

現認報告——高村豊周論に向けて

森 仁史

美術表現には必ず何らかの素材と技法がある。しかし、それぞれが生い立った歴史と成長の筋道は各々異なっている。例えば、幕末に始まった油絵ならばその画材の歴史は浅く技法にまつわる神話性は少ない。反対に、明治期に盛んに輸出された金工ならその歴史は神代の世界の石凝姥命にさかのぼり、その技術は限られた人間に伝承されしかも世界的に高い水準を誇れる程であった。しかし、両者がいずれも西欧から移植された〈美術〉なる土俵のなかに着地しなければならなくなってみれば、新しい秩序とそれまで背負ってきた序列とは大いに齟齬があり、この葛藤は歴史の古い金工のほうがはるかに重くならざるをえない。

高村豊周（明治三年―昭和四十七年）は仏師光雲の家に生まれ、父は思いがけず東京美術学校彫刻科教授となり、兄光太郎は同じ彫刻家ながら西欧美術の世界から戻らず、ついには弟が高村家を継ぐことになった。植物学を志したものの、受験に失敗し父から工芸を勧められ明治四十二年美術学校鑄造科に入った。しかし、豊周も美校の教師たちの伝来の意匠と表現には飽き足らず、工芸を〈美術〉表現に至らしめるべく邁進する。また、十代に新詩社に投稿して以来短歌を詠み続け、時々的心情の髪を伺わせてくれる。彼の歩みと苦渋は伝統の世界から近代表現への橋渡しそのものであり、依然として今日的な課題のように思えるので、さしあたり問題の輪郭だけでも描いておきたいと思う。

*

明治四十三年（一九一〇）四月に荻原守衛が没し、その兄から同郷の山本安曇に〈女〉の鑄造が依頼され、高村は同科で親しかった山本を助けた。

高村は兄から荻原の名を聞いていたし、すでに鑄造設備をもっていたので道具や材料で山本を援助し、二人の意見で仕上げ、九月に完成させた。十月の完成記念写真には美術工芸科の仲間六人が学生服姿で写っている。禾堂杉田精二もその一人だった。このゆえに台座には「碌山作 安曇鑄」と刻まれ、作品は第四回文部省美術展覧会に出品された。この事実経過から様々な事情が読み取れる。まず、学校の区分けと異なり彫刻科ではない学生が彫刻作品を鑄造している。材料として同じ青銅を扱うのであれば、新しい制度で異なる分類となつているかどうかは制作者には意味がなく、むしろ鑄金の世界のなかでは区分しないところなのだろう。また、伝統の世界には原型師、鑄造師という職分があつても、前者が後者よりより芸術的本質に近い存在であるという意識は存在しなかったのかもしれない。なにしろ、鑄造炉を扱う片目の技術者は神に近かつたのだから。ただ、美校で高村の師であつた桜岡三四郎教授は高村にとつて乗り越えるべき存在と映つた。四十四年に新しい日本橋の建設にあつて、渡辺長男が彫像をつくりその鑄造を指揮した高村光雲は桜岡でなく助教津田信夫と岡崎雪聲を指名した。

しかし、彼らの意図しないところで世は近代に踏み込んでいた。日本美術の国外での評価が大きく変わった一九〇〇（明治三十三年）パリ万博には多くの美術家が彼の地に渡つたのだが、このとき東京帝大工科大学から留学していた塚本靖は美校美術工芸科から来ていた岡崎に向かつて「銅像などといふものに就て……彫刻家の名が切つてあつて、鑄物師の名が切つてない。で先生（岡崎 筆者）などは自ら大美術家と思つてゐるだらうが、彫刻家が美術家で、鑄物師はさうではない。」（『美術新報』明治三十五年十二月二十日）と予言めいて語つた。これは明治二十五年に西郷隆盛像を建設するとき、光雲と後藤貞行が制作し岡崎が鑄造したのだが、台座の設計を塚本が監修していたので、その体験を振り返っているのかもしれない。これから十年を経た日本での鑄造なら、こうした作者と鑄造者との位相関係は近代の様相をまともざるをえなかつた。

さらに九〇年を経た現在では、この刻銘が「荻原守衛の意志に反するものであろう」（『礫山美術館報』）と見られ、それに対して「山本安曇の評価が間違ってしまった」（北原進）という異議が現れたりしてきており、これらのことの起こりはこうした輻輳する関係に源を発しているといえそうだ。また、この《女》については国指定重要文化財の有形文化財（美術工芸品）として指定されているのは鑄造作品ではなく、今は東京国立博物館が所蔵する石膏原型であることも甚だ象徴的である。

