



Title	安い陶器：1930年代における富本憲吉の日常食器の試みをめぐって
Author(s)	吉竹, 彩子
Citation	デザイン理論. 1999, 38, p. 43-56
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52933
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

安い陶器：1930年代における富本憲吉の日常食器の試みをめぐって

吉 竹 彩 子

豊田市美術館

キーワード

20世紀陶芸, 富本憲吉, バーナード・リーチ, 柳宗悦, 民衆的工芸
Ceramic Art in the 20th Century, Kenkichi Tomimoto,
Bernard Leach, Soetsu Yanagi, Folk Craft

はじめに

- 1 安い陶器
 - 2 美術工芸, 産業工芸, 民芸
 - 3 民芸, 柳宗悦, バーナード・リーチ
- おわりに

はじめに

今世紀も終わろうとする現在, 工芸の問題で最も重要なのは、「工芸」と「美術」の境が見えにくくなつたことのように思われる。しかし, これから取り上げようとする富本憲吉(1886~1963)の時代に溯れば, 多くの工芸家たちが「工芸」という枠組に疑問を投げかけるというよりは, むしろ意識的に「工芸とは何か」「工芸とはどうあるべきか」を問う中で生じた問題意識と向き合い, 制作を行い, そして逆に制作を続ける中で様々な工芸固有の意識を抱き込んだ時代であったように思われる。

本論は, 富本憲吉が戦前, 東京時代といわれる期間に, 東京の仕事場を離れ地方の窯場へ出かけて関わった一連の食器づくり——本人は「安い陶器」と呼んだ——を扱うものである。時期としてはほぼ1930年代に相当する。富本が, 個展や公募展に出品する作品とは一線を画するものとして器づくりに携わったのは, 戦前に限ることではない。戦後も愛媛県砥部の梅野製陶所で指導を行ったり(1956年), 京都において「平安窯」(1950年)や「富泉」(1957年)の銘で, 富本のデザインによる陶器の頒布会をおこしている。また, 作品の日常性という点でいえば, 大正時代に, バーナード・リーチとの交遊を起点に陶磁器を作品として発表し始めて以来, 富本は皿やカップなどの食器や身近に置く文房具などを作っていた。しかし, ここではそういうものではなく, 富本が安く売ることを目的に1930年代に各地の窯場に出かけて手が

けた陶磁器類を取り上げることとする。

本論の構成は以下の通りである。まず、1章において、そうした各地の窯場に出かけて手がけた陶磁器類を紹介し、それらが各土地の既成素地に富本自らが、模様のみを描くことによって成立していることを確認する。続いて2章では、通常ウィリアム・モ里斯からの影響問題として考えられがちなこれらの安い陶器の試みについて、同時代の日本国内に目を向けて言及する。3章では、柳宗悦やバーナード・リーチと富本の関係を安い陶器の試みをめぐって捉え直すこととする。

1 安い陶器

安い陶器を焼きたいわが望みは陶器をはじめてから二十年後の今日、無理なく突然でなく着々満たされそうな形勢にあることを喜ぶ。誰にも買える、誰にもなくてはならぬ安い陶器。

富本憲吉は1932年に雑誌『工藝』に転載されることになった自作の絵巻の中でこのように述べたが、彼が最初に安くて数多く作られる陶器への意欲を公にしたのは、それを溯ること15年、1917年のことだった。自分の窯をもって4年、本窯をもってわずか2年の彼は、次のように記した。

私は今年から出来得る限り安価な何人の手にも日常の生活に使用出来る工芸品をこさえたいと思い出しました。このことは私にとって随分重大なことで、今後私の進むべき道に非常な関係があることと思います¹。

このように富本が作陶の初期から抱いていた「安い陶器を焼きたい」という望みは、1929年になってやっと実現したのである。その年彼は信楽へ赴き、既成の素地に絵付けを試みた。本章冒頭の引用で富本が「安い陶器」と呼んだもの、それが、「安く売ることを目的に、富本憲吉が1930年代に各地の窯場へ出かけて手がけた日常食器」のことである。

まず、この安い陶器の例を年代順に紹介しよう（表及び図参照）。この安い陶器は、数多く作られたのにもかかわらず、というか数多く作られたがために、現在富本憲吉の展覧会場や作品集の上ではほとんど出会えない。ここに紹介するものは多量に存在したはずのものごく一部であることをまず承知しておかなければならない。

先述したように1929年には、信楽に出かけ既成の素地に富本が絵付けだけを行った。図1及び図2は、富本自身が自然の風景や植物から創作した模様「曲がる道」と「野葡萄」を既成の大皿に描いたものである。どちらも外縁に一重、見込みに二重の輪線をひき、外縁に沿って4つの文字を、内側には絵模様を鉄の絵の具で描き、外側の文字の間には緑に発色する銅をはいている。また、この信楽では当時汽車土瓶と呼ばれたものにも絵付けを行ったが、残念ながら

