



Title	迎田秋悦の晩年の制作活動における芸術観：《干網蒔絵棚》を中心に
Author(s)	下出, 茉莉
Citation	デザイン理論. 2026, 87, p. 21-34
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/103720
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

迎田秋悦の晩年の制作活動における芸術観

——《干網蒔絵棚》を中心に

下 出 茉莉

キーワード

迎田秋悦, 岸本吉左衛門, 近代漆工史, 蒔絵, 美術工芸
Shuetsu Koda, Kichizaemon Kishimoto, history of modern lacquer work,
maki-e (gold or silver lacquer work), arts and crafts

はじめに

1. 作品の傾向と思想
 2. 後援者 岸本吉左衛門について
 3. 垂水での制作活動
- おわりに

はじめに

迎田秋悦（1881-1933）は、明治末から昭和初頭にかけて京都を中心に活躍した漆芸家である。漆芸の中でも日本独自の加飾技法として知られる「蒔絵」を生業としており、伝統蒔絵の名工として名を馳せた。秋悦は、神坂雪佳（1866-1942）と生涯にわたり活動を共にし、工芸研究団体の立ち上げや後進の育成に努めるなど、京都の美術工芸の底上げに尽力し、晩年には工芸分野で初めて開催された官展の帝国美術院展（以下「帝展」と略す）の審査員を務めるなど、近代京都を代表する漆芸家として位置づけられている。

一方、秋悦の活動に関する詳細な研究はほとんど進められておらず、その活動の実態は未詳部分が多い状況であった。そのため、執筆者はこれまで秋悦の生涯にわたる活動の編年の構築や、主要な活動に関する実質的な内容及び関係者、そのほか作品の傾向や思想についての分析を進めてきた。

秋悦は京都の漆芸家として知られているが、晩年の約7年間に兵庫県垂水で過ごしている。垂水への転居は、大阪で大手鉄鋼商を経営していた岸本吉左衛門（1887-?）の手引きによるものであることが分かっており、昭和2年（1927）から始まる帝展への出品はすべて垂水から行っていた。岸本は秋悦の有力な後援者であり、帝展出品作のほとんどを所有していることから¹、晩年の秋悦の活動を全面的に支援していたことが示唆される。

本稿は、第66回意匠学会大会（2024年8月23日、上田市交流文化芸術センター）での発表にもとづく。

本稿では、岸本との関係性を踏まえながら、秋悦晩年の垂水での作品制作について採り上げ、その中で基軸となった秋悦の芸術観を紐解いていく。第一章では、古典蒔絵に傾倒した秋悦の創作活動における思想について提示し、秋悦が古典蒔絵を主軸とした作品制作に傾倒した背景について言及する。続いて第二章では、後援者であった岸本吉左衛門と京都工芸界との関係を中心に採り上げる。工房兼住居を提供していたことから、岸本は、秋悦が垂水で過ごした最晩年の時期を支えた重要な存在である。ここでは、大阪の経済界で活躍した岸本がどのように秋悦の支援者となったのかを検討するため、まず岸本が京都工芸界と関わったようになった経緯及び親交のあった人物について採り上げていく。その上で言説を手掛かりに秋悦晩年の制作環境がどのようなものであったかを確認していく。第三章ではこれらを踏まえ、帝展出品作の中でも特に重要と思われる《干綱蒔絵棚》の制作背景について資料をもとに言及し、晩年の芸術観を明らかにしていく。

1. 作品の傾向と思想

本章では、迎田秋悦の作風の傾向と作品制作における思想をみていく。まず、秋悦が生業とした蒔絵について補足説明をしておく。

蒔絵は、日本の漆工芸における主要な加飾技法である。筆に漆をつけて器面に模様を描いたあと、漆が固まる前にその上から金や銀などの金属粉を蒔きつけ装飾を施す。歴史的には、9世紀後半には蒔絵は日本独自の漆工技術として確立していたことが知られており²、これ以降、意匠面においても日本文化と密接に関わりながら展開してきた。時代が下るにつれ、「研出蒔絵」「平蒔絵」「高蒔絵」といった蒔絵の基本的な技術が出そろい、螺鈿や切金などの技術を併用するなど制作工程も複雑化していった。そのため、作り手は非常に高度な技術の習得を必要とされる。

