



Title	神坂雪佳と競美会：近代京都の陶芸史の一考察
Author(s)	清水, 愛子
Citation	デザイン理論. 2003, 42, p. 1-14
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/53300">https://doi.org/10.18910/53300</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# 神坂雪佳と競美会 —近代京都の陶芸史の一考察—

清水愛子

京都工芸繊維大学大学院（博士後期課程）

## キーワード

近代陶磁器、京都、意匠改良、図案指導者、競美会  
modern pottery, Kyoto, modernizing pottery design,  
design advisers, Kyobikai

## はじめに

- 1 明治後期の京都の陶磁器界 — 競美会と遊陶園の活動 —
  - 2 競美会の展覧会とその作品
  - 3 雪佳の工芸品改革
- おわりに

## はじめに

近代陶芸史では、殖産興業政策とともに発達した明治期から、芸術品としての陶磁器へと至る経緯にそって昭和初期までの製作者や陶磁器作品の歴史が扱われてきた。このような陶芸史において、明治後期、研究団体の結成によって本格化した京都の意匠改良活動は、芸術品製作へと至る前段階に位置づけられるにとどまり、具体的な活動や作品を取り上げた研究が積極的になされてこなかったと言える<sup>1</sup>。この意匠改良を目指した活動は、それまで行われていた絵付職人の技術向上ではなく、西欧の美術工芸やデザインに関する知識をもった図案家、洋画家、建築家、日本画家が図案を手がけることで新たな陶磁器製作を試みたものであり、江戸期以来の陶磁界のシステムを変える活動としても重要な意味をもつと考えられる。

本稿の目的は、明治後期から大正にかけておこった意匠改良に関する活動を示すとともに、図案家や洋画家、日本画家、建築家が、それにどのように関わったのかを明らかにすることにある。その一つの手がかりとして競美会を取り上げる。競美会とは、不振に陥っていた京都の工芸界の活性化を目指し、明治43年、神坂雪佳（1858—1943）、日本画家谷口香嶠（1864—1951）と、工芸製作者によって結成された会である。実質的には、雪佳の指導により陶磁器、漆器をはじめとする新しい工芸品製作が試みられた<sup>2</sup>。明治45年には図案の研究会である佳都美会と統合し、その後頻繁に名称を変更しつつ、雪佳の没する昭和17（1943）年まで活動を継続し

た<sup>3</sup>。以下本稿では競美会での活動を中心に取り上げるため、競美会という名称で統一する。

神坂雪佳は、明治から昭和初期にかけて京都の工芸界をリードした図案家の一人である。明治14年、16歳で日本画家鈴木瑞彦に師事し、四条派の画法を学んでいたが、明治23年、図案家岸光景（1840－1922）に師事し、図案家になるべく修業をはじめた。その後京都の工芸界で活躍していた雪佳にとって、競美会の結成は、独自に行った最初の活動である。

競美会は、柳原吉郎により京都の工芸界をリードする存在であったことが指摘されている<sup>4</sup>。さらに、佐藤敬二は<sup>5</sup>、競美会が近代京都の装飾意匠に重要な役割を果たしたことを指摘し、その特徴を和風で近代的な意匠にあると言った<sup>6</sup>。

京都の近代陶磁器史においても競美会は、中ノ堂一信により明治30年代後半から40年代までに興った意匠改良運動の主流な活動に位置づけられ、琳派調の意匠であることが特徴とされている<sup>7</sup>。

以上のような研究から競美会は、京都の工芸界をリードする役割を担っており、当時の工芸界全体の動向を知る上でも重要な活動であると考えられる。しかし、同時代に浅井忠や武田五一等の協力によって結成された遊陶園に比べ<sup>8</sup>、競美会についての具体的な活動や、製作された陶磁器は、ほとんど明らかになっていないのが現状である。

そこで本稿では、まず競美会で製作された陶磁器をとりあげ、どのような意匠改良が行われたのかを明らかにする。次に、競美会を通じて雪佳が行った活動について、遊陶園の活動と比較しながら考察する。

以上の検討により、雪佳が競美会で行った活動は、意匠改良による新たな陶磁器製作にとどまらない工芸界全体の活性化を視野に入れたプロデューサーとしての役割を担うものであり、それが京都の陶磁界に大きな変化をもたらしたことを明らかにする。

## 1 明治後期の京都の陶磁器界——競美会と遊陶園の活動——

明治20年代後半、工芸品の需要の大半を占めた輸出にかけりがみえはじめ、日本の工芸界は次第に不振へと陥っていった。こうした状況への対策として、指導的立場にあった知識人や教育者は、新しい図案を導入することで意匠改良をすすめ、さらにその図案を作成する図案家を養成する必要性を主張はじめた。

このような意匠改良の声は京都においても高まっていた。当時の陶磁器は、上絵金彩龍鳳凰文獅子鉢飾壺（図1）、瑠璃釉金彩鳥文仙蓋瓶（図2）、上絵雲錦手鉢（図3）のように、鳳凰文、秋草文、雲錦手といった古くから用いられてきた絵付け模様を、色絵や金彩で表したもののが主流であった。このような技術を前面に押し出した装飾品としての陶磁器は、既に時代の要求に合わなくなっていたのである。

