

明治の彫金

— 海野勝珉とその周辺





明治の彫金

—海野勝珉とその周辺—

平成18年9月23日(土)～12月10日(日)

前期：9月23日(土)～10月29日(日) 後期：11月3日(金・祝)～12月10日(日)

宮内庁三の丸尚蔵館

目次

3	——「こあいやつ」
4	——明治の彫金―海野勝珉とその周辺
9	——Ⅰ 装剣金工―近代彫金の出発点
19	——Ⅱ 古様と新様―明治二十年代～三十年代中期
52	——Ⅲ 近代彫金の正統―明治三十年代後期～大正期
77	——明治天皇御下命による「三大作」について
80	——用語解説
82	——海野勝珉年譜
85	——参考資料
87	——出品目録
ii	——List of Exhibits
i	——Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成十八年九月二十三日(土)～十二月十日(日)を会期とする
展覧会「明治の彫金―海野勝珉とその周辺」の解説図録である。
- 一、本図録に掲載する図版及び解説の番号は、展示番号と一致する。
 - 一、会期中に展示替を行う。
 - 一、展示作品の彫金作者名は、主要な彫金部分を担当した作者名のみを記した。それ以外の作者については、作品解説のなかで言及した。
 - 一、作品解説に記載する寸法は、特に記載のない限り、D(縦、奥行、最大径)×W(横、幅)×H(高さ)で、単位はcmである。
 - 一、本展覧会で展示する作品は、当館収蔵品のほか、御物(侍従職保管)、及び用度課が保管するものである。当館以外の所管先の作品については、作品解説及び出品目録に明記した。
 - 一、本展覧会の企画は、三の丸尚蔵館学芸室研究員・岡本隆志が担当し、同研究員・五味聖が補佐した。本図録の「明治の彫金―海野勝珉とその周辺」は岡本、「明治天皇御下命による『三大作』について」は五味が執筆した。作品解説のうち、No.9とNo.17を五味、それ以外の作品解説及びテーマ解説、用語解説を岡本が執筆した。なお、「海野勝珉年譜」は岡本と五味が作成した。
- 一、本図録掲載の写真は、佐藤洋一、幸阪勉、天沼儀朗、鈴木達弥、中出雅彦(コニカミノルタホールディングス株式会社)の撮影による。その他に東京藝術大学から提供を受けた。

彫金技術

彫金とは金属の表面に鑿たがねで文様を彫つたり、切り透かしたり、そこに他の金属を嵌め込んだりする装飾技法のことです。日本の彫金は、桃山時代から江戸時代にかけての刀装具の製作、いわゆる装剣金工の分野で大きく発展し、それ以外にこの技術は小物類などの装飾にも活かされてきました。明治維新を迎えると、廢刀令の公布などによって、それまでの彫金の需要は大きく減少し、一時衰退しますが、新しく流入した洋風の生活様式に用いられる、花瓶や煙草箱などの調度に彫金が用いられるようになりました。また、十九世紀後半以降、国内外で盛んに開催された博覧会に彫金による図額や置物などが数多く出品されて好評を博し、精巧な彫金技術による新たな装飾美の可能性が見いだされました。彫金技術が様々な調度に取り入れられて、そのバリエーションが広がった明治時代は、彫金が最も華々しく脚光を浴びた一時期であったとも言えます。

本展では、この明治時代を代表し大きな足跡を残した彫金家・海野勝珉の作品を中心に、同時代の優れた彫金作品の数々を紹介します。海野の《蘭陵王置物》は明治二十三年（一八九〇）の第三回内国勸業博覧会で一等妙技賞を受賞、また《太平楽置物》は明治三十三年のパリ万国博覧会に出品されたもので、どちらも海野の代表的な作品であると同時に、明治期彫金の代表作です。さらに明治天皇の大婚二十五年を祝して献上された《色紙貼交屏風》は、画家の原画をもとに、海野をはじめとする彫金家十七人が色紙彫を製作した合作で、歴史的にも貴重な作品です。

本展を通じて明治期彫金の名品に親しんでいただくとともに、その高度な技術と表現に触れていただく機会になれば幸いです。

平成十八年九月

宮内庁三の丸尚蔵館

宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第41回 明治の彫金—海野勝珉とその周辺)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	家紋散糸巻太刀拵	作者不詳	一腰	江戸後期 (19世紀)	p. 10
2	黒塗千段巻鞘打刀拵	井上明祥	一腰	明治16年 (1883)	p. 11
3	花鳥図散巻煙草箱	萩谷勝平、萩谷勝保	一点	明治11～13年 (1878～1880)	p. 12-14
4	春蘭図巻煙草箱	萩谷勝平	一点	明治11～13年 (1878～1880)	p. 15
6	花唐草透彫水晶入短刀拵	香川勝廣	一腰	明治37年 (1904)	p. 18
7	蘭陵王置物	海野勝珉	一点	明治23年 (1890)	p. 20-25
8	太平楽置物	海野勝珉	一点	明治32年 (1899)	p. 26-30
9	百鶴図花瓶	加納夏雄	一对	明治23年 (1890)	p. 31-33
10	岩上鶴鴿置物	加納夏雄、海野勝珉	一点	明治27年 (1894)	p.34
11	色紙貼交屏風	加納夏雄、 海野勝珉ほか	六曲一双	明治27年 (1894)	p.35-42
12	琵琶湖図名刺盆	海野勝珉	一点	明治29年 (1896)	p. 43
13	和歌浦図額	香川勝廣	一点	明治32年 (1899)	p. 44-45
14	蔦紅葉瓢形花瓶	海野勝珉	一点	明治33年 (1900)	p. 46
15	七賢図花瓶	滑川貞勝	一点	明治33年 (1900)	p. 47
16	神龍呈瑞置物	中川義實	一点	明治33年 (1900)	p. 48-49
17	菊蒔絵螺鈿棚	海野勝珉	一基	明治36年 (1903)	p. 50-51
18	鳳凰高彫花盛器	香川勝廣	一对	明治38年 (1905)	p. 54-55
19	富岳図巻煙草箱	二代豊川光長	一点	明治38年 (1905)	p. 53
20	深山の滝図巻煙草箱	香川勝廣	一点	明治38年 (1905)	p. 56
21	観瀑図巻煙草箱	塚田秀鏡	一点	明治43年 (1910)	p. 57
22	牡丹折枝図印筆筒鏡板	海野勝珉	一点	明治40年 (1907)	p. 58
23	蛇籠千鳥形水滴	香川勝廣	一点	明治40年 (1907)	p. 59
24	狸々図花瓶	海野勝珉	一对	明治42年 (1909)	p. 60-61
25	浪に鷺図花瓶	海野勝珉	一对	明治42年 (1909)	p. 62-63
26	翡翠図花瓶	海野勝珉	一对	明治末期～大正初期 (20世紀)	p. 64
27	丹鳳朝陽図花瓶	海野勝珉	一对	大正4年 (1915)	p. 65
28	山水図花瓶	海野勝珉	一对	明治末期～大正初期 (20世紀)	p. 66
29	吉野春秋図花瓶	二代海野美盛	一对	明治末期～大正初期 (20世紀)	p. 67
30	鳳凰図花瓶	二代海野美盛・海野清	一对	大正6年 (1917)	p. 68-69
31	双鶴置物	塚田秀鏡	一点	大正4年 (1915)	p. 70

32	鳳置物	二代海野美盛	一点	大正5年（1916）	p. 71-72
33	松に藤図花瓶	山口一照	一点	大正14年（1925）	p. 74-75
34	置時計	清水南山	一点	大正13年（1924）	p. 76



明治の彫金 — 海野勝珉とその周辺

十九世紀後半、日本が明治時代を迎えた頃、欧米諸国では万国博覧会が盛んに催され、日本の工芸品に対する関心が高まっていた。万国博覧会を契機に西洋の人々を揺り動かした巨大な好奇心の波が日本に襲来した。貿易商や来日した外国人を通じて、古美術品に限らず、今ならばコンテンポラリー・アートとでも言うべき、最新の工芸品が海外へ渡っていった。そのような激動の時代のなかで作り出された工芸品とは、いったいどのようなものだったのだろうか。近年、海外に所蔵される明治期工芸の一級品が「逆輸入」のかたちで国内の展覧会でも紹介され始め、その驚くべき技術の精巧さや、時代の混沌を象徴するボーダーレスな造形感覚に多くの注目が集まるようになった。それによつて、明治の工芸は欧米人の好みに合わせた単なる卑俗な土産物にすぎないといった、明治を軽視し近世以前やモダニズム以後の美意識を良しとする古い通念は、一掃されたかに見える。

しかし、現状では明治の工芸の一つの側面である「奇巧」や「超絶技術」といった部分が特に強調される傾向にあり、近世以前の工芸との連続性において捉えるというような、冷静な見方はまだ少ないように思われる。それどころか、本展で取り上げた「彫金」という一つの狭い分野ですら、明治時代を通じてどのような推移を経たのかが顧みられる機会は、従来ほとんどなかったのではないだろうか。それまで見慣れなかったものを「面白い」、「すごい」と持ち上げること自体は悪いことではないが、いつまでも興味本位を駆り立てるような扱いはかりでは、気概を込めて製作に臨んでいた明治の工芸家たちの努力に報いたことにはならないだろう。本概説では、本展の準備過程で気に留めた点などに触れながら、「明治の彫金」について考える手がかりを述べていきたい。

出自としての装剣金工

明治初期の彫金家は、その活動の当初から銀花瓶や巻煙草箱を製作していたわけではなかった。というよりも、明治へと時代が移り変わり、突如としてあのような精巧な表現を見せる金工技術が現れたわけではない。その前段階である近世以前にも、高度な彫金の技が華々しく活躍していたということに目を向けなければならぬ。そこで本展では明治の彫金への導入部として、近世における彫金の代表格である、鐔や小道具など刀剣を飾っていた刀装具について紹介することとした。

刀装の歴史は非常に古くまで遡るが、近代の彫金技術と直接的につながっているのは、やはり江戸時代の刀装製作に関わる技術である。ただし、技術的な発達も含めて、刀装具が華やかさを帯びてくるのは、だいたい桃山時代の頃からであ

る。それ以前は、実戦での実用性が重視される時代であったため、たとえば鐔であっても鉄地に透彫をほどこしただけの武骨なものであった。わが国の美術工芸を劇的に変化させた桃山の豪壮華麗な気風が、それまでの刀装のあり様も変えたのである。そして、江戸時代になり、天下泰平の世の中が訪れると、刀剣は実用よりも武士の象徴としての飾りの意味合いが一層強くなる。必然的に刀剣に装着する拵も、当時の世相を反映したものへと変化していった。江戸時代には、彫金家は身分によつて大きく二つの流派に分かれていた。室町時代から続き、幕府や大名家の御用を勤めた後藤家は「家彫」と呼ばれ、製作手法から材料、題材に至るまで徹底して先祖伝来の古法を守る流派であった。それに対し、江戸中期以降、「町彫」と呼ばれる新興の刀装製作者が各地に現れ、後藤家では使用しない色金を用いて新しい洗練された意匠を刀装の世界に盛り込んだ。また、江戸時代がもたらしたこの自由奔放な風潮は、刀装に限らず、根付や袋物金具から簪や帯留など女性の装身具にまで広がり、彫金の精緻な技術を活かす場を拡大したのである。これらの品々は、上は公家や大名から、下は町人に至るまで、様々な階層に普及していた。つまり、彫金はそれだけ幅広い需要に応えられるだけの、意匠から技術におよぶ十分な鍛錬が成されていたわけである。そして、それが徳川幕府の治世二百六十五年間のあいだに蓄積され、明治維新後の急激な変化にも順応できる下地となったのである。

本展で紹介する萩谷勝平は、江戸時代の中期から後期にかけて隆盛を誇った水戸金工と大別される流派に属す、水戸を活動基盤とした刀装製作者である。萩谷は明治十九年に八十三才で没したが、その生涯の大半を明治九年に布告された刀令以前の時期に過ごした(註1)。つまり、萩谷が製作したのは、ほとんどが刀装具であったと言える。本展出品作(No. 3, 4)の見どころは、刀装製作に長年たずさわってきた萩谷が、「巻煙草箱」という廃刀令以後に盛んに作られるようになった、新しい製品に取り組んでいる点である。意匠として散らされた花鳥図は、それまで鐔など刀装具にほどこしてきた高彫や象嵌の技法をそのまま応用して表されている。しかし、はたして萩谷のなかでは「巻煙草箱」の具体的なイメージがどのように形作られていたのだろうか。作品を見ると、どちらも金工作品でありながら蒔絵で意匠をあしらった塗箱を思わせる仕上がりとなっている。もともと、刀装具に必要とされた彫金の技術とは、わずかな面積の金属面に細密な加飾をほどこすことであった。萩谷のように、その技術のみをひたすら錬磨してきた彫金家が、より大きな器物を加飾しなければならなくなったとき、それによつて製作された作品の背景にどのような歴史があったのか、私たちはもつと真摯に考えて

みなければならぬ。

本展の主役である海野勝珉は水戸の生まれで、萩谷のもとで彫金を学んだ。海野は明治の彫金家と思われがちであるが、明治維新後に東京へ移るまで、水戸で刀装具を製作していた(註2)。もとは師・萩谷勝平より一字を取って海野基平と名乗っていたが、東京に移った頃から勝珉と改めた。勝珉の名前の由来には、町彫の祖と仰がれる名工・横谷宗珉に勝る彫金家にならんとする決意が込められており、そこには海野の自らの前途を切りひらく強い意欲と偉大な先人をも恐れぬ高い志がうかがわれる。横谷宗珉に関する海野のエピソードとして、次のような逸話が残っている。明治十年代中頃、水戸出身の彫金家・大川貞幹が名品を手に入れたと言つて、横谷宗珉作という布袋図の鐔を持つて海野のもとを訪れた。しかし、海野はその鐔を見るなり、これはかつて自分が模作したものであるが出来に満足できなかったので放擲したのだと言ひ、それを聞いた大川が海野の卓抜した技量の高さに感心したという話である。この逸話を自著『日本装剣金工史』(昭和十六年)に収録した桑原羊次郎は、生前の海野とも親交のあった人物で、装剣金工研究の第一人者であった(註3)。桑原の海野に対する評価は、「勝珉氏の作振りは、勝平門時代の物は未だ優絶なるもの見当らず、基平銘のもの今日世上猶見当れども、直言せば、師勝平程度のもの多し。明治二十年後の作品に至りて大に進境を認むる次第である」とあり、水戸時代すなわち刀装具を製作していた頃の實力はあまり認めていない。あるいは師の萩谷が偉大であったため、師を上回る評価は与えられなかったのかもしれない。しかし、魔刀令布告後の世相は、晩年を巻煙草箱などの新種の品目に挑まざるを得なかった萩谷と、刀装製作の修行をある程度積んだところで新しい時代を迎えた青年の海野と、新旧二人の運命を大きく変えることとなった。

明治維新後の変化

一口に明治の彫金といっても、その初期には前述した装剣金工出身の彫金家のほかに、彫金の技術で他の製品を作る出自の者もいた。後年の海野の談話によれば、刀装具を彫る「コシモト刻り(筆者註:腰元彫のこと)」、銀器に彫刻する「道具刻り」、家具装飾などの飾職人である「屋形刻り」などの職種があり、大名の注文を受けて製作する「コシモト刻り」と「道具刻り」のことを「お小屋細工」と呼んだという(註4)。江戸時代には、大名や公家の依頼を受けて製作する者と町人を相手に仕事をする者とは、社会的身分を異にしており、特に刀装具の製作者は非常に高いプライドを持っていた。しかし、明治時代を迎えると、社会秩序の大きな変化が両者に影響を及ぼし、双方がほぼ同様の品目を製作するようになった。このような状況変化の実態を知ることができる資料が、明治十二年十二月に有隣堂から発行された『東京名工鑑』(東京府勸業課編)である。同書はその当時の東京府下で活動する主要な工匠の経歴を、聞き取り調査をもとに分野ごとに取りま

とめたものである。当時はまだ「彫金家」という呼称はなく、「金属彫工」、「金彫工」、「金属彫刻」、「南蛮鉄彫工」などと肩書を名乗っていた。しかし、その出自を明らかにする「流派」の項目では、自らの出身流派名を具体的に挙げる者から、単に「腰元彫」とする者や、「天民派金具彫」、「小道具彫」など装剣金工以外の出身者、あるいは江戸時代の身分観念が残っていたせいか流派を名乗らない者など、じつに多種多様である。そのなかに海野の名前も見出すことができる。「製造種類」の項目には海野が製作していた品目が挙げられていて、花瓶、香炉、置物、煙草入金具、巻煙草入、香箱、緒締、指輪とあり、じつに幅広く手掛けていたことがわかる。魔刀令布告からわずか三年しか経過していないが、刀装具の製作からはほぼ手を引いていたようである。同書では、「製造種類」のほかにも、「囁品家」や「博覧会出品」の項目があり、海野は囁品家・若松竹次郎を通じて販売や博覧会への出品を行っていたことがわかる。明治期の工芸を考える際、囁品家の存在は大きい。なぜならば、囁品家を通じて仕事を請け負うだけでなく、囁品家とともに考案家や下絵画家、そして、共同で作品を作り上げる他分野の工芸家との組み合わせも変わるからである。囁品家に着目することで、明治期の工芸を異なる側面から見つめ直すことができるだろう。本展で紹介した明治二十年代の海野の作品のなかにも、出品者として囁品家の名前が判明しているものがあり、天賞堂・江澤金五郎や林九兵衛など、著名な美術商から依頼を受けて製作していたことが明らかとなっている。また、「博覧会出品」の項目では、同書が発行された明治十二年以前の国内外の博覧会出品について触れられており、海野の場合、同十年に開催された第一回国勸業博覧会で「煙草入金具金製龍ノ形」を出品して褒状を受賞したことが紹介されている。

海野のように新しい製品に着手することで、彫金家の多くが魔刀令後の厳しい世相の変化を乗り切ろうとしていたなか、その一方で、誕生間もない明治政府の依頼を受けて国家事業に参画した彫金家もいた。新政府の要請により大蔵省造幣寮で貨幣雛型の製作を行った加納夏雄である。加納は京都出身の彫金家で、前半生は京都と江戸における刀装具の製作で名を挙げ、維新後の後半生では装剣金工出身の彫金家が新時代に果たすべき役割を自ら体現した。加納はさきの『東京名工鑑』に収録された彫金家のなかで筆頭に挙げられており、履歴を紹介する「開業及沿革」の項目では、最も分量を割いて最大の業績である国家への寄与が詳述されている。また、その履歴でも触れられているが、貨幣雛型の製作以外にも、加納は明治二年と同四年に明治天皇の御剣刀装を宮内省より依頼されたほか、同六年には前年の正倉院開扉の際に取り寄せられた聖武天皇御剣の拵(梨地水龍瑞雲文宝剣)号・水龍剣、東京国立博物館蔵)を製作した。政府や皇室の用命を受けることで、加納は自身のみならず彫金家全体の社会的な地位を向上させていったのである。

彫金が明治を飾る

加納夏雄が先駆けた彫金技術の国家事業への寄与は、その後、後続の世代の彫金家へと引き継がれていく。加納が手がけた貨幣雛型製作は、まさに国家経済の根幹に関わる事業であり、近代彫金家の成し遂げた最大の国家貢献であったと言える。そこで示された高度な彫金の技が認められたことにより、以後、明治新国家の様々な局面で彫金家が必要とされるようになったのである。前出の『東京名工鑑』には、その他にも現在ではうかがい知ることのできない彫金家の業績が収録されている。以下に関連する実績を拾い上げてみた。

まず最も多いのが内務省より依頼を受けた銀盃の彫刻である。国家の功労者へ記念品として下賜される銀盃に菊紋や桐紋を線彫で表す作業で、塚田秀鏡や津久井義宗、吉岡宗雲、斎藤正珉らがたずさわっていた。また、近代軍制の整備に伴い、その褒賞として軍功賞牌が作られるようになった。吉岡宗雲は銀盃の彫刻以外に、七宝業を営む平田彦四郎の依頼を受け、この軍功賞牌の七宝下地の彫刻を担当していた。軍関係の依頼では、加納夏雄も大阪造幣寮へ出仕中の明治八年に従軍記章を製作したと伝えられている(註5)。一風変わったところでは、関口一也が担当した外務省庶務課の印刻、電信局倉庫掛電信器の文字彫刻がある。電信器の文字彫刻とは、おそらく文字盤の彫刻のことだと考えられるが、「彫金家Ⅱ美術工芸品の製作者」という現在の一般認識では想像もつかない取り合わせである。だが、それが廃刀令の打撃を蒙った、明治初年代の彫金家が選択した身の振り方の一つだったのである。

国家機関以外に皇室の用命を受けた彫金家もいた。明治十年代までは明治天皇の全国各地への御巡幸があり、そのため頻繁に使用された御召馬車を装飾する金具類の製作に、大竹徳國、後藤清明、中野大次郎らを取り組んでいた。後藤の場合、馬車よりも馬具の金物を取り扱っていたらしく、轡や鐙という具体的な名称が記されている。馬車や馬具だけでなく、銀製菊唐草文様を毛彫りした湯沸宮内省に納めた須藤藤助という彫金家もいた。それから、やや時代は下って、明治二十一年に竣工した明治宮殿の装飾にも、塚田秀鏡が御後席の間の《蝶形釘隠》を製作したり、香川勝廣が錦鶏の間に設置された《尾長雞置物》の製作を補助している(註6)。そして、その後も明治宮殿には彫金作品が飾り置かれることとなる。本展の出品作のなかでは、海野勝珉の《蘭陵王置物》(No.7)や香川勝廣の《鳳凰彫花盛器》(No.18)が鳳凰の間に設置された(註7)。

廃刀令により刀剣の文化的な価値が低下したなかで、これまで明治の刀装具というと、前出の加納夏雄による《梨地水龍瑞雲文宝剣》が代表的な作例として挙げられてきた。しかし、『東京名工鑑』には、明治六年に伊藤勝見が明治天皇佩用の刀剣拵の金具を製作したことや、御召馬車の金具製作にたずさわった大竹徳國が御物短刀の金物類彫刻にも従事したことなど、これまで注目されてこなかった事

績が記されている。その他にも、府川一則がイギリスへ贈られた短刀の金具に桜花を彫刻し、また有栖川宮熾仁親王の短刀の金具に勝虫(蜻蛉)を彫刻したという記載がある。本展に出品した井上明祥の拵(No.2)もそうであるが、明治維新後、衰退した大名家をはじめとする武家に替わって、皇室が装剣金工の伝統を維持したという一面が確かにあったと言えるだろう。その代表的な事業と目されるのが、明治二十年代から三十年代にかけての《沃懸地御紋時絵螺鈿太刀拵》(No.5)と《花唐草透彫水晶入短刀拵》(No.6)の御下命製作である。西洋式の銃剣の導入など近代軍備の推進により、すでに日本刀は武器としての役割を終えていたにも関わらず、明治を代表する刀装具の製作というこの時代錯誤的な事業は、それゆえ、かつて純粹に美術工芸品の製作という性格を強めることとなった(両作品の製作経緯については、本図録77〜79頁を参照)。

ここで再び、海野勝珉を登場させよう。海野の履歴のなかに、明治二十一年に東京彫工会へ昭憲皇太后の宝冠章の製作依頼があり、人選を経て、海野がその銚型を彫刻することになったという記述がある(註8)。この件に関しては、後年、彫金家・豊川光長が談話を残している。ここでは、海野盛壽、金康正壽と豊川の三人がそれぞれ試作し、最終的に豊川の宝冠章が採用されたことと述べられている(註9)。これだけでは海野の履歴と豊川の談話が噛み合わなくなるが、製作当時の『日本美術協会報告』を見ると、その経緯がさらに詳しく報じられている(註10)。それによれば、宝冠章は正章と副章があり、東京彫工会から試作品として正章三個と副章二個が賞勲局へ納められた。実際の製作にはパーツごとに東京彫工会に所属する多数の彫金家が関与しており、列挙すると以下の通りである。正章本体は豊川の談話にあるように、豊川、海野盛壽、金康正壽が、副章本体は伊藤勝見、岡田雪峨が製作した。正章の「邊縁」は大川貞幹、海野勝珉、佐藤一秀が、副章の「邊縁」は野村勝守、池戸民國が製作した。正章の「環鈕」は渡邊政行、上條一壽、大川芳園が製作した。正章全般の「楕圓縁裏張綬環等」は香谷瀧次郎が請負い、職工の豊田兼吉等が製作し、「真珠ヲ嵌填」する箇所は中里則長が担当した。副章の「蠟着ケ圓縁及ヒ星形ノ頭点覆輪真珠嵌填」は飾師・前澤定次郎が担当した。豊川の談話に付された記事に、宝冠章の写真とともにその仕様が書かれており、豊川が担当したのは正章中心部の魚子地に後桜町天皇の宝冠を写したという高彫の部分で、海野が製作したと伝えられる「邊縁」とは、その周囲の桜花の彫刻部分であると思われる(挿図参照)。この当時はまだ主要部分を依頼されるまでには至っていなかったようであるが、海野も一彫金家としてこのような名譽ある事業に参加し、着実に地歩を固めていったことが推測される。



