OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	迎田秋悦の創作活動における複製制作の意義
Author(s)	下出, 茉莉
Citation	デザイン理論. 2020, 75, p. 29-43
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/75335
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

迎田秋悦の創作活動における複製制作の意義

下　出　茉　莉

キーワード
迎田秋悦，複製品，漆工芸，美術工芸
KODA, Shuetsu, Reproduction, Lacquer craft, Promoting arts and crafts

はじめに
1. 蒔絵師・迎田秋悦の評価
2. 迎田秋悦の言説にみる蒔絵観―昭和 8 年の講演記録―
3. 迎田秋悦の創作活動における複製制作の意義
おわりに

はじめに

明治以降，漆工芸の制作は，精巧な技術よりも型にはまらない革新的なデザインが重要視される傾向にあった。その背景には，輸出市場の展開や産業工芸の振興に比重が置かれるようになり，伝統的な蒔絵の施された漆器は，時代錯誤の品物として近代の評価軸からはずされるようになったことが挙げられる。また，西洋の美術概念が受容される中で，明治 40 年（1907）年に始まった文部省美術展覧会に工芸品の出品の場が設けられなかったことも，このような背景に拍車をかける結果となった。政府によるこれらの方針の中で，美術展出品に向けた「美術工芸」振興の動向が工芸界全般に色濃くなる。漆芸においては，用途を離れた平面作品の登場や，東京美術学校卒業生の六角紫水（1867–1950）や磯矢完山（1874–1937）らによって進められた彩漆の開発は，他の工芸品に比べ保守的な印象の強かった漆工芸に意匠面での新たな光を当てる結果となった。また，明治末頃から出品者として工芸家の名前が表に出されるようになったこと[1]は，工芸家に作家性の意識を芽生えさせる契機となったと思われ，「創作」によって作家個人としての個性が評価されることの意識を根付かせるようになった。このことが工芸家を独自性へと向かわせ，輸出工芸の振興や工芸の図案改革の推奨と相まって，新技術や新表現を重視する風潮をさらに強めたと言える。

一方，このような風潮の中でも，伝統的な意匠や古典に倣った技術の習作や過去の作品の複製品が制作されることは，珍しい事ではなかった。本稿で採りあげる複製品[2]とは，漆工史

本稿は，第 238 回研究例会（2019 年 5 月 11 日，嵯峨美術大学 嵯原キャンパス）での発表に基づく

における各々の時代の典型を示す漆芸品の複製のことを指す。「創作」とは異なるベクトルで捉えられる複製品は，特に明治以降，創作性や個性が欠如した制作物として，創作の一段下のものとみなされている観があったことは否めない。しかし，当時の漆芸家の言説を見ていくと，これからの漆工芸の新案が求められる中で，伝統的な意匠や古典に倣った技術の習作や複製品の制作は，必ずしも否定的に捉えられていたわけではなかった。むしろ創作の上でこれらの作業は重要視されていたことが窺い知れる。その中でも，京都を拠点に活躍した蒔絵師である迎田秋悦（1881–1933）は，古典作品の習作から技術や意匠を研究することを特に重要と考えていたようで，鎌倉時代の《籬菊螺鈿蒔絵硯箱》【図 1】と本阿弥光悦によるとされる《舟橋蒔絵硯箱》【図 2】の 2 点の複製品を残している。この 2 点の複製品は，迎田秋悦没後 2 年目に発行された『秋悦遺作集[3]』に掲載されるもので，いずれも当時個人蔵のものであった【図 3】【図 4】。秋悦は，時代に即した新しいものが求められる中でも日本固有の文化として成立してきた漆芸が，「民族性工芸[4]」であることを忘れてはならないと言及している。このような秋悦の認識は，秋悦の遺作に如実に表れていると言え，この 2 点の複製品も秋悦の工芸思想を裏付ける制作物として位置づけることが出来る。このことを踏まえ，迎田

