

# 佐々木象堂作《鑄銅色繪鸚哥置物》について ——高村豊周と佐々木象堂の工芸觀をめぐって

藤田 裕彦

## 1.はじめに

当館が所蔵している佐々木象堂作品のひとつ《鑄銅色繪鸚哥置物》(1940年)は紀元二千六百年奉祝展に出品されているものの、佐々木象堂が制作した作品の中でもとりわけ異色で、その制作意図も明確にはされていない。本稿では象堂の主要発表作品を通じて、本作品の位置付けを試みると共に、近現代工芸家の中でも最も理論的であり、どちらかと言えば象堂の作品に批判的であった高村豊周の工芸についての様々な考察を踏まえて、本作品制作の背景にある象堂の「近代工芸觀」を明確にしたい。

まず、《鑄銅色繪鸚哥置物》の概要について示しておく。青銅の臺(だい)の上に色繪銅を用いた明快な赤色の鸚哥を装飾的に配したものである。この色繪部分については、つまり鸚哥の身体部分を示すが、当館所蔵以前より漆で塗られていると言われている。しかし、実際は未だ確認されていない。金属の着色仕上げを施す場合、漆よりも薬品を塗って焼付ける方が一般的である。また漆がこれほどまで見事に定着するかどうかといったこともあり、漆かどうかは疑問の声もある。今回の紀要に際してはこの点も明確にしたかったのだが、残念ながら解答に至らなかった。そこでこの紀要では両方の可能性を踏まえた上で論を進めたい。

この作品の当時の印象については鑄金家長野埜志は次のように述べている。<sup>(1)</sup>

「戦争の始まったころと思いますが、色繪銅の作品を二度出品されたことがありました。先生が色繪銅の作品を初めて出品された前の年に、私が鶴の色繪銅の香爐を出品したことがありました。何かピタリと心に食い入らぬ點があつて二度とやるまいと思った仕事でした。先生の仕事のうち今でも矢張り心に食い込んで來ない作品



佐々木象堂《鑄銅色繪鸚哥置物》 1940年

はこの二作であったことを思いだしますが、當時の先生の意欲には感心しました。色繪銅は明治時代に盛んに作られたらしく、日本にもよく遺品を見ます。それ等は着彩の大部分が剥落し青銅の部分が手すれて良い味をみせていますが、最初から骨董的な味をねらうことは邪道ですから、私が試みたことと同じ結果を生んだことと考えられます。これは民族の感覚の違いによる誤差であろうと思われました。私は一度で止めてしましましたが、先生は私のような雑兵と違い立派な地位にもかかわらず二度まで試みられた意欲と勇氣は全く驚くべきものでした。」

長野の言葉は一見すると、象堂の意欲と勇気を讃美讃えているように見受けられるが、要約すれば、この《鑄銅色繪鸚哥置物》とそのすぐあとに続き第5回新文展に出品された《駄駄鑄銅色繪置物》の2点は他の象堂作品に比べると決して良い出来の作品ではな

## 註

(1)「佐々木象堂伝」高尾亮一・道生『佐々木象堂作品集』212頁  
新潟日報社 平成元年

いということを述べているにすぎない。また、象堂の帝展、新文展などの他の出品作については非常に好意的な記事が目立つが、この作品に関しては当時の記事を見ても、芳しい評価ではない。大山廣光は昭和15年11月号の『美術街』の中で「あれだけ塗らずして、あの効果を出して貰いたかった」と述べ、第5回新文展に出品された《駄馬鑄銅色繪置物》に対しては『美術と趣味』昭和17年12月号の中でただ一言「馬の形が整はず」と述べているし、「美之國」の渡辺素舟に至っては記事すらない。もともと渡辺素舟は象堂が参加していた工芸グループ「无型」に評論家として唯一参加していた人物である。昭和4年に象堂は无型から山本安曇とともに脱退するが、渡辺は象堂脱退後も好意的な記事をほぼ毎回掲載し、中には手放しの絶賛<sup>(2)</sup>といえる記事もみられる。他の理由もあったのだろうが、渡辺のこの態度は異例ともいえるだろう。

以上のように《鑄銅色繪鸚哥置物》の評価は低く、象堂の作品としては失敗作と考えている人も少なくない。しかし、象堂は決して手を抜いて制作したわけではない。というより、手を抜ける展覧会では無かった。「紀元二千六百年奉祝展」という名称から単純に皇紀二千六百年を祝う奉祝行事の一環として、言わばお祭りとして行なわれたように感じられるが、むしろ性格は全く逆であった。

「1月24日、細川護立奉祝委員長を中心に、帝国芸術院会各部代表が集まり第1回会合を持った。(略)川合玉堂は、絵が行詰った場合「温故知新」という態度が最も良いことに思い至り、展覧会も同じことだ、文展草創以前はどうだったかと考えたという。そこで明治40年春の東京府勧業博覧会が、審査員の作品まで鑑査したことと思い出し、出品作を全部、一応審査員がみると、審査員の作品も自分以外が検討することにしたらどうかと切り替へて他部の意見もいままとまつた。(略)玉堂の真意は、無鑑査作家に精神的緊張をうながす点にあり、「私は此の奉祝展に於て、古いものなら古いものなりに、又新しいものなら新しいなりに、力値を十分に發揮した作品に接したいと思うのである。各人の経歴を十分に参照して、各人の努力精進を期待したいのである。一部無鑑査が近頃蒙った不評判を、根本から覆すには、此の皇紀二千六百年を寿ぐ奉祝展は、絶好の機会であると信ずる。」(『美之國』昭15・4)<sup>(3)</sup>

象堂は昭和4年に無鑑査となり、昭和10年には帝国美術院の参与となっていたこともあり、象堂の意気込みもおのずと違っていた。

「長野(※前述の鑄金家)は手ずれによる骨董的な味ということ

を書いているが「鸚哥」は全然古色などを考えずに鮮麗そのものであつた。剥落については象堂は細心の注意を払い、化学工場などについて調査し、できる限りの万全を期したのであつた。」<sup>(4)</sup>以上から、《鑄銅色繪鸚哥置物》は象堂にとってエポック・メイキング的な意味合いを持ちながら、その意義は当時全く理解されなかつたのではないかと仮定できる。しかし、当時の工芸界にそれを望むのは困難であったことも事実である。というのも、ある意味で工芸界全体が混沌としており、近代の工芸といふものを模索している時代でもあつたからだ。《鑄銅色繪鸚哥置物》を検証する前に、発表前迄の当時の状況について触れておきたい。

## 2 当時の状況

近代工芸は試行錯誤の連続であった。その最大の理由として、もともと日本には現在でいう「工芸」の概念は無く、明治時代になって西洋思想が流入した際に、その曖昧な概念に対して既にあった「工芸」という概念を充てたに過ぎないことは周知の通りである。こういった曖昧さは現在の工芸觀の曖昧さにも繋がっていると言つて良い。現在でいう「工芸」の意味を持つものの呼称にしても、單に「美術」であつたり、<sup>(5)</sup>「工芸術」であつたり、<sup>(6)</sup>「応用美術」、<sup>(7)</sup>「工芸美術」<sup>(8)</sup>と様々に変つていった。まして「工芸」というものの概念のことにしては、当時の近代工芸を目指すほんどの工芸家にとって漠然としていたに違ひあるまい。だからこそ、

「ウイン工房、ロシア構成主義、ドイツ工作連盟、アル・デコの様式が、放恣無軌道といえるほど自由気ままに、取り入れられたことがわかる。様式を受容した工芸団体や個々の工芸家たちとのあいだに何らかの脈絡を探そうとしても、好み以外の理由を見付け出すことは難しい。日本の工芸にとって、西洋の様式こそ新しい服装だったのだ。」(「无型」植田豊次郎)<sup>(9)</sup>

といった指摘もよく理解できる。おそらくは、その背景には文展や帝展に出品できない、近代に自分たちが乗り遅れたような苛立ちが純日本的なものへの否定、そして西洋への憧憬へと繋がっていたことも想像できる。その意味では近代日本で初めて生まれた先鋭的な工芸団体の名称が「无型」であったことは極めて象徴的である。「无型」は無型、型ナシだ。すべて自由に各人各様の姿態を持つ。」と述

(2)「第15回帝展《鑄銅飛天置物》評」

渡邊素舟『美之國』昭和9年11年

「飛鳥の飛天の凛とした氣韻の高さが今日のわれわれの綿まつた心にピンと来るものを感じさせる。あの顔に、笛に手に調子に、そして姿に、何と犀利に藝術的ではないか。特に腰から脚にかけてのむるやうな精神感覚の流れのよさはまことに巧緻にして練達のわざだと筆者は敬し服するに吝さかでない。しかも色の至純と姿の迫力に至るまで寸分の隙を見せぬ妙手には、斯界にその人なしといいたい。」

(3)「第35章 紀元二千六百年奉祝展」細野正信

『日展史14』545頁 日展史編纂委員会 昭和59年

(4)「佐々木象堂伝」高尾亮一・道生『佐々木象堂作品集』212頁

新潟日報社 平成元年

(5)「断片—5月の日記より」「高村豊周集成I」105頁

高村豊周文集刊行会 1992年

(6)「農展私譲」「高村豊周集成I」220—225頁

高村豊周文集刊行会 1992年

(7)「<工芸>とは」鈴木健二編『近代の美術30現代工芸』17—19頁

至文堂 昭和50年

(8)「工芸の解放」「高村豊周集成II」318—323頁

高村豊周文集刊行会 1992年

(9)「无型」植田豊次郎『昭和の文化遺産 第8巻 工芸III』127頁

ぎょうせい 1991年

べ、さらに「——これだけは是非ともなくてはかなはぬ。懷古趣味、退廃、萎縮、安息、死滅、空虚、沈黙、現状維持、事勿れ——これらは无型の最も排斥するところだ。新鮮、ヴキヴキツド、澆刺、前進、躍動、充実、現状破壊、未来、歓声——すべて光ある彼方へ向つて无型は旗を振りかざす。今は即ち今だ。飛び去る瞬間だ。この瞬間に息づく工芸美術を作れ。守れ。大宮人が桜をかざして歩いた時代を憧憬する者よ、まづ死ね」<sup>(10)</sup>と続けられた、この无型設立の宣言書ともいえる文書の中には具体的なことは何も記載されず、むしろ伝統的工芸以外であれば全て包括するといった論旨になっていることが注目される。つまり彼らにとっては、形態さえ新しければその形態が誕生した背景にある思想なり、主義なりは二の次であったと言える。無論、これは工芸家に限ったことではなく、形態から入る文化に於いては近代日本の一體質として多かれ少なかれ見られることではあった。<sup>(11)</sup>

