The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	官展の美術工芸部門における漆芸平面作品について ：昭和戦前期の山崎覚太郎の活動を中心に
Author(s)	南, 有里子
Citation	デザイン理論. 2017, 70, p. 79-93
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/65051
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

官展の美術工芸部門における漆芸平面作品について
── 昭和戦前期の山崎覚太郎の活動を中心に

南　　有里子

キーワード
官展，工芸，漆芸，平面作品，山崎覚太郎
Government-sponsored art exhibition, Crafts, Lacquer Art, Panel and Screen, Kakutaro YAMAZAKI (1899-1984)

１．はじめに
２．「无型」と「実在工芸美術会」における山崎覚太郎
３．官展の展覧会規程にみる平面作品
４．新設当初の帝展第四部における平面作品
５．漆芸家・山崎覚太郎による新たな平面形式の提示
６．戦後日展の漆芸分野における平面作品の急増と定着
７．おわりに

１．はじめに

1939年（昭和14）の第３回文部省美術展覧会に出品された「猿蒔絵風爐前屏風」（図１）は，東京美術学校助教授であった漆芸家・山崎覚太郎（1899-1984）が商工省嘱託として欧米での工芸調査に派遣され，帰国した後に発表した作品である。構成主義的要素が強調され，明快な図案が斬新な印象を与える本作は，帝国美術院美術展覧会（帝展），文部省美術展覧会（新文展），日本美術展覧会（日展）といった，いわゆる文部省系列の官展に出品された漆芸作品における絵画的表現の黎明期を代表するものとしてこれまで高く評価されてきた。この他にも漆芸の分野から髙橋節郎「木瓜蒔絵屏風」（1941年（昭和16）第４回新文展出品）（図２），張間禧一「鷺漆器衝立」（1942年（昭和17）第５回新文展出品）（図３）など華やかな図案の平面作品が相次いで特選を受賞し，当時の新文展を席巻したことがよく知られている一方で，官展の漆芸分野における平面作品の展開とその背景に関してこれまで十分な検討がなされてきたとは言いがたい。そこで本稿では，1927年（昭和２）の第８回帝展に「第四部　美術工芸」が新設されて以降，漆芸分野においてどのように平面作品が登場し，

図１　山崎覚太郎「猿蒔絵風爐前屏風」
1939年（昭和14）　第３回新文展出品，審査員
高65×幅179.5cm

本稿は第58回大会（2016年７月31日，於：京都精華大学）での発表に基づく

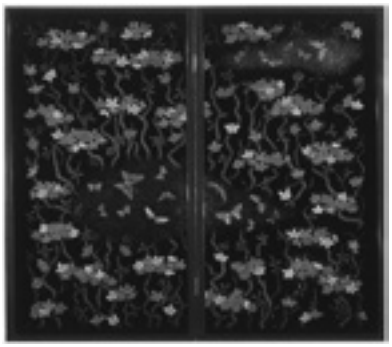

図２　髙橋節郎「木瓜蒔絵屏風」
1941年（昭和16）　第４回新文展出品，特選
高136.0×151.2cm

図３　張間禧一「鷺漆器衝立」
1942年（昭和17）　第５回新文展出品，特選
高121.0×168.0cm

のちに定着をみたのか，当時の展覧会規程や図録等の文献資料と出品作品の分析を通して考察する。

２．「无型」と「実在工芸美術会」における山崎覚太郎

1925年（大正14）にパリで開催された現代装飾美術・産業美術国際博覧会（L’ Exposition International des Arts Décoratifs et Industriels Modernes，アール・デコ博覧会）において，山崎覚太郎は「柘榴の硯箱」を出品し金賞を受賞している[1]。このアール・デコ博覧会で当時高い評価を受けた日本の工芸作家[2]のほとんどが，博覧会の翌年1926年（昭和元）に鋳金家の高村豊周（1890-1972）を中心として結成された工芸団体「无型」に参加した。无型には金工作家だけでなく漆芸作家も多く所属しており，山崎もこの一員に加わった[3]。

高村豊周が「工藝美術家の作ったものは，壺でも香爐でも水盤でも，實用品であつて實用品ではないのです。實用品の形を借りた工藝美術品で實用は第二で鑑賞が主になつてゐるのです。」[4]と述べているように，「无型」の同人たちは当時，いわば「美術としての工芸」の地位を確立することを目指して活動した。実用品の形を借りた工芸美術のありかたを模索しようとする高村の影響を受けた山崎は実際に，当時の无型の年次展[5]に菓子鉢や盆（図４），鏡台

