

令和元年度 金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科

博士学位申請論文

讃岐漆芸における教育の実践と表現の革新
—教育・芸術・産業領域の体系化とその背景—

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 工芸史研究分野

佐々木千嘉

学籍番号 1571002

目次

序文	3
第 1 章 讃岐漆芸に関する日本漆芸史研究の現状	7
第 2 章 公的教育機関の設立と工芸教育の展開	15
第 1 節 玉楮象谷亡き後の讃岐漆芸	15
第 2 節 納富介次郎による工芸教育の推進と日本工芸の近代化	26
第 3 節 香川県における工芸教育の展開	31
第 3 章 讃岐漆芸における作家性の芽生えと素材・技術の革新	45
第 1 節 磯井如真	45
第 2 節 うるみ会の作家たち	56
第 4 章 讃岐漆芸における作家意識の還元と連帯意識の共有	68
第 1 節 香川県漆芸研究所と無形文化財としての讃岐漆芸	68
第 2 節 日本伝統工芸展から見た讃岐漆芸	78
第 5 章 讃岐漆芸における文化的土壌の発展	85
第 1 節 県主催展覧会の開催	85
第 2 節 讃岐漆芸の新たな振興と発展の方向性	91
結論	97
註	100
略年表	113
参考文献一覧	115
図版・表一覧	121
図版・表	127
図版・表出典	174

序文

本稿では、江戸時代後期に創始された讃岐漆芸が近代日本工芸における価値観の転換を契機とし、いかに従来の技術、意匠及び養成訓練から脱却し、今日に至る新たな讃岐漆芸として成立するに至ったのか、その過程及び要因について考察する。筆者は、明治後半の西洋を指針とした日本工芸における価値観の転換と路線変更こそが、玉楮象谷(1806－1869)が創始した技法の伝承を超え、革新的な技術と造形感覚による新たな讃岐漆芸を導いたと分析している。特に、同時代の公的教育機関の設立と近代美術教育の実践が、教育、芸術、産業領域の体系化を促し、今日の讃岐漆芸が形作られている現状に注目している。明治末期から第2次世界大戦後にかけての讃岐漆芸は、美術工芸と産業の両側面において多様な展開を見せ、香川県は全国有数の漆器産地として確立されるに至ったのである。

一般的に、経済産業省によって伝統的工芸品として指定されている「香川漆器」は、蒟醬、彫漆、存清、後藤塗、象谷塗の5つの技法を駆使し、香川県内で制作されるものを指す¹。しかし本稿では「香川漆器」ではなく、あえて「讃岐漆芸」を使用している。その理由は、同地の漆芸が、玉楮象谷が生きた江戸時代後期の「讃岐」の時代から、後に急速な発展が促された明治時代後期以降、そして今日の時代に至るまで、技法と多様な表現を脈々と受け継ぎ発展させてきたという史実を踏まえた上で、その歴史的な文脈を汲むためである。

筆者は「讃岐」という呼称を使用することで、同地の漆芸史における歴史的な文脈の源流を体現しようと試みている。加えて、伝統技術の発展を促す近代美術教育の展開と、それに伴い登場した漆芸作家たちによる重要な歴史的な事象に着目して論じるにあたり、「漆器」という産業的な意味合いの強い言葉よりも、「漆芸」を採用する方が、同地の表現文化の全体像を捉え、言及することが可能となると考えた。故に本稿では、「讃岐漆芸」という用語に統一し、使用しているのである。

「讃岐漆芸の3技法」として知られる蒟醬、彫漆、存清は、昭和25年(1950)に文化財保護法が制定されて以降、「助成の措置を講ずべき無形文化財」や、「重要無形文化財」に認定され、日本工芸における普遍的価値を持つものとして認識されている。これらの技法は、彫刻刀や剣と呼ばれる刃物を用いた彫りの技術で表現され、何層にも塗り重ねた鮮やかな色漆による凹凸のあるレリーフの意匠や、色ごとに彫り、充填された色彩のコントラストなどを最大の特色とするが、今日の讃岐漆芸は、象谷が創始した技法による伝承だけで成り立っているわけではない。3技法と共に素材と技術の革新を展開してきた背景には、近代美術教育の実践や作家性の芽生えとの関連が非常に重要であり、それによって象谷及び彼の一族たちとは性質の異なる、新たな讃岐漆芸が確立された。その結果、明治時代後期以降の讃岐漆芸は、技術よりも意匠に重点が置かれ、斬新なデザインに相応する技法の開発が徹底的に追求されることになった。3技法に作家独自の工夫を加えた讃岐漆芸は、伝統の表現領域が拡張された、新た

な表現を開拓するに至ったのである。

こうした背景とその要因について述べるためには、まず日本漆芸史研究における讃岐漆芸に関する先行研究とその現状を取り上げた上で、近代的教育を受けた香川県の漆芸家たちがいかに個々の作家意識の芽生えを自覚するに至ったのか、また彼らはなぜ素材、技術及び意匠の革新を求めたのかを明らかにしなければならない。

本稿の第 1 章では、讃岐漆芸がなぜ改めて注目すべき漆器産地の一つとして考えられるのか、その歴史的背景と展開から論じる。香川県の讃岐漆芸は、蒔絵や螺鈿、塗りの技法とは一線を画する彫りの技術によって日本漆芸界の新たな局面を開いた、極めて重要な事例である。そうした技法を讃岐漆芸の 3 技法として確立させた玉楮象谷及び彼の一族が活躍した江戸時代後期から明治後半にかけての讃岐漆芸が終焉すると、その後は彼らの存在に縛られず、かえって自由で、新たな造形の発想によって、作品制作が成されるようになった結果、美術工芸及び漆器産業の発展が促されたのである。

漆器産地としての歴史を育んできた同地に明治 31 年(1898)、香川県立工芸学校(現香川県立高松工芸高等学校)²という公的教育機関が開校したことで、職人としてだけではなく、美術工芸家としての訓練を受けた者たちが登場した。伝統の表現領域を広げるために、漆芸家たちは個性的かつ創造的な作品を数多く生み出し、同時に漆器産業の充実がもたらされた。発展に伴い、教育、芸術、産業などの各領域において互いの連帯意識や相互理解が深められたという点において、讃岐漆芸は各領域を横断するような、独特の経緯を経て近代化を経験したと定義できる。そうした背景の検証は、今日の讃岐漆芸の在り方について考察する上でも、非常に重要な要素なのである。

第 2 章では、明治末期以降から今日に至るまでの讃岐漆芸における、香川県立工芸学校の果たしてきた重要な役割について着目する。江戸時代後期に玉楮象谷が創始した製法は外部の影響をほとんど受けることなく、世襲及び徒弟制度の中で展開し、彼の一族を中心に受け継がれてきた。しかし香川県立工芸学校の設立と、工芸教育の飛躍的な展開により、讃岐漆芸を取り巻く環境は著しく変化した。象谷の時代から続く伝統技術の伝承及び養成訓練の在り方とは根本的に異なる漆工技術の指導はもとより、意匠や造形性、創造的能力を磨くために、同校の指導者や教員には県外出身者をはじめ、さらには当時の高等美術教育機関である東京美術学校の出身者で芸術としての工芸を学んだ教員たちが全国より集められていた。独自の表現を追求する個人作家としての意識に目覚めた者たちを数多く輩出した香川県立工芸学校において、美術工芸家としての意識を芽生えさせる、より近代的な意味での美術専門教育がいかに実践されていたのか、その仕組みと実態について分析する。

第 3 章では、香川県立工芸学校で学び、独自の表現を追求する作家としての意識に目覚めた筆頭の漆芸家である磯井如真(1883－1964)と明石朴景(1911－1992)が

もたらした香川県内の作家たちへの影響について考察する。磯井が指導する「工会」及び「苦味会」と、明石が率いた「うるみ会」は、今日の日本伝統工芸展系団体である「日本工芸会四国支部」と、日展系団体である「現代工芸美術家協会四国会」の母体となっており、結成当時よりその後の讃岐漆芸を先導していく重要な漆芸家や若手作家たちが集まっていた。地方産地であった讃岐漆芸が、官展及び公募展において独自の存在感を示しながら芸術領域としての今日の高い水準にまで引き上げられたのは、玉楮象谷に代わる新しい時代の指導者となった磯井如真と明石朴景の活躍が非常に大きく、彼らの功績を再考しながら、その真価について述べる。

第4章では、学制改革により香川県立工芸学校から改組された香川県立高松工芸高等学校と並び、第2次世界大戦後の讃岐漆芸を支える公的教育機関となる香川県漆芸研究所に焦点を当て、香川県の文化財保護行政と、漆器産業の連携体制がいかにして成立するに至ったのかを検証する。香川県漆芸研究所は、昭和25年(1950)の文化財保護法の制定を契機に、無形文化財としての蒔髷、彫漆、存清の工芸技術の保存と後継者育成を目的として設立された組織である。讃岐漆芸の発展を考察する上でその存在が極めて重要なのは、同研究所が単なる教育研究機関ではなく、県内の漆器業界全体の技術向上及び産業振興までも視野に入れた、産業支援機関としての役割も担っていたという点においてである。

当時、香川県漆器工業協同組合理事長であった森繁治(1912-1977)は、県内の美術工芸と産業全体の水準の底上げを行うために、漆器業界、行政、漆芸家たちとの連携意識と相互理解を深化させる重要性を非常に強く感じており、その視野の広さと行動力は注目に値するものである。彼は文化財保護委員会文部技官として同無形文化課に勤務していた杉原信彦(1920-1984)、東京藝術大学教授の松田権六(1896-1986)、香川県知事の金子正則(1907-1996、任期1950-1974)、そして香川県教育委員会に働きかけ、講師を務める重要無形文化財保持者たちから直接、漆芸技術に加え、造形感覚や色彩感覚、さらには作品制作に対する考え方に至るまで、幅広い指導を受けられる体制と環境が十分に整った、当時全国唯一の漆芸の公的専門教育機関の設立を実現させた。森繁治が志した通り、香川県漆芸研究所は、漆器業界、行政、漆芸家たちの間における社会的な繋がりや連携意識を育み、香川県立高松工芸高等学校とは別の方向性から、讃岐漆芸の発展を支えてきたのである。

第5章では、香川県立工芸学校が美術工芸家だけではなく、明治末期から大正、昭和にかけての近代日本美術史において中心的な役割を果たした著名な画家や彫刻家たちをも数多く輩出した点に注目し、香川県における芸術文化の基盤が同校の卒業生を中心にどのように形成されていったかを検証する。彼らは自らの知識や経験を故郷の香川県に還元すべく団結し、後進育成を目的とした活動を展開した。特に、昭和9年(1934)開催の香川県美術総合展覧会(以下香川県展)は、香川県民に美術に対する理解と鑑賞の機会を与え、県内芸術振興を図ることを目的としており、その後、

香川県工芸美術総合展覧会、香川県美術展覧会と改称され、各都道府県主催の美術展覧会としては、北海道の道展に次ぐ古い歴史を誇る。さらに、明石朴景が尽力して昭和 24 年(1949)に開館した高松市立高松美術館(後に高松市立美術館と改称、現高松市美術館)は、戦後初の公立美術館であった。芸術家たちの主導によって実現化したこれらの施策を通して、香川県民の美術に対する理解と関心が全国でも早い時期から芽生えていた事実に着目し、いかに県内の芸術文化に対する意識と価値観が大きく高揚していったのかを分析する。

本論文の執筆を通して筆者は、江戸時代後期から明治前半までの玉楮象谷及び彼の一族たちによって支えられてきた讃岐漆芸が、現在に通じる教育、芸術、産業領域が体系化されていく過程において、いかにして作家、産地、行政などの個人や組織が、それぞれの価値観や文化意識を共有するに至ったのかを考察する。公的教育機関の設立と工芸教育の展開が、讃岐漆芸における素材と技術の発展をもたらしたのは明白であり、それ自体は先行研究においても度々指摘されてきた事実ではあるが、筆者は芸術家たちの活躍だけではなく、漆器業界、行政、漆芸家たちのそれぞれの領域、あるいは各領域に跨りながら連携を深めたとされる重要人物たちの活動や功績も再考することで、今日の讃岐漆芸がいかに形作られ、社会において特徴付けられていったのかを論究する。

第1章 讃岐漆芸に関する日本漆芸史研究の現状

讃岐漆芸に関する研究の現状は、県内出身者ないし日本工芸史上においても著名な漆芸家に焦点が当たっており、彼らが遺した作品や成し遂げた成果についての考察と分析が中心に展開されたものが大半を占めている。その一方で、同時代の様々な動きや歴史的事象との因果関係、産地全体の発展に至るその要因や経緯なども含めた深い考察は未だ行われていない傾向にある。

これまでの讃岐漆芸の先行研究では、例えば創始者である玉楮象谷をはじめ、磯井如真、音丸耕堂(1898-1997)、明石朴景、大西忠夫(1918-2007)などに代表される、現在に至るまでの重要な作家による制作品や記録資料、さらには各足跡を概説した調査が中心であった。讃岐漆芸の歴史的な意義が検証された『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』(2005)は、それまで俗説でしか語られることのなかった讃岐漆芸を、高松市美術館学芸員の住谷晃一郎が多数の文献資料をもとに実証的に明解にした先行研究として近年注目されている。住谷の研究においては、創始者である玉楮象谷と、その後美術工芸としての近代化に多大な貢献をした磯井如真の二人を中心人物に据えて、研究全体の構成を「玉楮象谷と讃岐彫」と「如真以後」の二つに大きく分け、讃岐漆芸の歴史を概観することを最大の意義とした³。さらに、重要な作家や彼らにまつわるエピソードを紹介する点に重きを置くために、「讃岐漆芸列伝」として伝記を連ねる形式を採用している⁴。

しかし、各年代における著名な漆芸家たちを研究対象としてきた住谷や他の先行研究は、既に彼らが日本工芸界を代表する漆芸家としての地位を確立していたという前提で議論が行われている。讃岐漆芸の発展の背景には、決して漆芸家たちの活躍だけで成し得たものではないのは明らかであり、当時の作家たちを取り巻いた環境や彼らを支えた重要人物、注目すべき事象との関連性及び歴史的背景なども考慮しなければ、なぜ讃岐漆芸が日本漆芸界において隆盛を極める時代を迎えるに至ったのか、その要因や特徴的な経緯、さらには本質さえも見失う可能性が危惧される。それこそが本稿が讃岐漆芸史研究の現状における問題提起として、最初に取り上げる点である。

本研究では住谷をはじめとした研究者たちによる、日本漆芸史における讃岐漆芸史研究の現状を踏まえつつも、新たな局面を考察すべく、日本国内及び香川県内に現存する一次資料を基に実証研究を行なった。まず特に注目したのは、明治2年(1869)に玉楮象谷が亡くなって以降の約40年間、つまりは磯井如真が登場するまでの期間における研究の欠如と、その重要性であった。

象谷の死後、県内漆器産業の一部では粗製乱造が生じた他、電動ロクロの導入⁵で大量生産が可能となった木彫に色漆を施す讃岐彫りが主流となり、一般的には讃岐漆芸は衰退の時代を迎えていたと言われている。蒔髷の重要無形文化財保持者である太田儔(1931-2019)は、昭和63年(1988)11月5日から11月27日にかけて香川

県文化会館で開催された「置県百年記念 香川の工芸 100 年展」の解説付きの図録に「内国勸業博覧会について」という論文を発表しており、明治期に開催された内国勸業博覧会において玉楮象谷亡き後の彼の一族が制作した作品とその技法に関する分析を行った。しかし太田の分析はあくまでも漆芸家としての、言わば作り手の立場から考察された技法解説にとどまっている。

そこで筆者は再度、玉楮象谷亡き後の明治期の讃岐漆芸の実情を知るために明治 10 年(1877)から明治 36 年(1903)にかけて開催された内国勸業博覧会の出品目録、審査評語、審査報告、報告書にあたり、近代日本工芸史を語る上で軽視することはできない価値観の転換と、それに伴う象谷のマンネリズムの問題意識を取り上げた。象谷の死から磯井の登場までの 40 年間に何が起きたのかを詳細な文献調査をすることで、旧来の製法を一貫して伝承していく技巧主義から創造性重視への日本工芸の路線変更の過程を明らかにした。それにより、玉楮象谷の時代から続く、伝承による作品制作が見直され、個性や創造性が反映された新たな讃岐漆芸が展開される契機の現れ方を探った。

明治後半における西洋の美術動向及び概念の導入によって、従来の徒弟制度や世襲の中で伝承として受け継がれ、育まれてきた専門技術と養成訓練は一転し、公的美術教育機関における近代美術教育へと変化した。この変化は、日本国内で活発化し、讃岐漆芸においても例外ではなく、明治 31 年(1898)、香川県に設立された香川県立工芸学校で実践された教育こそが、これまでの讃岐漆芸の在り方そのものを変化させた。

香川県立工芸学校の設立自体が、同校の初代校長を務めた納富介次郎(1844－1918、在職 1898－1901)による新しい考えの導入と同義であると定義出来る。外部の影響をほとんど受けることなく、玉楮象谷が創始した製法を一貫して彼の一族が中心となって継承してきた讃岐漆芸であったが、これを契機にまったく異なる価値観が成立していく。象谷を規範としてきた従来型の讃岐漆芸が打破されていく過程を見ることができるのである。香川県立工芸学校で展開された納富式教授法と呼ばれる彼独自の教育理論を具体化させた体系的な教育システムを調査することにより、いかに彼が讃岐漆芸を含めた日本工芸の近代化を意識していたのか、また、同校で学ぶ学生たちの作家意識をいかに促していったのかを明らかにすることができると確信した。

納富介次郎に関しても、これまでに多数の先行研究が存在しているが、明治初期において一早く国際的な視野を持ち、革新的な富国工芸振興を行った先導者及び教育者として彼の足跡を位置付けているものが大半である。例えば、昭和 39 年(1964)の『日本漆工』に掲載された畑正吉の「工芸教育の先覚者納富介次郎先生」や、井出誠二郎がまとめた『産業工芸の先覚納富介次郎略伝』(1976)、平成 12 年(2000)に佐賀県立美術館と高岡市美術館が共同で開催した『明治期デザインの先駆者 納富介次郎と 4 つの工芸・工業学校展』の解説付きの図録、そして近年、三好信浩が発表した

『佐賀偉人伝 10 納富介次郎』(2013)が挙げられる。

しかし数多くの先行研究が存在する一方で、納富と香川県との関わりについて批評的に発展させた研究は少ない。なぜなら同氏が設立に携わった工業・工芸学校のうち、戦時中の空襲被害の無かった金沢に設立された石川県立工業学校(現石川県立工業高等学校)⁶とは異なり、香川県立工芸学校は、昭和 20 年(1945)7 月 4 日の高松空襲による校舎全焼や、その後の同校の移転や火災による被害によって、現在では数多くの重要な一次資料が失われてしまっているという理由が挙げられる。そのため、香川県立工芸学校及び納富に関する研究については未だ漠然としてしか扱われておらず、同校で展開されていた詳しい教育の内容や、その成果として近代的な作家性の芽生えが促されるに至る経緯にまで焦点を当てた研究は、まだまだ十分とは言い難い現状なのである。

そうした中、納富自身が自らの教育理論に関してインタビューを受けた『香川新報』の「工芸学校入学手引」の記事や、開校当初の同校の方針及び教育課程を記した『香川縣公文月報』、さらに創立 100 周年記念事業として発行された『高松工芸百年史』に掲載されている当時の授業風景、作品写真、教職員在職一覧表などは、納富式教授法を知る上で極めて重要な研究資料であると筆者は判断した。納富が指揮を執った設立当初の香川県立工芸学校では、県外出身者や当時の高等美術教育機関である東京美術学校の出身者をはじめとした、芸術としての工芸を学んだ教員たちを招聘していた。彼らによって同校で展開された工芸技術の深化と、美術の基礎となる実習授業を通して、個人作家としての意識を植え付ける近代美術教育の実践、ひいては徒弟制度の養成訓練から公的美術教育機関へという近代讃岐漆芸教育の転換について、これらの資料により検証を試みた。当初は納富が理想とした産業的な扱いから、次第に芸術としての工芸へと転換されていき、それは後に見事開花することになったのである。

香川県立工芸学校で近代美術教育を受け、画家や彫刻家、美術工芸家たちが次々と輩出されていく中で、近現代の讃岐漆芸において同時代の漆芸家及び関係者たちに対して最も強い求心力を誇った重要な漆芸家が現れた。それこそが磯井如真である。磯井は今日の讃岐漆芸における芸術、教育、産業の礎の形成に多大な貢献を果たしたが、日本漆芸史における彼の研究は未だ少なく、不十分な状態である。彼が制作した作品については東京都と香川県の美術館に数多く残されており、展覧会出品歴を含めた年表的な調査は既に完結している一方で、いかに彼が讃岐漆芸の近代化を捉えていたのかを深く考察した研究や、彼の工芸観を知るための新たな記録資料の発見は成されていない。

磯井に関する代表的な先行研究としては、次の 5 つを挙げることができる。まず、磯井の 7 回忌を迎え、昭和 46 年(1971)年に香川県文化会館で開催された『郷土先覚作家 4 磯井如真』の図録には、主に彼の制作に対する姿勢や人間性が周囲の関係

者によって語られている。次に、岡田譲の『人間国宝シリーズ—25 高野松山 重要文化財 蒔絵、磯井如真 重要文化財 蒔醬』(1978)は、昭和 31 年(1956)以降の重要無形文化財保持者としての磯井に焦点を当てた上で、これまでの作品や文化財保護委員会に提出した蒔醬の制作工程についての解説が成された図版中心の資料である。また、廣瀬和孝の『磯井如真 人と芸術』(1983)は、彼の生涯を概観している。

こうした資料は残されているものの、彼の年譜に基づいた作家活動と作品解説が成されている他は、関係者及び各執筆者の主観で語られているという点から、実証性と客観性に乏しく、批評的な研究とは言えない。そうした現状において住谷晃一郎の著書と、平成 26 年(2014)に高松市美術館で開催された『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』の図録は、昭和 34 年(1959)に記録された磯井へのインタビューを基に構成されており、彼の肉声によって語られた、若き日の修行時代や、創案した技法の由来、さらには帝展、新文展、日展に対する思いなども含めて、詳しく彼の足跡を辿ったものであることから、一次資料としての価値は高い。

本研究では、これらの先行研究における磯井の主要な記録資料と作品及び技術解説を踏まえているが、多くの言及のある昭和 31 年(1956)に重要無形文化財保持者に認定されて以降の蒔醬による作品ではなく、それ以前に出品していた官展出品作に特に注目した。その主な理由として、認定以前の磯井が讃岐漆芸の伝統技法に限定されない作品制作を行っていたからである。当時の作品には、新技法を駆使した作品、彫漆と併用した作品、堆漆板を象嵌する手法を用いた作品、さらには当時の新素材であるレーキ顔料をいち早く使用した作品などがあるが、それらの作品には幅広い技術と造形感覚が認められ、筆者は、美術工芸としての讃岐漆芸の発展の本質を見極められると判断し、衰退していた讃岐漆芸の復興と革新への考察を深めた。

「助成の措置を講ずべき無形文化財」と「重要無形文化財保持者」に認定されて以降の、蒔醬に制作の主眼を置いた代表作が東京国立近代美術館に所蔵されている一方で、磯井がそれ以前に出品していた農展、商工展、帝展、新文展、日展の作品の大半は、彼の地元である香川県立ミュージアムと高松市美術館に所蔵されているという現状に着目した筆者は、平成 30 年(2018)3 月 19 日に高松市美術館、同年 3 月 23 日に香川県立ミュージアムにおいて実見調査を行った。昭和 5 年(1930)の第 17 回商工展で二等賞を受賞した《草花文 乾漆花瓶》、昭和 6 年(1931)の第 12 回帝展に出品された《彫漆草花文 鼓箱》、昭和 11 年(1936)に制作された《里芋之圖 彫漆花瓶》と同年の文展で選奨を受賞した《サボテンにホロホロ鳥 彫漆飾棚》、昭和 12 年(1937)に開催されたパリ万国博覧会で大賞に輝いた《乾漆花瓶》、そして彼独自の多彩な漆芸技術の集大成となった昭和 16 年(1941)の第 4 回新文展に出品した《双色紙管 喜鵲之図》の 6 つの作品である。

実見調査を経て分かったのは、磯井は玉椿象谷の古典作品を下敷きにしながらも、そこから独自の意匠や文様、技法を考案し、単なる漆工ではなく、美術工芸家として

の作家意識を自覚しながら作品制作を行っていたという点である。日本及び中国の古美術品に数多く触れた彼は、自身の制作において単なる伝統技術の継承ではなく、創意工夫を加え、独創的な表現を創り出していった点こそが、それまでの同地の漆芸家とは異なる姿勢であった。本研究において磯井を讃岐漆芸における素材と技術の革新の幕開けとなる筆頭の漆芸家であると位置付けているのはこうした理由からなのである。

磯井如真を筆頭に、香川県立工芸学校で実践された近代美術教育を経て、独自の表現を追求する作家意識に目覚めた漆芸家たちが次々と登場すると、当初は個人として活動していた彼らはやがて、各個性を最大限に尊重しながらも同一の共通認識を持った集団意識を構築させた。特に、第2次世界大戦後まもなく漆芸家の明石朴景によって結成された「うるみ会」の存在とその活動は注目に値する。

うるみ会は、従来の完成された精巧な讃岐漆芸としての既成概念や形式にとらわれず、素材と技術の可能性を追求するために実験的且つ試験的な手法に挑戦することで、讃岐漆芸を革新させる運動を展開したのである。

しかし先行研究において、同会とその活動に関して論考を行ったものは非常に少ない。その主な理由として、同会の会員が個々に出品した日展及び日本現代工芸美術展に関しては正確なアーカイブ資料が残されているが、対照的に同会が独自に企画運営した活動に関しては、記録資料及び関連作品は現在では大半が消失している他、当時を知る会員も大半が逝去しているため、彼らの共通意識や同会が掲げた理念などを知ることが困難を極めていているからである。

そうした現状の中で筆者は、高松市美術館に所蔵されている同団体の重要な記録資料となる『工芸七彩会・うるみ会記録』に着目した。これは、うるみ会の前身である工芸七彩会の結成当初からの会員であった加島信夫(1919-1981)が書き残した同会の活動記録であり、彼らが香川県と東京都で開催したグループ展の詳細や、研究会が行われた日時と場所、さらには話し合われた内容までもが事細かに記録されている。加島の死後、この資料は同会の指導的立場にあった明石朴景が保管していたが、高松市美術館が元は明石の発案と尽力によって開館した歴史的経緯もあり、現在は同美術館に明石の関連資料と共に所蔵されている。さらに、昭和28年(1953)から昭和33年(1958)にかけてうるみ会が制作した常盤本館(現ときわ茶寮)の漆壁面装飾が現存していることが判明し、平成27年(2015)9月3日に実見調査を行うに至ったのである。

「新しい泉を掘ろうと集った同人たち 泉は掘りはじめは汚い水も出るが次第に清い水がでる 明るい新しい工芸を創ろう そして一つ掘れ終れば他のものを掘る」⁷をスローガンとして掲げていたうるみ会は、東京で活躍していた山崎覚太郎(1899-1984)や高橋節郎(1914-2007)といった第一線の漆芸家たちとの交流を深め、さらには漆芸の垣根を越えて、日本画家の馬場不二(1906-1956)、陶芸家の富本憲吉(1886-

1963)、金工家の北原千鹿(1887-1951)などにも指導を仰いでいた。つまりこうした背景には、彼らは、用の側面や伝統技術にはこだわらず、芸術としてより自由で、個性と独創性を全面的に打ち出した、讃岐漆芸の新たな表現の開拓を試みたのである。

同時代の香川県では、磯井如真が率いていた「工会」「苦味会」は、洗練された技術と意匠を規範とする理念や方針を掲げており、うるみ会とは大きく異なる方向性を打ち出していた。やがて両団体による対立は香川県の工芸界を二分することとなる。工会及び苦味会は日本伝統工芸展に、うるみ会は日展を支える組織へと発展し、磯井と明石は各会派においてそれぞれ、讃岐漆芸を先導していく重要な漆芸家となっていくのである。それまで、創始者である玉楮象谷と、中興の祖と称される磯井如真の大家2人に追随してきた結果、単一的な傾向にあった讃岐漆芸に、明石朴景を中心とした若手工芸家たちが団結することで新たな潮流が形成された。彼らによってより多様化された表現形式や技術革新が、第2次世界大戦後の讃岐漆芸における感性と美意識を著しく変化させたという点において、当時のうるみ会の存在と活動は、極めて重要なのである。

また、彼らが多方面で活躍した第2次世界大戦後の讃岐漆芸は、数多くの作家や職人を輩出してきた漆器産地としての豊かな土壌が既に形成されていたという歴史的背景に加え、「文化財保護行政」の確立、「漆器産業」の充実、そして後継者育成のための「専門教育機関」の設立といった重要な施策によって産業及び美術工芸の両面において飛躍的な発展を遂げた様子が理解できる。そうした中で、昭和25年(1950)の文化財保護法の制定を契機に、昭和29年(1954)に設立された香川県漆芸研究所に注目することで、産地と作家たちによる連帯意識や相互理解の深化によって促された側面を新たに調査した。そうして見えてきたのが、業界や作家の生活を安定させると共に、将来性のある後継者を絶やさず、漆器産地として効果的に機能させてきたのは、業界、作家、香川県漆芸研究所による三位一体構造という現状であった。

文化財保護法と日本漆芸の関連性及びその成果を扱った先行研究は、岡田譲の『人間国宝シリーズ』(1977-1983)と、朝日新聞社の『週刊朝日百科 週刊人間国宝』(2006-2007)が代表されるが、これらはいずれも重要無形文化財保持者に焦点を当てた作家紹介と作品解説にとどまっているため、作家個人に対して、漆器産地としての発展に関する考察が不十分であった。

そこで本研究では、文化財保護法が地方漆器産地にもたらした影響や、産地と作家が産業の充実や工芸技術の保護育成のために展開した重要な施策などを含めた多面的な考察と分析を行うために、制定当時の法令を記した『文化財要覧 昭和26年度』(1951)や、文化財保護委員会による報告書である『文化財保護の歩み』(1960)、通商産業省大臣官房調査統計部が発表した『昭和30年工業統計表 品目編』(1958)、さらには同法律の趣旨に沿って開催される日本伝統工芸展の草創期となる第1回展から第10回展までの図録を調査した。

讃岐漆芸にとって文化財保護法は、蒟醬、彫漆、存清の3技法を「助成の措置を講ずべき無形文化財」と「重要無形文化財」として日本工芸における普遍的価値のある漆芸技術であると特徴付けただけでなく、香川県や高松市といった行政、漆器業界、作家などのそれぞれの立場にある組織や個人が、一大漆器産地としての地位を確立させるために不可欠な問題意識や共通認識を芽生えさせたのである。こうして形成された各領域を横断できる社会的な繋がりや連携も考慮しなければ、第2次世界大戦後の讃岐漆芸の発展の背景を考察することはできないと考えた。

さらに、連携という観点において、香川県立工芸学校から波及した重要な事例も確認できる。明治後半から昭和初期にかけて開催された文展及び帝展において県内出身者が各分野で躍進しようとも、地元で鑑賞できる機会がなく、県民と芸術家の間で芸術文化に対する溝が深まっていた。さらに、高松空襲により一望が焼け野原となった終戦当時の混乱期において、作家活動を再開する希望を見出すことは困難を極めていた。

それを解決に導いたのが、香川県展の開催と、高松市立高松美術館の開館である。県主催展覧会として全国一の歴史を誇る香川県展の歩みを記した『県展史』(1985)と、県内芸術文化雑誌の『さぬき美工』(1963-1987)に着目すると、香川県立工芸学校を卒業後、後に画家、彫刻家、美術工芸家となった彼らが、いかに故郷である香川県の芸術文化の活性化を意識して団結したのか、その経緯や各自の思いを知ることができる。

その際に改めて注目したいのが、明石朴景の行動力と統率力である。彼は、公立美術館開館を実現すべく陣頭指揮を行い、県内の日本画、洋画、工芸、彫刻、書道の5つの領域を見事まとめ上げたのであった。また、第2次世界大戦後の香川県展において、会員制度を廃止した通営委員会設置や、県主催展覧会でありながらも文部大臣賞(後に文部大臣奨励賞)の創設もすべて明石の尽力によるものであった。さらに昭和54年(1979)、明石は高松市議会議場に高松の平和を願った漆壁面装飾を完成させたが、現在に至るまで40年以上、この作品の前で高松市の発展に関する議案が審議されてきた点において、いかに讃岐漆芸が香川県の文化の中心に据えられているか理解できる。

明石朴景に代表されるように、漆芸家が漆芸界の発展だけに捉われず、他の領域に跨る県内芸術文化の活性化にも積極的に介入していき、さらには香川県民の生活及びアイデンティティに讃岐漆芸を根付せようとした点こそが、従来の漆工及び漆芸家が無かった発想と姿勢なのである。

江戸時代後期に玉楮象谷によって創始された讃岐漆芸と、明治時代後期以降の讃岐漆芸は、蒟醬、彫漆、存清を中心とした技法とその表現を現在の作家に至るまで脈々と受け継がれて展開してきたという点においては全ての先行研究に共通しているが、注目しなければならないのは、明治以降の漆芸が作家性に伴う技術と表現の多様

性という観点において根本的に異なる性質をもって成立しているということなのである。本研究ではこれまで使われてこなかった資料や新しく発見された一次資料を使い、近代的な新たな価値観、象谷を規範とした技術、意匠及び養成訓練からの脱却、公的教育機関の設立と近代美術教育の実践の様相を実証する。作家の登場や個性の追求、それに伴う新しい漆芸運動の展開に加え、作家、産地、県民間における互いの連帯意識や相互理解の深化などの複合的な要因の存在を明らかにすることや、それによる歴史的重要な事象と関連性、その影響などを再解釈し、教育、芸術、産業領域の体系化が今日の讃岐漆芸を形作っている事実を確認する。さらに、本論文では、革新的な技術と造形感覚による表現を確立した新たな讃岐漆芸が、今日の日本漆芸界において、どのように定義されるべきものなのかを改めて問い、その真価について論じる。

第2章 公的教育機関の設立と工芸教育の展開

本章では、公的教育機関の設立と工芸教育の展開がもたらした、美術工芸家としての個々の作家意識の芽生えとその影響について考察する。

明治 31 年(1898)に香川県立工芸学校が創設されて以降、従来の世襲や徒弟制度ではなく、学校教育を受けた漆芸家が出現し始めたことで、同校は新しい讃岐漆芸の拠点として機能し始めた。伝統的な漆工技術の習得に加え、意匠革新の意識や造形性、創造的能力の向上に重点を置いた学校教育は、学生たちに美術工芸家としての意識を芽生えさせ、讃岐漆芸を取り巻く環境を著しく変化させるに至った。同校の近代的な教育が後の香川県における芸術分野の発展に与えた影響と意義について検証する。

第1節 玉楮象谷亡き後の讃岐漆芸

今日の讃岐漆芸は、玉楮象谷が創始した技法による伝承だけで成り立っているわけではない。「讃岐漆芸の祖」と称される玉楮象谷の亡き後、公的教育機関の開校によって実践された全国屈指の水準を誇る工芸教育を受け、独自の表現を追求する個人作家としての意識に目覚めた漆芸家たちの登場によって、讃岐漆芸を取りまく環境は一変することとなった。本節では、明治前半における政府の殖産興業政策の一環として、万国博覧会への出品が行われ始めた時期に掲げられていた伝統を重視した美術工芸品の制作方針から、明治 33 年(1900)に開催されたパリ万国博覧会を大きな契機として創造性を重視した日本工芸へと路線変更が迫られる事態となったことで、讃岐漆芸にどのような革新が求められたのかを考察する。

まず香川県の漆芸は、江戸時代後期の漆工である玉楮象谷が、中国及び東南アジアで創始された蒔醬、彫漆、存清を讃岐独自の漆芸技術として確立させたことで、最初の大きな契機を迎える。同時代は、江戸を中心に金銀粉を用いた豪華絢爛な蒔絵を主体とする作品制作が中心に行われていたが、象谷は蒔絵に代わる加飾技法として、中国と東南アジア由来の蒔醬、彫漆、存清に着目し、「讃岐漆芸の 3 技法」として日本漆芸史の文脈の中に取り入れたのである。

玉楮象谷の伝記については、歴史学者である横井時冬(1860－1906)が明治 27 年(1894)に発表した、著名な工芸家たちの列伝である『工芸鏡』と、美術研究家の紀淑雄(1872－1936)が明治 33 年(1900)から明治 34 年(1901)にかけて、『日本漆工會雑誌』に連載した「史伝 玉楮象谷」が代表される。さらに、香川県出身の漆芸家である香川宋石(1891－1976)著の『香川の伝統工芸 きんま・存清』の「始祖玉楮象谷」に詳しい。以下、象谷の生涯についてはこれらの文献を参照する。

文化 3 年(1806)に生まれた玉楮象谷は、名を為造または敬造と呼び、鞆塗師である父の藤川理左衛門(1776－1858)の下で家業を継いで鞆塗と篆刻の技術を学んだ⁸。

その一方で、京へ上り、文人画家である貫名海屋(1778-1863)、陶工の永樂保全(1795-1854)、儒学者で書家の篠崎小竹(1781-1851)ら文人墨客と親交を深めた⁹。象谷は特に保全と気が合い、彼の紹介により大徳寺や東本願寺の名品を鑑賞する機会を得た他、大阪の「山中」という道具屋が所蔵していた海外の珍しい作品に触れた¹⁰。これらの作品には、中国の宋、元時代の堆朱や堆黒などの彫漆技法を駆使した作品や、明時代の存清作品、さらには素地に竹を使用した籃胎蒟醬の作品が含まれており、象谷はこうした漆芸技法を研究したのであった。

文政13年(1822)10月、象谷は、初めて讃岐高松藩の第9代藩主である松平頼恕(1798-1842)に、《御菓子盆》を献上し、天保10年(1839)に上納した《一角 御印籠》¹¹が藩主に深く嘆称されたのを契機として、官工に列せられ、さらには、帯刀の許可を得て、『玉楮』の姓が与えられた¹²。以降、象谷は、第10代藩主の松平頼胤(1811-1877)、第11代藩主の松平頼聰(1834-1903)に仕えた。生涯で300以上の作品を制作した象谷は、明治2年(1869)に亡くなり、その後は彼の一族が製法を受け継いでいくことになった。

象谷が亡くなった明治時代の初めは、急激な時代の変化により、日本各地の職人たちは苦難の時代を迎えていた。なぜならそれまで幕府、大名、社寺などの強い庇護と需要によって支えられてきた藩窯の陶工、刀鍛冶、蒔絵師、彫金師たちは、廃藩置県や廃刀令により失業に追い込まれ、彼らの生活の基盤が揺らいだからである¹³。しかし、明治になって大量に流出した浮世絵や工芸品は、「ジャポニスム」として欧米において日本美術ブームを巻き起こし、日本工芸の苦難な状況に光明を与えたのであった¹⁴。ジャポニスムの用語の生みの親であるフィリップ・ビュルティ(1830-1890)や、19世紀フランスの美術批評家、エルネスト・シェノー(1833-1890)、さらにパリで美術商を営んだサミュエル・ビング(1838-1905)などが指摘したように、当時の西洋人から見た日本の工芸品は、左右不均衡の構図や、様式化されたモチーフ、鮮やかな色彩表現が、フランス装飾美術の復興に多大な影響をもたらすことが期待されていた¹⁵。こうした点から垣間見られるのは、ジャポニスムは浮世絵と印象派の画家たちとの関連性にとどまらず、彫刻、工芸、素描、版画の他、写真、建築、音楽に至るまで様々な芸術分野に影響を与え、西洋における新しい視覚表現を追求した活発な美術運動として展開されていた事実である。

西洋の伝統や価値観を覆すための刺激となったジャポニスムを背景に、当時の明治政府は国家政策として工芸品の産業化を図り、輸出事業に乗り出した殖産興業政策の推進は、中央のみならず地方工芸をも巻き込んだ。同時代の讃岐漆芸においても例外ではなく、その在り方を一変させる極めて重要な事象となったのは明らかである。それは、代々の高松藩主の御用を命じられて制作を行っていた象谷とは対照的に、彼の一族である玉楮家と藤川家は、産業振興のために一般市民の生活に応じた盆類、菓子器、茶器等の実用品を制作し、漆器の商品化を図ることで、象谷とは異なる方向

性から蒟醬、彫漆、存清を駆使した讃岐漆芸の名声を全国的に認知させた。さらに国内における産業の発展と輸出品の育成を目的として、明治 10 年(1877)から明治 36 年(1903)にかけて開催された内国勸業博覧会は、彼らが象谷の技術や意匠を遵守していた点を非常に高く評価しており、これは同時代の香川県が漆器産地としてさらなる土壌形成を展開していく上で最大の指針として機能していたと分析できるのである。

内国勸業博覧会に香川県から出品を続けた玉楮家と藤川家については、前述の美術研究家の紀淑雄の文献と、同博覧会の出品目録、審査評語、審査報告、報告書等の資料から解明することができ、象谷亡き後の讃岐漆芸の実情を知る上で重要な資料となっている。

表 1 は、玉楮象谷略系譜である。象谷の四男の子の中で、塗り物の技に秀でていた長子の理吉が「蔵黒」(1831-1880)として父の名を継ぎ、次男の拳石(1833-1882)は彫り物に優れていた¹⁶。この 2 代目蔵黒である理吉と拳石が同時期に亡くなったことにより、次の家督となったのが三男の為造(1836-1899)であり、号を雪堂とした¹⁷。末子の藤吉郎(1853-1881)は、藤樹と号し、幕末から明治期に活動した讃岐の出身の儒学者である藤沢南岳(1842-1920)の門下生でもあり、心技共に人より勝っていたとされるも 28 歳で亡くなり、もし長命であったなら父である象谷にも勝っていたとも言われている¹⁸。

玉楮家の一方で、象谷の父祖伝来の「藤川」の姓を名乗り、活動したのが象谷の弟である舜造(清次郎)(1807-1885)である¹⁹。舜造は、文綺堂、または藤川黒斎を号とし、藩主に仕える兄の象谷とは対照的に、一般市民の生活に応じた各種の盆類、菓子器、華道具、茶器、嫁入り道具の重箱等の漆器制作に励んだ²⁰。その後、彼の次男の新造(蘭斎)(1839-1915)が文綺堂の 2 代目となり、三男の米造(秋郊)(1849-1914)は文賞堂と号し、それぞれが家業を継いだ²¹。

内国勸業博覧会の開催当初において、象谷が創始した製法や意匠を一貫して継承する玉楮家及び藤川家の制作に対する姿勢や作品は、好意的に受け止められていた点は非常に注目すべき事実である。第 1 回内国勸業博覧会²²では、玉楮敬造、玉楮拳石、藤川舜造の出品が記録されており、玉楮敬造が花紋賞牌、藤川舜造が鳳紋賞牌を受賞した²³。しかし、玉楮敬造は象谷の通称で、この時点で彼は既に他界しているため、生前の作品が出品されたと推測される。敬造(象谷)と、彼の弟である藤川舜造の 2 人の受賞作はいずれも《犀皮家具》と題した作品であるが、犀皮とは彫漆技法の一つであり、黄、朱、黒の漆を塗り重ね、研ぎ出して斑文を表したものである。これらの作品に関して、同審査評語には「竹ヲ編テ質トナシ」²⁴と記載されていることから、漆器の素地は竹を編んで成形された今日の籃胎であることが伺える。蒟醬の重要無形文化財保持者である太田儔は、玉楮敬造(象谷)と藤川舜造の犀皮家具とは、籃胎素地の盆や盒、卓の脚部などに犀皮を施し、主要な部分には黒漆彫紋すなわち堆黒や、蒟醬で加飾した家具であった可能性が高いと示唆している²⁵。「籃胎」という名称が

本格的に使われるようになるのは、明治 28 年(1895)に開催される第 4 回内国勸業博覧会以降であるが²⁶、それ以前から既に香川県の漆芸の特色として籃胎を示す記載が『明治十年内国勸業博覧会審査評語』において確認することができ、全国的にその声価を高めていた事実が理解できる。

こうした籃胎素地の技術が讃岐漆芸の重要な特色として認識されるようになるのは生前の象谷が《彩色蒔醬御料紙硯匣》(図 1-1)を制作して以降のことであろう。この作品は、安政元年(1854)12月24日に讃岐高松藩の10代藩主である松平頼胤(1811-1877)の御用品として上納され、昭和 10 年(1935)12月18日、国の重要美術品に指定された象谷の籃胎蒔醬の代表作である。

《彩色蒔醬御料紙硯匣》は、竹を編んだ籃胎で作品の素地が成形されており(図 1-2)、表面全体にまず黒漆を塗った後、線彫りされた彫り口に朱、黄、緑、褐色の各色漆を充填する蒔醬の技術によって仕上げられている。蓋には四頭の獅子と四羽の瑞鳥が対照的に描かれており、その四隅にはコウモリを配している。蓋及び身の側面には、七宝繋ぎの文様と花文に加え、「清帯山林氣香來筆硯邊(清は山林の気を帯び、香は筆硯の辺に来たる)」や、「弄琴明月酌酒和風(琴を名月に弄し、酒を和風に酌む)」などの漢詩と、「嘉永七年甲寅冬日」、「樂只園主人象谷造」の銘が刻まれている²⁷。

一方の象谷の弟である舜造が制作した籃胎蒔醬の作品が《蒔醬 御鼓箱》(図 2)であり、箱書きには彼の号である「文綺堂造」と記されている²⁸。能に使用される一対の鼓を入れる箱の器胎は、竹を網代に編んだ籃胎で成形され、蓋と身が口縁部で合う印籠蓋造となっている²⁹。蒔醬によって、黒漆地に幾何学文、鳥獸文、怪獸文を彫り表し、朱漆を充填し、蓋裏は黒漆に素彫りで3つの葵の紋を中心に菊花をあしらっている³⁰。

舜造は、この作品の他、前述の第 1 回内国勸業博覧会においても、「竹ヲ編テ質」とした《犀皮家具》を出品しているように、讃岐漆芸の技術は、象谷亡き後も玉楮家と藤川家によって受け継がれ、卓、棚から盆や盒、食籠、椀等の小物に至るまで応用されていたのである。

続く明治 14 年(1881)の第 2 回内国勸業博覧会³¹においても伝承及び技巧主義が重視された工芸品制作が行われていたという事実が確認できる。藤川舜造の作品の《文庫(一)竹桧漆 朱及青黄彫研出シ》と、象谷の三男である玉楮為造(雪堂)の作品の《入子盆(一)竹桧漆 花鳥唐草黒毛彫》が陳列されたが、第 2 回博覧会の出品目録には材料の欄に竹、桧、漆と記載されており、いずれも竹材を使用した籃胎の作品であったと推測できる³²。同博覧会では彼らに加え、象谷の末子である玉楮藤吉郎(藤榎)の 3 人の作品が有功賞牌二等を受賞した。

藤川舜造の受賞作は、《堆黒盆》、《存星机》、《蒔醬提箱》の 3 品であり、同博覧会審査評語及び報告書では、「老腕ノ製セン所ニ非サルカ如シ」³³、「一ノ破綻ヲ見ス」³⁴、「翁ノ手段實ニ高強ト謂フ可シ」³⁵と記載されており、古稀(70 歳)を超えてもなお彼の

技量は衰えることなく、同博覧会においても非常に高く評価されていた。さらに、「紋様刻法能ク古髹ノ趣ヲ存ス」³⁶という記述からは、古典作品からの紋様と彫りの技術を忠実に伝承していた様子が理解できる。

玉楮為造(雪堂)の受賞作の《蒟醬文匣》は、報告書に図面が付記されている。椀の曲物または指物の枠に、竹の網代編みを貼りつけて素地とし、鮮やかな配色の蒟醬を加えた文箱で、長側部の一面中央部に留金または錠金具のような金具が図示されている³⁷。

玉楮藤吉郎(藤樹)の受賞作の《堆黒圓盒》(図 3)は現存している。彼の高い彫りの技術が同博覧会審査評語では「能ク其法ニ據リ彫刻雅健刀ニカアリ」³⁸と記述され、この点が有功賞牌二等の受賞理由であったとされる。彼の作品は、蓋と身が口縁部で合う構造をした印籠造の円形饌盒であり、蓋の表面の前面は二輪の牡丹で覆いつくし、2 匹の蝶を配している³⁹。さらに身側面の宝珠形の中には、『大』『日』『本』『藤樹(藤吉郎の雅号)』と刻銘がある⁴⁰。

同博覧会審査報告からは、この時代の工芸の在り方を知ることができる非常に興味深い記述として、「皆法ヲ古ニ取り敢テノ新意ヲ着セス故ニ其觀自カラ悪シカラサルノミ」⁴¹という一文が確認できる。これは、同博覧会における彼ら 3 人の受賞作品は全て一貫して、旧来の技術を伝承し、新しいものを加えていない結果、作品自体も過去のものと比較して悪くはなっていないという評価を下したものである。つまり、同時代の讃岐漆芸の名声は、象谷の一族である玉楮家と藤川家が世襲及び徒弟によって彼の製法を伝承として受け継いできた結果、保たれていたのである。

政府出展品が審査対象外となり、民業振興としての方針がより強化された明治 23 年(1890)の第 3 回内国勸業博覧会⁴²においても、同様の傾向がみられる。前回の第 2 回内国勸業博覧会で受賞し、当時の玉楮家の家督であった玉楮為造(雪堂)が、同博覧会において《堆朱蓮菊模様饌盒》で妙技三等を受賞したが、審査報告の「古時ノ彫法ニ據ル」「刻シ得テ深淺度ニ適シ」「宛然明時ノ風アリ」⁴³との記載から、彼のこの作品もまた旧来の製法を継承した堆朱の技術を駆使して、浅く深く巧みに彫り、宛然たる明代の作風であったと考えられる。また、同博覧会において特筆すべき点は、漆工品の出品点数において香川県の 56 点は東京府の 60 点に次ぐ多さであり、この 2 府県は、続く大阪府の 24 点、富山県の 14 点、群馬県の 13 点、神奈川県 of 10 点を大きく引き離していることと⁴⁴、同博覧会において初めて象谷の一族に当たる玉楮家や藤川家以外の漆工と思われる香川郡大工町の松田弥太郎(生没年不詳)の《存清机(一)》が出品目録で確認できることである⁴⁵。象谷の一族だけでなく、その他の漆工たちによる人員数の増加もまた、彼の亡き後も彫りの技術を駆使する漆器制作が継続的に行われてきた要因の一つであったと推測される。

『第四回内国勸業博覧会審査報告』には、明治 28 年(1895)時点での日本全国の漆器業に関する実態調査を行った「府県漆器業戸数人員産額及概況調査」の

結果が記載されている。当時の香川県の漆工業界における急激な人員数の増加とそれに伴う製造高の上昇が確認できる。

第四回(明治廿八年)内国勸業博覧会審査報告⁴⁶

第六 府縣漆器業戸数人員産額及概況調査

香川縣

漆器商	戸数	一八		人員	一八
髹工		三十	主 雇工 子弟		三〇 一五九 三〇
蒔繪工		五	主 雇工 子弟		五 三〇 一〇
木地工		一〇	主 雇工 子弟		一〇 一七 五
計		六三	計		三五〇 (注) 三一四の誤り