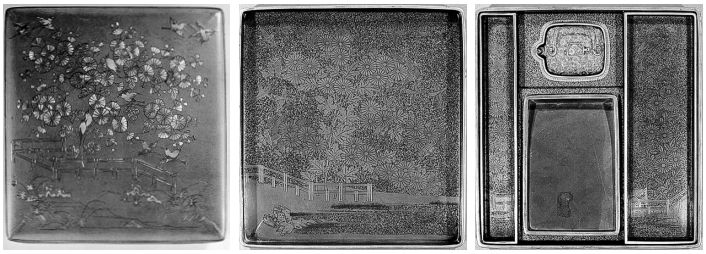

図 1　《籬菊螺鈿蒔絵硯箱》 国宝―
鎌倉時代 13 世紀，鶴岡八幡宮蔵
縦 25.8 ×横 23.9 ×高 5.5cm

図 2　本阿弥光悦《舟橋蒔絵硯箱》
国宝
桃山～江戸時代，17 世紀，
東京国立博物館蔵
縦 24.2 × 横 22.9 × 高
11.8cm

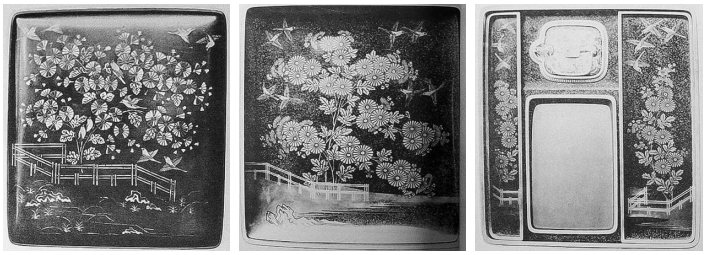

図 3　迎田秋悦《籬菊螺鈿蒔絵硯箱》
（複製）
年代不詳

図 4　迎田秋悦《舟橋蒔絵硯箱》
（複製）
大正 9 年（1920）以前
MOA 美術館蔵

秋悦による複製品の制作が，創作活動の中でどのような意義を持つものであったのか，秋悦の言説を手掛かりに明らかにしていく。

1．蒔絵師・迎田秋悦の評価

迎田秋悦による 2 点の複製品を見ていく前に，秋悦の蒔絵師としての評価を現在の先行研究と当時の漆芸界における言説をもとに明らかにしておきたい。

明治 20 年代以降の工芸界の動向は，「美術工芸」という概念形成の上で特に重要なものであった。西洋美術の「純粋美術」や「応用美術」という概念が日本国内で受容される中で，日本の工芸品は非常にあいまいな立場をとらざるを得なくなったと言える。主に，産業工芸や主要輸出品としての活路が見出されるようになり，これらを前提とした図案改革が推奨される中で，美術展出品へ向けた「美術としての工芸」の模作が，これらの動向と並列する形で行われるようになった。京都に焦点を当てると，工芸品の近代化におけるデザイン改革の流れの中で，当時図案家として活躍していた浅井忠（1856–1907）や神坂雪佳（1866–1942）の指導は，明治期の二大潮流として位置付けられ，両者を中心に若手工芸家の支援と育成を念頭に行われた。

このような指導者のもとで青年期を過ごした迎田秋悦の創作活動は，主に神坂雪佳からの影響を受けながら展開していくことになる。明治 39 年（1906），杉林古香（1881–1913）らと共に若手漆芸家の研究団体である「京漆園」を立ち上げ，京都高等工芸学校の中澤岩太（1858–1943）や浅井忠等から工芸図案の指導を受けるようになる[5]。浅井の斬新な工芸図案は，「黙語風」として工芸家に親しまれるが，明治 40 年に浅井が病没するとその後継を神坂雪佳が担うようになる。同 43 年には，神坂主導の「競美会」に参加し，昭和 5 年（1930）に競美会の後身である「京都美工院」を脱退するまで，秋悦は神坂のもとでこの会の中堅として活躍している[6]。また，これら漆工研究団体での活動の傍ら，秋悦は神坂監修のもと，京都の高級家具店である宮崎タンス店（現：株式会社宮崎）の主要蒔絵師を務めており，自身が得意とした堅実で古典的な蒔絵の技量を発揮した。

作家個人の活動では，近代漆芸界の巨匠として知られる東京の赤塚自得（1871–1936），植松包美（1872–1933）と共に合同展を二度にわたり開催し[7]，京都の作家としては異例の功績を残した。大正期以降は，これら東京の作家と協力して帝国美術院展（以下「帝展」とする）美術工芸部創設に尽力するなど，京都の漆芸界を牽引する存在として知られるようになり，昭和 2 年に帝展に美術工芸の部が創設されて以降は，帝展作家として活躍している。

現在の近代漆工史の先行研究において，迎田秋悦は，琳派や古典に傾倒した蒔絵を主とする伝統的な作品を手掛けた保守的な作家として紹介されることが多い。秋悦の作品の傾向を

見ていくと，先行研究が示す通り，鉛の使用や琳派風の螺鈿の使用が頻繁にみられるほか，古典に主題をとった意匠などを数多く手掛けていることが分かり，神坂雪佳から多大な影響があったことや，作家自身が本阿弥光悦（1558–1637）に傾倒していた影響が，明らかに認められる。大正 4 年（1915）に発行された『秋悦作品集[8]』には，絵画や漆絵作品を含む 58 点の作品が掲載されており，漆芸作品には琳派や古典に傾倒した作品，さらに天平風の平文の作品や高台寺蒔絵風の作品が目立つ【図 5】【図 6】【図 7】。佐藤敬二氏は，近代の漆工芸の意匠的な傾向を 4 種類に分類し，そのうちの一つである「新しい日本様式確立の努力」については，「天平模様，古代模様，藤原模様の現代化，琳派の現代化と思われる意匠は「秋悦作品集」や「美術工芸展」などに多く見られる。これらは迎田秋悦，神坂雪佳らの努力によるものである[9]。」と述べられている。このように迎田秋悦の作品は，伝統的な蒔絵意匠を重視したという評価が主流であり，神坂の影響を一番に受けた蒔絵師として位置づけられている。

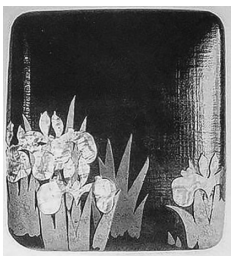

図 5　迎田秋悦
《布姝塗杜若蒔絵硯箱》
年代不詳

図 6　迎田秋悦《柴刈蒔繪硯箱》
年代不詳

図 7　迎田秋悦《菊蒔絵茶入》
年代不詳

では，当時の漆芸界における迎田秋悦の評価が，どのようなものであったかを見ていきたい。作家として円熟期にあたる大正期には，秋悦が琳派に傾倒した作家として認識されていたことが，大正 9 年発行の『光悦談叢』掲載の記事に記されている。

> 「光孚蒔繪秋悦蒔繪の名すでに斯界に喧傳している。叉兩氏共文學の道に趣味あり，和歌俳句共によく出來る兩氏共に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[10]。」