上記の彫金家のうち、加納夏雄、塚田秀鏡、伊藤勝見、関口一也、府川一則、豊川光長、海野勝珉、海野盛壽、大川貞幹、池戸民國らは、本展に出品したNo.11《色紙貼交屏風》(明治二十七年)に貼り交ぜられた銀製色紙形の製作にたずさわっている。この色紙形製作には総勢十七名の彫金家が参加しているが、わずかな数を除き現在では忘却された存在である。しかし、『東京名工鑑』の記載や宝冠章の製作を見るかぎり、明治初年〜中期の段階で彼らはすでに国家事業に寄与するだけの能力を兼ね備えた、第一線で活躍する彫金家であったことがわかる。《色紙貼交屏風》を間近に見るときは、加納や海野ばかりでなく、その他の名も知らない彫金家の技にもぜひ目を凝らしていただきたい。

さて、このように見てくると、明治の彫金がいかに完成された技術であったかということが理解される。加納夏雄が製作した貨幣雛型を見た造幣寮の外国人技師が、彫刻に関しては何も教授する必要はないと判断したのが、その象徴的な事例である。同じ工芸分野であっても、たとえば陶磁の場合は、明治期以後、ゴットフリート・ワグネルら外国人技師の協力により、大量生産に向けた西洋式の機械導入や新しい釉薬の開発など、大きな技術革新を経験した。技術面ばかりでなく、図案の改良も急務とされ、西洋の最新動向を探って試行錯誤を繰り返した。日本在来のやきものの良さが見直されるのは大正期以降のことである。彫金が西洋の技術的な影響を受けることがなかったのは、さきに見たように江戸時代に蓄積された技術基盤が高い水準で保たれていたからであった。

《蘭陵王置物》と《太平楽置物》が提起する問題

ここで話題を変えて、本展の主要作品であるNo.7《蘭陵王置物》(明治二十三年)とNo.8《太平楽置物》(明治三十二年)について述べていくこととしたい。両作品はこれまで、永らく皇室に御物として伝えられてきたこと、《蘭陵王置物》は第三回内閣勸業博覧会で最高の評価である一等妙技賞を受賞し、《太平楽置物》は一九〇〇年パリ万博へ出品されたことなど、作品自体が持つ工芸的価値よりもむしろ外的な理由が大きく作用したかたちで、彫金家・海野勝珉の代表作として位置付けられてきた。しかし、いざ海野の作歴のなかで、あるいは明治の彫金史のなかで見ると、はたして両作品にはどのような特質があると言えるのだろうか。これまで言及されてこなかった点を中心に、新たな観点から見直すこととしたい。

両作品については、昨年、当館と高岡短期大学(現富山大学芸術文化学部)で共同調査を行い、製作技法の面で明らかになった部分があり、本図録にも技法解説などの点でその調査成果が生かされている(註1)。その結果、技法的には彫金特有の象嵌(平象嵌、高肉象嵌)が駆使されているだけでなく、各部に使用された多彩な色金の比定も行われ、金工作品でありながら色彩感の豊かな作品であることが改めて確認された。また、その一方で、人物の体軀を覆う装束の部分の多くが鍛造により成形され、顔や手など肉体部分は鑄造による成形であることがわかつ

た。そして、外観からは判断不可能であるため、各部が非常に難度の高い接合方法によって組み立てられていることが推測された。

《蘭陵王置物》と《太平楽置物》にはそれぞれ特質がある。《蘭陵王置物》は素銅を基調とした装束に各種の色金を高肉象嵌して文様を表し、色彩の鮮やかさと高肉象嵌による文様の立体感が強調された作りとなっている。全体は装束に覆われているため、丸みをおびた柔らかみのある形状である。また、面を取り外し可能にして、その下の素顔まで作り込んでいるあたりは、江戸時代の細工物の感覚に近いところが見られる。それに対し、《太平楽置物》は過度な高肉象嵌を抑えて平象嵌を多用することで、質感を乱さずに実際の装束を細部まで再現することに腐心している。それは装束ばかりでなく、全体のバランスや顔の表現にも共通しており、海野が東京彫工会や東京美術学校などで接したであろう西洋彫塑の写実表現の影響を無視することはできない。

両作品の特徴を挙げてみると、ある一つの疑問が湧いてくる。それは原型の存在、もつと踏み込んで言えば原型作者の存在の有無である。二つの作品が同じ作者によって作られているながら、その特徴に違いが見られるのはなぜなのか。彫金加飾の手法に違いが見られるのは、前述したように両作品で表そうとした点が異なるからである。しかし、明確に違いが見られる顔の表現はどう考えればよいのだろうか。顔は鑄造であるため、その原型が必ずしも海野によって製作されたとは限らない。それだけでなく、平面または曲面への表面加飾を主とする彫金家が、原型の存在なしに立体人物像を製作することが可能なかという疑問もある。現在知られている海野の作品のなかでも、立体人物像は非常に少ない。両作品のほか、明治二十五年に加納と合作した《出山釈迦像》(個人蔵)が知られるくらいで、この《出山釈迦像》には木彫家・高村光雲が製作した原型が現存している。そう考えていくと、両作品への同時代の彫塑家の関与を想像してみたい。ここで試みにそれぞれの原型作者を仮定してみた。《蘭陵王置物》の原型は、著名なところではやはり高村光雲が推定される。全体に人形を思わせる作りは、ほかに木彫家・竹内久一なども該当するが、目鼻立ちの特徴や《出山釈迦像》の原型を担当していることなどを理由として、ここでは高村光雲を挙げる。ちなみに高村には蘭陵王をかたどった木彫作品が存在する。東京美術学校が明治三十七年に購入した《蘭陵王》(東京藝術大学蔵)で、製作年は不詳であるが、ポーズばかりでなく面が取り外し可能な部分も海野の作品と同じ作りで、像高(面を付けた高さ)二二・三cmも非常に似通った作品である。一方、《太平楽置物》は、顔の造作に海野がほとんど手をつけていないとみなせば、その仕上がり具合から彫像ではなく塑像が原型であったと考えられる。本作と同じくパリ万博に出品された《秘曲吹奏置物》(金賞牌受賞、個人蔵)は、沼田一雅と二代海野美盛の合作で、沼田が原型を製作した鑄造品に二代美盛が彫金加飾したものである。沼田はのちにフランスのセーブル製陶所で陶彫を学ぶが、明治三十年前後は蠟型鑄造を得意とする鑄金家で

あった。彫刻は竹内久一、鑄金家・岡崎雪聲に学んだが、写生に基づく西洋彫塑にも才能を示していた。明治二十五年に沼田が二代美盛の家に仮寓したことが、二人の共作の機縁になったのではないかと思われるが、二代美盛の伯父である勝珉が沼田に原型を依頼した可能性についても考えてみる必要があるだろう。

ところで、このような重要な問題がこれまで検討されなかった原因は、工芸品製作にまつわる分業制について触れられてこなかった点にある。近世以前の工芸は、作者がわからないのが普通で、作者である個人または集団に関する研究は等閑視される傾向にあった。しかし、近代以降、博覧会や展覧会など、個人名を冠して作品を発表しなければならぬ機会が増え、製作代表者の名前が出るようになる。しかし、表に出るのはそこまで、その下で働く共同製作者の名前までは公にされない。そこで、ある特定の作者の名前だけが一人歩きするようになり、多作な作者であるほど、その作風の展開や実際の製作への関与の度合いが曖昧になってくる。本展では、製作に関与した人物の名前が判明している場合は、作品解説のなかで出来るだけ言及するようにした。しかし、本展に出品した海野の作品に関して言えば、それだけでなく最盛期に当たる《蘭陵王置物》や《太平洋置物》と、後半期から晩年にかけての一連の銀花瓶との間にある相違をくみ取っていかねければならない。複数の工人が関わっている以上、明確な作風や質の変化を読み取るのは困難であるが、今後より多くの作例との比較から、海野の製作の実態を解き明かしていくべきだろう。

明治の彫金、その終焉

明治三十年代以降、海外の博覧会における日本の成果は芳しくなくなるが、彫金家は日本美術協会、東京彫工会、日本金工協会など、国内諸団体の各展示会に出品し、そのなかで評価を得ることによって安定した地位を確立していた。特に彫金家は、前述した明治前半期の功労などが評価され、その高度な技術を後世に伝えるべく、金工分野では鑄金家や鍛金家を抜いて、最多の帝室技芸員を輩出していた^(註1)。大正四年に没した海野は、明治中期から大正初期に至る安定期の屋台骨を支えた彫金家であった。そして、海野の死去とともに彫金は次第に衰退へと向かっていく。

大正後半期から昭和期にかけて、同じ金工のうち鑄金分野では香取秀真、津田信夫、高村豊周らが出て新傾向の作品を発表して勢いづくのに対し、彫金分野の影は薄くなる。本展で紹介した清水南山(No.34)は東京美術学校教授となつて、指導者として明治の彫金の遺風を最後に伝えた彫金家である。師の加納夏雄や海野勝珉ゆずりの堅実な技術を見せたが、鑄金家のように西洋の最新動向を取り入れることはなかった。さきに述べた内容と矛盾することになるが、彫金は完成された技術であったがゆえに、大正期以降伸び悩んだ分野であると言えるかもしれない。加納はもとより、海野の世代になつても、彼らの矜持は高く、海外の芸術思

潮やデザインの流行を容易に受け入れることはなかった。それゆえ、多くの手間と時間のかかる作品が保守的であると飽きられるようになれば、必然的に高度に保たれてきた彫金の技は途絶えてしまうのである。

本概説では、明治期彫金の「前史」とも言うべき部分に紙数を費やした。本展の出品内容からすれば、明治中期・後期を中心に述べるべきであったが、この「前史」を踏まえずに明治の彫金を理解することはできないと筆者は考えている。江戸幕末から明治前期へという劇的な変化を見据えて、初めて明治期の彫金の姿が見えてくるはずである。とはいえ、本概説では明治前期の彫金におけるもう一つの重要な側面である、海外へ輸出された作品について触れることができなかった。彫金の精巧な技術がほどこされた指輪やカフスボタンなど、洋装に適した宝飾品は海外でも高い評価を受け、彫金家の生活を支える主要な製品であった。ただし、それらは本展の趣旨から外れる内容であり、献上品や展覧会での買上用品を主体とする当館収蔵品とは異なる性格を持つ作品群でもある。これらの作品群については、本展出品作などとともに改めて検討されることを望みたい。

岡本隆志(おかもとたかし)／当館学芸室研究員

註

- (1) 通常、明治九年に太政官より布告された所謂「帯刀禁止令」を指すが、明治期の文献資料によれば、明治四年の脱刀を任意とした布告も彫金家に大きな経済的打撃を与えていた。
- (2) 海野勝珉の上京時期については、明治元年(慶応四年)、明治四年、同五年、同六年等、文献により諸説に分かれている。
- (3) ただし、同内容の逸話が本書以前にすでに「工藝志料〇帝室技藝四 海野勝珉氏」(『京都美術協会雑誌』第五十五号、明治二十九年十二月)に紹介されている。
- (4) 海野勝珉「金属彫刻談」『美術之日本』第二巻七号、明治四十三年七月。
- (5) 増野恵子「明治初期貨幣の図像をめぐる諸問題」『美術史』第百四十五号、平成十年十月。
- (6) 塚田秀鏡「宮中御後席の間の釘隠」『建築工芸叢誌』第八冊、大正元年九月。
- (7) 香川勝廣「先帝御記念の御太刀 附鳳凰の御花盛」『建築工芸叢誌』同上。海野勝珉「太平洋御置物」『建築工芸叢誌』同上。
- (8) 「彫刻家 海野勝珉氏」『京都美術協会雑誌』第五十一号、明治二十九年八月。
- (9) 豊川光長「皇太后宮陛下御佩用の寶冠章」『建築工芸叢誌』第十一冊、大正元年十二月。今回使用した宝冠章の挿図図版は同誌掲載のものである。
- (10) 「勲章彫刻」『日本美術協会報告』第二号、明治二十一年二月。
- (11) この調査については、本年中に発行予定の『富山大学芸術文化学部紀要』第一巻に詳細が報告される予定である。
- (12) 帝室技芸員に任命された彫金家名と任命実施年は以下の通り。
加納夏雄(明治二十三年)、海野勝珉(明治二十九年)、香川勝廣(明治三十九年)、塚田秀鏡(大正二年)、清水南山(昭和九年)

I 装剣金工

—近代彫金の出発点

明治時代前半の彫金を支えていたのは、江戸時代に華麗な発展を遂げた装剣金工の技術であった。泰平で穏やかな時間が流れた江戸時代、刀剣をはじめとする武器類は実用性よりも鑑賞性や装飾性が重視され、意匠に工夫を凝らした刀装具が、「家彫」と呼ばれた室町時代以来の流れを汲む後藤家をはじめ、新たに勢力を伸ばした「町彫」と呼ばれる彫金師により製作されるようになった。また、大名や公家はもとより富裕な町人層の間では、日常生活で使用する根付、煙管、簪、帯留などに細密な意匠をあしらった小物を携帯することが普及した。これらの高級日用品にも洗練された彫金の技術が活かされていた。このように江戸時代の貴顕から武士町人にいたる人々の身の回りを飾ったのは、のちに世界でも高い評価を得ることになるミニチュア・アートの逸品だったのである。

しかし、明治維新を迎え、その後の明治九年（一八七六）の廃刀令布告によって、刀剣に対する価値観が一変すると、刀装製作に携わっていた彫金家も需要を失うこととなった。そのなかで廃業する者がある一方、新しい購買層の需要に因應べく、旧来の技術を用いて製作に励んだ者もいた。水戸で刀装具の製作をして活躍した彫金家のなかで、名手として知られた萩谷勝平も新しい作品に挑んだ一人である。

また、大きく需要が失われたとはいえ、刀装具の製作は完全に途絶えてしまったわけではなかった。新興の富裕層のなかから、大名家から散逸した刀剣や刀装具そのものを集める蒐集家が現れ、彼らの求めに応じて新たな刀装具が製作されることもあったのである。そのなかでも、明治天皇の御下命により製作された刀装具は、あえて江戸の意匠に趣向をこらした装剣様式に依らず、明治の復古的な時代性を受けて古式に倣った作風を示し、威風堂々たる近代刀装具の記念碑的な存在となった。この刀装具を中心になつて製作したのが、彫金界初の帝室技芸員となつた加納夏雄である。



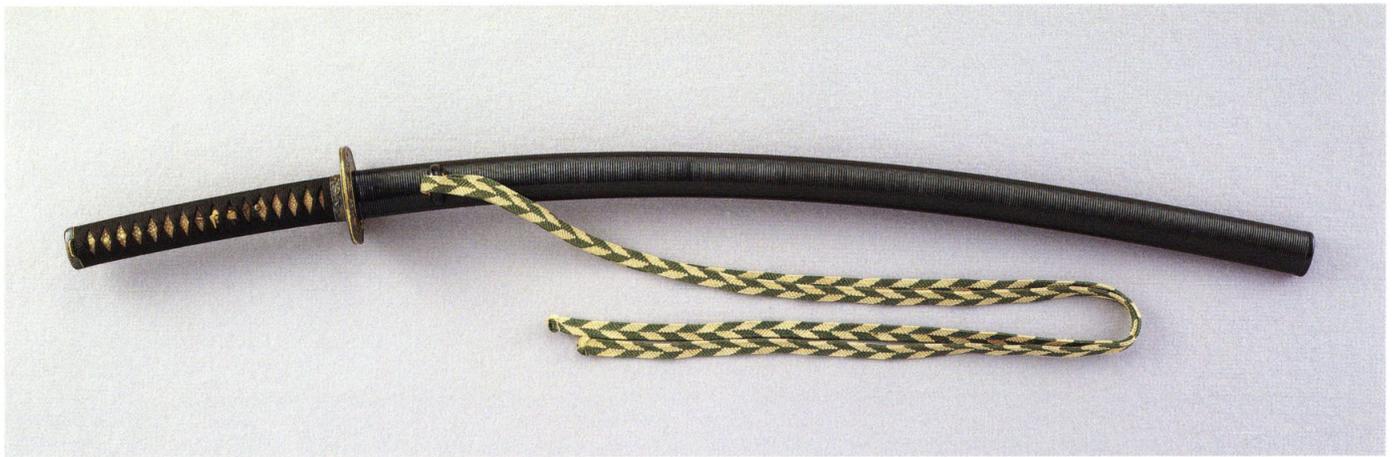


1 作者不詳《家紋散糸巻太刀拵》一腰

江戸後期(十九世紀)
赤銅／高彫・色絵 総長・一〇二・五

柄頭(つか)がしらから目貫(めぬき)、鐺(つば)、責金(せめがね)、鐙(じり)にいたる金具すべてを、島津家の家紋である丸十紋の意匠で統一した豪華な糸巻太刀拵である。金梨子地に家紋を金蒔絵した鞘に、赤銅地に家紋を高彫金色絵した金具が取りつけられている。このような豪華な形式の糸巻太刀拵は、桃山時代以降、実戦から離れて武家の儀仗や贈答、社寺への奉納などに用いられるようになったものである。本拵もその伝統を踏襲しているものの、通常よりも多く取りつけられた責金が、江戸時代後期に至って刀装の約束事が崩れてきたことを示している。家紋のみを高彫する威儀を正した太刀拵であるため、そこには江戸時代特有の洒落や遊びの感覚こそ見られないが、彫金の仕事としては最も正統な技術を見せている。

本拵の刀身は「正家」の銘がある鎌倉時代の備後鍛冶の作。昭和九年(一九三四)に皇太子御誕生を祝して島津忠重より献上された。



鐔(裏)



鐔(表)

2 井上明祥《黒塗千段巻鞘打刀拵》一腰

明治十六年(一八八三)

鉄／高彫・色絵・象嵌

総長・一〇一・〇、鐔・八・〇×七・四

本拵の刀身は「守家」の銘がある鎌倉時代の備前鍛冶の作で、「とくよう」と呼び慣わされてきた。元龜二年(一五七〇)、徳川家康より上杉謙信へ贈られ、明治十四年(一八八一)、明治天皇の東北巡幸の際、上杉齊憲より献上された。

鐔に「明治十六年二月五日 井上明祥謹鐔」の銘が切られており、献上後に製作されたことがわかる。作者の井上明祥(一八三三〜一八九五)は京都・加茂神社の社家に生まれ、余技として刀装具を製作していた。明治二年に宮中の御用で菊御紋の太刀一腰と短刀二腰を調達したと伝えられている。

井上は幕末の名工として知られる後藤一乗(二七九〜一八七〇)の作風に似るとされている。本拵の鐔も水辺の秋草に蜻蛉や蛙が配された絵画的な図様を、地の部分より盛り上げる高肉表現で繊細に表わし、そこに金色絵や象嵌の手法により華やかさを加え、一乗の強い影響をうかがうことができる作である。



3 萩谷勝平・萩谷勝保《花鳥図散巻煙草箱》一点

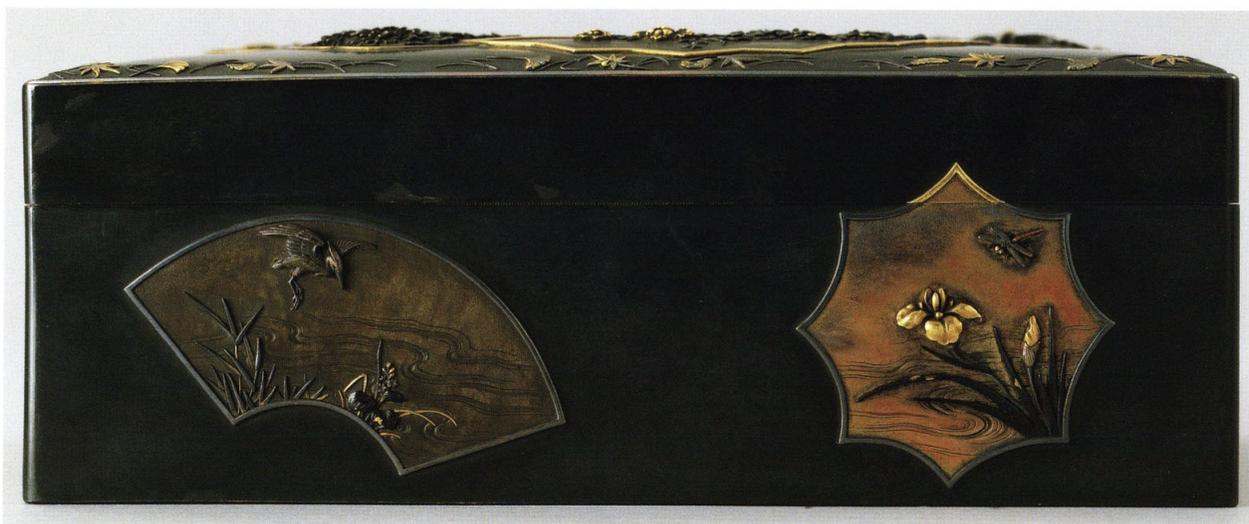
明治十一〜十三年（一八七八〜一八八〇）
赤銅・四分一・銅・金／高彫・色絵・象嵌
一三・六×一九・一×六・七（用度課）

刀装具を飾っていた彫刻をそのまま箱に貼り付けたような、非常に精緻な細工がなされた巻煙草箱である。赤銅地の板を外側に二枚貼り合わせて箱形に成形し、内側に金欄を貼っている。明治期に盛んに製作されるようになる金属製の巻煙草箱は、時代が下るとともに蓋表を一つの画面とみなし、その部分だけを絵画的に彫刻するものへと変化していく（後掲No.19、20、21参照）。しかし、本作は刀装具の鐺と同程度の大きさの団扇や扇、雪輪文などの形に縁取った花鳥図を、蓋表だけでなく側面にも散らして作品にまとめられている。また、このように黒地の箱に文様を散らしたり、内側に裂を貼るといった装飾方法は、金工よりも時絵をほどこした塗箱などに近い感覚であり、そこには江戸時代の工芸品の意識が見出される。

萩谷勝平（一八〇四〜一八八六）は水戸に生まれ、幕末期の水戸金工三大流派である玉川・一柳・赤城軒とは異なる水戸派の彫物師で、独自の堅実な高彫で知られ、水戸藩の御用彫物師も務めた。水戸派の技術を幕末から明治へと伝えて多くの弟子を育てたが、なかでも海野勝珉は傑出した存在であった。勝平とともに銘が切られている萩谷勝保（一八三三〜一八八〇）は勝平の次男で、勝平の隠居後、萩谷家を継いだ彫金家である。両者の刻銘に添えられている「鳳紋賞牌」とは、明治十年八月〜十一月に開催された第一回内国勸業博覧会での鳳紋賞牌受賞を意味するもので、本作はそれ以降から勝保が没する同十三年四月までに製作されたと考えられる。宮内省への納入は明治十四年と伝えられている。



蓋表



側面

長側面1 (上図上側)



長側面 2



短側面 1 (前頁蓋表右側)



短側面 2



4 萩谷勝平《春蘭図巻煙草箱》一点

明治十一〜十三年（一八七八〜一八八〇）
赤銅・四分一・銅・金／高彫・色絵
一一・八×八・五×五・五（八用度課）

前掲No. 3と同じく萩谷勝平によるもので、類似した意匠構成であることから、おそらくほぼ同時に製作されたと考えられる巻煙草箱。しかし、No. 3と比べると小振りで、蓋表の周囲に金色絵した落葉文様や内張の裂は全く同様であるが、蓋表に八稜形の春蘭図が一つあるだけで、意匠は簡素である。なお、側面に切られた銘は「生涼軒 萩谷勝平鑄」とあり、No. 3のように勝平が水戸派の彫金家であることを示す住所や、「鳳紋賞牌」受賞をアピールする内容は見られない。



5 加納夏雄・香川勝廣《沃懸地御紋蒔繪螺鈿太刀拵》一腰

明治二十九年（一八九六） 金／高彫 総長・二〇八・〇（御物侍従職）▽

明治天皇の御下命により製作された刀装具で、金具から鞘まで拵全体を金色で統一した華麗な意匠を示している。目貫は毛抜に菊御紋容彫金無垢、目釘は鳳凰丸文金無垢で、柄の長覆輪には菊・桐、祇園守の紋、雲形文が高彫されている。鐔は木瓜形桐紋透金無垢、耳を菊唐草高彫としている。大切羽は菊桐紋唐草高彫で、鐔には「明治廿六年起工 明治廿九年竣成」と銘が切られている。それ以外の金具は金無垢地鍍菊桐紋唐草高彫で仕上げられている。刀身は後鳥羽院（一一八〇～一二三九）が製作に携わったと伝えられる《菊御作太刀》（鎌倉時代、十三世紀）で、明治二十一年に宮中顧問官元田永孚によって献上された。

当時の記録によれば、製作に携わった者は皇居内に設けられた細工所に通い詰め、佐渡の御料鉾山より採取された純金を用いて、じつに約四年の歳月をかけて製作されたと伝えられている。この御剣刀装にまつわる報道は、製作途中である明治二十年代後半の美術雑誌の記事などにも散見され、明治の名工による近代刀装随一のプロジェクトとして注目を集めていたことがわかる。

