

乾漆による彫刻表現の可能性

— 新海竹蔵・山本豊市の作品実見調査を踏まえて —

江村 忠彦

要旨

本論では、昭和中期に活躍した彫刻家である、新海竹蔵（1897-1968）と山本豊市（1899-1987）による乾漆技法を用いた彫刻表現に焦点を当てる。それ以前の

時代に衰退気味にあった乾漆技法が、彫刻家の眼に如何に捉えられ、その表現の中にいかに活かされているかについて、制作的な観点からその実践の中に見ていく。

乾漆とは、主に錆び漆（生漆に砥の粉や米糊などを混ぜたもの）を塗布した麻布を貼り重ねることによって造像する技法のことである。合成樹脂を簡便に用いることのできる今日に於いて、「乾漆でしか成し得ない表現とは何か」について、新海・山本の独創性豊かな乾漆表現の実見調査を通して明らかにしたい。

作品実見調査を通じて、錆び漆での造形を基本とする彫刻分野における乾漆技法では、必ずしも艶やかな表現だけが美と繋がるのではなく、むしろ乾漆は乾漆独特の肌理を持ち、それがひとつの魅力となっていることがわかった。新海の作品では、芯材である木材の質感をも取り込みながら、微細さを包含した表現を実現できることがわかった。又、山本の作品では、粘土原型成形時の柔らかさを残したボリュームをうまく活かしながら研ぎを施すことによって、静寂かつ軽やかな表現を可能とすることがわかった。

A Possibility of Sculpture Expression by Kanshitsu

Through a research on works of Takezou Shinkai and Toyochi Yamamoto

Tadahiko Emura

Summary

In this study, I focus on the kanshitsu works of Takezou Shinkai (1897-1968) and Toyochi

Yamamoto (1899-1987), who established their careers during the Showa period. I examine the role of kanshitsu in these artists' sculptures, and its influence on their technique and expression.

Kanshitsu is an urushi (Japanese lacquer) technique which coats hemp cloth with a medium composed of urushi and clay or paste. Even though we are now in a period in which plastics are widely used, I suggest that even today, kanshitsu provides possibilities for sculptural expression.

Through my study, I found that kanshitsu provides a characteristic, attractive texture, not always glossy. While Shinkai used the texture of the underlying wood to give a certain sensitivity to his works, Yamamoto developed a quiet, light expression by carefully building up and sanding the surface to create soft volumes.

1 はじめに

1-1 研究の背景と目的

本論では、昭和中期に活躍した彫刻家である、新海竹蔵（1897-1968）と山本豊市（1899-1987）による乾漆技法を用いた彫刻表現に焦点を当て、それ以前の時代に衰退気味にあった乾漆技法が、彫刻家の眼に如何に捉えられ、その表現の中にかに活かされているかについて、制作的な観点からその実践の中に見ていく。

乾漆とは、主に錆び漆（生漆に砥の粉や米糊などを混ぜたもの）（図1）を塗布した麻布を貼り重ねることによって造像する技法のことである。7世紀頃、中国より日本に伝えられた造像技法であり、秦代中国において、乾漆は「夾紵」（きょうちよ）と呼ばれていた。既に平安期の日本に於いて、乾漆像は「即」あるいは「塞」と呼ばれ、文献に最初に記された即像は大安寺の仏像であるとされる*1。当麻寺の《四天王像》や興福寺の《十大弟子像》《八部衆像》のほか、法隆寺、東大寺、葛井寺などには天平期の優品が多く残り、天平期以降は平安時代まで、数多くの作例が残っている。木心乾漆技法や木彫像の表面への漆の塗布は、木彫文化の推移に沿って適宜用いられてきたが、とくに脱活乾漆技法による造像は、天平期の興隆を頂点として、その後作例を減少させている。



図1 錆び漆

その後、乾漆は明治期より改めて注目されるようになる。明治期の文化維新に伴う西洋「芸術」としての「彫刻」概念の移植により、前近代の仏像群は日本彫刻として尊ばれる一方で、大正期に入ると日本独自の近代彫刻を目指すべく、これら日本彫刻に影響を受けながら乾漆技法による表現に取り組む彫刻家も現れる。新海竹蔵、山本豊市や長江祿弥（1926-2005）などはその代表的な彫刻家であるといえるだろう。同時

に、松波保真（1882-1954）、山永光甫（1889-1973）、増村益城（1910-1996）など漆芸作家もまた漆器制作の中で乾漆技法を用い、漆芸界に大きな影響を与えている。

以上のように、彫刻史に於いても欠くことのできない一素材である漆は、天然樹脂であるという点で、プラスチックなど今日的な合成樹脂と対の関係にある。合成樹脂が未だ存在しなかった時代、漆は天然由来のものでありながら、殊に恒久性が信頼される樹脂であった。合成樹脂を簡便に用いることのできる現代に於いて、彫刻制作者は、今日敢えて漆を用いることの理由についてその意義を問う必要があるといえるだろう。換言すれば、それは「乾漆でしか成し得ない表現とは何か」について問うことでもある。本論では、彫刻制作者の立場からこの問いかけをもって対象を見ることによって、自身の制作に繋げ、広くは次代の乾漆表現につなげていきたいものと考えている。

ここでは、その序として、20世紀に乾漆彫刻を再興した2人の彫刻家に焦点を当て、その造形上の特質を見極めることで、現代の乾漆表現に繋がる一つの道筋を明らかにしたいと考える。特に、本論で取り上げる新海竹蔵と山本豊市は、ほぼ同時代に日本美術院彫刻部にて彫刻作品を発表した彫刻家であり*2、既に近代彫刻史を顧みる上で、決して看過することのできない彫刻家である。しかしながら、新海の場合は、その制作姿勢から当時の若手の中で注目されるべき彫刻家としては扱われつつも*3、乾漆作品については未だ十分に顧みられているとは言い難い状況にある。一方で、山本に於いてはブルデルに学んだ若手の彫刻家として日本の彫刻界に新風を巻き込んだこと、乾漆という当時の日本では珍しい素材を選んで制作したことにより評価されている感が強く*4、乾漆作品のこういった点に制作者の造形的な工夫がなされているかについて、これまで具体的な省察が少ない。漆という素材を用い、乾漆という技法を用いながらも、表現はその制作者の意向や扱いによって大きく変容する。現に、この二人の彫刻家についても、同時代の日本美術院にて活躍しながら、決して互いに類似することのない其々の独特の表現を生み出した点は、現代の目から見ても、特筆に価するといっていよう。本論では、新海・山本の独創性豊かな乾漆表現に、“乾漆ならではの特色”を見つけ、それら表現がどのようにして生み出されたのかについて、実見調査をも踏まえながら考察を試みる。

1-2 2つの技法：木心乾漆技法と脱活乾漆技法

制作上の観点から彫刻作品の造形を検討するにあたり、ここでは乾漆技法によって、立体的な像を造像する際の伝統的な2つの方法である、木心乾漆技法と脱活乾漆技法について概観することとしたい。

(1) 木心乾漆技法

主に、聖林寺の《十一面観音像》などの制作に用いられたとされる技法である。木彫によって造形された像（これは一木造のものもあれば、寄木造のものもある）の表面に、錆び漆を塗布した麻布を貼り重ね（図2）、ある厚さに達した後、細部を造形することによって像を完成させる方法である。



