



Title	アーティスト・デザイナー杉田禾堂の美術工芸指導論
Author(s)	宮島, 久雄
Citation	デザイン理論. 2013, 61, p. 105-119
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53342
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

アーティスト・デザイナー杉田禾堂の美術工芸指導論

宮 島 久 雄

キーワード

美術工芸, 産業工芸, 純工芸, 構成派, 无型
artistic handicraft ('Kunsth Handwerk'), industrial arts, real craft,
constructivism, 'Mukey' group

美術としての工芸

无型の結成 — 構成派の工芸
杉田禾堂 — 美術工芸指導論
杉田禾堂 — 純工芸の実践

杉田禾堂（精二，明治19/1886-昭和30/1955）は戦後日展にいわゆる美術工芸を出品していたので，普通には工芸家（金工，鍍金）と思われるかもしれない。しかし，杉田は美術工芸家から出発し，工芸の実用性を強く感じ，そこからさらに量産品を視野に入れる産業工芸へと進み，両者を包含する純工芸という概念を提唱した人で，その活動は，工芸指導所とともに，戦後開花する日本工業デザインの先駆として位置づけることが出来る。本稿では，美術工芸家の立場から産業工芸へと発展して行った杉田の活動の意義を考える。なお，当時，工芸は美術だという考えから工芸美術と書く人が多かったが，本稿では美術工芸に統一する。

美術としての工芸

杉田禾堂は明治19/1886年，長野県松本市に生まれ，その後，東京へ出て，成城学校に入っただのち，明治40/1907年東京美術学校鍍金科に入学，同45/1912年に卒業した（A03，A06注については文末参照）。同級生には山本安曇がおり，金工界を先導した高村豊周より4歳年長，彫金の北原千祿より1歳上である。兄は軍人で，精二も成城学校へ入り，最初は軍人になろうとしたらしく，これが北原よりも1年遅れて入学，卒業した理由のひとつだったと思われる。美術学校卒業後，杉田は研究科に席を置きながら（C12），大正2/1913年4月，香川県工芸学校（高松市）に赴任，4年間勤務したあと，大正6/1917年に東京へ戻った。

戻った理由は不明だが、大正8/1919年7月に美術学校の講師となっており、先輩の津田信夫も11月に教授に昇格しているの、津田とともに鑄金科の運営を期待されたのだろう。当時、明治40/1907年文部省美術展覧会（略称文展、のち帝展）開設に際して工芸が入れられなかったことから、大正2/1913年農商務省が工芸を対象とする図案及応用作品展覧会（農展）を始めたが、これは輸出用工芸を対象としていたため、装飾美術や工芸関係者の間では工芸が美術として認められるべきだという声があがっていた。例えば、大正2/1913年に結成された国民美術協会装飾美術部による文展装飾美術部新設要求がある。この協会は各種美術団体間の連絡を図る目的で洋画家の発案で組織された団体で、装飾美術はヨーロッパの *l'art décoratif* 概念にならった名称である。洋画家だけでなく、日本画家、彫刻家、図案家、建築家、美術工芸家にも入会を呼び掛けている（B21/T2.1.17, T2.11.2, B22/T2.4.2, C06）。装飾美術部新設要求は大正7/1918年建議書作成時には工芸部新設要求と名称を変えている（C06, B06/T2.7, B22/T2.5.18, T7.12.30）。この要求を最初に提案したのは津田だったらしい（B03/T7.7）。他にも大正8/1919年に東京美術学校出身の工芸家によって結成された工芸美術会（新興美術会）が要求をしている。この会は金工だけでなく、陶器、漆器など工芸全体を網羅し、旧法を墨守したり、新様を追うに奇を衒ったりせず、「工芸美術の眞趣」を追求するのだというが、その目的は「官展に工芸美術科設置」を求めることで、東京美術学校工芸科としての運動だったという（C12）。こうした要求を美術学校鑄金科に即していえば、銅像制作などに見られる、彫刻家がつくった原型を単に鑄造するという鑄造職人ではなく、原型自体を作りうる鑄工美術家を養成するということであった。杉田の発言はないのでわからないが、少し後の文章からは彼も同じ願いを持っていたことは間違いない（A01/T11.6）。

杉田は美術学校で教えながら、農展には第5回展から出品している。当時の金工界の作品傾向について津田は「技術の点は殆極度に達してゐる〔が、〕之から変るとすれば先づ模様の意匠など」だと云っており、杉田の作品も模様を主とするごく一般的な花瓶、香炉などである（B06/T2.10）。のちには、農展には売れるから、審査員の理解を得るような作品を出したと述べている（A02）。当時工芸を出品できる展覧会には農展を始め、日本美術協会展、東京鑄金会展、東京彫工会展、さらに工芸美術を目指す若手作家の青壺会（大正2/1913, B21/T2.12.2）、金人会（大正7/1918, B21/T7.4.6, C10, C17）などがあった。杉田の出品は農展のほかには金人会が新聞によって確認できるだけである。この外の国民美術協会装飾美術部展、装飾美術家協会（大正8/1919, B07/T8.8, B21/T8.8.22, B22/T8.10.26）への出品は確認できない。

