

漆工と藤川勇造

田口慶太

彫刻家藤川勇造は、讃岐漆芸の祖、玉楮象谷を大伯父に明治16年(1883)高松市古新町に生まれる。象谷は讃岐特有の漆工芸を誕生させた人物として知られ、他に類を見ない独特の加飾技法を考案した。象谷が高松藩主に仕えた幕末期、漆芸といえば蒔絵といわれるほど日本全域に蒔絵が隆盛した時代に一石を投じたといっても過言ではないであろう。いうなれば象谷の漆工品には開拓者としての精神が貫かれている。勇造もまたその精神を継ぐ漆器製造を生業とする家系に生まれ育ったことは、図らずも自らの将来に少なからず影響を及ぼしたのではないだろうか。大伯父象谷の存在のみならず、勇造のおかれた美術工芸に係る特別な環境と出会いは、彫刻家としての生涯に深く作用しているように思えてならない。勇造は日本彫刻の近代化を唱えた先駆者の役割を果たした存在であるが、志半ばで若くして亡くなったことで知られざる存在となってしまった。ここでは、勇造の生涯をたどりながら、その背景について“漆工芸”をひとつのキーワードとして勇造に関連する諸事に触れようとするものである。

讃岐漆芸の祖、玉楮象谷

豪華と謳われて隆盛を誇った蒔絵漆器は、江戸時代末頃には次第にかげりがみえ始める。良質な素材を確保することが困難になると、蒔絵師の技術はそれに伴って低下していった。その頃、香川には蒔絵に代わる加飾技法としての漆工芸が誕生する。高松藩主松平家お抱えの漆塗師であった玉楮象谷は、中国、東南アジアの加飾技法をもとに蒔髹、髹漆、存星といった讃岐独自の漆工芸を考案した。

象谷の父は藤川理右衛門と称し、周南及び蘭齋と号し、刀の鞘塗りを生業としていた。象谷は、文化3年(1806)高松に生まれ、名を正直、通称を為造あるいは敬造とし、はじめは号を蔵黒としたが、のちに象谷と改めた。『香川県美術史』によると父理右衛門は「高松に来て、外磨屋町の藤森荒神の東隣に住んだ。」とある。江戸時代末期の絵図「高松城下町屋敷割図」¹には磨屋町の通り南側にある“藤森社”の隣に“漆彫司玉楮敬造”と息子象谷の名が記されている。象谷は、父理右衛門の鞘塗りを修業しながら、文人墨客と交わり、貫名海屋、永楽保全、篠原小竹、讃岐の宮本敬哉と交わった。また、理右衛門は、刀による彫りの技術に秀でた人物であり、象谷もまたその技を受け継いだ。現存する象谷の作はそのほとんどが彫りの技法によるものであることからこのことが裏付けられる。《一角御印籠》²は藩主に献上されたもので、一説にはこの作によって帯刀が許され、玉楮の姓が与えられたとされる。

象谷の弟である舜造は、通称を清次、黒齋と号して文綺堂を名乗った。この文綺堂は舜造の長男である新造が受け継ぎ、次男で勇造の父である米造は秋郊と号して文賞堂を名乗ることとなる。いずれも父、黒齋の存星と蒔髹の技法を受け継いでおり、病弱であった父の代わりをよく勤めたという。秋郊はある時、勇造と弟の濤造に小刀を渡し、作品を作らせたという。勇造は日頃から父の手伝いを喜んでやっていたこともあって、兄弟の作の出来について「優秀、着眼等比較にならず、父はこの天分を喝破して産を傾けても勉強させたいと工芸学校へ入学させた。」³とあって勇造を讃えたという逸話が残る。

勇造は香川県工芸学校の木材彫刻科をへて東京美術学校(以下「美校」)彫刻科塑造部に進むことで、漆工芸への道は途絶えたが、大伯父である玉楮象谷については、ジャンルを超えて一人の造形作家として高く評価していることが、次の勇造の象谷評からも窺える。「象谷の作品は全體を通じて、氣品があつて相當に時代を経過した現今に於いても、只今作り上げられたかの様に新鮮な感じがする。時代を超越した力があるのではあるまいか。刻んだ刀の味、一刀一刀と刻んで行ったあとを辿って見て行くと、實に凡手の及ばざる技巧の冴えをみる事が出来る。刀の運びはドヨミ(註 ヨドミ)がなく整然と隅から隅まで畫描さへも描き盡せない位にまで徹底しなければ止まない氣概が窺はれる。」³