「安い陶器」の試みと同時代の富本憲吉

	安い陶器（下線部は模様名）	安くない（？）陶器
1929	信楽《鉄描銅彩曲る道模様大皿》《鉄描銅彩野葡萄模様大皿》など、汽車土瓶にも絵付け	国展：《白磁大壺》《刷毛目菓子器》など陶磁9種と絵巻、帯
1930	長崎波佐見・木原《染付藤模様向付》《染付竹林月夜模様輪花皿》《染付蓼模様飯茶碗》など計1850、国展会場・銀座鳩居堂で販売 益子《鉄絵野葡萄模様小瓶》など鳩居堂で販売	国展：《白磁大鉢》《銀欄手飾壺》《柿大壺》など陶磁14種と、張交屏風
1931		国展：《大角皿》《白磁六角面取蓋付壺》など33点 ロンドンでリーチと共同展：《染付机上小品「門」》（但し1922年制作）、《金欄手大壺》など125点 銀座水澤商店で個展
1932	瀬戸品野《染付木葉模様茶碗》など	国展：《白磁壺》ほか一点 大阪長堀高島屋で新作陶磁展
1933		大阪高麗橋村上春釣堂で近作陶磁展
1934	瀬戸品野・赤津《赤絵イッチン描薊／蓼／野葡萄模様皿》その他 珊瑚碗など、翌年1月28・29日中江氏邸にて展示	松坂屋陶匠十家作品展に出品 国展：《八角黒釉薺抜葉模様皿》ほか 倉敷で個展
1935		国展：《白磁壺》《黒釉壺》ほか16種 東京・名古屋松坂屋「陶匠大家作品展」 大阪高麗橋村上春釣堂で近作陶磁展 東京松坂屋「富本憲吉近作陶磁展」
1936	(九谷へ)	第一回改組帝展：《白磁大壺》 国展：《白磁壺》《金欄手文角箱》など6点 東京松坂屋「第2回富本憲吉近作陶器展」
1937	京都清水《染付竹林月夜模様菓子皿》3000、注文	国展：《染付茄子大皿》《色絵蘭五彩箱》など11種