当時，秋悦と活躍した戸嶌光孚（1882–1956）とともに採り上げられ，それぞれの作品制作の姿勢について言及されている。本文から既に秋悦が本阿弥光悦に傾倒した作家としてよく認識されていたことが分かり，さらに，同記事には「迎田秋悦氏光悦談」として，光悦の蒔絵に対する秋悦自身の見解が，明確にまとめられている。この中で，本阿弥光悦の意匠的な特徴について触れられている部分を以下に抜粋する。

「光悦は秋草硯箱にでも桔梗の花は鉛を用ゐてゐる。其鉛たる桔梗の花形の五瓣を直写せず，僅かに五角に切つて或點によつて自ら桔梗の感じを與へ叉薄の葉もそれを使つてゐるが，これまた實物に捉はれてゐない，そして桔梗にしても薄にしても重ね合はせはせぬ，唯之を置並べただけで無理はない。其置並べ方が叉非常に巧妙で，置並べたとの感じを與へぬ。而して一且蒔絵で他の花や葉を配ふとなると縦横自在に其上に描く，而かも細密に描いて全面を活躍せしめてゐる。其手腕は，實に光悦が天才に出て，他人の摸すべからざる味がある。要するに波にもせよ，芒にもせよ，其他菫だとか，檜だとか，蒔絵の長所に充分の同情あるこまやかな行り方は，光琳なども光悦を皮想して居はせないかと思はれる位である[11]。」

当箇所は，秋悦の琳派作品に対する見解をよく示している。本阿弥光悦（1558–1637）は，よく知られている通り，桃山時代を起源とした装飾芸術の一派である「琳派」の祖として位置づけられており，陶芸，書画，蒔絵を手掛けた芸術家である。光悦によるとされる蒔絵は，その特徴的かつそれまでの作品の傾向にはなかった斬新な様相から，「光悦蒔絵」と呼称される[12]。「光悦蒔絵」の特徴をよく捉えていた秋悦は，それまでの蒔絵の流れとは決定的に異なる作風で登場したその芸術的センスに特に強い感銘を受けており，そのことはこの光悦談から窺い知ることが出来る。さらに，光悦蒔絵の特徴を自身の作品の中に頻繁に反映させていたことからも，光悦の作品をただ模造しているだけではなく，芸術的特徴を捉えようとしている姿勢が見受けられる。秋悦の琳派作品に対する見解は，作家自身の寄稿文によっても明らかであり，余分な加飾や表現は廃しながら，綿密に計算された琳派作品の美的感覚を非常に評価している。ここで明らかとなるのは，秋悦が琳派作品の造形的な特徴にのみに影響を受けていたのではなく，「光悦蒔絵」の意匠についての考察を重ね，自身の作品の中にその精神をも反映させようとしていた点であったと言える。

以上，現在の先行研究と秋悦が活躍した当時の作家の評価について見てきた。大正期には，既に秋悦が琳派に傾倒した蒔絵師として評価されており，秋悦自身の光悦蒔絵についての見解も明示されている。秋悦の活動経歴の中でも，神坂雪佳から生涯にわたり多大な影響を受けていたことは特筆すべきことであり，明治 43 年に「競美会」の一員となってからは，琳派や古典を軸とした作品を多数制作していたことが指摘でき，秋悦が本阿弥光悦に傾倒した背景には神坂の影響が大きく作用していたことは想像に難くない。また，このことが秋悦の堅実な蒔絵制作の姿勢を支えており，大正期には近代京都における蒔絵師としての地位を確固たるものとしたことにつながっていたと言えるのである。

2. 迎田秋悦の言説にみる蒔絵観―昭和 8 年の講演記録―

神坂と活動を共にする中で，具体的に秋悦が漆芸や蒔絵に対してどのような認識を持っていたのかをここでは見ていきたい。迎田秋悦の漆芸に対する見識をもっともよく窺い知ることができる資料として，昭和 8 年（1933）に実施された講演会の記録は，秋悦最晩年の言説となり，特に重要なものとなる。この講演内容を紹介して，秋悦が日本の漆芸の歴史及び古典的な作品をどのように理解していたかを検証する。

昭和 10 年発行の『恩賜京都博物館講演集 第 12 号[13]』には，秋悦が講師として登壇した昭和 8 年夏季に恩賜京都博物館（現：京都国立博物館）で開催された講演会の記録が，42 頁にわたって掲載されている。講演会の開催日時や趣旨等については記載がなく，詳細については未詳であるが，秋悦は蒔絵の専門家として登壇し一般人を対象に分かりやすく話が進められている。

「蒔繪發達の考察」と題された秋悦の講演記録を話の内容に沿っておおまかに分けていくと，「漆について」「漆工芸の技法について」「髹漆法について」「蒔絵の歴史及び各時代の代表作品と技法について」の 4 項目に分けることができる。ここで注目したいのは，4 項目目の蒔絵の歴史と各時代の代表作品について，秋悦が自身の見解をもって言及している部分である。

この項目では，蒔絵の発達の流れを各時代に分けて解説している。①天平時代（奈良時代），②藤原時代（平安中期・後期），③鎌倉・室町時代（東山時代），④桃山から徳川時代と 4 つの時代に分け，①の天平時代を蒔絵発祥の時代としており，②の藤原時代から④の桃山から徳川時代を，蒔絵が日本の技術として定着し発展した時代であるとしている。この各時代の蒔絵の特徴について，秋悦の講演記録の内容を簡単にまとめると次のようになる。

