

## 泉清次と泉鏡花 —博覧会の時代—

種田和加子

本論は「博覧会の時代と泉鏡花」というテーマによる研究の序論にあたるものである。鏡花と彫金師であった父清次を結ぶ線を、博覧会におき、その余波である勸工場、三越に代表されるデパート文化までも視野に入れて考察することがもとの構想である。本論ではまず、父清次と内外の博覧会の関わりのなかで、これまで明らかではなかったニュルンベルク金工万国博覧会についての調査報告を主としている。鏡花作品には多くの職人小説（名工譚）があるが、明らかに父がモデルとされるものやそれ以外のものもある。作品に書かれた彫金技術に関する玄人並みの鏡花の知識は父清次の仕事ぶりからから吸収したものが大きいと考えてよいはずだ。そのうえで、鑑賞、実用のための工芸品にその造形力を駆使した父清次と小説を書くという行為に一生をかけた息子鏡花が共鳴しあうのは最終的に紋様や意匠という装飾性の領域にあるとみている。もちろん、父はモノを造る際のその工夫と技で、また鏡花は小説の構想やレトリックにその世界が支えられているという「使用言語」の違いはあるが、清次と鏡花に顕著な「紋様」という様式一つをとっても、瑞兆や長寿などのシンボルや物語性を運ぶものである<sup>1</sup>。意味を盛る器としての「モノ」を作る、あるいは、「モノ」の語りを聞き届けるには凶象学的思考が深く介在する。父清次と博覧会の時代から鏡花へ受け継がれたものは何だったのか、鏡花作品（とその同時代性）から父へ、視点を往還させるとき、近代工芸史の黎明期の姿とともに鏡花の想像力や美意識の一端が浮かびあがってはこないだろうか。

---

1 拙稿「泉鏡花と彫金師の父・清次」（『北國新聞』2014年12月4日掲載の内容と一部重複）

## I 清次の師匠に関する若干の疑問

「父は清次、政光とて金属の彫工なり」と春陽堂版鏡花全集の自筆年譜に記された泉鏡花の父清次は名人気質と伝えられ、天保十三（1842）年～明治二十七（1894）年までの満で五十二歳の生涯を一彫金師として生きた。代々の白銀師である七代水野源六や二代目山尾侶延に師事しているといわれている。

この師匠筋の問題は、早くに今井一良が「泉鏡花と井波塾をめぐって一塾主井波他次郎と彫金師水野源六、鋳物師木越三右衛門のことなどー（「石川県郷土史学会々会誌」<sup>2)</sup>）において、詳細に考察している。清次の師は何代目水野源六であるかがいまだ明確でなかったが、七代目水野源六（寛政12年・1800年）から慶応二年（1866年、66歳で亡くなった）が師であるとしている。八代目源六（光春）は、清次と同年代なので、「相弟子」というのはうなずける。

さらに井波氏は米沢清左衛門の文書「始メ水野源六ニ、後、山尾次六氏ニ就テ彫ヲ学ブ、蜜ナル彫刻ヲ得意トセリロ小説家泉鏡花ノ父ナリ」という事項が記載されたものを根拠に山尾家との関係について、初代延久は清次の師ではなく、二代目侶延（文政4年～明治10年：1821年～1877年、57歳で没す、清次より21歳年長）の説を打ち出している。この米沢文書は、田中喜男氏が『加賀象嵌職人－米沢弘安の人と作品－』<sup>3)</sup>のなかであげているもので、米沢清左衛門は、清次と同じ下新町に住んでいたとこのことから信憑性の高い史料として使われたものと思える。二人の師匠の名が、時系列的に、水野、山尾両家の順に示されているのは実にこの文書のみである。

私見によれば清次が二代目山尾次六・侶延の弟子であることを裏づけるのは、明治六年ウイーン万博の出品目録番号四七七における「花器」（中等砂鉢 唐銅 角型）「海土ノ図」の象嵌一本の作者が「山尾侶延弟子和泉政久」として記載されている記述である。（『明治期万国博覧会美術品出

