

飯塚琅玕齋にみる近代竹工芸の芸術性

―「三態の概念」の自覚と造形表現に注目して―

鈴木 さとみ

はじめに

近代初頭の竹工芸は、煎茶道の隆盛と文人・数寄者たちの活動を通して大阪を中心に展開してきた。当初は職人的な技芸であった竹工芸が、工芸としての地位を確立し、独立した芸術作品として認知されるようになったのは、昭和期に入ってからであろう。その過程で先駆的かつ主導的役割を果たした作家の一人が、飯塚琅玕齋（一八九〇～一九五八）である。

琅玕齋（本名・弥之助）は一八九〇年、栃木県栃木町（現在の栃木市）に籠師飯塚鳳齋（初代、後に鳳翁）の六男として生まれた。父から竹工に関わる幅広い技巧を学んだ琅玕齋は一九〇八年（当時一八歳）には、長兄・二代鳳齋

の代作をつとめるほど卓越した技術を習得していたという^①。飯塚家は一九一〇年に上京し、二代鳳斎を筆頭に、東京の竹工界で中心的存在となった。当時の竹工界は、茶道で用いる「唐物」^{からもの}の需要に応じた「唐物写し」の制作を主としていた。「唐物写し」は、精緻な技巧を凝らした「唐物」に似せることを第一とし、作者の刻銘も許されないという規範の多いものであった。だが琅玕斎は、竹工芸をきわめて純粹な芸術的表現手段と考えていた^②。そこで一九三七年、茶の湯の世界において従属的なものとして扱われがちであった竹工芸を芸術に昇華させる手段として、彼は、茶道や華道で格式の違いを表す「真・行・草」三態の概念を竹工芸に初めて導入した^③。それは、一見これが竹かと思えるほど手の込んだ精巧なものを「真」、不規則な編みで野趣に富んだものを「草」、その中間を「行」とするものであった^④。

これまで、書道や茶道、華道などという三態は、実用性を有する技術を一般化し、しかも美に近づけるために適用された表現様式上の問題と捉えられるのみであった。しかし琅玕斎の場合、この概念は彼の芸術観の根幹を成している。さらに「三態の概念」の導入は、一人琅玕斎のみではなく、近代竹工芸の地位向上のために重要な役割を果たしたと考えられる。ゆえに、琅玕斎が「三態の概念」を自覚する契機とその経緯には、近代竹工芸の歴史を読み解く重要な鍵が潜んでいると推測される。そこで本稿では、従来その重要性が看過されてきた、「三態の概念」がいかに導入されたかという問題について、琅玕斎の芸術観に視点を据えながら捉え直したいと考える。

一、先行研究と問題の所在

(一) 先行研究と問題の所在

美術史的研究において、竹工芸は他工芸に比べ、等閑視されてきたといわざるをえない。茶道や華道と密接な関わりをもつ関西の竹工芸家についての論文は散見されるが、それらでさえ人物像や伝統技法の紹介にとどまっているものが少なくない。⁽⁵⁾ まして日用品の製作を主とした関東の場合は、竹工芸を表現の問題として美術史上に位置づけるような研究は皆無に近かった。⁽⁶⁾ そのようななか、一九八九年に開催された飯塚琅玕齋展の図録にみられる青木宏氏の論文「飯塚琅玕齋とその近代性」は、関東を代表する竹工芸作家としての琅玕齋を正面から取り上げた、ほとんど唯一と言ってよい論考である。

青木氏は同展出品作を中心に分析し、三態各々の典型的な技法、作風を提示した上で、作品銘、落款にも三態の特徴がイメージされていることを指摘している。当時、竹工芸家たちは作品銘に慶事的要素を含むものを付ける傾向があったが、琅玕齋は自然の現象や事物にちなんだ銘を好み、個々の作風と銘のイメージをみごとに一致させていたという。⁽⁷⁾ また、琅玕齋は床の間や座敷に飾る諸道具との芸術的調和を図るだけでなく、「藍」の力で座敷の芸術的空間を先導しようとしていたことを指摘されている。⁽⁸⁾ 『現代美術』に掲載された「花籠の話」⁽⁹⁾ のなかで琅玕齋は「籠を一つの藝術作品として見るとすれば、籠そのもの、形で座敷を活かし得るだけの力を有つ必要があると思ふ」と述べている。そして青木氏は「花を活けなくても、形と銘のイメージのみで独立した自然感が表現される」、「用途を越えたイメージの世界への飛翔」こそが「琅玕齋の近代性」であり、「琅玕齋が、職人をきらってめざした芸術家の成立す

る地点だった」と結論づけている。

青木氏がその結論を導き出すための重要な手がかりが、「三態の概念」であった。ただ、氏は戦前の作品を中心に論考を進めており、戦後の作については踏み込んだ考察をなされなかった。そのため琅玕斎が最も幅の広い制作活動をしていた時期を、第二次世界大戦以前と位置づけられている。たしかに官立公募展での活躍や個展の頻度から考察すると、戦前に一つのピークがあったことは首肯できる。しかし、戦後の作についても三態の分析をすれば、戦前の作品には認められなかった、「真・行・草」を基本に新境地を拓こうとする作風の変化が確認できるはずである。なぜなら「三態の概念」は便宜的な分類の問題ではなく、琅玕斎による創作のための指針であり、近代竹工芸が芸術性を高めていくための骨格を成すものだからである。重要なのは、このことを琅玕斎は明確に意識しており、いわば戦略的に「三態の概念」の導入を図っていると推測される点である。そこで次に、琅玕斎が「三態の概念」を自覚する契機に立ち戻り、その重要性について考えていきたい。

(二)「三態の概念」自覚の契機

一九〇七年に日本美術振興のため創設された文部省美術展覧会（以下、文展）は、一九一九年、帝国美術院の設立に伴って帝国美術院展覧会（以下、帝展）と改組されたにもかかわらず、依然として美術工芸部門は未設置であった。そのため工芸関係者たちは、産業工芸振興の性格の強い、大正期最大の工芸関係の公募展・農商務省工芸展（以下、農展）を活動の場にせざるを得なかった。そこで一九二六年、東京美術学校教授を務めた鍔金家の津田信夫や陶芸家の板谷波山らを中心に、東京や京都の主要な工芸家を集め「日本工芸美術会」を結成し、帝展への美術工芸部門設置運動を展開した。⁽¹⁰⁾

すでに農展や各国の博覧会で輝かしい受賞を重ねていた琅玕齋は、竹工界からただ一人同会に参加し、その第一回展覧会にも出品している。翌二七年、同会が編入される形で第八回帝展に待望の美術工芸部門が設置されたが、琅玕齋は無鑑査招待の選にもれ、さらに一九二八年から三年間、連続して三回落選の憂き目にあう。彼の落選理由について、青木氏は「すでに完成期に入っていた琅玕齋の作品を、帝展の審査員たちは最初理解できなかった」ためとみている。⁽¹⁾落選時、琅玕齋がある審査員に、竹工芸は工芸として見てくれないのかと問い詰めたところ、「今度出品する時は素材を金属で編んでみてはどうか」と言われたことさえあった。この屈辱的な発言に琅玕齋は一念発起し、生涯いかなる作品も竹の素材以外に使用しない、竹工芸の本当の作品を見せてやると決心したという。⁽²⁾この話から、当時工芸界でいかに竹工芸が芸術として認知されていなかったかが想像できよう。⁽³⁾

一方諸山氏は、落選の一因を審査員でなく琅玕齋自身に求め、「新しい感覚への造形的配慮と最重要視された近代的自我の表出とに十分でないと見なされたのだろう」と指摘されている。⁽⁴⁾当時の美術工芸部の審査方針は「殊にオリヂナリティを最も尊重すると共に、また實用としては左程でなくとも、装飾美の高調した藝術味の豊かなものを選んだ」、「従つて模寫、模はう、複製などのものは採擇せず、帝展第四部としての權威あるものを集めんと苦心した」というものであった。⁽⁵⁾琅玕齋の落選作は確認できないが、それ以前の公募展出品作から推測すると、精緻な編みで唐物的雰囲気を残す花籃や、重厚な手筈などである可能性が高い。⁽⁶⁾諸山氏によると、無鑑査招待の選にもれた前年、一九二六年の第一回日本工芸美術会展に出品した「富貴籃」は、八角形の丹念な笹目風の編みの胴部に、高く直線のな手が付いた花籃だったという。同氏は、技巧的には非常に優れたものであるうが、意匠構成の点では確かに唐物風の中心的役割も担っていた鍔金家の高村豊周は、この「富貴籃」について、⁽⁷⁾