①天平時代には，唐から蒔絵の原型となる技法が伝わり，正倉院宝物に見られるような平文による漆芸が主流で，唐の文化が反映された漆芸品がこの時期の典型的な表現となる。この時期は，まだ唐の漆芸文化が輸入されたばかりで，日本文化の影響が見られる漆芸品がないことから，秋悦はこの時代の漆芸を日本の蒔絵の始まりとは区別している。

蒔絵という技術が日本に完成したのは②藤原時代で，この時期の蒔絵はほとんど「研出蒔絵」の技法で仕上げられていた。「研出蒔絵」は，正倉院の《金銀鈿荘唐太刀》の鞘の装飾にその原型を見ることが現在では定説となっているが，この藤原時代を蒔絵という技術の始まりの時代として秋悦は捉え，蒔絵がこの時代から日本の風土に根差した独自の技術として，技法・意匠共に発展していったとしている。参考品としてここでは，延暦寺の《宝相華蒔絵経箱[14]》（平安時代，11 世紀，縦 20.3 ×横 33.0 ×高 17.0cm，国宝，延暦寺蔵）が挙げられている。

続いて，③鎌倉・室町時代（東山時代）は，新しい姿の蒔絵が出てきた時代であるとしている。東山時代には，蒔絵に盛り上げの工程が施された「高蒔絵」が登場している。高蒔絵

の登場には，蒔絵に用いられる金粉の精製の精度があがったことも大きく起因しているが，高蒔絵の登場に伴って螺鈿や付描，切金といった技法も蒔絵に付随する形で発展した。ここで秋悦は，藤原時代から鎌倉時代の蒔絵を「上代蒔絵」と呼び，この時期の蒔絵が，日本の歴史の中でも最も良い作品が生み出されたと述べている。この時期に日本の文化と蒔絵の表現が強く結びついて発展し，日本人の自然観や古典文学を背景とした作品が作り出され，意匠面，技術面共によく発展した時代であることを強調している。秋悦は，藤原時代から現れるこの傾向を，日本の国民性をよく反映する技術として蒔絵というものが完成したと捉えている。ここで作例として挙げられているのは，秋悦が複製制作を行った鶴岡八幡宮の《籬菊螺鈿蒔絵硯箱》である。この作品は，金の沃懸地に螺鈿で模様が施されたもので，「螺鈿蒔絵」という名称でこの時代に登場した作品の特徴を説明している。

続いての④桃山・徳川時代には，「平蒔絵」が登場する。高蒔絵という完成された技法の後に登場した平蒔絵は，秀吉の時代になり，建築装飾にも広範に蒔絵が用いられたことにより，急激に蒔絵の制作が進められたことで確立された技法であることを解説している。平蒔絵の初期の作品として，ここでは厳島神社の《平家納経蔦蒔絵唐櫃》（江戸時代，17 世紀，縦 46.6 ×横 57.0 ×高 46.0cm，国宝，厳島神社蔵）が挙げられている。この唐櫃については，技法は平蒔絵という蒔絵の中では最も単純なものが使用されていながら，細部を見ていくことで分かる，この蔦の表現の精巧さについて秋悦は称賛している。この蔦の表現について，用意周到な図案が用いられ，葉脈の描割や葉の縁の描き方など，細部にまで神経の行き渡った実に優れた表現が平蒔絵によって施されているとし，当時の蒔絵師の技量の高さを説明している。また，この時代に登場する「高台寺蒔絵」は，この時代の平蒔絵の様式を示す典型として定着し，現代にまで引継がれていることに言及している。さらに，この時代に本阿弥光悦や俵屋宗達，両者を踏襲する尾形光琳（1658–1716）が続いて登場すると，文様の簡略化や鉛や螺鈿の大胆な配置による全く新しい蒔絵作品が手掛けられるようになる。秋悦は，琳派の作品を，前例を見ない斬新な意匠構成でありながら日本人の感性によく根差したこの時期を代表する作品であるとし，現代にまで引き継がれている優品であると述べている。

簡単にみてきたが，以上が秋悦による蒔絵が発達してきた歴史の内容である。これ以外にも，細かく見ると，平文から蒔絵に変容する段階の技術であったり，韓国や中国の漆芸文化について言及するなど，制作の従事者としての視点に立った話を詳細に展開している。しかし，秋悦によって語られたこれらの時代区分や蒔絵の発展の流れについては，現在の研究にも通じる一般的な漆芸史でもある。この中で注目したいのは，一般的な漆芸史の流れではない。唐から漆芸文化が輸入されて以降，日本の風土や感覚に合うように独自に漆芸文化が変容し，蒔絵が日本の文化に寄り添う形で登場，発展してきたことを強調しながら述べている

部分である。さらに蒔絵の文化を語るにあたり，その時代，風土があってこそ，その時代背景を反映してきた芸術が，後世にまでその時代の象徴として受け継がれていることを主張し，蒔絵がその典型であると定義している。つまり，蒔絵が日本の文化を反映するために最も適した技術として発達し，各時代に於てその時代を象徴する形で変容してきたという秋悦の認識を示しているのである。

この他にも，特に『日本漆器新聞』に度々掲載される秋悦の寄稿文には，各時代の漆芸品について言及されているものがある。上記の講演記録を踏まえ，ここで『日本漆器新聞』の中で秋悦の蒔絵観を窺い知れる記事を抜粋して採り上げたい。