実際の製作に当たったのは、金具彫刻主任に加納夏雄、金具彫刻補助として加納の弟子である香川勝廣、中里則長、川崎利廣、伊藤保三郎が加わり、金具下地主任には田村宗吉、金具下地補助に池田五三郎、齋藤恒介が就いた。鞘については、鞘師は粕井源八、地塗を富岡久太郎、蒔絵を川之邊一朝、螺鈿を片岡源次郎が担当した。菊紋と唐草文様が刺繍された太刀緒は森田甚之助が製作した。

加納夏雄（一八二八～一九八）は京都に生まれ、刀剣商・加納治助の養子となり、まず奥村庄八について彫金を学び、その後、池田孝壽に入門した。

また、中島来章に絵を学んだ。数年間、京都で修行したあと、安政二年（一八五四）に江戸へ出て下彫師を抱えて細工所を組織し、刀装具を量産した。

明治二年から四年にかけて、宮内省の依頼により、《梨子地水龍瑞雲文宝剑拵》（号・水龍劍、東京国立博物館所蔵）を製作したほか、同二年から十年にかけて断続的に大阪の造幣寮で貨幣の雛形製作も手がけた。その後、第二回と第三回の内国勸業博覧会の審査官を務めたほか、同二十三年には東京美術学校教授ならびに帝室技芸員に就任した。

鐔(大切羽を載せた状態)

鐔(大切羽を外した状態)

柄部分



6 香川勝廣《花唐草透彫水晶入短刀拵》一腰

明治三十七年（一九〇四） 金／透彫 総長・四二・二

前掲No.5の御剣刀装に加納夏雄の金具彫刻補助として参加していた香川勝廣が主任となり、同じく明治天皇の御下命を受けて短刀の拵を製作した。No.5が毛抜形目貫のつく沃懸地衛府太刀拵という近世以来の伝統的な刀装だったのに対し、香川の製作した短刀拵は正倉院宝物の刀子の拵など、さらに古い刀装様式を参照したものであった。付属の文書によれば、「図案はわが国伝来の諸名作を斟酌し」とあり、明治二十七年に図案が完成した。しかし、香川が同時に携わっていた御剣刀装の進行状況の遅れなど、製作には予想外の日時を費やしたため、本作の完成は同三十七年十二月、実質十年の歳月を要した。本拵の製作に当たったのは、金具彫刻を香川勝廣と川崎則長、金具下地を田村宗吉、鞘を小堀正治が担当した。鞘を覆う緻密な花唐草の透彫には、No.5と同じく御料鉾山から採取された純金が使用され、甲州産の水晶が花に嵌入されている。柄には古香木を用いるなど、山形の帯執金具がつく透彫の鞘と合わせ、古代の刀装様式を意識したものである。精緻な文様をシャープに表すことが得意であった香川の本質を十二分に発揮した代表作である。なお、刀身は明治二十年に徳川家達より皇室へ献上された《宗瑞正宗》（鎌倉時代、十四世紀）である。

香川勝廣（一八五三～一九一七）は江戸で生まれ、十二才で能面師・有吉吉長に木彫を学び、その後彫金を野村勝守、絵画を柴田是真に学んだ。彫金はのちに加納夏雄に師事し、前掲No.5の御剣刀装の製作に際しては加納をよく補佐した。明治三十一年（一八九八）、加納の後任で東京美術学校教授となり、同三十九年に帝室技芸員に任命された。

II 古様と新様

—明治二十年代〜三十年代中期

明治二十年代になると、彫金界では新旧の世代交代と見られる出来事が起こる。新たに台頭したのは明治二十三年（二八九〇）に開催された第三回内国勸業博覧会で、「蘭陵王置物」（No.7）を出品して一等妙技賞を受賞した海野勝珉である。海野はすでに明治十年の第一回内国勸業博覧会から出品しており、まったくの若輩というわけではなかったが、この受賞を弾みに明治二十年代以降は順風満帆の栄達を遂げていく。

躍進する海野に対し、幕末〜明治前期における彫金界の立役者であった加納夏雄は、東京美術学校教授、そして帝室技芸員に就任し、名実ともに当代一の名工として後進の指導、皇室の御用を務める地位にのぼり詰めていた。さきの第三回内国勸業博覧会では審査官を務めるとともに、「百鶴図花瓶」（No.9）を出品して、熟達の彫技を見せて海野と同じく一等妙技賞を受賞し、晩節に輝きを放った。

この二人の作風の違いは第三回内国勸業博覧会出品作に顕著に表れている。加納が鑿による直接的な彫りの表情を主体としたのに対し、海野は色味の異なる金属を使った色彩感と立体性を重視する方を選択した。これについては、海野は約十年後の一九〇〇年パリ万博出品作である「太平楽置物」（No.8）においても同様の手法を用いて、写実主義をさらに押し進めている。加納の片切彫による彫刻手法は、大型作品に絵画的表現をするために選択された伝統的方法。一方、海野が選択したのは色金を駆使し、丸彫による同時代の写実的な彫塑に迫らんとする新しい手法であった。両者とも、のちに「工芸」とは明確に区別される「絵画」や「彫刻」への親近性を示しており、展覧会場という近代的な作品発表の場でこそ映える、一品製作の方法を生み出したのである。





7 海野勝珉《蘭陵王置物》一点

明治二十三年（一八九〇） 銅・金・銀／象嵌
二八・〇×三二・〇×三三・五

舞楽「蘭陵王」の演者をかたどった置物である。装束の各部を鍛造により成形し、装束の文様を毛彫、高肉象嵌など様々な手法で緻密に表現している。陵王の面は実際に取り外しができるようになっており、面の下には演者の端整な容貌が鑄造によって表されている。また本作は、頭部、袖襦、両腕、両足など、複数のパーツを組み上げて製作しているが、その接合の仕方が精巧に行われており、外観からはほとんどわからないように見事に仕上げられている。通常の鍛造による置物製作の場合、本作が出品された第三回内国勸業博覧会の審査報告には、同博に伊藤勝見が出品した《観音像》のように、半分に分割して成形したものを鑲付するのが正攻法であると記されている。それに対し、海野が採用したこの組立方法は専門家にもかなりの驚きを与えられ、同審査報告にも「其術至難ニシテ近代ノ彫工之ヲ爲ス者アラス」と最高の評価が寄せられた。「工藝志料〇帝室技藝四 海野勝珉氏」（『京都市美術協会雑誌』第五十五号、明治二十九年十二月）によると、本作の製作には三年の歳月がかけられたと記され、その製作法に苦心を重ねていたことがうかがえる。しかし、その成果として、本作は当時最高の評価を獲得して海野の出世作となり、のちには明治期の彫金を代表する作品ともなった。

本作は明治二十三年に開催された第三回内国勸業博覧会に美術商・林九兵衛により出品され、一等妙技賞を受賞、宮内省に買い上げられた。なお、唐櫃形の面箱と蘭陵王を載せる台は、木工家・木内半古（二八五五〜一九三三）の作で、黒檀地に染象牙を象嵌して牡丹唐草文があしらわれている。台の木地は長谷川良一が担当した。

海野勝珉（一八四四〜一九一五）は水戸に生まれ、伯父である初代海野美盛（一七八五〜一八六二）と萩谷勝平に師事した。絵画を安達梅溪、書を武庄次郎に学んだ。明治元年（一八六八）に東京へ出て、第一回および第二回の内国勸業博覧会に出品して褒状を受賞し、彫金界で頭角を現した。その後、本作を発表した同二十三年に加納夏雄の門下に入り、同二十七年に東京美術学校教授に就任、同二十九年には帝室技芸員に任命され、明治後期の彫金界における第一人者となった。

面は赤銅の地板に金の板を鑲付し、それを打ち出して成形している。頭髪と歯は赤銅の地板を成形して線彫したもの。眼球も赤銅で別に作り、動くように面に取り付けられている。頂きの龍は四分一で鑄造し、主に金色絵と鍍金して細部を作り、面本体に取り付けられている。



面箱と面、桴(ばち)

面左下の銀板刻銘
「海野勝珉作」







素顔は四分一の鑄造で作られ、頭髪は鑲付された赤銅で表されている。また、眉は赤銅、瞳は赤銅と四分一を象嵌している。頭部の牟子(むし)は銅を鍛造して、四手雲の地文様を金で平象嵌している。このような独特の赤みのある銅は火銅と言われ、特殊な銅合金を煮込み着色で仕上げたもの。

足裏の銘





裨褙(りょうとう)は銅を鍛造しており、周囲に銀で铸造した房飾りを鑲付し、部分的に金銀でリベット留めしている。裨褙の文様のうち、龍は金、龍を取り巻く円は銀で高肉象嵌され、散雲の地文は金、銀、四分一、赤銅などで高肉象嵌されている。腰で結ばれている紐は、紐の部分と房の部分で色味の異なる銅で作分けられている。手は四分一の铸造である。



8 海野勝珉《太平楽置物》一点

明治三十二年（一八九九）銅・金・銀・四分一・赤銅／象嵌
四二・〇×二一・〇×四六・〇

舞楽のなかでも最も有名な武舞で、その装束の絢爛さでも知られる「太平楽」の演者を表す置物である。本作も顔は铸造で、装束の多くの部分が鍛造で成形されているのは前掲No.7《蘭陵王置物》と同様である。そのなかで、《蘭陵王置物》と比較して、本作の特徴として挙げられるのは、演者の顔から装束の各部分にいたるまで、写实的表現がさらに推し進められている点である。たとえば、本作では装束の各部分に金の平象嵌を多用して文様が表されているが、それは太平楽の装束の特徴を彫金技法で再現しようと写実主義を追究した結果である。同様のことは、何層にも重なり合う装束の襞にも見られ、鍛造成形により裂の質感が細部まで自然に表されている。そのように見ていると、《蘭陵王置物》は丸みを帯びた柔らかな作りと、色金を多用した高肉象嵌の手法により、どちらかという伝統的な彩色人形に近い性格を持っているのに対し、本作では上記の特徴に加えて人体のプロポーションにも気を配り、日本に新しく移入された西洋風彫塑への接近が図られているといえるだろう。約十年前に絶賛された《蘭陵王置物》と同じ舞楽をモチーフにして、同じ丸彫の手法を試みながら、過去の榮譽に安住することなく、進取の精神を示した海野のもう一つの代表作である。本作は後掲No.13の香川勝廣《和歌浦図額》と同じく、一九〇〇年パリ万博出品のため宮内省より明治三十年に依頼を受けて製作された。製作費は宮内省より支給されたが、作品が完成して宮内省に納入された後、実際の万博出品に際しては作者へと貸し与えられ、作者本人の名義で出品された。なお、本作と同じく宮内省の製作補助を受け、高い評価を得た同博出品作、高村光雲《山靈訶護》（木彫、当庁用度課所管）や石川光明《鷹匠置物》（牙彫、当館蔵）にも、作者の写実表現への高い意識が共通して見られ、材質や専門分野を超えて明治中期の彫刻に表れた製作傾向を示す点でも貴重な事例である。

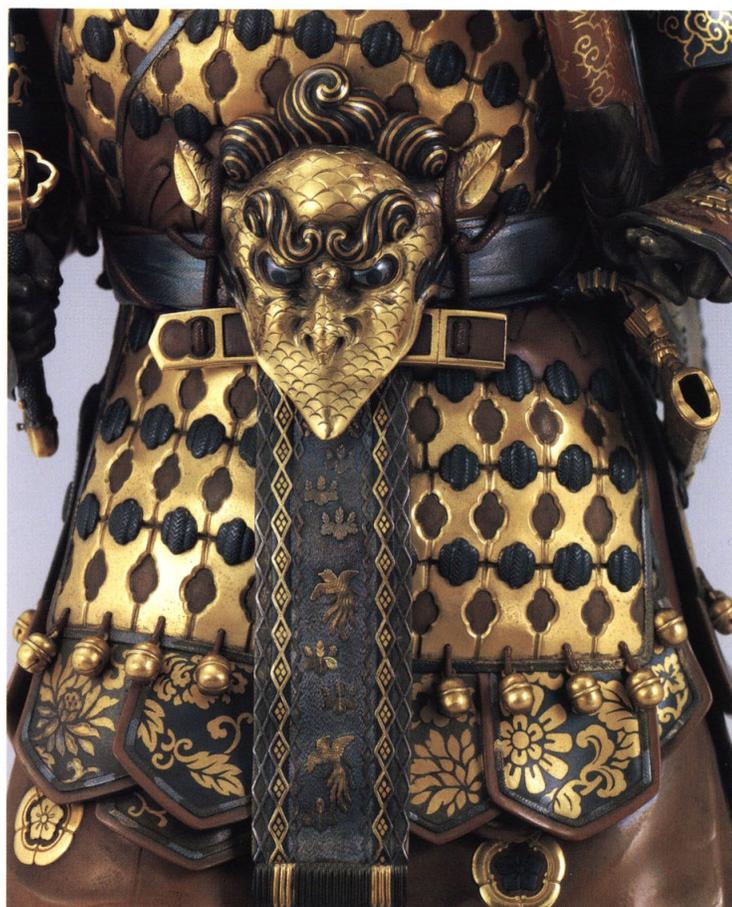








龍頭形の肩喰(かたくい)は四分一の鑄造に鍍金したもの。銀や赤銅などを象嵌して、毛彫をほどこし、眉や眼、鱗を表している。肩喰の下の黒い裂は赤銅地で、金の平象嵌で雲に龍と宝珠の文様を表している。袍の袖は鍛造で丹念に成形して、窠文を高肉象嵌している。



鬼面形の帯喰(おびくい)も肩喰と同じく四分一の鑄造に鍍金したもの。その下に垂れる平緒は赤銅地で、桐に鳳凰文を鋤彫して表している。



裾裏の銘

明治三十二年十月竣工
大日本帝國東京
芳洲海野勝玳造



9 加納夏雄《百鶴図花瓶》一対

明治二十三年（一八九〇）銀／片切彫
各D一六・五、H三六・五

この一対の花瓶は、右方には昔原に舞い降りる五十羽の鶴を、左方には雛五羽を含めた五十羽の鶴が右方の鶴を見上げる姿を、左右合わせて百羽の鶴を表した吉祥図の作品である。百鶴図の彫刻は加納夏雄、素地の鍛造は黒川栄勝（一八五五〜一九一七）による。加納が得意とした片切彫の技が遺憾なく発揮され、銀地に鑿の彫り口も鮮やかに彫刻されており、加納の片切彫の代表作として殊に知られた作品である。背面下に刻銘があり、左は「夏雄刻 円印八古意▽」、右は「夏雄刻 方印八素璞▽」である。

本作は明治二十三年四月から開催された第三回内国勸業博覧会に工芸品の制作会社、精工社から出品され、一等妙技賞を受賞、宮内省の買上げを受けた。この年の秋、帝室技芸員制度が定められ、加納は彫金の分野で最初の帝室技芸員に任命されることとなり、本作はその記念すべき年の発表作である。宮内省に買上げられた後、まもなくより、明治宮殿桐の間を飾る調度品として飾られていたことが、伝来などに示されている。

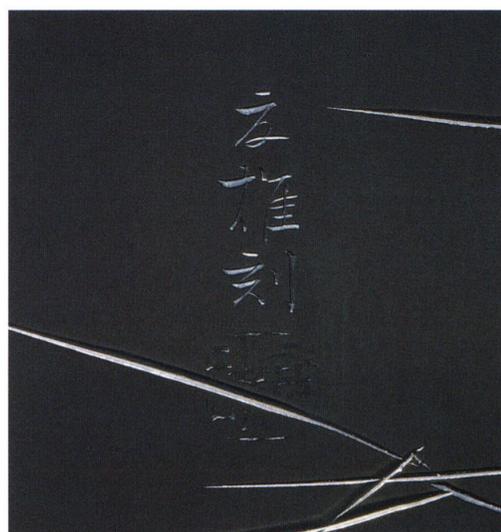
また、本作はいわゆる「宮内省型」と呼ばれる花瓶の典型例としてもこれまで取りあげられてきた。口縁を端反りにし、肩の張った寸胴の形状に吉祥の図案を施した、全体としては端正な、過度の装飾を排した花瓶が、皇室とその周辺で多く制作された「宮内省型」として昭和期まで引き継がれていくようである。なお、本作の蔵手のついた器形と百鶴図の考案は、明治期工芸図案の指導者であり、また精工社の代表者でもあった岸光景（一八三九〜一九二二）による。



花瓶(右)の首部裏面



花瓶(左)の銘



花瓶(右)の銘





10 加納夏雄・海野勝珉《岩上鶴鴿置物》一点

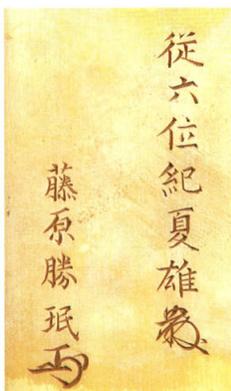
明治二十七年(一八九四)

銀・赤銅/象嵌・片切彫

一六・四×二三・二×一九・〇

師弟の間柄である加納夏雄と海野勝珉が共作したことが、底面に取り付けられた銘板からわかる貴重な作品。鶴鴿を加納が、岩を海野が分担して製作したといわれている。鶴鴿は銀鑄造した体軀に、加納が得意とした片切彫がほどこされ羽毛を見事に表現している。経年により変色しているが、目、嘴、頬、頭頂、羽の先端や尾羽などに赤銅を象嵌しており、当初は鶴鴿らしい色彩までも表現していたと考えられる。一方、海野は銀鑄造で形態を作った岩に鍮と整により質感を出すだけに留めて色金を使うことはせず、あくまでも師匠の仕事を引き立たせることに徹している。

本作には彩色により水辺や葦が描かれた洲浜形の台が附属し、雌雄一番の鶴鴿を飾る。このような置物は伝統的に鶴鴿台と呼ばれるもので、鶴鴿が男女交合の道を教えたという『日本書紀』の説話にもとづき、婚礼式に供える床飾りや寝所飾りとして製作されてきた。なお、この台は、前田香雪が考案し、画工・在原重壽、木地師・福岡卜斎により製作された。本作は明治天皇の大婚二十五年を祝して東京革商組合より献上された作品である。



右 隻



左 隻



11 加納夏雄・海野勝珉ほか《色紙貼交屏風》六曲一双

明治二十七年（一八九四） 銀ノ象嵌・片切彫ほか

（屏風）各総W 三八〇・四、H 一八一・九、

（色紙）約二四・〇×二一・〇

本作は明治天皇大婚二十五年の折に内務省高等官及び判任官一同より献上されたものである。彫金をほどこした銀製色紙を各扇に三枚ずつ貼り交ぜ、六曲一双の屏風に仕立て上げた明治の彫金史上でも未曾有の大作である。製作には考案家、画家、彫金家の三者に加えて、プロデューサーとして天賞堂が関わった。まず、天賞堂が考案家・大森惟中に画題と図様の調製を依頼し、次いでそれを瀧和亭や久保田米僊、野口小瀨ら日本画家七名を選定して各人の得意とする図様ごとに分配した。そして、天賞堂の製品を請け負っていた彫金家十七名が、日本画家が描いた原画を忠実に彫金色紙へと仕上げ、大森の考案した配置に従って屏風に貼り交せて完成させた。いずれも当代を代表する彫金家、日本画家が選ばれており、当時の美術雑誌にも合計三十六枚の色紙全ての画題、原画作者、彫金家の名前が掲載されるなど（後掲の参考資料を参照）、数ある大婚二十五年奉祝献上品のなかでも大きな注目を集めた作品であった。

『絵画叢誌』第八十五号（明治二十七年三月）によれば、天賞堂へ製作依頼がなされてから完成までにわずか半月という非常に短い期間であったと報じられており、仲介した天賞堂主人・江澤金五郎の豊富な人脈が活かされている。平面彫刻における各彫金家の力量を比較できる面白みもあるが、囁品家と製作者という明治期の製作実態を考察する上でも興味深い作品である。

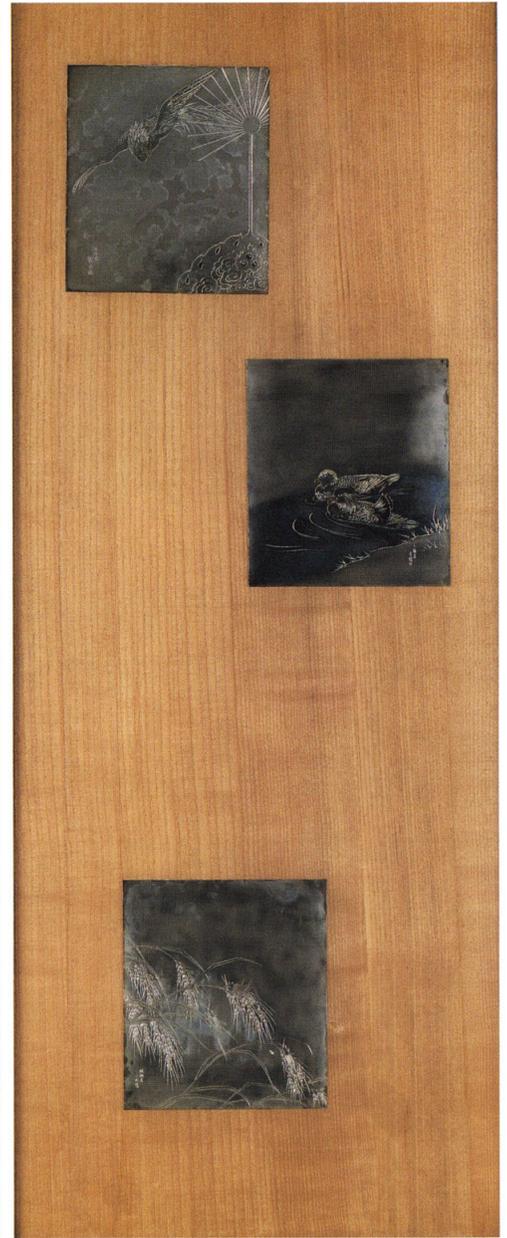
色紙形を除く屏風本体の仕様は、表面に柃目の桐板を貼り、腰板には菊桐唐草を透彫して銀板を挿んでいる。裏面には神代杉の板を貼り、鉄刀木の縁をほどこし、枝菊を彫刻した角金物を付け、蝶番にも双蝶を彫刻した金物を使用している。そして、重量のある屏風の開閉を容易にするため、底面に転（ころ）として水晶玉をはめ込むなどの工夫が凝らされている。



