



Title	中ノ堂一信『近代日本の陶芸家』
Author(s)	渡辺, 真
Citation	デザイン理論. 1997, 36, p. 78-81
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/53201">https://doi.org/10.18910/53201</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

## 中ノ堂一信『近代日本の陶芸家』 渡辺 真／京都市立芸術大学

最初、本書を一見すると、書名および目次に近代の代表的な陶芸家の名前が並んでいることなどから、近代陶芸家評伝を趣旨しているかのように見える。しかし「あとがき」に、「……個別的な作家論であるとともに、全体としては個別作家論を超えた近代陶芸史の軌跡の記述としたかったからである」と述べられているように、日本の近代陶芸の動向を全体的に捉えようとする意図が窺えている。この後者の意図に注目したい。通常の近代陶芸史として予想されるような、個人や団体の活動軌跡や主要な事件を追うものではなく、中心に作家の評伝を据えているところから、逆に特異な近代陶芸史になっている。

### 1. 近代陶芸の成立事情

著者は日本史出身ということもあって、正統的な歴史記述は彼の専門でもある。そのことは第一章の「近代陶芸への道」によく窺える。ここでは近代陶芸成立の基盤として3つの観点が据えられている。「窯株制度からの脱却」、「西洋への眼」、「技術革新」の3つである。「近代陶芸」の範疇を最初から概念的に設定するのではなく、歴史的な流れのなかの具体的事象のなかで検証する方向性（「あとがき」）を重視する著者にとって、近代陶芸とは、端的に第二章で取り上げる陶芸たちの活動そのものである。だから成立基盤として問題にされるのは、彼らの活動が可能となる社会背景の成立事情である。最初に「窯株制度からの脱却」が取り上げられているのは、まさにこのためである。

窯株制度は、江戸時代に「既存の陶工たち

の権利保護と、陶磁器の粗製濫造の防止を目的に制定された」ものであり、「株を所有しないものは登り窯を築くことが許されない制度」であった。これはヨーロッパ中世のギルドのようなものと言えよう。ギルドも基本的に都市単位で工房の親方を組合員として構成され、組合員でなければ工房を開けなかった。ウィリアム・モリスがこの時代に憧れたように、こうした制度は単純には否定できない面を持っていた。品質管理による水準の維持向上、技術の発展と伝承、職人の互助体制など、優れた工芸品を生み出すための社会体制であった。しかし個人の自由な創作という点で問題があった。「……その後の推移のなかでは株保有者の陶家を特権化し、一般の陶工たちが職人的地位から脱却をはかるのを阻害するものとなっていた」（p26）というように、株保有者としての陶家でなければ、陶芸活動はできなかったのである。幕藩体制の崩壊は窯株制度の後ろ盾の崩壊でもあり、明治における窯株制度からの脱却が生じ、個人的創作活動に対する阻害要因の解消である。

「西洋への眼」では、江戸時代以来の当時の日本の制作水準が欧米諸国と比較して高く、輸出品として殖産興業に寄与することを期待され、欧米向け陶芸として生産性、技術性、デザイン性それが近代化されていくことになり、その面でのワグネルなどの活動が記述される。重要なことは、博覧会という制度に対する注目である。ウィーン万博から日本が得たものとして指摘されるのが、「……さらに参加を契機として博覧会で行われていた出品製品に対する審査、受賞制度を熟知した

ことは見逃すことのできないできごとであった」(p34) という審査、受賞制度である。様々な展覧会がこの制度を骨格とし、個人の活動を社会的に評価する体制が築かれるのである。初期には、職人個人が出品し受賞するというよりは、陶家の主人の名で出品し受賞するという状況もあったが、徐々に個人の能力と努力が顕彰されることになっていく。

「技術革新」でも、欧米の技術の導入事情が記述されているが、ここでも釉薬における和薬と洋薬、窯における日本の伝統的な登り窯に対する石炭窯の関係に個人的創作のための基盤の成立が指摘されている。和薬は、一般に秘伝になることが多く、しかも焼成以前と以後の色が異なり、個人が自由に修得するのが困難であった。「しかし、一方の洋薬はすこしの経験と慣れで容易に使用することができたのである」(p41) というように、当然自己の新たな工夫を必要とするにせよ、基本のマスターが相対的に容易になった。また窯についても、「この個人窯として適するという性格がじつは倒焰式石炭窯の普及をもたらした最大の要因だったのである」(P47) という個人窯の普及が指摘されている。

最後に造形面での変革の動きとして、こうした変化を背景とし、1900年のパリ万国博覧会での不評をきっかけとした意匠、装飾法の改革の機運が起り、そこから「いわゆる近代日本における個性と創作意識を基盤とした個人作家＝陶芸家の誕生」の経移が記述されている。

このように江戸から明治への変革期における陶芸界の動向が全体的に記述されていることは勿論であるが、個人作家＝陶芸家の誕生を可能にした歴史的経過が適切に辿られており、明確な歴史的視点が窺える章となっている。ただ個人的作家を生み出す要因として重要な意義をもつ教育制度についての記述がほ

とんどないのが気にかかるが、おそらくこれは第二章の個人作家の評伝の中で自ずと記述されることになるから省略したのではないかと思われる。ともあれ以上のことと背景となつて、次章の陶芸家たちの活動があざやかに浮かび上がってくるのである。