漆器一ヶ年製造高及金額

内國用品	製造高	八、三四一個	金額	一二、〇九八円、〇〇錢
外國輸出品		四五〇		六五二円、五〇錢
内外通用品		二、六〇〇		三、七七〇円、〇〇錢
計		一一、三九一		一六、五二〇円、五〇錢

漆器製造種類概別

内國用品 料紙箱 硯箱 菓子箆筥 机 丸盆 針指 廣盆 茶盆
香合 會席膳 八角盆 重箱 茶戸棚 烟管筒 香壺

外國用品 高卓 廣蓋 危蓑箱
 内外用品 菓子器 丸盆 肉地

廿四年以後人員製造高ノ増減

廿四年	製造高	五、一三五個	人員	一五八人
廿五年		五、五〇〇個		一六九人
廿六年		八、一二五個		二〇五人
廿七年		一一、三九一個		三二五人

縣下漆器業ハ年一年ト販路ヲ加ヘ隨ツテ製造産額モ増加ノ勢ニシテ近來ハ外國輸出之途開ケ將來有望ナル景況ナリ

全国の漆器業の戸数は、石川県の 1,217 戸を最多にして、大阪府の 1,000 戸、東京府及び静岡県 of 600 戸と続いた。これらの府県は同時に漆器業に従事する人員においても全国上位を占めており、東京府に関する調査結果は不明となっているが、大阪府の 4,500 人を全国最多とし、続いて静岡県の 2,656 人、石川県の 2,320 人であった⁴⁷。製造高に関しては、和歌山県の 5,333,000 個、大阪府の 2,248,000 個、宮城県の 1,283,915 個が上位 3 県であり、生産額は、大阪府の 1,248,000 円、和歌山県の 468,400 円、石川県の 319,247 円の並びとなっていた⁴⁸。

香川県においては漆器製造場及び商いをする戸数が計 63 戸で、工主、店主、職人の従事者は計 350 人(注 314 人の誤り)という調査結果であり、上記の府県と比較すれば比較的小規模で漆器制作が行われていたことが分かる。しかし、明治 24 年(1891)から 3 年の間に人員は倍以上となり、製造高及び生産額も準じて増加している注目すべき発展が見られる。同博覧会事務局からは「金額ハ未タ甚タ多カラス」⁴⁹と未だ生産額の低さが指摘されているが、これは高価品ではなく廉価な品物が多く生産販売されていたからであった。当時の香川県では主に、国内向けの内国用品として料紙箱、硯箱、菓子簞笥、机、丸盆等、外国輸出用品として高卓(床の間の中央に置いて用いる脚の長い卓)や広蓋(正式な祝いを持参する際に使用するお盆)等、国内外の両方で通用するための内外用品として菓子器、丸盆、肉地(朱肉容器)が製造、販売されていた。同地の漆芸のさらなる発展のためには、上記の「近來ハ外國輸出之途開ケ將來有望ナル景況ナリ」という、外国への輸出品の製造販売に重きを置く重要性が指摘されていた他、存清や蒟醬、堆朱、堆黒、紅花緑葉等の彫漆を駆使した作品制作には、まず世の中の嗜好を見極める必要性が求められていた。

第 4 回内国勸業博覧会⁵⁰が開催された明治 28 年(1895)では、玉楮為造(雪堂)と、象谷の甥である藤川新造と米造が讃岐漆芸における当代髓一の漆工であった。同博

覧会審査報告において、彼らは、「先人ニ比較スレハ刀法ニ至リテ遜色ナキヲ得ス」⁵¹と、その技量が先人である象谷に匹敵していたと評されている。さらに、この時点においても、伝統を強調した美術工芸品の制作方針が非常に重要視されていた事実が、「能ク先人ノ髹法ヲ守リ専ラ堅牢ヲ主ト爲スヲ以テ毎ニ聲價ヲ墜ササリシ」⁵²という記述から確認でき、讃岐漆芸の名声が維持されている大きな要因となっていたのは、彼らが象谷の製法を一貫して継承している点にあったからに他ならなかったのである。

同博覧会で藤川米造が有功三等を受賞した《籃胎蒔醬紅黄漆紋硯匣》(図 4-1)は、蓋の表は朱漆の地に黒漆を塗り重ね、前面に菊花を彫り表しており、裏は朱と黒の蒔醬で鳳凰と瑞雲を描き、さらに身の内側は蒔醬で唐草地に鳥獸文を表現した作品である⁵³。身の裏に着目すると、金箔を散らしながら精巧に処理されており、この作品もまた籃胎素地で成形されたことが確認できる(図 4-2)。

同博覧会における香川県出品者は 17 名、出品点数 103 点であったが、玉楮象谷の親縁ではない漆工たちにも褒状が授与されている。綾田嘉市(生没年不詳)の《籃胎平膳》は、高雅且つ堅靱で、褒状に値する作品であったとされるも、《籃胎大重箱》は、硬くて強い造りであるが、青漆の多用及び替蓋と身の意匠の不相応により、趣が感じられないと指摘された⁵⁴。木村八十吉(生没年不詳)の《三重茶棚》は、組が甘いものの、低価のため、雑貨・日用品に適するものと評価されたが、平卓及び高卓類は、長く使用できる良品ではなく、乾燥しきれていない木材を使用しており、外国輸出用品にはなり得ないと博覧会事務局によって判断された⁵⁵。

このように内国勸業博覧会の開催以降、象谷が創始した製法を一貫して継承し、これまで高い評価を受けてきた。しかし注目すべきことに、最後の開催となった第 5 回内国勸業博覧会⁵⁶において、玉楮家と藤川家に対する評価は一変することになる。それまで技術の伝承及び技巧のみを追求しながらも高い評価を受けてきた讃岐漆芸が、一変して旧態依然と捉えられ、美術工芸の近代化に立ち遅れたという事実が確認できるのである。下記の『第五回内国勸業博覧会審査報告』からは、同博覧会ではもはや伝統を重視した漆芸品の制作が否定されている様子が確認できる。

第五回内国勸業博覧会審査報告⁵⁷

香川県

本縣出品ハ一種獨得ノ製品ニシテ蒔醬及存星ノ硯箱、卷葉入、重箱等ヲ主トシ裝飾品及外國貿易品トシテ適當ノモノヲ見ス出品人ハ四十七名出品數百六十點ニ達シ外觀悪シカラサレトモ材料ノ撰擇ヨリ塗方及仕上ニ至ルマテ從來ト異ナル所ナク意匠模様ノ如キモ陳腐ナルモノ多ク全躰ノ形勢稍退歩ヲ示セリ本縣ノ製造中ニハ藤川某等ノ如キ著名ノ人物アレトモ舊法ヲ固守シ新機軸ヲ出ササルハ甚ダ遺憾トスル所ナリ將來大ニ奮發シ今一層下地ノ改良ヲ謀リ意匠塗方等ニ注意ヲ施スコト肝要ナルヘシ

本縣漆器ノ主産地ハ高松市ニシテ香川郡等ニモ多少ノ産出アリ明治三十四年ノ調査ニ依レハ製造家ハ五十三戸職工二百六十一名アリ産出高ハ五萬圓ニシテ明治三十年頃ニ比スレハ凡ニ割強ノ減額ヲ見タリ

前回の第4回内国勸業博覧会の審査報告において輸出品の製造と販売の重要性が指摘されていたが、同博覧会に出品された製品の蒔醬及び存清の硯箱、巻葉入、重箱等は、装飾品や貿易品にはふさわしくないと見なされた。さらに、「外觀悪シカラサレトモ材料ノ撰擇ヨリ塗方及仕上ニ至ルマテ従来ト異ナル所ナク意匠模様ノ如キモ陳腐ナルモノ多ク全軀ノ形勢稍退歩ヲ示セリ」と、これまで開催されてきた博覧会では讃岐漆芸の祖である玉楮象谷による製法の一貫した伝承が高く評価されてきたにもかかわらず、第5回博覧会では特にこの点が特に痛烈に批判され、同地の漆芸全体が退化しているとの非常に厳しい評価を受けた。また、象谷の死後、彼の一族として讃岐漆芸を牽引してきた藤川家も、「藤川某等ノ如キ著名ノ人物アレトモ舊法ヲ固守シ新機軸ヲ出ササルハ甚ダ遺憾トスル所ナリ」と、従来の製法に固守しすぎた結果による新機軸の欠如が指摘されている。

こうした讃岐漆芸の評価が一変した背景には、森仁史の研究で既に指摘されているように、明治33年(1900)に開催されたパリ万国博覧会⁵⁸を大きな契機として、国内で伝承重視の技巧主義的な工芸品からの脱却が意識され始め、意匠革新の重要性が高揚し、日本工芸の路線変更が行われた事実が非常に大きく影響していたからである⁵⁹。第5回内国勸業博覧会の3年前に開催され、19世紀最後の万国博覧会となった同博覧会では、当時絶頂期を迎えていた欧州のアール・ヌーヴォーとは対照的に、それまで隆盛を極めてきた日本工芸が、厳しい現実と直面し、当時の農商務省が期待した結果とは言い難いものとなった。

明治政府は明治29年(1896)にパリ万国博覧会への参加を決定し、大々的な準備を進めた。例えば、日本画50枚6,000円、西洋画30枚6,000円をはじめ、七宝3点4,500円、鍍金2点6,000円など、合計321,200円の買い上げ作品を同博覧会に送った他、《聖徳太子像》等の皇室博物館所蔵品及び御物を含む絵画164点、木彫25点、金工163点、蒔絵130点、陶磁器273点、染織36点をパリに運んだ⁶⁰。特に工芸品については、「美術工芸品ハ出品中ノ精華タリ。今ヤ藝術ヲ以テ欧米ニ冠タルノ名譽ヲ荷ヘル巴里ニ於テ、列國ノ競争ニ加ハラントスルニ當リ、優秀卓絶ノ出品ナカルヘカラス。」⁶¹と、欧米との競争を想定しており、同博覧会に向けて非常に奮起していた様子が確認できる。

しかし、同時代のヨーロッパでは「新しい芸術」を意味するアール・ヌーヴォーが大流行しており、花や植物などの有機的なモチーフや、自由な曲線の組み合わせによる従来の様式にとらわれない装飾性、さらには鉄やガラスといった当時の新素材を利用し、「生活と芸術」の融合を実現化させ、フランスを中心に、やがて他のヨーロッパの国々

やアメリカに広がり、建築や絵画のみならず、陶磁器やガラス工芸、家具や壁紙、インテリアなどのあらゆる分野に浸透していたのである⁶²。

政府は同博覧会の報告書において、明治初期以降の伝統の復古的傾向のみを強調し過ぎた結果、日本からの出品作品は深刻な不評を招いた事実を下記のように認めている。

千九百年巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告 下⁶³

外國人ノ批評ヲ見ルニ、一般ニ製作ノ緻密精巧ナルコトハ之ヲ認ムルカ如シト、雖モ只其ノ意匠ト實用ノ點トニ至テハ往々非難ヲ免レサルモノアリ。

(中略)今回ノ博覧會ノ出品ニ徴スルニ本邦ノ作品(陶磁器)ハ左ノ三點ニ於テ大ニ外國ノ作品ニ劣ルヲ見ルナリ、(一)器物ノ表面滑澤ナラサルカ爲ニ其ノ品位ヲ減スルコト。(二)形状ニ變化ナク、觀客ノ倦厭ヲ招クコト。(三)裝飾意匠陳腐ニシテ改進ノ跡ナキコト是レナリ。

(中略)日本漆器ニ付テ最モ遺憾トスル所ハ、其ノ實用的應用ノ範圍狹隘ニシテ空ク一種ノ奢侈品ニ屬シ、販路擴張ノ途將ニ杜絶セラレントスルノ感アルコト是レナリ。(中略)日本漆器ヲ此ノ逆境ヨリ數フノ途ハ唯夫レ堅牢質實ニシテ而カモ較的高價ナラサル普通品ヲ製出シ、且着々新規ノ意匠ヲ考案シテ彼レノ嗜好ニ投スル在ルヘシ。

(中略)(銅器類ノ)意匠モ亦殆ト變化ナク、之ヲ外國人ヨリ見ルトキハ各品同一人ノ手ニ出テタルヤヲ疑ハシムルニ至ル。

パリ万国博覧会を通して明らかとなったのは、ジャポニズムの流行に伴い欧米で高く評価された日本の工芸品は、アール・ヌーヴォーが絶頂期を迎えていたこの時期においては、もはや時代遅れとなっていた事実である。「本邦工芸品ノ概シテ意匠ノ研究ヲ缺キ徒ニ舊套ニ甘スルノ弊アル」⁶⁴という状況を目の当たりにし、明治前半までの旧来の製法を一貫して伝承していた技巧主義から、創造性を重視する日本工芸の路線変更が行われる重要な転換点となったのである。同時代の日本工芸は、上記の通り、「裝飾意匠陳腐ニシテ改進ノ跡ナキコト是レナリ」、「新規ノ意匠ヲ考案シテ彼レノ嗜好ニ投スル在ルヘシ」という、伝統を越えた、意匠革新の重要性が最大の課題となった。

このように当時の日本は、西洋の美術動向及び概念を重要な指針とした結果、第5回内国勸業博覧会における評価基準の変更が余儀なくされ、玉楮象谷の死後30年が過ぎた讃岐漆芸も例外なく、新たな革新が迫られたのは明らかであった。

技術の伝承及び技巧のみを追求し、旧態依然としていた日本工芸から脱却するために、デザイン教育の重要性が意識されるようになった結果、日本国内においても、従来の徒弟制度や世襲の中で工芸の専門技術が伝承として受け継がれてきた教育から、個人作家としての工芸制作に必要な意匠革新の意識や造形性、創造性を育む

ための公的美術教育機関での教育が日本国内で活発化していったのである。明治 29 年(1896)に東京美術学校に図案科、明治 32 年(1899)に東京高等工業学校に工業図案科がパリ万国博覧会に先駆けて相次いで開設されていたが、明治 35 年(1902)に開校した京都高等工芸学校はまさに図案家養成とデザイン教育の充実を重視する時代の要請に応えるべき設立された学校であった⁶⁵。同校で教鞭を執ることになった浅井忠(1856-1907)は、パリ万国博覧会を機に西洋画を学ぶために留学するが、同博覧会の出品調査と、京都に新しく開校する京都高等工芸学校の設立準備の一環として実業学校の視察を行うために渡欧していた中澤岩太(1858-1943)とパリで面会し、帰国後は同校の図案科教授の就任を快諾した⁶⁶。浅井は、そのための教材としてアール・ヌーヴォーに注目し、ポスターや様々な工芸品を収集していた⁶⁷。

さらに、明治 34 年(1901)には日本図案会と大日本図案協会が結成され、機関紙として『図按』の刊行や、図案の懸賞募集、図案展が実施されるなど日本国内において図案改革の機運がより一層高揚した⁶⁸。

第 5 回内国勸業博覧会で痛烈に批判された讃岐漆芸もまた、象谷の伝承を超えた技術及び意匠の革新が迫られたが、香川県内の漆芸界にはさらなる大きな陰りが見え始めていた。明治末期になると、象谷の子たちは亡くなり、甥の藤川新造と米造も晩年を迎えていたことに加え、明治期の香川県内の漆器屋は存清屋と呼ばれるほど存清が中心であったが、注文が多くにつれ、時間と費用を削減するところから本堅地に替えて胡粉下地、膠下地などを用いる粗製乱造に陥っていた⁶⁹。さらに小型発動機の出現や、火力電気による動力の普及に加え、明治 43 年(1910)に四国水力電気株式会社が設立されると、電気ロクロの導入によって木製素地の量産化が活発となり、労力と時間のかかる藍胎は次第に姿を消し、象谷以来の湿度や温度の変化に強い藍胎素地の特色は次第に失われていった⁷⁰。この結果、明治 34 年(1901)に博覧会事務局が行った漆工関係の実態調査結果では、香川県の漆器製造家は 53 戸、職工人数は 261 名で、上記の明治 28 年(1895)の調査と比較すると、どちらも減少となり⁷¹、さらに昭和 5 年(1930)までには製造場数 15 戸、職工数 31 名と極度に落ち込むことになるのである⁷²。

このように象谷が創始した製法がもはや衰退しようとしていた明治末期において、香川県でも公的機関が設立され、工芸教育が展開していくことになるが、これを最大の契機として、今日の讃岐漆芸を形成する教育、芸術、産業領域が体系化されるに至ったのではないかと分析できるのである。公的機関において美術工芸家としての教育を受けた漆芸家たちが個々の作家意識の芽生えを自覚しながら、伝統の表現領域を広げるために素材、技術及び意匠の革新を求めて、個性的かつ創造的な作品が数多く生み出され、同時に漆器産業の発展がもたらされたことで、教育、芸術、産業が見事に調和された結果、後に香川県は全国有数の漆器産地として飛躍的な発展を遂げることになるのである。

第2節 納富介次郎による工芸教育の推進と日本工芸の近代化

前節で述べた通り、明治 33 年(1900)に開催されたパリ万国博覧会を契機に、明治前半までの旧来の製法を一貫して伝承していた「技巧主義」からの急速な路線変更が図られ、変革を迫られる事態に直面していた讃岐漆芸において、明治末期以降の美術工芸及び漆器産業の両側面の発展に非常に重要な役割を担ったと分析できるのが、明治 31 年(1898)に公的教育機関として設立された香川県立工芸学校の存在である。本節では、香川県立工芸学校において初代校長を務めただけでなく、香川県の工芸に斬新な活力を注入し、その後の県内の芸術及び産業の発展において非常に重要な人物であった納富介次郎と彼の教育理論に焦点を当て、工芸品を国家富源の一要素として捉えていた彼が、いかに讃岐漆芸及び日本工芸の近代化を意識していたのかを考察する。

外部の影響をほとんど受けることなく、玉楮象谷が創始した製法を一貫して彼の一族が中心となって継承してきた讃岐漆芸であったが、公的美術教育機関の登場により、取り巻く環境は著しく変化した。県外出身者や当時の高等美術教育機関である東京美術学校の出身者をはじめとした、芸術としての工芸を学んだ教員たちによる、工芸技術の深化に加え、美術の基礎を通して個人作家としての意識の芽生えを促す教育が展開されたのである。以降、近代的教育を受けた漆芸家たちが出現し始めたことで、香川県立工芸学校は新しい讃岐漆芸の拠点として機能し、全国有数の作家層を形成する上で欠かすことのできない存在となるのである。

ここで改めて注目したい点が、香川県立工芸学校を含む 4 つの学校を設立させた納富介次郎の狙いである。彼の意思が実現化されたと言える最初の学校が明治 20 年(1887)に開校した石川県立工業学校であり、次いで明治 27 年(1894)に富山県立工芸学校(現富山県立高岡工芸高等学校)⁷³、明治 31 年(1898)に香川県立工芸学校、そして明治 36 年(1903)に佐賀県立有田工業学校(現佐賀県立有田工業高等学校)⁷⁴が創設され、彼は各校において初代校長を務めた。東京や京都などの都市部ではなく、あえて地場産業が発展していた地方都市である石川県、富山県、香川県、佐賀県に創設された背景に、日本工芸の伝統及び芸術性に近代科学を一体化させ、地方産地における工芸の新たな在り方を生み出そうとしていた、彼の意図が垣間見られるのである。香川県立工芸学校を含めた 4 つの学校は、近代日本工芸において、中央集権型ではなく、地方を各拠点とした地方自立型の産業振興としての役割を担うべく設立されたと考えられるのである。

こうした工芸学校が当時の国策に呼応して設立されたという点は、特に注目すべき事実である。前述の明治 28 年(1895)の『第 4 回内国勸業博覧会審査報告』の「府県漆器業戸数人員産額及概況調査」において香川県の漆芸の進むべき方向性として指摘されていたのは外国への輸出品の製造と販路拡大であったが、まさに同校の初代校長を務めた納富介次郎が企図したのは、工芸品を広く海外へ発信して、日本が貿

易立国となるために貢献できる人材の養成であった。日本工芸を西洋の高度な科学技術の導入で量産化を図り、さらにはデザインの改良を図れば、富国に貢献できる貿易がより促されることを海外視察や万国博覧会で確信していた納富は、全国各地の地元産業において、若年から輸出振興のために必要な知識や技術を公的教育機関において教育する人材育成の重要性に着目していたことは明白なのである。

明治政府が掲げる殖産興業政策の一環として全国規模の内国勸業博覧会や、職種もしくは地域に応じた共進会が積極的に開催されていた時代において、審査官や報告委員を任せられ、日本の工芸品の改良と公的教育機関による工芸教育の必要性をいち早く唱えていた納富は、明治 18 年(1885)に開催された繭糸織物陶漆器共進会において漆器部門の審査官と報告委員となり、以下のような報告を行っている。

繭糸織物陶漆器共進会審査報告第四区第二類漆器⁷⁵

(前略)如何ニ漆器ヲ指テ我邦ノ特産ト誇稱スルモ、其實用ニ適セズ輕便ナラザルニ於テハ、今後數十年ヲ出スシテ存スル所ノモノハ玩弄尚古ニ屬スルー部ノ美術器ト中人以下ノ數種ノ家什器ニ止ルヘシ(中略)之ヲ移シテ外国ノ需要ニ充ルノー事アリト雖モ、是亦堅牢ト美觀ト輕便ト廉價トノ四ノモノヲ具足スルニ非サルヨリハ決シテ其盛ヲ望ム可カラス(後略)

(前略)予ハ十餘年前ヨリ工藝學校ヲ起シテ少齡ヨリ教育ト藝術トヲ馴致スルニ如カサル事ヲ主張スル者ナリ(中略)全國中一ノ工藝學校ノ設置ナクシテ今後尚能ク良好ノ子弟ヲ養成シ得ルノ法アルヤ否ヤヲ(中略)蓋シ今日尚良工アリトスルハ多クハ是明治以前ノ老工ニシテ(中略)其數次第ニ減少シテ十數年ノ後ハ全ク其蹟ヲ絶ツニ至ラン(後略)

ここで納富はさらなる日本工芸の発展のために、3つの主張を行っている。第1に、漆器は実用品としては適しておらず、このままでは今後、一部の美術嗜好品、もしくは中流階級以下の数種の日常生活品に限定されていく可能性があること、第2に、外国への輸出品として製造しようにも堅牢、美観、軽便、廉価の4点を改良しなければ盛況を望めないこと、そして第3の主張が、彼が10余年前から主張してきた内容であり、これらの問題点を改善していくためには工芸学校を設置して、若年のときから学理と技術を慣れ親しませる教育を実践することであった⁷⁶。彼は、第1回と第2回内国勸業博覧会においても陶磁器部門の審査官を務めており、第4回博覧会では審査官兼報告員として、七宝器の報告書を作成し、ここでも工芸学校の必要性を下記のように記している。

第四回内国勸業博覧会審査報告⁷⁷

今日迄の奨励法は譬へば植物の根本を培養せずして只管に枝振葉並などを善

くせんとのみ務めたるが如し。工藝根本の培養は其専門學の教育にして共進會品評會博覽會等の獎勵は枝振葉並などを善くするに過ぎず商工智識の進歩其技芸より後るは一に工藝教育の後廻りとなり今日曾未だ普及せざるによれり。畢竟共進博覽諸會は教育場にハあらで教育中の試験場なり又卒業者の研究場なり此に教育と云は技術のことにあらで其業に必要な諸學科をいうなり

工芸品の輸出振興によって国力を高めようとする納富が、教育として定義したのは、従来の徒弟制度や世襲の中で技術を伝承していく養成方法ではなく、「教育と云は技術のことにあらで其業に必要な諸學科」を展開するという公的教育機関における指導体制であった。つまり納富は、日本の国力を充実させるために、日本工芸の伝統と芸術性に近代科学の力によって改良を加えた上で、新しい工芸品として大衆化し、さらには輸出産業拡大の実現に必要な人材育成の手段として工芸学校における教育を推進する重要性を強く主張していたのである。

次に、納富の工芸教育に関する独自の観念の形成において、多大な影響を及ぼしたと考えられる彼の人物像及び背景にも焦点を当て、納富が生涯にわたって掲げた図案改革、すなわちデザイン研究の重要性とその思想行動における原点についても注目したい。工芸品の形状、模様、色彩等に至る現在のデザインの概念を初めて日本に導入し、英語の「デザイン(design)」を「図案(図按)」と翻訳した彼が⁷⁸、国策として政府が提唱した工芸デザインの改良を推進してきた経験こそが、納富の教育現場における思想を形作ってきた最大の要素であると筆者は分析している。このような若き日の経験こそが教育者としての納富介次郎という人物を作り上げたと考えられ、これは後の讃岐漆芸における意匠表現の発展を分析する上でも決して無視することは出来ないのである。

明治6年(1873)のウィーン万国博覽會において陶器製造図説編成兼審査官としての役職を与えられた納富は、博覽會終了後、ボヘミア(現チェコ)のエルホーゲン製陶所へ赴き製陶、陶画、ギブス模型製法すなわち石膏型製作法を習得した他、フランスのセーブル製陶所も視察し、美術陶磁の製法や彩画法、工芸の機械化などの研鑽を積んだ⁷⁹。彼は帰国後、欧州で学び持ち帰った技術伝習の成果の伝達に力を注いだ結果、特に石膏鑄込型の導入は、日本の陶磁器産業が大量生産方式に移行できた最大の要因となった一方で、日本各地に欧米の近代工業技術を導入し、日本工芸全体の改良を短期間で促進することは容易ではなかったことを痛感したのである。そこで納富は、明治9年(1876)のフィラデルフィア万国博覽會に向けて、工芸デザインの改良を同博覽會事務局に下記のように進言している。

澳国博覽會参同記要 下篇 技術傳習
第十二章澳国博覽會後納富介次郎事歴⁸⁰

(中略)氏ハ當時自ラ以フ我邦工藝品ノ粹ヲ抽キ欧米間ニ詳知セシムルニハ來ル明治九年ニ開設スル米國費府ノ萬國博覽會コソ屈強ノ好機會ナレト然レドモ所謂工業ノ改良ハ僅ニ一二年ノ短日月ヲ以テ成就スベキニ非ザレバ圖案ヲ調整シテ各出品人ニ下付スル便法ヲ建言シ再ビ米國博覽會ノ事務官ト爲リ十數名ノ畫工ヲ選抜シ晝夜之ヲ督シテ多數ノ圖案ヲ調整シ之ヲ全國著名ノ工業者ニ分配シ又事務局ノ命ヲ奉ジ肥前有田皿山ナル香蘭社ニ出張シ居ルコト半年餘圖案ヲ授ケ製陶ヲ督シ精粹ニシテ巨大ナル諸器ヲ造出セシメ以テ出品ノ資ニ充テシメタリ是ヨリ先キ氏ハ歐洲製圖指南三冊ヲ著ハシ圖解ヲ附シテ之ヲ同業者ニ分ケリ

ここで納富が主張したのは、日本画家を画工として図案を描かせて、それを生産のために各地の工芸家に配布し、出品作品の制作の指導にあたることで、日本国内において工芸デザインの改良の意識を定着させようと企てたのである。その結果、工芸デザインの改良は政府の殖産興業の推進と輸出奨励政策の大きな柱として位置付けられるようになったのである。

納富の主導により明治 8 年(1875)から創案された図案は、陶器、七宝、鋳物、鍛鍛器、籐細工、刺繍、紋、氈、染、革の 10 種類に及び、明治 14 年(1881)頃までに 84 帖全 4 輯にまとめられた図案集が『温知図録』であり、翌年のフィラデルフィア万国博覧会終了後も政府の国策として継続して行われた⁸¹。温知図録の中の《銅製鋳物香炉図案》(図 5)においては、図中に納富による朱線の書き込みがあり、製品(図 6)にはそれが反映されている。

こうした納富が提唱した工芸デザインの改良は中央だけでなく地方都市にも波及していった点に着目すると、彼があえて地場産業が発達していた地方都市に公的教育機関を創設した経緯と重要性が浮かび上がる。彼は、地方工芸における伝統的特性に意匠革新と近代科学の導入により、中央集権型ではなく、地方を各拠点とした地方自立型による産業振興を確立することで、さらなる国家富源の開拓を行おうとしたと考えていたのである。

石川県では、明治 13 年(1880)に東京の「龍池会」に倣って、同地の工芸家たちによる工芸図案研究会である「蓮池会」が結成された。同会は、各工芸産地において図案改良の指導にあたっていた図案家の岸光景(1839-1922)が石川県に巡回教師として来県した際に結成に関与したとされ、石川県勸業博覧会内において発足した。毎月 1 回の図案研究のための定例会を開催して、工芸意匠の改善を目的に掲げた。また同会は、全 6 冊から成る図案集、『蓮池会考案図式』を作成しているが、その中には納富が実際に手を加えたものが含まれている⁸²。また、富山県においても漆芸家の石井勇吉(1843-1897)が発起人総代を務め、金工家の白崎善平(1837-1892)、横山彌左衛門(1845-1903)、関沢卯市(1838-1893)らが参加した図案研究会の「鳴鳳会」が明治 16 年(1883)に結成された⁸³。

そうした社会的必要性と時代背景の下で設立された 4 つの学校では、特に図案改革、すなわちデザイン研究が教育現場において推進されていたのは明らかである。従来の図案がもはや時代遅れとなっていたことを痛感した明治 33 年(1900)のパリ万国博覧会以降、納富の学校においても西洋の図案集や美術雑誌が使用され、アール・ヌーヴォーを基調とした工芸品を制作していこうとする動きが展開されていた。

納富が最初に校長として指導した石川県立工業学校では、アール・ヌーヴォーの時代に活躍した装飾芸術家、ウジェーヌ・グラッセ(1845-1917)が監修した図案集『植物とその文様化』(図 7)が図案教育のために活用されており、現在の石川県立工業高等学校に当時のものが残されている⁸⁴。グラッセは、スイスの出身で、ベル・エポックの期間はフランスのパリでポスター、陶器、ステンドグラス、タピストリーなど、様々なデザインを手がけたが、彼はこの図案集を監修する際に 48 種類の植物を取り上げ、それぞれの植物について写生図 1 枚と、その植物を文様として展開させた図案 2 枚の計 3 枚で構成し、計 144 枚のカラー図版を掲載した⁸⁵。この図案集が植物の写生図に基づいてそれを図案化させるための実例集として、同校で使用されていたのである。さらに、明治 27 年(1894)に東京美術学校彫刻科を卒業し、明治 29 年(1896)から明治 36 年(1903)にかけて石川県立工業学校彫刻科及び窯業科で教鞭を執っていた板谷波山(1872-1963)もまた、同校の在職時にグラッセ監修の『植物とその文様化』に収められた図案を模写した素描の《泰西新古模様》(図 8)を残しており、彼が海外の図案からアール・ヌーヴォーを吸収しようと努力した跡がうかがえる⁸⁶。これらの事実から、いかに同校が新しいデザインの潮流に適合しようと研究に取り組んでいたか理解できるのである。

香川県立工芸学校の創設は、明治 29 年(1896)、徳久恒範(1844-1910、任期 1896-1898)の第 6 代香川県知事就任が契機となった。徳久は、納富と同じ肥前佐賀の出身であったが、彼は香川県知事として着任する以前、石川県の書記官及び富山県知事を務めていた。彼が石川県で職務に励んでいた当時、納富は石川県立工業学校の創設に尽力し、同校の初代校長を務めていた。明治 25 年(1892)、富山県知事となった徳久は、工芸振興を県是に掲げ、富山県立工芸学校の創設を決定した際に、工芸に学識経験のある教育者として納富を同校の初代校長の役職に指名した。さらに徳久は、知事として着任した香川県においても産業振興を目的とした学校の設置を推進し、納富を指導者として招請したのであった。

漆器産地としての土壌が既に形成されていた同地に公的美術教育機関である香川県立工芸学校が創設されると、従来の世襲及び徒弟制度に基づく工房ではなく、同校が新しい讃岐漆芸の拠点として機能し、美術工芸の活性化が促されるに至ったのである。同校では、各種の高度な工芸技術の深化に加え、これらを生かした革新的な表現を追求するための幅広い美術教育が実践されていた。その結果、より創造性を重視した芸術領域としての讃岐漆芸を展開していくために、伝統の表現領域を広げた個

性的かつ創造的な作品が数多く生み出されると同時に、漆器産業の発展がもたらされたことで、香川県は後継者や若く有能な人材が多く集う全国屈指の漆器産地となった。香川県立工芸学校は、次代を担う漆芸家や職人を輩出しながら、多様に展開する讃岐漆芸を支え続け、全国有数の作家層を形成する上で欠かすことのできない存在となるのである。

第3節 香川県における工芸教育の展開

香川県立工芸学校は、納富介次郎が国富の一環として、輸出振興に貢献するために実用向きの職人養成を目的として創設されたが、納富式教授法と呼ばれる納富独自の教育理論を具体化させた体系的な教育システムを採用しており、県外出身者をはじめ、当時の高等美術教育機関である東京美術学校の出身者で芸術としての工芸を学んだ教員たちが全国より集められていた。同校で展開されていた教育は、讃岐漆芸を含めた県内の芸術及び産業を取り巻く環境を著しく変化させたと評価できるのである。本節では、芸術領域としての讃岐漆芸が展開されていく契機となる香川県立工芸学校において、美術工芸家としての作家意識を促す教育がいかに関心されていたのか、その仕組みと実態を分析する。

明治26年(1893)の実業補習学校規程(明治26年文部省令第16号)の公布以降、日本産業界の躍進と発展に対応できる人材を養成する実業教育の充実が要請され、全国各地に工業学校設置の動きが活発化していた。そうした時代背景において、香川県立工芸学校は、明治31年(1898)2月2日、工業学校設立及びその学科目について文部省の許可が下り、同年2月9日、香川県令18号をもって創設が決定した。開校当時における学校規則は、下記のものであった。

香川縣公文月報 明治三十一年二月⁸⁷

香川縣令第十八號

香川縣工藝學校左ノ通相定ム

明治三十一年二月九日

香川縣知事 徳久恒範

第一條 本校ハ實業ニ就カント欲スルモノニ工藝上必須ナル智識ト技術トヲ授クルヲ以テ目的トス

第二條 教科ヲ分チテ本科及速成科トス
本科ハ職工長タルベキモノヲ養成シ
速成科ハ自立ノ職工ヲ養成ス當業者ノ子弟ニシテ第一項ノ教科ヲ履修スルコト能ハサルモノノ爲メニ特ニ撰科ヲ置クコトアルヘシ

第三條 本科ノ教科目ハ作文、數學、物理、化學、應用美學、圖案、用器画、自在画、工業經濟、工業簿記、及實科トス

實科ノ科目ハ木工部金工部ノ二部ニ分チ更ニ木工部ヲ木材彫刻科、漆器科、用器木工科トシ金工部ヲ金属彫刻科、鑄造科、用器金工科トス

速成科ノ教科目ハ作文、數學、理科、画術圖案及實科トス

實科ノ科目ハ本科ニ準ズ

同校は、「實業ニ就カント欲スルモノニ工藝上必須ナル智識ト技術トヲ授クルオ以テ目的トス」という、工芸の専門知識及び技術を身につけた「職工長」「職工」の養成を学校規則に掲げ、学科を本科と速成科に定め、本科は4年制で14歳以上の高等小学校卒業もしくはこれと同等の学力を有する者を対象とし、速成科は3年制で13歳以上の尋常小学校卒業もしくはこれと同等の学力を有する者を対象とした⁸⁸。実科は木工部と金工部の2部に分かれており、木工部には木材彫刻科、漆器科、用器木工科が、金工部には金属彫刻科、鑄造科、用器金工科が設置された。

香川県立工芸学校における学校運営の全権を委ねられた納富介次郎には、校長就任に際して地元から大きな期待を寄せられていた事実が当時の地元紙から確認できる。

香川新報 明治三十一年二月二十日⁸⁹

工芸学校入学手引

本県工芸学校生徒募集の事は已に記せしが今納富校長に聞き得たる所を記して同校入学志願者の便とす

教育の方針

納富氏は工芸美術には学識ある一方の学者なる由なるが不羈独立今日の文部省が実業教育に対する無方針を論難攻撃し毫も憚る所なきだけ自己教育の方針他に大に異なる所あり世多くの学校は都ての教育方法を模型的に為すと雖ども氏は大に反する所あり氏語て曰く、「人各々長所あり短所あり故に教育は其長する所を取り望む所に適しめざれば決して英傑を作り得べきものに非ず依て其性を觀察して而して後学科を定むるこそ至当なれ故に父兄は甲科に入らしめんと希望ありとするも就学者其人の性乙科に適すれば乙科に入らしめ其欲する所を学ばしめざる可からず」

ここで納富自身が語っているように、彼は玉楮象谷の時代から続く伝統的技術の伝承としての養成訓練の在り方を根本的に見直し、各自の長所や個性を重視することを教育の基本としたのである。さらに、「工芸学校入学手引」には他にも、「素養有害」という項目があり、「本校に入るは一見素養即ち大工、漆工等を為したるもの宜しき様なれども悪習慣ありて教師の教を正當に受けざるの弊あり依て反て素養なきものを良と

す」⁹⁰と記載され、入学以前から既に工芸に関する悪い癖がついていると成長が難しいため、経験のない生徒を募集していた。つまり納富は、それまで外部の影響をほとんど受けることなく玉楮象谷の一族が世襲及び徒弟制度において象谷の製法を一貫して継承してきた教育から、体系的な教育システムを通して一から個人としての工芸制作に必要な意識や造形性、創造性を育む教育を展開しようとしていたのである。

そこで納富は、当初より仮入学制度を設け、「最初より入学を許さず、暫時仮入学とし尚学力、性情、品行、如何等を観察し適當善良と認むれば本入学を許して不適當と認むる時は本入学を許さずして退学せしむ」⁹¹と定めた。生徒心得(学則 23 条)では、

- 一、師長の訓誨及び命令に恭順し校規を恪守し専心勉学すべし
- 一、長上を敬し互いに信義を守り交誼を厚うすべし
- 一、礼儀を重んじ廉恥を励み苟も粗暴輕薄の挙動あるべからず
- 一、常に摂生に注意し、飲食を節し起臥を時にし身体衣服を清潔にすべし
- 一、華奢遊佚の風を去り勤勉節約の心を養ふべし

とあり、罪は、留置、停学、退学の三種とし、退学については、「怠惰不品行にして学校の体面を汚すもの又は屢々校規を犯し規律を紊すものは退学に処す」(学則 26 条)とした⁹²。香川県立工芸学校が開校した明治 31 年(1898)の入学者は、生徒定員 100 名の内、本科 55 名、速成科 15 名、専科 20 名の合計 90 名であったが、明治 35 年(1902)の第 1 回卒業生は 36 名、さらに第 2 回卒業生は 30 名、第 3 回卒業生は 20 名で、4 年間在籍し卒業することはかなり困難であったと推測される⁹³。

創立期の同校の主たる教員を校長である納富が全国各地から招聘していた点は、玉楮象谷の時代から続く伝統的技術の伝承や養成訓練の在り方を根本的に見直した、納富式教授法の教育方針や彼の哲学を知る上でも重要な手掛かりとなり、香川県の工芸に斬新な活力が注入されるに至る最大の要因の一つとなったのは明らかである。下記は、開校 3 年目を迎えた明治 34 年(1901)時点の同校の職員名である⁹⁴。

工藝學校長	納富介次郎
教諭	和田重太郎 住友兼吉 田雜五郎 桑根常三郎 雨宮喜三郎 岡田喜太郎
助教諭	岩井裕次郎 田中忠蔵 小木原三之助
教授囑託	太田伊三郎
書記	吉田米三郎 中村門次郎
助手	駒沢亮一 森田多喜造 野島祐造 石川義夫
書記心得	板坂平吉

図画を担当し、後に納富の後を継いで校長心得となった和田重太郎(1873 生、在職

1899－1902)は、納富が香川県に赴任する以前に校長を務めていた石川県立工業学校で学んだ。納富が次に校長を務めた富山県立工芸学校に和田は教員として招聘され、香川県においても納富と行動を共にしたのであった。木彫を教えた桑根常三郎(在職 1898－1907)もまた石川県加賀市の出身である。漆器科の岩井祐次郎(在職 1898－1906)と岡田喜太郎(在職 1898－1907)もまた富山県立工芸学校から招聘された。金工の田雑五郎(1871 生、在職 1898－1907、1914－1922)は、納富と同郷である佐賀県の出身で、東京美術学校を卒業後、同校で助手を務めていたところを納富が香川県に招聘した⁹⁵。

さらに明治末期から大正期にかけての教師には、富山県立工芸学校出身で東京美術学校を卒業した十二町貞吉(在職 1905－1908)が香川県立工芸学校へ赴任し、図画を教えた他、彫金の清水南山(亀蔵)(1875－1948、在職 1909－1914)、鑄金の杉田禾堂(精二)(1886－1955、在職 1913－1922)や丸山不忘(義男)(18990－1970、在職 1917－1921)らも、東京美術学校卒業後は香川県工芸学校で教鞭を執った⁹⁶。このように同校では、納富が教育に携わった石川県立工業学校や富山県立工芸学校の関係者に加え、美術教員や美術家養成のための教育機関であった東京美術学校の卒業生で個人作家としての意識に目覚めた人材との関係が強化されていたのである。

さらに納富が定めた 2 部 6 科の学科編成もまた、彼がこれまで経験し、主張してきた、高度な科学技術の導入によって日本工芸を大衆化させようとする彼の強い考えが大いに反映されていたと言えよう。納富が「用器」という言葉を用いた背景には、上記の『繭糸織物陶漆器共進会審査報告第四区第二类漆器』において既に指摘していたように、当時、特権階級の占有物として捉えられていた美術工芸品を民衆化し、一般大衆にも優れた作品を提供しようとする彼の意図が垣間見られる。しかし、多量に工芸品を制作するには、機械か、型による生産方式を採用しなければならないが、大工場による大量生産による製造とは異なるため、彼が同校で実践しようとしたのは、現在の「工業」と「手工芸」の要素を組み合わせた教授法であったと推測できる⁹⁷。さらに下記の「入学手引」には、機械力を応用しようとする各科の方針が明記されている。

香川新報 明治三十一年二月二十日⁹⁸

工芸学校入学手引

校則

本校の規則は本年県令第十八号を以て公布されたれば世人は夙に之を知悉せらるゝならん載せて去る九日の香川新報にあり 学校は前記規則の如くなれども当分は用器木工 木材彫刻 漆器 金属彫刻の四科とす

而して茲に用器木工科と云ふは本邦現時の工業界は器械の力を借らず専ら手先を以て為すと諸種の事業発達し勞銀騰貴する時は自然器械の力を借らざる可

からざるに至るは勿論の事なれば器械を使用し諸種の製作を為す事を教授するを名付て用器木工科と云ふなり而して器械は如何なるものを用ゆるやと云へば大都会ならば蒸気力を用ゆる大器械を用ゆと雖ども地方にては目下然る必要ありとしも思はざれば足踏器械を用ひ轆轤細工を為し及び指物細工を為す筈にて此科には格別の学力も図画も要なしを雖も只用器木工のみにては妙味なからんを以て簡易なる美術を授く

次に木材彫刻科は三種あり一は平面小彫刻一は肖像仏像等の如き全体物一は建築彫刻とて堂塔伽藍等の大彫刻にて初は直線曲線等簡易あるものを彫刻せしめ運刀自在なるに及んで先づ盆の如ものの彫刻を為し漸次高尚の物に進む漆器は無地物、模様入り蒔絵の類なり而して彫刻は無論洋和共に之を授くるなり金属彫刻は木材彫刻と別に異なる所なし上記の三科は画を要し又雅懐を要するを以て画と併せ教授す

用器木工科、木材彫刻科、漆器科、金属彫刻科のうち用器木工科については、「器械を使用し諸種の製作を為す事」とし、足踏器械による轆轤細工等を授けようとしていた様子が伺える。

実際に行われていたとされる教育内容(表 2)⁹⁹に着目すると、本科は、第 1 学年から第 4 学年まで毎週教授時間が 42 時間となっていることから、1日 7 時間授業が週 6 日行われる生活が 4 年間続けられたとされる。その内、現在の普通教科に相当する作文、数学、物理、化学の毎週教授時間は、1年次に 10 時間、2 年次に 6 時間、3 年次に 3 時間と減少していき 4 年次になるとこれらの教科はなくなっている。対照的に、工芸各科における専門教科は、学年が上がるにつれて増えていき、1 年次に 15 時間、2 年次に 20 時間、3 年次に 22 時間、4 年次に 32 時間となっており、工芸に係わる人材の養成のためにいかに実習に力を入れていたか理解できる。

前述の通り、科学技術を駆使して製造を行う用器木工科と用器金工科に関しては、第 1 学年で各種器械用法を学び、第 2 学年から本格的に用器製品に取り掛かっている。木材彫刻科と金属彫刻科は、はじめに基本的な直曲線用刀法を習得した後に、平面彫刻や立体彫刻、平象嵌、片肉薄肉彫刻や高肉彫刻といった彫刻における専門技術を段階的に学んでいた。木材彫刻科の第 1 回卒業生であり、後に同校の校長を務めた小倉右一郎(1881-1962)が木材彫刻科 4 年次に制作した作品が《木彫レリーフ》(図 9)である。漆器科の実習では、1 年次に下地各法研磨、雑品上塗、2 年次に平塗花塗(塗り立て漆で上塗りをする)、用器、紋章、漆画初歩といった実践的に漆器制作を行うようになり、3 年次に螺鈿法、他の法、漆画により漆工技術の幅を広げ、そして最終学年の 4 年次に随意製作、卒業製作を行っている。

さらに、教育内容には工芸における段階的な専門技術の習得に加え、応用美学、図案、用器画、自在画、工業経済が取り入れられており、本業に関する器物図案や幾

何画、遠近法、模写、臨写、写生、伸縮写、古図変更という美術の基礎も含まれていたのは、納富が日本工芸の改良のために近代工業技術の導入と共に重要視してきた意匠革新を若年から意識させるという狙いがあったためである。《花瓶図案》(図 10)は、彫金を学んだ第 1 回卒業生の小林貞七(生没年不詳)が自身の卒業制作である金属花瓶のために描いた図案画である。

香川県立工芸学校が開校して 2 か月が経過した頃の授業の様子やその成果が地元紙において下記のように紹介された。

香川新報 明治三十一年五月二十一日¹⁰⁰

工芸学校所見

(前略)漆器科は又分かれて用器漆器と描金との二科となる共に一教室の内に教授さる用器漆器科と云へるは専ら塗立を意味するが如く描金とは乃ち蒔絵なりと説明されしと覚ゆ茲に描金科の生徒成績品を陳列しありしを見るに授業第四日目の製作と云へる菓子盆の蒔絵幼稚ながら面白く更に松竹梅を課題として図案と共に描金の試験を行ひたる其成績品なりと云ふ物の中にて勿々に勝れたる意匠を現はせるも一二を見受けき

(中略)尚聞くが如くは生徒の修業成績は極めて良好にして之を富山石川等に比すれば倍以上の速力を以て進歩すべき見込みありとは校長其他の視察にして前途の有望なるを喜び居れりと職員某は語られぬのみか漆器科にありては近々売品の製作に着手せしむる計画なりと聞く右は昨日一覽しつつ聞き得たる所なり

開校当初の香川県立工芸学校の漆器科では、漆の塗り立てに加えて、蒔醬、彫漆、存清の讃岐漆芸の 3 技法ではなく、あえて蒔絵を中心とした指導が行われていた点からも、納富介次郎が玉楮象谷及び彼の一族とは根本的に異なる、新たな香川県の漆芸を築き上げようとした意図が垣間見られる。さらに図案革新の意識も生徒に反映されており、それを生かした作品制作が行えていた様子も確認できる。納富が以前に教育に携わっていた石川県立工業学校や富山県立工芸学校と比較して、開校まもない香川県立工芸学校の生徒の成績が極めて良好で、今後急速に進歩していく可能性が示唆されていたのは、納富が自身の人的ネットワークを駆使して、両校から教員を招聘したことで、彼らの石川県及び富山県で蓄積した経験や豊富な知見が効果的に香川県に導入されていたからであろう。

さてここで、納富によって組織された香川県立工芸学校の当時の教育に大変興味を示したアメリカ人建築家、フランク・ロイド・ライト(1867-1959)を取り上げたい。大久保美春が既に指摘しているように、過去の伝統にとらわれない自由な発想によって設計された彼の建築は、日本の美術及び建築、さらには日本人の自然観から多大な影

響を受けているとされ、彼の建築との関連性が常に研究対象となってきた¹⁰¹。彼の弟子の一人であるフランク・ロイド・ライト・アーカイブ館長のブルース・ブルックス・ファイファー氏によると、彼の自宅兼仕事場は多くの日本の美術品であふれており、書斎兼寝室には歌川広重(1797-1858)の東海道五拾三次の版画 3 枚がイーゼルに飾られ、机の上の尾形光琳(1658-1716)の漆器や漆塗りのトレーは、筆入れや眼鏡を置くために使用されていたと伝えられるほど、彼は日本文化に造詣が深い人物であった¹⁰²。

明治 38 年(1905)に初めて日本を旅行した彼は、53 日間の滞在で各地の有名な社寺や庭園、伝統工芸の工房や店、さらには美術工芸教育の現場を視察した。前述の明治 33 年(1900)のパリ万国博覧会が契機となり、日本国内において本格的なデザイン教育を実践していた京都高等工芸学校を訪れた際に、校長の中澤岩太から、同校と並び当時の日本において他に類を見ない独自の美術教育を展開している教育機関として紹介されたのが香川県立工芸学校であった。

ライトが香川県を訪れた様子は、下記の記事に残されている。この原稿は、ライト財団が日本大学教授の谷川正巳(1930-)に寄贈し、谷川が翻訳したものである。

フランク・ロイド・ライトの見た明治期の高松工芸学校¹⁰³

(前略)一三才から一八才の少年たちが、生来の芸術的天性の有効な表現媒体になじんでいっている。彼らは自分の画題を、最初はその自然の要素において研究し、次に、他のことがらとの関連も考慮して研究することが求められる。(中略)彼はこの研究において、全体から細部へと進むべきことを、研鑽を積んだ教師たちからたたき込まれる。形がつかめると、もちろん生徒の天分によっては何度も描き直し、繰り返し観察に通った挙げ句ということになるだろうが、彼は対象の幾何学的形態をさぐり始める。この見事な幾何学的形態分析能力は、私にはこれらの研究の驚くべきところであった。対象がどんなに身近なものであっても、生徒は決してどこかから拝借してきたものでも勝手に作り上げたものでもない微妙で本質的な幾何学的形態を見すえているのである。対象の構造のこうした骨格をつかんだとき、生徒は目覚ましい進歩を遂げる。日本人は国民として、細部の把握が完璧である。(中略)

