

IBARAKI

CERAMIC

ART

MUSEUM

茨城県陶芸美術館  
研究紀要

2020



2020

茨城県陶芸美術館  
研究紀要  
2020





## 目次

### 初代井上良斎と瀬戸の陶工

— 川本治兵衛門下による幕末から明治期のネットワークの形成について —

飯田将吾 — 2

### 陶芸の現代史叙説

金子賢治 — 10

### 知られざる八木一夫

— 一九六〇年代中頃のスナップショットについて

花里麻理 — 32

### メアリー・スチュアートによる磁器の部屋について

— ヘット・ロー宮殿とハンプトン・コート宮殿を中心に(一)

芦刈歩 — 50

### 当館寄託のエミール・ガレ陶芸作品コレクションについて

名村実和子 — 64

### 美術館で学ぶ

— 美術館と小中学校教育の連携について

柳田高志 — 74

### コロナ禍における展覧会関連行事等の模索と事例報告 （WEBコンテンツの活用）

岩井基生 — 92

# 初代井上良齋と瀬戸の陶工

## 川本治兵衛門下による幕末から明治期の

### ネットワークの形成について

茨城県陶芸美術館 副主任学芸員 飯田将吾

#### はじめに

二〇二〇年春に茨城県陶芸美術館で開催した巡回展「神業ニツポン 明治のやきもの 幻の横浜焼・東京焼」において、各館の担当学芸員が明治期の輸出陶磁器に関連する内容を執筆し論考集の形にまとめた。この中で私が担当したのは江戸末期から明治期に東京で活躍した陶工・初代井上良齋（一八二八—一八九九）についての論考で、彼の業績について、その生涯や内国勸業博覧会での出品作を中心に紹介した。今回の紀要では、『東京名工鑑』に見られる良齋の業績を見るとともに、生涯で関わりを持った出身地・瀬戸<sup>(1)</sup>の職人たちと、そのネットワークについて幕末から明治を中心を考察してみたい。

#### 1. 『東京名工鑑』に見る井上良齋の経歴

##### (1) 初代井上良齋について

明治期の陶工を含む職工について比較的早い時期に記した資料に『東京名工鑑』がある。これは明治十二年に東京府勸業課によって編纂されたもので、この時代の東京在住の陶工を含む諸工芸の職人の実態を知るためのよい資料となっている。この中で初代井上良齋についても取り上げられている。その箇所について以下に引用する<sup>(2)</sup>。

浅草橋場町八十二番地

陶磁器

井上良吉

業名東玉園良齋

五十二歳

流派 瀬戸流

所長 磁器食盆類ノ如キ重畳スヘキモノ規矩整然

製造種類 石焼 素焼 樂焼ノ種各種 但シ現在燒窯狹隘ナルヲ以テ二尺

以上ノ器ヲ製スルヲ得ズ

囑品家 浅草馬道町七丁目島田惣兵衛 起立工商会社 精工社

助工人員 六人

博覧会出品 内国博覧会へ島田惣兵衛並ニ太田萬吉ノ出品ヲ製スヲ花紋賞牌ヲ受ケ又本年佛國博覧会へ工商会社ヨリ出品セル白磁網掛ノ茶壺等ヲ製セリ

開業沿革 今ヨリ三十七八年前愛知瀬戸ニ於テ開業シ其後十七年ヲ経タル頃松平摂津候ニ徴サレ四ツ谷邸内ニ居宅ヲ受ケ各種陶磁器ヲ製スルコト数年文久年間主命ニ依テ下谷新町石川邸内ニ転シ同家ノ樂焼ヲ造ルコト又数年慶応二年ニ至リ暇ヲ乞ヒ当所ニ移リ燒窯二個ヲ築キ爾後専ラ尾張國愛知郡瀬戸村ニ産スル「ガイロメ土」石粉玻璃粉天草土並ニ同所近傍ナル字五位塚ノ陶土ヲ用ヒテ各種陶磁器ヲ製シ漸次旧法ヲ改良シ時好ニ適センコト勉メタリシガ幸ニ内外ノ愛顧ヲ受ケ日二月ニ盛昌ニ進メリ故ニ慶応年度ニ比スレハ其産額ニ倍ヲ超過セリ

この記事は大きく分けて以下の4つの部分からなる。それぞれ順番に内容を紹介しつつ、適宜解説を入れていく。

1. 職人の所在と技法の特徴
2. 囑品家と出品歴
3. 開業沿革
4. 使用素材

まず「1. 職人の所在と技法の特徴」について、工芸各分野における職人の住所と年齢、技法の特徴が語られている。良齋は東京浅草の橋場町八十二番地を拠点に、陶磁器業を営む。本名は井上良吉で職業名は東玉園良齋と号した。後に詳しく触れるが、彼は瀬戸系の職人で、製品の特徴として磁器食器類を中心とした丁寧な仕事をおこなっていた。磁器(石焼)の他にも無釉のやきもの、楽焼など様々なものを製造していたが、窯場が小さいため二尺(六〇センチ)以上のものは焼成できなかったとしている。

「2. 囁品家と出品歴」についてだが、囁品家とは製造した陶磁器を販売委託した業者のことで、この時代は商品の販売や内国勸業博覧会への出品については、作家の代わりにこのような業者が請け負っていた。良齋と取引があったのは島田惣兵衛、起立工商会社、精工社などで、このうち浅草馬道町七丁目に住む島田惣兵衛が良齋との関わりは最も深い。島田は陶商として陶磁器を主要に扱っていたが、太田萬吉については良齋の他にも漆工や金工など様々な素材の職人との取引があった。この兩名は国内産業を紹介するために明治政府が開催した内国勸業博覧会においても良齋の作品を出品している。彼らの他に名前が見られる起立工商会社だが、ここは陶磁器をはじめとした日本の工芸品の海外輸出を目的に設立された会社で、良齋の作品では「白磁網掛ノ茶壺」をパリ万博に出品している。

「3. 開業沿革」では早期の良齋の実情を記録している。これによると良齋は三十七、八年前に瀬戸にて窯業を始めたとあり、これはおおよそ天保十二年から天保十三年の間(一八四一—一八四二)となる。その後「十七年ヲ経タル頃松平撰津候ニ徴サレ四ツ谷邸内ニ居宅ヲ受ケ各種陶磁器ヲ製スル」とあるように、安政(一八五四—一八五九)頃に江戸に出て四ツ谷邸に住み、さまざまに陶磁器を製造したとされる。この四ツ谷邸については拙稿において高須松平家の江戸での邸宅であることを述べた<sup>(3)</sup>。ここで窯業に従事した後、「主命ニ依テ」、同じく江戸の下谷新町に所在する石川邸へと移り楽焼の制作に従事している。これは亀山藩主・石川日向守の邸宅で、そこに設けられた三輪窯のことと考えられる<sup>(4)</sup>。ここで数年間御庭焼に従事するが、生産したのは「楽焼」とあるように、陶器が中心だったと思われる。その後については、「慶応二年ニ

至リ暇ヲ乞ヒ当所ニ移リ焼窯二個ヲ築キ」とあり、慶応二年(一八六六)に石川邸を去って、「当所」つまり現在の工房である浅草橋場町八十二番地に移って橋場焼を創始したとある。開窯に当たり、良齋をサポートしたのが前述の「囁品家」の一人、島田惣兵衛である。『日本近世窯業史』に引用された島田の談話では、その後に竹本要齋のもとで窯業に従事したとあるが、「竹本窯も不運に傾き、良齋も同所を去り、夫より島田の手にて橋場の寺地に新窯を設置するが、後に良齋の窯となれるものなり」とし、「島田惣兵衛が橋場窯を建つるや、良齋は前年来の諸道具を持参して、自ら之に従事せしが、更に其後に及んで、良齋は島田より此窯を引受けたり」とあって、橋場への窯の移転は島田の招請によるものとしている<sup>(5)</sup>。

「4. 使用素材」について、良齋は流派の部分で「瀬戸流」とされるように、愛知県瀬戸地方の出身で、同地の職人の系譜に連なる。陶磁器の原料も、瀬戸村で算出する蛙目粘土(ガイロメ土)を筆頭に石粉、玻璃粉、天草土を使用。瀬戸の五位塚の陶土も用いていた。これらの多様な素材により旧来の製法を改良したことで、国内外の顧客より多くの注文を受け、明治十二年の『東京名工鑑』刊行の頃には、創業当時と比して二倍以上の生産額を誇ったとしている<sup>(6)</sup>。

以上が「東京名工鑑」が紹介する良齋の状況となる。従来、彼の業績については明治期の輸出陶磁器における東京の中心的な生産者という点から、明治期の活躍が注目されてきた。しかしその動静については、『東京名工鑑』の略歴などのように、むしろ江戸末期の活動のほうが、窯場の移動なども含めた事跡を詳細に追うことができる。次章からは「瀬戸流」に属する良齋の活動と、それを可能にした「背景」について、彼の周辺にいた瀬戸系の職人との関わりから述べていきたい。

## 2. 江戸期の初代井上良齋と川本治兵衛の人脈

### (1) 三代川本治兵衛(塙仙堂)と良齋

良齋の活動の始まりは故郷の瀬戸で、彼の師となったのは三代川本治兵衛(？

「一八六六」と呼ばれる人物であった。瀬戸の職人の業績を記した『尾張の花』によると、三代治兵衛は埴仙堂と号し、父祖は代々瀬戸で陶業を営んでいた。彼の父である二代治兵衛は明和四年（一七六七）に瀬戸に朝日・夕日の両窯を再興したことで、当時瀬戸を領していた尾張藩より厚遇を得た。文化四年（一八〇七）に加藤民吉によって磁器の製法が瀬戸に伝えられると、その技術を習得し「自己数拾年間の経験を応用して種々の磁器を製出し終に良工の名を得た」とする。これ以降、川本一族は磁器生産を主に手掛け、瀬戸の陶工の中心的な立場を占めるようになる。

彼は経営者としても優れた素質を見せ、「長男勝助と云へるを陶本屋と号し名古屋に分派し尾州家御蔵元瀬戸物問屋に列せしめ四男達平を江戸に於て瀬戸物販売店を開かしむ」とあるように、長男を尾張藩のお膝元である名古屋に、四男を江戸に置き、それぞれの地で瀬戸の陶磁器を商う商人として活動させた。そして「文政八年業を三男藤平に継がしめ退隠せり」とあるが、この達平こそ井上良斎の師となった三代川本治兵衛である<sup>(7)</sup>。

彼は「近時の良工にして尾州家の御窯屋に列せられ」るなど、父より引き続いて藩の厚遇を受け、「瑠璃釉」とよばれる釉薬を中心に「瀬戸青華磁に於ける改良発明甚多く益を後世に遺せし事実に算ふるに違あらず」と、瀬戸磁器に関する様々の発明を行ったとある<sup>(8)</sup>。このように川本一族は磁器に関する尾張藩の御用窯として大いに活躍を見せていた。しかし、こうした瀬戸の磁器生産を主導する立場が災いし、後に彼や一門にとつての苦難を呼ぶことにもなる。

井上良斎は彼の弟子として、出身地の瀬戸で教えを受け、師に同道して、同じ尾張国の犬山の地で犬山焼に従事した。『日本近世窯業史』は嘉永年間の犬山焼における川本治兵衛の関与を述べており、「下りて嘉永年中に及び、瀬戸の名工たる川本治兵衛も亦此地に來り、南京（青華磁器）、吳洲（青華炆器）、青磁等を試みて、良果を挙げたりしが、永続せずして帰り去れり」と、青華の磁器や炆器を手掛けるも、途中で断念して瀬戸へ戻ったことを伝える。その理由として「此際治兵衛は、瀬戸以外の地に於て磁器を製せし罪により、暫く入獄したるが如し」<sup>(9)</sup>とあり、犬山での事業の断念には瀬戸での産業保護政策に反し、他所で窯業を起こした治兵衛への罰によるものとする。

ここで語られた尾張藩の保護政策とは、藩より陶工に対して運営資金を貸し付けるというものだが、これを「保護政策」とするのは、他藩の商人などによる窯元への融資とそこで生じる抜け荷と呼ばれる密貿易を防ぎ、技術の藩外への流出を阻止するという意味合いも含まれていた。この方式は磁器生産の時代になると荷代金という形で窯元に対して貸し付けられるようになる。これは藩の蔵に納める作品に対する対価として払われたものだが貸し付けの形で、その上利子まで取られていたという<sup>(10)</sup>。こうした保護政策という名目での藩への借金によって職人は拘束されており、尾張藩の外での大名商人との自由な取引を求めるのはある意味当然であった。

保護政策に反して犬山で窯業に従事したことで治兵衛は入獄し、弟子であった良斎も瀬戸を出ることとなった。『日本近世窯業史』では「又治兵衛の同伴者には、親族井上良斎もありしが、是は江戸に逃れて貞二の窯に入り、後更に橋場窯に従事したり」と、良斎の江戸行きの原因について、保護条例に反しての犬山焼での従事と、それによる追及から逃れるためだったと述べる<sup>(11)</sup>。だが『東京名工鑑』には「文久年間主命二依テ下谷新町石川邸内ニ転シ同家ノ樂焼ヲ造ル」とあるように、良斎の江戸出府を主命（尾張徳川家）だとしており、それだけに見解を異にする説が併存している<sup>(12)</sup>。

これら様々な治兵衛の事跡を紹介した後で、『日本近世窯業史』は以下のよう述べている。「埴仙堂は瀬戸磁器の研究改良上に於ける第一の名工にして、兼ねて事業経営の志望にも富みたれば、自身は美濃の兼山に赴き、或は尾張の犬山に至りて、要するに瀬戸以外に製陶の自由を得んと欲し、時には之が制裁を受けしが如くなるも、尚ほ其子弟及び門人をして、各地に工業並に商業上の新運動を試みしめたるものあり。即ち製造上に於ては、親族貞二をして江戸四谷の郊外に開窯せしめ、又門人政兵衛をして下谷三輪の地に築窯せしめたるが上に、商業上に於ても亦、其兄弟をして名古屋及び江戸に開店せしむるなど、凡そ陶磁器の製造并に発展のためには、頗る努力を費せしこと、他の瀬戸工中にて独り抜群の勢あるを見るべし」<sup>(13)</sup>。犬山を始めとした自身の開窯事業や、各地に子弟を派遣して新しい運動を起こさせた一連の治兵衛の活動は、文中の「瀬戸以外に製陶の自由を得んと欲し」という一文が象徴するように、尾張藩

の保護政策の外側へと活動の場所を求めることに重きをおいていた。このような彼の活動は江戸においても花開いており、治兵衛の門弟の川本貞二が開窯した四谷窯や福島政兵衛の三輪窯が、江戸における良斎の拠点となっていく。

## (2) 川本貞二と井上良斎

江戸における良斎の動向には川本貞二(別名友四郎)(?—一八五五?)の影響が大きい。貞二は川本治兵衛の甥とされ、早くに江戸に出て四谷津ノ森にある高須藩松平家の御庭焼の操業に携わった。『日本近世窯業史』の引用する明治四十四年の島田惣兵衛の談話では、「貞二は実に江戸磁器の最初なり」とその活動を評価している。その中で、「(良斎は)十八歳の時に出府して、貞二の窯に入り、同所にて陶法を習へり」<sup>[14]</sup>と良斎が貞二に作陶の技術を教わったとし、師の治兵衛とともに貞二の影響も大きかったと推測される。ただ、この部分について、先に紹介した『東京名工鑑』では「今ヨリ三十七八年前愛知瀬戸ニ於テ開業シ其後十七年ヲ経タル頃松平摂津候ニ徴サレ四ツ谷邸内ニ居宅ヲ受ケ各種陶磁器ヲ製スル」とあり、『東京名工鑑』に記載された当時の良斎の年齢より逆算すると、十四、十五歳で瀬戸にて修行を始め、その十七年後の三十歳前半で江戸に出たことになる。良斎が一八歳で出府したとする『日本近世窯業史』の島田惣兵衛の談話とは年齢に十年以上の開きが生じ、大きな矛盾が生じる。島田は良斎の囑品家として最も密接な関わりをした商人であるが、彼の談話は明治後期段階での回顧ということもあり、年代の矛盾が多い。ここでは官撰の東京名工鑑の説に則って考えるべきか。

さて、川本貞二の技法についてだが、「治兵衛とは大いに其製作を殊にし、人物、翎毛の置物等を作り、其妙を得たり。嘗て京都人なる欣古堂亀助といふ細工師を聘し、之を師匠とせり」<sup>[15]</sup>との記述から、人形などの置物細工に技術を發揮していた事がわかる。また、彼が師事した欣古堂亀助(亀祐)という人物は、京都を中心に活躍した陶工で奥田頼川に作陶を学び、伏見の人形屋であった実家の出自を活かして人間や動物の意匠があらわれた作品を手がけた。さらに兵庫県の三田焼をはじめ、各地の藩窯の操業に関わるなど幅広い活動を行っていた。貞二も同じく人形などの細工物を得意としており、京都でも一流の職

人であった亀助の技術を吸収したとも推測できる。

貞二の薫陶を受けた井上良斎の「色絵陶磁器文花瓶」という作品は、黒色の壺の周囲に骨とう品のモチーフを配し、それぞれに異なった釉薬が掛け分けられている。これらのモチーフの中には小型の青磁花瓶も含まれており、良斎のそれはやや青みがかった釉調を見せている。その色調は亀助の興した三田焼の作品に類似している。三田焼では青磁釉による小型の香炉や角皿、人形や動物の置物が作られていた。想像を逞しくすれば、三田焼に見られる亀助の技術の一端が、貞二を通じて良斎にまで伝わった可能性も考えられるのではないか。

亀助はまた『陶器指南』という日本最初の陶磁器制作の指南書を著している。これに関して貞二の関与を明治期の陶彫作家である寺内真一が著した『尾張瀬戸・常滑陶磁誌』では「貞二は、欣古堂亀祐と相図り、陶器指南と云ふ書を著し、陶器の製法を世に公にせんと計りしも、其原稿は官より押収せられしとなり」と述べられている<sup>[16]</sup>。これによると師の治兵衛による犬山への開窯と同様に、藩の枠を超えて磁器の技術を広めようと図ったことが、尾張藩の瀬戸磁器産業の保護方針に反し、原稿が押収されたとある。

貞二の最期についてもこうした流れの中にあり、「新宿先なる大久保新田に窯を築き、瀬戸の原料を運びて、石焼を製造せし」とあるように、大久保新田で瀬戸の原料による磁器の生産を試みたことが原因となっており、「尾州家の咎むる所となり、遂に禁錮せらるるに至れりといふ」と、藩によって禁獄させられた<sup>[17]</sup>。その後の安政二年(一八五五)に獄死したことが伝わっているが、同じく瀬戸地域出身の陶工・井上延年は談話の中で、「江戸の地震は安政二年にあり。而して貞二が獄中にて焼死せる」と、安政大地震の際に地震による出火に巻き込まれ貞二が焼死したと述べている<sup>[18]</sup>。さらに貞二が築いた窯自体もこの地震によって崩壊してしまい、江戸における瀬戸の磁器産業の火は一時途絶えることとなった。

## (3) 福島政兵衛と井上良斎

貞二が築いた四ツ谷の窯が倒壊した後、良斎は下谷の三輪窯へと移る。この窯は亀山藩の石川家の邸内に設けられたもので、その元は福島政兵衛(?—?)

が興したものと伝わる。福島は江戸の人で、尾張の瀬戸を訪ね川本治兵衛の門に入り、陶磁器制作の技術を学んだ。『内国勸業博覧会報告書』に紹介された福島政兵衛の経歴によると、尾張から江戸に戻るにあたって、師の治兵衛より「江戸は百工の淵藪なり。而して古より今に至るまで、未だ至大なる陶業を興せしものあるを聞かず。余夙に窯を江戸に築かんと欲するの志を抱くも、歳我と興ならず。今老いたり、能く為すことなし。汝幸に江戸に還り、以て我が志を継げ」との言葉とともに、「陶術書数巻及び古来の名器若干」を託されたとする<sup>19)</sup>。その後、文久三年（一八六三）に江戸・三輪村の石川知總（いしかわともふさ）の邸地を借り、その中に巨窯を築き、各地の陶土、磁土を購求して陶業を起した。これらの業績から福島は「東京磁器の鼻祖」ともされたという。

福島政兵衛は三輪窯での磁器生産において、後に宮川香山も使用する伊豆天城山の土を手に入れて用いるなど様々な工夫を重ねるも、築窯のために借用した土地を持ち主に返却する必要が生じたため、志半ばで廃業せざるを得なかったという。『東京名工鑑』では良斎が文久年間に石川邸の窯で楽焼に従事したとあるが、これが福島政兵衛の下でのことなのか、あるいは福島が去つてのちのことなのかは定かではない。島田惣兵衛の談話では、「三輪窯にては磁器を作らず」としているが、これは良斎が従事した時期には三輪窯で磁器生産を行うことは出来なかった事実を述べていたと思われる。こうした状況からも政兵衛退去後の三輪窯に良斎が移ったと考えるのが自然のように思われるが、この時期の動向については「此前後数窯の間に出入せし井上良斎の経過順序は、頗る複雑なる変化あるに似たるも、要するに貞二窯より三輪窯に移り、更に竹本窯より橋場窯に来れるもの如し」と、『日本近世窯業史』も述べているように、不明な点が多いのが実状である<sup>20)</sup>。ここでは良斎は三輪窯での従事の後に、竹本要蔵・隼太父子が営む竹本窯への移動があり、その後島田惣兵衛とともに橋場窯へ移ったとしている。その際に「殊に此間にありて、藩主等の保護窯より、漸く民営の自由経営に進めるは、最も注目すべき点なり」とあるように、尾張藩とその支藩である犬山藩、高須藩さらに亀山藩といった「藩主等の保護窯」から、竹本親子の竹本窯、島田惣兵衛が用意した橋場窯といった「民営の自由経営」の窯へと拠点を移している点にも触れ、時代の変化について述べている<sup>21)</sup>。

ここまで江戸期の良斎と瀬戸系の職人の関係を見てきたが、良斎の窯場の移動には、尾張徳川家の磁器産業の保護政策下に抗した、川本治兵衛とその門下への迫害に起因することが多い。しかし、尾張藩に従属し、補佐的な立場にあった犬山藩における窯業従事は尾張藩の取り締まり対象となつたのに対し、高須藩の松平家や亀山藩の石川家への移動については咎めを受けた形跡は見られない。これには高須藩が尾張の支藩であつた上に幕末の尾張藩主は高須松平家より出ていることなどから、移動に際して尾張藩の承諾があつたことが大きな理由であろうが、亀山藩との関係については後の調査を待ちたい。

江戸出府後の良斎の活動は、川本貞二の高須松平家、福島政兵衛の亀山石川家の三輪窯と、師・川本治兵衛の弟子筋の築窯した場所を中心に移動していったことがわかる。このような川本治兵衛の縁に連なる瀬戸の人脈と良斎との関係は明治以降も続いていく。

### 第三章 明治以降の初代井上良斎と瀬戸の陶工

江戸末期の良斎は、川本治兵衛門下の職人によって開かれた窯場を中心に窯業を行っていたが、明治維新以後は浅草の橋場窯に拠点を定めて、治兵衛門下の東京における中心人物として、上京した瀬戸の陶工たちに様々な便宜を図るようになる。ここからは明治期における彼の動向と、彼に關与した瀬戸の職人について見てみたい。

三輪窯、竹本窯と渡り歩いたのちに、島田惣兵衛の手引きで浅草の橋場町に開窯した良斎だが、初期の橋場窯では磁器の制作が困難であり、三輪窯での延長で陶器を中心に生産していた。そのことを裏付ける一例として、瀬戸の陶工・加藤友太郎と良斎とのエピソードを以下に紹介する。

#### （一）加藤友太郎と三代目松風嘉定との関係

明治を代表的する陶工のひとりである加藤友太郎（一八五二—一九一六）は、瀬戸の窯元・加藤與八の子として生まれた。維新後の明治六年（一八七三）に

上京し、良齋に入門する。彼の伝記に「明治六年单身郷里を去て帝都に出て窯業家井上良齋の門に入りしも専ら樂焼を主とする所にして自家の志す本窯を研究するに便ならず間なく勸業寮の洋法陶器試験場に入り精勵勤苦明治九年九月石膏模型科第一期を卒業せり」とあるように、最初に入った良齋の窯が「専ら樂焼を主とする所にして本窯を研究するに便ならず」とあり、これは三輪窯より引き続き陶器による樂焼を主としていたからだと考えられる。このような環境が、友太郎が取り組もうとしていた「本窯を研究する」、すなわち磁器の制作に適さなかったことから、良齋のもとを出て勸業寮に入ったと述べられている<sup>22</sup>。

その後の友太郎だが、明治期の日本陶芸を牽引したゴットフリート・ワグネル<sup>23</sup>に協力して江戸川製陶所に働き、独立の後には内国勸業博覧会及び万国博覧会において多数の受賞を重ねるなど、東京の陶工の中心的な存在として頭角を現していった。友太郎が良齋の下で窯業に従事していた期間はわずかであったものの、瀬戸の作家の間での良齋の声望の高さがうかがえる。

これと似たケースが井上延年の子息・三代目松風嘉定(一八七一一一九二八)にも見られる。彼の父・井上延年(一八四二一一一九一四)もまた瀬戸出身の陶工で、幼少より川本治兵衛の門下に入る。先述した『日本近世窯業史』で川本貞二の死についても語るなど、治兵衛門下との関わりも深かったことが推察される。延年は明治二十年に友人で治兵衛の相弟子の二代目松風嘉定の誘いを受けて京都に移住し、延年の息子が後に二代目嘉定の養子として三代目の名を継いだ。彼らは瀬戸の技術を京都に導入して、西欧への輸出陶磁を制作、森村組(現在のノリタケのルーツ)から受注を受けての洋食器生産にも携わった。興した会社は現在でも「松風」の名で人工歯を始めとする歯科材料メーカーとして続いている。

この三代目嘉定は瀬戸美術学校を卒業した後、一時浅草の良齋の元に行き、彼の家に滞在しながら英語や漢文の勉強をしている。また、嘉定の作風について娘婿の藤岡幸二が編纂した『聴松庵主人伝』や『京焼百年の歩み』によれば、「明治二十九年ころ磁器の表面の図柄を盛り上げにより付着させる方法を考案し「都盛」と名付けた釉下彩の陶磁器で名声を得ていた」とある。これらの技法

は良齋が得意とした盛上の技法と共通しており、良齋から直接的に陶技の指導を受けていたこともあったのではないか。

これまで紹介した加藤友太郎や松風嘉定の例を見ると、多くの瀬戸の陶工が、東京に遊学する際に良齋を頼っていることがうかがえる。これらの人々の多くが川本治兵衛の門下に属しており、同様の傾向は次に述べる二代目井上良齋についてもいえる。

## (2) 二代目井上良齋(四代川本治兵衛)とその周辺

良齋を始め多くの瀬戸の陶工の師であった川本治兵衛は、明治を迎えることなく慶応二年(一八六六)五月に没する。彼の跡を継いだのが実子の勝三郎の二代目井上良齋(一八四五一一一九〇五)である。『尾張の花』によれば、「次男勝三郎は幼にして業を承かしむる能はず故に親族川本半助加藤五助等に法を遺し伝へて慶応二寅年五月没す」とあるように、勝三郎が幼少であったことから、治兵衛の親族で陶工の川本半助と加藤五助の両名を後見人として立てた<sup>24</sup>。

この両名は瀬戸在住の職人の中でも筆頭に上がる名工で、良齋と並んで内国勸業博覧会や万国博覧会へ多くの作品を出品している。「川本半助加藤五助は遺子勝三郎を養育して埭仙堂の遺法を移し成長の後第三世治兵衛として業を興さしめしも故ありて東京に移り業を営む現時の人なり」とあり、彼らの指導のもとに四代治兵衛として襲名するも、諸般の事情によって明治八年(一八七五)に東京に居を移したとする<sup>25</sup>。その場所が良齋の活動拠点の浅草橋場窯であり、三代治兵衛は良齋の婿となり、襲名して二代目井上良齋(井上治兵衛)と名乗り、その業を継いだ。その後の二代目良齋の活躍は目覚ましく、同十年(一八七七)第一回内国勸業博覧会に磁器の大花瓶を出品して花紋賞牌を授与され、十四年(一八八二)の第二回内国勸業博覧会にも作品を出品する。二十六年(一八九三)にはシカゴ・コロンプス万国博覧会に出品し、二十八年(一八九五)の第四回内国勸業博覧会への出品作は宮内庁の買上となる。また日本美術協会美術展覧会においても毎年のように受賞を重ねるなど、瀬戸、東京のみならず明治の陶工の中核を担う存在となった。二代目良齋の瀬戸から東京へ移る流れは、加藤友太郎、三代目松風嘉定といった明治初期の瀬戸の若い世代と共通しており、特に

彼の場合は良斎の養子としてその業を継ぐにまで至った。

東京に移ったことで二代良斎と、彼を扶育した加藤五助（一八三九—一九〇五）らの関係が絶たれたわけではない。二代良斎が黄料と呼ばれる磁器の釉下彩に用いる黄色絵具の素材を美濃に探し求めた時、瀬戸の五助宅に投宿しており、そこで彼から黄料を分けてもらったエピソードが『尾張瀬戸・常滑陶瓷誌』で紹介されている<sup>26)</sup>。この加藤五助の家も瀬戸において代々窯業に携わっており、本稿で紹介しているのは四代に当たる。彼は、「青磁等の釉に白磁の浮上紋様を描出したる器にして頗る優美繊妙」な製品を得意とした。器面表現を浮き上げる技法という点では初代良斎とも共通しており、興味深い。また、陶器商・島田惣兵衛とも取引があり、第三回内国勸業博覧会には島田が唄品家として、初代良斎や加藤友太郎の作品と併せて五助のものを出品している<sup>27)</sup>。

こうした瀬戸の陶工の共通点はそれぞれの号にも現れている。加藤五助は自身を「陶玉園」と号しており、加藤友太郎は明治十六年（一八八三）に独立、開窯した際に自身の名を採り「友玉園」と称していた。そして初代良斎については東京名工鑑に見られるように業名を「東玉園良斎」としている。これらの人々に共通する「玉」の字は磁器を生産する窯という意味合いであろうか。そもそも彼らの師である三代川本治兵衛も魁玉園を名乗っており、治兵衛門下に共通して見られるという点でも興味深い<sup>28)</sup>。

明治以降、瀬戸の職人の活動が東京、京都などに広がりを見せる原因に、廃藩置県によって尾張藩による瀬戸技術の保護政策が解かれたという点に求められよう。こうした動きの中で江戸期より東京において継続した活動を行っていた良斎を頼り、加藤友太郎や三代松風嘉定など多くの人材が瀬戸より上京していった。これらの人材が内国勸業博覧会や万国博覧会に出品を重ねるなど国内外を問わずに活躍し、明治の輸出陶磁器を牽引することになる。江戸時代の瀬戸の磁器産業を牽引した川本治兵衛の血筋も、四次次兵衛が二代良斎となり瀬戸より東京に移る。二代良斎は彼の娘婿に川本の名を継がせ、埴仙堂の系譜は関東において続いていく。

日本の近代陶芸における初代良斎の事跡について、従来は作品の質と海外で

の声望の高さから評価を受けてきた。こうした点に加え、明治期に瀬戸から東京へと多くの人材を呼び、輸出陶磁器の産地としての「東京」の発展を促したという点からも、彼の役割は見直されるべきだと考える。

## おわりに

本稿では初代良斎の事績を、瀬戸の陶工との関わりを通して見てきた。江戸時代の彼の事業は、川本治兵衛門下の瀬戸系陶工のネットワークに頼って為されており、その関係は明治以降では、良斎を軸として東京において続いていくことが分かった。こうした川本治兵衛門下の広範なネットワークは、遡れば三代川本治兵衛の父である二代の頃より見られ、二代が自身の子弟を尾張や江戸の陶器商として活動させていた。三代治兵衛やその門下の活動も前代からのネットワークを継承したもので、初代良斎の江戸における活動も、こうした流れの延長として捉えることが出来るのではないかと。明治の輸出陶磁器の動静について、同時代の流れを追うことは重要だが、それと共に、江戸時代より継続する要素についても掘り下げていくことが、今後の研究にとって重要な視点ではないかと考える。

今後の課題としては良斎を支援し、その販売や内国勸業博覧会への出品も手がけた島田惣兵衛がこうした瀬戸職人のネットワークとどのような形につながっていたのかという点も含め、多角的な視点から調査を続けていきたい。

## 註

- (1) 良斎の出身地である愛知県瀬戸地方は中世から現代まで続く伝統的なやきもの産地で、この地方で作られるやきものを総称して瀬戸焼という。
- (2) 東京府勸業課編『東京名工鑑』一八七九年 有隣堂 九―一二頁
- (3) 飯田将吾「初代井上良斎とその周辺」『神業ニッポン 明治のやきもの 幻の横浜焼・東京焼 論考集』四六頁

- (4) 前掲書(註3) 四六頁
- (5) 大日本窯業協会編 『日本近世窯業史』 一九二二年 大日本窯業協会 七四四、七四五頁
- (6) 良齋が用いた原料の中でも「天草土」と表記されているものは、天草陶石のことだと思われる。これは佐賀県の有田焼で用いられる磁器の原料だが、他の産地で用いられた例としてはかなり早いものとなる。
- (7) 瀬戸陶磁工商同業組合『尾張の花 鳥』 一九二〇年 瀬戸陶磁工商同業組合 一九頁
- (8) 前掲書(註7) 二〇頁
- (9) 前掲書(註5) 三五五頁
- (10) 瀬戸市史編纂委員会『瀬戸市史』 一九六七年 第一法規出版 一五六頁
- (11) 前掲書(註5) 三五五頁
- (12) 前掲書(註2) 一一頁
- (13) 前掲書(註5) 三四七頁
- (14) 前掲書(註5) 七四二頁
- (15) 寺内真一『尾張瀬戸・常滑陶磁誌』 一九三七年 学芸書院 四八頁
- (16) 前掲書(註15) 四八頁
- (17) 前掲書(註15) 四八頁
- (18) 貞二の最期については延年の談話以外にも諸説あり、出獄してのちに亡くなったとするものもある。
- (19) 『明治十年内国勸業博覧会報告書 陶磁、蒔絵、繡糸』 一八七八年 内国勸業博覧会 二二頁
- (20) 前掲書(註5) 七四六頁
- (21) 前掲書(註5) 七四七頁
- (22) 福井常静「我國に於ける洋式窯の開祖友玉園加藤製陶所の起源」『大日本窯業協会雑誌』 四七四号 一九三二年 三八一頁
- (23) ゴットフリート・ワグネル(一八三二—一八九二)。ドイツ出身のお雇い外国人として、明治期の日本の窯業技術の発展に尽力する。ウィーン万国博覧会では日本の出品顧問として関わり、多くの作品を海外に紹介した。
- (24) 前掲書(註7) 二〇頁
- (25) 前掲書(註7) 二〇頁ここでは「三世治兵衛」とあるが、四代が正しい。彼の東京への移住、および良齋への弟子入りについて、廃藩置県によって尾張藩の御用窯師としての立場を失って廃窯寸前となったため、瀬戸より東京に移ったとの説もある。
- (26) 前掲書(註15) 一八四頁「黄料と治兵衛」という項目では、明治二十九年の事としてこ

のエピソードとして伝えている。

- (27) 内国勸業博覧会事務局『内国勸業博覧会出品目録 第三回』 一八九〇年、二四頁
- (28) 瀬戸系の窯ではこれらの例の他に情玉園(小崎香山)、宝玉園(加藤仙八)等が見られるが、これらの職人と川本治兵衛の関係については不明。

#### 参考文献

- 農商務省編『府県陶器沿革陶工伝誌』 一八八六年 有隣堂
- 『明治十年内国勸業博覧会報告書 陶磁、蒔絵、繡糸』 一八七八年 内国勸業博覧会
- 東京府勸業課編 『東京名工鑑』 一八七九年 有隣堂
- 内国勸業博覧会事務局『内国勸業博覧会出品目録 第三回』 一八九〇年
- 瀬戸陶磁工商同業組合『尾張の花』 鳥 一九二〇年 瀬戸陶磁工商同業組合
- 大日本窯業協会編 『日本近世窯業史』 一九二二年 大日本窯業協会
- 寺内真一『尾張瀬戸・常滑陶磁誌』 一九三七年 学芸書院
- 覽田力蔵『日本陶工傳(三)』 一九三八年 雄山閣出版
- 瀬戸市史編纂委員会『瀬戸市史』 一九六七年 第一法規出版
- 『現代日本の陶芸第一巻 現代陶芸のあけぼの』 一九八五年 講談社
- 黒田和哉「近世の茶碗(81) 魁翠園焼」『陶説490』 一九九四年
- 今村嘉宣「松風の創業者 松風嘉定について 美術陶磁器から人工陶歯まで」『一般社団法人国際歯科学士会日本部会雑誌 46(1)』 二〇一五年

# 陶芸の現代史叙説

茨城県陶芸美術館 館長 金子賢治

## はじめに

陶芸は工芸である。工芸とは「素材のプロセスに沿って自分の形を作り出す、即ち自己を表現する」近代美術の一分野である。しかし工芸の分野は実に幅広く、変化に富む。土は形を作れるが漆は塗料である。自ずと造形思考にも違いが出てくる。一方は土の構築のプロセスに「形の意識」を注ぎ込む。もう一方は形(ボディ)をまず異素材で作らなければならぬ。その形をいかに作るか。そこから「漆が喚起する形」という方法を編み出した。

その事情は素材の数だけあると言わねばならないが、その多様性に目が眩んで、しばしば遭遇する言説が「私は陶芸を問題にしている」、工芸を問題にしているのではない」「私は陶芸について語っている」、工芸については「ない」と言う断定である。正確には断定的混乱と言つべきである。

これが混乱であるというのは、この種の発言にほぼ一〇〇%共通しているのが「陶芸とは何か」「工芸とは何か」を問い、その後「陶芸であって、工芸ではない」と言っているのではないことである。一〇〇%、論理の対義語である情緒に過ぎない。

そこから脱することのできる唯一の方法は鑑賞ではなく創造の相で事態を捉え直すことである。素材が違うとか、出来上がったものが全く違う様子をしていて違和感があるとかということではなく、作家が作るときに何をなしているか、何を考えたかということに焦点を合わせるということである。それが「素材のプロセスに沿う」であり、それは如何に素材が違うかと共通しているのである。

「工芸Ⅱ用+美」などという明治の産業工芸観が未だに一人前の顔をして居座っているのが現代。しかし現実はそのからかなり遠くへ来ている。そこを「陶芸(ないし工芸)の現代」として捉えようというのが主題である。

## I. 「陶芸の現代史」ステップ1

### 美術の応用・キーワードは「美術工芸」

#### (1) 発端―「三つの工芸」

単なる手作り産業として出発した近代工芸は、一方では機械工業化を背景としたモダンデザインに進展し(明治初期)、他方で近代的な意味での個人作家による、絵画や彫刻を作るのと同じように工芸品を作ろうとする芸術としての工芸制作、「表現の工芸」に発展した(大正中頃)。そして二十世紀を通じて

- ① 手作り産業としての工芸(Ⅱ手工業、産業工芸)
  - ② モダンデザインの家譜としての産業デザイン
  - ③ 個人作家による「表現の工芸」
- という三つの工芸として現象したのである。

①の代表的なものが経産省所管の伝統的工芸品であり、民芸と称されるものもここに入る。②は明治初期、当時の最先端産業であった工芸(Ⅱ手工業)に目を付けた明治政府が、機械工業化を背景に、それをリファインし、付加価値の高いもの、値段の高いものにし、万博などを通じて欧米に売り込み、外貨を獲得しようとした。その際の思想が「美術工芸」であったことは後に述べる。戦後、インダストリアルデザイン、グラフィックデザインという巨大な市場を生み出すことになる。③が、現在我々が「工芸家」ないし「陶芸家」、「漆芸家」などと称する、職人ではない、近代作家としての工芸制作である。

#### (2) モダンデザイン始動…応用美術、アート・インダストリー、アーツ・アンド・クラフツ

さて、②の誕生の直接的契機となったのは近代万博のものになった一八五一

年のロンドン万博であった。ここでは産業革命以降の効率一辺倒の工業製品の粗悪な品質、デザインが浮き彫りにされ、心ある英国の産業デザイナー家をデザインの根本的な改革に駆り立てたのである。気持ちのよい実用品、美しい生活造形製作を目指したのである。

彼らを「reformist」（改革主義者）と称する。初代サウスケンジントン美術館（ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の前身）長であったヘンリー・コー、『装飾の文法』の著者、オーウェン・ジョーンズ、世界最初のインダストリアル・デザイナーと言われるクリストファー・ドレッサーなどがあるが、中で最も顕著な活動を見せたのがウィリアム・モリスであった。

そこで彼らがとった方法は、当時確立しつつあった純粋美術（fine art）を構成する概念としての絵画や彫刻を作るのと同じ美の観念を、工業製品の生産過程にも反映しようとするのであった。「純粋美術を応用する」、すなわち「applied art（応用美術）」の考え方がこうして出てくる。

それは当時、「art industry」「arts and crafts」などと呼ばれた。またウィリアム・モリスは絵画や彫刻などの「greater art」に対して生活実用品を「lesser art」と呼んだ。言い換えると、「art industry」「arts and crafts」「lesser art」はともにモダンデザインの初期概念であり、それはすなわち応用美術の初期概念でもあった。そして少なくとも美しい生活実用品を指すという点では一致していた。

英国における「arts and crafts」の活動を目的の当たりにしたヘルマン・ムテジウスは、それをヨーロッパ大陸に移植しようとしてドイツ工作連盟をつくり、それは更にヨーゼフ・ホフマンらのウィーン工房などに受け継がれ、一九二〇年代に至ってバウハウスというモダンデザイン研究・普及機関によってモダンデザインの理論・実践として確立されるのである。ウィリアム・モリスを「モダンデザインの父」と称するのは、最も顕著な活動を示した人をして、この過程を象徴させるためである。

日本はこの過程を主として万博を通して体験し、少し遅れてそれを導入しようとした。その中心になった言葉が「art industry」を文字通り直訳した「美術工業」であった。現在では「美術工業」と訳すところだが、機械工業が実質化し

ていない当時、工業はすなわち手工業であり、それはまた工芸とも呼ばれていた。「工芸」工業「手工業」時代だったのである。そしてどちらかという日本では「工芸」の方が優勢であり、「美術工芸」の方が用いられる機会がより多かったのである。ちなみに「工芸美術」、「工業美術」とも称される。