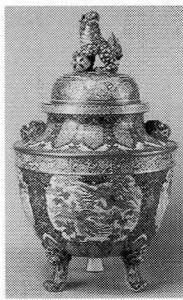


図1 上絵金彩龍鳳文獅子鉢飾壺  
7代錦光山宗兵衛 明治25（1892）  
年 東京国立博物館蔵



図2 瑞瑠釉金彩鳥文仙蓋瓶  
4代高橋道八 明治中期  
東京国立博物館蔵



図3 上絵雲錦手鉢 初代伊東陶山  
明治時代前期（19c後）個人蔵

そこで京都の陶磁器関係者が団結して行ったのは、絵付職人の技術を向上させることが意匠改良へつながっていくという策であった。しかし、問題が意匠自体にあるため、絵付の技術をいくら向上させても、直接結果には結びつかないという状況が続いた。その後、実際に意匠の改良が実現するのは、清水六兵衛や錦光山宗兵衛といった製陶家と、西欧の美術工芸やデザインに関する知識をもった洋画家や日本画家、図案家、建築家が協力しはじめてからのことである。最初の活動となるのは、明治36年に結成された遊陶園である。統いて、同43年には競美会が結成された。翌44年、『京都美術』に掲載された「京都に於る美術工芸革新の気運」で、黒田天外が、近年にみられる京都の革新的な活動としてこの2つの活動を取り上げていることからも、大きな反響があったとことがうががえる<sup>9</sup>。

では黒田の言う工芸革新とはどのようなものであったのかを、競美会と遊陶園との活動を比較しながら明らかにしたい。

遊陶園では、明治36年の結成当初から意匠指導として、京都高等工芸学校校長中沢岩太（1858–1943）を中心に、浅井忠（1856–1907）、武田五一（1872–1938）等の同校教授陣や、神坂雪佳、日本画家の谷口香嶋（1864–1915）、菊地素空等が集まった。技術指導は、京都陶磁器試験場長藤江永孝（1865–1915）が担当した。また松風嘉定（1870–1928）や、河原徳立（1844–1914）など、当時同業界の第一線で活躍していた錚々たるメンバーも指導者の一員として加わっていた。製陶家では、初代伊東陶山（1871–1937）、五代清水六兵衛（1875–1959）、七代錦光山宗兵衛（1868–1927）、初代宮永東山（1868–1941）、河村蜻山（1890–1967、明治40年参加）が参加していた。

メンバーが集まるのは、おおよそ月一回の割合で開催された研究会である<sup>10</sup>。そこでは、意匠指導者が考案した図案をもとに製陶家が製作し、その完成品を持ち寄って批評しあう品評会が行われた。また、外国雑誌を参考にすることや、留学帰国者から新しい意匠を教わるといった意匠研究も試みられた<sup>11</sup>。製作した陶磁器は注文によって販売されたり、祇園の九雲堂で取

り扱われていたが、大々的に世に発表するのは、明治45年、東京農商務省商品陳列館で展覧会が行われてからである。それ以降展覧会は、毎年東京で続けられた。

遊陶園の陶磁器については、雑誌の展覧会記事や現存品が残されているが、いずれも数は少ない。現存品として確認できるのは、浅井の図案をもとに五代清水六兵衛が製作したものが大半である。

その陶磁器の一例に、角違い形の向付の見込みに、鉄絵の具で鶏、百合、鹿を描き側面に織部釉を掛けた〈向付皿〉(図5)と、四角形の皿の見込みに、色絵で猫、犬を描いた〈動物図四方小皿〉(図7)があげられる。またこの作品のもとになった浅井の図案〈向付皿図案〉(図4)、〈陶器皿図案〉(図6)も残されている。これらの図案が忠実に陶磁器へと再現されていることから、浅井が思い描いた陶磁器が、そのまま反映されていたといえる。



図4 向付皿図案 浅井忠

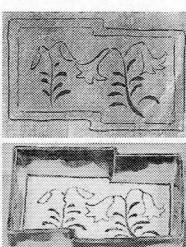


図5 向付 五代清水六兵衛 千葉県立美術館蔵

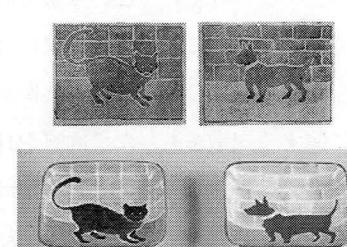
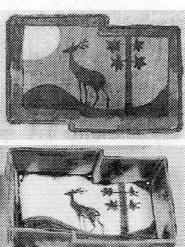


図6 陶器皿図案 浅井忠  
図7 動物図四方小皿 五代清水六兵衛 個人蔵

また、結成時からのメンバーであった武田五一がヨーロッパのデザインの一例として紹介したマルホフ式の意匠は、第1回展覧会に出品された清水六兵衛作の〈音羽焼マルホフ式花瓶〉(図8)にみられる。このマルホフ式は、大正の初めに工芸界で大流行したものであり、それを先取りする形で取り入れられていたことがわかる。

加えて、外国雑誌や留学帰国者から学んだ意匠研究の成果は、同じく展覧会に出品された3点(図9)の花瓶や〈モザイク模様菓子鉢〉(図10)からうかがえる。特に図9の陶磁器には、同時代のヨーロッパ陶磁器やテキスタイル、壁紙に共通するデザインがみられる<sup>12</sup>。