いつも同じ竹籠ばかり出されるので困るという愚痴も方々から聞えた。しかしそんな愚痴をこぼしながら鑑別の時にはやはり同君の籠を一点採った。しかもその籠が出品総数一六一点の中の最高価格金一、五〇〇円でも真先に売れたなどは頗る皮肉で面白いではないか。工芸展ではあの籠に弱らされていながら、あの籠は貧乏な工芸展には福の神みたいなものだ。⁽¹⁸⁾

と皮肉を込めて揶揄している。竹という素材の制作上の制約の多さを考慮したとしても、当時の工芸界においてその近代化の最先端にいた高村からすれば、この花籃はとりわけ伝統的で古風なものに映ったのであろう。東京の竹工界では中心的存在として活躍していた琅玕斎だったが、竹工芸というジャンルそのものは、工芸界全体としてみれば未だ格下にみなされていた。他工芸に伍して竹工芸の存在意義を主張しなければならぬ帝展美術工芸部において、琅玕斎本人でさえ、竹を芸術的表現手段として自在に操るまでには至っていなかった。高村の批評もこのような状況を背景としたものであり、琅玕斎が無鑑査招待から外された理由も、ここにあったのだろう。

美術界全体どころか、工芸界内部ですら竹工芸の芸術性が理解されないことを痛感した琅玕斎は、無鑑査招待の選にもれたのを機に一九二七年、日本橋・三越で初個展を開く。関西では初代田辺竹雲斎（一八七七―一九三七）らによつて、大正初期から個展やグループ展が開かれていた。関西の作家が個展で発表した作品は、博覧会や公募展向きの精緻で技巧的な作品とは趣を異にしていた。素材の面では、主に日用の竹製品に用いられていた白錆の竹や、自然のままの竹の枝や根を活用しており、技法としては三代早川尚古斎（一八六四―一九二二）⁽¹⁹⁾が工夫を凝らした荒編みによる作品などがみられた。ただしそれらの作品はあくまで茶の湯における「用」に基づいた制作で、雅趣の伝統に沿ったものであった。

一方、関東の作家が個展を開催するのは当時異例のことであった。⁽²⁰⁾琅玕斎が初個展に出品したのは新作三十数点だ



図1「竹手筥」1931年
12.5×30.0×21.5cm 個人蔵

った。素材や技法の面では前述した関西の作家と大差はないが、最も特徴的なのは、花籃に素朴な自然のイメージを投影しようとする、その造形に合った銘を付けた点であった。⁽²⁾ 極端に手の短い花籃や、花を生けた時の安定性に拘泥しない作品は「用」よりも「美」を優先しているのであって、琅玕齋が雅味嗜好の感覚を脱し、他の工芸芸術に比肩される自由な芸術的表現を指向していたことがうかがえる。

さらにここで強調しておきたいのは、彼の当時の作風は、個展で見られるようなものばかりではなかったことである。一九三一年、第一二回帝展に初入選した「竹手筥」(個、図1)(所蔵先が明らかなのは略号を記載。正式名称は本稿末尾参照)は、個展の作風とは全く異なっている。この作品は、黒く着色した細い丸ひごを縦糸に、表皮をむいて茶に着色した細くて薄い竹を横糸にして、緻密な織物のように鮮やかな菱縞文様を表出している。⁽²⁾ 落選前の琅玕齋の公募展出品作と比較すると、この「竹手筥」には、落選前にはみられなかった竹の芸術表現としての造形的配慮と、卓抜な技法のもとに確立された構築性が認められる。従来、竹工芸の公募展出品作といえは花籠が主流だったなかで、琅玕齋は「箱」という形状の作品を投入したのだ。⁽²⁾ またモチーフとしては、アケビの蔓を素材に小菱文を編み出した、正倉院宝物の「白葛箱」などに範を取った可能性が高い。⁽²⁾ 唐物一辺倒だった竹工芸の世界に正倉院の流れを取り込んだ琅玕齋の「竹手筥」は、帝展美術工芸を批判的にみていた柳宗悦(一八八九―一九六一)の眼にもとまり、次章で述べるように「この材料が有つ性質をよく活かし、紋様も

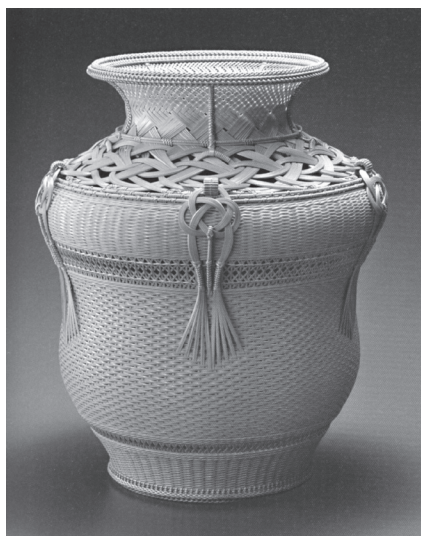


図2 花籃「富貴」1945年
38.1×32.8cm 個人蔵

最も自然な幾何學的なもので現してゐる」と評価されたのである。⁽²⁵⁾

琅玕斎が「三態の概念」を初めて明言するのは、無鑑査招待の選にもれた一〇年後、一九三七年である。詳しくは三章で述べるが、その一〇年の間に、帝展をはじめとする公募展には「真」、個展には「草」に相当する作風や落款の使い分けがみられ、三態に則した様式、竹工芸の品格が徐々に浮き彫りになってくる。⁽²⁶⁾これは琅玕斎が「三態の概念」を意識し始めた契機が、一九二七年の無鑑査招待の選にもれた点にあつたことを示唆しているといえよう。

次章では、「三態の概念」明言に至るまでの外的要因に注目し、琅玕斎がなぜそのような理論武装を必要としたのかを明らかにしていきたい。

二、竹の芸術的表現の獲得

(一) 柳宗悦と琅玕斎の「竹手筥」

一九三七年以降、琅玕斎は無鑑査招待になり、さらに三九年には竹工初の審査員に就任する。この一九三七、三九年という節目の年に、琅玕斎は『現代美術』の「花籠の話」と、『塔影』の「竹とその藝術」に「三態の概念」を明



図4 花籃「うたたね」1938年頃
29.0×31.3cm 個人蔵

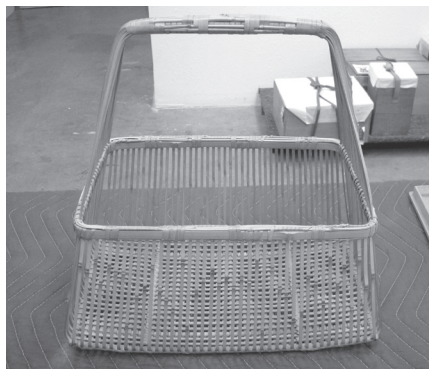


図3 花籃「霊峰」1935-40年頃
33.7×21×33.7cm タイギャラリー蔵

言している。すなわち「真」の籃は、

形の整然としたもので、編み方も正確にかつ美なるものであつて、一見これが竹かと思へる程手の入った精巧なものである。時には竹の性までもむしろ無くなる位にまで手を入れることもある。

というもので、竹の性、すなわち竹の素材としての特性を忘却させるほど手の込んだ〈刺し編み〉(図1参照)や〈束ね編み〉(図2参照)を用い、漆仕上げを施したものが多く。また「行」の籃は、

色彩も時代色とか、白錆とかがあるが、編み方に於いて大體眞の籠よりもあらくはなるが、その編み方に於いてはどこまでも正確を必要とする。たゞこの正確さを保つことを原則として、時にはその手を極く短かくして見たり、又は殊に長く蔓に見たりなど、眞に比べて餘程格をはづしてゐる。

というもので、代表的なのは〈条線〉構成(図3参照)の籃である。さらに「草」の籃は、

もう一つ格をはづしたもので、行ではたとへ編み方はあらくともきちんとしてゐたものが、草では實に不規則な編みになつて来る。中には經の線ばかりで現はして見たり、殊更に太い線、又殊更に細かい線を全く不規則に使用し、形に於いても縁がゆがんでゐた

り、手を十分の三の位置にしてみたり、三分の一の處へ横につけても構はないのである。

とし、真竹を油抜きし、日に晒した白錆竹を素材に〈荒編み〉(図4参照)や、〈組み〉(図7参照)によって構成された作品が多い。また「草」の籃は、

床へ据えて敷がき[・]ちん[・]としてなくてごろごろしてゐてもいい。中におとし[・]を入れた場合、曲げたら曲げたなりで[・]おとし[・]が据わつてゐてもよし、實に自由なもの

