

明治期の彫金家海野勝珉の作品研究

—「蘭陵王置物」「太平楽置物」について—

Research on Unno Shomin of a Chaser in Meiji Era

● ペルトネン純子¹⁾、鳥田稔弘(宗吾)¹⁾、岡本隆志²⁾、大熊敏之¹⁾、三船温尚¹⁾
 PELTONEN Junko¹⁾, Torita Toshihiro(Sougo)¹⁾, OKAMOTO Takashi²⁾, OHKUMA Toshiyuki¹⁾, MIFUNE Haruhisa¹⁾

¹⁾ 富山大学芸術文化学部 / The Faculty of Art and Design, University of Toyama

²⁾ 宮内庁三の丸尚蔵館研究員 / The Museum Of The Imperial Collections

● Key Words: Metal Crafts, Making technique, Traditional Metal Technique, Chasing, Hammering, Meiji Era, Unno Shomin

要旨

明治期の彫金師、海野勝珉が制作した宮内庁三の丸尚蔵館が所蔵する「蘭陵王置物」（明治23年制作）と「太平楽置物」（明治32年制作）の制作技法を彫金、鍛金、鑄金の分野から総合的に研究するため平成17年8月11日、三の丸尚蔵館において調査した。本稿は、「蘭陵王置物」「太平楽置物」の制作背景の研究と各作品の技法に関する詳細な研究を行い、明治期の優れた金属工芸作品の制作背景と高度な金属工芸技術の解明を目的としている。

1. 海野 勝珉と「蘭陵王置物」、「太平楽置物」について

岡本隆志

彫金家海野勝珉の「蘭陵王置物」、「太平楽置物」は海野自身の代表作であるばかりでなく、近代の彫金においても殊に著名な作品として知られている。この二点は写実性を重視し、その表現を立体的に、しかも色彩感を加味して表すもので、特異な作品として近代彫金史上に重要な位置を占めている。本項は、今回調査を行った両作品について、関連する公刊文献資料に触れつつ、制作の背景などを述べるものである。各作品の技法に関する詳細な調査結果については、他の調査者による報告を参照されたい。

まず、1900年（明治33年）のパリ万国博覧会で「太平楽置物」を発表する頃までの海野勝珉の履歴を簡単に紹介しておきたい¹⁾。海野は弘化元年(1844)常陸国東茨城郡水戸下市に生まれた。嘉永5年(1852)から四年間、叔父である初代海野美盛に彫金技法を学び、その後、萩谷勝平のもとで十年余り彫金技法を修行した。両者とも水戸藩の御用を勤め、水戸派の刀装制作を伝える彫物師であった。そして海野は明治5年(1872)頃に上京し、小石川指ヶ谷町の彫金家雁金守親に就いて花鳥類の彫刻を身につけた。同12年に発行された東京の各分野で活躍する工芸家名鑑である『東京名工鑑』に、海

野が「金属彫工」として紹介された際も、その当時の海野が最も得意とするものとして「細密花鳥高彫」が挙げられている。その後、23年には加納夏雄と師弟関係を結ぶなど、水戸派の彫金術から習得を始めたものの、次第に各派の技術を吸収していったことがうかがわれる。その間には、10年の第一回内国勲業博覧会および14年の第二回内国勲業博覧会に出品して褒状を受賞したほか、日本美術協会美術展覧会でも多数の受賞があった。それらの制作での業績がある一方で、22年の東京彫工会第四回競技会審査員嘱託、翌23年に第三回内国勲業博覧会品評人を務め、同年、東京美術学校雇となり、東京彫工会第五回競技会審査員依嘱、24年に東京美術学校助教授となった。さらに、27年に同校教授に就任、28年の第四回内国勲業博覧会では審査官を務め、29年に帝室技芸員に任命されるなど、明治20年代は海野が彫金界において目覚ましい栄達を遂げた時期であった。その契機となったのが、海野の出世とも言うべき23年の「蘭陵王置物」の発表である。

「蘭陵王置物」は明治23年の第三回内国勲業博覧会に、林九兵衛によって「素銅彫蘭陵王置物」として出品され、第二部美術部門で彫金作品としては最高賞となる一等妙技賞を受賞した。本作については、『第三回内国勲業博覧会審査報告』所収の審査報告のほか、『京都美術協会雑誌』第55号に同審査報告に基づいて書かれたと考えられる「陵王ノ置物」が掲載されている²⁾。それらによれば、明治20年春、海野は第三回内国勲業博へ出品するため、蘭陵王を家伝としていた伶人辻高節に就き、数回にわたって装束や面および舞の姿勢などについて教示を受けて下絵を制作した。制作途中、材料蒐集の過程で資金難に見舞われたが、困窮を極めながらも三年の歳月を経て完成させ同博へ出品することができたという。なかでも注目されるのは実際の制作および技法について触れた部分である。海野が最も注意したところは、背面から見たときの「雅観」で、それを表すために「衣裳ノ皺紋、陵角ヲ付セ

スシテ婉滑ナルハ絹質ノ柔軟ナルヲ示」りすなど、装束の持つ質感をいかに金属で表現するかという点にこだわった。

また、制作技法については同審査報告において、海野は「體肢齊シク鑢工ヲ施サズシテ全形ヲ鑢出」する手法を用い、「其術至難ニシテ近代ノ彫工之ヲ為ス者アラス」¹⁾という特種な技法として位置付けられている。それに対して一般的に人物彫像を作る際は、「鑄製ノ外地金ヲ鑢起シテ形ヲ成スモノハ大率子刀鞆ノ目貫ヲ作ルガ如ク各半片ヲ造出シ鑢接スルヲ常トナス」¹⁾とあるように、同博出品作で彫金家伊藤勝見が制作した立体の「観音像」を挙げて、地金を分けて鑢起成形して鑢付けする技術が用いられたと述べている。しかし、今回の調査報告にあるように、「蘭陵王置物」も各部位をそれぞれ個別に制作してから組み立てられており、同審査報告は海野の技術をやや過大に評価していると受け取れよう。ただし、「仮面ノ鼻目隆□アル之二薄金片ヲ被セテ些ノ駁痕ヲ見ス、光彩的々鑑ミル可シ」¹⁾と陵王の仮面に用いられた金張りについて触れた部分や、「彫工中其色ノ太美ナルヲ以テ色畫ニアラス消差ノ法ヲ用ヒタルナラント疑フモノアリ」¹⁾と、随所にほどこされた肉象嵌の巧みさを指摘しているのは、今回の調査結果とも一致する。立体的な置物像という選択に加え、色金を組み合わせて豊かな色彩を表現している点が「蘭陵王置物」に見られる作風の特徴であると言えるだろう。

もう一方の調査作品「太平楽置物」は、1900年のパリ万博へ出品されたものである。本作については、『建築工芸叢誌』に大正元年(1912)8月に収録された海野自身による制作回顧談が紹介されている³⁾。記事中に記者の感想として述べられているように、「蘭陵王置物」から約十年後に制作されたものであり、前作と比較してその出来映えが目目された作品であった(ただし、記者自身は明治宮殿鳳凰の間に据えられたと伝えられる「蘭陵王置物」を実際に実見しているわけではない、との断り書きがある)。この約十年の間に海野は皇室技芸員に任命され、明治31年に没した加納夏雄の跡を継いで彫金界を背負うべき立場になっていた。第三回内国博とは全く異なる状況での期待の集まる出品に、敢えて同工異曲とも言うべき「太平楽置物」が選ばれた理由は何であろうか。同記事に挿図として掲載された「太平楽置物」の写真が、作品正面ではなく右斜め後方から撮影されたものであるのは、前述した「蘭陵王置物」で海野が最も苦心した背面の「雅観」を本像でも意識したゆえの選択ではないかと考えられる。ちなみに、海野は1893年(明治26年)のシカゴ万博に「還城楽図額」(東京国立博物館所蔵)を出品し

ており、制作年代順では「蘭陵王置物」と「太平楽置物」との間に位置し、舞楽を題材とした作品として興味深い作例である。

ところで、海野がこれらの題材を選択した理由に関係するかどうかは不明であるが、彫金家として大成する前に歌舞管弦の道を志していたという逸話がある。前掲『京都美術協会雑誌』第55号によれば、「氏カ得意ノ隠シ藝ハ、其本職ノ潜思黙考ヲ要スル金属彫刻トハ大反對ナル、三味線ト踊ナラムトハ意外ノ得技ナリ」²⁾とあり、廃刀令後の彫金需要の大幅な減少に備えて新たな収入源とすべく、三年の修行を経て芸名を授かるまでに上達したという。結局、これが隠し芸の域を超えることがなかったのは、海野自身が貧しくとも彫金家として生計を立てることを決意したからであるが、「海野勝珉氏ハ、兼テ歌舞管絃ノ道ニ精シキコトハ世以テ知ル所ナリ」²⁾と記され、当時の芸苑では周知の事実であったことは確かのように見える。

「太平楽置物」は皇室および宮内省が制作を命じて事前に買上げたのち、作者の個人名義で出品することが許可された優等工芸品であった。皇室および宮内省がパリ万博出品に関与した目的は、日本美術工芸の水準の高さを世界に向けてアピールすることであり、その役割を当代を代表する美術工芸家である皇室技芸員が担うことになった。前掲『建築工芸叢誌』によれば、海野が太平楽の置物を制作するというのを伝聞した明治天皇の計らいで、雅楽寮で舞楽の拝観と太平楽のモデルを臨写することを許されたため、海野は画工を同道して装束の様子や配色などを明細に写させたとある。回顧談によると、本作はもともとパリ万博へ出品することを企図して制作されたわけではなく、制作途中でパリ万博への日本政府の賛同が決定したため、本作を仕上げ出品することにしたという。

同万博へは、海野と同じく皇室技芸員という立場で出品予定であった加納夏雄が死去したため、香川勝広が欠員補充として制作を命じられ「和歌浦図額」(当館蔵)を出品することとなった。香川の「和歌浦図額」は和歌浦に鶴が舞い降りようとする情景を絵画的に表す歌絵を意匠とする作品で、加納の出品予定作であった「海辺松之図額」を引き継ぎ、香川は同じ図額という形式を選択したのであろう。海野が彫塑的な人物像、香川は絵画的な図額と対照的な形状を選択しており、彫金家としての海野の特質が際立つように思われる。たしかに、海野も前述の明治26年のシカゴ万博出品作では「還城楽図額」を制作していたが、その際も図額でありながら種々の色金を象嵌して立体性および色彩感の強い作品として完成させていた。その意味で、「太平楽置物」は前掲『建築工芸叢誌』にもあ