さらに、このような研究は、画家がその対象を見るときに欠かせない洞察力や本質を即座に把握する能力を発達させる。(中略)そこで、生徒は次に自分の対象を、別の表現素材、例えば漆に合わせて表現することが求められる。筆の線で紙の上に描かれた見事な鯉も、漆芸作品とするには修正が必要になるだろう。(中略)彼は、自分が選んだ対象の特質を心を込めて理解するのと同じように、自分の材料の特質を理解し、やがて、それらの内側に入り込むことを覚える。そうなれば、あとは彼が手を加えるたびに、新しい力と特性が作品に加わっていく。ここでも学習方法には間違いがない。彼は材料を知り、それらの性質の秘密を理解している。

いったい世界のどんな芸術家が、日本人ほどに木材をその様々な美しい姿において知り得たであろうか？あるいは織物を？日本人はものの内側に入り込む才能を持っている。(後略)

日本人が何世紀にも渡って自然の美を洗練された精緻な方法で鑑賞してきた点に特に深い感銘を受け、ライトは自らも雄大な自然に囲まれた修学院離宮から建築と自然の共生のインスピレーションを感じ、ペンシルヴァニア州西部に丘の上に《落水荘》を設計した。そうした彼にとって、香川県立工芸学校で実践されていた、絵画、彫刻、図案、工芸実習等の幅広い内容を学び、若年より自然、素材、対象の本質を捉え、独創的な表現を展開させていく美術教育の在り方は、彼がそれまで西洋で重視されていた構図法の規則を遵守する教育とは全く異なるものであり、大変興味深いものであった様子が上記の彼の文章から推測することができるのである。

こうした理念の元で展開されていた工芸教育こそが、納富の理念が体现されたものであると考察することができる。また、こうした彼の考え方に賛同した同志とも言える教員によって、同校の教育は学生たちに独自の感性や表現によって制作を行う美術工芸家としての作家意識の芽生えを促し、より創造性を重視した芸術領域としての讃岐漆芸を自覚し、展開されていく契機となっていたのは明らかである。学生たちが教員から刺激を受け、芸術家及び美術工芸家への憧れを強め、産業とは一線を画する自由を求めて造形することへの制作意欲が駆り立てられた様子は、彼らの卒業後の進路に大きく反映されている。

下記の第1回から第3回卒業生の進路調査¹⁰⁴に着目すると、工場雇員計9名、他県自営計2名、県下自営計16名の同校の学校規則が掲げる職工長もしくは職人となったのは合計27名であった。一方で、注目すべきことに、卒業後、進学した者の合計が21名となっている。

	学生 (進学者)	学校教員	工場雇員	外国留学	他県自営	県下自営	兵役	吏員	死亡	合計
1回卒業生	5	11	3	1	2	2	8	1	3	36
2回卒業生	8	1	3			10	6	2		30
3回卒業生	8	1	3			4	3	1		20
合計	21	13	9	1	2	16	17	4	3	86

香川県立工芸学校 卒業生の現状(第1回卒業生－第3回卒業生)

明治20年(1887)、官立の高等美術専門教育機関として東京美術学校が設立されたが、注目すべき事実として、明治期から大正期にかけて、同校への進学及び修学は、

香川県出身者が全国的に際立っていた事実が確認できるのである。明治 22 年(1889)の東京美術学校の開校から大正元年(1912)に至る卒業生の出身地に着目すると、東京府出身の 231 名を最多とし、次は香川県の 40 名、新潟県と石川県の各 38 名、福岡県の 32 名、千葉県、岡山県の各 31 名、富山県の 30 人と続き、最少は奈良県の 4 名となっている¹⁰⁵。また、大正元年(1912)当時、東京美術学校に在籍していた学生の出身地は、東京府が最多の 91 名、そして、富山県の 29 名、石川県、香川県の各 23 名、新潟県の 21 名と続き、最も少数が鹿児島県の 1 人であった¹⁰⁶。

香川県立工芸学校が本来職人養成を企図して設立された学校であったのに対し、東京美術学校は美術教員及び美術家養成のための教育機関としての役割を担っていたのは下記の「東京美術学校規則」からも明らかである。

東京美術学校規則¹⁰⁷

総則

第一條 東京美術学校ハ繪畫彫刻建築及圖案ノ師匠(教員若クハ制作ニ従事スヘキ者)ヲ養成スル所トス

第二條 本校ニ普通科及専修科ヲ置キ卒リタル者ハ普通圖畫ノ教員タルニ適應スヘク又ハ教員會議ヲ以テ専修科ノ生徒ニ撰擧セラルハヲ得ヘシ

香川県立工芸学校を卒業後、多くの者が進学を希望したのは、練磨された技術面を追求する職人ではなく、その技術や素材を効果的に生かして創造性、独創性において能力を発揮する美術家となるための選択であったと言えよう。納富が教育に携わった石川県、富山県、香川県の出身者が他県と比較して、圧倒的に東京美術学校へ進学していたという事実は、納富式教授法を実践していたこれらの学校の教育は、全国屈指の水準を誇っており、さらには学生たちに「美術家」として産業とは一線を画する自由を求めて造形することへの制作意欲を駆り立てるものであったと証明されるのである。

また、香川県立工芸学校では、石川県立工業学校や富山県立工芸学校の関係者に加え、十二町貞吉、清水南山、杉田禾堂、丸山不忘や、後に校長を務めた田雑五郎(在職 1914－1922)、山本正三郎(1872もしくは 1873－1962、在職 1922－1931)、三好真長(1886－1966、在職 1931－1943)などの多数の東京美術学校の卒業生が教鞭を執っており、両校の関係が強化されていた点も香川県から多くの進学者を輩出した事実と無関係ではないであろう。東京美術学校出身の作家意識に目覚めた教員の下で指導を受けた香川県立工芸学校の生徒は、進学を希望し、さらに東京美術学校の学生となった先輩が母校の後輩に影響を受けていたという当時の様子は、下記の昭和 43 年(1968)に香川県立高松工芸高等学校創立 70 周年を記念して行われた座談記録からも明らかである。

「夏休みになると美校(東京美術学校)の生徒が戻ってくるんだ。これが何か光って見えた。それで美校にあこがれた。今の芸大、当時の美校には工芸(香川県立工芸学校)出がいっぱいいいた。富山の次は高松の卒業生が多くて、どのクラスにも、どの洋画にいても、彫刻にいても、卒業生が大勢いた。美校の生徒が帰ってくると髪を長うして『りこうげ(偉そう)』にしていました。いまの流行と同じなんです。」¹⁰⁸

実用向きの職人を養成する教育機関であった香川県立工芸学校は、東京美術学校出身で新しい装飾美術としての工芸を学んだ教員や、進学していった多数の卒業生たちによって、学校全体が美術家養成の教育機関としての性格を明確にし始めたのである。

明治期に香川県立工芸学校から東京美術学校へ進学した者たちの中には、木材彫刻から進学後にブロンズや石膏彫刻を学んだ第1回卒業生の小倉右一郎や第2回卒業生の藤川勇造(1883-1935)、第6回卒業生の矢野誠一(1885-1929)らや、香川県で金属彫刻を学び、東京美術学校でも引き続き金属工芸を専攻した第5回卒業生の北原千鹿がいた。また、第1回卒業生の野生司香雪(1885-1973)、第6回卒業生の広島晃甫(1889-1951)と新田藤太郎(1888-1980)は、香川県立工芸学校で学んだ彫金や漆工ではなく、東京美術学校では日本画や彫刻を専攻し、工芸分野に限らず様々な美術の分野に進んだ。

香川県立工芸学校から東京美術学校へと進学した者たちの学業実績に着目すると、明治30年代半ばから40年代にかけて東京美術学校では、小倉右一郎、藤川勇造、北原千鹿、新田藤太郎に代表されるように、常に、香川県立工芸学校の出身者が特待生となり、精勤賞も受賞していた¹⁰⁹。前述の香川県出身者による東京美術学校への進学者数及び卒業生数の多さに加え、在学時の学業実績からも、当時の香川県出身者が美術に関する卓越した能力を十分に発揮していたことが理解できるのである。

明治40年(1907)、国家主導の大規模な美術展覧会である文展が開催されたが、香川県立工芸学校と東京美術学校で学び、自立した芸術家となった小倉右一郎、北原千鹿、広島晃甫、新田藤太郎、矢野誠一らは、文展、帝展、新文展、日展に出品を続け、後に特選を受賞し、審査員を務めた¹¹⁰。また、日本美術院院友であった野生司香雪は、荒井寛方(1878-1945)と共にインドへ渡り、アジャンター石窟群の壁画模写に携わった他、インド政府の依頼により初転法輪寺(インド・ベナレス郊外サルナート)に釈尊一代の壁画を制作した。藤川勇造は東京美術学校卒業後、フランスへ留学し、オーギュスト・ロダン(1840-1917)の弟子となり、帰国後は、二科会より彫塑部創立会員として迎えられた。そして藤川は、開設された二科技塾(後、番衆技塾と改称)において、菊池一雄(1908-1985)や堀内正和(1911-2001)といった後の日本の美術界において具象、抽象の両面に優れた彫刻家を指導した。このように彼らは、明治末期

から大正、昭和にかけての近代日本美術における中心的な役割を果たし、後には、自らの知識や経験を地元に戻し、故郷である香川県の美術工芸の発展と後進育成にも携わることになるのである。

しかし、香川県立工芸学校が画家や彫刻家、美術工芸家を輩出する美術教育機関として機能し始めようとしていた矢先の明治 39 年(1906)に高井利五郎(1871－1929、在職 1906－1914)が第 3 代校長に就任すると、同校の教育方針に動揺が生じる事態となった。工業教育家の手島精一(1850－1918)の門下生である工業系の高井は、「本校の主義は創立の当初より実用向きの工芸家を養成するにあり。予の主義と相入れざる処あるも予はこの主義を標榜す。」¹¹¹と、芸術系の教員や卒業生と対立することになったのである。

そこで教員と卒業生たちは、職人養成を推進する高井に対し、同校を美術工芸に特化した学校への改革を主張し始めた。はじめは同窓会有志の主張が、地元新聞、県教育会、県会議員、さらには知事をも動かした結果、高井校長は、「学理的素養はあれど本県工芸学校の如き芸術を主とする学校には適任なりとは云うを得ず為に工芸学校は邁く可き途を辿らずして徒に無用の点に力を注ぐ校長として更迭され、広島県立職工学校(後広島県立工業学校、現広島県立広島工業高等学校)に転出させる事態にまで発展したのであった¹¹²。

大正 2 年(1913)2 月 21 日から 3 日連続して『香川新報』には、「工芸学校改革問題」という記事が取り上げられ、当時の同窓会の主張が掲載されたが、改革の要点は以下の十一項目であった¹¹³。

1. 芸術の校長を迎えること。
2. 選科を廃すること。
3. 卒業後希望により 2 ヶ年位研究科を新設すること。
4. 絵画図案科を新設すること。
5. 2 ヶ年の無所属制度を廃すること。
6. 商議員を置くこと。
7. 旋盤部を置くこと。
8. 実習教員は資格より実習に重き形式に流れざること。
9. 美術工芸製品を教授の根本とすること。
10. 体育を形式に止めず実際の発達を期すること。
11. 学科の配当を改正すること。

上記以外に、高井校長が取り入れた「動植物学」や「応用化学」が実習に適しないという意見もあった。また、「応用物理」は、機械工業に必要であり、美術教育機関を志向する教員及び同窓会からは必要ないものとされ、製図は専門職員ではなく、絵画教

員で十分という主張も見受けられる。つまり、高井校長が近代工業に必要な化学、物理、生物の基礎、製図の基本を重視していたのに対し、芸術系が中心の教員及び同窓会が行った一番の主張は、第9の「美術工芸製品を教授の根本とすること」とし、「美術工芸品を主体にすれば、日用品制作は容易にできる」というものであった¹¹⁴。

また、第5の「2カ年の無所属制度を廃すること」の項目においても互いの主張に相違があらわれている。すなわち、高井校長が広く、浅い基礎教育を重視して、卒業後、多様な分野な分野に適応できる人材作りを目指していたのに対し、教員及び同窓会側の主張は最初から専門分野を特定し、美術工芸の専門家を養成しようとした点に見られる¹¹⁵。教員及び同窓会側は、第3の「卒業後希望により二カ年位研究科を新設すること」で、さらに高度な各種の工芸技術の向上及び、これらを生かした革新的な表現形式の追求を目指していた。

この香川県立工芸学校の改革が、その後、今日に至るまでの同校の性質を決定づけたと言えよう。大正3年(1914)1月に高井校長が転任して以降の香川県立工芸学校の校長は、第1の主張である「芸術の校長を迎えること」の通り、同年8月から昭和18年(1943)3月にかけて、創立期より金工を指導した田雑五郎をはじめ、山本正三郎、三好真長といった常に東京美術学校の出身者が校長を務めた。昭和18年(1943)4月には、戦時下の影響により学校名が香川県立高松工業学校と改称され、航空機科が新設されることになり、東京高等工業学校を卒業した赤塚清(1885-1945、在職1943-1945)が校長として赴任したが、戦後は再び、香川県立工芸学校と改称され、同校の第1回卒業生で東京美術学校を卒業した小倉右一郎(在職1946-1952)や、一代において金工家の後藤学一(1907-1983、在職1958-1967)が校長として同校の指揮を執った。

そして大正13年(1924)2月13日の『香川新報』に掲載された「工芸学校生徒募集要項」には、教員及び同窓会の最大の主張であった「美術工芸製品の教授を根本とすること」が、以下の通り、明確に記されており、同校の改革が実現化された事実が理解できるのである。

香川新報 大正13年2月13日¹¹⁶

工藝学校生徒募集要項

県立学校では左記要項により新入学生徒を募集中である。

一、目的並びに修行年限

- 一、目的 本校は工業学校規則に基づき別項各科の美術工芸並びに建築に関する学術を授け、併せて中等程度の普通学科を教ふる処とす。

一、修行年限 五カ年

一、科別

鑄金科 青銅花瓶、香炉、火鉢、置物、鉄ストーブ、鉄瓶、鉄火鉢その他機械
鑄物等一切

鍍金科 銀瓶、銀杯、花瓶、コップ、茶器類、機械応用各種製作品等一切

彫金科 徽章、装身具、金具、金属彫刻に関する一切のもの

家具科 和洋家具什器一切

彫刻科 木材の彫刻に関する物品一切

髹漆科 料紙硯匣、花瓶、重箱、盆類一切

蒔絵科 料紙硯匣、重箱、盃類、盆類等の蒔絵一切

建築科 和洋建築設計、製図、装飾、塗料、左官、煉瓦、
鉄筋コンクリート等一切

- 一、学科目 修身、国語、英語、数学、物理及び化学、博物、地理、歴史、法政及び経済、図画、体操、工芸史、建築史、構造学、規矩学、力学、
土木測量、設計、材料学、製作法、図案法、実習、製図

設立当初の職人養成機関から、県民と同窓会が一体となって美術工芸に特化した教育機関への改新が行われたのは、納富が先に教育に携わった石川県立工業学校、富山県立工芸学校では見られない、香川県立工芸学校だけに展開された特筆すべき傾向であった。香川県を除く他の県では、旧来の徒弟制度による利点が失われる可能性があるなどの理由から、納富はいずれも地元の理解を得られず、退陣を余儀なくされた。しかし、香川県における工芸教育の土壌は、香川県立工芸学校における経営の全権を委ねられた彼自身の幅広い人脈を生かした教員人事が最大の起因となり、極めて独特の経緯と環境を経て形成された。彼の教育方針に傾倒し、全国各地から招聘された多数の教育者や、そうした人脈の中から新たに輩出された美術工芸家たちの尽力によって、彼が香川県を去った後も、納富式教授法が失われることなく、遵守され続けたという事実を考慮すると、いかに教育者としての納富介次郎が、従来の讃岐漆芸の在り方を一変させるための斬新な活力となり、その後の発展を導く上で重要な役割を果たした人物であったのか理解できるのである。

本章では、玉楮象谷亡き後の讃岐漆芸の現状に焦点を当て、納富介次郎による香川県の近代工芸教育の展開について論じた。玉楮象谷亡き後、高い評価を受けてきた讃岐漆芸が突如旧態依然として捉えられ、新たな革新を求められた中、明治 31 年(1898)に創設された香川県立工芸学校における近代工芸教育の展開は、個性的で芸術性の高い新たな讃岐漆芸を創り出す突破口となった。象谷の時代から続く伝統的技術の伝承や養成訓練の在り方を根本的に見直した香川県立工芸学校で実践された納富式教授法は、当初は納富が理想とした産業的側面を重視しながらも、次第に時代に呼応した感性や造形を表した、芸術領域としての新たな讃岐漆芸を導くこととなった。納富は、公的教育機関の設立と工芸教育の展開こそが輸出産業としての工

芸品を促進させるための最大の手段となると考えていたが、全国各地に点在する作家及び東京美術学校出身の教師たちを彼自身が招聘したことにより、美術や図案の基礎的な養成課程を含む当時の教育内容を充実させるに至ったのである。香川県立工芸学校を卒業した学生たちの多くが、主な進路先として東京美術学校を選択した事実からも、学生たちが更なる研鑽を積むべく、高い志を持っていたのは明らかなのである。

本章において納富介次郎を中等教育機関の校長としてではなく、地方工芸の近代化を導く近代美術教育のパイオニアとして位置付けた最大の要因は、彼が香川県立工芸学校を含む4つの学校をあえて地場産業が発展していた地域に創設し、体系的な教育システムの中で一括して有能な美術工芸家を大量に育成することで、東京や京都などの都市部だけでなく、地方を拠点として、国内の工芸品の生産能力の充実と、より高い水準の向上を図ろうとしたからである。

江戸時代後期から明治前半にかけて玉楮象谷と彼の一族によって支えられてきた漆器産地としての土壌に、香川県立工芸学校で実践された近代的美術教育が加わった結果、今日まで讃岐漆芸は飛躍的な発展を遂げ、美術工芸と産業の両側面において多様な展開を見せてきた。香川県の芸術文化の拠点の一つとして現在も機能し続けている香川県立工芸学校の存在が無ければ、その後の讃岐漆芸における素材、技術及び意匠の革新を展開していく若く有能な人材の輩出だけでなく、様々な分野や立場の作家及び重要人物との間で育まれる連帯意識や相互理解を得られず、今日の芸術、教育、産業の礎の形成は実現化されることはなかったと言っても過言ではないのである。

第3章 讃岐漆芸における作家性の芽生えと素材・技術の革新

明治末期から第2次世界大戦後にかけての讃岐漆芸を牽引したのは、玉楮象谷の一族ではなく、香川県立工芸学校出身の漆芸家たちであった。彼らの活躍によって、「日展」と「日本伝統工芸展」の2つの大きな潮流が形成されるに至り、今日の讃岐漆芸が成立しているのである。本章ではまず、个性的かつ創造的な作品を数多く生み出した筆頭の漆芸家である磯井如真と彼の作品に焦点を当てる。さらに、母校である香川県立工芸学校の教師となった磯井が指導した明石朴景と、明石を中心とした「うるみ会」の作家たちを取り上げる。美術工芸としての讃岐漆芸の確立に多大な影響を与えた同校出身の漆芸家たちがいかなる近代美術教育を受け、個々の作家意識の芽生えを自覚したのか。そして伝統の表現領域を広げるためにどのような素材、技術、意匠の革新がもたらされたのかを考察する。

第1節 磯井如真

玉楮象谷を規範とした技術と意匠からの脱却が讃岐漆芸全体の問題意識として浮き彫りとなり、明治後半の讃岐漆芸において大きな変化がもたらされたのは、明治42年(1909)に磯井如真が作家活動を開始して以降のことである。象谷の死から約40年を経て、磯井は、従来の蒔髷、彫漆、存清に創意工夫を加え、独自の感性と卓抜した技術によって芸術領域としての新たな讃岐漆芸を展開した。本節では、象谷に代わる新しい時代の指導的立場を担った磯井如真が、いかに衰退していた讃岐漆芸を復興させ、その後の発展を導いたのか、彼の功績を再考しながら、その真価について考察する。

まず本節で注目したいのが、昭和31年(1956)に蒔髷の重要無形文化財保持者に認定される以前に磯井如真が制作した作品である。彼は玉楮象谷が創始した従来の蒔髷や彫漆の讃岐漆芸の伝統技法に、独自の技法の創案や新素材を積極的に自作品に取り入れることで、新たな表現と意匠を確立させた。磯井如真の登場を、讃岐漆芸における素材と技術の革新の幕開けと位置付けているのは、彼は香川県において作家意識の芽生えを自覚し、創作活動を行った最初の漆芸家だからである。

磯井が漆芸家として自立した当初の讃岐漆芸の現状に着目すると、未だ技術中心で独創性に乏しいものがあった。明治44年(1911)に開催された第1回高松市物産品評会について、香川県立工芸学校の第3代校長である高井利五郎は以下のように審査報告を行っている。

香川新報 明治四十四年五月二十四日¹¹⁷

高松物産品評會授与式

申告

(前略)

漆器類中堆漆は製作巧妙雅趣に富めるは喜ぶべきも形式図様共に變化に乏しきは惜むべし讃岐漆器の代表を以て目すべき存星及蒔醬は其技巧見るべきもの尠からざるも大觀上進歩のみるべきなく寧ろ粗製濫造に傾けるが如き感あるは惜むべし進んで適用の範圍を擴張し工法を改善するが如き今一段の努力を望まざるを得ず描金に屬する品は概して尚幼稚の域を脱せず將來は一層榛地を精撰し圖様と形式の調和等に特に留意せんことを望む(後略)

明治四十四年五月二十二日

審査長

香川縣工藝學校長

従六位 高井利五郎

同品評会の審査報告は、既に取り上げた明治 36 年(1903)の第 5 回内国勸業博覧会で玉楮象谷の一族と彼らの作品が痛烈に批判された内容と非常に類似している。同品評会においても指摘されたのは、讃岐漆芸を代表する蒔醬、彫漆、存清の 3 技法の技巧については高く評価される一方で、意匠は相変わらず旧態依然として捉えられていた点である。

明治 30 年代以降、変革を迫られる事態に直面していたこのような背景において、磯井が大正 2 年(1913)から 3 年(1914)頃にかけて創案した「点彫り蒔醬」こそが、従来の技術と意匠を越えた、讃岐漆芸における最初の素材と技術の革新である。この技法は、無数の網点で構成された凸版印刷や三色刷りから着想を得て開発された¹¹⁸。従来、象谷と彼の一族が線彫りしてきた蒔醬を点で彫ることで、点の大小や粗密による濃淡、奥行き、立体感の表現が可能となり、線彫りでは表現しきれなかった絵画的量感が表現できるようになったのである。線彫りされた蒔醬とは全く異なる意匠表現が展開できることを確信した磯井は、さらに蒔醬剣にも工夫を凝らし、幅の広いものと狭いもの、彫り方の粗いものと細かいものといった、複数の種類の道具を駆使することで一連の彫りに挑戦していった結果、蒔醬の新しい表現領域を拡大させたのであった¹¹⁹。

点彫り蒔醬について彼は、「近代感覚を盛り上げるのには点彫りでなければ表現しえないものがある。」¹²⁰、「ただ伝統を守ってゆくというだけでなく、創意工夫を加える。これが一番大切です。讃岐の工芸が今日のレベルまで達したのは、ひとえに作家一人一人の血の出るような努力によるものだと思う。」¹²¹と語っており、これらの言葉からは斬新な意匠とそれに相応する技法の開発に努めた彼の個人作家としての姿勢を垣間見ることができるのである。

大正 11 年(1922)5 月 6 日、英国皇太子のプリンス・オブ・ウェールズ(1894-1972)が香川県に立ち寄られた際に香川県知事の佐竹義文(1876-1952、在職 1919-1922)が献上した《蒔醬 大島之図 乾漆花瓶》(図 11)と、同年 11 月の陸軍特別大演

習の際に摂政宮殿下(1901-1989)に献上された《蒟醬 乾漆花瓶》(図 12)は、磯井が点彫り蒟醬のみを駆使して仕上げた作品である。《蒟醬 大島之図 乾漆花瓶》は、延べ 800 時間をかけて椿の林に大島のあんこ姿を点彫りした花瓶である¹²²。一方の《蒟醬 乾漆花瓶》は、直径 15cm、高さ 30cm の作品で、桜の花と山の図を点彫りで表現している¹²³。

磯井は、自身が創案した点彫り蒟醬を駆使した作品を中心に、展覧会で多くの業績を残している。大正 2 年(1913)から昭和 14 年(1939)にかけて開催された農展及び商工展は、明治 40 年(1907)から開催される文展において工芸の参加が認められていなかったため、工芸家たちにとって自作品を発表できる全国規模の展覧会であった。同展覧会は、当初は産業工芸の振興を目的としていながらも、次第に美術工芸としての作品本位の展覧会に変容していき、磯井は全国の美術工芸家たちと競って出品し、素材、技術、意匠等の研究の成果を存分に発揮した。

磯井はまず、大正 9 年(1920)の第 8 回展に出品した、《蒟醬応用模様 乾漆花瓶》で 3 等賞を受賞した。この作品タイトルの「応用模様」とは従来の線彫りではなく、凸版印刷や三色刷りに見られる無数の点を蒟醬に応用したという意味であった¹²⁴。さらに昭和 5 年(1930)の第 17 回展では、点彫り蒟醬と彫漆を併用した《草花文 乾漆花瓶》(図 13-1)で、2 等賞を受賞した。この作品の素地は乾漆で、下から黄、朱、黒の漆を塗り重ね、幾何学的な草花文を螺旋状に彫り出す彫漆を主体としている一方で、草花に表情と柔らかみを表現するために蒟醬の点彫りが施されている(図 13-2、図 13-3)¹²⁵。

また、同時代の磯井は、点彫り蒟醬を使用した作品以外に、もう一つの注目すべき手法を駆使して作品制作を行っている。それは昭和 9 年(1934)の第 21 回展に審査員出品した《乾漆花瓶》や、昭和 12 年(1937)に「近代生活における芸術と技術」を趣旨として開催されたパリ万国博覧会に出品して大賞に輝いた《乾漆花瓶》(図 14-1)などの制作に用いられた、色漆を塗り重ねた堆漆板を花瓶の形状に合わせて貼り付けるという、極めて手の込んだ手法であった。これらの作品は色漆が 150 回以上塗り重ねられた堆漆板を削ってかまぼこ型に成形し、長く時間をかけて熱し、曲がったところを花瓶の曲面に剥ぎ合わせているのである(図 14-2、図 14-3)。さらにグラデーションが出るように巧妙に漆が塗り重ねられている上に施された、点をつなげて線にした点彫り蒟醬による加飾も、作品を構成する非常に重要な要素となっている(図 14-4)。

さらに磯井が大正、昭和初期に制作した作品に着目すると、その大部分の作品は、乾漆で成形された花瓶となっている。この点からも個性的かつ創造的な表現を追求する磯井の姿勢が垣間見られるであろう。乾漆の技法は、丈夫で経年劣化が少ないことに加え、素地制作から加飾までの作業を木地師や塗師の手を借りずに制作できる。さらに重要なのは、讃岐漆芸の製法として従来、継承されてきた籃胎や木胎では難しい自由な造形を可能とする点であり、個人作家として様々な形態や美意識を備えた作品

を徹底的に追求するのに適していたのである。

こうした磯井独自の技法及び新しい感性によってもたらされた彼の作品を考察する上で改めて注目すべきは、磯井如真は納富式教授法を体現した、特筆すべき最初の讃岐漆芸の作家であるという点である。彼が香川県立工芸学校で漆芸の基礎を学びながらも、絵画や図案の訓練を通して対象となる特徴を把握し、それを漆芸作品として表現する能力を同時に磨いていたという点が、新技法の開発や、デザインの改良を導く上で不可欠な要素になっていたと筆者は分析している。

若き日の磯井が香川県立工芸学校で学んだとされる教育内容については、第2章で既に述べた通りである。この当時、彼が制作した作品として、《鎌倉 香合 梅》(図15)と、《木彫 香合 覗小河童》(図16)が現存している。《鎌倉 香合 梅》は、木製の器に梅の花弁を彫り出し、漆を塗って仕上げた鎌倉彫の作品である¹²⁶。《木彫 香合 覗小河童》は、彼が家で楽しみながら制作したものの中で、蓮の実の間から小河童が覗いている様子を木彫りした香合である¹²⁷。

学生時代の磯井に関して特に注目し値するのは、漆芸の専門実習と同様に、絵画や写生、図案にも熱心に取り組んでおり、普段からデザインと技法の研究に努めていた点である。彼は年に5、6回程度の絵画、図案、漆芸に関する提出課題において、極めて優秀な成績を残しており、在学中の4年間で実に28枚もの賞状を獲得している。1年次に校長である納富介次郎から学年成績好良により2等賞と、学年間品行善良により3等賞が授与された他、3年次の作品の《長方形硯箱》では、校友会から1等賞としての評価を受け、4年次に制作した《漆器香合曲輪彫》は、皇太子殿下が香川県に行啓された際に買い上げの栄を賜った¹²⁸。同学年では、漆芸作品以外の美術の基礎的な科目に関する課題として提出した《図案題 香水棚 笹に雪》、《絵画題 長閑》、《図案題 賞状模様 漆樹》、《図案題 杯台 幸福の意》等においても校友会長及び漆工会より1等賞の賞状が授与されている¹²⁹。さらに磯井は在学中、日本画家の岡田玉翠に師事して四条派の花鳥画を習っており、題材の特徴を捉え、表現する要領を得たという¹³⁰。

磯井に代表されるように、こうした素材、技術、意匠等の研究に学生時代から日々邁進してきた成果が、従来の漆工たちのように伝承だけでは決して成熟できずにいた、象谷以来の古典的意匠から脱化を成し遂げる最大の要因になっていたと考えられるのである。

また、磯井本人は、香川県立工芸学校卒業後に大阪の山中商会で過ごした5年間の修業時代の重要性についても、昭和34年(1959)に行われたインタビューで以下のように語っている。

「まあ、齢から言うてもその時分がね、勉強になった時代でしょう。それからまあ日展なんか帝展やりかけた時分の勉強ちゅうのはね、そういうところが土台になって

の勉強だったんです。だからあらゆるものの研究。金工と言わず、陶器と言わず。いろいろ山中の仕事の工場があったんですわ。それを見ると、どこへでも飛び込んで行って、そこで研究しよる。またそういうことが面白いし、見るだけでもええ(良い)。なお進んだら、そいつを手につけてみよう(習得しよう)ちゅうのはするし。

(中略)そら椅子だとか、テーブルだとか、そんなものをやるんですからね。そらもう皆日本の日本的と言うかね、お寺のあの装飾ね、あれみたいなもんです。蒔醬だとか、金粉を貼って極彩色にしたりね。何かしたり。だから、こういうもんなら何うするとかね。繻珍みたいなもん貼ったりね。そういうことをやった。」¹³¹

この彼の証言から理解できるのは、いかに彼が修業時代にありとあらゆる技術の研究に没頭していたかである。しかしながら、古典作品に数多く触れながらも自身の制作においては単なる伝統技術の継承ではなく、創意工夫を加えた独自の技法を創案し、独創的な意匠表現を創り出していった点こそが、彼が従来 of 漆芸家とは異なる姿勢なのである。

そこで大変興味深いのは、中国や日本の古美術品の修復や、輸出工芸品としての洋式家具の制作に従事していた山中商会の工芸・家具製作工場¹³²は、納富介次郎が教育に携わった4つの学校の関係者たちを中心にその経営が成り立っていたという事実である。工場長を務めていたのは、村上九朗作(1867-1919)であった¹³³。彼は、石川県立工業学校教諭、そして富山県工芸学校では教諭を経て校長心得を歴任した木彫家である。また、香川県立工芸学校で磯井を指導した岩井裕次郎も同工場で勤めることになり、岩井は磯井が大阪に来ることができるよう彼の家族を説得した¹³⁴。磯井によると、同工場では当時、石川県立工業学校の教諭を務めた図案家の他、各学校から2人もしくは3人が働いていたという¹³⁵。つまり、同工場では、全国各地から納富介次郎の指導を受け、個々の作家意識を自覚した美術工芸家たちが集結し、互いに研鑽を積んでいた。こうした環境が、古美術品の単なる伝承や修復に限定されず、その技術と意匠の研究を土台に独自の表現を展開していく、作家としての磯井如真を形成していったのであると筆者は考察している。

独自の技法を考案し、個性的かつ斬新な表現を追求した磯井如真は、後進の美術工芸家たちにも大きな影響を与え、作家意識の芽生えを促したという点においても非常に重要な漆芸家である。玉楮象谷及び彼の一族亡き後の讃岐漆芸は、磯井を中心に芸術、教育、産業の地盤が形成され、今日に至っている。

香川県立工芸学校は、明治期の殖産興業政策による工芸品の輸出拡大を重視した職工養成を企図して創設されたが、同校からは明治末期から第2次世界大戦後にかけての日本の美術界を先導する作家が多く輩出した。この事実を受け、大正期に美術工芸品の教授を根本とする教育機関への転換が成された同校が、髹漆科(後漆工科、塗装工芸科)の教師として招聘したのが磯井如真である¹³⁶。

大正期の香川県立工芸学校は、開校時の4年制から5年制の教育課程となった。髹漆科の教育内容¹³⁷(表3)を前述の明治期と比較してみると、5年制になったことで在学期間中の毎週教授時間の総時間数は168時間から196ないし220時間と大きく増えた。さらに実習科目としては、明治期と同様に、図画、図案製図といった美術の基礎が含まれているが、工芸の専門実習はより精密になっている。同科では、1年次に予備実習、2年次に工具練習、簡易下地法、簡易塗漆法、簡易堅地法、蠟色法、調漆を経て、3年次になると簡易ではなく本格的な下地である本堅地法や調漆、蠟色法、漆絵、異塗を学んだ。さらに4年次になると下地を整え、漆を塗り、艶を上げるまでの一貫した本堅地蠟色法その他、真塗(黒の漆塗り)、異塗、錆絵、讃岐塗、存星蒔醬を学んだ後、最終学年の5年次に本堅地蠟色法、真塗、錆絵、讃岐塗や、貝などを彫刻してそれを象嵌する貝牙螺石彫刻、各種髹法が教えられていた。

香川県立工芸学校では開校以来、初代校長である納富介次郎が主要な教諭を県外から招請していたため讃岐漆芸の伝統技法は教授されていなかった。さらに、大正期には玉楮象谷の一族も、既に亡くなっているか、晩年を迎えており、象谷に代わる新しい讃岐漆芸の指導者が必要な状況であった。磯井が大正5年(1916)以降、香川県立工芸学校で教鞭をとり、存星や蒔醬、讃岐塗といった同地特有の技法が同校の教育課程に初めて取り入れられた事実は、讃岐漆芸の3技法の復興と、その後の発展において極めて重要な事象であったに違いない。

また、磯井の教官室の机には、常に作品のデザインや下絵が置かれていた他、夏季休業中には一日一枚、生徒たちに草花をスケッチさせる、「一日一草」という課題を出していた¹³⁸。教師としての彼が、生徒たちに美術工芸家として必要な個性的な意匠及び文様を培うための図案訓練に教育の重点を置いていたのは明らかであった。

さらに磯井は、香川県立工芸学校以外にも県内の漆芸家たちを分け隔てなく指導を行い、玉楮一族に代わる讃岐漆芸の指導者としての役割を担ったという事実は重要である。磯井のアトリエである青松園工房では、香川県立工芸学校で指導した塩田宏(1915-1978)、真子実也(1919-2014)、三村比呂志(1921-1975)の他、浅田真水(1901-1982)が磯井の内弟子として腕を磨いていた¹³⁹。そして昭和8年(1933)頃には、県内の漆芸家たちは磯井に指導を仰ぐために、「工会」という官展入選を目指す研究会が結成された。工会には下記の漆芸家たちが所属していた。

工会作家¹⁴⁰

磯井如真 石井馨堂 音丸耕堂 谷沢不二松 山口志風 山口志静 福井誠山
森春 堂 大須賀勝 森 義信 藤岡金太郎 池田房一 辻北陽斎 吉田一畦
秋山忠雄 中西耕芳 池内荷芳 岡田章一 真鍋光雄 高橋静堂

工会が目指したのは、帝展及び新文展において讃岐漆芸の作家一人一人の実力

と評価を全国的に示すことであった。そのために同団体は、毎月 1 回、研究会を開き、磯井は会員たちに季節の花などを写生させた後、自ら手を加えるなど、彼の技術や感覚、知識、経験を彼らに指導していたという¹⁴¹。

ここで改めて注目すべきは、なぜ同時代の漆芸家たちが磯井に指導を仰ぐに至ったのかである。同時代、磯井は地方の香川県にいながらも研究に専念した結果、帝展及び新文展において特色ある芸術領域の讃岐漆芸を次々と展開し、中央にまでその精華を認知させた。つまり、玉楮象谷と彼の一族亡き後の讃岐漆芸において、草分け的存在となった磯井による作家意識の還元が、他の漆芸家たちを刺激し、後進の作家が次々と登場するに至ったという重要な事象を工会の結成から理解できるのである。

昭和 4 年(1929)の第 10 回帝展において磯井如真が香川県在住の漆芸家として初めて入選して以降、終戦に至るまで開催された帝展及び新文展における彼の出品歴は、以下の通りである。

展覧会	開催年	作品名	備考
第 10 回帝展	昭和 4 年	草花模様蒔醬手筥	
第 12 回帝展	昭和 6 年	彫漆草花文鼓箱	
第 13 回帝展	昭和 7 年	彫漆草花文手筥	
第 14 回帝展	昭和 8 年	玉蜀黍文彫漆飾棚	
第 15 回帝展	昭和 9 年	葡萄唐草乾漆手筥	
改組第 1 回帝展	昭和 11 年	里芋之圖彫漆花瓶	
昭和 11 年文展	昭和 11 年	漆サボテンにホロホロ鳥飾棚	選奨
第 2 回新文展	昭和 13 年	彫漆石南花の圖手箱	特選
紀元 2600 年奉祝展	昭和 15 年	漆器敷島棚	
第 4 回新文展	昭和 16 年	漆器鵲之圖双色紙筥	
第 6 回新文展	昭和 18 年	蒔醬竹林之圖棚	

磯井如真 帝展・紀元 2600 年奉祝展・新文展 出品作品一覧

これらの磯井の出品作品については、以下のように 4 つに分類することができる。

- 1 点彫り蒔醬
- 2 彫漆
- 3 堆漆板の象嵌
- 4 点彫り蒔醬、彫漆、堆漆板の象嵌を駆使した、磯井の技術の集大成

1 の作品群は、点彫り蒔醬のみで加飾した《草花模様蒔醬手筥》(第 10 回帝展)と《蒔醬竹林之圖棚》(第 6 回新文展)である。大変興味深いことに、後に蒔醬の重要無

形文化財保持者となる磯井であるが、帝展及び新文展に出品した作品の大半は、2の彫漆作品か、3の堆漆板の象嵌による作品群に分類される。

2の作品群に属するのは、《彫漆草花文 鼓箱》(第12回帝展)、《彫漆草花文手筥》(第13回帝展)、《葡萄唐草乾漆手筥》(第15回帝展)、《里芋之圖 彫漆花瓶》(改組第1回帝展)の、色漆を塗り重ねた漆面を掘り下げて意匠や模様を表現する彫漆が主体となった作品である。

《彫漆草花文 鼓箱》(図17)は、玉楮象谷の《堆朱二重彫 御鼓箱》(図18)を意識して制作された。象谷の堆朱に対して、磯井は黒漆を塗り重ね、5面にはそれぞれ異なる草花文を彫り表し、面取り部分には幾何学模様を彫り出して繋げる堆黒によってこの作品を仕上げた¹⁴²。意匠に着目すると、象谷は葵の紋や牡丹と菊という特定できる文様や草花を描いているが、磯井は特定できない単純化された植物や幾何学文様を考案し、象谷の意匠と置き換えており、これらの細部には点彫り蒔醬が施されている。磯井は、古典研究に加えて、独自の意匠や文様、技法を考案し、作品制作を行っていた様子が伺える。

また、《里芋之圖 彫漆花瓶》(図19)は、当時の新素材であるレーキ顔料をいち早く取り入れた作品である。素地は乾漆で、白と紫の色漆で塗り重ねられた漆面を太い輪郭線で大まかに里芋を彫り表している¹⁴³。元来、漆の色彩は、天然の鉱物性顔料による朱、黒、黄、緑、褐色のわずか五色ほどに限定されていた。特に白やピンク、空色、藤色といった中間色の使用はそれまで成し得られなかったが、中間色を含めた鮮明で豊富な彩漆が可能となったのは、昭和に入りレーキ顔料が開発されて以降である。レーキ顔料は変色や褪色の可能性が指摘されていたが、磯井は昭和初期からいち早く自作品に取り入れた結果、讃岐漆芸に色彩豊かな彫漆作品が確立されるに至ったのである。

3の作品群は、《玉蜀黍文彫漆飾棚》(第14回帝展)、《サボテンにホロホロ鳥 彫漆飾棚》(昭和11年文展)、《彫漆石南花の圖手箱》(第2回新文展)、《漆器敷島棚》(紀元2600年奉祝展)であり、堆漆板で模様を作り、加工して接着する手法で制作された。

新文展における磯井の受賞作2点はこの手法を駆使した作品であり、当時の磯井を代表する技法であったと言えるであろう。昭和11年文展で選奨を受賞した《サボテンにホロホロ鳥 彫漆飾棚》(図20)は、伊藤若冲(1716-1800)の《仙人掌群鶏図襖》を意識した作品であり、磯井は若冲のものを強く様式化している。当時の作品評には、「今迄の帝展に無き、油繪風の強い構圖である。(中略)此作者は、若冲の鶏の鋭い感覺を眞似た譯でもあるまいが、少し強い鳥冠など濃い赤で寄せてある爲でもあらう。手法的にも優れて要るが、何よりも先づ觀想の非凡と手法上の新しい試みと確實に手堅く仕事されてある事が第一に関心した。本年度も蒔繪と云つては何んだが、漆工は矢張り進展しつつある。その努力の跡はめざましいものだ。」¹⁴⁴とあり、この作品の意匠と構図及び磯井の新しい感性による斬新な技法が高く評価された。

また、昭和 13 年(1938)の第 2 回新文展で特選を受賞した《彫漆石南花の圖手箱》(図 21)は、宮内庁の買い上げとなり、イラン王国に皇太子の御成婚記念として贈られた¹⁴⁵。磯井は、後に依頼されて同種の作品を制作しており、彼が駆使した技法と意匠を確認することができる。この作品は、堆漆板を応用し、藍地に石南花を描いた手箱である。特に、花の部分は白からピンクへと漆が丹念にぼかしながら塗り重ねられている¹⁴⁶。

そして 1 から 3 までの作品群に駆使された技法の集大成として位置付けられる 4 の作品が、第 4 回新文展に出品した《双色紙管 喜鵲之図》(図 22-1)である。この作品は吉兆をもたらすと言われる 2 羽の鵲が飛び交う様子が描かれ、鵲の腹部と翼は点彫り蒔髹で加飾された(図 22-2)。一方、蓋表の縁には彫漆を駆使して幾何学的な文様を繋げている。また、蓋表と側面に描かれている梅、菊、蘭、竹の 4 つの植物を組み合わせた文様である四君子や松は、堆漆板を形に合わせて象嵌された。さらにこの作品において磯井の卓抜した技術と造形感覚を遺憾なく発揮しているのが、グラデーションが出るように色漆を塗った堆漆板を 3 角形の棒状に加工し、この三角形を束ねて 6 角柱を作って輪切りにした 6 角形の堆漆板を作品全面に張り合わせている点である(図 22-3)。

磯井が指導する工会には後に彫漆の重要無形文化財保持者となる音丸耕堂や、讃岐漆芸の作家として帝展及び新文展で磯井に次ぐ 2 人目の特選受賞者となった谷沢不二松(1908-1944)らも所属しており、彼らは同団体の活動を通して磯井から多大な影響を受けていたのは明らかである。

漆芸家としての音丸耕堂と彼の作品については、レーキ顔料を用いた中間色と鮮明な色漆による豊富な色彩表現が必ず言及される。しかし筆者が本章で注目するのは、彼がこの新素材を使用する契機となった香川県立工芸学校と磯井の存在である。この当時の磯井は、既に昭和 11 年(1936)の改組第 1 回帝展にレーキ顔料を駆使した、前述の《里芋之圖彫漆花瓶》を発表しており、同校の実習ではそれまで黄、青漆、朱の 3 原色で塗るのが通例であったが、彼が教師となって以降はこの新素材を積極的に授業に取り入れていたのである¹⁴⁷。音丸耕堂の長男である馨は香川県立工芸学校の塗装工芸科に在籍し、同科の教師である磯井の指導を受けていたが、耕堂は馨が同校から持ち帰った白や紫の漆の色彩に心を打たれたのであった¹⁴⁸。そしてこの直後の昭和 13 年(1938)の第 2 回新文展にレーキ顔料を使用した《彫漆昆虫譜色紙管》(図 23)を発表した。この作品は蓋表から側面にかけて、リンドウ、露草、山帰来などの秋草と黒アゲハ、トンボ、ショウリュウバッタ、コオロギなどの昆虫を彫り描いた彫漆である。音丸は彫漆文様の内に淡いぼかしを作りたいため、毎日の塗り重ね毎にレーキ顔料を増減して塗り重ねていたという¹⁴⁹。このように音丸耕堂の作品の最大の特徴である色鮮やかな彫漆表現の確立には、磯井如真の影響があった。

また、谷沢不二松の作品に注目すると、磯井の技術と意匠の指導による影響が反

映されていると言える。彼が昭和 8 年(1933)の第 14 回帝展に出品した《草花文 彫漆香盆》(図 24)は、木製素地に赤みがかったうるみ色の漆を塗り重ね、その上に黒漆を 120 回から 130 回ほど厚く塗り重ねた香盆である¹⁵⁰。彫漆で表現された桔梗と茅の葉の意匠は、磯井の昭和 5 年(1930)の第 17 回商工展に出品した《草花文 乾漆花瓶》や、昭和 6 年(1931)の第 12 回帝展での《彫漆草花文鼓箱》からの影響が垣間見られる。

磯井と工会の活動については、帝展及び新文展に限定されず、平素の研究成果として展覧会を毎年開催することで讃岐漆芸の宣伝と新興にも視野に入れていた。磯井は、美術工芸家として革新的な技術と造形感覚による表現を展開していく一方で、産業工芸の面でも用即美のある品物を制作することを自ら実践し、指導者としての力量を存分に発揮したのである。

昭和 8 年(1933)に会場の高松三越で撮影された「工会展」(図 25)の写真からは、前年の第 13 回帝展で音丸耕堂と磯井如真が出品した《彫漆双蟹手箱》と《彫漆草花文手筥》の陳列が確認できる。また、盆や花瓶を陳列する従来の展覧会に磯井は異議を唱え、コーナー展示を発案し、洋風のテーブルと椅子を作って調度品を置き、茶室を設けるなどモデルルームとしての展示を行っている(図 26)。昭和 14 年(1939)10 月には、香川県を超えて讃岐漆芸を発信するために大阪三越で第 1 回工芸品展覧会を開催した。同展覧会では、101 点の作品を発表しており、当時の出品目録には、磯井の《乾漆花瓶》が 500 円、谷澤の《彫漆草花四陵香盆》が 400 円で展示即売された¹⁵¹。同展覧会の案内状には、「昨年わが皇室よりイラン王国皇太子殿下の御成婚として御贈り遊ばされました彫漆御手箱の謹作磯井如真氏を中心として組織された新進気鋭なる工芸作家の集団、讃岐工会の第 1 回作品発表会で御座います。その真摯不断の精進が、どこまで古き伝統を誇る漆芸王国に新しき時代の息吹きを示していますか、それを御覧願ひ度いと存じます。何卒御来鑑下さいませよう偏に御願ひ申上げませ。」と記されている¹⁵²。

さらに磯井は、美術工芸の持つ芸術的な感覚と技術、意匠を漆器産業に注入させ、産業工芸のマンネリズムの打破と、漆器の大衆化も追求した。第 2 次世界大戦の激化に伴い、工会は、昭和 19 年(1944)頃から活動休止を余儀なくされた。戦後、磯井は、漆芸の仕事をしようにも漆及びその他の資材の不足や、作品を制作しても売れる当てがなく、創作活動が制限されていた県内の漆芸家たちのために、昭和 21 年(1946)に高松市室新町に漆器工場の株式会社大同工芸美術社を設立したのである。同社の社長には、後に高松市長となる国東照太(1887-1972)、そして専務に磯井如真、常務に井関五郎が就任した¹⁵³。同社では、工会に所属した作家たちや若手漆芸家も集まり¹⁵⁴、磯井のデザインによって衝立、棚類、菓子器、茶托等を制作し、販売したのである¹⁵⁵。

大同工芸美術社は、営業や経理の側面から経営が行き詰まり、昭和 24(1949)3 月

に解散したが、工会や同社で働いていた漆芸家たちが集まり、研究活動が開始され、昭和 27 年(1952)に「苦味会」が結成された。同会は、戦争の苦しみを忘れないように、この名が付けられ、昭和 35 年(1960)頃まで活動した¹⁵⁶。昭和 27 年(1952)9 月時点の会員は下記の通りである。

苦味会作家¹⁵⁷

磯井如真 石井馨堂 伊賀彰三 磯井正美 丹羽寛 香川富二 亀井正則
吉田一畦 横山 操 吉川 盈 辻北陽斎 佃教明 植田如僊 氏家常平
山口志静 山口志風 山下義則 山下芳弘 松尾省三 松下利雄 福井誠山
天竺博美 浅田真水 佐々木陽政 三好俊平 宮脇利夫 神内大 最中茂

昭和 27 年(1952)3 月 18 日から 23 日にかけて高松三越で苦味会の誕生展が開催された際、香川県漆器工業協同組合は彼らについて下記のように紹介している。

香川県下の美術工芸家は、さぬき特産工芸品を生かすには、いままでの美術工芸品をもう一段と消化して、産業工芸の線まで発展させなければならぬとかねてから磯井如真氏を中心とした美術工芸家グループで相談を進めていたが、このほど会員 26 名で苦味会を結成した。苦味会の誕生展は 3 月 18 日から 23 日まで高松三越で開かれたが、出品されたパネル、置時計、ラジオボックス、盛り器などはこれまでの漆器製造を一步前進したのものとして、漆器工業の新しい道を示したのもとして、一般は勿論のことさぬき漆器界にも一つの光明をなげかけている。(中略)苦味会会員は、漆器工業をこれまでの、手筈や盆、座卓などに限られた時代は終わった。これからは実用的なもので、色彩その他を単純化し、メカニカルな感覚を盛ったもので、《パネル》、《置時計》、《ラジオセット》などつぎつぎと漆器工業の利用範囲を拡げて行こうと考えている人々である¹⁵⁸。