図2 木心乾漆技法による制作の様子（写真は錆び漆を塗布した木芯に麻布を貼る様子）〈制作者：上田久利〉

(2) 脱活乾漆技法

主に、興福寺の《十大弟子像》《八部衆像》などの造像に用いられたとされる技法である。塑造によって作られた像（塑造原型）の表面に、錆び漆を塗布した麻布を貼り重ね、十分な厚さまで貼り重ねた後、造形上都合のよい部位を切り開いて、塑土を掻き出し、内部に補強用の木芯を入れ、切り開いた穴を塞ぐ。さらに表面細部を造形することで完成とする技法である（図3）。

ちなみに、これまでは伝統的に上記の方法で行われてきた脱活乾漆技法であるが、現代では、次のように石膏雌型を用いて造形する方法（図4）も用いられる。

石膏雌型を用いる場合は、概して次のような手順で造形する。まず完成した塑造原型の雌型を作り、雌型内側に錆び漆を塗布した麻布を貼り重ね、十分な厚さまで貼り重ねる。その後、木枠を組み、分割した部分同士を結合（もしくは木枠を入れるために開けた穴を塞ぐ）し、十分に固まったら、雌型を割る（もしくは外す）。尚、石膏雌型を用いる場合は、型と乾漆層が接着しないよう、離型剤であるアルギン酸ナトリウム、もしくは米糊+砥の粉を塗布する。

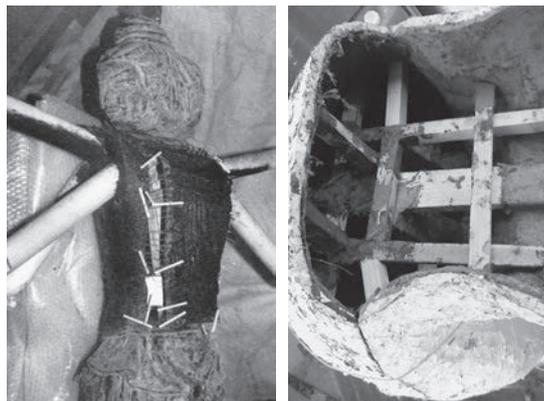


図3（左）伝統的な脱活乾漆技法の例（写真は興福寺・阿修羅像復元の際に塑土を掻き出す様子）〈復元制作者：小野寺久幸〉

図4（右）石膏型を用いた脱活乾漆技法例（写真は筆者作《滴一滴》の芯を入れている様子）

1-3 乾漆技法の実践と見出された課題

筆者は、彫刻制作者として既に木心乾漆技法・脱活乾漆技法の其々を応用した作品の制作を試みてきた。ここでは、筆者作《黙考》（2009年）と《春の唄》（2012年）を実践例として挙げながら、それら実践を通して見出された乾漆彫刻制作に於ける課題を明らかにしたい。

《黙考》（図5）は、第8回あさご芸術の森大賞展優秀作品展*5に出品した作品であり、木心乾漆技法を応用して制作されたものである。芯材に桐を使用して荒彫りを行った後、表面に錆び漆を塗布している（ただし、麻布を貼って造形している部分と木材の表面に直接錆び漆を塗布している部分がある）。



図5 筆者作《黙考》H65×W54×D145 (cm)

本作品では、これまで研究として継続的に制作を行ってきた人体の形態と自己の主観的な心象性をいかに合致させるかに注目した。作品そのもの、即ち現前する塊は自己の投影であり、同時にそれは、この木がもっていた生命とその記憶である。それは上昇するにつれて面となり、渦巻状に回転しながら、自己の中に消えて行く。それは、湧き上がる記憶の象徴であり、空間を取り込みながら自己に持ち込む。貝などに見られる薄くも強い構造性を、本作が有する身体の構造性に結びつけ、同時にそこに自己の記憶のはかなさを同居

させるに至った。

筆者は本作の制作から、木心乾漆技法を応用することで、木彫による完成とは異なる、一種独特な表情を作品に纏わせることができる点に気付いた。このことは、当時本作を制作する上で特に重点を置いていた“量感”を引き出す表現にも大きく関与する。視覚的効果はもとより、芯材として用いた桐の質感（触った感じ）とも大きく異なっていたからである。

一方で、本作品の制作時点では、いまだ錆び漆を塗布し、磨いて仕上げるという単純な段取りしか踏むことができなかった。このことは、即ち錆び漆の塗布が、いわゆる着色の延長線上とのみ捉えられていたことを意味する。単に“彫ること”のみによっても、その技術の研鑽さえあれば、素材（桐）は、一定の美的な存在に高められるだろう。それだけの潜在的な価値を有している素材に、なぜ改めて乾漆を纏わせる必要があるのかについて、本作品の制作時には十分な答えを見出すことができなかった。

また、《春の唄》（図6）は第76回新制作展*6にて新作家賞を受賞した作品であり、脱活乾漆技法を応用して制作されたものである。本作品の高層部にあたる本体は、粘土原型の石膏型取りを経て乾漆に置き換えられ、一方で低層部は金網へ和紙を貼り付け、その和紙膜への錆び漆の塗布によって完成された。

本作品のモチーフは、筆者の郷里である岡山県の美咲町にある醍醐桜であった。元来、ウルシノキより採取された樹液である漆に、もう一度、作者が捉える樹木の姿を与えることによって、漆を基軸とした心象風景を空間上に実現するよう試みた作品である。これまで筆者が乾漆を用いて制作してきた作品は、全て



図6 筆者作《春の唄》H185×W100×D180 (cm)

（まるでそれが中身の詰まった無垢であるかのように）量塊を前面に押し出した表現であったが、本作品では本体天部を筒抜けにして成立させた（図7）。そのことによって、量塊性を有する形状を保持しながらも、それ自体が内部空間を孕んでいるという事実をも二重で示したことになる。それは、漆という素材が元来は液状の性質を持っているものであることに由来し、その特性を自己の表現にも積極的に採用しようとした結果である。



図7 《春の唄》部分

筆者は、本作の制作から、脱活乾漆技法を応用することによって、先に述べた内部のがらんとした空洞を鑑賞者に対して提示できる点や、漆の効用を生かして和紙を固めることによって、独特の歪みを生じさせ、それを表現に取り入れることができる可能性を見出すことができた。このことは、量塊性を主としてさらに発展的な彫刻表現のあり方を、乾漆表現を通して試みる上で、一つの有意義な結果を得たものと捉える。

しかしながら、本作の色合いやここに示した造形上の効果などは、単に表現を目的とするならば、FRP*7を用いることによっても達成しえるものではないかという指摘を幾度か受けた。確かに、FRPを使用することによっても、本作と視覚的に類似したものを実現することは可能であろう。しかし、そのようにするならば、先に述べた本作の制作動機や制作経緯と完成された作品に意味上の剝離を起しかねないのである。改めて、乾漆ならではの素材の特性とは何か、その素材を彫刻表現にいかにつなげるかということについて再考する契機となった。

2 新海竹蔵による木心乾漆技法の実践

以上の目的・背景及び制作実践による省察を踏まえて、ここでは新海竹蔵による木心乾漆作品のうち数点を取り上げ、その実見調査を通して木心乾漆技法による表現のあり方について見ていくこととする。