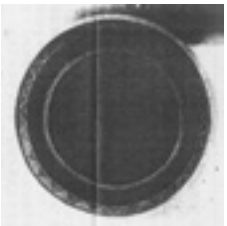

図４　山崎覚太郎「大盆」
1928年（昭和３）
第２回无型展出品

図５　山崎覚太郎「鏡臺」
1929年（昭和４）
第３回无型展出品

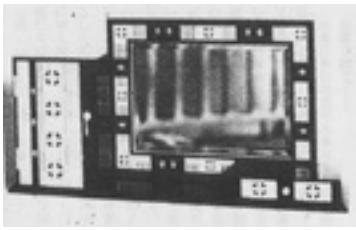

図６　山崎覚太郎「鏡臺」
1931年（昭和６）
第５回无型展出品

表１　「无型」の年次展への山崎覚太郎の出品作（筆者作成）[6]

	会　　期	山崎覚太郎の出品作（判明分）
第１回无型展	1927年（昭和２）３月12日～16日	
第２回无型展	1928年（昭和３）５月24日～29日	銘々盆A～D，菓子鉢A～D，軸盆，大盆，葉巻箱，手箱，ペン皿
第３回无型展	1929年（昭和４）６月10日～15日	掛鏡，鏡臺，菓子鉢，小筥，銘々盆，ペン皿
第４回无型展	1930年（昭和５）６月25日～29日	煙草セット
第５回无型展	1931年（昭和６）６月８日～12日	鏡臺
第６回无型展	1932年（昭和７）５月１日～５日	

（図５）（図６）といった実用品を継続して出品している。［表１］

だが帝展に美術工芸部門が新設されて10年近くが経つ頃には「表現の爲の表現，装飾の爲の装飾といふ身動きのならないスランプに陥つてゐる」[7] と，鑑賞主義的傾向の強まりに対して彼らはみずから警鐘を鳴らすこととなる。「无型」は解散し，その同人を中心として1935年（昭和10）には「実在工芸美術会」が結成された[8]。（図７）（図８）

山崎も参加したこの「実在工芸美術会」の活動については，木田拓也「実在工芸美術会1935－1940：「用即美」の工芸」に詳しい。木田によれば，「用即美」を提唱した彼らの活動は「『工芸美術』と『産業工芸』の関係を密接にすることによって事物の領域へと接近」[9] するものであり，実生活に根差した工芸本来の価値を回復させることを主眼としていたことが指摘されている。たしかに，上野の東京府美術館で開催された年次展では従来の官展の美術工芸部門とは異なって露出展示を基本としており，花瓶には花が挿され盛器には果物や野菜が配され[10]，また会場内には家具を配したモデルルームが設置されていた。（図９）（図10）

商工省工芸指導所の賛助作品も含めて実生活の中で用いる身近な品が並び，また公共の場に設置する噴水やモニュメント，ポスター，壁紙などについては図案での出品が認められるなど，現代の生活に必要な工芸品を正当に評価しようという彼らの思惑は，次第に戦時色の濃くなる中，大成功をおさめたといえよう。1936年（昭和11）５月に開催された第１回展では出品作192点中83点が売約となり，入場者は１日当たり600人から700人，最終日には1,200人を動員したとされる[11] が，翌年５月の第２回展では２週間の会期中の総来場者が7,135人，陳列品316点中111点が売約[12] となるなど，第１回展を上回る成績を挙げたといわれている。

東京美術学校の助教授の職にあった山崎は，第１回実在工芸展を終えたのちに1936年９月から約一年の間，商工省の嘱託として欧米各国を訪問し工芸品の輸出拡大のための調査を行った。海外の漆芸家との交流や各地の工芸事情の調査を経て，帰国後には報告書として「海外工芸の新傾向」を著したが，14か国を廻り最後に訪れたフランスの工芸事情について山崎は「従来の技巧上非常に精巧かつ絢爛たる状態より単純かつ雅致に向かいつつある」[13] との所感を述べている。同書内で特に「工芸品の用途が先に立って，これに付加せられたる装飾的部分を

其の部分としても見られるような態度をとらなかった従来の傾向を訂正しつつある」[14] と記した巴里の風潮に触れた山崎はおそらく，自身の制作姿勢を省みながら帰国したに違いない。（図11）

「无型」そして「実在工芸美術会」の活動を経て，欧米からの帰国後1939年（昭和14）に発表されたことを考え合わせれば，前掲の「猿蒔絵風爐前屏風」は山崎があくまでも小屏風という実用調度品の形式に則ったうえで，従来はそれに付随する装飾とみなされていた文様や図案それ自体の芸術性を高めようと試みた段階であったと捉えるのが自然である。またこの意味で，本作の発表された時点では官展へ出品される漆芸作品において，純粋な「絵画性」の萌芽には至っていなかったのではないかという疑問が生じてくる。

