

平成二十九年 度 金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科  
課程博士学位申請論文

## 日本工芸における漆パネルの誕生

―漆芸家・高橋節郎の一九五〇年代の活動に着目して―

《本文編》

金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科博士後期課程  
芸術学研究領域工芸史分野 学籍番号 1471006  
南 有里子

# 日本工芸における漆パネルの誕生―漆芸家・高橋節郎の一九五〇年代の活動に着目して―

## 本文編 目次

はじめに

1

## 第一章 壁面装飾の時代

6

### 第一節 用即美の系譜…无型から型會まで

6

#### 第一項 高橋節郎と実在工芸美術会

6

#### 第二項 型會の結成

8

### 第二節 壁面装飾の時代…昭和戦前期の山崎覚太郎の活動を中心に

10

#### 第一項 无型と実在工芸美術会における山崎覚太郎

10

#### 第二項 官展の展覧会規程にみる平面作品

11

#### 第三項 新設当初の帝展第四部における平面作品

12

## 第二章 戦中の布石

18

### 第一節 芸術保存資格者認定を受けた漆芸家の事例（横山白汀／富山）

18

#### 第一項 富山県における工芸美術

18

#### 第二項 横山白汀と山崎覚太郎

21

### 第二節 輸出用漆器の制作に従事した漆芸家の事例（高橋節郎／東京）

23

#### 第一項 マルニ工芸漆器製作所における高橋節郎

23

#### 第二項 日本ドラムカン製作所における高橋節郎

27

### 第三章 漆パネルの誕生

第一節 日本工芸の分水嶺…創作工芸協会（一九五二～一九五九）と日展の第四科問題

第二項 創作工芸協会―工芸とデザインとのあいだに

第三項 創作工芸協会と創工芸

第四項 日展の第四科問題

第二節 漆パネルの誕生…高橋節郎の「スグラフイート漆絵」

第一項 高橋節郎漆絵展（一九五四年）における「スグラフイート漆絵」のめばえ

第二項 「スグラフイート漆絵」の展開と模索

第三項 高橋節郎スグラフイート漆絵展（一九五七年）における「スグラフイート漆絵」

第四項 第二回高橋節郎スグラフイート漆絵展（一九五九年）における「スグラフイート漆絵」

### 第四章 漆パネルの定着とその影響

第一節 高橋節郎の円心時代（一九六〇～一九六九）

第一項 円心をめぐる時代背景

第二項 高橋節郎の円心年次展への出品作例

第二節 現代工芸美術家協会（一九六一～）の目指したもの

第一項 山崎覚太郎の「主張」と高橋節郎

第二項 富山県展における現代工芸美術家協会の影響

第三項 高橋節郎にとっての現代工芸

おわりに

参考文献一覧

本論文において、註および図版の扱いは各章内で完結している。  
そのため、「前掲註〇」とある場合は該当の章内の註番号を指しており、  
また同一の図版であっても別の章に再掲する場合は各章の中の図版番号を割り当てている。

## はじめに

本論文では、日本工芸の分水嶺とも言うべき一九五〇年代における「漆パネル」の誕生の経緯とその影響について、漆芸家・高橋節郎（一九一四—二〇〇七）の一九五〇年代の活動に着目して具体的に論じる。

高橋節郎は一九一四年（大正三）に長野県南安曇郡北穂高村（現 安曇野市）に生まれ、東京美術学校工芸科漆工部に学んだ漆芸家である。第二次世界大戦後は主に日展や日本現代工芸美術展において発表を続けながら母校である東京藝術大学でも教鞭をとり、一九九七年（平成九）には文化勲章を受章、二〇〇七年（平成十九）に九十二歳で他界するまで日本の戦後を代表する漆芸家のひとりとして精力的に活動した。高橋の作品の多くを保存・管理し、かつ、その常設の展示室を有する施設としては豊田市美術館高橋節郎館と安曇野高橋節郎記念美術館の二館が知られる。その他にも東京藝術大学、東京国立近代美術館、東京都現代美術館、日本芸術院をはじめとして全国的美術館や所蔵家のもとに作品が保管されている。

二〇一四年（平成二十六）の四月、高橋の生誕百年を記念した回顧展「生誕百年 高橋節郎展」が安曇野高橋節郎記念美術館と安曇野市豊科近代美術館を皮切りに、豊田市美術館高橋節郎館、長野県信濃美術館へと巡回する形で開催された。同展は高橋作品の包括的な展観としては二〇〇四年（平成十六）に豊田市美術館、安曇野高橋節郎記念美術館、大阪神百貨店を巡回した卒寿記念の「高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代—」展以来のもので、作家の逝去後に複数館からの借用によって行われた初めての大規模な巡回展でもあった。この準備に際して開催各館が協働して調査や展覧会図録の執筆を行うこととなり、遺族のもとで大切に保管されていた数多くの資料が東京都練馬区のご自宅から安曇野へといわば里帰りを果たしたのは、二〇一三年（平成二十五）の十月のことである。当時、安曇野高橋節郎記念美術館の三澤

新弥学芸員と豊田市美術館の西崎紀衣学芸員を中心として展覧会図録に使用する資料が選別されたが、展覧会準備の都合上、移送した資料すべての整理や記録には至らないまま保管されていた。なおその後、東京都練馬区のご自宅に保管されていたスケッチブックや下絵、書簡類が二〇一七年（平成二十九）にも安曇野高橋節郎記念美術館へ追加で移送された。

筆者は、ご遺族である高橋千笑夫人<sup>なすえ</sup>および美術館のご理解とご協力を賜り、これらの資料の整理や記録の作業にとりかかる好機に恵まれた。さらには関連する作品の実見調査と撮影についても折々にご所蔵館やご所蔵者様からお許しをいただいた。論文中で取り上げる作品および資料の多くは、ご遺族をはじめ、安曇野高橋節郎記念美術館、豊田市美術館高橋節郎館、ご所蔵者様のご協力のもとでこれまでに約二〇回・延べ三〇日間以上にわたって実施した筆者の調査により、初めて学術的に公開されるものである。一連の調査を経て、これまでほとんど紹介されてこなかった高橋の戦前から戦後初期にかけての足跡に様々な角度から光を当て、具体的に裏付けることが可能となった。のちの日展等における活躍で知られる高橋の創作活動の全体像を包括的に検討するための手がかりとするだけでなく、戦後日本の工芸界が大きく変容した過渡期の状況を高橋節郎という一漆芸家にまつわる具体的資料の検討を通して描き出すことを目指して、研究を進めた。

本論文は四つの章から構成される。第一章「壁面装飾の時代」では、漆パネルの誕生以前を実用の延長線上にあった壁面装飾の時代と位置付け、主に戦前期の山崎寛太郎の活動に着目して論じる。第二章「戦中の布石」では、戦後の漆パネル誕生の立役者となる漆芸家の戦中の布石について、横山白汀と高橋節郎の活動に着目して論じる。第三章「漆パネルの誕生」では、日本工芸における漆パネルの誕生を高橋節郎が一九五一年（昭和二十六）の第七回日展に出品



した《漆パネル「星座」》が特選および朝倉賞を受賞する時点と定義する。さらに、高橋が一九五〇年代に開催した三回の個展を、のちの円熟期には「硬質のロマン」<sup>3</sup>と評される「黒と金の世界」<sup>4</sup>へと収斂する独自の鎗金技法を確立した自己形成の過程と位置付け、関連作例の実見調査の結果を踏まえて具体的に検討する。第四章「漆パネルの定着とその影響」では、戦後の日展における漆パネルの定着とその影響について、一九六〇年代の高橋の作品と活動に着目して考察する。

第一章では、本論文の主題である「日本工芸における漆パネルの誕生」に至るまでの時期を実用の延長線上にあった壁面装飾の時代と位置付け、主に戦前期の山崎寛太郎の活動に着目して論じる。そもそも日本が近代国家としての枠組みを整える明治時代に遡れば、西洋の思想を取り入れた当初の日本の美術概念には、実用品としての性格をもつ工芸が含まれなかった<sup>5</sup>。したがって、一九〇七年（明治四十）から始まった文部省美術展覧会（文展）には日本画、西洋画、彫刻の三部門のみが設けられていた。一八八九年（明治二十）に開校した東京美術学校には金工と漆工の教室が設置され、同校出身の工芸家たちは江戸時代から連なる技巧偏重的な意識を打破し、作家としての自覚をもって制作に励んだ。産業としてではなく美術と同等の価値を持つ工芸の立場を確立すべく帝展への参加を求めた彼らの悲願であった第四部新設が叶ったのは、一九二七年（昭和二）の第八回帝国美術院美術博覧会（帝展、大正八年に文展から改組）のときである。これと前後して一九二六年（大正十五）に東京美術学校鍔金科教授の津田信夫の影響を受けた高村豊周を中心に工芸団体「无型」が結成され、无型の同人が新設当初の帝展工芸部を席卷する。第四部開設の年には金工家の高村豊周、北原千鹿、佐々木象堂が特選を受賞し、翌年の第九回帝展では高村、北原、そして漆芸家の山崎寛太郎が特選に選ばれた。本章第一節で

は、この系譜に東京美術学校で山崎寛太郎の薫陶を受けた世代の漆芸家・高橋節郎の青年期の足跡を重ねるとともに、第二節では漆パネル誕生に至る前史としての壁面装飾の時代における山崎の功績を指摘する。

第一節「用即美の系譜：无型から型會まで」では、高橋節郎が一九三八年（昭和十三）に東京美術学校を卒業すると同時に同級生と結成した型會の活動を、恩師にあたる高村豊周や山崎寛太郎らが結成した无型からその後継の実在工芸美術会に至る活動の延長線上に位置づける。美術学校卒業時に銀時計を受賞した高橋は一九四〇年（昭和十五）の紀元二六〇〇年奉祝美術展に《漆虞美人草之圖小屏風（ひなげしの図屏風）》を出品して官展での初入選を果たしたが、翌年の第四回新文展に出品した《漆木瓜の圖屏風（木瓜蒔絵屏風）》が早くも特選を受賞し、政府買上となつて「美しい色漆をたくみに駆使して、いつもはなやかな作品をみせる作家である。現在の漆藝家の中では才分もゆたかであり、いゝ感覚を持った新人」<sup>6</sup>と将来を囑望された。官展においてこうした一定の評価を得はじめる一方、これと前後して一九三八年に銀座の資生堂で開催された型會の第一回発表展に出品した《日日草紋衣裳箱》や《棚》からは、高橋が当時最先端の技術であった色漆を用いた色研出蒔絵技法に習熟して頭角を現しつつも、その作品があくまでも実用とそれに付随する装飾の範疇にあったことがわかる。また、のちに日本を代表する工業デザイナーとして活躍する金子徳次郎、黒瀬英雄、小杉二郎も同会から出発したことから、型會の活動は日本において工芸とデザインが分化する以前の状況を体現するものであったことを指摘する。

第二節「壁面装飾の時代：昭和戦前期の山崎寛太郎の活動を中心に」では、一九二七年（昭和二）の第八回帝展に「第四部 美術工芸」が新設されて以降の文部省系列の官展に出品された工芸作品の形式を分析することにより、新設当時の第四部への出品物のほとんどが実用器物であり、おもに染織の分野で屏

風や衝立など近代以前から見られた家具調度の形式に則った平面的表現が散見されたものの、いわゆる漆芸の平面作品はみられなかったことを示す。そしてこうした状況の中で山崎寛太郎が一九二八年（昭和三）の第九回帝展へ『衝立』を出品して特選を受賞するのを皮切りに、翌年の『蒔絵ストープ前立』でも特選を受賞し、一九三〇年（昭和五）には無鑑査で『蒔絵鶴の図壁面裝飾パネル』を出品するなど新たな形式の平面作品を相次いで提示することによって、官展における漆芸家たちの眼を平面の領域へとひらいたことを評価する。一九三九年（昭和十四）の第三回文部省美術展覧会に出品された『猿蒔絵風爐前屏風』は、東京美術学校助教教授であった山崎寛太郎が商工省囑託として欧米での工芸調査に派遣され、帰国した後に発表した作品である。構成主義的要素が強調され、明快な図案が斬新な印象を与える本作は、帝国美術院美術展覧会（帝展）、文部省美術展覧会（新文展）、日本美術展覧会（日展）といった、いわゆる文部省系列の官展に出品された漆芸作品における絵画的表現の黎明期を代表するものとしてこれまで高く評価されてきた。この他にも漆芸の分野から高橋節郎『漆木瓜の圖屏風』（一九四一年（昭和十六）第四回新文展出品）、張間禧一『蠶漆器衝立』（一九四二年（昭和十七）第五回新文展出品）など華やかな図案の平面作品が相次いで特選を受賞し、当時の新文展を席巻したことがよく知られている一方で、官展の漆芸分野における平面作品の展開とその背景に関してこれまで十分な検討がなされてきたとはいえない。一九二七年（昭和二）の第八回帝展に「第四部 美術工芸」が新設されて以降、漆芸分野においてどのように平面作品が登場し、のちに定着をみたのか、当時の展覧会規程や図録等の文献資料と出品作品の分析を通して考察する。

第二章では、第二次世界大戦後の漆・パネル誕生の立役者となる漆芸家が戦中から終戦直後にかけてはどのような活動をおこなっていたのかを確認する。第一章で論じるように、第八回帝展に第四部が新設されて以降、従来は盆や箱と

いった実用器の制作が中心であった漆芸の分野において次々に新たな形式の平面作品を発表したのが山崎寛太郎であった。山崎が一九三〇年（昭和五）の第十一回帝展に出品した『蒔絵鶴の図壁面裝飾パネル』は文部省系列の官展において初めて「壁面裝飾パネル」という語を冠した作品だったが、第二章第二節第三項で指摘する通り、すぐには定着しなかった。この「壁面裝飾パネル」が再度提示されるのは、終戦後に日展が再開されたのちに、山崎と同郷の富山県の漆芸家・横山白汀が一九四九年（昭和二十四）の第五回日展に『木漆「豹」壁面裝飾パネル』を出品した時点である。本章第一節で述べるように横山は芸術保存資格者認定を受けて戦時をしのぎ、後には山崎のよき理解者となって富山県における工芸美術の発展に尽力した人物でもあった。さらに、戦後の日展に「漆パネル」という語を冠した作品を初めて提示したのは山崎の東京美術学校での教え子にあたる高橋節郎であるが、本章第二節で指摘するように、高橋が終戦直後にマルニ工芸漆器製作所や日本ドラムカン製作所で制作した作品の意匠には絵画的な要素が多分に含まれていたことが筆者の調査によって判明した。さまざまな輸出用漆器のデザインに従事した経験が、第二章以降で論じる高橋の絵画的表現の探求の糧となったのではないかと推察される。

第一節「芸術保存資格者認定を受けた漆芸家の事例（横山白汀／富山）」では、国内有数の工芸品の産地である富山県において芸術保存資格者認定（マル芸）を受けた漆芸家の事例として横山白汀の活動を取り上げる。一九四〇年（昭和十五）の奢侈品等製造販売制限規則により、戦時下では奢侈品の制作や売買が厳しく制限されて工芸家が苦境に立たされる中、横山をはじめとして戦時下にマル芸認定による保護を受けた作家たちは終戦後の官展へ次々と入選を果たした。やがて彼らが富山県下で指導的な役割を果たすようになることから、認定制度の地方における成果の事例としても位置づける。

第二節「輸出用漆器の制作に従事した漆芸家の事例（高橋節郎／東京）」で

は、輸出用漆器の制作に従事して糊口をしのいだ終戦直後の高橋節郎の活動を取り上げる。高橋は一九四九年（昭和二十四）からマルニ工芸漆器製作所に勤務し、産業工芸試験所で開発された玉虫塗や各種のvariety塗、そして美術学校時代から親しんだ色漆を駆使して輸出用漆器を制作した。また、陶やメラミンを胎とする花器や既製の金属製ライターへの加飾もこの時期に行っていたとみられる。マルニ工芸漆器製作所の倒産に伴い一九五二年（昭和二十七）に日本ドラムカン製作所へ移籍した高橋は、沈金技法によつて山水画を描いたランプスタンドなどを手がけた。欧米の好みに合わせた輸出用漆器の制作は、美術学校を修了した高橋にとつて試練のときであつたに違いないが、そうした中でも色漆を油絵具のように混色して花々を描いたり、沈金技法を用いて風景を描いたりといった絵画的表現の試みが、高橋の血肉となつていった可能性を指摘する。

第三章では、日本工芸における漆・パネルの誕生を高橋節郎が一九五一年（昭和二十六）の第七回日展に出品した《漆パネル「星座」》が特選および朝倉賞を受賞した時点と定義する。さらに、高橋が一九五〇年代に開催した三回の個展を、のちの円熟期には《日岡月岡》に代表されるような「硬質のロマン」<sup>7</sup>と評される「黒と金の世界」<sup>8</sup>。へと収斂する独自の鎗金技法を確立した自己形成の過程と位置付け、関連作例の実見調査の結果を踏まえて具体的に検討する。

第一節「日本工芸の分水嶺…創作工芸協会（一九五二～一九五九）と日展の第四科問題」では、戦後の日本においてデザインという語が産業工芸という語に代わつて一般的になる中、文化財保護法の制定と改正がなされ、技術の錬磨を通じて国家による保護顕彰の対象となる道が工芸家に開かれたことによつて加速した工芸界の再編の様相を概観する。この具体例として、高橋節郎が関わった創作工芸協会の活動と日展のいわゆる第四科問題とを取り上げる。創作工芸協会は若手の工芸家とデザイナーの混成による団体で、工芸素材を用いた

デザインの改良を目指す彼らの活動は一九五二年（昭和二十七）に銀座の資生堂で第一回展を開催した当初から注目をあつめた。高橋は漆と異素材を組み合わせたオブジェ、有機的造形を模索した陶胎花器や籃胎の乾漆壺などを初期の年次展に発表して好評を博す。しかし急激に工芸界の再編が進む中で結成当初の趣旨を達成することが困難となつた同会は、工芸とデザインとの蜜月時代の終わりを象徴するかのよう「各自の自由な立場を尊重」<sup>9</sup>。すると宣言して一九五九年（昭和三十四）十月に解散した。これと前後して一九五八年（昭和三十）には日展内で「内部の矛盾を清算」<sup>10</sup>。すべく伝統工芸展との間の「フタタタの行為」<sup>11</sup>をやめるよう促す第四科問題が勃発した。かつては工芸家が複数の工芸団体に所属、出品することも珍しくなかったが、文化財保護法の改正を経て、高橋ら日展の所属作家に立場の明確化が厳しく求められることとなつたこの事件は、まさに日本工芸の分水嶺の様相が露呈したものであつた。

第二節「漆パネルの誕生…高橋節郎の『スグラフイート漆絵』では、第一章第二節で取り上げるように山崎寛太郎がかつて帝展で先鞭をつけたパネルという形式が、戦後に再開した日展にふたたび登場する経緯を論じる。壁面装飾パネルという語を冠した漆芸作品が戦後の日展において初めて登場するのは、一九四九年（昭和二十四）の第五回日展に横山白汀が出品した《木漆「豹」壁面装飾。パネル》であつた。そして同展に《漆器 花の星座 壁装飾》を出品していた高橋節郎が、一九五一年（昭和二十六）の第七回日展に出品した《漆。パネル「星座」》で特選および朝倉賞を受賞する時点をもつて、本論では日本工芸における漆・パネルの誕生と位置づける。このあと日本ドラムカン製作所のデザイナーとしての職を辞した高橋は一九五四年（昭和二十九）に初の個展となる高橋節郎漆繪展を松本市で開催し、さらに一九五七年（昭和三十）には高橋節郎スグラフイート漆繪展を、五九年（昭和三十四）には第二回高橋節郎スグラフイート漆繪展を日本橋三越で開催した。これらの個展への出品作例が



らは、厚く塗った色漆や金箔を掻き落として線状に黒漆地を露出させる表現から、鋭い針のような道具で黒漆地を掻き落としてできた溝に摺漆をして金粉などをこめる表現へと至った研鑽の過程が明らかである。一九五〇年代の日展に漆パネルが定着していく中で、三回の個展を重ねた高橋がのちの作風につながる独自の表現を追求した過程とその意義を、関連作例の実見調査に基づき具体的に論じる。

第四章では、漆パネルの定着とその影響の一端を、パネルという共通の形式に則る漆芸家の間で表現の独自性が問い直されるに至った一九六〇年代における高橋の作品と活動に着目して考察する。

第一節「高橋節郎の円心時代（一九六〇～一九六九）」では、高橋節郎が辻光典や佐治正らと一九六〇年（昭和三十五）に結成した工芸団体である「円心」の年次展に発表した作例を取り上げ、一九五〇年代の三回の個展を通じて独自のスグラフイット漆絵<sup>1,2</sup>を確立させた後の高橋の表現の展開について論じる。筆者の調査により、初期の円心展への出品作例は一九五〇年代に探究したスグラフイット漆絵との関連が指摘され、その後いわゆるモノタイプの抽象的な漆版画の制作を経て、後期には再び黒漆地に金の刻線をほどこした漆パネルを出品する中で表現の精緻化が進展したことが確認された。

第二節「現代工芸美術家協会（一九六一）の目指したもの」では、山崎寛太郎を中心に高橋、辻、佐治を含む日展の中堅作家が一九六一年（昭和三十六）に結成した現代工芸美術家協会の初期の活動に焦点をあて、日展における漆パネルという形式の定着を踏まえたうえで彼らの活動の意義を問いなおす。高橋のスケッチブックには自身の経験を踏まえて「工芸の分類」を図式化したものが残されており、かつて同世代のデザイナーと切磋琢磨した産業工芸でもなく、そして絵画や彫刻に追従する装飾工芸でもなく、あくまでも一品制作を前提とする表現としての漆パネルに自身の針路を定めていたことが窺える。

1 「生誕百年 高橋節郎展」の会場および会期：安曇野会場（安曇野高橋節郎記念美術館・安曇野市豊科近代美術館 二〇一四年四月二十六日～六月一日、豊田会場（豊田市美術館高橋節郎館 二〇一四年七月十二日～九月十五日、長野会場（長野県信濃美術館 二〇一四年十二月十三日～二〇一五年一月十二日）。

2 豊田市美術館「生誕百年 高橋節郎展」報告書（平成二十七年一月二十九日）より。なお没後回顧展としては安曇野、豊田両館の所蔵品に松本市美術館、式年遷宮記念神宮美術館、個人蔵の借用作品を加えて展示した安曇野高橋節郎美術館「漆芸家・高橋節郎のあゆみ」（二〇〇八年七月十九日～八月二十四日）が開催された。

3 岡田譲「硬質のロマン」、『漆 高橋節郎 黒と金の世界』京都書院、一九八一年八月。

4 『漆 高橋節郎 黒と金の世界』京都書院、一九八一年八月。

5 西洋の概念を取り入れるにあたって生じた、工芸をめぐる曖昧な状況については例えば樋田豊郎「日本のアブライド・アート 大正期における工業と美術の再接近」（長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』二〇〇六年発行、一五〇頁～一六五頁に所収）では

「明治二〇年代以前にはさまざまな造形物を、美術、建築、工業、工業などの概念で分けるときに、どこで線引きすればよいのかはつきりしない状況があった。たとえば、襖絵はいつまで絵画としてばかり見られていたのかはつきりしない状況があった。たとえば、襖絵はいつまで絵具でもあった。ということは、襖絵は「美術」と呼んでもいいし、「建築」と呼ぶこともできた。あるいは、襖そのものを製作する経師屋の仕事は、前近代的な手仕事の延長としての「工業」でもあった。それが明治二〇年代になって、日本も西洋と同じような美術や工業の概念を取り入れるべきだということになって、そこではつきりと区分が立てられた。しかし、そのとき区分ができたにはできたが、曖昧な要素も残った。たとえば、江戸時代から連続と製作されてきた、非常に手間暇かけてつくられる工芸品類がある。漆の表面に金粉を蒔いて画を描く蒔絵の箱、さまざまな色の金属を表面に嵌め込む象嵌細工の壺などだ。それらは絵画や彫刻ではないから「工芸」に区分してしまうこともできるし、また、どれほど精妙につくられていても、所詮は職人仕事なのだから「工業」だと考えることもできる。しかも、「工芸」や「工業」というだけでは取まらない、「美術」にかなり近い要素もそなえている。いまの私たちだってそう思っているが、明治前半期の人はずっと強くそれを意識していた。」と指摘されている。

6 大島隆一「作品評、『旬刊美術新報』一九四一年十月三十日。

7 前掲註3に同じ。

8 前掲註4に同じ。

9 「創作工芸協会 解散時の挨拶集書、一九五九年十月、個人蔵。

10 「新日展工芸部に望む 第四科会、一九五八年二月十二日。

11 「工芸会が不参加声明、むしろ返した四科の対立」、朝日新聞、一九五八年四月十七日。

12 スグラフイット漆絵とは本論文第三章で取り上げるとおり高橋の造語である。

## 第一章 壁面装飾の時代

第一章では、本論文の主題である「日本工芸における漆パネルの誕生」に至るまでの時期を実用の延長線上にあった壁面装飾の時代と位置付け、主に戦前期の山崎寛太郎の活動に着目して論じる。そもそも日本が近代国家としての枠組みを整える明治時代に遡れば、西洋の思想を取り入れた当初の日本の美術概念には、実用品としての性格をもつ工芸が含まれなかった。したがって、一九〇七年（明治四十）から始まった文部省美術展覧会（文展）には日本画、西洋画、彫刻の三部門のみが設けられていた。一八八九年（明治二十二）に開校した東京美術学校には金工と漆工の教室が設置され、同校出身の工芸家たちは江戸時代から連なる技巧偏重的な意識を打破し、作家としての自覚をもって制作に励んだ。産業としてではなく美術と同等の価値を持つ工芸の立場を確立すべく帝展への参加を求めた彼らの悲願であった第四部新設が叶ったのは、一九二七年（昭和二）の第八回帝国美術院美術博覧会（帝展、大正八年に文展から改組）のときである。

これと前後して一九二六年（大正十五）に東京美術学校鑄金科教授の津田信夫の影響を受けた高村豊周を中心に工芸団体「无型」が結成され、无型の同人が新設当初の帝展工芸部を席卷する。第四部開設の年には金工家の高村豊周、北原千鹿、佐々木象堂が特選を受賞し、翌年の第九回帝展では高村、北原、そして漆芸家の山崎寛太郎が特選に選ばれた。本章第一節では、この系譜に東京美術学校で山崎寛太郎の薫陶を受けた世代の漆芸家・高橋節郎の青年期の足跡を重ねるとともに、第二節では漆パネル誕生に至る前史としての壁面装飾の時代における山崎の功績を指摘する。

### 第一節 用即美の系譜…无型から型會まで

第一章第一節では、高橋節郎が一九三八年（昭和十三）に東京美術学校を卒業すると同時に同級生と結成した型會の活動を、恩師にあたる高村豊周や山崎寛太郎らが結成した无型からその後継の実在工芸美術会に至る活動の延長線上に位置づける。美術学校卒業時に銀時計を受賞した高橋は一九四〇年（昭和十五）の紀元二六〇〇年奉祝美術展に《漆虞美人草之圖小屏風（ひなげしの図屏風）》（図版1-1）を出品して官展での初入選を果たしたが、翌年の第四回新文展に出品した《漆木瓜の圖屏風（木瓜蒔絵屏風）》（図版1-2）が早くも特選を受賞し、政府買上となつて「美しい色漆をたくみに駆使して、いつもはなかなか作品をみせる作家である。現在の漆藝家の中では才分もゆたかであり、いゝ感覚を持った新人」<sup>2</sup>と将来を囑望された。官展においてこうした一定の評価を得はじめる一方、これと前後して一九三八年に銀座の資生堂で開催された型會の第一回発表展に出品した《日日草紋衣裳箱》（図版1-3）や《棚》（図版1-4）からは、高橋が当時最先端の技術であった色漆を用いた色研出蒔絵技法に習熟して頭角を現しつつも、その作品があくまでも実用とそれに付随する装飾の範疇にあったことがわかる。また、のちに日本を代表する工業デザイナーとして活躍する金子徳次郎、黒瀬英雄、小杉二郎も同会から出発したことから、型會の活動は日本において工芸とデザインが分化する以前の状況を体現するものであったことを指摘する。

#### 第一項 高橋節郎と実在工芸美術会

一九二六年（大正十五）六月、鑄金家の高村豊周（一八九〇—一九七二）を中心として、佐々木象堂（一八八二—一九六二）、杉田禾堂（一八八六—一九五五）、豊田勝秋（一八九七—一九七二）、内藤春治（一八九五—一九七九）、西村敏彦（一八八九—一九四七）、山本安曇（一八八五—一九四五）、彫金の北

原千鹿（一八八七—一九五二）、村越道守（一九〇一—一九四三）、漆芸の太田自適（一八八九—一九六七）、加藤居山、佐藤陽雲（一八九四—一九六六）、鈴木素興、田口啓次郎、松田権六（一八九六—一九八六）、山崎寛太郎（一八九九—一九八四）、吉田源十郎（二八九六—一九五八）、染織の渋谷終吉（一八九九—一九三三）、広川松五郎（二八八九—一九五二）、雑工芸の藤井達吉（一八八一—一九六四）、評論の渡辺素舟（二八九〇—一九八六）の二十一名によって工芸団体「无型」が結成された。（図版1-5）。金工家、漆芸家、染織家、そして評論家までもが加わった同会は、素材や技法の別を問わず新たな工芸のあり方を模索して活動し、幾何学的構成を特徴として「構成派」とも呼ばれた。この无型の結成の契機のひとつとなったのは、東京美術学校鑄造科の教授であった津田信夫（一八七五—一九四六）の文部省在外研究である。津田は一九二三年（大正十二）の一月より二年間、金工の研究のため欧米に派遣され、各国を廻って見聞を深めた。一九二五年（大正十四）に開催された現代裝飾美術・産業美術国際博覧会の審査員をつとめて帰国した後には、教え子の高村豊周らに現地で得た知見を伝え、日本の近代的な工芸美術の樹立に向けて彼らを激励した。高村らは同年、欧米の事情を学ぶための勉強会を立ち上げて、これが无型の前身となった。

時を同じくして、帝展への工芸部新設を求める気運の盛り上がり背景に、津田らの活動と並行して「工芸済々会」が結成されている。同会は板谷波山（一八七二—一九六三／陶芸、香取秀真（一八七四—一九五四／鑄金、清水南山（一八七五—一九四八／彫金、六角紫水（一八六七—一九五〇／漆芸、海野清（一八八四—一九五六／彫金、石田英一（一八七六—一九六〇／鍛金、佐々木象堂（鑄金）、北原千鹿（彫金）、桂光春（一八七一—一九六二／彫金、峰岸寶光、沼田一雅（一八七三—一九五四／鑄造、二十世・堆朱陽成（一八八〇—一九五二／漆芸、植松包美（一八七二—一九三三／漆芸、杉田禾堂（鑄

金、赤塚自得（一八七一—一九三六／漆芸、山本安曇（鑄金）の十六名によって発足したが、杉田禾堂が途中で脱退するなどして伝統的な技術を重んじる傾向の作家を中心に一九三八年（昭和十三）頃まで活動した。一方で津田のもとには高村、豊田、広川らが参集して一九二六年（大正十五）に「日本工芸美術会」を結成する。日本工芸美術会は全国の工芸家へ高村の書いた出品を呼びかける檄文を送り、その第一回展を帝展と同時に同会場にて開催するなどして、帝展への第四部の新設に向けて積極的に働きかけた。ついにこの翌年の一九二七年（昭和二）の春には、第八回帝国美術院美術展覧会において、工芸家にとって長年の悲願であった第四部美術工芸の新設が実現をみる。また同年の秋には无型同人の北原千鹿を中心に若い金工家たちが金工団体「工人社」を立ち上げて「技術を細く分析しないで大きく一纏めにして工藝の視野から追究」<sup>4</sup>しようという大局的な視野を持った彼らの活動が若い世代の熱視線をあつめていった。

帝展第四部の開設にともない、絵画や彫刻に比肩する工芸の確立を目指した无型であったが、徐々に同人間での方向性の違いが問題となり、一九三三年（昭和七）の五月に第六回展を終えたのちに「第二次の啓蒙を約して」と広川松五郎による解散声明を出して一九三三年（昭和八）四月十六日に解消した。この声明の通り「現代日本の工芸美術はその発達の一段階として一度は免れがたい弊害、即ち、表現の爲の表現、裝飾の爲の裝飾といふ身動きのならないスランプに陥つてゐる」という状況を打破すべく「用即美」を掲げて一九三五年（昭和一〇）に結成されたのが、実在工芸美術会であった（図版1-6）。

高村豊周を中心として新井謹也（一八八四—一九六六）、河村喜太郎（一八九九—一九六六）、木村和一（一八八八—一九六三）、佐藤陽雲（一八九四—一九六六）、豊田勝秋、内藤春治（一八九五—一九七九）、広川松五郎、丸山不忘（一八九〇—一九七〇）、山崎寛太郎、吉田源十郎（一八九六—一九五八）の



十一名から結成された同会は、東京美術学校での彼らの教え子にあたる高橋節郎や、高橋の同級生で創作工芸協会から円心を経て現代工芸美術家協会に至るまで活動をともしする一人である蓮田脩吾郎（一九一五—二〇一〇）らに大きな影響を及ぼした。高村の薫陶を受けて「尊敬する師の掲げる新しい工芸運動主張の意気」<sup>7</sup>に感じ入ったことを後に自伝の中で振り返っている蓮田は、一九三六年（昭和十一年）に上野の東京府美術館で開催された実在工芸美術会第一回展（図版1—7）に方形の《花挿》を出品して初入選を果たした。翌年の第二回展には卒業制作であった白銅、鉄パイプ、木材、布から構成される《竜班スクリーン》と《方水盤》を出品して前者は実在工芸S氏賞を受賞し、後者も入選、さらに一九三九年（昭和十四年）の第四回展に出品した《花入》も入選した。また、ちょうどこの頃に商工省の嘱託として欧米での工芸調査に派遣された恩師の山崎に「なにより昭和十三年、パリ留学からもどられた先生の颯爽とした姿は印象的でした」<sup>8</sup>と憧憬の念を抱いていた高橋も一九三七年（昭和十二年）の第二回展に《菓子盛器》を出品し<sup>9</sup>、一九三九年（昭和十四年）の第四回展に《小屏風》（図版1—8）、《棚》、《果物盛器》を出品して、このうち《小屏風》は実在工芸奨励賞を受賞している。

実在工芸美術会の活動については木田拓也「実在工芸美術会1935・1940：『用即美』の工芸」<sup>10</sup>に詳しい。木田によれば、高村らはいくまでも「工芸美術」の領域に踏みとどまりつつ「産業工芸」と関わろうとしており、「用即美」とはこの両者に共通の指標として掲げられたものであった<sup>11</sup>。工芸本来の価値の回復を目指して「用即美」の一時代を築きつつあった高村や山崎にとつて、高橋や蓮田といった若い世代の急成長は頼もしく映ったに違いない。

## 第二項 型會の結成

一九三八年（昭和十三年）に東京美術学校を卒業したばかりの高橋節郎は級友の小杉二郎（一九一五—一九八二）、金子徳次郎（一九一三—二〇〇四）、黒瀬英雄（一九一四—没年不詳）とともに工芸団体「型會」を結成し、銀座の資生堂ギャラリーで第一回の発表展を開催した。この展覧会の案内状（図版1—9）と推薦文（図版1—10）が安曇野高橋節郎美術館に保管されており、広川松五郎は「創作工芸に情熱を織り、用の世界に猶ほ多くの夢を揺曳するところに此の人達の作品展示に唯一な存在理由がある」<sup>12</sup>と推薦文を寄せ、高村も「これを外にして私達が期待する真剣な仕事の生まれ出る種は何処にもない」<sup>13</sup>と教え子の船出に大きな期待を寄せている。

高橋は漆工、小杉は図案、金子は彫金、黒瀬は鍍金とそれぞれ異なる専攻から集まった彼らの展覧会は実用的な家具や器の提案を主眼としたもので、奇しくも高橋以外の三人はやがて戦後復興を遂げる日本を背負って立つ工業デザイナーとして活躍することとなった。「型會第一回発表展 作品目録」（図版1—11）によれば、のちに工業デザイナーとしては日本初となる個展を一九五四年（昭和二十九）に開催することになる小杉二郎は本櫻材を漆で仕上げた《居間家具セット》（図版1—12）や櫓材をラッカーで仕上げた《食堂家具セット》（図版1—13）を出品した。金子徳次郎は《鏡巢》（図版1—14）や《果物盛器》（図版1—15）など小型の家具や実用器を、のちに日本電気株式会社デザイナー部で照明デザイナーとして活躍する黒瀬英雄は《電気スタンド》（図版1—16）などを出品した。

同展に高橋は《衣裳箱》（前掲図版1—3）《文庫》、《棚》（前掲図版1—4）といった調度品と《果物盛器》（図版1—17）や《銘々皿》といった実用器を出品した。東京美術学校の卒業制作で銀時計を授与された衣裳箱は、彩研出蒔絵と螺鈿によって色とりどりの花々や蝶があらわされた華やかでモダンな意匠の

作品である。箱の内側にも黒漆地に蒔絵と螺鈿によつて花や蝶が施されている（図版1-18）。《棚》は数種類の蜻蛉と笹のような葉の植物、そして川辺の水の流れを思わせる曲線が、色漆を駆使して棚の側面にまで施された作品である。棚自体の直線的な構造に加えて上面と脚部の全面に施された黒漆の安定した印象と、扉や側面に施された色漆の涼やかな色調や曲線を多用した図案が好対照を成しており、実用的な家具の形体に則りながらも新鮮な感覚が際立っている。この棚に施されたものに近似した蜻蛉と唐草のような文様をあしらった八角形の華やかな盛器も同時に出品されていたと考えられている。

この型會の結成と前後して一九三六年（昭和十一）には蓮田も板坂辰治（一九一六—一九八三）、高橋由昌、野崎南海雄と「工芸新人社」を結成した。この団体は全員が金工を専攻していた点で型會とは若干毛色が異なっていた。一九三七年（昭和十二）に「工芸青年派」と改称した彼らは、日頃から研究制作していた作品を各自十点ほど持ち寄つて銀座の紀伊国屋画廊で第一回展を開催し、翌年四月に第二回展（図版1-19）、次いで同年十一月にも第三回展を同所で開催した。第二回展の頃には蓮田はモニュメンタルな造形の試作を発表しており、内藤春治は工芸青年派の作品は感覚の線を辿つて「情」的であり、型會の作品は用途に即して「知」的であると評している<sup>14</sup>。

高橋や蓮田とはのちに一九五二年（昭和二十七）に結成する「創作工芸協會」で合流することになる吉田丈夫（一九一六—二〇〇二）と染川鐵之助（一九一二—一九八二）、高橋や蓮田の一学年後輩にあたりのに一九六〇年（昭和三五）に結成する工芸団体「円心」で合流することになる辻光典（一九一五—一九九二）らは一九三八年（昭和十三）に「経緯工芸」を結成した。彼らは型會とは対照的に、いわゆる工芸美術を志向していたが、高橋らの型會が銀座の資生堂ギャラリーで第一回展を開催しているのとほぼ時を同じくして、辻らの経緯工芸も銀座の紀伊国屋画廊で年次展を開催しており（図版1-20）、彼ら

の活動は前述の工芸青年派とともに『帝國工藝』<sup>15</sup>に写真入りで大きく紹介された。「最近若い工芸作家のグループの展覧会が、丁度萌え上る若芽の様な逞しい勢で開かれ、此の盛り上る旺んな力によつて一種清新の氣を工芸界（一種の動脈硬化症的行きずまりにある）に投げ与えた事は、次に来るべき工芸の曙光を望み得たかのようなこびを感じる」と歓迎された同人たちは将来を大いに期待されながら美術学校卒業後の一步を踏み出していった。

ここまで述べたように、高橋節郎や蓮田脩吾郎は元々、恩師である高村豊周や山崎寛太郎の結成した无型から実在工芸美術会へと繋がる用即美の系譜からたしかに影響を受け、実在工芸展への出品や入選を実際に重ねてもいた。そしてこれと同時に、各々の新たな試みとして高橋は型會の活動において戦後の創作工芸協會の活動へと続くデザイナーとの協同の糸口を、また蓮田は工芸青年派の活動において環境との関わりをもつ金属造形への萌芽を、戦前にすでに見出していたということになる。



## 第二節 壁面装飾の時代：昭和戦前期の山崎寛太郎の活動を中心に

第二章第二節では、一九二七年（昭和二）の第八回帝展に「第四部 美術工芸」が新設されて以降の文部省系列の官展に出品された工芸作品の形式を分析することにより、新設当時の第四部への出品物のほとんどが実用器物であり、おもに染織の分野で屏風や衝立など近代以前から見られた家具調度の形式に則った平面的表現が散見されたものの、いわゆる漆芸の平面作品はみられなかったことを示す。そしてこうした状況の中で山崎寛太郎が一九二八年（昭和三）の第九回帝展へ《衝立》（図版1-21）（図版1-22）を出品して特選を受賞するのを皮切りに、翌年の《蒔絵ストーブ前立》（図版1-23）でも特選を受賞し、一九三〇年（昭和五）には無鑑査で《蒔絵鶴の図壁面装飾・ネル》（図版1-24）を出品するなど新たな形式の平面作品を相次いで提示することによって、官展における漆芸家たちの眼を平面の領域へとひらいたことを評価する。

一九三九年（昭和十四）の第三回文部省美術展覧会に出品された《猿蒔絵風爐前屏風》（図版1-25）は、東京美術学校助教であった山崎寛太郎が商工省囑託として欧米での工芸調査に派遣され、帰国した後に発表した作品である。構成主義的要素が強調され、明快な図案が斬新な印象を与える本作は、帝国美術院美術展覧会（帝展）、文部省美術展覧会（新文展）、日本美術展覧会（日展）といった、いわゆる文部省系列の官展に出品された漆芸作品における絵画的表現の黎明期を代表するものとしてこれまで高く評価されてきた。この他にも漆芸の分野から高橋節郎《漆木瓜の圖屏風》（一九四一年（昭和十六）第四回新文展出品（前掲図版1-2）、張間禧一《驚漆器衝立》（一九四二年（昭和十七）第五回新文展出品）（図版1-26）など華やかな図案の平面作品が相次いで特選を受賞し、当時の新文展を席巻したことがよく知られている一方で、官展の漆芸分野における平面作品の展開とその背景に関してこれまで十分な検討がなされてきたとはいえない。そこで本稿では、一九二七年（昭和二）の第八

回帝展に「第四部 美術工芸」が新設されて以降、漆芸分野においてどのように平面作品が登場し、のちに定着をみたのか、当時の展覧会規程や図録等の文献資料と出品作品の分析を通して考察する。

### 第二項 无型と実在工芸美術会における山崎寛太郎

一九三五年（大正十四）にパリで開催された現代装飾美術・産業美術国際博覧会（L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes、アール・デコ博覧会）<sup>1）</sup>において、山崎寛太郎は《柘榴の硯箱》を出品し金賞を受賞している<sup>2）</sup>。このアール・デコ博覧会で当時高い評価を受けた日本の工芸家<sup>3）</sup>のほとんどが、博覧会の翌年一九二六年（昭和元）に鍔金家の高村豊周（一八九〇—一九七二）を中心として結成された工芸団体「无型」に参加した。无型には金工家だけでなく漆芸家も多く所属しており、山崎もこの一員に加わった<sup>4）</sup>。

高村豊周が「工芸美術家の作ったものは、壺でも香炉でも水盤でも、実用品であつて実用品ではないのです。実用品の形を借りた工芸美術品で、実用は第二で鑑賞が主になっているのです」<sup>5）</sup>と述べているように、无型の同人たちは当時、いわば「美術としての工芸」の地位を確立することを目指して活動した。実用品の形を借りた工芸美術のありかたを模索しようとする高村の影響を受けた山崎は実際に、当時の无型の年次展<sup>6）</sup>に菓子鉢や盆（図版1-27）、鏡台（図版1-28）（図版1-29）といった実用品を継続して出品している（表1-1）。

だが帝展に美術工芸部門が新設されて十年近くが経つ頃には「表現のための表現、装飾のための装飾という身動きのならないスランプに陥っている」<sup>7）</sup>と、鑑賞主義的傾向の強まりに対して彼らはみずから警鐘を鳴らすこととなる。无型は解散し、その同人を中心として一九三五年（昭和一〇）には「実在工芸美

術会」が結成された<sup>23</sup>。

山崎も参加したこの実在工芸美術会の活動について前掲の木田論文によれば、「用即美」を提唱した彼らの活動は『工芸美術』と『産業工芸』の関係を密接にすることによって事物の領域へと接近」<sup>24</sup>するものであり、実生活に根差した工芸本来の価値を回復させることを主眼としていたことが指摘されている。たしかに、上野の東京府美術館で開催された年次展では従来の官展の美術工芸部門とは異なつて露出展示を基本としており、花瓶には花が挿され盛器には果物や野菜が配され<sup>25</sup>、また会場内には家具を配したモデルルームが設置されていた(図版1-30)(図版1-31)。

商工省工芸指導所の賛助作品も含めて実生活の中で用いる身近な品が並び、また公共の場に設置する噴水やモニュメント、ポスター、壁紙などについては図案での出品が認められるなど、現代の生活に必要な工芸品を正當に評価しようという彼らの思惑は、次第に戦時色の濃くなる中、大成功をおさめたといえよう。一九三六年(昭和十一)五月に開催された第一回展では出品作の一九二点中八三点が売約となり、入場者は一日当たり六百から七百人、最終日には千二百人を動員したとされる<sup>26</sup>が、翌年五月の第二回展では二週間の会期中の総来場者が七一二五人、陳列品三二六点中一一一点が売約<sup>27</sup>となるなど、第一回展を上回る成績を挙げたといわれている。

東京美術学校の助教の職にあった山崎は、第一回実在工芸展を終えたのちに一九三六年(昭和十一)九月から約一年の間、商工省の嘱託として欧米各国を訪問し工芸品の輸出拡大のための調査を行う。在留中にはパリ博覧会審査員を務め、フランス人漆芸家ジャン・デュナン、アンドレ・マルガとの交流や各地の工芸事情の調査を経て、報告書として『海外工芸の新傾向』や『巴里漆芸家訪問録』を著した<sup>28</sup>。十四か国を廻り最後に訪れたフランスの工芸事情について山崎は「従来の技巧上非常に精巧かつ絢爛たる状態より単純かつ雅致に向

かいつつある」<sup>29</sup>との所感を述べている。巴里の風潮に触れて、同書内でも特に「工芸品の用途が先に立つて、これに付加せられたる装飾的部分を其の部分としても見られるような態度をとらなかつた従来の傾向を訂正しつつある」<sup>30</sup>と記した山崎はおそらく、自身の制作姿勢を省みながら帰国したに違いない(図版1-32)。

「无型」そして「実在工芸美術会」の活動を経て、欧米からの帰国後一九三九年(昭和十四)に制作されたことを考え合わせれば、前掲の《猿蒔絵風爐前屏風》は山崎があくまでも小屏風という実用調度品の形式に則つたうえで、従来はそれに付随する装飾とみなされていた文様や図案それ自体の芸術性を高めようと試みたものであつたと捉えるのが自然である。またこの意味で、本作の発表された時点では官展へ出品される漆芸作品において、純粋な「絵画性」の萌芽には至つていなかったのではないかという疑問が生じてくる。

## 第二項 官展の展覧会規程にみる平面作品

一九二七年(昭和二)、第八回帝展に「第四部 美術工芸」が新設された当初に遡れば、同年五月七日付の「帝國美術院展覧會規程中改正」第一条において、第一部 繪畫、第二部 繪畫(油畫、水彩畫、パステル畫、創作版畫等)、第三部 彫塑、第四部 美術工藝、と各部の内容が定められた。また作品の大きさに関する条項の改正事項として以下のように記載されている。

第十二條第一項中「縦十尺横十五尺」ヲ「縦十尺横九尺」ニ第二項中「横十五尺」ヲ「横九尺」ニ第六項ヲ「本條第一項及第二項ノ規定ハ第三部及第四部ノ出品ニ付之ヲ適用セス」ニ改ム<sup>31</sup>

つまり第四部の新設当初は、出品作品の大きさについて第一部や第二部の出

品に関する規定の適用除外範囲とされるに留まつており、実質上の制限はなかったと考えられる。この点は一九二八年(昭和三)七月六日付の改正において、第十二条には「出品ノ大サハ適宜トス」と明記されるようになった。しかしここで第一部の絵画(日本画)については「縦十尺横九尺以内(装飾設備ヲ含ム)トシ出品人の占メ得ヘキ陳列壁面ハ横九尺迄トス」<sup>32</sup>と定められ、縦と横の長さにより作品の大きさが規定されていた。これと同様の方式によって第四部に關する規程が確認できるようになるのは、第十回帝展に際して行われた一九二九年(昭和四)七月十日付の改正からである。

## 第十二條

第一部ノ出品ハ一點ニ付縦十尺横九尺以内(装飾設備ヲ含ム)トシ出品人ノ占メ得ヘキ陳列壁面ハ横九尺迄トス

第四部ノ出品ハ一點ニ付立體ニ在リテハ十尺平方以内ノ場所ニ陳列シ得ルモノ其ノ他ハ縦十尺横八尺以内(装飾設備ヲ含ム)トス

第二部、第三部ノ出品ハ適宜トス<sup>33</sup>

ここにおいてはじめて、第四部の出品は「立体」と「その他」とに区分されることとなり、立体は「十尺平方以内」、その他は「縦十尺横八尺以内」とそれぞれ明確に大きさが定められた。なお、この緩やかな形式区分は一九三六年(昭和十二)の改組第一回帝展や昭和十一年文展においても継続し、「その他」の大きさは縦十二尺横十二尺まで拡大されていた<sup>34</sup>。この後、一九三八年(昭和十三)の第二回新文展において縦六尺横六尺にまでいったん大幅に縮小される<sup>35</sup>。一方で、一九四一年(昭和十六)の第四回新文展以降は「第四部ハ制限ナシ」<sup>36</sup>という経緯をたどる。

新文展における「第四部 美術工芸」の出品規程に關して最も注目すべき変

化が表れるのは、一九四三年(昭和十八)の第六回新文展のときである。同年九月十四日付の改正において、第四部について形式の区分が「屏風、壁掛類」「棚及机類」「衝立類」「額面類」の四種類に細分化されたうえで、下記のようにそれぞれの大きさが規定された。

## 第十七條各號ヲ左ノ通改ム (中略)

四 第四部ハ屏風、壁掛類 六尺角以内(装飾設備ヲ含ム)

棚及机類 正面三尺以内奥行二尺以内

衝立類 三尺五寸角以内(枠、足共)

額面類 二尺五寸角以内(装飾設備ヲ含ム)<sup>37</sup>

上記の分類は「屏風」と「壁掛」とがさらに分離しながら、戦後に日展が再開された際にも踏襲されている。そこで本稿では、上記のうち、奥行を含まず縦横の長さのみによって作品の大きさが規定された屏風、壁掛、衝立、額面を、官展の第四部における平面作品の定義と仮定して検討をおこなった。

## 第三項 新設当初の帝展第四部における平面作品

筆者は各回の展覧会図録に掲載された作品名から作品の形状にかかわる語を抽出したうえでその種類や数を素材別に整理し、また作品名に素材が明記されない場合には作者名から調査・類推を重ねて分類した。この結果、一九二七年(昭和二)の第八回帝展に新設された「第四部 美術工芸」への出品作品一二点<sup>38</sup>の中には、屏風・壁掛八点、衝立三点、額面三点が含まれていたことがわかった。分類の過程で作品名から形式が判別できない事例はなかったことから、第四部新設当初の出品作品名にはすべて、作品の形式をあらわす何らかの語が含まれていたことが判明したという点においても興味深い(表1-2)。



これらの分類のうち「平面作品」と考えられるもの、つまり前述の「屏風」「壁掛」「衝立」「額」という語を作品名に含む十四点を抽出してその内訳を素材別に分類すると、その大半が染織分野からの出品とみられる一方で、漆芸分野からの平面作品はまだ一点も出品されていなかったことがわかる(表1-3)。

こうした状況の中で、第四部新設の翌年一九二八年(昭和三)の第九回帝展にいちちはやく《衝立》(前掲図版1-21)(前掲図版1-22)を出品して特選を受賞した漆芸家が山崎寛太郎であった。この年を境に漆芸分野からはまとまった数の平面作品の出品が見られるようになることから、山崎の《衝立》はこれを契機として漆芸家の目が平面作品へと開かれたという意味で高く評価できるだろう。

さらに山崎は、一九二九年(昭和四)第十回帝展に《時絵ストープ前立》(特選)(前掲図版1-23)、一九三〇年(昭和五)第十一回帝展に《時絵鶴の圖壁面裝飾パネル》(無鑑査)(前掲図版1-24)と相次いで新たな形式の作品を発表している。この第十回帝展で特選を受賞した「ストープ前立」という形式は、筆者が出品目録を検討する限り、漆芸分野のみならず全ての工芸素材分野を通して初出となる平面形式であった。また第十一回帝展に無鑑査として出品した《時絵鶴の圖壁面裝飾パネル》(前掲図版1-24)は、官展の美術工芸部門の出品目録においてはじめて「壁面裝飾パネル」という語を冠した作品であった。山崎はこの数年後、一九三六年(昭和十)に欧米へ派遣されて西洋風の家具調度を調査し、国内へ紹介することになるわけだが、これよりもかなり早い時点ですでに新たな形式の平面作品の提示に取り組み、評価されていたことが指摘できる。第四部の新設に尽力した一人であり第八回帝展の審査員を務めた陶芸家・板谷波山(一八七二—一九六三)も、第十回帝展の頃には応募作品に格段の努力と進歩がみられたことに好感を示しているが<sup>3)</sup>、山崎はまさにその旗手であつたに違いない。

一九三四年(昭和九)の第十五回帝展までの間、第四部の出品総数は右肩上がりに増加し、七年で倍以上の規模の展覧会へと成長していった。第四部における平面作品の出品数もこの出品総数にほぼ比例するかたちで増加したが、とりわけ山崎が先鞭をつけて以降、当初はまったくみられなかった漆芸分野の平面作品が、第十五回帝展に至る頃には九点を数えるまでに増加していることが注目される。なお、第十五回帝展における染織分野からの平面作品の出品数は十点であつたことを考え合わせれば、漆芸分野もこれに比肩する状況に至つていたと推察される(表1-4)。

山崎の意欲的な取り組みの一方で、帝展に美術工芸部門が加わってから少なくとも数年の間は、展覧会における工芸作品への理解という観点では、展覧会当局や鑑賞者の意識が未成熟であつたとみられることをここで注記しておきたい。この状況を示す理由のひとつとして、当時山崎も所属した工芸団体「无型」の同人誌上では、金工家の豊田勝秋(一八九七—一九七二)らによつて、帝展当局による作品名の改竄に関する問題提起がなされていた。

作品の命題は命題それ自身が既に作者の性格を表現する。それは作者の智識と感情との表現で、いい題はいい題なりに、下らない題は下らない題なりに作者自身を反映する。だから命題も一つの創作として見るべきが当然だと思ふ。作者の同意を得ずして勝手気儘に当事者が改竄するといふのは失敬な話と言はなければならぬ。(中略)とにかく命題が変わるといふことは作品の破損などと同じやうに作者にとつては迷惑な話である。

40

題への作者の創造性の表出とその尊厳について強く主張する豊田の弁からは、帝展への出品作品の題名に何らかの主張や意図を込めていたという意味で、

「无型」における作家性の萌芽の一端を垣間見ることができる。豊田の同稿によれば山崎の《蒔絵鶴の圖壁面裝飾パネル》についても当時、「蒔絵鶴の圖」という技法と主題とを表す語句が、作者の意に反して何者かによって付け足されていた可能性があるようだ<sup>4</sup>。「命題も一つの創作」という无型同人の主張に沿うならば、「壁面裝飾パネル」と題して提出したという山崎はやはり当時、自身の用いた漆芸技法やモチーフというよりも新たな形式を切り拓くことのほうに意欲を燃やしていたのかもしれない<sup>42</sup>。

前述のように山崎は一九二八年（昭和三）の「衝立」、一九二九年（昭和四）の「ストーブ前立」、そして一九三〇年（昭和五）の「壁面裝飾パネル」と新たな形式の平面作品を相次いで帝展へ提示し、評価を得ていった。しかし当時の状況は、山崎の衝立を契機として漆芸家の眼は平面作品へと開かれたものの、依然として漆芸分野からの平面作品は数点に留まっていたとも換言されるべきだろう。なぜならば、山崎の提示した新たな平面形式は、その後しばらく官展の漆芸分野での定着をみなかつたからである。展覧会規程における出品作品の大きさの規定は緩やかであったにもかかわらず、一九三四年（昭和九）の第十五回帝展までに漆芸分野から出品された平面作品のほとんどは、近代以前から見られる実用調度品である「屏風」や「衝立」に留まっていた（表1-5）。大型の屏風が立ち並ぶ当時の陳列室内の写真が残っているが、新文展で特選を受賞した漆芸作品も帝展期と同様に、こうした従来の実用調度品の形式に則ったものであった（図版1-33）。

第二次世界大戦後、一九四六年（昭和二十）に日展が再開してしばらくの間も、漆芸分野における平面作品の出品数は帝展時代と同じ程度に留まっていたが、一九四九年（昭和二十四）の第五回日展を境として、数十点単位にまで急増する（表1-6）。さらには、山崎が第十一回帝展に出品した「壁面裝飾パネル」という形式が、この第五回日展には戦後の日展の第四部としては初めて

再度登場することとなった。同展に《木漆『豹』壁面裝飾パネル》（図版1-34）を出品した横山白汀（一九〇一—一九七二）は山崎と同郷の富山県出身の漆芸家であり、のちには一九六一年（昭和三十六）に山崎を中心として結成される「現代工芸美術家協会」の理事としても山崎のよき理解者となった。そして横山の挑戦を皮切りに、かつて山崎の提示したパネルという形式が漆芸分野を中心に散見されるようになり、以降は他の素材分野にも波及しながら定着していく（表1-7）。

この背景のひとつとしては、一九四八年（昭和二十三）の第四回日展の展覧会規則において第四部の作品の大きさ制限が撤廃された点が指摘されよう。戦後に日展が再開する一九四五年（昭和二〇）時点の『日本美術展覧会規則』においては「屏風 六尺角以内 壁掛類 横五尺、縦七尺以内 衝立類 三尺五寸角以内 額面類 三尺五寸角以内」と規定されていた。これが第二回日展での衝立類の拡大を経て、第四回日展の展覧会規則からは「大きさは制限しない」と改められたのである。しかし、前述のように従来の展覧会規程においても大きさの制限が設けられていない時期が存在していることから、この戦後日展の漆芸分野における平面作品の急増とパネルという形式の定着は、規程それ自体の問題というよりも当時の社会情勢や作家の制作姿勢の変化によるところが大きいものと推察される。

第二次世界大戦後、日本の工芸界では各種の制度や団体の整備が急速に進んだ。一九五〇年（昭和二十五）には文化財保護法が制定され、一九五四年（昭和二十九）の改正を経て、工芸作家たちにとっては戦後十年も経たないうちに自身の制作姿勢の明確化が強く求められることとなった。これとほぼ時を同じくして戦後の日展に再度出現し、またその後ついに定着をみるのが、かつて山崎の切り拓いた「壁面裝飾パネル」という形式だったのである。たとえば東京美術学校での山崎の教え子にあたる高橋節郎（一九一四—二〇〇七）が一

九五二年（昭和二十六）第七回日展に出品した《漆パネル「星座」》（特選・朝倉賞）（図版135）は、この時期の象徴的な作例のひとつといえるだろう。

《猿時絵風爐前屏風》は、山崎があくまでも小屏風という実用調度品の形式に則った上で、従来はそれに付随する装飾とみなされた文様や図案それ自体の芸術性を高めようと試みた過渡期の作例である。むしろ本作よりも遡ること十年前、帝展に第四部が新設された直後の漆芸分野において新たな形式の平面作品への先鞭をつけた点にこそ、山崎の功績は大きかったと筆者は考える。官展の漆芸における純粹な「絵画性」の追求は戦後、かつて山崎の提示した形式が定着する頃に至って始まったものと考えられよう。

<sup>1</sup> 西洋の概念を取り入れるにあたって生じた、工芸をめぐる曖昧な状況については例えば樋田豊郎『日本のアブライド・アート 大正期における工業と美術の再接近』（長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』二〇〇六年発行、一五〇頁～一六五頁に所収）では「明治二〇年代以前にはさまざまな造形物を、美術、建築、工業、工業などの概念で分ける」ときに、どこで線引きすればよいのかはつきりしない状況があった。たとえば、襖絵はいまでは絵画としてばかり見られているが、その用途は本来からいえば間仕切りなのだから、襖絵は建具でもあった。ということは、襖絵は「美術」と呼んでもいいし、「建築」と呼ぶこともできた。あるいは、襖そのものを製作する経師屋の仕事は、前近代的な手仕事の延長としての「工業」でもあった。それが明治二〇年代になって、日本も西洋と同じような美術や工業の概念を取り入れるべきだということになって、そこではつきりと区分が立てられた。しかし、そのとき区分ができるにはできなかったが、曖昧な要素も残った。たとえば、江戸時代から連綿と製作されてきた、非常に手間暇かけてつくられる工芸品類がある。漆の表面に金粉を蒔いて画を描く蒔絵の箱、さまざまな色の金属を表面に嵌め込む象嵌細工の壺などだ。それらは絵画や彫刻ではないから「工芸」に区分してしまうこともできるし、また、それほど精妙につくられていても、所詮は職人仕事なのだから「工業」だと考えることもできる。しかも、「工芸」や「工業」というだけでは収まらない、「美術」にかなり近い要素もそなえている。いまの私たちだってそう思っているが、明治前半期の人はもっと強くそれを意識していた。」と指摘されている。

<sup>2</sup> 大島隆一『作品評』、『旬刊美術新報』一九四一年十月三十日。

<sup>3</sup> 松原龍一『豊田勝秋をめぐる工芸動向・大正から昭和初期にかけて』、『生誕一〇〇年記念—豊田勝秋展—図録、一九九七年十一月発行。

<sup>4</sup> 『回顧録 工人社 十周年記念』、昭和十一年。

<sup>5</sup> 高村豊周『自画像』中央公論美術出版社、一九六八年、二四九頁。

<sup>6</sup> 『設立に際して』、『實在工芸』第一号、一九三六年一月一日。

<sup>7</sup> 「用即美を旗印としたその第一回実在工芸展が開かれた当時、美術学校では在学四年の者は展覧会に出品することも、グループ展を開くことも許されていたので、尊敬する師の掲げる新しい工芸運動主張の意気に感じ、これこそ若い世代が作品を発表する唯一の場であると信じて力作を出品し、その方形の鑄銅「花挿」は初入選を果たした。」（蓮田脩吾郎『黄銅への道 金属造形作家のあゆみ』三三七頁。）