苦味会が新たに讃岐漆芸にもたらしたのは、作家と漆器業者との密接な連携であった。これは、第 1 回展を終えた苦味会が、漆器の大衆化を実践していくには、作家個人の制作よりも、漆器業者に直接援助できる作品を作っていかなければならないと考えたからである。そこで第 2 回展では産業工芸品として売れ筋で、苦味会に制作してほしい作品を香川県漆器工業協同組合へ問いかけた。同組合の役員会で決定したのは、価格 1,500 円から 2,000 円に重点を置き、これ以上は 5,000 円までの座卓、給仕盆、三つ組盆、菓子器セット、菓子鉢であった¹⁵⁹。苦味会の作家たちにとって、産業工芸品の制作は初めての経験であり、価格の点においては想像外なところがあったが、木地の旋盤については業者が担当することで、費用を抑えた¹⁶⁰。讃岐漆芸史において、苦味会の存在と、その活動の重要性は、香川県の美術工芸と産業工芸が個別に

発展を遂げ、成立していた背景において、作家と漆器業者が共同制作を行った最初の事象であった点なのである。

江戸時代後期から明治前半までの讃岐漆芸が玉楮象谷及び彼の一族たちによって支えられてきたと定義するのであれば、それ以降の讃岐漆芸は今日に至るまで、磯井如真の影響を直接的、もしくは間接的に受けて、成立していると言っても過言ではない。彼が教鞭を執った香川県立工芸学校や、作家意識の還元によって発足した研究会において、「産業」と「美術工芸」、後には「日展」と「日本伝統工芸展」といったジャンルや会派の垣根を越えて指導を行ったことにより、今日の讃岐漆芸の芸術、教育、産業の地盤は彼を中心に形成されていった。結果として、その後美術工芸及び産業工芸の両側面において全国有数の厚い作家層が構築された讃岐漆芸は、玉楮象谷が創始した技法による伝承を超えた近代感覚に沿った独創的な表現を確立させるに至ったのである。

第2節 うるみ会の作家たち

磯井如真を指導的立場とする当時の讃岐漆芸に新たな潮流をもたらしたのは、同じ主張の下に集った工芸家たちにより結成された集団や団体の登場と、彼らが起こした工芸運動の展開であった。個の融合体としての組織及び団体の登場によって、第2次世界大戦後における讃岐漆芸の在り方は大きく変化した。特に、明石朴景の登場と、彼を中心に結成された若手工芸家集団「うるみ会」の存在及びその活動は極めて重要であると言えるであろう。うるみ会は、従来の完成された精巧な讃岐漆芸としての既成概念や形式にとらわれず、素材と技術の可能性を追求するために実験的且つ試験的な手法に挑戦することで、新たな香川県の工芸を築き上げようとしたのである。

「既成作家が県だけの宗匠では困る。我々は批判をうけよう。だがそれは作品でお互いの攻撃ではない。」¹⁶¹という明石朴景の言葉には、玉楮象谷と磯井如真という絶対的な指導的立場に追随する形で作品制作を行ってきた従来の讃岐漆芸の在り方に対して、問題提起を投げかける意図が垣間見え、師弟関係とは離れた同志達による共同研究という、新たな形の創作活動を提案し、展開し始めたのである。

明石の精神は、うるみ会の設立時に掲げられたスローガンにも強く反映されている。「新しい泉を掘ろうと集った同人たち 泉は掘りはじめは汚い水も出るが次第に清い水がでる 明るい新しい工芸を創ろう そして一つ掘れ終れば他のものを掘る」¹⁶²。このスローガンには、当時の香川県の工芸界において絶大な影響力を誇っていた磯井如真の「工会」「苦味会」というイズムを払拭させるという、明石と、彼の理念に共鳴した作家たちの決意の表れであったと言えよう。工会及び苦味会が磯井如真の洗練された技術と意匠を規範とする理念や方針を掲げていた一方で、うるみ会が標榜したのは、用の側面や伝統技術にはこだわらず、芸術としてより自由で、個性と独創性を全面的に打ち出した、新たな表現の開拓なのであった。

磯井如真と「工会」「苦味会」、そして明石朴景と「うるみ会」の作家たちを本章で取り上げる最大の意図は、彼らの起こした運動が今日の日展系団体である「現代工芸美術家協会四国会」と、日本伝統工芸展系団体である「日本工芸会四国支部」の2つの大きな潮流として受け継がれているからであり、その本流となる動きを再考することは極めて意義のある取り組みなのである。しかし、その重要性にも関わらず、「工会」「苦味会」と「うるみ会」はこれまでの讃岐漆芸史研究において、あまり着目されてこなかったというのが現状である。香川県出身の、特に著名な作家とその作品に関する資料や技法研究の類は数多くなされてきた一方で、個人や集団がいかに社会的・文化的活動を通して、後世へ影響を及ぼしたのかという側面に関しては、ほとんど関心を持たれてこなかったのである。既成の芸術概念や形式を覆し、今日の讃岐漆芸に繋がる新たな価値観の形成に寄与したとされるうるみ会の新興工芸運動は、讃岐漆芸史の中でも改めて注目すべき重要な事象である。本節では同会の活動内容とその分析により、運動がもたらした意義を明らかにする。

まず、明石朴景の工芸に関する独自の観念の形成において、多大な影響を及ぼしたと考えられる彼の背景及び人物像に焦点を当て、うるみ会の思想行動におけるその原点について注目したい。明治末期から第2次世界大戦後の讃岐漆芸の作家に着目すると、当時の香川県の漆芸家の大半が、唯一無二の指導的立場にあった磯井如真の下で工会、苦味会に所属していた。対照的に、明石は香川県で漆芸を学んだ後に、中央でも美術教育を受けた数少ない漆芸家であった。この点こそが、明石が磯井から一線を画した創作活動を展開する大きな要因となっていたのである。

大正期から昭和初期にかけて磯井如真が教鞭を執った香川県立工芸学校において、金工及び木工とは対照的に漆芸を学んだ者が進学を希望することは極めて少なく、卒業後は磯井の内弟子として腕を磨くか、地元や京都、大阪で修行する者が多かった¹⁶³。なぜなら、教師である磯井本人が大阪の山中商会で過ごした5年間を除いて、終生香川県で讃岐漆芸の近代化確立に尽力しており、彼が香川県立工芸学校や工会及び苦味会で県内の漆芸家たちを指導していたため、わざわざ中央へ出て漆芸を学ぶ必要がないと考えられていたからである。

しかし、昭和4年(1929)に香川県立工芸学校の髹漆科を卒業した明石朴景は、弟子となることを勧めた教師の磯井の申し出を断り、東京美術学校図案科に進学した。技術や意匠、作家としての在り方に至るまでのあらゆる点において、磯井如真の影響を強く受けていた香川県の漆芸家たちとは根本的に異なる姿勢を見せた明石は、漆芸の垣根を越えて、金工家や陶芸家、さらには日本画家、洋画家との交流を深め、各分野で活躍する美術家たちからも指導を受けるようになる。彼が讃岐漆芸における既成概念や形式を再考しつつ、新たな価値観と発想を生み出す創造的思考を高めていたと分析できるのである。

元々、明石は従兄弟である日本画家の馬場不二の影響で、絵画やデザインに対し

で強い関心を抱いていた。東京美術学校に進学すると、金銭的に苦しかったため、無料であった博物館へ務めて通った他、茶道に凝って東京美術学校の図書館にある茶道の本をすべて筆写していたという¹⁶⁴。当時の同校の校長は、明治40年(1907)の文展の創設に参画するなど、広く美術行政に関与した正木直彦(1862-1940)であり、洋画家の久米桂一郎(1866-1934)、和田英作(1874-1959)、田辺至(1886-1968)といった洋画家たちからデッサンを学ぶなど、同校の著名な芸術家である教授たちからの薫陶を受けた¹⁶⁵。

さらに当時の明石の心を動かしたのは、大正末期から昭和初期にかけて中央で展開されていた新興工芸運動である。東京の若手工芸家たちは、研究会として「无型」¹⁶⁶や「工人社」¹⁶⁷を発足させ、旧弊に捉われた伝統的な工芸と決別し、新時代の自由な工芸を掲げていた。无型には、後にうるみ会の顧問を務めることになる山崎覚太郎が参加していた他、「新時代意識の上に立ち金工芸界の革新」¹⁶⁸を標榜した工人社は、北原千鹿や大須賀喬(1901-1987)、鴨政雄(1906-2000)など、香川県立工芸学校出身の金工家を中心に構成されていた。

明石が立ち上げたうるみ会は、こうした中央で活躍する美術家との交流を深めながら作り上げられたといっても過言ではない。より多くの美術家たちから刺激を受けることで、各会員が個性的な芸術表現を追求し、純粹芸術を志向する新たな工芸の開拓を目指す同団体の方針が、垣間見られるのである。

うるみ会の研究会では、馬場不二や北原千鹿、さらに洋画家の中村好宏(1904-1964)、陶芸家の富本憲吉らからも指導を仰いでいたという明石の証言¹⁶⁹に加え、下記の同団体の活動記録としても残されているように、実に多くの美術工芸家を中央から招き、日々、作品研究に邁進していた¹⁷⁰。また、会員のみの研究会の場合には、互いに遠慮することなく厳しく批判、批評するなどして、芸術論の応酬を交わしていた点が最大の特徴であった(図27)¹⁷¹。

昭和二十三年八月三十日 山脇洋二氏を迎ふ 於明石邸

日展審査員、東京美術学校教授山脇洋二氏を迎えて、同人五名の外、工芸学校教官後藤学一氏、井尾敏雄氏と羽原氏をまじへて工芸に関する懇話會を開催し山脇先生より有益なる御話しと御激励を頂いた。同夜二時頃になったと云う。

昭和廿四年十一月二十七日 於明石氏邸

一、次の例会は末月四日、三村氏宅にて磯井、北原両先生を招いて

昭和廿七年一月四日 於明石氏宅

新年宴会を兼ね大須賀喬、信田洋氏を囲んで工芸懇談をなす

東京の様々又郷土香川縣の今後の進むべき途を懇切にお示し下さった(中略)

尚、鴨氏もわざわざお集り下さった

昭和二十七年六月八日(月) 天候 雨 会場 高橋宅
東京芸術大学教授・松田権六先生が県展審査員として来高し、うるみ会例会は松田先生を囲む晩餐会となる

昭和二十七年八月三日 天候 晴 会場 今雪氏宅
鴨幸太郎、音丸耕堂の二先生を招いて各自図案の検討会

昭和二十七年九月十七日 天候 晴 会場 開拓開館大広間
山脇洋二先生を迎え、日展出品図案を見て戴く

昭和廿九年三月二十一日 晴
高橋節郎氏と懇談

昭和三十二年五月五日 明石邸
(前略)五月九日、吉田源十郎氏懇親会

当時の香川県では磯井如真の洗練された技術と意匠が規範とされており、既に県内で活動していた工会及びその後の苦味会では磯井自ら会員たちの図案を指導し、彼の経験談を聞いて制作を行っていた¹⁷²。一方で明石朴景は、自身の幅広い美術の興味と関心、中央での人脈を生かして、新興工芸運動を地方である香川県にも波及させることに成功したのである。

第2次世界大戦後の讃岐漆芸において存在した、磯井如真と明石朴景を中心とする2つの団体は、明確に異なる主義主張を持って、活動を展開した。苦味会の主張は、讃岐漆芸を改革及び進歩させるためには、芸術品が特権階級だけの占有物としてではなく、一般大衆にも手の届くように芸術の大衆化を図るものであった¹⁷³。そのためには、芸術家のセンスと技術を注入する必要があると彼らは考えていた。

これに対してうるみ会は、「芸術の世界は甘いものではない。産業工芸の余暇に制作などは不可能だ。」¹⁷⁴、「工芸の世界では産業工芸と美術工芸のはっきりした線はない。産業工芸をわれわれは指導するのではなく、漆器業がわれわれの作品からつみとるものがあれかしと願うだけで、美術工芸が発展するところ産業工芸またおのずからのびるというのが古来の格言である。」¹⁷⁵との工芸観を貫いた。昭和22年(1947)2月に大正期から昭和初期に香川県立工芸学校で学んだ明石朴景、窪田良次(1917－1986)、加島信夫(1919－1981)、真子実也、三村比呂志の5人の漆芸家たちが同団体の前身である「工芸七彩会」を結成したことに始まり、昭和24年(1949)1月に坂根

博、酒井敬之助、大島唯史が加わったことで、うるみ会と改称された。当初この 8 人で結成された同団体は、わずか 3 年後の昭和 27 年(1952)には会員が漆 17 名、金工 3 名、染色 2 名の計 22 人となり、急激な成長を遂げたのである。

純粹芸術を追求するうるみ会と、産業工芸を標榜する苦味会は、いずれも会員の大半が磯井如真から直接的、もしくは間接的にでも指導を受けていたが、互いの立場を固守する両団体の対立は表面化していった。

うるみ会は、当初、展覧会を開くにあたり、工会幹部から規約違反だと憤慨されるも、昭和 24 年(1949)から香川県内で計 14 回の展覧会を独自に開催し、さらに昭和 29 年(1954)からは銀座和光において計 6 回の展覧会により東京進出を果たした。同団体の活動記録である『工芸七彩会・うるみ会記録 1-3』や、現存している案内状、さらに日本漆工協会が発行している『日本漆工』の展覧会情報を基に、現在、判明しているうるみ会主催の展覧会については下記の通りである。

開催日	展覧会名	場所
昭和 24 年 4 月 17 日 - 4 月 19 日	朱黒(うるみ)会第 1 回展	百合屋商房 (香川)
昭和 24 年 8 月もしくは 9 月	うるみ会第 2 回展	高松三越 (香川)
昭和 27 年 5 月 10 日 - 5 月 17 日	第 3 回うるみ会工芸展	高松三越 (香川)
昭和 28 年 5 月 7 日 - 5 月 17 日	第 4 回うるみ会工芸展	高松三越 (香川)
昭和 28 年 12 月 20 日 - 12 月 23 日	うるみ会工芸小品展	岡内薬局ギャラリー(香川)
昭和 29 年 7 月 18 日 - 7 月 25 日	第 5 回うるみ会工芸展	高松市立高松美術館 (香川)
昭和 29 年 10 月 14 日 - 10 月 20 日	第 1 回うるみ会工芸展	銀座和光 (東京)
昭和 30 年 3 月 19 日 - 3 月 25 日	うるみ会工芸展	文新堂 (香川)
昭和 30 年 12 月 12 日 - 12 月 17 日	第 2 回うるみ会工芸展	銀座和光 (東京)
昭和 31 年 5 月 12 日 - 5 月 17 日	うるみ会創立 10 周年記念展	高松三越 (香川)
昭和 31 年 10 月 22 日 - 10 月 27 日	第 3 回うるみ会漆工芸展	銀座和光 (東京)
昭和 32 年 6 月 8 日 - 6 月 13 日	第 11 回うるみ会工芸展	高松三越 (香川)
昭和 35 年 5 月 7 日 - 5 月 12 日	第 14 回うるみ会工芸展	高松三越 (香川)
昭和 32 年 5 月 25 日 - 5 月 31 日	第 4 回うるみ会漆芸展	銀座和光 (東京)
昭和 33 年 6 月 2 日 - 6 月 7 日	第 5 回うるみ会漆工芸展	銀座和光 (東京)
昭和 34 年 4 月 20 日 - 4 月 25 日	第 6 回うるみ会漆工芸展	銀座和光 (東京)

うるみ会 展覧会一覧

昭和 24 年(1949)に百合屋商房で開催された「朱黒(うるみ)会第 1 回展」の案内状には、「明るい新しい工芸を創り出して行きたい そして私達の生活を豊かな楽しいものにしたい こんな気持で 若い私達同人がさゝやかながらもグループを組織して製作

してきました。その作品発表 第 1 回工芸展を開きます 切にみなさまの御批判を御願ひします」¹⁷⁶という、彼らの意気込みが記されている。同展の成果としては、「会員各自精進の跡は最近にない立派はグループ展であったと信じる。特に三村比呂志君、真子実也君、それに明石氏等の勉強ぶりには私達会員全員に大きな刺激となったところであった。」¹⁷⁷と、回顧されている。三村は、《飾筥》(1)、《丸盆》(1)、《宝石箱》(1)、《四方盆》(1)、《小筥》(1)、真子は、《硯箱》(1)、《銘々盆》(2)、《小筥》(2)、明石は、《飾筥》(1)、《硯箱》(1)、ケーキ皿(6)、《盒子》(2)、《菓子盆》(2)を出品した¹⁷⁸。会期中には、北原千鹿と磯井如真、香川県立高松工芸高等学校の工芸科教官たちも来観した¹⁷⁹。また、会員の代表作は、富本憲吉の結成した第 3 回新匠工芸展に出品することになった¹⁸⁰。

こうしたうるみ会主宰の展覧会において、同会の指導的立場にあった中央の一流作家たちも賛助出品として参加し、会員たちと並んで作品が展示されたことは、有力な後ろ盾を持つ組織としての力の大きさを香川県内に示すに至り、同団体の存在価値を高めていた。当時東京で活躍する著名な作家たちの作品を鑑賞する機会が極めて少なかった香川県において、うるみ会は、昭和 29 年(1954)の第 5 回うるみ会工芸展で山崎覚太郎の賛助出品を得た他、山脇洋二、鴨幸太郎、山室百世(1900-1990)、信田洋、大須賀喬、吉田源十郎(1896-1958)、高橋節郎(1914-2007)らや、京都で活躍していた漆芸家の番浦省吾(1901-1982)にも参加を呼び掛けた¹⁸¹。

明石朴景は、香川県における工会幹部から反逆児として扱われるも、それを乗り越え、うるみ会が既成工芸界から認められるようになったのは、新感覚を追求する彼らの工芸に対する姿勢がこうした中央の作家たちから反響を得たことが非常に大きい。特に、当時日展参事であった山崎覚太郎や、後に文化勲章を受賞した日本芸術院会員の漆芸家、佐治賢使(1914-1999)らが、うるみ会を称賛したことで、地元の香川県においても再評価されるに至ったのである。山崎覚太郎は、昭和 31 年(1956)に高松三越 6 階ホールで開催されたうるみ会創立 10 周年記念展において、「過去の香川の工芸にさよならを告げるものだ。香川の工芸の未完成なものもないではないが、大部分の作家が青年層であるところに非常な期待と誇りを持つことができる。」¹⁸²と述べた。彼は同展覧会のパンフレットにも序文を寄せ、「香川の工芸の立脚点を全日本的な、否世界的な視野にまで推し進めたのも亦うるみ会であった。恐らくこの会がなかったら香川の工芸はいまなお四国の一隅にその伝統の残滓からの脱却にのたうちもがいていたことだろうと思う。それほどうるみ会はよく戦い、よく創造した。私はその功績を無条件にほめたゞえることに躊躇しない。」¹⁸³と、うるみ会に敬意を表した。

また、佐治賢使は、自身が昭和 26 年(1951)の日展で初めて審査員を務めた時からうるみ会と交流を深めていた。昭和 32 年(1957)の同展では、うるみ会は会員 22 名の内、18 名の入選と、1 名の特選受賞者を輩出したが、この時のことを彼は、「一躍うるみ会の存在を日本の工芸界に知らしめ 正に一世を風靡したといつていい 私迄が鼻

の高い思いをしたものである」¹⁸⁴と、語っている。

うるみ会がこうした第一線の漆芸家たちから、これほど高い評価を得ることができたのは、それまで東京を中心に新興工芸運動が展開され、伝統様式の打破と新たな工芸美術の樹立が推し進められていた中で、地方にあつて独自の近代意識を持ち、中央に匹敵するほどの革新的な芸術を創り出していたからである。まさにこうした背景において、うるみ会の作家たちは、当時の日展において次々と、従来の漆芸に対する価値観や固定観念を覆す作品を次々と発表していき、決して軽視できない存在となつていった。

昭和27年(1952)の第8回日展では、香川県から15名が入選したが、その内、3名の金工作家を除くと、同展で審査員を務めた音丸耕堂の門下が4名であり、それ以外の8名すべてはうるみ会の会員であつた点は香川県の工芸界に衝撃を与えた¹⁸⁵。また、同展では、今雪浩三、藤沢淳二、大島唯史の3名が初入選し、これは県下では戦後初の好成績で、東京を除いた地方では他に類を見ないことであつた¹⁸⁶。うるみ会は、結成10年目になると会員20人のほとんどが日展入選の実績を積み重ねるまでに成長し、後に大西忠夫、大島唯史、明石朴景、真子実也の4名が特選もしくは北斗賞を受賞し、大西は審査員に任命されるなど、同団体の会員たちが躍進したのである¹⁸⁷。

注目すべきことに、うるみ会の結成から解消までの昭和20年代前半から昭和30年代前半の時期に開催された日展の審査報告や評論家の意見に着目すると、同団体が歩んできた道のりと同義となつている。工芸七彩会からうるみ会と改称し、本格的に彼らが活動を開始した昭和24年(1949)から、上記の同団体の日展における躍進により香川県で注目されるに至つた昭和27年(1952)、そして、同団体が現代工芸美術家協会へと発展的解消を行つた後の昭和38年(1963)に開催された日展の現状については、旧態依然とした作品への問題提起に始まり、用途との決別と、伝統技術からの脱化までの経過が記されている。

昭和24年 第5回日展¹⁸⁸

作品についていうならば、べつに新しい傾向というものは、みられぬ。かんたんといえば、舊態依然。この點、はなはだ興味が無い。それに染色家は屏風、漆藝家は手箱、陶藝家は花瓶といったように、いままで、手がけたものばかりに憂身をやつす。こういった、きまつたものばかりにかがりついていないで、ここからおもいきつてぬけでて、なぜ新しいものに手をつけることをしないのであろうか。

昭和27年 第8回日展¹⁸⁹

いままでのように外国の工芸雑誌の中から形や図案をそのまま写したと思われるような作品が少なくなり、自分のアイデアを大胆にさらけ出し、それでいてみる側に現代の生活感情を割合素直にくみとらせる作品があらわれはじめたのは、日展

工芸の一進歩といえるだろう。

しかし、まだまだ感覚が先走りして、用途の面に対する心づかいが、それに従っていない点が眼につく。

昭和 38 年 第 6 回日展¹⁹⁰

此処(日展工芸)には、現代工芸展との関連において、一つの未来像のようなものが探られる楽しみがある。つまりは、用具的な職人的な技術主義から脱皮しようという、何らかの実験やその意図が鳥瞰されるからである。

普段からうるみ会の作家たちは、漆芸の垣根を越えて他の分野の芸術家たちと交流を深めることで、自由な発想を生み出すための体系的な思考が鍛えられていた。古くからの技法や意匠を思い切って捨てることはうるみ会の作家たちにとっても挑戦であったが、実験的且つ試験的な手法によるデザインを邁進していった成果が次第に表れていくことになった。例えば、彼らは表面を研いで磨く作業によって得られる、漆独特の艶のある美しさの固定観念を捨て、彫漆や蒟醬の彫っていく過程の荒く欠けた跡の不定形の層や、淡くぼかして残った色漆に新たな美を見出しながら作品制作を行うなど、当時の日本漆芸界全体に衝撃を与えたのである。

うるみ会の会員の中でも最初に日展において特選を受賞し、審査員を務めた大西忠夫は、従来の彫漆の在り方を一変させた。同時代の彫漆は、昭和初期からレーキ顔料の発達により、色彩豊かな作品が生み出されるようになったが、この技法は塗り重ねた色漆を彫って、下層の色彩を現すことによって文様を表現するため、大きな作品を制作することは困難を極めていた。さらに、高度な彫りの技術を必要とするため、それに依存し、繊細な技術的表現を求め、伝統的な形式が踏襲された作品傾向にあった。しかし大西は、漆を塗り重ねて、彫刻刀で文様を彫った後に、表面を研いで磨くそれまでの彫漆ではなく、塗り重ねの回数を減らし、彫った処は磨かず、ノミ跡の荒々しいままの状態を保つ手法に挑戦した。艶のある面との対比の効果によって、新たな彫漆の魅力を作り出したのである。

大西忠夫の彫漆が画期的であったのは、仕上げである磨きの工程を省略することで、労力のゆとりを仕事量の増加に還元でき、漆パネルや屏風の大きな作品制作を可能にした点である。さらに、各種の色漆を組み合わせ塗り重ねられた漆の層の彫り分けが、激しい抽象絵画によく似た効果を生み出した。大西は、昭和 21 年の第 2 回日展に《葱飾盆》で初入選したが、翌年、全力を注いで制作した《堆朱文庫》が思うようにいかず、落選したため、従来の彫漆の在り方に大きな疑問を感じ始めたのがこの新たな彫漆を開発する出発点となった¹⁹¹。以降、自分の手法を確立させるために 10 年間もの試作状態が続いた。

まず、昭和 33 年(1958)の第 1 回日展に出品した《躍動》(図 28)と、翌年の第 2 回

日展で発表した《牛》(図 29)では、背景に荒いタッチのノミ跡を部分的に残しており、昭和 36 年(1961)の第 4 回日展の《白昼夢》(図 30)になると、全体的に使用し始めた。さらに、昭和 38 年(1963)の第 6 回日展の《鬱気》(図 31)では、この手法を生かして抽象的表現も展開した。この作品について彼は、「あれは、阿讃国境の森林でしたが、私は何度もあのあたりを彷徨しました。そして幽邃な山気に身を置いて、その空気を吸い、この雰囲気を肌で感じました。目に見えるもの以外に、心に触れてくるものを求めたのです。こんな徘徊を何度か繰り返して、遂にあの作品(鬱気)を完成させたのでした。」¹⁹²と語っている。この時の心象風景を芸術作品とするために、彼は地肌の面には黒漆に藍を入れ、表面を炭粉で艶消しにすることで、全てのものが吸い込まれるような表現を試みたのである¹⁹³。また、金箔を散らしながら部分的に貼りつけている点も、この作品を構成する上で非常に重要な要素となっている。

また、蒔醬においても最終工程である余分な色漆を取り除く作業を一部省略し、従来の作品には無かった、独自の表現を展開したのが佐々木政(1924-2010)である。佐々木は一つの作品において、線彫りと点彫り、さらに自身が工夫を凝らした、実に 3 つの蒔醬の手法を巧みに使い分けている(図 32)。この作品の制作工程は、以下の通りである。まず、定規を使用して縦の線と、点によって蝶を彫る。次に、縦の線には朱漆、蝶には白漆を凹部に入れ、表面の余分な漆を取り除く。そして、ナズナを彫って、黄漆を充填するが、その際に余分な漆も少し残すことで、文様の輪郭を淡くぼかして洋画のタッチを編み出したのである。最後に、部分的に金箔を散らして、作品を完成させたのである。

さらにうるみ会の作家たちの中には、香川県の伝統技法である蒔醬、彫漆、存清に限定されない独自の作風の確立を目指した者もいた。大西忠夫が展開した、彫ったところを磨かず、粗削りなノミ跡の効果を最大限に利用する彫漆から刺激を受け、作品制作を行ったのが、うるみ会の結成当初からの会員であった真子実也である。彼が、昭和 36 年(1961)の第 4 回日展で特選・北斗賞を受賞した《パネル 或る日》と、翌年に開催された第 1 回日本現代工芸美術展で現代工芸賞を受賞した《漆パネル ころみ》(図 33)は、本来下地に用いる錆漆だけで仕上げた作品である。これらの作品は大西の彫漆のように背景は荒々しく処理されている一方で、モチーフとなる鳥はレリーフ状に盛り上げ、ヘラ、刷毛、筆を用いて柔らかいタッチを出している¹⁹⁴。

このように、うるみ会の作家たちは、「魂心の芸術品の制作こそが目標」¹⁹⁵と主張していた通り、純粋に造形美を追求するために、既成の価値観や固定観念を覆し、素材、技法、表現形式を有機的に結びつけた作品を発表していった。また、彼らは、「日展出品は自己作品を全国レベルと比べる一つの機会」¹⁹⁶であると語り、組織としての個性を集結させた共同制作の重要性も認識しており、これまでの経験を足がかりにして、さらに発展的な新興工芸運動を展開したのである。

昭和 29 年(1954)に完成した文新堂新工芸ビルの漆壁面装飾(図 34)は、コンクリ

一トの壁に漆はマッチするのかという課題に取り組んだものであった¹⁹⁷。漆は日本の伝統的な工芸品であるため和風のものにしか適さないと考えられていたが、輸出のためには洋風のものにも相応させる必要があると同団体は考えた¹⁹⁸。そこで彼らは、コンクリートの壁にはめ込むために経年劣化の少ないホモゲンホルツ(人造木材)を使用し、和歌山県南部の梅の古木をモチーフにした彫漆と存清による松竹梅の抽象模様を大きき縦4尺(約120cm)、横8尺(約240cm)に描いたのである¹⁹⁹。

さらに、うるみ会は、昭和33年(1958)、旅館である常盤本館の桃山の間にも漆壁面装飾(図35-1)を完成させた。これは、昭和31年(1956)の夏、常盤本館の経営者である溝渕寿吉(1901-1957)が香川県ならではの漆の豪華な作品を残しておきたいと、明石朴景にデザインと制作を依頼し、うるみ会の会員21名があらゆる技法を駆使しながら、完成に約3年を費やした²⁰⁰。制作の際には、和歌山県海南市などから10貫桶単位で取り寄せた漆や金粉をふんだんに使用した²⁰¹。

溝渕の希望でもある栗林公園の老松を中心にして、左側面に竹(図35-2)、右側面に梅(図35-3)を配し、「松竹梅」を構成しており、残る壁面には讃岐国高松藩主であった松平家の御座船(図35-4)が描かれた。作品の大きさは、当時の日本において他に類を見ないものであり、縦6尺(約180cm)、横3尺(約90cm)の平面12枚が使用され、その内、7枚は老松、1枚は竹、2枚は梅、2枚は御座船である。

作品細部に着目すると、点在する56匹の銀の蝶は彫金によるもので、水仙の花びらには白蝶貝の厚貝を施し、金平蒔絵で木の葉が表現される(図35-5)。梅の花は堆漆の板を切り抜いて形作り、おしべ、めしべには金平蒔絵が施され、その背景は乾漆粉を蒔いた上に、色漆で固めており、表面は乾漆粉独特のざらざらとした味わいのある仕上がりになっている(図35-6)。また、扇状の板に色漆を塗り重ね、上塗りとは異なる色漆を塗り、艶をあげており、葉脈は彫って、下の色漆を出している(図35-7)。蒔絵、螺鈿、彫漆といった技法を駆使し、さらには堆朱板、彫金、錆上げによって仕上げられた本作品は、立体感と迫力が伝わる力作である。漆芸表現における新境地を開拓すべく、気概に満ちた作家たちが多彩な技術と表現を駆使しながら一丸となって取り組んだ事業であったというこの一点だけを見ても、その文化的価値は言うまでもない。しかしそれ以上に、漆芸作品を建築空間の一要素として成立させたうるみ会の意欲的かつ意義ある試みは、日本の漆芸史においても、もっと大々的に評価されるべきであろう。

地元工芸のマンネリズムの打破を目的に掲げたうるみ会の歩みは、香川県の工芸界において新たな潮流が形成されるに至るその背景と、発展の経緯をそのまま物語るものなのである。旧態依然とした漆芸のイメージを払拭させる明石の考えに、作家たちは各個性を集結させた。磯井如真と彼に追隨する漆芸家たちとは別の、新たな方向性を打ち出したのである。昭和初期から第2次世界大戦後にかけての香川県の漆芸家たちは磯井如真を規範とする傾向が強かったが、若手漆芸家たちが各個性を集結

させて新興工芸運動を展開し、新たな潮流を形成させたという事実を考慮すると、いかにうるみ会が従来の価値観、感性、美意識を一変させるための斬新な活力となり、その後の讃岐漆芸における多様性の尊重と発展を導くに至ったのか、その重要な役割が理解できるのである。

その後うるみ会は、昭和 36 年(1961)、現代工芸美術家協会の発足と共に、その下部組織である「現代工芸美術家協会香川会」として発展的解消を遂げた。その理由として、明石朴景は、香川県の工芸に新たな潮流を形成するという、うるみ会の初期の目的が既に達成されたからであると断言している²⁰²。現代工芸美術家協会の結成には、うるみ会の顧問を委嘱されていた山崎覚太郎や、同団体と親交の深かった高橋節郎や佐治賢使も尽力していた。明石もまた、後に現代工芸美術家協会香川会の委員長として、中央と香川県を繋ぐ役割を担った。昭和 55 年(1980)、同会香川会は、同会四国会となり、愛媛、徳島、高知の会員を増やし、現在に至るのである。

一方、昭和 30 年(1955)に松田権六を中心に「日本工芸会」が発足すると、昭和 31 年(1956)に蒔醬の重要無形文化財保持者に認定された磯井如真は、日展から日本伝統工芸展に活躍の場を移した。そして彼が率いた苦味会は、現在の「日本工芸会四国支部」として継承され、再編された。

香川県立工芸学校において美術工芸家としての教育を受けた漆芸家たちが個々の作家意識の芽生えを自覚しながら創作活動を行うようになった新しい時代において、磯井如真は古典や伝統様式の中に新しさを見出し、それを自己表現へと昇華させた漆芸家であったと定義できる。特定の師匠を持たず、独自に研究を重ねながら漆芸技術の習得と、工芸意匠の発展に努めた点において、従来の讃岐漆芸における漆芸家とは異なる作家像を作り上げた。徒弟制度や世襲制度では、その系譜に基づいた単一的な傾向の作品が繰り返されてきたが、彼は自身を単なる漆工ではなく、美術工芸家として定義して、玉椿象谷を心の師と仰ぎながらも創意工夫に徹した。磯井は、香川県立工芸学校で実践された近代美術教育や、官展などの制度に順応し、点彫り蒔醬の創案や、堆漆板の応用と化学顔料の導入によって、独自の技術や表現手法を展開させていったのである。さらに、同じ路線を目指す後進の作家の指導にも当たり、自らの技術や感覚、知識、経験を彼らに還元することで、香川県中に作家性の芽生えを波及させたのである。

一方の明石朴景の場合は、古典や伝統様式にではなく、自身が生きる現代の中に新しさを見出し、自己表現へと昇華させた漆芸家であったと定義できる。香川県から離れて、中央の東京で多様な価値観に触れた明石朴景の登場は、讃岐漆芸の在り方自体を問いかけるものであった。組織を形成しつつも、各個性を第一に尊重していた環境と、漆芸の枠にとらわれずに他の美術や工芸分野の作家たちとの交流を深めていた明石及びうるみ会の作家たちは、固定観念や既成概念に制限されない自由な発想の中に、新しい讃岐漆芸の潮流を生み出そうとしていたと考察できる。

第 2 次世界大戦後の香川県の工芸を二分した磯井如真とうるみ会の作家たちは、互いに異なる理念や方針を掲げながらも、それぞれの立場と活動によって、讃岐漆芸の刷新を図っていたのである。

第4章 讃岐漆芸における作家意識の還元と連帯意識の共有

香川県漆芸研究所に関する先行研究の現状は、講師を務めた磯井如真や音丸耕堂、大西忠夫、明石朴景らの指導者としての側面が強調されてきた。しかし同研究所が産地と作家たちによって産業の充実や工芸技術の保護育成のために展開された、いかに重要な施策であったのか、また、香川県全体にもたらした影響など、同研究所の存在意義を問うための多面的考察は不十分であった。文化財保護法と讃岐漆芸の関連性及びその成果については、重要無形文化財保持者などの作家個人の功績に注目が集まり、社会的及び文化的重要な人物の施策については関心が持たれてこなかったのである。そこで本章では、香川県漆芸研究所の設立の契機となった文化財保護法や、同研究所の講師及び修了生が多く活躍する日本伝統工芸展に関する分析を通して、いかに作家、産地、行政などの個人や組織が、それぞれの価値観や文化意識を共有し、現在に通じる教育、芸術、産業領域が体系化されるに至ったのかを考察する。

第1節 香川県漆芸研究所と無形文化財としての讃岐漆芸

第2次世界大戦後における讃岐漆芸の発展の背景には、作家たちの活躍だけでなく、「文化財保護行政」の確立、「漆器産業」の充実、そして後継者育成のための「専門教育機関」の設立といった重要な施策によって、彼らを取り巻く環境が著しく変化した事実を考慮しなければならない。

本節で取りあげる香川県漆芸研究所は、第2次世界大戦後における讃岐漆芸の専門教育機関として、美術工芸と漆器産業の両側面の発展に極めて重要な役割を担った。平成26年(2014)11月に創立60周年を迎えた香川県漆芸研究所は、令和2年(2020)3月現在、修了者は400名を超える。彼らの進路状況は、漆芸作家150名、漆器業・漆工技術者164名、その他132名となっている²⁰³。同研究所では重要無形文化財保持者や日展審査員など、県内出身の第一線で活躍する漆芸家たちが講師を務め、他産地と比較して、彼らから直接指導を受ける体制と環境が十分に整った香川県は、同地の美術工芸及び産業全体の水準の底上げが効果的に成されてきた事実が確認できる。当時全国唯一の漆芸の専門教育機関として昭和29年(1954)に設立された同研究所は、学制改革によって香川県立工芸学校から改組された香川県立高松工芸高等学校と並び、その後の讃岐漆芸の発展を再考する上でも不可欠な存在なのである。

漆芸の専門教育機関の設立自体、日本の漆芸史において初となる意欲的かつ意義ある試みであり、作家と産地の間に育まれた連帯意識や相互理解の深化によって設立が実現化された極めて重要な事象である。近代日本工芸における価値観の転換に伴い、徒弟制度や世襲制度の中で伝承として専門技術が受け継がれてきた養成訓

練から、香川県立工芸学校において近代美術教育が実践されるようになったことで、同校を中心に、作家の登場や、新興工芸運動が起こり、芸術領域としての讃岐漆芸が多様に展開されていた。こうした現状において、香川県漆芸研究所は、行政、漆器業界、作家などのそれぞれの立場にある組織や個人の共通認識や問題意識を集約させ、社会的な繋がりをより強化させることで、同時代の漆器業界の安定と、将来性のある後継者育成を効果的に機能させていたのである。

香川県漆芸研究所は、単なる教育研究機関ではなく、県内の漆器業界全体の技術向上及び産業振興までも視野に入れた、産業支援機関としての役割も担っていたのは、設立の背景からも明らかである。同研究所の設立には、香川県漆器工業協同組合の理事長として漆器業界の指導的立場にあった森繁治が、美術工芸分野の躍進と並び、漆器産業も盛行させるため、香川県や高松市に新興の協力や、作家との連携を求めて尽力した。組合の会合で上京する機会が多かった彼は、文化財保護委員会に掛け合い、昭和 25 年(1950)の文化財保護法の制定を契機に、「助成の措置を講ずべき無形文化財」や「重要無形文化財」として選定された蒟醬、彫漆、存清の技法を伝承、発展させる後継者育成の公的機関の設立を訴えたのである²⁰⁴。

また設立の際に必要な資金として、森は香川県知事の金子正則や、同県教育長の久保田英一に特別な協力を求めた。この話を聞いた両氏は、香川県として公的機関として設立し、その上で香川県漆器工業協同組合の活用を了承したのであった²⁰⁵。さらに、国側の交渉相手であった文化財保護委員会文部技官として同無形文化課に勤務していた杉原信彦や、同委員会とは深い関係であった東京藝術大学教授の松田権六からは、無形文化財としての蒟醬、彫漆、存清の技術記録の制作や、香川県漆芸研究所の設立に関する指導鞭撻を受けた²⁰⁶。森繁治が志したのは、香川県漆芸研究所を拠点に、漆器業界、行政、漆芸家たちの間における社会的な繋がりや連携意識を育み、香川県立高松工芸高等学校とは別の方向性から、讃岐漆芸の発展を支えることであったと分析できるのである。

日本全国各地には数多くの漆器産地や工芸産地が点在している中で、第 2 次世界大戦後、特に昭和 30 年代当時の香川県は、こうした連携体制や調和が見事に成立した結果、急速な発展が促された漆器産地の筆頭であったと言えよう。産業では、箸や椀、盆などの日用品から家具、座卓に至るまで、さまざまな種類の漆器が制作されており、特に漆器製の家具(座卓)において香川県は、全国最多の生産高を誇っていた。

昭和 30 年の工業統計調査²⁰⁷による全国漆器出荷額では、石川県の約 7 億 4740 万 2000 円と香川県の約 4 億 1131 万 6000 円が極めて高く、以下は愛知県の約 1 億 4004 万 2000 円、福島県の約 1 億 2437 万 8000 円、福井県の約 1 億 761 万 5000 円と続く。製品別に注目すると、石川県の漆器製食器の約 6 億 6840 万 6000 円は、続く福島県の約 3054 万 7000 円や香川県の約 1845 万 9000 円を大きく突き放している。一方の香川県は、漆器製家具の出荷額が全国最高の約 3 億 4035 万 6000 円であり、

これに次ぐ長野県には 10 倍近くの差が開いている。このように香川県は、同時代の他の漆器産地と比較しても特に高い出荷額を記録しており、同地の漆器産業の充実ぶりが理解できる。

また、前章で既に述べたように、うるみ会の作家たちが日展において躍進した一方で、昭和 29 年(1954)から開催されている日本伝統工芸展では、磯井如真や音丸耕堂ら重要無形文化財保持者たちを中心に、香川県出身者並びに同地で学んだ作家たちの入選者数は、他の漆器産地と比べて抜き出る結果となり、同時代の日本工芸界において一際大きな存在感を示していたのである。

まず香川県漆芸研究所の設立の背景には、昭和 25 年(1950)の文化財保護の制定を契機とした、新たな価値観の形成が多大な影響を及ぼしている。同法律は、日本に数ある漆器産地と漆芸技術の中でも、讃岐漆芸の蒟醬、彫漆、存清の 3 技法を助成の措置を講ずべき無形文化財や重要無形文化財として、第 2 次世界大戦後の日本工芸における普遍的価値のある存在として特徴付けたのである。

昭和 24 年(1949)1 月 26 日に起こった、法隆寺金堂の火災による法隆寺金堂壁画の焼損は、国民に強い衝撃を与え、これを契機に、国の伝統的文化財保存に関する新たな興味と関心が生まれ、文化財保護法が制定されるに至った、重要な事件である。下記の文章からは、抜本的施策を講ずるための当時の世論の高まりを垣間見ることができる。

法隆寺壁画を失う²⁰⁸

1 月 26 日朝の火災によって法隆寺金堂の壁画は壊滅し去った。一瞬にして日本美術最高の傑作を失った我々の悲しみは、限りなく深くかつ大きい。

(中略)しかし、思うに今我々に課せられた最も大きな仕事は、どうしてこの悲惨事が起ったか、その原因をはっきりとつきとめて、二度と再びこういう事を繰返さないように努めることではあるまいか。それについてまず問題にしたいのは、文化財保存の仕事に対する政府の無理解である。敗戦前には戦争遂行と何も関係もない仕事として、敗戦後には又そんな閑事業にまでは手がとどきかねるとして、実に冷淡至極な取扱をうけ続けてきた。

(中略)文化財に対する正当な認識が欠如する限り、その完全な保存は到底期待し難いことである。そして文化財はますます一般国民から浮上ってしまっている。文化財という言葉は、限られた一部の人たちの玩弄物ぐらいに考えられているのが現状である。どうしたら、こういう一般の無関心を解消させ得るか、文化財を本当に国民全体のものになし得るか、その根本をつきとめることが一番肝心な仕事であり、同時に保存問題の最善の解決策であると信ずる。

参議院文部委員会委員長の山本勇造(1887-1974)ら 18 名によって発議された文

化財保護法案は、昭和 25 年(1950)5 月 30 日に制定及び公布、同年 8 月 29 日に施行されることになった。同法律は、本則 7 章 112 カ条、附則 18 カ条、計 130 カ条から成り、従来の「国宝保存法」、「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」、「史跡名勝天然記念物保存法」を廃止し、これらの内容の充実と強化を図ると共に、新たに無形文化財及び埋蔵文化財を保護対象として取り入れた、第 2 次世界大戦後における文化財保護の統一法として定められたのである。

文化財保護法が、文化財として捉えるのは、①有形文化財、②無形文化財、③史跡名勝天然記念物であり、これらの保存、活用、並びに国民の文化的向上を目的とした²⁰⁹。その中で、演劇や音楽等と並び、工芸技術を含む無形文化財は、「特に価値の高いもので国が保護しなければ衰亡する虞のあるもの」については、補助金の交付、または斡旋等の助成措置が講じられた他、3 ヶ月以内の期間に限り文化財の公開が補助された²¹⁰。この時点における同法律の注目すべき点は、助成と公開の対象となる無形文化財は、そのもの自体の価値の高さに加え、国が保護しなければ衰亡する虞があることが要件となっていた。これはつまり、内容的に価値が高くても、経済的に自立盛行している無形文化財は、保護対象として取り扱われなかったことと同義なのである。

その後さらに無形文化財についての話し合いがなされ、昭和 26 年(1951)5 月に開催された専門審議会では、同法律の規定に基づいて、「助成の措置を講ずべき無形文化財の選定基準」が以下のように定められた。

助成の措置を講ずべき無形文化財の選定基準(昭和 26 年 5 月)²¹¹

左に掲げるものうちわが国文化の精髓を象徴し、古典的文化財として芸術的価値が高いもの、又はわが国民生活の伝統に根ざし、わが国文化の特質を保有し、歴史的意義を有するもの

一、芸能関係

(略)

二 工芸技術関係

漆工、金工、木竹工、染織、陶磁器、建築その他のうち、たとえば蒔絵、髻飾、象嵌、銅鏡、甲冑、日本刀、装刀具、截金、砂子、木画、工具、和紙、版画、唐組、和染、人形、玩具、轆轤、釉薬付、七宝、規矩術等

昭和 27 年(1952)3 月に開催された文化財専門審議会では、この基準に基づいて、工芸技術関係では白石紙布の記録他 35 件の選定が行われ、その後、同年 11 月に 2 件、昭和 28 年(1953)3 月に 6 件、同年 11 月に 9 件、昭和 29 年(1954)3 月に 3 件が追加された²¹²。

この際の工芸技術の選定に着目すると、大変興味深いことに、技術を体現できる個

人の他に、東京都八丈島での黄八丈や、東京都一円で長板中型及び木版画、また、小千谷縮布技術保存会といった地域一帯や組織としての技術の体現も含まれていた。さらに、当時は用具、表装金欄、植物染・藍染、烏梅も選定されていたが、これらは現在、「選定保存技術」として認定されている。選定保存技術は、文化財保護法の改正によって昭和 50 年に設けられた制度であり、文化財保存のために欠くことのできない伝統的な技術または技能で、保存の措置を講ずるものである。つまり、文化財保護法の制定当初は、第 2 世界大戦後における日本工芸に関する技術が網羅的に選定されたことや、現在の選定保存技術でも当時は他の工芸技術と同格に、助成を講ずべきものとして見なされていたという事実が理解できるのである。

昭和 27 年(1952)から昭和 29 年(1954)までに文化財専門審議会が選定した「助成の措置を講ずべき無形文化財」の中で、漆芸関係で指定を受けたのは、香川県出身者 2 名を含む、以下の 8 名であった。

助成の措置を講ずべき無形文化財²¹³

[工芸技術関係:漆芸]

昭和 27 年、28 年選定

漆芸	河面冬山	東京都渋谷区代々木富ヶ谷町 1468
用具	小宮又兵衛	東京都目黒区中目黒 3ノ1092
塗	松波多吉	東京都世田谷区上北沢町 1ノ95 椎名方
沈金	前大峰	石川県輪島市
存清	香川勇(宗石)	香川県高松市古馬場町 14
蒔醬	磯井雪枝(如真)	香川県高松市西浜新町
蒔絵	高野重人(松山)	東京都文京区高田老松町 76
螺鈿	片岡照三郎	東京都港区麻布網代町 1

文化財保護委員会から、蒔醬と存清の手法を示す技術記録の作成の依頼を受けた香川県教育委員会は、香川県漆器工業協同組合に相談し、人選及び制作についての協議を経た結果、蒔醬は磯井如真、存清は香川宗石、そして工程記録の説明は蒔醬、存清ともに福井誠山(1910-1996)に委嘱を決定した²¹⁴。磯井は《蒔醬 香盆龍之図》²¹⁵、香川は《存清 獅子之図 食籠》²¹⁶の工程見本を 3 年かけて制作し、昭和 30 年(1955)に文化財保護委員会に提出した²¹⁷。

磯井如真は、点彫り蒔醬を創案した功績と、同時代の香川県内の指導的立場も担っていた実績から、蒔醬の制作者に選出されたのは明らかである。一方の存清に関しては、前述の、助成と公開の要件として国が保護しなければ衰亡する虞があるという点が大いに反映された選定であったと言えるであろう。第 2 章で述べた通り、明治時代前

半の香川県の漆器屋は、存清屋と呼ばれるほどであったが、注文が多くなるにつれ、時間と予算にかける余裕がなくなり、粗製乱造に陥り、信用を落とした²¹⁸。以降、蒔醬では点彫り蒔醬を創案した磯井如真、そして彫漆ではレーキ顔料の使用により、豊富な色彩表現を可能にした音丸耕堂が登場したことで、彼らの弟子たちも蒔醬や彫漆を主に追求していくようになった。しかし存清においては、香川宋石の父である香川藻浦と、藻浦の弟の清一の二人が大正の頃の工人であり、この二人が死んでからは、彼らの跡を継いだ宋石ひとりが辛うじて、香川県内において同技法を中心に制作を行っていたのである²¹⁹。こうした当時の讃岐漆芸の現状において、存清が文化財保護法による助成の措置を講ずべき無形文化財に選定されたことは、伝統技術が再評価され、同地の3技法の調和を取り戻す機運が高められたと分析できるのである。

讃岐漆芸の伝統技法の保存と発展、さらには県内漆器業界全体の技術の向上を導くための公的教育機関の設立を目指して、香川県漆器工業協同組合理事長の森繁治を中心に、文化財保護委員会の杉原信彦、香川県知事の金子正則、同県教育長の久保田英一、作家である松田権六、磯井如真、香川宗石ら、行政、作家、漆器業界の連携が見事に図られた結果、昭和29年(1954)11月20日、香川県教育委員臨時会において、香川県漆芸研究所設置に関する規則、並びに第1回募集要項が審議可決された。下記は、香川県教育委員会規則第16号に定められた設立当時の香川県漆芸研究所の規定である。

香川県報 昭和29年11月27日²²⁰

教育委員会規則

香川県漆芸研究所規則を次のように定める。

昭和29年11月27日 香川県教育委員会

香川県教育委員会規則第16号

香川県漆芸研究所規定

(設置場所)

第1条 香川県漆芸研究所(以下研究所という。)は高松市5番丁香川県立高松工芸高等学校に設置する。

(目的)

第2条 研究所は香川県の漆工芸の伝統たる蒔醬存清の技術保存のために後継者につとめると共にこれが技術の向上を図る。

(職員)

第3条 研究所に左の職員をおく。

所長 1名、所員 若干名、幹事 若干名

(略)

(研究員)

第3条 漆工芸業者、香川県立高松工芸高等学校卒業生等から研究員を募集する。

- 2 研究員の募集人数は、若干名とする。
- 3 研究員の研究年限は2ケ年とする。
- 4 研究の内容は左の通りとする。
 - (イ) 蒔醬存清の塗仕立に関する事。
 - (ロ) 蒔醬存清の研究試作に関する事。
 - (ハ) デザインに関する事。
 - (ニ) その他漆芸に関する事。

(事業)