秋悦は、蒔絵師として活躍していた父親の迎田嘉兵衛（?-1909）について、16歳ころから修行を始めている。20代半ばからは、美術工芸振興の中心人物であった浅井忠（1856-1907）や神坂雪佳（1866-1942）と活動を共にし、図案創作を含めた漆工研究に従事した。中でも雪佳とは、生涯にわたり活動を共にしている。秋悦の活動の中でも重要な位置づけにある宮崎タンス店（現：宮崎木材工業株式会社）での美術工芸振興に関する活動は、雪佳が主導的な立場で関わっていたもので、秋悦は雪佳指導のもとに宮崎タンス店の主要蒔絵師を務めていた。このことから分かるように、秋悦が作品制作において雪佳から多大な影響を受けていたことは明確である。

秋悦の作品の傾向は、琳派や正倉院宝物など古典蒔絵に着想を得たものが目立つ（図1～3）。また、蒔絵の伝世品として重要な位置づけにある鎌倉時代の《籬菊螺鈿蒔絵硯箱》（鎌倉時代、



図1 《菊蒔絵茶入》
昭和8年以前



図2 《金地水葵蒔絵硯箱》
大正4年以前



図3 《宝相華唐草蒔絵料紙文庫》
大正4年以前



図4 迎田秋悦《籬菊螺鈿蒔絵硯箱》
(複製) 昭和8年以前

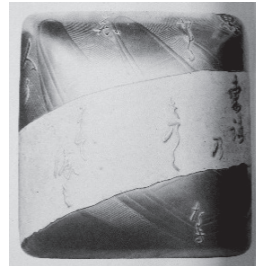


図5 迎田秋悦《舟橋蒔絵硯箱》
(複製) 大正5年, MOA美術館蔵

13世紀, 国宝, 鶴岡八幡宮蔵)(図4)や本阿弥光悦による《舟橋蒔絵硯箱》(桃山~江戸時代, 17世紀, 国宝, 東京国立博物館蔵)(図5)の複製品の制作も手掛けている。そのため, 展覧会図録等の作家紹介では, 古典的な蒔絵に傾倒した保守的な制作者として紹介されることが多い。

執筆者は, これらの作品は, 古典的な意匠を主軸とした模倣的な性格が強いものであり, 秋悦の過去の蒔絵への関心や見識を示すものであることをこれまでの研究で明らかにしてきた³。秋悦は, 日本の蒔絵の施された漆器を「民族性工芸」と位置づけ, 日本固有の特性を持つ工芸品であるという認識を示している。この秋悦の思想を示す重要な言説として昭和2年の『日本漆器新聞』に掲載された秋悦の寄稿文を引用する。

私はこれら(※新しい漆芸品が少ないという批判)に對する考察に足りないために, 随分漆工家を煩はすことが, かなり多いのではないかと思ふことがある。元來工藝なるものは, 世界のいろ／＼の民族に依つて, さまざまなるものが發達するので各民族が所有する處の己有の文化に據つて, その有する工藝なるものは種々の發達をなして, 各民族が此世に貽してゆく處の大きな足跡となり, 其の業績の上に工藝なるものゝ意味をなす……中略……この意味よりして我日本の民族としては, われ／＼の歴史と文化とによつて克く發達し, 永く民族工藝として我漆工蒔繪は其等代表的のものとせなければ

ならぬ。我民族の千數百年來の文化を知る上に、重大なる意味を有する工藝である處の、漆工は勢ひ至れり盡せりの進歩を遂げて居るのである。今日の漆工家が、この古典的な民族性工藝の上に、懷古的執着を有するものゝ多きは、寔に止むを得ない次第である。⁴

ここで示されているように、古典作品の意匠の秀逸さやこれらに学ぶことの重要性、さらには過去の制作者の精神性にも敬意を示す秋悦の姿勢までもが読み取れ、伝統的な作品制作を踏襲する立場を明示している。また、このような秋悦の思想を裏付けるような言説も複数散見される。中でも重要と考えられるものを次に採り上げる。

