

近代漆芸における *Ut pictura poesis* — 六角紫水の場合

北村仁美

1. はじめに

明治後期から昭和初期にかけての近代漆芸の変革期、特に蒔絵の分野で活躍した人々の中に、六角紫水(1867–1950)や赤塚自得(1871–1936)らがいる。彼らの歩んだ道筋は、古代ローマの詩人ホラティウス(Quintus Horatius Flaccus, 65–8 B.C.)による『詩論 *Ars poetica*』のよく知られた一節「詩は絵のごとく *Ut pictura poesis*」¹⁾になぞらえていうならば、蒔絵もまた「絵のごとく」であることを理想とし、蒔絵表現を近代化していった側面があるように思われる。

明治時代の工芸図案集『温知図録』(編纂:c. 1875–85、東京国立博物館蔵)に見られるように、明治初期には、殖産興業と輸出奨励の中で博覧会出品作や貿易品の意匠指導が、政府によって行われていた。そこでは、輸出品となる陶磁器や染織、あるいは漆器といった工芸品に、いかに「絵」を意匠として応用し、魅力的なものとするかが大きな関心事となっていた。さらに、殖産興業や輸出奨励という局面に止まらず、軍事や国家統治というレベルにおいても、近代国家形成の中で「イメージ」を描き出す能力が重要視され、それは「百技の長」として最高位に位置づけられたこともある²⁾。

こうした時代状況を背景に、造形表現の分野における絵画や彫刻に代表されるファイン・アートを頂点とした西欧芸術のヒエラルキーの受容とも相まって、工芸分野においても「絵」を重視する動きは徐々に高まっていく。これは漆芸においても例外ではなく、蒔絵師でかつ絵師としても卓抜した能力で知られた柴田是真(1807–91)が、1890(明治23)年に帝室技芸員へ任命されることで決定的となる。同時期には、日本美術協会による展覧会で新傾向の作品発表も相次ぐ。例えば、是真の息子である柴田令哉(1850–1915)が、絵画のタブロー形式を意識した作品を発表したり、輸出貿易で知られた起立工商会社の工芸制作に携わっていた白山松哉(1853–1923)が硯箱の意匠等に目新しい構成を導入し注目を集めたりしていた。また1900(明治33)年頃になると、赤塚自得も絵画的な詩情を蒔絵で実現し、頭角を現しつつあった(図1、図2)。

蒔絵で何を描き出すかというモチーフの点から、あるいは額縁をともなったタブロー形式の点から、と様々な「絵」を目指しつつあったこの時代の蒔絵師たちの中にあって、六角紫水の取り組みは少し変わっていた。自身の蒔絵作品で、絵画的なモチーフを探すことに拘泥したわけでもなく、積極的にタブロー形式を打ち出

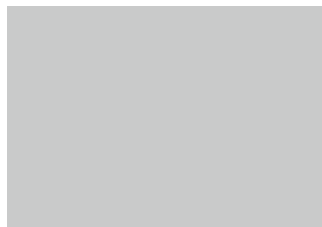


図1 柴田令哉《蒔絵嵐山図額》日本美術協会明治廿七年春季展覧会新製品部三等賞銅碑、『美術画報』初編卷三(1894年8月25日)出典:東京文化財研究所『美術画報』所載図版データベース



図2 赤塚自得《牛童子蒔絵硯箱》1901年、MOA美術館蔵
本作は『美術画報』九編卷十(1901年8月20日)に掲載がある

していったわけでもない。むしろその逆で、六角が手本として参考にしたのは中国の漢代や日本の奈良・平安時代に連なる古い漆工芸品であった。そうした古い漆器に見られる「筆で描いたような」生き生きとした線を理想とし、それを自身の作品にも取り入れようと試行錯誤していた。同時に、古い漆器の線から受ける、絵を描くときの自由さや、あるいは流麗なタッチといった点を捉えて、あえて「絵」になぞらえてそれらを取り上げることで、古漆器を土台に新たに導入した技法やその技法による表現の説得力を高めていった側面も指摘できよう。

本稿では、六角紫水がどのように「絵」を目指し、蒔絵表現を刷新したかを探る。あわせて「絵」を目指した当時の制作を全体として支えていた六角の工芸観について触れ、「絵のごとく」を唱えつつ脱皮していった近代漆芸の一側面について明らかにしたい。

2. 「絵」を目指す近代蒔絵 (1)

六角はいつ頃から、そしてどのように自身の制作を「絵」に近づけていったのだろうか。公となっている彼の経歴をみる限り、その制作が明らかに「絵」へと向かい始めたのがいつ頃のことであったか、はっきりしない。一般的な六角の経歴はおおよそこんな風書かれている。