1—「高松城下町屋敷割図」
香川県立ミュージアム蔵

2—「一角御印籠」天保10年、
一角製、香川県立ミュージアム蔵

3—「堆朱鼓箱」『世界美術全集』30 昭和3年

香川県工芸学校から東京美術学校へ

明治27年(1894)、金沢市に次いで富山県に高岡工芸学校が創設される。その4年後、香川県工芸学校が開校することとなる。開校のきっかけは富山県知事であった徳久恒範が、明治29年(1896)、香川県知事に転任したことによる。初代校長には金沢に次いで高岡工芸学校の校長を歴任した納富介次郎が徳久知事の要請でその任に就くこととなる。勇造は前述のとおり、漆器製造を生業とする家に育ち、漆工芸の極めて実践的な製作工程に関する基礎的な素養が身に付いていたと考えられる。明治31年(1898)の香川県工芸学校の設立と同時に第1期生として漆工科に入学、2年次には、漆工科から木材彫刻科に転科する。この転科の理由についての確かなところは不明である。しかしながら、家業としての漆工芸の家に育ち、漆工芸以外のものを目にする機会がない環境において、まったく見たことのない造形表現である“彫刻(sculpture)”に遭遇するような出来事があったならば、おそらく格別に好奇心眼をもって受け入れたのではないだろうか。この件に関しては工芸学校の教員のところで改めてふれるとして、ここでは工芸学校の設立について関連する事柄を述べることにする。

明治3年(1870)、日本として正式に参加したウィーン万国博覧会を皮切りに、万博への出品を目指し、国内の生産性を高めるための手だてとして陶磁、金属工芸、漆工芸など全国の工芸産地に工芸学校が開校する。美校は、西洋の美術を受け入れて輸出産業について欧米の需要に応える新しい技術力への対応と応用力の確保をめざした。一方で西洋化によって失われつつある日本美術の復興と継承を開校の目的とした。美校は各地の工芸学校の指導的立場を担いつつ西洋美術を受容したことで、日本と西欧における美術工芸の考え方の相違が次第に露呈することになる。産業および美術工芸は応用美術として、そして絵画や彫刻は純粋美術として意識的に区分けされはじめるきっかけとなったのが美校であり、工芸学校の教員として赴任した美術学校の卒業生を介して波及していったと考えられる。美校と工芸学校の設立については、このように当初から互いに異なる目的を持ちながら、政府主導の体制のもとで共存する関係にあった。

美校草創期の岡倉天心が構想した教育方針「美術教育施設ニ付意見」(明治30年8月)⁴のなかに「維新創業ノ際百般施設ノ急ナルヤ美術ヲ藩政ノ保護ヨリ逸シテ収拾シ得サルモノ殆ト二十年宿匠老工流離ノ間ニ衰亡シ幕末ノ豫技断滅ユルニ垂ントシテ…以下略」とし、そして「第一 東京高等美術学校/本校ハ文部省ニ國費ヲ以テ維持シ主トシテ専門美術家ヲ養成シ地方美術工藝学校ノ教員タルベキモノヲ供給シ以テ本邦美術ノ淵源ヲ保持開導スル処トス…」とある。美校の役割として、地方の工芸学校への教員派遣を掲げている。また、「第四 地方美術工藝学校」の項を掲げ、そのなかに「近年各地方ニ設立セル實業補習学校等ハ其準備ヲ一層完全ニシ且ツ其授業法ヲ一層實際的ニシ以テ直チニ實業ニ従事セシメ或ハ進テ高等美術学校ニ入学セシムルニ充分ナル技術ヲ備ヘシムベシ」とある。そのほか増設すべき科として西洋彫刻科が連ねられている。この岡倉校長の構想は実現されるものではなかったが、“地方美術工藝学校への教員の派遣”と“西洋彫刻科”の増設は、必ずしも構想どおりではないにしても天心の美校退官ののちに実現することとなる。

