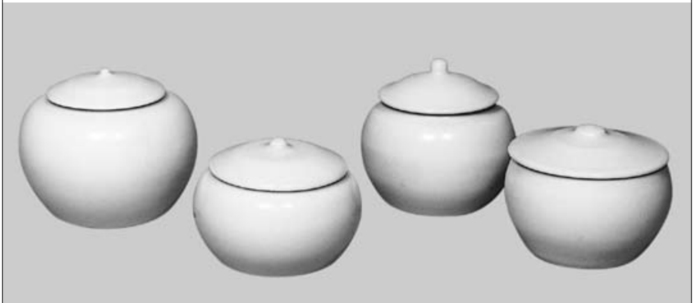
四　近代奈良の美術



富本憲吉作　白磁蓋付小壺　昭和 10 ～ 17 年作

明治の開封と奈良博覧会

奈良の街を歩けば、伎楽・舞楽面など古美術品を模した物がやけに目につき、これにはわけがあるにちがいないと思った。やがて、明治初期に東大寺で開かれた奈良博覧会がきっかけになったのではないかと、朧気に見えてきた。しかし、調べてみても、博覧会の実態は杳(よう)としてつかめなかった。当時、奈良県立図書館の廣吉壽彦郷土資料室長から「地下に明治期の行政資料があるのだが、責任をもつなら閲覧を任せる」といわれ、勤務を終えたあと、閉館時間まで毎日のように地下にこもり、ひたすらノートに書き写しつづけた。廣吉先生との約束をはたすべく、また恩師有坂隆道先生のご配慮もあって、奈良博覧会に関する小文をいくつか発表することができた。京都大学の吉田光邦先生にお贈りしたところ、「会いたい」とのご返事。京都北白川のご自宅にお伺いしたところ、飲んだこともないワインをすすめられ、そして誉めていただいた。素直に嬉しく、暗中模索のなかにあったから、自信にもなった。

廃仏毀釈と古器旧物

慶応四年（一八六八）、明治政府は祭政一致の方針にもとづき、それまでの神仏習合を禁止するために「神仏判然の令」を布告する。それはまた、天皇の神権的権威を確立するための宗教政策であった。神社からは仏像や仏具をとり除き、寺院からは神社関係の器物を撤去し、神社に所属する僧侶の還俗を命じたのである。これによって、寺院の破却が相ついだ。この仏教排撃運動、すなわち廃仏毀釈の風潮は、堂塔のみならず、寺院の仏像や仏画・仏具などの数多くの文化財を失わせた。

こうした状況のなかで、明治四年（一八七一）五月、政府は「古器旧物保存方」の太政官布告を全国に布達する。何らの具体的措置をとらなかったものの、これがわが国における文化財保護行政の第一声となった。なお、この太政官布告は、大学の太政官への献言（古器旧物を保護し集古館を建設すること、全国に保護方を布達すること、係員を派遣し古器旧物の調査および模写を行うこと、などを骨子とする）に対応したものであった。

同じ年の七月、大学を文部省とあらため、九月には文部省内に博物局を設置する。そして、文部大丞町田久成と文部省八等出仕蜷川式胤らが中心となって、博覧会開催と博物館建設などが構想され、いよいよ古器旧物、いわゆる文化財の保護と収集、および調査が具体化する。

ときあたかも、明治六年にウィーンで開催予定の万国博覧会に日本も参加することになり、太政官正院に澳国万国博覧会事務局が置かれ、町田は御用掛を兼任する。事務局は文化財の出

品を決定し、寺社や華族の所有する文化財の調査にのり出すが、文部省のすすめる博物館建設にともなう文化財調査と目的を同じくするところから、互いに協力しながら行うこととなった。

こうして、明治五年（一八七二）五月、町田と蜷川、文部省六等出仕内田正雄らによる古寺社宝物調査がはじまる。それは中部・近畿の各府県にわたり、しかも四か月にもおよぶ長期の調査となった。その白眉は何といっても正倉院の宝物調査であろう。それはまた、天保四年（一八三三）に宝物の点検のため開封されて以降、近代に入ってからは、はじめての正倉院開封となった。

正倉院正倉（正面）

これ以後、正倉院の開封は、ほぼ毎年のように行われる。それは、明治天皇の奈良行幸に際しての宝物御覧、あるいは奈良博覧会への出陳などの事情によるが、何よりも重要なことは、宝物の調査・整理・点検・曝涼（ばくりょう）のための開封にある。ここに、正倉院は新たな出発を迎える。それは一つには、千古の宝物に本格的に研究の目がそそがれたこと、二つ目に、文化財保全の立場から、宝物が保護管理体制に組み込まれていったことである。

明治八年（一八七五）には、一千有余年もの東大寺保管のもとを離れて内務省の所管となり、ついで明治一四年（一

八八一）には、宝物は農商務省、図書は内務省、勅封は宮内省にと、それぞれが分掌するところとなり、さらに明治一七年（一八八四）には、三省分管が宮内省に一本化される。

明治五年の開封

町田・蜷川・内田らに加えて、正倉院宝物の模写のため柏木政矩と写真家の横山松三郎、そして、澳国万国博覧会事務局からは洋画家の高橋由一と博物学者の笠倉鉄之助、さらに画家で宮内権中丞岸光景らが調査メンバーとなった。五月二七日に東京を出発した一行は、中部・近畿の寺社の文化財を調査し、八月八日に奈良に入った。翌九日の朝には、正倉院を一覧し、一〇日に奈良県令四条隆平に面会し、ついで東大寺の上層部と会い、正倉院開封の手順を打ち合わせ、開封を一二日に決定する。

正倉院御開封御宝物目録
（明治５年）

　八月一二日の当日、正倉院宝庫の前には、一行のほか奈良県知事以下の役人四名、東大寺の役僧一〇名、それに大工と鍛冶職四名が加わり、一二時すぎに開封の儀となった。前日、すでに宝庫の前に

幅約一間の仮縁を設け、その中央に階段をつくっていた。階段の左手に東大寺の役僧が、右手には奈良県の役人たちが椅子に座って居並んだ。

まず、黒衣を着した薬師院（正倉院の管理を担当）が大工をともない仮縁の床の上に進み、南倉の扉の鞘木をテコでとり、つづいて中倉と北倉もおなじように取り離した。香色衣の四聖坊の役僧は、南倉の綱封（ごうふう）をとき、薬師院は勅封の竹の皮包みをとりはずした。ついで、勅使の世古延世が進み出て御封をとり、それを一同に示した。薬師院は錠の封をとり、鍵で宝庫の扉を開けた。ついに一同は宝庫内に入り、まず長筥一〇荷を取り出し、これを調査するために四聖坊に運んだのである。

なにしろ千古の宝庫が開封されるとあって、物見高い人びとが大勢押しかけ、これにおそれをなした奈良県は、わざわざ宝庫の下に幕を張り、昼夜兼行の見張り番をつけたほどであった。色めきたっていたのは見物人ばかりではなく、むしろ当事者たちの方こそ尋常ではなかった。町田は、宝庫内に入って宝物を手にとり、それを宝庫の外に持ち出すときの心境を内田にたずねたところ、内田は「婚礼のときか、見合いのときのようだった」と、応えたので、皆一様にうなずいたという。

宝物の調査は、八月二三日に閉封するまで行われた。宝物の模写はもとより、このときはじめて写真撮影が行われている。照明器具など撮影用器材の不充分な時代であったから、なかなか困難な作業であった。七弦琴を撮影するのに、横山松三郎はじかに太陽光線にあてたため、

表面が少し浮き上がってしまい、これに勅使の世古が激しく怒る事態もおこった。しかし、彼らは

　芝居ヲ見ニ行ク心地ニテ、休日モ無ク、又早朝ヨリ楽シミテ行ク、ホコリヲカブル共更ニ不困也

と、欣喜雀躍（きんきじゃくやく）する心境にあった。連日、超一級の宝物に触れられるばかりでなく、拓本をとり、模写し、調査を進めている実感は何ものにもかえがたいものがあった。事実、琵琶を手にしてこれを奏し、あるいは笛ごとに音律をためしたり、さらには沈香を焚いてみては「黄熟香（蘭奢待（らんじゃたい））ニ比ベレバ香リ良クナシ」などと楽しんでいる。

この時の調査報告が「壬申検査古器物目録」（東京国立博物館蔵）であり、同じ内容のものが蜷川の日記「奈良の筋道」にもみえる。

東大寺と奈良博覧会

明治五年につづいて、明治八年にも正倉院が開封される。奈良博覧会に宝物を出陳するためであった。そこで、奈良博覧会設立の経緯について触れておかねばならない。廃仏毀釈の嵐は、寺社の町南都にはことのほか激しく吹き荒れた。明治四年、奈良県庁舎が奈良町に設置されるや、ようやく落ち着きを取り戻し、町勢も活況のきざしを見せはじめる。

時の権県令藤井千尋は、博覧会開催を地元の有志に企画することをすすめる。これをうけた、

植村久道と鳥居武平らは、その母体となる奈良博覧会社を明治七年に設立し、これの本社を東大寺の龍松院に置いたのであった。

これといった産業の発達していない奈良にとって、いかにして町民の自覚をうながし、経済的浮揚をはかるかが官民共通の課題となっていた。博覧会の殖産興業と商工奨励におよぼす計り知れない影響については、すでに奈良に先立って開かれた京都博覧会の盛況を通じて認識していた。しかし、それだけの理由で、また単に奈良県庁の着想だけとは思えない。そこには明治政府の町田と蜷川らの影が強く感じられる。

町田と蜷川らは、奈良に滞在中、連日のように県庁の幹部役人や有力者と面談をもったことはいうまでもない。その際、二人は、正倉院の宝物調査の一部始終、ウィーン万国博覧会参加への展望、あるいは大和の寺社の文化財が質量ともにいかに優れているか、さらには政府は奈良に博物館を建設する構想をもっていることなどを熱く語ったかと思える。

政府内にあって、文化財保護を主導する彼らの構想はきわめて現実味をもって受けとめられたにちがいない。その際、地元奈良としては、文化財に今後どのように向き合うべきか、文化財と殖産興業をいかに結びつけて近代化をはかっていくべきかなど、かなりつっこんだ議論があったかと思える。つまり、この話し合いのなかから、奈良博覧会の構想が持ちあがったと考えるべきであろう。事実、明治七年九月九日、蜷川は藤井と面会するが、その席上、博覧会開催を持ちかけたところ、はたして、藤井はすぐさま、ついてはどのような手順を踏むべきかと

