OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	近現代讃岐漆芸における意匠表現革新の背景 : 文化財保護法の制定及び日本伝統工芸展がもたらした影響
Author(s)	佐々木, 千嘉
Citation	デザイン理論. 2019, 73, p. 15-28
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/71183
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

近現代讃岐漆芸における意匠表現革新の背景
── 文化財保護法の制定及び日本伝統工芸展がもたらした影響 ──

佐々木　千嘉

キーワード
讃岐漆芸，文化財保護法，重要無形文化財保持者，日本伝統工芸展
Sanuki lacquer art, the Law for the Protection of Cultural Properties, Holders of Intangible Cultural Properties, the Traditional Art Crafts Exhibition

１．はじめに
２．日本工芸における芸術的評価の指針
３．漆器産業の充実
４．後継者育成の専門教育機関
５．日本伝統工芸展から見た讃岐漆芸
６．讃岐漆芸における意匠表現の革新
７．結論

１．はじめに

本稿では，「文化財保護法」の制定及び官展の流れを汲む「日展」と共に近現代日本工芸におけるもうひとつの大きな潮流となる「日本伝統工芸展」に焦点を当て，第２次世界大戦後に急速な発展を遂げた讃岐漆芸における意匠表現の革新とその背景を考察する。

まず本稿の意義として，第２次世界大戦後から昭和末期にかけての地方工芸の重要性を捉え直し，同地における伝統的特性や作家たちの活動を整理することで，今日の日本工芸の精華を再考する契機となることを期待する。かつて香川県は「工芸王国」「漆器王国」と称賛されるほど日本漆芸界において隆盛を極めていた。しかし現在では，後継者及び研究者の不足，生産額の減少等の問題を抱え，同地の漆芸全体の勢いは衰えている傾向にある。その主な理由の１つとして挙げられるのは，学術的研究を体系化する研究機関等が存在しなかった事実により，讃岐漆芸史のみならず日本工芸史上重要な出来事や中心的作家の活動について十分な調査研究が行われてこなかったためである。

本稿で取り上げる近現代讃岐漆芸は，同地の伝統技術だけでなく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定義づけられる。19世紀初めに玉楮象谷（1806-1869）により創始された讃岐漆芸は，彫刻刀を用いた彫りの技術で表現される蒟醤，彫漆，存清といった何層にも塗り重ねた鮮やかな彩漆の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

本稿は第233回研究例会（2018年２月17日，於：京都女子大学）での発表に基づく。

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，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。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歴史的背景に加え，第２次世界大戦後の「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と言える。

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，筆者が注目する第２次世界大戦後，特に昭和30年代当時の香川県は，上記の施策によって特徴づけられ急速な発展が促された漆器産地の筆頭である。近現代讃岐漆芸の作家たちは，自身の表現領域を大いに広げ，特に日本伝統工芸展において独自の技法と卓抜した意匠を駆使した独創的な作品を次々と発表するに至った。革新的な意匠表現による多様な展開を見せることで，同展覧会における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ん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すに至ったのである。

文化財保護法の趣旨に沿って開催される日本伝統工芸展を扱った漆芸史研究は，単なる作家紹介や作品解説にとどまっていたものが少なくない。さらに当然考慮すべきであったはずの地方産地への影響や，作家の用いる革新的な技法と，それに伴う意匠表現の発展など，その歴史的背景まで含めて考察した研究に関しては前例がほとんどない現状にある。故に本稿では，他の漆器産地との比較を通して香川県の漆芸家たちを取り巻いた昭和30年代当時の環境や重要な事象を分析し，意匠表現革新の経緯とその背景を明らかにする。

２．日本工芸における芸術的評価の指針

日本伝統工芸展は，文化財保護法の規定に従い無形文化財のうち特に価値の高い「工芸技術」の保護育成を目的として，昭和29年から毎年開催されている。つまり文化財保護法は，第２次世界大戦後の日本工芸における芸術的評価の指針として機能していると言える。