<sup>8</sup> 藤田一人「高橋節郎—その時代との歩み」、『高橋節郎 漆 黒と金の世界 沈潜する原風景』一九九五年発行、二四四頁。

<sup>9</sup> 高村豊周編、実在工芸美術会『第二回實在工芸展覧會報告』一九三七年十二月。

<sup>10</sup> 木田拓也『実在工芸美術会1935-1940：「用即美」の工芸』（『東京国立近代美術館研究紀要』、二〇〇九年発行）三三七頁～六十四頁。

<sup>11</sup> 木田拓也『実在工芸美術会1935-1940：「用即美」の工芸』（『東京国立近代美術館研究紀要』、二〇〇九年発行）五十四頁。

<sup>12</sup> 型會第一回発表展案内状（個人蔵、一九三八年）。

<sup>13</sup> 前掲註12に同じ。

<sup>14</sup> 『アトリエ』昭和十三年六月。

<sup>15</sup> 『帝國工芸』第十二卷第六号、昭和十三年五月二十八日発行、一七頁～二〇頁。

<sup>16</sup> 田境志保「工芸美術 現代性への試み」（長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』二〇〇六年発行、二〇八頁～二二九頁に所収）によれば、同博覧会の開催目的は日本産業協会の報告書によると「現代の生活様式に適合すべき美術裝飾に關する工芸品を一堂に集めて、世界各國に於ける現代生活の文化的様式」を示すことで、出品作品に対しては過去の様式の模倣を禁じ、合理的で現代生活に合致することという条件が課されており、『巴里萬國裝飾美術工藝博覽會 日本産業協會事務報告書 第二分冊 事務報告』、日本産業協會、大正十五年、四頁、また、この博覧會が従来の博覧會と大きく異なっていた点は、絵画や彫刻といった純粹美術は建築や庭園に付随するもののみが出品可能であった点だと指摘されている。

<sup>17</sup> 展覧會図録『漆芸六十五年 山崎寛太郎回顧展』山崎寛太郎回顧展運営委員會、一九八二年発行、卷末略年譜。

<sup>18</sup> 前掲註3の松原によればこのとき松田権六、山崎寛太郎、山本安曇が金賞、北原千鹿、佐々木象堂、杉田禾堂、西村敏彦が銀賞、香取秀真、楠部彌弼、内藤春治が銅賞を受賞した。

<sup>19</sup> 一九二六年六月に无型が発足した時点の同人は、太田自適（一八八九—一九六七）、加藤居山、北原千鹿（一八八七—一九五二）、佐々木象堂（一八八二—一九六二）、佐藤陽雲（一八九四—一九六六）、洪江終吉（一八八九—一九三三）、杉田禾堂（一八八六—一九五五）、鈴木素興、高村豊周（一八九〇—一九七二）、田口啓次郎、豊田勝秋（一八九七—一九七二）、内藤春治（一八九五—一九七九）、西村敏彦（一八九九—一九四七）、広川松五郎（一八九九—一九五二）、藤井達吉（一八八一—一九六四）、松田権六（一八九六—一九八六）、村越道守（一九〇一—一九四三）、山崎寛太郎（一八九九—一九八四）、山本安曇（一八八五—一九四五）、吉田源十郎（一八九六—一九五八）、渡辺素舟（一八九〇—一九八六）の二十一名であった。

<sup>20</sup> 高村豊周「作者者から観る者へ」、『アトリエ』第六卷第六号、昭和四年六月。

<sup>21</sup> 第二回展については蔵田周忠「无型展（第二回）雑記」（『アトリエ』第五卷第七号、昭和三年七月発行、一二頁～一五頁、第二回展については阿羅々入道「无型に打興す」、高村豊周「入選作を觀て」、杉田禾堂「无型入選作に就いて」（『アトリエ』第六卷第八号、昭和四年八月発行、六四頁～七四頁、第四回展については川路柳虹「无型の作品を見る」、廣川松五郎「无型覚え書き」、豊田勝秋「无型鑑別雑感」、山崎寛太郎「漆藝品を見て」（『アトリエ』第七卷第八号、昭和五年八月発行、一六七頁～一七六頁、第五回展については大島隆一「新しき工芸美術のために—无型第五回展批判」、松本政雄「无型と其の形」、高村豊周「第五回无型展に就て—事務所から—」（『アトリエ』第八卷第七号、昭和六年七月発行、一四〇頁～一四九頁）にその出品作の一部の画像等が確認できる。



<sup>22</sup> 「設立に際して、『實在工芸』第一号、一九三六年一月一日。

<sup>23</sup> 一九三五年十月に発足した實在工芸美術會の會員は、新井謹也（一八八四—一九六六）、河村喜太郎（一八九九—一九六六）、木村和一（一八八八—一九六三）、佐藤陽雲、高村豊周、豊田勝秋、内藤春治、広川松五郎、丸山不忘（一八九〇—一九七〇）、山崎寛太郎、吉田源十郎の十一名であった。

<sup>24</sup> 木田拓也「實在工芸美術會1935-1940：『用即美』の工芸」《東京国立近代美術館研究紀要》、二〇〇九年発行）五十七頁。

<sup>25</sup> 「東京毎夕新聞批評」、高村豊周『第二回實在工芸美術會展覧會報告』、實在工芸美術會、昭和十一年。

<sup>26</sup> 「東京毎夕新聞批評」、高村豊周『第二回實在工芸美術會展覧會報告』、實在工芸美術會、昭和十一年、四十五頁。

<sup>27</sup> 「展覧會趣意書」九頁、高村豊周『第一回實在工芸美術會展覧會報告』、實在工芸美術會、昭和十二年に所収。

<sup>28</sup> 展覧會図録『漆芸六十五年 山崎寛太郎回顧展』（一九八二年発行）および展覧會図録『開館記念特別展 山崎寛太郎展 漆芸革新の軌跡』（平成七年四月発行）に所収の略年譜を参照した。

<sup>29</sup> 山崎寛太郎・商工省貿易局『海外工芸の新傾向』、昭和十二年七月、一二二頁。  
<sup>30</sup> 前掲註29に同じ。

<sup>31</sup> 「帝國美術院美術展覧會規程中改正」文部省、昭和二年五月七日付。

<sup>32</sup> 「帝國美術院美術展覧會規程中改正」文部省、昭和二年七月六日付。東京文化財研究所蔵の「帝國美術院第九回美術展覧會規程」にも同様の条項が確認できる。

<sup>33</sup> 「帝國美術院美術展覧會規程中改正」文部省、昭和四年七月十日付。

<sup>34</sup> 「昭和十一年文部省美術展覧會規程」文部省告示第二三三號、昭和十一年八月四日付。

<sup>35</sup> 「文部省美術展覧會規程中改正」文部省告示第二三三號、昭和十三年八月三十一日付。

<sup>36</sup> 「文部省美術展覧會規程中改正」文部省告示第七百四十八號、昭和十六年八月一日付。

<sup>37</sup> 「文部省美術展覧會規程中改正」文部省告示第七百四十四號、昭和十八年九月十四日付。

<sup>38</sup> 鑑査外八点を含む。

<sup>39</sup> 「帝展に第四部が開設されて以来、年々非常な進歩を來した。今度は第三回目にあつてゐるが、最初の年は出品数千余点だった。然し無駄な、はしにからぬ作品が多かつたので、鑑別にも苦心というほどのものは要らなかつた。次いで第二回の際は出品数八百余点で、矢張り無駄なものが多かつたが、今年は千余点の出品総数全部を通じて力作揃いで、四日間の日時を費してやっと鑑査を終えた次第である。この数多の作品は、皆々非常に努力した作品で、落とし惜しい優秀なるものが大部分であつた。全般に亘つて帝展出品者—製作者が、努力をし、力一杯のものを作らなければ入選しないことを自覺して來た事が瞭然と分つた。」（板谷波山「帝展鑑査・審査所感 工芸部」『美之國』第五卷第十一号、一九二九年十一月一日発行、一二二頁）

<sup>40</sup> 豊田勝秋「帝展第四部の命題改竄に就いて」、「无型」第二十四号、昭和五年十一月。

<sup>41</sup> 「……山崎寛太郎氏の『蔭絵の図壁面裝飾・ネル』も吉田氏の場合と同じく蔭絵の図だけ誰かが加筆したのである。山崎氏は始めは『碧潭』と題する積りでゐたらしいが、結局簡単に壁面裝飾・ネルとだけに止めて置いた、それを当事者がおせつかりをしたのである。おまけに蔭絵と書いたのは聊か迷惑の形で、あれは蔭絵だけの仕事では決しない。……」（出典は豊田勝秋「帝展第四部の命題改竄に就いて」、「无型」第二十四号、昭和五年十一月。）

<sup>42</sup> 本作について、百塚正也「山崎先生の作品と人柄について」、展覧會図録『開館記念特別展 山崎寛太郎展—漆芸革新の軌跡—』（平成七年四月発行）十一頁に所収。には「先生の作品の特徴は色漆に有り、東京美術学校に進学された時には、六角紫水、磯矢元山、三山喜三郎の諸先生方により、完成されつつあつた色漆と山崎先生との出会いが後の作品の基になり、現代漆芸の主流になつて居ると云える程、大きな影響を及ぼして居ると思ひますが、作品については『鶴の図壁面裝飾・ネル』が色漆を意識して制作した最初の作品だと云えるかな、と話してくださいました。」との指摘もある。



## 第二章 戦中の布石

第三章では、第二次世界大戦後の漆・パネル誕生の立役者となる漆芸家が戦中から終戦直後にかけてはどのような活動をおこなっていたのかを確認する。第一章で論じたように、第八回帝展に第四部が新設されて以降、従来は盆や箱といった実用器の制作が中心であった漆芸の分野において次々に新たな形式の平面作品を発表したのが山崎寛太郎であった。山崎が一九三〇年（昭和五）の第十一回帝展に出品した『蒔絵鶴の圖壁面装飾・パネル』は文部省系列の官展において初めて「壁面装飾・パネル」という語を冠した作品だったが、第一章第二節第三項で指摘した通り、すぐには定着しなかった。この「壁面装飾・パネル」が再度提示されるのは、終戦後に日展が再開されたのちに、山崎と同郷の富山県の漆芸家・横山白汀が一九四九年（昭和二十四）の第五回日展に『木漆「豹」壁面装飾・パネル』を出品した時点である。本章第一節で述べるように横山は芸術保存資格者認定を受けて戦時をしのぎ、後には山崎のよき理解者となって富山県における工芸美術の発展に尽力した人物でもあった。

さらに、戦後の日展に「漆・パネル」という語を冠した作品を初めて提示したのは山崎の東京美術学校での教え子にあたる高橋節郎であるが、本章第二節で指摘するように、高橋が終戦直後にマルニ工芸漆器製作所やドラムカン製作所で制作した作品の意匠には絵画的な要素が多分に含まれていたことが筆者の調査によって判明した。さまざまな輸出用漆器のデザインに従事した経験が、第三章以降で論じる高橋の絵画的表現の探求の糧となったのではないかと推察される。

### 第一節 芸術保存資格者認定を受けた漆芸家の事例（横山白汀／富山）

第二章第一節では、国内有数の工芸品の産地である富山県において芸術保存資格者認定（マル芸）を受けた漆芸家の事例として横山白汀の活動を取り上げる。一九四〇年（昭和十五）の奢侈品等製造販売制限規則により、戦時下では奢侈品の制作や売買が厳しく制限されて工芸家が苦境に立たされる中、横山をはじめとして戦時下にマル芸認定による保護を受けた作家たちは終戦後の官展へ次々と入選を果たした。やがて彼らが富山県下で指導的な役割を果たすようになることから、認定制度の地方における成果の事例としても位置づける。

#### 第一項 富山県における工芸美術

富山県は銅器や漆器といった工芸品の産地として古くから知られ、明治二十年代には納富介次郎によって富山県工芸学校が創設されるなど工芸教育や産業振興も盛んな土地である。第一章で触れた工芸団体「无型」は、一九二六年（大正十五・昭和元）六月の設立後、展覧会や講演会の開催、同人誌『无型』の発行といった活動に加えて地方の工芸家の啓蒙活動にも力を入れており、富山県における工芸美術の発展に寄与した。ガリ版刷りで月に一度発行された『无型』<sup>1</sup>には、同人が地方へ指導や講演に赴いた記録が残されている。特に富山県出身の山崎寛太郎はたびたび来県しており、例えば一九二九年（昭和四）四月発行の『无型』誌上には、同年三月下旬に山崎寛太郎が高村豊周とともに富山県高岡市を訪れたときの様子が以下のように報告されている。

高岡行 山崎寛太郎

工芸美術展や学校の卒業式と目まぐるしい3月の終り頃、一寸のすきを見出して高村氏と高岡へ行く。（中略）

大部地方の工芸に対する理解も段々進んで来て、工芸発展のためには

決して労をいとわず田舎出張も大いに奨励すべきである。さて出品されていたものの中よりこれはよいと賞をつけたものは驚く勿れ皆无型真だ。内藤式、杉田式、高村式、山崎式、无型が東京で旗上げをして公開してからまだ二ヶ年なるにその勢いが遠く離れた此の地にかくもうつされていくかと思うと、一面この地の人の敏感さに驚くと共に、无型の力が日本の隅々まで及んでいる事は我々が同人であるだけ何となくうれしい。「工芸はよろしく創作的に」「地方色を失わない様に」なんて訓誡めいた演説はしながらも、今、目の前に並べられた作品の甲乙を論ずる時、无型真はありと雖もその作品が一番まとまっているのには賞を与えざるを得ない。地方の人々に創作を無理に強いても効果はない。むしろ良いものを模倣すること而してその内に段々と自分のものをおびき出すこと、それが地方の工芸開発の第一歩であろう。

会場がよいといって褒状授与式をお寺の御堂で挙げるのも面白い。内陣の一段高い所に真中にテーブルを置きその背後に市の役人と審査員が並び、下の広間にはいろいろの工芸の階級の人がかたづを飲んで控える。商品陳列所長が型の通りに開会の辞を述べる、特にはるばる東京から出張した二人の労を感謝を以てつたえる、拍手がしきりに起こる。(中略)旅に出て始めて无型の及ぼす効果を知った我々自分たちではそんなによく出来なかったと思った作品も地方では殆ど金科玉條の如くに思っ  
てそれを取り入れるに汲々たるものありと思えば无型の展覧会、无型の同人の作品はその及ぼす所重大であるといはねばならぬ。<sup>2</sup>

さらに翌年の七月には、无型の第一回地方巡回講演のために高村豊周、広川松五郎、杉田禾堂、豊田勝秋、松田権六、稲葉勝邦、そして山崎の七人が北陸地方を訪れた。<sup>3</sup>『无型』第二十四号によれば富山市の商工会議所、高岡市の商

品陳列所、金沢市の兼六館の各所で幻燈を使用した講演会を開催し、次いで福井県の武生、遠敷、小濱、河和田では工芸指導を実施したようである。各地を巡回する中で例えば高村は「工芸の地方色と現代性」、また山崎は「漆芸の現在と将来」と題して講演し<sup>4</sup>、同人によるこれらの講演の内容は『北陸工芸巡察記』と題した百ページ弱の冊子にまとめられて関係者へ配布されたという。

また、この講演会は一九三二年(昭和六)に「第一回型人社展」が開催される契機ともなった。型人社とは石川県出身の東京美術学校鑄造科卒業生と在校生によつて一九三〇年(昭和五)秋に設立された団体で、一九三二年(昭和六)の四月には八井孝二、長谷川八十吉、辻正雄、中垣秀吉、真鍋知道、浅野茂夫、広瀬英五郎、森新一、末吉菊麿の九名が第一回の発表展を金沢三越ギャラリーで開催した。同展には型人社同人の出品作四十三点に加えて无型の津田信夫、高村豊周、杉田禾堂、内藤春治による賛助作品が各人三点ずつ合計十二点が展示されて話題を呼んだ。ちょうど一九二九年(昭和四)から无型の展覧会が公募を始めていた。ことも相俟って注目の的となり「地方展としては未だ嘗て無き内容にて、該地方最大の北国新聞は毎朝作品の写真紹介をなし、観覧人は少き日にても三千人を越え、中には遠く奥能、福井地方等よりはるばる来る者もあり、好評を博し非常な良成績を収めたり、而して隣接地富山県高岡商品陳列所の招聘をうけ更に引続き4月24日より29日まで高岡商陳に同展を開催この高岡展も盛大を極めたり、金沢市は京都に次ぐ工芸美術の都市であり、又高岡市は鑄物業地として全国屈指の地なるを以て新工芸の展観は北陸工芸界に異常なるセンセーションを起し一大波紋を投ぜり、これは昨夏无型同人が高岡金沢福井へ講演旅行をし北陸工芸界に大革命を惹起せし以来の催しとして多大のヒントを両地方に与え尚明年第2回展開催を当事者より切に懇望されたり」<sup>5</sup>。と回想されるとおり、无型の新しい工芸美術運動が型人社を通して富山県や石川県へも波及するようすが窺える。ただしこの第一回型人社展のち

ようど二年後にあたる一九三三年（昭和八）の四月に无型は解消し、前章で触れたとおり、高村、山崎ら旧无型同人は一九三五年（昭和十）の十月に実在工芸美術会を結成して活動することとなる。

その後、戦時下に至るまでの富山県における工芸家の活動を語る上で重要な組織のひとつが「富山県工芸美術作家協会」である。この設立の発端は、一九六一年（昭和三十六）に山崎寛太郎を中心に東京で結成される「現代工芸美術家協会」の前身となった「全日本工芸美術作家協会」が一九四〇年（昭和十五）に設立された時点にまでさかのぼる。東京で発足した同会には、石川県工業指導所長を経て当時の富山県工業試験場長を務めており、高岡工芸学校<sup>7</sup>の校長でもあった陶芸家の浅野廉（一八八九—一九七二）<sup>8</sup>とともに富山県下から約二十名の工芸作家が参加していた。この下部機関として翌年の一九四一年（昭和十六）四月に浅野を初代会長として発足したのが富山県工芸美術作家協会である。協会の発足を記念する「富山県戦時下工芸美術展」（昭和十六年、宮市大丸百貨店）が富山市内の百貨店で開催され、会員作品六十三点が展示される中で意欲的なスタートを切った（図版2-1）。

この富山県工芸美術作家協会の発足と同じ年に開催された第四回新文展（一九四一年（昭和十六）十月十六日〜十一月二十日、上野公園東京府美術館）の工芸部門では、高岡市から畠春斎（二代、一九〇八—一九八二）と須賀松園（二代、一八九六—一九七九）、そして井波町から新敷晃仙（一九〇九—一九九二）、大島五雲（二代、生年不詳—一九六〇）、横山白汀（一九〇一—一九七二）、横山一夢（一九一一—二〇〇〇）、横山玉抱（一九〇七—一九七〇）と県下からの初入选者が多数輩出され、大きな話題をよんだ<sup>10</sup>。このとき井波町から初入选した五名の工芸家のうち、『木目込屏風』（図版2-2）を出品した横山白汀、『漆陽春三曲衝立』（図版2-3）を出品した横山玉抱、『鷺の衝立』を出品した横山一夢、『木彫草花紋手許簞笥』を出品した大島五雲の四名は塗り師松物屋

長兵衛の流れをくむ一族である<sup>11</sup>。なおこの第四回新文展に出品した『漆木瓜の図屏風』（図版2-4）が特選、政府買上げとなったのは、前年に東京美術学校の研究科を修了したばかりの新進気鋭の高橋節郎だった。

やがて戦時色が濃くなり、一九四三年（昭和十八）十一月には「財団法人日本美術及工芸統制協会」（理事長：児玉希望）と「日本美術報国会」（会長：横山大観）が東京で発足し、共同して活動するようになる。日本美術報国会の富山支部長には坂信弥知事が任命され、事務局は県商工課に置かれたが、この事業のひとつとして行われたのが芸術保存資格者の認定であった。優秀な美術工芸作家の技術保存と制作資材の確保は、国内有数の工芸品の産地である富山県にとって特に重大な問題であったといえる。横山白汀をはじめ、前述の第四回新文展の工芸部門へ入選した作家のほとんどは『地域別丸芸資格会員名簿』に名を連ねて戦時をしのぎ、終戦後には指導的人材として活躍することとなった（表2-1）<sup>12</sup>。

終戦後一年も経たずして日展が再開された一九四六年（昭和二十二）、富山県では「富山縣綜合美術展覽會・輸出見本展示會」（一九四六年（昭和二十二）五月二十七日〜五月三十一日、高岡市商工奨励館、六月十四日〜六月十八日、旧制富山県立富山中学校）が開催された（図版2-5）。同展は富山県美術文化協会と富山県の共催により一九四六年（昭和二十二）五月二十七日から三十一日まで高岡市商工奨励館で開催され、続いてその一部を省いた形で六月十四日から十八日まで旧制富山県立富山中学校<sup>13</sup>において開催された公募展である<sup>14</sup>。

このうち「富山縣綜合美術展覽會」は日本画、洋画、彫塑の三部門から成っており、会場となった高岡市商工奨励館の二階へは一般の搬入作品として日本画三十九点、洋画六十九点、彫塑二十七点が運び込まれた<sup>15</sup>。またこれとは別に工芸部門を中心とした「輸出見本展示會」が開催され、会場として設えられ



た新館には県内で生産された銅器、漆器、木工などの工芸品と、レースや玩具といった工業製品あわせて約一千点が陳列された。敗戦後の混乱で内需が望めない中、こうした工芸品は食料などの輸入にともなういわゆる「見返り品」として制作されたものであった。このため、輸出向け製品としての評価を得るべく、会期中にはマッカーサー司令部の輸出係官が来場して判定を下すことになっている旨が当時の新聞で報じられている<sup>16</sup>。富山県を訪れたのは当時マッカーサー司令部技術課長であったハリー・ライト氏で、五月二十八日には「批判指導懇談会」が開催され、同氏からの指導を仰ぐこととなった。この懇談会には田中県知事をはじめとして内務部長、経済部長、県内の工芸作家数名も同席したとされ、翌日の朝刊には展示会に対するライト氏のコメントが掲載された<sup>17</sup>。したがって、この第一回県展の工芸部門にあたる「輸出見本展示会」はその名のとおり輸出向け工芸品の見本市あるいは品評会としての側面がきわめて強く、富山県の工芸作家が終戦直後に置かれていた厳しい状況をよく物語るものであるといえるだろう。

一方で、富山県工芸美術作家協会は昭和二十年代初頭にはすでに会長以下約百五十名の会員を擁する全国的にも有数の規模の作家組織となっていたようにも、このことをふまえれば一九四七年（昭和二十二年）の第二回県展（一九四七年（昭和二十二年）七月二十五日～七月二十七日高岡市商工奨励館、八月一日～五日富山市立総曲輪小学校）に工芸部門が第四部として正式に加わったのも不思議ではない。当初、作品の審査は県内の作家のみによって行われていたが、一九四八年（昭和二十三年）の第三回県展（一九四八年（昭和二十三年）八月五日～八月九日、富山市立総曲輪小学校）ではこの他に県外作家として初めて山崎覚太郎が工芸部門の審査に当たっている<sup>18</sup>。この翌年の第四回県展（一九四九年（昭和二十四年）八月六日～八月九日高岡市商工奨励館、八月十五日～八月十八日富山市商工奨励館）からは書を加えた五部門となった。また、第五回県展

（一九五〇年（昭和二十五年）八月二十一日～八月二十七日、富山市商工奨励館）からは中央審査員または主任審査員という名称で正式に県外から審査員が招聘されるようになった。さらに第六回県展（一九五一年（昭和二十六年）七月五日～七月九日、高岡市商工奨励館）以降は工芸部門のみで中央・主任審査員が二名の体制となっている。つまり、富山県展の各部門の中でも工芸部門は早くから中央作家の招聘に力を入れており、これによって富山県の工芸作家は彼らから多くを吸収することができたといえる。県展の中央審査員として招かれたのは山崎覚太郎など当時日展を中心に活躍する作家であり、いわゆる戦後の産業工芸から脱すべく熱心な指導がなされたものと推察される。

## 第二項 横山白汀と山崎覚太郎

富山県展の工芸部門で中央から審査員を招くようになったのとほぼ時を同じくして、横山白汀<sup>マ</sup>は一九四九年（昭和二十四年）の第五回日展に「木漆「豹」壁面装飾。パネル」（図版2-16）を出品した。前章で述べたように山崎が帝展時代に提示した当時には定着をみなかった「壁面装飾。パネル」という語を冠する漆芸作品として戦後の日展における初出となることから、本作の意義が注目される。かつて自身の提示した「壁面装飾。パネル」を戦後の日展へ再度提示するに至った横山について、親交の深かった山崎はのちに以下のように回想している。

僕が始めて白汀君<sup>マ</sup>に合ったのは、欧米留学直後だったと記憶して居る。工芸美術に非常に熱心な時の町長綿貫栄さんに乞われて、井波町の特産である木彫が現代の工芸から遅れているから何とか現時代に適応するよう転換してもらいたいと要請された時であった。僕の考えはそういう昔からの技術を現代に生かして、お寺とかお宮とかいうものより独立し

た所謂工芸美術品をつくることであつた。従来の井波の彫刻の思想は現代に適する工芸品という関心は絶無といつてよく、いつまでも父祖伝来の井波別院の彫刻の飾物から、一步も外へ出ないという裝飾思想である。

僕はその後日展の工芸美術の發展に供々共鳴し、又作家として活躍するに到つた井波の新しい作家群の中で、この人こそと思つたのは年令もあまり僕とは違わぬ横山白汀その人であつた。白汀君は頭腦明晰、よく僕の説く所を理解し更に自己の創意も加えて、彼の口から出た時は立派な白汀色になつてしまつた。若い時からの修業というか或は広い視野に立つた彼の工芸觀は次ぎ次ぎと成長して他の作家達の及ぶ所でなく忽ちにして僕の良い話相手となり、又アシスタントの役目を持つ人になつた。たとえ僕が居合せなくとも、彼の制作理念や創意を重んずべき作家としての道を説く態度は、井波の工芸家たらんとする人々を鼓舞し暫らくの中に、劣悪な工芸や低級な思考を排除して堂々日本の工芸家の集團として他の人々にも瞠目される工芸の町「井波」にして終つた。と同時に思想的のみでなく、自分の作る作品にも、その進歩が勢いを増して日展には、毎年入選し遂には特選無鑑査となり、果は審査員たること数回、遂には評議員となつて富山県に於ける最高上位に上つたのである。同君の思想は井波に伝わる彫刻の開明からその時代的な意義を把握して、現代の美術の内容に及び、遂に時流に棹さす作家となつたという感がするものである。(後略)

第六回日展(一九五〇年(昭和二十五)十月二十九日〜十一月二十八日、東京都美術館)では富山県から彼谷芳水が出品した《彫漆白樺の風爐先屏風》(図版2-7)が特選を受賞した。彼谷が一九四二年(昭和十六)の第四回新文展へ出品した《椿紋様漆手筥》(図版2-8)の意匠と比べてみてもモチーフの構成

が格段に洗練され、また屏風の上半分は枠のみとする大胆な意匠となっている。富山県においても戦前から戦後にかけての十年で、同じ作家が実用的調度品という意識を超えた表現を目指すように変化していることが明らかであろう。この第六回日展について、当時の新聞に掲載された山崎覚太郎、高橋勇両審査員を囲む座談会記事によれば、県内の作家の入選率は五〇パーセントと全国一的好成绩であつたという。前項で述べた通り、県展の草創期における山崎ら中央の作家による指導により県内作家の表現性が飛躍的に向上し、日展での好成績にも繋がつていったのではないかと考えられる。

また翌年の第七回日展(一九五一年(昭和二十六)十月二十八日〜十一月二十八日、東京都美術館)では、横山白汀の《北風(三曲スクリーン)》(図版2-9)が特選を受賞した<sup>2)</sup>。一九四一年(昭和十六)の第四回新文展での初入選から十年が経ち、この間には芸術保存資格者の認定を受けた戦時をしのいだ横山が特選を受賞したもので、富山県による買上げともなつた本作は、名実ともに戦後の富山県における工芸美術の頂点を示した漆芸平面作品のひとつといえるだろう。

## 第二節 輸出用漆器の制作に従事した漆芸家の事例（高橋節郎／東京）

第三章第二節では、輸出用漆器の制作に従事して糊口をしのいだ終戦直後の高橋節郎の活動を取り上げる。高橋は一九四九年（昭和二十四）からマルニ工芸漆器製作所に勤務し、産業工芸試験所で開発された玉虫塗や各種の変り塗、そして美術学校時代から親しんだ色漆を駆使して輸出用漆器を制作した。また、陶やメラミンを胎とする花器や既製の金属製ライター<sup>1</sup>の加飾もこの時期に行っていたとみられる。マルニ工芸漆器製作所の倒産に伴い一九五二年（昭和二十七）に日本ドラムカン製作所へ移籍した高橋は、沈金技法によって山水画を描いたランプスタンドなどを手がけた。欧米の好みに合わせた輸出用漆器の制作は、美術学校を修了した高橋にとって試練のときであったに違いないが、そうした中でも色漆を油絵具のように混色して花々を描いたり、沈金技法を用いて風景を描いたりといった絵画的表現の試みが、高橋の血肉となっていた可能性を指摘する。

### 第一項 マルニ工芸漆器製作所における高橋節郎

第二次世界大戦終戦直後の日本において、漆器や陶器といった工芸品の対米輸出は国民の生活を支える重要な手段であった。戦後の物資不足の中では個人的な制作機会も限られ、工芸家たちの多くは輸出用あるいは駐留米軍やその家族のための家具や実用器の制作に従事して日々の生活の糧とした。高橋も一九四九年（昭和二十四）には福島県会津若松に本社工場をもつ株式会社マルニ工芸漆器製作所（以下、「マルニ工芸漆器製作所」と表記する）の東京支店に所属して主に輸出用、駐留軍家族用の金胎漆器と陶胎漆器の意匠を担当する（図版2-10）<sup>2</sup>。同社は一九四七年（昭和二十二）九月発行の『工芸ニュース』の巻末に「輸出日本を背負って雄々しく船出する マルニの金属漆器」との企業広告を出しており（図版2-11）<sup>3</sup>、このときにはすでに東京支店を構えてい

たことがわかる。

同社の一九四七年版の輸出向け商品カタログとみられる小冊子 *Catalog of Maruni Lacquerware* の第一巻（図版2-12）が安曇野高橋節郎記念美術館に保管されており、これによれば本社工場が福島県会津若松駅前<sup>4</sup>に、分社工場が福島県若松市鶴ヶ丘に、そして高橋が勤務したとみられる東京支所は渋谷区幡ヶ谷笹塚町に所在しており、前述の広告に記された所在地とも一致する。カタログの巻頭には、同社の漆器について以下のような説明が英語で記されている（以下、カタログ訳文は筆者訳）

マルニ漆器とは

「マルニ」はその精巧な美しさで世界に名高いまったく新しいコンセプトの日本漆器です。残念ながら通常の漆器の胎は木質で、アメリカ大陸の合衆国やその他の国々にみられるような乾燥した気候のもとでは徐々にひび割れたり欠けたりしてしまいます。したがってこうした国々へは漆器を多量に輸出することは困難であるとこれまで考えられてきました。マルニ漆器社は長年の研究の末、こうした欠点をとりぞく方法を開発しました―それはすなわち軽金属の合金を漆で覆うことによって可能になったのです。「マルニ」の専売特許製品は欠けたりひび割れたりしませんし、お湯で洗っても漆器の特長である美しさが失われません。「マルニ漆器」は駐留軍および日本政府により輸出好適品として認められています。

日本国内で生産された漆器を海外へ輸出する際に特に問題となったのは、従来の素地に用いられた木材が湿度の変化で伸び縮みすることによって生じてしまう器のひび割れや欠けであった。この当時、マルニ工芸漆器製作所の二瓶

初太郎は、自身が渡米して市場調査をおこなった所感を「アメリカ市場から」と題して日本経済新聞へ寄稿し、反響をよんだ同稿は「アメリカ市場便り」として一九四九年六月の『工芸ニュース』誌上へも再録された<sup>23</sup>。この中で二瓶は視察の実体験をもとに「これは苦言だが、一昨年バー大尉の持帰った木地漆器のサンプルは大半割れたりゆがんだりしており見苦しいので陳列をやめるよう要求した。がしかしそれには東京のSCAPの許可があるとのことだった。日本料理の「ミヤコ」といえば一年に十五万人の白人の客が来る有名な店だ。私が行ったときは午後七時ごろで白人がスキヤキを食べるため列を作って待っていた。この御主人で今年七十二歳の塚田氏からこんな質問があった。日本からお膳を買いまだ三ヶ月しか使用しないのに、もう角がはがれたり、板が割れたりしたと。どういうわけか、その取扱いを聞いてみると、器械に熱湯を入れ、クリーニングすること、そこで木地漆器の取扱い方を話したら、そんなことをしてはアメリカでは人件費がかさんで困ると答えた。メーシー百貨店ではある日本の業者から見本を取寄せたが、すでに壊れていたという、木地漆器はもつと製品の分野を研究すべきではないかと思う。」と報告している。マルニ工芸漆器製作所が開発に力を入れた金胎漆器はまさにこの問題を解決しようとしたものであった。同社の金胎漆器は熱や酸、アルコールに強いことが売りで、社長自らアメリカ各地へ宣伝活動に出かけるなどして輸出に力を入れていた<sup>24</sup>というが、その製法と注文方法に関してカタログでは次のように紹介されている。

#### 製造工程

「マルニ」の製造には日本で産出された新鮮で純粋な特別の漆が使われています。これが完成品に貴重な漆器の優美で深遠な色をもたらします。胎はアルミニウム、デュラルミン、シルミンの合金で出来ています。こ

の丈夫かつ軽量の合金の使用によって、製造側の思いどおりのどんな形状にでも作る事ができるのです。もし素材が、薄く削りすぎれば壊れやすく厚すぎればひび割れやすく複雑すぎれば欠けやすいという軽い木材であったならば、実用的でもなければ可能でもなかったことです。成形後の合金は熱、湿度、酸に対する科学的な試験を受けます。その後、塗装部へ送られて十二層の漆が塗られ、乾かしたあと磨き上げられます。そして蒔絵が施されます。マルニの美術専門家による最後の綿密な検査を経て、製品が市場に出ます。

#### サンプルとご注文

このカタログに掲載されているサンプルは私どもの工場で最近製造されたものの中で最高の作品のひとつです。しかし毎日のように私どもの製造員や作家による新しい製品が届き、たゆまぬ研究と調査がよりよい結果を生み出していることも事実です。

工場ではどのような色、デザイン、形のご希望にもお応えできるようになっておりますし、より大きな単位でのご注文も承ります。私どもの生産能力は現在のところ月に約3000点ですが、工場設備の改善によってこれを6000点にまで増産することが可能です。

私どもの漆器の質に関して、たゆまぬ研鑽による「マルニ」の改良がお客様の細かな好みに満足いただけると確信しております。製品のご注文は工場でも代理店でも承ります。「マルニ」に関するお手紙でのお問い合わせも歓迎申し上げます。

前掲の一九四七年版カタログに掲載された商品サンプルは宝石箱一種類、手袋ケース一種類、ランプスタンド四種類、花器六種類、シガレットボックス十



七種類、煙草セット二種類、重箱一種類、サービングトレイ(盆)と皿六枚のセット一種類、六客一組のウイスキーカップ二種類、カクテルセット一種類、サービングトレイ(盆)十種類、ケーキ皿セット一種類、オードブルセット一種類、皿三種類、大皿一種類、フルーツボウル一種類、大皿と小皿六枚のセット三種類、キャンディーボウル四種類と多数にのぼり、見開き十頁にわたってすべて写真入りでその意匠と寸法の詳細とともに紹介されている。カタログ内の文章や、マルニ社の所在地と連絡先はすべて英語で記され、また商品のサイズはインチ法で紹介されていることから、外国人の貿易業者あるいは駐留軍やその家族が直接購読して注文するために配布された冊子であったと考えられる(図版2-113)(図版2-114)(図版2-115)(図版2-116)(図版2-117)。

やがて素地の問題が解決される頃になると、一九四九年七月の『工芸ニュース』誌上には「工芸の輸出をどうするか」と題した座談会記事が掲載され<sup>25</sup>、今後の輸出用漆器のデザインの方角性についても議論されるようになった。この中で貿易庁輸出局雑貨課の末吉菊麿は「漆器については日本的なものを出ますけれども、従来のものの中で、やはり欧米人にアッピールするものでなければ受入れない。それが軌道に乗って行く。それと今一方にはアメリカのいろんな雑誌やカタログを見ると、これはと思うものに相当東洋的なデザインが使われておる。そうかと思うと今度は逆に欧米的な模様をやはり漆器につけてくれるということもある。それはマルニでもやっておりますし、マルニで藤田嗣治や高橋節哉<sup>26</sup>の図案したものやはりバイヤーもよいという。それはやはり向うの人にピンとくる模様でなければいかんということですね。」と指摘しており、おそらく高橋が欧米の好みに合う意匠の創案に腐心していたものと推察される。商品を輸出する際に同梱されていたとみられる同社のロゴマーク入りのカード(図版2-118)には「この漆器によりあなたの部屋が優美さを得ます」と書かれており、金胎漆器やそれを応用した家具調度により室内を彩ることが

主眼とされていたことがわかる。実際に、カタログに掲載されている製品に施された花々などの意匠は金蒔絵や、当時最先端の技術であった色漆を駆使した華やかなものであるが、これらの掲載品の一部にきわめて近似する以下の作品が安曇野高橋節郎記念美術館に保管されている。

#### (一) 玉虫塗 楓の葉文の小皿

同カタログ十四頁の下段には横長で把手のついた配膳用の盆と小皿六枚(図版2-119)が掲載され、No.702-4 Serving Tray with 6 plates, "Tamamushi" lacquered, Maple design, Size:Tray-17 1/2"×11" Plate-7 3/8" dia. 2 3/4" high.として品番、品名、塗りと意匠の説明や寸法が記されている。玉虫塗とは商工省工芸指導所で開発された変わり塗りの一種で、『工芸ニュース』誌上には「銀消粉に仕上げたる器物面に染料を練り合せたる透明漆を塗込み、銀光を透して染料の濃厚なる色彩を視現せしめたるものにして、恰も玉蟲の羽色に彷彿たるものありたるを以て、假に玉蟲塗と命名したり。而して之れが應用として色彩の配合に依る變化、又は他の髹漆法に應用して獨特の妙美を有し、従来漆器に見ざる異彩を發揮し、特に輸出漆器に利用して頗る多望のものと信ずるものなり。」<sup>27</sup>と紹介されている。この配膳盆の型違いとみられる丸盆(図版2-120)と小皿数客(図版2-121)を高橋は保管していた。いずれも裏には同社のロゴマークとともに made in Occupied Japan と金色で記されている(図版2-122)。「占領下の日本製」であることを示すこの文言は、一九四七年から四九年まで輸出品への表示が義務づけられていたものである。表示の実際の運用年には多少の幅があったことも考えられるものの、高橋所蔵の本作の制作時期としてある程度の推定が可能である。



## (二) 内側に金が施された桔梗の花文のウイスキーカップ

同カタログ十五頁の上段には六客一揃のウイスキーカップ (図版2-23) が掲載され、No.811-1 Whisky Cup, Black lacquered, Gold lacquered inside, Bellflower design, Size: 1 3/8" dia. 2" high. と記されている。高橋の保管していたウイスキーカップ (図版2-24) に描かれた桔梗の花文はカタログの写真とほぼ一致し、内部には金がのこっている。一方で器の外側表面の塗膜はカタログ記載の黒漆ではなく朱漆であり、またイニシヤルのような金色の紋 (図版2-25) が入っている。カタログの前文にあったとおり注文品としてデザインを違えて特別に制作されたものか、あるいはカタログに掲載する前の試作品であったのかは定かでないものの、本作の裏にも同社の印と **made in Occupied Japan** の文言が金色で記されている (図版2-26)。

こうした一九四七年版のカタログ掲載品との一致や類似が指摘できる作品のほかにも、高橋はマルニ工芸漆器製作所製とみられる作品を数点所蔵していた。これらのうち、さらにここでは同社が金胎漆器だけでなく同時期に陶胎漆器を生産していたことの証左として (三) 陶胎漆器 花鳥文様 把手付きカップ を、そして同社での制作活動における高橋の絵画性のめばえの可能性として (四) 花紋 シガレットケース を取り上げる。

## (三) 陶胎漆器 花鳥文様 把手付きカップ

一種独特の光沢をもつ鮮赤色の地の把手付きカップである。縦長の形状からしてコーヒーカップあるいはティーカップというよりはピアマグのような用途ではないかと推察される (図版2-27)。カップの上部には花を咲かせた木の枝が配され、その枝には鮮青色の羽根と長い尾をもつ鳥が描かれている。研出蒔絵によるものとみられる花や葉は図案化された平面的な表現にとどまるが、木の幹や枝の質感や、細い枝をつかむ鳥の脚部や爪先の躍動感は筆の勢い

を生かした表現となっており、蒔絵との好対照をなしている (図版2-28)。底面は六角形に絞られており、その中央には同社の印とともに **Royal PoreWare MARUNI SHIKKI CO.** と記されている (図版2-29)。おそらく前掲のような金胎漆器の輸出販売と前後して、陶胎の漆器が **Royal PoreWare** と銘打って生産されていたのであろう。

## (四) 花紋 シガレットケース

薄手の板状の胎による平たい箱状の器物で、カタログに近似した寸法比率のシガレットケースが掲載されていることから類似した品と考えられる (図版2-30)。箱の上縁には金がほどこされ、長辺側の両側面には長い葉と花茎が描かれている。花や葉の表現には荒い筆跡が目立ち、特に大ぶりの葉の表面のさがさとした質感が際立っている。さらに、作品の表面の所々で緑色から黄褐色に至る色漆の混色の跡が残されている (図版2-31)。こうしたきわめて特徴的な表現がなされた花や葉の部分が仕上げ前のものであるか否かは判然としないものの、裏面にはすでにマルニ社の印が付されていることから、少なくとも輸出を前提とした生産の最終工程に乗っていた品ではあろう。社紋を囲むように上方には **MADE BY HAND IN OCCUPIED JAPAN** と記され、その下部には **PATENTED Lacquerware** と書かれている (図版2-32)。

これらが高橋自身の手によるものであるか、他者によるものを参考品として保管していたのかを断定することは難しいが、同様に筆跡や作品の表面上での色漆の混色の痕跡が残る高橋の小品二点を以下ではさらに取り上げ、今後の検討の材料としたい。

## (五) 陶胎花器 花文様

ほぼ球形をした陶胎花器である(図版2-33)。やや赤みがかった黒の地に、橙から薄い黄色までの小花が束になって描かれ、その周囲にはリボンのような線状の装飾が施されている(図版2-34)。特筆すべきは花びらとめしべやおしべ、あるいは花びらとがくのように、隣接していても別個の存在であるはずの部分どうしが混然一体となつて絵具がマーブル状に溶け出したかのように見える部分である(図版2-35)。例えば花の中心部から外側へと運ばれた筆の動きに沿つて、あたかもカンバスの上において直接絵筆で油絵具を混ぜたときのように、花器の表面において色漆が混色された形跡が残っているのである。学生時代より色漆の扱いに習熟していた高橋ではあるが、その表現は《日日草紋衣装箱》(図版2-36)にみられたように主として色研出蒔絵によるものであった。色漆を塗つて金粉を蒔き、さらに色漆を重ねてから研ぎ出すというこの技法<sup>2</sup>では筆触と一体となった混色は困難であつただけに、本作に見られるような混色は高橋の表現上の明確な意図を示すものであつたはずだ。

## (六) ライター 花文様

給油式の金属ライターである。金属部分には THUNDER IMAZU CO LTD と刻まれており、着火のための機構部品がイマヅという企業の製品であることと示している(図版2-37)。つまり本作は既製のライターの表面に高橋が色漆による加飾のみを施した作品であるといえる。前掲の陶胎花器とほぼ同様に花束が小さく描かれ、その中には筆触と一体となった混色の形跡がみられる(図版2-38)。

## (七) 《漆器 花の星座 壁装飾》

(一)で最後に、高橋がマルニ工芸漆器製作所に勤務しはじめた頃に制作され

たとみられ、一九四九年(昭和二十四)の第五回日展に出品した《漆器 花の星座 壁装飾》(図版2-39)に着目したい。本作の素地はアルミニウム合金板であり、現存する中央の二枚に加えて発表当時は両端に一枚ずつが加わった全四枚組の壁装飾であつた(図版2-40)。現在では《花の星座》として親しまれる本作の日展出品時のタイトルにはモチーフをしめす「花の星座」という語の前後に「漆器」という語と「壁装飾」という語が並立しており、壁面を装飾するという用途をもった漆器であることが明示されている点に時代の風潮が表れているといえる。

狂いのすくない合金を用いたことによつて可能となつた平滑な漆黒の大画面に描かれているのは、色漆を駆使した鮮やかな花々の集合と、螺鈿による星座のモチーフである。ユリ、ヒヤシンス、バラといった華やかな花々の細部に着目すると、筆触と混然一体となった色漆の混色が見て取れる(図版2-41)。おそらくは絵筆に直接色漆を取り、カンバス上で自在に絵具を混ぜながら描くのとまったく同様のやり方で色漆を用いて描いたものと推察される。高橋はもとと絵を描くことが好きであつたにもかかわらず絵画科への進学を断念し、漆を用いて絵を描けばよいと考えた工芸科へ進学した経緯の持ち主である。《漆器 花の星座 壁装飾》は「漆を用いた絵画」という文字通りの意味で、当時の高橋が目指した絵画的表現の頂点に達した作品であつたと言えるだろう。

## 第二項 日本ドラムカン製作所における高橋節郎

マルニ工芸漆器製作所で輸出漆器の制作に従事する中で少しずつ自身の表現を模索しはじめた高橋であつたが、日展出品のための制作と日々の仕事との板挟みで葛藤してもいた。日展の入落結果を待つ間に投函したとみられる昭和二十四年十月二十四日付の両親への葉書には高橋の疲れがにじむ。

(前略) 大変御むさた申しすみません。日展の搬入も無事終わり発表も間もなくと思いますが自分としては面白く出来たと思っておりますが入落は運もあります故はつきり申し上げられませんがなんとか良いと思っております。日展で少々無理をしまして体のぐあいが思わしくなきので山田に見てもらいましたがつかれの様です。帰国も考えていますがなにしろつとめています故思うようにゆかず残念です。近い内につとめもやめようと思っております、その節はしばらく帰国とおもっています。(後略)

しかし、折しもこの一九四九年(昭和二十四)四月に設定された一ドル＝三六〇円の単一為替レートの影響と、GHQの引き揚げなどの打撃を受けたマルニ工芸漆器製作所の輸出部門は一九五〇年(昭和二十五)に倒産してしまう。そこで高橋は同社の仲間たちと陶胎漆器や日用品などを手がけるアトリエを六本木に開設して急場をしのぎつつ、翌一九五一年(昭和二十六)の第七回日展に「漆パネル 星座」を出品して特選および朝倉賞を受賞した。この「漆パネル 星座」のカレンダーを制作したことが機縁となって、マルニ時代の仲間たちとともに株式会社日本ドラムカン製作所のデザイン部に入社することになったという<sup>28</sup>。

これまでその詳細がわかっていなかった高橋節郎のマルニ時代とドラムカン時代、さらにはその後の作家人生とを繋ぐかすかな糸口として、ここでは高橋が日本ドラムカン製作所時代に手がけた輸出向けランプスタンド二種類のデザイン画を取り上げる。

(一) 輸出向けランプスタンド 角形 素地軽金属

漆玉虫漆仕上 文様沈金山水(図版2-42)

(二) 輸出向けランプスタンド 円筒形 材質軽金属

漆黒ロイロ仕上 文様ラデン仕上 山水 足金メッキ(図版2-43)

二点とも、立体作品であるがゆえに側面との兼ね合いはあるものの、ある程度の大きさの正面を持つランプスタンドという形式であり、素地が軽金属であることから形状の狂いを気にすることなく画面と向き合うことができたものと考えられる。デザイン画におこされた図案はいずれも山水風景画で、これらで高橋が得意としてきた色漆を用いるのではなく、漆地の魅力を生かして沈金と螺鈿によって表現されている。デザイナーとして働く中では図案に対してどの程度の裁量が許されていたかは定かでないものの、こうした仕事に取り組むうちに高橋は漆と金による表現の魅力を再確認していったのかもしれない。

<sup>1</sup> 同誌からみる无型同人の北陸地方における活動については、武沢喜美子「无型と北陸の工芸」「生誕百年記念 豊田勝秋展」図録、一九九七年十一月発行、八十九頁～九十四頁に詳しい。

<sup>2</sup> 山崎寛太郎「高岡行」「无型」参考15号、昭和四年四月二十一日。

<sup>3</sup> 一九三〇年（昭和五）七月二十一日に富山県商工会議所で講演会を行い、翌十二日の午後には同会議所の食堂において富山工芸会同人、富山漆器組合員と无型の同人七人との美術工芸座談会が行われた。

<sup>4</sup> 『无型』第二十四号によればこのときの講演題目は、稲葉勝邦「都会の商店から見た地方の工芸」、杉田木堂「現代工芸の基調」、高村豊周「工芸の地方色と現代性」「近代美に就て」、広川松五郎「工芸図案の庶民性」「作品批評」、松田権六「外人は漆芸を何と見るか」、山崎寛太郎「漆芸の現在と将来」であった。なお一行は、七月二十一日に富山市商工会議所、二十三日に高岡市商品陳列所貴賓室、二十四日に金沢市兼六館、二十七日に福井県下各地方の工芸指導、と巡回して七月三十日に帰京したとされる。

<sup>5</sup> 東京美術学校工芸科鍛金部を卒業した芳武茂介は『東京芸術大学百年史』『東京美術学校篇第二巻（一九九七年発行）』の中で「工芸の学生は当時、高村豊周先生達の新しい工芸美術運動である『无型』の展覧会に入選することが大変な魅力であった」と記している。

<sup>6</sup> 末吉菊麿「第二回型人社展」『東京美術学校校友会月報』第二十三巻第 五、昭和六年六月十七日発行。

<sup>7</sup> 現在の高岡工芸高校。創立百周年記念誌編集委員会編『尚美悠久 百年の歩み』（富山県立高岡工芸高等学校、一九九四年発行）にその沿革は詳しい。

<sup>8</sup> 展覧会図録『明治期デザインの先駆者―納富次郎と四つの工芸・工業学校展』（佐賀県立美術館・高岡市美術館編、二〇〇〇年発行）の二六頁に所収された作家解説によれば、号は簾生、また栗三清閑。長岡市に生まれ、一九一五年（大正四）東京美術学校図案科第一部（工芸図案）卒業。石川県立工業学校、石川県工業試験場、石川県商品陳列所で勤務し、工芸図案の指導にあたった他、地域の工芸団体の結成にも参画した。一九三二年（昭和七）第十三回帝展に初入選。一九四〇年（昭和十五）八月、富山県立工芸学校第九代校長、富山県工業試験場長兼任となり、高岡に移住する。一九四一年（昭和十六）、富山県工芸作家協会（現・富山県工芸作家連盟）設立に尽力し、初代委員長に推挙される。一九四七年（昭和二十二）五月の同校退職後も高岡に留まり、作陶や陶磁器研究で知られた。一九四九年（昭和二十四）、高岡市美術作家連盟設立で初代委員長となる。陶芸のほか各種工芸図案、染織、ガラス作品なども手がけ、農展、商工展、日展への出品歴もある。

<sup>9</sup> 國井喜太郎ほか顧問十八名、山本久次郎ほか賛助会員十四名、正会員八十名にものぼった同会は、県内で結成された美術作家団体としては最も古いものにあたり、一九六一年（昭和三十六）には富山県工芸作家連盟と改称して今日に至っている。

<sup>10</sup> 吉澤孝「富山県の美術の歴史・抄観」、『富山県美術連合会創立50周年記念 五十年の歩み』（富山県美術連合会、二〇〇一年発行）、八十二頁～八十五頁。

<sup>1</sup> 「彫刻・工芸の横山家（井波、井波木彫を昇華）」『越中百家』下巻、富山新聞社編、一九七四年発行、三十一頁～三六頁に所収）によれば、現存する資料の中で一族に関する最も古い記録は、文化元年（一八〇四年）の井波町人別帳でこれに塗り師松物屋長兵衛の名が記されている。文化元年の人別帳には六人の塗り師の系統が記載されているが、藩政期から明治を経て現在に及んでいるのはこの松物屋系統だけで、松物屋長兵衛は文化二年から自分の名である宇右衛門を名乗り、以降は歴代それを襲名したため井波町史もこの長兵衛を初代としている。明治になってから横山姓を名乗った一族は松物屋長兵衛の直系と、分家した宇左衛門の二男作蔵、三男宇之輔の三系統に分けられる。直系は寺院や仏具の塗装等に携わっており、日展系の作家として活躍するのは作蔵と宇之輔の系統で、玉抱・一夢兄弟は作蔵の孫にあたり、白汀と二代大島五雲は宇之助の孫にあたる。

<sup>2</sup> 須賀松園「地域別丸芸資格会員名簿について」昭和十九年十一月十五日現在）、『富山県工芸作家の歩み―連盟史―』（富山県工芸作家連盟、一九八九年発行、四十頁～四十一頁）  
<sup>3</sup> 現在の県立富山高専学校。

<sup>4</sup> 稲塚展子「県展の草創期について」、展覧会図録『県展50回記念展 県展の草創期に活躍した作家たち』（富山県民会館美術館、一九九五年発行、六十六頁～六十七頁）  
<sup>5</sup> 富山新聞、一九四六年五月二十七日付朝刊。

<sup>6</sup> 北日本新聞、一九四六年五月二十七日付朝刊。

<sup>7</sup> 稲塚展子「県展の草創期について」、展覧会図録『県展50回記念展 県展の草創期に活躍した作家たち』（富山県民会館美術館、一九九五年発行、六十六頁～六十七頁に掲載された『北日本新聞』一九四六年五月二十九日付朝刊および『富山新聞』一九四六年五月三十日付朝刊）

<sup>8</sup> 「連盟の活動」、『富山県工芸作家の歩み―連盟史―』（富山県工芸作家連盟、一九八九年発行、二頁）  
<sup>9</sup> 「連盟の活動」、『富山県工芸作家の歩み―連盟史―』（富山県工芸作家連盟、一九八九年発行、二頁～三頁）

<sup>20</sup> 横山白汀は一九〇一年（明治三十四）に富山県井波町に生まれ、大正二年に富山県立高岡工芸学校に入学、大正八年に井波彫刻横山宇之輔三代目を継いだ漆芸家である。井波美術協会会長、井波町文化財保護委員、富山県美術展覧会審査員、富山県美術連合会理事、富山県工芸作家連盟委員、現代工芸富山会会長、富山県県有美術品専門委員、日展審査員、日展評議員、現代工芸美術家協会理事を歴任し、一九七二年（昭和四十七）十一月に没した。

<sup>21</sup> 「井波の商と工・その軌跡 商工会創設70年・法制化30周年記念誌」（井波町商工会、一九九一年発行、八十九頁～九十頁）

<sup>22</sup> 田境志保「高橋節郎／時代と作品（一九三〇～六〇年代）」および関連年表、展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎―漆絵から鎗金へ―一九三〇～六〇年代』（豊田市美術館、二〇〇四年発行）に所収、八十四頁～一二四頁。

<sup>23</sup> 「瓶初太郎「アメリカ市場便り」、『工芸ニュース』第十七巻第六号、一九四九年六月発行、



二十四頁～二十六頁。

<sup>24</sup> 田境志保「高橋節郎／時代と作品（一九三〇―六〇年代）」および関連年表、展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎―漆絵から鍍金へ／一九三〇―六〇年代』（豊田市美術館、二〇〇四年発行）に所収、八十九頁。

<sup>25</sup> 「座談会 工芸の輸出をどうするか」、「工芸ニュース」第十七巻第七号、一九四九年七月発行、二千九頁～三千四頁。

<sup>26</sup> 小岩峻「玉璽塗と其の施行法」、「工芸ニュース」第一号、商工省工芸指導所、昭和七年六月発行、九頁～十頁。

<sup>27</sup> 白石和己「出品作品の解説」、展覧会図録『漆の黒 光のメッセージ―高橋節郎展』、朝日新聞社、一九九八年発行。

<sup>28</sup> 展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎―漆絵から鍍金へ／一九三〇―六〇年代』の九十六頁～一二四頁に所収の関連年表による。

### 第三章 漆パネルの誕生

第三章では、日本工芸における漆パネルの誕生を高橋節郎が一九五一年（昭和二十六）の第七回日展に出品した《漆パネル「星座」》（図版3-1）が特選および朝倉賞を受賞した時点と定義する。さらに、高橋が一九五〇年代に開催した三回の個展を、のちの円熟期には《日岡月岡》（図版3-2）に代表されるような「硬質のロマン」<sup>1</sup>と評される「黒と金の世界」<sup>2</sup>へと収斂する独自の鎗金技法を確立した自己形成の過程と位置付け、関連作例の実見調査の結果を踏まえて具体的に検討する。

第一章第二節で述べたように、第二次世界大戦後、一九四六年（昭和二十一年）に再開した日展の第四部においては、一九四九年（昭和二十四）の第五回日展を境として、漆芸分野における平面作品の出品が数十点単位にまで急増した。この第五回日展には、富山県出身の漆芸家・横山白汀が《木漆「豹」》壁面装飾パネル<sup>3</sup>を出品しており、これはかつて山崎寛太郎が帝展時代に先鞭をつけた「壁面装飾パネル」という形式を戦後に至ってはじめて再度提示するものであった。さらには高橋節郎が同展に《漆器 花の星座 壁装飾》と題した作品を出品していることから、漆パネル誕生の機運はこの頃から盛り上がっていたと考えてよいだろう。

一九五一年（昭和二十六）年の第七回日展には、横山が《北風（三曲スクリーン）》を、そして高橋は《漆パネル「星座」》を出品し、ともに特選を受賞する。高橋はこのとき朝倉賞も受賞し、一九五三年（昭和二十八）には日展の審査員となった。漆パネルにおける絵画性の追求に舵を切った高橋はこの後相次いで三度の個展を開催し、独自の表現の研鑽に努めていく。

### 第一節 日本工芸の分水嶺：創作工芸協会（一九五二～一九五九）と日展の第四科問題

第三章第一節では、戦後の日本においてデザインという語が産業工芸という語に代わって一般的になる中、文化財保護法の制定と改正がなされ、技術の錬磨を通じて国家による保護顕彰の対象となる道が工芸家に開かれたことによって加速した工芸界の再編の様相を概観する。この具体例として、高橋節郎が関わった創作工芸協会の活動と日展のいわゆる第四科問題とを取り上げる。

創作工芸協会は若手の工芸家とデザイナーの混成による団体で、工芸素材を用いたデザインの改良を目指す彼らの活動は一九五二年（昭和二十七年）に銀座の資生堂で第一回展を開催した当初から注目をあつめた。高橋は漆と異素材を組み合わせたオブジェ（図版3-3）、有機的造形を模索した陶胎花器（図版3-4）や籃胎の乾漆垂（図版3-5）などを初期の年次展に発表して好評を博す。しかし急激に工芸界の再編が進む中で結成当初の趣旨を達成することが困難となった同会は、工芸とデザインとの蜜月時代の終わりを象徴するかのようになり「各自の自由な立場を尊重」<sup>3</sup>すると宣言して一九五九年（昭和三十四）十月に解散した。これと前後して一九五八年（昭和三十三年）には日展内で「内部の矛盾を清算」<sup>4</sup>すべく伝統工芸展との間の「フタマタ的行為」<sup>5</sup>をやめるよう促す第四科問題が勃発した。かつては工芸家が複数の工芸団体に所属、出品することも珍しくなかったが、文化財保護法の改正を経て、高橋ら日展の所属作家に立場の明確化が厳しく求められることとなったこの事件は、まさに日本工芸の分水嶺の様相が露呈したものであった。

#### 第一項 創作工芸協会―工芸とデザインとのあいだに

一九五〇年（昭和二十五年）五月に文化財保護法が制定され、また一九五四年（昭和二十九）の一部改正によって、重要無形文化財の指定とその技術保持者

認定という新たな制度が取り入れられた。この制度は工芸家にとって、自身の技術を通して国家による保護と顕彰の対象となる道が提示されたという意味で画期的であった。

他方で山崎寛太郎は一九五二年(昭和二十七年)の『工芸ニュース』誌上で「工芸とは絵画、彫刻に存在せぬ技法を以て之等と異なる効果をもつ美の所産をいうのである。(中略)今後の美術工芸はもとより世にいう産業工芸品でも理論的になんといわれても工芸の美第一主義は不滅の道が続けるであろう。特に美術工芸と称せらるる工芸品例えば日展の出品等は手を換え品を換えこの主張を表現して行く傾向に進むだろうと思う。」<sup>6</sup>と述べ、日展においては絵画や彫刻と同様に鑑賞に堪える工芸美の追求を目指す考えを強調していた。

さらに、戦後の復興が進むにつれて、デザイン関連のコンクールや関連団体の整備も加速した。一九五二年(昭和二十七年)に「日本インダストリアルデザイナー協会(JIDA)」が、一九五四年には「国際デザインコミッティー(現・日本デザインコミッティー)」が相次いで設立され、インダストリアル(工業)デザインという概念がかつての「産業工芸」にとって代わりつつあった。一九五二年には工業製品の品質の向上にふさわしいデザインを日本ではじめて募集した毎日新聞社主催の「新日本工業デザインコンクール」が始まるなど、日本国内でデザイナーの活動の幅は急速に広がっていく。「美しいデザインとすぐれた機能は明るく楽しい生活を約束し、よいデザインは世界市場に雄飛する」<sup>7</sup>をスローガンとして一九五三年(昭和二十八年)に開催された第二回新日本工業デザインコンクールに《蛇の目ミシン頭部意匠》(図版3-6)<sup>8</sup>を出品して特選一席を受賞した<sup>9</sup>のが、高橋とは東京美術学校の同級にあたり、かつて型會で共に活動した小杉二郎である。小杉が工業デザイナーとしては日本初といわれる個展(図版3-7)を開催するに至ったのは、高橋が初の個展を開催した年と同じ一九五四年のことであった。また、一九五六(昭和三十一年)九月に結

成された日本デザイナー・クラフトマン協会(JDCA)の初代の理事長に就任したのは本項で取り上げる創作工芸協会に所属していた佐藤潤四郎(一九〇七—一九八八)であった。

のちに創作工芸協会の結成に加わった工芸家の中にも、終戦直後からデザインとの接点を持っていた作家は多い。例えば鍔金家の蓮田脩吾郎は、敗戦後に産業の復興を目的として地場産業を生かした工業デザインへの需要が高まったことを背景に、帰郷していた一九四八年(昭和二十三年)の春に工芸団体「R工芸」<sup>10</sup>を結成した。同会には前述の「工芸青年派(新人社)」に参加していた板坂辰治や、蓮田と同じく金沢に在住していた東京美術学校の同級生である佐治正(一九一四—一九九九)が参加しており、金沢市内の百貨店で三回の展覧会<sup>11</sup>を開催するなどして活動した。やがて板坂は金沢美術工芸専門学校(現・金沢美術工芸大学)金工科の教官に採用されたが、蓮田と佐治は一九四九年(昭和二十四年)頃に相次いで上京して美術学校時代の先輩後輩や恩師と再会し、縁故を頼って仕事探しに奔走する中で芳武茂介(一九〇九—一九九三)、佐藤潤四郎、各務鉦三(二八九六—一九八五)、吉田丈夫といったデザイナーとの交流が始まったという<sup>12</sup>。

