

氏名	佐々木 千嘉 (ささき ちひろ)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第61号		
学位授与日	令和2年3月24日		
学位授与の要件	学位規則第4条第1項		
学位論文題目	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—		
審査員	主査	菊池 裕子	金沢美術工芸大学教授
	副査	山村 慎哉	金沢美術工芸大学教授
		大高 亨	金沢美術工芸大学教授
		保井 亜弓	金沢美術工芸大学教授
		横山 勝彦	呉市立美術館館長

論文分量 本文A4判、110頁 (120, 166字)
付録の図版 A4判70頁

論文要旨

佐々木千嘉の博士學位申請論文『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—』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したものである。

特に、明治後半以降の公的教育機関の設立と近代美術教育から波及した作家の登場と個性の追求に加え、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によって教育、芸術、産業領域が体系化され、今日の讃岐漆芸が形作られている現状に着目し、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ている。

本論文は、第1章「讃岐漆芸に関する日本漆芸史研究の現状」、第2章「公的教育機関の設立と工芸教育の展開」、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」、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」、第5章「讃岐漆芸における文化的土壌の発展」の全5章で構成される。以下、章立てにそって概略を記す。

第1章「讃岐漆芸に関する日本漆芸史研究の現状」

第1章では、なぜ讃岐漆芸が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について論じている。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蒔髹、彫漆、存清の彫りの技術によって日本漆芸界の新たな局面を打開した、極めて重要な事例である。筆者は、讃岐漆芸の3技法を確立させた玉楮象谷 (1806—1869) が亡くなって以降の約40年間、つまりは漆芸家、磯井如真 (1883—1964) 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に着目し、この40年間に起きた近代日本工芸史上における重要な価値観の転換こそが、江戸時代後期に玉楮象谷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くための重要な期間であったと分析している。

象谷の死後、県内漆器産業の一部では粗製乱造が生じたほか、電動ロクロの導入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る。

たと言われている。加えて、讃岐漆芸に関する先行研究の現状は、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（1911－1992）、大西忠夫（1918－2007）などに代表されるが、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部分である。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を分析し、漆器産地としての確立に至るその要因や経緯なども含めた考察が未だ不十分であり、現在の讃岐漆芸の在り方を検証するためには、この時代の背景や重要な事象、要因を調査し、それらを関連付けて考察することが非常に重要なのである。

讃岐漆芸の発展の経緯を再考する上でも不可欠であるという観点から、明治末期から第2次世界大戦後にかけて、教育、芸術、産業の各分野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考察できる。いかに讃岐漆芸が、日本漆芸界において隆盛を極めた時代を迎えるに至ったのか。そして都市部や中央との関係性を深めながら、どのように地方からその文化を発信していたのか。それらを論じるために、当時成功した漆芸家たちの業績と活躍だけに着目するのではなく、今日の讃岐漆芸が確立するまでの発展の経緯とその背景はもとより、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を分析した。

第2章 公的教育機関の設立と工芸教育の展開

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（現香川県立高松工芸高等学校）の果たしてきた役割に着目する。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、創造性を重視した新たな讃岐漆芸が展開される最大の契機となったのは、西洋の美術動向及び概念の導入によるものであった。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が、明治後半の日本国内で活発化していた公的美術教育機関での教育の導入によって、近代美術教育へと変化した。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が、これまでの讃岐漆芸の在り方そのものを変化させたのである。

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されてきた讃岐漆芸であったが、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によって、まったく異なる価値観が成立していくのである。それこそが象谷を規範としてきた従来型の讃岐漆芸の打破なのである。

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美術教育が加わった結果、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が数多く輩出され、讃岐漆芸を取り巻く環境は著しく変化した。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同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ような、若く有能な人材は輩出されなかったであろう。さらに様々な分野や立場の作家及び重要人物との間で育まれてきた芸術、教育、産業が、全く別の形態で成立してい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

第3章では、香川県立工芸学校で学び、作家意識に目覚めた筆頭の漆芸家である磯井如真と明石朴景がもたらした県内の作家たちへの影響について考察する。同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、不十分な状態にあった。その理由は、彼の年譜に基づいた作

家活動と作品解説が成されるのみで、その他については関係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からである。そうした現状において、高松市美術館学芸員の住谷晃一郎は一次資料として大変価値の高い、昭和34年(1959)に記録された磯井へのインタビューを基に、彼の足跡を検証した。

これらの先行研究を踏まえ、平成30年(2018)3月19日に高松市美術館と、同年3月23日に香川県立ミュージアムにおいて行った実見調査を経て判明したのは、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。自身の制作において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。本章において、磯井こそが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たのはこうした理由からである。

また、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。第2次世界大戦後まもなく漆芸家、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し、新たな表現の開拓を試みようとしていた姿勢がうかがえる。

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、讃岐漆芸を革新させる運動を展開していた。また同会には、明石と同じく日展審査員を経験し、中央でも高く評価された漆芸家の大西忠夫や、昭和37年(1962)から開催されている日本現代工芸美術展の第1回展で現代工芸賞を受賞した真子実也(1919-2014)など、その後の讃岐漆芸を先導していく若手漆芸家が集まっていた。同時代の香川県で、磯井如真が率いていた「工会(後の苦味会)」は、うるみ会とは大きく異なる方向性を打ち出しており、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。新たな潮流の形成という観点から、当時の讃岐漆芸界においてうるみ会の存在は、極めて重要なのである。

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明石朴景を中心とした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

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ん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、讃岐漆芸を代表する無形文化財としての蒔髹、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、作品制作に対する考え方の指導を受けられる体制と環境が十分に整う、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。

森繁治が志したとおり、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いるのである。

第5章 讃岐漆芸における文化的土壌の発展

第5章では、漆芸家たちと同じ時代を生きた同郷の芸術家たちや行政関係者といった様々な立場にある組織や個人の惜しめ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、豊かに発展させた点に着目した。

特に昭和9年（1934）から開催されている香川県美術展覧会は、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、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）に開館した高松市美術館は、戦後初の公立美術館であった。香川県民が一体となって実現化させ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が確認でき、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理解できる。

時を同じくして、金子正則香川県知事もまた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。金子の在任当時の讃岐漆芸は、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、彼こそ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。

公共文化としての讃岐漆芸の発展の背景には、県内の芸術家たちが活躍できる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不可欠であった。「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する讃岐漆芸の魅力を、広く発信しようと試みた者たちの存在もまた重要なのである。