昭和25年５月30日に制定及び公布，同年８月29日に施行された文化財保護法は，①有形文化財，②無形文化財，③史跡名勝天然記念物を文化財として捉え，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[1]。演劇，音楽，工芸技術等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[2]。

昭和27年から昭和29年までに文化財専門審議会が同法律の規定に基づいて選定した「助成の措置を講ずべき無形文化財」に着目すると，漆芸関係で指定を受けたのは，河面冬山（漆芸），小宮又兵衛（用具），松波多吉（塗），前大峰（沈金），香川勇（存清），磯井雪枝（蒟醤），高野重人（蒔絵），片岡照三郎（螺鈿）の８名であった。河面，小宮，松波，高野，片岡が東

京都，前が石川県，そして香川県の磯井如真（雪枝）（1883-1964）と香川宗石（勇）（1891-1976）が讃岐漆芸の伝統技法である蒟醤と存清で選定された。

しかし一方で，この無形文化財に関しては僅か助成と公開の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り，昭和29年に文化財保護法の改正が行われるに至った。無形文化財は，国が保護しなければ衰亡するおそれのあるものを保護対象としており，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ため，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たのである。この改正を受け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及び保持者の認定の基準」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[3]。

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，第１次認定で松田権六（1896-1986）（蒔絵）と高野松山（重人）（1889-1976）（蒔絵），第２次認定で前大峰（1890-1977）（沈金）と共に彫漆の音丸耕堂（1898-1997）が香川県出身者として初の重要無形文化財保持者となり，第３次認定で同地出身の磯井如真が蒟醤で認定された。

文化財保護法は，第２次世界大戦後の日本工芸における普遍的価値の評価指針として位置づけられてきた。漆芸関係の重要無形文化財保持者は，平成30年５月現在，全国で21名を数え，香川県出身者の４名は，石川県の９名に次ぐ全国２番目の多さを誇っている[4]。こうした事実より見えてくるのは，重要無形文化財として特徴づけられた讃岐漆芸の蒟醤と彫漆が，いかに近現代日本工芸において重要視されてきたかである。

３．漆器産業の充実

ここで同時代の日本の漆器業界に着目する。当時の香川県は，全国有数の主要漆器産地としての地位を確立していたと言える。同地の漆器産業は，蒟醤，彫漆，存清とは別の後藤塗と象谷塗という塗りの技法や，洋塗料を積極的に使用することで，安価で量産化に適した製品に重きを置き全国有数の売り上げを記録していた。

昭和30年の工業統計調査による全国漆器出荷額[5] 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。製品別に着目すると，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，これに次ぐ長野県とは10倍近くの差がある。このように香川県は，同時代の他の漆器産地と比べ特に高い出荷額を記録しており，漆器産業の充実ぶりが理解できる。

注目すべきことに，香川県の漆器業界を支える漆器製家具の制作には，職人たちだけではなく日展及び日本伝統工芸展の出品作家たちも携わっており，作家と産業との相互関係が成立していた。後の重要無形文化財保持者となる磯井如真は，漆芸家として自立した当初，明治44年の第１回高松市物産品評会に《春日卓》を出品し，二等賞を受賞して以降，県内の産業振興を図るために開催された品評会や共進会に《漆器八寸重》《讃岐彫盆》《巻莨盆》等の日常の生活用品を出品している。さらに磯井は，昭和８年頃，「工会」という官展入選を目指す県内の若い漆芸家たちと共に研究グループを結成し，彼らを指導する傍ら，会員たちと毎年，漆芸品の大衆化を目指して，百貨店で展覧会を開き，座卓に調度品を置いた和室のモデルルームも手掛けている（図１）。

図１　工会工芸展のモデルルーム

また，助成の措置を講ずべき無形文化財の存清で選定を受ける香川宗石も漆器製家具の制作において多大な貢献をした。明治，大正期の蒟醤や存清で仕上げられた座卓は，高価で売れ行きが芳しくなかったため，昭和４年香川宗石は，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，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》（図２）の開発に成功した[6]。後藤塗は，明治時代に後藤太平（1850-1923）が創始した讃岐漆芸の塗りの技法の１つであり，赤い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。関西地域で売り出された新興さぬき座卓は，蒟醤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京阪神で好評を得たのであった。