図７　「无型」解消
1933年（昭和８）左端が山崎

図８　実在工芸美術会第１回展（東京府美術館）
1936年（昭和11）右から５人目が山崎

図９　実在工芸美術会第１回展
第１室全景　1936年（昭和11）

図10　実在工芸美術会第２回展
白木屋家具設計部《談話室セット》
1937年（昭和12）

図11　フランスにて
漆芸家ジャン・デュナンと
1937年（昭和12）右が山崎

３．官展の展覧会規程にみる平面作品

1927年（昭和２），第８回帝展に「第四部　美術工芸」が新設された当初に遡れば，同年５月７日付の「帝國美術院展覧會規程中改正」第二条において，第一部　繪畫，第二部　繪畫（油畫，水彩畫，パステル畫，創作版畫等），第三部　彫塑，第四部　美術工藝，と各部の内容が定められた。また作品の大きさに関する条項の改正事項として以下のように記載されている。

> 第十二條第一項中「縦十尺横十五尺」ヲ「縦十尺横九尺」ニ第二項中「横十五尺」ヲ「横九尺」ニ第六項ヲ「本條第一項及第二項ノ規定ハ第三部及第四部ノ出品ニ付之ヲ適用セス」ニ改ム[15]

つまり第四部の新設当初は，出品作品の大きさについて第一部や第二部の出品に関する規定の適用除外範囲とされるに留まっており，実質上の制限はなかったと考えられる。この点は1928年（昭和３）７月６日付の改正において，第十二条には「出品ノ大サハ適宜トス」と明記されるようになった。しかしここで第一部の絵画（日本画）については「縦十尺横九尺以内（装飾設備ヲ含ム）トシ出品人の占メ得ヘキ陳列壁面ハ横九尺迄トス」[16] と定められ，縦と横の長さにより作品の大きさが規定されていた。これと同様の方式によって第四部に関する規程が確認できるようになるのは，第10回帝展に際して行われた1929年（昭和４）７月10日付の改正からである。

第十二條

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

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

第二部，第三部ノ出品ハ適宜トス[17]

ここにおいてはじめて，第四部の出品は「立体」と「その他」とに区分されることとなり，立体は「十尺平方以内」，その他は「縦十尺横八尺以内」とそれぞれ明確に大きさが定められた。なお，この緩やかな形式区分は1936年（昭和11）の改組第１回帝展や昭和十一年文展においても継続し，「その他」の大きさは縦十二尺横十二尺まで拡大されていった[18]。この後，1938年（昭和13）の第２回新文展において縦六尺横六尺にまでいったん大幅に縮小される[19] 一方で，1941年（昭和16）の第４回新文展以降は「第四部ハ制限ナシ」[20] という経緯をたどる。

新文展における「第四部　美術工芸」の出品規程に関して最も注目すべき変化が表れるのは，1943年（昭和18）の第６回新文展のときである。同年９月14日付の改正において，第四部について形式の区分が「屏風，壁掛類」「棚及机類」「衝立類」「額面類」の４種類に細分化されたうえで，下記のようにそれぞれの大きさが規定された。

第十七條各號ヲ左ノ通改ム　（中略）

四　第四部ハ　　屏風，壁掛類　六尺角以内（装飾設備ヲ含ム）

棚及机類　正面三尺以内奥行二尺以内

衝立類　三尺五寸角以内（枠，足共）

額面類　二尺五寸角以内（装飾設備ヲ含ム）[21]

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

４．新設当初の帝展第四部における平面作品

筆者は各回の展覧会図録に掲載された作品名から作品の形状にかかわる語を抽出したうえでその種類や数を素材別に整理し，また作品名に素材が明記されない場合には作者名から調査・類推を重ねて分類した。この結果，1927年（昭和２）の第８回帝展に新設された「第四部美術工芸」への出品作品112点[22]の中には，屏風・壁掛８点，衝立３点，額面３点が含まれていたことがわかった。分類の過程で作品名から形式が判別できない事例はなかったことから，第四部新設当初の出品作品名にはすべて，作品の形式をあらわす何らかの語が含まれていたことが判明したという点においても興味深い。［表２］

表２　1927年（昭和２）第８回帝展の出品作品における形式分類（筆者作成）

筆者による形式分類		点数
器物・文具	壷・瓷・瓶類	31
	箱・籠類	21
	盆・皿・盤・膳類	14
	釜・炉類	7
	花器類	4
	鉢・盛器類	3
	菓子・果物器類	1
	盒・合類	1
	喫煙具類	1
	金具類	1
	その他器物（棗）	1
		85

筆者による形式分類		点数
家具・調度	屏風・壁掛類	8
	棚・机類	4
	照明類	4
	衝立類	3
	額面類	3
	その他家具・調度類	
	時計	2
	鏡	1
	陶板	1
	置物	1
		27

これらの分類のうち「平面作品」と考えられるもの，つまり前述の「屏風」「壁掛」「衝立」「額」という語を作品名に含む14点を抽出してその内訳を素材別に分類すると，その大半が染織分野からの出品とみられる一方で，漆芸分野からの平面作品はまだ１点も出品されていなかったことがわかる。［表３］