无型の結成 ― 構成派の工芸

文展工芸部設置の要求は大正末年に叶えられ、大正13/1924年の実現が予定されたが、関東大震災により延期された。しかし、それが実現する前に日本の工芸界はヨーロッパ近代工芸にならって、一気に近代化、現代化の動きを取り始めたのである。そのきっかけは大正14/1925年の巴里万国装飾美術工芸博覧会（所謂1925年展、以下パリ工芸博）であった。日本政府は震災直後に参加をきめ、保守派の出品拒否騒動を克服して、一応作品を送ったが、審査の段階で現代性を主張するフランス側の審査員と意見が対立することになった。多くの日本側審査員がこれを報告しているが、フランス側の現代性に強く共鳴したのは津田信夫だった。津田は関東大震災直前に渡欧し、現地で日本側審査員として参加、日本の美術工芸が国際的に通用するには現代的 *moderne* な工芸でなければならないと痛感して帰国した。将来の工芸は「技巧ニノミ重キヲ」置かないで、「美ノ表現内容ノ現代的要求ニ」応えること、「工芸本質ノ実用的使命ト装飾的価値ヲ能ク表示」することが必要だと、報告書で力説している（C04）。そして、帰国後、杉田禾堂、高村豊周、山本安曇、佐々木象堂、北原千祿の5人の工芸家にヨーロッパ各国が行っている現代工芸への斬新な取組みは日本においても必要だと伝えたという。渡欧前までは美術としての工芸を求め、文展工芸部設置を提案した津田だったが、今度は若手作家に現代工芸の創作を訴え、彼らの活動を支援することになったのである。

彼ら若手作家のほうでもこれを受け入れる地盤はあった。彼らが震災の翌大正13/1924年に光爐会や方壺会という新団体を結成したことが伝えられている（C14）。これらの詳細はわからないが、おそらく震災の衝撃を乗り越えようと新しい道を模索する試みだったのだろう。光爐会は北原千祿、豊田勝秋、香取正彦らが結成したもので、翌大正14/1925年3月と11月の第2、3回展が確認されている（B22/T14.3.24, B22/T14.11.12）。第3回展は比較的若手の金工美術家の作品展で、前記3人に加えて、大須賀喬、村越道守、北原三佳、杉田禾堂、山本安曇らの名前がみえる（B21/T14.11.15）。方壺会は内藤春治、今井千尋らが結成したもののだが、この会についての報道はないようで、杉田や高村は参加していないらしい（C15）。

杉田ら上記の5人は津田の要請に応じて、早速研究会を開き、津田の家へ押しかけ、ヨーロッパの話聞き、持ち帰った資料を見せて貰ったようだ（C03）。そして大正末か昭和初めに伝統的工芸を打破し、「全く新しい現代のものを創造」という意気込みで、漆工家、染織家も加えた新団体无型を結成したのである（A04）。无型結成までの経緯についての直接的な記録はなく、前記5人の研究会に関する記事はあるが、无型設立の経緯や目的は書いてない（C03）。結成に際しては津田に近かった杉田がもっとも熱心だったことを高村は後年に回顧している（B07/S5.8）。无型自体は第1回展開催直前の昭和2/1927年1月に謄写版刷小冊子『无型』を発行している。無署名の冒頭文「无型の誕生」は高村が書いたとされ、普通には宣言と

見なされているが、伝統との決別を表明しただけで、新傾向の内容は書かれていない。小冊子発行の費用は高村が負担したというし、事務所も彼の実家光雲宅に置かれ、冊子『无型』の編集作業も高村が行っているので、高村が主導する団体だったことは間違いない（B07/S5.8）。高村は無型結成直後の4月に美術学校鍍金科助教授に起用されており、新団体の運営も美術学校助教授としての役割だとされたのだろう。

肝心の无型同人の研究成果は無型展開催の前年大正15/1926年5月の聖徳太子奉讃美術展（以下奉讃展）及び10月の日本工芸美術展に発表された。新興工芸作品を強く印象づけるために同人展よりも規模の大きな両展を利用したのである。奉讃展は聖徳太子奉讃という意味で広く工芸を含める美術展であり、そこへの出品は工芸が美術の仲間入りを果たしたことを意味する。さらに奉讃展には古代の模倣品とともに、卓上電灯、紅茶セットなど産業工芸に属する実用的工芸も含まれており、そういう広い門戸に共鳴したこともあるだろう（C18）。後者の日本工芸美術展は日本工芸美術会が開催したものだが、この会は、大正14/1925年に結成された保守的な工芸済々会に対抗して急遽結成された団体であった。工芸済々会は、帝展工芸部が出来たとき「第一番にその委員に推さる可き工芸美術界の大家香取秀真、赤塚自得、海野清、沼田一雅、板谷波山、六角紫水その他十六名」によって組織されたとか（B22/T14.11.13）、帝展工芸部の設置が黒田清輝から福原新美術院長への交替で遠のいたために「工芸美術家たちはいよいよ自らの力によつて起つことになり先ず斯界の第一人者板谷波山等の十六氏が結束して」成立したのだと新聞は報じている（B23/T15.11.13）。高村によれば、同人組織で、懐古趣味、守旧主義の集まりである工芸済々会が同年秋の帝展開催時に、会場も同じ東京府美術館で工芸展を開催することを聞いた例の5人はもっと全日本的で総合的な立場にたった展覧会にすべきだと考え、急遽、工芸済々会を含めた新しい団体日本工芸美術会の結成に立ち上がったのだという（B02/T15.12）。この会については新聞も「工芸美術家は団結して……社会的地位を確立し……現代工芸美術を一眸の中に収め」と報じている（B21/T15.07.18）。日本工芸美術会も「帝展第四部の前提として注意されて居る」（B22/T15.10.12）という報道もあり、帝展工芸部を視野に入れていたことも事実だろう。5人のうち、高村を除く4人は工芸済々会にも参加しており、展覧会の開催が決まるや、積極的に動けたのだと、高村は書いている（B02/T15.12）。

