

# 京都市立芸術大学工芸科漆工専攻における教育の特質について— 1950年代以降を中心に —

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学美術学部 公開日: 2023-03-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 倉澤, 佑佳 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.15014/0002000042">https://doi.org/10.15014/0002000042</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



# 京都市立芸術大学工芸科漆工専攻における教育の特質について — 1950年代以降を中心に —

On the Characteristics of Education in the Urushi Lacquering Course, Department of Crafts, Faculty of Fine Arts, Kyoto City University of Arts: Focusing on the 1950s and Beyond

Yuka Kurasawa 倉澤 佑佳

## はじめに

現在、京都市立芸術大学工芸科漆工専攻の教員及び学生が制作している作品の作風の多くは立体作品である。またカリキュラムの中には発泡スチロール胎やボンド下地等の独特な技法が存在しており、同じく漆工専攻を設立している東京藝術大学、金沢美術工芸大学、沖縄県立芸術大学と比較するとその特異性は際立っていると言える。後述するように、京都市立芸術大学工芸科漆工専攻の特異性については教員を務めていた新海玉豊（1939-2021）らが担っていたとする先行研究が存在する<sup>1</sup>。

本稿では、近代以降の漆工作品やその担い手を確認し、京都市立芸術大学におけるそれらの具体像を明らかにすると共に、位置づけについて考察することを試みる。

## 1. 1970年代までの漆工作品の潮流

近代以降の漆工作品の作風の変遷については、昭和54年（1979）に東京国立近代美術館において開催された「近代日本の漆芸」の出品作品から読み解く事ができる。当展では明治から昭和にかけて活躍した37名の作家の漆工作品が展示された。その作風は戦前から戦後にかけて大きく3つに分けることが出来る。

### (1). 江戸時代からの系譜—蒔絵や螺鈿、色漆の「加飾」

東京の蒔絵師・白山松哉（1853-1923）の《梅蒔絵硯箱》（制作年不詳 東京国立博物館蔵）、赤塚自得（1871-1936）の硯箱《舞鶴》（昭和初期 東京国立近代美術館蔵）が代表的である。白山は東京美術学校の漆工科において教員を務め、後進には蒔絵や色漆の研究を行った六角紫水（1867-1950）《刀筆鳳凰文丸盆》（制作年不詳 個人蔵）、また同じく東京美術学校出身者で蒔絵の研究を行い、様々

な素材による蒔絵を試みた松田権六（1896-1986）《蓬莱之棚》（1943年 個人蔵）等がいる。また京都では堂本漆軒（1889-1964）の《瓜蒔絵色紙短冊箱》（制作年不詳 堂本印象美術館蔵）、制作から塗りまでの木工芸の一貫作業を目指した黒田辰秋（1904-1982）による《乾漆耀貝螺鈿飾箱》（1969年 個人蔵）等が該当する。

以上の作品からは蒔絵や色漆の新たな試みも見受けられるが、基本的には江戸時代からの系譜である加飾に重きを置いた作風である。

### (2). 新しい系譜・脱加飾—乾漆、髹漆の「塗り」

戦後になると、蒔絵等の加飾を行わない、「塗り」のみで仕上げる乾漆、髹漆の作品が登場するようになる。金沢の赤地友哉（1906-1984）《曲輪造黒漆黄彩食籠》（1968年 個人蔵）、その弟子である増村益城（1910-1996）《乾漆梅花食籠》（1967年 東京国立近代美術館蔵）等が代表的である。戦前、漆工分野の作家は、漆工の制作技法のうち、最終工程である加飾を担う蒔絵師が主であった。戦後、塗師が作家として登場することは漆工史において革新的であったといえよう。

### (3). 新しい系譜—額面や屏風の「絵画的表現」

戦前から東京美術学校漆工科出身の山崎覚太郎（1899-1984）によって衝立を媒体に平面作品の制作が行われた。戦前に制作された平面作品の多くは、近代以前から見られる实用調度品である「屏風」や「衝立」に留まっているが、戦後になると額面やパネルを媒体とした平面作品が登場するようになる。山崎の額面《疾走》（1964年 個人蔵）や同じく東京美術学校漆工科出身の高橋節郎（1914-2007）の二曲屏風《星座創記》（1975年 個人蔵）、京都の番浦省吾（1901-1982）の額面《双象》（1972年 個人蔵）等が代表的である。作品媒体をそれまでの实用調

度品ではなく、額面やパネルにすることにより、立体構造に縛られない加飾の「絵画的表現」が可能となった。

当展を担当した岡田譲（1911-1981）は図録において以下の様に述べている。

漆芸は他の工芸に較べると保守的、伝統的傾向が濃いようである。といっても、保守的と決めつけてしまうには、現在では、という但し書きが必要のようであり、漆芸の隆昌をきわめた江戸時代には保守的という形容詞は無縁のように見えるけれども、その技法が一貫して継承され、守られてきたという点で江戸時代においても保守的性格が認められるといっているであろう。（中略）

現代漆芸の保守性、あるいは保守的なものとする認識には漆芸の技術的な難しさも原因の一つになっているようである。工芸は他の美術に較べて技術の占める割合が大きいのだが、漆芸ではとりわけそれが大きいように思える。作品における技術的集積がそのまま最終の表現効果につながることから制作には他の工芸以上の技術的錬磨が必要とされるようである。（中略）

漆は他の塗料に求められぬ肌ざわりや、肌理の美的効果を発揮するが、それ自身では自由な立体造形はできない。陶土や金属材料におけるような可塑性とは無縁である。それで例えば乾漆素地のような手法によれば、木製素地では出せぬ立体表現が可能になるわけで、事実伝統工芸展の漆芸作家たちは盛んに器物の素地造りに乾漆を応用している。現代工芸展では乾漆塗の、さらに自由な立体造形を試みているが、まだ漆でしか出せぬよさやおもしろみには達していないように見受けられる。

