

佐々木象堂 作《鑄銅色繪鸚哥置物》の表面処理について

藤田裕彦

1. はじめに

当館紀要第1号の拙文「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観をめぐって」に於いて、私は「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裝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。金属に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法が一般的である。また漆がこれほど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⁽¹⁾と述べた。その後、様々な方々にこの作品の表面処理に漆が使われているかどうかを伺ったのだが明解な解答は得られなかった。その後、しばらく経てからこちらの作品が巡回展「日本工芸の青春期 1920s-1945」展⁽²⁾に貸出されることになった。この際、この展覧会に協力され、また1994年に当館で行われた「佐々木象堂とモダニズム展 金属工芸家の転換の時代」展において多大なご協力を頂いた東京国立近代美術館主任研究官、樋田豊次郎氏より最後の巡回会場である東京都庭園美術館に展示される機会を生かして、漆の専門の方に見てもらえば分かるのではないかとお話を頂いた。これは貴重な機会であると判断し、お言葉に甘えさせて頂いた。その結果、表面処理について明確な回答を得られたのでここに記載したい。なお休館日にも関わらず会場を提供して頂いた東京都庭園美術館 岡部友子氏、最初にこの機会を用意して頂き、また実際にお立ち会い頂いた樋田豊次郎氏、そして特にお忙しいところ実際に作品を見に来て頂き、制作経過及び表面処理について詳細にご解説頂いた東京国立博物館 加藤寛氏にこの場を借りて心より御礼を申し上げます。

2. 推測される《鑄銅色繪鸚哥置物》の表面処理経過

加藤寛氏によると、結論から言えば、表面処理は漆で行われており、またその際、鸚哥の目にあたる部分に桃色珊瑚が象嵌されたようである。以上について推測される経過を追いつながりながら記述したい。

《経過》

①前処理

鑄銅製の鸚哥の台座にあたる部分は緑青処理されたようである。この緑青処理がそのまま完成時の台座の表面となっている。その逆に鸚哥部分の漆処理の後に緑青処理が行われた可能性も皆無ではないが一般的な方法とは考えにくい。

②漆による表面処理における前処理、焼き付け

金属に漆を着色しようとして直接、表面に漆を塗って着色させても直ぐに塗膜の剥落が起ってしまう。そこで、前処理として表面着色をしたい部分について、アルコール洗浄を行い生漆(漆の木から掻き取った樹液)を薄く表面に塗った後、100~150度の熱を30~60分かけて焼き付けを行う。その時間は素材それぞれによって異なる。また《鸚哥》が鑄銅で制作されていることを考慮するならば、煮色仕上げ(表面が細かい海綿上の凸凹を付けて、その漆が逃げないようにする処理のこと)がされていると考えられる。

③中塗り

焼き付けの完了の後、中塗りに入る。この《鸚哥》の表面は朱だが中塗りはおそらく黒漆(蠟色漆)が用いられていると考えられる。まず表面の凸凹を無くし黒漆を塗り、乾燥したら研ぐ、といった行程を繰り返し塗り肌を整える。この作品の表面のなめらかさはこの時に整えられたものであろう。

註

(1) 拙稿「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観をめぐって」『新潟県立近代美術館研究紀要 第1号』p17 新潟県立近代美術館 1996年

(2) 開催場所については下記の通り

「日本工芸の青春期 1920s-1945」

1996年4月12日-5月12日 北海道立近代美術館

1996年5月24日-6月23日 高松市美術館

1996年6月29日-7月28日 姫路市立美術館

1996年8月10日-9月17日 東京都庭園美術館

④上塗り

いよいよ、この作品の鮮明な朱を彩っている上塗りとなる。さて、この昭和10年代は様々な漆問屋が新たな製品を生み出そうとしのぎを削っていた時期でもあり、「金華」「日華」「黒田」「西澤」といった問屋自体も多数存在していた。また『日本漆新聞』といった業界紙も大正12年頃から発刊され、図版記事等を見ると（図版は昭和4年1月5日号）日本全国の活気ある漆組合の様子が伝えている。その意味で発色の良い漆が開発されていた状況は推測出来る。当館の《鸚哥》に用いられた漆は同新聞付録として出された『金華號顔料塗標本』等を見ると断定は出来ないが「金華」屋が出していた「金華朱高級彩漆レーキ」シリーズの中の「No.4 金華朱赤口 vermillion B.」が用いられた可能性が高い。一般に塗り立て（塗りっぱなし）においては油入りの漆（研ぎ付けて磨きあげる場合は油の入っていない漆）が用いられるが、この《鸚哥》では比重の重い本朱（虹色）の粉を透漆（生漆を天日にかけて水分をよく抜き、よく掻き混ぜた飴色の漆のこと）を塗りこんで作った朱漆を塗っているようである。朱と漆の混合方法については朱の種類によって若干異なっており、《鸚哥》の色に近い「No.4 金華朱赤口 vermillion B.」、 「No.5 金華朱淡口 vermillion C.」については同号に掲載されており、参考までに下記に挙げる。

朱ト漆ノ混合

◎赤口朱

No.4ハ朱合漆一〇ニ赤口朱九一十一ノ割合ヲ（適当）トス
但シ氣候ト漆汁ニテ加減スル コト全上 標本ハ漆一〇赤口朱一〇ノ割合

◎淡口朱

No.5ハ朱合漆一〇ニ淡口朱八一〇ヲ（適当）トス 標本
ハ漆一〇ニ淡口朱九ノ割合

尚、朱は流れてしまうことが多く、特に立体作品では比重の関連で斑になってしまうことも多いが、この作品には全く見られない。その事からも全ての行程が象堂自身の手によるものではないことは歴然としている。さらに、その当時としては斬新な技術を見事に使い切っていることから、これは推