1867年安芸国(現・広島県)生まれ。広島師範学校を経て東京美術学校(現・東京藝術大学)へ進む。そこで小川松民、白山松哉に蒔絵を学び、1893年東京美術学校漆工科の第1回卒業生となる。同年より同校助教授となり、1896年から古社寺保存計画調査官となって古美術を研究。1904年岡倉天心とともに渡米、ボストン美術館、メトロポリタン美術館の東洋美術品整理にあたった。帰国後、同校教授となり、実作のかたわら国内外の古美術研究にあたり、とくに朝鮮楽浪の発掘調査にかかわって楽浪漆器の研究に成果をあげた。1932年には『東洋漆工史』を著した³⁾。

1943(昭和18)年出版の『六角紫水研究作品圖録』を参考に、作家自身が記述した活動歴もここに重ね合わせてみよう。この作品図録の序文で六角は、自身の研究歴約40余年の道程を次のように順を追って記述している⁴⁾。

- (一) 正倉院に保存せらるゝ御物古漆器漆藝に關する研究
- (二) 天平時代より明治時代に至れる漆技漆藝の變遷に關し其時勢に基ける活動的性能に關する諸點に就ての研究
- (三) 支那に於ける古今の漆技漆藝に關する研究
- (四) 楽浪漆器作成に關し全般的的研究

公私いずれの視点の経歴書からも、六角が「絵」を意識した制作を行ったかどうか判断できない。共通するのは、六角の活動が、東京美術学校(以下、美校)校長であった岡倉天心(1863–1913)の影響下に始まった、古今東西の古い漆工品の調査研究ならびに修復に埋め尽くされているということだ。

経歴を覆い尽くすおびただしい歴史的漆工品の調査研究や修復の傍ら進めていた作品制作

において、六角が古い漆工品に見られる技法を転換し、その成果が自他ともに認めるところとなったのは、1916(大正5)年から携わるようになった美校依頼の共同制作品《御書棚・御料紙箱・御硯箱》⁵⁾や、それらと同シリーズと位置づけられる《蓬莱雲鶴図硯箱》と《蓬莱雲鶴図八足脚机》(1917年)が最初であったかもしれない。

美校に制作依頼された《蓬莱雲鶴図硯箱》(図3-1、3-2、3-3)と《蓬莱雲鶴図八足脚机》(図4)で、当時同校助教授であった六角は、塗、蒔絵、平文を担当した⁶⁾。描かれたモチーフ「蓬莱雲鶴図」は、正倉院宝物の中の《黒柿蘇芳染金銀山水絵箱》(奈良時代、8世紀、正倉院中倉156)に想を得たもので、モチーフを蒔絵で表現するにあたって、六角は本歌《黒柿蘇芳染金銀山水絵箱》の技法に倣い、当時の漆工品で用いられていた技法「末金鏤^{まつきんる}」を試みた。これは、江戸時代に発達した研出蒔絵や高蒔絵技法がいまだ中心だった20世紀初頭にあつて、絵画のような筆のタッチを実現した表現として注目された⁷⁾。

当時の美校校長であった正木直彦は、「[六角が]末金鏤の古法を案じ深く究めて苟くもせず、恰も絹素の上に金泥を以て画きたらんが如き筆致濃淡を現わさんことを試みたり、之最も作者苦心の存する所にして、世間の所謂研出蒔絵に於て見るを得べからざる一種清新なる趣致の存する所以なり」⁸⁾(引用文中の〔 〕は筆者補足、以下も同じ)と高く評価している。

従来の研出蒔絵にとらわれない自由な漆芸表現が可能になるとして、六角のこの試みをきっかけに、美校出身の作家を中心に、絵画の筆で描いたような類似の漆芸技法や表現が熱心に試みられるようになっていった(図5、6-1、6-2)。正木のこの一文によって、それまでの蒔絵では考えられなかったような濃淡のタッチが、絵を描く際の感覚にも喩えられ、その技法的価値がさらに高まっていくかのようである。



図3-1 大村西崖(素案)・六角紫水ほか(制作)《蓬莱雲鶴図硯箱》1917年、東京藝術大学美術館蔵



図3-2 同蓋表、部分



図3-3 同内部



図4 大村西崖(素案)・六角紫水ほか(制作)《蓬莱雲鶴図八足脚机》1917年、京都国立近代美術館蔵



図5 辻村松華《蓬莱山蒔絵経箱》明治後半-昭和前期、東京国立近代美術館蔵



図6-1 松田権六《秋草泥絵平卓》1932年、東京国立近代美術館蔵



図6-2 同、天板

3. 「絵」を目指す近代蒔絵 (2)