る通り、「金銀銅臙銀赤銅其他の合金を用ゐて、装束佩劍の類を原色のままに顕はし」²⁾、「蘭陵王置物」にも見られた海野独特の作風を示していると言えるだろう。

本項では、海野勝珉の履歴、「蘭陵王置物」と「太平楽置物」の制作背景、そして両作品に見られる海野の作風の特徴について述べた。これまで見てきたように、少なくとも今回調査した両作品に関する限り、海野の作風に顕著であるのは鍛金や肉象嵌による立体表現の強い指向と、多種類の色金を組み合わせることで色合いを豊かにする工夫であることがわかった。

明治期の彫金を述べる際に避けて通れないのは廃刀令によってもたらされた変化である。武士階級の零落は、刀装具の制作を生業としていた彫金家にとっても冬の時代が訪れることを意味していた。彫金技術は蓑箱や花瓶といった新しい需要へ応用され、本来の伝統的な刀装金工からは離れていく。「蘭陵王置物」や「太平楽置物」は、そのような時代の流れのなかで生み出された造形である。彫金家が丸彫の人物彫像を制作するという事は、恐らくそれ以前にはなかったか、あったとしても非常に稀な機会であっただろう。今後、さらなる検討を要する問題であるが、海野が同時代の写実的な彫塑を意識しつつ、その趨勢の影響を受けて人物彫像を作り、且つそれに色彩感のある表現を加えて彫金の可能性を広げたとと言ってもよいかもしれない。刀装金工の技術を活かしながら明治前期の厳しい時代を生き抜いた彫金家に関する研究は、長谷川栄氏等による加納夏雄研究を除いてほとんど進められていない。今回の海野の事例のように、具体的に作品を通じて個々の作者の特質を知悉することは、これから明治の彫金を系統立てて考えていく際に必要な視座となるだろう。

2. 海野勝珉作品の制作技法の位置づけ

大熊敏之

「蘭陵王置物」と「太平楽置物」は、海野勝珉の明治中期の代表作として、今日ひろく知られている。これら二点が海野の名のもとで生みだされた紛れもない真作であり、いずれも作者畢生の名品であるという歴史的評価に対して、なんらかの疑義が差しはさまれるということは、まずは考えられないであろう。両作品とも、初出時から今日にいたるまでの来歴はきわめて明瞭であり、そのことを裏づける第一級の一次史料、すなわち第三回内国勸業博覧会と一九〇〇年パリ万国博覧会それぞれの場で展覧され、その後はともに長く宮中に収められ続けてきたことを示す関連行政文書類や活字文献等には、事欠くことがない。また、各作品

の完成度の高さについては、いまさら論じるまでもないことであるに違いない。

しかしながら、このたびの調査結果を踏まえ、そのうえで、改めて海野の作歴を検証し、さらには他の海野の現存作例との比較を詳細にすすめていくと、われわれは、この二作が、海野が手がけたあらゆる作品のなかでも、きわめて特異な性格のものであることに気づき、いささか驚かされることになる。「蘭陵王置物」と「太平楽置物」は、多彩な金工技法の併用によりかたちづくられた置物であることは論をまたないが、このような立体像は、海野の全作歴では、他に類品がみられない。そのため、この二作は、前後の時期の諸作例を知る限りでは、明治二十年代から三十年代前半の一時期に独立したかたちで、さながら忽然と出現したかのような印象が否めないのである。かろうじて類例の立体作品とみなすことができる現存確認作としては、「芳洲海野勝珉作 行年七十一」の刻銘が残されている大正四年(一九一五)頃の「笹双雀置物」(個人蔵)一点が挙げられるが、これとても「蘭陵王置物」や「太平楽置物」と比べた場合には、外観上のみならず、作品そのものにそなわる質量感や空間を占める実在感という点からすれば、平面性が著しい軽やかに過ぎる作と映ってしまう。なるほど、「笹双雀置物」は海野最晩年の作であり、そのことからすれば、功成り名を遂げた名匠が重厚な実在感よりも、むしろ軽みの表現を指向した結果であると理解することはできるのかもしれない。だが、同じ置物ではあっても、やはり「笹双雀置物」は、人物をモチーフとした立体像作品とは一線を画す傾向のものであることは、間違いないであろう。確かに双雀を彩る各種の色金象嵌の手法や、尾羽の毛彫などは、海野の諸作を見慣れた目には馴染み深いものではあるが、笹葉ばかりではなく、雀そのものの造型も立体感に乏しく、あまりにも平板といえる。その表現傾向は、「蘭陵王置物」や「太平楽置物」にみられる質量をそなえた立体描写とは明らかに異質な性格のものであり、むしろ、明治二十六年(一八九三)のシカゴ・コロンブス万国博覧会出品作「還城楽図額」や東京芸術大学に残された各種の手板にみられる高肉象嵌によるレリーフ表現を想起させるものとなっている。

それならば、明治期以降の海野のごく一般的な作風とはどのようなものなのか。海野の名前が明治期にあらわれるもっとも初期の公刊史料に『東京名工鑑』(明治十二年、東京府勸業課)があり、ここでは、「細密花鳥高彫」を所長として、主に煙管や蓑箱などの小物類を得意としていたことが記されている。しかし、その一方では、ほぼ同時期に編纂され、東京国立博物館に

伝わる『温知図録』には、海野竹治郎名による三件の置物草案と覚しき図案が収録されていることが見いだされる。ひとつは、巖上鷹をあらわしたものであり(温知図録78-13左、78-14左)、二件目が龍(78-14左)とその各細部(78-15右、左)、そしていまひとつが、中国武将をかたどった「第二十七号」(78-16右、左)である。これをみると、海野は明治十年代には、少なくとも図案の構想上においては置物の制作に目を向けはじめていたことが確認される。ただし、これらの置物図案はいずれも単色で描きだされている。『温知図録』収録の図案は、実際に作品を制作する際の配色までも精緻に指定している点に特色があり、このことを考えると、図案作成の時点では、たとえ海野が置物制作を試みはじめていたのだとしても、まだ多彩な色金象嵌の技法にまでは手を染めていなかったことが推察されるのである。また、海野が明治十年代に公の場に作品を発表した例としては、明治十五年開催の第二回内国勸業博覧会での「扁額 桐 稲穂二雀ノ図 金銀赤銅四分一高象嵌」と「香箱 赤銅 人物ノ図 金銀高象嵌」の二点が知られるのだが、これをみると、限られた種類の色金による高肉象嵌技法を用いてはいても、それは扁額や香箱の器面という、あくまでも平面上でのことであり、置物のような立体作品をことに得意としていたというわけではないことがうかがえる。

ついで明治二十年代から三十年代にかけてであるが、海野は二十三年の第三回内国勸業博覧会には、「蘭陵王置物」とは別に、「彫刻煙草壺」と「臙銀巻煙草箱」の二点を出品している。このうち前者は「蘭陵王置物」の場合と同じく、出品人は美術商の林九兵衛であるが、後者は海野自身が出品人となっている。さらにシカゴ・コロンプス万国博覧会の翌年に京都で開催された第四回内国勸業博覧会では、三点の出品が記録されている。岸光景が図案制作に協力し、出品人は小池有終の「純銀置物 鷹」と、林九兵衛が出品人の「銀六角形香炉 七賢人」、それに自身の出品人名義による「銀製花籠」である。そして、こののちの明治三十二年に宮内省の命を受けて「太平楽置物」を制作し、一九〇〇年パリ万国博覧会に出品することになるわけである。

このようにみても、明治期の海野はとりわけ置物という分野に自らすすんで精力を注いだわけではなく、やはり制作の中心は、扁額や香箱、煙草箱などの平面上での彫金技法の駆使であったことが理解される。なかでも好んで手がけたのは、やはり煙草箱であったらしく、実際、東京芸術大学大学美術館が所蔵する手板以外の海野の作も明治二十五年の「柳馬図巻煙草入」であるし、ほとんどの個人所蔵者が愛蔵して

いる海野作品も、煙草箱や、そうでなければ、江戸以来の刀装金工の流れを引く小柄で占められているのである。このほか日本美術協会美術展覧会や東京彫工会彫刻競技会等に出品の折りに御買上を受けるなどして宮中に収められ、現在は宮内庁三の丸尚蔵館が所蔵する海野作品も、「臙銀琵琶湖図彫名刺盆」(明治二十九年)、鍛金家の鈴木光之との共作「素銅蔦紅葉瓢形花瓶」(明治三十三年)、「銀象嵌高彫浪に鷹之図花瓶」一對(明治四十二年)、「臙銀猩々図花瓶」一對(明治四十二年)、それに、明治末から大正初頭の作と考えられる「銀花鳥図花瓶」一對というように、花瓶への加飾であったとしても、それほど曲面は複雑ではないものばかりである。このほか、片切彫だけで松靈芝之図をあらわし、彫技の冴えをみせる銅無地の花瓶が東京国立博物館に所蔵されていることも忘れてはならないだろう。

ところで、前出の明治二十八年、第四回内国勸業博覧会展出の「純銀置物 鷹」であるが、この作品を制作するにあたっては、おそらくは、前年の明治二十七年に師の加納夏雄と共作した「銀岩上鶴鴿置物」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)での経験が活かされたものなのではないかと考えられる。「銀岩上鶴鴿置物」は、明治天皇の大婚二十五年の奉祝品として東京革商組合が皇室(皇室)に献上した作であり、海野は同作においては、岩の部分を担当している。銀鑄造による概形の表面を槌で細かく打つことで岩皺をかたちづくり、さらに石目鑿を用いて表面を荒らし、岩の質感をあらわしている。これに別造のフジツボを鑲付している。いかにも手慣れた技の跡がみてとれるのだが、実はこれに先行して、加納と海野の師弟は明治二十五年以前にも、純金製の「出山釈迦像」の共同制作をおこなっている。新潟の長谷川家から東京美術学校宛の依頼を加納が受けた作で、木彫の原型制作は高村光雲が担当している。海野が助力したのは台座で、この部分は銀製で別造されている。この時は、加納はもちろんのこと、海野も制作には難儀したものらしく、長谷川栄によれば、加納が長谷川家宛に送った納期の遅れを釈明する書簡には、「一釈尊像も其後引続仕上ケ居候 海野氏も台座朝夕休日学校出勤之余暇ニハ精々出来居いづれも金形為日時短ニ相成り心ニ思ふ程ニハ仕上りかね心配仕居候」との件があるという。推察するに、海野は、このように加納の仕事に協力するなかで、銀鑄造の素地に彫金を施すことに習熟し、明治二十年代末には、単独名で「純銀置物 鷹」の制作に取り組むことができるようになったのではないだろうか。そして、あるいはその岸光景による意匠とは、明治十年代に海野が『温知図録』に寄せた巖上鷹置物の図案が出発点