ただ、工芸の場合、芸術の他の分野に比べて遅れてしまったことのみならず、遙かに早い段階で西洋の様式を吸収した建築物と同じ日本人の手によって作られていたことが、より一層、形態への模倣に拍車をかけたことは想像出来る。結局のところ、近代の工芸家が目指したものとは彼らが生きている現在、新たな文化に溢れかえった都市に展開できる「工芸」であり、彼らの視点はただ現在のみに据えられていたといえる。そんな中で「无型」「工人社」「実在工芸美術会」と絶えず先鋭的な工芸会の第一線で活躍し、自らの作品のみならず、評論や批評からも近代工芸を位置付けようと試みたのが高村豊周である。といっても高村の「工芸」に対する考察は研究者のものでは無かった。むしろ、曖昧模糊とした「工芸」に高村自身が納得できるような形を与えようとする態度からくるものであり、根源的な欲求によるものと考えてよいだろう。

### 3. 高村豊周の工芸観

高村は東京美術学校で当時として最高の教育を受け、父(高村光雲)や兄(光太郎)の影響も大きかった。また彼自身「私は、何でも彼でもいろいろなものを知りたいという点では実に欲ばかりだったから、あらゆるものに食指を動かし」、それにより、「私はよく学校をさぼったが、しかし今の私は、実はこんなことが土台になって成長したのだ。これは私の工芸観にも、また工芸の仕事にもいい影響を与えたものと信じている。何もないでただ仕事一本槍でやってゆくよりも、い

ろいろな芸術の動きを感じとて、それを工芸の仕事のなかに生かしてゆく方がよいことはいうまでもない」<sup>(12)</sup>という考え方を持っていた。だから一つのことにつき固執せず、彼の工芸観も時代や社会情勢によって微妙に変化をみせている。

彼は当初「工芸」(※内容としては概念としての「工芸」の意)は工業生産物、民芸品、職人工芸の別の道を歩むべきだと説き<sup>(13)</sup>実用性を犠牲にしてでも芸術性の優先を訴えたが<sup>(14)</sup>「工芸美術品はその形式を実用品に抛ってゐるものである以上、実用品としての改善及同時に不隨すべき経済的、生産的両方面に関しての考察もまた、工芸美術家として重要な使命と見做さなければならぬからである」と述べ、<sup>(15)</sup>芸術至上主義に釘を刺し社会に対する工芸家の働きかけの必要性を説くようになる。しかし无型の誕生の頃から、実用性に関わる問題は高村自身考えることがあるようで<sup>(16)</sup>自らの立場を留保し、美と実用性という「工芸」に於ての根源的で難解な問題に対して冷静に考察するようになる。<sup>(17)</sup>

その考察の結果が帝展第4部に於ける裝飾過剰、芸術至上主義的工芸の活況を目のあたりにしたのと相俟つて、「たゞ單に鑑賞のみに価値を置かないで鑑賞と使用とが両立して初めて一品製作の意義がある」<sup>(18)</sup>と考える「實在工芸美術会」創立に繋がっていく。おそらく、会創立で高村自身腹を決めたのだろう。「工芸は他の芸術とは異り、その作品が吾々の現実生活に於て実用的な用途をもつてゐる。これがあらゆる時代を通じて変ることのない工芸の特色であり、すべての工芸家の制作態度はここより出發されるべきものである。(略)工芸に於ては、実用といふことは決して第二義的に考へられるべきものではない。作家の探求する芸術的意欲、感覚の表現は、実用といふことと同時に、その作品の上に具備されなければならぬものである」<sup>(19)</sup>と宣言し、以降、高村は明確にこの立場を探っていく。高村自身「鑑賞を中心とした工芸が盛んな時代は勢ひ工芸本来の使命を全うしやうとする工芸を駆逐するといふ現象を呈」し、「その結果は工芸の目的と相反し、実生活と遠ざかつて单なる裝飾美術として完成されると奇妙な現象を呈する」という状態がまさに現実のものになっていると考えた。だからこそ、「あらゆる他の活要素と遊離して单なる技巧的発達を遂げた工芸美術が展覧会場のケースの中で今や全く行き詰まって窒息状態に陥っている現状」を脱却しようとすると流れとして「この両三年来工芸の実用性を強調する。だから、運動が拾頭して來たのであります。即ち工芸に於いては実用性と美とは一つであって二ではない、実用性と美とは一元に帰する

(10)「无型」1号 昭和2年1月

(11)『日本の近代建築(下) 大正・昭和篇』藤森照信 35-39頁  
岩波新書 1993年

「ヨーロッパでは(中略)19世紀末のアールヌーヴォーの登場によって、それまでの歴史主義様式の流れは大きな打撃を受け、以後歴史主義を否定するデザインが台頭し、やがて主流を占めるにいたるが、しかし、日本のアールヌーヴォーは、建築表現の根本を変えるそうした働きをしたわけではない。武田(五一)や塚本(靖)は大正に入ると熱病から冷めるように歴史主義に帰るし、野口(孫一)はアールヌーヴォーと併行してオーソドックスな名作を残している。日本のアールヌーヴォーは、明治のヨーロッパの歴史主義の流れを切断する働きはせず、むしろ、新しい装飾的スタイルを一つ加える結果に終わっている。」※( )内筆者補足

(12)「青銅時代<新工芸の胎動>」高村豊周『自画像』414-419頁

(13)「農展私儀」「高村豊周集成Ⅰ」220-225頁  
高村豊周文集刊行会 1992年

(14)「工房手記」「高村豊周集成Ⅰ」258-266頁  
高村豊周文集刊行会 1992年

(15)「工芸の解放」「高村豊周集成Ⅰ」320頁 高村豊周文集刊行会 1992年  
(16)「工芸美術の鑑賞と実用性」「高村豊周集成Ⅱ」14-17頁  
高村豊周文集刊行会 1992年

「何處へ行く-工芸」「高村豊周集成Ⅱ」97-107頁  
高村豊周文集刊行会 1992年

(17)「様式以前—工芸の実用性に就ての断片」「高村豊周集成Ⅱ」372-378頁  
高村豊周文集刊行会 1992年

べきものである、用途に向つて後から附け加へられるべきものではない、形態の構成それ自身から美が湧きだすのが本當である、という考え方であります。(略)そしてこの復古運動は徒らに趣味の上の遊び事ではなく、理論的に検討され時代性の上に立脚してゐる点を注意すべきであります。(略)斯くの如くに実用性と美とは愈々一つのものとなり、工芸の実生活との連絡は始めて可能となるのです。これが最近極めて活潑に動き出した運動でありまして、工芸界の行詰まりを開けるための一方向として注目すべき現象であります。」<sup>(20)</sup>と明確に肯定した意見を昭和12年9月12日JOAKの放送で述べている。こういった思考の背景にはウイリアム・モリスの影響がみられるのだが、<sup>(21)</sup>ここにきて高村自身の工芸觀はおよそ固まったと考えて良いだろう。

高村の鑑賞中心主義、芸術至上主義といった展覧会用の作品の増大に対して警鐘を鳴らしたとも言える、この発言は過去の職人工芸的「用」を奨励しているわけでは決してない。ただ帝展に工芸が加えられてから、僅か10年の間に工芸は保守化の道を辿る。出品される作品も入選作と似た作品が数多く出品されるようになる。そして工芸が美術に包括されるようになり(これは望んだ事であったが)、工芸家が美術家として工芸家自身も世間も認識するようになったことに対する高村自身の意識変革であった。こういった思考は高村だけの考え方ではなく、進歩的な工芸家たちが皆感じていたことではあった。逆にいえば、だからこそ「實在工芸美術会」が創立されたともいえる。また、實在工芸美術会だけでなく、昭和13年には高村の流れを汲んだ「型會」「経緯工芸」「磁元社」等が旗挙げしている。しかし、ここで興味深いのは實在工芸が「台所の道具にしても工芸の価値があればそれを認めよう。用途によって差別しない、工芸美の要素が具体化されれば何でも構わない。だから産業工芸、機械工芸、民芸でもいい」というのが我々の主張です。だから我等の主張に賛成する人は機械工芸家でも喜んで迎えるつもりです。」<sup>(22)</sup>と発言し、「要するに實在工芸の主義としては一品制作を排斥する訳ではないが、それが大量生産に暗示を与え、時代の社会的生産と結びつくような作品でないと困るわけである。」<sup>(23)</sup>と述べている。それにも関わらずバウハウスの活動について「現在世界の工芸界を通じての大きな悩みは、世界大戦後の芸術革新運動(工芸に於いてはドイツに於けるバウハウス、フランスにおけるピューリズムの運動)によつて、工芸美術と言ふ觀念を更新しなければならない結果となり、工芸作品が芸術家の創作であるよりも、エンジニ

アの頭から生れた生産であるような結果を招來し、工芸は国際化し標準化し来つた事に対して割切れない一種のもだへを持つことである。此の事が民主主義的な思想より転換して国家主義的な新しき思想を生み出しつゝある時代の悩みと一脈相関係にあることは申すまでもない事(\* )内は現文のママ」<sup>(24)</sup>とバウハウスを認めていないばかりでなく、国家主義的思想であると危惧している事である。

バウハウス成立の過程及び教育理念からすれば、こういった考え方方が誤解であることは歴然としている。むしろバウハウスの根幹には民主主義思想があり、それゆえにバウハウスはワーマール、デッソウ、ベルリンの場所を追われ続け、結局はナチスによって閉鎖に追い込まれるのである。このバウハウスに対する高村の反発は国家主義的な流れよりも「工芸作品が芸術家の創作であるよりも、エンジニアの頭から生れた生産」ということに起因している。それも、エンジニアの思考が機能主義で合理的過ぎるという理由からではない。むしろ、エンジニアの代表とされる建築家や工業デザイナーの思考は高村の考え方の近くにあった。工手学校本科高等科建築学科、東京高等学校木材工芸家の教授を務め、近代建築思潮を取り入れた室内装飾を手懸け、後に登場する日本のデザイナー集団「型而工房」にも少なからず影響を与えた森谷延雄は「用途を離れて応用芸術なく。芸術のみに生き得る応用芸術はない。経済を考慮せぬものは私達のものではない、どれもこれもみんなみんな生かした其の上に室内装飾と云ふものが成立つて大きな声で唄つて愉快さうに笑つておるので御座います。設備は用途を主とした室内装飾の一要素でございます。」<sup>(25)</sup>と述べ、また「あまりに表面の新奇を逐つて眼が眩む人の前に跪く工芸製作者は又あまりの罪深い立場におりますまい。」

形骸のみ見て生命を見ぬ家具と云ふ工芸の現在、静かに考へていたとき度い事は上野の山の太子展に見る工芸の内に暗示される心持ちのことです。二十世紀を忘れた考へ、現代を忘却した作品の如何程多いかを見ていたとき度う存じます。」<sup>(26)</sup>とほほ高村と同じことを述べている。実際に森谷は昭和元年の第1回工芸展の時点では高村らと共に出品し、その合評会にも加わっている。<sup>(27)</sup>従つて、高村の「エンジニアの頭から生れた生産」に対する反発は近代の工芸家のすべき仕事がエンジニアによって行なわれることへの反発であったのだろう。彼の工芸に対する考え方の基本とは前述のように、ウイリアム・モリスに影響を受けたものである。<sup>(28)</sup>つまり工業製品であつても、その優れたプロトタイプを