2-1 新海竹蔵について

新海竹蔵は1897年、仏師の家系である新海家の長男として山形市に生まれる。1912年に上京し、彫刻家で伯父の新海竹太郎(1868-1927)宅に寄居、彫刻を学ぶ。1915年の第9回文展に《母子》を出品し初入選し、以降、文展、帝展に出品する。1924年、日本美術院展(以降「院展」と記す)に《姉妹》が初入選し、以降院展に出品、1927年には日本美術院同人に推挙される。1955年には《少年》にて芸能選奨文部大臣賞受賞。1959年に日本美術院監事となるが、1961年に院展彫塑部が解散し、山本豊市、桜井祐一(1914-1981)らとS.A.S(彫刻家集団)を結成、1963年に国画会彫刻部に合流、会員となる。1965年、紺綬褒章受章。また、1952年から1968年まで東京教育大学教育学部彫塑専攻科非常勤講師を務めた。

本稿では、新海竹蔵作品のうち主要な乾漆による作品を取り上げる。すでに、新海は1935年に乾漆による《坐女》と呼ばれる作品を制作しており*8、その後は主に1940年代後半から1950年代にかけて継続的に、乾漆を用いた制作に取り組んでいる*9。一方で、1960年代には、プラスチックによる作品制作に取り組んでいる。現に、新海は塑造および木彫による制作など様々に取り組んだ作家でもあり、新海の並々ならぬ彫刻素材への関心が伺える。乾漆では主に木材を胎とした木心乾漆として取り組まれた。

新海は、1950年の『彫刻の技法』にて木彫の制作技法を記しており、その末尾にあたる「着色について」の中で漆による着色を一技法として紹介している。

「もう一つは漆に砥粉をまぜて適当なやわらかさにして塗る場合があります。色は漆黒になりますが、砥粉の分量が多ければ褐紅の感じが出ます。漆はモドレーを一番はっきりさせます。着色の必要はそこにあるので、適切な材料でしょう」*10

また、1957年10月に刊行された『現代の眼』の第35号では、新海が乾漆について触れている。

「天平から弘仁あたりにかけて木心乾漆とゆうのがある。木彫の上に漆をもって肉付けしたもののだが、乾漆が大部分脱落した仏頭などを見るとこれは始めから木は内部の心として乾漆をもって最後の仕上げをするとゆう意図のもとに作られたもの様である。私の場合は始めは木でやろうとして木の感じをうまく出しかねて止むなく乾漆をもってモドレーするとゆうことをここ数年続けているのである。どうもなさけないことだが止むを得ないのである」*11

先に記した通り、新海は1940年代後半から1950年代にかけて木心乾漆に取り組んでおり、時期的に見れば、これらの文は丁度その制作時期とも重複する。その点から見れば、ここに記されている言葉は当時の新海が乾漆を用いることによって感じることをリアルタイムに文章化したものともとれる。

これらの文章を読む限りに於いては、新海がただ着色という理由のみによって乾漆を扱っていたようにも見受けられ、しかも後者の文をもってすれば、半ば乾漆による最終仕上げに対して後向きな見方をしていたものとも捉えられかねない。たしかに、錆び漆を木彫の表面に塗布することは一種の着色ともとれ、それは視覚的な見え方を重視すれば「モドレーを一番はっきりさせ」という意味に於いて十分に効果的であるものと捉えられる。

しかしながら、作品を実見したところによると、これら新海の言葉から想像されるもの以上に、作品に見る乾漆層は分厚く、それは一種のモデリングと化していることがわかる。このことに対して、新海がいうように「木の感じをうまく出しかねて止むなく乾漆をもってモドレーする」と捉えることもできるだろうが、実際は「止むなく」の域を超えて、作品を成立させる上での不可欠な造形として昇華されているように見受けられるのである。それは、乾漆による独創的な表現のあり方を十分に示唆しているものととれる。

2-2 実見調査1:《MH翁頭部》と《在田翁試作》

《在田翁試作》(図8)は高さ37.5cm×幅33.0cm×奥行29.4cmの木心乾漆による胸像作品であり、第33回院展に出品されたものである*12。また、《MH翁頭部》(図9)は高さ32cm×幅21.0cm×奥行24.8cmの木心乾漆による頭像作品であり、1947年の第32回院展に出品されたものである。

いずれも特定の老人の頭部を作ったものであり、皺や骨格の至る所までが克明に表現されている。時に荒々しい造作を垣間見せながらも、各々のモデルの特

徴に即したであろう忠実な作り込みがなされている点が興味深い。《MH 翁頭部》の、全体的にごろんとした印象を与える均整的な頭部のボリュームは、眉よりもせり出す脛、全体的に筋張っており、前のめりに倒

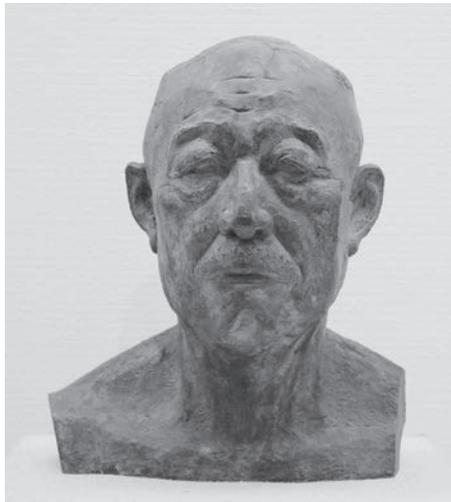


図8 新海竹蔵《在田翁試作》(山形美術館蔵)

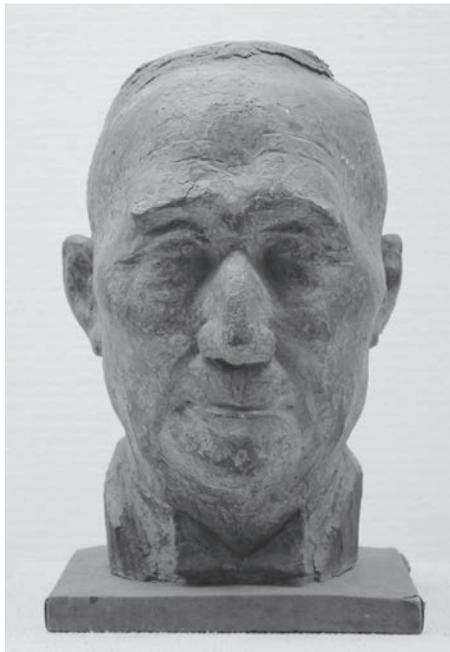


図9 新海竹蔵《MH 翁頭部》(山形美術館蔵)



図10 (左)《MH 翁頭部》側面
図11 (右)《在田翁試作》側面

れた首などが特徴的な《在田翁試作》とは明らかに異なる形相を持つ(図10・11)。安易に固定化された作風や様式として纏められることなく、各々のモデルが持つ特徴に即して生み出されたこれら作品は、迫真性をもって見る人に訴える。皺一つとっても、人物が変われば造作も異なることを、これら作品は我々に伝える。

これら両作品では木心乾漆技法が用いられている。木材に彫刻を施し、それを芯として表面に錆び漆を塗布することで最終的な完成に繋げている。両作品の首部分(図12・13)に見られるように、木材の繊維質な様子と、頭部に見出されるような塑造的な質感が同時に共存している様子を、木心乾漆技法ならではの特質を見ることができる。芯である木材を明瞭に提示することで、そのどっしりとした木材の重みを、それら人物の存在感に見事に転換させている。