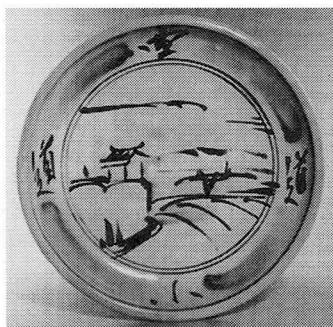


図1 《鉄描銅彩曲る道模様大皿》1929年
奈良県立美術館所蔵

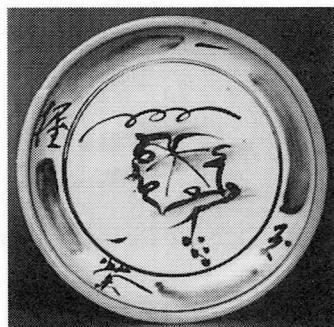


図2 《鉄描銅彩野葡萄模様大皿》1929年
富本憲吉記念館所蔵

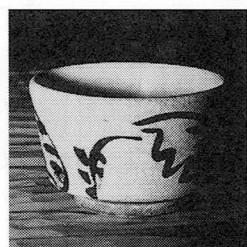


図3 《蓼模様カップ》1929年
富本憲吉記念館所蔵

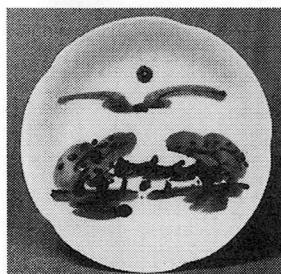


図4 《染付竹林月夜輪花皿》1930年
石川県立美術館所蔵

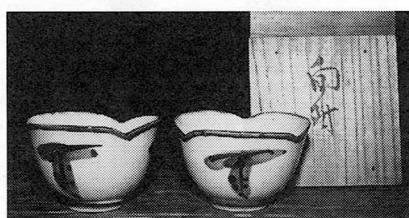


図5 《染付藤模様向付》1930年 富本憲吉記念館所蔵

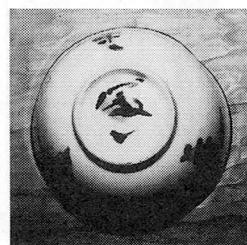


図6 図5底面

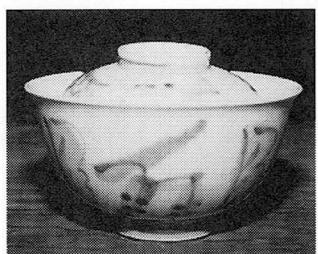


図7 《染付蓼模様飯茶碗》1930年
富本憲吉記念館所蔵

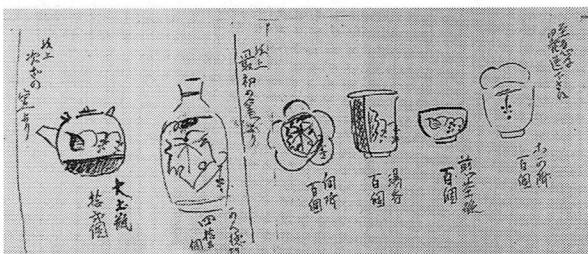


図8 波佐見あて富本憲吉書簡（部分）, 1930年

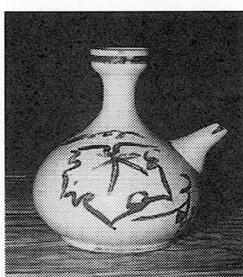


図9 《鉄絵野葡萄模様小瓶》
1930年
富本憲吉記念館蔵

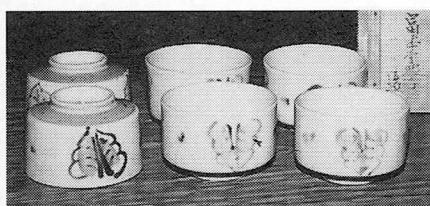


図11 《染付木葉模様茶碗》1932年
富本憲吉記念館所蔵



図13 《イッチン描薺模様皿》1934年
富本憲吉記念館所蔵



図10 図9底面

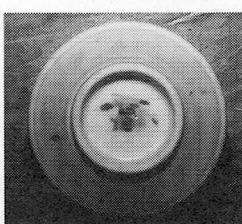


図12 図11底面

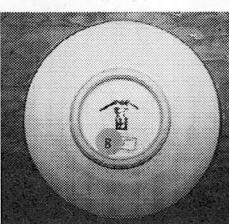


図15 図13底面

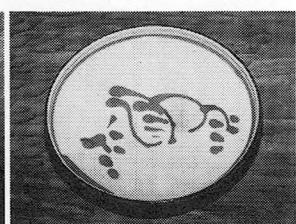


図14 《イッチン描蓼模様皿》1934年
富本憲吉記念館所蔵

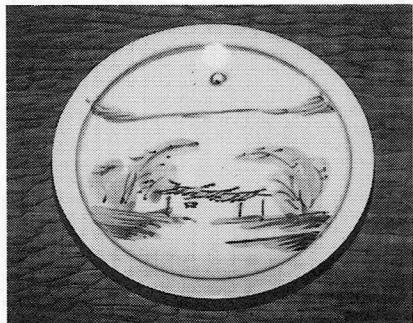


図16 《竹林月夜模様菓子皿》1937年
富本憲吉記念館所蔵

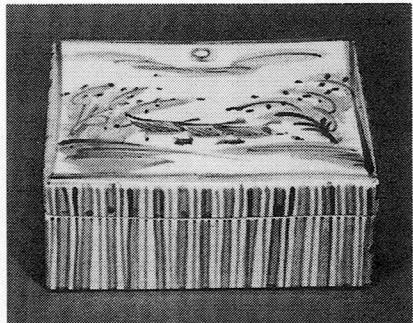


図17 《竹林月夜長方宮》1935年

らその作例は知られていない。が、図3がこの汽車土瓶の蓋である可能性があるという²。

翌1930年には長崎県で制作を行い、そのときのものとしては染付による輪花皿（図4）や向付（図5）などが残っている。これらの食器は、富本自身が当時アメリカにいた柳宗悦に宛てた書簡のなかで「素地は白く、呉州は青く寒い³」と述べているとおり、富本の染付として馴染みのあるものに比べれば、素地と呉州の色の対比が強いためかどこか深みに欠け、形に関しても口づくりなど薄すぎる印象を受けるものである。向付を例に取れば、側面や見込みに描かれた藤の模様と底面のサイン（図6）に明らかな富本の関与が無ければ、ごくありふれた安物の食器にすぎない。人によっては、富本が関与しようともそう判断するであろう。富本自身もこの出来に決して満足しているわけではなく、先程の柳への手紙の中で「初めての試み故、ゆるしてほしい」と述べている。

この年の1月10日、富本一家は東京を出て長崎へ向かった。東京へ戻るまでの間、家族を長崎の知人の家に預け、枕と毛布を持参して4回に分けて波佐見に滞在し、その2回目には木原の地をも訪れた。その頃波佐見では、1個12銭の飯茶碗が焼かれていたが、富本はそれに模様を付け、一日300描いた日もあった、という。結局波佐見では合計1750の既成素地に筆やゴム版を用いて模様をつけ、木原では50の自製素地と100の既成素地に染付をした。その年の国展は長崎滞在中の2月10日から24日に上野の東京府美術館で開催されたが、富本は白磁大鉢、銀欄手飾壺など合計19点を出品する一方、会場の片隅で波佐見の工場においてゴム版で染付けたやきものを即売した⁴。

図7の飯茶碗には、薄い呉州で蓼の模様が描かれている。また、製品を波佐見に残して東京に戻った富本が波佐見で滞在した工場に宛てて、製品の送付を指示した手紙（図8）を見ると、現在実物の所在を確かめることはできないが、中付け、煎茶碗、土瓶、向付、かん徳利、大土瓶などのいろいろな器に絵付けを行ったことが知られる。手紙の中に「中付け」とあるものと図5の向付はよく似ているし、この書簡からは富本が波佐見で、藤や蓼、野葡萄の模様を既成の器に描いていたことが知られる。

富本は恐らくは長崎から東京へ戻るその足で、4月の初旬、益子にも出かけた。そして彼のパトロンでもあった野島康三と一緒に、益子の佐久間藤太郎窯に滞在した。図9はそのとき制作したと思われるもので、箱書きには「益子にて」と記され、底面には1930年のサイン（図10）がある。そして、5月15日から19日にかけては、これら波佐見や益子で手がけた製品を銀座鳩居堂2階で展示販売した。富本はその案内状で次のように言っている。

焼成、釉がけなどは皆職工の手になり、素地も多くは在来ありきたりの極々普通品である
1932年には、瀬戸の品野に出かけている。1932年のサインをもつ茶碗（図11・12）はこの
ときのもので、既成の湯飲み茶碗の素地に富本が木葉の模様をつけたものであろう。瀬戸には

品野と赤津の地区に1934年にも行き、泥漿を絞り出すイッチンで、模様を描いたものが知られている。(図13・14) などで、サイン(図15)は1934年のものである。

図16は、1937年京都で手がけたものである。箱書きに「清水にて」とあるこの菓子皿は、依頼による制作であることがわかっている。七寸の菓子皿を三千枚作るように頼まれた富本は、この年の春、京都清水へ向かった。富本によれば、この仕事を引き受けた理由は

