記事において新海は次のような発言をしている。途中受け答えを行っているのはインタビュアーの三木多聞(1929～)である。「新海：ヨーロッパの代表的な作家でもロダンやブールデルは木彫をやっていません。不向きでしょうね。ところがマイヨールは作っているのですがいいものです。——：マイヨールは三人の中でも素材というものをよく考えていた人だと思うのですが、それとも関連しているのでしょうか。新海：私がマイヨールに惹かれるのはそういうところです。」¹⁰⁴

現在日本で知られるマイヨール作品の多くはブロンズに鑄造された塑造作品がほとんどであるが、木彫作品(図2-82)も手掛けている。マイヨールの木彫作品については、石膏、ブロンズの作品とともに1914年に、雑誌『白樺』にて写真が掲載されている。

マイヨールは、塑造作品において粘土で造形した後、石膏に素材転換をし、石膏の状態ですべて再造形を行う「石膏直付け」の造形プロセスを踏んでいる。その後、鑄造されブロンズとなるものもあるが、石膏のまま残るものも多く、また石膏の状態のまま出品していた記録もあり、マイヨールは石膏を彫刻の完成形における素材として見なしていたことを窺い知ることが出来る。マイヨールの塑造作品における石膏段階の造形は、可塑性を有した硬化前の石膏を盛りつけ、また硬化した後も削ることによって造形する、「石膏直付け」と呼ばれる技法によるものである(図2-83)。石膏を単に「塑造によって造形されたフォルムを置き換えるもの」としてではなく、石膏自体を造形可能な素材と見なしていたことを考慮すれば、マイヨールの石膏直付け制作も、「素材感」に留意した彫刻制作であったと捉えることが出来るだろう。実際に新海も石膏直付けによる制作を行っている。この点第1章で述べたように竹太郎からの影響も大きく関係していることも補足したい。

山本豊市も同様に、マイヨールが制作において素材に重きを置いていた事を指摘している。1951年には、美術雑誌『アトリエ』において『マイヨール雑記』としてマイヨールの木彫作品を紹介している。山本が伝え聞いたものであり、明確な記録として残るものではないが、マイヨールが彫刻家として第一歩を踏み出したのは、たまたま手に入った木片から裸婦を彫り出し、そこからインスピレーションを感じたことがきっかけであったという記述がこの記事に記されている。この記事の最後にある「石や鑄物の肌にその霊までも呼び醒ますまで

手を措かないのがマイヨールの信条であった。」という山本の記述には、山本が見たマイヨールの制作における「素材感」の重要性が示されている。

飛鳥期・奈良期の仏像・神像

1923年（大正12年）26歳の時、新海は奈良を訪れる機会を得る。その時飛鳥期・奈良期を中心とする仏像・神像と出会い、新海はその造形に感銘を受けた。その心中を綴ったものが『奈良彫刻管見』である。1924年8月に美術雑誌、『中央美術』に掲載された。「(上略)かねて彫刻について彫刻とはどのようなものであろう。などと考察したり検討したりして、当時自分なりに至り得た考えが、奈良の古き仏達、とくに推古物（ママ）によって、一々自分の考えが肯定され、裏づけられたようなところがあって（下略）」¹⁰⁵後にこのように語っていることから、奈良での古仏との出会いは新海の制作におけるひとつの指針を明確にしたと捉えることが出来る。

前掲の新海の言葉「かねて彫刻について彫刻とはどのようなものであろう。などと考察したり検討したりして、当時自分なりに至り得た考え」とは、まさにマイヨールの造形によってもたらされた、抽象性を内在した形態、及び「量感」「面」の意識と、「素材感」への留意であったと見られる。

新海がマイヨールの造形と飛鳥期・奈良期の古仏の造形との間に共通性を見出したという指摘は、『奈良彫刻管見』の中で飛鳥期・奈良期の古仏と「意義を言い争い得る彫刻」¹⁰⁶としてマイヨールとザッキン(Ossip Zadkine 1890~1967 ロシア - フランス)を例に挙げ、以下の様に述べていることに根拠を見出すことが出来る。「日本の彫刻史に於いて最も本質的であり、最も高い位置に推さるものは推古の諸仏と思う。これは現代に於けるザッキン、マイヨール等の行き方をも肯定し、且つわれくに向かつて既に遠くその明らかな暗示を与えて居るようにすら覚える。」¹⁰⁷ここで新海は「推古物（ママ）」と述べているが、この後の記述で新海が触れている百済観音はじめとした仏像は、現在の正確な区分としては飛鳥期、奈良期の仏像または神像とするのが妥当であると思われる。

新海の言説には特に強い印象をうけた仏像として法隆寺の百済観音像（図2-84、図2-85）、救世観音像（図2-86）などが挙げられており、当時の新海によればこれらが日本の彫刻史において最も本質的なものとして解釈されている。

飛鳥期・奈良期を中心とした古仏への注視は、2.1.でも述べたように当時の彫刻界の中でも院展に所属した作家の一つの傾向でもあった。石井鶴三や佐藤朝山も同時期に奈良を訪れていた記録が残っている。

新海は、上記の仏像を指して、その造形について以下のように語っている。「推古の彫刻の力は実にその形に於いて完全することである。形それ自体が充分の意義を持ち、材料そのものが直ちに深い美と成って、直接われ等の心を撃つ。その形とは立体形に於ける体積感の問題なのは言う迄もないが、是等推古の工

人達が、その問題を十分に解決し、木、銅をしてその適正なる言葉を語らしめて居るのは驚くべき事である。」¹⁰⁸また、次のようにも語っている。「(上略) この形自体の美、素材の精神化ともいうべき事についてなら、推古と天平とその差の著しいことを感じる (中略) 天平ほども宗教観念を盛り得なかった技巧の未熟さと、写生力の欠如が与って、推古の工人達をして一層形自体というものに近寄らしたものであろう (下略)」¹⁰⁹これ等の言説からは、まず新海がこれらの仏像に宗教的な価値ではなく、造形芸術としての価値見出している点を指摘出来る。

「写生力の欠如が与って」という言葉から、結果として写実表現からは離れている点を指摘していることが確認できる。『奈良彫刻管見』を執筆した直後の木彫作品《姉妹》(図 2-1) の造形から併せて考えると、人体の各部位を抽象化して捉え、構成し直すような造形に「形自体の美」を生んでいる要素の一つを見出せると考えられる。これは取りも直さず、前述したマイヨールの造形性によっても語ることが出来ることでもあるだろう。新海は奈良の古仏との出会いに、かねてからの彫刻に対する自分の考えが肯定され、裏づけられたとしている。このことから、マイヨールの作品から新海が描いていた、行くべき理想の彫刻の在り方が、東洋の古の彫刻にも通じ得るものであり、古今に通じる、ある種の普遍的な造形観が新海の中に芽生えたと捉えることが出来るだろう。単なる自然の模倣から、「立体としての要素化や原理化」¹¹⁰への目覚めとして捉えることが出来る。

新海は『奈良彫刻管見』を発表した 1924 年においては「量感」という言葉を用いていない。しかし、記述された内容をふまえると、「立体に於ける体積感の問題」¹¹¹という言葉で表現された内容が、「量」の感覚に近似していることが指摘出来るだろう。当時新海は「量」「量感」という言葉は持ち得なかったが、新海の「量感」という感覚に対する意識を 1924 年の時点に認めることができると言えるだろう。また、「素材の精神化」というような言葉にも分かるように、彫刻における重要な要素として「素材」にも着目していた点も確認出来る。繰り返すようであるが、新海は生涯にわたり、木彫、木心乾漆、塑造においてはプラスチック、ブロンズ、セメントなど、多様な素材・技法によって彫刻を制作している。新海が『奈良彫刻管見』において触れている仏像・神像が木彫、鑄造、木心乾漆などの多様な技法によって制作されていることを総合的に考えて、新海の「素材」に対する言及は単に塑造と木彫に限られた問題ではなかったことを示すものであると言えるだろう。

また戦後の日本美術界に台頭する抽象彫刻において彫刻素材が多様化する動向を視野に入れても、1924 年の時点での新海の彫刻における「素材」への重要視は先駆的であり、注目すべき点であると言える。

以上のことから、新海の「量感」をはじめとして、彫刻を空間造形とする考え方と、彫刻における「素材感」の 2 点が、マイヨールをはじめとする作家によってもたらされ、時を同じくして飛鳥期・奈良期をはじめとする日本の古仏にも同様の点を認めたことによって、洋の東西と今昔を越えて存在する彫刻における普遍的価値観として、後の新海制作活動に通底するものとなったのではないかと考えられる。

西欧からの近代的な造形観の移植によって形作られてきたという観点で語られる傾向の強い大正、昭和期の日本彫刻史であるが、新海がマイヨールに大きな影響を受けたものの、マイヨールから得た造形観を飛鳥期・奈良期の仏像の中に見出し、「量感」「素材感」をはじめとするそれらが日本の古典に内在されていたことに気付き、自身の造形観の根底に据えている点は注目すべきであろう。これは「日本的な性格を近代に生かした作家」¹¹²という新海への評価に繋がる一つの理由と捉えることが出来る。

またこのように日本の古典を制作の根底に据える彫刻家は、2.1.において既述の通り、院展彫刻部の作家に散見され、院展彫刻部の一つの傾向であったことも確かである。

しかし新海の作風は、それらの他作家と比較して独自の展開を見せることとなるが、それは「量感」「モドレ」と「素材感」に対する認識が新海独自のものであったためであると筆者は推察している。本節中、以下の記述において、その点について論じていきたい。

2.2.1.5. 新海の彫刻制作における「量感」と「素材感」の関係性

マイヨールの造形性、また飛鳥期・奈良期の仏像・神像への新海の言葉から、新海の彫刻制作に芽生えた「量感」と「素材感」のルーツについて触れ、それが如何なるものであったか論じてきたが、ここでは新海の彫刻制作における「量感」と「素材感」の関係性について、後掲するいくつかの新海の言説から考察を行いたい。

『奈良彫刻管見』からは「立体形に於ける体積感」「素材の精神化」といったキーワードを見出すことが出来た。それ以後から 1960 年に至る迄を中心とした新海の執筆物と発言において、それらは「量感」「素材感」という言葉によって、より具体的に語られている。

『木喰五行上人の彫刻を見て』は『奈良彫刻管見』の翌年 1925 年 6 月に美術雑誌アトリエに掲載された新海の執筆した記事である。帝大仏教会館で開催された木喰(1718~1810)の彫刻展を見たときの印象について言及しており、「量感」「素材感」について触れながら、木喰の造形性と飛鳥期の仏像とを比較し、

その彫刻的価値の差異について論じる内容となっている。新海は次のように言及をしている。「(上略) 彫刻は量の感覚からなる芸術だと思う。彫刻に於いて芸術と名づくる以上、すべての表現は石なり木なりの量的関係によって、形の言葉に還元されなければならない。つまりよい彫刻とは立体形それ自身だけに意味があるものなのである。素材に制限され、制限された素材を透して語る言葉の芸術である。」¹¹³新海が多様な素材に反応しており、実際に様々な素材において作品を制作しているが、新海の述べる「素材感」は彫刻制作においてただ多様な素材を用いる事のみで終始する問題では無かったことが上記の言説から指摘出来る。「制限された素材を透して」という言葉から、新海の述べる「量感」と「素材感」の関係性を垣間見ることが出来る。素材というものの存在を前提として「量感」の充実を図るという点に新海の述べる「素材感」の要点はあると捉えることが出来るのである。

またこの新海の捉える「量感」と「素材感」の関係性については、後年により具体的な形で述べられている。『玉川百科大辞典 19 造形芸術』の中で新海が担当した「1 節 木彫」で次のように述べている。「彫刻は木とか石とか金属などという体積を持つ材料(素材)からなる立体芸術である。したがって、そういうさまざまな素材がもっている材質感と、体積からくる量感とが制作の感情の基底になっているのである。」¹¹⁴「エジプトの《村長像》や現代イタリアのファッツィーニの作品などにおいては、木の割れがかえって木の量感を助けるものとなっている例もある。《村長像》の場合は、年月による損傷であるが、ファッツィーニの場合はそれが意識してなされているようにさえ見えるのである。つまり木の素材感がいつそう強くでているのである。」¹¹⁵

上掲の言説において新海が例として挙げているのは、カーアペル像(通称村長像)(図2-87、図2-88)という古代エジプトの木彫像と、具体的な指摘がないため、推論の域を出ないが、第3章に改めて触れるペリクレ・ファッツィーニ(Pericle Fazzini 1913~1987 イタリア)の《ヴァレリア像》(図3-27)といった木彫作品ではないかと思われる。

上記の2つの言説からは、例えば木であれば「割れ」も含め、木特有の外へ張り出す感じ、木特有の繊維質な密度のようなもの、そのような意味合いのものとして新海の述べる「素材感」を捉えることが出来、また新海がそれを前提とした彫刻制作の姿勢をとっていたことを窺い知ることが出来る。

彫刻家桜井祐一は『新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井祐一』の中で以下のように語っている。「木彫作品でひげをはやした朝鮮の人みたいな感じの老人の胸像がありました。『菅原教造氏像』というのだと思います。その作品の両方の肩と胸のつながるところが切られていて、その間が4ミリくらいすいてるんですよ。ピッタリくっつかないものかと思ったんですけど、それがそれ以上広がらない

し、くつつきもしない。そのように固定してあるんです。その空間が彫刻的な強い何かを与えるんですね。」¹¹⁶この桜井の発言は、木彫における新海の素材感と量感の在り方を如実に示している好例と言えるだろう。

新海はファッツィーニを含めたイタリア現代彫刻の作家¹¹⁷の作品と「素材感」とを関連づけて述べた言説をいくつか残している。そのためか、新海の作品についてイタリア現代彫刻との関連について述べられる傾向があるように思われる。¹¹⁸しかし、注目すべきはファッツィーニ作《ウンガレッティ像》(図 2- 89)と新海作《結髪》(図 2- 32)が発表された年が、同じ 1936 年であり、また本格的にイタリア現代彫刻が日本に紹介され始めるのが、戦後であることを考慮すると 1920 年前後に始まる新海作品における「素材感」の意識は、まずはイタリア現代彫刻とは無縁に洗練され、その後、新海がイタリア現代彫刻と出会いその共通性に気づいたという順序を認めることが出来るだろう。

新海の述べる「量感」と「素材感」の関係性に対する推論は以下の新海の言説からも裏付けられると思われる。

「二科、行動の抽象彫刻は彫刻の材料だけを見て歩くだけでも興味があった。針金、ブリキ、ガラス、土管など、限らない材料である。限らない材料で仮空(ママ)のフォルムを組み立てるのだから表現は殆ど無限であろう。私は然しこの無限ということがある弱点ではないかと思った。(中略) 限定された中でフォルムを追求するのが彫刻ではないか。(下略)」¹¹⁹この言説から、新海の彫刻表現における「素材感」とは単に多様な素材を用いることに終始するものではなく、あくまで素材の制約の中でフォルムを追求することで、結果として「量感」の充実が図られるべきものとして捉えることが出来る。これは新海作品における「量感」と「素材感」の関係性を明確に示している。

以上から以下の様な考えに至った。新海の捉えていた木彫における「素材感」とは、一木を神聖視するアニミズム的なもの、若しくは伝統的な技巧を重んじた工芸的としての意味合いのものではなく、あくまで「量感」「モドレ」との関係性の中で語られるものであり、割れを含め、木が持つ繊維質な密度、外に張り出してくるような印象、そのようなものだったのではないだろうか。

この考えについて、2.2.2.及び 2.2.3.において具体的な論考を行っていく。

2.2.2. 新海竹蔵の木彫作品における「量感」「モドレ」「素材感」の具体的実践

前項 2.2.1.では 1923 年から 1960 年にかけての新海の言説から、その彫刻制作において重要視していたと考えられる「量感」「モドレ」「素材感」について論じた。本項 2.2.2.では、この時期の新海の木彫作品において、「量感」「モドレ」「素材感」がどのような形で実践されていたか、作品の実見から具体的に指摘し、新海の捉えた「量感」「モドレ」「素材感」の在り方について、より明瞭に捉えたい。特に「モドレ」については、新海の言説からのみでは、その実像が捕えがたいため、本項では特にこの「モドレ」について重点的に、新海の木彫制作における具体的実践と、新海の言葉との照らし合わせから、その実像を明示してゆきたい。

2.2.2.1. 細部の再現的描写を行わない素朴な印象の表現

まず、再現的な描写を行わない素朴な造形が、新海の述べる「量感」「素材感」「モドレ」を体現したものの一つとして捉えることが出来る。1917 年（大正 6 年）作《日向に立つ土工》（図 1-79）をはじめとした初期の塑造作品群における写実的傾向にある表現と比較すれば、木彫多作期の作品はやや抽象化された素朴な印象の表現であると捉えることが出来るだろう。これはやはり、飛鳥、奈良期の仏像・神像からの影響としても捉えることが出来、またマイヨールの造形の影響と捉えることも出来る。「(上略) 天平ほども宗教観念を盛り得なかつた技巧の未熟さと、写生力の欠如が与って、推古の工人達をして一層形自体というものに近寄らしたのもでもあろうが。(下略)」¹²⁰このように新海は『奈良彫刻管見』で述べている。このような飛鳥、奈良期の仏像・神像の素朴な造形において見出された「形自体の美」¹²¹「素材の精神化」¹²²といった要素は、「量感」「素材感」という言葉で示され、その木彫作品においても体現されたと捉えることが出来るだろう。

新海の木彫作品の多くは着衣の人物像であるが、その布の皺（しわ）の表現を顕著な例として挙げる事が出来る。1936 年（昭和 11 年）作《結髪》（図 2-32）を見てみたい。《結髪》は座像と立像からなる作品であり、母と娘の間柄にあると思われる 2 体の像で構成されている。座した娘の髪を母が結う姿と考えられる。母像の衣服の袖の表現であるが、その皺は繊細な描写は行われておらず、モチーフである着物の布という材質の再現的描写ではないことが確認できる（図 2-90）。皺の溝となっている部分と峯になっている部分によって形作られている形態は、構造的に構成された「量」として捉えることが出来、新海の述べる「非写実」のうちに行われる「量感」の充実を確認することが出来る。依然木とし

での素材の材質感を保っている印象は、「素材感」を前提として「モドレ」の充実を目指した結果えられたものであると言える。新海の代表作《砧》や《婦人像》《童女像》についてもその点は同様であることが指摘出来るだろう。

また、人体のやや抽象化された表現についても見てみたい。《結髪》の娘像の脚部について、ここでは実際の脚としての形状の再現的描写というよりも、正座したことによる箱状に抽象化された形態の「量感」の充実が重要視されている。大腿部と下腿部の境界を示す線刻による表現は、箱状に抽象化された形態感をより強める働きをしていると捉えることが出来る（図 2-91）。このような、細部の描写をあえて平面的・レリーフ的な処理にすることによって大きな単位・塊での量感を強調する表現は、例えば法隆寺金堂の四天王立像（図 2-92）における脚部の衣紋の造形と共通性を見出すことが出来る。また箱状の強い形態感という点で、マイヨール作品からの影響と捉えることも出来る。

頭部・手の表現はどうであろうか。《結髪》においては、やはりその頭部・手の表現はやや抽象化されており、細部の再現的描写は行われていないことが確認できる。この点においても《砧》（図 2-41）《婦人像》（図 2-36）《童女像》（図 2-39）、そして《出羽ヶ岳等身像》等の木彫作品とも共通することであると捉えることが出来るだろう（図 2-24、図 2-25、図 2-26、図 2-27）。《結髪》や《砧》、《婦人像》における目の表現は特に、実際の目の形態と比較すると抽象化された形態としての印象を強く受ける（図 2-93）。この目の造形は、飛鳥期の仏像群の一つの特徴である「杏仁形の目」¹²³との関係性について指摘することも出来るが、この目の抽象化された表現は頭部の「量感」を強調する上で、大きな効果をもたらしていると思えることが出来る。

ここまで作品における部分ごとに述べてきたが、像全体としてもやや抽象化された形態で表現された印象があり、新海の述べる「量感」と「素材感」の充実が重要視された結果であると思えることが出来る。木としての強い材質感を前提としながらそれと調和する形でなされる「量感」と「モドレ」の充実を認めることが出来る。

2.2.2.2. 刀痕による「モドレ」の造形

《結髪》の作品表面には至るところに滑面に整えられる事無く、無数の鑿による刀痕が残っている箇所が確認できる（図 2-94）。また《砧》においても散見される（図 2-95）。刀痕によってわずかな凹凸が生じた作品表面は、形態が持つ少し柔らかく豊かな印象を形づくる働きを成していると思えることが出来る。前掲した新海の木彫に対する記述を再び見てみる。「仕上げとは、単にきれいにするというのではない。塑像の場合のモドレ（〔仏〕 modelé、肉づけ）と同様

にたいせつなことで、作者の意図と作品が生きてくるかどうかは、これにかかっている。どのような刀痕をつけるべきか、滑面にすべきか粗面にすべきか、あるいは一つのものうちにも滑面にすべきところと粗面にすべきところがある場合もあって、仕上げと素材感とは不可分のものなのである。」¹²⁴ この記述は、「素材感」と密接にかかわる「モドレ」の充実を図るため、新海が意図的に刀痕を残している態度を明確に示している。

この様な刀痕を木彫の最終的な仕上げとして大胆に残す表現は、大正から昭和初期にかけての彫刻界において散見される。その代表的な例が高村光太郎の木彫作品であろう（図2-96）。また院展においては佐藤朝山、平櫛田中、橋本平八や石井鶴三等の木彫表現についても同様に指摘することが出来る（図2-97、図2-98、図2-99、図2-100）。明治期の木彫においては高村光雲がそうであったように、刀痕はモチーフの毛髪や衣服の材質感を表現するために残されることはあっても、人の肌のような本来滑面であるはずのものを表現するにあたって、大胆に残すような表現は主流ではないと言える¹²⁵。上記の院展作家の表現をはじめとする刀の跡を残す傾向は、作品表面の質感表現に固執する態度から、作品の内部へと意識が移ったことによるものと見ることが出来る。すなわちロダンをはじめとしたフランス近代彫刻が日本彫刻界にもたらした、影響の一つであると捉えることが出来る。

しかしその点について新海は、師の竹太郎の作品の、本論第1章1.2.2.で作品群Ⅲにおけるvと分類した「荒い刀法の木彫表現」からの影響を受けた可能性も否定できないだろう。

また、高村光太郎や平櫛田中、佐藤朝山等の木彫作品の、角を残し強調するような性格の刀痕と比較した際、新海の木彫作品における刀痕は、塑造における土付けの印象を想起させるようなものであると言え、新海が「モドレ」という語を塑造・木彫双方に用いた点から見ても、塑造の造形との相互関係を見て取ることが出来ると言えらる。この点、橋本平八の木彫における刀痕と共通する事柄であると捉えることが出来る。

また、新海は刀の切れ味について、以下のような言葉も残しており、木彫表現における刀とモドレの関係についての見解と捉えることが出来る。以下は1959年にインタビュー形式の記事であり、途中受け答えを行っているのはインタビュアーの三木多聞である。「三木：（上略）木彫では、いわゆる刀の冴えとか、小刀が切れるということがあります。これについて一つ。 新海：それが一番苦手で（笑）刀は切れないほどよいと思っていますからね（笑）（中略）三木：刀の切れといてもいろいろうけとり方があると思うんですが、つまり表現しようとする面なら面を的確に截然と実現する能力と解釈すれば、絶対に必要じゃないでしょうか。 新海：もちろん切れなければ困りますよ（笑）切れ

過ぎるのが問題ですからね。三木：技巧が過ぎるといいますか絵画の場合に筆が走るのと同じようなことが刀にも言えるのですが、自分の技術をコントロール出来ないのは困りますね。新海：切れるというのはどうも難しい。学術的にいうと、どうなりますかね（笑）。切れ始めると危険も起ってくるのです。三木：少し具体的な例を挙げて下さい。新海：室生寺にある坐像の釈迦如来像があります。あれなど非常によく切れていて、しかも彫刻としてもよいという極限だと思います。あれも相当危険性をはらんでいて、ちょっとでもすぎるとあぶないところです。」¹²⁶新海がこの一連のやり取りの中で、室生寺弥勒堂釈迦如来坐像（図2-101）を「極限」の例として挙げながら、刀が切れ過ぎると失われる危険性があると主張しているものは如何なるものであろうか。それはやはり新海が「仕上げと素材感とは不可分のものなのである。」と語った、木という「素材感」と密接に関係した「モドレ」の問題と捉えることが出来るのではないだろうか。新海が単に刀の扱いに不得手であったわけではないことは、1946年作の《観音菩薩》、《勢至菩薩》（図2-51、図2-52）における刀技から分かり、やはりそれは幼少の頃より家業の手伝いの中で培われた側面を持つものであるだろう。

しかし、そのような刀技を持ちながらも、「刀の切れ」に対して慎重な態度を示し、またその意見を明確に述べている点については、同時代に木彫を手がけた他の作家と比較した際、その独自性が浮き彫りになると捉えることが出来る。

2.2.2.3. ヤスリによる「モドレ」の造形

新海の木彫作品にはヤスリによって造形された痕跡を残す箇所を確認することが出来る。例えば《結髪》、《砧》の各所に粗いヤスリによる造形を確認することが出来る。（図2-102、図2-103、図2-104、図2-105）、また桜井佑一が『新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一』で述べていることから推察出来ることであるが¹²⁷、紙ヤスリの使用によって、木彫作品《砧》における形の凸部分尖端を研磨した箇所があるとみられる（図2-106）。

刃物で造形した木の表面と、粗いヤスリで造形した木の表面とでは、木の材種にもよるが、光の反射の具合によって大きな違いが生じる。図2-107は高村光太郎作の《桃》と新海作《結髪》の作品表面を比較したものである。見た印象として、硬質な印象を与えるのか、軟質な印象を与えるのか、また冷たい印象を与えるのか、温かい印象を与えるのか、「モドレ」に大きく関わる要素であると新海は捉えていたのではないかと推察される。木という素材を前提としながら「モドレ」を試行錯誤する態度から、当時の他の木彫家の造形においては、積極的には行われないヤスリを用いた造形を行ったと考えられる。

新海が木彫作品を多数発表した 1930 年代、そしてそれ以前において、仕上げの段階でヤスリの痕跡が残されたままの状態の木彫作品は、あまり例を見ない。明治期についても同様である。江戸の仏師を中心とした職人の系譜に端を発する日本近代の木彫の造形において、その仕上げは刀で成されることが通例であり、当時、院展に所属した作家と比較しても、新海は先駆的な存在であったと捉えることが出来る。

第 3 章において改めて触れるが、戦後マリーニやファッツィーニを代表的な例としてイタリア具象彫刻が日本に紹介され、大胆にヤスリ目を残した彼らの木彫作品等が認知されたが。しかしながら 1930 年作の木彫《道化役者》(図 2-9)の造形において既にヤスリによる造形が確認できるように(図 2-108)、イタリア現代彫刻の日本への登場以前に、新海はヤスリ跡を大胆に残す造形を行っていた事実を指摘することが出来る。

木彫の仕上げについて新海は次のような記述も残している。「ミケランジェロやマイヨールの石彫にはこまかいヤスリのものもあり、荒いヤスリ目を見せたものもありますが、仕上げはただきれいにするという意味ではありません。」¹²⁸ この記述から、新海の木彫制作におけるヤスリの使用が、ミケランジェロ(Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni 1475~1564 イタリア)やマイヨールの石彫作品から影響を受けたものである可能性を指摘することが出来る。

またヤスリの使用に関しては、モドレへの配慮と同時に、作品が孕む強い「量感」と「面」を形作る意図もあったことも補足したい。それは、2.2.1.5.1.において前掲した、桜井佑一が新海作の木彫作品《砧》を指して述べた以下の言葉に根拠が見出せる。「木ヤスリ紙ヤスリを使い角を丸めるのも、内面の力を出すためです。新海先生の解釈しておられる面というのは、自然というものは小さな面が寄せ集まって出来ているものではない。構成の大きな中に面というものはある、ということなんですね」¹²⁹

ヤスリの使用、特に紙ヤスリの使用について、新海が少年時代郷里山形で行っていた仏像制作からの影響という可能性も指摘することが出来る。新海の少年時代の仏像制作については本論第 1 章 1.1.2.で論じた内容である。仏像制作において、「サメ皮」や「とくさ」で像の表面を磨く様子が『休暇日誌』に記されているが、少年期に培った造形の感覚が後の木彫制作に反映された可能性も否定出来ないだろう。

2.2.2.4. 着色による「モドレ」の造形

「着色ということは、あくまで木彫としてのモドレの美しさを一そうはつきりさせるためにあるのだということを知れぐれも忘れないで適当な場合をえらんでください。」¹³⁰ この新海の言葉から、新海が着色という行為を「モドレ」に関わる問題として重要視していたことを知ることが出来る。「モドレ」とは2.2.1.で述べたように、「凹凸の具合」の問題ではあるが、鑑賞者が作品を感受する上で、特にその質感の印象は、色彩によっても左右されると新海が考えていたと捉えることが出来る。

新海が木彫における着色に関し、様々な顔料や技法を実験的に試していたことを『彫刻の技法』における木彫の着色に関する記述から知ることが出来る¹³¹。重クロム酸カリウム¹³²や過マンガン酸カリウム¹³³を水に溶き、木に染み込ませて用いる方法を紹介している。また漆に砥粉を混ぜた、錆漆を表面に塗布する方法や、「日本繪具」「泥繪具」を膠で溶いて使用する方法を紹介しており、油繪具についても紹介している。木に染み込ませる染料から、木の表面に塗布される種類の顔料まで、様々な方法を試みていたことが分かる。このような彫刻における着色法の紹介は、同じく院展彫刻部に所属した木村五郎（1899～1935）といった作家も行っている。

新海がいずれの着色法においても共通して強調している点は、木の「素材感」と「モドレ」が優先すべき事柄であり、それによって着色の方法を選択したり、色やその濃淡を調整するべきであるという態度である。この新海の態度は、新海の木彫作品における着色を古色¹³⁴のものとする事に繋がったと考えられる。特に漆と砥粉を混ぜ合わせた錆漆による着色を指して新海は「漆はモドレを一番はつきりさせます。」¹³⁵と語っているが、《結髪》や《婦人像》をはじめとする多くの木彫作品に用いられており、まさに古色と呼ぶに相応しい色合いである。現在見ることで出来るこれらの作品の姿と、完成当時の姿との差異については留意しなくてはならないが、当時の写真を見る限り、鮮やかな色合いのものでは無い事は確かである。

新海が「着色ということは、あくまで木彫としてのモドレの美しさを一そうはつきりさせるためにある」¹³⁶と述べた内容を示す例を1938年作の木彫《童女像》（図2-39）における漆の着色に見てみたい。

《童女像》は像全体に着色が施されている。頭部の着色は乾漆によるものと見られるが、砥の粉の混合量が漆に対して比較的少ないために黒く発色している（図2-109）。形の凹部にみられる茶褐色は砥の粉によるものであると推察される。着色層の下の木地は露出していないが、木彫造形時の鑿の跡を力強く感じることが出来る。それは（図2-110）に示されるような鑿跡やヤスリ跡によっ

てできた形態の凸部が着色によって光を反射し、鑿跡・ヤスリ跡をはっきりとさせていることに起因すると考えられる。新海が着色によって「木彫の美しさを一そうはっきり」させようとした具体的な実践をここに指摘することが出来る。

明治以後における彫刻家と彫刻の色彩の問題を考えた際、新海の立ち位置は如何なる位置にあるのだろうか。

明治・大正・昭和初期と、塑造による作品においてはブロンズや石膏、テラコッタなどに素材転換された後、その素材の素地のままで仕上げられた作品が多くを占める。それはロダンを含めたフランス近代彫刻の紹介以後、日本彫刻界において彫刻独自の価値を模索する姿勢が強まった結果、彫刻の課題が形態の問題へと純化してゆき、色彩について腐心することを余計なことと見なす傾向が強まった結果であるだろう。

しかし木彫の場合、その着色の在り方は多様な様相を呈している。これは、江戸の仏師が伝統的に着色を行ってきた歴史と、そしてまた 2.1. で触れたように明治後期以後、院展の彫刻家を中心として中世以前の仏像を研究したことに起因するものであると考えられる。

明治以後、木彫における着色については大きく分けて 3 つの在り方を呈していたと捉えることが出来る。

ひとつは、竹内久一の《技芸伝》(図 2-74) のように、像全体に鮮やかな色彩を着色し、表現する対象についての説明的役割を果たす着色である。平櫛田中も代表作《鏡獅子》(図 2-111) をはじめ、モチーフの持つ鮮やかな色彩を再現的に着色した木彫作品を多く残しており、このタイプに分類する事が出来る。

江戸仏師の造像、中世以前の古仏の造像、いずれにおいても完成当初は、漆箔や沈金も含め、着色は鮮やかなものであったことは周知のことであるが、竹内や平櫛は、これらの技法上における伝統を重んじた結果、明治以降においても鮮やかな色彩を持つ、モチーフの再現的な着色を行ったと捉えることができるのではないだろうか。特に竹内は古代技法の研究として、仏像の復元制作を行っていた背景からも、その傾向は強いと考えられる。

また、木の素地を活かした仕上げを行うタイプが存在する。石井鶴三の《刻木少女像》(図 2-100) 等が例に挙げられる。ロダン以後の日本彫刻界において、彫刻の命題が形態の問題へと純化してゆき、色彩について腐心することを余計なことと見なす傾向が強まったことを要因の一つとして、木彫における着色が控えられることとなった側面を指摘することが出来る。そしてまた高村門下の木彫のように、江戸仏師に系譜を持つ木彫家の作品に着色が施されないのは、木地の色の美しさをそのまま作品に残すためであったと考えられる。木の素地を活かした仕上げを行ったタイプにはこの二通りの流れがあると考えられる。

そして 2 つのタイプのいずれとも異なるタイプとして、中世以前の仏像群が本来持っていた鮮やかな色彩が永い時の力によって失われた姿、換言すると、箔や乾漆の剥落を含めた経年変化を伴った姿、これに美を見出して自身の彫刻表現に取り入れ、あえて古めかしい着色や仕上げを試みた作家の作品がある。新海の木彫作品の多くもこのタイプに分類することが出来る。

この 3 つ目のタイプの出現は、既述した国粹保存運動によって、仏像が宗教的対象から、鑑賞する美術品として捉えなおされたことによって生じた、大正、昭和の彫刻家の示した一つの反応として見る事が出来る。そしてこれはまた、ギリシア美術をはじめ、古代彫刻における一部の欠損や風化に美的価値を見出しはじめる日本美術界の動きとも同調するものだったという捉え方も出来るだろう。

竹内をはじめとする 1 つ目に記述したのタイプが、伝統的な技法に重きを置く態度から鮮やかな着色を施したのに対し、3 つ目に記述したのタイプは上記の様な理由から古色による着色を行ったと筆者は推察している。また新海の場合は、着色と「モドレ」の関係性について明言していることからわかるように、彫刻における「モドレ」の観点から着色を考慮し、試行していた点が注目に値する。

また新海の木彫における漆での着色は、1947 年以降の木心乾漆多作期において連作される木心乾漆表現へと繋がったと考えられる。この点については次節 2.3.2.2.において論じる。

新海の木彫作品における着色は、単に再現的な性格のものではなく、「モドレ」の考慮によるものと、古仏における経年変化からインスピレーションを受けたことによるもの、この 2 つに要点を置く性格のものであったと本論では推察する。また、『奈良彫刻管見』における新海の言説に鑑みると、ここで示した古仏とは、やはり飛鳥期・奈良期の仏像・神像であったと捉えることが妥当であると考えられる。

2.2.3. 新海竹蔵の木彫の制作過程

1950年に発行された『彫刻の技法』における『木彫』の項、また1960年に発行された『玉川百科大辞典 19 造形芸術』における『木彫』の項で、新海は木彫とその制作について解説を行っている。それらの中で新海は自身の木彫制作を例に、図説付きでその制作過程について説明を行っており、ここから新海の木彫の制作過程について窺い知ることが出来る。特に『彫刻の技法』は彫刻制作者のための技法書としての側面が強く、制作の過程について順を追って説明している。この『彫刻の技法』では、その他『塑造』の項を柳原義達（1910～2004）が担当しており、『乾漆・石彫』を山本豊市、『テラコッタ』を木内克（1892～1977）等がそれぞれ担当している。

本項 2.2.3.ではこれ等の資料を中心としながら、新海の木彫制作過程について考察を行い、木彫を手がけた他の同時代作家としてここでは石井鶴三の木彫制作過程と、また筆者自身の木彫制作と比較することによって、その特質を明示したい。そして結果的に木彫作品に現れた特質についても言及したい。

2.2.3.1. 新海が大別している3つの木彫制作方法

前述の2つの文献において、新海は木彫の制作方法について大きく3つに分類している。新海の記述に従って、表 2-4 にまとめる。

表 2-4 新海の分類する3つの木彫制作法

	技法名	新海の記述	補足
I	じか彫り法	「木に直接スケッチをしてあたりを取りながら彫ってゆく方法」(図 2-112)	原型を使用しない方法であり、新海はこの作例として、飛鳥期の仏像群、古代エジプト彫刻、アルカイク期のギリシア彫刻を挙げている。またこの方法の一つの特徴として正面性の強い素朴な造形を指摘している。
II	見取り法	「はじめに粘土などで原型をつくり、それをモデルにして木を彫る方法」(図 2-113)	特に等身大のような大作を制作する場合に用いることが多い方法であるとしており、東大寺の仁王像を例に挙げている。原型は細部まで克明につくられないようにすることを強調している。
III	コンパス法	「粘土で原型をつくり、それを石膏にしてモデルにし、コンパスを使って木に移してゆく方法」(図 2-114)	『彫刻の技法』において新海が紹介しているこの「コンパス法」は、掲載されている写真を見る限り、現在一般的に「星取り法」とも呼ばれている技法である ¹³⁷ 。星取り機とコンパスは異なるものである。(この点について新海が誤認していた事を指摘出来る。) この技法は星取り機と呼ばれる道具を用いて石膏にした原型から3次元

			空間における点を複数求め、木材がそれらに点に丁度触れるところまで機械的に余分な量を削り造形を行っていくことで形態を写し取る方法である。
--	--	--	---

これら 3 つの方法はそれぞれ新海自身の木彫制作において実践されていたことが分かるが、他の同時代作家においても、いずれの方法も盛んに試みられていた。原型を用いないⅠと、原型を用いるⅡ・Ⅲという大別も出来るが、Ⅰの方法について新海は前述の『彫刻の技法』の中で、仏師の系譜にある者の木彫制作において主に用いられ、引き継がれてきたものであると述べている。塑造による原型を必要とする方法は、明治以降の西洋塑造の流入による影響を大きく受けたものであると言えるが、2.1.で述べたように塑造・木彫の双方を手掛ける作家が多くいた院展においては、Ⅱ・Ⅲの方法による木彫制作も盛んに試みられた。

ⅡとⅢの差異は原型から木彫に形態を写す方法にあると同時に、本質的な違いは、木彫と原型の関係性にあると考えられる。Ⅲのコンパスを用いた方法は原型の形態を機械的に写し取る方法であるため、木彫制作の過程において作家の造形の意味が介入しづらく、木彫の形態は原型と同様になるか、若しくは木彫が原型に追従する形となる傾向にある。それと比較し、Ⅱの方法においては、原型の形態を木彫に移す過程において、人間の目によって確認されながら行われるために造形の意味が介入する余地がある。原型を参考としながら再び彫刻をするという言い方も出来るだろう。よってⅡの方法では木彫が原型に追従する事無く、それぞれが独立した作品となる可能性を多分に含んでいると言える。また、このⅡの方法の制作過程において、表現の多様性が生じる可能性が内包されている点も指摘する事が出来る。

新海もⅠⅡⅢの方法を紹介する上で、この原型と木彫の関係性についての問題と「素材感」・「量感」の問題に留意しながら、それぞれⅠⅡⅢの長所及び短所について述べている。次項に表 2-5 として図表化した。

図 2-5 新海の述べる木彫制作における制作法 I II III の長所と短所

	「素材感」を前提とした「量感」「モドレ」の充実の度合い	複雑な構成・ポーズ	制作の効率的作業性
I じか彫り法	高い	表現し難い	弱い
II 見取り法			
III コンパス法	低い	表現し易い	強い

I II III の 3 つの方法の中でも木の「素材感」を生かすには I の「じか彫り法」が一番であると新海は述べている。「ブツケ本番の魅力」¹³⁸ というような言い方もしているが、頭の中にある表したい形態を素材の上で確かめながら彫るといふ行為のなかに「じか彫り」の良さがあるとしている。2.2.1.と 2.2.2.で、新海が「素材感」と密接に関係した「量感」・「モドレ」を重要視していたと指摘した点は、この新海の「じか彫り」に対する言及によってもいくらか裏付けられると言えるだろう。

しかし新海は実際の制作において II の「見取り法」と III の「コンパス法」によっても木彫制作を行っていたとみられる。この矛盾は何を示しているのだろうか。それは図 2-5 で示したような、木彫における「複雑な構成・ポーズ」と「制作の効率的作業性」を重視した際に、とられた選択肢であると考えられる。

新海は『彫刻の技法』において以下のように論じている。「(上略) 佛師 (ぶし) は今日も直彫の方法をとって佛像を作っています。佛師の仕事を見ておきますと、初めから首や胴や手足の方向と面を規定して、どんどん彫り進んでいきます。これが木彫の根本の方法ですが、従って木材の扱いは一定の制限をうけます。しかし、ギリシャ彫刻でも、アルカイック時代より自由なヘレニスティック時代が必ずしも面白いといえないのと同じように、古代佛の正面向の制限された形でも一層の量感と素材感を示しているのです。」¹³⁹日本の古仏、アルカイック彫刻にみられる正面性の強い造形を例として、じか彫りが制作初期段階における各部位の方向性・面の設定に比較的支配されやすく、そこに一層の「量感」と「素材感」の充実を見ることが出来ると述べている。この言説を逆の見方で捉えてみると、原型を用いた「見取り法」、或いは「コンパス法」による制作によって、例えばギリシャ彫刻のヘレニズム期、もしくはそれとまではいかなくとも、比較的複雑な構成・ポーズを持つ作品を生み出すことも可能であると新海が考えていたと解釈することもできる。複雑な構成の場合等、じか彫り

のように平面によるデッサンからだけでは、この 3 次元的な量の設定を行うことは非常に難しい。塑造においてモデリング、カービング両方の仕事によって形態を追求して原型を制作した後、それを参考にしながら木の中に形態を設定していく方が、比較的複雑な構成・ポーズの作品を効率的に制作出来ると言える。

そしてまた『木彫とは何か—新海竹蔵氏に聞く』のなかで以下のように述べている。「粘土の原型による方法では、あまりこくめいに原型をつくってしまうと、いよいよ木彫にかかる場合に、出さなくてはいけないなぞが消えてしまいます。あらわしたい内容は心のなかに入れて木材にかかっていくその点で木彫は工芸的な技法だといえるわけで、原型はあくまで、その手がかりなのです。」¹⁴⁰この言説から、「見取り法」、または「コンパス法」において、その原型をあまり克明に設定せず、あくまで「手がかり」として扱うことで、素材との対峙の中で生じる、「量感」の充実が存在する余地があるという新海の主張を見出すことが出来る。新海の述べる「コンパス法」、すなわち「星取り法」は明治初期にヴィンツェンツォ・ラグーザによって伝えられた元々石材に対して使われていた技法である。例えばロダンのように、西欧においては、彫刻家が塑造で完成の状態にまで原型を制作し、職人が「星取り法」によって正確に石材にそのまま写すということが一般的であった。日本においては明治 30 年代に米原雲海によって木彫に応用された。完成された原型を用いて正確に写す、この姿勢が日本における星取り機を用いた彫刻制作の中にも表れることは至極自然のことであったと考えられる。

これに対し、原型を完成形としない新海の姿勢からは、「見取り法」「コンパス法」においても、やはりあくまで素材との対話を伴った「量感」（また「量感」の内包する「モドレ」についても）の充実留意して新海が制作を行っていたことを知ることが出来る。

以上のことから、2.2.1.と 2.2.2.で述べた内容、すなわち新海が木彫制作において、木という素材の材質感（張り出すような密度）を前提として、「量感」及び「モドレ」の充実を図っていたという指摘が、裏付けられ、より明確なものとなった。

そしてまた新海は、ある程度複雑な構成・ポーズの作品を目指した際には、原型を用いた「見取り法」、「コンパス法」による木彫制作の手段もとっており、原型をあまり克明に制作しないことによって、この 2 つの方法の短所を補っていたと言えるだろう。

実際に新海のどの木彫作品に I II IIIのいずれの方法が用いられたかという点については、『彫刻の技法』と『玉川百科大辞典 19 造形芸術』に制作過程が記載されている数点のみにしか確証は持たず、その他の作品について資料等が

確認できない現状において、残念ながら作品の実見による推論に頼る他ない。しかしながら、《出羽ヶ岳等身像》(図 2-24) と《出羽ヶ岳像》(図 2-40) のように同様な構成・ポーズの小作品が存在する木彫作品も多く、それらの作品については小作品を原型として、Ⅱ・Ⅲの方法で制作された可能性は高いだろう。

そしてⅡの「見取り法」による木彫制作の在り方は、第 1 章で論じたように、新海竹太郎の木彫制作の在り方と同様である。つまり新海にとって、竹太郎の下で親しんだⅡの制作法は、身体に馴染んだものであったとすることができる。

2.2.3.2. 新海竹蔵の木彫制作初期段階における制作方法と造形的特質

新海は、自身の木彫の制作工程について、2.2.3.1.で分類したⅡの「見取り法」を、写真で順を追って解説している。これは『彫刻の技法』と『玉川百科大辞典 19 造形芸術』においてそれぞれ別の作品が記載されている。

(図2-115) から (図2-1257) にかけて『彫刻の技法』に紹介されているその様子を制作の順を追って記載した。

ここで注目したいのは、この新海の見取り法による木彫制作工程のうち、その初期段階における造形である。図版で言えば、図2-115 から図2-124 についてである。

直方形に切りだされた木材に、塑造による原型 (図2-115) をもとに正面と側面にそのアウトラインを描画し (図2-116、図2-121)、そのアウトライン通りに正面・側面とも不要な部分を削り去る (図2-117、図2-118、図2-119、図2-120、図2-123、図2-124)。そしてこの段階で最終的に目指すべき形態 (原型) のアウトラインに沿って大枠の形態の設定が曲線的になされている点に注目したい。他の木彫家の木彫制作の初期段階を例に比較し、その特性について明確にした。

現在資料が確認できる作家で、例えば同じく院展を中心に作品を発表した石井鶴三の木彫作品《藤村先生像 (一)》(図2-128、図2-129) 例にを挙げて、制作初期段階の様子を見てみたい。この作品は丁度『彫刻の技法』が出版された1950年に制作されており、前掲の新海の制作とほぼ同時期であると考えられる。石井はこの《藤村先生像 (一)》制作に際してその制作工程を記録した『島崎藤村先生像刻木制作日記』を残しており、そのため制作途中の様子を知ることが出来る。石井は1943年に《藤村先生像試作》(図2-131、図2-130)を塑造により制作しているが、『島崎藤村先生像刻木制作日記』によれば「石膏像そのままを木に彫らんとするにあらねどおおよそはそれによることとす 終日室に籠りて素材前に置き 石膏像を見つめ木取を案す漸くにして基本の面数個を得たり」¹⁴¹と石井が述べていることから、《藤村先生像試作》を原型とし、それを見ながら木彫作品《藤村先生像 (一)》の制作を行ったとみられる。これは新海の言うところの「見取り法」による木彫制作における原型への態度と大きな違いはないものとして捉えることが出来る。(図2-132)はその制作途中の様子であり、その右側面が撮影されたものである。また『島崎藤村先生像刻木制作日記』にはその過程をスケッチしたものが記載されている (図2-133、図2-134)。

この石井の《藤村先生像 (一)》(図2-128)の制作の過程の様子から、石井は直方形に切りだした木材を、目指すべき形態に近づけるため、それらを一度、直線的な幾何形態に置き換えるプロセスを踏んでいると捉えることが出来る。

新海とは異なり、曲面ではなく平面で囲いこむことによって、(図 2-133)の右下のスケッチのように、全体をまずピラミッド状の形態にと直方体を組み合わせたような幾何形態に置き換えたり、その後(図 2-134)のように、頭部を直方体に置き換え、直線的な幾何形態を複雑に組み合わせた形態として捉えるプロセスを踏んでいるのである。前掲の石井の記述に分かるように、石井はこれを「木取り」と呼んでいる¹⁴²。

石井がこのような制作のプロセスを踏んだのは、どのような意図からであろうか。石井はこの「木取り」をその日の内に振り返り、『島崎藤村先生像刻木制作日記』に「これにて基本形あらわれたり 人の坐像と見ば見得べし いまは未だ建築的造形の域にあるというのが妥当なるべし」¹⁴³と記している。この「建築的造形」という点に要点があると捉えることが出来る。高村光太郎が『彫刻十個條』で述べている言葉を見ながら、石井の「木取り」と照らし合わせてみると、より明確にその意図を捉えることが出来るだろう。

「此処に言ふ構造とは造形的構造の事である。指の四角さ、若しくは三角さ、もしくは圓さである。さういふものの全一の組み立て、又さういふものの無数の交錯である。此の組み立ての意味を眞に悟らなければ彫刻は作れない。此の組み立ては建築である。(中略)人體の組み立ては姿勢によつて千變萬化するけれども、めちやくちやには動かない。理法がある。造形的構造はその理法を確實に捉へる所からはじまる。さうしてその理法を造形的に要約するのである。

(下略)」¹⁴⁴と光太郎は述べている。この光太郎の言葉によって石井の「木取り」の意図を捉えるとすれば、石井は木彫作品において「構造」の充実を目的として、一度、幾何形態に形態を「要約する」プロセスを踏んだと見ることが出来るだろう。

彫刻におけるこの「構造」もまた、ロダン以後日本の彫刻界に浸透した造形概念のひとつであると言える。しかしながら、光太郎が自身の言説の中で、父高村光雲の伝統的木彫制作について否定的態度をとる一方、その制作工程の中に西洋の彫刻にも通ずる共通点について指摘していたことは多くの知る所であるが、この「構造」についてもまたロダン以前の仏師達の伝統的な木彫制作に内在されていた側面を、光雲作《文殊菩薩立像(木寄)》(図 2-135)に見ることが出来る。1916年に制作されたこの作品は、光雲が後世に伝統的な法則を伝えるため、あえてこの段階の姿で残したものとされている。「木寄」とは像高に対して各部の比率を割り出した基準値のことであり、和様を完成させた平安時代後期の仏師定朝(生没年不明)が確立したものと伝えられている¹⁴⁵。平面によって囲まれ、体の各部位がブロック状に捉えられ構成されている。様式化された各部位の比率は存在していたようであるが、一度幾何形態に置き換える点

を指摘すれば、結果として「構造」の充実を作品にもたらし可能性を持っていたと見る事が出来るだろう。

さて、石井と光雲の木彫制作においてみられる、一度幾何形態に形態を「要約する」プロセスとそれによって生み出される「構造」について触れてきたが、新海の「見取り法」による木彫制作はこれらと比較し、どのようなものであると捉える事が出来るだろうか。

石井の実践した方法によって可能であり、新海の実践した方法では成し難いことの一つとして、各部位の捻じれの位置関係の設定を挙げることが出来る。これは筆者自身の木彫制作の実践から、そのような考えに至った。筆者作の木彫作品《忘我 立ちのぼる》(図2-136、図2-137、図2-138)の制作の過程を見ながらその点について説明したい。

この作品は、塑造原型を制作し、新海と石井と同様にその塑造原型を見て、「見取り法」により制作を行った木彫作品である(図2-140、図2-139)。新海の「見取り法」同様、塑造原型は完成形ではなく、あくまで木彫制作の参考として扱うため、細部は造形していない。この作品における人物のポーズは、頭部と上半身のそれぞれの正面・側面・上面を意識した際、(図2-141)に示したような位置関係として捉える事が出来る。頭部が上半身に対して傾き、またそれぞれの正面が捻じれた位置にある。ここではこのような各部位同士の関係を「捻じれの位置関係」と呼ぶことにする。この「捻じれの位置関係」を木彫において造形する際に、石井の方法はより意識的に「捻じれの位置関係」を設定することが出来、新海の方法では、不可能ではないがあまり適さないと考えられる。

(図2-143～図2-145)は、石井と同様の方法によって、つまり平面で囲い込んで、幾何形態として捉えながら制作していく過程である。上半身に対する頭部の「捻じれの位置関係」を、頭部を直方体として捉えることで、意識的に設定することが出来た。この「捻じれの位置関係」は作品全体における「構造」をより複雑なものとするためには重要な要素であると捉える事が出来る。

仮に新海の方法により筆者が筆者作《忘我 立ち上る》を制作したとして、正面・側面からみて不要な部分をアウトラインのぎりぎりにまで落とした(図2-124)のような状態から、頭部と上半身の「捻じれの位置関係」を設定しようとするれば、どうなるであろうか。頭部の傾き、捻じれの位置は原型において設定したものと寸分違わぬようにしなければ、頭部に本来必要である嵩(かさ)がアウトラインから出てしまい、損なわれてしまうことになるだろう。塑造原型と全く同じ形態を形づくるのであれば問題はないが、塑造原型をあくまで参考としながら制作する「見取り法」においては、必要な嵩を失ってしまうリスクを伴うものであるという見方は否定できないだろう。

新海の木彫作品《小児習作》(図2-20)においては、頭部に幾度か材を付け足して、造形し直したと思われる箇所を確認することが出来る。筆者はこれを、新海が作品全体と頭部の「捻じれの位置関係」が納得いかず、彫り直したものと推察している。

ここまで、作品において複雑な「構造」をもたらす「捻じれの位置関係」の設定をするに当たり、新海の「見取り法」は石井のものと比較して適したものではないという否定的な意見を述べてきた。しかしながらそれを逆に捉えれば新海の木彫の造形的特質をより明確に捉えることに繋がると筆者は考える。

石井の木彫制作初期過程に見られるような、直線によって構成される幾何形態を複雑に組み合わせ、形態を「要約する」プロセスを踏むことで、「捻じれの位置関係」の適切な設定と、そして剛直な構造性とを作品に付与することが可能になっていると筆者は捉える。

石井の造形観は、彫刻の内なる構造の強烈なまでの把握をその根底に置いたものであったが(石井の造形観については第3章において改めて論じる)、その造形観と石井の木彫制作のプロセスは密接に関わっていると捉えることが出来る。そのようにして生じた剛直な構造性は、フランス近代作家の造形を挙げるとブールデルの造形に馴染むものとして捉えることが出来る¹⁴⁶。(図2-77)高田博厚の「ロマネスク、ゴティックのように凝結したブールデルの構成(コンストラクション)」¹⁴⁷という表現は、筆者がここで石井とブールデルの造形に対して行っている指摘と近い内容を示すものであると筆者は捉える。

ブールデル作品の内部に存在する剛直な構造性は、作品表面に直線的な平面としての「面」となって表出しており、そのような内部の剛直な構造性と強固に関係し合った「面」は石井の《藤村先生像(一)》の作品表面にも認めることが出来る。石井の述べる「木取り」はそのプロセスと造形が堅固に結びついているのである。

それと比較し、新海の木彫制作初期過程(図2-124)に示すような、初期段階から形態を曲面として捉える方法(これを表現する適切な語を新海は用いていないので、本論では石井の「木取り」と対照的な意味を持つ、筆者の造語「曲面的木取り」という表現を用いたい)は、像の内部に大きくラウンドした豊かな形態を設定し、それを直接的に求める態度として捉えることが出来る。ここで求められている形態、造形についての例をフランス近代の作家に探すと、マイヨールの造形を挙げることが出来るだろう。建畠覚造が《地中海》(図2-78)を評して「脊面に巨大な球形のボリュームを保ちながら、その外周と量の内面に明瞭な方形の箱を持ち(下略)」¹⁴⁸と述べた内容に示されるフォルムに近似したものを、新海は「曲面的木取り」を設定することで作品に付与しようとしたのではないだろうか。このような「球形のボリューム」を追求する結果として、

その作品表面は、佐藤忠良(1912～2011)が「わずかな変化をみせて力学を組む卵」¹⁴⁹とマイヨール作品を形容するような、なだらかなものとなる。石井の木彫に見られるような直線的な「面」は必然的に表れ難いのである。

新海作品における形態感はいよりの作品との共通性が多く指摘できるが、木彫の制作のプロセスにおいても、深い関係性を見て取ることが出来た。しかしながら第1章で述べたように、(図2-115～図2-127)に示す新海の木彫の制作法は新海竹太郎と、そして新海家の仏像制作とも恐らく同様のものであり、新海の身に馴染んできたものである。身に馴染んだ木彫の制作法とマイヨールの造形性が一致を見せたのは、偶然と執ることも出来、また少年期・修業時代に培われた感性が自然と新海をマイヨールの造形へと向かわせたとも執ることも出来る。

2.2.3.3. 新海の木彫における「接ぎ」と「寄せ」

前述2.2.3.1.で、新海の木彫制作の(図2-115～図2-127)に示した段階における、求めるフォルムのアウトラインの際に沿って曲面的に不要な嵩を取り去る造形について、塑造原型をあくまで参考としながら制作する新海の「見取り法」においては、例えば「捻じれの位置関係」を設定しようとした時などに必要な嵩を失ってしまうリスクを伴うものであるという指摘を行った。

しかしながら《小児習作》(図2-20)における木材の「接ぎ」に根拠を見出せるように、新海はこの点をあまりリスクとして認識していなかったようである。

この点から導かれる新海の木彫制作の在り方の特性について、木材の「接ぎ」と「寄せ」という観点からここでは論考を行う。

《小児習作》における別材の接合は、定朝が平安前期に完成させた様式である和様式の造仏において、像の大型化を目的として計画的に木材を組み合わせて接合した寄木づくりとは、計画性の観点において異なる性質のものである。そのため、敢えてここでは木材の「接ぎ」と「寄せ」という言葉で表現している。通例として木材の木口同士を接着することを「接ぎ」と呼び、木材の板目もしくは正目同士を接着することを「寄せ」と呼んでいる。

新海の制作におけるこの木材の「接ぎ」「寄せ」は、制作の当初から計画的に行われるものと言うより、制作の過程の中で必要に応じてなされる傾向が強いものであると見ることが出来る。《砧》(図2-41)や《結髪》(図2-32)にもみられる具体的な例を見てみたい。

《砧》の像背面部には(図2-147)に示すような別材の「寄せ」を確認することが出来る。(図2-146)において赤線で示した箇所がその接合面である。この材の付け足しが、造像の当初から予定されていたものであれば、(図2-146)の

アに示す接合面は存在しなかったのではないかと筆者は判断する。仮に制作の当初から材を接合し、造像に必要な体積を得ようとするれば、作業の効率上、(図 2-148)のように一枚の材を寄せるのが自然であると思われる。しかし(図 2-146)のアに示す継ぎ目が確認できるということは、(図 2-149)のように数パーツに分けて(また、板材同士が角度を持った状態で)材を接合したということを示唆している。

このような複雑な「寄せ」がなされたのは、像のフォルムが大方彫り出された後に、背面に部分的に量の不足を感じ、不足箇所にもフォルムに沿った形で木材が寄せられたためであると推察する。ここに新海の木彫制作における、量の不足に対する補足的な「寄せ」を見て取ることが出来る。

次に《結髪》を見てみたい。《結髪》は母像、娘像の2体からなる作品であるが、いたる所に「接ぎ」「寄せ」を確認することが出来る。母像の右の袖(図 2-150)、母像の着物のお太鼓(図 2-151)、娘像の左肩(図 2-152)、娘像の右肘(図 2-154)、母像の右前腕(図 2-153)など、いずれの箇所も接合面の様子から、像のフォルムを大方彫り出した後に「接ぎ」「寄せ」がなされたと推察される。娘像の右肘の接合面に若干のずれが認められるが、これは《小児習作》の頭部同様、「接ぎ」に際して、前腕から先の角度を吟味して、角度を変えたためであると見られる。

以上見てきたように、新海は木彫を彫り出す中で、嵩が足りないと感じた部分には、比較的抵抗なく木材の「接ぎ」「寄せ」を行っていることが指摘出来る。

木彫におけるこのような新海の態度は、新海が木彫を多作した1930年代から終戦にかけての日本彫刻界においては稀有であったと捉えることが出来る。それを示す例として1939年の《砧》に対する展覧会評を挙げることができる。「(上略)『砧』の地山の部分などは一枚の板でなしに全体から彫刻の一部としてコンストラクトさるべきであらう。」¹⁵⁰《砧》における地山と像本体が一木で彫り出されるべきであるという批評である。

例えば高村光雲をはじめとする高村門下の木彫家たちの作品を見れば、江戸仏師に系譜を持つ木彫家にとって、一木から彫り出すこと、また一木から彫り出す技術に一つの造形的価値が存在していたということは確かなように思われる。またそれは、日本人が木に対して持っていたアニミズムが、一本の木から一体の像を彫り出すという行為にある種の精神性を認めたことに起因する部分もあるかもしれない。

しかしながら新海がそのような点にあまり関心を置いていないことが、新海の木彫の「接ぎ」「寄せ」からは指摘をすることが出来る。木への神聖視といったアニミズム的態度もみられなかったという点については『木喰五行上人をみて』における新海の木喰の造形性への批判からも幾分か裏付けられるだろう。

新海が重要視したのは、一木から彫り出すという伝統的木彫の技法上の問題

や、一木を神聖視するアニミズム的態度ではなく、本章で何度も述べているように、「素材感」と密接に関係した「モドレ」及び「量感」の充実が優先されたためであると言えるだろう。木が持つ繊維質な物質感、外に張り出すような密度、そのようなものを「量感」「モドレ」として調和させていくことこそ、新海の木彫制作においてもっとも優先されるべきことであったのである。新海の自由な「接ぎ」「寄せ」の在り様は、その影響によるものであると捉えて良いだろう。