大正9年（1920）の『光悦談叢』には次のように記されている。

秋悦蒔繪の名すでに斯界に喧傳している。（中略）光悦の蒔繪に心酔傾倒し光悦を神の如く尊敬されつゝある⁵

また、秋悦に師事した森夜潮は、次のように述べている。

師は深く本阿弥光悦に心酔していて、光悦探求に余念がなかった。従って、数々残された下絵に走る筆跡にも、馥郁とした光悦の香りをとどめているのである。⁶

両者の言説は、秋悦が光悦蒔繪へ傾倒していたことと共に本阿弥光悦の制作者としての姿勢からも秋悦が薫陶を受けていたことを示すものである。

このほか、多くの文化人と交流を持った旅館萬家の主人岡本橘仙（1868?-1945）は、秋悦の活動について、

正倉院御物の拜觀をはじめ、各地名家の秘庫を訪ねて、あらゆる研鑽に餘念のなかつた⁷

と述べており、秋悦が過去の漆芸品を実見しあらゆる研鑽を積んでいたことに言及している。秋悦の古典蒔繪に傾倒した思想が確立した背景には、美術工芸振興の渦中にあった当時の京都の状況が大きく関わっていたことが読み取れる。当時の漆工品に対する評価軸は、主として輸出品として適不適かという観点が大きく比重を占めていた。この背景には日本の漆器が、家具、調度品として欧米諸国において一定の需要があったことから輸出工芸の推進に力が入られていたことが一つの大きな要因となっている⁸。

秋悦が活動した明治後期から大正期は、古典蒔繪に対する価値観の過渡期にあたり、西洋

の事情や、近代的感覚の漆芸作品の案出が重視される一方、制作者の間では日本古来の文化や文学と密接に関連した意匠を施す蒔絵の価値を、改めて見直そうとする動きも強い傾向にあった。秋悦は、日本文化の中で醸成されてきた蒔絵の本質を解釈することに努め、過去の名品の複製制作によって見識を深めるなど、その姿勢は秋悦の作品にも色濃く表れているとみることができるのである。

2. 後援者 岸本吉左衛門について

続いて、秋悦の後援者であった大阪の大手鉄鋼商を経営していた岸本商店五代目の岸本吉左衛門（1887-?）についてみていく⁹。

まず岸本商店についてである。岸本商店は、文化3年（1806）に初代吉右衛門（生没不祥）が、大工道具問屋を大阪に創業したことに始まる¹⁰。天保2年（1831）には打刃物商として岸本商店を創設、二代目以降洋鉄の輸入業を主力とし、以後大阪の一大鉄鋼商として絶大な勢力を誇った。

秋悦の後援者であった五代目岸本吉左衛門（1887-?）は、明治20年（1887）に四代目の長男として大阪の船場に誕生した。明治40年に大阪高等商業学校を第一期生として卒業すると、その翌日から四代目のもとで下働きを始め、以後岸本商店での仕事に従事していく。五代目岸本の功績としては、大正6年（1917）に印度製鉄株式会社とその子会社である日印通商株式会社を設立してインド銑鉄の輸入を本格的に開始したことである¹¹。下記は、岸本商店と五代目岸本の事業に関する年表である。

【岸本商店略年譜】

文化3（1806）年	初代泉屋吉兵衛が東区安土町辺に大工道具問屋を創業
天保2（1831）年	打刃物商として岸本商店を設立 ¹²
明治初年	神戸の外国商館を通じて鉄の輸入業を開始 打刃物商から鉄商に転じる
明治4（1871）年	二代目吉左衛門 ¹³ 他界
明治20（1887）年	岸本詰叟（五代目 吉左衛門）誕生
明治28（1895）年	官立八幡製鉄所設立 ¹⁴
明治34（1901）年	四代目吉右衛門が今泉嘉一郎の指導のもと尼崎に岸本製釘工場及び岸本製鉄所を設立（鉄商として事業拡大）
明治37（1904）年	日露戦争開戦
明治40（1907）年	五代目吉左衛門が大阪市立高等商業学校第一回生として卒業 翌日から四代目のもとで下働きを開始
明治44（1911）年	BICO（インド ベンガル製鉄株式会社）からインド銑鉄の直輸入開始 ¹⁵
大正6（1917）年	日（岸本商店）英印の三国共同出資により印度製鉄株式会社（IISCO）誕生 岸本商店の子会社となる日印通商株式会社設立 →インド銑鉄の輸入開始
大正8（1919）年	尼崎の工場をすべて住友に売却
昭和初期	日本鉄鋼業界が国策と称して印度銑鉄の日本招来を禁止

一方五代目岸本は、西洋美術のコレクターとしても知られていたようで、特にルノワールやセザンヌの作品を好んで購入していたという。『財界家系図』において「美術、文学など芸術をこよなく愛し、その造詣の深さはもはや趣味の域を越えるほど¹⁶」と記されており、芸術に対する思い入れは深いものであったとみることができる。