- (18)「實在工芸会への認識誤謬に就て」『高村豊周集成III』53頁  
高村豊周文集刊行会 1993年
- (19)「工芸美術家の進路」『高村豊周集成III』122-124頁  
高村豊周文集刊行会 1993年
- (20)「工芸と実生活」『高村豊周集成III』149-157頁  
高村豊周文集刊行会 1993年
- (21)「ウイリアム・モリスの結婚」『高村豊周集成I』299-301頁  
高村豊周文集刊行会 1992年
- (22-23)「實在工芸」『高村豊周』自画像 436-440頁
- (24)「若き工芸作家に贈る言葉、青年派、型、経緯工芸の批評にかへて」  
『高村豊周集成III』457頁 高村豊周文集刊行会 1993年
- (25)「室内装飾を考える」森谷延雄『近代庶民生活史 第6巻』323頁

- 三一書房 1987年  
(26)「家具の試作を作つて」森谷延雄『近代庶民生活史 第6巻』330頁  
三一書房 1987年  
(27)「森谷延雄とその周辺」大竹誠『近代庶民生活史 第6巻』567頁  
三一書房 1987年  
(28)「工芸苦言」(アトリエ)第5巻第2号昭和3年2月1日)では「モリスに感激しない」と豊周自身述べているが、それは既に豊周にとって通過したことであり、現在では「感激しない」と述べているにすぎない。参考までにモリスの芸術觀を記載しておく

「家で仕事をやっている時、この家とはハマースミスにあるのですが、テムズ河のすぐ近くで、最近の新聞で話題になつたり、以前から繰り返し言われ続

試作することこそが工芸家の仕事であるという考え方であり、その通り主張もしてきた。しかし、帝展、文展の工芸の発表作を見るにつれ、「用」としての機能をほとんど持っていない「芸術至上主義的」な作品で溢れていること、さらに、そういう傾向が加速していることに愕然としたに違いない。そして、産業が発達するにつれて、「用」としての「工芸」の存在意義が次第に薄れしていくことに気がついてしまった。これは高村のみならず、彼の師である津田信夫にせよ、无型や工人社等に属していた工芸家たちも漫然と感じていたことだったのではないだろうか。それが「エンジニアの頭から生れた生産」ということへの反発に繋がっていたのだろう。しかし、現実的な面として日本の近代工芸作家がその地位に付くことは容易ではなかったといえる。

「无型と工人社の活動は、同時代の中でどう評価されていたのか。戦前の雑誌からそれを探し出してみると、最初に気付くのは、案外それらは他の造形芸術における革新的活動と連係していなかったということである。それらと洋画の先端的動向とが、作家どうしの個人的交友関係を除けば無縁だったのは、想像できなくもない。洋画は芸術それ自身のうちに価値を求めるようし、工芸は社会の中に自らの価値を見出そうとしていたからだ。ところが、それらは、ほとんど同じ状況化にあったと思われるデザインの革新運動とも、運動を共有できなかつた。パウハウスのデザイン思想に影響されて昭和三年に結成された、型而工房の藏田周忠や松本政雄らからは、无型や工人社の作品は展覧会で発表されるたびに、日常生活での实用性を忘れていると批判されていたのである。」

(「无型」樋田豊次郎)<sup>(29)</sup>

日本のデザイン界はその当時より活発だった。前述のデザイン集団「型而工房」をはじめ、昭和6年には川喜田煉七郎によって「建築工芸研究所」(後に実際にパウハウスで学んだ山脇巖・道子夫妻が協力)が作られている(ここで学んだ人には現在の日本のデザインの第一人者ともいえる亀倉雄策や後に桑沢デザイン研究所を設立することになる桑沢洋子らがいる)。結果、高村の危惧は現実のものとなつた。日本の近代工芸は欧米にはあまり見られない独自の存在意義を作り上げてしまった。それは、高村の言う芸術至上主義的意義であり、作品も発表の為の作品といった色合が濃くなつて行く。

「工芸指導所の伝統工芸を新生活に対応する開発技術やデザイ

けているあの悪党どもの何人かが、時々窓辺を通り過ぎて行くのを耳にします。私がそのわめき声や金きり声、そしてシェイクスピアやミルトンの見事な言葉に投げつけられる下劣な言葉すべてを聞く時に、またそばを通り過ぎていく残忍でしかも無謀な人々の姿や顔を見る時に、それは私の中にもある無謀さ残忍さを喚起するのであります。そしてちゃんと金持に生まれたということだけが私の幸運なのであり、私は窓のこちら側ですばらしい本や美しい美術品に囲まれて暮らしてきたが、向う側では人気のない通りがあり、酒浸りになる酒屋や悪臭を放つ駄菴な宿泊施設があるので、ということを思い出すまで私は激しい憤りにとらわれるのです。私は、私自身の感情や欲求より、このような人々が何を望んでいるのか、この最低の野蛮な状況から彼らをどうしたら救えるかを理解しているのです。それは彼らの自尊心を育て賞賛を得られるような雇用と、彼らが喜んで住むことができる住居、彼らの精神を

ンで産業化する研究に対して、柳宗悦の率いる民芸運動も興勢となり、これを非難し、一方美術工芸家は伝統を誇って産業工芸を低俗視し、これらが三ツ巴の態を呈して論争を繰り広げていた時代である。」(「日本におけるデザインの歩み」豊口克平)<sup>(30)</sup>

それでも、高村は戦後も一貫して自らの立場を変えることなく、機能主義的アメリカの産業工芸も認めながら、社会から隔絶せず大量生産できる工芸を主張し<sup>(31)</sup>、自らも優れた作品を作り続けた。高村の主張は決して間違ってはいなかつたし、工芸の本来の意義だったのかもしれない。しかし、東京国立近代美術館主任研究官樋田豊次郎氏の指摘から考えれば、日本の工芸がこの道を進むのは困難であったことは理解できる。

「彼は、みずからの生活感覚に忠実な作品をつくり続けたという点では一貫していた。しかし、彼自身いうように、その生活感覚の内容は変化していった。具体的には、かつて彼が自分の精神世界を見いだせないとして反撥した伝統工芸の世界に、戦後、彼は回帰していったのである。もちろん、造形的には、彼の優れた構成力は崩れることはなかつたが、作風には、見る人の感性に直接訴えかけるような、情緒的な味わいが増していった。高村の、戦後におけるこういった軌跡は、もとをただせば、彼自身の近代性に根ざしたものであつた。というのは、彼は青年時代、伝統的形式にしばられていた古い工芸を批判したが、そうした工芸でも間に合っていた古いままでの半封建的日常生活に対する批判の目を向けず、というよりも、すでに述べたように、彼が新たな制作基盤とした、資本家階級の若い主人の生活環境も、本質的にはそういう半封建的日常生活にもとづくものであったからである。つまり、彼はかつての伝統工芸を批判したが、その背景にあった古いままでの生活習慣はそのまま受け継いでいたのである。」(「生活習慣に根ざした制作」樋田豊次郎)<sup>(32)</sup>

結局は、日本の近代の成立の過程がこの道を阻むことになったと言換ても良いだろう。さて、一方津田信夫の下での研究会や无型を通じて、豊周と共に切磋琢磨していた象堂はどのような工芸觀を持っていたのだろうか。と言つても象堂は高村と異なり自らの言葉をほとんど残してはいない。だから、彼の作品の変遷を通して類推せざるを得ないが、結論から言えば、象堂は高村豊周の立場とも芸術至上主義的立場とも異なつた、工芸の立場の可能性を模索し

落ちつかせ、向上させる環境であり、そして正当な労働、正当な休息なのです。彼らに与えることのできる唯一のものがあります、これこそ芸術です。」

『ウイリアム・モリス アーツ・アンド・クラフト運動創始者の全記録』

クリスチーン・ポールソン著(小野悦子訳) 91頁 美術出版社 1992年

(29)「无型」樋田豊次郎『昭和の文化遺産 第8巻 工芸Ⅲ』128頁  
　　『ぎょうせい』 1991年

(30)「日本におけるデザインの歩み」豊口克平『型而工房から』476頁  
　　美術出版社 1987年

(31)「工芸断想」『高村豊周集成Ⅳ』106-108頁  
　　高村豊周文集刊行会 1994年

(32)「書評『鎌』生活感に根ざした制作」樋田豊次郎『みづゑ』 No919 105頁  
　　美術出版社 1981年

ていく。そんな象堂なりの思考の中で、『鑄銅色絵鸚哥置物』が作り出されることになったのである。

#### 4. 象堂作品の変遷

象堂の作品の変遷が制作時期及び制作地、さらに作品形態から類推して下記の3期に分けられる事はば異論がないだろう。(別表1)

\*各作品の後の〔〕番号は表と対応

##### 第1期 モダニズム以前

制作地：佐渡・東京 1907年～1921年頃迄

《青紫同色桜花文遊還付一枝瓶》から

《鑄銅雲鳳文花瓶》まで

##### 第2期 モダニズムの時代

制作地：東京 1922年～1944年迄

《鑄銅菊丸文花瓶》から《ひな鷦地藏》及び新潟陶芸での越路焼

##### 第3期 伝統への回帰と転換の時代

制作地：佐渡 1945年～1961年(没年)迄

《鑄銅寒山拾得置物》から《蝶型鑄銀蓄文薰爐》及び真野陶苑での真野山焼

第1期の作品には《向上癸水模様蝶型铸造斑紫小花瓶》、《蛭耳芒文様鑄銅花瓶》や《蝶型鷦鷯文鑄銅花瓶》、《蝶型唐草紋金堂壺》のように意匠の抽象化が若干見られる作品もあるが、ほとんどが伝統工芸的な作品で占められている。文様も葡萄や唐草柳、紅葉といった日本古来から見られる文様から採られており、<sup>(33)</sup>技術的には優れた作品もあるが象堂が近代を意識していたとは考えにくい。象堂が明確に近代を意識していた作品は第2期以降となる。第2期は約20年あり、この中でも時期によってかなり変貌を遂げており、第2期も下記のように3段階に分けることができる。