新海の「接ぎ」「寄せ」の在り方に影響を及ぼしたものについて、その可能性を以下の発言に指摘すること出来る。新海は中宮寺弥勒菩薩像を指して次のように述べている。「樟材を以て作られ、大體は一木で出来ているが、首、手足、臺座などは適宜に別の材を寄せ、継ぎ目は鐵釘で止めたりして後世の木寄法とは違うけれども、その原始的なものとして興味があります。」¹⁵¹ 新海が《結髮》(図2-32)の造像において釘による接合を行っていたという記録¹⁵²もあるので、中宮寺弥勒菩薩像から影響を受けた可能性が少なからず考えられる。

2.2.4. 第2節. 概括

本節において新海の院展所属期・前半（木彫多作期）において制作した木彫の造形性について、それがどのように捉えることが出来るものなのか、新海の残した言説と作品の実見を中心として論考を行ってきた。ここでその内容をまとめる。本節の内容を図式としてまとめたものを図式2-1として本項2.2.4.の文末に掲載する。本文と併せて確認していくこととする。

新海は、生涯において残した言説の多くを院展所属期に発表しており、とりわけ木彫、木心乾漆に関しては具体的な内容が確認される。そこでこの時期に新海の造形観の核をなしていたものをそれらの文献に探した結果、「量感」「モドレ」「素材感」という概念が浮き彫りとなった。

それらが如何なる概念であり、どのような関係性にあるか、論じてきた内容を明確化するために図式とした。(図式2-2)

新海の言説から、「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」という新海の木彫制作における一つの軸を見出すに至った。ここで述べられている「素材感」とは、木が持つ繊維質な物質感、外に張り出すような密度、といった木の材質感を、「量感」「モドレ」として調和・充実させていく中で語られるものであった。この点が新海の木彫制作において優先されるべきことのひとつであったと捉えることが出来た。

木彫に粗いヤスリ目を残す造形、制作の過程において適宜加えられる「接ぎ」「寄せ」の造形がいたる箇所に行われている点等、江戸仏師にルーツを持つ伝統的木彫の立場から見た技法上の問題や、一木を神聖視するアニミズム的態度に固執しない新海の制作姿勢は、以上のことに起因すると捉えられ、この点は他の同時代の木彫作家と比較した際、新海の木彫制作の特異性を示す事柄として指摘出来る。

新海の初期制作における写実的な表現を基調とした作風から、上記のような造形観へと変化を遂げた経緯についてはマイヨール、そして飛鳥期・奈良期の仏像・神像という2つの存在が影響を与えた点について指摘した。

マイヨールのフォルムは「その曲面は単なる壺や円筒のような曲面ではなく、角ばった立方体によって構成された面の交錯によるものだ」¹⁵³と佐藤忠良が指摘するような、一見して円柱や球のようにみえるまで抽象化された丸みを帯びたフォルムの中に、「面」を有した力強い「量感」を孕んだものであった。そしてそれは高田博厚が「説明的な身振りもなくただ安らかに明朗に存在するマイヨールの形(フォルム)」¹⁵⁴と評するように、力強くも、調和と静謐さを湛えたものであった。このようなフォルムと新海の木彫制作プロセスにおける「曲面的木取り」の関係性について2.2.3.2.において指摘した。またマイヨールが木彫や

石膏直付けによる制作を行っていたことが、彫刻における「素材感」についての問いを新海に投げかけることとなったと捉えることが出来た。

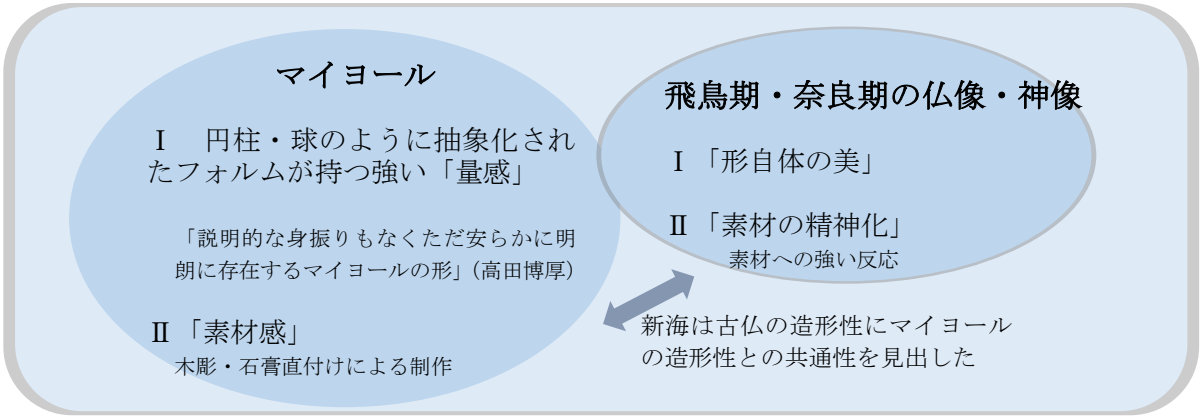
そして1923年に飛鳥期・奈良期の仏像・神像を前にして新海は、その造形に再び自らが進むべき方向を明確にした。「形自体の美」と当時それらの古仏について評した新海であるが、その言葉はマイヨールの造形とも通じるものであり、東洋と西洋、また今昔の垣根を越えて存在する彫刻における普遍的価値観として、新海の制作活動に通底するものとなったのではないかと捉えることが出来た。また古仏を評した「素材の精神化」という言葉に「素材」への反応も確認される。

西欧からの近代的な造形観の受容によって形作られてきたという観点で論じられる傾向の強い大正、昭和期の日本彫刻史であるが、新海がマイヨールに大きな影響を受けたものの、マイヨールから得た造形観が我が国の古典に内在されていたことに気付き、自身の造形観の根底に据えている点は注目すべきであろう。これは「日本的な性格を近代に生かした作家」¹⁵⁵という新海への評価に繋がる一つの理由と捉えることが出来る。

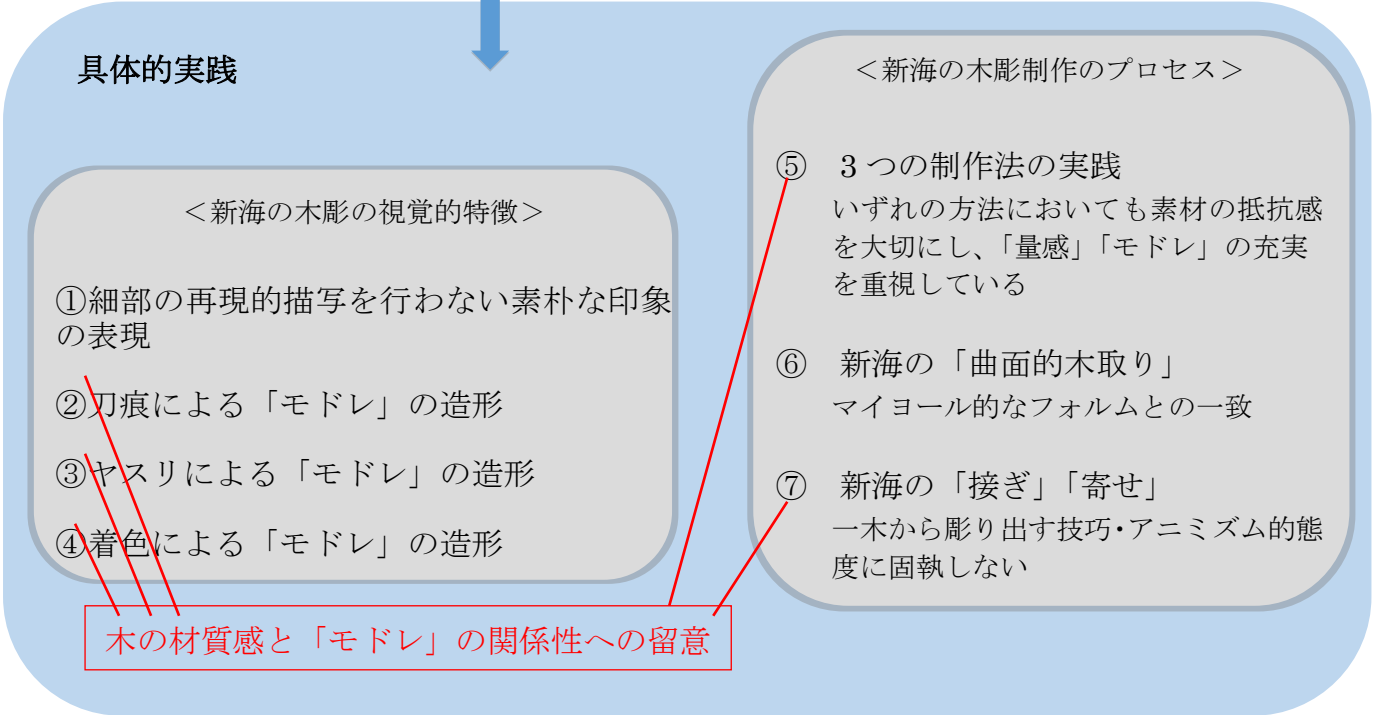
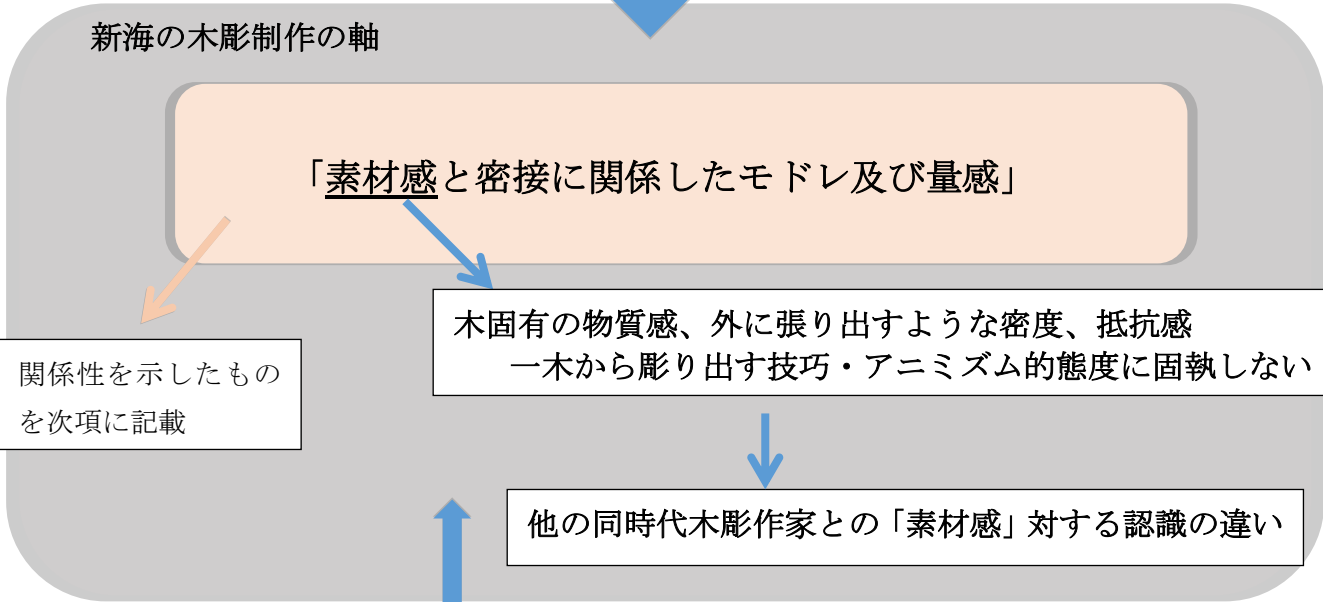
2.2.2.及び2.2.3.では、新海の木彫制作の具体的実践について、作品の実見を中心とした具体的な考察を行い、新海独自の木彫表現における実践を示した。

2.2.2.において新海の木彫に残る視覚的な特徴として、①細部の再現的な描写を行わない素朴な印象の表現、②刀痕による「モドレ」の造形、③ヤスリによる「モドレ」の造形、④着色による「モドレ」の造形、の4つを挙げて考察を加え、また2.2.3.では、新海の木彫制作のプロセスに注目し、⑤3つの制作法（「じか彫り法」「見取り法」「コンパス法」）の実践、⑥新海の「曲面的木取り」、⑦新海の「接ぎ」「寄せ」、という3つの観点から考察を加えた。特に注視すべきは②③④⑤⑦であるだろう。これらの実践は、「素材感と密接に関係したモドレ」の在り方を如実に示していると考えられた。

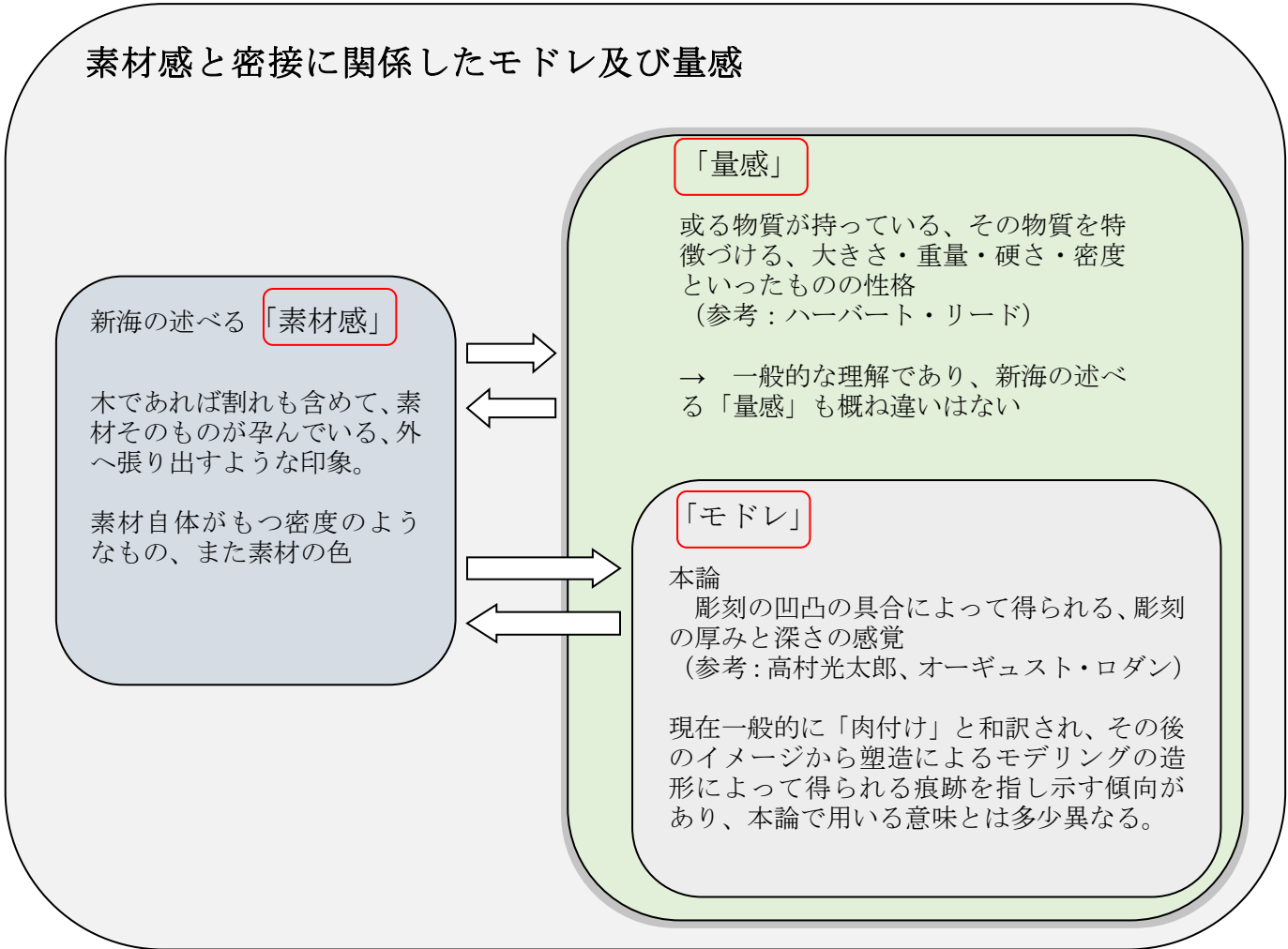
図式 2-1



「立体についての要素化、原理化」
(新海 1924)



図式 2-2



2.3. 後半 - 木心乾漆多作期における木心乾漆表現

約 34 年間の日本美術院所属時代におけるその後半、戦後以降の活動において新海は木心乾漆という技法による作品を多く発表する。

本節 2.3. では新海の木心乾漆表現とは如何なるものとして捉えることが出来るのか、この点について造形的側面を中心として論じていく。

本章冒頭、表 2-1 で示したように、新海の木心乾漆作品はブラジル・サンパウロ第 1 回国際ビエンナーレをはじめとする国際的な美術展覧会や、文部省が主催する展覧会、また美術館や新聞社が主催する展覧会等に、推薦または招待という形で出品の機会を多く得ており、これら表 2-1 で示した木心乾漆作品によって新海竹蔵という彫刻家の評価が形作られた側面を見て取ることが出来る。

「(上略)『出羽ヶ岳等身像』(昭 8)、『婦人像』(昭 12)、『砧』(昭 14) など、殊に木彫による秀作を発表、(中略)わが伝統素材である乾漆の手法を工夫するなど、堅確質実な作風の多くの佳作を生んだ。(下略)」¹⁵⁶また、「(上略)『砧』など近代木彫の佳作を生んで活躍した。戦後は独特の木心乾漆を数多く手がけ、少年や少女の一連のトルソをつくった。(下略)」¹⁵⁷といった新海竹蔵に対する評にみることが出来るように、新海の木心乾漆作品に対しては、伝統的手法を用いた独自の作風を示すものとして評されることが一般的である。明治以降、大正、昭和と「日本における近代的な彫刻表現」を模索し続けてきた日本近代の彫刻史に鑑みれば、古仏の造像に用いられた木心乾漆という技法を近代的な彫刻表現として再び取り入れた作家、そのような存在として新海を捉えることが出来る。つまり我が国の近代的彫刻表現における「古代技法の復古」が新海の木心乾漆作品について論じる上でまず取り上げられる側面であると言えるだろう。

しかしながら、新海の言説や木心乾漆作品を実見する中で、新海が木心乾漆技法を試みた真の意図は別のところにあるように思われた。それは本章第 1 節において論じてきた「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」の実践の延長線上に捉えることが出来るものである。

本節では、新海竹蔵の木心乾漆作品の造形的特質とそれによって新海が試みようとしたことについて論究していく。

2.3.1. 日本における乾漆技法の歴史

2.3.1.1. 日本上代における乾漆技法の興隆と衰退

新海の木心乾漆表現を論じるにあたって、まずそれ以前、我が国においてこの「乾漆」というものが如何に扱われてきたのかということに触れる必要があるだろう。それはすなわち、我が国の造仏の歴史における「乾漆」について触れることとなる。ここでは天平時代、平安時代初期に興隆した古代乾漆技法について触れる。天平時代を中心として造像されたとみられる乾漆像については、現在に至るまで様々な先行研究が行われてきた。その起源、興隆、衰退に関しては諸説あり、また技法上の差異から細かな分類も行われているため、その全容をここで一概に語る事は困難である。膨大な紙面を割く事は本論の目的からやや逸脱した内容となると判断したため、ここではあくまで概説的に触れることに留めたい。参考文献、本間紀男著『天平彫刻の技法 一古典塑像と乾漆像について』（1998年 雄山閣出版株式会社）、本間紀男著『X線による木心乾漆像の研究 〈本冊〉』（1987年 美術出版社）から得た知見を基に、日本上代における乾漆技法とその興隆、衰退について触れたい。

近代に至るまでの日本の歴史の中で、現在で言う所の「乾漆」という技法が造像において盛んに用いられていたのは、天平時代及び平安時代初期であった。飛鳥時代、大陸からの仏教伝来に伴って、膨大な量の知識や技術を吸収した日本であったが、造仏に関わる技術も例外ではなく、漆を用いた造像技術も同時に伝えられたとされている。

乾漆という呼称は明治以降に用いられたものであり、それ以前においてはこの呼称は用いられていなかった。しかしながら、今日において、漆を主要な素材とした仏像・神像を指し示す言葉として、技法別に脱活乾漆像（或いは省略して脱乾漆像）、木心乾漆像という名称が慣用的に用いられている。

日本への伝来以後、天平時代に興隆した脱活乾漆像は、「夾紵」（きょうちよ）「塞」（そく）などといった名称が与えられていた。「夾」は「挟む」を意味し、「紵」は麻布の一種を示す言葉であったため、「夾紵」は後述する「脱活乾漆技法」による造像法を直接的に表す言葉として捉えることが出来る。また「塞」は「ふさぐ」という意味を持つ語であり、これもまた脱活乾漆における「開鑿」及び「縫合」の制作工程を反映した名称として捉えることが出来る。

厳密に言えば、天平時代・平安時代初期に造像された漆を主材料とした仏像群に対しては、当時用いられた呼称を用いるのが適当であるが、後述する「木心乾漆技法」によって制作された仏像群に対して「夾紵」「塞」といった名称を用いるのは適当ではない。「木心乾漆技法」による像の中でも、技法上の多様な

違いが存在し、現在「木心乾漆像」と呼んでいる仏像群を包括的かつ厳密に示す当時の名称が存在しないため、便宜上、本論においては現在慣用的に用いられる「脱活乾漆像」（脱活乾漆技法によって制作された仏像・神像）、「木心乾漆像」（木心乾漆技法によって制作された仏像・神像）という名称を用いることとする。

天平時代における脱活乾漆技法の興隆

仏教伝来と共に大陸から日本に伝わったこの脱活乾漆技法は、天平時代において最盛期を迎え、現存する多くの作例を残すこととなる。代表的なものとしては、天平初期における興福寺の阿修羅像（図2-155）で知られる八部衆や、十大弟子、唐招提寺《鑑真和尚像》（図2-156）、東大寺三月堂本尊《不空罽索観音像》といった、天平時代を代表する像の多くが、脱活乾漆技法により造像されたものである。

以下に脱活乾漆技法の造像工程についてその概略を示す。脱活乾漆技法における制作工程についても諸説あるが、本論においては、本間紀男の説に準拠することとする。

- ① 芯棒をつくる（桧）
- ② 塑土¹⁵⁸でおよその形をつくる
- ③ 塑土に苧布¹⁵⁹（からむしぬの）を貼り付ける
- ④ 麦漆¹⁶⁰で苧布を貼り重ねる
- ⑤ 乾固した苧布に窓を開け塑土（及び芯棒）を除去する
- ⑥ 中に棚板をいれ芯棒を立てる。坐像の場合は格子状の木組みをする。
- ⑦ 窓に蓋をして麻紐で縫合する
- ⑧ 合せ目に苧布を貼る
- ⑨ 木屎漆¹⁶¹を盛り付け、表面のモデリングを行う
- ⑩ 土漆（現在の錆漆）の塗り付けと研ぎを繰り返し、平滑な下地をつくる
- ⑪ 仕上げ（掃墨漆¹⁶²を塗りと研ぎ、漆箔）

脱活乾漆像は、塑形した塑土に麦漆によって苧布を貼り重ねて硬化させた後、「窓」を開け、そこから塑土を掻き出すことで、いわゆる張り子のような造形を得る技法である。張り子の内部を木の芯棒で補強をするが、この芯棒の構造は像によって様々に異なり、また塑造の芯棒として用いたものをそのまま使用するか、新たに芯棒を造形するかという違いによってもその有り様は異なっている。

「窓」を閉じた後に張り子の上に木屎漆という可塑性を高めた漆で再び塑形し、フォルムを追求してゆく。

最終的に像の内部が芯棒（及び棚板）を除いて中空となる張り子の造形であること、そして塑土、及び木屎漆を用いたモデリング中心の造形であること、これらが木心乾漆技法と比較した際の脱活乾漆技法の造形的特徴であると言える。

木心乾漆技法への移行

天平後期以降、乾漆による造像は次第に木心乾漆技法へと移行し、脱活乾漆技法は衰退してゆく。その理由は諸説あるが、本間によれば、「脱活乾漆像の末端部の木彫化」、「脱活乾漆技法の便法的展開」、「脱活乾漆塑造部の木心化」、「脱活乾漆造りにおける木屎漆技法の発達」といった説を挙げており¹⁶³、脱活乾漆技法における技法的発達や便宜上の理由から木心乾漆技法へと発展したのではないかとしている。

前掲した脱活乾漆技法の制作工程における⑨から⑪にかけての造形は脱活乾漆像と木心乾漆像の両者に共通すると言えるが、内部の構造、造形に根本的差異があると言えるだろう。

本間は木心乾漆像を木心部の構造によって大きく2つに分けている。「寄木式木心乾漆像」と「一木式木心乾漆像」である。「寄木式木心とは榑幹材が等価値の複数材、すなわち主従関係のない対等の関係のいくつかの材を寄せ剥いで構成されたものを指し、一木式木心とは頭榑部が一材から彫り出されたものを指す。」¹⁶⁴としており、この分類は一般の木彫像の寄木造りと一木造りに対する美術史上の考え方と対応させたものであるとしている。

木心乾漆像への移行の過程において、「寄木式木心」が「一木式木心」に先んじて登場したものであるとしているが、その根拠として、法隆寺伝法堂東の間の阿弥陀三尊像の中尊如来坐像を例に、寄木式木心と脱活乾漆技法が混在する折衷的技法の存在を挙げ、脱活乾漆技法から木心乾漆技法移へと移行する過渡的段階を示すことについて指摘している。またこの過渡的段階を示す折衷技法が認められる本像木心部の内割り¹⁶⁵が、木心乾漆諸像中でも最大の部類に属する点について、これが単なる内割りではなく、脱活乾漆技法に見られる「脱活」「脱空」の意識の踏襲が働いたことによるものとして、木心が張り子の代替として誕生した点の裏付けとしている。

このような折衷的技法の見られない「一木式木心」は、「寄木式木心」の後に出現したと見られている。天平後期の木心乾漆像を代表する作例である《聖林寺十一面観音立像》(図 2- 157) は比較的早期の一木式木心乾漆像と推察されて

いる。

しかし「一木式木心」の登場が「寄木式木心」にとって代わったわけではなく、両者が平安初期まで混在する形をとることとなる。

平安時代初期以後、「一木式木心」、「寄木式木心」両者とも、次第に木屎漆による乾漆層が徐々に薄くなる傾向を示し、特に九世紀初頭以降に急速に薄化が進行することとなる¹⁶⁶。大きな流れとしては平安期木彫時代へ向かって木彫化の道を進むことになると見ることが出来る¹⁶⁷。この後の造像において乾漆による造形が無くなる訳ではないが、木屎漆の厚いモデリングによる塑造的な造形は、影を潜めることとなるのである。

2.3.1.2. 明治以降の彫刻表現と乾漆技法

天平時代及び平安時代初期の興隆以後、乾漆技法による造像は、歴史的に一度消失する形となる。再び造像の技法として乾漆が用いられたのは、明治時代に至ってからのことであった。

現在においては、「彫刻表現としての乾漆技法の復古」という働きは、戦後を中心として山本豊市によって成されたとする定説があるが¹⁶⁸、それ以前にも、乾漆による彫刻表現の試みは無い訳ではなかった。賀川麻里子著『彫刻表現における乾漆技法の研究』¹⁶⁹によれば、明治以降の近代的な彫刻観が受容された後の明治30年代から40年代にかけて制作されたとみられる作者不明の乾漆作品（東京藝術大学蔵）について言及がされており、また白井雨山（1864～1928）、菅原大三郎（1873～1922）といった作家が乾漆作品を手がけていた点も指摘されている。

これらの作品について、筆者の実見する事が出来なかったため、作品の造形性についての言及を行うことが出来ないが、そのような事実が認められる以上、近代以降の彫刻表現として、乾漆を先駆的に手がけた存在は山本以前に存在したと捉えることが妥当であるだろう。しかしながら山本以前に乾漆を手がけたそれらの作家についての、作品及び資料が少ない点を考慮すると、やはり後進へ与えた影響は山本の取り組みの方が大きなものであったと見ることが出来る。

新海の乾漆作品は山本と比較して寡作であったため、幾分か注目度が下がるように思われる。しかし、「わが伝統素材である乾漆の手法を工夫するなど、堅確質実な作風の多くの佳作を生んだ。（下略）」¹⁷⁰「戦後は独特の木心乾漆を数多く手がけ、少年や少女の一連のトルソをつくった。（下略）」¹⁷¹といった後の評価を踏まえて考えると、「乾漆技法の復古」を成した作家としての認識は少なくないものと見られる。

山本豊市の乾漆表現

山本豊市という人物についての概説、そして新海との交友については、3.3.において改めて行うこととして、ここでは山本の乾漆表現について焦点を絞り、考察を行う。

山本は当初、戸張孤雁に彫刻を学んだ後にフランスに渡り 1925 年から 1928 年の 3 年間マイヨールの下で彫刻を学んでいる。帰国の後、院展を中心として作品の発表を重ねるが、はじめて山本が乾漆による作品制作を試みたのは、1936 年に改組帝展に発表した《岩戸神楽》とみられている。

その後、乾漆作品のみを手がけていたわけではなく、石膏など他の素材による作品も発表しているが、《エチュード》(図 3-49) に代表されるような独自の抽象性を有した柔らかなフォルムの乾漆作品の発表が続くのは、戦後であり、新海が木心乾漆を発表し始めた時期に重なっている。

新海が木心乾漆技法による制作を行ったのに対して、山本が手がけたのは脱活乾漆技法による表現であり、同じ漆を用いながらもそれぞれの乾漆作品が注目を浴びたのは、脱活乾漆技法と木心乾漆技法という、明確な技法の違いがあったためではないかと推察される。

山本の脱活乾漆技法は、前述した天平時代の技法と異なり、石膏による雌型を用いたものであった。以下に山本の脱活乾漆技法による制作過程の概略を示し、天平時代の技法との差異について確認する。『彫刻の技法』(1950 美術出版社)「乾漆・石彫」の項において山本が執筆した「乾漆制作の順序」を参考とする。

- ① 通常の塑造と同様に粘土で原型を制作する。
- ② 石膏により雌型を制作する。
- ③ 「ひめ糊」と「ベニガラ」を混ぜ、離型剤とし雌型の内側に塗布する。
- ④ 「砥の粉」「水」:「漆」を 3:1 の割合でよく混ぜ、錆漆を作る。
- ⑤ 刷毛で錆漆を雌型に塗布し、乾燥後に 2 層目を塗布する
- ⑥ 麻布に錆漆を浸し、2 層目の錆漆層の上に張り込む。
- ⑦ 雌型同士を麦漆(うどん粉:漆=1:1)で張り合わせる。
- ⑧ 乾燥後、雌型を外す。
- ⑨ 仕上げとして、表面に薄い麻布を漆で貼り付け、錆漆を必要なだけ重ね、また多すぎるところは小刀で削る。
- ⑩ 漆をへんのう油で薄めたものでの拭き漆、歯刷子での磨きによって、光沢を調整する。

以上が山本の脱活乾漆技法による彫刻制作過程である。『彫刻の技法』においては記述がないが、晩年期の山本の乾漆作品には紙ヤスリで研ぎだした仕上げの痕跡も見て取ることが出来る。

天平時代の脱活乾漆技法においては、塑造を行った塑土の上に直接苧布を貼り付けたものが、そのまま張り子状の像の基礎となったのに対して、山本の場合は、塑造原型を一度雌型に取り直しそこに錆漆と麻布を張り込むことで像の基礎を得ている点に違いを認めることが出来る。石膏によるキャストイングの技法は、1870年にラゲーザが工部美術学校に招かれた以後普及した西洋の技術であったが、山本の脱活乾漆技法は、明治以後の近代的な彫刻の手法と天平時代の古典技法を融合したものとして捉えることが出来るだろう。また天平時代の技法では木屎漆を用いていたのに対し、山本の場合は錆漆を主としている点も相違点として指摘出来る。

山本の脱活乾漆技法における①と⑨のプロセスは、山本の造形観をよく表しているものとして捉えることが出来る。本来キャストイングは原型の形態を忠実に他素材に変換する事を目的としているが、山本の場合「それでは乾漆として面白くない」¹⁷²として、原型を「完成する一步手前で止める」¹⁷³という制作態度をとっている。そして完成までのあと「一步」を乾漆に素材転換した後に造形する姿勢をとっているのである

仕上げに関する山本の記述を見てみたい。「これからは表面の仕上げです。まずうすい麻布を糊の漆ではりつけます。原型の塑造を途中で、と述べたのはこれだったのです。乾漆の仕事の最後の仕上げ、その始まりは一面に麻布をはるわけです。この上に必要なだけさびを重ねます。二回でも三回でもつづけます。そして彫刻をします。多すぎるところは小刀でけずります。塑造と同じようにとってはつけるという仕事、ただパレットナイフをつかいます。こうして原型の中途はんばなかたちは乾漆として出来上がっていきます。」¹⁷⁴この「仕上げ」の段階で行われているのは、もはや調整や修正といった意味合いのものではなく、山本も述べているように彫刻の造形そのものである。乾漆という素材において再び彫刻をするという点を重視している山本の造形観は、新海の「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」という造形観に非常に近似していることに気付く。山本の場合も「素材感」を重要視する経緯はやはりマイヨールから来ていると見られる。「漆を重ねてゆくのをみて、『これはいける』と感じた。西洋の石膏づけ付けの技法にも似ており、マイヨールにみせたら、きっと喜ぶだろうと思った。」¹⁷⁵この発言は、漆塗り職人の仕事を見た際、山本が漆を彫刻の素材として使用する契機となった時の回想である。山本とマイヨールが「素材感」という造形観によって繋がっており、またその造形観から、漆という素材を用いた経緯が明確に示されている。

このように「素材感」への重要視から漆の使用を試みた経緯を考慮した祭、山本が評論家からなされた「西洋彫刻のメチエに日本古来の乾漆技法を取り入れた独創的な作家」¹⁷⁶といった賞賛は、実際は山本の意図したこととは齟齬のあるものだったと捉えることが出来る。山本は以下のように発言している。「このごろ乾漆の作品が多いのはやっと漆ってものが手に入った（中略）自分のものになってきて面白いということで、伝統のどうのという意味はない」¹⁷⁷この発言は、山本がその乾漆技法による制作において「古代技法の復古」を意識してはいなかったということを示している。この「古代技法の復古」を意識していない点については、後述する新海の木心乾漆表現に対する態度とも共通点を見出すことができる。新海と山本は、共通点の多い作家であるが、特に「素材感」に対する重要視という点は最も深く共有した造形観であるとみられ、そのルーツであるマイヨールに直接師事した山本と行動を近くした新海は、その影響を、強い共感によって山本から受けていたのではないかと推察される。

ここでの考察の内容は、第 2 節において明示した「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」という新海の造形観のルーツが、マイヨールから来ていたという側面について、その裏付けとしても捉えることが出来る。

2.3.2. 新海の木心乾漆の造形的特質と制作の経緯

2.3.2.1. 制作の経緯

新海の木心乾漆表現における造形的特質を顕在化するためには、まずそれが新海の木彫表現の延長に位置するものであったということについて認識しなくてはならないだろう。「天平から弘仁あたりにかけて木心乾漆というのがある。

(中略) 私の場合にははじめは木でやろうとして木の感じをうまく出しかねて止むなく乾漆をもってモデレーするとゆうことをここ数年続けているのである。どうもなさないことだが止むを得ないのである。」¹⁷⁸これは1957年10月に新海が展覧会に際し美術雑誌『現代の眼』において語った言葉である。新海の木心乾漆作品の殆どが1947年から1956年の間に制作・発表されているため、ここで述べられている内容は、彼自身の木心乾漆作品制作期におけるほぼ全体に対して向けられたものであると捉えることが出来る。制作に対する後ろ向きな姿勢とともれる発言であるが、一先ずここから汲み取ることが出来る事柄に目を向けたい。「はじめは木でやろうとして」「止むなく」乾漆を用いるという点をみると、新海の木心乾漆が、技法として計画的な段階を踏まえるものではないという見方をすることが出来る。

この点に関して、新海が上述の発言で触れている天平後期から平安前期頃に造像された木心乾漆像においては「止むなく」木心に漆がモデリングされたのではなく、計画性を伴った技法としてその造形が行われたと見るのが妥当であると考えられる。本間紀男(1932年～)著『天平彫刻の技法 -古典塑像と乾漆像について-』の内容から例を挙げて見てみたい。

天平時代の木心乾漆像の作例として、しばしば紹介される聖林寺《十一面観音像》(図2-27)の造像においては、木心の造形が行われた後に像全体に漆で麻布が張り付けられ、その上に木屎漆が盛り付けられ塑形されている。「本像は木心部の上に木屎を盛り付けた所謂木心乾漆像であるが、その工程を考えると、木心に漆を麻布で張り、その上に基台となる木屎を盛り付け、まず裸の乾漆像というべきものを造り(乾漆素軀部—仮称)、その上に裳や条帛や天衣を盛り付け、または懸けたものと考えられる。」¹⁷⁹この像では、木心部で大まかな形態の造形を行われ、木屎でのモデリングによって肉体や衣等の細部の造形が行われている。木心部の造形を終えた後に麻布を張り付けられている点等も鑑みると、計画的な工程を踏まえて造像されたものであると判断出来るだろう。

計画性という観点から比較すると、新海の木心乾漆はあくまで木彫の延長に位置するものであるという認識を強めることとなる。

天平後期から平安前期頃にかけての木心乾漆像の技法の発展は、基本的には

天平前期において作例が多く見られる脱活乾漆像から、徐々に心材が木心化していくかたちでなされたと本間紀男は指摘している。

また、それ以前の飛鳥期の木彫像などでは、彫り損じに対する補正としての木屎漆の部分的使用が確認されていることも指摘している。新海が乾漆を使用することとなった経緯の一端は、どちらかと言えば飛鳥期の木彫像における木屎漆の使用に近いものと捉えることが出来る。

新海の木彫制作にみられる「接ぎ」と「寄せ」について、前節において論じた。《結髪》(図 2-32)の母像の右手は着物の袖口部分から別材を付け足して造形されているが、その接着部に錆漆によって充填されたと見られる箇所が確認できる(図 2-154)。

また《出羽ヶ嶽等身像》にみられるように木材の収縮による割れを充填するために錆漆と見られるものを用いたり、《砧》にみられるように木の節を錆漆と見られるもので充填している箇所が散見される。(図 2-27、図 2-158)

上述のように新海は木彫において錆漆を部分的、また補正的に使用しており、木心乾漆表現への発展した要因のひとつと捉えることが出来る。そしてまた新海の漆、錆漆の使用については、本章第 2 節において述べたように木彫の着色の用途として使用しており、それが補正や更にはモデリングに繋がったという可能性も指摘出来る。この漆の着色材としての使用が木心乾漆表現へと展開した可能性については 2.3.2.2.において更に論究していきたい。

新海が乾漆と呼び、モデリングの用途に用いていたものが錆漆であったことに対して、古代木心乾漆像においては木屎漆が用いられていた点も相違点であるが、以上のことを踏まえて考えると新海の木心乾漆表現と古代木心乾漆像は、造像プロセスの観点から見た際に根本的に異なるものとして捉えることが妥当ではないかと考えられる。

2.3.2.2. 造形的特質

「木の感じをうまく出しかねて止むなく乾漆をもってモドレーする」というような新海の治療姿勢から、その木心乾漆表現が古代木心乾漆像とは造像プロセスの観点から見た際、それらは異なるものとして捉えることが出来るという考えを 2.3.2.1.で述べた。

《結髪》《婦人像》《砧》といった木彫を制作し、木彫家として表現の方向性を固めつつあった新海に、木彫に対して錆漆をモデリングさせたのは如何なるものであったのか。その点について論じることで見えてくる新海の木心乾漆表現の造形的特質についてここでは明らかにしたい。

前掲の 1957 年の発言の 2 年後、1959 年 5 月に新海は『木彫とは何か —新

海竹蔵氏にきく』というインタビューの中で以下の様な発言をしている。「私が乾漆を使うのは、モドレを一そうはつきりさせ、木の素材感を強調するためということに尽きます。」¹⁸⁰1957年の発言と比較すると、木彫における乾漆の使用に対しての態度が幾分か異なっているが、この態度の違いにみられる迷いに新海の木心乾漆表現の造形的特色について迫る上での鍵があり、そしてこの2つの発言のそれぞれから、新海が木心乾漆を手がけた2つの側面を窺い知ることが出来る。1957年と1959年、2つの言説を整理しながらこの点について論究していく。

1959年の発言から考察する造形的特質

まず留意しなければならないのが、1957年と1959年のそれぞれの発言において新海が用いている「モドレ」あるいは「モドレ」という語が示すものに若干の齟齬があるという点である。第2節において「モドレ」について、「量感」という語の示すものが彫刻の全体的な形態感を成す形の起伏であったのに対して「モドレ」はより細かな単位での起伏であり「量感」に内包される概念であると筆者は述べた。そしてまた新海作品における「モドレ」は素材の材質感や密度といった繊細な凹凸、その材質感を含んだ鑿跡やヤスリの跡、粘土の土付けの跡によって生まれた印象そのものを示していた事を指摘した。

1959年の発言において用いられている「モドレ」はそのような意味のものとして捉えて良いと思われる。新海は木彫において乾漆を「モドレを一そうはつきりさせ、木の素材感を強調するため」に用いていると述べている。ここでは「一そうはつきり」させるべき「モドレ」が乾漆を使用する以前に存在することが示されている。つまり木の素材感を前提とした木彫による造形、即ち鑿跡やヤスリの跡、木の繊維質な肌理などである。

ここで述べられているような造形を具体的に挙げてみたい。1949年に発表された《少年トルソー（横臥）》（図2-57）では乾漆層の下に木彫造形段階における鑿の跡（図2-159 図2-160 図2-161）やヤスリの跡（図2-162）が各部に散見される。また1948年作《在田翁試作》（図2-54）における、眉間（図2-163）や肩の切り口部分（図2-164）など、1951年作《少年トルソー（立像）》（図2-60）の地山部（図2-165）などにも木彫造形時に残された鑿跡が乾漆層を透して確認できる。

このように、木彫制作段階において生じた「モドレ」をより「はつきり」させる意図をもって乾漆が使用されたのが、まず1つ目の側面である。この意図をもって造形された箇所は比較的乾漆層が薄く、その下の木彫造形時の鑿跡やヤスリの跡、木の材質感を見て取ることが出来る。また錆漆のモデリングによ

って生じた、塑造の土付けのような凹凸はあまり見られない。

木彫造形時の「モドレ」を強調するというという姿勢は、第 2 節で論じた新海の木彫制作における「着色」に対する姿勢を引き継いだものであることに気付く。木彫における着色について、『彫刻の技法』で新海が述べていることを再び確認したい。染料で染める、漆を塗布する、岩絵の具や油絵具を塗布する、という 3 つの方法について触れているが、漆での着色方法については以下の様に記述している。「もう一つは漆に砥粉をまぜて適当なやわらかさにして塗る場合があります。色は漆黒になりますが、砥粉の分量が多ければ褐紅の感じが出ます。漆はモドレを一番はっきりさせます。着色の必要はそこにあるので、適切な材料でしょう。(中略) 着色というのは、あくまで木彫としての美しさを一そうはっきりさせるためにあるのだということをくれぐれも忘れないで適切な場合をえらんで下さい。」¹⁸¹この記述からは木彫における漆の使用はあくまで木彫としての「モドレ」をはっきりさせるためになされるべきものだとしている。「漆」に「砥粉」を混ぜたものについて紹介しているが、砥の粉の割合を高め、可塑性を有した状態になったものを錆漆と呼ぶ。即ち新海が乾漆と呼んでいるものを示している。

この木彫における着色材としての乾漆の使用が木心乾漆表現へと繋がった可能性は高く、要因の一つとすることが出来るだろう。

前節 2.2.2.3.にて、新海の「着色による『モドレ』の造形」の実践として示した《童女像》における頭部の漆による着色の例を、ここで今一度挙げたい。(図 2-109 図 2-110)

1957 年の発言から考察する造形的特質

1957 年の発言から窺い知ることが出来る、新海が木心乾漆を手がけた別の側面とは一体どのようなものであろうか。まずはこの発言で用いられている「モドレ」が示すものについて精査しておきたい。ここでは「モデレーする」という動詞的使用がなされていることにも分かるように、凹凸の印象そのものを指し示すものとしては用いられていない。この発言においては乾漆をモデリングする意味で用いられている。第 2 節の「モドレ」についての記述でも触れたように、本論では「モドレ」をモデリングする行為も含めた包括的な概念として扱っていることを今一度確認したい。

1957 年の発言から分かることは、ここでは乾漆を用いて「一そうはっきり」させるべき、木彫造形時に生じた「モドレ」の存在が無いということである。

新海の制作に沿って、その思考を想像しながら整理したい。木彫の段階で鑿やヤスリを用いて造形を行ったが、納得のいく「モドレ」を得ることが出来な

かったため、止む無く乾漆という素材をモデリングすることによって納得のいく「モドレ」を造形する。このような制作の様子を1957年の発言から読み取ることが出来る。

ここでの乾漆の使用の在り方は、1959年の発言から窺い知ることが出来たような木彫による「モドレ」を強調するための着色的なものではない。モデリングすることで塑造的に造形することを示している。

木彫は基本的に木を彫り去るという方向にしか進むことの出来ない造形である。その技法上の制約の中で如何に内容を充実させるか、そこに明治以降の江戸仏師の系譜を引き継いだ木彫家の立場はあった。1959年の発言があったインタビューの中で、インタビュアーの三木多聞は木彫家の「刀の切れ」を例として、「的確に表現する能力が欠け過ぎている」「頭だけで作りすぎているか」という指摘を当時の彫刻界に対して行っているが、カービングを原則とする木彫においてモデリングを行った新海の造形に対しても向けられたものとして捉えることも出来る。三木の父である三木宗策（1891～1945）は文展を中心として木彫を発表した作家であり、1940年に正統木彫家協会を結成するなど伝統的木彫の在り方について意識的な人物であった。三木の指摘にみられる態度には大正・昭和初期の木彫家が有していた意識が通底していたと考えることが出来るのではないだろうか。

新海自身「どうもなさけないことだ」という自嘲に示されるように、その点についての後ろめたさが無いわけではなかったと考えられる。しかし、木彫と並行して塑造も手掛けていた新海である。納得のいかない木彫を前に、可塑性の高い錆漆によってモデリングしたくなり、実際に造形に至る、その意識の変遷については想像するに難くないだろう。

ここでは木彫における技巧の重視にも増して、優先された事柄が存在した。それがまさに「モドレ」であり、更に「モドレ」を内包した「量感」であったのである。

そしてまた別の角度から考察を加えたい。一定時間の後に硬化する乾漆の性質を考慮した際、乾漆によるモデリングの感覚を、粘土によるモデリングの感覚というよりも石膏によるモデリングの感覚に近いものとして新海は捉えていたのではないだろうか。つまり新海が竹太郎のもとでの修業時代から慣れ親しんだ、またマイヨールの造形にも通じる「石膏直付け」の造形感覚がこの木心乾漆のモデリングに繋がっているのではないだろうかと筆者は推察する。その根拠となるものとして、新海の木心乾漆多作期以前、木彫を多作していた時期である1935年に実験的に試みられたと思われる《坐女》(図2・28)の制作が挙げることが出来る。

1935年作《坐女》は像高25センチの木心乾漆像である。像全体をとおして

乾漆層に被われており、乾漆のモデリングによって造形した箇所が多く見てとれ、比較的乾漆層の厚い木心乾漆像であると判断出来る。《少年トルソー》(横臥)に散見されるような、木彫による造形が乾漆層を透してみてもとれる箇所は、台座部を除いてほぼ見て取ることが出来ず、一見して塑造のような印象を受ける。この同年に《坐女》(図2-29)という像高25センチの石膏像も制作しており、題材とポーズの共通性から実験的に試みられた連作であるとみられる¹⁸²。1936年に同じく女性が座したポーズを題材とした《試作》(図2-35)を制作している。この作品は像高が93.9センチとほぼ等身大のサイズの作品である。「試作」は現在の所在、出品の記録が不明であるため写真からの推察の域を出ないが、題材の共通性からこの作品も一連の試作の一つと判断することが出来るだろう。

同時期に同じ題材を木心乾漆と石膏という2つの異なるアプローチで造形を試みていたのは興味深い事実である。これらの造形において乾漆、石膏それぞれモデリングによって造形された箇所が多く見て取れ、2つの造形が非常に近似したものであることに気付く。新海は石膏をモデリングする感覚をそのまま乾漆、つまり錆漆における造形に展開したのではないかと考えられる。

1954年制作《少年》(図2-66、図2-67)は現在山形市役所が所蔵するブロンズ像であるが、発表当時は石膏の造形の上に乾漆を盛り付けた「石膏心乾漆」¹⁸³であったという記録が残っている¹⁸⁴。

石膏と乾漆の併用を行っていたことも、新海が石膏と乾漆をモデリング可能な素材として近いものと捉えていたことを示す事実と言える。

新海が深く傾倒したマイヨールの《片足をつかむ》(図2-166、図2-168)、《片足つかむ少女》(図2-169)、《棘》(図2-167)といった作品はいずれも1920年代前半に制作された作品であるが、女性が座した状態で脚を手でつかんでいる題材と構成が、新海の《坐女》作品群と非常に類似している点を指摘することが出来る。図2-166に示した《片足をつかむ》は新海が所有していたものであり、現在は新海の次女が所有している。新海がその制作においてマイヨールに影響を受けていた事を示すものであり、またマイヨールの石膏直付け(図2-83)による造形との関係性も指摘することが出来る。

さて、以上の事から1957年の発言から窺い知ることが出来る内容についてまとめたい。「どうもなさけないことだ」と発言しながらも、木彫の技巧にも増して「モドレ」「量感」の迫及を優先させ、新海は木彫の造形の上に乾漆のモデリングを行った。この乾漆の使用は、木彫による造形を「一そうはつきりさせる」ための着色的なものではなく、あくまで塑造的な造形であった。そしてこの漆の塑造的使用は、粘土における塑造の造形というよりも石膏による塑造的な造形即ち石膏直付けから発展したものであるという可能性を《坐女》シリーズ、《少

年》の造形から指摘した。

新海の木心乾漆における漆の塑造的使用の例として（図 2- 170～図 2- 175）を示す。

木彫と塑造が混在する新海の木心乾漆表現

ここで 2.3.2.2. で論じた内容をまとめたい。

- ① 木彫を主体とした、漆の着色的使用によって生じる「モドレ」とは、鑿跡やヤスリの造形、木のテクスチャをより強調する造形である。なお、これは 1959 年の発言を基に考察された内容である、
- ② 「石膏直付け」のように錆漆のモデリングすることによって生まれる造形もまた「モドレ」と解釈された。なお、これは 1957 年の発言と《坐女》シリーズ、《少年》の造形から考察することが出来た内容である。

この①と②の双方が一つの作品の中に共存している点が新海の木心乾漆表現の造形的特色と言える。

そしてまた①と②は一つの作品の中で、分ち難く混在している点を強調したい。この点は「はじめは木でやろうとして」造形し、しかし納得がいかず「止むなく」モデリングによって造形するという新海の思考の展開からもわかるように、木彫と乾漆の造形プロセスのどちらにおいても、完成形が志向されていたことに起因すると言えるだろう。（図 2- 176）に見ることが出来るように①とも②とも区別しがたい中庸の表情も各作品において散見されるのである。

「モドレ」そしてそれを内包する「量感」の充実が、新海の制作において優先されるべき事柄のひとつであった。これが①と②を繋ぐ重要な事柄の一つであり、鑿跡と乾漆のモデリングが分ち難く共存し響きあうような新海の木心乾漆表現の造形的特色は、ここから生まれたものであると言えるだろう。

古代木心乾漆像の造像では、聖林寺十一面観音像の造像プロセスにもみられるように、木彫、乾漆それぞれの段階においてなされる造形が分けられており、その点を比較するとやはり新海の木心乾漆表現は古代木心乾漆像とは異なるものとして捉えることが妥当であると考えられる。

木彫による造形と乾漆のモデリングによる造形が分ち難く混在するという新海の木心乾漆表現に対する指摘は、江村忠彦（1984～）が『乾漆による彫刻表現の可能性 —新海竹蔵・山本豊市の作品実見調査を踏まえて—』（多摩美術大学大学院美術研究科紀要『多摩美術研究』第 3 号 2014 年 6 月発行）におい

て指摘している内容と概ね同様である。

「新海の作品では、木心乾漆技法に見る乾漆表現の特質を確認した。その結果、彫刻がある程度施された芯材を基礎として、その形に沿って、錆び漆をモデリングすることによって、芯材である木材の質感をも取り込みながら、木彫のみによっては不可能に近い微妙さを包含した表現を実現できることが分かった。」¹⁸⁵江村は当該研究において、江村自身を含めた現代の彫刻制作者が「乾漆でしか成し得ない表現とは何か」という課題に向かうため、「20世紀に乾漆彫刻を再興した2人の彫刻家」として新海竹蔵と山本豊市を挙げ、その乾漆表現についての考察を行うことで「現代の乾漆表現に繋がる一つの道筋を明らかにしたい」と述べている。新海の木心乾漆表現については山形美術館所蔵作品と筑波大学が所蔵する作品を中心として、細やかな実見調査を踏まえた綿密な論考がなされていると筆者は捉える。

また江村は当該研究において以下のような注目すべき考察を行っている。「新海は木心乾漆技法によって示しうる表情の幅を十分に活かして、他の素材には成しえない深みのあるトルソー表現を実現しているといえるだろう。それは西洋に由来するトルソー表現を様式的に踏襲しながらも、西洋において生み出されることのなかった一つの独創的な到達を示しているとさえ言えよう。(中略)本来、天候を含めた自然現象や人為的な行為に拮抗してかろうじてその形を留めたものが破風であり、トルソーであるとするならば、新海のこれらの表現は作者の制作行為と拮抗して、かろうじてその形を留めたものであると捉えられよう。さらに、その形を乾漆がまとうことで、物理的な意味に於いても、乾漆層が形(作者の意思)を現代まで護り続けてきたとも捉えることが出来るのである。」¹⁸⁶江村は新海の木心乾漆表現におけるトルソー表現に着目し、彫刻、またそれを含んだ物質が受ける経年変化、人為的行為の蓄積といった要素を、新海がその木心乾漆表現において新海なりの「独創的」な表現へと昇華したと述べている。

新海は《少年トルソー》(横臥)(図2-57)、《少年トルソー》(立像)(図2-60)、《半迦像試作》(図2-64)《少女トルソー》(図2-68)、4点のトルソー表現を木心乾漆において手がけており、また晩年期において木心乾漆以外の技法によってもいくつかのトルソー表現を試みている。

古代大理石彫刻における頭部や腕の欠損は、そこに永い時の介在を感じさせ、ロダンをはじめとする近代の彫刻家にもインスピレーションを与えてきた。彫刻家高田博厚はこれを「『時』の力」¹⁸⁷と称して、《ミロのヴィナス》(図2-172)の美について語っている。新海の木心乾漆の作品表面から、筆者は寺社仏閣といった古い建築物の外壁のような印象を連想することがある。新海の木心乾漆表現が持つ、存在感、「無窮感」¹⁸⁸とも言うべき印象は、このような永い時を経

た印象によって形作られている側面があるのではないだろうか。

新海の木心乾漆表現における、ここに示したような「『時』の力」という要素について、江村の研究の他に指摘がなされた文献を確認することが出来ない。

そこで本論においては新海の木心乾漆表現におけるこの時間性という要素の論究を次項 2.3.3.において行ってみたい。新海の言説を整理し、また関係者からの聞き取り調査で得た内容を根拠としながら、論考を試みる。

2.3.3. 新海の木心乾漆表現が内包する「時間性」

前項では、江村論文における新海の木心乾漆表現、とりわけそのトルソ表現についての興味深い指摘から論を展開し、新海の木心乾漆表現が孕む「無窮感」と形容されるような印象について、それを形作るものが、永い時を経たような印象、換言すれば「時間性」とも言うべきものなのではないかという仮説を立て、本項で扱う論件とした。以後この論件については、新海の木心乾漆表現の内包する「時間性」と称して扱いたい。

本項で明らかにする内容は、永い時を経たような印象を新海が意識的に作品に与えようとしていたかということである。新海の言説と、関係者からの聞き取り調査で得た内容を、造形と照らし合わせながらその点について明らかにしていく。

2.3.3.1. 造形の考察から浮上する疑問①「乾漆層の増加」

新海が木心乾漆による制作を行ったのは、実験的制作としての《坐女》シリーズを除けば1947年から1956年にかけてであり、その点数は現在確認できるもので8点である¹⁸⁹。それら8点を時系列に見ていくと、2.3.2.2.1.で②とした乾漆のモデリングによる造形、それによって造形がなされる割合が高くなることに気付く。モデリングも荒く、乾漆層の厚みも増していく傾向にあることが指摘出来る。乾漆のモデリングが厚い後半の作、例えば《K 翁の首》にみられる乾漆層のモデリングから、筆者は寺社仏閣等の建築物の永い時を重ねた外壁のような印象を連想する(図2-1798)。

《少年トルソー》(横臥像)(図2-57)や《在田翁試作》(図2-54)では各部に木彫による造形がそのまま反映された箇所(2.3.2.2.1.で①とした造形)が散見されたが、後半の作である《半迦像試作》(図2-64)では台座部を除けば木彫による造形がそのまま反映された箇所はあまり見られず、乾漆のモデリングによって覆われたこの作品の内部が木心であるという事実、ともすれば気付かない可能性すらあると言えるだろう。

なぜ木心である必要があったのだろうか。このような疑問が自ずと浮上してくる。1954年に石膏を芯材とした乾漆作品《少年》(図2-66)の制作を新海は行っているが、その後再び木心乾漆に制作を戻している。一般的に考えれば、塑造と木彫を比較した際、木彫による造形の方が体力的、時間的に多くの負担を要すると言えるのだが、新海はあえて木心を選択しているのである。

2.3.3.2. 造形の考察から浮上する疑問②「乾漆層の剥離」

現在、新海の木心乾漆作品の殆どにおいて、乾漆層の剥離、または亀裂が生じている。《在田翁試作》、《半迦像試作》、においてはそれぞれ 2005 年と 2010 年に東北芸術工科大学文化財保存修復研究センターにて修復が行われたために、実見による確認が叶わなかったが、記録によればどちらの作品においても剥離、及び亀裂が確認されている¹⁹⁰。

このような新海の木心乾漆にみる剥離は、恐らく心材である木の乾燥に伴う収縮が主たる要因と考えられるが、『山形美術館蔵「在田翁試作」(新海竹蔵作)の保存修復』において「乾漆層の亀裂と剥離に伴って生じている変形(反り返り)」¹⁹¹と指摘されているように、乾漆層そのものの変形によるところでもあるとみられる。

天平後期の木心乾漆像である聖林寺十一面観音像(図 2-157)においては、制作から 1200 年以上の歳月が経過しているにも関わらず、激しい剥離等の損傷を免れている。内部の木心における内刳や木組みといった処置や、木部造形後に麻布が張り付けられた後にモデリングが施される点、木屎漆によるモデリングの後に漆箔の為に表面が滑らかに整えられる点等、技法上の配慮がそれを成し得ていると見る事が出来るだろう。これらに鑑みれば新海の木心乾漆作品が 1 世紀も経たぬうちに剥離を起こしていることにも首肯できるだろう¹⁹²。

また新海の木心乾漆は年を追うごとに乾漆のモデリングによる造形がより多くなっていったと先程述べたが、それに比例して剥離や亀裂の程度も大きなものとなっていくように捉えることが出来る(図 2-179)。

新海は自身の木心乾漆において乾漆層が剥離するという可能性を認識していたとみられる。それは新海に彫刻の指導を受けた神戸武志(1932~2015)への聞き取り調査によって明らかとなった。

神戸は東京教育大学にて新海に彫刻の指導を受け、その後院展、S.A.S.、国画会での活動において新海と行動を共にしていた人物である。神戸が在学中、東京教育大学の学園祭では彫刻の展示企画があり、その展示に非常勤講師として新海も賛助出品を行っている。1953 年には《在田翁試作》、翌 1954 年には《坐女》(木心乾漆)を出品している。

神戸が新海のアトリエに《在田翁試作》を受け取りに行った際、乾漆層の剥離が認められ、修復のために作品の受取が 1 週間延期されたという出来事があったということであった。《在田翁試作》が制作・発表されたのは 1948 年であるので、約 5 年の歳月のうちに剥離が生じたということになる。そしてこの出来事の後にも 3 点の木心乾漆作品が制作されている。ここから、新海が少なくとも 1955 年作《少女トルソー》(図 2-68、図 2-69)の制作時期には、自身の木心

乾漆において乾漆層の剥離が起こり得ることを認識していた事実を知ることが出来、そして更にはそれ以前の時期から認識していた可能性についても指摘することが出来るだろう。

新海が《在田翁試作》を修正していた事実から、確かに乾漆層の剥離を負の要素として認識していた側面は否定できない。しかしながら何故新海は剥離の可能性を承知しながらも木心乾漆の制作を続けたのだろうか。作品毎に乾漆層は徐々に厚く、荒くなっていくため、剥離の可能性も増すものと予期されたはずである。そこに積極的姿勢を見出すことは出来ないだろうか。

2.3.3.3. 唐招提寺菩薩頭についての新海の発言

ここまで 2.3.3.1.及び 2.3.3.2.において論じてきた内容から浮上してきた疑問①と疑問②について、ある一つの解答となるべきものを導くため、まずここで新海の唐招提寺菩薩頭に対する発言について考察を行いたい。

