津田信夫《鑄銅鳳凰置物》について－《津田信夫展》（佐倉市立美術館 2010.8.7 ～ 9.23）を参考として

藤田 裕彦

1．はじめに

当館が所蔵している津田信夫作品に《鑄銅鳳凰置物》（昭和14～15年頃･図1）、《鑄銅壺･波光連如》（昭和17年･図2）の2点がある。所蔵されたのはそれぞれ平成13年と平成12年であり、比較的近年に当館のコレクションに加わった作品である。前者は制作年不詳であったものの、箱書が津田大壽であることから昭和8年以降の作品であること、また、千葉県立美術館の所蔵作品に同傾向の作品が見られ、それらが昭和14 ～ 15年頃に集中していることから、当館でも制作年を昭和14 ～ 15年であると推定している。後者については構成主義的作風が如実に発揮された作品で、制作年も特定されている。この2作品はモダニズムの先駆者たる津田の、作風上の特徴でもある動物主題と構成主義的主題が明確に表現された、その意味でも津田らしい作品として親しまれてきた。



図1

（図1）
津田信夫《鋳銅鳳凰置物》



図2

（図2）
津田信夫《鋳銅壺・波光蓮如》

さて、昨年8月に千葉県の佐倉市立美術館で、津田信夫初めての大規模な個展が開催されたが、その展覧会では図録を含めて、津田信夫の置かれた立場や作品についての極めて興味深い捉え直しが行われていた。その中で、最も重要だと思われるのは、津田信夫とモダニズムとの関わりについてであろう。当館での評価を含めて、津田は革新工芸の先達であり指導者であるという、言わば日本近代工芸の父という考え方が一般的であったし、津田自身、実際にその立場を務めてきた事実がある。しかし、本展では津田を「（津田を）日本工芸の革新化の指導者として評価することは、あまり正確ではない」(註1) という立場をとり、山崎覚太郎の言葉を借りて「氏の帰朝と同時に新しい感覚主義の工芸が日本に生まれ出した。それは何も氏がもたらしたわけではない。只時代がそうさせずに措かなかったのである。然し今まで在来の伝統尊重主義者より見ればそれはすべて津田氏の洋行土産と解釈した」(註1) ことを伝えている。この言葉は、津田の功績は認めた上で、時代が既に革新的工芸を求めていた状況にあったこと、そして津田の登場はあくまできっかけであった可能性も意味している。この指摘は津田の作家性や作品を語る上で、大きな意味を含んでいると言える。つまり、今までの津田信夫像が津田の周辺から語られることが大部分であったのに対し、本展からは、津田自身が工芸をどのように考えたのかという、新たな側面が見えてくるのである。そこで、本稿では当館所蔵作品の内の1点を、昨年8月に開催された津田信夫展（以下「津田展」）を底本として捉え直してみたい。