こうして无型の研究成果は先の2展覧会に出品された。光燼会など他の諸展覧会出品作品を見ていないので、断定は出来ないが、豊田勝秋は「過去への様式に依る眩惑的な城壁を飛び越え」た作品が最初に陳列されたのは奉讃展だったと書いている（A07, C07）。津田は、奉讃展の金工についての新聞記事で、大御所大島如雲、香取秀真に対する5人の「中堅新進の闘士連」高村、山本、北原、杉田、佐々木を「五人男」と呼んでいる。とくに、高村の作品につ

いて「かういふものは作者も近頃の試みらしく、悪口こはさにビクビクもので出品したらしい。親孝行で兄弟思ひの作者は、お父さんにも兄さんにも内しよで出品したといふからをかしいではないか。何もそんなにビクビクするにや当らない。ともゑぶろとかガスかまどか評する人には勝手にいはせて置けばよい。」と書き、「構成派の美術はなかなか六ヶしいものだが」彼は楽々と出来る人だと評している（B22/T15.5.18）。広川松五郎も、これらは最近の研究報告で、「旧来の行きつまつた常套形式を弊履の様になくぐり棄て……形へ形への追求」をしていると書いている（B05/T15.6）。津田によって鼓舞された五人男が集中的に研究会を開いて制作した最新の実験作がそこで初めて展示されたことや、この傾向を津田が構成派と呼んだことがわかる。津田は先のパリ工芸博報告書ではヨーロッパの新傾向を主観的理想主義とか原始的復古主義の傾向と云うだけだったのが、この記事ではさらに新しい用語「構成派」を用いたのである。パリ工芸博で注目されたのは普通、のちにアール・デコ様式と云われる傾向だったが、日本の五人男が研究したのはそれではなく、広くヨーロッパに登場し始めていた最新の前衛的傾向だったことがわかる。

当時の日本において構成派という用語は、村山知義が大正12/1923年2月にドイツから持ち帰ったものである。村山はこの用語を、帰国する大正11/1922年にドイツで結成された構成主義者集団や、ヴァイマルで開かれた構成主義国際会議などで知ったと思われるが、ドイツにおいてもまだ内容は明確でなかったのが、帰国後に自分で創作しなければならなかった。当時、自らも「私の構成派に関する知識は滞独時代の見聞と、欧羅巴各国の種々な新しい芸術に関する雑誌等から得たものである。」と書き、それは未来派、表現派、ダダのあとにロシアからやってきた立体派起源の概念で、コンポジションを排してコンストラクションによる手法を主張するものと述べている（C02, B21/T12.2.19）。村山は帰国後、意識的構成主義を宣言し、雑誌『マヴォ』を発行、新聞雑誌にも論を張ると同時に意識的構成主義的小品展、帝都復興創案展、マヴォ展、首都美術展などで実験的な試行作品を発表した（C13, C20）。ヨーロッパにおける新興芸術を見聞し、大正14/1925年12月に帰国した津田も、未来派、表現派、ダダから抜け出た、奉讃展出品の高村豊周「挿花のための構成」に見られる、実質的に単純な幾何学的形態による組立作品について「構成派」という用語を使ったのだと思われる。津田はドイツにも滞在し、大正12/1923年のバウハウス展も見えており、その図録に掲載されている単位部分を組立てるという手法を知っていた可能性がある（C17）。彼はパリ工芸博での審査経験から目を現代性へと向け、一足先に帰国して作品を発表し、美術工芸批評も書いていた、同じヨーロッパ帰りの村山の仕事を強い関心を持って見たに違いない。これは、津田に鼓舞され、ヨーロッパの現代性を学ぼうとした五人男たちも同じだっただろう。村山の唱導する意識的構成主義の作品はすでに大正13/1924年の秋までにほぼ表現形式として定着していたことは、玉村善

之助「工業と衛生との芸術への記念塔」のような構成主義的作品が大正14/1925年5月の三科展に登場していることから明らかである（C13）。この作品と造形的に通じる翌年5月発表の高村作「插花のための構成」が題名を構成としていることから、高村の作品が村山の構成主義運動と無関係だとは思われない。

村山は三科展の直前に「構成派の原理」について「適度の左右相称、重量と運動の全体的平衡、形と色との両方に於ける単純さ明瞭さ、充分に発揮されたる実用性、すべてが必要にして且つ充分なること〔であり、〕構成派の形式〔は〕形の種類の僅少さ——円なら眞円、角ならば直角か二分の一直角、線ならば終始同一の太さを保つ直線か、又は先端に行くに従つて一定の割合で太さの漸減する波状線」であると書いている（B05/T14.2）。面白いのは、こう書いた村山が奉讃展会場を訪れても、構成派と云われた工芸作品に眼がまったく留まらなかったらしいことである。工芸とは日常実用品のことだと割り切る村山にとってこれら構成派の造形的工芸作品はまったく問題外だったのである（B01/T15.6）。それは兎も角、村山の云うのはあくまで原則であって、「朝から夜中まで」の舞台装置写真を見ると、実際の造形はより複雑で、幾何学的な形態による組立、構成を基本とするもっと巾の広いものであった。