として活かされたのではないかと、想像されるのである。

そうだとすれば、さほど得意というほどではなくとも、銀鑄造の素地による置物には実績があるのだから、「蘭陵王置物」や「太平楽置物」を海野が制作したとしても、なんの不思議もないように思われるかもしれない。しかし、「出山釈迦像」にしても原型の作者の協力があったのであるし、「純銀置物 鷹」の場合は、意匠は岸光景が担当している。あるいは、小品であれば、銀鑄造を彫金家自身がおこなったのだと考えることも可能かもしれないが、これはやはり、名前こそあがっていないが、鑄金の専門家に依頼したとするのが素直であろう。とりわけ江戸後期から明治期にかけては、各金工分野の職技は分業化が徹底していたことが知られるからである。このように論をすすめていくと、きわめて高度な鍛金の技を用いていることが明らかとなった「蘭陵王置物」、それに「太平楽置物」の場合は、鍛金による素地づくりにいたるまで、何から何まで作者名である海野勝珉が自身でおこなったのだとすることが、むしろ不自然といえる。ましてや、林九兵衛がプロモートした明治期の各種の博覧会出品用工芸作品の場合には、各分野の名匠に共同作業をおこなわせることの方が一般的だったのだから、少なくとも「蘭陵王置物」については、名前は残されていないが、専門の鍛金家が制作に加わっていたものと推察される。事実、海野は先述したように、同じ年に鍛金家の鈴木光之と組んで、「素銅蔦紅葉瓢形花瓶」を制作しているのである。

以上のことから、なぜ「蘭陵王置物」と「太平楽置物」の二作が、海野の知られる全作品のなかでも、特異な性格のものであるとの印象を与えるのかが、おぼろげながらも了解されよう。すなわち、それぞれの作品の表面に精緻かつ華麗な装飾を施したのは海野ではあるが、人物置物ではなによりも肝心な空間を占める全体像の成形そのものは、海野ではないかもしれない。それにもかかわらず、両作の作者名がともに海野ひとりになっていること自体が、どこか不可思議な印象をもたらす主因となっているのではないだろうか。そして、海野が「蘭陵王置物」や「太平楽置物」のような置物を多く手がけることがなかったのは、制作時間が長大に及ぶという理由だけではなく、明治期の限られた期間にのみ、意の通じる優れた鍛金家の協力を得ることができたからなのではないかと、想像されるのである。また、「蘭陵王置物」や「太平楽置物」と、晩年の「笹双雀置物」の作風が大きく異なるのも、「笹双雀置物」での鍛金家が、「蘭陵王置物」や「太平楽置物」の協力者とは別人であったからだと

いえよう。

それでは、仮に上述の推察が正しいとしたら、「蘭陵王置物」や「太平楽置物」で海野に尽力した鍛金家とは、いったい誰だったのだろうか。あるいは、鈴木光之という可能性は考えられるのだろうか。また、「蘭陵王置物」と「太平楽置物」にも、それぞれ原型師は存在していたのだろうか。今後の海野勝珉研究の進展が、この問いかけに答えてくれるであろうことを期待したい。

3. 制作技法の調査報告（調査日：平成17年8月11日）

3. 1 制作技法の調査方法

ペルトネン純子

鍛金や鑄金、彫金技法を複合的に用いた作品で、それらが何処に利用されているかを解明しようとする場合、作品内部に重要な手がかりがあることが多い。制作の工夫は、普段目にしない作品の内部に多く隠され、それらを調査することで制作技法を特定できる。しかし今回の海野勝珉作品は、内部を観察することができないため表面の肉眼調査のみとなり、各部分全ての制作技法の特定は難しい。海野勝珉作品における彫金技法に関しては、表面からの観察によってある程度特定ができるが、鍛金や鑄金技法は、作品の土台ともいえる部分に使われているため、その技法を目立たせるような表現痕跡が作品に残されにくい。

金属工芸制作分野での長い制作経験があれば、地金の表面に現れる板の張りや光の反射加減などによって、地金のおおよその厚みを推測することができる。経験から判断する厚みに大きな狂いはないが、こういった調査では推測に止めず機器計測が最終的には必要である。金属工芸品調査に有効な機器の利用があまり行われていないこともあって、現在のところ金属工芸品の調査方法は、肉眼による調査が主となる。今回の調査においても、作品の表面から得られる情報を収集し、金属工芸制作者の経験をもとに技法を推測する方法である。調査機器を用いた調査は今後の課題としたい。

ほとんど全ての箇所が、彫金・鍛金・鑄金技法を複合的に用いているため、ひとつの技法からの視点では説明しがたいことが多くあり、それらについては組み立て方法の項で説明を行なう。また作品表面に見える色調から、地金は純銅、純金、純銀およびこれらの合金を用いていると考えられるが、色調及び着色方法に関しても組み立て方と大いに関係するため、3. 4の項で説明を行う。

3.2 彫金技法の調査報告

鳥田稔弘(宗吾)、ペルトネン純子

3.2.1 彫金技法を用いたと推測できる現象

彫金技法は、主として「彫る技法」、「打つ技法」、「嵌める技法」がある。またこのほかに、様々な色彩を呈する金属を用いて作品を制作することも、代表的な彫金技法の一つである。本稿で調査した作品中には、色金と呼ばれる金、銀、銅およびこれらの合金が多く使用されている。色金の他に、金銷し^{*1}やめっきと呼ばれる方法で、色彩を表現することもある。

色金の推測は、金属表面に呈する色彩から行うことが重要な方法の一つであるが、金属の成分や合金比率などで、着色後などに呈する色彩が変化するので、注意深い判断が必要である。また酸化後の色彩も各金属によって異なるため、これらについての知識も非常に重要である。金の場合、純金と合金されている金属成分や比率によって色彩が異なる。銀の場合、純銀と銀合金は特に煮込み着色^{*2}後に大きな色彩の変化が生じる。純銀はそのままの色を保つが、銀合金は灰色を呈する。また酸化後の銀の色彩は、黒色を呈する。純銅は、煮込み着色後に赤色を呈する。しかし純銅は、加工方法や煮込み着色方法などによって赤色の色彩に幅がある。銅と金の合金は、煮込み着色後に黒色を呈する。この黒色と酸化後の銀の黒色は、よく似ている。これらのような現象を注意深く観察し、経験に基づいた判断によって、色金の識別を行うことができる。

紋様がどのように施されているかを推測するには、「彫る」、「打つ」、「嵌める」の方法を見分ける必要がある。作品表面に現れている彫り跡を観察すると、どのような道具で彫られたのか、あるいは打たれたのかを判断できる。紋様が土台から浮き出ている、さらに土台の金属と色が異なる場合、象嵌であると判断するのは容易である。平坦で、土台の金属と色が異なる場合、象嵌であるか、金銷しあるいはめっきであるかの判断は、色金の知識と別な金属を嵌め込む知識を総合的に持ち合わせていることが重要である。紋様を施す際は、金属の強度に合わせて、嵌め込む順序、彫りの深さなどを変化させるため、そのような点を中心に注意深く観察する必要がある。例えば、紋様を施す土台が、薄い材料で柔らかい場合、象嵌を行なうことが困難であるため、金銷しやめっきという方法を採用することがある。あるいは、作品のある部分として強度を持たせたい場合、使用する金属は厚みのあるもの、硬さのあるものを使用する。その場合、紋様を象嵌することは、比較的容易であるが、場所によっては制作順序を検討しなければならないこともある。

実際にどのような色彩がどの種類の金属なのかは、3.2.2、3.2.3、3.2.4の表3と表4と表5に述べる内容と参考写真を見比べていただきたい。

3.2.2 蘭陵王置物の彫金技法

蘭陵王置物(写真1, 2)は、明治23(1890)年に制作された高さ28.0cm、幅33.5cm、奥行32.0cm、面を取り外した重量4.44kg、面の重さ0.12kg、総重量4.56kgの金属工芸作品である。全体は、煮込み着色仕上げがされている。以下に各部分について調査結果を報告する。

(a) 面(龍飾り) <写真5, 6, 7 >

厚さ約3mmの赤銅^{*3}(5分差し)の板に、厚さ約0.4mmの純金^{*4}板を銀鑲^{*5}付けして、金張り^{*6}板を作る。それを打ち出し^{*7}で面の形を造り、眼球が入る部分を削り貫いていると思われる。眼球は赤銅を用いて鍛金技法で作られ、眼球が動くように純金のリベットで取り付けられている。髪の毛と歯は、赤銅板で表現されている。龍の飾りは、臙銀^{*8}を用いた鑄金技法で作られ、その表面に金張り^{*6}と金銷しが施されていると思われる。龍の羽根は、青金^{*9}を用いた平象嵌^{*10}で表現され、鑲付けで龍本体に取り付けられていると思われる。羽に取り付けられた龍は、赤銅リベット止め4ヶ所によって面本体に取り付けられている。顎は、赤銅に金張りをし鍛金技法で造り、紐を通して動くように取り付けられている。