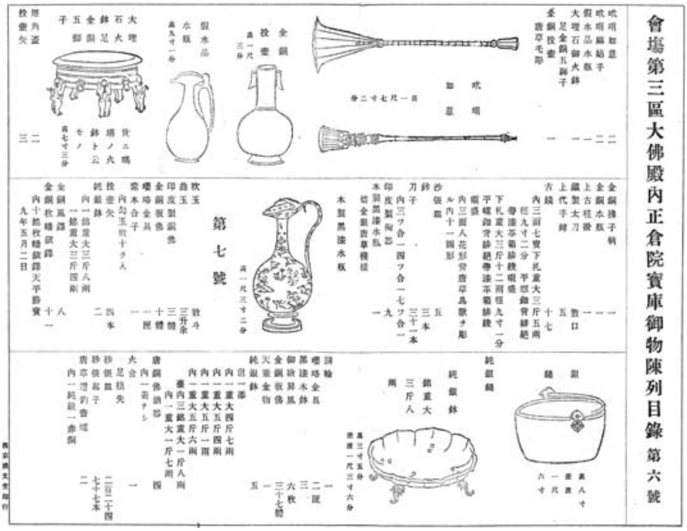
具体的な話に入ったのであった。

それでは、蜷川はなぜそのような構想を提案したのだろうか。私はつぎのように考えている。結論をさきにいえば、蜷川らの心中には、大和の寺社所蔵、および個人所蔵の文化財調査と正倉院宝物のさらなる調査に狙いがあったと。ひと口に諸寺社の所有する文化財の調査といっても、地域的な広がりと豊富な質量とに照らし合わせて考えれば、わずかの日数と人員ではとてもおぼつかない。そのことは、明治五年の調査の経験を通じて、痛いほどに実感していた。そこで、大和の文化財を一堂に会する方策はないものかと模索する中から博覧会開設が浮かび上がってきたのではないかと思える。

むろん、彼らのこうした構想には、建設予定の博物館に陳列・収蔵する文化財の基礎的調査の意味合いも含まれていた。一方、地元としても、殖産興業を推進して行くには、博覧会は有効な手段であるといった認識をもっていた。こうした相互の利益と思惑が見事に合致して開催にいたったと断定できる。そのことは開催の趣旨にも明確に示されている。

当国ハ古器物ニ富タル他国ノ及バサル処ニ付、之ヲ基トシ大小博覧会ヲ開設シ土地ノ潤沢ヲ量リ、知識ノ開進ヲ促シ商工奨励作興スル

とあるのは、まさにそうした事情を雄弁に語っている。

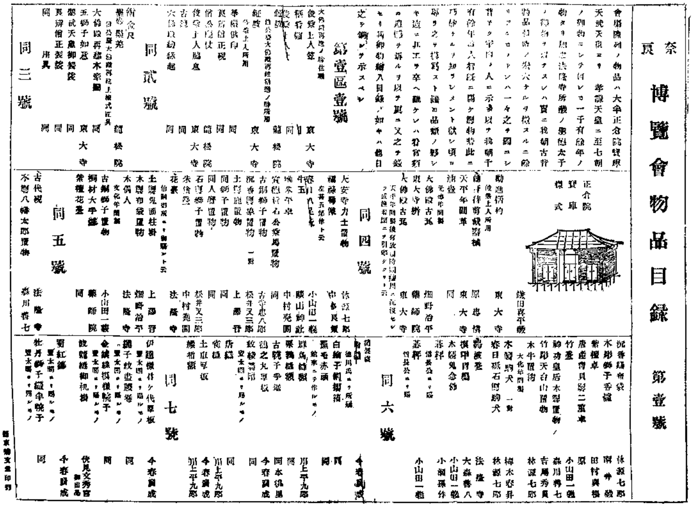


奈良博覧会会場第三区大仏殿内正倉院宝庫御物陳列目録第６号（明治８年）

正倉院宝物の初公開

　奈良博覧会が開設する前年の十一月、奈良県少属稲生真履は奈良博覧会社の植村久道らを随行して上京する。目的は正倉院宝庫の開封と宝物陳列のための請願にあった。これをうけた宮内省は太政官に指示を仰ぎ、太政官はさらに町田に意見を求めた。町田はこれを機会に、より詳細に宝物を調査すべきであり、また曝涼のためにも公開することが望ましいと太政官に答申し、翌八年の二月九日に許可が下りたのであった。

　町田にしてみれば、奈良県側に申請させたことも、そして、太政官から自身に答申の打診があることも、すべて想定どおりであった。つまり、

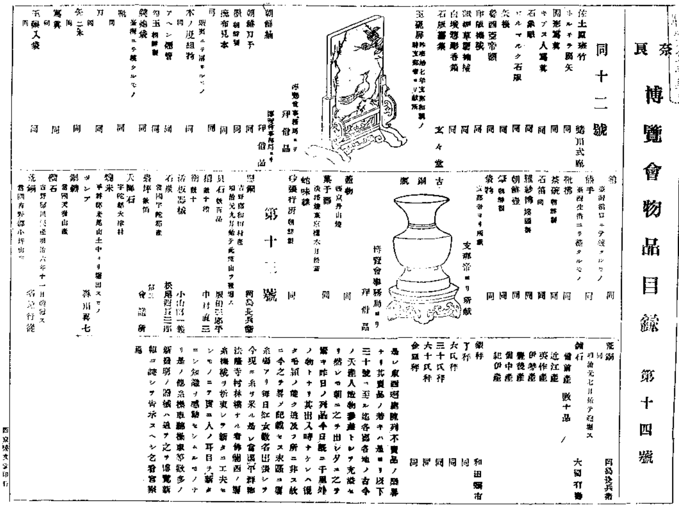


奈良博覧会物品目録第１号（明治８年）

明治五年の段階で、奈良の関係者との間で取り交わしていた、いわば内密の計画をいよいよ具体化にしたにすぎない。町田は奈良博覧会の会期中に正倉院宝物の調査を行うつもりでいたし、事実、会期中には蜷川と菅蒼園、柏木貨一郎らによって正倉院宝物の調査と模写が実施されている。

かくて、明治八年三月一日から八〇間にわたって、第一次奈良博覧会が東大寺の大仏殿および東西の両回廊を会場として開催されたのであった。この時の展観目録（古器旧物のみ）である「奈良博覧会物品目録」一四枚と「会場大仏殿内正倉院宝庫陳列目録」七枚（いずれも指図入りの美濃紙木版刷）が残っているので、陳列品の詳細をつぶさに知ることができる。

今ここにその全部を紹介できないが、お


奈良博覧會物品目録 第十四號

同十二號

第十三號

奈良博覧会物品目録第 14 号（明治 8 年）

そらく大和の諸寺社と個人所有にかかる文化財のほとんどを網羅したといって過言でないほどの量が、しかも現在、国宝や重要文化財に指定されている文化財、さらには金銅四八体仏（現在、東京国立博物館内の法隆寺献納宝物館蔵）に代表される法隆寺の宝物なども陳列されたのである。

正倉院宝物は大仏殿内に、それ以外の文化財は東西の両回廊に展観された。今日ほどの管理体制が整っていない時代に、また設備も不十分なままに、これほどの超一級品を展観することなど、現在では到底許されず、無謀きわまりないことである。それはともかくとして、この博覧会はまさに画期的な出来事となった。今これほどの規模の展覧会を行おうとすれば一体どれほどの経費と日数、労力を要するのだろうか。

陳列された正倉院宝物といえば、想像を絶する数量である。毎年、秋の大和路に多くの人びとを魅了して大人気を博している、奈良国立博物館の「正倉院展」の規模などとてもおよぶべくもなく、ただただ圧倒されるばかりの質と量で、その逐一をここに紹介できないのが口惜しいほどである。たとえば、「鳥毛立女屛風」「螺鈿紫檀五弦琵琶」「螺鈿紫檀阮咸」「金銀平文琴」「木画紫檀双六局」「金銀鈿装唐大刀」「平螺鈿背八角鏡」「鳥獣花背鏡」「漆胡瓶」「漆胡樽」「白瑠璃瓶」「銀壺」「紅牙尺」「犀角黄金鈿荘如意」「ガラス魚形」など、美術工芸品から薬物・年中行事品・古文書にいたるまで、あらゆる宝物が、あわせて二二二件、一七二五点もの厖大な数量が一堂に展覧されたのであった。

その目録には、その全部にではないが、じつに精細な指図があり、しかも宝物の銘文や法量まで明記している。その根拠となるべきものを探れば、これは明治五年の正倉院宝物調査の資料を基礎としたと考える以外にない。逆にみれば、それだけに町田や蜷川らのこの博覧会にかけた意気込みを感ぜずにはおれないし、関係者の事前における周到なる準備を推測させる。

開催中の宝物と文化財の管理は、当然のこととして奈良博覧会社と奈良県とが行ったのだが、担当者の陳列品が無事であることを祈る心中を察すれば、痛い思いさえする。これだけの宝物と文化財がどのように陳列されたのか今となっては知るすべもないが、正倉院宝物は大仏殿内に限って、白木の高机に白布を被せて、その上に陳列したようである。

かくて、一千百有余年もの永い間、決して一般の目に触れることのなかった正倉院宝物が、

このとき初めて公衆の面前にその姿を現したのであった。そして、宝物を一目だけでも目におさめたいと入場した人の数は、五月二〇日に閉会するまでの間、じつに一七万二〇一〇人に達している。いかに多くの人びとの耳目を一新せしめたかが推しはかれるであろう。なお、正倉院宝庫の閉封に際しては、宮内大丞山岡鉄太郎が勅使として来寧し、正倉院文書を修史資料として東京に持ち帰っている。

開催に大盛況をおさめ、これに意を強くした奈良県と奈良博覧会社は、翌九年にも博覧会を開催する。これが第二次奈良博覧会であり、三月一五日から六月二五日までを会期とし、会場は前回と同じく東大寺とした。開催にさき立ち、この博覧会にも正倉院宝物を陳列するべく、八年の一二月に奈良県の稲生真履と竹中参事は奈良博覧会社社員を随行して上京し、正倉院の開封と宝物の陳列許可を請願している。翌九年二月二三日にその許可が下り、勅使として派遣された宮内権大丞堤正誼の手により開封された。

この年の請願はいささか難航した。というのは、京都博覧会社からも同じような請願があり、重複したためである。しかし、京都には許可が下りなかった。確たる証拠があるわけではないが、おそらくは町田と蜷川らの京都博覧会出陳への反対、そして奈良への後押しがあってのことと思える。実際、蜷川は前年につづいて、九年の奈良博覧会にも西洋の文物のいくつかを個人的に出品しているのである。

この大会も出陳目録「奈良博覧会物品目録」（一五枚）と「奈良博覧会大仏殿内正倉院御物

陳列目録」（四枚）がやはり残されているので、その全容がうかがえる。目録はいずれも指図入りの美濃紙木版刷のものである。前年の陳列品に重複する物も相当数みられるが、開会前に近府県の諸寺社に係員を派遣して、文化財を調査させ、これの出陳勧誘を行った。こうした努力が実をむすび、たとえば高野山の諸寺院や京都の諸寺院からの出品が目立って多いのが特徴となっている。