##### モダニズムの時代① 前期：初期モダニズムの受容

1922年～大正末期

《鑄銅菊丸文花瓶》から《鑄銅獅子》

##### モダニズムの時代② 中期：无型同人として

大正末期～1929年頃迄

##### 《鑄銅薄端》から《金銅鳳凰置物》

モダニズムの時代③ 後期：无型脱退後

1930年～1944年迄

《鑄銀鼎式香爐》から《ひな鷦地藏》

ただ、ある時点を境に完全に変貌を遂げているというように明確な形で表れているわけではない。時期が変わっても以前の作風に若干戻ったりといった傾向も見られるようだ。ただ、その制作に於いて核となる象堂の思想に明らかに差があるということである。前期は象堂が自分なりに近代を意識した作品を制作しようとする態度が見られる。と言っても、象堂が本格的に近代的工芸を学ぶことになるのは大正14年に始まった研究会に参加してからである。この研究会は同年<sup>(34)</sup>に津田信夫の帰朝に伴って、ある種自然発的に誕生したものであり、当初は津田のヨーロッパの新しい工芸の話を聞く勉強会であった。この勉強会に参加したのは杉田禾堂、北原千鹿、山本安曇、高村豊周、そして佐々木象堂の5人である。それが、毎月集まって芸術論を戦わせるという場となり、新作を持ち寄って評を加えるという研究会という形になったようである。<sup>(35)</sup>つまり、大正14年以前は象堂が独学で作品を制作している期間であり、前期はまさにこの象堂の独学時代と重なることになる。従って、象堂自身は近代を意識しているものの美術学校等で専門に学んでいない象堂の作品は他の工芸作家には中途半端に映ったようであり、<sup>(36)</sup>高村豊周が批判を加えているのもこの頃の作品である。<sup>(37)</sup>とは言え、象堂自身としてはかなり新たな要素を加えている。《葡萄文鑄銅花瓶》[39]、《鑄銅葡萄文花瓶》[47]では造形的には特別新しいものは見られないが、この頃流行していた葡萄紋という日本古来からの意匠を用いながら、構図的にはかなり整理をしており洗練されてきている。これは日本の葡萄紋というより欧米的な影響が見られるし(図1)、《鑄銀柊文香炉》の意匠にもその影響があるように感じられる(図2)。他にも意匠を極端に簡略化した《鑄銅草葉文花瓶》[55／59]は文様は伝統的だが造形的に変化を見せ、《白銅山水図花生》[51]などにもその傾向が見られる。

中期になると象堂の作風は明確に変化を見せる。前期は植物のモティーフの簡略化といった曲線的な装飾を見せるといったアール・ヌーヴォー風の作品が多くたが、中期では直線と立体の強調、幾何学的文様といったアール・デコ風の作風が多くなり、意匠・文様といった表面的な変化ではなく、作品造形そのものの形の面白さを見

(33) 但し、表の中の番号9にある《葡萄紋真鍮キリスト教儀典用洗礼器》の「葡萄」文様は日本古来の意匠とは考えにくい。単純に象堂が洗礼を受けた日本基督教会の河原田謹義所と関連して制作したものと考える方が自然であろう。

(34) 津田信夫の帰国年は大正14年ということに間違いないようだが月については所説ある。一般的には12月となっているし、「現代日本の美術 14 工芸」220頁小学館、「モダニズムの工芸家たち」1983年東京国立近代美術館工芸館(ほか)拙展覧会図録『佐々木象堂とモダニズム』の中でもそう設定した。しかし、「高村豊周集成V」の「高村豊周年譜」493頁の中では「9月、津田信夫が帰朝」とあり、「自画像」では「大正十四年始め」と記載されている。工芸セミナーが大正15年5月に結成されているが(「現代日本の美術 14 工芸」220頁小学館、「日本文化総合年表」386頁岩波書店)、

「佐々木象堂伝」高尾亮一・道生『佐々木象堂作品集』206頁 新潟日報社の中では「ヨーロッパの新工芸運動に傾倒して帰国したばかりの津田信夫にも(工芸セミナーへの)加入を勧誘したが、津田はこれには応じなかつた」とある。その年の12月に津田が帰国したとすると矛盾してくる。ただ、工芸セミナー結成についても「佐々木象堂伝」では工芸セミナーの発足を同年2月18日と設定しているので、必ずしもこの記載が正しいかどうかは判断できない。

(35) この研究会は「鑄金研究会」、「5人組」と呼ばれるようになり、結果的に「无型」の母体となつた。

「无型これまでこれから」『高村豊周集成II』226-229頁

高村豊周文集刊行会 1992年

(36) この当時の若い工芸作家の多くは東京美術学校卒業生であった指摘が

せるようになっていく。これは明らかに津田信夫を中心とした研究会の影響が強い。津田信夫が渡仏した1923年から1925年は特にアール・デコが盛んであった時代である。アール・デコは別名「1925年様式」と言われており、津田信夫はまさにアール・デコ全盛の時代にフランスにいたわけである。当然のように津田信夫を中心とした研究会の考える「新しい工芸」はアール・デコ的な作品を示すようになっていたことになる。従って、この研究会から派生することになる无型もまたアール・デコ風のもの(※当時はまだアール・デコといった呼び名は無く「構成派」と呼ばれていた)を追求することになった。

「无型がその誕生によって集大成したのは、若い工芸家たちが試行錯誤しながら経験した、グループ結成のためのさまざまな試みだけではなく、工芸そのものの革新をめざした彼らが経験してきた、作品に新しい様式を取り入れるためのさまざまな試みもだつた。すなわち、はじめのうち彼らは、ともかく日本の工芸にとって異質な要素ならば、エジプトの文様であれ、西洋の古典的図案であれ、世紀末に流行したアール・ヌヴォーのかたちであれ、気にいったものを次々に作品に取り入れていたが、无型の誕生はそうしたやみくもな試みに終止符をうつものだった。これまでのような様式の断片的な受容に代わって、本格的な受容をめざしたことが彼らに无型を結成させる要因のひとつになった。彼らが本格的な受容をめざした様式—それは同時期西洋の装飾芸術において支配的だったアール・デコの様式である。」

(「佐々木象堂の帰郷」樋田豊次郎)<sup>(38)</sup>

この頃の象堂の作品がいかにアール・デコ風であったかについて前記の樋田豊次郎氏の書かれた「佐々木象堂の帰郷」<sup>(39)</sup>に詳細に記載されているのでここでは触れない。ただ、ヨーロッパのアール・デコの流れを汲んでいるというより、まさに西洋のアール・デコ、アール・ヌヴォーの作品そのものと言って良いほど、この頃の无型の作家の作品は似通っていたことは、特筆すべきであろう(図3)。このことは作家自身が本来持っている特性や個性といったもの以上に幾何学的なものが優先されたことを意味している。それが、結果的に象堂が无型を脱退するきっかけにもなっていく。

## 5. モダニズム時代後期と象堂の工芸観

象堂は无型の中で制作し、発表を続ける間にある違和感を感じ

ある。

「彼らのほとんどは東京美術学校で西洋の新しい美術工芸を学んできた、工芸界におけるインテリ層であり、経済的にはともかく、精神的にはつぎつぎと日本に入ってくる西洋流の新しい生活様式を享受できるところにいたからである。今回とりあげた20人の工芸家達、すなわち、大須賀喬、北原千鹿、佐々木象堂、杉田禾堂、高村豊周、津田信夫、豊田勝秋、内藤春治、西村敏彦、信田洋、村越道守、山本安曇(以上金工)、磯矢阿伎良、佐藤陽雲、山崎覚太郎、吉田源十郎(以上漆工)、浜江終吉、広川松五郎(以上染織)各務鑑三、佐藤潤四郎(以上硝子)のうちでも、東京美術学校卒業生でないのは、各務、佐々木、佐藤(陽雲)、浜江、村越の5人だけであった。」

(「昭和初期の工芸運動」樋田豊次郎

たのではないだろうか。それは単に作品がアール・デコ的に直線化・幾何学化になっていくことではなく、高村豊周の想定したと考えられる工芸観に対してである。ここで重要な点は決して高村豊周の工芸観を象堂が否定していたわけではない。というより、この時点では象堂自身が自らの工芸に対して確固たるヴィジョンを持っていたとは考えにくい。むしろ象堂が作品を制作する過程で自然と生じてきたものであり、それは象堂の年齢と彼と高村との資質の差によるものだった。大正15年に无型が結成された時点で象堂は既に45歳であった。研究会からのメンバーであった高村豊周は37歳、杉田禾堂40歳、北原千鹿39歳、山本安曇41歳と象堂は一番の年長者であり、无型の中でもそうであった。純粋に無心にアール・デコ(構成派)に打ち込める程若くはなく、一度生じた疑問をどうすることもできなかつたと考えられる。さらに、象堂が得意としていたものは鳥や兎といった動物を主題としたものだったので、豊周は花瓶や壺といったます「用」としての機能を満足させるものに造形的創造や意匠を加えるといったものが多く見られる。こういった資質の差が山本安曇との无型の脱退という行動に繋がつていったのだろう。<sup>(41)</sup>

それでは、象堂に生じた違和感とは何であったのか。象堂自身が述べている訳ではないので、これも象堂の諸作品から想像するしかないので、それはおそらく象堂の考える工芸と「機能性」、そして工芸と「用」の関係から生じており、二つの問題を包括していたようだ。ひとつは、自らの制作するものが全て単純に直線的・幾何学的文様に置き換えられる物ではないということである。それはある種の欲求不満に繋がり、一つの大きな疑問となっていく。つまり直線的・幾何学的になることが果たして機能性の追求なのか、ということである。もう一度、象堂のモダニズム時代中期の作品を見ると、例えば1927年の《鑄銀孔雀香爐》<sup>[73]</sup>(図4)は、それまでの象堂作品の中でもL字を強調し、単に直線的であるというだけではなく、ひじょうに洗練されたデザインになっている。その意味で造形的に優れた作品であるといえる。しかし、問題はこれが「香爐」として造られているということである。実際に用いられる「香爐」であると考えた時、火を使う「香爐」がこの《鑄銀孔雀香爐》のような不安定な足で良いのだろうか。火を使う以上、倒れにくくなればならない。それが「用」の追求である、しかし造形的デザインを優先するなら、そういう機能性は相反する要因として抜け落ちてしまうのである。逆に、機能性を優先させると造形的デザインは犠牲となる。例えば、无型脱退後3年を経て制作された1932年の《靈鳥香爐》<sup>[92]</sup>(図5)で

『モダニズムの工芸家たち—金工を中心にして』12頁

東京国立近代美術館 1983年

(37)「佐々木象堂氏の菊丸紋花瓶」<sup>[38]</sup>は非常に評判はいいように聞いたけれども、丁寧といふこと以外に何の芸術的価値があるか。これは敢へて審査員諸氏に聞きたいと思ふ。蝶型の手際がいいとか、人に出せない色を出したとか、ただそれのみの理由を以って芸術が価値づけられるなら、芸術はその瞬間から地獄へ堕ちます。」

「平和博工芸部監見」高村豊周『高村豊周集成』1992年

高村豊周文集刊行会 1992年

(38)「佐々木象堂の帰郷」樋田豊次郎『佐々木象堂作品集』229頁

新潟日報社 平成元年

(39)「佐々木象堂の帰郷」樋田豊次郎『佐々木象堂作品集』227-232頁

は、実際の「用」を意識したようで全体の造形はL字でも安定性が考慮され、作品の下が皿状のものに固定されている。しかし、確かに実用性は高くなつたが造形的には《鑄銀孔雀香爐》に比べて垢抜けないものになっている。当時の評をみてもそれは明解である。例えば、《鑄銀孔雀香爐》は第8回帝展に出品されて特選にもなっている。