明治六（一八七三）年は日本の美術、工芸にとって大きな意味を持った年であった。この年日本は政府として初めて公式にウィーンの万国博覧会に参加したのである。

その出品区分を翻訳する際に、どうもドイツ語の「Kunstgewerbe」（工業美術）と「bildende Künste」（造形芸術）に「schöne Kunst」（純粋美術）が微妙に絡み合い、それぞれに対する関心、意味を正確につかみ難いことから躊躇などが混ざり合い、その訳語として「美術」という言葉を作り出したらしいのである。

英語では「fine art」（純粋美術）に当たるが、それに対して現在の言葉で言う「craft」（工芸）にあたるものが当時の日本にはなかった。そのためにおそらく中国の書物から「工芸」という言葉を持ってきて、それに充てたと推測されている。

この工芸が「工業」であった。例えば最も早い工芸の使用例の一つであろうと思われる明治三年頃と考えられる「工部省ヲ設クルノ旨」（註<sup>1</sup>）には、

「方今西洋各国ノ開化強盛ナルモ全ク鉄器ノ發明、工芸ノ進歩ヨリ成レリ、是ヲ以テ工芸ハ開化ノ本タル者トスヘシ」

とあって、明らかに産業革命による工業の発展を「工芸」で言い表している。

また明治六年に帰国した岩倉具視らの遣欧使節の視察記録にも、

「製作工芸の起るは、製鉄の業、開けるを以て根本とす。」（註<sup>2</sup>）

とあって、「工芸」が何を意味していたか、より明確に表している。要するに明治初期においては、「工芸」工業であり、そして現実に進行している実態は手工業を中心とする産業（産業工芸）であったのである。

### （3）「工芸」から「工芸美術」へ…言葉の概念の変遷

「工芸」という言葉の変化を主な事項によって見てみると表のようになるが、

「工芸」という言葉の変遷

事項 年代	名称	意味するところ	典拠・文献
1867	(銅)細工(器物)	工業	パリ万博「可差送品書」
1870	工芸	工業	工部省ヲ設クルノ旨
1872	人工、器物、新造創製	工業	文部省博物館博覧会「布達」
1873	製作工芸	工業	遣欧使節視察記録
	人造物部	美術、工業	内山下町博物館博覧会
1875	工芸	工業	ワグネル「博物館創立ノ報告」
1876	工芸部 芸術部	工業 画のある工芸他	内務省所管博物館
1877	製造物 美術	工業 美術と画のある工芸他	第1回内国勸業博覧会
1878	工芸	工業	米欧回覧実記
	工芸	工業	工芸志料
1879	工芸部 芸術部	工業 美術と画のある工芸他	内務省所管博物館(列品区分改定)
	工芸	工業	東京名工鑑
1881	工芸課 芸術課	工業か 美術他	農商務省所管博物館
	製造物 美術	工業 美術と画のある工芸他	第2回内国勸業博覧会
1885	美術工芸品ノ試製所	美術工芸	農商務省博物局興業意見
1886	美術工業	美術工芸	ワグネル「美術の要用」
1888	工芸芸術	美術工芸か？	図書寮付属博物館
1889	美術(ファインアート) 工芸(インダストリー) 工芸美術(アートインダストリー)	美術 工業 美術工芸	帝国博物館提要
	美術工芸科	美術工芸	東京美術学校
1890	工芸 美術工芸	工業 美術工芸	帝国博物館
	工業 美術工業	工業 美術工芸	第3回内国勸業博覧会
1895	工芸 美術工芸	工業 美術工芸	第4回内国勸業博覧会
1897	美術 美術工芸	美術 美術工芸	帝国博物館全国宝物鑑査規定
1898	優等工芸	美術工芸	1900年パリ万博出品規則
1900	美術部 美術工芸部(工芸部廃止)	美術 美術工芸	帝室博物館
	諸工芸の応用美術品 応用美術部は工芸博物館として独立	美術工芸 美術工芸	明治美術会美術館構想
1908	工芸美術品 一般の工業品	美術工芸 工業	前田健次郎「美術館に工芸美術品を供陳するの可否」
1913	工芸美術	美術工芸	富本憲吉書簡
1919	工芸展覧会	工業	農商務省第6回工芸展覧会
1922	美術工芸課が廃され、美術課に美術部、 美術工芸部が置かれる	美術工芸	帝室博物館
1923	美術工芸 製作工業	個人作家的工芸 工業	平和記念大正博覧会報告書
1927	美術工芸部	個人作家的工芸	第8回帝国美術院美術展覧会
	工芸美術	個人作家的工芸	高村豊周「无型の誕生」
1930	絵画、彫刻 応用美術	美術 工芸	帝室博物館建築設計調査委員会第一部特別委員会調査報告
1944	美術、工芸	美術、工芸	帝室博物館列品区分
1946	美術工芸部	個人作家的工芸	第1回日本美術展覧会
1951	美術課、工芸課	美術、工芸	国立博物館
1961	工芸美術	個人作家的工芸	現代工芸美術家協会
1962	工芸美術	個人作家的工芸	第1回現代工芸美術展覧会
1963	工芸美術	個人作家的工芸	第6回新日展

細工とか人造とか言われていたものが「工芸」というまとめた言い方に収斂してくるのがワグネルの「博物館創立ノ報告」のあたり、つまり一八七五(明治八)年のその「報告」が収められた佐野常民のウィーン万博の報告書<sup>(註三)</sup>が出された頃である。

この報告書の中で佐野は、サウスケンジントン美術館に代表させて博物館の効用を説いている。その学術・芸術上の感化が経済上の利益につながるという論理である。

時は先ほど述べた reformist の時代、サウスケンジントン美術館も、その設立目的の一つに、そうしたデザイン改良活動に貢献することがうたわれているが、そこを佐野が捉えたのであり、彼は博物館の感化によって英国製品は他国に勝り、十二年間に芸術に関するものの輸出額が四億五千万フランも増えたと述べている。博物館建設の緊急性を指摘しているわけである。

佐野を通してこの時期、日本にも先に述べた応用美術の考え方が芽生えていること、このことが「工芸」概念の変遷をみていく上での重要なポイントである。やがてそれは九鬼隆一の帝国博物館提要<sup>(註四)</sup>にある「工芸美術(アート・インダストリー)」という表記につながり、同館分掌の「美術工芸部 美術ヲ応用スル工芸」を経て、「純正ナル美学ノ原則ニ基」づいた「美術作品」と「美術ヲ応用した「優等工芸品」<sup>(註五)</sup>という考え方(後述)に至って、純粹美術・応用美術からなる西洋近代の美術概念に限りなく近づくのである。「美術工業」も類語であり、「工芸美術」もこの頃は「美術工芸」と同じ意味である。

アート・インダストリーとはまさに十九世紀後半、デザイン改良活動の中で出てきた概念であった。やがてそれはより大規模な機械工業社会の中で、インダストリアルデザインの大海の中に吸収されていくのであるが、ほぼ一九二〇年代に入る頃まで命脈を保つのである。まさに初期の応用美術概念と言い得るのである。

例えば陶磁器産業で言うと、「アート・ポタリー」、「アーティスト・ポッター」<sup>(註六)</sup>というのがそれで、未だ小規模な工場でペーパーデザインから完成まで一人の作家(アーティスト)が芸術的指導を行うような場合のことである。

モリスの陶磁器部門でのよき協力者であったウィリアム・ド・モーガンなど

はその典型で、モリス自身の活動も高質のアート・インダストリーと言い得るだろう。

佐野から九鬼に至ってその影響がより鮮明に現れてきているのが注目されるのである。そしてもう一つ注目されるのはそれと平行して「美術工芸」という言葉が用いられ始めたことである。

その初めは農商務省「興業意見」<sup>(註七)</sup>の「美術工芸品の試製所」らしいのだが、このあたりにも佐野の博物館の効用論が反映しているようである。

ただしこの「美術工芸」という言葉には、そうした工芸概念の進展の反映は確かに認められるものの、一方で江戸時代からの上手物、下手物という区別の反映も半ばしている。例えば「美術工芸」出現以前の第二回内国勸業博覧会の「第二区製造物 第六類漆器(但美術を示すものは第三区)」と「第三区美術 第三類書画 其四時絵、漆画、焼絵等」<sup>(註八)</sup>の対比である。

平面的な絵であればどのようなものであろうと絵画であるという分け方は第一回内国博を受けているが、第二回では「漆器」と「時絵」という対比で、よりはつきりとその感覚を捉えることができるように思われる。つまり漆の裝飾技法で時絵を至上のものとする江戸時代までの日本の伝統的な美意識が色濃く反映しているのである。

そうした美意識の密かな混入は内務省所管博物館<sup>(註九)</sup>にも認められる。例えば「工芸部塗物類」と「芸術部時絵漆器類」(一八七六年)といった具合である。してみるとこの「工芸部」に対して登場する「芸術部」は、一八七五(明治八)年の佐野報告の早い反映としての応用美術論の具体的適用として行われたものであり、それは内国博にも受け継がれ、さらに農商務省所管博物館<sup>(註十)</sup>の「芸術課」、図書寮付属博物館<sup>(註十一)</sup>の「工芸芸術」を経て最終的に「美術工芸」と言い換えられていったものようである。

伝統的美意識と西洋近代の美術概念に基づく応用美術、それをいわば折衷したところに「美術工芸」の位置があるのだが、「美術工芸」とは実にそれにふさわしい言葉であったのではないだろうか。

しかしその折衷とは、物を作り出す応用美術論(創造の論理)と、出来上がったものの外面的特徴(時絵至上主義など)を判断の基準にする(鑑賞の論理)と

いう矛盾に満ちたものであった。いずれそれは決着をつけざるをえないものであった。

後者は結局日本の伝統的美意識、つまり具体的には伝統の様式を追究することに結果してしまう。同時代性や新しい表現を求めれば創造の論理に与するのは必然のことであった。

それが一九〇〇年パリ万博の準備過程で現実のものとなった。当初、出品作の選定方針は「美術工芸品ハ：特ニソノ趣味ハ十分本邦高趣ノ気格ヲ保持シ而シテ外人ノ用具ニ応用スルニ足ルベキモノヲ撰フ事」（一八九六・明治二十九年<sup>註12</sup>）というものであった。まさに従来と変わらない折衷であった。

しかし一八九八（明治三十一年）、林忠正が事務官長に就任するに及んで、「美術工芸」が不穏当な名称であり「優等工芸」とすべきであるとしたのである。「優等工芸」とは「美術ヲ応用シ製作良好ニシテ鑑賞実用其ノ宜シキヲ得タルモノニ限ル」<sup>註13</sup>と限定された。

これは、美術の出品基準が「本邦固有ノ神趣ヲ失ハサルモノ」から「純正ナル美学ノ原則ニ基キ各自力意匠トヲ發揮スヘキモノ」と変更され<sup>註14</sup>、西洋近代の美術概念に基づく純粹美術の自己表現に基礎づけられたことと、まさにパラレルに進行したものであった。

「美術」と「優等工芸」、「純粹美術」と「応用美術」、これまで創造の論理と鑑賞の論理の奇妙な混合の中で曖昧にされてきた「美術」と「工芸」がきっぱりと言い分けられたのである。

しかしまたこれ以降、決して「優等工芸」という言葉が用いられることになつたのでもなければ、「美術工芸」という言葉がなくなつたわけでもない。「優等工芸」とは、ヨーロッパの応用美術がやがてモダンデザインの理論と実践に高められていったように、日本の応用美術が産業工芸や「図案」という考え方を吸収してモダンデザインへと高まっていく過程のいわば徒花のようなものであった。

その背景には言うまでもなく機械工業の実質化ということがある。明治一〇〜二〇年代にかけて数多くの失敗の教訓を重ねてきた日本の機械工業は三〇年代に入ってようやく定着してきた。

ここで機械工業という意味での工業が発展してくるのであるが、「優等工芸」とはむしろこの文脈で語られるものである。しかしそれはもはや「工芸」ではなく「工業」であった。

一方、「美術工芸」は全く別の道を辿つた。それはすでに一九一三（大正二）年の富本憲吉の書簡<sup>註15</sup>に見られるように近代的な意味での個人作家的工芸制作の環境の中で用いられるようになっていったのである。

確かに富本は「工芸美術」という使い方をしているが、彼は常に「美術陶器」という「美術工芸」の陶器への応用ともいべき語の用い方をしており、後に述べる日展系工芸家の意識的な「工芸美術」とは違うと考えてよい。

個人作家的環境の「美術工芸」の決定打は帝展の「美術工芸部」開設であった。ここで建前にせよ、絵画、彫刻と並んだ「美術工芸」は急速に個人作家的な意味合いを強めていったのである。

「美術」ときっぱりと言いつけられた「工芸」は、「美術ヲ応用シ製作良好ニシテ鑑賞実用其ノ宜シキヲ得タルモノ」と規定されたが、しかしそれだけに納まらないのが我が国の「工芸」であるという意識は常に纏わりついている。

九鬼隆一が一八八八（明治二十一年）年、京都での講演でこう述べた。

「人心ノ好尚次第二十全完備シ妙想モ偏頗ナラザルニヨリ今後ニ現出スヘキ美術コソ諸体ヲ具足スルハ自然ノ勢ニシテ絵画彫刻建築其一切ノ美術工芸均シク人世美術ノ一部分トシテ平等ニ発達セザルベカラズ即チ将来ノ大家ハ大体ノ妙想ヲ失ハズ各自ノ巧妙ヲ顯スヲ要スルナリ即チ統一ト変化ヲ兼子ザルベカラザルナリ然ルニ西洋ニ在リテハ美術ヲ純正美術ト応用美術ノ二科ニ分チ絵画彫刻建築ヲ入レ乙ハ金工陶磁器織物等総テ実用ト美術ヲ交フルモノヲ入ルル則真ノ美術家ト応用美術家トハ全く別人ニシテ社会ノ品位自ラ差等アリ美術教育上ニ在リテモ美術学校ト美術工芸学校ノ二種ヲ設ケタリ然レドモ理ヲ以テ推ス時ハ絵画彫刻建築モ全く人世ノ実用ニ依テ生ジ実用ニ依テ支配セラルルモノニシテ、絵画ヲ製作スルノ意匠モ、金工陶磁ニ画スベキ意匠モ、同一ノ法則ニ従テ動くモノナリ。古代美術隆盛ノ時代ニ在リテハ東西ヲ問ハズ所謂純正美術家ハ即チ応用美術家ニシテ更ニ差異アルコトナシ。」<sup>註16</sup>

こういう議論は今でもよくみうけられるものだが、しかし近代的な自我に基づいて表現するというエレメント(自己表現)を介したら一体どうなるのかということがすっぱり抜けている。この「差異アルコトナシ」という部分に近代的自我に基づく表現を通すこと。あるいは「差異アルコトナシ」がその表現を通じていくこと。そのことが必須なのである。

そのことが可能なか否か。それが実は富本以降の、あるいは帝展以降の「美術工芸」の内容であった。それは文献や言葉だけでは窺い知れない世界である。実体との交通整理なしには掴みようのないことである。

それが富本の「陶器非抽象彫刻論」を嚆矢とする近代的という意味での個人作家的工芸制作の始まりであった。

しかしそれにはおかしい。「工芸」が「美術」ときっぱりと言い分けられた時、それは「工業」(機械工業)とも分けられた。ここから「工芸」は「美術」に近い分「美」を意識し、「工業」に近い分「用」を意識する、その合わさった部分、つまり「工芸||用+美」という近代的工芸観が出来上がってくるのである。

しかしこれは前記のように「優等工芸」の、つまりは「工業」の概念である。モダンデザインにならいくらでも「用」を持ち込んでも構わない。

個人作家的工芸制作となると話は全く別である。ところが個人作家の表現の世界に「工芸||用+美」という「工業」の概念を持ち込んだのである。同じ「工芸」だからということだけで。

するとどうなるか。「用+美」の世界で硬直化するか、「用」を桎梏と感じ、限りなく「美」に偏重するのである。後者の一つが日展系工芸(現代工芸など)の「工芸美術」論であった。これは明治の「工芸美術」とは違い、全く個人作家に奉仕する概念で、工芸的素材を使った「美術」ということを意味する。つまりたまたま漆や陶を用いてはいるが、純粹美術の概念を構成する意味での絵画、彫刻を作っているのと何ら変わらない芸術であるとする考え方である。それなら何故そんな不自由な素材を使うのか、という素朴で原則的な疑問に答えられず、こうした傾向は沈静していった。

要するにそこには全く別の新しい造形の論理が必要だったのである。それが「表現の工芸」論である。

## II. 「陶芸の現代史」ステップ2

### 「表現の工芸(ないし陶芸)」の胚胎と成立…近代的工芸観の内側で

#### (1) 吾楽会

「表現の工芸」はいかなる過程を辿って成立していったか。その第一歩の一つとなるのが吾楽会である。東京美術学校長・正木直彦を主宰とし、同校出身者を中心とする画家、彫刻家、工芸家が集まって、明治四十三(一九一〇)年に創立したもので、工芸家が職工に甘んじることなく、「吾自らを楽しませしめ」、作者の個性反映を目指し、「墮落せる工芸界の風潮を」根本的に正そうとすることを目的とした<sup>(註1)</sup>。文字通り応用美術的な考え方を根底におく、①から②(冒頭に述べた三つの工芸のうち)への展開であった。団扇展、蓋物展、婦人用具展などを行い、大正五年からは同人展と並行して農商務省商品陳列館で「美術工芸展」を主催した。大正十二年には三越でも「吾楽会工芸品展覧会」を開催している。

#### (2) 文展工芸部開設期成活動

この淵源を辿れば、直接的には文展(文部省美術展覧会、明治四十年開設)、すなわち当時「公設」と称された官の展覧会に工芸が含まれなかったことに行き着く。周知のごとく文展は日本画、洋画、彫刻の三部制で始まり、「美術ではない」工芸は含まれなかった。工芸は、当時の認識としては(現代の言葉で言うと)手工業に機械工業的要素を少し混合したような、その中間のような、モダンデザインというにはいまだ実績が不十分なもの、とうのがせいぜいであっただであろう。

この時点から文展参加は工芸制作者の悲願となったのである。しかしそれには対政府文展工芸部門開設期成の直接的な活動を実行すると同時に、ただそれだけでなく、美術(絵画、彫刻)と並んでもおかしくない実体、すなわち優れた工芸作品を作り出すことが何よりも重要なことであった。その目に見えて表れた第一歩の一つが吾楽会結成であった。

### (3) 農展

当時、工芸唯一の官展であったのは大正二年に始まる「農商務省図案及応用作品展覧会」であった。これは通称「農展」と呼ばれ、同七年に「農商務省工芸展」、さらに同十四年には「商工省工芸展」（商工展）と改称されていくが、基本的に①と②が微妙に混ぜ合わされた、どっちつかずの曖昧な、ある意味では時代を反映した公募展であった。それは必然的に新しい時代の要望に応え得るものではなく、手作り産業の持つ土着性、地方性に引つ張られ、職人的製作の域をなかなか出られなかったのである。

工芸近代化の先鋒となった高村豊周は、大正六年、

「私は農展を廃して、文展に裝飾美術を包容するか、さもなければ別に文部省に隷屬して裝飾美術展覧会を組織するのが官管としては寧ろ妥当なる所置であると信ずる」<sup>〔註18〕</sup>

と述べている。これは相変わらず旧態依然として変わっていかない農展に苛立ち、産業工芸と美術工芸(①と②)の緋い交ぜ状況を脱し、美術工芸(高村はこれを、裝飾美術と述べている)を独立させるのが、とりもなおさず文展への移行であると感じられたのである。でなければ公設美術工芸展新設をという過激な見解まで述べている。

農展開始から四年で、もうこういう見解が発せられている。一つにはもともと日本に存在した手作り産業(①)に美術を応用し、時代に即した新しいデザインを実現する(②)ことと農展の実際に幻滅を感じたこと、そしてもう一つ重要なことは明らかに工芸家たちが新しい工芸制作に対する志向を強め、③がいよいよ勃興してきたことが要因となっている。

### (4) 裝飾美術家協会

こうした高村らの意識が、大正八年の裝飾美術家協会の結成につながる。この会は画家の岡田三郎助が工芸家に力を貸し、高村、杉田禾堂ら、東京美術学校出身の若手工芸家が新しい工芸制作、すなわちここでいう③を目指すためのグループであった。

「裝飾美術協会々則」<sup>〔註19〕</sup>には次のようにある。

一・本会は芸術品(OBJET D'ART)を製作発表し、従来の所謂工芸美術品の品位を高め其帰趨を示す事を以て目的となす

一・本会は眞摯なる芸術品の作家並びに其欣求愛護者をもつて組織し作家と否とに關せず會員一同平等の資格あるものとす

「Objet d'art」(当時、工芸と訳されもした)の意味はともかく、近代作家による「表現の工芸」(③)を志向する工芸の一層のグレードアップを目指していたことがよく理解される。

### (5) 平和記念東京博覧会

一方、大家たちは彼らを中心に工芸家を大同団結させ、大工芸展を開催したり、工芸家団体を結成して団体展を開催したりしようとした。大正八年に国民美術家協会を結成し、文展工芸部開設の申請書を提出する。さらに同協会は日本工芸美術協会と組織を変え、同十一年に嘆願書を提出した。また同年の平和記念東京博覧会、十四年の工芸済々会結成、十五年の聖徳太子奉賛展などがそれである。

そしてこの過程で工芸のスタイル、工芸観、工芸論の近代化が推進されていた。なかでも平和記念東京博覧会は一つの大きな転換点となった。

この博覧会は全十二部門制で行われ、美術部門は第二部で、その中を四部、すなわち第一部絵画、第二部彫刻、第三部建築、第四部工芸に分けて行われた<sup>〔註20〕</sup>。

第二部の部長、福原鏝二郎(貴族院議員、東北帝国大学総長)は、工芸について、

「工芸…ハ陶磁器、彫金、鍍金、染織等、頗ル多種多様ニ涉レリト雖、總テ此レ等ノ出品ヲ総合シテ鑑査審査ヲ行ヒ、真ニ其ノ本質ニ於テ美術工芸品トシテ推奨スルノ価値アルモノヲ選抜シタ」

と述べ、工芸部門の審査委員長を務めた正木直彦は、おそらくは文展創設以来の工芸をめぐる近代化状況をすべて踏まえたものと推定される、次のような注目すべき見解を披露した。

「絵画彫刻、建築工芸ノ四科ヲ列シ其間ニ何等輕重ヲ置カザル…工芸ノ出

品ニ対シテハ美術ノ一科トシテ：絵画彫刻ト同一ノ標準ニ依リ綜合鑑別ヲ為シタル」

ここにおいて「美術工芸」が、実態は別として、形としては、産業デザイン的な尾ひれ、尻尾を完全に払拭して、絵画・彫刻と並ぶ近代美術の一部門として位置付けられたのである。後は後述の無型などによる実態が出現すればよいだけとなる、歴史を画することであった。

こうした視点での選考はそれなりに厳しいものになり、九百九十一人中、入選二百点というふうに厳選されたという。

工芸を素材別に細分せず、絵画・彫刻・建築と平行に並べてただ「工芸」と一括して呼称し、いわゆる純粹美術と肩を並べさせ、「美術」として並行せしめるというのが正木らの意図であった。さらにこのことで公設展工芸部開設活動に弾みをつけようとした。

しかしなかなか事は思うようにはいかない。大正十二年、やっと帝国美術院総会で文展での「大正十四年美術工芸部門設置」を要望した文部大臣への建議が決議された。正木直彦の日記<sup>註21</sup>には、翌十三年八月二十二日、赤塚自得<sup>漆芸</sup>、板谷波山<sup>陶芸</sup>、海野清<sup>金工</sup>が来訪し、農商務省の担当役人があまりにも工芸家の地位に無理解であることに怒り心頭であったこと、また同十五年九月二十七日、商工省課長が来訪し、工芸部設置に関し、省として不賛成である旨述べていったことが述べられている。高村の怒りと合わせると、当時の工芸側の当事者たちが日々いかに心を砕きまた痛め、そして怒っていたか、如実に伝わってくる。

特に十五年秋の帝展にはいよいよ第四部工芸部門が設置されるものとの期待が飽和状態まで達した観があった。しかし文部省は設置のことは既に決まっていた、あとは形式上の処置だとしながらも、予算等の関係から一時保留にせざるを得ずとした。工芸家側はここで黙しては立場を失う恐れありとして帝展を向こうに回して同等の展示の可能なことを示そうとした。その第一が同年五月の第一回聖徳太子奉賛展（東京府美術館開館記念展）であり、第二でかつ当時の工芸の水準を知らしめ、帝展工芸部の設置の気運を的にしたのが第一回日本工芸美術会展であった。

## （6）無型結成

その前にふれておかねばならないのが、その三ヶ月前に結成された無型の成果である。このグループは高村豊周を主宰とし、主に東京美術学校卒業の新進工芸家たちが中心となって結成したもので、装飾美術家協会などの活動のいわば集大成であった。高村の他に、内藤春治、杉田禾堂、豊田勝秋（以上、金工）、広川松五郎（染色）、松田権六（漆芸）、藤井達吉（諸工芸）などがある。昭和二年一月に機関紙「無型」（ガリ版刷り<sup>註22</sup>）を発行し、同三月に三越にて第一回展を開催した。

同時代のヨーロッパの最新動向、ロシア構成主義、バウハウス、アール・デコ、未来派の絵画、抽象美術などをよく捉え、日本の古典的なものとの融合など、これまでにない清新でモダンな工芸スタイルを作り出した。

彼らの作品は強い影響力を持った。当時若手の増村益城<sup>髹漆の人間国宝</sup>に『乾漆花筒』（一九三四年、東京国立近代美術館蔵）という作品があるが、それは豊田の鍍金作品に強い影響を受けたもので、ほとんど模したといってもよい様式的特徴を持っている。生前「これに沿って行かないと遅れていると言われた」と証言している。若き日の増村の情熱と時代の雰囲気がよく伝わる好個の作品であると同時に、いかに無型が新しい工芸の出現に大きな役割を果たしたかが分かる。

## （7）日本工芸美術会結成と帝展美術工芸部開設

そしていよいよ大正十五年四月に日本工芸美術会が結成され、十月に帝展と同時期に展覧会が開催されるのである。正木直彦は

「而して帝展と同じく鑑別して、十一日にその結果を発表し、すべて同形式を取ってあたかも帝展第四部あるごとくであった。（中略）出品は概して精選され相当見ごたえのあるものはあった。なかでも東京側の金工が最も活躍し、特に構成派の手法を掬めるものあり、：明日の工芸はこのあたりを胚胎するのではあるまいかと思われた。其外に古典味を生かそうとする一派あり、好個の対照をなしていた。」<sup>註23</sup>

と評価している。

構成派とはロシア構成主義に影響されたドイツ構成主義彫刻などの様式を参考とした工芸の様式的特徴を表す言葉で、まさに无型同人の作品がそれであった。ただ、狭義には高村豊周の『挿花のための構成』（大正十五年）のようなものに構成的な作品を指すが、そうした作品はそんなに多くはない。むしろ、広義に、无型スタイルというような、先に同時代のヨーロッパスタイルと述べたようなより広い様式特徴や、无型の活動に加わっている作家を広くそう呼んだ、というほうが正確であろう。先の増村作品などはその埒内のものといえることができる。

こうして美術と並んで遜色のない工芸作品の質を示す目的が達成されたのである。その成果が昭和二年の帝国美術院美術展覧会美術工芸部開設につながるのである。

改めて述べるが、ここで重要なのは、「美術工芸」というモダンデザインの系譜として産業デザインの中心をなす言葉が、同じ「美術工芸」という言葉のまま、作家の個性を表現する、これまた中心的な言葉へと変貌したことである。美術の応用から自己表現の言葉へとすっぱり脱皮しているのである。これこそ「工芸の現代」、そして「陶芸の現代」の始まりであった。

### Ⅲ.「陶芸の現代史」ステップ3

#### 工芸的(ないし陶芸的)プロセスを通じた自己表現…近代的工芸観の超克

##### (1)四つの「拠り所」

こうして始まった「陶芸の現代」(ないし「工芸の現代」)は当初、その「表現」が拠って立つところをいかに設定するかによって四つの傾向を持っていた。

第一は西洋現代美術。同時代の西洋の様々な芸術様式や考え方を基盤にし、職人から作家へと脱皮しようとした人たちである。富本憲吉、楠部彌式などの陶芸家に、高村豊周、内藤春治などの金工家などがある。

第二は日本の古典(陶芸でいうと)ピークの一つであった桃山時代の茶陶、漆

芸でいうと奈良、平安時代)。荒川豊蔵、金重陶陽などがある。

第三は中国・朝鮮の古典的な陶磁。石黒宗麿、加藤土師萌などがその代表である。

第四は民芸様式。民衆が使ってきた雑器の持っているシンプルな力強さ、その背景にある宗教的精神などを制作活動の刺激にした。河井寛次郎、浜田庄司、木工・漆工の黒田辰秋、染色の芹沢銈介などがある。

拠り所はそこから「表現」に進むためのものであることに意味がある。それに依拠することが「自己表現」の表徴、或は記号として働く。だからそれはストレートな「自己表現」ではなくワンクッション置いた、いわば「自己表現」の前段階であり、十全な「自己表現」とは言い難い。それは戦後の、走泥社の仕事を待たないとならない。

##### (2)戦後工芸界の形成

戦後の工芸界は、昭和二十一年(一九四六)三月に第一回日本美術展(文部省主催)、十月には第二回展が開催されていることにも現れているように、比較的早い立ち直りを見せている。

工芸家たちは日本美術展に参加すると同時にそれぞれの考え方に基づいて小グループを作り、様々な制作、展覧会活動を展開した。それはまた戦前までの日本の近代工芸の到達点、「美術工芸」(主に日本美術展、後の日展に出品)に「産業工芸」・「生活工芸」(小グループを結成して追求)が絡み合った当時の工芸観を反映するものであった。

ところが昭和三十(一九五五)年頃から、各団体ないし工芸家それぞれの工芸観によって純化発展の過程を辿るようになる。その第一の象徴的な出来事が昭和二十九年の日本伝統工芸展の開始である。ここに至って日展で活動していた伝統派の作家たちが大量に伝統工芸展に移っていった。

また昭和三十一年には、日本デザイナークラフトマン協会が結成され、クラフト展を開始した。「生活工芸」を「クラフト」と言い換え、現代的な実用の工芸制作を目指した。ここにも日展の生活工芸派が参加するのである。

こうして日展の中から伝統、クラフト志向派が出ていった後、当の日展の工

芸家たちも、自らの立脚点をはっきりと持ち、意識することが必要となってきた。そこで昭和三十六年に結成されたのが現代工芸美術家協会で、翌昭和三十七年、日本現代工芸美術展を開催した。

さらに昭和二十九年には、八木一夫、鈴木治ら走泥社（一九四八・昭和二十三年結成）の作家によって、工芸のフィールドから初めて器の形をしていない純粋な立体造形作品（本稿で述べているように、素材のプロセスに沿って自己の形を作り出そうとするもの）が発表された。それは「オブジェ焼」と称された、いわゆる前衛陶芸の出現であった。

この四つの工芸の傾向、即ち（i）伝統工芸、（ii）創作工芸（日展系）、（iii）クラフト、（iv）前衛工芸それぞれの純化発展が、二十世紀末頃まで、様々な作品、作風を作り出し、複雑かつ豊かな日本の現代工芸の世界を作り出してきたのである。

なかでも（iv）の陶の立体造形（前出と同じ意味での）、いわゆるオブジェは戦後の陶芸ないし工芸界に衝撃を与えた。作り出したのは八木一夫をはじめとする走泥社の陶芸家たち。誰が最初に作ったかなどという言説が未だに耳に、目に入るが、鑑賞の論理に基づく彫刻的な立体造形が問題になっているわけではない。そんなものなら杉田禾堂の作品『用途を指示せぬ美の創案』、一九三〇・昭和五年、東京国立近代美術館蔵）を始めとして戦前から作られていた。

### （3）「不文律」から背水の陣へ

走泥社開店休業中の一九五〇年、八木一夫と鈴木治は連れ立って京都東山の今熊野、通称蛇ヶ谷の坂を登って行った。向かうは山田光邸。ある重要な提案を持って。

「八木さんと鈴木さんが家へきて、公募団体へ出すのはやめよやないかと、一つの不文律を作ったんですわ。それともうひとつは、古いものの陶器をやめようということです。」<sup>註24</sup>

三人の父は戦前、制作の拠り所を前記の第三、中国・朝鮮の古典陶磁に求めるということに置いて制作活動を行った作家であった。三人もその順な流れの

中にあり、「陶芸の現代」に棹差すための拠り所を同じものに置いた。「古いものの陶器をやめる」というのは、それを断つことである。それは既存の価値に依拠しないということであり、その点では公募展をやめると同じことを意味した。

「拠り所」とは職人ではない作家活動を保証するための表徴、記号。常に前を向いて前進し、後ろに倒れないためのいわばつかえ棒。自己表現を持続していくための支えである。それが外されるとどうなるか。後ろに倒れる。倒れなければ前進あるのみ。背水の陣である。

前進する前には何が待ち受けているか。公募展も捨て、拠り所も捨てた。もう何も無い。陶芸そのもの、やきものそのものを除いて。

### （4）「やきものの構造」へ分け入る

やきものそのものとは？ それは陶芸を陶芸たらしめていた伝統的秩序、すなわち「轆轤―土の構築―乾燥―施釉―焼成―完成」である。前進あるのみの走泥社の作家たちはそこに分け入ったのである。ここに何の夾雑物のない、ストリートな十全の「自己表現」の要件が整えられた。「表現」したいものだけを持つてやきものプロセスの中に入って行けばいいのである。

同じ頃「工芸Ⅱ用+美」の「用」を欠き取れば工芸は革新されると考えた作家たちがいて、陶を使った彫刻制作を盛んに行なったが、それらはほとんどが挫折、転向を体験した。宇野三吾、藤本能道らである。走泥社と決定的に違うのはここである。

### （5）構造探訪から新機軸へ：「土のプロセスの導き」

さて陶芸の秩序に分け入った最若手、鈴木治の回想からは、藪を突いたら何が出てくるかという、もどかしい何ともしようのない苦渋がよく伝わってくる。

「機能性をなくしてしまうところに行くまでにね、つまり、例えば高麗青磁の壺がありますわな。その口を取るとかね。なんか一つ形があったり、脚だけ別のギリシャの脚を持つてくるとか。なんかいろんな物を砕いたり、継ぎ足したりして、形を模索するのかな。そんなことがあります

たわな。それでもなんか、根本的に解決できひんやり方なんやわね。モダンとか、なんかひとつだけ目標があつてそこへ行くこうというのどちがう。なんにもないんやけども、もの足らんから動いてるっていう感じ。そやからそれがたまたま非常にクラシックな雰囲気のものできたりもする時もあるし、一方非常にモダンな感じのものもあるし。あのね、ちょうど、ついついてるっちゅー感じね。そうすると段々、機能が邪魔になってくる。ほんで、その、まー言うたら、口なら口というのを今度は逆手にとつて、口ばっかりつけようかとかね。そやからもーほんとに、なんちゅーことない模索ばっかりというもんですよ。今までないもんを何かやりたいという気が底にあるからね。結局、そこが一番難しいところやね。つまり、もー、焼物やなくなってくる。山田さんなんか、僕らよりも突っ込んでしもたらね。辻晋堂と変わらんことになってくるわけやね。で、結局、そこまで行くと、焼物のプロセスがものすごく希薄になってくる。そこまで行つたんでは、焼き物と違うということになってくるんで、踏みとどまるどころがあつたね、僕には。」(註25)

形、機能、「やきもののプロセス」が余すところなく語られている。  
山田光はこうである。

「僕は切つたんです、壺を。八木さんはへこませたんですね。性格の違いです。」(註26)

「僕らよりも突っ込んでしもた」山田とは、この「切つた」面をいくつも集積して、山田自身が「もーめちやくちやオブジェにしていた。袋小路ですわ」(註27)と語る状況のことを指す。山田は後に「塔シリーズ」で希薄だったものを回復する。

いずれにしてもこうした試行錯誤から、八木一夫が見出したのは以下のようなことであった。

「絵画や彫刻のように、自分の観念が先行して、そういうものが材料や技術を引きよせたちゅうのじゃなしにね、やっぱり材料や技術が先にあつた……」(註28)

「僕らの仕事というのは、形からということよりも、粘土の生理だとか粘

土を構築していくプロセスからの導きみたいなので発展しているわけで、つまり純粋な美術とちよつと違うところがある……要するにやきものというプロセスと、それから自分の精神みたいなものを、もっとストレートにピシャツと結び付けようじゃないかというふうな考え方、というより動  
作……」(註29)

八木の言葉をじっくり見ると、まず自分の「形の意識」があり、やきものプロセスがある。そして「導き」がある。それを統合して造形論的に整理すると、「プロセスと精神をピシャツと合一させる」という造形論にまとめられる。言い換えると「形の意識」が土の構築プロセスの可能と不可能の範囲の中で自分の形を探り取っていくことである。これが陶芸であり、ひいては工芸である。それは素材を限定して始まる造形の必然でもある。

形からではなく、土の立ち上げ、技術、そのプロセスの中で形ができていく。これはいわゆるオブジェのみの特徴ではなく、器制作をも含めた個人作家的陶芸一般の性格である。陶芸とは、実は、「用+美」という外面の特徴の内部にそうした本質を隠していた。

即ち八木たちは過去の価値に囚われない自由な造形を追求する中で、陶芸の根本的な造形の論理に気が付いたのである。陶芸の(ひいては工芸の)本質は形と「プロセス」が、どちらが先かどちらが重要かということではなく、不可分に連動したものであることを鋭く見抜いたのである。

だからそれは形が素材を自由に選ぶ純粋美術とは「ちよつと違う」のである。しかし同時にまた「用」を基本とする従来の工芸とも違う。ここから陶芸のプロセス(「轆轤―土の構築―乾燥―施釉―焼成―完成」実用性)陶芸の伝統的秩序)を通して作家の個性や自己自身を表現するという、純粋美術のようでもあり従来の工芸でもあり、そのどちらでもない、つまり土のプロセスに自我が溶け込んでいくように形を作り出すという、「近代美術」(正確には西洋の)にはない「新しい造形の論理」が打ち出されているのである。「完成」は必ずしも「実用性」を意味せず、明治三十年代以来工芸の絶対条件の如く捉えられてきた「用」は相対化され、日本の近代的工芸観は超克されたのである。

## 閑話1 解題

こういう議論をするとたびたび出てくるのが「八木一夫一元論」、開くと「八木一夫だけが工芸(ないし陶芸)じゃない!」というもの。「一元」なわけがない。「だけが:じゃない」のは当たり前。なのであるが、どうしてこんな言い方が出てくるのか。

論議の筋の中心は、この論議に特殊なことが普遍性を持ったものであり、工芸論の極く一般論に敷衍することができるということである。ある事象の中に現われた普遍的なことを抽出するということ。演繹法でもなく、帰納法でもない、やや仮説形成に近いがそれでもない。それはすべての陶芸ないし工芸に「素材のプロセスに沿う」という共通性があるから可能なことである。日本の近代音楽があつざりと西洋音階をベースに敷いて始められたのと似て、議論に制作に強力なパワーを発揮する工芸(ないし陶芸)の大元である。

普遍性の最大の根拠である「プロセスに沿う」。制作者にはプロセスに順に沿うと意識、志向するもの、それと対決してねじ伏せようと志向するもの、その両者の間の様々な段階を意識、志向するものなど、様々な段階、タイプがある。

「プロセスに沿う」が始まるもう一つの大きな、重要な要素が「素材の限定」である。それが出発にあるから「プロセスに沿う」が始まるのである。

陶芸ないし工芸は、まず素材を限定し、その素材に様々に仕掛ける。限定はそのままでもう大きな制約である。初っ端から大きな制約を背負うのが陶芸ないし工芸の最も大きな特徴の一つである。その制約を表現を縛るものと捉えることも十分あり得る。そこから逃れる、あるいはそれを否定し、別の道に移るという選択がそこから十分考えうる。その具体例が、後述の清水九兵衛である。

もう一つはその制約に敢えて分け入った人達である。そこで出てくる方法論の第一が、「工芸Ⅱ用+美」という近代的工芸観(ここで述べてきた、ステップ1「キーワードは「美術工芸」時代」を前提にし、その制約を打ち破るため、桎梏として作用していると考えた「用」を欠き取るということであった。宇野三吾、藤本能道らはその具体例である。第二が「プロセスに沿う」である。それは先に述べてきた通りである(不文律「構造探訪」の項)。

この二つの違いは、工芸作品が様々な過程を経て出来上がった姿という完成形を分岐点としてその前後、どちらに焦点を定めるかという違いである。

前者が出来上がった工芸作品の完成形を見るときから次の手を打つということ。後者は鑑賞の特徴を「用+美」と判断することから次の手を打つということ。後者は鑑賞ではなく創造の相、言い換えると工芸が出来上がっていく側面に焦点を据えるということ。完成形の前後、出来上がっていく過程か、出来上がったものを中心に鑑賞するか、この違いである。

完成形を見るときから出てくるのは、すべて異なる様式、スタイルを持つ工芸作品の数に鑑賞者の数を乗じた天文学的な数の異なる感想である。ここからは確かに「一元論」だけ:じゃない」的批判が洪水の如くいくらでも出てくる。出て来てしかるべし。天文学的数字の感想にいちいち批判をぶつけていけばよい。灰だらけの世界である。

一方、後者のプロセスは非視覚的である。勿論、轆轤上に立ち上がっている最中の土の形、手捻りで上げられている土の形などは確かに見えているが、それは瞬間瞬間の完成形と同じ類のものである。それを繋いだ全体は意識の中に抽象化されたもので、一種の概念である。それがプロセスというもので、陶芸、やきものなどと称されるものの総体が同じプロセスを通す。というか、そのプロセスを通したものを陶芸、やきものと称するのである。しばしば「土と炎の芸術」などといわれるが、イベントのキャッチコピーの程度ならいざ知らず、全く不正確な言い方である。陶芸ないし工芸の歴史と概念を問題とする際には「土の構築と焼成の芸術」といわねばならない。いずれにしても八木を例にして述べてきたプロセスに沿って自己を表現するという方法は普遍性を持ち得るものである。

## 閑話休題

### 閑話2 解題

閑話1で第一、第二傾向と清水九兵衛のあり方、という言い方をしたが、この時代いわゆる「前衛陶芸」に都合四つの傾向があつた。第一は走泥社のメン

バーの在り方で、既に詳述した。

第二はここで「第二」としたもので、具体的には四耕会、モダンアート協会の陶芸家たちで、基本的に「工芸Ⅱ用+美」という明治以来の日本の近代的工芸観を前提にし、工芸が革新されるためには「用」を欠き取ることが重要であると思考した。そして轆轤や土を抱えたままそれが造形の一素材として相対化されざるを得ない世界へと踏み込んだ(素材相対主義)。そんな制作が挫折するのは火を見るより明らかで、実際、五十年代後半から六十年代前半にかけて、こうした作家たちは挫折・転向していった。