であつた。⁽²⁷⁾そして、籃の中で最も難しいのは三態のうちの「草」であるとし「眞行草のいずれの場合に於いてもこの品格を第一番にせねばならぬ」ため、「草」の籃は「最も個性と獨創の發揮に興多いが、それだけ苦心が伴ふ」と述べている。⁽²⁸⁾

この「三態の概念」を模索している一〇年の間に、琅玕斎は民芸運動の提唱者柳宗悦と接点をもち、ドイツ人建築家のブルーノ・タウト(一八八〇―一九三八)に知遇を得ている。当時の審査員批評が印象論に陥りがちだったのに対し、両氏は鋭い洞察力をもつて作品を鑑賞し、その批評には琅玕斎の人間性の一面まで浮き彫りにされていた。そこで次に、二人が捉えた一九三〇年代の琅玕斎像と作品批評を考察し、タウトが日本を去った翌年に活字化された「三態の概念」への影響も含めて、琅玕斎が竹の芸術的表現を獲得していく過程を追究したい。

一九三一年、柳が初めてみた琅玕斎の作品は、前述した帝展初入選作「竹手筈」(図1)であつた。当時、柳は自分より一つ年下の琅玕斎を「琅玕斎などといふ名前から古くさいが、作物から推すと相當の年配なのではないか」と述べるほど、琅玕斎を認識していなかつた。⁽²⁹⁾これは、琅玕斎が帝展以前から工芸界で活躍していたにもかかわらず、柳が竹を民芸として捉えていたためであろう。柳は帝展美術工芸にあふれる「上手もの」^(しょうて)作品を「繊細に流れ、技巧に陥り」、「工藝の本質である「用」をあまりにも無視してゐる」ものとして、批判的にみていた。⁽³⁰⁾しかしこの「竹

手筈」については、「銜氣^(げんき)やけれんや誤つた美意識の混雜の中で私の心を引いたもの」の二つのうちの一つとし、

形はありふれたものだし、や、堅い感じはあるが、場中唯一の正直な作である。劃策をことゝする作品が多い中で、この正直さは最も私を悦ばせたものの、一つである。別に斬新とか獨創とかいふ作品ではないが、この材料が有つ性質をよく活かし、紋様も最も自然な幾何學的なもので現してゐる。ごまかしが多い中では、かういふものがひとり光る。⁽³²⁾

と評価している。ここで注目すべきは「正直な作」という表現である。柳はこの四年前に「正しき工芸」⁽³³⁾のなかで、次のように述べている。

工藝に於ても道が見失はれて來た今日、私が云ふべき言葉も同じである。「古作に歸れ」と。美しい作は同時に正しい作と云はねばならぬ。そうして何が正しい工藝であるかを、美しい古作は語るであらう。

柳の場合は「創作」も、「古作」に啓示を受けたものでなければならなかった。「竹手筈」の〈刺し編み〉による菱繁文様も、前述したように正倉院の「白葛箱」にみられることで伝統性を帯びてくる。⁽³⁴⁾

また柳は一〇年後、『民藝』の「竹の仕事」⁽³⁵⁾において、「よい竹の仕事を果たすには、何と云つても竹がもつてゐる倫理的な性格を知るのが要諦だらう」、「どこ迄も其の性格を殺さないやうにしてやらないと立派さは出て來ない」と述べている。竹でよいものを作るには「材料が有つ性質をよく活か」さねばならないというのである。柳の眼に「竹手筈」の菱繁文様は、人為を介入せず、全てが経と緯という竹の線で決定される「最も自然な幾何學的な」文様として映つたのであらう。よつて琅玕の「竹手筈」は、竹の特性を活かし、古典に様式美を求めつつ、独自の解釈に基づいて「伝統」の再生を試みた点が、柳に評価されたといえよう。

しかし、鑑賞者・柳と創作者・琅玕の間には目的意識の違いがあつた。柳は前掲した「竹手筈」の批評の後に

「作者がこの手筈に向つて一千二百圓の價格を要求するのは馬鹿氣てゐる」と批判している。⁽³⁶⁾ 民芸に足場を置く柳は、諸工芸品の値段について「用と結びつく工藝をそこまで値上げする心掛けはよろしくない」と考えていた。⁽³⁷⁾ 対する琅玕齋は、美術工芸界における竹工芸の地位向上を急務であると考え、自らの作品を美術工芸の域にまで高めたいという野心を持った作家であつた。琅玕齋にとつて「一千二百圓」という価格は、他の美術工芸品と同等の価値を主張するために、戦略的に掲げられた金額でもあつたのだらう。⁽³⁸⁾ ここに、柳の考える民芸としての竹工芸と、琅玕齋の目指す芸術としての竹工芸との相違が浮き彫りになるのである。

(二) ブルーノ・タウトの芸術観——『タウトの日記』にみる琅玕齋批評

柳が琅玕齋の作品に接した二年後の一九三三年、建築家のブルーノ・タウトがドイツから来日した。工芸デザインも手がけ、商工省の嘱託で国立仙台工芸指導所の顧問をつとめていたタウトだが、指導所の輸出至上主義には批判的であり、日本固有の材料、技術による良質の工芸の製作を訴えていた。素材の中では特に竹を好み、西洋生活に適應した竹製品の試作図面をいくつも描いていたほどである。⁽³⁹⁾ 来日して半年ほど経つた一九三三年二月二十四日、タウトは指導所の紹介状を携え、琅玕齋を上根岸の工房に訪ねている。⁽⁴⁰⁾ 『タウトの日記』にはその時の様子が次のように記されている。⁽⁴¹⁾

琅玕齋氏は先考（亡父「鳳齋」。筆者注）の名を繼いでいない、みずから舊來の傳統を打破し發展させようとしているからである。…（中略）…作品は、明快直截でしかも建築的構想に富んでいる。線はこの上もなく明確で構造は實に堅牢だ、もちろん釘などはひとつも用いず、ただ編むだけである。高い藝術的境地を達得したものだ、いわゆる『藝術』などよりもひとときわ高い段階にあると言ひ得る。眼、觸感、構成、技巧——すべてが最高の統

一を形成し、單純明白な構想が一切の細部を支配している。床の間には鎖につるした花器、——その見事な非相稱！實に精妙かつ巧緻だ。

タウトは琅玕齋の制作を、「舊來の傳統」、すなわち「唐物写し」や飯塚家のお家芸的作風を打破したものとみている。さらに「非相稱」という表現から、この時タウトがみたのは主に「行」、「草」に相当する作品だったと推測できる。それらの作品を、「いわゆる『藝術』などよりもひとときわ高い段階にある」と称賛したのである。

タウトはまた一九三四年二月八日の記述において「琅玕齋や河井氏は、日本の傳統の上に立ち、最も良い意味で『モダン』な行き方をしている大家である」とし、さらに、著書『日本の芸術—ヨーロッパ人の眼で観た—』のなかで次のように記している。

大阪府堺市の田邊竹雲齋は、西日本の最もすぐれた竹工であり、東日本でこれに對應するものは、東京の飯塚琅玕齋である。竹雲齋は『用』の目的に應じて形を造り、琅玕齋は逆の行き方をする工人であると言われている。⁽⁴²⁾

この評価について諸山氏は、二人の世代の差（琅玕齋は竹雲齋より一三歳年下）や生まれ育った地域的差異、すなわち「文人趣味を反映した大阪竹工芸の伝統を精神的に継承し、かつ個性的に発展させた竹雲齋」に対し、「新興芸術の風に曝され、竹という素材の特性を利した造形上の革新的な試みをした琅玕齋」という違いが彼らの制作をそれぞれに性格づけ、タウトの指摘になったとみている。⁽⁴³⁾ ここで重要なのは、この時点でタウトが心惹かれたのは、竹雲齋よりも、竹の芸術的表現を指向する琅玕齋だった点である。

しかし、初対面から一年後の一九三四年二月二五日、タウトの琅玕齋評価は批判に転じる。琅玕齋は、タウトが注文する竹の試作品に対し高額な制作費を請求していた。また自らの作品を、立派な掛物とともに床の間に置くことを望んでいた。そのような琅玕齋をみてタウトは「自分の社会的地位を築くのに汲々としている」、「こういう点でも

やはり『藝術家』なのであろう」と述べている。さらに「大阪の田邊竹雲齋は琅玕齋に匹敵する竹匠で、この人は形の美を物の用に即して發展させているそうである。そんな點から言えば、寧ろ竹雲齋こそ私達の求めている人に近いわけだ」と、一年前とは評価が逆転してしまう。そして同年一月二十九日の記述では「柳、リーチの兩氏も、琅玕齋の作品を、技巧的に過ぎ、俗受けを狙っていると批評している。私も、今では琅玕齋の商賣人根性を勘破したので、兩氏の言わんとするところが肯ける」としているのである。翌々日の二月三十一日、タウトは琅玕齋に手紙を出している。⁽⁴⁾その内容は、抑制された文体はとっているが、「藝術は即ち人格」であるとして琅玕齋の高値を付けるやり方を戒めるものである。さらに一九三五年一月一日には、琅玕齋の個展をみた感想として「すぐれているのは、傳統的な形を保存している小作品二點だけである」、「その他は單に巧妙な技術を見せるためのもの」であると述べている。