図２　後藤塗座卓

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[7]。しかし戦後，資材の不足や昭和33年の長崎国旗事件[8] を境に中国産の漆が入手困難となり，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だ。昭和34年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３）は，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。後に漆は入手できるようになったが，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。

図３　コーヒーテーブル
（株）富士製作所 昭和34年

昭和51年，讃岐漆芸の蒟醤，彫漆，存清，後藤塗，象谷塗の５つの技法が経済産業大臣の指定する国の伝統的工芸品に指定されたが，特に後藤塗と象谷塗は，昭和31年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，芸術的価値と産業的価値の双方から高く評価された。昭和28年から中小企業庁，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，出品された製品については同展の審査方針として，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[9]。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４），根来塗の《根来塗文飯櫃》，後藤塗の《会席膳後藤塗》（図５）と《八寸菓子鉢》といった作品である。蒟醤，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。これは，地方色を生かし，近代的感覚に合致した用途と意匠の芸術面での新規性に加え，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も同時に評価された結果であった。

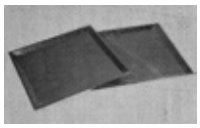


図４（左）尺象谷塗スダレ膳　文新堂
図５（右）会席膳後藤塗　森繁会社

同展の審査委員を務めた社団法人日本漆工協会理事長で，後に日展会長となる山崎覚太郎（1899-1984）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ッ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。」と述べている[10]。山崎が指摘している通り，この昭和30年代に地方産地の技術的特殊性及び作家と産業との強い相互関係を基盤に，後藤塗や象谷塗等の塗りの技法を用いた安価で量産化に適した産業工芸品の制作が確立されたことで，近現代讃岐漆芸において，蒟醤，彫漆，存清を駆使した，言わば一品制作の傾向が強い作品とは，全く異なる形態や美意識を持った意匠が生まれたのである。香川県はその意匠表現の真価を産業の領域においても遺憾なく発揮し，一大産地としての地位を確立させたのである。

４．後継者育成の専門教育機関

近現代における讃岐漆芸の専門教育機関として，県内の美術工芸と漆器産業の両側面の発展において重要な役割を担ってきたのが香川県立工芸学校（現香川県立高松工芸高等学校）と香川県漆芸研究所であり，次代を担う漆芸家を輩出しながら，多様に展開する讃岐漆芸を支え続けてきた。

香川県立工芸学校は，明治期の殖産興業の一環として工芸品の輸出産業の振興に寄与する職工養成を目的に納富介次郎（1844-1918，在職1898-1901）によって明治31年に創設された。興味深いことに，開校当初の多くの教官は，美術教員や美術家養成を企図した高等美術教育機関である東京美術学校の卒業生が赴任し教鞭をとっており，両校の関係がより一層強化されていた。その結果，香川県立工芸学校を卒業後，職人として工場雇員や自営する者の他に，東京美術学校へ進学する者も多く現れた。東京美術学校が明治22年に開校してから大正元年までの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，次に多いのは40名の香川県であった[11]。大正13年には，教員と同窓会の主張を受け，香川県立工芸学校の学校規則は，「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[12]。」と明記され，美術工芸品の教授を根本とする教育機関への転換が実現化されたのである。

後に蒟醤の重要無形文化財保持者となる磯井如真もまた香川県立工芸学校で学んだ漆芸家であり，第１期生として漆器科に入学し，学生時代を過ごした。そして後に同校の教師となり，後進の育成に携わったのである[13]。