一方競美会については、谷口香嶠がたずさわっていたという記録は残されていないことから、雪佳が意匠指導を一手に引き受けていると考えられる。その他のメンバーは陶器、漆器、金工、指物などの工芸製作者であり、製陶家に関しては、遊陶園と重なっていた。

具体的な活動内容は、雪佳主導による工芸品製作が行われていたことや展覧会を開催したこと以外は、明らかになっていない。展覧会は、遊陶園より早く、結成と同年の明治43年に第1回展を京都の南禅寺金地院で開催した。翌44年の第2回展からは大阪にも会場を設け、以後年に2回京都と大阪で展覧会を行っている。

競美会の工芸品は「琳派調の伝統的な工芸意匠」<sup>13</sup>、「和風で近代的な意匠」<sup>14</sup>と言われているが、具体的には明らかになっていない。そこで本稿では、第1回展覧会に際し出版された『競美会佳都美会作品集』の写真図版<sup>15</sup>、及び当時の雑誌新聞資料から競美会の陶磁器について取り上げ考察を試みる。



図8 音羽焼マルホフ式花瓶  
五代清水六兵衛  
第1回遊陶園展覧会出品  
明治45年（1912）

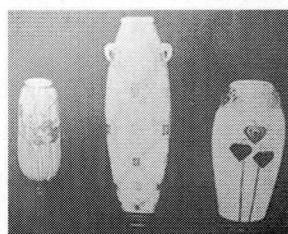


図9 左 清水六兵衛 中 伊東陶山  
右 京都陶磁器試験場  
第1回遊陶園展覧会出品  
明治45年（1912）

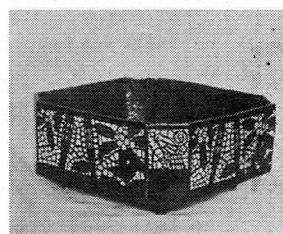


図10 モザイク模様菓子鉢  
清水六兵衛（5代）  
第1回遊陶園展覧会出品  
明治45年（1912）

## 2 競美会の展覧会とその作品

明治43年10月競美会の第1回展覧会は、南禅寺金地院で開催された。作品集から、8件、23点の陶磁器が出品されていたことがうかがえる。そのうち、「考案神坂雪佳」と書かれているのは、〈菊花透し彫鉢〉（図11）、〈百合ノ絵菓子碟〉（図13）である。この2つの作品は、雪佳が図案を提供し、それをもとに河村靖山が作成したものと考えられる。

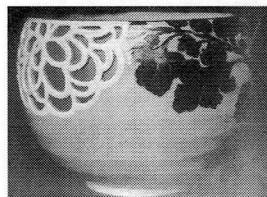


図11 菊花透し彫鉢  
河村靖山 神坂雪佳図案  
第1回競美会展覧会出品  
明治43年（1910）

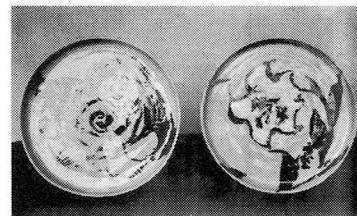


図13 百合ノ絵菓子碟 河村靖山 神坂雪佳図案  
第1回競美会展覧会出品 明治43年（1910）

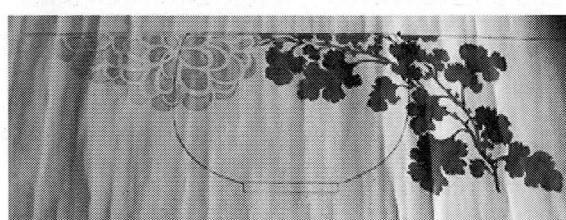


図12 神坂雪佳図案 個人蔵

特に〈菊花透し彫鉢〉は、現存品が確認できるとともに、雪佳の図案が残っている貴重な作例である（図12）。本作は、口縁部に折菊一枝を大きく配した円形丸鉢であり、白絵で菊花を

錆絵で茎と葉を描いている。白絵と錆絵による簡素な装飾技法だが、菊花の輪郭線を残して花弁の全てを透かし彫りにすることで、華やかな印象を与える。

〈百合ノ絵菓子皿〉(図13)は、2枚組の縁高皿で、ひと枝の百合、童女をそれぞれ皿の見込みに大きく配している。百合皿は、皿の見込に鉄絵でふちどられた一輪の白い百合が描かれているだけであり、童女皿も同様、錆絵による簡素な絵付である。また両作品には、「雪佳」の落款が錆絵で書き込まれている。

次に、取り上げる作品は、「考案雪佳」とは記されておらず、どこまで雪佳が製作にかかわったのか明らかではない。しかし、競美会自体が雪佳の指導下にあるため、貴重な例作であると考えられる。そのうち、清水六兵衛作の〈絵かわり菱形向付百合の絵小皿〉(図14)は、角とりの菱形向付5客と、角を丸く作った八角小皿2枚とが一組となっている。5つの向付の中でも、おもだかの花は中心部に、それ以外の菊、木瓜、朝顔、こぶしの花は、それぞれ皿の周辺部に沿うように配され、いずれも余白が大きくとられている。

