OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	武田五一と関西デザイン界
Author(s)	宮島, 久雄
Citation	デザイン理論. 2011, 57, p. 91-105
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53373
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

武田五一と関西デザイン界

宮　島　久　雄
高松市美術館

キーワード
図案，銅像台座，橋梁意匠，日本的セセッション，マルホフ式模様
'Zuan'，pedestal of statue，bridge decoration，Japanese Style Secession，'Mar-Hoff' style ornament

1　建築装飾から図案へ
2　銅像台座 ── 日本的セセッション
3　奉祝門，街路灯，噴水
4　橋梁 ── 親柱，高欄
5　その他 ── マルホフ式模様の提唱と文字図案，模様創作の監修など
6　産業工芸 ── 大阪府工芸協会

武田五一は普通には建築家として取り扱われ，評価されている。しかし，その活動全体を見ると，彼は一人の建築家であるばかりでなく，誕生しつつあった関西の図案界を指導した包容力のある偉大なる大建築家であったということがわかる。このことは『建築雑誌』追悼号（昭和13年６月）に記された略歴にも「関西建築界工芸界指導者」として次のように触れられている。第１期（主に京都高等工芸学校教授時代）には「伝統のみに固着せんとする当時の京都工芸界にその指導者として清新の気を注入し，又地方産業としての工芸の指導にも常に力を尽くす」とあり，具体的にはパナマ太平洋博覧会と東京大正博覧会の仕事をあげる。続く第２期（京都帝国大学建築学科教授時代）は「建築活動の高潮期」であり，工芸界においても第１期に続いて指導的地位を保ち，具体例として，農展，商工展の審査委員，平和記念東京博覧会を始め多くの博覧会展覧会の審査官，「京都並に各地方に於て各種工芸団体の顧問或は指導者として斯界の重鎮をなす」とする。また，この期には都市計画の仕事も始まり，「大正，昭和両度の御大典に京都市街装飾の大任を非常なる成功を以て果たした。爾来……京都市，大阪市の都市修飾に重点を置き，……風致保存に留意したるのみならず，街路照明の新案等に功績あり。大阪市の橋梁設計に於て，その新橋の意匠は大部分博士の指導に依る」としている。第３期（晩年５年）における工芸活動にはふれていない。

筆者は図案学者ないしは図案教育家としての武田五一についてすでにふれたところであるが，

この略歴において一口に「工芸界」とされている点を検討し，武田五一が美術工芸的な意味での「工芸界」ではなく，近代的な意味の図案（デザイン）界への方向付けを行ったことを明らかにし，「大図案家」武田五一の全貌を解明しようとするものである。

1　建築装飾から図案へ

建築学科卒業の武田五一が図案界と関わりを持つようになった第一の契機は，京都高等工芸学校図案科に職を得たことにある。第三高等学校を卒業した武田五一は〔東京〕帝国大学の造家学科（いまの建築学科）に入り，明治32年卒業後，一旦母校の助教授になり，翌34年に欧州へ留学する（旅行命令は33年）。履歴書によると，留学目的は「図案科研究」となっていた。前年の32年に留学命令が出た塚本靖の留学目的は「建築学研究」となっているから，武田の留学目的にはやはりいずれかの学校における図案科創設というそれなりの前提があったことを窺わせている。また，武田もそれを了解していたと思われるのである。

留学より帰国し，京都高等工芸学校図案科に勤務した武田五一は最初数年間はこの図案について考えたらしく，複数の文章がのこされている。着任後，まず生徒に向かっては図案制作にとって重要なことは創意であり，そのためには学問，常識が必要だと説いたり，図案模写に対する図案新案という授業の重要性を強調したりしている。また，京都の図案界に対しても図案や装飾という用語の定義を示し，図案は絵画とは異なるが，図案家には想像力の養成，詩的趣味の涵養を求め，さらには商品の図案はお客本位で，流行の知識を持たなければならないこと，漆工家に対しても外国人相手の商品図案には内外の歴史の知識や実用の科学，流行の心理学なども必要だと述べている[1]。これら公表された文章だけからでも読み取れるこのような思考は，専門の建築教授よりも美術工芸から広告図案まで多方面にわたる図案の教授という武田の新環境から生まれたものといえる。

武田五一が図案界と関わるようになった第二の契機は武田自身が建築装飾を専門分野としていたことにある。時あたかも世界的にアール・ヌーヴォー（新芸術）という装飾美術の新時代であり，その芸術思潮を充分に理解することになったからである。当時，建築界でも石材に替わって鉄，コンクリート，ガラスといった新しい建材が登場し始めており，歴史様式時代を脱してそれに対応する新しい建築へ向かう気運が起こり始めていた時期である。武田五一が専門の建築装飾を基盤として，「新しい芸術」の立場から積極的に図案という新しい領域分野に取り組むことが出来たのは，このような時代背景があったからである。

こうして，武田五一は京都高等工芸学校教授に着任するや否や，最初は京都の，次いで大阪，さらには東京（中央政府）の図案界との関わりを持ち始め，この関係を終生維持し続けた。教職のほうは京都高等工芸学校から名古屋高等工業学校，さらに京都帝国大学へと異動しながら，