以上の論述を踏まえて、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、制作を行う讃岐漆芸の在り方へと変化している。故に本論文では、讃岐漆芸に関連する芸術、産業、教育等を多面的に考察しながら、著名作家や作品のみの考察だけでは見えてこない、先行研究とは異なる視点を提示し、論じたのである。

論文等審査結果

審査会は、申請者の提出論文が令和元年9月13日に行われた予備審査に提出され了承された議

論と内容に合致しており、また、その際に指摘された事柄に基づいてさらに発展させ、完成されたものであることを認めた。

主査の菊池裕子審査委員の進行のもと、口述試験ではまず申請者が本論要旨を、画像を用いながら述べた後、各審査員の質問に申請者が答えるという形式で行われた。

○ 口述試験概要

菊池審査員

菊池：発表ありがとうございました。ではこれから質疑応答を始めたいと思いますが、10時55分ぐらいまでですので、75分ほどですね。質疑応答を各審査員からさせていただきます。そして10時55分になりましたら10分ほど最後の講評をいたします。ではよろしいでしょうか。私の方からまず先に大きな質問をさせていただきます。研究の意義についてですが、この研究をされてどのような成果、一番重要な成果が挙げられたのか、オリジナルな研究として今までの先行研究の中でどのようなところが貢献できたのか。そして、できなかったところ、または将来的に残されたもの、これからやっていきたいものというのがありましたら、お答えください。

佐々木：はい。本研究では、讃岐漆芸を先行研究とは異なる新たな視点から論じました。これまでの研究では主に、著名な作家や作品に焦点が当てられてきました。しかし本研究においては、従来の研究ではあまり取り上げられてこなかった作家たちの文化的及び社会的活動を通して、彼らが後世に影響を及ぼした側面を特に強調して論じてきました。それはなぜかという、著名作家や作品のみの考察だけでは見えてこない、こうした彼らの重要な活動こそが今日の讃岐漆芸の礎や在り方となっていると私は分析しているからです。私が本研究で取り上げた作家たちの活動の歩みは、讃岐漆芸に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です。この点において、本研究は先行研究とは異なる新たな視点から讃岐漆芸を論じ、一線を画しております。そして今後の展望については、この博士研究ではグローバルな視点を持って述べることができなかったと思っています。それは当時の香川県が、非常に局地的な発展をしておりましたので、今回に関しては、主に香川県で展開されていた近代意識と伝統技術の革新に焦点を当てました。将来的には、もっと広い視野を持ち、グローバルな視点や、他の産地との比較を行うことで、近代日本工芸史がいかに定義されるべきものなのか、さらなる検証を行っていきたいと思っています。

菊池：ありがとうございました。では横山先生、よろしく願いいたします。

横山審査員

横山：この論文は、全体を通して見るとすごく目配りがきいているという印象を持つのですが、先ほどの発表にもありましたが、出発点の「納富介次郎の思想」という言葉を何回かおっしゃったと思うのですが、どうなのでしょう。具体的に例えば、論文の7ページのところですけれども、半ばから後ですが、「当初は納富の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。」というわずか2行ほどで書いてあるのですけれども、納富はおそらくウィーンの万博に参加したわけですよね。その時に産業工芸、あるいは産業的なものを意識したのだと思うのですが、その納富自身の出発点と実際の香川県であながおっしゃった芸術性云々で開花した出発点の関係があまりはっきりとしないように感じたのですが、もう少し説明していただいたほうがよろしいと思います。

佐々木：はい。確かに納富介次郎が掲げていた産業、つまり、富国強兵の輸出を意識した実用品としての漆芸に携わる人材を育てるという目標からは逸れる結果となり、職人ではなく芸術家が輩出されるようになった点は、納富が意図したものと異なるものでありました。しかしそれは納富自身が興味を持っていた、あえて漆器産地に学校を設立することで起こった「化学変化」であり、彼さ

えも予想し得ないものであったと言えます。この点において、香川県がなぜ他の産地と比べて特異な発展の動向を見せたかという点、東京や京都のように大都市で学校が設立されて、そこから作家が輩出されていったのとは異なり、元は産業の発展を目論み、産地に学校が建てられたからです。産業から芸術へと移行していったのも、これこそ教育の成せるものでありました。他の東京や京都のような大都市では起こることの無い、産地に設立された学校だからこそ起こった「化学変化」であったと分析しております。

横山：はい。ちょうど佐々木さんが本日もおっしゃっていた明治33年、つまり1900年のパリ万国博覧会、そして内国勸業博覧会の頃、つまりこれらが言わば今までの研究及び研究者の中で欠けていた40年間に相当すると思うのですけれども、香川県を離れて、日本全体を考えたときにやはり、今我々が思っているような「美術」とか「工芸」という言葉自体がその時にやっと定義されてくるというか、ご承知でしょうけれども、「美術」「工芸」自身の内容が日本でやっと定着してくる。それは相互的なものだという気がするのですけれども、つまり納富の場合は、こうしたものが定着していく過程の中にいたという気がします。そうすると単純に現在から見て、アーティストとしての工芸では割り切れない部分というのがあるのではないかと思います。その辺の意識についてはどうでしょうか。

佐々木：そもそも現在、私たちが使用している「美術」や「工芸」の用語もその当時にはきちんと定義付けられていなかったように思います。ただ当時の記録資料を見た場合、やはり工芸の捉え方が変わったのは明らかであると思います。昔から人が作品を制作してきたことに変わりはありませんが、「技術」が単なる「手段」であったのが、手段ではなく「表現」として捉えられるようになりました。当時の記録資料やその後の作品の変遷を考察していくと、現在の作品制作に通じる、工芸技術が手段から表現へと捉えられるようになったという事実が確認できた点は非常に重要です。

横山：そうした点も論文に取り入れ、ぜひ論じてほしかったという気がしているのですけれども、それは例えば「アート」と「インダストリー」、または「クラフト」のような関係というように整理することができるかもしれませんが、インダストリーの立場だと手島精一ですね。納富の立ち位置を明確にするためには、むしろ同時代のインダストリー側にいた手島精一と納富介次郎を対比した方が、より納富の立場が明らかになるのかなという気がするのですが、手島に関してはあまり論じていないですね。