また図15のように菱形向付と同じ形状で、桜、竹など模様が異なる向付の現存品が数点確認できる。そこから、この種の皿の装飾技法は、錆絵を基本とし、絵柄に応じて呉須・白絵など色彩が加えられていたことがわかる。

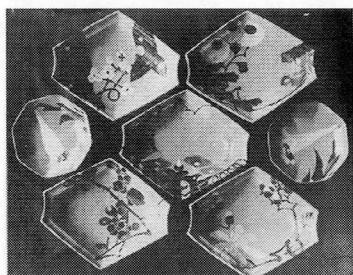


図14 絵かわり菱形向付百合の絵小皿 清水六兵衛  
第1回競美会展覧会出品 明治43年（1910）

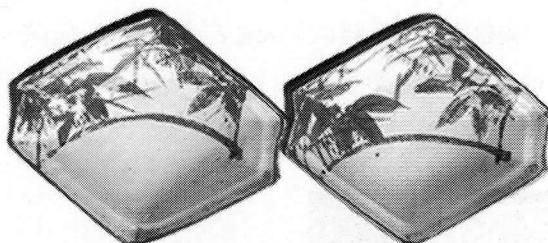


図15 桜図向付・竹図向付 清水六兵衛 個人蔵

さらに展覧会には、陶器だけでなく、磁器も出品されていた。清水六兵衛作〈麦の模様番茶器〉、〈煎茶器豆の模様〉は、染付による磁器の茶器であり、ともに漆芸家である杉林古香との合作である。

〈麦の模様番茶器〉(図16)は、清水六兵衛作の湯呑と、漆芸家杉林古香作の塗り蓋と茶托とが一組となった合作の形式をとっている。湯呑は筒形で、下方から3本の麦が斜めに伸びていき、そのうち一本だけ垂直に折れ曲がり、簡略化された穂の部分がちょうど胴部中央へ位置するようになっている。

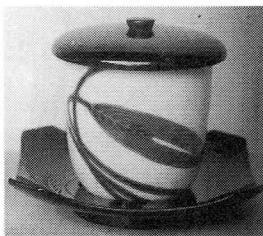


図16 麦の模様番茶器 清水六兵衛  
第1回競美会展覧会出品  
明治43年（1910）



図17 煎茶器豆の模様 清水六兵衛  
第1回競美会展覧会出品  
明治43年（1910）

〈煎茶器豆の模様〉（図17）は、5客の煎茶碗、手付の湯さまし、急須、盆、茶托が一組となった清水六兵衛と杉林古香の合作である。煎茶器は、いずれも口縁周囲の帯状の枠に豆の花が描かれ、一部分だけが溢れでるように垂れ下がっている。

以上作品集から主要な作品に絞り、第1回展の陶磁器を取り上げた。まず、出展作品に共通する特徴として、鋳絵、染付を主とした簡素な装飾技法を取り入れている点、折菊一枝、百合一輪、麦、豆の花のようにモチーフを一つに限定した上で大胆に簡略している点と、そのモチーフを器物の一画に余白を大きく残して配すという構図があげられる。

続いて明治44年4月には、第2回展覧会が知恩院で開催された。その様子は4月10日付の日出新聞に展覧会の報告として掲載され<sup>16</sup>、伊東陶山作〈千鳥空漏の手焙〉、河村蜻山作〈籠風菓子鉢〉、清水六兵衛・古市卯之助合作〈銘酒呑〉等が出品されていたことがわかる。

同年10月には、南禅寺金地院で早くも第3回展覧会が開催された。この展覧会についても、黒田天外が日出新聞の「競美佳都美両会」と題する記事のなかで取りあげている<sup>17</sup>。その記事によれば、雪佳考案で「白磁に波を彫刻したる」とある伊東陶山作〈菓子器〉、「藍にてすゝきを描たおとなしい作」とある同人作〈菓子器〉、「おやり草、野菊、白芙蓉を箇々光悦風にて繪變りに描き」とある雪佳考案の河村蜻山作〈角皿〉、同じく雪佳考案の「白磁の花瓶に鉛にて梅樹を嵌した」清水六兵衛・岩村真次郎合作〈花瓶〉、宮永東山作〈松模様向付〉が出品されていた。作品に描かれている千鳥、波、すすき、野菊、梅樹などのモチーフは、光琳百図にもみられるような琳派のモチーフと共通する。

出品作の中でも、「色釉でそれぞれ青山、壁山、雪山、夏山を描きわけている」と解説された清水六兵衛作〈遠山図向付〉は、同種と推測される向付が数点と図案が現存する貴重な作例である。図案には、筆で「遠山図雪佳筆」とあり、青、緑、茶、白の絵の具で遠山が向付に描きわけられている。実作品である向付には、雪佳の図案と同じく、筆で素早く描いた遠山がそれぞれの見込みに、鉄絵、吳須、白釉によってあらわされている。これらの向付には、第1回