一月三十一日に琅玕齋に出した手紙の文末には「天は貴下に異常の才能を賦へました」という記述があり、タウトが彼の技量そのものは依然として高く評価していたことが知られる。ただ、総体としてタウトの琅玕齋評価は確実に下がっていた。ではなぜたった一年でこのような批判に転じたのか。琅玕齋は本当に、社会的地位を築くのに汲々とし、巧妙な技術をみせるためだけの作品を制作していたのだろうか。琅玕齋の当時の行動をみていくと、そうではないことがわかる。芸術として正当な評価を受けていない竹工芸界において、孤軍奮闘する琅玕齋の姿がうかがえるのである。

実際、タウトが考案した工芸品は製作上の困難を伴うものが多かった。初めの頃は、群馬県工業試験場高崎分場で養成された技師たちに製作させていたが、次第に彼らの手に負えないものが増え、県内外の腕利きの職人たちに仕事を依頼するようになっていた。⁽⁵⁾高額な値段を請求した琅玕齋の思惑には、利益を得るほかに、注文に応えるだけの仕

事をしたという自負も含まれていたのではないか。

この頃竹工芸収集家の木村東介も、琅玕齋の値付けに不満をもらしていた。それに対し琅玕齋は、次のように述べている。

日本は国中、竹の叢林だらけで、そのまっただ中に入って天を仰ぎながら二百本、三百本の竹の中から箆になれる竹を探し出すのです。一日歩いて一本にも当らぬ時もある。かろうじて一本を探し出すとそれを長いままで道中無事に家に運びます。そして後は三か月の乾燥です。乾燥できた竹は箆に編めるように一気に引きさき、これを丹念に磨くのです。そしてそれを心のままに編んでゆきます。手で編むのではなく、体と心で編んでゆくのす。⁽⁴⁶⁾

後日本村は工房を訪れ、琅玕齋が「長い竹の蔓ををまるで仇討ちのような格好で而も剣道の試合のような服装で、竹が空中でうなりを生ずる如く無念無想に振り廻している姿を見た時、私は再び「高い」という愚痴を吐くのを止めた」と述べている。⁽⁴⁷⁾一本の竹に込められた、琅玕齋の仕事の覚悟のほどをうかがい知れよう。

では、タウトによって、「技巧に過ぎ」、「單に巧妙な技術を見せるためのもの」とみなされた作品は、本当に技巧をみせるためだけの作品だったのか。

タウトが日本を去った翌一九三七年、琅玕齋は自らの芸術観を、真、行、草三態の概念に結晶させている。「花籠の話」に掲載されたその内容は前掲したが、そこには柳、タウト両氏の批判に対する琅玕齋の反論がこめられていたと推測される。両氏の批判の共通点は、「技巧に過ぎ」る制作にあったが、その内実には違いがあった。柳は、工芸品の実用性を第一とし、竹工芸は「どこ迄も其の性格を殺さないやうにしてやらないと立派さは出て来ない」と考え、人為的なもの、技巧のゆき過ぎたものを嫌っていた。対する琅玕齋は、芸術としての竹工芸を目指し、竹の素材とし

ての表現の可能性を追究していた。「花籠の話」のなかで彼は、「草」の籃の生命は「竹性をそのまゝ、現はすこと」にあり、竹の「節を最も尊ぶ」と述べていた。さらに一九三〇年代後半の個展の感想として、次のように述べている。

わが意のまゝに竹を使つてみたい。竹工家としての私の願ひは常にこゝにありました。しかし年々に竹に親しみを増して行きますと、だん／＼竹の氣持ちがわかり、時には竹の言ふことをきいて見たくなりました。そしてさういふ一切の我を捨て、だん／＼竹の命に従つてみたのが今日の作品であります。従來の作品を眞あるいは竹の姿とすれば、これは草の作品とでも名づけませうか。いずれも楽しめた所産であります。⁽⁴⁵⁾

「時には竹の言ふことをきいて見たくなり」、「竹の命に従つてみた」という琅玕斎の「草」の作品制作は、はたして技巧のための技巧といえるのだろうか。「竹性をそのまゝ、現はすこと」を前提に、竹でなければできない造形を追究していたと考えられるのではないか。

一方タウトの場合は、「藝術は即ち人格」であると捉えていたので、「商賣人根性」と結びついた技巧を批判していた。だが琅玕斎は、竹工芸をきわめて純粹な芸術的表現手段と考えていた。前述したように、作品に「高値」を付けるのは、自らの仕事への自負心の表れであると同時に、他美術工芸品と同等の値段を付けることで竹工芸の芸術的価値を上げようとした、琅玕斎の戦略の一つだったと考えるべきではないか。また、タウトが「形の美を物の用に即して發展させている」と評価した竹雲斎とは対照的に、琅玕斎は、あらゆる自然現象から感じた「美」を竹という素材で表現しようとした作家であった。「真」では竹工芸の格調の高さを示すために「一見これが竹かと思へる程手の入つた精巧な」技巧が必要であった。一方「草」の場合は「眞行草のいづれの場合に於いてもこの品格を第一番にせねばならぬ」ため、「最も個性と獨創の發揮に興多いがそれだけ苦性が伴ふ」もので、結果として「真」よりもさらなる技巧の追究が求められたのである。

三、技巧の追究と竹の造形表現

(一)「真」——〈束ね編み〉の追究と美術工芸界における地位向上

タウトは来日当初、琅玕齋を絶賛していた。しかしたった一年で評価は逆転してしまった。タウトの批判の前後で、琅玕齋の作風は本当に変わっていたのだろうか。タウトの日記の最後の記述からわかるように、具体的な作品に対する評価は下がっている。だがこれは、琅玕齋の「人格」に対するタウトの個人的な嫌悪感が反映しているのではない。ここでは、柳やタウトの批判を受ける前後で、作品の技巧的な面がどのように変化したのかを検証していく。

一九三〇年頃から琅玕齋は、正倉院宝物の華籠（散華供養用）にみられた〈束ね編み〉（まきわ）（49）を束ねて編む技法）に創意を加えて復活させ、晩年の「あんこう」（一九五七・東）に至るまで様々に展開させていた。束ね編みの官展初出品作は、一九三八年、第二回新文展に無鑑査招待出品した「花籃」であった。底から肩にかけて束ね編みで覆われたこの花籃を、美術史研究家の渡辺素舟は「扁平に重ね編して、修多羅形に結び編した形には、曲線の美しい繋がりが限らない形を見せている。：（中略）：ちか頃の竹工の作者が、いつも同じやうな直線的な編方に終始してゐる時に、動きのある曲線の美しさを見せたのは興味の多い努力である」と評価している。(50)「用」よりも「美」を重視する官展で好評を得、翌年の第三回新文展で竹工初の審査員に就任した琅玕齋は、一見、官展の美意識に迎合したかのようにみえる。しかし彼は自らの信ずる芸術観から技巧を追究していたことが、この後の制作より明らかにになる。

り素材の性格が大きく異なる。また、茶の世界における工芸品の格付けでは、中国最高の陶磁器・青磁が「真」に属するのに対し、竹は「草」に分類される。岡田は、青磁大壺を竹でどのように作品化するか、琅玕斎を試したのではない。琅玕斎は「人間業でない着想」のなかで「このように難しい注文をして下さる方を求めておりました。：（中略）：竹芸もここまで来ると最高です」と述べ、作るのに約半年、色付けに一ヶ月かかったという制作時の苦労と喜びを明かしている。それによると、この作品の急所は「寛斎かんさいという鎧よろいを綴る名人が考えた、いわゆる寛斎綴りの編み方をするところの順序で」編み上げた点だという。編む時に爪を使うので、完成した時には「爪がなくなってしまう」という一文からは、特に堅い竹材を用いたことが推測される。⁽³²⁾ 堅い竹材を細く割り、鎧よろいを綴るように緻密に編み込むことで、陶磁器を竹で写した時に出てしまう隙間、軽さを克服したのだらう。また、底から編んでいく花籃は途中で広がりやすく、無理をすれば竹ひごが折れてしまうので思い通りの形にするのは難しい。そのようななか琅玕斎は、大ぶりの陶磁器との寸法の狂いを最小限に抑え、竹で写すことに成功している。⁽³³⁾ 細い竹ひごの線が生み出す