そこで多くの後輩を養成し，実践社会に出た卒業生に対する指導も継続した。それと同時に，さまざまな分野の仕事を精力的にこなした。その範囲は建築に始まり，美術工芸，輸出用工芸，店頭装飾，ネオンサイン，街路灯，橋梁，銅像台座，家具，文字図案，装飾模様，広告図案まで都市環境，生活用具，視覚造形全般に及ぶ。依頼されれば博覧会等の審査，調査，計画の段階から快く関与した。初めのころ，依頼者は京都関係者だったが，やがて大阪や東京の個人，団体へと拡がった。最も多いのは京都博覧会，東京勧業博覧会，東京大正博覧会，平和記念東京博覧会など，各種博覧会や各種展覧会の審査であり，次いで，都市計画関係の調査，指導が続く。なかでも京都で行われた大正，昭和両天皇即位式の歓迎行事，記念博覧会（大正４，昭和３）などにおいて武田がはたした役割は大きかった。

大正から昭和にかけては，京都市，大阪市両市ともに大正８年都市計画法の成立による都市近代化事業を推進し始めており，武田はそれに関連する図案の仕事にも関与している。例えば，両市の橋梁意匠，京都市の街路灯，さらに大阪市営地下鉄の車輌，駅ホームの色彩計画にも関係することができたのは両者にとって幸運だったといえるだろう。全体としては，立場上，理事，委員，顧問といった指導的な仕事が多く，直接に図面をひいて図案制作することは少なかったが，いま見られる作品には武田五一らしさを感じさせるものが多い。

２　銅像台座 ── 日本的セセッション

武田らしさの図案的造形的特徴を一言でいえば，日本的セセッションということになる。しかし，多くの仕事に日本的セセッション式を一様に当て嵌めるのではなく，仕事の分野，種類によって造形様式を使い分けているように見える。例えば，銅像台座では階段状基壇の上に方形の柱をたて，その上にさらに階段状基台を置き，銅像を据えている。橋梁の意匠設計，特に高欄親柱では方形柱の上の階段状基台の上に日本的な笠をつけた火袋を置いている。

まず，武田の仕事として早い例は記念碑や銅像台座がある。単なる案にとどまったが，明治37年作とされる戦勝記念塔案というのがある。現在，複数の図案が見られ，一つは『武田五一・人と作品』掲載の戦勝記念碑計画案（Ａ案，明治37）であり，他は『建築雑誌』明治38年10月号掲載の戦捷記念塔計画案（Ｂ案）である。Ｂ案は高さ270m で，エレベーター 12基を設け，頂上には天照皇大神像を頂き，内部は貯水槽だという。Ａ案とＢ案の図は違うが，構想は同じである。また，別に図はないが，明治36年11月の関西美術会に武田の戦勝記念塔計画案が展示されたという新聞記事がある。この記事は「塔上に天照皇大神神鏡を捧げて四夷八蛮に照臨し中段には上古武装の将校を立て下段の左右には獅狗の蹲踞する状にて方円の形状より成る」（明治36.11.7日出新聞）というから，Ａ，Ｂ両案と同種であり，これら３案の構想が同じであることは間違いないだろう。とすれば制作年は明治36年ということになる。これは

図１　伊藤博文公銅像台座
明治44

図２　荒木寅三郎総長台座
昭和６

図３　木下廣次総長
銅像台座
明治45

図４　佐久間象山先生遭難之
碑　大正４

図５　ナツメヤシ
（ミュシャのポスター「ジスモンダ」部分）1895

ベルリンの戦勝記念塔（67m，1873）など外国の例を頭において考案されたものであるに違いなく，武田がこのような都市の記念的な築造物の意義を強く認めて，好んで設計したことが推測される。武田設計の橋梁や銅像台座の造形にその余韻を窺うことができるのである。

最初に実現された作品は，初代兵庫県知事伊藤博文公銅像（明治44.4.，10.26除幕式，図１）台座である。現在，銅像は戦時中に供出されて存在せず，台座のみが神戸大倉山公園に残されている。大倉山公園は元大倉喜八郎の別荘があったところで，この別荘を好んだ伊藤博文が暗殺されたあと，大倉が伊藤の銅像を建てることを条件に神戸市に寄付し，２年後に銅像が建てられたという。写真で見るかぎり，階段状に８段に積まれた石を，柱頭のある４本の柱を四方に浮彫りした下部構築が支持しており，台座全体は６m 前後という大きなものである。階段状の石のピラミッド式積み方は以後しばしば見られるもので，武田設計の台座の特徴である。