表3　1927年（昭和2）第8回帝展に出品された平面作品14点の内訳（筆者作成）

作家名	作品名	地方別	賞	筆者による分類	
				素材	形式
二代　伊東　陶山	陶額	京都		陶磁	額
熊谷　勝明	軍鶏額	東京			額
塚田　秀暎	高嶺の雪（彫金額）	東京		金工	額
喜多村　榮太郎	姸春圖描更紗壁掛	東京		染織	壁掛
桐谷　天香	林間清遊（壁掛）	千葉		染織	壁掛
熊谷　吉郎	超自然（壁掛）	東京		染織	壁掛
櫻井　霞洞	謡姫圖壁掛	東京		染織	壁掛
龍村　平藏	羅地錦壁掛	大阪		染織	壁掛
山鹿　清華	阿蘭陀船（手織錦壁掛）	京都	（特）	染織	壁掛
山脇　敏子	柘榴文様壁掛	東京		染織	壁掛
皆川　月華	冨貴靈獸文衝立	京都		染織	衝立
横山　正義	恵まれし歡（鍛金衝立）	東京		金工	衝立
和田　三造	衝立	静岡			衝立
廣川　松五郎	唐草頌榮（染色屏風）	東京		染織	屏風

5．漆芸家・山崎覚太郎による新たな平面形式の提示

こうした状況の中で，第四部新設の翌年1928年（昭和３）の第９回帝展にいちはやく「衝立」（図12）を出品して特選を受賞した漆芸家が山崎覚太郎であった。この年を境に漆芸分野からはまとまった数の平面作品の出品が見られるようになることから，山崎の「衝立」はこれを契機として漆芸家の目が平面作品へと開かれたという意味で高く評価できるだろう。

さらに山崎は，1929年（昭和４）第10回帝展に「蒔繪ストーブ前立」（特選）（図13），1930年（昭和５）第11回帝展に「蒔繪鵜の圖壁面装飾パネル」（無鑑査）（図14）と相次いで新たな形式の作品を発表している。この第10回帝展で特選を受賞した「ストーブ前立」という形式は，筆者が出品目録を検討する限り，漆芸分野のみならず全ての工芸素材分野を通して初出となる平面形式であった。また第11回帝展に無鑑査として出品した「蒔繪鵜の圖壁面装飾パネル」は，官展の美術工芸部門の出品目録においてはじめて「壁面装飾パネル」という語を冠した作品であった。山崎はこの数年後，1936年（昭和11）に欧米へ派遣されて西洋風の家具調度を調査し，国内へ紹介することになるわけだが，これよりもかなり早い時点ですでに新たな形式の平面作品の提示に取り組み，評価されていたことが指摘できる。第四部の新設に尽力した一人であり第８回帝展の審査員を務めた陶芸家・板谷波山（1872-1963）も，第10回帝展の頃には応募作品に格段の努力と進歩がみられたことに好感を示している[23]が，山崎はまさにその旗手であったに違いない。

1934年（昭和９）の第15回帝展までの間，第四部の出品総数は右肩上がりに増加し，７年

で倍以上の規模の展覧会へと成長していった。第四部における平面作品の出品数もこの出品総数にほぼ比例するかたちで増加したが，とりわけ山崎が先鞭をつけて以降，当初はまったくみられなかった漆芸分野の平面作品が，第15回帝展に至る頃には９点を数えるまでに増加していることが注目される。なお，第15回帝展における染織分野からの平面作品の出品数は10点であったことを考え合わせれば，漆芸分野もこれに比肩する状況に至っていたと推察される。［表４］

図12　山崎覚太郎「衝立」
1928年（昭和３）第９回帝展出品，特選
寸法不詳

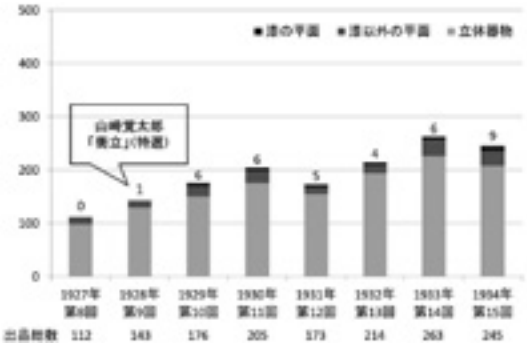

表４　帝展第四部における漆の平面作品出品数の推移（筆者作成）

図13　山崎覚太郎「蒔繪ストーブ前立」
1929年（昭和４）第10回帝展出品，特選
高93×幅155cm

図14　山崎覚太郎「蒔繪鵜の圖壁面装飾パネル」
1930年（昭和5）第11回帝展出品，無鑑査
高127×幅184cm

山崎の意欲的な取り組みの一方で，帝展に美術工芸部門が加わってから少なくとも数年の間は，展覧会における工芸作品への理解という観点では，展覧会当局や鑑賞者の意識が未成熟であったとみられることをここで注記しておきたい。この状況を示す理由のひとつとして，当時山崎も所属した「无型」の同人誌上では，金工家・豊田勝秋（1897-1972）らによって，帝展