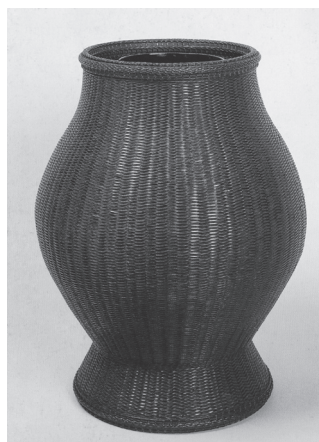


図5 花籃(郊壇窯青磁大壺写し)
1954年 35.5×20.5×27.9×20.0cm
MOA 美術館蔵

(二)「真」の新たな展開——異素材への挑戦

「三態の概念」で示された「真」の「一見これが竹かと思へる程手の入った精巧なもの」という方向性は、戦後、他工芸品を竹で表現するための技巧の追究へと展開する。

「花籃（南宋・郊壇窯青磁大壺写し）」（一九五四・M、図5）は、箱根美術館（現・MOA美術館）初代館長・岡田茂吉（一八八二―一九五五）の依頼制作である。モチーフの「郊壇窯青磁大壺」（南宋・M）と竹花籃とは、可塑性の有無によ

面は丸みを帯び、上品な艶と深みのある黒い染色が、花籃に青磁大壺に匹敵する気品と重厚感を備えているといえう。⁽⁵⁴⁾戦前に示された「真」の「竹かと思へる程手の入った精巧なもの」という方向性は、戦後、他工芸品の素材感や品格にまで迫る竹独自の表現へと発展したのである。

竹工芸史上で対象を「写す」方法や種類を考えると、まず「唐物写し」が浮かぶ。唐物籠の編みの構造を理解し、いかに巧妙に写し取るかが重視されていた。次いで昭和初期には、中国古代の青銅器やそれを模した陶磁器などの、いわゆる「宮内省型」器形に範をとった花籠が見受けられる。⁽⁵⁵⁾それらが写しているのはモチーフの器形のみで、意匠には変化を加えている。一方琅玕齋の「花籃」は、郊壇窯青磁大壺そのものを竹で表すことに意味を見出している。寸法や陶磁器の素材感のみならず、青磁のもつ品格にまで迫って表現した「花籃」は、それまでの「写し」の次元を超越するものであった。

(三)「行」、「草」——竹性を活かした技巧の追究と芸術表現

一九二七年の初個展以降、琅玕齋は一九三〇、三四、三六、三八年にも個展を開催し、関西の作家とのグループ展にも活動の場を広げ、「行」や「草」に相当する作品を次々に発表していった。⁽⁵⁶⁾ここでは、琅玕齋が花籃にイメージを投影するために、竹性を活かしつつ、どのように技巧を追究していったのかを探っていききたい。

「行」の代表的技法、竹の直線美を活かしたきわめてシンプルな〈条線〉構成の花籃に「霊峰」(一九三五～四〇年頃・タ、図3)がある。白錆竹を用い、正面は台形、側面は三角形を成し、⁽⁵⁷⁾白い富士山⁽⁵⁷⁾を造形化している。正面に浮き上がる竹の節は、平面にリズム感を生むだけでなく、連山の山稜を描いているようでもある。また「行」には、竹の繊細な表情を前面に出し、花籃に文学的要素を反映させた作品もある。花籃「織姫」(一九三三年頃・出、図



図7 花籃「鳴門」1930年頃
37.8×45.0cm 個人蔵



図6 花籃「織姫」1933年
44.8×39.4cm 出光美術館蔵

6) は、白錆竹を限りなく細く割り、その細さを強調するように透かしの粗い四つ目編みで立ち上げている。作品銘の「織姫」は、「細蟹^{ささガニ}姫」の異称をもつ。細く割った竹の繊細かつ自然な編み方は、細蟹、すなわち蜘蛛がはいた糸にも見立てられよう⁽³⁸⁾。

一方「草」の花籃「うたたね」(一九三八年頃・個、図4)は、幅の異なる竹ひごを最小限用いて〈荒編み〉した作品である。精緻な編みは力加減を制御しやすいが、「草」の不規則な荒編みは、竹独特のしなやかさと反発力のバランスを利用して形作らなければならぬ。「うたたね」は、少しも気負いを感じさせずに、竹の民具にみられるような「自然な」線を表出している。花籃の軽やかさと微妙な傾き具合は、日だまりの中でうたたねする情景を表しているようである。さらに「草」には〈組み〉という竹工未曾有の技法をもって、竹の男性的な力強さを作風に活かした作品もある。花籃「鳴門」(一九三〇年頃・個、図7)は、日本画家川端龍子(一八八五〜一九六六)が一九二九年の第一回青龍会展に出品した二曲一双屏風「鳴門」(一九二九・個)から着想を得たという。屏風「鳴門」には、簡潔で強弱ある線の効果が、轟々と泡立ち渦巻く鳴門の描写に遺憾なく発揮されている⁽³⁹⁾。対する竹

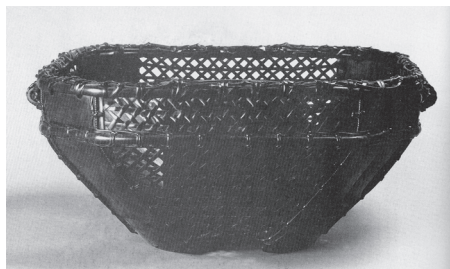


図7 花籃「田子の浦」1950年頃
12.5×40.0×36.0cm 敦井美術館蔵

籃の「鳴門」は、真竹の白錆を幅広く割り伸ばし、竹の反発力を利用して力強く組み上げられている。竹の表面のひび割れも相まって、鳴門の渦潮に負けない力感を表現しているといえよう。
このように琅玕齋は「行」、「草」の作品において、竹そのものの生命に触れながら様々な技巧を駆使し、花籃に自然から感じとった「美」を表現したのである。

(四)「行」、「草」の新たな展開——竹籃に表された遠近感

琅玕齋は戦後、「行」、「草」の作品に、*「遠近感」*まで表そうとしたと考えられる。

花籃「田子の浦」(一九五〇年頃・敦、図8)は、黒く染めて割広げた伸し竹と六つ目編みで構成された、逆三角形の作品である。花籃の底辺部分は三つに分かれており、「三峰型富士山」の頂上を彷彿とさせる。従来「田子の浦」を枕詞に含む和歌は、雪(≡白)の富士山を詠うことが多いが、なぜこの花籃は、黒い逆三角形なのだろうか。これは、水面に映った富士の影と考えられないだろうか。大地や水面に映る富士の虚像を指す「逆さ富士」は珍しさもさることながら、末広がりの扇の形にも似て、めでたい吉祥的な展望を抱かせる景色である。日本画の題材としても好まれてきたが、水面に反射した映像をみえるままに画面に再現する態度は、遠近法の初期段階「影の表現」といえる^⑥。琅玕齋は花籃「田子の浦」に、「遠近法」の基本となった「影」の表現を試みたのではないだろうか。

「田子の浦」と同じ頃、*「遠近感」*を表現したと思われる作品が三点ある。花籃



図10 花籃「松風」1951年頃
27.0×21.9×21.9cm 出光美術館蔵



図9 花籃「竹林」1951年頃
19.7×50.2cm タイギャラリー蔵

「竹林」(一九五一年頃・タ、図9)は、縦に並べた竹ひごの隙間から内側の網代編みがのぞく。それにより、並べた竹ひごが竹の稈(幹)を、所々斜めに入ったひごが手前の笹の葉、網代編みが奥の笹の葉を、桎割りしたひごで編まれた口辺が頭上に広がる笹の葉を思わせ、竹林の情景を表出している。また花籃「蟬しぐれ」(一九五〇年頃・敦)も、胴部の伸し竹が手前の木の幹、網代編みの部分が重なり合う木の葉を表現し、遠近感を演出している。さらに花籃「松風」(一九五一年頃・出、図10)は、銘が『源氏物語』や謡曲の『松風』のイメージを喚起するとともに、花籃の器形が、浜辺で用いる魚籠^{びく}を連想させる。前面と背面の竹ひごの重なりは、浜辺の松林の情景を表しているようである。このように、戦後の「行」、「草」の作品に琅玕斎は遠近感までも表現し、立体造形としての竹工芸を指向したと考えられよう。琅玕斎にとって、花籃は自然から見出した「美」を表現するための媒体であり、その手段として、技巧を高度に発展させたのである。