曰く。

宇野三吾

「四耕会のねらいは、……「用」、使うということをいちおう度外視して、美しいものの要素だけを抽出してみようということにあった。……オブジェがあまり独走すると彫刻になってしまう。何も土で作る必要はなくなるのである。……焼物の解体ということは、機能と美の解体ということである。一度解体して、美だけを追求していったのがオブジェであるとすれば、美だけをいつまでも追っていったのでは、オブジェそのものの所期の目的が霧散してしまう。そこで、もう一度機能の原点に帰って、そこでまた再び組み立てをするという、その繰り返しを続け、焼物とは何か、を作陶という行為の中で模索しているのである。」<sup>(註30)</sup>  
藤本能道

「このままいけば立体は彫刻だし、平面は絵画でと考えるべきだ。だからやさきものとは何かに拘泥することはないというのが本筋の理屈ではないのかと。そうなる自分はやっていく仕事に非常に矛盾をきたす。もうその時私はやさきものから離れられないですから」<sup>(註31)</sup>

唯一人熊倉順吉(モダンアート協会所属)のみは、「土と火によって生まれ出る陶器の宿命的な姿に、可能性と不可知性を求める」<sup>(註32)</sup>として改めて仕切り直し、走泥社へと活動を一本化していった。これが第三傾向。

そして第四傾向が清水九兵衛である。彼は周知の如く陶器作りから彫刻へと転向し、鉄次いでアルミ彫刻で日本の現代彫刻の代表的作家へと成長し、大きな足跡を残した。

曰く。

『陶土の仕事がどうにも好きになれなくて彫刻へ移ってしまっただけに、なかなか陶器に手を出せないまま過ごしているというのが現状なのである。』

十数年前、陶土に対する嫌悪感が極点に来てしまった、

(中略)

陶土ほどやっかいな代物はないという気持ちは相変わらずふつきれないまま、どうしようもない。

素材はそれぞれ固有の質感を持っていて、私たちに語りかけてくる気がするのだが、陶土というのは中でも質感が強くて、それだけに最もおしゃべりな素材だと思っている。先日、電車の中で隣の二人の女性がとりとめのない話を機関銃のようにしゃべりまくるのに辟易したが、ふと又、陶土を思い浮かべることになってしまった。

陶土の世界には昔から「首までどっぷりつかって」という言葉がある。実にうまいことを言ったもので、素材の性格をよくあらわしていて感心させられる。たしかに、まず陶土の中に踏み込んで向うの言うことを聞きながらいつの間にかこちらへ引きつけてくるのがこの世界の奥義のように思える。素材の性格を無視して無理矢理引きつけようとしても陶土はなかなか言うことを聞いてくれない。最初はこちらの言いなりになってくれたと思ってても、乾燥するに従って少しずつずれて行くのがわかる。素焼の段階、いわゆるテラコッタの段階ではまだまだこちらに顔を向けていてくれるが、これで釉薬をかけて千二百度以上の温度で焼成すると、目も手もとどかない所で一挙に変身する。陶土の性格を無視すれば、この時に裏切られることになる。その頭をなでることを心得ていれば、陶土はぐつと身近にせまってくる。陶土のいやらしさと面白さはそんなところにあるのだ。

陶土は乾燥から焼成までにおよそ十五パーセント収縮するから、まず、タテ、ヨコ、厚さのバランスが狂ってくるのは当然だし、歪みも出てくるし、釉薬の厚みも加わって、いっそう変形してくる。これは人間の側から見れば偶然性と思われる点が多分にあるが、陶土の側からいえば成るようになって成った必然である。この両者の差の中に多くの人たちが人生をかけるだけの価値を見出して

きたのだろう。事実、それ故に多くの愛好者がいるわけである。私のように素材を自分のほうへ引きつけることにのみ執心する人間にはやはり抵抗感がある。金属は、陶土に比べればずっと無口で、それだけに質感とフォルムを一体化させていかにもくしゃべらせるところに面白さがある。しかし、うまくしゃべらせても、所詮、静的で無口な素材にはちがいないから、どうにもとつきにくいということにはなるようだ。』(註33)

清水が意識している造形素材としての土は、八木や熊倉らが意識したのと同様である。そして彼らとは正反対の結論を出したのである。「土の導き」を断ったのである。ここにもいわばネガの形で「土から陶へ」のプロセスとの真摯な取り組みがあったのである。

## 閑話休題

### (6) 新しい素材観―富本・加守田

さて閑話の前に戻ろう。その「新しい造形の論理」を生み出すもとなった新しい素材観を初めて意識したのは富本憲吉である。彼を模様の作家などと呼ぶのはある意味では虚妄であり、陶器を一種の抽象彫刻ととらえた形の作家というべきである(「陶器≠抽象彫刻」論)。それは「線の戦い」(轆轤上に立ち上がる土の輪郭線と、自分が作り出したい形の輪郭線との相克)を起点として、陶器制作を「空間に一つの立体を生み出す作業」という、よりスケールの大きな認識を経て出来上がったものだ(註34)。

つまり富本は既成の陶芸や陶芸の歴史に学びつつも、それをそのまま延長していくのではなく、その大本である土を立ち上げるといふことの意味を再確認したのである。つまり史上初めて、陶芸のプロセスを自己の芸術的方法として採用できるか否かを自らに問うたのである。ここで明治工芸的なもの、産業界的なものから近代的な意味での作家による表現の工芸(ないし陶芸)が派生した瞬間であった。それは現代陶芸の始まりでもあった。

しかしまた富本は、陶器は土という材料と共に用途にも絶対的な制約を受けるものであるとも考えていた。ここで歴史の中で初めて、「改めて選び直す」という近代作家としての仕種と伝統的秩序の「完成≠実用性」との衝突が認め

られるのである。つまり「陶器≠抽象彫刻」論と「用途」によるフォルムの制約とが決定的に矛盾してしまっているのである。

その「用途」に疑問を点灯させたのが加守田章二である。機械による良質の量産陶器に深い信頼感を抱き、手作りによってそれに一層磨きをかけることに制作の目標を置いていた彼が、「私の作品は外見は陶器の形をしています但し身は別のものです」という有名な言葉を発するに至ったのは、手と如何ともし難い土特有の性質の相剋であった。ここで別の道から富本と同じ認識に至るのであるが、彼の場合は量産陶器への信頼感と、それとはあまりに違ってしまっただ自らの制作に、富本のように「用途」とは明言できず、「別のものです」と曖昧に、いわば疑問形として残したのである。なぜなら彼の作品はすべて器形をしていたからである(註35)。

そしてこの「用途」に最終的解決を与えたのが走泥社の作家たちであった。

### (7) 七〇年代

こうした新しい陶芸観は、伝統・創作・クラフト・前衛、それぞれの環境の中で深められていった。

松井康成が多色練土と轆轤を融合した独自の練上技法による制作の一応の試作を終えたのは六〇年代の末期だが、続く七〇年代はその練上が更に複雑な皸裂、象裂へと進化していく、作家・松井にとって頂点へと上り詰めた時期であった。

こうした過程で彼は鑑賞的傾向が強まって造形的方向へと転身すべきだと感じ、用器を無視した、例えば球体の壺といった感覚のものを目指そうとした。これを彼は根源的な魂を意味する「御須麻流之珠」(『古事記』)と称している。

つまり彼がこうした過程の中で遂行したのは、不可能だと思われていた轆轤と練上の融合を通して、土の特性を強力にコントロールし、あくまでも彼の造形意志を基本に置いて、土の本性との交感によって土を立ち上げ、形を作り出すことであった。それは轆轤技法の合目的性にそうものではあっても、もはや用器としての壺の形を作り出そうという意志を持ったものではなくなっていたのである。富本―加守田の流れに沿ってなお、「用途」との不毛な妥協策など考えもしない論理的明快さも備え、それを超えているのである。

こうした伝統的環境での新しい動きは、伝統性の特に強い古くからの産地でも目立つようになってきた。

美濃の加藤孝造、鈴木藏の二人は、荒川豊蔵以来の桃山茶陶の復興、再現を作家活動の根拠にするというあり方を受け継ぎ、しかもそれぞれ制作の独自性を可能にしている。

加藤がもともと注目されたのは鉄釉陶器（六〇年代後半）であったが、やがて桃山の志野、瀬戸黒などを範とした制作に移っていった。加藤は土、窯、質感すべてに、桃山〜荒川流の継承を真正面に掲げてきた。しかしそれはスタイルを真似ることではなく、あくまで「土の動きに：」、「自然の流れに：」と彼が言うように創造のプロセスに生かされてきたのである。だからこそ加藤流志野釉の独特の質感、ゆったりとした気宇の大きなフォルムが出来上がるのである。

それに比べ鈴木は志向は全く違う。同じ志野ながら、あくまで自分の作り出したい表面感情と質感を作り出すために選択したものである。そこから骨太でしかも志野釉ならではのゆったりと柔らかい質感と強い個性を持った志野が生み出されてきた。

九谷焼を背景として祖父の代から色絵磁器を制作し続けてきた三代徳田八十吉は、同じ色絵によりながら、その面目を一新した。五十〜七十種類の釉を一条ずつ差して施釉し、繰り返し焼成され、ただ色彩の輝き、グラデーシヨンのみで画面を構成する、全く新しい解釈の色絵磁器を作り続けてきた。青九谷の色彩と同じ要素を用いながら、完璧に現代的に組み替えられているのである。

他にこの系統に属する作家には岡部嶺男、清水卯一などがいる。また備前の島村光、隠崎隆一、金重有邦なども注目される。

七〇年代は前衛陶芸にも新しい機軸ができた。戦後美大入学、作家活動を始めた世代で、戦後奔流のように流入する抽象表現主義を中心としたアメリカの現代美術の魅力にひかれ、その現地を体験しようとしたのである。柳原睦夫、森野泰明、中村錦平、三輪龍作らである。共通する反応は現地で美術、生活を体験することによって日々白日の下に晒される自分の中の「日本人」であった。そこから彼らは、中村が劇中劇になぞらえて言う「メタセラミック」というような作品であると同時に「やきものとは何か？」にこたえようとする、複雑な内容を持つ

た作品を作り出した。やきものが思想性を獲得したなどという言い方もされた。

柳原は京都芸大での富本の教えをベースに、アメリカでの現代美術・工芸体験を踏まえ、日本の焼物の特質を客観視しようとしてきた。そこで彼が掴んだのは、触覚的に表面を辿っていくような、特に日本で顕著な陶芸制作・鑑賞上の特質であった。

ここから導き出された彼の造形の論理とは、そうした特質を持った制作とその特質を形として示す、二重構造を持った作品作りである。あたかも触覚が辿るように少しずつ手が素材を立ち上げていく。形とは手の触覚を通して自己自身が土のプロセスに乗り移っていったものなのだ。七〇年代の新生代とは現代美術体験の中で一層剥き出しにされていく日本的造形（「新しい造形の論理」の認識であったといえる。

鯉江良二もその意識は濃厚である。五〇年代後半から六〇年代にかけての現代美術、特にハイレッド・センターなどの影響を受けつつ、陶芸の新しい動きに参画してきた。取り分け走泥社の活動に刺激を受け、「焼物とは何か？」から「何度から焼物か？」、「焼かなくても焼物」という彼独特の問いを深化させていった。

走泥社の作家たちは新しい陶芸を生みだそうと、取り分け形に問題を集中させた。例えば八木はそのため黒陶（低火度焼成で変形が少ない）を採用し、「焼成」の工程を抑えようとしたのである。

ところが鯉江の「焼く」に対する問いの深刻さは群を抜いて強烈であり、あくまで伝統的秩序の中の「焼成」を問い直すため、木を焼き、鉄板を焼き、大地を焼き、ついに「焼成」を完璧に芸術的方法として開放するまでに到ったのである。ここで「轆轤―土の構築―乾燥―施釉―焼成―完成」という陶芸の伝統的秩序は、現代の芸術的方法として完璧に開放されたのである。

ただ現代美術と違うのは、素材を一つに限っていることで、そのために特殊なプロセスを経て形が作られていくということである。こうして大きな造形的根拠を得た現代陶芸ないし工芸は、ここから飛躍的な発展を遂げる前提を得た。この全体を工芸的造形と呼んでいるが、それはまた、前記の特殊な性格のために様々な問題を孕んで次ぎの時代を迎えるのである。

## (8) 八〇年代～九〇年代

八〇年代は以上のような陶芸の根本からの変貌を受けて、制作の基軸、作品の様式、規模が大きく変化した。

なかでも八〇年代後半は、作品の大型化、インスタレーション化、そして超少女といわれた陶の巨大な人形群像作りやテーマポール群のようなインスタレーションなどを、「クレイワーク」の名の下に評論、ジャーナリズムが一体となって持ち上げ、大きな動きとなった。

しかしそれは往々にして素材を限っていることから来る陶芸の「工芸的造形」的特質を無視するということを引き起こした。要するに芸術的方法として開放された伝統的秩序が、素材を限定するという特殊な性格と一体のものであるということが考慮されず、素材を限定しない現代美術の世界に単純に移行されていったのである。つまり土を現代美術の単なる一素材として相対化しながら一つに限る絶対化という、深刻な自己矛盾(素材相対主義<sup>註37</sup>)に陥ってしまったのである。

これは八木が発見したこととは全く逆の「形から発想する」ということであり、土が単純に形に当て嵌められていくのである。だから意味もないところで作品は連結されねばならず、そのことから来る作品の不様さは前代未聞であり、到底見るものをして感動させるものとはなり得なかったのである。

しかしこれは何も前衛環境の中だけの問題ではなく、器という予め前提とされた固定概念の中に土を当て嵌めていくことと論理的には同じ事であり、伝統工芸、日展、民芸的環境でもある意味では日常的に起こってきたことなのである。こうして作風が固定し、マンネリ化し、創造性の薄い大公募展様式と言われるような問題をおこしてきたのである。これもやはり富本流の「線の戦い」などの原点に立ち返ることが求められる。

しかし九十年に入る頃から素材相対主義的な制作活動は沈静化し、伝統的環境でも新鮮な作品を生み出す活動が目立ってきている。前衛的な環境では、素材を限ることの意味を積極的に捉え、素材と自己のつながり(回路)、つまり表現の出発点となる「土から陶へ」の過程の中で出てくる表情を探すことを制作の原点に据えようとした。

深見陶治は鑄込を作品制作に応用した。それは磁器でしかも「手跡を消した

い」という彼の回路探しの結果であった。そこから磁土・鑄込と一体となった彼ならではの独特のフォルムを作り出したのである。研ぎ澄まされた鋭いエッジとシンプルだが抑揚に富んだ面構成が作り出す、限りなく静謐なまるで遙か彼方の天上のイメージを形にしたようなフォルムが生み出されてきたのである。

板橋廣美の『Association with White』は、シャモット(耐火粘土を焼成して粉に砕いたもので、耐火煉瓦を作る材料)と釉薬を混ぜて成形したものに、別に焼いた白磁の刀型を差し込み焼成したものである。全体をシャモットで覆って焼成すると、釉薬を混ぜた部分だけが焼き固まる。悠久の時の流れの中で浸食されたような直立形に、対照的な真新しい磁刃が突き刺さった、幻想的でおかつモダンな感覚が印象的である。

建築を学んだ八代清水六兵衛(証博)は建築模型感覚で制作をする。タタラによる箱型を作り、その一定の部分に切り込みを入れ強度を落とし、焼成中に焼ませるのである。その儼みが彼の「回路」なのだが、そこからさらに人間を包み込む建築的空間といったものを作り出すのである。

松本ヒデオは、土の構築と自然の生態の進行との類似からやがて「囲み取って賞でる」という制作のテーマを見出した。精神の刻々の変貌と「土から陶へ」のプロセスのリズムを統合させ、形を作りだし、輪郭を定めようとしたもので、正に「新しい造形論理」そのものである。

伊村俊見は文字通り形に素材を沿わせる彫刻的な手法と、土の構築のプロセスと形の意識が融合した陶芸的(ないし工芸的)手法の狭間で苦悩し、いかに「土から陶へ」の合理的な手法によってフォルムを創出するかを思考してきた。そこから編み出したのが「延」と自ら称する考え方で、ある基点となる形をまず指定しそこから「土との対話」によって形を紡ぎ出していくのである。

## (9) 磁器の表現／青磁の系譜

この時期の大きな特徴の一つに磁器の表現の確立がある。それまでは、例えば富本憲吉に代表されるように、生涯、磁器制作を専らにしながら自作を「陶器」と称して疑わなかったことに示されているように、長い間陶器と比較しての磁器の特質という点が問われることはなかった。

それが問われるのはやはり陶芸ないし工芸が「新しい造形の論理」に基づく芸術的方法として意識され、土の構築のプロセスに自己を込めようとして初めて陶土にはない磁土の特徴的な性質が頭をもたげ、意識化されてきたのであろう。それはまず深見陶治の陶器と磁器は「本来狙いも対象も違うんではないか」「ある部分非なるものかもしれない」という対陶器的磁器制作論から始まる。一九八〇年の深見の個展が始まりの指標になるが、それが前田昭博、加藤委らによって広げられていった。

この時点での問題意識は「上げよう上げようとしても落ちる。これが本当に土か。多分一生、磁器はやらないだろうと思った」（前田）というように、「土の構築が陶土より難しい」ということをいわば逆手にとって磁器ならではの形を探り取ろうとするものであった。

それが次の時代（次章）に、「陶器では不可能な、磁器だからこそできる表現」という磁器の表現第二段を迎えるのである。典型的な例が室伏英治の白磁練込作品である<sup>註38</sup>。陶土に比べて一段と薄く大きな磁土を型に被せることができるといふことの発見から、白磁土の濃淡が透けて見える美しいグラデーションを伴った、前代未聞の練込磁器を作り出したのである。

これが二〇一〇年頃で、同じ頃に猪倉高志や和田的らによる磁土を深々と削つて（陶土では不可能）現代的な形を作る作品が大量に登場し、磁器表現第二段が大きな流れを形成する。

この白磁表現のイノベーションと並行して青磁表現が成熟してくるのも見逃せない。青磁表現の現代を予想させる作品の登場は、なんとと言っても岡部嶺男の仕事で、「粉青瓷大砧」に見られるように、世界最高峰ともいわれる宋の青磁を下敷きしながら、一段と迫力を増大させた。その仕事に、清水卯一、中島宏、そして次の時代の高垣篤、志賀暁吉らの仕事が続く。

色絵磁器の分野では、徳田の仕事に続き、川口淳らの仕事が目される。川口の「ゾエア」とは成長の過程で変態を繰り返す甲殻類の幼虫のことで、その変態の中で伝えられる太古からの記憶という人間の中に潜む人類の秘密をテーマに、それを極彩色で探り取ろうとするのである。それまでの色絵を素材・技術的に受け継ぎながら、全く新しい表現を展開する。

## (10) 「クラフト」分野の新動向

また八〇年代はクラフトの分野で新しい表現が生まれた時期である。クラフトの根幹である日々進行する現代生活にマッチした器という側面をより一層強める作品が登場した。古川章蔵は自ら「デタラメ文」と称する肩の力の抜けた色絵を描いて高い人気を博した。勝間田千恵子はモダンな色使い、ソフトで柔らかな形の食器に、まるで抽象画を描く感覚で絵付けをし、器の現代をリードした。彼らの仕事は、様々な個人的制作体験や、クラフト分野全般の表現や流通との様々な問題の歴史的経過の反映の中で行き着いたのは、とどのつまり「自分の生活に使いたくなる器は一体どんなものか？」というコンセプトであった。

## IV. 「陶芸の現代史」ステップ4

### 二十一世紀―平成十年代様式の発展

#### (1) 「平成十年代様式」の進展と器ブーム、茶碗ブーム

二〇〇〇年前後から現代陶芸に新しいスタイルが現れ始め、十年ほどで陶芸シーンの主要な流れに成長していった。これを仮に「平成十年代（一九九八～二〇〇七年）様式」と称している。その特徴の第一は新しい感覚の器ないし器型。シンプルで美しいアウトラインを持ち、白や青と言った清潔な色感に満ちている。第二は異形装飾。形が不定形で有機的。単体ないし多数が集積した形。様々な装飾的要素を過剰に纏う。これに第三、従来からの伝統工芸の新風、第四、走泥社以来の伝統的オブジェ（立体造形）の新風が加わり、お互いに共鳴し合いながら活況を呈しているのが現代日本の陶芸シーンである。「平成十年代様式」とは狭義には第一、二のこと、広義には第一～第四全体を指す<sup>註40</sup>。

大正中頃から昭和初期にかけて近代的な意味での作家が登場し、産業ではない「表現の工芸（ないし陶芸）」が誕生した際、前記のように、四つの拠り所を設定した。

戦後もその流れの中で「表現」が論じられた。それは制作、鑑賞、史的研究など現代陶芸界全般にそうであった。昭和三十年代にピークを迎えた荒川志野

や石黒鉄釉の創造とその弟子筋、岡部の「粉青瓷大砧」に代表される仕事のよ  
うに、古典的スタイルに新風を吹き込もうとした。

ところが平成十年代様式が登場するに従い、こうした古典的ルーツや伝統的  
なスタイルを全く感じさせない作品が陶芸シーンを席卷し始めたのである。そ  
のおよその始まりは新里明土の初個展(〇三年)、和田的の日本伝統工芸展初  
入選(〇二年)あたりである。

作品スタイルに伝統を感じさせないからと言って日本の伝統文化を嫌うとか  
否定するとか言った仕種は微塵もない。逆に伝統文化、陶磁器の古典に対する  
尊敬の眼差しや熱い研究心に満ちている。それを学びつつ、なおかつ、現代に  
呼吸する同時代人としての感性を作品に刻印しようとするのである。

器に対するアプローチの仕方もそうである。かつて器であること自体が自由  
な表現を縛ると意識され、否定の対象と目された向きもなかった。し  
かし現代美術と陶芸ないし工芸の交感、混交が八〇年代後半、一種の飽和状態  
になった時、それへの反発から、一旦、本来の場所に戻り、じっくり陶芸ない  
し工芸の本来の表現を見直そうとする時期があった。一九九三年頃がその転換  
点であったように思う。

前記した素材相対主義的環境の中では、極端な場合、器の形を引き継いでい  
くことが作家の表現を縛るものであるとする傾向の裏腹で、いわゆるオブジェ  
には現代が鋭く問われたが、器そのものの現代性はそれほど考慮されたとは言  
い難い。本来の場に回帰し、陶芸ないし工芸本来の表現、あるいは表現力がど  
こに育まれるのか。オブジェのみではない、器こそその現代が問われなければ  
ならない。「器の現代」がかつてなく問われるようになったのである。

器に対する関心がそれを育んできた日本の伝統文化の見直しを、そして陶芸  
と最も近接的な伝統文化の代表的な一つである茶道、その中心の一つである茶  
陶への関心を改めて呼び覚ました。今、陶芸界は器ブーム(あるいは食器ブー  
ム)、そして空前の茶陶ブーム(茶碗ブーム)に沸いている。

器(ないし食器)ブームの背景には、昭和十年代帝展・文展が守旧的なスタ  
イル、それを拠り所にする権威主義にまみれようとした際、それに反発して「用  
即美」を掲げて結成された実在工芸美術会と実在工芸美術展。その流れの中で

胚胎した産業工芸思想と美術工芸観が、戦後、溶け合おうとした到達点から生  
まれた生活工芸集団と生活工芸展。生活工芸思想がやがてクラフトと言いつ  
えられ、デザイナークラフトマン協会を中心に行われたクラフト活動。第一にこ  
のクラフト思想がまずある。

つまり作家の作品であり、なおかつ実用を第一義とし、壊れればすぐ買い換  
えられ、そのためには安価で、そのために手作りであるが量産する(少量産と  
称する)、そしてなによりも日々進展する現代生活にマッチしたモダンなスタ  
イルを持っていること。これがクラフト活動の目指したことであった。

この思想が陶芸ないし工芸界全体に広がり、団体に属さない作家達にも多く  
のクラフト作家ないし器作家が誕生していった。公募展は言うに及ばず、婦人  
雑誌の器特集が頻繁に行われ、作家ものの器の店が数多く誕生した。和菓子  
の老舗鶴屋八幡が、器に菓子を盛り、器作家(工芸全般)を紹介する雑誌広告を  
打ち、それを三回にわたって単行本にまとめるようなこともあった<sup>(註39)</sup>。器作  
家の活動を横支える形となった。

クラフト思想と周辺の作家達は実用の器作りから、思考が生活そのものへと  
遡り、自由な生活とそこから生まれてくる器作りのパワーの源泉を見つめた。  
都会の中心から少し距離を置き、郊外や山里に移り住み、今で言うロハス的生  
活と器作りを一体化しようとした。そこから導き出されたのは前記の「自分の  
生活に使いたくなる器とは一体どんなものか」という制作の拠り所であった。  
桃山でも宋でもない、古いものではない、自らの生活が陶磁器のスタイルを選  
択するという作り方が始まるのである。

すっかり様変わりした産地の動向も器ブームに大いに関係している。極端な  
例は茨城県笠間で、戦争直後、ほとんど消滅しかけた産地を、行政が力を入れ、  
作家を誘致し、復興した。産地とは言っても、窯元と職人で構成される産業陶  
芸産地ではなく、作家が自由に制作活動を行う作家制作活動産地に一変した。  
隣の益子も同様な作家産地に変貌し、美濃、萩などでも、「窯元+職人」産地色  
の強い有田、備前でも作家の台頭は顕著である。「窯元+職人」的産地色の色濃  
いところでは、同じ制作者が窯元でもあり作家でもあるという傾向を強めてきた。

大量に発生した産地作家がまず手に染めるのは器(中心は食器)であり、それ

は日本の器文化の影響や生活のためという点からも当然のことであった。それが九〇年代中頃から器再考傾向に沿って押し上げられ、器ブームをもたらした。

茶陶ブームは伝統的な茶陶産地、窯元、茶陶作家は言うまでもなく、第一傾向、第三傾向の作家達が多数参入した。第二傾向の作家達も異形装飾な茶碗を作り出し、第四傾向の作家も茶碗制作に入れ込む例が多い。第一、第二の作家たちは全く同世代であり活動の場を共有することが多く、互いに影響し合ってきた。共有の象徴として美濃・京都のこの世代の作家たちによる茶事の梯子とも言うべき「試みの茶事」が行われたのも特筆される。これらは器再考傾向の流れにあるのは言うまでもないが、一方で茶陶の本宗とも言うべき第十五代樂吉左衛門が自由で創作性豊かな茶碗を発表し、内外から高く評価されたことが茶碗制作のバリアーを低く小さくした要因の一つである<sup>註41</sup>。

## (2) 第一 新しい感覚の器

第一傾向、すなわち新しい器制作の二大巨頭とも言うべき新里明士、和田的である。新里は薄くシャープな白磁の器に規則的に穿孔を施し透明釉を充填して焼成し、光の透過効果を狙った「光器」シリーズで、内外から高く評価された。清新で幾重にも洗練された瀟洒な表現世界である。

和田は作り出したい形を徹底的に削ることで獲得しようとした。代表作が『白器「ダイ／台」』、「表裏」である。双方とも厚く成形した白磁鉢型を、上辺は円形に、下辺は方形に、総体の輪郭は台形に成形したもの。前者の側面では中央で彫がクロスし、後者は前後の二側面が壁のように円柱型の空間を囲んでいる。「ダイ(Die)」は死を、「台」は台形でどっしりした形状で生をイメージし、生と死が「クロス」しながらもどっしりと確固とし生きる人間の生を表す。「表裏」も人の心の明暗を象徴する。

佐藤典克の「縫器」は脚部から一気に鋭い張りのある曲線を呈してせり上がる潔い形態感覚が素晴らしい。単に轆轤に手技を加えて作っただけのものではなく、土を足しては削り引いては削って成形して、爽快で強靱な曲面を作り出した。鋭く鑄だった稜線がそれを演出する。

中田雅巳はひたすら線を引く。しかもフリーハンドで、まるで定規で測った

ように。色彩の感覚も素晴らしい。そしてなによりもスッキリ整った形の感覚が全体を引き締めるベースである。

鈴木麻起子と阿部慎太郎は食器や花器などを中心とした器作家の代表である。鈴木はファッションブランドやライフスタイル雑貨ブランドなどと提携した展覧会で作品を発表する全く新しいタイプの作家である。トルコブルーが美しい「Turkish」シリーズ、キラッと輝くようなグレイッシュなグリーンが印象的な「Scintillantサンティアン」シリーズなど、かつて日本にはなかった新しいスタイルの器群を作り出す。

阿部は輪花、木瓜や楕円型のソフトな形態の皿型が制作の中心で、リムに施されたレリーフ状の花模様、幾何学模様が作者の繊細な感性を示している。グレーや白、ブルーなど控えめな落ち着いた色感もよくマッチしている。

これらの器、食器は限りなく現代的であるが、他にも内田鋼一、福本双紅、桑田卓郎、高橋朋子、高橋奈己、竹村友里、若杉聖子、丹羽シゲユキ、山田想などが注目される。西川聡らベテランも健在である。

## (3) 第二 異形装飾

新しい器と対極を成しているのが第二の異形装飾である。この作家達もやはり二〇〇〇年前後に美大を卒業するか作品の初めての発表を行っている。多くが卒業制作の時点で異形な作品を制作していることから、正に「平成十年代様式」である。ただ一言で異形と言っても表現は決して一様ではない。

植葉香澄のキメラは存在そのものが既に異形である。キメラはギリシャ神話に登場する頭がライオン、胴が山羊、尻尾が毒蛇というような怪物で、植葉はこれを想像力豊かに変身させる。どちらかというと犬科系の頭部を持っているが、象型の耳、鼻もある。それを友禅の下絵師だった祖父の影響だという日本の伝統模様と作家なりの解釈によるその発展形が覆う。青海波・七宝繫・桜花散し・矢絣・市松・雲錦風・松・亀甲・毘沙門亀甲・蝶・梅鉢・菊・パルメツト唐草風など、キリがない。形はほぼ左右対称。そしてめくるめく色彩と模様の乱舞、と見えて、かなり規則的に左右連動して配置されている。

意匠感覚、構成はまさに京焼のそれである。典型は『色絵家型丁子風炉』(古

清水、十八世紀、サントリー美術館蔵)で、二階建ての茅屋型で、屋根には空の雲、外壁には周囲の柴垣に菊や撫子などの秋草があたかも映り込んでいるかのように描かれている。植葉の「家形香炉」では、苔屋の屋根の棟木に銃鉾よろしく白い鳥が留まり、屋根に金雲、側面には青海波の地に逆巻く波頭が蕨文と紛うばかりに様式化されて描かれている。京焼そのものである。波模様が塩屋意匠を暗示し、中世蒔絵・絵画ともつながる。植葉の関心はこうした質を持つ。

徳丸鏡子の初期の代表作は第四の傾向で取り上げた九四年の「蠕動」表皮から記憶へ」であるが、九九年の「コズミック・プランツ」展以降、作風が大きく変わる。画廊空間一杯に広がる巨大な作品から、高さがせいぜい五十〜六十センチメートルほどの小型のものに急変するのである。もともと「蠕動」もそれくらいのパーツを集積したもので、「コズミック・プランツ」はいわばそのパーツが一つ一つ独立した作品になって現れたといってもよい。

徳丸には原風景みたいなものがある。それは目の前にありありと広がる風景で、それは海底の植物のようでもあり動物でもあり、はたまた鉱物のようでもある。その「何か達」がゆらゆら気持ち良さに揺れている。それに魅かれる。そのイメージが、ギーガー描くエイリアンの体躯の部品が混ざり合ったような感じから、自然形態、工業的な形態、日本の伝統意匠などが混ざり合ったものへと徐々に変化してきた。

稲崎栄利子は襞形状の連続と細い針形状の集積によって異形を作る。針形状の典型が『Afterimage』(二〇〇五年、第七回国際陶磁器展美濃 銅賞)で、襞形状の典型が『木霊』(二〇一一年)である。一見、双方とも水流にそよぐ海中植物のような佇まいである。しかし稲崎にはそんなイメージは全くない。何の理由もない。ただ作りたいものができただけ。いわば生命の自動記録、その行為自体に生命を感じる。その最中に「私は生きてるといふことを感じ取れる」。これは徳丸が「制作そのものが自身の精神のリハビリであり、それなくして生きていけない」と語ったこととある意味ではよく通ずるのである。こうしたことも異形装飾系の一つである。そして驚くべき集中力と確かな制作プロセスの予測と計算ができないと、こんな作品は作れない。

今野朋子は文字通り「Creature」、彼女の想像上の生き物を作る。磁土の練

込で作ったパーツを、表には花びらのように重ね、内部にはあたかも顕微鏡で拡大されたかのような植物の起毛の様なものをびっしりと密集させる。磁土焼締の平滑感と色彩の美しさ、獲物を狙って大きく口を開けた得体のしれない生物のグロテスクさが同居する「気味の悪い爽快感」がこの作家の身上である。徳丸、稲崎の「行為としての生命感」とはまた違う、より客観的な定位置を持った作者なりの生命感である。

「気味の悪い爽快感」が異形装飾系の作品の共通感覚である。水元かよこの「うさみPOP」を中心とした仕事は、近世の変わり兜に対する関心が元らしいが、うさぎの耳のみならず、鹿や山羊の角、変わり兜顔負けの大きく湾曲した最大幅七十五センチメートルの角が付いた茶碗もある。作品すべてに共通するのが目玉である。「不気味だが心地好い」の典型である。赤とピンクの縞の花びらの花芯に描かれることが多いが、目玉おやじ然としたものもある。中には目玉が立体になって飛び出している。目玉は現代美術、ファッション、様々なサブカルチャーに登場してきた。水元の目玉もその流れの一つと言えるが、装飾模様として一段と洗練されている。

異形装飾では珍しい男性作家である川端健太郎の作品も「気味の悪い爽快感」をよく示している。がっしりとした確かな立体感に支えられた重厚なオブジェである。

#### (4) 第三 伝統工芸の新風

伝統工芸の新しい世代の活躍も目覚ましい。各産地でいわば遺伝子の組み換えとも言えるべき伝統技法、伝統的材料(土、釉薬など)を時代の感性に即して解釈し直し、新しい表現を打ち出してきた。これは九〇年代から目立ってきたことだが、例えば市野元和は丹波の伝統である赤土部釉と白釉を用い、赤と白のツートンカラーとした瀟洒な鉢を作り、日本伝統工芸展で高松宮記念賞を受賞した。塚本治彦は織部の長方皿で、一方の角を逆巻く波濤のように翻らせ、酒井博司は志野釉の成分を調整しブルーグレーを呈する「藍志野」を開発し、アウトラインが直線的に立ち上がるモダンな形も相まって、新鮮な息吹を感じさせた。練込を磁土と結びつけたのもその一つである。清水真由美などの仕事

が先行するが、本格的な仕事で注目されるのは前記の室伏英治である。

最も新しい制作が目立ったのは磁器の分野で、前に述べた磁器の表現第二段階が到来する。その一番手は石橋裕史である。平成十三年(二〇〇一)「彩刻磁鉢」が第四十八回日本伝統工芸展で奨励賞を受賞したのがその始まりであった。焼成後、サンドブラストで刻文を施したもので、アウトラインの美しい形と相俟って、新しい時代の到来を思わせる清新な表現であった。〇三年、一年には日本陶芸展で二度のグランプリに輝き、一〇年には「彩刻磁鉢」が第五十七回日本伝統工芸展で文科大臣賞を受賞する。この作品はやや楕円を呈し、ゆったりとしたアウトラインを描く鉢で、サンドブラストによる線状文が形と見事に響き合う優雅な作品である。

神農巖は日本伝統工芸展で「堆磁鉢」(〇九年、朝日新聞社賞)と「堆磁線文鉢」(一一年、日本工芸会賞)が二度の受賞に輝いた。堆磁は文字通り磁土を盛り上げてレリーフ状の文様を作り出すものであるが、彼は通常指で盛り上げるのを、シャープな線を狙って筆で盛り上げた。それが成功し現代に通ずる白磁・青白磁作品が出来上がった。

福島善三は以前から年来の鉄釉の他に青磁釉の研究を行い、〇九年から作品発表を始め、一三年、「中野月白盗深鉢」が日本伝統工芸展で高松宮記念賞に輝いた。それらが評価され、二〇一七年七月、重要無形文化財「小石原焼保持者(人間国宝)に認定された。『中野月白盗鉢』(二〇一七年、茨城県陶芸美術館蔵)はその姉妹作で、美しい釉調と立ち上がり二段で構成するモダン形が共鳴し合う見事な作である。

こうした伝統工芸の新風は伝統的な各産地で起こっていることで、他にも中村清吾、伊勢崎晃一郎、伊藤秀人、中田博士、岡田泰、浜岡満明、庄村久喜、若尾経、見附正康、吉村茉莉など、優れた若手作家が育ってきている。織田達也、船越保、三上亮らベテランも健在である。

#### (5) 第四 伝統的オブジェの新風

オブジェ、立体造形の新風でまず注目すべきは九〇年前後から新しい状況が生まれていた。第一が斎藤敏壽の『水蒸気破裂98911』(一九八九年)で、

ある一定の土の塊を用意し、それを叩いて延ばしていく。限界まで延ばし、次に心理的にその延長として、別の塊をまた延ばしていく。土を叩くと延びていくという自然と、作りたい形という「形の意識」が、その過程でせめぎ合い、拮抗し合い、はたまた親和し合いながら進行していく。かつてない巨大な作品が出来上がった。工芸的造形論の一つの到達点である。

それに続くのが前に述べた徳丸鏡子「蠕動―表皮から記憶へ―」である。より大きな空間的広がりを持ち、意識の深層へ遡るような強烈な作家の表現意欲に感動する。

五味謙二は縄文土器、沖縄パナリ焼の土器などに触発されて陶芸を志すようになった。様々な陶芸体験を経て、焼くということの物質の変化の理に最も適う形を求めた。土で作ったものを焼く、ということではなく、焼くためのものを土で作る。ここから出来上がったのが「彩土器」である。独特の質感を表出するため、土を何層も塗り重ね、こすり落とし、引掻き、そして焼成を繰り返す。工芸的造形の正に素のあり方とも言うべきであろう。

制約があるからこそ出てくる形。これも工芸的造形のあり方である。佐藤雅之、藤笠砂都子は磁土の制約を逆手に取り、形の危うさに陶芸ならではの表現を見出す。出和絵理もその美しい外貌からは伺い知れない危うさとの拮抗の中で形をつなぎとめる。黒川徹の強靱な造形も見逃せない。

素材を一つに限りことからくる「形の意識」との限らない闘争。拮抗と親和のストーリー。それが日々進化する現代陶芸シーンの奥深さであり思わず引き込まれるところである。

橋本知成、松永圭太、松村淳、木野智史など期待の新人が現れている。

#### (6) 第五 フィギュア

最後にふれておきたいのは、平成十年代様式の進展と共に顕著になってきた「フィギュア」と称すべき一連の作品である。それには人型の文字通りのフィギュアと、昆虫や魚介類の動物系フィギュアに大別される。前者では北川宏人、奥村直子、後者では奥村巴菜、今井完真、大上伊代の作品が特筆される。田崎太郎はその中間、動物形の神様を得意とする。小林佐和子は動物形に限らず器型

に動物が融合しているものも多数ある。

陶芸が中心ではあるが、漆芸、金工、ガラス、革工芸など様々な異素材に広がっていることが大変興味深く、見逃せない。

従来の人間ないし動物のフィギュア的傾向と異なるのは、単純なりアルというものではなく、冷酷さと熱い血潮とでも言うべきものが共存し、一筋縄ではいかない強さと親しみを滲み出していることである。独特の魅力に満ちており、これからは楽しみである。

## 註

- 1 「工部院設置ノ議(書写資料)」(早稲田大学大隈文書イ 14 A 0455)所収
- 2 鈴木健二「工芸」(原色現代日本の美術)14「工芸」、小学館、一九八〇年
- 3 澳国博覧会事務局「澳国博覧会報告書」(二八七五・明治八年)、「澳国博覧会参同記要」(一八九七・明治三十年)
- 4 東京国立博物館編「東京国立博物館百年史」(一九七三年)
- 5 「明治三十三年巴里万国大博覧会出品規則」(一八九八・明治三十一年五月)など参照。See: Garth Clark, *The Potter's Art, A Complete History of Pottery in Britain*, London: Phaidon, 1995
- 6 農商務省、前田正名編纂「興業意見」(一八八四・明治十七年)
- 7 「第二回内国勸業博覧会」出品目録(東京国立文化財研究所「明治美術基礎資料集」所収、一九七五年)
- 8 東京国立博物館編前掲書(註4)
- 9 同右
- 10 同右
- 11 「千九百年巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告 上」(一九〇二・明治三十五年三月)
- 12 同右、及び前掲書(註5)参照
- 13 同右
- 14 奈良県立美術館編「南薫造宛富本憲吉書簡」(大和美術史料第3集、一九九九年)
- 15 九鬼「論綱」(岡部宗久編「内外名士日本美術論」所収、鼎栄館、一八八九・明治二十二年)。
- 16 日野永一「万国博覧会と日本の「美術工芸」」(万国博覧会の研究)、思文閣出版、一九八六年)参照
- 17 犀水生「萬蓋ある物展覧会を見て」(「美術新報」220号、第12巻第3号、大正二年一

月一日所収)

- 18 高村「自画像」(中央公論美術出版、一九六八年)
- 19 「美術新報」294号、第2巻第6号、大正八年八月十八日
- 20 東京府「平和記念東京博覧会審査報告」(一九二三・大正十二年八月)。以下すべてこれによる。
- 21 正木「十三松堂日記」(中央公論美術出版、一九六五年)
- 22 「无型」創刊号(一九二七・昭和二年一月二十九日)〜第28号(一九三三・昭和八年一月)
- 23 「日本大美術年鑑」(中央美術社、一九二六年)
- 24 金子「工芸家との対話⑦ 視線とマチエール」山田光(一)「(なごみ)一九九〇年七月、淡交社。金子「現代陶芸の造形思考」所収、阿部出版、二〇〇一年)
- 25 鈴木治インタヴュー、一九九九年一月十八日
- 26 金子前掲エッセイ(註23)
- 27 同右
- 28 NHK第一ラジオ対談・八木vs木村重信、一九六九年(現代日本の陶芸家たち 京都・信楽)収録、一九八九年、学習研究社)
- 29 座談会「草創期の前衛陶芸」(現代の陶芸)12、月報、講談社、一九七三年)
- 30 宇野「歴史と技術の伝統」(日本のやきもの9 京都)、淡交社、一九七五年)
- 31 対談・藤本/林屋晴三(「藤本能道作品集」、講談社、一九八八年)
- 32 熊倉「私はかく考えて突き進む」(「陶説」93、一九六〇年)
- 33 清水「六兵衛と九兵衛の間」(「陶説」352、一九八二年七月、「小説新潮」82スペシャルからの転載)
- 34 富本に関する部分は、金子「富本憲吉の「立体の美術」」(金子前掲書―註24―所収、阿部出版、二〇〇一年)参照
- 35 加守田に関することは、金子「ダブルイメージの加守田章二」(金子前掲書―註24―所収)参照
- 36 以下に取り上げる作家について詳しくは金子前掲書(註34)参照
- 37 金子「スタジオ・クラフトを介してアバカノヴィチから橋本真之へ―素材相対主義の系譜と克服」(金子前掲書―註24―所収)参照
- 38 「第59回日本伝統工芸展受賞者座談会」(「陶説」七二七)参照
- 39 「この器こ乃菓子」正、続、続々(鶴屋八幡、一九七八、八六、九四年)
- 40 「平成十年代様式」については、茨城県陶芸美術館「現代・陶芸現象」展カタログ参照
- 41 新しい茶陶の動向については、茨城県陶芸美術館「現代の茶陶」展、同「豊かなる茶陶」展カタログ参照