「新古典主義的な作品として挙げてみたいのは、佐々木象堂氏の孔雀の置物である。形は極めて単純な、そして巧まないものでありながら、どこともなしに伸びやかにしかも長く端迄引いた尾の美しさと、首と足の晴れやかさが、臘銀の落着いた白と光の中に眺められるのが、何處とはなしに一つの何物かの徵を暗示するものゝやうである。單に、ネオ・クラシズムとのみいふことの出来ない感じを持つところの作品ではある。」<sup>(42)</sup>

「佐々木象堂氏の《鑄銀孔雀香爐》の優美な線はナップな形と、落着きのある銀の色とがよく調和している。」<sup>(43)</sup>

それに対して《靈鳥香爐》も第13回帝展出品作であるが入選しに留まった。評も決して良いものではない。

「今年はちょっと感服出来兼ねます。端正な形はよいですがそれを裏付ける情緒が少しばかり硬くなつたせいか生氣靈妙な雰囲気が過ぎ過ぎてゐます。」<sup>(44)</sup>

象堂にとって造形と実際的な「用」との共存はほとんどシレンマになっていた。しかし、こういったことはバウハウスに於いて制作されたもの中にもみられることだった。実用性を限りなく考えて機能性、合理性を模索していたバウハウス・デザインの中でも、造形的デザインが優先され、決して実用的ではない食器や家具も制作されていた。例えばバウハウス・ワイマール校で学んだマリアンネ・プラントのカクテルシェイカー(図6)はデザイン的にはとても優れている。しかし、実際の使用後の洗浄は決して簡単ではないし、さらに合理的に大量生産できる形ではなかった。また、バウハウスの中ではよく見られる細い把手の金属器も決して使い易い物ではなかった。例えばクリスティアン・デルのコーヒー・セット(図7)の把手はその位置と細さから考えて、実際にカップに注ぐ際に余計な力が必要であり、入れ易いものではない。しかし、バウハウスの生徒にとってはそれはそれ程大きな

意味を持ってはいない。誤解され易いことだが、バウハウスは単に無機的生産物を絶対的な機能主義の追求で制作しようとしたわけではない。初代学長ヴァルター・グロピウスの言葉「職人と芸術家の間に尊大な壁をつくろうとするような、階級差別的な思いあがりを持つことなく、手工職人の新しいギルドをつくろう!われわれはともに、建築と彫刻と絵画のすべてがひとつの統一となるような、未来の新しい建築を願い、考えだし、そしてつくりだそう!」<sup>(45)</sup>からもわかるように、実用の為に決して創造的造形を犠牲にすべきとは述べてはいないのである。

「〈芸術と技術の統一〉という考えは、デザインを指向する造形活動の基本思想であり、そこからさらに具体的な方法論が探求されることとなる。グロピウスはのちにロンドンでの講演(1968年9月20日)において、バウハウスを単なる実利主義的なデザインの方法を教える学校であったと見るのは誤解であり、そこでは教師たちが協力し合って〈視覚的造形〉の客観的な文法をつくり上げようとしたのであり、さまざまな意見の相違をつなぎきりは〈造形の哲学〉であったのだと語っている。」

(「バウハウス〈その歴史と今日的意義〉阿部公正)<sup>(46)</sup>

象堂は本来の「用」を追求した作品でもあっても、実用面での犠牲が許容されることがあることを知らなかつた。「用」を第一義に生真面目に考えすぎたともいえるが、その当時の象堂にそこまで望むのは不可能だったし、日本の近代工芸がその次元までは到達していなかつたと言える。无型脱退後の作品は造形的面白さと実際的な「用」を追求した作品とそれまでの得意分野である置物と併せて発表するようになる。この時期が象堂のモダニズム時代の後期にあたり、象堂の作品群の中でも一際華やかで多彩な作品が制作されている。多彩なだけではなく作品の質的にかなり充実しており象堂の真剣さが伺われる。例えば、1935年制作の《鑄銀孔雀薰爐》[10 3](図8)はその名が示す通り香爐として制作されているが、安定性があり、上部が蓋になっていて実際の使用に際しても全く不都合がない。さらに造形的にもかなり優れた発想がされており、洗練されているといえる。まさに実用性のある「用」と造形美が一体となった傑作といえよう。これは私自身の主観的考え方だがマリアンネ・プラントのカクテルシェイカー(図6)にもデザイン的に似た雰囲気さえ感じられる。「用」と美が最適な形で融合した時、作品は似た形をとるようになる

- 新潟日報社 平成元年  
(40)「佐々木象堂の帰郷」樋田豊次郎『佐々木象堂作品集』229-231頁  
新潟日報社 平成元年  
(41)象堂は本文にもあるように大正15年の「无型」結成時当初より参加し、昭和4年に第3回无型展に出品の後脱退した。  
(42)「アリエ」渡辺素舟 昭和2年10月号『日展史8』582頁  
日展誌編纂委員会 昭和57年  
(43)「東京朝日新聞」畠正吉 昭和2年10月30日付け  
(44)「美之国」渡辺素舟 昭和7年11月号『日展史10』552頁  
日展史編纂委員会 昭和58年

- (45)「バウハウス〈その歴史と今日的意義〉」阿部公正  
『misawa home's Bauhaus Collection』11頁 1991年  
(46)「バウハウス〈その歴史と今日的意義〉」阿部公正  
『misawa home's Bauhaus Collection』15頁 1991年

のかもしれない。また、1936年制作の《鑄銅金銀象嵌駱駝薰爐》[104／105]（図9）も造形的な洗練さは前年の《鑄銀孔雀薰爐》に劣るもの、象堂が比較的得意とした実際に存在するものを工芸作品化して、その中に「用」としての要素を加えるという方法が見事に開花した作品であると言える。高さが高い為、安定性は前作より良いとは言えないが、ある程度の太さを持った4本の足はしっかりと地についているので「香爐」として実際に充分使用可能である。

第2回新文展出品作の《鑄銅鳥首蓋瓶》[118]（図10）に至っては、その名称が示す通り、本体の瓶部分と鳥の頭を形どった蓋の部分が着脱可能であり、完全に瓶としての需要を満たしながら稚氣に富んだ洒落た作品である。こういった作品の他に、この時期の展覧会出品作を眺めると、はじめから「用」のものに意匠を施した《鑄銀鼎式香爐》[90]や《鑄銀葉文花瓶》[91]、あるいは実際の人や動物に近い形と動きを示した《鑄銅飛天置物》[98]、《鑄銀鴛鴦置物》[106]、《彈阮咸鑄銅置物》[112]等、より現実的な作品も多数見られる。ただ主観的に言えばこれらの作品を決して悪い作品だとは思わないが、前述の《鑄銀孔雀薰爐》や《鑄銅金銀象嵌駱駝薰爐》に比べて優っているとは思えない。この時期の象堂の作品のほとんどが一定の水準を越えていることは明らかだとしても、発想の面白さは圧倒的に《鑄銀孔雀薰爐》などの方に見られる。

勿論、この時期の作品の中でそれぞれに優劣をつける気はない。この後期モダニズムの時代は象堂にとっての工芸を模索する為の実験を重ねていた時期でもあったのだから。ただ象堂の不幸は実用的な「用」と美との融合を意識した作品が、「置物」として制作した作品等に比べて評価されなかったことにあった。当時の記事をみても《鑄銀葉文花瓶》<sup>(47)</sup>、《彈阮咸鑄銅置物》<sup>(48)</sup>などが手放しの評価を受けているのに対して、《鑄銀駱駝香爐》の評価は決して高くはなく、<sup>(49)</sup>優れた発想の《鑄銅鳥首蓋瓶》では私の調べる限り記事すら見えない。こういった事実の積み重ねが象堂の工芸から実際的な「用」を離していくことになったに違いない。結局、これ以降「用」を意識した作品を作らなくなっていく。象堂にとっては実際的な「用」を意識した作品を作ることは「置物」等を作ることよりは遙かに苦痛であつただろう。実際的な「用」を意識すればするほど、自らの創作観念に対する障壁となつたことになる。それでも、こういった作品を制作した背景には「用」を意識しなければ、それは彫刻や他の立体作品と何ら変わらないものであり、「用」が洗練された形で取り込まれて初めて近代の工芸たりうると象堂が認識していたからとも考えられる。確かに、

それまでの工芸の歴史においては「用」は必要不可欠なものだった。しかし、象堂は「用」が無くても工芸たりうるもう一つの方向性を見出すことになる。それは象堂の適性から考えても工業製品のプロトタイプとして社会に貢献しようとする高村豊周の method論とは逆のものであった。とはいえ、前述の通り帝展、新文展を経て出品作の中で目立つようになった、高村豊周が嘆く芸術至上主義的作品でもなかつた。モダニズムの洗礼を受けた象堂は社会と隔絶した工芸を望むはずもない。結局、象堂は工芸が他の芸術分野と決定的に異なるものに注目する。

それは、現在から考えると当然のようだが、素材と技術を生かすことだった。当時の日本画でも洋画でも彫刻でも素材は作品を形づくる為の手段でしかない。描かれたもの、あるいは作り上げられたものが大切なであり、顔料や絵具自体、石膏自体が重要なのではない。しかし、工芸は素材自体が作品を形作る重要な構成要素であり、素材自らが主張するのである。彫刻は全く同じ造形を石膏で作ろうとブロンズで抜こうと作品自体に変わりはない。

しかし、工芸では同じ作品であっても青銅と銅、あるいは銀では印象も評価も異なる。象堂の作品では本人以外の手によるヴァージョンもあるが、同じ作品でも素材を変えて制作されたものがいくつか見られる。前述の《鑄銀孔雀香爐》と全く同じ作品で金を用いたものが《金銅孔雀香爐》であり、青銅による《靈鳥香爐》を金で作ったものが《金銅靈鳥薰爐》である。こういった経験から造形には相応しい素材というものがあることを象堂は知っていたともいえる。さらに素材を大事にすることは触感の良さとも繋がっていく。単純に視覚的なものではなく、作品に触れたり撫で回したりすることでより親密になる。それは、作品を見るというより愛でるといった行為である。人が作品を愛でてくれるのであれば、「用」としての価値はなくとも良い。というより愛でられることも「用」の一つとして認識できる。象堂がこういった心境に至つたのには社会的状況もあった。《鑄銅瑞鳥置物》が制作される前年の1938年、この年は国家総動員法が可決され日本国内の状況も戦争に向かっていた時期で、その翌年に第二次世界大戦が勃発することになる。工芸家、とりわけ金属工芸家にとって戦争は戦争自体の問題と併せて材料の問題もあった。

「今日は資材の関係に於いても色々押さえられてゐて不自由な時代に、その製作を敢えてせねばならぬ。又世間から工芸は不急不用な仕事だ、閑のある時やる仕事だ、この血のなるやうな差迫つた