おわりに

ここまで、琅玕齋の「三態の概念」導入の問題を軸に、彼が竹工芸の芸術的表現を獲得する過程を考察してきた。まず「三態の概念」の自覚の契機は、一九二七年の帝展無鑑査招待の選にもれた点に求められることを指摘し、その「三態の概念」は、近代竹工芸が芸術性を高めていくための骨格を成すものとして重要であることを示した。また、柳とタウトの批評から、「三態の概念」をもって理論武装する必要性と琅玕齋の芸術観を明らかにした。琅玕齋にとって技巧の追究は、芸術としての竹工芸を目指し、竹の素材としての表現の可能性を探るために必要不可欠であった。また、作品に「高値」を付けることは、利益を得る以上に、高度な技を要する注文に応えたという自負の表れであり、竹工芸の芸術的価値を高めるための戦略であったことに言及した。

作品分析では、「真」は精巧な技巧をもって莊嚴・優美な竹の格調高さを示し、「行」、「草」は「用」よりも「美」を優先する過程で、竹の特性を活かしつつ技巧を高度に発展させ、籃の造形と銘のイメージのみで独立した自然感を表現していることを確認できた。さらに「三態の概念」で示された方向性は戦後、「真」では異素材工芸品を素材感だけでなく、品格まで表現しうるものへと発展した。そして「行」、「草」においては、花籃に遠近感まで盛り込み、立体造形を指向した制作を試みていたことを明らかにした。

古典的な雅趣偏向の竹工芸から脱した琅玕齋は、技法表現の多様さを拡張するとともに、従来の「編み」に加え「組み」による造形的な、竹の新たな創作可能性を開拓し、竹工芸を芸術の域へと昇華させたのである。

註

(1) 青木宏氏は「飯塚琅珩とその近代性」(栃木県立美術館『飯塚琅珩展』一九八九)のなかで、一九〇八年頃から琅珩(当時一八歳)が二代鳳齋(当時三六歳)の「代作」をつとめたことを示唆されている。

竹工芸収集家の斎藤正光氏は、一九二六年の第三回商工展で琅珩が三等賞をとった「茶籃」と同形で、刻銘が「鳳齋」のものをみたことがあるという。もしオリジナルが二代鳳齋の作品だったとしたら、琅珩齋銘では出品しないはずである。よって、琅珩齋を名乗る前から、二代鳳齋の代作として作っていたと考えるのが順当であろう。

鳳齋というのは琅珩齋の父の名だが、父の没後四年になる一九二〇年作の「蟹籃」(タ)には「三世鳳齋」という刻銘がみられる。通常二代の現役中に三代は襲名しないが、早くから二代鳳齋の代作をつとめていた琅珩齋は、鳳齋銘を継ぐのは兄より自分の方がふさわしいと思っていたのではないか。一九一六年、父の没年に篆刻の蘆野楠山に自立を促され、彼は「琅珩齋」別号「友石」を名乗り始める。だが当時二六歳の「琅珩齋」が作家として独立するのは困難であった。自らの存在の主張ともとれる「三世鳳齋」銘について琅珩齋の息子・小珩齋(一九一九～二〇〇四)は「琅珩齋の自己の立場の苦しみをうかがい知ることができる」(父の六十年「目の眼」里文、一九七九、一二)と述べている。そして一九二三年、「鳳齋」銘に絡む兄や飯塚家の伝統的作風のしがらみに耐えられなくなったのだろうか、琅珩齋は初の公募展出品となる平和記念東京博覧会に「琅珩齋友石」と刻銘した「花籃」(宮)を出品している。この作品は、銀賞を受賞したものとされている(宮内庁三の丸尚蔵館『工芸風土記 式一木・竹・漆工の世界』図録No.三二、二〇〇三、五〇頁)。一方同博覧会の二代鳳齋出品作は、受賞していない。この時琅珩齋は、初の公募展出品作で、しかも「琅珩齋友石」の銘で、二代鳳齋を実質的に上回ったといえよう。

(2) 青年期に画家を夢見ていた琅珩齋だったが、その卓越した技術から家業を継ぐよう説得された。職人的な技芸に不満を感じていた琅珩齋は二一歳の頃、竹の世界に新機軸を作るべく、芸術としての竹工芸を目指して作家活動に入った。そして幼少より学んでいた漢字のほか、絵画、茶道、華道をも竹工とともに学び、自らの素養を深めていった。(飯塚琅珩齋「談」「審査員になるまで」『竹』『下野新聞』一九三九、七、三〇)

(3) 飯塚琅珩齋「花籠の話」『現代美術』四巻二号、一九三七、二、飯塚琅珩齋「竹とその藝術」『塔影』一五巻五号、一九三九、五。

(4) 青木宏「飯塚琅珩齋とその近代性」栃木県立美術館『飯塚琅珩展』一九八九。

琅珩齋以前にも、作品としては「行」、「草」に相当するものは存在した。だが竹工芸に「真・行・草」三態の概念を導入し明確化したのは、琅珩齋が初めてである。

(5) 注目される先行研究のうち、以下の論考は重要な内容を含んでいる。原田三壽「早川尚古斎」初代から当代まで、諸山正則「五世早川尚古斎」伝統と革新に努める、「竹の道」五〇周年記念・五世早川尚古斎作品集、二〇〇二、諸山正則「竹工芸近代化の曙光 初代田辺竹雲斎小論」『東京国立近代美術館研究紀要』第二号、一九八九、大分県立芸術会館「生野祥雲斎展」一九八五、村松寛「日本の工房 竹芸」『日本美術

工芸』一九六〇

(6) 明治・大正期の関東の竹工芸は、官立公募展でもはじめその地位を認められていなかった。

諸山正則『近代の竹工芸』（東京国立近代美術館『竹の工芸―近代における展開』一九八五）には琅玕齋が紹介されているが、作品の個々の詳しい分析はなされていない。また、近年同氏は「コッツェン・コレクションの特徴と近代の竹工芸」『竹の造形 ロイド・コッツェンコレクション展』日本経済新聞社、二〇〇三）において、同コレクションの出品作品に即しつつ、近代の竹工芸の展開を解説し、主要な作家が表明した造形性への考察を行っている。

(7) 従来、工芸品の名付けは近世の茶器類にみられるように、職人や茶人が制作した茶道具に、後世の人が銘を与えるのが一般的であった。河原雅彦氏によれば、茶器、特に葉茶壺の銘は、来歴や縁由、釉調、景色、器形などから名付けられたものが主流であり、道具についての権威づけを「銘」と銘の命名者との関係によって、一層強めようとする傾向を示すという。また茶入れには、江戸初期、小堀遠州（一五七九―一六四七）によって意識的に「歌銘」が多用されるようになったと推察される。歌銘は王朝的・古典的な情趣を充足させ、茶席に季節感や情状性を導入していった。（河原正彦「茶器と歌銘―陶芸に於ける文芸との特殊なかわり―」京都国立博物館『工芸にみる古典文学意匠』一九八〇）

(8) 琅玕齋は自らの作品に「籃（かご）」の字を用いた。「籃」は籠の中でも竹編みのものを示す。本文中でも「籃」を用いたが、引用部分については原典の表記に準じている。

(9) 註3・前掲書、「花籠の話」

(10) 横溝廣子「工芸の世紀」の意味 東京藝術大学美術館『工芸の世紀…名作二〇〇余点でたどる…明治の置物から現代のアートまで』朝日新聞社、二〇〇三、一〇

(11) 青木宏「近代竹工芸の先覚者 飯塚琅玕齋の芸術」『グラフィック茶道 和』淡交社、二〇〇三、七、三三頁

(12) 飯塚小玕齋「父の六十年」『目の眼』里文、一九七九、一一、一一―一二頁。

(13) 明治期以降の博覧会などで、代々格別の榮に浴してきた大阪の竹工芸家・早川尚古斎も、公募的な美術展覧会には真正・公正な評価を望めないととして、四世尚古斎（一九〇二―七五）は会への参加や組織内で活動することはなかったという。（諸山正則「五世早川尚古斎…伝統と革新に努める」『竹の道』五〇周年記念・五世早川尚古斎作品集、二〇〇二）