漆という素材によって新しさを打ち出そうとすると絵画的なものにならざるをえないようである<sup>2</sup>。

以上のことから1970年代において漆工は他の工芸分野に較べて保守的、伝統的な傾向が強く、「絵画的表現」の作品をもって「新しさ」とされていたことが読み取れる。

## 2. 漆工分野におけるオブジェの登場

しかし、1960年代になると、漆工の作風において、前述した「加飾」、「塗り」、「絵画的表現」に加え、立体造形作品「オブジェ」が登場する<sup>3</sup>。外館和子氏の先行研究によると、戦後、日展系作家のなかに粘土原型を石膏におこす乾漆において「オブジェ」を制作するものが現れるようになる。昭和43年（1968）の第11回新日展に新

敷孝弘（1934-2004）が出品した乾漆作品《豊》を、氏は創作的な漆表現の多くがパネルの形式をとっていた当時における先駆的な乾漆造形の一つとして位置づけている。しかし、氏は新敷が行っていた粘土原型-石膏型の乾漆技法は「重量や扱いにくさから、形態やサイズが劇的に広がることは困難であった<sup>4</sup>。」とし、漆工における「オブジェ」作品の発展について、軽量の人工素材である発泡スチロール胎の重要性を挙げている。発泡スチロールを型や胎とする乾漆の登場によって、それまで限られたサイズの器物的形態が中心であった漆のフォルムは格段に広がっていき、発泡スチロール胎を用いてオブジェ制作を行った代表的な作家として京都市立美術大学工芸科塗装専攻出身の新海玉豊（1939-2021）を挙げ「1960年代における新海玉豊の発泡スチロール胎オブジェへの取り組みは、装飾性のみならず漆芸のフォルムの問題に革新的な役割を果たした作家の仕事として認識されるべきである<sup>5</sup>。」としている。とはいえ、平成3年（1991）に京都市美術館において開催された「発動する現代の工芸1945-1970・京都」では、「陶芸」、「染織」、「漆芸」の章が立てられ、「陶芸」の章では、四耕会や走泥社等の作家達のオブジェ陶の作品、「染織」の章では、染織集団「無限大」やファイバークの先駆者である高木敏子（1924-1987）等の作品が紹介された。「漆芸」においては「朱玄会」の番浦省吾、「フォルム」の鈴木雅也（1932-2013）等、冬木偉沙夫（1927-2001）等の箱物や屏風、パネル作品が紹介されており、漆造形のオブジェは見当たらない<sup>6</sup>。平成5年（1993）に東京国立近代美術館において開催された「塗りの系譜」においても、盆や碗、盛器、食籠といった乾漆作品が大半であり、漆造形のオブジェは当時の主流とはなり得ない。

漆造形のオブジェに大きな画期が訪れるのは、平成28年（2016）に東京国立近代美術館において開催された「革新の工芸“伝統と前衛”、そして現代」である。当展では、栗本夏樹（1961-）、古伏脇司（1961-）、田中信行（1959-）、松島さくら子（1965-）、笹井史恵（1973-）等の漆造形のオブジェがとりあげられた。当展の図録において諸山正則は以下の様に述べている。

1980年代以降、井上雅之や植松永次、川口淳、清水征博（八代六兵衛）、松本ヒデオ、八木明ら、会派に属さず土や陶、伝統の技術等に対する自己の認識と固有の位置、造形手法を現した陶芸家が新時代の傾向を示して活躍してきた。それに続くように現代の漆芸でも新たな革新のムードで造形の領域を開拓する作家らが台頭し、栗本夏樹や古伏脇司、田中信行、松島さくら子は、1980年代半ばごろから活躍を示し、髹漆や乾漆の造形、装飾や漆塗りそのものの感覚を

露わにして漆造形に新生面を發揮してきた。笹井史恵や青木宏憧らはそれらに続き、また竹工芸の田辺小竹も同様に現代の造形感覚で独自の立体造形と向き合っている<sup>7)</sup>。

以上のことから漆造形のオブジェは、1960年代に姿を現し始め、新海による発泡スチロール胎の導入によって造形の可能性が広がるが主流とはなり得ず、1980年代の京都市立芸術大学と東京藝術大学において栗本、古伏脇等が台頭し次世代の笹井、青木等へと続いていく系譜が見て取れる。また、東京国立近代美術館において漆造形のオブジェの系譜が紹介されるのは2010年代であり、漆造形のオブジェが登場してから主流となるまでに時間を要していることが分かる。

### 3. 東京藝術大学に倣い、業界とともにある京都市立芸術大学の漆工教育

新海から栗本への流れについて理解するべく、京都市立芸術大学における漆工教育の変遷について述べる。

京都市立芸術大学は、明治13年(1880)に京都府画学校として開学する。当時の規則には「第一条 本校ハ美術ノ美ヲ増進シ諸工芸諸製作ノ基礎ヲ正フセンカ為メニ設ル所ノモノナレハ入学ノ生徒此意ヲ誤ルヲ無ク事々補化益世ヲ目的トシ仮初ニモ遊手座食ノ弊習ニ染マランヲ要スベシ<sup>8)</sup>」とあり、「画学校」であるが「美術」のみならず「工芸」への意識もうかがえる。明治22年(1889)の市制実施にともない画学校の運営は京都府から京都市へと移管され名称も京都市画学校へと改称された。

明治24年(1891)、京都府勸業課の補助金が打ち切られることとなり、画学校存続につき当局及び美術工芸関係の実業家らに協議が行われ、実業家らは学校の存続を希望し、応用画の拡張を主張する。同年の4月に京都市美術学校と改称され、絵画科と応用画拡張の要望に応えた工芸図案科の2科が設置された。