新海は 1950 年に出版された『彫刻の技法』のなかの『名作解説』の項において図説付きでこの唐招提寺菩薩頭（図 2- 180）の解説を行っている¹⁹³。「檜の一木造りであったのが佛頭だけ残ったもので、見るからに堂々とした確かりとしたもので彫刻を觀る喜びを感じます。埃及の木彫村長像の頭部を見るのと同じ様な感じをうけます。彫刻に於ける感覚量というのはこの邊にひそむものと思います。然しこれはこれだけで出来上がっているものではなくて、木彫乾漆とってこの上に薄く漆でもって仕上げたもので、この首は乾漆の大部分は脱落して、木彫の部が露出した姿です。完好の時の姿は或はこれと違ったものがあるかも知れません。然し近代の彫刻感覚は彫刻の純粹さを求めるので、木彫としてのモドレをこのまゝの中に求めてよいはずです。」¹⁹⁴ここで新海は、乾漆層がほぼ剥離してしまった唐招提寺菩薩頭を前に、木彫としての良さを見出している。菩薩頭の完成時の状態が異なるものであり、剥離を生じてしまった状態が本来の姿でないという点については但し書きをしているが、「近代の彫刻感覚」が「彫刻の純粹さ」を求めることを根拠として、剥離してむき出しとなった木心部に彫刻としての魅力を見出していると捉えることが出来る。やはりここにも新海の述べる「量感（感覚量）」「モドレ」というものが関わってきている。

唐招提寺菩薩頭は一木造りの丈六佛の頭部であり、もとは木屎漆でおおわれていた木心乾漆である。眼球のふくらみや鼻、口、髻や地髪部は大まかに彫られており、眼球などの細かな造形は木屎漆でなされたと見られている。面部左に大きな割れが生じており、乾燥による収縮が原因とみられる。新海はこの菩薩頭の印象について述べるにあたり、カーアペル像（通称村長の像）（図 2- 87）という古代エジプトの木彫を引用しているが、新海はここでの発言をはじめ、

度々このカーアペル像について紹介しており、特に「木の割れ」がかえって量感を「助け」、木の素材感を「一そう強く」出している作例であることを繰り返し説明している¹⁹⁵。

以上の様に、上掲の発言は菩薩頭における経年変化、つまり乾漆層の剥離やカーアペル像に共通する「木の割れ」といった人智を越えた要素に対して新海が反応していたことを示すものである。そして乾漆層が『時』の力で剥離し得るものであり、また剥離を生じてむき出しとなった木心にも彫刻的な美を見出すことが出来ると考えていたことを読み取ることが出来るものではないだろうか。この発言において新海があえて「木彫乾漆」という造語を用いているのもそのような態度に根拠を見出せるのではないだろうか。

新海のこのような態度は1957年の発言において、より明確に示されるようになる。「天平から弘仁あたりにかけて木心乾漆というのがある。木彫の上に漆をもって肉付けしたものだ、乾漆が大部分脱落した仏頭などをみるとこれは始めから木は内部の心として乾漆をもって最後の仕上げをするとゆう意図のもとに作られたものの様である。」¹⁹⁶ここで取り上げられている作例も唐招提寺菩薩頭であると推察される。仏師が実際にそのような意図をもって制作をしていたかどうかは確かめることは出来ないが、少なくとも新海は「心」と形容するような造形の核が木心に存しており、「始めから」意図されていたものであると述べている。

このような新海の木心乾漆に対する見方、つまり乾漆層は『時』の力によって剥離し得るものであるが、内部に蔵された「心」と形容すべき造形の核が顕在化することで立ち現れる美もある、という見方について、その萌芽は新海26歳の時には認めることが出来ると筆者は考える。新海26歳の時に執筆した『奈良彫刻管見』に以下の様な記述があることからその根拠を示すことが出来るだろう。「右手の戸棚にやはり天平仏で乾漆が全部剥落して、木心のみが露わにたっているのがある。それによっても当時の工人達の仕事に対する態度が読めるような気がする。」¹⁹⁷

2.3.3.4. 新海の木心乾漆表現の内包する時間性

以上本項で論じてきた内容をまとめたい。新海の木心乾漆制作についてみていくと2つの疑問が浮上してきた。

疑問①：木心乾漆多作期の後半になるにつれて、乾漆によるモデリング層が作品を覆う割合が増し、ともすれば内部が木心であることに気が付かない可能性すら生じる状態において、何故木心である必要があったのか。

疑問②：何故新海は乾漆層の剥離の可能性を承知しながらも木心乾漆の制作

を続けたのだろうか。

これらの問いの解答となる積極的理由を示すべく、新海の唐招提寺菩薩頭に対する発言について考察した。そして新海が菩薩頭に対して、乾漆層は「『時』の力」によって剥離し得るものであるが、内部に蔵された「心」と形容すべき造形の核が顕在化することで立ち現れる美もある、という見方を示しており、その見方が新海自身の木心乾漆表現に還元されたとなると、疑問①、疑問②は積極的理由を得るのではないかという結論に至った。

つまり、時間という人智を超えた要素によって、乾漆層が剥離してしまった未来の作品の姿を想定し、その木心を木彫としての「量感」と「モドレ」を十分に有した造形の核となるものとして造形したのではないだろうかということである。

「乾漆層が剥離してしまった未来の作品の姿」の想起という点に、新海が彫刻における「時間性」というべきものに表現の可能性を見出していたことを認めることが出来る。

明度の異なる錆漆のモデリングによって生じる斑な色味や、荒々しいモデリングの積層によるテクスチャ、これ等の造形は時を重ねた寺社仏閣の外壁のような印象を想起させる（図 2-178）。新海が彫刻表現における「時間性」を志向していたとすると、これらの造形の意図もここに見出すことが出来るのではないだろうか。

そしてまた江村が指摘したように、トルソ表現を度々試みていたことも、新海の「時間性」の志向を裏付けるものと言えるだろう。

桜井佑一が新海作品に対して用いた「無窮感」という形容は、このような新海の木心乾漆の側面に鑑みると、相応しいように思われる。

2.3.4. 第3節概括

本節では新海の木心乾漆表現の造形的特質について明示すべく新海の言説、作品の実見を中心として考察を重ねた。

新海の木心乾漆表現について、以下に示す2つの造形的特質を明らかにした。

I 木彫と塑造の混在

II 内包される時間性

Iについて、新海の木心乾漆は木彫表現の延長に位置するものとして捉えることが妥当であると思われた。漆の塑造的使用と木彫に対する乾漆の着色的使用、いずれの使用による造形においても、通底していたのは第2章で論じた「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」の実践であり、双方の実践が塑造的造形と木彫的造形の混在する新海の木心乾漆表現を生み出したと捉えることが出来た。またその点を比較すると、塑造的造形と木彫的造形が造像のプロセスにおいて明確に分かれる古代木心乾漆技法とは、異なるものとして捉えることが妥当であると思われた。

IIについて、制作年を追うごとに増す乾漆層の厚みや、乾漆層の剥離の問題、江村論文における指摘から論を展開し、新海の唐招提寺菩薩頭への言及を踏まえて、新海の木心乾漆表現が内包する「時間性」についての指摘を行った。そしてそれは新海の木心乾漆表現の「無窮感」といった印象を生んでいると捉えることが出来た。

前節2.2.2.4.において、筆者は、近代の木彫家による「古色」の着色は、仏像が宗教的対象から鑑賞する美術品として捉えなおされたことによって生じた、近代の彫刻家の一つの反応であると述べた。新海の木彫における「古色」も、古仏の孕む「時間性」を受けて成されたものであるとみることが出来、新海の「時間性」への意識を木彫多作期の時点に見ることが出来ると言えらる。

IとIIを踏まえ、新海の木心乾漆表現は、古代木心乾漆像とは質的に異なるものであると捉えることが出来たが、「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」の実践として試みられたという点を踏まえて考えると、木と乾漆という我が国の古典的な素材を用い、ロダン以後の近代における新たな彫刻表現へと昇華させたと言える。そして、新海が自身の木彫表現を越えて、新たに切り開いた一つの到達としても、その木心乾漆表現を捉えることが出来る。

おわりに

本章では新海の院展所属期（1924～1958）について、その前半に制作された木彫と、後半に制作された木心乾漆について、それぞれの造形性を明示することを目的として、論考を試みてきた。これまで新海の木彫表現と木心乾漆表現はある一定の認識が示されながらも、これまでその造形性については明らかにされてこなかったと言え、本章で明らかとする内容が持つ意義の一つである。

この院展所属期の新海の活動の背景として、新海が所属し作品発表の主要な場とした再興日本美術院彫刻部について触れた。飛鳥期・奈良期の仏像を中心とした古仏の造形を顧みる古典回帰の性格と、ロダンを始めとしたフランス近代の彫刻によってもたらされた「彫刻を『面、量（塊）、動勢、肉づけ』からなる空間構造と捉える考え方」¹⁹⁸、この双方を合わせ持ち、またそれらの交錯によって日本の独自の近代的な彫刻表現を模索する姿勢が、院展の彫刻家達のひとつの傾向であった。本章の考察の結果から新海もまたこの院展の性格を多分に持った彫刻家として捉えることが出来る。特に新海の木心乾漆に見られる「塑造と木彫の混在」という造形的特性はこの点を端的に示していると言えるだろう。

他の時代的な背景として、戦前及び戦中における物資難からブロンズと石膏の使用が困難であったことが、新海の彫刻制作における木彫と木心乾漆の多作に繋がる一つの要因であったという指摘も行った。

これらの背景の中で、写実的な作風を基調とした初期作品から「立体についての要素化や原理化」¹⁹⁹を志向した制作へと変化させたのが、マイヨール、及び飛鳥期・奈良期の仏像・神像の存在であった。それらが新海の木彫表現に与えた具体的な影響と、新海独自の具体的な展開、そしてそれらから導かれた新海の木彫制作の軸と呼ぶべきものについて、ここでは第2節概説（2.2.4.）においてまとめたものから、その要点を提示する。場合に応じて第2節概説における図式2-1、図式2-2を併せて確認してゆく。

新海の木彫表現・制作におけるひとつの軸として「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」という造形観が導き出された。具体的に換言すれば、木の材質感と対話をしながら、「ヤスリで荒く毛羽立たせる」、「刀の切れ具合に留意した鑿跡をつける」、「着色によってそれを際立たせる」といった造形を徹底的に行うことによって、他の素材では成し得ない味わいを持つ「モドレ」を（そしてそれを内包する「量感」を）有した作品とすることであった。

「ミケランジェロやマイヨールの石彫には細かいヤスリをかけたものもあり、荒いヤスリ目を見せたものもありますが、仕上げはただきれいにするという意味ではありません。自分の出したい最後の刀痕をつける、木彫のもっとも大切

な仕事をするのです。」²⁰⁰という新海の言葉は如実にそれを示している。このような造形観は、「一木から彫り出す技巧」や、「切れ味の鋭い刀による徹底した滑面仕上げ」等の伝統的木彫における技法上の問題から新海を遠ざけ、木そのものに対するアニミズム的態度をも遠ざけた。またその影響が、制作の過程において適宜加えられる「接ぎ」「寄せ」の造形の在り方にも繋がったと捉えることが出来る。当時における新海の木彫表現の独自性はここに示されるだろう。木という繊維質な材質感に反応しながら制作を行った同時代の木彫家も決してなかったわけではないが²⁰¹、新海ほど多様な手段からその造形を試み、「素材感」「モドレ」という言葉によって、その意思を明確に示した作家は見受けられない。

この様な新海の造形観の形成においてマイヨールと飛鳥・奈良の古仏の造形が及ぼした影響は大きなものであるが、それに加えて新海の少年期における造仏の経験が与えた影響もここで指摘したい。14歳時の『休假日誌』に示される「サメカワ」や「トクサ」の使用に見られるヤスリの造形や着色の経験は少なからず影響を与えたと捉えることが出来るのではないだろうか。

粗いヤスリ目を残したり、自由に「接ぎ」「寄せ」を行う造形は、戦後日本に紹介されたイタリア現代彫刻における木彫作品の造形との共通点として指摘されるが、新海がイタリア現代彫刻に触れる以前より、上記の造形観が新海の中にあっただという点についても補足すべきだろう。

木心乾漆表現の造形性について第3節概説でまとめた内容から要点を提示したい。新海の木心乾漆表現は、木彫的造形と塑造的造形が分かち難く混在するという造形的特質を示していたが、これは木彫によるモドレを漆の着色によって強調する造形と、可塑性を高めた漆（錆漆）をモデリングする造形の両面から制作が進められたことによるものであった。この2つの造形に通底するものが、第2節において述べた「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」であると捉えることが出来た。そのため新海の木心乾漆表現はその木彫表現の延長にあるものとして捉えることが出来た。新海の木心乾漆表現は、造像プロセスの観点から古代の木心乾漆像とは異なるものとして捉えることが妥当であるとみられるが、木と漆という日本の古典的素材を用いて、近代における新たな彫刻表現を創出したという見方をすることも出来る。

そして新海の木心乾漆表現が孕む「時間性」という事柄には、新海自身の木彫表現を越えて切り開かれた、一つの到達を見ることが出来る。新海が追求してきた「モドレ」による「一種しみじみとして清らかで澄んだ感じ」²⁰²と評されるような味わいは、「『時』の力」を受け入れることによってある種の「無窮感」を纏うこととなったのである。

このような新海の木心乾漆表現の持つ、古典から新たな表現を生み出そうとする印象は、新海の自覚的な意思によってもたらされたものであったことが、木心乾漆多作期の直前、戦後間もなく執筆された『昏迷と芸術』の新海の言葉の中に示されている。「又文化は永い傳統を基として生まれ出るものである。時代の変革によって文化の咲く華の色も変わるけれ共、傳統の根は長く続いていて、これなくしては実のある花は咲かぬ筈である。こういう昏迷の内に在っても我々は自分の国の文化の傳統を謙虚に振りかえって、そこから新文化の糧を求めなければならないのではないかと思われる。」²⁰³（資料 2-2 として文末に全文記載する）

新海の院展所属期において通貫したこれらの「素材感と密接に関係したモデル及び量感」を追求した造形は、まさに新海が百済観音を評して述べた「素材の精神化」と呼ぶべきものではないだろうか。

第2章 図版

図 2-1



新海竹蔵作 《姉妹》

1924年

木 H.68 cm

山形美術館

図 2-2



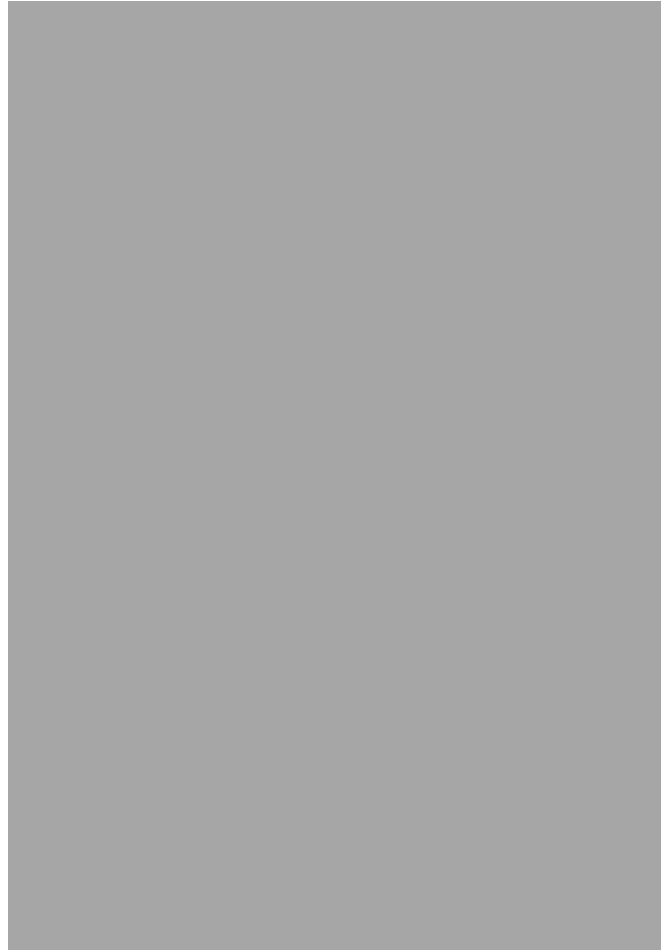
新海竹蔵作 《S・Hの首》
1925年
ブロンズ H.31.2 cm
東京藝術大学

図 2-3



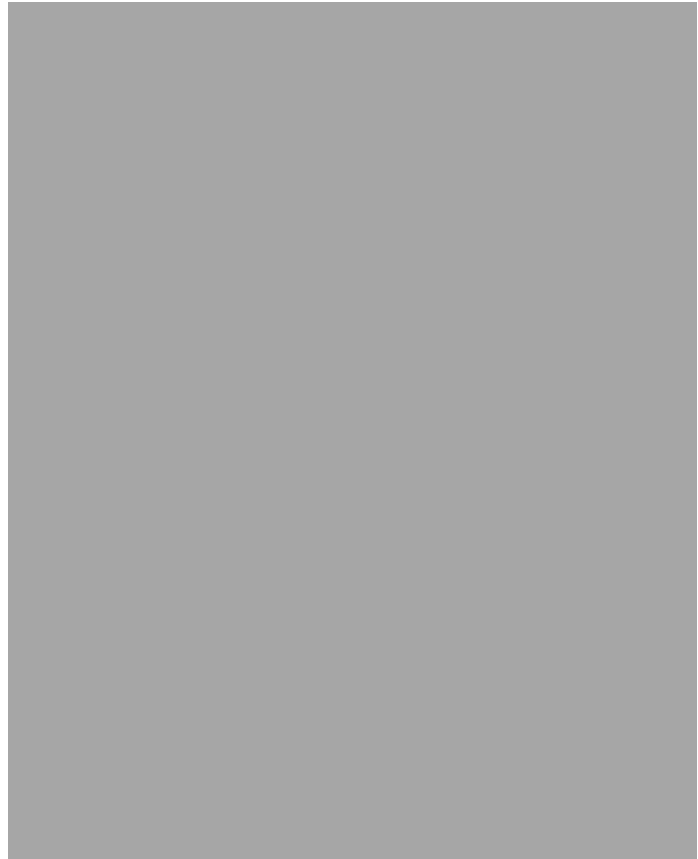
新海竹蔵作 《浴女》
1926年
ブロンズ H.52.0 cm
東京国立近代美術館

図 2-4



新海竹蔵作 《浴女》
1926年
石膏
現存せず

図 2-5



新海竹蔵作 《花》
1927年
不明

図 2-6



新海竹蔵作 《若き母》

1929年

ブロンズ

不明

图 2-7



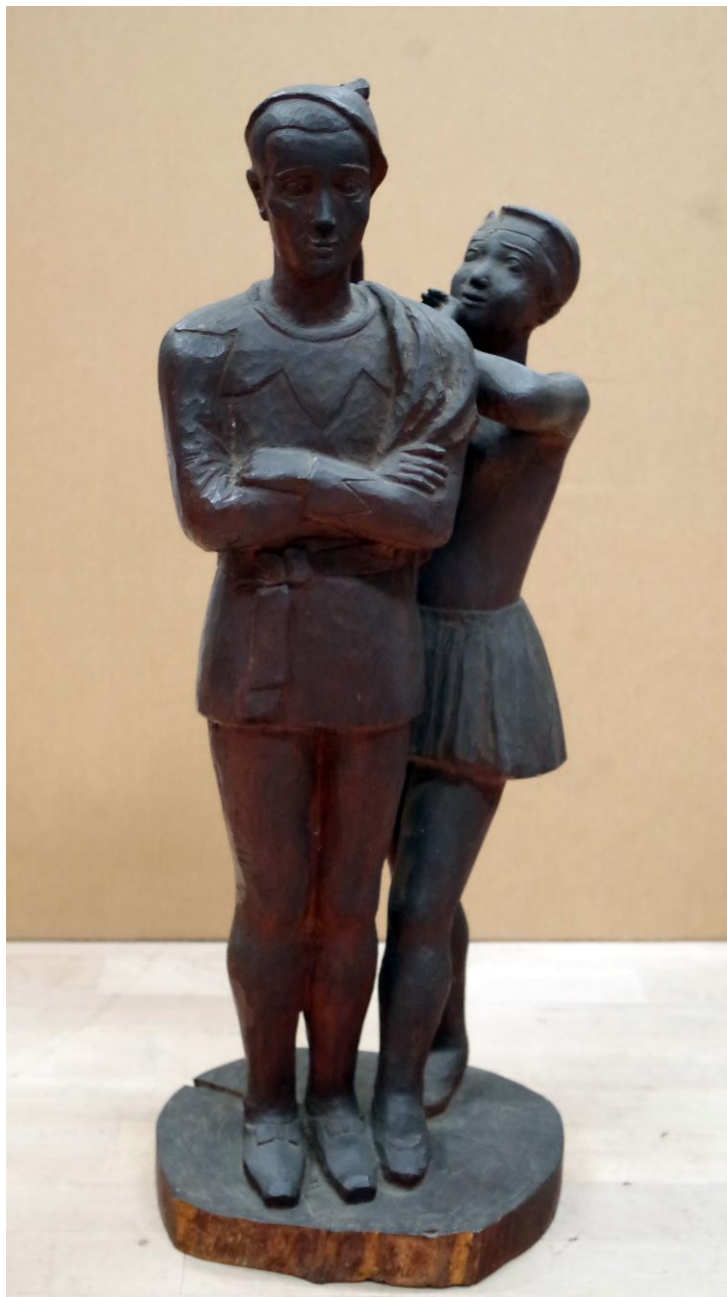
新海竹蔵作 《春》
1929年
石膏 直径：154.5 cm
筑波大学

图 2-8



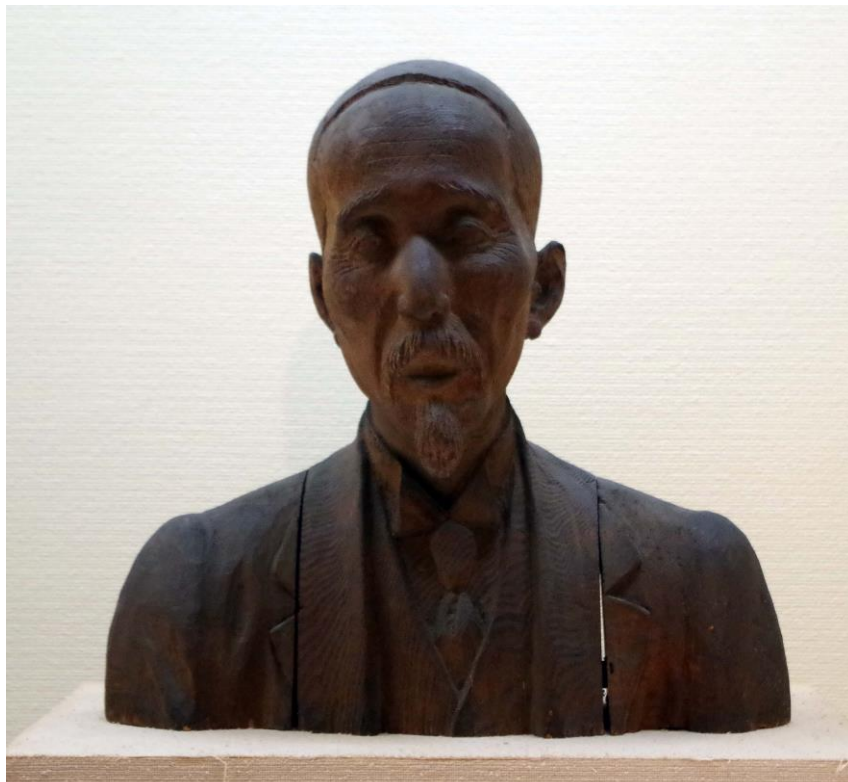
新海竹蔵作 《秋》
1929年
石膏 直径：154.5 cm
筑波大学

图 2-9



新海竹蔵作 《道化役者》
1930年
木 H.74.0 cm
東京国立近代美術館

図 2- 10



新海竹蔵作
《菅原教造氏像》
1930 年
木 H.48.4 cm
山形美術館

図 2- 11



新海竹蔵作 《菅原教造氏像》
別角度から見た図

図 2- 12



新海竹蔵作 《菅原教造氏像》
1930 年に第 17 回院展に出品
した際は、金属の眼鏡がつけら
れた状態であった。

图 2-13



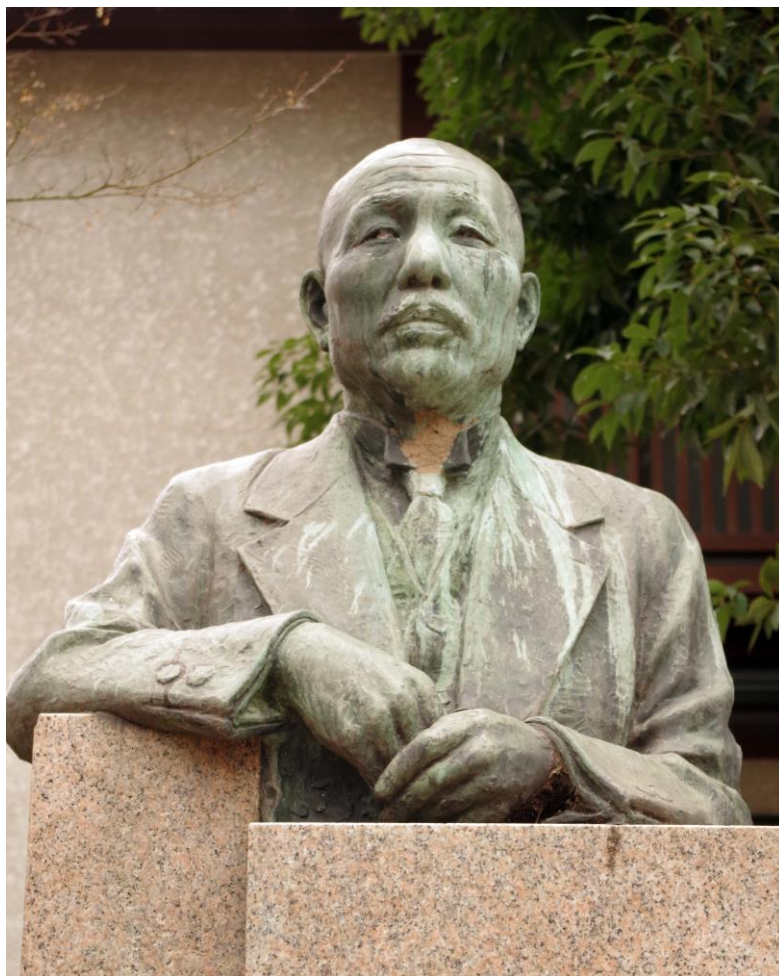
新海竹藏作 《羊》
1930 年
石膏 H.75.1 cm
東京大学図書館

图 2-14



新海竹藏作 《松》
1930 年
石膏 H.75.1 cm
東京大学図書館

図 2-15



新海竹蔵作
《新海竹太郎胸像》
(写真は 1955 年に再
建された後の姿)
1930 年
ブロンズ H.83.4 cm
山形市歌懸神社社内

図 2-16



図 2-17



新海竹蔵作
《新海竹太郎胸像》
全体像、及び別角度から見た図

図 2-18



新海竹蔵作 《俳優》
1931年
セメント H.148.5 cm
現存せず

図 2-19



新海竹蔵作 《馬越翁像》
1932年
銀 H.10.5 cm
東京国立近代美術館

图 2-20



新海竹蔵作 《小児習作》
1933年
木 H.50.0 cm
筑波大学

図 2- 21



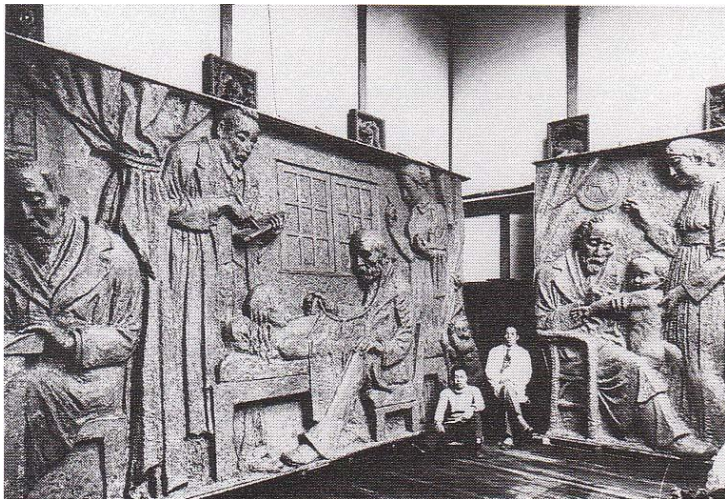
新海竹蔵作 《診断・治療・予防》
 1933 年
 レリーフ
 東京大学医学部附属病院

図 2- 22



新海竹蔵作 《診断・治療・予防》
 現在、東京大学医学部附属病院管
 理・研究棟に設置されている。

図 2- 23



新海竹蔵作
 《診断・治療・予防》
 アトリエにて(1933 年)

図 2- 24



新海竹蔵作 《出羽ヶ嶽等身像》(1933年当時の写真)
1930年
木 H.223.0 cm
山形美術館

図 2- 26



図 2- 25



新海竹蔵作 《出羽ヶ嶽等身像》
頭部 (2013 年撮影)

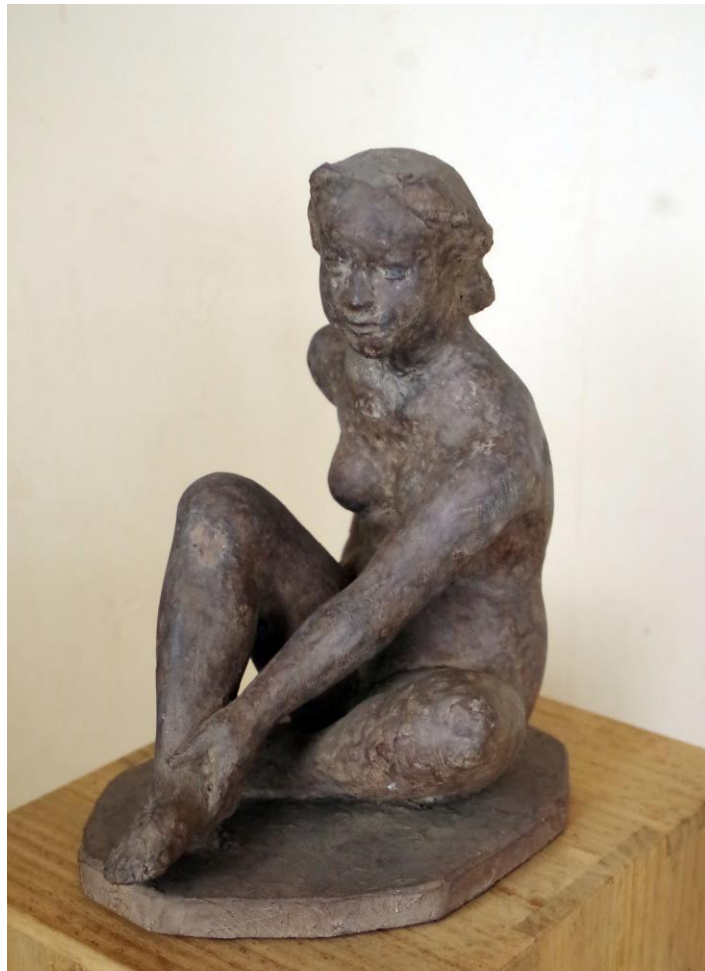
図 2- 27



新海竹蔵作 《出羽ヶ嶽等身像》
胸部の割れに錆漆が充填され補修されている。
(2013 年撮影)

新海竹蔵作
《出羽ヶ嶽等身像》(2013 年撮影)
全体

图 2-28



新海竹藏作 《坐女》
1935 年
木心乾漆 H.25.0 cm
飯塚友子氏（竹藏次女）

图 2-29



新海竹藏作 《坐女》
1935 年
石膏 H.25.0 cm
東京国立近代美術館

图 2- 30



新海竹藏作 《狛犬》

1935 年

石彫

上図：H.126.0 cm 下図：H.131.0 cm

山形県護国神社

图 2- 31



図 2- 32



新海竹蔵作 《結髪》(当時の写真)

1936年

木 H.141.0 cm

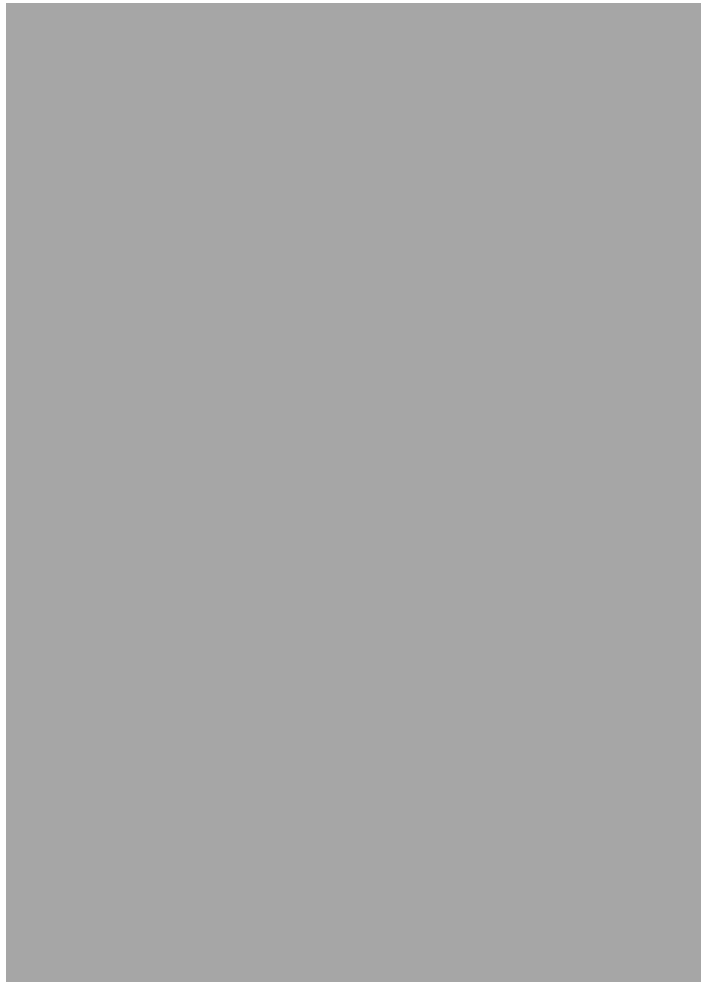
山形美術館

图 2-33



新海竹藏作 《結髮》2013年撮影

図 2- 34



《結髪》を制作する新海
1936 年

図 2- 35



新海竹蔵作 《試作》
1936 年
泥漆 H.93.9 cm
不明

图 2-36



新海竹蔵作 《婦人像》

1937 年

木 H.96.4 cm

東京藝術大学

图 2-37



新海竹蔵作 《羊》
1937 年
陶 H.107.6 cm
山形市役所

图 2-38



新海竹蔵作 《葦鷺圖》
1937 年
陶 H.107.6 cm
山形市役所

図 2- 39



新海竹蔵作 《童女像》

1938年

木 H.51.3 cm

山形美術館

図 2- 40



新海竹蔵作 《出羽ヶ嶽像》

1938 年

ブロンズ

不明

図 2- 41



新海竹蔵作 《砧》(当時の写真)

1939年

木 H.83.5 cm

東京国立近代美術館

图 2-42



新海竹藏作 《砧》(1993年摄影)
1939年
木 H.83.5 cm
東京国立近代美術館

図 2- 43



新海竹蔵作 《老人》

1939年

ブロンズ H.43.6 cm

不明

図 2- 44



新海竹蔵作 《兵士》
1941 年
セメント H.91.8 cm
現存せず

図 2- 45



新海竹蔵作 《岡倉天心像》
1942 年
石彫・レリーフ H.148.0 cm
茨城県五浦

図 2-46



新海竹蔵作 《岡倉天心像》

(石彫レリーフ制作に際して制作された石膏原型を鑄造したものとみられる)

1942年

ブロンズ・レリーフ H.148.0 cm

山形美術館

図 2- 47

新海竹蔵作 《若鷹頭部》
1943 年
木 H.34.8 cm
不明(新海が満州を訪れた際、
現地の関係者に譲渡したとい
う記録がある)



図 2- 48

新海竹蔵作
《猪・香合》
1944 年頃
木 H.6.3 cm
山形美術館



图 2-49



新海竹藏作 《阿部信自翁》

1945年

石膏原型 H.74.0 cm

不明

図 2-50



新海竹蔵作 《防寒帽の少女》

1946年

木 H.30.5 cm

山形美術館

図 2- 51



新海竹蔵作 《勢至菩薩》(左)《観音菩薩》(右)
1946年
木 (ともに) H.41.0 cm
山形美術館

図 2- 52



新海竹蔵作 《観音菩薩》 頭部

图 2- 53



新海竹藏作 《M·H 翁头部》
1947 年
木心乾漆 H.32.0 cm
山形美術館

图 2- 54



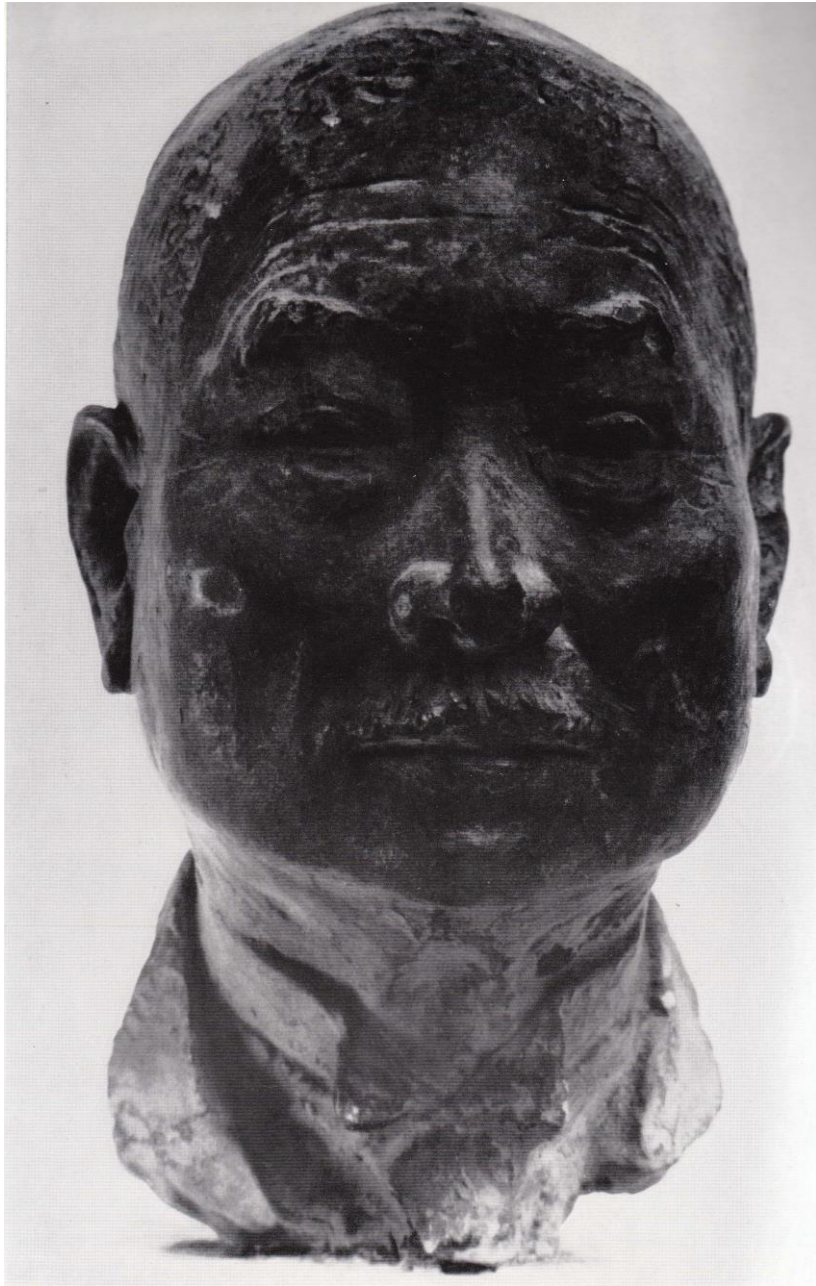
新海竹蔵作 《在田翁試作》
1948年
木心乾漆 H.37.5 cm
山形美術館

図 2- 55



新海竹蔵作 《在田翁試作》
別角度から見た図

図 2-56



新海竹蔵作 《吉田氏頭部》

1949年

ブロンズ H.9.0 cm

東京国立近代美術館

図 2- 57



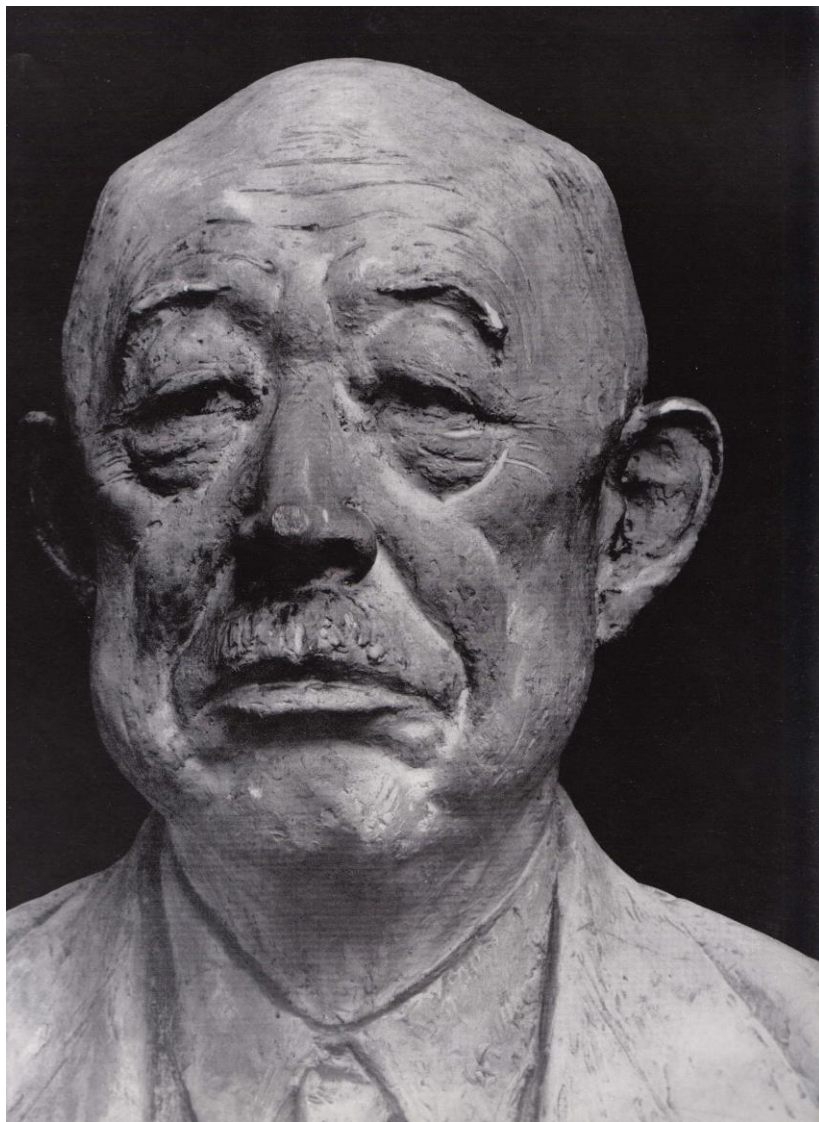
新海竹蔵作 《少年トルソー》(横臥像)
1949年
木心乾漆 H.60.0 (W.120.0×D.45.0) cm
筑波大学

図 2- 58



新海竹蔵作 《少年トルソー》(横臥像)
別角度から見た図

图 2-59



新海竹藏作 《高橋在田翁》

1951 年

石膏原型

不明

図 2- 60



新海竹蔵作 《少年トルソー》（立像）
1951 年
木心乾漆 H.142.1（W.42.0×D.40.0）cm
東京国立近代美術館

図 2- 61



新海竹蔵作
《少年トルソー》(立像)
(鈴木実氏撮影 撮影
時期不明)

図 2- 62



新海竹蔵作
《少年トルソー》(立像)
部分(胸部)
(鈴木実氏撮影 撮影時
期不明)

図 2-63



新海竹蔵作 《叶内長兵衛社長像》

1951年

石膏原型 H.30.5 cm

きらやか銀行（旧山形殖産銀行）

図 2-64



新海竹蔵作 《半迦像試作》(当時の写真)

1952年

木心乾漆 H.72.2 cm

山形美術館

图 2- 65



新海竹蔵作 《半迦像試作》(2013年撮影)
1952年
木心乾漆 H.72.2cm
山形美術館

図 2- 66



新海竹蔵作 《少年》（発表当時の写真）

1954 年

石膏芯乾漆

H.59.0 (W.108.0×D.46.0) cm

不明

新海竹蔵作 《少年》（2013 年撮影）

1954 年

ブロンズ

H.59.0 (W.108.0×D.46.0) cm

山形市役所

図 2- 67

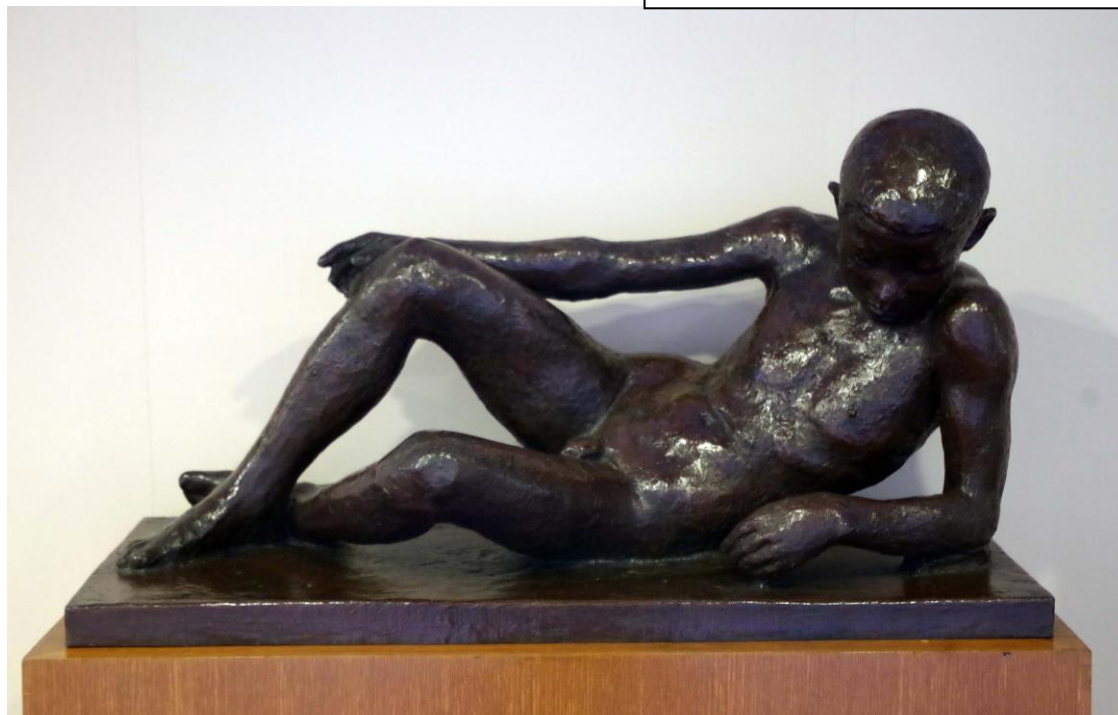


図 2- 68

新海竹蔵作 《少女トルソー》
(2013 年撮影)

1955 年

木心乾漆 H.86.0 cm

山形美術館

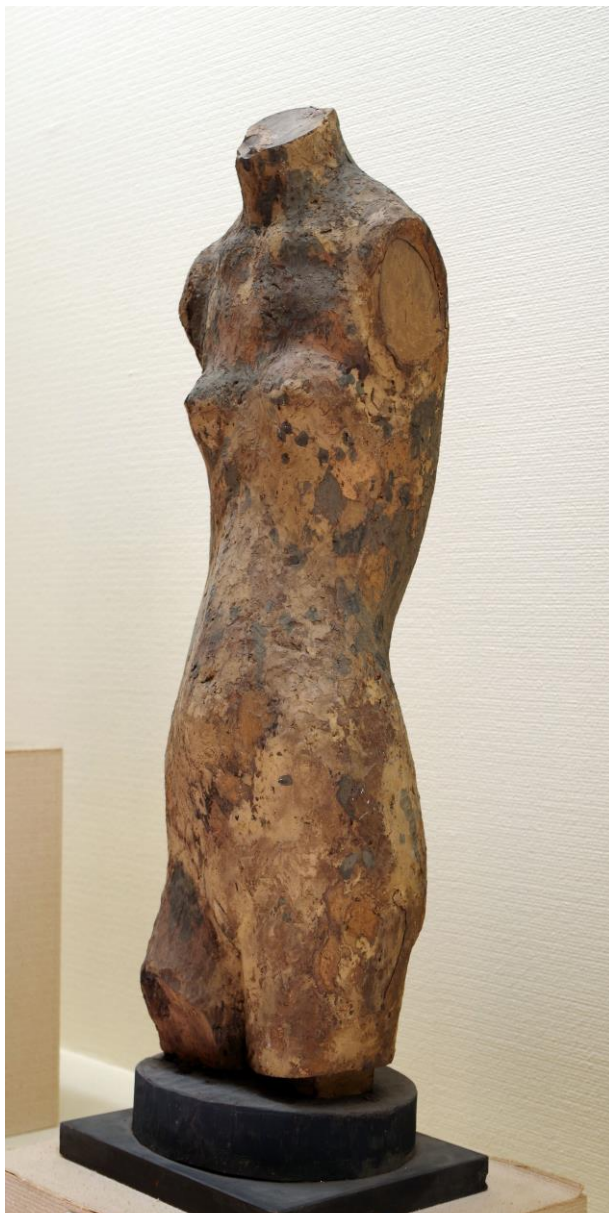
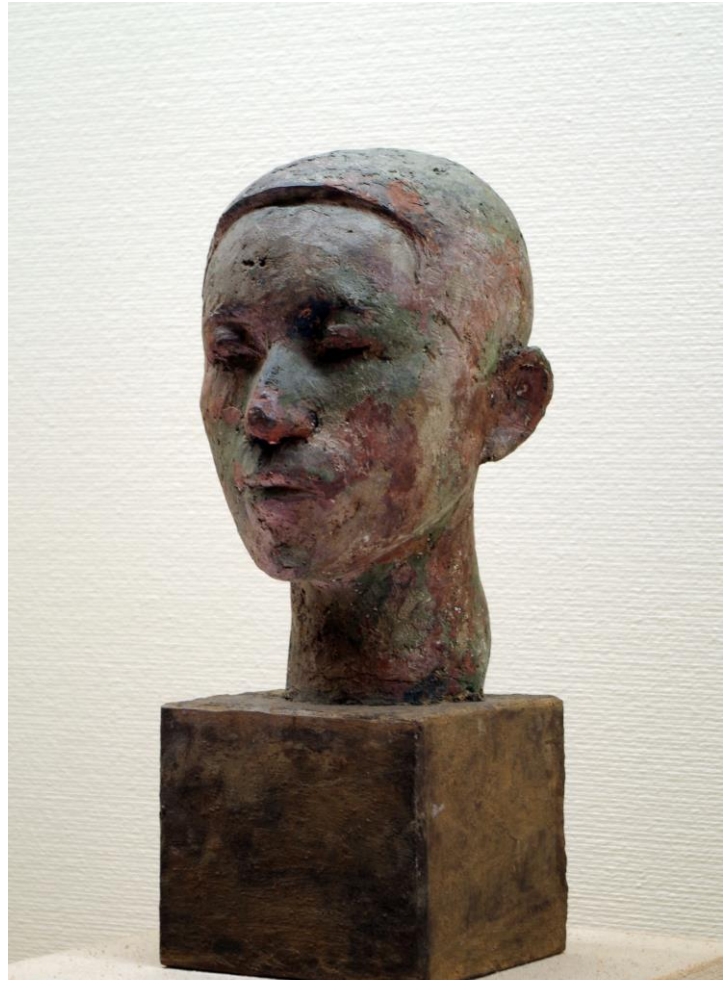


図 2- 69



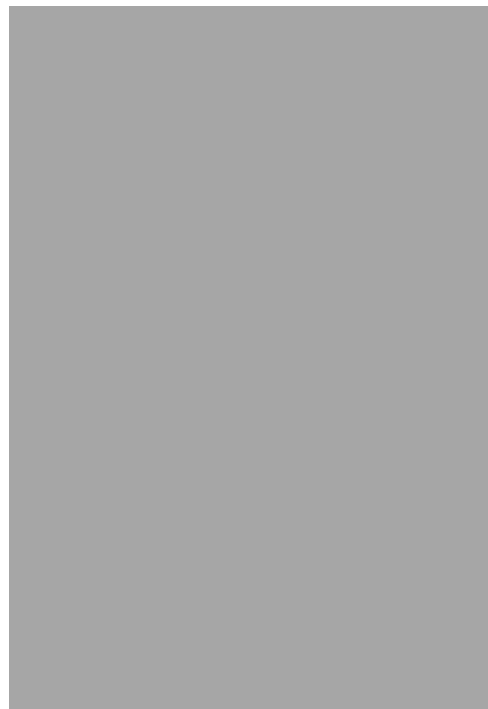
新海竹蔵作 《少女トルソー》
(1955 年発表当時の写真)

図 2- 70



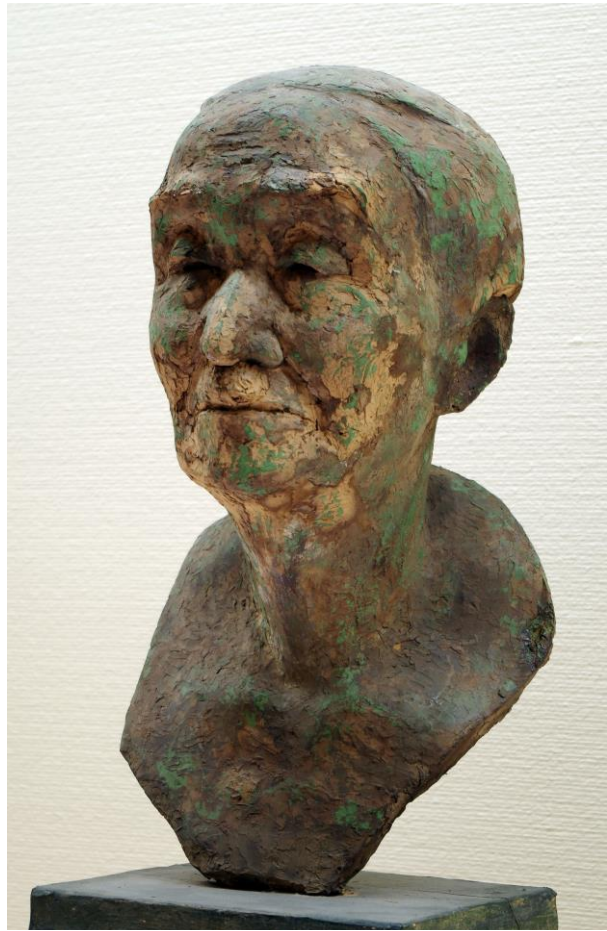
新海竹蔵作 《少年の首》
1956 年
木心乾漆 H.42.0 cm
山形美術館

図 2- 71



新海竹蔵作 《少年の首》
(1956 年発表当時の写真)

図 2-72



新海竹蔵作 《K翁の首》
(2013年撮影)
1957年
木心乾漆 H.56.0 cm
山形美術館

図 2-73



新海竹蔵作 《K翁の首》
(1957年発表当時の写真)

図 2-74



竹内久一作 《伎芸天》
1893 年
木・彩色 H.281 cm (像高 212.5cm)
東京藝術大学

図 2-75



高村光雲作 《老猿》
1893 年
木 H.110 cm
東京国立博物館

図 2-76



オーギュスト・ロダン作
《武器を取れ》
1879年
ブロンズ H.112 cm
パリ ロダン美術館

図 2-77



エミール=アントワーン・ブールデル作
《弓を引くヘラクレス》
1909年
ブロンズ H.248 cm
箱根彫刻の森美術館

図 2-78



アリステッド・マイヨール作
《地中海》
1902-5年
ブロンズ H.110 cm
ディナ・ヴィエル夫人蔵

図 2-79



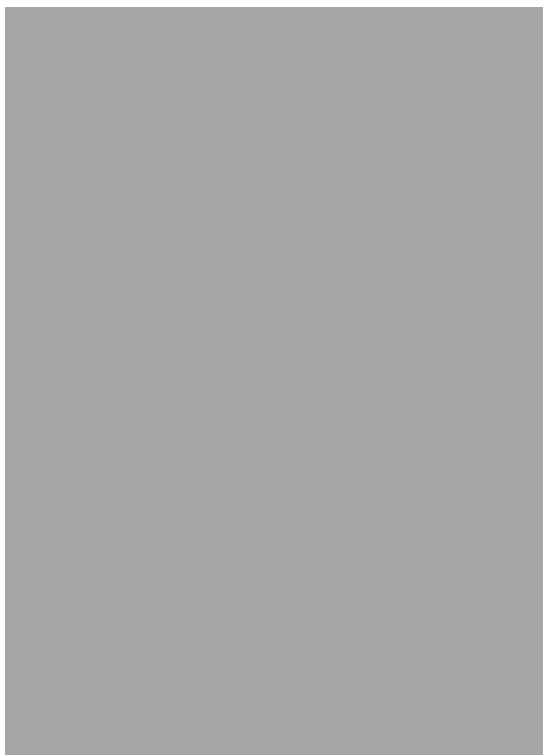
アリステッド・マイヨール作
《地中海》
石膏原形

図 2-80



アリステッド・マイヨール作
《夜》
1902-9年
ブロンズ H.106 cm
ディナ・ヴィエル夫人蔵

図 2-81



アリステッド・マイヨール作
《小さなニンフ》
1936年
ブロンズ H.31 cm
ディナ・ヴィエル夫人蔵

図 2- 82



アリステッド・マイヨール作
《BADENDE》
1900 年
木 H.62 cm

図 2- 83



石膏直付け制作を行う
マイヨール
1937 年

図 2- 84



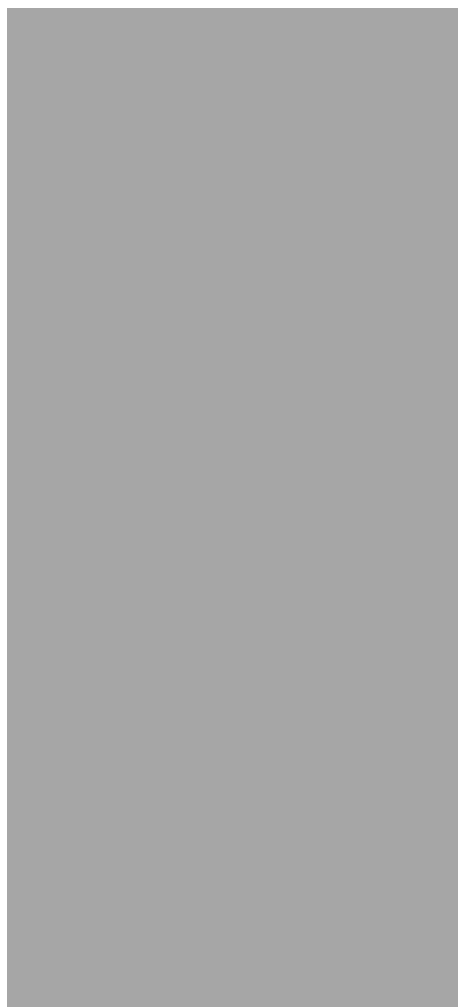
《法隆寺観音菩薩立像》(百済観音)
7 世紀中頃 H.210.9 cm
木心乾漆造り
法隆寺

図 2- 85



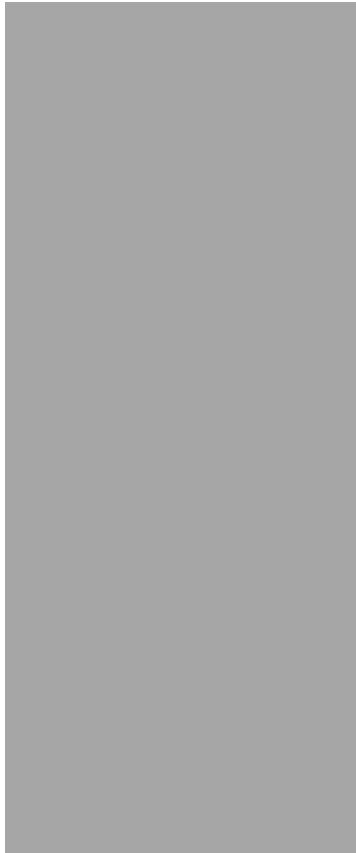
百済観音頭部

図 2- 86



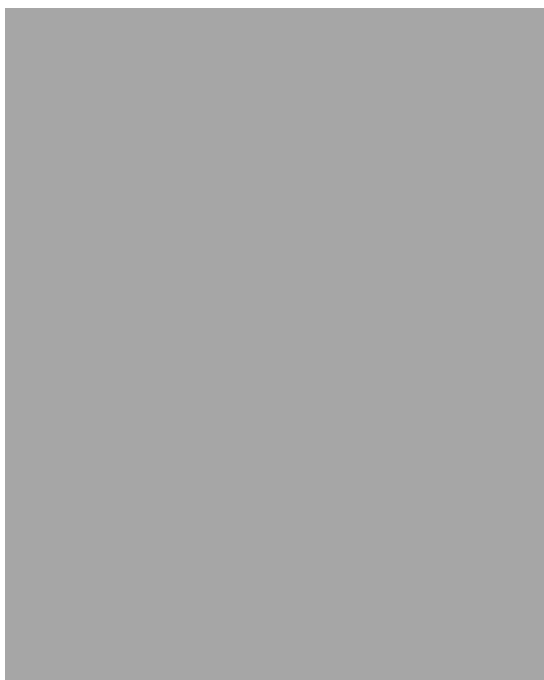
法隆寺観音菩薩立像（救世観音）
7 世紀前半
木（一木造り） H. 179. 9cm
法隆寺