展について、すでに指摘したのと同様に、一つのモチーフを簡略化して、器物の一画に余白を大きく残して配す構図がみられる。

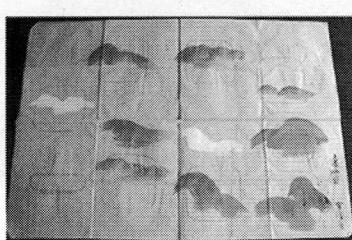


図18 遠山図 神坂雪佳図案 個人蔵

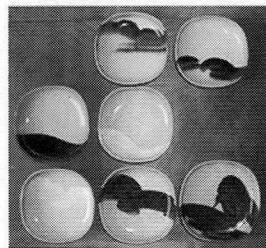


図19 向付 清水六兵衛 個人蔵

以上第1回から第3回までの出展作品を取り上げた。その装飾技法をみると、器胎に白化粧した後、鉄絵や染付、白絵で絵付けした錆絵陶器と、染付や白磁の磁器が大半を占めていたと考えられる。それらは、図1-3のような明治前期の陶磁器や、江戸時代の仁清や尾形乾山(1663-1743)をはじめとする色絵や赤絵の華やかなものではなく、京焼の中でも簡素な装飾技法を受け継いだものであったと言える。

さらに京焼の装飾技法を取り入れている例としては、〈菊花透し彫鉢〉(図11)のように、菊の花びらを透し彫にする技法があげられる。この技法を用いた作例は、仁清作の〈御深井釉菊花透彫鉢〉(図20)や古清水の〈色絵栄華物語冊子硯箱〉(18世紀、個人蔵)など従来の京焼にもみられる。また菊だけでなく、桜の花びらや瓢箪、網文にみられるように透し彫の技法自体は、古くから取り入れられてきたものである。

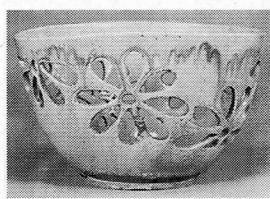


図20 仁清 御深井釉菊花透彫鉢  
根津美術館蔵

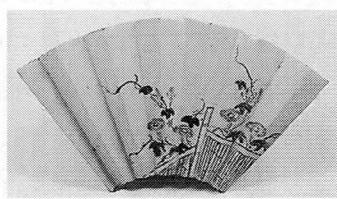


図21 古清水  
錆絵染付朝顔文扇面皿 個人蔵

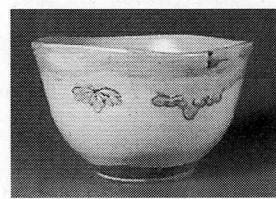


図22 古清水 錆絵染付山道薦文茶碗  
17世紀中頃 個人蔵

また、モチーフを器物の一画に寄せて余白を大きく残す構図も、京焼には既に取り入れられていた。江戸中期の古清水と呼ばれる〈錆絵染付朝顔文扇面皿〉(図27)には、扇面形の皿の右下方に籬を越えて伸びていく朝顔が染付で描かれている。同じく古清水の〈錆絵染付山道薦文茶碗〉(図28)では、口縁周囲を薄い鉄絵の具で覆った山道が描かれ、そこから染付で薦の葉の先端をのぞかせており、茶碗の胴から腰の部分は余白となっている。両作とも、モチーフ

を一ヵ所に集め、器物全体の割合に対して、余白が半分以上を占める構図となっている。

展覧会の出展作品には、古清水や仁清だけでなく乾山の陶磁器との共通点もいくつかみられる。まず一つ目には、第一回展覧会出品の〈絵かはり菱形向付〉(図14)や、第3回展出品の「おやり草、野菊、白芙蓉を箇々光悦風にて繪變りに描き」とある雪佳考案の河村蜻山作〈角皿〉のように、絵替わりといって一つずつ異なる模様が描かれたものがある。乾山作の陶磁器にも、ススキや桔梗が5客の向付に錆絵で描きわけられた〈錆絵染付絵替筒向付〉(図23)や、幾何学模様や千鳥、桔梗が大幅に単純化されて5つの向付に描き分けられた〈絵替りの向付〉(図24)をはじめ絵替による向付や皿が数多くある。

もう一つは、第一回目の出展作品である〈百合図菓子碟〉(図13)や〈麦の番茶器〉(図16)のように、一つのモチーフが大きく簡略して描かれている点である。例えば、乾山の〈錆絵染付梅文茶碗〉(図25)や〈錆絵染付水仙図茶碗〉(図26)でも同様に、簡略した梅の枝や水仙を一部分だけ切り取って大きく描かれている。その他にも、モチーフを一つに絞り、それを大胆に簡略して器に描く構図が多くみられる。