凍てし池に石なげうつ空響おぞまし道を説く声に似る（明治四十二年）

*

高村は美校金工科の伝統墨守に我慢できず、初めはエジプト、ギリシャの図像を借り、次いで自らの写生をもとに芸術的衝動を盛ることのできる図様と器形を求めた。同時に文部省展覧会から排除された工芸、彼らの呼び名に従えば工芸術（今和次郎の造語）を美術として認知させることを目指していた。先に始まった農商務省展に対する高村の違和はおもに技術としてひたすら完成度を追求する菅原直之助や龍村平蔵の出品物に向けられ、それは高村らの考える自己表現としての作品と峻別したいがためであった。しかし、だからといって芸術至上主義には陥らなかった。それは技と作品の成り立ちのあわいが際どい工芸のジャンルとしての位相の故なのだろう。

この時期の彼らの芸術的衝動のかなりの部分が生命主義の様相を帯びていたことは以前指摘したが、その背景には日本社会の近代的底上げともいべき生活改善の流れが存在していた。この時代に高村は現実社会に連なり、そこで生きることエネルギーとして直接作品として表現したいと考えたのだった。このとき、作家はもつとも意識的な、あるいは先鋭な生活の形態に適合しうる作品を求めた。それによって日常的な暮らしに結びつくことができ、自らの前衛性を確保することになった。額縁によって生活から自らを切り離して、アヴァンギャルドに走ることでできる絵画との違いがここにあった。

大正十五年（一九二六）、高村は美術学校の同世代の仲間と无型（むけい）を結成し、新しい造形運動として美術工芸制作に従事した。彼らは「大官人が桜をかざして歩いた時代を憧憬する者よ、まづ死ね。」（『无型』第一号）と激しく伝統を拒否した。その実現の梃子として「図案家即製作者」を主張した。これには金工の世界では図案と製作が永く未分化であり、器形やモチーフが伝統に棹差しにくい土壌があったという背景を考慮すべきだろう。しかし、彼らが一旦ここから脱却する路を切り拓くや、モダニズム工芸はむしろこの金工を中心に展開されるほど強力なエネルギーを保ち続けた。早くから図案と製作が分離していた染織の世界は殆ど国内市場を対象としていたせいも一時の流行を除けば、図案作家は、保守的な購買者の意識に安住してられる構造に支えられていた。アマチュアリズムに近いような藤井達吉や木村和一の作品が無型のなかで注目されるのは染織の世界が新しい表現の追求にはあまりにもネガティブなものだったからではないだろうか。あるいは染織の分業とそれに依拠する販売システムは流行先端をも巧みに商品化してしまうだけ懐が深く、これに対抗しえたのが素朴な素材と味だったといえようか。このような意味で、工芸はその素材や制作の固有の素地や環境と格闘しなければ近代を切り拓けないのであった。しかも、帝展第四部はかちとられたものの、美術工芸の世界では无型は圧倒的に少数でもあった。

あざけりのつぶての中に座をかまへしづかに壺をいだくなりけり

（大正十一年）

*

やがて製造品は技術的な完成だけでなくひとつの理念の表現としても成り立ち始める。デザイン作品の登場である。先に製造物の技術的完成への違和を感じていた高村はこうした主張にむしろ同調することができた。それは彼の基本的立場が生活に依拠するものであったからだ。こうした理念的な枠組みは昭和十年（一九三五）実在工芸美術会として現実のものとなった。无型との一番大きな違いは商工省工芸指導所を始め各地の工業

試験場からの出品に門戸が開かれていたことである。実際には難しかったとしても、大量製造をも前提とする作品をも包含して舞台を広げようとした。この会は出品者に「制作の契機が現代の生活に基調を置かれるといふ事と作品の機能が完全に發揮せられるために合理的な構成を持つ事」を求めたのである。高村にとってこれは変節ではなかったはずだ。すでに農民美術に共鳴していた高村にすれば、製造の側が高村の求める表現の精神の水準に浮上できてきたということなのだろう。それはまさにデザインの理念と実行のプロセスへの取り組みが日本に出現し始めていたことを物語っている。无型、実在工芸と行動をともした杉田精二もその一人であった。杉田は美校卒業後昭和三年工芸指導所、七年大阪府商工技師を歴任し、地域産業の振興に尽くすと同時に、八年帝展審査員になって以来日展にも出品し続けた。戦後二十六年、全日本工芸美術家協会創立に際して高村は副会長、杉田は委員長に就任している。思えばともに近いところにあったと思われる。杉田によれば高村は「ゆく先の見える男」であり、「愛すべき怪物」なのだそうだ。