# 知られざる八木一夫

—一九六〇年代中頃の

## スナップショットについて

茨城県陶芸美術館 学芸課長 花里麻理

はじめに

筆者は、二〇一七年に企画開催した「八木一夫と清水九兵衛 陶芸と彫刻のあいだで」展(菊池寛実記念智美美術館)を機に、展覧会終了後に八木家に遺る(1)蔵書、(2)写真(アルバム、ネガフィルム)、クロッキー帳・ノート類、(3)作品・参考品等についての悉皆調査を、二〇一八年度と二〇一九年度の二ヶ年にわたって公益財団法人ポラ美術振興財団の助成を受けて行った。

調査は、八木一夫(一九一八～一九七九)の長男であり、八木家の現当主で、自身も陶芸家である八木明氏(一九五五～)の協力によって実現したものである。調査にあたったのは、筆者のほか、京都国立近代美術館研究員の長智智広氏、菊池寛実記念智美美術館学芸員の高田瑠美氏、主任学芸員の島崎慶子氏であった。調査資料の撮影についてはカメラマンの守屋友樹氏に協力いただいた。

調査対象となった資料のなかには、八木一夫の父で陶芸家であった八木一舛(一八九四～一九七三)に関するものが相当数あり、調査終了後に八木一舛関連資料の報告書を刊行した<sup>1)</sup>。本稿は、今度は一夫に関する資料を概略し、資料のうち一夫自身が撮影した一九六〇年代中頃のスナップショットを通して、同時期の八木一夫の造形思考を新たな視点から解き明かそうと試みるものである。

### 1. これまでの八木一夫研究

八木一夫は、近現代陶磁史上、すでに名の知れた陶芸家ではあるが、改めて概略すると、用途をもたない彫刻的な造形である、いわゆる「オブジェ焼き」<sup>2)</sup>を追求し続け、前衛陶芸の立役者として戦後日本陶芸の表現の可能性を切り開いた作家である。一九四八年、陶芸家仲間の鈴木治、山田光、松井美介、叶哲夫と走泥社を結成し、走泥社はその後メンバーを増やして前衛陶芸の一大勢力となり、一九九八年、結成から五十年を機に解散したが、八木は一九七九年に急逝するまで、同人の精神的な支柱であり続け、陶芸界のカリスマ的存在であった。

八木の作陶の軌跡は、没後まもなくの一九八一年と、没後二十五年を記念した二〇〇四年の展覧会(一九八一年の展覧会は東京国立近代美術館、京都国立近代美術館で開催、二〇〇四年の展覧会は京都国立近代美術館、広島県立美術館、茨城県陶芸美術館、東京都庭園美術館、岐阜県現代陶芸美術館で開催)で、ガラス、ブロンズ、版画の作品と併せて回顧され、その際刊行された図録には、関係者や研究者による論稿が収録され、また、作品の収蔵先、経歴、文献リストの情報が新たな調査を経て更新されている<sup>3)</sup>。

そもそも八木は、戦後の陶芸家のなかでは情報量が多いほうであり、生前には、大型本の作品集『八木一夫作品集』(求龍堂、一九六九年 奈良原一高写真)が刊行され、没後にも別の作品集『八木一夫作品集』(講談社、一九八〇年 大辻清司写真・田中一光装幀)が出版されている<sup>4)</sup>。また、生前に交流のあった司馬遼太郎が八木の多才を天才と評して、なかでも文才について「若いころに八木に、私は文学者を強く感じ、八木がいるかぎりうかつに小説など書けないと思った」<sup>5)</sup>と記したように、八木のエッセーは、近代絵画の巨匠アンリ・マチスの芸術論やヴァン・ゴッホの手紙のように第一級の芸術論と言えるものである。八木が新聞、雑誌等に寄稿したエッセーの数々は、生前、「懐中の風景」(講談社、一九七六年)として出版され、没後にも再編纂されて、『刻々の炎』(駈々堂出版株式会社、一九八一年)や『講談社文芸文庫 オブジェ焼き』(講談社、一九九九年)が刊行されている<sup>6)</sup>。さらに、八木と直接交流のあった同時代の

人々の証言も数多く残されており、それらは二〇〇四年の展覧会図録所収の文献リストにほぼ網羅されている。

このように、八木一夫は十分に語られてきて文献化されており、そのことによって、近現代陶磁史上、「オブジェ焼き」の旗手として位置づけられ、伝統と前衛を考察する際のアイコン的な存在になっているのである。その一方で、作品の所蔵は依然として個人蔵が多く流動的であり、海外での収蔵も増えつつあるという。二〇〇四年の展覧会開催時から状況は変化してきているのである。今後、それらの情報が人知れず散逸するおそれもある。従って、この悉皆調査は、これまで展覧会活動を通して各関係研究者が断片的に触れ、紹介してきた資料の全体を初めて本格的に取り扱い、アーカイブ化を検討するための作業として行った。これらの周辺資料は八木の立体造形の成立を新たな視点から照射するものであり、それによって八木が対峙した美術と陶芸、ないしは美術と工芸の境域の、定めきれない複雑な状況を、これまでとは違う角度から浮かび上がらせるであろうと思われる。

## 2. 八木家悉皆調査の概略

さて、悉皆調査の全体を概略すると、まず、調査の現場は、京都市東山区五条坂にある八木家と、八木一夫が一九七六年に宇治炭山に築いた工房「米圃居」の二ヶ所であった。

五条坂にある現在の八木家は、一夫没後に建て直された家屋だが、場所は一夫の父であり陶芸家であった八木一艸（一八九四～一九七三）が、一九二四年頃に近隣の馬町界隈から引っ越して居を定めて以来の八木家の拠点である。ここで一艸とその妻松江、長男の一夫、次男の純夫（一九二一～一九四四、享年二十三歳）が暮らし、一夫が高木敏子（一九二四～一九八七）と一九五二年に結婚して、一艸が一九五五年頃に一夫夫妻に家を譲ってからは、一夫と敏子が長男明（一九五五～）、次男正（一九五六～一九八三、享年二十六歳）と生活した。その後、明氏が引き継いで現在に至る。

八木家は、三代にわたって、一艸の妻松江を除いて全員が創作活動に携わっている。四名（一艸、一夫、純夫、明）が陶芸、一名（敏子）が染織、一名（正）が彫刻である。このような事情から、八木家の資料は、とくに蔵書や参考品の類は、家族間で共有されていたものと考えられ、誰の所有であったかを明確にすることは困難である。そこで、今回の調査では、最初の趣旨に沿って八木一夫に関する資料のリスト化を判断の基準に、取り扱う資料を一夫の没時を目安に線引きすることとした。

その上での調査結果をひとまずの総量で示すと、(1)蔵書が千五百七十五件、(2)写真（アルバム、ネガフィルム）、クロッキー帳・ノート類等が百二十五件、(3)作品・参考品が七百四十六件である。(3)の作品・参考品の内訳は、一艸の作品が二百十三件、一夫の作品が二百五十六件、敏子、純夫、正の作品が十五件、参考品が二百六十二件である。ただし、一夫の作品については、京都国立近代美術館に寄託されている作品があることを補足しておく。

総量数を「ひとまず」とした理由は、悉皆調査が八木家にとって初めてであり、また、調査現場が明氏の自宅であったため、資料の確認、撮影、採寸等の情報採取が作業上の優先となり、内容に即して整理するまでには至らなかったからである。たとえば、蔵書については、同じシリーズであっても別々に保管されている番号が分かれ、作品、参考品に関しても、保管場所が分かれていれば、同じものであっても番号が複数にわたることとなった。その後、可能な範囲で整理したものが上記の数字であり、現状では目安としての総量数と言わざるを得ないのである。

ここで改めて、現段階における調査の成果を述べると、八木家に遺る資料のうち、八木一艸と八木一夫については、リスト化と画像データ化を完遂し、アーカイブ化のための下準備を行うことができた。また、八木一艸については、近現代陶磁史上、言及されることが多い作家でありながら、詳細が明らかでなく資料も少なかったため、現時点での報告書を刊行した。残る課題は調査結果のさらなる精査だが、悉皆調査で採取したデータは、個人作家の登場という近現代の陶磁ないしは工芸史上、京都を拠点に重要な足跡を残した二人の陶芸家についての資料として貴重である。

### 3. 八木一夫関連資料

#### 3-1 資料の概略

次に、八木一夫関連資料を概略する。表1の通り、八木一夫に関する資料は、①蔵書、②写真類(アルバム、ネガフィルム、バラのプリント写真等)、クロッキー帳・デッサン類、自筆原稿・ノート類、個展資料(小冊子や案内状)、スクラップブック、掲載誌の抜き刷り等、音楽テープ、8ミリ映像、その他資料、③作品・参考品からなる。

表1を補足すると、①蔵書は、前章でも述べたように、誰のものであったかを明確に区別するのが難しい資料だが、八木明氏の助言をもとに、家族構成や年齢などの諸状況を考慮して、便宜上の概数を出した。戦前に刊行され、かつ、妻敏子の蔵書以外のものを父一夫の蔵書とし、戦後に刊行され、かつ、染織関係の敏子の蔵書と思われるものを以外を一夫の蔵書とした。その結果、一夫の蔵書の総量は約千冊を数え、その内訳は、展覧会図録および和洋の芸術系の図書と雑誌が約六百二十冊、そのうち和洋の展覧会図録と図書が約三百四十冊、雑誌が約二百八十冊である。和洋の一般図書と雑誌は約三百七十冊であった。

芸術系の図書や雑誌のテーマは、西洋美術、現代美術、中国美術、その他地域の美術、工芸、陶芸、デザイン、写真と幅広い。ただし、そのラインナップは網羅的というわけではなく、また、偏りが見られるというわけでもない。紙面の都合で全リストの添付ができないが、ごく一部の書籍名を列挙すると、和書では、

- ・ 柳宗悦著『美術と工藝の話』(桃山書林、一九四六年)、
- ・ 長谷川三郎著『アルス叢書』モゼリアニ(アルス、一九四九年)、
- ・ イサム・ノグチ著『ノグチ』(美術出版社、一九五三年)、
- ・ 平野敏三編著『信楽焼に就て』(滋賀県立産業文化館、一九五三年)、
- ・ 瀧口修造著『唯物論全書18』近代藝術』(三笠書房、一九四九年)、
- ・ 赤星五郎、中丸平一郎共著『朝鮮のやきもの 李朝』(淡交新社、一九六五年)、
- ・ 吉田光邦著『ペルシアのやきもの』(淡交新社、一九六六年)、
- ・ 日根野作三著『20C後半の日本陶磁器フロフトデザインの記録』(光村

推古書院、一九六九年)、

- ・ 濱田庄司監修『沖繩の陶器』(琉球電信電話公社、一九七二年)、
  - ・ 秦秀雄著『北大路魯山人作品集』(文化出版局、一九七二年)、
  - ・ 中原祐介著『人間と物質のあいだー現代美術の状況』(田畑書店、一九七二年)、
  - ・ 亀倉雄策著『デザイン随想 離陸 着陸』(美術出版社、一九七二年)、
  - ・ 吉岡秀人発行『宋瓷名品圖録』(学習研究社、一九七三年)、
  - ・ 久志卓真著『朝鮮の陶磁』(雄山閣、一九七四年)
- などである。続いて洋書では、

- ・ Herbert Read, *Henry Moore, Sculpture and drawings since 1948*, Lund Humphries, 1955.
  - ・ Carola Giedion-Welcker, *Hans Arp*, Verlag Gerd Hatje, 1957.
  - ・ Sir Kenneth Clark ed., *The Penguin Modern Painters*, PAUL KLEE, Penguin Books, 1953.
  - ・ Michel Seuphor, *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*, Editions du Griffon, 1959.
  - ・ Wolf Strache and Otto Steinert, *THE GERMAN PHOTOGRAPHIC ANNUAL 1960*, Ziff-Davis Publishing Company, 1960.
  - ・ Ulf Hard af Segestad, *Scandinavian Design*, Nordick Rotogravyr, 1961.
  - ・ Alberto Giacometti, *Galerie Beyeler*, 1964.
  - ・ PHOTOGRAPHY ANNUAL 1965, the Ziff-Davis Publishing Company, 1964.
  - ・ Lucy R. Lipperd, *POP ART, Themes and Hudson*, 1966.
  - ・ Pasadena Art Museum, *RICHARD SERRA*, Pasadena Art Museum, 1970.
- などである。和雑誌は、『みづゑ』『アトリエ』『藝術新潮』『美術手帖』が中心で、洋雑誌は、『アメリカの工芸雑誌』*Craft Horizons*、イタリアの建築雑誌 *domus*、ドイツの工芸雑誌 *Kunst+Handwerk*、スルギーの美術雑誌 *Quadrant*、それにスイスで発行された *Art International* であった。

表1 八木一夫関連資料

① 蔵書 (1010件)	展覧会図録	45件	
	美術図書(和)	185件	
	美術図書(洋)	109件 和洋の美術図書小計294件	
	美術雑誌(和)	88件	
	美術雑誌(洋)	196件 和洋の美術雑誌小計284件	
	一般図書(和)	289件	
	一般図書(洋)	5件 和洋の一般図書小計294件	
	一般雑誌(和)	74件	
	一般雑誌(洋)	6件 和洋の一般雑誌小計80件	
	その他	13件	
② 写真類 (アルバム、ネガフィルム、バラのプリント写真等)	アルバム14冊(一夫自身の撮影によるもの)	自作や個展の記録(5冊)、走泥社関係(2冊)、自宅付近や旅先の記録(5冊)、家族(1冊)、滴翠美術館作品(1冊)	
	アルバム6冊(自身の撮影ではないもの)	結婚式等家族写真(1冊)、少年時代(昭和11年から13年にかけて)の写真(1冊)、その他(4冊)	
	コンタクトシートを貼り付けたスクラップブック1冊	自身が撮影したハーフサイズのフィルムのコンタクトシートを貼り付けたもの(このフィルムについてはほぼネガがある)	
	ネガフィルムのアルバム3冊	自身が撮影した写真のネガフィルム	
	アルバムに収録されていないネガフィルム	自身が撮影した写真のネガフィルム(1955年梅田画廊個展展示風景、および1973年以降の作品に関しては353カットほどある)	
	バラのプリント写真	576枚ほど(焼き回しが多い)	
	クロッキー帳・デッサン類	クロッキー帳5冊	スケッチが描かれた総頁数は約191頁。1964、1966、1969、1972、1977年の自作との関連が窺われる。
		デッサン類	24カットほどあり、初期の作風との関連が窺われる。
	自筆原稿・ノート類	自筆原稿4件	エッセー「田村一二さんの個展」(1970年の執筆と思われる)、「いつも離陸の角度で」の草稿、エッセー「われわれ職人にとって・・・」、エッセー「実作者にとって・・・」。
		ノート3冊	昭和18年の八木虚平俳句集、作品名のリスト(展覧会のラインナップか)、アシスタントによるメモなど。
		メモ	八木13、山田7、叶9、松8、鈴木13(走泥社1回目展のメモか)
		8ミリ映像のコンテ	「消しゴムの歌」(仕事場のソネット その4)、「ソネット その3 左手」、「ソネット その1 頭」、「ソネット その2 フォーク」、作品名のリスト(展覧会のラインナップか)
	個展資料 (小冊子や案内状)	個展の小冊子や案内状	1954年の大阪フォルム画廊「八木一夫陶器個展」から1978年のパリ、グランパレでの「八木一夫陶彫展」(カサハラ画廊主催)にかけての15件の展覧会についての小冊子や案内状
	スクラップブック	スクラップブック3冊	「昭和26年から38年」、「昭和38年から昭和46年」、「昭和47年1月～」
	掲載誌の抜き刷り等	掲載誌の抜き刷りやゲラ	スクラップブックに貼り付けられた掲載誌や蔵書(掲載誌)とほぼ重複する。
	音楽テープ	音楽テープ	1969年3月からスタートしたNHKラジオの音楽番組をオープンリールに録音したもので約113ケースある。
	8ミリ映像	8ミリ映像	自身でコンテを書き、スローモーションや逆回し、モンタージュ等の技法を駆使した前衛的な短編映像
	その他資料	その他資料	・イサム・ノグチ展(神奈川県立近代美術館 1952年)パンフレット ・出演した「五条坂の異端児」「日本の夫婦」などのDVD ・手紙類 ・出演番組台本 など
	③ 作品・参考品	作品	256件
		参考品	262件(一冊から譲り受けた参考品、交友関係を示す作品、中近東旅行の土産等、エッセーとの照らし合わせが可能)

洋図書、洋雑誌は、おそらく馴染みの書店を通して入手もしくは定期購読していたものと思われる。交友のあった美術関係者からの謹呈本も多く、それは一般図書も同様であった。また、一般図書のなかには、現代俳句や現代詩の詩集が約三十冊あり、これに翻訳詩や日本の古典文学に関する図書を入れると約四十冊であった。詩や評論、思想を扱う文芸誌『ユリイカ』が十冊ほどあり、自身の詩を投稿した詩の同人誌『骨』も一冊ではあったが確認した。これらは、戦前、八木虚平の号で俳句を詠んでいた一夫の一貫した詩や俳句への関心を示す蔵書である。

以上のように一夫の蔵書と仮定した書籍を、蔵書全体の四分の一を占める約四百冊の父一艸と妻敏子の蔵書と比較させると、次のような興味深い傾向を指摘することができる。

一艸の蔵書としたのは、戦前に刊行された本であり、その内容は、戦前の展覧会図録、美術品の売立目録、中国陶磁器に関する研究書、『陶器講座』の全集等のほか、妻松江が子供用に入手したと思われる小学生全集等である<sup>9)</sup>。一方、敏子の蔵書としたのは、戦前に刊行され、裏表紙等に敏子の署名が入っているもので、具体的には、児童書、教科書、敏子の習い事であった謡曲関係の本であり、敏子が結婚時に持参してきたと考えられるものである。敏子の蔵書は、それらに加えて、戦前戦後を通じて入手された染織関係の和洋の展覧会図録、図書、雑誌が含まれる。

一艸と敏子の蔵書が示唆するのは、生活環境が変化しても本人が手放さず、また、家族もそれを認めていたという状況である。それが四百冊を数え、蔵書全体の四分の一を占めていたことは、八木家における二人の存在感を自ずと物語るものである。偏りが見られず縁があつて集まったように見受けられる一夫の蔵書のラインナップとは異なるのである。ことに、父一艸の蔵書は、一夫が参考にしたかどうかと関わりなく身近にあり続けたものであり、それはそのまま一夫にとつての父の存在であったと言える。

ここで、八木一艸について概略すると、一艸もまた後の一夫の活動を先駆けるかのように、若い頃には陶芸界の既存の価値観への抵抗を見せて、京都市陶磁器試験場附属伝習所時代の仲間である楠部彌式らと「赤土」を結成した反骨

精神の持ち主であった。「赤土」は、大正期に盛んだった芸術運動の陶芸における若者たちによる結社であり、白樺派の思潮を受けて個性の表現を主張し、展覧会活動を活発に行つたが、やはり当時の芸術運動と同様、活動期間が短く、僅か数年のうちに会員が減り、いわば自然消滅している<sup>10)</sup>。一艸は、「赤土」解散後も「耀々会」と「辛末会」の結成に名を連ねたが、しだいに展覧会活動に距離を置くようになり、一九五五年頃に五条坂の家を一夫夫妻に譲つてからは、嵯峨野にある慈濟院の一郭を自宅兼工房として亡くなるまで制作を続けたという。芸術制作を信念に孤高を貫き、端正で品格の高い作風で知られ、中国陶磁や釉薬の研究に専念し、鈞窯や青磁の名手とされたが、これまではそのことを裏づけるための現存作品に関する調査が殆ど進んでいなかったのである。しかし、このたびの悉皆調査で一艸の作品が当初の予想をはるかに超えて二百十三件を数え、作域全体を見渡すことができるようになった。今後、一艸の制作の実態がより明らかになることと思われる。いずれにしても、調査をしながら実感したのは、しだいに脳裏に焼き付く一艸の作品の端正な姿によって、一夫の作風との対極性が際立ったことであり、一夫は、父一艸への尊敬と、追従することへの抵抗や回避との入り混じりの心持ちから、自身の作風を選んだのかもしれないとの思いがよぎった(図1～6が一艸の作品、図7～12が一夫の作品)。

さて、一夫の③作品資料は二百五十六件を数える。主だった作品はすでに京都国立近代美術館に寄託されており、また、明氏によれば、一夫の代表的な手法であった黒陶については、一夫の没後に夫人の敏子が遺されたものを選別して処分したそうである。たしかに黒陶は立体が三件、陶板が十件のほかは、作品のパーツと考えられるものが数件程度しかなく、黒陶以外の作品として一九七二年頃の制作と思われる「本」のシリーズの類が約四件、白化粧、あるいは白化粧に鉄絵の壺の作品が約十五件であった。大半以上を占めたのは実用の器類で、型を使ってその接ぎ目を生かした一夫独特の花器類、土瓶・注器類、小鉢や小碗の類、湯呑、盃等、そして茶碗であった。白化粧、鉄絵、伊羅保、焼締が多く、また、一九七六年に宇治炭山に新築した工房「米圃居」の「牙州窯」築窯後に始めた白磁染付もあった。



図1 八木一舛 黒釉三耳瓶  
昭和初期



図2 八木一舛 飛青磁獣耳瓶  
昭和初期



図3 八木一舛 鹿香炉  
昭和初期



図4 八木一舛 白高麗獣耳壺  
昭和初期



図5 八木一舛 紅斑双耳三足香炉  
昭和30年以前



図6 八木一舛 白磁デミタス碗揃  
昭和初期



図7 八木一夫 緑釉土瓶



図8 八木一夫 ライオン  
1964年頃



図9 八木一夫 扁壺  
1965年頃



図10 八木一夫 花生



図11 八木一夫 絵壺



図12 八木一夫 黒陶(少女)

これら実用の器は、記念品等依頼されたものについては、制作時期を推測できる場合があるが、それ以外については、型を使って長期にわたって制作された可能性があり、さまざま状況と照らし合わせてからでないとは制作時期の推定は難しい。これらもまた、一艸の端正な食器と異なるユーモラスな造形を見せるが、一夫の実用の器の制作は、一九五〇年代から始まるクラフト運動と時期が重なるものであり、走泥社においても生活の器をテーマにした走泥社クラフト展を開いたり、走泥社の仲間である山田光と二人で実用の器を制作するための門工房を立ち上げたりするなど、また、エッセーでも自身の考えや立場をたびたび表明しており、八木の実用の器に関する思考や実践は、再検証に値するテーマと思われる<sup>〔1〕</sup>。

貴重な作品資料としては、戦前の京都市立美術工芸学校彫刻科に在籍していた頃の制作と思われるレリーフの石膏型が一件、歷程美術協会展に出品していた一九四一年から一九四二年にかけての、八木虚平の印銘がある三島手の花器が三件、一夫の彫銘で一九四七年の青年作陶家集団の展覧会出品作と思われる花文様の象嵌鉄絵の壺が一件あり、また、作品ではないが、版画の制作に使われたアルミ缶や、黒陶作品に貼り付けるための鉛板の予備、宇治炭山の工房玄関に掲げられていた暖簾等を件数に含めた。

参考品二百六十二件については、蔵書と同様、誰の所有であるかを区別するのは難しいが、一九七三年に勤務先の京都市立芸術大学シルクロード調査旅行に隊長として赴いたときに参考資料として持ち帰った品をはじめ、エッセーに登場する品々も少なくなかった。

### 3-2 ②写真類、クロッキー帳・デッサン類等の資料の概略

前章では八木一夫関連資料のうち①と③を概略したので、ここでは②を説明することとする。

②の資料の内容は多岐にわたり、先の表1の通り、写真類(アルバム、ネガフィルム、バラのプリント写真等)、クロッキー帳・デッサン類、自筆原稿・ノート類、個展資料(小冊子や案内状)、スクラップブック、掲載誌の抜き刷り、音楽テープ、8ミリ映像、その他資料からなる。

写真類については後述に回し、それ以外の資料について表1(35頁)を補足的に説明する。

クロッキー帳は五冊あり、スケッチが描かれた頁は通算して約百九十一頁にわたる。一九六〇年代から一九七〇年代にかけての作品が、完成作に近いシルエットで描かれていることが多い。

個展資料は、生前少なくとも二十九回を数えることができる個展のうち、十五の展覧会に関する小冊子や案内状が残る。小冊子では自身で撮影した作品の写真やポートレートを使用したり、デザインをしていたりすることがあり、一夫のデザインに対する関心が窺われる。

スクラップブックは三冊あり、それぞれ「昭和二六年〜三八年」、「昭和三八年〜四六年」、「昭和四七年一月〜」と、活動期間をほぼ網羅しており、新聞等に掲載された展覧会評やインタビュー記事等が貼り付けられている。二〇〇四年の回顧展図録に収録された文献リストは、このスクラップブックをもとに作成されており、未収録の文献は数件にとどまるものと思われる。

音楽テープは、一九六九年三月にスタートしたNHKラジオの音楽番組をオーブンリールに録音したものが中心で、約百十三ケースある。自身のエッセー「論理的な構造―ブルーリーズ」では、「もともと私はドビュッシー以後の音楽が好き」<sup>〔2〕</sup>と記しているが、録音内容は幅広く、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、マーラー、ドビュッシー、ラベル、シエーンベルク、ストラヴィンスキー、ブルーゼ、シュトゥックハウゼン、クセナキス等とバロックから現代にいたるまで、また、カウントベイシー楽団、チャールス・ミンガス、オーネット・コールマン、チック・コリア等のジャズもあり、音楽を渉猟していた様子が窺われる。

自筆原稿は四件残る。「われわれ職人にとって、」や「実作者にとって、」で始まる二つのテキストは未発表の可能性が高いが、要旨は、たびたび文章や対談で語られている内容と同じである。このほかノート類には、「いつも離陸の角度で」の詩の草稿と思われるものや、展覧会出品作を検討するための作品名のリストアップの書き付けがある。また、第一回走泥社展の出品者と出品点数の覚書かもしれないメモも一枚見つかった。蔵書作業の流れのなかで確認した資料には、

一夫の虚平時代の俳句集もあった。

8ミリ映像は、自身でコンテを書き、主に次男正が主演している。モニタージュヤスローモーション、逆回し等を駆使した前衛的な映像である。

### 3-3 一九五〇年代中頃から一九六〇年代中頃にかけての写真類についての概略と考察

八木と交流のあった同時代の知人友人はしばしば八木の多才ぶりを「天才」と評する。なかでも文学的才能は、詩的飛躍を見せる作品名からも窺えるが、エッセーで余すところなく發揮されている。自身の思考の細かな機微を、言葉でなぞりながら掘り上げていく文章の運びは、簡単に読み進められるものではないが、一語一語をたどるうちに、八木の思考の広がりや奥深さが開示されてスケール感を共有している気持ちになる。

八木の多才多才についての同時代の証言は、たびたび話術や歌の上手さ、あるいは前衛的な手法による8ミリ映像にも及ぶ。しかし、写真に関しては、まれに触れられる程度である。八木は自身で撮影したアイデア満載のユーモラスなポートレートを個展の小冊子で使ったり、また、明氏によれば、二台のコンパクトカメラを使い分けたりしていたそうだが、写真はどちらかといえばパーソナルな位置づけであったのかもしれない。

しかしながら、遺された写真はその量のみならず、八木の表現領域の一つであったとみなしたくなるほど表現力に富み、見どころの多いカットばかりで見られる者を飽きさせない魅力を持つ。八木の写真は、記録写真という意味合い以上に八木の制作上の肝要を明かしているように思われるのである。被写対象は日常のなかに求められ、その眼差しは対象から対象と涉猟し続け、撮影したモチーフは多岐にわたる。むしろ八木の主眼はモチーフというよりモチーフに対して自身の心が動く「新鮮な発見」<sup>13)</sup>にあり、その一瞬の訪れを逃すことなくカメラに収めていったと言える。

八木自身の撮影と思われる写真類の資料は、表2(40頁)の通りであり、その内容を概略すると、アルバムが十四冊、プリントされた写真の枚数が、アルバムに貼り付けられているものとバラになっているものを合わせて約千五百枚

以上、コンタクトシートとして残されているのが約千三百カット以上、フィルムが約二千三百カット以上である。そのなかにはフィルムがありプリントがありコンタクトシートもあるというカットがあり、そうした重複を正確に数え上げることは現時点では難しいが、現存するカットの総数は約三千〜五千と見込むことができる。

十四冊のアルバムのうち十三冊は、一九五六年から一九六七年にかけて撮影された写真をアルバムに仕立てたものであり、写真の内容から二種類に分けることができる。自身の作品や個展、あるいは走泥社のメンバーやメンバーの作品に関するアルバム(A)と、自宅周辺の散歩、近郊への外出、家族との行楽や旅行、やきもの関係での旅先でのスナップショットによるアルバム(B)である。アルバムはAもBも、レイアウトに変化をつけたり注書きをしたりするなど、全体の構成が考えられており、眺めて楽しい内容に仕上げられている。年月を経て写真が剥離してしまった頁や、元の場所に戻さずに頁間に差し込んだままになっているバラのプリント写真もあったりするが、現時点で貼り付けてあるものの枚数を数えると、七冊あるAのアルバムのプリント写真は全部で三百二十二枚、Bは六冊あり、プリント写真は全部で七百七枚を数える。一部の写真についてはネガフィルムがあり、コンタクトシートが残されているものもある。

Aのアルバムは、個展と照らし合わせると、一九五六年から一九六七年にかけてのほぼ全部の個展の記録である。なかでも一九六三年のフジカワ画廊(東京)での個展、一九六四年の画廊紅(京都)での個展と銀座松屋(東京)での個展、一九六六年の山田画廊(京都)での個展、一九六七年の銀座荻番館画廊(東京)での個展については、会場風景の写真があったり、出品作の個別の写真があったり、個別の写真のなかには作品名が付記されている場合もあり、展覧会の内容を詳しく知ることができる貴重な資料である。このほか、フィルムのみが残存するのは、一九五五年の梅田画廊(大阪)での個展と思われる会場風景と会場で撮影した作品の写真である。走泥社関係のアルバムについては、メンバーのポートレートや制作風景、作品の写真などが資料として貴重だが、写真が剥離している頁が多く、また、メンバー全員が網羅されているわけではない。

表2 八木一夫自身の撮影と思われる写真類の資料

	形式	調査時 番号	概要	内容	プリント写真 枚数	フィルムの有無
A	写真アルバム	11	作品と個展	1956年のタケミヤ画廊(東京)での個展と1964年にかけての作品	95	ネガフィルムあり(★)
	写真アルバム	6	走泥社関係	1957年頃の走泥社(メンバーと作品)	34	
	写真アルバム	14	作品と個展	1963年のフジカワ画廊(東京)での個展	29	
	写真アルバム	1	作品と個展	1964年の画廊紅(京都)、銀座松屋(東京)での個展、1964年の画廊あ(大阪)、画廊紅(京都)での下村との二人展、第28回走泥社展(1965年)	51	
	写真アルバム	12	走泥社関係	走泥社のメンバーの作品と第27回走泥社展(1964年)	50	
	写真アルバム	4	作品と個展	1966年の山田画廊(京都)での個展と1967年の銀座壱番館画廊(東京)での個展の出品作	29	ネガフィルムあり(★)
	写真アルバム	13	作品と個展	1964年の銀座松屋画廊(東京)での個展(撮影者は八木ではない可能性)	34	
上記の計					322	
B	写真アルバム	9	散歩、 外出、旅行	1961年(近所、動物園、大原、嵯峨など)と第22回走泥社展、第21回走泥社展のスナップ	150	一部ネガフィルムあり(★)
	写真アルバム	2	散歩、 外出、旅行	1962年1月1日から(近所、京橋硝子工場、清水寺、桂硝子工場、大阪、動物園、嵯峨、伊勢など)	135	一部ネガフィルムあり(★)
	写真アルバム	5	散歩、 外出、旅行	1962年6月から1963年6月にかけて(近所、奈良、東京、動物園、信楽、七彩、波切など)	137	一部ネガフィルムあり(★)
	写真アルバム	8	散歩、 外出、旅行	1963年6月から1964年にかけて(近所、波切、石塔、日立造船所、伊部、信楽など)	66	一部ネガフィルムあり(★)
	写真アルバム	7	家族	1961年頃から1964年頃にかけての家族写真	67	一部ネガフィルムあり(★)
	写真アルバム	3	散歩、 外出、旅行	1965年11月、12月(伊万里、信楽、仙台など)	152	ネガフィルムなし
上記の計					707	★をつけたネガフィルムのカット数1,979枚
	バラになっている プリント写真	35~41, 48, 119		作品のみ、展覧会会場風景、信楽行きなど	約576	一部ネガフィルムあり
	コンタクト シート	17		写真アルバム9のものか(約1355カット)	約1,355	
	フィルム	69	作品	1973年以降の作品、1966年山田画廊(京都)での展示風景、1955年梅田画廊個展(大阪)展示風景、近所など	(一部バラの プリントもある)	353カット(フィルムのみのカットもある)
プリント写真とネガフィルムの重複を 粗く除いてカット数を想定した場合のカット数					約3,000~ 5,000	

Bのアルバムは、一九六一年から一九六五年にかけて撮影したスナップショットをアルバムに仕立てたものであり、Aのアルバム以上にレイアウトに工夫があり、注書きもユーモアたっぷりである。注書きから分かる撮影場所を一部ではあるが列挙すると、散歩の行き先として澁谷、清水、鳥辺野、動物園等、近郊への外出として父一艸の住まいがあった嵯峨野、八瀬、大阪京橋のガラス工場や守口の野球場、岐阜や伊勢への家族旅行、信楽、常滑、駄知、伊万里等の窯業地であり、行く先々で風景や人をはじめ様々なモチーフを被写対象にしている。Bは、現在のところ七百七枚のアルバム写真に対し、ネガフィルムが二千枚ほど残っている。ほぼ時系列に沿ってアルバムに貼り付けられているが、可能な範囲でコンタクトシートと照合させると、写真の組み合わせを優先させて時系列を相前後させるなどの編集が一部に見られる。

このBのアルバムは、今から六十年前の一九六〇年代の日本の風景や日本人の生活の記録として興味深い資料である。しかし、ここで注目したいのは、八木の表現領域の一つとしてのスナップショットであり、「新鮮な発見」を求めて涉猟し続けた八木の眼差しである。

スナップショットは、一九二〇年代のライカやコンタックスの小型カメラの登場とともに展開した革新的な写真の手法である。戦後の日本でも一九五〇年代から一九六〇年代にかけてコニカやオリンパスが国産の小型カメラを発売し、一般家庭に普及するようになり、フィルムは安くはなかったはずだが、気軽に撮影できて、移ろいの一瞬を捉える特性があったため、多くのカメラ愛好家が出現し、八木の写真への傾注も広くはそれに属するものであったと言える。

図13～26はアルバムに貼られている七百七枚から選んだ十四枚であるが、八木の写真の特徴が表れている。たとえば、図13では、大樹の洞や樹形のうねり、ごつごつとした肌への関心が映し出されている。図15では、空を突く電信柱の先端に群がる作業員たちの姿態や、着衣の膨らみとそれ以外の物との質感のコントラストが見どころである。また、図17では、陽光を浴びながら農作業をする年老いた大原女のリズムカルな体軀が見事に捕えられている。そのほかにも図18の街角に積み上がった廃棄物と幾何学的な構図との対比や、図19の石材と鶏が見せる量感、質感、フォルムの対比、図20の雪景色が際立たせる建造物の

シルエットのおもしろみなど、被写対象の種類の多さ、対象物の質感やフォルムを捕えるシャッターチャンスの絶妙さ、露光やプリント時の光と影、白と黒の表し方など、すべての選択が八木ならではの決定と考えたくなるようなものであり、質感やフォルムへの好奇心から被写対象に接近していった八木の心の動きが映し出されていると言える。こうした八木のスナップショットの特徴は、スナップショットの代表格とされるフランスのアンリ・カルティエ・ブレッソンや日本の木村伊兵衛の写真、あるいは一九五六年から一九五九年にかけて『芸術新潮』に掲載された大辻清司の写真などの、プロフェッショナルなカメラマンが撮影したスナップショットとの見比べによって、当然のことながら、分かりやすく際立つように思われる。

プロフェッショナルなカメラマンが撮影したスナップショットにはテーマ性があり、構図も決定的で、見る側がその瞬間しかなかったと納得するほどの説得力がある。対して八木のスナップショットは、構図の工夫以上に伝わってくるのが、眼の前で起きている事物に向けられた好奇の眼差しであり、それへの心の接近である。視線の感覚的な動きに合わせてレンズが動き、質感やフォルムへの視覚的・触感的な興味が鮮明に映し出されている。八木の眼は「新鮮な発見」を求めて対象から対象へと涉猟し続けているのである。

生前、没後と、ほとんど言及されることのなかった八木の写真について、二つほどあった新聞記事のうちの一つを以下に紹介する。一九六三年の六月十一日付の毎日新聞に掲載された「人間形成23」 八木一夫」という比較的に大きな紙面の記事で、小さく枠組された「余談 陶器と織物のおしどり講師」からの抜粋である。

八木は町を歩きながら、心をひく風景や形があると、ポケットから小型カメラをとりだしてパチパチ。くずれた土べい、壁のシミ模様、工事現場のアナなど、アルバムがもう十冊を超えた。「カメラを持って出はったら、一日中帰ってきはらせません」と妻・敏子。その敏子はツツレ織りのベテランで、日展には十回入選、京都市美大の講師である。八木もおくれてこ  
としから同校の講師になった。(後略)<sup>14</sup>。

この記事から、現存する資料が実際に撮影したものの一部でしかないことが分



図13 甲蟲のいる樹  
(アルバム9より)



図14 秋標  
(アルバム9より)



図15 (アルバム9より)



図16 (澁谷)  
(アルバム9より)



図17 (八瀬 大原にて)  
(アルバム9より)



図18 十條附近  
(アルバム2より)



図19 散歩  
(アルバム2より)



図20 西大谷  
(アルバム2より)



図21 桂大橋附近  
(アルバム2より)



図22 伏見稲荷  
(アルバム2より)



図23 (蛇ヶ谷)  
(アルバム2より)



図24 團栗橋附近(アルバム2より)



図25 (アルバム2より)



図26 四条大宮にて(アルバム2より)

かる。

ここで、同時期に制作された八木の作品をAのアルバムやフィルムとして残存する画像資料と当時の展覧会評によって振り返ることとする。図版として紹介する画像は、一九五五年の梅田画廊(大阪)での個展(図27～30)、一九六三年のフジカワ画廊(東京)での個展(図31～33)、一九六四年の画廊紅(京都)での個展(図34～40)である。

これらの展覧会について、当時の受けとめられ方を展覧会評の一部を抜粋しながらとると、一九五四年のフォルム画廊(東京)での個展とほぼ同じ内容の作品を展示したと思われる一九五五年の梅田画廊(大阪)については、

『ザムザ氏の散歩』は、孤独な彼の心を反映し、『作品A』には抑圧された鈍重な魂が投影されている<sup>15)</sup>、

「近作の構成部分となっている管は、もはや花を活けるための管ではなく、人間造形の有機体の部分となっているのである。比喩的にいえば、人間の内臓のような作品『陰火』もあり、脳ずいの構造を示すような作品『単独者』もある<sup>16)</sup>、

「いままでの陶器の観念じゃまったく手がつけられぬ発想なのである。しかし八木のナマの感情が直接的にせまってくるオブジェに違いない……」<sup>17)</sup>、などであり、「孤独な彼の心」「抑圧された鈍重な魂」「人間造形の有機体」「内臓のような」「脳ずいの構造を示すような」「ナマの感情」などと、心理的、身体的な言葉遣いで管状のパーツで構成された奇妙な造形をなんとか紹介しようとしている。しかし、図27～30の写真と言葉とを照らし合わせると観念的に理解しようとしていたように感じられる。ちなみに『ザムザ氏の散歩』は条痕釉、『作品A』、『陰火』、『単独者』は焼締の作品である。

次に、焼締のほか、黄釉や柿色系の釉薬を使った立体造形を発表した一九六三年のフジカワ画廊での個展の展覧会評から一部を抜粋すると、

「自虐的な作者のところがユーモラスにまた風刺的に造形され、焼きしめられている。内臓がはみ出したような官能的な作品が多いが、『溶解する聖句』は広い面を生かした構成ですっきりとまとめ、作者の体質的表現とも見られる。『変身』の繊細な技巧も秀逸である<sup>18)</sup>、

「『変身』について高さ一メートル、幅十センチたらずの細長い作品だ。外側をおおう薄い皮が破れたような中に、圧縮され凝縮されたかに見える中身がぞく。気味悪さを見る人もあるだろうし、ものが変化してゆく過程の姿を想像する人もあろう。命のにおいをかいたといっている人もあり、現代人のニヒルな笑いを聞いたといった人もある。土を扱う技術が絶妙だとは批評家が口をそろえたところ。土のもつ可能性を手の内に秘め、巧みに土を使いこなしした作品だ<sup>19)</sup>。

また、黒陶の作品を主とした一九六四年の画廊紅(京都)の個展については、「腸ねんてんの痛みに堪えかねるような表情の幾点かの『肖像』が並ぶが、そのうめきのなから、ふと楽しげなうた声ももれてくる。(途中略)。自虐的な意識の過剰さや饒舌さは少なくなり、とがった乳房『女王』や切立った面の鋭い『像』など、むしろ幾何学的な構成が加えられて、造形の楽しさを味わわせる<sup>20)</sup>、

「出品しているものは、まるで人間の内臓を思わせるものが多いが、どの作品も怪奇を越したユーモアがあると同時に、ちゃんと土の材質性を生かしている<sup>21)</sup>、