（註1）
前川公秀「津田信夫がめざした『日本的』なもの」『津田信夫展図録』（佐倉市立美術館,2010）7頁

2．指導者としての津田信夫

大正時代の若き工芸家、特に東京美術学校で学んでいた工芸家たちが、官展に発表することができない現状において、起爆剤となる何かを求めていたことは事実である。津田信夫

の帰朝に際して、高村豊周は「今後の氏に期待するところのものは作家としても（無論期待はするが）それより寧ろ、新時代の作家を統べて工藝を如何に運命づけて行くかといふ氏の聰明な人格と手腕にあると思ふ」と述べ(註2)、広川松五郎は「歸れる津田氏！工藝界の長夜の眠は終つた。いまや暁鐘をきかんとして諸びとの耳をそばたつる黎明である。再び言ふ、氏に多くの期待を懸けしむる磁力は藝術よりも人間であらう」(註3)、そして石田英一は「欧州留學中の勉強ぶりは凄まじいものであつたそうで、私費を投じて夥多の参考圖書及寫眞、並びに工藝美術品を各方面に亘つて蒐集され、歸朝後もそれらの展観や講演で眠れる工藝界にどの位刺戟を與へたかわからないであらう。目下のところでは、津田氏は滿を持して放たずといふ形勢であるが、今後工藝美術界の活動期に入つてどの位活躍されるか私たちは大いに期待してゐる次第である」(註4)と述べ、実際に津田が活動を始める以前に、津田に対して多大な期待を寄せている状況が見える。無論、そこには根拠があった。津田が美術学校の指導者として明解なヴィジョンを持っていたこと、そして、その教育理念は、現在から眺めてみてもかなり先駆的であり、かつ合理的な考え方であったこと、などである。高村豊周は津田の思想を「美術學校の改革意見を（津田）氏の口から曾つて聞いたことがある。今の工藝部は圖案科とか鑄造科とか漆工科とかそれぞれの部分が單獨に生徒を包容してゐるので、たとへば鑄造科の生徒が打ち出しを修行したいとすると、鑄造科を卒業して更に金工科に入學せねばならぬ。仕事専門に偏して連絡がない。これではいけないから、工藝部を大きく工藝科と改め、その中に鑄造部、漆工部、彫金部、鍛金部などを置き、各部を講座組織にして生徒は各部を交通自在にする。そして、圖案科は廢止して各部の必修基礎科目にす。と、まあ大體かふいふ意見を氏が學校の會議で述べたのさうだ。が、各科の専門の先生方が猛烈に反對してこの改革意見は結局オヂャンになつたさうだ。氏は尚一歩を進めて、美術部と工藝部とも生徒の隷属を自在にして鑄造の生徒も洋畫の方へ行つて油を描き、彫刻の生徒も金工へ來て打出しをするといつたような組織にしたらばどうかといふ意見を持つて居られる。これは氏が洋行前の話で、その後滞歐三年、親しくあちらの工藝教育を見學してからこの必要を感じて居られるらしい」と伝えている(註5)。

補足となるが、津田が洋行後、美術を大きく捉え、各学科にとらわれることなく、希望によって自由自在に行き来できるように考えた背景には、明らかにバウハウスの影響があると思われる。留学中の滞在先は未だ詳細にされてはいないが、バウハウスは訪れていたようである。当初の滞欧予定先の中にはドイツとイギリスは含まれていなかったが、大正12年1月に在外研修先に追加されている。バウハウス滞在時のある程度の様子については「津田展」図録によって明らかにされている。中でも「津田が工房作品の展示を目にしていたのにも関わらず、バウハウスを"美術学校"と見做したことについては、自らの勤務先である東京美術学校が、工芸、絵画、彫刻、図案などの科を抱えた上での"美術学校"であったことを考慮に入れる必要があるだろう。（中略）津田はそうした様々なジャンルの作品を包容するバウハウスを、美術学校として認識したのではないかと考えられる。」(註6)と述べられていることは補足となろう。その後、津田はこの教育方針を実践したかのように、金属工芸に拘らず、陶彫作品を多数発表するほか、第8回帝展、つまり、工芸部門が初めて設置された重要な官展において、漆と鑄金の混合技法である《海（漆の箱）》（昭和2・図3）を発表、昭和3年の第9回帝展では白磁の香炉を発表しようとしたようだ(註7)。

津田がこのような理念を持つようになった根幹には、津田の持論として、工芸家は工業製品の優れたプロトタイプを作るべきという明確な考えがあった。「おもふに一品一作の美術