鉄骨のうへにはたらくわが友に五月のそらよほごらかに照れ

(昭和四年)

*

残念ながら、日本の工芸は一九三〇年代以降は戦争を前提とした新たな存立のありかたを求められることになった。これは自ら求めたものではなかったのだが、戦時の生活は工芸家にとって対岸の火事では済まなかった。ひとつには生活感覚を日本人と共有するという意味において、もうひとつには昭和十五年（一九四〇）七・七禁令によって工芸制作そのものの基盤がほかならぬ国家によって規制されてきたという意味において。

高村は昭和十六年工芸指導所嘱託となっていたが、それは消極的というのではなかっただろう。この年十月、第一回国民生活用品展が開かれたが、同展は工芸指導所としては輸出振興から機能的工芸研究に転進する大きな転機となった。高村は開会直後に開かれた懇談会の司会を務め、出席者に

「簡素とか、質実とか、或は材料の適当な使用とか」を踏まえて国民生活用品の定義を問いかけた。長谷川如是閑は「今の比の時代に工夫された衣服でも家具でも、やはり先ずそれが日本人の心と一致した形で、その心を養ふ性質のものであれば、それは残る」と答えた。高村はこれを「伝統的な心理的なもの」ととらえたが、かつて時代の先端を切り拓こうとしたものが伝統の側から制作するということになり高村自身の若き日の所業とは正反対のように見える。しかし、今回はかつて脱却しようとした伝統を周回遅れのランナーとして追い越そうとする瞬間だったろう。これは戦後剣持勇が提起したジャパニーズ・モダンに至る重要なヒントとみなすこともでき、やがて日本デザインのアイデンティティ確立に至る重要な流れを作り出すことになる。高村にとってもひたすらあるべき工芸をもとめてきたことがそれが置かれた環境条件の変遷によって再び伝統に出遭うことになったといえるだろう。見方によれば、高村の生涯はそうした緩やかな円環を描いているともいえよう。

つらぬきしものこそあれと氣負ひしもの一つだにいまはむなしき

(昭和四十七年 絶筆)

一寸

第二十三号 二〇〇五年七月

新・旧刊案内23

日本人による最初の石版刷「観光問鼎」から
自然に昭和十八年が引つかかる僕の日常、など

第二十三号目次

青木 茂

新・旧刊案内23

青木 茂 1

日本人による最初の石版刷「観光問鼎」から
自然に昭和十八年が引つかかる僕の日常、など

小林清親と原胤昭、今村次郎

岩切信一郎 5

附「渡邊省亭考」補遺

《朝霧》と昭和五年作問題(その1)

大谷 芳久 11

—藤牧版画の後摺りについて12

三井寺訪問記—西南戦争記念碑とゴミムシ

金子 一夫 17

美的蓄財に関する私ノート

丹尾 安典 20

玄々堂、明治の残影と草創期の木口木版

森 登 24

附・柄澤齊氏からの書簡 銅・石版画遺聞21

現認報告—高村豊周論に向けて

森 仁史 31

幻のデザイナー・小林かいち(三)

山田 俊幸 34

■僕は最近のこと同人森登さんには少し不義理ではあったが福地源一郎記

訂の『外国交際公法』(明治二年十月、私家版二冊本)を収得して、しあわせな気分を堪能した。なぜ有頂天なのかといえ、その自筆の題辞「観光問鼎」石版藍刷が「瑞穂屋石版」とあって、日本国開闢以来はじめての日本人による石版だからである。国際法の研究・適用が明治新政府にとつていかに重要案件であったかなどは、「一寸」読者には興味がなからうし、とかく古書談義は自慢話に落ちるからこれで止す。

旨いものを食わせるか人の手が入った風景を見せるかという、「観光」旅行を僕は嫌うが、「観光」の原義は他国の文物制度を見ることで、そこから鼎の大小軽重を問うことになる訳であろう。さて、

・渡辺隆夫 『郷土・羽生の先覚者 しみづうさぶらう』(一九九九年九月、御国書房(埼玉県三郷市))

という本があつて郷土史家の著作としてはよくできているが、その一五四ページに

②卯三郎は、「石版の祖」と仰がれるように「石版印刷機」の輸入もわが国で最初に行なつた。その最初の印刷は、明治二年九月刊行の福地源一郎の『萬國奇想』の題字であつた。筆者の書体もそのままに印刷された最初の石版刷りに、人々は「妙辞玩ぶに堪へ雅致愛すべし」と感嘆したと、明治二年九月十七日発行の『中外新聞』は報じている。

とある。「万国奇想」の用語に疑問があつて井上和雄「みづほ屋卯三郎(中)」