図 2- 87



《カーアペル像》(通称村長像)
前 2475 年
木 H. 112 cm
エジプト博物館

図 2- 88



《カーアペル像》(通称村長像)
拡大図

図 2-89



ペリクレ・ファッツィーニ作

《ウンガレッティ像》

1936年

木 H.59 cm

ローマ国立近代美術館

図 2- 90



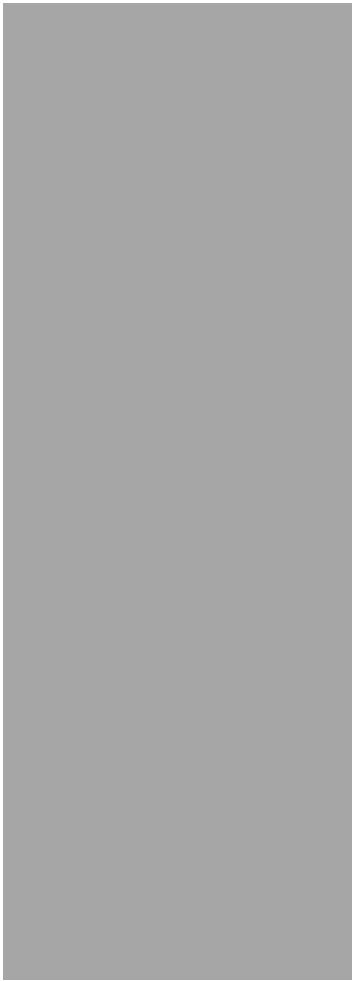
新海竹蔵作
《結髪》母像の右袖部の素朴な印象の表現

図 2- 91



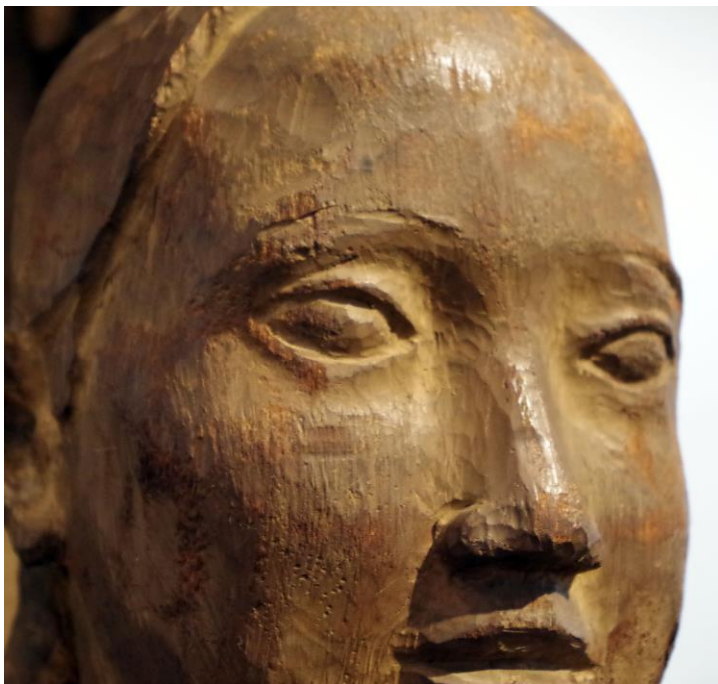
新海竹蔵作
《結髪》娘像 箱状に抽象化された大
腿部と下腿部の表現

図 2- 92



《法隆寺四天王立像 多聞天》
7 世紀中頃
木（一木造り） H.134.3 cm
法隆寺

図 2- 93



新海竹藏作
《結髮》娘像の目の表現
飛鳥期の仏像の「杏仁形
の目」の印象と重なる。

図 2-94



新海竹蔵作

《結髪》娘像の左前腕部に残る刀の跡

図 2-95



新海竹蔵作

《砧》頭部に残る刀の跡

图 2-96



高村光太郎作
《蓮根》
1930 年
木・着彩 H.9.1 cm
個人蔵

图 2-97



佐藤朝山作
《白菜》
1931 年
木・着彩 H.16 cm
個人蔵

図 2-98



平櫛田中作
《烏有先生像》
1941年
木・着彩 H.104.cm
東京藝術大学

図 2-99



橋本平八作
《或日の少女》
1934年
木・着彩 H.61.cm
東京藝術大学

图 2- 100



石井鶴三作
《刻木少女像》
1958 年
木・着彩 H.55.cm
東京藝術大学

图 2- 101



《釈迦如来坐像》
9 世紀中頃
木（木造） H.106.3 cm
室生寺弥勒堂

図 2- 102



《結髪》 娘像の左肩にみられる
ヤスリによる造形の跡

図 2- 103



《砧》
像の面部にみられるヤスリによる造形の跡

図 2- 104



《砧》 像の頭部にみられるヤスリによる造形の跡

図 2- 105



《砧》 像の右肩にみられるヤスリによる造形の跡

図 2-106



《砧》 像の右肩峰にみられる紙ヤスリによる造形の跡と思われる箇所（光を反射している）

図 2-107



新海竹蔵作《結髪》（左）と高村光太郎作《桃》（右）の作品表面の質感の比較

図 2- 108



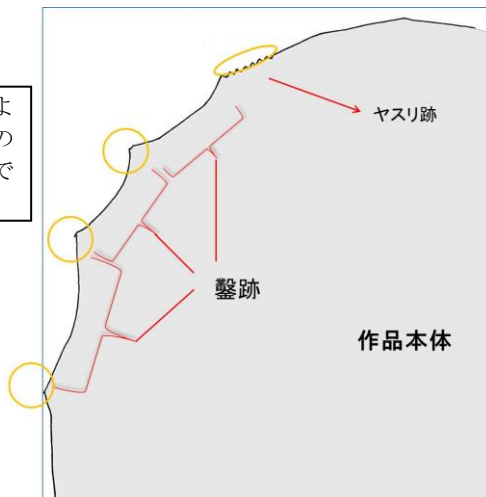
《道化役者》 像の大腿部にみられるヤスリによる造形の跡

図 2- 109



図 2- 110

鑿跡、ヤスリ跡によって出来た形態の凸部分(黄色の○で示された箇所)



《童女像》漆による着色が見られる像の頭部(上)と「着色による『モドレ』の造形」のための図解(下)

図 2- 111



平櫛田中作
《鏡獅子》
1958 年
木・着彩 H.232.cm
東京国立近代美術館
(国立劇場に永久貸与)

図 2- 112



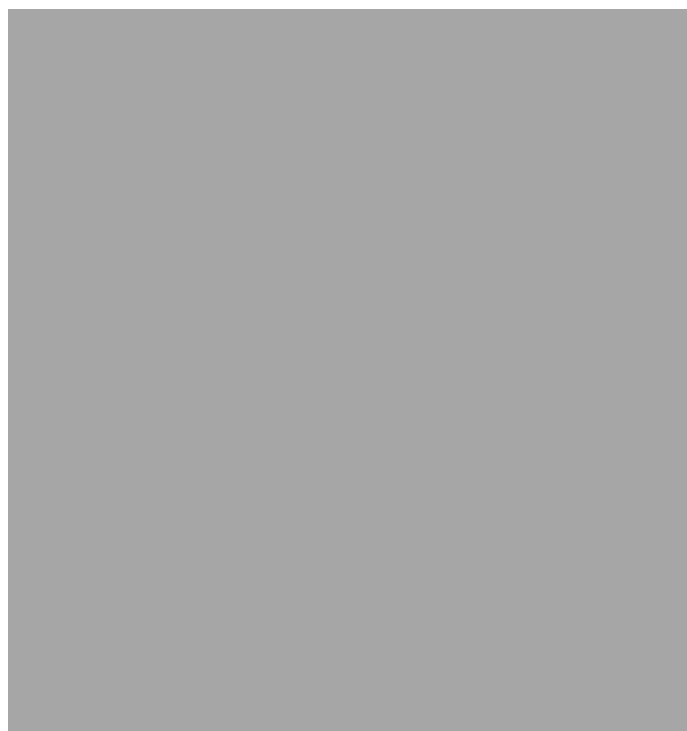
新海の「じか彫り法」
による制作の様子

図 2-113



新海の「見取り法」による制作の様子

図 2-114



新海の「コンパス法」による制作の様子

図①から図③にかけて、新海自身の見取り法による木彫制作工程を順に記載する。各工程の解説は「」内に新海自身の記述を記載する。

図 2- 115



見取り法による木彫制作工程①
「方眼線のある塑造の原型」

図 2- 116



見取り法による木彫制作工程②
「長い筆が塑造の原型をとおして素材にアウトラインをうつしていく。まず側面のアウトラインがしるされる（制作 新海竹蔵）」

図 2- 117



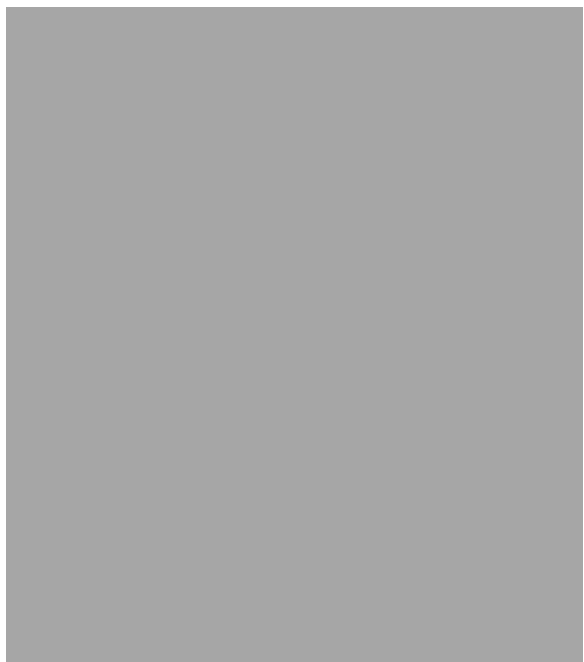
見取り法による木彫制作工程③

図 2- 118



見取り法による木彫制作工程④
「くぼみを彫るには丸ノミをつかいます」

図 2- 119



見取り法による木彫制作工程⑤

「側面のあら彫ができました 底面の木理を注意」

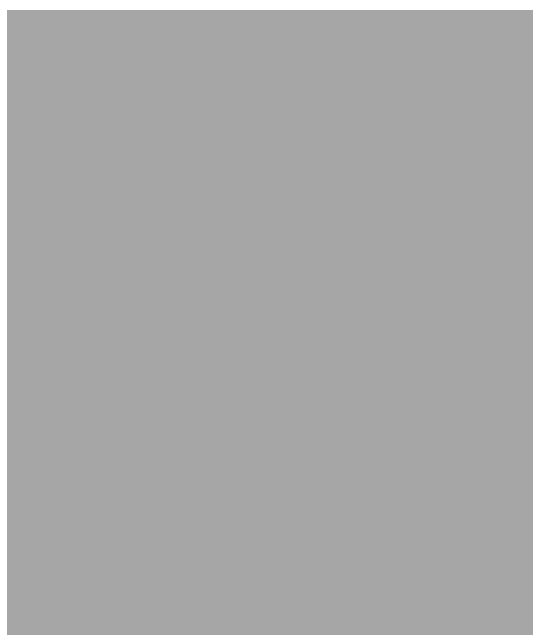
図 2- 120



見取り法による木彫制作工程⑥

「曲尺を使って正面の中心を出します」

図 2- 121



見取り法による木彫制作工程⑦

「側面と同じに筆はアウトラインをうっします」

図 2- 122



見取り法による木彫制作工程⑧

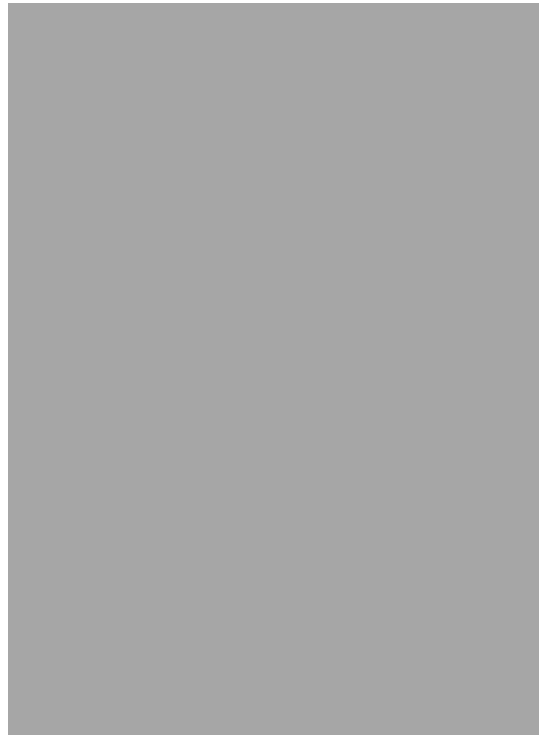
「ノコギリの節目は同じに要所をえらんで」

図 2- 123



見取り法による木彫制作工程⑨
「當盤の上であら彫りがすすむ」

図 2- 124



見取り法による木彫制作工程⑩
「表面・側面・裏面のあら彫りができた」

図 2- 125



見取り法による木彫制作工程⑪
原型の方眼にあわせて彫りつづけます

図 2- 126



見取り法による木彫制作工程⑫

図 2- 127



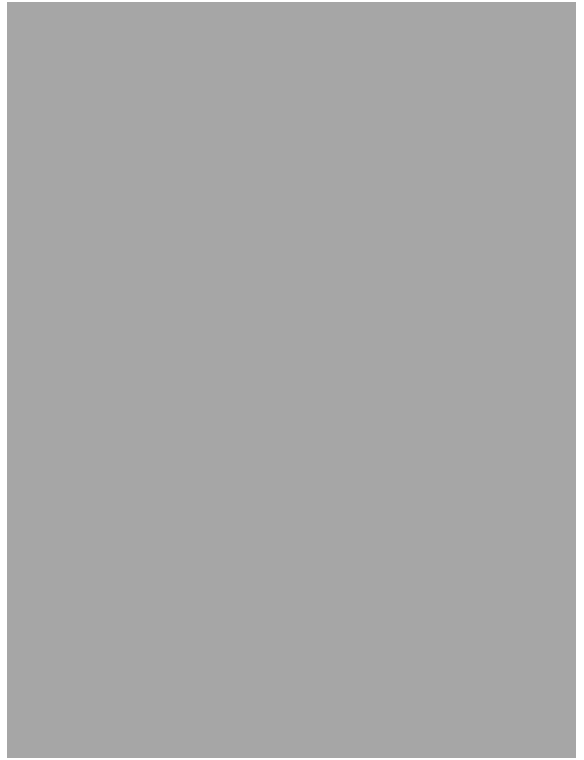
見取り法による木彫制作工程⑬

図 2- 128



石井鶴三 《藤村先生像（一）》（正面）
1950年 木 H47.5 cm

図 2- 129



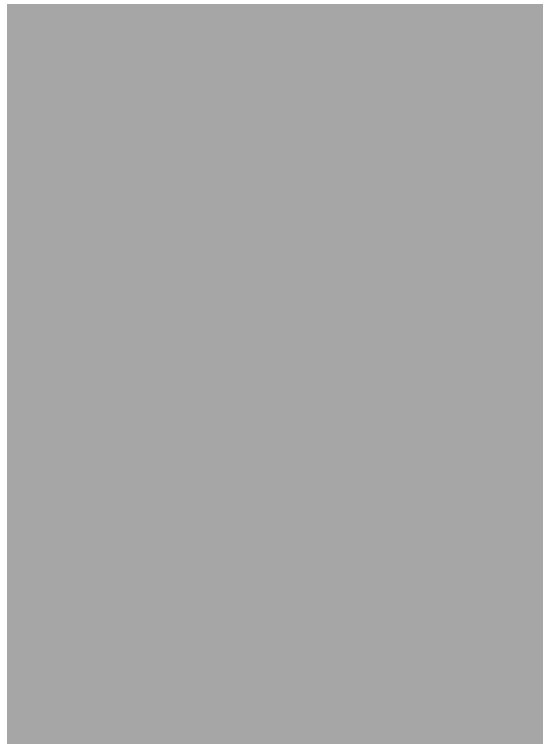
石井鶴三 《藤村先生像（一）》（右側面）
1950年 木 H47.5 cm

図 2- 130



石井鶴三 《藤村先生像試作》（前面）
1943年 石膏 H44.5 cm

図 2- 131



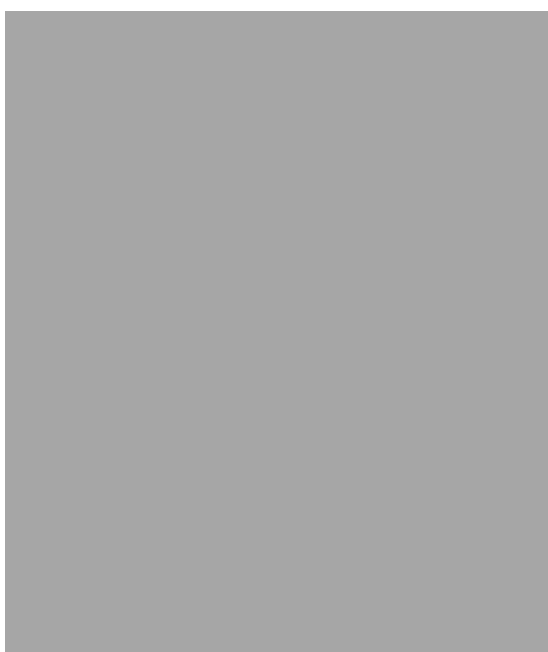
石井鶴三 《藤村先生像試作》（左側面）
1943年 石膏 H44.5 cm

図 2-132



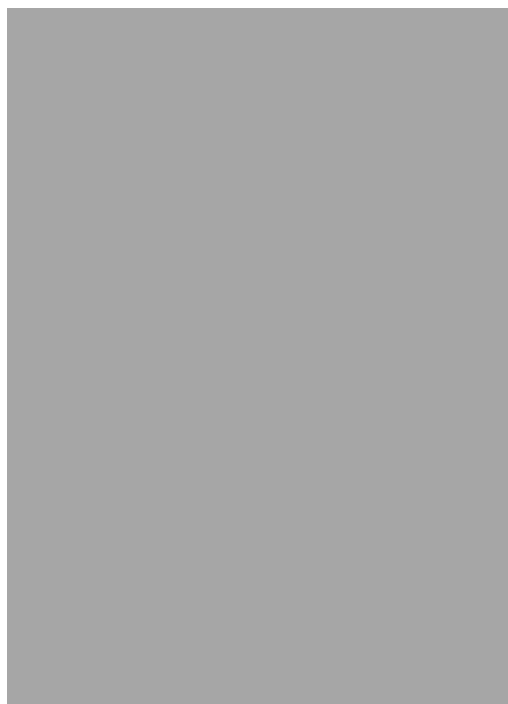
石井鶴三
《藤村先生像（一）》の
制作途中の様子（右側面）

図 2-133



『島崎藤村先生像刻木制作日記』に
石井鶴三が記した制作工程のスケッチ①

図 2-134



『島崎藤村先生像刻木制作日記』に
石井鶴三が記した制作工程のスケッチ②

図 2-135



高村光雲 《文殊菩薩立像（木寄）》
1916年 木 H86.5 cm

図 2- 136



筆者作 《忘我 立ちのぼる》
2013 樟 H47.5 cm

図 2- 137



筆者作 《忘我 立ちのぼる》(前面)
2013 樟 H47.5 cm

図 2- 138



筆者作 《忘我 立ちのぼる》(右側面)
2013 樟 H47.5 cm

図 2- 140



《忘我 立ちのぼる》(モデル)

図 2- 139



《忘我 立ちのぼる》(塑造原型)
2013 油粘土

図 2- 141



《忘我 立ちのぼる》
頭部と上半身の捻じれの位置関係

図 2- 142



《忘我 立ちのぼる》
樟材を直方体に切り出した段階。塑造原型を
もとに側面からみた輪郭線を描く。

図 2- 143



《忘我 立ちのぼる》
頭部から下を、横に倒した三角柱のような形
態として捉える

図 2- 144



《忘我 立ちのぼる》
頭部を直方体として捉え、頭部と上半身の捻
じれの位置関係を設定する様子

図 2- 145



《忘我 立ちのぼる》
頭部を直方体として捉え、頭部と上半身の捻
じれの位置関係を設定する様子（別角度）

図 2- 146



《砧》の背面部に確認できる「寄せ」①

図 2- 147



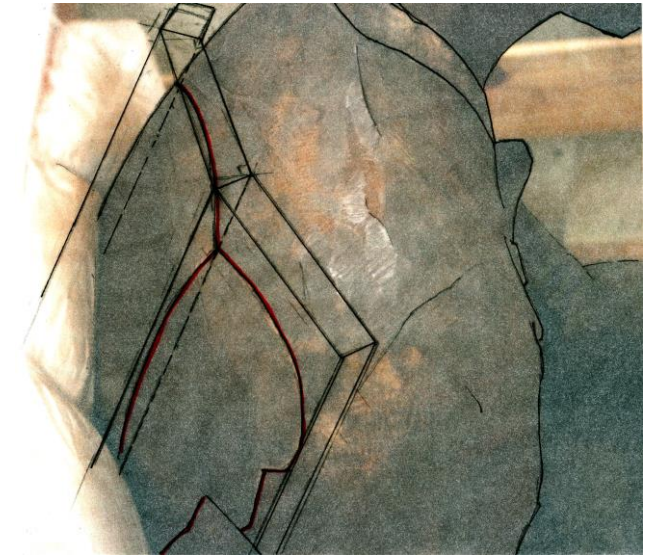
《砧》の背面部に確認できる「寄せ」
接合部赤線表示

図 2- 148



《砧》の背面部に確認できる「寄せ」
「寄せ」の仮説①

図 2- 149



《砧》の背面部に確認できる「寄せ」
「寄せ」の仮説②

図 2-150



《結髪》 母像の右袖に確認できる「寄せ」(赤線表示)

図 2-151



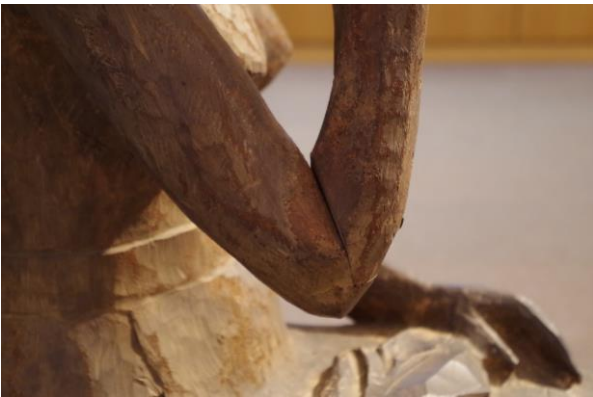
《結髪》 母像の着物のお太鼓に確認できる「寄せ」(赤線表示)

図 2-152



《結髪》 娘像の左肩に確認できる「寄せ」(赤線表示)

図 2-153



《結髪》 娘像の右腕に確認できる「接ぎ」

図 2-154



《結髪》 母像の右前腕に確認できる「接ぎ」

図 2- 155



《興福寺国宝館 八部衆立像 阿修羅》
734年（天平6年） H.153.0 cm
脱活乾漆造り
興福寺

図 2- 156



《鑑真和尚像》
763年（天平宝字7年） H.81.8 cm
脱活乾漆造り
唐招提寺開山堂

図 2- 157



《聖林寺十一面観音立像》
八世紀 H.209.1 cm (台座全高 78.1cm)
一木式木心乾漆造り
聖林寺

図 2- 158



《砧》 像の頸部に確認できる錆漆の充填

図 2- 159



《少年トルソー》（横臥）
乾漆層の下に鑿跡が確認で
きる（首の切り口）

図 2- 160



《少年トルソー》（横臥）
乾漆層の下に鑿跡が確認で
きる（右腕の切り口）

図 2- 161



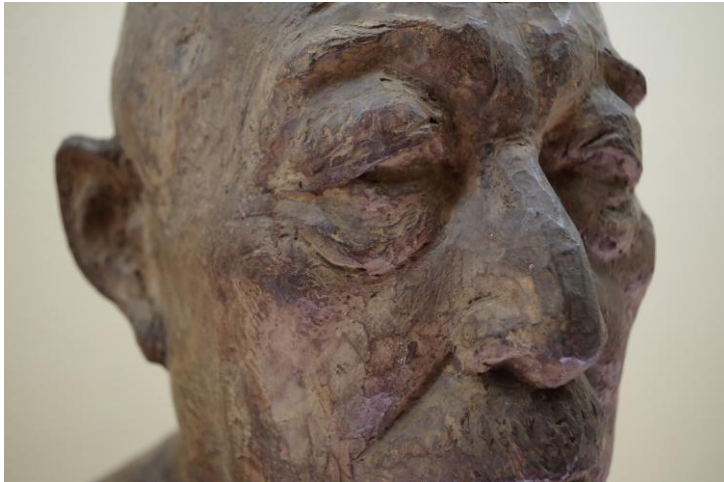
《少年トルソー》（横臥）
乾漆層の下に鑿跡が確認で
きる（左下腿）

図 2- 162



《少年トルソー》（横臥）
乾漆層の下に鑿跡・ヤスリ目
が確認できる（左下腿）

図 2-163



《在田翁試作》
乾漆層の下に鑿跡が確認できる（眉間・鼻）

図 2-164



《在田翁試作》
乾漆層の下に鑿跡・木のテクスチャが確認できる（肩切り口）

図 2-165



《少年トルソー》（立像）
乾漆層の下に鑿跡が確認できる（地山部）

図 2- 166



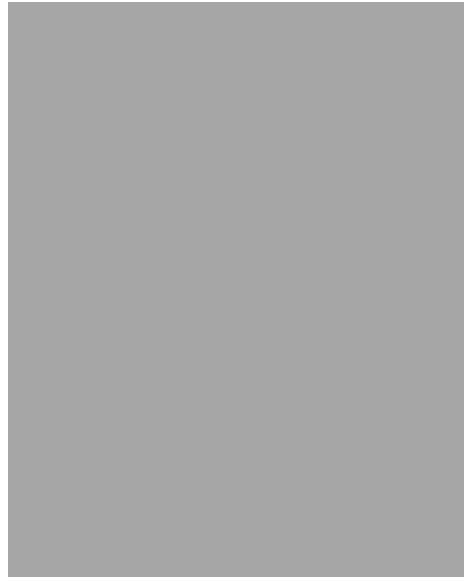
アリステッド・マイヨール作
《片足をつかむ》

1921年

ブロンズ H.18.5cm

新海が所蔵していたもの。現在は飯塚友子氏所蔵（新海次女）

図 2- 167



アリステッド・マイヨール作
《片足をつかむ》

石膏原形

図 2- 168



アリステッド・マイヨール作
《片足をつかむ少女》

1923年

ブロンズ H.15cm

ディナ・ヴィエル夫人蔵

図 2- 169



アリステッド・マイヨール作
《棘》

1921年

ブロンズ H.13.5cm

ディナ・ヴィエル夫人蔵

図 2- 170



《少年トルソー》(横臥)
錆漆の塑造的使用による造
形が確認できる(腹部)

図 2- 171



《少女トルソー》
錆漆の塑造的使用による造
形が確認できる(胸部)

図 2- 172



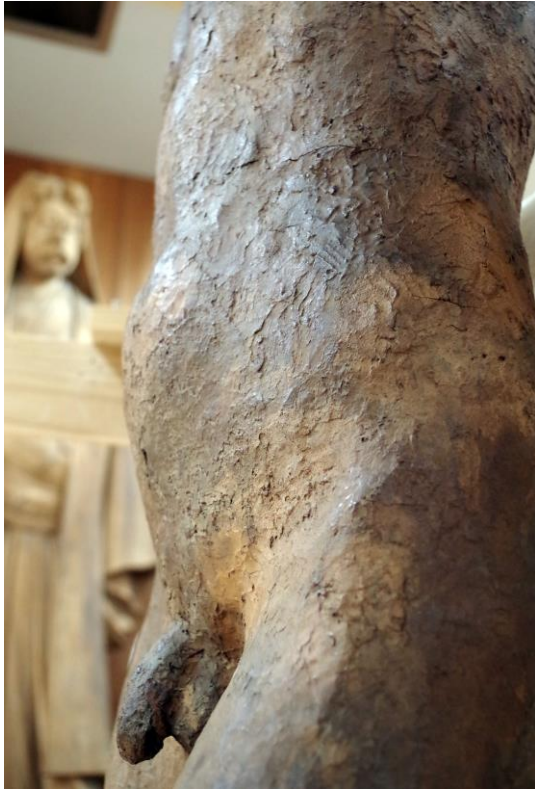
《半迦像試作》
錆漆の塑造的使用による造
形が確認できる(胸部)

図 2- 173



《少年トルソー》(立像)
錆漆の塑造的使用による造
形が確認できる(臀部)

図 2-174



《少年トルソー》（立像）
錆漆の塑造的使用による造
形が確認できる（体幹部）

図 2-175



《少年トルソー》（横臥）
錆漆の塑造的使用による造
形が確認できる（左肩）

図 2- 176



《少年トルソー》(横臥)
錆漆の塑造的使用による
造形と木彫による「モデ
レ」の造形が分かちがた
く混在している。(背面
左肩 頸部)

図 2- 177



《ミロのヴィナス》(頭部)
前 2 世紀末
木 H.204 cm
ルーブル博物館

図 2- 178



《K 翁の首》(部分)
本作にみられる漆のモデリングにより生まれ
たモデレは、時を経た寺社仏閣の外壁のような
印象を見るものに喚起させる。

図 2- 179

1949 年作

《少年トルソー》（横臥像）

腹部に亀裂は見られるものの
剥離は右臀部の一部と本体と
台座の接合部に確認できるの
みで、小範囲である。



1951 年作

《少年トルソー》（立像）

小範囲の剥離が胸部、右大腿
部、題材部に散見される。



1955 年作

《少女トルソー》

広範囲の剥離が背部、左腕切
り口、に確認され、大きな亀
裂も背部に確認できる。



图 2-180



《寺菩薩頭》
九世紀 H.71.2 cm
木心乾漆造 漆箔
唐招提寺新寶藏

图 2-181



《菩薩頭》
(別角度)
九世紀 H.71.2 cm
木心乾漆造 漆箔
唐招提寺新寶藏

図 2-182



佐藤朝山作 《牝牛》

1926年 H.21 cm

木

東京藝術大学

第2章 図版典拠

図 2 -1	筆者撮影
図 2 -2	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部)
図 2 -3	『東京国立近代美術館所蔵品目録』(1973 東京国立近代美術館)
図 2 -4	『日本美術院百年史 五巻』(1995 財団法人日本美術院)
図 2 -5	『日本美術院百年史 五巻』(1995 財団法人日本美術院)
図 2 -6	『日本美術院百年史 五巻』(1995 財団法人日本美術院)
図 2 -7	『日本美術院百年史 五巻』(1995 財団法人日本美術院)
図 2 -8	『日本美術院百年史 五巻』(1995 財団法人日本美術院)
図 2 -9	筆者撮影
図 2 -10	筆者撮影
図 2 -11	筆者撮影
図 2 -12	『日本美術院百年史 六巻』(1997 財団法人日本美術院)
図 2 -13	筆者撮影
図 2 -14	筆者撮影
図 2 -15	筆者撮影
図 2 -16	筆者撮影
図 2 -17	筆者撮影
図 2 -18	『日本美術院百年史 六巻』(1997 財団法人日本美術院)
図 2 -19	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部)
図 2 -20	大原央聡撮影
図 2 -21	筆者撮影
図 2 -22	筆者撮影
図 2 -23	『新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展』(1993 秋田市立千秋美術館)
図 2 -24	『日本美術院百年史 六巻』(1997 財団法人日本美術院)
図 2 -25	筆者撮影
図 2 -26	筆者撮影
図 2 -27	筆者撮影
図 2 -28	筆者撮影
図 2 -29	『東京国立近代美術館所蔵品目録』(1973 東京国立近代美術館)
図 2 -30	筆者撮影
図 2 -31	筆者撮影
図 2 -32	鈴木実撮影
図 2 -33	筆者撮影
図 2 -34	『新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展』(1993 秋田市立千秋美術館)
図 2 -35	『日本美術院百年史 六巻』(1995 財団法人日本美術院)
図 2 -36	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部)
図 2 -37	筆者撮影
図 2 -38	筆者撮影
図 2 -39	筆者撮影
図 2 -40	『日本美術院百年史 七巻』(1998 財団法人日本美術院)
図 2 -41	鈴木実撮影
図 2 -42	『新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展』(1993 秋田市立千秋美術館)
図 2 -43	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部)
図 2 -44	『日本美術院百年史 七巻』(1998 財団法人日本美術院)
図 2 -45	『新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展』(1993 秋田市立千秋美術館)
図 2 -46	筆者撮影
図 2 -47	『日本美術院百年史 七巻』(1998 財団法人日本美術院)
図 2 -48	筆者撮影
図 2 -49	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部)
図 2 -50	筆者撮影
図 2 -51	筆者撮影
図 2 -52	筆者撮影
図 2 -53	筆者撮影
図 2 -54	筆者撮影
図 2 -55	筆者撮影
図 2 -56	『東京国立近代美術館所蔵品目録』(1973 東京国立近代美術館)
図 2 -57	筆者撮影
図 2 -58	筆者撮影
図 2 -59	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部)
図 2 -60	『日本美術院百年史 八巻』(1999 財団法人日本美術院)

☒ 2 -61	鈴木実撮影
☒ 2 -62	鈴木実撮影
☒ 2 -63	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部)
☒ 2 -64	鈴木実撮影
☒ 2 -65	筆者撮影
☒ 2 -66	『三彩』183号(1965 日本美術出版発行)
☒ 2 -67	筆者撮影
☒ 2 -68	筆者撮影
☒ 2 -69	『日本美術院百年史 八巻』(1999 財団法人日本美術院)
☒ 2 -70	筆者撮影
☒ 2 -71	『日本美術院百年史 九巻』(1998 財団法人日本美術院)
☒ 2 -72	筆者撮影
☒ 2 -73	『日本美術院百年史 九巻』(1998 財団法人日本美術院)
☒ 2 -74	『日本彫刻の近代』(2007 〔株〕淡交社)
☒ 2 -75	『日本彫刻の近代』(2007 〔株〕淡交社)
☒ 2 -76	『ロダン展 没後六十年—代表作の全て』(1976 現代彫刻センター)
☒ 2 -77	山本将之撮影
☒ 2 -78	『マイヨール展 1974・5』(1974 現代彫刻センター)
☒ 2 -79	『MILLOL』(1939 PARIS HYPERION)
☒ 2 -80	『マイヨール展 1974・5』(1974 現代彫刻センター)
☒ 2 -81	『マイヨール展 1974・5』(1974 現代彫刻センター)
☒ 2 -82	『MILLOL』(1939 PARIS HYPERION)
☒ 2 -83	『CONVERSATION DE MAILLOL』(1956 HENRI FRERE)
☒ 2 -84	『週刊朝日百科 日本の国宝 002 奈良/法隆寺 2』(1997 朝日新聞社)
☒ 2 -85	『週刊朝日百科 日本の国宝 002 奈良/法隆寺 2』(1997 朝日新聞社)
☒ 2 -86	『週刊朝日百科 日本の国宝 002 奈良/法隆寺 2』(1997 朝日新聞社)
☒ 2 -87	『世界美術大全集 2 エジプト美術』(1994 小学館)
☒ 2 -88	『世界美術大全集 2 エジプト美術』(1994 小学館)
☒ 2 -89	『ファツィーニ展』(1990 ファツィーニ展実行委員会・ローマ国立近代美術館)
☒ 2 -90	筆者撮影
☒ 2 -91	筆者撮影
☒ 2 -92	『週刊朝日百科 日本の国宝 001 奈良/法隆寺 1』(1997 朝日新聞社)
☒ 2 -93	筆者撮影
☒ 2 -94	筆者撮影
☒ 2 -95	筆者撮影
☒ 2 -96	『生誕 130年 彫刻家・高村光太郎展』(2013 〔株〕印象社)
☒ 2 -97	『生誕 130年 彫刻家・高村光太郎展』(2013 〔株〕印象社)
☒ 2 -98	『平櫛田中彫琢大成』(1971 〔株〕講談社)
☒ 2 -99	『日本彫刻の近代』(2007 〔株〕淡交社)
☒ 2 -100	『抱きしめたい!日本近代の木彫展』(2011 「日本近代の木彫発行」)
☒ 2 -101	『週刊朝日百科 日本の国 060 奈良/室生寺 宇太水分神社』(1998 朝日新聞社)
☒ 2 -102	筆者撮影
☒ 2 -103	筆者撮影
☒ 2 -104	筆者撮影
☒ 2 -105	筆者撮影
☒ 2 -106	筆者撮影
☒ 2 -107	《桃》『日本彫刻の近代』(2007 〔株〕淡交社)《結髪》筆者撮影
☒ 2 -108	筆者撮影
☒ 2 -109	筆者撮影
☒ 2 -110	筆者撮影
☒ 2 -111	『平櫛田中彫琢大成』(1971 〔株〕講談社)
☒ 2 -112	『玉川百科大事典 19 造形芸術』(1960 誠文堂新光社)
☒ 2 -113	『玉川百科大事典 19 造形芸術』(1960 誠文堂新光社)
☒ 2 -114	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -115	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -116	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -117	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -118	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -119	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -120	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -121	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -122	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)

☒ 2 -123	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -124	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -125	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -126	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -127	『彫刻の技法』(1950 美術出版社)
☒ 2 -128	『石井鶴三全集9』(1987 形象社)
☒ 2 -129	『石井鶴三全集9』(1987 形象社)
☒ 2 -130	『石井鶴三全集9』(1987 形象社)
☒ 2 -131	『石井鶴三全集9』(1987 形象社)
☒ 2 -132	『石井鶴三全集9』(1987 形象社)
☒ 2 -133	『石井鶴三全集9』(1987 形象社)
☒ 2 -134	『石井鶴三全集9』(1987 形象社)
☒ 2 -135	『高村光雲とその時代展』(2002 三重県立美術館、茨城県近代美術館、千葉市美術館、徳島県立近代美術館、美術館連絡協議会発行)
☒ 2 -136	筆者撮影
☒ 2 -137	筆者撮影
☒ 2 -138	筆者撮影
☒ 2 -139	筆者撮影
☒ 2 -140	筆者撮影
☒ 2 -141	筆者撮影
☒ 2 -142	筆者撮影
☒ 2 -143	筆者撮影
☒ 2 -144	筆者撮影
☒ 2 -145	筆者撮影
☒ 2 -146	筆者撮影
☒ 2 -147	筆者撮影
☒ 2 -148	筆者撮影
☒ 2 -150	筆者撮影
☒ 2 -151	筆者撮影
☒ 2 -152	筆者撮影
☒ 2 -153	筆者撮影
☒ 2 -154	筆者撮影
☒ 2 -155	『週刊朝日百科 日本の国宝 055 奈良／興福寺1』(1998 朝日新聞社)
☒ 2 -156	『原色日本の美術 3 奈良の寺院と天平彫刻』(1966 小学館)
☒ 2 -157	『週刊朝日百科 日本の国宝 009 奈良/高松塚古墳壁画 談山神社 聖林寺 岡寺 子島寺 長谷寺』(1997 朝日新聞社)
☒ 2 -158	筆者撮影
☒ 2 -159	筆者撮影
☒ 2 -160	筆者撮影
☒ 2 -161	筆者撮影
☒ 2 -162	筆者撮影
☒ 2 -163	筆者撮影
☒ 2 -164	筆者撮影
☒ 2 -165	筆者撮影
☒ 2 -166	筆者撮影
☒ 2 -167	『CONVERSATION DE MAILLOL』(1956 HENRI FRERE)
☒ 2 -168	『近代彫刻の巨星 マイヨール展』(1982 印象社)
☒ 2 -169	『近代彫刻の巨星 マイヨール展』(1982 印象社)
☒ 2 -170	筆者撮影
☒ 2 -171	筆者撮影
☒ 2 -172	筆者撮影
☒ 2 -173	筆者撮影
☒ 2 -174	筆者撮影
☒ 2 -175	筆者撮影
☒ 2 -176	筆者撮影
☒ 2 -177	『カルチュア版 世界の美術 11 世界の彫刻』(1977 [株] 世界文化社)
☒ 2 -178	筆者撮影
☒ 2 -179	筆者撮影・作成
☒ 2 -180	『名宝日本の美術 7 唐招提寺』(1980 小学館)

図 2 - 181	『名宝日本の美術 7 唐招提寺』(1980 小学館)
図 2 - 182	『生誕 130 年 彫刻家・高村光太郎展』(2013 生誕 130 年 彫刻家・高村光太郎展 実行委員会発行)

第 2 章 資料

新海竹蔵『彫刻と子供の世界』1939年11月2日 名古屋放送局 ラジオ放送『家庭の時間』にて放送

彫刻と子供の世界

私は院展に属して彫刻をやっているものであります。今日はそれでこの彫刻につきまして彫刻とはどんなものであるかというその根本のことと、それからその彫刻と子供の感覚との関係などにつきまして一寸お話をいたしたいと思えます。

最初に彫刻とはどういうものかと言いますと簡単に申しますと、人とか動物とかにはこの通り立体ですから皆体積があります。つまりがさと言いますか量があります。一口に言いますとその量の感じを味わうのが彫刻であります。つまり人間とか動物とかの丸ものを、木や銅や石で丸ものにつくって、そしてその丸ものの味を味わうのであります。それが彫刻であります。当たり前前に聞こえますけれども共実は彫刻と絵との相違の根本はこゝにありますのでそのために絵のことを一寸申し上げますが、絵の方では人とか山とかいう体積のある丸みや奥行のあるつまり自然を丸味も奥行きもない一枚の平らな紙の上の描いてその丸味を暗示するのであります。これが絵であります。

一例として今度の院展に出て居ります横山大観先生の山を描いた『潤声』などを見ますと平らな紙の上に自然の山や谷の深さが如何に暗示されているか解ります。観る人はこの絵に描いた墨の一色を通して自分の胸中の深山を想って、谷河の流れの音迄も想像するのであります。紙というものは軽くて薄いものですがそこへ作者の深い心を透した山が描かれてあると、それに暗示されて観る人の法で勝手に重々しい山を想像するわけであります。

極端に言いますと描かれてあるものは所謂『自然らしさ』が少ない程、観る人の方で反って想像の翼を拡げる様になるのであります。それですから絵は観る人の方で丸味を想像する暗示の芸術と言ってもよいのであります。

彫刻は造ろうとする自然も、作ったものも両方共立体で両方共丸味や奥行があるので、絵の様に暗示を受ける点が少なくそれを観て想像する余地も又少ないのであります。それですから彫刻は別な生命がなくては駄目なわけであります。

それでは彫刻の生命はどこに在るかと言いますと先に申した様に立体の体積、つまり量そのものを味わうのであります。

解り易い様に建築を持って参りますが、この建築と彫刻とは兄弟のように根本に於ては全く同じく立体芸術であります。人は古い寺の五重の塔などを見ますと『ああ、いゝ建物だ』とこういいます。

その場合建物は、絵や彫刻の様にこの世の美人を写した訳ではなく山や谷を暗示したわけでもないのですから、この『ああ、いいな』と云う感情はどこから来るかと言いますと、五重の塔は立体物ですから量がある。天に聳え築き上げられたその建物から来る量の感じが、これは心の中の深い意味ですが、深い意味で充実して居る、この充実しているのが『いいな』と思うのであります。

彫刻も同じであります。この量の感じが充実して居ること、これを美しいというのであります。

それではその『量の感じ』というのは一体どんなものであるか、それを今日申して見ようと思えます。

解り易い様に例をひいてみますと此処に一つの卵があります。この卵をハカリではかりますと一つが何グラムとかになるのでありますが、然しハカリなどはからなくとも唯こう見ただけで何となしに卵の重みは感ずるのであります。

それはこの眼が卵の丸い形と、表面の質つまり卵の性質とを見まして心でその重さを感じるのであります。又夏の朝、庭や畠などで蟬の幼虫を見つけることがあります。名古屋の様な大都会では最早見つからないかも知れませんが茶褐色の殻を被った未だ蟬にならない前の虫です。あれを見て居りますと、小さなタンクが動く様で仲々面白い。私も子供の頃はよく捕えたものですが、あれとか甲虫とかを子供は好むものです。子供に限らずそれを見て感ずることは同じでこれも卵と同じくあのとろりとした光沢のある体や丸味などを見まして、意識せずこの虫の持っている量の感じに興味をひかれるのであります。

処が蟬の幼虫から蟬が抜け出してしまいますとあとには所謂脱殻が残ります。

問題は此処にありますので、この脱殻ですがこれが寸法の上では脱けない前の大きさと殆ど違いはない位でありまして、長さ何センチメートルとか言う寸法では両方共大した相違はないのでありますが、その脱殻を見ました時にどんな気持ちが一体するかと言いますと、先の幼虫や甲虫とは全く反対にカサカサして軽くて吹けば飛ぶ様でまことに頼りないがっかりする様な感じがするのであります。

今仮にこの2つを列べて見るとしたら、大きさは同じでありながら、つまり空間を占めている容積は同じであり乍ら片方は充実感があり適当な重みを感じまして、快不快の感情でいけば快感に近い感情がするのでありますが、片方はカサカサして軽る相で甚だ頼りない感じがするだろうと思えます。

でこれは物の量をもものさしやハカリではかつて知ることではなくて、この目で量感ずることですから私達はこれを感覚量と申します。この感覚量というものが彫刻や建築の美を生む基礎となるのであります。

卵や甲虫が彫刻ではありませんがそれらの量を感じずる感覚が基になるのであります。

それから今度はその物の量と子供の感覚について申して見たいと思えます。この物の量を感じずるということは大人よりもむしろ子供の方が敏感であり且つ直接的でありまして、子供の世界を見て居りますと大人よりも余程この量に身近く暮して居ることが分かるのであります。

ここに二三の例を挙げて見ますと、小さな子供を動物園に連れて行きます。そうすると子供が一番好むのは何かと言いますとそれは象であります。ライオンとか虎とかを好むのはやや大きくなってライオンや虎が強いという知識というものを透して見る様になってからでありまして、小さい子は一様に象を好む様であります。あの巨体でノッシノッシと歩くさまはまさしく量の充実感でありまして子供が魅かれるのももっともであります。

それから子供らが河原や海岸などで小石を拾って遊ぶのを見て居りますと、小さい子供は比較的丸いスベスベした石を見つけ出すものであります。それが大人になりますと妙義山の様な形の石とか那馬溪のような感じの石とかいうのを拾う様ですけれ共、子供は大体卵形とか楕円形とかの形のおだやかな量のたっぷりしたものを見つけて喜ぶようであります。

それから一つは汽車であります、子供が汽車を見ることを好むのは恐らく洋の東西を問わぬことだろうと思えますが、列車の窓から見て居りますと田圃や踏切で子供らが両手を挙げてバンザイを叫ぶのをよく見かけます。これは記者の驀進してくる勢にもひかれるのでありますが、根本は汽車特に機関車が持つあの黒がねのどっしりと強い重々しい大地を揺るがす様な重さの量の充実感に惹きつけられるのであります。

その他これに似たことはよく見て居りますと沢山ありまして、これらを見ても子供の世界少年の時代は人の一生のうちでも最もこの量の世界に身近く生活して居る時代となる様であります。

こういうように物には量があつて、それを見ました時に皆感ずるのであります。

それでは彫刻というものは自然にありますそういった量の充実した感じをそっくり出る様に作るのかと言いますと、そうではありません。象を見て量のたっぷりした気持ちを受けたから象の様なものを作るのかということそうではないのであります。

作りたいと思う感情は様々でありまして、例えば若いハツラツとした青春の感じを出したいとか、或いは東郷元帥の顔の様に深沈とした底知れぬ感情をつかんで見たいとか、色々あるのであります。

唯それを表そうとする場合に、先程から申し上げた様に量を感じずる力、感覚量ということ土台として出発しなければならぬのであります。

でこの量の感じを更に彫刻に如何に表すかということは仲々難しい事で、かよりの短い時間では一寸申上げられませんが、ずっと古い時代の彫刻を見ますと、それがじかに表れて居りますので比較的解り易い様にも思われますので一寸申してみましよう。

先づ日本で一番始めの彫刻といへば大和朝時代古墳時代の埴輪あたりになりますが、このあたりが日本の彫刻としては原始時代であります。御存知の如く埴輪には男女の人物、馬、犬、鳥、家屋などがあります。

一つの国や一つの民族の文化の成長して行く様を人間の一生にたとへますならば、原始時代というものはさしむき人間の子供の頃に相当するだろうと思ひますが、丁度子供が丸い量感のたっぷりした石を拾う様に原始人は矢張り素直に一見して量の感じの出ているようなものを作るのであります。

あの埴輪を見ますと、卵をさかさまにした様な丸いノッペリとした顔を作ってそれに目と口だけをぐっと穴をあけて暗いかげをつけ、鼻はちょこんと取り付けた様にできております。卵の様な丸い面に、そのとろりとした明るい処に眼と口だけを急に暗くしてありますから、そのコントラストとによって何となしに先に卵の量を感じずる様に、じかに量を感じられて面白いものでほゞ笑ましいものであります。

埴輪を芸術と言へるかどうかは別として、彫刻の最も初期の量感表現のものという可きであります。

今日小学校の下級生位の子供に人の顔を粘土で造らして見るならば、恐らく顔の形、目口のあけ方、鼻のつけ方など、つまり全体の量の表わし方が殆ど埴輪と同じ様にやるだろうと思ふのであります。

それですから埴輪時代の彫刻は、美術史的には即ち子供の世界の彫刻と申しても差支えないのであります。

彫刻の量というのはそんなものでありまして、それが基となって文化の進むと共にその表現もだんだん複雑になって行くわけでありまして、明日から開かれる院展の彫刻なども、一寸見た処では先程から申しました『量の感じ』などがはっきりと解る様には出来て居りません。埴輪を見る如くじかには表れて居りません。それというのも矢張り日本人の文化の長い進歩と共に、彫刻も複雑になって来たからであります。然し根本の感覚は矢張りそこから出発しているのであります。

今日は唯彫刻の根本は量を味うことであつて量の感じというのは大体こういうものであるということ述べるにとどめる事に致します。

(1939年11月2日 名古屋放送局 ラジオ放送『家庭の時間』
(本文は『新海竹蔵作品集』70項より引用)

新海竹蔵『昏迷と芸術』 1946年1月21日 山形新聞に掲載

昏迷と芸術

近頃の世相は自主性の喪失に食糧の窮迫感を加えて真に混沌として、日本はどこに往くと云う不安定な気持ちである。埃及やギリシヤ、印度などの過去に高い文明を持った優秀民族が、今日の姿になっている大きな運命と、二千年の歴史と文化を持つ日本の、現在逢着している運命とを思い浮かべる時、言い様のない焦躁に駆られるのだ。

しかし日本は極端に変わり得る性格を持っている民族である。歴史がこれを物語っているが、例えば仏教伝来の際の如き仏教を国の政治の基にしたばかりでなく、制度文物冠覆の末に至る迄外来文物をそっくり取入れて従来勢力を根こそぎ変革している。見方によっては極端に過ぎるようであるが、そういう様に極端に変異し得る性格が、民族の内部に在るが故に日本は今日迄も長く続き得たのであろう。それ故現在の日本も大きく変わる可きでそれが日本を生かす道だと考えている。しかもそうした変革にかゝわらず生々流転して優れた民族として続いて行くのが日本の姿であらう。と私は一つの明るい希望をそこに持っているのである。

武力を失った日本が世界に平等に伍するには文化国家として起つより他に道はないとは誰も云う所である。然し冷静に視ると最近迄の日本は、これは明治以来のことかも知れないが各層共いわゆるインチキ性の者が多過ぎた。皆が自己の専門の業域を顧みる時に世間的に優位の位置を占めているいわゆる指導階級の者の中には本質的人のあまりに少ないのに気付く筈である。美術界などもこの同じことで人は多いが欧州の巨匠達の様な真底からの本質的内容を持つ作家は極めて少ないのである。昨日は軍国を讃え今日は早々に民主主義に看板を塗り換えたりする人の多いのも、一つには日本的性格の現れでもあるが、将来真に高い文明国家として起とうとするにはこれでは仕方のないことである。日本の内部でならばこういう無内容の者でも済むかも知れないが世界の眼は冷厳である。日本再建を機として大なり小なりまじめな本質的な人の多い国になるならば、如何に生き甲斐のあることであらう、と自分は将来の日本を夢に描く時がある。高度の文化はそれからでなくては生まれてこない筈である。

又文化は永い傳統を基として生まれ出るものである。時代の変革によって文化の咲く華の色も変わるけれ共、伝統の根は長く続いていて、これなくしては実のある花は咲かぬ筈である。こういう昏迷の内に在っても我々は自分の国の文化の伝統を謙虚に振りかえって、そこから新文化の糧を求めなければならないのではないかと思われる。日本の神話なども中国の周作人氏はギリシヤ神話と共に世界神話の双壁と讃えているが、実際二柱の神の天の御柱を廻る話や、黄泉の国、木花咲哉媛の物語等々全篇汲めども尽きぬ趣きがある。それは美しく明るく且つ情慾的であって、如何に古昔の我民族が開放的な明るい心を持っているかを示している。万葉の精神とて同じ事であって、それを變に皇室や政治の現実に結びつけて方便化したりするのがいけなかったのである。わが文化の美しき芽生えとして見る可きであるのだ。いまだき日本のものを礼讃するのは気がひけるが仏像彫刻なども仏教の精神を最高度に具現化し、芸術化したのは日本であって、中国の仏像などは解釈も浅く、遠く初以来は既に造形精神さえも失って了っているのだ。

文化的にその様に優れた能力が我民族の血の中には流れているのである。岡倉天心は一アジアの数ある子ども達の中で、その継承者たるに相応しいものは日本である一と書いたが少なくとも文化の方面では今後もこの言葉を生命あるものにしなければならない。

(山形新聞 1946年1月21日)

新海竹蔵『乾漆のことなど』1957年10月『現代の眼 35』に掲載

乾漆のことなど

彫刻は木やブロンズ石などの素材の芸術とでも言うか、そこに切っても切れぬものがある。抽象彫刻となるとそれが一層ナマに強調されるので二科の彫刻などは素材を見て歩くだけでも或る興味はあるとゆうことになる。然しそれがリアルな具象的な彫刻の場合は仲々に難しいことになって素材を活かすことは容易なことではない。そこが又追求しどころで面白い点でもあるのだろう。木にしても現代伊太利の木彫などには木の素材をよく生かした成程と肯かせるものがある。エジプトや中世期あたりの木彫をよくみているのであろう。

私も石膏では物足りなく、ブロンズは高価に過ぎるということもあって近年多く木をえらんでいるのだが、今のところ未だに木彫の素材感を表し得なくて困っている。天平から応仁あたりにかけて木心乾漆というのがある。木彫の上に漆をもって肉付けしたもののだが、乾漆が大部分脱落した仏頭などをみるとこれは始めから木は内部の心として乾漆をもって最後の仕上げをするという意図のもとにつくられたものの様である。私の場合は始めは木でやろうとして木の感じをうまく出しかねて止むなく乾漆をもってモドレーするというをここ数年続けているのである。どうも情けないことだが、止むを得ないのである。

(東京国立近代美術館ニュース『現代の眼』5項6段 1957年10月)

第2章注・引用文献

- 68 『日本美術年鑑 昭和44年版(1968. 1-12)』65項2列8行
- 69 『原色現代日本の美術 第13巻彫刻』109項2段11行
- 70 2007年8月から12月にかけて宮城県美術館、三重県立美術館、東京国立近代美術館を巡回した日本近代彫刻をテーマとした展覧会
- 71 2011年8月から2012年1月にかけて高岡市美術館、碧南市藤井達吉美術館、広島県立近代美術館を巡回した、日本近代の木彫をテーマとした展覧会
- 72 当時の院展彫刻部においてその運営を行う立場であり、他の美術団体における会員にあたる立場の呼称。また一般出品者の審査等も行う立場にある。一般出品者として出品し、入選を重ねた後に同人にその芸術性を認められることで院友と呼ばれる立場に推挙される。院友は審査を受けることなく展覧会に作品の出品を行うことが出来る。院友として出品を重ね、同人にその芸術性を認められると同人に推挙を受けるという仕組みとなっている。
- 73 高村光雲に師事した木彫家達も含め、多くの木彫家さえも塑造作品を出品しており、西欧の影響を著しく受けた風潮があったことが記録されている。
- 74 註5を参照
- 75 『日本美術院史』219項4行
- 76 毛利伊知郎『日本彫刻の近代』「個の表現の成立」113項1段13行 引用文は、その内容から高村光太郎著『彫刻十個條』(大正15年5月)を参考にしたものであると筆者は推測している。
- 77 『現代彫刻26』「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一」2項下段6行
- 78 『現代彫刻26』「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一」2項上段10行
- 79 『現代の眼 35』4項6段33行
- 80 『現代の眼 54』6項2段1行
- 81 註9参照
- 82 このことは、引用文の著者である毛利伊知郎氏もその文章の中で、慎重に扱いながら言及しているということ述べておきたい。
- 83 『ロダンの言葉抄』219項11行
- 84 『ロダンの言葉抄』220項16行
- 85 『ロダンの言葉抄』295項15行
- 86 「モドレ」と「肉合」について、『彫刻十個條』では比較的近いものとして記述している光太郎であるが、1924年に執筆の「工房よりⅢ ロダンとマイヨルとの好悪に就て」(発表誌不明)と題された記述では、「ロダンが表現の道に唯一の力だのみとしたモドレといふものが又日本人の感じには本当に深く了解せられにくい。多くの日本人に認識されている『肉あひ』とモドレとは少し似ていて大変違う。モドレの深いものを見て、多くの日本人の感動は唯の『肉あひ』の美に過ぎない。それから先は見えないのである。」としている。塑造と木彫という方法論的問題を含めた西欧と日本の感覚の違いを前に、「モドレ」(肉づけ)と「肉合」の近似性と同時に、異なる部分についても言及していたことについては留意しておきたい。
- 87 『高村光太郎選集Ⅲ』「彫刻十個條」258項6行
- 88 ロダンは大理石による作品も残しているが、これはロダンが塑造により制作した原型をもとに、実際に石を彫る行程は職人が行っていたため、ここではロダンは塑造家として捉えることとしたい。
- 89 『彫刻とはなにか 特質と限界』208項から218項を参考とした。
- 90 『彫刻の技法』74項11行
- 91 『玉川百科大辞典 19 造形芸術』188項1列37行
- 92 新海はこの記述では、「モドレ」を塑造に限定された語として用いているが、同書(189項1列7行)の木彫における着色についての記述については、「(上略) これらも木に浸透して茶褐色となり、モドレが一層はっきりして(下略)」と述べているように木彫の作品表

面についても使用していることを確認できる。比較的感覚的にこの「モドレ」という語を用いていた可能性も考えられるが、本論では2.2.1.3.に示した通り、塑造作品・木彫作品に共通する用語として扱って行くこととしたい。

93 『新海竹蔵作品集』「木喰五行上人の彫刻をみて」62項7行

94 『新海竹蔵作品集』「大小」68項19行

95 『卓上』は田中喜作(1885~1945)が経営した日本最初期の画廊、美術展田中屋の機関紙である。約1年にわたり計6回しか発行されることはなかったが、田中は高村光太郎や梅原隆三郎とも交友があり、田中屋が美術家達の交流の場となっていたとみられ、マイヨールの紹介を行った記事については、同年発行された『白樺』において触れられているため、田中屋と機関紙『卓上』は当時においてはある一定の認知をされていたものとみられる。

96 『別冊 みづゑ No.37 特集マイヨール』「地中海のマイヨール」68項2列7行

97 『別冊 みづゑ No.37 特集マイヨール』「新しい世代との契約」73項2列7行

98 『別冊 みづゑ No.37 特集マイヨール』「新しい世代との契約」73項2列14行

99 『別冊 みづゑ No.37 特集マイヨール』「マイヨールとロダンの間」71項22行

100 『別冊 みづゑ No.37 特集マイヨール』「マイヨールとロダンの間」71項10行

101 『別冊 みづゑ No.37 特集マイヨール』「マイヨールとロダンの間」71項15行

102 『現代彫刻 26』「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一」5項上段1行

103 『現代彫刻 26』「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一」5項上段14行

104 『現代の眼 54』「木調とは何か 新海竹蔵氏にきく」7項2段41行

105 『新海竹蔵作品集』「後記」92項6行

106 『新海竹蔵作品集』「奈良彫刻管見」56項18行

107 『新海竹蔵作品集』「奈良彫刻管見」55項3行

108 『新海竹蔵作品集』「奈良彫刻管見」55項7行

109 『新海竹蔵作品集』「奈良彫刻管見」55項14行

110 『新海竹蔵作品集』「木喰五行上人の彫刻を見て」62項9行

111 『新海竹蔵作品集』「奈良彫刻管見」55項8行

112 『現代彫刻 26』「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一」3項上段15行

113 『新海竹蔵作品集』「木喰五行上人の彫刻を見て」60項6行

114 『玉川百科大辞典 19 造形芸術』「1節 木彫」181項1列3行

115 『玉川百科大辞典 19 造形芸術』「1節 木彫」185項1列8行

116 『現代の眼 54』「木調とは何か 新海竹蔵氏にきく」5項2段17行

117 主に1930年代から1980年代にかけて活躍をみせた、マリノ・マリーニ(Marino Marini 1901~1980 イタリア)、ペリクレ・ファッツィーニ、ジャコモ・マンズー(Giacomo Manzù 1908~1991 イタリア)、ヴェナンツォ・クロチェッティ(Venanzio Crocetti 1913~2003 イタリア)、エミリオ・グレコ(Emilio Greco 1913~1995 イタリア)等の事を示す。