勇造が工芸学校に入学したのは前述のとおり第1期明治31年(1898)のことである。当時の指導教員を見ると、木材彫刻科には桑根常三郎(明治31—40年在職)⁵、太田伊三郎(明治33—34年在職)が、勇造が在学していた頃の教員たちである。ちなみに漆工科の教員、岡田喜太郎(明治31—39年在職)、岩井祐次郎(明治31—36年在職)は、富山工芸学校から招聘された。当時の香川県工芸学校の校長であった納富介次郎は、木材彫刻科のみならず美術学校の卒業生や高岡工芸学校の教え子を教員として呼び寄せている。高岡工芸学校の教員には美術学校の卒業生が赴任していることから、桑根もまた納富の指導の息がかかった人物といえる。

そもそも勇造が転科した木材彫刻とは、どういうものであったのであろうか。工芸における彫刻は基本的な意味において、器物に施す加飾技法あるいは箆筒や家具など指物に代表される素地を形成する技術を指す。工芸品の制作に関わる全工程のなかのひとつの役割分担なのである。漆器は、素地の作成、漆塗り、下絵に基づいて色漆を塗るあるいは彫ることによって表面を飾るというように、いくつもの技術と工程が折り重なってひとつのものが完成する。それぞれの技術は単独で存在するが、工芸品となるには、すべてが総合的に作業工程をわかまえていることが肝要である。また、前述のとおり加飾技法としての彫刻は基本的に既存の下絵に基づいて製作されるもので厚みに制限のある平面状のものであった。明治37年(1904)に桑根が制作した「玉藻廟奉納 獅子⁶」(図1)は、玉藻城太鼓門の棟木を使って制作した木彫作品である。西洋の石柱を連想させる方形の台座周囲にはこれもま

4—「東京芸術大学百年史」
東京美術学校篇 第1巻

5—桑根常三郎(1866—1922)石川県大聖寺町に生まれる。号を素山と称し、明治31年納富介次郎校長とともに工芸学校開設の際に木材彫刻科の指導教員として赴任する。工芸学校の卒業生である小倉右一郎、矢野誠一、藤川勇造ら彫刻家を指導した。



図1

6—香川県工芸学校の教員桑根常三郎(素山)が高松城太鼓門の棟木を彫刻したもので、玉藻廟の神殿に奉納された。

た西洋風の豪華な花をあしらった唐草文様が彫られていてどことなく異国趣味が感じられる。台座の側面上方には、写生風に彫られたヒトデや貝類が並び、台座上には獅子が座る。桑根のこの作風を見る限りにおいては、前述の工芸という枠にとどまらない外来の意匠による洒脱で奔放な技量を発揮した作であるとの見方ができる。勇造は漆工科に在席しながらもおそらく美術という新たな領域に触れたことで2年次に桑根のいる木材彫刻科へ転科したのではないだろうか。

勇造は、明治36年(1903)3月香川県工芸学校木材彫刻科を卒業すると、美校の彫刻科塑造部に入學する。美校は、開校以来、日本の伝統的な彫刻様式である木彫の伝承を主たる目的としていたので、当初は木彫科だけであった。明治初期の工部美術学校の開校に伴うイタリア彫刻の技術的な指導者ビンツェンツォ・ラゲーザの招聘による、外来の西洋彫刻の規範は美校開校以降にも影響を与え続けていた。勇造が入學した塑造部は明治32年(1899)に設けられたばかりであったが、入學時の指導者は、ラゲーザの教え子である藤田文蔵、白井保次郎であったことから、塑造の重要性が急進的であったことが窺われる。当時美校で彫刻科を統率する立場にあったのが木彫の高村光雲であり、塑造の重要性を開校当初から主張、光雲の弟子の米原雲海は青年彫塑会を組織して、塑造による彫刻革新を目指した。高村光太郎や平櫛田中など伝統的な木彫家たちもまた西洋の感化を受けて日本彫刻の独自性を追及するようになる。

