

氏名	南 有里子 (みなみ ゆりこ)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第53号		
学位授与日	平成30年3月23日		
学位授与の要件	学位規則第4条第1項		
学位論文題目	日本工芸における漆パネルの誕生 —漆芸家・高橋節郎の一九五〇年代の活動に着目して—		
審査員	主査	横山 勝彦	金沢美術工芸大学大学院専任教授
	副査	山崎 剛	金沢美術工芸大学教授
		保井 亜弓	金沢美術工芸大学教授
		山村 慎哉	金沢美術工芸大学教授
		木田 拓也	武蔵野美術大学教授

論文分量 本文A4判、79頁 (125,671字)
付録の図版 A4判124頁

論文要旨

南有里子の学位申請論文『日本工芸における漆パネルの誕生—漆芸家・高橋節郎の一九五〇年代の活動に着目して—』は、第1章「壁面装飾の時代」、第2章「戦中の布石」、第3章「漆パネルの誕生」、第4章「漆パネルの定着とその影響」の全四章で構成される。第二次世界大戦後の日本では文化財保護法の制定と改正を経て各種の団体の整備が進み、昭和30年代には工芸界の再編が急激に進化した—という概観は、関連する学会において共通の時代認識である。しかしこの認識をひとりの作家にまつわる具体的な資料を積み上げることによって裏付けようとする先行研究は乏しい。また、現代の漆芸家にとっては所与のものとなっている「漆パネル」という形式についても、この誕生と定着の経緯が明確には指摘されてこなかった。本論文は、日本工芸の分水嶺とも言うべき1950年代における漆パネルの誕生について、東京美術学校出身の漆芸家・高橋節郎が独自の鎗金技法を確立する自己形成の過程の検討を通して具体的に裏付けるとともに、それによって確認される新たな知見の提示を目指したものである。

以下、章立てにそって概略を記す。

第1章 壁面装飾の時代

本章では日本工芸において漆パネルが誕生する以前の時期を、実用を前提とした工芸品制作の延長線上にあった「壁面装飾の時代」と位置付けた。

第一節 用即美の系譜：无型から型會まで

東京美術学校鑄金科教授の津田信夫の影響を受けた高村豊周を中心として1926年(大正15)に結成された工芸団体「无型」は、産業としてではなく美術と同等の価値を持つ工芸美術の樹立を目指して活動し、津田らは帝国美術院美術展覧会(帝展)への第四部の新設に向けて積極的に働きかけた。无型の解消後に高村豊周や山崎覚太郎が「用即美」を掲げて1935年(昭和10)に結成した「実在工芸美術会」は、工芸美術の領域に踏みとどまりつつも産業工芸に働きかけて工芸本来の価値を回復させようとするもので、教え子の世代にあたる高橋節郎や蓮田脩吾郎らに影響を与えた。実際に高橋は小屏風や菓子器などを実在工芸展へ出品し、1938年(昭和13)に東京美術学校を卒業すると同時に同級生と結成した工芸団体「型會」の発表展への出品物も、棚や器物といった実用的な形式をとりつつ当時最先端の色漆を駆使したモダンな意匠を施したものであった。

第二節 壁面装飾の時代：昭和戦前期の山崎覚太郎の活動を中心に

1927年（昭和2）の第八回帝展に新設された「第四部 美術工芸」を席卷したのは無型の同人で、なかでも衝立やストーブ前立といった平面作品を相次いで出品して特選を受賞したのは漆芸家・山崎覚太郎である。山崎の取り組みを契機として漆芸家の目は盆や皿、あるいは箱といった立体器物から平面の領域へと開かれたが、屏風や衝立といった近代以前からある実用調度品の形式に則った出品が大宗を占めた。1930年（昭和5）の第十回帝展に山崎が無鑑査出品した《蒔絵鶉の圖壁面装飾パネル》は壁面を装飾するという用途性が作品名に如実に反映されているものの新たな平面形式の提示であったといえるが、すぐには定着しなかった。山崎が先鞭をつけたパネルが文部省系列の官展に再び登場して評価されるのは、第三章で論じる通り、第二次世界大戦後に再開する日展において教え子の高橋節郎らが活躍する頃を待たなければならない。

第二章 戦中の布石

第二次世界大戦後に再開した日展において漆パネルが誕生する立役者となった二人の漆芸家の戦中から終戦直後にかけての活動を確認した。

第一節 芸術保存資格者認定を受けた漆芸家の事例（横山白汀/富山）

第一節で取り上げた横山白汀は山崎と同郷の富山県出身で、1949年（昭和24）の第五回日展に《木漆「豹」壁面装飾パネル》を出品した漆芸家である。本作はかつて山崎の提示した「壁面装飾パネル」という語を冠した漆芸作品を戦後に初めて再度提示したものとして注目される。横山は1941年（昭和16）の第四回新文展において初入選を遂げて以降、芸術保存資格者の認定を受けて戦時をしのぎ、1951年（昭和26）の第七回日展に出品した三曲のスクリーン《北風（三曲スクリーン）》で特選を受賞した。のちに現代工芸美術家協会の理事に就任するなど山崎のよき理解者でもあった横山は戦後の富山県における工芸美術の発展に尽力した。