---

2 1988年12月20日

3 北国新聞社、1974年1月（実物の文書に読点はない）、p17

品目録』東京国立文化財研究所美術部編<sup>4</sup>) この和泉政久が清次である可能性は高いとわたくしはみている。このことは、「金沢銅器製造元記」(明治28年ごろ成立か<sup>5</sup>)を吟味しているとき、浮上したものである。この史料は、明治六年ウイーン万博のための花器などの注文を山尾侶延(二代目山尾次六)がうけたことから始まり、金沢銅器会社の設立過程が覚書風に記述されたもので、すでに山崎達文の翻刻(郷土資料注<sup>6</sup>)、「三田国文」<sup>7</sup>に西川貴子の「泉鏡花生母すゞの書簡」の紹介がある。この史料のウイーン万博の工人の中に「彫」の担当として泉清次の名前があることから想定した。「製造元記」のなかでは、泉(あるいは和泉)と名乗る人物はほかにいない。ただし、清次が二代目山尾次六・侶延の弟子といえるかどうかはまだ疑問がある。『稿本金沢市史工芸編』(大正14年6月、石川県金沢市役所)において山尾家の短い評伝があり、「初代延久(侶久ともいう)は通称を次六といひ、柳川春茂に学び、巧手の名あり、門人の泉清次は細密の彫刻に長ぜり、二代光侶(種田註、三代目の間違いであろう。)<sup>8</sup>)は次吉と称し、家業を継げり」とあり、この通り読むと初代延久の門人が清次であるかのような記述である。初代次六は文化十二年(1815)年生まれ、嘉永四年に白銀師となり、安政三年(1856)年に四十二歳で亡くなっている。七代水野源六よりも十五歳上で、清次が先に門人となっても不思議ではないとも思える。井波氏が前掲論文で述べているように初代が亡くなった時点で清次が「数えて十四歳」なので、「弟子入りして間もなく師の死にあい、代わって源六についたということになる」。清次が侶久の門人となるには年齢が若すぎるとも思えるが、当時の徒弟的修行形態ではまったくありえないとはいえないと思える。延久は侶久・延久とも名乗ったと『加賀名工鑑』(註8)

---

4 中央公論美術出版、1997年3月

5 米沢家、水野家、郷土資料として3種類、ほぼ同一の内容、現在3点とも石川市立図書館近世資料館蔵

6 金沢銅器会社研究(一)史料紹介『金沢銅器製造元記』「金沢学院大学紀要」文学・美術編、4号、2006年3月

7 慶応義塾図書館蔵「泉鏡花生母すゞの書簡」解題・翻刻(上)、2000年9月

8 『加賀金工大鑑』財団法人日本美術刀剣協会石川県支部発行、1983年7月による

にも書かれており、初代延久の「久」をもらったとすると、水野家は「光」の字を名前にひきつぎ、弟子にも与えてきたので、七代水野源六との関係はこの銘には反映されていない。となると、田中喜男のあげている米沢文書の正確性については再考の余地がある。

米沢文書が出されたのは大正十一年十二月石川県商品陳列所長中山正男あてのもので、この時点で、清左衛門は七十二歳、翌大正十二年七十三歳で没しており、清左衛門最晩年の文書である。現在では金沢市立図書館近世史料室に所蔵されている。井波氏が（田中喜男著から）引用している個所のあとに清次について、「明治二十六年五十四歳ニテ死亡」とあり、清次の没年は明治二十七年で、享年五十三歳であり、若干とはいえ、誤差があり、それは米沢清左衛門が記憶によってこの文書を書いたためと考えられる。

『稿本金沢市史』が大正十四年の出版で、米沢文書と三年しか隔たりがないため、最初の師匠が、初代山尾次六（侶久）でないといいきれるだろうかとの疑問もでるが、決め手はない。ただこの『稿本金沢市史』が清次と山尾家とのつながりを明記していることは意識しておきたい。

現在残っている清次の手がけたものには、政光、あるいは泉清次の銘のみなので、「和泉政久」が清次であるとして、いつからいつまでの時点でこの名を使っていたかは、現段階では不明である。付け加えておけば『加賀象嵌史考』（橋本確文堂昭和61年）の著者南部勝之進は、山尾侶久と清次の関係にふれており、小林輝治「加賀象嵌の職人たち」<sup>9</sup>では山尾家についての言及は一切ない。

## II 清次と博覧会

明治維新後の職人の窮迫はいうまでもなく、すでに西川貴子氏の前掲論文ですゞの書簡からたどれるように清次は明治六年に銅器生産の盛んな高岡に白崎屋に他の職人とともに出稼ぎに行き、また金沢銅器会社（明治10