図12 《MH 翁頭部》部分



図13 《在田翁試作》部分

一方で、これら芯材を露にする大胆な切り口があるからこそ、頭部の細やかな錆び漆のモデリングが、より鮮明に効果を成しているともいえるだろう。制作者がモデルを観察し、その経験から得られたモデルの造形的特徴を一点一点確かめながら、錆び漆の表面上の積層に繋げていることがわかる。たとえば、《MH 翁頭部》の耳上側の髪が生え際のあたり(図14)や首と頭部をつなぐ各筋肉、《在田翁試作》のこめかみ部分(図15)などには、大きな角度の変化に応じたはっきりとした起伏が見出され、凸部と凹部で、そのモデリングの仕方に若干の違いさえ看取される。とく

に、凹部に見られる錆び漆によるモデリングには、彫刻家はその形をいかにして追ったのかが露呈している。

このように芯材が木であることを明確に示しながら、同時に乾漆特有の表情を見せる表現方法は、このあと見る山本豊市の脱活乾漆技法による表現には見られないものである。表現に主眼が置かれる20世紀の美術表現の中であって、このことはとりわけ大きな意味を成すものと捉えられる。制作者がモデルを前にして把握したその存在感がどのように捉えられ、どのようなプロセスを経て現在の状態に達したのかが明瞭にされることで、制作者の表現意思が見る者に伝わるからである。それは、素材が変わればその扱い様も変わるのである。錆び漆独特の質感が芯材をまとうことによって、木彫のみによっては成し得ない表現が可能となる。木彫による確固とした支持体が核としてあり、その上に施された錆び漆の層は、もはや着色の域を超えたものであることが既にこれらの作品には明瞭に見て取れるだろう。



図14 《MH 翁頭部》部分



図15 《在田翁試作》部分

2-3 実見調査2:《少年トルソー》と《少年》

《少年トルソー》(図16)は1949年の第34回院展に出品された、木心乾漆技法による高さ41.5cm×幅120.0cm×奥行34.5cmの作品である。現在、本作は筑波大学に所蔵されている。図版を見るとわかるように、《少年トルソー》は頭部や両腕を欠いたトルソー(Torso)の様式を踏襲している。新海は特に1950年頃からトルソー様式の作品を継続的に発表しており*13、この頃トルソー様式を踏まえた彫刻表現を積極的に研究していたことが見て取れる。現に、第36回院展に於いて、新海は少年をモデルとしたトルソー状の木心乾漆による立像《少年トルソー》(現在は東京国立近代美術館所蔵)を発表しており、本作は同じく少年をモデルとした、別の姿態を持つ一種の連作的展開と捉えられてよいだろう。

本作では、起き上がった緊張感ある上体と、ゆったりした下半身が、対比を成しながらも破綻なく一体となっている。とくに、上半身が一つの詰まった塊として隆起しているのに対して、下半身の両脚間にある“間”が、本作に於いて造形上の対比を成している。上半身と下半身を繋ぐ腹部は縮むことによって段状の凹凸ができ、一方で背面は捻られ伸張している。腹部の縮んだ感じと背面の伸びやかな感じはおそらく木彫段階の明快な彫り込みによって既に実現されているところであろうが、その上に施された錆び漆によるモデリングによって、より繊細でありながらも具体的な表情が与えられている(図17)。ここに見られる一点一点の起伏を確かめるようなモデリングからは、先に見た《MH 翁頭部》や《在田翁試作》を経て制作された作品であることを感じさせられる。そして、この後に記す《半跏像試作》や《少女トルソー》に見られる大胆なモデリングともまた異なる様相を持つ。



図16 新海竹蔵《少年トルソー》(筑波大学蔵)



図17 《少年トルソー》背面(部分)

作品の各部を実際に観察すると、木彫制作段階で残された鑿跡が多く看取される(図18)。その一方で、骨格や筋肉の隆起によって明瞭に突起する部分では、より細やかな錆び漆によるモデリングがその緊密な張りを表現している(図19)。ポリュームを削るのみならず、付けることによって形態を微調整できる特性は、木彫のみの表現に因っては達し難いものであり、その点でいえば、木心乾漆では一種“直付け”的なプロセスを踏むことが可能である。背面や持ち上げられた右側の尻部分(図20)など、緩みや伸びやかさを

示す部位に於いては、痕跡のはっきりとしたモデリングによってその様子が表現されているが、一方で、内部から骨格が突出した部分や左肩（図21）など身体の重みを支える部分では、緻密なモデリングによってはっきりとした面が作りこまれることで皮膚の張った、緊張感ある身体の様子が表現されている。木彫による直線的な鑿跡がある一方で、錆び漆によるモデリングの積層によって示されるふっくらとした表情が、独特な質感や色合いと共に同居しているさまは、いわゆる木心乾漆技法ならではの特質とさえいえる。新海



図18 《少年トルソー》右脚（部分）



図19 《少年トルソー》胸部（部分）



図20 《少年トルソー》腰部（部分）



図21 《少年トルソー》左肩（部分）

は木心乾漆技法によって示しうる表情の幅を十分に活かして、他の素材には成しえない深みのあるトルソー表現を実現しているといえるだろう。それは、西洋に由来するトルソー表現を様式的に踏襲しながらも、西洋に於いては生み出されることのなかった一つの独創的な到達を示しているとさえ言えよう。トルソー様式は、古典彫刻のいわゆる破風状の彫刻を彫刻家が自らの表現方法として取り入れるようになった芸術様式であり、既に19世紀後半には、ロダン（François-Auguste-René Rodin；1840-1917）らによって意識的に試みられるようになっていた。破風に対する美意識の現われともとれるトルソー表現を、新海は本作を含め幾つかの作品の中で取り組んでいる。本来、天候を含めた自然現象や人為的な行為に拮抗してかろうじてその形を留めたものが破風であり、トルソーであるとするならば、新海のこれらの表現は作者の制作行為と拮抗して、かろうじてその形を留めたものであると捉えられよう*14。さらに、その形を乾漆がまとうことで、物理的な意味に於いても、乾漆層が形（作者の意思）を現代まで護り続けてきたとも捉えられるのである。

尚、同じく少年をモデルとした横臥像の作品に《少年》（図22）がある。本作はトルソーのように人体各部を失うことなく完成された、いわゆる全身像表現である。《少年》は1954年の第1回現代日本美術展に出品された塑造による作品であり、高さ59.0cm×幅108.0cm×奥行46.0cmの作品である。本作は1955年1月の第8回院展選抜秀作展にも出品、同年3月に昭和29年度芸術選奨文部科学大臣賞を受賞した。現在は、本作のブロンズ鑄造版が山形市役所に所蔵されており、ここで取り上げる図版は山形市役所所蔵のものである。

ほぼ同時期に発表された作品である点を鑑みれば、《少年》は《少年トルソー》を経て制作されたものと思われるが、いずれも体型の近い少年をモデルとした作品であり、ポーズやサイズも類似する作品であるからこそ、素材の違いによるニュアンスの相違が看取さ



図22 新海竹蔵《少年》（山形市役所蔵）

れるところである。

ひとりの彫刻家が制作した少年像であるにも関わらず、《少年トルソー》は《少年》に比べて硬質で引き締まったように見える。もちろんこれは、《少年》の素材であるブロンズの艶やかさに因るところや、人体各部がトリミングされていないことに因るところも大きいものと思われる。しかしながら、筆者が制作者としてこれらの作品を実見して感じられたことは、胎となる木材に刻まれたはっきりとした面が、最終的な錆び漆による造形にも少なからず影響しうるのでないかということである。このことが、塑造のみによって像を形作るとき以上に意識的であることによって、より硬質で引き締まった感じを像に与えることになるのではないかとさえ思われるのである。さらに、先に述べた木材の露になった部分が、この硬質で引き締まった感じをより効果的に助長しているように思われる。