この翌年，武田は京都大学構内に初代総長木下廣次銅像台座（図３）を設計している。その形式は柱脚の上に柱身，柱頭を伴った西洋伝統形式であり，ここにはピラミッド式階段状の石積みは見られない。しかし，これが武田五一の設計であることは台座正面に付されたナツメヤシ（棕櫚）の葉でわかる。様式は違うが，同様の葉は佐久間象山先生遭難之碑（大正４，図４）にも付されているからである。この葉の源がアール・ヌーヴォーの図案家アルフォンス・ミュシャのポスター「ジスモンダ」であることはまず間違いない。女優サラ・ベルナールのために制作されたこのポスターはミュシャの名を一躍有名にした作品で，武田も目にしていただろう。ジスモンダはヴィクトリアン・サルドゥの戯曲で，ジスモンダに扮したベルナールが手にするナツメヤシの葉（図５）はキリストがエルサレム入城に際して道にまかれ，その後，磔刑，復活へと進む物語から勝利の祝福を意味するとされる。武田が木下総長，佐久間象山両銅像の台座にナツメヤシの葉を付したのは未来に向けて学問の発展を願い，祝福するという意味だったのかもしれない。とにかく木下廣次初代総長銅像台座が，様式は違うが，佐久間象山遭難之碑と同じく武田五一の設計であることだけは確かである。

佐久間象山遭難之碑にはもうひとつ西洋セセッションとの関係を示す点がある。現在はないが，当初の写真では遭難之碑の両脇には葉とともに大鉢が見える。これはウィーンにある建築家オルブリッヒのセセッション館の両脇にある鉢を思い出させる。実はオルブリッヒが制作した分離派展のポスターに描かれたセセッション館の両脇には鉢ではなく，木が植わっている。この鉢にはなにも植わっていない時もあるようだが，10年ほど前に筆者が見たときには木が植えてあった。つまり，オルブリッヒの当初の意図では木を植えるものだったが，それがいつかの時点で木を植えるための鉢としたのだと思われる。ポスターの木も，写真の木もともにナツメヤシではないようであるが，両脇に花を供えるということは西洋の場合でもあることである。少なくとも佐久間象山遭難之碑の場合も，供花という想起は充分にあり得るだろう。

このあとも武田は複数の銅像台座を設計している。大正10年東京日比谷公園に建設された尼港（ソ連・ニコレエフスク）殉職者碑（彫刻は武石弘三郎）は大規模なものだったが，現存しない。台座のみが靖国神社参道脇に移設されたというが，私は確認していない。このほか京都大学構内には久原躬弦総長銅像台座，鈴木文太郎医学部教授銅像台座（大正11），荒木寅三郎総長銅像台座（昭和６，図２）がある。もっとも武田様式を見せているのは荒木総長銅像台座であり，武田の設計であることは間違いない。この他，福山城公園内には阿部伊勢守正弘公銅像台座（大正11，現存せず）があったし，京都の桃山御陵近くの乃木神社内には村野山人銅像台座が現存する。ともに武田式であり，武田設計であることは確かである。この他，桃山病院殉職者慰霊碑スケッチ（昭和12，武田式）というのが『建築と社会』（昭和13.4）に載せられている。

『都市文化研究』（第21号，大阪都市文化研究会）掲載のリストはこの他にも多くの銅像台座を挙げているが，未確認である。このようなピラミッド式階段石積はピラミッド式という点では純日本的，純東洋的，純西洋的なものではなく，武田五一独自の，その意味では日本的セセッションだといえるだろう。

３　奉祝門，街路灯，噴水

前述した京都における大正，昭和両天皇即位式の歓迎行事，記念博覧会には武田はかなり深く関係している。前者の場合には，京都駅前奉祝門（図６），記念京都博覧会会場内の萬歳塔（図７），それに会場入口前の疎水に架かる二條橋（図８）などの設計を行った。10年後の昭和天皇即位行事の場合はすべて大きな組織で行われたため，直接，設計などには関わらなかったようだが，その際に書いた感想文には奉迎門のような建造物はその都度巨額な費用をかけて新築するよりも，この際パリの凱旋門やベルリンのブランデンブルク門のような永久的な記念門を建てるべきだと述べ，この時に計画された美術館建設計画について見本市会場に兼用され

図６　大典記念京都駅前奉祝門　大正４

図７　大典記念京都博覧会萬歳塔　大正４

図８　二條橋（疎水）大正２

るような変体的な美術館築造などは無意義だと書いている[2]。武田は昭和の大礼記念京都博覧会開催の顧問であり，美術館建設委員でもあったが，同じく大礼記念として始められた大阪の大阪城天守閣再建事業のほうを高く評価したようである。武田は大阪城天守閣再建のほうの委員でもあり，双方の事情をよく知った上の評価だった。

京都駅前の奉祝門（大正４）は当初大緑門（アーチ）と呼ばれていたが，その計画は京都市助役，京都駅長，鉄道省関係者らが武田と協議して決めたもので，高さ36m 強，京都駅の塔より７m 弱高く，日出新聞は「其の雄姿の堂々たる唯だ壮大と言ふ外に評する辞がな」く，「流石に斯界に其の人ありと知られた武田博士の設計だけあつて建築の雄大を賞讃に価する」と評している（大正4.10.22）。文の最後に欧州によく見られる凱旋門にも比類するものはなく，ナポレオンも驚くだろうなどと書いているのは武田から聞いた話を記者なりに強調したものだろう。門の中央上部には鳳凰が向き合い，両翼には写真では各10本（新聞では45本）のコリント式柱が並び，壁面には縦長のホフマン式パネル状装飾が付されている。行幸通の装飾のほうに武田が関係したかどうかは不明である。装飾は花飾りと幕の飾り，連続花輪飾りが掛けられている。奉祝門はセセッション式であるが，街頭装飾は純日本式である。