昭和２年（1927）に「図案と蒔絵に就いて」という題で書かれた秋悦の記事には，藤原時代の代表作として《片輪車螺鈿蒔絵手箱》【図 8】が例に挙げられている。当記事では，図案と蒔絵を考えるとき，工芸において蒔絵そのものが持つ力や蒔絵が存在する意義など，過去の蒔絵を考えてみる必要があると，講演会記録にも見られたような秋悦の見解が示されている[15]。

図 8　《片輪車螺鈿蒔絵手箱》国宝
平安時代 12 世紀
東京国立博物館蔵
縦 22.0 ×横 30.5 ×高 13.0cm

ここで挙げられる過去の蒔絵とは，その時代の文化や美意識の象徴として位置付けられるものを指しており，この《片輪車螺鈿蒔絵手箱》は，現在の漆工史においても数少ない平安朝の遺品として位置付けられている。岡田譲氏によって，「多分に唐風であった奈良朝様式から完全に脱皮して，純日本様式の成立を物語る典型的な作例となる物である[16]。」と述べられている通り，10 世紀中頃以降，貴族生活の型ができあがり，和風の調度類の形式が生まれたことで，蒔絵もこれに付随する装飾として発展し定着してきたことが分かる。秋悦はここで，それぞれの時代の「文化の担い手」を象徴するものが作られているということが重要であり，現在においてもそのことの意味を考えて制作にあたらなければならないとしているのである。秋悦は，漆工芸に新しい姿が求められる中で，蒔絵というものに対してこのような認識に至り，図案や漆芸作品の創作においては，この言説からも分かる通り，日本の芸術としてその時代の美意識を象徴できるものを作らなければならないと常に懸念していた事が窺われる。

では，秋悦のこのような見解の中で，彼自身の創作活動における複製制作はどのような作業であったと捉えることが出来るのか，以上のことに留意しながら秋悦の創作活動における複製制作の意義について検証していきたい。

3. 迎田秋悦の創作活動における複製制作の意義

過去の名品の複製制作は，明治以前から既に行われており，漆工芸の中では東京美術学校

漆工科の初代指導者であった小川松民（1847–1891）や，その門弟である六角紫水によるものがよく知られている。中でも，岡倉天心（1867–1913）等と共に全国の古社寺の宝物研究を行った六角紫水による複製制作は，その調査の成果として位置付けられており，大正 11 年（1922）から 13 年にかけて制作された一連の複製品は，紫水の一貫した作品群として知られている。

六角紫水は，東京美術学校漆工科の第一期生として明治 22 年（1889）に入学し，小川松民，白山松哉（1853–1923）といった指導者に指導を受けている。卒業後，明治 31 年に日本美術院が創設されると，紫水は主要会員として岡倉天心のもとで漆芸の普及啓発に努めた[17]。明治 30 年には，古社寺保存会より調査員を委嘱され，同 36 年まで全国の社寺に残された文化財の調査や修繕・修復に奔走している[18]。紫水による複製制作は，図版や現存作品から，平安時代から鎌倉時代にかけての国宝 6 点が確認されており，これら紫水による複製制作は，近代の漆工史上において学術的知見や伝統技術の保存，解明に貢献するものであったと位置づけられている。その忠実な複製品は，紫水自身が「復元的模写」と述べている通り，その調査研究の成果として，また紫水自身の創作の根源を成す作品群として，現在においても重要な資料となっている。

「美術工芸」振興の潮流があった当時，熟練の技術が伴う工芸品の制作には，過去の作品からの習作や技術の錬磨は，創作の上で欠かせないものであったと言える。しかし，このような中で制作された複製品は，作家の創作物としてではなく，あくまで技術の研鑽や研究を目的とした制作物とみなされることが主流であった。工芸品における複製品の制作は，ただ単に姿形を模倣するだけではなく，使用される材料や用いられた道具までも同様のものを使用して制作されることが少なからずあり，完成品への価値づけよりも，制作当時の時代背景の検証や制作工程自体に価値が見出されるような傾向がある。では，迎田秋悦による複製制作が，作家の創作活動の中でどのようなものであったか，以上の動向を踏まえみていきたい。

現段階で確認できる迎田秋悦による複製品は，冒頭で触れた通り《籬菊螺鈿蒔絵硯箱》【図 3】と《舟橋蒔絵硯箱》【図 4】の 2 点であり，いずれも秋悦没後 2 年目にあたる昭和 10 年（1935）に発行された『秋悦遺作集[19]』に掲載されているものである。

秋悦による《籬菊螺鈿蒔絵硯箱》の複製品の現在の所在は不明である。この硯箱の原作【図 1】は，現在鶴岡八幡宮が所蔵しており，源頼朝が後白河法皇より下賜されたものを鶴岡八幡宮に奉納したと伝えられるものである。沃懸地に螺鈿と蒔絵で図様があらわされたもので，秋悦の講演でも触れられていた通り，鎌倉時代の蒔絵の典型を示す優品として位置付けられている。もとはこの硯箱と同じ意匠で手掛けられた手箱と対の物であったが，手箱の方は，明治 6 年（1873）開催のウィーン万博に出品された後，その帰途のニール号座礁の際に失われ