このことは、たとえば両作品の胸部付近を見ても確認されるところである。《少年トルソー》では胸筋を境として半ば直角状に面の向きを変えている（図23）のに対して、《少年》では、丸みを帯びた緩やかなふくらみによってその面の移り変わりが表現されている（図24）ことがわかる。



図23 《少年トルソー》胸部（部分）



図24 《少年》胸部（部分）

《少年トルソー》は、（新海が捉えた）モデルである少年の姿形であろう。同時に、それは木材と錆び漆そのものの姿形でもある。制作者にとって目前に居るモデルは確かに現実であるが、一方で、直に触れながら形を与えていった素材もまた現実である。その双方の

現実に対して感じ、確かめられたものが二分されることなく一個の実体となるとき、彫刻表現は成立するものと捉えられる。そのような見方からすれば、ある種のポーズを示すモデルを表現対象としたとしても、それを実現する素材の別によって、導かれる造形は異なり得るものであることを、この2作品の造形的差異は示唆しているものととれる。

2-4 実見調査3：《半跏像試作》と《少女トルソー》

《半跏像試作》（図25）は、高さ72.0cm×幅50.5cm×奥行54.4cmの木心乾漆によるトルソー状の座像であり*15、1952年の第37回院展と1953年の第4回秀作美術展に出品された。一方、《少女トルソー》（図26）は、高さ86.0cm×幅33.0cm×奥行22.0cmの木心乾漆によるトルソー状の裸婦立像であり、1955年の第40回院展に出品された。

両作品の表面を見るとわかるように、先ほど挙げた2点の頭像や《少年トルソー》に比べ、明らかに錆び漆によるモデリングが荒々しい（図27）（図28）。それは、これら作品が見る人に与える“存在感”の印象

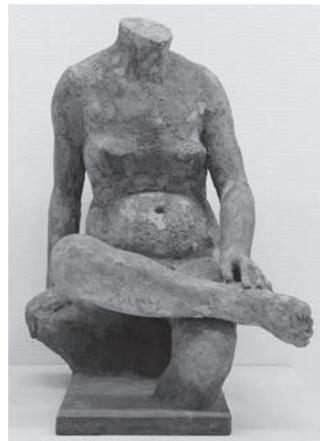


図25 新海竹蔵《半跏像試作》（山形美術館蔵）



図26 新海竹蔵《少女トルソー》（山形美術館蔵）

にも大きく影響する。いまや2点の作品に見られる錆び漆は艶やかささえ失っている。マットな感触をもって包み込まれた身体は、妙な生々しさと古風な妙味を現代に伝え、儂い静けさのようなものをも伝える。これは、このあと見る山本の全身像とも異なる、一種の乾漆独特の特質を示しているといえよう。



図27 《半跏像試作》腰部（部分）



図28 《少女トルソー》背部（部分）

またこれら2点の作品ではいずれも斑状の色味が目立つ（図29）（図30）。これは、錆び漆を生成する際、混合する砥の粉（もしくは澱粉糊）と生漆の若干の比率の差異によるものと捉えられる。全体の色味を均一にすることを目的として制作される場合からすればこれらの様相は失敗とも捉えられるが、彫刻表現として用いられる場合、目標は必ずしも画一的ではない。このような斑状の表情は、見方を変えれば作品に僅かな彩りを与え、使い方によっては作品に、より豊かな表情を与えることに繋がるものであるだろう。特に、これら作品ではこの色味が、いわゆる新海の言うところの「モドレー」をはっきりさせることに繋がっており、制作者による思考の軌跡を鮮やかに物語っている。

いずれの作品もトルソーという様式を踏襲することによって、特定の個人を示す要素がより高度に抽象され、女性的な身体が有する魅力や佇まいを半ば匿名的



図29 《半跏像試作》臀部（部分）



図30 《少女トルソー》左肩周辺（部分）

に伝えている。これら2点を並べて見ると、女性の身体を表現対象としながらも、ポーズの変化によって伝わる雰囲気異なることがわかる。先に「儂い静けさ」と記したが、2点の作品に感じられる静けさは決して同一のものではない。空間を構成する物質としてこれらの作品を鑑賞するならば、《半跏像試作》では、胴体と両膝、左腕相互の曲げ具合によってひとつの“間”を生み出し、腰かけた様子からは安定した佇まいさえ感じられるが（図31）、これらの特徴は《少

女トルソー》には見られない。一方で、《少女トルソー》が示すところは、上方に向かってただ立つことによって醸し出される緊迫感である(図32)。先に示した乾漆特有の肌理をもってこれらの姿態を示すことによって、「儂い静けさ」はより一層其々の特徴を強めている。ここには、乾漆と形態が関与することについて、いかなる表現が可能かについて、新海が導き出した一つの答えを見出すことができるといえるだろう。

新海は、1960年代よりプラスチックを最終素材として扱った作品を手掛けている。たとえば、1963年の明治・大正・昭和名作巡回展にて出品された新海の《M嬢》(現在は山形美術館が所蔵)などはその代表作の一つであるといえよう。新海は、乾漆を用いた制作を頻繁に行った1950年代を経て、これらプラスチックによる作品に取り組むようになった。木彫を出発点として彫刻制作を続けてきたこの彫刻家が、やがて木彫と同時進行で木心乾漆に取り組むようになり、その後にプラスチックを用いた造形にも果敢に挑戦する姿とその道筋には、新海の彫刻素材への飽く



図31 《半珈像試作》腹部周辺(部分)



図32 《少女トルソー》側面

なき関心が見て取れる。しかしながら、塑造時点の痕跡を明瞭に写し取るという意味で優れるプラスチックの肌理は、下地の木地をも露にししながら、それと呼応するように積層されたモデリングを残す乾漆の肌理とは異なる表情を示している。それは素材の性質もさることながら、用いる素材に即応する制作方法が、結果的にかたちまでに大きく影響しているようにさえ感じられるところである。



図33(左) 新海竹蔵《M嬢》(山形美術館蔵)

図34(右) 《M嬢》頭部(部分)

3 山本豊市による脱活乾漆技法の実践

芯材である木の特質を生かしながら、その芯材を覆うことによって実現された新海の木心乾漆技法による作品に対して、脱活乾漆技法では、塑造で制作した後、型取りを経て、最終的に芯材のない状態で作品が成立する。山本豊市の作品は、脱活乾漆技法によって制作され、新海のように人物をモデルとした表現でありながらも、新海とその作風は大きく異なる。ここでは、技法との関連も鑑みながら、数点の山本の作品に注目しながら、その実際について詳述することとした。

3-1 山本豊市について

山本豊市は1899年、東京・新宿に生まれ、中学卒業後、戸張孤雁(1882-1927)に師事し彫刻を学ぶ。1918年に太平洋画会研究所に入り彫刻と素描を学び、1921年、第8回院展に《トルソー》が初入選、1923年院展の院友となる。1924年に渡仏、パリのグラン・ショミエールに在籍し、その後、マイヨール(Aristide Maillol; 1861-1944)に4年間師事。1928年に帰国後、仏像や乾漆技法への関心を深め、1936年の改組帝展に乾漆による作品である《岩戸神楽》(図35)を出品する。1961年に院展彫塑部が解散し、新海竹蔵、桜井祐一らとS.A.Sを結成、1963年に国