また、京都工芸界との関わりについては、岸本の伝記や周辺資料から岸本が家業に携わるようになった直後から始まったことが分かり、磯田多佳（1879-1945）や岡本橘仙等、京都工芸界の中心的人物と少なからぬ交流があったことが垣間見える。岸本は仕事を始めて間もなく、京都の得意先回りを担当することとなり、多佳との出会いの経緯について次のように回想している。

四条の大橋から円山え〔ママ〕の祇園町南側に誠に京都情緒豊かな小さいが美しく片づいた陶器店があり、車をとめて見入る私を中から女あるじらしい色の浅黒い婦人が——まあ、アンタはんホトゝギス読んどいやすのか、まあお入り、と招じ入れた。これが有名な後の磯田お多佳さんであり、私の手にした雑誌を目ざとく見て雑誌と私の服装、即ち木綿着物の前だれがけ、二十そこそこの子供子供した青年。凡そ好奇に満たされたお多佳さんは、俳句の談しをしたりこの青年のメンタルテストを初め、浅井忠の画の小原女の茶碗を見せたり、お客という扱いではなく後進指導の形で親切に接してくれた。¹⁷

この中に登場する「小さいが美しく片づいた陶器店」とは、多佳が女将をつとめた「九雲堂」のことである。「九雲堂」は、明治40年に京都高等工芸学校教授であった浅井忠支援のもと祇園に開店し、浅井が図案を手掛けた陶磁器等が販売されていた。この時期、秋悦は浅井が主導した「京漆園」の主要メンバーとして活動を行っていた。九雲堂には少量ではあるが漆器も置かれていたという記述があることから、秋悦の作品も扱われていた可能性も十分に考えられる。京風の絵付けとは違った斬新な浅井のデザインを求めて、清水焼の陶工や俳人、画家、大学教授、文人など多くの文化人がこの店を訪れ、サロンのような役割を果たす場となっていたという¹⁸。多佳のひととなり魅了された岸本は、それから仕事のついでに月に二、三度九雲堂を訪れるようになった。以後、多佳と懇意であった橘仙や工芸家等と交流を持つようになったようである。

岸本は、特に磯田多佳に関する記述を多く残しており、その交流は多佳が亡くなるまで続いていたことが記されている。このほか、秋悦と同時期に活躍した杉林古香（1881-1913）に関する記述も散見されることから、秋悦と交流が始まったのもこのあたりからであったことが予想される。下記は、多佳の法要の際に用いられた杉林古香の作品に関する記述である。

八歳年長のお多佳さんは姉か伯母の如き感じで、御自慢の杉林古香作の鳶の硯箱は今でも忘れない。この硯箱を先年お多佳さんの法要の別席に同女の遺品展覧で見た時は旧友に会った思いがした。¹⁹

このように岸本と京都工芸界の関係性は、岸本が家業に携わるようになってすぐに始まり、晩年に至るまで続いていたことが分かる。いずれにしても、この明治40年は、秋悦が浅井からの影響を多いに受けていた時期にあたり、九雲堂や多佳などを通して岸本と出会っていたことは想像に難くない。

しかし、岸本商店及び岸本家に関する研究は、経営史を専門とされている長島修氏の論考がみられるのみで、美術史的な観点から五代目岸本や岸本家に触れた論考は皆無で今後の検証が必要となる。岸本と秋悦の実質的な関係性については未詳の部分が多く、今後も続けて調査を進めていかなければならない状況ではあるが、五代目岸本が伝記の中で秋悦との関係性を示す文面を残している。

伝記には、先代が建て岸本自身が暮らしていた垂水の住宅を、大正14年に工房兼住居として秋悦に提供したことが記されている²⁰。この時期、秋悦は持病の喘息が悪化しており、体調を心配した岸本が秋悦に垂水への転居をすすめたのであった。秋悦が晩年を過ごしたこの垂水の工房兼住居について、秋悦の最晩年の弟子であった水内杏平（1909-2001）が次のように描写している。

西垂水の住居は海岸沿いの国道に面し、向かい側の家並みの背後はすぐ海岸になっていて、風の強い日は潮騒が響き、隣の屋敷の内に立ち並ぶ大きな松の枝のゆれる音は颯爽と、波の音と共にアトリエに聞こえてきた。部屋の中での日差しは暖かく、底冷えのない土地であるため秋悦の病気の療養に最適であった。²¹