当局による作品名の改竄に関する問題提起がなされていた。

> 作品の命題は命題それ自身が既に作者の性格を表現する。それは作者の智識と感情との表現で，いい題はいい題なりに，下らない題は下らない題なりに作者自身を反映する。だから命題も一つの創作として見るべきが当然だと思ふ。作者の同意を得ずして勝手気儘に当事者が改竄するといふのは失敬な話と言はなければならぬ。（中略）とにかく命題が変るといふことは作品の破損などと同じやうに作者にとつては迷惑な話である[24]。

題への作者の創造性の表出とその尊厳について強く主張する豊田の弁からは，帝展への出品作品の題名に何らかの主張や意図を込めていたという意味で，「无型」における作家性の萌芽の一端を垣間見ることができる。豊田の同稿によれば山崎の「蒔繪鵜の圖壁面装飾パネル」についても当時，「蒔繪鵜の圖」という技法と主題とを表す語句が，作者の意に反して何者かによって付け足されていた可能性があるようだ[25]。「命題も一つの創作」という无型同人の主張に沿うならば，「壁面装飾パネル」と題して提出したという山崎はやはり当時，自身の用いた漆芸技法やモチーフというよりも新たな形式を切り拓くことのほうに意欲を燃やしていたのかもしれない。

６．戦後日展の漆芸分野における平面作品の急増と定着

前述のように山崎は1928年（昭和３）の「衝立」，1929年（昭和４）の「ストーブ前立」，そして1930年（昭和５）の「壁面装飾パネル」と新たな形式の平面作品を相次いで帝展へ提示し，評価を得ていった。しかし当時の状況は，山崎の衝立を契機として漆芸家の眼は平面作品へと開かれたものの，依然として漆芸分野からの平面作品は数点に留まっていたとも換言されるべきだろう。なぜならば，山崎の提示した新たな平面形式は，その後しばらく官展の漆芸分野での定着をみなかったからである。展覧会規程における出品作品の大きさの規定は緩やかであったにもかかわらず，1934年（昭和９）の第15回帝展までに漆芸分野から出品された平面作品のほとんどは，近代以前から見られる実用調度品である「屏風」や「衝立」に留まっていた。大型の屏風が立ち並ぶ当時の陳列室内の写真が残っているが，新文展で特選を受賞した漆芸作品も帝展期と同様に，こうした従来の実用調度品の形式に則ったものであった。［表５］（図15）

表5　1928年（昭和3）第9回帝展から1934年（昭和9）第15回帝展までに漆芸分野から出品された平面作品の一覧（筆者作成）

出品回	役職	作家名	作品名	地方別	賞
第９回帝展（昭和３）		山崎　覺太郎	衝立	東京	特
第10回帝展（昭和４）	無	山崎　覺太郎	蒔繪ストーブ前立	東京	特
		河面　冬山	初夏（蒔絵衝立）	東京	
		鈴木　素興	ダリヤ蒔繪隅屏風	東京	
		德力　彦之助	春麗花宴（蒔絵屏風）	京都	
		吉田　源十郎	海（蒔絵衝立）	東京	
		吉田　醇一郎	秋野（蒔絵屏風）	千葉	
第11回帝展（昭和５）	無	山崎　覺太郎	蒔繪鵜の圖壁面装飾パネル	東京	
		魚野　自醒	磯蒔繪額	京都	
		越田　尾山	蒔繪繩暖簾隅屏風	大阪	
		高井　白陽	向日葵漆繪屏風	東京	
	無	森川　紫山	蒔繪水のほとり衝立	東京	
		吉田　源十郎	梟之圖漆皮彫衝立	東京	特
第12回帝展（昭和６）		太田　誠二	卍字二枚折屏風	石川	
	推	梅澤　隆眞	蘇鉄圖・藤袴圖パネル	東京	
		高井　白陽	衝立	東京	特
		番浦　省吾	運動による構成，海と山と空蒔繪衝立	京都	
	無	吉田　源十郎	皮蒔繪二曲屏	京都	
第13回帝展（昭和７）		小野　爲郎	漆器衝立	新潟	
		新村　撰吉	漆器鳥獸文小屏風	石川	
	無	高井　白陽	ストーブ前立	東京	
		高野　松山	柏木菟之圖蒔繪衝立	東京	特
第14回帝展（昭和８）		迎田　嘉亭	蒔繪蕪風呂先	京都	
		二木　成抱	蒔繪秋晴屏風	石川	
		前　大峰	沈金佳魚蔬ノ圖風爐先	石川	
		守屋　松亭	扇面流蒔繪衝立	東京	
		吉田　醇一郎	蒔繪雑草の圖屏風	千葉	
	元審	六角　紫水	樂浪研究之内海邊と湖邊小衝立	東京	
第15回帝展（昭和９）		井波　壽平（喜六齋）	葱と麥二折小屏風	石川	
		太田　誠二	靜物小屏風	石川	
		木下　春叢	春秋風呂先屏風	東京	
		高瀬　直（蒼風）	漆器衝立	富山	
		岡本　昇三	蒔繪ドアー	東京	
		番浦　省吾	水邊譜彩漆衝立	京都	
		二木　成抱	八角形遊鶉額	石川	
		三田村　自芳	橙蒔繪屏風	東京	
		保谷　美成	干蝶小屏風	石川	