この頃、新しい時代を反映する工芸団体として東京で注目を集めていたのは一九五〇年(昭和二十五年)に結成された「新工芸協会」<sup>13</sup>と一九五二年(昭和二十七年)に結成された「創作工芸協会」であった。新工芸協会は文部省直轄の工芸技術講習所の同窓生が結成した「新工芸研究会」が母体となったもので、各々が携わっていたデザインや工芸の作品を持ち寄り、新しい時代感覚による生活工芸への提言とそこに個々の創作を打ち出す展覧会を企画して結成された<sup>14</sup>。メンバーは佐々文夫(一九二四—二〇〇〇)、松村勝男(一九二三—一九九二)、巽勇(一九一八—没年不詳)、中村富栄(一九二五—一九九三)、そしてのちに円心に参加する清水裕詞(清水洋)(一九二二—二〇〇六)の五

名であった。一九五二年（昭和二十六）の十月、銀座のサエグサ画廊に約八〇点を並べた彼らの第一回展の特徴は、生活に即した工芸やデザインの具体的な提案と、室内空間を演出した会場構成にあった（図版3-8）。同展は「最初の発表であつたせいもあるが、その唱える主張を未だ充分に發揮していないように思われる。特に生活品に基盤を置かねばならないことがその使命であるのに、その点がまだ実際と遊離してみえるのは残念」<sup>15</sup>と評され、翌年の四月に再びサエグサ画廊にて行った第二回展についても「会の主張するエブリデイ・アートへの美化は残念ながらあまり具体例を示してくれなかった。単に変化を求めて、それがテクニシャンの自己中心に終わっているくらいが多分にある」<sup>16</sup>と評されたものの、生活に即した工芸品に美を与えようとする若手作家の具体的な活動として今後に期待がかけられていた。

ほぼ時を同じくして、高橋は蓮田らとともに一九五二年（昭和二十七）に創作工芸協会の結成に参加した（図版3-9）。かつて型會で活動をもにした小杉二郎や東京美術学校の同級である佐治正といった旧知の顔ぶれに加えて、染川鐵之助（一九二二—一九八二）、青木滋芳（一九一四—一九八三）、そして佐藤潤四郎、吉田丈夫、芳武茂介の九名が創立時のメンバーで、のちには山脇洋二、安原喜明、三輪智一、各務満、槻尾宗一、鈴木貫爾らが加わった<sup>17</sup>。同世代の工芸家とデザイナーとの混成から成り、「工芸的素材を以て自由な創造を目指すと共に産業工芸に於けるデザインの水準を高めるために積極的な活動を行う」<sup>18</sup>ことを旗印とした同会は、銀座の資生堂ギャラリーで第一回の発表展を開催するなどして注目される。同人の半数以上が、各自の所属する企業をスポンサーとして出品した点がこの第一回展の大きな特徴で、展覧会目録（図版3-10）には出品者として企業名も付記された。高橋は日本ドラムカン製作所のデザイナーとして花器五点と盛器を一点出品したが『工芸ニュース』誌上の展覧会評<sup>19</sup>によればこの花器は陶胎でメラミン樹脂を使用したものだ

った（図版3-11）。他にも佐藤潤四郎と吉田丈夫は各務クリスタル製作所から、佐治は日本冶金工業株式会社から（図版3-12）、小杉は横浜護謄製造株式会社から、蓮田は小西六写真工業株式会社、新東洋時計株式会社、日本トロフィー商会（図版3-13）、アポロン香水本舗の四社から作品を出品している。彼らの試みは「各メーカーや商店との結合した新しい発表形式は特筆すべきもの」<sup>20</sup>で、「個々のデザイナーや作家のいよいよむずかしくなった作品発表にこのようなメーカーや商店の温かい理解と進歩的意欲によつてインダストリーに推進される方法が最も合理的」<sup>21</sup>とその具体的なアプローチが評価される一方で、「しかしこの程度の結合では意義がうすい。この両者がもっと真剣でなければならぬまい。いずれも実力のあるデザイナー、作家、スポンサーなんだからデザイナー、作家はさぶる思慮的だし、スポンサーは積極的な要求も述べていない」<sup>22</sup>との批判がみられたように、企業とデザイナーとの協働はまさに手探りの途上であつた。同会は模索を続け、一九五三年（昭和二十八）の第二回展では「ともすれば、手先の技巧に流され勝ちで、優れたアイデアが端的に表現されないのが常であるが、生産という枠のなかでデザインしてきた人達だけあつて、技巧にとらわれていないで、自己の意志を素直に出していることに好感が持たれる。近代というものに根を下した工芸品の進み方の一つとして期待したい」<sup>23</sup>となかなかの好評を博した。高橋はこの第二回展に漆と異素材を組み合わせたオブジェ《ムーンライト》（前掲図版3-3）を出品している。

一九五四年（昭和二十九）の第三回展の展覧会評<sup>24</sup>によれば、高橋は同展に漆絵の額（図版3-14）を出品した。モノクロ画像で見るとこの漆絵は、同年に開催した高橋節郎漆絵展への出品作例（図版3-15）とほぼ一致している。「ベテランの悩みと苦しさ、その道のセンスやテクニクに沈潜しまいとして、新しいフォルムを生んでゆくのは貴いことだが、デザイナーの多才さ



のように、いろいろの仕事を追いまわすことは危険でもあるし、観者には不満を思わせる。(中略)しかし、フィールドの異った作家の展覧会だけに実に面白く見られる。」<sup>25</sup>と『工芸ニュース』誌上で評されたとおり、遅くともこの第三回展からは山脇洋二(図版3-16)や安原喜明といった新しいメンバーも加入してますます多彩な作品が展示されるようすが歓迎された<sup>26</sup>。一方で絵画や彫刻に関する展覧会評も扱う『美術批評』誌の立場からは「このグループは、日展系のいわば革新派に属する第一線作家たちだが、在野の動きが乏しいこの部門の現状では、このグループあたりでさえ革新派を標榜できるといって、全くおめでたいことである。会場全体のフンイキは、おとなしく、ちんまりまとまりすぎて、前回に多少見られた迫力は失せ、第三回というのに倦怠の徴候が目立ってきた。これは特殊な階級への偏向奉仕が、作家としての主体性を喪失させてしまったということと、制作の基盤が自分の生活する場と遊離してしまった不安定な状態のなかに自らをスポイルしているからであろう。」<sup>27</sup>と批判されて「もう一度会としての存在理由を再検討」<sup>28</sup>するよう反省が促された。つまり高橋のように日展に所属する工芸家がある意味二足のわらじを履いてデザイナーと協働しつつ各自の針路を定めるべく表現を模索するさまは他方で、絵画や彫刻に比肩する工芸のありかたを追求する日展作家としては主体性に欠けると牽制される時代でもあったともいえる。しかし、例えば昭和三十年三月十七日付けの消印で高橋のもとへ郵送されてきた「創作工芸例会報告No. 4」<sup>29</sup>によれば同年二月二十八日にはグラフィックデザイナーの大智浩<sup>30</sup>を囲む「欧米クラフト懇談会」が開催されて高橋もその参加者に名を連ねていることから、創作工芸協会の同人たちが広い視野をもって情報を収集しつつ活動していた様子が窺える。

高橋は一九五五年(昭和三十)の第四回展には再び有機的な造形を模索した「籃胎の壺(前掲図版3-5)や花器(図版3-17)を出品して「高橋は籃胎の花

器数点に原始土器の素朴と健康をねらって、籃胎を新しく活かすことに成功している」<sup>31</sup>と好評を博した。また高橋の作品について「スクリーンは構成にいや味がなく、アルミの使い方や赤と緑の配色も良く、裏側に帽子掛とマガジン入を設けた行届いた作品」<sup>32</sup>とも報じられていることから、収納家具として用いることのできるスクリーンを出品していた可能性がある。またこの頃のものと思われるスケッチブックからは、高橋が展示の構成(図版3-18)や展覧会のメインビジュアルと思われるデザイン(図版3-19)にも意を用いていたようすが窺える。

山崎寛太郎が一九五六年(昭和三十一年)のメルボルン・オリンピックにスポーツ芸術部門の代表として参加するなど、工芸家がいわゆるスポーツ芸術の気運にのったのもこの頃であった。オリンピックの前哨戦にあたる日米水泳大会のトロフィーを制作した蓮田は「戦前の広い意味での用即美の工芸運動が戦後に再燃された観があった」<sup>33</sup>とも述懐している。工芸とデザインとが未分化であり、また輸出の拡大や生活の改善といった大義名分のうちに蜜月関係にあった終戦直後、高橋は日展への出品を続ける一方で、創作工芸協会の活動を通して広義の意味での「用即美」との接点にも一度は活路を見出そうとしたのかもしれない。

筆者の調査により、遅くとも一九五七年(昭和三十一年)の第六回展の頃には「創作工芸通信」というガリ版刷りの会報(図版3-20)が制作されており、同人の間で活動報告や各誌に掲載された展覧会評が共有されていたことが確認できた。活動報告からはこの頃同会が地方展として次項で述べる富山展に加えて高松展も開催していたことが窺える。また同会の第六回展に対する批評が『工芸ニュース』や『美術通信』から抜粋されていることに加えて「輪島の方々より」として二意見が掲載されており、各所からの意見を制作に生かそうとしたものと推察される。会報を通じて同人間の情報共有に努めてはいたものの、

前述のように法整備や関連団体の設立も相次ぐ中で工芸界の再編は急速に進み、工芸家とデザイナーとが混在する創作工芸協会のメンバーにはいよいよ自身の針路を見定めるべき時期が迫っていた。生活工芸の提案を主眼として活動した新工芸協会においても、例えば企画・渉外役を担っていた佐々文夫が一九五七年（昭和三十一年）に第一回のグッドデザイン選定<sup>34</sup>を受けるなど、創作工芸協会のメンバーと同様にこのとき重大な岐路に直面していたといえよう。

## 第二項 創作工芸協会と創工芸

東京で新工芸協会や創作工芸協会などが旗上げされた頃、同時期の地方都市における工芸の状況に目を転じれば、全国有数の工芸品の産地でもある富山県高岡市では一九五一年（昭和二十六年）の四月五日から五月二十五日まで「高岡産業博覧會」が古城公園で開催された（図版3-21）。その後、この博覧会のパヴィリオンのひとつとして清水建設によって建設された美術館施設を恒久化する施策を行う運びとなり、同年の八月二十九日に高岡市美術館条例が制定され、北陸地方唯一の公立美術館として高岡市美術館（図版3-22）が発足した<sup>35</sup>。「博物館法」の公布が同年の十二月であることに鑑みれば、まさに全国に先駆けたといえる高岡市美術館のありかたは、戦後の地方都市における工芸作家の活動を検討するうえでも重要な意味を持っている。高岡市美術館の開館に伴い、それまで高岡市商工奨励館で開催されていた県展は高岡市美術館で行われるようになった<sup>36</sup>。さらに同館は、若手作家による工芸団体の発表や交流の場としても大きな役割を果たした。高岡市美術館を舞台に、中央と地方の動きとを結んだ特に注目すべき事例として、富山県内の工芸作家による工芸団体「創工芸」と前項で取り上げた創作工芸協会との共同展が挙げられる。

創工芸は一九五二年（昭和二十七年）、富山県の若手工芸作家を中心として高岡で結成された工芸団体である。創立時のメンバーは麻生三郎、可西泰三、島

田友勝、山本実、米田美昭、島政雄、大島一畝、後藤義雄、小松輝夫、加賀谷武夫、川波太一郎、新谷心一ら、ほとんどが当時日展で活躍していた新進工芸作家で<sup>37</sup>、時代に即した工芸のあり方を模索しようと気炎を上げた。彼らは第一回の創立展<sup>38</sup>を一九五二年の五月に高岡と金沢において開催している（図版3-23）（図版3-24）。創工芸の活動は地方における「クラフト運動」の先駆けであったと指摘されており<sup>39</sup>、また革新の意気に燃えた彼らが富山県工芸美術作家協会に県工芸界の民主化を提言し、これによって運営の改善が図られたこともあったという<sup>40</sup>。

前述のように創作工芸協会は一九五二年（昭和二十七年）から毎年「創作工芸展」を開催して注目されていた。高岡市美術館での発表を順調に重ねた創工芸は、一九五五年（昭和三十一年）の第四回展から三年間はこの「創作工芸展」を東京から招き、高岡市美術館で同時開催したという。麻生は「県内作家としての活動がこうした中央の先生方からもマークされ、同時開催といった展覧会を行ったのは他県にはみられない快挙であった。」<sup>41</sup>と述懐している。

互いに連携して活動を行った創工芸と創作工芸協会であったが、やがて両団体とも解散することとなった。創工芸の解散の背景として、麻生三郎が一九六〇年（昭和三十五年）四月に『高岡市美術館ニュース』に寄せた文章からは「毎日の暮しに私達が使っている衣食住の道具をどれだけ関心をもって接しているでしょうか。（中略）より楽しいもの、より美しいものを求める人間本質から私達はもつと意識された道具の在り方に関心をもつことは当然でありむしろ義務とさえ思われます。」<sup>42</sup>と、鑑賞性を追求する姿勢を強めていく日展とは異なり、同会がクラフトのほうへと傾注していった様子が窺われる（図版3-25）。麻生の稿には当時の創工芸会員について、可西泰三（金属指導所）、米田美昭（北陸銅器KK）、後藤義雄（県工試塗装部）、新谷心一（県工試図案部）、島政雄（県工試金工部）、山本実（工芸高校金工課）、麻生三郎（工芸高

校金工課の七名と記載され「会員は現在まで六七名変動があり次の七名で構成しています」と付記されているとおり、創立時のメンバーとはすでに多少異なっていることがわかる。のちに麻生は解散の経緯について「創工芸の方向は益々クラフト運動の場として進んだため、発表の場も相当限定されてきた。したがって離脱する会員が出るようになったので解散した」<sup>43</sup>と説明しており、富山県内の若手工芸作家たちが各々の方向性を見定める過渡期に活動した団体のひとつであったことがわかる。

一方の創作工芸協会も一九五九年（昭和三十四）十月に「（前略）10年の歳月は工芸界に於ても創立当時と比較にならぬ幅の広い進展を見せており（中略）各自の自由な立場を尊重して今後に処する（後略）」<sup>44</sup>と宣言して解散することとなった（図版3-26）。産業工芸に近いところから戦後のキャリアの第一歩を踏み出した高橋にとつて、一九五〇年代の終わりは、工芸家とデザイナーとの豊かなる蜜月時代の終わりでもあった。

創作工芸協会の同人のうち芸術性を追求しようとする高橋節郎、佐治正、蓮田修吾郎は辻光典や帖佐美行らと合流して一九六〇年（昭和三十五）に工芸団体「円心」を結成する（図版3-27）。彼らは「純粋な作家活動を旗印として、互に扶け合い、妍い合い、主張を続けたい」<sup>45</sup>と主張して一九六〇年（昭和三五）の第一回円心展以来、一九六九年（昭和四十四）まで毎年、年次展を開催した。第四章で後述するが、この創作工芸協会を経て円心に所属した高橋や蓮田がいずれは富山県展の審査員として頻繁に来県し、芸術性を具備する工芸のありかたを志向する富山県の作家の指導的役割を果たすことになる。

## 第三項 日展の第四科問題

一九四一年（昭和十六）に開戦した太平洋戦争は一九四五年（昭和二十）の八月に終戦を迎え、敗戦国である日本は同年九月に降伏文書に署名して第二次

世界大戦が終結した。早くもこの九月に、文部省と在京の帝国芸術院会員が会合をもつて日本美術展覧会（日展）の開催について協議した結果、第一回展が一九四六年（昭和二十）の三月に、次いで第二回展が同年の十月に文部省の主催の展覧会として開催される<sup>46</sup>。一九四八年（昭和二十三）の第四回日展からは、前年に帝国芸術院から改称された日本芸術院が主催することとなり、書が第五科として加わった。しかしこの年に、連合軍総司令部民間情報教育局から、在野の団体が参加しない日展が国家予算で運営されるのは不当であるとの指摘を受けた文部省は国家予算から一九四九年（昭和二十四）の日展経費を削除した。そのため、日本芸術院美術部会員有志は年金を拠出して日展経費に充てることを決め、日展運営会を結成して、第五回日展からは日本芸術院と日展運営会の共催としていわば半官半民のかたちで継続されることになった。しかし日本芸術院と日展運営会との分離を求める声の高まりにもなつて一九五八年（昭和三十）の三月には日展運営会が解散し、一九〇七年（明治四十）に文部省主催の美術展覧会（文展）が開設されて以来の政府による官設美術展覧会としての歴史は終わる。

この日展の民営化について同年二月二十八日発行の『美術通信』<sup>47</sup>の第一面には「民営発足を機会に、革新的な人事交流を要望する世論にこたえて、戦後日展の育てた有力な中堅陣を、新組織の役員に送り込み、清新な活気を吹き込もうとの大方針」のもとに人選が進められており「新法人は当分の間理事長制で運営され、その下に常任理事会、理事会が直属、さらに、各科廿名前後の評議員会が直結する三段構成をとる仕組みとなり、評議員会の中には、旧参事のほかに、新人群が相当数拔擢起用されるものとみられている。また、一般会員には、前審査員閲覧者中より、五科合計二百名前後が選ばれる模様である。」と報じられた。同年三月十五日発行の『美術街』<sup>48</sup>の第一面にもほぼ同様の内容が報じられたが、同紙では旧日展を「少数会員の専制時代」と批判したう



えて社団法人化後の日展運営は「いわばガラス張りの中の運営」に変わると報じられていることから、展覧会運営の透明化へ期待がかけられていたことがわかる。

そして民営化への動きとほぼ時を同じくして、一九五八年（昭和三十三年）の二月に日展第四科の一部の作家によつて結成された団体が「第四科会」であった。同会は、同年二月十八日に全国から鑑賞会館に有志が集まつて結成されたもので、この際に大須賀を代表とする世話人二十五名が選出された。高橋は文言の推敲の跡が残る「第四科会設立趣意書並に規約案」の草稿（図版3—28）を保管しており、この設立趣意は全文が同年三月発行の『美術新聞』や『美術通信』に掲載された。同会の設立の趣意は以下の通りである。

#### 設立趣意

日展は昨年九月の運営会総会の決議に基き、芸術院との正式分離を声明し、第十三回日展を最後として、終戦後引続いて来た日本芸術院と、日展運営会との共催という形に終止符を打つに至つたのである。また、これと同時に、新しく設けられた運営特別委員会の手により、従来任意団体であつた日展運営会を、新たに法人団体として強化し、これが今後の運営の母体となつて、新しい日展の開催に当る方針を樹立したのである。従つて、大正以来、永年に亘り、日本の美術興隆の上に幾多の曲折を残した官展も、ここに事実上消滅して、新たに在野展として発足するという一大転換を余儀なくされたのである。われわれ第四科関係者においても、この日展問題の推移には、強い関心を寄せて来たのであるが、好むと好まざるとに拘わらず斯の如く立場を明確にさせた現在の現状では、新日展の性格の上に、従来とは異つたものの出現が必然的に要求せられると思うのである。

従来の日展第四科は、官展としての性格上、作家の登龍門として、中庸不偏の立場を堅持し、一般に対して広く門戸を開放して来たのであるが、出品作家の構成も、一方においては日展に協力をしながらも、無形文化財という独自の組織を背景とする別な団体の隷属者と、また一方においては、日展第四科自体の組織の中で、自由な創作をしながらも純粹にこれを支持し、盛り立ててゆかんをするものとの二つの主流からなつていたのである。しかしながら、来るべき新日展の存立を一層強固なものとするためには、どうしても、この様なあいまいな立場に立つものを、そのまま認めることは矛盾を同時に受け入れることであつて、旗幟の鮮明を欠き、盛り上げる力の結集は得られず、完全な団体活動は期待出来ない。従つて、この点に関する根本的な検討と正しい結論を得ずして、次の新日展の建設を求めることは、無理であるといわねばならない。芸術界の発展は、各々の主張や立場をはつきり分け、お互い守りつつ競うところにあると思うのであつて、日展の支持に一貫して協力を惜しまぬものと、別個の組織を盛り立てんとする者との間には、自ずと一線が画される所であり、夫々の信ずる所に去就を定めるべきであるとするものである。かくて、夫々の立場に分れてのち、相互の理解と尊敬の上にこそ、揺ぎない日本工芸の発展が望み得られるものであつて、われわれ工芸作家の使命も又ここにありと思う。われわれは、以上の如き見地に立ち、日展支持に関し志を一にせんとする者が相寄り、よりよき新日展の生誕に寄与するために、ここに本会を結成し、協力に目的貫徹に向つて邁進せんとするものであることを誓う。<sup>49</sup>

この趣意にあるように「来るべき新日展の存立を一層強固なもの」とするべく第四科会が結成された背景には、一九五四年（昭和二十九）の文化財保護法



改正により重要無形文化財技術保持者の認定がなされ、その第二次、第二次認定を受けた保持者を中心として一九五五年(昭和三十)の八月に創設された「社団法人日本工芸会」<sup>50</sup> に対する強い危機感があつたとみられる。一九五四年の三月に日本橋三越を会場として開催された第一回無形文化財日本伝統工芸展は、一九五〇年(昭和二十五)に制定された文化財保護法において定められた「助成の措置を講ずべき無形文化財」に選定された工芸技術を広く一般公開することをその目的としていた<sup>51</sup>。したがって木田拓也『「伝統工芸」と倣作・草創期の日本伝統工芸展の模倣』<sup>52</sup> において指摘されているように、文化庁の前身にあたる文化財保護委員会と財団法人文化財協会が主催したこの第一回展には加藤士師萌(一九〇〇—一九六八)の『黄地紅彩菊牡丹文角皿』など無形文化財の選定技術を示すための倣作や工程見本の類も出品されていた。加藤が草創期の伝統工芸展へは倣古的な作品を、日展へは創作的な作品をというようにそれぞれの展覧会の趣旨に応じた作品を並行して出品していたことから、日展と伝統工芸展とは拮抗した状態にあつたといえる。

一九五八年(昭和三十三年)三月十五日発行の『美術街』<sup>53</sup> には「日展工芸部の肅正を期し第四科会結成さる」と題された記事が掲載されている。ここでは日本工芸会が「その創立の当初より反日展的色彩を帯びて」おり、「近時この反日展的色彩がいよいよ濃厚となり、日展工芸部斬り崩しが着々とその効果を見せてきた」ために、新日展の発足にあたって第四科会が結成されたのは「部内肅正」として当然のことであると指摘された。実際にこのとき同会の代表を務めた大須賀喬は「今度の日展は純然たる在野となるのであるから、自分の所属する団体に力を入れようとすれば、自然にこうなるのがあたりまえではないかと思ひます。工芸家が、伝統工芸(日本工芸会)と日展の両方に、ふたまたかけるといふことは、現実においていろいろまずいことが生じてくるので、新日展発足に際して、この点をはつきりしておけば、将来おたがいのためになる

とおもうわけです。一口にいえば団体意識の昂揚ということになるでしょう」<sup>54</sup> と主張しており、第四科会の主張はこの改組をきっかけとして、日展の参事など役職につきながら伝統工芸展へ出品する作家を強く批判するものであつた。第四科会の世話人に名を連ねた高橋のもとには当時同会が提出した「新日展工芸部に望む」と題した具申書の写し(図版3—29)が保管されており、以下はその全文である。

#### 新日展工芸部に望む

日展は昨年九月芸術院から分離を声明し本年度以降新たな組織の許に再発足することに決定したことは吾々のよく知るところである

新日展が斯の如く新発足するに当ってはより正しい団体としての在り方が必然的に要求せられることは論を俟たない所であると思ふ

吾々の所属する従来の日展第四科においては官展としての性格上その芸術主張の上においては中庸不偏の立場をとり広く国民の登龍門として門戸の開放をし来り又出品者の構成の上に於ては一方においては無型文化財等独自の背景をもつ日展と対立的な団体の隷属者と又一方においては日展四科自体の中にあり純粹にこれを支持しつつ日展の発展を企図するものとの二つの主流からなり前者はあくまでも日展以外に自己の寄りどころを求めんとし後者はあくまでも日展そのものの内にこれを求めんとする全く相反する二つがそのまま同居して来たのであつて甚だしく不合理であると云わざるを得ない

吾々は来るべき新日展の存立を一層強固にするためには日展護持と云う最も重要な根本問題点でかかる内部の矛盾を清算することがすべてに先行する急務であつてこの解決を求めずして新日展の建設は至難であると云わざるを得ないと思ふ

芸術界の発展は各々その主張や立場を正しく分け夫々を守りつつ競うところにあると思うのであつて日展支持に一貫して協力を惜しまぬものと別個の組織を盛りたてんとするものとの間には自ずと一線が画される所であり夫々の信ずる所に去就を定めることが当然の態度であると云ねばならない

かくしての正しい相互理解の上にはじめて揺ぎない日本工芸の発展が望み得られるものであつてわれわれ工芸作家の使命も又ここにあると思う

今回吾々は以上の見地に立ち日展支持に関し志を一にせんとする者が相寄りより強固にして清新な新日展の正しい生誕並に発展を期するために全国日展第四部出品者層を網羅する第四科会を結成し新日展に対して特に要望すべくここに是を具申し鋭意実現されることを申入れするものである

前述の趣旨により下記の申入れを行う

#### 記

一、日展の主旨に反する対立的団体の所屬者は新日展の役員

その他の指導的地位につくことを拒否すること

二、新日展の運営機構に携わる人事に関しては広く人材の登用を行い民主的に考慮すること

#### 第四科会世話人

大須賀喬 内藤春治 各務鉦三 岡部達男 山岸堅二 大坪重周 海野建夫 宮之原謙 辻光典 高橋節郎 佐治正 蓮田脩吾郎 三井安蘇夫 帖佐美行 清水六兵衛 楠部弥弍 岸本景春 小松芳光 彼谷芳水 亀

倉蒲丹 鶴巻三郎 平松宏春 鈴木青々 大西忠夫 鴨政雄  
以上代表 大須賀喬

この具申書は特別委員会で新日展の大綱が決定する前にあらかじめ第四科会の意向を申入れるべく作成されたもので、一九五八年（昭和三十三年）二月十二日付で特別委員会の高橋誠一郎会長と第四科特別委員の松田権六、山鹿清華、山崎寛太郎の各氏へ提出された<sup>55</sup>。これに対して日本工芸会では日本工芸会所屬の日展参事らが趣意書を各方面に發送して新日展における身分の保障を要求するとともに、第四科会の独断的行動を非難した<sup>56</sup>。しかし第四科会の具申書はすでに日展運営特別委員会内の実行委員会できりあげられており、山鹿清華、山崎寛太郎両実行委員に対応が一任された<sup>57</sup>。一連の騒動の結果、約三十名の工芸家が日展から脱退することとなる<sup>58</sup>。なお前掲の木田論文においては、日本伝統工芸展が一九五八年（昭和三十三年）の第五回展をあえて「日本工芸展」という名称に変更して開催したことから、総合的な工芸の展覧会として日展への対抗意識を示す意図があつたのではないかと指摘されている<sup>59</sup>。一方の日展では、同年に開催された第一回新日展から展示形式が一新され、従来のように陳列棚の中に並べるのではなく、露出展示台や壁面を多用した展示となった（図版3-30）。さらに、山崎寛太郎らによる一九六一年（昭和三十六年）の現代工芸美術家協会の結成を経て一九六二年（昭和三十一年）の第五回新日展からは第四科の名称が「美術工芸」から「工芸美術」へと変更された。日本工芸の分水嶺としての一九五〇年代を経て、この頃には工芸界の再編がいったん帰結すると同時に、各自が新たな道を歩み始めたと考えてよいだろう。

## 第二節 漆パネルの誕生…高橋節郎の「スグラフイット漆絵」

第三章第二節では、第一章第二節で取り上げたように山崎寛太郎がかつて帝展で先鞭をつけたパネルという形式が、戦後に再開した日展にふたたび登場する経緯を論じる。壁面裝飾パネルという語を冠した漆芸作品が第二次世界大戦後の日展において初めて登場するのは、一九四九年（昭和二十四）の第五回日展に横山白汀が出品した《木漆「豹」壁面裝飾パネル》（図版3-31）であった。そして同展に《漆器 花の星座 壁裝飾》（図版3-32）（図版3-33）を出品していた高橋節郎が、一九五一年（昭和二十六）の第七回日展に出品した《漆パネル「星座」》で特選および朝倉賞を受賞する時点をもって、本論では日本工芸における漆パネルの誕生と位置づける。

一九五三年（昭和二十八）五月に日展の審査員となり、日本ドラムカン製作所のデザイナーとしての職を辞した高橋は一九五四年（昭和二十九）に初の個展となる高橋節郎漆繪展を松本市開運堂画廊で開催し、さらに一九五七年（昭和三十）には高橋節郎スグラフイット漆繪展を、五九年（昭和三四）には第二回高橋節郎スグラフイット漆繪展を日本橋三越で開催した<sup>60</sup>。これらの個展への出品作例からは、厚く塗った色漆や金箔を掻き落として線状に黒漆地を露出させる表現から、鋭い針のような道具で黒漆地を掻き落とし、できた溝に摺漆をして金粉などをこめる表現へと至った研鑽の過程が明らかである。一九五〇年代の日展に漆パネルという形式が定着していく中で、三回の個展を重ねた高橋がのちの作風につながる独自の表現を追求した過程とその意義を、関連作例の実見調査に基づき具体的に論じる。

### 第一項 高橋節郎漆繪展（一九五四年）における「スグラフイット漆絵」のめ ばえ

一九五三年（昭和二十八）、高橋は日本ドラムカン製作所を退職する。そし

て翌一九五四年（昭和二十九）の九月に、ちょうど四〇歳を迎えようとする高橋は、長野県松本市にある開運堂画廊で「高橋節郎漆繪展」を開催した（図版3-34）<sup>61</sup>。前年五月には日展の審査員にも就任し、不転の決意で臨んだとみられる自身初のこの個展は、出品目録（図版3-35）によれば「工芸」と「絵画」の二部から構成されたもので、高橋は工芸の部に十六点、絵画の部に五点を出品した<sup>62</sup>。

工芸の部には、一九五一年（昭和二十六）に第七回日展で特選・朝倉賞を受賞した三枚組のパネル作品《漆パネル「星座」》（前掲図版3-1）<sup>63</sup>や一九五二年（昭和二十七）の第八回日展に出品したばかりの《街と花火》（図版3-36）<sup>64</sup>などが含まれ、また旧作としては一九四二年（昭和十七）の第五回新文展に出品した《漆朝夕衝立》（図版3-37）<sup>65</sup>も出品された。この衝立は会場内に設えられた台の上に露出展示されたが（図版3-38）、《漆パネル「星座」》や《街と花火》は額装され、他の額装の小品と並んで壁面に展示された（図版3-39）（図版3-40）。

当時の会場内写真と出品目録の内容を検討した結果、絵画の部には《西国風景》や《お茶の水風景》といった軸装の作品（図版3-41）が出品されていたとみられる。当時の展評には「漆粉を絵具に混じて独自の境地を拓いた水彩画めいた作品」<sup>66</sup>との記述が残っていることから、これらの軸装作品は単なる墨彩画ではなく、漆を画材として用いた絵画であった可能性も高い。

この展覧会を機縁として、若い作家の門出を応援しようと近隣の住民や親類縁者が中心となり後援会が発足した。これにともない会費制の「高橋節郎漆繪頒布會」が開催され、高橋は頒布会の案内状に「伝統をのりこえて現代にとけこんだ作品」<sup>67</sup>を制作したいと抱負を述べ、それが「漆えの再認識の一端となりますれば幸いです」<sup>68</sup>と記している。頒布予定の作品については「静物（花、果物）、風景、人物等御希望の作品を御指定下さい。作品は額縁付にて大きさ



は金欄額縁共一尺七寸×一尺三寸<sup>6)</sup>と記されており、高橋が頒布会に際してこうした小さめの額装作品を多く制作したことが裏付けられよう。

頒布会の案内状(図版3-42)には日本画家の結城素明(一八七五—一九五七)と洋画家の石井柏亭(一八八二—一九五八)、そして漆芸家の山崎寛太郎が推薦文を寄せたが、特に東京美術学校での恩師にあたる山崎は「漆芸の世界にはまだまだ多くの因襲的な残滓があるが、高橋君はそういうものと全くかけ離れた新しい研究と鮮やかな感覚の持主である」と激励した。高橋が当時の日展に出品していた「(壁面装飾) パネル」という形式は、第一章で述べた通り山崎が帝展時代に先鞭をつけたものでも定着をみていなかった新たな平面形式であったために、戦後に至ってこれに挑戦しようとする教え子の高橋には特に大きな期待をかけていたものと推察される。

この頒布会の案内状に掲載された《静物》(図版3-43)からは、花を描いた部分にやや筆跡の残る様子が見てとれる。本作の所在は明らかでないものの、遡ること数年前の一九四九年(昭和二十四)の第五回日展に出品された《漆器花の星座 壁装飾》(前掲図版3-33)<sup>7)</sup>は色漆を用いて油画のそれに近似した鮮やかな色彩とタッチで花々と星座を描いた作品であったことを考慮すれば、同様の表現がここに盛り込まれていたとしても不思議ではない。

《漆器 花の星座 壁装飾》において注目すべきは、筆を用いて画面上での色漆の混色が行われた痕跡(図版3-44)が作家の絵画的表現の発露として意図的に示された点にある。高橋は東京美術学校在学中から、当時開発の進んでいた色漆の扱いには習熟しており、卒業制作である《日日草紋衣裳箱》(一九三八年)(図版3-45)<sup>71)</sup>や《木瓜蒔絵屏風》(一九四一年)(図版3-46)<sup>72)</sup>といった初期の代表的な作例は色漆をふんだんに用いた華やかな意匠で知られる。だがこれらの作品に用いられた技法は色研出蒔絵であったため、色漆が油絵具のように混色されその筆跡とともに作品の表面に残るということとはなか

った(図版3-47)。仮にかすれやにじみが生じたとしても、粉を蒔き文様を研ぎ出す工程の中では捨象されていたし、分業を前提とする近代以前の漆芸の延長上においてそういった痕跡はむしろ次の工程の妨げともなり、工房の技術の未熟さを示すものとして忌避される対象でもあったからである。

## (二)《静物》(製作年不詳・個人蔵)

頒布会の案内状には、花と器物を描いた前述の《静物》(前掲図版3-43)のほか、果物と器物を描いた《静物》(図版3-48)も掲載されており、ここには三種類の果物と把手付の器物が台上に置かれるさまが描かれている。器や台の模様が細い線を用いて表されているのに対して、手前に配された葡萄などの果物はやや厚塗りの色面のように発色して見える。背景が暗く見えることから、おそらくは黒漆の下のうえに、金を施した刻線による線描部分と、色漆を厚く施した色面部分とが混在したのではないかと推測されるが、本作の所在は不明である。

筆者はこれに類似すると考えられる作例として、安曇野高橋節郎記念美術館で開催中の高橋節郎没後十周年展「わたしのうるし」<sup>73)</sup>に出品された《静物》(図版3-49)を実見調査した。林檎と葡萄の盛られた器と、檸檬とが台上に配される本作において、高橋は三種類の果物をいずれも色漆を用いながらそれぞれ異なる技法によって表している。林檎は朱から茶に至る色漆を画面上で混色して厚塗りし、さらに漆が乾く際の縮みを利用してざらついた果皮の質感が表現されている(図版3-50)。

葡萄の実には筆跡や画面上での混色の形跡、縮みはいずれも見られず、おそらくは色研出蒔絵によるものと考えられる。一粒一粒に均一な蒔きが施されながらも、少しずつ色味の異なる実を交互に配することによって果実の重なりが表現され、房全体に立体感が生まれている。果軸の部分にはわずかながらも筆



跡と画面上での混色の跡がみられることから、おそらくは色漆を直接筆にとつて混ぜながら描き足したものと推察される。檸檬には、繊維状の混ぜ物の入った色漆が厚く施され、林檎や葡萄とは異なる果皮のマチエールが際立っている。果物が盛られた器は、まず器のかたちに合わせてシルエツト状にほぼ一様の厚みで色漆をのせ、その色漆が乾く前に先が鋭利でない棒状の用具で掻き落とし、黒漆地を線状に露出させることによって、器の稜線や表面の模様が表現されている(図版3-51)。

一方で、器の置かれた台と背景は黒と金のみで構成されている。黒漆の下地に金箔をのせることによって台を表しているが、部分的に箔を払い落として黒漆地を露出させた上から、細い金の刻線による幾何学模様が施されている。この刻線については、黒漆の下地を鋭い針状の道具で引掻き、できた溝に擦漆をして金粉を込めたものではないかと推察される。

本作は、高橋の生家の近隣住民が高橋の生前に入手したと伝えられ、現在はその親族が所有している。松本開運堂での「高橋節郎漆繪展」に出品された『静物』を見た支援者から、頒布会に際して注文を受けて制作された作品である可能性も高いだろう。

## (二) 《婦人像U》(製作年不詳・安曇野高橋節郎記念美術館蔵)

「高橋節郎漆繪展」の展覧会目録と会場内写真を分析したところ、壺を持つ若い女性と木々が描かれた《壺と少女》(図版3-52)という作品が題簽から特定された。本作についても所在は定かではないが、これに構図が近似する《婦人像U》(図版3-53)<sup>74</sup>が安曇野高橋節郎記念美術館に収蔵されており、おそらく製作年代も近いのではないかと筆者は考えている。この《婦人像U》は、黒漆地に、画面右側には金箔などを用いて女性像が表され、その背景や画面左側には色漆を用いて木々が描かれた作品である。

木々の幹の模様や葉脈は、黒漆地が乾いたあとに色漆をのせ、乾く前に棒状のもので掻き落とし、黒漆地を線状に露出させることによって表現される(図版3-54)。色漆の掻き落としによって表された黒い線の周辺には色漆のたまりが見られることから、色漆はある程度厚めにのせていたと考えられる。その一方で、末端の細い枝は色漆を絵具のように筆などにとつて、黒漆地のうえに直接描いたものと推察されるが、経年変化ともあいまって下地の黒漆が若干透けるほどの薄さの部分もある。こうした色漆の掻き落としについては、一九四〇年代後半に高橋が制作していた《少女のいる室内》(図版3-55)<sup>75</sup>や《トルソーのある室内》(図版3-56)<sup>76</sup>などの飾皿にもよく似た表現が見られる。

高橋が掻き落とす対象は色漆にとどまらず、《婦人像U》においては箔を掻き落とすことによる表現の豊かさが印象的である。例えば女性の頭部付近に着目すると、下地の黒漆の層が乾いた後に金箔をのせたうえで、女性像の外側にあたる部分の箔を広く払い落として黒漆地を露出させることによって背景をつくっていることがわかる(図版3-57)。箔の残った女性の頭部にはさらに、下地までは傷つけないような棒状の道具で掻き落として黒漆地を線状に露出させることによって、頭髮の流れが表されている。その上から細く鋭い針状の道具を用いて引つ掻き、できた溝に擦漆をして金粉を込めた金色の細い刻線が描かれる。そして、金色の刻線に沿って、小型の鑿のような道具を用いて点状の凹みを彫り重ねてゆき、その凹みにも金が進められている。漆芸の重層的な工程を経て幾重にも面と線が重なり、さらには点も集積することにより、女性のやわらかな髪重なりや輝きが巧みに表現されている。

女性が纏う衣服の袖も同様に、金箔を掻き落として下地の黒漆を露出させることによって表される黒い線、その上から引掻いて、金を込めた刻線、さらに刻線の上から部分的に施した点状の凹みに金を込めて輝きを強調した部分、と重層的に構成されている(図版3-58)。それぞれの線の肥瘦や点状の凹みの

かたちは一様ではなく、刻線の処理には時折荒々しさすら残っているために、画家の描くラフなドローイングにも似た独特の雰囲気がある。順を追って工程を進める漆芸の特性を最大限に利用しながら、高橋が自身の自由な手の動きやその強弱を「掻き落とす」という行為そのものを通じて画面に生々しくとどめることに執着したことが窺える。

《静物》と《婦人像U》の両作には、東京美術学校時代から高橋が研鑽を積んできた色漆によるさまざまな表現が駆使されつつも、厚く塗った色漆を乾く前に掻き落とししたり、上にのせた金箔を掻き落とししたりすることによって、自身の描線を画面上にとどめようという試みがなされている。さらに、掻き落として黒漆地を露出させるというよりは、下地に達するほどまで引掻き、その刻線に上から金をほどこすという表現も散見される。これらが一面画の中に凝縮された両作は、高橋が自身の絵画性を模索しはじめた初期の実験的作例として注目される。まさにこの頃が、高橋の「スグラフィート漆絵」のめばえであったと考えられよう。

## 第二項 「スグラフィート漆絵」の展開と模索

高橋は、絵が描きたくて美術学校に入ろうと思ったが父親に反対されて東京美術学校の工芸科漆工部へ入学したという経緯をのちにしばしば述懐している<sup>7</sup>。残存する数十冊のスケッチブックからも、スケッチやドローイングから漆芸作品へと展開する過程が実際に窺えるように興味深い。例えば高橋が一九五四年（昭和二十九）の第十回日展に《踊り》（図版3-59）を出品したことはよく知られており、モチーフである二人の女性像が幾何学的な分割面によって構成されていることから近年ではキュビスムの影響が指摘されている<sup>78</sup>。この《踊り》のためと思われる複数のスケッチが含まれるスケッチブックを調査し、内容を精査したところ、バレリーナのスケッチをもとにして少なくとも二

種類の表現の漆芸作品が制作されたと筆者は考えている。一方は黒漆地にモチーフをレリーフ状に盛り上げ、その上から金箔をほどこしたとみられる《踊り》（前掲図版3-59）、《踊りA》（図版3-60）、《踊りB》（図版3-61）という一連の作品であり、他方は全面に金箔を貼ってから細い棒状の道具で金箔を線状に掻き落とすことによってモチーフを浮かび上がらせた《踊り子》（図版3-62）である。

### （二）《踊り子》（制作年不詳・個人蔵）

高橋のスケッチブックからは、バレリーナの身体の動きを様々な角度からスケッチした結果（図版3-63）、片手を頭上へ伸ばして片足を曲げた姿勢をとるバレリーナ像に焦点が絞られたことが窺える（図版3-64）。そしてこの姿勢のバレリーナ像をもとにして鉛筆で短い斜線を重ねることによって、黒く塗りつぶされた影面と、紙の地を白く残した光面とが整理される（図版3-65）。

この着想を漆芸技法へと展開させた結果生まれた作品が《踊り子》（前掲図版3-62）であったと考えられる。

本作では黒漆地に金箔をのせてから、背景やバレリーナの身体の光面に当たる部分には金箔を残したまま、身体の外側や影面にあたる部分は下地を傷つけないように棒状の道具で箔のみを線状に払い落とすことによって黒漆地が露出している（図版3-66）。さらに輪郭や衣裳のひだをなぞるように細い刻線がほどこされており、刻線部分が背景の金箔とは異なる輝きを呈していることから、おそらく刻線には摺漆をして上から金粉を込め、仕上げたものと推察される。バレリーナの顔や髪は背景部分の影面を払い落とした線に比べて数段細かい線で箔が掻き落とされており（図版3-67）、髪の柔らかさや女性の繊細な表情を捉えようとしていたことが窺える。また、影面に当たる部分の中でも例えば太腿や脛には顔や髪と同様に針ほどの細い道具で掻き落とすと見られ

る細い線が重ねられていることから（図版3—68）、金箔を払い落とす分量や方向を調整することによって立体感を表現しようとしたのだらう。

## （二）《踊り》（一九五四年・豊田市美術館蔵）

他方で高橋は、バレリーナの身体を幾何学図形や線へ分割し、いわゆるキュビズム風に再構築することを試みていった（図版3—69）。片手を頭上に伸ばし片足を曲げるという姿勢はそのままだが胸部は円や三角形に分割されて手足も円錐状の形体へと簡略化されており、直線や曲線で細かく区切られた顔は目のようにみえる部分がかろうじて判別できるほどの抽象的な女性像となっている（図版3—70）。このキュビズム風のスケッチがおそらく一九五四年（昭和二十九）の第十回日展に出品された《踊り》（前掲図版3—59）の原型になったのではないかと考えられる。

前節第三項で取り上げたとおり「伝統工芸」と「工芸美術」とが各々の存在意義を強調すべくその主張を先鋭化する中、一九五三年（昭和二十八）に日展の審査員に就任した高橋が翌年の第十回日展に出品した作品が《踊り》<sup>79</sup>であった。本作には、前述のようにバレリーナのスケッチから構想を広げていったとみられる一对の女性像がキュビズム風の構成で描かれる。女性の頭髮などごく一部に掻き落としによる線が見られるものの、まるで金属板を貼り込んだようにも見える豊かな量感の金色の分割面が漆黒の地に映えて、遠目にも強い印象を放つ大型の作品である。

女性の身体を構成している金色の分割面はいわゆる平文のような技法によるものではなく、刻苮漆等で下地をレリーフ状に盛り上げ、その上面を平滑に整えたうえで金箔を貼り重ねて研ぎ出すことによって表現されているとみられる。盛り上げた部分から下りた外側の黒漆地まで数ミリ分はみ出して箔が施されているために、分割面の周囲にはあたかも金色の輪郭線を描いたかのよう

に豊かな輝きが生じている（図版3—71）。また、女性が身に着けているネットレスもひとつひとつ丁寧に盛り上げられたものである。半球状ではなく円柱を押しつぶしたような形状に盛り上げたうえで箔をのせることにより、側面に光が反射して立体感が際立つよう工夫されている（図版3—72）。

前掲の《踊り子》に比べて格段に大きな画面であるにもかかわらず、高橋の手の痕跡はさほど目立たない。むしろ下絵をおいたあとは、漆芸の工程をこなすことに徹したようにも見受けられる。絵画や彫刻におけるキュビズムの影響を受けたとみられるモチーフの処理の先進性に比して、当時の高橋にしてみればきわめて工芸的な表現にとめた作例といえよう。幾何学図形を用いた大胆な構成とレリーフ状の凸面に張り込まれた金箔の効果とがよく一致しているという点で《踊り》は遠くから鑑賞する際の視覚的な効果を強く意識した作品だと考えられる。一方で《踊り子》の顔や髪表現に見られたような自由で繊細な描線は影を潜めたといえるだろう。

この当時の日展の漆芸の傾向について、前田泰次は一九五四年（昭和二十九）一月に『工芸ニュース』誌上に発表した「日展の工芸」の中で「油絵を壁面装飾に使用する習慣は今日の日本の都会地では普通のこととなった。この先住民の領域に工芸部門のパネル類が攻撃をかけるのは容易なことではない。明治時代の彫金家や蒔絵師は日本画家とこの領域でやはり競争をしていた。しかし彼らの一部は日本画家に匹敵する筆力と工芸技巧を持っていた。今日のパネル類作家が油絵と競争する道は、彼等がその材料で何が表現できるかを知りそれを表現するためにもし絵画的訓練が必要である場合は、画家と同様な真面目な絵画の修業を持つべきであろう。一つ二つその特異な材料を生かして、油絵や日本画には見られない効果を出した。パネルも散見したが、他の多く三流四流の絵を工芸材料と細工技術でこまかしているのは考え物ではなからうか。」<sup>80</sup>と論じている。また、松田権六は一九五五年（昭和三十）の『日本漆工』誌上の



批評会で「小道具的な感じから室内の装飾効果へと移行しつつある」<sup>81</sup>と述べている。よって高橋は絵画に比肩する室内装飾を目指して、また視覚的效果を重視する日展の傾向に鑑みて、線ではなく面による表現が可能なキュビズム風のモチーフに挑戦したのかもしれない。一方で松田は「(前略) 室内的效果をあげながら、又、工芸としての技術を進めたと云いながら、その中に絵画的類似、それを大量もっているものを嫌うということとははつきりしている。彫刻的な意味でも、彫刻でやった方が便利であり、その方が効果的だというものを工芸でやっている、そういうものを嫌うということは、はつきりしてきている。(後略)」<sup>82</sup>とも指摘している。

絵画や彫刻における流行に則ったモチーフであっただけに、高橋の試みも絵画や彫刻との類似との誹りを免れることはできなかったであろうか。《踊り》の翌年、高橋が第十一回日展に出品した《都会の歌》(図版3-73)を山崎は「去年のような甘つちよろさというものが大変脱けてきた」<sup>83</sup>と称賛している。高橋が独自の表現として追求しはじめていた「スグラフイート漆絵」を描いて、工芸作品としての破綻の少ない表現につとめたことがかえって裏目に出るような苦い経験となった。しかしながら、金という素材の扱いや画面構成の点ではのちの制作の糧となったに違いない。

### (三) 《踊りA》(一九五四年・公益財団法人高橋記念美術文化振興財団蔵)

#### 《踊りB》(一九五四年・公益財団法人高橋記念美術文化振興財団蔵)

《踊り》の習作とみられる《踊りA》(前掲図版3-60)と《踊りB》(前掲図版3-61)は、《踊り》に比してかなり小さな作品であるが、《踊り》と同様に黒漆地に凸面をつくってから金箔などを貼り、上から部分的に掻き落とすという表現がみられる(図版3-74)。一連のバレリーナのスケッチをもとに、女性に器物を持たせたり背景に大きな木を配したりしてバリエーションを持た

せたものと考えられ(図版3-75)、スケッチブックには高橋の中でさらに豊かにイメージが展開していたこともよく窺える(図版3-76)。

### 第三項 高橋節郎スグラフイート漆絵展(一九五七年)における「スグラフイート漆絵」

一九五七年(昭和三十二)四月、高橋は満を持して日本橋三越で個展を開催する。「高橋節郎スグラフイート漆絵展」<sup>84</sup>と題されたこの展覧会の当時のパンフレットには《静かなる部屋》(図版3-77)が掲載された。脚の付いた台上に器物や果物が重なり合って配される点において《静かなる部屋》の画面構成とモチーフは《青い絨毯》と近似しているが、より構造的で複雑な表現に達しているとみられる。

展覧会名に冠された「スグラフイート」とは、西洋の建築・工芸の技法の一つで「引掻く」という意味のイタリア語に由来する。建築においては漆喰壁の上塗層が乾かぬうちに線刻によって図様を表す技法を指し、また陶器の装飾技法としては化粧掛けの上から線刻・掻落などによって胎土の一部を露出させてその上に透明釉をかける手法のことを指す<sup>85</sup>。管見の限りではあるが「スグラフイート漆絵」という語については当時の美術専門誌内でも使用が確認できず、おそらくは高橋による造語であつたと考えられる。当時の『日本漆工』誌上でも「独自の手法の漆絵」の小品額が二十五点出品された旨が紹介された<sup>86</sup>。この展覧会評が掲載された号の『日本漆工』の表紙には《女性果実》という作品の画像が使われており、同じく第一回スグラフイート漆絵展へ出品された作品と考えられる。同展のパンフレット(図版3-78)に、高橋は以下のような文章を寄せた。

楽しいと云つては制作し……………



悲しいと云つてはなぐりがき……  
嬉しいと云つては作品を作り……

苦しいと云つては又えがく……

これが私にあたへられたすべての

仕事です。<sup>87</sup>

作品を「制作し」、「作り」という語と「なぐりがき」、「えがく」という語が等しく混在していることから、あくまでも描くという行為にこだわる高橋の姿勢がよくあらわれているのではないだろうか。

## (二)《古代幻想》(一九五三年・安曇野高橋節郎記念美術館)

一九五三年(昭和二十八年)に制作され、第一回スグラフナイト漆絵展に出品されたとされる《古代幻想》(図版3-79)という作品がある。どこか埴輪のような表情の人物の首像が画面中央下部に描かれ、その左右には木々が配され、人物の頭部に一房の葡萄をくわえた鳥がとまっている。

本作においても、黒漆地が乾いたあとに金箔をのせ、黒漆の層までは傷つけないような素材の棒状の道具で表面の箔のみを掻き落とすことによって描かれた線の集積がみられる。箔の掻き落とし具合によって、人物の頭部のように箔が多く残って強く輝く部分と、人物の額のように箔がほとんど残らず下地が多く露出して暗く見える部分の差が生じている。また、掻き落とす際の道具の動かし方によって、直線的な筆致が目立つ部分と曲線が目立つ部分との差異が生まれ、おそらく道具の工夫によってかきおとす部分の線の太さにも違いが生まれている。これらの線の組み合わせや、強弱のグラデーションによってモチーフの立体感が表現されているといえるだろう。

人物の輪郭線の下には黒漆地や箔の掻き落としがそのまま透けてみえる。し

たがってこの輪郭線は刻線ではなく、半透明の塗料のようなものによって上から描かれた線だと考えられる(図版3-80)。

針状の道具を用いて下地近くの深さまで達する細かな溝を刻み、その溝の一部に色粉など何らかの粉末状の顔料を込めたような部分も散見される。しかし前掲の《青い絨毯》の着色部分とは若干異なり、溝の内部に必ずしも均一に色が入っていないために、見る角度によっては色の見え方に変化が生じる。この結果として鑑賞者にはかすかな色味とともに視覚的な奥行きが感じられ、モチーフの立体感につながっている。さらに、細かな溝に粉末状の顔料ではなく、金粉を込めたとみられる部分も確認できる。例えば鳥がくわえている葡萄は、下地に黒漆があり、その上に金箔があり、その箔を掻き落として黒漆を露出させ、葡萄の輪郭を金でなぞり、その上から縦方向に細かい溝を刻み、溝に金粉を込めてから仕上げる、という手順を踏んだものと推測される。一見すればラフな描きぶりにも見えるがその細部をみれば、漆芸の工程に則って多様な技法が駆使されており、非常に重層的な構造をもつ表現であることが見て取れる。

作家の息吹が伝わるかのような生々しい掻き落とし跡がとどめられ、ときにはその荒々しさに気づかされるものの、画面から離れてみれば、漆黒の背景にモチーフがすっと浮かび上がる。いわゆる装飾的な工芸感覚とはまったく異なっていることは明らかで、額装した作品を壁にかけて絵画のように鑑賞する際の総合的な視覚効果が十分に意識された作品である。とくにこうした手頃な大きさの作品には、あたかも画家が絵筆を刀や針に持ち替えたかのような感覚で、作家の自由な手の動きがそのままよくあらわれたといえるだろう。

## 第四項 第二回高橋節郎スグラフナイト漆絵展(一九五九年)における「スグラフナイト漆絵」

一九五九(昭和三十三年)四月、高橋は日本橋三越で「第二回高橋節郎スグ

ラフィット漆絵展」<sup>88</sup>を開催する。同展には近作二十八点が出品され、パンフレットには《静物》(図版3-81)という作品が掲載された。当時の『日本漆工』<sup>89</sup>の表紙に掲載された《恵みは天から》(図版3-82)には前掲の《古代幻想》で鳥がくわえていた葡萄と印象が近似する果実が描かれており、本作も黒漆地に金の刻線を用いて重層的な表現を追求したものと推察される。

展覧会評<sup>90</sup>には、同展は「スグラフィット漆絵」二十八点に加えて数点のエッチング作品も混じった展覧会だったとされ、出品作として《海の見える静物》(図版3-83)と《窓のある静物》(図版3-84)が記されていた。筆者が展覧会当時に頒布されたとみられる絵はがきを精査したところ、両作の図様が同定できた。一九五四年の高橋節郎漆繪展や五七年の第一回高橋節郎スグラッフィット展の出品作例に比して、構図における直線と曲線の割合が整理され、黒漆地に描かれた図像との対比がより明確になっていることがわかる。

高橋が「スグラフィット漆絵」という独自の表現の修練を重ね、のちの針路を定めつつあったこの時、日本の工芸界は未曾有の激動と分裂のさなかにあった。前述のとおり、一九五八年(昭和三十三年)にはいわゆる日展の第四科問題が勃発して高橋をはじめ日展所属の工芸作家たちは自身の制作姿勢の明確化を迫られた。

他方で、建築家の清家清(一九一八—二〇〇五)が「生活から遊離してしまつた美術品というものが不当に買いかぶられ、生活用品のデザイナーが逆に不当に低い位置にある」<sup>91</sup>と述べたように、当時第一線で活躍する建築家やデザイナーは、国内で地歩を固めようとする日展や伝統工芸展のあり方に批判的だった。さらに言えば、国内の工芸界の動向とは裏腹に日本政府は、一九五七年(昭和三十三年)の第十一回ミラノ・トリエンナーレ<sup>92</sup>や一九五八年(昭和三十三年)のブリュッセル万国博覧会<sup>93</sup>などを通じて、生活に即したクラフトを海外に向けて売り出そうとしてもしていたのである。

この当時の高橋の考えを端的に著す文章として、一九五九年の『日本漆工』誌上に掲載された「漆絵について」<sup>94</sup>は注目に値する(図版3-85)。ここに高橋は、一九五七年の第一回スグラッフィット漆絵展と一九五九年の第二回スグラッフィット展という二度の展覧会について「工芸作品と漆絵とをセパレートして観てもらいたかった」<sup>95</sup>とその趣旨を述べたうえで、自身の「スグラッフィット漆絵」を「漆を絵具としてのタブロー、絵画への対決」<sup>96</sup>と位置付けた。この時期に至ると高橋の問題意識は「今後漆絵が装飾画として発展するか、又絵画として発展するか」<sup>97</sup>や、「漆絵が絵画として現代の美術界にクローズ・アップできるか」<sup>98</sup>ということにあつたようで「漆特有の絵画えのジヤナルが展開することを確認」<sup>99</sup>していると述べている。このために高橋は「作家」という語に(画家)と併記したうえで「作家(画家)の表現にもつとも適したテクニクも必然的に生れ、技術はおそわるべきものより作家自身が表現に適して作り出し生み出すべき」<sup>100</sup>だと強く主張したのである。一九五四年の「高橋節郎漆繪展」から一九五七年の「高橋節郎スグラッフィット漆絵展」、一九五九年の「第二回高橋節郎スグラッフィット漆絵展」に至るまでの一連の個展の出品作例にみられる試行錯誤は、まさにこの意味で高橋が独自の表現を生み出そうとした過程にほかならない。

## (二)《杉の木の話》(一九五九年・豊田市美術館蔵)

「漆絵について」を著した一九五九年(昭和三十四年)、高橋は第二回新日展に《杉の木の寓話》(図版3-86)<sup>101</sup>を出品した。本作はそれまでの個展の成果のすべてを大型の画面に応用し、日展という場へ高橋が自身の気概を示そうとしたものといえるだろう。漆黒の大画面に様々なかたちの木々、鳥、人物、ボトルや果物、気球が金を用いて描かれ、空には色とりどりの花火や星座のようなモチーフが配された華やかな作品である。

本作におけるモチーフの輪郭線は、上下左右に大きくゆらぐように幅をもたせたり、縄状に上から刻みを加えたりしてこれまでになく強調されている。鳥の頭部の毛や、杉の木を表す線からは下の仕事が出ており、線の印象を強めるために半透明の塗料のようなもので上からなぞり描いた可能性が指摘される。木々のシルエットのような金色の図様が繰り返し重なりあう部分(図版3-87)は、箔をのせた金色、細かい刻線の集積に金粉を込めた金色、半透明の塗料状のもので描かれた金色、とそれぞれが微妙に異なる輝きを示し、森の中にいるかのような奥行きを表現することに成功している。

鳥の羽根は、箔の上から非常に細かい線を互い違いの方向に刻み、さらに上から金粉を込めることによって、遠くからみても印象的な強い輝きを放つものに仕上げられている(図版3-88)。この手法は《踊り》の女性像の衣服に用いられた表現を応用したものとみられる。また金色の羽根の先端に透けている部分があることから、金をほどこした羽の輪郭線の上からもさらに半透明の塗料状のものでなぞり、強調したものと考えられる。

金を用いた表現のみにとどまらず、光の加減で鮮やかに発色する螺鈿で表現された星座など、金とはまったく異なる輝きをもつ部分も散見される。これは従来ならば刻線に色漆等を込めていた着色部分の視覚効果を高めるための方策であろう。

本作は、高橋が自身の「スグラフイット漆絵」を会場芸術の域にまで高めるべく、日展のように大きな展示会場のなかで鑑賞される際の視覚効果を考え試行錯誤した段階の作例と捉えることができる。ここにおいて、のちの高橋の制作の根幹をなす独自の「鎗金」技法がついに確立されようとしていたと考えてよいだろう。

一九六一年(昭和三十六)に「現代工芸美術家協会」が発足して以降、高橋は自身が「絵画」や「彫刻」と並立する「工芸」という枠組みのなかにいるこ

とを完全に自覚したうえで「伝統工芸」や「クラフト」の対立概念としての「工芸美術」のあり方を追求する立場から漆パネルを発表しつづけた。高橋節郎という工芸作家の自己形成や独自の技法の修練の過程として意義深いことはもちろんだが、日本工芸の分水嶺ともいえるべき一九五〇年代における「工芸」概念のゆらぎの表出という観点からも、高橋の「スグラフイット漆絵」は我々にとって重大な示唆を含んでいるように思えてならない。

「産業工芸」から「工芸美術」へと大きく舵を切ったこの「スグラフイット漆絵」の追求を通して、高橋節郎は第二次世界大戦後に日本の工芸が辿った道のひとつをまさに体現した作家と位置付けられる。

- 1 岡田譲「硬質のロマン」、『漆 高橋節郎 黒と金の世界』京都書院発行、一九八一年。
- 2 『漆 高橋節郎 黒と金の世界』京都書院発行、一九八一年。
- 3 「創作工芸協会」解散時の挨拶集書、一九五九年十月、個人蔵。
- 4 「新日展工芸部に望む」第四科会、一九五八年二月十二日。
- 5 「工芸会が不参加声明 むしろ返した四科の対立」、朝日新聞、一九五八年四月十七日。
- 6 山崎寛太郎「美しきもの之工芸なり」、『工芸ニュース』一九五二年九月号。
- 7 「第2回新日本工芸デザイン懸賞募集入賞作品」『工芸ニュース』第二十一卷第二号、一九五四年二月発行。
- 8 「輸出される小杉二郎デザインの蛇の目ミシン」、『工芸ニュース』第二十一卷第十号、一九五四年十月発行において「別項の通り今年もまた毎日の工業デザイン・コンクールが行われることになったが、昨年度と同コンクール特選第一席、小杉二郎デザインの蛇の目ミシンがアメリカに輸出されることになった。蛇の目ミシン工業では、本作品をテスト・ケースとして、ロス・アンゼルス市のホワイト・ロータリー・ショップに送付したところ、同社では「この新型はデザインが従来のものと違い、非常に優美なこと、ライトもビルト・インされていること、ならびにリンクモーションとなつてゐるほか、面板も美しく感じがい。スプール・ピンは従来のものと違い、アームの中に入れてあるので、縫うときにもいろいろの支障がなく、種々のすぐれた点をもつてゐる」と激賞され、大口の注文を受け、斯界の注目を集めている。なおその上、従来の輸出ミシンが13〜15ドルだったのに比し、デザインの優秀さが買われて20ドルになったというところで、デザイン界の大きい喜びであることはもちろん、デザインが売価を飛躍させた好例といえよう。」と報じられた。
- 9 「第2回工業デザイン懸賞募集入賞作発表」、『工芸ニュース』第二十一卷第十一号、一九五三年十二月発行、四〇頁。
- 10 メンバーは板坂辰治、徳山嘉朗、梶山伸、瀧口加全、吉村幸一郎、森一生、寺利郎、松井芳子、保谷美成、佐治正、蓮田脩吾郎。
- 11 『R工芸』は金沢の丸越デパート、大和デパートで三回開催されたが終戦後のまだ封建的な北陸の地に、新しい工芸デザイン運動を展開したことに対する評価は高く、一般の反応も強く試作実験した作品はほとんど全部が売約済み、そのうえ、追加注文が殺到するという好評ぶりであった。（蓮田脩吾郎『黄銅への道 金属造形作家のあゆみ』日貿出版社、一九七九年発行、六十八頁。）
- 12 蓮田脩吾郎『黄銅への道 金属造形作家のあゆみ』日貿出版社、一九七九年発行、七十五頁。
- 13 新工芸協会の活動については諸山正則「生活工芸とデザイン」新工芸協会の活動を中心として（長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』美学出版、二〇〇六年に所収）に詳しい。
- 14 諸山正則「生活工芸とデザイン」新工芸協会の活動を中心として（長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』美学出版、二〇〇六年に所収、四〇〇頁）。