(14) 諸山正則「コッツェン・コレクションの特徴と近代の竹工芸」（『竹の造形 ロイド・コッツェンコレクション展』日本経済新聞社、二〇〇三、三三頁）

(15) 畑正吉「帝展の美術工芸」『東京朝日新聞』一九二七、一〇、二七

- (16) 一九二二年、平和記念東京博覧会出品作「花籃」(四つ目編みを基本に縄目系統の編組を組み合わせた作品)、一九二五年、第一二回商工展出品作「竹手筥」(註23参照)、一九二六年、第一三回商工展出品作「茶籃」(註1参照)。
- (17) 諸山正則「近代の竹工芸」東京国立近代美術館『竹の工芸 近代における展開』一九八五、二頁
- (18) 高村豊周「日本美術工芸展」『美之國』二巻一、一、一九二八、一一、一七七頁
- (19) 諸山正則「竹工芸近代化の曙光 初代田辺竹雲斎小論」、東京国立近代美術館『東京国立近代美術館研究紀要』第二号、一九八九
- (20) 当時、名実ともに関東で個展を開催できた作家は琅玕斎と、初代鈴木旭松齋(一八七二―一九三六)くらいであった。旭松齋は精緻で雅趣豊かな花籠を制作し、越後屋呉服店(現在の三越)で毎年個展を開催していた。しかし主たる製作は、魚河岸で魚を運ぶための竹籠であった。
- (金子賢治・諸山正則「日本の伝統工芸 竹工芸」『日本の伝統工芸五 東海』ぎょうせい、一九八五)
- (21) 「飯塚琅玕斎作竹器展覧會」目録(東京・三越呉服店、一九二七)には二点の作品銘(春雨・蓬壺・メ・無事・大黒・座禪・四海波・蓬萊・久寿玉・箕・野分・夕立・不聞・翁・狸々・袋型・夕顔・竹林・四方・矢筒・果籃)と五点の図版が掲載され、幅広い作風をうかがえる。
- (22) 薄い竹ひごは割れやすいので扱いが難しく、一日数センチしか編み進められないうえ、琅玕斎は「竹手筥」完成まで実に六ヶ月の月日を費やしていた。(飯塚琅玕斎「談」『佛心と製作―南無阿弥陀仏を唱へつつ』『下野新聞』一九三九、七、三一)
- (23) 琅玕斎の「竹手筥」以前、公募展にこのような〈刺し編み〉の竹製手筥は見当たらない。(年譜)東京国立近代美術館『竹の工芸―近代における展開』一九八五、ほか参照。ただし琅玕斎はこれ以前に二点、手筥を公募展へ出品している。一九二五年、パリ万国現代裝飾美術工芸博覧会出品作「手筥」(銅賞)と、同年第一二回商工展出品作「竹手筥」(三等賞)である。パリ万博出品作の図版は未確認だが、商工展に出品した「竹手筥」は、伝統的技法・網代編みの上に煤竹を密に並べた、力強く重厚な作品である。(この作品は、東京国立近代美術館所蔵の「手筥」(一九二五頃)と酷似している。)
- (24) 帝展に美術工芸部が設置された一九二〇年代後半には、正倉院ブームが起った。一九三〇年頃の帝展の木工芸入選作は、伝統を強く感じさせるもの、特に正倉院宝物に範をとったものが中心であった。一方竹工芸では琅玕斎より一足先に、第一〇回帝展で阪口宗雲斎、初代山本竹龍齋が初入選したが、彼らの作品には正倉院の影響はみられなかった。米田雄介『正倉院宝物の歴史と保存』吉川弘文館、一九三八、白石和己『昭和の木工・竹工』『昭和の遺産 工芸Ⅱ』ぎょうせい、一九九〇、木内武男・黒田乾吉・村松貞次郎『カラー日本の工芸・木工』淡交社、一九七八)
- (25) 「帝展の工芸 昭和六年度」『柳宗悦全集著作篇第八巻』筑摩書房、一九八〇、四〇六―四〇七頁。

この「竹手筥」について当時の審査員批評を筆者は確認できなかったが、諸山氏は「箱」という主題の新鮮さと、染め分けられた竹ひごによる明瞭な文様意匠の創作性が評価された」と記述している。(註14・前掲書、三三頁。)

(26) 青木氏は、琅玕齋が落款を、公募展出品作用、「草」の作風をもつ作品用というように、目的別に使い分けていたことを示唆されている。ただしそれらの印は琅玕齋の全制作年代中に散見されるため、制作年の特定には有効ではないとされる。(註4・前掲書「箱書における落款・印譜」) 同氏の提示された落款と、筆者が昨年タイギャラリーで拝見した箱書の落款をふまえると、遅くとも一九三四年には、落款を目的別に使い分け始めたかと推察できる。

また青木氏は前述した落款の他に、琅玕齋が制作年代別に用いた三種の落款を提示している。筆者は昨年、琅玕齋の弟子で小玕齋にも師事した飯田清石氏より、琅玕齋の「落款帖」を拝見した。そこにみられる落款二四点は、青木氏が提示した四点、栃木県立美術館『飯塚琅玕齋展』図録に掲載された琅玕齋の絵画にみられる二点、タイギャラリーコレクションの襖紗に押されていた一点を含むが、七点は初見である。(同落款帖には制作者名も記されており、大愚和尚、盧野楠山などの親しい知人や、篆刻家の香雲(関野香雲か)、山田正平らの名がみられる。)これらの落款と、一部の作品の箱書に書かれた制作年代、さらに、作品に刻まれた「刻銘」(琅玕齋作)の「齋」と「作」の字体は時代とともに変化する)を総合した制作年代の判断基準の明確化は、今後の課題としたい。

(27) 註3・前掲書「花籠の話」

(28) 註3・前掲書

(29) 柳宗悦「帝展の工芸 昭和七年度」『柳宗悦全集著作篇第八卷』筑摩書房、一九八〇、四一三―四一四頁。柳は一九二九年、学芸部客員となつた大阪毎日新聞社の委嘱により、一九二九―三二年の帝展批評を同紙に執筆した。批評の初出は同紙で、一九二九年は一月二二、二四、二五日、三〇年は一月二八、二九、三〇日、一月一、三、四日、三一年は一月二七、二八日に掲載された。

(30) 「日本民芸美術館設立趣意書」『柳宗悦全集著作篇第一六卷』筑摩書房、一九八一(初出は一九二六、八頁、註29・前掲書「帝展の工芸 昭和六年度」四〇四頁

(31) 第八回帝展で柳が「竹手筥」とともに評価したもう一つの作品は、杉田禾堂作「朱銅壺」で、「形がきわめて簡素で無駄がない」、「無紋が紋以上の紋である」と評価している。(註29・前掲書「帝展の工芸 昭和六年度」四〇六頁)

(32) 註29・前掲書「帝展の工芸 昭和六年度」四〇六―四〇七頁

(33) 註29・前掲書「工芸の道」九四―九五頁。(初出は柳宗悦「正しき工芸」『大調和』春秋社、一九二七、三三)

(34) 柳は「竹の仕事」のなかで、「編む」もので「良い方の例は支那の箱類にある」と述べている。また琅玕齋が第一三回帝展で特選を受賞した、第一二回帝展出品作とよく似た「竹製筥」についても「作り方は支那あたりですでに通つてきた道である。…(中略)…作風を見れば伝統がこゝまで導いてゐるのである」(「帝展の工芸 昭和七年度」と述べている。