海風を感じる開放的な制作環境であったことが本文から伝わってくる。秋悦の垂水への転居の主な目的は、喘息の療養のためではあったが、制作環境の変化という部分においても重要なターニングポイントとなっていたことは明瞭である。なお、本工房兼住居は現存しているが、一般公開はされていない²²。

以後、昭和2年から始まる帝展への出品は全て垂水から行い、秋悦は岸本の支援のもと帝展出品作の制作に尽力していくことになる。

3. 垂水での制作活動

ここからは、秋悦が垂水で制作した作品を具体的にみていき、秋悦晩年の芸術観がどのようなものであったかを考察していく。秋悦の帝展出品作は全7点で詳細は次のとおりである。

【帝国美術院展出品作】

《玉蜀黍厨子棚》 第8回展 昭和2年 岸本吉左衛門蔵

《豆花紋様手箱》 第9回展 昭和3年 岸本吉左衛門蔵

《干網蒔絵書棚》 第10回展 昭和4年 岸本吉左衛門蔵

《クローバ水注》 第11回展 昭和5年 岸本吉左衛門蔵

《落葉蒔絵卓》 第12回展（無鑑査出品） 昭和6年

《螺鈿唐草大卓》 第13回展（無鑑査出品） 昭和7年 岸本吉左衛門蔵

《桐水指柵瓜蒔絵茶入付》 第14回展（無鑑査出品²³） 昭和8年

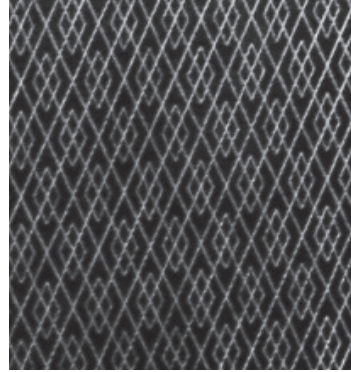
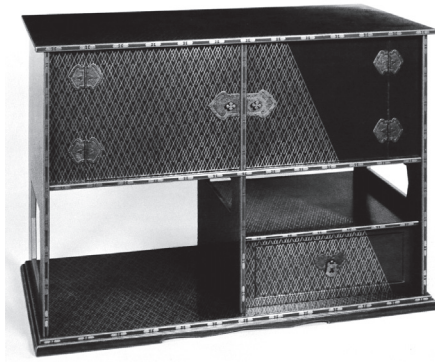
迎田嘉亭編『秋悦遺作集』（芸艸堂，昭和10年）より

7点のうち5点を岸本が所有している²⁴。これら帝展出品作は、秋悦が垂水において制作したもので晩年の貴重な作品群である。一作ごとに作風を変え新しい境地に挑む意欲を示していることが分かる。

中でも、帝展に美術工芸部が創設された第8回展に出品された《玉蜀黍厨子棚》と第10回帝展に出品された《干網蒔絵棚》（図6）は、秋悦の晩年の力量を示す大作として位置付けられている²⁵。玉蜀黍の葉を棚いっぱいに見事に写実的な表現で表しており、秋悦がそれまで主軸としてきた琳派風の感覚表現とは異なるものであり、《干網蒔絵棚》は干網の意匠を幾何学的にデザイン化し、蒔絵技法の工夫により干網の細線を際立たせる表現を試みている。その他、《豆花紋様手箱》（第9回展）、《クローバ水注》（第11回展）においても古典蒔絵とは離れたデザイン処理された蒔絵意匠が特徴的で、蒔絵技法と意匠の表現に対する検証的な制作を試みている印象を受ける。

ここでは、昭和4年開催の第10回展に出品された《干網蒔絵棚》（図6）についてみていく。本作品は、秋悦自身が制作について言及しており、秋悦の晩年の思想をよく表す作例と位置付けられるからである。

形状は、上段を大きな両開きの扉とし、下段向かって右側には小さく建戸をつける。装飾としては、棚全体の地の部分を暗緑色の「いじ粉」仕上げとしている。いじ粉とは、漆を乾燥させたものを蒔絵粉にしたもので、本作品のように全体の地蒔にも用いられる。干網の模様は金の研出蒔絵で仕上げられている。研出蒔絵とは、地の部分と蒔絵部分を面一にする技