勇造が入學した頃、美校ではすでに海外の雑誌等によりロダンは知られた存在であった。当初、美校の学生たちは必ずしもロダンを好意的に受け入れていたわけではなかったようだが、作風としてロダン風の作品制作が蔓延していたという菊池一雄らの証言もある。美校卒業後、勇造は農商務省実業練習生としてパリへ留学し、荻原守衛の遺作調査を機会にロダんに面会することとなる。

乾漆の《兎》と菅原精造

小林萬吾は昭和10年(1935)『アトリエ』に投稿された勇造の追悼文のなかで、「リュードテアトルにあつた日佛協會のフランス側の理事をしてゐた人が、日本人留学生の為に提供していた寄宿舎とでもいふ家に住んでゐた。稲田、菅原などといふ工芸家と一緒にゐたやうに思ふ。」と述べた。またパリに滞在していたときに行動をともしたなかのひとり長谷川昇は追悼文で、リュウ・ド・テアトルに滞在していた時のことに触れ「此頃此處に居たのは藤川君、それから藤川君の最もよき合(相)棒だった漆藝家の菅原君などであつた。菅原君は現在はロチルド家(ロスチャイルド家)のお抱への漆師になつてゐるが、その頃も古漆器の修繕などをやつて生活してゐたもので、藤川君は生の家業であつた漆藝の習ひ覺へた技術が役立つてこの菅原君の仕事の手傳ひをやつてゐた。その頃日本から送金の絶へてゐた藤川君にとってはこの仕事が唯一の収入で、日本へ歸りたい氣もするが自分の目的の彫刻はさう出来ず、巴里にも未練があるといふ状態の時だつた。」と追想する。文中の菅原とは菅原精造(図2)、稲田は稲垣吉蔵のことで、美校漆工科の教授であつた辻村延太郎(松華)がフランスの金工家ガイヤールの要請でパリに渡る際に菅原も随行した⁷。菅原はパリの生活が気に入ってそのままフランスに滞在してしまつた。勇造がパリに到着した1909年には菅原はリュウ・ド・テアトルに住んでいて、安井曾太郎と津田青楓もいたのだが、勇造は同時に菅原や稲垣とも交流していた。農商務省の留学期間が切れて生活が困難になり、再びリュウ・ド・テアトルに舞戻つた時には菅原がまだそこに滞在していたことが長谷川の記事から窺える。菅原は少なくとも1905年に渡仏後、勇造がリュウ・ド・テアトルにもどる1911年までここに滞在している。

菅原は、山形県鮎川郡、現在の酒田市の生まれで、フランス人の漆芸家で家具デザイナーであるアイリーン・グレイ⁸(図3)、ジャン・デュナンに漆工芸の指導をした人物である。後には、富豪ロスチャイルド家のお抱への漆塗師として仕え、フランスにおける漆工芸の父と呼ばれるまでに至つた。漆工芸品の修理をしながら一方で乾漆による前衛彫刻の制作も試みており、サロン・ドートンヌに出品していたとある⁹。グレイは、1906年ロンドンからパリに戻つたとき、「漆の技術について教を乞うのにふさわしい男と出会つた。その信頼できる指導者の名はスガワラといい、20代の貧しい日本人学生だつた。」¹⁰と記している。菅原とは4年間一緒に仕事をした。「漆工芸で有名な北日本の小さな村、浄法寺の出身であるスガワラは、1900年(明治33)の万国博覧会に日本から送られてきた漆製品の修理のためにパリに來たのだつた。」¹⁰とある。この「スガワラ」とは、前述のとおり菅原精造のことで、「北日本の小さな村、浄法寺の出身」とあるのは、間違いである。浄法寺は岩手県二戸市にある漆の産地名のことで、「浄法寺漆」として現在でも良質な漆を産出している。日本からフランスに輸入され