正倉院宝物の方も、前回にかなり重複しているが、それでも都合一五三件八二五点が陳列されている。入場者も前年よりは少なくなっているが、九万三〇〇九人もの人びとを呼び込んだ。このあと、正倉院宝物は明治十一年と十三年の第三次と第五次の奈良博覧会に出陳されるのだが、一体どのような物が展覧されたかは今のところわからない。今後の資料発掘に期待する以外にない。

これだけの数多くの宝物の展覧である。関係者の無事を祈る意に相違して、たとえば法隆寺宝物と一部入れ替わったり、あるいは紛失するといった不幸な出来事もあったらしい。しかし、その責を誰にも負わすことはできない。それほどに、未だ誰の目にも触れたことのない宝物が所せましと目前に迫っていた。それは異常な興奮、異様な光景であった。

奈良の漆芸

それまでは平安時代の輸送機構とか、大寺社の徴税の仕組みなどに関心があったから、とまどいとためらいがあった。むろん、漆芸史の研究など思いもしなかった。『根来の美展』を企画したことから、当時、『日本美術工芸』（廃刊）の編集発行人であった賀藤徹さんから、「根来塗について一文を書け」といわれ、ついで恩師薗田香融先生のはからいで『和歌山県史研究』に拙稿が掲載されてからというものは、ふと気がついたときには、すっかり漆芸史の研究にどっぷりつかっていた。まさに漆にかぶれてしまったのである。そのころ、「寺社に伝わる古い漆器の伝統がどのように継承されているのか」「どんな作家たちが活躍したのか」、漫然とそんなことを考えていた。作品を一堂に会しなければ、おおよそがつかめないだろうと『大和の漆芸展』を企画したのは昭和五一年であった。そのことで、北村大通や増村益城（のち重要無形文化財技術指定保持者）、漆絵作家の松岡大和の各先生とめぐりあう僥倖に恵まれた。

中世の塗師

奈良は寺社とともに発達してきた。大寺社は、それぞれの境内周辺を、清浄のこともあって占有し、そこに居館と僧坊および下人や農民の小屋を設けて、これを境内地とした。そこは郷と称せられた。鎌倉期には、東大寺と興福寺の各七郷、東大寺東南院・一乗院・大乗院の各門跡郷、それに元興寺郷が成立する。これらの郷はさらに小さい組織単位の郷をふくんでいた。

領主である寺社は、神事や祭礼を行う際、当然のごとく郷民を使役し、費用をも徴した。やがて、自立的郷民は祭礼の賑神行事を主宰するようになる。東大寺の鎮守手向山八幡宮の転害会や大乗院の鎮守天満社の小五月会には、その氏子地域の郷が参加するようになった。郷はのちに町とあらたまり、近世奈良町に発展する。

商工業的要素の強い郷は、中世奈良の産業の発達をうながし、商工・細工・芸能などの諸座を成立せしめた。今に伝わる伝統産業と伝統工芸の源流はここに求められるし、それはまた必然的に寺社の神事や祭礼にかかわって、あるいはその影響のもとに展開したといってよい。塗師座の成立は、文献の上では中世後期だが、おそらくは他の諸座の成立と揆を一にする。

すでに鎌倉期に塗師の名前が確認できる。文永五年（一二六八）銘の薬師如来像厨子（法隆寺蔵）にある「漆師沙弥西弘」や永仁六年（一二九八）銘の練行衆盤（東大寺蔵）にある「漆工蓮□」などがそれで、彼らは寺社に属した漆工であったとみてよい。

これまでもふれてきたことだが、室町期になると、塗師の居住地も知られる。唐招提寺の磬

架（旧眉間寺蔵）には「手貝塗師　五郎兵衛」とあり、これには文明一〇年（一四七八）の年記銘がある。その塗師は東大寺七郷の手貝に住していたことがわかる。『大乗院寺社雑事記』によれば、このころの塗師として、塗師與五郎の存在が知られる。彼は東大寺七郷の今御門に住しながら、興福寺大乗院にしたがい、南都南郊の神殿（こどの）庄（現、奈良市）と三橋（みつはし）庄（現、大和郡山市）に塗師給田を与えられていた。

この時期では、興福寺の一乗院・新・本・大乗院所属の塗師座が、末期の元亀年間では辰巳辻子・高御門・南室・薬師堂・南鵲各郷のあわせて七軒の塗師屋の存在が確認できる。こうした塗師たちは、大寺社に家産的に抱えられていたのが、商工業の発達にともない、広範に活動するようになったというのが、実態であろう。

塗師たちは、器物としての漆器をつくっていたばかりでなく、寺社などの建築物の塗師としての需要があった。吉野水分神社の長押に「慶長九年吉日　塗物師（花押）」とあり、そのことを裏づけてくれる。

中世末から近世初頭にかけての塗師をあげれば、羽田五郎・土門源三郎（松屋）・藤重藤巌・篠井秀次・記三・余参たちであるが、いずれも茶の湯と密接に関係する塗師である。なお、羽田五郎は、京都の人との説があり、記三と余参については、水指に針銘のあるものを実見したことがあるが、これ以上確かめようもない。

江戸期の実相はわからない。寛文期の「奈良町北方弐拾五町家職御改帳」（「藤田文庫」奈良

県立図書情報館蔵）には、一七軒の塗師屋と一軒の漆屋がみられる。これに奈良町南方が加わると、おそらくこれに倍する数であったかと思える。

温古社

明治四年（一八七一）に開かれた京都博覧会に啓発され、明治七年（一八七四）に組織した奈良博覧会社は、その翌年に東大寺を会場として第一次奈良博覧会を開催する。この博覧会は、大仏殿内に正倉院宝物を、東西両回廊に大和の寺社と素封家に伝わる文化財を展観するといった、大規模なものであった。これが奈良町民の意識を大いに高めたばかりでなく、その後の奈良の進むべき方向へと導いた。

奈良博覧会社は、付属事業として、正倉院宝物の模写事業をおこし、それを森川杜園・吉田立斎・大西勇斎・三谷喜太郎・山下嘉七らに担当させた。のちに木谷楢蔵と宮崎豊広がこれに加わる。これよりさき、文部大丞町田久成は海野勝眠・山名貫義・菅鳳・竹内久一・板橋貫雄・加納鉄哉らに正倉院宝物の模写を行わせており、これに倣（なら）った事業であった。

そもそも、奈良博覧会社設立の事情は、「古器物ニ富タル他国ノ及ハサル処ニ付、之ヲ基ト」して、「国益振興と商工奨励」にあったのだが、博覧会の開催とそれにつづく模写事業は、文化財および美術に対する関心を高からしめただけでなく、奈良のその後の方向を示唆するものとなった。

こうしたことと、近代奈良における漆工芸はどのようにかかわりながら展開していったのであろうか。明治二一年（一八八八）、京都で開かれた関西府県聯合共進会に、奈良博覧会社は吉田立斎と大西勇斎、鵤喜次郎らの作品を出品したところ、はからずも好評を博した。それだけでなく、作品の受注におよんだことによって、これの産業化をはかるべく、博覧会社内に「温古社」を設置する。その規模や職人数、および実態については模糊としているが、吉田立斎を職工長として、東笹鉾町にその工場を置いたのである。温古社のつくる漆器とは、木地は檜の古材を用い、正倉院宝物の模造を行い、漆塗りと加飾ともに真に模倣して、しかも古色をほどこすといった念の入れようであった。こうした漆器を「奈良漆器」と命名したのである。

吉田立斎作　螺鈿密陀絵文庫
（倣正倉院宝物）

温古社を中心とする奈良漆器は、柴田是真や山本五郎に認められるところとなり、さらには明治二三年（一八九〇）の第三回内国勧業博覧会出品の吉田立斎と岡喜平の作品が宮内庁の買い上げとなるなど、大いに気をはいた。事実、このころから漆職にたずさわる人も増えている。明治二七年（一八九四）の奈良町の漆器製造戸数は一二戸で、職人が三〇人をかぞえる。

ところが、奈良漆器の弊は、早くも明治二四年（一八九一）に表面化する。すなわちこの年、奈良県が主催した第四回関西聯合

府県共進会が東大寺の大仏殿を会場として開かれるが、その審査報告は「一二古式模造ニノミ深染セハ、其製終ニ変通ヲ失シ、需用ノ途ヲ塞クノウレイアリ、宜ク反省セサル可カラス」と、きびしいものとなった。ここに指摘された問題は、奈良漆器の成立から、今日にいたるまで内包してきた、あるいは葛藤してきた、まことに悩ましい矛盾でもあり、むろん、近代奈良の漆工芸が抱えている課題である。

こうした評価の背景には、奈良漆器誕生のいきさつが、正倉院宝物の模写事業に出発したものであったにせよ、あくまで殖産振興策に沿って奈良産物の創出に性急すぎたことにあった。また、温古社製品の好評価に便乗して、模造にとどまったことも事実であろう。さらには、材料・漆塗り職人・問屋・販売といった、製造と流通が組織的に確立していなかった事情も考慮しておかなければならないが、奈良の漆工芸の近代化には避けて通れない道のりであった。いま一つは、奈良でつくられる漆器に、美術愛好家たちが正倉院宝物と寺社古漆器の模造品に期待するといった、別の要因があったこともたしかであった。

創作漆芸への道

明治の漆工芸は、「産業としての工芸」振興策に沿って展開する。外国で開催される万国博覧会には積極的に出品し、ことに蒔絵作品が好評を博した。これがあと押しとなって、漆工芸品の外国輸出にむすびつく。国内でも各種の博覧会・共進会・品評会が開かれ、職人のみなら

ず、漆器産地に刺激と展望を与えることとなった。また、明治二三年（一八九〇）に「日本漆工会」が設立され、翌年に同会主催の漆工競技会が開かれたことで、漆工芸の奨励と振興を大いにうながした。

こうした漆工芸をとりまく国内外の状況のなかで、奈良において主導的立場にあった筆頭は吉田立斎であり、大西勇斎と石田美明、そして立斎の兄弟にあたる北村久斎と吉田包春らがこれにつづく。現存する作品から見て、彼らは模造漆器をつくるにしても、原作を真摯にうけとめ、咀嚼しつつ、自家薬籠中のものにしながら創意を怠らなかったことがうかがえる。

明治の末年に「奈良漆器業組合」が組織され、これが母胎となって、大正期に工芸意匠の進展を図るために開かれた「農商務省工芸展覧会」には、奈良からも多くの人たちが出品している。ところが、明治四〇年（一九〇七）に創設される文部省美術展覧会（略称、文展）、および帝展への出品はほとんどみられない。なお、帝展は、帝国美術院が主催する展覧会で、昭和二年（一九二七）に工芸部が創設される。