---

9 『水辺彷徨』一鏡花「迷宮」への旅、梧桐書院、2013年所収、初出1992年2月

年設立)の前身となる工場でも働いていたことも「金沢銅器製造元記」でもたどれる。この文献からすでに述べたように明治六年のウイーン万博への関わりも濃厚かと思われる。困難な時代を乗り切るために輸出用の装飾品(花器、煙管、香炉など、共同制作も含む)を手がけ、そのことによって殖産興業の一翼を担ったのである。その長男泉鏡花の『聾の一心』(原題『亀の細工』、明治28年)、『さゝ蟹』(明治30年)、『ピストルの使ひ方』(昭和2年)にはあきらかに清次の姿が刻印されており、『河伯令嬢』(昭和2年)の彫金師夏吉や、『妖剣紀聞』(大正7年)の刀鍛冶師の誕生譚など数ある名工譚にも清次の姿は揺曳している。

西洋美術の観念では「美術」は絵画、彫刻、建築であり、工芸は「応用美術」に区分されるが、近代初期の日本にはそのようなジャンル区分はなかった。「芸術」とはいわゆる「<sup>わざ</sup>技」のこと(佐藤道信『日本美術』誕生』講談社1996年12月など)であり、金工が工芸として自立するまでのジャンル編成の混乱期に清次はいた。東京美術学校という官立の機関で明治二十三年に「図案科」を「美術工芸科」科と改称し、また同年の第三回内国勸業博覧会ではじめて「金工」という分類がなされたのであった。

ウイーン万博(明治六年)がジャポニスムの興隆をもたらしたのはよく知られているが、「美術工業」(実質的には日本画の様式を応用した「工芸」をさす、桶田豊次郎『明治の輸出工芸図案』1998年)の発展のためにも伝統的かつ新味のある図案が必要とされていた。金工その他の工芸品にも絵画性が要求され、政府による『温知図録』(起立工商会社独自の工芸図案集)なども作られている。明治十三年に工芸図案研鑽を促すために石川県勸業美術館に蓮池会が設置されている。こうしたなかで清次と内外の博覧会との関係でこれまでわかっていたのは、第二回内国勸業博覧会(明治14年)に香炉(金銀象嵌、四分一、丸型)と壺(赤銅 金銀象嵌 甕形)を出品<sup>10</sup>し、香炉は

---

10 「第二回内国勸業博覧会(明治十四年)出品目録」(東京国立文化財研究所美術部編『明治美術基礎資料集』1975年3月)

褒状を得たこと、明治十九年 蓮池会より三等章賞状をうけたこと。また、明治二十六（1893）年、シカゴ万国博覧会に八代目水野源六の出品した置物（金牌を受賞）の制作に清次が関わったことである。制作の過程で清次の技術が評価された証書や添書きが遺品として慶應義塾大学図書館に保存されている。シカゴ博で出品されたのは「加賀象嵌太鼓鶏大置物」で、この「諫鼓型」の置物は、山崎達文氏によれば起立工商会社に属する鑄銅工鈴木長吉によってウイーン万博の際にすでに作られ（宮内庁三の丸尚蔵館蔵）、金沢の金工家三代山尾次吉にもこの作があるという。<sup>11</sup>

博覧会時代に清次が作ったものの多くは、海外に流出している可能性が高いが、最近鏡花の遺品の簪や盃以外に清次の作品が少しづつ目に触れるようになった。図1の「鶴亀図大盃」の蓑亀と鶴の象嵌は、『響の一心』（原題「亀の細工」、明治28年）で一心が紺屋にあるという「蓑亀」を手にとって凝視したそのさまを彷彿とさせる。早くに作家出発期の鏡花について論じた田中励儀氏は鏡花が父を気遣う手紙を発見し、目細家の所蔵の遺品として「亀百惣」なる清次の下絵（図2（『新潮日本文学アルバム22泉鏡花』



図1 「鶴亀図大盃図」<sup>13</sup>  
泉清次造の銘

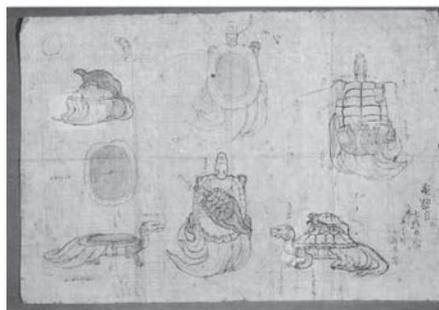


図2 『新潮日本文学アルバム』

- 
- 11 山崎達文「加賀象嵌の近代—皇室と銅器会社」、(宗桂会だより30号記念特集、宗桂会) 2012年)、なお、このシカゴ博についてはすでに小林輝治の研究にあるように「ピストルの使ひ方」(昭和2年9月)で、言及される。
- 12 『泉鏡花文学の成立』(双文社出版、1997年11月、p36、『新潮日本文学アルバム泉鏡花』(1985年10月、p50)
- 13 直径19.2センチ、高さ6.3センチ、清水三年坂美術館所蔵、「小さな蕾」2013年5月号、「日本の工芸 粋の系譜」、p83