## 2. 個人の活動から見た近代陶芸界

第二章では13人の陶芸家が取り上げられている。『茶道雑誌』に連載された評伝が骨格となっているが、そのまま収録されているだけのことではもちろんない。陶芸界の時代的な流れと、広がりを同時に捉え、見せるための配列が工夫されている。基本的に生年順の配列なのだが、時に前後する。清風与平(1851年)、清水六和(1875年)、板谷波山(1872年)、富本憲吉(1886年)、河井寛次郎(1890年)、浜田庄司(1894年)、楠部彌式(1897年)、北大路魯山人(1883年)、荒川豊蔵(1894年)、金重陶陽(1896年)、石黒宗麿(1893年)、清水六兵衛(1901年)、浅見隆三(1904年) という順序になっている。

養子となって清風家第三代を継いだ与平と清水家第五代六兵衛を襲名した六和、最初のこの2人は、陶家を背景にして、個人的創意を加えて近代陶芸の幕開けに寄与した人物である。それに対して板谷波山は、東京美術学校の彫刻科を卒業し、金沢の石川県工業学校に奉職し、結果として陶芸を教えることになり、独学で製陶技術を修得した人である。まさに第一章で示されたように個人的創作活動を許容する状況の中で生まれ得た人である。富本憲吉も東京美術学校の図案科を卒業し、ロンドンに留学し、ウィリアム・モリスに傾倒したという変わり種で、陶芸との出会いとしては、来日したバーナード・リーチの通訳を頼まれたことが一つのきっかけとなっているようである。富本も一時参加した民芸運動

の代表的な陶芸家が、河井と浜田である。富本は民芸とは袂を分かち新匠美術工芸会を結成する。それに対して京都陶磁器試験場で河井と親しく交わり、民芸運動にも接近したが、帝展、文展という官展に活躍の場を見い出すのが楠部である。このように、出身背景や活動内容、個人的繋がりなどを関連させつつ、時代の変化と広がりが、個人の評伝という形を取りながら展開されているのである。

著者がここで提示しているのは、日本の近代陶芸の歩みとは、直線的な歴史的展開というよりは、時代が準備した個人的創作の場を基盤にした、多様な広がりの過程的推移であるという視点ではないだろうか。そのことは、さらに料理の分野から陶芸に取り組んだ北大路魯山人、美濃の大萱の古窯の発掘をきっかけに、桃山時代の古窯の美を現代に蘇生させた荒川豊蔵、備前焼という伝統陶芸を創作陶芸として復興させた金重陶陽、中国宗時代を追求し続けた石黒宗麿、京焼の伝統を背景に独自の陶芸を築いた清水六兵衛、最後が絵付けを主流とする日本の陶芸界にあって、そこから脱却した浅見隆三といった多様な広がりに、いっそう明確に示されているように思われる。彼らは、単に個人の活動の故に取り上げられているだけではなく、それぞれの作家姿勢の代表者としてでもある。桃山や北宗時代の陶芸のように古典と言えるものを基盤とするか、地域的伝統を背景にするか、民芸を基調にするか、あるいは個性的な創作を追求するか。それぞれの流れとして今日まで継承されてきており、同時代的あるいは共示的な関係構造を作り出し、歴史的変遷はこの構造の変容過程として捉えられるべきものとなる、ということではないだろうか。

著者は、現在は国立国際美術館の学芸課長であるが、それ以前は東京国立近代美術館の工芸館でながく近代陶芸部門を担当されてお

り、日々陶芸作家との親交の中で仕事をしてきたこともある、陶芸を人とのかかわりを中心に把握しようとする姿勢が保持されている。そのことがこの個人評伝中心の章を生き生きとしたものにしているし、次章の走泥社の八木一夫についても、彼の独特的な雰囲気を捉えることを可能にしている。

### 3. 戦後の陶芸

第三章は「オブジェ制作への道」と題され、戦後陶芸史の始まりとしての走泥社の活動が取り上げられている。先の構造に新たに加わったのが、この用途性を離れたオブジェ陶芸の動きである。ただし記述されるのは1950年代後半までである。特に器の陶芸からオブジェ制作への変革の過程が、作家の言葉を交えながら、具体的に辿られていく。走泥社というグループの活動が追跡されている形なのだが、むしろその中心人物であった八木一夫に焦点が当たっており、それだけに一人の個人の内面を通して見た動きがよく語られている。

富本「絵はいいとして、この形はなんでこんなにしたんですか」

八木「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ねん。絵は立体派の方法で…」

富本「仕入れの形とはねえ…」

あえて再引用させてもらったが、これは走泥社結成当時の八木と富本の会話として八木の著書『懐中の風景』から引用されたものである。率直な八木がよく表れている箇所であるが、同時に作家が実際にどのようなことを考えて創作しようとしたかを探ろうとする著者の姿勢がよく窺えるところでもある。

もちろん「八木論」ではないから限界があるし、逆に走泥社のグループとしての動向、他の作家の創作内容や姿勢についての記述が相対的に制限される結果となっている。また

オブジェ制作の成立状況を中心に走泥社が団体として形を整える1950年代後半までの記述で終わっており、戦後の陶芸全体の動向を捉えたものにはなっていない。これはあくまで主要テーマが近代陶芸であったからであろうし、また戦後の現代陶芸史は別に書かれるものとして、そのための橋渡しとして充分であったからであろう。

なお本書には付章として、近代ガラス工芸略史と言える章が最後に配されているが、これについては書評の資格がないので注釈は控えたいが、ガラス工芸については全くの初心者である私には、歴史的概要を把握するのに適切なテキストである。