- 15 「新工芸展」、『工芸ニュース』第二十卷第二号、一九五二年一月発行、二十九頁。
- 16 「新工芸展」、『工芸ニュース』第二十卷第六号、一九五二年七月発行、三十四頁。
- 17 諸山正則「創作工芸協会」、『資生堂ギャラリー七十五年史 一九一九〜一九九四』株式会社資生堂企業文化部、一九九五年発行、三二頁。
- 18 前掲註17に同じ。
- 19 「同人展企画のむずかしさ」創作工芸協会第1回展、『工芸ニュース』第二十卷第七号、一九五二年八月発行、三十七頁。
- 20 前掲註19に同じ。
- 21 前掲註19に同じ。
- 22 前掲註19に同じ。
- 23 「創作工芸協会第2回展」、『工芸ニュース』第二十一卷第十一号、一九五三年十二月発行。
- 24 「創作工芸展」、『工芸ニュース』第二十一卷第十号、一九五四年十月発行。
- 25 前掲註24に同じ。
- 26 「創作工芸展」、『工芸ニュース』第二十一卷第十号、一九五四年十月発行には山脇や安原の名前が確認できる。
- 27 「創作工芸展」、『美術批評』一九五四年十一月号、五十一頁。
- 28 前掲註27に同じ。
- 29 「創作工芸協会報告 No. 4」、昭和三十年三月十七日付消印、個人蔵。
- 30 大智浩（一九〇八〜一九七四）は東京美術学校図案科出身のグラフィックデザイナーで、現在の金沢美術工芸大学が一九五五年に短期大学から四年制に移行して産業美術学科（現在のデザイン科）が新設された際に講師として招聘された。のちに同校の教授となる。色彩学の研究でも知られ、著書に『ポスターのデザイン』美術出版社、一九五六年、訳書に『ヨハネス・イッテン 色彩論』（美術出版社、一九七一年）など。
- 31 「創作工芸展」、『工芸ニュース』第二十三卷第六号、一九五五年六月発行、四十六頁。
- 32 前掲註31に同じ。
- 33 蓮田脩吾郎『黄銅への道 金属造形作家のあゆみ』日貿出版社、一九七九年発行、八〇頁。
- 34 諸山正則「生活工芸とデザイン」新工芸協会の活動を中心として（長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』美学出版、二〇〇六年に所収、四二二頁によれば、佐々文夫は一九五五年、五六年とクリスタルガラスによる作品発表を高島屋で行って五七年のグッドデザイン選定を受け、五八年には食卓の器シリーズを再構成したテーブルセットによってベルギー・ブリュッセル万博でグランプリを受賞して、デザイナーとしての地位を確かなものとした。なお一九五七年には勤務していた保谷クリスタルの営業部長に就任し、五九年には日本デザイナー・クラフトマン協会の理事長に就任している。
- 35 「高岡市美術館20年の歩み」、『高志の華』No. 4（高岡市美術館・高岡市博物館編集、一九七一年十二月一日発行）。
- 36 一九四九年（昭和二十四）の第四回展までは高岡市と富山市の両方で開催されており、高



岡市商工奨励館で開催した後に富山市内の小中学校等へ巡回していた。一九五〇年（昭和二十五）の第五回展以降は富山市と高岡市で交互に開催されるようになるが、高岡市美術館の開館に伴い、一九五三年（昭和二十八）の第八回展以降の高岡会場は高岡市美術館となった。なお一九六四年（昭和三十九）年八月に富山市に県民会館が開館したことに伴い、それ以降の県展は両市で交互に開催することになり、ほぼ一貫して県民会館で開催されている。

<sup>37</sup> 定塚武敏『美術』（高岡市史「現代編」編さん研究ノート、二〇〇六年）、四十四頁。

<sup>38</sup> 麻生三郎「創工芸」、『富山県工芸作家の歩み―連綿史―』（富山県工芸作家連盟、一九八九年、四十七頁）では第一回の創立展は金沢の大和百貨店で開催したと述べられており、また定塚武敏『美術』（高岡市史「現代編」編さん研究ノート、二〇〇六年）、四十四頁によれば、第一回の創工芸展は一九五二年（昭和二十七年）五月に高岡市商工奨励館で開催され、山崎寛太郎と吉田丈夫が賛助出品したとされている。さらに『高岡美術百科―先人たちの近代―』（高岡市美術館、二〇〇九年、六十三頁）には第一回創工芸展・高岡会場（高岡市商工奨励館）前で撮影された写真と第一回創工芸展・金沢会場（片町大和百貨店ギャラリー）内で撮影された写真が掲載されている。

<sup>39</sup> 『高岡美術百科―先人たちの近代―』（高岡市美術館、二〇〇九年、六十三頁）。

<sup>40</sup> 定塚武敏『美術』（高岡市史「現代編」編さん研究ノート、二〇〇六年）、四十四頁。

<sup>41</sup> 麻生三郎「創工芸」、『富山県工芸作家の歩み―連綿史―』（富山県工芸作家連盟、一九八九年、四十六頁）四十八頁。

<sup>42</sup> 麻生三郎「わがグループ創工芸」、『高岡市美術館ニュース』一九六〇年四月号、一九六〇年四月十日発行、四頁。

<sup>43</sup> 前掲註41に同じ。

<sup>44</sup> 「創作工芸協会 解散時の挨拶葉書、一九五九年十月、個人蔵。

<sup>45</sup> 第一回円心展。ハンフレット、個人蔵。

<sup>46</sup> 以下、第二次世界大戦終結後の日展をめぐる動きについては内山武夫「日展二〇〇年『日展二〇〇年』日本経済新聞社、二〇〇七年発行に所収」を参考とした。

<sup>47</sup> 『美術通信』第三二二号、一九五八年二月二十八日発行、第一面。

<sup>48</sup> 「新日展は社団法人とし純粋に野団とする、社団法人には会長、理事長、評議員、会員の階級があるが、新日展は当分会長をおかず、理事長制をとるといふ。理事は日展系の芸術院会員中の若干名が当り、理事にならぬ芸術院会員は顧問となる。（中略）評議員には各科とも廿名前後の人々が選ばれ、これには日展参事級の人々の他、戦後日展に功労ある新人群が相当拔擢される模様でここに新日展の特徴がある。（中略）会員は五科全部で約二百名とのことだから、先ず各科五十名前後と思われる。そうすると、旧招待者全部が会員をなすわけにいかないのでは相当の犠牲者が出る公算が多い。この選出は特別委員会で行われるので、発表を見ないとわからないが、会員の紐付評議員の少いことが要望される。然し、旧日展の如く少数会員の専制時代よりずっと明朗になることは予想される。社団法人である以上、それには法的な規定があるから、いわばガラス張りの中の運営だということが出来る。過半数

会員の要望があればいつでも臨時総会を持たねばならない。この法的運営が宜敷く行けば明日日展の出現も期待される。第四科工芸部では第四科会が結成されて部内肅正が叫ばれている。既に特別委員会内実行委員会での主旨をとりあげたのだから、第四科会の主張は新日展に相当盛りこめられるものと思うが、これを契機としてこの種肅正運動は各科に波及するのではないかとと思う。『美術街』第二六一号、一九五八年三月十五日発行、第一面。

<sup>49</sup> 「設立趣意全文」、『美術新聞』第845号、昭和三十三年三月四日発行、第一二面。および「第四科会設立に関する趣意書」、『美術通信』第332号、昭和三十三年三月十日発行、第三面に掲載されている。

<sup>50</sup> 福永治「日展工芸」スタイルの誕生」『日展二〇〇年』日本経済新聞社、二〇〇七年発行に所収、三三五頁〜三三〇頁）によれば、一九五五年に文化財保護委員会の外郭団体として発足した「社団法人日本工芸会」に、日展作家からは漆芸の松田権六、高野松山、音丸耕堂、前大峰、金工の海野清、香取正彦、人形の平田郷陽、堀柳女、染織の木村雨山、陶芸の加藤士師萌、木竹工の飯塚琅玕翁などが参加していた。

<sup>51</sup> 「趣意」、『第一回無形文化財日本伝統工芸展』文化財協会、一九五四年。

<sup>52</sup> 木田拓也「伝統工芸」と傲作…草創期の日本伝統工芸展の模索」『東京国立近代美術館研究紀要』二〇一一年発行に所収、二二三頁〜四十六頁。

<sup>53</sup> 「日本工芸会はその創立の当初より反日展的色彩を帯びていたのだ。（中略）近時この反日展的色彩がいよいよ濃厚となり、日展工芸部斬り崩しが着々とその効果を見せてきた感がある。この時あたかも純粋に野団としての新日展の発足に当って日展一辺倒の工芸作家が第四科会を結成して部内肅正に立上ったのは当然といわざるを得ない。第四科会は大須賀喬（中略）等の人々が世話人代表となり、三月九日上野桜亭において東京地区では早くも第四科会発会式を盛大に開いた。その席上委員長に大須賀喬氏、副委員長に山岸堅三氏が満場一致で推選された。今後引続いて各地方でも発会式が挙行され、近く東京で第四科会総会が開催されるであろう。一方日本工芸会では日本工芸会所属日展作家有志として趣意書を各方面に発送、四科会の運動を独断的行動と反駁したが、第四科会よりの具申書はすでに日展運営特別委員会内の実行委員会できりあげ慎重協議の結果、爾今の処置を山崎寛太郎、山崎清華両実行委員に一任したとあるから、その成行きが注目されている。」（『美術街』第一六一号、一九五八年三月十五日発行、第六面）

<sup>54</sup> 「団体意識の昂揚を 大須賀喬氏談」、『美術新聞』第八四五号、昭和三十三年三月四日付、第一面。

<sup>55</sup> 高橋が保管している具申書には「拝啓 前略 二月二十二日の特別委員会で新日展の大綱が決定するので、そのまゝに第四科会の意向を申入れておく必要を感じましたので東京の世話人相集り別紙の如き申入れ書を作成、全世話人名を連記の上、二月二十一日特別委員会々々長高橋誠一郎氏及第四科と区別委員、松田、山鹿、山崎各氏へ提出致しましたので御了承願ひ上げます。二月廿二日 東京世話人一同 各位」との添書も付されている。

<sup>56</sup> 福永治「日展工芸」スタイルの誕生」『日展二〇〇年』日本経済新聞社、二〇〇七年発

行に所収」三三九頁によれば、日本工芸会に所属する参事が「日展は芸術主張に於ける総合展であり、それ故、各派的色彩を生ずるのは当然である。日本工芸会に協力することは、日展の作家活動を妨げる何物でもない。(このたびのことは) 仮称第四科会の独断的行動であることは明らかである」という趣意書を提出した。さらに旧日展審査員有志二十二名がその趣意書に同調することを表明したという。

<sup>57</sup> 『美術街』第二六一号、一九五八年三月十五日発行、第六面。また『美術通信』第三三三三号、昭和三十三年三月二十日付の第一面にも「第四科会発足 東京地区発会式挙ぐ」と題した記事が掲載されて「日展への全面協力を目標として、日本工芸会との対決に踏みきった日展工芸部所属の有力作家は、既報のとおり、第四科会の結成を着々と進めているが、去る三月十日には、早くも上野公園の桜亭で東京地区の発会式をあげるまでにこぎつけた。参会者は東京地区在住の有力作家百二十余名、二時より世話人会側を中心の趣旨説明会をひらき、四科会結成の経過を明かにするとともに、日本工芸会との対決問題を中心として、活発な意見の交換を行い、設立趣旨を確認の上、直ちに東京地区発会式に之を切り替え、支部結成を行った。一方、日本工芸会所属の旧日展参事七氏も、四科会の結成に対抗すべく、特別運営委員に反対文書を送附して、新日展に於ける身分保証を要求して居り、常任委員会でも、目下、両派の主張を検討中である。」と報じられている。

<sup>58</sup> なおこの第四科問題の勃発を受けて、昭和三十三年三月十日付の『美術通信』第三三三三号の第一面では「追話られる一水会 ここにも肅党運動起るか」と題して「日展工芸部に起つた四科会設立の動きは、肅党運動の性格を表面化しつつ全国化をたどっているが、当面の目標となつている日本工芸会が、恰も洋画部に於ける一水会の在り方と似通っている処から、第二科会(原文ママ)の波及も在り得ると見る向きが多くなつてきている。即ち、一水会は、日展を支持するグループと、反日展グループによつて混成されて居り、その偏激的性格は、旧日展時代から疑問とされていたもので、現在でも一水会を現状のまま新日展の傘下に収めることは、危険の上でもないと考えている者が多く、日展の再建を機会にそうしたため集団の清掃が、強く要望されてきている。何れにせよ、党内肅正という錦旗をかかげた第四科会の結成運動は、日本工芸会のみならず、同じようなケースにある一水会をも、窮地に追い詰める可能性が充分にあるところから、その進展如何が関心のまゝとなつてゐる。」と報じられたことから、民営化に向けて第四科から他科への運動の波及も懸念される事態であつたことがわかる。

<sup>59</sup> 木田拓也『「伝統工芸」と傲作…草創期の日本伝統工芸展の模索』『東京国立近代美術館研究紀要』二〇一一年発行に所収、四十六頁、註七十五。

<sup>60</sup> 一九五七年の展覧会はパンフレットに「高橋節郎スグラフイット漆絵展」とあり、一九五九年の展覧会はパンフレットに「高橋節郎スグラフイット漆絵展」とある。これらは高橋の造語とみられるため、本論文では展覧会の名称の表記については各展覧会のパンフレット原文に準じて表記し、両展の出品作例にみられる高橋の表現については便宜上「スグラフイット漆絵」と統一して表記する。

<sup>61</sup> 高橋節郎漆絵展出品目録(個人蔵)によれば「高橋節郎漆絵展」の会期は昭和二十六年九月十二日から十六日まで、会場は松本市本町の開運堂画廊。

<sup>62</sup> 高橋節郎漆絵展出品目録(個人蔵)より。

<sup>63</sup> 一九五一年制作、第七回日展出品(特選・朝倉豊)、個人蔵、各二〇・〇×三〇・〇センチメートル、三枚組。

<sup>64</sup> 一九五二年制作、第八回日展出品、個人蔵、七七・三×九八・八センチメートル。

<sup>65</sup> 一九四二年制作、第五回新文展出品、安曇野高橋節郎記念美術館寄託作品、二二〇・〇×一四六・〇×三八・〇センチメートル。

<sup>66</sup> 『信濃往来』昭和二十九年十月号、昭和二十九年十月発行、二二二頁。

<sup>67</sup> 「作者の言葉」、高橋節郎漆絵頒布会案内状(個人蔵)。

<sup>68</sup> 前掲註67に同じ。

<sup>69</sup> 「作品頒布規約」、高橋節郎漆絵頒布会案内状(個人蔵)。

<sup>70</sup> 一九四九年制作、第五回日展出品、豊田市美術館蔵、四二・九×一一〇・四センチメートル。

<sup>71</sup> 一九三八年制作、型芸第一回発表展出品、個人蔵、四五・五×六九・五×一四・五センチメートル。

<sup>72</sup> 一九四一年制作、第四回新文展出品(特選・政府買上)、東京藝術大学蔵、一三六・〇×一五一・二センチメートル。

<sup>73</sup> 会期は平成二十九年六月十七日から八月二十日まで。

<sup>74</sup> 制作年不詳、安曇野高橋節郎記念美術館蔵、五九・五×五九・五×七・〇センチメートル(額寸)。

<sup>75</sup> 一九四六年制作、安曇野高橋節郎記念美術館蔵、直径七・〇×二・〇センチメートル。

<sup>76</sup> 一九四七年制作、安曇野高橋節郎記念美術館蔵、直径七・〇×二・〇センチメートル。

<sup>77</sup> 「最初はとにかく絵が描きたくて、美術学校に入ろうと思つたんですが、父の反対があつて……。しかし、「工芸ならいいだろう」ということになつて、東京美術学校の工芸科漆工部に入学したんです。まあ、美術学校にさへ入つてしまえば、絵は描けるだろうと。だから初めのうちは、あまり漆には興味はなかつた。ただ、三年ぐらい漆と付き合つてくると、だんだん愛着も感じられて、興味も出て来る。それなら、漆で絵を描けばいいじゃないか。という気持ちになつたんです。そして美術学校時代の先生(山崎寛太郎)が、いわゆる色漆の大家だつたですからね。色漆を駆使して漆絵を徹底的に描いてみよう、と考えたんです。試行錯誤しながら……。しかし、漆というのは非常に不自由な素材で、色を出すのは大変難しく時間がかかる。これなら、絵の具や他の塗料で絵を描いたほうが自然だし、いいにきまつている、と思つたんです。どうせ漆で表現するのなら、それを十分に生かさなければと考えない。それは何かというと、黒と金。漆黒といわれる黒と、蒔絵の金。これは漆の世界にしかない美しさです。そこで私は、それまでとは一転して、黒と金と、そして朱ぐらいに使う色を抑えて、漆独特の世界を創造しようと思つたんです。」(対談 俵万智・高橋節郎 詩心と、絵

心と、遊び心と」『高橋節郎 漆 黒と金の世界 沈潜する原風景』一九九五年十月発行に所収、三十八頁。

<sup>78</sup> 例えば、二〇一六年十月一日～十一月十三日に鳥取県立博物館、二〇一六年十一月二十三日～二〇一七年一月二十九日に埼玉県立美術館、二〇一七年二月十二日～三月二十六日に高知県立美術館を巡回した「日本におけるキュビスム・ピカソ・インパクト」展には高橋節郎『踊り』(一九五四年制作、豊田市美術館蔵)が出品された。

<sup>79</sup> 一九五四年制作、第十回日展出品、豊田市美術館蔵、一二・五×八四 八センチメートル。

<sup>80</sup> 前田泰次「日展の工芸」、『工芸ニュース』第二十一巻第一号、一九五四年一月発行、四十六頁～四十九頁。

<sup>81</sup> 松田権八、山崎寛太郎、吉田樸堂、福沢健一、六角頼雄「日展を語る 漆芸批評会」、『日本漆工』昭和三〇年十二月号、六～十八頁。

<sup>82</sup> 前掲註81に同じ。

<sup>83</sup> 前掲註81に同じ。

<sup>84</sup> 「スグラフフィット」の表記は当時のパンフレット(個人蔵)原文ママ。なお同パンフレットには英語表記として EXHIBITION OF SEISUO TAKAHASHI'S LACQUER SCRATCHED WORKS と記載されており、Displayed and Sold であることから展示作品は販売されたと考えられる。会期は四月二日から七日となっている。

<sup>85</sup> 『新潮世界美術辞典』新潮社、一九八五年より筆者が要約抜粋。なお、scaffito」という語のイタリア語におけるsの発音は「ズグラフフィット」と濁るが、この当時高橋は濁音を用いていない。

<sup>86</sup> 『日本漆工』昭和三十二年五月号、No. 81、十六～十七頁。

<sup>87</sup> 高橋節郎スグラフフィット漆絵展。パンフレット(個人蔵)より抜粋、原文ママ。

<sup>88</sup> 第二回高橋節郎スグラフフィット漆絵展。パンフレット(個人蔵)によれば会期は昭和三十四年四月二十一日から二十六日まで。「スグラフフィット」の表記は同パンフレットの原文ママ。

<sup>89</sup> 『日本漆工』昭和三十四年五月号、No. 104、表紙。

<sup>90</sup> 『日本漆工』昭和三十四年五月号、No. 104、十六～十七頁。

<sup>91</sup> 『国際建築』第二十五巻第一号、一九五八年一月。

<sup>92</sup> ミノ・トリエンナーレは一九二五年から三年ごとに開催されている国際的な建築・工芸・産業デザインの総合的な展覧会である。国内で各種のデザイン・工芸振興団体が相次いで組織され、国際的な展覧会への参加機運が高まる中、日本は一九五七年の第一回展へ初参加を遂げた。トリエンナーレ実行委員会の委員長と日本室の監修を務めたのは建築家・坂倉準三で、展示は丹下健三が担当し、これを清家清が補佐した。

<sup>93</sup> ブリュッセル万国博覧会は第二次世界大戦後初の万国博覧会で、一九五八年四月十七日から約六か月にわたりベルギー・ブリュッセル市で開催された。日本政府は戦後の復興を海外へ向けてアピールすべく参加を決定し、日本館(ハヴィリオン)の設計と展示監修を建築家・

前川國男が、展示構成を工業デザイナーの剣持勇が担当した。同館は金賞を受賞した。

<sup>94</sup> 高橋節郎「漆絵について」、『日本漆工』昭和三十四年六月号、No. 105、二頁。

<sup>95</sup> 高橋節郎「漆絵について」、『日本漆工』昭和三十四年六月号、No. 105、二頁。原文ママ。

<sup>96</sup> 前掲註95に同じ。

<sup>97</sup> 前掲註95に同じ。

<sup>98</sup> 前掲註95に同じ。

<sup>99</sup> 前掲註95に同じ。

<sup>100</sup> 前掲註95に同じ。

<sup>101</sup> 一九五九年制作、第二回新日展出品、豊田市美術館蔵、一二・四×二四・二センチメートル。



## 第四章 漆パネルの定着とその影響

第四章では、漆パネルの定着とその影響の一端を、パネルという共通の形式に則る漆芸家の間で表現の独自性が問い直されるに至った一九六〇年代における高橋の作品と活動に着目して考察する。

一九五一年（昭和二十六）の第七回日展に《漆パネル「星座」》を出品して特選・朝倉賞を受賞した高橋はその後、最晩年を除けばほぼ一貫して日展に漆パネルを発表し続けた。前章で論じたとおり、一九五〇年代の終わりには工芸界の再編を反映して創作工芸協会が解散し、また日展の第四科問題の勃発によって日展の所属作家には制作姿勢の明確化が厳しく求められた頃、高橋は芸術性を具備する工芸のありかたをさらに追求すべく、工芸団体「円心」の結成に参加した。高橋と同じく、パネル形式の漆芸作品を手がけた辻光典や佐治正と切磋琢磨した同会の活動を通して、一九五〇年代の個展で研鑽を積んだスグラフィート漆絵が洗練され、独自の鎗金技法が確立したと考えられる。さらにこの円心の同人は山崎寛太郎を中心として一九六一年（昭和三十六）に「現代工芸美術家協会」を立ち上げ、山崎の「主張」を旗印とした工芸運動を展開するに至ったことから、その活動の意義が注目される。

### 第一節 高橋節郎の円心時代（一九六〇～一九六九）

第一節では、高橋節郎が辻光典や佐治正らと一九六〇年（昭和三十五）に結成した工芸団体である「円心」の年次展に発表した作例を取り上げ、一九五〇年代の三回の個展を通じて独自のスグラフィート漆絵<sup>1</sup>を確立させた後の高橋の表現の展開について論じる。

#### 第二項 円心をめぐる時代背景

一九六〇年（昭和三十五）、高橋は工芸団体「円心」の結成に参加した。創立時のメンバーは高橋をはじめ漆芸家の佐治正（一九一四～一九九九）、辻光典（一九一五～一九九二）、金工家の蓮田脩吾郎（一九一五～二〇一〇）、帖佐美行（一九一五～二〇〇二）、伊藤豊（一九一七～二〇〇二）、西大由（一九二二～二〇一三）、染織家の岸田竹史（一九〇六～一九九七）と佐野猛夫（一九一三～一九九五）、鍍金および陶磁を手がけた清水洋（一九二二～二〇〇六）の十名で、東京美術学校工芸科出身者<sup>2</sup>を中心として素材分野毎に複数の日展中堅作家を擁していた（図版4-1）。

第一回展のパンフレット（図版4-2）（図版4-3）に「純粋な作家活動を旗印として、互に扶け合い、妍い合い、主張を続けたい」<sup>3</sup>と記した同世代の彼らは、一九六〇年から六九年まで十回にわたって日本橋高島屋における年次展を開催するなど意欲的に活動した。第三章で論じた通り、一九五〇年代に三度の個展を終えて円心に参加した高橋はすでに、独自の「スグラフィート漆絵」への手応えを見出しつつあった。第二章で指摘したように、折しも戦後の日展において帝展時代に山崎寛太郎が提示したパネルという形式が再度登場して定着するなか、若手から中堅の日展作家へと各自が脱皮を遂げる正念場が重なった高橋と佐治や辻は競い合うようにして大型のパネル作品の制作に取り組む。漆パネルの定着にともない、この共通の平面形式に則る漆芸家の間で表現



の独自性が厳しく問われるに至ったであろうことは想像に難くない。各々の表現を先鋭化すべく研鑽に励む彼らにとって格好の実験場となったのが、円心の年次展であったといえよう。

日本の工芸界に激動と再編をもたらした分水嶺としての一九五〇年代を泳ぎ切り、六〇年代を迎える節目に工芸団体を立ち上げようという一種の熱気は、高橋ら漆芸家の間だけでなく、同会の金工家の間にも共有されていたものと推察される。例えば蓮田脩吾郎は高橋が初の個展を開催したのと同じ一九五四年（昭和二十九）に東京美術学校の恩師にあたる高村豊周を主宰とした金工団体「対象」の結成に加わった。ここには蓮田のほか板坂辰治、伊藤豊、岸沢武雄、染川鐵之助、西大由が参加しており、同年、日本橋三越で第一回の発表展を開催した。翌年以降は一九五八年（昭和三十三年）の第五回展までを銀座和光に場所を移して開催し、その翌年に解散する。そしてこの直後には同会に属していた金工家のうち蓮田、伊藤、西が揃って円心に加わったという経緯から、彼らの間にも切磋琢磨して金属工芸における新たな表現とその独自性を追求しようとする雰囲気が生まれていたのではないかと推察される。

一九六一年（昭和三十六）に山崎寛太郎を中心に創立された「現代工芸美術家協会」の第一回展の審査員名簿を見れば、円心創立時のメンバー全員が名を連ねており<sup>4</sup>、じつに審査員全体の四割の人数を占めた。「円心」の解散時期については明確ではないものの、東京美術学校における山崎の教え子でもあり草創期の協会運営の中心的役割を担った高橋らはやがて現代工芸美術家協会の活動へと軸足を移していったものとみられ、円心における高橋らの活動はこの過渡期としても注目される。

## 第二項 高橋節郎の円心年次展への出品作例

円心の年次展へ高橋が出品した作例については、これまで開催された回顧展

図録等においては断片的にのみ紹介されてきた。筆者は文献資料と展覧会当時の絵葉書の精査を通じて、全十回にわたって開催された円心展への高橋の継続的な出品履歴を作品の画像とともに補完することができた（表4-1）<sup>5</sup>。これをふまえて以下では、前章で述べた一九五〇年代の個展における「スグラフィート漆絵」の系統に属する荒い掻き落としが目立つ漆パネルを出品した第一回展から第三回展までを初期、いわゆるモノタイプの抽象的な漆版画を出品した第四回展と第五回展を中期、そして黒漆地に金の刻線を用いた漆パネルを再度出品し、その傾向が継続する中で表現の精緻化が進展していく第六回展から第十回展までを後期と位置づけ、それぞれの時期における表現の特徴について検討する。

### 〈初期〉《鳥影》（一九六〇年・第一回円心展出品）

安曇野高橋節郎記念美術館に保管されている「工芸円心第一回展」。（一九六〇年五月二十四日～二十九日、日本橋高島屋）のパンフレットには、挨拶文とともに創立時のメンバー全員の名前が記されている。同パンフレットには展覧会に関する画像などは掲載されていないものの、同展が開催された当時の『日本漆工』<sup>7</sup>誌上には、その出品作例と思われる画像が三点確認できる。この頁は高橋節郎、佐治正、辻光典の作品画像をそれぞれ一点ずつ取り上げたグラフィ形式の構成となっており、辻については貝殻などをモチーフとした《雲流る》（図版4-4）という縦型の作品が、佐治については雌雄とみられる一対のカマヤリを描いた《陽炎》（図版4-5）という横型の作品が、そして高橋については鳥を画面中央に配した《鳥影》（図版4-6）という横型の作品が掲載された。高橋の作品に映り込んだ会場内の風景を手がかりにすれば、平面作品は額縁にいられて壁面に展示されていたようで、そのほかに花瓶のような小型の器物が台の上に展示されているようにもみえる。東京美術学校工芸科漆工部で高

橋の同学年にあたる佐治と一学年後輩の辻のいずれもが平面作品を出品した同展では、文字通り三者三様の漆表現が壁面を彩ったのだろう。

高橋の《鳥影》は無数に重なり合う大小の三角形で木々をあらわし、その上を一羽の雄大な鳥が飛ぶさまを描いた、ネルである。画面下部にはV字状に配された二本の直線で区切られた区画があるが、遺族の所持するモノクロ図版(図版4-7)において画面の上部と下部との明度が異なっており、『日本漆工』に掲載されたスナップ写真と見られる画像の上部のみに鏡面のように展覧会場内が映り込んでみえることから、おそらくは上部がつやをあげて仕上げた黒漆地であり、下部はつやを抑えた色漆地であったとみられる。この黒漆地と色漆地との幾何学的な区分からなる画面構成は、第二回展以降の複数の出品作例に引き継がれている。画面右下部には“SEtsuRo.”というサインが確認できる(図版4-8)。

#### 〔初期一〕《赤い絨毯》(一九六一年・第二回円心展出品)

#### 〔初期二〕《青い絨毯》(一九六一年・第二回円心展出品)

円心の年次展に関して、『日本漆工』誌上にはこの後数年にわたって第一回展のときとほぼ同じ構成によるグラフ頁が掲載された。第二回展が開催された一九六一年(昭和三十六)の六月号<sup>8</sup>には、高橋の出品作例として《青い絨毯》(図版4-9)が紹介されている。さらに筆者が安曇野高橋節郎記念美術館に保管されている当時の絵葉書を精査したところ、これに加えて《赤い絨毯》(図版4-10)も出品されていたことが確認できた。

現在、公益財団法人高橋記念美術文化振興財団にはいずれも一九五五年(昭和三十)の制作とされる《青い絨毯》<sup>9</sup>、(図版4-11)と《赤い絨毯》<sup>10</sup>、(図版4-12)が所蔵されている。両作について筆者が実見調査をおこなった結果、同財団が所蔵する《青い絨毯》は、一九六一年の第二回円心展の絵葉書の

図版と一致し、また当時の『日本漆工』に掲載された《青い絨毯》とも一致することがわかった。一方で同財団所蔵の《赤い絨毯》については、第二回円心展の絵葉書にある《赤い絨毯》と構図の点で近似する部分がある一方で、台上に配されたモチーフの詳細は異なっており、同一名称ではあるものの別個の作品と判断される。

黒漆地に鋭く引掻かれた金色の刻線を用いて、台上に重なり合って配置された様々な器物や果物が描かれ、画面下部の区切られた部分には混ぜ物をした色漆が施される、という大まかな構成においては共通する部分も多い両作ではあるものの、表現の詳細に着目すれば、大きく異なる部分もありその理由が注目される。以下では実見調査の際に筆者が撮影した画像の一部をまじえて、現存する《青い絨毯》と《赤い絨毯》における表現上の差異について指摘する。

#### (ア) 器物を描く輪郭線処理

両作が制作されたとされる前年の一九五四年(昭和二十九)に高橋は、松本市開運堂画廊にて「高橋節郎漆繪展」<sup>11</sup>を開催している。同展の「工藝の部」では、黒漆地に漆芸技法を用いて人物や静物を描いた平面作品が展示されており、同展の出品作ではないが近似した図様の《婦人像U》<sup>12</sup>が安曇野高橋節郎記念美術館に所蔵されている。前章で述べた通り、この《婦人像U》では下地の黒漆が乾いたあとに金箔をのせて掻き落とし黒漆部分を露出させた描線や、上から金粉をこめた鋭い金色の刻線などを重層的に施すことによって、女性の髪や衣服が表現されており、高橋が自身の自由な描線を画面上にとどめようとした痕跡が窺える(図版4-13)。おそらくはこうした試行錯誤の延長線上にあったと考えられる《青い絨毯》と《赤い絨毯》においても、高橋の自由な描線は器物や果物の輪郭線としてよくあらわれていると言えよう。両作は《婦人像U》に比べれば格段に大きな画面であるからか、黒漆地に刻まれた金

色の線はいずれも遠くから一目でその力強さが伝わるほどに強調されている。

《青い絨毯》における器物の輪郭線では、まず黒漆の下地が乾いたあとに金箔をのせて輪郭線の外側にあたる部分の箔を掻き落とし、輪郭線部分に残った金箔の上からは、下の掻き落としの仕事が透けてみえる半透明の塗料のようなものによる太い線が重ねられている。さらにその上から、上下左右に大きくはみ出して×字状の細い線が刻まれ、それらの細かい刻線にも金が施されているものと推察される(図版4-14)。一方で《赤い絨毯》における器物の輪郭線では、輪郭線の外側部分の金箔を掻き落とすところまではほぼ同様であると考えられるが、その上からは透けるというよりも刷毛目のような凹凸に富んで輝く、勢いのある短い線の重なりによって強調されているようにみえる。さらにその上には、ランダムに重なりつつもモチーフの輪郭線の内側にきつちりと入り込んだ刻線に金が施されている(図版4-15)。

#### (イ) 果物や器物の一部に施された色漆による着色の技法

《青い絨毯》に描かれたレモンや串切りのメロン、広口のグラスに満たされたワイン、さまざまな形状のボトルの把手、ラベル、蓋などには着色がなされている。これらの着色部分にはいずれも、ほぼ一定の間隔で細かく溝が刻まれ、その溝の内部に強く色が入っていることがわかる。溝の周囲へは多少の色の滲みが見られるため、色粉ではなく色漆もしくはその他の塗料を溝に擦り込むようにして着色したのではないかと推察される(図版4-16)。一方の《赤い絨毯》においても、葡萄のへた、グラスに満たされたワイン、水差しのような器物の把手、さまざまな形状のボトルのラベルや蓋などに着色がなされている。しかしいずれの着色部分においても、金箔の上から細かい刻線を施してはいるが、刻線自体への着色はみられない。箔の上から、おそらくは色漆を細かい粒状に盛り上げたように配して仕上げることにより、《青い絨毯》の着色部分に

比して鮮やかな発色を得ているのが特徴である(図版4-17)。

#### (ウ) 画面右下部に記されたサイン

《青い絨毯》の画面左下部分には第一回展に出品された《鳥影》と同様の“SetuRo.”というサインが確認できる(図版4-18)。一方で《赤い絨毯》の画面右下部分には“Setu.”というサインが記されている(図版4-19)。管見の限りだが、高橋は平面作品の画面上に記すサインとしては日展で特選、朝倉賞を受賞した三点組の《漆パネル「星座」》(一九五一年)(図版4-20)<sup>13</sup>にみられるような“SetuRo.”もしくは《街と花火》(一九五二年)(図版4-21)<sup>14</sup>にみられるような“SetuRo.”を用いており、この傾向は遅くとも一九五〇年代初頭から一九七〇年代前半まで継続した。“Setu.”というサインは《薔薇と貝殻》(二〇〇一年)(図版4-22)<sup>15</sup>や《果物と少女》(二〇〇一年)(図版4-23)<sup>16</sup>など、晩年の小品に散見される。

#### (エ) 作品の厚み

今回は額装された状態で実見調査をおこなったために、作品自体の厚みや裏側の調査はかなわなかった。しかし《青い絨毯》の額装は、額の内部に黒色の枠状の押さえが設けられたうえでその内側に作品がはめ込まれるという二重構造になっており(図版4-24)、《赤い絨毯》は額の内部に作品自体の角が露出する状態で装幀されていることが見て取れた(図版4-25)。豊田市美術館の西崎紀衣学芸員によれば、《青い絨毯》の厚みは〇・四センチメートルであるのに比べて《赤い絨毯》の厚みは二・八センチメートルもあるという。また、作品が収蔵された際になされた調査では《青い絨毯》には繊維状の木材のような材質によってできているとみられる薄い合板状の素地が用いられていたという。



一九五〇年代は高橋がのちにつながる独自の技法を模索した時期でもあることをふまえれば、同時期に異なる技法や基底材を試すこと自体は作家にとつて珍しくない。しかし、ここで指摘したように、一九六一年の第二回円心展には、絵葉書の図様と一致することからも同財団所蔵の《青い絨毯》が出品された可能性がきわめて高いといえる一方で、同財団所蔵の《赤い絨毯》とは同名異作の《赤い絨毯》が出品されていた可能性が高い。したがって、現在所在が不明である一九六〇年の第一回円心展に出品された《鳥影》に用いられた技法については、現存する《赤い絨毯》よりも《青い絨毯》のほうに近似していたものと推察すべきだろう。

『日本漆工』誌上のグラフには、第二回展への出品作として高橋の《青い絨毯》のほかに、細い胴と長い脚をもつ蜻蛉のような二匹の昆虫をモチーフとした佐治の《青い目》(図版4-26)と、俯く馬の横顔と一輪の花を描いた辻の《虞美人草》(図版4-27)とが掲載された。

#### 〔初期三二〕《赤いカーテン》(一九六二年・第三回円心展出品)

##### 〔初期三二二〕《静物》(一九六二年・第三回円心展出品)

一九六二年(昭和三十七)五月号の『日本漆工』誌上のグラフ頁<sup>1)</sup>には、第三回展への高橋の出品作例として《赤いカーテン》が掲載された。また安曇野高橋節郎記念美術館所蔵の第三回展の絵葉書にはこれと同じ《赤いカーテン》(図版4-28)と《静物》(図版4-29)の画像が確認できた。さらに筆者の調査によつて、第三回展の出品目録<sup>2)</sup>の所在が確認された(図版4-30)。同目録には作品名のみが掲載されており、画像は掲載されていないものの、高橋以外の作家の出品作を確定する一助ともなる貴重な資料といえよう。

ここまで述べてきたように、『日本漆工』と展覧会絵葉書に掲載された図版を通じて、第一回展に出品した《鳥影》、第二回展の《青い絨毯》と《赤い絨

毯》、そして第三回展に出品した《赤いカーテン》と《静物》がそれぞれ特定された。このことにより、高橋が初期の円心展には、平滑な黒漆地と色漆に混ぜ物をして施したとみられる凹凸に富んだ面との分割によつて構成される画面に、金色の刻線によつてモチーフをあらわした漆パネルを継続して発表したことが裏付けられた。さらに所在不明のものを含むこれら一連の作品の刻線や着色部分に関しては、公益財団法人高橋記念美術振興財団が所蔵する《青い絨毯》と《赤い絨毯》の両作の実見調査により、展覧会当時の絵葉書と図様が一致する《青い絨毯》のほうに近似した技法が用いられていたものと推定できる。

一九六一年(昭和三十六)の第二回円心展に出品された《青い絨毯》は作家の存命中から一九五五年(昭和三十)の制作とされてきた。仮にこの制作年が正しいとすれば、高橋は一九五四年(昭和二十九)の高橋節郎漆繪展と一九五七年(昭和三十二)の高橋節郎スグラフイート漆繪展との合間に制作していた作品を、漆パネルを制作する同世代の漆芸家と各々の表現の独自性を競い合う円心展の場で問いなおしたということにもなる。さらに、一九六二年(昭和三十)の第三回円心展に出品された《静物》は一九五九年(昭和三四)に開催された第二回高橋節郎スグラフイート漆繪展のパンフレットに掲載されている《静物》(図版4-31)との近似が指摘できる。こうした連関は、一九五〇年代の個展で研鑽を積んだ独自のスグラフイート漆繪に對して、高橋自身が、一九六〇年代以降に問われた表現の独自性の基盤を見出していたことを間接的に示すものである。

他方で、同時期の日展へ出品した作例にも目を転じてみれば、黒漆地と色漆地とによる大胆な画面の分割を基本として、黒漆地の面に金の刻線を駆使したスグラフイート漆繪が浮かび上がる独特の構成は、一九六〇年(昭和三五)の第三回新日展に出品された《蜃気楼》(図版4-32)と近似することが指摘できる。ただし現存する《青い絨毯》の大きさが七二・七センチメートル×六



○.七センチメートルであることに対して《蜃気楼》は一九七・五センチメートル×一八二・〇センチメートルと四倍以上の面積であるから、日展のような大きな会場の中で鑑賞される作品の視覚効果やその制作工程を検討するために制作してあった習作を、円心展へ出品したという可能性も否定できない。

『日本漆工』誌上のグラフには第三回展への出品作として高橋の《赤いカーテン》のほかに、一匹のバツタを画面中央に配した佐治の《昼》(図版4-33)と、虚空を舞う蝶を見つめるかのような動物の横顔を描いた辻の《虚》(図版4-34)とが掲載された。モノクロ図版のため表現の詳細までは判別できないものの、少なくとも高橋が台上に配した静物を、佐治が昆虫を、そして辻が動物を主たるモチーフとした点では、第二回展と第三回展には各自に連続した傾向があったといえるだろう。

(中期一) 《触(A)》(一九六三年・第四回円心展出品)

(中期二) 《触(B)》(一九六三年・第四回円心展出品)

(中期三) 《触(C)》(一九六三年・第四回円心展出品)

高橋は一九六三年(昭和三十八)の第四回円心展に《触(A)》(図版4-35)、《触(B)》(図版4-36)、《触(C)》(図版4-37)を出品した。三点の背景はいずれも、地の紙色を残したとみられる部分と一段暗い着色部分との組み合わせによって構成される。部分的には、無造作に垂らされた液体が揮発したような形跡や、細かな霧状の漆を吹き付けたような箇所も認められることから、おそらくは大理石等の平滑な板に漆や揮発油等の液体をのせてから紙をおいて写し取ったモノタイプであると推察される。さらにその上から、紐や網状の材質を折り曲げた際に偶然に生じたかのような有機的な形状の型のようなものに色味の異なる漆を塗って押し付けたとみられる抽象的な形体が重ねられている。

この第四回円心展の目録は確認できていないが、高橋自身による草稿とみられる紙片が残されており、《触(A)》や《触(B)》といった現在知られている作品の題名には「漆絵」という語が冠されている(図版4-38)。つまり高橋にとって《触》シリーズは、版画の手法を取り入れてはいたものの、あくまでも漆絵における自身の表現の追求という意味合いが強かったとみなすことができるだろう。

『日本漆工』誌上のグラフ<sup>20</sup>には第四回展への出品作として高橋の《触(C)》のほかに、蝶をモチーフとした佐治の《もや》(図版4-39)と、辻の《陽炎》(図版4-40)とが掲載された。前年の第三回展に比べて、モノクロ図版でも目を引くほどに構図やモチーフの抽象度を大きく変化したのは高橋のみであり、新たな表現を追求する強い意欲が感じられる。

(中期一) 《化石深海A》(一九六四年・第五回円心展出品)

(中期二) 《化石深海B》(一九六四年・第五回円心展出品)

続けて高橋は一九六四年(昭和三十九)の第五回展にも《化石深海A》(図版4-41)と《化石深海B》(図版4-42)という漆版画を出品した。背景は暗い色の漆をブラシ等で叩き付けながら重ねたような独特の乾いた質感を呈しており、部分的に粘度の低い液体をたらし込んだような形跡もみられる。その上からは魚や貝の骨格や化石を思わせる細長い突起をもつ形状のモチーフがやや鮮やかな色味の朱漆やつやのある黒漆を用いて、判で押したように重ねられている。

高橋のスケッチブックには高橋の着想を示すドローイング(図版4-43)が残されており、類似したモチーフが登場する漆版画としては他に《深海》<sup>21</sup>(図版4-44)が安曇野高橋節郎記念美術館に所蔵されているが、この《深海》にあらわされたモチーフの形状とほぼ完全に一致し、作品の色味に近い色漆のよ

うなものが付着していることから実際の制作に用いたと考えられる型(図版4-45)も残存している。したがって、円心展に出品された《化石深海》シリーズの漆版画を制作する際にもこれと同様に、紙に描いたモチーフの輪郭線を切り抜いた型状のものが使われた可能性が指摘される。

また、一九六四年(昭和三十九)の第七回新日展に出品して翌年に日本芸術院賞を受賞した《化石譜》(図版4-46)は高橋の壮年期の到達点として評価された代表的な漆パネルのひとつであるが、ここにも近似したモチーフが登場する。この頃の高橋は例えば化石というひとつのモチーフの着想から、漆を用いた複数の技法や異なる基底材の利用を通じて、さまざまな表現を模索していたものと推察される。

特にこの化石シリーズにおいては、共通のモチーフであっても、平滑な盤上において漆や揮発油等を紙に写し取る手法や、モチーフの輪郭線を切り抜いた型によるいわゆるステンシルの手法を用いたとみられる漆版画と、黒漆地の上に輪郭線を掻き落してから金を施すスグラフィット漆絵という物理的な行為の対照性にも注目すべきだろう。円熟期以降の高橋は一九五〇年代の個展を通じて確立した自身の表現について「漆の中でいちばんいいのは黒と金、貝、朱で、これが最も魅力があるし、半永久的に残るのはこれだろうと思ってそれにしぼった。これがいまの鎗金の仕事になってきた。私なりの鎗金で沈金とは道具も彫り方も違います。これが、イメージを表現するのにいちばん適している。」<sup>22</sup>としばしば言い換えて説明するようになる。しかしいづれにせよ一貫して、高橋の漆パネルにおける表現の根幹は掻き落としを通じて「描く」という行為にあった。これが、晩年には《星座物語》(図版4-47)など背景に千切った金箔や銀箔を乱れ貼りにして、貼り残した黒漆地によってモチーフの形が浮かび上がるといった、いわゆるネガとポジが逆転し「描く」という行為性が弱まったかにみえる表現が散見されるようになる。円心時代には同世代と切磋琢磨

するうちに自身のイメージをより直裁に表現する手段として実験的な意味合いの強いモノタイプを制作したのかもしれないが、むしろこうした経験が晩年の制作へと繋がっていったようにも感じられる。

#### 〈後期一〉《室内》(一九六五年・第六回円心展出品)

##### 〈後期一―二〉《森の見える静物》(一九六五年・第六回円心展出品)

高橋が円心展に漆版画を出品したのは第四回展と第五回展の二回のみだったが、一九六五年(昭和四十)に開催された第六回展には黒漆地に金の刻線を用いて静物などをあらわしたパネルをふたたび出品するようになった。展覧会の絵葉書には《室内》(図版4-48)と《森の見える静物》(図版4-49)の二作品の図版が確認できる。

《室内》の画面右側には、第三回展に出品された《赤いカーテン》においてカーテンをあらわしていたとみられる色漆地の部分とほぼ同様に、背景よりもモノクロ図版上では数段明るく見える部分が認められる。さらに画面の下部には、画面左奥に描かれたドアの下から一続きとなる室内の床面が、右手のカーテン状の面よりは一段薄暗くみえる面として区切られている。背景を黒漆地と仮定して、前掲の《青い絨毯》のモノクロ図版とカラー図版とにおける見え方の差異を念頭に置くならばおそらく、《室内》における右側のカーテン状の部分と画面下部の床面はそれぞれ色調の異なる色漆が施された面であったと考えられる。カーテンとドアの持つ複数の垂直線と、床面やテーブルの面が持つ複数の水平線とが呼応して、初期の円心展に出品された作品群に比して整然とした印象を受ける。この印象は、画面において黒漆地が占める割合が増え、黒漆地による背景と具体的なモチーフとが明確に整理されたことによる効果ともいえる。台上に置かれた瓶などの器物や果物といったモチーフの形状は、例えば《青い絨毯》や《赤いカーテン》に描かれた同様のモチーフに比べて均整

が取れており、輪郭線の上から細かい線を重ねたような形跡もほとんど目立たず抑制がきいた調子である。

《森の見える静物》では画面の下部にゆるやかなS字状の曲線で区切られた色漆地とみられる面が確認できる。前景には《室内》と同様に、瓶や小ぶりのグラスなどの器物と、洋梨とぶどう、そしてりんごのようなまるい果物が高台付の器に盛られたさまが描かれ、さらにレモンがひとつとさくらんぼふたつが画面左手に配される。黒漆地を生かした遠景には抽象化された木々と一羽の鳥が描かれる。本作の印象を左右しているのは画面を横切る帯状の部分である。帯の内部は無数の四角形に細かく区切られているが、部分的にその四角形の内部がさらに交差する直線でモザイク状に仕切られたり、明度の異なるいくつかの円が重ねられたりすることによって、帯の中にも粗密の変化がもたらされている。帯と帯のあいだにはまるで市松文様が歪んだようにみえる部分があり、モチーフの内側に残された黒漆地の面との好対照をなしている。作品のタイトルにもあるように森や果物や器物といった具体的なモチーフが像を結んでいる以上、この帯や市松文様のような部分自体に何か意味があるというよりは、画面の視覚効果を高めるための装飾的な意味合いが強いように感じられる。ただし《森の見える静物》の帯にみられる表現は、この年の第八回新日展に出品した《化石の年輪》(図版4-50)における主題である年輪をあらわした部分と近似しており、両作における表現は相互に関連していたと考えるのが自然だろう。

#### 〔後期一二〕《静物》(一九六六年・第七回円心展出品)

一九六六年(昭和四十二)に開催された第七回展の絵葉書には《静物》(図版4-51)が確認できる。黒漆地を背景に、画面の上部と下部それぞれには画面を水平に横切る直線で区切られた帯状の色漆地とみられる部分が認められ、モ

ノクロ図版においては上部の帯より下部の帯のほうが高明度にみえる。

静物モチーフは器物と果物、そして花からなる。細かい市松文様状を呈する台上に、瓶やさまざまな形状のグラスが重なり合うように配され、細口のグラスには一輪のカーネーションがさされ、台の上にも一輪のカーネーションが横たえられている。広口のグラスの中には一房の葡萄とレモンが入っており、その広口グラスのすぐ横には明度がかかなり異なつて見えるふたつのさくらんぼが、軸を天にむけた状態で真横から描かれる。

本作においては、上下に帯状の色漆地が配されているものの、ドアやカーテン、机といった明確な調度品は像を結ばず、遠景に描かれるモチーフも存在しない。このため黒漆地が背景として効果的に機能しはじめて、金色の刻線によるものと思われるモチーフの輪郭がいつそう際立つようになった。

#### 〔後期一二〕《ベニス(旅の印象)》(一九六七年・第八回円心展出品)

#### 〔後期一二〕《ノートルダム(旅の印象)》(一九六七年・第八回円心展出品)

#### 〔後期一二〕《旅の印象》館(一九六七年・第八回円心展出品)

一九六七年(昭和四十二)に開催された第八回展の絵葉書からは《ベニス(旅の印象)》(図版4-52)、《ノートルダム(旅の印象)》(図版4-53)、《旅の印象》館》(図版4-54)の三点が確認できる。三点のタイトルに共通する「旅の印象」とは、高橋が現代工芸美術家協会のローマ巡回展に際して協会の代表として一九六六年(昭和四十二)の十月末から渡欧し、一ヶ月以上をかけて各地の視察を行った影響であると思われる。筆者は安曇野高橋節郎記念美術館における資料調査の際にこの渡欧の関連書類を発見し、旅程表に記載された内容を検討したところ、たしかにベニスやノートルダム寺院を訪れた可能性が高いことが確認できた(表4-2)。海外旅行へ現在ほど気軽には行くことができなかった時代背景を加味すれば、異国の風景や文化が高橋の創作意欲を掻き立て



たに違いない。

《ベニス（旅の印象）》では横長の画面の前景に板材の床のようにみえる色漆地の面があり、その上に優美な細い脚をもつ机が置かれる。机上には器物や果物といったおなじみのモチーフが配されているが、これらのモチーフは画面上部に集中しており、机の台面や脚部は奇妙に向こう側が透けて、遠景には画面の中央にあたる位置に鐘楼やアーチ形の回廊のようなものを含む建物群が描かれている。既出の静物モチーフを前景に配しながらも、作者の注意が遠景中央の景色に向いていることを示すかのような構図である。

《ノートルダム（旅の印象）》では、前景には錆漆のような凹凸を呈する色漆地とみられる面と、装飾的な要素の強い柵が描かれる。画面中央に描かれたノートルダム寺院とみられる建造物は由に浮いたかのように下部がぼかされており、建造物の周りには輪郭部分が強調されたプラタナスのような広葉樹の葉が一枚だけ描かれる。つまり実在の光景というよりも、複数のモチーフの印象を高橋がつなぎ合わせたイメージが描かれた作品だといえる。

《旅の印象 館》には煙突のある瓦屋根の洋館が描かれている。館には多くの窓があるが、その庇や窓枠の形状、カーテンの有無など変化に富んでいる。前景には、館の一階部分をほぼ覆い隠すかのようにして、生い茂る木の葉をあらわす細かい仕事の総体としての印象が強い樹木が数本描かれる。なお豊田市美術館には《旅の印象 館》<sup>3</sup> というほぼ同様の図像の墨彩画（図版4-55）が所蔵されている。豊田市美術館所蔵の墨彩画の制作年は不詳とされているものの、この旅の印象が漆・ネルにとどまらず墨彩画へも広がっていたことを示す証左であろう。

（後期四一二）《紫陽花》（一九六八年・第九回円心展出品）

（後期四一二）《麦と静物》（一九六八年・第九回円心展出品）

（後期四一二）《花と風船》（一九六八年・第九回円心展出品）

一九六八年（昭和四十三）に開催された第九回展の絵葉書には《紫陽花》（図版4-56）、《麦と静物》（図版4-57）、《花と風船》（図版4-58）の三点が確認できる。

《紫陽花》では主題である紫陽花が前景中央に見切れるように配されており、画面の中央部をきわめて細かい市松文様状に内部が区切られた帯が横切る。帯の右端には無数の丸い実の集合のような植物が一房置かれ、その近くには数個の丸い実がこぼれている。左側には楕円形に切り分けられたメロンが置かれているが、その断面にはびっしりと小さな種が並んでいる。メロンのすぐ上には蝶のような昆虫が、また画面の右上には細い糸の垂れた小さな風船が束になって飛んでいる。画面手前側から奥に向かっては徐々に間隔が狭くなるように水平線が数本配されているが、よく見ればそれぞれの線は無数の細かい点によって表現されていることがわかる。タイトルにある紫陽花とほかのモチーフとの間には画面のなかでも特に関わり合いがないため、あたかも高橋が自身の技巧を誇示するかのよう、に、細かな仕事の集積によって成り立つモチーフを意図的に選んだかのようにも思える。

《麦と静物》は瓶やグラスといった既出の静物に、部分的に模様がつけられた背の高い水差しに生けられたポピーのような花が加わり、前景には無数の麦の穂が描かれる。花に添えられているシダのような葉や、花びら表面の質感を表す線は、文字通り針のように細い道具を駆使しなければ引けないような線や点の集合によって成り立っている。前景に描かれた麦にも、穂先の毛が微細な線によって一本一本描かれており、精緻な仕事の集積が画面のほぼ半分を埋め



尽くすさまは圧倒的である。

《花と風船》においては《紫陽花》の画面右上に浮かんでいた風船の束がさらに表現の密度を上げて二対描かれ、全面に細かな装飾がほどこされた水差しにさされた豪華な花束は《表と静物》のそれよりもさらに精密な表現となっている。

〔後期五十二〕《あじさい》（一九六九年・第十回円心展出品）

〔後期五十二〕《蜃気楼》（一九六九年・第十回円心展出品）

〔後期五十二〕《丘の見える静物》（一九六九年・第十回円心展出品）

一九六九年（昭和四十四）に開催された第十回展の絵葉書には《あじさい》（図版4-59）、《蜃気楼》（図版4-60）、《丘の見える静物》（図版4-61）の三点が確認できる。前年の第九回展の《紫陽花》に描かれた紫陽花に比べて、第十回展の《あじさい》に描かれた紫陽花は、もともと細かな花卉の集合からなる丸い紫陽花というモチーフをひとつひとつの花弁へと分解し、それらをひし形に組みなおして配している点が興味深い。さらに、花卉を組みなおした集合体の中には蝶の半身がだまし絵のように混じって描かれており、複数のモチーフを解体して再構成するという手法が本作の特徴である。《蜃気楼》と《丘の見える静物》においては、既出の花や器物に加えて新たに珊瑚やフジツボのような海洋生物にみえるひとかたまりの物体が登場する。この新たなモチーフも、細かい仕事の集積という点では第九回展に出品された作品と共通した傾向を持つていると考えられる。

第三章第一節で触れた通り、一九五一年（昭和二十六）の第五回日展で特選・朝倉賞を受賞した高橋の《漆パネル「星座」》に用いられていた主な技法は時絵と螺鈿であり、第三章第二節で紹介したいいわゆる「スグラフイート漆絵」はその後の三度の個展を通じて研鑽されたものである。したがって一九五一年に

《漆パネル「星座」》が発表され評価された時点では、あくまでも日展における「形式としての漆パネル」が誕生したものとみなすべきであろう。高橋はこの形式に則ったうえで独自の技法と表現の探求を進め、さらには本章で紹介したようにその成果を一九六〇年代の円心展に持ち込んだ。

円心の初期の年次展にはスグラフイート漆絵の系譜に属する作例が発表されており、五〇年代との連続性が指摘されるが、高橋はさらに中期の年次展において版画の技法を用いた漆絵にも挑戦した。そして特に円心の後期の年次展においては、のちの円熟期に「硬質のロマン」<sup>24</sup>や「黒と金の世界」<sup>25</sup>などと評される高橋独自の鎗金表現へと収束していく過程が確認できる。初期の作品においてはまるで画面を埋め尽くすかのように重なり合っていた荒々しい輪郭線は徐々に洗練されていき、黒漆地の背景と金の刻線であらわされたモチーフとの対比が際立つようになる。初期の作品のもつ熱量が影をひそめる一方で、四十代後半から五十代前半という気力体力ともに充実した時期にあたる精緻な仕事の集積は、高橋のスグラフイート漆絵が到達した技術的な高みを示すものとしても注目し値する。

## 第二節 現代工芸美術家協会（一九六一）の目指したもの

第四章第二節では、山崎寛太郎を中心として高橋、辻、佐治を含む日展の中堅作家が一九六一年（昭和三十六）に結成した現代工芸美術家協会の初期の活動に焦点をあて、日展における漆・パネルという形式の定着を踏まえたうえで彼らの活動の意義を問いなおす。高橋のスケッチブックには自身の経験を踏まえて「工芸の分類」を図式化したもの（図版4-62）が残されており、かつて同世代のデザイナーと切磋琢磨した産業工芸でもなく、そして絵画や彫刻に追従する装飾工芸でもなく、あくまでも一品制作を前提とする表現としての漆・パネルに自身の針路を定めていたことが窺える。

### 第二項 山崎寛太郎の「主張」と高橋節郎

一九六一年（昭和三十六）六月四日、「創作活動を第一義とする工芸作家一二八名によって新しき現代工芸の主張をかかげ」<sup>26</sup>、山崎寛太郎を中心に「現代工芸美術家協会」が東京で設立された<sup>27</sup>。この現代工芸美術家協会は同年に解散した全日本工芸美術家協会を前身として創設された団体で、東京美術学校での山崎の教え子にあたる高橋節郎、辻光典、佐治正、また蓮田脩吾郎らもその結成当初から活動に加わっていた。創設時のメンバーのひとりである佐治は全日本工芸美術家協会の解散経緯について、「全工芸の結成を必要とした創立当初の社会的背景とは自ずと異なった客観情勢の変化が見られた」<sup>28</sup>ことを指摘している。高橋も協会の設立経緯について「全工芸はどちらかといえば職能団体の匂いが強かった。戦後世の中も落ち着いてきたので、全工芸を脱皮して性格のはっきりした芸術運動を主体にした会を作ってはどうか」ということで同会が結成されたと述懐している<sup>29</sup>。

一九五八年（昭和三十三年）にいわゆる第四科問題が勃発したことに象徴され

るように、日展に所属する工芸作家には制作上の立場を明確にすることが強く求められた。作家たちが拠り所としたそれぞれの工芸団体の側もまた、互いの差異を先鋭化させることによって求心力を保ちつつその存在意義を主張する必要に迫られていた。第四科問題において特に糾弾されたのが伝統工芸展との棲み分けであったように、山崎が旗印としたのは、用という概念にとらわれず、鑑賞に堪える工芸美を追求する立場であった<sup>30</sup>。協会の創立に際して発表した「主張」のなかで山崎は「工芸の本義は作家の美的イリュウジョンを基幹として所謂工芸素材を駆使し、その造型効果による独特の美の表現をなすもの」<sup>31</sup>と述べている。

同会の機関誌である『現代工芸ニュース』は山崎らの立場を会員に共有するだけでなく、ひとつの工芸運動として発展させるためにも大きな役割を果たした。例えば佐治が「この会は純作家活動を標榜する団体であり、混沌とした現代工芸界にあつては、現代の工芸美術が如何に指向すべきかを明示するためにも、既に早くから必要が痛感されていたと思うのである。」<sup>32</sup>と述べれば、帖佐美行（一九一五—二〇〇二）も「工芸界は産業工芸、クラフトデザイン、工芸美術、無形文化財的技術保存と、大きく四つに分類されてそれぞれの目的の道に進む姿となった。我々は其の中の工芸美術を展開する最も強力な団体に属している。（中略）この我々の立場は、一見純美術の世界に近づいて居る、絵画や彫刻と同様に人間社会の生活空間に存在をしめるものと云う事になって来る。」<sup>33</sup>と述べるといったように、いわゆる純粋美術に比肩しうる工芸美術のありかたを各々が内外に打ち出しながら模索が深まっていった。

高橋節郎は協会の広報係として初期の『現代工芸ニュース』の編集に携わり、表紙や挿絵のデザイン（図版4-63）を担当し、誌上に収録された座談会等にも積極的に参加した。協会の年次展である「日本現代工芸美術展」のシンボルマーク（図版4-64）もまた高橋によってデザインされたものであった。一九

六二年(昭和三七)五月に日本橋高島屋で開催された同展について高橋は「心ある批評家、又は心ある観覧者は、従来の道具的工芸品展と異なったものを期待し、又美術としての厳しい見方をしていると思う」<sup>34</sup>と述べたが、同年四月に『現代工芸ニュース』誌上に寄せた「工芸的云々・・・」<sup>35</sup>と題した文章において「最近絵画、彫刻の批評の文面中によく「工芸的」とか「工芸的すぎる」の「語」を見かける。その解釈がよい意味に用いられているのではなく、おうおうにして悪い影響の場合につかわれているのに気づくのは私一人だけではないと思う」と指摘している。