蒔絵部分

図6 迎田秋悦《干網蒔絵棚》昭和4年、(縦88.0×横43.0×奥行62.0cm)

法で蒔絵の中でも高度な技量を要する。

「干網」の意匠は、蒔絵の意匠として用いられるものであるが、ここでは網の目をひし形で構成し、幾何学的な連続模様にすることによって近代的な感覚に仕上げている。一見シンプルな作品に見えるが、干網の蒔絵意匠をこの棚の形状に合わせて際立たせるための技術的な工夫が凝らされているものである。干網は寸分の狂いもなく配されており、秋悦の技量の高さがうかがえる。

秋悦は、本作の制作について次のように記している。

此棚を飾るべき室は或る海濱の建築で書院の庭前は直ちに磯邊に續き、對岸淡路の島山を望む座敷の床脇の板敷に置くべきものである。此室は特に何等の用意もなく、只書院床の廣々とした部屋に過ぎないので、此棚を置く時に始めて裝飾される譯で、此用途を考案の基礎として發案したのである。先づ形式に於て在來の書棚様式から全然かけ離れ、只全體を田の字形に仕切り、上部を扉とし下に懸戸を附した極めて單純な形式を採つたのは、次の紋様の工夫に基礎を置いた爲である。即ち此書院座敷の風景は海濱であるから室内に干網を取り入れた趣きを圖案にしたが、此點極めて舞台装置に類する。これは漆器圖案のおもしろい點で、又圖案者の用意を必要とすべき點である。²⁶

ここでは、具体的に棚を置く場所が決められており、海濱に続く部屋を想定して干網の意匠を取り入れ、室内空間に調和するように考慮したという制作意図が示されている。また干網の意匠については、「此網の紋様を少し説明すると此棚の六割ばかりを網の姿に仕切り・・・²⁷」と述べており、棚全体の模様が占める割合にも考慮が示されている。

「此室は特に何等の用意もなく、只書院床の廣々とした部屋に過ぎないので、此棚を置く

時に始めて装飾される譯で、此用途を考案の基礎として發案した」とあるように、秋悦は工房兼住居として活用していた岸本邸に置くことを想定しており、作品自体の独自性よりも、この棚を置くことで完成する室内空間を考慮していることが分かる。本作品記述では、蒔絵の技術や技巧面に対する細かい内容には触れられておらず、作品制作の意図や意匠に対する秋悦の見識が中心に書かれている。

では、本作品を制作する上での秋悦の主眼がどの部分にあったのか。次の通り、本作品解説と同時に書かれた秋悦の言説には、工芸における図案の役割が明確に言及されている。

要は作品の生命は藝術であるから、要領を盡して、よりよき工藝の世界を現出して人類現在の生活をしてより幸福になすべき事を使命とするなら、先づ圖案に於て推敲に推敲を重ね目的の爲にあらゆる要領を盡す事によつて、神意を極むるに至れば茲に始めて眞の工藝美術の結果に到着し得るものと信ずる。故に圖案の任務たるや先づ無駄を排し要領を盡すべしといふことを繰り返したい。²⁸

この中で「要領をつくす」ということを述べており、他の箇所にも「図案は要領である」という言葉を繰り返し用いている。これは、工藝の制作において図案の果たす役割がいかに重要であるかということ説いており、続けて漆器における図案について次のように述べている。

之皆漆の素材の善美に依る性能の然らしむる處で、此重要な要領の諸點を看過するが故に、今日の漆器工藝がやゝもすると過去の技術にして現代に遠きものゝ如く視られるのは、獵師が山を見ざるの類にあらず²⁹

これらの言説から、秋悦が示す工芸図案の重要性とは、単に器物に対する意匠的な役割のみをさしているのではないことが分かる。特に漆工芸は、同じ模様を用いても漆の特性を活かした多様な技術が存在し、これらを使い分けることで様々な表現を可能にする。蒔絵一つをとっても、その表現のしかたは制作工程により如何様にも駆使することができ、制作者の細かい意図を反映できる技術である。そのため制作者は、これと同時に、漆芸における高度な技量や漆の性質への十分な知識を有していることが不可欠となる。

秋悦は、漆器制作における図案の重要性を特に意識しており、どのような場面に置かれるものであるのかを前提に、装飾の選定や器面に対する装飾の配置や割合はどうするのかを検討していくことと同じくらい、蒔絵の技術で理想的な表現を追求することを制作の根幹とし