所収)があることを指摘していた。<sup>12</sup>

この下絵は職人小説の最初のものといえる『聾の一心』に描かれた「親亀子亀」の下絵そのものと思え、図案の亀の顔は恐ろしげなものであり、図1の「鶴亀図大盃」の蓑亀の下絵ともみなせよう。

注目したいのは、紺屋にあるという「蓑亀」をまじろぎもせず注視する「一心」と蓑亀の描写である。

実に珍しき亀にして、甲の直径一寸三分、首及び手と足は通常の亀に異ならず。但尾の上に蔽懸りて藻に類したる水草の茸々と附着せるが、描ける蓑亀は是ならむか、不可言の靈氣ありて存せり。(鏡花全集 三巻)

一心が注文をうけたのは「ある金満家の誂物で、百六十匁の地金を金無垢でしようといふので、作料は惜まず、暇は構はずに、親父の思ふ存分に仕上げると謂ふものですから、親父は大喜で…」とある。一心は実際の蓑亀を注視したあと、臘型を作る。

一個の這ふ亀の背に、其子と覚しきが負はれたり。負はれたる亀の兒は水より這出たる状なれば、其尾の未だ水気を帯びて垂下せる趣を表さむため、殊に意匠を盡せりとか。水の垂る如き細工振なり。唯指をもて試みたりし蠟型だに斯の如し、鑿をもて造り出さむには恐らく古今の靈物なり。

しかし、この、親亀子亀の細工物はついにできあがることなく、一心は命が尽きる。

故泉名月氏は親亀子亀の細工のための壊れた蠟の型があったこと、名人気質だったといわれる父清次の病状(骨肉腫)や蠟の型と『さゝ蟹』(明30年)の趣向などを文章にしている<sup>14</sup>

---

14 『泉鏡花幻想譚』河出書房新社、1995年3月、「砕けた鑄型」pp.257-258  
「泉名月氏旧蔵 泉鏡花遺品展」(鏡花生誕140年記念特別展、泉鏡花記念館2013年10月5日)における穴倉氏「『聾の一心』の泉家旧蔵の原稿の解説、田中氏の「父清次」により、「聾の一心」における清次との関連はより鮮明である。

清次は鑄造したものを残したのか、あるいは、気に入らず、蠟の型を壊したか、それは想像の域を出ない。そうであっても、たしかに、この『髷の一心』からは泉清次その人との重なりが濃厚である。

図1の盃を所蔵する清水三年坂美術館の村田理如館長の解説によれば、上部は金製、下部は純銀製で、蓑亀、鶴ともに驚嘆すべき技術の高さであるとのことである。清次の力量が最大限に発揮されたものであろう。優雅な鶴と、勇壯な蓑亀の緩急の付け方は素人目にも工夫をこらしたように映る。この「鶴」の飛ぶ姿は『新潮日本文学アルバム 泉鏡花』所収の「鶴の下絵」と、実際に彫られた鶴とも似通っている(図3)



図3

村田氏のいう清次の技術のレベルの高さもさることながら、この亀の顔(意匠)は一般的なものだったのだろうか。図2の下絵よりもこの亀は、なかなかの獐猛な顔であり、いわゆる「鶴と亀」のとりあわせからはみ出ているように思える。この蓑亀のもとになる同種の「蓑亀」を探したうえで次ページの図4に示すようにほぼ一致する図を見出した。これは、林晃平著『浦島伝説の研究』(おうふう、2001年2月)の第二節「蓑亀の登場」において掲載されているものである。構図など若干の相違はあるにしても、この図に起源を求めることは可能ではないだろうか。林氏によれば、「毛亀」(漢字表記、みのがめ のかな表記)「頭は犬のようで、耳を持ち、歯は鋭く尖り、手足には爪があり、尾にはふさふさとした毛を持っている」のが特徴で、17世紀はじめに現れ、それ以前に遡ることが困難であるとのこと