高橋が憂慮したようにこの当時、「工芸的」という語は一般には悪い意味で用いられるようになっていた。翻って工芸界にはいまだに「技術至上主義の因襲」あるいは「職人的時代」とされるような状況が残っているのではないかと警鐘を鳴らす高橋は同稿のなかで、この状況から脱するためには「工芸の材質をよりよく生かし、工芸独自のテクニクで自分自身のオリジナルなものを表現し制作すべき」であり、それが「狭い工芸の領域から出て美術として発言するための必要の要素」であると結論づけている。この主張は高橋が一九五九年(昭和三四)に『日本漆工』誌上に発表した「漆絵について」と題した文章において「作家(画家)の表現にもつとも適したテクニクも必然的に生れ、技術はおそわるべきものより作家自身が表現に適して作り出し生み出すべき」<sup>36</sup>と述べた内容とほぼ一致するが、「工芸的」という語の使われ方を看過できなくなった高橋はやはり自身の抛り所があくまでも工芸家としての立場にあることをこのとき自覚していたのかもしれない。

## 第二項 富山県展における現代工芸美術家協会の影響

この意味で、一九六一年(昭和三十六)に開催された第十六回富山県展(一九六一年(昭和三十六)七月二十六日～八月一日、高岡市美術館)の工芸部門

における山崎寛太郎と山室百世による審査講評「創意に伴う技術の錬磨」は注目に値する。山崎らは「唯新しいものをという意欲が表現技術を無視してもよいという事ではない故、発想の新鮮さと造型感覚の鋭いことは飽くまで要求せられるが同時に技術の巧さをも並行させないと出来上つたものが品悪くなる恐れがある。こういう意味から入賞した一、二席のものは両方を備えた立派なものであると思う。三席四席のものもその創意に敬意を表すが少し不足のものを感ぜさせる」<sup>37</sup>として、創造的な作品を制作するためには優れた技術による裏付けが必要であるという考えを富山県の工芸作家に対しても強調している。

富山県における県展への応募者が右肩あがり増加する中、工芸部門の県外審査員には世代交代が見られるようになっていった。第五回県展で県外審査員が制度化されて以降、毎年のように審査員として来県していた山崎寛太郎であるが、所用により一九六〇年(昭和三五)の第十五回県展(一九六〇年(昭和三五)年六月十八日～六月二十四日、富山市商工奨励館)には出席できなかった。この代わりとして来県したのが東京美術学校で山崎の教え子にあたる高橋節郎と蓮田脩吾郎である。これ以降、徐々に山崎に代わって次の世代の作家が審査員として指導に当たっていく様子が見て取れる。特に高橋と蓮田はそれぞれ六回ずつ、他の作家に比べて頻繁に来県していることがわかる(表4-13)。

一九六一年(昭和三十六)に文化庁が主催した第一回全国県展選抜展において、その最高賞である文部大臣賞を工芸部門では富山県の南部吉英が受賞する<sup>38</sup>。これ以降第十五回全国県展選抜展までに富山県の作家が同賞を十二回受賞するなど、その作品の質でも他の県を圧倒した<sup>39</sup>。さらに一九六一年(昭和三十六)に開催された第四回日展(一九六一年(昭和三十六)十一月一日～十二月六日、東京都美術館)においては県下から入選五〇点という快挙が報じ



られた<sup>40</sup>。このうち、新入選四点、再入選十九点と県下の入選者の約半数を占めたのは工芸部の作家であり、また井波の横山玉抱の《漆、棚》(図版4-65)が特選を受賞するなど、まさに面目躍如の結果であったといえよう。この背景には、のちに山崎に代わって現代工芸美術家協会の中心となっていく高橋や蓮田らによる指導が刺激となり、功を奏した面もあったのではないだろうか。この第四回日展での快挙とほぼ時を同じくして、一九六一年(昭和三十六)の十一月には現代工芸美術家協会富山会が発足している。委員長には山崎立山が就任し、彼谷芳水、横山白汀、須賀松園、横山一夢が委員に名を連ねた<sup>41</sup>。富山会発足の背景には新人の育成という思惑があったようである。『高岡市美術館ニュース』誌上でも「現代工芸協会富山支部を結成して新人の制作意欲を高めようとの動きが出てきたわけだが、これはよいことだ」と歓迎され、また「今年は東京のデパートで第一回現代工芸展開催が計画されているようだ、全国的規模の展覧会で新人優遇ということだ。当地からもどしどし新人が出品して成果をあげてほしい」とも紹介された<sup>42</sup>。一九六二年(昭和三十七)に開催された第一回現代工芸美術展(一九六二年(昭和三十七)五月一日〜五月十三日、日本橋高島屋八階ホール)では富山県から横山白汀が審査員に選出され、須賀龍治が現代工芸賞を受賞している<sup>43</sup>。

一方、一九六二年(昭和三十七)の第十七回県展(一九六二年(昭和三十七)六月二十三日〜六月二十九日、富山市商工奨励館)では、工芸作家による出品が質量ともに不調に終わったとして問題になる。山崎寛太郎も「今回の出品はここ数年来と比較し非常に低調であった。無論本県の工芸界にとつては最近現代工芸展その他のいろいろの出品のために手がおよばなかったという理由もあるように聞いているが、たとえばどんな事情があったにせよ県展に対する熱意と作者の努力があつたらこのようにならなかったのではないか。(中略)招待制度も再検討の必要がある。審査会で不適当と思われるものは辞退してもら

ことができるよう改善したら質の向上ができるのではないか」<sup>44</sup>と非常に問題視し、展覧会制度自体の改善が急務とまで主張するに至った。

これに発奮したのか、同年の第五回日展(一九六二年(昭和三十七)十一月一日〜十二月六日、東京都美術館)においては工芸部で県下からの入選者が二十三名という好成績を挙げることができた。日本画四名、洋画三名、彫刻七名、書三名という入選数に鑑みれば全国有数の工芸県の名に恥じない結果といえるだろう。工芸部門の入選者の内訳は新入選が六名、再入選が十七名であったが、特に新入選の六名のうち五名が、また彫刻部門でも再入選した七名の全員が、井波の作家であったことは特筆に値する<sup>45</sup>。

一九六三年(昭和三十一年)には第二回現代工芸美術展(一九六三年(昭和三十一年)五月七日〜五月十九日、日本橋高島屋八階ホール)が開かれたが、同展関西展がなれば高島屋三階ホールにて五月二十八日〜六月二日、そして北陸展が六月十五日から二十三日まで高岡市美術館で開催され、県下の工芸作家にとつては印象的な出来事となった<sup>46</sup>。当時この展覧会は東京と大阪以外では高岡のみで開催されたものであり、同会における富山県の重要性が表れているといえるだろう。富山県は以降、石川県と並び現代工芸美術展北陸展の巡回地として、協会の運営上大きな役割を担っていくこととなる。のちに高岡市美術館館長を務める定塚武敏はこの巡回展と前後するあたりで、一九六三年(昭和三十一年)三月十二日発行の美術館ニュースに「現代工芸における三つの潮流」と題した論を寄せた。ここで定塚は、日展を母体として発達した現代工芸美術家協会、クラフトデザイナー協会、日本工芸会を挙げ、「それぞれの意義をもち、必然的な分流ではあるが、わが高岡工芸もその圏外にあるものでなく、むしろ主流に近い立場にある。しかもこの三つの流れは、今後益々その特徴を明らかにしながら発展の道をたどると思われる」と指摘したうえでそれぞれの主張を具体的に紹介している<sup>47</sup>。したがって現代工芸美術家協会富山会の発足から二



年足らずの一九六三年（昭和三十一年）にはすでに、富山県内の工芸作家もそれぞれの立ち位置をかなり明確に意識する岐路に至っていたと考えられるだろう。

一九六三年（昭和三十一年）の第十八回県展（一九六三年（昭和三十一年）六月五日～六月十一日、高岡市美術館）には山室百世が辻光典とともに中央審査員として訪れ、「新しい素材を工芸技術の中にとり入れている若い作家のあることに注目し、その将来に期待したい。本県は地方都市としては有数の工芸美術発祥の地であるから県展も今一段の充実を希望するものである。」と激励している<sup>48</sup>。翌年の第十九回県展一九六四年（昭和三十一年）六月十一日～六月十七日）にも山室は高橋節郎とともに中央審査員として来県し、展覧会場である富山市商工奨励館で六月十日の午前九時から審査会が行われた<sup>49</sup>。

一九六四年（昭和三十一年）の第三回日本現代工芸美術展（一九六四年（昭和三十一年）五月五日～五月十日、日本橋高島屋）では村田吉生が審査員を務め、県内からは可西をはじめ六名が入選した<sup>50</sup>。また同年の第七回日展（一九六四年（昭和三十一年）十一月一日～十二月六日）では尾長保が《銀鱗》で特選を受賞している（図版4-66）。尾長の作品は「場中に此の一点が陳列してあるのに日展工芸の全体が新鮮に感じられた位であった。（中略）尾長は相当技術の修練をも積み重ねている。やはり作家は血をたぎらせた年輪が物を言うのである。銀鱗の構成と色調の巧みさは心憎いばかりであった。」と、その確かな技術に裏打ちされた高い表現性が激賞される<sup>51</sup>。現代工芸美術家協会の草創期の展覧会、そして同時期の日展において富山県の作家が審査員を歴任し各賞を受賞していることから、彼らの努力は見事に結実したといえよう。

現代工芸美術家協会の活動の旗印であった山崎寛太郎の「主張」<sup>52</sup>からは「作家の美的イリュージョン」といった部分のみが独り歩きがちであるが、山崎が素材や技術の重要性を繰り返し強調していたことをここで確認してお

きたい。山崎の「主張（その二）」<sup>53</sup>では、「工芸美術の本旨の中には材料のもつ美しさを、技巧による顕現を、否定してはいけない」と明言され、また鑑賞の際に工芸材料の効果が重要な役割をなすという点を作家が自覚する必要性が説かれているが、前項の尾長の作品に象徴されるように富山県の工芸作家も県展の審査等を通じてこうした考えをよく理解し、また実践に移していたと考えられる。

従来の技術や技法を錬磨する一方で、戦後の化学技術の進展などにより作家たちが自由に使用できる素材や技法の幅も広がりつつあった。例えば一九六三年（昭和三十一年）の第六回日展（一九六三年（昭和三十一年）年十一月一日～十二月六日、東京都美術館）では高岡市の漆芸家である村田吉生が審査員に選出されたが、その近代的感覚が注目された結果だと報じられた<sup>54</sup>。この当時、ポリエステルなど新しい素材の研究を進めていた村田は審査員に選出される前年の第五回日展に独特のマチエールと透明感を求めた《群》（図版4-67）を発表し、県内初となる菊花賞<sup>55</sup>を受賞している。「私は常に自分の美の表現のためには、進んで新しい材料の発見と研究に努め、それぞれの長所を生かした独自のテクニクによるマチエールや透明度を利用した色感の彩度や明度に苦心している。（中略）もちろん作品としてのフォルムの追求は今さらいうまでもないが、そのイメージの表現にはそれに適合した材料が必要である。」<sup>56</sup>と述べ、作家の美的表現のためには、伝統的な素材や技法の上に必要に応じて現代的な感覚や新材料を取り入れて追求する必要性を強く主張した。

この第五回日展の審査所感において山崎は「若い層の出品が単に奇矯に偏したものの或は技術軽視のもの等より脱して着実に基礎的なものと取り組んで居ると思われるものの傾向の強まったことは特筆すべきことだと思う。」<sup>57</sup>と述べているが、独自の表現のために必要な材料や技術を個々の作家が追求することについては積極的に評価していたと考えられ、村田はいち早くこれにこたえ

た好例といえるだろう。

第六回日展（一九六三年（昭和三十一年）十一月一日～十二月六日、東京都美術館）では高岡市の可西泰三が《鑄銅花器 律》で特選・北斗賞を受賞し（図版4-68）、審査員を務めた村田は「工芸美術と産業美術が共に車の両輪の如く相携えて進歩発達して来た高岡銅器業界の現状に鑑み、今年度の日展第四科工芸美術部門に於ける高岡銅器の占めたポストは誠に大きく又業界発展の争にも大きく貢献した事を心から喜びとするものであります。」と審査を振り返った<sup>58</sup>。さらには「例年はややもすると奇を衒い軽薄な抽象主義が各部門にターゲットとして登場する向があつたが本年は全般的に内容も充実し工芸的な各素材を生かした堅実な作風が目立つた、また同じ抽象主義にしても造形上の本質的な真面目な勉強が次第に実りつつあることが感じられたが、之は特に若い出品層の間で工芸美術への正しい認識が土台となり製作上の根底となつて来ている事を実証している」と述べていることから、富山県の工芸作家はこのときすでに、その確かな技術に裏打ちされた表現力をもつて中央の作家とわたりあい、さらには新しい素材や技法の研究を通して新たな一步を踏み出すまでに至つていたと考えられる。富山県は古来、金工、漆工、木工の長い歴史をもつ地域であり、明治時代には殖産興業政策下での輸出銅器や漆器の産出でも知られる。しかし第一次世界大戦後、日展や現代工芸美術展に所属する工芸作家は、いわゆる伝統工芸や産業工芸とは一線を画する制作姿勢によつて自らの存在意義を示す必要に迫られることとなり、富山県の作家もこの例外ではなかった。絵画や彫刻と同等以上の芸術性を展覧会場で表現するため、特に戦後の日展の漆芸分野において「パネル」という表現形式が出現し、昭和三〇年代以降には定着をみる。管見ではあるが前章でも述べたように、戦後に再開した後の日展の第四科出品目録において作品名に「パネル」という語が初出するのは一九四九年（昭和二十四）第五回日展の横山白汀《木漆「豹」壁面裝飾。パネル》で

あり、その後も富山県からは漆芸を用いた平面作品の出品が多く見て取れる。本項で指摘したように、山崎寛太郎らを中心とする現代工芸美術家協会の所属作家と富山県の工芸作家とが早くから密接な関わりを持つていたことがその一因であろう。県展での審査講評や講習会を通じて作家としての自覚が促され、地域に伝わるすぐれた技術や技法に裏打ちされた新たな表現を追求することによつて、富山県の工芸作家たちは時代の要請にこたえた。戦後の日本における工芸の展開とその波及を検討するうえでは、とくに重要なモデルケースのひとつであると考ええる。

### 第三項 高橋節郎にとつての現代工芸

一九五六年（昭和三十一年）の第十二回日展に出品して川合玉堂賞金による買上となつた《漆壁面裝飾 都会にだつて「みのり」》はある<sup>59</sup>（図版4-69）は松田権六からも「黒の地に金箔を用いて摺り剥す氏の技法は却々上達してきた。そして淡く品のいい色をたくみにあしらつてゐる。高橋独特といつてもいい調子で、この行き方はシャムやビルマの伝統的なやり方であるが、それに目をつけてこうまで近代的な感覚にしたのは成功である。この画面が耐久性のあるものに考慮してほしい。」<sup>60</sup>と一定の評価を得た。そして第三章で取り上げたように、高橋はこの翌年の四月に「高橋節郎スグラフイート漆絵展」を開催する。さらに一九五九年（昭和三十四）の四月に「第二回高橋節郎スグラフイート漆絵展」を終えて「漆絵について」<sup>61</sup>を『日本漆工』誌上に発表した高橋は、同年十一月の第二回新日展に《杉の木の話》（図版4-70）を出品した。この頃になると、自由な手の動きの雰囲気や留めながらもその輪郭線は大きく揺らぐように刻まれて強調され、色漆よりも強い輝きを放つ玉や螺鈿が効果的に用いられるなど、高橋が自身のスグラフイート漆絵を会場芸術の域にまで高めようと努力していた痕跡が窺える。さらなる技法の修練を経て、鋭くも自由

な刻線によって「描く」ことの喜びを湛えた独自の「スグラフィート漆絵」は、絵画の模倣でもなく彫刻の模倣でもない工芸のあり方として、ここに一定の成就をみたといえる。

山崎や高橋らが現代工芸美術家協会を立ち上げた一九六〇年代には、美術や彫刻に対しての「工芸」という概念が一般的になっていたから、前掲の「工芸的云々・・・」は自身の拠り所をこの意味での工芸と自覚していた高橋の問題意識の発露ともみなすことができる。つまりは自身が目指す現代の工芸において「工芸的」という語が絵画や彫刻を評する際のネガティブな形容詞として用いられることを高橋は看過できなかったのである。

筆者は調査中に高橋の残したスケッチブックの中から、高橋が当時考えていたとみられる「工芸の分類」という見取り図（図版4-7-1）を発見した。他の頁の内容からこのスケッチブックは一九五〇年代から六〇年代にかけて使われていたものと推察されるものの、この図が書かれた日時を正確に特定することは難しい。しかしこの見取り図は「民芸」や「伝統工芸」に対する「現代工芸」の分類を主眼としていることから、おそらくは現代工芸美術家協会が発足する前後に高橋がスケッチの合間に自分の来し方を振り返り、あるいは次の一歩を踏み出すために、自身の考えを整理しようとしたものではないかと考えられる。ここには、現在では我々が所与のものとしている戦後の日本工芸のあり方が、まさに本論で検討の対象としてきた高橋の自己形成期の実体験を通して凝縮されている。

高橋の分類によれば「民芸」や「伝統工芸」に対するとこころの「現代工芸」は三つに分岐している。一つ目は装飾工芸・建築工芸であり、この中には絵画、彫刻、モビール、オブジェが含まれる。二つ目は単数工芸・マスターピース・クラフトであり、さらにこの中には（絵画的）平面的表現と（彫刻的）立体的表現とサンプルの工芸品が含まれる。高橋は（絵画的）平面的表現に漆と染を

含め、（彫刻的）立体的表現に鍍金、彫金、陶器を含めているが、注記として括弧書きで「素材は工芸的であるが作品の結果からして純粋美術芸術要素が第一になり工芸の要素が第二になる場合もあり」と付している。三つ目は複数工芸・産業工芸・マスプロ・セミマスプロであり、この中には家具、什器、家庭工芸品、服飾工芸品が含まれる。高橋は「本来の工芸の目的・用途第一主義 マスプロ又はセミマスプロにより量的に一般生活にエンジョイ出来るもの」と付している。

高橋は、実在工芸美術会の影響をうけて家具や実用器を発表した戦前の型會の活動や、輸出用漆器の制作に従事する戦中の活動を経て、戦後のキャリアの第一歩を産業工芸の洗礼を受けながら踏み出した。創作工芸協会においてデザイナーとの共同を経ながらも、工芸界の再編が急速に進む中で高橋は室内の装飾効果に重点を置いた平面作品の制作に針路を定める。前述のとおり高橋はかつて《漆器 花の星座 壁装飾》のように色漆を筆に取って油画のようなタッチで描いた平面作品を発表している。この経緯から考えれば、三つ目の複数工芸・産業工芸・マスプロ・セミマスプロを脱した高橋は一つ目の装飾工芸・建築工芸の側に立ったことになるのかもしれない。しかし、日本工芸の分水嶺ともいえる一九五〇年代の個展を通じて独自のスグラフィート漆絵を研鑽した高橋にとって、日展の第四部の成り立ちからしても、それが絵画や彫刻の側にたつ装飾工芸ではないと主張する必要があった。かつて山崎寛太郎が提示した「壁面装飾・パネル」に連なる高橋節郎の「漆・パネル」とは、この主張を補強するためのいわば装置として機能した形式ではなかったか。かつて身をおいた「産業工芸」の側に拘泥するのではなく、「装飾工芸」として絵画や彫刻に追従するのでもなく、あくまでも「単数工芸」つまりは一品制作を前提とする独自の「表現」を追い求めた高橋節郎は、漆・パネルに現代の工芸の地平を開いた。



- <sup>1</sup> スグラフィート漆絵とは本論文第二章で取り上げたとおり高橋の造語である。
- <sup>2</sup> 工芸技術講習所を一九四八年（昭和二十三）に卒業した後に東京美術学校工芸科鑄金部を修了した清水裕詞（清水洋）も含まれていた。諸山正則「生活工芸とデザイン―新工芸協会の活動を中心として」（長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』美学出版、二〇〇六年に所収）、四〇〇頁によれば、工芸技術講習所とは文部省直轄で一九四一年に設置された修養年限二年の工芸教育機関である。東京美術学校とは制度上は別の機関であったものの、金工、塗装、染織といった工芸の専門美技の教授陣は、津田信夫、六角紫水、広川松五郎、内藤春治、松田権六、山崎寛太郎など東京美術学校の教官が兼任していた。講習所では建築家の吉田五十八や吉村順三も教えていたとされ、建築やインテリアとの関連のなかで比較的自由なカリキュラムの履修が可能だったという。講習所は一九四八年（昭和二十三）に東京美術学校の付属となり、一九五一年（昭和二十六）年に同校美術学部工芸科に工芸計画専攻が新設されたことに伴い一九五二年（昭和二十七）に廃止された。
- <sup>3</sup> 第一回円心展、パンフレット、個人蔵。
- <sup>4</sup> 「第一回日本現代工芸美術展 審査員氏名」、「第一回日本現代工芸美術展」四頁。
- <sup>5</sup> 拙稿「高橋節郎の円心時代―青い絨毯」と「赤い絨毯」をめぐって」（金沢美術工芸大学芸術学研究室『芸術学 学報』第三十三号）より再掲する。
- <sup>6</sup> 展覧会名表記は第一回展、パンフレットの原文ママ。
- <sup>7</sup> 「第一回 円心工芸展 5. 24〜29 東京・高島屋、『日本漆工』一九六〇年七月号 N 0. 117、十一頁。
- <sup>8</sup> 「第二回 円心工芸展 5. 23〜28 東京・高島屋、『日本漆工』一九六一年六月号 N 0. 127、五頁。
- <sup>9</sup> 高橋節郎「青い絨毯」一九五五年、七二、七六〇、七〇〇、四センチメートル、（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵。
- <sup>10</sup> 高橋節郎「赤い絨毯」一九五五年、七二、〇×五九、八×二、八センチメートル、（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵。
- <sup>11</sup> 「高橋節郎漆繪展」（一九五四年九月十二日〜十六日・松本市開運堂画廊）目録、個人蔵。
- <sup>12</sup> 高橋節郎「婦人像Ⅱ」制作年不詳、五九、五×五九、五×七、〇センチメートル（額寸）、安曇野高橋節郎記念美術館蔵。
- <sup>13</sup> 高橋節郎「星座」一九五二年 第七回日展出品 各三〇、〇×三〇、〇センチメートル、三点組、個人蔵。
- <sup>14</sup> 高橋節郎「街と花火」一九五二年、第八回日展出品、七七、三×九八、八センチメートル、個人蔵。
- <sup>15</sup> 高橋節郎「薔薇と貝殻」二〇〇一年、一四、〇×一八、〇センチメートル、安曇野高橋節郎記念美術館蔵。
- <sup>16</sup> 高橋節郎「果物と少女」二〇〇一年、二二、〇×一六、〇センチメートル、安曇野高橋節郎記念美術館蔵。

- <sup>17</sup> 「円心第二回展 5. 29〜6. 3 東京・高島屋、『日本漆工』一九六二年五月号 N 0. 138、八頁。
- <sup>18</sup> 「円心第二回展出品目録」、個人蔵。
- <sup>19</sup> 制作手順の詳細は明らかでないが、のちに高橋は自身の漆版画について高橋節郎「漆芸の可能性を求めてわが道をゆく」（『文化勲章受賞・パリ展帰国記念 漆の黒 光のメッセー』高橋節郎展）図録、朝日新聞社、一九九八年発行、に所収）の中で「強靱な漆の材質感を生かした独特の手法の絵画と版画との研究をしているうちに生まれたものです。1960年代に抽象画に興味を持ち、抽象版画を制作しました。漆を版画用の絵の具に換えて制作しています。普通は何枚も刷ることができのですが私はベースに揮発性のものに垂らし込み変化をもたせていますので一枚づつちがうモノタイプの版画です。私なりに試行錯誤しながら漆の可能性を追求して制作しています。」と述べている。
- <sup>20</sup> 「第四回円心会展 38. 4. 9〜14 東京・日本橋 高島屋、『日本漆工』一九六三年七月号 N 0. 150、七頁。
- <sup>21</sup> 高橋節郎《深海》モノタイプ、漆、紙 五七、〇×八四、〇センチメートル、安曇野高橋節郎記念美術館蔵。
- <sup>22</sup> 「特別対談 高橋節郎VS荒川浩和 伝承から創造へ―漆工芸の極地」、『新美術新聞』一九八七年（昭和六十二）十一月一日付、第十面。
- <sup>23</sup> 高橋節郎《旅の印象 館》制作年不詳、墨、水彩、紙、四五、八×二八センチメートル、豊田市美術館蔵。
- <sup>24</sup> 岡田謙「硬質のロマン」、『漆 高橋節郎 黒と金の世界』京都書院、一九八一年八月発行。
- <sup>25</sup> 『漆 高橋節郎 黒と金の世界』京都書院、一九八一年八月発行。
- <sup>26</sup> 現代工芸美術家協会「沿革」。
- <sup>27</sup> 山鹿清華「現代工芸美術家協会に就て」、『現代工芸ニュース』N 0. 2（現代工芸美術家協会、一九六一年十一月一日発行、一頁）によれば、ほぼ同時期には同会の京都会も一六〇名ほどの会員をもつて発足していたとされる。
- <sup>28</sup> 佐治正「現代工芸美術家協会の発会によせて」『現代工芸ニュース』N 0. 2（現代工芸美術家協会、一九六一年十一月一日発行、一頁）。
- <sup>29</sup> 高橋節郎「現代工芸美術について」、『東京会ニュース』（現代工芸東京会、一九六九年十月十日発行、一頁〜二頁）。
- <sup>30</sup> 同会の主な活動として、一九六二年（昭和三十）から現在まで続く「日本現代工芸美術展」の国内および海外展の開催や、協会誌『現代工芸ニュース』の発行などが挙げられる。『現代工芸ニュース』は設立時から一九七四年（昭和四十九）まで年一回発行された二十〜三十頁程度の冊子で、所属作家による文章、座談会録、日本現代工芸美術展覧会の国内および海外展の報告、支部会の活動報告などが掲載され、会の活動を知る上で重要な手がかりのひとつである。
- <sup>31</sup> 山崎寛太郎「主張」、『現代工芸ニュース』N 0. 2（現代工芸美術家協会、一九六一年十



一月一日発行、一頁。

<sup>32</sup> 佐治正「現代工芸美術家協会の発会によせて」、『現代工芸ニュース』N. 2 (現代工芸美術家協会、一九六一年十一月一日発行、一頁)。

<sup>33</sup> 帖佐美行「第二回展の成果の為に」、『現代工芸ニュース』N. 2 (現代工芸美術家協会、一九六一年十一月一日発行、三頁)。

<sup>34</sup> 高橋節郎「日本現代工芸美術展雑感」、『日本漆工』一九六二年六月号、四頁。

<sup>35</sup> 高橋節郎「工芸的云々」、『現代工芸ニュース』N. 3 (現代工芸美術家協会、一九六二年四月十日発行、八頁)。

<sup>36</sup> 高橋節郎「漆絵について」、『日本漆工』昭和三十四年六月号、N. 105、一頁。

<sup>37</sup> 山崎寛太郎、山室百世以「創意に伴う技術の錬磨」、『高岡市美術館ニュース』一九六二年五・六・七月合併号N. 23、一九六一年七月十日発行、四頁。

<sup>38</sup> 全国展選抜展は、文化庁が主催し、全国展またはこれに準ずる展覧会において選抜された優秀作品を展覧するものである。日本画・洋画・彫塑・工芸・書・写真の六部門から成り、最高賞として文部大臣賞が各部門につき一点に授与されるが、各県からの出品は各部門につき一点ずつに限られている。(第31回富山県美術展覧会目録)(富山県美術展覧会実行委員会、一九七六年、三二六頁)。

<sup>39</sup> 『第31回富山県美術展覧会目録』(富山県美術展覧会実行委員会、一九七六年)、三二六頁。

<sup>40</sup> 「第四回日展 県下の入選五〇 特選一 工芸部大量に入選」、『高岡市美術館ニュース』一九六一年十一月号N. 25、一九六一年十一月二十日発行、四頁。

<sup>41</sup> 「現代工芸美術家協会富山会誕生」、『高岡市美術館ニュース』一九六一年十二月号N. 26、一九六一年十二月二十日発行、二頁。

<sup>42</sup> 「新春放談」、62、63年の高岡美術界展望、『高岡市美術館ニュース』一九六二年一月号N. 27、一九六二年一月二十日発行、二頁〜三頁。

<sup>43</sup> 『現代工芸美術家協会富山会創立50周年記念誌』(現代工芸美術家協会富山会、二〇〇一年、七十頁)。

<sup>44</sup> 山崎寛太郎「審査評」、『高岡市美術館ニュース』一九六二年六月号N. 32、一九六二年六月十一日発行、三頁。

<sup>45</sup> 「第五回日展 工芸」井波町から大量入選 日本画、洋画、全く振はず、『高岡市美術館ニュース』一九六二年十一月号N. 36、一九六二年十一月十二日発行、一頁。

<sup>46</sup> 「現代工芸美術家協会30年史」、『第30回記念秀作展 日本現代工芸美術1991』(社団法人現代工芸美術家協会、一九九一年)。

<sup>47</sup> 定塚武敏「現代工芸における三つの潮流」、『高岡市美術館ニュース』一九六三年二・三月合併号N. 39、一九六三年三月十二日発行、三頁〜四頁。

<sup>48</sup> 「第十八回富山県美術展覧会審査講評」、『高岡市美術館ニュース』一九六三年六月号N. 42、一九六三年六月二十日発行、三頁〜四頁。

<sup>49</sup> 「第十九回富山県美術展覧会」、『高岡市美術館ニュース』一九六四年六月号N. 51、一九六四年六月二十日発行、三頁。

<sup>50</sup> 「六人が入選 現代工芸美術展」、『高岡市美術館ニュース』一九六四年五月号N. 50、一九六四年五月二十日発行、四頁。

<sup>51</sup> 五十里京平「工芸部門」、「三彩」一九六四年十二月号。

<sup>52</sup> 山崎寛太郎「主張」、『現代工芸ニュース』N. 2 (現代工芸美術家協会、一九六一年十一月一日発行、一頁)。

<sup>53</sup> 山崎寛太郎「主張(その二)」、『現代工芸ニュース』N. 3 (現代工芸美術家協会、一九六二年四月十日発行、一頁)。

<sup>54</sup> 「日展 工芸審査員に村田氏(高岡)」、『高岡市美術館ニュース』一九六三年九・十月号N. 45、一九六三年十月十日発行、四頁。

<sup>55</sup> 「出品委嘱作家の中からとくに優秀な作品にたいして与えられるもので、当時富山県在住の作家ではじめての受賞である。」(村田氏に菊華賞、『高岡市美術館ニュース』一九六二年十一月号N. 36、一九六二年十一月十二日発行、三頁)。

<sup>56</sup> 「村田氏に菊華賞」、『高岡市美術館ニュース』一九六二年十一月号N. 36、一九六二年十一月十二日発行、三頁。

<sup>57</sup> 山崎寛太郎「第五回日展 工芸美術審査所感」、『日展史25 新日展編5』(社団法人日展、一九九四年三月)、一三三九頁。

<sup>58</sup> 村田吉生「第六回新日展工芸美術の審査に就いて」、『高岡市美術館ニュース』一九六三年十一・十二月号N. 46、四頁。

<sup>59</sup> 「対談 日展評 松田権六 中山修三」、『日本漆工』一九五七年一月号、十頁〜十二頁。

<sup>60</sup> 高橋節郎「漆絵について」、『日本漆工』一九五九年六月号N. 105、一頁。

## おわりに

本論文は、日本工芸の分水嶺とも言うべき一九五〇年代における漆パネルの誕生について、東京美術学校出身の漆芸家・高橋節郎が独自の鎗金技法を確立する自己形成の過程の検討を通して具体的に裏付けるとともに、それによって確認される新たな知見の提示を目指したものである。第二次世界大戦後の日本では文化財保護法の制定と改正を経て各種の団体の整備が進み、昭和三十年代には工芸界の再編が急激に進化したという概観は、関連する学会において共通の時代認識であった。しかしこの認識は断片的な事実の検討によって帰納的に得られたもので、これをひとりの作家にまつわる具体的な資料を積み上げることによって裏付けようとする研究はこれまでほとんどみられなかった。また、現代の漆芸家にとっては所与のものとなっている「漆パネル」という形式についても、この誕生と定着の経緯が明確には指摘されてこなかった。

本論文の第一章「壁面装飾の時代」では、日本工芸において漆パネルが誕生する以前の時期を、実用を前提とした工芸品制作の延長線上にあった「壁面装飾の時代」と位置付ける。

第一節で述べたように、東京美術学校鍔金科教授の津田信夫の影響を受けた高村豊周を中心として一九二六年（大正十五）に結成された工芸団体「无型」は、産業としてではなく美術と同等の価値を持つ工芸美術の樹立を目指して活動し、津田らは帝国美術院美術展覧会（帝展）への第四部の新設に向けて積極的に働きかけた。无型の解消後に高村豊周や山崎寛太郎が「用即美」を掲げて一九三五年（昭和十）に結成した「実在工芸美術会」は、工芸美術の領域に踏みとどまりつつも産業工芸に働きかけて工芸本来の価値を回復させようとするもので、教え子の世代にあたる高橋節郎や連田脩吾郎らに影響を与えた。実際に高橋は小屏風や菓子器などを実在工芸展へ出品し、一九三八年（昭和十

三）に東京美術学校を卒業すると同時に同級生と結成した工芸団体「型會」の発表展への出品物も、棚や器物といった実用的な形式をとりつつ当時最先端の色漆を駆使したモダンな意匠を施したものであった。

また、第二節で指摘したように、一九二七年（昭和二）の第八回帝展に新設された「第四部 美術工芸」を席巻したのは无型の同人で、なかでも衝立やストーブ前立といった平面作品を相次いで出品して特選を受賞したのは漆芸家・山崎寛太郎である。山崎の取り組みを契機として漆芸家の目は盆や皿、あるいは箱といった立体器物から平面の領域へと開かれたが、屏風や衝立といった近代以前からある実用調度品の形式に則った出品が大宗を占めた。一九三〇年（昭和五）の第十一回帝展に山崎が無鑑査出品した《時絵鵲の圖壁面装飾パネル》は壁面を装飾するという用途性が作品名に如実に反映されているものの新たな平面形式の提示であったといえるが、すぐには定着しなかった。山崎が先鞭をつけたパネルが文部省系列の官展に再び登場して評価されるのは、第三章で論じる通り、第二次世界大戦後に再開する日展において教え子の高橋節郎らが活躍する頃を待たなければならない。

第二章「戦中の布石」では、第二次世界大戦後に再開した日展において漆パネルが誕生する立役者となった二人の漆芸家の戦中から終戦直後にかけての活動を確認した。

第一節で取り上げた横山白汀は山崎と同郷の富山県出身で、一九四九年（昭和二十四）の第五回日展に《木漆「豹」壁面装飾パネル》を出品した漆芸家である。本作はかつて山崎の提示した「壁面装飾パネル」という語を冠した漆芸作品を戦後に初めて再度提示したものととして注目される。横山は一九四一年（昭和十六）の第四回新文展において初入選を遂げて以降、芸術保存資格者の認定を受けて戦時をしのぎ、一九五二年（昭和二十六）の第七回日展に出品した三曲のスクリーン《北風（三曲スクリーン）》で特選を受賞した。のちに現

代工芸美術家協会の理事に就任するなど山崎のよき理解者でもあった横山は戦後の富山県における工芸美術の発展に尽力した。

第二節では高橋節郎が輸出用漆器の制作に従事して糊口をしのいでいた時期の作例を取り上げた。高橋は一九四九年（昭和二十四）からマルニ工芸漆器製作所の東京支所に勤務し、主に輸出用や駐留軍とその家族向けとみられる金胎漆器や陶胎漆器の制作に従事した。マルニ工芸漆器製作所のカタログに掲載された製品と類似した品々を高橋は保管しており、また個人蔵の小品数点とも併せて検討した結果、色漆を絵具のように筆で混色した形跡を作品の表面に意図的に残す表現が散見されることがわかった。さらに、マルニ工芸漆器製作所が倒産した後に移籍した日本ドラムカン製作所において高橋がデザインしたとみられる輸出用ランプスタンドのデザイン画を発見して検討したところ、狂いの少ない合金を素地としたランプスタンドの前面に、沈金技法を用いて山水画を描く意匠であったことが判明した。官展での入選経験もあり将来を嘱望されていた高橋にとって、戦後の混乱の中で欧米の好みにあわせた製品を制作するのは試練のときであったに違いない。しかし金胎漆器の制作経験は狂いの少ない平滑なパネルを制作する際の素地の研究の糧となり、また外国人に訴える華やかな意匠を模索する中で、のちにつながる絵画性を萌芽させていったのではないかと考えられる。

第三章「漆・パネルの誕生」では、日本工芸における漆・パネルの誕生を高橋節郎が一九五一年（昭和二十六）の第七回日展に出品した《漆・パネル「星座」》が特選および朝倉賞を受賞した時点と定義した。

第一節では、「デザイナー」と工芸家の混成による「創作工芸協会」の一九五二年（昭和二十七）の結成から一九五九年（昭和三十四）の解散にいたる経緯と、一九五八年（昭和三十三年）のいわゆる日展の第四科問題の勃発を、日本工芸の分水嶺の様相が露呈した事例として取り上げた。高橋はこの両方の事例にある

程度主体的に携わっていたとみられることから、まさに分水嶺のさなかに身を置き制作した作家としての苦労は想像に難くない。

第二節では、日展において初めて「漆・パネル」という語を冠した《漆・パネル「星座」》を一九五一年に発表して特選および朝倉賞を受賞した高橋が一九五〇年代に開催した三度の個展の意義について検討した。一九五四年（昭和二十九）に松本市の開運堂画廊で開催した「高橋節郎漆繪展」は、工芸の部と絵画の部の二部から構成され、この工芸の部に高橋はパネル作品を出品した。この頃の作例と考えられる《静物》や《婦人像Ⅱ》、《踊り子》といった小品の実見調査からは、色漆を直接筆にとって画面上に混色の形跡を残す表現、黒漆地の上に厚く塗った色漆や金箔を棒状の道具で掻き落として黒漆地を線状に露出させる表現、そして黒漆地を針のような道具で掻き落としてできた溝や小型の鑿のような道具であけた窪みに摺漆をして金粉を込める表現など、高橋が試行錯誤するようすが窺える。その後、日本橋三越において一九五七年（昭和三十一年）に高橋節郎スグラフイート漆絵展を、次いで五九年（昭和三十四）には第二回高橋節郎スグラフイート漆絵展を開催した高橋は、黒漆地に金の刻線によってモチーフを浮かび上がらせる独自のスグラフイート漆絵の研鑽に励んだ。さらにこれを応用して、広い展覧会場における視覚効果を意識した《杉の木の話》などの大型・パネルを同時期の日展へも出品するようになる。

第四章「漆・パネルの定着とその影響」では、戦後の日展に漆・パネルが定着して、この共通の平面形式に則る漆芸家の間で表現の独自性が問い直されるに至った一九六〇年代の高橋の作品と活動に着目して考察した。

第一節では、高橋が辻光典や佐治正らと一九六〇年（昭和三十五）に結成した工芸団体である「円心」の年次展に出品した作例について網羅的に整理し、一部の作品の実見調査の結果も加えて検討した。この結果、初期の年次展へは、黒漆地と混ぜ物をした色漆地から画面が構成され、荒い掻き落としが目立つ一



九五〇年代のスグラフイート漆絵の系統に属する漆パネルが出品されていたことがわかった。その後、版画の手法を応用した自身独自の「漆絵」の制作を経て、一九六五年（昭和四十）の第六回円心展以降は黒漆地に金の刻線を用いて静物などをあらわした漆パネルを再び出品する。回を経るごとに黒漆地の背景と金の刻線で描かれたモチーフの図像との対比が整理され、整然と刻まれた線や点の集合によってモチーフが表現されて、いわゆる「黒と金の世界」<sup>2</sup>へと収束する過程が確認できる。初期の年次展への出品作例においてまるで画面を埋め尽くすかのように重なり合っていた荒々しい輪郭線が徐々に洗練されて初期の作品が持っていた独特の熱量が影をひそめる一方で、四十代後半から五十代前半という気力体力ともに充実した時期にあたる精緻な仕事の集積は、高橋のスグラフイート漆絵が到達した技術的な高みを示すものとしても注目に値する。

第二節では、山崎覚太郎を中心として高橋、辻、佐治を含む日展の中堅作家が一九六一年（昭和三十六）に結成した「現代工芸美術家協会」の初期の活動に焦点をあて、日展における漆パネルという形式の定着を踏まえたうえで考察を加えた。現代工芸美術家協会は「工芸の本義は作家の美的イリュウジョンを基幹として所謂工芸素材を駆使し、その造型効果による独特の美的表現をなすもの」<sup>3</sup>という山崎覚太郎の「主張」を旗印としたことで知られるが、山崎は「工芸美術の本旨の中には材料のもつ美しさを、技巧による顕現を、否定してはいけない」<sup>4</sup>とも明言しており、高橋も同会の活動を通して「工芸の材質をよりよく生かし、工芸独自のテクニクで自分自身のオリジナルなものを表現し制作すべき」<sup>5</sup>という信念を確固たるものとして、それを自身の制作にも反映させていった。同会は地方における教育活動にも力を入れ、山崎や高橋は富山県展の審査員として頻繁に来県する中で素材や技術の重要性を説いて、富山県における工芸美術の発展にも影響を与えたと考えられる。円熟期の高橋の

「黒と金の世界」<sup>6</sup>もまさに、一九五〇年代のスグラフイート漆絵の研鑽を通して漆や金といった素材と向き合い、独自の表現を確立した成果であると言えるだろう。さらにここから振り返ってみれば、本論第三章で漆パネルの誕生と定義した《漆パネル「星座」》は蒔絵と螺鈿によるもので、高橋がのちの円熟期につながる独自の表現を確立するのはその後であるから、本作はあくまでも形式としての漆パネルの成立として捉えるのが妥当ということにもなる。高橋がスケッチブックに残した「工芸の分類」という見取り図には、本論で検討の対象としてきた高橋の自己形成期の実体験が凝縮されており、かつてデザイナーとして身をおいた「産業工芸」や、絵画や彫刻に追従する「装飾工芸」ではなく、あくまでも「単数工芸」つまりは一品制作を前提とする「表現」としての現代の工芸の姿を模索することに活路を見出していたことが窺える。

今後もし引き続き丁寧な調査に努め、一九六〇年代以降、円熟期にかけての高橋が「表現」としての現代の工芸を牽引する過程についても具体的な考察を加えたうえで、戦後の日本工芸史の発展に資する研究となるよう努力していきたい。

高橋節郎についてはその足跡からも、またその名を冠した美術館「館」において作品が常設展示され、今もなお多くの観覧者を惹きつけていることから、戦後の日本を代表する漆芸家のひとりであることは言を俟たない。筆者は幸運にもご遺族と関係各館のご理解とご協力のもと、高橋節郎の自己形成期——いわば高橋節郎が高橋節郎になるまでの歩みを裏付ける膨大な資料の整理に携わることができた。本研究はひとえにご遺族の高橋千笑様ちかやうのご高配を賜りこころで進めることが叶ったもので、ここに記して心より深謝申し上げる。資料および作品の調査に際しては、安曇野高橋節郎記念美術館の三澤新弥様、堀久土様をはじめ館の皆様と、豊田市美術館の西崎紀衣様に多大なるご協力を賜り、関



係各館の皆様とご所蔵者の皆様に心より御礼を申し上げます。また論文の執筆に際しては、金沢美術工芸大学大学院の横山勝彦大学院専任教授、山崎剛教授に終始懇切丁寧なご指導をいただき、末筆ながら心より御礼申し上げます。

<sup>1</sup> 木田拓也「実在工芸美術会1935-1940:『用即美』の工芸」『東京国立近代美術館研究紀要』二〇〇九年発行、五十四頁。

<sup>2</sup> 『漆 高橋節郎 黒と金の世界』京都書院、一九八一年八月。

<sup>3</sup> 山崎覚太郎「主張」、『現代工芸ニュース』No. 2 (現代工芸美術家協会、一九六一年十一月一日発行、一頁)。

<sup>4</sup> 山崎覚太郎「主張(その二)」、『現代工芸ニュース』No. 3 (現代工芸美術家協会、一九六二年四月十日発行、一頁)。

<sup>5</sup> 高橋節郎「工芸的云々・・・」、『現代工芸ニュース』No. 3 (現代工芸美術家協会、一九六二年四月十日発行、八頁)。

<sup>6</sup> 『漆 高橋節郎 黒と金の世界』京都書院、一九八一年八月。

## 参考文献一覧（年代順）

- 「帝國美術院美術展覽會規程中改正」 文部省、昭和二年五月七日付。
- 「帝國美術院美術展覽會規程中改正」 文部省、昭和三年七月六日付。
- 藏田周忠「无型展（第二回）雜記」、『アトリエ』第五卷第七号、昭和三年七月発行、一二三頁～一二五頁。
- 山崎覺太郎「高岡行」、『无型』参考15号、昭和四年四月二十一日発行。
- 高村豊周「作る者から観る者へ」『アトリエ』第六卷第六号、昭和四年六月発行。
- 「帝國美術院美術展覽會規程中改正」、文部省、昭和四年七月十日付。
- 阿羅々入道「无型に打興す」、『アトリエ』第六卷第八号、昭和四年八月発行。
- 杉田禾堂「无型入選作に就いて」、『アトリエ』第六卷第八号、昭和四年八月発行。
- 高村豊周「入選作を觀て」、『アトリエ』第六卷第八号、昭和四年八月発行。
- 板谷波山「帝展鑑・審査所感 工芸部」、『美之國』第五卷第十一号、一九二九年十一月一日発行、一二二頁。
- 川路柳虹「无型の作品を見る」、『アトリエ』第七卷第八号、昭和五年八月発行。
- 豊田勝秋「无型鑑別雜惑」、『アトリエ』第七卷第八号、昭和五年八月発行。
- 廣川松五郎「无型覚え書き」、『アトリエ』第七卷第八号、昭和五年八月発行。
- 山崎覺太郎「漆藝品を見て」、『アトリエ』第七卷第八号、昭和五年八月発行。
- 豊田勝秋「帝展第四部の命題改竄に就いて」、『无型』第二十四号、昭和五年十一月発行。
- 末吉菊麿『第一回型人社展』、『東京美術学校校友会月報』第三十三卷第二号、昭和六年六月十七日発行。
- 大島隆一「新しき工藝美術のために―无型第五回展批判」、『アトリエ』第八卷第七号、昭和六年七月発行。
- 高村豊周「第五回无型展に就て―事務所から―」、『アトリエ』第八卷第七号、昭和六年七月発行。
- 松本政雄「无型と其の形」、『アトリエ』第八卷第七号、昭和六年七月発行。
- 小岩峻「玉蟲塗と其の施行法」、『工芸ニュース』第一号、商工省工芸指導所昭和七年六月発行、九頁～十頁。
- 「設立に際して」、『實在工藝』第一号、一九三六年一月一日発行。
- 『回顧録 工人社 十周年記念』、昭和十一年発行。
- 「昭和十一年文部省美術展覽會規則」文部省告示第三百三號、昭和十一年八月四日付。
- 山崎覺太郎・商工省貿易局『海外工藝の新傾向』、昭和十二年七月発行。
- 高村豊周編、實在工芸美術会『第二回實在工藝展覽會報告』、一九三七年十二月発行。
- 『帝國工藝』第十二卷第六号、昭和十三年五月二十八日発行、十七頁～二十頁。
- 『アトリエ』昭和十二年六月発行。
- 「文部省美術展覽會規則中改正」文部省告示第三百三號、昭和十三年八月三十一日付。
- 「文部省美術展覽會規則中改正」文部省告示第七百四十八號、昭和十六年八月一日付。
- 大島隆一「作品評」、『旬刊美術新報』一九四一年十月三十日発行。
- 「文部省美術展覽會規則中改正」文部省告示第七百四十四号、昭和十八年九月十四日付。
- 富山新聞、一九四六年五月二十七日付朝刊。
- 北日本新聞、一九四六年五月二十七日付朝刊。
- 二瓶初太郎「アメリカ市場便り」、『工芸ニュース』第十七卷第六号、一九四九年六月発行、二十四頁～二十六頁。

「座談会 工芸の輸出をどうするか」、「『工芸ニュース』第十七卷第七号、一九四九年七月発行、二十九頁〜三十四頁。

「新工芸展」、「『工芸ニュース』第二十卷第一号、一九五二年一月発行、二十九頁。

「新工芸展」、「『工芸ニュース』第二十卷第六号、一九五二年七月発行、三十四頁。

「同人展企画のむずかしさ」創作工芸協会第1回展、「『工芸ニュース』第二十卷第七号、一九五二年八月発行、三十七頁。

山崎寛太郎「美しきもの之工芸なり」、「『工芸ニュース』一九五二年九月号。

「創作工芸協会第2回展」、「『工芸ニュース』第二十一卷第十一号、一九五三年十二月発行。

「第2回工業デザイン懸賞募集入賞作発表」、「『工芸ニュース』第二十一卷第十一号、一九五三年十二月発行、四〇頁。

「趣旨」、「第一回無形文化財日本伝統工芸展」文化財協会、一九五四年。

前田泰次「日展の工芸」、「『工芸ニュース』第二十二卷第一号、一九五四年一月発行、四十六頁〜四十九頁。

「第2回新日本工業デザイン懸賞募集入賞作品」、「『工芸ニュース』第二十二卷第二号、一九五四年二月発行。

「輸出される小杉二郎デザインの蛇の目ミシン」、「『工芸ニュース』第二十二卷第十号、一九五四年十月発行。

「創作工芸展」、「『工芸ニュース』第二十二卷第十号、一九五四年十月発行。

『信濃往来』昭和二十九年十月号、昭和二十九年十月発行、二十二頁。

「創作工芸展」、「『美術批評』一九五四年十一月号、五十一頁。

「創作工芸展」、「『工芸ニュース』第二十三卷第六号、一九五五年六月発行、四十六頁。

松田権六、山崎寛太郎、吉田樸堂、福沢健一、六角頼雄「日展を語る 漆芸批評会」、「『日本漆工』昭和三〇年十二月号、六〜十八頁。

「対談 日展評 松田権六 中山修三」、「『日本漆工』一九五七年一月号、十頁〜十二頁。

『日本漆工』昭和三十二年五月号、No. 81、十六〜十七頁。

『美術通信』第三三二号、一九五八年二月二十八日発行、第一面。

「設立趣意全文」、「『美術新聞』第八四五号、昭和三十三年三月四日発行、第一二面。

「団体意識の昂揚を 大須賀喬氏談」、「『美術新聞』第八四五号、昭和三十三年三月四日付、第一面。

『美術通信』第三三三三号、昭和三十三年三月十日付、第一面。

『美術街』第一六一号、一九五八年三月十五日発行、第一面。

『美術街』第一六一号、一九五八年三月十五日発行、第六面。

『美術通信』第三三三三号、昭和三十三年三月二十日付、第一面。

『日本漆工』昭和三十四年五月号、No. 104、十六〜十七頁。

高橋節郎「漆絵について」、「『日本漆工』昭和三十四年六月号、No. 105、二頁。

麻生三郎「わがグループ創工芸」、「『高岡市美術館ニュース』一九六〇年四月号、

一九六〇年四月十日発行、四頁。

「第1回 円心工芸展 5. 24〜29 東京・高島屋」、「『日本漆工』一九六〇年七月号 No. 117、十一頁。

「第2回 円心工芸展 5. 23〜28 東京・高島屋」、「『日本漆工』一九六一年六月号 No. 127、五頁。

山崎寛太郎、山室百世以「創意に伴う技術の錬磨」、「『高岡市美術館ニュース』一九六一年五・六・七月合併号 No. 23、一九六一年七月十日発行、四頁。

山鹿清華「現代工芸美術家協会に就て」、『現代工芸ニュース』N o. 2、現代工芸美術家協会、一九六一年十一月一日発行、一頁。

山崎寛太郎「主張」、『現代工芸ニュース』N o. 2、現代工芸美術家協会、一九六一年十一月一日発行、二頁。

佐治正「現代工芸美術家協会の発会によせて」、『現代工芸ニュース』N o. 2、現代工芸美術家協会、一九六一年十一月一日発行、二頁。

帖佐美行「第一回展の成果の為に」、『現代工芸ニュース』N o. 2、現代工芸美術家協会、一九六一年十一月一日発行、三頁。

「第四回日展 県下の入選五〇 特選一——工芸部大量に入選——」、『高岡市美術館ニュース』一九六一年十一月二十日発行、四頁。

「現代工芸美術家協会富山会誕生」、『高岡市美術館ニュース』一九六一年十二月号N o. 26、一九六一年十二月二十日発行、二頁。

「新春放談 62, 63年の高岡美術界展望」、『高岡市美術館ニュース』一九六二年一月号N o. 27、一九六二年一月二十日発行、一頁〜三頁。

山崎寛太郎「主張(その二)」、『現代工芸ニュース』N o. 3、現代工芸美術家協会、一九六二年四月十日発行、一頁。

高橋節郎「工芸的云々・・・」、『現代工芸ニュース』N o. 3、現代工芸美術家協会、一九六二年四月十日発行、八頁。

「円心第三回展 5. 29〜6. 3 東京・高島屋」、『日本漆工』一九六二年五月号N o. 138、八頁。

高橋節郎「日本現代工芸美術展雑感」、『日本漆工』一九六二年六月号、四頁。  
山崎寛太郎「審査評」、『高岡市美術館ニュース』一九六二年六月号N o. 32、一九六二年六月十二日発行、三頁。

「第五回日展 工芸」井波町から大量入選 日本画、洋画、全く振はず」、『高

岡市美術館ニュース』一九六二年十一月号N o. 36、一九六二年十一月十二日発行、二頁。

「村田氏に菊華賞」、『高岡市美術館ニュース』一九六二年十一月号N o. 36、一九六二年十一月十二日発行、三頁。

「第1回日本現代工芸美術展 審査員氏名、展覧会図録『第1回日本現代工芸美術展』一九六二年発行、四頁。

定塚武敏「現代工芸における三つの潮流」、『高岡市美術館ニュース』一九六三年二・三月合併号N o. 39、一九六三年三月十二日発行、三頁〜四頁。

「第十八回富山県美術展覧会審査講評」、『高岡市美術館ニュース』一九六三年六月号N o. 42、一九六三年六月二十日発行、三頁〜四頁。

「第4回円心会展 38. 4. 9〜14 東京・日本橋 高島屋」、『日本漆工』一九六三年七月号N o. 150、七頁。

「日展 工芸審査員に村田氏(高岡)」、『高岡市美術館ニュース』一九六三年九・十月号N o. 45、一九六三年十月十日発行、四頁。

村田吉生「第六回新日展工芸美術の審査に就いて」、『高岡市美術館ニュース』一九六三年十一月・十二月号N o. 46、四頁。

「六人が入選 現代工芸美術展」、『高岡市美術館ニュース』一九六四年五月号N o. 50、一九六四年五月二十日発行、四頁。

「第十九回富山県美術展覧会」、『高岡市美術館ニュース』一九六四年六月号N o. 51、一九六四年六月二十日発行、三頁。

五十里京平「工芸部門」、「三彩」一九六四年十二月号。

高村豊周「自画像」中央公論美術出版社、一九六八年発行。  
高橋節郎「現代工芸美術について」、『東京会ニュース』、現代工芸東京会、一九六九年十月十日発行、一頁〜二頁。

「高岡市美術館20年の歩み」、『高志の華』N o. 4、高岡市美術館・高岡市



博物館編集 一九七一年十二月一日発行。

『彫刻・工芸の横山家（井波）井波木彫を昇華』、『越中百家』下巻、富山新聞社編、一九七四年発行、三十一頁～三十六頁に所収。

横山豊介『横山白汀作品集』、昭和四十九年五月発行。

『第31回富山県美術展覧会目録』、富山県美術展覧会実行委員会、一九七六年、三十六頁。

蓮田脩吾郎『黄銅への道 金属造型作家のあゆみ』日貿出版社、一九七九年発行。

岡田譲『硬質のロマン』、『漆 高橋節郎 黒と金の世界』、京都書院、一九八一年発行。

展覧会図録『漆芸六十五年 山崎寛太郎回顧展』山崎寛太郎回顧展運営委員会、一九八二年発行。

『新潮世界美術辞典』新潮社、一九八五年発行。

『特別対談 高橋節郎VS荒川浩和 伝承から創造へ―漆工芸の極地』、『新美術新聞』一九八七年十一月一日発行、第十面。

『連盟の活動』、『富山県工芸作家の歩み―連盟史―』、富山県工芸作家連盟、一九八九年発行、二頁～十二頁に所収。

麻生三郎『創工芸』、『富山県工芸作家の歩み―連盟史―』、富山県工芸作家連盟、一九八九年発行、四十六頁～四十八頁。

須賀松園『地域別丸芸資格会員名簿について』昭和19年11月15日現在、『富山県工芸作家の歩み―連盟史―』、富山県工芸作家連盟、一九八九年発行、四十頁～四十一頁に所収。

『井波の商と工・その軌跡 商工会創設70年・法制化30周年記念誌』、井波町商工会、一九九一年発行。

『現代工芸美術家協会30年史』、『第30回記念秀作展 日本現代工芸美術1

991』、社団法人現代工芸美術家協会、一九九一年発行。

『日展史24 新日展編4』、社団法人日展、一九九三年九月発行。

『日展史25 新日展編5』、社団法人日展、一九九四年三月発行。

山崎寛太郎『第五回日展 工芸美術審査所感』、『日展史25 新日展編5』、社団法人日展、一九九四年三月発行、一三九頁。

『日展史26 新日展編6』、社団法人日展、一九九四年九月発行。

創立百周年記念誌編纂委員会編『尚美悠久 百年の歩み』、富山県立高岡工芸高等学校、一九九四年発行。

『日展史27 新日展編7』、社団法人日展、一九九五年三月発行。

展覧会図録『開館記念特別展 山崎寛太郎展―漆芸革新の軌跡―』、平成七年四月発行。

百塚正也『山崎先生作品と人柄について』、展覧会図録『開館記念特別展 山崎寛太郎展―漆芸革新の軌跡―』、平成七年四月発行に所収。

藤田一人『高橋節郎―その時代との歩み』、『高橋節郎 漆 黒と金の世界 沈潜する原風景』、一九九五年発行に所収。

稲塚展子『県展の草創期について』、展覧会図録『県展50回記念展 県展の草創期に活躍した作家たち』、富山県民会館美術館、一九九五年発行、六十六頁～六十七頁に所収。

諸山正則『創作工芸協会』、『資生堂ギャラリー七十五年史 一九一九～一九九四』、株式会社資生堂企業文化部、一九九五年発行、三二一頁に所収。

『対談 俵万智・高橋節郎 詩心と、絵心と、遊び心と』、『高橋節郎 漆 黒と金の世界 沈潜する原風景』、一九九五年十月発行に所収。

武沢喜美子『无型と北陸の工芸』、展覧会図録『生誕百年記念―豊田勝秋展』、一九九七年十一月発行、八十九頁～九十四頁に所収。

『東京芸術大学百年史』東京美術学校篇 第三巻、一九九七年発行。

松原龍一「豊田勝秋をめぐる工芸動向・大正から昭和初期にかけて」、展覧会図録『生誕一〇〇年記念―豊田勝秋展』、一九九七年十一月発行に所収。

高橋節郎「漆芸美の可能性を求めてわが道をゆく」、展覧会図録『文化勲章受賞・パリ展帰国記念 漆の黒 光のメッセージ―高橋節郎展』、朝日新聞社、一九九八年発行。

展覧会図録『ねりまの美術2000 高橋節郎展―漆芸と絵画―』、練馬区美術館、二〇〇〇年二月発行。

展覧会図録『明治期デザインの先駆者―納富介次郎と四つの工芸・工業学校展』、佐賀県立美術館・高岡市美術館編、二〇〇〇年発行。

吉澤孝「富山県美術の歴史・抄観」、『富山県美術連合会創立50周年記念 五十年の歩み』、富山県美術連合会、二〇〇一年発行、八十二頁〜八十五頁に所収。

田境志保「高橋節郎／時代と作品（一九三〇―六〇年代）」、展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎―漆絵から鍍金へ―一九三〇―六〇年代』、豊田市美術館、二〇〇四年発行に所収。

定塚武敏『美術』、高岡市史「現代編」編さん研究ノート、二〇〇六年発行。

田境志保「工芸美術―現代性への試み」、長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』、二〇〇六年発行に所収。

樋田豊郎「日本のアプライド・アート―大正期における工業と美術の再接近」、長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』、二〇〇六年発行に所収。

諸山正則「生活工芸とデザイン―新工芸協会の活動を中心として」、長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』、美学出版、二〇〇六年発行に所収。

内山武夫「日展一〇〇年」、『日展一〇〇年』日本経済新聞社、二〇〇七年発行

に所収。

福永治『日展工芸』スタイルの誕生、『日展一〇〇年』日本経済新聞社、二〇〇七年発行、三三五頁〜三三〇頁に所収。

木田拓也「実在工芸美術会1935-1940：『用即美』の工芸」、『東京国立近代美術館研究紀要』、二〇〇九年発行に所収。

『高岡美術百科―先人たちの近代―』、高岡市美術館、二〇〇九年発行。

木田拓也『「伝統工芸」と倣作：草創期の日本伝統工芸展の模索』、『東京国立近代美術館研究紀要』二〇一一年発行、二三頁〜四十六頁に所収。

『現代工芸美術家協会富山会創立50周年記念誌』、現代工芸美術家協会富山会、二〇一一年発行。

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』、生誕百年高橋節郎展実行委員会、二〇一四年発行。

展覧会図録『日本におけるキュビズム―ピカソ・インパクト』、鳥取県立博物館、埼玉県立近代美術館、高知県立美術館編、二〇一六年発行。

平成二十九年 度 金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科  
課程博士学位申請論文

日本工芸における漆パネルの誕生

―漆芸家・高橋節郎の一九五〇年代の活動に着目して―

《図版・表編》

金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科博士後期課程  
芸術学研究領域工芸史分野 学籍番号 1471006  
南 有里子

別冊

図版・表編 目次

別冊

図版・表編 目次

図版

表

図版・表出典一覧

本論文において、註および図版の扱いは各章内で完結している。  
そのため、「前掲註○」とある場合は該当の章内の註番号を指しており、  
また同一の図版であっても別の章に再掲する場合は各章の中での図版番号を割り当てている。





図版 1—1：高橋節郎《漆虞美人草之圖小屏風（ひなげしの図小屏風）》

1940 年（昭和 15）紀元二六〇〇年奉祝美術展出品 彩研出蒔絵 67.0×182.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵  
展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、23 頁



図版 1—2：高橋節郎《漆木瓜の圖屏風（木瓜蒔絵屏風）》

1941 年（昭和 16）第四回新文展出品 特選受賞、政府買上 彩研出蒔絵 136.0×151.2 東京藝術大学蔵  
展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、24 頁



図版 1—3：高橋節郎《日日草紋衣裳箱》

1938 年（昭和 13）型會第一回発表展出品 東京美術学校卒業制作 彩研出蒔絵 45.5×69.5×14.5  
展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、22 頁



図版 1—4：高橋節郎《棚》

1938 年（昭和 13）型會第一回発表展出品 彩研出蒔絵 寸法不詳

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ／一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、77 頁