いま雑誌の図版や展覧会図録などで見ることのできる最も典型的な構成的美術作品は先述の玉村の「工業と衛生との芸術への記念塔」であり、工芸作品では、奉讃展出品の高村作「插花のための構成」、日本工芸美術展出品の村越道守作「一輪生を持つインクスタンド」であろう。しかし、杉田の「銅花瓶」下部や高村の「鱗のある一輪挿し」における球形の積み立て方も、バウハウス・木工工房のプーシャー作木製球形玩具に見られ、北原千祿「燭台」における鋸歯形態はマレーヴィッチのコラージュ絵画に頻繁に描かれ、また、村山の「重きコンストルクション」にも登場している（C13）。また、杉田の「一輪生」（日本工芸美術展）は構成的とはいえない。幾何学的に組み立てられた造形について構成的とは云えても、直接的な影響関係を指摘するのはまず不可能だろうし、他にも例えば1923年のバウハウス展図録などからその手法を会得することも無理ではなかったと思われる。影響関係はもっと広がったのである。

しかし、この構成派工芸の時期は短かった。昭和3/1928年に高村は無型も最初は急進党だったが、近頃は漸進に鞍替えしたようであるし、構成派の工芸は西洋に影響されたとしても結局は日本人の作品になると書いているし（B01/S3.9）、2年後の昭和5/1930年1月杉田も「円筒、立方体、方形、球、夫れ等の切り込み等、幾何的」形体を使用することは構成派ではないし、日本の新傾向は外国の構成派などとは別の、独自のものであり、外国の模倣ではないと書いている（A07）。確かに高村作「插花のための構成」のような作品はその後見られないし、高村、杉田ともに当時から構成派的作品だけでなく、高村の「花挿し」（日本工芸美術展）や杉田の「巻葉入れ」（帝展）のようにやや装飾的な作品も制作しており、用途を意識せ

ざるを得ない工芸という制作環境を示している。高村にいたっては本当の工芸家は構成派のような薄っぺらなものをつくって満足していないとまで述べている (B02/S2.7)。様式を示す構成派という用語はやがて使われなくなったが、逆に構成という言葉の使用頻度は増えている。例えば、当初新傾向を分離派と呼ぶべきだと書いた渡辺素舟だが (B21/T15.11.7)、すぐに構成風なものとか構成派と呼んだものの (B02/T15.12, B02/S2.5)、その後はあまり使わなかったのに対して、構成という用語は多く使っている (B10/T15.10, B05/T15.11)。

无型同人は大正15/1926年の奉讃展と日本工芸美術展に新興工芸作品を出品したあと、同人展に移り、結成1年後の昭和2/1927年3月に第1回展を開催した。新聞が「新らしき新団体の顔見せである……絵画や彫刻の外に工芸にかゝる秀ぐれた芸術あるを知らしめやうとがん張つたのである。」(B21/S2.3.16)と書く程度で、関係誌である『工芸時代』以外に雑誌記事はなかった。新興工芸作品はすでに発表済みのうえ、第1回展にはそれ以上の作品は出品されなかったのも一因だろう。无型展は昭和8/1933年に解散するまで6回開かれ、第4回から公募を始めたことから、新興工芸に発表の機会を提供し、機関誌『无型』や地方での講演会などを通じて新興工芸の啓蒙に一定の成果をあげたといえる (B07/S8.5, B27/S8.4.17)。北原千祿を中心とする彫金家が昭和2/1927年に工人社を結成したのも、その成果のひとつだろう。

杉田禾堂 — 美術工芸指導論

杉田ら五人男は津田の鼓舞により新興工芸を旗挙げし、无型を結成したあと、それぞれ各自の個性的な作品を追求する一方、工芸の美術性、実用性についても考察している。杉田はそれまでも「我々の日常生活を豊かに意義あらしめる為めには完全なる実用を具備する工芸を要求する」と実用性を意識し (A01, 大正11/1922)、2年後には「所謂美術品が直ちに複製せられて、廉価に大量に生産し得るならば、夫れは実に工芸の理想であ〔り、〕資本を投ずる人があれば、即時現在の総てを捨て、〔廉価な民衆工芸の生産に〕着手するの覚悟はある」と、工芸産業にも言及していたが (A02)、昭和3/1928年、仙台に開所した工芸指導所に金工の指導で通うようになってからは、産業工芸へのかかわりを強めていき、美術工芸を手本とする産業工芸論「美術工芸指導論」に達している (A08)。

作家である杉田はこの論をその都度異なった言葉を使って展開しており、理解しにくいことも多い。最初杉田は、美術工芸品を「基素品として〔一品製作と量産という〕異なる方法で多量に廉価に複製技師の監督で模造する」ことだと考えた (A02)。基素品というのは杉田の新造語で、基素品を作るのが芸術家であり、複製品を造るのは技師だという。そして、普通工芸と美術工芸は区別すべきではなく、農展には芸術的複製品が、帝展には創作品が満ちることが理想だというふうに複製品と創作品の相違に切り換えている。工芸指導所に通うようになってか

らは、木工品、金属工品の実用工芸を産業工芸と呼ぶようになる（A05）。この頃、高村も美術館や少数の個人向けの工芸美術と一般民衆用の産業工芸の二つの工芸があると云っており、産業工芸への関心が杉田だけでなかったことを示している（B02/T15.12）。杉田はやがて、理想的な本格工芸である美術工芸は量と価格の点で産業工芸として不適当なので、工芸家は工芸美術を究めて実用的な産業工芸を指導することが必要だと、美術工芸家と産業工芸家との役割分担を考えるに到る。これが「用の目標は習慣と理智で決定し得るが、工芸美〔はなかなか究めることのできないので、美術工芸家が〕工芸美術を究めて産業工芸を指導する」のだとする美術工芸指導論である（A08）。