第二節 輸出用漆器の制作に従事した漆芸家の事例（高橋節郎/東京）

高橋節郎が輸出用漆器の制作に従事して糊口をしのいでいた時期の作例を取り上げた。高橋は1949年（昭和24）からマルニ工芸漆器製作所の東京支所に勤務し、主に輸出用や駐留軍とその家族向けとみられる金胎漆器や陶胎漆器の制作に従事した。マルニ工芸漆器製作所のカタログに掲載された製品と類似した品々を高橋は保管しており、また個人蔵の小品数点とも併せて検討した結果、色漆を絵具のように筆で混色した形跡を作品の表面に意図的に残す表現が散見されることがわかった。さらに、マルニ工芸漆器製作所が倒産した後に移籍した日本ドラムカン製作所において高橋がデザインしたとみられる輸出用ランプスタンドのデザイン画を発見して検討したところ、狂いの少ない合金を素地としたランプスタンドの前面に、沈金技法を用いて山水画を描く意匠であったことが判明した。官展での入選経験もあり将来を囑望されていた高橋にとって、戦後の混乱の中で欧米の好みにあわせた製品を制作するのは試練のときであったに違いない。しかし金胎漆器の制作経験は狂いの少ない平滑なパネルを制作する際の素地の研究の糧となり、また外国人に訴える華やかな意匠を模索する中で、絵画性を萌芽させていったのではないかと考えられる。

第三章 漆パネルの誕生

日本工芸における漆パネルの誕生を高橋節郎が1951年（昭和26）の第七回日展に出品した《漆パネル「星座」》が特選および朝倉賞を受賞した時点と定義した。

第一節 日本工芸の分水嶺：創作工芸協会（1952～59）と日展の第四科問題（1958）

デザイナーと工芸家の混成による「創作工芸協会」の1952年（昭和27）の結成から1959年（昭和34）の解散にいたる経緯と、1958年（昭和33）のいわゆる日展の第四科問題の勃発を、日本工芸の分水嶺の様相が露呈した事例として取り上げた。高橋はこの両方の事例にある程度主体的に携わっていたとみられることから、まさに分水嶺のさなかに身を置き制作した作家としての苦労は想像に難くない。

第二節 漆パネルの誕生：高橋節郎の「スグラフィート漆絵」

日展において初めて「漆パネル」という語を冠した《漆パネル「星座」》を1951年に発表して特選および朝倉賞を受賞した高橋が1950年代に開催した三度の個展の意義について検討した。1954

年（昭和 29）に松本市の開運堂画廊で開催した「高橋節郎漆繪展」は、工芸の部と絵画の部の二部から構成され、この工芸の部に高橋はパネル作品を出品した。この頃の作例と考えられる《静物》や《婦人像U》、《踊り子》といった小品の実見調査からは、色漆を直接筆にとって画面上に混色の形跡を残す表現、黒漆地の上に厚く塗った色漆や金箔を棒状の道具で掻き落として黒漆地を線状に露出させる表現、そして黒漆地を針のような道具で掻き落としてできた溝や小型の鑿のような道具であけた窪みに摺漆をして金粉を込める表現など、高橋が試行錯誤するようすが窺える。その後、日本橋三越において 1957 年（昭和 32）に高橋節郎スグラフィート漆繪展を、次いで 1959 年（昭和 34）には第二回高橋節郎スグラフィート漆繪展を開催した高橋は、黒漆地に金の刻線によってモチーフを浮かび上がらせる独自のスグラフィート漆繪の研鑽に励んだ。さらにこれを応用して、広い展覧会場における視覚効果を意識した《杉の木の寓話》などの大型パネルを同時期の日展へも出品するようになる。

第四章 漆パネルの定着とその影響

戦後の日展に漆パネルが定着して、この共通の平面形式に則る漆芸家の間で表現の独自性が問い直されるに至った 1960 年代の高橋の作品と活動に着目して考察した。

第一節 高橋節郎の円心時代（1960～69）

高橋が辻光典や佐治正らと 1960 年（昭和 35）に結成した工芸団体である「円心」の年次展に出品した作例について網羅的に整理し、一部の作品の実見調査の結果も加えて検討した。この結果、初期の年次展へは、黒漆地と混ぜ物をした色漆地から画面が構成され、荒い掻き落としが目立つ 1950 年代のスグラフィート漆繪の系統に属する漆パネルが出品されていたことがわかった。その後、版画の手法を応用した自身独自の「漆繪」の制作を経て 1965 年（昭和 40）の第六回円心展以降は黒漆地に金の刻線を用いて静物などをあらわした漆パネルを再び出品する。回を経るごとに黒漆地の背景と金の刻線で描かれたモチーフの図像との対比が整理され、整然と刻まれた線や点の集合によってモチーフが表現されて、いわゆる「黒と金の世界」へと収束する過程が確認できる。初期の年次展への出品作例においてまるで画面を埋め尽くすかのように重なり合っていた荒々しい輪郭線が徐々に洗練されて初期の作品が持っていた独特の熱量が影をひそめる一方で、40 代後半から 50 代前半という気力体力ともに充実した時期にあたる精緻な仕事の集積は、高橋のスグラフィート漆繪が到達した技術的な高みを示すものとしても注目に値する。