118 例:『日本彫刻の近代』142項 毛利伊知郎氏著 淡交社

119 『新海竹蔵作品集』「ありすぎる彫刻の材料」84項1行

120 『新海竹蔵作品集』「奈良彫刻管見」55項17行

121 『新海竹蔵作品集』「奈良彫刻管見」55項15行

122 『新海竹蔵作品集』「奈良彫刻管見」55項15行

123 上下の目のラインが同じ長さでありアーモンドの形状似ていることからこの名称となっている。飛鳥期の仏像に見られる特徴である。

124 『玉川百科大辞典 19 造形芸術』188項1列37行

125 森川杜園(1820~1894)をはじめとする奈良一刀彫の系譜や本論第1章でも論じた新海竹太郎の木彫表現においては例外である点を補足したい。

126 『現代の眼 54』7項3段15行

127 『現代彫刻 26』「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一」5項上段14行を参考とした。

-
- 128 『彫刻の技法』「木彫」87項12行
- 129 『現代彫刻26』「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一」5項上段14行
- 130 『彫刻の技法』「木彫」91項16行
- 131 『彫刻の技法』「木彫」91項を参考とした。
- 132 現在は毒物及び劇物取締法により劇物に指定されているほか、消防法により第一類危険物（酸化性固体）に指定されている。
- 133 現在は法令により危険物第一類、特定麻薬向精神薬原料に指定されている。
- 134 古めかしい色合いや、古びた趣を指す語として本論では用いる。
- 135 『彫刻の技法』「木彫」91項11行
- 136 『彫刻の技法』「木彫」91項16行
- 137 新海が『彫刻の技法』においてコンパスと述べているのを見るとそれは星取り機であることが分かる。比例コンパスと呼ばれる木彫道具は鳥の嘴のような形状をした道具であり、星取り機とは別の道具である。この点について恐らく新海が誤認していたことを指摘することができる。
- 138 『現代の眼54』7項2段21行
- 139 『彫刻の技法』76項4行
- 140 『現代の眼54』6項5段22行
- 141 『石井鶴三全集9』「島崎藤村先生像刻木制作日記」281項上段8行
- 142 「木取り」は仏師の間で口頭によって伝えられてきた造形用語であり、流派や時代によって「木取り」の指し示す語が多少異なるため、この語の扱いには留意しなくてはならないだろう。「木取り」の後の工程である「こなし」という木彫の造形用語が存在しているが、この「木取り」と「こなし」の境界線、または関係性（「こなし」が「木取り」を内包する場合等）が、様々であり、混乱の原因であるとみられる。ちなみに新海は文献等で「木取り」という語は用いていない。
- 143 『石井鶴三全集9』「島崎藤村先生像刻木制作日記」281項下段17行
- 144 『高村光太郎選集Ⅲ』「彫刻十個條（二）」253項10行
- 145 『高村光雲とその時代展』147項下段25行を参考とした。
- 146 石井とブールデルの造形の近似性について、実際に石井がブールデルの造形に対して関心を示した記録は残っていない。ここでの近似性への指摘は、両者の作品の造形性を踏まえた筆者の判断を根拠としており、そのため両者の造形が「馴染む」という表現を採用している。
- 147 註25を参照
- 148 註27を参照
- 149 註30を参照
- 150 『アトリエ』16巻11号の蓑田新の批評（1939年10月）
- 151 『彫刻の技法』「木彫」162項2行
- 152 『山形美術館所蔵「結髪」（新海竹蔵作）の保存修復』（藤原徹著 2010 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター発行）
- 153 本章注29を参照
- 154 本章注26を参照
- 155 『現代彫刻26』「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一」3項上段15行
- 156 『日本美術年鑑 昭和44年版（1968. 1-12）』65項2列8行
- 157 『原色現代日本の美術 第13巻彫刻』109項2段11行
- 158 天平時代の塑造において用いられた材料であり、山土に藁苧を混ぜた荒土、同篩土に籾殻を混ぜた中土、砂分の多い、また紙苧や雲母分の入った仕上土などを作り、使い分けていたとみられている。
- 159 からむしはイラクサ科の多年草であり、麻系の植物の中でも最長の繊維が取れる植物

である。

160 漆に小麦粉を練り合わせたもので、糊漆とも呼ばれる。

161 麦漆に植物性の粉末状のものを混入した乾漆技法における塑形の材料であり、錆漆の質感と比較した際、よりふっくらとした質感であるのが特徴である。何の粉末を原料としたのかは、科学的実証が困難であるため特定に至っていないが、現在は抹茶、または絵の挽き粉、であったという説が有力である。

162 生漆に種油などを燃やして採った煤（すす）を混合したもの。

163 『天平彫刻の技法 ―古典塑像と乾漆像について』（1998年 雄山閣出版株式会社）84項～86項の記述を参考とした。

164 『天平彫刻の技法 ―古典塑像と乾漆像について-』87項 4行

165 像の軀内を削ること。芯去りと像の軽量化が主な目的である。

166 『天平彫刻の技法 ―古典塑像と乾漆像について-』101項 図82 木屎厚、内削り変動図を参考とした。

167 しかしながら、その過程は諸要素が絡み合い単純ではなく、一概にはそのように捉えることが出来ない点には留意しなければならない。

168 『礫山美術館報 第12号』において保田春彦の述べた以下の言説を根拠とした。「一方木内克や山本豊市には殊更焦点をあて、日本の彫刻家に欠如しがちな生々とした躍動感に満ちた作家だとし、又西洋彫刻のメチエに日本古来の乾漆技法を取り入れた独創的な作家だといった賞賛を惜しみませんでした。」（本論では『日本美術院史第九巻』679項下段4行から引用）

169 賀川麻里子著『彫刻表現における乾漆技法の研究』（1997年度筑波大学大学院芸術研究科修士論文）

170 『日本美術年鑑 昭和44年版（1968. 1-12）』65項2列8行

171 『原色現代日本の美術 第13巻彫刻』109項2段11行

172 『彫刻の技法』98項7行

173 『彫刻の技法』98項3行

174 『彫刻の技法』101項13行

175 『美術手帖91号』「訪問 山本豊市」（1955）11項

176 『日本美術院史第九巻』679項下段6行

177 『美術手帖91号』「訪問 山本豊市」（1955）11項

178 『現代の眼 35』4項6段38行

179 『天平彫刻の技法 ―古典塑像と乾漆像について-』143項 19行

180 『現代の眼54』7項6段18行

181 『彫刻の技法』「木彫」91項10行

182 《坐女》（石膏）の図は1997年にブロンズに鑄造されたものである。石膏原型の実見が適わなかったため、鑄造したものから石膏段階の造形について推察した。

183 筆者の造語であり、この語が正式に用いられた記録はない。

184 『三彩』183号（1965年）において石膏乾漆の状態に掲載されている。

185 『乾漆による彫刻表現の可能性 ―新海竹蔵・山本豊市の作品実見調査を踏まえて―』18項1列1行（多摩美術大学大学院美術研究科紀要 『多摩美術研究 抜刷 平成26年第3号』）

186 乾漆による彫刻表現の可能性 ―新海竹蔵・山本豊市の作品実見調査を踏まえて―』10項1列10行（多摩美術大学大学院美術研究科紀要 『多摩美術研究 抜刷 平成26年第3号』）

187 『近代彫刻の巨星 マイヨール展』9項10行目

188 この「無窮感」という表現を彫刻家桜井佑一が新海の作品を評する言葉として『新海竹蔵再考』において用いている（『現代彫刻26』『新海竹蔵再考 今泉篤男＋桜井佑一』3

項下段 13 行)。この言葉を引用した。無窮は果てしないさま、無限、永遠の意である。

189 1954 年作《少年》は石膏を心材としているため除いている。

190 《在田翁試作》については『山形美術館蔵「在田翁試作」(新海竹蔵作)の保存修復』(藤原徹・宮本晶朗著 『平成 17 年度文化財保存修復研究センター研究成果報告書』記載)、《半迦像試作》については『新海竹蔵「半迦像試作」保存修復報告書』(藤原徹・福島茜著)を参考とした。

191 『山形美術館蔵「在田翁試作」(新海竹蔵作)の保存修復』(藤原徹・宮本晶朗著『平成 17 年度文化財保存修復研究センター研究成果報告書』記載) 48 項 1 列 10 行

192 聖林寺十一面観音像が秘仏として明治 20 年まで厳重に保管されていたりと、人的な要因が作用している点を踏まえて考えると、古代木心乾漆像における剥離や損傷の要因は技法上の問題だけではないと言えるし、他の古代木心乾漆像においては激しく剥離、損傷が見られるものがある点など、一口に古代木心乾漆像といっても、その全てにおける技法と乾漆層の剥離の関係性について精査するのは容易ではない。その点に留意する必要がある。

193 新海が図説付きで唐招提寺仏頭として紹介しているが、『名宝日本の美術 7 唐招提寺』(1980 年 小学館)を始め、多くの文献においてこの像は唐招提寺菩薩頭とされている。

194 『彫刻の技法』168 項 9 行

195 『彫刻の技法』、『玉川百科大辞典 19 造形芸術』「1 節 木彫」での言説等に代表される。

196 『現代の眼 35』4 項 6 段

197 『新海竹蔵作品集』「奈良彫刻管見」56 項 4 行

198 本章注 9 を参照

199 『新海竹蔵作品集』62 項 9 行

200 『彫刻の技法』87 項 12 行

201 佐藤朝山の木彫には、刀による徹底した仕上げが見られるのと同時に《牝牛》(図 2-182)等の作品にはヤスリ目を残して仕上げられた試みも見られる。

202 『現代彫刻 26』「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一」3 項下段 16 行

203 『新海竹蔵作品集』77 項 9 行

第3章 新海竹蔵の晩年期作の造形性（1959年～1968年）

はじめに

本章は新海の晩年期（1959年～1968年）の作品群について、その造形的特質と日本近代彫刻史上におけるその位置について明示することに主眼を置いている。第2章で論じた院展所属時代の作品群と、この晩年期の間に区切りを設けた理由については第2章の冒頭でも述べた通りであるが、1959年作《U・S博士像》（図3-1）を先駆けとして荒々しい表面が印象的な塑造作品中心の制作へと、作風が再び大きく変化した点を根拠としている。1961年2月の解散院展彫刻部解散後、同年に新海を含めた院展に参加していた複数の彫刻家を中心として結成されたS.A.S.という美術団体を、新海は新たな作品発表の場としている。これらの一連の動きと作風の変化には関連を指摘する事が出来る。

新海の晩年期について、現在確認できる近代彫刻史における目立った活動の一つは、院展彫刻部の解散に関わる一連の出来事を中心にいたことと、そして解散後、S.A.S.という戦後においてはあまり類をみない彫刻家だけの美術団体を結成し、その中心的役割を担ったことにあるだろう。「(第3回S.A.S.展を指して)この展、最初は日本美術院彫刻部内の現代派であったが、彫刻部の解散と共にそれらが結集して、この団体を結成したものだが、その出発は同時に、日本現代彫刻の創造を、会の課題と責任として負わなければならないよう運命づけられていた。」²⁰⁴この記事にわかるように、当時の彫刻界においてS.A.S.の活動はひとつの注目を集めていたと言える。現在確認することが出来る新海竹蔵について触れている文献では、ほとんどのもので、この院展解散・S.A.S.結成について触れられている。この一連の活動が近代彫刻史においてどのように位置づけられるか明示することが本章の担うところの一つである。

晩年期作について具体的な造形性についても論じる。晩年期の作については、当時においても一定の評価を得ていたとみられる。第2章の冒頭でみた表2-1を再び見てみたい。表2-1は新海作品の中で、一度発表した後に委嘱、若しくは推薦という形で再び出品する機会を得た作品、また再び評価を与えられた作品について一覧化したものである。院展所属時代の木心乾漆作品がその大きな割合を占める中で、晩年期の作品も数点確認することが出来ることから、晩年期の制作についても注目が集まり、《三味線試作》（図3-5）が文部省の買い上げとなっていることも併せて鑑みると、ある一定の評価を得ていたと捉えることが出来る。

晩年期の作は、荒々しい表面と、抽象性を増した人体表現が印象的であり、塑造作品中心であることが特徴である。院展所属時代後半に木心乾漆作品中心であった制作活動が、このような作風へと推移したことについては、戦後日本に紹介され始めたイタリア具象彫刻の影響が指摘されてきた。「(上略) 伝統的な主題と表現を基盤に、イタリア現代彫刻との関連をも窺わせるような独自の彫刻世界を提示した。(下略)」²⁰⁵というような評論から、また筆者が行った周辺人物への聞き取り調査²⁰⁶からも、晩年期の新海とイタリア具象彫刻との関わりについて確認することが出来る。新海と親交の深かった彫刻家桜井佑一も「(上略) イタリア彫刻の技法なんかも大胆にとり入れて試みておられたようです。(下略)」²⁰⁷と語っている。

粘土で造形した形態を置き換えるためだけではなく、石膏それ自体を素材として捉えた「石膏直付け」は、粘土からの素材転換後、または制作当初の段階において、硬化前の可塑性を有した石膏によってモデリングする技法である。抽象性を増した人体表現という点に加えて、この石膏直付け技法による彫刻作品制作という点にも、新海の晩年期作とイタリア具象彫刻の代表的作家マリノ・マリーニ (Marino Marini 1901~1980) や、ペリクレ・ファッツィーニ (Pericle Fazzini 1913~1987) との共通性を具体的に見出すことが出来る。しかしながら筆者は、この新海の晩年期作の造形的特質が単にイタリア現代彫刻の影響によるものという結論を出してしまうことに関して、安易であるという印象を否定出来ない。新海の生涯に渡る制作活動の流れからもこの晩年期の作の造形性について捉えなおす必要があると筆者は考えている。

以上の事から、本章では以下のように論を展開していく。まず 3.1. において晩年期 (1961 年~1968 年) の新海及び彫刻界の動向について、院展彫刻部の解散という事柄を中心に論じ、3.2. では晩年期作品における造形的特質を挙げ、イタリア具象彫刻の影響と、新海の生涯を通じた制作活動という 2 つの観点から、改めて捉えなおす。3.3.において晩年期の主要作品について、3.1.と 3.2.で論じた内容を踏まえながら分析を行っていく。

晩年期の制作に関し、特にその造形について直接的に新海自身が語った記録は非常に少ないため、本章では主に新海に彫刻の指導を受けた人物や親族からの聞き取り調査の内容と、作品の実見から得られた内容を基にして、新海の晩年期作の造形性についての論考を行う。

3.1. 晩年期（1959年～1968年）における新海竹蔵の動向と彫刻界

3.1.1. 晩年期（1959年～1968年）における新海竹蔵の動向

以下において新海の晩年期の動向について一覧にして概観する。この一覧表の作成にあたり、『新海竹蔵作品集』（1969年 国画会彫刻部発行）、『新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展』（1993年 秋田市立千秋美術館）、『新海竹蔵の生涯と作品』（大林秀樹著 1991年度筑波大学芸術専門学群卒業論文）を参考とし、また筆者が新海竹介（竹蔵長男）への聞き取り調査から得た内容、及び本章の論考において関係の深い事柄を加えた。

西暦（和暦）	年齢	事歴	作品
1959 （昭和34）	62	2月、日本美術院幹事に選ばれる。 5月、『現代の眼 第54号』（東京国立近代美術館）にて、三木多聞による新海へのインタビューが記録された『木彫とは何か―新海竹蔵氏に聞く』が掲載される。 5月、1939年作《砧》が東京国立近代美術館に収蔵される。 この頃、ヘンリー・ムーアの作品を見て刺激を受ける。	1月、戦後の秀作展（東京国立近代美術館）に1957年作《少年》を出品。 4月、近代木彫の流れ展（東京国立近代美術館）に1939年作《砧》を出品。 9月、第44回院展に《U・S博士像》（石膏）（図3-1）を出品。 9月、明治・大正・昭和美術回顧展（文部省主催）に1956年作《少年の首》を出品。
1960 （昭和35）	63	5月、『玉川百科大辞典 19』の「造形芸術 木彫」を担当し、執筆。	《長谷川吉三郎氏像》（図3-2）を制作する。 5月、第4回現代日本美術展（毎日新聞社主催）に《メデチのヴィナス》（石膏）（図3-3）を出品。 7月、明治・大正・昭和名作巡回展（文部省主催）に前年作《U・S博士像》を出品。
1961 （昭和36）	64	1月、新海、山本豊市、関谷充、桜井佑一、千野茂、五名の院展彫刻部同人が理事会に脱会を申し出る。 1月（17日～29日）、日本橋高島屋にてイタリア現代彫刻展が開催される。 2月、日本美術院彫刻部が解散となる。 9月、S.A.S.（彫刻家集団）を結成する。	5月、第6回日本国際美術展（毎日新聞社主催）に《半迦の女》（木彫）（図3-4）を出品。 9月、明治・大正・昭和名作展（文部省主催）に同年作《半迦の女》を出品。 11月、第回S.A.S.展（銀座松坂屋）に、《三味線試作》（プラスチック）（図3-5）、《2つのトルソ》（石膏）を出品。
1962 （昭和37）	65	2月、全国県選抜展（文部省主催）の賞選考委員を委嘱される。 3月、前年作《三味線試作》が昭和36年度文部省優秀美術品買い上げとなる。	1月、第13回選抜秀作美術展に前年作《三味線試作》を出品。 5月、第5回現代日本美術展に《D・H翁》（プラスチック）（図3-6）を出品。 6月、近代日本の造形展（東京国立近代美術館）に、1939年作《砧》を出品。 12月、第2回S.A.S.展（東京大丸）に《扇を持つ女》（プラスチック）（図3-7）を出品。

			《試作》(ブロンズ)(図3-8)を制作する。
1963 (昭和38)	66	10月、S.A.S.は国画会と合流し、国画会彫刻部となる。新海は会員となる。	5月、S.A.S.春季展に《海女》(レリーフ・プラスチック)(図3-9)を出品 5月、白樹会(日本橋白木屋)に、《少年》(半身像・石膏)(図3-10)、前年作《扇を持つ女》、1960年作《メデチのヴィナス》を出品。 10月、第3回S.A.S.展に《M嬢》(プラスチック)(図3-11)、《習作》(石膏)(図3-12)を出品。 10月、明治・大正・昭和名作巡回展に、前年作《扇を持つ女》を出品。
1964 (昭和39)	67	この年、山形美術博物館(現在の山形美術館)建設に伴い、彫刻展示室を中心として協力をする。また新海竹太郎作《大山元帥像》の再建を行う。	1月、第15回選抜秀作美術展に1954年作《少年》を出品。 3月、1939年作《砧》を東京国立近代美術館に寄贈する。 9月、明治・大正・昭和名作美術展に1963年作《D・H翁》を出品。 白樹会に《裸婦》を出品。
1965 (昭和40)	68	12月、前年に東京国立近代美術館に1939年作《砧》を寄贈した件により、紺綬褒章を受ける。	4月、第39回国展に『海女』(石膏)(図3-13)を出品。 5月、第8回日本国際美術展に《三味線》(プラスチック)を出品。 9月、明治・大正・昭和名作展に1963年作《M嬢》を出品。
1966 (昭和41)	69		4月、第40回国展に《少女》(石膏)(図3-14)を出品。 明治・大正・昭和名作美術展に《海女》(ブロンズ)(図3-15)を出品。 《服部敬雄氏像》(図3-16)を制作する
1967 (昭和42)	70		3月、白樹会小品展に《半迦像小品》(図3-17)を出品。
1968 (昭和43)	71	1月、東京教育大学非常勤講師を辞任する。 5月、山形美術博物館に新海竹太郎遺作室が完成。陳列指導の為、山形に赴く。 6月13日、心筋梗塞のため死去する。勲四等瑞宝賞が授与される。 9月26日～10月18日、山形美術博物館において新海竹蔵遺作展が開催される。	4月、第42回国展に《K・Sの首》(プラスチック)(図3-18)を出品。 5月、第8回現代日本美術展に《海女》(プラスチック)(図3-19)を出品。

3.1.2. 戦後日本におけるイタリア現代彫刻

1880年代から1920年代生まれのイタリア作家の彫刻作品が、イタリア現代彫刻と称されて日本の彫刻界に浸透し始めたのは戦後のことであった。アウトウーロ・マルティーニ (Arturo Martini 1889~1947)、マリノ・マリーニ、ジャコモ・マンズー (Giacomo Manzú 1908~1991)、エミリオ・グレコ (Emilio Greco 1913~1995)、ペリクレ・ファッツィーニといった作家を始めとして、戦後から現在に至るまで日本国内において度々展覧会が企画され、一般の目にも触れる機会を多く得てきた。

国内で最初期にイタリア現代彫刻の作家の作品が展示されたのは1955年と1957年にそれぞれ開催された第3回日本国際美術展、第4回日本国際美術展におけるグレコとファッツィーニ、マルティーニの作品展示であるとみられる。

その後1961年に日本橋高島屋で開催された毎日新聞社主催イタリア現代彫刻展(以下イタリア現代彫刻展と表記)では、マルティーニ、マリーニ、マンズー、グレコ、ファッツィーニの他、下の表3-1に示す作家の作品が陳列された(イタリア現代彫刻展の会場風景を図3-20として記載する)。

表 3-1

ルーチョ・フォンタナ (Lucio Fontana 1889~1968)
セルジオ・カルロ・シニョーリ (Sergio Carlo Signori 1906~?)
マルチェロ・マスケリーニ (Marcello Mascherini 1906~1983)
アルベルト・ビアーニ (Alberto Viani 1906~1989)
フランコ・ガレルリ (Franco Garelli 1909~?)
ウンベルト・マストロヤンニ (Umberto Mastroianni 1910~1998)
アルド・カロ (Aldo Caló 1910~?)
ミルコ・バサルデルラ (Mirko Basaldella 1910~1969)
ルチアーノ・ミングッツィ (Luciana Minguzzi 1911~2004)
アジェノーレ・ファッブリ (Agenore Fabbri 1911~1988)
ニーノ・フランキーナ (Nino Franchina 1912~?)
レオンチルロ (Leoncillo 1915~1968)
ヴィットリオ・タベルナーリ (Vittorio Tavernari 1919~?)
ピエトロ・コンサグラ (Pietro Consagra 1920~2005)
ロベルト・クリッパ (Roberto Crippa 1921~1972)
アルナルド・ポモドーロ (Arnaldo Pomodoro 1926~?)
ジオ・ポモドーロ (Gió Pomodoro 1930~?)

これらの作家によるイタリア現代彫刻と称される作品は、具象的傾向、抽象的傾向、どちらの傾向の作品もあり、多様な在り様を呈している。それらに対して具象と抽象の厳格な線引きを行うことは非常に困難である。作品タイトルに示されるモチーフは具体的なものであるにもかかわらず一見してそれとは分からない作品があり、またモチーフとして扱われているものが何を示すか認識出来るものの、形態として非常に強い抽象性を孕んでいる作品がある場合等、様々な表現が混在している。しかし本論では、人や馬、表されているモチーフを明確に判断できる作品を一先ずイタリア現代具象彫刻と呼ぶこととしたい。この名称は、様々な文献に散見されるが、マルティニーニ、マリーニ、ファッツィーニ、グレコ、マンズーといった作家を指し示す語として用いられる傾向が強く、本論においてもこれ等の作家を示す言葉として用いたい。そして新海が影響を受けたとみられる作家が主にイタリア現代具象彫刻の作家であることから、本節では対象をイタリア現代具象彫刻の作家に絞り、論を進めていきたい。

このイタリア現代彫刻展を契機として多くの日本人にイタリア現代彫刻が印象付けられることとなった。このイタリア現代彫刻展に際し、『芸術新潮』、『三彩』、『みずゑ』といった美術雑誌がイタリア現代彫刻の特集を組んでおり、彫刻界に広くその存在を知らしめる役割を担ったのではないかとみられる。日本の彫刻界に対するイタリア現代彫刻の影響は大きなものであった。「戦後に抬頭したイタリアの彫刻が、わが国に紹介された時はまさに一つのセンセーションであった。それらは曾てない奔放と自由であった。それらは撥刺として、それに新しい解釈でもあった。(後略)」²⁰⁸美術評論家田近憲三(1903～1989)による上記のような発言は当時の彫刻界の様子を象徴的に物語っていると言える。

1961年のイタリア現代彫刻展に際し、企画された美術雑誌の特集の中で、戦後活躍を見せた作家である佐藤忠良や柳原義達(1910～2004)、向井良吉(1918～2010)らはイタリア現代彫刻について発言している(本項において後述する)。その内容からもイタリア現代彫刻の登場に反応を示す当時の日本彫刻界の様子を知ることが出来る。

吾妻兼治郎(1926～)はイタリア、ミラノの国立ブレア美術学校で教鞭をとるマリーニのもとに彫刻を学んだ人物の一人である。1956年にイタリア政府給費留学生として渡伊し、卒業後もマリーニのもとで助手を務めた。1960年代以降に代表的なシリーズとなる「MU」シリーズを吾妻は手がけ、国際的な評価を得ている。

「風景彫刻」と称される一連の作品群で知られる彫刻家山本正道(1941～)は1961年日本橋高島屋で開催されたイタリア現代彫刻展をみて感銘を受けて彫刻家を志した人物の一人である。とりわけファッツィーニの《銃殺》(図3-21)と、新海もしばしば言及をしている《ウンガレッティ像》(図3-22)に強く惹か

れ、東京藝術大学大学院を修了後の1968年から1971年にかけてローマ美術学校で教鞭をとるファッツィーニのもとへ留学した。また山本に先んじて1955年に渡伊してファッツィーニのもとで彫刻を学んだ人物である小野田宇花（生没年不明）は、恐らくイタリア現代彫刻の作家と称される人物に師事した最初期の人物であるだろう。小野田は1955年に開催された第3回日本国際美術展において初めてファッツィーニの作品を目にした際の感動を述べている。

吾妻、山本、小野田のようにイタリア現代彫刻の作家と呼ばれた人物達に師事した彫刻家の存在も、その影響の一つとして認めることが出来るだろう。

官展、在野団体を問わず、多くの美術団体に属する者を含め、多くの彫刻家はその影響を受けた。グレコやマリーニの造形にみられる様な独特の抽象化がなされた人体表現、鑄バリ²⁰⁹を残した表現等に代表される独特のブロンズの素材感や石膏直付けによる素材感、これらの影響は当時の彫刻家の作品に散見され、次第に「イタリア調」²¹⁰と称されるような形骸化を見せた側面も否定できない。

新海もまたイタリア現代彫刻の影響を少なからず受けた事実は間違いないとみられる。新海の長男新海竹介の手記によれば、1961年の日本橋高島屋でのイタリア現代彫刻展を鑑賞しており、「大いに影響をうける」という状況にあったようである。毎日新聞が主催していた日本国際美術展では1955年の第3回展と1957年の第4回展においてマルティーニ、グレコ、ファッツィーニの作品が展示されたと述べたが、日本国際美術展と隔年で毎日新聞社が主催した現代日本美術展に新海は度々出品をしている（次項、表3-2を参照）。このことから恐らく日本国際美術展における彼らの作品も見ていたのではないかと思われる。

また新海に東京教育大学にて彫刻を学んだ峯田敏郎（1939～）は、マリーニやグレコ、ファッツィーニ、また同時期に紹介されつつあったイギリスの作家ヘンリー・ムーア（Henry Moore 1898～1986 イギリス）の作品集を新海と共に見ていた際、新海が関心を示し、感銘を受けた様子であったと述べている。特にマリーニについては強く反応を示していたようだ。

新海がイタリア現代彫刻の存在を知ることとなるのは、1953年前後であったとみられる。美術評論家の今泉篤男は1953年に美術雑誌『美術手帖』でイタリア現代彫刻の特集の記事を書いており、1951年にはファッツィーニのアトリエを訪ね親交を結んでいる。新海と今泉は親交が深く、戦後に毎月15日に15日会と名付けた彫刻の研究会を今泉の自宅で行っており、そこには桜井佑一や鈴木実（1930～2002）らも参加していた。今泉が国外で触れてきたイタリア現代彫刻やエトルスク彫刻について話し合い、また作家が各々近作のエスキースなどを持ち寄って批評し合っていたということである。

赤字：新海の出品

青字：イタリア現代彫刻、ヘンリー・ムーア関連の出来事

(日本国際美術展は 1990 年 15 回で終了)

表 3 - 2 戦後日本におけるイタリア現代彫刻の受容

	毎日新聞社主催の展覧会	朝日新聞社主催の展覧会	美術雑誌等の特集
1947 年	美術団体連合展		
1948 年	美術団体連合展		
1949 年	美術団体連合展		『美術手帳 6 月号』エトルリア美術、ローマ美術(今泉篤男著)
1950 年	美術団体連合展	第 1 回選抜秀作美術展 《少年トルソー》	
1951 年	美術団体連合展	第 2 回選抜秀作美術展	
1952 年	第 1 回日本国際美術展 (日本・欧米の絵画)	第 3 回選抜秀作美術展 《少年トルソー》	『美術手帳 9 月号』ヘンリー・ムーア (今泉篤男著)
1953 年	第 2 回日本国際美術展 (日本・欧米の絵画)	第 4 回選抜秀作美術展 《少女》	『美術手帳 1 月号』イタリア現代彫刻、ムーア、ヘップワース、イサム・ノグチ、カルダー (今泉篤男著)
1954 年		第 1 回現代日本美術展 (日本人作家のみ)《少年》	第 5 回選抜秀作美術展
1955 年	第 3 回日本国際美術展 (通称東京ビエンナーレ) マルティニーニ・グレコ・ファッツィーニ		第 6 回選抜秀作美術展 《少年》
1956 年		第 2 回現代日本美術展 《トルソー》	第 7 回選抜秀作美術展
1957 年	第 4 回日本国際美術展 マルティニーニ・グレコ・ファッツィーニ		第 8 回選抜秀作美術展 《少年の首》
1958 年		第 3 回現代日本美術展 《肩衣のトルソ》	第 9 回選抜秀作美術展 《K 翁の首》
1959 年	第 5 回日本国際美術展 ヘンリー・ムーア (新海も見て刺激を受ける)		第 10 回選抜秀作美術展

1960年		第4回現代日本美術展 《メヂチのヴィナス》	第11回選抜秀作美術展	
1961年	第6回日本国際美術展 《半迦の女》	日本橋高島屋にて イタリア現代彫刻展 開催	第12回選抜秀作美術展	『美術手帳』『み ずゑ2月号』『三 彩』にてイタリ ア現代彫刻特集
1962年		第5回現代日本美術展 《D・H翁》	第13回選抜秀作美術展 《三味線試作》	
1963年	第7回日本国際美術展 《海女》		第14回選抜秀作美術展	
1964年		第6回現代日本美術展	第15回選抜秀作美術展 《少年》	
1965年	第8回日本国際美術展 《三味線》		第16回選抜秀作美術展	
1966年		第7回現代日本美術展		
1967年	第9回日本国際美術展			
1968年		第8回現代日本美術展 《海女》(絶作)		
1969年		第9回現代日本美術展		
1970年	第10回日本国際美術展			

3.1.2.1 イタリア現代具象彫刻とはどのような表現であったのか

1950年代以降日本彫刻界に浸透し、多くの彫刻家に影響を与えたイタリア現代彫刻であるが、それらの作風、造形的特質とは、総じて言えばどのようなものであったのだろうか。新海を含めた戦後の彫刻家達への影響について考える上で、述べておく必要があるだろう。多様な在り様を呈したそれらについて、マルティーニ、マリーニ、マンズー、グレコ、ファッツィーニ等の作品を例に挙げながら表現上・造形上の特色をここでは概括的に示す。

「生ま」の表現 - 明白な主題性 -

「一つの意味のあるイメージの明白な構成と、存在からの形式的独立、すなわち自己自身の中に形体学的な動機を持つ対象としての価値を彫刻に与えるところのもの、これら二要素の完全な融合について、マルティーニは明白で正確な事例を提示したのである。そして、この完全な融合こそ、種々様々な独自の探求や、しばしば明瞭な結果の違いといったものを超越した現代イタリアの典型的な不変の特色と云ってよいように思われる。」²¹¹ 1972年に開催された〈現代イタリア彫刻の全貌〉展の委員を務めた当時のローマ国立クワトリエンナーレの事務総長であり、美術評論家であるフォルトゥナート・ベルロンツィ (Fortunato Bellonzi 生没年不明 イタリア) の言葉であるが、この言葉にイタリア現代彫刻の第一の特色と云うべき内容が集約されているとみることが出来る。

この言葉を整理すると「イメージの明白な構成」、換言すれば「明白な主題性」と、そして「存在からの形式的独立」換言すると「作家の中で抽象化されたフォルム」、この2者が「完全に融合する」ところにイタリア現代彫刻の特色の一つは存していると捉えることが出来るだろう。

この内容と重なる言及を柳原義達も行っている。以下の引用は柳原が1961年の座談会『イタリア現代彫刻を見て —4人の彫刻家の応答—』で述べた内容である。ここではイタリア現代彫刻に通底する造形観を「イタリアの血」と称して、イタリア彫刻の伝統的な造形観にそのルーツを見出し、触れている。「そういうわけですね。だからフランスのたとえばですよ、ダンフェルロッシュルにあるライオンのモニュマンを見ましたら彫刻を先に感ずるんですね。そうしてそれからイタリアの場合、ベニスの海岸にあるやつ、まったく野生のライオンを直接感ずるんですね。そうしてそれは彫刻であったというふうに感ずる。その違いがフランスの方ではどこまでもフォルムの追及という場いき、片方はそういう主題を生かすための支えとしてどこまでもフォルムを利用してい

る。その点で僕はイタリア彫刻のよさがなにか感じられるんですがね。」²¹²柳原はイタリアの彫刻における「主題」と「フォルム」の2者について触れ、そしてまたフランスとの比較から、主題とフォルムの関係性について、「主題を生かすための支えとしてどこまでもフォルムを利用している」と述べている。つまりイタリアの彫刻は主題が優先的に感じられるとしており、イタリア現代彫刻に通底するものであるとしている。この点はベルロンツィの「完全な融合」という表現と比較するといささかニュアンスの異なるものであるが、それはロダンの登場以降フランスの近代的な造形観が主導権を握ってきた日本彫刻界の立場からすれば、柳原の言うように、より主題性が強く迫ってみえたことによるのかも知れない。

柳原はまた、「方法論があつて芸術が生まれるのではなくて、何を創るかによって方法論が生まれている」²¹³という言葉によってもこの点について言及している。

また美術評論家である田近憲三は「主題」と「フォルム」の関係性について以下の様な卓抜な表現によって指摘をしている。「イタリアの彫刻は、肉体の形というものが表現する面白さを、憎いまでにあらわした。そして誇張から歪みまでが、抒情になり、文学的な面白さになるところも斬新なら、彫刻—即ち人体にのって、かくも自由に対話が出来、機智や奇才を披露できるのもまったく新しい魅力であった。それらは一方には彫刻に、絵画のような楽しさを与える開拓でもあった。そしてポーズの大胆から、かつてなく制作の題材をひろげたことも事実である。」²¹⁴

ベルロンツィと柳原、両者の見解に共通するのは「明白なイメージ」、「主題」、「何を創るか」といったことが強く訴えかけてくるという点であると言えるだろう。そしてこの点を田近は「彫刻に、絵画のような楽しさを与える開拓」と言い表している。

このようなイタリア現代彫刻の在り方について柳原は「プリミティヴ」であり、「本質的」であり、「生ま」に感じられるものであるという形容をしている。

他の日本人彫刻家もイタリア現代彫刻のこの点にその特性を見出している。向井良吉はこれを「生まに血が流れている」²¹⁵「水々しくピチピチと生きているエスプリ」²¹⁶と表現し、水船六洲（1912～1980）は高村光太郎の思想に重ね「詩精神」²¹⁷と呼んだ。

イタリア現代具象彫刻 —独自の抽象性を孕んだ人体表現—

イタリア現代具象彫刻の作家の造形にみられるような、作家それぞれの独自の抽象性を孕んだ形態は、イタリア現代彫刻を特色づけるものであり、多様な

その在り様がイタリア現代彫刻の自由で勢いのある印象を形作っていると言えるだろう。

各作家それぞれの独自のフォルムが、ベルロンツィの言葉を借りて言えば、「イメージの明白な構成」と「完全な融合」をする形で、また柳原の言葉を借りて言えば、「主題を生かすための支え」として利用するために生まれたものであるという点を、前述においてイタリア現代彫刻に通底する特色のひとつであることを確認した。

「主題性」と密接な関係にあるそれらの抽象化されたフォルムには、いずれも自由で奔放な作家の造形意思のようなものを感じることが出来る。それは田近憲三の指摘していたように「誇張」「歪み」と形容できるような大胆なデフォルメであり、それはまたグレコやファッツィーニの作品にみられる様な「ポーズの大胆」によっても助長され、多様な在り様を呈している。

これらイタリア現代具象彫刻のフォルムは、しばしば人体の解剖学的な水準の制約から解き放たれている。グレコは若い女性の像を多く手がけたが、優雅で生命感にあふれリズムカルに跳ねるようなその量感と動勢は、例えば頭部などの箇所を歪めたり、手を必要以上に体幹部にめり込ませるなどして一体化した形態とすることで生み出されている（図 3-23）。マリーニ作品には古代エトルスクに通じるプリミティヴィスムを見て取ることが出来、これらは簡素ながらも力強い素朴なマリーニ作品のフォルムを形作ることに繋がっていると見ることが出来る（図 3-24）。このプリミティヴィスムに基いたフォルムの素朴さは、程度の差はあるがイタリア現代具象彫刻の作家に共通して認めることが出来る傾向であるだろう。

素材感の表出と痕跡表現

「明白な主題性」や「独自の抽象性を孕んだ形態」に加え、イタリア現代彫刻の特色とすることが出来る事柄が、作品における素材の扱われ方の中に存在している。扱われている素材の材質感と作者の制作の痕跡が全面に押し出された造形、換言すると素材感の表出と痕跡による表現という造形的傾向をイタリア現代彫刻に見ることが出来る。

ブロンズという素材の扱われ方に顕著な例を見ることが出来る。酸化膜を残したままの鑄肌、鑄型である石膏を作品表面に残した処理、また鑄造の工程で生じる鑄バリを残した処理など、フランスの近代彫刻に見ることが出来るような表面を磨きあげる従来のブロンズの仕上げと比較すると、それらは荒々しい印象をみる者に与えると言え、素材感が強烈に表出した造形として捉えることが出来る。

ブロンズ彫刻の制作過程は主に原型制作と鑄造の 2 つに大別される。フランス近代をはじめとして従来の原型制作については、粘土や石膏や木などの素材を用いて彫刻家の手によって行われた。そしてブロンズへと素材転換する鑄造の過程はその後職人に一任されることが一般的であった。ブロンズ表面の仕上げについても職人の手によって行われた。その点と比較しイタリア現代具象彫刻の作家、

例えばマンズーは自身のアトリエに鑄造の設備を備えており、蠟原型の制作や、ブロンズの仕上げの造形にマンズー自身も関わっていた。マンズーの《インゲの頭部》(図 3-25) を顕著な例とする事が出来る。

またマリーニのブロンズにおける、鑄肌に鑄型材である石膏を残したままにした処理も従来には無かった。所々に石膏の残ったその表情は、像がまるで遺物であるかのような印象を持つ所以となっている (図 3-26)。

このようなブロンズの生々しい表情が表現として取り入れられている点は、イタリア現代彫刻の一つの特徴であると言える。

また木彫に関して言えば、例えばファッツィーニの木彫のように荒々しい鑿跡や粗いヤスリの跡を大胆に残した処理や、木の乾燥による割れや虫食いの穴、大胆に残された木を接合した跡などを表現として取り入れる手法が挙げられるだろう (図 3-27 図 3-28)。この点について、新海の木彫に対する造形の感覚とかなり近いものであるということに気付く。木の繊維質な材質感が上記のような造形によって強調されることで、作品における素材感が強く主張されている。

そしてまた、グレコやマリーニの作品に見ることが出来るような篋 (へら) やヤスリによる引っ搔いたような痕跡は、素材感を表出すると同時に、作者の制作行為の存在を強調する役割を果たしている (図 3-29、図 3-30)。

柳原がイタリア現代彫刻に対して受けた「プリミティヴ」、「本質的」、「生ま」といった印象は、「明白な主題性」や「独自に抽象化されたフォルム」に加えて、こういった痕跡表現や素材感の表出によってもたらされた側面も指摘出来るだろう。

3.1.2.2 イタリア現代具象彫刻の代表的な作家

新海をはじめ、多くの日本人作家に影響を与えたイタリア現代彫刻の作家、その中でも、幾人かのイタリア現代具象彫刻の作家は1960年代から1990年代にかけて度々日本国内において展覧会が企画されその存在を広く知られ、国内の彫刻家に影響を与える事となった。ここではそのイタリア現代具象彫刻の代表的な作家について触れたい。

アウトウーロ・マルティーニ (Arturo Martini 1889~1947)

マルティーニはイタリア現代彫刻の作家の中でも先駆的な存在であり、後の世代の彫刻家に影響を与えた作家として認識されている。それはベルロンツィの「マルティーニ以後に登場してきたイタリアの彫刻家たちは、ほとんどすべて、彼から、何らかのものを学んだと言ってよい。彼は、彼らに真実への道を示し、彫刻と社会とをどのようにしたら新たに結びつけることが出来るか教えた。」²¹⁸という指摘にも示されていると言えるだろう。実験的な制作姿勢故に、その作風について一概に述べることは困難である。初期は未来派の運動に近づいた作風を示しており、その後《Il bevitore》(図3-31)のような古代彫刻の影響をうかがわせる素朴な印象の表現を試みている。また一方ではメダルド・ロッソ (Medardo Rosso 1858~1928 イタリア) がかつて取り組んだ、彫刻における光と影の問題を改めて取り上げ、《Donna alla finestra》(図3-32)のような正面性の強い絵画的性を有した表現を試みた。

彫刻がその立体性故に表面に光と影を固定することが不可能であり、絵画よりも不変性に欠けるという問題を、ロッソは彫刻を絵画の様に鑑賞者の視座を制限することで克服しようと試みた。それは彫刻を撮った写真がその彫刻と同じ造形的価値を持つことを示していたわけであるが、それに対しマルティーニはそのような作品を一つの視座に固定する絵画的性への志向と同時に、彫刻をどの位置からでも鑑賞されるものとして成立させるという、相反する志向を併せ持っていた。その矛盾から来るマルティーニの迷いは、正面性の強い作品と様々な角度から鑑賞することのできる作品の双方の制作が試みられていた点に認めることが出来、また筆記録『光と影』²¹⁹におけるマルティーニの自嘲的な発言にも認めることが出来る。マルティーニの絵画的性への志向はロッソの他に、マルティーニが1907年にミュンヘンで教えを受けたドイツ人彫刻家アドルフ・フォン・ヒルデブランド (Adolf von Hildebrand 1847~1921 ドイツ) からの影響の可能性も指摘することが出来る。

マルティーニの絵画的性への志向は、作品における「イメージの明白な構成」、

つまり主題性を強調するための大きな役割を果たしている点を指摘することが出来る。1961年に日本で開催されたイタリア現代彫刻展においても展示され、多くの日本人の目に触れた《Tito Minnti Eroo d’Africa》(図3-33)も強い正面性を有する作品であり、その正面性故に主題とされているものが強調されている。この作品で扱われているチト・ミニッチ(Tito Minnti 1909~1935)とは第2次エチオピア戦争においてエチオピア軍に捕獲され、拷問の後に殺害されたイタリア空軍のパイロットであり、この事件がイタリア軍のエチオピア軍に対するマスタードガスの使用を正当化する理由となった。この主題に内在する社会的な背景や人間の残虐性といったものが作品の全面に表出している。

マリノ・マリーニ (Marino Marini 1901~1980)

マリーニはイタリア現代彫刻を代表する作家であり、また20世紀を代表する彫刻家として高い評価を得ている。1935年のローマのクワドリエンナーレでの彫刻大賞を皮切りに、大戦後の1950年にアメリカで大規模な個展を開催し、その後1952年の第26回のヴェネツィア・ビエンナーレでの彫刻大賞の受賞によってその国際的な評価を確かなものとした。マリーニの作品が実際に日本人の目に触れたのは1961年のイタリア現代彫刻展であり、その存在を知る時期としては多少遅かったと言わざるを得ないだろう。

マリーニが作品において主題としたのは「ポモナ」「踊り子」と名付けられた裸婦像、「軽業師」などの男性像、肖像作品、馬、騎手の連作である。それぞれのシリーズにおいて膨大な数が制作されており、制作を重ねるにつれ作風も大きく変化をしている。

《ポモナ》(図3-34)は、豊満な女性の肉体を簡素なフォルムの中に集約し表現しているが、それはまたマイヨールのフォルムにも通じるものであると捉えることが出来る。前述のとおり、簡素で素朴なフォルムは古代イタリア彫刻の影響を伺わせる。

代表的なシリーズの一つである《騎手》(図3-35)は古典的な騎馬像という形式をとりながらも、そこには威風堂々といった印象はなく、人間という存在の不安が強烈に表現された主題性の強い作品群となっている。「最近12年間の私の騎馬像を次々にご覧になれば、どの時点でも騎手は自分の馬を統御しがたくなっていること、また馬が言いなりにならずに、苦しみがらいよいよ野生的に御しにくくなっていることがお分かりいただけるだろう。われわれが世界の終わりに近づきつつあると私は本気で信じている。私がこういうとき、私の精神状態は、ローマ帝国の末期、野蛮人の侵入の衝撃の下で古い秩序が崩壊するのを見つめた古代ローマ人のそれに近い。私の騎馬像は今世紀の出来事に起因

する苦悶を表している。」²²⁰マリーニが語ったこの言葉における「今世紀の出来事」とは2度の世界大戦を示していると見て間違いないだろう。1952年作《騎手》(図3-35)において、馬は四肢を大きく開いて何かに抵抗するようであり、騎手は仰け反るように体を硬直させ、馬から転落してしまいそうな様子である。馬の四肢と騎手の四肢が直線的に構成されている効果も加わり、作品からは強い緊張と不安の印象を受ける。マリーニはこの騎手のシリーズにおいて、20世紀の人間の不安を表現したのである。

厚みのある古典に裏打ちされながらも、20世紀における人間の在り様を強烈に表したマリーニの作品は多くの作家に影響を与えたのである。

エミリオ・グレコ (Emilio Greco 1913~1995)

シチリアに生まれたエミリオ・グレコは13歳から石工職人のもとで修行を積んでおり、ここでグレコは古代彫刻の模刻や修復によって石彫の技術を身につけた。グレコが本格的に彫刻家としての道を歩み始めるのは、1940年27歳の時、兵役を期にシチリアを離れ、パレルモ・アカデミアで学び始めてからである。作家として日の目を見るのは、1948年、ロンドンのテート・ギャラリーで開かれたオリンピック美術展で入賞し、その後ローマで開催された個展の内容が高く評価されて以降のことであった。

グレコの作品が日本で陳列されたのは1955年の第3回日本国際美術展であった。《Large Bather III》(図3-36 図3-37)や《腰掛る女》(図3-38)は1961年のイタリア現代彫刻展に陳列された作品であるが、グレコはこのような女性像を中心とした作品の発表を主に行った。その独特のフォルムによる官能的で生き生きとした印象はグレコ作品の持つ魅力となっている。

表された女性の明るく軽やかな印象と相まって、自由で奔放な印象を受けるグレコ作品のフォルムであるが、そのフォルムは軽やかであると同時に、内部に向かって凝縮し、確かな構造と量感を作品に与えている。それはイギリスの彫刻家ヘンリー・ムーアが以下のようにグレコを評していることにも示されている。「彼は単に官能と優雅に恵まれているだけではない、美的感覚、さらには形態と厚みについて生得の才能を持っている。そしてこれらを兼備する人は稀である。」²²¹グレコの作品には引っかけ傷のような跡が散見される(図3-27)。楕状の篋で粘土を、もしくは粗目のヤスリ等の道具で石膏を、カービングし、フォルムを形作った為であると推察できる。このような造形の感覚はグレコが若い時代に石彫で培った技術と無関係ではないだろう。グレコの軽やかなながらも凝縮感のあるフォルムはそのような造形から生まれたとみることができる。またこの「引っかけ傷」のような造形は、像の動勢と相まって、作品により躍

動的な印象を与えていると見ることもできる。

このようなカービングで生じた「引っかき傷」を大胆に残した造形や、独特のフォルムは、新海を始め、多くの日本人彫刻家に影響を与えた。

ペリクレ・ファッツィーニ (Pericle Fazzini 1913~1987)

イタリア、グロッタマーレに生まれ、家具職人の父を持つペリクレ・ファッツィーニは、16歳の頃よりローマでほぼ独学で彫刻を学んだ。1938年のヴェネツィア・ビエンナーレへの参加をはじめ、若くして国際的な評価を得た作家と言える。

イタリア現代具象彫刻の作家の中でも木彫作品を多く手がけたのはファッツィーニであった。家業で身につけた技術の影響からか、1930年代の作品には木彫が多く見受けられる。1939年作《アニタ立像》(図3-39)にも散見される大胆な鑿跡を残した造形や粗いヤスリによる造形は、新海の木彫作品との類似点が多い。2人が互いを認識していなかった当時において、ほぼ同時期にそれぞれの木彫作品が生み出された点は特筆すべきである。

ファッツィーニ作品もグレコ同様1955年に初めて日本で紹介され、1961年のイタリア現代彫刻展で多くの日本人の目に触れることとなった。

1940年以降のファッツィーニは《体操家》(図3-40)のようなアクロバティックなポーズのブロンズ作品を多く発表している。また《水にもぐる少年》(図3-41)のように重力から解放されたような印象の作品も多く生み出しており、運動や浮遊感といったものがファッツィーニの大きなテーマとなっているように見受けられる。

ファッツィーニはモデルをデッサンした後、実際に彫刻を制作する際にはモデルを前に置くことはあまりなかったということであり、3.2.5で詳しく触れるが、この点でも新海との共通性を指摘することができる。

ジャコモ・マンズー (Giacomo Manzú 1908~1991)

ジャコモ・マンズー(本来の発音はマンゾーニ。マンズーという発音はベルガモ地方の訛りである)は1908年イタリア北部のベルガモに生まれた。11歳で木彫工房にて働き始め、その後メッキ職人、石膏職人の下で働きながら、夜間美術学校に通った。1927年にパリに出て、ほぼ独学で彫刻を学んでいる。古代ローマを始め、ロマネスク、エジプト、エトルスク、古代クレタ等の古典からマンズーは多くを吸収した。近代の作家でも比較的古典的な要素の強いマイヨールに傾倒した点からも、マンズーの古典に重きを置く姿勢を知ることが

出来る。また他の近代作家ではロダン、そしてメダルド・ロッソといった作家に影響を受けている。1930年代以降ミラノにて本格的に活動を始めたマンズーは「枢機卿」「椅子に座る少女」「画家とモデル」等、マンズーが長く追求したテーマに取り組むことになる。

マンズーの国際的な名声が確立したのは、1942年にローマ・クワドリエンナーレでの大賞受賞、そして1948年のヴェネチア・ビエンナーレでイタリア彫刻賞を受賞して以来のことであるとみられる。また1952年にヴァチカンのサン・ピエトロ寺院の扉の国際コンクールに参加、選考を通過し正式に依頼を受け、以後10年近くの歳月をかけてこの制作に取り組んでいる。マンズーが当時現代彫刻の作家として認識されながらも、宗教彫刻の作家としての認識も強かったのは、このサン・ピエトロ寺院の扉のレリーフや、オーストリアのザルツブルグ大聖堂の扉のレリーフを手がけていること、また「枢機卿」といった宗教的な主題を制作していることによるとみられる。

日本で初めてマンズーが紹介されたのは1961年のイタリア現代彫刻展であり、1955年作《枢機卿》(図3-42)、《座る子供》(図3-43)(当時の美術雑誌では《椅子の少女》となっている)、《インゲの胸像》(図3-44)(当時の美術雑誌では《胸像となっている》)が陳列された。

簡潔に集約されたフォルムの中で絶妙な変化を見せるその造形には、古典に裏打ちされたマンズーの造形力を垣間見るとともに、静謐な印象を受ける。

そしてマンズー作品においてブロンズという素材の扱われ方に特筆すべき点があると言えるだろう。研磨をせず、酸化膜を残したままの鑄肌や、鑄バリを残したままの造形によって、素材感が表出している。ブロンズの「生ま」の素材感と、表された対象の内面性が相まって、荒々しくも確かな生命力を見るものに感じさせる。1961年当時において、従来のブロンズ作品には見ることができなかった造形だけに、日本人作家は大きな衝撃を受けた。マンズーのアトリエには鑄造の設備があり、蠟原型の制作や、鑄込み、ブロンズの仕上げの過程において、マンズー自身が関わり、造形を行っていた。

マンズーはイタリア現代彫刻の作家のブロンズとの関わり方の特性を示す代表的な作家と言えるだろう。《インゲの頭部》(図3-25)はそのような造形を示す好例である。

3.1.3. 再興日本美術院彫刻部の解散

新海の晩年期、その身边に起こった大きな出来事の一つとして新海が 34 年間同人として在籍した日本美術院彫刻部が解散に至ったことを挙げる事が出来る。それはまた日本彫刻界全体においても大きな出来事であった。更に注視すべき点は当時の東京新聞において報道されているように、この解散が同じく院展彫刻部同人であった石井鶴三と新海竹蔵、それぞれに代表される派閥間の確執に端を発しているものとして認識され、新海はまさにこの問題の渦中にいた人物とされている点である。

1961 年の院展彫刻部解散については、『日本美術院百年史九巻』（財団法人日本美術院）において、その詳細な経緯と両者の主張、当時の新聞や評論家の意見などが記録されており、筆者も多く参考とした。

それを踏まえ筆者は以下の事について述べておきたいと思う。今更ながらこの解散にまつわる一連の事柄の詳細を掘り起し、どちらの主張に「理あり」とするか、そういった形式の考察はここでは控えたい。多くの表現にまつわる論争がそうであるように、当時の視点、または現在の視点から様々な要素を考慮しながらこの事柄を見つめたとしても、どちらが「正しい」か、という結論は出てこない。特に石井、新海双方ともそれぞれ後進に大きな影響を与えた人物であるので、両者の周辺人物や後進の視点からみたこの一連の事柄は異なる見え方をするようである。

当時この問題に関わった人物がすでにいない現在において、残された資料を参考としながら筆者は出来るだけ中立的立場からこの解散の概観について捉えたい。そして両者間で対立した事柄とは具体的に如何なるものであったのか、焦点を当てる。

3.1.3.1. 解散に至る経緯と対立の構図

1961 年 1 月の末に新海、山本豊市、関谷充（1903～1983）、桜井佑一、千野茂（1913～2002）の五名の院展彫刻部の同人が理事会に脱会を申し出、それを受けて理事会は「石井氏の意見も聴取いたしました但し事ここゝに及んだ責任の一半は他の彫刻部同人もこれを負わねばならないと考えますので甚だ遺憾ながら茲に理事会は本院彫刻部の解散を決議いたしました」²²²として院展彫刻部の解散を同年 2 月 6 日に決議している。

石井、喜多武四郎（1897～1970）、宮本重良（1895～1969）、松原松造（1903～2001）、村田徳次郎（1899～1973）、田中太郎（1911～1992）の 6 名は、連名でこの決議通告に対して「然るところ、この文面には首肯し難い点があるの

で、その間の事情を明らかにし、併せてわれらの所信を披瀝いたしたいと思えます。」²²³という文面を安田鞞彦（1884～1978）に宛てている。安田鞞彦は日本画家、院展同人であり、当時 1958 年に財団法人化した院展の初代理事長に就任していた人物である。

これらのことから、院展彫刻部における二派に分かれた内紛のおおよその構図を窺い知ることが出来る。

内紛の兆しは 1950 年代に顕在化してきたと捉えることが出来る。1950 年代前半においては、造形に対する考えの相違が互いにとって良い刺激として機能していた一面もあったとみられる²²⁴。しかしながら、下掲の東京新聞の記事に述べられているように、院展彫刻部の入選者の鑑査及び賞の鑑査を中心として状況は悪化していったようである。「この十七名と院友七十名が石井派と新海派の 2 つに分かれてはっきり対立し始めたのは終戦後のことで、荻原礫山系統の石井氏の仕事が、どちらかと言うと一時代前の古さを持っているのに対して、新海氏らの仕事は、それより新しい時点に足場をもっている。そうした造形思想の相違からはじまって感情対立にまで流されて行ったと見るのが実情のようで、それは毎年八月末に行われる院展の鑑査のときにいつも表面化していた。つまり石井派は喜多、宮本、松原、村田、古藤、田中、基の八氏であるのに対し、新海派は山本、関谷、桜井、千野の五氏であり、中村氏は在パリ、保田氏は堺に住み、大内氏は中立、平櫛氏は欠席ということで、多数決できめる入選、受賞はほとんどの場合に石井派の思うままになっていたらしい。それがもっとも表面的に現れたのは一昨年の院賞、大観賞の時だった。推薦者の名前などはかくしておくのが普通だが、この時は新海派が反対する横田修英氏の作品を石井派が強硬に推したために、賞の紙の下に推薦者として石井派の名前が列記されたのである。」²²⁵

こういった状況に対して新海は「石井君がまったく神がゝり的に一党をつくり、党派以外のものは全く如何ともする能はず、良い質のあるものは去ってしまひ、新に来るものはないと云った情態（ママ）です。」²²⁶「長い間、唯我独尊的な空気が石井派にあって、そのため院展の彫刻が世界の流れからとりのこされるようになった。」²²⁷としてその排他性を批判している。

新海が「良い質のあるものは去ってしまひ」としている人物の一人は辻晉堂であるだろう。新海は自宅に辻を招くなど親交が深かったとみられる。当時、院展同人となっていた辻は戦後に独自の抽象作品を手がけるようになっていた。（図 3- 45、図 3- 46）しかしながら辻は「アンチ石井の旗頭」²²⁸として目されていた最中 1958 年に院展を脱退しており、この内紛に起因する彫刻部の居辛さを平櫛田中に宛てた書簡の名で吐露している。

また新海が「新たに来るものはない」と評した状況について、その一因を彫

刻家保田春彦（1930～）が『礫山美術館報 第12号』の中で指摘している。「石井先生も山本豊市も後々まで芸大の先生であったのがよくなかったといえます。彼らの教室の出身者が院展に出す場合どうしても色分けされたのは不本意でした。そのため賢明なものは院展を嫌って行動美術とか新制作、そして自由美術へと発表の場を求めたものです」²²⁹。保田春彦は当時院展同人であった保田龍門（1891～1965）を父に持ち、自身も院友として院展彫刻部への出品を行っていた。山本豊市は平櫛田中の後継人として平櫛の仲介により1947年6月から東京美術学校の講師の任についていた。保田春彦が指摘するように、教育機関である東京美術学校（1949年6月より東京藝術大学となる）と美術公募団体である院展の連関があったことは否定できない事実であり、権威を嫌う若手彫刻家が他に発表の場所を求めていってしまうことによって、院展の停滞感に拍車がかかっていた側面も認める事が出来るだろう。

一方石井派の主張は、新海派には「世俗に顧慮し時流に迎合せんとする傾きあり」²³⁰という言葉にみられるようなものであった。新海派と呼ばれる作家の1950年代の作風に、先に述べたイタリア現代彫刻の影響が認められるという見方を否定することは出来ないだろう。それらの新海派の作風は、保田春彦の言葉を借りると当時において「一般うけするスタイル」²³¹であり、また辻や関谷の手がけていた抽象作品に至っては院展彫刻部において「タブー視されていた」²³²ものであった。石井派は新海派の造形性について容認出来ないという意見を持っていたのである。このような主張に対し新海派の山本豊市は「世界の彫刻は猛烈なテンポで変わっており、こうした時代の流れを反映すべき」²³³として反論している。

このような内紛の中、新海は1958年7月に心筋梗塞で倒れ、一命は取り留めたものの、心身ともに疲弊した状況になっていった。そして脱退への意思を固めていったのである。

石井派、新海派ともに根本的には造形に対する考え方がそれぞれ異なっていた。しかしながら、新海派の院展脱退を決定づけたのは長い年月のうちに院展彫刻部内に蔓延した排他的な性質に対する反発であったと言えるだろう。これはもちろん保田春彦が指摘するように石井派のみに責任を求めるべき問題ではないことに留意しなければならない。

さて、両者の造形思想の相違というべきものについての具体的な論究を進めていきたい。

美術評論家今泉篤男は院展彫刻部の解散が報じられて間もなく、東京新聞にて石井派、新海派それぞれの造形思想について下掲のように表現している。「彫刻というものに対する根本の考え方のちがいが見られた。前者が彫刻の軸ということを観念的に強調すれば、後者は彫刻の肉付けの心を主張した。」（文脈か

ら前者は石井派であり、後者が新海派である。) 無論この言葉でのみ両者の造形思想が十分に表現されるものではないが、しかしながらそれぞれの造形の性向というものについて比較的適切に表現されていると筆者は捉える。

この様に評される両者がそれぞれ共有していた造形観について以下に論究を行う。

3.1.3.2. 造形上の対立

ここでは両派の間の亀裂の原因となった造形上の対立について、具体的に論及したい。院展解散直前の1956年から1960年にかけて両派の作家の作品の図版(図3-47~図3-56)を記載する。併せて確認してゆく。

まず石井派の共有した造形観に迫るうえで、石井鶴三の造形観について概観することとしたい。石井は日本美術院が再興した時より、その中心的な存在として活躍してきた。再興当初の院展彫刻部には戸張孤雁(1882~1927)、中原悌二郎(1888~1921)等が在籍しており、石井は彼らと親交を深め、美術院の研究所において互いに研鑽し合った関係であった。戸張孤雁と中原悌二郎は、荻原守衛の造形観に強く影響を受け、高村光太郎や荻原守衛に次いで、「彫刻を『面量(塊)、動勢、肉づけ』からなる空間構造と捉えるロダンの考え方、作家という個の重視、内なるものの表現を求める動き」²³⁴といったものを制作において実践した彫刻家として認識されている。彼らと親しかった石井もまた荻原守衛の作品に触れて彫刻家を志した一人であり、石井の彫刻の出発点もここに据えられていると見ることができる。このような点に「荻原礫山系統の石井氏」と認識される所以があると言える。しかしながら、石井の造形観の独自性は、このような影響を受けながらも、石井自身の内から、自身の言葉によって、独自の造形理論を築き上げた点にあると筆者は捉える。石井の郷里信州の山々を始めとする自然や、飛鳥期・奈良期の古仏、それらの造形性を石井は自身の造形観の根幹に据えていたようである。殊に石井が重要視したと見られるのが、対象の内なるものの構造を捉え、表すことであった。この点は他の同時代作家とも多分に共有された価値観であると捉えることが出来るが、石井の独自性が際立つのは、理論と方法論とを厳格に結びつけ、実践した点であると筆者は捉える。そしてまた石井は1944年から東京藝術大学の教授を勤めており、その一種カリスマ的な存在感に多くの作家が感化された点に、当時の彫刻界で石井の造形観が際立って独自の見えた理由の一つがあるだろう。

石井に東京藝術大学で学んだ院展の作家、基俊太郎(1924~2005)は石井の造形観について以下のように述べている。「石井教室では、私どもは始終、塑造の心棒と木彫の木取りを学んだ。塑造は内側に発し、木彫は外側に発するものだ

から、そこに、既に造型が始まらなくてはならない。これは、言ってみればプロにおける碁や将棋の論理である。最初の心棒、最初の木取りがすでに美しいものでなければいけないのである。(中略)石井鶴三の自然観には内のデッサンと外のデッサンという確固とした造型論があって、それが実作にあたって造型素材に対する造型上の方法として、心棒なり木取りとなっていた。(下略)」²³⁵ここに示されるように石井の理論を反映した実践は塑造の「心棒」と木彫の「木取り」において行われた。《木曾馬 二》(図3-57、図3-58)の「心棒」と完成作品との関係を見ると、石井がいかにも「心棒」を重要視していたか分かる。このような石井の塑造における心棒の重要視は、作品の構造を成す軸を強く意識することと切り離して考えることが出来ないが、この様な点において石井派の造形性が「彫刻の軸ということを観念的に強調」したものとして捉えられていた側面を指摘できるだろう。また石井の木彫における実践においては、第2章第2節で見てきた通り、制作初段階の「木取り」による面の設定が、作品の構造性を形作る重要なものとして捉えられている。

このように理論と方法論が堅固に結びついた石井の造形観の在り方が、東京藝術大学彫刻科の一部に広まり、石井派が共有するものとなっていたと捉えることができる。

一方新海派と呼ばれる人たちの間で共有されていたものは、どのようなものであったのかを見てみると、石井派ほど、強く共有された事柄はこれと比べてと言って無く、辻晋堂が「アンチ石井の旗頭」と呼ばれたように、石井派の造形観に馴染めないメンバーが団結したものであったと捉えることが出来る。辻の以下ような言葉にそれはうかがい知ることができる。「院展の彫刻部というところには、異分子を排斥する習性があるって、たくさんの有力な作家を追いだしたんですね。そういう勢力に反対する者の結束がいつの間にか固まり、ケンカばかりしていたんです。それがいやになって脱退しました。(下略)」²³⁶

強いて新海派に共通点を見出すならば、辻や関谷充(図3-45、図3-46、図3-53)など、「タブー視された」抽象表現を手がけた作家や、国内に紹介されつつあったイタリア現代彫刻を始めとする新しい彫刻界の動向に反応し、自身の制作において実験的に新たな試みを行っていた作家等がこの新海派には多く見受けられると言えるだろう。実際に新海(図3-1)、山本豊市(図3-49)、桜井祐一(図3-55)、千野茂(図3-51)等の当時の作品にはイタリア現代具象彫刻の影響が看取される。

理論と方法論が堅固に結びついた石井派の造形観からすれば、イタリア現代彫刻の「何を創るかによって方法論が生まれている」という柳原義達が言い表したような特徴は、相容れないものとして映ったのかも知れない。千野茂は後年に院展彫刻部の解散についての座談会で以下のような発言をしており、石井

派がイタリア現代彫刻の影響を好ましく思っていなかった様子を知ることが出来る。「そうですね。新海先生は戦後、イタリア彫刻に感動して、自分でも、それにヒントを得た様な作品を作られました。そうすると、石井先生は、あの連中はヨーロッパのとんでもない変なものを真似して邪道だって言われたものです。」²³⁷

以上見てきたことをまとめると、対立の根本にあったのは、荻原守衛以降の近代的な彫刻観を踏襲し、理論と方法論とを堅固に連関させた厳密な彫刻の在り方を主張した石井派の造形観と、イタリア現代彫刻を始めとする新しい彫刻界の動向に反応し、次なる表現を模索する実験的な制作の在り様を示していた新海派の造形観、この2者の対立であったと捉えることが出来る。

3.1.3.3. S.A.S.結成と国画会彫刻部への合流

1961年2月に院展彫刻部が解散した後、新海派とされた元院展同人である、新海、山本豊市、桜井祐一、千野茂、関谷充、そして元院友である古島実(1933～)、鈴木実(1930～2002)、堀川恭(1927～)四田昌二(1925～2009)、の9名が委員となり、その他24名の元院友を加えて主体し、彫刻家集団S.A.S.