佐々木：納富介次郎と香川県との関わりについてはこれまでの先行研究において深く論じられておりませんでしたので、今回の博士研究ではこの点を強調いたしました。先行研究では既に彼と手島の比較が広く成されておりますので、私の研究においては、多くの先行研究が占めている「工芸」と「工業」の関連性よりも、従来の研究ではあまり論じられてこなかった納富と香川県との関係性に重点を置いて考察したためです。

横山：実際に納富が校長を辞めた後に、手島の弟子というか、手島と感覚を同じくする校長が来たときに、彼の方針に学生からも業界からも反発があつて、退職せざるを得なかったことがあつたようですが、要は納富が作ったその発端という価値観が学生をはじめとする香川の人たちに納富が思っていた以上に浸透していたというか、影響を及ぼしたというか、そういう理解でいいのでしょうか。

佐々木：そのように思います。先ほどのご質問にもありましたが、納富自身もおそらく、産地に学校を設立したときに起こった、こうした「化学変化」「化学反応」を予測しきれなかった部分もあると思います。それは彼が当初意図していた産業ではなく芸術へと向かっていってしまったこともそうですし、思いのほか、彼の影響力が波及し過ぎていた結果が、手島のような工業系の校長を締め出す形となったと分析しております。納富が予想していた以上に、産地に学校を設立したことから起こった現象であったと言えるでしょう。

横山：はい。あと関連で、石川県の学校は、香川県のように納富の思想が定着することなく、逆に言えば、ある意味、失敗であったという判断もできるのではないかと思います。その辺の見解はいかが

ですか。

佐々木：はい。納富は4つの学校を共通して地場産業の発達していた地方に設立したわけですが、それは皆様もご存知の通り、石川県、富山県、香川県、佐賀県です。その4つの中でも、成功例と言えるのは香川県なのではないかと考えています。石川県や富山県の場合は、納富も志半ばで、さらには不運にも政治的な闘争にも巻き込まれ、最終的には追い出されてしまいました。しかし最初に設立された石川県立工業学校から香川県立工芸学校の設立まで、10年近く時間が経過しているのですが、ここでようやく納富の教え子で石川県では当時まだ学生だった者たちが、10年以上たって香川県立工芸学校に教員として赴任した点こそが、同校の良い結果に繋がったと考えられます。納富の教えを受けて、彼に影響を受けた者たちが、側近として香川県での工芸教育に携わったことが、後に実を結んだ結果であったと分析しております。

横山：はい。どうもありがとうございます。また時間がありましたら、別の質問をしたいと思いません。

佐々木：ありがとうございました。

山村審査員

山村：では、僕の方から質問させていただきます。横山先生の質問を聞きながら、まず僕が最初に質問したいのは、石川県と富山県と佐賀県と、それから香川県の一番の違いは、おそらく産地の大きさだったのではないかと思います。香川県は、産地として、元々はなかったところに玉楮象谷がはじめて、漆器を制作していくということなので、ある意味この作家の純粋さがそこにはあって、縛りがなかったというのが一番の原因かなというふうに思いますけれども、その件に関してはどうでしょう。

佐々木：はい。元々は産地として玉楮象谷と彼の一族たちによる蒔髷、彫漆、存清だけの一つの点であったのが、納富介次郎の存在により、学校が設立され、独自の教育システムが敷かれたことで、作家が輩出され、新たな仕組みが構築されていき、各領域に跨がって、産地全体が発展していきました。元は一つの点であったのが、納富の存在により教育・芸術・産業領域の体系化が促されました。これこそが香川県の最大の特徴であったと分析しております。

山村：予備審査のときに、この学校の教育システム、つまりカリキュラム等をもう少し調べていきたいというお話があったと思うのですが、その中で今回の論文に出てきたところで、例えば塗り、つまり髹漆や蒔絵を納富は広めようとしていたわけですが、結果としては、香川県のなかではそれは広まらなかったわけですね。この辺に関してはどうしてこうなったのか。これほど納富をみんなが尊敬していたにもかかわらず、彼の推奨した蒔絵などが香川県では広まらなかった理由について、どんなところにあると考えていますか。

佐々木：その件については、磯井如真の影響が一番の理由であったと考えています。当時のカリキュラムを見ると、納富介次郎自身は髹漆や蒔絵を取り入れております。しかし磯井如真は玉楮象谷を心の師と仰いでおり、彼は香川の3技法を駆使した作品制作を行っていました。その彼が香川県立工芸学校の教師となり、3技法を中心としたカリキュラムを作成しました。磯井は髹漆や蒔絵ではなく、明治後半以降、衰退していた3技法を復興させることを一番に意識していたため、当初、納富が思い描いていた髹漆や蒔絵ではなく、香川県立工芸学校や香川県全体に3技法が定着していきました。当時の漆芸家としての磯井如真の影響力の強さが一番の要因であったと分析しております。

山村：はい。では次の質問ですけれども、これも予備審査のときにお話ししましたが、「讃岐漆芸」という言葉についての定義づけをしてほしいと考えていまして、今日の発表の中でも常に讃岐漆芸とおっしゃっていましたが、調べられた文献の中にもそういう言葉はこれまで使われてこなかったわけです。おそらく住谷晃一郎さんが書かれた本あたりから出てきていると思うのですが、できればいつ、だれがどのような形でこの言葉を使ったのか。ある意味、僕が漆を経験してきた長い年月

の中で、少し違和感がある言葉でもあります。この用語を使つてはいけないという意味ではなくて、ご自身の中では定義を持って、例えば、もっと古い言葉で「讃岐」という言葉があると思うのですが、それこそ江戸以前からです。しかし香川県で漆が栄えたのは、明治以降ということですので、そういう中でなぜ讃岐漆芸という用語を使うのかというのは、触れて欲しい部分でもあります。その辺の想いを今後こういう意味において使っていきたいとか、そういう考えがあれば話してほしいと思います。

佐々木：はい。例えば、経済産業省が指定した伝統的工芸品では、「香川漆器」となっています。しかし私が本論文を通してあえて「讃岐漆芸」という用語を使用したのは、まずこの論文の内容が近代美術教育の展開と、磯井如真や明石朴景といった漆芸作家からの各領域へと波及していったその影響を主に論じておりますので、「漆器」という産業的な意味合いの強い言葉よりも、「漆芸」という言葉を採用しました。そして「香川漆芸」ではなく、「讃岐漆芸」としたのは、香川県の漆芸は蒔醬、彫漆、存清が中心となって展開されてきたので、それは玉楮象谷が創始したものであるため、あえて「香川」ではなく、象谷の生きた時代である「讃岐」を使用しました。今後の展望としては、香川県の漆のどこに焦点を当てているものなのかによって、その用語を使い分けていきたいと考えております。