（註2）
高村豊周「人物胆 津田信夫論・片鱗」『工藝時代』創刊号（大正15年12月）69頁

（註3）
廣川松五郎「人物胆 津田信夫論・歸れる津田氏」前掲書2、72−73頁

（註4）
石田英一「人物胆 津田信夫論・友人として」前掲書2、70頁

（註5）
前掲書2、68頁

（註6）
島津京「津田信夫とバウハウス」前掲書1、101〜102頁

（註7）
鈴木健二『現代日本の美術14 工芸』小学館 182頁



図３

工藝は、美の表現効果を主要なる基準として見るべく、大量多産の製造工藝に於いては美的観念と共に、價格精算高等の經済的考察を忘れてはならないのである故に、工藝助長奨勵の根本方法としては、一方に於て一品一作の美術を極めて高き美的基準を以て撰擇し共作者を推奨すると共に、一方に於ては美的要素をより多く取り入れ科學の智識を最も能く應用したる大量製品を撰抜して眞生産力を保護奨勵するのが最も緊要である。之を要するに一品一作の美術工藝は種子であり大多産の製造工藝は収穫である。（中略）本年國家が帝展第四部を設置したる以上、一品一作の美術工藝を最も高き標準に據りて之を撰抜し其作家を推奨すると共に、進んでは大量工藝の収穫に資すべく専ら其種子の改良保護に勉むるであらう」(註８) という発言や、「我輩は日本の國狀から見て多産工藝の増進を最も必要と考え切なる望を處すると同時に如何なる方針を以て如何に實行するかの工藝政策を先づ樹立し續いて工藝施設を完備し而して我が教育の智情兩全と體育の發達とを期して現在の多産の悩みを忘れ近き将來に多産のあこがれを満足したいと思ふのである」(註９) という発言にも、持論があらわれている。工芸家が工業生産物のプロトタイプを制作していくためには、一つの技術だけを極めたスペシャリストであってはならない。あらゆる技術を習得し、そのコンセプトに応じて、技術を使い分けていくような工芸家でなければならず、そのために美術学校もそういった教育ができるよう、開かれていなければならないという考え方に繋がっていく。前述の津田の言葉の中の「工藝」を「デザイン」という言葉に置き換えても意味が通じるように、津田の発想は工芸家というより、今で言う「デザイナー」のあり方と似ていると言える。工業製品のプロトタイプとしての工芸というこの考え方は、工芸が近代社会の中で重要な位置を占めることと同義であり、だからこそ高村豊周をはじめとした若き工芸家たちを魅了することになった。美術教育の先駆的な考えを持ち、巴里萬國装飾美術工藝博覧会（通称アールデコ展）の審査員まで務めた津田が２年に渡る西欧視察を経て帰国するのである。むしろ期待するなという方が無理だろう。革新的工芸の先駆者にしてリーダーという津田信夫像は、この時点に形成されたと考えてよい。

しかし、指導者としての津田信夫の理念と実践自体が先駆的であり、かつ革新的なことであったことは事実としても、工芸家として、造形的に先駆的なものを求めていたかどうかは別に考える必要がある。「ヨーロッパ留学中に開催されたアール・デコ博の審査員をつとめたことにより、帰国後は工芸界の革新のリーダーと見られ、モダニズム作家として評されるようになった。だが、津田自身の意識の変化は留学前とそれほど変わったわけではなく、留学中に感じた日本美術の回帰を自覚し、日本の新しい生活空間に融合する作品を制作したのだった」(註10) という指摘は、津田の資質の中に日本の伝統美に対する想いがあり、それは生涯を通じて、津田の作品に影響を与えていたのではないかという可能性を示唆している。また、実際に制作された津田の作品群を眺めてみても、その作風は必ずしも構成主義が全てでは無かったという事実がある。

（図３）
津田信夫《海》千葉県立美術館

（註８）
津田信夫「商工展に對する希望と其具體案」『工藝時代』第７号（昭和2年6月）29頁　※句読点は筆者補足

（註９）
津田信夫「多産の腦みと多産のあこがれ」『工藝時代』第４号（昭和2年4月）50頁

（註10）
前掲書1、12頁

3. 津田の近代工芸に対する思想について

さて、津田は自らの工芸の理想を確立すべく、官展にその実践作を発表し始める。前述の通り、自らの専門技術を越境するだけではなく、昭和４年の第10回帝展には口を開けた鳥と装飾パネルを組み合わせた《ラヂエーターの装飾》（図４）を、第11回帝展にはクロームメッキされた多面体の鑄胴壺と細い鉄骨を組み合わせた《クーラー》（昭和５・図５）を発表し、まさに工業製品のプロトタイプとしての工芸の姿を提示している。私論では、津田がこの頃制作した動物主題の工芸作品の多くが、《ラヂエーターの装飾》と同じように、実は工業製品の組み合わせるための装飾物を意識して、制作されたのではないかと考えている(註11)。今回の「津田展」では海外からの借用作品を含めて、おそらく現在見ることのできる、最大数の津田作品が展示され、津田信夫作品の全貌を眺めることができる機会となった。本展により、津田の意図として、動物彫刻の多くには目的があったのではないかと、あらためて感じている。