この基素、指導の意味を持ち、美を究める作品として制作されたのが昭和5/1930年の第11回帝展出品作「用途を予期せぬ美の創案 原始期、過渡期、完成期」である。高村は面白いと一定の評価を下し（B26/S5.10.29）、杉田の意図は物理的・化学的変化に従って材料の性質を表現することだと推測している（B07/S5.11）。それに対して柳宗悦は酷評し（C16）、田辺孝次も美的表現だけでは工芸としての価値はないと批判した（B07/S5.11）。渡辺も形と文様だけの立体図案であり、「帝展会場を学校の教壇と間違へたやうな愛嬌がある。」と否定的である（B21/S5.10.29, B07/S5.11）。杉田はそれらへ反論する過程で、自らの美術工芸指導論を深め、それはすぐには役に立たない学究的な仕事と同等だという位置づけを行うことになった。「用途を予期せぬ美の創案〔は用途を排除したのではなく、〕器具としての実用性を一時的に分離した〔もので、〕工芸美だけの研究的作品」である（A13）。また「本格的な工芸は……理想として、理論的標準として高い所にあるもので、たやすくは達成することが出来ない……理想的な本格工芸を標準として社会的に活用しようとするのが産業工芸の立場で、合理的に大量生産を可能にし価格を低減するのである。だから、工芸美のみの制作も、学究的ではあるが工芸の一態として価値ある存在となる……工芸も学問と同じ事で、直ちに実利実蹟のみを考へたら物の本然の性といふものは究められるものではない。」という（A08）。これは杉田独特の理想論的思考であり、産業工芸との文脈に置いて始めて理解されるものである。杉田は基素品、指導、標準と用語を微妙に変え、意味も、当初は用途を予期しなかったが、後には「工芸品の装飾又は形態の或部分に応用、或は其の儘置物として室内装飾品等に用ゐるのを少しも障げない。」と述べ、理想的標準の意味を後退させるが、美術工芸の指導的役割は保持している（A13）。

「用途を予期せぬ美の創案」出品の翌昭和6年1月、杉田は美術として鑑賞対象でもある美術工芸と実用的な産業工芸の分離を解消し、両者を包含するような「用途と美の融合」した本格的工芸、純工芸という理想を思い描いて、純工芸宣言を発する（A10, A12）。无型同人の村越道守は杉田の立場をそのままに肯定しているが（B09/S7.4）、広川松五郎は、杉田の「性格に一抹の暗澹があつて其處から美術界工芸界を貫くにいつも芭蕉の所謂正風を道に求めやう

とするガンとした執拗な究理の癖が滲注〔し、〕作品にも文章にも夫故に兎角ドグマが目立ち易く難解となり、パラドックスめく幾多の片鱗に出くわして吾人の少なからず悩まされる点ではあるが」と云いつつ、その青年的な客気に期待した（B09/S7.1）。杉田の個性や思考の性格を的確に言い当てている言葉である。こうして杉田は純工芸実践を志して昭和7/1932年6月大阪府工業奨励館工芸産業奨励部長として大阪に赴任するのである。

杉田禾堂 ― 純工芸の実践

杉田は工芸産業奨励部に昭和7/1932年から昭和18/1943年頃まで勤務、産業工芸に関する普及、試作品の製作指導という仕事を精力的にこなす一方、指針となるべき美術工芸品を製作し、帝展第四部、創工社展などに出品した。これらは美術工芸指導論を掲げるアーティスト・デザイナー杉田禾堂の本来の仕事だといってよい。

杉田が赴任したとき、すでに大阪には「美術工芸基礎論」があった。大阪府は、大阪商品は粗製濫造という悪評を改善すべく、大正13/1924年大阪府工芸協会を設置、翌年から工芸展を開催し、輸出工芸振興政策を強化していた。東京の商工省、美術学校、高等工芸学校などからも講師を招き、そこからパリ工芸博における工芸改革や帝展工芸部開設の情報がもたらされた結果、美術工芸を基礎とする工芸改善案が生まれている。昭和2/1927年第3回協会工芸展から一般的工芸品と装飾的美術的・創作的工芸品が二分されたのはこの現れである。大阪府に大きな影響力を持っていた武田五一も協会設立当初は民衆的工芸論を説いていたが、昭和4/1929年第5回展には「美術工芸は其国の産業工芸向上の基をなすものにして、国家産業工芸の発育を促すには、此の美術工芸の向上を図り、是をして一般工芸に迄及ぼす可き使命を有し、一般工芸の発達上にも重大なる意義を持つ」と美術工芸基礎論を唱えて、後を押した（B11/S5.5）。杉田が赴任した昭和7/1932年の第8回工芸展にも武田は、工芸美術は産業工芸向上の基礎となるとか、工芸、工業の産業品は美術的操作に依りて発展すると述べ、「美術的工芸は此意味に於て飽迄創作的技倆の研鑽に努め斬新優秀なる作品を発表し、一面産業界の指導に向つて進まざる可からず」と主張している（B11/S7.5）。このように杉田の赴任前から大阪では産業工芸という用語は使われ、産業工芸は美術工芸を基礎として成立するという美術工芸基礎論が存在したのである。とはいえ、それはごく一般的な意味合いであって、工芸作家杉田が考える美術工芸指導論とは必ずしも同じではない。

来阪した杉田は、この美術工芸基礎論という基盤にたつて軌範となる美術工芸をより具体的に捉えて、工業品美化に取り組んだ。具体的には製造業に美化が重要なことを講演会、講習会、研究会、相談会等によって説明し、美術工芸を軌範とした商品の試作品製作を試みた（A14）。普及のための展覧会では、工芸協会の工芸展だけでなく、商工省輸出向工芸品展や産業工芸博