山村：はい。ありがとうございます。もう一つよろしいですか。論文のサブタイトルが「教育・芸術・産業領域の体系化とその背景」ということで、ずっと読ませていただいて、教育と芸術に関しては非常によく書けていて、なるほどというふうに理解を深めていたのですが、産業の体系化というところでは、どうしてもなんとなくまだまとまりきれていないのかなという気がしました。その一つは森繁治さんです。先ほどの発表でも出てきましたけど、この方の残した業績に関しては、研究所設立以後も、例えば会社を経営しており、また、研究所設立の目的もおそらく森さんは産業振興のために教育機関を作ろうとしたのだと思います。なので第1回研究生はみんな産業、つまりは作家ではなく、職業を持っている人たちでした。でも結果としては、今の現状を見ていくと、香川県漆芸研究所はみんな作家養成となってしまっている。では、森さんがやろうとしていたことがどういう形が変わっていき、産業も今はあまりよくないと思うのですが、この辺の産業の体系はどのように変わっていったのかというところが、あまり書かれていかなかったので、これに関して今思うことがあるのであれば、お話ししていただければと思います。

佐々木：はい。先生のおっしゃるとおり、今の香川県漆芸研究所と設立当初の同研究所では、森繁治さんが意図していたものとは随分と変わっている現状を確認することができます。この博士論文に関しては、明治末期から第2次世界大戦後に焦点を当てましたので、本日ご説明いたしましたように森繁治の意思が大いに繁栄され、各領域において効果的に機能していた時代を述べておりますが、この後の時代に関してはまた別の方向性が示されていくことになります。今後の研究の展望として、各時代時代において、讃岐漆芸はまた新たな捉え方ができることになると考えています。

山村：どうもありがとうございます。

大高審査員

大高：はい。それでは、私自身は他領域ではありますが、少し違う視点から気になるところを質問させていただきたいと思います。香川県、または讃岐という場で非常に地域性を絞った研究ですが、第2章第3節において漆芸教育の展開の中で、フランク・ロイド・ライトが1905年に来日したときのことが書かれていますよね。先ほど菊池先生の方から、もっと「研究すべきことは、将来は」というご質問があり、グローバルな視点でもっと俯瞰的に見たいというところをご本人もおっしゃっていましたが、そういうところからひとつ出てきたことなのかなというふうに思います。それでライトの感想の中で、「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」が成されているとあります。これはライトとしてはとても新鮮であったと思うのです。それと共にライトは非常に日本最良であったことは、一部論文にも書かれていたとは思いうる

ですが、落水荘の建築に対してもそういった日本の自然崇拜的な背景であるとか、そういうアイデンティティが影響されていることは誰もが知っているところだと思います。それはある種、「ライトは納富介次郎の影響も少しは受けた」とも言えることなのでしょう。あるいは、1900年のパリ万国博覧会で日本の工芸に関しては非常に厳しい評価を受けた背景は、きちんとこの論文でも触れられてはいるのですが、アール・ヌーヴォーの流れや、あるいはそれと同時に展開されていくアーツ・アンド・クラフツ運動、さらにはドイツのバウハウスの建築家たちもフランク・ロイド・ライトの影響を受けていたということがあります。納富介次郎がそうした世界的な流れをいかに捉えていたかということと、実際に彼の教育にどう反映されていたのか。世界の流れの中で納富は、独自の教育理念をもっていたのかどうか、そういった納富がグローバルな視点をどう考えていたのか、もし調べられた中で考えていることがあればお聞きしたいと思います。

佐々木：香川県立工芸学校設立における元々の納富の理念は、やはり海外を意識したところがまず出発点になっています。それは当時の富国強兵を意識した、工芸を手段として貿易立国を確立することでしたので、彼はまず第一に海外を大きく意識していたことは明らかです。しかし結果としては、現在私たちが近代日本工芸史を包括的に見た場合、当時の香川県はグローバルではなくローカル、むしろ局地的な発展が促された注目すべき産地として確立していました。この論文でも述べましたように、当時の内国勸業博覧会の記録資料を見ても、輸出品としては適していないという記述が残されている他、その後の明治末期から第2次世界大戦後を見ても、漆芸家が海外へ積極的に行って制作を行ったり、輸出を活発に行ってきたというような事実は私もまだ確認できておりません。なので、香川県の漆芸については、納富は海外を強く意識していたのだけれども、結果としてはその対照的なローカル、つまり香川県という限られた場所で展開された局地的な発展であったと分析できます。

大高：わかりました。今おっしゃったように、そこまで納富は予想していなかったようですし、その発展は極めて局地的であったけれども、逆に視察をしたライトは強い刺激を受けたわけですよね。やっぱりこの1905年というのは、東京美術学校をはじめ他のところもまわっていた中でも香川県立工芸学校を視察したというのは、今佐々木さんがおっしゃったように非常にユニークというか、中央から見ても注目すべき場所であったと思います。それでライトは視察先に勧められたと思うのですが、まあこれはあまりにもグローバルすぎるのかもしれないけれど、この日本視察によってライトが受けた刺激が後に様々なバウハウス設立に至るところであるとか、アール・ヌーヴォーの世界的な流行の中で、日本を視察したことでライトの思想がいかに世界的な流れに影響を与えたのか、またこの香川県立工芸学校の視察が何かしらの関連的な影響を与えたのか、そういうところに今後、着目していきたいかどうか少し聞いてみたいのですが。

佐々木：そうですね。フランク・ロイド・ライトが香川県立工芸学校を視察して影響を受けたこと、つまり、当時の香川県の人たちにとっては当然のように思われ、行われてきたことでも、外国からきたライトにとっては強い感銘を受けるものであったという事実を確認できる資料は今回見つけることができたのですが、香川県の漆がバウハウス設立等の世界の流れに何かしら関連付けられるかどうかは、もう少し精査して、今後決めていきたいと思っています。しかし先生がおっしゃった点は、非常に興味深いものだと私自身思っています。

大高：やっぱり、こういう資料が存在して、さらに見つかり、少しの可能性はあるにしても、非常に興味深いと私は思いました。

佐々木：私も先生と同意見です。

大高：ありがとうございました。

保井審査員

保井：はい。では私の質問をさせていただきます。佐々木さんの論文の副題にですね、教育・芸術・産業という言葉が入っていて、それに加えて行政や県民の支えもあったという、地方の状況及び背