第二節 現代工芸美術家協会（1961～）の目指したもの

山崎覚太郎を中心として高橋、辻、佐治を含む日展の中堅作家が 1961 年（昭和 36）に結成した「現代工芸美術家協会」の初期の活動に焦点をあて、日展における漆パネルという形式の定着を踏まえたうえで考察を加えた。現代工芸美術家協会は「工芸の本義は作家の美的イリュージョンを基幹として所謂工芸素材を駆使し、その造型効果による独特の美の表現をなすもの」という山崎覚太郎の「主張」を旗印としたことで知られるが、山崎は「工芸美術の本旨の中には材料のもつ美しさを、技巧による顕現を、否定してはいけない」とも明言しており、高橋も同会の活動を通して「工芸の材質をよりよく生かし、工芸独自のテクニックで自分自身のオリジナルなものを表現し制作すべき」という信念を確固たるものとして、それを自身の制作にも反映させていった。同会は地方における教育活動にも力を入れ、山崎や高橋は富山県展の審査員として頻繁に来県する中で素材や技術の重要性を説いて、富山県における工芸美術の発展にも影響を与えたと考えられる。円熟期の高橋の「黒と金の世界」もまさに、1950 年代のスグラフィート漆繪の研鑽を通して漆や金といった素材と向き合い、独自の表現を確立した成果であると言えるだろう。さらにここから振り返ってみれば、本論第三章で漆パネルの誕生と定義した《漆パネル「星座」》は蒔絵と螺鈿によるもので、高橋がのちの円熟期につながる独自の表現を確立するのはその後であるから、本作はあくまでも形式としての漆パネルの成立として捉えるのが妥当ということにもなる。高橋がスケッチブックに残した「工芸の分類」という見取り図には、本論で検討の対象としてきた高橋の自己形成期の実体験が凝縮されており、かつてデザイナーとして身をおいた「産業工芸」や、絵画や彫刻に追従する「裝飾

工芸」ではなく、あくまでも「単数工芸」つまりは一品制作を前提とする「表現」としての現代の工芸の姿を模索することに活路を見出していったことが窺える。

以上の論述を踏まえて最後に、「1960年代以降、円熟期にかけての高橋が「表現」としての現代の工芸を牽引する過程についても具体的な考察を加えたうえで、戦後の日本工芸史の発展に資する研究となるよう今後も努力したい」という主旨のことを述べて本論文の結びとした。

論文等審査結果

審査会は、申請者の提出論文及び研究作品が平成29年9月14日に行われた予備審査会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。

主査の横山勝彦審査員の進行のもと、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

横山審査員

横山：2000年に高橋節郎展を企画した私としては、資料がずいぶん出てきたという実感がある。特に今回、約20回、延べ30日以上にわたる調査を行ったということだが、調査概要と進行状況、あるいは調査の中で見つかった資料を論文にどの程度活かせたのかを述べてほしい。

南：ご遺族宅に保管されていた膨大な資料が安曇野高橋節郎記念美術館へ二度にわけて移送された。私は博士後期課程で研究を始めるにあたって、二度の移送とそれに伴う資料調査に携わることができた。資料は書簡類、下絵類、スケッチブック、試作品の類など多岐にわたる。論文では、特に戦前・戦中から終戦直後に関する資料でめばしいものは利用することができたと思うが、1960年代以降の資料は調査研究の途上である。作品についても、具体的には1950年代の三回の個展でのスグラフィート漆絵にかかわる作品の実見調査を十数点行った。安曇野高橋節郎記念美術館や豊田市美術館の収蔵品と個人蔵の作品等を詳細に調査することができた。

横山：膨大な資料ということだが、調査はまだ完全に終わったわけではないということか。

南：はい。種類別に整理しながら調査してきたが、ネガポジを含む写真類、一部の下絵などについてはまだ未調査の箱が残っており、今後も美術館の方々と協力して調査を行う。

横山：1950年代から60年代の関連資料が今後でてくる可能性はあるのか。

南：ご遺族宅にはまだ書簡や日記等が保管されている可能性もあるが、多くの資料はすでに安曇野高橋節郎記念美術館に移送されている。また、今後は私の研究をきっかけに何か資料をお持ちの方がお声がけくださるということに期待したい。

横山：あなたとしては強調したいことだと思うが、論文中ではカッコ書きで「絵画性」という言葉が使われている。特にこういうことが絵画性の意味だということがあれば答えてほしい。

南：私が高橋節郎における絵画性という意味で今考えているのは、彼自身も絵画それから工芸という概念についてゆらぎを持っていたということだ。漆パネルという実用から完全に離れた形式の成立を前提として、その中で自分が表現したいものに即して、場合によっては漆芸の工程としては破綻しているかもしれないけれども、創意工夫して自らの表現を追求した。そういうところから、工芸性から離れたという意味で、絵画性という言葉を使ってきた。