第4条 研究所は左の事業を行う。

- 1 漆芸技術の向上普及のために講習会を開催する。
- 2 研究員の作品発表のために展覧会を開催する。
- 3 研究資料として、図案、参考書等をしゅう集する。

開設当初の香川県漆芸研究所は、香川県立高松工芸高等学校の南館の一室に設置され、同校の校長である久保隆美(1907-1973)(在職 1954-1957)が所長を務めた。

全国唯一の漆芸の教育研究機関となった同研究所の設立当初の運営は、森繁治と香川県漆器工業協同組合の精神的、経済的援助を無くしては成立し得なかったと言えよう。同研究所は、文化財保護委員会から当初40万円、2年目以降は60万円前後の補助金を受けていたが、これは授業に対する必要経費となるため、所舎の建築計画については着工まで期間を要した²²¹。そこで香川県漆器工業協同組合が中心となって、建築資金の募集を行い、香川県に寄付した他、森繁治は別個に数十万を寄付したのである²²²。こうした寄付金は継続的に行われ、昭和35年(1960)、香川県立高松工芸高等学校の敷地内に鉄筋コンクリート2階建(延面積477平方メートル)の独立した、香川県漆芸研究所の新施設が竣工されるに至ったのである。

また、香川県漆器工業協同組合は、職場が人手不足になることを了承した上で、各漆器会社から若く、有能な職人を研究員として香川県漆芸研究所に入所させ、全面的に協力していた。第1回研究生の入所許可者10名は、佐々木文夫(森嘉吉商店)、杉原清(格漆器工場)、西岡春行(森嘉吉商店)、川窪和(森繫会社)、川上唯夫(自宅研修中)、谷本博敏(新店製作所)、小西進(文新堂会社)、大西季次(森繫会社)、佐々木禎(一和堂会社)、土肥隆昭(黒松会社)であり、全員が漆器会社の従業員であった²²³。設立当初の同研究所が、毎週2日の指導に制限されていたのは、各会社の能率を損なわないための配慮であったと言える²²⁴。

このように香川県の漆器業界が一体となって香川県漆芸研究所の設立と運営に取

り組んできた背景には、各漆器会社の将来を担う者たちを同研究所に入所させ、重要無形文化財保持者及び日展審査員の講師から直接手ほどきを受けることで、改めて技術や感覚を磨かせ、漆器産地として厚い作家層の形成と産業振興を企図していたのは明らかである。

同時代の香川県の漆器産業は、近代的感覚に合致した用途と意匠の芸術面での新規性以上に、生活用品としての価格、量産の可能性を重視した実用的価値が重視されていた。明治、大正期から制作が開始された漆塗りの座卓に着目すると、当初は蒔醬や存清で仕上げられていたが、高価で売れ行きが芳しくなかった。そこで、薄く塗った漆を直に指先で縦横になでるように塗ることで特殊な斑紋を作り出し、その上に透漆を薄く塗り込む「後藤塗」の技術を座卓に応用し、さらに讃岐彫(鎌倉彫を改良したもの)と併用した《新興さぬき座卓》が昭和4年(1929)に開発されると、蒔醬や存清で仕上げた座卓と比べて量産が可能で安価のため関西地域で好評を得たのであった²²⁵。後藤塗は、明治時代に高松藩士の後藤太平(1850-1923)が創始した香川県の塗りの技法の1つであり、朱漆の上から透漆を塗り重ねているため、塗り上がった当初はやや渋みを帯びた暗い朱の色合いが、使い込んでいくごとに鮮やかな朱色へと変化していく特徴がある。蒔醬、彫漆、存清とは別に、後藤塗は、その塗りの堅牢さと優雅さから、日用品から家具に至るまで、広く愛用されるに至ったのである。

香川県の漆器産業はその後、第2次世界大戦後までには、業者も増え、大量生産を可能にする分業制も確立したことで、国内で販売された漆塗りの座卓の8割は香川県産となるまでに成長した²²⁶。しかし、戦後はしばらく、木材、漆、合板、膠などの資材の不足や、昭和33年(1958)の長崎国旗事件²²⁷を境に中国産の漆が入手困難な厳しい状況に直面した²²⁸。そのため、県内漆器業界は洋塗料を代用漆として使用し急場を凌いでいた。昭和34年(1959)11月に株式会社富士製作所が発表した《コーヒーテーブル》(図36)に代表されるように、黒漆の上面を竹の籠網み意匠としたポリエステル塗装によって仕上げられている製品が登場すると、洋塗料の座卓は制作日数が少なく、量産化に適しており、さらに安価であるため、漆塗座卓に取って代わる市場の主流となったのである。

また、産業工芸は、蒔醬、彫漆、存清を駆使した、言わば一品制作の傾向が強い作品ではなく、後藤塗や象谷塗等の塗りの技法によって確立していたと言えよう。特に、昭和31年(1956)10月30日から11月4日に日本橋三越本店で開催された第4回全国漆器展において、後藤塗と象谷塗は、芸術的価値と産業的価値の双方から高く評価された。同展の審査委員を務めた社団法人日本漆工協会理事長の山崎覚太郎は審査評として、「香川の漆器は今迄もその特殊な技法と性格をもっていたものであるがこの点を生かしつつよく大衆にアピールする効果を挙げたというべきである。而して此県の特色はよく工芸作家と協力してその創作力を産業工芸品に取り入れている点で他県のものと比較して特殊な意匠を生かしている点に感服される、ともすれば展

覧会は一人の図案とか一人の企劃が目立つ場合が多いのに此県のはこうした臭味がなく皆それぞれユニークな立場をもっている。」²²⁹と述べており、蒔醬、彫漆、存清の讃岐漆芸の3技法とは全く異なる形態や美意識が展開されていたのである。

昭和28年(1953)から中小企業庁、参加都府県及び社団法人日本漆工協会が主催する全国漆器展では、日本漆器協同組合連合会に加盟している漆器産地が参加していたが、その際に出品された製品については、近代生活用品としての①品質、②意匠、③価格、④量産の可能性が吟味された²³⁰。第4回展では、22都府県が参加したが、香川県漆器工業協同組合は名誉総裁である高松宮宣仁親王(1905-1987)から優勝県として高松宮杯(団体賞)を受けた。香川県の入賞作品9点が、蒔醬、彫漆、存清を駆使した作品ではなく、塗りの技法で仕上げられた作品が受賞したのは特に注目すべき点である。これらの作品は、《棚(森の図)》、《朱ウルミ机》、《花形座卓》の漆器製家具の他、同心円の文様を彩漆で塗り分ける独楽塗の《ラミカラード銘々皿》と《こま塗菓子鉢》や、漆の塗りを繰り返し、最後に池や川辺に自生する真菰の粉をまいて仕上げる象谷塗の《尺象谷塗スダレ膳》(図37)、根来塗の《根来塗文飯櫃》、後藤塗の《会席膳後藤塗》(図38)と《八寸菓子鉢》である。

洋塗料の使用や、後藤塗と象谷塗等の塗りの技法を用いることで安価で量産化に適した産業工芸を既に確立していながらも、香川県漆器工業協同組合は、当時全国的に普及してきた合成油やプラスチック漆器の存在により、讃岐漆芸の伝統に基づく漆器が社会の片隅に追いやられることを危惧していた。そこで同組合が提唱したのは、各漆器会社の従業員を香川県漆芸研究所に入所させ、洋塗料ではなく、漆本来の塗り方や、蒔醬剣と彫刻刀を用いた彫りの技術、さらには木胎では難しい自由な造形を可能にする乾漆の技法を学ぶことで、合成油やプラスチック漆器では表現できない造形及び意匠を漆器産業に還元できる人材育成を目指したのである。

香川県漆芸研究所で講師を務めた作家たちは、「苦味会」と「うるみ会」、「日展」と「日本伝統工芸展」といったジャンルや会派の垣根を越えて指導を行い、各立場からこうした研究生たちに作家意識の芽生えと、素材、技術及び意匠の革新を促し、影響を与えた。設立当初の同研究所では、蒔絵の松田権六(在職1954-1986)と彫漆の音丸耕堂(在職1954-1997)を顧問に置いたが、彼らは東京を拠点に作家活動を行っていたため、蒔醬の磯井如真(在職1954-1964)と存清の香川宗石(在職1954-1976)が実際の指導に当たった。そして昭和31年(1956)からは、うるみ会所属の大西忠夫(在職1956-1968)が彫漆、明石朴景(在職1956-1964)が図案を担当し、讃岐漆芸の3技法の指導体制が整った。

下記の昭和35年(1960)の教育内容²³¹に着目すると、設立当初の毎週2日の指導から毎週6日となり、研究生は1限1時間の授業を1日に3限から4限まで受けていた。実習では蒔醬、彫漆、存清、下地の手法が毎日交互に教えられていたが、単なる漆芸の専門技術の習得だけでなく、工芸における意匠を培うための図案、図学、写生

も同時に指導されていたことが分かる。

1 学年

月	蒟醬実習(1-3 限) 写生(4 限)
火	存清実習(1-3 限) 図案(4 限)
水	蒟醬実習(1-3 限) 漆工史(4 限)
木	彫漆実習(1-3 限) 図学(4 限)
金	存清実習(1-3 限) 榛地製作法(4 限)
土	下地実習(1-2 限) 特殊講義(3 限)

2 学年

月	蒟醬実習(1-4 限)
火	存清実習(1-4 限)
水	蒟醬実習(1-3 限) 写生(4 限)
木	彫漆実習(1-3 限) 図案(4 限)
金	存清実習(1-2 限) 彫漆実習(3-4 限)
土	下地実習(1-2 限) 特殊講義(3 限)

香川県漆芸研究所 教育課程 昭和 35 年

昭和 30 年代後半になると、漆器業界から送り込まれてきた研究生が一巡して人材不足に陥り、若い後継者不足の問題が表面化した。それに代わって、趣味と実益を兼ねて漆工芸を研究しようとする高齢者や家庭の主婦らの数が増加したが、これは香川県漆芸研究所が本来掲げた基本方針である、「香川県の漆工芸の伝統たる蒟醬存清の技術保存のために後継者につとめると共にこれが技術の向上を図る。」という目的から離れることを意味した²³²。

この問題を打開したのは、香川県立高松工芸高等学校との連携であった。昭和 42 年(1967)から実践された「技能連携教育」は、同高等学校の定時制課程塗装工芸科の学生が技能連携生として学ぶという試みであり、研究生の確保によって問題を解決させるに至った注目すべきものであった。技能連携生は昼に専門科目の実習を主として香川県漆芸研究所で行い、夜は専門科目の座学と普通教科を香川県立高松工芸高等学校定時制で受けていた²³³。その結果、技能連携生は4年後に高等学校の卒業証書と、研究所の修了証書の二つを取得できる利点があった。この制度の意義は、高等学校と教育研究機関で同一の教育を重複して受けるという二重負担を軽減することにより、働きながら学ぶ青少年の学習を容易かつ効果的に行うことができた点にある。昭和 58 年(1983)まで継続されたこの制度で、豊富な実習時間が確保されていた技能連携生たちは、充実した専門教育を受けることにより、即戦力として香川県の漆芸業界に迎えられていたのである。

文化財保護法の成立により、蒟醬、彫漆、存清の3技法は、普遍的価値のある漆芸技術として特徴付けられるに至った。行政、漆器業界、作家など、それぞれの立場にある組織や個人に対して、香川県を一大漆器産地として認めさせ、さらにその地位を確立させるために不可欠な問題意識及び共通認識を芽生えさせる重要な契機をもたらしたのである。

新たな教育機関の設立によって、連携体制が模索された結果、業界や作家の生活を安定させると共に、後継者を絶やさない豊かで充実した漆器産地の在り方そのものが再考されることとなったのである。

第 2 節 日本伝統工芸展から見た讃岐漆芸

昭和 25 年(1950)に文化財保護法が施行され、歴史上もしくは芸術上特に価値の高い工芸技術が保護育成されるようになると、その主旨に沿って昭和 29 年(1954)から日本伝統工芸展が開催され、官展の流れを汲む日展と共に、第 2 次世界大戦後の日本工芸におけるもうひとつの大きな潮流となった。日本伝統工芸展を支える団体として結成された日本工芸会は、蒔絵の松田権六と高野松山(1889－1976)、彫漆の音丸耕堂、沈金の前大峰(1890－1977)、蒔醬の磯井如真らが参加していた。彼らはいずれも、当初は日展に所属する漆芸家たちであったが、後に日本伝統工芸展に出品するようになった。その背景には、昭和 29 年(1954)に文化財保護法が一部改正され、「重要無形文化財保持者」を認定する新たな保護制度の開始があったと言えよう。

文化財保護法の改正と、それに伴う新基準による重要無形文化財認定制度は、新たな芸術的評価の指針として機能した。これにより、今日に至るまで香川県の蒔醬と彫漆は、石川県の蒔絵と沈金と並び、第 2 次世界大戦後の日本工芸において尊重されるべく特徴付けられたと分析できるのである。令和 2 年(2020)11 月時点で、日本全国各地の 23 の漆器産地が、経済産業大臣より「伝統的工芸品産業の振興に関する法律」(昭和 49 年(1974)5 月 25 日、法律第 57 号)に基づいた国の伝統的工芸品として指定を受けているが、重要無形文化財保持者を輩出していない漆器産地が大半となっている。そうした現状において、香川県はこれまで、蒔醬と彫漆で 5 名が認定を受けており、石川県の蒔絵、沈金、髹漆を駆使した 10 名に次ぐ、全国 2 番目の多さを誇っている²³⁴。さらに現在、漆芸の専門教育機関が設置されているのも、全国においてこの 2 県のみであり、講師を務める重要無形文化財保持者の下、香川県と石川県のそれぞれに後継者が育っている。さらにその多くが日本伝統工芸展に出品しており、重要無形文化財保持者たちを中心に、互いに研鑽を積んでいるのである。

ここで、日本伝統工芸展が一般募集として開催されるようになった第 2 回展から第 10 回展までの、草創期における漆芸部門に改めて注目したい。同部門では東京都、香川県、石川県からの入選者が大半を占めており、他の地域は毎年 1 人もしくは 2 人という状況であった。

	入選者数/入選点数	山形	栃木	埼玉	千葉	東京	神奈川	新潟	富山	石川	長野	岐阜	静岡	愛知	京都	奈良	岡山	香川
第2回展(昭和30年)	18/22					9				4		1			2			2
第3回展(昭和31年)	29/31			1		13				8	1	1			1		1	3
第4回展(昭和32年)	31/31			2		10				6		1					1	11
第5回展(昭和33年)	50/50	1	1			19		2	1	8			1		1		1	15
第6回展(昭和34年)	24/24				1	10		1		4		1			1		1	5
第7回展(昭和35年)	32/32			1		12		1		8		1					2	7
第8回展(昭和36年)	28/34			1	1	11		1	1	7		1				1	1	3
第9回展(昭和37年)	32/33					12		1		9				1			1	8
第10回展(昭和38年)	39/43		1		1	11	1			8		1	1	1	1	1	1	11
計		1	2	5	3	107	1	6	2	62	1	7	2	2	6	2	9	65

日本伝統工芸展 都道府県別 入選者数 筆者作成

草創期の日本伝統工芸展において、香川県が他の漆器産地と比べて入選者の輩出が圧倒的であった大きな要因は、既に述べたように、讃岐漆芸の後継者育成の専門教育機関である香川県立工芸学校とその後の香川県立高松工芸高等学校、そして香川県漆芸研究所で作家を目指していた者たちと漆器産業に従事していた者たちが、重要無形文化財保持者である磯井如真と音丸耕堂から直接指導を受けていたという事実が非常に重要であろう。

東京都に着目すると、重要無形文化財保持者である松田権六、音丸耕堂、高野松山はそれぞれ石川県、香川県、熊本県の出身であり、さらに後に重要無形文化財保持者となる増村益城(1910-1996)や赤地友哉(1906-1984)も出身地の熊本県と石川県ではなく東京都を拠点に活動していた。つまり東京都の入選者には、都外出身者も多く含まれていたと言える。

一方の香川県の入選者は、香川県立工芸学校で磯井如真に学んだ後、同校及び香川県立高松工芸高等学校の教員となった伊賀彰三(1912-1991、在職 1940-1969)、大畑盛二(1915年生、在職 1940-1985)、天竺博美(1931年生、在職 1951-1992)らに加えて、香川県漆芸研究所の第1回研究生を修了し、本来は漆器会社の漆工技術者として座卓制作に従事していた西岡春行(1933-)が第5回展で蒔髹を駆使した《乾漆花器》で初入選した他、彼と共に同研究所で学んだ佐々木文夫(1924-2005)、川窪和(1932-2019)、川上唯夫もこの9年間の間に入選している。さらに作家志望として同研究所に入所した第3回修了生の野田稔(1934-1980)と第4回修了生の太田加津子(1934-)も漆芸家として独立し、入選を果たした²³⁵。讃岐漆芸の代表的技法を現代の感覚に沿った独創的な表現を追求する姿勢や、作家意識の還元という観点において、同時代の讃岐漆芸界を牽引し、多大な影響力を及ぼしていた磯井如真と、東京を拠点としつつも同郷の漆芸家たちを指導していた音丸耕堂の香川県出身の重要無形文化財保持者の貢献が垣間見られるのである。

昭和29年(1954)の文化財保護法の改正による新制度の重要無形文化財指定及びその保持者には、漆芸関係では、昭和30年(1955)の第1次認定で松田権六(蒔絵)と高野松山(蒔絵)、また同年、前大峰(沈金)と共に、香川県出身者で初の重要無形

文化財保持者として彫漆の音丸耕堂が第2次認定を受け、翌年の昭和31年(1956)の第3次認定で磯井如真が蒔醬で認定された。

改正される以前の文化財保護法では、無形文化財に関して、僅か助成と公開の2カ条から成る法律のため、行政担当者や有識者から改正を望む声が高まっていた。なぜなら、国が保護しなければ衰亡するおそれのあるものを無形文化財として保護対象としていたために、有形文化財のように価値の見地から重要なものを指定する仕組みが取られていなかったからである。そこで、新たに「重要無形文化財」の指定制度を設け、当該無形文化財を体現している人を「重要無形文化財保持者」として認定する保護制度が新設されるに至ったのである。

文化財保護委員会は、昭和29年12月に「重要無形文化財の指定基準」を、①芸術上特に価値の高いもの、②芸術に関する技術として特に貴重なもの、③工芸史上特に重要な地位を占めるもの、④芸術上価値が高く、芸術に資する技術として貴重であり又は工芸史上重要な地位を占めるもので、かつ地方的特色が顕著なもの、と決定した²³⁶。また、「重要無形文化財の保持者の認定基準」については、①重要無形文化財に指定される工芸技術又は技術を高度に体得している者、②重要無形文化財に指定される工芸技術又は技術を正しく体得し、かつ、これを精通している者、③重要無形文化財に指定される工芸技術又は技術の性格上保持者とすべき者の保持する無形文化財に個人的特色が薄く、かつ、保持者とすべき者が多数である場合には、それらの者の代表者を保持者として認定することができる、と定めた²³⁷。

日本伝統工芸展では、石川県からの入選者による蒔絵、沈金、髹漆の作品と、香川県の漆芸家たちの蒔醬と彫漆の作品が大半を占めた最大の要因となっていたのは、改正された文化財保護法の新基準による重要無形文化財認定制度が同展覧会における芸術的評価の指針として機能しており、さらには両県出身の松田権六、前大峰、音丸耕堂、磯井如真の存在が多大な影響力を及ぼしていたと分析できるのである。対照的に、同法律の改正以前に、助成の措置を講ずべき無形文化財として選定されていた存清は、指定からは外れた。その結果、下記の表が示すように、讃岐漆芸の3技法と呼ばれる蒔醬、彫漆、存清の中でも、同展覧会で存清を使用する作家は極めて少なく、これまで重要無形文化財保持者が存在していない現状となっている。日本伝統工芸展が孕んできた問題点として、同展覧会は、伝統技術における表現の芸術的評価基準を規範化してしまう結果、一部の技術や芸術表現が評価されぬまま埋没してしまう可能性が挙げられ、「技を伝承する」という、本来の重要性がおろそかになる点が危惧される。作家、産地、主催団体などの個人や組織が、それぞれの問題意識を共有し、今後議論していかねばならない課題であると言えよう。

	入選者/入選点数	蒔醬	彫漆	存清	蒔絵	髹漆	木彫	彫漆蒔絵	不明
第2回展 (昭和30年)	2/2	1		1					
第3回展 (昭和31年)	3/3	1	2						
第4回展 (昭和32年)	11/11	5	3				2		1
第5回展 (昭和33年)	15/15	7	5	1	1				1
第6回展 (昭和34年)	5/5	2	3						
第7回展 (昭和35年)	7/7	6	1						
第8回展 (昭和36年)	3/3	2	1						
第9回展 (昭和37年)	8/9	4	3	1		1			
第10回展 (昭和38年)	11/12	7	4					1	
計		35	22	3	1	1	2	1	2

日本伝統工芸展 香川県出品者 技法別 筆者作成

ここで、讃岐漆芸の中心的存在として、同展覧会で活躍してきた音丸耕堂、磯井如真、磯井正美(1926-)、太田儔の意匠表現を検討する。重要無形文化財保持者として香川県内の美術工芸及び産業の両面において指導的立場を担った彼らは、伝統技術を単なる「技法」ではなく、「表現」と捉えていた。技術の精巧さだけでなく作家性を反映させた芸術的に優れた作品を数多く生み出し、香川県出身者や同地で学ぶ漆芸家たちを先導した。

令和2年(2020)11月現在、彫漆分野において唯一認定を受けている音丸耕堂は、既に述べた通り、色彩豊かな彫漆作品を確立させ、色漆と巧みな彫刻を駆使した意匠により、近現代日本漆芸の表現領域を広げた筆頭となる漆芸家であったという点において、大変重要な作家であると言えよう。レーキ顔料を用いた音丸の彫漆作品の制作は、日本漆芸における色漆の発展の歴史でもあり、戦前の不安定で変色する彩漆も、第2次世界大戦後には堅牢で多彩なものとなった。

認定されて以降の音丸の作品に着目すると、色漆の色数や色調が安定していく一方で、彫漆と蒔醬の併用や、沈金を駆使することで表現の幅がより一層拡大されていた。《彫漆草花文様八陵食籠》(図 39)では、黒と青で八角形の画面が大きく分けられている。青の画面では、それぞれにリンドウなどの花が表され、背景の青や花の中心部は彫漆ならではの色漆の階調を見せる。その一方で、十字に配された黒の画面では、四角や三角の葉が蒔醬で表現され、彫漆と蒔醬の併用が行われている²³⁸。

さらに文化庁の昭和53年度工芸技術記録映画『彫漆—音丸耕堂のわざ』のために制作された《彫漆布袋葵 手箱》(図 40-1)は、鮮やかな色漆と多種多様な彫刻技術を調和させた音丸円熟期の作品である。この作品は、乾漆の素地で被せ蓋造りの楕円形の箱となっており、身は二段重ねとなっている。布袋葵を意匠に、蓋には下から黒8回、黄1回、朱1回、黄1回、白7回、うす紫5回、藤5回、紫5回、黒7回、白1回、黒6回の計47回の漆が塗り重ねられた²³⁹。葉は一番上の黒を残し、花はその黒を削って下の紫で表現しており、白地は斑に研いで水模様としている。細部に着目すると、葉の中心部には装飾として蒔醬を駆使している(図 40-2)。これは印刀の先を

三角形にした道具を使用し点を打つように彫刻された技法である。凹凸となった跡には、黒漆に金粉を練り込んだものが筆で塗り込まれ、さらに乾燥後には炭で平に研ぎ上げる工程を経ると彫った凹凸による金色の斑ができるのである。さらに花の筋には、沈金も施されている(図 40-3)。沈金刀で花の中心から外に向かって放射状に点で浅く彫られているが、輪島での沈金の手法とは異なっており、刃先を三角形に研ぎひっかくように彫られ、その部分に金粉を入れて仕上げられている。水面を表す白漆は均一ではなく本来は飴色の漆である生漆を一層ごとに混入し微妙な変化を出している(図 40-4)²⁴⁰。

重要無形文化財保持者に認定されて以降の音丸耕堂は、彫漆以外にも蒔醬や沈金といった多種多様な彫刻技術を積極的に取り入れている他、色漆に金粉を混入させたものを塗り、研ぎ出す工程によって得られる深い味わいの斑紋を作り出す技法や、彫りの傾斜の角度を生かして、重ねた色漆の層に微妙な文様を表す技法を創案して作品制作を行ったのである。

次に取り上げる作家、磯井如真は、本論文の第 3 章第 1 節でも詳しく述べたが、日本伝統工芸展の開催以前は、帝展、新文展、日展において彫漆及び堆漆板の象嵌で本領を発揮していた。しかし、重要無形文化財保持者を選抜する香川県審議会からの推薦を受け、彼は蒔醬で認定を受けたのである。この件に関して、彼の前年に音丸耕堂が彫漆の分野において認定されたため、香川県としては、蒔醬、彫漆、存清の 3 技法の内、彫漆以外の技法においても保持者を輩出することで、重要無形文化財としての讃岐漆芸の地位をより決定的にしようとしていたのではないかと推測される。磯井は、「僕は漆が仕事で、きんま、存清、彫漆、塗りと、漆の仕事は一様に全部やった。その中の一つとしてきんまをやった。きんまを専門に勉強したわけではない。」²⁴¹と語った一方で、70 歳を超えた自分自身を作家として改めて見つめ直すに至った。そして彼は、「年が寄ると、好きな彫漆ももう出来なくなった。体力も気力も衰えて、続かないのだ。彫漆は磨くのに何倍もの力がある。特に隅から隅まで丹念に磨かねば気のすまぬ僕には、大変な重労働だ。好きだがこの体力では、どうてい気のすむような彫漆はもうできぬだろう。そんな時、よい都合にきんまに追いこんでくれたものだと、有難く思う時もある。きんまならまだ彫れる。老後の磯井如真のきんまを彫ってゆくのだ」²⁴²と決断し、蒔醬の重要無形文化財保持者として、草創期の日本伝統工芸展を支えたのであった。

日本伝統工芸展開催当初の磯井は、自身が創案した点彫り蒔醬は使用せずに、線によって構成された作品を発表した。これは、玉楮象谷が創始した蒔醬は線彫りであり、線彫りこそが伝統的な蒔醬であると彼が理解していたからであると推測される。昭和 30 年(1955)の第 2 回展に出品した《蒔醬 龍鳳凰文 八角香盆》(図 41)は、日本伝統工芸展の漆芸部門における最初の受賞作品となった。磯井は、文化財保護委員会委員長賞を受賞した同作品について、「伝統の蒔醬技法を以て在来の東洋的図案テーマを再吟味し技巧の上にも伝統に新工夫をなし、極致の彫線を以てせり」²⁴³と述

べ、龍と鳳凰を蒔醬の線彫りのみで表現した。また彼は、「この龍と鳳凰の盆は線彫りだが、あくまでも僕自身の作品で、一コマ一コマのデザインが皆自分の制作で、龍の形式にしても鳳凰の形式にしても、頭部といい足といい体の紋様といい僕自身が考えたもので、色は黒に朱の漆であった」²⁴⁴と解説しており、彼の巧みな蒔醬の線彫りの技術、図案構成、表現力でこの作品を仕上げた。さらに、重要無形文化財保持者認定後の第1作目となった昭和31年(1956)の第3回展に出品した《蒔醬 草花文 八角食籠》(図42)も蒔醬の線彫り技法のみを駆使した作品である。この作品は、蓋の甲のわずかな盛り上がりと側面の口縁部を若干外側に反らした八角形の食籠であり、全面に草花文を繊細に彫り、黄金色を配している²⁴⁵。

続く昭和32年(1957)に開催された第4回展の《蒔醬 筆筥 銀葉アカシヤ之図》(図43)や、翌年の第5回展の《飾棚 竹林之図》(図44)になると、磯井は自身創案の蒔醬の点彫り技法によって大部分を加飾した作品を発表した。《蒔醬 筆筥 銀葉アカシヤ之図》は、黒の地に蒔醬の点彫りで黄金色のアカシヤを表現し葉の部分にはわずかに緑を用いており、漆黒の中に黄金色に輝く花穂と光沢のある緑の葉が柔らかさと奥行きを表現している²⁴⁶。《飾棚 竹林之図》もまた、黒の地に朱の点彫りによる蒔醬を駆使して竹林を表現し幽玄な世界観を創出している²⁴⁷。

漆芸家としての磯井如真の活動と作品に着目すると、大正2年(1913)から3年(1914)頃にかけて「点彫り蒔醬」を創案し、玉楮象谷と彼の一族の技術と意匠を越えた、讃岐漆芸における最初の素材と技術の革新をもたらしたが、帝展、新文展、日展では彫漆や堆漆板を象嵌する手法を用いた作品制作を経て、再度、制作の主眼を蒔醬に置き、晩年の日本伝統工芸展では創意に満ちた蒔醬の作品を創り出していった。最晩年の彼は蒔醬の技術を研究し、籃胎漆器の手法を再興させた功績も高く評価され、昭和36年(1961)11月に紫綬褒章を賜った。そして昭和39年(1964)、死去に際して、従五位勲四等旭日小綬章を贈られ、磯井如真は81歳でその生涯を終えた。

蒔醬の表現領域は、磯井如真の弟子2人によって、さらに拡大されていくことになる。昭和60年(1985)に重要無形文化財保持者に認定された如真の三男である磯井正美は、如真の影響を受けつつも独自の意匠表現を試みている。平成2年(1990)の第37回日本伝統工芸展に出品した《蒔醬 むらさき 箱》(図45-1)は、2頭の蝶が舞い飛ぶ情景を小さな花と組み合わせて表現している。主題となる蝶の胴体と翅は、父である如真が創案した黄、青、赤の点彫り蒔醬によるものである(図45-2)。特に翅の部分では、濃淡により蝶の鱗粉を巧みに表現している。さらに同作品で注目すべきは、正美は主題となる蝶や草花だけでなく、背景も重要な意匠表現として捉え、蒔醬を応用している点にある。蝶の文様の背景となる部分をすべて彫り、色漆をその溝に銀箔を摺りつけながら20回ほど薄く塗って研ぎ出すと、彫られた凹凸により色彩の層が多様な斑点となって現れている(図45-3)²⁴⁸。斑紋によって得られる微妙な色調の変化は、より絵画的の性質を帯びた雰囲気を作り出すことに成功しており、正美は父であり師

でもある如真の技法や意匠とは異なる表現を確立したのである。

また、平成6年(1994)に重要無形文化財保持者に認定された太田儔は、彼の師である磯井如真が点彫りの技法を開発して、立体感や奥行きのある描写を可能にしたのとは対照的に、線彫りによって、微妙な陰影や立体感の表現を可能にする「布目彫り蒔醬」という手法を創案した。布目彫り蒔醬とは、布のように縦、横、斜めに細い線を彫ることで、自由に微細な色彩表現を行う新たな蒔醬の手法である。昭和58年(1983)の第30回日本伝統工芸展に出品した《籃胎蒔醬 文箱 双鳥》(図46-1)は、布目彫り蒔醬の特徴が大いに反映された作品であると言えよう。鳥籠で互いに身を寄せ合う二羽のインコとコスモスが、縦、横、斜めに蒔醬の線彫りを重ねることで、色の深みや陰影感が増し、より一層神秘的な色合いが表現されているのである(図46-2)²⁴⁹。太田は、籃胎素地の研究成果に活かして作品制作を行っており、蓋を取った時に内側の黒から紫のグラデーションになった竹ひごの網目もこの作品を構成する上で重要な要素となっている²⁵⁰。

また、昭和61年(1986)の第3回日本伝統漆芸展に出品された《籃胎蒔醬 文箱 蝶》(図47-1)は、布目彫り蒔醬の色の重なりによって生じる網膜混合の効果を最大限利用した作品である。蓋表の蝶文の背景として描かれた四角形を基本とした幾何学図形の内、最も上の図形に着目すると、3枚の図形から構成されており、下に朱、上方に黄、下方にピンクの四角形が重なっている。密度の高い線彫りによって朱漆を埋め、研ぎの後、同様の線彫りを行い、黄漆を埋めると、橙色に見えるように、布目彫り蒔醬が展開されているのである(図47-2)²⁵¹。この作品に見られるように、色の混合に加えて、物の重なりも可能であるという点も布目彫り蒔醬の最大の特徴となっている²⁵²。

このように文化財保護法の制定によって、今日の日本工芸における普遍的価値の評価指針が示されて以降、香川県では蒔醬、彫漆、存清といった工芸技術の保存と、後継者育成を目的とした研究教育機関の設立が実現化された。その結果、漆器業界へと進む後継者や若く有能な人材が多く集う全国屈指の漆器産地へと発展を遂げつつあった同県では、作家、産地、行政などの各方面において、価値観や文化意識の変革がもたらされた。その経緯および考察に関しては本章で述べてきたとおりである。

重要無形文化財保持者たちは、伝統を継承しながらも技法や意匠に新しさを追求し、現代に即した蒔醬と彫漆を築き上げていった。彼らを中心に、香川県出身の作家及び同地で学んだ作家たちは、高い技術の完成度もさることながら、各作家性を反映させた作品を数多く生み出し、日本伝統工芸展において躍進を遂げた。蒔醬や彫漆が多様性のある表現へと昇華されたのである。そうした背景には、香川県立高松工芸高等学校と香川県漆芸研究所を拠点として、芸術、産業、教育への各方面において振興を図るための、独自の構造が確立されていたからに他ならないのである。

第5章 讃岐漆芸における文化的土壌の発展

香川県立工芸学校を卒業した漆芸家たちは、明治末期から第2次世界大戦後における讃岐漆芸を牽引し、その発展に寄与することとなったが、注目すべきは彼らと同じ時代を生きた同郷の画家や彫刻家の活躍や県民の理解もまた、今日の香川県における芸術文化の土壌を豊かに発展させたという点である。

特に、香川県展の開催と高松市立高松美術館の開館は、美術に対する理解と鑑賞の機会を与えると同時に、讃岐漆芸の後進育成にも貢献した。時を同じくして、香川県庁舎や高松市議会議場、その他の公共文化施設に、讃岐漆芸が個人作品以外の形で取り入れられるなど、県内の芸術文化は新たな振興と発展の方向性を示し始めた。本章では香川県展の開催と高松市立高松美術館の開館に焦点を当て、彼らの知識や経験がいかに地元還元されるに至ったのかを考察する。

第1節 県主催展覧会の開催

讃岐漆芸における文化的土壌の発展には、これまでに述べてきた、公的教育機関の設立と近代美術教育の実践や、それに伴う作家性の芽生えと素材・技術の革新、そして作家と産地との連帯意識の形成に加えて、香川県民が一体となり展開した芸術振興の施策が見事に調和した結果、促されたという事実も考慮しなければならないと筆者は分析している。

本節で取り上げる香川県展の開催は、香川県内のみならず、東京や海外で創作活動を行っていた同県出身の著名な美術家たちが地元の美術の発展と後進育成のために実現させた、極めて重要な事象である。県主催展覧会の開催は、作家たちにとって恵まれた作品発表の場として機能してきたと同時に、鑑賞者である県民に対しても美術に対する理解と鑑賞の機会を与え、香川県の芸術文化の活性化に多大な貢献を果たしてきたのである。

改めて特筆すべきは、同県の芸術文化に対する理解と貢献の意識が、全国でも特に早い時期から芽生えていた点である。現在に至るまで開催が続く各都道府県主催の美術展覧会に着目すると、最も古く歴史があるのは大正14年(1925)から開催されている北海道の道展であり、次に続くのが昭和9年(1934)開催の香川県展である。そして、昭和10年(1935)に京展、昭和15年(1940)に福岡県美術展覧会が開催されるが、日本各地で各地域主催展覧会の開催が活発化していくのは主に第2次世界大戦後の昭和20年代になってからである。

地元での美術展覧会の開催は、讃岐漆芸の若手作家たちにとって、当時の帝展において中心的な役割を果たしていた重鎮作家たちの作品と並んで展示されることで、彼らの制作意欲を大いに刺激したと言えよう。特に、草創期の香川県展の開催時点で既に帝展において特選を受賞し、推薦として出品を行っていた彫金家の北原千鹿は、

讃岐漆芸の作家たちからも尊敬と信頼を集めていた。彼は香川県を離れて東京で創作活動を行っていたが、香川県展を通して、中央と地方の美術が繋がった結果、より多くの作家たちが、工芸における新たな造形美を追求し、独自の芸術性を秘めた北原の制作に対する姿勢と作品に触れることができたのである。

同時代に香川県からは、日本画、洋画、彫刻、工芸において官展で特選を受賞し、さらに審査員まで務める芸術家も数多く輩出している。こうした背景には、公的教育機関の設立より始まった近代美術教育の実践はもとより、作品発表並びに研鑽の場が整備され、芸術分野の発展を支える豊かな文化的土壌の形成もまた大きな要因となっていたのである。

草創期の香川県展は、日本画、洋画、彫刻、工芸の4部門で構成されていたが、その中でも特に美術工芸としての讃岐漆芸の活性化に貢献しようとする側面が強く垣間見られるのは、特筆すべき点である。昭和10年(1935)の第2回展の開催を契機に、香川県が正式に定めた展覧会規則は下記の通りである²⁵³。

工芸美術総合展覧会規則(昭和10年3月3日香川県告示第121号)

第1条 工芸美術総合展覧会(以下本会ト称ス)ハ本県工芸品並美術品ノ改善発達ヲ図ルヲ目的トス

第2条 本会ハ毎年度予算ノ範囲内ニ於テ5月1日ヨリ5月10日迄10日間高松市ニ於テ開催ス

第3条 本会ニ左ノ4部ヲオク

第1部 工芸

第2部 彫刻

第3部 洋画

第4部 日本画

第4条 出品ハ本県在住者、出身者並縁故アル者ノ作品ニシテ左ノ各号ノ一ニ該当スルモノヲ陳列ス

1 前年ニ於テ帝展、二科展、院展、春陽展、独立展、国画展、構造社展ニ入選シタル作品

2 前号各展覧会ニ3回以上入選シタル作家ノ作品

3 商工省展ニ於テ3等賞以上ニ入賞シタル作家ノ作品

4 第3章監査ノ規定ニ依リ合格シタル作品

第5条 出品ハ1人ニ付2点以内トス但シ前条1号第2号第3号ニ該当スル出品ヲ為ス場合ハ1人ニ付1点トス

前年の第1回展として開催された「香川県美術総合展覧会」では、第1部を日本画、第2部を洋画、第3部を彫刻、第4部を工芸と構成していたが、この第2回展からは

「香川県工芸美術総合展覧会」と改称し、第1部に工芸、第2部を彫刻、第3部を洋画、第4部を日本画と改組した²⁵⁴。さらに、前年は在京の香川県出身作家の作品展示であったが、第2回展からは、監審査を行う帝展式審査制度を採用した作品公募を行った。これは東京を拠点に活動していた同県出身の美術家たちが、地元でも作品展示を行うことで郷土の美術界に刺激を与え、県内の芸術文化の促進を図るという当初の目的はそのままに、若手作家たちにとって重要な作品発表の場に展開させることで、中央美術展への登竜門として機能し始めたことに起因する。

第1回展は、昭和9年(1934)5月1日から10日、高松三越において、日本画17点、洋画32点、彫刻20点、工芸40点の計109点が展示された²⁵⁵。特に、彫刻部門では、藤川勇造の《海鳥を射る》や、國方林三の《裸婦立像》といった、裸体像が多く並んで展示されたが、この当時の香川県民はまだ裸体大彫刻をあまり目にすることがなく、彫刻と言えば盆に蘭や草花を彫った作品と思い込んでいる習慣があり、衝撃を受けた様子であったという²⁵⁶。しかし、同展覧会では、発起人となった14名を会員として無鑑査出品を行い、会員外では同年の帝展、院展、二科展等の全国規模の展覧会に入選した作品と推薦者の作品のみが、1人2点まで出品することとしていた²⁵⁷。そのため、陳列に着目すると、地元からの出品が極めて少なく、東京会員の展覧会の印象が非常に強くなっていた²⁵⁸。

監審査による作品公募となった翌年の香川県工芸美術総合展覧会からは、磯井如真が指導的立場を担った工芸所属の漆芸家たちが積極的に出品した。同展覧会名として開催された第2回展から第8回展にかけては、同会会員の入選の割合は5割から8割弱を占め、草創期の工芸部門において存在感を示した²⁵⁹。作品名から判断できる技法としては彫漆が圧倒的に多く、蒔醬は岡田章人(1910-1968)を主とし、山口志静、森象堂が時折出品している²⁶⁰。その他、蒔絵、讃岐彫り、木彫の作品も少数ながら確認できるが、存清にいたっては昭和17年(1942)の第8回展に森象堂が出品した《菊花の圖存清香盆》のみである²⁶¹。このような傾向は、同時代の帝展において磯井如真が彫漆を主体とした作品を発表しており、工芸が彼の洗練された技術と意匠を規範とする理念や方針を掲げていた様子が同展覧会の出品作品からも明らかである。工芸会員の漆芸家たちは香川県展で研鑽を積み、自信をつけて、次第に中央の帝展、それに続く新文展に入選するようになり、美術工芸としての讃岐漆芸の実力を全国的に示すようになるのである。

香川県展の開催により、県内の芸術家たちが活躍するための豊かな文化的土壌が形成されるに至るが、こうした背景には、木下義介香川県知事(1890-1972、任期1933-1935)の存在と、県内出身の芸術家たちが彼の人的なネットワークを中心に集い、地元香川県でその知識や経験を地元還元させるために率先して指導的役割を果たした点を指摘することができる。木下は、明治末期から大正、昭和にかけて中央にも影響を与え、高い評価を得ていた香川県出身の芸術家たちに深い尊敬の念と多

大な関心を寄せていた。昭和9年(1934)2月8日、木下が県内出身の芸術家たちと東京赤坂の料亭「あかね」で行った懇談会は、芸術家たちに郷土に対する恩義と、さらなる芸術文化の発展を意識させ、団結させるに至った重要な機会となった。同会に招かれたのは、日本画の広島晃甫、洋画の小林万吾(1870-1947)、彫刻の國方林三(1883-1966)、小倉右一郎、池田勇八(1886-1963)、藤川勇造、新田藤太郎、工芸(彫金)の北原千鹿である。その席上で、木下は、香川県からは上記の芸術家たちのように近代日本美術における大家が多数輩出され、全国的に名を轟かしているにもかかわらず、彼らが同県出身者であることはあまり認知されておらず、さらには県民すら知らない者も多いという現状を悲観した。そこで、木下は県内文化振興のために工芸研究会の設立や、美術館の建設、美術展覧会の開催などの話し合いを行い、彼らに助力を求めたのである²⁶²。

後日、懇談会に参加した8人の芸術家が集まり、相談した結果、1年に1回の県主催展覧会の開催を案として提出することを決定した。木下との2度目の懇談会では、日本画の高田美一、洋画の猪熊弦一郎(1902-1993)、柏原覚太郎(1901-1977)、工芸(彫金)の大須賀喬(1901-1987)が加わり、12名が参加した。またその後の懇談会には、香川県で作家活動を行っていた磯井如真や、日本画の野生司香雪もインドから帰国して、県主催展覧会の実行委員として参加することになった。展覧会の費用は5万円であり、これは香川県からの出費だけでなく、高松市や県内有志者等からも後援され、県民が一体となって開催の実現化を目指した²⁶³。

美術展覧会としての質の高さを保ちつつも、地元からより多くの参加を求めて、優れた作品であれば上記の資格の無い者にも門戸を開くために、第2回展からは監審査、さらに第3回展からは受賞制度として香川県知事賞が設置された結果、香川県展は美術公募展として確立されるに至った。名古屋以東の出品者は、東京に設置された香川県事務所に作品を搬入し、東京会員が監査した。その後、入選作品と会員の作品が香川県へと送られた²⁶⁴。一方、名古屋以西の出品者は、香川県に作品を搬入し、各部門において、東京会員の代表者1名と地元の監査員が合同で入落を決定した²⁶⁵。

初期の香川県展を語る上で欠かすことの出来ない人物の一人に、彫金家の北原千鹿が挙げられる。北原は近代日本工芸史上、重要な先駆者としての地位を確立させた人物の一人であるが、全国に先駆けて開催されていた香川県展を拠点に、昭和26年(1951)に亡くなるまで審査員として出品を続けた作家である²⁶⁶。昭和2年(1927)の第8回帝展から工芸部が設置されて以降、讃岐漆芸の作家たちよりも早い段階から、北原は高く評価されていた。彼は同郷の讃岐漆芸の作家たちとも交流を深めつつ、自らの技術や感覚、知識、経験を地元作家に還元するなど、香川県の芸術文化意識を促した筆頭としても挙げられる。

北原千鹿が、第2回香川県展に出品した《蛙 壁掛》(図48)は、前年の第15回帝展の出品作であった。彼は雨蛙を観音に見立て、蓮の葉を光背とし、蓮華に結跏趺

坐する様子を表現した。これは板金を切って彫金を施し、組み立てて壁掛けとしたものである²⁶⁷。音丸耕堂は漆芸家であったが、北原を敬愛し、彼の要素を自身の作品にも生かして制作を行った漆芸家の一人であった。音丸の《彫漆宵待草水差》(図 49)や、《堆漆蛙香合》(図 50)は、北原が好んで用いた蛙観音に強い影響を受けて、制作されたのは明らかである。若き日の音丸耕堂は、当時の北原の作品の衝撃を以下のように語っている²⁶⁸。

昭和 2 年、帝展の工芸部が設置されたときに、私は東京の展覧会場で北原先生の鉄の置物＝『花置物』を見て、それはもう何というか、心臓をうたれたような強い感動と衝撃を受けましたね。そのすばらしさに。それと感覚が非常に新鮮なんです。他の漆の展覧会、漆の作品などを見ましたけれども、私も努力すればこういった人たちの仲間に入れてもらえるようなものができる、という感じを得ました。ところが、北原先生の作品を見て、これはいけない、とてもじゃない、距離がありすぎる。何というか、私の持っている技術だとか考え方だとかいうものと遠く、厳粛で崇高な素晴らしい作品を見てね。それが北原先生を敬愛・敬慕する大きな最初の心の出会いです。それから翌年、『羊の置物』ですね。特選の翌年は審査無請求といって普通、無鑑査なんです。ところが北原先生は、やっぱり自信があったんでしょうね。審査請求して、それがまた特選になりました。その『羊の置物』というのは、やはり板金細工です。

漆芸家である音丸耕堂にも深い感銘を与えた北原千鹿の第 8 回帝展の特選受賞作、《置物 花の折枝》(図 51)は、鉄板を切って一輪の花の形に成型し、中の蕊を金で作ってのぞかせ、鉄材の花茎は横に這い、2 枚の葉が付いている金工作品である²⁶⁹。この作品に強い衝撃を受けたのは音丸だけではなく、後に日本芸術院会員及び鑄金の重要無形文化財保持者となる高村豊周(1890－1972)や、日展で審査員を務めた彫金家の信田洋(1902－1990)など、後の日本美術工芸界を牽引する大家たちも同様に称赞の言葉を残している。

高村豊周は、「(前略)日本の工藝では未だ嘗て見なかつた種類に属するものである。(中略)自然の花とか動物とかいふものを、寫實から離れて、全然象徴的に取り扱った作品といふものは、西洋には例があるが、日本では、今まで見受けたことがない。北原君がそれを初めて試みたのを僕は非常に偉いと思ふ。これは置物の新しく進む道に一つの問題を提供してある一つの作品と云へやう。」²⁷⁰と述べた。また、信田洋は、「工芸部の初回展ともいふべき第 8 回帝展の“花(置物)”は果然工芸界の風雲を捲き起したが、其の作品こそ正しく近代彫金金工の夜明けであり、発火であり、感激であった。其の後続によって茲に近代彫金金工芸の発祥となつたのであった。」²⁷¹と北原の作品を評している。

讃岐漆芸の作家たちより先に初期の帝展工芸部における地位を確立した北原千鹿は、磯井如真を指導的立場とする工会と、明石朴景を中心に結成されたうるみ会の両団体から招かれて、作品の批評や図案の指導を依頼されていた。明石は、北原の指導法について、自らが決して手を取って教えたり、理論や言葉で指導することもなく、作家個人に何度も繰り返し図案を考えさせていたと回想している²⁷²。これは彼が、无型や工人社などの中央の新興工芸運動に参加して、自由に研究し、制作することが新たな工芸への確立のために不可欠であると考えていたからであろう。

北原が開催当初からほぼ毎年審査員を務めた香川県展では、こうした彼の考えが反映されており、芸術振興という観点から、新しい試みや主張を持った実験的な作品が受け入れる体制が整えられていた様子が理解できるのである。

香川県展は、地方の県主催展覧会でありながらも、最高賞に文部大臣賞（後文部大臣奨励賞）の授与が許可されていた他、昭和 27 年（1952）の第 17 回展以降は、香川県出身者ではなく中央で活躍する美術工芸家たちが審査員に招かれ、下記のように審査評において「工芸県」「工芸王国」といった言葉を頻繁に使用した様子からは、同展覧会の水準の高さを伺うことができる。

第 24 回展²⁷³

さすが工芸県であるだけに、出陳された各作品の水準が高く、大変見ごたえのある作品も数多く、特に、新しい傾向の作品は、今後の研究をまって、もっとも期待出来るものと信じる。（辻光典）

第 28 回展²⁷⁴

全国で屈指の工芸美術の盛んな県であるのにたがわず、すぐれた作品が数多く出品され、又水準の高いのはさすがである。これも県の関係者、又工芸の指導者の理解と指導の賜であろう。作品に対しても、その真けん、情熱も立派である。ただ一部の作品にはせつかく良い素質良いテクニックを持ちながら、ひとりよがりの趣味的な作品が目についたのは残念である。しかし、次々とよい素質のある新人が輩出しつつあるのは香川県の工芸美術界によるこぼしいことであるとともに層のあつさを物語っていると思う。（高橋節郎）

第 30 回展²⁷⁵

今年は 30 回記念展であるために、一般出品も非常に張りきった優秀なものが多く、さすがに工芸王国を感じさせられる。各作家が祖先の遺産の上にただ安座しておらず、伝統を土台としてそれぞれの個性を十分に出して、今日の工芸を築き、明日の工芸を開花させてほしい。（清水六兵衛）

昭和 32 年(1957)の第 22 回展では、窪田良次が《パネル》(図 52)と名付けた作品を発表し、文部大臣賞を受賞した。彼は明石朴景と共にうるみ会を結成した漆芸家の一人であるが、従来使用されてきた衝立、屏風、漆絵、置物という用語をあえて使用せず、パネルという絵画を連想させるタイトルの作品を発表したという事実は興味深い。抽象絵画を思わせる同作品は、鶏が太く黒い線で縁取られ、内部は平面的に分割されて画面処理を行い、形体は単純な線や面で再構成されている。これまでの讃岐漆芸および工芸というイメージを払拭しようと試みる、作家の野心的な意識が伝わってくる作品である。