(Société d'Artistes Sculpteurs)が結成された。そしてその年の11月3日から9日にかけて第1回S.A.S.(彫刻家集団)展が銀座松坂屋で開催された。この第1回展の時点では新たな公募は行わず、会友(S.A.S.の構成員)の推薦する新人を委員が審査し、数名加える仕組みであった。

新海のS.A.S.発足の狙いは、自身の発表の場を作るという理由もあったと思われるが、やはり新海等を慕っていた院展の若手作家の発表の場を作ることが大きな目的ではなかったかと思われる。以下は新海がS.A.S.の立ち上げに際して表明した言葉である「私達は十一月三日から銀座松坂屋で第1回の彫刻展覧会を開くこととした。この度は公募をしないで、お互い同士としてあたらしい時代の彫刻の本質を追求するために結集した結果を発表しようというのである。ともすればおちいりがちの出品点数の大という考えを切り捨てて、質の充実の方に進みたいものと思っている。従って若い人々の探求的な仕事を期待する。低調な作品はたとえ先輩のものといえども、出陳を遠慮してもらおうというのが内規にあるのである。会名はS.A.S.(彫刻家集団)と称することにした」²³⁸作品の質を高めることを目的として、第1回展では、会友の出品が15名40点あったのに対し、実際に陳列されたものは9名15点という、厳しい審査が設けられた。

第2回展は翌1962年11月30日から12月5日にかけて東京大丸で開催され、また1963年10月4日から9日にかけて日本橋白木屋特設会場にて第3回展が

開催された（図 3- 59、図 3- 60、図 3- 61）。（第 3 回展は 10 月 15 日から 20 日にかけて栃木県宇都宮市栃木会館において県主催の巡回展を開催している。）

公募展という場において彫刻が絵画に従属しがちであった当時の状況に対し、彫刻家のみで団体を結成したという点が、当時の美術雑誌においては注目され、報じられている。また「その出発は同時に、日本現代彫刻の創造を、会の課題と責任として負わなければならないよう運命づけられていた。」²³⁹と評された内容からは「院展の現代派」と目された新海等の今後の展開に当時の今日性が求められていた事実を知ることができるだろう。この同時期に新海は文部省主催の明治・大正・昭和の名作展に出品するなど、注目を集めていた時期である。《三味線試作》（図 3- 5）、《扇を持つ女》（図 3- 7）、《M 嬢》（図 3- 11）、といった、新海の晩年期作における着物姿の女性をモチーフにした作品はこの頃発表されている。またプラスチックを用いた制作を行うようになるのもこの頃からである。院展彫刻部解散、そして新団体結成を期に精力的に新しい試みを行う新海の様子がうかがい知れる。

しかしながら、財政難から S.A.S. の運営が厳しいものとなり、1963 年 10 月に国画会彫刻部に S.A.S. が合流することとなった。これは国画会会員の洋画家であった伊藤廉（1898～1983）と新海との繋がりから実現された様である。1964 年の第 38 回展から元 S.A.S. の作家の国画会出品がはじまっている。新海は合流に伴い、国画会会員として迎えられた。国画会彫刻部は柳原義達や清水多嘉示（1987～1981）等が脱退後、一度解散した状況にあったが、そこに S.A.S. が合流した形となっている。

以後新海は、1968 年に没するまでこの国画会で作品を発表し、海女を主題とする晩年期の代表的な作品をはじめ、精力的に新たな表現を試みた。院展、S.A.S. において新海に薫陶を受けた後進の多くは、この後も国画会を中心に発表を行うこととなる。

3.2. 新海竹蔵の晩年期の作品の造形的特質

本論の冒頭から繰り返し述べているように、新海の作風は晩年期において大きな変化がみられる。院展所属期の木彫や木心乾漆作品中心の制作から、塑造作品中心の制作となり、また晩年期の塑造作品は以前の新海の塑造作品と比べても異なる印象を受けるものとなっている。この印象は何に起因するものなのだろうか。晩年期の作品の造形的特質を明示すべく、本節では 3 つの側面から造形上の特徴を挙げて考察を行う。

1 点目は、荒々しい印象を受ける作品表面についてである。原型制作時の粘土によるモデリング、素材を石膏やプラスチックに転換した後になされたモデリングやヤスリ等によるカービング、これ等による痕跡が生む荒々しい印象が晩年期作の造形上の特徴の一つである。

2 点目は、抽象性を増した人体表現についてである。晩年期以前と比較すると、晩年期における人体は大きくデフォルメされている点を指摘することが出来る。それは解剖学的観点から見るとやや逸脱したフォルムであり、具象の内部に抽象性を与えようと志向する新海の態度を見て取ることが出来る。

3 点目は、日本的・土着的主題の設定についてである。新海は晩年期作において、日本の土着的な匂いのする海女や和服姿の婦人、三味線弾きなどを主題とする試みを度々繰り返しており、晩年期作の特徴の一つとすることが出来る。この点については、院展所属期においても三味線弾きや和服姿の婦人、力士を主題とした作品制作を何点か試みているため、そういった傾向が継続したという見方をすることも出来るが、その制作頻度の変化について考えてみると、その傾向はより強化されたという見方をするのが妥当ではないかと思われる。

以上 3 点の造形上の特徴について 3.2.1.において具体的な言及を行う。そしてそれら 3 点の造形上の特徴はどのような経緯によって形成され、どのように捉えることが出来るべきものなのか 3.2.2.以降論じていく。上記 3 点に特徴づけられる晩年期の作風は、院展所属期の終盤である 1950 年代後半からその傾向を確認することが出来、イタリア現代彫刻の日本への紹介と院展彫刻部解散についての一連の出来事と時期が重なる。イタリア現代具象彫刻からの影響関係を中心として論考を行っていく。

3.2.1. 造形上の特徴

3.2.1.1. 荒々しい印象を受ける作品表面

新海は晩年期において1961年作《半迦の女》(図3-4)を除けば塑造作品しか手掛けていない。1958年に心筋梗塞に倒れて以後、体力面の問題から木彫の大作に取り組むことが困難になったことがその一因であるとみられる。塑造作品を中心として制作を展開した新海であったが、既述のとおり荒々しい印象を受ける作品表面をその造形上の特徴として挙げる事が出来る。

粘土での原型制作時の大づかみなモデリングの跡(図3-63)や篋等で付けた引っ掻き傷の様な跡(図3-62、図3-64)を作品に認める事が出来る。大づかみに粘土をモデリングしてゆく際にできたとみられる(図3-65)のような空洞は作品の各所に見られ、それは波に侵食された岩のような印象を想起させる。粘土のモデリング跡、引っ掻き傷、押し付け跡によって生まれたテクスチャは不規則な陰影を生み出し、みる者に荒々しい印象を与える。

また晩年期の新海の塑造作品は石膏とプラスチック²⁴⁰、ブロンズを最終的な素材としている。どこまでが粘土による造形であるかという明確な線引きを行うことは困難であるが、石膏とプラスチックについては粘土原型から素材転換が行われた後の段階において造形が加えられた箇所を見て取る事が出来る。

石膏に素材転換をした後の石膏直付けによる造形は、新海の初期の制作から院展所属期を通して用いられてきた技法であることについては度々述べてきた。しかしながら晩年期以前と比較すると石膏直付けによる造形においても変化を認める事が出来る。可塑性を有した状態の石膏をモデリングしたとみられる箇所、またヤスリの跡はより大胆に残され、作者である新海の制作行為の介在を強調している(図3-66)。

プラスチックを最終素材とする手法については晩年期においてのみ見ることが出来る。1960年代以降、国内において日用品などの素材として用いられるようになった合成樹脂を、新海は積極的に彫刻の素材として用いる事を試みた。ここにも新海の彫刻制作における実験的な側面を見ることが出来る。新海の初期における写実表現を基調とした作風から《姉妹》(図2-1)のような作風への変化や、木彫から木心乾漆技法への変化にもみられるように、ある定型に留まらない試行的・実験的制作姿勢は新海竹蔵という作家を貫く一つの柱のように思われる。

新海のプラスチックを用いた制作については、その経緯を峯田敏郎への聞き取り調査から知ることが出来た。峯田が東京教育大学に在学中、当時工芸分野の助手であった人物から新海がプラスチックの扱い方について聞いていたと峯

田は語っている。プラスチック作品《D・H翁》(図2-16)の制作において、プラスチックへの素材転換の際に硬化不良を起こしていたが、新海自身は逆にそれが良かったと峯田に語ったということであった。プラスチックが硬化不良を起こすと作品の表面がべたべたと固まらない状態が一定時間続くのであるが、この状態において引っ搔くように新海は更なる造形を試みている。また不飽和ポリエステル樹脂に硬化剤を通常よりも多く混ぜ込むことで、硬化を早めて可塑性を高めたものを、石膏直付けと同様にモデリングすることでも造形を重ねていたようである(図3-67)。

プラスチックに素材転換した後の造形において、どの程度意図した表現に新海が達し得たのか、残念ながら確証を持って知ることは叶わないが、実験的な態度から新海が「プラスチック直付け」による制作を試みていたことは確かである。

塑造作品だけではなく、晩年期に制作された唯一の木彫である《半迦の女》(図3-4)においても、その作品表面は晩年期以前のものとは比較にならないほど荒々しい印象をみる者にもたらす。鋸によって刻みつけられた跡がいたる所に深く残り、鑿跡も一層荒々しく深く刻まれている(図3-68図3-69)。緑色の着色が所々剥げ落ちたような様子は新海の木心乾漆における剥離した様相からの連続性を感じさせ、粒子の荒い砂の様なものが混ぜ込まれたペースト状のものが作品の各所にモデリングされている(図3-70)。

以上のように新海の晩年期の作品表面は、荒々しい印象を与える様相を呈していることを確認した。それはどこか永い時の中で風雨に耐えてきた存在、例えば《M嬢》(図3-65)において言えば波に侵食された岩の様な印象をみる者に抱かせる。この点については、2.3.で新海の木心乾漆についての論考の中で言及した「新海の木心乾漆が内包する時間性」からの連続性を思わせる。そしてまた同時に荒々しい作品表面は作者である新海の制作行為の介在を強調し、衝動的な情動の様なものをみる者に感じさせるのである。

3.2.1.2. 抽象性を増した人体表現

晩年期以前の新海作品においても、具象としての人体表現の中に「量感」及び「モドレ」に基づく抽象性を付与する造形は認めることが出来た。それは飛鳥期の仏像・神像の造形とマイヨールの造形にルーツを持つものであることを第2章において論じてきた通りである。院展所属期に新海は木彫表現と木心乾漆表現において新海独自のフォルムを有する具象表現を生み出すに至っていたと筆者は捉える。

しかしながら晩年期に至り、新海作品のフォルムは更に実際の人体から離れ

たものへと変化を遂げていると捉えることが出来る。

1960年作の《メデチのヴィナス》(図3-3)、1961年作《半迦の女》(図3-4)、1963年作《少年》(図3-10)、同1963年作《習作》(図3-12)、1965年作《海女》(図3-13)等を見ると、抽象性を増した人体表現について顕著な例を見て取ることが出来る。それぞれの作品における手指や頭部の目、鼻、口といった細部の表現は簡潔に省略され、粘土の大づかみなモデリングや刻みつけたような痕跡表現によって暗示されるように表されている。

《メデチのヴィナス》と同様のトルソ表現である院展所属期の1951年作《少年トルソー》(立像)(図2-60)を比べてみると、《メデチのヴィナス》の上腕、前腕、手にみられる形態は解剖学的な構造の制約から更に自由であり、いびつな形態感を有していると捉えることが出来る。

《半迦の女》の左大腿部や背部に見られる深く穿たれた凹の形態は、実際の人体において存在しているはずの体積が意図的に取り去られたような表現として試みられている(図3-71)。

石膏の作品である《少年》は頭頂部だけ切り取られたような表現も目を引くが(図3-72)、左上腕の付け根と右肩峰、右目に穿たれた穴が作品内部の空洞と繋がり、独特の空間性を生んでいる。このような試みは、晩年期以前にはやはりほぼ確認することが出来ない²⁴¹(図3-73図3-74)。

1965年作《海女》では頭部、頸部、胸部、腰部、乳房、上腕、前腕、大腿部、下腿部といった単位に形態が簡潔に集約されており、各部における更に細かな形態は、粘土のモデリングや、石膏の直付けによって生まれる細かな形態の変化によって表現されている。それらは解剖学の観点からみた人体の平均的フォルムからは離れた、抽象性の強いフォルムとして捉えることが出来る(図3-75)。

三味線弾きを含めた和服姿の女性を主題とした作品は、晩年期においては1961年作《三味線試作》(図3-5)、1962年作《扇を持つ女》(図3-7)、1963年作《M嬢》(図3-11)、1965年作《三味線》の4点である。院展所属期に制作された和服姿の女性を主題とした作品、例えば1936年作《結髪》(図2-32図2-33)や1937年《婦人像》(図2-36)と比較すると衣服部の造形について、皺の表現が晩年期のものの方がより簡略化されている印象を受ける。そしてそれは《結髪》においては、皺が確固たる構造性を内在した形態として造形されたものであるのに対して、晩年期においては、粘土のモデリングや篋で引っ掻いた跡、角材等で押し付けたような跡といったテクスチャによって皺や衣服の表情が暗示されるように表現されている。そういった造形によって晩年期の和服の表現は、柔らかな衣服でありながら一塊の岩の様な印象をみる者に与えるものとなっていると捉えることが出来る(図3-76)。

以上に述べてきた内容を整理すると、晩年期の作品におけるフォルムに通底

することとして、晩年期以前のものと比較し、より人体の解剖学的水準から自由であり、《扇を持つ女》の様に着衣部を一体の塊としたり、《海女》の様に人体の各部位をそれぞれ簡潔な形態へと集約しそれらを空間的に構成し直すような造形を試みたりする傾向を指摘することが出来る。それと同時に晩年期において新海はフォルムに関して多様な試み、例えば《半迦の女》に見られるような凹形に穿った造形や、1963年作《少年》の様に穴を穿ち作品の内部空間と繋げる造形などを実験的に行っていたことも指摘することが出来る。

3.2.1.3. 日本的・土着的主題の設定

新海は晩年期作において、日本の土着的な匂いのする海女や和服姿の婦人、三味線弾きなどを主題とする試みを度々繰り返しており、晩年期作の特徴の一つとすることが出来る。

「(上略)『三味線試作』や『扇を持つ女』など近代造形の題材としては珍しい和服姿や、『海女』など日本的な形態を塑造により制作し、堅実な新しい具象表現の展開としておおいに注目された。」²⁴²といった評価が新海の没後になされているが、ここから分かるように日本的・土着的主題の晩年期作は、これまでの評論においても新海竹蔵の作風を示す特徴の一つとされてきた。

日本的・土着的なモチーフを用いるという点については、院展所属期においても三味線弾きや和服姿の婦人、力士を主題とした作品制作を何点か試みているため、その傾向が継続したという見方をすることも出来るが、制作頻度の変化について考えると、その傾向はより強化されたという見方をするのが妥当ではないかと思われる。肖像作品や木彫小品を除けば、院展所属期は作品数全体に対する日本的・土着的主題の作品の割合は1割から2割程度だったものが、晩年期においては約半数を占めている。この傾向についてどのように捉えることが妥当であろうか。晩年期に執筆された新海の言説から推察を行いたい。

1967年に記された『後記』の中で新海は、自身の仏像・神像に対する嗜好が晩年期に至り、飛鳥期・奈良期のものから平安期のものへと変化したことについて次のように述べている。「(上略)現在の私は日本の仏像ではむしろ、弘仁、貞観あたりのものを喜び、藤原時代のものは末期のものでも好きである。宗教と人間性とが融合して高度に象徴化され、その前に立つと人世を想うと言うような翳りがある。作品の文明度が高い。ルノアールは『優れた彫刻には哀愁の感じを受ける』と知っているが日本の古い時代の彫刻にはそれがある。これは大抵よその国の古い時代の彫刻には、先づないことの様に思う。日本の民族性と言うか、日本古美術の大きな特色である。(下略)」²⁴³また1964年に美術雑誌三彩に掲載された『高度成長』では「平安から藤原末あたりの仏像がもつあの

翳り、背後にある人生を思わすような高度な感情」という表現をしている。

飛鳥期・奈良期の古仏への傾倒は、第 2 章で述べたように、新海を「量感」及び「モドレ」に基づく抽象性を有した具象表現へと向かわせた。そこではまたマイヨールの存在も大きな役割を果たしたのであるが、それは「現代は意識の世の中である。立体ならば立体の原理へ、要素へ意識の歩を進む可きと思う。」²⁴⁴という 1925 年の新海自身の言葉に表されているように、新海が彫刻に対して、立体の原理化、言い換えれば形そのものの自立性といったものに重きを置いていたことを示している。

晩年期において飛鳥期・奈良期から平安期へと新海の古仏への嗜好が移ったという事は、新海が彫刻に対して重要視する事柄が、「立体の原理」に加えて（もしくは代わって）「背後にある人生を思わす様な高度な感情」「哀愁の感じ」という言葉に表されるようなある種の精神性となったということを示していると思えることができる。

そしてまたこの精神性が「日本の民族性」「日本古美術の大きな特色」という言葉に示されるように、日本独自のものであるということを新海が強調している点に注視すべきであるだろう。「(平安期の彫刻を指して) 過去の日本の美術は他の国のものに一寸ない様な、そういうものをもっている。現代の美術界はどうなのであろう。」²⁴⁵という新海の言葉は、日本の古典彫刻に内在された精神性への注視と、自らの表現においてそれを体現せんとする意思を暗示している。

新海の晩年期作において海女や和服姿の女性といった日本的・土着的主題が多く扱われたのは、「背後にある人生を思わす様な高度な感情」「哀愁の感じ」といった「日本の民族性」が通底すると新海が捉えていたある種の精神性を、新海が自身の作品に与えるための一つの試みによるものだったのではないかと筆者は推察する。

3.2.2. イタリア具象彫刻の影響

戦後の日本彫刻界におけるイタリア現代彫刻の登場とその影響については3.1.2.で論じてきた通りである。また既述の通り新海も少なからずイタリア現代彫刻、とりわけその中でもイタリア現代具象彫刻と称される作家の影響を受けていたことは間違いないと思われる。院展彫刻部が石井派と新海派と二分され、解散にまで至った事についても、新海派といわれた作家達の中のイタリア現代彫刻に影響を受けた造形性の存在が、石井派の主張する造形性と対立した側面があったことについても論じてきた通りである。

しかし、新海の晩年期作の造形性について、一括りにイタリア現代具象彫刻の影響を受けたものであるとすることに対しては、安易な結論であるという見方を禁じ得ない。晩年期作のどのような側面においてイタリア現代具象彫刻が影響を与え、またどのような側面が新海の生涯の制作活動に通底するものであるのか精査する必要があると筆者は考える。本項3.2.2.では3.1.及び3.2.1.で論じてきた内容を基に新海の晩年期作におけるイタリア現代具象彫刻の影響について考察し、精査を試みる。

3.2.2.1. フォルム・作品表面への影響

3.2.1.1.及び3.2.1.2.において新海の晩年期作における特徴である「荒々しい印象を受ける作品表面」と「抽象性を増した人体表現」について確認した。それらは約10年間という短い年月のうちに多様な変化を見せており、新海の実験的な制作姿勢を示すものとして捉えることが出来る。

イタリア現代具象彫刻の作家、特にグレコとマリーニの塑造に特徴的にみられる造形に類似する点が見られ、新海に対する二人の影響について指摘することが出来る。

まずはグレコ作品との類似性について具体的に指摘してゆく。《M嬢》(図3-11)は和服姿の女性の胸像であり、胸部から上部、そして右手(前腕部の半分辺りから先)によって構成されている。女性のふとした瞬間の仕草を切り取ったような印象があり、また仏像に見られる思惟のような印象も受ける。このように、手(上腕部から先)と胸像、または首像を一つのフォルムとして構成する手法は、グレコの女性の首像、または胸像にしばしば見られるものである。新海の《M嬢》が制作される1963年以前であれば1955年作《マッサの女》(図3-77)を挙げることが出来る。晩年期以前の新海の制作において首像や胸像は度々制作されてきたが、それらの多くは肖像作品であり、胸像または首像として単独で構成されている。このように上腕から先を付け加える構成は晩年期作の《M

嬢》及び《少年》(図3-10)において試みられているのみである。グレコの影響を指摘出来るが、加えて新海が仏像に見られる思惟の要素を取り入れようとした側面についても、その可能性を指摘することが出来る。上腕から先を胸像に加える構成は、作品の構造及び動勢をより複雑なものとし、またある種の演劇性を作品に与える役割を果たしていると筆者は捉える。

《K・Sの首》について、その「首の切り方」²⁴⁶にもグレコの造形の影響を認めることが出来る。僧帽筋や肩といった部位が省略され、頸部が実際よりも長く、円柱の様に表されている。これも《Pamela I》(図3-80)にみられるようにグレコの作品のフォルムに類似する点のひとつである。

つづいてマリーニ作品との類似性について具体的な指摘をしてゆく。マリーニの首像と新海の晩年期の首像とを比較してみると、その造形の類似に気付くこととなる。1942年マリーニ作《selfportrait》(図3-81)と1959年新海作《U・S博士像》(図3-1)を比較してみると、その印象は顕著である。作品表面の引っ掻いたような痕跡による造形が、その印象を生み出している要因と考えられる。また1942年マリーニ作《Portrait of the Painter Arturo Tosi》(図3-82)と1962年新海作《D・H翁》(図3-6)とを比較して見てみると、これらは素材が石膏とプラスチックとで異なるものの、やはり引っ掻き傷による造形が似通った印象の要因となっている。

その他、マリーニの一連のポモナと題された作品やダンサーと題された一連の作品などの裸婦像にみられる、女性の豊満な肉体を簡潔かつたっぷりとしたフォルムの中に集約した印象、これが新海の海女と題された一連の晩年期の作品において類似していると捉えることが出来る。

1947年マリーニ作《ポモナ》(図3-34)と1966年新海作《海女》(図3-15)とを比較してみると、たっぷりとした胸部・腰部のフォルム、膝や肘をはじめとして関節などの実際の体では細く括れるはずの部位を比較的太く表したフォルム、そして胸部と頸部と頭部の量的バランスなどに、類似した印象を受ける。また1965年新海作《海女》(図3-13)と1946年マリーニ作《小さなポモナの坐像》(図3-24)との比較を踏まえても同様の印象を受ける。「イタリアのマイヨールなどといわれる〈ポモナ〉などの裸婦」²⁴⁷といった表現をされる事もあるマリーニの裸婦像であるので、20代からマイヨールの影響を受けてきた新海の造形性が結果的に似たものとなった側面も幾分かあるのかもしれない。

以上確認したように、晩年期作の数点の作品にはグレコとマリーニの造形性と類似する箇所が見られる。晩年期作の「荒々しい印象を受ける作品表面」と「抽象性を増した人体表現」という造形的特性が、グレコとマリーニからの影響を受けて形成された側面について指摘することが出来る。

3.2.2.2. 主題性の強調

実験的とも取れる、晩年期における多様な作風の変化は、個々の作品について焦点を絞って注目してみると、イタリア現代彫刻の作家、とりわけグレコとマリーニの造形に類似する点を確認することが出来、新海の晩年期作においてそれらの造形性が影響した可能性を指摘することが出来た。

しかしながらそれらの類似は断片的な印象を否めない。作家として円熟期に入った新海が、単なる興味本位の断片的模倣として制作を試みたという見方に対して、院展所属期の堅実な制作姿勢を考慮した際に筆者は懐疑的である。より根本的な水準において新海がイタリア現代彫刻に共鳴したことによって、実験的な試みを行うに至ったのではないだろうか。

向井良吉が「生まに血が流れている」と評した、主題が明白に迫ってくるような「生ま」の表現、イタリア現代彫刻が新海を揺り動かした本質的な理由はここに存すると筆者は推察する。マリーニが大戦後の不安な人間像を強烈に表してみせたような、より直接的な「人間」の表現を、イタリア現代彫刻は新海に志向させたのではないだろうか。

3.2.1.3.において述べたように、晩年期の新海は、彫刻の形態そのものへの関心に加え、「背後にある人生を思わす様な高度な感情」「哀愁の感じ」といったある種の精神性を彫刻に求める傾向が強くなったと捉えることが出来た。この新海の変化を促したものの一つがイタリア現代彫刻の存在だったのではないかと筆者は考える。

イタリア現代彫刻の「生ま」の表現は確かに新海に影響を与えた。しかしながらそれらが新海に向かわせた先は、単なる造形面の模倣、言い換えれば彫刻の形態における問題についての受動的態度ではなく、「日本の民族性」というべきものが底流する精神性を有した「人間」の表現だったのではないだろうか。

そのような見方をすれば、イタリア現代彫刻のとの出会いは新海の目を改めて日本の古典に向けさせたことと捉えることも出来る。そしてそれはマリーニがエトルスク彫刻を始めとした古代彫刻に一度立ち返ったことと同形のものとして捉えることも出来るのである。

3.2.3. 作風の変遷から捉えた晩年期作

前項では新海の晩年期作の「荒々しい印象を受ける作品表面」「主題性の強調」という造形的特徴が、イタリア現代彫刻、特にマリーニとグレコの造形に影響を受けた可能性について指摘した。

本項ではまた別の角度からの考察として、新海の晩年期に至るまでの制作活動の流れから晩年期作の造形的特徴を捉えてみたい。

第 2 章では院展所属期に新海が制作の軸とした造形概念の一つとして「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」について指摘した。新海の晩年期作の「荒々しい印象を受ける作品表面」という特徴は、院展所属期における「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」の制作実践の延長にあるものとしての側面を有していると筆者は捉える。

木彫の造形におけるその実践は様々な手法によって試みられ、それは木心乾漆において漆の「木彫によるモドレを強調する着色的使用による造形」と「塑造的使用による造形」という 2 方向からの実践に発展したと捉えることが出来た。そして木心乾漆におけるそれらの実践は「時間性の内包」という新海の木心乾漆表現におけるひとつの達成につながったと捉えることが出来た。乾漆層の剥離や、乾漆層の荒々しいモデリングによって生じた「永い時を経た寺社仏閣の外壁」のような印象（図 3-83、図 3-84）、それらによって「無窮感」というべき印象を作品に付加されていると筆者は述べた。

「木心の露出」という要素は無くなってしまったものの、荒々しいモデリングによる「永い時を経たような印象」を与える「モドレ」は晩年期作に引き継がれ、「無窮感」と評される新海の彫刻における時間性への志向も継続されたと捉えることができるのではないだろうか。

長岡論文においては彫刻家鈴木実に取り調べを行った内容が記載されており、新海が鈴木に対して語った言葉を確認することができるが、以下の鈴木に対する新海の発言は上記の内容を裏付けるものであると捉えることが出来る。鈴木が新海と親交を深めるのは少なくとも 1951 年に鈴木が上京した後のことであるので、以下の発言は木心乾漆多作期、若しくは晩年期のものであると思われる。「ものが永遠に存在することは寂しい。広い海岸に巨石を一つ見る時、涙が出るほど寂しい。彫刻は永遠性を備えていなければならない」²⁴⁸

《メヂチのトルソ》の作品表面（図 3-86）や《三味線試作》の作品表面（図 3-85）などを見てみると、永い時の力、自然の力によって風化したような印象、例えて言えば波によって侵食された海辺の岩のような印象を見るものに想起させる。新海が「涙が出るほど寂しい」としながら彫刻に求めたものは、例えば上記に示したような「モドレ」の造形によって「哀愁の感じ」と評される新海

作品の印象に繋がったのではないだろうか。

新海の晩年期作の荒々しい印象は石膏直付けの技法によるところも大きい。マリーニ作品との類似性は引っ掻いたような跡（図 3- 64）などに見られる石膏直付けの造形に散見されるが、石膏直付けの手法による制作は竹太郎のもとでの修行時代、またマイヨールの造形に感化を受けた院展所属期から継続して新海が行ってきたものである。

以上のことから新海の「荒々しい印象を受ける作品表面」という造形的特徴は、晩年期に至るまでの制作の中で実践されてきたものの延長にあると捉えることができる。

3.2.4. 広隆寺《弥勒菩薩半跏像》

晩年期、古仏に対する関心が飛鳥期・奈良期から平安期を中心としたものに
変化したと 3.2.1.3.において述べたが、例外的に新海は広隆寺《弥勒菩薩半跏像》
(図 3- 87) に関心を示している。《半迦の女》(図 3- 4) の制作に際し、関連を窺
わせていたと峯田敏郎は語っており、また 1960 年発行『玉川百科大辞典 19 造
形芸術』における『木彫』を新海は執筆しており、その際木彫の作例として写
真付きで広隆《寺弥勒菩薩半跏像》(図 3- 87) を紹介している。

広隆寺《弥勒菩薩半跏像》は広隆寺に安置される 2 体の弥勒菩薩のうち宝冠
弥勒と呼ばれる像を示すものである。7 世紀に制作されたと見られるが、明確な
記録はなく、朝鮮で制作されたものが日本にもたらされたという説と日本国内
で制作されたという説の間で未だ決着を見ていない状況にある。

本像は半跏思惟像といわれる像形の国内における代表的な作例として知られ
ている。台座に腰を下ろし、右足を上げ左足の膝の上に乗せている。右手は曲
げられて指先がそっと右頬に添えられるようなポーズとなっており、物思いに
耽る姿とされている。弥勒菩薩は現在仏である釈迦牟尼仏の次に仏となること
が約束された未来仏であり、現在仏の入滅後 56 億 7 万年後に現世に姿を現し、
人々を救済するとされている。弥勒は慈しみを意味する言葉の音訳であるため、
慈氏菩薩とも意識される。

新海の晩年期作を概観すると、この半跏思惟の像形が反映されたと捉えるこ
とが出来ることが散見される。《半迦の女》(図 3- 4)、1965 年作《海女》(図 3- 12)、
《半迦像小品》(図 3- 17) は、ほぼ半跏思惟のポーズと同形であると言ってよい
であろう。また 3.2.2.1.でも指摘したように 1963 年作《少年》(図 3- 10)、《M
嬢》(図 3- 11) といった胸像における右上腕の構成は、グレコの影響を窺わせる
と同時に弥勒菩薩像の右手のポーズと類似していることに気付く。また半跏思
惟の像形とはやや異なるが 1968 年作《海女》(図 3- 19) にみられる空間的構成
は連関を感じさせる。晩年期以前において 1952 年作の木心乾漆《半迦像試作》
(図 3- 4、図 3- 45) の制作で初めて半迦の像形が試みられている。

新海が晩年期作を中心として半跏思惟の像形を取り入れようとしたのは、い
かなる理由からであると捉えることが出来るだろうか。

新海の明確な意図を知ることが出来る資料が確認出来ないため、推論の域を
出ないが、以下の様に推察した。

一つは、椅像とすることで生まれる階段状の構成や四肢をそれぞれ様々な方
向に大きく動かした状態の構成にすることによって、複雑な空間的構成を試み
ようとしたためではないかということである。(図 3- 88) のように手足、体幹、
頭部を直方体に置き換えてみると、半跏思惟の像形が複雑な空間的構成を有し

ていることが分かる。《半迦の女》、《海女》においても像が複雑な空間を内包する形となっている事を指摘することが出来る。(図 3-89、図 3-90、図 3-91) この点についてヘンリー・ムーアの影響が指摘出来るのではないかと考えられた。

像を取り巻く空間を、単なる像の余白ではなく、像の実態と同等の価値を持つ要素として捉え、積極的に像の内部に取り込む試みを行った点にムーアが近代彫刻史上において達成した偉業はあると筆者は捉えている。

新海の《半迦の女》を見てみると、屈んだ上体、上げられた右足、垂直に曲げられた左腕、腹部に囲まれ、複雑な空間が生まれている(図 3-91)。また臀部にアーチ状に穿たれた造形によって腰かけた台座部との間でトンネルのような空間が生じている。左大腿部と背部の挟り取られたような凹形(図 3-92、図 3-93)は、像に虚の空間を積極的にとり入れようとしたものとして捉えることが出来るが、ここまで直接的な試みは他の作品では確認できない。晩年期作の中でも《半迦の女》は特に解剖学的観点からみた人体の平均的なフォルムから逸脱した作品として捉えることが出来るが、それは複雑な空間的構成、虚の空間を実験的に試行した結果によるものとして捉えることが出来るだろう。ムーアの作品が国内ではじめて陳列されたのは1959年の第5回日本国際美術展であったという記録が残っているが、新海竹介の手記によれば、「1959年(昭34)この頃ヘンリー・ムーアの作品に刺激をうける」とあり、同展示で新海がムーアの作品と出会っていたと見るのが妥当である。その約2年後の1961年に《半迦の女》は第7回日本国際美術展に出品されており、この一連を俯瞰してみると、ムーア作品の影響があったと見る事が出来るのではないかとと思われる。

《半迦の女》で試みられた、複雑な空間的構成と虚空間の内包という事柄は、1965作《海女》(図 3-13)や1967年作《半迦像小品》(図 3-17)、1968年作《海女》(図 3-19)においても継続して試みられたと捉えることが出来る。またこの複雑な空間的構成という点は、田近憲三が「ポーズの大胆」と言い表したようなイタリア現代具象彫刻にみる複雑かつ多様なポーズの在り様との連関を指摘することが出来る。

新海が晩年期作において半跏思惟の像形を試みた理由について2つ目の推察に移りたい。2点目の結論を述べると、慈悲を体現する半跏思惟の像形に、晩年期において新海が彫刻に対して求めた「哀愁の感じ」と言い表されるような精神性を重ねたためではなかったかと筆者は考える。またそれは新海の木心乾漆表現において到達した「無窮感」というべきものが、広隆寺《弥勒菩薩半跏像》に重なる部分があったためではないかとも推察される。

3.2.5. 新海の晩年期作とモデル

新海の晩年期作が解剖学的観点からみた人体の平均的なフォームから逸脱した人体表現と捉えることが出来るという点について、ここで晩年期作におけるモデルの有無について確認すべきであるだろう。アトリエでの新海の制作の様子を知る新海竹介、神戸武志、佐藤健次郎（1931～2015）への聞き取り調査から得た内容を基に論考を行う。

新海竹介によると、新海はしばしばモデルを目の前におかないで制作を行っていたということである。それは晩年期に限らずそれ以前の院展所属期から継続する傾向である。新海竹介の見解としては、新海には他人に気を使う性格故にモデルを雇うことに少なからず抵抗があり、それが影響した側面があるのではないかということであった。その代りに家族をモデルとして制作を行うことがしばしばあったということであった。実際《婦人像》（図 2- 36）は妻の幸野、《童女像》（図 2- 39）、《防寒帽の少女》（図 2- 50）は次女の友子、そして木心乾漆多作期における少年シリーズは新海竹介がモデルであったということであった。しかしながら少年シリーズの後半の 1956 年作《少年の首》が制作された時は既に新海竹介は 21 歳であり、主題となっている少年の年齢の印象とは異なる。新海竹介もこの《少年の首》のモデルとして直接制作の場でポーズをとっていた記憶はないということであり、新海が新海竹介の少年時代のイメージを元に制作を行ったのではないかと考えられる。この推察について新海竹介の意見も同様であった。

モデルを実際に目の前に置かず、自身の中に残っているイメージ、または呼び方を変えれば、デッサンを基に具象を手がけるという新海の制作の在り方は、佐藤健次郎からの聞き取り調査から得た内容によっても裏付けられる。佐藤は 1957 年から 1959 年にかけて東京教育大学で新海に彫刻の指導を受けた後、1963 年から新海が没する 1968 年までの約 5 年間、新海の制作の補助を行うためアトリエに通っており、佐藤自身も国画会を中心として発表を続けた彫刻家であった。佐藤が任されていたのは主に肖像作品の制作補助であったということである。新海は肖像の制作においてまずモデルと会い、人となりや雰囲気を含めてその人物を見た後、記憶を頼りに像高 30cm から 50cm のエスキースをアトリエで 1 週間から 2 週間かけて制作したと佐藤は語っている。このエスキースに納得いかない場合には何度も壊して作り直し、エスキースを基に本制作に取り掛かったということであった。

また晩年期の海女を主題にしたシリーズについては伊勢に海女の取材に赴き、実際にモデルに海に潜ってもらうなどしていたということであった。そのイメージからデッサン（図 3- 94）を行い、それを基に作品制作を行っていたと神戸

武志は語っており、アトリエには数多くの海女のデッサンがあったようである。

3.3. 新海の周辺と新海の果たした指導的役割

本節では新海の親族、新海と親交の深かった人物や新海のもとで彫刻を学んだ人物について焦点をあて、新海の逸話やその作家の造形観を論じることで、新海竹蔵という作家の輪郭をより明瞭なものとする。特に新海の人となりについて明らかにする上では、近しい関係にあった人物の言葉を聞くことが必要であるだろう。本節の内容を第 3 章で扱ったのは、聞き取り調査を行うことが出来た、新海と近しい関係にあった人物達が新海の晩年期を中心として交流があったためである。新海の親族である新海竹介（長男）、飯塚友子（次女）、新海のもとで彫刻を学んだ神戸武志、佐藤健次郎、峯田敏郎への聞き取り調査から得た内容を中心として論考を行った。

3.3.1. 親族からみた新海竹蔵

新海竹介

2013 年 6 月 25 日に新海の長男である新海竹介（1935～）への聞き取り調査を行ったが、そこから得た貴重な証言は、本論の執筆にあたり、多くを参考とした。ここではその内容を筆者がまとめたものを記載する。

新海は 1930 年から現在の東京北区に住居兼アトリエを構え、そこで生活と制作をともに行っていた。新海竹介は生まれた頃よりここに暮し、時には新海の制作の補助を行うなどしていた。新海竹介は 1958 年に大学卒業後に京都へ移り住んでいるため、新海竹介が語るアトリエでの新海の制作の様子については、少年期を含め木彫多作期・木心乾漆多作期を中心とした時期についての記憶が中心となっていると捉えることが出来る。

アトリエは 1 階と 2 階が吹き抜けとなったもので、その建物の横に住居がついていた。アトリエでは基本的に 1 人で制作を行っていた。新海は「インスピレーションを待つというのはいけないことだ」と語り、その日の調子に関わらず、朝食後少し休んだらアトリエに入り制作をするという姿勢を習慣化していた。また体質から飲酒もあまりしなかったようである。新海竹蔵が生真面目と言われた所以をこのような点に認めることが出来るだろう。

新海竹介からみて、新海は非常に無器用な人であったという。肖像作品などの依頼を受けて制作をしている作品について、しばしば期間内に作品を納得のいくものになることが出来ず、期日の直前に依頼主に電話でお詫びを入れている様子が記憶に残っており、気の毒な印象を持ったという。「とてもではないけど、マイペースという感じではない」と新海竹介は語っており、所謂芸術家気

質といったような印象は無かったということである。今泉篤男は「器用さ」という点で新海と桜井佑一を対照的な作家であるとしているが²⁴⁹、新海竹介の述べる新海の「無器用さ」はそれを示す逸話の一つと言えるだろう。

3.2.5.でも触れたが、新海はあまりモデルを目の前において制作は行わず、モデルを目の前におく場合には、度々家族がモデルとなったということであった。新海竹介も中学生の時に、1949年作《少年トルソー》（横臥）（図2-57）と1951年作《少年トルソー》（立像）（図2-60）のモデルとなった。この2作はいずれも木心乾漆であるが、モデルをした際は塑造の制作をしていたと新海竹介は記憶しているとしており、即ち塑造によるエスキースを制作し、その後に木彫による造形を行っていたと捉えることが出来る。

制作については、基本的には新海一人で行っており、また弟子をとらなかった。新海を師と慕う作家がおり、新海に学んでいた事実はあるが、新海は弟子という形式を好まなかったため、後輩の友人に対するように接したということである。この点において大正・昭和の多くの木彫家達が行っていた徒弟制度とは異なっていたと捉える事が出来る。晩年期においては、千野茂、鈴木実、佐藤健次郎、四田昌二（1925～2009）等に新海が制作の補助を依頼していたため、アトリエへの頻繁な出入りがあったようである。

また木彫多作期、木心乾漆多作期においては木彫制作及び大型の塑造の芯棒の制作にあたり、山形に住んでいた新海の弟である新海海太郎（1901～1964）やアトリエを建てた大工であるヒサノという人物、また千野茂にその補助を依頼していたようである。新海竹介も彫刻を教わることはなかったが粘土を素材転換するための石膏取りの作業や粘土を練る作業をしばしば行ったということであった。制作においては時代的にも電動の工具などは無く、用いていなかったということである。

1958年に新海は心筋梗塞の症状に見舞われる。その後の様子についてやはり体力面から木彫の大作の制作を行わなくなったようである。

また新海竹介は新海と辻晋堂との交友について、親しい間柄にあったようであったと語る。まだ辻が院展に所属している頃、正月などに新海の自宅を訪れていたようで、まだ少年であった新海竹介が夜、便所に行くとそこで辻が寝ており驚いたという逸話を語った。桜井佑一や千野茂など寡黙な印象の作家との付き合いが多かった新海であるが、辻は珍しく「破滅型の芸術家気質」というような直情的な面をもった友人であったようである。

美術評論家との交友としては、最も近い間柄にあったのは今泉篤男であったようである。また三木多聞は新海のアトリエの隣に住んでおり、三木ともまた親しい間柄であったようである。

新海の妻幸野は大日本麦酒株式会社²⁵⁰の前身である大阪麦酒が初めてアサヒ

ビールを出荷するにあたって尽力した人物であり、日本近代ビールの父と称された人物である生田秀（1858～1906）の孫にあたる人物であった。平凡ながらも芯の強い人物であったと新海竹介は語っている。この関係からか、新海はアサヒビールの関連のレリーフや関係者の肖像も手掛けており、大日本麦酒時代の代表取締役を務めた馬越恭平（1844～1933）の肖像である《馬越翁像》（図2-19）等がその代表的な作例と言えよう。

飯塚友子

新海の次女である飯塚知子への聞き取り調査からは、新海の家庭人としての一面について、うかがい知ることができた。

飯塚は新海作《童女像》（図2-39）のモデルになった人物である。新海の住居兼アトリエ（現在の東京北区）の中庭に飯塚の住居を建て、新海が没するまで、共に生活をしてきた。ごく平凡な家庭であったと飯塚は語っており、新海に怒られたという記憶はないというほど家庭での新海は穏やかであったようである。院展への出品を控えた夏には、よくアトリエに籠もって制作をしていたということであったが、制作の合間、孫を抱いて散歩に出かけていた様子が記憶に残っていると飯塚は語った。

しかしながら、教育熱心な側面もあり、決して経済的な余裕があるわけではない状況ながら、飯塚の意思に反して、飯塚を大学に進学させることを主張したということであった。時代的に見ると女性が大学に進学するのは稀な状況であったと飯塚は語ったが、このように学問に対して熱心な姿勢は「好学的で芸術家というより学者というようなところがあった」²⁵¹と新海が言い表した新海竹太郎の影響がやはり少なからずあったのではないだろうか。

《婦人像》（図2-36）においてモデルを務めた新海の妻新海幸野は実際に三味線を弾いていたということであった。

釣り好きで、新海が釣ってきたハゼをよく甘露煮にして食べたという飯塚は語ったが、少年期の『休假日誌』にもその様子が描かれているように生涯の趣味であったとみられる。

また《童女笛吹》（図3-95）は新海が制作した銀製のブローチである。飯塚の就職祝いとして贈られた品ということである。

3.3.2. 東京教育大学非常勤講師時代の関係者からみた新海竹蔵

ここでは東京教育大学にて新海に彫刻の指導を受け、彫刻家としての道を歩んだ神戸武志（1932～2015） 佐藤健次郎（1931～2015） 峯田敏郎（1939～）への聞き取り調査から得た内容を筆者がまとめたものを、新海の作家像、人間像を知るための資料として提示したい。3氏から得た貴重な証言は本論執筆にあたり多くを参考とした。新海は1952年10月から心筋梗塞でこの世を去る約半年前の1968年の1月まで東京教育大学教育学部芸術学科彫塑専攻（現在の筑波大学）の非常勤講師として週に一度木彫の指導にあたっている。3氏はここで新海と出会い、卒業後もS.A.S.、国画会等で発表活動を共にした。

神戸武志

神戸は1955年に東京教育大学を卒業後、院展への出品を重ね、1961年の第1回S.A.S.展、翌年の第2回S.A.S.展において同展の最高賞であるS.A.S.賞を2年連続で獲得しており、大いに注目された存在であった（図3-96）。S.A.S.解散後は国画会の彫刻部に出品を重ね、具象表現、また1970年代以降は木を中心とした抽象表現に取り組み（図3-97）、精力的に発表を行った。1967年に埼玉大学講師（1969年に同大学助教授に昇任）に着任し、その後1978年からは筑波大学（1978年に助教授、1979年に教授）で教鞭をとるなど、研究活動をはじめ、深く彫刻の教育に携わった人物である。神戸の指導を受けた後進は作家を始め、全国の大学、高等学校、中学校の教員として木彫・塑造、或いは広く芸術の分野で活躍を見せている。

神戸が新海と初めて出会ったのは神戸が大学の3年生の時、学園祭の展示に新海が賛助出品をする作品を神戸が新海のアトリエまで受け取りに行った時である。その時に受け取った作品が《在田翁試作》（図2-54）と《坐女》（乾漆）（図2-28）であり、《在田翁試作》の乾漆層が剥離していた逸話は第2章で述べた通りである。

神戸は大学卒業後数年にわたり、新海の授業のアシスタントを勤めており、授業を受講する学生のため全部で50から60本の叩き鑿を神戸が研いでいたということであった。また授業で使用した鑿の多くが新海の私物であったということである。

新海の喋り方は静かで、学生に対しても敬語で接していたということであり、新海の温かな人柄をうかがい知ることが出来る。15時になると学生とお茶を飲みに出かけるという気さくな一面もあったということである。

また1965年作《海女》（図3-13）の制作についての会話の中で、新海が「日

本の仏像も考えたものですね」と言っていたと神戸は語った。この新海の発言は、3.2.4.で論じた新海の晩年期作の数点に見られる半跏思惟の造形と広隆寺《弥勒菩薩半跏像》との関連を伺わせるものではないかとみられる。

神戸は2015年7月に惜しまれながらこの世を去った。神戸の長男は神戸の自宅アトリエでの制作に関して、アトリエは家族も入ることのできない聖域であり、一人制作に没頭していたとその様子を語っている。大林論文において神戸は「後に新海から学んだことは、作家としての生活であった。つまり、気が向いてから仕事にかかるのではなく、それが生活の一部になることである。」²⁵²という内容について述べている。新海の作家としての姿勢は神戸に色濃く引き継がれたのである。

佐藤健次郎

佐藤は1955年に中央大学法学部を卒業後、1957年から1959年にかけて東京教育大学で新海に彫刻の指導を受けた。1963年から新海が没する1968年までの約5年間、新海の制作の補助を行うためアトリエに通っており、佐藤自身も生涯発表を続けた彫刻家であった。国画会での作品発表を没年まで続けた。1965年には国画賞を受賞、公共のスペースにおける作品設置も数多く手がけるなど、作家として活躍を見せた(図3-98)。

佐藤は大学を卒業後、地元栃木県的那須塩原市の山中で約2年間、像高250センチメートル程の木彫を彫り続け、世間から遠のいた生活を送っていた。生活を心配した新海に声をかけられ、新海のアトリエでの仕事を手伝うようになったということであった。5年間の新海のもとでの仕事は主に新海の肖像作品の制作補助であったと佐藤は語っている。新海が1、2週間かけて制作した30センチメートルから50センチメートルのエスキースを下に、原型の芯棒の制作、初期段階の大まかな粘土付けの補助を行っていた。この肖像作品のエスキースを制作するにあたり、新海は納得いかないと何度もそれを壊し、作り直したようで、時には石膏の原型が完成した後も作り直すことが度々あったということである。

新海が制作において考えていることを肌で感じていたという佐藤は、肖像制作に向かう新海について以下のように語っている。以下は佐藤の言葉の要点を筆者がまとめたものである。

「人」の表と裏、主観によって「みる」ことが出来るその人の裏、人間性、雰囲気までも形にするため、何度も制作をやり直していたのではないだろうか。人というものをよく見ていた。新海芸術の深さはそこにあるのではないだろうか。他者を否定することで他者が見えなくなる。新海は他者を否定しなかった。

このように佐藤は語った。新海は制作について多くを語らなかったが、制作をする姿から佐藤はそのようなことを学んだという。新海芸術における精神性を佐藤は自身の制作に引き継いだのである。

峯田敏郎

峯田と新海は同郷であり、峯田は少年時代に郷里山形において既に新海の名を知っていたということである。1960年に東京教育大学に入学、新海とは1963年の第3回S.A.S.展への《トルソ》(図3-99)の出品を契機に関係が深まった。東京教育大学研究科修了後も国画会への作品発表を重ねている²⁵³。

峯田は木彫、塑造による作品を中心に発表し続け、1984年には第3回高村光太郎大賞展で優秀賞受賞、1990年には第3回ロダン大賞展で彫刻の森美術館賞受賞、1999年第19回平櫛田中賞受賞と、数々の受賞を重ねている。2001年からは平櫛田中美術館運営員・田中賞選考委員を務め、2011年には「抱きしめたい！日本近代の木彫展」に作品が陳列されるなど1970年代以降の日本の木彫家を代表する作家としても認識を示されている作家である(図3-100)。

また、1965年からは北海道教育大学(1966年に助手、1969年に講師、1970年に助教授)に勤務し、1982年からは秋田大学教育学部教授、1986年から上越教育大学教授、1996年からは筑波大学教授、2003年からは崇城大学教授、女子美術大学講師を歴任し、後進の彫刻家の育成に大きな役割を果たした存在としても周知されている。

峯田は自身の木彫の制作について、やはり新海から影響を受け、今はそれを自分なりに解釈していると語った。新海は峯田に「木と人との歩み寄り」という言葉で木の実材としての抵抗感が大事であると語り、また「上手いのは良くない、下手がいい」と語った新海の言葉から「頭のきれと同時に働いてしまう刀のきれ『上手さ』はダメ」(峯田の言葉)ということ学んだと峯田は語った。この「下手」であることについて新海は「ごたつき」という言葉も使ったということである。このような造形観を物語るものとして、新海が峯田の木彫の目のまわりの造形に対して「釘でがりがりやったらどうですか」と述べた逸話を峯田は語った。ここに読み取ることができる造形観は、木彫における新海の「素材感」の在り様を示していると言えるだろう。

また「何しろ魂がありますからね」「魂が大事」ということをよく口にしていたと峯田は語った。3.2.2.2.で論じたように、晩年期の新海は自身の作品において精神性を重要視する傾向を強めていったと筆者は述べたが、峯田に対して新海が述べた「魂」とは、まさにそのようなものを示していたのではないだろうか。

1993年5月から6月にかけて、峯田と新海の作品をともに陳列した「新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展」が秋田市立千秋美術館で開催された。この2人の作家の間に、ある繋がりがあったことを示すものとして捉えることができる。

3.3.3. 周辺の作家

ここでは院展、S.A.S.、国画会等で新海と親交の深かった作家について焦点を当て、新海との関係を中心に論じていくことで、新海の作家像・人間像を明瞭なものにしていきたい。ここで取り上げる作家と新海の関係性について、長岡論文から多くを参考とした。これらの作家の生前に行われた聞き取り調査、アンケート調査から得た内容は貴重な資料と言える。

辻晋堂

辻晋堂（1910～1981）は1931年郷里鳥取から洋画を学ぶため21歳で上京し、独立美術協会の研究所に通っていたが、1933年からは彫刻に転向し、院展への発表をはじめた。院展は現在の東京都台東区谷中に研究所が有り、その同人が中心となって制作研究に励んでいたが、一般入選者は入れてもらえず、辻は新海に推薦人になってもらい、なんとか研究所で制作に取り組める環境を得たという逸話がある。その後辻は院展に1958年まで出品を重ねている。出品をはじめてから1949年に至るまで辻は木彫を中心として発表を重ねた。《婦人像》（図3-101）《詩人（大伴家持試作）》（図3-102）は辻の木彫の代表的ものと言われるが、当時院展の木彫の大家であった平櫛田中に「人材欠乏の木彫界の将来辻において他に期待すべき木彫人はないとまで私は口外して憚らなかった。」²⁵⁴と評価されるほど期待された若手であった。辻は平櫛とも親交が深かった。新海も1946年、辻に対し「私は最も辻晋堂氏に期待をかけてゐるのである。」²⁵⁵と述べ、高く評価をしている。辻の《婦人像》の造形を見てみると、新海の木彫作品の造形と近いものとして捉えることが出来る。その細部の再現的描写を行わない素朴な印象の表現や、ヤスリを用いた造形も看取出来る。そして辻は1940年代初頭に木彫に際して、粘土や石膏の原型を用いないで制作する「直彫り」の制作法を用いるようになった。この点やはり新海の木彫における態度と一致している。新海と辻、どちらがこの語を先に用いていたのかは定かではないが、二人の木彫に対する態度の間には共通する部分があるのは確かである。

1949年頃から辻の作風は一変して、強い抽象性をもった人体表現や（図3-45）、陶を素材とした抽象的な形態（図3-46）を生み出すようになる。ムーアやイタリア現代彫刻の影響が感じられるが、時期としては未だ本格的には国内に紹介されておらず、どのような経緯で作風の変化を遂げたのかは明確でない。院展において「タブー視」されていた抽象的な表現を果敢に試みた辻は1961年の院展解散の直前、1958年に院展を去っている。この時の心中を辻は以下のように語っている。「院展の彫刻部というところには、異分子を排斥する習性がある、

たくさんの有力な作家を追いだしたんですね。そういう勢力に反対する者の結束がいつの間にか固まり、ケンカばかりしていたんです。それがいやになって脱退しました。(中略)私の脱退後も抗争は続き数年後に院展彫刻部は解散しました。私の親しくしていた人達のグループはその後国展に入って現在の国展彫刻部を作ったんです。」²⁵⁶

新海も辻も戦後、作風を大きく変化させていった。「真の作家は内生活の成長進展によって、作品も必然的に変化(進展)を示すものである。」²⁵⁷と辻の作家としての態度を評価した新海である、院展の解散間近の状況において気持ちを同じくしていたのではないかと推察され、辻の院展脱退が新海の脱退を申し入れる決意を固めたことは想像するに難くない。

周知されていないが、辻と新海の親交が深かったのは事実である。それは3.3.1.の新海竹介の懐述にも示されており、また以下の新海の言葉にも読み取ることが出来る。「辻氏と私の性格は火と水の如く相違するのだけれ共、久しく交を變えないのは妙なものである。私は氏に逢ふ毎に眠っている制作欲に火を付けられる様な気がする。」²⁵⁸13年ほど歳の離れた友人への思いを新海はこのように述べている。

山本豊市

山本豊市(1899~1987)は東京都に生まれた。1916年から太平洋洋画会研究所に入りデッサンを学び、翌1917年にデッサンを学びながら戸張孤雁のアトリエに通い彫刻を学び始める。1921年に再興第8回院展に《胴》を出品し、初入選する。新海が《姉妹》(図3-46)を出品し、院展に初入選するのが1924年であるので、ほぼ同時期に院展への出品を始めていると言えるだろう。

山本はこの後1925年5月から1928年の5月にかけてフランス、マルリールロアにてマイヨールに師事しており、ここでの経験が後の山本の制作の展開、また新海の制作の展開にも影響を与えることとなったとみられる。