工芸図案科の過程には「写生」、「運筆」、「用器画法」、「図案」、「臨模」といった項目の他に「実業応用」とあり、内容については「彫刻鑄造漆器陶器七宝刺繍友禪織文ノ各項ニ分チ専ラ其一項ニ就テ図案ノ下絵ノ応用ヲ実習セシム其幾項ヲ兼修スルハ生徒ノ望ニ任ス<sup>9)</sup>」とあり実技の科目が設けられていたことが確認できる。

明治27年(1894)、6月の規則には「第一条 本校ハ美術及美術工芸ニ関スル実業ニ就カントスル者ニ其知識及技能ヲ授クル所トス<sup>10)</sup>」とあり、先の2科に加えて彫刻科が新設され、同年の8月には京都市美術工芸学校へと名称を改称する。同年11月より漆工科設立の準備が行われ、蒔絵実習の内容について実業家に以下の諮問、答申

が行われた。

1. 蒔絵ハ京都純粹ノ流派ヲ教授スベキカ又全国各地ノ長所ヲ取りテ教授スベキカ
  2. 右ノ理由ナルヲ以テ教員ハ京都実業家ヨリ採用スベキカ又ハ他ヨリ聘用スベキカ
- 決議事項
1. 実施方法ハ本校ニ於テ立案シ更ニ集會ヲ開クベキコト
  1. 本校ニ於テ教授スベキ蒔絵ハ中等以上ノモノトス
  1. 東京美術学校ノ学科程度及教授順序其他標本類ヲ参考トシテ借り受クルコト<sup>11)</sup>

明治28年(1895)に漆工科が新設され、蒔絵部と髹漆部が設けられた。同年の規則改正案より工芸図案科の過程である「実業応用」から「漆器」の実習が削除され、工芸図案科より漆工分野の内容が切り離されたことが分かる<sup>12)</sup>。

開設当初、教員は京都の蒔絵師・湯浅久吉(1843-1901)、東京美術学校の教員を務めた伊藤貞文(1853-1917)が担当した。

授業内容においては、蒔絵部、髹漆部それぞれ「蒔絵」や「髹漆」といった専門内容の授業時間の差異はあれど「図案法」や「絵画」、「漆工史」といった共通した科目も確認できる<sup>13)</sup>。また、同年に4月に設置された「美術工芸学校依頼品製作規則」には「第一条 美術工芸学校ニ於テハ該校教科ニ属スル工芸品ニ限り生徒ニ実習ノ便宜ヲ得セシメンカ為メ広ク其製作ノ依頼ニ応スベシ<sup>14)</sup>」とあり、実習の一環として外部からの製作依頼にも応じることを想定している点からは、教員の出自も含め業界とのつながりが確認できる。

開設当初の教員である伊藤は明治30年(1897)に退任し、東京美術学校漆工科出身の国重篤介がその後を担った。湯浅が明治34年(1901)に死去すると、京都の蒔絵師である富田幸七(1854-1910)が後任として担当した。以上のように教員については明治41年(1908)まで京都の業界と東京の蒔絵師が指導にあたっている。この間に漆工科の名称も推移しており明治32年(1899)に描金科へ改称され、明治41年に漆工科へと再び改称された。同年の国重退任後は、美術工芸学校描金科卒業の岩村光真(1885-1945)が着任し、明治43年(1910)に死去した富田幸七の後任を富田誠(1873-1944)が担当した。大正5年(1916)に富田が京都の江馬長閑(1881-1940)に交代し、岩村と共に昭和5年(1930)まで務めた。同年より、美術工芸学校漆工科を卒業した平館嘉邦(1897-1981)、奥村霞城(1893-1937)が教員を務める。昭和11年(1936)、漆工科の廃止が決定し、教員の募集が停止されると昭和



12年(1937)に奥村が死去した後は、昭和20年まで平館の一人体制が続く<sup>15</sup>。

漆工科の廃止理由としては昭和11年2月の「実業学校学則変更申請」に以下のように記されている。「本校ノ漆工科ハ従来他ノ学科に比シ在籍生徒数極メテ少数ナルヲ以テ社会的要求ヲ顧慮スレバ寧ろ之ニ代フルニ別途申請ノ如ク第二工業学校ニ塗装科ヲ新設シ工業的実用的ナル知識ヲ習得セシムル方一層教育的効果ヲ挙げ得ルモノト思惟シ昭和十五年三月限り之ヲ廃止セントスル次第ナリ<sup>16</sup>」とあり、廃止の理由として生徒数の減少や第二工業学校(現京都市立伏見工業高等学校)の塗装科の新設の要望が挙げられている。漆工科の廃止については、同年3月に漆工科旧教員や卒業生による漆工科存続の陳情が行われたが、同年4月に校則が改正され廃止が決定した<sup>17</sup>。しかし、昭和15年(1940)、再び漆工科が復活する。以降、昭和20年(1945)まで平館が教員を務め、昭和21年(1946)から昭和23年(1948)までを美術工芸学校漆工科卒業生で迎田秋悦の弟子・水内杏平(1909-2001)と奥村霞城(1893-1937)の弟子・平石晃祥(1910-1989)が教員を務める。水内、平石は昭和24年(1949)に日吉ヶ丘高等学校へ異動する。同年より再び平館が教員となる。

#### 4. 業界から離れゆく塗装専攻

昭和25年(1950)に京都市立美術大学が開学し日本画科・西洋画科・彫刻科・工芸科の4科が設置される。工芸科においては図案専攻、染織図案専攻、陶磁器専攻、塗装専攻の4専攻に分かれていた。

昭和25年以降の漆工教育については文献資料が少ないため、昭和44年(1969)に塗装専攻を修了し、平成21年(2009)まで教員を務めた望月玉船(1943-)への聞き取り調査を基に考察を行う<sup>18</sup>。