第3扇



第2扇



第1扇

檜扇蘭
川端玉章
香川勝廣

牡丹桜花
野口小蘋
二代海野美盛

塩の山の歌意
村瀬玉田
塚田秀鏡

机帳桑蚕
川端玉章
池戸民國

長春花靈芝
野口小蘋
大川貞幹

夜合花蝙蝠
野口小蘋
船越春民

樂鼓雄鳳
久保田米僊
二代豊川光長

鴛鴦
野口小蘋
塚田秀鏡

稻穂蝻
松本楓湖
関口一也

右隻 ※画題、原画作者、彫金家の順



第6扇

茶萸菊花
瀧和亭
滑川貞勝

胡蝶
野口小蘋
香川勝廣

妹山脊山
村瀬玉田
榎本壽明

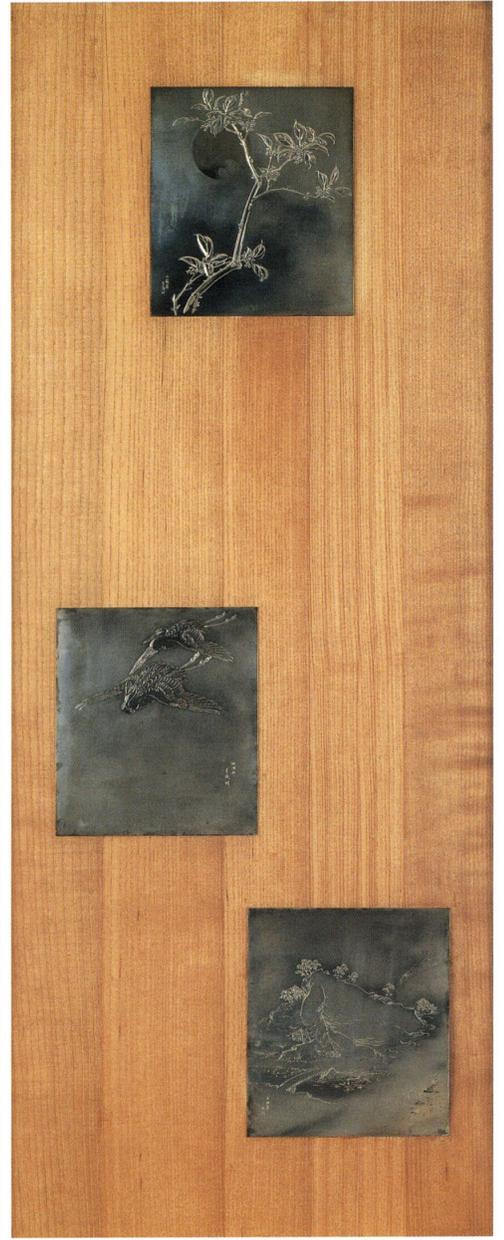


第5扇

野州蓬菜山
村瀬玉田
塚田秀鏡

和琴筆簾
川端玉章
池戸明國

鯛蝦昆布
池田眞哉
滑川貞勝



第4扇

桂花月
野口小蘋
加納夏雄

双鶴
松本楓湖
二代海野美盛

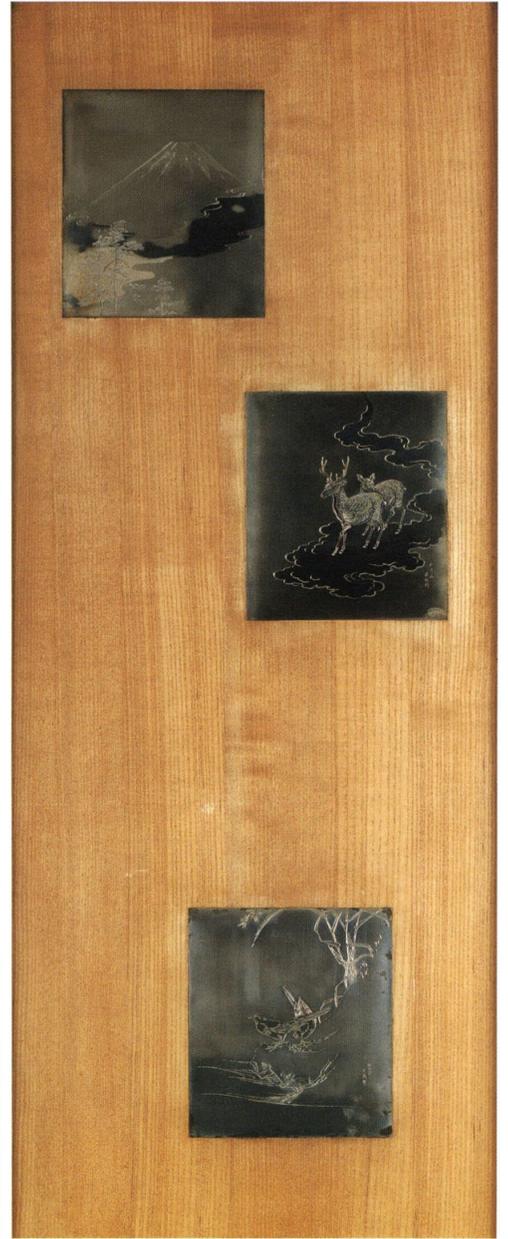
野州四海波岩
村瀬玉田
関口一也



第3扇



第2扇



第1扇

宝剣神鏡
久保田米僊
府川一則

男山社鳩
村瀬玉田
関口一也

徐福来航
久保田米僊
水野月州

君か代の歌意
久保田米僊
海野勝珉

蛟龙出波
久保田米僊
伊藤勝見

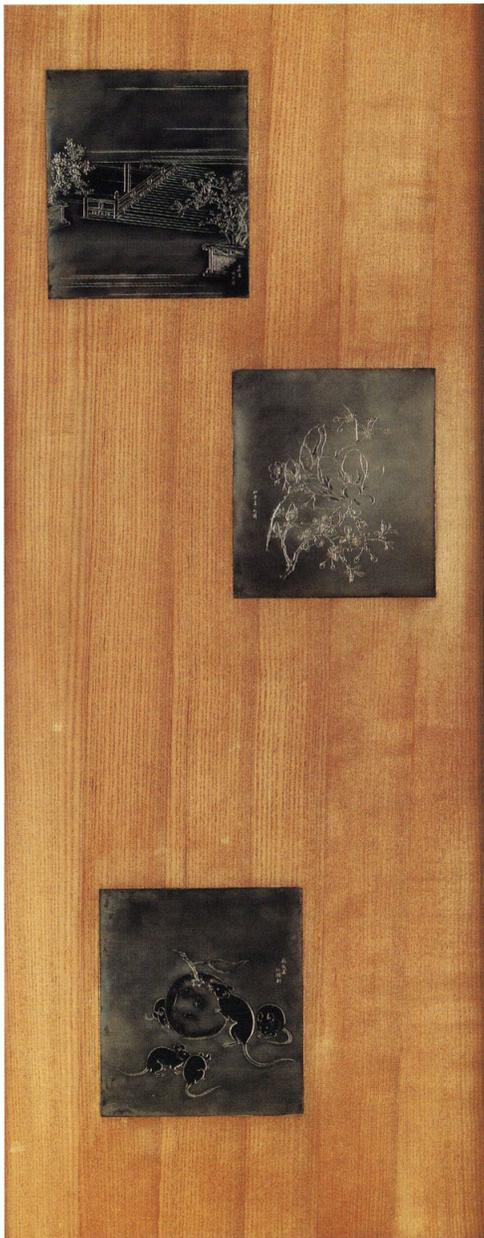
竹梅
瀧和亭
池戸明國

富岳
村瀬玉田
伊藤勝見

雲中鹿
瀧和亭
海野勝珉

葦鶴鴿
松本楓湖
二代海野美盛

左隻 ※画題、原画作者、彫金家の順



第6扇

桜橘
久保田米僊
二代豊川光長

玉蘭海棠
瀧和亭
府川一則

橙子鼠
池田眞哉
池戸明國



第5扇

筑波峰
村瀬玉田
池戸民國

樹檜喜鶴
瀧和亭
香川勝廣

高砂松
村瀬玉田
海野盛壽



第4扇

太陽波
瀧和亭
加納夏雄

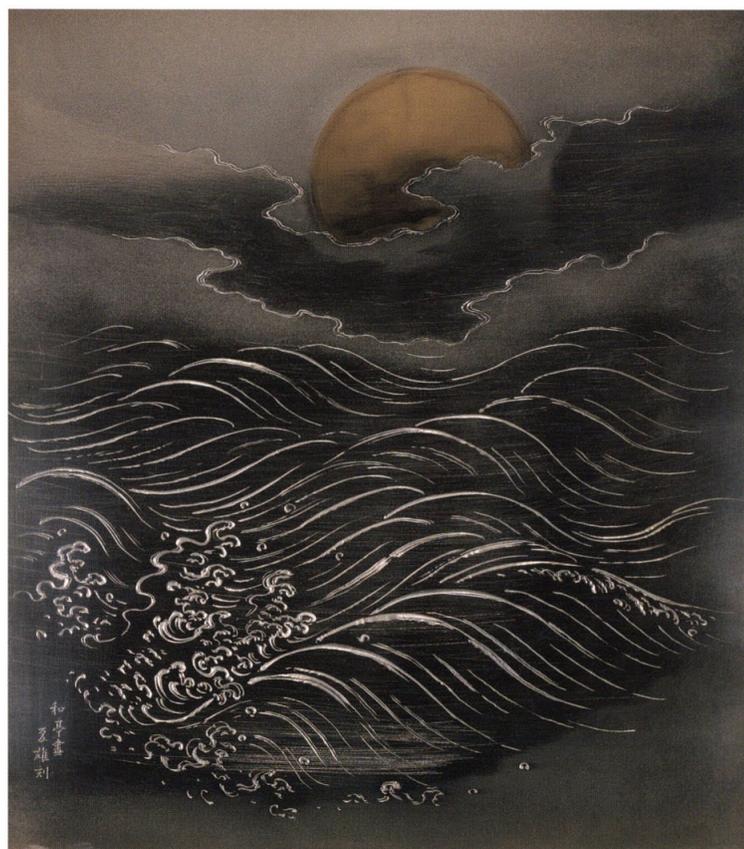
岩上亀
松本楓湖
池戸民國

桜花黃鸝
瀧和亭
大川貞幹



「桂花月」 加納夏雄(原画・野口小蘗)

△右隻第四扇 上▽



「太陽波」 加納夏雄(原画・瀧和亭)

△左隻第四扇 上▽



〔雲中鹿〕
海野勝珉(原画・瀧和亭)

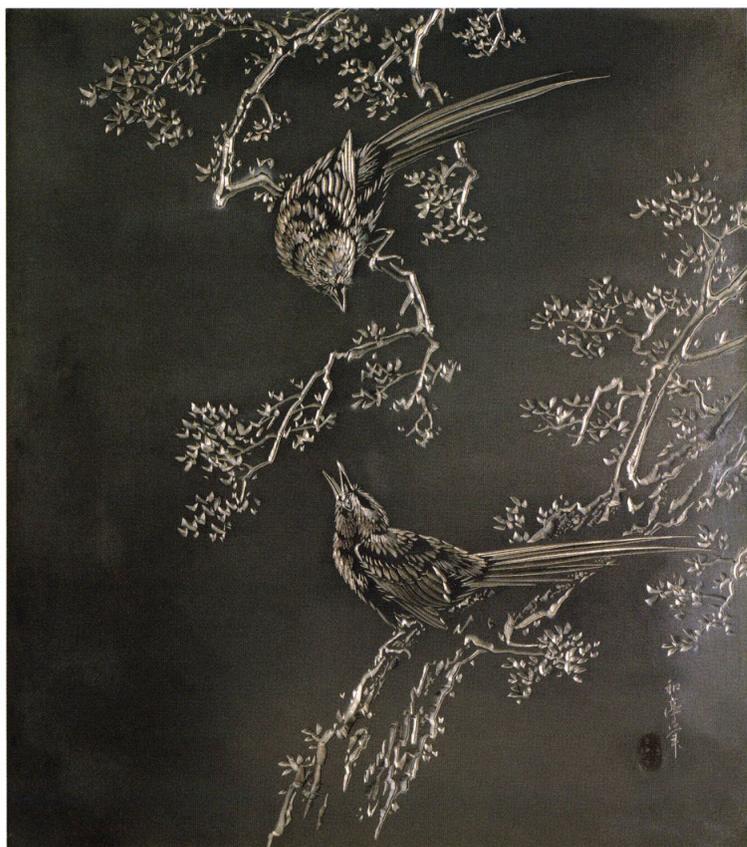
△左隻第一扇 中▽



〔牡丹桜花〕
二代海野美盛(原画・野口小蘋)

△右隻第三扇 中▽

「樹檜喜鵲」 香川勝廣(原画・瀧和亭)



△左隻第五扇 中▽

「鴛鴦」 塚田秀鏡(原画・野口小蘋)



△右隻第一扇 中▽

屏風背面
の銘





12 海野勝珉《琵琶湖凶名刺盆》一点

明治二十九年（一八九六） 四分一・金・銀／象嵌
二一・三×二七・五×二・二

琵琶湖の湖面に舟が浮かぶ様子を、名刺盆の見込み全面を使って絵画的に表した作品。空と湖面を水平線を境に色味の異なる四分（臙銀）で、鮮やかに二分割している。現状では暗色であるが、『日本美術協会報告』第百一号（明治二十九年六月）に掲載された出品時の受賞理由に「暁景眞ヲ寫ス」とあるので、湖上に浮かぶのは月ではなく朝日として見るべきものである。空にかかる雲と左右両岸の山並みは鋤影で周囲を掘り下げて表し、雲間から覗く太陽とその光を受けた雲の輪郭、湖面に映る陽光は金象嵌である。舟の帆は銀象嵌で、舟は逆光を受けて湖面に影を映し、その影は空と同色の四分一で象嵌されている。さらに、手前左の舟にはシルエットとなった人物まで細かに彫り表されている。これらは優れた色彩感覚を持つ海野ならではの表現であると言えるだろう。

一八九三年のシカゴ万博では、出品の際に重視された「絵画」という規格に合わせるために、「凶額」という絵画と工芸が合致したかのような額装形式の工芸品が採用された。そのほかにも、本作のように平面性の強い器形に絵画的図様を表した作品が、輸出振興を唱えていた明治中期まで、推奨すべき作例として製作されていた。本作も、落款のような銘の切り方を含め、絵画作品の形式に限りなく近づくことを目指したものである。

本作は、明治二十九年五月に開催された日本美術協会の春季美術展覧会で二等賞銀牌を受賞し、宮内省に買い上げられた。前掲No.7《蘭陵王置物》と同じく美術商・林九兵衛によって出品され、海野と同じく林も二等賞銀牌を受賞した。



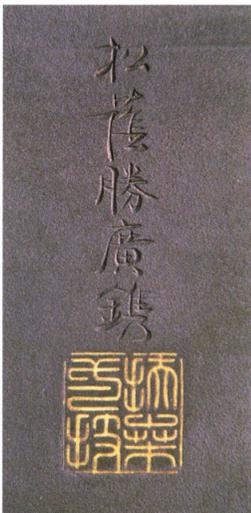


13 香川勝廣《和歌浦図額》一点

明治三十二年（一八九九） 四分一・銀・赤銅・銅・金／象嵌
 五四・七×七六・〇

本作は一九〇〇年パリ万博へ出品するため、宮内省より依頼を受けて製作された。当初は加納夏雄に製作依頼がなされ、『海辺松之図額』が製作されるはずであったが、明治三十一年に加納が逝去したため代役として加納の弟子である香川が抜擢された。香川は加納の出品予定作の額装形式を引き継ぎ、本作では『万葉集』に収録された山部赤人の詠んだ「和歌の浦に潮満ち来れば潟をなみ葦辺をさして鶴鳴き渡る」の歌意に基づいて、その情景を图案化している。最終的な下図は川端玉章によって清書された。額装された平面形式の作品は、一八九三年シカゴ万博への出品に際して金工以外の工芸分野でも数多く製作されており、絵画作品とともに工芸作品が「美術」の区分で展示されることを希望した日本側が、パリ万博でも採用することとなったのである。

本作の画面は三種類の四分一を貼り合わせて色調に変化をつけており、背景は金入りの四分一、手前の砂地は黒色の四分一、波の表現は白色の四分一が使用されている。彼方より飛来する鶴は、銀、四分一、赤銅、朱銅などで高肉象嵌し、岩は赤銅、四分一などで象嵌している。葦の葉は、青金（金に銀を加えたもの）と金を薄肉象嵌と平象嵌して、前後に重なり合う様を表している。また、額縁は赤銅製で、内側の縁は金を平象嵌している。







14 海野勝珉《蕙紅葉瓢形花瓶》一点

明治三十三年（一九〇〇） 銅・金／象嵌
D 七・五、H 二五・五

鍛造によりやや細長い瓢形に花瓶を形作り、そこに『山家集』に収められた西行の和歌「おもはずによしあるしづの（すみか）哉（つた）のみちを軒にはせて」を金象嵌するが、そのなかの「すみか」と「つた」の文字は省略し、蕙の這う侘び住まいを彫り出すことで図に置き換えている。瓢は秋の季語であり、西行の歌に合わせて作品全体を秋のイメージで統一している。花瓶の鍛造は鈴木光之（生没年不詳）が担当したことが底面の銘より確認される。蕙の葉形の台は木製漆塗で、これもまた作品を完結させるのに欠かすことのできないものである。

本作の興味深い点は、海野が篆刻しながらに流麗な仮名書を再現した彫刻である。画家が紙に筆で描くものを彫金家は金属に鑿で描くのだという、強い自負心を抱いていた海野の高い技術をうかがうことが出来る一作である。花瓶と台を収めた箱には、明治期仮名書の名人と謳われた多田親愛（一八四〇〜一九〇五）による、「六十一翁親愛題（花押）」、「翠雲老人親愛題（花押）」の箱書があることから、花瓶に彫られた和歌の元字は海野自身のものではなく、多田の字であると推測される。

本作は明治三十三年の東京彫工会第十五回競技会で銅賞牌を受賞し、宮内省買上となった。





15 滑川貞勝《七賢図花瓶》一点

明治三十三年（一九〇〇） 鉄／肉合彫
D 九・五、H 二三・五

鉄地の花瓶の周囲に竹林のなかに佇む七名の老人を浮き彫りしており、中国・西晋時代に世塵を避けて竹林に会し清談を事としたといわれる隠士、竹林の七賢を表している。笹の葉叢や幹、人物が重なり合う部分を、図様の周囲に深淺をつけながら彫り下げて薄肉盛り上げとし、わずかな高低差で見事に奥行きのある空間表現を完成させている。色金を使う色彩感のある作品ではないため地味な印象を受けるが、本来は鐺の地文様を表現するのに用いられた薄肉彫だけで一つの花瓶全体を装飾しており、彫金家としての滑川の技量の高さをうかがうことが出来る作品である。

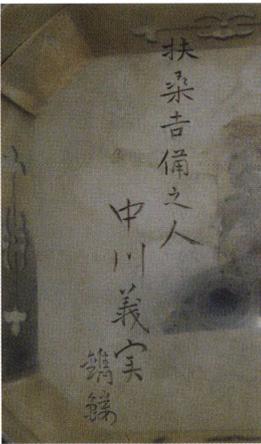
滑川貞勝（一八四八〜一九〇四）は水戸に生まれ、十五才で萩谷勝平に師事し彫金を修め、滑川大庵に絵画を学んだ。明治時代になり東京へ出て、当初は同門の海野勝珉宅に寄宿したと伝えられている。のちに日本美術院彫金主任をつとめた。

本作は明治三十三年四月に開催された日本美術協会美術展覧会に出品され、三等賞銅牌を受賞した。



16 中川義實《神龍呈瑞置物》一点

明治三十三年（一九〇〇）
銀・金・赤銅・銅／高彫・象嵌
三三・〇×七四・〇×七一・五



尾を振り上げて四肢を踏ん張る巨大な龍が口から瑞雲を吹き出し、その瑞雲の上には鳳凰を頂き貴石を散りばめた楼閣が載るといふ、見るものをして圧倒せずにはおかない大型の置物である。細部の技工に凝りすぎてグロテスクに陥った金工製置物は、明治前期に製作された輸出製品に多く見受けられるが、そのような傾向はあくまでも外国向けの現象であり、国内に現存する作品は写実表現を極めても醜怪に感じられるものは少ない。その観点から見ると、穏やかにまとまることのない本作は題材、形状、技工の取り合わせにおいて、国内向けとはやや異質な性格を持ち、明治という時代が孕んだ過剰な造形感覚を現代に伝えている。

中川義實（一八五九～一九一五）は、岡山や京都で活躍した彫金家・正阿弥勝義（一八三一～一九〇八）の次男として生まれ、伯父である中川勝實（一八二九～七六）の養子となった。初め伯父のもとで彫金を学び、のち東京美術学校で加納夏雄に師事した。本作の楼閣部分に見られる多彩な色金を使用する彫金技法は、様々な形状の置物を得意とした実父の正阿弥勝義にも確認することができ、本作は中川が自らの家系の流儀を存分に発揮した作品であると言える。

また、本作付属の台は、上面に前田香雪の図案による波濤雲文綴錦を貼り、六角紫水（一八六七～一九五〇）が梨子地に海賦文様を蒔絵と螺鈿で表したもので、置物の龍に因んだ意匠が選択されている。なお、台に取り付けられた、藤唐草文を透彫した地に菊桐紋を付した金具を、加納夏雄の弟子で東京美術学校助教を務めた岡部覺彌（一八七二～一九一八）が製作した。

本作は明治三十三年の皇太子御成婚を祝して内務省高等官一同より献上された品である。



楼閣部分

台金具・岡部覺彌





17 海野勝珉《菊蒨繪螺鈿棚》一基

明治三十六年（一九〇三） 銀／透彫
四六・八×一三五・五×一二二・〇

明治天皇の御下命によって宮内省調度局の監督の下に名工を集めて制作された棚である。明治二十五年に宮内省が東京美術学校に棚の図案を依頼してから、同三十六年十一月の完成まで十一年の年月が費やされた。図案の依頼を受けた東京美術学校では、校内で懸賞をかけてデザインを募り、その結果、後に同校教授となる六角紫水の図案が採用された。六角はその後、一年をかけて棚と金具の製図に取り組み、棚の起工は明治二十七年の秋頃と考えられる。

彫金の部分に注目すると、棚の各所に取り付けられた金具は全部で八種、百三十点を数える。これらはすべて銀製で唐草文を透かし彫りにしており、棚板の縁に取り付けられた一文字金具や角金具には、中央に御紋、その左右に桐文を置いて扉の打懸金具も同様の意匠となっている。各金具の小縁りおよび扉中央に取り付けられた御紋には金を着せており、金具を留める鉤頭が表から見えない工夫がなされている。金具彫刻を担当したのは、海野勝珉である。蒨絵については宮内省内に設けられた作業所で制作が進められたが、海野は特別に許されて自宅の工房で制作したと伝えられている。象嵌による精緻な透かし彫りは珍しく、図案や調度局の指示に忠実に従って制作されたものと考えられる。金具制作に携わったのは、海野の他、「金物師」として高橋定吉の名が伝来に記されている。なお、蒨絵を担当したのは、明治二十九年に海野とともに帝室技芸員に任命された川之邊一朝（一八三〇～一九一〇）とその一門である。



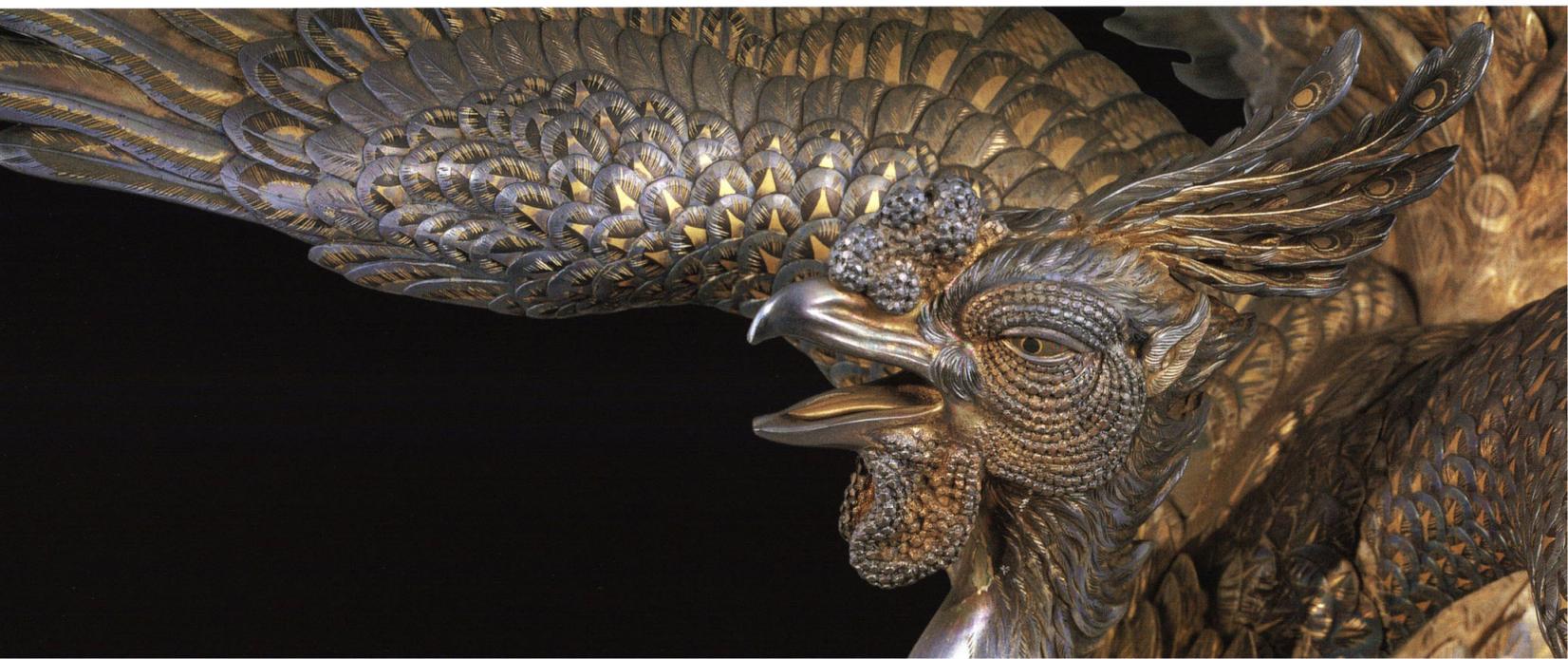
III 近代彫金の正統

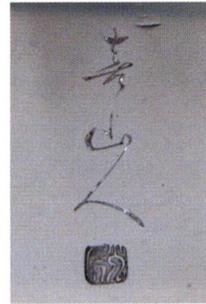
— 明治三十年代後半〜大正期

明治三十年代後半から四十年代にかけて、全国規模の博覧会であった内国勸業博覧会の時代が終焉を迎え、海外における販売促進の絶好の機会であった万国博覧会においても、回数を重ねるごとに日本の美術工芸品に対する関心は失われつつあった。そのような状況を受けて、刀装具から巻煙草箱や置物、花瓶などの上で多彩に展開してきた彫金家の仕事も、国内を重視する製作へと転換し、次第にその形状や意匠が定型化する様相を見せるようになった。

加納夏雄の没後、明治後期の彫金界を牽引したのはまぎれもなく海野勝珉であった。帝室技芸員の重責に就きながら東京美術学校教授として後進の指導に当たる一方、日本美術協会や日本金工協会などを中心に、自らも展覧会への出品を精力的に続けていた。その海野に続き、帝室技芸員となったのが、加納の弟子・香川勝廣であった。江戸彫金の伝統と加納の確かな技術を受け継いだ香川は、海野とともに明治後期の彫金界で双壁をなした。また、同じく加納に師事した塚田秀鏡も大正二年に帝室技芸員に任命され、加納の系統は大正期においても健在であった。