『肖像』『翼』『女王』など、いずれも脳細胞を思わすようなシワが露出して、一見グロテスクな怪異さが見るものの心をとらえる。形そのものは単純な世界であり、色調も釉薬なしの黒一色だが、一点一点のオブジェが訴えてくるものは、小粒ながら強烈だ。うごめくような醜悪さを、簡素な美へ昇華させているのは、作者の主義の鮮明さと、技術の確かさだろうが、このこと自体に大いなる『風刺』を感じる<sup>22)</sup>。

これらの一九六三年や一九六四年の個展については、一九五五年の個展の際の言葉遣いに比べ、「自虐的な作者のところがユーモラスにまた風刺的に造形され」、「内臓がはみ出したような官能的な」、「命のにおいをかいた」、「現代人のニヒルな笑いを聞いた」、「腸ねんてんの痛みに耐えかねるような表情」、「うめきのなから、ふと楽しげなうた声ももれてくる」、「人間の内臓を思わせるものが多いが、どの作品も怪奇を越したユーモアがある」、「うごめくような醜悪さを、簡素な美へ昇華させている」などと評者の表現も複雑になり、少しでは

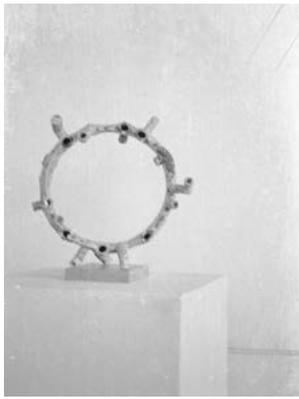


図27 ザムザ氏の散歩  
1955年梅田画廊(大阪) 個展  
会場にて(フィルム資料より)

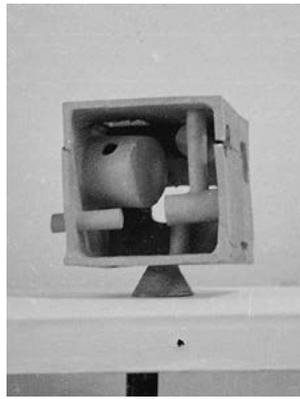


図28 作品A  
1955年梅田画廊(大阪) 個展  
会場にて(フィルム資料より)

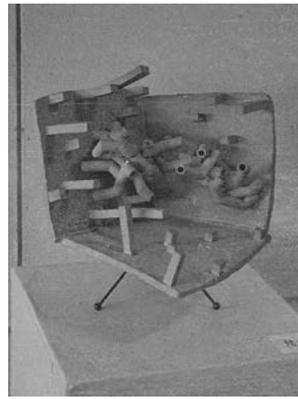


図29 陰火  
1955年梅田画廊(大阪) 個展  
会場にて(フィルム資料より)

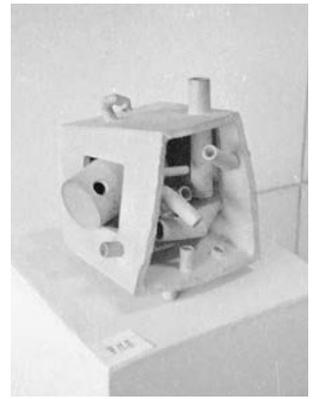


図30 単独者  
1955年梅田画廊(大阪) 個展  
会場にて(フィルム資料より)



図31 1963年フジカワ画廊(東京) 個展会場風景  
(アルバム14より)



図32 溶解する聖句  
1963年フジカワ画廊(東京)  
個展会場にて(アルバム14より)

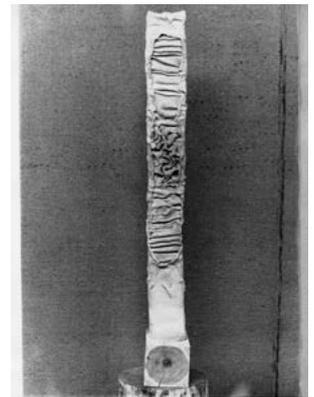


図33 変身  
1963年フジカワ画廊(東京)  
個展会場にて(アルバム14より)

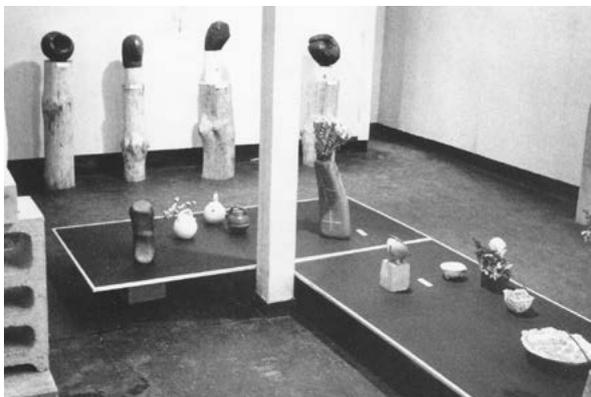


図34 1964年画廊紅(京都) 個展会場風景(アルバム1より)



図35 肖像B(アルバム1より)



図36 肖像C(アルバム1より)



図37 肖像Eより(アルバム1より)



図38 女王(アルバム1より)



図39 像(アルバム1より)



図40 翼(アルバム1より)

あるが明るさや軽みも加わっている。また、「土の材質性」や「簡素な美」など、素材やフォルム、技術への言及が見られ、八木の造形における形式と内容の深まりが見る側に伝わっていたことが分かる。

一九五〇年代中頃から一九六〇年代中頃にかけての八木は、「オブジェ焼き」を追求し始めた頃で、手法も形式もめまぐるしく変化した最もラディカルな時期であった。後年、八木は、座談会で、『ザムザ氏の散歩』を発表した一九五四年頃を振り返り、当時の造形思考について回想しているが、それによると、その頃は、走泥社の仲間とともに、ロクロの巧さや味わいを評価軸とするような陶磁器の通念、八木の言葉遣いによれば「やきものの呪縛」<sup>(23)</sup>からの解放をめぐろみ、陶芸の素材とプロセスを解体して見直し、「粘土の生理だとか粘土を構築していくプロセスからの導き」<sup>(24)</sup>に、「自分の精神みたいなものを、もっとストリートにピシャッと結びつけようじゃないかというふうな考え方、というより動作」<sup>(25)</sup>で、自身の語彙、文体を探り始めていたという。『ザムザ氏の散歩』は、ロクロを成形上の機械と捉え、そうやってつくった円筒形を組み合わせた造形であり、一九五〇年代中頃から一九六〇年代中頃にかけては、そうした管状の造形から、手びねりによる焼締の立体、そして黒陶による立体へと造形が展開していった時期であったのである。こうした新しい造形が「オブジェ焼き」と称されていた背景には、それが彫刻か工芸かと系統立てようとする議論もあったが、それ以上に、見る側の心を掻き立てる触感的なフォルムとマチエールが視覚的に強烈な印象を与えたのであり、そのことは、八木が土という素材、土を構築するプロセスに自身の精神を直截的に反映させて表現したことによって獲得した陶芸の新領域であった<sup>(26)</sup>。

これらの作品を制作していたのと同時期に、カメラを手にしたらしばらくは家に戻ってこないと家族に言われるほど熱中していたスナップショットは、自身の精神みたいなものをストリートにピシャッと結びつける動作をそのまま表現する特性を持つメディアであり、スナップショットと作陶は、同質と言える制作動機によって深いところで繋がっていたと指摘できるように思われる。「新鮮な発見」を日常に求め、あたかもオブジェを見出すかのようにして撮影された写真のなかには陶芸作品の直接の着想源になったのではと思わせるものもある



図41 シャツの碑  
(アルバム11の差し込み写真より)



図42 八木一夫近影  
(フィルム資料より)



図43 蛇ヶ谷所見(アルバム2より)



図44 問答の壁(フジカワ画廊のアルバム14より)

※図13～44は、表2に記した資料のなかから選んだものである。ただし、図32～33、35～40、44については本稿の挿図とするためトリミングをした。

り、この時期の八木の写真と陶芸作品とのあいだのイメージの往還を想像させるものである(図41〜44)。逆に言えば、そういった共振性を感じられるほど、八木は陶芸に、まったく新しい観点から対峙していたと言えるのである。

#### 4. おわりに―「新鮮な発見」について

前章では、八木のスナップショットの表現としての魅力や特徴が、「新鮮な発見」を求める八木の眼差しにあったことを指摘し、「新鮮な発見」が制作を導くという姿勢が、同時期の作陶の方法論、すなわち、土や土を構築するプロセスに「自身の精神みたいなものを、もつとストレートにピシャッと結びつけようじゃないか」というふうな考え方、というより動作」と相通じるものであり、そのことが八木の立体造形の展開の背後にあったと考えた。

この章では、八木が最初から「新鮮な発見」を作陶の肝要と考えていたわけではないことを示し、作陶についての八木の挑戦について触れようと思う。八木が育った京焼の環境では、作陶は「新鮮な発見」などではなく、技術の巧みによってつくられるべきものだったからである。

八木が新進作家として世間に知られるようになるのは、一九四八年に京展で《金環蝕》という作品が市長賞を受賞した頃からとされる。同じ類の手法による作品を含めた四点の作品(《少女低唱》《飛翔するかまきり》《こうもりとカメラオン》)他一点が二年後の一九五〇年にニューヨーク近代美術館で展示されることになり、新聞の取材を受けたときには、

「新しいものと古典との結婚、これが私のねらいです。ピカソやクレーナなどのフランスの近代絵画としぶい日本のロクロの味を作品の上で、どう調和させるかが私の仕事です」<sup>27</sup>。

と答えており、その造形思考は従来の陶器の通念からはみ出すものではない。一方、市長賞の受賞と同年の新匠美術工芸会に出品した、やはり同類の作品については、同会の中心人物であった富本憲吉から審査前の下見の際に制作意図を尋ねられてこんな会話を交わしている。

「絵はいいとして、この形はなんでこんなにしたのですか」と富本さんは尋ねた。

「こんな絵を描きたかったもんで。中国から仕入れの形ですわね。絵は立体派の方法で、――」

「仕入れの形とはねえ、――」  
富本さんは妙な顔をした。それでも、陳べてもよろしいやろ、ということになった<sup>28</sup>。

富本が八木の折衷的な造形思考に同意しかねていたことが分かる。

この会話は、八木のエッセー「富本さんのこと」で回想されたものだが、このエッセーでは富本との交流の断片が記されている。戦前に父一舛に釉薬の相談をするために富本が五条坂の家を訪ねてきたこと、中学時代の頃には講演会を聴講しに行ったこと、戦後、油絵や彫刻の仲間と富本を囲んで話を聞く会を催したことなど、京都の作家たちの交流の近さが伝わるエピソードである<sup>29</sup>。

八木は、陶芸を立体の美術としてとらえたモダニズム陶芸家の先駆者である富本憲吉に、自身には到底敵わないと思える非凡さを感じていたようで、そのことを富本の「新鮮な発見」に見ていたと思われる。同じエッセーのなかで、富本のロクロが決して達者なわけではないとしつつも以下のように記している。

「富本さんの壺は、あの石ものの白磁の壺でも、まるで水びきを終えたばかりのような、みずみずしい発見の感動がある。曖昧に水びきを終えて、おぼろげとけずりながら、やっとたどりついたという結末ではないのである。迷いではなくイメージに確信があったこと。だが、いわゆる玄人のように、既定の計算にもとづくプロセスを踏んで、確実に目標へと達するわけでもない。絶えず未知の空気にとり巻かれることによって、より新鮮な発見がやってくる。その一瞬を、富本さんは確信し、待ちかまえるのだ。その一瞬が富本さんに轆轤を止めさせるのである」<sup>30</sup>。

八木は、玄人における技術の巧みと、それに比べてアマチュア的に映ることもある芸術的感性による表現との違いが、「新鮮な発見」にあると考えていたのである。

富本の芸術性を分析する一方で、八木は、しばしば自身のことを純粹美術家

ではなく陶工にすぎないとか、芸術家ではなく茶わんやであるとか、そのような区別はどちらでも良いなどと説明したりして、その自己規定は分かりづら(31)。確かなのは、従来のような陶器ではなく、自身の真実を陶器で表現したいと考え、その要となったのが「新鮮な発見」であり、あとは、自身と「つながりあうように運命づけられていた」(32)素材である土や、土が形になっていくプロセスに導かれて新しい立体造形が生まれていったのである。イサム・ノグチのテラコッタを見て「やられた」(33)と思ひ、それが契機の一つとなって《ザムザ氏の散歩》が出来たのも、その後に関く友人の彫刻家辻晋堂と制作を競い合う「激しい展開」(34)が繰り広げられたのも、あるいは、一九五四年頃から指導者として携わるようになった近江学園や一麦寮での精薄児童たちがつくる土の造形に触れたときも、「新鮮な発見」が八木の次の造形をうながした。また、一九六六年に訪日したスペインの画家ホアン・ミロの信楽行きに同行してミロがタヌキの置物に目を輝かせたときも(35)、「芸術家自身の中のアマチュア的な初心の精神」(36)が発動する「新鮮な発見」の一瞬を八木は見逃してはいないのである。

「新鮮な発見」という発想は、子どものように純真無垢な目で世界を見ることであり、そのこと自体は、八木が好きだったパウル・クレールをはじめ、近代芸術家に共通するテーマである。八木の場合は、そのことを陶工と芸術家を隔てる違いとしてとらえていたのである。しかし複雑なことに、実際には、八木自身はそのどちらかに寄ることはなかった。芸術家と自己規定するには、土とつながるように運命づけられている陶工としての自身を自覚しており、また、茶碗をはじめとする陶芸独特の造形に、陶工と芸術家の中庸を見出していたからと思われる。ただ、制作については、現状から身をずらして、そうすることで自身が傷ついたとしても、「新鮮な発見」をすることが創作につながるとし、そのことはエッセー「不安定なノート」(37)や「屈託のなかで」(38)でも明かしている。「新鮮な発見」をするためには距離の感覚が必要だが、距離についての八木の意識はつねに鋭く、「いつも離陸の角度で」や、「喝采のスペース」(39)などの作品にも反映されている。距離と接近の案配もまた、スナップショットを彷彿させるものである。

## 註

1 花里麻理・大長智広・高田瑠美・島崎慶子「八木家所蔵 八木一舂関連資料調査報告書」(ニューカラー写真印刷株式会社 二〇二〇年)。

2 八木一夫の作品に関してオブジェの言葉が用いられた最初の例は、京都市美術館で開催された第十一回走泥社展に関する展覧会評で、「人間の心象を投影したオブジェをめざしている」とあり、掲載文献は以下のとおりである。(藤田)「進歩した前衛陶芸 走泥社展評」『京都新聞』(一九五四年九月二十五日付)。また、「オブジェ焼き」という言葉の初出は、第二十回走泥社展に関する展覧会評で、「照明具や花器など、そのまま使える工芸的なものもあるが、ほとんどは“オブジェ焼き”の元祖らしく、純粹造形的なものを陶芸の世界から追求している」とあり、掲載文献は以下のとおりである。(橋本)「美術展」影ひそめた過剰意識 前衛陶芸「走泥社展」『朝日新聞』(一九五九年十一月二十日付)。

八木自身が陶芸作品をオブジェと表現したことが分かる最初の例は、『朝日新聞』(一九五九年十月十二日付)に寄稿したエッセー「くらしの真実を」内で、「モダン・クラフトの中で、オブジェと言われるものがある。それは工芸というより、むしろ全く個人的な自己表現の作物である場合が多い」であるが、自作に直接結びつけているわけではない。一方、一九六二年八月にプラハでの第三回国際陶芸展で金賞を受賞した際の取材では、「やはり私のオブジェにも日本の伝統がにじみ出ていると感じられたのとちがうかなあ」(時の人 国際陶芸展で連続金賞を受賞した八木一夫)『毎日新聞』(一九六二年八月二十五日付)と語ったようである。また、一九六四年十二月号の「芸術新潮」では、山本太郎「八木一夫黒陶展」内で、「八木さんが『オブジェ焼き』と自称する作品」とある。

このほか、八木の用途をもたない彫刻的な造形については、一九五六年、第八回京展の審査員会では彫刻部の招待出品者に推薦され、その際、前衛派の陶器は工芸か彫塑かの議論がなされた。また、八木の作品は一九六二年の毎日選抜美術展でも彫刻として展示されたようである。以上についての掲載文献は以下のとおりである。「前衛派の陶器は工芸か彫塑か 京展審査会」『京都新聞』(一九五六年掲載日不明)、(杉本記者)「美術 国際的水準の力作 毎日選抜美術展」『毎日新聞夕刊』(一九六二年三月二日付)。

なお、八木の略歴を見ると、一九五七年、京都市立美術大学(現京都市立芸術大学)彫刻科の非常勤講師となり、一九七一年からは同大学の陶芸科教授を務めている。このように、八木の作品は、「工芸」「モダン・クラフト」「前衛陶芸」「彫塑(彫刻)」「オブジェ焼き(オブジェ)」と、言葉の枠組みを超えて行き来した。

3 京都市立近代美術館・東京国立近代美術館・日本経済新聞社編「八木一夫展」(日本経



39 38 八木一夫「屈託のなかで」『京都新聞』（一九七六年六月十一日付）。  
「いつも離陸の角度で」（一九七七年）と「喝采の距離」（一九七四年）は作品名である。

# メアリー・スチュアートによる 磁器の部屋について

―ヘット・ロー宮殿と

## ハンプトン・コート宮殿を中心に(一)

茨城県陶芸美術館 学芸員 芦刈歩

### はじめに

本稿で取り上げるのは、ヨーロッパの王侯貴族の館に設けられた磁器が陳列された部屋である。ここではそれら「ポーセリン・キャビネット」、「ポーセリン・ルーム」、「シノフズリ・キャビネット」などと呼ばれる空間を「磁器の部屋」と呼ぶことにする。以下、一七世紀のオランダを中心とするヨーロッパの磁器の部屋の起源と派生について論じた後、そのひとつの例としてイギリス女王メアリー二世ことメアリー・スチュアート(Mary Stuart, 一六六二―一六九四)が自らの宮殿に設えた磁器の部屋について考察を加えたい<sup>(1)</sup>。

メアリー・スチュアートは、イギリス王室に生まれ、オランダ総督・オラニエ公ウィレム三世(Willem III van Oranje, 一六五〇―一七〇二)のもとに輿入れし、のちに名譽革命によりイギリス王の称号を得た夫とともに女王としてイギリスへ舞い戻った人物である。メアリーが生きた一七世紀、オランダ東インド会社によって大量の中国や日本の磁器がヨーロッパにもたらされ、同地の王侯貴族がこぞって買い求めたことはよく知られている<sup>(2)</sup>。メアリーも例にもれず熱心な磁器蒐集家であった。そのような彼女の磁器蒐集癖の結晶とも言えるのが、磁器の部屋であった。

メアリーの磁器の部屋について先行研究の多くは、義理の家族であるオラニエ・エリナツサウ家の女性たちからの影響を指摘している<sup>(3)</sup>。ウィレムの祖母、

アマリア・ファン・ソルムス・ブラウンフェルス(Amalia van Solms-Braunfels, 一六〇二―一六七五)がデン・ハーグのハウス・テン・ボス宮殿に磁器を陳列した東洋風の部屋を設けたのを皮切りに、アマリアの四人の娘たちも、嫁ぎ先のドイツで磁器の部屋を手がけている。磁器の部屋の伝統は、オラニエ・エリナツサウ家に脈々と受け継がれていた。

そこで、二つの問いが浮上してくる。まず、メアリーは、オラニエ・エリナツサウ家の女性たちに始まる磁器の部屋から何を受け継ぎ、何を発展させたのだろうか。次に、その継承と発展の背景にはどのような事情が考えられるだろうか。問いに答えるために、本論ではメアリーとウィレムの夫妻が建築や改修を行ったオランダ・イギリスの宮殿の中から、オランダのヘット・ロー宮殿と、ヘット・ロー宮殿での実践を踏まえて作られたというイギリスのハンプトン・コート宮殿の磁器の部屋を中心に一考を加えたい。本稿では、装飾と実用という二つの視点を設定し、磁器の部屋を当時の新しい生活文化である喫茶と関連付けて論じる。

考察を通じて浮かび上がるのは、磁器蒐集・陳列の裏にある君主達の政治的思惑と、磁器を通じて独自の芸術・生活文化を編み出していった上流階級の女性達の姿である。オランダとイギリスの二つの国を揺れ動いた女性君主、メアリー・スチュアートの例は、ヨーロッパにおける陶磁文化の受容・進化・伝播の諸相を私たちに示してくれるだろう。なお、彼女は東洋の磁器だけでなくオランダ産のデルフト陶器にも同等の熱意を注いでいた。ヘット・ロー宮殿とハンプトン・コート宮殿の磁器の部屋を語るうえでデルフト陶器も重要なアイテムだが、そのことに関する分析は次の機会に譲りたい。

### 1. 一七世紀オランダにおける磁器と喫茶習慣

#### (1) 磁器貿易の始まり

個別の事例を論じる前に、まずは中国・日本の磁器をはじめとする品物がヨーロッパにもたらされ、王侯貴族の間で流行した時代背景について述べたい。ヨー

ロッパにおける磁器の流通に大きな役割を果たすのが、オランダ東インド会社である。一五六八年に始まるオランダ独立戦争を経てスペイン・ハプスブルク家の支配から脱したオランダは、海上貿易により一躍世界の表舞台におどり出て、一七世紀に政治、経済ともに最盛期を迎えることとなる。

オランダが貿易に乗り出す以前、一五一一六世紀頃にはポルトガル商人によつてすでに中国の磁器がヨーロッパへもたらされていた<sup>4)</sup>。それらには銀製の台が付けられ、未知の世界の珍品を集めたいいわゆる「驚異の部屋」(cabinet of curiosities)に大切にしまわれていたという<sup>5)</sup>。とはいえ、この段階では磁器が西欧諸国に広く出回っていたわけではなかった。

一六〇二年と一六〇三年、二隻のポルトガル船がオランダによつて拿捕され、積み残していた磁器が売りさばかれた。セールの成功に商機を見出したオランダ商人たちは、公式に中国から大量の磁器を仕入れてヨーロッパに販路を広げていく。その後、明朝と清朝の王朝交代に伴う内乱と海禁策によつて中国からの磁器の供給が途絶えると、新しく興った磁器の産地、有田の製品が買い付けられるようになり、日本の磁器もヨーロッパ中で幅を利かせていくことになる。オランダ東インド会社はさらに、磁器だけでなく漆器、染織作品などの工芸品や、茶、スパイス、植物など大量のアジアの物品をヨーロッパに流通させた。オランダを通じてヨーロッパに浸透していった品々は、西洋の芸術・生活文化にまでインパクトを与えていくことになる。

## (2) 磁器の部屋と喫茶習慣

本節からは、東洋の磁器が飾られた磁器の部屋について概略を示したい。

オランダ船による磁器の大量供給は、西洋における磁器陳列に変革をもたらすことになる。磁器はもはや「驚異の部屋」に恭しく納められるような珍品ではなくなり、装飾品として部屋を埋め尽くした。一七世紀の前半にはすでに、オランダの裕福な市民の家庭では部屋のパネルの角やドアのまぐさ、家具の上などに磁器が配置されていたという<sup>6)</sup>。同世紀の後半になると、磁器陳列は宮殿や城などでさらに大規模に展開されていくことになる。

オランダ東インド会社によつてヨーロッパに磁器が大量に流通するようにな

ると、貴族や商人たちは、同じく東洋から輸入された食料品などの品々とともに、磁器の器を積極的に食卓に取り入れていった。その様子は、ロールフ・コーツ二世に帰属される《喫茶する家族》(挿図1)に見て取れる。ここには、小さな磁器の茶杯と受け皿が描かれている。男性が羽織っているのは、当時流行っていた日本風の上着である。家族が囲む漆塗りのテーブルは、おそらくベトナム製と推測される<sup>7)</sup>。富を誇示するように東洋からの高価な輸入品の数々が散りばめられているが、とりわけ作品の主題にもなっている茶に注目したい。

茶は中国からの輸入品のひとつである。先達であるポルトガルに続き、一六一〇年にオランダ東インド会社が茶の貿易を開始、一六七八年にはイギリスが参入する。茶を淹れ、飲むために使われたのが、磁器の茶器であった。同じ地域からやってきた茶と磁器は、セットでヨーロッパ中に広まっていった。それに伴って、ヨーロッパ独自の喫茶習慣が形成されていくことになる。とりわけオランダとイギリスでは茶が盛んに消費された<sup>8)</sup>。このことは、後述するように両国での新たな生活文化の形成に繋がっていく。



挿図1 ロールフ・コーツ二世(に帰属)  
《喫茶する家族》1680年頃 個人蔵

### (3)文化の担い手としての女性

ヨーロッパ近世における文化の担い手といえば男性がクローズアップされがちであるが、こと磁器に関しては女性の役割を無視できない。本節では、上流階級の女性が磁器およびそれに付随した喫茶習慣の普及にいかにか寄与してきたかを述べる。

一七世紀、フランスなどヨーロッパの貴族の館の建築においては男女で役割が分かれており、インテリアデザインと庭園は女性の領域とされた。つまり、宮殿や城館の内装には女性が積極的に関与していたというのである<sup>9)</sup>。

では、女性たちによって磁器が飾られた部屋は、どのような用途を持っていたのであろうか。興味深いのは、磁器が飾られた空間に共通するのは、いずれも主に女性自身を使う、もしくはは采配を振るうために作られた部屋だということである。それらは大きく分けて、いわゆるシノワズリの部屋<sup>10)</sup>、グランド・キッチン、グランド・バスルーム、庭園の延長線上にあるグロットの四つが挙げられる<sup>11)</sup>。

本稿ではとりわけ、東洋のモチーフや品々で飾り立てられたシノワズリの部屋に注目したい。文中における「磁器の部屋」という語はシノワズリの部屋を指している。この空間は、前段で述べた新しい生活文化である喫茶と結び付けられる。中国から輸入された茶の普及に伴い、上流階級の女性たちの間で流行をみせたティー・パーティーの主な舞台となったのが、磁器の部屋であった。ティー・パーティーでは、主催者である女主人、たとえば姫君たちが自ら茶を淹れ、客をもてなした。美術史家、ビショフが指摘するように、高価な飲み物と器やしつらえ、親密な雰囲気、特別な集まりに招待された優越感、女主人の手から茶をいただく榮譽、といった要素が、ティー・パーティーおよびその空間を女性たちにとって特別なステイタスのあるものにしたのだ<sup>12)</sup>。

さて、磁器の部屋の起源とされるのが、オラニエーナツサウ家の女性たちが関連した宮殿や城館と言われる。次章では、その具体例に迫っていききたい。

## 2 オラニエーナツサウ家の女性たちによる磁器の部屋

### (1)磁器の部屋の政治的背景

オラニエーナツサウ家の磁器の部屋を論じるにあたり、まず前提として頭に入れておかなければならないのが、ヨーロッパにおける一族の立場である。そもそも、当時のオランダは市民を中心とした共和国であり絶対君主制国家ではない。したがって、オラニエーナツサウ家は一国を代表するとはいえあくまでも総督の立場であり、絶対王政を布く他国の王家のようなステイタスは持っていなかったのである。

さらに、芸術文化の面でも新興国・オランダのオラニエーナツサウ家はある種の劣等感を抱いていた。一七世紀の宮廷文化において西洋諸国の誰もが一目を置いていたのは、貿易大国として飛ぶ鳥を落とす勢いであったオランダではなく、歴史と伝統のあるフランスであった。調和と統一性を旨としたフランス宮廷のスタイルは、オラニエーナツサウ家の宮殿建築にも多大な影響を与えたと言われている。実際、メアリーの義理の祖父であり、アマリアの夫であるフレデリック・ヘンドリックが最新の流行を学ぶためにパリを訪れていることから、このことが裏付けられよう<sup>13)</sup>。

では、どうすればこの劣等感を解消することができるのだろうか。解決策としてクローズアップされたのが、貿易によってもたらされた異国の品々だった<sup>14)</sup>。とりわけ磁器や漆器は、経済力を背景にヨーロッパ中に影響力を及ぼしてきたオラニエーナツサウ家の繁栄の象徴として、格好のアイテムであった。来客をもてなす場としての磁器の部屋には、オラニエーナツサウ家の威光を示すために高価な磁器や漆器が置かれたのである。

### (2)オラニエーナツサウ家の磁器の部屋の系譜

オラニエーナツサウ家の館における磁器の部屋の出発点となったのが、アマリアによる、ハウス・テン・ボス宮殿の磁器の部屋である。この部屋を含む棟はのちに改装されたが、幸いなことにアマリアのコレクションとその配置場所を記した財産目録から当時の内装の手がかりを得ることができる<sup>15)</sup>。アマ

リアはこの宮殿の建築に積極的に関わったとされており、前章で述べた当時の建築における女性たちの関与を考えあわせても、磁器の部屋には施主である彼女自身の意向が色濃く反映されているとみるのが自然であろう。

実はアマーリアは一六四五年に着工したハウス・テン・ボス宮殿以前、ノールドアインデ宮殿等ですでに磁器を装飾の目的で陳列している。これはヨーロッパにおける磁器の部屋の初期の事例とも言われている<sup>(16)</sup>。しかし、ハウス・テン・ボス宮殿の内装のコンセプトは、従来の事例と一線を画していた。アマーリアはただ磁器を並べるだけでなく、部屋全体に異国の品々を散りばめ、東洋風の雰囲気を作り出したのである。興味深いことに、彼女が東洋風の部屋を作るために使った漆のパネルは、日本の漆の家具を解体したものだ<sup>(17)</sup>という。フランス宮廷における調和と統一性の考え方を応用し、内装を東洋風に統一した磁器の部屋は、ここで歴史上に姿を現したのである<sup>(17)</sup>。

アマーリアの没後、磁器を含む彼女のコレクションの多くは娘たちによって相続された<sup>(18)</sup>。娘たちが受け継いだのは物品だけではない。東洋風の磁器の部屋というアイデアもまた、娘たちによって引き継がれ、それぞれの嫁ぎ先であるドイツの城館で花開いた。すなわち、ルイーゼ・ヘンリエッテによるオラニエンブルク城、アルベルティーネ・アグネスによるオラニエンスタイン城、ヘンリエッテ・カタリーナによるオラニエンバウム城、マリアによるオラニエンホフ城である。これらの城の部屋には、壁付棚、吊り下げ型ラック、飾り戸棚、家具や暖炉、ドアの上、挙句の果てにはテーブルの下など、ありとあらゆる場所にたくさんの磁器が並べられたという<sup>(19)</sup>。漆の家具由来のパネルで飾られたという点でも、アマーリア流を受け継いでいる。さらに、娘たちによる磁器の部屋では新しい生活文化が展開されていくことになる。それが喫茶習慣である。

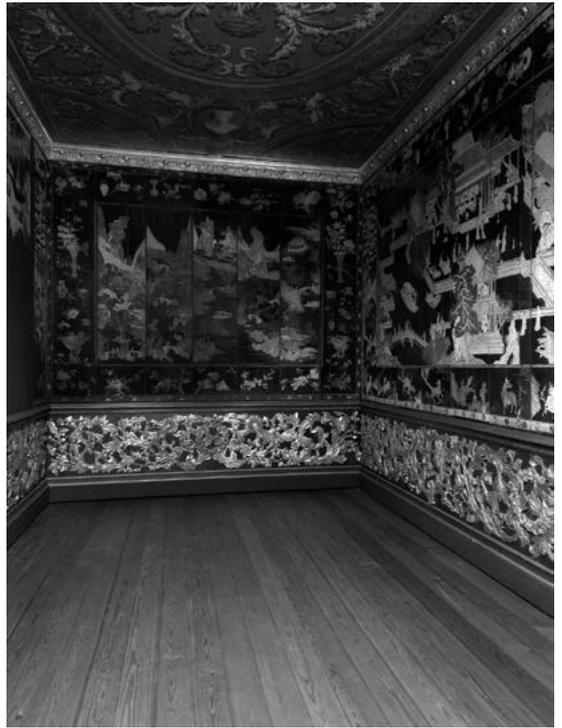
### (3) オラニエンナッサウ家における磁器の部屋の用途

前章では、磁器の部屋が女性たちによってプロデュースされ、喫茶の場として機能したことを述べた。オラニエンナッサウ家の女性たちによる一連の磁器の部屋は、そのプロトタイプを作ったと言われる。

オラニエンナッサウ家の女性たちの高価な輸入品が飾られた磁器の部屋は、ごく限られた来訪者だけが招き入れられる特別な部屋で、外交的な役割を担っていた。アマーリアの娘たちが設えた磁器の部屋では、茶が供されたと考えられている。それは、オラニエンバウム城の磁器の部屋と推測されているレセプションホールが、ティールームとも呼ばれていることから裏付けられる<sup>(20)</sup>。実際、オラニエンバウム城の施主であるヘンリエッテ・カタリーナは茶の愛好家で知られ、彼女が喫茶を楽しむ様子は、エイブラハム・スナッフエン作《喫茶するヘンリエッテ・カタリーナ・ファン・ナッサウと娘たち》(挿図2)に描かれているほどである。もうひとつ例を挙げると、現在、アムステルダム国立美術館の展示室の一角には、もう一人の娘アルベルティーネ・アグネスがオランダ・レーワルデン市のスタッドハウデルリーク・ホフにしつらえたティールームが再構築されている(挿図3)。漆のパネルで装飾されたこの部屋は、ハウス・テン・ボス宮殿の磁器の部屋の系譜を受け継ぐものと言えよう。



挿図2：エイブラハム・スナッフエン  
《喫茶するヘンリエッテ・カタリーナ・ファン・ナッサウと娘たち》 1686年  
デッサウ=ヴェルリッツ文化財団蔵



挿図3：スタッドハウデルリーク・ホフのティールームの復元  
1695年以前(アムステルダム国立美術館)

### 3 イギリスにおける磁器とオランダ

#### (1) 宮廷文化の政治的背景

前章では、ヨーロッパにおける磁器の部屋の典型的なモデルとなったとされるオラニエ・ナッサウ家による事例を見てきた。しかし、メアリーにインスピレーションを与えたのはそれだけだろうか。本章では、メアリーの出身国であるイギリスと、オランダとの関係について、磁器を軸にして述べたい。

ところで、イギリスとオランダの政治や文化の関係を紐解くにあたっては、もうひとつ欠かせない国がある。それはオラニエ・ナッサウ家による建築プロジェクトにも影響を与えたとされるフランスである。フランス、オランダ、イギリスはともにヨーロッパの強国でありライバルであったが、それぞれは政略結婚を背景とした君主一族同志の複雑な姻戚関係によって時に結び付けられ、人的・文化的交流が盛んであった。この三国の宮殿建築の影響関係を、近世ヨーロッパの装飾芸術研究に大きな足跡を遺した美術史家、ソーントンの論を借りてまとめると、フランスは一七世紀ヨーロッパの宮廷文化のファッショナリー

ダーであり、オランダがそれに追随し、イギリスがフランス化されたオランダのスタイルに刺激された、という構図があったという<sup>21)</sup>。

フランスがファッショナリーダーとされているが、それはスタイルだけの問題ではない。スタイルの裏に込めた政治的思惑も、他国に影響を与えている。ソーントンは、壮麗な一七世紀フランスの宮廷建築や文化は、国家というシステムを思いのままに動かすことのできる王が、神の力や富・権力と緊密に結び付けられていることを人々に印象付けるために機能したと考察している<sup>22)</sup>。さらに一歩進んで、フランス王家が人々の真似るべき文化的スタイルを創出したこともソーントンは指摘している。すなわち、王の下に仕える貴族たちは、国を統べる王家によって形作られた趣味やふるまいの型を取り入れることによって、自らのステイタスを高めたのだ<sup>23)</sup>。宮廷の役割とは、その豪華絢爛さによって権力を見せつけるだけでなく、手本となるべき視覚的様式を作ることにもあったのである。この考えは、各国の王や君主たちにも受け継がれていく。

#### (2) イギリスとオランダを繋ぐ磁器

本節では、メアリーの出身地であるイギリスにおける磁器の受容について見ていきたい。メアリーが作らせた磁器の部屋がオラニエ・ナッサウ家の女性たちが関わってきた一連の磁器の部屋と共通点を多く持つのは事実だが、磁器蒐集癖がオランダで培われたものかといえば、そうとも言い切れないのである。そこで、メアリーが生まれたスチュアート家と磁器を取り巻く時代背景に触れる。磁器蒐集という点でスチュアート家はオランダの上得意であり、オランダがポルトガル船から磁器を分捕って売り捌いていたごく初期から磁器をオランダ経由で入手していた。メアリーの父、ジェームズ二世の磁器の目利きぶりは国外にも知れ渡っており、メアリーは幼少期から多くの磁器を目にする機会があったと考えられる<sup>24)</sup>。

ただ、イギリス王室にとって磁器とは興味の対象以上の意味合いを持っているように思われる。磁器は単なる商品として以外に、オランダとイギリスをつなぐ外交的な贈答品としての役割も果たしていたのである。当時のイギリス王政は盤石ではなく、市民革命に翻弄されていた。一六四二年に始まる清教徒革

命によって国を脱出したスチュアート家の面々が亡命先に選んだ場所のひとつが、姻戚関係などで繋がりのあるオラニエーナツサウ家の拠点、オランダであった。チャールズ一世の妻、ヘンリエッタ・マリアは、亡命先のハーグで十七人会（オランダ東インド会社の取締役会）からじつに八百を超える磁器のアイテムを贈られたという。

ソーントンが、イギリス宮廷がフランス化されたオランダのスタイルに刺激された、と述べた背景はここにある。オランダ宮廷がフランスから影響を受けたことは先に指摘したとおりだが、オランダに亡命し、彼の地の宮廷に滞在したイギリスの王侯貴族たちが、芸術文化・生活文化の運び手となったのだ。

### (3) イギリスにおける喫茶習慣の広がり

さて、イギリスの王侯貴族がオランダからもたらした文化の中には、磁器の部屋も含まれていた。メアリー以前のスチュアート家の館に磁器の部屋が作られたかどうかは定かではないが、少なくともスチュアート家に近い王党派の貴族の館には、磁器の部屋が存在していた。そしてそれらは、オラニエーナツサウ家の女性たちによる磁器の部屋と多くの共通点を持っていた。

たとえば、名誉革命以前の二七〇年に改装された、ローダーデル公爵夫人エリザベス・マリーが所有していたハム・ハウスの私室には、ジャパニング（模造漆）が施された本棚、日本製漆器の蓋物、ベンガル製ティーテーブル、ティーポットが納められていた<sup>25</sup>。この部屋は、イギリスにおける初期の喫茶愛好家として知られるエリザベスが茶を楽しんだ場所だと推測される。似たような例は、同じ時期に改装されたエクセター伯爵セシル家の居城バーリー・ハウスなどにも見られる<sup>26</sup>。これらの磁器の部屋を紐解くキーワードとなるのは、いずれも女性・東洋風に統一された内装・喫茶習慣の三つであり、これらはオラニエーナツサウ家による磁器の部屋に共通している。

喫茶のための東洋風の部屋はオランダのイメージと結び付けられていた。その証拠に、アランデル伯爵夫人アレーシア・ハウードの所有していたタート・ホールに設けられた、バンケット・ルームは「オランダ風バンケット・ルーム」と呼ばれ、多くの磁器が賓客をもてなした。磁器のある部屋はすなわちオランダ

風であるという認識は、当時のイギリス貴族に共有されていたのである<sup>27</sup>。

このように、磁器の部屋および喫茶習慣はメアリーの帰国以前にもイギリスで萌芽を見せていた。しかし、メアリーがもたらした磁器および喫茶習慣の流行は、これらをはるかに上回るものであった。

## 4 メアリー・スチュアートの宮殿における磁器蒐集・陳列

### (1) メアリー・スチュアートと磁器

これまで述べてきた背景を踏まえて、本章ではメアリー・スチュアートの磁器の部屋について論じる。その前に、彼女の生い立ちと磁器蒐集について簡単に概要を述べたい。

メアリー・スチュアートは一六六二年、ヨーク公ジェームズ、のちのイギリス王ジェームズ二世の娘としてスチュアート家に生まれた。ジェームズはカトリックへと傾倒していくが、メアリーはプロテスタントとして育てられた。一六七七年、当時一五歳だった彼女は、従兄弟でプロテスタントでもあったオランダ総督、ウィレム三世のもとに輿入れする。これは対フランスという意味もあっただろう。しばらくオランダで新婚生活を過ごしていたメアリーであったが、平和な時間は長くは続かなかった。カトリックとなった父ジェームズ二世とイギリス議会との対立は次第に修復不可能なものになり、ついにジェームズは一六八八年に国を追われ、代わりにウィレムとメアリーが二人そろってイギリスで王位に就くことになる。世にいう名誉革命である。

さて、メアリーの磁器に対する関心が芽生えたのがいつかは定かではないが、前章で述べたようにスチュアート家では磁器が蒐集されており、幼い頃からこれらに親しんできたことは想像に難くない。ただ、彼女が実際にコレクターとしての頭角を現したのは、オランダ時代のことである。この頃メアリーは義理の祖母であるアマリアが設えたハウス・テン・ボス宮殿の磁器の部屋を實際に目にしてきた可能性が高く、刺激を受けたことは容易に推測できる<sup>28</sup>。名誉革命の後、彼女の磁器のコレクションは、一六八九年にイギリスへと移送さ

れた。そして、彼女はイギリス史上に残る磁器コレクターとして名を馳せることとなるのである。

## (2) ヘット・ロー宮殿とハンプトン・コート宮殿

メアリーが磁器蒐集活動と同じく情熱を注いだのが、宮殿建築であった。メアリーとウィレムが関わった宮殿のうち、ヘット・ロー宮殿とハンプトン・コート宮殿は、費用と規模の面から言っても、彼らが最も力を入れた建築と言つて差支えないだろう。以下、宮殿の概要を紹介し、各宮殿の磁器の部屋を考察するための資料を挙げる。

まずはヘット・ロー宮殿である。オランダ中部、アペルドーンに位置し、一六八六年に竣工したヘット・ロー宮殿は、ウィレムがゲストとともに夏に狩猟を楽しむための別荘として作られた。メアリーとウィレムによる建築プロジェクトの多くは既存の宮殿の改築・改装だが、ヘット・ロー宮殿はもともと中世の狩猟小屋にルーツを持つとはいえ、建物から庭園までほぼすべてが彼らのコミッションによって作られたと言つてよい。

ヘット・ロー宮殿には、一体どのような磁器のコレクションが収められているのだろうか。残念なことにメアリーが宮殿にいた当時の財産目録は現存していないが、彼女の死の約二〇年後、一七一三年に編纂された目録にはそれぞれのコレクションの内容・数量が記載されており磁器の部屋の様子を断片的に伝える<sup>29</sup>。一九七七年と一九八四年に行われた宮殿の修復および発掘工事の記録も重要な手がかりを与えてくれる<sup>30</sup>。