さらに昭和 40 年(1965)の第 30 回展は、記念展として、文部大臣奨励賞と並ぶ最高賞に 30 回記念大賞が創設され、佐々木政の《鳥》(図 53)が同賞を獲得した。同作品が真に重要であるのは、香川県の伝統技法である蒔醬、彫漆、存清を使用せずに、素材の持つ特性やそれを生かすための手法を採用しているという点と、それが同展覧会にて高く評価されたという点においてである。

描かれた鳥は錆漆を何回も塗り重ねたレリーフとなっており、錆漆をなめらかに研ぎ、黒漆を塗った後、羽や胴体の部分では漆を表面に軽く置くように何度も重ねて独特の凸凹の質感を創り出している。レリーフの背景には黄色の乾漆粉を蒔き、乾いた後に白や茶色、黄色の漆を塗っている。これらの漆が乾いた後に研ぐと黄色の乾漆粉が下層から現れ、漆の色に段階的な変化をもたらし、淡くぼかした表現が施されている。北原千鹿や大須賀喬など中央の新興芸術運動に参加し、帝展、新文展、日展で活躍していた美術工芸家が地元に戻り、香川県展においても指導的立場を担ったことから、同展でも当時の美術界の動向を反映させた、先鋭的かつ実験的な作品が大いに受け入れられた土壌が出来上がっていたと分析できるのである。

木下義介香川県知事の発案により、各方面で活躍していた芸術家たちは、地元知識や経験を還元させる人的なネットワークを構想した。中央の美術界と地方を繋ぐことで、地元の若手作家と著名な県内出身作家の交流の場、研鑽の場として機能することになった香川県展は、讃岐漆芸の発展のみならず、同地の芸術文化の活性化を支える原動力の一つとなっていたのである。

第 2 節 讃岐漆芸の新たな振興と発展の方向性

香川県立工芸学校を卒業した漆芸家たちは、明治末期から第 2 次世界大戦後における讃岐漆芸を牽引したが、彼らと同じ時代を生きた様々な立場にある組織や個人の惜しみない支援と協力もまた、従来の讃岐漆芸の在り方を大きく変化させ、豊かに発展させた。

本節で取り上げる昭和 24 年(1949)の高松市立高松美術館の開館は、終戦当時の混乱期において、全国でもいち早く、芸術文化の活性化を戦後復興の象徴として捉えていた香川県民が一体となって実現化させた極めて重要な事象である。戦後日本に

おける初の公立美術館として誕生した同美術館は、前節で述べた香川県展と共に、香川県の芸術振興をより一層促進させ、県民の美術に対する意識を大きく高揚させるために多大な貢献を果たしたのは明らかである。

「平和日本の建設が日本人のつとめであり、それには崩壊した軍国日本を文化国として再建せねばならない。」²⁷⁶「一望焼野が原で、栗林公園のみが森として残っているのに驚いたのである。此瞬間に一層強く美術文化の昂揚こそ我々日本人としての仕事であると思ったのであった。以来美術館建設への夢は芽生えたのである。」²⁷⁷という明石朴景の言葉には、漆芸家が漆芸界の発展だけに捉われず、戦後日本の復興のために、まず地元香川県の文化的土壌を構築しようとする、彼の強い意志が垣間見られる。彼の美術館建設の発案により、県内の漆芸家たちはもとより、各方面で活躍していた芸術家、高松市長や同市議会議員、さらには美術愛好家や一般県民に至るまで、新たな人的なネットワークが構想された結果、県内の芸術文化を盛大なものへと進展させるための運動が展開されるに至ったのである。

時を同じくして、金子正則香川県知事もまた、「政治も芸術も、究極の目的は同じ、いずれも人の心を豊かにするために捧げられるべきものだ。つまり、政治と文化は根本的に同じもので、文化的な裏づけのない政治や経済は本物ではない。デザイン知事、建築知事と呼ばれたことをわたしは誇りに思っている。」²⁷⁸と主張し、県是として文化振興を掲げ、国内外において讃岐漆芸を発信し、漆芸家たちへの支援を続けた。香川県では、同県庁舎や高松市議会議場、その他多くの公共文化施設に、讃岐漆芸が個人作品以外の形で取り入れられており、その魅力が一般県民にまで広く発信され、漆芸家たちが活躍できるための豊かな環境づくりが推進されてきたのである。

金子知事在任当時の讃岐漆芸は特に、漆芸界だけにとどまらず、香川県民の生活及び空間において多様に展開される動きを見せた。彼の存在は、讃岐漆芸史における先行研究において、ほとんど名が挙げられることはなかったが、前章で述べた森繁治と共に精神的及び経済的に作家たちを支えた筆頭である。新たな振興と発展の方向性を示した人物であったと言えよう。

まず香川県における文化的土壌の発展を再考する上で、明石朴景と高松市議会議員の川野嘉平(1970年没)が、戦後復興のためには衣食住の再整備も必要であるが、精神的及び文化的な側面の回復も不可欠であると主張した事実は注目に値するものである。「美術館を建設して、美術工芸品を公開することは、美術工芸の大衆化であり、民主化なのだ。われわれの美術館を建てるのだから、1枚の瓦、1枚のガラスを寄付してほしい。」²⁷⁹という彼らの熱意は、「芸術家」と「愛好家」、「香川県」と「高松市」という、それぞれの立場にある組織や個人へと波及していき、文化都市の建設のためには美術館が不可欠であるという共通認識を芽生えさせたのである。

第2次世界大戦中の昭和20年(1945)7月4日の空襲により、高松のほとんどが焼き尽くされたが、こうした状況においても作家たちは展覧会を開催しようと苦心した。彼

らは辛うじて焼け残った高松三越で展覧会を開催したが、建物の内側は焼夷弾で焼かれており、作品展示に不自由が生じていたという²⁸⁰。

そこで明石朴景は、作り手の立場から、県内の各方面で活躍していた芸術家たちに展覧会の開催と美術館の必要性を説き、結集させる運動を開始した。「香川県美術会」の結成は、明石の美術館建設の発案により、彼に賛同した県内の日本画、洋画、工芸、彫刻、書道の5部門から構成された大同団結であった。同会には、北原千鹿、磯井如真、新田藤太郎らの県内重鎮作家も参加し、明石を後押しした。第1回の総会は、香川県立高松工芸高等学校の講堂で開催され、200人の芸術家たちが満場一致で明石の意見に賛成し、芸術家たちの美術館建設への想いを確固なものとした。しかし、建設費用のために同会に所属する会員たちが互いに作品を出し合ったが、戦後の混乱期においては作品を購入する者は少なく、目標とした200万とは程遠い50万円ほどしか集めることができなかった²⁸¹。

一方、こうした芸術家たちの力だけでは実現困難な点を補填し、政治的な立場から美術館建設の原動力となったのが川野嘉平である。彼は、かねてから交流のあった明石朴景が初めて美術館建設を発案し、北原千鹿と磯井如真に相談した際に同席していた²⁸²。彼は、60周年を記念する観光高松大博覧会において、栗林公園内に建設される科学館を同博覧会終了後に美術館として再利用できるように議会に提案し、決定させたのである²⁸³。

市から予算が割り当てられることになったが、より充実した美術館を建設するために、明石朴景ら作家たちが自ら香川県内の小学校及び中学校をまわり、児童生徒から一人当たり10円の寄付金を集めた点は、まさに高松市美術の開館が人的なネットワークの構想による成果であったと言えるであろう²⁸⁴。彼らは美術館建設を、作り手である自分たちや、香川県における芸術文化の大衆化及び活性化、さらには県民の精神的な戦後復興のためであるという様々な観点で捉えており、そうした彼らの熱意の集結が今日の香川県の文化的土壌の基盤となっているのである。

高松市議会議長の細溪宗次郎を会長、川野嘉平を副会長とする美術館建設委員会は、美術館建設趣意書を作成し、これを持って明石朴景らが募金運動を行った結果、香川県社会教育課や各校長会も賛同して、建設費500万円の内の300万円が集まった²⁸⁵。残りの200万円は高松市によるもので、高松市立高松美術館は昭和24年(1949)11月3日に開館記念として第14回展香川県展が開催されるに至ったのである²⁸⁶。

同美術館の開館の日、細溪宗次郎は、「本館は県外旅行者にみせるためのものではなく、県民美術情操を磨くところとしたい」と来賓100人を前に挨拶した²⁸⁷。彼のこの言葉通り、同美術館の存在は、県内の美術をより豊かなものへと発展させたと言えよう。従来の香川県の展覧会場は、主に百貨店である高松三越や、明治政府の殖産興業政策に基づき、産業振興の発信拠点として機能してきた香川県商工奨励館が中心で

あった。しかし、これらの施設では、採光が不十分であることや、壁面などが狭隘であり作品鑑賞の場としては不適との意見が寄せられていた²⁸⁸。従来の悪条件で展示せざるを得なかった状況下において、高松市立高松美術館は、在京の猪熊弦一郎の紹介により、新制作派協会に参加していた建築家、山口文象(1902-1978)が設計にあたったが、白亜の外観と最良の空間及び採光の明るさによって作品展示を可能とした同美術館は、まさに芸術鑑賞の場として最適な会場となったのである²⁸⁹。

さらに、同美術館は、日展、院展、現代日本美術展、日本国際美術展、安井賞展などの中央の展覧会の他、郷土ゆかりの作家を顕彰する展覧会事業等を展開し、多くの県民に美術への理解と関心を与えた²⁹⁰。また、徳島・香川学童写生交歓会の開催や、付属美術研究所の開設により、次世代を担う児童生徒の美術教育も充実するなど、その後の香川県の芸術文化の中核として機能してきた²⁹¹。香川県の文化的土壌の発展の背景には、様々な立場にある組織や個人が集結した人的なネットワークの構想によって、全国に先駆けて第2次世界大戦後まもなく開館した、この高松市立高松美術館を拠点に、次々と展開された芸術振興の施策が多大な貢献を果たしていたのである。

香川県の芸術文化の活性化と、讃岐漆芸の新たな振興と発展の方向性に大いに寄与した人物として次に取り上げるのが、香川県知事の金子正則である。金子は、国の伝統的工芸品に指定されている蒔醬、彫漆、存清、後藤塗、象谷塗の持つ独自の重厚さと高い格調は、香川県の置かれている自然的風土的環境、長い伝統、芸術性豊かな県民性等の中で生まれ、培われてきたものであると捉えており、その声価をより一層高めようと尽力した²⁹²。

彼の知事在任中の昭和33年(1958)に建設された香川県庁舎(現東館)は、まさに彼の県内芸術文化振興を体現化させた、極めて文化的価値の高い建造物である。特筆すべきことに、金子は、香川県庁舎の建設に際して、猪熊弦一郎から建築家の丹下健三(1913-2005)を紹介され、その設計を丹下に託したが、漆芸作品や香川県産の庵治石を見せて、建築資材にはできるだけ県内産を活用するように主張した²⁹³。これは、金子が、「香川の記念塔としての香川の祈りや、願いや希望の象徴である、新・香川県庁」²⁹⁴の建設を第一に掲げていたからに他ならない。建造物が地元の建築資材を使用することで、香川県の気候風土及び高松市の環境に適応し、県庁舎に来る県民は用事の有無にかかわらず、自由に出入りできるための空間演出を、金子は視野に入れていたのである²⁹⁵。そのため床の石には小豆島の花崗岩が使用され、1階ロビーの受付テーブルには庵治石²⁹⁶が使用されている。当初は幾何学的なデザインであったが素材の形を活かすように加工された。さらに県庁ホールの入口の扉は、後藤塗によって仕上げられている(図54-1、図54-2)。いかに金子が地元を代表する芸術文化の魅力を、一般県民にまで広く発信させようとしていたのか理解できる。

金子は、香川県庁舎と漆芸の関係性について、自ら下記のように語っている²⁹⁷。

(前略)この讃岐の特殊な漆芸は、更に近代的に大きく育て上げなければならないと思います。(中略)高松工芸高校の近くには、数年前に近代的な香川県庁が建てられましたが、この県庁は日本の伝統の良さ、美しさを国際的な視野でしかも近代の進歩した建築資材を以て育て上げた近代的な建築であり、或る意味において工芸教育、芸術教育の生きた標本であるとも思っていますので、この近代的建物を眺めつつ育てられている讃岐の漆芸は、伝統を脈々とつぎながらも、これを脱却した姿において近代的に大きく育て上げられるものと深く期待して居ります。(後略)

政治家である金子正則にとって、近代とは民主主義と同義である。彼は、第2次世界大戦後の民主主義に相応しい県庁舎として、県民に開かれた空間を演出したように、各作家の人格や作品の価値、考え方を尊重していく民主的な県内芸術文化の土壌を構築しようとしていたと考察できるのである。

昭和54年(1979)に完成した高松市議会議場の漆壁面装飾(図55-1)もまた、高松市の意向に基づいた街の平和と発展を願ったものである。令和2年(2020)11月現在もなお、同作品が大きく掲げられた会場において、同市の発展に関する議案が審議されているという点から見ても、その文化的重要性は言うまでもない。これは、当時の高松市長の脇信男(1919-1997、任期1971-1995)が明石朴景に制作を依頼し、彼の弟子6人の協力もあって完成した作品である²⁹⁸。《樹間群翔》と題したこの作品は、市街から屋島を望んだ風景で、「高松」の市名に因んだ玉藻城の松の木をモチーフに、発展する市の将来を約束する日の出と、平和を感じた群翔するカモメを添えた²⁹⁹。制作者の明石は、「平和な高松を築き上げること、高松の発展をこい願って」、この大作に挑んだ³⁰⁰。

作品全体の大きさは、高さ5.65m、幅5.4mであり、一枚板での制作は極めて困難なため、縦1.41m、横87cmのベニヤ板のパネル24枚を組み合わせている³⁰¹。作品細部に着目すると、一羽一羽のカモメは錆上げにより、レリーフ状になっている(図55-2)。金粉を蒔いてから色漆を重ね、研ぎ出しているため、カモメは金粉の効果により多少の煌きがある。その周囲は、丸刀で彫って、あらかじめ塗り重ねられていた白い漆を出している。背景は、全面に金箔を貼り、油絵の筆を用いて、色漆を軽く置くように塗り重ね、研ぎ出しているため、複雑な色合いとマチエールによく似た効果が生み出されている。屋島や松の木は、乾漆粉を蒔いてから色漆を重ね、研ぎ出しているため、乾漆粉独特のざらざらとした味わいのある仕上がりになっている(図55-3)。漆芸作品を建築空間の一要素として取り入れた、日本の漆芸史においても他に類を見ない壮大さもさることながら、讃岐漆芸がいかにか香川県の文化の中心に据えられているか実証できる重要な事象なのである。

香川県における文化的土壌の発展の背景には、県内の芸術家たちが活躍できた

めの最適な環境や、一般県民に美術に対する理解と鑑賞の機会を与える芸術振興の諸施策を整備した重要人物の存在と尽力があった。特に、香川県展の開催や高松市立高松美術館の開館を実現化させた成果は計り知れず、当時の人的なネットワークの構想は、地元の若手作家と著名な県内出身作家の交流の場、研鑽の場を設け、讃岐漆芸全体の水準の底上げを効果的にもたらしたと言えるのである。今日の讃岐漆芸が在るのは、「日展」や「日本伝統工芸展」、「美術工芸」や「産業工芸」における漆芸界の動きとはまた別に、県民の生活及び空間においても多様に展開されることを望み、讃岐漆芸の魅力を広く発信しようと試みた者たちの存在も欠かすことは出来ないのである。

結論

現代の讃岐漆芸は、江戸時代後期に玉楮象谷によって創始されたものとは別の文脈として捉えなければならないと結論付けられる。明治末期の公的教育機関の設立を契機として、従来の讃岐漆芸の在り方が一変した。玉楮象谷及び彼の一族たちによって継承されてきた、言わば技法による伝承を礎とした在り方から、近代美術教育の展開によって、個々の作家意識の芽生えを自覚して、制作を行う讃岐漆芸の在り方へと変化した。この2つの讃岐漆芸を同一のものとして捉えるのではなく、新たな観点から考察する必要がある。

一般的に、中国及び東南アジアで創始された蒔醬、彫漆、存清を研究し、独自の漆芸技術として確立させた江戸時代後期の玉楮象谷は、讃岐漆芸の祖と認知されている。しかし、明治末期以降の讃岐漆芸は今日に至るまで、地方工芸の近代化を推進した納富介次郎の影響を受けて、成立していると言っても過言ではない。東京や京都などの都市部だけでなく、地方を拠点として、国内の工芸品の生産能力の充実と、より高い水準の向上を図るためには、既に地場産業が発達していた土地に、近代科学と意匠革新の意識を導入させる必要性があった。その点において納富介次郎が実現しようとした取り組みは、時代に呼応した感性や造形を表した、新たな讃岐漆芸を導くことになった。

玉楮象谷が創始し、彼の一族が支えてきた讃岐漆芸と、この新たな讃岐漆芸を区別するものとは、近代美術教育の展開、すなわち明治31年(1898)の香川県立工芸学校の創設以前と以後であると筆者は分析している。

納富は、今日に繋がる讃岐漆芸の礎を築いた教育者であった。納富式教授法と呼ばれる彼独自の教育理論を具体化させた体系的な教育システムの実践は、納富が当初に理想とした産業的側面からは逸脱する結果となったが、数多くの作家たちを輩出させるに至ったのである。

磯井如真と明石朴景はそうした作家たちの先駆者であった。彼らは共に讃岐漆芸を刷新すべく、新しさを追求したが、その性質は異なっていた。磯井は、古典や伝統様式を自己表現へと昇華させる可能性に新しさを見出した。一方の明石は、古典や伝統様式にではなく、自身が生きる現代の中に新しさを見出し、自己表現へと昇華させた漆芸家であった。磯井は、香川県在住の漆芸家として初めて帝展、新文展及び日展で特選受賞、審査員を務めた後、晩年は蒔醬の重要無形文化財保持者に認定された。一方の明石は、同志の漆芸家たちと集い、研究会を重ね、互いに制作意欲を高めながら創作活動を行った。

第2次世界大戦後の香川県の工芸を二分した磯井如真と、明石朴景を中心としたうるみ会の作家たちは、異なる理念や方針を掲げながらも、それぞれの立場と活動によって、讃岐漆芸の刷新を図った。結果として、2つの大きな表現の潮流がもたらされ、そこから同一の共通認識や主義主張を持った団体が結成されていき、さらに細分化し

ていった。各作家の価値観と思想によって、自由な発想で造形された、讃岐漆芸の多様性が活発化していったのである。玉楮象谷に代わる新たな指導的立場を担う存在となった磯井如真と明石朴景は、直接的、もしくは間接的に県内の漆芸家たちに影響を与えた。

近代美術教育が展開される以前の漆工及び職人は、玉楮象谷が築いた手法に倣って作品制作を行ってきた。伝承による讃岐漆芸は、明治前半までは高く評価されていた。しかし、価値観の転換により、国内で伝承重視の技巧主義的な工芸品からの脱却が意識され始め、意匠革新の重要性が高揚した結果、彼らは、従来の製法を越える新機軸を打ち出すことができなかつた。一方で、近代美術教育を経た漆芸家たちは、自分たちの意思によって時代に即した感覚の作品制作を行い、素材と技術、意匠の革新を展開した。従来の技術よりも個性や独創性の重要性が認められたのである。

そして第 2 次世界大戦後に施行された文化財保護法は、特に蒔髷、彫漆、存清を讃岐漆芸の 3 技法として普遍的価値のあるものとして、広く一般的に認知させた制度であった。「助成を講ずべき無形文化財」や「重要無形文化財」に認定された讃岐漆芸は、日本工芸において、その地位を確立させた。有形文化財と異なり、無形文化財は、人を媒体として成り立つものであり、保存のためには、「技」が人から人へと継承されていくことが保存の不可欠な要件となる。従って、無形文化財を常に正しく保存、継承していくためには、現在の「技」の保持者を保護対象とするばかりではなく、その「技」を受け継ぐ後継者にも保護を与えることが必要とされた。こうした工芸技術の保存と、後継者育成を主旨に設立された香川県漆芸研究所は、香川県立高松工芸高等学校とは異なる役割を担っており、香川県では、2 つの漆芸専門教育機関が存在することになった。両機関を拠点として、芸術、産業、教育への各方面において振興が図られていくのである。

香川県漆芸研究所で講師を務めた重要無形文化財保持者たちは、作家志望者と漆器産業の従事者を分け隔てなく指導し、作家意識の芽生えや、素材、技術及び意匠の革新に影響を与えた。一方、香川県立高松工芸高等学校では、第一線で活躍する作家が教員として若い学生たちを指導した。同研究所と同高等学校は、効果的に後継者育成及び県内の水準を向上させたのである。

香川県展の開催と高松市立高松美術館の開館は、絵画、彫刻、工芸の各分野において中央で活躍していた香川県立工芸学校の卒業生たちを中心に、地元の芸術文化の活性化のため、当時の香川県知事、高松市長や同市議会議員と協力した人的ネットワークの構築によって実現化された。香川県展の開催には、昭和 2 年(1927)の第 8 回帝展に工芸部門が設置された背景もあり、香川県においても漆芸を芸術として全面に押し出す動きが高まっていたことも無関係ではないであろう。さらに、高松市立高松美術館の開館や、香川県庁舎や高松市議会議場、その他の公共文化施設の随所に漆芸作品が取り入れられ、香川県民の生活及び空間に多様に展開されるに至っ

たのである。

その際に、讃岐漆芸の魅力を広く発信しようと試みたのは、漆芸家たちだけでなく、各方面で活躍していた芸術家たちや、行政に関わる者たちの協力も不可欠であった。讃岐漆芸には他分野の芸術家たちが香川県を代表する文化の一つであると認めさせるほどの長い歴史、高い技術、豊かな芸術性があった。行政関係者もまた、それが同県を象徴するものとして扱っていたのである。戦前の香川県展の開催に始まり、戦後の高松市立高松美術館の開館や公共文化施設の建設は、讃岐漆芸史において語られることはほとんどなかったが、考慮されなければならない事象である。同時代の作家たちを取り巻いた環境や、重要人物、歴史的事象も今日の讃岐漆芸を形作っている要素として注目しなければならないと筆者は考察している。

しかし本論文はあくまでも、明治末期の香川県立工芸学校の創設から、第2次世界大戦後にかけての讃岐漆芸を分析した研究である。この時代に構築された要素が今日の讃岐漆芸の礎となっているが、そのすべてが機能し続けてきたわけではない。今後の讃岐漆芸において求められるのは、芸術、産業、教育等の各領域を繋ぐことができる人物の存在であろう。本論文で取り上げた、納富介次郎や、磯井如真、明石朴景、森繁治、金子正則のような人物がいてこそ活性化するものなのである。

今日の讃岐漆芸は作家たちの活躍だけでなく、様々な立場や分野の重要人物や因果関係など複合的な要因によって、成立している。それは、著名な作家や作品のみの考察だけでは見えてこない。本論文で讃岐漆芸に関連する芸術、産業、教育等の多面的な考察を行ったのは、こうした理由による。その点において、本論文は先行研究とは異なる視点から論じたものなのである。

註

- 1 香川県は、昭和 24 年(1949)、商工省から重要漆工業団地に指定され、昭和 51 年(1976)には、蒟醬、彫漆、存清、後藤塗、象谷塗が四国で初めて国の伝統的工芸品の指定を受けた。
- 2 現在の香川県立高松工芸高等学校は、明治 31 年(1898)に香川県工芸学校として創設されて以降、複数回、学校名が変更されてきた。本稿では便宜上、開校から学制改革までの間、比較的長期に渡って使用された香川県立工芸学校を用いる。
- 3 住谷晃一郎 『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』 エーアンドエー・コミュニケーションズ 2005 年 p.375
- 4 前掲註 3 p.375
- 5 前掲註 3 p.101
高松百年史編集室 編 『高松百年の歴史』 高松市 1990 年 pp.54-55
明治 36 年(1961)に景山甚右衛門らが開業した西讃電灯は、香川県善通寺市金蔵寺町に小規模な火力発電所を設けた。その後、西讃電灯を改称した讃岐電気は、徳島県の祖谷川の水利権を得て水力電力への転換を図り、明治 43 年(1910)、四国水力電気と社名変更した。大正元年(1912)、徳島県三好郡の三縄発電所を完成させ、変動所を観音寺、善通寺、丸亀、高松に新設、県下に送電を開始したのである。こうした電力供給の開始と電動ロクロの導入によって、木製素地の量産化が可能となり、労力と時間のかかる籃胎素地や、蒟醬、彫漆、存清は次第にその姿を消していくことになった。
- 6 現在の石川県立工業高等学校は、明治 20 年(1887)に金沢区工業学校として創設されて以降、複数回、学校名が変更されてきた。本稿では便宜上、開校から学制改革までの間、比較的長期に渡って使用された石川県立工業学校を用いる。
- 7 加島信夫 『工芸七彩会 うるみ会記録 1、うるみ会記録 2、うるみ会記録 3』 うるみ会 1948 年 8 月起、1953 年度起、1956 年 6 月 1 日起
- 8 紀淑雄 「史伝 玉楮象谷」 日本漆工会 編 『日本漆工会雑誌 第 1 号』 日本漆工会 1900 年 2 月 25 日 pp.39-40
- 9 横井時冬 『工芸鏡 二』 六合館 1894 年 p.41
- 10 香川宋石 『香川の伝統工芸 きんま・存清』 香川県漆器工業協同組合 1972 年 pp.6-7
- 11 高松市美術館 編 『玉楮象谷』 高松市美術館 2004 年 pp.120-121
一角 御印籠は、高さ 8.6cm、幅 5.5cm、厚さ 2.9cm の偏円筒形で、黄白色のイッカク材を素材とし、象谷は彫りの技術を駆使して、池の中に蓮の生えた図を主題とした。荷葉 55 枚、花 30、池の岸に太湖石が 2 つあり、その石の上や水の中に亀 343、蟹 443、蛙 41、葉や茎に蝸牛(かたつむり)27、蜻蛉(とんぼ)24、蠅 9 つ、蜂 4、蝶 26、玉虫 2、蚱蜢(ばった) 3、蚕(きりぎりす)4、蟠蟀(こおろぎ)2、螻蛄(かまきり)4、蜘蛛 18、螻(けら)2、蜈蚣(むかで)5、兜虫 1、雀 17、鷺 7、翡翠(かわせみ)10、鶺鴒(せきれい)2、鷺(がちょう)3 が彫られている。現在は、香川県立ミュージアムに所蔵されている。
- 12 前掲註 9 p.41
- 13 山崎剛 「工芸と彫刻」 青柳正規 他 編 『日本美術館』 小学館 1997 年 pp.924-925
- 14 前掲註 13 p.925
- 15 三浦篤 「フランス・1890 年以前—絵画と工芸の革新—」 ジャポニズム学会 編 『ジャポニズム入門』 思文閣出版 2000 年 p.44
- 16 前掲註 8 p.11
- 17 前掲註 8 pp.11-12
- 18 前掲註 8 p.12
- 19 紀淑雄 「讃岐彫と玉楮一家」 早稲田文学社 編 『早稲田文学 第十五号』 第一書房 1896 年 8 月 p.16
- 20 香川県漆器協同組合 編 『香川の漆工芸』 香川県漆器協同組合 1979 年 p.87

21 前掲註 19 pp.17-18

22 第 1 回内国勸業博覧会は、明治 10 年(1877)8 月 21 日から 11 月 30 日にかけて東京の上野公園で開催された。

23 内国勸業博覧会事務局 編『明治十年内国勸業博覧会出品目録』内国勸業博覧会事務局 出版年不明 愛媛 3

内国勸業博覧会事務局 編『明治十年内国勸業博覧会審査評語 人民出品ノ部 自第三区至第六区』内国勸業博覧会事務局 1877 年 p.569

24 内国勸業博覧会事務局 編『明治十年内国勸業博覧会審査評語 人民出品ノ部 自第三区至第六区』内国勸業博覧会事務局 1877 年 p.569

玉楮敬造の《花紋 犀皮家具》は、「竹ヲ編テ質トナシ紙糊厚髹シテ織刻ヲ施ス髹漆未タ精美ヲ盡サスト雖モ堅牢ニシテ雅韻アリ且其器ノ輕キヲ以テ移置ニ便ナルヲ嘉トス」、一方の藤川舜造の《鳳紋 犀皮家具》は、「竹ヲ編テ質トナシ紙糊厚髹シテ織刻ヲ施ス髹漆未タ其精ヲ得スト雖モ彩紋雅妙ナリ其黒漆彫紋ノ割手盆蒟醬髹ノ菓盒ノ如キハ最モ精巧ニシテ雅趣アルヲ觀ル」、と記載されている。

25 太田儔「内国勸業博覧会出品作について」香川県文化会館 編『置県百年記念 香川の工芸 100 年展』香川県文化会館 1988 年 p.26

26 前掲註 25 p.26、p.31

太田儔の研究によると、第 4 回内国勸業博覧会で「籃胎」の名称が使用されるまで、香川県では「網代素地」または「籠池」と呼ばれていた。また福岡県久留米市では、明治 20 年(1887)に川崎峰次郎によって、漆塗り竹籠が考案され、第 4 回博覧会に発表しているが、創始者の川崎は「籠細工塗」と呼んでいる。一般には、「豊福籠」「志那籠」などと呼ばれ固有の名称はなかったという。籃胎の名称の由来については、昭和 8 年(1933)発行の『久留米市誌』に記述されている。「昭和 28 年 4 月第 4 回内国勸業博覧会が京都で開かるや当時本市より特産物多数出品せる中に久留米籠細工塗あり、同会内鎮西館売店に陳列中偶々会長前田正明、台湾総督樺島資紀此に過ぎり、同品を觀て嘆賞措かず、具にその製法等を尋ね該器の構造に因み適当なる名目を附すべしとして二人合議の末従來の名を改めて籃胎漆器を命せり、云々」とある。同博覧会で、福岡県の川崎峰次郎と、香川県の藤川新造、藤川米造、綾田高市等が農商務省から得た賞状に「籃胎」と記されたのが、この名称の起源とされる。

27 前掲註 3 p.72

28 前掲註 3 p.78

29 前掲註 3 p.78

30 前掲註 3 p.78

31 第 2 回内国勸業博覧会は、明治 14 年(1881)3 月 1 日から 6 月 30 日にかけて東京の上野公園で開催された。

32 東京国立文化財研究所 編『内国勸業博覧会美術品出品目録』中央美術出版 1996 年 p.173

33 内国勸業博覧会事務局 編『第二回(明治十四年)内国勸業博覧会審査評語 上』内国勸業博覧会事務局 1882 年 pp.102-103

「存星ノ机ハ形體頗ル大ニシテ圖容壯麗ヲ極メ老腕ノ製セシ所ニ非サルカ如シ蒟醬ノ提箱及ヒ堆黒ノ盆等ハ紋様刻法能ク古髹ノ趣ヲ存ス其有功甚タ嘉賞ス可シ」と記載されている。

34 農商務省博覧会掛 編『第二回内国勸業博覧会報告書 第二区』農商務省博覧会掛 1883 年 p.37

「藤川舜造ハ齡已ニ古稀ヲ過キ能ク堆黒盆、存星机、蒟醬提箱ノ三品ヲ製メ之ヲ出陳シ並ニ一ノ破綻ヲ見ス其堆黒盆ハ彫刻雅健刀法澁滯セス其存星机ハ形体頗ル偉ニシテ花鳥滿面壯麗比無シ其蒟醬提箱ハ表面ノ朱黄ニ彩ヲ雜ヘタル紋様毫モ彌縫ノ痕ナキノミナラス轉タ鮮明ニ過クルノ觀ヲ呈ス此翁ノ手段實ニ高強ト謂フ可シ」と記載されている。

- 35 前掲註 34 p.37
- 36 前掲註 33 pp.102-103
- 37 前掲註 25 p.29
- 38 前掲註 33 p.103
「支那堆黒ノ漆層重疊シテ木理狀ヲ爲ス者ハ朱明以降多ク見サル所ナリ而シテ円盒ノ製ハ能ク其法ニ據リ彫刻雅健刀ニカアリ其有功甚タ嘉賞ス可シ」と記載されている。
- 39 前掲註 3 p.79
- 40 前掲註 3 p.79
- 41 前掲註 34 p.38
- 42 第 3 回内国勸業博覧会は、明治 23 年(1890)4 月 1 日から 7 月 31 日にかけて東京の上野公園で開催された。
- 43 第三回内国勸業博覧会事務局 編 『第三回内国勸業博覧会審査報告 第二部』 第三回内国勸業博覧会事務局 1891 年 p.143
「香川縣玉楮爲造ノ堆朱蓮菊模様饌盒ハ、古時ノ彫法ニ據ルモノトス、其評語ニ云ク、満面ノ紋様、刻シ得テ深淺度ニ適シ、刀痕鑿々、漆層木理狀ヲ爲ス、宛然明時ノ風アリ」と記載されている。
- 44 前掲註 43 p.222
- 45 前掲註 32 p.233
- 46 第四回内国勸業博覧会事務局 編 『第四回(明治廿八年)内国勸業博覧会審査報告 第六冊』 第四回内国勸業博覧会事務局 1896 年 pp.110-112
- 47 前掲註 46 pp.32-119
- 48 前掲註 46 pp.32-119
- 49 前掲註 46 p.313
- 50 第 4 回内国勸業博覧会は、明治 28 年(1895)4 月 1 日から 7 月 31 日にかけて京都の岡崎公園で開催された。
- 51 前掲註 46 p.313
- 52 前掲註 46 p.313
- 53 前掲註 3 p.79
- 54 前掲註 46 p.315
「綾田嘉市出品三點概シテ佳製ニシテ籃胎大重箱ハ殊ニ堅強ナルモ青漆ヲ多用スルハ品致高カラス且替蓋ノ圖ハ拙ニシテ箱身ノ紋ト副ハス其中心ニ小紋ノ淺彫ヲ施シ邊緣ヲ紅蒟醬トナシタル籃胎平膳ハ高雅堅韌ナルヲ以テ竟ニ褒セラル」と記載されている。
- 55 前掲註 46 p.315
「木村八十吉出品七點中三重茶棚ハ粗構ナリト雖トモ低價ニシテ形狀整ヒ稍雜貨ニ適スルヲ以テ褒セラル因ニ云平卓高卓數種ハ粗構ニシテ永保ニ便ナラス亦榛地粗惡乾燥宜キヲ得サルヲ以テ外輸ヲ爲スニ適セス髹様粗ナルモ榛構ハ堅固ニセサルヘカラス」と記載されている。
- 56 第 5 回内国勸業博覧会は、明治 36 年(1903)3 月 1 日から 7 月 31 日にかけて大阪の天王寺今宮で開催された。
- 57 第五回内国勸業博覧会事務局 編 『第五回内国勸業博覧会審査報告 第五部卷之六』 第五回内国勸業博覧会事務局 1904 年 pp.36-37
- 58 パリ万国博覧会は、1900 年 4 月 14 日から 11 月 12 日まで、フランスのパリで開催された。同博覧会は、第 2 回近代オリンピックとなるパリオリンピックに合わせての開催でもあった。
- 59 森仁史 「時代とともに、時代を越えて 一主張と記録一」 森仁史 編 『叢書・近代日本のデザイン 9 論文選 明治篇』 ゆまに書房 2007 年 pp.329-335
- 60 森仁史 『日本〈工芸〉の近代 美術とデザインの母胎として』 吉川弘文館 2009 年 p.72
- 61 農商務省 編 『千九百年巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告 上』 農商務省 1902 年 p.698

- 62 尾関幸、陳岡めぐみ、三浦篤 『西洋美術の歴史 7 19世紀 近代美術の誕生、ロマン派から印象派へ』 中央公論新社 2017年 pp.501-505
- 63 農商務省 編 『千九百年巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告 下』 農商務省 1902年 pp.491-494
- 64 前掲註 63 p.497
- 65 木田拓也 「日本のアール・ヌーヴォー 1900-1923 「新しい芸術としての工芸」」 東京国立近代美術館 編 『日本のアール・ヌーヴォー1900-1923：工芸とデザインの新時代』 東京国立近代美術館 2005年 pp.10-11
- 66 前掲註 65 p.11
- 67 前掲註 65 p.11
- 68 木田拓也 「日本図案会と大日本図案協会」 東京国立近代美術館 編 『日本のアール・ヌーヴォー1900-1923：工芸とデザインの新時代』 東京国立近代美術 2005年 p.76
- 69 前掲註 25 p.32
- 70 前掲註 25 p.32
- 71 前掲註 57 pp.36-37
- 72 前掲註 25 p.32
- 73 現在の富山県立高岡工芸高等学校は、明治27年(1894)に富山県工芸学校として創設されて以降、複数回、学校名が変更されてきた。本稿では便宜上、開校から学制改革までの間、比較的長期に渡って使用された富山県立工芸学校を用いる。
- 74 明治14年(1871)に日本で初の陶磁器産業の技術者養成機関として設立された勉脩学舎は、明治33年(1900)に佐賀県立工業学校 有田分校となった。納富介次郎は、明治36年に佐賀県立有田工業学校として独立させ、その後の学制改革を経て、現在の佐賀県立有田工業高等学校に至る。
- 75 農商務省工務局 編 『繭糸織物陶漆器共進会審査報告第四区第二类漆器』 農商務省工務局 有隣堂 1885年 p.289、pp.296-297
- 76 三好信浩 『佐賀偉人伝 10 納富介次郎』 佐賀県立佐賀城本丸歴史館 2013年 p.44
- 77 第四回内国勸業博覧会事務局 編 『第四回(明治廿八年)内国勸業博覧会審査報告 第九冊』 第四回内国勸業博覧会事務局 1896年 p.9
- 78 前掲註 76 p.47
- 79 井手誠二郎 編 『産業工芸の先覚 納富介次郎略伝』 納富介次郎略伝刊行委員会 西日本新聞社 1976年 p.40
- 80 田中芳男 平山成信 編 『澳国博覧会参同記要 下篇 技術傳習』 森山春雍 1897年 p.106
- 81 前掲註 76 p.47
- 82 武沢喜美子 「明治期の高岡工芸と納富介次郎」 佐賀県立美術館 高岡市美術館 編 『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 2000年 p.119
- 83 前掲註 82 p.120
- 84 木田拓也 「図案の革新」 東京国立近代美術館 編 『日本のアール・ヌーヴォー1900-1923：工芸とデザインの新時代』 東京国立近代美術館 2005年 pp.68-69
- 85 前掲註 84 p.68
- 86 前掲註 84 p.69
- 87 香川県 編 『香川県公文月報 明治三十一年二月』 香川新報社 1898年 p.27
- 88 百周年記念誌編纂委員会 『高松工芸百年史 礎』 香川県立高松工芸高等学校 1998年 p.26
- 89 「工芸学校入学手引」 『香川新報』 香川新報社 1898年2月20日
- 90 「工芸学校入学手引(続き)」 『香川新報』 香川新報社 1898年2月21日

- 91 前掲註 90
- 92 前掲註 87 p.29、前掲註 88 p.27
- 93 前掲註 88 p.29、p.552
明治 35 年(1902)の第 1 回卒業生は、金工 7 名、漆芸 10 名、木工 19 名の計 36 名。明治 36 (1903)の第 2 回卒業生は、金工 9 名、漆芸 12 名、木工 9 名の計 30 名。明治 37 年(1904)の第 3 回卒業生は、金工 8 名、漆芸 5 名、木工 7 名の計 20 名。
- 94 前掲註 88 p.28
- 95 前掲註 88 p.28
- 96 十二町貞吉は明治 38 年(1905)に東京美術学校図案科、清水南山は明治 29 年(1896)に同校彫金科、杉田禾堂は明治 45 年(1912)に同校鑄造科、丸山不忘は大正 6 年(1917)に同校鑄造科を卒業した。
- 97 前掲註 79 p.64
- 98 前掲註 89
- 99 前掲註 87 pp.30-32
- 100 「工芸学校所見」『香川新報』香川新報社 1898 年 5 月 21 日
- 101 大久保美春 『フランク・ロイド・ライト 建築は自然への捧げ物』ミネルヴァ日本評伝選 2008 年 p.1
- 102 ファイファー 「フランク・ロイド・ライト—日本文化と有機的建築」 秦新二 編 『フランク・ロイド・ライトと日本展』シーボルト・カウンスル 1997 年 p.10
- 103 前掲註 88 pp.29-36
- 104 前掲註 88 p.41
- 105 東京美術学校 編 『東京美術学校一覽 従大正元年至二年』東京美術学校 1913 年 pp.197-200
- 106 前掲註 105 pp.190-193
- 107 東京美術学校 編 『東京美術学校規則 明治 23 年 8 月』東京美術学校 1890 年 p.1
- 108 香川県立高松工芸高等学校 編 『高松工芸 70 年のあゆみ』香川県立高松工芸高等学校 1968 年 p.19
- 109 彫刻科の小倉右一郎は、明治 36 年、明治 38 年、明治 39 年に特待生、明治 36 年、明治 37 年に精勤賞受賞。同科の藤川勇造は、明治 37 年、明治 38 年に特待生。同科の新田藤太郎は、明治 43 年に特待生、明治 41 年、明治 42 年、明治 43 年に精勤賞受賞。金属工芸科の北原千鹿は、明治 40 年、明治 41 年、明治 42 年に特待生。
- 110 小倉右一郎は、第 10 回文展(大正 5 年)で特選受賞、第 4 回帝展(大正 11 年)・第 6 回帝展(大正 14 年)・第 10 回帝展(昭和 4 年)・第 11 回帝展(昭和 5 年)で審査員、第 5 回帝展(大正 13 年)では審査委員長を務めた。
北原千鹿は、第 8 回帝展(昭和 2 年)・第 9 回帝展(昭和 3 年)で特選受賞、第 12 回帝展(昭和 6 年)・第 13 回帝展(昭和 7 年)・第 15 回帝展(昭和 9 年)・第 2 回新文展(昭和 13 年)・第 6 回新文展(昭和 18 年)・第 2 回日展(昭和 21 年秋)・第 3 回日展(昭和 22 年)で審査員、第 4 回新文展(昭和 16 年)では審査主任を務めた。
広島晃甫は、第 1 回帝展(大正 8 年)・第 2 回帝展(大正 9 年)で特選受賞、第 6 回帝展(大正 14 年)・第 9 回帝展(昭和 3 年)・第 11 回帝展(昭和 5 年)・第 15 回帝展(昭和 9 年)・第 1 回新文展(昭和 12 年)・第 2 回新文展(昭和 13 年)で審査員を務めた。
新田藤太郎は、第 5 回文展(明治 44 年)で特選受賞、第 13 回帝展(昭和 7 年)で審査員を務めた。
矢野誠一は、第 6 回帝展(大正 14 年)・第 7 回帝展(大正 15 年)で特選受賞、第 10 回帝展(昭和 4 年)で審査員を務めた。
- 111 前掲註 88 p.67

112 前掲註 88 p.70

113 前掲註 88 pp.69-70

114 前掲註 88 p.70

115 前掲註 88 p.70

116 「工藝學校生徒募集要項」『香川新報』香川新報社 1924年2月13日

117 「高松物産品評會授与式」『香川新報』香川新報社 1911年5月24日

118 前掲註 3 pp.160-161

磯井如真は、点彫り蒔醬の着想について以下のように説明している。

「伝統のね、蒔醬ちゅう、伝統の技術の蒔醬。それを応用したんです。これは私が大正時代にね。(中略)すると印刷のことから始めてやね、初めて見たんでない、再々見よるん、印刷は。三度刷りね。あれに、ひょっと気がついたんだ、三度刷りに。そうすると、あれは点で行とるわな、三度刷りは。そうするとこれは、点で彫ってやね、印刷のようにね、行きゃあ行けるなということを考える。それで点で彫るといことが分かった。で、点で彫って漆を入れ、でまた点で彫って漆を入れる。そうすると何回でもそれ、複雑な色ができてくるでしょうが。写真版みたいな。油絵はこの通りやろうとしたら、この通りのことができる。そら、点でやるから行けるわけ。」

119 前掲註 3 p.165

磯井如真「人間国宝の憶い出」讃岐美工社 編『さぬき美工 昭和38年7月号 通巻第1号』讃岐美工社 1963年7月 p.31

磯井如真は、玉楮象谷が使用した蒔醬剣との違いについても以下のように説明している。

「象谷さんの蒔醬と僕の蒔醬の違うところは線彫りと点彫りだけでない。彫る剣が違うんだ。象谷さんの剣は、先が鋭いが一寸丸みがかっている。だから蒔醬の線がツイ(平均)に彫れるんだ。ところが僕の剣は先が尖っている。極く鋭くね。そうでないと剣が深く入らんのだ。この剣で彫ってゆくと線が深くなる。勿論浅く彫るところもある。だから僕の蒔醬は線に太い細いができる。強弱がでるのだ。この方法は何も象谷さんの蒔醬手法を改良しようとして出来たのではない。素人の僕が自然に考えついた手法なんだ。これで作ったのが僕独特の蒔醬なんだ。」

120 前掲註 3 p.160

121 日本漆工協会 編『日本漆工 70号』日本漆工協会 1956年5月 p.11

122 前掲註 3 pp.164-165

磯井如真は、《蒔醬 大島之図 乾漆花瓶》について以下のように回想している。

「そら英国へ行った花瓶なんかはね、800時間かけたんです。チクチクチクチク彫って、800時間かけてやった。英国の皇太子が、ここ(高松)へ来られた。その時分の献上品として、県が献上した。その花瓶を僕がやる。朝、(香川県立工芸)学校へ行くまでに2時間、3時間やる。それから戻って来てまたやるちゅう。それでやる。家内がそいつを時間書つきよったら、800時間ぐらいになった。」

123 前掲註 3 p.165

124 前掲註 3 p.164

125 高松市美術館 編『高松市美術館開館25周年記念 没後50年 磯井如真展』高松市美術館 2014年 p.29

126 前掲註 125 p.93

127 前掲註 125 p.95

128 香川県美術工芸研究所 編『磯井如真 人と芸術』香川県美術工芸研究所 1983年 pp.66-67

129 前掲註 128 p.67

130 前掲註 128 p.44

131 前掲註 3 p.152

132 故山中定次郎翁伝編纂会 編『山中定次郎伝』故山中定次郎翁伝編纂会 1939年 p.21

明治 33 年(1900)、山中商会は、米国ならびに英国、その他諸外国へ輸出する工芸品を自社内で製造するために大阪市北区上福島に工芸・家具製作工場を新設した。また、同工場では、中国や日本の古美術品の修理や加工を行い、室内の装飾品なども制作した。

133 前掲註 3 p.148

134 前掲註 3 p.148

135 前掲註 3 p.148

磯井は、当時の山中商会の工芸・家具製作工場について以下のように回想している。

「所長(村上九郎作)ちゅうのが、富山の(工芸)学校の校長だったんだけど。図案家は石川県の先生だった。それから各工芸学校から 2 人なり 3 人なりが来とる。ところがそれを煎じ詰めたらな、香川県、ここの工芸学校のその当時の校長(納富介次郎)の皆子分になるんだな。そうすると私もやはりその子分のうちだな。だから案外まあ、仕事もやらさせるし、勉強も、ようけ(たくさん)あったから、できたし。だから、私の研究って言やあ、まあそこでだねえ、頑張ったのが研究しよったことになるんでしょね。」

136 磯井如真は、香川県立工芸学校及び香川県立高松工芸高等学校で、大正 5 年(1916)から昭和 14 年(1939)、昭和 23 年(1948)から昭和 34 年(1959)、教鞭を執った。

137 前掲註 88 p.571

138 明石朴景「如真先生を想う」香川県文化会館 編『郷土先覚作家 4 磯井如真』香川県文化会館 1971 年

高松市美術館 編『明るい新しい漆工芸をめざして』高松市美術館 1992 年

大正 13 年(1924)から昭和 4 年(1929)に香川県立工芸学校髹漆科で磯井如真に学んだ明石朴景は、教師としての磯井を以下のように回想している。

「学校での先生は、髹漆科の教官室で、制作へのデザインとか絵を描くことをさかんにしていられました。半紙を 100 枚ばかりとじた手製のスケッチブックを作って《はきだめ》と半紙にかかれていたが、それに思いついたものなどのスケッチ等落書き帖のようにいろいろと描かれていました。私達にもそうするようにすすめられて、ひまさえあれば何でもいから描くようにすることを教えられたものです。私も今だにそれを続けていますが、良いことを教えてくれたものだと思います。

(中略)ですから私達に磯井先生は、技術的なことよりも漆工芸のデザインと絵を描くことを主に教えてくれました。教官室の先生の机には常に制作へのデザインが描かれていて私達はそのたくみな下絵の線の美しさと独創的な造形力とに驚きを感じいつとなく絵を描くことの重要さをしみじみと教えてくれたのです。」

「磯井先生という人はね、僕ら夏休みにあの先生はね、自分の仕事場で仕事してくれよった。先生が自分の仕事しよった、仕事場で。だから、先生が日展だす仕事だとか、そんなの全部そこだよった。それをね、僕らが見よるわけです。それで、教育されたわけです。(中略)磯井先生が、夏休みの宿題に 1 日 1 草という題を出した。1 日 1 枚草花を描いてこいと、それをスケッチしてずっと溜めてこいと、こういうんや。そういう宿題がでたんや。(中略)やっぱりね、それがね、あの一ありがたいことに将来私の勉強する一つのまあ、切っ掛けになったというかな。何かそういうものになりましたね。」

139 前掲註 3 p.184

140 前掲註 20 p.116

141 前掲註 3 p.184

142 前掲註 125 p.30

143 前掲註 125 p.34

144 錦巷巍雄「作品評」『美術』昭和 11 年 11 月号 日展史編纂委員会企画 編『日展史 12 改組編』社団法人 日展 1984 年 p.527

145 前掲註 125 p.49

146 前掲註 125 p.49

147 前掲註 125 p.34

148 前掲註 3 p.228

149 前掲註 3 p.230

150 前掲註 3 p.206

151 前掲註 128 p.52

152 前掲註 3 p.185

153 前掲註 128 p.56

154 前掲註 128 p.56

大同工芸美術社の社員は、浅田真水、塩田広、辻北陽齋、福井誠山、福井優夫、飯間義尋、横山操、吉田一畦、池田房一など 10 余名。飯間、横山が彫刻、池田が素地、他の者が塗りを担当した。同社では研究生も募集し、磯井正美、一宮定良、岡田常夫、香川揮山、安本一夫、力丸卓司などの若手漆芸家が修行を兼ねて働いた。

155 前掲註 3 p.192

156 前掲註 20 p.113-114

157 前掲註 20 p.116

158 森繁治「さぬき漆器界に新風を吹きこむ 工芸美術家グループ苦味会誕生」『へら木 4月号』1952年4月 住谷晃一郎『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』エーアンドエー・コミュニケーションズ 2005年 p.193