山村審査員

山村：漆パネルの誕生が高橋節郎にあったと定義づけている点、この理由について教えてほしい。

例えば彼の師である山崎覚太郎も平面の仕事を高橋以前にしていた。同年代の佐治正や辻光典もやはりパネル形式で平面の作品として残している。

南：高橋節郎が1951年に発表した「漆パネル 星座」という作品は、文部省系列の官展で初めて「漆パネル」という語を作品のタイトル中に明示した作品である。そしてそれが特選・朝倉賞を受賞して高く評価された。平面的な作品で壁にかけて鑑賞することを前提とするパネルという意味なら、山崎覚太郎のほうが先鞭をつけていたが、当時はやはり実用を前提としたので、ただの「パネル」ではなくて「壁面装飾パネル」という語が使われた。高橋もこれに沿って1949年時点では「漆器花の星座壁装飾」という作品名を用いている。この時点から高橋がさらに考えを深めて、1951年に漆パネルというものを提示したと考えられるので、論文では高橋が漆パネル誕生の立役者であるという判断をした。同世代の漆芸家との関連は今後の課題としたい。

山村：高橋は金と黒に想いを込めて制作した。なぜ金と黒にこれだけ傾いていったのか。

南：高橋は日本ドラムカン製作所に勤務していた時代にランプスタンドのデザイン画を残している。地が黒あるいは玉虫塗の朱のような漆の二つのパターンがあり、沈金技法で山水風景画を描くというものだった。こうした経験が糧となって、黒と金という対比が非常に視覚的に訴えるものがあると考えたのかもしれない。高橋が版画以外は徹頭徹尾、地を黒漆にしていることは事実で、漆パネルの創作の中に占める黒と金の重要性はご指摘の通りである。

山村：1950年代、高橋は本当に色々なことをした。立体も、乾漆も、もちろんパネルもやるわけだが、絵画としての漆絵を最終的には選択していく。一番の理由はどこにあったのか。

南：高橋自身も実は絵描きになりたかったと繰り返し述べている。何か描くことに対する欲求が強い作家で、漆という素材に向き合う中で自分に何ができるのかを問うところから始まった。

山村：漆パネルの産みの親となった高橋はのちに東京芸術大学で教員になる。彼の足跡において、漆の、特に現代工芸をはじめとしたパネルの世界にどのような影響を残したと考えるか。

南：現代の工芸作家はパネルという形式を所与のものとして受け取っている。1950年代以前においては、高橋らは自分たちでその形式を獲得しなければならなかった。その意味合い、意義というものを真摯に考えながら制作をしていたと思う。それが確立された後の世代は、良くも悪くも、実用から離れてやっと獲得したパネルという形式だという意識を持たずにいる。

木田審査員

木田：論文のタイトルが「日本工芸における漆パネルの誕生」ということで、漆のパネルというのがどのように生まれてきたのか、その時代背景をたどりつつ、高橋の仕事を伝えるという内容がメインになっている。漆のパネルには装飾という用途があるはずだが、それが装飾パネルではなくて漆パネルというふうになったときに、では何になろうとしたのか、つまり作品の着地点というか、そのあたりについてももう少し補足してほしい。

南：もともとはパネル形式に「壁面装飾」という語がついていたことから明らかなように、壁面を装飾するための、という用途性がそこには必ずあった。それがなくなって漆パネルというものができた。装飾という言葉がなくなり、今度は何になったのかといえば、おそらく「表現」という言葉が今のところ最も似つかわしいと思う。高橋が書いた「工芸の分類」でも、漆のところに「平面的表現」とあり、漆パネルは高橋にとって平面的表現、「表現」であったと考えられる。

木田：「表現」になったとき、ではそれは、例えば飾るものではなくなったのか。

南：展覧会に出す以上は、飾って、会場の中での視覚効果を高めることが常に重要となる。けれども、当時の工芸思想として、日本の工芸における表現の可能性を海外へ紹介しようとか、あるいは東京から地方へ波及させようとか、そういった運動にも展開されて行く中で、「表現」というのが作家の工芸思想の根幹にかかわり始めたということだと思う。

木田：山崎覚太郎の言う「工芸美の追求」というようなものを実践し続けていくというようなことか。もうひとつ、今回の論文は高橋節郎という人物を通して、戦前の帝展、戦後の日展、公募展と

いうものを分析しているところがある。日展あるいはその前の帝展という公募展を通じて作家を育成するというシステムが、かつては成立していた時代があり、そういう意味では、高橋にとっての日展あるいは帝展というシステムというのは、よかったのか悪かったのか。高橋が作家として制作の方向性を見出していく上で、自分の仕事を切り開いていく上で、帝展なり日展なりの公募審査システムはどのように作用したと思うか。また、日展の中でも色々なグループや派閥の動きがあったが、高橋はそういう世界を自分にとってプラスにしていった人なのか。