画会彫刻部に合流、会員となる。一方で、1959年に新樹会彫刻部の新設に伴い、山本は清水多嘉示（1897-1981）、木内克（1892-1977）と共に同人となる。1953年から1967年まで、東京藝術大学にて教授として教鞭をとり、1967年より、愛知県立芸術大学にて教授として教鞭をとる。1972年、勲三等瑞宝章を受章、1983年には文化功労者に選ばれる。

本稿で取り上げる作品3点は、1969年のものと1975年のものであり、山本が愛知県立芸術大学にて教鞭をとっていた頃の作品である。1935年の《岩戸神楽》を乾漆制作の起点と捉えるならば、これら作品はその集大成というべきものに近く、山本芸術の一端を垣間見ることができるといえるだろう。

山本が乾漆という素材に着手したのはフランスにてマイヨールに師事し、その帰国後のことである。当時は戦時中の物資困窮の時期にあり、彫刻素材についても例外ではなかった。しかし、マイヨールに学んだ彫刻素材を重んじる姿勢からも、石膏作品にブロンズ



図35 山本豊市《岩戸神楽》

風の着色を施す方法には傾くことなく、かろうじて当時手に入れることのできた漆を使用したのが始めてであったという*16。山本の乾漆による制作方法は、たとえば『彫刻の技法』（美術出版社、1950年）や『三彩348号』（三彩社、1976年）に詳しいが、とりわけ山本の乾漆表現を特色付ける点は次の部分にあるといっていよう。以下、山本による塑造原型制作時の解説である。

「まず普通の塑造と同じ方法で、粘土で原型をつくります。ただこの場合、完成する一歩手前で止めることです。あとの仕上げは乾漆の仕事にまかせる意味で、基になる形をきめておくという気持ちでつくります。もっとも、原型そのままにつくる方法もできないわけではありませんが、それでは乾漆として面白くないのです」*17

また、乾漆による仕上げの段階についてはこのように記している。

「これからは表面の仕上げです。まず一面にうすい

麻布を糊の漆ではりつけます。原型の塑造を途中で、と述べたのはこれだったのです。乾漆の仕事の最後の仕上げ、そのはじまりは一面に麻布をはるわけです。この上に必要なだけさびを重ねます。二回でも三回でもつづけます。そして彫刻をします。多すぎるところは小刀でけずります。塑造と同じようにとってはつけるという仕事、ただパレットナイフをつかいます。こうして原型の中途はんばなかたちは乾漆として出来上っていきます」*18

塑造原型時では粗造りに留め、型取りを経て乾漆に置き換えてから、麻布を貼るという工程の進め方には、山本が、いかに乾漆による造形を重んじているかが読み取れる。『三彩』所載の瀧澤寛「アトリエの山本豊市」に於いても、このような山本の姿勢は露にされている。

「大ざっぱな話を聞いただけでも、これだけの道具を使いわけながら、場所により十回から五十回以上も、漆を塗り重ねる作業を繰り返してゆく（中略）作品に効果的なアクセントをつければ強く見えるが、それは一番最後の仕事になる。レリーフでも立体でも難しさは同じことで、平らな、なだらかなふくらみにアクセントをつけることがずっと骨の折れる仕事だ」*19

ここに示される史実からも、山本にとっての最終仕上げは修整の域を超えて、むしろ造形なのである。先の「中途はんばなかたち」という言葉にあるように、乾漆の付け方は、むしろ形との関わりの中で決定されていくものであることが理解される。以下、その実際について見ていきたい。

3-2 実見調査1：《立女A》と《立女B》

ここでは、愛知県美術館が所蔵する山本の脱活乾漆技法による作品《立女A》と《立女B》を取り上げ、その実見調査によって得られた結果に基づき、脱活乾漆技法ならではの表現の特質を山本がいかにして造形化したのかについて見ていくこととした。

《立女A》（図36）は1969年の作であり、高さ184.2cm×幅41.0cm×奥行41.0cmの、ほぼ等身大寸法の裸婦立像である。また、《立女B》（図37）は、高さ90.9cm×幅25.5cm×奥行25.1cmの脱活乾漆技法による裸婦立像であり、本作も1969年の作品である。2点は寸法やポーズが異なるものの、いずれも裸婦をモチーフとした像である。作者が捉えたま



図36 (左) 山本豊市《立女A》(愛知県美術館蔵)



図37 (右) 山本豊市《立女B》(愛知県美術館蔵)

まのモデルの姿を即興的に表現に換えるというより、作者のデッサンや観察経験によって蓄積されたものが作者の捉える女性像としてのイメージに昇華されたかたちであると捉えられるだろう。このことは、マイヨールに学んだところによる影響も大きいものと見て取れる。

たとえば、《立女A》では上体は時計回りに捻られている。両脚、腰がほぼ直立の状態である一方で、腰と両肩の間に大きな捻りが表現されていることがわかる。背面(図38)から本作をみると、大まかに見て臀部と肩甲骨付近、頭部の3点が大きなボリューム

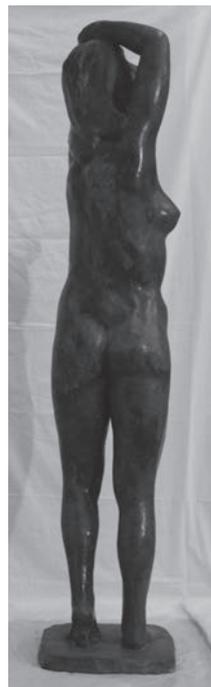


図38 《立女A》背面

を成しているが、その中でも先に述べた腰と両肩の間にある上半身の大きな捻れに注目すると、背骨を軸として肋骨が大きく時計回りに旋回していることが読み取れ、それに応じて、肩甲骨が成すボリュームも又、時計回りに旋回していることがわかる。左肩から右の腰にかけてタスキ状の大きな溝が胴体上部と下部の大きなボリュームを分断しながらも、しなやかに繋

がっている(図39)。そして、その背面の唐突な凹みに対応するかのよう、胸部や腹部は大きくせり出している(図40)。このような腹部と背面で対応し合う起伏の関係性こそが、この裸婦のボリュームを成し、作者の捉えた身体のあり様なのである。作者は、ボリュームをコントロールすることによって、まるで風船が膨らんだかのような軽やかで穏やかな表情を実現している(図41)(図42)。ここに見るように、これらの作品では山本豊市独特のボリュームの纏め方、整理のされ方が示されているが、このような独創的な身体のデフォルメーション(déformation)と乾漆ならではの特性は、決して無関係ではないだろう。

《立女A》と《立女B》共に、実物の表面を詳細に観察すると、丁寧にヤスリで表面を磨いた痕跡が看取される(図43・44)。いわゆる“風船が膨らんだかのような軽やかで穏やかな表情”とは、作者による表面への取り組み方の現われでもある。これら山本特有のボリュームの生み出し方は、先に見た新海作品のモデリングとは対照的に、部分のこまやかなモデリングが均され、周囲の起伏と滑らかに連続していることによって生み出されている。とくに、《立女A》では、その質感から、油分さえ感じられるような、しっとりとした皮膜性が感じられるが、これは山本がおそらく最終仕上げの段階で施したであろう拭き漆による効果で