ている。この硯箱と手箱の複製品は，他の漆芸家によっても手掛けられており，硯箱は，古典作品の模造を得意とした東京美術学校の小川松民や[20]，大正 12 年から帝室博物館（現：東京国立博物館）の依頼を受けて蒔絵作品の模造に従事した溝口三郎（1896–1973）によっても手掛けられている[21]。手箱の複製品は，秋悦とも親交のあった植松包美によって大正 3 年（1914）に制作されている[22]。この手箱の復元については，江戸時代にこの手箱を写した《籬菊螺鈿手箱図》（江戸時代，19 世紀，39.0 × 536.2cm，国宝，鎌倉国宝館蔵）を植松が所有していたことから，この図を参考に制作されたといわれるものである[23]。秋悦による硯箱の複製が，どの程度忠実に再現されているものなのか，遺作集掲載の画像から確認するしかないが，植松と親交があったことから考えて，秋悦もこの図を見る機会を得ていたことが予想され，装飾の細部については，この図を参考にしていた可能性を指摘できる。画像を見る限りでも，蓋表だけでなく内部の意匠も細部にわたって忠実に再現されていることが分かる。

続いて《舟橋蒔絵硯箱》【図 2】であるが，この作品は，近世初期に登場した新たな意匠形態として，それまでの時代には見られなかった材質的な特徴を駆使した本阿弥光悦によるとされる漆芸作品の代表作となるものである。鉛の大胆な配置や装飾的に用いられた文字は，光悦蒔絵の典型を示し，また琳派の漆芸作品の特徴をよく表している。この複製品についてもどのような経緯で制作されたものなのか，秋悦自身が直接言及している資料は確認できないが，森田清之助氏によって，「嘗て秋悦氏の光悦船橋硯箱の模作を見たことがあるが，技巧頗る見上げたもので，大まかな部分も善いが彼の繊細な部分が特に秀でゝ居るべく見えた[24]。」と述べられており，この複製品が原作に忠実に制作された習作であると見なすことが出来る。また，この記事が大正 9 年に発行されたものであることから，この複製品が大正 9 年以前に制作されたものであることが分かる。

この 2 点の複製制作の経緯や詳細な時期については不明で，秋悦自身が原作を実際に見る機会を得ていたのかも不詳である。また，作家自身が手掛けた複製品について言及している記事等も現段階では見当たらない。しかし，前章以前で見てきた作家の言説を手掛かりに，この複製品が制作された背景を考えていくと，秋悦は，各時代の芸術を象徴する代表作を，その時代の先見性のある秀作として位置付けていることが分かり，この 2 点の複製品も検証的な視点に立って，技法や意匠が細部にわたって詳細に再現されている可能性を十分に指摘することができる。このことを踏まえ，迎田秋悦の複製制作について考察していく。

近代以降，漆工芸の共進会や博覧会における総体的な評価は，「未だに旧態を脱せず」「新しい作品に乏しい」といったものが主流で，このような評価は漆芸界全体の課題となっており，新しい作品の創案が求められる状況が明治中期から昭和初期にかけて特に色濃く続いた。新しい漆芸の案出が求められる中，秋悦は複数の漆工研究団体に参加し，特に神坂雪佳の影

響を受けながら京都の漆芸界を率先する立場として漆芸界の発展に貢献し，多くの作品を残してきた。これらの作品は，古典的な主題を用いたものが主流で，このことは今見てきた通り，秋悦の作品集や言説からも窺い知ることが出来る。しかし，秋悦はただ単に伝統的な蒔絵に傾倒した作家というだけでは，秋悦の制作姿勢の説明として十分であるとは言い難い。

秋悦は，創作活動を行う上で，日本の蒔絵が施される漆工芸のことを国民性が反映された「民族性工芸」と位置付けており，漆工芸の本質について揺るぎない考えを持っていたことを窺い知れる。この秋悦による「民族性工芸」という言葉は，各国で発達してきた工芸品のことを指している。ある技法の工芸品がその国で発達するということは，その国の風土や文化，民族性に合致しているということで，日本においては漆芸が日本の民族工芸にあたるとしている。秋悦は次のように述べる。

> 「この意味よりして我日本の民族としては，我々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ねばならぬ[25]。」

この認識の上で秋悦は，新しい漆工作品が求められることに対し「新しい」という意義には誤解が伴い易く，ただ目新しい物，奇抜なものなど場当たり的な考え方をすれば失敗すると述べ，「人は批評なるものに煩はされ易いもので，私はこれらに對する注意よりも，その批判に對する考察が足りないために，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[26]」という懸念を示している。この「考察」というのは，過去の作品からその時代の美意識における先見性を学ぶことであり，秋悦による複製制作は，その考察の過程で行われた検証的な制作作業であったと意味づけることができ，秋悦の古典に忠実な蒔絵作品は，複製制作の延長線上のものとしても捉えることができる。これらの秋悦の言葉は，あくまでそれまでの長い歴史の中で発展してきた蒔絵の本質は変えてはならず，蒔絵の本質をよく理解した上で現代に適合する創作を行っていかなければならないという事を，秋悦自身が確信していたことを明示している。

このことを踏まえ，『秋悦遺作集』に掲載される帝展出品作を見ていきたい[27]。これら作家の代表作である《玉蜀黍厨子棚》をはじめとする 7 点は，全て蒔絵の技法を駆使した意匠表現で手掛けられている。第 8 回帝展で発表された《玉蜀黍厨子棚》は，植物の葉の具象的な表現が施され，第 10 回帝展出品の《網干蒔絵棚》には，網干という蒔絵の典型的な意匠を幾何学的に画面全体に用いる構成が取られている。これらは，秋悦の晩年の技量を示す代表作であり，素材や技法といった蒔絵の根底は変えずに，蒔絵の表現を駆使した意匠表現を試みていることが窺える。また，冒頭のカラーページに掲載される《牡丹唐草大手箱》【図 9】