南：1950年代の高橋はさまざまな活動をしていた。個展ではスグラフィート漆絵を追究する、デザイナーと協働してクラフトや産業工芸に近い作品を作る、そういうことと並行して高橋はずっと日展、文部省系列の官展に出品を重ねた。自分の位置を確かめるというか、毎年何かのかたちで大作を発表する場として活用していったのではないかと思う。一方で、公募展という性格上、制約があったり、派閥があったり、団体間の確執があったりという時代なので、やはり高橋が一番自由に自分のやりたいことを追究できたのは個展だとは思っている。技法としては破綻しているかに見える表現でも試みに出してしまう、それは個展だからできたことだろう。

木田：今の話では漆パネルというのがやはり日展だからこそ生まれたという気がする。

南：日展の規則が徐々に変わり、工芸部の展示方法などががらりと変わった時期が1958年頃だったが、大きな展示会場の中で人の眼にアピールすることを考えることと、漆パネルにおける自身の表現を昇華することというのは、良い意味での相乗作用があったと思う。

木田：高橋という人物自体が長い期間において日展、帝展にかかわったので、工芸の世界の中での争点、あるいは高橋にとっての問題意識は、時代時代によってずれていった。例えば用とか装飾とか、いろいろなキーワードで語られる時代があったと思うが、高橋の制作上の問題意識において、どういったところが重要な表現上の争点、工芸をめぐる争点だったのか。

南：おそらく高橋の中でも少しずつ問題意識が移り変わっていったのだろう。スグラフィート漆絵を一生懸命やっていた時代は、とにかく自分なりに描きたいという欲求のほうが大きかった、漆を使って絵画のようなものを描こうという情熱があったように思える。1960年代ごろになると、現代工芸美術家協会の活動とも前後して、やはり素材という言葉や漆の良さ、工芸美といった言葉を使うようになってくる。徐々に漆という素材の魅力や、それに立脚した工芸の魅力を他者に伝えたいという考えに発展していったのではないかと思う。

木田：工芸というと、やはり素材のほうにいく、でもそうすると逆に、では絵画的な表現との関係は、彼の中でどういうふうに変化していったのか。

南：「日岡月岡」を見ると、仕事自体はこじんまりと綺麗という感じだと思う。例えば、がりがり引っ掻いたような仕事ではなく、精緻な仕事の積み重ねや繰り返しによって、作品から離れて見た際に大きな図様としてモチーフが浮かび上がってくる、というふうに変化する中で、荒々しさとか自身の独自性といったものは少し影をひそめ、けれども工芸的な技術あるいは素材の集合体としての密度は上がり、そういった魅力にかわっていく。

保井審査員

保井：円心時代の中期の漆版画を考察した第四章第一節第二項に《深海》と《化石深海AB》がある。安曇野高橋節郎美術館所蔵の《深海》の方は、キャプションに「モノタイプ（版画）、漆、紙」と書いてあるが、ほかの所にそういった記述が無いのはどういう理由か。

南：安曇野高橋節郎記念美術館所蔵の《深海》のキャプションは、同美術館発行の図録を参考に書いて書いたが、《化石深海AB》やひとつ前の《触ABCD》に関しては、もしかすると高橋は制作当時、漆版画とは考えていなかったのではないかと私は思っており、これらに関しては特に注記を入れなかった。調査中に見つけたスケッチブックの中に、高橋が円心時代に自分の作品を載せるパンフレットか何かを制作しようとしたと思われるメモ（図版4-38）があり、今であれば「漆版画」と私たちが呼ぶ作品に対して、高橋は「漆絵」という言葉をあてている。

保井：安曇野の方はなぜこういう表記がされているのか。高橋がそういうものを残したのか。

南：安曇野の《深海》について、高橋は何も残していないが、生前からすでに発行されている図録などにおいて、美術館側でこのような注記をされてきたと理解をしている。

保井：では、《化石深海AB》も、形態は紙で、技法的に同じということか。

南：技法的にはほぼ同じである。

保井：それでは論文の59頁の上段、「地の上にシルエット状の型を用いて漆を乗せてから写し取るというモノタイプ」と書いてあるが、これは、版画技法用語としては、モノタイプとは言わないと思う。ステンシルという、型を使った表現であろう。

南：実はこれは私もまだ正確な検討が及んでいないところで、ステンシル的な制作の仕方をしている版画と、ツルツルの石板のようなものに何かシルエット状のものを用いながらも一旦塗料状のものを乗せて、そこにまた紙を乗せている、という可能性もあるので、それに関してはもう少し検討したい。ご指摘の通り、誤解を招く表記かもしれない。

保井：漆を塗って写し取ったものをモノタイプと呼んでいいと思うが、明らかにステンシルが用いられている。一方註のところで高橋の言葉として「一枚一枚違うのでモノタイプ」という引用があったので、彼自身がそういうものをモノタイプと認識していた可能性もあるかもしれない。スグラフィートについても先ほど高橋の造語と言っていたが、イタリア語としては間違っているが、たぶん当時の人は共通で間違っていたかもしれない。造語とまで言えるのかどうかというのは疑問だ。