また，岡崎公園の記念博覧会（大正４）中央には武田の設計といわれる萬歳塔があるが，その頂上，笠の上にも鳳凰，塔の下部には灯具らしいものがみえる。昼間の塔の様子については「萬歳塔は天空を摩し，金色の鳳凰が双翼を拡げて萬歳を祝している。高さ120尺（36m）其頂上に立つと始終ブルブル揺れて居るのは其高さの非常なる事を示して新設建築物中建築家の頭を悩ましたこと多大である」と書かれている（大正4.10.1）。また，点灯試験を報じる新聞記事には，「上段八角の欄干上に100ワット球８箇，風鈴の中に８箇，中段に50燭光８箇，八角の筋に12ワットの電球700余箇，正面には萬歳塔の文字を金色に現す」とあり（大正4.9.27），「塔の下赤く塗りたる高さ１丈（３m）の處に東西に２本づつの木を渡して其上に藤棚を造り電灯数十灯を装置する」ともあり（大正4.10.1），その夜景を移した写真も見られる（朝日新聞京都附録大正4.10.2）。当時，イルミネーションによる夜景が売物だったことがわかる。いずれ

にせよ，萬歳塔の形式にもセセッション式と純日本式との共存が見られる。なお，武田は大典記念博覧会美術工芸品の審査員も勤めているほか，賞牌の図案にも関わっている。賞牌は直径１寸６分の円形で，表面中央に東山を背景にした萬歳塔があしらわれているが，武田は西脇技手が描いた下図を修正したという（日出新聞大正4.9.20）。

次に，東本願寺楼門前の噴水がある。明治43年，京都市三大事業のひとつとして烏丸通の拡築（拡幅）が計画されたのに対して，東本願寺から法要に集まる門徒の安全上，楼門前の道路を東に迂回してほしいという要望が出され，京都市はこれを承認し，道路は迂回して市内電車が開通した。その後，厳如上人第25回忌法要を記念して大阪の岩田惣三郎，戸田栄蔵，京都の松居庄七の３人の寄付により市内電車軌道と楼門前の間の広場に「蓮華形大噴水器」が計画され，大正７年４月に竣工，通水式が行われている。新聞には武田工学博士の設計となっているが（大正7.4.7朝刊），通水式には寄進者３名を初め，「工事監督武田博士，図案者栖鳳画伯等」が参列したとあるから（宗報199号大正7.4），武田が竹内栖鳳の図案に基づいて実施設計し，工事監督も行ったということらしい。これより前，明治43年秋から栖鳳は，翌年に予定されている宗祖650年大遠忌法要のために楼門（明治44.3竣工）の天井画を依頼され，「天女舞楽の図」の構想を立てていた[3]。天井画はモデルの急死などによって結局は実現しなかったが，恐らくこの関係で栖鳳が噴水の図案を作成することになったのだと思われる。「天女舞楽の図」の構想は本画「散華」（京都市美術館）として結実し，そこに描かれているのは花びらだけだが，「天女舞楽の図」には多くの下絵があるというから，噴水と通じる蓮華もあるかもしれない。この噴水は戦後再建されたものだが，図案意匠は本来の武田のものではない。

この他，京都市には三大事業によって電気の利用が可能となり，市内電車が開通し，京都電灯株式会社によって街路灯が設置された。街路灯は大正４年四條通に初めて設置され，その後，大正13年，武田五一は電灯会社からの依頼により鈴蘭型街灯（図13）を設計した。社史によると，「あたかも灯火の隧道の如く観られるアーチ式照明方法を思ひつき，且つ祇園会の山鉾巡行に支障のない構造」の街路灯になったという。これはその後，神戸，横浜，東京，広島の街にも建設されたという。この他，祇園石段下通など主要通の街路灯も武田に設計してもらったという[4]（図14）。街路灯上部の意匠は吊灯籠式のようで，パリのセーヌ川に架かる橋の電灯柱に通じるとしても，それを見て日本の吊灯籠を思い出した武田五一らしい作品だと思う。

４　橋梁 ── 親柱，高欄

次に武田五一が手掛けたものとして橋梁設計がある。設計の依頼主は銅像台座よりももっと公共的な団体，つまりは京都市や大阪市ということになる。武田自身が当時発展し始めていた両都市の都市計画委員会などに参加するとともに，卒業生が就職し，引き続き武田に指導を依

図９　河合橋親柱（高野川）（c. 大正７）

図10　賀茂大橋（鴨川）昭和５

図11　高麗橋（東横堀川）昭和３

図12　鉾流橋（堂島川）昭和４

図13　鈴蘭型街路灯　大正13

図14　祇園石段下通街路灯　大正13

頼したという事情があった。その代表的な例は京都帝国大学工学部建築学科を卒業し，大阪市役所に勤めた元良勲（大正13年卒業，第１期生）である。

武田による橋梁意匠の早い例は前述した二條橋（疎水，大正２，図８）である。疎水は明治28年の内国勧業博覧会のときには開設されており，当時の会場図には冷泉橋，二條橋らしい橋が架かっている。ただ，場所が現在の場所と同じかどうかはわからない。博覧会閉会後，会場は明治30年頃から整備され始め，明治36年には岡崎公園となって，記念京都博覧会（大正４）までには冷泉通，応天門通，広道通，二條通がそれぞれ開通していた。記念博覧会への正面入口は二條橋のところだったので，会場整備計画に関係した武田によって設計されたのだろう。当時の会場図には擬宝珠のついた親柱を持つ橋が描かれているが，『武田博士作品集』掲載写真に見える３基の街灯を備えた親柱は近代的なもので，小さな写真ながらも武田らしさが窺える。前述の萬歳塔はこの二條橋を渡り二條通を直進した応天門通との交叉地点に建てられた。写真では市内電車が橋の手前で南に曲がっているのがわかる。