そのころといえば、工芸の分野は創作的な美術工芸と、明治期以来の産業的工芸とに別れつつあって、それぞれが近代工芸を模索していた。奈良の漆工芸は、そのいずれでもなかった。このことは、奈良という土地柄が「奈良漆器の生産地ではあるが漆器産業の地ではない」という、まったく特異な立場を語っている。

これ以後、各種の展覧会が開催されることになるが、奈良からの出品はまったく見られず、

昭和一八年（一九四三）の第六回文展に出品した北村大通出品の「火焔獅子蒔絵箱」の入選までまたなければならない。しかも北村の作品は、これまでのいわゆる「奈良漆器」の範疇のものではなかった。明治期以来の奈良の漆工芸からはじめて近代作品を生み出したともいえる。北村は文展や帝展に数回入選し、昭和二九年（一九五四）にはじまる日本伝統工芸展にも入選を重ねる。これにつづいて、戦後間もなく栗原徳蔵が日展に連続入選し、辻永斎は陶芸家富本憲吉が主宰する新匠会に参加するなど、これまでとは違った活動がみられるようになる。すでに東京では、辻永斎について学んだ熊本県出身の増村益城が、文展と日展に入選を重ね、日本伝統工芸展では高い評価を受けるようになっていた。

北村大通作　金銀平脱梅樹文箱

「奈良漆器」が一応の評価を獲得し、そして光を放ったのはせいぜい大正期から昭和初期までのことであり、そのあとは「模造漆器」という特殊性に存在価値を示したにすぎない。そのなかから、「奈良漆器のくびき」から解き放たれたように、近代作家があらわれるのが、ようやく戦中時であったことからすれば、真の創作漆芸はまさにこれからのことであろう。なお、昭和四九年（一九七四）に「奈良漆器協会」が設立されている。

奈良の作家たち

今や博物館・美術館をもたない府県などない。各自治体が博物館・美術館を設けるのは、昭和四五年前後のことで、いずれも明治一〇〇年を記念しての事業であった。「箱物行政」といってしまえば、それまでだが、地方の文化振興にはたしてきた役割は大きい。そのころといえば、「箱物」はつくってみたものの、展観する作品はもとより、収蔵するものもない博物館・美術館もあった。私の勤める美術館も、開館記念展にこそ大勢の鑑賞者が訪れたが、そのあとといえば、それこそ閑古鳥のなく日々であった。何とかしなければと思ったが妙案は浮かんでこなかった。奈良を訪れる人の多くが天平美術、また運慶・快慶の鎌倉彫刻を求めるのだから、近世美術には関心を示さなかったし、まして近代美術など、さらに見向きもしなかった。「お前のところは、古美術のレプリカだけをならべるだけで充分」などと真顔でいう美術研究者もいた。これにはひどく疵つき、まだ若いこともあって、怒り心頭に発していた。

吉田立齋（一八六七〜一九三五）

奈良の伝統工芸といえば、赤膚焼とならんで奈良漆器の名があがる。そして、その言葉の響きから、奈良時代から今日までまさに連綿として受け継がれてきたような印象を与える。それはまた、奈良漆器が正倉院宝物の文様を取り入れたり、奈良の古寺社に伝わる漆器を模倣しているところからのイメージでもある。しかし、じつはそんなに古いことではない。

その立役者こそ、漆芸家吉田立斎その人であった。立斎は慶応三年（一八六七）、奈良の手貝町に生まれ、父陽哉について漆工を修業する。陽哉は、仁孝天皇の第八皇女、親子(ちかこ)内親王が公武合体のために徳川一四代将軍家茂に輿入れする、いわゆる「皇女和宮降嫁」に際し、婚礼調度のうち、手回り道具の謹製を命じられた塗師であった。

ところが、突然、父の死が立斎を襲う、一六歳のときであった。いまだ幼い弟や妹をかかえることとなり、その苦労は筆舌に尽くしがたかったという。

立斎は、やがて正倉院宝物をつぶさに拝観する機会を与えられ、それからというものは、漆芸の志向は、「天平の昔を今にいかすことこそ、奈良塗師の生きる道」と、いよいよ天平時代のそれの再現へと志向する。

これまでたびたび触れてきたように、奈良博覧会社および奈良博覧会の開催に力を尽くした鳥居武平は、立斎を工場長とする「温古社」を組織する。明治二一年（一八八八）のことであった。そこでは正倉院や南都の古寺社に伝わる古漆器に倣った漆器をつくり、それを「奈良漆

器」と命名する。だから、立斎こそは奈良漆器の「生みの親」である。

かくて、立斎は奈良漆器の制作と宣伝とにおいて、主導的役割をになうことになる。そして、立斎の技倆は内外に認められるところとなり、各種の博覧会や明治二六年（一八九三）に開かれたシカゴ万国博覧会などに出品し、受賞する。

それにとどまらず、正倉院宝物の修理をはじめとし、平等院鳳凰堂壁板画の修理などにもかかわっている。いわば、わが国における文化財修理の草分け的存在といってよい。こうした文化財修理には、立斎の弟たち、といってもすでに漆芸家として一家をなしていた、北村久斎と吉田包春らも加わっている。現在、東京国立博物館に収蔵されている法隆寺蔵玉虫厨子の模造品などは、兄弟三人のいわば合作である。なお、玉虫厨子の模造品は、このほかに高島屋史料館などにも所蔵される。

このように、奈良漆器の誕生は、一人の作家の個性があらわれる以前に、作家をとりまく時代性が強く作用していた。その意味では、立斎は「時代の申し子」であり、「奈良漆器の生みの親、育ての親」である。あるいは「近代奈良漆芸の旗手」ともいえよう。

吉田立斎作　蒔絵螺鈿片輪車手箱

奈良漆器が正倉院宝物や南都古寺社に伝わる古漆器の模造・模倣であったことを否定するわ

けにはいかない。そして、模造・模倣をめぐって、とかく批判めいた意見をしばしば耳にすることがあるが、それは正鵠を射ていない。むしろ、立斎らの功績に安易に便乗した粗製乱造にこそ、その刃（やいば）はむけられるべきである。彫刻・絵画・工芸と、分野こそちがえ、芸術と創作の行為は、まずは模倣から出発するのが常道だということを忘れてはならない。

いうまでもなく、模造・模倣というものは、決して「模造のための模造」であってはならないし、制作者にとってはまったく意味を持たない営みであることを肝に銘じる必要がある。あくまで、模造と模倣は、まずは原制作者の精神に触れ、つぎに技倆に近づき、そして創作の心を豊潤にするためにある。

谷中安規（一八九七〜一九四六）

終戦の翌年、昭和二一年九月、東京駒込駅近くのうすぎたない防空壕のなかで、一人の男がひっそりと息をひきとった。男の死を知ってか、知らずか、まるでなにごともなかったように、あたりにはただ秋草が咲き乱れていた。

男の名を谷中安規（たになかやすのり）という。芸術家として、版画家として、ついにはなばなしい舞台に登場することはなかった。それでいて、いつかは必ずや脚光を浴びたであろう作家の、短い、しかも壮絶な最期であった。餓死であったという。ときに四七歳であった。

今となっては、版画界の奇才といわれる谷中を知る人はきわめて少ない。まして奈良の人た

ちの口にのぼることはない。明治三〇年（一八九七）に桜井市初瀬に生まれているものの、六歳で母を亡くし、京城（現在の韓国・ソウル特別市）で洋品店を開いた父と渡るも、その後、単身で東京に移っているので、それも無理のないことではある。さらには、谷中の作品には、奈良の風土のひとかけらすら表現されていないのだから、奈良の作家というには、いささかためらいもあろう。

近代の日本版画の歩みを考えるとき、谷中の存在は決して小さくはない。彼は棟方志功と同じ時期の人で、二人とも極貧のどん底にあった。ただ、棟方の方は、「大和し美し（うるわ）」を発表し注目を集め、次第に評価を高めるようになり、しかも、わが国の民芸運動の立役者である柳宗悦（やなぎむねよし）に支持されるにおよんで、ようやく目途がたち、やがて経済的にも恵まれるようになる。

新月（『黒と白の詩ー谷中安規版画展』より）

一方、谷中といえば、佐藤春夫や堀口大学らといった文学者の愛好はあったものの、多くは金銭とは無縁の人たちばかりの後援であった。日本創作版画協会展に入選するのは三一歳のときで、その後、昭和九年（一九三四）、内田百閒の『王様の背中』の挿絵版画で、ようやく世に知られるようになる。しかし、原稿料が入ったら入った

で、カフェでコーヒーをガブ飲みしたり、画題にする蛸を手に入れるため、タクシーで魚屋にのりつけたりしたので、いつも金に困っていた。その着ている物といえば、たいていは他人からの貰い物の着物ばかりで、ために裾を引きずり、しかもいつも蒼ざめた顔をしてうつむきかげんで歩いていた。

その風体も異様で、小石川の護国寺の附属中学時代のあだ名が「幽霊」であったように、霊界から戻ってきたような、ただならぬ気配を投げ散らかす人であったという。

当時、谷中の作品についての批評は、「ムンクの模倣」だとか、やれ「フランス近代版画の模倣」といわれたこともあった。たしかに、その作風には、ムンクに一脈通じるものがある。しかし、谷中は近代版画の旗手永瀬義郎にこそ師事したものの、ムンクも知らなかったし、ましてやゴーギャンも知らなかった。まったくの独学の人であった。

ムンクは、人間の深奥に潜む不安感と虚無感、絶望感、死への恐怖感などをとらえているが、谷中は、人間のもつ肉体的な躍動感や生きる喜び、そして、生きるための愛の実在を表わそうとしていた。それを、東洋の古典的な精神性といっていいかもしれない。その意味では、ムンクと谷中の表現するところはことなる。この点において、「生」という命題を同じくしながら、東北のたくましい野性本能をむきだしにした棟方志功の表現とも違っている。

美しさを求めることも、愛することも、つまるところ、「生の原点」なのだが、謳歌する「とき」はあまりに短い。谷中の人生は、この二つとの闘いであった。

浜田葆光（一八八六〜一九四七）

新緑あふれる奈良公園と鹿の生態を温雅な作風で描きつづけ、関西の洋画界や二科展で活躍した浜田葆光は奈良の人ではない。しかし、浜田を抜きにしては奈良の洋画界は語れない。

明治一九年（一八八六）、高知に生まれた浜田は、画業を志して上京し、牛乳配達などの仕事をしながら、はじめは徳永仁臣の審美舎に、ついで小山正太郎の不同舎に学んだ。さらに太平洋洋画会研究所に入り、そこで満谷国四郎や中村不折らに師事する。