さらに、陶磁器に描かれている桔梗、すすき、千鳥、梅、百合などの模様は、光琳百図にもみられる乾山や光琳をはじめとする琳派のモチーフに共通する。

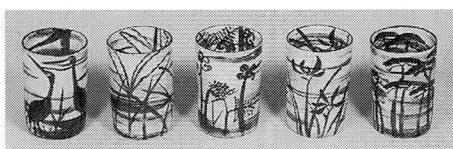


図23 錆絵染付絵替筒向付 尾形乾山 個人蔵



図25 尾形乾山 錆絵梅図茶碗 個人蔵

図26 尾形乾山 錆水仙合図茶碗 個人蔵

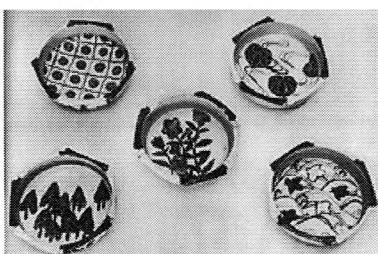


図24 錆絵染付絵替筒向付 尾形乾山 個人蔵



図27 錆絵むら菊の茶碗 尾形乾山 個人蔵

このように、競美会と乾山の陶磁器には、錆絵で絵替わりの形式、モチーフ、一つのモチーフを大胆にデフォルメするといった共通点が指摘できる。また、明治43年7月10日付の日出新聞記事では、雪佳を紹介するにあたって「光琳、宗達、乾山あたりの遺風を慕ふて居る」と記されたように<sup>18</sup>、雪佳の図案は琳派の流れを汲む作風であると受けとめられていた。そもそも

も競美会の陶磁器に琳派との共通点があるのは、雪佳が图案家を目指していた修業時代から岸光景とともに琳派の研究をすすめてきたことが背景にあったからだと考えられる。

以上展覧会に出品されていた陶磁器から、遊陶園のように西欧のデザインではなく、江戸時代から受け継がれてきた京焼の一部分を取り込みアレンジされた作例をとりあげた。しかし、単にそれだけの理由で競美会の陶磁器が、革新的として評価されたのであろうか。では逆に競美会と京焼について異なる点をみていきたい。

従来の京焼の絵付は、過去の名品の写しものが多く、山水文、龍鳳凰文、秋草文、松竹梅文のように、パターン化された模様がそのまま取り入れられることや、龍鳳凰文の周りに唐草や雲、幾何学文といった装飾模様を併用することが主流であった。それに対し競美会の陶磁器をみると、菊、百合、千鳥のようにモチーフそのものは過去のものを取り入れているが、折菊一枝、百合一輪、麦、豆の花のような单一のモチーフに絞って、それを大胆に簡略している。また競美会の陶磁器では、幾何学文や唐草を併用して取り入れた作例はみられない。

実際モチーフを一つに限定することや、簡略すること自体は、上記の図23から26あげたような乾山の陶磁器にもみられる。また、乾山の〈錆絵むら菊の茶碗〉(図32)のように、菊の花が大胆に簡略して描かれる作例もある。さらにこの茶碗は、菊の花の部分だけを寄せ集めて器物全体に描いている。同じく図25の梅、図26の桔梗も、簡略したモチーフの一部分を、茶碗の側面全体に大きく描いている。このように、大胆に簡略したモチーフの場合は、器物の全面を装飾するように描かれている。それに対し、競美会の陶磁器は、モチーフを大胆に簡略した後、余白を大きく残すように一画に配すか、器物の中心を避けるように配した構図となっている。出来る限り装飾性を排していくように乾山の陶磁器をより単純化した意匠へと展開させていったのが競美会の陶磁器であると考えられる。

また競美会の展覧会では、意匠の新しさだけではなく、指導者である雪佳独自の新たな試みが見受けられる。展覧会の出展作品全体を通じて、漆器、金工といった工芸製作者との合作が多く出品されていた。そこには、煎茶碗と茶托、煎茶器一式という組み合わせによって、新たな作品形態を提示しようとした意図が感じられる。

さらに、出品の主流を占めたのは、それまでの大型の器物や高価な装飾品ではなく、向付、菓子器、煎茶碗などの茶器、小皿、飯碗など、実用に適した器であった。このような出品例からもわかるように雪佳は、実用品である食器類の市場の新たな開拓を早い時期に実践したことがうかがえる。

では、次に雪佳が競美会を通じて行った活動について、同時代の遊陶園と比較しながらみていきたい。

### 3 雪佳の工芸品改革

前述した『京都美術』の「京都に於る美術工芸革新の氣運」において、黒田天外は、浅井忠と雪佳との工芸図案を比較し、浅井の影響の強い工芸品を「新進奇抜」、雪佳が指導した工芸品を「温厚雅潤」と言い表している<sup>19</sup>。しかし、実際に浅井と雪佳が手がけた工芸品は、モチーフそのものが重なっていること、遊陶園、競美会に参加した製陶家が重なっていることをはじめ、いくつかの共通点がみられる。それにもかかわらず、なぜ黒田は両者の図案を対照的な系統として捉えたのだろうか。

まず浅井が図案を手がけた織部の〈向付皿〉をみると、器物の見込み中心部に簡略化した鶏、百合や鹿といったモチーフが描かれている。〈動物図四方小皿〉は、オレンジ色で小さい正方形をタイルのように並べた壁面と、一つは青、もう一つは茶色で塗りつぶした地面を背景として、それぞれ猫、犬の動物図が単色で描かれている。いずれも器物の余白部分を装飾するために描かれたような印象を受ける。また向付図案からも、陶器の機能や形状とのバランスを考慮しながら、どのようなものを作るのかというところから考えたというより、単に視覚的なデザインを試みたものとして見受けられる。それは、他の浅井の図案からもうかがえることである。実際、浅井が手がけた図案をみると、洋画や水彩画と同様に一つの表現手段であった感じられることが多い。この事に関しては、クリストフ・マルケも、浅井の工芸図案に対し、あくまでも画家の目からみた工芸の装飾であり、機能や形態を考慮しながら考案したものではないことを指摘している<sup>20</sup>。