二條橋に次いで，岩国錦帯橋の橋板張替（大正４）のときにその擬宝珠の図案を依頼されている。依頼は武田が当時山口県庁，県会議事堂の設計に関わっていたからだと思われるが，これなど日本建築に詳しい武田にとって適役だったろう。この橋は昭和25年に流失したが，流失前の写真では武田設計の擬宝珠が付いているのがわかる。

次いで，京都鴨川と高野川の合流点に架かる河合橋，葵橋が武田の作だとされている。武田設計の河合橋（大正7.10）は初代らしく，大正11年の地図でも架橋が確認できるが，橋の写真は見られない。この橋は昭和10年６月の洪水で流失し，現在の橋は昭和14年３月に竣工したものである。現在の親柱も武田式である。葵橋のほうは少し複雑で，明治に架けられた橋は大正７年９月の洪水で流失し，その場所での架橋は昭和31年10月市電河原町線開通のときまでなかった。洪水のあとは，大正７年10月に少し南，現在の出町橋のところに架けられた橋で代用することにし，この橋を葵橋と呼んでいたらしい。この葵橋は昭和10年６月の洪水で再び流失している。この他，大正４年測量の地図には出町橋というのが現在の賀茂大橋のところ

に架かっているが，大正11年の地図にはない。今の賀茂大橋は昭和５年３月出町新橋として計画，着工され，昭和６年７月竣工までに賀茂大橋と命名された。先にあげた『都市文化研究』では河合橋，葵橋，賀茂大橋の３橋が武田が関係した橋となっているが，現在の状態から見て，河合橋（図９），賀茂大橋（図10）２橋の親柱の意匠は方形柱の上に笠付き火袋をのせたもので，大阪の橋とも共通しており，武田式だといえる。

京都に少し後れて，大阪市内の中之島周辺（土佐堀川，堂島川），東横堀川などに架かる橋にも武田は関係している。大阪市は大正10年に第一次都市計画事業を開始し，昭和４年までに150橋に及ぶ橋の新設，架け替えを行ったという。これを担当したのは大阪市土木部で，そこには大正12年東京帝国大学土木工学科を卒業した堀威夫が，さらに翌13年には前述の元良勲が入って活躍した。堀威夫は橋梁工学者田中豊の弟子，元良勲は武田五一の弟子であり，この二人の努力によって多くの優れた意匠の橋が大阪に建設されたといわれるが，そのなかの多くの意匠に武田五一が関わったといわれている。

現在，直接に武田の関わりを示す例としては高麗橋（昭和３，図11），鉾流橋（昭和４，図12），梅檀木橋（昭和10）などが挙げられている。昭和３年から４年にかけて架けられた高麗橋は元良の担当で，擬宝珠の図案は武田によるものとされるが，親柱も武田式である。昭和４年に架けられた鉾流橋の親柱も武田式である。梅檀木橋にも元良が関わり，親柱両脇の飾板は武田によるといわれるが，現在は橋も親柱も存在していない。もっともこれら親柱が武田式であるのは弟子である元良の設計である可能性も高いから，一概に武田の設計だと断定はできない。

大阪の橋については堀威夫が昭和13年に凡そ次のように語っている。「大阪市では橋梁美ということには特に慎重に扱っている。時に模型を造り，時に鳥瞰図を描き，多くの設計図を作って審議している。橋梁工学の権威の指導を得，特に美観的取扱に関して橋梁技術家とアーキテクトとの協同が武田五一博士の指導の下に理想的の状態にまで育てられて来ている。これは希有というより比類ないというべきだろう。」[5] さらに後年座談会でも武田先生には「美観的な配慮といいますか，高欄の設計にしろ，初めに橋のタイプを決めるときも，その都度相談し……元良君が橋のタイプとマッチする図案をかいて武田先生に見せて，その指導を得て決定していました。」と話している[6]。

これらによって，武田五一と大阪の橋梁設計の関係を窺うことができる。擬宝珠など特別の例外は除いて，武田は自らスケッチすることはほとんどなく，元良らが作成した図案にコメントを与え，指導したということである。堀もいうように，橋梁工学者と建築家の見事な協同作業が行われていたことになる。恐らくこのような作業は京都の橋の場合も同様であったと思われるのであり，これが武田の橋梁意匠への関わり方だった。