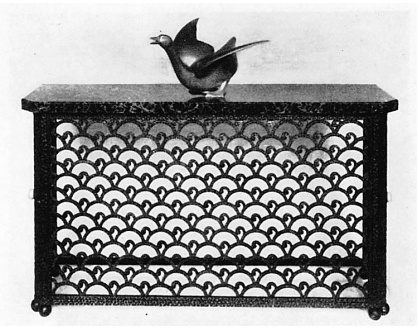


図４

（図４）
津田信夫《ラヂエーターの装飾》千葉県立美術館

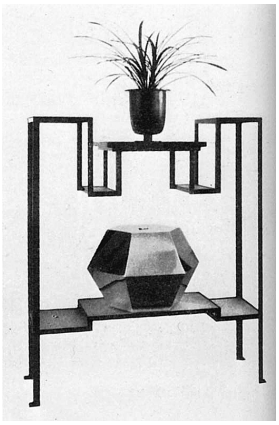


図５

（図５）
津田信夫《クーラー》

（註11）
藤田裕彦「无型以前－津田信夫、高村豊周、佐々木象堂をめぐって」前掲書1、106頁

津田が制作した作品は大きく２種類に分類することができる。一つは言うまでもなく動物作品であり、もう一つは花器や壺などの機能性を有した器に装飾を加えた、言わば伝統工芸の流れを汲む用途を持った作品群である。この２種を初期の頃から眺めていくと興味深いことがわかる。後者の花器や壺を制作順に眺めてみると、伝統工芸的な意匠を生かした《アラヒヤ文様青銅華瓶》（大正５・図６）に始まり、植物をリアルに模した《花瓶》（大正７・図７）、主題をより単純化・図案化した《花文投入》（昭和３・図８）や《牡丹霊芝文様花瓶 富貴長命》（昭和４・図９）、そして器自体の形態にも手を加えた上に、アールデコ風に意匠化した松を調和させた、《蒼松寿古線文大壺》（昭和10・図10）

（図６）
津田信夫《アラヒヤ文様青銅花瓶》メタルアートミュージアム

（図７）
津田信夫《（花瓶）》千葉県立美術館

（図８）
津田信夫《花文投入》メタルアートミュージアム

（図９）
津田信夫《牡丹霊芝文花瓶　富貴長命》メタルアートミュージアム



図６



図７



図８



図９



図10



図11



図12

(図10)
津田信夫《蒼松寿古線文大壺》

(図11)
津田信夫《一點玲瓏》千葉県立美術館

(図12)
津田信夫《末広》

へと繋がっていく。また作品全体の造形自体も幾何学抽象化し、《一點玲瓏》(昭和6・図11)や《末広》(昭和10・図12)といった作品も見られるようになる。やがて、晩年の《波光連如》(昭和18・当館蔵)に至るが、全体造形もより簡略化し、装飾された意匠も完全に抽象化されており、津田の作風や制作の興味がより構成主義的に、言わばモダニズム的に変貌していく流れを見ることができる。それに対して、動物彫刻は、初期から最晩年にかけて、津田の嗜好は全く変わらないかのように、アールデコ風な作品と動物そのままを写実的に表現したような、言わば伝統的な主題や古典的な造形作品が、それぞれいつの時代であっても制作されているのである。