測の域を出る物ではないが、おそらく古くからの職人によってということではなく、美術系の学校で技術を身につけた誰かによって為されたことは考えられる。この作品が制作された昭和15年においては象堂が所属していた工芸グループ「无型」は既に解散していた。とは言え象堂はかつて「无型」に属していたそれぞれの工芸家とは依然親交が深く、中には漆芸で知られる山崎覚太郎がいたこと、さらに親交のあった工芸家の多くが東京美術学校出身であったことを考えれば、象堂に山崎あるいは無型の誰かが東京美術学校出身の漆を専攻した人間を紹介したということも可能性のない話ではない。前回も引用したが『《鸚哥》は全然古色などを考えずに鮮麗そのものであった。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、出来る限り万全を期したのであった』⁽³⁾と記述されているように化学工場の調査を随分と行っていることから類推可能である。

⑤「研ぎ」と「胴摺り」

塗りあがった朱漆を炭（桐炭）を使って研ぎ、表面上の埃及び刷毛の跡を取り除く。さらに研粉を植物油で練ったもので表面を摩擦し艶を出す。

⑥磨き

一般的には「胴摺り」の終わった表面の油分を取り去ってから生漆をすり込み、表面に残らないように拭き取る（摺漆とよばれる）。この行程も乾燥後、何度か繰り返して行い艶を出す。こういった形で艶を出しきったものが一般の漆工作品になるわけだが、象堂の《鸚哥》では艶を取らずに表面処理を完成させているが、こういった方法が古くからの職人によって行われたとは考えにくい。おそらくは極端な艶が鸚哥自身の色彩を犠牲にすると考えた象堂の考えが反映されたからと推測できる。

⑦補足

象堂の《鸚哥》の羽の部分の漆黒は5の「研ぎ」と「胴摺り」の行程が終わった時点で再び上塗りされたと思われる。それは羽の部分の塗り方が羽の型の部分を完全に覆っていないことから類推可能。

(3) 『佐々木象堂伝』高尾亮一・高尾道生『佐々木象堂作品集』p212 新潟日報事業社1889年

3. おわりに

《鑄銅色繪鷄哥置物》は紀要において、象堂の新たな試みによる作品と位置づけていたが、それはあくまで制作意図についてのみ述べたにすぎない。今回の結果はそれが技術的にも観念的にも全く新しい試みであったことを証明したことになる。つまり、この作品は象堂にとっての初めての発注芸術であったことになる。それを踏まえた上で、第2期の「モダニズムの時代」⁽⁴⁾として括ることの出来ると考えられる1922(大正11)年から1944年(昭和19)年の22年間の間に制作された作品を眺めてみる。その間、象堂が最も得意とした蠟型鑄金によって行われた作例が1923年の『蠟型鑄銀唐獅子置物』僅か一例しかないことが注目できる。つまり、象堂は伝統技術や制作の全ての段階で関与するという行為よりも、造形的な面白さを有する作品の制作を優先していたことが推測される。少なくとも、この《鑄銅色繪鷄哥置物》と続く翌年の《駄髭鑄銅色繪置物》に関して考えるならば、象堂は自身の技術に拘らず、自らのヴィジョンを実現させる事を第一義に考えていたのだろう。その意味では、意識していたかどうかは別

として、デザイナー的な立場にたっていたと考えても不自然ではないと言える。これだけのことで結論づけることは難しいが、象堂はこの時期、無型あるいは当時の工芸家から造形的影響を受けただけに止まらず、観念としての近代というものについても影響下にあったのではないだろうか。象堂は他の無型の、特に高村豊周をはじめとする積極的に近代工芸を実践しようとする作家等とは年齢的にも離れていた事もあり、本質的な部分で違和感を感じていたのではないかとかつて私は述べた⁽⁵⁾。現在までの内容では明言を差し控えたいが(漆工、七宝等の制作においては下請けに出すことは多くみられ、象堂もその程度の考えだったことも想定出来るので)、ただ、近代というものの認識については豊周が述べた「用」のプロトタイプとしての近代工芸の位置づけまでではないにしろ、象堂の近代工芸の認識もそれ程遠くない距離であったとも考えられるのではないか。無論、これは推測の域を止まらない考えであり、それは第2期の作品を改めてもう一度考えてみる必要があるそうである。いずれにしろ、今回は象堂作品の表面処理の結果について報告するに留めたい。

(4) 研究紀要第1号で私は佐々木象堂の作品の変遷を作品の制作時期及び制作地、加えて作品形態から類推して3期に分けた。ここでもその区分に則っている。この区分は主観的な部分もあり完全に妥当であるとは言い切れないが、私自身それなりに普遍性を持ち得る分け方ではないかと考えている。前回にも記載したがここでも一応紹介しておく。

第1期 モダニズム以前(1907-c1921) 制作地 佐渡/東京

第2期 モダニズムの時代(1922-c1944) 制作地 東京

①前期:初期モダニズムの受容(1922-大正末期)

②中期:無型同人として(大正末期-c1929)

③後期:無型脱退後(1930-c1944)

第3期 伝統への回帰と転換の時代(1945-1961(没年)) 制作地 佐渡

(5) 前掲註(1) pp23-26