一方、ハンプトン・コート宮殿はもともと一六世紀はじめ、チューダー朝時代からイギリス王家に引き継がれてきた建物である。とはいえ、メアリー以前のスチュアート家の王は、郊外に位置するハンプトン・コート宮殿よりも利便性が高いロンドンのホワイトホール宮殿に代々居住していた。しかし一説にはウィレムが喘息持ちで都会を嫌がったことから、夫妻がイギリスで戴冠してほどなく、彼らの住まいを整えるためにハンプトン・コート宮殿の大規模な改築が行われることになった。現存する宮殿の半分ほどは彼らによる改築部分である。改築工事期間中、宮殿の敷地内にあるテムズ川に面した古い建物がメアリー

のための仮住まいとして使われ、「ウォーター・ギャラリー」と呼ばれた。ここが、彼女の磁器の部屋が設けられた場所である。メアリーの死後、ウォーター・ギャラリーは取り壊され、そこにあったコレクションは新しい建物の「ロング・ギャラリー」と呼ばれる場所へと移された。

メアリーの生前は千点を超える磁器があったと考えられているが、現存するのはその一部である。二〇世紀初頭に編纂されたハンプトン・コート宮殿およびセント・ジェームズ宮殿のカタログに、イギリス王家が所蔵するコレクションの詳細が記載されており、そこには中国・日本の磁器一六六の記録がある<sup>31</sup>。現存するコレクションについては、二〇一六年に出版されたイギリス王室の陶磁コレクションのカタログ・レゾネから知ることができるが、二つのカタログを比較すると多くのアイテムは一致しており大きな変化はないようである<sup>32</sup>。さらに、『ロビンソン・クルーソー』の著者として知られる作家ダニエル・デフォーやイギリス人旅行家シリア・ファインズによる旅行記も貴重な資料である<sup>33</sup>。

ここで紹介した資料や、その他同時代の証言などを集めていくと、ふたつの宮殿には共通項が多いことがわかる。実際、ヘット・ロー宮殿はハンプトン・コート宮殿のプロトタイプであるという説も存在するくらいだ<sup>34</sup>。共通項の最たるものが、磁器コレクションの多さである。次節では、まずメアリーとオラニエ・ナッサウ家の女性たちの磁器の部屋の比較からメアリーが受け継いだものを明らかにし、さらにメアリーによる二つの宮殿の比較を通して、彼女自身がオランダ時代からイギリス時代にかけて発展させたものを浮き彫りにしていきたい。

## (3) オラニエ・ナッサウ家からの継承

まずはヘット・ロー宮殿である。理由は後述するが、現在の図書室にあたる部屋はかつて磁器の部屋だったという説がある<sup>35</sup>。一七一三年の財産目録にはおびただしい数の陶磁器や漆器が記載されており、陶磁器の中でも茶器が数多く含まれていることから、喫茶を楽しむための磁器の部屋が宮殿内にあったことは十分推測可能である<sup>36</sup>。実際、オランダの別の建物の事例もある。オ

ランダ国会議事堂などを抱えるビネンホフという建物内のオランダ総督住居に、メアリーの指示によって磁器の部屋が作られたとされ、その目録には「喫茶道具を備え付けた東インドキッチン」の記載があることから、ここで茶が提供されたのだろう<sup>(37)</sup>。

ハンプトン・コート宮殿はどうであろうか。在りし日のウォーター・ギャラリーの様子を唯一伝えるファインズの旅行記は、ここに磁器や漆のパネル、鏡で飾られた部屋があったことを伝えてくれる<sup>(38)</sup>。その漆のパネルはアマリアの方式に従って、日本製家具を分解して作られたものであった<sup>(39)</sup>。加えてデフォの手記には、メアリーのコレクションが移されたロング・ギャラリーに、これまでイギリスでは見たことのない規模の磁器コレクションが陳列されていた様子が綴られている<sup>(40)</sup>。ただ、ウォーター・ギャラリーの磁器の部屋が喫茶用に使われていたかどうかは定かではない。しかしメアリーが大変な茶好きで、イギリスにおける喫茶習慣の普及に多大な貢献をしたことはよく知られた事実であり、ヘット・ロー宮殿やビネンホフの前例を考えてみても、磁器の部屋で茶が楽しまれていた可能性は高い。

以上のことからメアリーのヘット・ロー宮殿およびハンプトン・コート宮殿の磁器の部屋は装飾の面でも実用の面でもオラニエ・ナッサウ家の女性たちによる磁器の部屋と共通する部分が多いことがわかる。

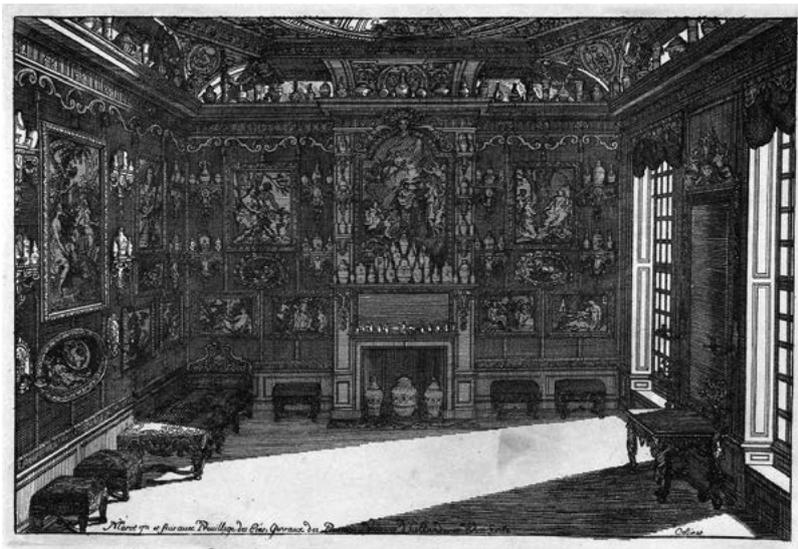
では、なぜメアリーは積極的に前例に倣おうとしたのだろうか。それは、彼女が置かれた政治的立場が関係しているのかもしれない。まず、彼女はもともとオラニエ・ナッサウ家の人間ではない。そこで、オランダに嫁ぎ、自分が家族のメンバーであることを示すためにヘット・ロー宮殿をオラニエ・ナッサウ流に装飾したのだろう。名誉革命によってイギリスに戻った後彼女は、外国人であるウィレムの王位の正当性を確固たるものにするため、より一層オランダとイギリスの結びつきを強調する必要があった。同時に、自分たちがこれまでのイギリス王とは違うということも示さなければならぬ。よって、イギリス王家の伝統から距離を置くために旧来の王室のイメージがこびりついたホワイトホール宮殿から離れ、ハンプトン・コート宮殿で新しい様式を導入したのだと考えられている<sup>(41)</sup>。

#### (4) 磁器の部屋の進化

これまではメアリーがオラニエ・ナッサウ家の伝統に倣った部分を取り上げてきたが、では彼女自身が付け加えたものとは何だろうか。重要人物として浮上するのが、フランス人建築家・室内装飾家、ダニエル・マロ(父) (Daniel Marot the elder, 一六六一—一七五二)である。建築家のジョン・マロの息子としてパリに生まれたマロは、ルイ一四世お抱えデザイナーのジャン・ベレン(父)のもとで数々のデザイン画を制作していた。しかし彼はユグノーであったためにフランスからの亡命を余儀なくされ、オランダにやってくることになる。フランス宮廷のファッションに精通していた彼はウィレムとメアリーに召し抱えられ、ヘット・ロー宮殿やホンセラースダイク宮殿の建築・改装プロジェクトに従事した。ただ、彼のイギリスでの活動は記録に表れずはつきりと分からない。これはイギリス在来の建築家に配慮した結果であり、ウィレムたちは私的にマロを頼っていたと考えられる<sup>(42)</sup>。建築史家ジャクソン・ストプスもマロがウォーター・ギャラリーを改装したと推測しており、彼がイギリスでも活動していたであろうことは、研究者の間で意見が一致するところである<sup>(43)</sup>。

マロは、フランス宮廷文化の理念である調和と統一性を新しい形で磁器の部屋にもたらした。版画家でもあるマロは、自身がデザインした磁器の部屋の図をいくつか遺している(挿図4)。これが実在の磁器の部屋と一致するとは限らないが、少なくとも彼の頭の中にあるプランを反映しているのは間違いない。図を見ると、磁器が独特な配置で並べられていることがわかる。瓶や壺などが付け柱、チムニーピース(暖炉の上の突き出した部分)、天井の縁など、まるで建築の構造を強調するかのようによつて規則正しく並べられているのである。マロは磁器をただ置くのではなく、建築のプランに沿って、装飾要素として計画的に配置した。そうすることによって、部屋全体の統一感を創出したのだ。

もう一つ、版画からは判らないが、磁器の部屋における鏡の導入もマロの創意と言われる<sup>(44)</sup>。ヘット・ロー宮殿やビネンホフ以外にオランダでメアリーが関与したもう一つの磁器の部屋がホンセラースダイク宮殿の「インド風の部屋」であるが、こちらもマロが室内装飾を担当している。メアリーと同時代を生きたスウェーデンの建築家ニコデムス・テッシン(子)の証言によれば、この部

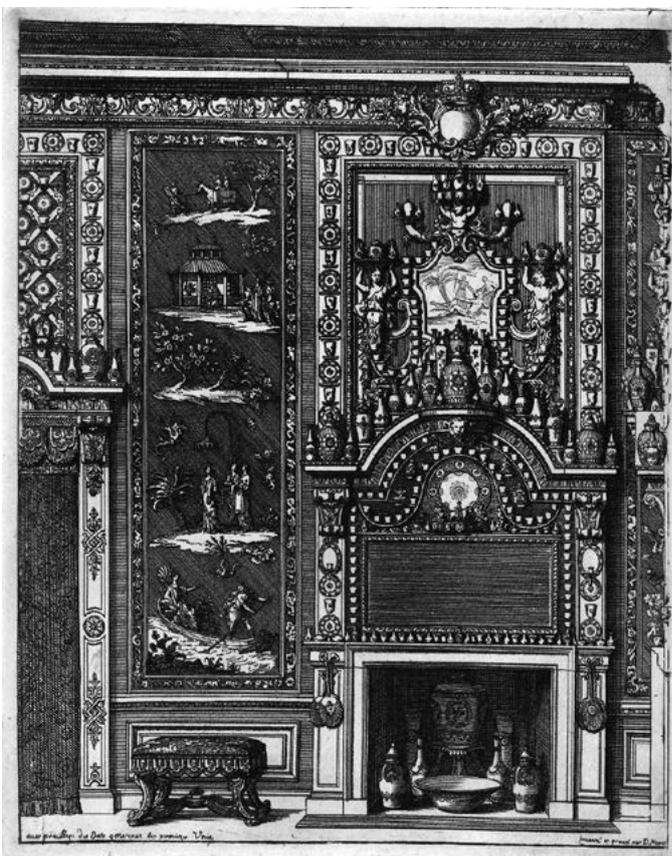


挿図4：ダニエル・マロ（父） 絵画と中国陶磁のある部屋 1712年

屋の天井は鏡張りで、壁は漆のパネルで飾られ、磁器がチムニーピースの周りに並べられていたという。テッシンの証言は、マロが遺した版画と一致するところが多い(挿図5)<sup>(46)</sup>。実は、前に言及したようにヘット・ロー宮殿の図書室がもともと磁器の部屋だったと考えられているのは、このホンセラースダイク宮殿の「インド風の部屋」の目撃証言と符合するところが多いからである。すなわち、図書室の天井は鏡張りであり、改修工事で発見された木造部分に描かれた素描は、マロのデザインと似通っていたのである<sup>(46)</sup>。ハンプトン・コート宮殿についても、前述のファインズの証言から、ウォーター・ギャラリーが磁器と漆のパネル、鏡で彩られていたことがはっきりしている。マロがフランスを去る以前、ヴェルサイユのプチ・ギャラリーには規則的に並べられた輝石と鏡とで飾られた部屋があったとい

い、ヴェルサイユの宮殿建築に詳しくあったマロが磁器の部屋を手掛けるにあたってこれを参考にしたという説もある<sup>(47)</sup>。ともあれ、マロは磁器の計画的な配置および鏡を新機軸として打ちだした。鏡は室内の輝きを増幅させ、縦に横にと磁器が無限に連なるような錯覚を人々に与えたことだろう。では、新しいスタイルの磁器の部屋に、施主であるメアリーの意向はどの程度反映されていたのだろうか。ハンプトン・

コート宮殿改築プロジェクトの責任者であった建築家クリストファー・レンによれば、メアリーはこの改築のあらゆる段階で積極的に関与し、意見を出したという<sup>(48)</sup>。だが、具体的にどの部分に彼女の意見が取り入れられたのかも、あるいは磁器の部屋の新機軸は全くのマロの創意なのか、今のところ知るすべはない。しかしひとつ確かなのは、メアリーがマロとの協働のもと、後々に続く磁器の部屋の新しい定型、すなわち、磁器が統一性を持って配列された鏡張りの部屋を作り上げたということである。



挿図5：ダニエル・マロ（父） 暖炉脇の漆のパネル 1673~1703年頃

## おわりに

オランダにとって一七世紀は黄金時代とも呼ばれる。東西貿易によって一躍世界の表舞台に躍り出たオランダと、その元首であるオラニエーナツサウ家の富と力の象徴が、東方からやってきた貿易品であった。この新興国の一総督家がフランスなど他国の君主と張り合うためには、オランダ国民、ひいては他国の人々にも真似されるような独自の文化様式を作り出さなくてはならない。そのためを考え出されたのが、東洋風に統一された磁器の部屋であった。磁器の部屋に招かれた賓客は、女主人自らの淹れた茶が注がれた磁器のうつわでもてなしを受け、部屋を飾る中国や日本の調度品に目を奪われたことだろう。

そのオランダのオラニエーナツサウ家に飛び込んだのが、イギリス人のメアリー・スチュアートだった。幼いころから目にしていたであろう磁器とオランダで再会し、その魅力に取りつかれたメアリーは、ダニエル・マロの協力を得て、ヘット・ロー宮殿などでオラニエーナツサウ家の伝統に新基軸を加えた磁器の部屋を作り出した。歴史の荒波に流されイギリスに舞い戻った後も、彼女はハンプトン・コート宮殿に自分流の磁器の部屋を造営し、イギリスの人々に磁器と茶への情熱を伝えることになる。

自分流の定型の創出には、王が意図的にその時代の芸術・生活様式を作り出す、というフランス宮廷の理念にも通じるところがある。メアリーにとってその新しい様式とは、オランダとイギリスとの結びつきを象徴する磁器というアイテムを使った芸術・生活文化にあった。それが、磁器の部屋であり、喫茶習慣だったのである。

メアリーは、ヘット・ロー宮殿やハンプトン・コート宮殿などにおいて、いわゆるシノワズリの部屋とは別種の磁器の部屋を手掛けている。マロも関与したそれらの部屋では、東洋の磁器以上にデルフト陶器が重要な役割を担った。次回は、それらの部屋について論じたい。

## 註

- (1) 本稿では便宜的に、当時のネーデルラント連邦共和国を「オランダ」、イングランド・スコットランド・アイルランドの連合国を「イギリス」と呼ぶ。
- (2) 当時「東ヘント」という語は特定の国ではなく、東洋のことを漠然と指すために使われた。
- (3) Wilson 1972, pp.116-119; Shulsky 1989, pp.51-54; Erkelens et al. 1996, pp.11-13; Hinton et al. 1998, pp.27-33; Bischoff 2014, pp.171-179.
- (4) Lane 1949, p. 23; Ayers 1985, pp.262-263.
- (5) Lane 1949, p. 23; Gerrisen et al., 2016, pp.8-10.
- (6) van Campen 2014, pp.194-195.
- (7) Corrigan et al. 2015, pp.214-216.
- (8) Young 2003, pp.88-91.
- (9) Thornton 1978, pp.7-10; Bischoff 2014, p. 171 and 262.
- (10) 「シノワズリ」とは中国趣味の意だが、中国に限らず極東に発想の源泉を求めた。
- (11) Bischoff 2014, p.171 and 262.
- (12) Bischoff 2014, p.183.
- (13) Thornton 1978, p.39.
- (14) Bischoff 2014, p.172-173.
- (15) T. H. Lunsingh Scheunleer et al. 1974.
- (16) Fock 1997, p.80-81.
- (17) Bischoff 2014, p.172.
- (18) Corringen et al. 2015, p.169.
- (19) Thornton 1978, pp.250-251; Fock 1997, pp.76-86; Corrigan et al. 2015, p.222 et al.
- (20) Fock 1997, p.84; Bechler 2002, p.19; Corringen et al.2015, p.169.
- (21) Thornton 1978, pp.25-51.
- (22) Thornton 1978, p.3.
- (23) Thornton 1978, p.3.
- (24) Hardy 1989, p.23; Marschner 1998, p.49.
- (25) Rowell 2012, p.51.
- (26) Till 1986, pp.32-33; Impey 2002, p.118.
- (27) Thornton 1978, p.248; Bischoff 2014, p.171-172.
- (28) Erkelens 1996, p.13.

(62) Lunsingh Scheurleer et al. 1974, vol.2, pp.649-694.

(63) Erkelens 1996.

(64) Dillon 1910.

(65) Ayers 2016, vol.1.

(66) Fiennes (rev.ed.) 1949.

(67) Jones 1988, p.3.

(68) Erkelens 1996, pp. 18-19.

(69) Lunsingh Scheurleer et al.1974, vol.2, pp. 684-688 (nos 990-1150)

(70) Lunsingh Scheurleer et al.1974, vol.1, p. 434 (no 169); Erkelens 1996, p.15.

(71) Fiennes (rev.ed.) 1949, p.59.

(72) ホトリヨ=ナシカノ家の秘書であったロンドンスタンナアン・ホトリヨの秘書について。書體の古び麗麗な装幀品を解体するメンバーのインタビューの是非を是非論じよう。

(73) Defoe (rev.ed.) 1962, p.175.

(74) Jones 1988, pp.1-4.

(75) Lane 1949, p.23.

(76) Jackson-Stops 1982, p.110.

(77) Shulsky 1998, p.33.

(78) Upmark 1900, p.146.

(79) Erkelens 1996, pp.18-19.

(80) Shulsky 1998, p.33.

(81) Wren(著監録) 1965, p.326.

### 参考文献

J. Ayers, *Chinese and Japanese works of art in the collection of Her Majesty the Queen*. 3 vols, London: Royal Collection Trust, 2016.

———. ‘The early China trade’. in: O. Impey and A. MacGregor (eds.), *The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985, 259-266.

K. Bechler, *Schloss Oranienbaum: Architektur und Kunstpolitik der Oranierinnen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Halle:

Mitteldeutscher Verlag, 2002.

C. Bischoff, ‘Women collectors and the rise of the porcelain cabinet’. in: Rijksmuseum Amsterdam, Gemeentemuseum Den Haag, Groninger Museum, and Keramiekmuseum Princessehof (eds.), *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2014, 171-90.

J. van Campen, ‘Chinese and Japanese porcelain in the interior’. in: Rijksmuseum Amsterdam, Gemeentemuseum Den Haag, Groninger Museum, and Keramiekmuseum Princessehof (eds.), *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2014, 191-212.

K. H. Corrigan, J. van Campen, F. Diercks, and J.C. Blyberg, eds. *Asia in Amsterdam: the culture of luxury in the Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 2015.

D. Defoe, *A tour thro’ the whole island of Great Britain: divided into circuits or journies. giving a particular and diverting account of whatever is curious and worth observation. particularly fitted for the reader of such as desire to travel over the island*. Rev. ed., vol. 1. London: Everyman’s Library, 1962, <https://archive.org/details/tourthroughthw006736mbp> (27 December 2020).

E. Dillon, *Catalogue of the Chinese and Japanese porcelain and of the Delft fayence at the Palaces of Hampton Court and St. James*. London: Harrison & Sons, 1910.

A. M. L. E. Erkelens, ‘Delfts porcelijn’ van koningin Mary II: *ceramiek op Het Loo uit de tijd van Willem III en Mary II = Queen Mary’s ‘Delft porcelain’: ceramics at Het Loo from the time of William and Mary*. Apeldoorn/Zwolle: Paleis Het Loo ; Waanders, 1996.

- A. Gerrisen, and G. Riello, eds. *The global lives of things: the material culture of connections in the early modern world*. London: Routledge, 2016, <http://www.globalcommodities.amdigital.co.uk:ezproxy.leidenuniv.nl:2048/> (27 December 2020).
- B. W. Fock, 'The apartments of Frederick Henry and Amalia of Solms: princely splendour and the triumph of porcelain'. in: Mauritshuis (ed.) *Princely patrons: the collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1997, 76-86.
- C. Fiennes, *Journeys*. Rev. ed. London: The Cresset Library, 1949.
- J. Hardy, 'Kakiemon in the English house'. in: O. Impey and M. Hinton (eds.), *Kakiemon: porcelain from the English country house*. Oxford: Ashmolean Museum, 1989, 22-31.
- M. Hinton, and O. Impey, eds. *Kensington Palace and the porcelain of Queen Mary II: essays in association with the exhibition China Mania*. London: Christie's, 1998.
- C. Huygens, '27 Sep 1685: Huygens, Constantijn, 1596-1687 (The Hague, South Holland, Netherlands) to Stuart, Mary II (Queen of England, Scotland, and Ireland), 1662-1694'. in: Early Modern Letters Online, [http://emlo.bodleian.ox.ac.uk/profile/work/09b93044-a110-44ae-a482-895987ff5595?sort=date-a&rows=50&col\\_cat=Stuart,%20Mary%20II%20\(Queen%20of%20England,%20Scotland,%20art,%20Ireland\)&ftbr\\_creator\\_person=http%3A//localhost/person/69f002dda-1994-418d-9cc4-d8d544d64121&baseurl=/forms/advanced&start=0&type=advanced&numFound=3](http://emlo.bodleian.ox.ac.uk/profile/work/09b93044-a110-44ae-a482-895987ff5595?sort=date-a&rows=50&col_cat=Stuart,%20Mary%20II%20(Queen%20of%20England,%20Scotland,%20art,%20Ireland)&ftbr_creator_person=http%3A//localhost/person/69f002dda-1994-418d-9cc4-d8d544d64121&baseurl=/forms/advanced&start=0&type=advanced&numFound=3). (27 December 2020).
- O. Impey, 'Japanese porcelain at Burchley House: the inventory of 1688 and the sale of 1888', *Metropolitan Museum Journal* 37 (2002), 117-131.
- G. Jackson-Stops, 'The court style in Britain'. in: N. Aakre (ed.), *Courts and colonies: the William and Mary style in Holland, England, and America*. New York: The Smithsonian Institution, 1988, 36-61.
- J.R. Jones, 'The building works and court style of William and Mary'. in: *The Anglo-Dutch garden in the age of William and Mary*. London/Amsterdam: Taylor & Francis; Thoth, 1988, 1-13.
- A. Lane, 'Daniel Marot: designer of Delft vases and of gardens at Hampton Court'. *The connoisseur: an illustrated magazine for collectors* 123 (1949), 19-24.
- T. H. Lunsingh Scheurleer, and S. W. A. Drossaers. *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmede gelijktel stellen stukken, 1567-1795*. 3 vols, Rijks geschiedkundige publicatiën. Grote serie. The Hague: Nijhoff, 1974.
- J. Marschner, 'Queen Mary as a collector'. in: M. Hinton and O. Impey (eds.), *Kensington Palace and the porcelain of Queen Mary II: essays in association with the exhibition China Mania*. London: Christie's, 1998. 49-58.
- C. Rowell, 'Countess of Dysart and Duchess of Lauderdale: as a collector and patron'. in: S. Bracken, A. Gáldy, and A. Turpin (eds.), *Women patrons and collectors*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, 35-65.
- L. Shulsky, 'Queen Mary's collection of porcelain and Delft and its display at Kensington Palace'. *American ceramic circle journal* 7 (1989), 51-74, <http://www.newburybooks.com/product/2650/American-Ceramic-Circle-Journal-Volume-VII-Chilton-Meredith-and-Olive-Koyama-editors> (27 December 2020).
- . 'Queen Mary's collection of porcelain and its display at Kensington Palace'. in: M. Hinton and O. Impey (eds.), *Kensington Pal-*

- ace and the porcelain of Queen Mary II: essays in association with the exhibition *China Mania*. London: Christie's, 1998, 27-48.
- P. Thornton, *Seventeenth-century interior decoration in England, France and Holland*. New Haven [etc.]: Yale University Press, 1978.
- E. Till, 'A brief account of the Burghley House inventory of 1688 and the Devonshire Schedule of 1690'. in: A. Mumroe and N. Noble Richard (eds.), *The Burghley porcelains: an exhibition from the Burghley House collection and based on the 1688 inventory and 1690 Devonshire Schedule*. New York: Japan Society Gallery, 1986, 26-31.
- J. Wilson, 'Phenomenon of taste: the China ware of Queen Mary II'. *Apollo: The Magazine of the Arts* 96 (1972), 116-23.
- C. Wren, *Parentalia: or, memoirs of the family of the wrens; viz., of Mathew, Bishop of Ely, Christopher, Dean of Windsor, etc. But chiefly of Sir Christopher Wren ... in which is contained, besides his works, a great number of original papers and records ... compiled by his son Christopher*. Rev. ed. Farnborough: Gregg Press, 1965.
- H. Young, 'Western Europe', in: R. Faulkner (ed.), *Tea: East and West*. London: V&A, 2003, 87-108.



# 当館寄託のエミール・ガレ陶芸作品 コレクションについて

茨城県陶芸美術館 学芸員 名村実和子

当館では二〇二〇年四月より、フランスの工芸作家エミール・ガレ(一八四六—一九〇四)の陶芸作品を中心とする個人コレクション(1)のうち、八十六件の作品の寄託を受けている。これらの作品はすべて、二〇二〇年一月から三月にかけて開催された展覧会「ガレの陶芸―世紀末の煌めき 昆虫・植物・ジャポニスム―」に出品されたものである。ガレについては、日本国内では特にガラス作品に注目が集まることが多く、陶芸に焦点を当てた展覧会の開催は少なかった。その中で、ガレの陶芸作品九十二件が一堂に会した本展は、その制作の全貌を国内で紹介する意味でたいへん有意義なものであった。同展の出品作の大半が当館に寄託されたことは、ガレの陶芸を継続して研究できる重要な機会となる。貴重な作品を寄託して下さった所蔵家の方には、心より感謝を申し上げます。

改めて、寄託コレクションの概要について触れたい。作品総数八十六件中二件は、ジャポニスムの代表的な事例としてよく知られる「セルヴィス・ルソー」シリーズ(2)の平皿であり、残る八十四件がガレの作品である。このうち、一件は父シャルル・ガレ(一八一八—一九〇二)がガレ商會を主導していた時代の磁器皿(六枚)で、一件は「ブラン」と呼ばれる、釉薬を掛ける前の素焼きの状態の陶器(3)、その他八十二件は全てファイアンス(軟質施釉陶器)である。この八十二件の作品の内訳を、展覧会「ガレの陶芸」出品時の章分けに沿って示すならば、伝統的な表現からの着想(花柄、デルフト焼風、紋章風の装飾デザインなど)十三件、折衷の様式(西洋風の器形やモチーフに日本風の絵柄が組み合わされた折衷的デザイン)十三件、ジャポニスム十七件、オリエンタリ

スム(エジプトやアラブ風のデザイン)四件、生物をモチーフとした作品十八件、植物をモチーフとした作品十七件となる。なお、章立てはあくまで便宜的に作品の一部の特徴をもとに区分けしたものであり、実際は作品をデザインごとに明確に分類できるものではない。しかし実に多様な作品が寄託コレクションに含まれることを示すために、内訳を記しておく。またコレクションには、食器セットの一部である複数枚の平皿から、一八八〇年代以降の万国博覧会等に出品された作品と同様のデザインのものが含まれるなど、ガレの陶器における業績を俯瞰できる内容となっている。先に触れた父シャルルの時代の磁器皿や「ブラン」もまた、そうした総合的な理解に対し有益なものであることはいうまでもない。本稿は、ガレの陶芸における業績の概要に触れながら、寄託コレクションのいくつかの作品について具体的に述べることで、同コレクションの内容とその価値について紹介するものとした。

## はじめに ガレの陶芸作品の編年と分類の難しさ

本論に入る前に押さえておかねばならないのが、作品の編年や分類をめぐる問題である。ガレの陶芸作品については、元オルセー美術館所属のフィリップ・ティエボー氏が「美術史家が分類基準を確立しようとするときに困難を覚える」、「フォルムと装飾を網羅した目録の作成がほとんど不可能」という言葉で、その多様性と、系統立てた分類の難しさを指摘する(4)。寄託コレクションの作品も実に多様で、フォルムにおいては、平皿やポットといった用途と密接に結びつくものから、瓢箪や竹、団扇など日本的な形を取り入れたもの、エジプトをイメージさせる鷲の両翼を広げたような形、昆虫や蝉の姿を象ったものなど幅広い内容を含む。絵柄や配色などの装飾についても、一つの作品において西洋風景画風の柄と日本の文様風の絵付けが混在するもの、擬人化された虫の絵柄のもの、植物が大きく配されたものなど主となるモチーフやテーマが様々で、さらに、白い地色の上におおらかな絵付けがなされた素朴な印象のものから、細部に盛り上がるようにエナメルを施した緻密なものまで、技術的な幅も感じ

られる。しかし多様である一方で、これらの作品には独特の表現、ガレらしさが感じられるのも事実である。有機的で、ねじ曲がったようなフォルムや器面の凹凸、風変わりな色づかいや、モチーフの意表を突く組み合わせ、幻想的で時に奇妙な世界感などがそれにあたる。ガレの陶芸について評した一八七八年のアドリアン・デュブシエの「愛すべき醜女がもつ、人を惹きつける容貌、強烈な味わい、刺すような芳香がある」という論評は、こうした特徴に惹かれる心理を言いあらわそうとした点で共感できる<sup>(5)</sup>。ガレの作品は、協働関係にある製陶所や専用の装飾アトリエで、多くの職人の手を経て作られた。しかし発案から完成までの全工程において、ガレ自身が強いリーダーシップをとりその監督下で制作されたと考えられている<sup>(6)</sup>。これら全てが一人のアイデアを中心に生み出された作品群と考えた場合、やはりその多様さは驚くべきものだろう。

また、ガレの陶芸作品においてさらに研究者を悩ませるのが、フォルムと装飾(文様や個々の絵柄など)の双方において、繰り返し使用されるものがあることだ。こうした「デザインの複製」は、作品を複数生産し販売するという商業的な観点からは当然であり、さらにそれぞれのデザインの使用年代が限られる場合には、制作年の指標にもなり得る。しかしガレの場合は、協働関係にある製陶所に残っていた古い鋳型(「フォルム」)を採用した例があることや、しばらくの中断ののち、ふたたび作品制作に使用された形があったことなどが判明している<sup>(7)</sup>。装飾に関しても、例えば後述する紺、赤、金の配色で日本的なモチーフを描いた「伊万里金襴手風」のデザインは、少なくとも一八七〇年代初頭から一八八九年頃まで作品に使用されているなど<sup>(8)</sup>、特定のフォルムや装飾を作品の制作年代と結びつけられない状況があることが判明している。そのため、フォルムや装飾の表現の展開を追おうとする際には、それぞれが「デザインされた年」というものを基準に考える必要がある。

ガレ父子の活躍した十九世紀後半は博覧会の時代で、一八五一年のロンドン万国博覧会を皮切りに、欧米諸国の大都市で次々に万国博覧会が開催された。ガレも父の代からこうした博覧会に積極的に参加しており、それらの記録や出品に際しての資料が、デザイン年推定の手がかりの一つになっている。また、

エミールの代になって以降のガレ商会の、デザインの盗用を巡る裁判の記録や、裁判所への意匠登録のための資料なども参考になる。こうした資料を調査し丁寧に読み込んだ先行研究の成果により、集積された情報を繋いでいくことで、徐々にではあるがガレの陶芸制作の全貌が明らかになりつつあるのが今日の状況といえるだろう。本項では、そうした情報から類推できるガレの陶芸制作の概況について、父シャルルの経営時代(一八七六年以前)、エミールがガレ商会の経営を引き継いで以降(一八七七年以降)、陶芸制作が佳境に入った時期(一八八〇年代)の三つの時期に分け、関連する寄託コレクション中の作品の解説とともに記していきたい。

## 1. 父シャルルの経営時代(一八七六年以前)

エミール・ガレの父シャルルは、フランス北東部ナンシーにて高級ガラスや陶磁器の製造販売業を営んでいた。この店は、自らが作品の企画を主導しつつ、



作品1 父シャルルの時代の磁器皿 1854年-1867年

製造は外部工場に委託するという「エディトゥール(発行元)」と呼ばれる業態をとっていた。これは当時珍しいものではなく、後年エミールもまた、こうした業態を引き継いで制作を行っている。シャルルの時代の店(以下、エミールの代も含め全てガレ商会と記す)は、一八五四年以降ナポレオン三世に食器セットを納めるなど事業的にも成功していた。当時の作品は寄託コレクションの磁器皿(作品1)にもみられるように、伝統的な西洋の磁器皿の装飾に拠るものが多かったようだ。

一八六四年頃からサンクレマン製陶



作品2 エミール・ガレ 燭台 獅子形  
1877年頃-1904年



作品3 エミール・ガレ 花器 1877年頃-1904年

所との協働関係が始まり、この頃までにシャルルがファイアンスに関心をもつたものと考えられている。エミールの陶芸作品は基本的にファイアンスによるものだが、のちに書簡で父について「昔のファイアンスを再びフランスで流行させたことによっても知られていた。」と記しているように、ファイアンスを手がけるようになったきっかけは父の代にあつたようだ。エミールは学業の傍ら、十代の頃からガレ商会の装飾アトリエで陶磁器の絵付けに従事し、食器のデザインも行なうなどして、家業を引き継ぐための経験を積んでいく。

寄託コレクションの中には、この父シャルルの時代に考案されたデザインに関連する作品が含まれている。輸出向けの伊万里焼に着想を得たと考えられる、青みを帯びた白地(もしくは白地)に紺、赤、金彩で絵付けが施され、日本的な文様やモチーフを取り入れた装飾を持つ複数の作品で、モチーフや細部はそれぞれ異なるものの、デザインに共通性が認められる作品群である。本稿ではそれらを「伊万里金欄手風」デザイン作品群と称して論述する。寄託コレクション中には、この「伊万里金欄手風」の作品が六点含まれている(例: 作品2、作品3)。

「伊万里金欄手風」デザインで制作年代のわかる作品がミュンヘン工芸美術館所蔵の燭台のセットで、一八七一年のロンドン万国博覧会で注文されたものであることから、このデザインが少なくとも一八七一年以前、つまり父シャルルの時代からあつたものと判明する<sup>(10)</sup>。エミールは一八七七年に自社の経営権を父から引き継ぎ名実ともにガレ商会のリーダーとなるが、「伊万里金欄手風」の装飾はそれ以降も引き続き作品に採用されたデザインであつたようだ<sup>(11)</sup>。

先述の通り、「伊万里金欄手風」作品群はそれぞれモチーフや細部の装飾を異にしている。例えば花の描き方について、作品2と作品3を比較してみた。作品2では花卉の輪郭線がしっかりと描かれ、単純化された描写(作品2 拡大参照)であるのに対して、作品3では、筆致の残る絵画的ともいえる表現になっている(作品3 拡大①、拡大②参照)。この作品3の花の描き方は、ガレにより一八八一年頃にデザインされたテーブルセット「セルヴィス・フロラル」<sup>(12)</sup>における花の表現とよく似ている。「セルヴィス・フロラル」はオルセー美術館に素描の残る作品で、セットの平皿や高台皿の中央に、それぞれ異なる種類の花が大きく伸びやかに描かれ、花は赤、葉や茎は紺で金のハイライトが施された、統一感のある配色が用いられている。大胆な構図と特徴的な配色により、華やかさと独自性を併せもつデザインのこのテーブルセットと作品3との類似は、「伊万里金欄手風」のデザ



作品3 拡大②



作品3 拡大①



作品2 拡大

インと、ガレ自身による「セルヴィス・フロラル」のデザインとの関連を示唆するものとして興味深い。父の時代から存在する装飾テーマである。伊万里金欄手風のデザインに、ガレが様々なアレンジを加えながらそのアイデアを引き継ぎ、さらにそこから発展させることで個人的な「セルヴィス・フロラル」のデザインが生み出された可能性があるからである。以前からあるデザインを放棄して新しいものに変えていくのではなく、過去のアイデアを新たなデザインの源泉として利用するガレのプロセスが読み取れる。こうした、アイデアを積極的に蓄え、デザインの引き出しを増やしていく発想法が、作品の驚異的な多様性を生み出すことを可能にした一因となっただけではないだろうか。

## 2. ガレ商会の経営を引き継いで以降（一八七七年以降）

ガレは一八七七年には父から経営権を引き継ぎ、名実ともにガレ商会のリーダーとなる。その直後に迎えた大きな舞台が、一八七八年のパリ万国博覧会であった。ガレは同万博に、陶器においては「日本の夜」と称する作品群を、ガラスにおいては「月光色ガラス」と呼ぶ透明な薄青色の器胎の上に、北斎漫画から引用した絵柄をあしらった作品を出品するなど、陶芸、ガラス双方で日本の影響の色濃い作品を発表し、庭園装飾のための園芸用美術陶芸部門で銀賞、クリスタルガラス・ガラス・ステンドグラス部門と陶芸部門で銅賞の評価を得る。

この一八七八年のパリ万博の前後は、フランスを中心に日本趣味が最盛期を迎え、熱狂に至った時期であった。ガレの出品作の傾向はこうした世間の人気に應えるものでもあったのだろう。しかし、そもそものガレ父子と日本美術との出会いはさらに早く、一八六〇年代にまで遡る。ガレ商会が父シャルルの経営時代、一八七一年のロンドン万国博覧会に「日本猫」と呼ぶ作品などを出品していたことが知られるが、この作品のデザインはガレ自身の言及により一八六五年頃に考案されたものと考えられている<sup>(13)</sup>。ジャポニスムの初期の作品として知られ、寄託コレクションにも二件の作品が含まれる「セルヴィス・

ルソー」(作品4)が一八六四年にデザインされたものであることから、当時の制作者たちは、一八六〇年代前半には既に日本美術との出会いを経て、それを取り込んだ作品を生み出していたことは明らかで、ガレ父子もまたこうした流れに遅れることなく、日本の影響のある作品を生み出していた。

寄託コレクションには、展覧会「ガレの陶芸」のジャポニスムの章で紹介した作品が十七件あり、これに折衷の様式の章で紹介した日本的な器形やモチーフの使用がみられる作品十三件を加えると、日本美術の影響が見られる作品は三十件に及ぶ。これはモチーフや器形など直接的な影響がわかりやすい例のみを挙げての数なので、展覧会で他の章に区分したものも含め詳細に見ていくと、日本の影響があると言える作品の数はさらに増えるだろう。こうした日本の影響がみられる作品がそれぞれいつデザインされたのか、はっきりとわかるものは少ない。しかし、瓢箪形の鉢の器形(作品5)など<sup>(14)</sup>、父シャルルの時代から複数の作品に日本由来の絵柄や器形のデザインが取り入れられていたこと、一八七八年のパリ万国博覧会での陶芸、ガラス双方での日本的な出品作の数々などから、その影響は少なくとも一八六〇年代から七十年代を通しては特に、



作品4 フランソワ=ウジェーヌ・ルソー/フェリックス・ブラックモン「セルヴィス・ルソー」シリーズの平皿 1866年-1941年



作品5 シャルル・ガレもしくはエミール・ガレ大鉢 瓢箪形 1864年頃-1904年

作品に直接的にその要素が現れる形で反映されていたものと考えられる。

陶芸だけでなくガラスも含めたガレの表現における日本美術の影響については、モチーフの直接的な引用の段階を経て、次第に本質的、精神的なものになっていったことがこれまで指摘されている。日本由来のモチーフや構図の妙を直接的に取り入れる段階から、日本美術にみる自然の捉え方やそこに込められた心情について理解し、それがやがて生物や植物の姿に生や死の観念までも託すような象徴主義的な表現へと繋がっていったというものである<sup>(15)</sup>。こうした展開を考える場合、モチーフや器形に日本美術からの直接的な引用のある作品は過渡期のものと言えるのかもしれない。しかしこうした日本趣味的なガレの陶芸作品に、独特の味わいや遊び心が感じられるのも事実である。

例えば竹形の花器(作品6)の、草花を掲げて歩くキリギリスと思しき虫の姿に注目したい。この絵柄については、大英博物館所蔵の江戸末期頃の日本画や、明治期の輸出陶磁器、リヨン染織美術館蔵の日本の着物など、絵画、陶磁器、染織など幅広い作例に、類似する虫の行列図柄が確認されている<sup>(16)</sup>。いずれが元か、あるいは出典が他にあるのかは判然としないものの、日本由来の



作品6 エミール・ガレ 花器 竹形  
1877年頃-1904年



作品7 エミール・ガレ 鉢 イルカ文  
1877年頃-1904年



作品8 エミール・ガレ 平皿「紋章風の動物Ⅱ」シリーズより イルカ文の皿 1877年頃-1904年

柄であることは確実であろう。またこれだけの類例が見られることから、虫の行列図が当時海外で人気を得た装飾テーマであったことも考えられる。これらの作品が、大名行列のような虫の群像そのものを絵柄としているのに対して、ガレは虫の姿を単独で抽出し繰り返し配置することで、そのコミカルな存在感を一層際立たせており、こうしたユーモアに好意的な心情がうかがえる。虫の擬人化は、ガレにとつては同郷の画家J. J. グランヴィル(一八〇三—一八四七)の幻想的な絵画を通して幼少期から馴染みのある世界観であり、そうした素地もこの日本由来の絵柄への共感を高めた可能性がある。

また寄託コレクションの、日本美術の影響の見られる他の作品の中には、ガレの制作手法が垣間見える興味深い作例がある(作品7)。赤で描かれた青海波風の文様や団扇形のような器形が日本的な印象を与える作品だが、意表を突くのが前面に大きく配されたイルカの絵柄である。この絵柄は、同じく寄託コレクション中の食器皿「紋章風の動物Ⅱ」にみるイルカの絵柄と同様である(作品8)。このように、ガレの作品にみられる装飾の繰り返しの中では、全く同一と思しき絵柄を見出すことがしばしばある。ガレは同じ絵柄を複数使用する