図4 増補頭書訓蒙図彙大成七、卷之十四、  
東京芸術大学附属図書館貴重書データベース

で、中国から渡ってきたと考察されている。

清次本人がこの「毛龜」をもとに下絵を書くなどしたかどうかはわからないが、このような江戸期の百科事典のようなものがどのようなプロセスで彫金に活用されたかなどはさらに追及したい。

この「鶴亀図大盃」の制作年代については現在のところ、確証はない。わたくしは拙論「物語る紋様—泉鏡花と泉清次」（『アナホリッシュ国文学』2014年5月）注において、この蓑龜と鶴の取り合わせを、加賀友禅研究者の花岡慎一氏のコレクションの「夜着」（図5）<sup>15</sup>に重ね、一時期の流行としてこのような「怪獣」風の「蓑龜」が金工、友禅といった手工芸分野に取り入れられたという予想をたてた。花岡氏は、これが亀の顔からして、一般的な紋様ではないといっている。「龍」のみならず「竜宮」からの玉の奪還や香炉や宝玉を捧げ持つ「龍神」がさかんに制作された明治初期か

15 花岡慎一「加賀お国染め 夜着と風呂敷」日本の模様研究会編、フジアート出版、1972年1月、加賀染織保存会／加賀友禅の店系り華代表花岡央至氏より画像掲載の許可を得た。

ら二十年代の傾向を反映しているとみておいたのだが、流派か流行かは決しがたい。

清次は図6にあるような「芝山象嵌」<sup>16</sup> と呼ばれる幕末から明治初年に流行した輸出工芸品と断定できるものを作っている。「錨図芝山盆」<sup>17</sup> で、プレートの左側に「錨」を象嵌、その銅製の錨に「藤に鯉」の模様を浮き上がらせている。藤は七宝で色どられている。銘は政光。まさに輸出工芸時代を反映した作品である。



図5 紺木綿地 鶴亀松竹梅文様夜着



図6 「錨図芝山盆」、右拡大図

16 「芝山象嵌」とは、着色した象牙、貝、亀甲、珊瑚などを漆、象牙製の器物に象嵌する装飾技法で、江戸期に芝山仙蔵の祖父がはじめた。今までに見られなかった形・意匠の香炉、香筆筒、花瓶、置物、壁掛、衝立、棚、屏風などの大作まで各種の器物がつくられ、輸出された。（世紀の祭典『万国博覧会の美術』図録、2004年、東京国立博物館ほか編、p 063）

17 清水三年坂美術館所蔵、「小さな蕾」2012年12月号、p 74 図1、図6の画像掲載許可を清水三年坂美術館より得た。

## 2 ニュルンベルク金工万国博覧会

二〇〇九年に金沢の泉鏡花記念館で鏡花の没後七十年を記念しての遺品展（慶應義塾図書館所蔵）が開かれた際、「1885年（明治18）にドイツ南部のニュルンベルクで開催された金工博覧会の際に贈られたと思われるメダル」（図録解説）が展示された。

直径6・5センチのブロンズ製で清次の名前などはいっていない。<sup>18</sup> この時点ではニュルンベルク金工万国博覧会がどういうもので、清次とどういふかわりがあるのかさえわかっていなかった。二〇一三年から科研費の助成をうけて調べはじめ、現在に至っている。

国内では、国立国会図書館の近代デジタルライブラリーで公開されている山本五郎「金工万国博覧会報告」（明治20年）が唯一とっていい手がかりであった。山本は帝国日本事務官として現地に赴き、明治十八年六月十五日～九月三十日までの会期中にこの報告書を日本に送っている。報告書の第十回から二十回はミュンヘンで発行した「Offizieller illustrirter Führer, 1885」（絵入りカタログ）の全訳であることが、昨年翻訳を照合している過程で判明した。山本は「金工万国博覧会案内書」と記載している。

山本の報告書では、「本邦ノ出品四百九十二種出品者九十九員」とあり「種類」「数」「府県」「出品者」の別がわかる表があり、石川県からは、金沢銅器会社（金属器貳種）、村澤國則、泉清次、水野源六<sup>19</sup>がそれぞれ「金属器壹種」と記載されており、金沢銅器会社は、銀牌を受賞している。