覧会にも積極的に関わっている。美術工芸が産業工芸の指針となるためには、多量生産の方法、用途用材、商品的価値を研究し、美術工芸について用途、美を研究することが重要であると考え、そのための組織や普及活動の拡張案を提案している（A15）。組織については昭和8/1933年7月、工芸産業奨励部は部屋も狭く、人数も少なく、将来は仙台の国立工芸指導所のような独立した組織にするべく、いまから施設を充実することがよいと改善を提案し、昭和12/1937年には産業工芸の科学的側面を強化するべく工芸科学研究所の設置を要望している（A21）。前者は昭和9/1934年度初めに工芸協会における工芸指導所設置期成聯盟の設立として取り上げられ（B11/S10.7）、昭和14/1939年に設置は実現している。普及については昭和8/1933年11月、工芸振興の基礎となる「工芸思想の普及並に鑑識の向上（大衆の工芸教育）」と「名工の保護及び奨励」を提案している（A17）。このほうは昭和9/1934年度の工芸協会十周年記念展を経て、翌年には大阪府、市も参加する産業工芸博覧会として実現し、都合4回開催された。

産業工芸博覧会はもちろん工芸産業奨励部だけの事業ではなく、大阪府、大阪市、商工会議所、工芸協会など多くの組織による共同開催であるが、工芸産業奨励部長、工芸協会理事の杉田は実質的な関係者として、審査員など重要な役割を果たした。博覧会の構成については、第1回展の募集対象には機械器具工業製品など各種の工業品が含まれていたが、第2回展以後は除かれ、美術工芸品と産業工芸品（実用工芸品）の2本立てとなった。第1回展の説明では美術工芸品は工業品の美化、美の規範ともなるべきもので、実用工芸品は、美術工芸品を基礎として実用向き、経済的に作ったもの、美術工芸品を応用翻案し、大量生産せるものとある。第2回展でも産業工芸品は「美術工芸ヲ基礎トシ更ニ実用経済的ニ製作セラレ」たものとされ、第3、4回展でも「美術工芸品ハ創造的ニシテ産業工芸ノ軌範トナルモノ」とされており、4回とも美術工芸品の役割が基礎、軌範とされているのである。また、工芸品の工業化、工業品の工芸化、工業品の美化といった標語が使用されているが、ここでいう工芸化とは美術工芸にならった美化で、工業品意匠の改善に美術工芸を参考、手本にするという考え方なのである。

工芸産業奨励部の重要な仕事のひとつに産業工芸品の試作品製作がある。杉田はすでに仙台の工芸指導所において「美術工芸製作に依つて得る美の教養を深めて、大量生産品の一線一画の構成にも充分なる注意を払ふとして」原型を製作し、それが商品化され既に店頭に見れたと書いている（A09）。ここでの美術工芸品は教養を得るための教育的役割を担っている。この商品については不明で検討できないが、「商品として産業的に生産せらるゝものゝ中に……多分に美を盛り込もうと計画された工芸品」があるとか、このような商品は表現派、構成派の新様式を取り入れた高級品であって、「日本様式による新形体」もかなり出てきてはいるものの、一般家庭常用の雑器類にまでは及んでいないと書いている（A07）。

こうした経験から大阪着任後すぐに、金工係と塗工係の4人とともに試作品製作に取りかか

り、10月の商工省輸出向工芸品展に錫製皿真鍮製灰皿を出品し（B11/S7.10）、11月の天皇来阪時には挺漆（漆塗木製棒）を展示している（B11/S7.12）。着任2年目の昭和9/1934年新春には、個人に対する指導奨励として図案又は原型配布について各工芸家は独自の立場から研究しており、指導などは難しいとか、一般に対する指導奨励として研究的工芸品の試作については理想的な美術工芸品をつくるか、これらからヒントを得て、大衆化した、安くて、綺麗で便利で楽しめるものを作ろうとすれば、どうしても高価になると悲観的に書いているが、それでも、商品見本の試作や研究的工芸品の製作を始めたいと述べて、製作している（A18）。

これら試作品は大阪府工芸展、満州大博覧会（以上昭和8/1933）、輸出向工芸品展（昭和9/1934）にも出品されたいが、昭和9/1934年以降試作品製作はさらに活発になる。この年、工芸協会は10周年を迎え、同時に近畿6府県が聯合して工芸の地方的特色と輸出の進展を促すことが工芸関係者の間で話し合われ、毎年近畿聯合輸出向工芸試作品展が開催されることになった（B11/S9.8）。それに応じて大阪府も輸出工芸品製作指導を強化することになり、工芸産業奨励部でも積極的に試作品を製作したのである。例えば、昭和10/1935年11月には17種185点の試作品が製作され（B11/S11.1）、その一部が新聞に写真付きで掲載されている（B27/S10.8.10-）。現在そのうち28点が京都工芸繊維大学美術工芸資料館に所蔵されている（昭和11/1936年3月購入、AN2569-2593）。金属製品と木製漆塗品ばかりなのは奨励部技師の専門のためである。品種は灰皿、小箱、花盛器、盆、ブックエンドなど所謂雑貨品である。28点の意匠は大きく分けて写真立やブックエンドなど無装飾の構成的な工芸に属するものと、丸盆、小箱のように兎、猿、蝸牛の小動物飾りを配したものの二種に分かれる。特に後者については杉田が動物の小彫刻を美術工芸品として製作しており、また、外人に好かれる煙草セットは、動物や鳥など無邪気でユーモア味があり、色彩の美しいものを装飾とするのがよいと述べているところから、杉田自身の作品ではないとはしても彼の指導下に製作されたことは間違いない（B27/S10.9.11）。試作品のなかにはアール・デコの造形に通じるものもあり、自動車、電話機、化粧品容器などの「工業品の美化」についても新聞に書いていることから、杉田が流線型など西洋の新動向を敏感かつ積極的に受容しようとしていたことがわかる（B27/S12.5.13etc.）。このことは産業工芸を指導するのがもはや美術工芸だけではなく、アメリカのアール・デコ様式の工業品でもあり得ると考えられるようになったことを物語っている。