山本の帰国後1929年に、新海と山本は院展の会合で話し合う機会を持ち、その後親交を深めていった。

山本は1961年の院展彫刻部の解散とS.A.S.結成、国画会への合流といった一連の動きを新海と共にした。1975年に退会するまで国画会へは出品を続けた。また1953年から1967年までは東京藝術大学で、1967年からは愛知県立芸術大学で教鞭をとり、後進の育成にも尽力した。

「昭和4年の夏、上野精養軒の院展の会で、一と通り食事も済んでから、テラスで、お互いに心を開き、語り合ったのが、新海君との交友のはじまりでした。(中略)その後、いよいよ親しく、ある時は彫刻の勉強について語り、ある時

は彫刻部の問題について考え、行動を共にしてきました。彼の思慮は深く、常に私に安心を与え、勇気を奮い起させてくれました。牛の如くゆっくり歩くのが彼でした。(中略) 院展彫刻部解散後、直ちに若い人達と共に、彫刻家集団を結成、はじめて社会に打って出た時は、彼の深慮が、どれ程強い武器であったでしょうか。」山本は 1968 年の新海の死に際してこのような文章を『美術家連盟ニュース』に寄せている。年齢も近い新海と山本はまさに盟友と呼ぶべき間柄だったのだろう。

山本はフランスからの帰国後数年は、マイヨールの造形の影響を感じさせながらも、写実的な表現の作品を石膏、また木彫によって発表していた。現在山本の作風を示す作として知られる《エチュード》(図 3-49)に見られるような、丸みを帯びた山本独自のフォルムと程よく磨かれた乾漆の質感が一致した脱活乾漆作品が生み出されるのは、戦後が中心である。1936 年の第 1 回改組帝展出品作《岩戸神楽》において乾漆が用いられているため、1930 年代半ばには制作を試みていたとみられる。

新海も 1935 年に木心乾漆作品《坐女》(図 3-103)の実験的制作を行っており、また戦後、1949 年の新海作《少年トルソー》(横臥) (図 2-57)の発表と山本の脱活乾漆作品《裸女》(図 3-103)の発表の時期が時を同じくした点に、二人の乾漆を用いた制作についての時期的な連関を指摘できる。この点は第 2 章でも触れたように戦中及び戦後の物資難も関係をしていると捉えることが出来る。

残念ながら二人の間で直接的に乾漆について交わされたやり取りが確認することが出来ないため、推論の域を出ない。

1950 年出版『彫刻の技法』の中で、新海は木彫の解説を担当し、山本が乾漆・石彫の解説を担当していたことを考えると、乾漆に関しては山本がより専門的に扱ってと両者が認識していたのではないかと考えられる。また新海は既述のように 1960 年頃から作風を変えたのに対し、山本の場合は、人体表現がより抽象化する傾向が高まるものの、依然として乾漆による制作を展開している点も、山本が乾漆という素材に対しこだわりを持っていたことを示している。

乾漆をはじめ、彫刻において素材を重要視する山本の姿勢は、「石や鋳銅の肌にその霊までも呼び醒ますまで手を措かないのがマイヨールの信条であった」²⁵⁹と山本が述べていることから分かるようにマイヨールから影響を受けた部分が少なくないと考えられる。この点については第 2 章 3 節で述べたように、新海との共通性を指摘する事が出来る。

桜井祐一

山形県米沢市出身の桜井祐一（1914～1981）は 17 歳の時からほぼ独学で木彫を始め、1932 年、18 歳の時に平櫛田中の弟子となり、院展への出品を始める。1934 年第 21 回院展に初入選を果たし、以後院展を中心として発表を重ね、院展彫刻部解散後は S.A.S.、国画会に参加し、新海と活動を共にした。1930、40 年代は、ロダン以後の近代的な彫刻の造形性に裏打ちされた塑造、木彫の秀作を発表し（図 3-104）、1950 年代中頃からは、イタリア現代彫刻やムーアの影響も感じることができる、より表現性の強い作品群を発表する（図 3-105）。そして 1960 年代中頃からは《あるポーズ》（図 3-106）をはじめとする、大胆な量の構成と構造的な持ちながらも、自然な女性の姿をみずみずしく表した、一連の裸婦作品を発表した。また 1950 年代以降その制作が塑造中心となるのは、新海と同様、またそれにも増して健康面での問題があった。桜井の生涯は様々な病との戦いであり、制作はまさに命を削りながら、作品に生命を与えていく行為であった。

桜井が新海と交友を深め始めたのは 1950 年代に郷里米沢での疎開生活から帰還し、美術評論家今泉篤男の自宅にて毎月 15 日に行われていた彫刻研究会である 15 日会に桜井が参加し始めたことを契機とした。後に桜井は新海を 2 番目の師と称するまでに慕うようになるが、新海は師弟という型を好まなかったもので、年下の友人として接するようであった。

桜井が新海の持つ造形観について、最も深く理解を示した彫刻家仲間のひとりだったのではないかとみられる。今泉篤男との対談『新海竹蔵再考 - 今泉篤男+桜井祐一 -』の中で、新海芸術が「わかりにくい」とされていることについて様々な角度から説明を加えていることに桜井の新海への理解と敬意をうかがい知ることが出来る。ここに示された桜井の考えについては本論においても多くを参考とした。

新海、桜井ともに塑造と木彫の双方を手がける作家であったが、二人は「器用さ」の側面から見たときに対照的であると前掲の対談の中で今泉は言っている。

「桜井さんにはないものは確かにあるね。新海さんはもともと不器用ですよ。桜井さんは器用ですよ。それが作品の上にあらわれてるんだな。桜井さんはその器用さに抵抗して何とか器用さだけで彫刻するのは避けようと闘ってこられた。こういう覚悟から出発している。また共通のものもあるんだな。桜井さんが新海さんのいい面がわかるということは、受けついでいるということです。」²⁶⁰

ここで「共通のもの」と言われているものは、恐らく新海芸術の本質であり、本論の結論で導くべき内容と大いに関係するものと思われる。

おわりに

本章では、本論で新海の晩年期と定める時期の作品について、それはどのように捉えることができるものなのかを明示すべく、その造形的特質について論考を行ってきた。

晩年期の作風は院展所属期の作風から、大きく変化を見せた反面、どのような影響からどのような造形性を志向したものなのかこれまでに示した研究はなく、漠然とした印象を否認しない。この晩年期作の印象は新海竹蔵という彫刻家の示した造形観の全体像が漠然とした印象を持つものとなっている要因の一つと捉えることが出来る。

しかしながら新海の晩年期作については、その多様な表現の在り方に加え、院展所属期と比較して具体的な造形に対する新海の言説が少なく、また新海が自身の作品に求めるものが、精神性に傾く傾向が見受けられ、明確な論証を行うことが困難であると判断された。

そこで本章では、作品の実見、周辺の人物の証言、数少ない新海の言葉、時代的背景、晩年期に至るまでの作風の変遷に鑑みながら推論を重ね、現在可能な限りにおいて慎重に、晩年期作の造形性について捉えることを試みた。以下にその内容をまとめていきたい。

まず、新海の晩年期における時代背景について 3.1.において確認した。1950年代以降イタリア現代彫刻が日本彫刻界に与えた影響は大きく、新海を含め、院展の作家の中でも影響を受ける者は少なくなかった。新海においてはとりわけイタリア現代具象彫刻の作家と称される作家に影響を受けた様子を見て取ることが出来た。

また院展彫刻部解散に伴う一連の動きの中で新海は中心的な人物であり、石井派と呼ばれる作家達と新海派と呼ばれる作家の間で、彫刻に対する価値観の相違から亀裂が生じ、解散に至ったことについて触れた。ロダン以降の近代的な彫刻観を厳格に受け継いだ石井派の造形観と、当時「院展の現代派」と称された新海派の実験的な姿勢との間に生じた摩擦が、この対立の根本にあると捉えることが出来た。

その後新海は、山本豊市等と S.A.S.を結成し、3年後国画会彫刻部として合流した経緯について触れた。新海は没するまで制作・発表を精力的に行い、またこれらの組織を中心として、後進の彫刻家の成長に大きな影響を及ぼしたことについても触れた。

こうした背景を踏まえながら 3.2.では、晩年期作の造形性について考察を行った。ここでの考察をまとめたものを図式 3-1 として文末に記載し、併せて確認する。

院展所属期との比較から晩年期作の造形的特徴を挙げると、「荒々しい印象を受ける作品表面」「抽象性を増した人体表現」「日本的・土着的主題の傾向」という3つの側面に分類する事が出来た。これらの晩年期作における造形的特徴は、図式3-1で色別に示すような、大きく4つの事柄から形成されたものであるものと捉えることが出来た。

ひとつはイタリア現代具象彫刻の影響である。イタリア現代具象彫刻に通観される造形的特性を「『生ま』の表現 - 明白な主題性 -」「素材感の表出と痕跡表現」「独自の抽象性を孕んだ人体表現」という3つに分類し、その晩年期作における影響を考察した。晩年期作における「荒々しい印象を受ける作品表面」はマリーニやグレコの造形にみられる引っかき傷のような痕跡と類似する造形が認められ、影響を指摘することが出来、晩年期作における「抽象性を増した人体表現」もまたマリーニとグレコの造形との類似がみられ、影響を指摘することができた。しかしこれらの造形の類似は、晩年期作の個々の作品において実験的に取り入れられた印象があり、新海がイタリア現代具象彫刻から受けた影響の根本は、「『生ま』の表現 - 明白な主題性 - 」という点にあるのではないかという考えに至った。

すなわち、どのような形をつくるかではなく、何を表すのか、というイタリア具象彫刻の表現としての直接性に、新海が感化されたのではないかという推論である。これによって、新海が自身の彫刻に求めるものが、より「精神性」と呼ぶべきものに傾いたと捉えた。

新海のこの心の動きは、晩年期における古仏に対する興味の変化に見て取ることが出来た。以前「形自体の美」を見出していた飛鳥期・奈良期の古仏から、藤原時代を中心とする平安期の古仏へとその興味を変えているが、新海は藤原時代の古仏に「哀愁の感じ」「背後にある人生を思わすような高度な感情」そして「日本の民族性」と表現するような精神性を見出している。

この精神性を新海が自身の制作において体現しようとした一つの試みとして、海女や和服姿の女性といった日本的・土着的主題への取り組みがあったのではないかと捉えた。

また別の視点として、作風の変遷という観点から晩年期作を俯瞰すると、院展所属期の木心乾漆における、「永い時を経たような印象のモドレ」の実践と、晩年期作における「荒々しい印象を受ける作品表面」との連続性を指摘することができた。波に侵食された岩のような印象を受ける晩年期作の作品表面は、木心乾漆表現と同じく「無窮感」というべき印象を纏っており、それはまた新海が鈴木実に対して述べた言葉に裏付けられるように、新海の彫刻における「永遠性」の志向を示す具体的実践として捉えることができる。新海の述べる「永遠性」と「哀愁の感じ」とは全く別の内容を示すものではないだろうとも捉え

ることが出来る。

そして広隆寺《弥勒菩薩半跏像》の持つ半跏思惟の像形の観点からも晩年期作の「抽象性を増した人体表現」への影響を指摘した。《半迦の女》をはじめとする晩年期作の何点かには、半跏思惟の像形を示すものと捉えることが出来るものが認められ、それらは新海が半跏思惟の像形にヒントを得て、「複雑な空間的構成」と「虚空間の内包」とを作品において試みたためではないかと指摘した。その裏付けとして同時期にヘンリー・ムーアの造形に触れ影響を受けていた可能性についても触れた。また弥勒菩薩という存在から、新海の述べる「永遠性」との関係性についても、その可能性を指摘出来る。

3.2.における考察では以上のように晩年期作の特徴を形作ったとみられる様々な要素を挙げる事が出来、晩年期作が一概にイタリア現代具象彫刻の影響を受けたことによる単なる模倣ではないことが明らかとなった。イタリア現代具象彫刻はまた「哀愁の感じ」「日本の民族性」といった精神性へと新海を向かわせた側面をも持っていたのである。

そしてまた新海の晩年期に至るまでの制作の中で積み重ねられた造形、その延長として捉えることが出来る要素を多分に有していると言うことができる。

3.3.では晩年期を中心として新海の周辺の人物たちについて触れた。

彼らの言葉からは、新海が決して思いつきで行動するようなタイプの人間ではないことを知ることができた。そのような新海にとって、様々な新しい試みに満ちた晩年期の制作活動は、あるいは苦悩を伴ったものではなかっただろうか。

「先生（斎藤茂吉）のような方は参考書などなくとも、天衣無縫のような作をなさるのがよいでしょう。と言ったのだが、あとになるとこれだけがどうもあと味が悪いのである。制作するというのはそんなものではない。充分の参考書を座右にして、そして毅然とした作をなそうとするのが制作である。彫刻と同じことだ。第一天衣無縫などという言葉が、自分でもきらいなはずではないか。」²⁶¹（1954年）斎藤茂吉（1882～1953）の追悼に寄せたこの新海の言葉からは思慮深い人柄をうかがい知ることができる。

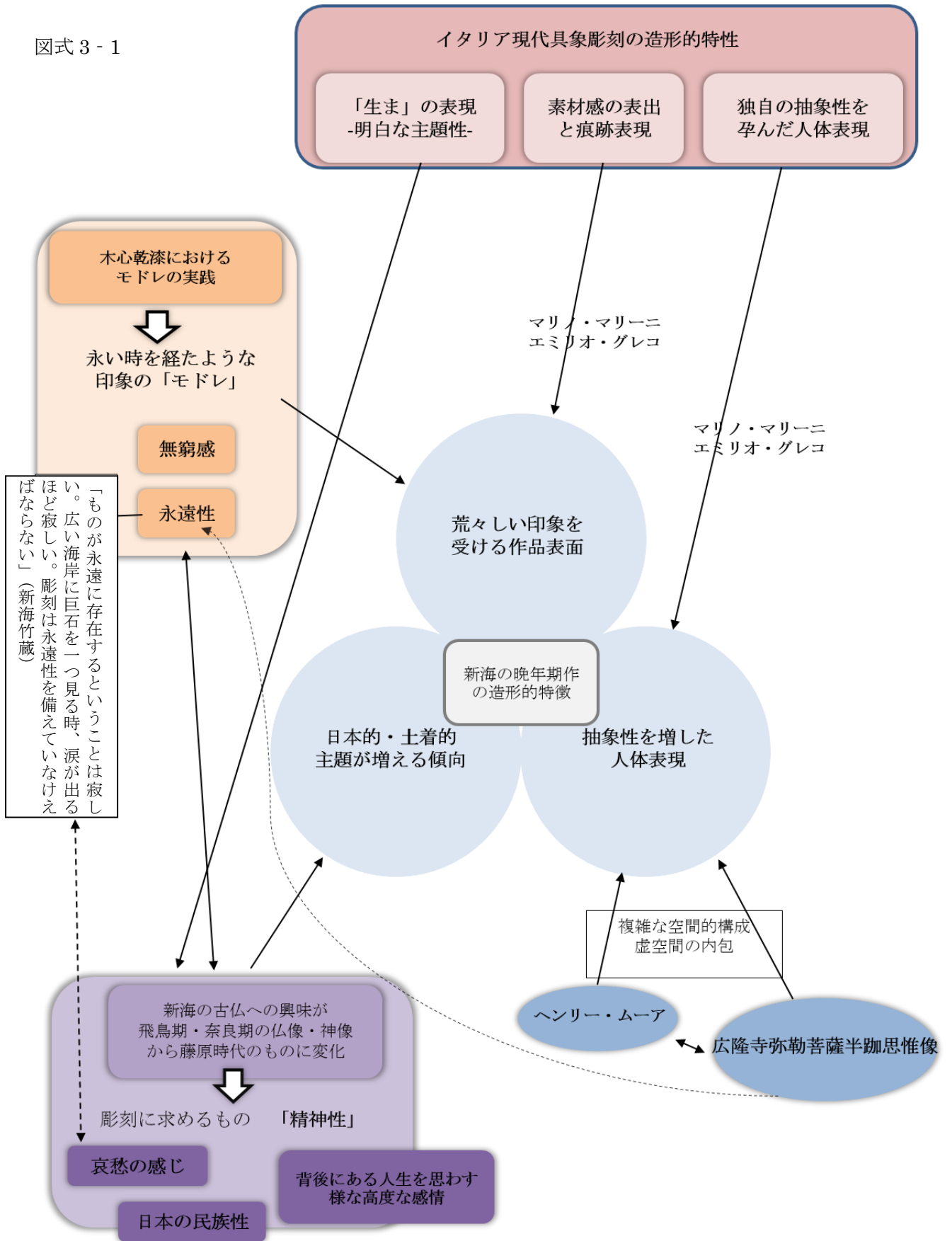
しかしまた辻晉堂に向けて次のような言葉を贈っている。「真の作家は内生活の成長進展によって、作品も必然的な変化（進展）を示すものである。これはその時々流行によって、作品の表現が換はるといふ様なものではなくて、その人の内部の成長によって作品も變るもの故、親しくその人の作品を見てゐる者には、その質的な變化がよく解るものである。この變化進展を示さない様なものは大抵ほんとうの作家ではない者が多い様である。」²⁶²（1946年）

常に本質的な変化を希求していた新海の側面をこの言葉からはうかがい知ることができる。

一見矛盾するこれら 2 つの言葉は、厳しい制作を追求した先で重なるものであり、新海が常に向かおうとしていたのはそのような境地だったのではないだろうか。

イタリア現代具象彫刻をはじめとする戦後の新しい波の中で、新海は恐らく自身の「内生活の成長進展」に突き動かされていたのであろう。本章における考察の限りにおいては新海の晩年期作を新海芸術の到達点として捉えることは出来なかったと筆者は考える。しかしながら晩年期作にみられるような苦闘の中にこそ、新海が求めた作家としてのあるべき姿があったのではないだろうかと思えることが出来た。

図式 3 - 1



第3章 図版

図 3-1



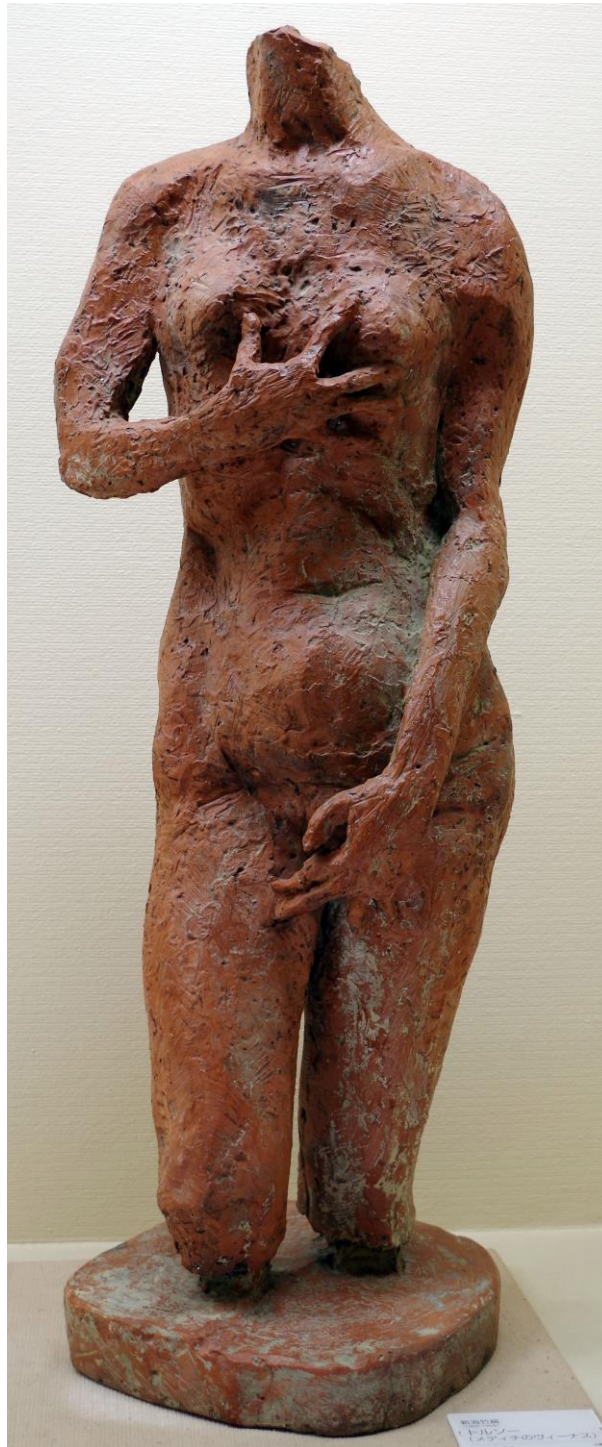
新海竹蔵作 《U・S 博士像》
1959 年
石膏 H.47 cm
山形美術館

図 3-2



新海竹蔵作 《長谷川吉三郎氏像》(部分)
1960年
ブロンズ
山形銀行

図 3-3



新海竹蔵作 《メデチのヴィナス》
1960年
石膏 H.117 cm
山形美術館

図 3-4



新海竹蔵作 《半迦の女》
1961年
木彫 H.107 cm
国立新美術館

図 3-5



新海竹蔵作 《三味線試作》

1961年

プラスチック H.100 cm

東京国立近代美術館

図 3-6



新海竹蔵作 《D・H 翁》

1962 年

プラスチック H.40 cm

井原市田中美術館

図 3-7



新海竹蔵作 《扇を持つ女》
1962年
プラスチック H.166 cm
山形美術館

図 3-8



新海竹蔵作 《試作》
1962年
ブロンズ H.17×W.47 cm
杜陵印刷株式会社

図 3-9



新海竹蔵作 《海女》(レリーフ)
1963年
プラスチック H.51 cm
山形美術館

图 3-10



新海竹蔵作 《少年》

1963年

石膏 H.54 cm

山形美術館

図 3- 11



新海竹蔵作 《M嬢》
1963年
プラスチック H.64.7cm
山形美術館

图 3-12



新海竹蔵作 《習作》
1963年
石膏
現存せず

图 3-13



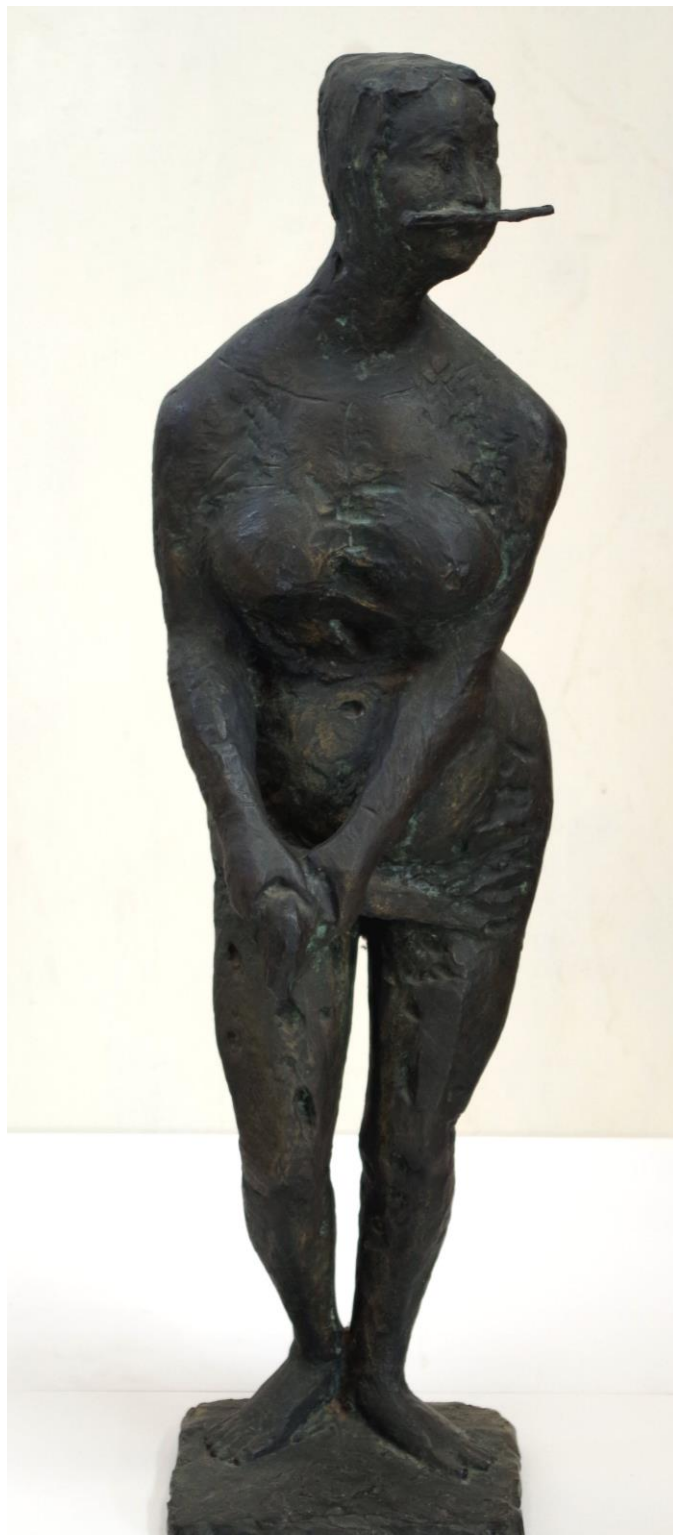
新海竹蔵作 《海女》
1965年
石膏 H.95 cm
山形美術館

図 3-14



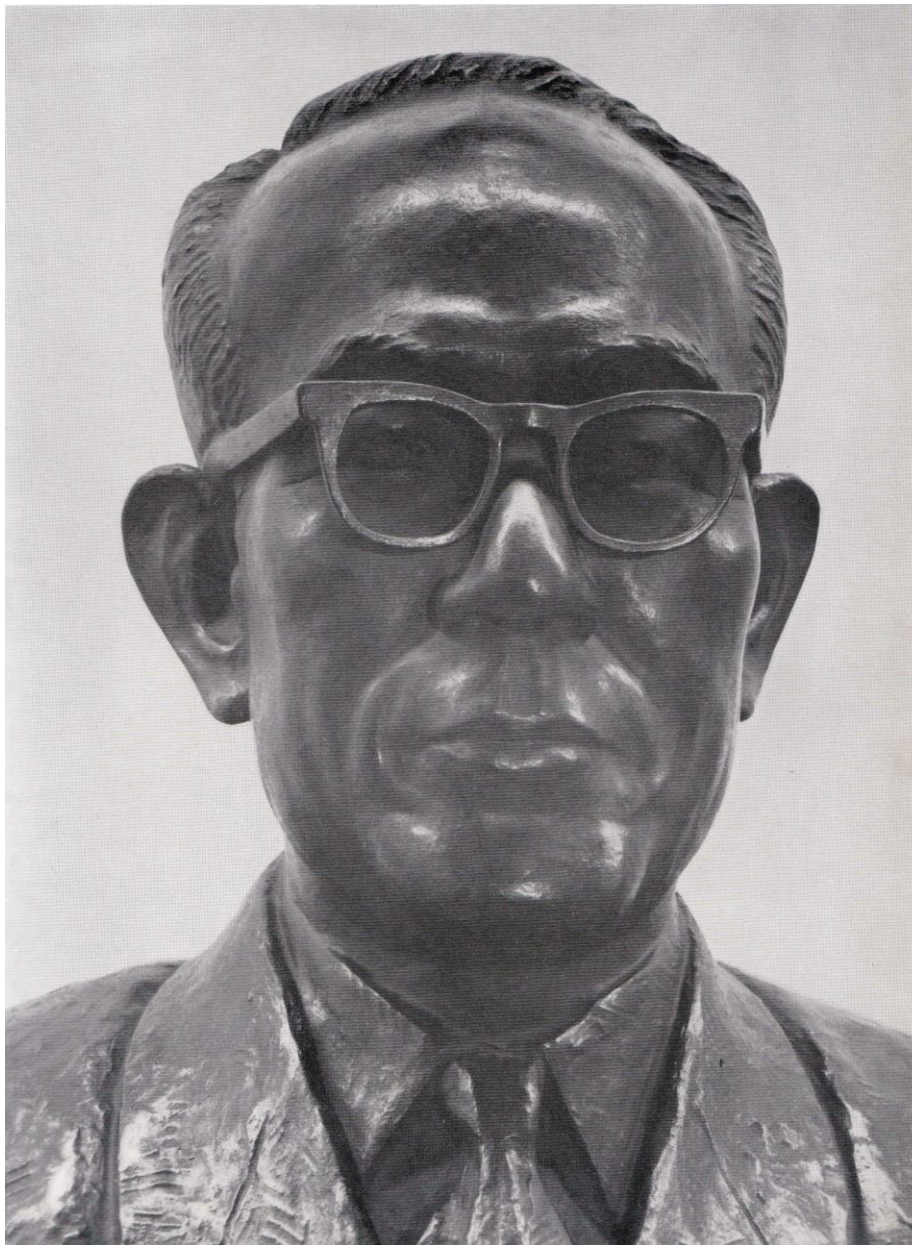
新海竹蔵作 《少女》
1966年
ブロンズ H.137 cm
山形美術館

図 3- 15



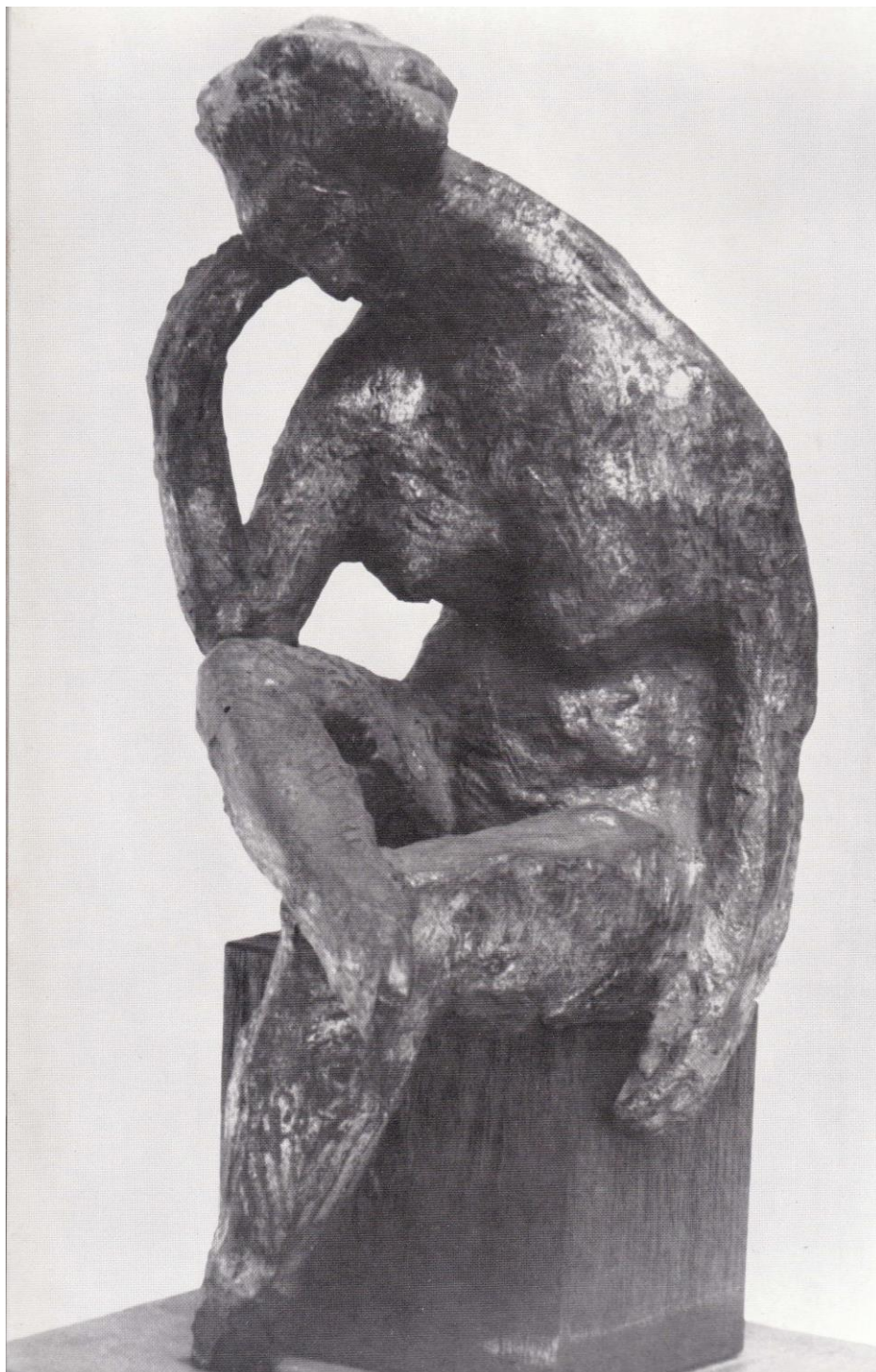
新海竹蔵作 《海女》
1966年
ブロンズ H.62cm
峯田敏郎氏所蔵

図 3-16



新海竹蔵作 《服部敬雄氏像》(部分)
1966年
ブロンズ
山形新聞社

図 3-17



新海竹蔵作 《半迦像小品》

1967年

ブロンズ H.30 cm

駒井明子氏（新海長女）所蔵

図 3-18



新海竹蔵作 《K・Sの首》
1968年
プラスチック H.42 cm
山形美術館

図 3-19



新海竹蔵作 《海女》
1968年
プラスチック H.103 cm
東京国立近代美術館

図 3-20



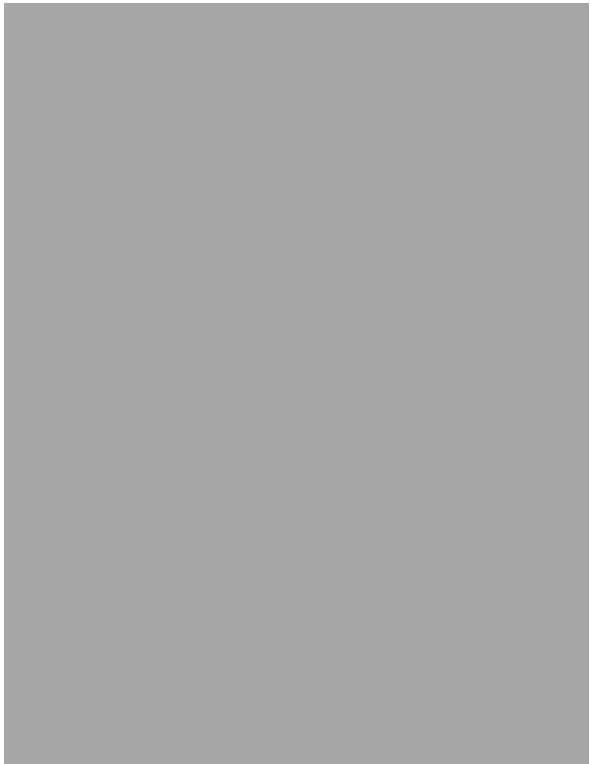
イタリア現代彫刻展の会場風景
1961年1月17日～29日
東京日本橋・高島屋にて開催
(『美術手帖』1961年3月号より)

図 3- 21



ペリクレ・ファッツィーニ作
《銃殺》
1945年 - 1946年
ブロンズ H.144cm
世田谷美術館

図 3- 22



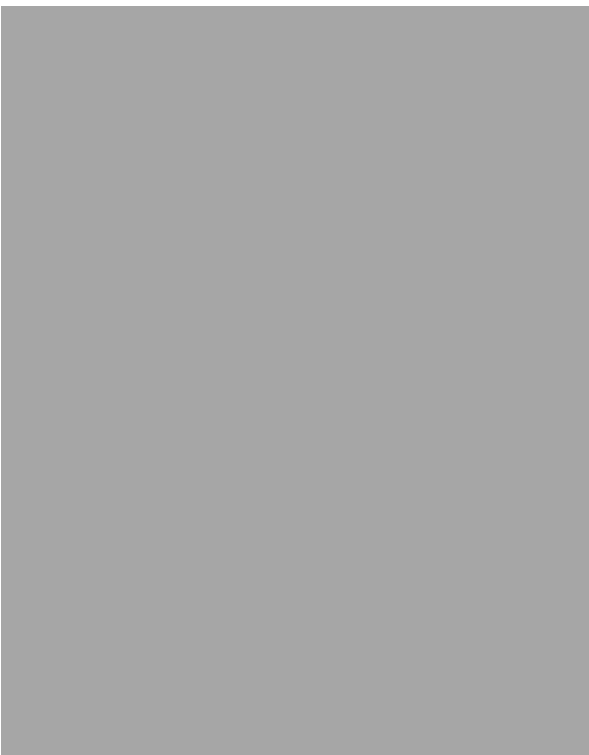
ペリクレ・ファッツィーニ作
《ウンガレッティ像》
1936年
木 H.59cm
ローマ国立近代美術館

図 3- 23



エミリオ・グレコ作
《うづくまる裸婦》(部分)
1961年
セメント H.130cm
京都国立近代美術館

図 3- 24



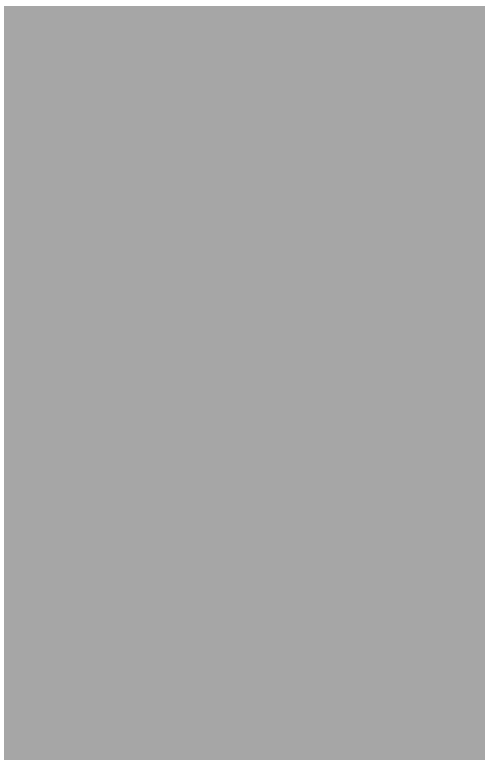
マリノ・マリーニ作
《小さなポモナの坐像》
1946年
ブロンズ H.44cm
個人蔵

図 3- 25



ジャコモ・マンズー作
《インゲの頭部》
1977年
ブロンズ H.30cm

図 3- 26



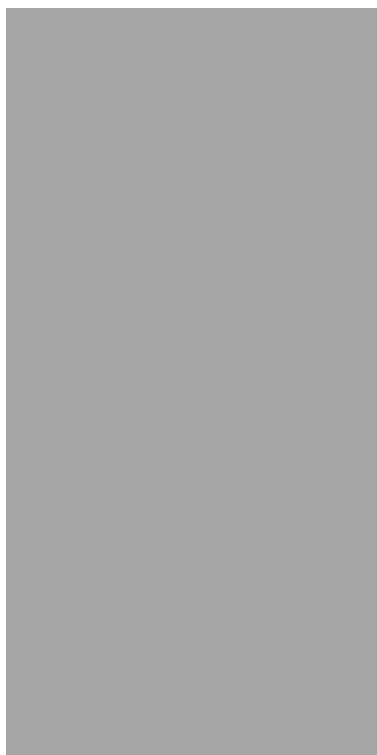
マリノ・マリーニ作
《ヴィナス》
1942年
ブロンズ H.109cm

図 3-27



ペリクレ・ファッツィーニ作
《ヴァレリア像》
1933年
木 H.58cm
個人蔵

図 3-28



ペリクレ・ファッツィーニ作
《下着のアニタ》(習作)
1937年
木 H.62cm

図 3- 29



マリノ・マリーニ作
《少女》(部分)
1938 年
ブロンズ H.150cm

図 3- 30



エミリオ・グレコ作
《Eiko》
1968 年
ブロンズ H.39.3cm
個人蔵

図 3- 31



アウトウーロ・マルティーニ作
《Il bevitore》(部分)
1926年
テラコッタ
個人蔵

図 3- 32



アウトウーロ・マルティーニ作
《Donna alla finestra》
1930年
テラコッタ
ローマ国立近代美術館

図 3- 33



図 3- 34



アウトウーロ・マルティニーニ作
《Tito Minniti Eore d’Africa》
1936 年
ブロンズ
ローマ国立近代美術館

マリノ・マリーニ作
《ポモナ》
1947 年
ブロンズ H.167cm
個人蔵

図 3-35



マリノ・マリーニ作
《騎手》
1952年
ブロンズ H.110.8cm

図 3- 36



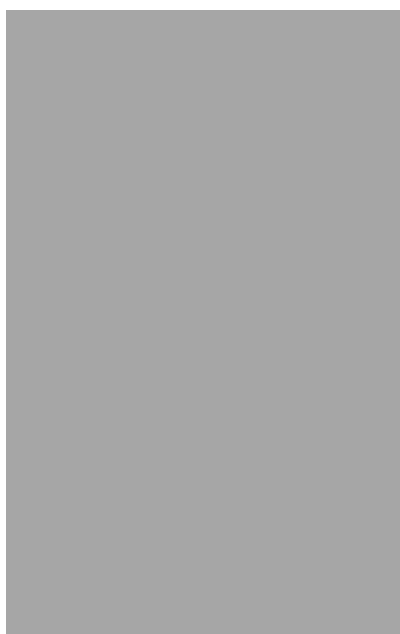
エミリオ・グレコ作
《Large Bather III》(正面)
1957年
ブロンズ H.170cm
パリ国立近代美術館

図 3- 37



エミリオ・グレコ作
《Large Bather III》(側面)
1957年
ブロンズ H.170cm
パリ国立近代美術館

図 3- 38



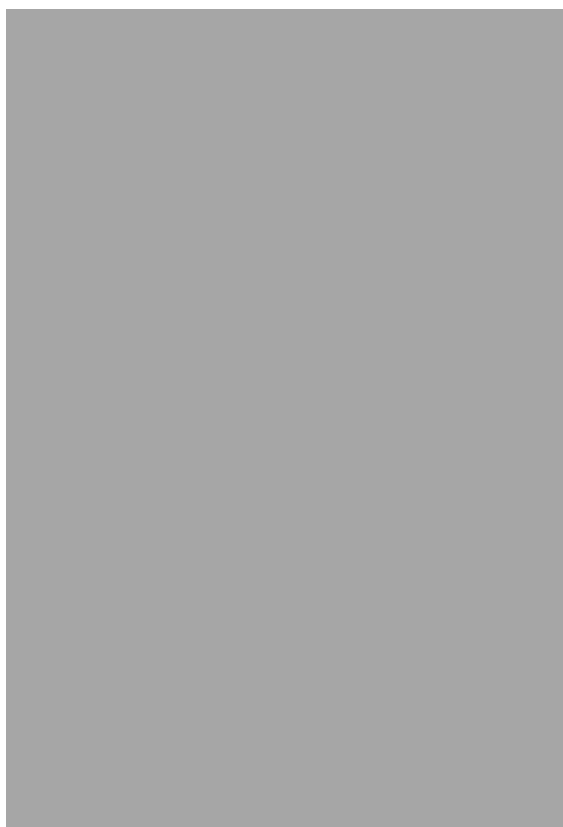
エミリオ・グレコ作
《腰掛ける女》
1949年
ブロンズ H.84cm

図 3- 39



ペリクレ・ファッツイーニ作
《アニタ立像》
1939年
木 H.116cm
ヌネス・コレクション

図 3- 40



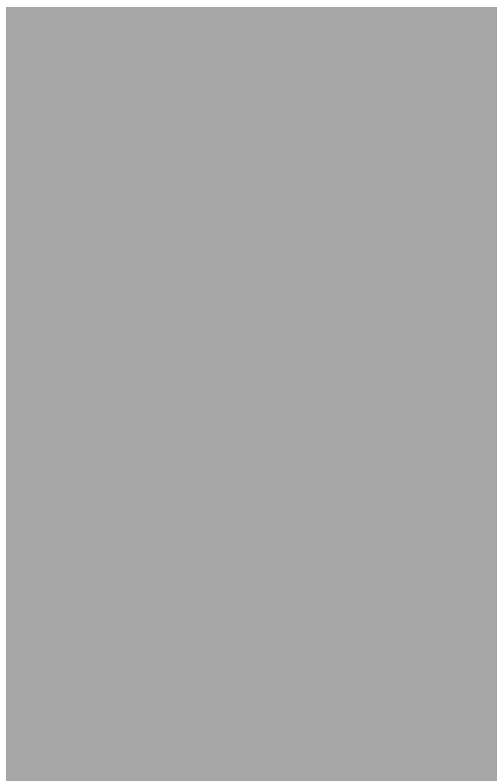
ペリクレ・ファッツイーニ作
《体操家》
1943年
ブロンズ H.22cm
ゾルズイ・コレクション

図 3- 41



ペリクレ・ファッツィーニ作
《水にもぐる少年》
1944 年
ブロンズ H.43cm
個人蔵

図 3- 42



ジャコモ・マンズー作
《坐る枢機卿》
1955 年
ブロンズ H.220cm
個人蔵

図 3- 43



ジャコモ・マンズー作
《坐る子供》
1955年
ブロンズ H.105cm
トロント国立美術館

図 3- 44



ジャコモ・マンズー作
《インゲの胸像》
1960年
ブロンズ H.54cm
個人蔵

図 3- 45



辻晉堂作
《裸婦》
1951年
白セメント H.100cm

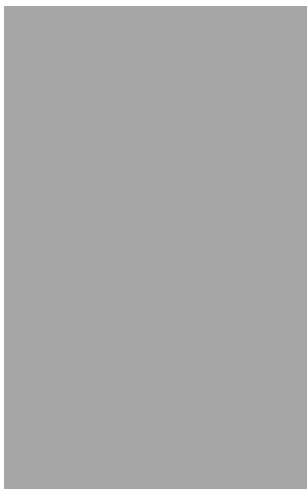
図 3- 46



辻晉堂作
《時計》
1956年
陶彫 H.40cm

石井派の作家

図 3- 47



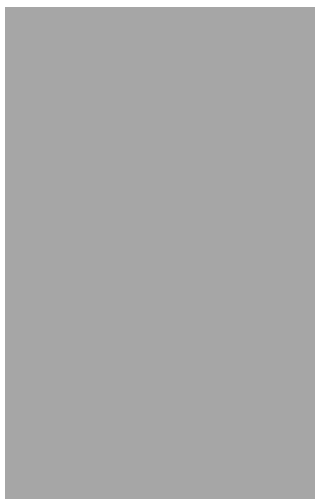
石井鶴三作
《「雷」試作》
1957年
ブロンズ

図 3- 48



喜多武四郎作
《水際》
1958年
ブロンズ

図 3- 50



村田徳次郎作
《佇む少女》
1958年
ブロンズ

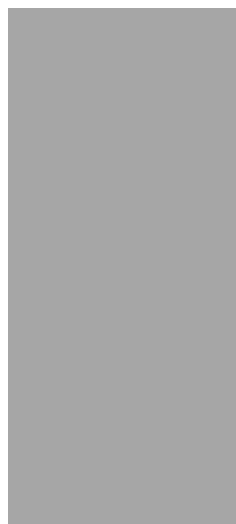
新海派の作家

図 3- 1



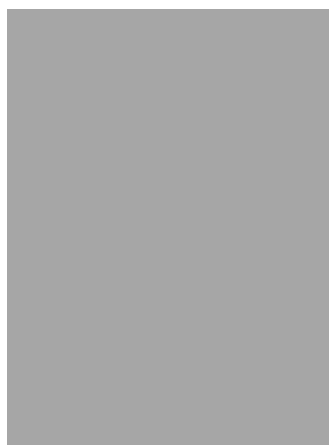
新海竹蔵作
《U・S博士像》
1959年
石膏

図 3- 49



山本豊市作
《エチュード》
1959年
乾漆

図 3- 51



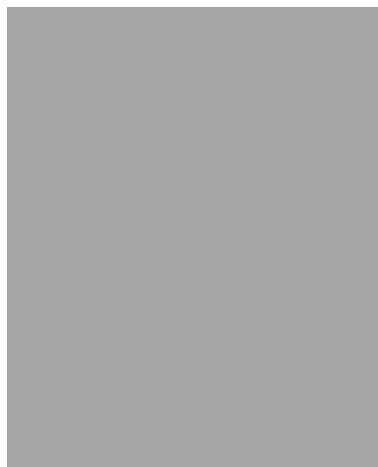
千野茂作
《裸婦》
1956年
石膏

図 3-52



宮本重良作
《杏花像》
1960年
石膏

図 3-53



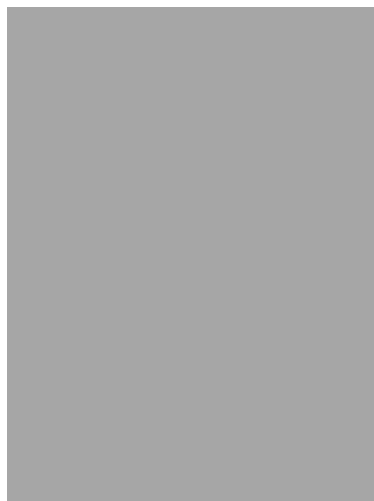
関谷充作
《空間のプラスマイナス》
1957年
石膏

図 3-54



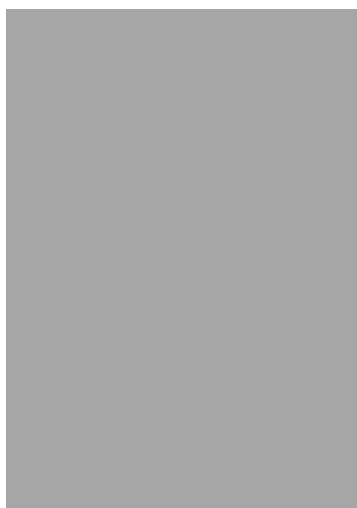
田中太郎作
《裸女》
1960年
石膏

図 3-55



桜井祐一作
《おんなの坐像》
1958年
石膏

図 3-56



松原松造作
《坐女》
1959年
ブロンズ

図 3- 57



石井鶴三作
《木曾馬（二）》芯棒
1952年
木 H.32cm
小県上田教育会

図 3- 58



石井鶴三作
《木曾馬（二）》
1952年
ブロンズ H.34.5cm
木曾福島木曾教育会

図 3-59



第 3 回 S.A.S.展の開催に伴
う美術雑誌『美術グラフ』で
の報道。(1963 年 11 月) ①

図 3-60



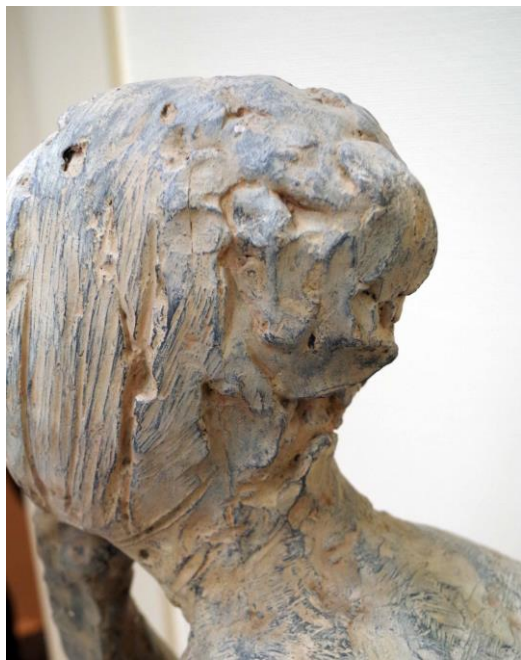
第 3 回 S.A.S.展の開催に伴
う美術雑誌『美術グラフ』で
の報道。(1963 年 11 月) ②

図 3-61



第3回 S.A.S.展パンフレット(表紙)

図 3- 63



1965 年作《海女》の頭部にみられる大づかみなモデリング。

図 3- 62



1962 年作《扇を持つ女》の頭部にみられる引っ掻き傷のような造形。

図 3- 64



1965 年作《海女》にみられる石膏を粗いヤスリで引っ掻いたような造形。

図 3- 65



1963 年作《M 嬢》の胸部にみられる、大づかみなモデリングのよって生じた空洞。

図 3- 66



1963 年作《少年》の頭部にみられる石膏を粗いヤスリで引っ掻いたような造形。

図 3- 67



1962 年作《D・H 翁》樹脂の硬化不良の後に、ヤスリで造形するなど、更に造形が加えられたとみられる。

図 3- 68



1961 年作《半迦の女》の頭部に確認出来る鋸で刻みをつけたとみられる造形。

図 3- 69



1961 年作《半迦の女》の腰部に確認出来る鋸で刻みをつけたとみられる造形。

図 3- 70



1961 年作《半迦の女》にみられる目の粗い砂のようなものを混合したペースト状の物質をモデリングした造形。

図 3-71



1961 年作《半迦の女》
左大腿部にみられる
穿たれた凹形のフォ
ルム。

図 3-72



1963 年作《少年》 切り取られた頭頂部。

図 3-73



1963 年作《少年》 左目が穿たれ、作品
内部の空間と繋がっている。

図 3-74



1963 年作《少年》
左腕付け根と右肩
峰に穿たれた穴。

図 3-75



1965 年作
人体の解剖学的水準から離れた、抽象
性の強いフォルム。

図 3-76



1962 年作《扇を持つ女》
大づかみなモデリングや痕跡表現によっ
て暗示されるように衣服の表現がなされ
ている。一塊の岩のような印象を見るもの
に与える。

図 3-77



エミリオ・グレコ作《マッサの女》
1955年
ブロンズ H.72cm

図 3-78



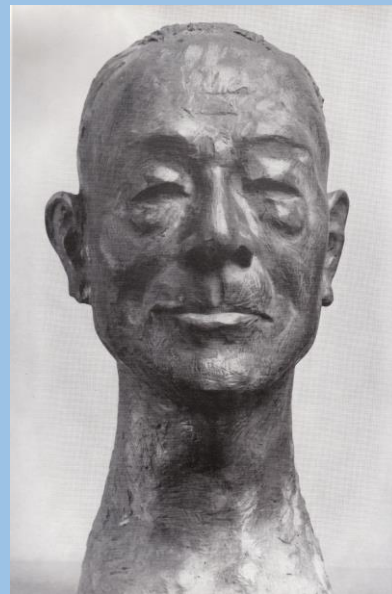
新海竹蔵作《M嬢》
1963年
プラスチック H.44.5cm
山形美術館

図 3-80



エミリオ・グレコ作《Pamela I》
1954年
テラコッタ 現存せず

図 3-79



新海竹蔵作《K・Sの首》
1968年
プラスチック H.42.5cm
山形美術館

図 3- 81



マリノ・マリーニ作 《self - portrait》

1942 年

石膏着色 H.41cm

図 3- 1



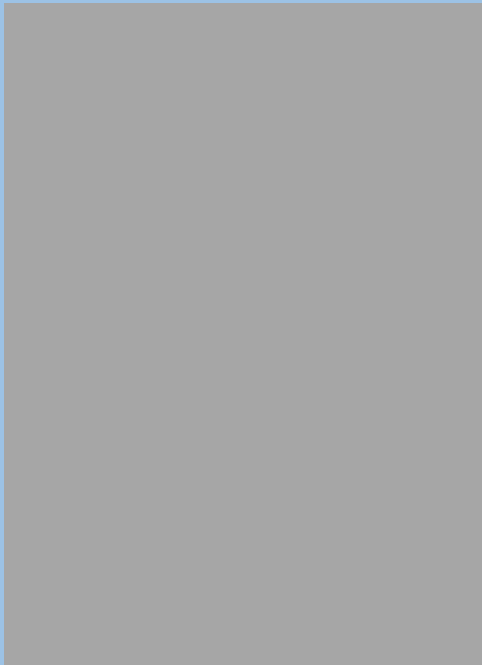
新海竹蔵作 《U・S 博士造》

1959 年

石膏 H.23.2cm

山形美術館

図 3- 82



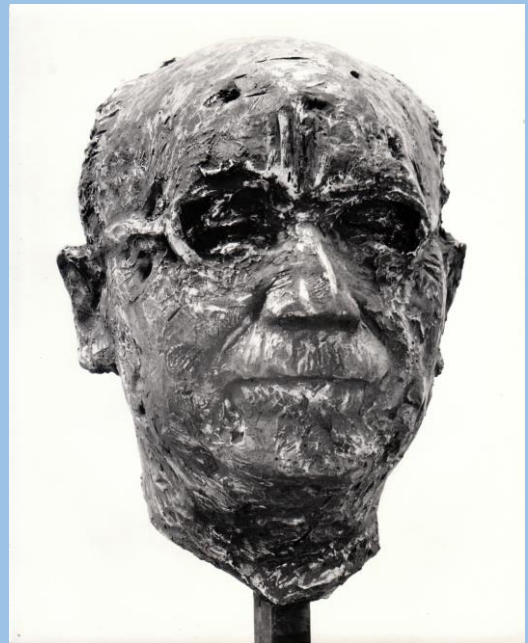
マリノ・マリーニ作

《Portrait of the Painter Arturo Tosi》

1954 年

石膏着色 H.25cm

図 3- 6



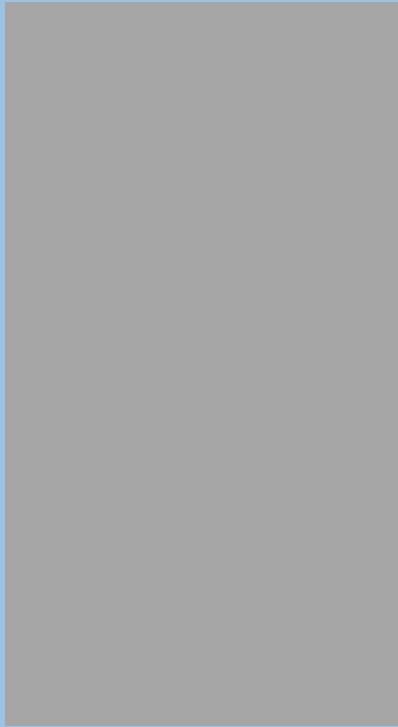
新海竹蔵作 《D・H 翁》

1962 年

プラスチック H.40cm

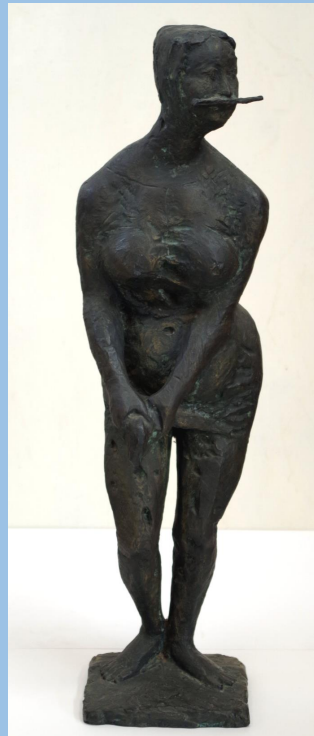
山形美術館

図 3- 34



マリノ・マリーニ作 《ポモナ》
1947年
ブロンズ H.167cm
個人蔵

図 3- 15



新海竹蔵作 《海女》
1966年
ブロンズ H.62cm
峯田敏郎氏蔵

図 3- 83



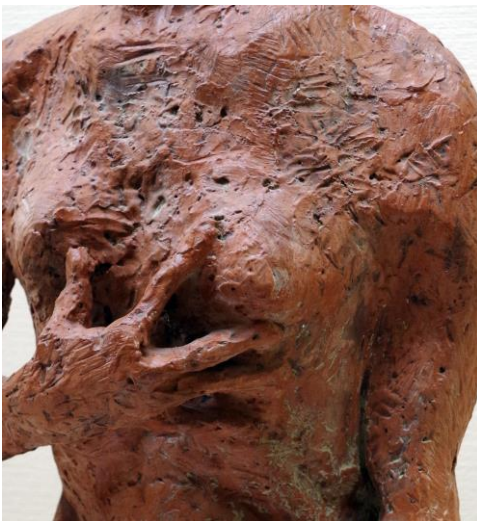
1957 年作《K 翁の首》
乾漆層の荒々しいモデリングによ
って生じた「永い時を経た寺社仏閣
の外壁」のような印象。

図 3- 84



1952 年作《半迦像試作》
乾漆層の荒々しいモデリングによ
って生じた「永い時を経た寺社仏閣
の外壁」のような印象。

図 3- 86



1960 年作《メヂチのヴィナス》
永い時の力、自然の力によって風化
したような印象を与える作品表面。

図 3- 85



1961 年作《三味線試作》
風化したような印象を与える作品表面。
侵食された岩のような印象を見る者に
与える。

図 3- 87



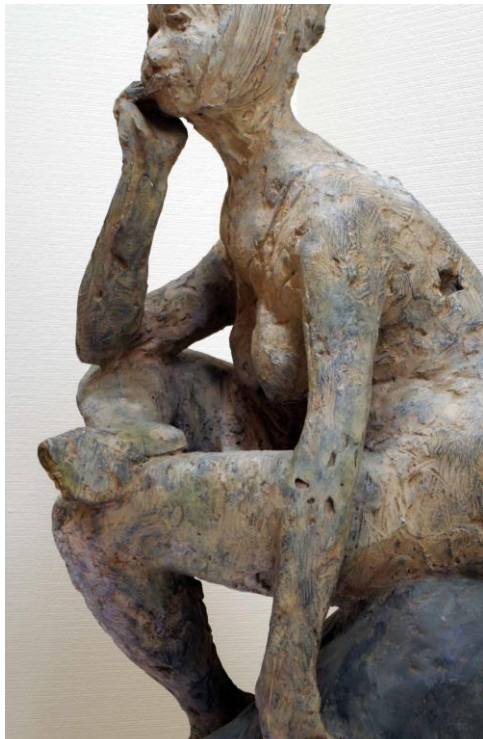
《弥勒菩薩半跏像》
7 世紀末から 8 世紀初
木（木造）漆箔 H.90.5cm
広隆寺