(47)「ことし審査員の榮冠を擔つただけに、この作者はゆるんだ隙間や道草を食はぬところに見通しのついている剛巧さがある。従つて作意振りの明るさと直觀の單化精神と神妙に覗かせているところ、寧ろ明朗でスマートさへある。しかもよく一家を成す信念を感じしめるところはこの作者の眞面目さから来るか。」

渡辺素舟『美之國』昭和6年11月号『日展史110』546頁  
日展史編纂委員会 昭和58年

「如何にも彫金の北原氏と同じやうに簡明な氣持の作風は遺がだと思ふ」  
海野清『美術新論』昭和6年11月号『日展史10』546頁  
日展史編纂委員会 昭和58年

(48)「青丹よし奈良の都に咲く花の匂ふやうに微笑める氣高き婦女が、當代の

装ひをして舶來の樂器阮咸を彈いて歎びの生を壽くやうな美しい姿である。分けても顔の明るさと、楽しく顰ひ出さんとして笑める口元に、愛に満ちた目、それから肩から腕にかけて肉太の柔らかい線や、胸にかけての健やかな呼吸使にそれに影絵のやうな阮咸の形に、髪と裾の線に足の調子など、單化されたすぐた、かたはまことに練れた伸びやかな巧みである。この作を通して天來の美人に接することは、昭和のわれわれに取つてまどやかな微笑しさである。」

渡辺素舟『美之國』昭和12年11月号『日展史13』605頁  
日展史編纂委員会 昭和59年  
尚、参考として以下について掲載しておく。『日展史』編纂にあたって執筆された評価である。  
「佐々木氏の天平樂人を再現した置物は、クラシックながら微笑ましくも良

時局の中に、何が工芸だといふやうな、途方もない間違つたことを言ふ人があります。之も相当有力な社会の上層階級に言はれてゐるのであります。凡ゆる困難な状態の中で、工芸といふものは、尚ほ敢闘せねばならぬ、これは吾れ人ともに非常に絶大なる努力を要することで、謂は「苦難の時代」であります。しかしこの苦難を克服するといふことが、本当に将来日本の工芸の輝かしい成果を得る基礎になるものだと思ふのであります。」

(「決戦大戦下の工芸美術」高村豊周)<sup>(50)</sup>

新たな金属等は当然手に入りにくくなり、資源の無い当時の日本では神社や寺院等の鐘や大仏像までもが徵収され武器などに鋳造されていくという悲惨な状況に突入していった。当然、誰にとっても良い時代ではない。二十六歳で佐渡の河原田の教会でキリスト教の洗礼を受けた信心深い象堂にとっても耐えられない状況であった。自らの師、初代宮田藍堂、さらにその師であり佐渡に於ける工芸を定着させた初代本間琢斎は工芸家として確立する前は大砲の製作によって名を馳せた人物である。象堂は明らかに時代が逆行していると感じた筈である。象堂が1940年に《喚鐘》[122]を1944年には《ひな鶯地蔵》[126]を制作しているのは決して偶然ではないだろう。武器として作り替えられる金属に憤りを感じたはずである。人にとって金属が敵となつてはならない。こういった想いがその後の象堂の作品に微妙に影響を与えていく。それが愛する作品、いわば愛される作品の製作へと繋がっていくのである。その結果、《鑄銅鳥首蓋瓶》以降、象堂の作品は「用」としての機能を持たない、ほとんどがリベロ(工芸的置物)の造形をとるようになり、素材感が強調された作品を制作するようになってゆく。《鑄銅牡丹置物》[121](図11)は銅を単色ではなく、部分的に様々な色合を出しているし、《鑄銀瑞鳥置物》[119](図12)は銀の持味を充分に生かした作品になっている。銅で作られていたらこれだけシャープな雰囲気にはならず垢抜けなかつただろう。造形的には以前の《鑄銀孔雀香爐》と同じくL字型を強調したアール・デコ風のものだが、はるかに愛らしく仕上がっている。そして紀元二千六百年奉祝展である。象堂はこの重要な展覧会に自らの新たな工芸觀を最大に生かした作品を発表しようとする。それこそが《鑄銅色絵鸚哥置物》であったといえるだろう。

## 6. 《鑄銅色絵鸚哥置物》とその後の作品

鸚哥は青銅の緑青着色された台に載っている。さらにこの作品の最大の特徴である鮮烈な朱で彩られた鸚哥。さらに鸚哥の眼は穏やかな桃色が使われており(珊瑚を用いているという説があるが確認されていない)、羽、嘴、足にはそれぞれ黒、黄色、金と着色され全体的にみてもかなり派手な色使いがされている。この一見手放しの派手さが「あれだけ塗らずしてあの効果を出して貰ひたかった。」<sup>(51)</sup>という評に繋がっていることは明解である。事実、帝展、新文展を通しても金工でこれだけ華やかな作品は多くない。造形的にも決して新しいわけでも、シャープな印象も斬新な構成が採られているわけでもない。むしろ、象堂らしくないでつぱりとした印象を与える。无型以前の作品に近いようだ。構成派というよりアール・ヌーヴォー的である。実際、アール・ヌーヴォーの作品の中には造形的にこの鸚哥のような形をしたユーモラスなものがかなり見られる。しかし、それは家具の一部であったり、グラスであったりと(図13)置物という形で制作されたものはなかった。アール・デコ風の直線的で機械的なものは作られてきたが、温もりのあるもの、愛らしいものはそれ程作られてはこなかったからかもしれない。金属という素材が温かみのある題材には向いていないせいもあった。象堂は金属の属性を充分理解することによりそれを可能にしたのである。鸚哥の表面は均一で豊かな温もりのある質感が充分に發揮されていて、金属の持つ冷たさは微塵も感じさせてはいない。さらに、その台は抽象的ではあるがどこか古典的な意匠の上に伝統的な技術である緑青着色がなされている。鸚哥がアール・ヌーヴォー風だとするなら台は極めて日本のである。この一見相反する二つの要素がそれぞれの大きさ、色調ともに絶妙に調和しておりそれが何よりも愛らしく美しい作品に仕上りを見せている。観賞者にとっては見るだけではなく、まさに触ってみたいと思う作品である。しかし、当時の象堂の思惑は社会的背景や工芸觀の差異から全くといって良いほど理解されなかった。象堂は翌年の1941年も色絵銅を用いた《駄駄鑄銅色絵置物》を第5回新文展に発表するが、この作品についても評価を受けなかった。ただ、こちらの《駄駄鑄銅色絵置物》は《鑄銅色絵鸚哥置物》に比べると水準作には仕上がっているものの伝統工芸的過ぎ、さらに全体の造形的バランスもあまり良いとはいいくらい。やはり自らが心血を注いだ《鑄銅色絵鸚哥置物》の評が影響しているとも言える。いずれにせよ、象堂はこれ以降、色絵銅を用いることはなかった。その後、数

い出来である。」

細野正信『日展史13』653頁 日展史編纂委員会 昭和59年

(49) 《鑄銀駱駃香爐》については当時の評が残っていないので、必ずしも不評であったことにはならないが、『日展史12改組篇』(昭和59年)の中に細野正信の評が掲載されている。当然、それが当時の評価と一致するとは考えないが一応、そういう評もあったということの可能性となるだろう。参考までに以下に掲載しておく。

「参与では佐々木象堂《鑄銀駱駃香爐》の1点が出品されているが、従来の軽快さはない。駱駃のプロポーションに誤算があったのではないか。」

細野正信『日展史12』584頁 日展史編纂委員会 昭和59年

(50) 「決戦大戦下の工芸美術」高村豊周『大阪工芸情報』昭和18年  
4月『高村豊周集成IV』50頁 高村豊周文集刊行会 1994年

(51) 「美術街」大山廣光 昭和15年11月号『日展史14』505頁  
日展誌編纂委員会 昭和59年

年を経ずして象堂は日毎酷くなっていく空襲を避ける為に東京を去り佐渡に戻ることになる。象堂は二度と東京に戻らなかった。この辺の心境については以前詳しく述べているので触れないが、<sup>(52)</sup>象堂は決して東京が嫌になったわけではなかったし、象堂の工芸観が大きく転換したわけではない。

第3期の作品は大きく分けると緑青を用いた作品とそれ以外の作品、さらに神話・宗教的意義を持つ動物・人物を題材にしたものと実在する動物に分けられる。第3期に神話・宗教的題材を扱った作品が多く見られるのは[別表2]、象堂の年齢的なこともあるが、むしろ前述のように金属を敵としないこと、戦争という悲劇に対する祈りのようなものがあったと考えられる。<sup>(53)</sup>象堂はこの宗教的・神話的題材を扱った作品を制作する際、ほとんどの作品の表面を緑青で処理している。その緑青の効果が明らかに作品に神聖さと神々しさを与えており、作品の構成要素として緑青が重要な意味を持っている。また、《鑄銅鯨置物》[図14](132) や《鑄銅狸置物》[図15](136)といった実在する動物を題材にした作品では銅本来の色調が生かされた愛らしく、ユーモラスな作品に仕上がっている。まさに素材の必然性がそこにはある。第3期の特徴として一般的に伝統工芸に回帰したと言われている。確かに題材の選択や作品自体の造形においてはそういった側面も感じられるが、<sup>(54)</sup>象堂の素材に対する態度はそれ以前と何ら変わることがない。作品から受ける印象が東京時代と異なるとするなら東京時代は作品の造形を外部から取込んでいたのに対して、佐渡に戻ってからは外部のものに捉われず、己れと対峙してより自由な発想で迷わず制作できるようになったことであろう。勿論、それを可能になったのは象堂自身の工芸観が確立していたからに他ならない。

### 結びにかえて

《鑄銅色絵鸕哥置物》は象堂にとって実際的な「用」との決別であり、自らの工芸観を体现した作品でもあった。作品自体は當時それほど評価がなく、象堂自身の、色絵銅を用いた作品は2作品で終わることになった。しかし、象堂の工芸観はその後も一貫して個々の作品の中に見い出しが出来る。それは象堂晩年の傑作とも言える1958年《蝶型鑄銅置物瑞鳥》や1959年《蝶型鑄銅置物花》にも見られる。特に前者は象堂の死後、昭和43年に皇居新居殿が竣工したがその正殿の屋根の飾りのプロトタイプとして採用さ

れた。近代の工芸が実際的な「用」の為のプロトタイプとして存続していくことを望んだのは高村豊周だったが、象堂は実際的な「用」を廃した、あくまで「リベロ」として「用」をなし得たことになる。象堂のこうした思想は弟子筋にあたる二代宮田藍堂をはじめ受け継がれたようである。

「日本工芸改革の新運動に五人で働いたのはついきのうのように思い出されるのに、佐々木君に逝かれて僕一人が残された。ロウ型鋳物は歴史の古い技術だが、佐々木君に逝かれ衰える一方と心細いかぎりである。」<sup>(55)</sup>