この事実は、器や花瓶の制作にあたり、伝統的な意匠や写実的な装飾を用いることは、近代にそぐわないという意識を津田が持っていた為、その結果として、より抽象化へと進むことになった。しかし、動物作品については、作品自体が構成主義的であれ写実的であれ、工業生産物の装飾として使用されるということ自体が、近代工芸の目的と認識していたことから、その目的を前提にして制作した段階で、既に近代の工芸として自立し得たと、津田は考えていたのではないか。だからこそ、工業生産物と調和するのであれば、それが写実的でも構成主義的でも良かったのではと推測されるのである。ただ、実際に工業生産物の装飾として使用されることが無かった故に、単独で存在する動物彫刻として認識されるようになってしまい、津田の作風が統一されていないような印象を与えているようになったと思われるからである。さらに付け加えるならば、津田自身の微妙な意識の変化もあったようだ。詳しくは後述するが、昭和5～6年頃から津田は、日本の工芸界に対して不信感を抱くようになっており、そのことが自らの理想は理想として、工芸が工業製品のプロトタイプになることなど困難であることに気づき、それが迷い、あるいはもう一つの方向性になって作品に表れていることも、作風の不統一の一要因になっていると思われる。

4.《鑄銅鳳凰置物》について

「津田展」が開催されるまで、津田のそれぞれのの作品群について、制作に対する意識の流れが明確で無かった故に、多少、矛盾を感じながらも津田作品を眺めてきたことが多かった。つまり、鑄金の伝統技法の追求から、革新的な構成主義的工芸作品の制作、そして1930年代の後半への古典的な置物的工芸への回帰、例えば、大島如雲の《鯉置物》(明治末期・図13)のような輸出工芸を意識して制作したような《吉兆跳躍》(昭和17・図14)に至る、一



図13



図14



図15

（図13）
大島如雲　鯉置物　20世紀初頭　東京国立博物館

（図14）
津田信夫《吉兆跳躍》

（図15）
津田信夫《丹山彩鳳》

連の流れである。しかし、津田作品の全貌が分かり、動物彫刻においては写実的作品も構成主義的作品も同一のベクトルにおいて制作されていたと想定できるのであれば、それぞれの作品の意味を見直す必要があると言える。その一つが《鑄銅鳳凰置物》である。

まず、新たに本作には同一バージョンの作品が存在していたことがわかった。これが、津田展に展示されていた《丹山彩鳳》（図15）である。昭和９年の制作となっている。当館では前述の通り、制作年を昭和14～15年であると推定していたが、当然、当館所蔵作品も昭和９年作と考えなければならない。昭和９年頃と言えば、津田が構成主義的作品を数多く制作しはじめる時期にあたる。例えば、軍鶏を極めて直線的に表現した《英雄闘志》（昭和9・京都市美術館蔵・図16）や、前述の《蒼松寿古線文大壺》（昭和10）、《連珠銅壺》（昭和10・図17）など、モダニズム的な作品ばかりが制作されていた。制作年の誤認については当館の調査が至らなかったという事実はあるにせよ、《鑄銅鳳凰置物》がこの頃に制作されたとは考えにくく、造形的には主題の簡略・単純化から、写実的に表現した《一挙萬里》（昭和14・図18）や《北辺夜猫子》（昭和16・千葉県立美術館・図19）に極めて近いように思われたことが、その原因と考えられる。とすれば、題名も同様に《丹山彩鳳》と表記すべきとも言えるが、どこの段階で《鑄銅鳳凰置物》という名称になったのか現在特定できないことから（箱書きには単に「鳳凰」と記載されている）、この論では《鑄銅鳳凰置物》のまま話を進めたい。

さて、まず本作が制作された背景について述べておく必要がある。昭和２年に工芸家待望の第四部、工芸部が帝展に加わったが、昭和５年頃には既に保守化しており、その体制

（図16）
津田信夫《英雄闘志》京都市美術館

（図17）
津田信夫《連珠銅壺》

（図18）
津田信夫《一挙萬里》

（図19）
津田信夫《北辺夜猫子》



図16



図17



図18



図19

は悪化していると、高村豊周をはじめとする革新工芸を目指す工芸家たちは感じていたようだ。高村自身「帝展はもっと功名心の強い代表的な展覧会になってしまった。一寸でも多くの人々を集めよう、自分の作品の前に、一分間でも長く人の足を止めさせようとする。その結果、まず第一に出品の形が大きくなる。人が一尺の花生を作れば俺は一尺五寸の物を作ろう。作品は年ごとに大きくなった。それればかりでなく、色が派手になる。つまり実用を離れて虚飾だけになり、みてくれの物ばかりで、いわゆる展覧会芸術になってしまったのである。こうした傾向が、工芸に帝展に加入した第四目頃から兆しはじめ、年を追うごとに露骨になってきた」(註12) と指摘し、津田の目指す工芸のあるべき形からどんどんと遠のいていることを指摘している。