図15　1942年（昭和17）第５回新文展
第四部美術工芸　陳列室

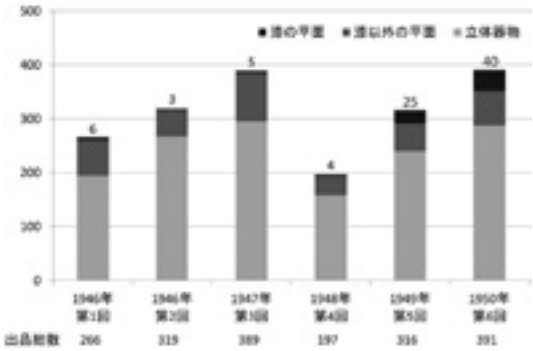

表６　第二次世界大戦後，1950年（昭和25）第６回日展までに漆芸分野から出品された平面作品の数の推移（筆者作成）

第二次世界大戦後，1946年（昭和21）に日展が再開してしばらくの間も，漆芸分野における平面作品の出品数は帝展時代と同等に留まっていたが，1949年（昭和24）の第５回日展を境として，数十点単位にまで急増する。［表６］さらには，山崎が第11回帝展に出品した「壁面装飾パネル」という形式が，この第５回日展には戦後の日展の第四部としては初めて，再度登場することとなった。同展に「木漆『豹』壁面装飾パネル」を出品した横山白汀（1901-1972）は山崎と同郷の富山県出身の漆芸家であり，のちには1961年（昭和36）に山崎を中心として結成される「現代工芸美術家協会」の理事としても山崎のよき理解者となった。そして横山の挑戦を皮切りに，かつて山崎の提示したパネルという形式が漆芸分野を中心に散見されるようになり，以降は他の素材分野にも波及しながら定着していく。［表７］

この背景のひとつとしては，1948年（昭和23）の第４回日展の展覧会規則において第四部の作品の大きさ制限が撤廃された点が指摘されよう。戦後に日展が再開する1945年（昭和20）時点の『日本美術展覧会規則』においては「屏風　六尺角以内　壁掛類　横五尺，縦七尺以内　衝立類　三尺五寸角以内　額面類　三尺五寸角以内」と規定されていた。これが第２回日展での衝立類の拡大を経て，第４回日展の展覧会規則からは「大きさは制限しない」と改められたのである。しかし，前述のように従来の展覧会規程においても大きさの制限が設けられていない時期が存在していることから，この戦後日展の漆芸分野における平面作品の急増とパネルという形式の定着は，規程それ自体の問題というよりも当時の社会情勢や作家の制作姿勢の変化によるところが大きいものと推察される。

表7　1949年（昭和24）第５回日展から1956年（昭和31）第12回日展までに第四部に出品されたパネル作品の一覧（筆者作成）

出品回	作家名	作品名	素材	地方別	賞
第５回日展（昭和24）	横山　白汀	木漆「豹」壁面装飾パネル	漆芸	富山	
第６回日展（昭和25）	須賀　良二	鑄銅パネル豊穣	金工	富山	
	福岡　萍哉	漆器パネル　海	漆芸	富山	
第７回日展（昭和26）	川端　三義	花時計パネル	漆芸	大阪	
	後藤　義雄	パネル「貝殻」	漆芸	富山	
	髙橋　節郎	漆パネル「星座」	漆芸	東京	特選・朝倉賞
	原田　修二	漆器パネル　夕映え	漆芸	神奈川	
	福岡　萍哉	漆器パネル「幻想」	漆芸	東京	
第８回日展（昭和27）	小田原　敏雄	漆器パネル（作品Ｂ）	漆芸	石川	
	北出　塔次郎	縞馬圖陶製パネル	陶磁	石川	
	髙橋　節郎	漆パネル『街と花火』	漆芸	東京	
	堂本　漆軒	漆器濱木綿パネル	漆芸	京都	
	松谷　春峰	漆パネル靜動之圖	漆芸	東京	
	村田　吉生	憩の圖パネル	漆芸	富山	
	横山　白汀	「たわむれ」壁面装飾パネル	漆芸	富山	
第９回日展（昭和28）	音丸　黽	小梅恵草パネル	漆芸	東京	
	佐治　正（賢使）	漆パネル「渚」	漆芸	神奈川	
	原田　修二	漆パネル「壺」	漆芸	神奈川	
	横山　一夢	響〔パネル〕	木工	富山	北斗賞
第10回日展（昭和29）	曾田　雄之助	七宝焼パネル「秋」	七宝	大阪	
	榎木　盛	漆パネル「トルソ」	漆芸	石川	
	佐治　正（賢使）	漆パネル　女	漆芸	千葉	
	武田　武弘	パネル（初秋のカンナ）	漆芸	富山	
	宮窪　博薏	パネル花籠を持つ女		富山	
	横山　一夢	〔視〕パネル	木工	富山	
第11回日展（昭和30）	阿部　恒男	パネル		東京	
	大須賀　選	パネル	金工	東京	
	大智　澄之	パネル	金工	東京	
	片田　明雄	あを鷺パネル	漆芸	富山	
	城戸　夏男	子供部屋のパネル	陶磁	茨城	
	小松　芳光	湖畔漆パネル	漆芸	石川	
	丹羽　昭司	魚パネル		石川	
	保谷　美成	パネル「屋根」	漆芸	石川	
第12回日展（昭和31）	今雪　皓	騒音　漆パネル	漆芸	東京	
	小田原　敏雄	パネル「追憶」		石川	
	尾長　保	孔雀パネル	漆芸	富山	
	高久　空木	染色パネル	染織	東京	
	八木　一	パネル「朱と緑」		東京	
	保谷　美成	パネル	漆芸	石川	
	山本　木平	漆パネル　スポーツの森	漆芸	岡山	