これは佐々木象堂が亡くなった際、高村豊周が語った言葉であるが、高村の懸念をよそに蝶型鋳金は現在も続いている。

(52)「佐々木象堂と東京」拙著『佐々木象堂とモダニズム』11-12頁  
新潟県立近代美術館 1994年

(53)象堂自身の弟子たちの多くが召集または徵用にとられていた。

(54)こういった社会通念におけるどこか「伝統的な趣き」を樋田豊次郎東京国立近代美術館主任研究官は「雅趣」と呼んでいる。

(55)「佐々木象堂君をいたむ」高村豊周『新潟日報』昭和36年1月29日『高村豊周集成IV』309-311頁 高村豊周文集刊行会 1994年



図1① 佐々木象堂《錫葡萄花瓶》(部分) 1924年頃



図1② ウィリアム・モリス《葡萄》刺繡植物 1890年頃



図2① 佐々木象堂《錫銀菴文香爐》(部分) 1924年頃

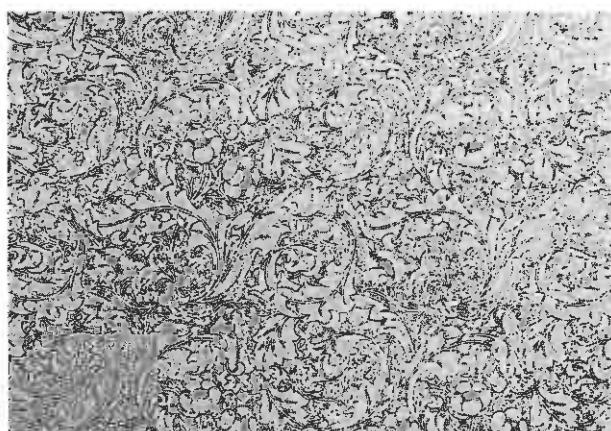


図2② ウィリアム・モリス《バチュラーズ・ボタン》壁紙 1892年頃



図3①-a 津田信夫《麥約七色》 1933年頃



図3①-b Jan & Joel Martel "Pigeons" Bronze on black, marble bases, 1924  
(Collection Alain Lesieutre, Paris)



図3②-a 高村豊周《錫銀香爐》 1928年

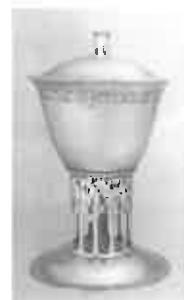


図3②-b Charles Robert "Silver cup and cover" Asbree, 1923-03

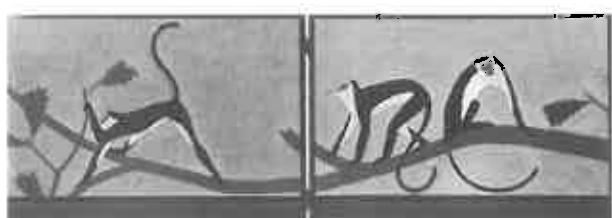


図3③-a 山崎覚太郎《鈍船夢風・猫》 1920年



図3③-b レオン・ジャンヌ《衛立》 1928年



図4 佐々木象堂《鍍銀孔雀香爐》1927年



図5 佐々木象堂《藍鳥香爐》1932年



図6 マリアンネ・プラント《カクテルシェイカー》PM 1925年  
ミサワホーム・パウハウス・コレクション



図8 佐々木象堂《鍍銀孔雀香爐》1935年



図7 クリストイアン・デル《コーヒー3点セット》1924年頃  
ミサワホーム・パウハウス・コレクション



図9 佐々木象堂《鍍銅金銀象嵌駱駝薰爐》1936年



図10 佐々木象堂《鍍銅鳥首壺》1938年

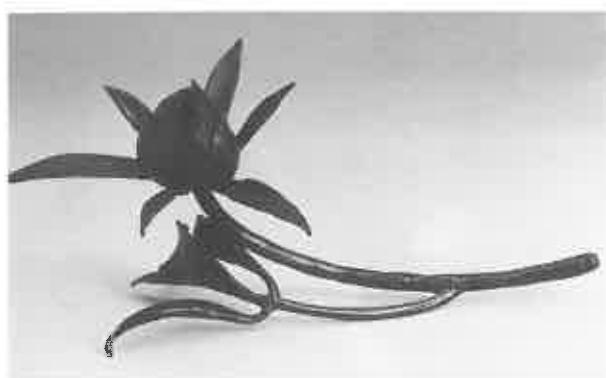


图11 佐々木象堂《鑄銅牡丹置物》1939年

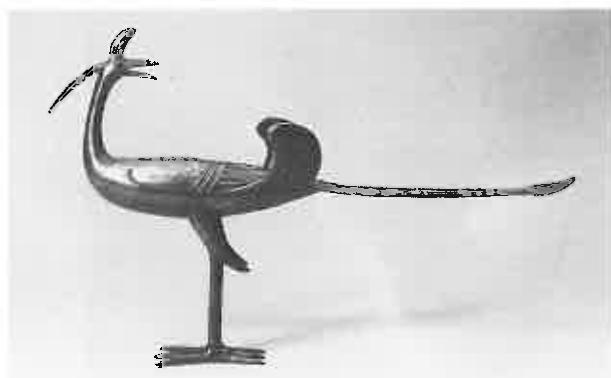


图12 佐々木象堂《鑄銀瑞鳥置物》1939年

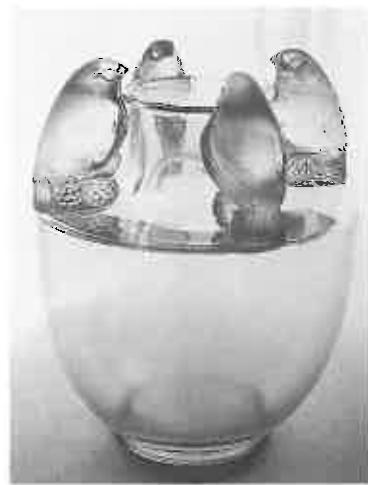


图13① René Lalique "Bellecour", clear glass with four applied sparrows in moulded, painted glass.  
Model 993, 1827."  
(Editions Graphiques Gallery, London)



图13② René Lalique "Scent bottles"



图13③ William Morris, "Bird and Rose" painted textile



图14 佐々木象堂《鑄銅鯨置物》1950年



图15 佐々木象堂《鑄銅鯨置物》1953年

別表1：第1期～第2期

作品の名称		制作年代		備考	出品歴
第1期 モダニズム以前					
1 青斑紫銅色桜花文遊還付一枝瓶		1907／明治40年	確認		
2 斑紫銅蝦蟇置物		明治末期	確認		
3 鎔銅唐草文香炉		1911／明治44年	確認		
4 鎔錫蓮文托子		大正初期	確認		
5 黄銅山水茶托		1913／大正2年	確認		
6 黄銅山水文花瓶		1913／大正2年	未確認	象雲銘義	
7 鎔錫椿円形文字入蓮文茶椀		1913／大正2年	確認	[註1]	農務省第1回图案及作品展覽会
8 蓮文肉丸紐茶量		1913／大正2年	未確認		農務省第1回图案及作品展覽会
9 葡萄紋真鍮キリスト教儀典用洗礼器		1915／大正4年	確認		農務省第3回图案及作品展覽会
10 にかな紋真鍮花器		1915／大正4年	確認		農務省第3回图案及作品展覽会
11 白樂天詩句ノ意春風水ノ模様蝶型鎔銅花瓶		1916／大正5年	確認		農務省第4回图案及作品展覽会
12 池上癸水模様蝶型鎔造斑銅小花瓶		1916／大正5年	確認		農務省第4回图案及作品展覽会
13 斑紫銅鶯鶯香炉		1916／大正5年	確認		
14 鎔銅山水文香炉		大正初期頃	確認		
15 南天小鳥唐竹紋様鎔銅花瓶		1917／大正6年	確認	三等賞受賞	農務省第5回图案及作品展覽会
16 浦公英模様鎔銅茶托		1917／大正6年	確認		農務省第5回图案及作品展覽会
17 風景模様錫製香盒		1917／大正6年	確認		農務省第5回图案及作品展覽会
18 秋景山水宣德こぼし		1919／大正8年	確認		第9回東京鑄金会展
19 豊干		1919／大正8年	確認		第2回金人会展
20 紅天暮雪ノ圖白銅花瓶		1919／大正8年	確認	三等賞受賞	農務省第7回图案及作品展覽会
21 帯模様鎔銅花瓶		1919／大正8年	確認		農務省第7回图案及作品展覽会
22 植耳芒文様鎔銅花瓶		1919／大正8年	確認		農務省第7回图案及作品展覽会
23 柳文黄銅製花瓶		1919／大正8年	確認	二等賞受賞	農務省第7回图案及作品展覽会
24 松杉山水紋鎔銅花瓶		1920／大正9年	確認		農務省第8回图案及作品展覽会
25 花紅葉模様金銅壺		1920／大正9年	確認	三等賞受賞	農務省第8回图案及作品展覽会
26 山下水模様鎔銅建水		1920／大正9年	確認		農務省第8回图案及作品展覽会
27 耳付蒂紋鎔銅物立		1920／大正9年	確認		農務省第8回图案及作品展覽会
28 鎔銅後赤壁図文字入花瓶		1920／大正9年	確認	銀牌	第10回東京鑄金会展
29 鎔銀觀音		1920／大正9年	確認		
30 白銅山水図花瓶		1920／大正9年	確認		
31 蟠型雲鳳文白銅花瓶		1921／大正10年	確認	褒状	農務省第9回图案及作品展覽会
32 蟠型鶯鶯文鎔銅花瓶		1921／大正10年	確認		農務省第9回图案及作品展覽会
33 蟠型唐草紋金銅壺		1921／大正10年	確認		農務省第9回图案及作品展覽会
34 蟠型五清図鎔銅茶托（五客）		1921／大正10年	確認		農務省第9回图案及作品展覽会
35 鎔銅四君子図花瓶		1921／大正10年	確認		
36 鎔銅前赤壁図文字入花瓶		1921／大正10年	確認		
37 鎔銅雲鳳文花瓶		1921／大正10年	確認		
第2期 モダニズムの時代① 前期：初期モダニズムの受容					
38 菊花丸文花瓶		1922／大正11年	確認		東京府主催平和展覽会
39 葡萄文鎔銅花瓶		1922／大正11年	確認	三等賞	農務省第10回图案及作品展覽会
40 湧巻文鎔銅花瓶		1922／大正11年	確認		農務省第10回图案及作品展
41 狩犬紋文鎮		1922／大正11年	確認		農務省第10回图案及作品展覽会覧会
42 鎔銀麒麟置物		1923／大正12年	確認		
43 鎔銅鶯鶯文水注		1922-23	確認		
44 鎔銅X面文花瓶		1923／大正12年	確認		
45 蟠型鎔銀唐獅子置物		1923／大正13年	確認		
46 鎔銅螭斗文水盤		1923／大正13年	確認		
47 鎔銅葡萄文花瓶		1923／大正13年	確認		
48 鎔銀柊香炉		1923／大正13年	確認		
49 達磨		1923／大正13年	確認		
50 鎔銅牛		大正末期	確認		
51 白銅山水図花生		1923／大正13年	確認		
52 鎔銅草葉文花瓶		1925／大正14年	確認		第1回工芸済々会展
53 金銅鶯鶯香炉		1925／大正14年	確認		
54 鎔銀鶯鶯香爐		1925／大正14年	未確認	[註2]	第1回工芸済々会展
55 鎔銅草葉文花瓶		1925／大正14年	未確認	[註3]	第1回工芸済々会展
56 桐文花瓶		1925／大正14年	未確認		第1回工芸済々会展
57 はまえんどう文花瓶	おそらく同一のもの	1925／大正14年	未確認		第1回工芸済々会展
58 鎔銅果鳥文花瓶		1925／大正14年	確認	[註4]	パリ国際現代装飾美術及び産業美術博覧会
59 鎔銅草葉文花瓶		1926／大正15年	確認		第1回日本工芸美術会展