生来、温和な性格であった浜田は、この苦学の時期を、清原満之の宗教的精神主義を墨守し耐えた。こうしたころ、浜田に衝撃的な影響を与えたのは、明治四三年（一九一〇）に発行された美術文芸雑誌『白樺』（大正一二年に廃刊）であった。自我意識を芸術に融合しようとする「白樺」の主張は、なによりも浜田の心の内側に潜む精神を限りなくゆさぶるに充分だったし、そうした思いを代弁してくれるものであった。

いま一つ、個性の表現を重視して反アカデミズム運動を標榜したフューザン会の活動は、洋画会史上記念すべきものではあったが、浜田にとっても意義深いものとなる。フューザン会とは、大正初期、岸田劉生・高村光太郎・齋藤与里・万鉄五郎ら、いわゆる日本の後期印象派の画家たちが一九一二年に結成した美術団体で、個性的表現を提唱した最初の革新的運動であったが、翌年に解散している。しかし、この二つのことは、浜田に精神的なよりどころと場とを提供してくれたのである。

大正初年、しきりと写生旅行に出かけている。それは、妻に先立たれた心の空虚さを埋めるためでもあったが、同時に浜田自身を自然の一景物として同化する旅でもあった。それまでもたびたび訪れていた奈良の地に居を定めたのは大正五年（一九一六）のことだが、奈良の自然には、浜田を引きつけてやまない磁場がそこにあったとみるべきであろう。

当時の奈良には、いまだ洋画を受け入れる素地が醸成されていたとはいえず、むろん定着していなかった。山下繁雄や足立源一郎らと開いた洋画の展覧会が、奈良でははじめての洋画展となった。

浜田葆光作　水辺の鹿（奈良県立美術館蔵）

すでに直木静枝と結婚し、安定していた生活ではあったが、浜田を渡欧に駆り立てる。しかし、西洋の芸術にじかに触れて得たものといえば、それは洋画の表現法より、むしろ東洋の詩情をあらためて知らされたことであった。

帰省したのち、高畑にアトリエを建てる。すぐ近くには志賀直哉邸があり、当時、水門町に住んでいた武者小路実篤や東大寺の上司海雲、そして多くの芸術家たちも集まった。そこには、中沢や足立源一郎たちも参加した。その集まりはのちに「高畑サロン」と呼ばれた。

滞欧中、浜田は「正しい生活をつづけることは、私の裡に神聖を尊重する精神が生きている確証にしたい」と、妻にあてた手紙の言葉こそ、浜田が追い求めてやまない「生命」「自然」に如何に向き合うかという命題であった。それを浜田は「鹿」を媒体として具現しようとしたのである。だから、浜田の描く鹿は、浜田自身の姿を投影したものであった。そこには、澄みきった精神と心の風景とがある。

普門暁（一八九六〜一九七二）

昭和四八年の九月、大阪の暁明館病院で、一人の芸術家がひっそりと息をひきとった。行年七六歳であった。その人の名を普門暁という。といっても、その波乱に満ちた生涯についても、また激しいほどの情念に貫かれた芸術活動についても、ましてやその名すら知られていないかもしれない。

わが国における前衛美術運動の先駆的役割をはたした未来派美術協会の活動は、近代の美術史上、特筆すべきことで、前衛美術を語るとき、これを避けては通れない。そして、この会の創設の主唱者こそ、普門暁その人である。

二〇世紀の初頭、イタリアでは、これまでの伝統とか、調和・統一の美を無視する美術運動がおこった。マリネッティが主唱したものであった。近代的な機械のもつスピードとダイナミズム、躍動的な力とか、運動の感覚を惹起させるものを表現すべきとする、新しい芸術革新運

動であった。いわゆる未来派である。それは、大正期の日本の芸術家たちにも大きな影響を与えた。

大正九年（一九二〇）、こうした新しい美術運動に呼応して前衛美術グループの未来派美術協会がつくられ、その第一回展が東京と大阪とで開かれた。むろん、その中心となった人は、すでに二科展に新傾向の未来派風の作品を発表し、新進気鋭の作家として活躍していた普門暁であった。普門は、これ以後、新しい造形と表現を追いつづけていく。晩年には、水墨による抽象墨象画を制作し、独自の未来派芸術を展開する。

普門暁作　鹿（奈良県立美術館蔵）

普門は、明治二九年（一八九六）、奈良に生まれるが、まもなくして東京に移る。少年期には、貴金属商を営む叔父の援助もあって東京蔵前高工校に進み、建築意匠を学んだ。しかし、新しい美術表現への思いやみがたく、同校を中退して川端画学校に入り日本画を学んだ。それでいながら、紅児会という研究会をつくり、油絵にいどみ、伝統にとらわれない自由な表現の試みに挑戦している。川端画学校は、東京美術学校教授をつとめた川端玉章が、明治四二年（一九〇九）、東京の小石川に創立した日本画を教える学校であった。川端はそこで多くの後

進の指導にあたっている。

やがて、洋画家の石井柏亭の勧めもあって、太平洋画会展に出品し好評を得る。音楽的リズムと動的な感覚を色彩と線描で形象化した、いわゆる未来派の作品であった。こうしたことが確信へとつながり、普門は未来派美術協会を創設する。なお、太平洋画会は、小山正太郎と浅井忠らが創立した明治美術会を明治三五年（一九〇二）に改称した美術団体で、中村不折や満谷国四郎らがその中心となった。

しかし、その後の普門は、演劇舞台美術の指導や個展を開くなどしたものの、制作としてはそれほど目立つ活動をしていない。健康がすぐれなかったことがその大きな理由なのであろう。そして、なぜか、たびたび居を変えている。後年に当麻に移り住むまでの青年期の普門は、未来派のデザインを産業美術に応用することに傾注し、戦前・戦後の産業美術研究所の設立や特殊科学による染色法の研究に取り組んでいる。

昭和三五年（一九六〇）、病気療養のためもあって帰郷する。ほどなくして当麻寺奥の院にアトリエの提供を受ける。このころ、具体美術協会を結成する抽象画家吉原治良と交流を深めている。ニューヨークでの個展を開くため、墨象画の制作に没頭するも実現にいたらず、ついに帰らぬ人となった。

残されている出品予定の墨象画には、自らのいのちが乗り移ったようなダイナミックな線描が躍動している。

奈良国立博物館の前に、美味しいお昼ご飯を出す「下々味亭（かがみ）」があった。ある日、ご亭主の福島克治さんから、「一緒に京都にいかないか」と誘われ、京都市中京区新町通にある吉田孝次郎さんのお宅を訪ねた。二人は武蔵野美術大学の先輩・後輩の間柄であった。それこそ「京都の町屋」といった居宅を案内していただいたあと、いきなり「この普門さんの作品、あんたの美術館にあげるわ」と目の前に差し出された。まちがいなく、普門暁の代表作と直感し、ご厚意にあまえ、そのまま持ち帰った。それが作品「鹿」である。

吉田さんは、永年にわたり、京都の町屋再生に取り組み、自宅を「京都生活工芸館　無名舎吉田家」として、通りから家の中がのぞける形で開放している。現在、祇園祭山鉾連合会副会長、ＮＰＯ法人「うつくしい京都」の理事長でもある。

中沢弘光（一八七四〜一九六四）

奈良の風土は、これまでじつに多くの芸術家や文学者をひきつけてきた。明治期から昭和期を通じ、そして白馬会・文展・帝展・日展などの画壇において、その叙情的な画風でたしかな評価を獲得し、確乎たる地歩をしめた中沢弘光も、その一人であった。中澤は、帝国芸術院（日本芸術院の前身）会員、さらには帝室技芸員（一八九〇年制定）の栄に浴し、昭和三二年（一九五七）には文化功労者に選ばれるなど、その画業を通じた功績はきわめて大きい。

明治七年（一八七四）、東京の芝源助町に生まれた中沢の家庭環境は決して恵まれたもので

はなかった。ことに肉親の情愛には乏しかった。思春期を迎えるころには、すでに両親の愛に縁遠く、厳格な祖母に育てられた。さびしさをまぎらわすため、また生来絵が上手だったこともあり、一三歳のとき、曽山（大野）幸彦の画塾に学び、曽山が亡くなると、堀江正章の指導を受けた。

こののち、苦学しながら、明治二九年（一八九六）に東京美術学校西洋画科に入学する。そこで黒田清輝に師事し、徹底した写実描写に加え、印象派風の明るい外光描法を学んだ。かくて、いよいよ画家としての感性が光彩を放つことになる。黒田は、はじめ法学研究のためフランスに渡るのだが、ほどなくして絵画に転向し、コランに師事し外光表現を学んだ。一八九三年に帰国し、三年後に白馬会を創立する。

九〇年におよぶ中澤の人生、そして画業に、一貫して流れていたものは何であったのだろうか。中沢の作品に向き合えば、そこからロマンチシズム、あるいは清雅な詩想性が感得できよう。少年のころ、祖母から学んだ古典の素養が開花したともいえるし、のちに与謝野鉄幹・晶子夫妻との親交によって培われたものかもしれない。しかし、それはもっと幼い時分から中沢の心のひだにしみついていた「ものの哀れ」ではなかったのか。はかなさ、哀れさを基層とした「日本の抒情」を表現することこそ、中沢のたゆまざる営みであり、自身の生きる道であったかもしれない。

宗教画も、理想画も、中沢の画業の骨格をなしている。一連のそうした作品は、幼いころの

母との別れ、つづいて父との、さらには育ててくれた祖母との死別、まさにはり裂けんばかりの思いと、自らでは糊塗しようもない心の空洞、そうしたことが昇華せしめた作品であったかと思える。たびたび奈良を訪ねたのも、そうした心の空隙を埋めるためであったかもしれない。光彩あざやかな美人画や風景画も、また宗教画も決して対極にあるものではなかった。

自分にはことのほか厳しく、他にはあくまで寛容であった中沢の懐中には、「はかなさ」「ものの哀れ」がまさに澱のように沈殿していて、それが「生の創造」となった。

山下繁雄（一八八三〜一九五八）

山下繁雄作　軍鶏

「軍鶏の画家」として知られる山下繁雄は、はじめから軍鶏を描いたわけではなく、風景画家であった。

明治一六年（一八八三）、江戸時代の元禄期ごろから大名の駕籠づくりを家業としてきた旧家に生まれた。幼いころから絵が好きで、少年時代には小山正太郎が主宰する不同舎に学び、一八歳の時に、画家を志して自活をはじめ、太平洋画研

究所に学ぶようになる。ようやく黒田清輝の主張する外光派も日本の洋画壇で一般的となり、印象派や野獣派の新しい画風が西欧から伝えられたころである。

大正三年（一九一四）、山下は店を大阪に移し、ほどなくして大阪美術研究所の創立に参加する。大正六年（一九一七）に奈良に移ることになるのだが、山下は大阪ではじめて軍鶏と出会う。ある日のこと、山下は闘うシャモをながめていた。もはや敗れたと思っていたシャモが最後の力をふりしぼり、その強い脚を振りあげたのである。つぎの瞬間、勝者とみられていた一方のシャモの体が傾いたのであった。