景に注目して、この論文を書かれたと思います。言葉やセンテンスとしては出てこなかったかもしれませんが、いわゆる文化度が高いというか、文化的民度が高かったということがあると思うのですが、それにもかかわらず、なぜ先行研究としては2005年の住谷さんの研究があるのみで、これまで深く研究されてこなかったのか、その理由というのはどのようなところにあったのですか。

佐々木：香川県における研究の現状をお話したいと思います。まず漆の産地としては、ここ石川県と香川県では発展の仕方や傾向はよく似ています。ではなぜ香川県がその当時文化度が高かったにもかかわらず、そこまで表立って発信できていなかったかというと、一番の理由として考えられるのは、作り手である漆芸家とは別に、学術を補強する機関が今なお存在していないからです。香川県立高松工芸高等学校や香川県漆芸研究所のような作り手である作家養成の場は存在していても、こうした作家たちの作品や活動を積極的に発信していく学術的な機関がなかった点が、歴史に埋もれてしまっている現在のこの結果を招いたのだと分析しています。

保井：それは例えば、美術学校、すなわち大学などが存在していないということですか。

佐々木：はい。例えば本学の芸術学専攻や美術工芸研究所という研究に特化した学科や研究機関が香川県にはなく、そこで差ができてしまったと思います。

保井：わかりました。この質問と関係があることかもしれませんが、昭和9年に香川県展が始まって、木下知事がその当時の香川県の作家たちが活躍しているのにもかかわらず、県民すら知らないというのはいかなものかというところが出発点となっているエピソードがありましたが、これは非常に行政側からのプッシュがあったと思います。しかし結論や本日のプレゼンテーションでは、金子知事のほうをより強調しているのはなぜでしょうか。木下知事よりも金子知事のようがより重要な存在であったという意味でしょうか。

佐々木：一言で言えば、知事の在任期間とマニフェストの違いです。木下知事は、確かにこの香川県展の開催に寄与したのですけれども、すぐに香川県知事から退かれています。香川県展の開催の実現化という点では、彼は非常に評価されるべき人物だと思います。それに対して金子知事は、在任期間が長く、さらには彼の政治家としてのポリシーが「デザインや美術は、政治と同じである。」であり、何か一つの施策ではなく、マニフェストとして美術の重要性を掲げていました。なので結論では、金子知事の時代と彼の名前を特に強調いたしました。

保井：わかりました。今のご回答で明確になりました。では少し質問を変えさせていただいて、磯井の蒔醬は新しい技法としての点彫り蒔醬ですよね。彼は印刷の網点技術から発想したというエピソードが語られていて、さらに磯井の弟子の太田さんの布目彫り蒔醬も紹介されていました。それがメゾチントの版画に非常によく似ているのですが、カラーメゾチントと言えば浜口陽三さんが50年代から世界的に有名で、ただ海外にいらしたから日本の香川県まで情報が来ていたのかは分からないのですけれども、何かしらの接点があるだとか、それに関連するエピソードはあるのでしょうか。もしあればお聞きしたいと思います。

佐々木：太田先生自身は、版画からの影響というよりも、一番強く意識していたのは自分の師である磯井如真であったと思います。かつて磯井が玉楮象谷の蒔醬を温故知新として点彫りを行ったように、太田先生も讃岐漆芸の温故知新という点を版画や他の美術分野よりも強く意識され、作品制作を行っていたように私は思います。

保井：わかりました。ただ布目彫りというのは、この方の新しい技法なのですね。

佐々木：はい。そのように広く認知されております。

保井：以上です。ありがとうございました。

大高審査員

大高：第5章の第1節のところで、先ほどのスライドでも出てきていたのですが、窪田良次と佐々木政のパネル作品及びレリーフ作品が非常に先進的な表現として取り上げられています。両者とも第22回と第30回の県展で受賞、大賞を取られているということで、県展では非常に先進性の高い

作品として評価されていますが、窪田良次と佐々木政の二人の作家は、中央の帝展であるとか日展に出品されていたのかどうか、あるいは当時、その中央の日展でこのような従来の漆とは違う、新しい絵画的表現はあったのかどうか。ご存知である限りお聞きしたいと思います。

佐々木:今回私が第5章第1節の香川県展で窪田良次と佐々木政の二人の漆芸家を取り上げたのは、香川県展で賞を受賞したからではなくて、当時の時代や動向を象徴した作品であったからです。それが結果として、賞に繋がったというわけになります。この二人はともに第3章第2節で取り上げたうるみ会の作家です。佐々木は、蒔髹の工程の中の刃物で彫って、漆を埋める、そして磨く作業の、最後の磨く作業を省略し、新たな表現を創り出した作家としても取り上げています。窪田と佐々木は、うるみ会の作家として、全国規模の日展と日本現代工芸美術展を中心に活躍した作家であり、彼らの全国的な評価に関しては、自身が生きる現代に新しさを見出し、自己表現へと昇華した作品を展覧会に発表しました。個の集結であったうるみ会にとっても非常に重要な作家であったと位置付けています。

大高:こうした先進的な平面作品を積極的に日展に出品していたということですか。

佐々木:はい。その通りです。こうした点において、彼らの個人的な作家としての評価に加え、うるみ会や香川県の漆が全体として評価されることにも繋がったわけです。

大高:いわゆる漆というジャンルの中で非常にセンシティブであったということなのでしょうね。というのはもっと広い視野で見たならば、絵画表現、つまり平面表現として見られても決しておかしくはない。そういう見方をしても、今までにあった漆絵でしっかりと磨き込んだ漆独特の深い色合いというのとは違うと思います。従来の漆の側面とはまた違う素材や、技術を生かした作品制作という意味において高く評価されるということでしょうし、やはり作家も意識していたのでしょうか。

佐々木:そうですね。この時代の日本の漆芸界、広くは工芸界において彼らの新たな表現が評価されたというわけです。当時の彼らがいかにこうした点を意識していたかということ、先ほどもお話しいたしましたように、磯井は温故知新、うるみ会は彼らが生きる時代の新しさに美を見出したという、互いの価値観や美学を持って制作していたと結論付けられます。

大高:はい。わかりました。非常にそうした面では漆のジャンルにとらわれず、本日佐々木さんがおっしゃられたような先進的な意識を持っていた作家たちに私も興味があったので、もう少しお聞きしたかったです。どうもありがとうございました。