##### (1) 伝統的漆工からの離脱

昭和25年(1950)の漆工科から塗装専攻への改称について言及する。これまでも当学の漆工専攻は、漆工科、描金科、漆工科へと度々名称の変更を行ってきた。明治32年(1899)の描金科への改称の際に、名称から「漆」の表記が消えるが、「描金科」の「金を描く」という名称からは漆工分野の加飾技法である蒔絵が連想できる。しかし、昭和25年(1950)の塗装専攻への改称は「漆」を塗料という広い枠組みの中の一つとして捉えなおしていることがうかがえる。専攻名が「漆工」から「漆芸」の変化にとどまっている東京藝術大学と比較すると、その特異性が際立つ。

では、専攻の改称をすすめた<sup>19</sup>当時の教員である平館

嘉邦(1897-1981)とは如何なる人物であったのだろうか。平館は明治30年(1897)に京都山科の神官の家に生まれる。本名を曾一郎。大正5年(1916)に京都市立美術工芸学校漆工科を卒業し、大正8年(1919)に研究科を修了した。昭和2年(1927)、第8回帝展に初入選し、昭和4年(1929)の第10回帝展に《葡萄蒔絵手篋》を出品し特選を受賞する。昭和5年(1930)から京都市立美術工芸学校漆工科で教鞭をとり、昭和38年(1963)京都市立美術大学教授を退職するまで、後進の指導にあたった。戦前は曾の号を用いて帝展を中心に活躍したが、昭和16年(1941)の第4回新文展を最後に官展への出品をやめ、戦後は既成の団体に所属しなかった<sup>20</sup>。

平館はなぜ、「漆工科」を「塗装専攻」へと改称したのだろうか。生前の平館と親交のあった望月は以下の様に発言している。

倉澤：専攻の名称が塗装専攻だった時期があるのですが。

望月：それはね、平館先生がね、「漆だけやったらね、狭まる。狭すぎる。いろんな樹脂やらも使うだろうから。漆専攻にしたら漆しか触っちゃあかんようになるから」て塗装になりました。

倉澤：斬新な考え方ですね。「漆だけじゃなくても良い」と平館先生がおっしゃるというのが。

望月：そうですね。それで、僕らが入る頃には塗装専攻になりました。

倉澤：塗装専攻の時に漆以外の塗料を使う方もいらっしゃったんですか？

望月：使ってたよ。だから、あの頃ね、カシューがすごい流行っていた。安いから。

倉澤：色数も多いし扱いやすいし。

望月：うん。だから、上回生になるほどカシュー使っていましたね。大きいものができるから。

倉澤：カシューと漆では価格が全然違いますもんね。

望月：そうなんですよ<sup>21</sup>。

以上のことから、平館は「漆工科」を「塗装専攻」に改称することにより、「漆」だけでなく他の素材についても取り扱うことを可能にし、作品制作の幅を広げる目的があったことが読み取れる。伝統的な傾向の強い漆工分野の教育のなかで「漆」を塗料の一つとしてフラットに取り扱うことは画期的であったといえるだろう。

昭和57年(1982)に再び漆工専攻に改称される。その理由について、望月は以下の様に回想する。

倉澤：沓掛に移転してまた漆工専攻に名前が変わり

ましたよね。

望月：それはね、塗装専攻だったら「ペンキ屋さんでっか」と言われる。「ちょっとひどいな」て。学生が「先生、困るこんなん」て。そんならやっぱり漆工にしようか、て<sup>22</sup>。

その翌年に発行された研究誌『美 85 漆工の基礎』（京都市立芸術大学美術教育研究会、1982）にも同様の理由が記されている。

漆工専攻は、美大創立以来昭和 57 年度まで、塗装専攻という名称であった。それは単に漆工のみにとどまらず、化学塗装も含め〈塗りものの工芸〉としてより広範な可能性を追求するという考えからであったが、〈塗装〉という名称が、一般に使われる塗料塗装と紛らわしく、実情を表わすのに不都合である為改称された。漆工基礎で、漆を中心に化学塗装の実習も併せて行う事は現在も変わらない<sup>23</sup>。

以上のことから、改称の理由においては、「塗装」という名称の与える印象が大きく影響していることが読み取れる。昭和 25 年に改称され〈塗りものの工芸〉の専攻を目指した「塗装専攻」は時代を経るごとに、その名称はペンキ等の一般塗装のイメージが強くなり、実際の教育の実情や当初の専攻の意図からはかけ離れていった。また、学生からの要望もあり「漆工専攻」へ改称したと考えられる。しかし、「漆工専攻」への改称後も化学塗装等の実習は引き継がれ、教員の変化もないことから、基本的な専攻の方針は変化していないことがうかがえる。

## (2) 教員の若年化

昭和 30 年（1955）から昭和 31 年（1956）にかけて赤石朴景（1911-1992）が教員を務め、昭和 35 年（1963）に太田喜久太郎が髹漆の教員として加わり、同年 4 月より定年制が適用される。この規定により教員の定年は満 65 歳とされた。「京都市立芸術大学教員停年規定」の付則には「2 規定施行の際、既に停年に達している者、及び昭和 37 年 3 月 31 日までに、停年に達する者については、昭和 38 年 3 月 31 日まで退職を延期することが出来る<sup>24</sup>」とあり、当時 66 歳であった平館は、昭和 38 年（1963）に退職する。同年に入学した望月は当時について以下の様に回想している。

望月：入学したその年の 3 月に定年制が実施されまして、上におられた先生がみんな辞められてそれまでは定年制ではなかったから、70 越えてもたくさん来てられたんですけども、その