図39 (左) 《立女A》背面(部分)



図40 (右) 《立女A》胸部・腹部(部分)



図41 《立女A》腹部(部分)



図42 《立女B》腰部（部分）

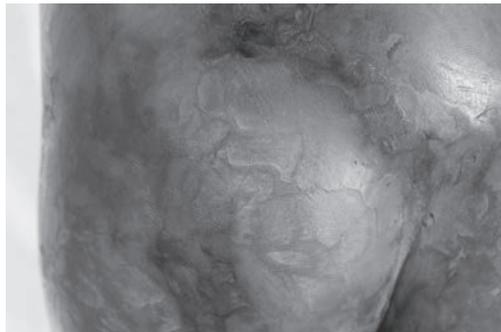


図43 《立女A》胸部（部分）



図44 《立女B》腰部（部分）

ある（それは底面と作品表面の色の違いからも理解される）（図45）。また、《立女B》では、硬質な肌理と同居した斑状の色合い（図46）が一つの独自性となっているが、これは錆び漆同士の僅かな色味の違いが、表面を磨いた際により鮮明に現れることに因って実現されたものととれ、いわば塗りの技法で言うところの唐塗（津軽塗の一種）に近い*20。

現に、次の瀧澤の文には、山本のこれら肌理の作りこみに対する強い拘りが伺える。

「乾いた漆の盛り上りが細かなギザギザになって残る時は、サンド・ペーパーを使う。荒い六〇番から細かな三〇〇番と種類別に小さく切ってある。作品の仕上げには、使い古したサンド・ペーパーが一番

大事な道具の一つになるのだという」*21

また、一方で『彫刻の技法』ではこのような文も垣間見られる。

「小品なら毛のこわい歯刷毛でこすりますと、さびにふくんでいる漆の光がでてきます。もっと漆の光澤が必要ならば、へんのう油または樟脳アルコールで漆をうすめた液で、拭き漆をします。この場合深いみぞなどにたまらないように、注意してふきとって下さい」*22

このような技法を駆使して表出される質感は乾漆技法ならではの特色を反映しているといえるが、これが山本によるポリュームへの配慮と一体化することによって“風船が膨らんだかのような軽やかで穏やかな表情”となっているのである。ここには、新海とは異なる魅力を持った、一つの乾漆表現のあり方を見出すことができる。

3-3 実見調査2：《スツール》

《スツール》（図47）は、脱活乾漆技法による高さ90.6cm×幅57.7cm×奥行47.3cmの倚像表現である。完成年を1975年としており、先に挙げた《立女A》と同じく両腕を上げたポーズをとってはいるものの、《立女A》《立女B》に比べると、観察に基づく忠実な形の作り込みを特徴としており、印象を異にする。

また一方で、本作は新海によるトルソー状の倚像《半跏像試作》（図25）とも表情を異にしている。木心乾漆と脱活乾漆、トルソー様式と全身像という差異や、ポーズの細かな差異やモデルとなる人物が異なれば、一概に同等に比較されるべきではないが、乾漆に因って倚像を示すとしても、決して一樣ではなく様々な表現の可能性があることを、これら2作品の比較から見出すことができるだろう。錆び漆のこなし方次第で、単に女性像といっても様々な表情を与えることが



図45（左）《立女A》底面部と脚部（部分）

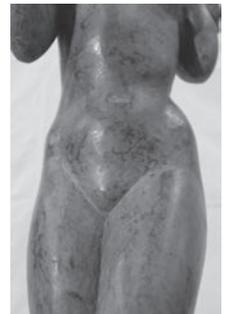


図46（右）《立女B》腹部周辺（部分）

できることに改めて気付かされるのである。

たとえば、《スツール》では、座りながらも少し前のめりの姿勢をとることによって、腹部に膨らみと皺が現れている点も一つの特色といえる（図48）。ここで造形化されている腹部の皺と張りは、新海の《半跏像試作》（図31）に見るそれとは全く表情を異にしており、山本作品の特色は細やかな研ぎによる滑らかな張りと凹みの調整に因っていることが確認される（図49）。一方で、新海作品では明瞭な一つ一つのモデリングの蓄積がそのボリュームを成しており、それは均されることなく残されている。これは、結果としてボリュームが鑑賞者に与える印象にまで大きく関与しており、彫刻における表現性に影響する。

また、本作に於いても《立女B》と同じように、斑状の色合いが、緩やかに連続する表面の中に看取される（図50）。ここには新海作品とは異なる湿潤な静けさが伴われているようにさえ感じられ、それは全身が示す姿態のありようと共に、重量感さえ伴う静けさとして鑑賞者の目前に迫る。硬質な感じでありながら、同時に湿潤な柔らかさを秘めた表情をも感じさせる肌理の様子にもまた、乾漆ならではの表現の特質を見出すことができるだろう。

4 まとめ

4-1 本論を通じた結論

ここまで、新海と山本の作品の実見調査を基に、両



図47 山本豊市《スツール》（愛知県美術館蔵）

氏の作品に見出される乾漆表現の特質を可能な限り特定し、乾漆による彫刻表現の可能性を探ってきた。錆び漆での造形を基本とする彫刻分野における乾漆技法では、漆を素材として扱ってはいるものの、必ずしも艶やかな表現だけが美と繋がるのではなく、むしろ乾漆は乾漆独特の肌理を持ち、それがひとつの魅力となっていることがわかった。それはかたちとの関わりと不可分なものであり、その点からも表面の塗りや模様を第一義のものとして重んじることの多い、漆芸界での艶やかな漆への美とは異なる美的価値であるといえよう。それは、言い方を変えれば、漆芸に於いては粗雑に見えかねない乾漆による痕跡も、彫刻として使用される場合には、その表現意図に応じて十分に効果的なものになり得る可能性を含んでいるということである。



図48 《スツール》腹部（部分）



図49 《スツール》腰部（部分）



図50 《スツール》左脚（部分）

新海の作品では、木心乾漆技法に見る乾漆表現の特質を確認した。その結果、彫刻がある程度施された芯材を基盤として、その形に沿って、錆び漆をモデリングすることによって、芯材である木材の質感も取り込みながら、木彫のみによっては不可能に近い微妙さを包含した表現を実現できることがわかった。

また、山本の作品では、脱活乾漆技法に見る乾漆表現の特質を確認した。その結果、粘土原型成形時の名残を残す柔らかさを有したポリウレタンを十分に調整し、それに応じてサンド・ペーパー等を用いて十分な研ぎを施すことによって、静寂さや穏やかさを保持しながらも軽やかな表現を可能とすることがわかった。さらに、改めて拭き漆によって湿潤さを保持する肌理を実現する可能性を見て取れ、それは、約30年経過した現在から見ても明瞭に残っていることが確認された。

これら、何れの彫刻家の取り組みに於いても、“錆び漆で造形する”という意思が汲み取れる。これは“塗る”“表面を装飾する”という方法の域を超えた漆の捉え方である。

4-2 今後の課題

本稿では、乾漆の技法的な側面から、新海竹蔵・山本豊市両氏の作品のうち、実見調査を行った作品についてのみ取り扱った。実見調査を踏まえることによって、一方より撮影された図版からは確認し得ない彫刻家による制作過程を確認することができ、自身の制作経験とも関連付けながらその実際を記録し考証できたことは、一定の有益な成果であった。