図2 ゲネゴウ通りに面した工房で木材彫刻を制作する菅原精造/アイリーン・グレイ撮影

7-「東京美術学校校友会月報」、明治38年



図3 1910年頃のアイリーン・グレイ

8-川上比奈子著「漆芸家、菅原精造の活動について」『デザイン学研究第47回研究発表大会概要』日本デザイン協会

9-「巴里で客死した菅原精造氏とその作品」『アトリエ』第14巻 第7号

10-ピーター・アダムス/小池一子訳「アイリーン・グレイ」、1991年、リプロポート

た漆の名称がそのまま菅原の出身地名となってしまったのであろう。アイリーン・グレイが菅原に漆の手ほどきを受ける以前は、「中国製の漆を使っていたが、菅原の影響を受けるにつれて、次第に日本漆を使用するようになった」¹⁰とある。おそらく日本から取り寄せた“浄法寺漆”のことであろう。さらに「中国漆は硬い日本漆に較べて油が多く、反発が少ない。粉にしたフェルトをすりつぶして漆と混ぜてよく練り、継ぎ目に詰めた。そうして表面のきめをなめらかにし、わずかな跡を残さないために、絹や非常に上等な布を米糊で一面に貼った。」¹⁰といい、フランスにおいても日本漆工の基本的な技術が活かされていることがこの文章からもわかる。

グレイが菅原と知り合った当初、菅原は他の数人と同居していたという。津田青楓によると明治43年(1910)2月、津田の部屋で稲垣、畑、菅原、前島、勇造が牛鍋を囲み、同月津田の帰国に際してお別れ会をするなど、頻繁に勇造と菅原は交流していた¹¹。翌年の明治44年(1911)、勇造はリュウ・ド・テアトルで、モデルを雇うことが出来なかったのを兎を飼って制作をおこなった。この兎は、乾漆にされて帰国の際に持ち帰り、現在東京国立近代美術館に収蔵されている。渡航中に破損してしまった石膏作品もあったが、それでも勇造が持ち帰った滞欧作はごくわずかな点数に過ぎなかった。《スザンヌ》以外のほとんどは石膏に型取りされ、《兎》だけが乾漆にされた。勇造の実家が漆器製造を営んでいたとはいえ、渡仏の際に日本から漆を持参したとも考えにくい。再びテアトルに戻り、生活費もままならぬ頃に菅原の工房で漆器の修理の手伝いをしたことで、漆の調達は容易となったのであろう。幼い頃から父の仕事を見てきた勇造にとって、漆の扱いは御手のものであった。おそらくは油土で成形した《兎》を石膏で型取りして雌型を取り、その雌型の内側に漆を幾重にも塗り重ねて乾燥させ、雌型から抜いたと考えられる。いわゆる乾漆の技法であり、この《兎》の雌型は、ひっくり返せばいわば“椀”のような単純な形状なので、人体のような複雑にパーツを組み合わす型抜き作業を伴わない簡便さが制作を容易にしたのであろう。型を取るための素材として生漆が使われたと考えられる。

勇造が在学中、美校での彫塑部のカリキュラムには、日本の伝統的な塑造技法である脱活乾漆による実習あるいは講義があったようで、東京藝術大学大学美術館には、開校当初に制作された乾漆見本が残されている。《兎》は、美術学校で習得した脱活乾漆の経験を生かして制作されたとする見方も捨てきれない。これらの脱活乾漆による彫刻作品は、洗練された漆工技法で制作されたもので、漆によるモデリングそして研ぎの過程を経て、細部に至るまでの丁寧な磨きの工程までがありありと見てとれる。あきらかに、勇造の《兎》とは表面の在り様が異なるものである。《兎》にみる漆の表面には、おそらく勇造のものであろう指紋がくっきりと残されている。漆を直にモデリングしたものではなく、油土を指で押さえて止めたときに出来る指跡とみるのが自然であろう。