その日を境にして、何者かが山下に憑りついたように、軍鶏ばかりをスケッチするようになる。勝者と敗者との逆転、勝負への執念、そうした軍鶏の悲情なまでの世界に、山下自身の姿をみてとっていたのである。貧苦にあえぎつつも、なお芸術へ激しい情熱をたぎらす、未だ無名の山下にとって、それはまさに自己の写し絵を見る思いだった。

山下の化身と思わせるほどの迫力をもって描かれた軍鶏の絵は、ようやく昭和五年（一九三〇）の第十一回帝展に出品するころから評価されるようになる。すでに雌伏一五年の歳月が流れていた。

軍鶏の習性が、山下の芸術と「生き様」に強い影響を与えた。ようやく、山下の芸術が評価されはじめると、軍鶏の絵も少しは売れるようになる。しかし、経済的には困窮していた。生活の苦しさから逃れるために軍鶏を描いた。「軍鶏地獄に陥った」と、山下が晩年に述懐して

いるのは、まさにこのことをいう。軍鶏を描くことは、決して山下の生涯のテーマではなかった。風景画こそが山下のめざすところであったのだが、貧苦と世間の評価（「軍鶏の山下」）がそれを許さなかったのである。

大阪時代以来の友人大隈紅華は、つぎのような追悼文を残している。

山下君はお気の毒をこえての貧乏と戦われた本当の苦境でした。その苦境が君をあの軍鶏一本を作らせたのだと思います。頑固一徹な性格に、貧乏という苦労から軍鶏を描くより外なかった恵まれない環境が一層当時の社会情勢に反抗的な性格をつくり、それが軍鶏の性格に一致するところを発見して、結局、軍鶏的な性格に終始したのだろうと思います

古寺社と古文化財にどっぷりと浸かっている奈良の人たちにも、「軍鶏地獄」ならぬ「古物地獄」が染みついているのではないかと思えてくる。とすれば、山下繁雄の軌跡は、そうした「古寺社・古文化財依存」への警告とも受け取れる。

富本憲吉

開館記念『富本憲吉展』の企画・調査を通じて、ほかの作家のことが視野に入ってきていた。わずかな知識とはいえ、折角の蓄積をそのまま捨て置くのは、あまりに勿体ない、また展覧会の企画は継続性をもつべきだろうと考えていた。昭和五二年に『富本憲吉とその周辺』を企画したのは、そんな思いからであった。近藤悠三・鈴木清・徳力孫三郎・福田力三郎・徳力牧之助・松風栄一・牧勇吉・田村耕一・藤本能道・山田喆らの作家をとりあげた。それこそ休日も工房を訪ね歩いた。東京都青梅市の藤本能道先生の工房や栃木県佐野市の田村耕一先生の工房にも何度となくお伺いした。お二人とも東京芸術大学の先生であったので、上野にある大学にお訪ねすればいいのだが、それでは納得する気分になれなかった。「これ使ってみて」と田村先生から工房でいただいた徳利を今も大事に使っている。この年に近藤悠三先生が、そののちに田村耕一、藤本能道のお二人の先生が重要無形文化財技術指定保持者に認定された。

作陶の心

富本憲吉ほど作品にオリジナリティを求めた陶芸作家はいない。それほどに、近代陶芸に刻した足跡の大きさは計り知れない。

陶芸にかかわるのは、六世尾形乾山に学んでいたイギリス人バーナード・リーチとの親交にはじまり、安堵村の自宅に楽焼窯を、ついで近くに本窯を築いて本格的な作陶生活に入るのは大正初年のことで、すでに二〇代も後半を迎えていた。陶芸に限らず、練磨の手わざと豊富な経験が何よりものをいう工芸の分野では、ずい分と遅い出発であった。

肉体と精神ともに柔軟、というより若年のうちに叩き込んで技術を習得していくのが常套である。ただ、この場合、自らの属する工房の仕事と技術に慣れ親しみ、伝統や因襲を超えて、新しい領域を開拓していくことは勇気がいるばかりでなく、至難なことである。

大正の初年といえば、江戸期以来の細工的職人芸のなかにも、世界各国で開かれた万国博覧会や国内勧業博覧会などに啓発され、ようやく創作的な美術工芸が生まれ、一方で産業的な工芸への指向があり、矛盾と葛藤が渦巻いていた時代である。

どちらかといえば、「写し物」に偏重していた当時の陶芸界の在り方は、英国留学で身につけた近代美術思潮からいって、とても受け入れることはできなかった。それはまた、富本憲吉自身が古陶磁の美質を理解していたからであって、その魅力に引き込まれそうになる自身への警鐘でもあった。だからこそ、あえていずれの工房にも属さず、孤立したところに身を置いた

のであった。いうまでもなく、自らにつきつけた刃でもあった。のちに、つぎのように述べている。

これまで古いものをかなり見てきたが、その見たものをできるだけ真似ないことに全力をあげてきた（「東京にきたりて」）

幼年の頃より、古き器物絵画を好み、幼いながらそれに陶酔の思いさえした（略）古いものを学べば学ぶほど、鎧のごとく身に固くとりついてくる殻を幾度剥ぎ落としたことであろう。古物を見て学ぶことは大いに必要である。また技術の習得は繰り返し繰り返し、先行したものの真似を飽くなく続けることはいうまでもない。しかし、その学習のうちに多くの工芸家が現代を忘れてゆくのがおそろしい。技の習得と創造精神の混同が、今日、作家の多くを堕落させたのではないか（「工芸感想片片」）

こうした作陶姿勢は、大和の安堵村から東京の祖師谷に活動の場を移してからも、また、戦後の京都時代にあってもいささかも変わることなく、むしろ年とともに燃え盛り、全生涯を貫く魂となった。

リーチは、「ロクロにおいて、彼はいつも素人っぽいところがあった」と語っているが、それは寸分たがわない物をつくり出す職人芸との対比においての評価なのであって、決して稚拙という意味ではない。いくら精妙きわまる仕事であっても、単なる技法上での作為や意匠の処理上のためだけであれば、つまり作者の創意が欠落しているのであれば、それは単なる達者な

手わざというほかない。

模様

ようやく本窯を築くのと、ほぼ時を同じくして、避暑のため箱根にいるバーナード・リーチを訪ね、二人で陶芸について議論し、得た結論は、「模様から模様をつくらない」ということであった。

東京美術学校で図案科を専攻し、また卒業を待たずして英国に留学し、その間にエジプトやインドに調査旅行して、西洋とイスラム古典模様に直にふれ、かつウイリアム・モーリスをはじめとする近代デザインを目の当りにした富本憲吉にとって、模様を考えるとき、題材を古典にもとめ、それを図案化することぐらい手慣れたことであったにちがいない。また、そうしたことは、決して許されないことではなかった。しかし、それを拒んだ。古典に模様の素材を探って、それをアレンジするだけで安住することに距離を置こうとしていた。古典にどっぷりつかって平然としている当時の陶芸を否定することに、あえて創作の出発を求めたのである。

富本憲吉のいう模様とは、単なる「図案」とか「構成」だけの意味ではなかった。富本憲吉の言葉を借りれば、それは「立体的なもの、および外形などを含ませた」ものであり、器の形体との調和の上に成立する概念でとらえていた。だから、模様をまったくつけない白磁にも模様は存在しているという認識であった。

富本憲吉の「模様」を生み出す眼は、まず身近なところの対象に向けられ、それの写生を繰り返し、繰り返し行い、これを単純化し、やがて図案として採用していった。こうしたことは何も格別新しい手法ではなく、美術においては本来の方法論である。

以下に、代表的模様となったいくつかを紹介しておきたい。

〔竹林月夜模様〕

これは風景を模様化した最初のころの作品である。大正六年（一九一七）ごろ、安堵村の自宅近くの畑をへだてた小川の堤の草の上に、リーチと二人で座り、模様について語り合っていた。二人の前には、竹林と蔵があった。その後の満月の夜、同じところから、左右の竹林に囲まれた三棟の蔵が月光に美しく映える光景を見て、模様にすることを思いついたという。

磁器染付竹林月夜皿　昭和 31 年作

最初の模様は、「竹林月夜」ではなく、「三ツ倉と満月」という題であったが、いつしか「竹林月夜」の名に落ちついた。また、月の形も、はじめは満月であったが、だんだんと変化し、やがて半月となっていった。昭和二七、八年ごろに、この風景の昼と

夜を描き分けた模様をつくり、これらに「村落昼夜」とか、「村落遠望」と名づけているが、作品としては数少ない。「竹林月夜」を、相当に気に入っていたようで、皿や壺・箱・陶板などに、しかも晩年にいたるまでさかんにつかっている。今日、富本憲吉の描いた地点に立って見れば、すでに竹林はなくなり、三ツの倉は建て増されて「四ツ倉」と姿をかえている。

〔四弁花模様〕

これは東京の祖師谷の玄関の袖垣にからませて植えていたテイカカヅラをモチーフにして生まれた模様で、テイカカヅラは香りの高い白く小さな五弁の花をつける。小さい轆轤の上に素地をのせ、それを回しながら、花弁の一片ずつを描くと、わりと正確に、しかも早く描くことができたので、好んで用いた。しかし、連続して早く描こうとすると、五弁だと、どうしても速度が落ちるので、これを四弁にして四弁花模様としたのであった。初期の作品に五弁花模様をまま見かけることがある。

花の中央に糸を通し、これに息を吹きかけると、捻じれた花弁が風車のように廻ったという、幼いときのはるかな思い出が、この模様に結びついた。更紗文に似ているところから、「赤更紗」とも呼んだ。

〔羊歯模様〕

羊歯を模様に取り入れた時期については、確かではないが、おそらく昭和八年前後のことであろう。名も知らぬ羊歯を祖師谷の自宅に植え、それを写生して生まれたのが羊歯模様である。

昭和七年（一九三二）の夏、信州の富士見に旅行し、そのときに羊歯を持ち帰っている。はじめのうちは、植生する羊歯の全体の姿を描いていたのだが、上下左右に連続して描きやすくするために、四つの株を真上からとらえた形の図案にまとめ、しかもこれを菱形に定型化していった。終戦後の「京都時代」に数多く描き、ことに赤地金銀彩の技法を開発してからというものは、さかんに採用している。

赤地は金銀彩の「のり」をよくするために行うのだが、銀の焼きつけはなかなか厄介なもので、錆びてしまうのが普通である。そこで錆びないように銀泥のなかに金泥を入れると、今度は淡黄色に変色する。淡黄色を消すために白金泥（プラチナ）を少量入れて、銀が赤地に付着する時間と金の付着する時間を同時にすることを考えつき、これに成功する。昭和二六年（一九五一）のことであった。すでに初期の段階で金襴手を試みてはいるものの、その成功には、ずい分と長い年月を要している。あたかも、羊歯の連続模様の完成もこのころのことであった。赤地金銀彩の成功は、作域をいよいよ華麗な世界へと導いていった。