60	鑄銅草文ベン皿	1926／大正15年	確認			
61	つぼみ花入	1926／大正15年	確認		第1回日本工芸美術会展	
62	鑄銅葉文花瓶	1926／大正15年	確認		第2回工芸済々会展	
63	鑄銅鳥置物	1926／大正15年	確認		第2回工芸済々会展	
64	鑄銀香爐 〔 〕おそらく同一のもの	1926／大正15年	確認？		第2回工芸済々会展	
65	鑄銀香炉 〔 〕	1926／大正15年	確認			
66	鑄銅稚松花瓶	1926／大正15年	確認		第2回工芸済々会展	
67	鑄銅春秋文花生	大正末期	確認			
68	鑄銅獅子	大正末期	確認			
モダニズムの時代② 中期：无型同人として						
69	鑄銅薄端	1926／昭和元年	確認			
70	鑄銅草花文花瓶	昭和2年頃	確認			
71	金銅啼虎置物	昭和初期	確認			
72	鑄銅香爐	1927／昭和2年	確認		第1回无型展	
73	鑄銀孔雀香爐	1927／昭和2年	確認	特選	第8回帝国美術院美術展覧会	
74	金銅孔雀香爐 ※鑄銀孔雀香爐のバージョンか？	1927／昭和2年	確認			
75	鑄銅草花文花瓶	1927／昭和2年	確認		第8回帝国美術院美術展覧会	
76	鑄銅花と葉文花瓶	1927／昭和2年	確認			
77	南天燭文様鎌金花瓶	1928／昭和3年	確認	天皇陛下御成婚記念献上鑄品		
78	花瓶「草花」A	1928／昭和3年	未確認		第2回无型展	
79	花瓶「草花」B	1928／昭和3年	未確認		第2回无型展	
80	花入「寸胴」	1928／昭和3年	未確認		第2回无型展	
81	一輪生	1928／昭和3年	未確認		第2回无型展	
82	建水A	1928／昭和3年	未確認		第2回无型展	
83	建水B	1928／昭和3年	未確認		第2回无型展	
84	小壺「草」	1928／昭和3年	未確認		第2回无型展	
85	兎（鑄銀置物）	1928／昭和3年	確認		第9回帝国美術院美術展覧会	
86	桃果文（鑄銀花瓶）	1928／昭和3年	確認		第9回帝国美術院美術展覧会	
87	花瓶	1929／昭和4年	未確認		第3回无型展	
88	灰落	1929／昭和4年	未確認	鑄銅花瓶と灰落か？	第3回无型展	
89	金銅鳳凰置物	1929／昭和4年	確認	特選	第10回帝国美術院美術展覧会	
モダニズムの時代③ 後期：无型脱退後						
90	鑄銀鼎式香爐	1930／昭和5年	確認		第11回帝国美術院美術展覧会	
91	鑄銀葉文花瓶	1931／昭和6年	確認		第12回帝国美術院美術展覧会	
92	靈鳥香爐	1932／昭和7年	確認		第13回帝国美術院美術展覧会	
93	鑄銅寸筒花入	1932／昭和7年	確認			
94	金銅靈鳥薰爐	1932／昭和7年	確認			
95	鑄銅くさむら文花瓶	1933／昭和8年	確認		第14回帝国美術院美術展覧会	
96	金銅鶏置物	1933／昭和8年	確認			
97	鑄銀馬	1933／昭和8年	確認			
98	鑄銅飛天置物	1934／昭和9年	確認		第15回帝国美術院美術展覧会	
99	鑄銅漆彩葉文花入	昭和10年頃	確認			
100	金銅瑞鹿紐香炉	昭和10年頃	確認			
101	栗に鶴透金銅香炉	昭和10年頃	確認			
102	鑄銅ホロホロ鳥文花瓶	昭和10～15年頃	確認			
103	鑄銀孔雀薰爐	1935／昭和10年	確認			
104	鑄銀駱駝香爐 〔 〕 ヴァージョンか？	1936／昭和11年	確認		改組第1回帝国美術院展覧会	
105	鑄銅金銀象嵌駱駝薰爐 〔 〕	1936／昭和11年	確認			
106	鑄銀鶯鶯置物	1936／昭和11年	確認		昭和11年文部省美術展覧会	
107	鑄銅花器	1936／昭和11年	確認		工芸済々会展	
108	臥牛鑄銅置物	1936／昭和11年	確認		工芸済々会展	
109	瑞鳥文鑄銀手鉤	1936／昭和11年	確認		工芸済々会展	
110	蟹鑄銀手鉤 〔 〕	1936／昭和11年	確認		工芸済々会展	
111	金銅飾馬置物	1936／昭和11年	確認		第2回越佐工芸美術展	
112	彈阮咸鑄銅置物	1937／昭和12年	確認		第1回文部省美術展覧会（新文展）	
113	白銅兔置物	異なる作品か？	1937／昭和12年	確認		
114	金銅虎置物	1937／昭和12年	確認			
115	喚鐘（蟬脱乃鐘）	1937／昭和12年	確認			
116	鑄銅臥牛置物 〔 〕	1938／昭和13年	確認		第1回ベルリン国際手工業博覧会	
117	鑄銅素文花瓶	1938／昭和13年	確認		第3回越佐展	
118	鑄銅鳥首蓋瓶	1938／昭和13年	確認		第2回文部省美術展覧会（新文展）	
119	鑄銀瑞鳥置物	1939／昭和14年	確認		第3回文部省美術展覧会（新文展）	

120	鑄銀双鳳凰紐香炉	1939／昭和14年	確認		
121	鑄銅牡丹置物	1939／昭和14年	確認		
122	喚鐘	昭和15年頃	確認		
123	鑄銅色鸚哥置物	1940／昭和15年	確認		紀元二千六百年奉祝展
124	鑄銅色絵置物	1941／昭和16年	確認		第4回文部省美術展覧会（新文展）
125	金銅海鷺紐香炉	1942／昭和17年	確認		
126	ひな鶯地蔵	1944／昭和19年	確認		文部省戦時特別美術展覧会

※ 表作成に関しては平成元年度新潟日報社発行の『佐々木象堂作品集』の内「作品目録」176-182頁を底本とし、さらに、同作品集内「展覧会出品記録」（樋田豊次郎編）184-192頁を加えた。尚、作品の形等が確認されているものについては確認と記載した。これについては別表2についても同じである。

〔註1〕 展覧会図録では茶碗とあるが茶托の誤りであろうとの指摘が樋田豊次郎氏よりされている。

〔註2〕 鑄金鶯香爐のヴァージョンと思われる。

〔註3〕 新潟日報社『佐々木象堂作品集』177頁では大正15年作との記載があるが、第1回工芸済々会出品作であることを考えると大正14年作の誤りと考えられる。

〔註4〕 高尾亮一編年表では「鑄銅インコと石榴唐草文花瓶」と記載があることが、樋田豊次郎氏より指摘されている。尚、新潟日報社『佐々木象堂作品集』177頁では大正13年作との記載があるが、パリ国際現代装飾美術及び産業美術博覧会出品作であることを考えると大正14年の誤りと考えられる。

別表2：第3期

第3期 伝統への回帰と転換の時代					
	作 品 の 名 称	制 作 年 代		素 材 及 び 備 考	出 品 歴
127	銅寒山拾得置物	1948／昭和23年	確認	緑青	
128	金工「寒山拾得」文化瓶	1949／昭和24年	確認	緑青	第5回日展
129	鑄銅牛文ベン皿	1949／昭和24年	確認		
130	鑄銅牛紐文鎮	1949／昭和24年	確認		
131	鑄銀両耳香炉	1950／昭和25年	確認		
132	鑄銅蛤置物	1950／昭和25年	確認		第6回日展
133	鑄銅とんぼ両耳細口瓶	1951／昭和26年	確認		第7回日展
134	鑄銅臥牛置物	1952／昭和27年	確認		第8回日展
135	鑄瑞禽置物	1952／昭和27年	確認		日本現代美術展
136	「狸」伏香爐（鑄銅狸置物）	1953／昭和28年	確認		第9回日展
137	鑄銅童形觀音像	1953／昭和28年	確認	緑青？	
138	「伶人三姿」鑄銅觚式花瓶	1954／昭和29年	確認	一部緑青？	第10回日展
139	鑄銅双蝶文八花鏡	1954／昭和29年	確認	緑青	
140	鑄銅獸裝耳花瓶	昭和30年頃	確認	緑青	
141	鑄銅孔雀文盤	1955／昭和30年	確認	緑青	
142	螭型鑄銅漆活龍	1955／昭和30年	確認		
143	鑄銅麟鳳飛雲八稜鏡	1955／昭和30年	確認		
144	鑄銅金銀漆活獅子狛犬一对（阿吽）	1955／昭和30年	確認		第11回日展
145	鹿（鑄銅）	1956／昭和31年	確認	緑青	第12回日展
146	鑄銅稚馬郎婦像	1956／昭和32年	確認	一部緑青？	
147	鑄銅鼎型香炉	1958／昭和33年	確認		
148	螭型鑄銅置物 瑞鳥	1958／昭和33年	確認	文化財保護委員会委員長賞 緑青	第5回日本伝統工芸展
149	鑄銅布目地雲竜釜	1958／昭和33年	確認	緑青？	
150	螭型鑄銅置物 花	1959／昭和34年	確認	日本工芸会総裁賞 緑青	第6回日本伝統工芸展
151	鑄銅獸裝耳花瓶	1959／昭和34年	確認	緑青	
152	螭型鑄銅瑞花裝耳花瓶	1959／昭和34年	確認		第6回日本伝統工芸展
153	螭型鑄銅置物 桧魚	1960／昭和35年	確認	緑青	第7回日本伝統工芸展
154	螭型鑄銅置物 三禽	1960／昭和35年	確認	緑青	第7回日本伝統工芸展
155	螭型鑄銀蓄文薰爐	1961／昭和36年	確認		第8回日本伝統工芸展