昭和23年，学制改革により香川県立工芸学校は，香川県立工芸高等学校（後香川県立高松工芸高等学校）となるが，より専門的に第２次世界大戦後の讃岐漆芸を支える後継者育成機関となるのが香川県漆芸研究所である。同研究所は，無形文化財である工芸技術の保存と後継者育成を企図し，文化財保護委員会から補助金を受け，昭和29年に設立されたが，昭和42年に輪島市立漆芸技術研修所（現石川県立輪島漆芸技術研修所）が設置されるまで全国唯一の漆芸の専門教育機関であった。平成26年11月に創立60周年を迎えた同研究所は，平成29年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145名，漆器業・漆工技術者162名，その他123名となっている[14]。

設立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校長である久保隆美（1907-1973）（在職1954-1957）が所長を務め，重要無形文化財保持者である蒔絵の松田権六（在職1954-1986）と彫漆の音丸耕堂（在職1954-1997）を顧問に置き，蒟醤の磯井如真（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。昭和31年からは後に日展で審査員を務める漆芸家の大西忠夫（1918-2007，在職1956-1968）が彫漆を担当し，

讃岐漆芸の３技法の指導体制が整った。

当初の研究生の募集定員は10名とし，研究年限は２年とした。昭和35年の教育内容（表１）に着目すると，研究生は１限１時間の授業を１日に３限から４限まで受けており，実習では蒟醤，彫漆，存清，下地の手法が毎日交互に教えられていた。また，単なる漆芸の専門技術の修得だけでなく，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。

表１　香川県漆芸研究所　教育課程　昭和35年

一学年	月	蒟醤実習(1-3限)　写生(4限)
	火	存清実習(1-3限)　図案(4限)
	水	蒟醤実習(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)

二学年	月	蒟醤実習(1-4限)
	火	存清実習(1-4限)
	水	蒟醤実習(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)

香川県漆芸研究所は，文化財保護法により特徴づけられた無形文化財の工芸技術の保存と後継者育成を目的としていた一方で，県内漆器業界全体の技術向上も同時に視野に入れていたという事実は非常に重要である。第１回研究生の入所許可者は，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（森繋会社），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（森繋会社），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[15]。この事実は，県内の各漆器会社から若く，将来のある者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，技術や感覚を磨かせ，漆器産地として厚い作家層の形成を企図して香川県の漆器業界が一体となって取り組んだ重要な試みであった。

前述の通り，漆器産業に従事する者たちは，安価で量産化に適した作品制作を重視していたために洋塗料の使用や，蒟醤，彫漆，存清ではなく後藤塗や象谷塗の技法を主としていた。彼らは香川県漆芸研究所に入所して改めて，漆本来の塗り方や，蒟醤剣と彫刻刀を用いた彫りの技術と，木胎では難しい自由な造形を可能にする乾漆の技法，さらには漆芸作品における意匠表現などを学んだのであった。

平成30年３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５月25日，法律第57号）に基づき，国の伝統的工芸品として指定を受けているが，地方工芸技術の保存と後継者育成を目的とした漆芸の専門教育機関が設置されているのは香川県と石川県のみである。

昭和42年に石川県に設立された輪島市立漆芸技術研修所では，同県出身の重要無形文化財保持者である蒔絵の松田権六（在職1967-1986）と沈金の前大峰（在職1967-1977）の他，後に重要無形文化財保持者となる蒔絵の大場松魚（1916-2012，在職1967-2012）と寺井直次

（1912–1998，在職1967–1998）が講師を務めた。同研修所では，香川県漆芸研究所とは対照的に，蒔絵科，沈金科，螺鈿科が設置され，蒔絵，沈金，平文を駆使した作品の指導が行われた。

これまで漆芸関係の重要無形文化財保持者は，主に香川県と石川県から輩出されてきた事実も考慮すると，いかに両県の漆芸の持つ伝統的特性が第２次世界大戦後の日本工芸において尊重されてきたか理解できよう。他産地と比較して，香川県と石川県では，同地で学ぶ漆芸家たちが公的教育機関において直接，重要無形文化財保持者たちから指導を受ける体制と環境が十分に整っており，彼らから素材，技術及び意匠の影響を受け，同地の美術工芸と産業全体の水準の底上げが効果的に成されてきたと分析できるのである。