図版 1—5：「無型」同人の集合写真

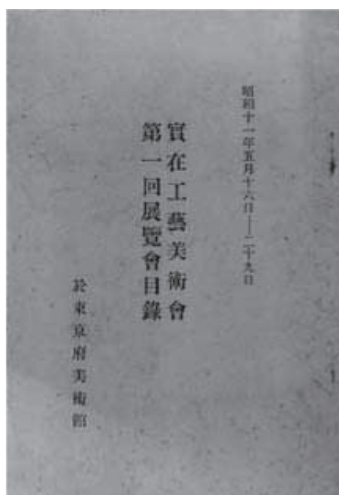
昭和初期

展覧会図録『生誕一〇〇年記念—豊田勝秋展』（石橋美術館別館、京都国立近代美術館、高岡市美術館、1997 年 11 月発行）、113 頁



図版 1—6：実在工芸美術会第一回展 東京府美術館にて

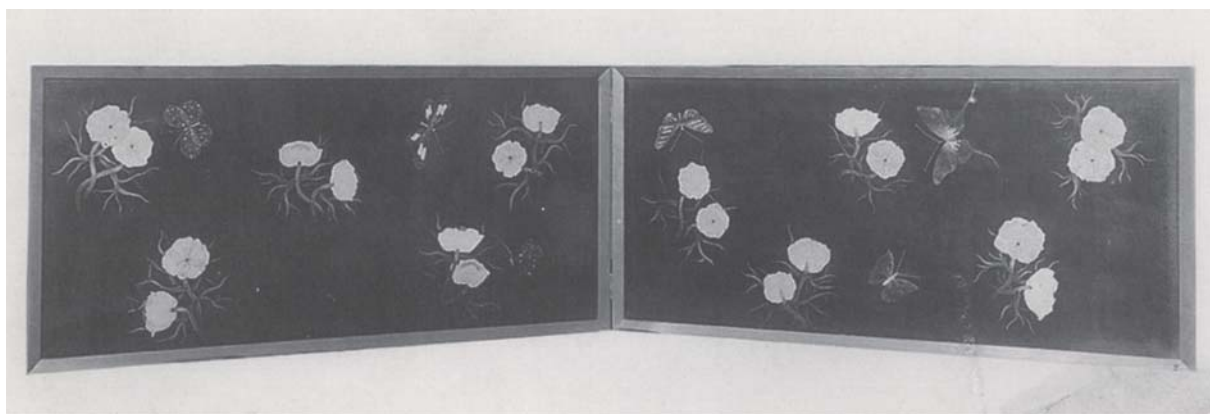
1936 年（昭和 11）右から木村和一、吉田源十郎、広川松五郎、佐藤陽雲、山崎覚太郎、丸山不忘、高村豊周、豊田勝秋、内藤春治、末吉菊麿（庶務）木田拓也「実在工芸美術会 1935-1940：「用即美」の工芸」（『東京国立近代美術館研究紀要』2009 年発行 に所収）、41 頁



図版 1—7：『實在工藝美術會第一回展覽會目錄』

實在工藝美術會、1936 年（昭和 11） 東京文化財研究所蔵

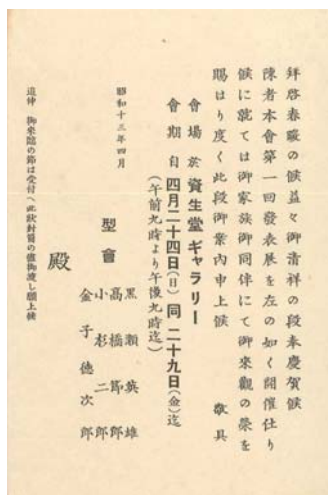
木田拓也「實在工藝美術会 1935-1940：「用即美」の工芸」（『東京国立近代美術館研究紀要』2009 年発行 に所収）、42 頁



図版 1—8：高橋節郎《小屏風》

1939 年（昭和 14） 第四回實在工藝展出品 實在工藝奨励賞受賞 所在不明、モノクロ図版

展覽会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鍍金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、86 頁

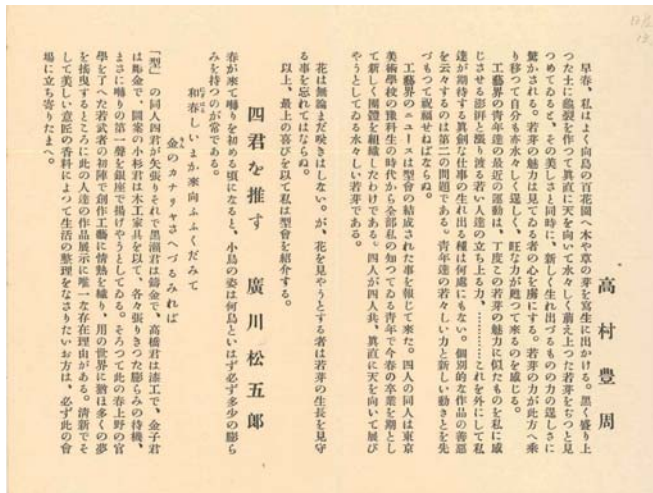


図版 1—9：型會第一回発表展案内状

1938（昭和 13）年

安曇野高橋節郎記念美術館提供

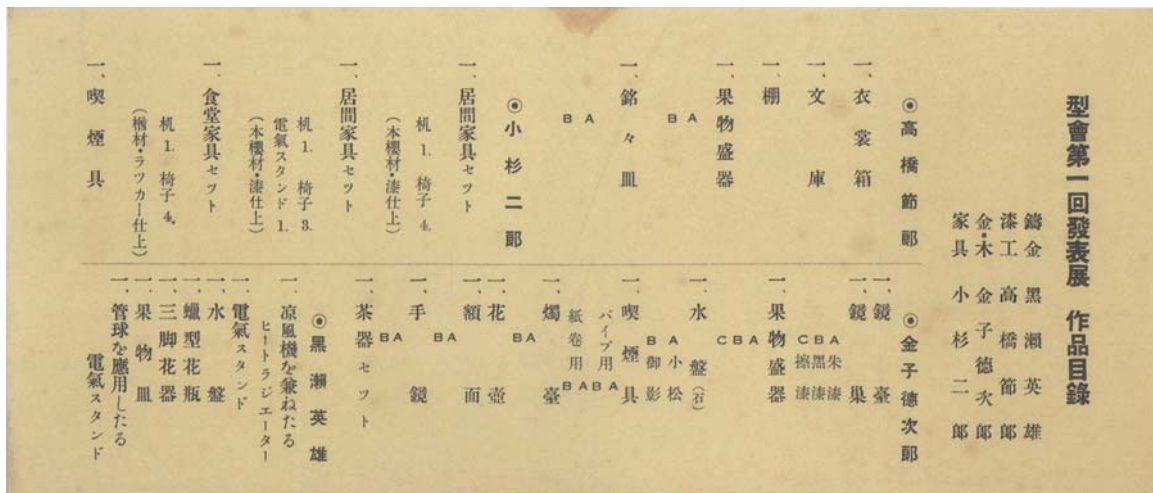




図版 1—1 0：型會第一回発表展推薦文

1938（昭和 13）年

安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版 1—1 1：型會第一回発表展作品目録

1938 年（昭和 13）

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ／一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、78 頁



図版 1—1 2：小杉二郎《居間家具セット》

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品

『帝國工芸』第十二卷第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、174 頁

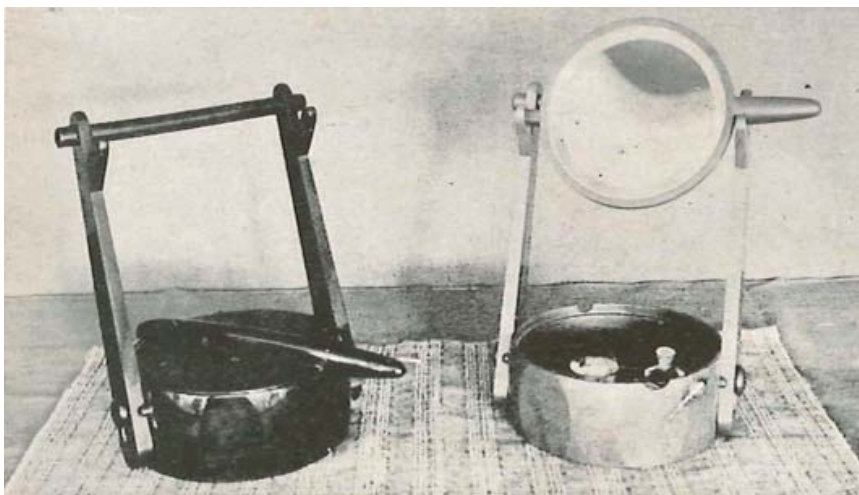




図版 1—1 3：小杉二郎《食堂家具セット》

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品

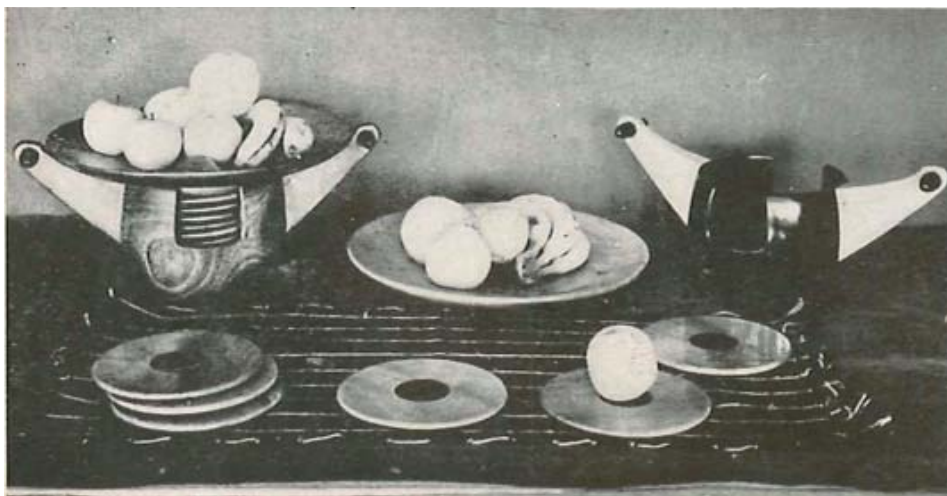
『帝國工芸』第十二卷第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、174 頁



図版 1—1 4：金子徳次郎《鏡巢》

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品

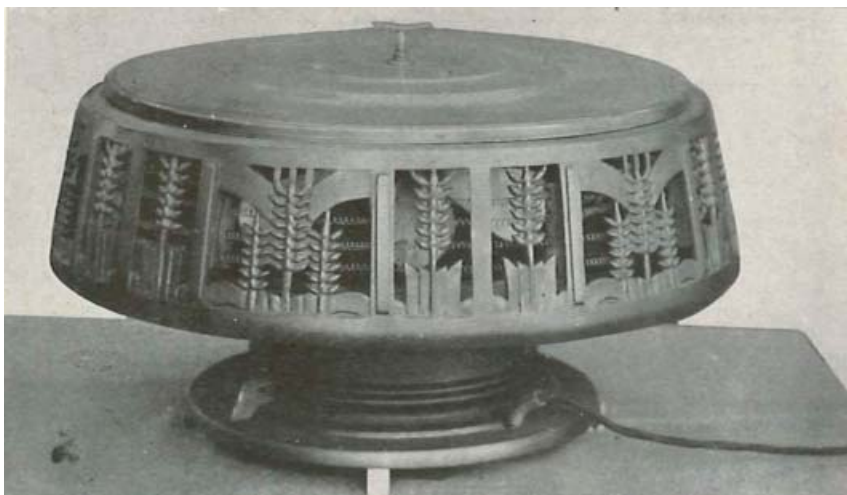
『帝國工芸』第十二卷第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、174 頁



図版 1—1 5：金子徳次郎《果物盛器》

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品

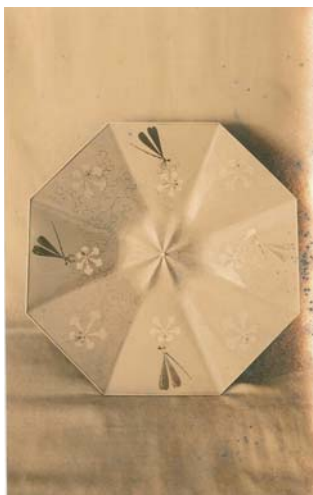
『帝國工芸』第十二卷第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、174 頁



図版 1—1 6：黒瀬英雄《電気スタンド》

1938（昭和 13）年型會第一回發表展出品

『帝國工芸』第十二卷第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、174 頁



図版 1—1 7：高橋節郎《果物盛器》

1938（昭和 13）年型會第一回發表展出品 所在不明、モノクロ図版

安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版 1—18：高橋節郎《日日草紋衣装箱》（部分）

1938（昭和13）年型會第一回発表展出品

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鍍金へ／一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、裏見返し



図版 1—19：第二回工業青年派展覧会を報じるグラフ記事

『帝國工芸』第十二卷第六号、昭和13年5月28日発行、173頁



図版 1—20：経緯工芸展を報じるグラフ記事

『帝國工芸』第十二卷第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、175 頁



図版 1—21：山崎覚太郎《衡立》

1928 年（昭和 3）第九回帝展出品 特選受賞 寸法不詳

東京文化財研究所所蔵『帝國美術院第九回美術展覽會図録 第四部美術工藝』文部省、昭和 3 年 12 月 21 日発行、73 頁



図版 1—22：山崎覚太郎《衡立》

1928 年（昭和 3）第九回帝展出品 特選受賞 寸法不詳

東京文化財研究所所蔵『帝國美術院第九回美術展覽會図録 第四部美術工藝』文部省、昭和 3 年 12 月 21 日発行、73 頁





図版 1—2 3：山崎覚太郎《蒔絵ストーブ前立》

1929 年（昭和 4）第十回帝展出品 特選受賞 93.0×155.0

展覧会図録『開館記念特別展 山崎覚太郎展—漆芸革新の軌跡』高岡市美術館、平成 7 年 4 月 23 日発行、14 頁



図版 1—2 4：山崎覚太郎《蒔絵鶴の図壁面装飾パネル》

1930 年（昭和 5）第十一回帝展出品 無鑑査 127.0×184.0

展覧会図録『開館記念特別展 山崎覚太郎展—漆芸革新の軌跡』高岡市美術館、平成 7 年 4 月 23 日発行、15 頁



図版 1—2 5：山崎覚太郎《猿蒔絵風爐前屏風》

1939 年（昭和 14）第三回文展出品 審査員 65.0×179.5

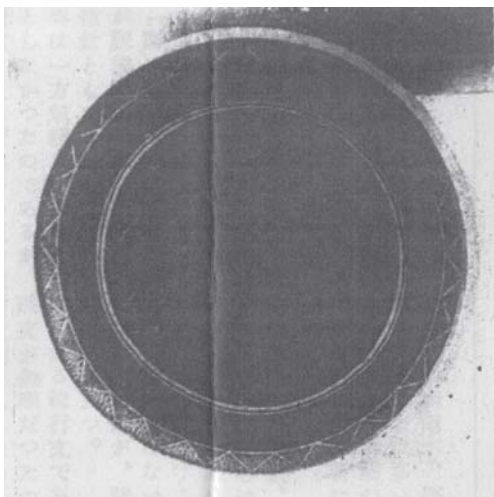
展覧会図録『開館記念特別展 山崎覚太郎展—漆芸革新の軌跡』高岡市美術館、平成 7 年 4 月 23 日発行、16 頁



図版 1—2 6：張間禧一《鶯漆器衝立》

1942 年（昭和 17）第五回新文展出品 特選受賞 121.0×168.0

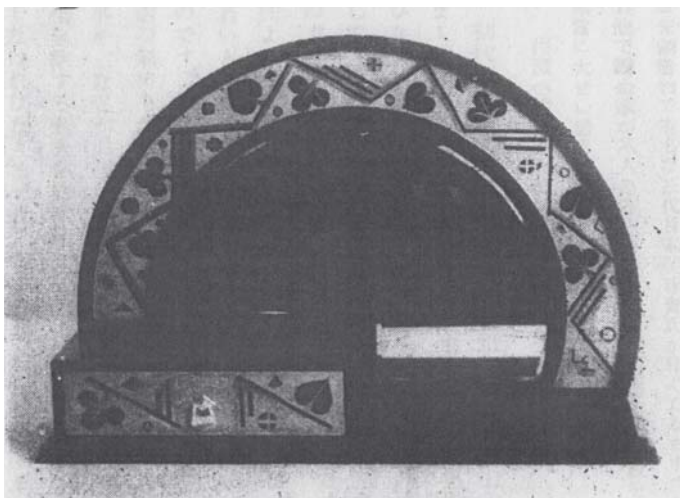
井上靖、河北倫明監修『昭和の文化遺産 第八巻 工芸Ⅲ』ぎょうせい、1991 年 4 月 10 日初版発行、116 頁



図版 1—2 7：山崎覚太郎《大盆》

1928 年（昭和 3）第二回无型展出品 寸法不詳

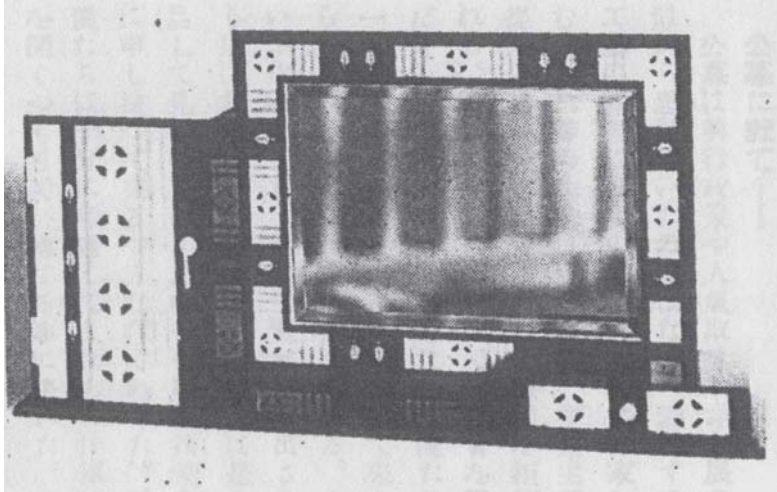
『アトリエ』第五卷第七号、昭和 3 年 7 月発行、124 頁



図版 1—2 8：山崎覚太郎《鏡台》

1929 年（昭和 4）第三回无型展出品 寸法不詳

『アトリエ』第六卷第八号、昭和 4 年 8 月発行、71 頁



図版 1—29：山崎覚太郎《鏡台》

寸法不詳

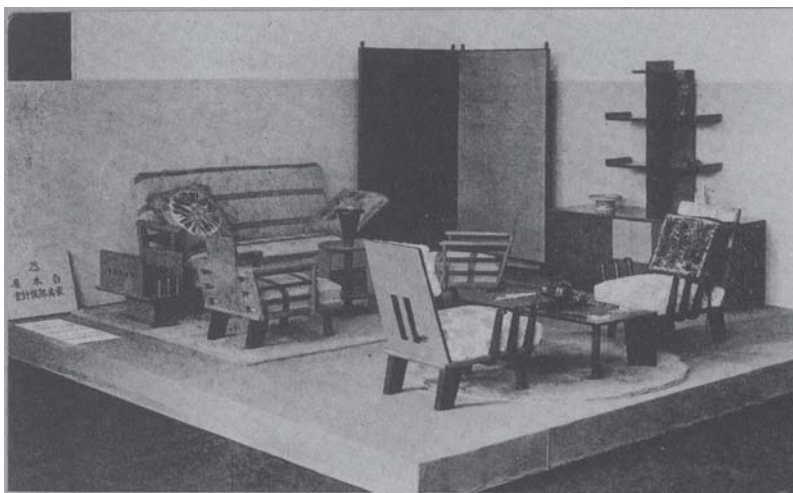
1931 年（昭和 6）第五回無型展出品 『アトリエ』 第八巻第七号、昭和 6 年 7 月発行、145 頁



図版 1—30：実在工芸美術会第一回展 第一室全景

1936 年（昭和 11）『アトリエ』 第 13 巻第 7 号、1936 年 7 月に掲載

木田拓也「実在工芸美術会 1935-1940：「用即美」の工芸」（『東京国立近代美術館研究紀要』2009 年発行 に所収）、44 頁

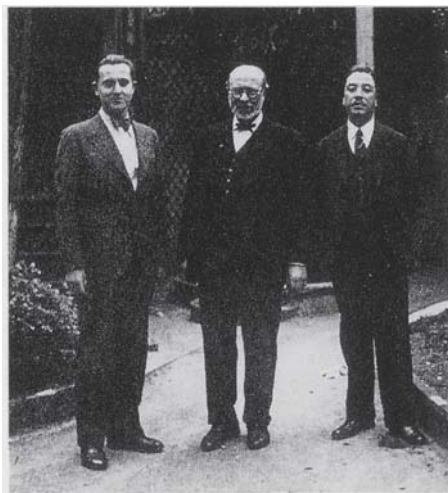


図版 1—31：実在工芸美術会第二回展 白木屋家具設計部《談話室セット》

1937 年（昭和 12）

高村豊周編『第二回實在工芸美術會展覽會報告』（『叢書・近代日本のデザイン 46』ゆまに書房 に所収、同書 21 頁）





図版1—3 2：フランスにて漆芸家ジャン・デュナンと 右端が山崎覚太郎

1937年（昭和12）

展覧会図録『開館記念特別展 山崎覚太郎展—漆芸革新の軌跡』高岡市美術館、平成7年4月23日発行、78頁



図版1—3 3：1942年（昭和17）第五回新文展 第四部美術工芸 陳列室内風景

『生活美術』昭和17年12月



図版1—3 4：横山白汀《木漆『豹』壁面装飾パネル》

1949年（昭和24）第五回日展出品

横山豊介『横山白汀作品集』昭和49年5月20日発行





図版 1—3 5：高橋節郎《漆パネル「星座」》

1951 年（昭和 26）第七回日展出品 特選・朝倉賞受賞 蒔絵、螺鈿 各 30.0×30.0 3 点組

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、32～33 頁



図版 2—1：富山県工芸美術作家協会創設記念展会場風景

1941 年（昭和 16） 宮市大丸百貨店

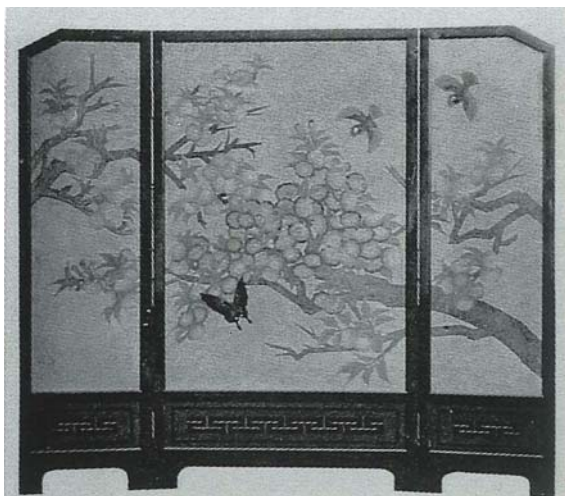
『富山県工芸作家の歩み 連盟 70 周年記念誌』（富山県工芸作家連盟、2011 年発行）、9 頁



図版 2—2：横山白汀《木目込屏風》

1941 年（昭和 16） 第四回新文展出品

横山豊介『横山白汀作品集』昭和 49 年 5 月 20 日発行



図版 2—3：横山玉抱《漆陽春三曲屏風》

1941 年（昭和 16） 第四回新文展出品

『日展史 14 新文展編二』（社団法人日展、1984 年 10 月発行）、459 頁



図版 2—4：高橋節郎《漆木瓜の圖屏風（木瓜蒔絵屏風）》

1941 年（昭和 16）第四回新文展出品 特選受賞、政府買上 彩研出蒔絵 136.0×151.2 東京藝術大学蔵  
 展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、24 頁



図版 2—5：第一回県展（輸出見本展示会）を報じる記事

北日本新聞 1946 年（昭和 21）6 月 16 日付朝刊

『県展 50 回記念展 県展の草創期に活躍した作家たち』（富山県民会館美術館、1995 年発行）、64 頁

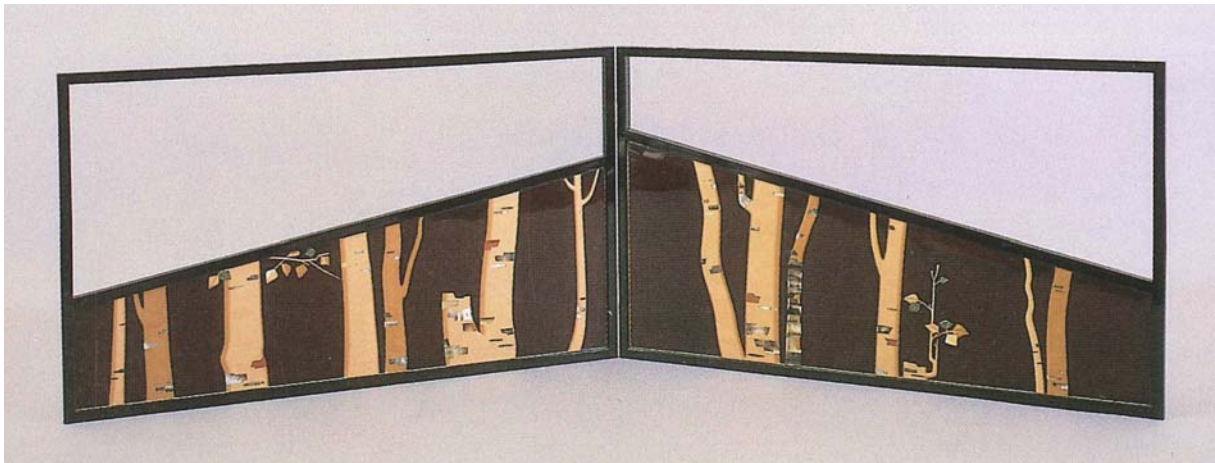


図版 2—6：横山白汀《木漆『豹』壁面裝飾パネル》

1949 年（昭和 24）第五回日展出品

横山豊介『横山白汀作品集』昭和 49 年 5 月 20 日発行

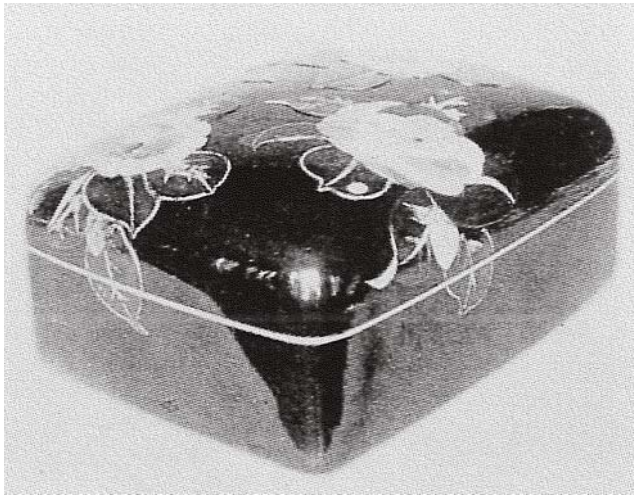




図版 2—7：彼谷芳水《彫漆白樺の風爐先屏風》

1950 年（昭和 25）第六回日展出品 特選受賞

『県展 50 回記念展 県展の草創期に活躍した作家たち』（富山県民会館美術館、1995 年発行）、44 頁



図版 2—8：彼谷芳水《椿紋様漆手篋》

1941 年（昭和 16）第四回新文展出品

『日展史 14 新文展編二』（社団法人日展、1984 年 10 月発行）、444 頁



図版 2—9：横山白汀《北風（三曲スクリーン）》

1951 年（昭和 26）第七回日展出品 特選受賞

横山豊介『横山白汀作品集』昭和 49 年 5 月 20 日発行





図版2—10：マルニの社屋前で社員とともに 最後列左から三人目が高橋節郎

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、98頁



図版2—11：マルニ工芸漆器株式会社の広告

『工芸ニュース』第15巻第6号、1947年（昭和22）9月発行、巻末に掲載



図版2—12：Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 表紙  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



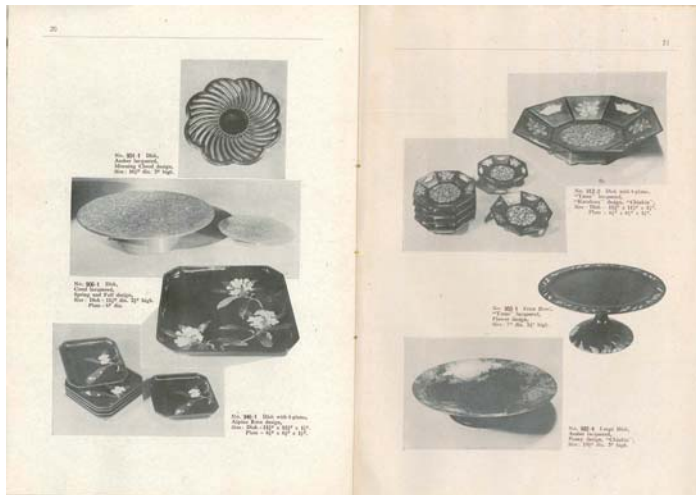
図版2—1 3 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 4頁~5頁  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



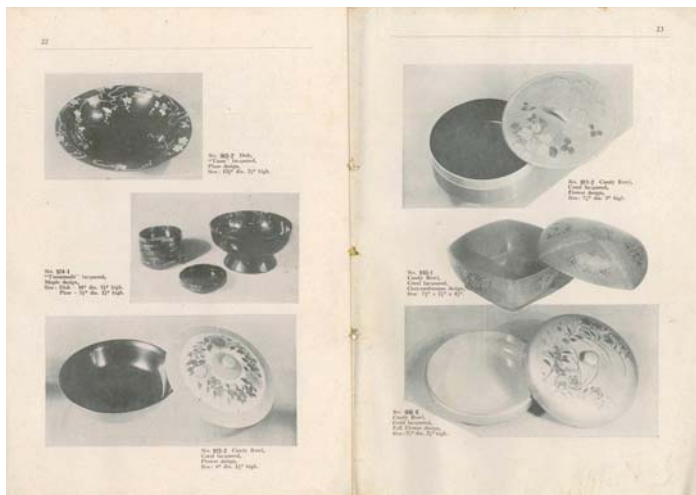
図版2—1 4 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 10頁~11頁  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版2—1 5 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 14頁~15頁  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版2—16 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 20頁~21頁  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版2—17 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 22頁~23頁  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版2—18 : マルニ工芸漆器株式会社 製品カード  
筆者撮影



図版2—19: Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 14頁  
楓の葉紋の盆と皿セット



図版2—20: 高橋節郎旧蔵 楓の葉紋の盆  
筆者撮影



図版2—21: 高橋節郎旧蔵 楓の葉紋の皿  
筆者撮影



図版2—22: 高橋節郎旧蔵 楓の葉紋の皿（裏）  
筆者撮影





図版 2—2 3 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 15 頁  
桔梗の花紋ウイスキーカップ



図版 2—2 4 : 高橋節郎旧蔵 桔梗の花紋のウイスキーカップ  
筆者撮影



図版 2—2 5 : 高橋節郎旧蔵 桔梗の花紋のウイスキーカップ (金色の紋部分)  
筆者撮影



図版 2—2 6 : 高橋節郎旧蔵 桔梗の花紋のウイスキーカップ (裏)  
筆者撮影



図版2—27：高橋節郎旧蔵 陶胎漆器 花鳥文様 把手付きカップ  
筆者撮影



図版2—28：高橋節郎旧蔵 陶胎漆器 花鳥文様 把手付きカップ（鳥の脚部分）  
筆者撮影



図版2—29：高橋節郎旧蔵 陶胎漆器 花鳥文様 把手付きカップ（裏）  
筆者撮影



図版 2—3 0：高橋節郎所蔵 花紋 シガレットケース  
筆者撮影



図版 2—3 1：高橋節郎旧蔵 花紋 シガレットケース（部分）  
筆者撮影



図版 2—3 2：高橋節郎旧蔵 花紋 シガレットケース（裏）  
筆者撮影

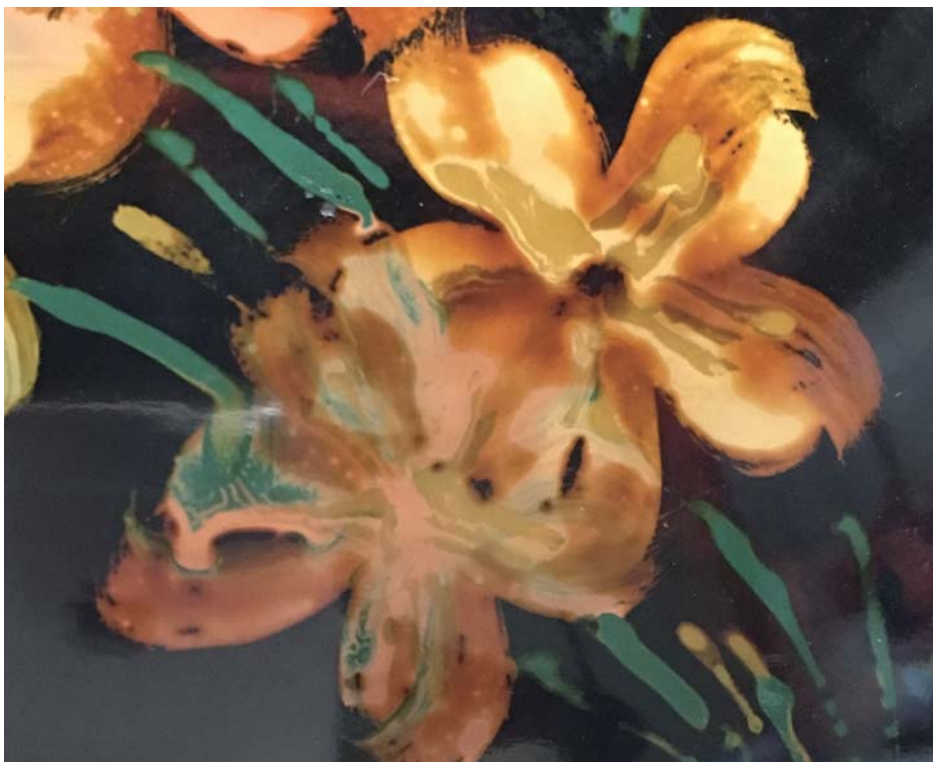


図版2—33：高橋節郎《陶胎花器 花文様》  
筆者撮影

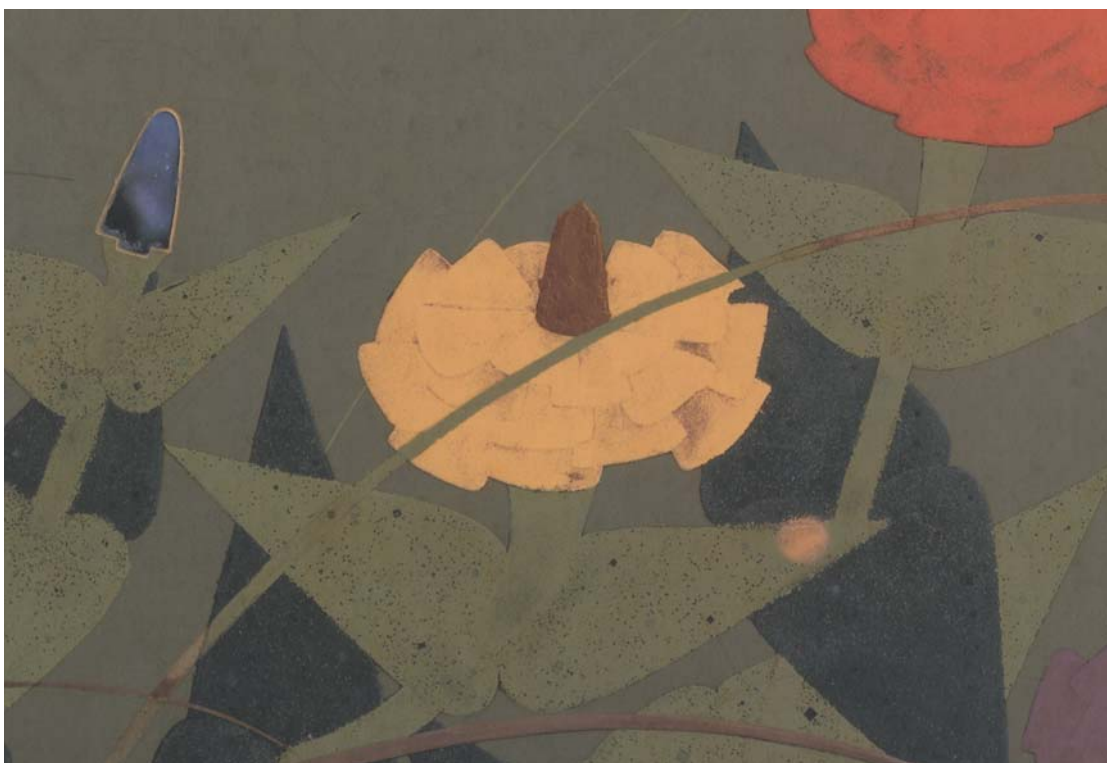


図版2—34：高橋節郎《陶胎花器 花文様》（部分）  
筆者撮影





図版2—35：高橋節郎《陶胎花器 花文様》（部分）  
筆者撮影



図版2—36：高橋節郎《日日草紋衣装箱》（部分）

1938（昭和13）年型會第一回発表展出品

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎔金へ／一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、表紙



図版2—37：高橋節郎《ライター 花文様》（金属部品部分）  
筆者撮影

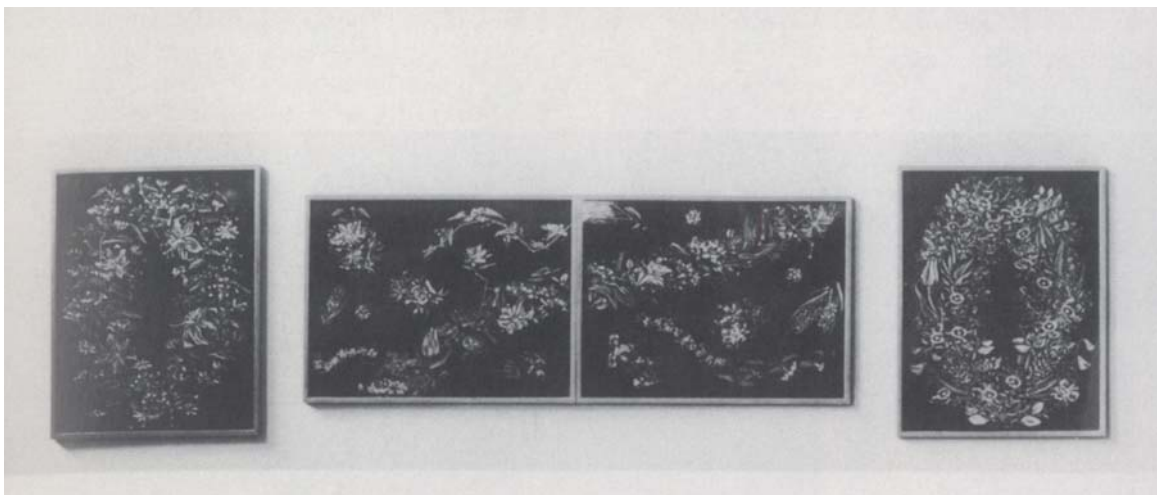


図版2—38：高橋節郎《ライター 花文様》  
筆者撮影



図版 2—3 9：高橋節郎《花の星座》

1949 年（昭和 24）第五回日展出品 アルミニウム合金板 41.9×110.4 豊田市美術館蔵  
 展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、30 頁



図版 2—4 0：高橋節郎《漆器 花の星座 壁装飾》発表時の様子

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、88 頁



図版 2—4 1：高橋節郎《花の星座》（部分）

豊田市美術館提供





図版 2—4 2：高橋節郎《輸出向けランプスタンド（角型）デザイン画》  
筆者撮影



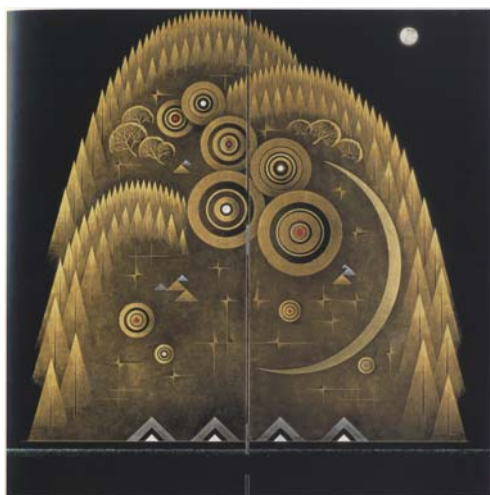
図版 2—4 3：高橋節郎《輸出向けランプスタンド（円筒型）デザイン画》  
筆者撮影





図版3—1：高橋節郎《漆パネル「星座」》

1951年（昭和26）第七回日展出品 特選・朝倉賞受賞 蒔絵、螺鈿 各30.0×30.0 3点組  
 展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、32～33頁



図版3—2：高橋節郎《日月月岡》

1989年（平成元）第二十一回日展出品 鎗金、螺鈿 176.5×173.0 東京国立近代美術館蔵  
 展覧会図録『ねりまの美術2000 高橋節郎展—漆芸と絵画—』（練馬区美術館、2000年2月発行）、47頁



図版3—3：高橋節郎《ムーンライト》

1953年（昭和28）第二回創作工芸展出品（1994年再制作）木芯乾漆、金属、糸 直径13.0×44.5 安曇野高橋節郎記念美術館蔵  
 展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、32頁



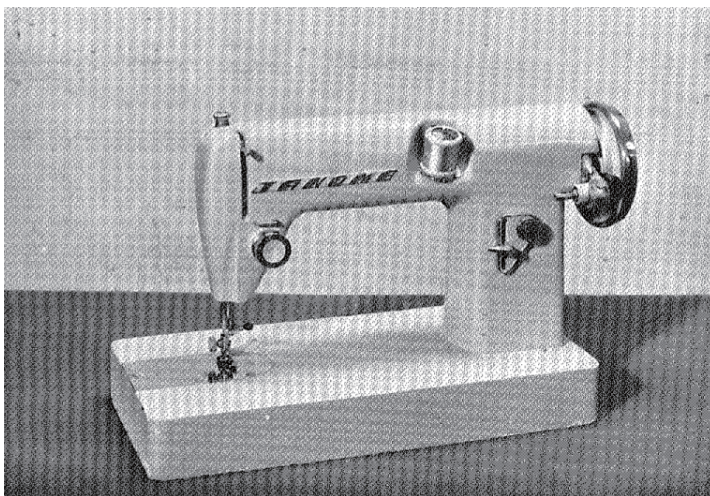
図版3—4：高橋節郎《花器百態3》《花器百態6》

1952年（昭和27）第一回創作工芸展出品か 20.6×18.8×13.0ほか 豊田市美術館蔵  
 展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、72頁



図版3—5：高橋節郎《乾漆壺21》

1955年（昭和30）第四回創作工芸展出品（1989年再制作） 藍胎乾漆、麻縄 高さ34.2 （公財）高橋記念美術文化振興財団蔵  
 展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、33頁



図版3—6：小杉二郎《蛇の目ミシン頭部意匠》

1953年（昭和28）毎日新聞社主催第二回新日本工業デザインコンクール出品 特選一席受賞  
 『工芸ニュース』第22巻第2号、1954年2月発行



図版3—7：小杉二郎工芸デザイン製品展会場内風景

1954年（昭和29）10月 『工芸ニュース』第22巻第11号、1954年11月発行



図版3—8：新工芸第一回作品展 会場内風景

佐々のフロアースタンド、松村のテーブルと椅子、塚本（清水）と中村のテーブルウェア 1951年（昭和26）10月

諸山正則「生活工芸とデザイン—新工芸協会の活動を中心として」（長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』美学出版、2006年11月発行に所収）、403頁



図版3—9：「創作工芸協会」同人の集合写真

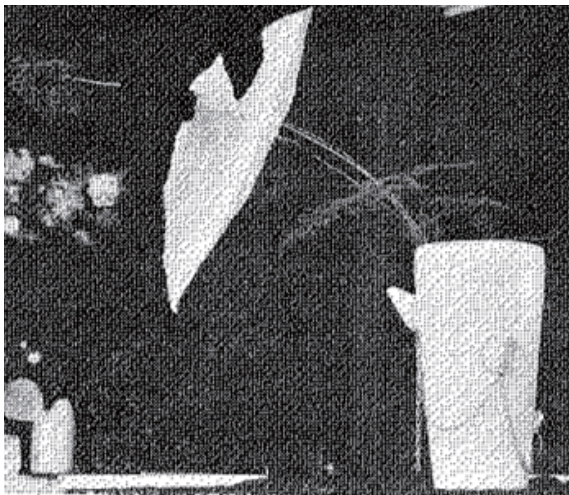
展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、91頁



デザイン 蓮田 傳香郎	青木 滋 芳
トロフィー ..... 小野六郎工業株式会社出品	四曲半切屏風 1 ..... 1
時計のあらとろフィー ..... 新島洋時計株式会社出品	壁 鏡 1 ..... 1
トロフィー ..... 日本トロフィー株式会社出品	鏡 軸 3 ..... 3
化粧キタ ..... アボリシ香水株式会社出品	鏡 3 ..... 3
デザイン 宮田 丈 史	染 川 鉄之助
エグムード(静寂音楽) ..... 香蘭スタジオ制作所出品	青銅花瓶 A ..... 1
陶器キタ ..... 1	B ..... 1
白 粉 入 ..... 1	白銅花瓶 ..... 1
パラーキタ ..... 1	白銅陶器 ..... 1
オイスキードラス ..... 1	青銅花瓶 ..... 1
鳥物(五月の雨) ..... 1	デザイン 佐 治 正
芳 義 茂 介	金属家具 ..... 日本社会工務株式会社出品
鉄の花さし A ..... 1	金属器部 ゼンヤ ..... 1
B ..... 1	銅器花瓶 ..... 1
C ..... 1	金属器部 ..... 1
D ..... 1	デザイン 佐 藤 潤四郎
花瓶 ..... 1	特作 A ..... 1
デザイン 高 橋 節 郎	B ..... 1
花瓶 A ..... 1	C ..... 1
B ..... 1	D ..... 1
C ..... 1	E ..... 1
D ..... 1	家具 A ..... 1
E ..... 1	B ..... 1
座 器 ..... 1	

図版3—10：「創作工芸協会第一回展」目録 個人歳

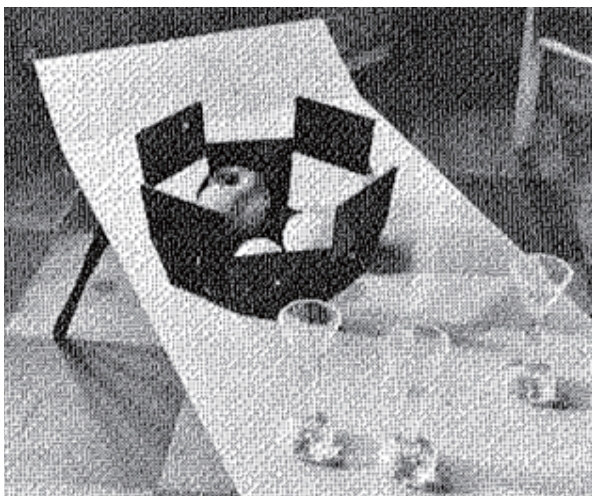
1952年（昭和27） 展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鍍金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、(公財)高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、78頁



図版3—11：高橋節郎《花器》

1952年（昭和27）創作工芸協会第一回展出品

『工芸ニュース』第20巻第7号、1952年8月発行、37頁



図版3—12：佐治正《果実盛器》と《金属家具》

1952年（昭和27）創作工芸協会第一回展出品

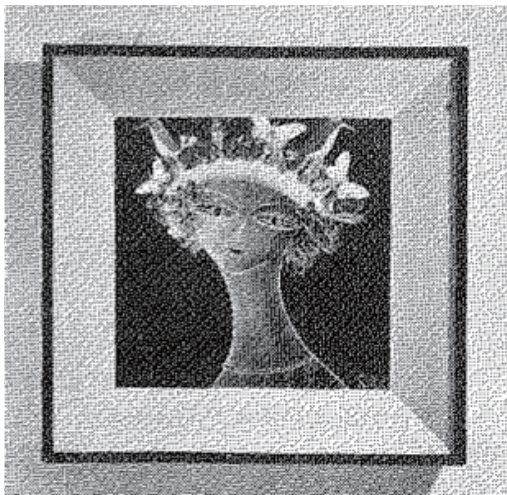
『工芸ニュース』第20巻第7号、1952年8月発行、37頁





図版3—13：蓮田修吾郎《トロフィー》

1952年（昭和27）創作工芸協会第一回展出品  
『工芸ニュース』第20巻第7号、1952年8月発行、37頁



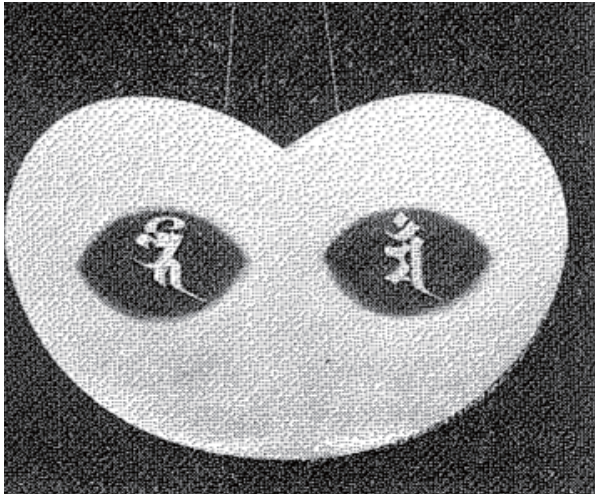
図版3—14：高橋節郎《漆絵額》

1954年（昭和29）第三回創作工芸展出品  
『工芸ニュース』第22巻第10号、1954年10月発行、36頁



図版3—15：高橋節郎《人物》

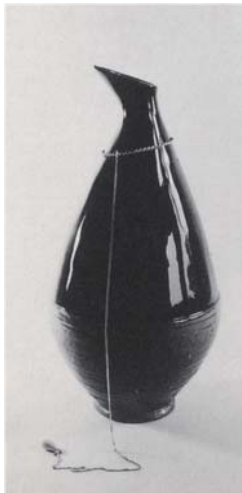
1954年（昭和29）高橋節郎漆絵頒布會出品か  
高橋節郎漆絵頒布會案内状（個人蔵）



図版3—16：山脇洋二《壁かけ》

1954年（昭和29）第三回創作工芸展出品

『工芸ニュース』第22巻第10号、1954年10月発行、36頁



図版3—17：高橋節郎《籃胎漆品（花器）》

1955年（昭和30）第四回創作工芸展出品

藤田一人「高橋節郎—その時代との歩み」（『高橋節郎 漆 黒と金の物語 沈潜する原風景』実業之日本社、1995年10月発行）、27頁

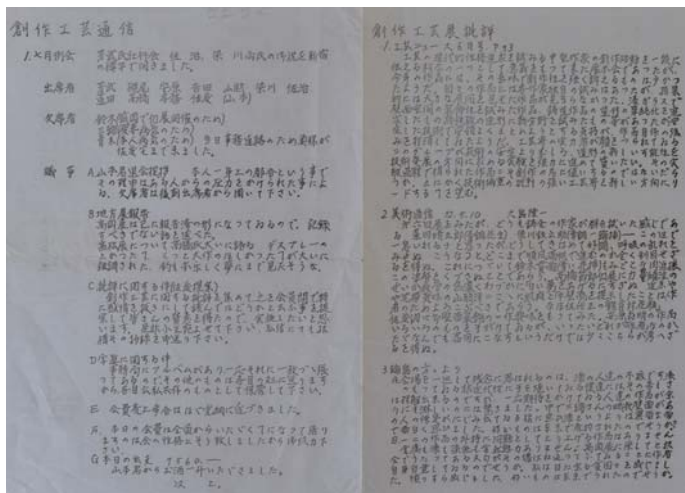


図版3—18：高橋節郎 創作工芸展 展示構成スケッチ

個人蔵  
筆者撮影



図版3—19：高橋節郎 創作工芸展 デザインスケッチ  
個人蔵  
筆者撮影



図版3—20：創作工芸通信  
個人蔵  
筆者撮影



図版3—21：大浦彦一《高岡産業博覧会会場絵図》  
『高岡産業博覧会会誌』1951年（昭和27）年 原図は高岡市美術館蔵  
『高岡美術百科—先人たちの近代—』（高岡市美術館、2009年発行）、59頁





図版3—2 2：高岡市美術館の前景

1951年（昭和26）

『高岡美術百科—先人たちの近代—』（高岡市美術館、2009年発行）、60頁



図版3—2 3：第一回創工芸展・高岡会場にて（高岡市商工奨励館）

1952年（昭和27）5月 左から可西泰三、島政雄、米田美昭、麻生三郎

『高岡美術百科—先人たちの近代—』（高岡市美術館、2009年発行）、63頁



図版3—2 4：第一回創工芸展・金沢会場にて（片町大和百貨店ギャラリー）

1952年（昭和27）5月

『高岡美術百科—先人たちの近代—』（高岡市美術館、2009年発行）、63頁

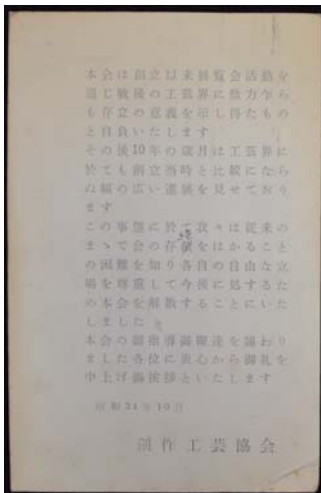




図版3—25：第八回創工芸展会場風景（富山市・清明堂）

1958年（昭和33）8月

『高岡美術百科—先人たちの近代—』（高岡市美術館、2009年発行）、63頁



図版3—26：創作工芸協会解散時の挨拶葉書

1959年（昭和34）10月

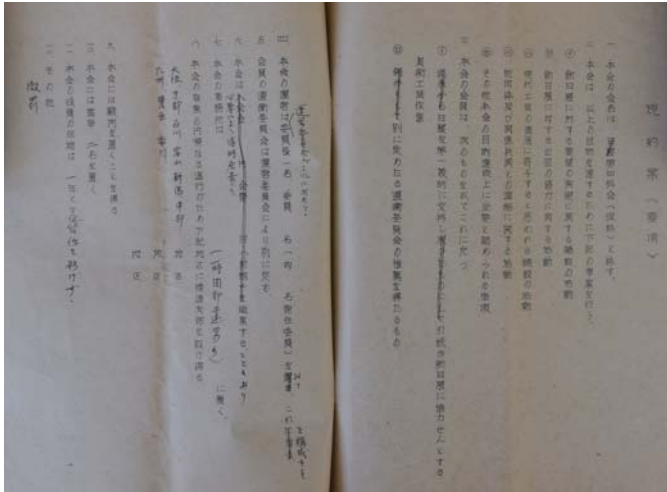
個人蔵 筆者撮影



図版3—27：工芸団体「円心」集合写真

右から高橋節郎、岸田竹史、蓮田脩吾郎、辻光典、佐治正、帖佐美行

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、93頁



図版3—28：「第四科会設立趣意書並に規約案」草稿  
個人蔵  
筆者撮影



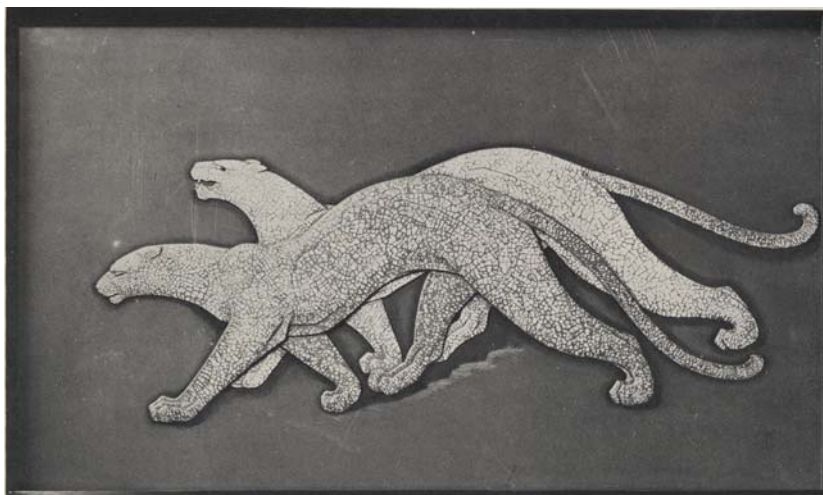
図版3—29：「新日展工芸部に望む」  
個人蔵  
筆者撮影



図版3—30：第一回新日展第四科美術工芸会場風景

1958年（昭和33）

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鍮金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、100頁



図版3—3 1：横山白汀《木漆『豹』壁面装飾パネル》

1949年（昭和24）第五回日展出品

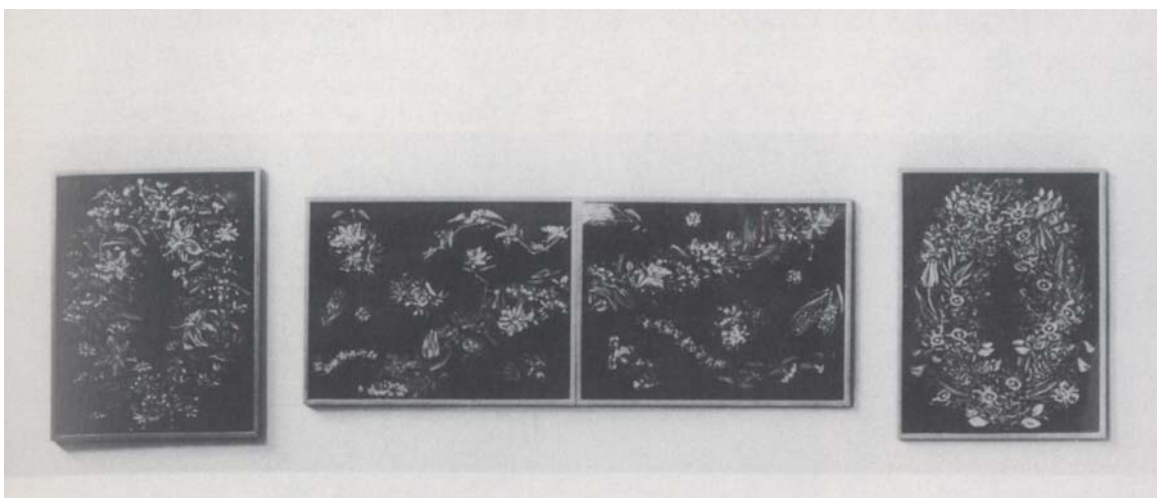
横山豊介『横山白汀作品集』昭和49年5月20日発行



図版3—3 2：高橋節郎《花の星座》

1949年（昭和24）第五回日展出品 アルミニウム合金板 41.9×110.4 豊田市美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、30頁



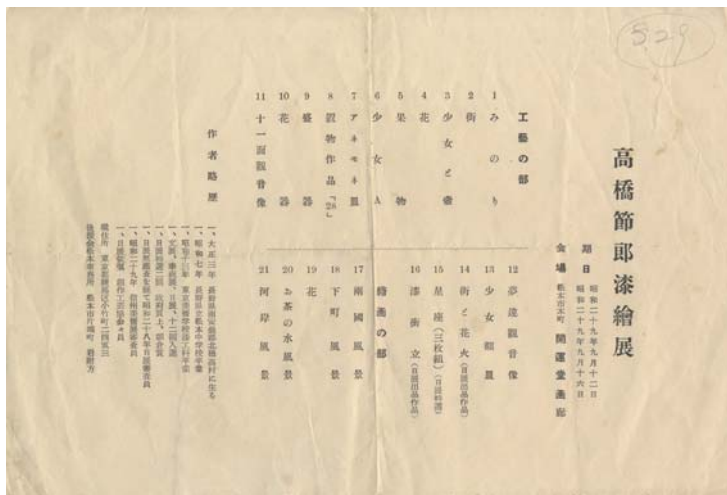
図版3—3 3：高橋節郎《漆器 花の星座 壁装飾》発表時の様子

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、88頁





図版3—3 4：高橋節郎漆繪展の案内パネルと高橋節郎  
1954年（昭和29）9月  
個人蔵



図版3—3 5：高橋節郎漆繪展 出品目録  
1954年（昭和29）9月12日～16日、松本市本町開運堂画廊  
個人蔵



図版3—3 6：高橋節郎《街と花火》  
1952年（昭和26）77.3×98.8  
展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、33頁





図版3—37：高橋節郎《漆朝夕衝立》

120.0×146.0×38.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵（寄託作品）

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、25頁



図版3—38：高橋節郎漆繪展 会場内風景 台上の作品が《漆朝夕衝立》

1954年（昭和29）

個人蔵



図版3—39：高橋節郎漆繪展 会場内風景 左端の作品が《漆パネル「星座」》

1954年（昭和29）

個人蔵



図版3—40：高橋節郎漆繪展 会場内風景 左端の作品が《街と花火》  
1954年（昭和29）  
個人蔵



図版3—41：高橋節郎漆繪展 会場内風景  
1954年（昭和29）  
個人蔵



図版3—42：高橋節郎漆繪頒布會案内状  
1954年（昭和29）  
個人蔵



図版3—4 3：高橋節郎《静物》

1954 年（昭和 29）高橋節郎漆繪頒布會出品か  
高橋節郎漆繪頒布會案内状（個人蔵）



図版3—4 4：高橋節郎《花の星座》（部分）

豊田市美術館提供





図版3—4 5：高橋節郎《日日草紋衣裳箱》

1938年（昭和13）型會第一回發表展出品 東京美術学校卒業制作 彩研出蒔絵 45.5×69.5×14.5  
 展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、22頁



図版3—4 6：高橋節郎《漆木瓜の圖屏風（木瓜蒔絵屏風）》

1941年（昭和16）第四回新文展出品 特選受賞、政府買上 彩研出蒔絵 136.0×151.2 東京藝術大学蔵  
 展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、24頁





図版3—47：高橋節郎《日日草紋衣装箱》（部分）

1938（昭和13）年型會第一回發表展出品

展覽會図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鍍金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、表紙



図版3—48：高橋節郎《静物》

1954年（昭和29）高橋節郎漆繪頒布會出品か

高橋節郎漆繪頒布會案内状（個人蔵）



図版3—49：高橋節郎《静物》  
41.8×54.5×5.3（額寸） 個人蔵  
筆者撮影



図版3—50：高橋節郎《静物》（部分）  
41.8×54.5×5.3（額寸） 個人蔵  
筆者撮影



図版3—5 1：高橋節郎《静物》（部分）  
41.8×54.5×5.3（額寸） 個人蔵  
筆者撮影



図版3—5 2：高橋節郎《壺と少女》  
1954年（昭和29）高橋節郎漆繪展出品か  
高橋節郎漆繪展会場内風景（個人蔵）



図版3—53：高橋節郎《婦人像U》  
59.5×59.5×6.9（額寸） 安曇野高橋節郎記念美術館蔵  
筆者撮影



図版3—54：高橋節郎《婦人像U》（部分）  
安曇野高橋節郎記念美術館蔵  
筆者撮影





図版 3—5 5：高橋節郎《少女のいる室内》

1946 年（昭和 21） 直径 27.0×2.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、28 頁



図版 3—5 6：高橋節郎《トルソーのある室内》

1947 年（昭和 22） 直径 27.0×2.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、29 頁