〔文字模様〕

文字、ことに漢字を模様にしたいという発想は、すでに英国留学中、新家孝正工学博士の助手として採用されて、フランス・エジプト・インドの各地を旅行した折り、回教寺院の唐草模様や装飾文字に接して以来からのことで、かなり以前からあたためていた構想であったらしい。また、安堵村の自宅にあった中国の古陶磁、ことに文字入り陶磁器を日常に使っていたことが、

磁器色絵風花雪月字曲る道陶板
昭和 25 年作
（富本憲吉記念館蔵）

導火線になったかもしれない。

すでに、安堵村で作陶していた「大和時代」には、漢字を作品に採用はしているが、本格的に模様として用いたのはもう少しのちのことである。代表的なものに「白雲悠々」や「花鳥風月」がある。いずれも独特のくずし方で、躍動的な文字模様となっている。このほかでは「富貴長春」や「花」「平常心」などがある。また、陶板に「漢詩」や「唐詩」、あるは自作詩を書いている。

作陶精神の一端を紹介してきた。とかく、「個性の時代」とかいわれる現代陶芸のなかにあって、どこにオリジナリテイがあるのかを身極めることほど難しいものはない。「宋窯を百個積み上げても、一個の現代陶器もできあがらない」とする、富本憲吉の精神を今こそ虚心坦懐に肝に銘じるべきであろう。

なお、すぐに作品に触れようと思っても厄介なことだが、幸いにも、辻本勇さんが私財を投じて、富本憲吉の旧宅を改築し、昭和四九年（一九七四）十一月に開館した「富本憲吉記念館」が奈良県安堵村にある。そこでは常時、作品を陳列しているので、富本憲吉の懐中の風景に触れることができよう。

富本憲吉の灯影

近代の陶芸史上、「創作陶芸」を具現した人となると、まず富本憲吉に指を屈する。もちろん、卓越した器量によるものだが、作陶をはじめた時期の美術界と無関係ではなかろう。個性を押し殺した「写し物」がもてはやされ、模倣と技術偏重とが氾濫するなかで、純粋にして、反骨精神の旺盛な富本憲吉にとっては、到底受け入れられるものではなく、我慢のならないことであった。まったく独力で作陶をはじめたのは、自らに課した戒律であったかもしれない。

やがて、富本憲吉の存在は、美術界に強烈な刺激と影響を与えていくことになる。国画創作協会にはじまり、東京美術学校、新匠美術工芸会、そして最後の京都市立美術大学と、かかわった団体や学校から、その薫陶のもとに、多くの新鮮な作家を輩出していったのは、それをよく物語っている。

昭和二年（一九二七）、洋画家梅原龍三郎の推挙により、国画創作協会の会員になるや、その翌年には帝展に先駆けて同会に工芸部を創設し、のちに民芸派の作家として活躍する河井寛次郎や浜田庄司らとともに、これを推し進めた。そこには富本憲吉を敬慕する多くの新進気鋭が集い、官展には見られない自由で闊達なふんい気があった。当時のこの会の様子については、富本の創作精神を墨守する金工作家の増田三男さんの言葉を借りておきたい。なお、増田さんは、のちに重要無形文化財技術指定保持者に認定された。

私が国展に出品するようになった動機は、先生（富本憲吉）の白磁の壺の美しさや雑草の

模様の美しさに心惹かれたからでした。（略）少なくとも、私と同様な気持ちで集まって来られた人が多かったと思います。集まった人達は陶器以外の工芸の広い領域にわたっていました。出品者の研究会も作って下さって、年に何回か集まりました。当時の美校（東京美術学校）では、デザインの勉強などなく、技術のことばかりでしたので、広く工芸についての問題や、デザインなどについて、このゼミナールで勉強ができましたから、まことに有り難い集まりでした

と、このように語っている。同じことを、のちに重要無形文化財技術指定保持者になる陶芸家近藤悠三さんから何度かお聞きしたことがある。京都山科のお宅におうかがいしたときのことだが、話が富本憲吉のことにおよぶと、決まったように、

先生はね、あまりやきものことについては言いませんでしたね、逆にやきもの以外のことを勉強しなさいとか、もっと本を読みなさいよとか、数学も大事なんですよとかは、よく言われましたね。ああ、そうそう、やきも

富本憲吉

のについてはね、「轆轤は立体を意識して」ね、と言われたことがあり、今でも心に残っていますよ。私の壺を彫刻的な造形だという人がおりますがね、あれは先生（富本憲吉）の言われたことを意識しての形なんですよ

と、そんな話をよく聞かされた。

富本憲吉は、大義名分を金科玉条のごとくにして振り回すことを好まない性分であったから、慕ってくる者たちに対し、激しい情熱を内に秘めつつも淡々と吐露していたと思える。

その後、民芸派とは意見を相違するところから、結局は国画会を脱会してしまう。しかし、同時に脱会した同志にうながされるようにして、戦後の昭和二二年（一九四七）に、新匠美術工芸会を主宰することになる。この会には、陶芸では船木道忠・山田喆・北出塔次郎・鈴木清・徳力孫三郎・福田力三郎が、染織では芹沢銈介・稲垣稔次郎・河合隆三・佐野猛夫が、金工では増田三男・内藤四郎・後藤年彦が、漆工では山永光甫・古山英司らが参加し、ほどなくこれに近藤悠三・熊倉順吉・加藤土師萌・藤本能道・田村耕一・牧勇吉・松風栄一らが加わり、自由で創意に満ちた表現の場となった。

こうした人たちとのかかわり方は各人各様に異なるが、享受したのは、陶芸技法や様式ではなく、感性であり、いわば富本憲吉の全人格的な美術思想そのものであった。もとより、巧緻で手慣れた職人芸は嫌うところであり、もっとも遠い距離に置いていた。いってみれば、「現代工芸はどうあるべきか」という基本的命題に常に立ち向かうことの意味が提示されていたこ

とになろう。だからこそというべきか、富本憲吉の影響が、なにも陶芸界にとどまらず、工芸界全般の人たちにおよんだのは、そうした魅力によっている。「あのころは、先生を取り巻いて、快い緊張感がみなぎっていましたねえ」とは、当時その会に加わった人たちの問わず語りである。それは工芸作家にとっては、豊かな風景であった。

こうした周囲の精神空間は、創作活動にとって、まことにふさわしい環境となったであろうし、そのことはきわめて重要なことである。富本憲吉の透徹したその眼は、たとえ他の美術団体にある人でも、真摯な作家には高い評価を与えている。のちに漆工芸の「髹漆」で重要無形文化財技術指定保持者の認定を受ける増村益城さんは、

たしか、昭和二六年（一九五一）のことだと思いますが、富本先生が認めてくれたことを周りの人びとからお聞きして、嬉しかったし、大変な自信になりました

と話をされたことがあるが、まさにそのことを裏打ちしてくれる。

富本憲吉の芸術と思想は、周辺の作家というより、工芸界全般におよび、それは大きな楔であったともいえよう。

新出の金銀彩初期作品

かねてから懇意にしているO氏の案内で神戸市にある某家を訪ねた。この家の主人は、関西の実業界に名をなし、また美術愛好家としてもよく知られている。かなりのご高齢ではあった

が、なおかくしゃくとしておられた。案内された天井の高い大きな応接間には、洋画家として有名な小磯良平の油絵がいくつも飾られていた。西洋風の洒落た調度との釣り合いがほど良く、じつに馴染んでいた。O氏は富本憲吉の縁戚にあたる方で、氏もまた富本憲吉の初期の大和時代から東京時代にかけての作品を所蔵されている。

鋭い眼光を穏やかな表情で包むようにして、この家のご当主は、「いやあ、多分早い時期の作品だと思うんですがねえ」といって、特徴のある墨書が鮮やかに残る箱の紐をほどき、中から壺を取り出し、私たちの目の前に差し出された。それは富本憲吉の陶芸の展開をたどる上で決して見逃がすことのできない貴重な作品と思われた。模様が異例なばかりでなく、金と銀とを併用した、いわゆる金銀彩をほどこしたもので、壺の底には昭和五年（一九三〇）につくったことをあらわす染付けの著名があった。

たしかに、初期の作品には金襴手や銀襴手のものはあるのだが、金と銀を同時に焼き付けた作品は、この時期にはほとんど見られない。金銀彩をほどこした作品は、戦後の京都時代までまたなければならない。その意味からも、この昭和五年の作品は、のちに展開する豪華絢爛な作域を予測させるにふさわしい先駆的なものといえる。

富本憲吉の陶芸は、戦後に京都を作陶の場とするようになってからは、それまでの色絵の技法に金銀彩が加わり、還暦を過ぎて枯淡の味わいを出すどころか、逆に華かな世界へと展開していく。金と銀とを、同時に焼き付けることに成功したことによるのはいうまでもない。

磁器赤地金銀彩トリカブト葉模様壺
昭和５年作

金と銀との溶解温度がそれぞれに異なるので、同時に焼き付けるのは難しい。富本憲吉の初期の銀襴手に見られるように、銀は錆びて暗黒色に変色するのが普通であり、錆びないように、これに金泥を加えると薄黄色を帯びてくる。ついに、金と銀の混合物に白金泥を一割程度入れると黄色が消え、しかも金と銀が同時にしていた。金銀彩の同時焼きつけを完成する昭和二六によくつくことに成功する。すでに五年の研究を費や年（一九五一）、「羊歯の連続模様」を創案したこともあって、いよいよ華麗さが際立っていく。

さて、ここに紹介する新出の作品は、「磁器赤地金銀彩トリカブト葉模様壺」（昭和五年作）である。首のところと立ち上がりのところには、ほかに例のない連続の幾何学模様をめぐらし、壺の胴の全面に、赤と金（葉脈）とで三〇葉ほどのトリカブトの葉を描き、それ以外の空間を銀で埋めつくしている。

おそらくこうであろう。まず、器物の全面に赤を塗った赤地とし、その上から金でトリカブトの葉の形を描き、葉以外の空間に銀をほどこしたのであろう。トリカブトの葉は鋭利な線でのびのびと描かれ、この作家に特有の力強い描線にあふれている。

のちの「四弁花模様」や「羊歯模様」のように、連続して描く模様はともかくとして、草花をモチーフにした模様は、草や花を単独で描く場合が多く、複数でもせいぜい二、三を採用する程度である。この作品にあるように器物の全面を飾る構成はあまり見当たらない。こうしたことからも、この壺の模様には、のちに展開していく草花文の連続模様（更紗文）の萌芽を胚胎していると見なすべきであろう。