7．おわりに

第二次世界大戦後，日本の工芸界では各種の制度や団体の整備が急速に進んだ。1950年（昭和25）には文化財保護法が制定され，1954年（昭和29）の改正を経て，工芸作家たちにとっては戦後10年も経たないうちに自身の制作姿勢の明確化が強く求められることとなった。これとほぼ時を同じくして戦後の日展に再度出現し，またその後ついに定着をみるのが，かつて山崎の切り拓いた「（壁面装飾）パネル」という形式だったのである。たとえば東京美術学校での山崎の教え子にあたる髙橋節郎（1914-2007）が1951年（昭和26）第７回日展に出品した「漆パネル『星座』」（特選・朝倉賞）は，この時期の象徴的な作例のひとつといえるだろう。

「猿蒔絵風爐前屏風」は，山崎があくまでも小屏風という実用調度品の形式に則った上で，従来はそれに付随する装飾とみなされた文様や図案それ自体の芸術性を高めようと試みた過渡期の作例である。むしろ本作よりも遡ること10年前，帝展に第四部が新設された直後の漆芸分野において新たな形式の平面作品への先鞭をつけた点にこそ，山崎の功績は大きかったと筆者は考える。官展の漆芸における純粋な「絵画性」の追求は戦後，かつて山崎の提示した形式が定着する頃に至って始まったものと考えられよう。

註

1　展覧会図録『漆芸六十五年　山崎覚太郎回顧展』山崎覚太郎回顧展運営委員会，1982年発行，巻末略年譜。

2　松田権六，山崎覚太郎，山本安曇が金賞，北原千鹿，佐々木象堂，杉田禾堂，西村敏彦が銀賞，香取秀眞，楠部彌弌，内藤春治が銅賞を受賞した。

3　1926年６月に无型が発足した時点の同人は，太田自適（1889-1967），加藤居山，北原千鹿（1887-1951），佐々木象堂（1882-1961），佐藤陽雲（1894-1966），渋江終吉（1889-1933），杉田禾堂（1886-1955），鈴木素興，高村豊周（1890-1972），田口啓次郎，豊田勝秋（1897-1972），内藤春治（1895-1979），西村敏彦（1889-1947），広川松五郎（1889-1952），藤井達吉（1881-1964），松田権六（1896-1986），村越道守（1901-1943），山崎覚太郎（1899-1984），山本安曇（1885-1945），吉田源十郎（1896-1958），渡辺素舟（1890-1986）の21名であった。

4　高村豊周「作る者から觀る者へ」『アトリエ』第６巻第６号，昭和４年６月。

5　第２回展については藏田周忠「无型展（第二回）雑記」（『アトリエ』第５巻第７号，昭和３年７月発行，pp. 122-125），第３回展については阿羅々入道「无型に打興す」，高村豊周「入選作を觀て」，杉田禾堂「无型入選作に就いて」（『アトリエ』第６巻第８号，昭和４年８月発行，pp. 64-74），第４回展については川路柳虹「无型の作品を見る」，廣川松五郎「无型覚え書き」，豊田勝秋「无型鑑別雑惑」，山崎覚太郎「漆藝品を見て」（『アトリエ』第７巻第８号，昭和５年８月発行，pp. 167-176），第５回展については大島隆一「新しき工藝美術のために ── 无型第五回展批判」，松本政雄「无型と

其の形」，高村豊周「第五回无型展に就て ── 事務所から ──」（『アトリエ』第８巻第７号，昭和６年７月発行，pp. 140-149）にその出品作の一部の画像等が確認できる。