一方、雪佳が手がけた図11〈菊花透し彫鉢〉は、菊の花が枝に比べて、大きすぎるにもかかわらず、花弁を一枚一枚透かし彫りにされることで軽やかさを帯びている。さらに、その菊を鉢の胴部中央付近から口縁部までにおさまるように、ねかせて配し、そこからはみ出る部分は切り取られている。このような構図によって、大きな折菊が鉢の形状とのバランスをうまく保ちながらおさまっている。また、鉢という器物の形状に見合うように菊が配されており、装飾と器の形状、そして全体としてみたときのバランスがしっかりと考慮されたものであると言える。雪佳は、鉢に絵を描くのではなく、完成品した鉢を想定しながら、そこに見合う装飾を考案していたと考えられる。

こうした事情には、雪佳が図案家岸光景に師事し、実質的に京都の工芸界で図案家として活躍していたことが大きく影響していると考えられる。当時は、江戸時代から続いてきた地場産業である工芸品に、図案家がいかに新しい意匠を提供して、活性化させていくかが重要な課題であったと言える。雪佳自身も、明治42年、雑誌『美』の「図案家に就いて」<sup>21</sup>に、図案家というものは、製作工程や用途などきっちりと把握した上で図案を考案すべきであることを述べている。この記事からは、単に視覚的な図案を考案するだけではなく、製作者側の一員として

製作に携わっていこうとする姿勢がうかがえる。このように浅井と雪佳の図案や、その図案から作られた工芸品から、両者の図案に対する認識自体が、根本的に大きく異なっていたことがわかる。

また両者の図案の違いは、遊陶園と競美会の展覧会のちがいにも反映されている。競美会は明治43年に、遊陶園は明治45年にそれぞれ第一回目の展覧会を開催した。展覧会評には、共に盛況であったことが記録されているが、その開催地をみると、競美会は京都、遊陶園は東京とにはっきりわかっていた。ヨーロッパの流行をいち早く取り入れていた遊陶園は、流行を先取りする形で新しいものが次々に取り入れられていた東京での評価を求めて展覧会を開催したことが予測される<sup>22</sup>。一方、地元に会場を定めて展覧会を開催した競美会は、京焼を基調としながら、大胆に簡略したモチーフと、余白を大きく残す構図において新しさを見い出していった。より保守的な意匠を求める傾向にあった京都の嗜好を考えれば、競美会は、東京ではなく地元での評価を重要視していたと思われる。雪佳は、地元京都に目を向け、そこで受け入れられる工芸品製作を目指していたのである。

さらに、競美会の活動が、図案指導や展覧会の開催だけに留まらなかったことは、遊陶園との大きな違いでもある。そこには、工芸品の活性化に対する雪佳の強い働きがみられる。まず、商人を介さず製陶家から直接買い手に届く即売会形式の展覧会を最初に行ったのは競美会である。実際に展覧会での作品の売れ行きも好調であり、成功をおさめた。

また展覧会場に目を向けると、京都では従来から展示場に使われていた寺院を会場としたが、大阪と東京では、百貨店へと会場を開拓していったことが新しい試みとしてあげられる。競美会は、大正3年、第8回展覧会から大阪の会場を高島屋へと移した。百貨店での工芸展は、明治40年東京三越で既に行われていたが<sup>23</sup>、特定の団体による開催は初めてのことであった。また高島屋にとっても、工芸展の開催は初めてであった<sup>24</sup>。当時百貨店は、時代の流行を作り出す大きな市場として存在しており、そこに目をつけた雪佳の功績は大きいものであると言える。この競美会の展覧会以後、工芸製作者の展覧会は、百貨店でも開催されるようになり、現在でも継続して行われている。

以上のような工芸界の新しい活動の主導的立場にいた雪佳については、当時から雑誌や新聞を通して、様々な評価がなされてきた。その中には競美会の結成に関して述べた記事もある。大正元年の日出新聞「名人記（七）」<sup>25</sup>と題された記事では、競美会結成に際する雪佳の思惑を「図案家や工芸家が商人の為に束縛されるゝ気風を除しやうとするのが君の本意らしくもおもはれる」と記されている。この記事からも、雪佳は図案家や工芸家が中心となった新しい工芸界の在り方を目指していたことがうかがえる。そこには浅井や武田をはじめとする遊陶園の図案指導者達と根本的に異なる工芸品に対する認識がみられる。

実際、雪佳の活動を振り返ると、明治前期の高価な装飾品から、新しい需要として見込みがあった実用品製作に目を付け、実用品に見合う簡素な絵付による陶磁器製作を実践したこと、陶磁器、漆器、金工の合作によるあらたな作品形態の考案につとめ、百貨店での展覧会開催をはじめ問屋の勢力から独立した新たな発表の場と販売経路を開拓し、工芸品のあらゆる可能性を追求していたことがわかる。後の大正13年、京都美術工芸会と名称を改め、展覧会に公募制を導入したこと、そのような雪佳の姿勢の現れであろう。