は，秋悦が主要蒔絵師を務めた宮崎タンス店の大阪支店開店記念の陳列会[28]に出品されたもので，幾何学風の縁取りに唐草風の牡丹が大胆に配された構図がとられ，全体に彩漆の使用がみられるものであり，正倉院宝物の密陀絵から意匠の着想を得たことが窺える作品である。これらの作品は，秋悦の古典的な蒔絵への見識を示すと同時に，これらを近代の漆芸へ応用しようとする秋悦の創作意欲を示すものであると言える。

図 9　迎田秋悦《牡丹唐草大手箱》
大正 13 年（1924）頃

このような秋悦の創作姿勢は，大正期の漆芸界においても認識されており，秋悦の蒔絵の技量は既に認められ評価の対象となっていた。大正 13 年（1924）の『日本漆器新聞』に掲載される柴崎風岬（1890–1973）の記事において，秋悦について次のように記されている。

> 何れにしても京都が生んだ現代の二大名將と數へられて居るだけ今後の京都漆器界のために努力してもらひたいものだ。作風は全然舊態を脱せんとしてゐる新しい時代の流れを酌み，そこに侵すべからざる何ものかを掴み底力のある重々しいところがある。技巧よりも寧ろ圖案に凝り理論の合致する作品を成すといふ事に於て同氏の名聲がある[29]。

当記事は，迎田秋悦が蒔絵師として一番に評価された部分を表している。「新しい時代の流れを酌み，そこに侵すべからざる何ものか」を秋悦はよく理解しており，この部分が秋悦の創作活動の根源にあったことが読み取れる。以上のように，秋悦が伝統的な蒔絵に傾倒した作品を手掛けたその根源には，新しい漆芸の案出が求められる時代であるからといって，安易に蒔絵の本質を変えてはならないという秋悦の強い危機感があったことが読み取れる。また，蒔絵を日本独自の伝統的な美意識と共に発達してきたものと捉えていることから，この 2 点の複製品は，これらの秋悦の認識を裏付ける重要な制作物として位置づけることが出来る。

以上のことから，秋悦の創作活動における複製制作は，各時代の芸術を研究することで，どのような背景から生まれた作品であるのかを検証する重要な作業であったと見ることができる。秋悦の先見性は，理論に合致する意匠に対して考察を重ねることであり，あくまで漆工芸の本流から外れないことに留意していた点であったと結論付けられるのである。

おわりに

以上，迎田秋悦の複製制作の意義について作家の言説を手掛かりに検証してきた。迎田秋悦は，現代においてその制作姿勢や活動経歴から古典的な蒔絵に忠実な作家として捉えられ

ており，作品集や遺作集で確認できる作品からもその傾向を窺い知ることができる。しかし，秋悦における過去の作品の複製制作は，単に伝統の継承や習作を行うための作業ではなかった。先述したが，近代漆芸界の発展に貢献した柴崎風岬が，秋悦の制作姿勢について「新しい時代の流れを酌み，そこに侵すべからざる何ものかを掴み底力のある重々しいところがある。」と述べていた通り，当時，秋悦の一貫した制作姿勢は既に認められ，漆芸界の中でも十分に認識され評価の対象となっていた。また，この一文は，当時の秋悦の制作姿勢をそのまま反映しており，作家の創作活動の根本を物語るものであるといえる。複製制作は，迎田秋悦の創作活動において，その時代の精神性や文化の担い手を象徴する作品の美意識を学び取る重要な行為であったと結論付けられる。

今回，秋悦が自身の複製制作について直接言及している記録は見つからなかったが，秋悦が複製を行った作品についての見識は多少なりとも残されており，また，秋悦が活躍した当時の状況の中で，「新しいもの」を模索するという行為について，『日本漆器新聞』の掲載記事より秋悦の見解をうかがい知ることができた。これらの言説からは，新しいものを創作していく上での苦悩と同時に，漆芸の変容に対する危機感が併存していたことが垣間見える。秋悦が帝展に出品した図案を駆使した作品の制作背景には，過去の作品を検証的な立場に立ってその作品を分析し，複製品の制作を行うことによっても過去の秀作に学んだことが，秋悦の歴史的な漆芸作品に対する見識を培い，秋悦の創作活動の根幹を成していたと言えるのである。

註

1 森仁史氏は，明治 45 年（1912）に東京の農商務省陳列館で開催された第一回京都遊陶園京漆園展で工芸家の名前が制作者として初めて記されるようになったことを，『中澤岩太博士喜壽祝賀記念帖』（1935 年 6 月，91 頁）記載文より指摘されている。以降，大正 2 年（1913）に始まった農商務省図案及応用作品展覧会では，出品者と共に制作者の名前が表記されるようになった。

2 工芸品の複製には，「複製」「模造」「習作」等の用語が使用され，その意味合いや使用の区別は明確であるとは言い難い。本稿では，迎田秋悦が自身の言説の中で「複製」という言葉を用いているため，「複製」「複製品」と統一する。

3 迎田嘉亭編『秋悦遺作集』芸艸堂，1935 年 8 月，帝展出品作 7 点を含む 48 点が掲載される。

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 日発行，5 頁

5 迎田秋悦「遊陶園と京漆園」『建築工藝叢誌』第 6 冊，建築工藝協会，1912 年，38 頁

6 競美会は，会の改称を複数回行い，大正期には美術工芸の部が設けられなかった文部省美術展覧会に代わる出品公募制度を設けた大規模な展覧会を開催する会として大幅な改組が行われた。