時に一斉にバサッとやめられまして。

倉澤：入れ替わりがあったんですね。

望月：そうですね。だからたぶん授業内容もそこでガラッと変わった。平館先生が定年で辞められて、冬木先生、木工が藤崎先生、太田先生、新海先生でしたね。太田先生が髹漆部門、冬木先生が加飾、藤崎先生が木工、新海先生がその他、造形という。そんな分け方でしたね<sup>25</sup>。

定年制の導入により、各専攻において教員の入れ替わりが興り、望月玉船が入学した昭和 38 年（1963）の塗装専攻は教授の太田、講師の京都市立美術工芸学校漆工科出身の冬木偉沙夫（1927-2001）、同大学工芸科塗装専攻出身の藤崎誠（1932-2012）、助手の同大学工芸科塗装専攻出身の新海玉豊（1939-2021）の 4 人体制であった。太田が髹漆、冬木が加飾、藤崎が木工、新海がその他・造形を担当していたようである<sup>26</sup>。当時、塗装専攻の教員の中で最年少であった助手の新海は 24 歳であり、塗装専攻の教員の若年化が確認できる。昭和 45 年（1970）に太田が退職すると、望月が髹漆を引き継ぐ。

## (3) 独自の技法—自由な「造形」に向かって

塗装専攻ではどのような指導が行われていたのだろうか。当時のカリキュラムについて望月は以下の様に回想する。

倉澤：1 年生の時に髹漆、加飾、乾漆、木工と一通りのことをやられて、2 年生からはそれぞれのゼミへ分かれていった？

望月：そうですね。そやけども、2 年生では漆で模写というのがあったんですよ。それは一年ではできひんから、2 年生、3 年生で茶箱を作れと。だから最初木地を買ってきてそれを仕上げで。そこから蒔絵をしていって、そんなんがありましたね。「そんな模写なんかいやや」とみんなが言い出して。そしたら「裏に自分たちが好きな模様を描け」てなりまして、それをやったことがあります。蒔絵しましたね。加飾で模写という。模写ではなくなってんけどね。「蒔絵の技術を習得しろ」という。そんなんでしたね。3 年、4 年はかなり自由に。4 年生は就職でそれどころではない、て感じでしたね<sup>27</sup>。

以上のことから、当時、塗装専攻では 1 年生の時期から現在の漆工基礎の内容にあたる、髹漆、加飾、乾漆、木工といった一通りの漆の技法を学習していることが分か

る。2、3年生においては加飾の技法の学習が引き続き行われ、3、4年生においては自由制作が行われていたようである。

これらの従来の漆工の技法の指導に加え、「ボンド下地」、「発泡スチロール胎」といった従来の漆工の技法にはない、全く新しい独自の技法も導入される。これらの技法について望月は以下の様に回想する。

#### ボンド下地の導入

倉澤：2年生の漆工基礎の乾漆の授業を受けていた時にボンドと砥の粉を混ぜて「ボンド下地」として使っていました。発泡スチロール胎の上に、ボンド下地を塗っていく。漆の削減じゃないですけど。望月先生の時代から使ってたんじゃないですか？

望月：うん。使こうてたよ。ボンドは。

倉澤：漆の代わりに混ぜて下地に使う。

望月：うん。あれやったら漆と馴染むねん。油性のボンドだったら漆が乾かない。

倉澤：なるほど！確かに木工用ボンドを使っていました。

望月：そうそうそう。学生の頃から使こうてた。

倉澤：発泡スチロールを触っていたときから？

望月：そうそう。使こうてた。漆なんてもったいないから。こんな大きなもの作るのに<sup>28</sup>。

#### 発泡スチロール胎の導入

倉澤：おそらく新海先生のタイミングで発泡スチロールを導入しているようなのですが、そういったことをやり始めたのも1960年代ですか？

望月：あれはね、3年生の時。僕らがね、3人くらいでね「発泡スチロールで面白いな。どこでやってるんやろ、作ってるんやろ」てね。草津か、あの辺にね、積水の工場があってね。プレハブを作っていて、その壁の間に発泡スチロール、を断熱に入れてた。今はあかんけど。それでね見に行った。そしたら90cmくらいの塊を「これやるわ」て、もらって帰ってきた。それでやり始めた。

倉澤：その当時、発泡スチロールは出始めの頃ですかね？

望月：売ってへんかった。で、「どうしよう」て言って。それで探し回って、御池のどっかにあった。五条かな。そこが「仲介してあげる」て言ってくれて。

倉澤：その時、新海先生も一緒だったんですか？

望月：いや、新海先生はやってはらへんかった。僕らがやって、そのあとからやり始めた。

倉澤：望月先生達が初めて、新海先生も目をつけられて？

望月：3年生のときにそんなんを作って展覧会に出した、芸大の作品展に。新海先生はその後やと思う。

倉澤：現在の、乾漆の授業にある発泡スチロールを用いた作品制作。生徒さんがやっているのを見て新海先生もこれよいな、と思われてカリキュラムに入ってきたんですかね。

望月：そうやと思う。そやないとね、僕らがやった時には買うところがなかったんですよ。

倉澤：発泡スチロールを使っていた時は、先生たちの反応はいかがでしたか？

望月：いや、なんにも言われへんかったね。我々自身がほこりくずがいっぱい出ますやん。「それ困ったなあ」ということで<sup>29</sup>。

以上のことからボンドと砥の粉を混ぜ合わせた「ボンド下地」は望月が学生であった1960年代には使用していたことが確認できた。現在と同様に漆の価格を考慮し、大きなサイズの作品を制作する際の下地漆の一部代用品として使用されていたことがうかがえる。また、発泡スチロール胎については、望月が3年生の昭和40年（1965）に、同級生と共に発泡スチロール胎を使用した作品制作を行ったことがきっかけとなり、教員であった新海によってカリキュラムに導入され、また新海自身の制作においてもその時期に発泡スチロール胎を取り入れ始めたことが明らかとなった。