これに対応する変化は杉田の美術工芸作品にも見られる。農展時代の花瓶、香炉、扁壺の胴部分に変形唐草模様や狩人、白鳥などの画様を付した作品から、砂張鑄造などの技術的工夫による球形、部分的に面を取った球形、切り込みを入れた楕円体のような立体形態を強調した作品や、猿、兎、カンガルー、鯉、金魚といった、当時置物と云われた小彫刻のような美術的作品へと変化しているのである。こうした変化は基本品、軌範原型、基準品といった用語を使用

していることにも現れている。基本品という用語は昭和10/1935年第1回産業工芸博覧会に現れた。報告書掲載の出品作写真に基本品と書かれた紙の付された台の上に十角形(?)の手提げ型器物と試作品の灰皿に似た作品がのっており、下には円筒形の手提げ型器物と小さな皿3点とが置かれている。報告書に基本品についての説明はない。写真で見るかぎり、指針としての美術工芸品というよりも、産業工芸品のための原型に近いように見える。

翌昭和11/1936年創工社第1回展で基本品は軌範原型に変わった。創工社というのは、大阪で唯一の工芸団体工芸無絃社解散直後の昭和10/1935年11月に、杉田禾堂、中島保美、島野三秋、柴崎風岬らによって結成された団体で、殆ど主張のなかった工芸無絃社に対して、美術工芸が産業工芸に対して暗示、指示を与える力を持つことを明確に宣言していた(B13/S10.11)。結成当時、美術工芸は産業への暗示、多量生産への指示とされたが、美術工芸、産業工芸の2部門に分かれた第1回展に際して杉田は、産業への指導力を持った産業的日用雑貨工芸の軌範原型、大量生産品の軌範原型だと述べている(B27/S11.7.18, S11.11.11)。しかし、出品作品の黄銅真珠飾花瓶は同年改組帝展出品の黄銅柘榴形花瓶と同形であり、青銅鯉花瓶のほうは口辺に鯉が付けられており、同年文展の鳩耳花瓶や第3回産業工芸博覧会の蝶飾花瓶と同類で、動物飾りのついた試作品の指針作品とはいえ、大量生産品の軌範原型とはいえない(B13/S12.12, B14/S12.1)。昭和14/1939年の創工社第3回展は基準工芸展と題され、軌範原型は基準品に変わった。図録によれば、この基準品は、形態と用材の美、使用目的を研究した作品で、最も純粋な工芸の基準的なものであり、自然、無地又は無地に近い作品となるので、無地工芸展と名づけてもよいという(C19)。杉田の出品作白銅盛器の説明には、厚い縁と糸底の美感と中が透けて見えるという実用の両面で従来の盛器とは異なる工夫をしたとあり、黄銅灰皿の説明には重厚にして簡素な美を目標にしたと形態の美や使用目的の説明があるだけで、基準についての具体的な説明はない(C19, B13/S14.1etc.)。新聞にも大量生産の大衆的工芸品の軌範とあるように、この盛器と灰皿などで初めて産業工芸品の軌範原型になったといえる(B27/S14.3.9)。当時、時代もすでに非常時体制の物資不足から代用品時代に入り、杉田も戦時工芸を唱えており、作品もアール・デコ的美術工芸の感覚を見せていた試作品から端的に即物的な造形の原型へと変化したのである(B28/S13.8.11)。いまや美術工芸は産業製品のための原型制作、試作品製作となったのである。これは産業工芸、美術工芸の役割分担は終わったということであり、その結果、紀元二千六百年奉讃展(昭和15/1940)や第4回文展(昭和16/1941)に美術工芸として出品された作品は原型に少し装飾的飾りを付けただけのものとなっている。しかし、日米戦争開戦後の第5、6回文展(昭和17/1942, 18/1943)出品作は国威発揚の作品となり、産業工芸とは無関係になっている。アーティスト・デザイナー杉田の仕事も終わったのである。

杉田にはもうひとつ注目すべき仕事がある。それは図案の思考法に関するもので、昭和11/1936年に『意匠資料の研究』としてまとめられた。杉田は図案家に資料を提供するためというよりも、各人が独自の意匠を工夫考案するための道程を示すものだと書く（A20）。普通は机に向かって概念を逐い、意匠を練るのだが、それでは常套的な意想しか出て来ない、もっと宇宙の事象、物象を自らの目、心で捉えることから始めることが必要だという。当時係員だった福岡縫太郎によれば、杉田は「常に意表に出る研究方策を樹てた」というから、この著作はそうした仕事の一端だったのだろう（C09）。建物の影、頭髮、水面などなどの写真や素描から形象を得ようとしているが、得られた形象をすぐに応用するというのではなく、美を発見し、感得する修養の道程だという認識なのである。ここには産業工芸の作家としての杉田ではなく、もっと基本的な図案家としての杉田の姿勢を見ることができる。『意匠資料の研究』は機械による量産化が考えられ始めた時期の図案家の仕事としてバウハウスのモホリ・ナギの『材料から建築へ』（1929）に匹敵するものである。それは用途を除外して美だけを追究した作品「用途を予期せぬ美の創案」の思考から展開してきたものでもある。意表をつくことから難解にもなる、しかし執拗な究理の態度はなくさない、これこそ工芸美術家、アーティスト・デザイナー杉田の本領なのである。