海外での日本製の美術工芸に対する熱狂が冷めると、明治前期に盛んに製作された輸出向けの彫金作品は数少なくなる。本章で取り上げたのは、そのような時代の変化のなかで、皇室への献上品や日本美術協会が主催する美術展覧会への出品作など、帝室技芸員を中心とした彫金家が丹精を凝らし、日本国内の高い鑑賞眼に応えようとした優品の数々である。なかでも銀花瓶は皇室への献上品として多く用いられた品目であり、限られた器形のなかに瑞祥を表す伝統的な絵画意匠が盛り込まれた。このように、明治後期から大正期にかけて、彼ら名工たちが明治の彫金の品格を後世に伝えたのである。





19 二代豊川光長《富岳図巻煙草箱》一点

明治三十八年（一九〇五） 銀・四分一／薄肉彫ほか
一〇・二×一四・〇×四・六

蓋表に色味の異なる四分一を組み合わせ、富士山とその中腹にたなびく霞を薄肉に打ち出している。冠雪した山容を数種類の鑿を使用して、山肌の凹凸を写実的に表現している。銀地の箱側面には片切彫で松樹が植わる丘陵が彫り出され、手前側面の方向から蓋甲板を見ると、あかたも丘陵から富士山を望むような構図となる。蓋裏には彼方より飛翔する鶴の群れが、蓋表の重厚な写実表現とは異なる、あっさりとした線彫のみで表され、その意表を突く対比がさらなる驚きをもたらす仕掛けとなっている。

二代豊川光長（二八五一〜一九二三）は江戸に生まれ、十五才で初代豊川光長に就き柳川派の彫金術を学んだ。明治五年（一八七二）、初代光長の娘と縁組みして養子となり、二代豊川光長を襲名した。加納夏雄系、海野勝珉系の彫金家が大勢を占めていた東京の彫金界で、両者の系統には依らずに独自の地位を築いたが、大正十二年の関東大震災に遭い死去した。

本作は明治三十八年九月に開催された東京彫工会の展覧会で宮内省に買い上げられた。箱には「銅賞牌」および「出品人 大西栄輔」と書かれた出品時の紙札が収められており、同会で高い評価を受けた作品であることがわかる。

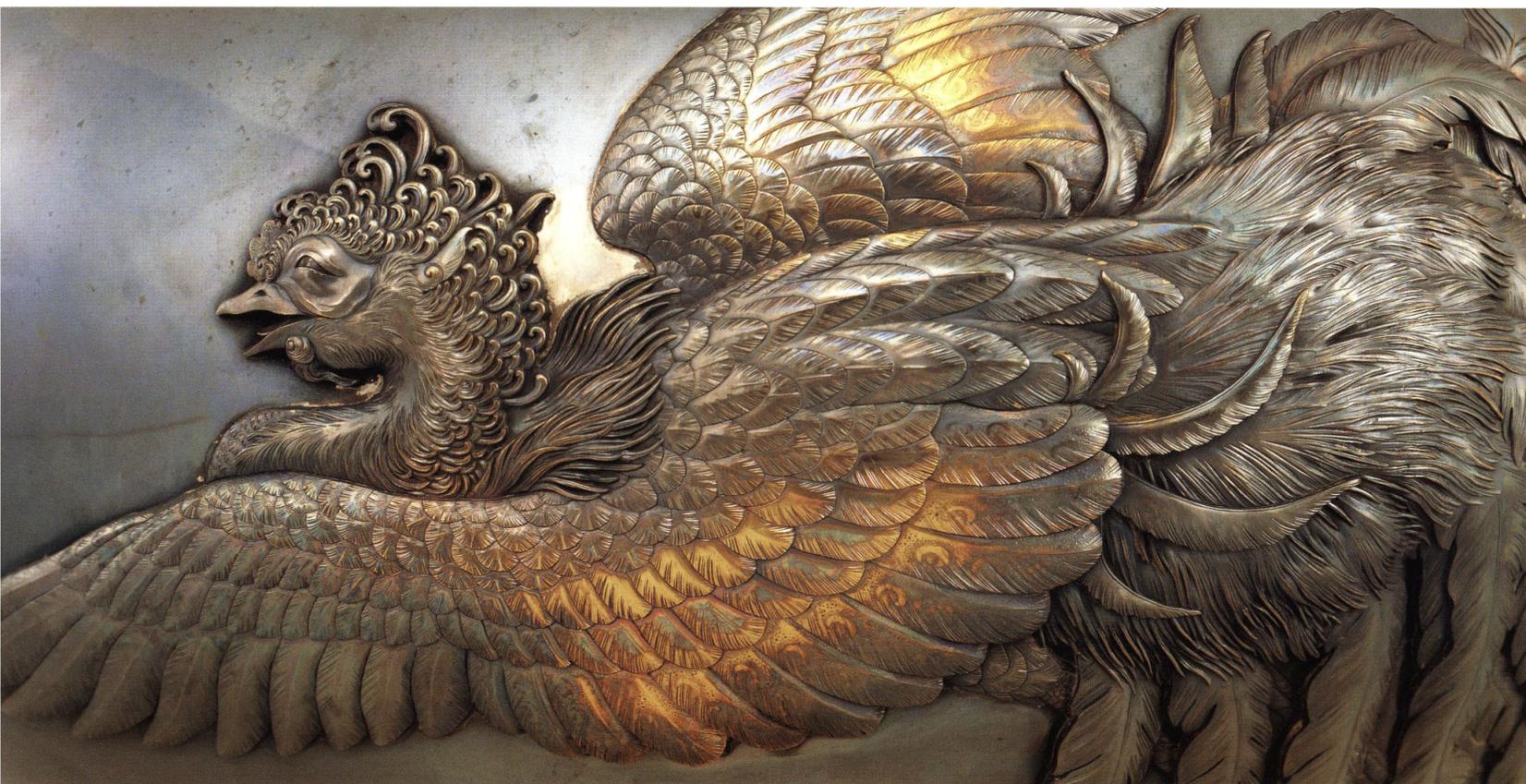
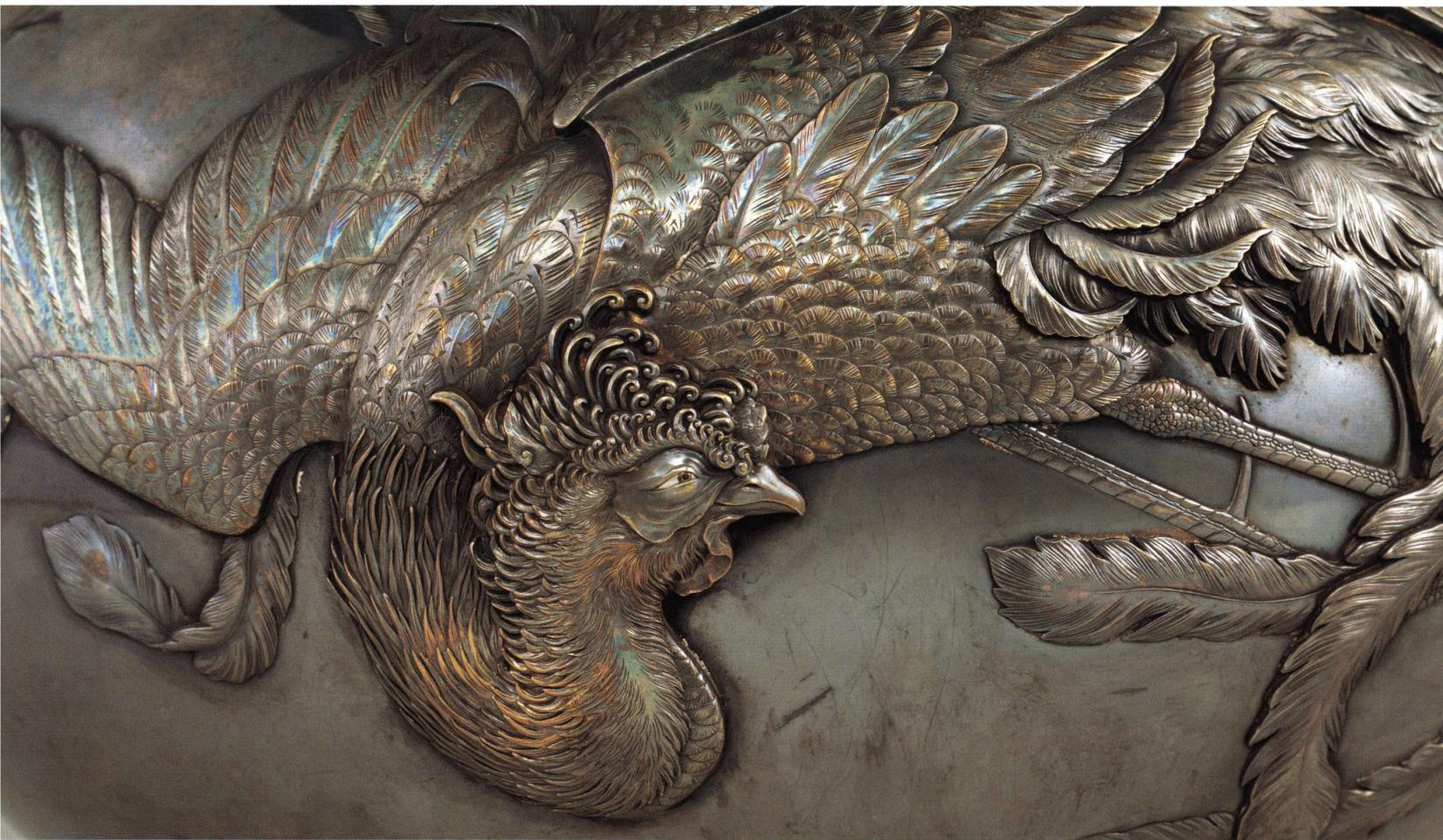


18 香川勝廣《鳳凰高彫花盛器》一対

明治三十八年（一九〇五） 銀・金／高彫・象嵌
各D五三・五、H六一・五

本作は明治宮殿鳳凰の間の装飾品として、明治三十六年に宮内省より香川勝廣に依頼され、約三年をかけて完成したものである。前掲二件の御剣刀装とともに香川の代表作として伝えられてきた。本作の製作依頼時には、香川はまだ御剣の短刀拵（前掲No.6）の製作途中で、加納夏雄の製作を補佐した太刀拵（前掲No.5）を含めると、明治二十年代後半から三十年代後半にかけての十数年にわたる期間を、この三件の製作に集中していたことになる。香川はそれらの功績が認められて、明治三十九年に帝室技芸員に任命された。

「鳳凰の花盛器」（『美術之日本』第二巻第六号、明治四十三年六月）および「先帝御記念の御太刀 附鳳凰の御花盛」（『建築工芸叢誌』第八冊、大正元年九月）などに香川の製作談話が掲載されている。それらによれば、本作は胴張りで大きな端反の口をもつ袋形の花盛器で、銀製の素地を黒川栄勝が鍛造で仕上げ、その胴部に高彫した雌雄の鳳凰を各一羽ずつ象嵌している。鳳凰は銀板に金板を貼り合わせ、いくつかのパーツに分けて高彫している。現在は経年変化のため変色して全体が銀地のように見えるが、鳳凰の羽は青金で隈取り、眼球には純金を入れたとある。また、尾羽は表面を純金、裏面を青金にして色味を変えており、完成当初は鳳凰の金と器体の銀の対比がきらびやかな作品であったと想像される。大型の花器にも関わらず、鳳凰の羽一枚一枚の細部描写にまで徹底した香川の特質が表れている。短刀拵、そして本花盛器を製作したこの当時は、香川が最も意欲的で充実した時期でもあった。





20 香川勝廣《深山の滝図巻煙草箱》一点

明治三十八年（一九〇五）
銀・四分一・赤銅／高彫／色絵・象嵌
一五・二×一・二×四・九

奥深い溪谷に流れ落ちる滝を中心とする景観が絵画的に表された巻煙草箱で、作品を収める箱蓋裏に香川勝廣の自筆で「深山の滝図」と記される。

蓋表に最も彫金技法が駆使されており、画面全体が複数の銀と四分一の面によって構成されている。左上の後景と右下の前景には灰色の四分一で、右上と左の険しい岩肌を黒色の四分一を用い、その四つの四分一の板に囲まれるようにして銀地の滝が象嵌される。滝の中段に飛び出している岩も左右の岩肌と同じ黒色の四分一である。前景と岩肌は立体感を表すために高彫、片切彫がほどこされている。画面右上から顔を覗かせる枝には、金色絵と赤銅が象嵌された蔦が絡む。特に注目されるのは銀を打ち出して盛り上げた滝の表現である。その膨らみ自体が豊かな水量を表すだけでなく、岩に当たって砕けた粒状の飛沫や、勢いよく流れ落ちる水流を表現する筋状の象嵌が、水の煌めきと大きな躍動感を与えており、香川の技術の高さがうかがわれる。本作も前掲No.19の巻煙草箱のように、側面を装飾する片切彫の図様が大きな役割を果たしており、深山の情景を醸し出す杉木立や、蓋表の滝の流れが手前側面へと続き、あたかも見るものに迫るかのごとくダイナミックに彫り出されている。

本作は明治三十八年七月に開催された日本金工協会の展覧会で宮内省に買い上げられた。底裏に箱の素地製作者と考えられる「則之」の銘が切られている。





21 塚田秀鏡《観瀑図巻煙草箱》一点

明治四十三年（一九一〇）

銀・四分一・赤銅／高彫／色絵・象嵌

一四・九×一一・〇×四・一

二人の遊行僧が見晴らしのよい高台に立ち、雄大な瀑布を眺める様子を絵画的に蓋表に表した巻煙草箱である。東洋絵画の伝統的な画題である高士観瀑図を淵源とする図様であろう。

滝の図ということで前掲No.20の香川勝廣の巻煙草箱とも相通じる部分もあるが、同じ加納夏雄門下とはいえ、各所に二人の作風の違いをうかがうことが出来る。香川は画面をいくつもの地板に分割して複雑な構成にした上、側面にも片切彫をして箱全体で作品の世界を形成した。それに対して、塚田は画面の右より約三分の二を四分一、残りの左側を銀として二分割し、側面には全く彫りをほどこさず、蓋表のみを裝飾する。また、香川は大胆に滝を盛り上げて肉厚な表現をしたが、塚田はそこまでせず、白布を引いたような滝の清浄さを強調するため、あえて加飾を抑え余白の空間を活かしている。絵画を柴田是真に学んだ塚田らしく、彫金技術を見せるだけでなく、一つの絵画面面として見ても鑑賞に堪えうる作品に仕上がっている。本作は明治四十三年十一月の第四十五回日本美術協会美術展覧会で宮内省に買い上げられた。

塚田秀鏡（二八四八〜一九一八）は江戸に生まれ、十五才で勝見完齋に入門し彫金を学ぶ。その後、加納夏雄に師事し、彫金と絵画の二人の師の名前から一字ずつ採って真雄齋と号した。明治十四年の第一回内国勸業博覧会やシカゴ万博（一八九四）をはじめ、内外の博覧会で受賞を重ね、大正二年（一九一三）に帝室技芸員に任命された。





22 海野勝珉《牡丹折枝図印筆筒鏡板》一点

明治四十年（一九〇七）
四分一・金・銀／象嵌・片切彫
一一・二×一九・三×一八・八

23 香川勝廣《蛇籠千鳥形水滴》一点

明治四十年（一九〇七） 銀・四分一／高彫
二・五×六・〇×一・四

両作品とも明治四十年に華族一同から献上された、桑木地飾棚の棚飾品として製作された。伊藤平左衛門による飾棚を含め、棚飾品全てが帝室技芸員による合作という点で貴重な作品である。東京美術学校依嘱製作品で、棚飾品の各意匠については岸光景と島田佳矣が図案を担当した。なお、当初から献上を目的としていたためか、両作品とも作者の銘は入れられていない。海野の作品は、同じ棚飾品に含まれる鈴木長吉（铸造）・中井敬所（篆刻）による《獅子鈕銅印》を収める印筆筒の鏡板で、牡丹折枝図を四分一の地板に片切彫などで表し、花を金と銀で象嵌している。堅実な仕上がりを見せており、海野の彫金技術の確かさをうかがうことができる。

香川は白山松哉の《松波詩絵硯箱》に収められる水滴を製作した。蛇籠とは、中に石を詰め粗く編んだ長円形の竹籠で、河川の護岸工事の際に土砂の防止や水流制御のために使用された。その形が大蛇の伏している姿に似ていることから名付けられた。香川は、前掲No.18《鳳凰高彫花盛器》のような大型作品も代表作とされるが、本作でも細かな細工に見せており、その技術は卓抜している。



参考図版—白山松哉《松波蒔絵硯箱》



参考図版—《桑木地飾棚》



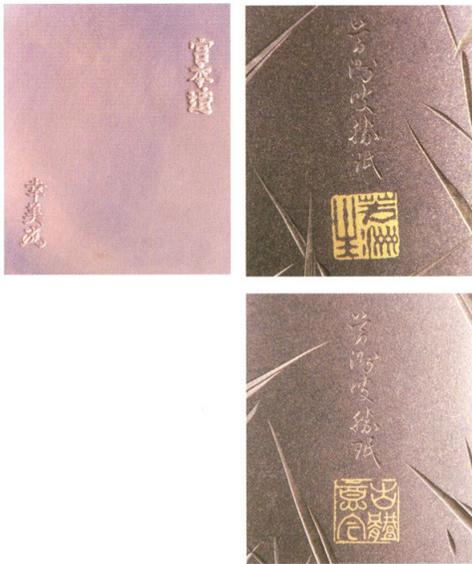


24 海野勝珉《猩々凶花瓶》一對

明治四十二年（一九〇九）四分一・銀／毛彫ほか
各D一六・〇、H二九・〇

謡曲「猩々」を主題として、主人公・高風が海中に住むという猩々に会うため潯陽の江で酒を用意して待っていると、猩々が現れて酒に酔う場面を、一對の花瓶に彫り出している。左の花瓶は、なみなみと酒が注がれた杯を持ち、顔に笑みを浮かべた猩々がゆるりと歩いてくる様子。髪の毛の質感を表すために極細の毛彫がほどこされ、対照的に身に纏う着物の輪郭は太い線で彫り出される。着物の波文様は髪の毛とも着物とも異なる線刻で表されている。右の花瓶は、酔ってくつろいだ様子の二人の猩々が左の花瓶と同様に数種の線彫で表されている。猩々の顔の部分を薄肉彫にして立体感を出し、顔をほころばせて酒を楽しむ人間味のある表情を見せている。そのほかに、本作の器形は、猩々が高風に授けたという酒壺を連想させるもので、上部から垂れ落ちて見えるように見える銀地の部分は金工としては面白い表現であるが、陶磁器の焼成中に釉薬が器面を流下する「顔れ（なだれ）」にヒントを得た可能性も考えられる。

本作は明治四十二年の第四十四回日本美術協会美術展覧会にて一等賞金牌を受賞し、宮内省に買い上げられた。作品底面には、出品者である美術商・宮本勝（宮本商行）を示す「宮本造」と、器形を鍛造したと思われる「幸美（花押）」の銘がある。







25 海野勝珉《浪に鷲図花瓶》一對

明治四十二年（一九〇九）
銀・金・四分一・銅・赤銅／高彫・象嵌・線彫
各D 一八・〇、H 三八・〇

荒海のなかの岩上に降り立つ姿と海上を悠然と飛ぶ姿の、動静二態の鷲を高彫して、数種類の色金を使い羽や嘴、足などを色を分けて象嵌している。特に鷲の羽は細かな彫刻と象嵌で質感や色が表され、写実への強い意識を見ることが出来る。しかしその一方で、淀みのない曲線で彫り表された上下にうねる波や、四分一で象嵌した岩に打ち寄せる波頭の形状など、伝統的な日本画風の描写を踏襲している部分もある。

東京藝術大学が所蔵する「海野家資料」のなかに、本作の下図と見られる資料が存在する。下図と作品が両方とも現存していることで、図案が彫金作品としてどのように結実したのかを確認することができ、海野の場合には極めて稀な例であると言える。そうした比較の上で明らかとなる海野の作品の特徴は、下図をもとに製作するにしても線彫でただ図様をなぞるだけに終始せず、多くの色金を用いて色彩を再現したり、高彫や象嵌により立体化して、描かれたものの物質性までも表現している点である。

本作は明治四十二年七月に日本金工協会が開催した第六回競技会で金牌を受賞し、宮内省に買い上げられた。底部には透かしを入れた高台が付き、底面には海野の銘が切られるとともに、出品者を示す「天賞堂」の刻印と、花瓶を鍛造した藤本萬作（一八六〇〜一九三四）の「長養齋」の銘がある。





参考図版—本作下図(「海野家資料」より、東京藝術大学所蔵)



26 海野勝珉《翡翠図花瓶》一対

明治末期〜大正初期 銀・四分一・銅・赤銅・金／象嵌・高彫
各D二〇・〇、H三五・〇

前掲No.25の鷺と同じく、岩に留まる姿と上空から下降する姿の、動静二態の翡翠を高彫象嵌で表した花瓶である。翡翠は高彫した四分一、銅、赤銅、金を組み合わせ各部位を表し、羽に細かな金象嵌をほどこして、翡翠独特の鮮やかな羽模様を示している。背景の銀地には、川原に生い茂る葦が鋭く繊細な線彫で表されており、左の花瓶の岩に見られる削り取ったような荒い彫り跡と対比させている。水面に浮かぶ水草がわずかに金で平象嵌されているほかは、素地の銀色が大部分を占めており、ただ翡翠のみに鑑賞者の目が向けられるように意図された作りである。

本作もNo.25の花瓶を鍛造した「長養齋」こと藤本萬作により素地が製作されていることが底面の銘より確認できる。藤本は鍛金家・二代鈴木長壽齋の弟子で、東京美術学校鍛金科で指導を行っていた。妻の妹が海野勝珉に嫁いでおり、藤本は海野の義兄でもある。





27 海野勝珉《丹鳳朝陽図花瓶》一對

大正四年（一九一五）銀・四分一／象嵌・高彫・片切彫ほか
各D二〇・七、H四一・〇

「丹鳳朝陽」とは東洋絵画において瑞祥を示す伝統的画題で、丹色の鳳凰に旭日を描いたものである。それを主題とした本作も、御大礼の献上品に相応しい品格高い作品に仕上げられている。ただし、絵画では丹色（赤）で描かれる旭日や鳳凰の模様を、海野は金で表現し、金と銀の取り合わせで祝賀の雰囲気さらさら高めている。鳳凰は高彫、片切彫、毛彫のほか、四分一象嵌などで丁寧な羽を表し、桐は金の高彫象嵌で花を、片切彫で葉を表現している。旭日は表面の加飾もなく単純に見えるが、じつは難度の高い箇所、曲面の上に見事に平象嵌されている。本作も「長養齋」の銘があり、藤本萬作が素地を鍛造している。

海野は本作を製作した大正四年に没するが、鳳凰や桐に見られる彫刻表現は、最晩年の作にしては非常に力強さが感じられる作品である。銘の比較による製作年代などの検討は、今後多くの作例を考察する必要があるが、例えば本作の場合、後掲No.30の二代海野美盛の銘の書体に非常に近いことが見て取れる。そうしてみると、本作の製作には、二代美盛あるいは、No.30の製作を補助した勝珉の四男・海野清が大きく関わっている可能性も考えられるのではないだろうか。

本作は大正四年の御大礼を祝して男爵藤田平太郎より献上された。





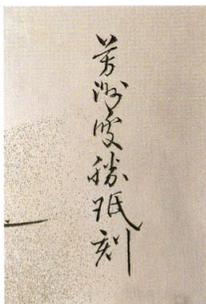
28 海野勝珉《山水図花瓶》一対

明治末期〜大正初期 銀／線彫ほか
各D一七・五、H三六・五

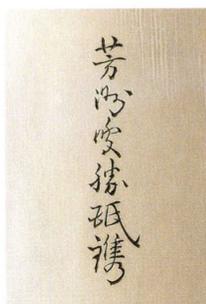
一対の花瓶のうち、左方は舟を浮かべた人物が向かいの山から流れ落ちる滝を眺めている場面、右方は山中の溪谷を臨む場所に庵を構える人物を老人と従者の子供が訪ねる場面を表している。伝統的な山水画の図様を様々な種類の彫刻によって、銀地に鮮やかに浮かび上がらせ、水墨画のような趣を持つ作品である。海野は完成した花瓶などを拓本にとって保管しており、本作の拓本も東京藝術大学所蔵の「海野家資料」のなかに含まれている。同資料には、狩野派、円山四条派など近世絵画から同時代の日本画に関する写しや印刷物が貼り込まれたものもあり、製作に際して図様の参考にされたと考えられ、本作も何らかの絵画作品を参照している可能性も推測できる。

本作は大正五年の立太子礼の折、男爵藤田平太郎より献上されているが、その前年の十月に作者の海野は没している。銘振りは前掲No.27と比べて、明治四十年代に製作された花瓶に近似しており、製作年はやや遡る可能性も考えられる。