帰国後の勇造

帰国後の勇造は、父米造の死に直面して体調を崩し、療養のため大阪の病院に入院、姉の看病のもとで暮らした。その間5年の歳月が過ぎた。工芸学校時代の校友小倉右一郎の勧めで大正8年(1919)上京、パリ時代に行動を共にした安井曾太郎や津田青楓がいる二科会の初めての彫刻部会員に迎えられた。しかし、この年の第6回二科展には勇造の出品はなく、大正11年(1922)第9回二科展に初めて《女のトルソー》(焼失)、《N翁》、《スザンヌ》の3点が出品されたに止まる。これらの作品について、勇造は次のように書いている。「(出品作3点は)絵画の一室の中央に陳列した。その中の《N翁》はリアリズムの点で正確なものなりとして多少の世評を得た。《スーザンヌ》はテラコッタの味を持ち上品な作品として神経の行き亘った静かな作品である等に示唆を見出しただけに稍々クラシックで幾分かの評価を生んだ」¹²。

この頃から、勇造の弟子となった早川巍一郎や太田三郎など一般出品者の出展があり、大正15年(1926)第13回二科展には出品数が31点に及びそのうちの7点が入選している。この躍進は会にとって喜ばしいことであろうが、同年に発行された『アトリエ』に掲載された「二科の彫刻」で、勇造は「二科今年の出品は去年より多かったが、然しザッキンの制作を真似たもの或はアーキベンコを模したもの、さもなくば金や銀を塗って人目を引こうとする制作、この種のもの彫刻としての本領一素朴でそして厳格な其の気持ちさういふ感じに対しては没交渉である。」と苦言を呈した。勇造は、個性の尊重、模倣の回避を最も重要なロダンの教えとして深く胸に刻み込んでいる。帰国後の勇造の作品が決してロダン風ではないことがロダンの助手を務め、直接教えを受けた唯一の証でもある。ロダンが自身の芸術観について述べた一文がある。「藝術は静観である。又それは心の悦楽である。自然の中に

11—津田青楓「老画家の一生」昭和38年

12—「二科彫刻小史」10-9 昭和8年

洞察し入り、本来自然の中にあつてそれに依り自然の生かされてゐる心靈を推度する心の悦楽なのである。そして藝術は、宇宙へ明快に眺める知解の喜悅であり、意識せる見方に依つて自然を再造する歎喜である。人間が有つてゐる職務の中にあつて、藝術は最も崇高である。世界を理解しやうと努め、且それをして理解せしめやうとする思想の表現だからである。」¹³このロダンの言葉は、勇造の思想に相通じるものと理解できようか。

13—「現代の洋画」大正2年
7月、2巻4号、第16号

大正から昭和にかけて、勇造の心中には日本彫刻の進むべき道が構想されていたのであろう。かつて幕末の頃、玉楮象谷がそうであったように勇造もまた新しい時代の開拓者として静かに情熱を燃やし始めたのである。昭和4年(1929)には二科会の後進の育成のために開設された二科技塾、のちの番衆技塾において勇造がその指導にあたる。この技塾には早川、太田のほか、菊池一雄、笠置季男、堀内正和、田畑一作らが次々と勇造を慕つて集まつた。昭和2年(1927)帝展作家吉田久継は「二科彫刻部の印象」と題して、「(藤川)氏のいづれの作品を見ても人格が窺われるものである。そして敬虔の念を以つて長い間作品の前に知らず知らず佇ませられる。温情の籠つた精がゆるやかに、作品の内部から流れ出るかのやうに静かに其の魅力を感じるからである。」と評した。ここで語られる温情に満ちた人格は、後進の指導にも發揮されたもので、昭和3年(1928)に弟子入りした菊池一雄は、「ロダンの助手をつとめたことは恩師藤川氏の終生の誇りでもあつたであろうが、私達が先生から聞かされたロダンの話は、伝承的な師弟関係といふものではなかつた。同じようなことが藤川氏と其の周囲に集まつた若い彫刻家の間にもいえるのであつた。」¹⁴という。勇造はロダンと同様に師弟関係について、技術面での熟練のための関係というようには思つていなかった。あくまで同じ道を志す彫刻家としての関係を保ちつつ、若い彫刻家の制作意欲を奮起する環境を提供することを優先し、互いに思想をぶつけあいながら自己の形成を果たす機会を与えたのである。

14—「藤川勇造作品集」香川
県文化会館、昭和58年

(香川県立ミュージアム学芸員)