５．日本伝統工芸展から見た讃岐漆芸

昭和30年，重要無形文化財保持者を中心に日本工芸会が結成された。同会所属の正会員及び支部会員が出品する日本伝統工芸展は現在，公募展として開催されている。

注目すべきは，一般募集が開始された第２回展から第10回展までの草創期の同展覧会における漆芸部門である。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（表２）。

表２　日本伝統工芸展　都道府県別　入選者数　筆者作成

	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

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のである。

一方，香川県の入選者の中には，香川県立工芸学校で磯井如真に学んだ後，同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[16]で蒟醤を駆使した《乾漆花器》（図６）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–），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，入選を果たしている[17]。

このように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，上記で述べた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及び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。彼ら香川県の漆芸家たちが同展覧会の出品作品で駆使していた技法の大半が蒟醤と彫漆であったという点からも，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蒟醤の磯井や，東京を拠点としつつも同郷の香川県出身者を指導していた彫漆の音丸の貢献が垣間見られる（表３）。

表３　日本伝統工芸展　香川県出品者　技法別　筆者作成

	入選者/入選点数	蒟醤	彫漆	存清	蒔絵	螺鈿	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

図６　西岡春行　乾漆花器
昭和33年　第５回日本工芸展

その一方で，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る。讃岐漆芸の３技法と呼ばれる蒟醤，彫漆，存清の中でも，これまで存清の重要無形文化財保持者が存在していない事実や，同展覧会で使用する作家が少ないという事実からも「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，今後議論していかなければならない課題である。

６．讃岐漆芸における意匠表現の革新

ここで，讃岐漆芸の中心的存在として，日本伝統工芸展の開催当初から活躍し，香川県出身者として重要無形文化財保持者に認定された音丸耕堂，磯井如真，磯井正美（1926–）の意匠表現を検討する。

現在に至るまで彫漆の重要無形文化財保持者に唯一認定された音丸耕堂は，色彩豊かな彫漆作品を確立させ，彩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。

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５色ほどに限定されており，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。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，音丸は，昭和初期からいち早く自作品に取り入れた。彼の彫漆作品の制作は，近現代日本漆芸における彩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のである。

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７）は，鮮やかな彩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。

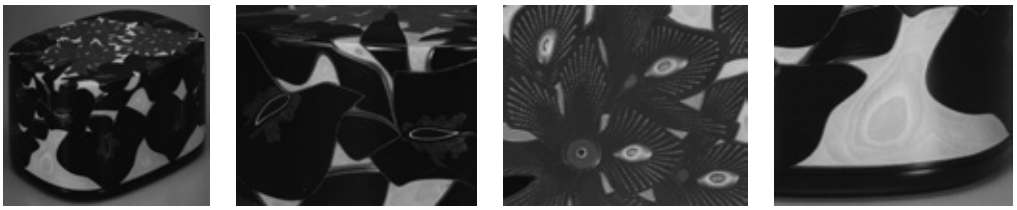
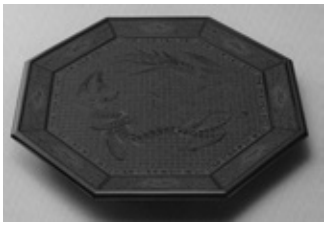


図７（左）音丸耕堂　彫漆布袋葵 手箱　昭和54年　縦24cm　横18cm　高さ14cm　文化庁蔵
図７−１（左から２番目）
図７−２（左から３番目）
図７−３（左から４番目）

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[18]。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蒟醤を駆使している（図７−１）。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７−２）。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[19]（図７−３）。

このように音丸耕堂は，豊富な彩漆を駆使しつつも彩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，重ねた彩漆の層に微妙な文様を表す技法などを創案し，近現代日本漆芸における彫漆に革新的な意匠表現を打ち出したのであった。