1923(大正12)年、六角は、正倉院御物に倣った「蓬萊雲鶴図」作品群に続く新たな研究対象と出会う。後に作品集自序で「漆技漆藝に関する研究に従事してより既に四十餘年を経過した、其間特に心魂を傾注し最も努力を重ねつゝ尙今日に及べるものは所謂楽浪漆器の技藝に関するもの」と述べることになる楽浪漆器である。

前漢の武帝(在位:141-87 B.C.)が朝鮮半島に設置した四郡の1つとして栄えた楽浪郡周辺の古墳からは、漢代文化の伝播を示す副葬品、銅器、陶器、漆器、玉石類、馬具等が多数出土した。1916(大正5)年から、建築家で建築史家でもあった関野貞(1868-1935)がその発掘を進めていた。なかでも漆器は、文献ではすでに漆器製作が行われていたという記録はあったものの、実際の遺物はそれまで本格的に発表されたことがなかった。その上、漆器には、様々な雲気文や瑞獣が繊細軽妙に描かれたり、鍍金や硝子等の装飾がほどこされたりして、その質の高さは、当時美校図案科助教授であった小場恒吉(1878-1958)をして、「未タ嘗テ世上ニ類例ヲ見ズ」と言わしめたほどであった⁹⁾。楽浪遺跡発掘の現場に携わった小場は、「工芸図案家ノ稀有ナル参考資料」にしよう遺品のうち数十点をスケッチし、『楽浪時代漆器模様図解』という一冊の本にまとめ、1919(大正8)年に美校の図書館に寄贈した。これを美校で東洋美術史を教えていた大村西崖(1868-1927)が絶賛していた。

それから4年後、ようやく京城中で楽浪漆器を実際に手にとることができた六角は、「初めて之を一見せし時には只々茫然自失其素晴らしさに瞠目するのみであつた」という。そして「直ちに研究に着手」する。楽浪漆器に使われている装飾技法の「平脱^{へいだつ}」(現在の平文技法)や、約二千年も前に作られているにもかかわらず色艶が褪せない「漆の扱い方」など、楽浪漆器には目を見張る点がそこかしこにあるが、「蓬萊雲鶴図」の技法に続いて、新たな漆の表現方法を見つけようと六角が特に着目したのが、楽浪漆器の模様に見られる「線」であった。

3-1. 楽浪漆器の線

彼の心を捉えた楽浪漆器の「線」とは実際にどのようなものであつたのだろうか。それについて、六角が言及している部分を以下に引用する(引用文中の太字及びルビは筆者による、以下も同様)。

楽浪品の模様には深き器物の内側にも外側にも文廻^{ぶんまわし}[コンパスのこと]でやつたらしい線が幾つも肉厚く引かれたものが澤山ありますが、夫が普通の筆にて紙上に線を引いた様に鮮かに見事にひかれて居るのである。今更私が申迄もなく漆は普通の筆では引けない、夫れかと云つて曲線になつたものゝ内側や外側へ、文廻を用ふる事は出来ないから如何様にして畫きしか全く想像が出来ない¹⁰⁾。

続く文章で六角は、楽浪漆器に頻出する模様の1つである渦文を取り上げ、その線についてさらに記述している。

渦模様の如きも普通の筆で書いたものと寸分違はぬ程鮮麗に出来て居るのである。此楽浪漆器には渦が實に一筆に書上げた感のあるから活気が漲つて居る。而も可成り深い凹みに太き線、細き線が幾つも／＼見事に引かれて書いてある。又渦の如きも自由自在に畫かれて居り其渦と渦の空間には又更に小さき渦が鮮麗に畫かれて居るものもある、普通繪具を使つても出来ぬ程のものが、漆を付けて見事に出来て居るのである¹¹⁾。(図7)



図7 楽浪漆器函蓋の断片
六角紫水「楽浪發掘漆器に就て」『工藝時代』(1927年2月)挿図より

「鮮麗」「活気が漲つて居る」「自由自在」「見事」という言葉から六角が楽浪の線にいかに魅了されていたか、その熱気が伝わってくるようである。

発掘現場で楽浪漆器を実見し、その構造などを略図付きでまとめた資料を作成した小場恒吉も、漆器の模様の線に2種あり、なかでもとくに渦文に見るべき所が多いと指摘し、続けてその線の様子についても詳述している。