---

18 基礎的なことは「藤女子大学日本語・日本文学会会報」（2014年1月31日pp.7-10）の内容と重なることをおことわりする。

19 廃藩置県により経済的に困窮していた金工職人の失業対策として、明治10（1887）年長谷川準らにより、当時の加賀象嵌の伝統的な技術を有する優秀な職人五十余人を集めて、主としてアメリカなどを中心とする輸出用の装飾品を制作するために設立されたもので、廃止は明治25（1892）年頃と思われるが、数説ある）第一回内国勸業博覧会の名誉龍紋牌を銅器会社が受ける。鳳凰紋賞牌を金工関係山川孝次、水野源六が受賞（「石川県の工芸」石川県立美術館、1991年10月）

村澤國則 ウイーン万博（明治6年）に出品（複数名）

この博覧会の正式名称はDie Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen in Nürnberg 1885 (金属と合金を用いた作品の国際博覧会)であり、ルードウィヒ2世の治世下にあるバイエルン国、ニュルンベルク府、ニュルンベルク工業美術館 (Bayrischen gewerbe museum in Nürnberg) において開催された。敷地一万二千平方メートル、公園や、池、図書室などをもつ壮大な建築物であったという。山本の報告によれば、一八八二年にバイエルン工業博物館で行った内国勸業博覧会に発し、美術と工業の進歩をはかることで販路の拡大をめざしたもので、そもそもニュルンベルクは、高名な金工家を輩出してきていた。参加国は、日本、中国、ペルシャ、ベルギー、イギリス、フランス、イタリア、オーストリア、ハンガリー、ロシア、スエーデン、ノルウエー、スイス、スペイン、バーデン、プロイセン、ザクセン、ウエルテンブルク、バイエルン、審査は七月二十日に工業美術館で開催され、名誉審査官長フライヘル・フォン・ステグマンによってはじめられた。日本の審査官は、中川一河 (東京府士族、第一部金銀製品) 山本五郎、事務官補平山英三 (第二部合金、七宝製品) (第三部には原料・半製品がある) この審査によって、金牌二十五枚のうち、日本は五枚、銀牌百五十一枚のうち、三十九枚という成績で、参加者全員にブロンズのメダルが贈与された。

鏡花の遺品にあったメダルはこれである。(金沢銅器会社他の出品者については註に記す) 金牌は起立工商会社、斎藤成吉、円中孫平、蓑田長二郎、七宝会社、銀牌は宝子山宗珉、伊藤勝見、塚田秀鏡、下関嘉兵衛、並河靖之、金沢銅器会社などである。

柿崎博孝は「ニュルンベルク金工万国博覧会と日本金工会の動向」(「玉川大学教育博物館報」(1)、2002年)において、明治十八年ごろからの鑄金

---

・水野源六 (八代) 天保九 (1838) 年金沢に生まれ、七代源六の養嗣子となり、職工頭取として活躍、明治二十八年没。水野家は、金工界の総領後藤氏の代理として金沢で金工職人を率いてきた家柄。(註9 『石川県の工芸』など参照)

輸出にむけて農商務商が積極的に関与することになってきたのは、粗製濫造による輸出の停滞と平行であると指摘している。たしかに起立工商会社が明治二十四年、七宝社が二十三年、金沢銅器会社は明治二十一年に解散しており、輸出の停滞を裏づける。また、明治八年～十四年にかけて博覧会事務局および製品図画掛の官員が編纂した「温知図録」があるが、図画掛平山英三がニュルンベルクに渡欧中、製品図画掛は廃止されている。横溝廣子氏<sup>20</sup> は明治二十一年の「意匠条例」（意匠の保護を意図する）の公布、明治二十三年の第三回内国勸業博覧会が「意匠・技術を闘は」すもので、自分の考案した図案を重視したこと、明治二十二年東京美術学校開校などの変遷のなかで、ニュルンベルク金工博覧会の時期に「図案」の個人への帰属や、芸術家意識への移行の兆しをみている。明治二十年は金沢工業学校が創立されている。こうした「学校化」の動向によっていわゆる藩政期の「風」「様式」「流儀」<sup>21</sup> の流れをくむ職人は早晩はみ出すことになるだろう。

泉清次が何を出品していたかは、次の資料によって文献上は確認した。まずバイエルン州立図書館のデジタル資料「Offizieller Katalog 1885」（ニュルンベルク金工金工博の正式名称は略す）にて、Japan のページ21番に「Izumi,S.,kanasawa,Ishikawa.Gebrauchsartikel aus Silberlegirungen」（泉の姓、名前の頭文字、金沢、石川県、日用品、合銀）とあった。