次に取り上げる作家の磯井如真もまた，讃岐漆芸の意匠表現を革新的に発展させた作家の一人である。第２回日本伝統工芸展において磯井が出品した《蒟醤 龍鳳凰文 八角香盆》（図８）は，文化財保護委員会委員長賞を受賞した。この作品について，「伝統の蒟醤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」と述べ，龍と鳳凰を蒟醤の線彫りのみで表現している[20]。また磯井は，「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」と解説しており，彼の巧みな蒟醤の線彫りの技術，図案構成，表現力でこの作品を仕上げた[21]。さらに，重要無形文化財保持者認定後の第１作目となった第３回展に出品した《蒟醤 草花文 八角食籠》（図９）も蒟醤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。



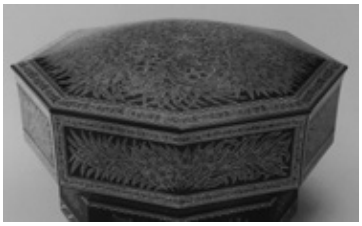


図８（左）磯井如真　蒟醤 龍鳳凰文 八角香盆
昭和30年　径46.5cm　高さ5.2cm　第２回日本伝統工芸展
文化財保護委員会委員長賞　東京国立近代美術館蔵
図９（右）磯井如真　蒟醤草花文八角食籠
昭和31年　径27.1cm　高さ15.3cm　第３回日本伝統工芸展
東京国立近代美術館蔵

このように日本伝統工芸展開催当初の磯井は，蒟醤の線によって構成された作品を発表してきたが，続く第４回展の《蒟醤筆筥》（図10）や第５回展の《蒟醤飾棚》（図11）では対照的に，蒟醤の点彫り技法によって大部分を加飾した作品を出品した。《蒟醤筆筥》は，黒の地に蒟醤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いる。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。《蒟醤飾棚》もまた，黒の地に朱の点彫りによる蒟醤を駆使して竹林を表現し幽玄な世界観を創出している[22]。

磯井は従来線彫りであった蒟醤を点で彫る「点彫り蒟醤」を創案し，蒟醤の新しい意匠表現を開拓したのである。凸版印刷や三色刷りを拡大鏡でのぞくと無数の網点があるが，彼はこれを蒟醤に応用した。彫った点の大小や粗密によって濃淡，奥行き，立体感の表現が可能となる。すなわち磯井は，この点彫り蒟醤を駆使した結果，従来の線彫りでは表現し切れなかった絵画的量感を表現することに成功したのであった。

図10（左）磯井如真　蒟醤筆筥　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11（右）磯井如真　蒟醤飾棚　昭和33年　縦41.1cm　横97.5cm　高さ69.5cm
第５回日本工芸展　高松市美術館蔵

磯井如真は，日本伝統工芸展に出品する以前の帝展，新文展，日展では，蒟醤と彫漆を併用した作品や堆漆板を象嵌する手法を用いた作品等も多く発表してきたが，日本伝統工芸展では蒟醤の重要無形文化財保持者として創意に満ちた蒟醤の作品を創り出していったのである。

そして蒟醤の表現領域は，昭和60年に重要無形文化財保持者に認定された磯井如真の三男である正美によってさらに拡大された。

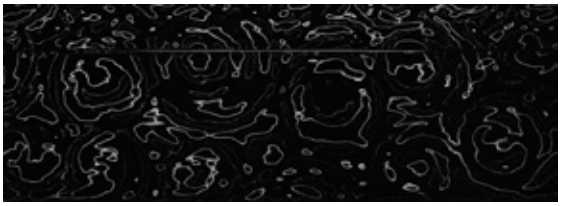


図12（左）磯井正美　蒟醤 むらさき箱　平成２年　縦19.7cm　横30.4cm　高さ11.7cm
第37回日本伝統工芸展　高松市美術館蔵
図12−1（中央）
図12−2（右）