7 大正 10 年（1921）第一回赤塚自得・植松包美・迎田秋悦展開催（於東京，「蒔絵三作会」と称される），大正 15 年（1926）6 月赤塚自得・植松包美・迎田秋悦蒔絵三人展開催（於大阪高島屋）

8　迎田秋悦『秋悦作品集』芸艸堂，1915 年 9 月
大正 4 年 7 月 5〜6 日に，美術倶楽部において開かれた秋悦の最初の個展に出品された作品が収録されている。なお，この個展は秋悦の亡父の七回忌追悼記念展として開催された。
9　佐藤敬二，山内明，岡本匡史「明治末・大正期の京漆器意匠（第 2 報）―漆工家組織の活動と漆器意匠の傾向―」『京都市工業試験場研究報告№ 12』京都市工業試験場，1984 年 8 月，30 頁
10 森田清之助編「蒔繪家戸嶌光孚氏と迎田秋悦氏」『光悦談叢』芸艸堂，1920 年 8 月，9 頁
11 同上，10 頁
12 現在の先行研究において本阿弥光悦は，書や陶芸の作家としての名声が高く，蒔絵については様々な制作工程を用いること等から複数の作り手の分業による制作が指摘されており，光悦は作品のプロデューサーとしての役割を果たしていたことが定説となっているが，制作への関与の実態は明らかとなっていない。
13 恩賜京都博物館編『恩賜京都博物館講演集』第 12 號，昭和 10 年 5 月
14 秋悦はこの講演会の中では《唐草蒔絵経箱》としている。
15 迎田秋悦「圖案と蒔繪に就いて（二）」『日本漆器新聞』第 5 年 7 月号第 2 輯，1927 年 7 月 15 日発行，5 頁
16 岡田譲「古典様式の形成」『日本の漆芸 1 蒔絵Ⅰ』中央公論社，1991 年 1 月，97 頁
17 六角紫水の経歴及び活動については，広島県立美術館『「国宝」を創った男六角紫水展』2008 年 11 月と，村野夏生『漆の精六角紫水伝』構想社，1994 年 2 月を参照した。
18 六角紫水自身による古社寺調査の記録は，吉田千鶴子氏と大西純子氏により翻刻されている。吉田千鶴子，大西純子『六角紫水の古社寺調査日記』東京藝術大学出版会，2009 年 12 月
19 前掲，迎田嘉亭編，昭和 10 年
20 鎌田章裕『URUSHI 伝統と革新』東京美術，2018 年 9 月，24 頁
21 図録『光悦　桃山の古典』五島美術館，2013 年 10 月，201 頁
22 植松包美《籬菊螺鈿蒔絵手箱および内容品模造》大正 3 年（1914），縦 26.8 ×横 38.0 ×高 23.4cm，ブリジストン美術館蔵
23 サントリー美術館『神の宝の玉手箱』2017 年 5 月 31 日〜7 月 17 日開催，作品解説 7 頁
24 前掲，森田清之助編，10 頁
25 前掲，迎田秋悦「工藝の所謂新しいと云ふ事」5 頁
26 同所
27 審査員として参加予定であった昭和 8 年（1933）第十四回帝展には，故人として《瓜花蒔繪茶入付水指棚》が無鑑査出品される。（文部省編『帝國美術院 第十四回美術展覽會圖祿 第四部美術工藝』芸艸堂，1933 年 12 月）
28 宮崎英治郎『宮崎創業から百二十年の歩み』1975 年 10 月，94 頁
大正 13 年 9 月 15〜7 日まで開店記念婚儀道具陳列会が高麗橋一丁目の宮崎タンス大阪支店で開催される。
29 柴崎風岬「京蒔繪と現代の作家」『日本漆器新聞』第 2 年 10･11 月号，1924 年 12 月 1 日発行，11 頁

図版出典
図 1：『日本の漆芸 1 蒔絵Ⅰ』中央公論社，1991 年 1 月
図 2，図 8：東京公立博物館研究情報アーカイブズより
図 3〜7，9：迎田嘉亭編『秋悦遺作集』芸艸堂，1935 年 8 月

The Significance of Reproductions by Shuetsu Koda

SHIMODE, Mari

This paper uses gold lacquer master Shuetsu Koda's (1881–1933) statements to verify the significance of the 2 reproductions Writing Box with Woven Fence Chrysanthemum Design (Tsurugaoka Hachimangu Shrine) from the Kamakura Period and Kouetsu Honami's Writing Box with Pontoon Bridge (Tokyo National Museum) in his creative activities. After the Meiji Era, the circumstances surrounding lacquer art changed significantly. Industrial arts were promoted and export policies were actively recommended. This led to promoting the entire arts industry for art exhibition. With focus tending to be on the artist's individuality, it seems Shuetsu Koda placed special importance on traditional lacquerware to symbolize Japanese art. Sekka Kamisaka's instruction and a focus on Koetsu Honami are clear in the background of this thought formation. Materials that provide especially important hints include Imperial Kyoto Museum Lectures No. 12 (1935) and Nihon Shikki Shimbun articles. These discourses clarify Shuetsu's awareness towards lacquerware symbolizing Japanese culture with a connection to tradition and express apprehension towards modern lacquer creation. As Fuko Shibasaki said, "It is dignified to incorporate new trends while identifying what to maintain." Shuetsu's works were popular during the Taisho Period receiving praise in the lacquerware world. The 2 reproductions by Shuetsu Koda clearly symbolize the cultural leaders of their generation and were based on trying to learn this mentality from masterpieces reflecting the beauty of the times.