(b) 素顔、手 <写真8, 9, 10 >

面を取り外すと、演者の素顔が現れる工夫がなされている。素顔は、臙銀を用いた鑄造技法で作られ、キサゲ仕上げ、研ぎ炭で研ぎ出し仕上げがされていると思われる。赤銅で作られた髪の毛は、頭部に銀鑲付けされていると思われる。赤銅で作られた眉毛は象嵌、眼は赤銅と四分一^{*11}の象嵌で表現されていると思われる。手は、臙銀で鑄造し仕上げ後、袖に差し込み、リベット留めで固定されていると思われる。右手に持つバチは、2つに分かれている。大半を占める金色部分のバチの端には、雄ネジが作られている。そしてもう一方は、右手小指からはみ出すように握られた表現にされ、そこに雌ネジが作られている。この2つに分かれているバチの双方のネジを合わせると、真っ直ぐに繋がり1本に見える。右手に握られている方のバチは、四分一のみで作られているが、もう一方のバチは、金張りされた四分一で作られている。握られたバチに繋がる紐は、火銅^{*12}で作られている。

(c) 牟子(頭巾) <写真 11, 12 >

牟子は、火銅を用いた鍛金技法によって形を作り、純金と青金の平象嵌によって紋様が施されていると思われる。牟子からのびる紐は、火銅で作られていると思われる。紐の先の房は、素銅^{*13}で作られ、象嵌やリベットで頭部に取り付けられていると思われる。牟子(頭巾)の上部全面は、同じ火銅を象嵌することで厚みを作り、後から牟子の上にのせる籠の面が掛かって止まるように作られている。

(d) 襟、袍 <写真 13, 14, 15, 21 >

襟は純銀板、袍全体は素銅を用いた鍛金技法によって作られていると思われる。その素銅の表面は、純金、青金、純銀、四分一、黒四分一^{*14}、赤銅等の紋金を用いた肉象嵌^{*15}による紋様表現が施されていると思われる。雲紋は、打ち込み^{*16}の鑿で打ち均し、薄肉表現されていると思われる。袖の縛りの部分は、厚い素銅を用いた鍛金技法によって作られ、そこに縛り紐を取り付け、袖の先に差し込むように取り付けられていると思われる。

(e) 裯襦 <写真 16, 17, 18, 19 >

裯襦全体は、火銅を用いた鍛金技法によって作られていると思われる。周囲の銀(銀に微量の銅を混ぜたもの)の房飾りは、鑄造技法で作られ^{*17}、火銅で作られた裯襦の部分に鑲付けされていると思われる。その鑲付け接合部分は、四分一の帯を上からかぶせることで接合部分を隠すことができる。そして四分一の帯は、補強と装飾の役割をかねた金リベットによって接合されている。また銀の房飾りの部分には、銀リベットによって本体の袍に取り付けられていると思われる。房飾りとリベットは、注意して観察しなければ見つけられないため、同じ材料から作られていると考えられる。裯襦中央にある籠を取り巻く丸い円は、純銀を用いた象嵌がされていると思われる。その籠の紋様は、純金が肉象嵌されていると思われる。籠の眼は、純銀と赤銅の象嵌によって表現されていると思われる。雲紋は、純金、青金、四分一、純銀、黒四分一、赤銅等の肉象嵌によって表現されていると思われる。また、これらすべての肉象嵌は研ぎ切り象嵌^{*18}であると思われる。後方に垂れた袍の裏面(床に接する面)は、平象嵌によって花紋の表現が施され、毛彫り^{*19}によって雲紋の表現が施されていると思われる。裯襦を腰で縛る帯は、純金の打ち出しや透かしで表現されている。

(f) 袴 <写真 19, 21 >

左右の袴は、火銅の板(板厚は2mm程度)を別々に鍛金技法で作られ、左右を股の付け根部分でリベット留めによって固定されていると思われる。雲紋や水紋は、黒四分一、白四分一^{*20}、四分一等の肉象嵌で表現されていると思われる。袴の下の足首の縛りの部分は、厚みのある素銅を鍛金技法で作られ、袴に差し込むように取り付けられていると思われる。

(g) 糸鞋 <写真 20, 21 >

糸鞋の底面は四分一(臙銀)、糸鞋の縁廻りは銅の象嵌、その他は銀で作られていると思われる。

3.2.3 太平楽置物の彫金技法

太平楽置物(写真 3, 4)は、明治32(1899)年に制作された高さ46.0cm、幅42.0cm、奥行21.0cm、総重量7.48kgの金属工芸作品である。全体は、煮込み着色仕上げされている。以下に各部分について調査結果を報告する。

(a) 兜 <写真 22, 23 >

兜の材料は、表面が四分一、裏面が赤銅となるように、2枚の板が銀鑲付けによって接合されていると思われる。兜の表面の四分一の部分には、縁の部分とその他の部分に、異なる紋様が施されている。兜の表面の縁は、純銀の平象嵌、鋤彫り^{*21}等をした後に金メッキが施されていると思われる。兜の表面のその他の部分は、純金線を肉象嵌、純銀の平象嵌が施されていると思われる。兜の表面の飾り金具部分は、赤銅リベットによって純金張りした材料を兜に固定していると思われる。兜の頭頂部にある宝珠は、先端にねじ溝が作られた棒が頭部にまで達しており、兜を固定している。兜を留める紐と房は、火銅と素銅で作られ、紐は顔面、房は胸の鎧の所にそれぞれ象嵌で固定されている。

(b) 顔、肩喰(肩の獣頭飾り)、袴 <写真 24, 25, 35 >

顔、肩喰、袴は、臙銀を用いた鑄造技法で作られ、キサゲ仕上げをした後、研ぎ炭で研ぎ出して仕上げていると思われる。肩喰の飾りは、臙銀を用いた鑄造技法で作られ、その後に金銷しが施されていると思われる。肩喰の眉毛と眼の縁には純銀象嵌、龍の口の中には接合された火銅、キバは純銀の高肉象嵌が用いられていると思われる。眼球は、純金、純銀、赤銅の象嵌が施されていると思われる。龍のウロコは、毛彫りで表現されていると思われる。袴は、臙銀による鑄造技法で作られたものに純金の平象嵌が施されていると思われる。

(c) 手、籠手<写真26, 27>

両手は、臙銀を用いた鑄造技法で作られていると思われる。籠手は、臙銀を用いた鑄造技法で作られ、その上に火銅を象嵌し、さらにその上に純金の平象嵌を施してしていると思われる。飾り金具は、赤銅リベットで固定されていると思われる。

(d) 襟、肩当<写真24, 28>

襟は、純銀を用いた鍛金技法で作られていると思われる。肩当は、四分一（臙銀）を用いているが、鑄造技法によるものか鍛金技法によるものかは不明。四分一の上に銅板が鑢付けされ、その銅の上に純金の平象嵌（牡丹唐草紋様）が施されていると思われる。四分一部分には、純銀と純金の平象嵌（宝くずしの唐草紋様）が施されている。肩喰いの下の布の表現がなされている部分は、赤銅（厚い部分は1cm以上）を用いており、その上に純金平象嵌が施されていると思われる。

(e) 袖、袍<写真29, 30, 33>

袖は、素銅を用いた鍛金技法で作られていると思われる。袖の花紋は、純金、純銀、四分一、黒四分一、白四分一を用いた肉象嵌で表現されていると思われる。袍は、素銅を用いた鍛金技法で作られていると思われる。袍の花紋は、純金、青金、赤銅、純銀、黒四分一、四分一を用いた肉象嵌で表現されていると思われる。ただし、後方に垂れた袍の裏面の花紋は、平象嵌と毛彫りによって雲紋を表現していると思われる。

(f) 太刀、鞆、胡ぐい（弓の矢箱）<写真24, 30, 31>

太刀は銀、鞆は赤銅を用いた鍛金技法で作られていると思われる。鞆の表面には、純金の平象嵌がなされ、その平象嵌の周囲全体に石目打ち^{*22}した後、金銷しと研ぎ出しが施されていると思われる。鞆の金具は、純金張りによって作られた後、鞆本体などと接合されていると思われる。胡ぐいは、四分一で作られた上に純金、銅、白四分一を平象嵌、金銷し、金メッキが施されていると思われる。矢は、純金張りと思われる。弓を取り付ける紐は、赤銅で作られていると思われる。弓を取り付けるリベット用と思われる穴が2箇所見受けられた。

(g) 鎧、帯、垂平緒、帯喰（帯のバックルの位置にある獣頭飾り）<写真24, 27, 28, 31, 32, 34>
鎧の縁には、四分一が取り付けられていると思われる。素銅で作られた鎧の下地の上には、赤銅によって

作られた紐形のリベットによって金メッキした金具が固定されていると思われる。鎧の下方には、四分一、赤銅の平象嵌がなされ、その上に純銀を用いた平象嵌が施されていると思われる。帯は、純銀で作られ、象嵌によって胴体に固定されていると思われる。魚袋（左脇下につけた魚形の飾り）の中央から下半分は、臙銀を用いた鑄造技法で作られていると思われる。魚袋の中央から上半分は、素銅で作られていると思われる。その素銅の上には、純銀を用いた平象嵌によって雲紋が表現されていると思われる。魚袋のキバは、純銀を用いた肉象嵌で表現されていると思われる。帯喰の籠の顔は、臙銀を用いた鑄造技法で作られていると思われる。帯喰の眉毛は純銀を用いた平象嵌、眼球は純銀、赤銅、四分一を用いた象嵌で表現されていると思われる。顔全体は、金銷しが施されていると思われる。垂平緒は、赤銅板で作られていると思われる。その赤銅板の上には、鋤彫りによって桐に鳳凰の紋様が作られた後、金銷しによって桐と鳳凰と三本線が表現されていると思われる。また赤銅板の上には、金を用いた平象嵌と鋤彫りによって菱形紋がそれぞれ表現されていると思われる。

(h) 脛当、踏懸、糸鞋<写真32, 35, 36>

脛当では、金銷しと銀銷し^{*23}が施され、さらに飾り金具部分には赤銅リベットが用いられていると思われる。踏懸（脚部に着ける脚絆のようなもの）は、素銅を用いた鍛金技法で作られ、その上に純金の平象嵌が施されていると思われる。足首に巻いた紐は、素銅で作られていると思われる。糸鞋は、臙銀を用いた鑄造技法で作られ、鑿によって網目が表現されていると思われる。