花瓶(右)の銘



花瓶(左)の銘





29 二代海野美盛《吉野春秋図花瓶》一对

明治後期〜大正前期 銀・赤銅・銅／象嵌
各D一五・〇、H三五・〇

右方に満開の桜に囲まれた神社建築群を、左方には紅葉で色づく山々に囲まれた滝を、主に打ち出しと着色処理で表した一对の花瓶である。従来、「春秋図花瓶」という名称で伝えられてきたが、木々の間から屋根を見せる神社建築や途中で折れて落下する滝の様子など、非常に具体性の強い描写であり、その様子が奈良吉野の金峯山寺と不動七重滝を中心とする景色に比定される。

本作の製作経緯は明らかではないが、首部に菊御紋を付けた銀花瓶であるため、もとは御下賜用に作られたのではないかと考えられる。なお、本作のように肩の部分を鋭角に成形する器形は、装飾のない御紋付銀花瓶によく見られる形状である。

二代海野美盛(一八六四〜一九一九)は彫金家・海野盛壽(一八三四〜九六)の実子として東京に生まれ、のちに伯父である海野勝珉からも彫金の指導を受け、絵を酒井道一や河鍋暁斎に学んだ。また、明治二十二年に京都へ赴き、今尾景年に絵を、小倉惣次郎に西洋彫刻を学び、明治三十一年には東京美術学校教授となった。



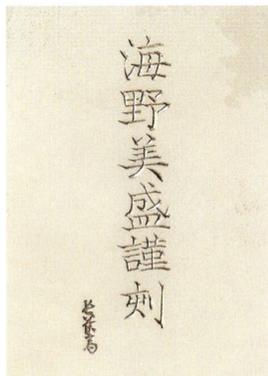


30 二代海野美盛・海野清《鳳凰図花瓶》一対

大正六年（一九一七）銀／毛彫
各D一九・三、H四一・二

本作は大正六年に御大礼を祝して島津忠重より献上された。毛彫で表された鳳凰が向かい合うように配されており、左右ほぼ同図様であるが、わずかに変化をつけている。鳳凰の図様は御大礼への献上品という瑞祥としての性格があるものの、正倉院宝物の《鳥獣花背八角鏡》（北倉42）の鏡背文様を翻案したもので、大正時代後半から昭和初期にかけて流行する古典への回帰の早い作例として注目される。なお、本作に附属する台も床脚に縷網彩色をほどこして鍔を打ったもので、これも同様に正倉院宝物を連想させる作りとなっている。

左右とも底面に二代美盛の銘が切られているが、箱には二代美盛とともに海野清の名前も記されていることから、少なくとも清が二代美盛の製作を補助したことがわかる。海野清（一八八四～一九五六）は海野勝珉の四男として生まれ、東京美術学校金工科を卒業した。大正八年（一九一九）に同校助教、昭和七年（一九三二）に同校教授となった。同三十年には彫金家として初の重要無形文化財保持者となった。







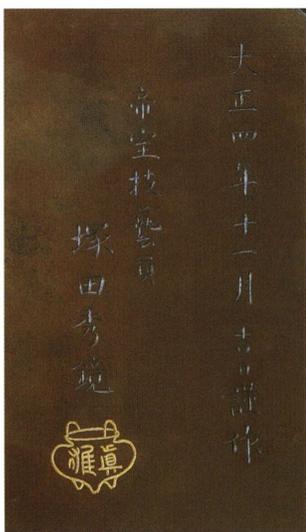
31 塚田秀鏡《双鶴置物》一点

大正四年(一九一五)
銀・四分一・赤銅・銅/片切彫ほか
鶴(大) 一九・二×四九・五×八二・八
鶴(小) 一七・〇×四七・五×五一・七

洲浜形の塗台に添景となる三つの岩と、寄り添う番の鶴を据えた置物。鶴は置物作品としては大型で、羽の配色や鱗状の足の表現など、細部にも写実を徹底して、明治期工芸の写実主義を色濃く残す作品である。本作を収めた箱には、塚田秀鏡とともに鍛金家・黒川義勝(一八六七〜一九四九)の箱書があり、鶴の体軀の概形は黒川によつて鍛造で製作されたことがわかる。

平安時代の王朝貴族の間で流行した、洲浜形や磯形に自然の景物を造作する飾り物「風流」があり、ここでは鶴を組み合わせることも珍しくなく、本作も遠くその伝統を引き継いでいる。

本作は大正四年十一月の御大礼の際、大正天皇へ皇太子から贈られたものである。大正四年に東京美術学校へ東宮職から製作が依頼された品で、『美術新報』第十五巻第一号(大正四年十一月)によれば、これを受けて同校長・正木直彦が塚田に製作を依頼したという。現存が確認されている塚田の作品のなかでは、このような大型の作品は珍しく、また、塚田が大正二年の帝室技芸員任命後に製作した貴重な作例である。





32 二代海野美盛《鳳置物》一点

大正五年（一九一六）

銀・金・赤銅／象嵌・毛彫ほか
三八・五×五一・五×七〇・五

前掲No.31と同じく鳥類をかたどった大型の置物である。ともに極めて写実性を重視しているが、塚田秀鏡は色金を使う加飾を最低限にとどめ現実の鶴の姿を作り出そうとし、対照的に二代海野美盛は金属の持つ多彩な輝きを最大限に活かしつつ想像上の生物である鳳を表そうと試みている。

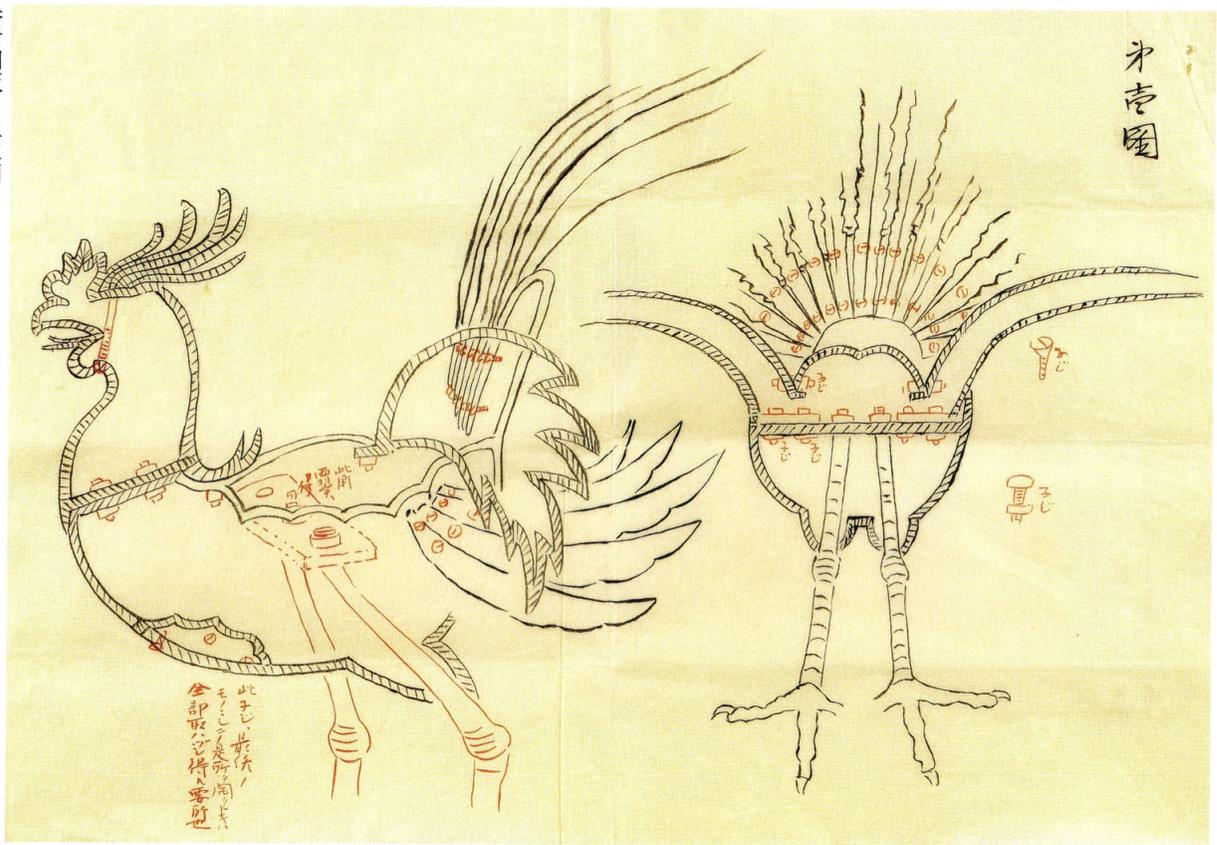
本作には「孔演図」と題する、二代美盛による三枚の詳細な説明書が添付されており、図解を交えながらどのような工程によって製作されたのかが解説されている。それによると、鳳は蠟で原型を作り、彫刻や象嵌をほどこすため、三十六個のパーツに分解したという。さらに、それを十五名の工人が分担して彫刻、象嵌を行い、最終的に図解にあるように内部でネジ止めして固定したと記されている。そして、製作は大正四年八月から始まり、翌年七月末まで要したという。

鑄造作品に彫金加飾を行う手法は、二代美盛が得意としたもので、本作もまさに鑄造後の加飾により華麗に変化を遂げた作品である。加飾が行われたのは鳳の全身を覆う羽毛の部分である。まず彫刻で粗さの残る鑄造面をならし、羽の各所を色金で象嵌したのち、その象嵌部分を毛彫して凹部分に金鍍金をほどこしている。そして、尾羽の宝珠形の斑紋には、中央に孔雀石を嵌め、その周囲に赤銅、青金、紫金、焼金を順に象嵌し、複雑な階調を見せる工夫をしている。

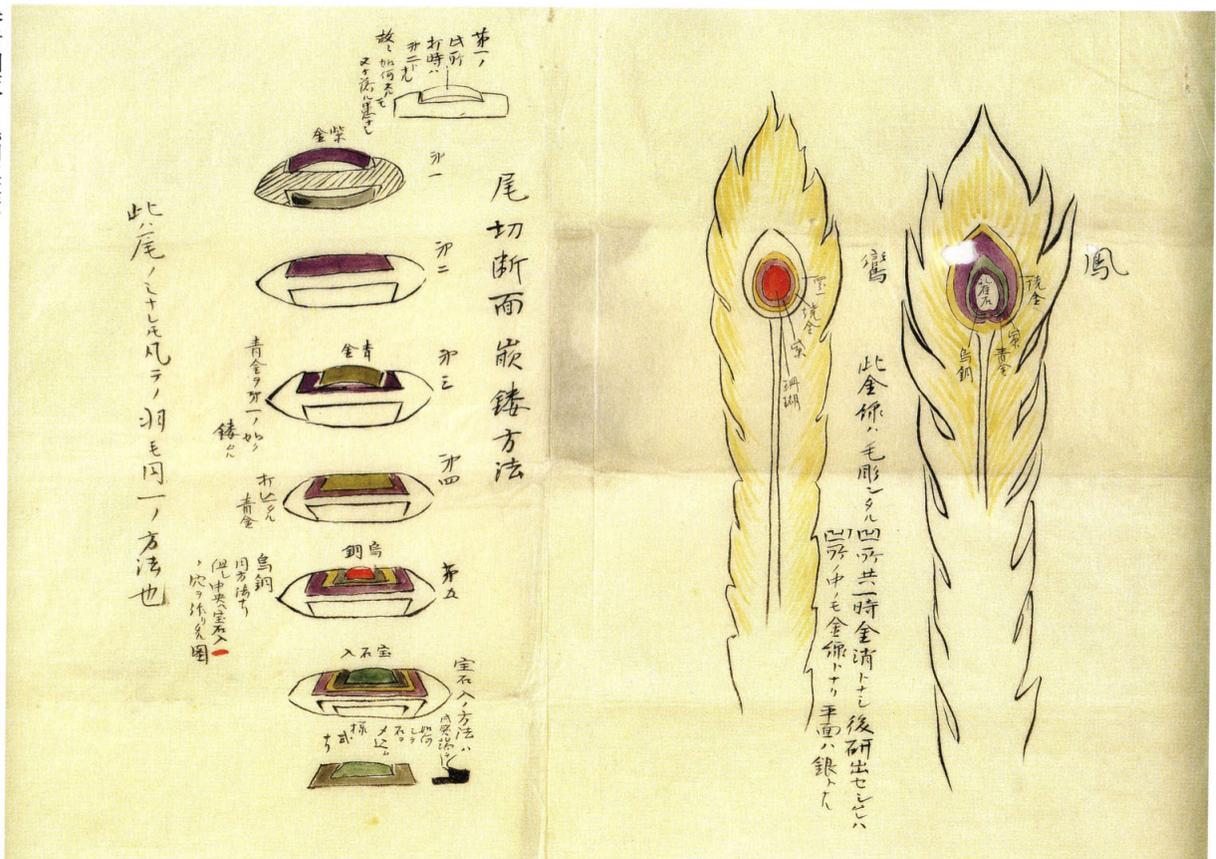
本作は大正四年の御大礼を祝して華族会一同より献上された。東京美術学校への依頼製作品で、当初は鳳と鸞の一对で製作され、鳳は大正天皇、鸞は貞明皇后へ献上された。



参考図版—組立図



参考図版—尾羽製作図





33 山口一照《松に藤図花瓶》一点

大正十四年（一九二五）

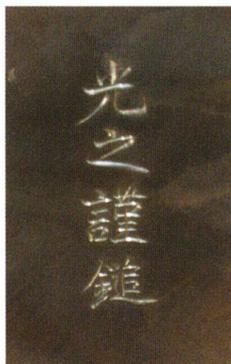
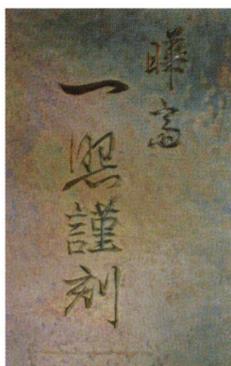
銀・金・四分一／象嵌

D 五八・五、H 七六・五

胴部に二本の松の大樹を配した巨大な銀製彫金花瓶である。左右へ枝を張る太く逞しい松の樹幹が薄肉に打ち出され、鍮目をつけて樹皮のざらついた肌合いを表現している。松葉も同様に打ち出されており、一葉一葉を丁寧な線彫して実もすべて金象嵌している。松に絡む藤は色金を用いることで、松を彩るアクセントとなっており、花や葉は高肉象嵌された箇所と、線彫して平象嵌された箇所がある。また、松の根本に見られる笹の葉にも金の平象嵌がほどこれている。大正末期にこれだけの大作を仕上げた作者の気概には目を見張るものがあり、明治の彫金の壮麗さを最後に伝える一作である。

山口一照（一八七六～没年不詳）は岐阜に生まれ、十二才で東京へ出て山崎幸一に彫金を学ぶ。師の廃業にともない、十八才で佐藤一秀の門人となり、その後、関東彫金界の重鎮であった香川勝廣の門人となる。鍛造を担当した鈴木光之は平田重光門下の鍛金家で、前掲No.14も鈴木による鍛造である。

本作は大正十四年の大正天皇大婚二十五年を祝して皇族方一同より献上された。







34 清水南山《置時計》一点

大正十三年（一九二四）
銅・銀・四分一／高彫・象嵌・透彫
二二・五×二六・五×四五・〇

本作は東京美術学校への依頼製作品で、台座に載る時計の概形および加飾は鍛金家・丸尾専太郎と彫金家・清水南山が担当し、台座を漆工家・六角紫水と清水が製作した。時計底面に「大正十三年一月 彫金 清水亀蔵 鐘起 丸尾専太郎」の刻銘、台座底面に「漆技 六角注多良謹作」の刻銘がある。大正十三年の皇太子御成婚を祝して宮内省高等官一同より献上された。

独特の形状は法隆寺の《玉虫厨子》や仏像光背の形状等から着想したものと考えられ、法隆寺や正倉院宝物といった飛鳥く奈良時代の意匠を中心に構成している。清水はこれらのうちほぼ全ての金具を担当しているが、時計下部の四側面に見られる四神が高彫象嵌されている箇所や、時計上部から両横側面にかけての飛雲文の高彫象嵌の手法は、江戸の刀装金工を受け継いだ明治の彫金に通じるものである。このような古代工芸品を作品に引用する製作傾向は、大正時代後半から昭和戦前期に活躍する新しい世代の作品に多く見られる。しかし、本作の場合、明治期の彫金技術を徹底して身に付けた旧世代に当たる清水が製作したことにより、その当時のモダンな引用感覚と明治調の加飾表現が融合され、独特な魅力が発揮されることになったのである。

清水南山（一八七五〜一九四八）は広島に生まれ、明治二十四年（一八九一）に東京美術学校に入学し、加納夏雄および海野勝珉に彫金を学んだ。卒業後、しばらく東京を離れて活動したが、大正七年（一九一八）に司法省が大正天皇へ献上した《金荘螺鈿太刀拵》を製作し、翌年東京美術学校教授として迎えられた。昭和九年（一九三四）、彫金家として最後の帝室技芸員に任命された。

明治天皇御下命による「三大作」について

今回の展覧会では、明治天皇の御下命によって制作された次の三点の作品を紹介している。一つは、現在も御物として伝えられている「沃懸地御紋蒔絵螺鈿太刀拵」（菊御作太刀の拵）(No.5)である。これは、明治二十五年より図面の準備が進められ、翌年に起工してから二十九年に完成するまで、加納夏雄が彫刻主任を務めた作品であった。二つめの作品は、当館所管の「花唐草透彫水晶入短刀拵」（短刀正宗「宗瑞正宗」の拵）(No.6)で、明治二十七年より香川勝廣を中心に制作された。完成は三十七年のことである。そして三つめの作品が「菊蒔絵螺鈿棚」(No.17)である。この棚は、明治二十五年に図面が東京美術学校に依頼され、二十七年に起工、三十六年に完成したもので、蒔絵を担当した川之邊一朝をはじめ、金具を彫刻した海野勝珉など各分野の名工が制作に参加した大作である。

これら三点は、明治三十年代から大正初期にかけての新聞や雑誌記事の中で、「明治の三大製作」あるいは「三大作」と呼ばれたもので、宮内省調度局がその監督にあたり、作業所も宮内省内に設けられ制作されたという^{註1}。これまで「菊蒔絵螺鈿棚」については、明治期の漆工品のなかでも代表的なものとして幾度となく取りあげられてきたが、他の二点については、ほとんど紹介されることはなかった。しかし、これらの各作品は、明治の金工界の頂点にあった加納香川また海野のそれぞれの作歴の中でも、御下命を受けて制作した代表的作品として位置づけられる貴重な事例である。この「三大作」が一堂で紹介できるまたとないこの機会に、ここでは、この三点の制作事業のあらましを文献資料などからたどって紹介するとともに、これら三つの作品に示された特質をとらえてみることにしたい。

明治天皇の御下命により、明治二十五年から製作が進められたが、その詳しい経緯を記したものは宮内庁の記録には現在のところ確認できていない。『明治天皇紀』にもこの事業について詳しく触れた記述はなく、唯一、明治二十一年に宮中顧問官元田永孚から献上された菊御作太刀について、「天皇大に喜び、子爵田中光顕等に諮詢して、名工を求めて其の装を為さしめ、以て永く寶庫に納めたまふ」（『明治天皇紀』明治二十一年四月九日）と記される。周辺の資料に、三点の作品がまとめて記載された、その制作経緯にあたる部分を抜粋してみると、例えば「本邦現時美術の模範として永世に伝えさせ玉ふ御主意」（『読売新聞』

明治二十八年六月二十六日）、「明治美術ノ真粹ヲ永ク帝室ニ遺シ給ハン思召」（『京都美術協会雑誌』第六十九号、明治三十一年）あるいは「明治美術御奨励の御主旨」（『日本漆工芸雑誌』一三八号、大正元年）等の記述が見いだせる。後になつて棚の図案を手がけた六角紫水はその著書『東洋漆工史』（雄山閣、昭和七年）の中で「明治の進歩せる各種工芸美術の標本を後世に垂示し玉はんとの特別の思召」によつてまず、加納夏雄による御剣刀装、次いで蒔絵棚の制作となつたと記している。これらのような記述から読みとれるのは、まずこの三点の制作は明治期を代表する作品となることが目標とされたこと、各分野にわたつて名工を集めた大事業であったこと、また、意匠の考案や材料の供給に至るまで、宮内省調度局が制作に逐次関与していたこと、以上がこの事業の特色ととらえることができる。

また、三点の制作に関わる職工の人選は帝国博物館総長九鬼隆一に任されたという（前出『京都美術協会雑誌』第六十九号による）。九鬼は明治二十三年に開かれた最初の帝室技芸員選定の選択委員会の委員長もつとめ、当時の文化財保護行政の中心にあつた^{註2}。九鬼のこの事業における存在意義は大きかつたと考えられ、この人選は、当時九鬼が描いていた帝室技芸員制度を反映させていたともいえる。皇室による美術奨励事業ともなつたこの「三大作」制作には、最初に任命された帝室技芸員である加納の参加をはじめとして、棚の制作がまだ進められていた明治二十九年には太刀の鞘への蒔絵、および棚の蒔絵を担当した川之邊一朝と、棚の金具彫刻を担当した海野が帝室技芸員に選出されている。また、この事業と平行して明治三十年頃から一九〇〇年パリ万国博覧会へ向けて準備された、帝室技芸員を主とした二十三名による「帝室出品作」（例えばNo.8、No.13）には、特に彫刻や工芸作品に対して（同博覧会の出品分野では「美術工芸」）九鬼がその意匠に至るまで細かく指導したとされる。

さて、棚と太刀拵（菊御作）の図案考案がそれぞれ依頼されたのが明治二十五年のことであり、そして二年後には短刀拵（宗瑞正宗）が制作品目に決められた。太刀拵の起工は明治二十六年七月、棚の起工は下図の完成した翌二十七年の十一月のことである。太刀拵の金具彫刻を担当した加納の関係資料（東京国立博物館所蔵）のうち宮内省調度局へ提出した書類の下書「御剣調整記録」^{註3}から読みとれるのは、その品目は事業の当初、他にもいくつか想定されていたの

ではないか、ということである。この下書のうち、日数の超過によって職工の手当が増加した事に対しての理由書(明治二十七年十一月六日、調度局長名のもの)に「(前略)予算増加ノ儀ハ未着手ノ金装御短刀御文臺(二字分ほど空欄)等設計上確定ノ上総予算ニ於テ何分ノ儀相伺可申候也」とある。二十五年に事業が始められて二年後のこの時点で制作点数は確定されてはなかったようである。しかし、結果として太刀拵、短刀拵、書棚の三点が完成されて「三大作」と呼ばれた。「御剣調整記録」にはさらに、彫刻作業が進められる中で、宮内省によって太刀拵の意匠に変更が重ねられ、作り手としては苦勞したことが記され、予定を大幅に超える日数がかかり、完成予定日も何度か変更されたことが示されている。おそらくは太刀拵と柵の制作に予想以上の日数と予算がかかったと考えられ、その結果として、明治二十七年に起工された短刀拵が最後に完成したのは、明治三十七年十二月のことであった。

では、明治の工芸技術の粋を集めた、この時代を代表する作品として、太刀と短刀の拵および柵が選ばれたのはなぜだろうか。この三点はいずれも、形式や文様に伝統性が強く認められることに大きな特徴がある。まず、この太刀拵の意匠は、朝廷の重要な儀式の際に佩いて使用されてきた毛抜形太刀拵の伝統様式を踏まえたもので、後鳥羽院ゆかりの菊御作太刀にふさわしいものとして選ばれたと考えられる。この意匠は加納の没後その履歴を記した「工芸志料」(『京都美術協会雑誌』第六十九号)には「歴代天皇御佩用ノ御太刀並二徳川、上杉両家名代ノ刀装二因リテ、未曾有ノ図案成ル」と記される。天皇家相伝の「沃懸地菊唐草文蒔絵毛抜形太刀」(当時は御物、現在東京国立博物館所蔵)は、現存しているこの種の毛抜形太刀の中でも最も年代の遡る桃山時代のもので、金具は金地に菊唐草文毛彫、毛抜形に菊花文を据え、目貫はやはり菊花文、鞘は沃懸地に菊唐草文を蒔絵している。全く同じ形式の太刀が霊元天皇御料、有栖川宮家御伝来品にもあり、後世までその形が踏襲されていることが知られる。これらの拵を参考に、菊御作の拵が考案されたと考えられる。これらの太刀にみられる伝統様式に倣いながらも、毛抜形に御紋を、目貫に鳳凰を置き、金具の地文には御紋と桐文など、高貴さを表す古来からの文様を、バランスよく構成する工夫が凝らされている。地文の唐草を含め、すべて高彫で仕上げられ、卓抜した技術がそこに見られる。前述の同記事によれば、天皇のお好みであり光らぬようにとの御沙汰があり、刻み放しのまま、袱紗で磨いて自然な光沢を出したという。太刀拵の図案は前田貫業による。前田は、帝室技芸員山名貫義の実弟で、工芸品の図案家として活躍していたことが、現在東京国立博物館に所蔵される図案集「温知図録」から知られる。明治初期、国は殖産興業を目的