数多い特に皿類に同じ模様を描いてゐるうちに何んな風に模様が変化して行くか、筆致の順序、濃淡が簡単化され又それが何う良くなり或は悪くなるかを実験することにあった⁵。とある。このとき三千枚の菓子皿に描かれた模様は、「竹林月夜」というたいへんよく知られた模様で、富本が晩年まで描き続けた模様である。同じ頃に制作された《染付竹林月夜長方筈》(図17)と比較すれば、清水の菓子皿は何ともそっけなく感じられる。菓子皿の方は素地も形も精練されており、「竹林月夜」の模様を囲むのもただ一重の圈線のみだからであろう。

富本はこの清水での仕事について次のように言っている。

かく多量の依頼を受けた場合、箱書きだけ作者がやるほか作成のすべてを人に任せるのが現代製陶家の常であるが、私は生地と焼成を専門家の手に、その他を悉く自分でやることにした⁶。

富本は、他の陶芸家とは異なって多量の注文についても自分で絵付けを行っていることに対する自負を述べているのである。そして同時に、この場合、生地と焼成は完全に任せであったことを認めている。

注文を受けたという点では異質でありながら、清水での仕事もこれまで信楽、波佐見、益子、瀬戸とみてきた「安い陶器」の仕事との共通点をもっている。それはすでに明らかのように、模様をつけるという行為においてのみ富本が器づくりに関わっている、という点である。出来合いの素地を用いて、施釉・焼成は他人に任せ、富本が模様のみを描くことによって、彼の安い陶器、数多く焼かれる陶器は作られたのである。

模様を描くということは、2つの点においてこれらの安い陶器を富本のものにしている。一つは、富本自身が描いた⁷、すなわち彼の手が入ったという点において、もう一つは、描かれた模様が富本独自の「模様」である、という点においてである。2点目について補足すれば、富本はよく知られているように「模様から模様を造らず」として身近な自然から模様を創作するという行為を、自らに厳しく課していた。「竹林月夜」や「野葡萄」などはすべて、富本オリジナルの模様である。こういった富本憲吉の「模様」が安い陶器に欠かせないものであったこと、そして逆に、数多く描くという行為を必要とする安い陶器が、富本自身にとって模様をより完全な模様へと近づける機会を提供するものとして認識されていたことは重要である。

これまでこの章では、従来あまり知られていない「安い陶器」を取り上げてきたが、よく知

られている方の作品群についてはどのように考えたらよいのであろう。そもそも、安い陶器とそうでない作品群を分けることは可能なのだろうか。

富本その人はといえば、この二つを分けて考えており、安い陶器に向けての意志がくり返し表明されながらもまだ実現に至っていなかった1920年、彼は「安価なしかし真正な美術家によって考案された」「数多く製造される陶器」を「今やっている数少ないが出来得る限り優良なものを造る方針のもの」と分けて論じている⁸。また、その10年後の1930年、まさに安い陶器を実践する只中にいた富本は、安堵村で制作した奈良時代から続けて取り組んでいる通常の作品類について次のようにも言っている。

喰ふために安堵村で焼いたのと同じ陶器を作り出して居るがそれは僕の本意ではない⁹。
ここで確認しておきたいのは、通常、安く数多い陶器を作るということは陶芸家が生活の糧を得、安くない作品を制作する費用を確保するための手段と見られがちであるし、実際そのような例は今日までの陶磁史上、多々見られるであろうが、富本の場合は逆であることだ。1927年の国画創作協会洋画部に回顧展の一室が設けられるなど、すでに陶器の作家として認められていた富本憲吉においては、作品として高く売る方の陶器こそが食べていくための陶器であり、それによって安い陶器を作る資金を得ようとしていた、というのが富本の弁には現れている。

それでは、安い陶器と平行して作られた、すなわち1930年代における安くない方の陶磁器類はどのようなものだったのだろう。それ以前から続いている呉州絵具による装飾、後半生の富本を特徴づける色絵への展開と金彩や銀彩の使用、そして白磁がこの時期に作られている。とくに毎年作られた白磁は今日でも評価が高く、1936年の帝展に出品された《白磁大壺》は、富本の白磁を代表するものであると言われている。こういった作品は、毎年開催される国展や小規模な個展や頒布会を通して、また窯開きの際に知人を招待して販売されたようである。

1931年にはロンドンでリーチとの合同展を開いている。新作のみで構成する大規模な個展は、1926年奈良から東京へ移って以降十年ほど開かれず、1935年に東京松坂屋で開催された「富本憲吉近作陶磁展」が、東京に来て最初の本格的な個展となった。

この章においては、富本が安く売ることを目的に、1930年代において断続的に地方の窯場に出かけて手がけた陶磁器類を紹介した。富本自身が「安い陶器」と呼んだそれらの陶器は、富本が既成の素地に富本オリジナルの模様を自らの手で描くことによって成立していたのである。

2 美術工芸、産業工芸、民芸

ここでは、前章で見た富本憲吉の1930年前後を、時代の流れの中で見る。

デザイナー豊口克平は戦前を振り返って、自ら属した産業工芸が、デザイン・技術の近代化を推進していくことをめぐって、美術工芸、民芸などとの間に激しい確執があった、と述べている¹⁰。つまり、この時期の工芸は当事者たちも感じていたように、美術工芸、産業工芸、民芸と三分して捉えることができるし、それら相互に批判が見られた。今も、三者間の確執を当時の雑誌や新聞に掲載された展覧会評を通して伺うことができる。