際には、「ピケ」と呼ばれる薄紙を使用していた。「ピケ」にはモチーフの描線に沿って小さな穴が開けられており、上からカーボンの粉などを振りかけて擦ることで、輪郭のあたりを器面に写しとることができる。「紋章風の動物Ⅱ」は一八七七～七九年の間にデザインされたものだが、作品7の詳細な制作年が不明なため、いずれのデザインが先かは判然としない。しかし、横向きの構図や蠶のようにひらめく鱗など、西洋の紋章にみられる動物のイメージを想起させるイルカの表現は、作品8には馴染むものの、作品7の日本風の文様、器形との組み合わせにおいては唐突で奇妙なものにも感じられる。

こうしたある種の奇妙さ、意外性は、前述したようにガレの陶芸作品にみられる特質の一つである。日本美術をはじめ、ガレの装飾モチーフにはイメージの源泉がわかりやすいものも多くあるが、それらは作品に採用される際に、意外な組み合わせや大胆な配置、配色が試みられることで、個性的なデザインに仕上げられた。ガレ自身が「万華鏡」という言葉を使ったように、この混沌とした印象は意図的に生み出されたものでもあった<sup>17)</sup>。「ピケ」の使用は型と同様、基本的には複数生産に効率をもたらず手法である。しかし取り合わせの妙をあえて取り入れ、常に驚きをもたらすことを目指したガレにとって、「ピケ」による転写作業のイメージが、絵柄の引き写しや組み換え、大胆な組み合わせの発想の手助けとなった可能性も考えられる。作品7と作品8では、同一の絵柄が、統一感あるデザインと異質な組み合わせという対照的な場面で使用されている。デザインの前後関係が明らかでない以上は推測になるが、ガレがかつてデザインした食器セットのモチーフを抽出し、あえて異質な日本の由来のフォルムや文様と組み合わせ再構成することで、独創的なデザインを生み出そうとした例といえるのではないだろうか。

### 3. 陶芸制作が佳境に入った時期（一八八〇年代）

ガレの陶芸制作が佳境に入るのは一八八〇年代である。特に一八八〇年代後半の展覧会や万国博覧会等で高い評価を獲得したことで、ガレの芸術家として

の名声は高まっていく。こうした催しにおける出品に際しては、ガレ自身による作品解説のテキストや、準備段階の資料、出品物の写真などの資料が一部残っており、出品作品のいくつかの内容が判明している。寄託コレクションには一八八〇年代の展覧会において出品された作品と同一のフォルムや絵柄をもつ作品がいくつか含まれており、この時期の制作の展開を知る上で貴重な資料となっている。本章ではそうした作品のうち二つを紹介し、一八八〇年代のガレの陶芸表現の概要に触れたい。

#### ①水仙文の花器（作品9）

作品9は、一八八四年の第八回装飾中央美術連盟展の出品解説に記された作品内容<sup>18)</sup>と酷似するため、同展に出品されたものと同じデザイン（器形、装飾ともに同一）の作品と考えられている。なお、同出品解説ではプラチナ彩の使用について言及されているが、本作にはその痕跡が認められない。ガレ研究家の山根郁信氏によると、展覧会は出品作品を見本として注文を得る機会でもあり、出品解説文との差は、同じデザインで顧客のために再制作する際に出た差



作品9 エミール・ガレ 花器 水仙文  
1884年頃-1904年

異の可能性が考えられるという。北澤美術館には、本作と同様に花冠のフォルムを生かした器形に水仙の浮き彫りをあしらった花器の、一八八二年の年記のある素描が所蔵されている<sup>19</sup>。この素描は器形のバランスや、二つの水仙とその茎の交差する描かれ方などにおいて本作とたいへん似ており、デザインが一八八二年頃のものであることを推定する材料になっている。

この一八八〇年代初期については、年記のある意匠登録用の素描が残る作品が他にも存在する。寄託コレクションに含まれる飛蝗形の水差し(作品10)は、ガレの陶芸に関する書籍で様々な装飾のバリエーションをよく目にする作品の一つだが、一八八一年と一八八二年の素描が残っている。また、同じく寄託コレクションの蜻蛉の形の小物入れ(作品11)は、本作と同様のフォルムのトンボが二匹、背中合わせになる形の小物入れの、一八八一年の素描が残っている。これらの作品は、独特の奇妙さとユーモアを兼ね備えており、強い存在感を放っている。この強烈な印象をもたらす要因の一つは、昆虫の形態、巨大な複眼や節だった脚、波打つ腹部など、実物を目にする時に奇妙でグロテスクな昆虫の細部が、巨大化され、強調されて観るものに迫る点である。生命のリアルと



作品10 エミール・ガレ 水差し 飛蝗形  
1881年頃-1904年

驚異をありのままに作品に取り込むことで、強烈なインパクトを得ている。こうした表現は対象物を象った作品のみならず、側面に巨大な蝉をレリーフ状にあしらった、やはり一八八〇年代初期のデザインと思われる作品にも見られるものである(作品12)<sup>20</sup>。

もう一つは、形態と機能の一致である。水差しの持ち手はバツタの後脚であるが、それは水差しとしての使用に適した持ち手のサイズや位置に合わせてデザインされている。トンボの小物入れにおいては、極端に湾曲された胴体部分が持ち手になり、置いた際に器を安定させる接地点にもなっている。工芸品の機能的な構造とモチーフの形を融合するやり方については、日本の工芸品にみられる特徴として十九世紀末の西欧で言及されてもいる<sup>21</sup>。

水仙文の花器(作品9)についても、花器全体が花冠の形になっていること、片方は器面に貼り付けられ、片方は窪ませることで前後をあらわした二つの黄水仙の立体的な装飾など、ガレの装飾デザインが、器の表面に絵付けを施すという意識から一段進み、基本的な器形を変化させることや三次元的な装飾の工夫にまで及ぶ、真に独創的な表現へと到達し始めたものと思われる。



作品11 エミール・ガレ 小物入れ 蜻蛉形  
1881年頃-1904年



作品12 エミール・ガレ 花器 蝉文  
1877年頃-1904年



作品13 エミール・ガレ 花器 渦巻文  
1889年頃-1904年

## ②花器 渦巻文(作品13)

寄託コレクションには、一八八九年のパリ万国博覧会の会場写真から、同展に出品されたものと同様のデザインであることが判明する作品も含まれている(作品13)。金箔があしらわれたものと白地に青色釉で描かれたものの二つの渦巻文のあるこの作品は、その器胎全体が茶系の複数色の釉薬で覆われている。色の混ざり合いや垂れて流れる様子の生かし方から、釉薬表現への関心をうかがわせる。多くが具象的なモチーフや文様によって装飾されているガレの陶芸作品において、抽象的

な二つの渦巻文のみで仕上げられた装飾は珍しく、その点からも釉によるマチエールをみせることが強く意識された作品のように感じられる。

ガレ研究家のフランソワ・ル・タコン氏は、ガレが一八八四年頃、錫をベースにした色付きの新しい釉薬を開発したこと、それにより多様な色彩を釉薬で表現することが可能になったことを記している<sup>22)</sup>。こうした一八八〇年代の釉薬研究の背景には、ガレが自然の中で感じる空気を自身の作品において表現することに関心を持ち、それを釉薬により達成しようとしていたことが挙げられる。こうした意欲は、一八八九年のパリ万国博覧会での出品解説の文言などから読み取れるが<sup>23)</sup>、空気感や情感の表現への萌芽は、一八七〇年代末の作品の中にも見出すことができる。

一八七八年のパリ万国博覧会において、ガレが「日本の夜」と題した複数の陶器を出品したことは先に述べた。これらは関連する下絵の存在から、白地に黒のシルエット風に日本風の動植物を描き、金彩と青色の暈しで全体を彩ったものであったことがわかっている。この下絵に類似する装飾の作品が複数確認されており、これらが万博に出品された「日本の夜」に類するデザインのもの

と考えられている。「日本の夜」のデザインは、白い地の上に、絵付けによりモチーフを描くという技法的な面では、父の代からの装飾の流れを汲んだものである。しかし青色のグラデーションと砂子のような金彩の組み合わせ、光と陰影をイメージさせる金彩とモチーフのシルエットの対比から、そのテーマが夜の帳ともいうべき空気感や、そこから受ける印象そのものをあらわそうとしている点で興味深い。自然の情感の表現に対しての関心が既にガレの中に生まれていたことが想像される<sup>24)</sup>。そこには、絵付けにより陶器を装飾するという感覚ではなく、自身の感じたことや自然の情感をテーマとし、それを陶器によって表わそうとする、ガレの表現に対する意識の転換を見いだすことができる。この変革こそが、特に一八八〇年代以降に展開される独創的な作風の基礎となる考え方であり、生涯を通じ工芸を芸術へと押し上げることに注力したガレの思いの発端ともいえるだろう。その萌芽が、日本の影響の顕著な陶器作品の中に見いだせることは、従来から指摘されてきたガレの業績に対する日本美術の影響の大きさを改めて裏付けるものでもある。

この「日本の夜」をめぐることは、協働関係にある製陶所の一つがデザインを盗用したとして一八七九年にガレ父子が訴えを起こす。裁判の中でガレは「これはもはや日本のものではなく、ガレのものだ<sup>25)</sup>」という言葉でそのオリジナリティを主張するが、こうした訴えにも関わらず、この訴訟においてガレ父子はのちに敗訴する。絵付けによるデザインのオリジナリティが認められなかったことが、釉薬研究に邁進する動機となったかは定かではない。しかしガレは一八八〇年代以降、釉薬やエナメルによる装飾技術、時にガラス作品に用いた手法も駆使するなどして、陶芸表現の中に技術的な面でも新しさを求めていく。釉薬のマチエールを生かしたデザインの作品が、万国博覧会という重要な展示の場に出品されたことは、ガレのそうした表現における挑戦を裏付けるように興味深い。

## おわりに

一八八〇年代を通して、大きな展覧会や万国博覧会で高い評価を得たガレであったが、一八九二年を最後に陶芸の新作発表をやめ、以降はガラスと木工家具中心の制作へとシフトする(ただし新作発表はないものの、陶芸作品の制作自体はガレが亡くなるまで継続された)。ガレが父から経営権を譲り受けた一八七七年から数えると、陶芸の新作を発表し続けた期間は十五年である。その間にこれほど多様な作品が生み出されたのは、ガレが陶芸表現に対して強い情熱を持って取り組んだからに他ならない。寄託コレクションの作品からは、この十五年の期間において、父の代からあるデザインや、日本をはじめとする異国の意匠などを貪欲に吸収し、主に絵付けにおいて異質な組み合わせで独自の表現を追求した段階から、立体の芸術としてのフォルムも含めての工夫や、陶芸特有の釉薬表現への関心に至るまでの、表現の発展があったことが読み取れる。

八十四件の作品は、コレクション内での作品比較や、その他の数多くの資料との照らし合わせにより、その複雑な業績の展開を紐解くための手がかりを数多く含んでいる。また、陶芸以外の分野でも大きな業績を残したガレの、ガラスや木工家具作品との表現の比較を含め、今後の研究の余地を多く含んだ内容と言えるだろう。

## 註

- (1) 当館寄託のガレの陶芸作品コレクション(シャルルの時代の作品、ブラン、また「セ ルヴィス・ルソー」の平皿を含む)はすべて中村功氏の所蔵のものである。本稿掲載の図版の作品はすべて同氏の所蔵である。(作品撮影:稲田浩男)
- (2) フェリックス・ブラックモンとウージェーヌ・ルソーにより一八六六年にデザインされた食器セット。『北斎漫画』をはじめとする日本の版画類を転写した絵柄で人気を博し、シリーズは一九四一年まで生産された。

- (3) 「ブラン(Blanc)」は、加飾前の作品を指す言葉としてガレにより使用されている。加飾前のガラスの作品も同様に「ブラン」と呼ばれている。
- (4) 「エミール・ガレ その陶芸とジャポニスム」(平凡社/二〇〇三)一〇頁 フィリップ・ティエポー「陶芸家ガレ」より文を引用。
- (5) 前掲書(註4)九二頁 山根郁信「ガレの陶芸とジャポニスム」より山根氏による訳文引用(原文出典:Adrian Dubouche《La céramique contemporaine à l'exposition universelle de 1878》,l'Art, t.15, 1878, p.60.
- (6) ガレの手によるデザイン画に書き込まれた文言や、職人たちへの書簡などから、ガレが制作について詳細にわたり指示をするとともに仕上がりにしても確認し、時に出来栄を厳しい言葉で非難していた事実などが明らかにされている。例えば前掲書(註4)一一頁 フィリップ・ティエポー氏の論考中においても、具体例の一つが挙げられている。
- (7) 「エミール・ガレの陶芸」(松江北堀美術館/二〇〇一)四四頁掲載の作品「箕型盆(制作年一八七一一一八七六年)」の作品解説において、同形の作品で一八七六年以降に再生産された作品がナンシー派美術館に所蔵されていることが記されている。
- (8) 前掲書(註7)一〇六頁掲載の作品「伊万里風裝飾獅子型燭台一対およびテーブル・センター」作品解説文に記載。
- (9) 前掲書(註4)四九頁 フランソワ・ル・タコン「陶工エミール・ガレ」より引用(原文は一八八九年のエミール・ガレからエミール・ハノーファー宛ての書簡。コペンハーゲン美術館蔵。)
- (10) 前掲書(註7)一〇六頁 「伊万里風裝飾獅子型燭台一対およびテーブル・センター」作品解説文に詳しい。
- (11) (註13に同じ) こうした裝飾の作品は、少なくとも一八八九年頃まで制作されたと考えられている。
- (12) 前掲書(註4)本文中盤のカラーページ(ページ番号外)に図版掲載。
- (13) 「ガレとジャポニスム」(サントリイ美術館/二〇〇八年)一五頁 フィリップ・ティエポー「これはもはや日本のものではなく、ガレのものだ」に「日本猫」について詳しく記載。出典はオルセー美術館所蔵の資料「一八七一年のロンドン万博に送られた見本の典拠」。
- (14) 作品5の絵柄については、父シャルルの経営の時代の作品(ナンシー派美術館所蔵作品「Galle au Musée de l'Ecole de Nancy」一四頁図版掲載)と同柄のものが存在するため、一八七七年より以前からあったデザインと考えられている。
- (15) 前掲書(註16)九頁 土田ルリ子「ガレが見た日本の美意識」に、ガレの表現の展開に

みる日本美術の影響について詳しく論じられている。

(16) それぞれの作品の図版掲載資料は以下の通り。江戸末期頃の日本画(大英博物館ウェブサイトに、コレクション検索より Museum number1881, 1210, 0.2264 西山芳園作)、

明治期の輸出陶磁器(『別冊太陽 デンマーク王室秘蔵のガレ・コレクション』、ヌーヴォー・アール・デコVI『平凡社』一九九九、八四頁 三輪芳明「百年の時空を越えて」、リヨン染織美術館蔵の日本の着物(『DRESSSTUDY No.40』京都服飾文化研究財団/二〇〇一、四頁 金子賢治「海外に渡った明治の染織―服飾ジャポニスムの源流」)

(17) 前掲書(註4)一三頁 フィリップ・ティエボー「陶芸家ガレ」にて紹介されているガレの書簡(一八八三年、ロジェ・マルクス宛て。個人蔵)の文言より。以下、訳文引用「私の想像力は様々の奇妙な角度から見つめることを余儀なくされますが、そこからまるでバロックの開花のような、そして万華鏡に見られる支離滅裂な優雅さをもった、少しいびつなイメージが姿を現すのです。」

(18) 前掲書(註16)一一一頁より、出品解説書の文言の訳文を以下に引用する。「コルネット形花器(黄水仙)、その形は、ロレーヌで「クローディネット」と呼ばれる黄水仙の花冠から想を得ている。この植物のブーケがひとつ、浮き彫りされて、花瓶を飾っている。鋳型で成形された素地は灰色、褐色、緋色に焼成されている。花々は金彩とプラチナ彩を施した上から色釉をかけている」

(19) 『ガレの庭 花々と声なきものたちの言葉』(東京都庭園美術館他/二〇一六年) 一一二頁に図版掲載

(20) 器形が異なるがよく似た蟬のレリーフ状の装飾のある一八八二年の素描が北澤美術館に所蔵されている。前掲書(註19)一一三頁に図版掲載。

(21) 『工芸のジャポニスム展』図録八頁 金子賢治「工芸のジャポニスムと現代工芸的造形」論文中においてこうした事例が紹介されている。

(22) 前掲書(註7)二二頁 フランソワ・ル・タコン「陶工エミール・ガレ」に詳しい。

(23) 前掲書(註7)一一六頁の「湖畔風景と貝の花器」の作品解説より、出品解説の訳文を以下に引用する。「彼(ガレ)は中国の陶工たちにおなじみのアイデア、雨に洗われた空の色を自分も表現したいと思いました。彼は溶けやすいエナメルが雷雨のあとのやわらぎとすがすがしさの感じを出すよう望んだのです。彼は溶けやすく流動的な釉薬によって、硬質のエナメルに熱を加えて流れるようにしました。(後略)」

(24) 『日本の夜』に類するデザインの作例については『ガレの陶芸』(茨城県陶芸美術館/二〇二〇年)三〇頁に図版掲載。また七三頁名村論考「No.29 鉢 瓢箪形『日本の夜』についての考察」に詳しい解説を掲載している。

(25) 前掲書(註26)七五頁に前後の訳文や原文を含めた詳細を記している。出典は同裁判

に関連するガレから弁護士に宛てた覚書である。

# 美術館で学ぶ

## —美術館と小中学校教育の連携について

筑西市立古里小学校 校長 柳田高志

1. 所蔵品 板谷波山／松井康成の作品の鑑賞プログラムについて
2. 企画展関連「絵皿デザインコンクール」の概要
3. 美術館を飾ろうー親子向け拡大コレクション展の会場をディスプレイする活動について

### はじめに

茨城県陶芸美術館では、美術普及活動の充実・発展を期して県内の小中学校、高等学校、大学、大学校との連携事業を実施している。特に、義務教育課程の小中学校とは、県内市町村の図工、美術教科研究部と随時、連絡調整を図りながら、美術館が学校の教育活動にいかなる形で関わることができるかという試みを継続している。小中学校との連携事業としては、Ⅰ「教師向けのレクチャー」及び、Ⅱ「児童生徒対象のワークショップ等」を随時開催してきた。

Ⅰについては、笠間市、水戸市、筑西市、つくば市、高萩市、桜川市、古河市など、県内各市町村の図工美術教育研究部研修会に展覧会担当及び教育普及担当が出向いたり、或いは各学校から要請を受けて学校訪問し、図工、美術担当の教職員に対し、県内ゆかりの作家「板谷波山」「松井康成」の作品鑑賞プログラムについてレクチャーしてきた。

図工・美術科の学習活動の一つに位置づけられている鑑賞活動は、小・中学校学習指導要領の改訂のポイントにもある、「伝統や文化に関する教育の充実」及び「言語活動の充実」に深く結びつく。

同じく中学校学習指導要領美術科の改善の具体的事項として「感じ取ったことや考えたことなどを自分の価値意識をもって批評し合うなどして、自分なりの意味や価値をつくりだしていくことができるように指導の充実を図る」と示されている。また、中央教育審議会答申においても、「感じ取る力や思考する力を一層豊かに育てるために、自分の思いを語り合ったり、自分の価値意識をもって批評し合ったりするなど、鑑賞の指導を重視する」と示されているように、対話による鑑賞は小学校図画工作科、中学校美術科及び高等学校芸術科(美術)を通しての改善事項でもある。

意見の交流を通して自己の相対化や他者理解が促される経験は、心の教育や人と人との相互理解が求められる今、最も重要な教育的経験の一つと捉えらる。自分の思いをみんなに伝えたい、自分の考えを伝えたいという願いは、児童生徒が本来もっているものであり、対話による鑑賞は、この願いにより、生徒の発言を促し、進行させていくので、児童生徒は落ち着いて自分の考えを伝え合い、主体的に深く学んでいく態度を身につけていくことができる。ここでは、美術館と学校との双方が作品と児童生徒に対して十分な理解がされている状況が不可欠となる。

また、暮らしの中で親しまれてきた「陶磁」を近代以降「芸術」に昇華させた板谷波山と、「陶芸」の可能性を格段に上げた松井康成について学ぶことは、県内の小中学生にとって意味深く重要な学習内容といえる。ここで、小中学校の教職員に対してレクチャーしたプログラムの内容は、本県ゆかりの陶芸作家を代表する板谷波山と松井康成の作品に見る表現上のテクニクだけでなく、作家性、地域、時代背景も含めた多様な視点でとらえ、作家の表現について追体験する内容を含めた鑑賞活動に取り組む事で、地域の芸術文化と作品の価値をより深く理解することを目的とした。なお、板谷波山と松井康成の作品は、年間を通して茨城県陶芸美術館第一展示室で鑑賞できるため、各学校では授業計画を立てて随時参加しているが、授業実施にあたっては、必要に応じて学校の担当教師と連携し、ワークシートや資料の確認、日程の調整を行い、美術館展示室での鑑賞活動の際には、学芸員が対話を促すファシリテーターの役割で協力した。

IIについては、主に、夏休み期間に開催される親子対象の展覧会のテーマに関連して、児童、生徒及び親子向けのワークショップや、展示空間を児童生徒の作品でディスプレイする活動等を実施している。また、企画展開連催事の一つとして「絵皿デザインコンクール」を実施してきた。「古九谷浪漫 華麗なる吉田屋展」(二〇〇六)、「景德鎮千年展」(二〇〇七)、「ヘレンド展」(二〇一七)、「胸キュンCOLORS窯芸の彩色」(二〇一八)では上絵付け、「富本憲吉展」(二〇〇六)、「オールドノリタケと懐かしの洋食器」(二〇〇八)、「やきもの植物園」では染付、「東南アジアの陶磁器展」(二〇〇七)では古代呉須と赤絵のデザインを募集した。毎回、学校単位での参加もあり、毎回約五〇〇点程度の応募がある。

拡大コレクション展「やきもの植物園 土から生まれた草・木・花」(二〇一五)では植物をテーマに会期中の美術館を装飾した。また、拡大コレクション展「胸キュンCOLORS 窯芸の彩色」(二〇一八)では、やきものの「色」を展覧会のテーマとしたことから、「色彩」に関連づけた装飾について検討し、フィニッシュの装飾品ヒンメリをカラフルな色彩でアレンジして美術館内を装飾する「美術館を飾ろう」を実施した。



以上は、当館で継続的に実施してきた学校との連携事業の一部である。他にも、大学、大学院、高等学校等との様々な連携事業を実施してきた。本稿は、義務教育課程の児童生徒及び教職員を対象に実施してきたなかでもこれからの教育課程に結び付くであろう学校との連携事業の概要についてまとめたものである。

## 1. 所蔵品 板谷波山／松井康成の作品の鑑賞プログラムについて

(1)教職員に向けてのレクチャー ―板谷波山、その芸術に触れよう。―

### I 目的

小中学校の学習指導要領図画工作科編の改訂(平成二十九年)によって、鑑賞指導を従来と同じように表現との関連を図って行うことを原則としつつも、全学年で発達や地域の実態に応じて指導ができるようになった。また、地域の博物館、美術館との連携を図ることが示されたことでより積極的に多面的な意義を鑑賞教育に認めようとしている。

美術館の展示室では、本物の芸術作品ならではの強いインパクトを体感できる。様々なメディアを介した視覚情報があふれる時代にあつて、「本物との出会い」という切り札に「作品の見方、親しみ方を知る」要素を加え、昨今の美術館では様々な教育普及活動を展開している。それは、本物に触れること以上に、鑑賞教育の方法論の提供を重要視したものとなっている。

平成初期の図工・美術教育で重視され、主導されたのは創造的自己表現を主とした児童生徒の「表現」、つまり作品制作である。同時期の鑑賞活動は、低学年で表現活動をする中で自分や友だちの作品のよさを認めたりすることを出発点とし、児童生徒の発達段階に合わせ、発展的に芸術作品へ向かうという方向性であり、表現活動との関係が前提であった。また、「児童生徒の視点」に立つことが重要視され、「自己表現」することにより価値が置かれることで、「見る」ことや知覚重視の学習は言語を主体とする美術作品の鑑賞活動(批判的分

析などは知識学習につながるという見方や、当時の学習指導要領にみられた「造形作品のよさや美しさなどを感じ取り」という表現は、鑑賞の質的側面が情緒的で感性的なものという解釈であった。現在は、美術作品についての歴史や固有の情報を教えるのみではなく、作品に対する自分の見方、感じ方や考え方を他者とコミュニケーションし、対話を通して個々の見方や理解を深めたり広げたりすることが重要視されていることは、前出の通りであり、「言語活動の充実」を重要事項にあげる指導要領改訂以後、さらに発展的な展開につながっている。しかし、一方で鑑賞学習を「はじめにイメージありき」で純粋芸術から出発し、知覚的側面だけを強調する傾向になりがちなことについては今後も注意を要する。

小学校学習指導要領解説(図画・工作)のB鑑賞(1)には、親しみのある作品などを鑑賞する活動を通して、次の事項を指導するとある。

ア 自分たちの作品、我が国や諸外国の親しみのある美術作品、暮らしの中の作品などを鑑賞して、よさや美しさを感じ取ること。

イ 感じたことや思ったことを話したり、友人と話し合ったりするなどして、表し方の変化、表現の意図や特徴などをとらえること。

また、中学校学習指導要領解説(美術)では、美術作品などのよさや美しさを感じ取り味わう活動を通して、鑑賞に関する事項としてB鑑賞(1)に、次のア及びイの二点が示されている。

ア 造形的なよさや美しさ、作者の心情や意図と表現の工夫、美と機能性の調和、生活における美術の働きなどを感じ取り、作品などに対する思いや考えを説明し合うなどして、対象の見方や感じ方を広げること。

イ 身近な地域や日本及び諸外国の美術の文化遺産などを鑑賞し、そのよさや美しさなどを感じ取り、美術文化に対する関心を高めること。

何れの指導解説の示す内容を見ても、鑑賞活動は、小・中学校学習指導要領の改訂のポイントにもある、「伝統や文化に関する教育の充実」及び「言語活動の充実」に深く結びついていることがわかる。以上のことから、本題材では、

茨城県内にゆかりのある芸術家であり筑西市(旧下館町)生誕の板谷波山について知るための鑑賞活動について考えてみた。波山とその作品への理解を通して、作品のもつ多くの価値を感じとることができるよう、探求的な学習を目標とした。また、表現上のテクニクだけでなく、作家性、地域、時代背景も含めた多角的な視点を意識し、作家の表現を体験する内容を含めた鑑賞活動に取り組み事で、地域の芸術文化と作品の価値をより深く理解する鑑賞力を育成することを目的として計画した。

## II 実施時期について

各学校の年間指導計画に随時位置づけることができる内容だが、企画展開催に合わせた実施が可能であれば、子どもたちにより多くの作品と出会うチャンスを与えることができる。板谷波山、松井康成については、それぞれ生誕、没後の周年に当る年「没後五〇年板谷波山展」(二〇二二)、「没後一〇年松井康成展」(二〇二二)の回顧展に合わせて、積極的に実施した。

## III 授業の基本構成(五時間計画) ※太字は美術館を利用した鑑賞活動

- 第一次 調べ学習(グループ学習)「板谷波山とその芸術について調べてみよう」(一時間)  
キーワードをもとに、書籍やWebで調べ、波山の生き方や、作品の特徴をまとめる。
- 第二次 **美術館での鑑賞活動「美術館に行こうー自分らしい見方をひろげよう」**(二時間)  
ワークシート(個別配付)を使い、美術館で鑑賞活動を実施。作品鑑賞にあたっては、「さがしてみよう」という投げかけを行い、作品の特徴を発見する活動を引き出す。
- 第三次 表現活動「波山の彫り技に迫るー延壽文を彫る」(二時間)  
セラミックボードに波山の代表的な意匠を模写し、彫刻することで波山の制作プロセスの追体験をする。
- 第四次 まとめ、振り返り(一時間)

#### IV 授業計画とポイント

##### 第一次 板谷波山とその作品について調べてみよう(グループ学習)

キーワードや調べ学習のポイントになる事項をもとに、Web、書籍を使い調べ、板谷波山の生き方や、その作品の特徴についてまとめる。

##### キーワード(作家について)

下館町、下館尋常小学校、東京美術学校彫刻科、石川県工業学校、東京工業高等学校(現・東京工業大学)窯業科、田端、筑波山、帝展第四部、帝室技芸員、洞下、下館町名誉町民、文化勲章、茨城県名誉県民、下館寿峰会、刺繍教室

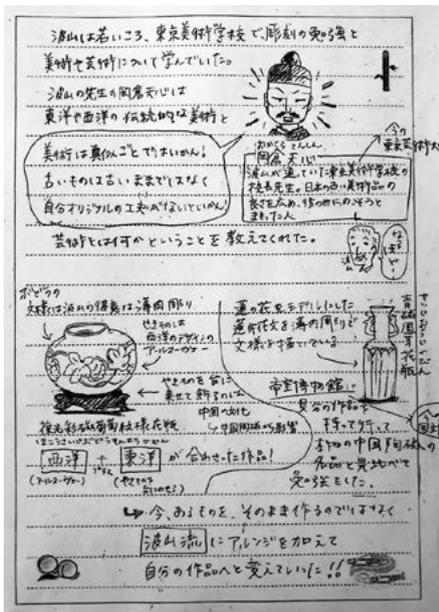
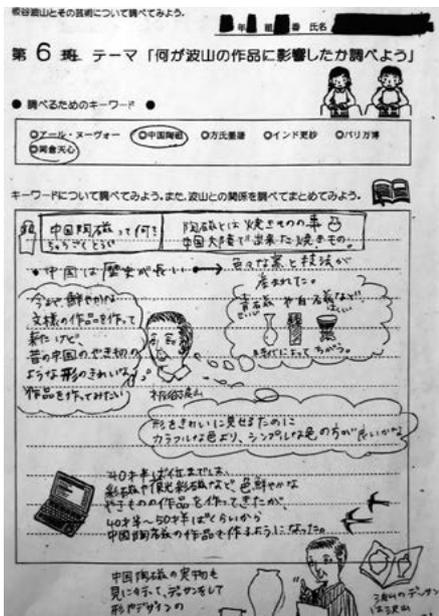
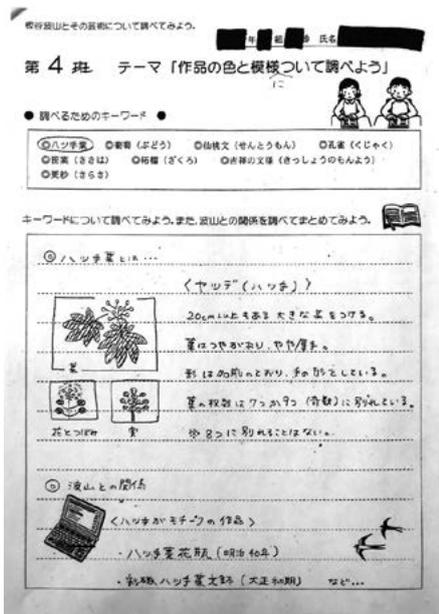
##### 2(技法について)

薄肉彫、釉下彩、葆光白磁、氷華磁、葆光彩磁、青磁、紫金磁、蛋壳磁、黄飴瓷、錦窯花瓶、壺、鉢、茶盤、茶入、香爐(香炉)、香合、観音像、鳩杖、茶道具

##### 3(作品の形)

八ツ手葉、葡萄(ぶどう)、仙桃文、孔雀、笹葉、柘榴、更紗、吉祥の文様

##### 4(色と模様)



##### 7(その他)

茨城工芸会、東陶会、品陶会、彩壺会、岩崎小弥太、パリ万博

##### 6(創作への影響)

井上良斎、宮之原謙

##### 5(交友関係など)

岡倉天心、高村光雲、平野耕輔、深海三次郎、現田市松、香取秀真、古宇田正雄、諏訪蘇山、北村彌一郎、赤塚自得(あかつかじとく)、井上良斎、宮之原謙

##### 第二次 美術館での鑑賞活動「美術館に行こうー自分らしい見方をひろげようー」

鑑賞活動で使用するワークシート(個別配付)を使い、美術館で鑑賞活動を実施する。作品鑑賞をするにあたっては、美しいと感じること、好きなものを見つけたことが大切で、それが自分を発見し、自分を知ることとなる。ワークシートでは「さがしてみよう」という投げかけを行い、焼き物の表現や模様を見つめる活動を引き出す。また、美術館を利用する場合、必ず留意点に触れる。美術館で鑑賞活動をする際の留意点の一例(別紙 マナーガイド参照)

20121124

波山の彫り技にせまる！  
「うすく彫り DE アール・ヌーヴォー」制作の手順

★ 制作に取り組む前に…用具を確認して下さい。➡

彫刻刀    重手    汚れてもよい服装  
 作品画像    制作の手順(この用紙です。)

**Check1**  
彫刻刀は、三角刀と平刀を使います。

**Check2**  
安全のため、必ず重手を着用して下さい。

重手は左手(彫刻刀を持たない方の手)に、必ず着用しましょう。

▽ 三角刀   平刀

---

☆ 制作(彫り)の手順

① 三角刀で線彫りする。

Q:線彫りで彫る場所は？  
↓  
下線の黒い線をなぞるように彫ります。  
下線の線を三角刀で彫ります。1回で深く彫ろうとすると、曲線が思うように彫れません。同じ場所を数回繰り返して彫って、あまが深くなるようにしましょう。

② 平刀で、凸凹を彫る。

線彫りした溝より深く彫らないように注意して下さい。

線彫りした溝に向かって彫ります。平刀の上下を間違えないように注意！左の写真参照

裏面につづく ➡

➡ つづき

③ ①で彫った場所を、さらに線彫りする

①で彫った別のりんかくも、なぞるように彫ります。

彫ったみぞに、三角刀の刃を合わせながら、彫りを深めます。

④ ②、③を繰り返して、彫りを深くしていく

線彫りの深さに変化をつけると、表情が出ます。羽の先、中間、生え際に強弱をつけてみましょう。

⑤ 羽根の模様を三角刀で線彫りする

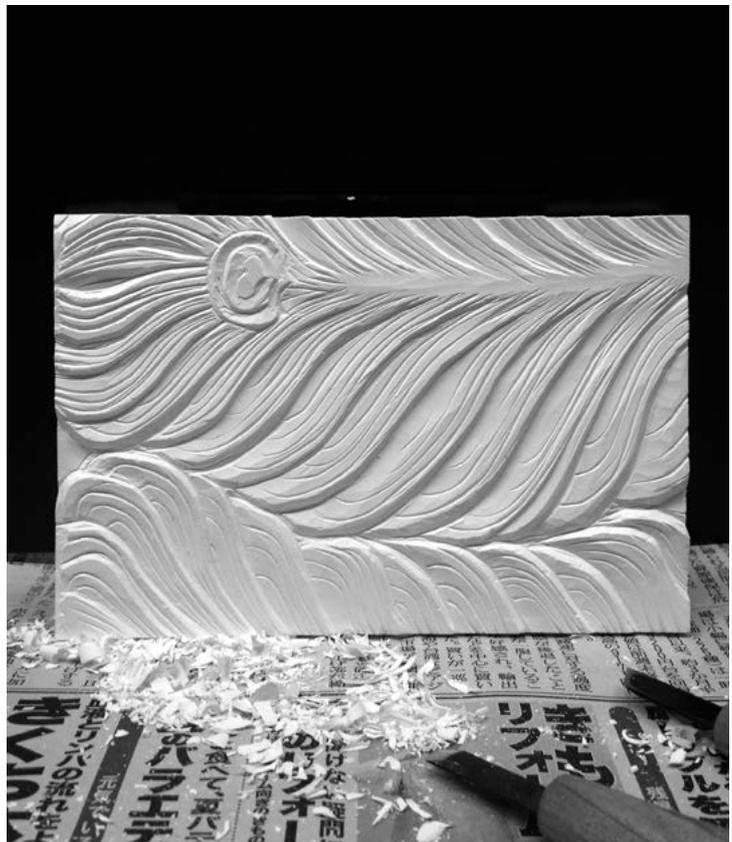
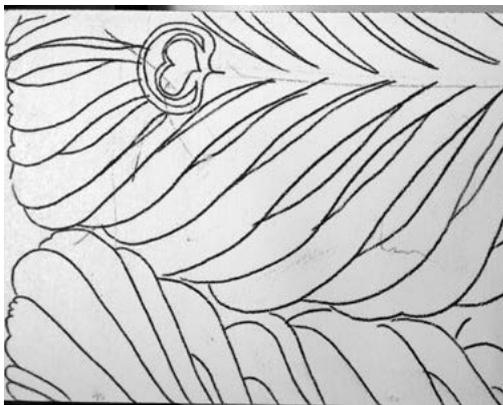
線どろしが重ならないように慎重に進めましょう。

刀を抜いて細い線で表現できます。

⑥ 全体を整えて完成。

仕上げのポイント

最後に完成部分を見つけて、形を整えます。みぞには三角刀、平らな部分には平刀を使います。大きく雰囲気が変わらないよう、刀を抜いて少しずつ彫りながら仕上げましょう。



- ・ 引率生徒の人数(団体利用)・交通機関の確認・集合場所等の確認・鑑賞対象の範囲の確認

- ・ 展示室の確認・学芸員との打ち合わせ・鑑賞ワークシート等の活用

### 第三次 板谷波山の彫り技に挑戦(表現活動)

「波山の彫り技にせまる! うすにく彫りDEアール・ヌーヴォー」彫刻等の扱い方及び、彫りの手順についてレクチャーした。刃物の扱いについては安全面の十分な配慮と正しい使い方を児童生徒に指導できるように資料と実演で伝えた。

### 第四次 発表・まとめ

- ・ グループごとに調べた内容を発表
- ・ 個人鑑賞カードに感想をまとめる。

### V 付記 ―授業導入時に活用した映像資料について―

- ・ 映画 「心ありき」―陶芸家 にんげん 板谷波山―(一九九七)四十六分 ドキュメント

- ・ 映画 [HAZAN](二〇〇三)百八分 ドラマ 出演 榎木孝明 南果歩 ほか

- ・ 映画 「波山をたどる旅」(二〇一三)九十分(2部構成)

第一部(四十分)主人公の美大生が波山の生涯を学びながら成長する物語

第二部(五十分)波山の親族や有識者へのインタビュー

※学習教材として無償提供されている。

### (2)小中学校教職員との連携 ―松井康成 練上の技を読み解く― I 題材名

現代陶芸に見る「伝統」と「創造」、その造形性を探る。

―人間国宝の発想と技術、その制作プロセスを体験する。―

### II 題材の概要・ねらいと培いたい能力 ―児童の気付きを大切に―

本題材では、「伝統」と「創造」という近現代伝統工芸の価値観を捉える上で最も重要な要素に着目した。古くから伝わる伝統的技法と作家の創意とは、双方が相俟って新たな表現の素地となり、その蓄積の結果、新たな伝統を生み出していく。そのプロセスは、重要無形文化財「練上」保持者、松井康成の作品からも確認することができる。練上技法は、器面に絵を描くのと違い、色を練り込んだ粘土の組み合わせが模様となるため成形と加飾が分かちがたく結びつき、いわば「造形＝模様」という構造が成立することが大きな特徴といえる。

通常ならば、段階的に考えるべき「成形」から「加飾」に至るプロセスが同時進行で完成に向かう練上技法の独自性と、そこに作家の創意が加えられた作品は展示室に訪れた者の強い興味・関心をひきつける。よって、児童生徒が作品を目の前にして鑑賞したときに、写真や資料では得がたい体験をすることになる。

鑑賞の際、「見る」活動に加え、指導者の話を「聞く」、感じたことを「話す」といった活動を取り入れることで、『共通事項』の視点から、形と色との関係、表し方などの面白さや楽しさを感じ取らせることも重要なポイントとなる。「なぜそう見えるのだろうか。」「どんな違いが考えられるだろうか。」「といった児童の「気づき」につながる「発問」を工夫することで、児童の興味・関心を高め、引き継がれてきた日本の伝統文化の独自性とその価値について考え、その深まりを期待することができる。さらに、鑑賞後の制作(制作プロセスの追体験)では、



作品から感じ取った面白さや楽しさを自らの制作過程に再現させることで、構想力、判断力、表現力を高めることをねらいとしている。

### Ⅲ 本題材に取り組むにあたってーイントロダクションー

中学校学習指導要領解説の(2)B鑑賞の領域に係る説明に以下のようにある。鑑賞の学習は、自然や身の回りの造形、美術作品のよさや美しさ、創造力のたくましさなどを感じ取り、心をより豊かなものにし、さらに作品との対話を重ね理解することによってより多くのものを感じ、学び取るための資質や能力を育成することをねらいとしている。

なお、鑑賞に関する指導については、以下の3点が示されている。

- ・造形的よさや美しさなどに関する鑑賞
- ・生活を美しく豊かにする美術の働きに関する鑑賞(安らぎや自然との共生など)
- ・美術文化に関する鑑賞

また、「鑑賞の学習は、知識を詰め込むものではなく思いをめぐらせながら対象との関係で自分の中に新しい価値をつくりだす創造活動である。」とも示されている。そこで、美しさや美術作品に対するより深い鑑賞力を育成するために作品のもつ多くの価値に気づき感じとるこ



とができるよう、作品に使われる表現上の意志やテクニクだけでなく、作家性、時代背景など様々な視点を意識するとともに、作家の表現を体験する内容を含めることが、より深い理解の獲得につながるであろうと考えた。

本題材では、作品から見えるものを手がかりにし、その表現が生み出される周辺について調べたり(作家の言葉、技法、交友関係、創作への影響など)、調べた結果について話し合い、まとめるなど、協同的な活動を通して、美術工

芸作品について自分なりの解釈をつくりあげたり、それをもとに豊かに発想し表現したりすることを目的とし、松井康成の作品を取り上げた。本題材で大切にしたいことは、児童にとって鑑賞が単に答え探しにならないようにし、「みる」こと自体を学べるようにすること、また、鑑賞を鑑賞のまま終わらせず、鑑賞を出発点に、自らの表現へとつなげていくことである。

### Ⅳ 授業の基本構成(四時間計画)

時間	学習の流れ	生徒の活動等
第一次	「松井康成とその作品について調べてみよう」(一時間)	・キーワードをもとに、書籍やWebで調べ、松井康成の作品の特徴、展開についてワークシートにまとめる。(グループ学習)
第二次	「美術館に行こうー自分らしい見方をひろげようー」 鑑賞活動(一時間)	・美術館で鑑賞活動を実施。展示室での作品鑑賞をするにあたっては、「探してみよう」という投げかけを行い、作品の特徴を見つけ、言語化する活動を引き出す。(鑑賞活動)
第三次	「練上の制作プロセスを体験する」(一時間)	・展示室から、制作室に移動し、鑑賞した作品の成形方法を体験する。(制作活動)
第四次	発表と振り返り(一時間)	・互いの感想を発表し、練上技法について理解を深める。

### V 授業の詳細

第一次 松井康成とその作品について調べてみよう(グループ学習)