その一方で、新海竹蔵・山本豊市両氏がいかなる考えの下に乾漆表現に取り組んだのかという点に於いて、未だ文献上の史実との照合が十分とはいえない。また、昭和期の日本に於いて、両氏の他に乾漆彫刻に取り組んだ彫刻家がいたにもかかわらず、有効な比較対象として本論にて取り上げることができなかった。加えて、本稿で扱った新海作品《在田翁試作》《半跏像試作》では、後年の修復がなされているにも関わらず、その調査報告について十分に検討・把握することができなかった。今後は、本稿での調査結果と、以上に記した課題点を踏まえて、近現代に於ける彫刻分野での乾漆技法のあり方について、より具体化し体系化を目指したいと考えている。

謝辞

本稿を成すにあたっては、新海竹蔵氏のご遺族である新海竹介先生、山形美術館学芸課長・岡部信幸先生、筑波大学芸術系准教授・大原央聡先生、山形市財政部管財課主査・福島紀宏氏、愛知県美術館美術課長・深山孝彰先生、同美術館学芸員・村瀬可奈先生、岡山大学教育学部教授・上田久利先生に多大なるご援助と貴重なご教示を賜りました。また、要旨英文訳については、Roger Barnard 先生に的確なご教示を賜りました。ここに記して、謝意を表します。

【本研究は [JSPS 科研費 25770066](#) の助成を受けたものです。】

註

- *1 『日本の美術 第254号 乾漆仏』(至文堂、1987年) p.20に因った。
- *2 新海は1924年の第11回院展から、山本は1921年の第8回院展から日本美術院に出品している。1961年に院展の彫塑部が解散することとなり、新海、山本、桜井祐一らによって、S.A.S(彫刻家集団)を結成、1963年には国画会彫刻部に合流することとなった。
- *3 たとえば、毛利伊知郎は『日本彫刻の近代』(淡交社、2007年)所載の小論「多様性の時代」に於いて、新海について「彼は、大正期に再興日本美術院に属して木彫を中心に出発したが、戦後は木彫のほかには、塑造や乾漆造の作品も制作して、伝統的な主題と表現を基盤に、イタリア現代彫刻との関連をも窺わせるような独自の彫刻世界を提示した」(p.142)と語り、新海の独自性を語っているが、概要的なものに留まっている感は否めない。また、美術評論家今泉篤男は『現代彫刻』第26号所載の対談記事「新海竹蔵再考」にて、「もう一度新しく新海竹蔵を見直さねばならない」(p.2)と記している。
- *4 たとえば、土方定一『日本の近代美術』(岩波書店、2010年)では、「山本豊市はマイヨールの影響を受けて出発している。その作風が乾漆像として、ときに抒情性の深い作品となったのは戦後である」(p.164)と紹介されているが、山本の独自性が「マイヨールの影響」と「乾漆像」というキーワードと関連付けながら説明されていることがわかる。
- *5 第8回あさご芸術の森美術大賞展は、2009年9月12日～10月18日に兵庫県朝来市のあさご芸術の森美術館にて開催された。
- *6 第76回新制作展(新制作協会主催)は、2012年9月19日～10月1日に東京都港区六本木の国立新美術館にて開催された。
- *7 FRPとは“Fiber Reinforced Plastic”の略であり、繊維強化プラスチックのことである。
- *8 本稿では図版は掲載していないが、詳細は東京国立近代美

- 術館編『近代作家の回顧：新海竹蔵・福田豊四郎』(1974年) 所載の図版及び目録に因った。
- *9 本稿で挙げたものの他に、代表作として《少年トルソー》(1951年；東京国立近代美術館蔵)、《少年の首》(1956年；山形美術館蔵)、《K翁の首》(1957年；山形美術館蔵)がある。
 - *10 新海竹蔵「木彫」(木内克ほか編『彫刻の技法』美術出版社、1950年、p.91)
 - *11 新海竹蔵「乾漆のことなど」(国立近代美術館編『現代の眼』第35号、1957年10月、p.4)
 - *12 なお《在田翁試作》は作品の劣化調査を経て、後年、頭部等一部に於いて修復がなされている。その詳細については宮本晶朗『新海竹蔵「在田翁試作」(木芯乾漆)の保存修復』(東北芸術工科大学2005年度卒業論文)を参照されたい。本稿で挙げる図版は修復後のものである。
 - *13 例えば、ここで挙げた《少年トルソー》(1949年)《半跏像試作》(1952年)《少女のトルソー》(1955年)の他に、《少年トルソー》(1951年；東京国立近代美術館蔵)、《メディチのヴィナス》(1960年)、《試作》(1962年)、《少女》(1966年)などが挙げられる。
 - *14 日本画家の堅山南風は「新海君への序文」(国画会彫刻部編『新海竹蔵作品集』1969年)の中で「或時、人から聞いた話しであるが、院展に出品された胴体ばかりの作品があったが、是は制作中、顔も手も足も気に入らなくなり、遂に胴体ばかりを出品したものである。私はその話に強く撲たれた。制作意欲が鋭しく、精進苦渋の結果に外ならない」と新海を回顧している。新海のトルソー表現への姿勢が伺われる一文である。
 - *15 なお《半跏像試作》は、作品表面の錆び漆層の剝離・剝落が見られたため、2010～11年、東北芸術工科大学保存修復研究センターにて、一部洗浄、剝落止め、充填、補彩等の修復処置がなされている(藤原徹・福島茜『新海竹蔵「半跏像試作」保存修復報告書』)。本稿で挙げる図版は修復後のものである。
 - *16 柳亮「山本豊市の人と芸術」(『三彩』第348号、三彩社、1976年) pp.20-21を参照されたい。
 - *17 山本豊市「乾漆・石彫」(木内克ほか編『彫刻の技法』美術出版社、1950年、p.98)
 - *18 山本、前掲書(*16)、p.102
 - *19 瀧澤寛「アトリエの山本豊市」(『三彩』第348号、三彩社、1976年、p.25)
 - *20 津軽塗は青森県弘前市に発祥する漆芸技法の一つであり、研ぎ出し変わり塗りを特徴とする。布着せによる漆下地による本堅地の後に、絞漆によって模様をつけ、塗り重ねて固め、断層状の彩漆を研ぎ出して模様を露出させる。さらに、その上から漆を染み込ませながら丹念に磨きをかけることで艶を出す。中でも唐塗は、有機的な楕円形模様が際立つ、津軽塗の技法の一つである。
 - *21 瀧澤、前掲書(*18) p.24
 - *22 山本、前掲書(*16) pp.101-102
- 図3 久野健編『日本の美術』(第254号)至文堂、1987年
 - 図4～7 筆者撮影
 - 図8～15 山形美術館蔵(筆者撮影)
 - 図16～21 筑波大学蔵(筆者撮影)
 - 図22 山形市役所蔵(筆者撮影)
 - 図23 筑波大学蔵(筆者撮影)
 - 図24 山形市役所蔵(筆者撮影)
 - 図25～34 山形美術館蔵(筆者撮影)
 - 図35 美術研究所編『日本美術年鑑』(復刻版)国書刊行会、1996年
 - 図36～50 愛知県美術館蔵(筆者撮影)

図版出典

- 図1 筆者撮影
- 図2 筆者撮影(上田久利氏制作風景)