三者間の批判といっても、目を引くのは帝展に出品される美術工芸に対する批判であり、その論点は用途の欠如と、生活との結合の希薄さにあった。だが、帝展出品組の美術工芸の作家たちにも「用途」や「生活」に積極的に関心を寄せるものはあり、1935年の実在工芸美術会の結成に結びついたりした。一応三分されることになる工芸が、言葉の上では揃って「用途」や「生活」をうたっていたのが昭和のはじめ、1930年前後の状況といえる。また、帝展に出品していた金工家杉田禾堂は、同時に量産品を志向し、実際に商工省の産業工芸指導所で機械生産品の研究試作に従事した。

数多く作られる陶器を志向した富本憲吉と、機械による量産品を目指した杉田は、工芸作家という立場から数の多いものに積極的に取り組んだという点が共通している。富本が数多く作られる陶器を目指したことは、通常ウィリアム・モリスの影響として考えられることが多い。富本は遅くとも1917年には「安い陶器」への意志を明らかにしており早い段階からこういった志向があったことを考えれば、モリスの影響を看過することはできない。けれども、同時代における日本の趨勢との共通点があることも忘れてはならない。

富本憲吉の極端な機械論には、より顕著に当時の状況が反映されている。実は当時富本は、知人に宛てた手紙類のなかで、自らの安い陶器を機械による大量生産と結び付けて論じていた。その富本の機械論が、柳宗悦による富本批判の論拠となり、富本と柳、及び富本と民芸運動との離反をうみだしていく。その様子については後述することにして、ここでは富本憲吉が同時代の思想に共鳴しているのを確認する。

1930年5月、その前年に書かれた中井正一の「機械美の構造」等10編の機械論を集めた論文集『機械芸術論』が刊行された。その巻頭言は当時の状況について、次のように語っている。

機械と芸術の関係を考察することは、現在の芸術を理解する上に、是非とも必要な条件である。1929年以来、此の種の考察を試みることが急激に流行はじめた。

同じ1930年の年頭、富本憲吉が友人野島康三に宛てた年賀状は、時代の風が富本に吹き寄せていてことを示している。富本は日本の工芸が相手にすべきなのはアメリカの工芸であって、そのためには「機械の有利の上に打ち立てられた工芸、美術を以って行く可き」であると、機械の重要性を述べている。そして、このように書くのである。

「絵は機械力の極致をゆく映画（音楽さえ加わりました）に消化され、ハンドメードを樂

しむ如きは不道徳なりと云ふ如き世近し、若し近からざれば日本は滅ぶ（中略）」という方針で此の光みなぎる九百參拾年を進みたいと思ひます。

ここで富本は、手仕事から機械へと向かうことを1930年の方針としたわけである。また、最後には次のように言い添えている。

コウ言う事は柳に聞かせると狂氣になるか、小生を狂氣者扱いにするか二つに一つ、内密々々。¹¹

3 民芸、柳宗悦、バーナード・リーチ

しかし、富本は自分が機械に寄せる思いを、柳に伝えなかったわけではなかった。

喰ふために安堵村で焼いたのと同じ陶器を造り出して居るがそれは僕の本意ではない。英國に行くのも米国に行きたいのも凡て機械力を如何に陶器に取り入る可きかを見るためで、水墨を描いたり白磁の味を見せた壺を展覧したりするのは僕の本意ではない。

これは、前にも引用した長崎にいる富本がアメリカにいる柳へ宛てた手紙¹²の一節である。

富本憲吉は「日本民芸美術館設立趣意書」に署名するなど、民芸運動の最初の段階では運動と関わりを持ち、雑誌『工藝』にも文章やカットを寄せた。しかしながら、後には離反し、戦後になってもその距離が縮まらなかったことはよく知られている。通常この離反をめぐっては、富本が「個性」や「創造」を重視したため、柳ら民芸運動との意見の相違を生んだと考えられている。現状として、民芸運動は広く知られ、富本の安い陶器はあまり知られていないため、富本は日常性や廉価なものには興味がなかったという発言さえきかれるほどである。けれども、富本と柳の、同じ日常性の上での背きあいを見たとき、両者の離反に人間関係の問題を超えた意味をもたせることが出来るのではないか。以下、その点について、途中にリーチと富本の関係もはさんで考察することとする。

何度か引用している1930年2月に富本が柳に宛てた手紙で、富本が述べているのは、イギリスかアメリカに行って機械による大量生産の方法を学びたいという希望と、そのために白磁などの高い陶器を展覧会で売って渡航費用を稼いでいる、ということである。また、あわせて波佐見での見聞や自らが試みたゴム版による染付の印刷方法などについて、たいへん熱っぽく語っている。1章で、富本が波佐見での製品の出来について決して満足していなかっただことに触れたが、柳への書簡では、このようにも書いている。

本心で造る陶器では喰へない。喰ふて後初めて本当の事を行なへるのではなかろふか。價の安いと云ふ事は少々の美しさをこわしてもよろしい、用途が適切であれば、美は第二段と考へても良い、と云ふような考へのもとにゴム版と高速度ろくろ術に向って突入するまた、この手紙の締めくくりには次のようにある。

成る可く早く日本にかへって僕の話を聞いて呉れ、昔のものは此の時代にに合はない、研究の必要はあるが制作者は大抵に切り上げて制作する事にある、リーチも早く引ばって来て此処の波佐見で人力で一人で一日にトッチン六千個をろくろで曳く奴が居る、湯呑五百個を一日に仕上げる化物の様な力を持った奴等を見せたい。リーチも驚くだろふ。