3.2.4 蘭陵王と太平楽の彫金技法と色金材料

表1 彫り、打ち込み技法と使用部分（次頁に続く）

彫金技法名	蘭陵王	太平楽
毛彫り	<ul style="list-style-type: none"> ・髪の毛 ・眉毛 ・紐の房 ・襦袢の房 ・面の龍の顔の鱗 ・面の龍の髪の毛 ・襦袢の金象嵌の龍の一部 ・糸鞋の裏底の銘 ・銘文 	<ul style="list-style-type: none"> ・肩喰の鱗 ・帯喰の獣面の鱗 ・袍の裏面の雲 ・太刀の鞆の金具唐草模様 ・魚袋の鱗 ・兜の表面

表1 彫り、打ち込み技法と使用部分（前頁の続き）

彫金技法名	蘭陵王	太平楽
打ち込み	<ul style="list-style-type: none"> ・紐全体 ・袍の雲、模様 ・裨襠、龍全体、雲全体 ・面の髪の毛、その他全体 ・糸鞋全体の表現 	<ul style="list-style-type: none"> ・垂平緒の全体模様 ・鎧の紐と緑の織目 ・糸鞋の全体表現 ・太刀の鞘の金具唐 ・帯全体 ・紐全体
鋤彫り		<ul style="list-style-type: none"> ・鎧の下の平らな部分 ・兜

表2 象嵌技法と使用部分

彫金技法名	蘭陵王	太平楽
平象嵌	<ul style="list-style-type: none"> ・面の龍の羽根（青金） ・面の龍の眼球 ・人物の顔の眼球 ・牟子 ・袍の裏面 	<ul style="list-style-type: none"> ・兜の表面と裏面 ・肩当の銅部分 ・肩当の四分一部分 ・肩喰の眉毛 ・肩の赤銅部分 ・魚袋の銅部分 ・籠手の銅部分 ・帯喰の髪の毛 ・帯喰の眉毛 ・帯喰の眼球 ・帯喰の眼の側 ・太刀の鞘 ・袴 ・足の踏懸 ・袍の裏面 ・魚袋の鱗 ・鎧の下の平らな部分 ・胡ぐい
高肉象嵌	<ul style="list-style-type: none"> ・顔の眉毛 ・紐と房 ・裨襠の雲と龍 ・袖の左右 ・袴雲くずし全体 ・糸鞋 ・袍 	<ul style="list-style-type: none"> ・兜 ・鎧の緑 ・袍 ・袖 ・肩の龍と牙と角 ・魚袋の牙 ・鈴の紐 ・鎧の飾金具 ・手の甲の部分 ・糸鞋の菱紋

表3 色金材料と使用部分

色金材料	蘭陵王	太平楽
純金	<ul style="list-style-type: none"> ・面 ・牟子 ・裨襠 ・袍 ・金棒（バチ） ・ベルト 	<ul style="list-style-type: none"> ・兜 ・鎧 ・肩喰 ・肩の赤銅部分 ・袍 ・籠手 ・太刀の鞘 ・袴 ・魚袋の銅の部分 ・踏懸
青金	<ul style="list-style-type: none"> ・面の龍の羽根 ・牟子 ・裨襠 ・袍 	<ul style="list-style-type: none"> ・袍
赤銅	<ul style="list-style-type: none"> ・髪の毛 ・眉毛 ・眼球 ・裨襠 ・袍の紋 表裏 ・面全体と眼球 ・顎（あご） ・右腕の紋様 	<ul style="list-style-type: none"> ・兜の裏面 ・表の玉 ・肩 ・鎧のリベット玉 ・肩当眼球 ・鎧の下の部分 ・袍の表裏の紋様 ・胡ぐいのベルト ・太刀の鞘と金具 ・籠手の金具留め玉 ・垂平緒 ・帯喰の眼玉
純銀	<ul style="list-style-type: none"> ・面の上の龍の眼 ・球と牙 ・人物の眼 ・襟 ・裨襠の房と龍の周りの円 ・袍の表裏の紋様 ・糸鞋 	<ul style="list-style-type: none"> ・兜の表面 ・肩喰の牙 ・帯喰の眼玉 ・帯 ・魚袋の牙と鱗 ・糸鞋の菱紋 ・襟

表4 色金材料と使用部分

色金材料	蘭陵王	太平楽
臙銀	<ul style="list-style-type: none"> ・面の龍と羽根全体 ・人物の顔と両手 ・糸鞋の裏底面 	<ul style="list-style-type: none"> ・顔と両腕と両手 ・両肩の肩喰 ・袴両方 ・糸鞋 ・魚袋 ・帯喰全体 ・肩当
四分一	<ul style="list-style-type: none"> ・裨襠の雲 ・袍の紋様 ・袴の雲や水 	<ul style="list-style-type: none"> ・兜の表面 ・胡ぐい全体 ・鎧部分
白四分一	<ul style="list-style-type: none"> ・袴の水 ・袍の裏面 	<ul style="list-style-type: none"> ・胡ぐい
黒四分一	<ul style="list-style-type: none"> ・裨襠の雲 ・袴の雲 	<ul style="list-style-type: none"> ・袍の紋様の一部 ・糸鞋全体
素銅	<ul style="list-style-type: none"> ・袍全体 ・紐の房 ・糸鞋の下の廻り部分 ・袴の下の絞った部分 	<ul style="list-style-type: none"> ・肩当 ・紐の房 ・魚袋の上部全体 ・袖 ・袍全体
火銅	<ul style="list-style-type: none"> ・面の龍の舌 ・牟子全体 ・裨襠 ・袴全体 ・紐 	<ul style="list-style-type: none"> ・肩喰の口の中と眼の廻り ・帯喰の口の中と眼の廻り口にくわえた板 ・紐 ・籠手

表5 金銷し、銀銷し、金メッキの使用部分

	蘭陵王	太平楽
金銷し	<ul style="list-style-type: none"> ・面の龍の顔 	<ul style="list-style-type: none"> ・肩喰 ・帯喰 ・帯喰の口にくわえた板の縁 ・足の金具 ・籠手の金具
銀銷し		<ul style="list-style-type: none"> ・脛当
金メッキ		<ul style="list-style-type: none"> ・鎧金具全体 ・兜の金具類
金張り	<ul style="list-style-type: none"> ・面の顔全体 ・バチ 	<ul style="list-style-type: none"> ・太刀の金具類 ・兜の金具類

3.3 鍛金・鑄金の調査報告

ペルトネン純子

3.3.1 鍛金技法を用いたと推測できる現象

鍛金技法は、主に金鍍や当て金と呼ばれる道具などを用いて金属を叩き、さまざまな形体に加工成形する技法を指す。鍛造と呼ばれることもある。

鍛金技法で作品を作るときの地金の厚みは、1mm前後の場合が多い。できる限り少ない材料を最大限に活かしながら制作できるように、打ち方に工夫が凝らせるためである。それによって、できる限り繋ぎ目の無い状態と軽量化を図ることができる。しかし鍛金作品の表面に象嵌や彫りを行なう場合、地金の厚みが1mm前後では加飾加工を行う際に変形や破損の恐れがある。そのため象嵌や彫りを行なう場合に用いる地金の厚みは、通常1.2mm以上を用いる。

鍛金の成形は、地金を叩いておこなうため中空状態や支えのない状態ではあまり行なわず、地金を支える台（金属、木、砂を詰めた袋）などの上で作業を行う。その作業の後には、必ず叩いた跡が残る。たとえ柔らかい台の上でも金鍍で叩けば、地金の表面に顕著な叩き跡が残る。木槌で叩けば、金槌とは異なり、地金の表面に輪郭が明瞭ではない叩き跡が残る。また、叩き加工の後に鑢や砥石などで表面を研磨すると、叩き跡は地金の表面から全て失われるため、鍛金技法が施されたかどうかの判断は難しくなる。しかし地金の裏面を観察すれば、そこに叩き跡（鍍目）を見つけることができる。

3.3.2 鑄金技法を用いたと推測できる現象

三船温尚

鑄金技法は、主に原形を蠟や木型または石膏などで作り、その原型を用いて鑄型を作り、その鑄型の中に溶解した金属を流し込み、原型通りに金属で表現する技法を指す。

鑄金技法を用いた場合は、鍛金技法を用いたものよりも厚くなることが多い。目的の形に応じた鑄型を作り、そこに溶けた金属を流し込むには、3mm程度の間隙が必要となるからで、作品を重たく作るために、鑄金技法を用いて作品を作ることがある。

鑄金作品は一般的に重いのが、鑄造後に作品表面あるいは裏面を削ることにより軽量化できるため、鑄金技法で作られていても軽い場合もある。削り出す過程で内部にある気泡や亀裂などが露出することもあり、鑄型に流し込まれた金属の質が良好であることが望ましい。制作途中で見つけられた気泡や亀裂は、象嵌などによって共金（同じ成分の金属）を埋め込み修理されるが、時間の経過によって修理箇所が変色することが

ある。

非常に細かく入り組んだ複雑な形状や、同じ模様を作るときに利用される原形材料に蠟がある。蠟によって作られた原型が金属に鑄造されたとき、鑿、鑢、キサゲなどの道具によって切削や研磨を行なうが、入り組んだ形の奥には道具が届かず、そのまま鑄肌やバリが残される場合がある。

鑄造製品は研磨直後には一見緻密な鏡面にみえるが、凝固時のガスが気泡となって内部に残ることや、凝固収縮で鑄引け鬆（す）が内部に発生することなどから、微小な空孔が表面に点在することが多い。このため鑄造製品は、金属をたたいて表面を緻密にする鍛金製品に比べ、この空孔が原因となって表面が曇った状態になりやすい。

3.3.3 海野勝珉作品の鍛金、鑄金技法

ペルトネン純子

(a) 蘭陵王置物

・蘭陵王置物の重量、手に持ったときの感覚から、中身が空洞状態であると判断できる。また3.2.1の内容を踏まえると、表面に多くの象嵌が施されているため、使われている地金に厚みがあることは容易に想像がつく。こうしたことから、厚みのある地金を叩き出す鍛金技法とヤニ出しなどによって、おもな成形が行われたと思われる箇所は、龍飾りを除いた面、房飾りを除いた補襦、袍、袴、糸鞋である。ほとんど全ての箇所に鍍目（金鍍等で叩いた跡）を見受けることはできないが、糸鞋の底の板の歪み具合は、若干薄めの板を叩いて成形したような歪みが生じている。また袴の裾には、小さな穴があり、成形時に生じたものと考えられる。