正美が第37回日本伝統工芸展に出品した《蒟醤 むらさき 箱》（図12）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。この作品は，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されている。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，赤の点彫り蒟醤によるものである（図12−１）。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，蒟醤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[23]（図12−２）。斑紋によって得られる微妙な色調の変化は，より絵画的性質を帯びた雰囲気を創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。

このように今日の讃岐漆芸における意匠表現の発展は，玉楮象谷が創始した技法の伝承だけで成し得たものではない。上記の讃岐漆芸の重要無形文化財保持者たちは，伝承としての蒟醤

や彫漆の専門技術の修得だけでなく，それぞれの創意工夫を加えた独自の技法の創案とそれらを生かした色彩感覚を取り入れた結果，独創的な意匠表現を創り上げたと評されているのである。香川県出身作家及び同地で学んだ作家たちは，重要無形文化財保持者を中心に互いに研鑽を積みながら革新的な意匠表現を確立させていったのである。

7．結論

本稿では，第２次世界大戦後から現在にかけての日本工芸史研究において，いかに地方工芸の伝統的特性と，産地と作家たちによる連帯意識や相互理解の深化が不可欠であったかを証明した。文化財保護法の制定を受け，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，特に香川県では，芸術，産業，教育の地盤が既に形成されていた歴史的背景に加え，より専門的な後継者育成機関の設立とそれに伴う漆器産業の充実がもたらされたことにより，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となった。蒟醤や彫漆の讃岐漆芸の代表的技法が，現代の感覚に沿った独創的な表現を追求する契機となった日本伝統工芸展の存在の重要性はこれまでに述べた通りである。

結果として，美術工芸及び産業工芸の両側面において飛躍的な発展を遂げた讃岐漆芸は，玉楮象谷が創始した技法による伝承を超えて，意匠における革新的な技術と色彩感覚による表現を確立させるに至ったのである。

註

1　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
2　前掲註（１）p. 208
3　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
4　平成30年５月現在，漆芸における重要無形文化財保持者の内，香川県出身者は音丸耕堂（1898–1997），磯井如真（1883–1964），磯井正美（1926–），山下義人（1951–）である。なお，太田儔（1931–）は岡山県出身であるが，磯井如真に蒟醤を学び，活動の場を香川県としている。
5　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
6　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. 52
7　前掲註（６）p. 53
8　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。
9　日本漆工協会 編『日本漆工 No. 76』日本漆工協会　1956年12月　p. 12
10　前掲註（９）p. 13
11　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　pp. 197–200

12　「工藝學校生徒募集要項」『香川新報』1924年２月13日

13　磯井如真は，1916–1939，1948–1953，1954–1959に在職。

14　香川県漆芸研究所　https://www.pref.kagawa.lg.jp/sitsugei/occupation/index.html　参照2018年５月12日

15　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　p. 76

16　第５回展のみ日本工芸展として開催。

17　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，佐々木文夫は第５，７回展，西岡春行は第５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。

18　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

19　岡田譲『人間国宝シリーズ〈22〉音丸耕堂』講談社　1980年　p. 33

20　高松市美術館 編『高松市美術館開館二十五周年記念 没後五十年 磯井如真展』高松市美術館　2014年　p. 77

21　前掲註（20）p. 77

22　前掲註（20）p. 81，p. 83

23　前掲註（18）p. 19

図版・表出典

図１，図８，図９，図10，図11：高松市美術館 編『高松市美術館開館二十五周年記念 没後五十年 磯井如真展』高松市美術館　2014年　p. 126，p. 77，p. 78，p. 81，p. 83

図２：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. 55

図３：日本漆工協会 編『日本漆工 No. 110』日本漆工協会　1959年11，12月　p. 18

図４，図５：日本漆工協会 編『日本漆工 No. 76』日本漆工協会　1956年12月　p. 9，p. 11

図６：日本工芸会 編『第５回日本工芸展図録』芸艸堂　1958年

図７，図７－１，図７－２，図７－３，図12，図12－１，図12－２：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. 3，p. 4，p. 18，p. 19

表１：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　p. 170