さらに、ニュルンベルクの Germanisches Nationalmuseum の附属図書館に依頼してとりよせた CD-ROM 版「Spezial-katalog der Ausstellung Japanischer Metallindustrie」（ニュルンベルク金工博の正式名称略）「日本の金属工業展に関する出品一覧号」において、446番に R ucherbuchse von shibuichi mit Relief-Tauschirung und Ciselirung,

---

20 『明治デザインの誕生—調査報告書「温知図録」』東京国立博物館、解題 1974年4月参照。

21 田中喜男「金沢金工の系譜と変容」（国連大学 人間と社会の開発プログラム 研究報告、1980年）

I Stuck. Verfertigt unt ausgestellt von S.Izumi in kanasawa と記載があった。香炉、四分一（銅と銀の合銀）を素材として象嵌による浮き彫りを施した彫金作品、一点、制作・仕上げ、泉清次、石川県金沢在住、ということになる。「香炉」を出したことはわかったが、このカタログは、スケール、値段も書かれていない。さらに混乱するのは、同じ泉清次の名前で、「赤銅の鉢」（230番）とあり、日本の記録や公式カタログとは異なる「特別カタログ」のありかたについては検討の余地がある。水野源六も487番に「真鍮製のスープ皿」が記載されているが、ブロンズ製の花瓶などを含めて9点（221～229番）が載っている。金沢銅器会社は、339番に象嵌を施した真鍮の花瓶一對（山川孝次と井口源六の制作）と400番、香炉（真鍮と四分一、象眼した彫金作品、平岡忠蔵と山川孝作の制作と記載があり、後者は鳥籠の中に鶉がたたずむ置物風写真（現地発行のBildKarten im Format 17×11cm; 絵葉書）が、石川近代美術館にある初代山川孝次の「金銀象嵌草花文鳥籠置物」とよく似ており、これに相当するとの予想はたつ。このことはニュルンベルク金工博についての包括的かつ唯一の研究論文の著者、Sybille Girmond 氏が「Die Rezeption Japan Die internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen-in Nürnberg 1885 ,TeilI 2002 Metallarbeiten (Ostasiatische Zeitschrift, autumn no, 4<sup>22</sup> 日本の受容、金属細工) においてすでに言及されている。

ニュルンベルク金工博の最大の注目は、宝子山宗珉の高さ三尺の「龍神」像と鈴木長吉の「鷺」（いずれも青銅）で、これらは、展示室のロトンダに設置され、いずれも人目をひいたと山本五郎の報告にある。特別カタログでは龍神は「Wasserkönig」（水・王の造語）と翻訳されており、「香

---

22 Teil II, 1, 2 Emailarbeiten, no5,spring, no6,autum 2003 七宝に関する研究の2つの論とあわせて3部になる論文で多くの示唆を得た。わたくしがBildkarten ほか現地（ミュンヘン、ニュルンベルク）で入手した資料はすべてこの論に記述・掲載されているものである。この3本の論文について、2013年時点、京都大学大学院 環境学研究科 博士後期課程 紀之定真理恵、同前期課程 松波烈両氏に翻訳を依頼した。

炉をささげもつ龍神」は、大龍戴の大仰な構えで、能の「玉井」に通じることとも連想される。<sup>23</sup> ニュルンベルク金工博は、わずかな画像と目録の照合が困難であり、第二次世界大戦で壊滅的な打撃をうけ、建物が現存していないなどの要因から Sybille Girmond 氏のいうように全貌をとらえることはまず無理である。ただ、ウイーン万博以来の過剰な技巧は職人の腕のみせどころであり、玉や香炉をささげる龍神の多さは鎮護国家の意味を担って国威発揚の場に出ていったのであり、実作者の流派と円中孫平などの実業家との意図も勘案して考える余地はあるだろう。

ニュルンベルク府工業百物館員であり、副審査官長であった Dr Johannes Stockbauer は Munchner Allegemeine Zeitung 1885 (ミュンヘン公衆新聞) の付録版で5回にわたってニュルンベルク金工博について評論を寄せているが、第4部は日本の展示についての専門的な見地からの論評となっている。(この記事に写真はない。) 概略を記せば、ブロンズ製品について、「失型鑄造」(山本五郎の訳語 原語は *cire perdue*) による製法で、個々の作品はオリジナルである。考えられるかぎりの合金が使われ表面の処理は驚嘆すべきである。おかしなポーズをとる蛙や昆虫の姿は愉快である。(種田註、斎藤政吉の銅製の海老、鉄製の蠅螂など本物にそっくりの自在置物をさすと思われる)