金銀彩は、すでに初期の大和時代に試みられていた。管見ながら、宝珠形をした「赤地金彩柳模様インク壺」（大正一〇年作、富本憲吉記念館蔵）が、その最も早い作例といえよう。このほかにも金彩や銀彩の盃や灰皿、湯呑み茶碗などもあるが、初期の代表作となると、「赤地銀欄手黄蜀葵模様大壺」（昭和四年作、京都国立近代美術館蔵）であろう。この「黄蜀葵模様」は、大正末年ごろに創案された模様である。

このように、すでにかなり早い時期から金襴手や銀襴手を手掛けてはいるものの、金と銀を同時に焼きつける金銀彩となれば、この「磁器赤地金銀彩トリカブト葉模様壺」がその最初の作品となる。富本憲吉の陶芸技法の展開の上からもきわめて貴重な立場にある作品であることは論をまたない。

昭和五年（一九三〇）といえば、『楽焼工程』を出版した年にあたり、その年のことを、著書『製陶餘録』のなかで日記風に書き記しているつぎのことに興味を引かれる。

千九百参拾年終る。益子窯で安価品に手つけ出せた事、金銀泥を同時に上絵出来た事、白

絵がけが完成した事等、手法上では四、五見る可きものあり、模様の僅少を補ふ足ると思ふ

つまり、金銀彩の技法に満足のいく成果を得たのはまさに昭和五年のことであったとしているのである。さらにつづけて、

とりかぶとの葉唯一が使用して見て、先ず先ず餘り失敗の点なきもので、本年中唯一とは今更ながら新模様創作の困難さが解る様思える

と、トリカブト葉の模様を創案したことに言いおよんでいる。そうすると、改めてこの金銀彩トリカブト葉模様の壺が、陶技上からいって、きわめてモニュメンタルな作品であったことがわかる。おそらく富本憲吉も忘れがたく愛着のある作品ではなかっただろうか。この壺の銀は、まだこの段階ではプラチナを混ぜていないので、いささか黒色に近い色に変色し、少し錆なども出ている。なお、トリカブト葉模様は、昭和五年九月、富士山麓に写生旅行した際に生み出された模様である。

この壺のつくられた昭和初期は、住まいを故郷の安堵村から東京の祖師谷に移し、昭和二年（一九二七）に本窯を築き、いよいよ本格的な作陶にかかろうとした時であったし、染付と白磁にいよいよ洗練された冴えを見せはじめていた。しかし、同四年には母親ふさの死が富本憲吉を襲い、心身ともに疲れていた時期でもあった。そんな中にあって、いささかも停滞することなく、新しい技法の開発と模様の創案に真摯に向き合っている創作意欲は、驚きでもある。

富本憲吉には金銀彩への炎が激しく燃え上がっていた。著書『陶器雑感』につぎのように記している。

久しく考えて居て手を付けなかった銀欄手と、それを施された大壺が完全に焼き上がった（略）さる年の九月一八日午後から錦窯で大壺の銀欄手の窯をたいた。（略）丁度仲秋の満月が東の松林をはなれ、雲のない青空に浮むで居た。皆と詩人なら仲秋満月錦窯を焚くとでも云ふだろうと笑った。私は月を見る處の風流気もなく、只一心にこの大ものを失敗すればといふ事におされる様な気持ちで（略）月のことなむか一切忘れて十一時まで作業しつづけた

このように、高ぶる思いを抑えるように、そのときの情景を詩的に書きとめている。

美そのものであるといった特性をもつ金と銀は、ややもすれば著しく美感をそこなうことがある。この厄介な素材の美質を見事に引き出すことに成功した、数少ない作家の一人であろう。私たちは、富本憲吉の金銀彩に単に華麗なだけにどどまらない、あたたかい生命感と気品の高さを感得するのだが、それは、一言でいえば節操が導き出す美質と言ってよい。節度と調和を失ったとき、美ははるかに限界を超えて破壊に向かう。

あまたの試練をへて、戦後の昭和二六年にしてようやく開花する「富本憲吉の金銀彩」の世界に思いをいたすとき、私にはあらためて、この昭和五年作の「赤地金銀彩トリカブト葉模様壺」のもっている作陶上の意義を感じる。

心象風景

富本憲吉が初期から晩年まで、好んで描いた「竹林月夜」「大和川急雨」「曲る道」などの風景模様は、故郷の安堵村で作陶をはじめてまもなく、幼いころから見慣れてきた、そう変わり映えしない周辺の風景を写生して、これを模様に取り入れたもので、模様としては初期の作品である。しかしそこには、竹わたる風の音、冴え冴えとした月の光、突然降りだした雨の川面を打つ音、そうした自然の瑞々しい現実感と悠久で豊かな詩情が息づいている。

風景模様には、いわゆる名勝・景勝の類を写した模様はない。それはなにも、陶芸模様として適切でないといった理由で描かなかったわけではない。また誰も気づいていないものから模様を創案してやろうといった態度からでもなかった。

富本憲吉の風景とは、映像化されたような、あるいは自然の一郭を切り取って画面に仕上げたような風景、また誰もがその景観を愛でるような性質のものではなかった。あくまで、自然と互いに呼吸しあい、共存する現実そのものとしての風景でなければならなかった。このように見てくると、富本憲吉の風景模様がなぜに「絵画的」でもなく、また「図案的」でもないのかが朧げながらわかりかけてくる。

孤高の老樹、滔々たる流れ、こうした自然の息づかいと豊かな詩情こそ、富本憲吉の「生の心情」そのものであったと理解できる。風景模様に接するとき、自身の存在さえも、大自然の中に一つの風景模様として見つめていたのではなかっただろうかと、いつもそんな気持ちにさ

せられる。

大正一二年（一九二三）、朝鮮におもむき、当時の京城（現在のソウル特別市）を中心として一か月ほど旅行をしている。この旅行で何を見たというのであろうか。この時のことを、のちにつぎのように記した文章に心惹かれるものがある。それは李氏朝鮮時代につくられた一つの小さい染付の水滴に触れたときの小文なのだが、その模様について、

此処にかかれた一輪の花の美しさ
その花の名は風景と同じく、知ることはできない
然し、此の種の花の現すに充分な説明
花弁の細き線、ダミのさしかた、茎、葉の筆致
そこには幽麗な笛の旋律が大きい太鼓や
こまかい急回転する弦楽器の間を縫ふて漂う

と、美しい詩文のかたちで感想を述べている。いまさらに富本憲吉の懐中に立ち入って説明する必要もなかろう。この水滴の模様に見たものは、「庶民的」で「素朴な味わい」を持つと形容される李朝の美質ではありはしなかった。むしろその逆のことをいっていることに気がつこう。

多くの日本人がこれまで、朝鮮のやきものに対して、たとえば「白磁は悲哀の色」というように、決まったように、そう形容してきたことの愚かしさを、そして朝鮮美術の美質を取り違

えてきたことを、この短い文に閑かに表現しているのである。李朝の陶工たちには、たゆまざる日々の暮らしがあり、移り行く季節と変わらぬ山河に抱かれる喜びがあり、そうした李朝の人びとの「生の創造」を感じ取っていたにちがいない。

米国から里帰りの金銀彩作品

この「赤地金銀彩羊歯模様蓋付壺」に見られる、羊歯の連続模様は、四弁花模様とならんで富本憲吉の創作模様の代表作となっている。いつのころから羊歯を模様に採用するようになったのかは必ずしもはっきりしているわけではない。ただ、作品の上から見ていくと、昭和一〇年（一九三五）作の陶板に、葉を大きく伸ばした二本の羊歯を赤絵で描いたものがあるので、おそらくこれが最初の作品だろうと思われる。

のちに書き記したものによれば、この模様は東京の祖師谷の自宅の裏庭にあった羊歯を写生して創案したものだという。しかも、その羊歯は山から持ち帰って、裏庭に植えなおしたものであった。そうすると、昭和七年（一九三二）の夏に信州の富士見に写生旅行していることが思い当たる。おそらく、「山から持ち帰った」という羊歯とは、この旅行の時ではなかっただろうか。だとするならば、この羊歯は「大富士羊歯」ということになろう。

羊歯の葉を独特のかたちにデフォルメして模様に作り上げていったのは、テイカカヅラの白く小さい花を何度も繰り返し描いては、しかも花それ自身の生命感とか躍動感を少しもそこな

わずに、ついに四弁花模様として完成していった手法と同じであった。

羊歯模様で腐心したのは、幾重にも重なり合う葉をどのように表現するか、であった。はじめは一株に八枚の葉をつける形で描いていたのだが、上下左右に連続して描きやすくするために、これを五、六葉にあらため、さらに四葉を一単位とし、さらに菱形に定型化していったのである。この羊歯模様に定着したのは、羊歯の写生をはじめてからすでに二〇年の歳月をかぞえていた。染付や色絵での羊歯模様をも描いているが、もっとも好んだのは赤地に金銀彩で、更紗風に描いた作品である。

これまで繰り返しふれてきたように、赤地金銀彩も、独自に開発した技法である。陶器造りをはじめた当初から金襴手や銀襴手の技法に関心があったようで、すでにこうした技法を試みている。しかしながら、「金銀彩の作家」とまで評されるようになったのは、作陶の場を東京から京都に移してから数年後のことである。そして、実際に金銀彩の技法を完成するのは昭和二六年のことであった。

この赤地金銀彩羊歯模様壺（奈良県立美術館蔵）は、もともとはアメリカのワシントンＤＣの日本大使館に飾られていた作品であった。かつて、奥田良三氏が奈良県知事の職にあったとき、アメリカで開かれた知事会議に出席のために渡米し、その際に眼にとまったものである。帰国後、奈良県出身のこの作家の作品を、なんとか奈良県に割愛いただけないものかと外務省に申し入れ、何度かの折衝ののちに、奈良県立美術館におさまった経緯をもっている。はから

磁器赤地金銀彩羊歯模様蓋付壺
昭和 28 年作
（奈良県立美術館蔵）

ずも私が、外務省からの引き渡しの実務を担当することになり、若かったこともあって緊張して外務省に出向いて受け取ったのであった。

赤地に金と銀との羊歯模様を交互にあらわし、しかも捻じれるように対照的に配したこの壺は、やわらかくも張りのある姿形のフォルムと見事にあいまった秀逸な作品である。こうした色調は、いたずらに奇をてらうだけで、ややもすると嫌悪感さえ与えかねないこともあるのだが、この作品に限らず、富本憲吉の金銀彩からは典雅な旋律と豊麗な気品が漂ってくる。

外務省側から立ち会っていただいたのは、たしか当時の恩田崇参事官であったと記憶している。のちに恩田氏が、タイ国特命全権大使の在任中に、たまさかタイのバンコックに調査に出掛けていた私が、大使のご招待でバンコックの日本大使館で晩餐会に招かれるという不思議な巡り合わせを経験している。