波佐見での見聞を伝える昂揚した調子と、同じように高ぶった機械生産への意欲表明——この手紙から伺われるのは、確かに富本が、波佐見での、実際には人力による、しかし機械によるが如き数量を生む陶磁器生産と、欧米で学べるはずの機械による陶磁器生産とを重ねて見ていていることである。けれども、それはあくまでも富本の熱い心のうちにだけある意識であり、実際に彼が機械生産に携わったわけではなかった。

このような富本の思いや試みに対して、柳宗悦は理解ではなく批判を寄せた。その論点は、製品の出来が美しくないという点と、富本の機械論の浅薄さにあった。柳はこうも言っている。

安皿に絵付けしても、機械生産とは縁がない¹³

まさに柳の言う通りであって、富本の安い陶器は富本の心とは裏腹に実際には機械生産とは縁の無いものであった。柳は試み自体には共鳴するといいながらも、富本の機械論を批判することによって、結局は富本の安い陶器を否定している。富本は柳に対して、「古くさい」もの「昔のもの」を繰り返すことはやめて、時代に合った制作をすべきであると訴えていたのであったが¹⁴、それに対して柳は、作家が「永遠な今」の世界に安住の地を見出さずして「変化する相」に気をもむと蛇峰とらずの結果に終わる¹⁵、と返すのだった。

前章では、富本憲吉の機械論が「機械芸術論」の年、1930年の産物であることに触れたが、富本が機械について熱く語る背後には、もう一つ別の、より直截的な契機を想定することができる。1929年5月、柳宗悦と濱田庄司はイギリスに赴いた。濱田は11月に帰国するまでイギリスに留まり、柳は8月にアメリカに渡った。当然のように彼らは、イギリスにおいてバーナード・リーチと時を過ごした。

帰国した濱田に会って話を聞いた翌日、富本憲吉はバーナード・リーチに向けて5年ぶりの手紙を書いた。近況報告に交えて彼は、濱田から聞いたダーティントン・ホールについて書いている。ダーティントンではエルムハースト夫妻により、広大な土地を基盤として農園と林業に、教育や芸術、工芸を融合させた共同社会が形成されていた。そこでリーチが工芸を教えることが出来るようになると柳が取り計らった話を聞いたのか、富本はリーチに自分がダーティントンで美術を教えて暮らしたいので、その件について問い合わせてくれるよう頼んでいる¹⁶。同じ月にアメリカに居る柳宛てた手紙でも、家族ともどもイギリスに渡り「ダーティントン・ホールで何か喰ふだけの仕事を貰いたい」と書いている¹⁷。つまり、富本がイギリスに行きたないと望む背景には、柳や濱田の渡英があり、濱田から聞いたダーティントン・ホールの話があっ

て、渡英の意義として、機械による陶磁器生産を学ぶことがあてられたのだと思われる。

しかし、その件について柳は、リーチに、富本のような「個性の強い、孤立した男」はダーティントンのような共同体集落では仕事ができないし、機械の問題は社会と美の問題であるのに、富本のような人物は機械の問題を社会問題として捉えることができないだろうから、西洋に行っても意味が無い、と書き送っている¹⁸。このように柳宗悦は富本憲吉の機械論を常に頭ごなしに否定するのであるが、両者の考え方はそれほど異なっていたのだろうか。書簡類において確かに富本は、無条件に機械を誉めているように伺われるが、実は二人の距離はそれほど大きくなかった、と思われる。後に公にされる富本の文章を注意深く読むならば、富本は機械ならば常に良いとか手工ならばいつもいけない、などと考えているわけではなく、それぞれ場合によると考えていること、機械というものが人の仕事を奪ってしまうことを危惧しているなどの点において、寧ろ柳と一致している。しかしながら、富本は柳により、無条件に機械を賛美しているとして批判され、それが安い陶器の否定に繋がっているのである。

バーナード・リーチにおいても事情は同様である。リーチも日常陶器を作ることをめざし、機械に対しては両義的な態度を取ったという点では、富本と全く一致している。けれども、来日中の1934年雑誌『工藝』に発表された「手紙」という文章で、リーチは、機械や合理主義など既に毒されていて西洋では放棄されつつあるようなものに制作の基礎を置いているとして、富本の過ちを指摘している。しかし、その後に示した個人作家が手工芸の職人たちと協働することを必要とし、複製のために機械が必要であるという考えは富本と同じものなのである。

リーチの来日が決まる以前の1932年、富本はリーチに対して次のような思いを記している。

僕が東京で日本間の一つもない新居を造ったことにつき何か理由があるだろとか、一昨年英國に送った近作を見てなぜ味のない磁器の染付類（図18）を焼くのかと書いてよこした彼の手紙に対して返事もせずににおいてはあるが、遇えば話して見たいと考えている。…中略…話し合いしたことでは安い陶器を焼く理由、器械製の陶器、図案のオリジナリティについて、経済組織のこと等々考えれば際限なくある…後略¹⁹

けれどもこの願いは叶わず、共に陶器を始め共に苦労を重ねてきたと思われたリーチとも、安い陶器を焼く理由について十分話し合い、理解しあうことは出来なかった。

富本憲吉は、戦後になっても方法を変えつつ安い陶器を模索する。工芸について深く思索した富本にとって大きな目標であったからこそ続いた、未完の試みだといえよう。一方、リーチの方は、リーチの安い陶器である、スタンダード・ウェアにおいて成功を収めた。