なお，大阪市営地下鉄の車輌，駅ホームの色彩計画にも武田は関わったとされる。とくに車輌が黄と青のツートーンであるのは，武田の多色調和理論の実現といえるようだ。

5　その他 ── マルホフ式模様の提唱と文字図案，模様創作の監修など

武田五一の意匠としては，この他に家具，ステンドグラス，工芸品などがあるのだが，全貌を把握できず，ここで全体傾向を述べることはできない。ともに，様式としては歴史的様式，セセッション式，日本式を対象に応じて適用している。以下では，武田五一らしく幅が広く，興味ある着想の例としてマルホフ式模様の提唱と文字図案，模様創作などの監修を見る。

まず，マルホフ式模様であるが，これについては武田自らが凡そ次のように述べている。「これまで模様・図案は自然の写生からか，あるいは歴史的模様の模写から創作してきたが，これからは自分の頭から作り出すことが重要である。それには幾何学的模様を応用して面白いものを作り出すのがよい。それを最初にやったのがウィーン美術学校ホフマン教授の弟子マルゴルトだった。」[7] そして，武田はこれを「マルホフ式模様」と名づけるのだが，その特徴は渦花模様及び鮮明な色彩を使った「全体の上から落ち着いた」色遣いにあるという。実際にどのような模様だったのかは武田自身の作例が殆ど確認できないので，形に関しては渦花模様という用語やマルゴルトの作品，それに第１回農商務省図案及応用作品展覧会（大正２年）出品の中澤岩太名で出品された皿図案（京都陶磁器試験場作，図15）などから推測するほかない。

マルゴルト（Emanuel J. Margold）の作品は，1908年から1910年にかけて雑誌「Deutsche Kunst und Dekoration」などに多く掲載されている。武田がどのような資料を目にしたかはわからないが，マルゴルトの模様も渦花模様といってよい特徴を持つ（図16）。中澤の皿も花，葉のシルエット風の平板な形態，植物の成長を思わせる全体の配置構成，まさにマルゴルト風である。マルホフ模様の他の特徴の色彩であるが，これの好例としては武田自身の図案といわれる長襦袢の模様（大正２年以降）がある。杉浦非水は，この頃「京都あたりでモスリンや友禅に応用」された「マルホープ式」という「強いエメラルドや，生な赤，黄，群青などを使つた」図案が流行っているが，西洋ではうまく行くが，日本人の着物には迚も調和しないとくさ

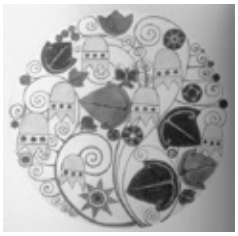

図15　中澤岩太　陶皿図案
大正２

図16　マルゴルト　刺繍模様
明治42／1909

図17　間部時雄　福山市章１等案　大正５

図18　武田五一　福山市章修正案　大正５

している[8]。一般には色彩の強烈な図案もあったのかもしれないが，小さな複製写真で見るかぎり，長襦袢の色彩は着物向きにそれなりにおさえており，杉浦のいうような「強いエメラルドや，生な赤，黄，群青など」は見えず，着物全体に配された感じはそれほど不調和だとは思えない。この頃，エジプト式模様や南洋式模様が流行っており，マルホフ式模様もその一種として，一時的な流行図案で終わったというところだろう。武田自身はこのような流行を否定しておらず，むしろこれからの図案産業にとって流行は必要だとさえ考えていたことは先に見たところである。マルホフ式図案が盛期を迎えていた大正４年７月，マルホフ式模様の色彩を批判した杉浦非水が『非水図按集　第一輯』を出した。写生から出発し，形態を平板化した図案であるのはマルホフ式模様と同じであり，なかにはマルホフ式模様といえるような作品もあるが，形態の配置，構成は直線的であって，成長曲線を思わせるようなうねりはない。そこにマルホフ式模様を意識した杉浦の目を感じることができるだろう。

マルホフ式模様の例が初期の農商務省図案及応用作品展覧会出品作品に見られたように，武田の影響は京都の美術工芸界においても及んでいる。京都高等工芸学校着任当初は中澤岩太，浅井忠の主宰する工芸研究会にしばしば出席し，交流している。武田の提唱したマルホフ式模様が京都市陶磁器試験場の人々に受け入れられ，やがて遊陶園に，さらには京漆園へと拡がっていったのであろう[9]。武田自身の陶磁器図案としては陶皿飾図案（明治39）や花瓶（明治45）などが知られている。これらはマルホフ式図案提唱以前の，中澤グループ時代の作品であるが，浅井忠の図案にくらべると，図案的に図式化させているのは武田らしいところである。

次に，武田は弟子や図案家の模様創作，文字図案の監修も行っている。前者は高等工芸学校時代の弟子宇都宮誠太郎による２冊の創作唐草模様の図案集である[10]。宇都宮の序によると，「恩師武田博士の切なる御勧めによつて」出版したとあるが，この言葉の背後には武田のよき指導を得て模様を制作したことが窺えるだろう。武田もマルホフ式模様のあとの新作を夢見て，宇都宮を励まし，図案集の出版を勧めたのだろう。

後者は矢島周一による２冊の文字図案集である[11]。これについては前著でも書いたところであり，武田との関係だけを指摘しておきたい。『図案文字大観』の序で武田はいう。