図版3—57：高橋節郎《婦人像U》（部分）

安曇野高橋節郎記念美術館蔵

筆者撮影



図版3—58：高橋節郎《婦人像U》（部分）

安曇野高橋節郎記念美術館蔵

筆者撮影





図版 3-59：高橋節郎《踊り》

1954 年（昭和 29）第十回日展出品 121.5×84.8 豊田市美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、36 頁



図版 3-60：高橋節郎《踊り A》

1954 年 19.0×19.0 （公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、29 頁



図版 3-61：高橋節郎《踊り B》

1954 年 19.0×19.0 （公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、30 頁



図版3-62：高橋節郎《踊り子》  
51.0×57.1×4.4（額寸） 個人蔵  
筆者撮影



図版3-63：高橋節郎スケッチブック  
個人蔵  
筆者撮影



図版3-64：高橋節郎スケッチブック  
個人蔵  
筆者撮影





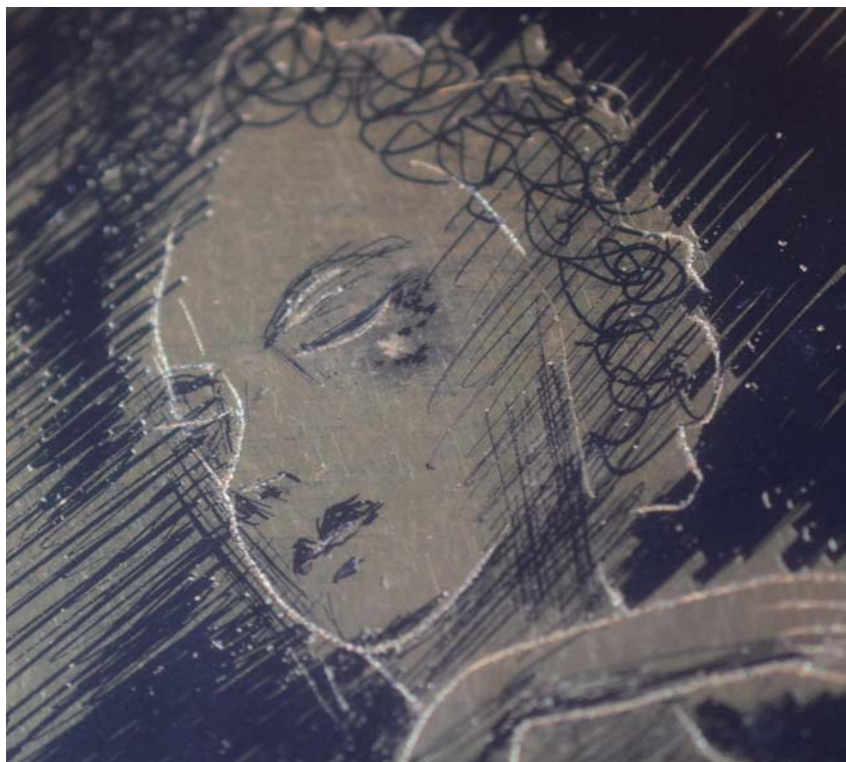
図版 3-65：高橋節郎スケッチブック

個人蔵  
筆者撮影

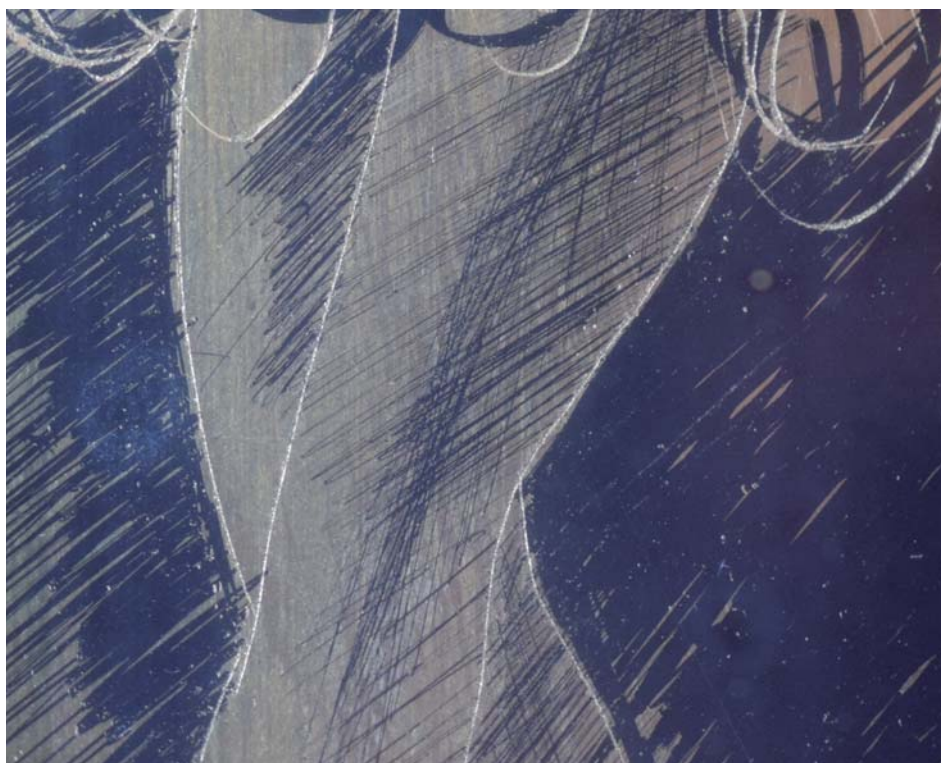


図版 3-66：高橋節郎《踊り子》（部分）

筆者撮影



図版 3-67 : 高橋節郎《踊り子》(部分)  
筆者撮影



図版 3-68 : 高橋節郎《踊り子》(部分)  
筆者撮影

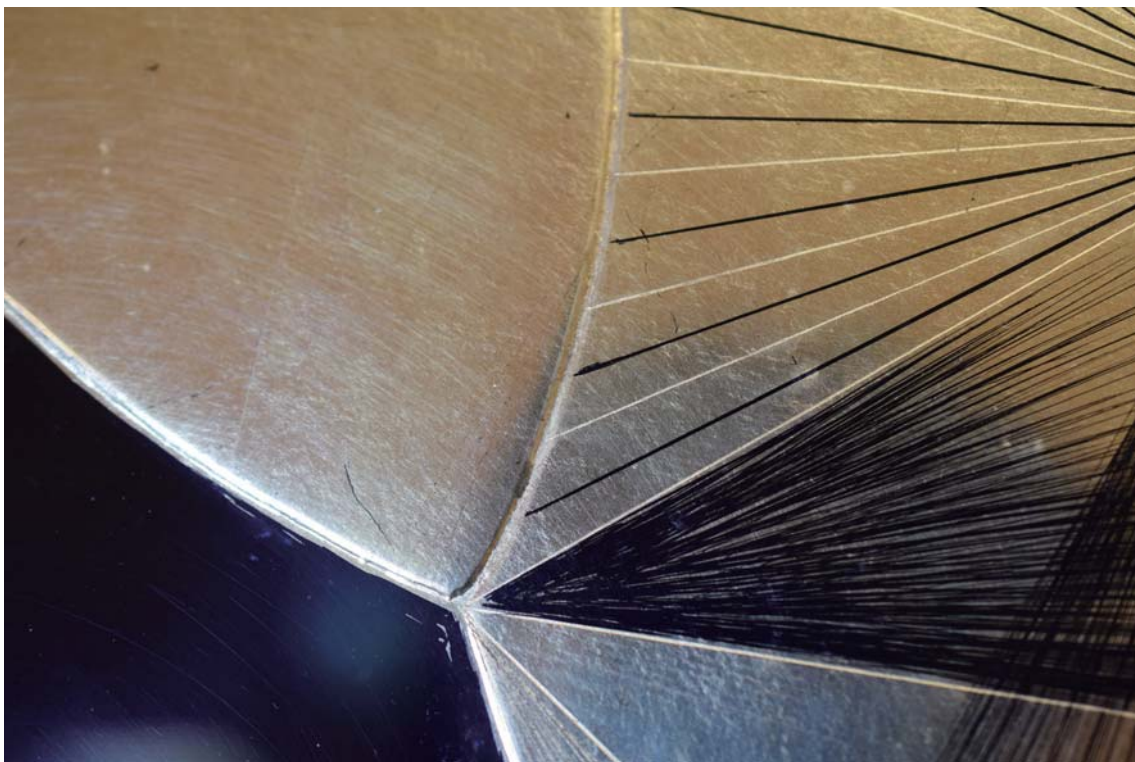


図版 3-69 : 高橋節郎スケッチブック  
個人蔵  
筆者撮影



図版 3-70 : 高橋節郎スケッチブック  
個人蔵  
筆者撮影





図版3-71：高橋節郎《踊り》（部分）  
 豊田市美術館蔵  
 筆者撮影



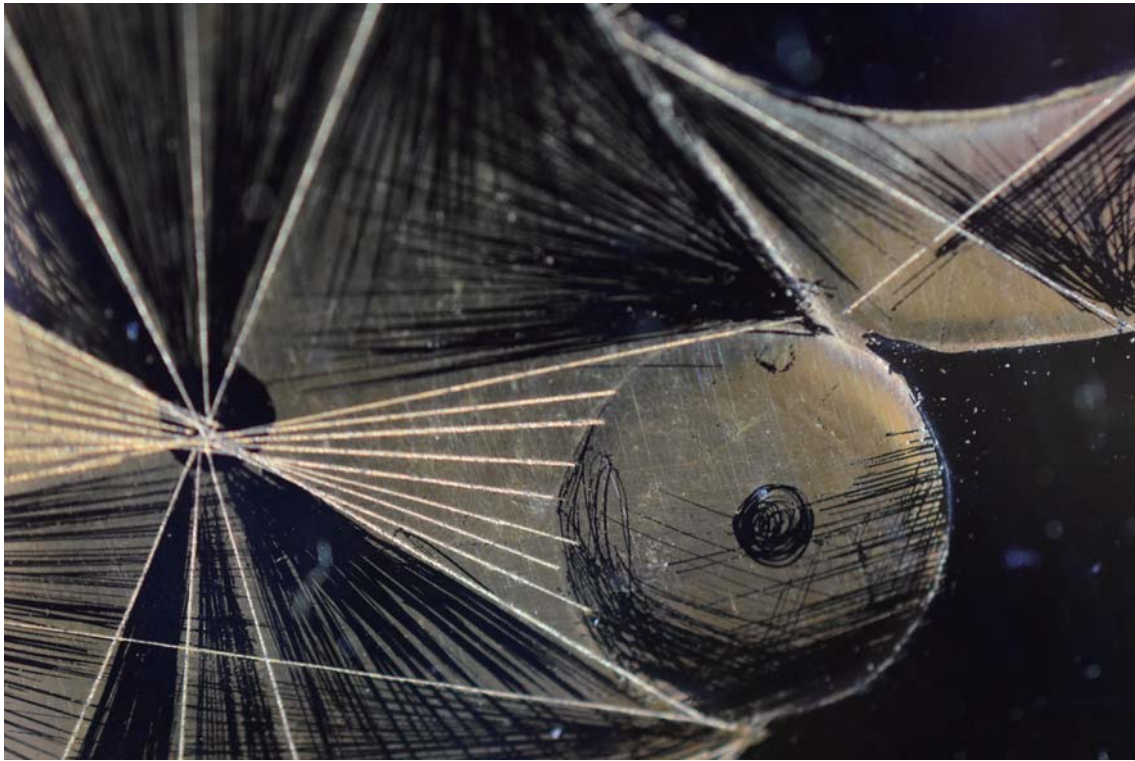
図版3-72：高橋節郎《踊り》（部分）  
 豊田市美術館蔵  
 筆者撮影





図版 3-73：高橋節郎《都会の歌》

1955 年（昭和 30）第十一回日展出品 127.0×212.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵（寄託作品）  
 展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、37 頁



図版 3-74：高橋節郎《踊りA》（部分）

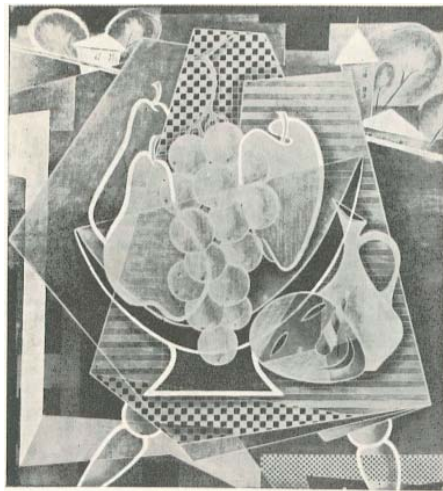
（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵  
 筆者撮影



図版3-75：高橋節郎スケッチブック  
個人蔵  
筆者撮影



図版3-76：高橋節郎スケッチブック  
個人蔵  
筆者撮影



図版3-77：高橋節郎《静かなる部屋》  
1957年（昭和29）  
高橋節郎スグラフフィート漆絵展パンフレット



図版3-78：高橋節郎スグラフフィート漆絵展パンフレット表紙  
1957年（昭和29）

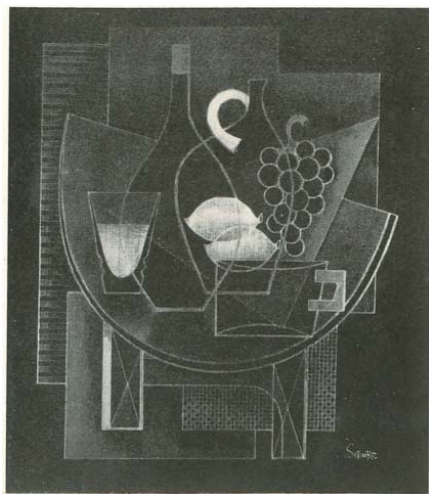


図版 3-79：高橋節郎《古代幻想》

1953 年（昭和 28）第一回高橋節郎スグラフイート漆絵展出品か 40.5×30.5 安曇野高橋節郎記念美術館蔵  
 展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、36 頁



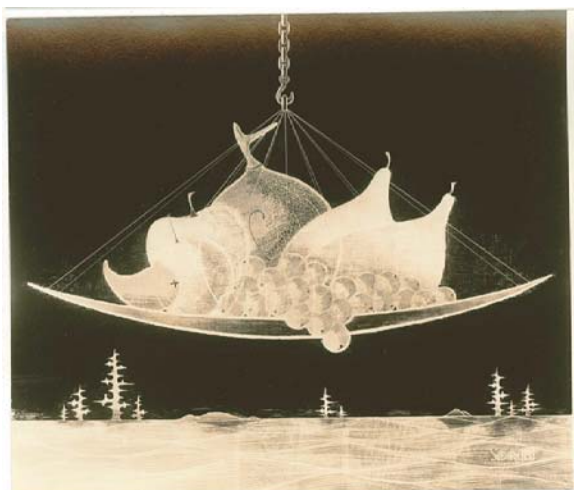
図版 3-80：高橋節郎《古代幻想》（部分）  
 筆者撮影



図版 3-81：高橋節郎《静物》

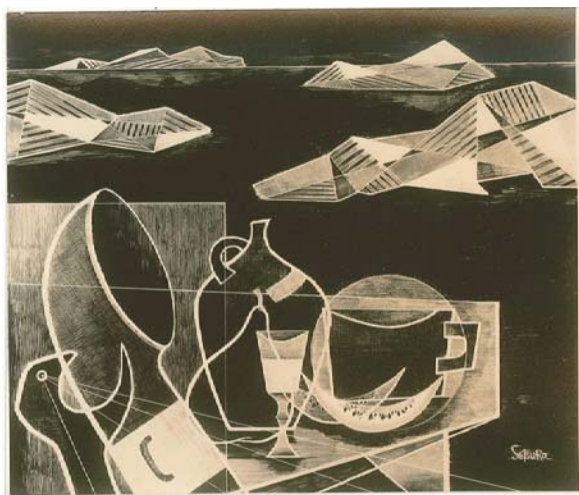
1959 年（昭和 34）第二回高橋節郎スグラフイート漆絵展出品  
 1959 年（昭和 34）第二回高橋節郎スグラフイート漆絵展パンフレット





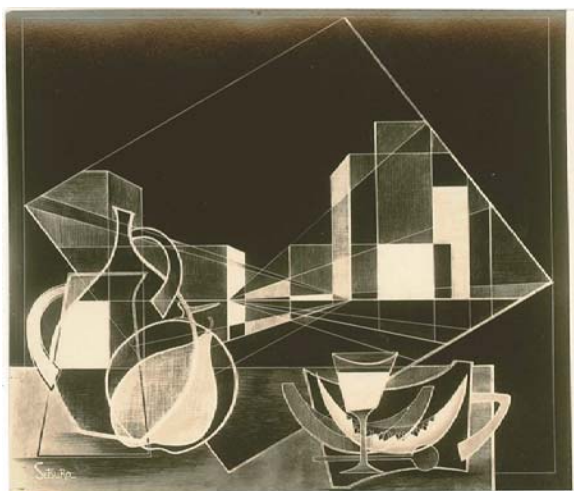
図版 3-82 : 高橋節郎《恵みは天から》

1959 年（昭和 34）第二回高橋節郎スグラフィート漆絵展出品  
高橋節郎個展絵葉書 安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版 3-83 : 高橋節郎《海に見える静物》

1959 年（昭和 34）第二回高橋節郎スグラフィート漆絵展出品  
高橋節郎個展絵葉書 安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版 3-84 : 高橋節郎《窓のある静物》

1959 年（昭和 34）第二回高橋節郎スグラフィート漆絵展出品  
高橋節郎個展絵葉書 安曇野高橋節郎記念美術館提供



# 漆絵について

高橋 節 郎



こんな事を考えている。山登の経験のある人なら誰でも一度は思うことであろうが、頂上に登りきるまでの、あの苦しさは、もう二度と山登りなどと思いつながら下山して日のたつにつれて頂上征服の爽快さはたまたまなく楽しくもあり、なつかしくもあり、つい又次のプランをたてて前より一層高い山に登りたくなる。個展も何かそれと共通するものがある様な気がしている。そのような苦しさ、楽しさは作家としての宿命かもしれない。それはともかく、私の過去二回の個展を漆絵して催したわけは、工芸作品と漆絵とをセパレートして観てもらいたかったのだ

で、勿論私の場合工芸品の制作を決して中止したのでなく、やがては必ず工芸作品のみの発表も考へていくが、工芸作品と漆絵を同一に展示するのは制作上に於ても又観賞を願う上にもわずらわしいと考へ漆絵の展示を独立させ、工芸作品とセパレートしたわけである。漆を絵具としてのタブロー。絵画への対決ともいへるが、ともあれ漆絵は古くは法隆寺の玉虫厨子(密陀絵の説もあるが)の扉絵を初め、近くは紫田是真をへて現代の作家へととって存続はしているものの、なかなか発展性に乏しい。漆絵の将来にあたへられた問題は多々あると考へるが、今後漆絵が装飾画として発展するか、又絵画として発展するか。その方向は作家自身の解釈によるが、装飾画は現に漆作家により多方面に、活躍していることは周知であるが、ややもすれば、懐口的、因襲的なものにかたよりすぎて、又その概念的の技術に比重をおきすぎて、かえつて装飾としての内容を稀薄にしているくらいがないでもないが、ともあれ発展の途上にあることは、よろこぶべきことであるし、又今後の進み方によつては国際的に進出する漆の一つの方向であると考へる。しかし私は後者の漆絵が絵画として現代の美術界にクローズ・アップできるかということである。最近版画がとみに国際的にも進出し、又芸術的価値も一層高く評価されつつある原因は、伝統につながる版画が因襲のからをふみ破り、血みどろの努力と芸術性の追求により創作版画が、現在の地位を獲得したのであつて、漆絵も古き因襲をのりこえて、たゆまざる努力と、情熱と、その芸術的解釈を漆絵の中に注入したならば、すばらしいマチエールの上にたつた、漆特有の絵画のジャンルが開示され、そこを確信する一人である。しかしそこに到着するには、道はけわしく、いばらの道も続くことであろうし、又個々の作家(漆画家として)の努力は勿論であるが、それにもまして心ある作家達の結合により、発展の場を作り(例えば漆絵協会等)進出する事にあると考へる。尚それをおして、漆絵へのPRの必要が生れてくるのは必要であるが、そこには当然絵画的内容の解釈の追求と、芸術的価値の存在がなくては意味のないことである。漆が絵を描くのではない、絵を漆という絵具によつて描く、わがかりきつた事ではあるが、作家が漆につかわれ、又概念的の技術のみに追従して制作するのはおおよそナンセンスといわねばならぬ。其の作家(画家)のイメージを画面に漆というすぐれた特色を持つ絵具により、如何にして表現するかであつて、それには技術も必要であるが、自己のイメージを一〇〇%に又はそれに最も近く画面に表現するかは、ただ概念的の技術に束縛されることなく、その作家(画家)の表現にもつとも適したテクニクも必然的に生れ、技術はおそわるべきものより作家自身が表現に適して作りだし生み出すべきだということも成立つわけである。以上述べた如く要は芸術内容芸術価値にあるのであつてその追求があつてこそ絵画のひとつのジャンルとして漆絵の発展の可能性も生れ又存在するものと考え一人であり、又微力ながらその方向に情熱と努力を燃やしているつもりである。又吾々をのりこえて次に続く漆絵画家がやがては国際的まで輝き進出の實現のできる日の来ることを切望する。とともに、漆にのこされた一つの道であり、国内にも海外にも貴重な漆を両認識させる方法であつて、それこそ私の悲願でもある。

(全工芸委員)



図版3-86：高橋節郎《杉の木の寓話》

1959年（昭和34）第二回新日展出品 121.4×243.2 豊田市美術館蔵  
 展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、42頁



図版3-87：高橋節郎《杉の木の寓話》（部分）

豊田市美術館蔵  
 筆者撮影



図版3-88：高橋節郎《杉の木の寓話》（部分）

豊田市美術館蔵  
 筆者撮影





図版4—1：工芸団体「円心」集合写真

右から高橋節郎、岸田竹史、蓮田脩吾郎、辻光典、佐治正、帖佐美行

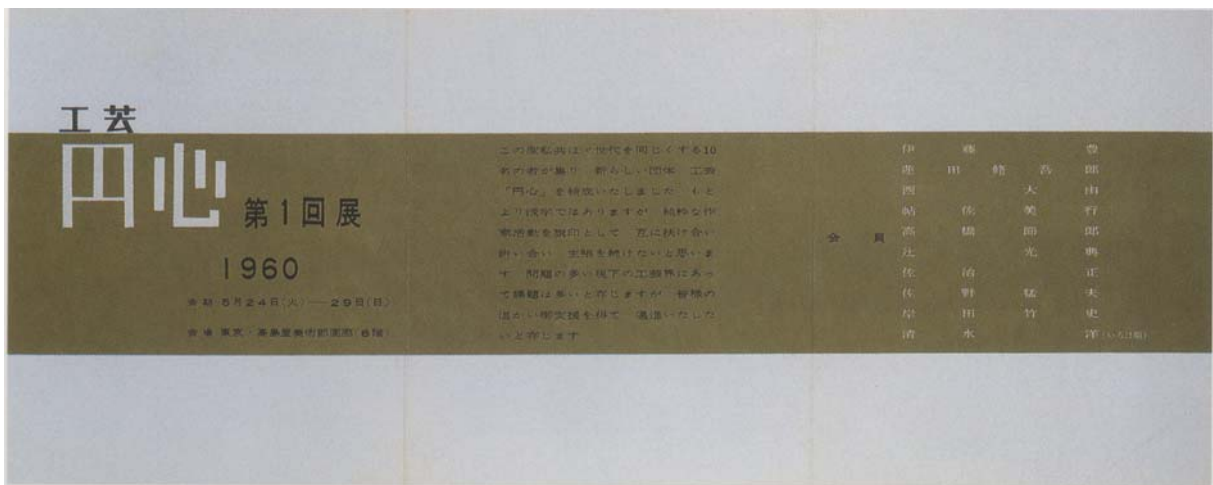
展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、93 頁



図版4—2：工芸円心第一回展パンフレット（外側）

1960 年（昭和 35）

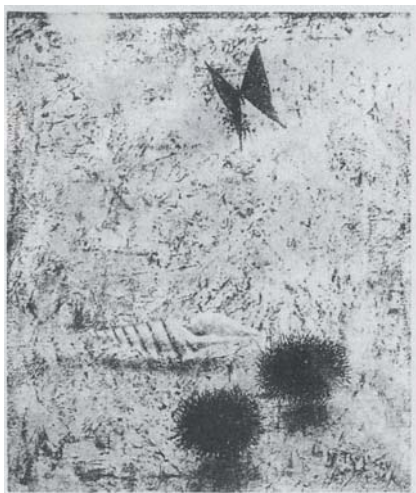
展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、79 頁



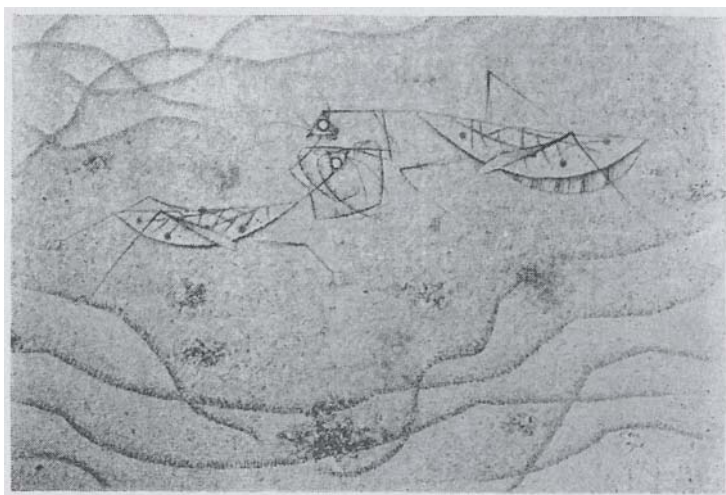
図版4—3：工芸円心第一回展パンフレット（内側）

1960 年（昭和 35）

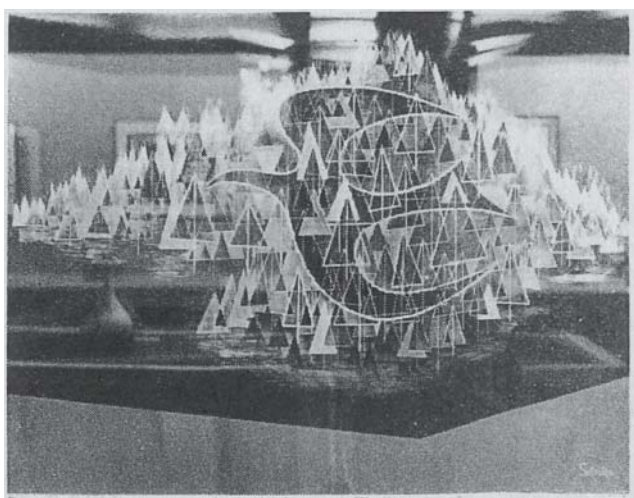
展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、79 頁



図版4—4：辻光典《雲流る》  
『日本漆工』1960年7月号 No.117、11頁



図版4—5：佐治正《陽炎》  
『日本漆工』1960年7月号 No.117、11頁



図版4—6：高橋節郎《鳥影》  
『日本漆工』1960年7月号 No.117、11頁

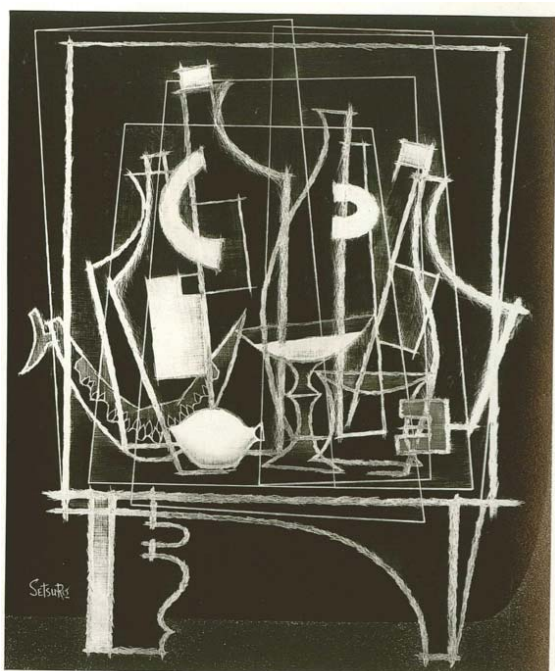




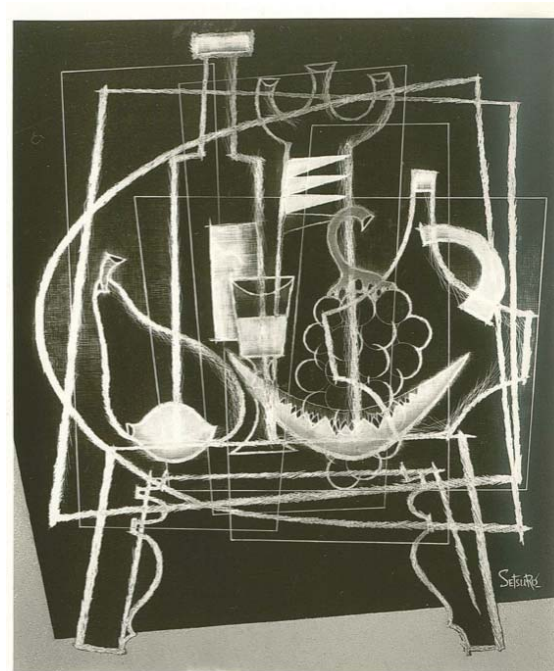
図版4—7：高橋節郎《鳥影》  
個人蔵



図版4—8：高橋節郎《鳥影》（サイン部分）  
個人蔵



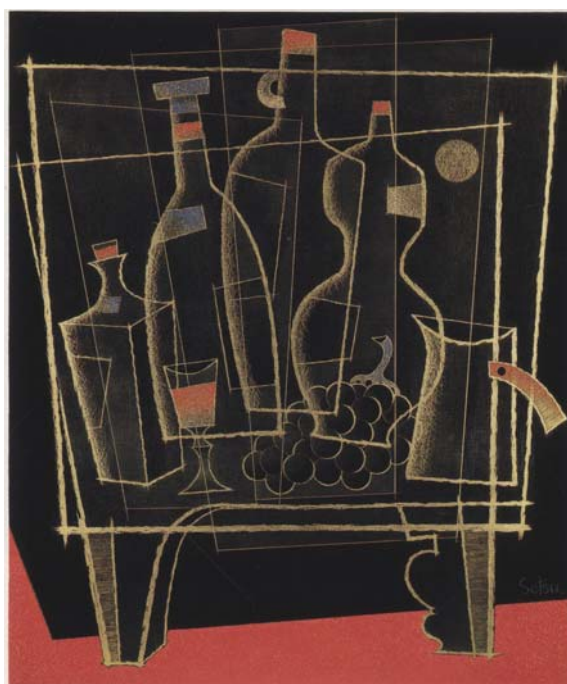
図版4—9：高橋節郎《青い絨毯》  
1961年（昭和36）第二回円心展出品 第二回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版4—10：高橋節郎《赤い絨毯》  
1961年（昭和36）第二回円心展出品 第二回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版4—11：高橋節郎《青い絨毯》  
72.7×60.7（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵  
展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、38頁



図版4—12：高橋節郎《赤い絨毯》  
72.8×60.8（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵  
展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、39頁

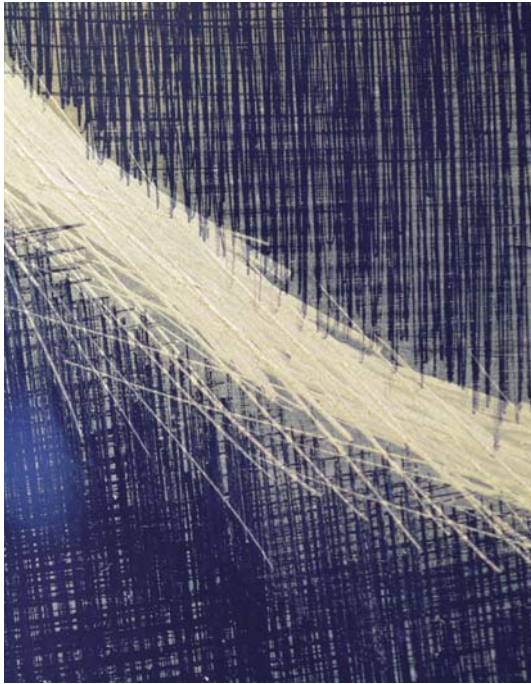


図版4—13：高橋節郎《婦人像U》（部分）

安曇野高橋節郎記念美術館蔵

筆者撮影





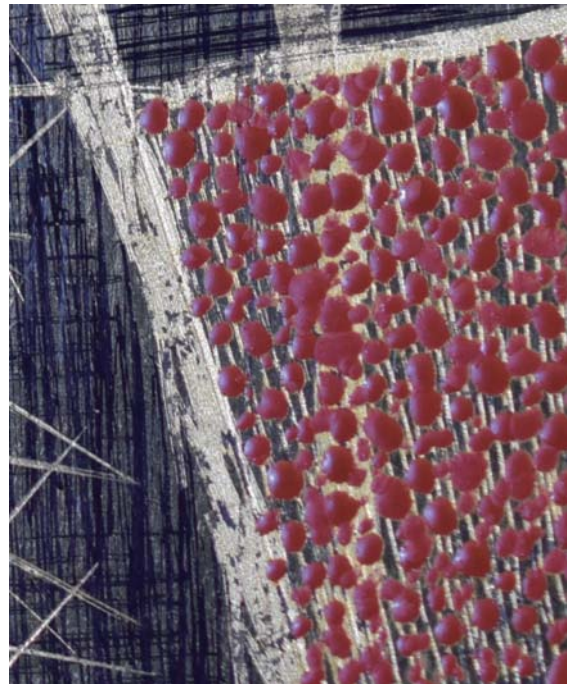
図版4—14：高橋節郎《青い絨毯》（輪郭線部分）  
（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵  
筆者撮影



図版4—15：高橋節郎《赤い絨毯》（輪郭線部分）  
（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵  
筆者撮影



図版4—16：高橋節郎《青い絨毯》（着色部分）  
（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵  
筆者撮影



図版4—17：高橋節郎《赤い絨毯》（着色部分）  
（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵  
筆者撮影





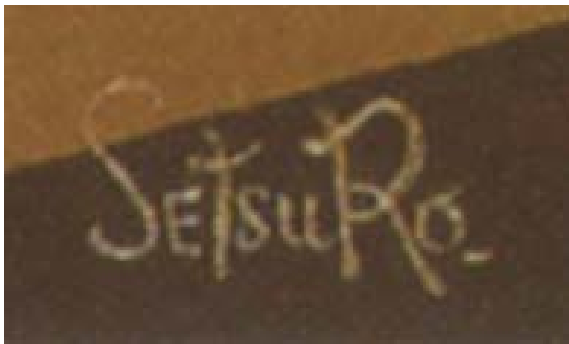
図版4—18：高橋節郎《青い絨毯》（サイン部分）  
（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵  
筆者撮影



図版4—19：高橋節郎《赤い絨毯》（サイン部分）  
（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵  
筆者撮影



図版4—20：高橋節郎《漆パネル「星座」》（サイン部分）  
1951年第七回日展出品 特選、朝倉賞受賞  
展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、32～33頁



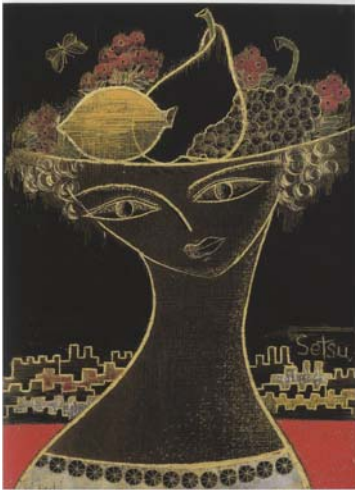
図版4—21：高橋節郎《街と花火》（サイン部分）  
1952年第八回日展出品  
展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、33頁



図版4—2 2：高橋節郎《薔薇と貝殻》

2001年 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

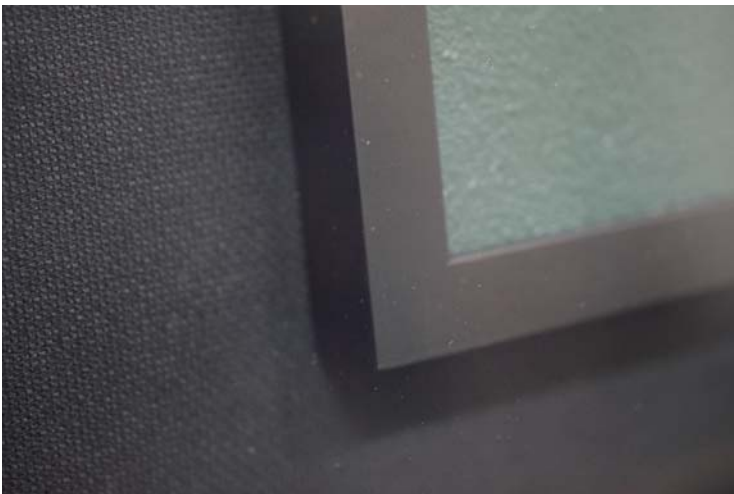
展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、86頁



図版4—2 3：高橋節郎《果物と少女》

2001年 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、87頁



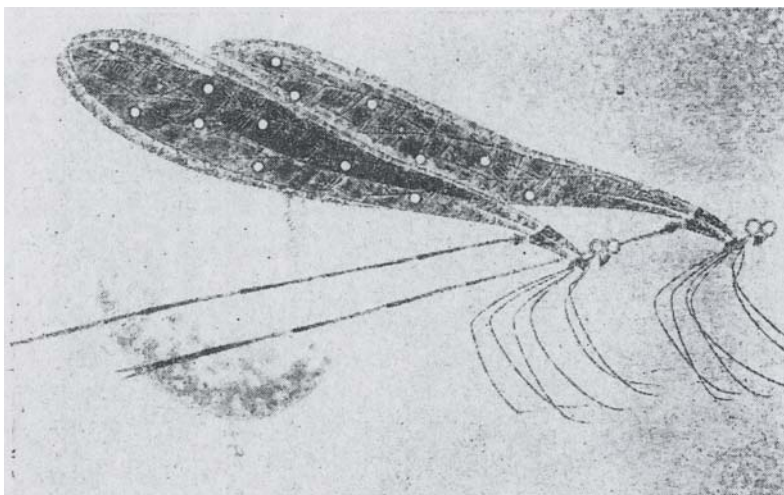
図版4—2 4：高橋節郎《青い絨毯》（額装部分）

（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

筆者撮影



図版4—25：高橋節郎《赤い絨毯》（額装部分）  
（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵  
筆者撮影



図版4—26：佐治正《青い目》  
1961年（昭和36）第二回円心展出品  
『日本漆工』1962年5月号No.138、8頁



図版4—27：辻光典《虞美人草》  
1961年（昭和36）第二回円心展出品  
『日本漆工』1962年5月号No.138、8頁



図版4—28：高橋節郎《赤いカーテン》  
1962年（昭和37）第三回円心展出品 第三回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版4—29：高橋節郎《静物》  
1962年（昭和37）第三回円心展出品 第三回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供

(S. 37)

### 円心 第三回 展出品目録

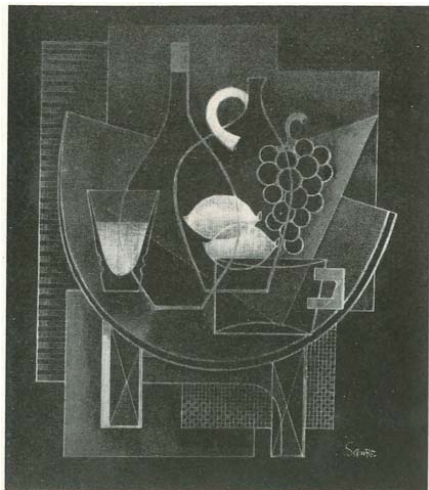
会 期 5月29日～6月3日(1962)  
会 場 東京・高島屋美術部画廊(6階)

伊 藤 豊	ブロンズの花器 A
〃	ブロンズの花器 B
蓮田 脩吾郎	森 の 響
〃	朱 銅 壺
西 大 由	土 の 声 を 聞 く
〃	天 に 叫 ぶ
〃	かける小壺(1組)
帖 佐 美 行	花 雲
〃	温 窓
高 橋 節 郎	赤いカーテン
〃	静 物
辻 光 典	虚
〃	白 い 壺
佐 治 正	夜
〃	昼
佐 野 猛 夫	に ほ の 果
〃	凍 る 夜
岸 田 竹 史	青
清 水 洋	蜂 容
〃	花 容
〃	柿 容

(高)

図版4—30：第三回円心展目録  
個人蔵

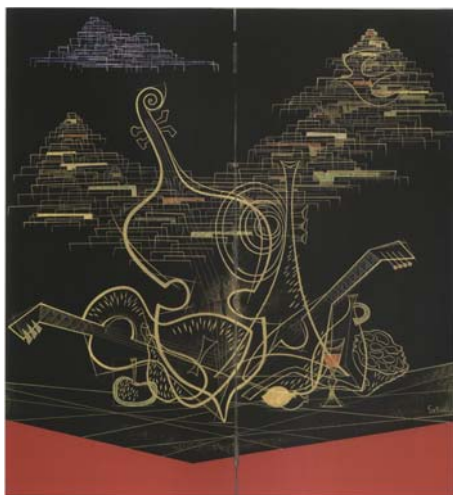




図版4—3 1：高橋節郎《静物》

1959年（昭和34）第二回スグラフィート漆絵展出品

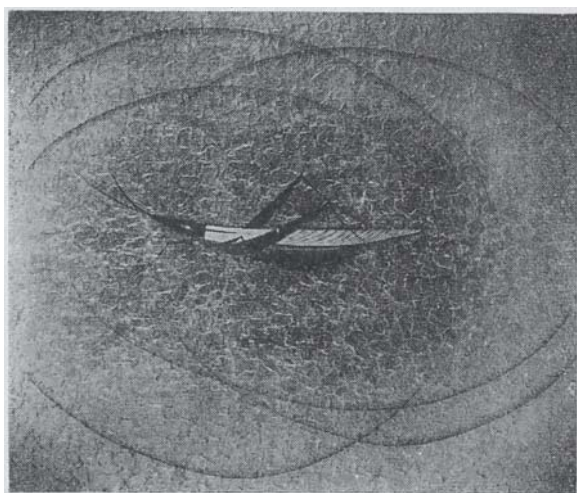
1959年（昭和34）第二回高橋節郎スグラフィート漆絵展パンフレット



図版4—3 2：高橋節郎《蜃気楼》

1960年（昭和35）第三回新日展出品 197.5×182.0 豊田市美術館蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、(公財)高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、44頁



図版4—3 3：佐治正《昼》

1962年（昭和37）第三回円心展出品

『日本漆工』1962年5月号No.138、8頁



図版4—34：辻光典《虚》

1962年（昭和37）第三回円心展出品  
『日本漆工』1962年5月号No.138、8頁



図版4—35：高橋節郎《触（A）》

1963年（昭和38）第四回円心展出品 第四回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版4—36：高橋節郎《触（B）》

1963年（昭和38）第四回円心展出品 第四回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



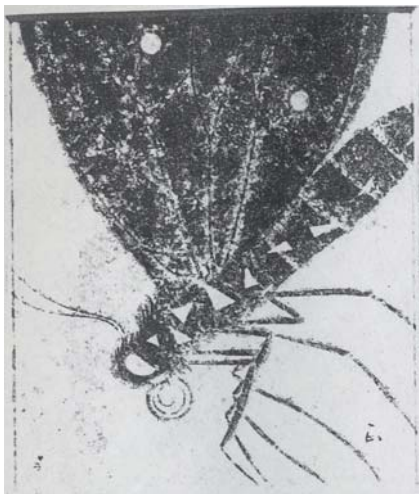
図版4—37：高橋節郎《触（C）》

1963年（昭和38）第四回円心展出品 第四回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版4—38：高橋節郎 第四回円心展目録草稿

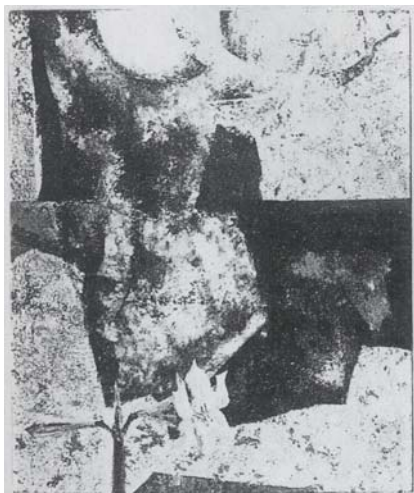
個人蔵  
筆者撮影



図版4—39：佐治正《もや》

1963年（昭和38）第四回円心展出品  
『日本漆工』1963年7月号 No. 150、7頁





図版4—40：辻光典《陽炎》

1963年（昭和38）第四回円心展出品  
『日本漆工』1963年7月号No.150、7頁



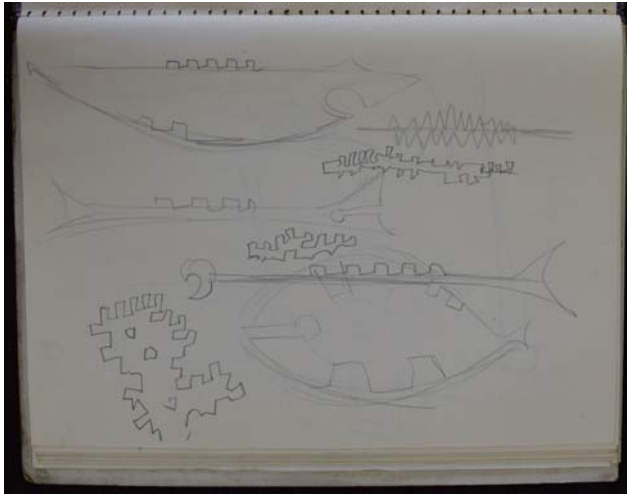
図版4—41：高橋節郎《化石深海A》

1964年（昭和39）第五回円心展出品 63.4×95.3 豊田市美術館蔵  
展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、(公財)高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、50頁

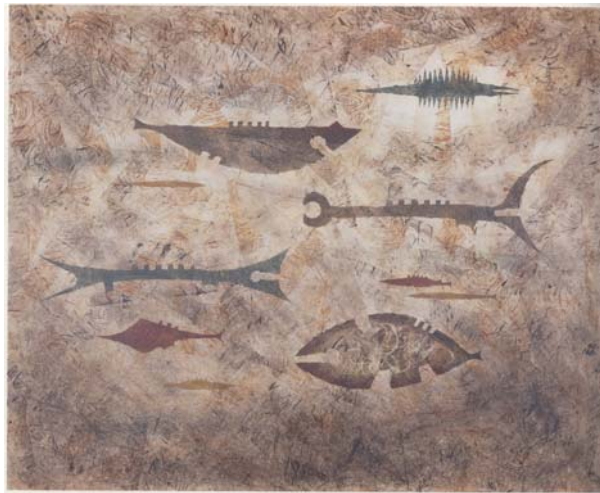


図版4—42：高橋節郎《化石深海B》

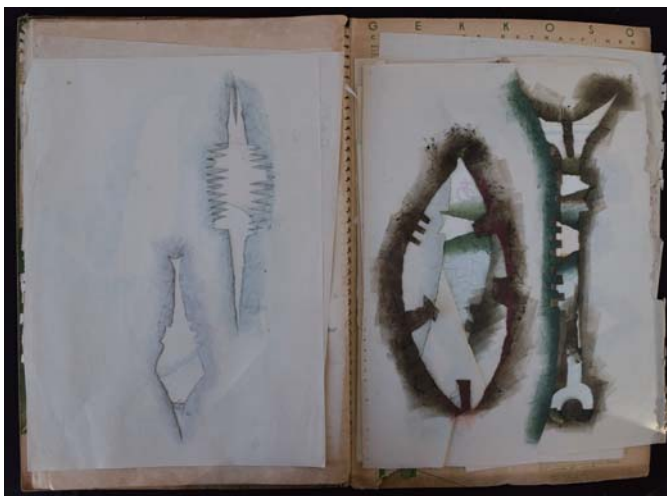
1964年（昭和39）第五回円心展出品 59.5×95.0 豊田市美術館蔵  
展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、(公財)高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、51頁



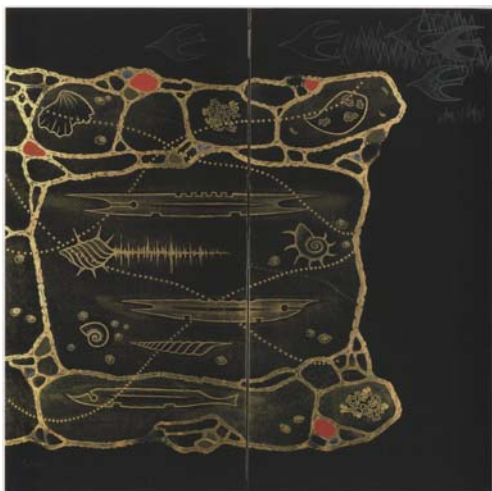
図版4—43：高橋節郎ドローイング スケッチブックより  
個人蔵  
筆者撮影



図版4—44：高橋節郎《深海》モノタイプ（版画）、漆、紙  
57.0×84.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵  
展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、130頁



図版4—45：高橋節郎 制作資料  
個人蔵  
筆者撮影



図版4—46：高橋節郎《化石譜》

1964年（昭和39）第七回新日展出品 日本芸術院賞受賞

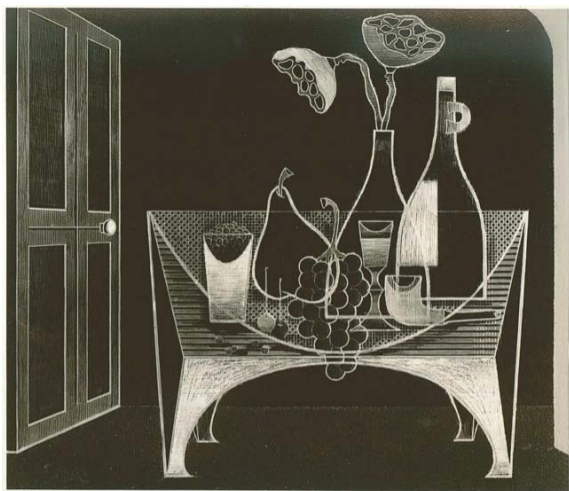
180.0×180.0 日本芸術院蔵 展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、48頁



図版4—47：高橋節郎《星座物語》

1994年第26回日展出品 176.0×173.0（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、79頁

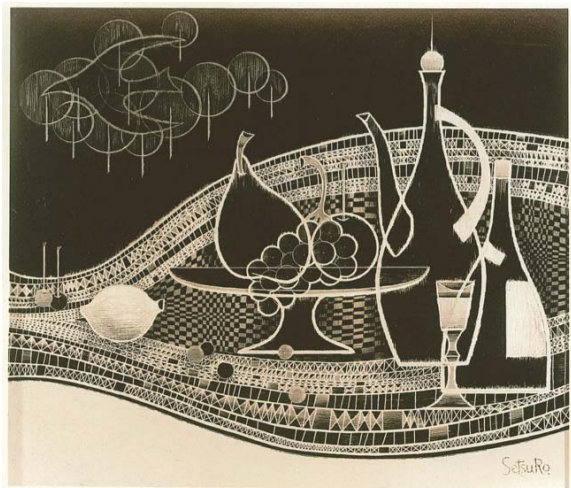


図版4—48：高橋節郎《室内》

1965年（昭和40）第六回円心展出品 第六回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供





図版4—49：高橋節郎《森の見える静物》

1965年（昭和40）第六回円心展出品 第六回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



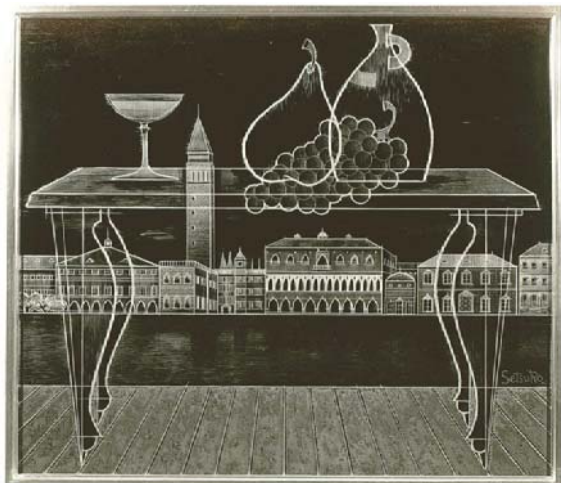
図版4—50：高橋節郎《化石の年輪》

1965年（昭和40）第八回新日展出品 182.8×182.6 豊田市美術館蔵  
展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、49頁



図版4—51：高橋節郎《静物》

1966年（昭和41）第七回円心展出品 第七回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版4—5 2：高橋節郎《ベニス（旅の印象）》  
1967 年（昭和 42）第八回円心展出品 第八回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版4—5 3：高橋節郎《ノートルダム（旅の印象）》  
1967 年（昭和 42）第八回円心展出品 第八回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供

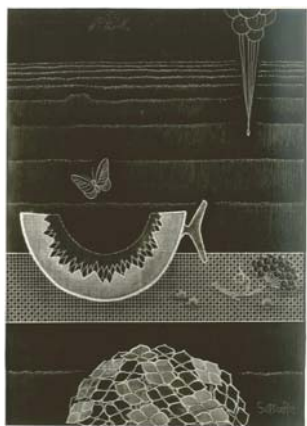


図版4—5 4：高橋節郎《（旅の印象）館》  
1967 年（昭和 42）第八回円心展出品 第八回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版4—5 5：高橋節郎《旅の印象 館》

制作年不詳 墨、水彩、紙 45.8×28.0 豊田市美術館蔵  
豊田市美術館提供



図版4—5 6：高橋節郎《紫陽花》

1968年（昭和43）第九回円心展出品 第九回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版4—5 7：高橋節郎《麦と静物》

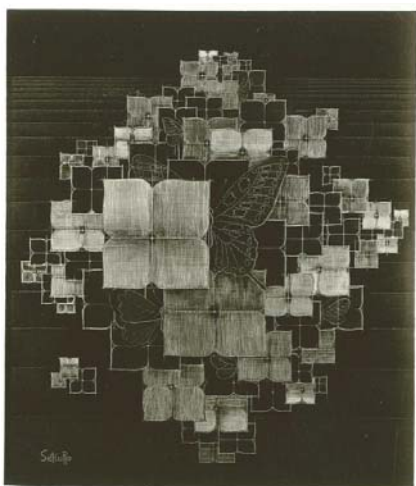
1968年（昭和43）第九回円心展出品 第九回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供





図版4—58：高橋節郎《花と風船》

1968年（昭和43）第九回円心展出品 第九回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版4—59：高橋節郎《あじさい》

1969年（昭和44）第十回円心展出品 第十回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供

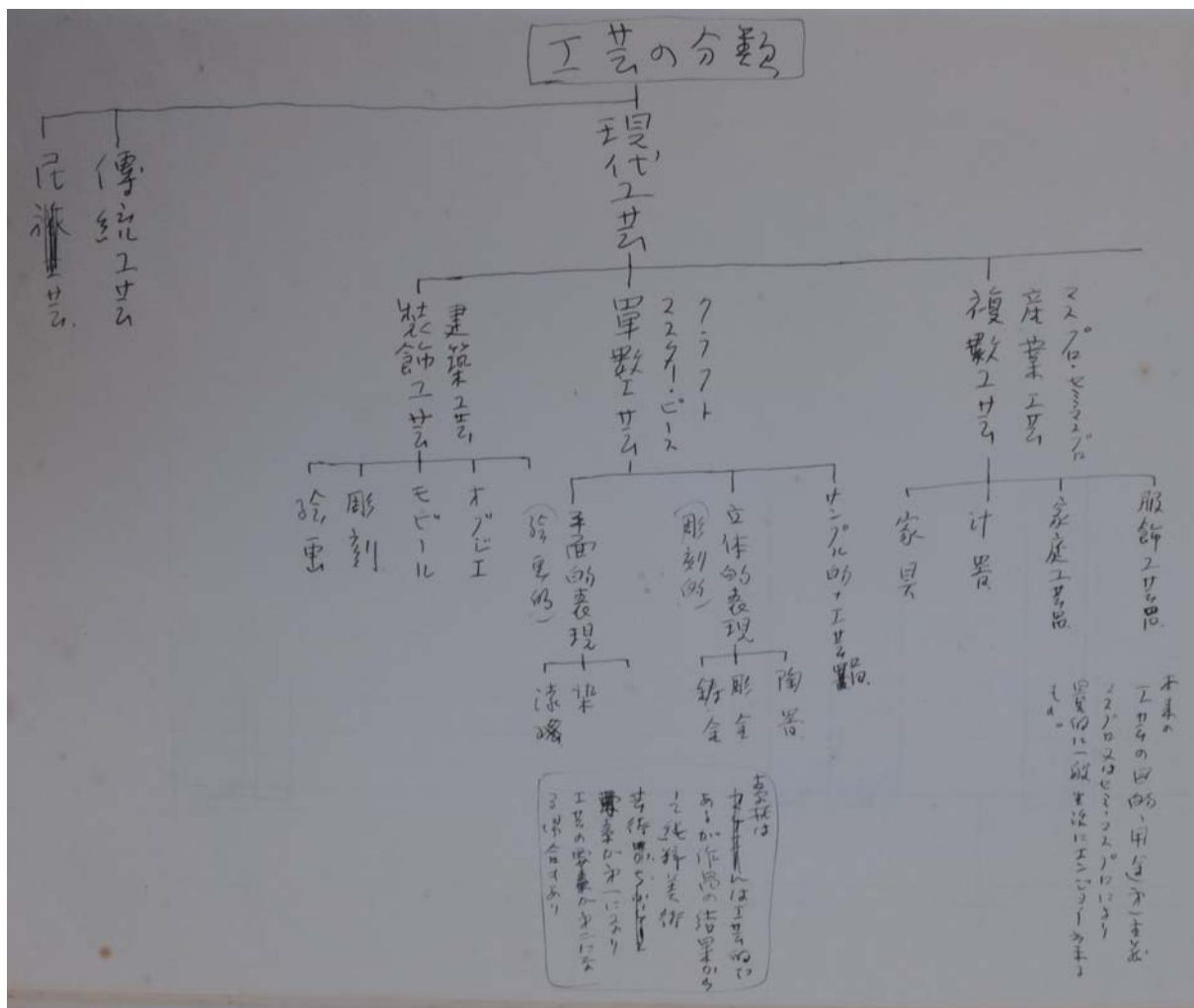


図版4—60：高橋節郎《蟹気楼》

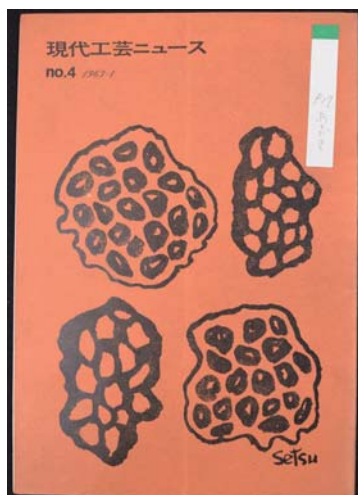
1969年（昭和44）第十回円心展出品 第十回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



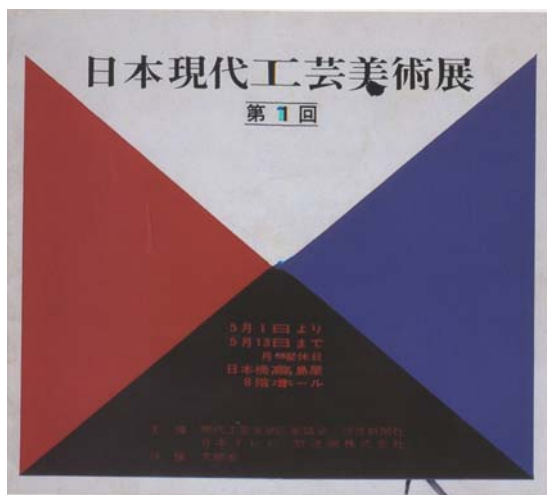
図版4—6 1：高橋節郎《丘の見える静物》  
1969年（昭和44）第十回円心展出品 第十回円心展絵葉書  
安曇野高橋節郎記念美術館提供



図版4—6 2：高橋節郎「工芸の分類」 スケッチブックより  
個人蔵  
筆者撮影



図版4—63：高橋節郎による『現代工芸ニュース』の表紙デザイン  
『現代工芸ニュース』No. 4 1963年1月発行



図版4—64：高橋節郎による日本現代工芸美術展のシンボルマーク  
第1回日本現代工芸美術展覧会図録表紙 1962年（昭和37）

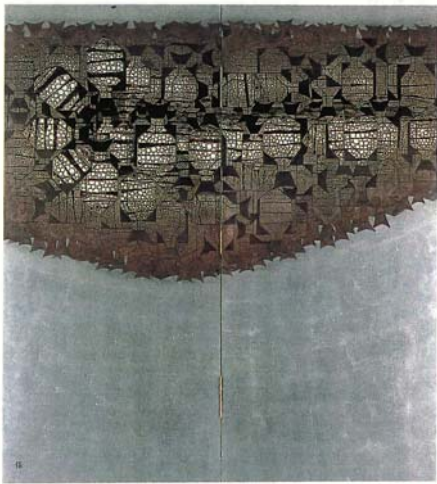
展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、(公財)高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004年発行）、79頁



図版4—65：横山玉抱《漆、棚》

1961年（昭和36）第四回日展出品 特選、北斗賞受賞  
『日展史24 新日展編4』社団法人日展、1993年9月発行、84頁





図版4—66：尾長保《銀鱗（二曲一双）》

1964年（昭和39）第七回日展出品 特選、北斗賞受賞  
『日展史27 新日展編7』社団法人日展、1995年3月発行、90頁



図版4—67：村田吉生《群》

1962年（昭和37）第五回日展出品 菊花賞  
『日展史25 新日展編5』社団法人日展、1994年3月発行、90頁



図版4—68：可西泰三《鑄銅花器 律》

1963年（昭和38）第六回日展出品 特選、北斗賞受賞  
『日展史26 新日展編6』社団法人日展、1994年9月発行、91頁



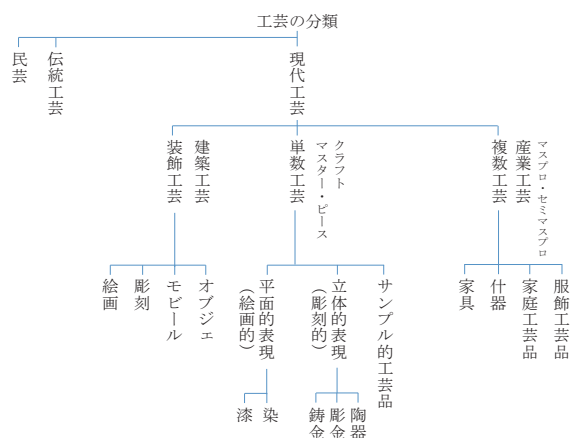
図版4—69：高橋節郎《漆壁面装飾 都会にだって「みのり」はある》

1956年（昭和31）第十二回日展出品 川合玉堂資金買上 123.0×250.0 日本芸術院蔵  
 展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、40頁