南：「スグラフィート」か「スグラフイート」か、ということや「スグラフィート」という語のあとに「漆絵」を付けていいのかといった問題はありますが、今回調査した限りでは、「スグラフィート漆絵」というひとつの単語を高橋の展覧会あるいは論考以外で目にしたことは無い。そういった意味で、「スグラフィート漆絵」という語に関しては高橋の造語だと考えている。

保井：今の説明で、「漆絵」という語まで付けてこの表現を使ったのは高橋の造語だということはわかった。次に《踊り子》の制作過程について、先ほどの口述でもスケッチブックと対比させて説明していたが、論文の第三章第二節第二項、43頁以降に考察があり、44頁の上段には、図3-70のスケッチが「《踊り》の原型になったのではないか」という記述がある。45頁では《踊りAB》という二つの作品を取り上げて、それが《踊り》の習作であると記述されているが、この作品群の成立の関係をあなたはどうか考えているのか。

南：《踊り》と《踊り子》に関しては、スケッチブックを見ると、同じ一枚の紙の中に写実的なバレリーナとキュビズム風に分解されたバレリーナとが左右に配されているものがあるので、モチーフの出生が同じだろうと考えている。着想の時期は、少なくともスケッチの段階では同じで、そこからどちらを先に作ったかはわからないが《踊り》と《踊り子》が作られ、《踊り》のほうが1954年の日展に出品されたという時系列がある。そして《踊りAB》に関しては、いまの《踊り》と《踊り子》のスケッチが含まれる同じスケッチブックのあとのほうに、関連するとみられるスケッチはあったが、スケッチブックに日付がないので、一連の作品ではあろうと思うが、どのぐらい時期が離れて制作されたかということは特定には至らなかった。《踊りAB》が《踊り》の習作であろうと考えた理由は、一つはサイズの問題。《踊りAB》は19cm×19cmの小品で、使われている技法やモチーフは《踊り》と非常に似ているが、おそらく日展に《踊り》を出すにあたって試作しなかったのではないかと思い、小さいこちらを習作と考えた。

保井：少し気になったのは、スケッチブックではバレリーナのチュチュがかなり表現されているが、漆作品になった時にチュチュがなくなっている。それについてはどうか考えているのか。

南：《踊り》の方は、たとえばコクソ漆みたいなもので盛り上げて金箔を貼ることで、女性の体が描かれたりしているが、《踊り子》の方は、引っ搔いてその線によって、チュチュの柔らかい、波打っている布の様子が描かれている。おそらくそのほうが表現しやすかった。《踊り》の女性の腰の周りには、金色の少し直線的なスカート状のものがあり、そちらは金を貼った上に少し刻み込むような線を付して、さらに輝きを足すようなことをしているような部分がある。だから漆芸的な工程の違

いによって、多少そういった衣服の部分の部分を調整した可能性はある。

保井：図3-70のスケッチブックで、すでにチュチュの影になっているような部分があって、何かそれが作品としての《踊り》の方の形に少し似ていると思った。この形態がバレリーナからきているというのは姿形からわかるが、結局チュチュがなくなることによって、マネキンと少し造形的に類似しているのではないか。マネキンはシュールレアリスムの作家たちが使っていた。シュールレアリスムの影響もあるのではないかと思うが、その辺りの可能性はどうか。

南：シュールレアリスムにもともと懂れていたこともあって、そういった風潮に関しては積極的に情報収集していた可能性はあると思う。この《踊り》に関して高橋が直接述べている文章は今のところないので、これがチュチュであるか否かは、まだ整理できていない。

保井：最後に、今までの質問にも重なるが、やはりタイトルが「日本工芸における漆パネルの誕生」ということで、高橋が確立したパネルというものの漆工芸における意義、あるいは日本の工芸における意義、そういうものに対する回答は出すべきではないかと思う。

南：まさに今後ずっと考えるべき問題で、漆パネルが誕生し、定着し、さらに発展、波及して、という一連の流れを述べなければ意義というのは語れない。従って漆パネル自体の意義となると、今回の論文以降のもう少し後の時代まで検討しなければならないが、例えば装飾であったり実用であったりということから離れて、漆芸家が表現ということに向き合う素地として、漆パネルという形式の成立が前提としてある、ある意味、踏み台としてあると思っている。

保井：一方で、漆パネルは、現代においては所与のものとなっていると述べている。たとえば絵画における額縁のように、その形式で絵画を成立させる制度は20世紀初めに失われたが、それでも形式、あるいは装置としては残った。もし、この漆パネルが絵画や彫刻に比するようなものを目指すということを大きな目的としてきたとすると、何かそういう意味で、漆パネルを芸術として成立させる意義があったのではないか。

南：漆パネルの誕生、成立の意義ということと、それから絵画性という言葉、そういったことについては今後、1960年代以降の時代の調査、検討を行い、考えを深めていきたい。