(35) 柳宗悦「竹の仕事」『柳宗悦全集著作篇第一二卷』筑摩書房、一九八〇、四四二頁。(初出は『民藝』第三卷七号、日本民芸協会、一九四一、八。

- 本号は竹工芸の特別号であった。一九三〇～四〇年頃は、商工省工芸指導所やブルーノ・タウト、民芸運動の作家たちが日本の「手仕事」に注目していた時代で、伝統的な素材である竹は、この時代の工芸・デザインを象徴する位置を占めることになった。一九四一年、河井寛次郎や女性建築家のシャルロット・ペリアンは、竹製家具などを制作、展覧会を開催している。また黒田辰秋も、余技で一九四〇年に班竹の小棚を製作している。そして琅玕斎は、日本を代表する「竹工芸家」としてその姿が対外宣伝雑誌『NIPPON』に紹介されていた。彼は伝統性と近代性を兼ね備えている点で、民芸派の個人作家とともに、日本文化の国際的なアピールにこの時期重要な役割を果たしていた。(渋谷区立松濤美術館『表現者、河井寛次郎』二〇〇四、黒田辰秋『黒田辰秋 人と作品』駿々堂出版、一九七二、『NIPPON』日本工房、一九三七、一一号(復刻版、国書刊行会、二〇〇三)、土田真紀『見出された工芸の「伝統」三重県立美術館』二〇世紀日本美術再発見三 一九九九)
- (36) 註29・前掲書「帝展の工芸 昭和六年度」四〇六～四〇七頁
- (37) 註29・前掲書「帝展の工芸 昭和五年度」三九二頁
- (38) 琅玕斎は一九二五年、第二回商工展出品作「竹手筥」にも、一二〇〇円の値を付けている。(商工省編纂『商工省第一二回工芸展覧会図録』画報社、一九二五) 大正・昭和初期の公募展において、千円を超える作品は高価なものであった。(東京文化財研究所『大正期美術展覧会出品目録』中央公論美術出版、二〇〇四、他参照)
- (39) ブルーノ・タウト(篠田英雄訳)『日本―タウトの日記』(一九三三―三六年) 岩波書店、一九七五。以下、タウトの日記に関わる本文引用箇所は、同書による。
- (40) タウトが初めて琅玕斎の作品を目にしたのは、来日した一九三三年九月二〇日、東京三越の九州文化展の時であった。日記には「非常に精巧な竹編細工の花器を見た、これは東京のある竹匠の作品である」と記している。(この時琅玕斎の名前は出てこないが、訳者の註によって判明する。)
- (41) 『タウトの日記』には、日本人約四九〇人(うち工芸家は四一人)が登場する。琅玕斎は一四回登場し、日本人では上位二三位、工芸関係者のなかでは最上位のグループに属する。(朝雲久児臣『もうひとりのブルーノ・タウト 文明批評家論の創造的提言』上野新聞社、一九九〇、四九三―五〇一頁)
- (42) 『ブルーノ・タウト著作集二・日本の芸術―ヨーロッパ人の眼で観た』篠田英雄訳、春秋社、一九五〇年、一四三頁
- (43) 註19・前掲書、五〇頁
- (44) 高崎市少林山のブルーノ・タウトから下谷区上根岸の飯塚琅玕斎に宛てた手紙(一九三四年二月三十一日消印)。(大山廣光「竹藝術と飯塚琅玕斎」『国画』二巻三号、一九四二、三、三四頁。その一部を抜粋して掲載する。「藝術家といふものは―新しい時代の藝術家も勿論―新しい道を求めている。日本に於けるさういった藝術家を巨匠琅玕斎に見出すことは私の喜びとするところです。然るにフウリユウ(風流)を

解する士は何時の時代にも稀で、また資力に乏しいのを常とします。然し藝術家としたり、かゝる人のために仕事してこそめて生き甲斐があるといふものです。ヨーロッパの畫聖ファン・ゴッホは貧しい者たちのために繪をかきました。…(中略)…藝術は即ち人格です。」

(45) 鈴木久雄『ブルーノ・タウトへの旅』新樹社、二〇〇二

(46) 木村東介「二本に込められた気迫―根岸の里の交遊―」『目の眼』里文、一九七九、一二、一九頁。

(47) 註46・前掲書、一九頁

(48) 大山廣光「竹藝術と飯塚琅玕齋」『国画』二巻三号、一九四二、三三四頁

(49) 琅玕齋の一九四〇年代の〈束ね編み〉の作品には、同技法による裝飾結びが付いている。これは通常「あわび結び」と呼ばれる形式で、慶事的な意味を持つ。一方「草」の花籃の場合、「掛け花生」の形態には「蝶結び」や「片蝶結び」を、「うたたね」など〈荒編み〉の作品には「片蝶結び」を付ける傾向があり、結びにも三態の特徴が表れている。

(50) 渡辺素舟「文展評」『美之國』一四巻一、一九三八、一一。

(51) 飯塚琅玕齋「人間業でない着想」教祖編纂委員会『景仰』メシアニカゼネラル、一九六五、八九―九〇頁

(52) 素材の判断は、飯田氏のご教示による。技法については文献のほか、各地の竹工芸家の方々にご教示頂いた。

(53) 作品の寸法「南宋・郊壇窯青磁大壺」高三六・五cm×口径一八九cm×胴径二八・二cm×底径二〇・〇cm。「花籃(青磁大壺写し)」高三五・五cm×口径二〇・五cm×胴径二七・九cm×底径二〇・〇cm。

(54) 「花籃(青磁大壺写し)」完成の翌年に岡田茂吉は亡くなったが、MOA美術館には「瓢型籠(天竜寺青磁瓢型瓶写し)」(一九五四)など、この時期に制作された琅玕齋作品数点が所蔵されている。また、一九四七年の第三回日展出品作「花籃」(後に「百寿」と銘が付く)も岡田の依頼制作だったという。(長谷川瀟々居「たおやかな青籃の生命」『目の眼』里文、一九七九、三、一二)

琅玕齋が異素材工芸品を竹で表現した例として、一九五〇年代、一升瓶用のネットから着想を得たという「七宝つなぎ」のような技法もある(飯田氏のご教示による)。これは、丸い籐に根曲がり竹を巻き付けたもので七宝文様を編んでいると推測されるが、非常に手間のかかる奇抜な技法である。(七宝つなぎの技法を用いた作品は、「花籃」(一九四九、第五回日展出品作)、花籃「黄緋」(一九五一、第七回日展出品作・敦、花籃「つるむすび」(一九五二・M)、花籃「黄緋」(一九五五、第一回日展出品作)の四点。)

(55) 昭和三年の御大礼を奉祝し、主に各景知事から贈られた花籠。緻密な編みで、鳳凰や唐花などの正倉院文様を表出したものもみられる。「宮内省型」とは、明治一〇年代、外交用贈答品や下賜品のデザインと定めるために、おそらくは宮内省官僚が創出した型である。(大熊敏之「宮内省型」の意味・形状・材質・外交的役割」『明治デザイン誕生』調査研究報告書「温知図録」) 国書刊行会、一九九七、宮内序三の丸尚蔵館「工芸風土記 式―木・竹・漆工の世界」図録No.三二、二〇〇三)

(56) 琅玕斎は一九三二年、一芸一匠の工芸研究及び制作発表のための展覧会を開催する目的で結成された「禄明荘」に参加した。また三六年には、板谷波山、六角紫水、香取秀真らと「皐月会」を結成し、第一回展を開いている。(註19・前掲書、註4・前掲書「年譜」参照。)

(57) 白鍔竹の「霊峰」に対し、黒い煤竹を用いた「霊峰」(一九四四・栃)もある。こちらも正面は台形、側面は三角形である。

(58) 花籃「織姫」に似た技法の作品はほかに四点みられる。「草」の花籃「野分」(一九三四年以前・タ)は、「織姫」よりために拵えた無数の竹ひごが野分(台風)にたなびく秋草を、また籃の手の付け根にみえる竹の節が、秋草に置いた「露」を表出している。さらにその器形は『源氏絵』『野分』の帖に描かれた、野分の過ぎた翌朝の庭で童女たちがもつ虫籠に重ねられよう。(土佐光吉筆『源氏物語色紙貼込帖』(桃山時代、京都国立博物館蔵)などに、童女たちが手にもつ虫籠の形を確認できる。)ほか三点は、「盛花籃」(一九三〇年代前半・タ)、花籃「うり」(一九三〇年代前半・タ)、花籃「メ」(一九三五年・栃)である。これら五点の制作年代は、一九三〇年代前半に集中している。よって、この時期の琅玕斎の個人様式の一つといえよう。

(59) 註4・前掲書、註48・前掲書

(60) 村瀬雅夫『現代日本の美術一三・川端龍子』集英社、一九七六

(61) 永瀬恵子「逆さ富士考―探幽筆「早苗富士図」を契機として」、関西学院大学美学研究室『美術史を愉しむ―多彩な視点』思文閣出版、一九九六

〔本稿掲載作品について〕

本文中では作品銘の後の()内に、所蔵先の略号を記載した。所蔵先の正式名称は以下の通りである。

(出) 出光美術館、(M) MOA美術館、(宮) 宮内庁三の丸尚蔵館、(タ) タイギャラリー(アメリカ)、(敦) 敦井美術館、(東) 東京国立近代美術館、(栃) 栃木県立美術館、(個) 個人蔵。

また、作品挿図の典拠は、栃木県立美術館「飯塚琅玕斎展」一九八九(図4、5、6、8、10)、同館「創造の手わざ 近代工芸・栃木の七星」二〇〇三(図1、2、7)、図3、9はタイギャラリーにて筆者撮影による。図版キャプションの作品寸法は、「高さ×幅(径)×奥行き」である。

〔附記〕

本稿は二〇〇六年一月、武蔵大学大学院に提出した修士論文に基づき、加筆訂正を施したものです。本稿執筆にあたっては、東京国立近代美術館主任研究官・諸山正則氏、飯塚小玕斎子女・飯塚万里氏、竹工芸収集家・斎藤正光氏、琅玕斎弟子・飯田清石氏、小玕斎弟子・大木淑恵氏、各地の竹工芸家の方々からご指導、ご教示を賜り、作品調査では、MOA美術館・田中之博氏、タイギャラリーのロバート・T・コフランド氏、岡田貢市郎氏、ほかギャラリーの方々にご高配を賜りました。皆様に深い感謝の意を捧げたいと思います。