#### (4) 木工室の開設と制作スペースの拡大

昭和55年（1980）、今熊野校舎から沓掛校舎へ移転する。その際に制作スペースが拡大し、木工室も開設された。望月は当時について以下の様に回想している。

#### 製作スペースの拡大

倉澤：今熊野の校舎の時は、狭い部屋で制作されていたんですか？

望月：そうそう、一番狭い。漆が。最後の年は、学科の教室を変えるから、漆使うてもええで、て。

倉澤：現在の乾漆のような大きな作品は、スペース的にできない

望月：できへん。そんなんやるんだったら外行ってやってこい、て。作業スペースがあきらか大きくなった。



倉澤：スペースの問題があったんですね。

望月：全然違うので。ただ、漆工が移転する計画の時は、学生数が一番少なかった。学生数が。2人とか1人とか。30人で工芸とるでしょ。すると陶器と染織がほとんど。少ない少ないよ。だから、移転するにあたって、教室の広さを定員5人でいこう、て。だから今だったら狭いくらい。

倉澤：そうですね、今はだいたい12人くらいは漆に来るので。

望月：だからね、移転したすぐくらいは、下の乾漆部屋は2人か3人。新海先生はそこでやってはった。家でせんと。

倉澤：先生たちも大学で制作されていたんですか？望月先生も？

望月：そう。個人研究室をみんなもらって。「なんでこんなにいるねん」というたら「制作するねん」てもらって。だから結構一人でするには広い。だから、してたよ。今は笹井さんが入ってるな。あの部屋で<sup>30</sup>。

#### 木工室の開設

倉澤：今熊野の時は木工室はなかった？

望月：なかったです。それまでね、我々が入って、藤崎先生が来るまで、木工の先生っていなかった。非常勤でもいなかった。「そんなもんはお金出してやってもらうもんや。」だから僕らも木地屋さんに出してましたよ。

倉澤：基本的には箱みたいなものですか。

望月：そうですね。設計図描いてね。図面描いてもうて。向こうも慣れてとって。「急がへんやろ」て。「わかった、やっといたる」て。でも待てど暮らせどやってくへん。「おっちゃん、もう僕これ以上待たされたら卒業できひんやん」て。「わかった、ほなやっといたるは」て。3日ほどしたらできてる。そんなやったね<sup>31</sup>。

以上のことから、制作スペースについては、今熊野校舎の制作室の面積が明らかではないが沓掛校舎の制作室の面積については昭和51年(1976)の「沓掛新学舎、各教室面積最終提示案」より確認することが出来る。陶磁器：1096㎡、染織：852㎡、漆工：368㎡と記されている<sup>32</sup>。沓掛校舎において工芸科の中では塗装専攻の教室面積が一番小さいことが分かる。この理由については、望月の回想にもあるが、当時は塗装専攻を選択する学生は1学年に2、3人しかおらず専攻の学生数が少ないことが関係していたようである。望月を含む教師陣は、沓掛校舎の制

作スペースを要求する際に、学生の定員を5人と想定し、かつ教員の制作スペース、また木工室を要求しており、工芸科の中では教室面積は少ないが当時の漆塗装専攻としては適当な教室面積であったことがうかがえる。また、漆工は、染織や陶磁器と比較すると、制作道具及び設備が小規模であることも影響しているだろう。染織は織機等の機器や、織や染室、乾場等の設備を要し、陶磁器はろくろや原料を粉碎・攪拌するためのミル機といった機器、施釉室、絵付け室、窯場といった設備を要する。いっぽうで漆工は、基本的には卓上で扱った道具類を使用し、設備においても上塗り室、原型室等、作業上個別の部屋を必要とするが、大人数で共同作業を行うことはないため小規模で済むのである。以上のことから、沓掛校舎移転の際に適当な制作スペースを獲得した塗装専攻では、漆造形のオブジェの様な大きな作品の制作がさらに盛んになったと考えられる。

木工室については、今熊野校舎の教室の配置図<sup>33</sup>を参照すると、地下に設けられていたようである。しかし、これは現在の漆工専攻の木工室とは異なり、全専攻が使用可能な共通の木工室であったと考えられる。望月の回想にもあるように、それまで塗装専攻では木地は木地屋に外注するのが一般的であった。そのため木地屋の都合や価格等が起因し、木地の造形には制限があり、制作される作品はパネルや箱物が主であったようである。

沓掛校舎への移転の際に、塗装専攻の木工室開設に尽力したのは、当時木工の教員を担当していた藤崎であった<sup>34</sup>。藤崎は自ら木地制作を行うことの重要性を以下のように述べている。

椽地屋まかせの椽地ではなく、未熟であっても、自ら漆芸の椽地を手がけようというところから木地実習が設けられた。この事は、陶芸が、形成された土に自らが調合した釉薬を施し、必要に応じて下絵や上絵を描くのと、染織であるなら、糸を紡ぎ、染め、織る、という手順を省けないのと似ている。椽地は、多くの場合、木を素材とする。椽地屋と呼ばれる専門職に、作品の椽地を依頼するとしても、木の仕事を少しでも経験した者が依頼するのと、そうでないのとでは、自ずから相違がある<sup>35</sup>。

また、藤崎は木工室開設後、「そして、次第に木の仕事が独立し、謂ゆる木工の制作を行う学生も現れ、これも認められるようになった<sup>36</sup>。」と述べており、木工室は漆工作品のための木地制作のみならず、木工という一つの分野としての独立も目指していたことがうかがえる。木工室を開設したことにより、より自由度の高い造形の木地制作が可能となり漆工作品の幅が広がったことは言わ