図18 《染付机上小品「門」》 1922年
ロンドン展のカタログに類似品が掲載されている

リーチが日常陶器への意志を公にしたのは、1928年の“*A Potter's Outlook*”でのことである。それは、設立後決して順調ではなかった、セント・アイヴィスのリーチ・ポタリーの経営を収入面で助けるためとも、ライバルのステュディオ・ポッターであるウィリアム・ステート・マレーが少数の美術陶器の制作で成功を収めていたことに対する牽制だともいわれている。実際にスタンダード・ウェアが軌道に乗ったのは、バーナードの長男デイヴィッドに帰すところが大きいとされている。リーチ・ポタリーの場合も、すぐに日常陶器がうまくいったのではなく、その成功は1934年から35年にかけてのバーナードの来日中、バーナードの意志に反して長男デイヴィッドが技術学校で製陶術を学んだことに起因するものであった。デイヴィッドは薪窯を石油の窯に変え、製品を陶器（earthenware）から炻器（stoneware）に変え、土こね機のような基本的な機械を導入することによって、セント・アイヴィスのポタリーの近代化をはかった。1930年代末にその体制は整えられたが、すぐに第二次大戦でデイヴィッドは徴兵され、本格的なメール・オーダーのカタログが造られたのは1946年のことだった²⁰。

つまり、リーチ・ポタリーのスタンダード・ウェアの本格的成功は戦後のことになる。その例をいくつか見てみよう。図19や図20は、バーナードのデザインに従ってポタリーの職人たちが作った製品で、絵模様がない。このスタンダード・ウェアに、バーナード・リーチが絵模様を描くと《鉄絵色差柳文鉢》（図21）のように、「セント・アイヴィス」を示す印のほか、「B L」のサインが加わり、それは「B L装飾, B. L. decorated」としてスタンダード・ウェアのカタログ中、特別価格で販売されるものになる。リーチにおいては模様を描くことが日常食器を、日常性から脱却させるものだったのである。リーチは量産向けの食器に対しては、工業製品の流れに従ってシンプルな形を採用し、絵模様を省略した。しかし、それらはあくまでも職人の手作りによるものであって、これらの器がぬくもりを感じさせるといわれるのは、磁器（porcelain）でないことと、灰釉や青磁釉、天目釉など東洋の釉薬を採用していることによると思われる。そういうた器にリーチが絵付けを行うと、それは日常品とは違った意味合いをもつことになるのだった。



図19 《灰釉蓋付バター皿》1950年
ブリティッシュ・カウンシル所蔵

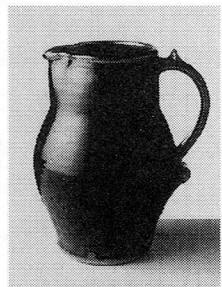


図20 《黒釉注瓶》1950年
ブリティッシュ・カウンシル所蔵

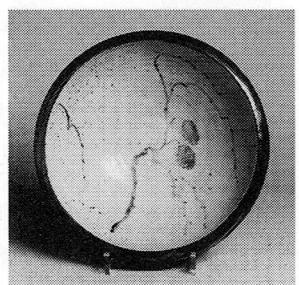


図21 《鉄絵色差柳文鉢》1952年
ヨーク市立美術館所蔵

ここで富本憲吉の安い陶器に戻るならば、富本がとった模様のみを通して数多い陶磁器に関わろうとする試みが改めて際立つのではないだろうか。リーチは模様によって少数性を志向し、富本は多数を志向したからである。

この章においては、富本憲吉と柳宗悦、及びバーナード・リーチとの間の、安い陶器をめぐる意見の相違を見てきた。正しくいえば、それは安い陶器そのものをめぐるというよりも機械をめぐる意見の相違に起因したものである。つきつめれば三者は共に、数の多い陶器のために「機械」は適切に使用されるべきである、という共通した考えを持っていたのである。それにも関わらず、富本はまず機械を賛美し、その一方で柳は機械を排除し、人の手を賛美するという議論の出発点の相違が、機械をめぐる意見の対立を生み、結局富本憲吉の安い陶器という試みそのものに対する理解を拒むことになった、といえるだろう。

1935年1月、野島康三にあてた手紙で富本憲吉は、前年瀬戸で手がけた台所用中皿や珈琲碗のある邸宅で展示することを知らせている。富本はそれら瀬戸での陶器を「これが、私の考えの下手ものです」と言っている²¹。富本による明らかな民芸批判が公にされるのは、その年の『中央公論』誌上である²²。富本憲吉は、民衆的な工芸に背いたのではなく、別の意味での自分の民衆的工芸を持っていて、それゆえ柳らの所謂民芸とは背きあうことになったのである。

それでは背きあった双方はどこを向いていたのであろう。それを明言するのは困難であるが、強いてあげれば磁器と陶器ということができる²³。もちろん富本は陶器も手がけていたし、柳の選んだ民芸にも李朝の白磁を始めとした磁器が含まれている。しかしながら両者の背き合いを富本の安い染付磁器と、李朝の染付や瀬戸の石皿との違いに帰すこと、つまり、作りが薄く素地に対して模様が際立つものを選んだ富本と、分厚い作りで素地との一体感の強い模様を好む民芸というように見ることができよう。リーチが富本に「何故味のない磁器の染付類を焼くのか」と尋ねてきたということも、象徴的である。イギリスのある陶芸家がリーチのやきものを「丸く茶色い」と形容したというが²⁴、極端にいえば富本は「丸く茶色い」ものには背を向け、一方で柳やリーチは「丸く茶色い」ものを好んで選んだともいえるのではなかろうか。