〔楽浪の〕繪模様の裝飾は筆で描いたものと毛彫にしたものとの二種類あつて筆で描く方が裝飾の大部分を占め…(中略)…模様の種類も極めて多く人物、鳥獸、龍雲、幾何模様などあつて特に渦文を畫く事に熟達して居る用筆は面相の如き特種製のものを使用したらしく或ものは非常に達筆に畫き或ものは一筆苟しくもせざると云ふ丁寧な描き振りである線も太きものと繊細なものとあつて…(後略)¹²⁾

ここで小場は、楽浪漆器の加飾に用いられた筆は「面相の如き特種製のもの」であろうと、推測している。蒔絵に用いられる筆ではなく、日本画を描く際に用いられる面相筆に類するもので、「達筆に」あるいは非常に「丁寧に」描かれていると観察する。楽浪漆器の線に対する評価は、このように六角も小場もほぼ同じである。「活気が漲つて居て」、「自由自在」で、「鮮麗に畫かれて居る」様子が、同時代の蒔絵には到底見られない類の線であり、蒔絵よりもむしろ絵画で見られる線に類似性を感じさせるような自由闊達さが、楽浪漆器の線にあったことがうかがわれる。

3-2. 楽浪漆器の線(その1)「刀に依れるもの」

小場の分析を踏襲してか晩年の文章で六角も「夫等外面裝飾文様には特別の長所を供へたる二種の線が用ひられてある、其一は筆に依れるもの、他は刀に依れるものである」と結論している¹³⁾。上記に引用した六角による線の記述では、筆による線に力点が置かれているが、より後の部分で毛彫りの線についても触れている。筆によるものであれ、刀によるものであれ、六角らは等しく線そのものを評価している。文中に挿図として附された楽浪漆器函蓋断片の解説に、六角は輪島の沈金技法と対照しながら次のように書いている。ここでもまた、同時代の技術と比して楽浪贅美が繰り返される。

日本では輪島の沈金が大層に云はれて居るが之等も逆も樂浪品には及ばぬ。即ち輪島の沈金は矢張り離れ／＼に技巧して書かれたものであります。樂浪のは非常に細かい計りでなく全く畫いた通りに着けられて居る實に細い髪の毛よりも細いものが立派に肉を持って畫かれたり又刀で彫つたりしてある¹⁴⁾

小場の『樂浪時代漆器模様図解』でいえば、この「刀に依れる」線に相当する模様が施されているのは、第1図(漆塗匣ノ被セ蓋)がそれにあたる。小場はそこに見られる細い線について、非常に巧みに、先端が鋭利な道具で黒漆の塗面に毛彫りされており、彫った溝の金銀粉はその痕跡を認められないものの、現代の沈金と同様の技法であると述べている。

蔓草鳥獸幾何模様等ノ巧妙ナルコトハ圖ニ示スガ如シ此等模様ハ黒漆ノ上ニ錐又ハ針ノ先キノ如キ鋭利ナル尖端ヲ以テ凹ク描カレタル毛彫ニシテ此凹線ニハ金粉又ハ銀粉ノ如キモノヲ填充セシモノナランモ今ハ其色痕ヲ認メズ鼠ノ牙ヲ以テ描クト稱セラルル沈金ト同一法ガ当時已ニ行ハレタルヲ知ルベシ¹⁵⁾

なお同書第6図解説で小場は、第1図と同種の繊細な線が筆で描かれている皿を取り上げているが、線の細さ太さを巧みに使い分け、自由に形を描き出している技は、熟練した技術者のものであろうと推測する。

円圈内ノ獸紋ヲ細説スレバ最初ニ暗緑色ト黄土色トヲ以テ地色ニ向テ獸紋大略ノ形ヲ描キ其上ニ上墨ヲ以テ肥瘦自在ナル細キ線書キヲナセルモノニシテ此ノ線書キハ必シモ下地ニ拘泥セスシテ自由ニ形ヲ成セルノ技ハ画手ノ熟練敏腕ニヨルベシ¹⁶⁾

3-3. 樂浪漆器の線(その2)「筆に依れるもの」

「筆に依れる」線について、六角が言及している箇所としては、以下が挙げられる。ここでは、樂浪漆器の模様が絵画と同じ筆、同じ方法で描かれていると明言しており、それゆえに樂浪品の線も雄渾に自由に描かれているのだという論調へと繋がっていく。

樂浪發掘〔ママ〕品の裝飾圖案は全々〔ママ〕その様式を異にして、普通文字或は繪畫をかくのと同じ用筆、同じ手段でかいてある。これは一見して明かに誰にも首肯出来る。であるからそれ等の裝飾圖案畫は生氣潑瀾として、今の漆繪とは全々趣を異にし、純粹の美術を見るのと同じ感覺を與へられるのである。即ち現時のやうに細線を克明に手前に曳いて先づ袋畫を作りその上で塗りたてたものでなく雄渾に自由に畫きこなしたもの〔で〕ある¹⁷⁾(図8)