ていたのである。

日本における蒔絵の施された漆器というのは、金や銀などの金属粉を多用し、非常に専門的で手の込んだ技術であることから、限られた人物が手にすることができるものであり、このような背景から特に貴族文化や武家文化の中で発展してきた性格を持つ。このような背景からも、近代以降の価値観の中では、近代化から離れたネガティブな評価が少なからず見受けられ蒔絵の技術は技巧主義的な性格のものとして敬遠されるような傾向があった。当時の風潮について水内杏平は次のように回想している。

学生時代の大正期より卒業後の昭和初期にかけては工芸全般が大きな転換期を迎えていたが、それは過去の工芸への批判と共に、新しい時代の工芸の創造が真剣に模索される時代であった。³⁰

水内の言説からも分かる通り、秋悦が晩年を過ごした時期は、蒔絵の施された漆器に対する評価軸が特に大きく揺れ動いていた背景があった。このような風潮は日本の漆工芸の本質から離れた表面的な理解に過ぎないものであり、秋悦は危機感を抱いていたと思われる。

これを踏まえ再度《干網蒔絵棚》をみていく。干網部分は、細い描線の繊細な金の研出蒔絵でありながら、蒔絵のトーンは落ちずに干網の描線が棚の正面に際立つように表現されていることが分かる。ここでは実際の技術は不明瞭であるが、研出蒔絵の技術だけでなく、金粉の粒子の粗さを変えたり、干網の線を際立たせるため毛うち技法を使用するなど、干網を主体とする表現を得るための技巧的な工夫が凝らされていることが見受けられる。いずれも漆工芸の伝統的な技術を駆使することで可能となる表現である。

以上のことから、秋悦が制作において主眼としていたのは、漆の特性や技術によって可能な表現を十分に配慮することであり、漆芸作品の図案制作においてはこのことがしっかりと考慮されたうえで行われることであったと結論付けることができる。また、これらの点を踏まえた制作によって完成したものが、実際に配置される空間との調和にもかかわってくる要になる要素であるということを、秋悦が認識していたということができる。このことから岸本によって提供された垂水での制作環境は、秋悦の最晩年の思想を形作る不可欠な要素の一つとなっていたとみることができる。

おわりに

本論文では、迎田秋悦が垂水に転居してからの晩年の制作活動における芸術観について採り上げた。秋悦を垂水の地へと導いた岸本商店五代目 岸本吉左衛門との関係性については、

今後も継続しての検討が必要になるが、秋悦が垂水で制作した帝展出品作からは、いずれもそれまで秋悦が京都で手掛けていた古典蒔絵に忠実な作風から離れ、様々な蒔絵の技法を用いて意匠の表現効果を検証する姿勢へと展開していったことが読み取れる。また、蒔絵作品における図案の要点についても自身の見解を示しており、古くから培われてきた蒔絵の技術や漆自体の性質を熟知していることの重要性を説くに至っている。これは、本稿で中心的に採り上げた秋悦の《干綱蒔絵棚》の制作背景から読みとることができる。

秋悦の晩年の芸術観形成の背景には、過去の秀作や名工に学ぶ姿勢に加え、とくに漆工芸に至っては、蒔絵という技術の特性を踏まえた図案の案出が重要になり、このことに対する深い考慮がないと、いくら新しい図案を取り入れたところで、優れた作品の創出は難しいという秋悦の考えが反映されていたと思われる。