ずもがな、木工分野の作家の育成にもつながっていったといえよう。

#### (5) 業界との決別

昭和25年(1950)の塗装専攻への改称以降、教員の大半が美術工芸学校漆工科、美術大学工芸科塗装専攻出身者で構成され、それぞれの所属においても、平館は戦後既存の団体に所属せず、新海は無所属、藤崎は日本クラフト協会、冬木と望月は新匠工芸会に所属し、業界との関わりは希薄であったことがうかがえる。

では、塗装専攻と業界はどのような関係性であったのだろうか。当時の関係性を知る上で興味深い記述を外館氏の先行研究に見ることが出来る。

流麗な局面を強調した発泡スチロール胎乾漆オブジェを、新海は1969年、京都・画廊紅の個展で発表した。それら閉じた曲面で構成される作品は内部に発泡スチロールを残したままである。強度のうえでも視覚的にも「脱乾漆」にする必要はないと考えたからである。

しかし新海の自由な曲面をもつ乾漆造形が発泡スチロール胎によることが知られると、戦後創人社(のちの朱玄会)を率いてきた番浦省吾をはじめ多くの漆作家から激しく批判された<sup>37</sup>。

この出来事については、望月も以下の様に回想する。

倉澤：新海先生が発泡スチロールを使ったことによって番浦省吾を含む漆の作家達に批判されたと伺ったんですが。

望月：それはありましたね。みな言うてはりました。要するに今までの伝統から外れてしまった。全く外れて。器物でもないオブジェっぽいものなんて、なんやこれは、て。皆ね、徒弟制の中でね。だってね10年くらいただ働き。その代わり、住まわして3食食べさせて。少しお小遣いしてくれはる。だから、もう今はそんな出来ひんのですよ。無料でなんて来てくれへんし。給料払ったらそんだけ分売れへん。だから(徒弟制は)なくなりつつあるんじゃないかな。

倉澤：同級生の漆工専攻の友達の中にも職人じゃなくて作家になるんだ、という子もいるんです。望月先生の学生の時からその意識はありましたか。

望月：(業界では)芸大なんて知らん、て感じ。だから逆にそういう「売る」、という「作って売る」

ということではきひんかった。中に入ってくる人がいなかった。「売ったるで〜」みたいな。だから、画廊なんかでやるんやったらかまへんけど、そうでない漆専門の業者は全然、芸大なんか取り扱ってくれなかった。

倉澤：工芸品を扱うお店ではなくて、ギャラリーとかそっちの方で。

望月：そうです。まあ、先生がそんなところに行ってはらへんから。平館先生だってね、生まれは宮司さんですからね。

倉澤：陶芸家の方達は生活するために売る「商品」である小さな器や、お猪口とかを作って、「商品」と「作品」と分けて制作されていたりするんですが、当時の望月先生や塗装専攻の卒業生の方達は作品だけを作っていく？

望月：教えてもらいに学校に行ってた時にね「そういうことしたらあかん」て言われていたんですよ。「売るなんてこととんでもない」、「発表するのはいいけど、売って何かしようとするなんてあかんぞ」て。そんな言われましたね。陶器はそんなことなかったかな<sup>38</sup>。

以上のことから、塗装専攻は業界との接点が希薄であることがうかがえる。作品制作においても従来の漆工品である器物等のシェアは業界が独占しており、卸売り業者も含め参入する余地はなく、専攻内での作風の潮流が漆造形のオブジェへと向かっていくことは自然な流れといえよう。

また、番浦省吾を含む業界の作家等の新海の発泡スチロール胎への批判の背景には業界と塗装専攻の制作における方向性の違いが垣間見える。業界では、木地に、地の粉、研の粉と漆を混ぜ合わせた堅牢な下地を付け、その表面に漆を塗り、塗りと研ぎを数回繰り返し、艶のある呂色仕上げをし、塗面を完成させた後、その上に蒔絵等の加飾をほどこすことが最上級のものとされている。そのため、発泡スチロール胎やボンド下地といった技法が導入される余地はなかった。漆造形のオブジェを支えたこれらの新しい独自技法は、まさに業界との接点が希薄な塗装専攻だからこそ導入することができたと言えるだろう。

#### おわりに

以上のことから、京都市立芸術大学工芸科漆工専攻における立体作品制作の背景には、先行研究において挙げられている新海等の活動だけでなく、複数の要因があることが明らかとなった。

昭和 25 年 (1950) に平館によって行われた「塗装専攻」への改称により、「漆」だけではなく様々な素材を扱うことを意図した〈塗りものの工芸〉の専攻となり、使用する素材の幅が広がり、作品のサイズや造形が多様化していく。その塗装専攻において、学生時代を送ったのが新海や望月等であった。昭和 38 年 (1963) の定年制導入により平館が退職すると、教授、講師陣の若年化が興り、このことも新しい技法やカリキュラムを導入することに一役を担っていたと考えられる。教員の多くは美術工芸学校漆工科、美術大学塗装専攻出身者であり、この時点で業界との接点が希薄となり、そのような状況下で「伝統」やそれまでの「技法」の概念にとらわれない新しい作品制作が行われる下地がつくられ、1960 年代の学生の試作をきっかけに新海によってカリキュラムに発泡スチロール胎が導入され、新海自身も発泡スチロール胎乾漆オブジェを発表する。漆造形のオブジェの制作においては、新しい独自の技法であるボンド下地の存在も欠かせない。漆造形のオブジェを含む作品のサイズが大きくなるにつれ、使用する漆の量も比例していく。しかし、学生にとっては漆の価格は高価なため大量に使用することは不可能であった。その問題の解決策がボンド下地であった。漆と相性の良い「ボンド下地」を考案し、下地の一部を補い、漆の使用量を減らしたのである。漆造形のオブジェの制作をさらに後押ししたのは昭和 55 年 (1980) の沓掛校舎への移転であった。適当な教室面積を獲得したことにより制作スペースが拡大し、今熊野校舎の時代と比較すると、大きなサイズの作品制作が可能となった。また、専攻内に木工室も開設され、さらに作品制作の自由度が高まったと言えるだろう。塗装専攻のこの気風は昭和 57 年 (1982) の漆工専攻へ改称後も引き継がれ、現在に至っている。