横山審査員

横山:関連してといますか、佐々木さんが戦後のその時代を象徴するような革新的な表現の作家ということで、大西忠夫とか真子実也も取り上げられています。彼らの作品というのは当時の漆の造形はこうあるべきという、別の魅力を提示したということだと思いのですけれども、その彼らの作風というのはどうなっていったのでしょうか。広まっていったのでしょうか。

佐々木:大西忠夫を例に挙げると、技法が彫漆を主体とした作品になりますので、他の産地では彫漆を行うことは少なく、こうした技法は香川県の中での発展で収まっています。ただ彼が彫ったところを磨かずにしたような手法は、後の香川県の作家たちによって継承されていきました。

横山:それは今の香川県の作家たちにも残っているということですか。

佐々木:はい。ひとつの表現として確立しています。

横山:佐々木さんも数年前、実際に漆を体験したことがありましたよね。そうしたご自身の体験から振り返って、どうですか。今、大西忠夫がやっていたことは漆の技術的なことからすると、納得できることなのか。あるいは、革新的な試みであったと位置付けたほうがいいのか、どうでしょうか。

佐々木:私は、この「革新」という言葉と同義語として、「多様性」を使用したいと思います。これは先ほどもお話しいたしましたが、大西は技術を手段としてではなく、表現として捉えており、こ

の点を彼は作品制作において一番意識していたと思いますので、各作家の思想や価値観に基づき、自由に造形できる多様性が香川県の漆芸に取り入れられた点を考慮すると、大西は評価されるべき作家であると私は位置付けております。

横山：先ほどの石川県との比較のところ、山村先生からのご質問があったのですが、香川県のほうがいわゆる従事している人も作家も少ない。また歴史も浅い。その中からこそ、この時代において達成が得られたということだとすると、現在と佐々木さんが取り上げた時代をそれぞれのよう

に評価していますか。

佐々木：私が今回の博士研究で取り上げた明治末期から第2次世界大戦後までの讃岐漆芸を総括した場合、一言で言うと、それは「体系化」でした。体系化というのは、個別の知識や情報、仕組みなどを適宜関連付けた上で、大きなひとつのまとまりを仕上げていくというものです。それは、教育、芸術、産業の各領域を横断できるという体制がつくられていたので、私はこの論文のタイトルにも体系化という用語を使用いたしました。しかし、その後、この論文の後の時代、つまり今の状況については、体系化というよりも、むしろ「組織化」というほうが適切なのではないかと思っています。何が違うかという、組織化では、情報や知識が各集団の中で共有されているものを言います。教育は教育、芸術は芸術、産業は産業、といった具合に各領域でのみ展開されているということです。現在の香川県の漆はこのような現状になっています。これは裏を返すと、各領域がまとまる必要性がなくなり、ひとつひとつの領域が独立できるだけの力が得られたという見方もできます。私がこの論文で、玉楮象谷の時代と、近代美術教育が展開されて以降の時代では、根本的に性質が異なるというふうに論じましたが、この研究とその後の時代では、また性質は異なっているという現状を言わざるを得ないと思っています。これが先ほどの香川県漆芸研究所を例にとると、産業ではなくて、作家養成になっているという点からも明らかであり、私が述べた時代とは性質の異なる、新たな讃岐漆芸が展開されているというふうに言えると思います。

山村審査員

山村：漆をしている者の立場からですが、これは意見をお聞きしたいと思います。78ページに重要無形文化財保持者の認定の話が出ていますが、彫漆と蒔髷、あと存清があった中で、存清は技術としては認められなかったわけです。これは実は産業からすると存清はたくさんあって、過去には作品も多く作られてきました。むしろ彫漆は無いというように。しかし今の産業において存清は下火となっており、逆に香川県の漆芸が作家養成に傾いていったような、そういう一つの要因となっているような気がするのですが、これに関してはどのように考えていらっしゃいますか。例えば、存清についてはなぜ指定されなかったのか。僕が思うには、技法が簡単であったということもあったのかなど。その辺をどのように考えているのかお聞かせください。

佐々木：香川県の漆の中で、やはり第2次世界大戦後の文化財保護法の制定というのが、また違う価値観の転換をもたらしたように思います。それはある種、国が技術やその表現に対して線引きを行ったわけです。つまり、技術というものの表現の評価基準を作ってしまったということ。これが結局、日本伝統工芸展においては規範化してしまい、存清の下火にも繋がっていきます。それは本来の文化財保護法の主旨であった技術を守ることからは逸れておりますので、もう一度、作家、産地、文化財保護行政が今後議論していかなければならない問題だと思います。確かに存清は一見、技術が簡単のように思われるかもしれませんが、それが果たして芸術の評価基準として正しいのかどうか、今後議論されていかなければ、本当に存清が香川県の技法からなくなり、彫漆と蒔髷の二つの技法だけになってしまうことが危惧されます。

山村：僕もその通りだと思います。これも漆芸家としての立場からなのですが、論文を読んでいく中で、この時代はやはり香川県だけではなく、「日展」と「日本伝統工芸展」の確執というか、そういうものが常にあった時であったと思います。それでこうした中で、石川県だと何となく雰囲気

思っただけで活動していたのか。事実は書かれています、人間関係がどうだったかについては触れられていないので、まあ触れる必要もなかったのかもかもしれませんが、この点に思う所があればお聞きしたいと思います。

佐々木：はい。磯井如真のいた工会と苦味会と、明石朴景のいたうるみ会では、互いの主義主張はまったく異なるものでした。しかしお互いを感じていたのは、54ページの明石の言葉に象徴されるような、「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。」ということです。主義主張は異なっている、当時の香川県漆芸研究所では共に指導を行い、また香川県展でも会派は関係なく共に審査を行ったりしておりました。確かにこの時代は、「日展」と「日本伝統工芸展」の論争が代表的に取り上げられますが、香川県ではこの明石の言葉のように、互いの攻撃ではなく、違う会派でも同じ場所で作品制作を行う者として、互いに香川県の漆の刷新を目指そうとしていた点は共通していました。