・面の顎は、面の本体と接合されておらず、紐によって面の本体につながっている。顎の形態は御椀形で打ち出しによって成形されたと思われる。その御椀形の底面中心に開いている穴の断面を観察すると厚みは0.3mm程度であるのに対して、周縁部の厚みは1mm程度で厚い。中心部が薄く周縁部が厚いという状態は、鍍起と呼ばれる鍛金技法によってできる状態とよく似ている。鍍起は、鍛金技法の中で最も基本的な技術で、かなり古い時代から行われてきたと考えられる。また鍍起以外の鍛金技法は、地域性があり、工程や道具などに微妙な違いがあるが、鍍起技術は少ない道具と材料で強度のある形を手に入れることができるため、アジア、ヨーロッパ、中米など、多くの国で見受けることができる。

・右手に持つ棒は、ねじで手に固定される仕組みになっている。1543年種子島に漂着したポルトガル人によって火縄銃が伝来し、その模作が行なわれ、その過程で、ねじの製造に成功していると推測できる。また1549年来日した宣教師フランシスコ・ザビエルが、機械時計を日本に持ち込み、そのときに締結用ねじが伝わったと言われている。さらに1760年代のイギリスに始まった産業革命が進むにつれて、ボルト・ナット類の需要が高まり、1882年及び1885年にはイギリス規格のねじ、1868年にはアメリカ規格のねじが誕生した。1890年に日本で制作されたこの蘭陵王にねじの使用がされていてもおかしいことではない⁴⁾。

(b) 太平楽置物

・太平楽置物は、めっき加工が多く施されている。日本で古来より行われてきためっき方法は、「金アマルガム法」（金銷し法）と呼ばれるもので、太平楽置物に多く施されている電気めっき法とは異なる。金アマルガム法を用いたと思われる品で現在最も古いとされているのは、弥生時代のものと考えられている⁵⁾。この金アマルガム法は、金銅仏の制作が盛んであった7世紀には、かなり習熟されていたと考えられている。電気めっき法については、薩摩藩が電気めっきの端緒を開いたようで、1864年には電鑄法による活字母型が作製され、欧文活字の製作に成功している。そして1860年、蘭学者中口孟行によって、日本で最初に独立した電気めっき書『瓦爾華尼渡金略説』が作られた。この書は従来の金アマルガム法に変わるめっき法を、「マガセイン」の記事を翻訳して専門的知識を得、著者が試みた実験結果も加えて記述している。また遣欧使節団が欧米に派遣される中で、1862年3月20日、パリの条の中に、電気めっき工場を見学した記録が残されている⁶⁾。先見の明をもって西洋諸国を巡る役割を持った人たちが、電気めっき工場を訪問するということは、その後の日本において発展させるべき技術として興味を持っていたのではないかと考えられる。そして明治時代の産業史のなかで電気めっき法は大いに発展したと思われる⁵⁾。

3.4 海野勝珉作品の組み立てと着色

ペルトネン純子

3.4.1 着色

本調査の海野勝珉作品は、「煮色着色」あるいは「煮込み着色」と呼ばれる方法で着色されている。煮色着色は、装飾用の色金として発明された赤銅や四分

一を着色する方法で、主に美術・工芸の分野で利用されている。煮色着色法に用いる煮汁の組成は、銅合金の種類、求める色調などによってそれぞれ配合が異なるが、純銅の煮色溶液には、次のような組成のものが標準液として多く用いられている。〈硫酸銅3.2g、緑青3.2g、水1ℓ〉⁷⁾

煮色着色には、着色前の処理が特に重要で、炭研ぎ、微粉研磨剤などにより作品全体の脱脂を完全におこない、液の中に浸けこんで煮込むと非常に緻密で美しい酸化皮膜が得られる。着色の色調は煮込み時間が長いほど濃くなるが、実際には1時間前後の煮込みが適当とされている。標準液で約1時間煮込んだ場合は、純銅の煮色皮膜は、赤茶色になる。

3.4.2 推測される着色手順

本調査の海野勝珉作品は、観察できる範囲の全ての深く狭い部分が美しく着色されている。煮色着色は非常に繊細な着色方法で、同じ時間に同じ液で着色を行っても、脱脂の状態によっては異なる色を呈することがある。その点から考えると、海野勝珉作品は、同じ時間に同じ液で更に均一な脱脂を行っていたと考えられる。しかし全ての部品を組み立てた後では、均一な研ぎや脱脂を行うことは難しく、色むらの原因になる。この点を考えると、2つの着色手順が考えられる。一つは、部品ごとに研ぎと脱脂を行い、すばやく組み立てた後に着色する方法である。もう一つは、部品ごとに着色した後、組み立てる方法である。確実に着色をおこない、それを確認して組み立てる方法としては後者が適した方法といえる。

3.4.3 推測される成形時の工夫

作品全体のバランスを検討する際、床と接する両足と袍の着地点が重要視されたということは容易に想像がつく。頭部の位置や大きさも、かなり注意深く検討されたのであろう。特に蘭陵王では右足から頭部、太平楽では左足から頭部につながる人体としてのバランスをとるために、心棒を作り、その軸につなげるように反対側の足の位置、袍の位置を決定していったのではないかと考えられる。もちろん軸がない状態で制作された可能性も十分考えられるが、足の位置、頭の位置を決めるには軸があったほうが便利であろう。

3.4.4 推測される部品の固定方法

部品を組み立てる段階での形の調整は、象嵌を施す前に行なわれたと考えられる。これらの作品の全体には多くの象嵌が施されているため、象嵌後に大きな形の修正を加えると象嵌が外れる可能性があるからであ

る。そのため、鍛金や鑄金技法で作られた部品を一度組み合わせて、その後、ばらして象嵌加飾を施し再び組み立てたと推測できる。①部品を大まかに作り全てを仮合わせし組み立てる、②それをばらして加飾し研磨する、③着色する、という手順が推測できる。

このような手順の場合、部品の固定方法が重要な問題になる。固定方法としては、リベットの打ち込みによる固定、もしくは差し込んで抜けない仕組みによる固定。鑢付け、半田付け、ねじ止めがある。これらの方法の中で鑢付けは、高温で加熱する必要がある、それによる変色及び金属の軟化が生じるため、煮色着色後にこの固定方法が用いられることはない。半田付けは、あまり強度が得られないだけでなく、高温ではないが加熱するため、煮色着色後に用いられることはない。リベットの接合時には、加熱の必要はないので、着色後に組み立てができる。しかしリベットを固定するには、裏側もしくは内側でリベットに当て金を当てなければならぬ。あるいはリベットを事前に奥の部品に鑢付けしておく方法もあるが、この場合は被せる部品に通るリベットは全て平行でなければならぬ。部品を組み立てるときに内部に道具が入れば、煮色着色後にリベットによる組み立て固定は可能である。ねじを締める場合、加熱の必要はないので、着色後に組み立てることができる。またリベットのように裏側に支えを必要としない。ねじは固定後、ねじの頭を象嵌で隠せば表面からは分からなくなる。着色後であっても研磨して光沢をだす部分であれば問題は無い。

部品の固定方法は、最初の段階もしくは道具が入りやすい状態のときはリベットによる固定が行われ、そのあとねじや差込方法が用いられたと考えられる。着色後に組み立てる部品はなるべく少数のほうが望ましいが、着色の前に研磨できることを条件に部品数が決められたと考えられる。

3.4.5 推測される部品の組み立て方

正確な組み立て手順の解明には、エックス線調査などの調査機器を用いて、表面から観察できない内部の構造や部品の確認が不可欠であるが、今回の調査で推測できた方法は以下のとおりである。

(a) 蘭陵王置物

着色前の組み立て

次に記したものは、着色を行う前までに完成させてあったパーツの予測である。部品は、大きく分けると上パーツと下パーツに分けられ、その上下のパーツを組み合わせていけば完成される。

(上パーツ)

・裯襠前面、裯襠背面の帯より上の部分、両袖、両手、

頭、これらを鑢付け・リベット止め・ねじ止めなどで接合。

- ・頭巾
- ・面
- ・帯

(下パーツ)

- ・左右1本ずつ離れた状態の袴(袴の裾のひだと糸鞋は、別パーツ)。
- ・袍前面下部。
- ・袍背面下部。
- ・裋襠背面下部。

着色後の組み立て

- ・左右1本ずつの袴、袴の裾のひだと糸鞋、この2つのパーツをねじ止め。
- ・左右の袴をねじ止め。
- ・一体化した袴、袍前面下部、この2つのパーツをネジ止め。
- ・一体化した袴と袍前面下部、袍背面下部、この2つのパーツをねじ止め。
- ・一体化した袴と袍前面下部と袍背面下部、裋襠背面下部、この2つのパーツをねじ止め。ねじの頭を象嵌で埋める。→下パーツの完成。
- ・下パーツに上パーツを乗せ、上パーツの裋襠前面下部、下パーツの袍前面下部とをねじ止め。ねじの頭を象嵌で埋める。帯を背面に接合。
- ・頭巾は、はめ込むと抜けなくなる細工が施されていると考えられるため、一番最後に本体と合体。
- ・抜頭を右手にねじ止め。
- ・面を紐で、頭に固定。

(b) 太平楽置物

足から肩のところまで、一つの鑄物でできており、その鑄物に直接、リベットやねじなどで各パーツを取り付けることができると考えられる。そのため、ほぼ全てのパーツが着色された後に、ねじなどによって取り付けが行われたと考えられる。