おわりに

本論では、富本憲吉が1930年代に安く売ることを目的として、各地の窯場で手がけた陶磁器類を紹介し、それをめぐって若干の考察を加えた。とくに1章で見たように、富本とその「安い陶器」をつなぐものは、富本の「模様」であった。断続的な試みである安い陶器と平行して、東京の工房では安くない陶器——現在、作品として展覧会場や作品集の上で出会うもの——が制作されていたことも、既に触れた通りである。

近年富本憲吉は、現代日本の陶芸思想の根幹を占める人物としてますます高い評価を受けて

いる。そこではここに模様のない白磁が注目されている²⁵。釉薬や模様という装飾を取り除いた本質的な立体芸術として白磁を提示する富本の議論は、機能主義がもてはやされた1930年代当時も、そして現代も説得力をもつものとして受け入れられているのである。それに比べ、安い陶器を語る富本は、本稿で見たように感情的で説得力を持たなかった。当時は批判の対象となり、その後は試みも含めてごく最近まで取り上げられなかつたのである。しかし、富本自身が雄弁に語り得なかつたからこそ、安い陶器の試みや模様に我々は言葉を与えたい。

通常富本憲吉の模様といえば、まず模様から模様を造らなかつたというそのオリジナリティが云々される。しかし、工芸の思索家・富本憲吉にとって「模様」とは何であったのかという課題は彼にとっての「图案」の問題ともあいまつて深く大きい。その大きな課題のなか本論は、富本憲吉が「安くて数多く作られる陶器」を志向するにあたつて「模様」が不可欠であったことを、彼の「模様」の一性質として抜書きしたものである。

〔後記〕本稿は、意匠学会第151回研究例会（1997年5月17日、京都造形芸術大学）における発表原稿に基づいている。発表の目的はまず、それまであまり紹介されることのなかつた富本の安い陶器とそれをとりまく言説を紹介することにあつた。その後1998年10月から11月にかけて奈良県立美術館で「日英文化交流のかけ橋 富本憲吉とバーナード・リーチ」展が開催され、同展カタログに掲載された2つのテキストにおいて富本憲吉の日常陶器への意志が大きく言及された。しかし各テキストの趣旨は、富本憲吉は「模様」を介して日常陶器と関わつた、という本稿の趣旨とは異なるものと思われたため、本稿をほぼ発表時の形で投稿した。また、本稿を書くにあたり、富本憲吉記念館館長代理・山本茂雄氏より多大なる協力をいただいた。ここに深甚なる謝意を表したい。

〔註〕

- 1 富本憲吉「工房より」『美術』1巻6号、1917年（引用は『富本憲吉著作集』五月書房、1981年から）
- 2 富本憲吉記念館館長代理・山本茂雄氏の指摘による
- 3 富本憲吉、柳宗悦あて書簡、1930年2月20日付 日本民藝館所蔵
- 4 富本憲吉、「長崎雑記」1930年（『製陶余録』1940年 所収）など
- 5 富本憲吉「柳の古模様・皿の模様」（『中央公論』52巻6号）1937年
- 6 注5と同じ
- 7 改めて論じなければならないが、石膏型を用いた戦後の試みにおいては、模様も職人が描いている
- 8 富本憲吉「美を念とする陶器」『女性日本』1巻2号、1920年（引用は『富本憲吉著作集』から）
- 9 富本憲吉、柳宗悦あて書簡、1930年2月20日付 日本民藝館所蔵
- 10 グルッペ5編『形而工房から 豊口克平とデザインの半世紀』美術出版社、1987
- 11 富本憲吉、野島康三あて書簡、1930年1月2日付 渋谷区立松濤美術館所蔵
- 12 富本憲吉、柳宗悦あて書簡、1930年2月20日付 日本民藝館所蔵
- 13 柳宗悦「編輯余録」『工藝』10号、1931年10月 日本民藝館所蔵
- 14 富本憲吉、柳宗悦あて書簡、1929年12月及び1930年2月20日付 日本民藝館所蔵
- 15 柳宗悦「編輯余録」『工藝』10号、1931年10月
- 16 富本憲吉、バーナード・リーチあて書簡、1929年12月21日付 富本憲吉記念館所蔵
- 17 富本憲吉、柳宗悦あて書簡、1929年12月 日本民藝館所蔵
- 18 柳宗悦、バーナード・リーチあて書簡、1930年4月12日付（『柳宗悦全集』第21巻上 筑摩書房、1959年）
- 19 富本憲吉「友人リーチ」『工藝』29号、1933年
- 20 Oliver Watson, 'The St Ives Pottery', St Ives (cat.), The Tate Gallery, 1985, オリヴァー・ワトソン監修『バーナード・リーチ展』（カタログ）（バーナード・リーチ展実行委員会発行）1997年など
- 21 富本憲吉、野島康三あて書簡、1935年1月25日付
- 22 富本憲吉「陶器雑感」『中央公論』50巻12号、1935年 渋谷区立松濤美術館所蔵
- 23 これまで富本の語法に従つて両者を分けずに陶器という語に磁器も含めてきた
- 24 Alison Britton の言葉、Oliver Watson, Studio Pottery, Phaidon, 1993
- 25 金子賢治「富本憲吉の造形思考」（前編・後編）『炎芸術』43・45号、1995・1996年 ほか