6 「无型第二回展覧會目録」，「无型第三回展覧會目録」，前掲註４の『アトリエ』各号より筆者作成。

7 「設立に際して」『實在工藝』第１号，1936年１月１日。

8 1935年10月に発足した実在工芸美術会の会員は，新井謹也（1884-1966），河村喜太郎（1899-1966），木村和一（1888-1963），佐藤陽雲，高村豊周，豊田勝秋，内藤春治，広川松五郎，丸山不忘（1890-1970），山崎覚太郎，吉田源十郎の11名であった。

9 木田拓也「実在工芸美術会1935－1940：「用即美」の工芸」（『東京国立近代美術館研究紀要』，2009年発行），p. 57。

10 「東京毎夕新聞批評」，高村豊周『第二回實在工藝美術會展覧會報告』，実在工芸美術会，昭和12年（『叢書・近代日本のデザイン46』ゆまに書房，に所収）。

11 前掲註９，p. 45。

12 「展覧会趣意書」p. 9，前掲註10の報告書に所収。

13 山崎覺太郎・商工省貿易局『海外工藝の新傾向』，昭和12年７月，p. 112。

14 前掲註13に同じ。

15 「帝國美術院美術展覧會規程中改正」文部省，昭和２年５月７日付。

16 「帝國美術院美術展覧會規程中改正」文部省，昭和３年７月６日付。東京文化財研究所所蔵の「帝國美術院第九回美術展覧会規程」にも同様の条項が確認できる。

17 「帝国美術院美術展覧會規程中改正」文部省，昭和４年７月10日付。

18 「昭和十一年文部省美術展覧會規則」文部省告示第三百三號，昭和11年８月４日付。

19 「文部省美術展覧會規則中改正」文部省告示第三百三號，昭和13年８月31日付。

20 「文部省美術展覧會規則中改正」文部省告示第七百四十八號，昭和16年８月１日付。

21 「文部省美術展覧會規則中改正」文部省告示第七百四十四号，昭和18年９月14日付。

22 鑑査外８点を含む。

23 「帝展に第四部が開設されて以来，年々非常な進歩を来した。今度は第三回目に当っているが，最初の年は出品数千余点だった。然し無駄な，はしにかからぬ作品が多かったので，鑑別にも苦心というほどのものは要らなかった。次いで第二回の時は出品数八百余点で，矢張り無駄なものが多かったが，今年は千余点の出品総数全部を通じて力作揃いで，四日間の日時を費してやっと鑑査を終えた次第である。この数多の作品は，皆々非常に努力した作品で，落とすに惜しい優秀なるものが大部分であった。全般に亘って帝展出品者 ── 製作者が，努力をし，力一杯のものを作らなければ入選しないことを自覚して来た事が瞭然と分った。」（板谷波山「帝展鑑・審査所感　工芸部」『美之國』第５巻第11号，1929年11月１日発行，p. 121）

24 豊田勝秋「帝展第四部の命題改竄に就いて」『无型』第24号，昭和５年11月。

25 「…山崎覚太郎氏の「蒔絵鵜の図壁面装飾パネル」も吉田氏の場合と同じく蒔絵鵜の図だけ誰かが加筆したのである。山崎氏は始めは「碧潭」と題する積りでゐたらしいが，結局簡単に壁面装飾パネル

とだけに止めて置いた，それを当事者がおせつかいをしたのである。おまけに蒔絵と書いたのは聊か迷惑の形で，あれは蒔絵だけの仕事では決してない。…」（出典は前掲註24に同じ）

図版出典

図１，図11，図13，図14：展覧会図録『開館記念特別展　山崎覚太郎展 ── 漆芸革新の軌跡』高岡市美術館，平成７年４月23日発行

図２：展覧会図録『卒寿記念　髙橋節郎 ── 漆絵から鎗金へ／一九三〇－六〇年代 ──』豊田市美術館，（財）髙橋記念美術文化振興財団，朝日新聞社，2004年発行，p. 87

図３：井上靖，河北倫明監修『昭和の文化遺産　第八巻　工芸Ⅲ』ぎょうせい，1991年４月10日初版発行，p. 116

図４：『アトリエ』第５巻第７号，昭和３年７月発行，p. 124

図５：『アトリエ』第６巻第８号，昭和４年８月発行，p. 71

図６：『アトリエ』第８巻第７号，昭和６年７月発行，p. 145

図７，図８，図９：木田拓也「実在工芸美術会1935－1940：「用即美」の工芸」（『東京国立近代美術館研究紀要』，2009年発行に所収）

図10：高村豊周編『第二回實在工藝美術會展覧會報告』（『叢書・近代日本のデザイン　46』ゆまに書房，に所収，p. 21）

図12：東京文化財研究所所蔵『帝國美術院第九回美術展覧會圖録　第四部美術工藝』文部省，昭和３年12月21日発行，p. 73

図15：『生活美術』昭和17年12月