<前面から取り付け>

- ・袴に袍前面を接合。
- ・袴、袍前面が一体化したものに、鎧前面を接合。
- ・袴、袍、鎧が一体化したものに、帯、平緒、帯喰を接合。

<背面から取り付け>

- ・袴に袍背面を接合。
- ・袴、袍背面が一体化したものに、鎧背面を接合。
- ・背面にある各装飾品を接合。

<両脇から取り付け>

- ・両腕となる各パーツを接合。

<上方から取り付け>

- ・頭部と衿と肩喰を接合。

*そのほか全ての装飾品の取り付け

4. まとめ

宮内庁三の丸尚蔵館において保管されている本調査の蘭陵王置物と太平楽置物は、通常では熟覧許可されない対象であったが、特例として許可が下り、1日という短い時間ではあったが調査を行うことができた。これまで宮内庁関係者以外の者が熟覧することができなかったため、本稿に掲載している写真は、これまでどこにも発表されることがない写真がほとんどである。将来的に再度、熟覧許可が出される可能性は大変少ないと思われる。そのような状況の中で、本研究は大変貴重な調査であったといえる。しかし外見からの観察だけでは、制作方法の特定は困難であり、あらためて先人の知恵を思い知らされた。できることならば、引き続きエックス線による調査を行い、内部の構造などについての考察を試みたいと切に願っている。そして、これからの金属工芸品制作に役立つ歴史研究および技法研究を続けていきたいと考えている。

附記

ペルトネン純子

海野勝珉作品に関係する可能性のある石膏像調査について

平成18年4月10日、東京藝術大学にて保管されている石膏で作られた像の調査を行った。これらの像は、海野勝珉作品に関係する可能性が高いという話を東京藝術大学、飯野一郎教授に伺った²⁴。そのため本論のまとめを行った段階ではあったが、本論にとって重要な調査になると判断し、急遽調査を行ったものである。

石膏で作られた像は、木製の棚に保管され、3つの引き出しに仕分けされている。それぞれの引き出しには、人形①、人形②、人形③という仕分けシールが張られている。本項は、その仕分けシールごとに調査結果を報告する。

1. 各像に関する調査内容

1.1 人形①<写真37>

この引き出しに保管されている部品数は、6品。頭部、袍(1)、袍(2)、袴、羽飾りと思われるもの(1)~(2)。頭部、袍(1)と(2)、袴の4部品を組み立てた石膏像の高さは、19.5cm。頭部のみの高さは、5.5cm。袴だけでは立たせることができず、袍(2)と袴を合体させると、支え無しで立たせることが可能。石膏部品の色

は、頭部のみが茶色、その他の部品は石膏の白さが残る。各部品との磨り合わせ箇所は、凹凸なくきれいに作られている。

頭部は、首に衿がついた状態。顔は正面を向き、ふくよかな輪郭。頭頂部付近に、水平に走る線が見られる。頭髪の状態も作られている。

袍(1)(2)には、鉛筆で下書きしたような跡も見られるが、主に朱色の絵の具と思われるもので彩色された鳥・丸印が描かれている。磨り合わせ箇所などに、記号などは記されていない。袍(1)の両袖の形体は、両脇に大きく腕を広げた表現。両手とも作られていない。袍(2)は、像の後ろへとほぼまっすぐに垂れ下がる表現がされている。

袴の紋様は、袍(1)の内容と同様。磨り合わせ箇所などに、記号などは記されていない。袴の表現は、膝下で終わり、脛当てをしているかの表現。両膝から両足首上の部位に装飾はないが、両足の甲から両つま先にかけて、糸鞋を履いているような表現がされている。全体の形体は、右足で立脚し、左足を後方に出し、左足つま先が地面に着地し、左足かかととは地面に付いていない。

羽飾りと思われるもの(1)~(2)は、朱色、緑色、茶色で彩色された鳥の羽のような紋様が表現されているものと、何も描かれていないものがある。

1. 2 人形②<写真38>

この引き出しの保管されている部品数は、15品。頭部、袍(1)、袍(2)、袴、右手、左手、房と思われるもの(1)~(3)、羽飾りと思われるもの(1)~(5)、その他(1)。頭部、袍(1)と(2)、袴の4部品を組み合わせた石膏像の高さは、19.5cm。頭部のみの高さは、5.5cm。袴の1品のみで、支え無しで立つことができる。石膏部品の色は、頭部・右手・左手・房と思われるもの(彩色ありのもの)が茶色、房と思われるもののうち1つだけ、黒褐色のものがある。その他の部品は石膏の白さが残る。各部品との磨り合わせ箇所は、凹凸なくきれいに作られている。

頭部は、首に衿がついた状態。顔は、左方向に向き、ふくよかな輪郭。頭頂部付近に、水平に走る線が見られる。頭髪の状態も作られている。

袍(1)(2)には、鉛筆で下書きしたような跡、朱色の絵の具と思われるもので彩色した蝶・花、青色の絵の具で彩色したと思われる蝶・丸印が描かれている。袍(1)(2)の磨り合わせ箇所には、「四分一」と「○」(丸印)が記されている。袍(1)の右袖の形体は前方内側に肘から折り曲げた表現。右手は棒状のものを握っている表現。左袖の形体は左横方向に腕を伸ばした表現。

左手は内側の袖を掴むようにした表現。袍(2)は、像の左足後方に垂れ下がり、さらに左側向かって垂れ下がる。また袍(2)の床に設置する部分の石膏が破損しており、中に入っている針金(太さ約1.5mm)が見える。

袴には、鉛筆で下書きしたような跡、朱色の絵の具と思われるもので彩色した蝶と花が描かれている。袴前方の磨り合わせ箇所には、「銀」と「○」(丸印)が記されている<写真39>。形体は、左足で立脚し、右足を右方向に広げるように出し、右足かかとを地面に着地させ、つま先は上を向いている。

右手、左手の部品は、それぞれ親指のみが他の指から離れた状態で表現。手首の磨り合わせ箇所には、「×」と記されている。

房と思われるもの(1)~(3)は、鉛筆のみで紋様が描かれているもの、緑色などの彩色がされているもの、茶褐色になっているものがある。

羽飾りと思われるもの(1)~(5)は、朱色、青色、緑色、茶色に彩色された羽紋様が描かれているものと、何も描かれていないものがある。

その他(1)は、緑色と茶色と黒色で彩色された紋様の表現がされている。

1. 3 人形③

この引き出しには、紙で上下に仕切られて2つの石膏部品が保管されていた。

人形③上段<写真40, 41>

この引き出しの上段に保管されている部品数は、4品。頭部、袍(1)、袍(2)、袴。頭部、袍(1)と(2)、袴の4部品を組み合わせた石膏像の高さは、19.5cm。頭部のみの高さは、5.5cm。袴の1品のみで、支え無しで立つことができる。ただし、袍(2)と袴の磨り合わせはぴったりと合体するが、袍(2)を袴にきちんと沿わせるとバランスが崩れ倒れる。石膏部品の色は、頭部のみが茶色、その他の部品は石膏の白さが残る。各部品との磨り合わせ箇所は、凹凸なくきれいに作られている。

頭部は、首に衿がついた状態。顔は正面を向き、ふくよかな輪郭。頭頂部付近に、水平に走る線が見られる。頭髪の状態も作られている。

袍(1)(2)には、鉛筆で下書きしたような跡も見られるが、主に朱色の絵の具と思われるもので彩色された鳥・丸印が描かれている。袍(1)と(2)の磨り合わせ箇所には、「アカ」と記されている。袍(1)の両袖の形体は、両脇に大きく腕を広げた表現。両手とも作られていない。袍(2)は、像の後ろへとほぼまっすぐに垂れ下がる表現がされている。袍(2)の床に設置する部分の石膏が破損しており、中に入っている針金(太さ約1.5mm)が見える。

袴の紋様は、鉛筆で下書きしたような跡も見られるが、主に朱色の絵の具と思われるもので彩色された鳥・丸印が描かれている。磨り合わせ箇所には、「銀」と記されている。袴の表現は、膝下で終わり、脛当てをしている表現。両膝から両足首上の部位に装飾はないが、足首付近に脛当ての紐のような表現がされている。両足の甲から両つま先にかけて、糸鞋を履いているような表現がされている。全体の形体は、右足で立脚し、左足を後方に出し、左足つま先が地面に着地し、左足かかととは地面に付いていない。

人形③下段<写真42>

この引き出しの下段に保管されている部品数は、3品。袍(1)、袍(2)、袴。袍(1)と(2)、袴の4部品を組み合わせた石膏像の高さは、14cm。頭部のみの高さは、5.5cm。袴の1品のみで、支え無しで立つことができる。石膏部品の色は、全ての部品に石膏の白さが残る。各部品との磨り合わせ箇所は、凹凸なくきれいに作られている。

袍(1)(2)には、鉛筆で下書きしたような跡、朱色の絵の具と思われるもので彩色した蝶・花、青色の絵の具で彩色したと思われる蝶・丸印、墨色で蝶・丸印が表現されている。袍(1)(2)の磨り合わせ箇所には、「二」と記されている。袍(1)の右袖の形体は前方内側に肘から折り曲げた表現。右手は棒状のものを握っている表現。左袖の形体は左横方向に腕を伸ばした表現。左手は内側の袖を掴むようにした表現。袍(2)は、像の左足後方に垂れ下がり、さらに左側に向かって垂れ下がる。

袴には、鉛筆で下書きしたような跡、朱色の絵の具と思われるもので彩色した蝶・花が描かれている。袴後方の磨り合わせ箇所には、「二」が記されている。形体は、左足で立脚し、右足を右方向に広げるように出し、右足かかとを地面に着地させ、つま先は上を向いている。

2. 各像と蘭陵王・太平楽との比較

頭部

石膏で作られた各像の顔の表現は、蘭陵王置物、太平楽置物の表現とも異なっている。特に太平楽置物との違いは歴然である。蘭陵王置物と各像は、日本人形のような表現方法のため似た感じもするが、頭髪の流れ方、眉の表現、目の表現、耳の表現などは、特に違いがある。

各像の頭部には、首の下のように作られた衿がある。この点は、太平楽置物の頭部の構造予測と近いのではないかと考えられる。

袍

石膏で作られた各像の袍と蘭陵王置物・太平楽置物との共通点は、人物前面に垂れる袍の長さ、人物背面に垂れる袍の長さと思われる。また花の紋様も、似ている。しかし蘭陵王置物・太平楽置物の袖は、着物のような長い袖ではない。

腕の動作は、各像と蘭陵王置物・太平楽置物とはまったく異なる動きをしている。人形②と人形③の右手に作られた凹みの様子は、蘭陵王置物の右手の向きとは異なるものの、よく似ている。

袴

人形①と人形③上段の袴、特に人形③上段の表現は、脛当てと糸鞋と思われる表現もされており、太平楽置物の袴の表現と似ている。しかし袴の紋様、脛当ての紋様などの表現が合致しないだけでなく、踏懸の表現が人形①と人形③上段にはない。