山崎審査員

山崎：今回の論文の長所としては、ご遺族宅に伝わる資料の詳細な調査、それに基づく考察が一番にあげられる。あなた自身で特にアピールする点は何か。

南：ご遺族の協力で、非常に膨大な資料に当たらせていただけたことに尽きる。試作やスケッチブックなど、作品の周辺を裏付けるような貴重な資料の整理に携わらせていただく中で、同時に1950年代を中心として高橋が追究したスグラフィート漆絵に属する作品を10数点実見調査することができて、それらを重ね合わせながら論述できた。

山崎：一番大きいと感じるのは、高橋作品に対する「黒と金の世界」という既存のイメージに対して、そこに至る以前の高橋の歴史を明らかにしたこと。単一の技法に最終的には収斂されていったにせよ、1950年代に至るまで極めて魅力的な多様性を持っていたということの発見が重要だと思う。論文指導の中で一番転機になったと思うのは、高橋が1959年に書いた「漆絵について」という文章に注目したことだった。この文中に漆絵と創作版画との比較がある。日本の創作版画が国際的にも評価され始めた時期で、「最近版画がかくも国際的にも進出し」、「漆絵も古き因習を乗り越えて」行くべきだと書いている。この時の高橋が見ていた世界的な視野は、そのあと果たして広がっていったのか。私には難しかったように見える。そうできなかったのはなぜだろう。

南：語弊を恐れずに言えば、高橋が評価を得た1960年代以降、たとえば日本芸術院賞を受賞したり、現代工芸美術家協会でも山崎の後に理事長になったり、という立場的な問題も無関係ではなかったように思う。ただ、直接の答えになるかわからないが、私が調査の中で見つけた本当に小さいメモ、そこに高橋の字で、「私は漆にはこだわりますが漆に縛られたくない」と書かれていて、感動した。地位を得て、非常に恵まれた作家だったように思うが、私個人としては円熟期の美しいパネルも良

いが、今回調査できた1950年代の作りたいものを作り、描きたいものを描くというような自由さのある作品の魅力に、これからも注目して行きたい。

追加質問

横山：2000年に私が展覧会をした際、晩年の高橋節郎に展覧会の準備で何度もお目にかかった。展覧会タイトルの話をしていたら、先生が「漆工」という言葉をとて嫌がって、私は漆芸だよと言っていた。漆を使った工芸という意味合いが強い「漆工」ではなく、漆を使った芸術表現という意味での「漆芸」にこだわっていたことを、あらためて思い出した。

南：高橋が「漆工」という言葉より「漆芸」という言葉を好まれたということだが、例えば「スグラフィート漆絵」という言葉は、いつの間にかぱったりと使われなくなる。「漆絵」という言葉も使われなくなる。そして、自分の仕事は「鎗金」だと言うようになる。「鎗金」というのは元々中国に由来する技法で、日本で言うところの「沈金」だが、そうは言わずに「鎗金」という用語にこだわった。絵画性を追究しながらも、自分の仕事は「鎗金」を使っているということを強調する。「スグラフィート漆絵」から「鎗金」へ、絵画性の移り変わりというか、揺らぎのようなものを感じるので、さらに作品に近づきつつ、用語の問題、概念の問題についても、作品とあわせて検討を深めていかないといけないと、今回、先生方の質問を受けてあらためて思った。

横山：1950年代を、実用的なものから、いわゆる用を目的としないものへ、という単純な図式で考えるのは早計だと思う。やはり色々なものが複合的にあって、このタイプは日展に出してこのタイプは現代工芸に出してこのタイプは個展だとか、いろいろなことがあるので、あまり単純化してはいけない気がする。それから、スグラフィート漆絵の線、要は引っ搔くわけだから、これはまさにエッチングと同じで、同じ時期にエッチングの作品も作っている。そのあたりの関連とか、同質性ということについてはどう考えているのか。

南：漆の作品とエッチングの作品との因果関係まではわからないが、ご指摘の通り両方とも制作している。例えば、いわゆる沈金と高橋のスグラフィート漆絵を比較すると、後者の方は線が流れているというか、本当にドローイングのように自由に、筆で描くがごとく動いているので、その意味では先生の言うように、エッチングとの関連性も指摘できるのだらうと思う。ただ、エッチングについては制作意図を述べているような文章は確認できていない。

横山：今回はそれこそ高橋節郎研究ではなくて、高橋節郎に見る1950年代の工芸のあり方ということだったと思う。そういうふうにと考えると、今日の口述でも最後にふれていた「工芸の分類」は興味深い。まず「民芸」「伝統工芸」「現代工芸」という大きい三つに分かれていて、「現代工芸」の下に「複数工芸／産業工芸／マスプロ・セミマスプロ」「単数工芸／マスターピース／クラフト」「装飾工芸／建築工芸」がある。そして、「装飾工芸」の下に「絵画」「彫刻」「モビール」「オブジェ」とあって、「単数工芸」の下に「平面的（絵画的）表現」「立体的（彫刻的）表現」「サンプル的な工芸品」とあって、さらにその「平面的（絵画的）表現」の下に「漆」と「染」、立体的（彫刻的）表現の下に「鑄金」「彫金」「陶器」がある。この位置付けをみると、あなたの出発点の問題意識である「絵画的」表現についての、高橋の解決の図式がここにある気がする。