に全国の工芸家に図案を配布して図案指導を行ったが、「温知図録」はその図案を集成したもので、前田による図案がいくつか含まれている。

太刀拵に対して短刀拵は、正倉院宝物に見られる刀子を強く意識した復古調の拵で、組紐によって腰から下げる天平時代の装飾品の形式を引用している。短刀拵について記した雑誌記事などには金剛石(ダイヤモンド)は用いず甲州産の水晶を用いたとあり、生活様式の西洋化に伴って着用されるようになった指輪や宝飾品に、輸入された金剛石が使用されるなかで、明治中頃まで輸出量を誇っていた甲州産の水晶が、日本特産の宝石として金剛石と対比的に考えられ、用いられたようである。なお、図案に関わった人物の名は記録に残されていないが、その正倉院宝物を色濃く引用した意匠に、明治二十五年から宮内省に設置された正倉院御物整理掛における宝物の整理、復元修理の事業との関連がうかがえる。

柵は伝来では完成当時は「螺鈿入蒔絵御書棚」の作品名で記録されているが、近世期に確立した婚礼調度に見られるような厨子柵、黒柵、書棚という三柵のうち、書棚の形式を引用する形ではなく、天板の筆返しや厨子を備えた形式は厨子柵、脚部は黒柵の形をとっている。柵の図案を依頼された東京美術学校では、柵の形式は古式に倣って平安時代に成立した『源氏物語絵巻』に描かれた調度を参考にしたという(『日本漆工会雑誌』第四百十号、大正元年)。蒔絵の図案は菊に小禽という伝統的な主題であるが、一方で、文様の配置は柵板裏、柵板の縁、柱、厨子の内部に至るまで、同一文様を完全に連続させるといって、それまでの柵には見られない装飾を見せている。この図案を担当したのが、若干二十六歳の六角紫水であった。最初に、この完成された柵と同じ、全面に隙間なく文様配置した彩色図を宮内省に提出したところ、厨子内部に遠山霞の図を試みよとの返答があり、これを早速に作成して柵の仮木地に貼付けて提出したが、程なくして最初の図案をそのまま採用することが決定されたという。

このように、三点それぞれが、古式に倣った伝統色の濃い形式をとっており、図案にはさまざまな時代の先例作品の要素を引用して古来の文様を組み合わせ新しい姿に再構成し、細部や裏面にまで過剰ともとれる装飾を施していることに特色がある。また、以上三点の作品に共通しているのは、材料として金を多用していることが挙げられる。太刀と短刀の拵は、鍍金ではなく金無垢の彫刻を基本としており、太刀鞘も金地(沃懸地)である。柵は、金地に高蒔絵で、実に多くの沖繩産の夜光貝による螺鈿を施している。柵の金具が銀を主体とし、短刀の透かしの地が銀としている以外は金尽くしである。これらの金は全て佐渡御料金山より取り寄せた金が使用され、蒔絵粉への加工も宮内省内に設けら

れた細工所で行われたという。ちなみに佐渡鉾山は明治二十一年に帝室財産に編入されてから、明治二十九年に民間へ譲渡されるまで、御料局が置かれて、宮内省の直轄にあった。金が潤沢に使用できたことも、宮内省直営のもとにこの制作事業が進められた所以であろう。

また、これら三点のうち、太刀拵と短刀拵の二点が御下命の品に選ばれた理由のひとつとして、明治天皇が刀を好まれたことが挙げられる。無類の刀好きであったといわれる父孝明天皇の刀へのこだわりは、当時御物に伝わった孝明天皇御料の数々にみることができ、明治天皇にも大きく影響を与えたことであろう。御料の中でも「紫檀地花鳥文蒔絵螺鈿太刀拵」（元は御物、現在、東京国立博物館所蔵）は元治元年（一八六四）に十四代將軍家茂が献上した長船秀光の太刀に、孝明天皇が新たに拵の制作を命じたもので、紫檀の鞘に花鳥十二ヶ月図を蒔絵で表した華麗な拵である。献上の翌年、慶応元年に完成している。この下図は狩野永岳、紫檀地に蒔絵をしたのは山本光利、金具は後藤一乗が担当した。いずれも制作に携わったのは、当時、京都にあつて禁裏の御用をつとめた絵師ならびに職工たちであった（註4）。また、この拵の他にも「黒檀地花鳥蒔絵螺鈿脇指」（螺鈿一中野一跡、金具一後藤一乗など後藤一乗を中心に新調されたさまざまな孝明天皇御料の拵が伝えられている）。

明治天皇もまた、皇室に献上された名刀の数々に刀装具を御下命になられた。明治十年代には本展出品の刀装具（No.2）のように京都の井上明祥に新しく金具を刻ませた例もあり、この時期まで京都の職工たちとの繋がりが残っていたことを示している。しかし、遷都後は東京に本拠を置いていた職工たちが主に御下命を受けるようになり、その中でも名を知られたのが加納夏雄であった。また、今回紹介の太刀拵および短刀拵いずれにおいても金具雛形の作成、金具下地の調整に大きく関わったのが田村宗吉である。田村は東京在住で、江戸初期から幕末まで徳川家の御用を受けて繁栄した家の出身であり、明治二十五年に宮内省内に設置された正倉院御物整理掛にも技術者として加えられている。彫刻を担当した加納とは別の立場で、拵全体を調える上で、徳川家が抱えた職工としての永い伝統を持つ田村が果たした役割は大きかったと考えられる。太刀拵の鞘の蒔絵を担当した川之邊一朝もまた、足利將軍家、豊臣家、徳川將軍家に御用蒔絵師として仕えた幸阿弥家の流れをひく蒔絵師であり、維新前には和宮婚礼の調度品をはじめとする幕府の調度品を制作した。幸阿弥派の正統な蒔絵を伝えた最後の蒔絵師と言われている。川之邊と時を同じくして帝室技芸員になった池田泰真は、川之邊の蒔絵を自らのものと比較して「川之邊さんの蒔絵はあれは古来からの仕方です、本式なんです。私の方少し横町へまがって居

る（後略）」と語っている。棚については、川之邊は門下の十一名を率いてその制作にあたっており、工房としての組織も充実していたことが伺われる。加納や海野など、維新後の変化の中で著名となった名工が含まれる一方で、維新前から活躍していた、いわば正統派もまた、当時に重きをなし、近代工芸の発展に大きな役割を果たしたのである。

これまで見てきたように、明治の工芸は、江戸時代の確かな工芸技術を継承した工芸家たちによって支えられ、発展したといえよう。明治の工芸家たちが競って制作したのは、国の指導のもとに殖産興業を目指した輸出向けの作品であり、内外の博覧会に様々な作品を出品している。明治三十年代までの時期の工芸品に見られる多彩さ、面白さは、新しい時代が求める形状のなかに、技術や意匠にそれまでの時代の伝統性が色濃く示されていることにも起因している。これまで明治の工芸がこうした博覧会、展覧会出品作を中心に語られてきたなかで、今回紹介の皇室に伝えられたこの刀装具と棚という伝統的な三点の工芸品は、世界に売り出すものではなく、日本文化の真髄と工芸技術の正統を形に示すものであった。ここに紹介した「三大作」は、御下命のもとに当時の名工たちがまさに心血を注いで制作した、明治の工芸品のもうひとつの姿なのである。

五味聖（こみひかる）／当館学芸室研究員

註

- ① 「三大作」に触れた新聞、雑誌記事等に以下のようなものがある。
 - ・「雑報 御剣と御書棚」『読売新聞』明治二十八年六月二十六日
 - ・「雑報 御物の帯剣小刀と御棚」『京都美術協会雑誌』第百五十号、明治三十八年
- ② 「特に筆して明治の三大作と申すは帝室御物として此程出来る大小御刀並に御棚の三点を云ふ（後略）」
- ③ 香川勝廣「先帝御記念の御太刀」『建築工芸叢誌』第八冊、大正元年
- ④ 「雑報 勅裁の三大製作」『日本漆工会雑誌』第百三十八号、大正元年
- ⑤ 『近代美術の巨人たち―帝室技芸員の世界―』サントリ―美術館、平成八年
- ⑥ 『加納夏雄解説』（『夏雄大鑑』三宅輝義著、松崎正巳編、平成二年）
- ⑦ 孝明天皇御料については以下の資料による。
 - ① 『漫録（山本光利訪問録）』『日本漆工会雑誌』第八十三号、明治四十年
 - ② 『伝統と革新―京都画壇の華 狩野永岳 彦根城博物館』平成十四年
 - ③ 高尾曜「近世蒔絵師銘鑑」『緑青』マリア書房、平成十七年

用語解説

●彫金道具

・鑿(たがね)

彫金用の鋼鉄製の「のみ」で、金属を彫ったり、切ったりするのに用いる。用途に応じて種々の形状があるが、先端を平・角・丸などに作って刃を付け、刃と反対の端に頭を作り、頭を錐で打って使用する。彫金家によっては三百種も持つという。

●技法

・色絵(いろえ)

金や銀の薄板を地金に彫刻した部分に鑑付して色彩変化をつける方法。またそれとは別に、色味の異なる金属を象嵌することによって、彩色された絵画のような効果を上げることが出来ることから色絵と呼ぶこともある。

・片切彫(かたきりぼり)

鑿の先を片側に倒して彫るため、片側が深く、

反対側が浅くなる線彫技法。日本絵画の描法である「付立(つけたて)」のような効果を表すことが出来る。近代の彫金家では加納夏雄が得意とした。

・毛彫(けぼり)

彫金技法のなかで最も基本的な線彫技法。毛のように細い線を彫ることから名付けられた。鑿の刃先の形状により、鋭い線、柔らかい線を彫り分けることが出来る。

・肉合彫(ししあいぼり)

文様の周囲を少し深めに彫り下げ、文様自体を薄肉彫(うすにくぼり)で表す技法。浮彫に似た効果を示すが、文様は素地より高くはならないのが特徴である。

・透彫(すかしぼり)

金属板を鑿で切り抜いたり、糸鋸で切り透かして文様を表す技法。

・鋤彫(すきぼり)

文様の輪郭を深みをつけて彫り刻んだり、文様を残して素地を一段彫り下げて文様を浮き立たせ

る技法。先が平になった薄刃の鋤鑿で、文字通り、鋤き取るように彫ることから名付けられ、鋤出彫(すきだしぼり)、鋤下彫(すきさげぼり)などともいう。文様を浮き立たせる方を薄肉彫(うすにくぼり)とも呼ぶ。

・象嵌(ぞうがん)

工芸の装飾技法の一つで、金属・陶磁・木などの材料の表面に同種または他の材料を嵌めること。彫金の場合、金属の表面を彫って、その部分に他の金属を嵌め込んで文様を表す。線象嵌(糸象嵌)、平象嵌、高肉象嵌、布目象嵌などの手法がある。平象嵌(ひらぞうがん)は金属面を文様の形状に彫り下げ、そこに同じ形状の金属板を嵌め込み、上を平滑に磨いて文様を表す技法。高肉象嵌(たかくぞうがん)は嵌め込む金属の面が素地の面より高くなるものをいう。

・高彫(たかぼり)、高肉彫(たかくぼり)

素地の面より文様を高く盛り上げて立体的に表す技法。金属を彫り崩して文様を表す方法と、金属板を裏から打ち出して文様の大まかな形状を作り、細部を表から彫刻する方法がある。文様の厚みが高いものを高肉彫、薄いものを薄肉彫という。

・鍛造(たんぞう)

鍛金、打物(うちもの)ともいう。金属を加熱して柔らかくし、錘(つち)で叩いて打ち延ばしたり、曲げたりして成形する技法。一枚の金属板を打ち延ばしたり、しばったりして立体的に花瓶などを形作ることを錘起(ついき)ともいう。

・鑄造(ちゅうぞう)

蠟、木、石膏などで原型を作り、その原型から鑄型を作って溶解した金属を注入して、原型の通りに器物を作る技法。

三枚の手板で象嵌の手順を説明している。

(上段)左の松葉を象嵌するために、右にその松葉と同じ大きさに輪郭を彫り、その内側を彫り下げる。上にも松の枝を象嵌するために輪郭を彫っている。
(中段)下に松葉(銅)、上に松の枝(銅)を嵌め込んだ状態。
(下段)これは松葉に赤銅を象嵌して金色絵をほどこしたものを。銅を象嵌した上の松の枝にも松笠を金色絵で表している。左は肉合彫により手板の面を彫り下げて松の幹を表している。

(上段・中段)海野勝珉《松彫刻法手板》(東京藝術大学所蔵) 銅・象嵌
(下段) 同 《肉合彫松手板》(東京藝術大学所蔵) 銅・赤銅象嵌・色絵

・鍍金(とぎん)

銅や銀などの表面に金を付着させる技法。金鍍(きんけし)、減金(めつき)ともいう。水銀が鉄など一部を除いた多くの金属と溶け合う性質を利用したもの。金または銀を水銀に混ぜてアマルガム(液体化した合金)を作り、これを磨き上げた金属面に塗布したのち、加熱して水銀を蒸発させて、金または銀を定着させることができる。しかし、水銀を蒸発させる際に発生するガスが人体に有害なため、近代以降、電気メッキが普及した。

・鑑付(ろうづけ)

金属と金属を接着させること。鑑と呼ばれる接着用溶剤も金属であり、接着する金属によって異なる。

●金属

・青金(あおきん)

金に銀を加えた合金で、やや黄色が薄れ、青みを帯びた金色となる。

・四分一(しぶいち)

臙銀(ろうぎん)ともいう。銀・一に対して銅・三の割合で合金されたことから、四分一と呼ばれる。その他に合金の比率を変えて、銀を多めにし

・素銅(すあか)

た明るい色味のことを白四分一(しろしぶいち)、銅を多めにして色味を濃くしたものを黒四分一(くろしぶいち)とも呼ぶ。

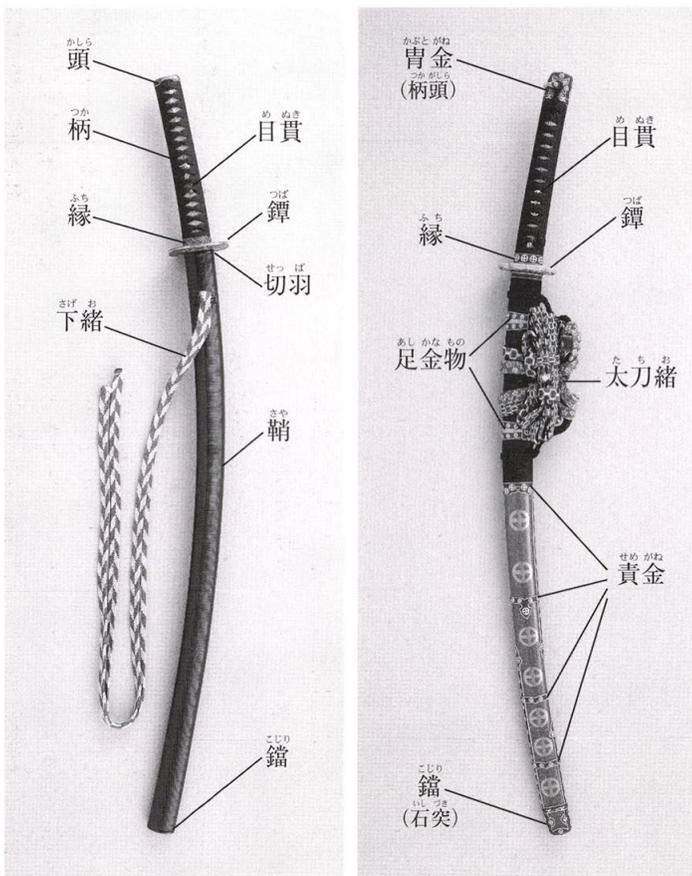
・赤銅(しゃくどう)
銅に金とわずかに銀を加えた合金で、黒紫色が烏の濡れ羽色を想起させることから、烏銅(うどう)や烏金(うきん)とも呼ばれる。江戸時代には赤銅を素材とした鐔や刀装小道具が好まれて多く作られた。

純銅のこと。No.7《蘭陵王置物》やNo.8《太平楽置物》の袍のように深みのある赤色をしている。

・煮込み着色(にこみちやくしよく)
日本古来の着色法で、青銅、黄銅、四分一、赤銅など多くの合金の着色に使われている。水に硫酸銅と緑青を加えて加熱することで煮込み液を作り、その中に作品を入れて煮込み着色する。金属の純度や合金材料によって様々な色彩表現ができる。

《彫金道具》(東京藝術大学所蔵)
加納夏雄が使用した鑿と鋸。
上の三本の鑿は片切彫用で、加納は普通よりも柄の長い鋸を使用した。

●拵の名称..太刀拵(右)と打刀拵(左)



海野勝珉 年譜

和暦	西暦	年齢	事項	工芸（彫金）関係の動向	本展関連作品
天保15、弘化元	一八四四	1	5月15日、初代海野美盛の弟・海野傳右衛門の四男として常陸国茨城郡水戸下市肴町に生まれる（次男、六男、九男とする諸説あり）。幼名竹太郎（竹次郎）。		
嘉永5	一八五二	9	伯父・初代海野美盛、萩谷勝平に金属彫刻を学ぶ。安達梅溪に絵画、武庄次郎に書を習う。		
慶応3	一八六七	24	独立開業する。	4月〜11月、パリ万国博覧会開催。	
慶応4、明治元	一八六八	25	江戸（東京）に出る（明治4、5、6年とする諸説あり）。実兄・青龍軒眞田義政（静國）の駒込千駄木宅に仮寓し、彫金業を営む。この頃より勝珉と名乗る。	11月、二代海野美盛生まれる。	
明治2	一八六九	26		4月、加納夏雄、宮内省より太刀金具受注。 7月、加納夏雄、大阪造幣寮にて貨幣雛形製作。	
明治4	一八七一	28		1月、加納夏雄、帰京、太刀金具の製作再開。 8月、脱刀任意の布告。	
明治5	一八七二	29		11月、加納夏雄、大阪へ出発、造幣寮へ出仕。	
明治6	一八七三	30	雁金守親に花鳥類彫刻を学ぶ。家具装飾、携帯品に応用する技術を身に付ける。 2月2日、長男・豊太郎（珉乗、照洲）生まれる。	5月〜11月、ウイーン万国博覧会開催。	
明治9	一八七六	33		3月、帯刀禁止令（廃刀令）布告。 5月〜11月、フィラデルフィア万国博覧会開催。 3月、山口一照生まれる。	
明治10	一八七七	34	第1回内国勸業博覧会に《神代人物金製袋物前錠》を出品（褒状受賞）。	4月、加納夏雄、造幣寮の作業が終わり帰京。 8月〜11月、第1回内国勸業博覧会開催（東京）。	
明治11	一八七八	35		5月〜11月、パリ万国博覧会開催。	
明治12	一八七九	36		3月、龍池会設立。 12月、『東京名工鑑』発行。	
明治14	一八八一	38	第2回内国勸業博覧会に《稲穂に雀の図扁額》（褒状受賞）、《羅漢半迦尊者図香箱》を出品。	3月〜6月、第2回内国勸業博覧会開催（東京）。 加納夏雄、同博審査官となる。	

海野勝珉肖像（『建築工藝叢誌』第二期第十五冊より転載）

明治28	明治27	明治26	明治25	明治24	明治23	明治22	明治21	明治20	明治18	明治17
一八九五	一八九四	一八九三	一八九二	一八九一	一八九〇	一八九九	一八八八	一八八七	一八八五	一八八四
52	51	50	49	48	47	46	45	44	42	41
<p>第4回内国勸業博覧会審査官となり、銀牌授与される。同博に《龍銀彫鷹図巻煙草入》(有功二等賞受賞)、《銀製七賢彫六角香炉》(妙技二等賞受賞)、《銀製鎚彫鷲置物》、《銀鍍嵌巻柱図巻煙草入》(妙技三等賞受賞)ほかを出品。</p>	<p>11月、東京美術学校教授となる。 宮内省より御書棚の金具調製を依頼される。 12月、従七位に叙される。 大婚二十五年奉祝のため通信省より献上の《銀花瓶一对》を製作。</p>	<p>シカゴ・コロンプス世界博覧会に《遠城築図額》を出品(東京国立博物館蔵)。</p>	<p>加納夏雄とともに「出山釈迦像」合作。</p>	<p>8月、東京美術学校助教授となる。 5月、日本美術協会美術展覧会に《嵌入色絵舞妓図料紙箱》、《龍銀彫田子浦歌絵巻煙草箱》を出品(銅牌受賞)。 10月、東京彫工会第6回彫刻競技会に《鉄彫群狸円額》を出品(銀牌受賞)。</p>	<p>7月、東京美術学校に出入、雇員となる。 7月27日、加納夏雄に入門。</p>	<p>4月、明治天皇、日本美術協会行幸の折、銀製コップを御前彫刻。 5月、日本美術協会美術展覧会に《近江八景図香箱》を出品(銅牌受賞)。</p>	<p>昭憲皇太后御佩用宝冠章の鑄型彫刻。 5月、日本美術協会美術展覧会に《銀製鷲鳥の図名刺盆》を出品(銅牌受賞)。 11月、東京彫工会第3回競技会に《二仙人図唐紙引手》を出品(銀牌受賞)。</p>			<p>四男・清(秀珉)生まれる。</p>
<p>4月〜7月、第4回内国勸業博覧会開催(京都)。 加納夏雄、従六位に叙される。 岡部覺彌、東京美術学校卒業、同校助教授となる。</p>	<p>3月、明治天皇大婚二十五年。 御書棚、短刀拵(宗瑞正宗)起工。 天賞堂、第4回内国勸業博覧会に際して、工芸図案を懸賞で募集(審査のうえ実作品を製作、博覧会会場にて観覧者による投票により意匠考案者に賞金贈呈)。</p>	<p>7月、加納夏雄ら太刀拵(菊御作)起工。 5月〜10月、シカゴ・コロンプス世界博覧会開催。</p>	<p>明治天皇、御書棚および太刀拵の調製御下命。</p>	<p>加納夏雄、臨時全国宝物取調局臨時鑑査掛となる。</p>	<p>4〜7月、第3回内国勸業博覧会開催(東京)。 加納夏雄、同博審査官となる。 10月、帝室技芸員制度発足。 加納夏雄、東京美術学校教授、帝室技芸員に任命される。 加納夏雄、『國華』に「金屬彫刻」を掲載する。</p>	<p>2月、東京美術学校開校。 5〜11月、パリ万国博覧会開催。</p>	<p>4月、宮中顧問官元田永孚、菊御作太刀を献上。 9月、宮内省に臨時全国宝物取調局が設置される。 10月、明治宮殿竣工。</p>	<p>東京彫工会設立。 8月、公爵徳川家達、短刀正宗(宗瑞正宗)を献上。 12月、龍池会、日本美術協会と改称。</p>	<p>6月〜9月、ニユルンベルク金工万国博覧会開催。 加納夏雄、金刻美術学校を作り、香川勝廣、塚田秀鏡、益田友雄・野村勝守らと彫金研究。</p>	
	No.10《岩上鶴鴿置物》、 No.11《色紙貼交屏風》				No.7《蘭陵王置物》、 No.9《百鶴図花瓶》					

明治29	一八九六	53	5月、日本美術協会春季美術展覧会に《琵琶湖凶名刺盆》を出品(出品人・林九兵衛、二等賞銀牌受賞、宮内省買上)。 6月、帝室技芸員に任命される。	3月、農商務省商品陳列館設立。 12月、太刀拵(菊御作)竣工。 加納夏雄、高等官五等に叙される。10月、海野盛壽没。	No.5《沃懸地御紋蒔絵螺鈿太刀拵》、 No.12《琵琶湖凶名刺盆》
明治31	一八九八	55	高等官六等に叙される。	2月3日、加納夏雄没。正六位勲六等を授与される。 二代海野美盛、東京美術学校教授となる。	No.8《太平楽置物》、 No.13《和歌浦凶額》
明治32	一八九九	56	三井家の依頼により《銀製桐鳳凰文兵庫鎖太刀拵》起工(大正2年竣工)。	4月、11月、パリ万国博覧会開催。 5月、皇太子(大正天皇)御成婚。 9月、日本金工協会設立。	No.14《烏紅葉瓢形花瓶》、 No.16《神籠呈瑞置物》
明治33	一九〇〇	57	パリ万博に《太平楽置物》(宮内省の製作依頼)、《日光含満淵真景図鉄製額面》(農商務省の製作依頼)ほかを出品。 9月、東京彫工会第15回競技会に《烏紅葉瓢形花瓶》を出品(銅賞牌受賞、宮内省買上)。	3月、7月、第5回内国勸業博覧会(大阪)。	No.17《菊蒔絵螺鈿棚》
明治36	一九〇三	60	第5回内国勸業博覧会審査官となる。 同博に《彫金メダル》を審査官出品。 11月、《菊蒔絵螺鈿棚》竣工(金具彫刻を担当)。藍綬褒章授与。	4月、12月、セントルイス万国博覧会開催。 12月、短刀拵(宗瑞正定)竣工。2月、滑川貞勝没。	No.6《花唐草透彫水晶入短刀拵》
明治37	一九〇四	61	勲六等瑞宝章・功労金賞牌を授与される。	3月、香川勝廣、帝室技芸員に任命される。	No.22《牡丹折枝図印筆筒鏡板》、 No.23《蛇籠千鳥形水滴》
明治38	一九〇五	62			
明治39	一九〇六	63			
明治40	一九〇七	64			
明治42	一九〇九	66	7月、日本金工協会第6回競技会に《浪に鷺凶花瓶》を出品(出品者・天賞堂・江澤金五郎、金牌受賞、宮内省買上)。 10月、第44回日本美術協会美術展覧会に《狸々凶花瓶》を出品(二等賞金牌受賞、宮内省買上)。	華族一同から帝室技芸員合作の《桑木地飾棚》が献上される。	No.24《狸々凶花瓶》、 No.25《浪に鷺凶花瓶》
明治43	一九一〇	67	4月、長男・珉乗没(享年38歳)。 日英博覧会に《銀地象嵌花盛器紅羅小龕》ほかを出品(名誉賞受賞)。 11月、同じ萩谷勝平門下の小泉勝親(日本金工協会会長)、川上勝俊(同彫金部長)、二代海野美盛(東京美術学校教授)と共に、借楽園内に初代海野美盛・萩谷勝平の顕彰碑を建立。	2月、伊藤勝見没。 5月、10月、日英博覧会開催。	
大正2	一九一三	70	三井家より依頼された《銀製桐鳳凰文兵庫鎖太刀拵》竣工。	12月、塚田秀鏡、帝室技芸員に任命される。	
大正4	一九一五	72	10月8日没、享年72歳。法号東華院芳洲勝珉日潤居士。 従四位勲四等瑞宝章を授与される。 墓所は染井墓地にある。	11月、大正天皇御大礼。 3月、中川義實没。	No.27《丹鳳朝陽凶花瓶》、 No.31《双鶴置物》