「図面には文字を記入して之れを説明しなくてはならないが，図面を美しく仕上げて多少とも見る人に快感を与へようとするのには図面と文字とが調子を合はしたものでなくてはならない。装飾図案の如きもので有れば一層記入すべき文字の形に注意しなくてはならない。新しい建築，新しい工芸品に随ってそれに付随する文字の型にも新型が出来て然るべしである。近年飾窓の内の商品は文字によって価値があがる。……著者矢島は文字の新型の工夫考案に対して異状の興味をもっている。ポスター，活動写真の看板の文字に新型文字を工夫してきているが，今回これを分類編輯して一冊の書とした。正式の文字の形より出発して，なるべく書体を崩さ

ぬよう努力しており，出鱈目な飾文字を試みたものとは違い，大いに価値がある。」（要約）

図案における図面制作，図面表現を重視した武田は図面上における文字の重要さにも気づいており，早くから高等工芸学校の生徒に文字表現の意義を説いている。武田によれば，ローマ文字（アルファベット）の図案には，⑴文字の高さと巾の割合，⑵文字と次の文字との間隔，⑶文字其れ自身の形の３点を考えることが必要だとして，米国政府実測海岸地形図や地質図中の文字，及び活字標本を例に自ら計測して，文字と並べ方の基準を例示している[12]。文字の図案について武田のもとに相談に来た「町の図案家」矢島周一が文字図案に工夫をこらしているのを見て，武田は同じことを伝えたに違いない。矢島もこの指導により個々のアルファベット（英字），数字，片仮名，平仮名それぞれ１字を９×９の正方形グリッドの中に置き，曲線を主にコンパスで描き出そうとしている。漢字は別にはらいや縦画など部分（画）の解析を付している。英字を正方形の中に置くのはダ・ヴィンチ以来のやり方であるが，矢島がデューラーなどの文字解析も参考にしたことは間違いなく，この点でも武田の指示があったことを思わせる。こうして矢島は，錯覚，周囲との調和，形の安定（黄金比）などを考慮に入れて，数理的に，出来るだけ単純な曲線で文字を解剖してみせたのである。矢島は，英字，英数字の各グリッド解析には「DESIGNED BY SCHUICHI YAJIMA　REVISED BY GOICHI TAKEDA」と，また，片仮名，平仮名，漢字の各グリッド解析には「校閲者　工学博士武田五一　考案者　矢島週一」と書き入れており，増版の序文には「本書にも〔武田〕先生の校閲を賜はり，総べての上に遺憾なき便宜までも賜はった。その学術に対する懇篤なる厚志に感泣した事は一再に止まらない。」とあるから，武田が文字一字一字に眼を通したことは確からしい。これが武田の校閲だったのであり，ここには「誰でも気安くお付き合い願う事が出来た。素人の無理を合理的に解決して，納得させ，建築的意図をゆがめることなかった。」という大倉三郎の回顧が正しいことを見事に示している[13]。こうして，矢島はのちのちまで武田のことを恩師と呼ぶことになった。

武田はポスターにも関心を示す。すでに前著で明らかにしたように，武田は明治44年，パナマ太平洋万国博覧会（大正４年開催）のための準備委員として米国を視察し，そこでポスターの重要性に気づいたらしく，帰国後，広告媒体としてのポスターを雑誌に紹介している。まだ絵びらなどと呼ばれていたころである。その関係だろうか，高等工芸学校における同僚都鳥英喜の収集したフランス・ポスター集を高等工芸学校時代の弟子らのグループ３Ｋ会が出版するに際して，編輯の監修を行っている[14]。

このような武田の関心を大阪の商業美術界も見逃すはずはなかった。早くは，大正２年，大阪の雑誌『日本印刷界』（当初は『大阪印刷界』）が同誌掲載の広告についてごく短い評語を述べるように依頼している。この連載批評は数年は続いたようである。昭和に入っても矢島は武

田を訪問しており，履歴書によると，昭和２年，来阪した濱田増治とともに武田を訪ね，商業美術の定義について教えを乞うたという。昭和８年，矢島の運動とは別に大阪に商業美術聯盟というのが結成されており，武田はこのほうの顧問にもついている。会員である安東潤，重成基といった高等工芸学校の卒業生から依頼されたのだろう。昭和９年，10年の聯盟展の図録には高等工芸学校の霜鳥正三郎とともに序文を書いている。

この他，紋章，社章，マークといったものも手掛けており，その一例に，大正５年の福山市章の図案懸賞募集の審査というのがある。図案懸賞募集といっても，『日本印刷界』誌に掲載されている結果発表を見るかぎり，入賞者はすべて高等工芸学校関係者である[15]。そこには武田が１等入選作を修正したという図案（図17，18）も掲載されているが，現在使用されている市章は，武田とは別の人が修正したらしく，その経緯は不明である。

６　産業工芸 ── 大阪府工芸協会

また，武田は成立し始めていた産業工芸の分野にも広く関わっている。農商務省（のちに商工省）の輸出工芸図案展の審査には，最初（大正２）から最後（昭和12）までほとんど毎年のように参加した。さらに大正末から全国的に叫ばれ始めた工芸の産業化，産業の工芸化・美化運動や，大阪府工芸協会（大正13年設立），京都府の大衆向工業品協議展覧会（昭和８）に深く関わっている。高等工芸学校着任直後は中澤岩太や浅井忠との交わりから特に京都の美術工芸界との関わりが深かったが，大正に入って，産業的な工芸への関わりを強めたのである。