七宝製品の技術の高さはよく知られていたが、あらためて評価し、「野村勝守ノ鯉魚を刻シタル朧銀角皿」について「水中で動いているようにプレートの上に表された魚」に賛辞を呈している。<sup>24</sup> Dr Johannes Stockbauer 氏は、日本の出品者である職人を「Japanische Künstler」(芸術家)と呼び、「美術工芸品の生産が栄えるには、作品が自国で正当な価値を認められなくてはならない。自国の産業は自国で評価されて、外国で称賛され、そのことが大いなる発展に寄与している。職人は学者や芸術家

---

23 武蔵野大学能楽資料センター長、三浦裕子氏にご教示を得た。

24 新聞記事に関しては飛ヶ谷園子氏訳による。

同様の評価を必要とするし、それに値する」と述べている。いわゆる装飾美術と、絵画・彫刻の区別が明確になっているドイツの美術研究者からすれば、日本の職人の地位の低さはなかなか想像しがたいものだったかもしれないと思わせる。

以上のように、ニュルンベルク金工博は現地の報道などを頼りに把握した場合、金工技術の評価の高さは、山本五郎ほか日本人の自惚れではなく、正当に評価されていたということを確認しておく。

泉鏡花は、遺品としてのメダルがあることをどのようにみていたかについてはまったく言及していない。ただ、鏡花唯一の翻訳（戸張竹風との共訳）であるハウプトマンの『沈鐘』（明治四十年五月～六月第二幕までを「やまと新聞」に連載、四十一年春陽堂より刊行）の第二幕のなかで、主人公ハインリッヒの部屋について「アダム・クラフト、ペーテル・フィツシエル等の金彫の名作、厳かに室を飾りて、殊に高き十字架の上に描かれたる耶蘇磔刑の図、最も人目を惹きて髻髯として一方に立露る」との記述に注意したとき、この「アダム・クラフト、ペーテル・フィツシエル」はニュルンベルク出身で、アダム・クラフトは石工、ペーテル・フィツシエルは鋳物工で、それぞれ聖ローレンツ教会の聖体入れの制作（1493年～96年）、「聖ゼーバルトの墓」の制作（1507年～19年）で知られる「親方」である。<sup>25</sup>「金彫」の原語は「Bildwerk」で、彫刻でも間違いではないが、彼らが「金属」にかかわる仕事をしたことを考慮すれば「金彫」が最もふさわしい訳であろう。大正七年五月一日「早稲田文学」に掲載された横山正雄訳『沈鐘』では「アダム・クラフト、ペエテル・フィツシエル等の彫刻」とあり、彼らが sculptor であるとの情報は盛られている。原文に忠実とされる阿部六郎の『沈鐘』では「アダム・クラフト、ペエタア・フィツシヤア等の絵が部屋を飾っている」（岩波文庫、1934年）となっており、このままで

---

25 原田康子「後期中世ニュルンベルクにおける教区教会の社会的機能」、東京女子大学歴史研究室、2004年57号

は彼らが画家であるとうけとられかねない。鏡花の最初で最後の訳業に父清次の作品が海を渡ったニュルンベルク<sup>26</sup> がはるかにこだましていることを興味深く思うとともに鏡花のそれまでの職人小説にあらたにもたらされた西洋「Artisan」文学としての『沈鐘』があったのではないだろうか。さらに「鑄鐘師」の物語は鏡花のその後の戯曲『夜叉ヶ池』<sup>27</sup>のみならず、小説、たとえば『草迷宮』（明治41年）にも微妙なかたちで影響を与えていると考えたい。鏡花の浪漫主義はハウプトマン、そしてニュルンベルクを介して『沈鐘』と深く切り結んでいると思われる。

<付記>本研究は科学研究費基盤研究C「博覧会の時代と泉鏡花」(25370222)の助成を受けたものである。

---

26 山本五郎の報告書にも、「ペーテル・フィツセル」の名は特筆されている。

27 松村友視「鏡花戯曲における『沈鐘』の影響」(『芸文研究』1972年2月、吉田昌志「沈鐘」成立考：泉鏡花の翻訳について(『青山学院大学文学部紀要』24巻、1982年)