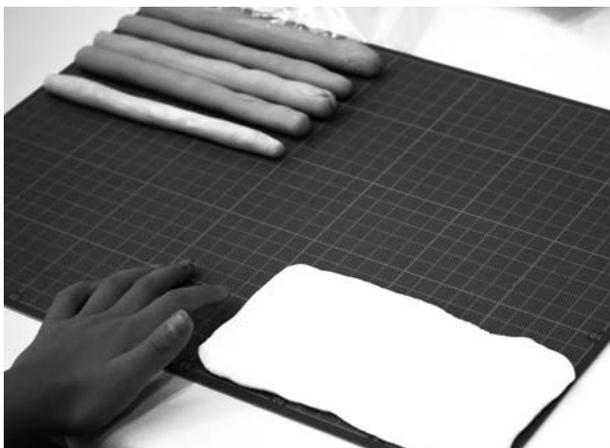
キーワードをもとに、Web、書籍を使い調べ、松井康成の生き方や、その作品の特徴などについてまとめる。言葉で表現するには、作品をしっかり見て、感じる内容が大前提となる。感じたことを言葉で表すためには、作品から多くの内容を受け止めるためにどう見たらよいか、様々な見方を児童生徒が知ることがポイントになる。児童生徒の気づきや感じる力と、それを言葉で描写、表現する力とは、結びつきが深い。ギャップが生じやすい。まず見方（どう見れば気づくことができるか、様々な視点）について知ること、感じたこと、伝えたいことが言語化され、対話的な活動が生まれ、考え合う、伝え合う経験の積み重ねができる。ここでは「思考力、判断力等の育成」が期待できる。松井の作品の特徴は練上技法を軸としながら、次々に発展していくところであり、その構造や発展のプロセスに連続性がありとてもわかりやすく、「対話的で深い学び」の実現に適した題材の一つといえる。

キーワード（五斑編成の例）

作家自身の言葉・・・同根異色、みすまるのため、無のかたち  
 技法について・・・練上手、嘯裂、象裂、茜手、堆瓷、破調、風白地、晴白、萃瓷、玻璃光、呈色剤、サンドブラスト、ニュー  
 ジーランド産力オリン、ダイヤモンドの粉末、ロクロ、型造り  
 交友関係・・・田村耕一  
 創作への影響・・・黒田領治、日本工芸会  
 その他・・・長野県佐久市、明治大学文学部、茨城県笠間市、月  
 崇寺、乾由明、人間国宝、重要無形文化財保持者

第二次 「美術館に行こうー自分らしい見方をひろげようー」（美術館での鑑賞活動）

練上の技法は、作品を目の前にするとその構造や面白さがわかりやすいことは前述のとおりである。作品鑑賞をするにあたっては、自分



の眼で好きなものを見つけることが大切で、それが自分を発見し、自分を知ることにもつながる。そこで、本題材では、次の三つの学習活動を設けた。一つめは、「対話による鑑賞」を体験的に知る活動である。二つめは、より深く、創造的に鑑賞する活動である。ここでは、同じテーマに興味をもった児童がグループをつくり、制作プロセスの推理を通して、グループごとに作品を鑑賞することとした。三つめは、鑑賞を通してとらえたことを自分の表現につなげる活動である。ここでは、グループごとに鑑賞してとらえたことを土台とし、想像を膨らませて練上表現の世界に独自の肉付けを行いながら、自分だけの新しい作品についてイメージさせた。また、ワークシートでは「さがしてみよう」という投げかけを行い、焼き物の表現や模様を見つける活動を引き出す。また、美術館の利用にあたって、必ず留意点に触れるようにした。

(◎)は、予想される生徒の感想等 ○は教師側の支援)

(1) 器の形・・・◎ 皿、鉢、丸い壺、四角い壺、陶管、クレイ画

○ 初期の作品に多い形は？ 嘯裂や象裂に多い器の形は？ どうして？

堆瓷に多い器の形は？ どうして？

破調、風白地、萃瓷、玻璃光の器の形はどうだろう？

(2) 模様、色・・・◎ 線文様、ヒビ、貝殻の模様、幾何学模様、植物の模様、円環

○ 初期の模様は？ 色は？ どうしてだと思っ？

(3) 用途・・・◎

○ 花を生ける、お茶や飲み物を入れる。

作家本人の言葉によると、鑑賞陶器。陶芸品はもとも用途があるが、板谷波山や富本憲吉以降、鑑賞のみを目的に制作されるものが一般化する。(陶芸家≠個人作家となる)

(4) 材質・・・◎

○ 粘土、磁土。

○ 磁器。大別すると陶芸作品には磁器(原料…陶石)、陶器(原料…陶土)がある。原料にはそれぞれ産地ごとの特徴があり、作品に強く影響する。あるいは表現の根幹になることも多い。

(5) 加飾・・・◎

○ 器の表と裏に同じ模様がある。  
○ 色土、呈色剤

### 第三次 「練上の制作プロセスを追体験する」(より深い理解につながる鑑賞活動へ)

活動へ)

単に作品を見ただけでは、「練上」の造形性とその面白さを捉えることは難しいことから、軽量粘土を用いて練上作品制作の追体験を行った。制作手順を確認し、「同根異色」の初期表現から、「嘯裂」「象裂」といった作家の創造性が強く出ている松井の代表的な表現を追った。



制作の前段階で、児童生徒の解釈に十分な咀嚼が加えられるよう、作品の捉え方について教師が把握し、助言の言葉など、その支援方法を予め十分に準備しておく。例えば「器の表裏の模様はどのように描かれているのか」といった発問からは児童生徒の思考力が働き、制作のイメージ、表現のプロセスなどへの具体的な興味・関心につながる。さらに、一人一人の作品の見方や感じ方の幅を広げるために、作品のよさ、美しさ、面白さを仲間分けする活動や、作品のよさ、美しさ、面白さを交換し合うためにより多くの見方や感じかたを知り、その幅を広げる活動を探り入れた。

また、児童の感覚や感じ方を大切にするという観点から、話すこと、伝え合うことの具体的な活動として、対話的な鑑賞を取り入れた。それは、児童の発した言葉を十分受容することを基に、意味を探りつなぐことで「見方・感じ方」が深められると考えたからである。対話の対象は、教師や友人だけでなく、語りかける作品や向き合う自分自身も含めるようにした。そして、書くことの充実に向けて鑑賞シートの



工夫を行った。学習展開に応じて児童が感じ取ったことを整理し、深化できる鑑賞シートの作成をした。さらに、選択肢を入れることや単語でメモを取るなど、文章表現力に重点を置き過ぎないよう配慮した。

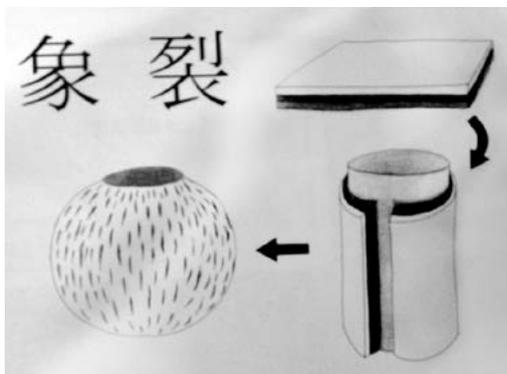
そして、色土の段階的な変化を表現するためのテクニクや、模様を美しく出すための粘土の組み方や切り方などの方法と用具の使い方について、十分な伝達の必要がある部分については、作品を鑑賞しながら学芸員による作品解説の時間を加えた。

#### 第四次 発表

話し方や書き方を知ること、どのような言葉をどのように使うと感じたことを自分の感じた通りに表せるかがわかり、話すことや書き表すことに困らなくなる。見ることの技術を上げること、子どもたちは、言語化する技術も相乗的に上げられる。ここでは、いろいろなことを感じ取りやすくするための作品の見方の面と、その感じたこと

を可能な限り忠実に言葉に置き換える言語表現の方法という面とが両立する鑑賞活動における言語活動のポイントを以下のようにまとめ、発表につなげた。

- ・ 見えるものを言葉で描写する。
- ・ 直感的に感じたことを言葉にする。
- ・ 視覚以外の感覚（触覚、聴覚、嗅覚、味覚）に変換し、言葉にする。
- ・ 作品の制作プロセスを想像し、作家本人の考えを想像して言葉にしてみる。
- ・ 色や形について感じたことを言葉にする。
- ・ 何かに例えたり、程度を考えて表現してみる。
- 「まるで\*\*\*のようだ」「\*\*\*くらい大きい」
- ・ 台詞をつけてみる。
- ・ 作品のどこを見てそう感じたのか、理由を言葉にする。
- ・ 詩、短歌、俳句で表現する。



実施することを想定している。そこで、授業づくり全体に関わることと児童に対する関わりを大きな柱とした。

なお、美術館を利用するにあたり、必要なマナーについて十分な事前指導をしておきたい。美術館の役割、特に、作品の保存と展示については、その目的と内容についてきちんと理解させたい。また、学習の目的や指導の内容、生徒の既習状況などの情報を共有し、より効果的な指導方法を検討するなど事前に綿密な打合せを行い、美術館と学校連携の最大効果を目指した。

## VI 主な材料・用具

教師…軽量粘土、粘土ペラ、粘土切り、カッターマット  
 生徒…新聞紙、水彩絵の具、ビニール袋、雑巾、タオル

## VII 美術館を利用するにあたって

作家や作品について専門的な知識や経験を持つ学芸員と児童、生徒の実態に即した教育活動の具現化を目指す図工・美術科担当教職員が協働することは、児童と作品との距離感をなくし、鑑賞する力の育成のための大きな手立てとなると考え、次のようにポイントを整理した。

- ・美術館学芸員と小中学校図工・美術担当教職員の連携のポイント
- ・「鑑賞する力」の育成をねらいとした協働での授業づくり
- ・児童の「見方・感じ方」の明確化と承認

学校と美術館それぞれが担う鑑賞教育の長所をいかして連携をするためには、明確なねらいを持つことが不可欠である。本題材では、美術館で鑑賞の授業を

## VIII 対話的な学びの実現に向けて

鑑賞の活動のみならず、制作活動の各段階で、作品のよさや面白さに気づくことが大切である。そこから、表現や鑑賞に生かすことができるようになる。また、作品から自分なりの意味や根拠をもって、話し合う学習なども重要になる。以上のように様々な視点に気づき、交流し、思考を深めるプロセスにおいて、それぞれの活動を支援するファシリテーターの役割が十分に機能することが必要となる。ここでは、具体的な授業改善の視点を提示してみたい。

### (1) 問題に向き合う素直な心

豊かな心を育成していくには、自己と対話を重ね、自分自身を深めつつ、他者、社会、自然・環境とのかかわりの中で生きるといふ、「自律し開かれた個」であることが重要である。そのためには、子どもが目的をもって積極的に活動し、「これでいいんだ」と、自己肯定感を高められるような支援が必要である。

### (2) 既習内容や経験と関連付けた思考の促進

深い学びを実現するために、既習事項を使い自分の考えを順序よく説明

させたり、課題に対して予想や見通しを立てながら、既習の知識や技能を使って課題解決したりできる機会を設定する。学習内容の深い理解と、個別の知識の定着を図ることで、社会における様々な場面で活用できる概念としていくことが大切である。

### (3) 造形的な見方・考え方が働く学習過程や環境の構築

深い学びを実現するには、表現や鑑賞の活動を通して、自分の感性や想像力を働かせながら、つくりたいものや描きたいことについて、形や色、質感などから捉え、自己のイメージを明確化し、新たな価値をつくりだす中で、自分なりの意味を見出すことが大切である。そのためには、道具や材料、また身の回りにある対象や事象と接する中で、これまで気づいていなかったよさや価値などに気づく機会や環境を整えることが必要である。

## IX まとめ

話して伝えることや言葉で正確に描写することができるようにするためには、言語活動の経験を積み上げていくことが必要である。数学的な考え方や外国語



を習得する場合と同じく、繰り返し訓練がされて、話し方や書き方が身に付き、感じたことが伝えられるようになる。これは、時間をかけ、身に付け、磨かれなければならない力ととらえることが大切である。今後は、図工・美術科ならではの言語、つまり形や色を言語に変換し描写し説明できる力、視覚言語、造形言語の表現力を育てる題材開発や、各学校の実態に合わせて対応できる美術館と学校が連携した鑑賞授業のモデルを作成し、それを広めていければと考える。また、鑑賞力の評価の方法についても、子どもたち一人ひとりの成長を評価する個人内評価を重視し、いろいろな鑑賞活動を通して成長した子どもたちの感性をきちんと見取ることができるといえるような評価方法を研究していきたい。

## 2. 企画展関連「絵皿デザインコンクール」の概要

### I 目的

参加者に鑑賞及び創作活動を体験する機会を提供することにより、陶磁器がもつ形や、模様に対する興味・関心を高め、美術館の積極的利用への啓発を図りたい。また、参加者がその面白さと奥深さを感じ取り、その価値を知ることが目的とする。

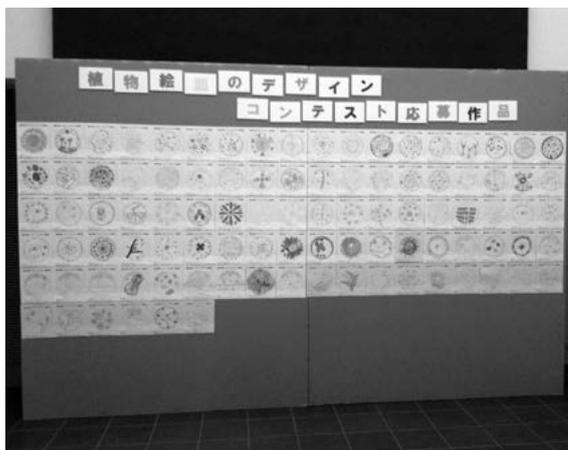
### II 方法 ―植物模様デザインコンクールの場合―

#### 1 概要

植物模様のデザインを描く指定の応募用紙を準備し、広く本の普及啓発を図る。  
審査後、入賞者は自分のデザイン画を、染付の技法で絵付けし、完成後、授賞式で作品を受け取る。

- 2 募集期間 平成二十七年七月一日(水)～八月二日(日) ※当日消印有効
- 3 応募方法 ①当館オープングャラリーの専用コーナーでデザイン画を制作、応募ポストに投函。

②陶芸美術館HPから用紙をダウンロードする。完成したデザイン画は、美術館に郵送する。(学校等の団体単位で応募)



#### 4 参加対象 5 手順

募める場合はまとめて郵送)

企画展観覧者及び、小、中学校の児童生徒

→ 応募用紙の扱いと全体の流れについて

→ オープンギャラリーに設置した机上に鉛筆・応募ポストを用意

→ 用紙に植物模様のデザイン画を描いてもらい、ポストに投函してもらう。

→ 臨時職員がポストから取り出し、一階ショップ向かいの仮設パネルに掲示する。

→ 八月二日(日)応募締切 八月五日(水)審査、受賞作決定、通知。

→ 八月十六日(日) 窯業指導所の協力で優秀作のデザイン

の器を制作。

→ 八月二十九日(土)十時、表彰式 賞状、賞品及び副賞

の贈呈

プレゼンター…茨城県陶芸美術館(館長、副館長)

#### 6 審査・賞区分

場所…茨城県陶芸美術館 多目的ホール  
グランプリ(一点) 準グランプリ(二点) 優秀賞(二十点)

内特別賞等

・審査員 茨城県陶芸美術館、窯業指導所(※現在 陶芸大

学校)の各代表

7 参加料 無料(但し、応募方法①で応募する場合は企画展チケットが必要)

募集期間

平成二十七年七月一日(水)～八月二日(日)※当日消印有効

対 象 企画展観覧者及び、小、中学校の児童生徒

応募方法 ①当館オープンギャラリーの専用コーナーでデザイン画を制作、応募ポストに投函。

②陶芸美術館HPから用紙をダウンロードする。完成したデザイン画は、美術館に郵送する。(学校等の団体単位で応募する場合はまとめて郵送)

参加費 無料(但し、応募方法①で応募する場合は企画展チケットが  
必要)

審査、入賞者発表 八月五日(水)

入賞者絵付 八月十六日(日)十時～

表彰式 八月二十九日(土)十時～

### 8 広報の方法

(1) 一般向け広報

美術館HP及び、企画展ポスター、チラシに掲載

(2) 学校向け広報

応募用紙の配布(笠間市内及び、近隣市町村の小、中学校)

配布時期は平成二十七年七月上旬

### Ⅲ受賞デザインの絵付け等について

デザインコンクール受賞作品は、受賞者自身が白磁皿に絵付けして作品にする。受賞者の制作活動並びに施釉と焼成が必要のため、茨城県工業技術センター窯業指導所に協力を依頼する。

#### 日時及び内容等

(1) 「植物模様デザイン画コンクール」の絵付け指導

平成二十七年八月十六日(日)午前十時～正午「小中学生二十三名」

(2) 施釉 平成二十七年八月中旬

(3) 作品の焼成 平成二十七年八月下旬

#### 「植物模様デザインコンクール入賞者・絵付」実施要項

1 日時 平成二十七年八月十六日(日)午前十時～正午

2 場所 当館研修室

3 講師 茨城県陶芸美術館職員

4 参加者 (受賞者)二十名(予定)

5 参加費 なし

6 作品受渡し 授賞式会場(多目的ホール)にて賞状、副賞とともに授与する。

7 日程 八月十五日(土)前日(会場準備)

時	内容等	対応等	備考
15:30	○研修室 会場準備・設営 ・呉須の準備 ・筆・皿(各二十) ・机配置	学芸課	

八月十六日(日)当日

時	内容等	対応等	備考
9:30	○会場確認 ・受付用テーブル、椅子、看板 ・配布物 ・誘導看板 ロビー・エレベーター前	展覧会担当 朝礼後・・・ ミュージアム アシスタント (名札着用)	・テーブル一台 ・椅子二脚 ・受付名簿 ・チケット類 ・鉛筆



10:35	10:25	10:20	10:05	10:00	9:50	時
○記録写真撮影 ○助言(けが等ないように注意させる) ○用具配布 ○記録写真撮影	○染付技法の説明等 <b>【窯業指導所研修室】</b> (子供を座らせて親は近くに) (実際にやり方を見せながら) ・制作の準備(用具、取り扱い) ・筆、呉須、新聞紙、見本	○解説終了・研修室へ移動	○企画展の鑑賞 企画展案内(十分) ○記録写真撮影 ○誘導	○オリエンテーション <b>【二階 ロビー】</b> ・挨拶 ・自己紹介 ・日程確認	○受付 <b>【二階 ロビー】</b> ・名簿で名前・人数を確認する ・チケット等を渡す 大人1招待券 子供1子供用無料券、鉛筆二本 ○欠席者連絡対応1受付へ報告 (欠席者名・人数)	内容等
普及広報担当	大学校職員 展覧会担当 ミュージアム アシスタント	大学校職員 (補助) 展覧会担当	普及広報担当 普及広報担当	展覧会担当 普及広報担当 ミュージアム アシスタント	展覧会担当 普及広報担当	対応等
			荷物を持ち 移動			備考

12:00	11:50	時
○解散	○制作終了・後片付け・連絡	内容等
	展覧会担当 普及広報担当	対応等
		備考

### 3. 美術館を飾ろうー親子向け拡大コレクション展の会場をディスプレイする活動について

#### (1) 美術館を植物園にしよう

「やきもの植物園 土から生まれた草・木・花」関連催事  
 (平成二十七年七月十八日(土曜日)～九月六日(日曜日))

#### I 展覧会のコンセプト

拡大常設展「やきもの植物園 土から生まれた草・木・花」は、夏休み中の親子、特に普段は陶芸の作品と接点の少ない小中学生の児童生徒が陶芸作品に親しむことができるように、「親子で楽しむ」というコンセプトの展覧会を開催したものである。本展覧会では、展示室を「やきもの植物園」に仕立て、植物をモチーフに扱う陶芸作品を展示した。

植物の姿形は、日常の中で身近な「面白さ」、「不思議さ」である。その美しさや季節ごとの風情が好まれ、皿や壺といったうつわの伝統的な絵柄にも多く用いられてきた。また、現代作家の陶の造形表現には、植物のもつ生命感を題材にした作品やオーガニックなフォルムを象った作品も数多くみられる。



本展では、植物を題材に、さまざまな技法や表現を用いた七十五点の作品を紹介する。植物の姿を「描く、彫る」などしてうつわの表面に表現したものと、植物のフォルムを作品に反映させたものとの、二つの章により紹介。植物の姿形が、陶芸ならではの素材と技術でどう表現されているか、どのように造られたのかなどについて紹介し、植物をモチーフにするという角度から観た陶芸作品の魅力に迫る。

## II 連携の方法について

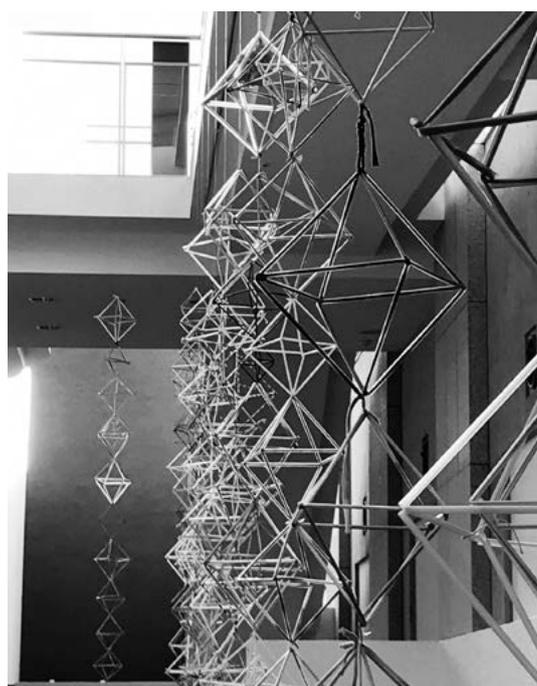
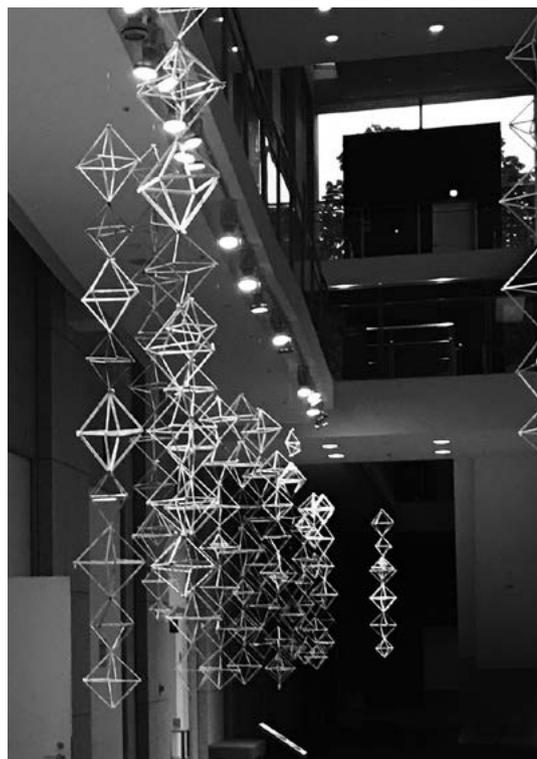
中学校の美術科担当教職員と事前打ち合わせを実施し、展覧会の趣旨や展示作品、展示空間を考えて、学校の教育活動とどのように結びつけるかを検討した結果、三案にまとまった。

- 案一 やきもの植物園展示空間を彩る植物模様の旗を制作する。
- 案二 富本憲吉の四弁花模様の変化をたどるディスプレイを考える。
- 案三 展覧会観覧者が来場の足跡を残しながら共同制作できるディスプレイを考える。



案一については、美術科の授業として学校で制作することとなった。美術館内の三階吹き抜け(オープングャラリー)になる空間に植物の旗を連ねることが、具体的な完成イメージとなり、実現に向けて、旗のサイズ、仕様、描画材料、テーマなどについて協議決定し、制作を進めた。

案二については、展覧会を観に来館した親子が参加するものとした。オープングャラリー階段のガラス面に、富本憲吉を代表する意匠「四弁花模様」のシールを貼っていくことで、「四弁花模様」の変容を、親子の手で会期中に完成させていくものとした。



## (2) 北欧のオーナメント、ヒンメリで会場を彩ろう

拡大コレクション展「胸キュン♥COLORS 窯芸の彩色」関連催事

(平成二十七年七月十八日(土曜日)～九月六日(日曜日))

### I 展覧会のコンセプト

茨城県陶芸美術館では、夏休み中の子どもたちに陶芸作品に親しんでもらうため、平成二十四年度より「親子で楽しむ」というコンセプトの展覧会を開催している。四回目となる本展では、「窯芸の彩色」と題して、色をテーマに陶芸作品とガラス作品を展示した。陶芸作品は、窯の中で焼成することで色が変化する。窯変天目や、備前焼の景色などにみられるように、炎の力は作り手自身が驚くような、予想もしない鮮やかな色や模様を生み出すことがある。また、色ガラスなどに見られる光を透過する涼やかな色彩や、教会の中から見上げるステンドグラスの心を奪われるような荘厳さは、ガラスの色彩ならではの効果といえるだろう。

本展では、いわゆる窯芸と呼ばれている陶芸とガラス、その表現に見られる豊かな色彩が作品の魅力を幾重にも高めていることに着目した。作家は何を伝

えようとしてその色を表現したのか、その色がどのようにしてつくられたか、その色が作品の中で果たす役割は、などについて紐解き、やきものにみる色の魅力に迫る。

### II 連携の方法について

本展覧会にテーマに合わせて、美術館内を彩るディスプレイを小学生の共同作品による制作で考えた。

小学校の教諭と連携し図工と算数の横断的学習(クロスカリキュラム)を展開する指導法を検討した。ヒンメリの構造が、麦わらに糸を通し立体を立ち上げていくところから、平面図形と空間図形を学ぶ算数の学習と共通のベクトルを見出すことができる。平面図形や空間図形については算数的思考だけでは体感しきれない空間概念について、ストローを平面上で組み合わせた形が立体にどう反映されていくかが体感できるヒンメリの制作を通じて気づき、理解し、獲得していくことをねらいとした。

## おわりに

本稿では、開館以来様々な形で試みてきた学校との連携事業について触れてきた。特に県内公立小中学校との連携事業は、質、量ともに圧倒的であったため、そこをトピックスする内容となった。これは、当館職員の一定数が、異動により美術館と公立小中学校を歩き来していることから、美術館と当該学校間とが極めてスムーズにリレーションンされていることに他ならない。また、本稿で触れなかった、高等学校や大学との連携については、高等学校との連携事業として、日本の伝統文化である「茶道」を学ぶ高校生の部活動を支援することにも、茶碗などのお茶道具を通して、高校生が美術館や陶芸の魅力を発見することを目的に、平成二十六年から、各茶道会の流派の協力により模擬茶会等を開催してきた。本年度の開催で五回目を数える。他にも、茶道に関係するものとして、笠間高校と連携し、茶道部の生徒が亭主となる高校生茶道部による呈茶会を定期的に開催してきた。また、平成二十九年度は、水戸三高の協力により企画展「ヘレンド展」の高校生音声ガイドを作成した。(二六四二人が利用)同年度の企画展「いばらき工芸大全Ⅲ 染織の巻」では、高等学校文化連盟放送部と連携し、県内の高校(水戸一、水戸二、並木中等、日立二)放送部員による音声ガイドを作成した。(八三三人が利用)平成三十年度も、企画展「愛のヴィクトリアンジュエリー」展において、高校生による音声ガイドを作成し、来館者に無料貸出した。(三四七〇人が利用)

大学との連携事業としては、筑波大学芸術学群クラフト領域と平成二十三年度から児童生徒対象のワークショップ及び、鑑賞活動を中心に実施してきた。大学の取得単位の一部として、美術館の児童生徒向けワークショップやギヤラリートークのプランニングを学生主体で進め、美術館側も助言等を行い、検討、決定を踏まえたカリキュラムは、参加者に何を体験させたいのかが明確になり、「深い学び」につながる連携事業となった。

大学校との連携事業としては、隣接する「県立笠間陶芸大学校」と、当館催事(ワークショップ等)の協力や、陶芸大学校で学ぶ学生の「卒業制作展」を陶芸美術館で開催するなど、事業を共同で実施することにより、陶芸の魅力を広

く発信するように努めている。

以上のように、美術館と、小中学校、高等学校、大学、大学校といった、様々な教育機関との連携は、多くの児童、生徒、学生が工芸作品に親しみ、美術・工芸を愛好する心を育むことはもとより、美術館の教育普及活動と学校における学びのスタイルにおいても大きな進化をもたらしている。



# コロナ禍における展覧会関連行事等の 模索と事例報告

## 「WEBコンテンツの活用」

茨城県陶芸美術館 主任学芸主事 岩井基生

はじめに

新型コロナウイルス感染拡大により、各種行事の中止や、臨時休館など、令和二年度は、特別な年となってしまった。その中において、展覧会関連行事の在り方について考え、美術館としてできることを模索しながらの取組を行った。その実施事例を報告する。

まず、展覧会関連行事の意義について前置きを添えると、当館の活動方針の中には「多様な美術普及活動の展開を図りながら、県民の芸術・文化活動の自由な発表の場を提供し、地域における文化創造の拠点として機能すること。」とあり、その活動内容としては、「作品の鑑賞を助け、美術への理解を深めるための講演、講座及び作品解説会等を開催する。」と謳っている。そのため、これまで当館では展覧会毎に、企画に沿った内容を考えて講演会や講座（ワークショップ）、アーティストトーク、ギャラリートークなどを実施してきた。

しかし今年度は、感染拡大防止のために様々な制限を強いられる中で、これまで通りの活動ができず関連行事を中止しなくてはならない状況におかれた。日々変化する状況の中、その都度対応を考えながら関連行事の在り方を模索していった。

### 1. 各企画展での関連行事の変更や代替案

令和二年度の企画展は「幻の横浜焼・東京焼」「青か、白か、一青磁×白磁×青白磁」「人間国宝 松井康成と原清展」の三つを開催した。時期によって刻々と変化する感染状況に伴う対応とともに、各企画展の開催順に沿って、例年通りではなくなった関連行事の変更した点や代替として行った企画について挙げていく。

#### (I) 幻の横浜焼・東京焼(四月一八日～六月二八日)

変更した関連行事は次の四つである。

- i 記念講演会・ワークショップの中止
- ii 展覧会紹介動画の制作と配信
- iii 館内ワークシートを「おうちでびじゅつかん」として配信
- iv ギャラリートークの人数制限

#### i 記念講演会・ワークショップの中止

当初、準備の段階で予定していた関連行事は、記念講演会「幻の横浜焼・東京焼」その魅力にせまる（講師・荒川正明氏）と、ワークショップ「転写シートで幻の令和焼をつくろう」、「学芸員によるギャラリートーク」の三行事であった。感染拡大が本格的になってきた三月の時点で記念講演とワークショップは中止を決めた。また、開催前日に行う開会式や内覧会についても中止の決断をした。

#### ii 展覧会紹介動画の制作と配信

四月、感染が広がる中、東京などの限られた都府県に続く形で、全都道府県に緊急事態宣言が発令されたことを受け、一八日から当館も臨時休館となった。それは、企画展の初日であり、展示作業は全て完了し開催を待つのみとなっていた中で臨時休館であったため落胆は大きかった。誰もいない展示室にきれいに並べられた作品を前に、このままお客様に見てもらえないのはもったいな



企画展「青か、白か、一青磁×白磁×青白磁」  
作家インタビュー動画



松村 淳

松村 淳  
JUN Matsumura  
1986年 千葉県船橋市生まれ  
2010年 University of South Alabama 卒業  
2015年 多治見市陶磁器意匠研究所修了  
2018年 金沢卯辰山工芸工房 修了



加藤 委



和田 的

Artist #01 松村 淳 JUN Matsumura	Artist #02 加藤 委 TSUBUSA Kato
Artist #03 志賀 暁吉 AKIYOSHI Shiga	Artist #04 和田 的 AKIRA Wada

青か、白か、作家インタビュー-web版  
一青磁×白磁×青白磁

近日常開

茨城県陶芸美術館 2020.7.18 → 10.18

SNS用 ダイジェスト版「近日常開」

「ビュー」である。事前に出品作家にインタビューを実施し、編集した動画を、インターネットコンテンツを利用して配信する計画だ。当館では以前にも作家インタビュー動画の作成実績があり、館内で上映したりDVDを制作したりしたこともあったが、インターネットによる配信はなかったため、初の試みとなった。出品作家のアトリエに伺い、制作風景なども撮影する計画を立てたが、出品作家全員へのインタビューは難しいため、今回は以下の四名に絞ることとした。

六月二十五日 松村 淳氏 於 埼玉県  
七月二日 加藤 委氏 於 岐阜県  
七月二十九日 志賀 暁吉氏 於 福島県(中止)  
八月四日 和田 的氏 於 千葉県

県をまたぐ移動が制限される中であったため、残念ながら七月末に予定していた志賀暁吉氏は、感染状況のタイミングが悪く、中止となってしまった。

それぞれの動画は「全編版(五〜七分)」と「ダイジェスト版(一分)」の二種類を制作した。一分版のダイジェストをインスタグラムやツイッターにて配信し、全編版のユーチューブに誘導する目的を考えて長さの違う二種類にした。取材自体は、作家も真摯に答えてくれ、それぞれ二時間から三時間に及ぶ充実したインタビューになったが、その反面、短い時間に編集する作業が難しかった。単に編集で切って繋いでいくだけでは、インタビュー時の空気感のようなものや作家の思いを伝えられないと思ったためである。作家の意図を変えてしまわないように意識しながら、言葉の順序を入れ替えるなどして、編集し直していった。さらには、この動画は展覧会の関連行事であり、アーティストトークに代替する意味合いをもつということを常に念頭に置き、今回の展示作品に関する内容に焦点を当てて編集をしていった。

## ii ギャラリートークの人数制限

ギャラリートークについては、前回企画展同様に、人数や時間を制限し、回数に分けて実施した。また、後の回のグループを対象にチューブで公開している動画を上映し、待ち時間も有効にできるように工夫をした。「幻の横浜焼・東京焼」のギャラリートークの際もそうであったが、一五分間で解説しながら企画展を回るには時間が短すぎ、充実感にはかけてしまったと感じる。少人数、数回に分散することで、後の回のグループの待ち時間を考慮すると、一回の実施時間を短くせざるを得なくなり、その折り合いをつけるのが難しかった。

### (3) 人間国宝 松井康成と原清展(十月三日～三月二日)

i ワークショップの在り方(状況に応じた人数制限と中止)

ii ギャラリートークの在り方(状況に応じた人数制限と中止)



ワークショップ感染対策(会場の様子)



ワークショップ感染対策(個別の準備)



ワークショップ感染対策(共有コーナー)

i ワークショップの在り方(状況に応じた人数制限と中止)  
十月の開催の企画展ということで、準備の段階では、感染拡大が一時落ち着いてきていた時期であったこともあり、ワークショップの計画を進めた。「体験！人間国宝の技」と題して一二月と二月の二回計画し、一回目を原清氏の制作技法を模した「抜き絵に挑戦」という内容で、二回目を松井康成氏の制作技法を

模した「練上手に挑戦」という内容で準備を進めた。と言っても予断は許されない状況でもあるため、ワークショップは一〇人までと、通常より人数を制限しての予約制とし、以下のような感染予防対策をとった上での実施となった。  
①館入口にて検温及び手指の消毒、マスク着用の徹底、②ワークショップ受付にて、茨城県独自の感染追跡システム「いばらきアナビちゃん」への登録徹底、③会場では密を避けるため、長いテーブル一台につき一人とする、④使用する用具類は、個別に用意して他者との共有を減らす。(共有を避けられない用具は、別の場所に設置し、使用前に手指の消毒を行うようにする)、などの対策である。それらの対策を講じた上で、一二月の回は、予定通りに実施ができた。しかし、一月八日に東京など一〇都府県に二回目の緊急事態宣言に続いて一八日から茨城県独自の緊急事態宣言が発令されたことを受け、二月のワークショップは中止となった。

## ii ギャラリートークの在り方(状況に応じた人数制限と中止)

企画展の開催期間が長いこともあり、その時々で変化する状況に応じて人数制限や中止などの対応をした。その判断の基準は原則として茨城県の感染状況を示すステージに準拠することとした。一月には一グループ一五人までの人数制限を、一二月には一グループ五人までの制限を設けての実施となった。一月は先に述べたように県独自の緊急事態宣言を受けて、ワークショップ同様に中止の判断をした。

## 2. WEBコンテンツの活用の実事例報告と課題

ここまで挙げたように、コロナ禍において企画展関連行事を大きく変更を余儀なくされた一年間となった。そして企画展関連行事の在り方を模索する課程で、WEBコンテンツを利用した外部への発信がこれからの時代には必須の要素になり得ると実感した。(と言っても、インターネットによる情報発信はすでに当たり前となっているため、ようやくその土台に立ったというのも事実

であるが。)ここでは、今年度の実施報告と、実施してみても浮かびあがった課題を挙げたいと思う。本来であれば、それによる効果の検証などをするところであるが、現時点ではデータが足りず、それ以前との比較が難しいこともあり、今回はあくまで報告という形にとどめたいと思う。

#### (1) 実施報告

企画展での活用事例を含め、今年度に制作した展覧会関連の動画を挙げる。

【企画展】幻の横浜焼・東京焼 紹介動画

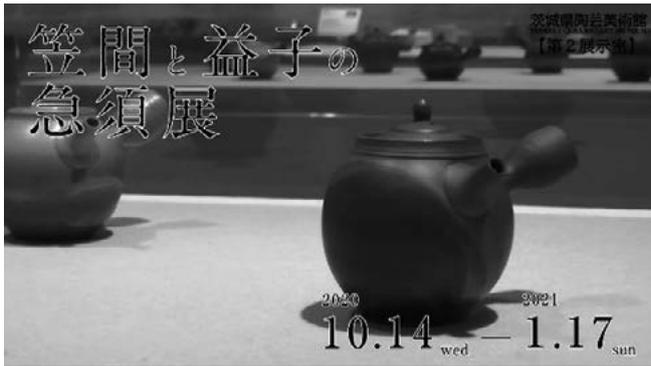
【企画展】幻の横浜焼・東京焼 ワークシート作成動画

【企画展】青か、白か、―青磁×白磁×青白磁

予告動画・「作家インタビュー」動画(三件)

※SNS用短編版あり

【テーマ展】笠間と益子の急須展 紹介動画



テーマ展「笠間と益子の急須展」紹介動画



特別展 日本遺産認定記念  
「かさましこ〜兄弟産地が紡ぐ“焼き物語”〜」紹介動画

#### 【特別展】日本遺産認定記念

「かさましこ〜兄弟産地が紡ぐ焼き物語〜」展 紹介動画

以上、SNS用の短編版を除いて、八件の動画を制作した。

#### (2) 実施から見た課題

今年度、臨時休館などがきっかけで紹介動画を制作することとなり、順に他の動画も制作していった。WEBコンテンツを活用した情報発信はすでに当たり前の世の中になっているため、これからは必要となるものであると言える。反響も多く、それらを見て来館してくださる方もいた。しかし、このWEBコンテンツ(動画制作と配信)を今後もコンスタントに継続していくには、まだまだ課題がある。

一つ目は、制作の労力と質の問題である。今回は付け焼き刃的に、一職員が撮影から編集までを一貫して行ったため、専門業者に依頼するそれとはかけ離れたものとなっている。質の面においては、素人としては質の高い映像、と評してもらえないこともあるが、やはりプロのものとは各段に違う質であることは間違いない。また、労力の面においては、たった数分の動画を制作するだけでも撮影だけで数時間、編集においては、数十時間を要することになり、通常の業務とのかけもちの作業としては、負担が大きすぎることも否めない。また、編集に必要な程度の知識や技術をもっていることが前提となるため作業の負担なども容易ではないことも問題として挙げられる。

二つ目は、閲覧数や配信の効果の問題である。先に挙げた労力をもって公開に至っても、実際の閲覧数はそこまで伸びていないのも現実である。今の世の中ではひとたび注目を浴びれば数万件の閲覧数やフォロワー数を受けるところ、数百件でとどまってしまう。たしかに、SNSなどで発信した際にはある程度の反応があり、少しずつではあるが着実に固定のフォロワーが増えてきている側面もあるが、それが当たり前の時代においては、やはり埋もれてしまっていると言える。

これら二つの課題は、専門の業者に依頼することで一様の解決は図れると推察できるが、それにはまた費用がかかる。費用対効果を考えた上で有効である

と判断し、実行に至るまでは、まだまだ課題が山積みであると考える。

## おわりに

最後に、ここまで令和二年度の企画展開連行事の取組を中心に振り返りながら挙げてきた報告を踏まえ、これからの関連行事の在り方について考えたことを述べる。コロナ禍という未曾有の状況の中で、やむなく変えざるを得なかった結果ではあるが、見方を変えようと、変化のきっかけを与えられたのではないかと捉えることができる。コロナ禍が収束したら単に元に戻るのではなく、これまで行ってきた企画を生かしながらも、時代に合った方法をこれからも模索する必要があると感じる。特にWEBコンテンツ活用については、手探りで様々な手立てを試してみたが、効果的な点と課題点を見出すこともできた。課題については先に挙げたとおり、費用の面や職員のスキル、働き方の面でも簡単には解決できないこともある。しかし、効率的にかつ効果的な方法を検討しながら、この取組を礎に、今後もWEBコンテンツを有効的に活用していくことは必要不可欠なものと考ええる。関連行事の在り方をこれからも検討・検証しながら、時代に適応した、よりよい美術館をめざしていきたいと考える。



茨城県陶芸美術館 YouTube チャンネル

## 『茨城県陶芸美術館 研究紀要』編集・投稿規定

本研究紀要は、茨城県陶芸美術館における調査研究および事業活動の成果を発表することで、陶芸を中心とした工芸研究および美術普及教育の専門的知見を深めるために発行されるものである。編集および投稿原稿の審査に際しては、館長(委員長)、学芸課長、担当学芸員で構成される編集委員会を設ける。編集委員会は、投稿論文の内容に応じて外部の専門家に査読を委嘱する。

### 一、投稿資格

茨城県陶芸美術館職員、および『茨城県陶芸美術館 研究紀要』編集委員会によって推薦された者

### 二、投稿原稿

原則として未発表の

- ① 研究論文
- ② 研究ノート
- ③ 資料紹介
- ④ 事業報告

## 茨城県陶芸美術館 研究紀要 1

発行年：令和3年3月

発行：茨城県陶芸美術館

茨城県笠間市笠間 2345

電話 0296-70-0011

印刷所：株式会社光和印刷

茨城県陶芸美術館  
IBARAKI CERAMIC ART MUSEUM