図8 樂浪漆器杯の断片 六角紫水「朝鮮樂浪漆器に就て」『中央美術』(1925年9月)挿図より

「筆に依れる」線は、小場の『樂浪時代漆器模様図解』で、第4図に登場する漆杯(「漆塗小判形ノ盃」)がその代表であろう。以下は、第4図の漆

器模様に附された小場による線についての描写である。

〔模様の線は〕丁寧ニ描ケルモノニアラズシテ歿骨風ニ迅速達者ニ描キ筆痕活躍往々ニシテ渴筆ノ個處アリ¹⁸⁾

小場の観察からは、漆杯に見られる楽浪漆器の渦文は、躍動的で生き生きしているが一方で、「丁寧ニ描ケルモノニアラズ」とあることから、かなりラフに描かれているものもあつたことがうかがえる。「刀による線」の繊細さとは対照的な、巧まざる線の強さにもまた、六角と小場は瞠目したのだった。

なお、こうした渦文について、小場が「此鳥草渦文模様ノ優秀ニシテ新式ナルコト歐州最近ニ流行セル様式ト酷似スルコト偶然ノ一致トノミ見ルベカラズ或ハ敏捷ナル獨逸人等ガ夙ニ此楽浪時代ト同期ニ属スル支那内地ノ古墳出土ノ漆器模様ヲ研究消化シテ自己ノ創意トナシテ吾界ニ発表セルニアラザルナキヤヲ疑ハシム」¹⁹⁾と述べ、実はヨーロッパで広がりつつあつた当時の新図案を重ね合わせて見ていた事は興味深い。

六角、小場時代の蒔絵筆ではとても表せない、淀みなく、しかし力強く流れるように描かれた渦文がどんな道具をどのように用いれば実現できるのか、作り手として制作の過程を遡する六角の思考は、同時代の蒔絵の道具批判にまで及んでいく。

この二千年前の漆の技術を見ると、現今の技巧なるものは實に未だその足元にも寄りつけてゐない有様なのである。第一に現今の漆を用ふる主なる筆を根朱〔蒔絵用の筆の1つである根朱筆のこと、クマネズミの毛が用いられる〕といひ、根朱替り〔根朱筆の代替品で、ネコの毛が用いられる〕といふ何れも腰の弱い細筆であつて、これに漆をつけて、畫く時はすべて向ふから手前に線を引くのである。この漆筆では殆どすべての線が一筆では描けぬので、あらかじめ湛念に袋書きをしておいて、その上を塗沫し、さうしてやうやく模様や繪を作り立てる〔の〕である。恰も提灯屋が文字を書くのと同様である。即ち今日の蒔繪でも漆繪でも普通の繪の行き方で畫いたものはなく、一筆一線を塗りつぶして組み立てたものである。これ丈用筆の説明をすれば、今の漆畫が藝術とか美術とか稱すべきものであるか否かは自ら明らかになるのであらう²⁰⁾。

蒔絵用の筆である根朱筆で細線を手前に引いて輪郭を描き、その後その内部を塗りつぶすというやり方ではなく、漆を用いても楽浪漆器のように自由に描くことができたなら、「畫家が絵具に依つて畫くと同様に漆畫といふものを畫き得る」と六角は断言する。また別箇所では、「〔楽浪漆器の〕模様の如きは全くの繪であつて紙へ書いて居るのと同様である。之れに比して今の蒔繪などは唯繪風に書くと云ふだけで、本當の繪ではない。」²¹⁾と結論づけており、どうやら「繪」のように自由に、雄渾に、あるいは繊細に生き生きと描かれている、この点が強く六角の興味を引いたようだ。そしてその背景には、当時の漆工芸界に対する強い危機感があつた。

漆工藝を何とかしなければ進むべき道がないのである。此時に當り楽浪品の様な絶好の

研究資料が出来たことは誠に幸ひとする處で、漆工藝界の行詰りの打開策研究の道をばこゝに求むるのが最も良策であると思ふ。(中略) 此樂浪品の技術を標本として是非新らしき方面を求めて新しき傾向を生むようにせねばならぬと思ふ次第である²²⁾。

描く自由を蒔絵師が手に入れたならば、ひいては、漆芸表現にも変化をもたらすことができ。漆芸界の因習を打破したいという強い想いが、六角の新技法探求の原動力となっていた。