昭和15/1940年ころ戦時体制への移行に伴い、杉田の仕事は影が薄くなるなか、全体主義の立場から、民主主義的な民芸を批判するなど、純工芸の立場を放棄したかの面も見せたこともあったが（A24）、昭和15/1940年に大阪府を定年退職、嘱託となり、昭和18/1943年8月には材料配給に関係する日本美術及工芸統制協会調査課長として東京へ移った（B13/S18.8）。戦後昭和21、22/1946、47年の日展には長野から、昭和24/1949年には東京から美術工芸品を出品し、産業工芸にかかわることはなく、昭和30/1955年に歿している。大阪における杉田の純工芸の試みは戦争で中断し、そのため、戦後に引き継がれることはなかった。しかし、以上書いてきたように、産業工芸に関するアーティスト・デザイナー杉田の戦前の仕事は日本デザイン史上における工業デザインの先駆的業績として高く評価することが出来るのである。

註 本文中に使用した略記号（M＝明治，T＝大正，S＝昭和）なお、図版は頁数の関係で割愛した。

【杉田禾堂の著述】（文中に引用したもののみ）

- | | |
|-----------------------------|------------------------------|
| A01「工芸美術管見」『現代の図案工芸』大正11.6 | A05「工芸指導の事業」『アトリエ』昭和4.3 |
| A02「互評会速記録を読む」『図案と工芸』大正13.6 | A06「无型の入選作品に就て」『アトリエ』昭和4.8 |
| A03「幼な友達」『木星』大正14.5 | A07「最近の金属工芸に於ける形体」『帝国工芸』S5.1 |
| A04「无型展」『无型』1号昭和2.1 | A08「工芸の一態」『无型』24号昭和5.11 |

- A09「柳宗悦氏に」『アトリエ』昭和5.12
 A10「純工芸の主張」『无型』27号 昭和6.4
 A11「或る日の回顧」『日本漆器新聞』昭和7.1
 A12「純工芸主義の声明」『日本漆器新聞』昭和7.3
 A13「工芸に於ける素材の立場2」『美育』昭和7.5
 A14「大阪府工芸産業奨励部の開設」『大阪之工芸』S7.8
 A15「産業と美術の工芸」『汎工芸』昭和8.2
 A16「工芸産業奨励部の改造」『大阪之工芸』昭和8.7
 A17「工芸振興の基礎に関する私見」『汎工芸』S8.11
 A18「新事業と指導奨励方針」『大阪之工芸』昭和9.1
 A19「産業思想と芸術思想の問題」『アトリエ』S9.5
 A20『意匠資料の研究——産業奨励誌』昭和11.12
 A21「工芸科学研究所設置の要望」『産業工芸』S12.1
 A22「産業工芸の指導に就て」『アトリエ』昭和12.7
 A23『戦時工芸——産業奨励誌』昭和13.8
 A24「新体制と工芸」『汎工芸』昭和16.1

【定期刊行物】

B01『アトリエ』, B02『工芸時代』, B03『現代の図案工芸』, B04『図案と工芸』, B05『中央美術』, B06『美術新報』, B07『美之国』, B08『早稲田文学』, B09『无型』, B10『みづゑ』, B11『大阪之工芸』, B12『日本漆器新聞』, B13『汎工芸』, B14『産業工芸』, B21『読売新聞』, B22『東京朝日新聞』, B23『東京日日新聞』, B24『報知新聞』, B25『国民新聞』, B26『名古屋新聞』, B27『大阪朝日新聞』, B28『大阪毎日新聞』

【単行本, 論文など】

- C01『東京大正博覧会審査報告』大正5
 C02 村山知義『構成派研究』中央美術社 大正15.2
 C03『日本美術大年鑑1926』中央美術社 大正15.11
 C04「審査概評」『巴里万国装飾美術工芸博覧会政府参同事務報告』昭和2.3
 C05 村山知義「重きコンストラクション」『現在の芸術と未来の芸術』大正13.11
 C06『国民美術協会略史』昭和5
 C07 豊田勝秋「現代日本工芸美術の動き及び作家」『建築・造園・工芸』1 金星堂 昭和6.6
 C08 柴崎風岬『官展工芸側面史』上 汎工芸社 昭和25.1
 C09 福岡縫太郎「工業品美化運動と大阪」『デザイン』(雑誌)昭和37.12
 C10『モダニズムの工芸家たち』図録 東京国立近代美術館工芸館 1983.10 昭和58.10
 C11 高村美佐編『高村豊周文集I』高村豊周文集刊行会 1992
 C12『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』1992.4
 C13 五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』スカイドア 1995.3
 C14『豊田勝秋展』図録 石橋美術館他 1997.11
 C15『金属の変貌』展図録 高岡市美術館 2004.11
 C16 宮島久雄「産業工芸の大阪」『近代大阪の工芸に関する総合的研究』(2009)
 C17 島津京「津田信夫とバウハウス」及び年譜『津田信夫展』図録 佐倉市立美術館 2010.8
 C18『第一回聖徳太子奉讃美術展覧会図録 工芸之部』(大正15)
 C19『創工社基準工芸展図録』生駒時計店 昭和14.3
 C20『村山知義の宇宙展図録』神奈川県立近代美術館葉山, 高松市美術館ほか 2012.2