註

- 1 『秋悦遺作集』（迎田嘉亭編，芸艸堂，昭和10年）掲載の所蔵先情報より
- 2 『醍醐天皇御記』（延喜16（916）年3月7日）に「三尺蒔絵御厨子」の記載があり、これを嚆矢に10世紀以降「蒔絵」の文字が散見されるようになる。また、『竹取物語』（9世紀後半～10世紀前半）の中に「うるはしき屋を造り給ひて、漆を塗り、まきゑして」の一説が登場しており、9世紀後半には、蒔絵が日本独自の技術として確立し始めていたことが通説となっている。
- 3 下出茉莉「迎田秋悦の創作活動における複製制作の意義」『デザイン理論』75，2019年
- 4 迎田秋悦「工藝の所謂新しいと云ふ事」『日本漆器新聞』第5年5月号，1927年5月25日，5頁
- 5 森田清之助編「蒔繪家 戸島光孚氏と迎田秋悦氏」『光悦談叢』芸艸堂，1920年8月，9頁
- 6 森夜潮「秋悦先生の思い出」『迎田秋悦・嘉亭 京蒔絵文様集』（迎田嘉亭編，芸艸堂，1935年），200頁
- 7 岡本橘仙「迎田秋悦君を憶ふ」『秋悦遺作集』1935年
- 8 水内杏平「迎田秋悦とその時代」『迎田秋悦・嘉亭 京蒔絵文様集』，203頁
- 9 『鐵屋のぼんち』（岸本詰叟，1959年）によると、大塩平八郎の乱の際に家業の記録がすべて失われたため、位牌より岸本詰叟（吉左衛門）が5代目にあたるとされるが確証はないという。
- 10 丸紅株式会社『丸紅前史』1977年3月31日，142頁
- 11 岸本詰叟『鐵屋のぼんち』1959年6月25日，52頁
- 12 長島修『戦前日本鉄鋼業の構造分析』ミネルヴァ書房，1987年2月28日，164頁
- 13 江戸生まれ。同業であった初代吉右衛門の養子となる。
- 14 当時，日本製鉄の約8割を八幡製鉄所が製鉄していた。
- 15 大戦後も岸本商店はベンガル銑鉄の極東一手販売権を保持していた。
- 16 『財界家系図』人事興信所，1956年，122頁
- 17 前掲11内「磯田お多佳さんと私」，15頁
- 18 杉田博明『祇園の女 文芸芸妓磯田多佳』株式会社大進堂，1991年1月20日，98頁
- 19 前掲17，18頁
- 20 前掲11内「京都の蒔絵家，迎田秋悦の思い出」，89頁
- 21 前掲註，水内杏平，207頁

22 岸本家別邸主屋（登録有形文化財）

23 故人として出品

24 五代目岸本は、昭和 10 年時点で秋悦の作品を帝展出品作 5 点を含む 14 点を所有している。

25 柴崎風岬「故迎田秋悦の思ひ出」『汎工藝 故迎田秋悦追悼特輯號』第 12 年第 6 号，汎工藝社，昭和 9 年 6 月 20 日発行，32 頁

26 迎田秋悦「漆器工藝圖案法」『立體圖案法』アトリエ社，1934 年 10 月，46～47 頁

27 同上，47 頁

28 同上，36 頁

29 同上，38 頁

30 水内杏平「振り返れば」『水内杏平作品集』京都書院，2006 年，191 頁

図版出典

図 1，4，5 迎田嘉亭編『秋悦遺作集』芸艸堂，1935 年

図 2 迎田秋悦『秋悦作品集』芸艸堂，1915 年 9 月

図 3，6 吉田光邦・森夜潮・水内杏平『迎田秋悦・嘉亭 京蒔絵文様集』淡交社，1980 年

Shuetsu Koda's Artistic Vision in the Creative Activities of His Later Life

SHIMODE, Mari

Shuetsu Koda (1881–1933) was a lacquer artist who worked primarily in Kyoto from the end of the Meiji period to the beginning of the Showa period. He gained recognition as a master craftsman specializing in *maki-e*, a decorative technique unique to Japan in the art of lacquerware. In his later years, Shuetsu spent approximately seven years in Tarumi, Hyogo Prefecture. He moved to Tarumi on the advice of Kichizaemon Kishimoto V (1887–?), the owner of a major steel company in Osaka. With Kishimoto's support, Shuetsu exhibited all of his works from Tarumi at the Imperial Art Academy Exhibition (hereinafter “the Teiten”), which began in 1927.

His works are primarily known for their classical style, influenced by the Rinpa school. However, the pieces he created in Tarumi and exhibited at the Teiten reveal a departure from traditional styles, demonstrating his pursuit of expressive effects through the full use of diverse *maki-e* techniques.

Building on this observation, the paper first outlines the relationship between Kishimoto V and Shuetsu, and then explores Shuetsu's artistic vision in his later years by examining the background behind the creation of *Aboshi Maki-e Tana*, a particularly significant work among those shown at the Teiten. The study reveals that, beyond drawing inspiration from historical masterpieces and renowned craftsmen, Shuetsu developed an approach that emphasized creating lacquer designs that fully engaged with the inherent qualities of *maki-e* techniques.