(註12)
高村豊周『自画像』(昭和43年)
中央公論美術出版社 272頁

また、津田自身も冷遇されるようになり、昭和４年に香取秀真、板谷波山がはじめて工芸部の美術院会員になり、翌年には清水六兵衛と赤塚自得が会員となったが、津田が会員になったのはそれから５年後の昭和10年であった。この時のことについて「帝展へ工芸加入のためには寝食を忘れて最善の努力をつくした津田先生が除け者にされて、この問題に無関心であるばかりか、むしろ冷淡であった先生たちがぬけぬけと会員の席に納まってしまったのである。こんな不合理な話が世の中にあるものでない。伝統派と中庸派だけで会員を構成し、急進派をオミットしようとする計画は誰がみても明確であった。実際に伝統派偏向が露骨になってきて、展覧会の審査員を伝統派の仲間ばかりで固めるようになり、当然入るべき津田先生まで審査員にも入れなくなってしまった。伝統派ばかりで新しい工芸を抑圧する横暴なやり方を坐視している訳にはいかない。私は、この時ばかりはどうしても津田先生を会員にせねばならないと、猛烈に運動を始めた」(註13) と高村は強く語っている。事実、高村は昭和７年10月４日に无型会員連名で帝国美術院長正木直彦宛に「国家の美術奨励機関を至公至平に運用せらるるべく適切な処置を講ぜられん事を熱望する」建白書を提出している。この問題は長期化し、津田は昭和６年に帝展に作品を搬入するものの帝展開催直前に出品を取りやめ、昭和７年、９年にも（８年には出品）帝展出品はしていない。また高村も津田に追随して７～10年まで帝展出品をせず、无型同人の数人が不出品に同調している。

(註13)
前掲書12、274～275頁


図20

(図20)
津田信夫《鋳銅新秋誦置物》

参考までに述べると、不出品の間をぬって、津田が第14回帝展に発表した作品が《鋳銅新秋誦置物》(昭和8・図20) であり、動物主題ではない、神聖な古典的主題を取り上げていること、そして題名に明確に「置物」と明記されていることは重要である。本作以前に「置物」として記載されている例は《狆置物》(昭和３・図21) の僅か一例であり、以降も題名に「置物」として明記されている作品が見えないことから、本作に関しては津田自身が意識して、概念的にも置物として制作していたことがわかる。因みに人を主題にした作品には《憂鬱ノ婦人立像》(明治33) や《天地静寂》(昭和15) 等があるが、どれも「置物」という名称は使用していない。