図 3- 88



広隆寺《弥勒菩薩半跏像》
が有する複雑な空間性。

図 3- 89



1965 年作《海女》
上体と四肢に囲まれること
によって生じる空間。

図 3- 90



1968 作《海女》
右腕・上体・右足の構成が複雑
な空間を生んでいる

図 3- 91



1961 作《半迦の女》
両腕・胸部・腹部の構成が複雑
な空間性を生んでいる。

図 3- 92



1961 作《半迦の女》
背部に確認できる、挟り取られ
たような凹形のフォルム。

図 3- 93



1961 作《半迦の女》
臀部の接地面はトンネルのように穿たれている。

図 3- 94



新海竹蔵作
海女のためのデッサンとみられる
制作年不明

図 3- 95



新海竹蔵作《童女笛吹》
1960年頃
銀 H.3.5×W.4×D.1.2cm
飯塚友子氏蔵

図 3- 96



神戸武志作
《裸婦座像》
1962 年
石膏・カシュー H.150cm

図 3- 97



神戸武志作
《不連続と連続 - 樹-》
1986 年
木（ウォールナット） H.117cm
筑波大学

図 3- 98



佐藤健次郎作
《愛、春は来る》
2008年
ブロンズ H.150cm

図 3- 99



峯田敏郎作 《トルソ》
1963 年
石膏

図 3- 100



峯田敏郎作
《記念撮影 -城跡・高床山の鳥坂城 -》
2010 年
樟、銅、着色 H.190cm

図 3- 101



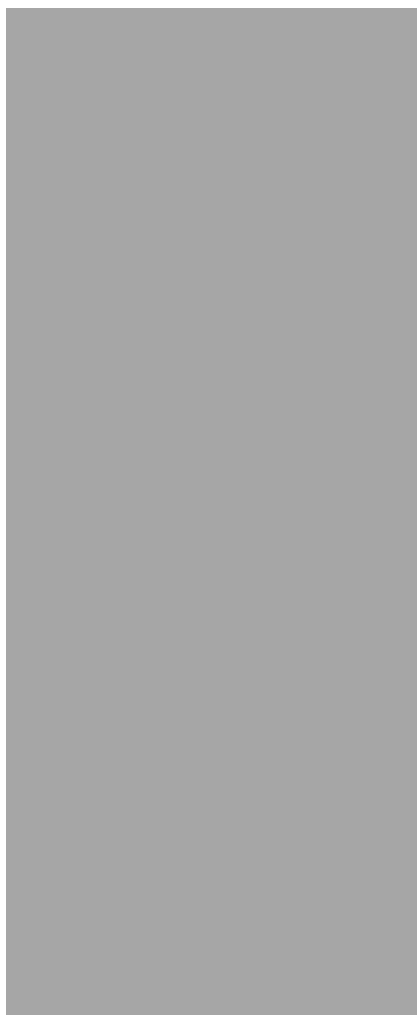
辻晉堂作 《婦人像》
1939 年
木 H.128cm
京都市美術館

図 3- 102



辻晉堂作 《詩人(大伴家持試作)》
1942 年
木 H.196cm

図 3- 49



山本豊市作 《エチュード》
1959 年
乾漆 H.139cm
東京国立近代美術館

図 3- 103



山本豊市作 《裸女》
1949 年
乾漆

図 3- 104



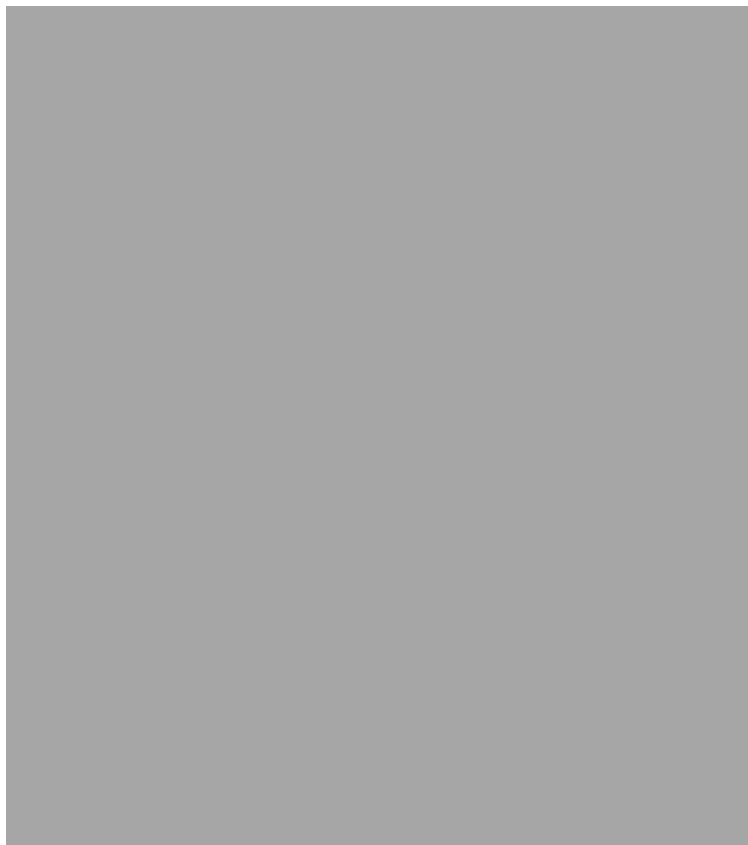
桜井祐一作 《少年》
1947 年
木（樟） H.69cm
米沢市上杉博物館

図 3- 105



桜井祐一作 《怒りと悲しみと》
1957 年
ブロンズ H.147cm
米沢市上杉博物館

図 3- 106



桜井祐一作 《あるポーズ》

1965年

石膏 H.104cm

山形美術館

第3章 図版典拠

図3-1	筆者撮影
図3-2	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部発行)
図3-3	筆者撮影
図3-4	鈴木実撮影
図3-5	鈴木実撮影
図3-6	鈴木実撮影
図3-7	筆者撮影
図3-8	『国画会彫刻部所蔵品目録』(2008 [株] 杜陵印刷)
図3-9	筆者撮影
図3-10	筆者撮影
図3-11	筆者撮影
図3-12	『第3回 S.A.S. (彫刻家集団) 展パンフレット』(1963 S.A.S.発行)
図3-13	筆者撮影
図3-14	筆者撮影
図3-15	筆者撮影
図3-16	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部発行)
図3-17	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部発行)
図3-18	筆者撮影
図3-19	鈴木実撮影
図3-20	『美術手帖 1961年3月号』(1961 美術出版社)
図3-21	『ファッツィーニ展』 (1990 ファッツィーニ展実行委員会、ローマ国立近代美術館)
図3-22	『ファッツィーニ展』 (1990 ファッツィーニ展実行委員会、ローマ国立近代美術館)
図3-23	『EMILIO GRECO SCULPTURE & DRAWINGS』(1971 Adams & Dart,Bath)
図3-24	『マリノ・マリーニ展』(1978 読売新聞社、現代彫刻センター)
図3-25	『GIACOMO MANZU OPERE INEDITE』 (1978 RACCOLTA AMITI DI MANZU - ARDEA)
図3-26	『マリノ・マリーニ』(1978 現代彫刻センター)
図3-27	『ファッツィーニ展』 (1990 ファッツィーニ展実行委員会、ローマ国立近代美術館)
図3-28	『ファッツィーニ展』 (1990 ファッツィーニ展実行委員会、ローマ国立近代美術館)
図3-29	『マリノ・マリーニ』(1978 現代彫刻センター)
図3-30	『EMILIO GRECO SCULPTURE & DRAWINGS』(1971 Adams & Dart,Bath)
図3-31	『arturo martini』(1962 editalia・roma)
図3-32	『arturo martini』(1962 editalia・roma)
図3-33	『arturo martini』(1962 editalia・roma)
図3-34	『マリノ・マリーニ展』(1978 読売新聞社、現代彫刻センター)
図3-35	『マリノ・マリーニ展』(1978 読売新聞社、現代彫刻センター)
図3-36	『EMILIO GRECO SCULPTURE & DRAWINGS』(1971 Adams & Dart,Bath)
図3-37	『EMILIO GRECO SCULPTURE & DRAWINGS』(1971 Adams & Dart,Bath)
図3-38	『EMILIO GRECO』(1976 彫刻の森美術館、現代彫刻センター)
図3-39	『ファッツィーニ展』 (1990 ファッツィーニ展実行委員会、ローマ国立近代美術館)
図3-40	『ファッツィーニ展』 (1990 ファッツィーニ展実行委員会、ローマ国立近代美術館)
図3-41	『ファッツィーニ展』 (1990 ファッツィーニ展実行委員会、ローマ国立近代美術館)
図3-42	『GIACOMO MANZU』(1975 現代彫刻センター)
図3-43	『GIACOMO MANZU』(1975 現代彫刻センター)
図3-44	『GIACOMO MANZU』(1975 現代彫刻センター)
図3-45	『現代彫刻の異才 辻晉堂展』(1983 日本経済深部社)
図3-46	『現代彫刻の異才 辻晉堂展』(1983 日本経済深部社)
図3-47	『回顧 石井鶴三 -たんだ一本の線-』(1983 板橋区立美術館)
図3-48	『日本美術院百年史 九巻』(1998 財団法人日本美術院)
図3-49	『日本彫刻の近代』(2007 淡交社)
図3-50	『日本美術院百年史 九巻』(1998 財団法人日本美術院)
図3-51	『日本美術院百年史 九巻』(1998 財団法人日本美術院)
図3-52	『日本美術院百年史 九巻』(1998 財団法人日本美術院)
図3-53	『日本美術院百年史 九巻』(1998 財団法人日本美術院)

図 3-54	『日本美術院百年史 九巻』(1998 財団法人日本美術院)
図 3-55	『日本美術院百年史 九巻』(1998 財団法人日本美術院)
図 3-56	『日本美術院百年史 九巻』(1998 財団法人日本美術院)
図 3-57	『回顧 石井鶴三 -たんだ一本の線-』(1983 板橋区立美術館)
図 3-58	『回顧 石井鶴三 -たんだ一本の線-』(1983 板橋区立美術館)
図 3-59	『美術グラフ 第12巻・第9号』(1963 時の美術社)
図 3-60	『美術グラフ 第12巻・第9号』(1963 時の美術社)
図 3-61	『第3回 S.A.S. (彫刻家集団) 展パンフレット』(1963 S.A.S.発行)
図 3-62	筆者撮影
図 3-63	筆者撮影
図 3-64	筆者撮影
図 3-65	筆者撮影
図 3-66	筆者撮影
図 3-67	鈴木実撮影
図 3-68	筆者撮影
図 3-69	筆者撮影
図 3-70	筆者撮影
図 3-71	筆者撮影
図 3-72	筆者撮影
図 3-73	筆者撮影
図 3-74	筆者撮影
図 3-75	筆者撮影
図 3-76	筆者撮影
図 3-77	『EMILIO GRECO』(1976 彫刻の森美術館、現代彫刻センター)
図 3-78	筆者撮影
図 3-79	『EMILIO GRECO』(1976 彫刻の森美術館、現代彫刻センター)
図 3-80	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部発行)
図 3-81	『COMPLETE WORKS OF MARINO MARINI』(1970 TUDOR PUBLISHING CO. NEW YORK)
図 3-82	『COMPLETE WORKS OF MARINO MARINI』(1970 TUDOR PUBLISHING CO. NEW YORK)
図 3-83	筆者撮影
図 3-84	筆者撮影
図 3-85	筆者撮影
図 3-86	筆者撮影
図 3-87	『週間朝日百科 日本の国宝 015 京都/広隆寺』(1997 朝日新聞社)
図 3-88	筆者作成
図 3-89	筆者撮影
図 3-90	筆者撮影
図 3-91	筆者作成
図 3-92	筆者撮影
図 3-93	筆者撮影
図 3-94	『新海竹蔵作品集』(1969 国画会彫刻部発行)
図 3-95	筆者撮影
図 3-96	『第2回 S.A.S. (彫刻家集団) 展パンフレット』(1962 S.A.S.発行)
図 3-97	『筑波大学芸術研究報告第18輯 芸術研究報・作品集4』(1992 筑波大学芸術学系発行)
図 3-98	『第82回国展彫刻部図録』(2008 国画会彫刻部発行)
図 3-99	『第3回 S.A.S. (彫刻家集団) 展パンフレット』(1963 S.A.S.発行)
図 3-100	『第84回国展彫刻部図録』(2010 国画会彫刻部発行)
図 3-101	『現代彫刻の異才 辻晉堂展』(1983 日本経済深部社)
図 3-102	『現代彫刻の異才 辻晉堂展』(1983 日本経済深部社)
図 3-103	『日本美術院百年史 九巻』(1998 財団法人日本美術院)
図 3-104	『生誕100年 彫刻家 桜井祐一 生命の造形』(2014 米沢市上杉博物館)
図 3-105	『生誕100年 彫刻家 桜井祐一 生命の造形』(2014 米沢市上杉博物館)
図 3-106	『生誕100年 彫刻家 桜井祐一 生命の造形』(2014 米沢市上杉博物館)

第3章注・引用文献

- 204 『美術グラフ第12巻・第9号』38項1行
- 205 『日本彫刻の近代』142項「多様性の時代」1列11行 毛利伊知郎著
- 206 新海の長男新海竹介、彫刻家峯田敏郎氏、彫刻家佐藤健次郎氏への聞き取り調査から。詳細に関しては本章3.3.1.において述べる。
- 207 『現代彫刻第二十六号』7項「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一」上段11行
- 208 『彫刻=桜井佑一作品集1934-1970』133項9行
- 209 鑄造時に鑄型の亀裂や型の合わせ目に溶けたブロンズが流れ込むことで生じる、所謂「バリ」を示す言葉である。本来不要なものであり、イタリア現代彫刻が紹介される以前の日本彫刻界においては、仕上げの段階で取り除かれることが一般的であった。
- 210 『みずゑ 670号』27項「表現への意思」において菊池一雄が用いた表現を引用した。
- 211 『〈現代イタリア彫刻の全貌〉展』27項2列12行
- 212 『三彩136号』30項2段25行
- 213 『三彩136号』43項3段14行
- 214 『彫刻=桜井佑一作品集1934-1970』133項15行
- 215 『三彩136号』37項4段8行
- 216 『三彩136号』43項2段30行
- 217 『三彩136号』38項4段25行
- 218 『〈現代イタリア彫刻の全貌〉展』27項2列2行
- 219 マルティニーニは死の前年である1946年に口述筆記によって、自身の造形観について記録を残した。この口述筆記は『ミケランジェロのトリック』と題されており、「3つの次元」「ミケランジェロのトリック」「光と影」「新しい次元」の4章からなっている。なお本論に置いては、森佳三著『[翻訳]アウトウーロ・マルティニーニ「光と影」』（『千葉大学社会文化科学研究』第12号掲載）における訳文を参考とした。
- 220 『マリノ・マリーニ展』（1978年 読売新聞社、現代彫刻センター発行）「馬と騎手」101項1列33行
- 221 『エミリオ・グレコ 彫刻とデッサン展』（1976 彫刻の森美術館、現代彫刻センター発行）増田洋著「エミリオ・グレコ展によせる」4列16行
- 222 『日本美術院百年史 九巻』「彫刻部解散」673項上段20行（安田鞞彦宛封書 昭和36・2・6付より）
- 223 『日本美術院百年史 九巻』「彫刻部解散」675項下段6行（安田鞞彦宛封書 昭和36・2・28付より）
- 224 『日本美術百年史 九巻』680項681項を参考とした。
- 225 『日本美術院百年史 九巻』「彫刻部解散」674項中段18行（『東京新聞』昭和36・2・16夕刊より）
- 226 『日本美術院百年史 九巻』「彫刻部解散」670項下段5行（安田鞞彦日記 昭和36上巻より）
- 227 『日本美術院百年史 九巻』「彫刻部解散」675項上段16行（『東京新聞』昭和36・2・16夕刊より）
- 228 『日本美術院百年史 九巻』「彫刻部解散」679項中段16行（『礫山美術館報12』「再興初期の院展の彫刻家達 一悌二郎の『保田氏像』と父龍門 -」昭和3・7より）
- 229 『日本美術院百年史 九巻』「彫刻部解散」679項中段21行（『礫山美術館報12』「再興初期の院展の彫刻家達 一悌二郎の『保田氏像』と父龍門 -」平成3・7より）
- 230 『日本美術院百年史 九巻』「彫刻部解散」675項下段13行（安田鞞彦宛封書 昭和36・2・28より）
- 231 『日本美術院百年史 九巻』「彫刻部解散」679項中段5行（『礫山美術館報12』「再興初期の院展の彫刻家達 一悌二郎の『保田氏像』と父龍門 -」平成3・7より）

- 232 『日本美術院百年史 九巻』「彫刻部解散」679 項中段 7 行（『礫山美術館報 12』「再興初期の院展の彫刻家達 一悌二郎の『保田氏像』と父龍門 -」平成 3・7 より）
- 233 『日本美術院百年史 九巻』「彫刻部解散」673 項下段 13 行（『東京新聞』昭和 36・2・15 より）
- 234 『日本彫刻の近代』113 項 1 列 13 行毛利伊知郎著「個の表現の確立」の表現を引用
- 235 『日本美術院百年史 九巻』基俊太郎著「石井鶴三ノート」744 項上段 7 行（『信濃教育』1044 号 昭和 48・11 より）
- 236 辻晋堂『私の昭和 50 年史』（京都新聞 1975 年 4 月 12 日朝刊）
- 237 『日本美術院百年史 九巻』「座談会 “院展彫刻部の解散について”」（平成 4・7・29）681 項下段 9 行
- 238 『日本美術院百年史 九巻』677 項中段 17 行『芸術新潮』「彫刻家集団第 1 回展」12 巻 10 号（1961・10）より
- 239 『美術グラフ』第 12 巻・第 9 号 38 項 9 行
- 240 合成樹脂と同義の語として本論では使用している。遺作集『新海竹蔵作品集』での技法・素材についてプラスチックと表記があったため、尊重する形をとった。現在では合成樹脂を主素材とした彫刻作品の素材表記については FRP（Fiber Reinforced Plastics）と表記されることが一般的である。
- 241 1922 年作《二人裸女》においては例外的に、目が穿たれ作品の内部空間と繋がった表現を確認することが出来る。
- 242 『原色現代日本の美術 第 13 巻 彫刻』109 項 2 段 15 行
- 243 『新海竹蔵作品集』「後記」94 項 9 行
- 244 『新海竹蔵作品集』「木喰五行上人の彫刻を見て」62 項 7 行
- 245 『新海竹蔵作品集』「高度成長」88 項 16 行
- 246 彫刻家の間で通例的に用いられる造形用語である。首像において、頸部から以下を何処まで造形するか、また土台も含め、彫刻的な造形性の配慮を経て決定される。
- 247 『〈現代イタリア彫刻の全貌〉展』22 項 2 列 24 行
- 248 『新海竹蔵論』（長岡恭子著 1987 年度上越教育大学大学院修士課程学位論文）80 項 12 行
- 249 『現代彫刻 26 号』「新海竹蔵再考」の中で、今泉篤男と桜井佑一が対談を行っているが、9 項において木彫の小品を挙げ、新海竹蔵の無器用と桜井佑一の器用について触れている。
- 250 現在のアサヒグループホールディングスとサッポログループホールディングスの前身
- 251 『新海竹太郎傳』69 項 6 行
- 252 『新海竹蔵の生涯と作品』14 項 17 行
- 253 また峯田は東京教育大時代に、帝展・日展に発表を行った彫刻家木村珪二（1904～1971）にも教えを受けており、また 1968 年には文部省内地留学制度で東京藝術大学大学院にて舟越保武（1912～2002）にも教えを受けている。彫刻に対する姿勢は木村から教わったと峯田は述べた。
- 254 平櫛田中『辻と私』（1959 年 6 月）
- 255 新海竹蔵『辻晋堂の人と芸術』（1946 年米子市での辻の展覧会のパンフレットに寄せられた文章）
- 256 辻晋堂『私の昭和 50 年史』（京都新聞 1975 年 4 月 12 日朝刊）
- 257 新海竹蔵『辻晋堂の人と芸術』（1946 年米子市での辻の展覧会のパンフレットに寄せられた文章）
- 258 新海竹蔵『辻晋堂の人と芸術』（1946 年米子市での辻の展覧会のパンフレットに寄せられた文章）

-
- 259 山本豊市『マイヨール雑記』（『アトリエ 297号』1951年）38項2列27行
260 『新海竹蔵再考 - 今泉篤男+桜井祐一 - 』（『現代彫刻代 26号』）9項上段13行
261 『新海竹蔵作品集』「茂吉翁の死面等」83項14行
262 新海竹蔵『辻晋堂の人と芸術』（1946年米子市での辻の展覧会のパンフレットに寄せられた文章）

結語

彫刻家新海竹蔵の造形観

本章では、これまで行ってきた論考をまとめ、新海竹蔵の造形観について論じてゆく。まず 4 つに大別した時期における新海作品の造形性について、各章で示した内容の要点を改めて示す。そして、それを踏まえて新海の生涯に渡って展開したと捉えることが出来る事柄について論じてゆく。

四期に大別される新海竹蔵の制作活動と各期作品の造形性

「初期」(1915～1923)

新海が師である新海竹太郎の下で修行を始める 1915 年から、作風、及び発表の場を変える 1924 年に至るまでの時期を新海竹蔵の制作活動の初期と定めた。

新海の初期は総じて竹太郎の影響を受けながら、自身の表現を模索していた時期と捉えることが出来る。特に、主題に新たな表現を求めようとする傾向を見て取ることが出来、その点は「浮世彫刻」をはじめとして主題に新たな表現を模索していたとみられる新海竹太郎の影響があったのではないかと捉えることが出来た。《日向に立つ土工》(図 1-79)では肉体労働者を主題とすることで社会的背景を反映することを試み、また《母子》(図 1-77)では異国の風俗を取り入れることを試みる等、作品ごとに主題を模索していた印象を受ける。

また初期作品の前半、《母子》や《日向に立つ土工》などには写実的な表現を基調とする姿勢がうかがい知れるが、後半の《二人裸女》(図 1-86)や《1922 年作未発表木彫作品》(図 1-87)は、荒い土付けの塑造、刀法の荒い木彫といった技法上の変化も伴いながら、写実的表現の範疇を逸した人体表現へと傾向を変えている。ここにも表現を模索する姿勢を指摘することができる。そしてまたこの点も、新海竹太郎が、「荒い土付けの特徴的な塑造表現」や「荒い刀法の木彫表現」を試みていたことから、竹蔵もその影響を受けたのではないかと考えられた。

しかし、新海竹太郎の影響を受けながらも、その模倣ではなく、自身の表現を模索することを根幹に据えていた新海竹蔵の初期の制作は、木彫表現をはじめとする後の新海独自の作風を形成してゆく上での基盤となったのではないかと捉えることが出来た。

「木彫多作期（院展所属期前半）」（1924～1946）

作品発表の場を文展から院展へと変えた新海は、院展に所属した時期の前半の約 20 年間、終戦に至るまでの時期に木彫作品を中心として発表を行った。

木彫表現・制作におけるひとつの軸として「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」の実践という事柄が本論において導き出された。それは具体的に換言すれば、木の材質感と対話をしながら、ヤスリで荒く毛羽立たせる、刀の切れ具合に留意した鑿跡をつける、着色によってそれを際立たせるといった造形を徹底的に行うことによって、他の素材では成し得ない味わいを持つ「モドレ」（そしてそれを内包する「量感」）を有した作品とすることであった。粗いヤスリ・紙やすりの跡や潔く残された鑿跡、古色と捉えることが出来る着色、自由な「寄せ」「接ぎ」の在り方、そしてそれらの全体的な印象から生じる細部の描写を行わない素朴な印象の表現、これらの造形的特徴は、上記のような新海の制作態度から生じたものであると捉えることが出来た。

そしてまたそれらは、結果的に「一木から彫り出す技術の巧拙」や、「切れ味の鋭い刀による徹底した滑面仕上げ」等の伝統的木彫における技法上の問題から新海を遠ざけ、また木そのものに対するアニミズム的態度をも遠ざけることに繋がったと捉えることも出来た。

以上のような新海の木彫制作の在り方は、同時代（1924～1946）に木彫を手がけた他の作家と比較した際に、独自性を示したものとして見る事が出来る。

「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」と言い表すことの出来る新海の木彫制作の軸は、新海がマイヨールの造形、また百済観音・救世観音を始めとする飛鳥期・奈良期の仏像・神像の造形に出会い、「立体についての要素化、原理化」を促されたことによって生じたものであった。

ロダン紹介以後から終戦にかけての日本彫刻界において、上記のように西洋と日本、塑造と木彫の交錯の先に独自の木彫表現を生み出した新海は、院展彫刻部をはじめとした当時の彫刻界の性格を如実に示した作家として捉えることが出来る。

「木心乾漆多作期（院展所属期後半）」（1947～1958）

新海が院展に所属した時期の後半、戦後から 1958 年に至るまでの時期において、新海は木心乾漆作品を中心に発表を行った。

新海の木心乾漆表現は、木彫的造形と塑造的造形が分かち難く混在するという造形的特質を示していたが、これは木彫によるモドレ（つまり鑿跡を潔く残

した造形やヤスリによる造形、木の持つテクスチャ等)を漆の着色によって強調する造形と、可塑性を高めた漆(錆漆)をモデリングする造形の両面から制作が進められたことによるものであった。「木」と「漆」という素材に違いはありながらも、この2つの造形に通底するものが、「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」であると捉えることが出来た。そのため新海の木心乾漆表現はその木彫表現の延長にあるものとして捉えることが出来た。

また塑造と木彫の混在という観点から新海の木心乾漆表現を見た際、それは毛利伊知郎の述べる「多様性の時代」の作家としての性格を、如実に示したものであったと捉えることが出来る。新海の木心乾漆表現は、造像プロセスの観点から天平時代及び平安時代初期の木心乾漆像とは異なるものとして見るのが妥当である、しかしながら、木と漆という日本の古典的素材を用い、結果的に近代において新たな彫刻表現を創出したという見方をすることが出来るだろう。

そして乾漆層の剥離を視野に入れた新海の木心乾漆表現は、「時間性」を孕んだ表現として捉えることが出来た。それは新海自身の木彫表現を越えて切り開かれた、一つの到達としてみる事が出来る。新海が追求してきた「モドレ」による「一種しみじみとして清らかで澄んだ感じ」と評されるような味わいは、『時』の力を受け入れることによってある種の「無窮感」を纏うこととなったと捉えることが出来た。

「晩年期」(1959~1968)

新海が約37年間所属した院展彫刻部の解散、イタリア現代彫刻の日本国内への紹介を背景としながら、1959年から、他界する1968年までの約十年の間、塑造作品を中心として新海は作品を発表した。それら晩年期作は、晩年期以前の作風と比較し、以下のような特徴を持ったものであった。

- ・「荒々しい印象を受ける作品表面」
- ・「抽象性を増した人体表現」
- ・「日本的・土着的主題の傾向」

これら3点の造形的特徴がもたらされた理由について、以下のように推察することが出来た。

「荒々しい印象を受ける作品表面」、「抽象性を増した人体表現」について、イタリア現代具象彫刻の作家、特にマリーニとグレコの造形性との類似を指摘することができ、影響を認める事が出来た。しかしながらそれらの類似が認めら

れる造形は、晩年期作の個々の作品において実験的に取り入れられた印象があり、新海を根本から揺るがしたのは、「どのような形をつくるかではなく、何をあらわすのか」というイタリア具象彫刻の表現としての直接性であったのではないかという推論に至った。これによって、新海が自身の彫刻に求めるものが、より「精神性」と呼ぶべきものに傾いたと捉えた。

同時に新海のこの心の動きが、晩年期における古仏に対する興味の変化に見て取ることが出来ることを指摘した。新海が以前「形自体の美」を見出していた飛鳥期・奈良期の古仏から、藤原時代を中心とする平安期の古仏へとその興味を変えているが、新海は藤原時代の古仏に「哀愁の感じ」「背後にある人生を思わすような高度な感情」そして「日本の民族性」と表現するような精神性を見出している。

この精神性を新海が自身の制作において体現しようとした一つの試みとして、海女や和服姿の女性といった日本的・土着的主題への取り組みがあったのではないかと捉えた。

また別の視点として、作風の変遷という観点から晩年期作を俯瞰すると、院展所属期の木心乾漆における、「永い時を経たような印象のモドレ」の実践と、晩年期作における「荒々しい印象を受ける作品表面」との連続性を指摘することができた。波に侵食された岩のような印象を受ける晩年期作の作品表面は、木心乾漆と同じく「無窮感」というべき印象を孕んでおり、それはまた新海が鈴木実に対して述べた言葉に裏付けられるように、新海の彫刻における「永遠性」の志向を示す具体的実践として捉えることができるものである。筆者が新海の木心乾漆作品に対して行った「時間性」についての指摘は、晩年期において「永遠性」という新海自身の言葉によって示されている。

そしてまた別の視点として、広隆寺《弥勒菩薩半跏像》の持つ半跏思惟の像形の観点からも晩年期作の「抽象性を増した人体表現」への影響を指摘した。《半跏の女》(図 3-4)をはじめとする晩年期作の何点かには、半跏思惟の像形を示すものと捉えられるものが認められ、それらは新海が半跏思惟の像形にヒントを得て、「複雑な空間的構成」と「虚空間の内包」とを作品において試みたためではないかと捉えることが出来た。その裏付けとして同時期にヘンリー・ムーアの造形に触れ影響を受けていた可能性についても指摘した。

このように多くの要素によって、新海の晩年期作は、前述 3 点の造形的特徴を示したと言える。イタリア現代具象彫刻に影響を受けながらも、「日本の民族性」「哀愁の感じ」といった精神性を、自身の作品において体現するため、「日本的・土着的な主題」の設定を試み、またそれまで積み重ねてきた造形観に支えられながら、「永い時を経たような印象」を与える「モドレ」の造形によって、作品に「永遠性」を与える試みが成された。

しかしながら、それぞれの作品において実験的要素を強く感じる晩年期作について、本論ではそれが新海芸術の到達点として捉えるべきものなのか、判断は出来ないという結論に至った。

思慮深く、思いつきでは行動を起こさない人柄であった新海が、晩年期において実験的な試みを展開した裏には、激しい迷いと苦悩があったのではないかと推察された。

新海竹蔵の生涯を通じて展開した造形観

素材感と密接に関係したモドレ及び量感

本論第 2 章において、新海の木彫制作における軸の一つとして「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」の存在があったことについて述べた。これは、新海の言説と木彫作品の実見から、その造形観を説明するために筆者が設定した造語である。新海の木彫表現に即して具体的にこの語を換言すると、木の材質感と対話をしながら、ヤスリで荒く毛羽立たせる、刀の切れ具合に留意した鑿跡をつける、古色とも形容できる着色によってそれを際立たせる、といった造形を徹底的に行うことによって、他の素材では成し得ない味わいを持つ「モドレ」（そしてそれを内包する「量感」）を有した作品とすることであった。

今泉篤男が「けれんみのない」と評した新海作品の魅力を言葉にするのは、非常に難しい。新海作品が我々に迫ってくるのは、フォルムの独自性からでも、優美な詩情からでも、技法の卓抜さからでもない。敢えて適当な言葉を選ぶとすれば、それは「味わい」という言葉ではないかと思われる。しかし、高村光太郎が「モドレ」の深さを説明する困難さを、香りを形容する難しさに例えたように、新海の「モドレ」の在り様を「味わい」という一言で表現してしまうには、やはり不十分であるように思われる。ここでまた今泉の言葉を借り、新海作品の「味わい」は「しみじみとした清らかな澄んだ感じ」といったものを湛えたもの、と表現すると幾分か適切な形容に近づくように思われる。



図 4 - 1
《結髪》(部分)
1936 年
木 H.141cm
山形美術館



図 4 - 2
《少年トルソー》(横臥)
(部分)
1949 年
木心乾漆 H.60cm
筑波大学

新海作品のこの「味わい」は上記したように、徹底した素材とのやり取りの中で、じわじわと染み出してくるよう作品に与えられてゆくものであった。

しかし新海の素材に対する「徹底」は、木という素材に対する専心的な姿勢、また刀技をはじめとした木彫技術の巧拙に対する固執的姿勢でもなかったのは、新海が木彫制作に際して粗いヤスリを用いていた点、自由な「寄せ」「接ぎ」を行っている点、そしてまた木と漆、2つの素材を併用し、木心乾漆を手がけた点や、その他の多様な素材において表現を試みた点等から示すことが出来る。

新海の素材に対する徹底、その独自性は「素材との接点」「新海自身と素材との対等性」といったところに新海が神経を研ぎ澄ませていた印象から立ち現れてくるのではないかと筆者は捉えている。

鑿跡を一つ入れる度、ヤスリ目をいれる度、漆（錆漆）をモデリングする度、新海は、木の、漆の、反応を伺っているのである。自らが与えようとする形と、実際に手を加えることで返ってくる素材の主張、この二者の関係性を対等に保ちながら丁寧に折り合いをつけ、「モドレ」（そしてそれを内包する「量感」）へと昇華させていく。そこに新海の述べる「素材感」の独自性と、繊細さが存していると筆者は捉えている。

本論において「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」という表現によって明示を試みた新海の造形観はそれである。

新海が峯田敏郎に対して「木と人との歩み寄り」「上手いのは良くない、下手がいい」と語ったことの真意もこの造形観に根拠を持つものであると筆者は捉えている。

この新海の造形観はマイヨール、そして飛鳥期・奈良期の仏像・神像の造形によって開眼されたものであったことは第2章で論じた通りである。山本豊市がマイヨールの制作を評して「石や鋳物の肌にその霊までも呼び醒ますまで手を措かないのがマイヨールの信条であった。」と述べた内容は、新海が「素材感」の在り方について、マイヨールから影響を受けたことを端的に示すものであると言えるだろう。

しかしながら、前述のような「素材感」を持った新海の制作の在り様について、その素地は新海の少年期、及び竹太郎の下での修行時代に培われたものであると見る事が出来た。郷里山形の生家における仏師業の手伝いの中で、「サメカワ」「トクサ」を用いてヤスリがけをする造形は、江戸仏師にルーツを持つ伝統的な仏師業に従事した者、例えば高村光雲の造形においては見られないものである。刀技の巧拙ではなく、あくまで木の材質感を根底に置いた新海家の造像様式は、以後の新海の「素材感」の在り方に幾分か影響を与えたものではなかつたらうか。また竹太郎の下で大作の制作法として行われていた「石膏直付け」による造形は、石膏を単に、「形を置き換えるためのもの」としてではな

く、それ自体を素材とみなす姿勢を、新海の中に形作ったものではなかっただろうか。院展所属期の初頭に制作された塑造作品や、晩年期における塑造作品の石膏の扱われ方は、あくまでそれ自体を素材と見なしたものであると捉えることが出来る。

このようにして、「初期」「木彫多作期」「木心乾漆多作期」と展開していったと見る事が出来る「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」という造形観は、「晩年期」において、新たな様相を呈して、展開したと捉える事が出来る。

第3章で見てきたように、新海の晩年期作はそれ以前の作風と比較して、変化を遂げたものであった。新海がどのような真意からそのような表現を試みたのか、確証を持って明示することは困難であり、新海の言葉や周辺人物の言葉、そして作品の実見から、推論を重ねた。

塑造表現が中心となった晩年期作の「抽象性を増した人体表現」、「荒々しい印象を受ける作品表面」といった特徴は、少なからずイタリア現代具象彫刻に影響を受けていた事を指摘することが出来た。しかしながら「荒々しい印象を受ける作品表面」については、晩年期に至るまでの「石膏直付け」による塑造制作の経験や、木彫における粗いヤスリの使用、木心乾漆多作期後半における荒々しい漆（錆漆）のモデリング等を踏まえて考えると、やはり晩年期に至るまで積み重ねてきた造形観が反映されたものとして捉えることも出来るのではないかと考えられた。

石膏やプラスチックによって表された、まるで波によって侵食された岩のような作品表面は、もはや「しみじみとした清らかな澄んだ感じ」と形容されるべきものではなく、崩れ去ってゆくような儚さを湛えたものとなっていると筆者は考える。しかしながらそれは、「ものが永遠に存在することは寂しい。広い海岸に巨石を一つ見る時、涙が出るほど寂しい。彫刻は永遠性を備えていなければならない」²⁶³という思いから生み出された、新海芸術における「モドレ」の最終的な在り様だったのではないだろうか。本論においてはそのように捉え、結論としたい。



図4-3
《扇を持つ女》(部分)
1962年
プラスチック
H.166cm
山形美術館



図4-4
《海女》(部分)
1965年
石膏
H.95cm
山形美術館

変化し続けた新海芸術

本研究を通して受けた、新海竹蔵という人物の第一の印象を言い表すと、「堅確質実」という言葉がふさわしいように思われた。それを端的に示す新海の言説として、第3章の結びにおいて引用した斎藤茂吉への追悼文を再び記載したい。「先生（斎藤茂吉）のような方は参考書などなくとも、天衣無縫のような作をなさるのがよいでしょう。と言ったのだが、あとになるとこれだけがどうもあと味が悪いのである。制作するというのはそんなものではない。充分の参考書を座右にして、そして毅然とした作をなそうとするのが制作である。彫刻と同じことだ。第一天衣無縫などという言葉が、自分でもきらいなはずではないか。」²⁶⁴（1954年）このような思慮深い性格は、制作にも大いに反映されたものとして捉えることが出来る。前述した「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」という造形観については、まさに新海の思慮深い性格と馴染むものであった。その徹底した素材とのやり取りによる「モドレ」の造形は、「けれんみのない」地道な行為の繰り返しだからである。このような新海の性格を、山本豊市は「牛の如くゆっくりと力強く歩く」と表現し、桜井祐一は「はったりのない」と表現した。しかしながら、上記のような性格の半面、同時に常に変化を望む態度も垣間見ることが出来た。その側面を端的に示す新海の言説として、第3章の結びにおいて引用した、新海が辻晋堂に贈った言葉を再び記載したい。「真の作家は内生活の成長進展によって、作品も必然的な変化（進展）を示すものである。これはその時々々の流行によって、作品の表現が換はるといふ様なものではなくて、その人の内部の成長によって作品も變るもの故、親しくその人の作品を見てゐる者には、その質的な變化がよく解るものである。この變化進展を示さない様なものは大抵ほんとうの作家ではない者が多い様である。」²⁶⁵（1946年）この言葉は辻晋堂の作家としての資質を評する言葉であると同時に、新海自身に向けられた言葉としても捉えることが出来る。事実、新海の作風は生涯を通じて変化し続けた。

新海の制作初期には、師である竹太郎の影響もあつてか、主題と技法共に、作品ごとに試行を繰り返している印象を受け、ある作風に留まることのない制作態度の素地を認めることが出来た。その後、マイヨール、飛鳥期・奈良期の古仏の造形との出会い、木彫を中心とした制作へと変化し、戦後は木彫表現の延長として独自の木心乾漆表現を手がけるに至った。そして1950年代後半以降、イタリア現代具象彫刻を中心とした、彫刻界の新しい動向の影響から、フォルム、素材、技法等、実験的とも見える様々な試みを行った点については見てきた通りである。

このような常にあるスタイルに留まらず、変化し続けた制作の在り方も、新

海竹蔵という彫刻家を貫くひとつの軸であったと捉えることが出来る。これらの激しい作風の変遷が、石井鶴三が指摘したように「時流に迎合」した軽薄なものであったという見方は適当でないように思われる。ロダン紹介以後、明治、大正、昭和初期と、日本彫刻界を揺るがしたフランス近代彫刻の波、戦後日本が急速に復興を遂げる過渡期にあつて日本彫刻界を揺るがしたイタリア現代彫刻の波、またその他の様々な刺激に対して真摯に向き合い、それらによって促された「内生活の成長進展」と、思慮深い側面との狭間で葛藤し、その結果、絞り出すようにして生み出されてきたのが、新海の多様な作品だったのではないだろうか。

筆者は、調査、及び考察を進める中で、新海竹蔵という彫刻家がまるで2人の別の人間であるかのような錯覚を覚える程、一見相反する2つの性格を有しているという印象を受けた。内面にそのような複雑さを抱え、表現を変化させ続けた新海竹蔵の在り様は、新海の生きた、明治の終わり、大正、昭和という激動の時代にあつた日本、そして美術界に鑑みた際、作家として真摯な態度を示したものとして捉えることが出来るのではないだろうか。

本論の意義と課題

本論の意義

ここまで示した内容を踏まえ、本論の意義を以下に示していく。

- ① 大正から昭和にかけて、具象作品を中心として発表を行った彫刻家である新海竹蔵は、当時において一定の評価を得、また現在においても一定の認識が示される存在でありながら、現在まで積極的な研究がなされてこなかった。その要因は新海作品の多様な在り様と、「平凡」と表現されるような形容し難いその作風、この2点にあると考えられた。

本論は、新海の約半世紀に渡る多様な作風の変遷を4期に大別し、それぞれの造形性について示した。また生涯に渡る制作活動において展開した「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」という造形観を言語化し、示すことで、新海竹蔵の造形観について体系的に示すに至った。

上記の点から、本論は日本近代彫刻史上における有益な知見を示したと言える。

- ② ロダン紹介以後、フランス近代彫刻の造形観、その中でも「彫刻を『面、量(塊)、動勢、肉づけ』からなる空間構造と捉える考え方」²⁶⁶は日本の彫刻家達に大きな影響を与えた。

これらの造形観と飛鳥期をはじめとした仏像・神像の造形を注視する古典回帰の性格を併せ持ち、それらの交錯と融合によって彫刻表現を模索したのが、院展の彫刻家であり、またその中でも毛利伊知郎が『日本彫刻近代』において「多様性の時代」の作家として示す作家達の制作においては特に顕著であった。彼らの彫刻表現の模索、とりわけ木彫表現における影響は、上記のフランス近代彫刻の造形観の「和様化」とも捉えることが出来る。そしてこの「和様化」の過程において各作家それぞれの多様な表現が生まれた。

本論第2章で新海の「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」という造形観を明らかにしたが、それによって生み出された木彫表現も、この「和様化」の独自の一例として捉えることが出来る。

また、その独自の木彫表現、具体的に言えば、生々しい鑿跡や粗いヤスリ目を残す造形は、イタリア現代彫刻の作家の造形、とりわけファッツィーニの木彫表現との類似性を指摘することが出来る。両者が木彫表現に盛

んに取り組んだ時期は1930年代から1940年代初頭のほぼ同時期であり、両者が互いを認識し得なかった時期において、このような類似性が認められたことは注視すべきである。戦後日本彫刻界がイタリア現代彫刻の造形に影響を受けたという事実、特に「素材感の表出と痕跡表現」という観点から見た影響をについて考える時、新海の木彫表現は先駆的であったと捉えることも出来るだろう。

近年、新海が戦前の木彫作家として認識される傾向を踏まえ、以上のように新海の木彫表現の具体的な造形性、及び造形観を言語化し、示すに至った本論第2章の論考は、日本近代彫刻史上における有益な知見を示したと言える。

今後の課題

- ① 本論の意義②において示した内容について、新海の木彫表現の独自性や、その位置を、より明確なものとするためには、他の「多様性の時代」の作家の木彫表現、また同時代の院展作家の木彫表現との更なる比較考察が必要であると考えられる。またそれは作品の外形的特徴の比較に留まらない、制作工程や作家の造形観をも視野に入れたものである必要があるだろう。

具体的な作家として、高村光太郎、佐藤朝山、橋本平八、石井鶴三、平櫛田中、木村五郎、大内青圃（1898～1981）等を挙げる事が出来る。

本論においては、石井鶴三の強固な「構造的性」を有した木彫表現及び、その制作過程との比較により、新海の木彫表現の「つかみどころがない」²⁶⁷と評されるようなフォルムと、「素材感と密接に関係したモドレ及び量感」という造形観が、特徴として浮き彫りとなった。

本論で明らかにした内容を踏まえ、上記の作家との比較考察を重ねてゆけば、新海の木彫表現の独自性、及びその位置がより明白なものになると考えられる。

- ② 本論は新海竹蔵という作家の造形観を明らかにすることを主眼としたものであることから、新海の作風の変遷及び造形観を汲み取り易い、団体展（文展、官展、院展、S.A.S.、国画会）発表作を中心とした論考となった。

しかしながら、新海竹蔵という作家の生涯に渡る活動を包括的に示す資料としては、肖像作品や公共空間に設置された作品等についての、調査及び論考が不十分であると考えられる。

新海の彫刻家としての収入は、注文制作による肖像作品によるところが大きく、膨大な数の肖像作品を手がけたと見られるが、本論ではその点への調査及び論考が不十分であった。また、東京大学の《診断・治療・予防》(図 2-21) や、千葉県石川市の中山法華経寺の中山宝蔵装飾彫刻等の公共空間におけるモニュメンタルな作品に関して、制作の背景や経緯の調査も不十分であり、新海の社会における具体的な活動を明らかにするという点に関して、課題を残すものとなった。

結語図版典拠

図 4-1	筆者撮影
図 4-2	筆者撮影
図 4-3	筆者撮影
図 4-4	筆者撮影

結語注・引用文献

263 『新海竹蔵論』(長岡恭子著 1987年度上越教育大学大学院修士課程学位論文) 80項 12行

264 『新海竹蔵作品集』「茂吉翁の死面等」83項 14行

265 新海竹蔵『辻晋堂の人と芸術』(1946年米子市での辻の展覧会のパンフレットに寄せられた文章)

266 毛利伊知郎『日本彫刻の近代』「個の表現の成立」113項 1段 13行 引用文は、その内容から高村光太郎著『彫刻十個條』(大正15年5月)を参考にしたものであると筆者は推測している。

267 『現代彫刻 26号』『新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井祐一』5項上段において桜井が新海の《砧》を評した発言を引用した。

参考文献

新海竹蔵自身の言説に関わる文献			
書籍名	言説名・表題	著者	発行年・発行元
『休暇日誌』		新海竹蔵	1911
『新海竹蔵作品集』	『奈良彫刻管見』(1924) 『木喰上人の彫刻を見て』(1925) 『伯父の香水』(1928) 『美術家と寿命』(1931) 『牧 雅雄君のこと』(1936) 『大小』(1936) 『広島北清事変記念碑』(1938) 『彫刻と子供の世界』(1939) 『楠公の銅像』(1941) 『鷗外の死面など』(1942) 『昏迷と芸術』(1946) 『漱石と鷗外の死面』(1949) 『金銅仏』(1950) 『2つの仁王』(1954) 『茂吉翁の死面など』(1954) 『細谷親子と伯父』(1957) 『ありすぎる彫刻の材料』(1957) 『高度成長』(1964) 『伴戦扶労』(1966) 『2つの言葉 脇本楽之軒さんの憶出』(1966) 『後記』(1967)	新海竹蔵	1969 国画会彫刻部
『アトリエ 昭和4年9月特別号』	『中山寶藏の装飾彫刻』	新海竹蔵	1929 アトリエ社
『彫刻の技法』	『木彫』 『名作解説』	新海竹蔵	1950 美術出版社
『現代の眼 35』 東京国立近代美術館ニュース	『乾漆のことなど』	新海竹蔵	1957 東京国立近代美術館
『現代の眼 54』 東京国立近代美術館ニュース	「木彫とは何か 新海竹蔵氏にきく」	新海竹蔵 三木多聞 (対談)	1959 東京国立近代美術館
『玉川百科大事典 19 造形芸術』	『木彫』	新海竹蔵	1960 誠文堂新光社
『新海竹太郎傳』		新海竹蔵	1981 新海竹介・新海堯【非売品】
『日本美術院百年史 九巻』	『安田靉彦宛書簡』(1961) 『彫刻家集団第一回点 (1961 『芸術新潮 12 巻 10 号』)』	新海竹蔵	1998 財団法人日本美術院

新海竹蔵 先行研究		
『新海竹蔵論』	長岡恭子	1988 上越教育大学大学院修士課程学位論文
『新海竹蔵の生涯と作品』	大林秀基	1992 筑波大学芸術専門学群卒業論文
『彫刻における感覚量の追及 —新海竹蔵をめぐる感覚量の概念とその体得を目指した実践記録—』	紀谷邦子	1992 横浜国立大学大学院教育学研究科美術教育専攻 修士論文
山形美術館所蔵「在田翁試作」(新海竹蔵作)の保存修復報告	藤原徹 宮本晶朗	2006 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター
山形大学附属博物館所属 新海竹蔵「母子」の保存修復	藤原徹 元木幸一 宮本晶朗 吉田亜紀 岡本篤志	2007 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター
新海竹蔵「半迦像試作」保存修復報告書	藤原徹 福島茜	2010 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター
山形美術館所蔵「結髪」(新海竹蔵作)の保存修復	藤原徹	2010 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター
山形美術館所蔵 新海竹蔵作「トルソー(メディチのヴィーナス)」の保存修復処置	藤原徹	2012 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター
乾漆表現による彫刻表現の可能性 —新海竹蔵・山本豊一の作品実見調査を踏まえて—	江村忠彦	2014 多摩美術大学大学院美術研究科
新海竹蔵 展覧会関係文献		
展覧会図録 『近代作家の回顧—新海竹蔵・福田豊四郎—』		1974 東京国立近代美術館
『現代の眼 232』 「新海竹蔵さんについて」	三木多聞	1974 東京国立近代美術館
『三彩 317号』 「近代作家の回顧—新海竹蔵・福田豊四郎—」	多田信一	1974年 三彩社
読売新聞 1974年3月14日 「新海竹蔵と福田豊四郎の回顧展」	読売新聞社	1974年3月14日
『現代彫刻 26号』 「新海竹蔵再考 今泉篤男+桜井佑一」	今泉篤男 桜井佑一	1979 聖豊社
『日本近現代木彫展—継承・そして新たなる地平—』		1992 岡山県立美術館
『新海竹蔵・峯田敏郎彫刻展』		1993 秋田市立千秋美術館
『日本彫刻の近代』		2007 淡交社
『抱きしめたい! 近代日本の木彫展』		2011 「近代日本の木彫展」実行委員会
『第2回 S.A.S.(彫刻家集団)展パンフレット』		1962 S.A.S.
『第3回 S.A.S.(彫刻家集団)展パンフレット』		1963 S.A.S.
『近代彫刻小品展』		1985 美術研究藝林
『新海竹蔵彫刻十二支展覧会目録』		1936 東京日本橋三越
その他参考文献		
『原色現代日本の美術 13巻彫刻』	三木多聞	1979 小学館
『原色日本の美術 32巻近代の建築・彫刻・工芸』		1972 小学館
『展覧会及びその調査から展開する地域文化遺産の保護活動 白鷹町』	岡田靖	2012 東北芸術工科大学文化

塩田行屋の仏像（町指定文化財および新海宗慶・竹太郎作の明治期諸像）を事例として』（『平成 23 年度東北芸術工科大学文化財保存修復研究セ 2012 年 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センターターナー紀要 No.2』）	宮本晶朗	財保存修復研究センター
『新海宗慶（宗松）および少年期の新海竹太郎の造形的特徴における新知見 - 神仏分離に伴う古仏修理から得られた造形理解に関する考察 - 』（『平成 24 年度東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター紀要 No.3』）	岡田靖 宮本晶朗	2013 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター
『明治の彫塑』—「像ヲ作ル術」以後	中村傳三郎	1991 文彩社
『日本美術院史』	齋藤隆三	1944 創元社
『続日本美術院史』	竹田道太郎	1976 中央公論美術出版
『彫刻家・新海竹太郎論』	田中修二	2002 東北出版企画
『もうひとつの明治美術 明治美術会から太平洋画会へ』		2003 もうひとつの明治美術展実行委員会
『日展史 1 文展編 一』		1980 社団法人日展
『日展史 2 文展編 二』		1980 社団法人日展
『日展史 3 文展編 三』		1980 社団法人日展
『日展史 5 文展編 五』		1981 社団法人日展
『日展史 6 帝展編 一』		1982 社団法人日展
『日本美術院百年史 五巻』		1995 財団法人日本美術院
『日本美術院百年史 六巻』		1997 財団法人日本美術院
『日本美術院百年史 七巻』		1998 財団法人日本美術院
『日本美術院百年史 八巻』		1999 財団法人日本美術院
『日本美術院百年史 九巻』		1998 財団法人日本美術院
『日本美術年鑑 昭和 44 年版（1968. 1-12）』		1970 東京国立文化財研究所
『木竹工芸の事典』		1985 朝倉書店
『ロダンの言葉抄』	ポール・グゼル著 高村光太郎訳 高田博厚・菊池一雄編	1960 岩波書店
『ロダンの言葉』	ポール・グゼル著 古川達雄訳	1953 三笠書房
『高村光太郎選集Ⅲ』	高村光太郎	1951 中央公論社
『彫刻とはなにか 特質と限界』	ハーバー ト・リード （宇佐見英治訳）	日貿出版社
『法隆寺 夢殿観音と百済観音』	久野健 辻本米三郎	1973 岩波書店
『高村光太郎 美に生きる』		1998 二玄社
『異色の芸術家兄弟 橋本平八と北園克衛展』		2010 財団法人三重県立美術館協会・世田谷美術館
『彫刻と時間 継承と展開』		2011 東京藝術大学

『近代の美術第 16 号 円空と橋本平八』		1973 至文堂
『高村光雲とその時代展』		2002 三重県立美術館・茨城県近代美術館・千葉市美術館・徳島県立近代美術館・美術館連絡協議会・読売新聞社
『木喰佛』		1973 鹿島出版会
『東京国立近代美術館所蔵品目録』		2006 東京国立近代美術館
『東京国立近代美術館所蔵品目録』		1973 東京国立近代美術館
『別冊みづゑ 37 特集マイヨール』		1963 美術出版社
『別冊みづゑ 41』 「現代の彫刻」	今泉篤男	1964 美術出版社
『アトリエ 297 号』 「マイヨール雑記」		1951 アトリエ社
『アトリエ 16 巻 11 号』		1939 アトリエ社
『ザッキン展 [図録]』		1989 読売新聞社・美術館連絡協議会・フジカワ画廊
『白樺 一月號』		1912 洛陽堂
『白樺 第五年 六月號』		1914 洛陽堂
『卓上 No1』	田中喜作	1914 田中屋
『卓上 No2』	田中喜作	1914 田中屋
『木彫の技法』	木村五郎	1926 アルス
『石井鶴三全集 8』		1987 形象社
『石井鶴三全集 9』		1987 形象社
『石井鶴三全集 11』		1988 形象社
『石井鶴三全集 別巻 I』		1989 形象社
『石井鶴三全集 別巻 II』		1989 形象社
『天平彫刻の技法 一古典塑像と乾漆像について』	本間紀男	1998 雄山閣出版株式会社
『X 線による木心乾漆像の研究 〈本冊〉』	本間紀男	1987 美術出版社
『X 線による木心乾漆像の研究 〈別冊〉』	本間紀男	1987 美術出版社
『彫刻表現における乾漆技法の研究』	賀川麻里子	1998 筑波大学大学院芸術研究科修士論文
『三彩』 183 号「戦後の日本彫刻Ⅲ」	三木多聞	1965 日本美術出版
『ロダン展 没後六十年—代表作の全て』		1976 現代彫刻センター
『マイヨール展 1974・5』		1974 現代彫刻センター
『CONVERSATION DE MAILLOL』		1956 HENRI FRERE
『MAILLOL』		1939 PARIS HYPERION
『マイヨール展』		1994 読売新聞社・美術館連絡協議会・現代彫刻センター
『近代彫刻の巨星 マイヨール展』		1982 印象社
『世界美術大全集 2 エジプト美術』		1994 小学館
『ファッツィーニ展』		1990 ファッツィーニ展実行委員会・ローマ国立近代美術館
『週刊朝日百科 日本の国宝 055 奈良／興福寺 1』		1998 朝日新聞社
『原色日本の美術 3 奈良の寺院と天平彫刻』		1966 小学館
『週刊朝日百科 日本の国宝 001 奈良/法隆寺 1』		1997 朝日新聞社
『生誕 130 年 彫刻家・高村光太郎展』		2013 〔株〕印象社
『平櫛田中彫琢大成』		1971 〔株〕講談社

『週刊朝日百科 日本の国 060 奈良/室生寺 宇太水分神社』		1998 朝日新聞社
『週刊朝日百科 日本の国宝 009 奈良/高松塚古墳壁画 談山神社 聖林寺 岡寺 子島寺 長谷寺』		1997 朝日新聞社
『週刊朝日百科 日本の国宝 002 奈良/法隆寺 2』		1997 朝日新聞社
『カルチュア版 世界の美術 11 世界の彫刻』(1977 〔株〕世界文化社)		
『名宝日本の美術 7 唐招提寺』		1980 小学館
『生誕 130 年 彫刻家・高村光太郎展』		2013 生誕 130 年彫刻家・高村光太郎展実行委員会
『国画会彫刻部所蔵品目録』		2008 〔株〕杜陵印刷
『〈現代イタリア彫刻の全貌〉展』		1972 財団法人彫刻の森美術館
『イタリア彫刻の 20 世紀』		2001 「イタリア彫刻の 20 世紀」実行委員会・現代彫刻センター
『彫刻＝桜井祐一作品集 1934－1970』		1971 現代彫刻センター
『みずゑ 670 号』「表現への意思」	菊池一雄	1961 美術出版社
『美術手帖 1961 年 3 月号』		1961 美術出版社
『美術手帖 1978 年 7 月号』		1978 美術出版社
『三彩 136 号』		1961 三彩社
『三彩 145 号』		1961 三彩社
『arturo martini』		1962 editalia・roma
『千葉大学社会文化科学研究 第 12 号』 「〔翻訳〕アウトウーロ・マルティニー 『光と影』	森佳三	2006 千葉大学社会文化科学研究科
『マリノ・マリーニ展』		1978 読売新聞社、現代彫刻センター
『マリノ・マリーニ』		1978 現代彫刻センター
『COMPLETE WORKS OF MARINO MARINI』		1970 TUDOR PUBLISHING CO. NEW YORK
『GIACOMO MANZÙ OPERE INEDITE』		1978 RACCOLTA AMITI DI MANZÙ - ARDEA
『GIACOMO MANZÙ』		1975 現代彫刻センター
『EMILIO GRECO SCULPTURE & DRAWINGS』		1971 Adams & Dart, Bath
『EMILIO GRECO』		1976 彫刻の森美術館、現代彫刻センター
『エミリオ・グレコ 彫刻とデッサン展』		1976 彫刻の森美術館、現代彫刻センター
『ファッツィーニの彫刻』		1976 美術出版社
『現代彫刻の異才 辻晉堂展』		1983 日本経済深部社
『私の昭和 50 年史』	辻晉堂	1975 年 4 月 12 日 京都新聞朝刊
『回顧 石井鶴三 - たんだ一本の線 -』		1983 板橋区立美術館
『山精』	石井鶴三	1983 形象社
『美術グラフ 第 12 巻・第 9 号』		1963 時の美術社

『喜多武四郎作品集』		2002 礪山美術館
『笹村草家人作品集』		1994 礪山美術館
『中原悌二郎作品集』		1988 礪山美術館
『戸張孤雁作品集』		1986 礪山美術館
『ヘンリー・ムーア：自然の気配 人のかたち』		2004 彫刻の森美術館
『週間朝日百科 日本の国宝 015 京都／広隆寺』		1997 朝日新聞社
『筑波大学芸術研究報告第 18 輯 芸術研究報・作品集 4』		1992 筑波大学芸術学系
『第 82 回国展彫刻部図録』		2008 国画会彫刻部
『第 84 回国展彫刻部図録』		2010 国画会彫刻部
『峯田敏郎』		2003 聖豊社
『辻晋堂の人と芸術』	新海竹蔵	(1946 年米子市での辻の展覧会のパンフレットに寄せられた文章)
『連盟ニュース no.174』「新海竹蔵君を悼む」	山本豊市	1968 社団法人日本美術家連盟
『桜井祐一特別展 図録』		1991 米沢市
『生誕 100 年 彫刻家 桜井祐一 生命の造形』		2014 米沢市上杉博物館
『桜井祐一作品集』		1979 現代彫刻センター

謝辞

本論文の執筆にあたり、多くの皆様より御指導と御協力を頂戴致しました。この場を借りまして厚く御礼申し上げます。

新海竹蔵のご令息でいらっしゃる新海竹介氏、ご息女でいらっしゃる飯塚友子氏には、長時間の取材に快く応じていただき、貴重な資料やお話から、多くのご教示を賜りました。また新海に師事された神戸武志先生、佐藤健次郎先生、峯田敏郎先生には、間近で見て来られた新海の制作の様子や人柄、言葉について、細やかなご教示を頂戴致しました。ここに記して心より感謝を申し上げます。

山形美術館・学芸員を務めておられました月本寿彦氏（現茅ヶ崎市美術館・学芸員）をはじめ山形美術館職員の皆様、東京国立近代美術館・美術課長大谷省吾氏、また新海作品を所蔵しておられる田中和一氏には新海作品の調査及び写真撮影にご協力頂き、本研究を進める上での貴重な知見を賜りました。

本論文の審査をしていただきました筑波大学芸術学系 守屋正彦先生、中村義孝先生、大原央聡先生、東京福祉大学社会福祉学部 宮坂慎司先生にはご多忙の中、貴重なご意見や励ましの言葉を頂戴致しました。また筑波大学芸術学系彫塑研究室の柴田良貴先生、中村義孝先生、大原央聡先生、酒井良先生には大学在籍中に彫塑の制作・理論について多くの御指導を頂戴し、本論文に取り組む上での礎となる視座を与えて頂きました。そしてまた本論文の調査・校正に際し、筑波大学大学院彫塑研究室の宮崎みどり氏、山本将之氏、川島史也氏には多大なご協力をいただきました。

御支援と御指導をいただきました皆様に心より感謝の意を表し、厚く御礼申し上げます。ありがとうございました。

平成 28 年 春
渡部 直