人形②と人形③下段の袴の表現は、足首までである袴と糸鞋の表現は、蘭陵王置物の袴の表現と似ている。しかし蘭陵王置物に見られる袴の紋様、袴の裾のひだの表現が、人形②と人形③下段にはない。

組み立て

石膏像からでは、加飾に関する技法の推測をすることは困難だが、人形を組み立て上げる方法は、石膏像を実際に組み立て上げることで判断できる。いずれの石膏像も、袴と袍を重ね合わせ頭部を乗せることで、組み立て上げることができる。衣服の形体に合わせて各パーツの接合面が決められており、各パーツを合体すると接合面がどこにあるのかは判断しにくくなる。

このような組み立て方法は、3. 4. 5の項で推測した、特に蘭陵王置物の組み立て方法と似ている。着色を行う前までに完成させてあったと思われるパーツの予測は、上下2つ。それらを着色後に組み合わせて固定するというものである。

石膏像のパーツは、頭部、袍、袴の3つであるが、頭部と袴が一体化していると考えれば、蘭陵王置物の着色前のパーツ予測とよく似ている。各パーツが分かれる部分の予測もよく似ている。つまり実際に本調査の石膏像が、海野勝珉作であるかどうかはわからないが、どこで各パーツを接合するかという推測によって、大変参考になる石膏像であると考えられる。さらに、このような石膏像を用いることで、接合面の具体的な検討だけでなく、いつ、どの時期に、どのような加飾が行えるかの検討ができたのではないかと考えられる。

3. まとめ

本調査によって、石膏で作られた像のいずれにも、制作者、使用目的、制作年代などを記したものは見つからなかった。これらの情報がない以上、学術的な証明のない石膏像といえるのかもしれない。しかし、東京藝術大学の彫金専攻教官室で長い間保管され、明治期の彫金家海野勝珉に関係する石膏像と伝承されてきていることは、見過ごせない事実であると考え。そのため4体の石膏像を観察し、海野勝珉作品との相違点を調査できたことは、大変貴重であった。

蘭陵王置物と太平楽置物に直接関係する石膏像であるかどうかはわからないが、同等の技術を用いて類似した置物制作の準備をしていたのではないかと考えられる。また、蘭陵王と太平楽に直接関わる石膏像があったのではないだろうかという疑問が残る。今後も引き続き、海野勝珉が関わったと思われる石膏像や石膏で作られた模型などの調査を行っていく必要があると考えている。

最後となりましたが、本調査にご協力いただいた多くの方々、特に宮内庁三の丸尚蔵館関係者の方々、ならびに東京藝術大学美術学部工芸科彫金研究室の飯野一郎教授、堀口光彦教授、彫金研究室の関係者の方々に深くお礼を申し上げます。

注釈

- *1 **金銷し** きんけし 水銀に金を溶かし和紙で水銀をしぼり出し、余分な水銀を漉す。和紙の中に残った「金アマルガム」を乳鉢でよく摺り、作品に梅酢や硝酸水銀を筆で塗って金アマルガムを付ける。その後、焼き上げると水銀が蒸発し金だけが作品表面に残る。これによって表面が金色になる。
- *2 **煮込着色** にこみやくしよく 硫酸銅と炭酸銅（緑青）を湯に溶かし、その中に作品を入れて煮込む着色技法。金属の純度や合金材料によって色々な色彩が表現できる。
- *3 **赤銅** しゃくどう 銅95%・金5%を五分差しという。他に四分差し、三分差しといろいろあるが、勝珉作品には五分差しが多い。
- *4 **純金** じゆんきん 金99.999%以上をいう。
- *5 **銀鑑** ぎんらん 銀と亜鉛などの合金材料で、作品より早く溶け本体を接合する材料。早鑑、遅鑑など種類はいろいろある。
- *6 **金張り** きんぼり 銅、銀、赤銅、四分一等の材料に薄い純金板を鑑付けにて取り付け、厚い純金板に見せる技法。

- *7 **打ち出し** うちだし 金属板の裏面から表面に打ち出し、脂台（やにだい）に付けて裏面又は表面から鑿で形を整えていく技法。
- *8 **臙銀** おぼろぎん 銅90%以上と銀10%以下の合金。渋味を強調し落ち着かせた色合いをもつ合金で、いろいろな配合の種類がある。
- *9 **青金** あおきん 純金に銀を合金すると青金になる。22K、20K、18K、16K、14Kといろいろある。
- *10 **平象嵌** ひらそうかん 生地の上に金属板や線を嵌め込む技法で、象嵌する形状を生地の目的個所に写し、その跡をなぞって細い線彫りする。線彫りの跡を鑿で蹴り上げ「アリ」を作り、その内側に象嵌する紋金（もんがね：嵌めこむ金属）の厚さに見合うだけ掘り下げ、紋金を入れて均し鑿で打ち込み、ヤスリやキサゲ等にて仕上げ表面を平にする技法。
- *11 **四分一** しぶいち 一般的には銅75%・銀25%の合金で、灰色がかった渋い色調が出る。銅85%~60%・銀15%~40%の合金も総称して四分一と呼ぶ。
- *12 **火銅** ひどう 煮込み着色をすると真赤な朱色になる特殊な銅で、成分は分かっていない。現在では復元できない。
- *13 **素銅** すどう 純銅のこと。
- *14 **黒四分一** くろしぶいち 黒臙銀とも言う。銅75%・銀25%の四分一に純金を1%~2%合金する場合や、四分一に赤銅を合金する場合がある。
- *15 **肉象嵌** にくそうかん 生地を一段彫り下げた所に他の紋金を嵌め込み、模様が生地より高くなる方法で表現する技法。
- *16 **打ち込み** うちこみ 作品の裏に脂を付け、均し鑿で打ち込みながら鑿をずらし窪みを模様に表示する技法。
- *17 銀色に輝く襷の房は、複雑で細密な形状から蠟型鑄造品のように見えるが、細部を鑿による彫りくずしで形作ったと考えればどのような方法で作ったか判断できない。明らかに鑄造品である顔や手に比べ、房の色に曇りやくすみがなく、鑄造品ではない可能性もある。あるいは大まかに鑄造したものを叩きしめながら形作ったものかもしれない。
- *18 **研ぎ切り象嵌** とぎきりそうかん 一段彫り下げたあと、縁の盛り上がったアリを鑿で内側に叩いて曲げ、さらに平滑に研ぎ上げて表面を仕上げた状態にする。その後で紋金を肉象嵌するため、象嵌後に紋金の縁を打ち込まなくても良い。そのために仕上がりは大変綺麗に出来上がる。蘭陵王の肉象嵌の技法は、アリを鑿で内側に叩いて曲げた後、研がないで紋金を象嵌する方法であり、一般的な「研ぎ切り象

嵌」とはやや異なる。本体の仕上げが鑿で打って均してあるために、それに合わせることからこのように研がない「研ぎ切り象嵌」方法を用いている。

- *19 **毛彫り** ^{けぼり} 金属の表面に毛髪を表現するときや、毛のような細かい線を彫る技法。
- *20 **白四分一** ^{しろしぶいち} 銅と銀の合金材料で銀が60%以上、銅40%以下のもので、銀を多く含んだ合金材料。
- *21 **鋤彫り** ^{すきぼり} 模様以外の地金面を鋤き取って模様を浮き出す技法。薄肉彫りと高肉彫りがある。
- *22 **石目打ち** ^{いしめうち} 先が鋭く尖った形の鑿で打ち込むと小さな砂地のような跡が出来る。それを、模様にする技法。
- *23 **銀銷し** ^{ぎんけし} 金銷しをしたあとに銀銷しをする。この順番でなければ銀は付かない。
- *24 東京藝術大学・飯野一郎教授談。彫金研究室で保管されている石膏で作られた多くの資料は、明治頃に制作されたもので、当時研究室の教授であった海野勝珉先生に関わりのあるものであるとされている。

参考文献

1. 東京府勸業課編『東京名工鑑』乾之巻、有隣堂、明治十二年。「工藝志料 新任帝室技芸員」『京都美術協会雑誌』第51号、明治29年8月等を参照した。
2. 『第三回内国勸業博覧会審査報告 第二部美術』（本稿では、復刻版である『明治前期産業発達史資料 勸業博覧会資料 116』明治文献資料刊行会、昭和49年を参照した。）「工藝志料 ○帝室技藝四 海野勝珉氏」『京都美術協会雑誌』第55号、明治29年12月
3. 「太平楽御置物」『建築工芸叢誌』第1期第8冊、建築工芸協会、大正元年9月
4. 山本晃『ねじのおはなし』日本規格協会、2003年、井塚政義・飯田賢一監修、種子島開発総合センター編『鉄砲伝来前後 一種子島をめぐる技術と文化』有斐閣、pp.148-155、1986年
5. 寺島慶一『史料でたどる日本の前近代めっきの歴史（その1）—金めっきから電気めっき技術の移植まで—』防錆管理1997—12、pp.25-35、1997年
6. 寺島慶一『史料でたどる日本の前近代めっきの歴史（その2）—金めっきから電気めっき技術の移植まで—』防錆管理1998—1、pp.31-35、1998年

7. 今淵純子、横田勝『金属工芸における表面着色』表面技術協会、表面技術Vol.51 No.10 pp.18-24、2000年)

引用文献

- 1) 『第三回内国勸業博覧会審査報告 第二部美術』（本稿では、復刻版である『明治前期産業発達史資料 勸業博覧会資料 116』明治文献資料刊行会、昭和49年を引用した。）「工藝志料 ○帝室技藝四 海野勝珉氏」『京都美術協会雑誌』第55号、明治29年12月
- 2) 「太平楽御置物」『建築工芸叢誌』第1期第8冊、建築工芸協会、大正元年9月



写真 2 「蘭陵王置物」(宮内庁三の丸尚蔵館所蔵) 後面



写真 1 「蘭陵王置物」(宮内庁三の丸尚蔵館所蔵) 前面



写真4 「太平楽置物」(宮内庁三の丸尚蔵館所蔵) 後面



写真3 「太平楽置物」(宮内庁三の丸尚蔵館所蔵) 前面