図21

(図21)
津田信夫《狆置物》

引き続き昭和９年に制作された《鑄銅鳳凰置物》だ

が、この名称にある「置物」はあくまで当館が所蔵する際に前所蔵先から伝えられたものであり、箱書きには「鳳凰」とだけしか記載はない。もし本当に津田が付けた名称であるとするなら、題名に「置物」と付けたごく少ない類例の一つであると言える。そして、本作の造形的な特徴としては、写実的形態と鳳凰が羽を休めているその岩を模した台にある。それまでの津田の動物彫刻においては、岩場が作品の基底部の台座風に作られた例はなく、本作以前には見られない。逆に本作以降、同様の台を有した作品が数多く制作されていることから、津田自身（あるいは購入者）が気に入った作品であり、さらに本作の出来に少なからず気をよくして、台座を有した作品を多作したと類推することは可能である。台付作品の最も有効な意義はその安定性にある。動物置物の中でも二足歩行をするものは、四足歩行するものに比べ、安定に問題が出てくる。本作以前に制作された二足歩行する動物置物の中で、自らの足で歩行する状態で表現された作例が《ラヂエーターの装飾》（前述）と、制作年は特定できないが、おそらく昭和９年以前に制作されたと考えられる《変貌七色》しかなく、それぞれガチョウと七面鳥という重心の低い、足の太い鳥が主題であること考慮すれば、台を付けることはより広範な主題、例えば重心が高く足の細い鳥、にも対応できるという利点がある。反面、明治期の作例に台付の金工作品を見ることができることから、新鮮味に欠け、むしろ前時代的な印象を与えてしまうことは否めない。それでも、帝展第四部に不信感と幻滅を感じていた津田にとっては、近代工芸の新たな方向性を提示する必要があったと思われる。それが工芸の概念としての「置物化」である。津田の動物置物に関しては「津田展」図録に詳しいが(註14)、ここでは津田の理念から分析してみたい。少なくとも《鋳銅新秋誦置物》《鑄銅鳳凰置物》の２作品は津田自身が置物であることを前提に制作したことは題名からわかる。さらに後者は台付であり、空間に飾られることを目的にしていることも明らかであり、その点では《ラヂエーターの装飾》のように工業生産物の装飾物としての意図は明らかに排除されているのである。つまり津田の台の付かない動物彫刻がいずれの場合であっても、工業生産物に付随した装飾物として使用できることと対照的で、この２作品に限っては床の間や棚の上を飾る「置物」としてのみしか機能しないのである。

さらに、同じく台座付きで制作された前述の《北辺夜猫子》（昭和16）の当時の写真をみると、台付でありながら、さらに漆の台に置かれていることがわかる(註15)。置物をより置物らしくみせる、何か屋上屋を架すことのようにも見えるが、台の意味については「置物は、台の上に飾り置かれて鑑賞されるからこそ、置物であったわけである」(註16)という指摘や、佐々木象堂が作品に必ず付けていたとされる台には「象堂が具体的な様式としての伝統ではなく、観念としての伝統を尊重していた証だったように思えてならない」(註17)という指摘にもあるように、台に乗せるという行為がそこに乗せられた作品が鑑賞の対象であることの、そして伝統的な作風であることの強調であるように思えるのである。加えて「鳳凰」という伝統的かつ神聖な主題の採用や、津田にとってはどちらかと言えば写実的な造形表現からも、津田の明確な意図を見ることができる。ここから導かれるのは単純な伝統への回帰ではない。津田の考える鑑賞者の視点である。工芸は第８回帝展を境に美術の一分野として認識されるようになった。しかし、帝展の流れを見る限り、工芸家の考え方はかつての工芸に回帰している側が主流になりつつあり、作品は巨大化し、装飾過多に陥っているように見える。また自らの目指す工業生産物のプロトタイプとしての道のりははるかに遠いようだ。結果として、工芸は一般の人々から乖離していると考えたのではないか。津田はその状況を踏まえた上で、展覧会用の巨大な工芸でも、革新的な工芸でもない、当時の方々が一般的に工芸として認

（註14）
前掲書1、8～12頁

（註15）
前掲書1、9頁

（註16）
前掲書1、9頁より大熊敏之「近代日本の置物と彫刻と人形と」図録（宮内庁三の丸尚蔵館）、平成16」を抜粋。

（註17）
樋田豊治郎「佐々木象堂の帰郷」『佐々木象堂作品集』新潟日報社（平成元年）、231頁

識できる作品を制作することで、再び工芸を鑑賞者の側へと呼び戻そうと考えたのではないか。その目的のために制作された作品の一つが《鑄銅鳳凰置物》であったと考えるのは不自然なことではない。現在、同一形態を持つ2作品の存在が確認されていることを考えると、津田が明確な意図を持って本作を制作し、その試みは功を奏したと考えて良いだろう。