大阪府工芸協会は粗製濫造と悪評高い大阪の工芸品を改善すべく，工業界，工芸界，官界にはかって組織した団体で，武田は設立に際して顧問を勤めた。商工省の工芸指導所が仙台に開設される４年前のことになる。会の目的は「大阪府下に於ける各種の工芸品及意匠図案の進歩発達を図り海外に輸出の途を開く」ことだという（会則第１條）。そのために工芸及図案資料の蒐集展示，図案の調製及紹介，工芸及図案技術の講習などとともに，展覧会競技会の開催，講演会及懇談会の開催など多様な方策を掲げている。武田は最初から協会の相談にのっており，同年10月の創立講演会には東京高等工芸学校教授木檜恕一とともに「民衆的工芸品の製作につきて」と題する講演を行っている。木檜が一般的な視点から欧州の工芸を紹介し，日本との比較を行ったのに対して，武田はこれからの工芸品は一般日常生活の器具であり，民衆的に多数製作して，商品的価値を高めることが必要であり，そのような工芸は京都などよりも大阪の地に適していると述べ，ドイツ商品もかつては粗製濫造と悪評を受けていたが，長年の努力で現在では見事にそれを克服したことを参考にあげている。武田は講演会だけでなく，木竹部会との懇談会に，翌年には図案部会との懇談会に出席し，評議員会では長年関わってきた農商務省工芸展覧会の情報や経験を伝えている。大阪の関係者にとっては大変貴重な情報だったに相

違ない。詳細な記録がないので，正確にはわからないが，以後，農商務省工芸展覧会の審査と同じく，毎年のように審査を引き受けていたようである。

工芸の産業化，産業の工芸化運動は京都では大衆向工業品協議展覧会（昭和８）の開催だけに終わったようだが，大阪では昭和10年以降産業工芸博覧会の開催へと発展し，武田は高等工芸学校教授霜鳥らと初回から商議員として指導を行っている。初回の出品勧誘文では，実用工芸品が美術工芸品から分離され，新しい分野として認めようとしているが，これなど，武田の民衆的工芸品概念の延長だと考えることも出来る。

このように武田五一の図案に関する活動では確かに自ら手をくだした実作品は多くはないけれども，審査，指導活動において，それは建築の仕事を凌ぐ勢いである。武田は実に多様な仕事を見事な腕前でやってのけ，明治末から昭和中期（戦前）まで，1900年から1940年かけて，ジャンル，時代，地域，社会層，変化に応じた柔軟な思考法によって，関西の工芸図案界の形成に大きな足跡を残したといえる。銅像台座，記念碑的建造物，橋梁意匠などに見られる日本的セセッションの造形に国家的視点が見えるのも明治生まれの武田らしい特徴である。武田は早くに「欧米建築家のなせる跡に鑑み我国の風土気候其他の特色を考慮して国家隆興の精神を発揮すべき様式を大成せざるべからず」と述べており，全生涯はその実現のために捧げられたといえるだろう[16]。

註

1 「図案と云ふことに就て」『済美』明治38. 5，「図案と創意」『済美』明治42. 5，「図案について」『京都図案』第４号　明治40. 8，「図案家の心得」『建築と装飾』大正１.12,「図案製作上の根本問題」『日本漆工会雑誌』大正２. 8／9
2 「昭和の即位大典に際して」『建築と社会』昭和４. 1
3 平野重光『竹内栖鳳・芸苑余話』昭和61.10
4 『京都電灯株式会社50年史』昭和13（図版13，14の出典文献）
5 要約引用，堀威夫「大阪の橋を語る」『土木学会誌』昭和13. 1
6 『大阪の橋の移り変わり』座談会，堀威夫橋梁課長の思い出話　昭和51.12.22
また，『第一次大阪都市計画事業誌』（1944.4）にも同類の記述がある。
7 要約引用，「マルホフ式」『京都美術』第30号　大正２.12
8 「夏衣裳の配色」『美術新報』大正3.7
9 参照　清水愛子「工芸の近代化における建築家の役割について」『建築史学』39号　2009.9
10 宇都宮誠太郎『新唐草図案集』大正９，同著『新唐草創案集』大正12
11 矢島周一『図案文字大観』大正15. ３，同著『図案文字の解剖』昭和３
12 「羅馬文字の書き方に就て」『済美』第４号　明治41. 6
13 大倉三郎「追憶」『建築雑誌』武田博士追悼号　昭和13. 6
14 ３Ｋ会編『最近仏蘭西ポスター集』大正10
15 福山市章図案懸賞募集『日本印刷界』第78号　大正５. 4（図版17，18の出典文献）
16 「世界に於ける建築界の新機運」『建築世界』明治45.4/5
図版出典　１＝『武田五一・人と作品』，６，７，８＝『武田博士作品集』，15＝『農展図録』

（本稿はふくやま美術館における講演（2010.4.25）を論文にしたものである。）