山村：ありがとうございます。

菊池審査員

菊池：ではもう一度、私から大きなご質問をしたいと思います。今までの質疑応答を聞いていて、非常に興味深い定義に関することが横山先生や山村先生から予備審査からも続いていますよね。やはりそのグローバルなものとローカルなものとの関係と、この定義というものが何か関連しているような気がしてきました。そしてとてもローカルな特殊な発展をしてきたということを強調されていますよね。それでいて東京の近代的な運動や、漆の領域を越えての影響もあって、何かその自由な感じで行うことができている取捨選択が特殊な発展を促したように思います。それを佐々木さんは、「化学反応」というようにもおっしゃっていました。この辺のことですが、今全体的な美術史の傾向としてモダニティーズ、近代化の複数形ですね。モダニティではなく。モダニティーズというのは要するに西洋的なモダニティが一つだと思われてきたのが、そうではないと。ニューアートヒストリーがここ40年ほどの主要と思われてきて、特に非西洋のモダニティーズを研究していく方向に向かっています。東アジアのケースや南アジアのケースでそれをどのようなグローバル、ローカルの取捨選択のパターンがあるのかというケーススタディーズをためていていると思いますが、その辺についてです。モダニティーズの中に入りますよね。この香川県の話というのは、そういう大きな地図として見た場合に、将来的なことにもなりますが、既にこうした実証研究を成されたので、そういうことに関する考えがあればお聞かせください。

佐々木：近代日本漆芸史を見た場合、やはり東京や京都のような大都市での発展だけが語られてきたのが先行研究の大半を占めるものでありました。それは東京美術学校や京都高等工芸学校が代表的な研究対象であります、しかしこれらの事象は津田信夫や浅井忠が山崎覚太郎や迎田秋悦といった、大家が将来有望であった人物を指導するような、人から人の中で展開されてきた発展であり、こうしたものが近代日本漆芸史としてこれまで語られてきました。今回の香川県は、地場産業が発展していた地方に教育システムが敷かれたことによる発展であり、出発点が全く異なる事象であります。このような今回私がケーススタディとして取り上げた香川県の事象のように、より包括的な視野を持たなければ、本当の近代日本漆芸史は語ることはできないと思います。

菊池：教育という観点での近代化が非常に興味深いものであり、今後も研究を続けていきたいということでしょうか。

佐々木：教育といっても、優秀な人が集まりやすい都会で行われていた教育よりも、地方漆器産地で展開されていた教育システムから起こる発展を今後もより深く研究していき、こうした観点で近代日本漆芸史を語るができる土壌を築き上げていきたいと思っています。

菊池：そうですね。教育もそうしたひとつになるとは思いますが、影響関係ということと、文化の翻訳というのが近代化のひとつのパターンを研究するところの考察の焦点になっています。先ほど大高先生がフランク・ロイド・ライトのことをおっしゃっていましたが、今ジャポニスムもジャポニ

スムズになっていて、アメリカというのはヨーロッパから見ると辺境なわけで、アメリカの中の中西部とそれから太平洋側のカリフォルニアになぜジャポニズムが非常におかしな形で、特に建築でカリフォルニアのバンガロースタイルに出来上がっていったのかというその考察に関して非常に説得力を持っているのは、やはりそこにもものすごく辺境的な文化の無さとか、教育的な体系が無かったから。そしてそれで東部のアメリカに対する劣等感が非常に大きいもので何かに対抗しようとした時に別のものを持って来る。そしてそこに日本がたまたまあったというような論議があります。ですので、似たようなクエスションになるのですけれども文化の翻訳という観点から香川県の特異な変容、発展を見た場合にそのようなことからどのようなことが言えそうですか。

佐々木：それまでの讃岐漆芸は単なる3技法、つまり蒔髷、彫漆、存清がテンプレートとして語られてきたのですが、その一言だけでは片づけられない、収まりきれないということが今回の博士研究や本日の審査会までご指摘を通して強く感じましたので、今後そうした定義付けを行っていかねばならないと思いました。今回はそうした広い視点を持っての定義付けが行えませんでした、新たな捉え方ができる可能性を持って、今後の課題として取り組んでいきたいと思えます。

保井審査員

保井：先ほどの山村先生のご質問の中に出てきた香川県漆芸研究所ですが、元々は産業振興としての森繁治さんの思惑があったのに、作家養成へと変化していった点について、あなたがこの論文で書かれているところでカルチャーセンター的、または趣味的な主婦や高齢者たちが入って来て質が落ちるのを危惧して技能連携教育を始めたところが作家養成にシフトしていった要因とも思えるのですが、そういう理解でよろしいでしょうか。

佐々木：技能連携教育の開始時点では、まだ完全な作家養成へとシフトはされていませんでした。香川県立高松工芸高等学校との連携が始まり、この制度が開始された当初はまだ産業への貢献が見られます。なので先ほどお話ししたように、むしろ文化財保護制度や日本伝統工芸展の影響力が次第に強くなり過ぎた結果、産業よりも重要無形文化財としての蒔髷と彫漆の芸術表現をより重要視したことが要因であったのではないかと思います。

保井：それではもう一つ。先ほど研究機関が存在していないために研究が深く行われてこなかったということだったのですが、高松市美術館が昭和24年という非常に早い時期に開館していますよね。そのようなところを住谷さんも研究されてまとめられていると思います。そうした美術館は漆芸に関して専門的に研究するようなところでもなく、住谷さんの本はどちらかというところと一般向けであったためにそういうことになったようにも思われるのですが、研究機関に代わるものとして研究活動がそれほど進まなかったという認識でしょうか。

佐々木：そうですね。重要な作家の足跡を紹介したものが大半で、そこまで学術的に深く追求できていなかったということです。発展の要因や定義付けといった本格的な研究が成されてこなかった結果、今の讃岐漆芸史研究が少し遅れていることに繋がっていると思います。

大高審査員

大高：香川県庁や高松市議会議場のような公共建築に漆作品が共同制作という形で取り入れられたというところで、先ほど香川県展の開催の背景には県民にあまり認知されていなかったとお話しがありましたが、こういった公の場に大きな漆作品が展示されることで県民の理解であるとか、おそらく多大な税金があったわけですよね。そういうところでのPRというふうに目的を捉えたいのでしょうか。

佐々木：それこそ私が金子知事に焦点を当てた最大の理由になります。金子知事の政策、すなわち маниフェストが、讃岐漆芸の魅力を県民に広く発信することでした。公共文化としての讃岐漆芸の発展が金子知事の掲げた重要な маниフェストの一つであった言えるのです。