4. 技法の転換

樂浪漆器に見られた2つの線—「筆に依れるもの」と「刀に依れるもの」—この技法を解明し、現代における新しい作品を生み出す端緒としようと宣言した六角は、「漆画」や「刀筆」という題名をつけて、研究成果を発表していく。京城で樂浪漆器を初めて実見した翌年、早くも制作した《漆画丸盆》(1924年、図9-1、9-2)で、六角は中央円内に樂浪漆器に見られる雲気文のような曲線を、流れるような筆致で繊細に描いている。それは、樂浪漆器で六角や小場が称賛した線の「肥瘦」を実現したもののようと思われる。円の周囲は、太い線でやはり樂浪漆器に見られた幾何模様や渦文を配している。

1924(大正13)年から昭和初期にかけて六角は、この《漆画丸盆》に類する作で、樂浪にインスピレーションを受けた線を、様々に展開している。そこで用いられた模様は、樂浪を彷彿とさせる渦文や雲気文だけでなく、日本の蒔絵品に見られる青海波文や、洋食器を思わせる唐草風の縁取りなど、模様のルーツは多彩である²³⁾。

多くの試作を経て《刀筆天部奏樂方盆》(1927年、第8回帝国美術院展覧会、以下帝展)

では、樂浪漆器の筆と刀による2つの線を六角なりに研究した結果として、中央に天界に住まう神が音楽を奏でる様子を彫り、盆の縁取りには、黒漆を背景に流れるようなタッチで、朱や黄の漆で鳳凰文、雲文を配している。続く1928(昭和3)年の第9回帝展には、《銀嵌刀筆天部奏樂の図飾箱》(広島県立美術館蔵、図10-1、10-2、10-3)を発表、樂浪漆器に使われている平脱技法に想を得て、蓋表中央に銀板を嵌め込み、雲文や雲気文など樂浪漆器に見られる模様を各所に引用する。線の強さを称賛した樂浪の渦文が見られるのは、天板を囲む面取り部分と箱側面の四つの角で、面取り部分をさらに一段低くし、螺鈿の帯板を敷き、その上に黄漆で湧き上がるような模様を描く。本歌の樂浪漆器と比べると、いささか小さい取り扱いにはなっているが、樂浪の線の展開を模索・応用したものの1つである。銀板に浮き彫りで表されているのは迦陵頻伽、側面には宝相華文や鳳凰なども登場する。漢代の漆器の図案

図9-1 六角紫水《漆画丸盆》1924年、東京国立近代美術館蔵



図9-2 同、部分



と、日本でも馴染みの古代模様が1つの作品の中に同居し、全体は模様で埋め尽くされる。これまで六角自身が研究や調査を通して培ってきた価値観や時代感覚に合わせ、新たに生み出そうと試行錯誤した作品、それが《銀嵌刀筆天部奏楽の図飾箱》をはじめとする六角の漆芸作品であった²⁴⁾。



図10-1 六角紫水《銀嵌刀筆天部奏楽の図飾箱》1928年、広島県立美術館蔵

5. おわりに—六角紫水が求めた「絵」

ここまで、六角紫水が、正倉院に伝わる漆工品や漢代の漆器である楽浪漆器を高く評価したことを見てきたが、その評価軸は、いずれも「絵のように」自由に、生き生きとした表現が見られるという点にあった。評価

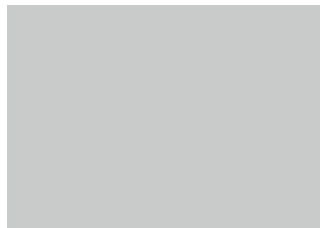


図10-2 同、部分

の軸に「絵」を据えるのは、六角が「元來蒔繪や漆畫は唯材料の異なる純粹繪畫でなければならぬ²⁵⁾という考えの持ち主であったことから、当然といえば当然であった。「水彩繪具を用ひても油繪具を用ひても共に繪畫であつてその様式の異つてゐるのは唯材料使用上の制限のためである²⁶⁾と、水彩・油絵・蒔絵の違いは単に材料の違いのみと明言する。

また六角は、別のところで「工藝とは何んぞや」という問いに対して、工藝とは「繪畫」を「應用し、且つ實用化したる作品のことである²⁷⁾と答えている。こうした論調は、時代も地域も異なる様々な模様で埋め尽くされた六角自身の漆芸作品の特徴とも相まって、輸出工藝時代の応用美術 (applied arts) の図案の考え方に、六角も身を置いているのではと推測させられる。