159 森繁治「漆器の大衆工芸化目差し、作家群立つ」森繁治『へら木 7月号』香川県漆器工業協同組合 1952年7月 p.13

160 前掲註 159 p.13

161 「群像 探る未開拓の美 若き工芸グループ うるみ会」『毎日新聞』毎日新聞社 1951年10月9日

162 前掲註 7

163 前掲註 88 p.485

164 高松市美術館 編『明るい新しい漆工芸をめざして』高松市美術館 1992年

165 前掲註 164

166 无型は、大正15年(1926)に、高村豊周(1890-1972)、北原千鹿らを中心に伝統様式の打破、新時代の工芸美術の樹立を目指し、創立された工芸家のグループ。大正14年(1925)に留学から帰国した津田信夫(1875-1946)が、当時ヨーロッパで流行していたアール・デコなどの芸術様式を紹介し、日本でも旧態依然とした工芸の改革を彼らに提案したことが、无型の創立の契機となった。

167 工人社は、昭和2年(1927)に、北原千鹿、信田洋(1902-1990)、山脇洋二(1907-1982)ら、新進の金工家たちによって組織された美術工芸団体である。多くの同人は、北原の教え子や彼の人柄を慕って集まり、无型と同様に、昭和初期の新興工芸運動を展開した。

168 工人社『回顧録 工人社10周年記念』工人社 1936年

169 前掲註 164

明石朴景は、当時のうるみ会の活動について以下のように語っている。

「毎週毎週寄るし、毎月毎月、各家々でね、みんなの家々まわって行ってね。それで朝から晩までスケッチしたり、あるいは討論であったり、してましたな。もちろん、その間に、北原先生なんか時々かえってきた時、寄ってもらう。馬場不二が来たら、馬場不二に頼むし、中村好宏が帰ってきたら、中村好宏に頼むし、富本憲吉先生がいたら、富本憲吉先生に頼むし。そういう先生囲んでね、一席もうけて、いろいろ意見をきいたり、勉強しました。」

170 前掲註 7

171 前掲註 161

172 前掲註 3 p.184

- 173 「さぬきライバル物語 苦味会とうるみ会 “産業”と“純粹”芸術 神のみが知る勝利の軍配」 掲載紙不明 1954年1月
- 174 前掲註 173
- 175 前掲註 173
- 176 うるみ会 『朱黒(うるみ)会第1回展案内状』 うるみ会 1949年4月
- 177 前掲註 7
- 178 前掲註 7
- 179 前掲註 7
- 180 前掲註 7
その他の作家の出品作品は以下の通りである。
窪田良次は、《硯管》(1)、《丸盆》(1)、《角盆》(1)、《小管》(2)、大島唯史は、《小管》(2)、《茶托》(1)、《長手盆》(1)、《硯管》(1)、加島信夫は、《丸盆》(1)、《硯管》(1)、《ブローチ》(2)、《小管》(1)、《お白い入》(1)、酒井敬之助は、《小管》(4)、干菓子盆(1)、坂根博は、《花台》(1)、《小管》(2)、《丸盆》(1)、《ブローチ(1)》、《白粉入》(1)を出品した。
- 181 前掲註 7
- 182 「工芸香川にあすの息吹き 十周年迎えた うるみ会 実った新感覚追求 東京展で反響を呼ぶ」『大阪朝日新聞』大阪毎日新聞社 1956年5月17日
- 183 木田山日出夫 「うるみ会の足あと」 うるみ会 『第14回うるみ会工芸展パンフレット』 うるみ会 1960年5月
- 184 佐治賢使 「大西氏の偉業を讃えて」 高松市美術館 編 『逃げ水を追って 大西忠夫展』 高松市美術館 1999年
- 185 うるみ会は、出品者11名の内、以下の8名が入選した。
明石聖(朴景)、今雪浩三(皓)、大島唯史、大西忠夫、窪田良次、酒井敬(敬之助)、藤澤淳(淳二)、三村比呂志
- 186 「好成绩の「うるみ会」日展に八名も入選」『朝日新聞』朝日新聞社 昭和27年10月26日
- 187 大西忠夫は、第11回日展(昭和30年)、《林》で特選受賞、第4回日展(昭和36年)で審査員を務めた。大島唯史は、第13回日展(昭和32年)、《深秋図 飾盆》で特選・北斗賞受賞。明石朴景は、第1回日展(昭和33年)、《夜を聞くレコードキャビネット》で特選受賞。真子実也は、第4回日展(昭和36年)、《パネル 或る日》で特選・北斗賞受賞。
- 188 大島隆一 「第四科 美術工芸」『第五回日展集』1949年11月 日展史編纂委員会『日展史 16 日展編 1』 社団法人 日展 1987年 p.468
- 189 岡田譲 「意匠にみる新しさ」『朝日新聞』1952年11月12日 日展史編纂委員会 編『日展史 17 日展編 2』 社団法人 日展 1987年 p.599
- 190 小寺清 「第6回日展の工芸美術(Ⅱ)ー一般出品を中心にしてー」『萌春』1964年1月 日展史編纂委員会 編『日展史 26 新日展編 6』 社団法人 日展 1994年 p.401
- 191 大西忠夫 『大西忠夫作品集』大西忠夫作品集刊行会 1975年 p.239
- 192 大西忠夫 「作家遍歴 遊仙亭提供」 讃岐美工社 編 『さぬき美工 昭和40年6月号 通巻第23号』 讃岐美工社 1965年6月 p.25
- 193 前掲註 3 p.286
- 194 前掲註 3 p.283
- 195 前掲註 173
- 196 前掲註 173
- 197 「文化グループピックアップ1 うるみ会 洋風の壁にもマッチ パネル共同製作に成功」『読売新聞』読売新聞社 1954年11月3日
- 198 前掲註 197

- 199 前掲註 197
- 200 明石朴景 「常盤本館漆壁面制作雑談」 日本漆工協会 編 『日本漆工 98号』 日本漆工協会 1958年10月 p.2
- 201 前掲註 3 p.277
- 202 前掲註 164
- 203 香川県漆芸研究所 <https://www.pref.kagawa.lg.jp/sitsugei/occupation/index.html>
閲覧日:2019年11月3日、2020年11月23日
- 204 香川県漆芸研究所 編 『香川県漆芸研究所 30年の歩み』 香川県漆芸研究所 1985年 pp.72-73
- 205 前掲註 204 p.73
- 206 前掲註 204 p.73
- 207 通商産業省大臣官房調査統計部 編 『昭和30年工業統計表 品目編』 大蔵省印刷局 1958年
- 208 東京国立博物館 編 『国立博物館ニュース 第20号』 東京国立博物館 1949年2月
- 209 文化財保護委員会 編 『文化財要覧 昭和26年度』 文化財保護委員会 1951年 p.198
- 210 前掲註 209 p.208
- 211 前掲註 209 p.165
- 212 文化財保護委員会 編 『文化財保護法の歩み』 大蔵省印刷局 1960年 p.326
- 213 前掲註 212 pp.331-332
- 214 前掲註 204 p.72
- 215 前掲註 204 p.64
- 昭和28年(1953)、文化財保護委員会より助成の措置を講ずべき無形文化財として、蒔髷の記録作成を委嘱された磯井如真は、《蒔髷 香盆 龍之図》の工程見本を同委員会に提出した。この概略の工程は以下のものである。
- 1 竹網代製の素地、2 素地固め、3 網代取付、4 刻苧刻り、5 刻苧うめ(3工程)、6 荒抹香刻苧付(2工程)、7 細荒抹香刻苧付(2工程)、8 麻布貼り、9 地錆付(2工程)、10 地錆研ぎ及び瀬ノ漆摺込み、11 切粉下地付(2工程)、12 切粉下地研ぎ及び瀬ノ漆摺込み、13 錆付(2工程)、14 錆研ぎ及び瀬ノ漆摺込み、15 黒中漆にて中塗・中研ぎ(9工程)、16 黒呂色漆にて中塗(9工程)、17 黒呂色漆塗り、18 模様の転写、19 模様の置目、20 模様の彫り、21 色漆うめ(5工程)、22 呂色研ぎ、23 油桐摺り、24 艶付の摺漆、25 角粉磨き、26 艶付の摺漆、27 角粉磨き、28 艶付の摺漆、29 角粉にて磨上げ
- 216 前掲註 204 p.55
- 昭和28年(1953)、文化財保護委員会より助成の措置を講ずべき無形文化財として、存清の記録作成を委嘱された香川宋石は、《存清 獅子之図 食籠》の工程見本を同委員会に提出した。この概略の工程は以下のものである。
- 1 竹網代製の素地、2 素地固め、3 荒抹香刻苧付、4 中抹香苧付、5 紙貼り、6 細抹香苧付、7 麻布貼り、8 切粉下地付、9 切粉下地の研ぎ、10 瀬ノ漆摺込み、11 錆付け、12 錆研ぎ及び瀬ノ漆摺込み、13 黒中漆にて中塗(5回)、14 黒呂色漆にて中塗(4回)、15 黒呂色漆上塗り、16 色漆の地塗り、17 模様の転写(置目)、18 模様の肉上げ塗り、19 模様を色漆で彩色、20 油桐摺り、21 艶付の摺漆、22 角粉磨き、23 側面の鑿彫り、24 艶付の摺漆、25 蓋表の鑿彫り、26 彫り口の真菰入れ、27 角粉にて上げ磨き、28 完成
- 217 磯井如真と香川宗石は、文化財保護委員会に提出した工程見本とは別に、香川県内の保存用としてもう一組制作した。これらは現在、香川県漆芸研究所に所蔵されている。
- 218 坂本雪藤 「明治100年 讃岐の漆器界」 讃岐美工社 編 『さぬき美工 昭和42年1月号 通巻第40号』 讃岐美工社 1967年1月 p.11
- 219 前掲註 3 p.288

- 220 前掲註 204 p.74-75
- 221 前掲註 204 p.76
- 222 前掲註 204 p.76
- 223 前掲註 204 p.76
- 224 前掲註 204 p.76
- 225 前掲註 20 p.52
- 226 前掲註 20 p.53
- 227 長崎国旗事件とは、1958年5月に起きた右翼団体による中華人民共和国国旗の毀損事件である。
- 228 前掲註 20 p.53-54
- 229 日本漆工協会 編『日本漆工 76号』日本漆工協会 1956年12月 p.13
- 230 前掲註 229 p.12
- 231 前掲註 204 p.170
- 232 香川県漆芸研究所創立60周年記念誌編集委員会 編『香川県漆芸研究所60年の歩み』香川県漆芸研究所 2015年 p.51
- 233 前掲註 232 p.51
- 234 令和2年(2020)11月現在、計23人の漆芸における重要無形文化財保持者の内、石川県出身者は、松田権六(蒔絵)、前大峰(沈金)、赤地友哉(髹漆)、大場松魚(蒔絵)、寺井直次(蒔絵)、塩田慶四郎(髹漆)、前史雄(沈金)、小森邦衛(髹漆)、中野孝一(蒔絵)、山岸一男(沈金)の10名である。一方の香川県出身者は、音丸耕堂(彫漆)、磯井如真(蒔醬)、磯井正美(蒔醬)、山下義人(蒔醬)、大谷早人(蒔醬)である。なお、太田儔(蒔醬)は岡山県出身であるが、磯井如真に蒔醬を学び、活動の場を香川県としていた。
- 235 伊賀彰三は第4回展、大畑盛二は第6回展、天竺博美は第4、5、10回展、西岡春行は第5回展、佐々木文夫は第5、7回展、川窪和は第5、7、8、9、10回展、川上唯夫は第6回展、野田稔は第7、10回展、太田加津子は第10回展に入選している。
- 236 文化財保護委員会 編『文化財要覧 昭和35年度』文化財保護委員会 1960年 p.416
- 237 前掲註 236 p.417
- 238 高松市美術館 編『音丸耕堂展 華麗なる彫漆世界』高松市美術館 2018年 p.34
- 239 朝日新聞社 編『週刊朝日百科 週刊人間国宝 工芸技術・漆芸 通巻26号』朝日新聞社 2006年11月26日 p.4
- 240 岡田譲『人間国宝シリーズ(22)音丸耕堂』講談社 1980年 p.33
- 241 磯井如真「人間国宝の憶い出」讃岐美工社 編『さぬき美工 昭和38年7月号 通巻第1号』讃岐美工社 1963年7月 p.30
- 242 前掲註 241 p.33
- 243 前掲註 125 p.77
- 244 前掲註 125 p.77
- 245 前掲註 125 p.78
- 246 前掲註 125 p.81
- 247 前掲註 125 p.83
- 248 前掲註 239 p.19
- 249 高松市美術館 編『蒔醬 太田儔展』高松市美術館 2008年 p.24
- 250 前掲註 249 p.24
- 251 前掲註 249 p.28
- 252 前掲註 249 p.28
- 253 香川県文化会館 編『県展史』香川県教育委員会 1985年 p.371
- 254 香川県展は、第1回展は香川県美術総合展覧会、第2回展から第8回展まで香川県工芸美

術総合展覧会、第9回展から現在まで香川県美術展覧会として開催される。

- 255 前掲註 253 p.337
- 256 新田藤太郎「県展 30 回をかえりみる」香川県文化会館 編『県展史』香川県教育委員会 1985年 p.3
- 257 前掲註 256 pp.2-3
- 258 前掲註 256 p.3
- 259 香川県美術工芸研究所 編『香川宋石と存清』香川県美術工芸研究所 1987年 p.14
- 260 前掲註 259 p.14
- 261 前掲註 259 p.14
- 262 前掲註 253 p.420、前掲註 256 p.2
- 263 前掲註 256 p.3
- 264 前掲註 256 p.3
- 265 前掲註 256 p.3
- 266 香川県展において北原千鹿は、第1回展委員、第2回展監査員、第4-9回展審査員、第13-16回展審査員を務めた。
- 267 高松市美術館 編『モダニズムの金工家 北原千鹿展』高松市美術館 2017年 p.22
- 268 香川県美術工芸研究所 編『北原千鹿 人と芸術』香川県美術工芸研究所 1982年 p.77
- 269 前掲註 267 p.19
- 270 高村豊周「北原千祿「置物(花の折枝)」『中央美術』昭和2年11月号 日展史編纂委員会 編『日展史8 帝展編3』社団法人 日展 1982年 p.581
- 271 信田洋『彫金金工信田洋作品集 古稀記念展』信田洋 1972年 p.45
- 272 前掲註 164
- 明石朴景は、北原千鹿との思い出を下記のように回想している。
- 「先生帰ってくる度に、私日展出すから、日展の図を見てもらいに行ってたんや、せつせと。(中略)先生にずーと図を持って行って、見てもらいよりました。見てもらうけど、先生の図の見方はね、「んー、んー、んー、まあ考えてこい」とこういふ。考えてこいというのは、いかんということです。どこが悪いとも言わんのです。どこがいかんとも言わん、自分で考えてこいと。ほで、考えて直してくると、「んーちつとましになったのー。」まだそれでいかんのや。またそれで変えてもって行くとな、「んー、まあ、こいでやるか。」と。そういう指導の仕方してくれた、あの先生はね。だから、しょっちゅう私、そいからのち日展の2回以後は、ずっと先生が帰ってきたら一緒にね、夕食をともになんかしたりしてね、話したり、先生のいろいろ警咳に接しました。だから先生から、いろいろなことを教わったし、まあ工芸家としての大事な道、生き方、そういうものは先生から教わりました。(後略)」
- 273 前掲註 253 p.98
- 274 前掲註 253 p.120
- 275 前掲註 253 p.135
- 276 明石朴景「市立高松美術館誕生記 作家は大団団結した」讃岐美工社 編『さぬき美工 昭和39年9月号 通巻第15号』讃岐美工社 1964年9月 p.39
- 277 明石朴景「昭和23年頃のこと」香川県文化会館 編『県展史』香川県教育委員会 1985年 p.28
- 278 名誉県民金子正則先生出版会 編『政治とはデザインなり 金子正則「独自録」』丸山学芸図書 1996年
- 279 前掲註 276 p.39
- 280 前掲註 276 p.37
- 281 前掲註 276 pp.38-39
- 282 明石朴景「川野嘉平氏と美術館」高松市美術館友の会『高松市美術館 友の会会報 1970 No.2』高松市美術館 1970年 p.2

- 283 展覧会パンフレット『美術館今昔ものがたり 黎明期の高松市美術館』会期 2019年9月28日-12月22日 高松市美術館
- 284 前掲註 276 p.39
- 285 前掲註 276 pp.39-40
- 286 前掲註 276 p.40
- 287 前掲註 283
- 288 前掲註 277 p.29
- 289 前掲註 277 p.29
- 290 前掲註 283
- 291 前掲註 282 p.2
- 292 金子正則「香川の漆芸」日本漆工協会 編『日本漆工 151号』日本漆工協会 1963年8月 p.2
- 293 前掲註 278 p.60
- 294 前掲註 278 p.55
- 金子正則先生顕彰会 編『高志低居 元香川県知事 金子正則の生涯』金子正則先生顕彰会 2001年 p.191
- 金子正則は、香川県庁舎のイメージとして7つの願いを込めた。第1は香川の気候風土、環境への適応、第2は観光香川の県庁本館としてふさわしいもの、第3は高松の都市計画にプラスになるもの、第4は民主主義の時代にふさわしいもの、第5は従来の建物と融合し、従来の建物が無駄にならないもの、第6は建築資材はできるだけ県内産を活用、第7に財政窮乏の折、予算の範囲内で一というものであった。
- 295 瀬戸内生活工芸祭実行委員会 編『道具の足跡 生活工芸の地図を広げて』アノニマ・スタジオ 2012年 p.74
- 金子正則から香川県庁舎の設計を依頼された丹下健三は、「最も重視した点は、庁舎に用を足しにくる市民ばかりでなく直接用のない市民をも気安く導き入れる空間を作ることであった。」と語っている。
- 296 正式名称は、黒雲母細粒花崗閃緑岩。香川県高松市の五剣山を産地とする。黒雲母の混ざった青灰色の花崗岩で、高級な墓石などに使用される。
- 297 日本漆工協会 編『日本漆工 133号』日本漆工協会 1961年12月 p.7
- 298 「高松市新庁舎に大壁画 漆工芸家明石さん 屋島の夜明け主題に制作中 年末完成へ腕ふるう」『朝日新聞』朝日新聞社 1978年9月13日
- 明石朴景と彼の弟子である岩部敬、山田輝雄、向井一郎、乃生須将巳、中西忠文、村尾彰が制作を行った。
- 299 前掲註 164
- 300 前掲註 164
- 301 前掲註 298

略年表

年代	西暦	讃岐漆芸史の関連事項	日本の漆芸史関連事項
文化3年	1806	玉楮象谷 誕生	
		象谷、父のもとで修行を積み、漆塗りと彫りの技術を学ぶ。	
文政9年頃	1826 頃	象谷、京都に上り、存清、彫漆、籃胎蒔罽の技術を研究する。	
文政13年	1830	象谷、初めて高松藩に仕え、御用の品々を制作	
		象谷、三百余の漆工品制作	
弘化元年	1844		納富介次郎 誕生
明治2年	1869	玉楮象谷 没	
		象谷の子の玉楮蔵黒、拳石、雪堂、藤樹、蔵黒の子の蔵谷のほか、象谷の弟の藤川黒斎(文綺堂)、黒斎の子の新造(蘭斎)と米造(秋郊、文賞堂)、象谷の始めた漆芸を受け継ぎ、各種の漆器製造を行う。	
明治6年	1873		ウィーン万国博覧会に参加し、美術工芸品が好評を博す。
明治10年	1877		第1回内国勸業博覧会 開催
明治14年	1881		第2回内国勸業博覧会 開催
明治16年	1883	磯井如真 誕生	
明治20年	1887	北原千鹿 誕生	東京美術学校 設立 金沢区工業学校 設立
明治23年	1890		第3回内国勸業博覧会 開催
明治27年	1894		富山県工芸学校 設立
明治28年	1895		第4回内国勸業博覧会 開催
明治31年	1898	香川県工芸学校 設立 音丸耕堂 誕生	
明治33年	1900		パリ万国博覧会 開催
明治34年	1901	香川県工芸学校を香川県立工芸学校と改称	
明治36年	1903		第5回内国勸業博覧会 開催 佐賀県立有田工業学校 設立
明治40年	1907		文部省により第1回文部省美術展覧会(文展) 開催
明治44年	1911	明石朴景 誕生	
大正2年	1913	磯井如真、この頃点彫り蒔罽を創案	農商務省主催により第1回農商務省図案及応用作品展覧会(農展) 開催
大正7年	1918		納富介次郎 没
大正8年	1919		帝国美術院の主催により第1回帝国美術院美術展覧会(帝展) 開催
大正14年	1925		農商務省工芸展覧会を商工省工芸展覧会と改称
大正15年	1926		高村豊周を中心に北原千鹿、佐々木象堂、杉田禾堂ら无型を結成
昭和2年	1927		第8回帝展 第4部(工芸)を設置 北原千鹿を中心に工人社を結成
昭和8年	1933	磯井如真を中心に工会を結成	
昭和9年	1934	香川県美術総合展覧会 開催	
昭和10年	1935	香川県美術総合展覧会を香川県工芸美術総合展覧会と改称	

昭和18年	1943	香川県立工芸学校を香川県立高松工業学校と改称 香川県工芸美術総合展覧会を香川県美術展覧会と改称	
昭和21年	1946	香川県立高松工業学校を香川県立工芸学校と改称	文部省主催により第1回日本美術展覧会(日展)開催
昭和22年	1947	明石朴景を中心に工芸七彩会を結成	
昭和23年	1948	学制改革により香川県立工芸学校が、香川県立工芸高等学校となる。	日展、文部省から日本芸術院の主催に移行する。
昭和24年	1949	香川県立工芸高等学校を香川県立高松工芸高等学校と改称 工芸七彩会をうるみ会と改称 高松市立高松美術館(後に高松市立美術館と改称)開館	
昭和25年	1950	金子正則 香川県知事就任 (~昭和49年(1974))	文化財保護法が公布され、文化財保護委員会発足
昭和26年	1951	北原千鹿 没	
昭和27年	1952	文化財保護委員会より、香川の伝統的技法として蒔醬、存清が認定を受ける。 この頃、磯井如真を中心に苦味会を結成	
昭和29年	1954	香川県漆芸研究所 設立	第1回無形文化財日本伝統工芸展開催 文化財保護法改正、新基準による重要無形文化財認定制度制定
昭和30年	1955	音丸耕堂 重要無形文化財保持者(彫漆)に認定	松田権六ら日本工芸会を結成 第2回日本伝統工芸展開催
昭和31年	1956	磯井如真 重要無形文化財保持者(蒔醬)に認定 磯井如真ら日本工芸会四国支部を結成	
昭和33年	1958		社団法人日展として第1回新日本美術展覧会(新日展)開催
昭和36年	1961	明石朴景ら現代工芸美術家協会香川会を結成	山崎覚太郎ら現代工芸美術家協会を結成
昭和37年	1962		第1回日本現代工芸美術展開催
昭和39年	1964	磯井如真 没	
昭和51年	1976	香川漆器、国の伝統的工芸品に指定	

本略年表は、本稿で扱った玉楮象谷の誕生から第2次世界大戦後にかけての讃岐漆芸を以下の資料を基に執筆者により再構成したものである。

香川県文化会館 編『県展史』香川県教育委員会 1985年

高松市美術館 編『讃岐漆芸の美展』高松市美術館 1994年

百周年記念誌編纂委員会『高松工芸百年史 礎』香川県立高松工芸高等学校 1998年

香川県漆芸研究所『香川の漆芸(パンフレット)』香川県漆芸研究所

参考文献一覧(年代順)

書籍・展覧会図録・雑誌

- 内国勸業博覧会事務局 編 『明治十年内国勸業博覧会審査評語 人民出品ノ部 自第三区至第六区』 内国勸業博覧会事務局 1877年
- 内国勸業博覧会事務局 編 『明治十年内国勸業博覧会出品目録』 内国勸業博覧会事務局 出版年不明 愛媛3
- 内国勸業博覧会事務局 編 『第二回(明治十四年)内国勸業博覧会審査評語 上』 内国勸業博覧会事務局 1882年
- 農商務省博覧会掛 編 『第二回内国勸業博覧会報告書 第二区』 農商務省博覧会掛 1883年
- 農商務省工務局 編 『繭糸織物陶漆器共進会審査報告第四区第二類漆器』 農商務省工務局 有隣堂 1885年
- 東京美術学校 編 『東京美術学校規則 明治23年8月』 東京美術学校 1890年
- 第三回内国勸業博覧会事務局 編 『第三回内国勸業博覧会審査報告 第二部』 第三回内国勸業博覧会事務局 1891年
- 横井時冬 『工芸鏡 二』 六合館 1894年
- 紀淑雄 「讃岐彫と玉楮一家」 早稲田文学社 編 『早稲田文学 第十五号』 第一書房 1896年8月
- 第四回内国勸業博覧会事務局 編 『第四回(明治廿八年)内国勸業博覧会審査報告第六冊』 第四回内国勸業博覧会事務局 1896年
- 第四回内国勸業博覧会事務局 編 『第四回(明治廿八年)内国勸業博覧会審査報告第九冊』 第四回内国勸業博覧会事務局 1896年
- 田中芳男 平山成信 編 『澳国博覧会参同記要 下篇 技術傳習』 森山春雍 1897年
- 香川県 編 『香川県公文月報 明治三十一年二月』 香川新報社 1898年
- 紀淑雄 「史伝 玉楮象谷」 日本漆工会 編 『日本漆工会雑誌 第1号』 日本漆工会 1900年2月25日
- 農商務省 編 『千九百年巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告 上』 農商務省 1902年
- 農商務省 編 『千九百年巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告 下』 農商務省 1902年
- 第五回内国勸業博覧会事務局 編 『第五回内国勸業博覧会審査報告 第五部卷之六』 第五回内国勸業博覧会事務局 1904年
- 東京美術学校 編 『東京美術学校一覧 従大正元年至二年』 東京美術学校 1913

年

工人社『回顧録 工人社 10 周年記念』工人社 1936 年

故山中定次郎翁伝編纂会 編『山中定次郎伝』故山中定次郎翁伝編纂会 1939 年

東京国立博物館 編『国立博物館ニュース 第 20 号』東京国立博物館 1949 年 2 月

文化財保護委員会 編『文化財要覧 昭和 26 年度』文化財保護委員会 1951 年
森繁治「さぬき漆器界に新風を吹きこむ 工芸美術家グループ苦味会誕生」『へら木 4 月号』1952 年 4 月 住谷晃一郎『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』エーアンドエー・コミュニケーションズ 2005 年 p.193

森繁治「漆器の大衆工芸化目差し、作家群立つ」森繁治『へら木 7 月号』香川県漆器工業協同組合 1952 年 7 月 p.13

日本工芸会 編『第 2-10 回日本伝統工芸展図録』芸艸堂 1955 年-1963 年

日本漆工協会 編『日本漆工 70 号』日本漆工協会 1956 年 5 月

日本漆工協会 編『日本漆工 76 号』日本漆工協会 1956 年 12 月

通商産業省大臣官房調査統計部 編『昭和 30 年工業統計表 品目編』大蔵省印刷局 1958 年

明石朴景「常盤本館漆壁面制作雑談」日本漆工協会 編『日本漆工 98 号』日本漆工協会 1958 年 10 月

文化財保護委員会 編『文化財要覧 昭和 35 年度』文化財保護委員会 1960 年

文化財保護委員会 編『文化財保護法の歩み』大蔵省印刷局 1960 年

日本漆工協会 編『日本漆工 133 号』日本漆工協会 1961 年 12 月

磯井如真「人間国宝の憶い出」讃岐美工社 編『さぬき美工 昭和 38 年 7 月号 通巻第 1 号』讃岐美工社 1963 年 7 月

金子正則「香川の漆芸」日本漆工協会 編『日本漆工 151 号』日本漆工協会 1963 年 8 月

明石朴景「市立高松美術館誕生記 作家は大同団結した」讃岐美工社 編『さぬき美工 昭和 39 年 9 月号 通巻第 15 号』讃岐美工社 1964 年 9 月

大西忠夫「作家遍歴 遊仙亭提供」讃岐美工社 編『さぬき美工 昭和 40 年 6 月号 通巻第 23 号』讃岐美工社 1965 年 6 月

坂本雪藤「明治 100 年 讃岐の漆器界」讃岐美工社 編『さぬき美工 昭和 42 年 1 月号 通巻第 40 号』讃岐美工社 1967 年 1 月

香川県立高松工芸高等学校 編『高松工芸 70 年のあゆみ』香川県立高松工芸高等学校 1968 年

明石朴景「川野嘉平氏と美術館」高松市美術館友の会『高松市美術館 友の会

会報 1970 No.2』高松市美術館 1970年
明石朴景「如真先生を想う」香川県文化会館 編『郷土先覚作家 4 磯井如真』
香川県文化会館 1971年
香川宋石『香川の伝統工芸 きんま・存清』香川県漆器工業協同組合 1972年
信田洋『彫金工信田洋作品集 古稀記念展』信田洋 1972年
大西忠夫『大西忠夫作品集』大西忠夫作品集刊行会 1975年
井手誠二郎 編『産業工芸の先覚 納富介次郎略伝』納富介次郎略伝刊行委員会
西日本新聞社 1976年
香川県漆器協同組合 編『香川の漆工芸』香川県漆器協同組合 1979年
岡田譲『人間国宝シリーズ〈22〉音丸耕堂』講談社 1980年
香川県美術工芸研究所 編『北原千鹿 人と芸術』香川県美術工芸研究所 1982
年
高村豊周「北原千祿「置物(花の折枝)」『中央美術』昭和2年11月号 日展史
編纂委員会 編『日展史8 帝展編3』社団法人 日展 1982年
香川県美術工芸研究所 編『磯井如真 人と芸術』香川県美術工芸研究所 1983
年
錦巷巍雄「作品評」『美術』昭和11年11月号 日展史編纂委員会企画 編『日
展史12 改組編』社団法人 日展 1984年
明石朴景「昭和23年頃のこと」香川県文化会館 編『県展史』香川県教育委員
会 1985年
香川県漆芸研究所 編『香川県漆芸研究所 30年の歩み』香川県漆芸研究所
1985年
香川県文化会館 編『県展史』香川県教育委員会 1985年
新田藤太郎「県展30回をかえりみる」香川県文化会館 編『県展史』香川県教育
委員会 1985年
大島隆一「第四科 美術工芸」『第五回日展集』1949年11月 日展史編纂委員
会『日展史16 日展編1』社団法人 日展 1987年
岡田譲「意匠にみる新しさ」『朝日新聞』1952年11月12日 日展史編纂委員会
編『日展史17 日展編2』社団法人 日展 1987年
香川県美術工芸研究所 編『香川宋石と存清』香川県美術工芸研究所 1987年
太田儔「内国勸業博覧会出品作について」香川県文化会館 編『置県百年記念
香川の工芸100年展』香川県文化会館 1988年
高松百年史編集室 編『高松百年の歴史』高松市 1990年
高松市美術館 編『明るい新しい漆工芸をめざして』高松市美術館 1992年
高松市美術館 編『讃岐漆芸の美展』高松市美術館 1994年

小寺清 「第6回日展の工芸美術(Ⅱ) —一般出品を中心に—」 『萌春』 1964年
1月 日展史編纂委員会 編 『日展史 26 新日展編 6』 社団法人 日展 1994年
東京国立文化財研究所 編 『内国勸業博覧会美術品出品目録』 中央美術出版
1996年
名誉県民金子正則先生出版会 編 『政治とはデザインなり 金子正則「独自録」』 丸
山学芸図書 1996年
山崎剛 「工芸と彫刻」 青柳正規 他 編 『日本美術館』 小学館 1997年
ファイファー 「フランク・ロイド・ライト—日本文化と有機的建築」 秦新二 編 『フラン
ク・ロイド・ライトと日本展』 シーボルト・カウンスル 1997年
百周年記念誌編纂委員会 『高松工芸百年史 礎』 香川県立高松工芸高等学校
1998年
佐治賢使 「大西氏の偉業を讃えて」 高松市美術館 編 『逃げ水を追って 大西忠
夫展』 高松市美術館 1999年
武沢喜美子 「明治期の高岡工芸と納富介次郎」 佐賀県立美術館 高岡市美術館
編 『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 2000年
三浦篤 「フランス・1890年以前—絵画と工芸の革新—」 ジャポニスム学会 編 『ジ
ャポニスム入門』 思文閣出版 2000年
金子正則先生顕彰会 編 『高志低居 元香川県知事 金子正則の生涯』 金子正則
先生顕彰会 2001年
高松市美術館 編 『玉楮象谷』 高松市美術館 2004年
木田拓也 「図案の革新」 東京国立近代美術館 編 『日本のアール・ヌーヴォー
1900-1923：工芸とデザインの新時代』 東京国立近代美術館 2005年
木田拓也 「日本のアール・ヌーヴォー 1900-1923 「新しい芸術としての工芸」」 東
京国立近代美術館 編 『日本のアール・ヌーヴォー1900-1923：工芸とデザインの新
時代』 東京国立近代美術館 2005年
木田拓也 「日本図案会と大日本図案協会」 東京国立近代美術館 編 『日本のア
ール・ヌーヴォー1900-1923：工芸とデザインの新時代』 東京国立近代美術 2005
年
住谷晃一郎 『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』 エーアンドエー・コミュニケーションズ
2005年
朝日新聞社 編 『週刊朝日百科 週刊人間国宝 工芸技術・漆芸 通巻26号』 朝日
新聞社 2006年11月26日
森仁史 「時代とともに、時代を越えて —主張と記録—」 森仁史 編 『叢書・近代日
本のデザイン9 論文選 明治篇』 ゆまに書房 2007年

大久保美春 『フランク・ロイド・ライト 建築は自然への捧げ物』 ミネルヴァ日本評伝選 2008年

高松市美術館 編 『蒔醬 太田壽展』 高松市美術館 2008年

森仁史 『日本〈工芸〉の近代 美術とデザインの母胎として』 吉川弘文館 2009年

瀬戸内生活工芸祭実行委員会 編 『道具の足跡 生活工芸の地図を広げて』 アノニマ・スタジオ 2012年

三好信浩 『佐賀偉人伝 10 納富介次郎』 佐賀県立佐賀城本丸歴史館 2013年

高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25周年記念 没後 50年 磯井如真展』 高松市美術館 2014年

香川県漆芸研究所創立 60周年記念誌編集委員会 編 『香川県漆芸研究所 60年の歩み』 香川県漆芸研究所 2015年

尾関幸、陳岡めぐみ、三浦篤 『西洋美術の歴史 7 19世紀 近代美術の誕生、ロマン派から印象派へ』 中央公論新社 2017年

高松市美術館 編 『モダニズムの金工家 北原千鹿展』 高松市美術館 2017年

高松市美術館 編 『音丸耕堂展 華麗なる彫漆世界』 高松市美術館 2018年

新聞

「工芸学校入学手引」『香川新報』 香川新報社 1898年2月20日

「工芸学校入学手引(続き)」『香川新報』 香川新報社 1898年2月21日

「工芸学校所見」『香川新報』 香川新報社 1898年5月21日

「高松物産品評會授与式」『香川新報』 香川新報社 1911年5月24日

「工藝學校生徒募集要項」『香川新報』 香川新報社 1924年2月13日

「さぬきライバル物語 苦味会とうるみ会 “産業”と“純粹”芸術 神のみが知る勝利の軍配」 掲載紙不明 1954年1月

「群像 探る未開拓の美 若き工芸グループ うるみ会」『毎日新聞』 毎日新聞社 1951年10月9日

「好成績の「うるみ会」 日展に八名も入選」『朝日新聞』 朝日新聞社 昭和27年10月26日

「文化グループピックアップ1 うるみ会 洋風の壁にもマッチ パネル共同製作に成功」『読売新聞』 読売新聞社 1954年11月3日

「工芸香川にあすの息吹き 十周年迎えた うるみ会 実った新感覚追求 東京展で反響を呼ぶ」『朝日新聞』 朝日新聞社 1956年5月17日

「高松市新庁舎に大壁画 漆工芸家明石さん 屋島の夜明け主題に制作中 年末完成へ腕ふるう」『朝日新聞』 朝日新聞社 1978年9月13日

パンフレット

うるみ会 『朱黒(うるみ)会第1回展案内状』 会期 1949年4月17日－4月19日
百合屋商房

木田山日出夫 「うるみ会の足あと」 うるみ会 『第14回うるみ会工芸展パンフレット』
うるみ会 1960年5月

高松市美術館 『美術館今昔ものがたり 黎明期の高松市美術館』 会期 2019年9月
28日－12月22日 高松市美術館

香川県漆芸研究所 『香川の漆芸』 香川県漆芸研究所

活動記録

加島信夫 『工芸七彩会 うるみ会記録 1、うるみ會記録 2、うるみ会記録 3』 うるみ会
1948年8月起、1953年度起、1956年6月1日起

インターネット

香川県漆芸研究所 <https://www.pref.kagawa.lg.jp/sitsugei/occupation/index.html>

閲覧日:2019年11月3日、2020年11月23日

図版・表一覧

- 図 1-1 玉楮象谷 彩色蒔醬御料紙硯箱 嘉永 7 年 縦 40cm 横 31.1cm
高さ 11.1cm 香川県立ミュージアム蔵
- 図 1-2 彩色蒔醬御料紙硯箱 身内側
- 図 2 文綺堂黒斎 蒔醬 御鼓箱 縦 29.9cm 横 47.2cm 高さ 26.5cm
香川県立ミュージアム蔵
- 図 3 玉楮藤榭(藤吉郎) 堆黒圓盒 明治 14 年 径 16.4cm 高さ 8.2cm
第 2 回内国勸業博覧会 有功賞牌二等 東京国立博物館蔵
- 図 4-1 藤川米造 籃胎蒔醬紅黄漆紋硯匣 明治 28 年 縦 26.7cm 横 22.5cm
高さ 6.2cm 第 4 回内国勸業博覧会 有功三等 高松市美術館蔵
- 図 4-2 籃胎蒔醬紅黄漆紋硯匣 身裏
- 図 5 温知図録 銅製鑄物香炉図案 明治 8 年—明治 16 年頃
東京国立博物館蔵
- 図 6 銅製鑄物香炉 スコットランド王立美術館蔵
- 図 7 ウジェーヌ・グラッセ(監修) 植物とその文様化 明治 29 年
石川県立工業高等学校蔵
- 図 8 板谷波山 泰西新古模様 明治 29—明治 36 年 出光美術館蔵
- 図 9 小倉右一郎 木材彫刻科 4 年 木彫レリーフ 明治 34 年
- 図 10 小林貞七 彫金科 4 年 卒業制作 花瓶図案 明治 34 年
- 図 11 磯井如真 蒔醬 大島之図 乾漆花瓶 大正 11 年
- 図 12 磯井如真 蒔醬 乾漆花瓶 大正 11 年

- 図 13-1 磯井如真 草花文 乾漆花瓶 昭和 5 年 径 16.6cm 高さ 28.8cm
第 17 回商工展 二等賞 高松市美術館蔵
- 図 13-2 草花文 乾漆花瓶 詳細
- 図 13-3 草花文 乾漆花瓶 詳細
- 図 14-1 磯井如真 乾漆花瓶 昭和 12 年 縦 15.9cm 高さ 39.6cm パリ万国博覧会
高松市美術館蔵
- 図 14-2 乾漆花瓶 制作工程図
- 図 14-3 乾漆花瓶 詳細
- 図 14-4 乾漆花瓶 詳細
- 図 15 磯井如真 鎌倉 香合 梅 明治 30 年頃 径 7cm 高さ 3cm
- 図 16 磯井如真 木彫 香合 靦小河童 明治 30 年頃 径 6cm 高さ 3.8cm
- 図 17 磯井如真 彫漆草花文 鼓箱 昭和 6 年 縦 30cm 横 45cm 高さ 27cm
第 12 回帝展 香川県立ミュージアム蔵
- 図 18 玉楮象谷 堆朱二重彫 御鼓箱 嘉永 6 年 縦 28.8cm 横 46cm 高さ 24cm
高松松平家歴史資料
- 図 19 磯井如真 里芋之圖 彫漆花瓶 昭和 11 年 径 24.8cm 高さ 39.5cm
改組第 1 回帝展 高松市美術館蔵
- 図 20 磯井如真 サボテンにホロホロ鳥 彫漆飾棚 昭和 11 年
縦 42cm 横 85cm 高さ 105cm 昭和 11 年文展 選奨 高松市美術館蔵
- 図 21 磯井如真 石南花之圖 昭和 16 年 縦 36.1cm 横 30.1cm 高さ 13.8cm
磯井如真華甲記念展覧会

- 図 22-1 磯井如真 双色紙管 喜鵲之図 昭和 16 年 縦 34cm 横 62cm 高さ 13cm
第 4 回新文展 香川県立ミュージアム蔵
- 図 22-2 双色紙管 喜鵲之図 詳細
- 図 22-3 双色紙管 喜鵲之図 制作工程図
- 図 23 音丸耕堂 彫漆昆虫譜色紙箱 昭和 13 年 縦 31cm 横 27.5cm 高さ 6cm
第 2 回新文展 個人蔵
- 図 24 谷沢不二松 草花文 彫漆香盆 昭和 8 年 縦 46.2cm 横 46.5cm
高さ 4.2cm 第 14 回帝展 高松市美術館蔵
- 図 25 工会展 昭和 8 年頃 高松三越
- 図 26 工会展 モデルルーム
- 図 27 うるみ会例会で作品を批評し合う同人
- 図 28 大西忠夫 躍動 昭和 33 年 縦 152cm 横 364cm 第 1 回日展
善通寺市美術館大西忠夫記念館蔵
- 図 29 大西忠夫 牛 昭和 34 年 縦 176cm 横 364cm 第 2 回日展
善通寺市美術館大西忠夫記念館蔵
- 図 30 大西忠夫 白昼夢 昭和 36 年 縦 182cm 横 182cm 第 4 回日展
善通寺市美術館大西忠夫記念館蔵
- 図 31 大西忠夫 鬱気 昭和 38 年 縦 214cm 横 182cm 第 6 回日展
高松市美術館蔵
- 図 32 佐々木政 無題 個人蔵
- 図 33 真子実也 漆パネル ころも 昭和 37 年 縦 180cm 横 80cm
第 1 回日本現代工芸美術展 現代工芸賞 高松市美術館蔵

- 図 34 うるみ会制作 文新堂新工芸ビル 漆壁面装飾 昭和 29 年完成
- 図 35-1 うるみ会制作 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 昭和 33 年完成
- 図 35-2 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 竹
- 図 35-3 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 梅
- 図 35-4 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 御座船
- 図 35-5 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 詳細
- 図 35-6 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 詳細
- 図 35-7 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 詳細
- 図 36 (株)富士製作所 コーヒーテーブル 昭和 34 年
- 図 37 文新堂 尺象谷塗スダレ膳
- 図 38 森繁会社 会席膳後藤塗
- 図 39 音丸耕堂 彫漆草花文様八陵食籠 昭和 32 年 径 28cm 高さ 11cm
高松市美術館蔵
- 図 40-1 音丸耕堂 彫漆布袋葵 手箱 昭和 54 年 縦 24cm 横 18cm 高さ 14cm
文化庁蔵
- 図 40-2 彫漆布袋葵 手箱 詳細
- 図 40-3 彫漆布袋葵 手箱 詳細
- 図 40-4 彫漆布袋葵 手箱 詳細
- 図 41 磯井如真 蒟醬 龍鳳凰文 八角香盆 昭和 30 年 径 46.5cm 高さ 5.2cm

第2回日本伝統工芸展 文化財保護委員会委員長賞
東京国立近代美術館蔵

図42 磯井如真 蒔醬 龍鳳凰文 八角香盆 昭和31年 縦27.1cm 横27.1cm
高さ15.3cm 第3回日本伝統工芸展 東京国立近代美術館蔵

図43 磯井如真 蒔醬 筆筥 銀葉アカシヤ之図 昭和32年 縦36.5cm
横12.5cm 高さ4.5cm 第4回日本伝統工芸展 高松市美術館蔵

図44 磯井如真 飾棚 竹林之図 昭和33年 縦41.1cm 横87.5cm 高さ69.5cm
第5回日本伝統工芸展 高松市美術館蔵

図45-1 磯井正美 蒔醬 むらさき 箱 平成2年 縦19.7cm 横30.4cm 高さ11.7cm
第37回日本伝統工芸展 高松市美術館蔵

図45-2 蒔醬 むらさき 箱 詳細

図45-3 蒔醬 むらさき 箱 詳細

図46-1 太田儔 籃胎蒔醬 文箱 双鳥 昭和58年 縦29cm 横26cm 高さ7cm
第30回日本伝統工芸展 第5回MOA岡田茂吉賞展
東京国立博物館蔵

図46-2 籃胎蒔醬 文箱 双鳥 詳細

図47-1 太田儔 籃胎蒔醬 文箱 蝶 昭和61年 縦28cm 横26cm 高さ6.5cm
第3回日本伝統漆芸展 心と技 日本伝統工芸 北欧巡回展
東京国立近代美術館蔵

図47-2 籃胎蒔醬 文箱 蝶 詳細

図48 北原千鹿 蛙 壁掛 昭和9年 縦103cm 横37cm 高さ8cm
第15回帝展 香川県立高松工芸高等学校蔵

図49 音丸耕堂 彫漆宵待草水差 平成2年 半径20.7cm 高さ12.5cm

高松市美術館蔵

- 図 50 音丸耕堂 堆漆蛙香合 平成 8 年 縦 4.1cm 横 6.1cm 高さ 7.2cm
香川県立ミュージアム蔵
- 図 51 北原千鹿 置物 花の折枝 昭和 2 年 縦 7.5cm 横 31cm 高さ 6.5cm
第 8 回帝展 特選 個人蔵
- 図 52 窪田良次 パネル 昭和 32 年 縦 59cm 横 147.8cm
第 22 回香川県美術展覧会 文部大臣賞 香川県立ミュージアム蔵
- 図 53 佐々木政 鳥 昭和 40 年 第 30 回香川県美術展覧会 30 回記念大賞
- 図 54-1 香川県庁舎 県庁ホール扉
- 図 54-2 香川県庁舎 県庁ホール扉 詳細
- 図 55-1 明石朴景 樹間群翔 昭和 54 年完成 高松市議会議場
- 図 55-2 樹間群翔 詳細
- 図 55-3 樹間群翔 詳細
- 表 1 玉楮象谷略系譜
- 表 2 香川県立工芸学校 本科教育課程表 明治 31 年
- 表 3 香川県立工芸学校 髹漆科・蒔絵科 教育課程 大正 11 年

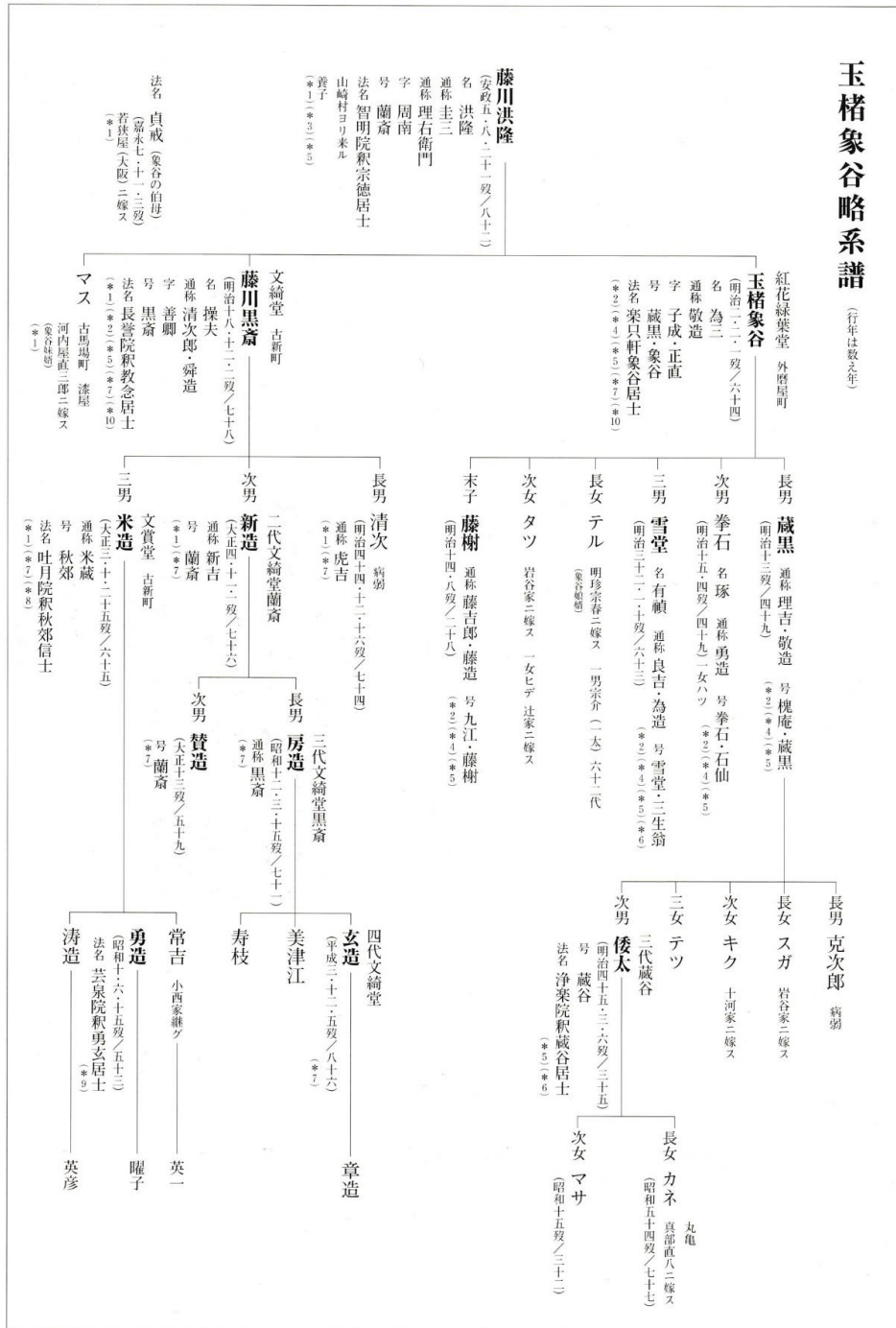


表 1 玉楮象谷略系譜



図 1-1 玉楮象谷 彩色蒔醬御料紙硯箱 嘉永 7 年
縦 40cm 横 31.1cm 高さ 11.1cm 香川県立ミュージアム蔵



図 1-2 彩色蒔醬御料紙硯箱 身内側



図2 文綺堂黒斎 蒟醬 御鼓箱
縦 29.9cm 横 47.2cm 高さ 26.5cm 香川県立ミュージアム蔵



図3 玉楮藤榭(藤吉郎) 堆黒圓盒 明治14年 径 16.4cm 高さ 8.2cm
第2回内国勸業博覧会 有功賞牌二等 東京国立博物館蔵



図 4-1 藤川米造 籃胎蒔醬紅黃漆紋硯匣 明治 28 年
縦 26.7cm 横 22.5cm 高さ 6.2cm 第 4 回内国勸業博覧会
有功三等 高松市美術館蔵