保井審査員

保井：この論文は、構成は非常にうまく項目別に分かれていて理解しやすかったのですが、年代が前後してくるものがあります。これは私の希望になるのですが、全体を見通すことができる年表のようなものがあればより分かりやすくなったのではないかと思います。これから研究を発展させていく中で参考にしてみてください。

佐々木：分かりました。どうもありがとうございます。

○ 審査の講評

菊池審査員

はい。では質疑応答はこれで終わりとなります。講評に移りたいと思います。

保井審査員

佐々木さんの論文は、これまで詳細に論じられることのなかった讃岐漆芸の近代化の背景を制作者、教育、産業、行政、県民などの点から原点資料を集めて考察し、地方の伝統工芸産業の中でも香川県の漆芸というものが特異であったという点を明らかにしたことに意義があると思います。各項目で年代が前後するという点は少し難点ではありましたが、全体的な構成は論理的にまとまっており読みやすい文章となっていると思います。なぜ先行研究が少なかったのかという点に対しても口述試験で明らかとなったと思います。博士論文としての水準を満たしているとは判断いたします。

大高審査員

感想になりますけれども、私自身違うジャンルなのですが、共通する工芸において、やはりローカルというのが非常に注目されていますし、時代的にもグローバルからローカルへというところで俯瞰的にそれぞれを見直そうとされており、今まで焦点が当てられなかった讃岐漆芸に関して非常に地道に調査やフィールドワークも含めてまとめ上げたという印象をこの論文から大いに感じられますし、この論文が今後、工芸に限らず、広い意味で一つの新しい視点の結果として位置する論文に成り得る、というふうに私自身は評価しております。従って博士論文として十分に評価できるものだと思います。

山村審査員

作り手として今までいろいろな疑問が香川漆芸に対してはあったわけです。例えば、なぜこの地であれほど漆器産業が栄えたのか。なぜあれほど人間国宝が多く出てくるのか。そういうことが常にあったわけですが、その疑問をある意味非常によく解いてくれた論文になっていると思いました。特に必要な文献を細かく調べられ、体系化されていくということで、今まで知らなかった点を教えてくれる論文になっていると感じます。香川県が、例えば石川県や富山県や佐賀県とどういう違いを持っていたのかということや、香川県が逆に教育が産地を形成していったところがこの論文を読むことによってよく理解できました。今後は、香川県だけではなく各産地が疲弊しているという状況の中でその要因がどこにあったのか、その辺もぜひ探してほしいと思います。また特に蒔絵と彫漆に関しては、元々は東南アジアや中国から来ておりますので、その辺との関係がどうであったのかということもまた調べてくれたらと思います。いずれにしても非常に読み応えのある、疑問を払拭してくれる論文となっており良かったと思います。私も学位を十分に認めたいと思います。

横山審査員

多分、佐々木さんは自分の研究の出発点は自分のルーツを解明したいというところから始まった

のではないかと思うのですけれども、今日の発表を通じて、もしくは先生方との話の中で明らかになったと思うのは、要は単に研究対象としての香川県の漆芸というのではなくて、ちょうどそこをベースに日本の近代化が始まって芸術理論の確立からあるいは社会制度、政治、経済、教育に至るまで全部関わり、いろいろな問題が集約されているということだと思ふのです。ですからもう少し広い視野からもう一度見直してみても、さらに研究を深めていただきたいというふうに思ふます。そして、論文の最終稿までには少し時間があると思うのですけれども、質疑応答の中で明らかになってきたような説明不足のところも何か所かあって、そのようなところを充実させるべきだというふうに思ふます。できればその際に年表のようなものを付け加えたほうが良い気がいたします。香川県の漆芸が言わば日本の近代、あるいは近代の見直しということのまさに全世界的な美術史の読み替えの中でも一つの対象として十分な可能性を持つということを実感することもできますし、そしてその可能性を感じることもできますので、今後も研鑽していただきたいと思ふます。いずれにせよ短い間で、4年間、5年間でここまでの論文を書くことができたということが高く評価したいと思ふます。学位に相応しい論文だというふうに判断しています。

菊池審査員

皆さん同じようなところに結果がいつていますが、それを一つにまとめながら、また私の評価も入れながら、まとめて最後にしたいと思ふます。本日の発表、それからこの論文、非常によくまとめられていると思ふます。博士論文としての水準に達しています。そしてこれは博士の学位を認めるというのに適していると思ふます。ただ何度か先生方から別のコメントがありましたが、それから予備審査の時にも出ていたクエスチョンがありましたように、少し説明不足のところがあるということですので、その穴埋めの作業を少ししていただきたいと思ふます。ですが私はやはり一番佐々木さんの論文が貢献されたところというのは、この香川県のケースを中心に、香川県で今まで掘り起こされていなかった一次資料を丁寧に探り出し、そしてそれを美術史的な方法で複合的な角度から研究をされたという点に非常に価値を認めます。そして今後の可能性もいろいろと指し示しているということで、グローバルなケース、それからグローバルな現代の美術史の方法論を取り入れながら広げていける非常に良い研究であると思ふます。ですので、もしこれを出版されるようなことがあるのであれば、先ほどのお話しにもありましたように年表を加えたり、穴埋めの作業をし、それからもう少しグローバルな視点での研究理論なども入れながら出版されると良いのではないかと思ふます。これで全体の総評とさせていただきます。

以上で佐々木千嘉の博士学位審査を終了した。

総 合 評 価

論文は論理的に構成され、香川県の漆芸の特異な局地的近代化の様相を明らかにするという研究目的を達することに成功している。年代が前後するというに多少の難点も感じられるが、全体的には明快で説得力のある議論が繰り広げられている。口頭試験ではすべての質問に対し的確な説明をし、建設的な対話を交わすことができ、この領域における専門的な知見の深さを示すことができた。香川県におけるフィールドワークを元にこれまで日の目を見なかった一次資料を発掘し多角的な視点から実証した本研究は日本工芸の近代史研究領域に新しい知見を加え貢献したといえる。予備審査で指摘された8点の項目のうち7点については再考察され説明が加えられていた。残りの一点「讃岐漆芸」という用語の定義とその歴史的変遷については依然論文では不明確なところがあったが、口頭による説明によりある程度満足いくものを示すことができたため、全体としての水準の高さを審査員一同で評価した。また、本研究は今後グローバルな視野へと広がりをもたせるこ

とができ、現代のニューアート歴史の方法による「近代」研究を取り入れながら先に押し進めていける可能性の大きい研究であるということも高く評価し博士の学位に値するものとし学位の授与を認める。