図版4—70：高橋節郎《杉の木の話》

1959年（昭和34）第二回新日展出品 121.4×243.2 豊田市美術館蔵  
 展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、42頁



図版4—71：高橋節郎「工芸の分類」 スケッチブックより

個人蔵  
 筆者翻刻

## 第一章 表

表 1—1：「无型」の年次展への山崎覚太郎の出品作例一覧

	会期	山崎覚太郎の出品作（判明分）
第1回无型展	1927年（昭和2） 3月12日～16日	
第2回无型展	1928年（昭和3） 5月24日～29日	銘々盆A～D，菓子鉢A～D，軸盆，大盆，葉巻箱，手箱，ペン皿
第3回无型展	1929年（昭和4） 6月10日～15日	掛鏡，鏡臺，菓子鉢，小筥，銘々盆，ペン皿
第4回无型展	1930年（昭和5） 6月25日～29日	煙草セット
第5回无型展	1931年（昭和6） 6月8日～12日	鏡臺
第6回无型展	1932年（昭和7） 5月1日～5日	

『アトリエ』第5巻第7号（昭和3年7月発行）122頁～125頁、同第6巻第8号（昭和4年8月発行）64頁～74頁、同第7巻第8号（昭和5年8月発行）167頁～176頁、同第8巻第7号（昭和6年7月発行）140頁～149頁、『无型第二回展覧會目録』、『无型第三回展覧會目録』より筆者作成

表 1—2：1927年（昭和2）第八回帝展の出品作品における形式分類

筆者による形式分類		点数
器物・文具	壺・瓷・瓶類	31
	箱・籠類	21
	盆・皿・盤・膳類	14
	釜・炉類	7
	花器類	4
	鉢・盛器類	3
	菓子・果物器類	1
	盒・合類	1
	喫煙具類	1
	金具類	1
	その他器物（襖）	1
		85

筆者による形式分類		点数
家具・調度	屏風・壁掛類	8
	棚・机類	4
	照明類	4
	衝立類	3
	額面類	3
	その他家具・調度類	
	時計	2
	鏡	1
	陶板	1
	置物	1
		27

日展史編纂員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成

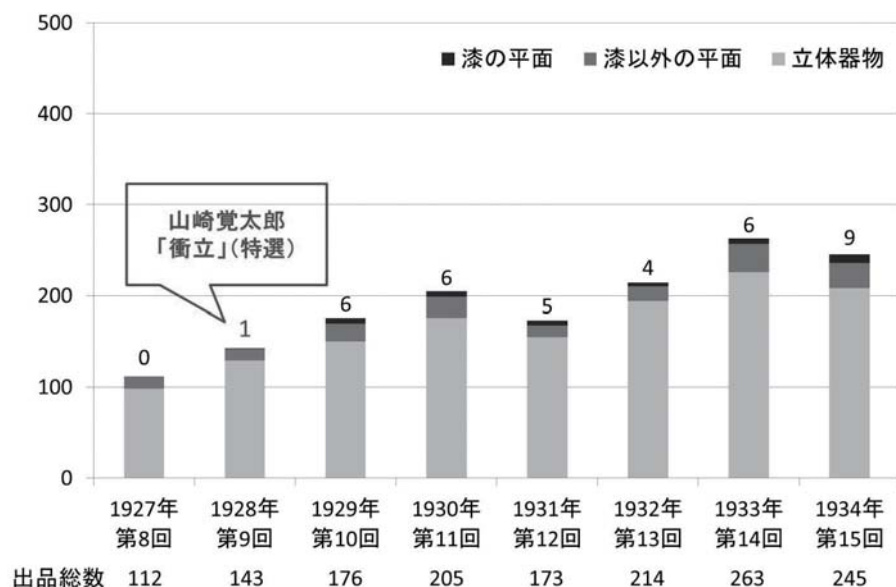


表1—3：1927年（昭和2）第八回帝展に出品された平面作品十四点の内訳

作家名	作品名	地方別	賞	筆者による分類	
				素材	形式
二代 伊東 陶山	陶額	京都		陶	額
熊谷 勝明	軍鶏額	東京			額
塚田 秀暎	高嶺の雪（彫金額）	東京		金	額
喜多村 榮太郎	妍春圖描更紗壁掛	東京		染	壁掛
桐谷 天香	林間清遊（壁掛）	千葉		染	壁掛
熊谷 吉郎	超自然（壁掛）	東京		染	壁掛
櫻井 霞洞	謡姫圖壁掛	東京		染	壁掛
龍村 平藏	羅地錦壁掛	大阪		織	壁掛
山鹿 清華	阿蘭陀船（手織錦壁掛）	京都	（特）	織	壁掛
山脇 敏子	柘榴文様壁掛	東京			壁掛
皆川 月華	富貴靈獸文衝立	京都		染	衝立
横山 正義	恵まれし歡（鍛金衝立）	東京		金	衝立
和田 三造	衝立	静岡			衝立
廣川 松五郎	唐草頌榮（染色屏風）	東京		染	屏風

日展史編集員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成

表1—4：1927年（昭和2）第八回展から1934年（昭和9）第十五回展までに漆芸分野から出品された平面作品数の推移



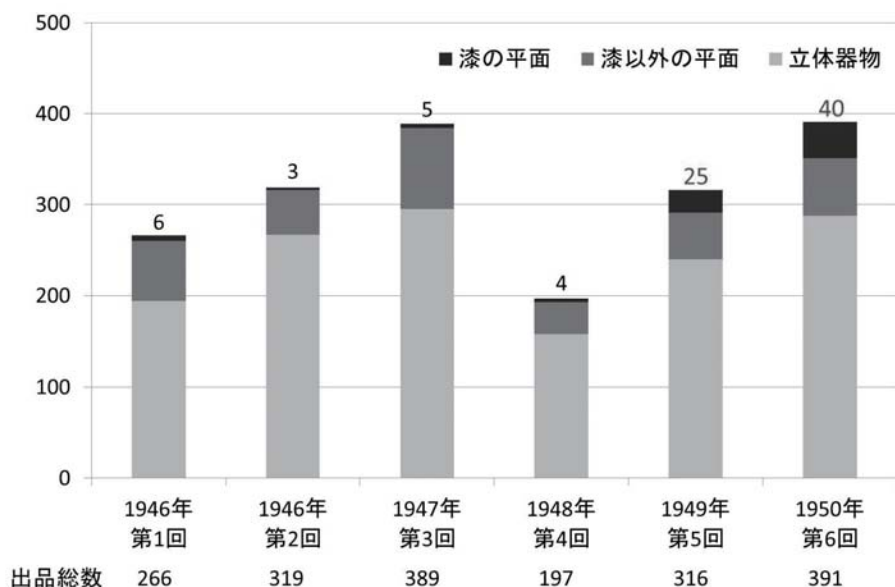
日展史編集員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成

表1—5：1928年（昭和3）第九回帝展から1934年（昭和9）第十五回帝展までに漆芸分野から出品された平面作品の一覧

出品回	役職	作家名	作品名	地方別	賞	素材
第9回帝展（昭和3）		山崎 覺太郎	衝立	東京	特	漆
第10回帝展（昭和4）	無	山崎 覺太郎	蒔繪ストープ前立	東京	特	漆
		河面 冬山	初夏（蒔繪衝立）	東京		漆
		鈴木 素興	ダリヤ蒔繪隅屏風	東京		漆
		徳力 彦之助	春麗花宴（蒔繪屏風）	京都		漆
		吉田 源十郎	海（蒔繪衝立）	東京		漆
		吉田 醇一郎	秋野（蒔繪屏風）	千葉		漆
第11回帝展（昭和5）	無	山崎 覺太郎	蒔繪鵜の圖壁面裝飾パネル	東京		漆
		魚野 自醒	磯蒔繪額	京都		漆
		越田 尾山	蒔繪緋暖簾隅屏風	大阪		漆
		高井 白陽	向日葵蒔繪屏風	東京		漆
	無	森川 紫山	蒔繪水のほとり衝立	東京		漆
第12回帝展（昭和6）		吉田 源十郎	梟之圖漆皮彫衝立	東京	特	漆
		太田 誠二	卍字二枚折屏風	石川		漆
	推	梅澤 隆眞	蘇鉄圖・藤袴圖パネル	東京		漆
		高井 白陽	衝立	東京	特	漆
		番浦 省吾	運動による構成、海と山と空蒔繪衝立	京都		漆
	無	吉田 源十郎	皮蒔繪二曲屏	京都		漆
第13回帝展（昭和7）		小野 爲郎	漆器衝立	新潟		漆
		新村 撰吉	漆器鳥獸文小屏風	石川		漆
	無	高井 白陽	ストープ前立	東京		漆
		高野 松山	柏木菟之圖蒔繪衝立	東京	特	漆
第14回帝展（昭和8）		迎田 嘉亭	蒔繪蕪風呂先	京都		漆
		二木 成抱	蒔繪秋晴屏風	石川		漆
		前 大峰	沈金佳魚蔬ノ圖風爐先	石川		漆
		守屋 松亭	扇面流蒔繪衝立	東京		漆
		吉田 醇一郎	蒔繪雑草の圖屏風	千葉		漆
	元審	六角 紫水	樂浪研究之内海邊と湖邊小衝立	東京		漆
第15回帝展（昭和9）		井波 壽平（喜六齋）	葱と麥二折小屏風	石川		漆
		太田 誠二	静物小屏風	石川		漆
		木下 春叢	春秋風呂先屏風	東京		漆
		高瀬 直（蒼風）	漆器衝立	富山		漆
		岡本 昇三	蒔繪ドア一	東京		漆
		番浦 省吾	水邊譜彩漆衝立	京都		漆
		二木 成抱	八角形遊鶴額	石川		漆
		三田村 自芳	橙蒔繪屏風	東京		漆
		保谷 美成	干鰯小屏風	石川		漆

日展史編纂員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成

表1—6：1946年（昭和21）第一回日展から1950年（昭和25）第六回日展までに漆芸分野から出品された平面作品数の推移



日展史編纂員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成

表1—7：1949年（昭和24）第五回日展から1956年（昭和31）第十二回日展までに  
第四部に出品されたパネル作品の一覧

出品回	作家名	作品名	素材	地方別	賞
第5回日展（昭和24）	横山 白汀	木漆「豹」壁面装飾パネル	漆芸	富山	
第6回日展（昭和25）	須賀 良二	鑄銅パネル豊穣	金工	富山	
	福岡 萍哉	漆器パネル 海	漆芸	富山	
第7回日展（昭和27）	川端 三義	花時計パネル	漆芸	大阪	
	後藤 義雄	パネル「貝殻」	漆芸	富山	
	高橋 節郎	漆パネル「星座」	漆芸	東京	特選・朝倉賞
	原田 修二	漆器パネル 夕映え	漆芸	神奈川	
	福岡 萍哉	漆器パネル「幻想」	漆芸	東京	
第8回日展（昭和28）	小田原 敏雄	漆器パネル（作品B）	漆芸	石川	
	北出 塔次郎	縞馬圖陶製パネル	陶磁	石川	
	高橋 節郎	漆パネル『街と花火』	漆芸	東京	
	堂本 漆軒	漆器濱木綿パネル	漆芸	京都	
	松谷 春峰	漆パネル静動之圖	漆芸	東京	
	村田 吉生	鰐の圖パネル	漆芸	富山	
	横山 白汀	「たわむれ」壁面装飾パネル	漆芸	富山	
第9回日展（昭和29）	音丸 隼	小梅恵草パネル	漆芸	東京	
	佐治 正（賢使）	漆パネル「渚」	漆芸	神奈川	
	原田 修二	漆パネル「壺」	漆芸	神奈川	
	横山 一夢	響〔パネル〕	木工	富山	北斗賞
第10回日展（昭和30）	曾田 雄之助	七宝焼パネル「秋」	七宝	大阪	
	榎木 盛	漆パネル「トルソ」	漆芸	石川	
	佐治 正（賢使）	漆パネル 女	漆芸	千葉	
	武田 武弘	パネル（初秋のカンナ）	漆芸	富山	
	宮窪 博蕙	パネル花籠を持つ女		富山	
	横山 一夢	〔視〕パネル	木工	富山	
第11回日展（昭和31）	阿部 恒男	パネル		東京	
	大須賀 選	パネル	金工	東京	
	大智 澄之	パネル	金工	東京	
	片田 明雄	あを鷺パネル	漆芸	富山	
	城戸 夏男	子供部屋のパネル	陶磁	茨城	
	小松 芳光	湖畔漆パネル	漆芸	石川	
	丹羽 昭司	魚パネル		石川	
	保谷 美成	パネル「屋根」	漆芸	石川	
第12回日展（昭和32）	今雪 皓	騒音 漆パネル	漆芸	東京	
	小田原 敏雄	パネル「追憶」		石川	
	尾長 保	孔雀パネル	漆芸	富山	
	高久 空木	染色パネル	染織	東京	
	八木 一	パネル「朱と緑」		東京	
	保谷 美成	パネル	漆芸	石川	
	山本 木平	漆パネル スポーツの森	漆芸	岡山	

日展史編纂員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成



## 第二章 表

表 2—1：『地域別丸芸資格会員名簿』（昭和 19 年 11 月 15 日現在）

作家番号	種級	技術	氏名	雅号
41095	甲 3	鑄金	立川 政吉	
41096	甲 3	鑄金	中村 義一	
41097	甲 3	鑄金	須賀 精一	松園
41098	甲 3	鑄金	畠 芳春	春斎
42007	甲 3	木工	中島 菊太郎	奎堂
43055	甲 3	陶磁	高多 喜八	
44068	甲 3	蒔絵	彼谷 芳三	芳水
44069	甲 3	蒔絵	北村 常造	白峰
41116	乙 四	鑄金	金森 栄一	
42011	乙 五	木工	横山 善作	一夢
44105				
41202	乙 六	鑄金	米田 外次郎	鳩秀
41203	乙 六	鑄金	酒井 静江	静女
41204	乙 六	鑄金	早川 又晃	早満多
41205	乙 六	鑄金	能勢 政雄	白朗
41206	乙 六	鑄金	島田 精二	
42020	乙 六	木工	徳地 政治	斧山
42021	乙 六	木工	横山 豊太郎	白汀
42022	乙 六	木工	大島 五作	五雲
42023	乙 六	木工	堀 豊次	香斧
42024	乙 六	木工	中島 一郎	奎石
43138	乙 六	陶磁	須賀 良二	木仙
44140	乙 六	蒔絵	合田 平吉	
44141	乙 六	蒔絵	横山 幸作	玉抱

須賀松園「地域別丸芸資格会員名簿について～昭和 19 年 11 月 15 日現在～」『富山県工芸作家の歩み―連盟史―』  
富山県工芸作家連盟、1989 年発行、40 頁～ 41 頁より抜粋

## 第四章 表

表4—1：高橋節郎が円心の年次展に出品した作例の一覧

開催年	展覧会出品歴	作品名	出品歴典拠	制作年	制作年典拠	現在の所蔵先
1960年	第1回円心展	《鳥影》	『日本漆工』1960年7月号 No. 117 p. 11			
1961年	第2回円心展	《青い絨毯》	第2回円心展絵葉書、『日本漆工』1961年6月号 No. 127 p. 5	1955年	生誕百年展図録	〈公財〉高橋記念美術文化振興財団
		《赤い絨毯》*1	第2回円心展絵葉書			
1962年	第3回円心展	《赤いカーテン》	第3回円心展目録、第3回円心展絵葉書、『日本漆工』1962年5月号 No. 138 p. 8			長野県信濃美術館
		《静物》	第3回円心展目録、第3回円心展絵葉書			
1963年	第4回円心展	《触（A）》	第4回円心展絵葉書			
		《触（B）》	〃			
		《触（C）》	第4回円心展絵葉書、『日本漆工』1963年7月号 No. 150 p. 7			
1964年	第5回円心展	《（化石深海）A》	第5回円心展絵葉書	1964年	生誕百年展図録	豊田市美術館
		《（化石深海）B》	〃	1964年	生誕百年展図録	豊田市美術館
1965年	第6回円心展	《室内》	第6回円心展絵葉書			
		《森の見える静物》	〃			
1966年	第7回円心展	《静物》	第7回円心展絵葉書			
		《ノートルダム（旅の印象）》	第8回円心展絵葉書			
1967年	第8回円心展	《ベニス（旅の印象）》	〃			
		《旅の印象（館）》*2	〃			
		《紫陽花》	第9回円心展絵葉書			
1968年	第9回円心展	《麦と静物》	〃			
		《花と風船》	〃			
1969年	第10回円心展	《あじさい》	第10回円心展絵葉書			
		《蟹気楼》	〃			
		《丘の見える静物》	〃			

\*1：1955年制作とされる同名の類似作が（公財）高橋記念美術文化振興財団に所蔵されている。

\*2：制作年は不詳だが同名で近似した図様の水墨画が豊田市美術館に所蔵されている。

『日本漆工』各号および各展覧会絵葉書の調査より筆者作成

表4-2：現代工芸展ローマ巡回に伴って渡欧した高橋の旅程表

日程	時間	発着都市	摘要
10月26日	水	22:30 東京発	日本航空にて北極経由コペンハーゲンへ（機中泊）
10月27日	木	6:20 コペンハーゲン着	着後ホテルにて休憩 午後：市内見学（国立博物館、クリスチャンボルグ宮殿、国立美術館等） コペンハーゲン泊
10月28日	金	13:35 コペンハーゲン発 14:45 ハンブルグ着	午前：自由行動 ルフトハンザ航空にてハンブルグへ ハンブルグ泊
10月29日	土	17:00 ハンブルグ発 17:50 ベルリン着	美術工芸博物館、美術館見学 英国欧州航空にてベルリンへ ベルリン泊
10月30日	日	17:10 ベルリン発 18:35 デュッセルドルフ着	東西ベルリン見学 英国欧州航空にてデュッセルドルフへ デュッセルドルフ泊
10月31日	月		午前：市内見学（聖ランベルトウス教会、イエーガーホーフ城、ゲーテ博物館等） 午後：自由行動 デュッセルドルフ泊
11月1日	火	デュッセルドルフ発 汽車でフランクフルト	車にてハイデルベルグ訪問 フランクフルト泊
11月2日	水	フランクフルト滞在	
11月3日	木	14:40 フランクフルト発 15:55 ウィーン着	ルフトハンザ航空にてウィーンへ 着後ホテルにて休息 午後：美術アカデミー、美術館、博物館見学
11月4日	金	12:06 ウィーン発 17:19 チューリッヒ着	出発まで自由行動 スイス航空にてチューリッヒへ
11月5日	土	チューリッヒ滞在	チューリッヒ泊
11月6日	日	チューリッヒ滞在	アリタリア・イタリア航空にてミラノへ 午後：市内見学（ブレラ宮殿、ボルディベッツオリ博物館、聖アンブロジーナ教会等） ミラノ泊
11月7日	月	12:45 チューリッヒ滞在発 13:50 ミラノ着	
11月8日	火	ミラノ滞在	
11月9日	水	ミラノ滞在	
11月10日	木	ミラノ発 ベニス着	
11月11日	金	ベニス発 フローレンス着	
11月12日	土	フローレンス滞在	
11月13日	日	フローレンス発 ローマ着	
11月14日	月		
11月15日	火		
11月16日	水	ローマ滞在	展示会出席
11月17日	木		
11月18日	金		
11月19日	土	10:05 ローマ発 12:20 マドリッド着	アリタリア・イタリア航空にてマドリッドへ 午後：市内見学（スペイン広場、ホセ・アントニオ、王宮、セルバンテス記念碑等） マドリッド泊
11月20日	日	マドリッド滞在	午前：ブラド美術館見学 午後：トレド観光 マドリッド泊
11月21日	月	12:35 マドリッド発 13:35 リスボン着	午前：自由行動 トランスワールド航空にてリスボンへ リスボン泊
11月22日	火	リスボン滞在	終日市内見学（アルファマ、聖ロック寺院、馬事博物館、コメルシオ広場） リスボン泊
11月23日	水	8:00 リスボン発 11:25 パリ着	タップ航空にてパリへ 午後：ルーブル美術館見学
11月24日	木	パリ滞在	市内見学（コンコルド広場、ノートルダム寺院、エリーゼ宮、ロダン博物館等） パリ泊
11月25日	金	20:40 パリ発 20:30 ロンドン着	終日：自由行動 英国欧州航空にてロンドンへ ロンドン泊
11月26日	土	ロンドン滞在	終日：市内見学（ピカデリー広場、聖ポール寺院、トラファルガー広場、ウェストミンスターホール等） ロンドン泊
11月27日	日	12:15 ロンドン発 17:45 アテネ着	午前：自由行動 英国欧州航空にてアテネへ アテネ泊
11月28日	月	アテネ滞在	終日：ペナキ博物館、ピザンチン博物館、国立考古学博物館等見学 アテネ泊
11月29日	火	18:20 アテネ発 20:20 カイロ着	午前：市内見学（ゼウス神殿、アクロポリス、フィロパッポス） 午後：自由行動 サベナ航空にてカイロへ カイロ泊
11月30日	水	カイロ滞在	エジプト博物館見学 夕方：ギゼーのピラミッド、スフィンクス見学 カイロ泊
12月1日	木	18:10 カイロ発	市内見学（シタデル、サルタン・ハッサン寺院、エルアザール寺院等） ルフトハンザ航空にて香港へ 機中泊
12月2日	金	15:00 香港着	香港泊
12月3日	土	香港滞在 17:00 香港発 21:25 東京着	自由行動 英国海外航空にて帰途へ 羽田空港にて解散

『現代工芸美術家協会ヨーロッパ視察用A案』（個人蔵）より手書きによる修正等を加味して筆者作成



表4－3：富山県展工芸部門の県外審査員一覧

回数	開催年	県外審査員氏名	
第1回	昭和21(1946)		
第2回	昭和22(1947)		
第3回	昭和23(1948)	山崎覚太郎	
第4回	昭和24(1949)		
第5回	昭和25(1950)	山崎覚太郎	
第6回	昭和26(1951)	山崎覚太郎	海野 清
第7回	昭和27(1952)	山崎覚太郎	高村 豊周
第8回	昭和28(1953)	松田 権六	高村 豊周
第9回	昭和29(1954)	山崎 覚太郎	香取 正彦
第10回	昭和30(1955)	山崎 覚太郎	香取 正彦
第11回	昭和31(1956)	山崎 覚太郎	山室 百世
第12回	昭和32(1957)	山崎 覚太郎	山室 百世
第13回	昭和33(1958)	山崎 覚太郎	山室 百世
第14回	昭和34(1959)	山崎 覚太郎	山室 百世
第15回	昭和35(1960)	高橋 節郎	蓮田 脩吾郎
第16回	昭和36(1961)	山崎 覚太郎	山室 百世
第17回	昭和37(1962)	山崎 覚太郎	蓮田 脩吾郎
第18回	昭和38(1963)	辻 光典	山室 百世
第19回	昭和39(1964)	高橋 節郎	山室 百世
第20回	昭和40(1965)	帖佐 美行	佐治 正
第21回	昭和41(1966)	高橋 節郎	蓮田 脩吾郎
第22回	昭和42(1967)	帖佐 美行	佐治 正
第23回	昭和43(1968)	山室 百世以	辻 光典
第24回	昭和44(1969)	高橋 節郎	三井 安蘇夫
第25回	昭和45(1970)	蓮田 脩吾郎	
第26回	昭和46(1971)	帖佐 美行	
第27回	昭和47(1972)	高橋 節郎	蓮田 脩吾郎
第28回	昭和48(1973)	三井 安蘇夫	野口 晴朗
第29回	昭和49(1974)	辻 光典	蓮田 脩吾郎
第30回	昭和50(1975)	高橋 節郎	帖佐 美行

『富山県美術連合会 50周年記念 五十年の歩み』（富山県美術連合会、2001年発行）、86頁～91頁より抜粋

## 第一章 図版

### 図版 1—1：高橋節郎《漆真美人草之圖小屏風（ひなげしの図小屏風）》

1940 年（昭和 15）紀元二六〇〇年奉祝美術展出品 彩研出蒔絵

67.0×182.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、23 頁

### 図版 1—2：高橋節郎《漆木瓜の圖屏風（木瓜蒔絵屏風）》

1941 年（昭和 16）第四回新文展出品 特選受賞、政府買上 彩研出蒔絵

136.0×151.2 東京藝術大学蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、24 頁

### 図版 1—3：高橋節郎《日日草紋衣裳箱》

1938 年（昭和 13）型會第一回発表展出品 東京美術学校卒業制作 彩研出蒔絵

45.5×69.5×14.5

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、22 頁

### 図版 1—4：高橋節郎《棚》

1938 年（昭和 13）型會第一回発表展出品 彩研出蒔絵

寸法不詳

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、77 頁

### 図版 1—5：「无型」同人の集合写真

昭和初期

展覧会図録『生誕一〇〇年記念—豊田勝秋展』（石橋美術館別館、京都国立近代美術館、高岡市美術館、1997 年 11 月発行）、113 頁

### 図版 1—6：実在工芸美術会第一回展 東京府美術館にて

1936 年（昭和 11） 右から木村和一、吉田源十郎、広川松五郎、佐藤陽雲、山崎覚太郎、丸山不忘、高村豊周、豊田勝秋、内藤春治、末吉菊麿（庶務）

木田拓也「実在工芸美術会 1935-1940：「用即美」の工芸」（『東京国立近代美術館研究紀要』2009 年発行に所収）、41 頁

### 図版 1—7：『實在工藝美術會第一回展覽會目錄』

實在工藝美術會、1936 年（昭和 11） 東京文化財研究所蔵

木田拓也「実在工芸美術会 1935-1940：「用即美」の工芸」（『東京国立近代美術館研究紀要』2009 年発行に所収）、42 頁

#### 図版 1—8：高橋節郎《小屏風》

1939 年（昭和 14）第四回実在工芸展出品 実在工芸奨励賞受賞 所在不明、モノクロ図版  
展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ／一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋  
記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、86 頁

#### 図版 1—9：型會第一回発表展案内状

1938（昭和 13）年  
安曇野高橋節郎記念美術館提供

#### 図版 1—10：型會第一回発表展推薦文

1938（昭和 13）年  
安曇野高橋節郎記念美術館提供

#### 図版 1—11：型會第一回発表展作品目録

1938 年（昭和 13）  
展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ／一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋  
記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、78 頁

#### 図版 1—12：小杉二郎《居間家具セット》

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品  
『帝國工芸』第十二巻第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、174 頁

#### 図版 1—13：小杉二郎《食堂家具セット》

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品  
『帝國工芸』第十二巻第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、174 頁

#### 図版 1—14：金子徳次郎《鏡巢》

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品  
『帝國工芸』第十二巻第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、174 頁

#### 図版 1—15：金子徳次郎《果物盛器》

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品  
『帝國工芸』第十二巻第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、174 頁

#### 図版 1—16：黒瀬英雄《電気スタンド》

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品  
『帝國工芸』第十二巻第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、174 頁



**図版 1—17：高橋節郎《果物盛器》**

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品

所在不明、モノクロ図版

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版 1—18：高橋節郎《日日草紋衣装箱》（部分）**

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ／一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、裏見返し

**図版 1—19：第二回工藝青年派展覧会を報じるグラフ記事**

『帝國工芸』第十二卷第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、173 頁

**図版 1—20：経緯工芸展を報じるグラフ記事**

『帝國工芸』第十二卷第六号、昭和 13 年 5 月 28 日発行、175 頁

**図版 1—21：山崎覚太郎《衝立》**

1928 年（昭和 3）第九回帝展出品 特選受賞

寸法不詳

東京文化財研究所所蔵『帝國美術院第九回美術展覧会図録 第四部美術工藝』文部省、昭和 3 年 12 月 21 日発行、73 頁

**図版 1—22：山崎覚太郎《衝立》**

1928 年（昭和 3）第九回帝展出品 特選受賞

寸法不詳

東京文化財研究所所蔵『帝國美術院第九回美術展覧会図録 第四部美術工藝』文部省、昭和 3 年 12 月 21 日発行、73 頁

**図版 1—23：山崎覚太郎《蒔絵ストーブ前立》**

1929 年（昭和 4）第十回帝展出品 特選受賞

93.0×155.0

展覧会図録『開館記念特別展 山崎覚太郎展—漆芸革新の軌跡』高岡市美術館、平成 7 年 4 月 23 日発行、14 頁

**図版 1—24：山崎覚太郎《蒔絵鵜の図壁面装飾パネル》**

1930 年（昭和 5）第十一回帝展出品 無鑑査

127.0×184.0

展覧会図録『開館記念特別展 山崎覚太郎展—漆芸革新の軌跡』高岡市美術館、平成 7 年 4 月 23 日発行、15 頁

**図版 1—25：山崎覚太郎《猿蒔絵風爐前屏風》**

1939 年（昭和 14）第三回文展出品 審査員

65.0×179.5

展覧会図録『開館記念特別展 山崎覚太郎展—漆芸革新の軌跡』高岡市美術館、平成 7 年 4 月 23 日発行、16 頁

**図版 1—26：張間禧一《鷺漆器衝立》**

1942 年（昭和 17）第五回新文展出品 特選受賞

121.0×168.0

井上靖、河北倫明監修『昭和の文化遺産 第八巻 工芸Ⅲ』ぎょうせい、1991 年 4 月 10 日初版発行、116 頁

**図版 1—27：山崎覚太郎《大盆》**

1928 年（昭和 3）第二回无型展出品

寸法不詳

『アトリエ』第五巻第七号、昭和 3 年 7 月発行、124 頁

**図版 1—28：山崎覚太郎《鏡台》**

1929 年（昭和 4）第三回无型展出品

寸法不詳

『アトリエ』第六巻第八号、昭和 4 年 8 月発行、71 頁

**図版 1—29：山崎覚太郎《鏡台》**

寸法不詳

1931 年（昭和 6）第五回无型展出品

『アトリエ』第八巻第七号、昭和 6 年 7 月発行、145 頁

**図版 1—30：実在工芸美術会第一回展 第一室全景**

1936 年（昭和 11）

『アトリエ』第 13 巻第 7 号、1936 年 7 月に掲載

木田拓也「実在工芸美術会 1935-1940：「用即美」の工芸」（『東京国立近代美術館研究紀要』2009 年発行に所収）、44 頁

**図版 1—3 1 : 実在工芸美術会第二回展 白木屋家具設計部《談話室セット》**

1937 年（昭和 12）

高村豊周編『第二回實在工藝美術會展覽會報告』（『叢書・近代日本のデザイン 46』ゆまに書房 に所収、同書 21 頁）

**図版 1—3 2 : フランスにて漆芸家ジャン・デュナンと 右端が山崎覚太郎**

1937 年（昭和 12）

展覧会図録『開館記念特別展 山崎覚太郎展—漆芸革新の軌跡』高岡市美術館、平成 7 年 4 月 23 日発行、78 頁

**図版 1—3 3 : 1942 年（昭和 17）第五回新文展 第四部美術工芸 陳列室内風景**

『生活美術』昭和 17 年 12 月

**図版 1—3 4 : 横山白汀《木漆『豹』壁面装飾パネル》**

1949 年（昭和 24）第五回日展出品

横山豊介『横山白汀作品集』昭和 49 年 5 月 20 日発行

**図版 1—3 5 : 高橋節郎《漆パネル「星座」》**

1951 年（昭和 26）第七回日展出品 特選・朝倉賞受賞 蒔絵、螺鈿

各 30.0×30.0 3 点組

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、32～33 頁

## 第二章 図版

### 図版 2—1：富山県工芸美術作家協会創設記念展会場風景

1941 年（昭和 16） 宮市大丸百貨店

『富山県工芸作家の歩み 連盟 70 周年記念誌』（富山県工芸作家連盟、2011 年発行）、9 頁

### 図版 2—2：横山白汀《木目込屏風》

1941 年（昭和 16） 第四回新文展出品

横山豊介『横山白汀作品集』昭和 49 年 5 月 20 日発行

### 図版 2—3：横山玉抱《漆陽春三曲屏風》

1941 年（昭和 16） 第四回新文展出品

『日展史 14 新文展編二』（社団法人日展、1984 年 10 月発行）、459 頁

### 図版 2—4：高橋節郎《漆木瓜の圖屏風（木瓜蒔絵屏風）》

1941 年（昭和 16） 第四回新文展出品 特選受賞、政府買上 彩研出蒔絵

136.0×151.2 東京藝術大学蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、24 頁

### 図版 2—5：第一回県展（輸出見本展示会）を報じる記事

北日本新聞 1946 年（昭和 21）6 月 16 日付朝刊

『県展 50 回記念展 県展の草創期に活躍した作家たち』（富山県民会館美術館、1995 年発行）、64 頁

### 図版 2—6：横山白汀《木漆『豹』壁面装飾パネル》

1949 年（昭和 24） 第五回日展出品

横山豊介『横山白汀作品集』昭和 49 年 5 月 20 日発行

### 図版 2—7：彼谷芳水《彫漆白樺の風爐先屏風》

1950 年（昭和 25） 第六回日展出品 特選受賞

『県展 50 回記念展 県展の草創期に活躍した作家たち』（富山県民会館美術館、1995 年発行）、44 頁

### 図版 2—8：彼谷芳水《椿紋様漆手筥》

1941 年（昭和 16） 第四回新文展出品

『日展史 14 新文展編二』（社団法人日展、1984 年 10 月発行）、444 頁

### 図版 2—9：横山白汀《北風（三曲スクリーン）》

1951 年（昭和 26） 第七回日展出品 特選受賞

横山豊介『横山白汀作品集』昭和 49 年 5 月 20 日発行



図版 2—10 : マルニの社屋前で社員とともに 最後列左から三人目が高橋節郎

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行)、98 頁

図版 2—11 : マルニ工芸漆器株式会社の広告

『工芸ニュース』第 15 巻第 6 号、1947 年（昭和 22）9 月発行、巻末に掲載

図版 2—12 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 表紙

安曇野高橋節郎記念美術館提供

図版 2—13 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 4 頁～5 頁

安曇野高橋節郎記念美術館提供

図版 2—14 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 10 頁～11 頁

安曇野高橋節郎記念美術館提供

図版 2—15 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 14 頁～15 頁

安曇野高橋節郎記念美術館提供

図版 2—16 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 20 頁～21 頁

安曇野高橋節郎記念美術館提供

図版 2—17 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 22 頁～23 頁

安曇野高橋節郎記念美術館提供

図版 2—18 : マルニ工芸漆器株式会社 製品カード

筆者撮影

図版 2—19 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 14 頁

楓の葉紋の盆と皿セット

図版 2—20 : 高橋節郎旧蔵 楓の葉紋の盆

筆者撮影

図版 2—21 : 高橋節郎旧蔵 楓の葉紋の皿

筆者撮影

図版 2—2 2 : 高橋節郎旧蔵 楓の葉紋の皿 (裏)

筆者撮影

図版 2—2 3 : Catalog of Maruni Lacquer-ware Vol.1 1947 15 頁

桔梗の花紋ウイスキーカップ

図版 2—2 4 : 高橋節郎旧蔵 桔梗の花紋のウイスキーカップ

筆者撮影

図版 2—2 5 : 高橋節郎旧蔵 桔梗の花紋のウイスキーカップ (金色の紋部分)

筆者撮影

図版 2—2 6 : 高橋節郎旧蔵 桔梗の花紋のウイスキーカップ (裏)

筆者撮影

図版 2—2 7 : 高橋節郎旧蔵 陶胎漆器 花鳥文様 把手付きカップ

筆者撮影

図版 2—2 8 : 高橋節郎旧蔵 陶胎漆器 花鳥文様 把手付きカップ (鳥の脚部分)

筆者撮影

図版 2—2 9 : 高橋節郎旧蔵 陶胎漆器 花鳥文様 把手付きカップ (裏)

筆者撮影

図版 2—3 0 : 高橋節郎所蔵 花紋 シガレットケース

筆者撮影

図版 2—3 1 : 高橋節郎旧蔵 花紋 シガレットケース (部分)

筆者撮影

図版 2—3 2 : 高橋節郎旧蔵 花紋 シガレットケース (裏)

筆者撮影

図版 2—3 3 : 高橋節郎《陶胎花器 花文様》

筆者撮影

図版 2—3 4 : 高橋節郎《陶胎花器 花文様》(部分)

筆者撮影

図版 2—35：高橋節郎《陶胎花器 花文様》（部分）

筆者撮影

図版 2—36：高橋節郎《日日草紋衣装箱》（部分）

1938（昭和 13）年型會第一回発表展出品

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ／一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、表紙

図版 2—37：高橋節郎《ライター 花文様》（金属部品部分）

筆者撮影

図版 2—38：高橋節郎《ライター 花文様》

筆者撮影

図版 2—39：高橋節郎《花の星座》

1949 年（昭和 24）第五回日展出品 アルミニウム合金板

41.9×110.4 豊田市美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、30 頁

図版 2—40：高橋節郎《漆器 花の星座 壁装飾》発表時の様子

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ／一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、88 頁

図版 2—41：高橋節郎《花の星座》（部分）

豊田市美術館提供

図版 2—42：高橋節郎《輸出向けランプスタンド（角型）デザイン画》

筆者撮影

図版 2—43：高橋節郎《輸出向けランプスタンド（円筒型）デザイン画》

筆者撮影

### 第三章 図版

#### 図版 3—1：高橋節郎《漆パネル「星座」》

1951 年（昭和 26）第七回日展出品 特選・朝倉賞受賞 蒔絵、螺鈿

各 30.0×30.0 3 点組

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、32～33 頁

#### 図版 3—2：高橋節郎《日岡月岡》

1989 年（平成元）第二十一回日展出品 鎗金、螺鈿

176.5×173.0 東京国立近代美術館蔵

展覧会図録『ねりまの美術 2000 高橋節郎展—漆芸と絵画—』（練馬区美術館、2000 年 2 月発行）、47 頁

#### 図版 3—3：高橋節郎《ムーンライト》

1953 年（昭和 28）第二回創作工芸展出品（1994 年再制作） 木芯乾漆、金属、糸

直径 13.0×44.5 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、32 頁

#### 図版 3—4：高橋節郎《花器百態 3》《花器百態 6》

1952 年（昭和 27）第一回創作工芸展出品か

20.6×18.8×13.0 ほか 豊田市美術館蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、72 頁

#### 図版 3—5：高橋節郎《乾漆壺 21》

1955 年（昭和 30）第四回創作工芸展出品（1989 年再制作） 藍胎乾漆、麻縄

高さ 34.2 （公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、33 頁

#### 図版 3—6：小杉二郎《蛇の目ミシン頭部意匠》

1953 年（昭和 28）毎日新聞社主催第二回新日本工業デザインコンクール出品 特選一席受賞

『工芸ニュース』第 22 巻第 2 号、1954 年 2 月発行

#### 図版 3—7：小杉二郎工芸デザイン製品展会場内風景

1954 年（昭和 29）10 月

『工芸ニュース』第 22 巻第 11 号、1954 年 11 月発行



### 図版 3—8 : 新工芸第一回作品展 会場内風景

佐々のフロアスタンド、松村のテーブルと椅子、塚本（清水）と中村のテーブルウェア

1951 年（昭和 26）10 月

諸山正則「生活工芸とデザイン—新工芸協会の活動を中心として」（長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』美学出版、2006 年 11 月発行に所収）、403 頁

### 図版 3—9 : 「創作工芸協会」同人の集合写真

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、91 頁

### 図版 3—10 : 「創作工芸協会第一回展」目録 個人蔵

1952 年（昭和 27）

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、78 頁

### 図版 3—11 : 高橋節郎《花器》

1952 年（昭和 27）創作工芸協会第一回展出品

『工芸ニュース』第 20 巻第 7 号、1952 年 8 月発行、37 頁

### 図版 3—12 : 佐治正《果実盛器》と《金属家具》

1952 年（昭和 27）創作工芸協会第一回展出品

『工芸ニュース』第 20 巻第 7 号、1952 年 8 月発行、37 頁

### 図版 3—13 : 蓮田修吾郎《トロフィー》

1952 年（昭和 27）創作工芸協会第一回展出品

『工芸ニュース』第 20 巻第 7 号、1952 年 8 月発行、37 頁

### 図版 3—14 : 高橋節郎《漆絵額》

1954 年（昭和 29）第三回創作工芸展出品

『工芸ニュース』第 22 巻第 10 号、1954 年 10 月発行、36 頁

### 図版 3—15 : 高橋節郎《人物》

1954 年（昭和 29）高橋節郎漆絵頒布會出品か

高橋節郎漆絵頒布會案内状（個人蔵）

### 図版 3—16 : 山脇洋二《壁かけ》

1954 年（昭和 29）第三回創作工芸展出品

『工芸ニュース』第 22 巻第 10 号、1954 年 10 月発行、36 頁

**図版 3—17：高橋節郎《籃胎漆品（花器）》**

1955 年（昭和 30）第四回創作工芸展出品

藤田一人「高橋節郎—その時代との歩み」（『高橋節郎 漆 黒と金の物語 沈潜する原風景』実業之日  
本社、1995 年 10 月発行）、27 頁

**図版 3—18：高橋節郎 創作工芸展 展示構成スケッチ**

個人蔵

筆者撮影

**図版 3—19：高橋節郎 創作工芸展 デザインスケッチ**

個人蔵

筆者撮影

**図版 3—20：創作工芸通信**

個人蔵

筆者撮影

**図版 3—21：大浦彦一《高岡産業博覧会会場絵図》**

『高岡産業博覧会会誌』1951 年（昭和 27）年 原図は高岡市美術館蔵

『高岡美術百科—先人たちの近代—』（高岡市美術館、2009 年発行）、59 頁

**図版 3—22：高岡市美術館の前景**

1951 年（昭和 26）

『高岡美術百科—先人たちの近代—』（高岡市美術館、2009 年発行）、60 頁

**図版 3—23：第一回創工芸展・高岡会場にて（高岡市商工奨励館）**

1952 年（昭和 27）5 月 左から可西泰三、島政雄、米田美昭、麻生三郎

『高岡美術百科—先人たちの近代—』（高岡市美術館、2009 年発行）、63 頁

**図版 3—24：第一回創工芸展・金沢会場にて（片町大和百貨店ギャラリー）**

1952 年（昭和 27）5 月

『高岡美術百科—先人たちの近代—』（高岡市美術館、2009 年発行）、63 頁

**図版 3—25：第八回創工芸展会場風景（富山市・清明堂）**

1958 年（昭和 33）8 月

『高岡美術百科—先人たちの近代—』（高岡市美術館、2009 年発行）、63 頁

### 図版 3—26：創作工芸協会解散時の挨拶葉書

1959 年（昭和 34）10 月

個人蔵

筆者撮影

### 図版 3—27：工芸団体「円心」集合写真

右から高橋節郎、岸田竹史、蓮田脩吾郎、辻光典、佐治正、帖佐美行

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、93 頁

### 図版 3—28：「第四科会設立趣意書並に規約案」草稿

個人蔵

筆者撮影

### 図版 3—29：「新日展工芸部に望む」

個人蔵

筆者撮影

### 図版 3—30：第一回新日展第四科美術工芸会場風景

1958 年（昭和 33）

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、100 頁

### 図版 3—31：横山白汀《木漆『豹』壁面装飾パネル》

1949 年（昭和 24）第五回日展出品

横山豊介『横山白汀作品集』昭和 49 年 5 月 20 日発行

### 図版 3—32：高橋節郎《花の星座》

1949 年（昭和 24）第五回日展出品 アルミニウム合金板

41.9×110.4 豊田市美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、30 頁

### 図版 3—33：高橋節郎《漆器 花の星座 壁装飾》発表時の様子

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、88 頁

### 図版 3—34：高橋節郎漆絵展の案内パネルと高橋節郎

1954 年（昭和 29）9 月

個人蔵

**図版 3—35：高橋節郎漆繪展 出品目録**

1954 年（昭和 29）9 月 12 日～16 日、松本市本町開運堂画廊

個人蔵

**図版 3—36：高橋節郎《街と花火》**

1952 年（昭和 26）

77.3×98.8

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、33 頁

**図版 3—37：高橋節郎《漆朝夕衝立》**

120.0×146.0×38.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵（寄託作品）

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、25 頁

**図版 3—38：高橋節郎漆繪展 会場内風景 台上の作品が《漆朝夕衝立》**

1954 年（昭和 29）

個人蔵

**図版 3—39：高橋節郎漆繪展 会場内風景 左端の作品が《漆パネル「星座」》**

1954 年（昭和 29）

個人蔵

**図版 3—40：高橋節郎漆繪展 会場内風景 左端の作品が《街と花火》**

1954 年（昭和 29）

個人蔵

**図版 3—41：高橋節郎漆繪展 会場内風景**

1954 年（昭和 29）

個人蔵

**図版 3—42：高橋節郎漆繪頒布會案内状**

1954 年（昭和 29）

個人蔵

**図版 3—43：高橋節郎《静物》**

1954 年（昭和 29）高橋節郎漆繪頒布會出品か

高橋節郎漆繪頒布會案内状（個人蔵）



**図版 3—4 4 : 高橋節郎《花の星座》(部分)**

豊田市美術館提供

**図版 3—4 5 : 高橋節郎《日日草紋衣装箱》**

1938 年(昭和 13) 型會第一回発表展出品 東京美術学校卒業制作 彩研出蒔絵

45.5×69.5×14.5

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』(生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行)、22 頁

**図版 3—4 6 : 高橋節郎《漆木瓜の圖屏風(木瓜蒔絵屏風)》**

1941 年(昭和 16) 第四回新文展出品 特選受賞、政府買上 彩研出蒔絵

136.0×151.2 東京藝術大学蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』(生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行)、24 頁

**図版 3—4 7 : 高橋節郎《日日草紋衣装箱》(部分)**

1938(昭和 13) 年型會第一回発表展出品

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』(豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行)、表紙

**図版 3—4 8 : 高橋節郎《静物》**

1954 年(昭和 29) 高橋節郎漆繪頒布會出品か

高橋節郎漆繪頒布會案内状(個人蔵)

**図版 3—4 9 : 高橋節郎《静物》**

41.8×54.5×5.3(額寸) 個人蔵

筆者撮影

**図版 3—5 0 : 高橋節郎《静物》(部分)**

41.8×54.5×5.3(額寸) 個人蔵

筆者撮影

**図版 3—5 1 : 高橋節郎《静物》(部分)**

41.8×54.5×5.3(額寸) 個人蔵

筆者撮影

**図版 3—5 2 : 高橋節郎《壺と少女》**

1954 年(昭和 29) 高橋節郎漆繪展出品か

高橋節郎漆繪展会場内風景(個人蔵)

**図版 3—5 3 : 高橋節郎《婦人像U》**

59.5×59.5×6.9 (額寸) 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

筆者撮影

**図版 3—5 4 : 高橋節郎《婦人像U》(部分)**

安曇野高橋節郎記念美術館蔵

筆者撮影

**図版 3—5 5 : 高橋節郎《少女のいる室内》**

1946 年 (昭和 21)

直径 27.0×2.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』(生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行)、28 頁

**図版 3—5 6 : 高橋節郎《トルソーのある室内》**

1947 年 (昭和 22)

直径 27.0×2.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』(生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行)、29 頁

**図版 3—5 7 : 高橋節郎《婦人像U》(部分)**

安曇野高橋節郎記念美術館蔵

筆者撮影

**図版 3—5 8 : 高橋節郎《婦人像U》(部分)**

安曇野高橋節郎記念美術館蔵

筆者撮影

**図版 3—5 9 : 高橋節郎《踊り》**

1954 年 (昭和 29) 第十回日展出品

121.5×84.8 豊田市美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』(生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行)、36 頁

**図版 3—6 0 : 高橋節郎《踊りA》**

1954 年

19.0×19.0 (公財) 高橋記念美術文化振興財団蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』(豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行)、29 頁

図版 3-61 : 高橋節郎《踊りB》

1954 年

19.0×19.0 (公財) 高橋記念美術文化振興財団蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』(豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行)、30 頁

図版 3-62 : 高橋節郎《踊り子》

51.0×57.1×4.4 (額寸) 個人蔵

筆者撮影

図版 3-63 : 高橋節郎スケッチブック

個人蔵

筆者撮影

図版 3-64 : 高橋節郎スケッチブック

個人蔵

筆者撮影

図版 3-65 : 高橋節郎スケッチブック

個人蔵

筆者撮影

図版 3-66 : 高橋節郎《踊り子》(部分)

筆者撮影

図版 3-67 : 高橋節郎《踊り子》(部分)

筆者撮影

図版 3-68 : 高橋節郎《踊り子》(部分)

筆者撮影

図版 3-69 : 高橋節郎スケッチブック

個人蔵

筆者撮影

図版 3-70 : 高橋節郎スケッチブック

個人蔵

筆者撮影

図版 3-71 : 高橋節郎《踊り》(部分)

豊田市美術館蔵

筆者撮影

図版 3-72 : 高橋節郎《踊り》(部分)

豊田市美術館蔵

筆者撮影

図版 3-73 : 高橋節郎《都会の歌》

1955 年(昭和 30) 第十一回日展出品

127.0×212.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵(寄託作品)

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』(生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行)、37 頁

図版 3-74 : 高橋節郎《踊り A》(部分)

(公財) 高橋記念美術文化振興財団蔵

筆者撮影

図版 3-75 : 高橋節郎スケッチブック

個人蔵

筆者撮影

図版 3-76 : 高橋節郎スケッチブック

個人蔵

筆者撮影

図版 3-77 : 高橋節郎《静かなる部屋》

1957 年(昭和 29)

高橋節郎スグラフフィート漆絵展パンフレット

図版 3-78 : 高橋節郎スグラフフィート漆絵展パンフレット表紙

1957 年(昭和 29)

図版 3-79 : 高橋節郎《古代幻想》

1953 年(昭和 28) 第一回高橋節郎スグラフフィート漆絵展出品か

40.5×30.5 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』(豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行)、36 頁



図版 3-80 : 高橋節郎《古代幻想》(部分)

筆者撮影

図版 3-81 : 高橋節郎《静物》

1959 年(昭和 34) 第二回高橋節郎スグラフィート漆絵展出品

1959 年(昭和 34) 第二回高橋節郎スグラフィート漆絵展パンフレット

図版 3-82 : 高橋節郎《恵みは天から》

1959 年(昭和 34) 第二回高橋節郎スグラフィート漆絵展出品

高橋節郎個展絵葉書 安曇野高橋節郎記念美術館提供

図版 3-83 : 高橋節郎《海に見える静物》

1959 年(昭和 34) 第二回高橋節郎スグラフィート漆絵展出品

高橋節郎個展絵葉書 安曇野高橋節郎記念美術館提供

図版 3-84 : 高橋節郎《窓のある静物》

1959 年(昭和 34) 第二回高橋節郎スグラフィート漆絵展出品

高橋節郎個展絵葉書 安曇野高橋節郎記念美術館提供

図版 3-85 : 高橋節郎「漆絵について」

『日本漆工』1959 年 6 月号 No. 105、2 頁

図版 3-86 : 高橋節郎《杉の木の寓話》

1959 年(昭和 34) 第二回新日展出品

121.4×243.2 豊田市美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』(生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行)、42 頁

図版 3-87 : 高橋節郎《杉の木の寓話》(部分)

豊田市美術館蔵

筆者撮影

図版 3-88 : 高橋節郎《杉の木の寓話》(部分)

豊田市美術館蔵

筆者撮影

## 第四章 図版

### 図版4—1：工芸団体「円心」集合写真

右から高橋節郎、岸田竹史、蓮田脩吾郎、辻光典、佐治正、帖佐美行

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、93 頁

### 図版4—2：工芸円心第一回展パンフレット（外側）

1960 年（昭和 35）

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、79 頁

### 図版4—3：工芸円心第一回展パンフレット（内側）

1960 年（昭和 35）

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、(公財) 高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、79 頁

### 図版4—4：辻光典《雲流る》

『日本漆工』1960 年 7 月号 No. 117、11 頁

### 図版4—5：佐治正《陽炎》

『日本漆工』1960 年 7 月号 No. 117、11 頁

### 図版4—6：高橋節郎《鳥影》

『日本漆工』1960 年 7 月号 No. 117、11 頁

### 図版4—7：高橋節郎《鳥影》

個人蔵

### 図版4—8：高橋節郎《鳥影》（サイン部分）

個人蔵

### 図版4—9：高橋節郎《青い絨毯》

1961 年（昭和 36）第二回円心展出品

第二回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

図版 4—10：高橋節郎《赤い絨毯》

1961 年（昭和 36）第二回円心展出品

第二回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

図版 4—11：高橋節郎《青い絨毯》

72.7×60.7 （公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、38 頁

図版 4—12：高橋節郎《赤い絨毯》

72.8×60.8 （公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、39 頁

図版 4—13：高橋節郎《婦人像U》（部分）

安曇野高橋節郎記念美術館蔵

筆者撮影

図版 4—14：高橋節郎《青い絨毯》（輪郭線部分）

（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

筆者撮影

図版 4—15：高橋節郎《赤い絨毯》（輪郭線部分）

（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

筆者撮影

図版 4—16：高橋節郎《青い絨毯》（着色部分）

（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

筆者撮影

図版 4—17：高橋節郎《赤い絨毯》（着色部分）

（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

筆者撮影

図版 4—18：高橋節郎《青い絨毯》（サイン部分）

（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

筆者撮影

**図版 4—19：高橋節郎《赤い絨毯》（サイン部分）**

（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

筆者撮影

**図版 4—20：高橋節郎《漆パネル「星座」》（サイン部分）**

1951 年第七回日展出品 特選、朝倉賞受賞

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、32～33 頁

**図版 4—21：高橋節郎《街と花火》（サイン部分）**

1952 年第八回日展出品

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、33 頁

**図版 4—22：高橋節郎《薔薇と貝殻》**

2001 年 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、86 頁

**図版 4—23：高橋節郎《果物と少女》**

2001 年 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、87 頁

**図版 4—24：高橋節郎《青い絨毯》（額装部分）**

（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

筆者撮影

**図版 4—25：高橋節郎《赤い絨毯》（額装部分）**

（公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

筆者撮影

**図版 4—26：佐治正《青い目》**

1961 年（昭和 36）第二回円心展出品

『日本漆工』1962 年 5 月号 No. 138、8 頁

**図版 4—27：辻光典《虞美人草》**

1961 年（昭和 36）第二回円心展出品

『日本漆工』1962 年 5 月号 No. 138、8 頁



**図版4—28：高橋節郎《赤いカーテン》**

1962 年（昭和 37）第三回円心展出品

第三回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版4—29：高橋節郎《静物》**

1962 年（昭和 37）第三回円心展出品

第三回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版4—30：第三回円心展目録**

個人蔵

**図版4—31：高橋節郎《静物》**

1959 年（昭和 34）第二回グラフィート漆絵展出品

1959 年（昭和 34）第二回高橋節郎グラフィート漆絵展パンフレット

**図版4—32：高橋節郎《蜃気楼》**

1960 年（昭和 35）第三回新日展出品

197.5×182.0 豊田市美術館蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇-六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、44 頁

**図版4—33：佐治正《昼》**

1962 年（昭和 37）第三回円心展出品

『日本漆工』1962 年 5 月号 No. 138、8 頁

**図版4—34：辻光典《虚》**

1962 年（昭和 37）第三回円心展出品

『日本漆工』1962 年 5 月号 No. 138、8 頁

**図版4—35：高橋節郎《触（A）》**

1963 年（昭和 38）第四回円心展出品

第四回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版4—36：高橋節郎《触（B）》**

1963 年（昭和 38）第四回円心展出品

第四回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版4—37：高橋節郎《触（C）》**

1963 年（昭和 38）第四回円心展出品

第四回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版4—38：高橋節郎 第四回円心展目録草稿**

個人蔵

筆者撮影

**図版4—39：佐治正《もや》**

1963 年（昭和 38）第四回円心展出品

『日本漆工』1963 年 7 月号 No. 150、7 頁

**図版4—40：辻光典《陽炎》**

1963 年（昭和 38）第四回円心展出品

『日本漆工』1963 年 7 月号 No. 150、7 頁

**図版4—41：高橋節郎《化石深海A》**

1964 年（昭和 39）第五回円心展出品

63.4×95.3 豊田市美術館蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、50 頁

**図版4—42：高橋節郎《化石深海B》**

1964 年（昭和 39）第五回円心展出品

59.5×95.0 豊田市美術館蔵

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、51 頁

**図版4—43：高橋節郎ドローイング スケッチブックより**

個人蔵

筆者撮影

**図版4—44：高橋節郎《深海》 モノタイプ（版画）、漆、紙**

57.0×84.0 安曇野高橋節郎記念美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、130頁

**図版4—45：高橋節郎 制作資料**

個人蔵

筆者撮影

**図版4—46：高橋節郎《化石譜》**

1964年（昭和39）第七回新日展出品 日本芸術院賞受賞

180.0×180.0 日本芸術院蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、48頁

**図版4—47：高橋節郎《星座物語》**

1994年第26回日展出品

176.0×173.0 （公財）高橋記念美術文化振興財団蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、79頁

**図版4—48：高橋節郎《室内》**

1965年（昭和40）第六回円心展出品

第六回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版4—49：高橋節郎《森の見える静物》**

1965年（昭和40）第六回円心展出品

第六回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版4—50：高橋節郎《化石の年輪》**

1965年（昭和40）第八回新日展出品

182.8×182.6 豊田市美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014年発行）、49頁

**図版4—51：高橋節郎《静物》**

1966年（昭和41）第七回円心展出品

第七回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版 4—5 2 : 高橋節郎 《ベニス (旅の印象)》**

1967 年 (昭和 42) 第八回円心展出品

第八回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版 4—5 3 : 高橋節郎 《ノートルダム (旅の印象)》**

1967 年 (昭和 42) 第八回円心展出品

第八回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版 4—5 4 : 高橋節郎 《(旅の印象) 館》**

1967 年 (昭和 42) 第八回円心展出品

第八回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版 4—5 5 : 高橋節郎 《旅の印象 館》**

制作年不詳 墨、水彩、紙

45.8×28.0 豊田市美術館蔵

豊田市美術館提供

**図版 4—5 6 : 高橋節郎 《紫陽花》**

1968 年 (昭和 43) 第九回円心展出品

第九回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版 4—5 7 : 高橋節郎 《麦と静物》**

1968 年 (昭和 43) 第九回円心展出品

第九回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版 4—5 8 : 高橋節郎 《花と風船》**

1968 年 (昭和 43) 第九回円心展出品

第九回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供



**図版 4—59：高橋節郎《あじさい》**

1969 年（昭和 44）第十回円心展出品

第十回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版 4—60：高橋節郎《蜃気楼》**

1969 年（昭和 44）第十回円心展出品

第十回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版 4—61：高橋節郎《丘の見える静物》**

1969 年（昭和 44）第十回円心展出品

第十回円心展絵葉書

安曇野高橋節郎記念美術館提供

**図版 4—62：高橋節郎「工芸の分類」 スケッチブックより**

個人蔵

筆者撮影

**図版 4—63：高橋節郎による『現代工芸ニュース』の表紙デザイン**

『現代工芸ニュース』No. 4 1963 年 1 月発行

**図版 4—64：高橋節郎による日本現代工芸美術展のシンボルマーク**

第 1 回日本現代工芸美術展覧会図録表紙

1962 年（昭和 37）

展覧会図録『卒寿記念 高橋節郎—漆絵から鎗金へ—一九三〇—六〇年代』（豊田市美術館、（公財）高橋記念美術文化振興財団、朝日新聞社、2004 年発行）、79 頁

**図版 4—65：横山玉抱《漆、棚》**

1961 年（昭和 36）第四回日展出品 特選、北斗賞受賞

『日展史 2 4 新日展編 4』社団法人日展、1993 年 9 月発行、84 頁

**図版 4—66：尾長保《銀鱗（二曲一双）》**

1964 年（昭和 39）第七回日展出品 特選、北斗賞受賞

『日展史 2 7 新日展編 7』社団法人日展、1995 年 3 月発行、90 頁

**図版4—67：村田吉生《群》**

1962 年（昭和 37）第五回日展出品 菊花賞

『日展史 2 5 新日展編 5』社団法人日展、1994 年 3 月発行、90 頁

**図版4—68：可西泰三《鑄銅花器 律》**

1963 年（昭和 38）第六回日展出品 特選、北斗賞受賞

『日展史 2 6 新日展編 6』社団法人日展、1994 年 9 月発行、91 頁

**図版4—69：高橋節郎《漆壁面装飾 都会にだって「みのり」はある》**

1956 年（昭和 31）第十二回日展出品 川合玉堂資金買上

123.0×250.0 日本芸術院蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、40 頁

**図版4—70：高橋節郎《杉の木の寓話》**

1959 年（昭和 34）第二回新日展出品

121.4×243.2 豊田市美術館蔵

展覧会図録『生誕百年 高橋節郎展』（生誕百年高橋節郎展実行委員会、2014 年発行）、42 頁

**図版4—71：高橋節郎「工芸の分類」 スケッチブックより**

個人蔵

筆者翻刻

## 第一章 表

### 表1—1：「无型」の年次展への山崎覚太郎の出品作例一覧

『アトリエ』第5巻第7号（昭和3年7月発行）122頁～125頁、同第6巻第8号（昭和4年8月発行）64頁～74頁、同第7巻第8号（昭和5年8月発行）167頁～176頁、同第8巻第7号（昭和6年7月発行）140頁～149頁、『无型第二回展覧會目録』、『无型第三回展覧會目録』より筆者作成

### 表1—2：1927年（昭和2）第八回帝展の出品作品における形式分類

日展史編纂員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成

### 表1—3：1927年（昭和2）第八回帝展に出品された平面作品十四点の内訳

日展史編纂員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成

### 表1—4：1927年（昭和2）第八回展から1934年（昭和9）第十五回展までに漆芸分野から出品された平面作品数の推移

日展史編纂員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成

### 表1—5：1928年（昭和3）第九回帝展から1934年（昭和9）第十五回帝展までに漆芸分野から出品された平面作品の一覧

日展史編纂員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成

### 表1—6：1946年（昭和21）第一回日展から1950年（昭和25）第六回日展までに漆芸分野から出品された平面作品数の推移

日展史編纂員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成

### 表1—7：1949年（昭和24）第五回日展から1956年（昭和31）第十二回日展までに第四部に出品されたパネル作品の一覧

日展史編纂員委員会編『日展史』各号に収録の出品目録より筆者作成

## 第二章 表

### 表2—1：『地域別丸芸資格会員名簿』（昭和19年11月15日現在）

須賀松園「地域別丸芸資格会員名簿について～昭和19年11月15日現在～」『富山県工芸作家の歩み—連盟史—』富山県工芸作家連盟、1989年発行、40頁～41頁より抜粋

## 第四章 表

### 表4—1：高橋節郎が円心の年次展に出品した作例の一覧

『日本漆工』各号および各展覧会絵葉書の調査より筆者作成

### 表4—2：現代工芸展ローマ巡回に伴って渡欧した高橋の旅程表

『現代工芸美術家協会ヨーロッパ視察用A案』（個人蔵）より手書きによる修正等を加味して筆者作成

### 表4—3：富山県展工芸部門の県外審査員一覧

『富山県美術連合会 50 周年記念 五十年の歩み』（富山県美術連合会、2001 年発行）、86 頁～91 頁より  
抜粋