図 4-2 籃胎蒔醬紅黃漆紋硯匣 身裏



図5(左) 温知図録 銅製鑄物香炉図案 明治8年—明治16年頃
東京国立博物館蔵

図6(右) 銅製鑄物香炉 スコットランド王立美術館蔵



図7 ウジェーヌ・グラッセ(監修) 植物とその文様化 明治29年
石川県立工業高等学校蔵



図8 板谷波山 泰西新古模様 明治29—明治36年 出光美術館蔵



图 10 小林貞七 彫金科 4 年 卒業制作 花瓶図案 明治 34 年

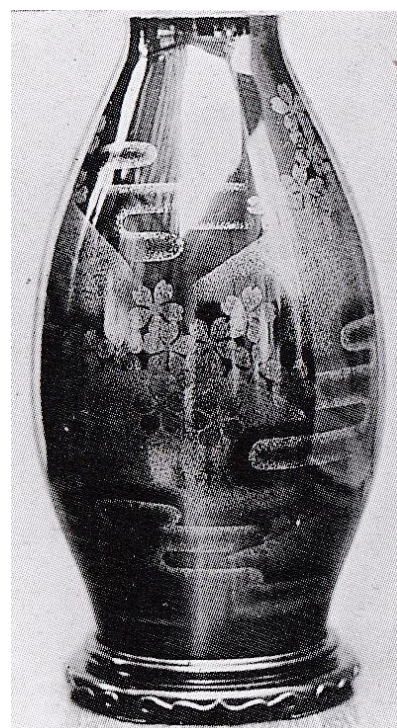
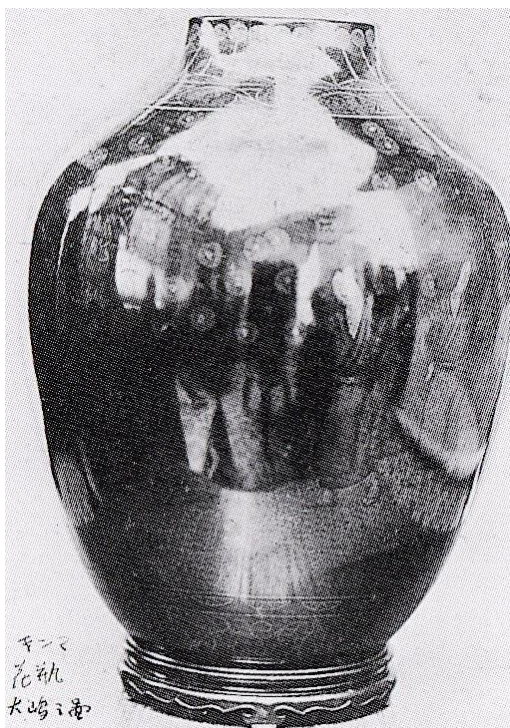


图 11(左) 磯井如真 蒟醬 大島之図 乾漆花瓶 大正 11 年

图 12(右) 磯井如真 蒟醬 乾漆花瓶 大正 11 年

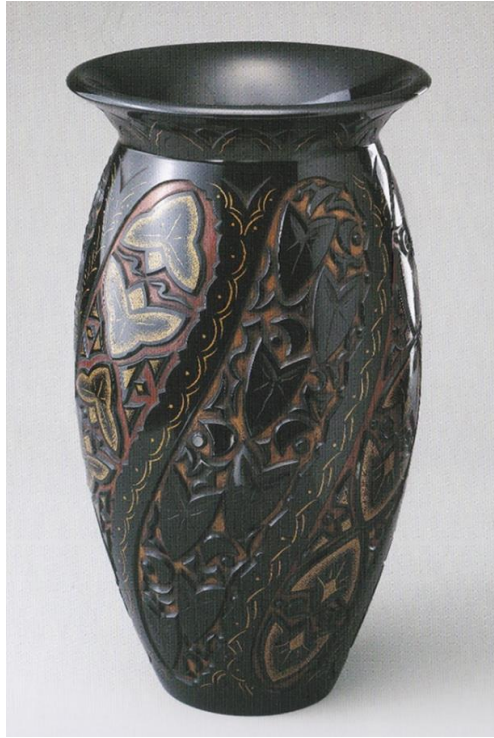


図 13-1(上) 磯井如真 草花文 乾漆花瓶 昭和 5 年 径 16.6cm 高さ 28.8cm
第 17 回商工展 二等賞 高松市美術館蔵

図 13-2(中央)、図 13-3(下) 草花文 乾漆花瓶 詳細

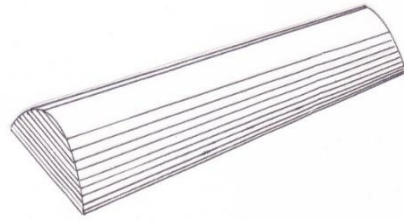
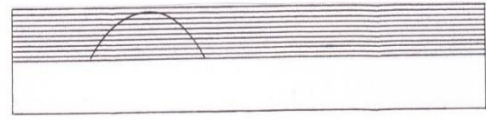


図 14-1(左) 磯井如真 乾漆花瓶 昭和 12 年 縦 15.9cm 高さ 39.6cm
パリ万国博覧会 高松市美術館蔵

図 14-2(右) 乾漆花瓶 制作工程図



図 14-3 乾漆花瓶 詳細



図 14-4 乾漆花瓶 詳細



図 15(左) 磯井如真 鎌倉 香合 梅 明治 30 年頃 径 7cm 高さ 3cm

図 16(右) 磯井如真 木彫 香合 覗小河童 明治 30 年頃 径 6cm 高さ 3.8cm

髹漆科 蒔絵科 大正11年

科目	学年別単位数					
	1	2	3	4	5	計
修身	1	1	1	1	1	5
国語	5	4	4	3	2	18
数学	4	5	3	3		15
物理化学			4	3		7
法制経済				1	1	2
体操	3	3	3	3	3	15
英語	4	4	3	3	3	17
博物	3	2				5
地理	2	1				3
歴史	2	1				3
小計	24	21	18	17	10	90
実習	6	10	15	16	23	70
			23	24	31	94
材料			1			1
図画	6	6	4	4	4	24
工芸史				1	3	4
製作法		1				1
図案製図		2	2	2		6
小計	12	19	22	23	30	106
			30	31	38	130
合計	36	40	40	40	40	196
			48	48	48	220

表3 香川県立工芸学校 髹漆科・蒔絵科 教育課程 大正11年

授業内容

修身 道德の要領、作法
国語 講読、作文、習字
数学 算術、代数、幾何
物理化学 物理、化学
法制経済 法制、経済
体操 体操
英語 綴字、読方、訳解、文法
博物 博物一斑
地理 日本地理、世界地理
歴史 日本歴史、世界歴史

実習 1：各科共 予備実習

髹漆 2：工具練習、簡易下地法、簡易塗漆法
簡易堅地法、蠟色法、調漆

3：本堅地法、調漆、蠟色法
漆絵、異塗

4：本堅地蠟色法、真塗、異塗、錆絵
讃岐塗、存星蒔醬

5：本堅地蠟色法、真塗、錆絵、讃岐塗
貝牙螺石彫刻、各種髹法

蒔絵 2：工具練習、調漆法、漆絵
炭研法、平蒔絵初歩

3：調漆法、平蒔絵
高蒔絵、平研出蒔絵

4：平研出蒔絵、錆上蒔絵、木地蒔絵
研切蒔絵、梨地薄蒔絵

5：高肉研切蒔絵、螺鈿
金貝切金、沃懸地

材料 材料一斑

図画 図案、絵画

工芸史 工芸史一斑

製作法 各科製作法

図案製図 用器画法、図案法、製図法



図 17 磯井如真 彫漆草花文 鼓箱 昭和 6 年 縦 30cm 横 45cm 高さ 27cm
第 12 回帝展 香川県立ミュージアム蔵



図 18 玉楮象谷 堆朱二重彫 御鼓箱 嘉永 6 年 縦 28.8cm 横 46cm 高さ 24cm
高松松平家歴史資料

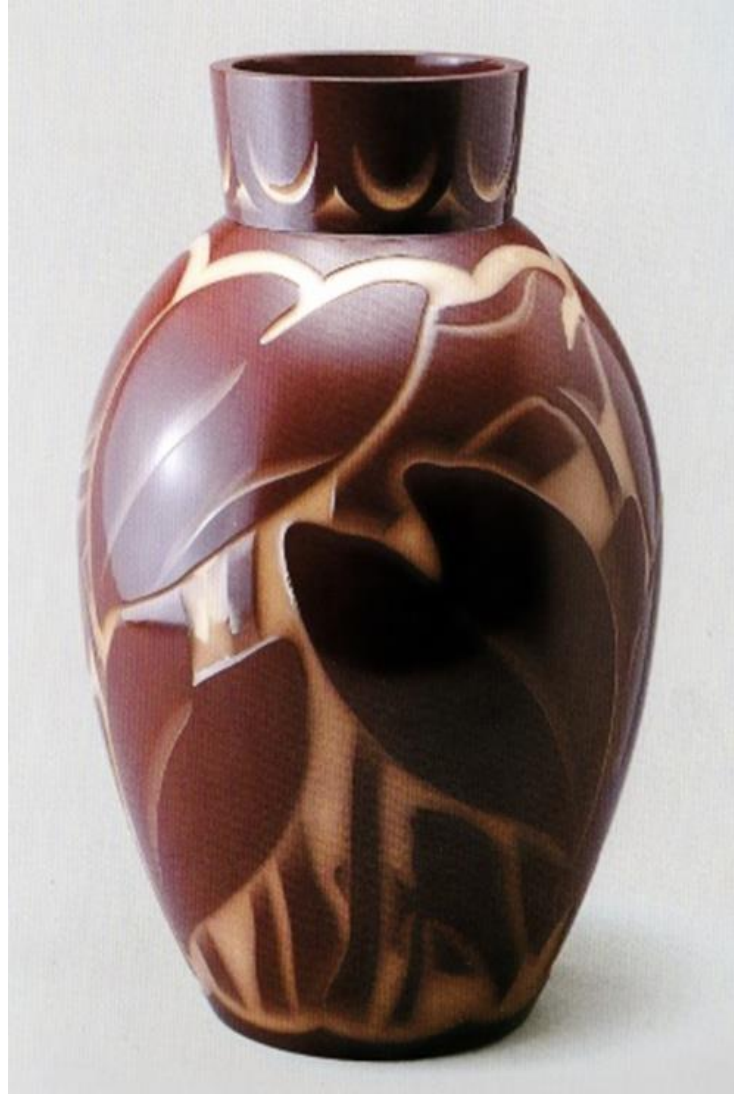


図 19 磯井如真 里芋之圖 彫漆花瓶 昭和 11 年 径 24.8cm 高さ 39.5cm
改組第 1 回帝展 高松市美術館蔵



図 20 磯井如真 サボテンにホロホロ鳥 彫漆飾棚 昭和 11 年
縦 42cm 横 85cm 高さ 105cm 昭和 11 年文展 選奨 高松市美術館蔵



図 21 磯井如真 石南花之圖 昭和 16 年 縦 36.1cm 横 30.1cm 高さ 13.8cm
磯井如真華甲記念展覧会



図22-1 磯井如真 双色紙管 喜鵲之図 昭和16年 縦34cm 横62cm 高さ13cm
第4回新文展 香川県立ミュージアム蔵

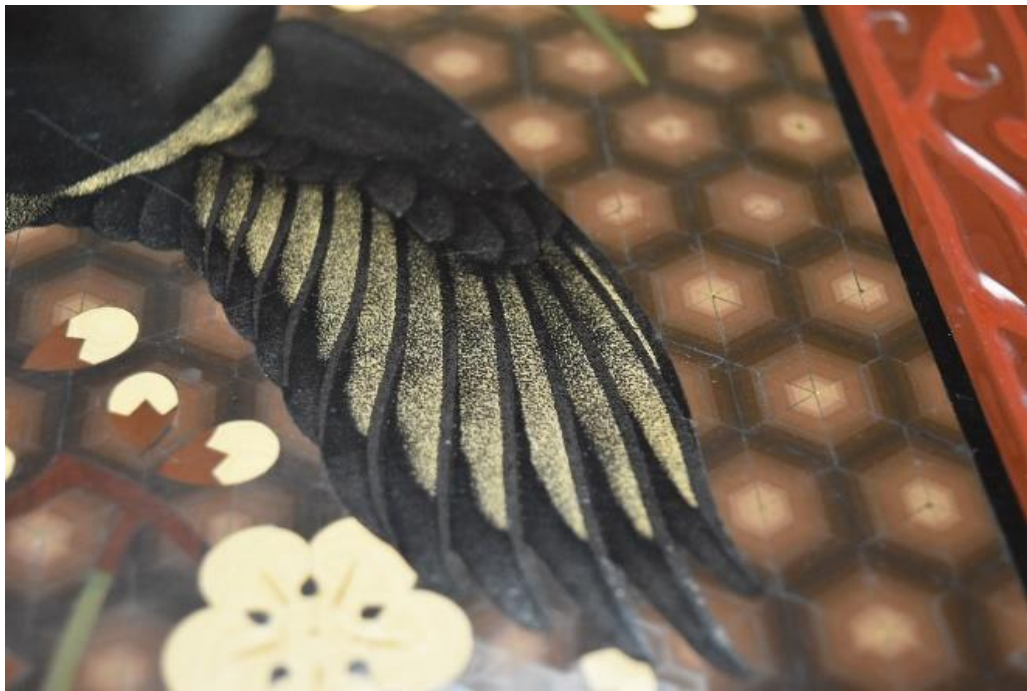


图 22-2 双色纸管 喜鹊之图 详细

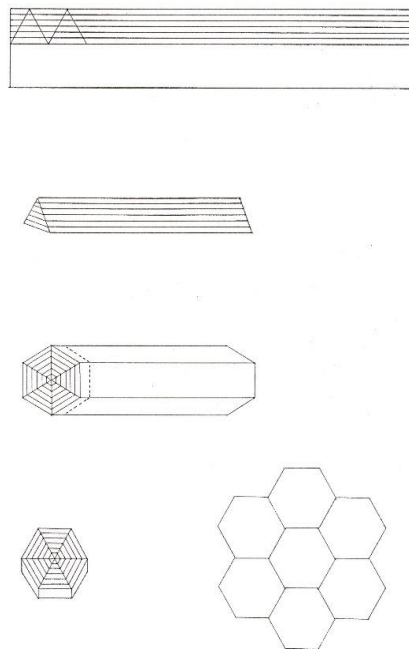


图 22-3 双色纸管 喜鹊之图 制作工程图



図 23 音丸耕堂 彫漆昆虫譜色紙箱 昭和 13 年 縦 31cm 横 27.5cm 高さ 6cm
第 2 回新文展 個人蔵



図 24 谷沢不二松 草花文 彫漆香盆 昭和 8 年 縦 46.2cm 横 46.5cm 高さ 4.2cm
第 14 回帝展 高松市美術館蔵



図 25 工会展 昭和 8 年頃 高松三越

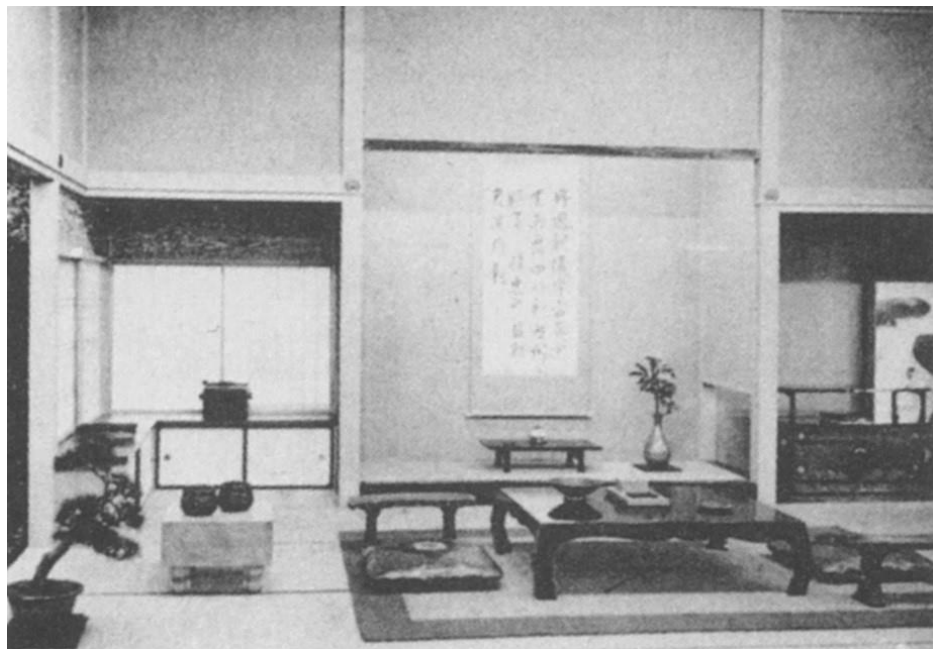


図 26 工会展 モデルルーム



図 27 うるみ会例会で作品を批評し合う同人



図 28 大西忠夫 躍動 昭和 33 年 縦 152cm 横 364cm 第1回日展
善通寺市美術館大西忠夫記念館蔵

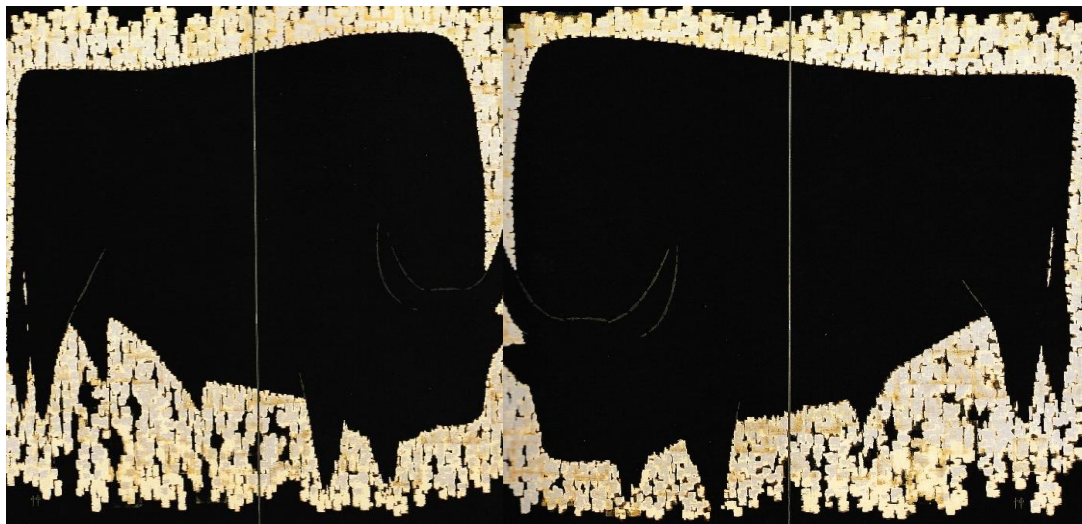


図 29 大西忠夫 牛 昭和 34 年 縦 176cm 横 364cm 第 2 回日展
善通寺市美術館大西忠夫記念館蔵

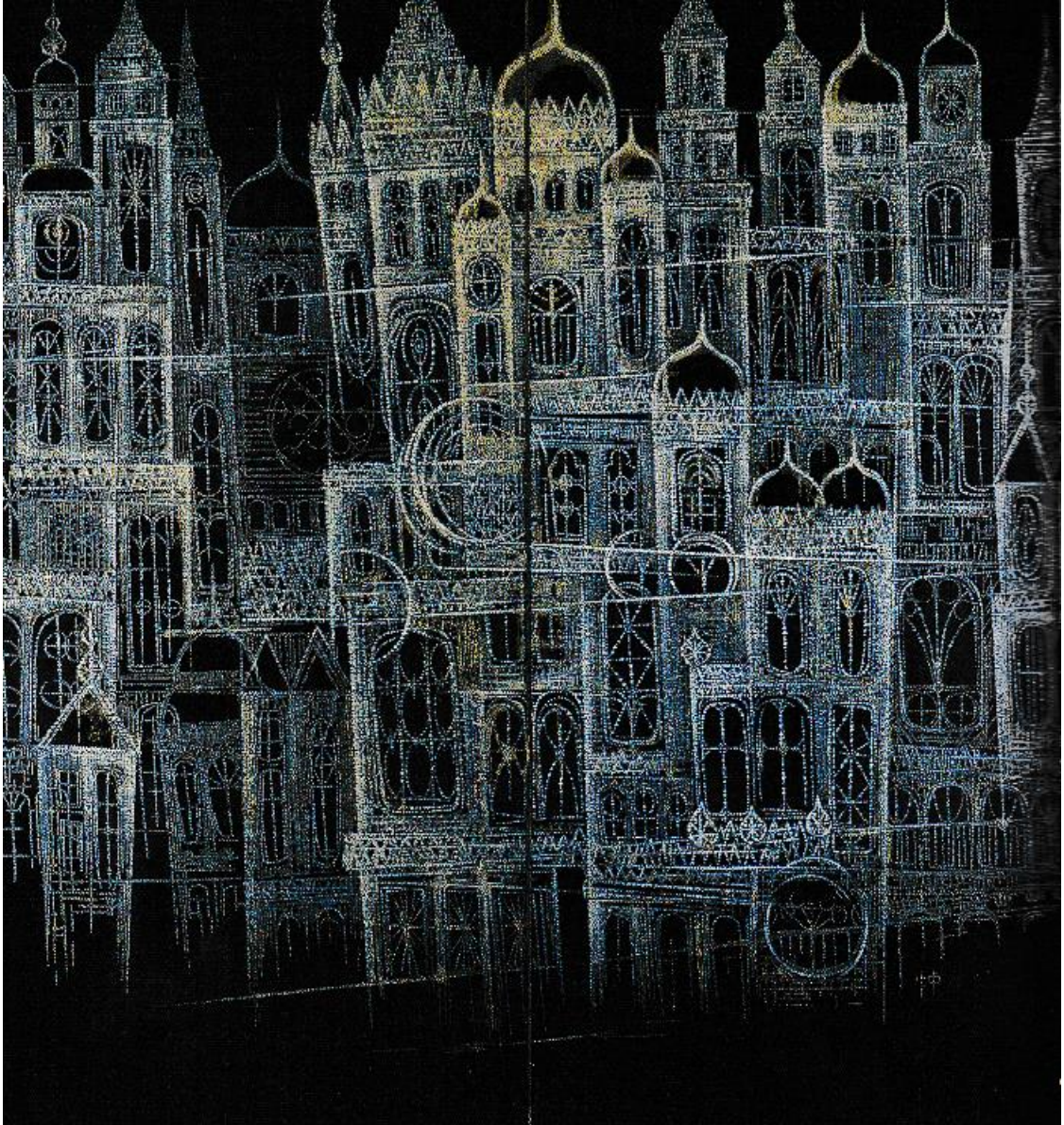


図 30 大西忠夫 白昼夢 昭和 36 年 縦 182cm 横 182cm 第 4 回日展
善通寺市美術館大西忠夫記念館蔵



図 31 大西忠夫 巒気 昭和 38 年 縦 214cm 横 182cm 第6回日展
高松市美術館蔵



図 32 佐々木政 無題 個人蔵



図 33 真子実也 漆パネル ころもみ 昭和 37 年 縦 180cm 横 80cm
第1回日本現代工芸美術展 現代工芸賞 高松市美術館蔵



図 34 うるみ会制作 文新堂新工芸ビル 漆壁面装飾 昭和 29 年完成



図 35-1 うるみ会制作 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 昭和 33 年完成



図 35-2(左) 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 竹



図 35-3(右) 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 梅



図 35-4 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 御座船



図 35-5 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 詳細



図 35-6 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 詳細



図 35-7 常盤本館桃山の間 漆壁面装飾 詳細

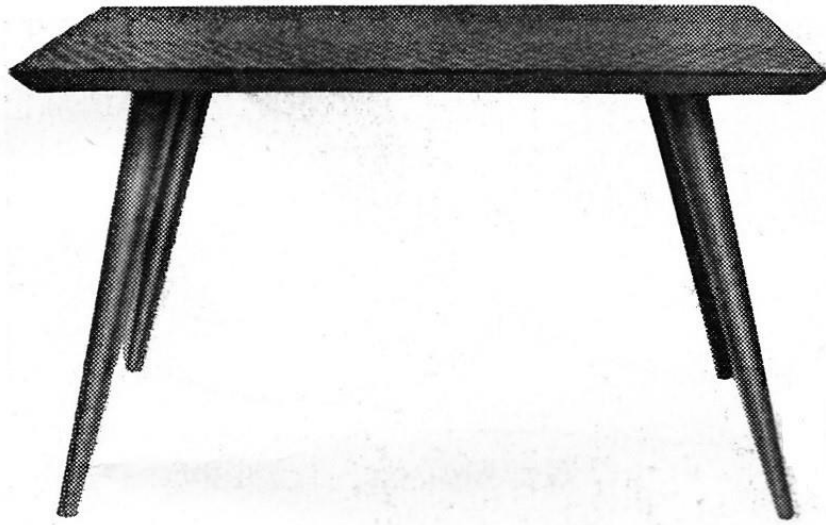


図 36 (株)富士製作所 コーヒーテーブル 昭和 34 年

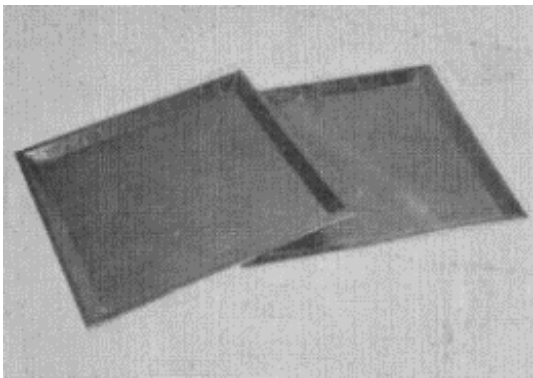


図 37 文新堂 尺象谷塗スダレ膳

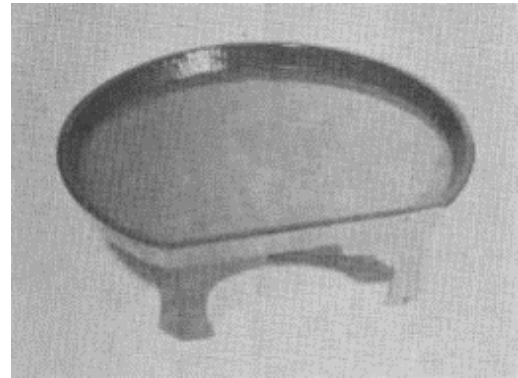


図 38 森繁会社 会席膳後藤塗



図 39 音丸耕堂 彫漆草花文様八陵食籠 昭和 32 年 径 28cm 高さ 11cm
高松市美術館蔵



図 40-1 音丸耕堂 彫漆布袋葵 手箱 昭和 54 年 縦 24cm 横 18cm 高さ 14cm
文化庁蔵



図 40-2 彫漆布袋葵 手箱 詳細

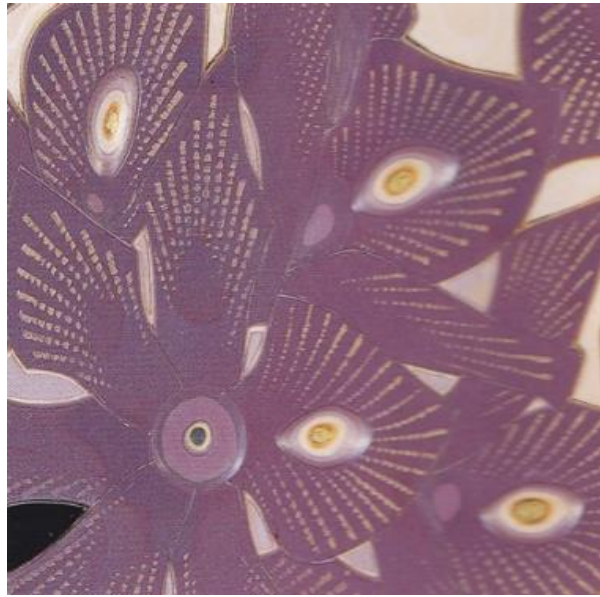


图 40-3 彫漆布袋葵 手箱 詳細



图 40-4 彫漆布袋葵 手箱 詳細



図 41 磯井如真 蒔醬 龍鳳凰文 八角香盆 昭和 30 年 径 46.5cm 高さ 5.2cm
第 2 回日本伝統工芸展 文化財保護委員会委員長賞 東京国立近代美術館蔵



図 42 磯井如真 蒔醬 龍鳳凰文 八角香盆 昭和 31 年 縦 27.1cm 横 27.1cm
高さ 15.3cm 第 3 回日本伝統工芸展 東京国立近代美術館蔵



図 43 磯井如真 蒟醬 筆管 銀葉アカシヤ之図 昭和 32 年
縦 36.5cm 横 12.5cm 高さ 4.5cm 第 4 回日本伝統工芸展 高松市美術館蔵



図 44 磯井如真 飾棚 竹林之図 昭和 33 年 縦 41.1cm 横 87.5cm 高さ 69.5cm
第 5 回日本伝統工芸展 高松市美術館蔵



図45-1 磯井正美 蒟醬 むらさき 箱 平成2年 縦19.7cm 横30.4cm 高さ11.7cm
第37回日本伝統工芸展 高松市美術館蔵

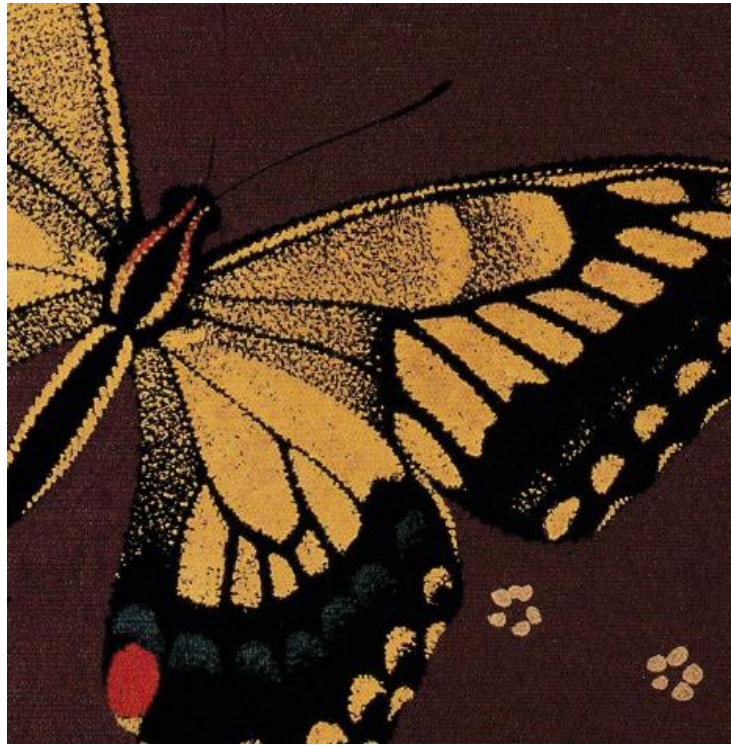


図 45-2 蒔醬 むらさき 箱 詳細

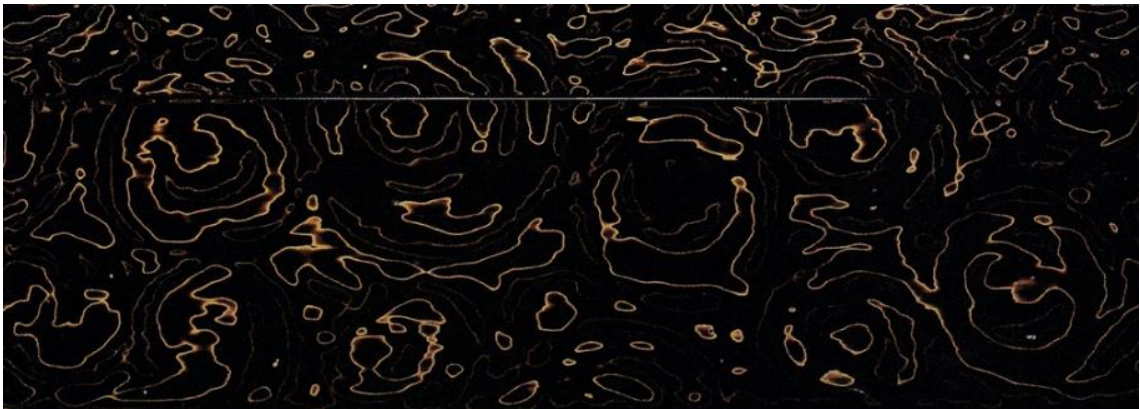


図 45-3 蒔醬 むらさき 箱 詳細



図 46-1 太田儔 籃胎蒔醬 文箱 双鳥 昭和 58 年 縦 29cm 横 26cm 高さ 7cm
第 30 回日本伝統工芸展 第 5 回 MOA 岡田茂吉賞展 東京国立博物館蔵



図 46-2 籃胎蒔醬 文箱 双鳥 詳細



図 47-1 太田壽 籃胎蒔醬 文箱 蝶 昭和 61 年 縦 28cm 横 26cm 高さ 6.5cm
第 3 回日本伝統漆芸展 心と技 日本伝統工芸 北欧巡回展
東京国立近代美術館蔵

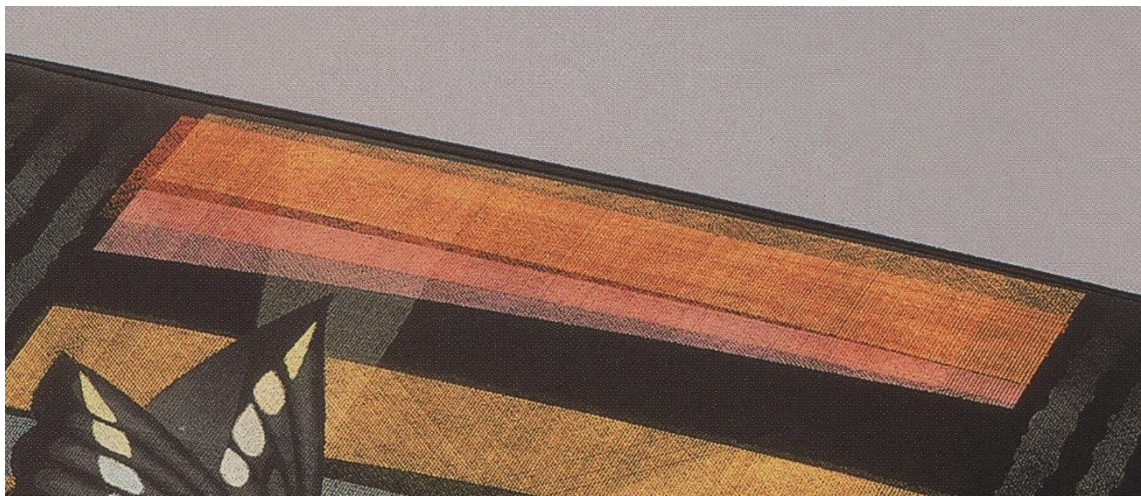


図 47-2 籃胎蒔醬 文箱 蝶 詳細

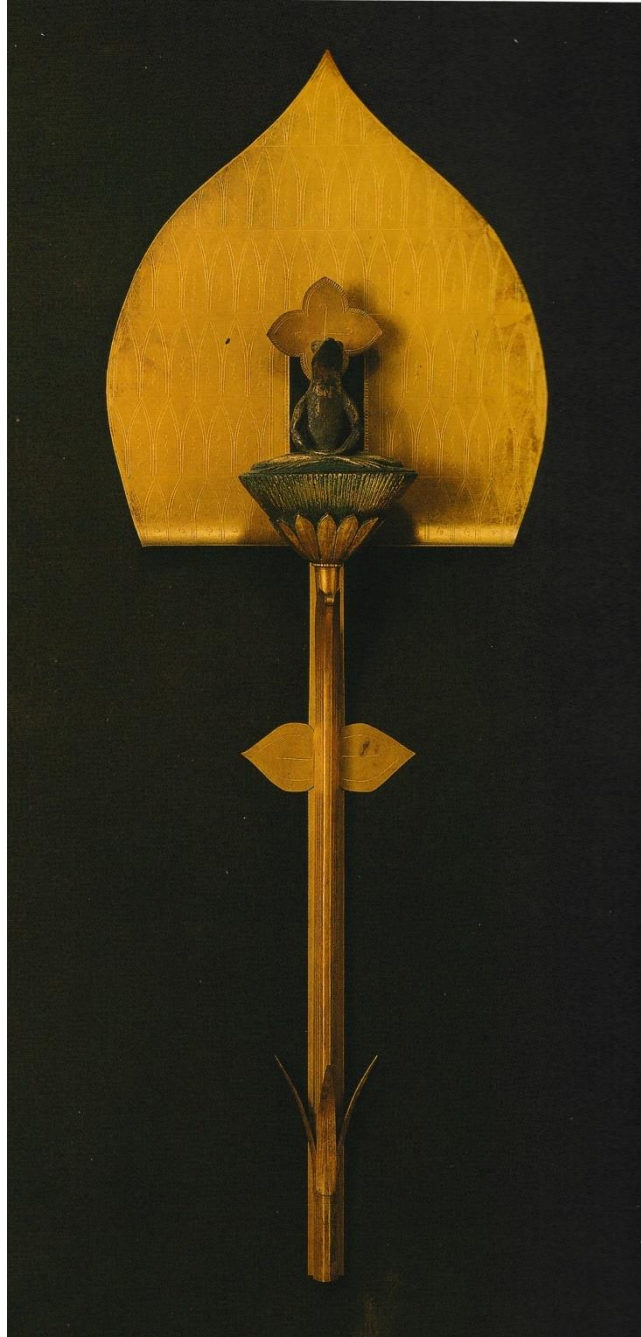


図 48 北原千鹿 蛙 壁掛 昭和9年 縦103cm 横37cm 高さ8cm
第15回帝展 香川県立高松工芸高等学校蔵



図 49 音丸耕堂 彫漆宵待草水差 平成 8 年 半径 20.7cm 高さ 12.5cm
高松市美術館蔵



図 50 音丸耕堂 堆漆蛙香合 平成 8 年 縦 4.1cm 横 6.1cm 高さ 7.2cm
香川県立ミュージアム蔵



図 51 北原千鹿 置物 花の折枝 昭和 2 年 縦 7.5cm 横 31cm 高さ 6.5cm
第 8 回帝展 特選 個人蔵



図 52 窪田良次 パネル 昭和 32 年 縦 59cm 横 147.8cm
第 22 回香川県美術展覧会 文部大臣賞 香川県立ミュージアム蔵



図 53 佐々木政 鳥 昭和 40 年 第 30 回香川県美術展覧会 30 回記念大賞

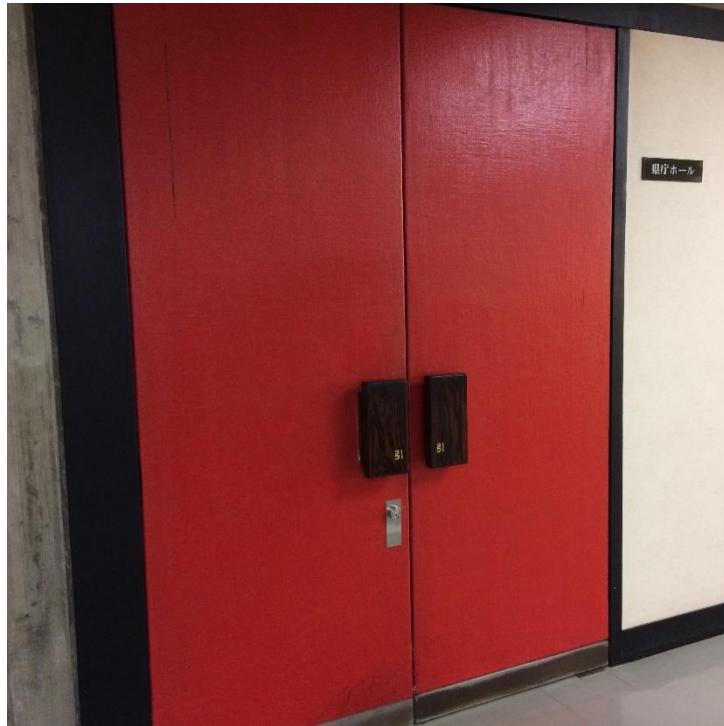


図 54-1 香川県庁舎 県庁ホール扉



図 54-2 香川県庁舎 県庁ホール扉 詳細



図 55-1 明石朴景 樹間群翔 昭和 54 年完成 高松市議会議場



图 55—2 樹間群翔 詳細

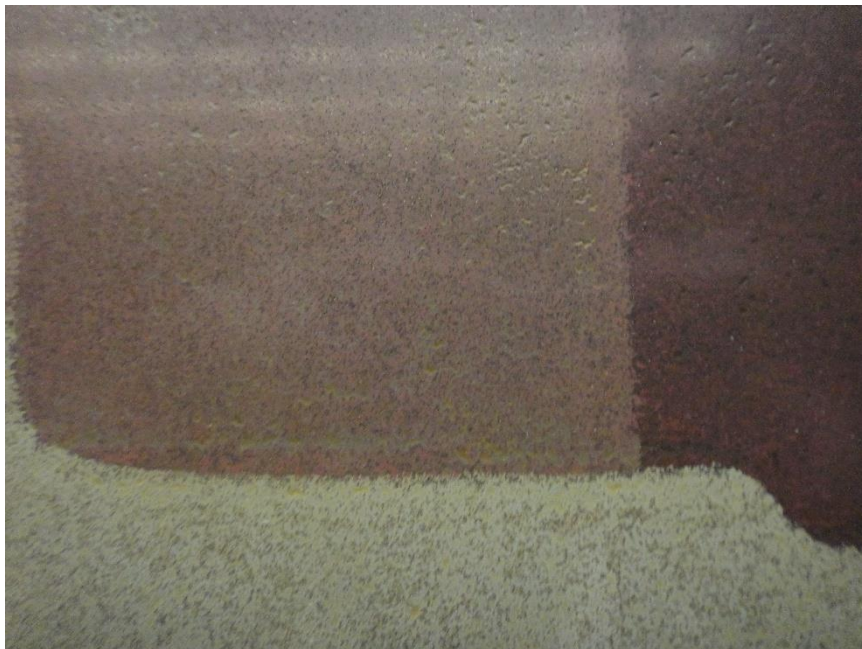


图 55—3 樹間群翔 詳細

図版・表出典

- 図 1-1 執筆者撮影 2018 年 3 月 23 日 香川県立ミュージアム
- 図 1-2 執筆者撮影 2018 年 3 月 23 日 香川県立ミュージアム
- 図 2 住谷晃一郎 『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』
エーアンドエー・コミュニケーションズ 2005 年 p.78
- 図 3 住谷晃一郎 『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』
エーアンドエー・コミュニケーションズ 2005 年 p.79
- 図 4-1 執筆者撮影 2018 年 3 月 19 日 高松市美術館
- 図 4-2 執筆者撮影 2018 年 3 月 19 日 高松市美術館
- 図 5 三好信浩 『佐賀偉人伝 10 納富介次郎』 佐賀県立佐賀城本丸歴史館
2013 年 p.45
- 図 6 三好信浩 『佐賀偉人伝 10 納富介次郎』 佐賀県立佐賀城本丸歴史館
2013 年 p.44
- 図 7 東京国立近代美術館 編 『日本のアール・ヌーヴォー1900-1923 : 工芸と
デザインの新時代』 東京国立近代美術館 2005 年 p.68
- 図 8 東京国立近代美術館 編 『日本のアール・ヌーヴォー1900-1923 : 工芸と
デザインの新時代』 東京国立近代美術館 2005 年 p.69
- 図 9 香川県文化会館 編 『郷土先覚作家展 6 小倉右一郎 鴨幸太郎』
香川県文化会館 1973 年
- 図 10 百周年記念誌編纂委員会 『高松工芸百年史 礎』
香川県立高松工芸高等学校 1998 年 p.35
- 図 11 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如

真展』高松市美術館 2014年 p.13

- 図 12 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』高松市美術館 2014年 p.13

- 図 13-1 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』高松市美術館 2014年 p.29

- 図 13-2 執筆者撮影 2018年3月19日 高松市美術館

- 図 13-3 執筆者撮影 2018年3月19日 高松市美術館

- 図 14-1 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』高松市美術館 2014年 p.39

- 図 14-2 執筆者作成

- 図 14-3 執筆者撮影 2018年3月19日 高松市美術館

- 図 14-4 執筆者撮影 2018年3月19日 高松市美術館

- 図 15 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』高松市美術館 2014年 p.93

- 図 16 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』高松市美術館 2014年 p.95

- 図 17 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』高松市美術館 2014年 p.30

- 図 18 住谷晃一郎 『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』
エーアンドエー・コミュニケーションズ 2005年 p.70

- 図 19 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』高松市美術館 2014年 p.34

- 図 20 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』 高松市美術館 2014 年 p.35
- 図 21 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』 高松市美術館 2014 年 p.49
- 図 22-1 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』 高松市美術館 2014 年 p.50
- 図 22-2 執筆者撮影 2018 年 3 月 23 日 香川県立ミュージアム
- 図 22-3 執筆者作成
- 図 23 岡田譲 編 『人間国宝シリーズ 22 音丸耕堂』 講談社 1980 年 p.9
- 図 24 住谷晃一郎 『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』
エーアンドエー・コミュニケーションズ 2005 年 p.206
- 図 25 住谷晃一郎 『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』
エーアンドエー・コミュニケーションズ 2005 年 p.229
- 図 26 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』 高松市美術館 2014 年 p.126
- 図 27 加島信夫 『工芸七彩会 うるみ会記録 1、うるみ會記録 2、うるみ会記録 3』 うるみ会 1948 年 8 月起、1953 年度起、1956 年 6 月 1 日起
- 図 28 高松市美術館 編 『逃げ水を追って 大西忠夫展』 高松市美術館 1999 年
- 図 29 高松市美術館 編 『逃げ水を追って 大西忠夫展』 高松市美術館 1999 年
- 図 30 高松市美術館 編 『逃げ水を追って 大西忠夫展』 高松市美術館

1999 年

- 図 31 高松市美術館 編 『逃げ水を追って 大西忠夫展』 高松市美術館
1999 年

- 図 32 執筆者撮影 2016 年 1 月 1 日

- 図 33 住谷晃一郎 『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』
エーアンドエー・コミュニケーションズ 2005 年 p.283

- 図 34 執筆者撮影 2015 年 9 月 2 日 高松市美術館

- 図 35-1 執筆者撮影 2015 年 9 月 3 日 ときわ茶寮

- 図 35-2 執筆者撮影 2015 年 9 月 3 日 ときわ茶寮

- 図 35-3 執筆者撮影 2015 年 9 月 3 日 ときわ茶寮

- 図 35-4 執筆者撮影 2015 年 9 月 3 日 ときわ茶寮

- 図 35-5 執筆者撮影 2015 年 9 月 3 日 ときわ茶寮

- 図 35-6 執筆者撮影 2015 年 9 月 3 日 ときわ茶寮

- 図 35-7 執筆者撮影 2015 年 9 月 3 日 ときわ茶寮

- 図 36 日本漆工協会 編 『日本漆工 110 号』 日本漆工協会
1959 年 11、12 月 p.18

- 図 37 日本漆工協会 編 『日本漆工 76 号』 日本漆工協会 1956 年 12 月 p.9

- 図 38 日本漆工協会 編 『日本漆工 76 号』 日本漆工協会 1956 年 12 月 p.11

- 図 39 高松市美術館 編 『音丸耕堂展 華麗なる彫漆世界』 高松市美術館
2018 年 p.34

- 図 40-1 朝日新聞社 編 『週刊朝日百科 週刊人間国宝 工芸技術・漆芸 通巻 26 号』 朝日新聞社 2006 年 11 月 26 日号 p.3
- 図 40-2 朝日新聞社 編 『週刊朝日百科 週刊人間国宝 工芸技術・漆芸 通巻 26 号』 朝日新聞社 2006 年 11 月 26 日号 p.4
- 図 40-3 朝日新聞社 編 『週刊朝日百科 週刊人間国宝 工芸技術・漆芸 通巻 26 号』 朝日新聞社 2006 年 11 月 26 日号 p.4
- 図 40-4 朝日新聞社 編 『週刊朝日百科 週刊人間国宝 工芸技術・漆芸 通巻 26 号』 朝日新聞社 2006 年 11 月 26 日号 p.4
- 図 41 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』 高松市美術館 2014 年 p.77
- 図 42 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』 高松市美術館 2014 年 p.78
- 図 43 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』 高松市美術館 2014 年 p.81
- 図 44 高松市美術館 編 『高松市美術館開館 25 周年記念 没後 50 年 磯井如真展』 高松市美術館 2014 年 p.83
- 図 45-1 朝日新聞社 編 『週刊朝日百科 週刊人間国宝 工芸技術・漆芸 通巻 26 号』 朝日新聞社 2006 年 11 月 26 日号 p.18
- 図 45-2 朝日新聞社 編 『週刊朝日百科 週刊人間国宝 工芸技術・漆芸 通巻 26 号』 朝日新聞社 2006 年 11 月 26 日号 p.19
- 図 45-3 朝日新聞社 編 『週刊朝日百科 週刊人間国宝 工芸技術・漆芸 通巻 26 号』 朝日新聞社 2006 年 11 月 26 日号 p.19
- 図 46-1 高松市美術館 編 『蒔醬 太田儔展』 高松市美術館 2008 年 p.24

- 図 46-2 高松市美術館 編 『蒔醬 太田儔展』 高松市美術館 2008 年 p.24
- 図 47-1 高松市美術館 編 『蒔醬 太田儔展』 高松市美術館 2008 年 p.28
- 図 47-2 高松市美術館 編 『蒔醬 太田儔展』 高松市美術館 2008 年 p.28
- 図 48 高松市美術館 編 『モダニズムの金工家 北原千鹿展』 高松市美術館
2017 年 p.22
- 図 49 高松市美術館 編 『音丸耕堂展 華麗なる彫漆世界』 高松市美術館
2018 年 p.53
- 図 50 高松市美術館 編 『音丸耕堂展 華麗なる彫漆世界』 高松市美術館
2018 年 p.58
- 図 51 高松市美術館 編 『モダニズムの金工家 北原千鹿展』 高松市美術館
2017 年 p.19
- 図 52 住谷晃一郎 『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』
エーアンドエー・コミュニケーションズ 2005 年 p.137
- 図 53 香川県文化会館 編 『県展史』 香川県教育委員会 1985 年
- 図 54-1 執筆者撮影 2017 年 3 月 11 日 香川県庁舎
- 図 54-2 執筆者撮影 2017 年 3 月 11 日 香川県庁舎
- 図 55-1 執筆者撮影 2015 年 9 月 24 日 高松市議会議場
- 図 55-2 執筆者撮影 2015 年 9 月 24 日 高松市議会議場
- 図 55-3 執筆者撮影 2015 年 9 月 24 日 高松市議会議場

- 表 1 住谷晃一郎 『讃岐漆芸 工芸王国の系譜』
エーアンドエー・コミュニケーションズ 2005 年 p.373
- 表 2 執筆者撮影 2017 年 6 月 13 日 香川県立図書館
- 表 3 百周年記念誌編纂委員会 『高松工芸百年史 礎』
香川県立高松工芸高等学校 1998 年 p.571