帝展に対する津田や高村の改革の動きは実り、昭和12年に新文展として結実する。津田は出品作以外では、《鷺約情交》（昭和12・図22）、《鬼魅逃北》（昭和13・図23）といった構成主義的な作品を制作しながら、第1回展では再び神聖な鳥を主題とした《鳳翔薫炉》（昭和12・図24）を第2回新文展には再び台付作品をさらに漆黒の台に乗せた、鈴木長吉の《鷲置物》（明治26・東京国立博物館・図25）を思わせる《鑄銅**踢**波衝天》（昭和13・図26）を発表

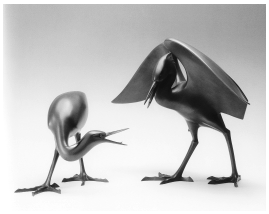


図22



図23



図24



図25



図26

するが、この古典的題材を官展だけに発表したのは決して偶然ではないだろう。津田は敢えてクラシカルな作品を発表することで、工芸が鑑賞の対象になり得る身近な美術であることを鑑賞者に認識させ、再び日常の中の工芸として機能させようとしたのである。

5．おわりに

昭和15年の官展である紀元2600年奉祝展において、津田は再度台付の鳥主題の作品《鑄銅飛躍》（図27）を発表した。本作も当時の写真をみると漆黒の台に置かれており、明確に「置物」として提示されている。しかし、本作は鳳凰ではなく、鳥の全体的な造形も足を休めている岩を含めて直線を生かした構成主義的作風へと回帰している。この背景には、津田が鑑賞者側の認識の度合いが向上している、あるいは革新的な工芸への理解が進んでいることを、微妙に感じ取ったからかもしれない。事実、構成主義的作品は以降、工芸界を席巻していくことになる。《鑄銅鳳凰置物》は社会や時代の流れを読み取った津田の、鑑賞者層を意識した最初の作品の一つであり、その意味でも津田が優れた先駆者であったことを物語っている。

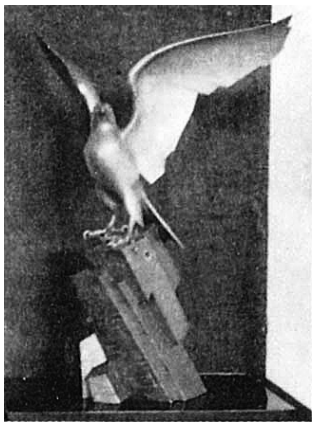


図27

（新潟県立近代美術館　学芸課長）

（図22）
津田信夫《鷺約情交》メタルアートミュージアム

（図23）
津田信夫《鬼魅逃北》

（図24）
津田信夫《鳳翔薫炉》千葉県立美術館

（図25）
鈴木長吉《鷲置物》1893年　東京国立博物館

（図26）
津田信夫《鑄銅**踢**波衝天》

（図27）
津田信夫《鑄銅飛躍》

Abstracts

Thoughts About TSUDA Shinobu's Ornament in shape of Phoenix: referring to TSUDA Shinobu Exhibition in August 2010

FUJITA, Hirohiko

The Niigata Prefectural Museum of Modern Art owns the work Cast Bronze Ornament in shape of Phoenix created by Tsuda Shinobu. Born in Sakura City, Chiba Prefecture, Tsuda Shinobu (1875-1946) was a metal craft artist who is widely acknowledged as a pioneer of modern metal crafting in Japan. He is attributed with leading the world of modern metal casting while also working to help budding artists develop as a professor at the Tokyo School of Fine Arts (now the Tokyo University of the Arts). In August 2010, the first formal solo exhibition in Japan featuring Tsuda's works was held at the Sakura City Museum of Art. During the exhibition, the influence of Modernism on Tsuda was reconsidered. The new interpretation suggested that Tsuda didn't necessarily try to create modern artistic crafts. Responding the new understanding of Tsuda as an artist presented by the Sakura City Museum of Art, this study was conducted in order to reevaluate the value of Tsuda's piece owned by this museum with reference to the historical factors which affected modern artistic craftwork during the Taisho and Showa periods (1912-1988), as well as Tsuda's understanding of modern artistic crafts. This study presents the new viewpoint that Tsuda created this ornament not for the purpose of returning to tradition, but to raise the popularity of modern art among general public.

(Curator, the Niigata Prefectural Museum of Modern Art)