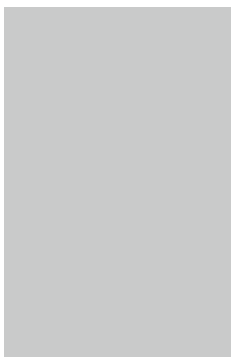


図10-3 同、蓋表

確かに、様々な時代や地域の図案を1つの器物のなかで並べる六角の作品は、世界中の図案の特徴を並べて見せる19世紀のデザイン帖を彷彿とさせる²⁸⁾。しかし以上に見てきたように、六角のテキストを追っていくと、そこに施される模様に関しては、工藝(漆工藝)で用いられる線そのものを変えていこうという、いわば工藝の地平に踏みとどまりながらその場を変革しようとするものである。つまり六角は「最初に絵ありき」としてそこへ蒔絵を近づけていくというスタンスではなく、あくまでも漆という素材や蒔絵という技法に軸足を起きつつ、そこで蒔絵や漆絵における「線」を、江戸時代からの因習的な手法から開放することで、「描くことの自由」を確保することを目指したのではなかったか。そのきっかけを与えたのが、正倉院の漆工品であり、また楽浪漆器であった。

折しも1927(昭和2)年、帝展に第四部(美術工藝部門)が開設された。絵画や彫刻と同様に、工藝においても「個」の表現が可能であることを高らかに謳う作品が次々に世に送り出されていく。そうした中であつて六角の求めた「絵」は、絵画であろうと工藝であろうとおしなべて「描くことにおいて革新たれ」というメッセージとなり、作品の外観が器形を保持しようと、タブロー形式であろうと、後に続く世代を大いに鼓舞したに違いない。

註

- 1) 創作における絵画と詩の類似性を述べた言葉。16～18世紀の西洋では、この言葉を抛り所として、絵画を詩やその他のリベラル・アーツの地位に押し上げようと、批評や絵画論に盛んに引用された。
- 2) 京都府画学校設立建議書の言葉「画者百技ノ長ナリ番匠ノ屋ヲ造リ職工ノ衣ヲ製スル軍陣ノ地理ヲ画シ兵ヲ配賦スル測量ノ図面ヲ作り天地ノ経緯ヲ知ルヨリ陶工銅器ヲ始メ盡ク画ヲ原トセザルハナシ」京都市立芸術大学百年史編纂委員会編『百年史 京都市立芸術大学』京都市立芸術大学、1981年、191頁
- 3) 郷家忠臣「六角紫水」『世界大百科事典』(平凡社、2011年)等を参照
- 4) 六角紫水「自序」『六角紫水研究作品圖録』1943年
- 5) 《御書棚・御料紙箱・御硯箱》は、1916(大正5)年立太子礼に際し、皇太子から大正天皇・貞明皇后に献上された。その製作が宮内省東宮職から東京美術学校に依頼され、立案を大村西涯、図案を渡辺香涯・吉川靈華が担当し、六角紫水は蒔絵を担当した。《御書棚》は《蓬萊雲鶴蒔絵書棚》として、現在三の丸尚蔵館蔵
- 6) これらの作品についてはすでに以下で触れたので、ここでは要点のみ記載；拙稿「松田権六《蒔絵竹林文箱》に見る蒔絵表現」『クローズアップ工芸』展図録、東京国立近代美術館工芸館、2013年
なお、文中で触れている主な技法解説は以下のとおり；
平文…金属板を模様の形に切り抜いて漆で貼り付ける等する装飾法
研出蒔絵…蒔いた金属粉が定着した後に漆で塗り込め、漆が乾いたら木炭で研ぎ出して模様をあらわす技法
高蒔絵…漆や炭粉などで模様部分を高く盛り上げ、その上に蒔絵を施す技法
- 7) 六角が理解するところの「末金鏤」は練描(漆に金銀粉を混ぜて描く技法)であったが、戦後正倉院宝物の《金銀細荘唐大刀》(いわゆる末金鏤の大刀)を調査した松田権六は、その技法は研出蒔絵(漆で模様を描いた上に金銀粉等を蒔き模様をあらわした技法)であるとした。
- 8) 横溝廣子「東京芸術大学コレクションに見る漆芸資料」(東京国立近代美術館工芸館所蔵作品展「寿ぎのうつわ」講演会、於東京国立近代美術館講堂、2013年1月12日
また次も参照；五味美里「蓬萊雲鶴図硯箱 六角紫水作」『東京芸術大学芸術資料館年報』東京芸術大学芸術資料館、1988年
- 9) 小場恒吉『楽浪時代漆器模様図解』明石ゆり編集・発行、2008年、5頁
- 10) 六角紫水「楽浪發掘漆器に就て」『工藝時代』第2巻2号、1927年2月、46頁
- 11) 同上
- 12) 小場恒吉「朝鮮樂浪漆器談」『日本漆工會雑誌』第290号、1925年6月、5頁
- 13) 六角紫水「自序」、前掲註4
- 14) 前掲註10、47頁
- 15) 前掲註9、第1図解説、8-9頁
- 16) 同上、第6図解説、16-17頁
- 17) 六角紫水「朝鮮樂浪漆器に就て」『中央美術』第11巻9号、1925年9月、141頁
- 18) 前掲註9、第4図解説、12-13頁
- 19) 同上
- 20) 前掲註17、140-141頁
- 21) 前掲註10、48頁
- 22) 同上
- 23) 大正末期から昭和初期にかけて六角が手がけた「楽浪漆技研究過程とその応用試作品」に分類される作品群については次を参照；宮本真希子「楽浪漆器に触発された六角紫水の漆芸作品」、樋田豊郎編『楽浪漆器—東アジアの文化をつなぐ漢の漆工品』美学出版、2012年
- 24) 六角の創作における『楽浪漆器の模様と、日本美術の「伝統」的図像の共存』については、次を参照；樋田豊郎「六角紫水のエクレクティシズム—感覚の無法な羽ばたき」前掲書、註23
- 25) 前掲註17、142頁
こうした観点から六角は、漆で使われる色を増やすために色漆の開発も意欲的に行った。
- 26) 同上
- 27) 六角紫水『天平工藝の研究：工藝常識講座』三省堂、1930年、8頁
- 28) 19世紀の図案集として以下を念頭に置いている；
 - ① Owen Jones, *The Grammar of Ornament: illustrated by examples from various styles of ornament*, Day & Son, Ltd., London, 1856.
 - ② Christopher Dresser, *The Art of Decorative Design*, Day & Son, Ltd., London, 1862.
 - ③ M. A. Racinet, *L'Ornement Polychrome*, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, Paris, 1869.このうち①と③については、明治22年4月1日までに東京美術学校に図書資料として受け入れられているという。同年に同校に入学した六角も目にすることができた環境にあったと思われる；横溝廣子「明治初期デザイン教育資料としての西洋図案集—農商務省の博物館および東京美術学校収集資料について」、樋田豊次郎・横溝廣子編『明治・大正図案集の研究—近代にいかされた江戸のデザイン』国書刊行会、2004年