### おわりに

雪佳が競美会で試みた陶磁器の意匠改革とは、第1に、京焼にみられるモチーフや装飾技法を継承しつつ、モチーフを単一に絞って、大胆に簡略して、器物の半分以上を余白で残すような意匠を取り入れることであった。第2に、単なる図案上の斬新さでだけではなく、器の形状や、用途と装飾とのバランスを十分に踏まえた意匠を考案した点である。

以上のような意匠改良とともに、雪佳が競美会で行ったのは、京都の工芸界に残る古い体質の改善を目的として、展覧会企画や販売市場開拓を実践したプロデューサーとしての活動であったと言える。

言い換えるれば、競美会は、西欧のデザインを基礎とした新しい図案によって改革を試みた遊陶園に対して、陶磁器、漆器、染織、金工など京都の地場産業の活性化に目を向けた地道な活動であったといえる。このような雪佳の活動は、装飾品としての陶磁器作りから、茶道具や食器類作りを販路と共に確立させ、さらにその後、製陶家が独自に活動を行っていく一つのきっかけになったと考えられる。

### 註

- 1 『日本の美術9 明治の工芸』中川千咲編、至文堂、1969年。中川千咲「明治後期陶磁工芸の一動向」『現代の陶芸』第1巻 編集中川千咲、講談社、1977年。鈴木健二『原色現代日本の美術 第15巻 陶芸(1)』小学館、1978年。南邦男『陶磁体系全48巻 近代日本の陶磁』平凡社、1979年。
- 2 「競美会発会」『京都美術』第20号、明治43年10月
- 3 競美会は明治45年佳都美会となり、以後大正8年に佳都美村、大正13年に京都美術工芸会、昭和元年に京都美工院、昭和10年に佳都美村と名称を変更している。
- 4 柳原吉郎『近代の琳派 神坂雪佳』解説柳原吉郎、京都書院、1981年、288頁。
- 5 山内明・佐藤敬二「近代の京漆器意匠(2)——神坂雪佳と明治中期の京漆器——」『デザイン理論』26 1987年。佐藤敬二「琳派と京都の近代工芸」『光悦村再現』INAX出版、1995年。佐藤敬二他「明治末・大正期の京漆器意匠」1-4『京都市工業試験場研究報告』、1983年、1984年、1985年、1987年。

- 6 佐藤敬二「浅井忠と神坂雪佳の工芸運動」『別冊太陽 明治の装飾工芸』、平凡社、1990年
- 7 中ノ堂一信『京都窯芸史』淡交社、1984年、120頁
- 8 遊陶園に関しては、以下の先行研究がみられる。クリストフ・マルケ「浅井忠と「図案」」『日本美術全集 第24巻 建築とデザイン』講談社、1993年。クリストフ・マルケ「巴里の浅井忠——図案へのめざめ——」『近代画説』1、明治美術学会、1992年。中ノ堂一信「京都四園と中沢岩太——明治後期工芸改革の一記録——上」『現代の眼』449、東京国立近代美術館ニュース、1994年。前川公秀『水仙の影——浅井忠と京都洋画壇』京都新聞社、1993年。前川公秀『京都近代美術の継承 浅井忠からいざよいの人々へ』京都新聞社、1996年。前川公秀「浅井忠の図案、京都工芸界への影響」『浅井忠の図案展』、2002年
- 9 黒田天外「京都に於る美術工藝革新の機運」『京都美術』第21号、明治44年6月
- 10 清世逸民「京都通信 遊陶園成績」『大日本窯業協会雑誌』146号、明治37年10月。迎田秋悦「遊陶園と京漆園」『建築工藝叢誌』I期第6冊、明治45年7月。清水六兵衛「研究時代」『都市と芸術』217、1932年。「雑錄 遊陶園と京漆園の納涼會」『漆陶界雑誌』6-90第壹号、43年8月。『中澤岩太博士喜寿祝賀記念帖』同記念会編集・発行、1995年、90~91頁
- 11 『藤江永孝伝』故藤江永孝君功績表彰会編集・発行、1932年、70頁
- 12 TASCHEN'S *Decorative Art 1900s and 1910s* KOELN 2000
- 13 前掲 7
- 14 前掲 6
- 15 「競美會佳都美會作品集」明治43年12月、芸艸堂
- 16 「早苗會と競美會」『日出新聞』明治44年4月10日
- 17 「競美佳都美両會（上）」『日出新聞』明治44年10月2日  
「競美佳都美両會（下）」『日出新聞』明治44年10月3日
- 18 「京名物（八十八）神坂雪佳氏」『日出新聞』明治43年7月10日
- 19 前掲 9
- 20 クリストフ・マルケ「浅井忠と「図案」」『日本美術全集24 建築とデザイン』講談社、1993年、182頁。クリストフ・マルケ「工芸の革新を目指した画家、浅井忠——忘れられた黙語の図案をふりかえって——」『浅井忠の図案展』2002年、18頁
- 21 神坂雪佳「図案家に就いて」『美』第5号、明治42年11月
- 22 中沢岩太「図案と京都」『日出新聞』明治40年1月1日
- 23 宮永東山『回顧』1930年  
『京焼百年の歩み』藤岡幸二編、京都陶磁器協会・京都府・京都市、1962年、272~3頁
- 24 『高島屋美術部50年史』高島屋、1962年。『高島屋美術部80年史』高島屋、1992年
- 25 「名人記（七）」『日出新聞』大正元年10月12日