南：ご指摘のあった図4-62の「工芸の分類」の中で、高橋の漆の仕事が該当するであろう「現代工芸」→「単数工芸／マスターピース／クラフト」→「平面的（絵画的）表現」→「漆」というラインの下のところにかっこ書きがあり、「素材は工芸的ではあるが作品の結果からして純粋美術、芸術価値が第一になり、工芸の要素が第二になる場合もあり」というふうに書かれている。この註記がやはり高橋の悩みでもあり、目指した絵画性でもあると思う。つまり、漆という、あるいは金という工芸素材を使うのだが、その作品については「芸術価値」というのが「工芸の要素」よりも優先される、という認識がここにあらわれている。

横山：そして結局は、高橋の自己規定としては、いわゆる工芸家であることを選んだ。

南：はい。絵画の中に漆絵があるという話ではなくて、工芸の中に自分の作品があることを、最終

的には納得していたのだと思う。

○ 審査の講評

山村審査員

論文は個人的に非常に面白かった。工芸にとって戦後は激動の時代で、それが詳細に記述されており、その中で高橋節郎がどういう位置にあったのかがよく理解できた。かなり膨大な資料をもって研究を進めてきたわけだから、もう一步踏み込んで、作家の感情や作品そのものを論じることができれば、さらに良かったと思う。世界的に見れば、現在、中国やベトナムでは漆パネルを盛んに制作している。日本の若手の作家の中にも近年漆パネルを目指す人たちが少しずつ再出されている。では一時は繁栄を享受した日本における漆パネルの表現が、なぜここまで衰退してしまったのか、そこを見据えて、高橋節郎研究を進めていただきたい。研究はとても緻密で、学位にふさわしいと高く評価している。

木田審査員

私もこの時代には興味を持って調べてきたが、そういう目で見ても、あなたの今回の論文は非常によく調べられている印象を受けた。作品に関しても、日展の本展だけをみるのではなく、周辺のグループ展や個展の作品まで追跡し、そこでの高橋節郎という作家の作品の変化やスグラフィート漆絵という技法に注目し、工芸の、どちらかという見落とされがちな動向に関してもきちんと追跡し、分析している。そういった姿勢にも真摯に作家と作品に向き合っている印象を持った。少し欲を言えば、こういう制度的な面を追いかけていくと、作者の感情的な面というか、エモーショナルな面がどうしても落ちてくる場所もあって、その辺が惜しまれるが、全体的に見て、短期間でよくこれだけのことを調べたと思う。学位にふさわしい内容と評価している。

保井審査員

あなたの論文は、膨大な作品および資料の綿密な調査と歴史的背景の記述に基づいた手堅い論文だと言える。歴史的背景についての語り口は淡々とした印象を受け、また繰り返し表現も目立つが、実作品については一転してその詳細な観察による生き生きとした記述に好感が持てる。高橋節郎の複雑で実験的な技法を解明しようと奮闘していることがよく伝わってくる。技法の解明に執着したためか、作品の成立についての考察において、記述に不明な点があったが、その点については今日の口頭試問の中である程度明確にされた。タイトルに「日本工芸における漆パネルの成立」とあるので、その過程を示すだけではなく、結論においてその意義をより明確に述べる必要があったと思ったが、この点についても試問においてその考察が示され、また今後の課題も明らかにされた。以上の課題を考慮しても、高橋のこれまであまり詳しく調べられることのなかった初期の活動を明らかにしたこと、また日本の近代工芸史において重要な変革の時期であった1950年代を、高橋という一人の作家の活動を通じて歴史的に論じたことは、極めて意義深いことだと言えると思う。従って、この論文は博士の学位に相応しいと考える。

山崎審査員

今回の論文は高橋節郎という一人の作家が、作家として社会に認知される過程の多様な作品のあり方と、先駆者としての喜びや苦しみ、試行錯誤の経過を丁寧に追って明らかにしているという点で、とても優れた研究だと思う。それは、一方ですでに固定化されている印象、作家イメージを変えていくような可能性を持った論文だとも言えるだろう。今後も調査を継続し研究が大成されることを願っている。査読付き論文や主要な学会での発表など、これまでの研究業績を含めて、博士後期課程における研究が学位にふさわしいものと評価している。

横山審査員

当初は、高橋節郎を研究することについて少し心配もしていた。調査によって膨大な資料が出てきて、その資料をどう扱っていくか、それを模索する段階から研究が始まったので、振り返ればよく短い間にここまでまとめてくれたと思う。ただ今日も先生方からご指摘があったように、せっかく今まで出てきていない資料を扱っているわけだから、さらなる研究の進展を願いたい。通説に対する問題意識を持ち、実際の作品と言説を読みこなしながら、丁寧に辿っていくというのは、まさに研究の仕方の王道だが、当然のことながら簡単にできることではない。今後も広い視野を持ちながら研究を深めてほしい。学位にふさわしい論文と評価している。

以上で南有里子の博士学位審査を終了した。

総 合 評 価

審査員一同、論文及び研究作品を優秀と認め、博士学位に相応しいものと高く評価した。