このことから、京都市立芸術大学工芸科漆工専攻の特異性の背景には、業界との接点の希薄さ、新しい独自技法の導入といった、1950 年代以降の〈塗りものの工芸〉の専攻である塗装専攻時代が大きく関係しており、その中で学生時代を過ごし、1960 年代に漆造形のオブジェの作風の先陣を切ったのは新海、望月であった。この作風は新海、望月の指導を受けた後進へと引き継がれ 1980 年代に栗本、笹井らによって花開き、確立されていく。

以上のことから、京都市立芸術大学工芸科漆工専攻の特異性は、1950 年代以降の〈塗りものの工芸〉専攻である「塗装専攻」の産物であり、そしてこの特異性は業界ではなく「大学」という機関であったからこそ生み出すことが出来たと位置づけることが出来るだろう。

本稿において垣間見えた京都市立芸術大学工芸科漆工専攻の特異性の具体像、位置づけについては、今後さらなる確証を得るために、学内においては先進してオブ

ジェ制作が盛んであった彫刻、陶磁器分野の影響の有無、塗装専攻の卒業生への聞き取り、新海玉豊の作品調査、新匠工芸会の活動について研究を進めていく。また、学外においては栗本夏樹と同年代の古伏脇司を輩出した東京藝術大学漆工専攻の変遷、関係者への聞き取り調査、日展、日本伝統工芸展、現代工芸展における漆工作品の作風の変遷について引き続き調査を進めていく所存である。

## 謝辞

本稿を作成するにあたり栗本夏樹様、畑中英二様、松尾芳樹様、望月玉船様に大変お世話になりました。深く感謝申し上げます。

## 註

- 1 外館和子「漆芸史における発泡スチロール胎乾漆オブジェの登場と意義」『イン・ザ・フラワーガーデン』(茨城県つくば美術館、2009 年)
- 2 岡田譲「近代日本の漆芸」『近代日本の漆芸』(東京国立近代美術館、1979)
- 3 工芸分野における「オブジェ」とは機能を持たない立体造形作品を指す。工芸分野において初めて、「オブジェ」が登場するのは陶磁器の分野である。昭和 20 年代、清水卯一 (1926-2004)、林康夫 (1928-) らの四耕会、八木一夫 (1918-1979)、鈴木治 (1926-2001) らの泥走社の作家によって発表される。「オブジェ焼」と称される前衛陶芸の出現であった。
- 4 前注 1 書 91 頁
- 5 前注 1 書 93 頁
- 6 京都市美術館『発動する現代の工芸 1945-1970・京都』(京都市美術館、1991)
- 7 諸山正則「伝統の革新と“伝統と前衛”という工芸の時代」『革新の工芸—“伝統と前衛”、そして現代—』(東京国立近代美術館、2016) 11 頁
- 8 「京都画学校規則」(明治 13 年 6 月 19 日)『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 125 頁
- 9 「京都市美術学校教則摘要」(明治 25 年 10 月)『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 168 頁
- 10 「京都美術学校規則」(明治 27 年 6 月 26 日)『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 142 頁
- 11 蒔絵実習につき実業家に諮問、答申 (明治 27 年 11 月 9 日)『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 170 頁
- 12 「京都市美術工芸学校規則改正案」(明治 28 年 7 月 17 日 文部大臣認可)『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 170 頁
- 13 「京都市美術工芸学校規則改正案」(明治 28 年 7 月 17 日 文部大臣認可)『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 170、171 頁
- 14 「美術工芸学校依頼品製作規則」(明治 28 年 4 月 20 日)『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 143 頁
- 15 松尾芳樹「京都市立美術工芸学校の教職員」『京都市立芸術大学芸術資料館年報 28』(京都市立芸術大学芸術資料館、2019) 8 頁

- 16 「実業学校学則変更申請」(昭和11年2月29日)『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 218 頁
- 17 『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 63 頁
- 18 2022年11月17日望月玉船へ聞き取り調査を行った。
- 19 2022年11月17日望月玉船への聞き取り調査より。
- 20 『うるしの近代-京都、「工芸」前夜から-』(京都国立近代美術館、2014年) 259 頁
- 21 2022年11月17日望月玉船への聞き取り調査より。
- 22 2022年11月17日望月玉船への聞き取り調査より。
- 23 漆工研究室「漆工の基礎」『美85 漆工の基礎』(京都市立芸術大学美術教育研究会、1982) 14 頁
- 24 「京都市立美術大学教員停年規定」(昭和35年4月1日)『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 345 頁
- 25 2022年11月17日望月玉船への聞き取り調査より。
- 26 2022年11月17日望月玉船への聞き取り調査より。
- 27 2022年11月17日望月玉船への聞き取り調査より。
- 28 2022年11月17日望月玉船への聞き取り調査より。
- 29 2022年11月17日望月玉船への聞き取り調査より。
- 30 2022年11月17日望月玉船への聞き取り調査より。
- 31 2022年11月17日望月玉船への聞き取り調査より。
- 32 「沓掛新学舎、各教室面積最終提示案」(昭和51年11月)『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 457 頁
- 33 「京都市立芸術大学教室配置図」(昭和51年)『百年史 京都市立芸術大学』(京都市立芸術大学、1981) 465 頁
- 34 2022年12月15日栗本夏樹への聞き取りより
- 35 藤崎誠「漆工の基礎 木地の制作」『美85 漆工の基礎』(京都市立芸術大学美術教育研究会、1982) 21 頁
- 36 前注35書21頁
- 37 前注1書92頁
- 38 2022年11月17日望月玉船への聞き取り調査より。