本稿掲載の作品図版は、とくに明記がないものに関しては、所蔵館より提供を受けました。記して深謝いたします。

Ut pictura poesis in modern lacquer art: The case of Rokkaku Shisui

Kitamura Hitomi

From the latter half of the Meiji period to the early Showa period (1890–1930), as lacquerware was modernizing, one aspect of lacquer artists' expression was aspiring to be “like painting.” For example, Shibata Zeshin (1807–91) and his son Shibata Reisai (1850–1915) began showing work that applied the tableau format found in paintings. In about 1900, Akatsuka Jitoku produced works that realized a painterly poetic sentiment in *maki-e*. Rokkaku Shisui (1867–1950), the subject of this essay, also took part in that trend, but his approach was not to borrow painterly styles or motifs from paintings. On the contrary, Rokkaku's reference points were craft objects, particularly Han-dynasty *Lelang* (J: *Rakuro*) lacquerware and ancient Japanese lacquerware in the Shōsōin Treasury.

Rokkaku focused on the lines and techniques used in those works. He absorbed long-forgotten techniques that none of his contemporaries had attempted to use, creating new works that suited his times. While referring to ancient craft works, he realized, in *maki-e*, a freedom of line and light and dark shades of colors, “as painted in a picture,” *ut pictura*. His work became the trigger for further innovation in lacquerware styles, which had been constrained by convention from the Edo period.

What Rokkaku attempted was to change the line itself used in lacquerware. While remaining grounded in the crafts, he tried to revolutionize that field. That is, his stance was not “first, to be a painting” but while keeping lacquer, his material, and *maki-e*, his technique, as his axis, to restore creativity to the “line” in *maki-e* and lacquer paintings. He sought to confirm his freedom to draw.

Rokkaku's work, in which he sought creativity in the line itself in *maki-e* and lacquer paintings, attempted to produce a place for freedom of expression not only in lacquerware but more broadly in the field known as the crafts. Consequently, he influenced those aiming for stylistic innovation, regardless of whether the crafts should take the functional, vessel form or the painting-like panel form.

(Translated by Ruth S. McCreery)