【海野勝珉が用いたその他の号名】

芳洲、藻税軒、彌五郎、基平、貞月庵、旭東(旭登)、東華齋など

本年譜の作成にあたり、主に次の文献を参照した。『京都美術協会雑誌』第五十一号、第五十五号、桑原羊次郎『日本装剣金工史』(荻原星文館、昭和十六年)、長谷川栄編『日本の美術』第百十一号、夏雄と勝珉(至文堂、昭和五十年)、『日本人名大事典』第一巻、平凡社、昭和五十四年)、若山猛『刀装金工事典』雄山閣出版、平成八年)、『鏡の意匠―水戸刀と刀装具の名品―』(茨城県立歴史館、平成八年)ほか

参考資料

No. 11 《色紙貼交屏風》(35×42頁掲載)の内容について

【右隻】

第十九図 樂鼓雄風 久保田米僊 豊川光長

〔鳳鳥來儀〕 舞樂の大鼓に彩鳳を画し大婚の儀に應じて諧鳴の瑞あるを表す

第二十図 鴛鴦 野口小蘋 塚田秀鏡

〔比翼儷遊〕 双鴛池に泛ぶ様を画し伉儷相得て家々曠怨の嘆なき意を表す

第二一図 稻穂蝻 松本楓湖 関口一也

〔瑞禾羽振〕 蝻斯の詩旨に依り瑞穂国の禾實豊熟し青人草の茂り増す意を表す

第二二図 机帳桑蚕 川端玉章 池戸民國

〔母儀親蚕〕 宮闈の裏に在して女工を勧め蚕桑の事を親らし賜ふ意を表す

第二三図 長春花畫芝 野口小蘋 大川貞幹

〔長春不老〕 四時の花深艶なる色を易へず三秀の草服して長生を得る意を表す

第二四図 夜合花蝙蝠 野口小蘋 船越春民

〔合歡迎福〕 草木の微なるも合昏の歡ありて萬福を迎ふる意を表す(蝙蝠と音相通ず)

第二五図 檜扇蘭 川端玉章 香川勝廣

〔懿德馨聞〕 蘭房の香遠く聞え慈仁の恵博く世に播かせ賜ふ意を表す

第二六図 牡丹櫻花 野口小蘋 海野美盛

〔富貴國色〕 芳容の麗しき櫻花の優婉なるに喩へ牡丹の豊艶なるに比する意を表す

第二七図 塩の山の歌意 村瀬玉田 塚田秀鏡

〔磯邊頌聲〕 さし出の磯の千鳥を画し君が御代をば八千代とそ啼と云へる古歌の意を表す

第二八図 桂花月 野口小蘋 加納夏雄

〔天香薰滿〕 后徳の明けきを照る月に喩へ桂花の香雲井の上に薫り満る意を表す

第二九図 雙鶴 松本楓湖 海野美盛

〔鶴髮千秋〕 友白髪之久しきを契る二羽の鶴を画して千秋を祝し奉る意を表す

第三十図 野州四海波岩 村瀬玉田 関口一也

〔四海靜鎮〕 奇巖の眞景を画し四海靜謐昇平の治を諠ふ意を表す

第三一図 野州蓬萊山 村瀬玉田 塚田秀鏡

〔蓬萊環流〕 蓬萊の勝地を画し仙島の我邦に在るを示し慶曲を賀する意を表す

第三二図 和琴筆簾 川端玉章 池戸明國

〔琴瑟和樂〕 周南の詩句に因り絲竹の調相協ひて人々の和樂する意を表す

第三三図 鯛蝦昆布 池田眞哉 滑川貞勝

〔海物具慶〕 よろ昆布に目出鯛海老と云へる美称を集め海物の盛儀を説する意を表す

第三四図 茱萸菊花 瀧和亭 滑川貞勝

〔避災延齡〕 萸節の災を避け菊潭齡を延る故事に因り邦家の榮久を願ふ意を表す

第三五図 胡蝶 野口小蘋 香川勝廣

〔彩衣翩舞〕 彩衣翩翩たる胡蝶を画し伶官舞を奏して萬民歡喜する意を表す

第三六図 妹山脊山 村瀬玉田 榎本壽明

〔山盟莫渝〕 妹兄の山の渝らざる姿を画して天長地久を祠り奉る意を表す

『絵画叢誌』第八十五号(明治二十七年三月二十八日発行)より適宜訂正して、図様・原画作者・彫金作者・画題・図様の説明の順に掲載した。なお、原本では左隻から掲載されているが、本図録では図版の掲載順に合わせて右隻からとした。考案家・大森惟中の撰定によって奉祝の意を表したこの三十六の画題は、「三十六歌仙」に擬して「三十六画撰」と名付けられた。

【左隻】

第二図 富岳 村瀬玉田 伊藤勝見

〔邦址不動〕 扶桑第一の高岳を圖し我邦の基址確然動かざる意を表す

第二図 雲中鹿 瀧和亭 海野勝珉

〔天祿降下〕 天鹿下り来る所を圖し皇運隆興して天祐窮りなき意を表す(鹿祿音相通す)

第三図 葦鶴 松本楓湖 海野美盛

〔葦原肇基〕 諾冊二尊の古曲に基き葦原の大倫の始めを定め賜ふ意を表す

第四図 君か代の歌意 久保田米僊 海野勝珉

〔聖祚長久〕 さゝれ石のいはほとなる様を圖し君が代は千代に八千代にと歌ふ意を表す

第五図 蛟龍出波 久保田米僊 伊藤勝見

〔九淵奉珠〕 干満二珠の古事に攄り千秋萬歳千尋の珠を奉ると云へる謡曲の意を表す

第六図 竹梅 瀧和亭 池戸明國

〔偕友雙清〕 呉竹の色易へず梅花の芳香床しきを圖し歳寒二友の節操あるを表す

第七図 寶劍神鏡 久保田米僊 府川一則

〔皇威赫灼〕 二種の神器を器圖し叡文英武の聖徳は比へ大業の顯著なるを表す

第八図 男山社鳩 村瀬玉田 関口一也

〔華表耦棲〕 男山社頭を圖し神護の至れる雙鳩處を得る意を表す

第九図 徐福来航 久保田米僊 水野月州

〔遠人歸化〕 秦の徐福が熊野浦に来る様を圖し外人懐を服する意を表す

第十図 太陽波 瀧和亭 加納夏雄

〔君臨下照〕 威稜の灼然たる天日の如く下土を照し賜ふ意を表す

第十一図 岩上龜 松本楓湖 池戸民國

〔祝壽萬歳〕 岩上の龜の尾長きを圖し萬歳を祝し奉る意を表す

第十二図 櫻花黃鸝 瀧和亭 大川貞幹

〔鶯花契春〕 御歌題に應し花に啼く鶯を圖し萬春を契る意を表す

第十三図 筑波峰 村瀬玉田 池戸民國

〔兩儀竝立〕 男体女体の峰を圖して陰陽の並び立ませる意を表す

第十四図 樹檜喜鵲 瀧和亭 香川勝廣

〔好會報喜〕 檜の枝に山鵲の啼ける様を圖し好會を喜び祝する意を表す(檜會と音相通す)

第十五図 高砂松 村瀬玉田 海野盛壽

〔砂浦豊翠〕 尾上の松の翠を重ぬる様を圖して高砂謡ふ意を表す

第十六図 櫻橘 久保田米僊 豊川光長

〔宸堦駢方〕 紫宸の階前に左近右近の兩樹芳を放ちて駢び榮ゆる意を表す

第十七図 玉蘭海棠 瀧和亭 府川一則

〔玉堂焯焯〕 玉棠の二花を圖し九重深き所禁庭の煥然たる意を表す(堂棠音相通す)

第十八図 橙子鼠 池田眞哉 池戸明國

〔國帑阜殖〕 橙子を地球に象り代々の美を取り鼠子の孳生する様を圖し國帑の阜に増殖する意を表す(帑帑音相通す)

出品目録

会期：平成十八年九月二十三日(土)～二十日(日)

前期：九月二十三日(土)～二十九日(日)
後期：十一月三日(金)・祝～二十日(日)

No. 彫金作者名 作品名 員数 製作年代 主な材質／彫金技法 寸法 所管(※) 展示期間

I 装剣金工―近代彫金の出発点

1	作者不詳	家紋散糸巻太刀拵	一腰	江戸後期(十九世紀)	赤銅／高彫・色絵	総長…一〇二・五	後期
2	井上明祥	黒塗千段巻鞘打刀拵	一腰	明治十六年(一八八三)	鉄／高彫・色絵・象嵌	総長…一〇一・〇、鐔…八・〇×七・四	前期
3	萩谷勝平・萩谷勝保	花鳥図散巻煙草箱	一点	明治十一～十三年 (一八七八～一八八〇)	赤銅・四分一・銅・ 金／高彫・色絵・象嵌	一三・六×一九・二×六・七	全期
4	萩谷勝平	春蘭図巻煙草箱	一点	明治十一～十三年 (一八七八～一八八〇)	赤銅・四分一・銅・ 金／高彫・色絵	一一・八×八・五×五・五	全期
5	加納夏雄・香川勝廣	沃懸地御紋蒔絵螺鈿太刀拵	一腰	明治二十九年 (一八九六)	金／高彫	総長…一〇八・〇	前期 (御物 侍従職)
6	香川勝廣	花唐草透彫水晶入短刀拵	一腰	明治三十七年 (一九〇四)	金／透彫	総長…四二・二	後期

II 古様と新様―明治二十年代～三十年代中期

7	海野勝珉	蘭陵王置物	一点	明治二十三年 (一八九〇)	銅・金・銀／象嵌	二八・〇×三二・〇×三三・五	全期
8	海野勝珉	太平楽置物	一点	明治三十二年 (一八九九)	銅・金・銀・四分一・ 赤銅／象嵌	四二・〇×二一・〇×四六・〇	全期
9	加納夏雄	百鶴図花瓶	一对	明治二十三年 (一八九〇)	銀／片切彫	各D一六・五、H三六・五	前期
10	加納夏雄・海野勝珉	岩上鶴鴿置物	一点	明治二十七年 (一八九四)	銀・赤銅／象嵌・片切彫	一六・四×二三・二×一九・〇	後期
11	加納夏雄・海野勝珉ほか	色紙貼交屏風	六曲 一双	明治二十七年 (一八九四)	銀／象嵌・片切彫ほか (屏風)各総W三八〇・四、H一八一・九、 (色紙)約二四・〇×二一・〇	全期	
12	海野勝珉	琵琶湖図名刺盆	一点	明治二十九年 (一八九六)	四分一・金・銀／象嵌	二一・三×二七・五×二二・二	前期
13	香川勝廣	和歌浦図額	一点	明治三十二年 (一八九九)	四分一・銀・赤銅・ 銅・金／象嵌	五四・七×七六・〇	前期
14	海野勝珉	蔦紅葉瓢形花瓶	一点	明治三十三年 (一九〇〇)	銅・金／象嵌	D七・五、H二五・五	前期
15	滑川貞勝	七賢図花瓶	一点	明治三十三年 (一九〇〇)	鉄／肉合彫	D九・五、H二三・五	前期
16	中川義實	神龍呈瑞置物	一点	明治三十三年 (一九〇〇)	銀・金・赤銅・銅／ 高彫・象嵌	三三・〇×七四・〇×七一・五	後期
17	海野勝珉	菊蒔絵螺鈿棚	一基	明治三十六年 (一九〇三)	銀／透彫	四六・八×一三五・五×一二二・〇	前期

Ⅲ 近代彫金の正統—明治三十年代後期—大正期

18	香川勝廣	鳳凰高彫花盛器	一对	明治三十八年 (一九〇五)	銀・金／高彫・象嵌	各D五三・五、H六一・五	後期
19	二代豊川光長	富岳図巻煙草箱	一点	明治三十八年 (一九〇五)	銀・四分一／薄肉彫 ほか	一〇・二×一四・〇×四・六	後期
20	香川勝廣	深山の滝図巻煙草箱	一点	明治三十八年 (一九〇五)	銀・四分一・赤銅／ 高彫・色絵・象嵌	一五・二×一一・二×四・九	後期
21	塚田秀鏡	観瀑図巻煙草箱	一点	明治四十三年 (一九一〇)	銀・四分一・赤銅／ 高彫・色絵・象嵌	一四・九×一一・〇×四・一	前期
22	海野勝珉	牡丹折枝図印篋笥鏡板	一点	明治四〇年 (一九〇七)	四分一・金・銀／ 象嵌・片切彫	一一・二×一九・三×一八・八	後期
23	香川勝廣	蛇籠千鳥形水滴	一点	明治四十年 (一九〇七)	銀・四分一／高彫	二・五×六・〇×一・四	後期
24	海野勝珉	狸々図花瓶	一对	明治四十二年 (一九〇九)	銀・四分一／毛彫ほか	各D一六・〇、H二九・〇	後期
25	海野勝珉	浪に鷺図花瓶	一对	明治四十二年 (一九〇九)	銀・四分一・赤銅・金・ 銅／高彫・象嵌・線彫	各D一八・〇、H三八・〇	前期
26	海野勝珉	翡翠図花瓶	一对	明治末期〜大正初期	銀・銅・四分一・赤銅・ 金／高彫・象嵌	各D二〇・〇、H三五・〇	後期
27	海野勝珉	丹鳳朝陽図花瓶	一对	大正四年(一九一五)	銀・四分一／高彫・ 象嵌・片切彫ほか	各D二〇・七、H四一・〇	前期
28	海野勝珉	山水図花瓶	一对	明治末期〜大正初期	銀／線彫ほか	各D一七・五、H三六・五	後期
29	二代海野美盛	吉野春秋図花瓶	一对	明治後期〜大正前期	銀・赤銅・銅／象嵌	各D一五・〇、H三五・〇	後期
30	二代海野美盛・海野清	鳳凰図花瓶	一对	大正六年(一九一七)	銀／毛彫	各D一九・三、H四一・二	前期
31	塚田秀鏡	双鶴置物	一点	大正四年(一九一五)	銀・四分一・赤銅・銅／ 片切彫ほか	(鶴・大)一九・二×四九・五×八二・八 (鶴・小)一七・〇×四七・五×五一・七	前期
32	二代海野美盛	鳳置物	一点	大正五年(一九一六)	銀・金・赤銅／ 象嵌・毛彫ほか	三八・五×五一・五×七〇・五	後期
33	山口一照	松に藤図花瓶	一点	大正十四年(一九二五)	銀・金・四分一／象嵌	D五八・五、H七六・五	前期
34	清水南山	置時計	一点	大正十三年(一九二四)	銅・銀・四分一／ 高彫・象嵌・透彫	二二・五×二六・五×四五・〇	後期

(※) 特に明記のない作品は三の丸高蔵館の所蔵である。

謝辞

本展の開催準備にあたり、次の機関、各位に調査等の御協力をいただきました。ここに記して御礼申し上げます。(敬称略、五十音順)

高岡短期大学(現富山大学)、東京藝術大学大学美術館
今淵純子、大熊敏之、鳥田宗吾、原田一敏、三船温尚、横溝廣子

明治の彫金―海野勝珉とその周辺

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 41

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成十八年九月二十三日発行

- ・各展覧会図録中，作品名や作者，制作年などの表記は，図録発行当時のものです。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録の著作権はすべて宮内庁に属し，本ファイルを改変，再配布するなどの行為は有償・無償を問わずできません。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録（PDF ファイル）に掲載された文章や図版を利用する場合は，書籍と同様に出版・放送・ウェブサイト・研究資料などに使用する場合は，宮内庁ホームページに記載している「三の丸尚蔵館収蔵作品等の写真使用について」のとおり手続きを行ってください。なお，図版を営利目的の販売品や広告，また個人的な目的等で使用することはできません。

明治の彫金―海野勝珉とその周辺

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 41

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成十八年九月二十三日発行

© 2006, The Museum of the Imperial Collections

III. The Orthodox Metal Carving of the Modern Era

— The late 1900's to the 1920's

- 18
Pair of vases with phoenix design
Kagawa Katsuhiko
1905
silver, gold, high relief, inlay
D.53.5, H.61.5 each
- 19
Cigar box with scene of Mt. Fuji
Toyokawa Mitsunaga II
1905
silver, *shibuichi*, *usuniku-bori*
10.2 × 14.0 × 4.6
- 20
Cigar box with scene of a waterfall
in the deep mountains
Kagawa Katsuhiko
1905
silver, *shibuichi*, *shakudo*, high relief,
iroe, inlay
15.2 × 11.2 × 4.9
- 21
Cigar box with scene of waterfall
Tsukada Shukyo
1910
silver, *shibuichi*, *shakudo*, high relief,
iroe, inlay
14.9 × 11.0 × 4.1
- 22
Inro cabinet shelf with peony spray
design
Unno Shomin
1907
silver, *shibuichi*, gold, inlay,
katakiri-bori
11.2 × 19.3 × 18.8
- 23
Water dropper in the form of
plovers and a basket
Kagawa Katsuhiko
1907
silver, *shibuichi*, high relief
2.5 × 6.0 × 1.4
- 24
Pair of vases with design of Shoyo
Unno Shomin
1909
silver, *shibuichi*, *ke-bori*
D.16.0, H.29.0 each
- 25
Pair of vases with design of falcon
and waves
Unno Shomin
1909
silver, gold, *shibuichi*, *shakudo*,
high relief, inlay
D.18.0, H.38.0 each
- 26
Pair of vases with kingfisher design
Unno Shomin
Late Meiji period to early Taisho
period
silver, *shibuichi*, copper, *shakudo*,
gold, high relief, inlay
D.20.0, H.35.0 each
- 27
Pair of vases with design of sunrise
and phoenix
Unno Shomin
1915
silver, *shibuichi*, high relief, inlay,
katakiri-bori
D.20.7, H.41.0 each
- 28
Vase with landscape design
Unno Shomin
Late meiji period to early Taisho
Period
silver
D.17.5, H.36.5 each
- 29
Pair of vases with scenes of Spring
and Autumn at Yoshino
Unno Yoshimori II
Late Meiji period to early Taisho
Period
silver, *shakudo*, copper, inlay
D.15.0, H.35.0 each
- 30
Pair of vases with phoenix design
Unno Yoshimori II and
Unno Kiyoshi
1917
silver, *ke-bori*
D.19.3, H.41.2 each
- 31
Pair of cranes
Tsukada Shukyo
1915
silver, *shibuichi*, *shakudo*, copper,
katakiri-bori
(large crane) 19.2 × 49.5 × 82.8,
(small crane) 17.0 × 47.5 × 51.7
- 32
Phoenix
Unno Yoshimori II
1916
silver, gold, *shakudo*, inlay
38.5 × 51.5 × 70.5
- 33
Vase with pine and wisteria design
Yamaguchi Issho
1925
silver, gold, *shibuichi*, inlay
D.58.5, H.76.5
- 34
Clock
Shimizu Nanzan
1924
silver, copper, *shibuichi*, high relief,
inlay, openwork
22.5 × 26.5 × 45.0

List of Exhibits

I. Metal Sword Decoration

—the starting point of modern metal carving

- 1
Sword mountings in *Tachi* type with family crest designs
Late Edo period, 19c.
shakudo, high relief, *iroe*
total length 102.5
- 2
Sword mountings in *Uchigatana* type
Inoue Meisho
1883
iron, high relief, *iroe*, inlay
total length 101.0,
tsuba (hand guard) : 8.0×7.4
- 3
Cigar box with flower and bird design
Hagiya Katsuhira and
Hagiya Katsuyasu
1878-1880
shakudo, *shibuichi*, copper, gold, high relief, *iroe*, inlay
13.6×19.1×6.7
Supply Division
- 4
Cigar box with spring orchid design
Hagiya Katsuhira
1878-1880
shakudo, *shibuichi*, copper, gold, high relief, *iroe*
11.8×8.5×5.5
Supply Division
- 5
Sword mountings in *Tachi* type with Imperial crest design, in *makie* and mother of pearl inlay
Kano Natsuo, Kagawa Katsuhiro
1896
gold, high relief
total length 108.0
Imperial Properties (Board of the Chamberlain)

- 6
Sword mountings in *Tanto* type with flower and arabesque design and crystal
Kagawa Katsuhiro
1904
gold, high relief
total length 42.2

II. The Old and New Styles

—the late 1880's to early 1900's

- 7
Bugaku dancer, Ranryo-o
Unno Shomin
1890
copper, gold, silver, inlay
28.0×32.0×33.5
- 8
Bugaku dancer, Taiheiraku
Unno Shomin
1899
copper, gold, silver, *shibuichi*, *shakudo*, inlay
42.0×21.0×46.0
- 9
Pair of vases with design of myriad cranes
Kano Natsuo
1890
silver, *katakiri-bori*
D.16.5, H.36.5 each
- 10
Wagtails on rock
Kano Natsuo and Unno Shomin
1894
silver, *shakudo*, inlay, *katakiri-bori*
16.4×23.2×19.0
- 11
Pair of six fold screens with *shikishi* cards
Kano Natsuo, Unno Shomin and others
1894
silver, inlay, *katakiri-bori*
W.380.4, H.181.9 each

- 12
Name card tray with scene of Biwako Lake
Unno Shomin
1896
shibuichi, gold, silver, inlay
21.3×27.5×2.2
- 13
Wakanoura
Kagawa Katsuhiro
1899
shibuichi, silver, gold, *shakudo*, copper, inlay
54.7×76.0
- 14
Vase in shape of gourd with ivy leaf
Unno Shomin
1900
copper, gold, inlay
D.7.5, H.25.5
- 15
Vase with design of seven wise men
Namekawa Sadakatsu
1900
iron, *shishiai-bori*
D.9.5, H.23.5
- 16
Dragon
Nakagawa Yoshizane
1900
silver, gold, copper, *shakudo*, high relief, inlay
33.0×74.0×71.5
- 17
Cabinet with chrysanthemum design in *makie* and mother of pearl inlay
Unno Shomin
1903
silver, openwork
46.8×135.5×122.0



Metal Carving of the Meiji Era

–Unno Shomin and his vicinity

September 23 (Sat.) — December 10 (Sun.)

Foreword

The term "metal carving" means the ornamental technique of carving metal surfaces with chisels, openwork, and inlay of different metals. Japanese metal carving developed greatly from the Momoyama to Edo periods, through the creating of sword fittings, and these techniques were used for other small metal products also. Along with the Meiji restoration, the issue of the sword prohibition, etc., caused the demand for metal carved works to decrease drastically, causing it to temporarily decline, but vases and cigar boxes matching western life styles became the new bases for metal carving techniques. Furthermore, from the late 19th century, a large amount of framed work and figurines made with metalwork were exhibited in the expositions held in Japan and other countries, helping to discover new possibilities for the intricate metal carving techniques. Metal carving techniques were applied on various furniture, and the Meiji era when these variations were extensively used was the time when the metal carving techniques were spotlighted the most.

In this exhibition, we will introduce various superior metal carving works focusing on the works of Unno Shomin, the metal carving master representative of this Meiji era, and the others around him. Unno's *Bugaku dancer, Ranryo-o*, received the *Myogi* (technical excellence) 1st class prize at the 3rd National Exhibition of 1890, and this along with the *Bugaku dancer, Taiheiraku* exhibited in the 1900 Paris Exhibition, are not only representative works of Unno, but also of the Meiji era metalwork. Furthermore, The Pair of six fold screens with *shikishi* cards that was presented on the occasion of the 25th anniversary of the marriage of Emperor Meiji, is a collaboration of 17 metal carving artists lead by Unno, and a historically valuable piece.

We hope the viewers of this exhibition are able to become familiar with masterpieces of Meiji era metal carving works, and also have a chance to perceive the high level techniques and expressions.

September, 2006

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan

