

採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画が多い。その花は清浄無垢、また枯れては寂寥の情をもたらす。

千葉は古代蓮の種が発掘され現代に命を復活した町であり、奇しくも千葉市美術館は古には蓮池（はずいけ）と呼ばれ蓮の漂う池を埋立てたといういわれの繁華街に位置する。音通する *music* は美声をして船乗りを誘惑し難破させるギリシャ神話の海の精である。蓮を採るが如く古今の美を紡ぎ、妖精の如く人を魅惑する芸術に就いて論ずべく本誌の題を定めた。

千葉市美術館

The Implication of “Siren”

The lotus has been the theme of painting, and there many master works which delineate it. Its flower is pure and innocent, and gives the feeling of loneliness and silence after it is withered. Chiba is where ancient lotus was discovered and its life was reinstated. Coincidentally, the Chiba City Museum of Art is located on a street made by reclaiming the lotus field called Lotus Pond (Hasu-ike) in ancient times. *Siren* has same phonetic expression as Siren in Greek mythology who lured mariners to their destruction. The name of the bulletin was decided with the intention to weave the beauties of both present and ancient times as if harvesting the lotus and to discuss the arts which lure us like a siren.

Chiba City Museum of Art



東山での花見

水茶屋に集う



祇園町の盂蘭盆会

宮川町での座敷遊び



東山での松茸狩り



四条河原の夕涼み

鴨川での魚取り



東山での紅葉狩り

霊山での月見



角屋庭での雪遊び

角屋座敷での遊興

島原角屋の厨房

西川祐信筆「四季風俗図巻」考

北川博子

浮世絵は江戸を中心に語られることが多いが、一七世紀末から一八世紀半ばまで京都で活躍した西川祐信が重要な絵師であることに異論はないであろう。絵本を中心に膨大な数の作品を残し、後世の江戸の鈴木春信らにも影響を与えた。

四季折々の京都の遊興を描いた千葉市美術館所蔵「四季風俗図巻」は祐信の名品として、これまで多くの展覧会に出品されてきたが、全場面を詳細に読み解くことはなされてこなかった。本稿では全場面、描かれた人々の様子を詳細にみていくことで、この絵巻の意義を改めて考えていきたい。

一、西川祐信という絵師

西川祐信は京都で活躍した浮世絵師である。寛文一二年（一六七二）に生まれ、当時としては長寿を全うして寛延三年（一七五〇）七月一九日に没した。画業の初めは、元禄一二（一六九九）年に京都の版元、八文字屋八左衛門から刊行された役者評判記『役者口三味線』の挿絵とされている。当時の八文字屋は役者評判記や浮世草子といった、時流に乗った新しい出版物を手掛けていた版元であった。祐信はその版元の挿絵画家として腕を磨いていったのである。

初期の版本として特筆すべきは着物の「雛形本」であろう。半丁に一図、図柄がわかるように、小袖を背面から描いた雛形本は、当時のファッション誌の役割があった。祐信の作品としては、正徳三年（一七一三）刊『正徳ひな形』、

享保三年（一七一八）刊『西川ひな形』、同七年刊『享保ひな形』などがある。こういった雛形本を得意としたからこそ、祐信が描く女性たちは洗練された柄の着物を着しているのである。

祐信は「女性画家」とも賞され、多くの女性を絵本に描いたが、その中でも享保八年刊『百人女郎品定』は様々な階級や職業の女性の姿を描いており、祐信絵本の中でも評価が極めて高い。女帝・皇女・皇后から始まり、夜の水茶屋の女性二人と、惣嫁と夜鷹といった、道端で客を引く最下級の街娼で終わる。女帝から夜鷹まで、幅広い女性が描かれているのだが、その女性たちが生き生きと、また着物の柄も詳細に描かれていることが特徴で、雛形本を得意とした女性画家の面目躍如たるものがある。

なお、祐信は後の浮世絵のような一枚物は手掛けていない。今日、時々報告される祐信の一枚物は、折本である『西川筆の海』や『西川筆の山』（何れも享保中期頃刊）などから外れたものである。

さらに祐信には、「柱時計美人図」（東京国立博物館所蔵）や「衣通姫図」（京都府所蔵、京都文化博物館管理）をはじめとする、肉筆画の秀作も数多く残っている。

二、もう一つの「四季風俗図巻」

祐信には「四季風俗図巻」という名を持つ卷子本が二作品確認できる。一つ

は本稿で取り上げる千葉市美術館所蔵本、もう一つはボストン美術館所蔵本である。ボストン美術館所蔵本は展覧会図録『ボストン美術館所蔵 肉筆浮世絵展 江戸の誘惑』(二〇〇六年、朝日新聞社刊)に作品番号2として全図と浅野秀剛氏の解説が掲載され、ボストン美術館のHPからも画像の閲覧が可能である(<https://collections.mfa.org/objects/26563>)。氏の解説には「西川祐信の肉筆画は相当数遺存しているが、春画巻以外の卷子本で現在確認されているのは本巻と千葉市美術館蔵「四季風俗図巻」(以下、「千葉本」という)のみである」とあり、肉筆画を得意とした祐信の中でも、卷子本が珍しいことがわかる。

この二点、同じ作品名を持ちながら、内容はかなり異なっている。先にボストン美術館本の概要を述べることで、千葉市美術館本の特徴が理解されると思うので、簡単に紹介しておきたい。

まず、書誌を記す。紙本着色一卷。寸法は縦三二・六センチ、横五四五・二センチ。巻末に落款「西川右京祐信画之」と、朱文方印「西川氏」、白文方印「祐信図之」の印章がある。春夏秋冬それぞれ二図ずつ、計八図が収録されている。八図の概要は次の通りである。

- 第一図 座敷での正月風景。カルタに興じる女性三人と若衆一人。
 - 第二図 野外での花見。幕を張り、緋毛氈の上で三味線や飲食を楽しむ女性五人。
 - 第三図 野外の散策。時鳥が飛び、卯の花が咲く道を歩む女性四人。
 - 第四図 野外の涼み。川端の柳の下、床几に腰掛ける女性二人。
 - 第五図 縁側と座敷での七夕。七夕飾りの前で三味線や琴を楽しむ女性三人。
 - 第六図 座敷での月見。和歌(もしくは俳諧)を楽しむ女性三人。
 - 第七図 座敷での語らい。炬燵を囲んで百物語を楽しむ若衆一人と女性三人。
- (「百物語」は夏の季語でもあり、若衆が持つ灯心以外「百物語」を連

想するものはないが、他に特定することができないため、浅野氏の説に従う)

第八図 庭での雪遊び。座敷や縁側から眺める女性二人と庭で雪遊びする若衆一人。

浅野氏の解説に「春夏秋冬に配されたそれぞれの二図は、全く別の場面とみてよいが、一見すると一続きの場面のように構成した手腕は評価されてよい」とあるように、卷子本として場面のゆるやかな繋がりはあるものの、場面ごとの独立性が高い。また、若衆もいるが、基本的に登場するのは女性で、女性二十五人、若衆三人が描かれているのである。四季を彩る小道具も、女性たちの着物の柄も、かなり細かく描き込んでいる。つまり、四季それぞれの女性の風俗を描いた絵巻といえよう。

三、千葉市美術館所蔵「四季風俗図巻」

浅野氏はボストン美術館所蔵本と千葉市美術館所蔵本を比較して、次のように述べられている。

同じ四季風俗という主題であり、七夕の合奏の二女が千葉本の納涼の合奏の二女に姿形が極似し、千葉本にも耳を引っ張る女性が描かれているなど共通点多く認められるものの、その描画姿勢にはかなりの隔たりがあることに気づかされる。千葉本が、登場する男性の数も多く、実態に近い四季風俗となっているのに対し、ボストン本は女性を中心に若い男性を三人だけ加えた構成となっており、人物を大きく造形している点、千葉本が秋風俗を他の季節の倍の長さに行っているのに対し、ボストン本は四季が四等分されている点などである。二種の四季風俗図巻は、祐信の風俗図巻の

二つの側面を代表するものといえるであろう。

それでは、千葉市美術館所蔵本をみていくことにしたい。まずは書誌を記す。紙本着色一巻。寸法は縦三三・〇センチ、横六三七・五センチ、巻頭に朱文長方印「文華堂」の印章、巻末に落款「西川右京祐信筆」と、朱文方印「西川氏」、白文方印「祐信図之」の印章がある。画風からボストン美術館本同様、享保期（七一六～三六）頃の作品と考えられている。

浅野氏の解説にあるように、千葉市美術館所蔵本は登場人物が多く、総勢一〇人である。絵巻の横の寸法がボストン美術館より約九〇センチ長い、それにしても描かれている人物の数はかなり多い。春は花見、夏は鴨川での魚取りや床での宴、それを座敷から眺める様子、秋は盂蘭盆会や月見、紅葉狩り、松茸狩り、冬は揚屋での料理作りや宴席、雪遊びが描かれていて、四季が連綿と続いていく構成となっている。また、描かれている場面も、ボストン美術館所蔵本のように漠然とした座敷や野外ではない。後述するように、場所を特定できる場面が多いのである。千葉市美術館所蔵本は、四季それぞれの京都における遊興を、楽しむ側はもちろん、そこで働く男女の様子を詳細に描き込んでいる点が大きな相違点である。

四、春夏秋冬、それぞれの遊興

それでは、実際に千葉市美術館所蔵「四季風俗図巻」を、六頁、七頁に見開き三段で掲載されているカラー図版の場面ごとに見ていくことにしよう。

水茶屋に集う

巻頭は春、桜の木の下に設営された水茶屋の風景が始まる。水茶屋とは、湯茶を飲ませて往來の人を休憩させた店であるが、描かれた店の作りは簡略で、

花見や紅葉狩りの季節にだけ出すのかもしれない。次の場面が東山らしいことから、ここも同様に考えておきたい。

二人の女性が簾を上げたり、緋毛氈を敷いたりと開店の準備に忙しい。こうした開店準備を絵巻の始まりに重ねるのも趣向の一つであろう。水茶屋は山に登ってきた花見客が最初にたどり着き、咽を潤し甘味を求める場所である。

黒の被^きを頭から覆っているのは町家の内儀、笠を被った振り袖姿はその娘というところであろうか。二人の間にいて、娘を手招きしている女性と、後方、盲人の手を引いている女性は供の女中であろう。内儀は洗めの葡萄^{えびちや}茶色、若い娘は赤の振り袖、前方の女中は金茶の地に縞模様、後方の女中は灰色がかった青地に白で模様が染められている着物である。本絵巻では、付き添う女中や座敷などで働く仲居たちは、この場のように、金茶地に縞や格子、灰青地に白の模様といった地味な着物を着ている。同じ女性でも身分の違いを着物で描き分けているのは、『百人女郎品定』や雛形本を手掛けた祐信ならではの手腕といえるだろう。

東山での花見

花見の場面を東山と特定した理由は、延宝四年（一六七六）刊『俳諧類船集』巻五「幕^{まく}」の項の記述「東山の桜のさかりには春風に幕のひらめく折から」に拠る。もちろん、東山以外でも同様の花見は催されたであろうが、東山の花見幕は特に有名だったようである。さらに、後述するように夏から秋の場面も鴨川、東山となつていようなので、春の場面も東山としておきたい。

幕の右側に見える男衆たちは宴に必要な酒肴を用意している。左に立つ男性は酒樽を運び、右にしゃがむ男は扇で火を熾している。野燐^{のろう}炉には酒鐙^{しやう}やとつくりなどは見えないが、ここで酒を温め、横に置いている丸い網で食材をあぶって出すのであろう。背後に置かれている荷物箱は、幕や食器・酒器などが入

れられていたと思われるが、かなりの量である。幕の内にも大きな箱が置かれている。こちらは箱の上の風呂敷とともに、舞妓や芸妓の持ち物かもしれない。屋外とはいえ大がかりな酒席である。

それでは、幕の内側を覗いてみよう。扇をかざし振り袖姿で舞っているのは舞妓、手前で三味線を弾くのは芸妓である。花街の芸妓や舞妓たちは、客の要望に応じて、屋外へも出向いていったことがわかる。舞妓の正面、頭に手を置くのがこの座の主人、その右隣が娘、手前に打ち掛け姿で背中の上部だけが見える横顔の女性が内儀であろう。その右側でも、総髪 of 男性が杯を持つ客と話をし、手前の女性が箸で肴を取り分けている。漆の重箱、朱塗りの盃、細工のある煙草盆など、かなり高価そうである。屋外の宴会を彩るこれらの小道具からも屋外での食を楽しむ人々の様子が見て取れる。

幕の内から聞こえる三味線の音に惹かれてか、中を覗く二人の男性がいる。一方、幕内から外を通る女性たちを眺める男性たちもいる。この二人は風貌も若く、笠を被り、桃色の着物を着た若き女性をはじめとする三人を見つめている。風貌や着物で年齢を描き分けているため、それぞれの行為の意味がよく理解できる。

ボストン美術館所蔵本にも幕を廻らしての花見図はあるが、女性ばかりでもあり、どこか現実味に欠けている。本図はそうした意味でも、当時の花見の様子を活写していると思われるのである。

鴨川での魚取り

季節は夏へと移る。川の中に入っている三人のうち、手前の二人は縄を持っているが、縄にくくりつけられているのは葉のついた枝のようである。枝ではなく糸が括り付けられていれば、水中に釣り針をたらず「延縄」の可能性もある。しかし、葉が見えていることから、二人が縄を引いて枝葉で水中の魚を前

方へ追いやり、その魚を叉手さでを持つ男性がすくい取るのであろう。つまり三人が組んで魚を捕っているのである。また、岸から竿で魚を釣っている若衆もいる。この四人も、勝手に魚を釣っているわけではない。河原の床几には刀や羽織などが置かれているので、店を通しての川遊びだとわかる。柳の木の下には酒樽が、床几の上には酒器が用意されている。床几の前で、釣った魚を入れる盥うしを用意する女性二人もいて、その右の女性はかんでき（七輪）で魚を焼いている。つまり、自分たちが釣った魚をその場で焼いて酒と共に楽しむ、という趣向の店なのであろう。

四条河原の夕涼み

「床」は現在まで続く京都の夏の風物詩で、今は川の西側の店が出しているが、安永九年（一七八〇）刊『都名所図会』巻二には「六月七日より始り同十八日に終る 東西の青楼せいろうよりは川辺に床ゆかを儲もつけ 燈とうは星の如く 河原かはらには床机しきぎをつらねて」とあり、その様子が挿絵に描かれている。この挿絵と寛政十一年（一七九九）刊『都林泉名勝図会』巻一の挿絵では、建物に直結した床と河原に設置された床が描かれており、本絵巻のように川の中に床が造られてはいない。しかし、宝永元年（一七〇四）刊『華洛細見図』巻六（図一）には、川の中に造られた床が六つ描かれ、『都名所図会』同様「六月七日より十八日迄四条川原すゝみあり」と説明されている。『華洛細見図』は本絵巻の制作時期と近く、この頃の床は、このように川の中に造設されていたことがわかる。

さて、床の上の様子に目を向けてみよう。主客と思われる黒羽織の男性が舞妓に酒を無理強いし、剃髪の男性が扇で煽っているように見える。四条河原近くには寺が多いので、僧侶である可能性もあるが、元禄三年（一六九〇）刊『人倫訓蒙図彙』には剃髪の職業として、学者、医師、針師、茶湯者などが描かれており、何れの可能性もある。嫌がる舞妓を見て取りなすのは店の仲居である

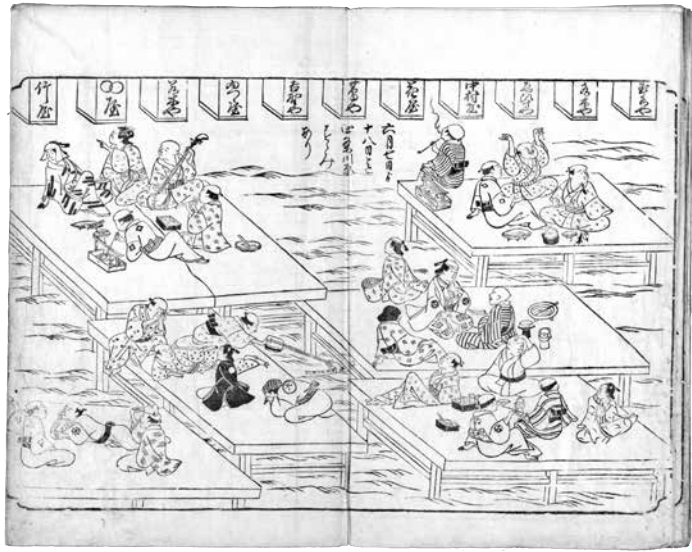


図1 『華洛細見図』巻六(国立国会図書館所蔵 ウェブサイトより転載)

うか。手前では男性客と芸妓が「拳遊び」に興じる。拳遊びとは、二人が互いに指を折り、数を示していく、酒宴での遊興である。

カラー図版では中段となるが、画面左から川の中を床に近づく少年が描かれている。手にする箱には何が入っているのか、どうした用事なのかは不明だが、この席に届け物をする「働く少年」であることは、その着物の様子からも見て取れる。その左にたたずむ一羽の鷺も鴨川の風情に一興を添えている。

この床の場も、酒器や料理を盛る器、煙草盆などの小道具が丁寧に描かれて

いる。朱塗り、蒔絵の模様、白磁の器から、酒や肴を楽しむ用具の発達を見て取ることができる。

宮川町での座敷遊び

鴨川東側に面する座敷の宴席を描いているので、花街の一つ宮川町と思われる。右で鴨川を眺める男女は客と芸妓であろう。それぞれ団扇と扇子を持ち、夕涼みの体である。琴を弾く芸妓と三味線を弾く振袖姿の舞妓を愛でているのは、右手を上げる客で、横で寝そべる若い剃髪の男性はくつろいで外を眺めている。仲居が持つ酒鎧も意匠を凝らしたものである。部屋には碁盤と碁石も置かれ、花街の遊興の多様性を垣間見ることができる。

祇園町の盃盆会

季節は夏から初秋へと移る。絵巻の構成上、建物が続いているように見えるが、ここからは別の場所である。芸妓や舞妓が描かれていることから、宮川町からほど近い花街、祇園町と思われる。盃盆会、いわゆる「お盆」は、現在では夏の行事と思われがちだが、江戸時代には旧暦七月十五日、暦の上では秋の行事であった。本来、供物をそなえて祖先の霊を迎え、経をあげる仏事であるが、盆踊りをはじめ、庶民の娯楽でもあった。

画面に目を向けると、庭の木の枝からお盆の切子灯籠が吊されている。床几の上には音頭取りが扇をかざし、場を盛り上げている。その周囲を芸妓や舞妓、男衆たちが踊っている。今の盆踊りとは異なり、振りは各自思うが儘のようである。思い思いに踊りに興じる様子からは、音曲が聞こえてくるようでもある。

座敷から盆踊りを眺めているのは、芸妓と舞妓、そして客たちである。奥に正座している人物は顔が隠れているが、灰青色の無地の着物に女性用の広めの

帯をしているので座で控える仲居であろう。この座の主客は脇息でくつろぐ男性で、剃髪の人物と共に盆踊りを見物している。こうした盆踊りも、花街の一興となり得たのである。

霊山での月見

前の場面と同じ家屋のように見えるが、これも絵巻の構成上の虚構である。季節はさらに進み、空に浮かぶ満月から、旧暦八月十五日の仲秋の名月とわかる。貸座敷で催された句会の様子を描いているようである。江戸時代の京都の大寺院には塔頭があり、各塔頭は貸座敷を営んで、そこでは詩歌が催され、歌舞を伴う酒宴も開かれていた。塔頭としては円山安養寺の六阿弥(勝興庵正阿弥、長寿庵左阿弥、花洛庵重阿弥、多福庵也阿弥、延寿庵連阿弥、多蔵庵源阿弥)が有名であるが、霊山山頂にある正法寺にも多くの塔頭があった。安永九年(一七八〇)刊『都名所図会』巻三にも次のような記載がある。

当山^{とうざん}の坊舎^{ぼうしゃ}はみなく絶景^{せつけい}なり 洛陽^{らくやう}の万戸^{ばんこ} 鴨川^{かもがは} 大井川^{おおいがは}の二流^{にりう}
愛宕山^{あたご} あらしの峰々^{みね々} 淀^{よど} 山崎^{やまざき}の通船^{つうせん}まで 書院^{しよゐん}より坐^をにして眼^めの下^{した}
に遮^{さか}る 洛中^{らくちゆう}の集会^{しうかい} 遊筵^{ゆうえん}は此院^{このいん}々^々を借りて饗^{きやう}応^{おう}す

『都名所図会』には挿絵がないが、絵巻に描かれた座敷と遠景の様子が、『都林泉名勝図会』巻二の挿絵「霊山叔阿弥」(図2)に似通っている。挿絵上部、綴じ目をまたいで描かれている座敷から左へ広がる眺望である。なお、安養寺の塔頭は『都林泉名勝図会』の挿絵に描かれているのだが、庭や建物が立派すぎず本図と風情が違う。もちろん、描かれた時期が違いため建物の建て替えは考えられるが、眺望の様子が合致しない。本図に一番、似通っているのが霊山の叔阿弥なのである。

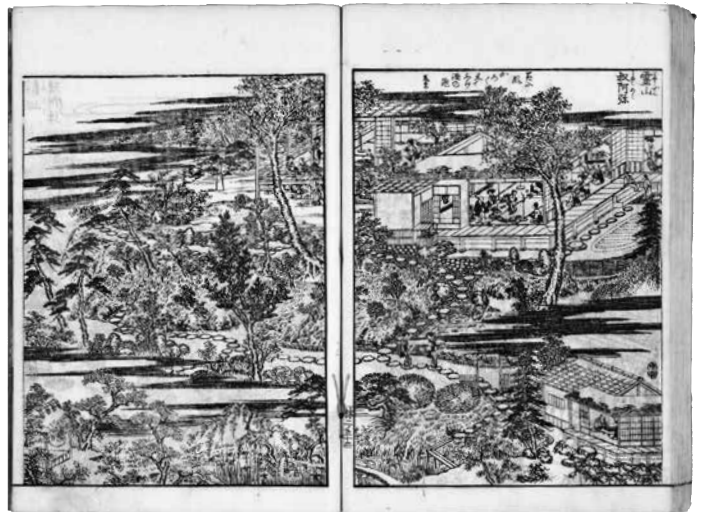


図2 『都林泉名勝図会』巻二(京都大学附属図書館所蔵)

絵巻の画面の様子は俳諧の場と思われる。右奥、剃髪の人物が、句の評点を行う俳諧師であろう。その左側の女性は自身の句を書いた料紙をたんで渡しており、斜め向かいの振り袖姿の娘は句を書いた料紙を持ちながらも、俳諧師に猶予をお願いするような仕草をしている。縁側に近いところに座す男女は、すでに句作を終えているのであろうか。月と雁といった秋の風情を眺めている。二人の手前に控えている女性は灰色がかった地味な着物を着て、手前に酒罎を置いていることから、塔頭の仲居と考えられる。すでに盃も置かれてお

り、これから文芸の世界から酒宴へと移るのであろう。

東山での紅葉狩り

さらに秋が深まり、山野で紅葉を鑑賞する季節となる。この場合は幕を張り、緋毛氈を敷いての紅葉狩りを描いている。前場面が霊山とすると、ここも花見同様、東山あたりであろうか。春の花見の心弾むような華やかさとは異なる、穏やかな雰囲気か漂う。真ん中に置かれた重箱は金の蒔絵が施された漆器で、宴席に馴染みの盃や盆も置かれている。興味深いのは、紅葉の枝から自在鉤で酒鐙をつるし、落ち葉を燃やして酒を温めていることである。竹と鉤から成り、囲炉裏で使われることの多い自在鉤は、こうして屋外でも利用されていたのであろう。

なお、ボストン美術館には、落款「西川右京祐信筆」、朱文方印「西川氏」、白文方印「祐信図之」の印章を持つ「紅葉狩図」(<https://collections.mfa.org/objects/26566>)が所蔵されている。構図や人物表現がこの場面に酷似していて、本絵巻からの借用は明らかであるが、落款の書体と紅葉の葉の描写に違いもあり、祐信作とするには慎重を要する。しかし、本絵巻の享受のあり方としては興味深い作品といえよう。

東山での松茸狩り

前場面から繋がるように四人の人物が描かれている。一人は紅葉狩りを楽しむ人たちに合図を送り、松茸狩りの様子を知らせているのであろう。四人の左に描かれた薄や萩、手前の竜胆といった秋草が写実的に描かれている。

笠を被るのは母親、母の手を取るののは振り袖姿の娘、山に分け入り松茸を取っているのは、男児と父親のようである。一緒に松茸を探しているのは、金茶地に格子柄の着物であることから、この家に仕える女中であらう。

京都は山に囲まれた盆地なので、当時はそれらの山々で松茸狩りが行われていた。『都名所図会』巻四の松尾社の記事の間にも松茸狩りの挿絵がある。また、伏見稲荷大社の稲荷山も松茸の産地として有名であったが、この山は幕府直轄の地で、京都所司代に納められる「献上御用松茸」が採取されていた。直轄地として松茸を管理していた様子は、『朱』編集部「稲荷山の松茸と幕府役人の増産への執心 附・目代信資『文政七年 富山松茸取雑記』」(一九九四年、「朱」第三七号)に詳しい。具体的な献上量の多さに驚かされるが、幕府直轄地であるため、公然と庶民が松茸狩りを楽しむことはできなかったのである。

江戸時代中期の随筆家で歴史家、俳人でもあった神沢杜口著、安永五年(一七七六)序の随筆『翁草』には、太閤秀吉と松茸狩りの逸話が次のように記されている。

『翁草』巻八十三「太閤松茸山に遊ばれし事」

太閤秀吉公の御時、秋の頃、東山松茸多く出候由被聞召、近日に東山へ可被為成間、脇より取不申様にと仰出されけるに、早先達て洛の者共いり込、残さなく取たる跡なれば、無詮方奉行衆方々の山々より松茸を取寄せ、一夜の内に植させける。斯て太閤成らせられ、女中衆も多く被召連、松茸上覧、御自身も被為取、御機嫌不斜。然るに植えたる松茸なれば、自ら生えたととは格別違ひけるを、太閤の知らせ給はぬを、女中衆囁笑て、面々さへ是を知るに、さしもの御名將の御存無きこそ可笑けれど、或さになき女中卒度此由を申上るに、秀吉公笑せ給ひ、などか夫を知らざらん、だまれくと被仰、其の後かの女中は、御気色に違はれしと。名將の寛宥たる事、尤もさも有べき事か。

(国立国会図書館デジタルアーカイブ 一九〇五年、五車楼書店刊『翁草』より)

祐信の絵巻より百年以上昔、秀吉の太閤時代の逸話である。秀吉の度量の広さを示す逸話であるが、この記事からも、東山が洛中の人たちの松茸狩りの場となっていたことが理解できる。周囲を山に囲まれていた京都ではあるが、春から秋までの流れから、絵巻の松茸狩りの場面も東山辺りの様子を描いたものとしておきたい。

島原角屋の厨房

本絵巻もいよいよ冬の終章となる。冬については建物から庭まで一続きの場面である。『都林泉名勝図会』巻五には、大門辺りを描いた「島原花寄」と三つの揚屋の様子を描いた「同所 京屋弥生興」「同所 藤屋月興」「同所 角屋雪興」(図3)の挿絵が載る。廓では遊女屋から遊女を呼び寄せ、揚屋で客と酒宴を催した。揚屋は料理屋の側面もあつたが、歌舞音曲の場、文芸の場であり、文化を育む場所となっていた。『都林泉名勝図会』の三図は、そうした様子がかがえる挿絵であるが、このうちの角屋の雪景色を描いた挿絵が、本絵巻の座敷、庭とほぼ一致している。

島原は江戸の吉原、大坂の新町と並ぶ官許の廓であつた。江戸時代中期以降、便の良さもあつて四条河原周辺の花街が繁栄していくが、官許の廓である島原は祇園町などより格上であつた。廓は文化の中心でもあり、祐信も『百人女郎品定』下巻で、京島原の女性たちを見開き三図に描いている。そこには、「太夫」「新造」「引船」「遣り手」「禿」「局女郎」「鹿恋」「小天神」「花車」「大天神」「轡の女房」「端女郎」といった女性たちが登場する。遊女の格の違いが描き分けられており、格式の順は太夫、天神、鹿恋で、局女郎や端女郎は下級の遊女である。禿は上位の遊女に仕えて見習いをする少女で、新造は勤め始めたばかりの若い見習い遊女のことである。

なお、本絵巻と『都林泉名勝図会』とでは、建物や雪景色の様子は一致して

いるものの、遊女たちの衣装や髪型が違っている。『都林泉名勝図会』の遊女たちは髪を豊かに結い上げ、櫛、簪、簪などのたくさんの髪飾りを差していて、大きな前帯やゆつたりとした打ち掛けを着し、総じて豪華になっているのである。対して、本絵巻の遊女たちにはそれほど豪華さはない。もちろん『百人女郎品定』の島原の遊女たちの姿とは一致している。時代と共に豪華さが増していく様子が『都林泉名勝図会』からは見て取れるのである。

まずは料理屋の側面も持ち合わせていた、揚屋の厨房からみていこう。画面

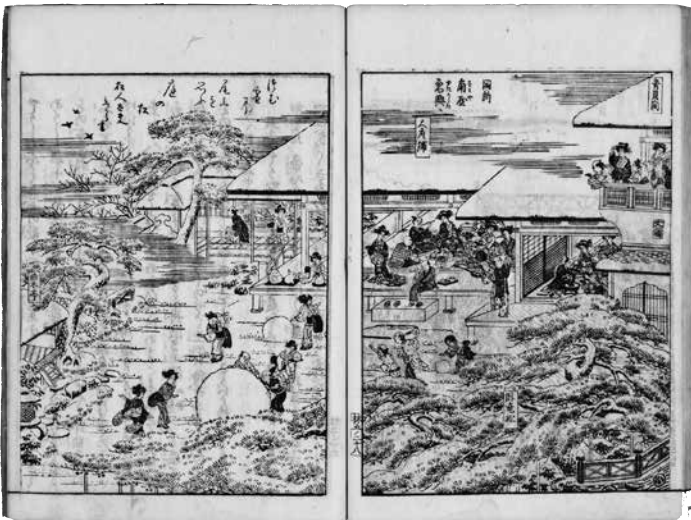


図3 『都林泉名勝図会』巻五(京都大学附属図書館所蔵)

手前、水はけを良くするために敷かれた竹の簀の子で料理が行われている。左側に作られた棚には調理用具や食材が整然と並べられている。その横で鯛をさばく料理人は、室町時代後期に成立し、江戸時代には多数の写本と版本で図柄が知られた『七十一番職人歌合』の「五十七番 包丁師」と同じ手さばきである。つまり、まな板の上の鯛に直接手を触れず、包丁と真魚箸を用いて料理をしている。なお、江戸の菱川師宣の延宝六年（一六七八）刊の絵本『吉原窓の道引』や天和（一六八一〜八四）頃の十二枚組「よしわらの体」の一枚、そして、菱川派の『江戸四季風俗図巻』（ポストン美術館所蔵）には吉原の厨房が描かれている。『江戸四季風俗図巻』の厨房はかなり大きく働く人の数も多い。これらに描かれた吉原の包丁師は簀の子の上ではなく、一段高い畳のところに羽織を着し、本絵巻と同じ方法で魚をさばいている。対して、本絵巻の包丁師は羽織を着さず、労働着である軽衫袴姿である。江戸ほど格式張っていない様子が見て取れるが、脇に置く包丁は四本あり、さばく食材によって包丁を変えていたことがわかる。

庖丁師の右、尻絡げの男性が盥で洗っているのは、羽をむしられた鳥である。正徳四年（二七一四）刊、四条高島撰『節用料理大全』には、時には江戸との対比も交えながら、京都で食される鳥類の解説が施されている。「諸鳥人数分料理」は九三種ものの鳥の特性と、一羽からどれだけの人数分の料理（主として汁物）が作れるのかを説明している。江戸との対比もあり、京都の特性がよくわかる。鳥の説明に続き、その料理法である「塩鳥」「鶏飯」「南蛮料理」「雉子飯」の解説や、「鳥料理献立之事」も掲載されている。京都の高級料理のあり方を示す解説本であるが、本書を見ていると、逆にこの絵巻に描かれた鳥の種類を見極めるのが難しくなる。季節柄、鴨か雉子といったところであろうか。座して調理をする男衆は前掛けの女中に鍋を持って来るよう、手で合図をしている。これから火にかけて調理を始めるのであろう。

一番奥では酒の燗をしている様子が描かれ、手前の若い仲居に気軽に声をかけている男性が見える。こうした場所で、炬燵に入り、煙管で煙草を吸えるのは、揚屋の亭主といったところであろうか。女中が手慣れた様子で炬燵に炭を入れている。お茶を出すように言われているのか、男児が後ろを気遣いつつ、座敷へ向かっている。この男児も働く少年といえるであろう。

角屋座敷での遊興

続いて座敷の酒宴を見ておこう。向かつて右の男性客は厨房に向かつて手を叩いている。男児の運ぶ茶を所望しているのか、更なる酒肴を所望しているのか。真ん中で口到手を添えながら笑っているのが島原遊女の最高位「太夫」であろう。豪華な織りの打ち掛けを着している。背後の屏風も金地で、島原らしい格の高さを見ることができている。

火鉢の横で、頭巾を被り座っているのが廊の上客である大尽であろう。大尽の正面に座す男性は遊女から「耳引き」をされている。「耳引き」とは勝負事に負けた人の耳を罰として引く張ることである。振り袖姿の新造に酒を勧められているので、酒の飲み比べか何かであろうか。ちなみに、「耳引き」はポストン美術館所蔵本の冬の場面にも描かれているが、こちらは火種を持った若衆に対して行われ、酒宴とは無関係である。耳引きされている客は顔がにやけ、楽しそうな雰囲気である。太夫の背後には膳の上に料理も置かれている。宮川町や祇園町あたりと比較すると格上の座敷である。

廊下から剃髪の男性が差し出すのは、盆に盛った雪である。雪も酒席の興となり得たのであろう。

角屋庭での雪遊び

庭では三人の女性たちが雪合戦の真最中である。狙いを定め真剣に雪の玉を

投げている女性は灰青地の着物、転びながら逃げている女性は茶色地に格子柄の着物である。これらの着物から見て揚屋の女中ないし仲居といったところであろう。雪の玉を抱えながら手に息を吹きかけて温めているのは、振り袖姿なので新造と思われる。女性たちによる雪合戦が生き生きと描かれているが、これは個人的な遊び、というより、座敷から庭を見物する客たちに供されたものと考えられる。背後に大きく丸められた雪も、木々に積もった雪も、冬の風物詩である。その様子を窓から覗くのは仲居、太夫、客の三人で、客は笑顔で庭を指さしている。座敷内にとどまらない揚屋での賑やかな遊興は『都林泉名勝図会』の時代へと受け継がれていった。

本絵巻は鴨川以東、東山界限を描いている場面が多いように見受けられるが、最後は島原で締めくくられている。角屋の雪景色が有名であったこともその理由であろうが、美人画の名手として島原の遊女を数多く描いた祐信の絵巻だからこそ、最後を島原で飾ったのではないだろうか。

五、絵巻から読み取れるもの

以上、絵巻に描かれた一一〇人による春夏秋冬の遊興を見てきた。女性たちは着物の打ち掛けの有無、色や柄などで年齢や職業、身分の違いが示されていた。また男女ともに顔の老若もきちんと描き分けられているのである。

西川祐信は享保一六年（一七三二）刊の『絵本常盤草』中巻でも、女性たちが月見や花見などに興じている様を描いているが、こちらはあくまでも「女性の姿」に主眼がある。対して本絵巻では、座敷や野外での遊興ばかりではなく、採取自体を楽しむ魚取りや松茸狩りも描かれている。食を彩る食器なども意匠を凝らしており、こうした娯楽が文化であったことが理解できるのである。さらに、本絵巻は娯楽に興じる人たちがばかりではなく、そこで働く人々の姿も生き生きと描いていることに注目しておきたい。

また、本絵巻の場面については、具体的な場所を想定して描かれていることを示せたかと思う。祐信が活躍する少し前に、江戸の菱川師宣は江戸の遊興を絵巻に仕立てた。工房作も含めるとかなりたくさんさんの作例を見出すことができる。それらは、近世に入って造営された江戸の町の「今」を楽しむ人々の姿を描き留めたものである。本絵巻は江戸の師宣絵巻の存在を知っていた依頼主からの要望で作成されたように思えるが、本作以外に祐信がこうした肉筆画を描いた例を現時点では確認できていない。今日からみると、京都で生まれ育った祐信だからこそ描けた名作だと思えるが、当時の京都ではこうした肉筆画は主流とはならなかった。少し残念な気もするが、だからこそ、本絵巻の魅力が際立ち、京都の浮世絵としての存在意義を見出すことができるともいえよう。

（きたがわ ひろこ 甲南女子大学非常勤講師）

「付記」

「島原角屋の厨房」で炬燵に入る男性については、当初、常連客ではと考えていた。その後、藤原英城氏に「揚屋の亭主」の可能性を示唆され、本稿ではそちらを採用させていただいた。このように一人一人の役割を確認していくことで、今後、さらに解釈が深まる可能性もある。藤原氏にはこの場を借りてお礼申し上げる。

Study of Nishikawa Sukenobu's "Genre Scenes in the Four Seasons"

Kitagawa Hiroko

"Genre Scenes in the Four Seasons" in the Chiba City Museum of Art Collection depicts the pleasures of Kyoto in each season. It has been featured in many exhibitions to date as a well-known work by Nishikawa Sukenobu, yet there has been up to now no detailed interpretation of all the scenes. This paper examines all the scenes and the appearance of the people portrayed.

At present, it is only the two works sharing the title "Genre Scenes in the Four Seasons" of the Chiba City Museum of Art collection and the Museum of Fine Arts Boston collection that can be confirmed as handscrolls by Sukenobu that are not Shunga (erotic art). The Museum of Fine Arts Boston scroll depicts a total of eight scenes, devoting two scenes to each of spring, summer, autumn and winter, with a high sense of independence of each scene. Also, it features 25 women, with three young men, so could be described as fundamentally depicting genres of women in the four seasons.

In contrast, the Chiba City Museum of Art scroll features numerous people, an entire crowd of 110 individuals, and is composed in a continuous flow through the seasons. Also, the scenes portrayed are not vaguely of inside a room or in the open air like in the Museum of Fine Arts Boston scroll, but are largely identifiable settings. The Chiba City Museum of Art scroll contains detailed depiction of the appearance of not only those enjoying the pleasures in Kyoto in each of the seasons, but also the men and women who worked there, and that forms a large difference.

I examine the picture scroll focusing on each of the scenes. They are spring's "Gathering at a Teahouse" and "Cherry blossom-viewing at Higashiyama", summer's "Catching Fish in Kamo River" and "Evening cool at Shijo Kawara", autumn's "Gion-machi Ghost Festival", "Moon-viewing at Ryozen", "Maple-viewing at Higashiyama" and "Matsutake Mushroom-gathering at Higashiyama", and winter's "Kitchen of Sumiya in Shimabara", "Amusements in a room at Sumiya" and "Playing in the snow in the garden at Sumiya". I also carry out identification, as far as possible, of the locations using contemporary geographies, illustrated guides to famous places, essays, etc.

At present, there is no other confirmed example of this kind of hand-painted picture by Sukenobu. We can assume that Sukenobu was able to paint the fine work since he was born and brought up in Kyoto, yet such hand-painted pictures did not prevail in Kyoto of that time. However, that is precisely why this picture scroll stands out, and can reveal to us its *raison d'être* as the Ukiyo-e, Floating-world Art, of Kyoto.

(Translated by Barbara Cross)

平成三二／令和元(二〇一九)年度 千葉市美術館の活動

一 展覧会

(一)企画展(五件)

①二〇一九年四月二三日(土)～五月二六日(日) 八階展示室・七階第五展示室

「オーバリン大学 アレン・メモリアル美術館所蔵 メアリー・エインズワース 浮世絵コレクション」初期浮世絵から北斎・広重まで」

＊明治時代に来日したメアリー・エインズワース(一八六七～一九五〇)は、浮世絵の美しさに魅せられ、葛飾北斎・歌川広重を中心に作品を収集した。そのコレクションはエインズワースの出身校であるオーバリン大学のアレン・メモリアル美術館に収蔵されている。初めての里帰り展となった本展では、およそ一、五〇〇点あまりのコレクションの中から選ばれた珠玉の浮世絵版画二〇〇点を紹介した。

(四三日間／入場者一七、〇九一人)



チラシ



「メアリー・エインズワース浮世絵コレクション」会場

②七月二日(火)～八月二五日(日) 八階展示室・七階第六～八展示室

「没後60年 北大路魯山人 古典復興―現代陶芸をひらく―」

＊北大路魯山人(一八八三～一九五九)は、はじめ書や篆刻の分野で活動し、生来の食に対する関心から三〇代おわりの一九二二年にやきものの制作に向かった。以後、昭和時代を代表する陶芸家として膨大な作品を世に送り出した。本展では魯山人ゆかりの名料亭として知られる名古屋の八勝館と世田谷美術館が所蔵する塩田コレクションの作品を中心に、同時代作家の作品や魯山人たちが学んだ中国・朝鮮半島・日本の古陶磁などをあわせた約二〇〇点の作品に資料を加え、昭和陶芸の豊かな成果を紹介した。

(五四日間／一六、一七七人)



チラシ



「北大路魯山人」会場

③ 九月七日(土)～一〇月二〇日(日) 八階展示室・七階第五展示室
「ミュシャと日本、日本とオルリック」

*アルフォンス・ミュシャ(一八六〇～一九三九)とエミール・オルリック(一八七〇～一九三二)というチェコ出身のふたりのアーティストに光をあて、ジャポニスムの時代に出発した彼らの作品と、彼らから影響を受けた日本の作家たち、さらにはオルリックに木版画を学んだドイツ語圏の作家たちを取り上げ、グラフィックを舞台に展開した東西の影響関係を観察した。

(四一日間／二、七二六人)

*一〇月二二日(土)は台風一九号により終日休館。



チラシ



「ミュシャと日本、日本とオルリック」会場

④ 一二月二日(土)～一二月二八日(土) 八・七階展示室、一階さや堂ホール
ほか
「目[mé] 非常にはっきりとわからない」

*現代アートチーム「目[mé]」による個展。「目[mé]」は二〇一二年から活動を開始し、展示空間や観客を含めた状況を彼らの美術表現として示す試みを行ってきた、現在最も注目される若手アーティストのひと組である。美術館において初の大規模な個展となった本展では千葉市美術館の所蔵作品、さや堂ホール、改装工事中の状況など、今、ここしかない風景を取り込んだ新作のインスタレーションを発表し、大きな反響を呼んだ。

(四九日間／二七、一八七人)

*本展覧会終了後、千葉市美術館は拡張工事のため休館(二〇二〇年七月一〇日まで)。



チラシ



「目[mé] 非常にはっきりとわからない」会場

⑤ 二月三日(火)～八日(日)、一〇日(火)～一五日(日)、一七日(火)～二二日(日) 九階市民ギャラリー
「第51回千葉市民美術展覧会」

*千葉市美術協会会員および公募入選作品七部門七六〇点を三期(二期 彫刻・工芸・写真・デザイン、二期 洋画、三期 日本画、書道)に分けて展示した。

(二八日間／九、六二七人)



チラシ



「受託記念 ピーター・ドラッカー・コレクション水墨画名品展」会場

(四三日間／一七、四二八人)

①二〇一九年四月一三日(土)～五月二六日(日) 七階第六～八展示室 「受託記念 ピーター・ドラッカー・コレクション水墨画名品展」

*新たに一括して千葉市美術館に寄託となった、ピーター・ドラッカー旧蔵の日本絵画コレクション一九七点のなかから代表的な五一点を展示した。同時開催の「メアリー・エインズワース浮世絵コレクション」展とあわせ、欧米人が愛した日本美術の特集展示となった。

(二)所蔵品を中心としたテーマ展(四件)



「第51回 千葉市民美術展覧会」会場

②六月一日(土)～三日(日) 八階第一～二展示室・七階展示室 「板橋区美×千葉市美 日本美術コレクション展―夢のCHITABASHI美術館!―」

*特色ある日本の古美術コレクションとユニークで親しみやすい展覧会で知られる板橋区立美術館と千葉市美術館の所蔵品をコラボレーションした展覧会。「もしもCHITABASHI(ちたばし)美術館という美術館があつたとしたら?」という趣向で一二八点の作品を紹介した。

(二三日間／七、二二六人)



チラシ



「夢のCHITABASHI美術館!？」会場

③七月二日(火)～八月二五日(日) 七階第五展示室

「こやっぱり素敵な人だった」―勅使河原蒼風、棟方志功の作品を中心に―

*企画展「北大路魯山人」にあわせ、当館所蔵作品のなかから魯山人と交流のあつた勅使河原蒼風と棟方志功の作品を中心に一八点の作品に資料を交え、企画展を補った。

(五四日間／一六、二九七人)



「「やっぱり素敵なお人だった」―勅使河原蒼風、棟方志功の作品を中心に―」会場

④ 九月七日(土)～一〇月二〇日(日) 七階第六～八展示室

「新収蔵作品展 蕭白と鉄斎、一村と魁夷―収集をめぐるいとなみ」

* 「近代版画の展覧会開催とコレクションの拡充」「登録美術品…国の美術品保護と公開の制度」「美術史家のいとなみ…谷信一コレクション」「独歩の画家を支えた人々…川村コレクション」「田中一村資料」「急逝の作家が家族に遺したもの…石井林響千葉に出づる風雲児」「地元ゆかりのコレクションと作家たち」のセッションを立て、近年収集した作品九九点を紹介した。

(四三日間／二二、八四八人)



「新収蔵作品展」会場

二 展覧会関連講演会およびイベント・ワークショップ等(二七件)

〈メアリー・エインズワース浮世絵コレクション〉

① 二〇一九年四月二三日(土) 一階講堂(参加者二七人)

講演会 “Many Ways of Seeing: The Mary A. Ainsworth Collection and Education at Oberlin College” (多様な見方…メアリー・エインズワース・コレクションとオーバリン大学の教育)

講師 ケビン・グリーンウッド(オーバリン大学アレン・メモリアル美術館ジョン・ダンフォースアジア美術学芸員)



② 五月五日(日・祝) 一階さや堂ホール(参加者五五〇人)
「アート&クラフト市@さや堂ホール」



③ 五月一八日(土) 一一階講堂(参加者一〇七人)

講演会「メアリー・エインズワース浮世絵コレクションの北斎」

講師 秋田達也(大阪市立美術館主任学芸員)



④ 五月一九日(日) 一一階講堂(参加者二三人)

ワークショップ「秘伝☆木版画の摺りで空気を表現しよう」

講師 宇田川新聞(木版画家)



〈夢のCHITABASHI美術館!?〉

⑤ 六月二五日(土) 八・七階展示室

「わくわく親子デー」

― 1 「お気楽ギャラリートツアー」(参加者五五人)

講師 山根佳奈(当館学芸員)、当館ボランティア

― 2 「夢のポケットをつくろう」(参加者七〇人)

講師 田口由佳(当館学芸員)、庄子真汀(当館学芸員)、石崎日菜子(当館教育普及嘱託員)、当館ボランティア

― 3 「ドリームコインをみつけよう」(参加者七九人)

講師 田口由佳(当館学芸員)、畑井恵(当館学芸員)、当館ボランティア



⑥ 六月二二日(金) 七階展示室(参加者一七人)

ワークショップ「ナイトミュージアム☆ヨガ」

講師 亀井光恵(ヨガインストラクター)

〈北大路魯山人〉

⑦ 七月二日(日) 一一階講堂(参加者一四〇人)

講演会 「私と古陶磁」

講師 一四代今泉今右衛門(陶芸作家、重要無形文化財「色絵磁器」保持者)



⑧ 八月三日(土) 一一階講堂(参加者一四二人)

講演会 「近代のアウトサイダーたち―川喜田半泥子、北大路魯山人、青山二郎」

講師 森孝一(美術評論家)

⑨ 八月四日(日) 一一階講堂(参加者二四人)

ワークショップ 「魯山人にならう〜金継ぎでアクセサリーづくり〜」

講師 柳澤綾佳(グラフィックデザイナー)



〈ミュシャと日本、日本とオルリック〉

⑩ 九月八日(日) 九階講座室(参加者三二人)

ワークショップ 「消しゴムはんこで蔵書印をつくろう」

講師 あまのさくや(絵はんこ作家)



⑪ 一〇月五日(土) 七階ロビー(参加者四七人)
ワークショップ「にじいろメダルを作っちゃおう!」

講師 田口由佳(当館学芸員)、石崎日菜子(当館教育普及嘱託員)



⑫ 一〇月六日(日) 一一階講堂(参加者一〇八人)

講演会「ミュシャと挿絵の世界」

講師 西川奈津美(堺アルフォンス・ミュシャ館学芸員)



〈目「me」 非常にはっきりとわからない〉

⑬ 一一月二三日(土・祝) 一階さや堂ホール(参加者九七人)

ライブパフォーマンス

ゲストアーティスト Jens Paldam イエンズ・パルダム(サウンド・アーティスト)



⑭ 一一月三〇日(土) 一一階講堂(参加者一三〇人)

クロストーク「導線の行方」

講師 目「me」、星野太(哲学者、金沢美術工芸大学講師)



⑮ 一二月二八日(土) 一階講堂(参加者一五〇人)

クロージングトーク 『目「me」 非常にはつきりとわからない』展について
出演 目「me」、有瀧隼人(インストラー)、平塚知仁(テクニシャン)、藤木裕介(映画監督)、川島拓人(編集者)、畑井恵(当館学芸員)



⑯ 会期中 一階さや堂ホール

― 1 「わからない」 収集プロジェクト(参加者一、七二六人)

講師 目「me」、畑井恵(当館学芸員)

*本展覧会に関連する「わからない」を一四〇字以内の言葉で募集。

― 2 「わからない」 収集プロジェクト「わからないブース 一階さや堂ホール(参加者のべ五八一人)

一月一〇日(日)、一六日(土)、二四日(日)、一二月八日(日)
講師 畑井恵(当館学芸員)、当館ボランティア



⑰ 一二月七日(土) 一階講堂(二回開催 参加者のべ一九人)
ワークショップ「景色の視点」

講師 目「me」、藤木裕介(映画監督)

三 市民美術講座(八回)

① 二〇一九年四月二七日(土) 一階講堂(参加者六〇人)

「コレクター達の横顔―古今東西浮世絵数寄者絵番付―」から見える日本と欧米の浮世絵収集」

講師 松岡まり江(当館学芸員)

②五月一日(土) 一一階講堂(参加者一一四人)

「メアリー・エインズワース浮世絵コレクション 鑑賞のポイント」
講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

③六月一六日(日) 一一階講堂(参加者八四人)

「ようこそCHITABASHI美術館へ!—本展のまどころ」
講師 松岡まり江(当館学芸員)

*「公民館・美術館連携事業」を実施。(参加者のうち一四人)

④七月二七日(土) 一一階講堂(参加者三二人)

「『十三松堂日記』を読む—昭和史のなかの星岡茶寮—」
講師 莫科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)

⑤八月一〇日(土) 一一階講堂(参加者八六人)

「北大路魯山人と古典復興」
講師 莫科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)

⑥九月二日(土) 一一階講堂(参加者八六人)

「めぐるジャポニスム—ミュシャと日本、日本とオールドリク」展に寄せて」
講師 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)

⑦一〇月一九日(土) 一一階講堂(参加者四四人) *台風により延期して開催。

「収集をめぐるいとなみ 蕭白と一村、新たな寄贈コレクション」
講師 松尾知子(当館上席学芸員兼学芸第二グループマネージャー)

⑧一二月一五日(日) 一一階講堂(参加者九七人)

「状況」を展示する—現代アートチーム「目[mu]」の試み」
講師 畑井恵(当館学芸員)

四 講師の派遣による講座・各種委員等(二六件)

(一) 講師派遣

①二〇一九年四月二五日(木) 多摩美術大学八王子校舎(参加者三〇人)

「創作版画について」
講師 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)

②四月二七日(土) 栃木市栃木保健福祉センター(参加者一四〇人)

田中一村記念会記念講演会「田中一村作品の魅力をさぐる」
講師 松尾知子(当館上席学芸員兼学芸第二グループマネージャー)

③四月二七日(土) 上田市立美術館(参加者一五人)

鼎談「近現代日本版画的歩み—創作版画を出発点に—」
講師 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)

④五月一日(土) 田中一村記念館(参加者一二人)

「田中一村の美の世界」ギャラリートークおよび資料評価意見
講師 松尾知子(当館上席学芸員兼学芸第二グループマネージャー)

⑤ 六月一五日(土) 静岡市美術館(参加者九三人)

「エインズワース・コレクションを通して知る浮世絵の歴史」

講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑥ 七月二〇日(土) 千葉県立美術館(参加者五三人)

志村信裕アーティストトーク1「表現の変容、そしてこれから」

講師 森啓輔(当館学芸員)

⑦ 八月二四日(土) 大阪市立美術館(参加者一四二人)

「初期浮世絵から黄金期へーエインズワース・コレクションに見る浮世絵の展開」

講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑧ 八月三一日(土) 小平市平柳田中彫刻美術館(参加者六〇人)

展覧会「でんちゅうストラット」ギャラリートーク

講師 森啓輔(当館学芸員)

⑨ 一〇月〜二〇二〇年一月(期間中一五回) 千葉大学(参加者二一人)

普遍教育科目「博物館資料論C」

ゲストティーチャー 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)、藁科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)、松尾知子(当館上席学芸員兼学芸第二グループマネージャー)、西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)、松岡まり江(当館学芸員)

⑩ 一〇月一七日、一一月二二日、一二月一九日(木) NHK文化センター青

山教室(参加者二二人)

「浮世絵という江戸の幸福 その歴史と魅力」

講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑪ 一一月八日(金) 東北芸術工科大学(参加者六四人)

シンポジウム「アートの拡張と彫刻の未来」基調講演およびパネルディスカッション

講師 森啓輔(当館学芸員)

⑫ 一一月九日(土) 千葉市生涯学習センター(参加者八四人)

生涯学習アカデミーちば第五期「美術館の展覧会のウラガワ」

講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

(二)各種委員等

① 二〇一九年四月一九日(金)、六月一七日(月)、一〇月三日(木)、一一月二

〇日(水)、一二月二六日(木) 山崎製パン株式会社総合クリエイションセンタ

ー(市川市)

展示指導 松尾知子(当館上席学芸員兼学芸第二グループマネージャー)

② 五月二八日(火)、八月二二、二三日(水、木)、二〇二〇年一月一九日(日)

特定非営利活動法人スローレーベル事務局他

ヨコハマ・パトラトリエンナーレ二〇二〇 ビジュアルアーツ部門検討会

キュレーター 畑井恵(当館学芸員)

③ 六月一二日(水) ホルベイン画材株式会社 東京営業所

「第三回ホルベイン・スカラシップ」

審査員 畑井恵(当館学芸員)

④ 八月二五日(日) 亀田病院(鴨川市)

亀田病院アートプロジェクト検討会

キュレーター 畑井恵(当館学芸員)

⑤ 九月 3331 ART FAIR 2020

作家推薦 畑井恵(当館学芸員)

⑥ 九月二日(月)〜二〇二二年三月 所沢市役所

「ところざわアートの潮流」創造事業

キュレーター 森啓輔(当館学芸員)

⑦ 一〇月二日(水) 武蔵野美術大学共通彫塑研究室

共同研究「二〇世紀後半の彫刻概念の再構築―「量塊」に対する「被覆」を中心に―」

共同研究者 森啓輔(当館学芸員)

⑧ 一一月五日(火)、二〇二〇年二月四日(火) 東京都生活文化局

東京都江戸東京博物館資料収集委員会

委員 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑨ 一一月二五日(月) 文化庁

美術品補償制度部会

副会長 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑩ 一二月一日(水)、二〇二〇年二月一八日(火) 文化庁

芸術文化振興基金運営委員会

美術専門委員会委員および展示活動専門委員会専門委員 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑪ 二〇二〇年二月六日(木) 松戸市教育委員会

松戸市美術品等選定委員会

評価委員 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)

⑫ 二月一五日(土) 東京国立博物館

美術品梱包輸送技能取得士認定試験(主催 公益財団法人日本博物館協会)

試験官 藁科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)

⑬ 二月二七日(木) 金沢21世紀美術館、金沢美術工芸大学

卒業制作講評および彫刻技法演習

講師 森啓輔(当館学芸員)

⑭ 「Life of Animals in Japanese Art (日本美術にみる動物の姿)」展(主催:ナショナルギャラリー・オブ・アート、ワシントンDC、ロサンゼルス・カウンティ・ミュージアム、国際交流基金) 会期:二〇一九年五月五日〜七月二八日(ワシントンDC)、二〇一九年九月八日〜二月八日(ロサンゼルス)

共同キュレーター 松尾知子(当館上席学芸員兼学芸第二グループマネージャー)

五 外部機関誌等への執筆(三〇件、前号分出稿後に確認されたものを含む)

① 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)「オーバリン大学アレン・メモリアル美術館蔵 メアリー・エインズワース浮世絵コレクション 初期浮世絵から北斎・広重まで 1 理想の日本―江戸の面影」『千葉日報』二〇一九年五月四日、二面

② 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)「オーバリン大学アレン・メモリアル美術館蔵 メアリー・エインズワース浮世絵コレクション 初期浮世絵から北斎・広重まで 2 読み解く見立絵の代表作」『千葉日報』二〇一九年五月八日、二面

③ 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)「オーバリン大学アレン・メモリアル美術館蔵 メアリー・エインズワース浮世絵コレクション 初期浮世絵から北斎・広重まで 3 写真描写で存在感高める」『千葉日報』二〇一九年五月一日、二面

④ 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)「オーバリン大学アレン・メモリアル美術館蔵 メアリー・エインズワース浮世絵コレクション 初期浮世絵から北斎・広重まで 4 江戸の新旧アイドル競演」『千葉日報』二〇一九年五月一三日、三面

⑤ 松岡まり江(当館学芸員)「オーバリン大学アレン・メモリアル美術館蔵 メアリー・エインズワース浮世絵コレクション 初期浮世絵から北斎・広重まで 5 爽快さの中にユーモアも」『千葉日報』二〇一九年五月一四日、四面

⑥ Kawai Masatomo (Director of the Chiba City Museum of Art), "Prefaces," Robert T. Singer and Kawai Masatomo, eds., *The life of Animals in Japanese Art*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, May 2019, xvii-xix

⑦ Matsuo Tomoko (Senior Curator of the Chiba City Museum of Art), contributions to the plate section, "The Life of Animals in Japanese Art", Princeton and Oxford: Princeton University Press, May 2019

⑧ 河合正朝(当館館長)「視点 ワシントンDCのナショナル・ギャラリー・オブ・アートで開催される「日本美術に見る動物の姿」展」『美術の窓』第三八巻第五号通巻四四八号、二〇一九年五月、一四〇頁

⑨ 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)「二〇一八年美連協大賞「大賞」1968年 激動の時代の芸術 綿密な資料集めと真摯な作業の功績」『美連協ニュース』No.一四二、二〇一九年五月、四頁

⑩ 蕨科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)「表紙図版解説 織部秋草文組鉢」『陶説』通巻第七九四号、二〇一九年五月、六頁

⑪ 松岡まり江(当館学芸員)「2館のコレクションが融合 「板橋区美×千葉市美ちたばし美術館」展」『千葉日報』二〇一九年六月一二日、二〇面

⑫ 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)(共同執筆)「近代日本版画家名覧(一九〇〇〜一九四五) 戦前に版画を制作した作家たち(二四)」『版画堂』124、二〇一九年六月、六一―八三頁

⑬ 藁科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)「北大路魯山人
古典復興 現代陶芸をひらく 織部間道文組鉢」『東京新聞』(首都圏情報版)二〇
一九年七月五日、二五面

⑭ 藁科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)「北大路魯山人
古典復興 現代陶芸をひらく 雲錦大鉢」『東京新聞』(首都圏情報版)二〇一九年
七月二二日、二二面

⑮ 藁科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)「北大路魯山人
古典復興 現代陶芸をひらく 萌葱金欄手鳳凰文煎茶碗」『東京新聞』(首都圏情
報版)二〇一九年七月一九日、二一面

⑯ 藁科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)「没後60年 北大
路魯山人 古典復興 現代陶芸をひらく 上「横行君子」作者を象徴」『千葉日
報』二〇一九年七月二四日、一八面

⑰ 藁科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)「北大路魯山人
古典復興 現代陶芸をひらく 赤志野茶碗」『東京新聞』(首都圏情報版)二〇一九
年七月二六日、二三面

⑱ 藁科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)「没後60年 北大
路魯山人 古典復興 現代陶芸をひらく 下 琳派から学んだ意匠」『千葉日報』
二〇一九年七月三一日、二〇面

⑲ 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)「浮世絵—写実を越える美」『日本の美 美

術×デザイン」琳派、浮世絵版画から現代へ」(富山県美術館 展覧会図録)青
幻舎 二〇一九年八月九日、一二—一七頁

⑳ 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)「ジャポニスム
の影響探る 「ミュシャと日本、日本とオルリック」展」『千葉日報』二〇一九年
九月二五日、二〇面

㉑ 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)(共同執筆)「近
代日本版画家名覧(一九〇〇—一九四五) 戦前に版画を制作した作家たち(二
五)」『版画堂』125、二〇一九年九月、六五—七八頁

㉒ 森啓輔(当館学芸員)「視点 「十一複合の彫刻家たち」展と彫刻のこれから」
『美術の窓』第三八巻第九号通巻四五二号、二〇一九年九月、一九七—一九八
頁

㉓ 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)「ミュシャと
日本、日本とオルリック」展㉔ 煙草くゆらし夢心地『読売新聞』(千葉版)二〇
一九年一〇月四日、二八面

㉔ 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)「ミュシャと
日本、日本とオルリック」展㉕ 一二〇年前の東京題材に『読売新聞』(千葉版)
二〇一九年一〇月五日、二八面

㉕ 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)「ミュシャと
日本、日本とオルリック」展㉖ 大波緊迫の救助場面『読売新聞』(千葉版)二〇

一九年一〇月五日、二八面

②6 松尾知子(当館上席学芸員兼学芸第二グループマネージャー)「数寄がたり
カリフォルニアの青い空と室町水墨画―ドラッカー・コレクションをめぐる―」
『美祭』二、二〇一九年一〇月七日、六〇―六一頁

②7 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)「メアリー・エインズワース浮世絵コレク
ションについて 初期から幕末までの秀逸な作品たち―國華清話会第二十六回
特別鑑賞会講演から」、河合正朝(当館館長)、小林忠(岡田美術館館長)、河野
元昭(静嘉堂文庫美術館館長)「國華清話会第二十六回特別鑑賞会鼎談 三K三
題ばなし―なぜ日本美術史、なぜ江戸絵画、そして私の一点」『國華清話会
会報』第三四号、二〇一九年一月三〇日、八―一、一九―二二頁

②8 莫科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)「八〇〇号記念
特集 やきものの国宝『陶説』通巻第八〇〇号、二〇一九年二月、一五八、
一六〇頁

②9 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)(共同執筆)「近
代日本版画家名覧(一九〇〇―一九四五) 戦前に版画を制作した作家たち(二
六)『版画堂』126、二〇一九年二月、六六―七六頁

③0 松尾知子(当館上席学芸員兼学芸第二グループマネージャー)「一期一会 第
九十三回 田島充と古美術其の九十三 浦上玉堂 春書幽屋図」『アートコレク
ターズ』第一三巻第三号通巻一二三号、二〇二〇年三月、六二―六三頁

六 その他のイベント・ワークショップ等(七件)

① 七月一三日(土)―八月二五日(日)
つくりかけラボ・プレ企画「パラチバ」一階プロジェクトルーム
アーティスト 豊福亮



「パラチバ」会場

― 1 七月一五日(月・祝)、八月二四日(土)(参加者一四人)
「パラチバ」アーティストトーク

― 2 七月二一、二八日(日)、八月一〇日(土)、一一日(日・祝)(参加者七
人)
「パラチバ」ワークショップ「つくるのはおまかせあれ!」
講師 田口由佳(当館学芸員)、石崎日菜子(当館教育普及嘱託員)、当館短期ボ
ランティア

― 3 会期中随時(参加者二五三人)

「パラチバ」オープンワークショップ①「パラチバもりあげ隊☆」
講師 田口由佳(当館学芸員)、石崎日菜子(当館教育普及嘱託員)

― 4 会期中随時(参加者四八人)

「パラチバ」オープンワークショップ②「あつたらしいな設計図」
講師 田口由佳(当館学芸員)、石崎日菜子(当館教育普及嘱託員)、当館ボランティア

②八月一八日(日) 一階さや堂ホール(参加者六〇〇人)
特別企画「美術館で縁日気分!!」

参加・協力団体 花輪茶之介(飴細工職人)、当館ボランティア他



③九月一四日(土)～一六日(月・祝) 一階さや堂ホール(参加者三三〇人)
「浮世絵とスポーツの和」ZOZO×CHIBA FRIENDSHIP DAY」

④九月二三日(日) 一一階講堂(参加者八人)

みんなでつくるスタジオ・プレ企画「気づいて話して楽しもう! みんなのアート鑑賞ワークショップ」

講師 桶高あや(アートエバンジェリスト)



⑤一〇月一九日(土) 九階講座室(参加者一〇人)

みんなでつくるスタジオ・プレ企画「秋めくお皿づくり」

講師 羽山加奈子(陶芸家)



⑥一〇月二六日(土)、一一月三日(日・祝) 九階講座室(参加者二一人)

「年賀状を多色摺り木版画で作ろう」

講師 遠藤弘、大平義弘、白井史人、別部松彦(「版画を作る会」会員)

七 学芸員によるギャラリートーク及びレクチャー

(＊は団体対応)

〈メアリー・エインズワース浮世絵コレクション〉

① 二〇一九年四月一七日(水) (参加者四六人)

担当 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

② 四月二四日(水) (参加者二二人)＊

担当 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

③ 五月一五日(水) (参加者四六人)＊

担当 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

④ 五月二四日(金) (参加者四五人)＊

担当 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

〈夢のCHITABASHI美術館!?〉

⑤ 六月五日(水) (参加者五五人)

担当 松岡まり江(当館学芸員)

〈北大路魯山人〉

⑥ 七月三日(水) (参加者五三人)

担当 藁科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)

⑦ 八月八、一〇日(木、土) (参加者一〇人)＊



⑦ 一一月九日(土) 一一階講堂(参加者五二人)

みんなでつくるスタジオ・プレ企画「ダンスであそぶアートするゝひかりとおどろろ」

講師 長瀬陽子(DANCE ASOBU CREW)



担当 莫科英也(当館上席学芸員兼学芸第一グループマネージャー)

〈ミュシャと日本、日本とオルリク〉

⑧ 九月二日(水) (参加者三七人)

担当 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)

⑨ 九月一七日(火) (参加者二〇人)

担当 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)

⑩ 九月二八日(土) (参加者三〇人)

担当 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)

⑪ 一〇月一日(火) (参加者一人)

担当 西山純子(当館上席学芸員兼学芸第三グループマネージャー)

〈目 [me] 非常にはつきりとわからない〉

⑫ ショートレクチャー 一階さや堂ホール前

二月六日(水) (参加者三三人)

二月二〇日(水) (参加者二六人)

二月四日(水) (参加者五一人)

二月一四日(土) (参加者九五人)

二月一八日(水) (参加者八九人)

講師 畑井恵(当館学芸員)

八 鑑賞補助ツールの制作と活用

*企画展にあわせ、主に若年層や美術の知識の少ない来館者を対象として、ワークシートやセルフガイドを制作し活用した。

①「メアリー・エインズワース浮世絵コレクション」鑑賞ツール(対象 小学生以上)

二〇一八年四月～五月 一七二部

②「夢のCHITABASHI美術館!」鑑賞ツール(対象 小学生以上)

六月 七〇部

③「北大路魯山人」鑑賞ツール(対象 小学生以上)

七月～八月 二四八部

④「美術館で緑日気分!!」鑑賞ツール(対象 小学生以上)

八月 二〇部

⑤「ミュシャと日本、日本とオルリク」鑑賞ツール(対象 小学生以上)

九月～一〇月 八〇部

九 学校との連携事業

(一) 学校団体の受け入れ

①「小・中・特別支援学校鑑賞教育推進事業」(合計一四校、九二二人)

* 遠隔校などの来館を促進するため、美術館が送迎バスを用意し鑑賞プログラムを提供。

「メアリー・エインズワース浮世絵コレクション」(二校、九六人)

「夢のCHITABASHI美術館!」(四校、三二三人)

「北大路魯山人」(二校、二〇八人)

「ミュシャと日本、日本とオルリク」(三校、一四三人)

「目 [me]」 非常にはつきりとわからない」(三校、一五二人)

② 右記以外の方法で来館した児童・生徒の団体受け入れ(小学校三校、一〇八人／中学校七校、三〇六人)

* ①と同様のプログラムを提供。

「メアリー・エインズワース浮世絵コレクション」(二校、九五人)

「北大路魯山人」(六校、一三九人)

「ミュシャと日本、日本とオルリク」(二校、一三人)

「目 [me]」 非常にはつきりとわからない」(一校、一六七人)

③ その他(高等学校の利用促進)

ー 1 高等学校の団体鑑賞(三校、一二八人)

* 学校の希望に応じて教育普及の職員が対応。

ー 2 高校生向けプログラム 八月一四、一五(水、木)(二人)

* 美術館とその仕事についての理解を深め、美術館を積極的・主体的に活用し支える人材を育成するためのプログラムを開催。

講師 山根佳奈(当館主任学芸員)、豊福亮(アーティスト)

(二) 職場体験学習の受け入れ(二二校、五五人)

(三) 「千葉市図工・美術担当教諭鑑賞一日研修」 八月二三日(金)実施(参加者一一人)

講師 山下麻衣＋小林直人(現代美術家ユニット)、西館朋央(現代美術作家)

(四) 千葉市教育研究会中学校造形部会美術館活用グループとの連携

中学校美術部合同鑑賞会の実施 七月二三、二四(火、水)(六校、参加者のべ二一六人)

* 二三日、準備会。二四日、鑑賞会。

(五) 千葉大学等との連携

① 千葉大学普遍教育教養展開科目『展示をつくる』博物館実習』

ー 1 共通ガイダンス 五月二五日(土)(受講人数二二六人)

企画展示
ー 2 千葉大学普遍教育教養展開科目『展示をつくるA』、『博物館実習B』

講義 六月一、二二、二九(土)、七月六日(土)、七日(日)、一三日(土)(受講人数二四人)

展示・設営 七月二七、二八(土、日)

公開 七月三〇(火)～八月四日(日) 九階市民ギャラリー(入場者二〇〇人)
「千葉大生が選んだ千葉市美術館コレクション CHIBA ART TALK

絵とつながる・絵でつながる」

② インターシップの受け入れ(二人)

活動 七月二二、一四、一五、一八、一九、二四、三一日

八月二、八、九、一〇、一六、一八、二三、二四、三〇日

九月一、六、一〇日

③ 鑑賞授業

― 1 淑徳大学 一月二三日(金)(参加者一人)

― 2 実践女子大学 二月二日(月)(参加者一人)

一〇 アウトリーチプログラム等

(二) 千葉アートネットワーク・プロジェクト(通称W i C A N)

* 市民の芸術文化育成と、地域の活性化を目的として、千葉大学や地域NPOと連携し、市内外の芸術家を核に据えて事業を展開している「千葉アートネットワーク・プロジェクト(通称W i C A N)」を実施。

① 「不安読書週間」

成果展示 二〇二〇年一月一九日(日)～三二日(金)(二七日は休館) 生涯学習

センター一階アトリウムガーデン(参考入館者数三七、六六五人)

講師 米谷健+ジュリア(現代美術家)

② 関連事業 トークイベント「不安からはじめる」

一月二五日(土) 千葉市生涯学習センター研修室三(参加者三〇人)

出演 米谷健+ジュリア(現代美術家)

(二) 市内外の諸団体との連携

* 「千の葉芸術祭」関連ワークショップ

二〇一九年一月二四日(日) 一一階講堂(参加者一六人)

ななめな学校 POPUP WORKSHOP 「感じたことを言葉にしてみよう。言葉を

詩やラップにしてみよう。」

主催 千葉市メディア芸術振興事業実行委員会

講師 環 R O Y (ラッパー)

一一 県内外の美術館・博物館との連携

(一) 近隣美術館連絡会加盟館(千葉市美術館、千葉県立美術館、DIC川村記念美術館、佐倉市立美術館、成田山書道美術館)の活動

連絡会議(成田山書道美術館) 二〇一九年七月二六日(金)

(二) 川崎市市民ミュージアムに対する救援活動

* 二〇一九年一〇月一二日の台風一九号により被害を受けた川崎市市民ミュージアムについて、全国美術館会議の呼びかけに応じ、同館美術部門の救援活動に参加した。

二〇一九年一月二六日(火) 西山純子(当館上席学芸員兼第三グループマネージャー)

一月三日(火) 森啓輔(当館学芸員)

二月五日(木) 西山純子(当館上席学芸員兼第三グループマネージャー)

二月九日(月) 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)、森啓輔(当館学芸員)

二月一七日(火) 森啓輔(当館学芸員)

二月二三日(月) 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)、山根佳奈(当館主任学芸員)

二〇二〇年一月七日(火) 西山純子(当館上席学芸員兼第三グループマネージャー)

一月二〇日(月) 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

一月二七日(月) 西山純子(当館上席学芸員兼第三グループマネージャー)

二月一〇日(月) 松尾知子(当館上席学芸員兼第二グループマネージャー)

二月一三日(木) 西山純子(当館上席学芸員兼第三グループマネージャー)

二月二〇日(木) 庄子真汀(当館学芸員)

二月二六日(水) 畑井恵(当館学芸員)

二月二七日(木) 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

三月二日(月) 西山純子(当館上席学芸員兼第三グループマネージャー)

三月一一日(水) 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

三月二六日(月) 松尾知子(当館上席学芸員兼第二グループマネージャー)、庄子真汀(当館学芸員)

三月一七日(火) 畑井恵(当館学芸員)

三月二六日(木) 庄子真汀(当館学芸員)

一二 ボランティア活動

*ボランティア人数は42名

(一) ギャラリートーク(合計 定例一九回、自主一六回)のべ参加者七一人

* 展覧会の開催ごとに毎週水曜日の定例ギャラリートークのほか、各ボランティアが自主的に行った不定期のギャラリートークについて記載。

「メアリー・エインズワース浮世絵コレクション」(定例五回、自主六回/参加者二五五人)

「夢のCHITABASHI美術館?」(定例二回、自主一回/参加者六四人)

「北大路魯山人」(定例七回、自主二回/参加者一九三人)

「ミュシャと日本、日本とオルリク」(定例五回、自主七回/参加者二〇一人)

(二) 鑑賞リーダー活動(四五回)のべ活動者二八七人

* 「小・中・支援学校鑑賞教育推進事業」等児童・生徒の団体受け入れ(九一二)への協力活動。学校側の希望に応じて、少人数グループでの鑑賞に対応する。児童生徒のグループを案内する鑑賞リーダーとして、子どもの視点を前提に内容・みどころなどを解説。対応したボランティアのべ人数を記録。

「メアリー・エインズワース浮世絵コレクション」(四回三二人)

「夢のCHITABASHI美術館?」(八回四八人)

「北大路魯山人」(五回三四人)

「ミュシャと日本、日本とオルリク」(五回二八人)

「目[mé]」非常にはつきりとわからない(九回五四人)

* その他

― 1 二〇一九年七月二五日(木)、二六日(金) 八・七階展示室

「中学生のためのギャラリー・クルーズ'19」(二回八八人)

― 2 七月二九日(月)〜八月四日(日)、六日(火)〜一〇日(土)

「おしえて!」「はてな先生」(二日間一〇四人)

(三) ワークショップの企画・準備

*参加したボランティアのべ人数を記録。

① 二〇一九年五月五日(日・祝) 一階さや堂ホール(二二人)

「アート&クラフト市@さや堂ホール 木版画多色摺りワークショップ」(二一

②) 企画・運営

② 五月一九日(日) 一階講堂(一〇人)

「秘伝☆木版画の摺りで空気を表現しよう」(二一④) 運営サポート

③ 六月一五日(土) 八・七階展示室(一四人)

「わくわく親子デー」(二一⑤) ワークショップ運営サポート

④ 七月二一、二八日(日)、八月一〇日(土)、一一日(日・祝) 一階プロジェ

クトルーム(二二人)

「パラチバ」ワークショップ「つくるのはおまかせあれ！」(六一①—2) 運営サ
ポート

⑤ 八月一八日(日) 一階さや堂ホール(一八人)

「美術館で縁日気分!!」(六一②) 木版画摺体験他

⑥ 九月八日(日) 九階講座室(六人)

「消しゴムはんこで蔵書印をつくろう」(二一⑩) 運営サポート

⑦ 一〇月五日(土) 七階ロビー(六人)

「にじいろメダルをつくっちゃおう！」(二一⑪) 運営サポート

⑧ 一〇月二六日(土)、一一月三日(日・祝) 九階講座室(一四人)

「年賀状を多色摺り木版画で作ろう」(六一⑥) 運営サポート

⑨ 一一月一〇日(日)、一六日(土)、二四日(日)、一二月八日(日) 一階さや
堂ホール(二二人)

「わからない」収集プロジェクト「わからないブース」(二一⑯—2) 運営サポー
ト

⑩ 一二月八日(日) 千葉市生涯学習センター(二一人、参加者一三七人)

「まなびフェスタ2019 木版画多色摺り体験」

(三) その他

*各種展覧会における講演会や市民美術講座に積極的に参加し、スキル向上に役立てた
他、有志によるグループ「もくもく会」は版画技術の向上を目指し、練習会を行った。

一三 出版活動

(一) 展覧会図録等(四冊)および主な掲載論文等

①『オーバリン大学 アレン・メモリアル美術館所蔵 メアリー・エインズワ―
ス浮世絵コレクション―初期浮世絵から北斎・広重まで』編集・執筆 田辺
昌子(千葉市美術館)、松岡まり江(千葉市美術館)、大石沙織(静岡市美術館)、

吉田恵理(静嘉堂文庫美術館、前静岡市美術館)、秋田達也(大阪市立美術館)、菊池泰子(大阪市立美術館)、曽根広美(マンガステイン)、ケビン・グリーンウッド(オーバリン大学アレン・メモリアル美術館)、ヘレン・ミツ・ナガタ(ノーズンイリノイ大学アート・デザイン・スクール)／翻訳 ヘレン・ミツ・ナガタ、バーバラ・クロス、田辺昌子、吉田恵理、松岡まり江／制作・発行 マングステイン

アンドリア・ダースティン「はじめに」

ケビン・グリーンウッド「ESSAY 1 永遠の遺産―メアリー・エインズワース・コレクション」

田辺昌子「ESSAY 2 メアリー・エインズワース・コレクションが語る浮世絵版画の歴史」

ヘレン・ミツ・ナガタ「浮世絵を読む―解釈を考える」

田辺昌子(章解説)

田辺昌子、松岡まり江、秋田達也、大石沙織、吉田恵理(作品解説)

秋田達也「COLUMN 1 エインズワースの集めた北斎」

大石沙織「COLUMN 2 「大はしあたけのタ立」の彫・摺の違いにみる広重の風景表現」



松岡まり江「COLUMN 3 「古今東西浮世絵数寄者総番付」にみる黎明期の日本・欧米の浮世絵取集」

②『没後60年 北大路魯山人 古典復興―現代陶芸をひらく―』編集 豆田誠路(碧南市藤井達吉現代美術館)、薬科英也(千葉市美術館)、大槻倫子(滋賀県立陶芸の森)、中日新聞文化部／翻訳 ダレン・ダモンテ／発行 碧南市藤井達吉現代美術館、千葉市美術館、滋賀県立陶芸の森、中日新聞社

北大路魯山人「日本のやきもの」(再録)

薬科英也、大槻倫子(章解説・作品解説)

大槻倫子「昭和初期の陶芸家と古窯址発掘」

薬科英也「獨歩―北大路魯山人の作陶と古典復興の時代」

薬科英也『十三松堂日記』にみる魯山人、星ヶ岡茶寮とその周辺」

薬科英也、豆田誠路、三宅翔士(編)「年譜抄」



③『ミュシャと日本、日本とオルリク』編集 西山純子(千葉市美術館)、井上芳子(和歌山県立近代美術館)、青木加苗(和歌山県立近代美術館)、石田すみれ(岡山県立美術館)、山本香瑞子(静岡市美術館)／編集協力 柴田勢津子(イデッフ)／翻訳 青木加苗、阿部賢一、バーバラ・クロス、後藤正子、塚原真

里子、宮崎淳史、山本仁志／発行 国書刊行会

山野英嗣「『あいさつ』に代えて〈チェコと日本〉の響き」

西山純子「めぐるジャポニスム―展覧会『ミュシャと日本、日本とオルリク』への道案内として」

ルツィエ・ヴルチコヴァー「ヴォイチェフ・プライシクと彼の日本美術に関する考察」

井上芳子「ミュシャと日本をめぐる一考察『明星』周辺のアール・ヌーヴォー受容について」

西山純子「日本が見たエミール・オルリク」

青木加苗「プラハからダッハウへ―エミール・オルリクとヴァルター・クレム、カール・ティーマン」

エミール・オルリク「日本の多色木版画についての覚書 一九〇一年」(再録)
ジャン＝ガスパール・パレーニ―チェク、井上芳子、西山純子、青木加苗(章解説)

青木加苗、藤本真名美、石田すみれ、井上芳子、ジャン＝ガスパール・パレーニ―チェク、西山純子、山野英嗣、山本香瑞子(作家・用語・作品解説)

*二〇一九年美連協大賞優秀カタログ賞(美連協展部門)受賞



④『目 [me]』 非常にはつきりとわからない』 編集 川島拓人、安斎瑠納、
ヴィクター・ルクレア／アートディレクション 坂脇慶／デザイン 飛鷹宏
明／翻訳 クリストファー・ステイヴンズ、Art Translators Collective (田村か
のこ、川田康正、リリアン・キャンライト)、シェリル・シルバーマン、川久
保翻訳事務所／発行 千葉市美術館
中島大輔(撮影)「夢日記」

「会話」

星野太「それは私が見たことなのか」

マックス・ピンカース(撮影)「目 [me] のアトリエ」

木奥恵三、マックス・ピンカース、大野真人(撮影)「インスタレーションビュ
ー」

大崎晴地「原化石を見る目」

グンヒル・ボーグレーン「目 [me] の作品における視覚的邂逅とヘテロトピ
ア」

宇佐美直人(撮影)「オープン前夜」、「掲出物」、「オープンングレセプション」、

「スケーパーポートレート」

小野桃子「惑星チバシビの塵」

目 [me](作品解説)

芹沢高志「(Elemental Detection 解説)」(再録)

大崎晴地「目の中の世界の在りか」(再録)

グンヒル・ボーグレーン「視線の犯人としてのアート・ツーリスト」

熊谷周三「目 In Beppu《興行きの近く》をみて考えたこと」(旧稿を加筆修正)

村田萌菜「(repetition window 解説)」

畑井恵「わからない現実を追う―もうひとつの「網の目」を求めて」

「略歴」



(二) 展覧会の出品目録

*企画展・所蔵作品展ごとに発行。

(三) 定期刊行物

① 美術館ニュース『Cn』第九〇〜九三号

② 千葉市美術館研究紀要『採蓮』第三二号 ※掲載論文等は左記の通り

松尾知子「資料紹介 石井林響をめぐる書簡など(翻刻と解題)」

「図版解説 石井林響《唐獅子牡丹図屏風》」

荒神明香・南川憲二・星野太「目[né] × 星野太「クロストーク」導線の行方」

一四 作品の収集

(二) 購入(二件)

目《アクリルガス》

(二) 寄贈(二十九件)

鈴木月潭《作品名不詳(「茶掛山水」湖畔)》、同《作品名不詳(枝)》、同《作品名不詳(松並木)》、同《作品名不詳(桔梗)》(以上、川嶋一男氏寄贈)

安井曾太郎(彫摺・平塚運一)《花》、平塚運一《裸婦天平鬼瓦》(以上、松木溪子氏寄贈)

目《「非常にはつきりとわからない」構想イラスト》(目合同会社マウスプラストゥ寄贈)

中川一政《突堤》、同《箱根駒ヶ岳》、同《向日葵》、同《薔薇》、同《百合・マジヨリカ壺》、同《椿と静物》、同《古人爾和》、同《大鵬一挙九萬里》、同《氣字如王》、同《うずくまるやくわんの下の寒さ》、同《花はさかりに》、同《未覚池塘春草夢》、同《少年老易》、同《一夫當関 萬夫莫開》、同《正念場》、同《いまさらに何をかおもはむ》、同《夏野ゆく牡鹿の角の束の間》、中川一政・他 装幀本他全一九冊(以上、中川モモコ氏寄贈)

曾宮一念《玉蜀黍》、同《阿蘇初冬》、同《デッサン》、同《富士大沢》(以上、日比谷けい子氏寄贈)

(三) 寄託(九件)

石井林響《唐獅子牡丹図屏風》他

一五 収蔵作品の修復・保存等

(一)修復(一件)

宮島達男《地の天》

(二)マット装および額装(四五点)

(三)写真撮影(六六カット)

(四)写真の画像デジタル化(二六一件)

*過去に撮影した所蔵作品のポジフィルムのデジタル化を行った。

一六 所蔵作品の貸出、特別利用

(一)作品の貸出(一九件一九三点)

*平成三一、令和元年度開催展(以後の巡回展も含む)について記載

- ①「女・おんな・オンナ―浮世絵にみる女のくらし」(渋谷区立松濤美術館、二〇一九年四月～五月)
無款《茶屋娘見立番付》他、計八点(うち寄託作品二点)

- ②「没後70年 上村松園展」(浜松市美術館、二〇一九年四月～六月)
鳥文斎栄之《朝顔美人図》一点

- ③「没後60年記念 北大路魯山人 古典復興―現代陶芸をひらく―」(碧南市藤井達吉現代美術館、二〇一九年四月～六月/滋賀県立陶芸の森 陶芸館、九月～二月)
イサム・ノグチ《ひまわり》一点(寄託作品)

*本展覧会は千葉市美術館より巡回(一)―(二)―②

- ④「第8回鳥居清長忌展覧会 架橋360年記念 二日間だけの両国橋ワンダーランド」(宗教法人回向院、二〇一九年五月)
歌川豊広《舟上二美人図》一点(寄託作品)

- ⑤「The Life of Animals in Japanese Art (日本美術に見る動物の姿)」(ナショナル・ギャラリー・オブ・アート、アメリカ・ワシントンDC、二〇一九年六月～八月)
森狙仙《樹下双鹿図屏風》他、計七点(うち寄託作品五点)

- ⑥「黄昏の絵画たち 近代絵画に描かれた夕日・夕景」(山梨県立美術館、二〇一九年六月～八月/島根県立美術館、九月～十一月/神戸市立小磯記念美術館、十一月～二〇二〇年一月)
小林清親《柳嶋日没》他、計二二点

- ⑦「遊びの流儀 遊楽図の系譜」(サントリー美術館、二〇一九年六月～八月)
無款《犬を連れた禿図》他、計九点(うち寄託作品二点)

- ⑧「平福百穂展」(宮城県美術館、二〇一九年七月～九月)
『平旦』第1号他、計一八点

⑨「合戦図 もののふたちの勇姿を描く」(徳川美術館・名古屋市蓬左文庫、二〇一九年七月〜九月)

《木曾義仲合戦図屏風》一点

⑩「日本の美 美術×デザイン」(富山県美術館、二〇一九年八月〜一〇月)
中村芳中《白梅図》他、計二三点

⑪「生誕250年記念 歌川豊国―写楽を超えた男」(太田記念美術館、二〇一九年九月)

歌川豊国《そうしあらい小町》他、計二一点

⑫「江戸浮世絵の黄金時代 The Ukiyo 歌川派―豊春から国芳、広重まで」(大分県立美術館、二〇一九年九月〜一〇月)

歌川豊春《花軍図》他、計三点(うち寄託作品一点)

⑬「美人画の時代 春信から歌麿、そして清方へ」(町田市立国際版画美術館、二〇一九年一〇月〜十一月)

鈴木春信《見立三夕 西行》他、計二三点(うち寄託作品一点)

⑭「特別展 鐔木清方 清くあれ、潔くあれ、うるはしくあれ」(名都美術館、二〇一九年一〇月〜十二月)

鐔木清方《薰風》一点

⑮「没後70年 吉田博展」(河口湖美術館、二〇一九年一〇月〜十二月)
吉田博《牧場の午後》他、計一〇点

⑯「仁清 金と銀」(MOA美術館、二〇一九年二月〜三月)
無款《犬を連れた禿図》一点

⑰「ミュシャと日本、日本とオルリク」(和歌山県立近代美術館、二〇一九年一月〜二月/岡山県立美術館、二〇二〇年一月〜二月/静岡市美術館二〇二〇年四月〜五月)

中村芳中『光琳画譜』他、計六九点(うち寄託作品八点)

* 本展覧会は千葉市美術館より巡回(一)―(二)―(三)

⑱「岡崎乾二郎 視覚のカイソウ」(豊田市美術館、二〇一九年一月〜二〇二〇年二月)

岡崎乾二郎《木灰木を育てる》一点

⑲「山田耕筈と美術」(栃木県立美術館、二〇二〇年一月〜三月)

恩地孝四郎《音楽作品による抒情 No. 4 山田耕筈「日本風な影絵の内」『おやすみ』》他、計三点

(二)写真の貸出、撮影等(特別利用)(六九件一九一点)

喜多川歌麿《納涼美人図》他

一七 友の会運営事業

(一) 会員数(二〇二〇年三月三十一日現在)

① 一般・ユース会員 一、四九四人

② 賛助会員 個人 三六人／法人 四件

(二) 友の会日帰りバスツアー

「浮世絵と江戸の紅を巡る」

二〇一九年十一月一五日(金)(参加者三三人)

(三) その他のイベント

「特別鑑賞会『ミュシャと日本、日本とオルリク』及び館長を囲むお茶会」

二〇一九年一〇月七日(月) 一〇階会議室(参加者七人)

一八 博物館実習

二〇一九年九月一〇日(火)～一二日(木)、一八日(水)～二〇日(金)

(実習生一〇校一〇人)

一九 図書室の運営

公開日数 二六二日

利用人数 七三二人

二〇 施設の利用(利用日数)

市民ギャラリー(二三団体一八、五〇六人)

* 利用者数は第51回千葉市民美術展覧会(一)～(五)の入場者数を含む。

講堂 三六七コマ

講座室 三四〇コマ

さや堂ホール 三〇九コマ

* 講堂、講座室、さや堂ホールは一日三コマ(一〇～一三時、一三～一七時、一七～二〇時)

二一 他施設利用者

ミュージアムショップ売上件数 一七、五五六件

二二 地域連携事業

(一) 美術館ふれあい会議

二〇二〇年二月二七日(木) 一〇階会議室(参加者八人)
「これからの美術館における図書館の役割について」

* 地域住民や当館職員による協議。

(二) 千葉市科学館との相互割引

入場料割引を実施(利用者一二五人)

* うち、科学館↓美術館 七八人、美術館↓科学館 四七人。

平成三二／令和元(二〇一九)年度 市民ギャラリー・いなげ 企画展および施設の利用者

(二)企画展(九件)

①二〇一九年七月二日(火)～一五日(月・祝)

「沖に移った海岸線 ―稲毛海岸の埋立と街の記憶―」

* 稲毛海岸の埋立の様子から、新しい団地や家々が建ちはじめたころの街と海の風景、人々の暮らしや思い出を当時の写真や資料からたどった。

(二日間／入場者九四〇人)



「沖に移った海岸線」会場

②七月二三日(火)～二八日(日)

「世界児童画展千葉県展」

* (公財)美育文化協会と共催で「第四九回世界児童画展」の優秀作品と千葉県の入選以上の作品約四〇〇点を展示。市内の小学校一六校、中学校一〇校が入選。

(六日間／入場者七三五人)

③八月一四日(水)～二五日(日)

「創造海岸いなげ展」

* 千葉にゆかりのある若手作家、瓜生剛(絵画)、瀧沢照晃(ドローイング)、伊澤絵里奈(写真)三氏の合同展。

(二日間／入場者四二二人)



「創造海岸いなげ展」会場

④八月一四日(水)～二五日(日)

「千葉市中学校美術部展」

* 市内中学校二〇校の美術部合同展。約四五〇点を展示。

(二日間／入場者九五七人)



「千葉市中学校美術部展」会場

⑤ 一月一六日(土)～二月一日(日)

「第三回いなげ八景水彩画コンクール展」

*「いなげお話し会(四)③」で選定された「いなげ八景」をテーマにした水彩画の展覧会。市長賞二点、理事長賞二点、稲毛賞二点、市民ギャラリー・いなげ賞九点、入選五七点を展示(応募総数小中学生部門三五点、一般部門三七点)。(二四日間／一、八二七人)

⑥ 二月二五日(水)～二〇二〇年一月二二日(日)

「千葉大学連携事業 写真展「こぼれて、はみでて」」



「千葉大学連携事業 写真展「こぼれて、はみでて」」会場

*千葉大学との連携事業、普遍教育教養展開科目「アーティストと展示をつくる」の一環として開催。千葉大学の学生二〇人、一般四人の作品を展示。講師・白井綾(写真家)。(二二日間／入場者四四九人)

⑦ 一月四日(土)～三日(月・祝)

「ギャラリー・いなげ新春展」

*ギャラリー・いなげで講習会等の指導を行う地域の作家一九人による小品展。(九日間／五七八人)

⑧ 二月六日(木)～三日(日・祝)

「千葉ゆかりの作家展 堀由樹子―空と森と、―」

*千葉市在住の作家・堀由樹子の油彩と素描による個展。(二六日間／八五八人)

⑨ 二月六日(木)～二〇二〇年一月二二日(木)

「地域連携事業 近隣学校児童作品展」

*千葉市立稲毛小学校および稲丘小学校の児童による絵画、粘土、工作、書道、家庭科などの作品展示。(二三日間／七七六人)



「千葉ゆかりの作家展 堀由樹子―空と森と、―」会場

(二) イベント、ワークショップ等の開催(二五件)

① 二〇一九年四月二七日(土)

「春のスケッチ会」(参加者二五人)

講師 佐藤央育(美術家・千葉県立幕張総合高等学校教諭)、NARAMIX(美術家)

② 五月四、一、一八日(土)

「水彩画教室「いなげ八景を描く」(参加者一七人)
講師 小山博(ギャラリー・いなげ所長)

* 稲毛公民館との連携事業。

③ 六月九日(日)

「山口マオ版画ワークショップ」(参加者一六人)
講師 山口マオ(絵本作家・イラストレーター)

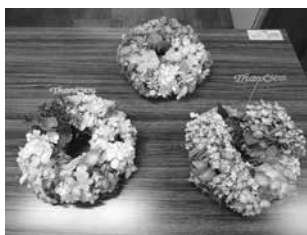
④ 六月八日(土)～二、七(土)(全二〇回)

「千葉市伝統文化和装マナー親子教室」(参加者一九人)
講師 松本美知子(礼法マナー講師)

* 「文化庁伝統文化親子教室事業」の一環として開催。

⑤ 六月一二日(水)

「創造海岸美術講座「季節のお花でテーブルリースづくり」(参加者九人)
講師 木村聡子(フラワーデザイナー／フラワーリース制作指導)



「創造海岸美術講座」

⑥ 七月二日(日)

「茶道に親しむ会「親子お茶会」(参加者二人)
講師 堤美智子(表千家教授)、村城裕美(助手)、松井久美子(助手)、太田るり子(助手)

* 小学生とその保護者を対象としたお茶会。



茶道に親しむ会「親子お茶会」

⑦ 七月三〇日(火)

「教職員を対象とした画材研修会」(参加者一六人)
講師 大塚義孝(べんてる株式会社教育普及担当)

⑧ 七月三一日(水)、八月一日(木)

「教職員実技研修会」(参加者三九人)
講師 宮本善紀(千葉市立千草台中学校教諭)、加瀬やよい(千葉市立宮野木小学校教諭)

⑨ 八月三、一、三一日(土、日、土)

「夏休み子ども美術講座「蕎麦猪口をつくり蕎麦打ちをして食す」(参加者一四

人)

講師 佐藤央育(美術家・千葉県立幕張総合高等学校教諭)

* 三二日(日)は稲毛公民館で開催。



夏休み子ども美術講座「蕎麦猪口をつくり蕎麦打ちをして食す」

⑩ 九月二四日(土)

「写真撮影講座」テーマで切り取る街のスナップ」(参加者一六人)

講師 白井綾(写真家)



写真撮影講座「テーマで切り取る街のスナップ」

⑪ 一〇月一九日(土)

「秋休み子ども美術講座」(参加者一三人)

講師 小山博(市民ギャラリー・いなげ所長)

* 当初一〇月一二、一三日(土、日)の開催予定だったが、台風一九号の影響で開催日時を変更。

⑫ 一〇月二七日(日)

「創造海岸美術講座」色であそぼう〇〇どうぶつ」(参加者二八人)

講師 NAMIKI(イラストレーター)



創造海岸美術講座「色であそぼう〇〇どうぶつ」

⑬ 一一月二日(土)

「秋のスケッチ会」(参加者一二人)

講師 佐藤央育(美術家・千葉県立幕張総合高等学校教諭)、NAMIKI(美術家)



「秋のスケッチ会」

⑭ 一月二四日(日)

「写真撮影講座「夜景を撮る」」(参加者五人)

講師 佐藤信太郎(写真家)

⑮ 二月五、八日(木、日)

「お正月飾りをつくろう」(参加者一〇人)

講師 木村聡子(フラワーデザイナー)

(三)ミニ企画展(ロビー等を整備・活用した展覧会)(五件)

① 二〇一九年四月一七日(水)～五月六日(月・祝)(一八日間)

「千葉県立幕張総合高校授業成果展」

* 千葉県立幕張総合高等学校の授業研究の成果展。

② 五月一〇日(金)～三十一日(金)(一九日間)

「春のスケッチ会展」

* 「春のスケッチ会」(二)―①の作品展示。

③ 六月四日(火)～二十九日(土)(二三日間)

「山口マオ オリジナル作品展」

* 「山口マオ版画ワークショップ」(二)―③にあわせて開催。

④ 一二月四日(水)～一五日(日)(一二日間)

令和元年度 埋蔵文化財ロビー巡回展「環状石器展」

* 千葉市埋蔵文化財調査センターとの連携事業。

⑤ 二〇二〇年二月二四日(月・振替休日)～三月二十九日(日)(三〇日間)

「石橋則夫退任記念展「のりお展」」

* 千葉県内の高校で長年美術を指導してきた石橋則夫の作品展。

(四)その他(地域連携等)

①『いなげ八景散策マップ』の作成

* ギャラリー周辺の関連施設や地元商店街(稲毛せんげん通り商店街)と連携し、周辺施設の利用促進を目的とする『いなげ八景散策マップ』を作成。

② 二〇一九年五月四日(土)(参加者一六人)

「いなげ八景ツアー＆ランチ」

* 「いなげお話し会」(四)―③で選定された「いなげ八景」を学芸員の解説で巡るツアー。稲毛商店街が運営する地域交流施設「あかりサロン稲毛」などと共同で実施。



「いなげ八景ツアー＆ランチ」

③ 七月六日(土)(参加者四〇人)

「いなげお話し会」

* 稲毛について地域の歴史や文化の情報を地域住民などから収集する集まり。

④ 一〇月三十一日(木)(参加者八人)

「千葉市民ギャラリー・いなげ利用者懇談会」

*施設に対する評価や新たなニーズの把握などを目的として、地域の小中学校関係者、地元商店街、地域NPO関係者、利用者代表、学識経験者、指定管理者による意見交換会。

⑤ 十一月一日(日)～十一月四日(土)(三五日間)

「稲毛レトロ写真展」企画協力

*稲毛あかり祭「夜灯(よとぼし)」の一環として京成稲毛駅構内で毎年行う「稲毛レトロ写真展」を企画。構内のスロープに稲毛の古写真を展示した。

⑥ 十一月二十六日(土)(参加者三九人)

「いなげお話し会関連企画 うたカフェ「いなげ八景を歌う」

*当日、「第三回いなげ八景水彩画コンクール展」(二)―⑤の授賞式をあわせて実施。

⑦ 十一月二三、二四日(土・祝、日)

第一四回稲毛あかり祭「夜灯」特別夜間公開(参加者九七〇人)

*地域の祭に会場のひとつとして参加。打瀬船のオブジェの他、「夏休み子ども美術講座」(二)―⑪や地域の小学校(稲毛第二、磯辺、真砂第五、小中台南)が授業で制作した創作灯ろう約四〇〇丁を展示。また、県内在住の海月岳人(美術家)による光の演出を行った。



第14回稲毛あかり祭「夜灯」特別夜間公開

⑧ 十一月三〇日(土)

「稲浜公民館出張講座」(参加者一二八)

講師 行木弥生(ギャラリー・いなげ学芸員)

(五) 職場体験学習の受け入れ(六校一二八)

(六) 施設の利用者

展示室(三〇七日/一一、七三九人)

制作室(三〇七日/一一、六〇八人)

(七) 旧神谷伝兵衛稲毛別荘の公開(二六日/九二一人)

*耐震改修のために館内見学等を休止していたが、二〇二〇年三月一日より再開した。

① 団体利用者に対する解説(五団体五回)

*学芸担当と所長が解説を行った。

② 市内小学校の見学(二校)

③ 広報紙の発行

『海気通信』第一六号(一回)

平成31／令和元年度利用者数

		4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月	1月	2月	3月	合計
展覧会観覧者	企画展													
	メアリー・エインズワース浮世絵コレクション	5,646	11,445											17,091
	北大路魯山人				7,570	8,607								16,177
	ミュシャと日本、日本とオルリック						5,445	7,281						12,726
	目[mé] 非常にはっきりとわからない								5,132	22,055				27,187
	第51回千葉市民美術展覧会									9,627				9,627
	ピーター・ドラッカー・コレクション水墨画名品展	5,727	11,701											17,428
	夢のCHITABASHI美術館!?			7,216										7,216
	「やっぱり素敵な人だった」				7,639	8,658								16,297
	新収蔵作品展						5,490	7,358						12,848
展覧会観覧者 計 (A)		11,373	23,146	7,216	15,209	17,265	10,935	14,639	5,132	31,682	0	0	0	136,597
貸出施設利用者	市民ギャラリー	350	1,770	1,812	400	240	2,041	2,066	0	0				8,679
	講座室	326	161	229	204	218	285	243	0	0				1,666
	講堂	315	220	65	376	400	60	490	0	0				1,926
	さや堂ホール	734	550	0	0	550	330	0	0	0				2,164
貸出施設利用者 計 (B)		1,725	2,701	2,106	980	1,408	2,716	2,799	0	0	0	0	0	14,435
その他利用者	図書室	64	51	83	79	87	72	62	91	145				734
	講座・講演会等	223	221	139	85	397	315	152	130	247				1,909
	コンサート・ワークショップ等	0	79	221	67	894	30	78	445	338				2,152
	学校プログラム・実習等	0	116	56	26	150	18	3	15	0				384
その他利用者 計 (C)		287	467	499	257	1,528	435	295	681	730	0	0	0	5,179
	ミュージアムショップ売上件数	1,533	3,242	1,064	1,437	1,620	1,561	2,096	1,073	3,930				17,556
	レストラン来客数	912	1,760	800	1,160	1,326	872	950	711	1,588				10,079
他施設利用者 計 (D)		2,445	5,002	1,864	2,597	2,946	2,433	3,046	1,784	5,518	0	0	0	27,635
美術館 利用者総計 (A+B+C+D)		15,830	31,316	11,685	19,043	23,147	16,519	20,779	7,597	37,930	0	0	0	183,846
市民ギャラリー・いなげ	展示室利用者 (E)	1,149	1,494	1,010	1,634	834	973	1,000	1,018	514	889	1,036	188	11,739
	制作室利用者 (F)	427	662	491	1,962	1,218	399	739	2,235	702	1,383	1,141	249	11,608
	沖に移った海岸線				940									940
	世界児童画展千葉県展				735									735
	創造海岸いなげ展					(422)								(422)
	千葉市中学校美術部展					(957)								(957)
	第3回いなげ八景水彩画コンクール展								(1,827)					(1,827)
	写真展「こぼれて、はみでて」									449				449
	ギャラリー・いなげ新春展										(578)			(578)
	堀由樹子一空と森と、一										(858)			(858)
	近隣学校児童作品展											(776)		(776)
	イベント、ワークショップ等の参加者													258
	旧神谷伝兵衛稲毛別荘 (G)												921	921
	庭園(＊ロビーを利用したミニ企画展等を含む) (H)	651	1,591	1,113	449	183	147	138	123	762	96	127	915	6,295
市民ギャラリー・いなげ 利用者総数 (E+F+G+H)		2,227	3,747	2,614	4,045	2,235	1,519	1,877	3,376	1,978	2,368	2,304	2,273	30,563

(())内は概数。空欄は該当なし・利用不能を示す。
(1月～3月は千葉市美術館拡張工事のため休館)

Report on Transforming On-site, In-person Workshops Online

Taguchi Yuka

To accompany the reopening following extension and renovation of the Chiba City Museum of Art on July 11, 2020, various on-site, in-person workshops were initially scheduled to be held in the newly-built Workshop Room. However, they were all canceled due to the spread of Coronavirus, and in view of preventing infection, it became necessary to change the program to an online one. Since the Chiba City Museum of Art had no hitherto experience of holding online workshops, the start was full of trial and error, but the result was that a wide range of online workshops were successfully carried out. For this report I focus on a project related to the permanent exhibition and a project by our workshop partners.

I discuss workshops that were mainly held in summer concerning the project related to the permanent exhibition. I mention how we sought to carry out what would have been a feasible process - since they were initially scheduled to be held on site and in person - within the limitations of online without altering our intent or aim, and our attempts to change the program from on site, in person to online. I also report on our actual practice methods in video production, display of participants' artwork, creating opportunity for communication between lecturers and participants, etc. Regarding the project by our workshop partners, I report simply on the content of the online program given by five partners, while introducing the various mechanisms put forward and used by each partner to achieve the aims online that were designed for on-site and in-person hosting so that it was enjoyable even for those participants unaccustomed to participating online.

Finally, I mention the pros and cons of online workshops, as well as issues for the future, as have been revealed through our activities from July 2020 through March 2021.

(Translated by Barbara Cross)

情、体の動きなど、講師と参加者の間でやりとりされる情報量が間違いに少なくなるため、講師側はより意識的に伝える・受け取るということが必要になってくる点等も挙げられる。

以上のようなメリット・デメリットを念頭に置いた上で、今後さらに必要になる取り組みとはどのようなものだろうか。一つは、本来であれば会場集合型で開催したい内容を、頑張ってオンライン開催へと変換するというのではなく、オンラインだからこそ面白い、オンラインでしかできない、そんな企画を考えていくことではないかと考える。オンラインならではの魅力が感じられる企画を打ち出していくことが、参加希望者を増やしていく一番の近道だろう。ただし、絵の具をダイナミックに使うようなプログラムなど自宅では準備や片付けが大変なものや、陶芸、版画、染色など専門的な道具・材料に触れるようなプログラムは、どうしてもオンラインでの開催は難しい。そういったプログラムは美術館ならではの特徴を打ち出していきやすい方面でもあるため、大変悩ましい部分である。また、今後いつまで、そしてどれだけ、オンラインプログラムへのニーズがあり続けるのかを予測することも難しい。感染症の状況が落ち着けば、その比重は会場集合型へとまた戻っていくのかもしれない。とはいえ、オンラインでの開催という形式が一つの選択肢として求められ続ける可能性も大いにあることを考えると、バランスをとりながら提供していくことが大切なのだろう。今後も参加者の声、市民の声に耳を澄まししながら、千葉市美術館のワークショップで目指している、双方向のやりとりから生まれる体験共有型の場、創造的な体感の場を、会場集合型とオンラインどちらの枠組みの中でも充実させていけるように、試行錯誤を続けていきたい。

(たぐち ゆか 千葉市美術館学芸員)

数多く配架するほか、美術雑誌や作品集など、来館者が図書を通じて美術にふれることを目的とした図書室。

- 4) Web会議の主催者・開催者のこと。
- 5) ZOOMの機能の一つ。参加者を個別のグループに自動または手動で分けることができる。
- 6) ZOOMの機能の一つ。ホストが選択した参加者のビデオを、他の全ての参加者に対して画面上で大きく表示することができる。複数人選択することも可能。
- 7) ZOOMの機能の一つ。ZOOMのフレーム内にあるフォームを使い、参加者同士でテキストのやりとりができる。
- 8) FLT(ワークショップクリエイター)。千葉大学卒業生を中心に結成され、「自由に発想し、自分らしさを見つける楽しさを知ってほしい」という思いのもとワークショップ等を企画・運営する集団。
- 9) 温度によって色が変化するインク。示温インクとも呼ばれる。
- 10) 美エイジング®協会代表、桜井まどか(アートセラピスト)。WS講師歴10年、専門は色彩心理学。アート表現で美しいエイジング(加齢)を彩る。(公社)日本心理学会正会員。
- 11) この方法によりオンラインワークショップでも参加者に展示室の様子を伝えることが比較的手軽にできるとわかったため、他のパートナーのプログラムでも取り入れられるようになった。
- 12) 長瀬陽子(ダンサー・DANCE ASOBU CREW主宰)。子どもと一緒にダンスとアートでイベントを彩る活動や、学校などで“ダンス遊び”の普及活動に取り組んでいる。
- 13) 高橋直裕(演劇ワークショップファシリテーター)。大学で脚本演劇、社会人となってプレイバックシアターに取り組む。自分・他者・社会とつながりを深める場を提供している。
- 14) 橘高あや(アートエバンジェリスト協会認定インストラクター)。アートイベント企画、街歩きツアーガイド、勉強会主催、美術館でのワークショップ講師などを務める。

註

- 1) 「五感で楽しむ」「素材にふれる」「コミュニケーションがはじまる」という3つのテーマを軸に、アーティストが滞在制作をし、訪れた人びとと関わりながら新作インスタレーションを制作。滞在制作が終わった後も、観客がラボに参加することで空間が常に変化し続け、クリエイティブな「つくりかけ」の状態が創造される施設。
- 2) 「絵本はここから始まったーウォルター・クレインの本の仕事」展関連ワークショップ「花の庭〜美術館で妖精をみつけよう〜」2017年4月29日(土・祝)開催。
- 3) 美術館4階に新設された。美術にまつわる図書約4,500冊をそろえ、子どもがアートと初めて出会う絵本や児童書を

心の交流ができた。」「他の参加者の想像力に刺激を受けました。」等が報告された。

5組目として、橘高あや氏¹⁴⁾の取り組みを報告する。10月に開催したプログラムの目的は、「年齢や性別、考え方の違う多様な人々とコミュニケーションを取りながら鑑賞する楽しさを体感し、アート作品との付き合い方の幅を広げてもらう」「開催中の展覧会について、もっとみたい・もっと知りたいと興味を強めてもらう」等である。プログラムの大まかな流れは、千葉市美術館の作品を使ったゲームでウォーミングアップをする、常設展示室のライブ配信により作品を鑑賞する、展示中の作品から2点選び、画面共有機能を使って1点ずつじっくりと全員で見て、気づいたことや受けた印象などについて参加者同士で自由に対話を重ね鑑賞を深めていく、というものである。橘高氏の企画の特徴的な工夫の1つ目は、皆で鑑賞する作品画像には解像度がかなり高いものを用意しておき、参加者が興味を示した箇所をしっかりと拡大できるようにしておいた点だ(図13)。それにより、直接作品を鑑賞できない不自由さや不足感を補い、裸眼で見る以上に細かい部分まで鑑賞することが可能になった。2つ目は、参加者から出てくる言葉を講師が丁寧に拾い、参加者へ返し続けたという点だ。ZOOMは音声の重なりに弱く、結果的に1人ずつしか話することができないため、複数人でわいわいと雑談的に盛り上がるというのは難しい。しかし、講師が参加者の声を丁寧に拾い、それをまた別の参加者へとパスを回すように「今の方のお話しについて、あなたはどう感じますか?」という問いかけの形で返し続けることで、オンラインでもリズムカルな言葉のやりとりが生まれていた。参加者の声としては「絵のみかたに正解はなくて、自分がみているみかたでいいんだと自信が持てた。」「皆さんのお話を聞いているうちに、作品に対する感じ方が自分の中でも変わっていったのが楽しかった。」等



図13 作品を鑑賞している時の様子

が報告された。

以上がワークショップパートナーによるオンラインワークショップでの取り組みの紹介である。どのパートナーも、美術館職員と何度もやりとりをし、毎回事前にリハーサルを行い、慣れないZOOMの操作やオンラインでの参加者との関わり方に試行錯誤しながら、会場集合型での開催以上に細やかな準備を進めて当日に臨んでいた。もちろん今後に向けてブラッシュアップできる余地はまだまだあると思われるが、参加者の声からは、それらの取り組みが決して無駄ではなかったことをうかがうことができた。

④オンラインワークショップのメリット・デメリットと今後に向けて

最後に、2020年度の取り組みを通して見えてきたオンラインワークショップのメリットとデメリットを整理してみたい。まず何より大きなメリットはやはり、通信環境さえ整っていれば場所を問わずに提供及び参加が可能であることだ。実際、パートナーによるワークショップには、北海道や兵庫といった遠方からの参加があった。従来の会場集合型ではこれまでほとんど例がなかったことを考えると、移動という労力無しに体験を共有することができるのはオンライン開催の大きな魅力だと言える。また、自室などのプライベートな空間からの接続により、人によってはリラックスしやすい状態で参加してもらえることや、会場のキャパシティという制限が無いため、プログラムの形式によってはより多くの人の参加が可能となる点も挙げることができるだろう。一方、デメリットは、参加者側にいくつもの制約がかかってしまうことが最も大きなものとして考えられる。オンラインワークショップに参加しようとした場合、PCやスマートフォンなどの情報端末、Wi-Fiなどの安定した接続環境、ZOOMなどの各イベントに対応するアプリケーションと操作するための基本的な知識、最低でもこれらを用意できることが参加条件となる。仕事や普段の生活でそういったものとあまり接点の無い方や、高齢の方には非常に高いハードルとなってしまうのではないだろうか。会場集合型の企画と比較すると、オンラインワークショップの参加募集に対しての申込数が少ないのも、そういった参加までの制約の多さが要因になっていると考えられる。この他のデメリットとしては、対面と比較すると、画面越しでは、ちょっとした声の大きさの違いや、表

り付けを覚え、そのダンスを発表するためのパーティーを考えて企画書を作成する。その後、企画書に沿って自宅にあるもので衣装や舞台の飾り付けを作り、最後は衣装を身につけて参加者全員でダンスを踊るというものだ。長瀬氏の企画の特徴的な工夫の1つ目は、オンラインであるにも拘わらず、講師が踊るスペースの舞台美術をしっかりと作り込み、画面越しでもダンスの世界観を伝えようとしたところだ(図10)。講師の体の動きが良く見える距離とZOOMの画面に映り込む範囲を計測し、使用する音楽の雰囲気に合わせて装飾や照明を設置することで、参加者側の画面の中にはダンスのステージが立体的に現れていた。2つ目は、ダンスを覚えて踊ることをゴールにするのではなく、ダンスパーティーの企画をするということをプログラムの主軸にしたところだ(図11)。振り付けはシンプルかつ短くすることでオンライン上でも覚えやすいものにし、その分企画とパーティの準備にたっぷり時間を充てることで、ダンスという表現からイメージを広げ、自ら場を創り出すという体験につなげることを試みた。参加者の声としては、「パーティーの企画書を書くことで全体像が浮かんでくるんですね!手先の器用な子ですがまた違った感覚を刺激されたみたいで、パーティーをやると張り切っています。ダンスも簡単に親子で楽しめました。」「WSをきっかけにパパに内緒でお誕生日パーティーを企画運営するんだと張



図10 ワークショップルーム内で講師の背景となる場所が飾り付けられた様子

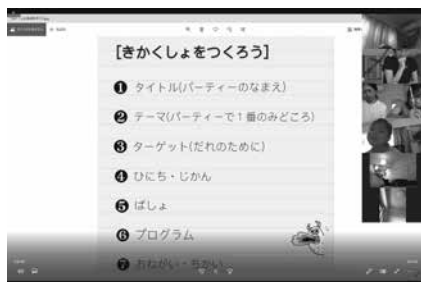


図11 企画書について説明している時の様子

り切っています。どんな発想をするか楽しみです。」等が報告された。

4組目として、高橋直裕氏¹³⁾の取り組みを報告する。10月と2021年2月に開催し、プログラム内容は基本的にどちらも同じ流れであった。プログラムの目的は、「新しい世界や他者の気持ちを想像し、身体表現を通じて体感する」「ものの見方が広がったり、他者を慮る気持ちを持てるようになる」等である。プログラムの大きな流れは、ウォーミングアップとして感情や過去の体験等を個々に身体のポーズや動きで表現する、常設展示室のライブ配信により作品を鑑賞する、展示中の作品から2点を選び、作品に登場する人物の動きをトレースしイメージを広げ、数人のグループになってシーンを作り実演してみる、といったものである。高橋氏の企画の特徴的な工夫の1つ目は、個人で取り組むアクティビティのときは、全員が一斉に行う、画面に映らなくても良い等、参加者が他者の目を気にせずにすむような声かけをした点だ。演劇というあまり日本人には慣れないジャンルの表現かつオンラインという二重の意味で緊張が生まれやすい状態を、そういった声かけによって意識的にやわらかくほぐし、参加者が自身の感情や身体感覚と繋がりやすくなるように働きかけていた。2つ目は、ブレイクアウトルーム機能を活用し、参加者だけのグループを作って、その中で無理なくコミュニケーションが生まれるようなプログラム構成にした点だ(図12)。ウォーミングアップで少しずつ参加者同士が関わるようにしつつ、いざグループ分けをした際には、個々で思いついたアイデアを持ち寄りつなぎ合わせるというシンプルかつ明確な目的を提示することで、自然と互いの表現を尊重しながら共有できるような流れになっていた。参加者の声としては「作品の登場人物になる体験を重ねていたら、絵が勝手にしゃべり出した。」「数百年の前の作品とも、オンラインで初めて出会う参加者とも、



図12 グループの中で相談してまとめたストーリーを演じている様子

1組目として、FLT[®]の取り組みを報告する。9月と12月に開催し、プログラム内容は基本的にどちらも同じ流れであった。プログラムの目的は「子供達に自由に発想し、自分らしさを見つけることの楽しさを体感してもらい、心のものさしを作ってもらうキッカケを作る」「保護者に今回のワークのような環境を継続して作ってもらえるようにメッセージを届ける」である。プログラムの大きな流れは、事前に送られたキットに含まれる地図やパートナーとのやりとりをガイドにイメージを膨らませ、サーモインク[®]等の画材でトートバッグへ自由に描画し、仕上げるというものだ。FLTの企画の特徴的な工夫の1つ目は、参加者へ事前に郵送するキットが非常に充実していたという点だ(図7)。トートバッグの描画に必要な基本的な道具は全てキットに含まれ手軽に体験できるようになっているだけでなく、プログラムガイドにイラストを多用したり、絵の具は色が見える透明な小さいボトルに詰め替えたりするなど、キットを開封する瞬間から参加者がワクワクするような仕掛けがほどこされていた。また、保護者向けのパンフレットもキットに同封し、目的の一つでもある保護者へのメッセージもしっかりと届くように努めていた。2つ目には、プログラム全体を物語調にまとめた点だ。パワーポイントで作成した場面ごとのイラストや簡単なアニメーションを紙芝居のように画面共有で見せながら、用意した物語の脚本に沿って各スタッフが登場キャラクターになりきって進行することで、参加者をイメージの世界へと誘っていた(図8)。参加者の声としては、「色が変わる絵具は珍しく、自慢の作品を得意げに見せてくれました。」「ワークショップの進行や内容は小学生のこどもにもわかりやすく作っていただき、こども1人でも困ることなく楽しんで参加できました。」等が報告された。

2組目として、美エイジング[®]協会代表、桜井まどか氏¹⁰⁾の取り組みを報告する。9月に開催したプログラムの目的は「千葉市美術館の作品鑑賞と参加者自

身の手による自由な表現を通して、アートへの多角的な視点とアプローチを体験する」「表現の場を創出する」「地域と美術館への理解を深めるきっかけを提供する」等である。プログラムの大きな流れは、常設展示室の作品を鑑賞し、講師による作品解説等を聞きながら、千葉市美術館の作品をモチーフとしたぬり絵を身近な画材で自由に彩色するというものだ。桜井氏の企画の特徴的な工夫の1つ目は、常設展示室内のオンライン作品鑑賞体験だ。ZOOMに入るアカウントの内の1つをスマートフォンにしておき、そのスマートフォンを持ちながらスタッフが展示室内を歩くことで、参加者はライブ中継を見るような感覚で展示室内全体的様子や、展示されている作品を鑑賞することができた¹¹⁾。2つ目は、各参加者が完成させた作品を振り返るための時間の長さが挙げられる。他のパートナーの企画でも作品を振り返るための枠は設けられていたが、桜井氏のプログラムでは特にその部分が長く、参加者一人一人が自分の作品について工夫した点や描いてみての感想等を語り、その上で他の参加者からの感想や講師の所感等も伝えられることで、参加者の表情が最も生き生きとする時間となっていた(図9)。参加者の声としては、「後日、美術館で伊藤若冲のオウムを見てきました!大きくてびっくりしたと娘が言っていました。このワークショップをきっかけに本物も鑑賞できた事はとても良い体験になりました。」「お話を聞きながら描き、ゆったりとした気分を味わえました。」「自由に明るい色・華やかな色を使うことで自分の気持ちもそうなれました。」等が報告された。

3組目として、長瀬陽子氏¹²⁾の取り組みを報告する。10月と12月に開催し、基本的な流れは同じプログラムを、1回目と2回目対象年齢を変えて実施した。プログラムの目的は、「ダンスという表現から更に想像して創造し作品にする」「想いを身近な素材を使って自由に形にしてみる」等である。プログラムの大きな流れは、講師が用意した音楽に合わせてダンスの振



図7 各参加者に郵送されたキット



図8 ZOOMの画面共有で映された物語の一場面

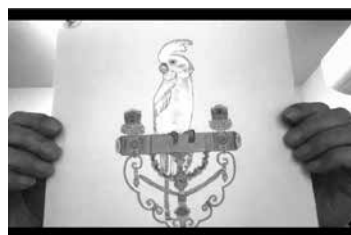


図9 参加者が自分の作品について語っている時の様子

(資料6)2020年度 ワークショップパートナーによるオンライン
ワークショップ一覧

①	パートナー	FLT(ワークショップクリエイター)
	タイトル	マジカルインク×アート
	開催日	2020年9月5日(土)
	開催時間	第1回:10:15-12:15(10:00受付開始) 第2回:13:30-15:30(13:15受付開始)
	対象	小学3年生以上
	定員	各回10名
	実際の参加者数	合計6名
②	パートナー	美エイジング®協会代表 桜井まどか (アートセラピスト)
	タイトル	絵師の世界に触れる～彩色・画材・自由 に愉しむ「わたし流」～
	開催日	2020年9月26日(土)
	開催時間	13:00-15:30
	対象	小学生以上
	定員	20名
	実際の参加者数	8名
③	パートナー	長瀬陽子(ダンサー・DANCE ASOBU CREW主宰)
	タイトル	ダンスであそぶアートする～ハロウィン ダンスパーティを演出しよう～
	開催日	2020年10月4日(日)
	開催時間	10:30-12:00
	対象	小学1～6年生
	定員	15名
	実際の参加者数	13名(7組)
④	パートナー	橘高あや(アートエバンジェリスト協会 認定インストラクター)
	タイトル	気づいて話して楽しもう!みんなのア ート鑑賞ワークショップ vol.1
	開催日	2020年10月17日(土)
	開催時間	13:00-15:30
	対象	高校生以上
	定員	8名
	実際の参加者数	5名
⑤	パートナー	高橋直裕(演劇ワークショップファシリ テーター)
	タイトル	カラダを通して味わうアートvol.1
	開催日	2020年10月25日(日)
	開催時間	14:00-17:00
	対象	高校生以上
	定員	12名
	実際の参加者数	10名
⑥	パートナー	FLT(ワークショップクリエイター)
	タイトル	マジカルインク×アート
	開催日	2020年12月6日(日)
	開催時間	第1回:10:15-12:15(10:00受付開始) 第2回:13:30-15:30(13:15受付開始)
	対象	小学3年生以上
	定員	各回10名
	実際の参加者数	合計11名
⑦	パートナー	長瀬陽子(ダンサー・DANCE ASOBU CREW主宰)
	タイトル	ダンスであそぶアートする～Xmasダン スパーティを主催しよう～
	開催日	2020年12月20日(日)
	開催時間	10:30-12:00
	対象	5歳～小学3年生
	定員	15名
	実際の参加者数	1名

⑧	パートナー	高橋直裕(演劇ワークショップファシリ テーター)
	タイトル	カラダを通して味わうアートvol.2
	開催日	2021年2月28日(日)
	開催時間	14:00-17:00
	対象	高校生以上
	定員	12名
	実際の参加者数	9名

たわけではないが、美術館がZOOMの有料アカウントを所有していたこと、通信量が比較的軽いこと、参加者は無料で使用できることなどが選ばれた理由と思われる。2点目に、配信場所としては基本的にワークショップルームを使用した。ワークショップパートナー制度の目的の一つにワークショップルームの活用が含まれているためである。ただし、ワークショップルームの通信環境においては複数のPCを接続するのは難しいため、主催者側の人数が多い場合は別の部屋から接続する場合もあった。3点目に、ワークショップの最初に参加者に対してZOOMの基本的な操作方法の確認を行う時間が設けられた。音声や動画、画面表示に関する操作方は参加者本人に任せられる部分もあるため、最初に説明の時間を設定することは、参加者の安心感を高めると同時にプログラム全体をスムーズに進めるのにも必要と考えられた。4点目に、プログラムの進行役とは別に、ホスト⁴⁾側で必要なZOOMの操作を担当するテクニカルサポート役を用意した。テクニカルサポート役の仕事は、参加者の接続承認、名前変更、音声操作、ブレイクアウトセッション⁵⁾への振り分け、スポットライトビデオ⁶⁾の設定、チャット⁷⁾への対応、接続不良の参加者へのフォロー等が挙げられる。これらの仕事は全て、プログラムを滞りなく進行するために必要であるとともに、参加者がストレスなくプログラム内容に集中するための配慮とも言えるものである。

以上の共通点を踏まえた上で、ここからはパートナーごとに2020年度に開催したワークショップの目的と大まかな流れ、目的を達成するために行われた様々な工夫の中で特徴的と思われた点を2つずつ紹介する。また、それらの工夫により、参加者からどのような反応があったのかについては、開催後各パートナーから提出される報告書の参加者及び保護者から寄せられた感想を記入する欄である「参加者からの声」から抜粋したものを参考として添える。

能動的に見てみる、そこから創作のヒントを見つけるという体験は提供することができたのではないかと受け取っている。

課題の4つ目としては、絵馬の描き方の動画を制作するだけでは、講師と参加者が直接言葉を交わすといったコミュニケーションを取る機会を作れないということがあった。主に(資料1)の意図の項目5、目的の項目3に関わる部分である。その解決策として、ワークショップ開催期間の最終日にweb会議ツールの一つであるZOOMを使用したオンラインでの絵馬お披露目を開催した。画面越しではあるが、参加者が講師に向けて自分の作成した絵馬について語り、また講師からも参加者の絵馬についての感想を伝える機会を設けることで、双方向のやりとりが生まれ、時にはそこから画材の使い方の工夫についてや、日本の妖怪の歴史などにも話が広がる場面もあった。普段の生活では、作品を通して以外の接点が少ない作家本人と直接交流することができる、参加者にとっても貴重な機会を提供できたのではないかと考えている。

課題の5つ目としては、会場で一斉に絵馬を制作するのではなくったため、当初予定していた開催日のうちに講師が参加者から直接絵馬を預かり、キャプションをつけて美術館のびじゅつライブラリー³⁾に展示するという作業ができなくなったことであった。主に(資料1)の意図の項目2や、目的の項目4、5に関わる部分である。その解決策としては、自宅で制作した絵馬は、美術館へ郵送または事務室まで持ってきてもらえば、担当職員が随時展示作業を行うということで対応した(図6)。展示する際には、妖怪の名前と説明、作者名がわかるキャプションを作成して添えた。郵送や美術館への持ち込みは、手間やお金がかかってしまうため、どれだけの絵馬が集まるかは正直なところ不安だったが、最終日までには個性豊かな絵馬27枚がずらりと並ぶことになった。また、受付スタッフ



図6 びじゅつライブラリーに展示された参加者の絵馬

からは、展示の様子を直接見るためにライブラリーへ足を運び、自分の絵馬や他の人の絵馬について会話を弾ませていた親子が何組もいたと報告を受けた。参加者には作品を他者と共有することの喜びや楽しさを体験していただくとともに、来館の動機やきっかけにもつなげることができたのだと考えている。

以上5つの課題と、それらに対する解決策の具体的な内容、そして参加者からの反応についてそれぞれ記述した。最終的にこのオンラインワークショップには、100名以上の方にご参加いただくことができた。予想以上に反響があり大変にありがたく感じたと同時に、会場集合型で開催したならば最大60名が定員であったことを思うと、オンライン開催という形式の可能性についてより考えさせられるきっかけにもなった。

③ワークショップパートナーによる取り組みの紹介

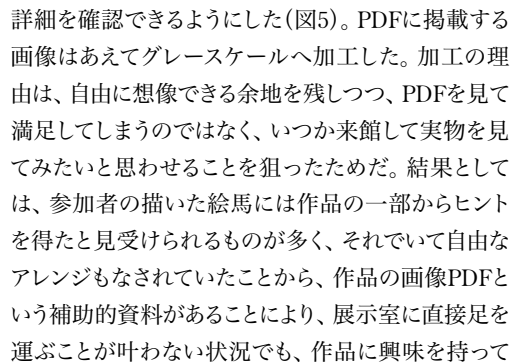
2020年度からはワークショップパートナー登録制度も新たにスタートした。この制度は、これまで市内外で文化的な活動を行なってきた個人や団体にワークショップパートナー(以降、パートナー)として登録してもらい、ワークショップルームを中心とした美術館の施設を活用して、それぞれの専門性・特色を生かしたイベントやワークショップを、美術館と共に開催していくというものだ。美術館の拡張リニューアルオープンに合わせて、パートナーによる企画も複数準備を進めていた。しかし、こちらも他のイベント同様、全て中止かオンラインへの変換が必要となった。パートナーも皆オンラインでの開催経験は無かったため、常設展関連企画と同様に手探りで準備作業となったが、非常に研究熱心な方ばかりであった。担当職員は相談に乗り一緒にアイデアを出してもいくが、プログラムを考え実施する中心者は各パートナーである。そのため、同じオンラインへの変換ではあっても、力を入れたところや工夫した点などは当然異なり、結果的にそれぞれの個性がひかるプログラムが開催されることになった(資料6)。2020年度にオンラインワークショップを開催した5組のパートナーの取り組みについて紹介したい。

各パートナーの具体的な活動内容を紹介する前に、どのパートナーのプログラムにも共通していた4点を記しておく。1点目に、使用したweb会議アプリケーションはZOOMであった。特に美術館側から指定し

BGM

1

(資料5)妖怪絵馬ワークショップ動画用 ガイドPDF



47

(資料3)妖怪絵馬ワークショップ動画用 香盤表

NO.	シーンタイトル	撮影場所	出演者			必要なもの	備考
			重岡さん	東雲さん	水泉さん		
1	導入:妖怪絵馬WSへの参加ありがとう	5F スタジオ	◎	◎	◎		
2	講師紹介 1人目	5F スタジオ	◎			絵馬パネル	1人1分程度
3	講師紹介 2人目	5F スタジオ		◎		絵馬パネル	
4	講師紹介 3人目	5F スタジオ			◎	絵馬パネル	
5	ワークショップ概要説明	5F スタジオ			◎	講師の絵馬?	
6	ここが常設展示室	5F 常設展示室入口	◎	◎	◎		常設展示室の前に注意パネルを置く
7	妖怪のヒントを見つけよう	5F 常設展示室内	◎	◎	◎	えんぴつ、ボード、紙	
8	絵馬のアイデアをメモしよう	5F 常設展示室内	◎	◎	◎	えんぴつ、ボード、紙	気になる作品を見つけたら、メモする?
9	絵馬のアイデアをメモしよう	5F スタジオ		◎		えんぴつ、紙、所蔵品シート	所蔵品シートの説明も兼ねて
10	絵馬の準備をしよう	5F スタジオ		◎		絵馬のつくり方シート、画用紙、ダンボール、えんぴつ、定規、はさみ、カッター	絵馬のつくり方シートの説明も兼ねて
11	絵馬を描いてみよう①下書き有り	5F スタジオ	◎		◎	えんぴつ、消しゴム、ペン	
12	絵馬を描いてみよう②下書き無し	5F スタジオ		◎		クレヨン、ボスカ、水彩など	
13	講師の作品 制作プロセス①	5F スタジオ	◎	◎	◎	位置決め用のマスとテーブル	全部で3段階→下書き程度のあたり
14	絵馬を描いてみよう③各画材の使い方 のコツ～色鉛筆・クレヨン・ボスカ～	5F スタジオ	◎	◎	◎	クレヨン、色鉛筆、ボスカ、ウェットティッシュ	
15	講師の作品 制作プロセス②	5F スタジオ	◎	◎	◎	位置決め用のマスとテーブル	全部で3段階→色塗り途中あたり
16	その他のオススメ画材たち	5F スタジオ	◎			水彩や筆ペン、etc.	必要があれば、使い方も少し伝える?
17	講師の作品 制作プロセス③	5F スタジオ			◎	位置決め用のマスとテーブル	全部で3段階→完成していてもOK
18	自分のペースで楽しく描いてね	5F スタジオ	◎	◎	◎	紐	完成したら紐を通してね
19	絵馬はこんなところに展示されるよ	4F びブラリ	◎	◎	◎		絵馬の受付は8/22まで
20	展示は職員が行います	4F びブラリ				イーゼル、絵馬パネル	
21	絵馬にはキャプションもつきます	4F びブラリ				キャプション	
22	力作をお待ちしています!	4F びブラリ	◎	◎	◎		

た。動画の編集は、iMovieというアプリケーションを使用し、操作に慣れたスタッフが1日半程かけて、BGMや文字入れ等も含む作業を行った。動画を作るにあたって大切にすることは、見ている人に実際に自分も講師と一緒に美術館の中を歩いたり作品を制作したりしているような気持ちになってもらう、ということだ。展示室を歩く講師の後ろをついて回って作品に関するちょっとした呟きも拾うようにする、講師が妖怪を描いていく手元をアップで撮り、下書きから彩色までのプロセスをしっかりと見られるようにするなど、講師とともに会場にいれば体験できたことに、動画の中でできるだけ近づくことを目指した(図4)。また、台本や台詞は必要最低限の情報のみ決めておくことに留め、基本的には講師自身の言葉で話していただく形で撮影したことで、誰よりも講師自身が楽しみながら鑑賞や制作している様子が伝わる動画に仕上がった。以上のような準備と作業、そして講師の方々からの全面協力を経て完成した動画は、参加者にも楽しく視聴していただくことができた模様で、それは美術



図4 講師達が常設展示室の作品を鑑賞している様子(動画の一場面)

館に絵馬が届いた際に同封されていたメッセージや、オンラインお披露目会での参加者の言葉からもうかがうことができた。

課題の2つ目としては、オンライン決済等の手段を取ることが難しかったため、参加無料の形式で開催することが必須となり、美術館がワークショップで使用する素材や画材を用意することができないということであった。主に(資料1)の意図の項目3や、目的の項目4に関わる部分である。その解決策として、参加

(資料1)

妖怪絵馬ワークショップ

当初予定していた会場集合型のプログラム内容

タイトル	合体?変化!?きみの妖怪絵馬をつくろう
開催日	2020年8月9日(日)
時間	1回目 10:30～12:00／2回目 14:00～15:30
会場	ワークショップルーム
対象	小学生以上(未就学児は、保護者同伴で参加可能)
定員	各回30名(事前申込制／先着順／定員に空きがある場合は当日受付も可)
参加費	500円(絵馬代、画材代、返送料込み／大人は別途観覧料300円が必要)
講師	水屋亭氷泉(イラストレーター)、しげおか秀満(漫画家)、東雲騎人(妖怪絵師)
申込方法	FAXまたは当館ホームページからメールにて
プログラムの意図	- 子どもから大人まで幅広い年代の人に来館のきっかけを提供する。 - 新しい施設を知る機会をつくる。 - 千葉市美術館の所蔵作品に親しみを持たせる。 - 参加者の想像力・創造力を刺激する。 - 作家と交流する機会を提供する。
プログラムの目的(具体的なゴール)	- 新設された常設展示室に足を運んでもらう。 - 常設展に展示された所蔵品の鑑賞を通して、作品への理解や関心を深める。 - 作家の持つ発想、技能、知識に触れることで、創作意欲を高める。 - 絵馬作りや作品の展示を通して、想像すること、描くこと、作品を他者と共有することのよさや楽しさを体験する。 - びじゅつライブラリーと連動することで、館内の回遊を促す。
用意したものの	絵馬(木製)、絵馬の紐、参考作品パネル(白黒・A4サイズ・30種類程度)、鉛筆、消しゴム、メモ用紙、キャプションカード、ポスカ、クレヨン、油性カラーペン、アクリル絵の具、筆、パレット
プログラムの流れ	- ワークショップ会場に集まった参加者30人は3グループに分けられ、3人の講師それぞれにガイドされながら常設展示室へ移動し、講師とともに作品を鑑賞する。 - 作品の中から「妖怪」のヒントとなるモチーフを見つけ、メモしていく。 - 会場へ戻り、参考作品パネル等もヒントにしながらか「オリジナルな妖怪」を考える。講師から彩色等のアドバイスを受けつつ、木製の絵馬に考えた妖怪を描く。 - 妖怪の名前や特徴も考え、完成したら講師に共有し、講評を受ける。 - ワークショップ終了後、絵馬は当日のうちに講師の手によって4階のびじゅつライブラリー(図書室)に展示され、一定期間一般の来館者へ公開。その後、参加者へ返送される。

(資料2)

妖怪絵馬ワークショップ

オンライン開催に変更後のプログラム内容

タイトル	合体?変化!?きみの妖怪絵馬をつくろう オンラインver.
開催日	2020年8月13日(木)～23日(日) 参加申込受付期間 7月11日(土)～8月22日(土)
時間	いつでも
会場	どこでも
対象	どなたでも
定員	無し
参加費	無料
講師	水屋亭氷泉(イラストレーター)、しげおか秀満(漫画家)、東雲騎人(妖怪絵師)
申込方法	当館ホームページからメールフォームにて
使用アプリケーション	ZOOM
動画の公開方法	YouTubeにて、限定公開。動画視聴用のリンクをメールで連絡。
プログラムの意図	- 子どもから大人まで幅広い年代の人に美術館へ興味を持つきっかけをつくる。 - 新しい施設を知る機会をつくる。 - 千葉市美術館の所蔵作品に親しみを持たせる。 - 参加者の想像力・創造力を刺激する。 - 作家と交流する機会を提供する。 - 自宅からも参加可能なプログラムを提供する。
プログラムの目的(具体的なゴール)	- 所蔵品画像の細部まで見ることで、作品への理解や関心を深める。 - 動画の視聴を通して作家の持つ発想、技能、知識に触れることで、創作意欲を刺激する。 - 自宅での絵馬作りや、会場での作品の展示を通して、日常の中にあるもので工夫する楽しさや、想像すること、描くこと、作品を他者と共有することのよさや体験する。 - びじゅつライブラリーと連動することで、来館者にもオンラインでの参加を促す。
用意したものの	講師による絵馬の描き方動画、絵馬の作り方PDF、所蔵作品シート、ZOOMの有料アカウント、キャプションカード、びじゅつライブラリーでの展示用パネル
プログラムの流れ	7月11日～8月12日の間に参加申込をすると、8月13日に絵馬の描き方動画、絵馬の作り方PDF、所蔵作品シート、お披露目会のZOOMリンクがメールで参加者に届く。8月13日以降は、申込と同時にそれらが届く。 - 動画やPDFを参考に、所蔵作品シートの中から「妖怪」のヒントとなるモチーフを見つけ、「オリジナルな妖怪」を考える。 - 自宅にあるもので絵馬をつくり、考えた妖怪を描く。 - 妖怪の名前や特徴も考えて裏面に書く。 - 完成した絵馬を美術館に郵送する。 - 絵馬は都度、職員がキャプションを添えて4階のびじゅつライブラリー(図書室)に展示。一定期間一般の来館者へ公開後、参加者へ返送される。 - 最終日にオンライン上でお披露目会を実施し、講師と交流しながら自分の作品について語り、他者の作品にも触れる。



図2 ワークショップルームの水場

によって難しくなったため、予定していたプログラムは軒並み中止せざるを得なくなり、代わりになるものとして急遽オンラインワークショップが検討されることになった。

②常設展関連ワークショップにおける試み

では、具体的にどのような内容のプログラムを当初開催しようとしていたのか、そして会場集合型を想定して組まれていたプログラムで実現しなかったこと、その意図や目的はできるだけ手放さずに、どのような方法でオンライン開催への変換を試みたのか、常設展関連ワークショップとして2020年8月に開催した「合体?変化!?きみの妖怪絵馬を描こう」を1例として取り上げて報告する。

拡張リニューアルオープン後、初の常設展関連ワークショップとなるこの企画で当初予定していたプログラムは(資料1)の内容であった。2020年の1月頃から講師の方々と打ち合わせを重ね、3月の時点で概要を含むプログラムの大まかな流れが決まったため、4月に入ってからにはチラシの作成にも取り掛かり始めていた。しかし、その後の緊急事態宣言の発出を受け、美術館の方針で感染症対策の一環として、それまで準備を進めていた会場集合型ではなく、オンラインでの開催の道を講師の方々とともに探ることになった。しかし、担当の美術館職員も講師陣もオンラインワークショップの提供経験は無く、何をどこから考え始めれば良いのかも最初は迷うような状態だった。だが、担当から恐る恐る送ったオンラインワークショップへの形式変更依頼に対して、講師の方々は大変に意欲的かつ協力的であったため、その情熱に背中を押されるようにオンライン化への作業は少しずつ進んでいった。その後、メールでのやりとりを中心に検討を重ねていき、最終的に実施したのは(資料2)の内容であった。(資料1)と(資料2)を比較すると、プログラムの

意図に関しては、ほとんど変更がないことがわかる。一方で、プログラムの流れに関しては、変更されている部分が多い。その変更部分こそが、会場集合型からオンラインへと変換するにあたり生じた課題に対して、手探りながらも我々なりに答えを出した部分だとも言える。特に大きな課題は5つあった。それぞれ詳しく見ていく。

課題の1つ目としては、参加者が会場に集まらないため、作品からヒントを得てオリジナルな妖怪を想像する時のコツや、絵馬の描き方などを、講師から参加者に直接伝えてもらうことができないということがあった。主に(資料1)の意図の項目1、4、5や、目的の項目2、3、4に関わる部分である。それに対する解決策として、講師の方々にご協力いただき、作品の鑑賞からイメージを膨らませ、それを絵馬に描くまでの部分をまとめた1本の動画を作成した。動画に関しては、必要最低限のスタッフ、機材、時間で制作を試みた。動画作成について少し細かく記しておく、まず、スタッフに関しては、過去に映像作品の制作や動画編集の経験者がいたため外部の制作会社などへは発注せず美術館の職員のみで対応した。撮影に向けての事前準備としては、簡単なものではあるが香盤表(資料3)や絵コンテ(資料4)を作成し、当日関わるスタッフや講師達と予め共有しておくことで、撮影がスムーズにいくようにした。また、美術道具的な準備としては、画面に彩りを加え楽しい雰囲気を作る効果を狙って、各講師がチラシ等の広報用として以前に作成していた絵馬の画像データを拡大して大きなパネルを作成した(図3)。撮影日は、展示室内でのシーンもあったため、一般のお客様がいない休館日に設定した。撮影は朝から夕方までほぼ1日かけて、5階のワークショップルームと常設展示室、4階のびじゅつライブラリーを場面ごとに移動しながら行った。撮影用の機材としては、iPhoneとiPhoneを固定するスタンドを用意し



図3 大きな絵馬パネルを持って挨拶をする講師たちの様子(動画の冒頭)

会場集合型ワークショップの「オンライン化」についての報告

田口由佳

千葉市美術館は2020年7月11日に拡張リニューアルオープンをした。それに伴い、常設展示室やつくりかけラボ¹⁾など新しくいくつかの施設が作られたが、そのうちの一つにワークショップルームがある。名前が示す通り、ワークショップを中心としたイベントを開催することに特化した施設であり、本来であれば2020年度はこの新しい部屋を大いに活用し、様々な企画を開催する予定であった。しかし、新型コロナウイルスの影響によってそれらは一斉に中止となり、感染症予防の観点から従来のような会場集合型のイベントは、オンライン開催のプログラムへと変更が必要となった。それまで、千葉市美術館ではオンラインワークショップの開催経験がなかったため全てが手探りでスタートであったが、結果的に多種多様なワークショップをオンラインで実施することができた。本稿では、常設展関連企画とワークショップパートナーによる企画における取り組みについて報告する。

①ワークショップルームについて

まず、従来予定していた会場集合型のワークショップの内容を理解しやすくするために、様々な企画の会場として使用することを想定されていたワークショップルームについて、新設されるに至った経緯とその設備内容を確認しておきたい。千葉市美術館の拡張リニューアルオープンにあたり、いくつかのコンセプトが掲げられたが、その中に「美術を体感し市民の感性を育む美術館」というものがあつた。ワークショップルームはその「体感」という面を充実させることを目的としたプログラムに対応するために作られたと言える。美術館の拡張リニューアルオープン以前は、ワークショップを開催することを想定して作られた設備がなく、開催プログラムによっては不便が多かった。例えば、2017年に床に大きな紙を敷き、そこにローラーや刷毛などを使って絵の具や色水で着色するといった子ども向けの企画²⁾を開催したことがあつた(図1)。しかし、当時は活動するに十分な広さを確保できる会場は、絨毯が張られた講堂しかなかったため事前準備だけでも多大な労力を必要とした。具体的に言え



図1 ワークショップ中の様子

ば、床に段ボールを敷き詰め、その上をさらにビニールシートで覆い、ずれないようにテープでとめ、念のため壁にも同じくビニールシートで養生をするといった作業で、会場が広い分ボランティアスタッフ数人の手を借りても半日以上かかった。また、会場内に水場が無かったため、手洗いが必要になるたびに会場外の洗面所へ行かなくてはならず、参加者にとっても不便であった。このような経験から、子どもを対象とし絵の具などを使った体感型のダイナミックな企画や、陶芸をはじめプログラム内で水場が必要となる企画などを継続的に開催していくには、それ相応の施設が必要であるという認識が数年前から美術館職員の中にあつた。そのため、拡張リニューアルに伴い今後の美術館活動において必要な施設とはどのようなものかが検討される中で、多様なプログラムに対応可能な部屋、ワークショップルームの構想が浮かび上がったのだつた。

新設されたワークショップルームには、床に汚れや水を弾きやすい素材が選ばれ、会場内に広い水場も備えられることになった(図2)。プロジェクター、音響、ライティングの設備も配されており、ダンスや演劇、映画鑑賞イベント等も実施可能だ。また、常設展示室と同じフロアである5階に設置されたので、鑑賞と関連させた企画も開催しやすくなった。2020年度に開催予定であつた会場集合型の企画は、当然、これらワークショップルームの機能や特徴を活かそうとしたものばかりであり、プログラムの内容も参加者がこの会場に集まることが大前提であつた。そして、その一つの場所に人が集まることこそが感染症の拡大

採 蓮

Siren

第
三
号

No.23

目次

Contents

採蓮のいわれ 4

The Implication of "Siren" 5

図版 西川祐信「四季風俗図巻」 6

西川祐信筆「四季風俗図巻」考 北川博子 9

Study of Nishikawa Sakenobu's "Genre Scenes in the Four Seasons" Kitagawa Hiroko 19

平成三一／令和元（二〇一九）年度 千葉市美術館の活動 20

平成三一／令和元（二〇一九）年度 市民ギャラリー・いなげ 企画展および施設の利用者 48

Report on Transforming On-site, In-person Workshops Online Taguchi Yuka 54

会場集合型ワークショップの「オンライン化」についての報告 田口由佳 43

Doppo (Stand Alone) - Kitaaji Rosanjin's Pottery and the Renaissance of Modern Japanese Ceramics Warashina Hideya 41

獨歩 北大路魯山人の作陶と古典復興の時代 (1) 蘆科英也 2

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第二三号

二〇二一年三月三〇日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

〒260-0803 千葉市中央区中央三丁目一〇番八

電話 〇四三―二二一―二三一一(代)

翻訳協力―バーバラ・クロス

ルイズ・アリソン・コート

制作―era

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.23

March 30, 2021

Edited and Published by
Chiba City Museum of Art
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba City, Chiba 260-0013 JAPAN
Phone. 043-221-2311

Translated by
Barbara Cross
Louise Allison Cort

Produced by
erA

ISSN 1343-148X

Despite common misunderstanding, the Hoshigaoka Saryō had not originated as a restaurant. Tea practice was at the core of its operation as a center for socializing among the elite; its character was close to that of the clubs of England.

The responsibility for management of the Hoshigaoka Saryō served to intensify Rosanjin's involvement in producing ceramics. The establishment attracted guests of status incomparably superior to those of the earlier "Gourmet Club." In 1926, to produce wares for the Hoshigaoka Saryō, Rosanjin opened a kiln in Yamazaki, Kita Kamakura. In the course of this development, the quality of his ceramics underwent a transformation. Responding to the original purpose of the Hoshigaoka Saryō, Rosanjin turned to production of wares in the mode of historical ceramics used for tea (*chatō*). This change is thought to have been inspired, as well, by Ōta's presentation to him, in Kanazawa in 1926, of a tea bowl attributed to a famous cultural figure of the early Edo period, Hon'ami Kōetsu (1553–1637). The bowl bore the name "Yama no O," after the name of Ōta's restaurant as well as the name by which Kanazawa was known for a while during the Momoyama period. As a result of that gift, Rosanjin confronted the tea practice that stood at the core of traditional Japanese culture.

Rosanjin shifted his interest from the simple tea bowls made on the Korean peninsula that had captured the affection of tea practitioners of the Momoyama period toward Shino ware made in Japan around the same time. It was as though the tea bowl "Yama no O" guided him to the roots of beauty. Certainly, Shino ware was also admired by tea aficionados (*sukisha*). But Rosanjin considered Shino ware to be the epitome of ceramic beauty. In the same way, Rosanjin and his contemporary, the oil painter Kishida Ryūsei (1891–1929), first admired Northern Renaissance drawings, beginning with Albrecht Dürer (they studied from reproductions), then came to esteem the paintings of Chinese Song and Yuan period artists, which had been held in high regard in Japan from the Ashikaga period (1336–1573) onward by *sukisha* and others. Rosanjin had no formal training in ceramics from an art school or a workshop. His concepts of ceramic form and evaluation were influenced by the early writings of Yanagi Muneyoshi (Sōetsu, 1889–1961) in the literary journal *Shirakaba*. (Ryūsei also had a connection to that publication.) Today Yanagi and Rosanjin are perceived as holding opposing opinions with regard to aesthetics, but they were not simply rivals.

Rosanjin wanted to know the location of the kilns that had made Shino ware in the Momoyama period. At the time he was searching for the kiln sites, he seems to have believed that Shino and other types of ceramics made for tea use during the Momoyama period had been produced in Seto, Aichi Prefecture. — But in 1930, a member of Rosanjin's pottery workshop staff, Arakawa Toyozō (1894–1985), discovered Shino shards at the Ogaya Mutagahora kiln site in Mino, modern Gifu Prefecture. This site was close to where Toyozō had been born and raised.

Toyozō's discovery of the Shino shards made clear that Shino— as well as Oribe, Ki-Seto, and Setoguro wares of the Momoyama period— had been made at kilns in Mino. Potters Katō Tōkurō (1897–1985) and Katō Hajime (1900–1968) also took part in the kilnsite investigations. This project marked the concrete beginning of the modern revival of Momoyama ceramics. Although Rosanjin did not discover the Shino shards, he played an important role through his early advocacy of the significance of Shino ware in a modern cultural context. In 1936, Rosanjin's complex temperament and a variety of other issues led to his departing from Hoshigaoka Saryō and turning it over to Nakamura. For the rest of his life, however, he continued producing ceramics at his kiln in Kita Kamakura.

The distinctive trait of Rosanjin's ceramics is the manner in which he reintroduced vitality to the styles of traditional tea ceramics which, in the course of their perpetuation over a long time, had lost their expressive power. A concrete example is how he freely combined a clay body from one ceramic tradition with a glaze from a separate tradition. His method, which could be called a "mash-up of traditions," was not something he practiced consciously, but it clearly fits within the parameters of twentieth-century modernism. This method was not confined to Rosanjin alone. It can be seen as well in the work of another potter who followed the same trajectory, Kawakita Handeishi (1878–1963). However, comparison of their attitude toward old ceramic traditions shows that the pioneering Rosanjin was subjective, whereas Handeishi (like Toyozō and various other potters as well) was objective and analytical. Through his efforts in reviving tradition, Rosanjin strove to discover himself (the establishment of a modernist ego). That approach had the potential to oppose tea culture with its heavy burden of traditional standards (as well as orthodoxy). At the same time, Rosanjin's stance differed from that of the academy, represented by the Teiten, and the Mingei movement espoused by Yanagi. It exerted influence on the period of his own life as well as on the potters who came after him.

(Translated by Louise Allison Cort)

Doppo (Stand Alone) — Kitaōji Rosanjin's Pottery and the Renaissance of Modern Japanese Ceramics

Warashina Hideya

This essay documents the activities of Kitaōji Rosanjin (1883–1959) within the framework of the developments termed the “Renaissance of modern Japanese ceramics” or the “modern revival of Momoyama ceramics.”

The trajectory of three-dimensional modeling within Japan owed considerably to the arrival of Buddhist sculpture together with the doctrines of Buddhism during the Asuka period (538–710). Thereafter, Buddhist sculpture alternated between localization of style and the arrival of new modes from overseas. After the emergence of the Kei school in the Kamakura period (1185–1333), however, it entered a long phase of stagnation.

Tea ceramics (*chatō*), the wares used in the context of whisked the mode of tea preparation introduced from China, emerged as though an alternative to Buddhist sculpture. Thereafter, tea ceramics evolved as if to follow the precedent of Buddhist sculpture, not only moving in the direction of localization, but also becoming a vessel for Japanese concepts of materiality and spirituality, and blossoming in the Azuchi–Momoyama era (1574–1600). In the ensuing Edo period (1600–1878), ceramics developed fully as an industry merging aesthetics and mass production.

Japanese ceramics from the Meiji era (1868–1912) onward continued the technology perfected during the late Edo period while gradually pivoting toward a mode of modern individualism. From the Taisho era (1912–1926) into the prewar years of the early Showa era (1926–1989), emerging potters paid attention to ceramics from the Chinese mainland, the Korean peninsula, and earlier Japan. Their activities could be said to correspond precisely to the way in which the Renaissance movement in Europe opened a new world through its efforts to revive the classicism of ancient Greece and Rome. Against a background of research reflecting a positivist approach continuing from the early modern period, and of new approaches to ceramic history, these potters strove to revive historical ceramics and their modes of production. They emerged on the scene of their own volition and gradually created a new mode of modeling. No other example can be found in the development of modeling in Japan during the early modern and modern eras of a field of endeavor showing such a tight connection between past and present. The forerunner in this field was Rosanjin.

Born in Kyoto, Rosanjin occupies a unique position among Japanese ceramic artists of modern Japan. He first engaged in the fields of calligraphy and seal carving. In 1913 he found a patron and moved to Nagahama in Shiga Prefecture. There he had the opportunity to become acquainted with the prosperous Kyoto industrialist Naiki Seibee (1878–1955). Naiki instructed Rosanjin, born into poverty and misfortune, on the nature of art. In 1915, Rosanjin moved to Ishikawa Prefecture, where Hosono Entai (1872–1961) became his benefactor. Hosono took him to Yamashiro Onsen, where the master potter of Kutani ware, Suda Seika I (1862–1927), introduced him to ceramics. This was Rosanjin's fateful encounter with clay.

At the same time, Rosanjin cultivated his longstanding fascination with food. In addition to the influence of the gourmet Naiki, he received instruction in classic cuisine from the proprietor of a restaurant in Kanazawa, Ōta Takichi (1852–1932).

In 1919, in Tokyo, Rosanjin collaborated with Nakamura Takeshiro (1890–1960) to open an antique shop they named Taigadō. Rosanjin gained a reputation for the food he cooked in the shop for his own meals. As a result, in 1921 he opened the members-only “Gourmet Club” on the shop's second floor. At first, he served meals on the antique ceramics that the shop sold, but as the club's membership grew those vessels were no longer sufficient, and he began producing tableware to his own design at the kilns of Suda Seika I and, with Naiki's introduction, the Kyoto potter Miyanaga Tōzan I (1868–1941). Like his calligraphy, the tableware that he created during this period showed the influence of Chinese style.

The Great Kantō Earthquake of 1923 destroyed Rosanjin and Nakamura's shop. Seizing an opportunity, they took on management of the Hoshigaoka Saryō, which had been in operation since the Meiji era, with the endorsement of its owners. Nakamura became the president, while Rosanjin served as adviser and head chef.

現在、伯教の日本国内での調査は朝鮮半島で行なったものに比べて明らかになっていない。奥田は「朝鮮の陶磁器に就て(八)」に当時の調査をめぐる状況を記しているが、伯教も同様だったと思われる(註141の伯教の文章を参照)。

……然らば李朝初期の陶磁器は何に依つて考へ得るか
と云へば、吾人は之を我國に室町以來傳來した茶器の中、大名物等と稱せられ尊重されたものに依つて判断するより致し方がないのである。然るに是等の茶器の多くは何れも諸侯富豪の祕庫に藏せられて、我々研究者が容易に窺ひ知る事の出来ぬ状態にある。従つて此方面より来る我々の智識は極めて少い。然し最近財界の好況の爲に諸家人札會の催さるものが多く、其間名器珍什の吾人の目に觸れ手に接して可成り徹底的に鑑賞し觀察する事が出来た。然し之とて我國に傳來して居る名器の中の頗る狭少な範圍に過ぎぬ。故に茶器の研究は吾人研究者に取つては最も困難なる事の一であらねばならぬ。最近に至つて之等蒐藏家が學術研究の爲に其祕藏を開かるゝ様な傾向になつたから、今後此方面の研究は進捗する事と思ふ。

(奥田誠一 同前)

このような状況のなかで、伯教と高橋義雄がいつごろ出会ったかは不明(現在高橋が公表した茶会記では『昭和茶道記』にその名が確認できるのみ)。伯教が1925(大正14)年ごろ益田孝と出会ったさいには仲介者として横井夜雨(本名・半三郎、1883-1945)がいた(「翁と知り會ひになつたのは夜雨氏からである」)ことから、数寄者である高橋との出会いにはやはり横井のような(あるいは彼本人か)仲介者がいたものと想像される。

奥田誠一「朝鮮の陶磁器に就て(八)」『國華』第392号(第33編第7冊)、1923年1月、pp.233-234

奥田誠一「朝鮮の陶磁器に就て(九)」『國華』第393号(第33編第8冊)、1923年2月、p.274

高橋義雄「解説」『大正名器鑑第六編』大正名器鑑編纂所、1925年、pp.4-5 *「御所丸」の項。

高橋義雄「解説」『大正名器鑑第七編』大正名器鑑編纂所、1926年、pp.1-4 *総説、「五器」(あわせて「大徳寺五器」p.187参照)、「御本」の項。

高橋義雄「解説」『大正名器鑑第八編』大正名器鑑編纂所、1926年、pp.1-2 *「三島」の項。

浅川伯教「鈍翁と茶道 鈍翁の立體的趣味道」横井夜雨、佐分雄二、鈴木智足堂(編)『大茶人益田鈍翁』(『やきもの趣味』臨時増刊號)通巻第48冊、第5巻第3号、1939年3月31日、1939年3月、p.76 *註141参照。

高橋箒庵「朝鮮茶目旅行」熊倉功夫(編)『昭和茶道記二』淡交社、2002年、pp.96,110

- 162) 鄭銀珍「朝鮮古陶資料大展覽會—窯跡調査の集大成」『特別展 浅川巧生誕120年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼 朝鮮時代の美—』美術館連絡協議会、2011年、pp.50-57

*

同じ著者によるつぎの書籍は、柳宗悦や浅川兄弟の活動について研究史だけではなく産業史などからも位置づけた包括的な研究となっている。

鄭銀珍『韓国陶磁史の誕生と古陶磁ブーム』思文閣出版、2020年

- 163) 荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、pp.76-77

- 164) 北大路魯山人「彫三島風茶碗(昭和三年度作)」『魯山人作陶百影解説 第一輯』(『魯山人作陶百影』別冊)、便利堂印刷所、1933年、p.29

*

なお、本稿では『魯山人作陶百影解説 第一輯』の文章を魯山人のものとして扱った。ただし、文章中に記されたゼーゲル鍾の数値などを記述した箇所などは京都市(立)陶磁器試験場附属伝習所で学んだ川島禮一や福田櫻一によるものと推測されるが、このことがただちに竹中久七(1907-62)が批判するような「代筆」に当たるかについては疑問である。

竹中久七「陶器は個性の表現なりや」『陶器を見る眼』春袋寮美食會、1939年、p.225

- 165) 野守健、神田惣蔵「一、公州郡反浦面鶴峯里陶窯址(一)緒言」『昭和二年度古蹟調査報告 第一冊 鶏籠山麓陶業址調査報告』朝鮮総督府、1924年、p.1

- 166) (無署名)「研究資料 鶏籠山三島と繪刷毛目」『陶磁』第1巻第2号、1928年1月、p.42

- 167) 註166、p.43

- 168) 北大路魯山人「彫三島風茶碗(昭和三年度作)」『魯山人作陶百影解説 第一輯』(『魯山人作陶百影』別冊)、便利堂印刷所、1933年、pp.29-30

- 169) 北大路魯山人「粉吹風平茶碗(昭和三年度作)」註168、p.23

- 170) 表題の「第二回展」は三越での回数と思われる。外狩素心庵「魯山人の作陶第二回展」『作品に對する世評』(『魯山人陶磁器觀圖錄』付録)、1929年、p.1 *初出:『中外商業新報』1929年3月

- 171) 引用文中、小林一三が記す1929(昭和4)年ごろの「交詢社の七階に有尾君のお店にお伺した時、偶然開催中の星岡窯の作品展覽會」は現在未調査。小林一三「私の魯山人觀」『雅俗山莊漫筆 第四』私家版、1933年、p.35

- 172) 『特別展 浅川巧生誕120年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼 朝鮮時代の美—』美術館連絡協議会、2011年、p.151 *cat.no.210

- 173) 黒田佳雄氏の御教示による。氏によれば、以後に制作された1930(昭和5)年ごろの三島茶碗には厚手のものが多く作られているという。

謝辞等は(2)に掲載。

吉田 瀬津さんの偉さというものがわからなかつたんでしよう。
広田 しかし瀬津さんが道具商として才能があることを一番先に見抜いて私と西田君(引用者註: 西山保、号・南天子、1901-33)の処へ行つて相談しろと云つたのは北大路さんですよ。

(「天上天下唯我独尊—北大路魯山人氏を偲ぶ—」)

駒蔵の歿後、借財の整理のために彼が所蔵していた関根正二の「油繪十一點」は売却された。その全貌は現在も明らかになっていないが、『美術寫眞畫報』に駒蔵の所蔵品として紹介されていた《子供》は、魯山人と瀬津のふたりにゆかりが深い京都の内貴清兵衛が購入したと現在考えられている。清兵衛は1922(大正11)年5月に京都市岡崎公会堂東館で駒蔵の展覧会(「鴻巣山人繪畫小品展覧會」)が開催された時には榊原紫峰(1887-1971)や竹四郎の兄弟である長兄の中村彌左衛門(1870-1925)、三兄の田中傳三(田中家に入った)たちとともに発起人に名をつらねているだけでなく、25年11月に鴻乃巢で開催された「鴻乃巢山人遺作展覧會」でも世話人となっている。この世話人は、呼びかけ人である謝野晶子(1878-1942)をはじめ21年に復刊された『明星』同人が中心であり、そこに京都在住の清兵衛がわざわざ加わっていることは、清兵衛と駒蔵の間に魯山人を介さないつながりがあったことを物語っている(そして、世話人に魯山人の名前がないことは印象的である)。京都での個展発起人一同による挨拶文(「鴻巣山人繪畫小品展覧會に就て」)の冒頭は、「吾等友達に、東京にて佛蘭西料理を渡世とする男あり鴻巣山人と云ふ」という文章で始まっている。京都での個展に魯山人がかかわったことは前述の理由によって考えにくい。そして、ふたりの兄が発起人となっている竹四郎の存在は無視できないが、「吾等友達」は単なる世辞ではないのかもしれない。

それでは、魯山人が関根と並んで「特偉の天才」と呼んだ村山槐多について、ここで記したような関根の歿後と同様のできごとがあったのだろうか。これについては現在不明。酒井は生前の瀬津について「昭和四十二年の展覧会のときに、右も左もわからぬ若僧のわたしに、懇切に應對して下さって、ご自分の所蔵になっていた「三星」などを、進んで貸して下さり、村山槐多の、あの、桃色のラブレターなどもみせていただいたりした」(「あとがき」)と記している。

本項については薄井ゆみこ(城陽市歴史民俗資料館)、三本松倫代(神奈川県立近代美術館)、堀宜雄(福島県立美術館)、原田光の各氏より御教示いただいた。
村岡黒影「関根正二君を憶ふ」『みづゑ』第178号、1919年12月、p.21
川路柳虹「夭折した二人の畫家—関根正二氏と村山槐多氏の作品について—」『美術寫眞畫報』第1巻第8号、1920年9月、p.68
「ピールの泡」『讀賣新聞』1921年8月17日、7面
中村竹白(竹四郎)「美食俱樂部以前」『星岡』第63号、1935年12月、pp.28-30
秦秀雄、真船豊、小山富士夫、広田松繁、吉田耕三、佐藤進三、黒田領治(司会)「天上天下唯我独尊—北大路魯山人氏を偲ぶ—」『陶説』第85号、1960年4月、p.70
「特集・人間研究 北大路魯山人」『芸術生活』、1963年12月、pp.106-110
北大路魯山人「料理一夕話」平野武(編著)『独歩—魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、pp.431-432
広田不斎斎(松繁)「追悼 瀬津伊之助さんのこと」『古美術』第26号、1969年6月、p.135

酒井忠康「あとがき」、「新装版あとがき」『関根正二 遺稿・追想新装版』中央公論美術出版、1991年、pp.260-261、265

貝塚健「研究報告 関根正二《子供》のいま」『館報』61号(2012年度)、石橋財団ブリヂストン美術館・石橋財団石橋美術館、2013年3月、pp.77-80

樋口良一「近代日本版画家名覧(1900-1945) 戦前に版画を制作した作家たち(7) 鴻の巣山人」『版画堂』107、2015年3月、pp.81-82

奥田万里『大正文士のサロンを作った男 奥田駒蔵とメイゾン鴻乃巢』幻戯書房、2015年

『奥田駒蔵とメイゾン鴻乃巢—寺田出身の青年が作った大正文士のサロン—』城陽市歴史民俗資料館(平成30年度秋季特別展 展示図録30)、2018年、pp.14-15

159) 北大路魯卿「自己の作品に對して一言す」『魯山人習作第一回展觀錄』便利堂コロタイプ印刷所、1925年、p.3

160) 「作陶の心」が掲載されている図録はつぎのとおり(出版社の代わりに会場を記した)。

『魯山人作陶展觀圖録』松坂屋(名古屋・愛知)、1930年4月

『魯山人作陶展觀圖録』興雲閣(松江・島根)、1930年5月

『魯山人作 抹茶に關する陶磁器展觀』三越(日本橋・東京)、1930年9月

『魯山人作 抹茶に關する陶磁器展觀』三越(高麗橋・大阪)、1931年1月

161) 奥田誠一は1922(大正11)年から翌年にかけて『國華』に9回にわたって連載した「朝鮮の陶磁器に就て(八)」で、柳宗悦と浅川伯教の活動とその主張について言及している。

……最近柳宗悦君や浅川伯教君に依つて李朝陶磁器の藝術的價値は高調された。從來世人に依つて捨て顧られなかつた我が李朝陶磁器が、世人の注目を得る様になつた事は兩氏の賜であると云はねばならぬ □ 柳君は美麗の作に女性の美があるならば、李朝の作には男性の高がある。感情よりも意志が美を支配した力だと見做す事が出来る。と云つて居らるるが、此言はよく李朝窯の或る種のものに適合する言葉である。然し五百年の永い李朝の總ての陶磁器を表はす言葉としては、自分は少し受取り兼ねるのである。又朝鮮に於て大きなものや、強さのあるものを求めようと思ふなら、李朝の磁器に來ねばならぬ。と論じられて居るが、君が李朝の磁器を高調して陶器を看過した事は自分に取つては頗る不満である。自分は貧弱なる智識を以て、君の所論を駁する譯ではないが、自分の立場と君の立場とは大いに異なる所がある。従つて君の所論が自分には受取れぬ所があり、自分の云ふ所が君の反感を買ふ様な結果になるのである。然し自分は鑑賞家としての君及浅川君の研究に依つて、非常な啓發を受けた事を研究者として厚く感謝し度いのである。そうして將來自分は兩君に依つて李朝の磁器に就て研究上教示を受け度いと思ふのである。

(奥田誠一「朝鮮の陶磁器に就て(八)」)

奥田はこの報告に続く「(九)」で、「……自分は柳君や浅川君の白樺に發表された論文を三讀して大いに啓發さるゝ所があつた」とも記している。これは1922(大正11)年の『白樺』9月号の李朝陶磁器特輯をさす。同誌には浅川伯教の考察「李朝陶器の價値及び變遷」と詩「壺」、柳宗悦の「李朝窯漫錄」が掲載されている。また、奥田は24年の「井戸から光悦迄」(註85参照)でも伯教の調査を用いている。

うだ……(中略)……で、此等の二點(引用者註：記事で言及された《信仰の悲しみ》と《樂器を持てる女》)が今度の畫集に收められるのは勿論、瀬津氏所藏の「死のおどり」外數點鴻巢山人所藏の油繪十一點、小説家久米正雄氏所藏⁽⁷⁾數點など、準備は充分整ひかけてゐるので、目下はその出版費用一萬五千圓の調達に奔走中だとの話。……(後略)

(「ビールの泡」)

「鴻の巢の主人なる鴻巢山人」とはカフェ兼レストランのメイゾン鴻乃巢(鴻之巢、鴻ノ巢などとも)主人である奥田駒藏(1882-1925)であり、「洋畫家瀬津伊之助氏」はのちに美術商となり「雅陶軒」(のちの雅陶堂)を開いた瀬津伊之助(1896-1969)である。ともに、魯山人とは関係が深い。

メイゾン鴻乃巢は1910(明治43)年夏の創業以来、「パンの会」をはじめとして多くの文学者や美術家たちに愛された店だった。日本橋小網町ではじめられた店は日本橋通1丁目(1913年)を経て、16(大正5)年に京橋区南伝馬町2丁目に移転している。

義祖父の伝記を記した奥田万里の『大正文士のサロンを作った男 奥田駒藏とメイゾン鴻乃巢』によれば、メイゾン鴻乃巢に魯山人が彫った大きな看板が掲げられたのが1919(大正8)年ごろのことだった。駒藏は19年3月に京橋区東仲通南鞘町6にすっぽん料理の店「まるや」を開店する。奥田は自著でこの店の「○」の看板も魯山人が彫ったものだったといういつたえを紹介しているが、同じ年の5月に魯山人と中村竹四郎は南鞘町7、ちょうど駒藏の「まるや」と道をはさんだ向かい側に大雅堂藝術店を開いた。

中村竹四郎は昭和に入ってから(つまり、駒藏の歿後)、魯山人と駒藏の交流について記している。

うまいものと云へば此の時分よく料理屋といふ料理屋を食ひ歩いた。鴻の巢などへは殆んど毎晩のやうに一緒に出かけに行った。あんまり行つたものだから終ひには鴻の巢の親爺さんとも懇意になつて仕舞つて、果ては此親爺さんを引張り出して、又他へ飲みに行くやうになつた。此人も亦かなり趣味的の人で自分で畫を描いたりするものだから、北大路君に認められて、之亦藝術を談ずる様になつてしまつた譯である。

(中村竹白「美食俱樂部以前」)

魯山人が1913(大正2)年に長浜の後援者を訪問して以来、京都や金沢などをめぐり、ふたたび東京に腰を落着けるのは17年2月のことであり、以後19年11月まで駿河台に住んでいた。中村が兄の田中傳三郎(1878-1930)に伴われて魯山人と出会うのは17年の5月である。魯山人と中村が東京の料理屋を食べ歩き、駒藏と出会ったのはこの翌年までのあいだのことだったと考えられる。以後、中村が記すような交流がはじまったのだが、魯山人より一歳年長の駒藏は京都周辺の生まれ(久世郡寺田村、現在の城陽市寺田)であり、10代はじめに実家が家財競売にかけられたために学校をやめ、建仁寺町の酒造家に奉公に出た経験があった。

一方、瀬津については廣田松繁が記した追悼文に、彼が美術商となる以前のことが言及されている。

京都の有名な素封家の内貴清兵衛さんの家に北大路さんが居られた時に、瀬津さんは内貴さんを訪ね、北大路さんと知り合われたのでした。瀬津さんは画家になるつもりで京都の関西美術学院を出て東京の川端画学校に

通つたのもその頃のことで、向井潤吉・佐伯祐三両画伯は同窓で親しく交っていました。又、安井曾太郎先生にも師事され、二科会に入選したこともあったそうです。瀬津さんが東京に出て来たのは北大路さんの勧めもあったようですが、安井先生が東京に居られたためでもあったようです。

(広田不孤齋「追悼 瀬津伊之助さんのこと」)

『芸術生活』1963年12月号に掲載された「特集・人間研究 北大路魯山人」(執筆者不明)には、瀬津が内貴清兵衛のもとで魯山人と出会った年を1915(大正4)年とし、上京のさいには魯山人が「駿河台の自宅に泊めてくれた」とあるが、この年は魯山人自身が金沢で細野燕臺の食客となっていた。駿河台に居を構えたのは前述のとおり17年2月のことになるので、瀬津の上京はそれ以後のことだろう。

関根正二が亡くなったのは1919(大正8)年6月16日だが、現在まで魯山人と中村たちが生前の関根と出会った形跡は認められない。関根はメイゾン鴻乃巢を何度か訪れたことがあるが、「自由な所のない厭な所だ」(17年7月23日付の日記)と記しており、駒藏と会うこともなかったように思われる。関根が歿して3ヶ月たらずの9月に兜屋画堂で開催された「関根正二 遺作展覽會」の出品目録に所蔵者として駒藏と瀬津の名はみられず、翌年9月の『美術寫真畫報』に現在アーティゾン美術館が所蔵する《子供(小兒像)》が《エスキース》とともに「鴻之巢主人藏」として掲載されていることから、ふたりはこの遺作展以後に作品を収集している(村岡黑影は「……九月兜屋に開催の遺作展覽會は豫想外の好結果を來した、出品の繪は全部賣約になつた」と記す)。魯山人と駒藏が濃密な交流をしていた19年、「藝術を談ずる」なかで関根の遺作展やその作品が話題になったことは現在の時点で実証できないが、その可能性は高い。

新聞記事にもどれば、1921(大正10)年にメイゾン鴻乃巢で開催された遺作集出版の打合せの席上に魯山人は同席していたのだろうか。中村はさきに引用した文章に続けて、魯山人と駒藏は前者が提案したと、中村は記す)すっぽん料理の材料であるすっぽんの質が原因となつて対立し、「さうなると北大路君のことだからぼんと匙を投げて、茲に縁が切れてしまつた」という。この時期がいつかについて中村は明らかにしていない。21年4月に会員制の「美食俱樂部」が発足し、「……狭い東仲通りに自動車がつてこんで、巡査に注意される始末」(「料理一夕話」)であるほどの人気だったことを考えれば、向かいにあった駒藏の店に対する遠慮などはすでになかったかと思われる。遺作集の打合せの時にはすでにふたりの「縁が切れて」おり、集まりに魯山人はいなかったのではないだろうか。

結局、関根の遺作集を刊行しようとした駒藏と瀬津たちの努力は実ることはなかった。1923(大正12)年9月の関東大震災によって魯山人や駒藏たちの店は壊れ、25年3月に星岡茶寮が魯山人たちの運営によって新たに開かれたが、同じ年の10月1日に駒藏は亡くなった。瀬津は魯山人の誘いで星岡茶寮の帳場を担当したものの、慣れないままに茶寮を辞め、30年12月に「雅陶軒」を開いた。

佐藤進三、秦秀雄、廣田松繁たちの回想から引用する。

佐藤 瀬津さんが星ヶ岡にいた頃は貴方が支配人の時ですか。

秦 いや、あの人が出て一ヶ月経たない中に私が入つた。佐藤 もう瀬津君をボロクソに云つて、非道いだよ、傍で聞いてられない。良く我慢してたと思う。

- 記者「太田翁と益田男」『星岡』第24号、1932年11月、pp.33-34
- 132) 閑艸亭「第六回洞天會の記」には、「……光悦の赤樂茶碗、これ亦金澤の某氏珍藏せし所の傳世品(益田孝氏の激賞に成る一間もある書簡付)を今から十年も前に一見、即座に魯山人氏膝をたいて激賞せるもの。その態度が氣に入つたとあつて門外不出の家寶を割愛せしと聞く。ずんぐりした茶碗。惜しい事にガラス箱の中にあつて手に取つて拜見出来ぬ」とある。
- この記事が掲載された見開きには「金澤の某氏」である太田多吉の訃報、べつのページには魯山人の弔辭が掲載されている。
- 第6回洞天會は1932(昭和7)年9月25日に開催された。太田は同じ月の27日歿。
- (無署名)「故久邇宮邦彦殿下星岡窯御成を偲び奉るの記」『星岡』第3号、1930年12月、p.1
- (無署名)「金澤の大茶老(山の尾)太田多吉翁逝く」、閑艸亭「第六回洞天會の記」、北大路魯卿「茶道を語る(故山の尾太田多吉翁に送る弔辭)」『星岡』第23号、1932年10月、pp.24-25,28
- 133) 北大路魯山人「なぜ作陶を志したか」『魯山人作陶百影解説 第一輯』(『魯山人作陶百影』別冊)、便利堂印刷所、1933年、p.5
- 134) 北大路魯山人「食道樂四十年を語る 三 珍味二題 山椒魚と蝦蟇の味」『星岡』第57号、1935年6月、p.14
- 135) 山田和「知られざる魯山人」文春文庫、2011年、p.325
- 136) 北大路魯卿「自己の作品に對して一言す」『魯山人習作第一回展觀錄』便利堂コロタイプ印刷所、1925年、p.2
- 137) この後、1931(昭和6)年10月の『星岡』第12号に掲載されている「魯山人作大皿(徑一尺五寸)」に描かれている蟹も、サイズの違いを考慮に入れたとしても、後に多く制作された今日よく知られている蟹の意匠とはちがひ、省略が行き届いていない。
- 138) 正木直彦『十三松堂日記 第三卷』中央公論美術出版、1966年、p.1024 *2月17日の項。
- 139) 荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、p.66
- 140) 註139、p.64
- 141) 浅川巧「朝鮮茶碗」高崎宗司(編)『朝鮮民芸論集』岩波文庫、2003年、p.261 *初出：『工藝』第5号、1931年5月
- 柳宗悦「「喜左衛門井戸」を見る」『柳宗悦全集著作篇第十七卷』筑摩書房、1982年、pp.149-150 *初出：『工藝』第5号、1931年5月
- 浅川伯教「鈍翁と茶道 鈍翁の立體的趣味道」横井夜雨、佐分雄二、鈴木智足堂(伸樹)(編)『大茶人益田鈍翁』(『やきもの趣味』臨時増刊號、第5巻第3号、通巻第48冊)、1939年3月31日、p.78 *奥付には「第六巻」とあるがあまり。
- 142) 北大路魯卿「某氏に與へたる書翰(陶磁器と茶事に就て)」『第三回魯山人習作展觀陶器』星岡茶寮、1926年、p.1
- 143) 註142、p.4
- 144) 白崎秀雄は「魯山人が山崎に築いた窯は、大正十四年の川島禮一による試験的なものを最初に、備前古窯が六基目であり、最後であった」と記している。川島は1916(大正5)年ころ京都市(立)陶磁器試験場附属伝習所に学び、18年東山窯に入った。21年に郷里の足利に戻り、翌年登り窯を築いた。
- 川島に関する情報は、大森哲也(足利市立美術館)、河野エリ(とちぎ蔵の街美術館)、松崎裕子(益子陶芸美術館)各氏より御教示をいただいた。
- 白崎秀雄『北大路魯山人(下)』ちくま文庫、2013年、p.251 *本項での引用は中公文庫版の下巻(1997年、p.287)に基づく。
- 近藤京嗣「忘れられた陶芸家川島礼一のこと」『民藝』第548号、1998年8月、pp.24-28
- 145) 荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、p.71
- 146) 佳川文乃緒『魯山人と影の名工 陶工 松島宏明の生涯』オスカーアート、1990年
- 147) 細野燕臺は座談会で鎌倉への転居を1926(大正15)年の暮であると語っているが、本稿では北室南苑の調査(註54参照)に従った。同じ座談会で燕臺は「松島といふ都合のよい窯焚きなど数人連れて来たのわしじゃ」とも語っている。これは松島小太郎(註146参照)のことと思われるが、彼は26年に魯山人の窯に入っている。このため、燕臺は転居以前から鎌倉で築窯中の魯山人を訪れていたと推測される(彼が転居を26年暮であると語った理由もそのためか)。金沢の名士であった燕臺の家業はこのころ傾いており、魯山人はそれを知り移住を勧めたとも思われる。
- また、本文にも記したように1936(昭和11)年に降ふたりの交流は乏しくなるが、その後も燕臺が魯山人を訪ねたことを示す資料がある。
- 細野最明庵、瀬津雅陶堂、廣田不孤斎、黒田陶々庵、齋藤壽福菴(司会)「北鎌倉放談 於 柴庵」『陶説』第46号、1957年1月、pp.47-48
- 広田不孤斎「鑑定のむづかしさ」『骨董裏おもて』国書刊行会、2007年、pp.278-279
- 148) 北大路魯山人「魯山人作陶百影序」『魯山人作陶百影解説 第一輯』(『魯山人作陶百影』別冊)、便利堂印刷所、1933年、p.1
- 149) (執筆者未確認)「魯山人の新陶作 星岡窯第一回展」『作品に對する世評』(『魯山人陶磁器觀圖録』付録)、1929年、p.2 *初出：『都新聞』1927年12月
- 150) 素心庵生「魯山人の陶磁展を觀る」『作品に對する世評』(『魯山人陶磁器觀圖録』付録)、1929年、p.2 *初出：『中外商業新報』1928年6月
- 151) 北大路魯卿「余が近業として陶磁器製作を試みる所以」『星岡窯 魯山人陶磁器展觀圖録』星岡茶寮、三越呉服店、1928年、n.pag.
- 152) 註151と同。
- 153) (無署名)「展觀漫錄 曜々會展觀と星岡窯魯山人製陶展」『陶磁』第1巻第4号、1928年7月、p.44
- 154) 註151と同。
- 155) 北大路魯卿「自己の作品に對して一言す」『魯山人習作第一回展觀錄』便利堂コロタイプ印刷所、1925年、pp.2-3
- 156) 土方定一「幻視の画家一関根正二」『土方定一著作集7 近代日本の画家論II』平凡社、1976年、p.145
- 157) 光田由里(編)「兜屋畫堂 展覽會活動歴」、竹早町野島康三郎「展覽會活動歴」『渋谷区立松濤美術館所蔵野島康三 作品と資料集』渋谷区立松濤美術館、2009年、pp.76-78,80
- 158) 酒井忠康は『関根正二 遺稿・追想 新装版』(中央公論美術出版、1991年)の「新装版あとがき」で、関根正二の遺作集刊行計画を伝える『讀賣新聞』1921(大正10)年8月17日付の記事を紹介している。
- 記事から一部を引用する。
- 一昨年六月、廿一で夭折した天才の洋畫家關根正二君を追慕し、その遺された藝術を熱愛する人たちによつて、遺作畫集の編纂が着手された／主として骨を折つてゐるのは鴻の巢の主人なる鴻巢山人と洋畫家瀬津伊之助氏等で、右畫集には遺作油繪三十點、素描八十點並びに遺稿を網羅し、一千部に限り一部價廿圓で頒つ計畫な

- 112) 註106、p.166
 113) 柳宗悦「正しき工藝 四」註106、p.121
 114) 柳宗悦「工藝美論の先驅者に就て 六」註106、p.205

*

このほか、柳宗悦は「正しき工藝 四」(註113)で、(伝)光悦作とされる赤楽茶碗「鷹ヶ峯」と楽茶碗を批判している。両者に対する批判はすでに「陶磁器の美」に記されており、彼の個人作家および茶(道)に対する批判の原点と考えられる。

柳宗悦「陶磁器の美」『柳宗悦全集著作篇第十二巻』筑摩書房、1982年、pp.22、24

藁科英也「ふたつの茶会―棟方志功の「実験茶会」と柳宗悦の茶会―」『河井寛次郎と棟方志功 日本民藝館所蔵品を中心に』千葉市美術館、2016年、pp.249、261

- 115) 魯山人「柳宗悦氏の民藝論をひやかすの記(上) 一名 初步悦君 帝展工藝評を讀みて」『星岡』第3号、1930年12月、p.5

- 116) 註115、p.6

- 117) 1924(大正13)年前後、京都滞在中の魯山人が東山窯以外にどれだけの陶芸家と交流があったかについてはくわしい記録がない。32(昭和7)年の『星岡』第24号に発表した河村蜻山に関するふたつの文章には「自分は以前から蜻山君を能く知つてゐる」(「作者河村蜻山君から聞く染付の製作」)、「悪意な蜻山君」(「三越に於ける 川村蜻山 川村喜太郎 新井謹也 三氏の合同作品展を評す」)などと記されており、翌33年に発表した「なぜ作陶を志したか」には茶寮の食器を調達するために京都の陶家では初代宮永東山と蜻山、三浦竹泉(三代か、1900-90)に依頼したとある。

魯山人「作者河村蜻山君から聞く 染付の製作」、呂仙窟「三越に於ける 川村蜻山 川村喜太郎 新井謹也 三氏の合同作品展を評す」『星岡』第24号、1932年10月、pp.7、17

北大路魯山人「なぜ作陶を志したか」『魯山人作陶百影解説 第一輯』(『魯山人作陶百影』別冊)、便利堂印刷所、1933年、p.5 *作品集本体の著者名は「北大路魯卿」(以下同じ)。

茶碗

- 118) 東京市役所(編)『麴町公園茶寮建築事蹟』『東京市史稿 遊園篇第五』東京市役所、1933年、p.702
 119) 北大路魯卿「星岡茶寮の産みの親としての 長尾さんを想ふ」『星岡』第69号、1936年7月、p.11
 120) 北大路魯山人「料理一夕話」平野武(編著)『独歩―魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、p.432
 121) 「星岡茶寮」『風俗畫報臨時増刊 新撰東京名所圖會 第九編』第151号、1897年10月、p.17
 122) 註121、p.18
 123) 桐浴邦夫「東京府の公園經營と星岡茶寮の建設経緯 星岡茶寮の建築の研究 その1」『日本建築学会計画系論文集』第491号、1997年1月、pp.217-218
 桐浴邦夫「第二章 公の場所に設置された数寄屋」『茶の湯空間と近代 世界を見据えた和風建築』思文閣出版、2018年、pp.55-56
 124) 桐浴邦夫によれば星岡茶寮に先立って1881(明治14)年に芝公園内に開館した紅葉館にも83年の拡張時に茶室「利休堂」が加えられた。
 桐浴邦夫「第二章 公の場所に設置された数寄屋」『茶の湯空間と近代 世界を見据えた和風建築』思文閣出版、2018年、pp.50-52、54-55、70-71

- 125) 魯山人たちは震災後から星岡茶寮を經營するまでの間、芝公園内でかつて美食俱樂部に勤務していた関係者が開いていた「花の茶屋」を足場として活動していた。
 北大路魯卿「星岡茶寮の産みの親としての 長尾さんを想ふ」『星岡』第69号、pp.10-13

中村桃太郎「父と事業」『中村竹四郎』『中村竹四郎』刊行会、1962年、pp.366-369

「同時代資料で探る 星岡茶寮誕生から魯山人追放まで」『魯山人と星岡茶寮の料理』柴田書店、2011年、pp.88-94

- 126) 北大路魯卿「(光悦赤茶碗)」『光悦赤茶碗圖 二葉』北大路魯卿、1926年頃 *本資料は北大路魯山人資料室の確認による。

- 127) 「益田鈍翁書翰寫」『北大路家藏古陶磁圖錄』星岡窯研究所、1935年、n.pag.

- 128) 世田谷美術館(編)『一伝統と創造― 魯山人とゆかりの名陶展』世田谷美術館、NHK、NHKプロモーション、1996年、pp.200-201

- 129) 正木直彦『十三松堂日記 第一巻』中央公論美術出版、1965年、p.439 *11月7日の項。

- 130) 註126と同。

- 131) 太田多吉が星岡茶寮の利休堂に益田孝を招いた茶会については、1932(昭和7)年11月の『星岡』第24号に掲載された太田の追悼記事に言及されている。

「今から三十年餘りも昔」とあるために1900(明治33)年ころと思われるが、益田孝は金沢の太田宅に滞在したことがあったという。その後交渉がないままだったが、大正の末ごろ(「今から六年前の秋深頃」)上京した太田が益田に会いたい旨を魯山人に話し、ふたりで栃木県塩原にあった益田の別邸を訪ねたと記されている。この記事では利休堂での一亭一客の茶会は、この別邸訪問の返礼としておこなわれたという。

それから二人が男(引用者註:男爵だった益田を指す)邸の話は止さう。かくして男が太田翁の乞ひを容れ、山王臺星ヶ岡の利休席へ招き返される話になる。太田翁は七十幾歳にして男を迎へる三四日後の一茶會の爲に夜行で益田男をもてなす茶器を取りに金澤へ出かける。そしてまた夜行でもどつて來るといふ騒ぎ。實に壯者を凌ぐ活動によつてそれぞれ準備をととのへる事となつた。細野燕臺氏また加はつてこれを手傳ひ愈星岡で益田男其他を御招きするといつた趣向。

自分一人は氣に入りの太田邸に三十年の昔泊りこんで、御ともの人は宿屋に寝せて太田邸に通はせて平然たる野人の風格を具へる益田男を、いかに楽しめしめるか、苦心は並々のもので無かつたらしい。

當日太田翁のもてなしは、いたく益田男の心にかない、男は一日の清遊をつくしてにこにこしてもどられた。……(後略、傍点引用者)

この記事のとおりであれば、太田は益田の礼状にあるように茶道具を「遠く携へて」茶会をおこなっている(ただし、それが「山の尾」であるかは不明)。また、記事には「益田男其他を御招き」とあるが、註127の「益田鈍翁書翰寫」には「……大野鈍阿に拜見可致さす候へ共夫どころでは無く今日の世に光悦其他詮議高き田中親美と言ふ友人に一日拜見相致度是は小生より懇願致候も茶寮にまかり御厄介相懸ては恐縮に付高輪東禪寺内小生次男の家即ち昨日同行致候家内の方へ茶碗御持參御來駕被下候はば田中氏も參り拜見相致度折角の名器を東京の識者に見せざるは残念故斯く御願致候」(傍点引用者)と記されている。

- 合わせる立場からはなれている(註111参照)。
- 奥田誠一「井戸から光悦迄」『思想』第36号、1924年10月、pp.160-162 *のち、『茶碗談義』(創藝社、1948年)に再録。一部、「彫塑」を「彫刻」のように語句を改めた箇所があるが、さきに引用した箇所の論旨に変更はない。
- 高村光太郎(訳)「ロダンの言葉(ジュゼト クラデル筆録)」『高村光太郎全集第十六巻』筑摩書房、1996年(増補版)、p.83
- 長谷川三郎「オーギュスト・ロダン《歩く人》」『研究紀要』第3号、愛知県美術館、1999年、pp.29-46,II
- 86) 今井信雄『『創作』物語』『新訂 『白樺』の周辺—信州教育との交流について—』信濃教育会出版部、1986年、pp.230-304
- 87) 菊池芳一郎『楠部彌式』時の美術社、1976年、p.20
- *
- 入浴以前の柳宗悦の活動をどれほど知っていたかについて、楠部彌式は具体的な思い出を記していない。しかし、赤土が1920(大正9)年11月に第2回展を開催した京都府立図書館では18年11月に「第八回白樺美術展覧会」が開催されており、同じ時期に道路を隔てた向かいの第一勧業館では「國畫創作協會第一回展覧会」が開かれていた。赤土の成立について国画創作協会結成の影響は従来から指摘されており、彌式たちも『白樺』や宗悦の活動について知悉していたと考える方が自然だろう。そうでなければ、木喰仏の展覧会を準備中だった宗悦を訪ねることもなかったに違いない。
- 長舟洋司「『白樺』と京都—黒田重太郎、須田国太郎、国画創作協会をめぐって—」、榎山昌夫「白樺主催展覧会新資料の考察—「白樺主催第五回美術展覧会」場内の写真—」『『白樺』誕生100年 白樺派の愛した美術』読売新聞大阪本社、2009年、pp.160-168
- 88) 「新入會員氏名(第三回五月末日迄)」『木喰上人之研究』第3号、1925年6月15日(裏表紙は1日)、p.73
- 89) 「白石盛香」もやきもの関係者と思われるが、詳細は不明。
- 「新入會員氏名(第四回七月末日迄)」『木喰上人之研究』第4号、1925年8月15日、p.85
- 90) 河村兄弟はこの後京都を離れ、兄は1938(昭和13)年から54年にかけて我孫子の宗悦の旧宅に窯(深草窯)を持ち、その後は鎌倉に移住した。弟は50年に愛知県猿投に移住し、魯山人亡き後の61年に北鎌倉の窯を引き継いだ(其中窯)。
- 榎本重雄「旧魯山人窯見学記」『陶説』第107号、1962年2月、pp.32-34
- 91) 荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、p.56
- 92) 註91と同。
- 93) 杉山享司、土田眞紀、鷺江、四釜尚人「柳宗悦と京都民藝のルーツを訪ねる」光村推古書院、2018年
- 94) 楠部彌式「民藝あれこれ 私はこう考える 民藝の事」『淡交』第6巻第2号(通巻第44号)、1952年2月、pp.36-39 *目次では「民藝の手」。
- 菊池芳一郎『楠部彌式』時の美術社、1976年、p.21
- 95) 北大路魯卿「二回目公開自作陶磁に就て」『魯山人作陶展観圖録』三越、星岡茶寮、1929年、n.pag.
- 96) この言葉は魯山人が亡くなった直後、1959(昭和34)年2月に刊行された『春夏秋冬 料理王国』(淡交新社)に掲載された文章の題だが、初出とは題もことなり文章にも異同がある。どちらの文中にも「食器は料理のキモノ」という言葉はない。類似のものは36年の「自作鉢の會に一言」に「料理に對する食器の存在は人間に於ける着物の存在でせう」という一節がある。また52年に創刊された個人誌『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第1号の「うまいもの話」

- の中見出しのひとつに「食器は食物の衣裳」がある。
- 北大路魯山人「私は何故に窯を築いたか(筆記)一十月一日東都一流の料理業諸家を星岡窯参考館に招いて講演せし要旨—」『星岡』第63号、1935年12月、pp.36-39
- 北大路魯山人「自作鉢の會に一言」『星岡』第65号、1936年2月、p.28
- 魯「うまいもの話」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第1号、1952年6月、p.56
- 北大路魯山人「食器は料理のキモノ—私はどうして陶磁器ならびに漆器などを作るようになったか—」『春夏秋冬料理天国』淡交新社、1959年、pp.91-99
- 97) 北大路魯卿「作陶の心」『魯山人作陶展観圖録』松坂屋美術部(名古屋)、1930年
- 98) 星岡窯主人「私の陶器製作に就いて」『星岡』第11号、1931年9月、p.1
- 99) 伊東明弘「作ゆき」林屋辰三郎ほか(編)『角川茶道大事典 普及版』角川書店、2002年、p.547
- 100) 栗田天青「さくゆき 作行」陶器全集刊行會(編)『陶器大辭典 卷三』富山房、1935年、p.22
- 101) 註98と同。
- 102) 註98と同。
- 103) 註98と同。
- 104) 註98と同。
- 105) 註98、p.2
- 106) 柳宗悦「来るべき工藝 中 工藝と個人作家 二」『柳宗悦全集著作篇第八巻』筑摩書房、1980年、p.164
- 107) 柳宗悦「来るべき工藝 中 工藝と個人作家 五」註106、p.176
- 108) 柳宗悦「来るべき工藝 中 工藝と個人作家 四」註106、p.174
- 109) 柳宗悦「正しき工藝 三」註106、p.100
- 110) 註106、p.167
- 111) 「陶磁器の美」のなかで「日本の著名な陶工に於いて最も模様の意味を知り、豊かな模様を産み得たのは瀬川や初代の乾山等であらう。彼等の筆には自由があつた」と評されているが、「来るべき工藝 中 工藝と個人作家 二」では「繪畫的要素」として批判されている。「……作者は多く繪畫的分野に於て、彼の個性をより自由に、より充分に表現し得るからである。之に反し工藝に要する素材と、其物理的工工程とは幾多の自由を拘束する。彼等の工藝は彼等の繪畫より優れてゐた場合は殆どない」。
- これに対して魯山人は後年、正反対の見解を記している。

世の作陶家に向かつて、先づ筆で陶器を作れと云ひたい。筆で陶器が表現出来様では、良い陶器の出来やう筈はない。陶器の生命を繪に表はせる作家にして始めて理解ある陶器を作ることが出来、繪付の力も物を言ふ。

陶工人の大抵は質がわるく、もともと繪も書も解らぬ職人が多い。それに陶器では焼上つた繪が實力以上に旨く見える傾きがあり。自然不勉強となる。しかし繪畫は陶器の生命で、これなしに陶器を作らんとするのは、水無きに魚を求める類で良い陶器の生れやう筈がない。

陶聖と云はれてゐる仁清、乾山、木米を見ても分るやうに何れも畫家以上に繪がうまい。私も常々それを心にかけて油斷しないつもりである。

(魯「口繪解説 染付鉢の繪」)

- 柳宗悦「陶磁器の美」『柳宗悦全集著作篇第十二巻』筑摩書房、1982年、p.13
- 註106、pp.165-166
- 魯「口繪解説 染付鉢の繪」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第1号、1952年6月、p.50

がない……(後略)」と指摘している。

西堀一三「茶具鑑賞史序説」加藤唐九郎(編)『茶道器物篇(四) 巻の十五』創元社、1937年、p.537
蘆科英也「油彩画家・椿貞雄」『千葉市美術館研究紀要採選』第20号、2018年、pp.22-27

- 81) 大正生(大河内正敏)『彩壺會講演録 日本陶磁器の分類法』彩壺會、1921年9月、pp.1-6 *講演は1920(大正9)年4月。
- 82) 奥田誠一『彩壺會講演録 陶磁器の鑑賞に就て』彩壺會、1925年2月、p.2 *講演は1923(大正12)年12月。
- 83) 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」『國華』第340號(第29編第3冊)、1918年9月、p.105
- 84) 奥田誠一と柳宗悦の論考についてそれぞれの発表時期や論述の展開を比較した場合、後者は前者を下敷にしたのではないかと考えられるがその判断は保留したい。

奥田は1910(明治43)年に東京帝国大学文科大学哲学科を心理学によって卒業し、柳は13年にやはり同科心理学専修を卒業している(文科大学は10年9月に3学科19専修学科制に改組)。柳が在学中の12年に奥田は心理学教室の副手に採用された(14年より美術史研究室の副手となる)。

*

奥田と柳のふたりを比較した論考については、つぎの論文がある。

竹中均「桃山中心主義に抗して一日本の美イメージをめぐる柳宗悦の闘争」『大阪大学人間科学部紀要』第25巻、1999年、pp.79-99

襄洙淨「朝鮮陶磁器をめぐる近代の二つの視点―柳宗悦と奥田誠一の見解を比較して―」『文化交渉 東アジア文化研究科学院論集』第3号、2014年、pp.75-96

奥田個人についてはつぎの記事および論文を参照のこと。

梅澤曙軒「偉大なる足跡」、広田不孤斎「奥田先生を悼む」、満岡忠成「工藝史的陶磁研究の草分」、林屋晴三「奥田先生のこと」、余田喜一「奥田さんのことども」『陶説』第33号、1955年12月、pp.121-128

小山富士夫「奥田誠一先生の死をいむ」、久志卓真「奥田先生と私」、満岡忠成「奥田先生を偲ぶ」、松本榮一「谷中清水町」、内藤匡「先生と私」、藤岡一「奥田先生のことども」、邑木千以「五色の天目」、中川千咲(編)「奥田誠一先生著述文献目録」『日本美術工芸』第207号、1955年12月、pp.51-65 *「奥田誠一先生追悼録」(pp.44-65)のうち。

林屋晴三「師奥田誠一先生を語る」『東洋陶磁』第42号、2013年、pp.5-14 *東洋陶磁学会第三十九回大会基調講演(筆耕：高田瑠美)。

Seung Yeon Sang, “The Trajectory of Modern Ceramic Scholarship: Okuda Seichi’s Ceramic Appreciation in the Taishō Period, 1912-1926” (PhD diss., Boston University, 2016).

- 85) 奥田誠一の「井戸から光悦迄」は註82の講演の翌年に執筆された(末尾の日付は大正13年9月7日)。冒頭の一章をそのまま引用する。

陶磁器の中最も多く藝術味の現はれ得る器物として、壺は近來流行物の一となつた。口に首に肩に胴に腰に脚に各部分に變化があり、一つの纏つた姿を表現して居る點に於て、其形式美を之に見るは當然である。土塊を轆轤の中心に安んじ其の廻轉に逆つて手先の力と腕の運動に依つて内から外へ、下から上へ一つの姿がぬらぬらと創造されて行くのは、丁度土塊の上に更に其一握りづつを加へて内より外へ肉附けられて行く彫塑の成立と相通

ずる物がある。中から外へ下から上への發達は生物發生の形式であり、中より外への擴張は立體藝術創作に於ける普通の過程である。故に轆轤と云ふ一器械の力を利用はするが壺の成立に自然律や藝術味の流溢するのは自然の數である事は云ふ迄もない事と思ふ。首の締り肩の線の柔かさ曲面や肉附の温かさ、胴の脹ら味脚の強さ、それは陶壺の美しい姿の主なる要素であると同時に、彫塑に於ける作家の藝術的表現であらねばならぬ。美しい人體彫塑の製作と何の變りがあらう。工人は云ふ。壺程姿の採り難いものはない。肩の肉取の少しの不注意は焼成後の焼縮みに依つて豫想せぬ姿の破綻を現じ來ると。然し製作の難易は藝術の價值に關係はない。壺は藝術的な器物ではあるが純藝術品と云ふには猶不滿な何物か、潜在して居る。茶盃に至つては一つの立體として其姿は纏りのない物足らぬものであると云ふ。成程胴切りにされた彫塑に表はるゝ全體としての満足の得られぬ感₍₁₎は之に認められる。一は全體であり是は部分である。然し此不滿は即ち茶盃の使命本性の發現である。生々しき人間の生活が藝術に喰ひ入る痛感である。吾々は立場を換へねばならぬ。眼鏡を取らねばならぬ。現實其儘の眼で見ねばならぬ。此處に吾人は陶の器物を或る配列に置いて見ると、一方の端に壺を置き他方の端に皿を置く。中間に來るものは鉢や茶盃である。是は立體から平面への開展であり部分より全體への充實である。皿は全體への手引にはならぬが茶盃の姿の中には纏つた形の動きが窺はれる。完成への動、生動が窺はれねばならぬ。早い話が壺を二つに胴切りにするとそこに二つの茶盃が生れる。然しそれは死んで居る。茶盃成立の運動を繼續するならば體ては壺に到達するであらう。それは生きて居る。然も浮世の聲を挙げながら。工人が茶盃を捨て、壺に走るは自ら葬る穴に急ぐものとも考へられよう。工藝としての陶器は茶盃を至上とせねばならぬ。吾々の肉に最も近く來り得るものは茶盃を措いて何があらう。人間の生活の渦中に端的に投じ來る茶盃の如きものが他にあらうか。鑑賞に於て壺は吾人から離れる、又離れねばならぬ。反之茶盃は人間に近づき來り、遂には手の中に入らねばならぬ。人間生活の基礎に立つて藝術への突進をなすものと云ふべきである。工藝美術としての立場は此處にある。十訓抄に「近くは徳大寺の右の大臣、うちまかせてはいひ出でかたき女房のもとへ獅子形をつくりたる茶盃の枕を奉るとて、うすやうの紙をやりて此の歌を書きておもひがけぬはさまにかくし入れた。わびつゝはなれだに君にとこなれよかはさぬ夜半の枕なりとも。」此茶盃は陶器を指す事は云ふ迄もない。茶盃の語を以て陶器全體を表はす事は頗る吾人の意を居た面白い事實である。

柳宗悦の「陶磁器の美」を連想させるような文章ではじまっているが、「成程胴切りにされた彫塑に表はるゝ全體としての満足の得られぬ感₍₁₎は之に認められる。一は全體であり是は部分である」という箇所は、「陶磁器の美」に記されていた「あの一つの壺も一個のトルソーである」(註72参照)をなぞりながら、奥田みずからの主張によって柳の思索から外れている。奥田は「善く作られた一つの胴體は一切の生命をも含」む(ロダン)とは考えておらず、あくまで「全體」にこだわっている。彼の彫刻に対する評価は現実の写像、再現性にあったのだろう。これが本文で言及した彼の彫刻観が理解できる箇所である。ここから、「然し此不滿は即ち茶盃の使命本性の發現である。生々しき人間の生活が藝術に喰ひ入る痛感である」として、彼のそれまでの「應用藝術」論に接続している。

この奥田の論考が発表された数年後の1927(昭和2)年ごろ、柳は後述するようにやきものを絵画や彫刻に照らし

要するにあんた(引用者註:勅使河原蒼風か)えらそうなことをさつきから聞いていると言うが、岸田劉生というものはタカの知れた繪畫きだということを覚えておいてくれ。

劉生の京都時代の日記に頻出する「内貴さん」は清兵衛のことであり、また彼が魯山人の星岡茶寮に赴いていた可能性もあるが、二人はすれ違ったままで終わった。岡本太郎、北大路魯山人、勅使河原蒼風、棟方志功「華々しき毒舌 戊辰談義」『淡交』第12巻第1号(通巻第116号)、1958年1月、pp.141-142
岸田劉生「日記 大正十二年」『岸田劉生全集 第八巻』岩波書店、1979年、pp.114-115 *4月7日の項。
岸田劉生、松崎天民「春宵酒興座談会」『岸田劉生全集 第十巻』岩波書店、1980年、p.773

- 64) 引用文中の江木衷(1858-1925)は法学者・弁護士で、東京弁護士会会長を務めた。
北大路魯山人「料理一夕話」平野武(編著)『独歩一魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、pp.431-432
- 65) 内貴清兵衛の父・甚三郎は1887(明治20)年5月に京都初の工場制工業による陶器生産を目指して結成された京都陶器会社に重役として参加しており、初代宮永東山との交流は父の代に遡るものと思われる。
荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、p.64
奈良本辰也「海外市場の形成と京都陶器会社一明治陶磁業史の一断面一」『奈良本辰也選集 別巻 初期論文集』思文閣出版、1982年、p.103
- 66) 魯山人会(編)『魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値』徳間書店、1963年、p.62
- 67) 荒川豊蔵は東山窯の規模について「職人は四十人以上、この種の工場としては大きい」と記している。職人たちは美濃や瀬戸からも来ていた。三代宮永東山氏の話によると、近代の京都では各地の陶磁器生産が工業化に進むに従って職を失った熟練の職人たちを受け入れたという。たしかに、豊蔵の自伝には1922(大正11)年に彼が東山窯に入るまでについて、工業化した多治見や名古屋での陶磁器生産について記されている。
豊蔵は「宮永さんの窯では他所より給料は良かった」(「京焼き随想」)とも記している。ただし、初代東山の窯の規模が大きいことが安定した経営に結びついていなかったことは彼の回想にくわしい。
北大路魯山人「山椒魚と蝦蟇の味」『星岡』第57号、1935年6月、p.14-15
荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、pp.54、58-61
荒川豊蔵「京焼き随想」『日本のやきもの [第3集]』読売新聞社、1978年8月、p.31
- 68) 楠部彌弐は京都市(立)陶磁器試験場での体験について、後に回想している。

……私たちにロクロを教えてくれた目釜新七さんという方は、まだ健在です。ロクロでは、ずいぶん鍛えられました。同じ形のものを百も二百も作らせられる。まず盃(さかずき)、浅底や深底などいろいろやる。次が湯のみ茶碗。さらにこれをロクロで引っぱりあげると、徳利ができる。それに手足をつけると、どびんになる。もう一つロクロをひいて大きくすると、花びんが生まれる。つまり、一つのがロクロの働きで、いろいろなものへ発展できるわけです。私はいま、いちいち寸法をとらなくても、目分量で正確にロクロをひくことができますが、これはあくことのないロクロの修練のおかげだと思います。陶芸を志す若い人たちがぜひとも肝に銘じてほしいのは、ロクロが陶芸の技術のすべての基礎になるということです。

楠部彌弐(聞き手・岡満男)「対談閑話 土と火にかける(1) 陶芸との出会い」『毎日新聞』東京本社版、1968年6月27日、5面

前崎信也(編)『大正時代の工芸教育 京都市立陶磁器試験場附属伝習所の記録』宮帯出版社、2014年

*

楠部彌弐の回想で言及されている目釜新七については、本人が座談会に出席したつぎの記事があり、みずから「……楠部彌弐とか、伊東翠壺とか近藤悠三とか全部の人がほとんど私の教えた人ばかりです。現在日展の審査員に私の教えた方が七人出ています」と語っている。
目釜新七、木村繁、竹内富造、永田康夫、太田諒、山田ひさ子(座談会)「五条坂職人会議」『淡交増刊 現代やきもの読本』4(通巻第137号)、1959年7月、pp.108-119

69) 菊池芳一郎『楠部彌弐』時の美術社、1976年、pp.16-17

*

「赤土」から後、1945(昭和20)年以降にも彼らと一見似たような発言を若い工芸作家たちの中に見ることができ。しかし、それがはたして「赤土」のようにみずからの制作物を客観的にとらえたものであるかについては、検討を要する。

葉科英也「清水九兵衛、造形のあゆみ」『清水六兵衛歴代展 京の陶芸・伝統と革新』千葉市美術館、2004年、pp.195,215

- 70) 柳宗悦「陶磁器の美」『柳宗悦全集著作篇第十二巻』筑摩書房、1982年、p.6

71) 註70、p.7

72) 註70、pp.8-9

73) この段落は以前の拙稿をほぼそのまま用いた。原文では「柳」以外に浅川伯教と巧の兄弟を指していた。当時の柳宗悦や伯教たちの活動においては、具体的に彫刻とやきものが等価なものとして交互に現れている。
葉科英也「量塊の変容一植木茂の木彫作品を中心に」『河井寛次郎と植木茂一ふたりの木彫』千葉市美術館、2001年、p.124(語句を一部改めた)

- 74) 水尾比呂志「解題」『柳宗悦全集著作篇第十二巻』筑摩書房、1982年、p.757

75) 富本憲吉「陶技感想 白磁」『随筆集 陶器』朝日新聞社、1948年、p.3

76) 註70、pp.7-8

77) 註70、pp.9-10

78) 富本憲吉「李朝の水滴」『白樺』第149号(第13年9月号)、1922年9月、p.26 *「李朝陶磁器の紹介」頁であり『白樺』本体ではない。

79) 「陶磁器の美」の成立と富本憲吉たちによる実作とのかかわりについての言及は大長智広氏の御指摘による。

80) 柳宗悦による「自分自身のことば」、「近代の日本語」で過去の美術や美意識を語る作業は、『白樺』と関係が深かった岸田劉生による宋元画や初期肉筆浮世絵の論考などと同じである。しかし、柳の「陶磁器の美」は劉生の論考にくらべて、論理が飛躍したような印象はすくない。これは、劉生の場合はあくまで制作の現場でつかわれた、彼じしんの造形論を用いて古美術を読解していることに對して、柳の「陶磁器の美」は導入部に、従来の茶陶の見方を柳が学んだ「彫刻の法則」によって再読するという作業を据えているためだろう。

この柳の論考を可能にさせた従来の茶人達によるアナロジーについて、西堀一三は『茶道 器物篇(四) 巻の十五』(創元社、1937年)に寄稿した「茶具鑑賞史序説」で、「茶道の傳統に於ては、茶器の部分に名稱を與ふるに、之を人體に比して居る事がある。茶入の形を肩衝と云ひ又尻膨と云ふことも人體に事よせたのであることは疑ひ

1935年5月、pp.27-28

- 48) 古田亮「速水御舟筆「京の舞妓」について—修復を終えて—」『MUSEUM』第518号、1994年5月、p.32
- 49) 楠部彌弌「ときに思う 「知る」と「わかる」のわかるまで」『毎日新聞』東京本社版、1972年1月12日(夕刊)、5面
- 50) つぎの年譜には画家たちとの交流が言及されている。足立美術館学芸部「北大路魯山人の生涯」『足立美術館 北大路魯山人展』日本経済新聞社、1993年、p.80
中ノ堂一信(編)『年譜』『没後50年 北大路魯山人展』E.M.I.ネットワーク、2009年、p.145
- 51) 吉田耕三「北大路魯山人伝(十二)」『陶説』第98号、1961年5月、pp.55-57
- 52) 尾崎正明「大正期の細密描写」、尾崎「大正期の速水御舟」、尾崎「国画創作協会の作家達」、尾崎・水谷長志(編)『関連年表』『写実の系譜II 大正期の細密描写』東京国立近代美術館、1986年、pp.10-15,130-133,176-179,226-243
- 53) 内貴清兵衛はキリスト教を学んだ時期があり、この経験が彼と『白樺』(に集った同人とその読者たち)の主張が近似し得た根拠として考えられる。秦秀雄(1898-1980)が1933(昭和8)年11月、『星岡』第36号に「越前京太郎」の筆名で寄稿した「趣味人を探る 内貴清兵衛氏」には清兵衛のキリスト教体験が記されている。

老子を學び、莊子を暗んじたビュリタン内貴氏はアメリカ歸りの牧師、牧野とかいつた人(引用者註：同志社の牧野虎次か)から五年間續けて一週に一度バイブルの講義をさへ聞いた。話は聞くが僕に宗教を強ひるのは一切御免だ、さういふ約束を前置きにして彼は彼のキリスト教を認識する事を勉めた。何不自由ない生活の中で、聰明な彼は仰いで天界に自由を求めた。……(後略)

越前京太郎(秦秀雄)「趣味人を探る 内貴清兵衛氏」『星岡』第36号、1933年11月、p.18 *目次の筆名は「乃木一仁」。

- 54) 細野燕臺についてはつぎの資料を参照した。
吉田耕三「北大路魯山人伝(十三)」『陶説』第99号、1961年6月、pp.65-69
吉田耕三「北大路魯山人伝(十四)」『陶説』第100号、1961年7月、pp.69-75
北室南苑『新装改訂 雅遊人 細野燕台 魯山人を世に出した文人の生涯』里文出版、1997年
- 55) 吉田耕三によれば燕臺は魯山人に太田多吉を紹介していない。
吉田耕三「北大路魯山人伝(十六)」『陶説』第102号、1961年9月、pp.54-59
- 56) 清水真砂「北大路魯山人と古陶磁」『一伝統と創造—魯山人とゆかりの名陶展』世田谷美術館、NHK、NHKプロモーション、1996年、p.16
- 57) 吉田耕三「北大路魯山人伝(十四)」『陶説』第100号、1961年7月、p.69
- 58) 註57、p.72
- 59) 小山富士夫、棟方志功、棟方夫人(チャ)、辻嘉一、黒田領治(司会)「座談会 残照—北大路魯山人の徳—」『定本 北大路魯山人』雄山閣、1975年、p.516
- 60) 中井正一「美学入門」『中井正一全集 第三巻 現代美術の空間』美術出版社、1981年、pp.7-8
- 61) 註60、p.9

「作陶の心」

- 62) 廣田松繁(号・不孤斎、1897-1973)は魯山人歿後の座談会で、当時の思い出を語っている。

私が神通薫隆堂商店にいた頃、二十才前の時かな——私の主人というのがシナ通いをしてた人で、竜泉堂の先代を北京へ連れていった人で、シナへ骨董を仕入れにいった最も古い人だつたのです——唐の石仏をウインドウに飾つてあつた。それを洋装の三十年輩の人が一生懸命みている。そして中へ入つてくると小僧の私にその石仏の値を聞かれた。二十五円か三十円だと思つたなあ、三像仏(引用者註：三尊像か)で。その買いつぶりがいいんだね、値切りもしないで、届け先が紅梅町。ニコライの坂の中途、右側に格子のはまつた家がある。金を貰つてフト見ると古美術鑑定所と書いてある。だから石仏を買つたのはその青年じゃなくて、その店の主人かなにかだと思つてた。その後星ヶ岡であつた時、神田に住んでた事があるでしょうという話から、石仏を届けに行つたのは私だが、買つたのは誰だと言たら、いや俺が買つたんだというわけ、あれは面白いかと。

秦秀雄、真船豊、^(マツ)小山富士夫、広田松繁、吉田耕三、佐藤進三、黒田領治(司会)「天上天下唯我独尊—北大路魯山人氏を偲ぶ—」『陶説』第85号、1960年4月、p.63

- 63) 岸田劉生による1923(大正12)年4月6日付の日記に大雅堂美術店を訪れた記述がみられる。

……それからかねてたづねてみやうと思つた大雅堂といふ家へよつたらそこの主人の一人の男がひどく不快の奴にて、余にくつかりいろいろ議論をふきかける。余は早く怒つて、かへつてしまへばよかつたのにへんにひつかつてしまつて、馬鹿をみた。実にいやな奴だ。かういふ時も少しソーメいにならうと思ふ。もつともつと豪マンになつていゝと思つた。十時半の汽車で帰つたら千家(引用者註：元麿)と横堀(同：角次郎)が来てゐた。もつと早く帰ればよかつたと思つた。千家たちと話して三時頃迄話す。千家とまる。おかげで、不快の気持ちが殆どなくなつてうれしかつた。

これだけでは判らないが、この当時劉生は既に《呂紀 風花鳥》や《邊文進(鳩)》、《錢舜舉(葵)》などを収集しているため、当時の魯山人の嗜好と劉生の日記の記述、細野燕臺の家業などから考え、「支那畫」を扱っていたことは推測できる。

劉生と口論になったことについては魯山人も後に語っている。

岸田劉生とは京橋の美術商のところ(引用者註：みずからの店舗のことをこのように語るのとは不自然だが、編集者によるものか)で會つたことがある。酒を僕は飲んでた。そこへ出てきて彼が言うのは、僕は世界に三つしか頭の下る繪はないんだ、だからどうとか言つてゐる。劉生が威張つてゐるんだ。僕が飲んでいなければよかつたが飲んでた。それなのに、こういうものはないか、ああいうものはないかと言つて掘り出しを探している。それじゃ、あんたは世界で三つしか繪がないと、^(一六四四)□んなにはつぎり知つていながら探さんかていいじゃないか、わかっているんだから、それ以外のもの見つけたつてしようがないじゃないかと憎まれ口をきいた。彼も賣り言葉に買い言葉で何かやりとりをしたよ。神田の喫茶店のマッチのペーパーみたいなものを書いていたでしょう。僕はよう知つてゐるが、

5. 戦後時代 1946-54(昭和21-29)年
6. 最晩年時代 1955-59(昭和30-34)年

山田の区分は清水の区分と較べると、空白の時期(1917-21年)がなく、生涯を理解するためには理解しやすい。ただし作陶の展開をたどるには山田が記す第1期と2期の区分、あるいは第2期と3期をことなつた時代として分けるにはさらに検討されるべきではないかと考えられるため、本稿では清水に従つた。

山田和『夢境 北大路魯山人の作品と軌跡』淡交社、2015年、pp.32-33, 46-47, 72-73, 122-123, 142-143, 236-237

- 35) 1931(昭和6)年に大阪の三越で開催された展覧会は、これまで1月と6月の2回開催されたとする資料があり、2019(平成31/令和元)年の「没後60年 北大路魯山人 古典復興—現代陶芸をひらく—」展の図録に掲載した年譜(pp.279-280)でもそれにならっていたが、1月の開催のみだったことが確認された。
- 36) 北大路魯卿「自序 所蔵陶磁器を公賣するの辯」『北大路家蒐蔵 古陶磁展覧會』星岡窯研究所、1935年、n.pag.
- 37) 白崎秀雄によれば、この間の作例が存在する(筆者は未確認)。

大正四、五年、彼はおそらく京都の五条坂あたりの陶房へ行き、やきものに字や絵をかきつけていたことがある。染付の盃などが、その例である。器胎は半陶半磁のような柔かいもので、魯山人は呉須で簡単な詩句や、「大観学人作」などと銘を書いている。漢瓦を描いた皿などもある。

白崎秀雄『魯山人の世界』ちくま文庫、2013年、p.133

- 38) 魯山人は1936(昭和11)年に開催された「魯山人近作 鉢の會」の挨拶文に「私は別に陶器作家を以て世に名を成すのが目的ではありませんから」と記し、最晩年に開催された展覧会の挨拶文では自分自身について「兎に角陶人でも画人でも書家でもない得態の知れない一種の駄々つ子に似た者らしいのです」と記している。
- 北大路魯山人「自作鉢の會に一言」『魯山人近作 鉢の會』星岡茶寮、1936年、n.pag.
- 魯山人「御挨拶」『北大路魯山人 五十四回作陶展』善田昌運堂、1957年、p.3
- 39) 山田和は最晩年の魯山人が窯のスタッフが贋作を作るため、彼らを遠ざけてみずから「厚手の作品」を制作したと記している。
- 山田和『知られざる魯山人』文春文庫、2011年、pp.565-566, 570-571
- 40) 湯木貞一、辻静雄『吉兆 料理花伝』新潮社、1983年、p.214
- 41) 註40、p.212
- 末廣幸代(編)『湯木貞一一年譜』、湯木美術館(編)『吉兆 湯木貞一のゆめ』朝日新聞社、2002年、p.274

*

湯木貞一が星岡茶寮で働く目的で上京したのは「二十九歳の九月」であり、希望がかうこと無く帰郷したのは翌年の「六月十日頃」だった。この年の11月21日に大阪・新町に「吉兆」を開業。

湯木貞一『吉兆味ばなし 四 お茶事 その他』暮しの手帖社、1992年、pp.38-39

末廣幸代『吉兆 湯木貞一 料理の道』吉川弘文館、2010年、pp.17-20, 23

- 42) 吉田耕三「北大路魯山人伝(七)」『陶説』第92号、1960

年11月、p.56

*

この時期のできごとについて魯山人は後年、

……僕が若い頃、東京へ出て来て、岡本一平のお父さんに世話になったことがあるが、ある時、一平と僕を並べて、「お前たち金があつたらどんな道楽をするね」と言われて、「陶器をいじつてみたいと思います」と答えたのを覚えてい

る。一平はこの時「人間は一生の大半を寝て暮すのだから、布団だけは道楽したい」と答えた。そんなふうで、料理などは頭になかつた。

(北大路魯山人「料理一夕話」)

と、回想している。当時の彼の関心から考えてみれば中国の陶磁器ということになるが、この時期に、「いじる」ものとして明確な対象があつたとは考え難い。それよりも、余裕のある境涯を「陶器」というモノに象徴させたと理解すべきだろう。

北大路魯山人「料理一夕話」平野武(編著)『独歩—魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、pp.430-431

- 43) 吉田耕三による。吉田が『陶説』に発表した魯山人の1916(大正5)年ころまでのいきさつは、本人からの聞き取りを基にしているが、最晩年の魯山人は辻嘉一との対談でも、内貴清兵衛と会つたのは誰の紹介だったのかという辻の問いに対して、「富田溪仙に紹介状もらつて行つたら『まあ上がれ』といって、……」と語っている。

しかし一方で魯山人は「田中伝三郎君の想い出」(初出未確認)のなかで、中村便利堂の長兄である彌左衛門(1870-1925)のおかげで清兵衛と知りあうことになったと記している。

……私が中国、朝鮮方面の滯留を了えて帰省した三十歳くらいの時であつたと憶うが、私のかねて好きであつたところの書や篆刻において、彼(引用者註：傳三郎)の目に多少芸術的進展展あることが映じたものか、君京都でチト仕事しやはれ……でなことをいって、長兄の弥左衛門君に特に私を紹介して援助を乞うたりした。そこで弥左衛門君は京都の名門にして殊に美術に卓見の聞えある内貴清兵衛氏に紹介すべく尽力してくれた。その結果として、私は内貴氏の同情のもとに東山清水寺内泰山寺に留つて銭筆に属する作業を始め出した。

(北大路魯山人「田中伝三郎君の想い出」、傍点引用者)

このため、魯山人に清兵衛を紹介した人物が誰であつたかについて判然とはしない。筆者は現在、溪仙の紹介状と彌左衛門による「尽力」の双方がともにあつたと考えている(後者はいわば、京都における魯山人の身元保証人のような役割ではなかつたか)。

辻嘉一、北大路魯山人「北大路魯山人様との対談 独歩の舌」辻嘉一『庖丁控』婦人画報社、1960年、p.58

吉田耕三「北大路魯山人伝(十)」『陶説』第95号、1961年2月、p.61

吉田耕三「北大路魯山人伝(十一)」『陶説』第96号、1961年3月、p.38

北大路魯山人「田中伝三郎君の想い出」平野雅章(編)『新装愛蔵版 魯山人著作集 第二巻 美術論集』五月書房、1998年、p.402

- 44) 吉田耕三「北大路魯山人伝(十一)」『陶説』第96号、1961年3月、p.40

45) 註44、p.41

46) 内貴清兵衛「放談」『星岡』第26号、1933年1月、p.11

47) 内貴清兵衛「京都時代の速水君」『塔影』第11巻第5号、

割き、アンドレ・ドラン(1880-1954)やパブロ・ピカソ(1881-1973)の傾向について論じている。ひとりの研究者が東西の同じ時代の絵画を、同じ用語を用いているが、濱中が指摘するとおり印象批評であり、明確な定義によるものではない(森口はドランについて、「彼自身はこの名で呼ばれるのを意外とするかもしれないが」と記している)。そのなかでも森口が論じる東西の「新古典主義」に共通する要素は、ピカソの1923年から翌年にかけての肖像画について「古典的な寫形と沈静な情操とに新しい感覚を與へたもの」とする見解に集約されるものと考えられる。森口多里『近代美術』東京堂、1940年、pp.389-402
森口多里『美術五十年史』鱗書房、1943年、pp.506, 509-518, 526-528
森口多里『美術八十年史』美術出版社、1954年、pp.313, 316-321, 325-326
草薙奈津子「1920～30年代日本画を検証する」、鈴木杜幾子、玉蟲敏子、林功、大熊敏之(パネリスト)、草薙奈津子(兼司会)「日本に新古典主義絵画はあったのか? —1920～30年代絵画を検証する—」、濱中真治「〈新古典主義〉って何? —研究ノートより—」『山種美術館開館30周年記念シンポジウム報告書 日本に新古典主義絵画はあったか? —1920～30年代日本画を検証する—』山種美術館学芸部、1999年、pp.13-21, 50-60, 61-71

*

「新古典主義」ということばは、日本の美術のなかで日本画や油彩画のみに用いられていたわけではなかった。続いて工芸の分野(陶芸を除く)での使用例のいくつかをみたい。

1927(昭和2)年に開催された帝国美術院第8回美術展覧会には美術工芸部門が「第4部」として新設された。工芸(史)研究の渡邊素舟(1890-1986)が「アトリエ」11月号に寄せた同展の評において、鍍金の佐々木象堂(本名・文蔵、1882-1961)の《鑄銀孔雀香爐》を「新古典主義的な作品」、「單に、ネオ、クラシズムとのみいふことの出来ない感じを持つところの作品」と評している。この「新古典主義」の意味について考えるとすれば、渡邊が象堂の傾向にならぶものとしている、彫金の北原千祿(千庵、1887-1951)による《置物(花の折枝)》について「……極めて日本的な味と感じが啓示される」と評していることと、「古典主義の美しさを物語る作品」として鍍金の香取秀眞(本名・秀治郎、1874-1954)の《蝶鳥文八稜鏡》をあげていることが参考となると思われる(ちなみに、渡邊は同展の「陶器」について「全く良い作品がないのに落膽した」と記している)。

また、1931(昭和6)年の同誌2月号には工芸批評の大島隆一(1903-84)の司会によって、鍍金(金工)の高村豊周(1890-1972)と杉田禾堂(1886-1955)、豊田勝秋(1897-1972)、漆芸の山崎覺太郎(1899-1984)、染色の廣川松五郎(1889-1952)による座談会「工芸美術座談會 第一回 「古典」と「新古典」 「批評及び批評家に就いて」」が掲載されている。

座談会では主に現代工芸の古典主義が文学を参照しつつ議論されている。特に、出席者のひとりである高村が、「古典」とは、いつ時分のことを云ふかと云ふと、日本では工芸史上にそう云ふ藝術運動がなかったから、確立した範疇がないと言ってもいい」、「古典主義は、形式を重んずるし、約束を重んずる……だから類型的になる。それ故、獨創はない。古典主義は類型的であることを認めているのだ」、「要するに、結論としては「古典」の藝術の形式を尊重するのみで、その精神を忘れたものは擬古主義と云つていい。古い時代の様式を必ず固守しないでも、現代の日本の様式で、作ったものにでも自然と民族精神

は具現されるのだ。そこに、日本の傳統があるのだと思ふ。つまり、現代の感覚がなければならぬ、と、云ふことになる。單なる古代への憧れからは精神的な何物も生れるわけではない」と発言することで、座談会の方向付けを行っている。高村の発言で注目されるのは、前出のシンポジウムにおける草薙奈津子の発言と軌を一にするような、(日本の)工芸の古典というものが、「確立した範疇がないと言ってもいい」という見解である。

本項の工芸に関する文献は大長智広氏(京都国立近代美術館)より御教示をいただいた。渡邊素舟「帝展工芸美術評」『アトリエ』第4巻第10号、1927年11月、pp.83-92
高村豊周、廣川松五郎、杉田禾堂、豊田勝秋、山崎覺太郎、大島隆一(司会)「工芸美術座談會 第一回 「古典」と「新古典」 「批評及び批評家に就いて」」『アトリエ』第8巻第2号、1931年2月、pp.117-124

- 27) 古田亮「日本画とは何だったのか 近代日本画史論」角川選書、2018年、pp.242-264
- 28) 川端康成「朝鮮の舞姫崔承喜」『川端康成全集第二十七巻』新潮社、1982年、p.85

*

川端康成と崔承喜については、李賀峻が戦後まで続く川端の崔に対する関心をくわしく紹介している。李賀峻「補章 戦前から戦後における川端康成の〈崔承喜〉論—『舞姫』の中の〈崔承喜〉を中心に」『「東洋」を踊る崔承喜』勉誠出版、2019年、pp.299-327

- 29) 20世紀のモダニズムの性格については、(主に)文学の場合になるが、つぎの説明がわかりやすい。湯川豊「書評の意味一本の共同体を求めて」、鹿島茂「官能的なものへの寛容な知識人」『書物の達人 丸谷才一』集英社新書、2014年、pp.76-79, 132-133
- 30) 林達夫「文芸復興」『林達夫著作集1 芸術へのチチェローネ』平凡社、1971年、p.145
- 31) 註30、pp.145-146
- 32) 註30、p.148

*

ブルクハルトは「……即ち古代の復興はその獨力を以て西歐の天地を征服したのでなかつた、寧ろ之と並んで存在した伊太利の國民精神と密接に聯合して始めて之を爲し得たのであつた」としている。

ブルクハルト、村松恒一郎(訳)『伊太利文藝復興期の文化 上巻』岩波文庫、1931年、p.230

- 33) 註32と同。

陶との出会い

- 34) 清水真砂「北大路魯山人と古陶磁」『一伝統と創造—魯山人とゆかりの名陶展』世田谷美術館、NHK、NHKプロモーション、1996年、pp.14-20

*

山田和は『夢境 北大路魯山人の作品と軌跡』(淡交社、2015年)で、書や篆刻、絵画も含めた制作年代をつぎのように区分している。

美への覚醒と実現。ロサンニンからロサンジンへ
1. 初期 ～1924(大正13)年
2. 「星岡茶寮」時代 1925-36(大正14-昭和11)年
自立と苦難の時代
3. 「星岡窯」時代 1937-41(昭和12-16)年
4. 戦中時代 1942-45(昭和17-20)年
「無境」、融通無碍の時代

という。

和辻が『鎖国 日本の悲劇』を執筆した理由は同書の副題や「序」に記した「日本人及び日本文化の運命に関する反省」に明らかであるが、結語の「……日本に欠けていたのは航海者ヘンリ王子であった。あるいはヘンリ王子の精神であった。／恐らくただそれだけである。そのほかにはさほど多くのものが欠けていたのではない」という筆者の「反省」は、戦後の「復興」というものに彼が必要であると考える精神をもとめてのことだった。彼が記した桃山期以前の「秩序の乱れた時代」に輩出される「個性のある強剛な人物」という存在は、澤村専太郎が記していた「破壊より喚起せられたる自由奔放の精神」や註7で紹介した黒田源次の「序」も同じ文脈に沿っている。

ここでもひとり、花田清輝(1909-74)をあげなければならない。彼は和辻が『鎖国』執筆の準備に着手した1945(昭和20)年以前、41年から43年にかけて『復興期の精神』(我觀社、1946年)の諸編を書き続けた。花田の場合は、和辻のように近代を「復興」するための「反省」ではない。時代という本来流動的なもの(花田が用いたことばでは「転形期」)のなかで前進(＝創造)し続ける人間にとって、必要とされる精神を示したものだ。書き手にとっての「いま」が照射されているのではなく、「近代に内在しつつ近代をこえ」ようとする(谷口英理)こころみである(この点、後に引用する林達夫のルネサンス論にちかい)。その後彼は、『鳥獣戯話』(講談社、1962年)あたりを助走として、最晩年にかつての自著と呼応するような『日本のルネサンス人』(朝日新聞社、1974年)を発表した。

また、若き日に花田や岡本太郎(1911-96)の活動に触発された草月流三代家元の勅使河原宏(1927-2001)は、千利休400年忌にちなんでみずから監督した映画『利休』(1989年)の制作と並行して、連続講座(草月文化フォーラム)「日本のルネサンス・桃山文化を考える」を開催している(1988-89年)。

和辻哲郎『鎖国 日本の悲劇(上)』岩波文庫、1982年、pp.268-269

生松敏三「解説」和辻哲郎『鎖国 日本の悲劇(下)』岩波文庫、1982年、pp.309-322

草月文化フォーラム(編)『日本のルネサンス(上・下)』原書房、1990年

谷口英理「花田清輝『復興期の精神』と戦時下における「ルネサンス」」五十嵐利治、河田明久(編)『クラシックモダン ―1930年代日本の芸術』せりか書房、2004年、pp.44-59

- 22) Japon. *Céramique contemporaine* については、つぎの論文にくわしく紹介されている。

田口知洋「ピカソの陶器と日本陶磁―陶器芸術における伝統と近代―」『南山大学国際教育センター紀要』10号、2009年、pp.35-66

- 23) 小山富士夫「陶磁器の洋行―日本陶磁展の撰定にあたり―」『淡交』第4巻第12号(通巻第30号)、1950年12月、p.21

- 24) 小山富士夫「石黒宗磨・人と作品」『小山富士夫著作集(中) 日本の陶磁』朝日新聞社、1978年、p.361

- 25) 小山富士夫が理事を務めていた日本陶磁協会は、1953(昭和28)年4月に機関誌『陶説』を創刊した。題字は第1号から56年12月の45号まで小林古径、翌年1月の第46号から今まで安田靫彦(同会特別会員)によるものが用いられている。

小山は同誌の編輯担当ではなかったが、編輯には深くかわっており、註26に記するような工芸の動向などよりも、日本画家たちの方が連想しやすかったと思われる。

佐藤生(佐藤進三)「理事の栞」『陶説』第2号、1953年5月、p.36

- 26) 古田亮「小林古径をめぐる、5つの断章」『小林古径展』日本経済新聞社、2005年、pp.20-21

*

草薙奈津子は講演「1920～30年代日本画を検証する」で、古典(日本および中国)の影響を受けた近代日本画には岡倉天心によって始められた日本美術院の系統と、松岡映丘(1881-1938)を中心とした新興大和絵の一派というふたつの大きな流れがあるとしているが、講演会にあわせて行われたシンポジウムのまとめのなかで、「……ヨーロッパの新古典主義が古典をはっきり規定しているのに対して、日本ではその古典といったものがはっきりしない」と語っている。また、草薙は「新古典主義」ということばの初出についても、「これはいつ使ったか、なかなかはっきりしない」としながら、籀木清方(1878-1972)が1938(昭和13)年に発表した松岡の追悼文で彼の《室君》(1916)に対して用いた例と、森口多里(1892-1984)がわが国の近代美術について記した『美術五十年史』(鱗書房、1943年)を紹介している。

籀木真治は草薙の講演を再録した報告書に、近代日本美術のなかで「新古典主義」という用語がどのように使用されたかについて、批評家や研究者たちによる個々の用例の調査を寄稿している。彼によれば、本文中に記したように日本美術院の画家たちを新古典主義とするのは、1945(昭和20)年以降の河北倫明(1914-95)や今泉篤男(1902-84)の言説によるところが大きいことが確認される。それ以前についてみれば、草薙が言及した『美術五十年史』の著者である森口多里は戦前期、日本画の傾向について「新古典主義」を明瞭に用いた例であるというが、やはり「明確な定義づけ」はなされていないとする。

森口は『美術五十年史』のなかで、1930年代の日本画の動向を中心として「新古典主義」の呼称を用いて回顧している。そこでは、土田麦僊(1887-1936)や小林古径などの作品に見られる「……屬性描寫の省略と線形の洗煉と沈静及び均整への嚴しい順應とによつて古典的な畫品を得た」作品を「新古典主義的」なものとしているが、第2回新文部省美術展覧会(新文展)に出品された石崎光瑠(1884-1947)の《霜月》(1938、東京藝術大学大学美術館蔵)を、

……菊花の華やかな色にも拘らず全體として古典的な均整の静かさを持ち、こゝでも數株の菊のほかは地面の落葉だけで、鳥も蟲もみない。花あれば鳥という常型から離れて均整の美を追求したのである。……

(傍点引用者)

と評しているところから、「常型」の古典主義に対して新古典主義はそこから脱したものであると考えることができる。また森口は(彼の考える)新古典主義の「静肅な秩序」には、「わが國の茶道や、禮法に通ずるものがある」としている。彼のこの評は、後の『美術八十年史』(美術出版社、1954年)でもそのまま活かされている。

ところが森口は同じ著作のなかで、油彩画家の伊原宇三郎(1894-1976)が1929(昭和4)年の帝国美術院第11回美術展覧会に出品した《椅子によれる》(アーティゾン美術館蔵)や翌年の出品作《二人》(徳島県立近代美術館蔵)について、「……裸體の重厚な量感と單純な色彩計畫とに新古典主義ピカソの鼓吹を示し、鈴木誠や猪熊弦一郎の裸體群像にも類似の表現があつた」ともしている。森口は欧米の近代美術のあゆみについて記した『近代美術』(東京堂、1940年)のなかで新古典主義に一章を

就いて」をそれぞれ寄稿しているが、45年以前に刊行されたテキストに「茶陶」を標題として掲げたものはいくつか(また、その執筆者は研究者に偏っている)。このため、註7のように黒田源次が展覧会の図録の序文に「茶陶という文字は私にはまだ親しみの薄い文字であるが、その意味は通じないことはない」と記したことも理解できる。

吉田堯文「随想録(二) 茶陶雑記」『やきもの趣味』第2巻第11号、1936年12月、pp.12-13

満岡忠成「茶陶鑑賞史」、「日本茶陶書解題」加藤唐九郎(編)『茶道 器物篇(四) 巻の十五』創元社、1937年、pp.475-529,545-560

高橋龍雄「茶陶に就いて」『歴史公論 臨時増刊 趣味の陶磁器』第7巻第9号(通巻第74号)、1938年8月、pp.89-101

- 9) ただし田部重治は「譯者序」で、「Renaissanceを文藝復興と譯することは、原作者の意志に反することは知りつゝも適當な譯語が思ひ附かぬ爲め、在來の名稱を用ゐることにした」と記している。

田部重治「譯者序」『文藝復興』北星堂書店、1915年、p.8

- 10) 岡倉覚三、佐伯彰一(訳)「東洋の理想」『岡倉天心全集 第一巻』平凡社、1980年、p.111

- 11) 磯貝英夫「第五講 文芸復興期の文学」『昭和文学十四講』右文書院、1966年、pp.1201-242

河田和子「第九章 国学の再建による『文芸復興』と国民文化運動」『戦時下の文学と『日本的なもの』—横光利一と保田與重郎—』花書院(比較社会文化叢書XV)、2009年、pp.208-249

平浩一『「文芸復興」の系譜学』笠間書院、2015年

- 12) 澤村専太郎「近世日本美術の曙光」『國華』第240号(第20編)、1910年5月、p.290

- 13) 註12、p.291

- 14) 註13と同。

- 15) ブルクハルトの *Die Kultur der Renaissance in Italien, ein Versuch* (1870年)は間崎万里(1888-1964)により『ルネサンスの文化』(泰西名著歴史叢書第4巻、國民圖書)として1925(大正14)年に翻訳されているが、それ以前に複数の版が日本で読まれていたと考えられる。たとえば本文で後述する林達夫は、第一高等学校時代(1916-19)にペイターの『文藝復興』(註9参照)を読み、京都帝国大学時代(1919-22)にブルクハルトの同書を英訳で読んだという。

林達夫、久野取「解説対談」『林達夫著作集6 書籍の周囲』平凡社、1972年、pp.400-401

- 16) 註13と同。

- 17) 奥田誠一「日本趣味陶磁器の發達」『國華』第347号(第29編第10冊)、1919年4月、p.387

- 18) 羽仁五郎『ミケランジェロ』岩波新書、1939年、p.2

- 19) 満岡忠成「茶陶鑑賞史」『日本人と陶器』大八洲出版、1945年、pp.175-176

- 20) 満岡忠成「茶陶鑑賞史」加藤唐九郎(編)『茶道 器物篇(四) 巻の十五』創元社、1937年、p.509

満岡忠成「茶陶鑑賞史」『日本人と陶器』大八洲出版、1945年、p.144

- 21) 澤村専太郎はみずからの論考の末尾に、「破壊より喚起せられたる自由奔放の精神に充てる事を認めざる能はず」からはじまる「桃山形式」の「命題」をあげており、そのなかに「對外關繫が與ふべき影響を認めざる能はず、即ち征韓の役や南洋西歐との交通が美術界に對し、何等かの感化を及ぼせざるを想到せしむ」という項目がある。彼の論考が発表された1910(明治43)年が日露戦争(1904-05年)を経、韓国併合の条約が締結された年であることはおそらく偶然ではない。

満岡忠成の場合、『日本人と陶器』は第二次世界大戦下(敗戦のおよそ2週間前)に刊行されており、より直截である。彼は「茶人」という呼称は「……其後茶の湯が極度に墮落して全くの無内容となり、本來の精神を失つて單なる煩瑣な愚劣その物ともいふべき形式のスケルトンと化し去つた」江戸中期以降に生まれたとする。

……極言すれば茶人などといふ名前は、茶の湯の眞精神に徹する者にとっては絶大な侮辱といふべきで、この名稱を甘受する者は即ち茶の湯以外の何か愚劣な猿芝居でも演じてゐるものであるかも知れないが、絶対に茶の湯の道に參じてゐる者でないことだけは確言出來よう。そこでわたしはこの際提言したいのであるが、いまや桃山盛時の本格的な生氣瀦れたる雄大豪放な眞の茶の湯が八紘一宇の大日本精神の全面的展開と共に堂々と復興されて世界に雄飛せん勢ひを示してゐるこの昭和の歴史的時代に於ては、宜しく茶人なる語を茶の湯界から全然抹殺し去つて、之に代ふるに桃山時代に於ける茶湯者の稱をあらためて復活し使用されんことを、わたし自身は單なる一局外者に過ぎないとはいへ切に希望する次第である。精神の復興は、當然名稱の復活をも伴ふべきであらう。

(満岡忠成「茶・陶・句」)

戦時下、「桃山」と「昭和の歴史的時代」を重ねた茶道関係者は満岡だけに限らない。端的な例をあげれば1942(昭和17)年3月、「御影左大臣」(高原慶三、号・杓庵、1893-1975)の案として『汎究美術』に発表された「南方茶道具資源圖」では、過去(「呂宋壺」や「南蛮縄すだれ水指」のような茶道具)と現在(日本陸海軍が進出した南方の地名)が二重写しになるように視覚化されている。

なお、満岡の『日本人と陶器』は1946(昭和21)年に河原書店から再刊されているが、引用した箇所などは改変されていない。

澤村専太郎「近世日本美術の曙光」註12、p.299

御影左大臣(案)「南方茶道具資源圖」『汎究美術』第54号、1942年3月、n.pag.

満岡忠成「茶・陶・句」註19、pp.293-294

*

1945(昭和20)年以降について見ると、和辻哲郎(1889-1960)は50年に発表した『鎖国 日本の悲劇』(筑摩叢書)で、「室町時代乃至戦国時代が国家の統一の失われた時代、秩序の乱れた時代であるということは、誤りのない事実である。江戸幕府がその統一と秩序を回復した後に、その功績を誇示し、前代の無秩序と対比して宣伝したことも、決して嘘の宣伝ではなかった。しかし視点を変えてみれば、その秩序の乱れの裏には、ちようどイタリアの十四、五世紀におけるような、個性のある強剛な人物の輩出を指摘することができるであろう。数々の専制君主や、傭兵をひきいていつでも戦争の需要に応じたコンドチエーレなどが、イタリアのルネサンスの時代の特徴となっている。それと同じタイプの人物が室町時代や戦国時代を作ったのである」(傍点原文のまま)としている。さらに彼はイタリアにおいて社会の秩序が失われ争闘や残虐による「伝統破壊の現象」が「人間性解放の一つの仕方」としてあり、そこからルネサンスの文化が作り出されたように、日本の14、5世紀も戦乱に明け暮れながら「能楽・茶の湯・連歌のごとき、日本文化の独自の特徴を示すものは、みなこの時代に作り出された。歌舞伎や浄瑠璃のごとき次代の創造の基礎を築いておいたのもまたこの時代である。そういう点から見ればこの時代は創造的な時代、積極的な時代であつて、決して闇黒な時代ではない」

近代の数寄者として知られる小林は1915(大正4)年ころから茶道に親しむようになっていた。美術品の収集はそれより早く明治末期からである。

この、1929(昭和4)年3月の三越での出品作と、26(大正15)年11月の第3回習作展観を比較することが可能であれば、制作の展開について何らかの検証できるかもしれないが、それは今後の課題である。たとえば、29年の金沢美術倶楽部で開催した展覧会の図録表紙に掲げた《刷毛目釘彫三島風茶碗》¹⁷²⁾(1928年、個人蔵)は厚手であり、同時期に制作されたべつの三島茶碗は薄手で成形(轆轤)の巧みさが目立ち、出来上がりにはばらつきがある。これは、オリジナルの三島茶碗自体が不均一であることに由来するという¹⁷³⁾。素心庵が「大時代の現前來」と形容したように古陶の再現、つまり手本にどれだけ近づいたのかを評価していることに対して、小林の評で注目すべき点は「外觀形式の持つ模寫」の奥にある個人作家の「作意氣」に着目し、評価をこころみているところにある。それはおそらく魯山人的な「土の仕事」ではなく、粟田天青が解説する「個性の表現」という意味であると思われるが、小林は魯山人の茶碗にオリジナルとは違った、土に向かうつくり手の姿をとらえている。「自己の強い力」と、それが生む「ウブな野暮らしさ」である。

小林は伝統的な茶道具を用いる一方で、後には茶席に現代作家による日本画を掛け、海外の旅先で求めた美術工芸品を取り入れた。彼が近代の数寄者のなかでも柔軟な姿勢の持ち主だったからこそ、魯山人の茶碗をはじめとする茶陶をみずからの尺度によって評価できたのだろう。この後、魯山人と小林は茶寮を通して交流が始まり、それは1943(昭和18)年ごろに途絶えてしまうが、彼らの出会いは茶陶をめぐる新しいつくり手と受け手が登場したことを物語っている。

(わらしな ひでや 千葉市美術館上席学芸員)

註

はじめに

- 1) 八木一夫「瀧一夫のこと」『懐中の風景』講談社、1976年、pp.71-72
- 2) 筆者は同じテーマで短い文章を発表したことがあり、本稿でも重複した記述がある。
薬科英也「第4章 古典復興のうねりの中で～富本憲吉・河井寛次郎・濱田庄司・石黒宗麿・川喜田半泥子・北大路魯山人～」『特別展 浅川巧生誕120年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼 一朝鮮時代の美』美術館連絡協議会、2011年、pp.144-145
薬科英也「浅川兄弟のいる風景―展覧会に寄せて―」

『C'n 千葉市美術館ニュース』59号、2011年6月、pp.5-6

薬科英也「北大路魯山人 古典復興の先駆者として(特集 北大路魯山人の生きた時代とその作品)」『淡交』第74巻第4号(通巻第919号)、2020年4月、pp.25-33

- 3) 1983(昭和58)年に林屋晴三の責任編集によって『現代日本の陶芸第三巻 古典復興の名匠』(講談社)が刊行された。作品が収録された陶芸家は川喜田半泥子、石黒宗麿、荒川豊蔵、中里無庵(1895-1985)、三輪休和(1895-1981)、金重陶陽、加藤唐九郎、加藤土師萌。

一方、2002(平成14)年に東京国立近代美術館工芸館で開催された「昭和の桃山復興 陶芸近代化の転換点」に作品が出品された陶芸家は荒川豊蔵、金重陶陽、川喜田半泥子、北大路魯山人、中里無庵、水野愚陶(1904-53)、三輪休和。このほかに加藤土師萌の資料(《元屋敷窯跡出土陶片図》)を展示。陶芸家以外では陶芸家の旧蔵品、長野埜志(1900-77)の釜、堀口捨己(1895-1984)の資料などが展示された。

東京国立近代美術館工芸館での展覧会を担当した木田拓也は、展覧会以前から「桃山復興」に関する論考・論文を複数発表している。そこには、「……現在では、桃山復興、あるいは、古典復興として歴史的な位置づけがなされている」「(昭和の)桃山復興」、「……桃山復興、あるいは古典復興などと総称される」(「荒川豊蔵の桃山復興：桃山陶芸の再評価から伝統の形成へ」)とあり、従来陶磁(史)関係者たちの間では両者がほぼ同義に用いられていたと考えられる。

木田拓也「昭和の桃山復興」『陶説』第562号、2000年1月、pp.38-42

木田拓也「荒川豊蔵の桃山復興：桃山陶芸の再評価から伝統の形成へ」『東京国立近代美術館研究紀要』第6号、2000年、pp.16-27,82

木田拓也「昭和の桃山復興(2)」『陶説』第574号、2001年1月、pp.42-47

- 4) 辻村哲夫「あいさつ」『昭和の桃山復興 陶芸近代化の転換点』東京国立近代美術館、2002年、n.pag.
- 5) 小山富士夫「日本陶磁の故郷」『淡交増刊 やきもの日本』2(通巻第119号)、1958年3月、p.23
- 6) 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」『茶陶名品圖録―桃山時代を中心とする―』便利堂、1955年、pp.1-18
末吉佐久子「桃山茶陶」という美術用語の初出と成立過程』『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』第8号、2018年、pp.73-92

- 7) 黒田源次「序」註6、1955年、n.pag.

- 8) 『角川日本陶磁大辞典 普及版』(角川書店、2011年)で「茶陶」の項を担当した竹内順一は、このことばは「茶の湯の美術」や「茶の美術」などと同様に、美術館展覧会や出版物の用語として昭和三〇年代以降に定着した」ものであり、「……室町・桃山時代の茶の湯と美術工芸との関連評価の機運のなかでしだいに一般化した」としており、「見る」ことに重点が置かれた時に流通がはじまったと指摘している。

竹内は研究文献での初出について(「管見の限り」として)、1937(昭和12)年に満岡忠成が『茶道 器物篇(四) 巻の十五』(創元社)に寄稿した「茶陶鑑賞史」(註20参照)や「日本茶陶書解題」をあげている。満岡の前後には、名古屋を中心に活動した表千家吉田流五代の吉田堯文(号・紹村、1908-70)が『やきもの趣味』1936年12月号に「随想録(二) 茶陶雑記」を、38年には近代の茶道史家である高橋竜雄(龍雄とも、号・梅園、1868-1946)が『歴史公論 臨時増刊 趣味の陶磁器』に「茶陶に

『陶磁』第1巻第2号の記事はより具体的である。

……此地には鶏龍山寺及其末寺があるが昔は大伽藍であつたらしい。此山の山腹の傾斜に窯跡が発見され、最近其跡から比較的完全な三島茶碗や鉢片口杯杯臺の類刷毛目の鉢德利水指等の外、刷毛目の上に鐵繪の描いてある繪刷毛目とも云ふべき種々の器物が掘り出されて、東京や名古屋大阪の市場に現はれ茶人や好事家を喜ばせた。のみならず此窯跡から最近弘治三年の年號が見ゆる墓志銘の書きつけた陶板の斷片が発見された。弘治は支那明の孝宗の年號で、三年は我が延徳二年に當り、足利義政將軍薨去の年で、今から四百三十七年前になる¹⁶⁶⁾。……(後略)

(無署名「研究資料 鶏龍山三島と繪刷毛目」)

記事では「……昔から茶人が古三島と云つたり、禮寶三島と稱して珍重した茶盃や鉢の中には、鶏龍山窯で焼成されたものがある事は明らかである」¹⁶⁷⁾と結論づけており、魯山人たちはこの情報を話題にしたのではないか。

朝鮮半島から戻った直後の6月、前述の『陶磁』で茶碗を酷評された第2回展が開催されているが、開催時期から考えて出品作は5月以前に制作されている。その次の展覧会に向けて、魯山人は持ち帰った土で制作した。

鶏龍山では、刷毛目の原料土が出土したと覺しき跡に立つてその土を探し、それを持つて歸つたのである。刷毛目の原料土の白土も折よく居合せた鮮人古老の思ひがけ言葉によつて、山の一部を六尺餘りの深さに掘り、その底にある赤黒き小豆色の土をそれと聞いて、半信半疑ながら持歸つたのである。

歸來半信半疑の小豆色の土を以て刷毛目の試験を行つて見た所、果して古老の言の如く、往古の三島や刷毛目の持つ白色と略同様の成績を得た。

この白土は内地の蠟石類の白、信樂邊の白泥の持つ純白過ぎるものと異ひ、鈍色の美しさを有し、頗る風情に富むもので、茶道の佗びに叶ふ點が嬉しい。

次に原土は、果して採取したものがその昔の刷毛目三島に用ひたのと同じのものがどうかは判らないが、兎に角鶏龍山古窯跡附近に於て試掘したものである¹⁶⁸⁾。……(後略)

(魯山人「彫三島風茶碗(昭和三年度作)」、傍点引用者)

この粉吹平茶碗も亦鶏龍山の原料を用ひてすべて出來上つたものである。朝鮮陶器中頗る簡単な手法に成るものであるに關らず、その價尤も高くやかましい粉吹、又は粉引といふもの、それを狙つてこの茶碗を作つた¹⁶⁹⁾。

(魯山人「粉吹風平茶碗(昭和三年度作)」、傍点引用者)

魯山人の朝鮮半島を巡る旅の成果は、1929(昭和4)年3月に三越(日本橋・東京)で開催された「魯山人陶磁器作品展觀」において披露された。

今度の展觀作では粉吹手のものに「とうとうこゝまでやつた」なの感を起させた、土も朝鮮、釉も朝鮮、竈だけが鎌倉の氏の星ヶ岡竈その粉吹手の二十數點どれもが大時代の現前來で、それこそ窯印や作銘を取りのけたならば、古陶磁の鑑賞を以て喜びとする者にしては、卒然とその名品ぶりに眼を拭はざるを得ない事でもある¹⁷⁰⁾。

(外狩素心庵「魯山人の作陶第二回展」)

これが素心庵の過褒ではなかつたことは、このころべつ場所で魯山人のやきものに接したという小林一三(号・逸翁、1873-1957)の回想から裏付けられる。

私が魯山人の作品を初めて知つたのは昭和四年頃と記憶する。交詢社の七階に有尾君のお店にお伺した時、偶然開催中の星岡窯の作品展覽會を見て非常に驚いた。その潑刺たる個性を大膽に發揮して居る點に於て近代作家の何人よりも、自己の強い力を現はしてゐる點に於て、其作品に一つ一つの取りどころがあるので、三島手、粉引手(引用者註：素心庵の「粉吹手」に同じ)の茶碗、古唐津の割山椒の向付や、染付、御本手の中皿なぞ買ひ得たのであるが、其時私は此三島手、粉引手の茶碗は、恐らくイミテーションとしては、現代に於ける何人よりも優秀なものである事を吹聴した。それが單にイミテーションといふ心持から出た外觀形式の持つ模寫、作意氣のウブな野暮らしさが躍如としてゐるのに引つけられた。殊に中皿の自由繪模様の、何とも言へぬ放逸の力強さが明時代の名品を見ると同じに感じたので、全體星岡窯とか魯山人とかいふのは何人か——といふ疑問を暫らく持つて居つたのである¹⁷¹⁾。

(小林一三「私の魯山人觀」、傍点引用者)

にわたって展覧会を開催している。29年4月に金沢美術倶楽部で開催された個展では細野燕臺をはじめとする以前からの彼の後援者に加え、粟田天青などが発起賛成者として名前を連ねており、図録とはべつにそれまでの展覧会評のうち好評なものを抜粋して配布するという念の入れ方である(展評の抜粋を配布することは、べつの地方会場でもおこなわれた可能性がある)。彼はこれらの図録に前節で紹介した「作陶の心」を掲載¹⁶⁰⁾し、みずからの陶磁器観が「茶道に心をよするもの」と同根であることを表明している。『陶磁』の批判的な展覧会評に対する「作陶の心」という位置づけによって後者を読めば、前節でみたように一見矛盾をはらんだ内容でありながら、近代に入り茶陶に取り組んだひとりの人間による、彼個人の造形観と古来から受け継がれ蓄積された茶陶の評価を接合させようとするところみであり、『陶磁』の評に対する魯山人の間接的な反論となっている。近代、茶陶の制作において個人の(美感や制作にかかわる)意識と集団の記憶が対峙したできごとで文献上確認できるものとして、魯山人のこの文章はごく初期のものに属する。

*

1928(昭和3)年5月、北大路魯山人は荒川豊蔵、川島禮一そして最初の妻である安井タミ(1884-1941)との子である長男・福田櫻一を伴い、朝鮮半島の主に南部を巡る調査旅行をおこなった。身内である櫻一の同行は、彼が22(大正11)年に京都市(立)陶磁器試験場附属伝習所で学んでいたからだった。

証言などでは確認できないが、魯山人たちにとって柳宗悦および浅川伯教(1884-1964)、巧(1891-1931)兄弟による朝鮮半島のやきものをはじめとする工芸の研究が刺激になっていたと考えられる。彼らは1922(大正11)年の『白樺』9月号における李朝陶磁器の特輯をはじめ、24年4月には朝鮮王宮内に朝鮮民族博物館を開館していた。特に伯教の現地調査にもとづいた考察は研究者である奥田誠一から評価されていたが、伯教は中・近世の日本にもたらされ茶陶として用いられたやきものの調査まで行い、奥田とは立脚点がことなる高橋義雄も『大正名器鑑』において先行者である二代眞清水蔵六とならんでその所見を紹介している¹⁶¹⁾。魯山人たちが朝鮮半島に赴く前の月には主に伯教を中心として巧、柳、倉橋藤治郎(1887-1946)の連名による共同研究「朝鮮に於ける高麗末期より李朝初期の陶磁器の根本的研究」に対して財団法人啓明會の補助が決定し、朝鮮半島の古

陶磁調査は新しい段階を迎えていた¹⁶²⁾。

もともと魯山人たちの場合、調査はあくまで自分たちの作陶上の関心(あるいは制作上、技術上の問題解決のため)であって、伯教たちのような学術的な性格はなかったといつてよい。報告書をまとめなかったことはもとより、陶片などの収集は見目の良いものをあちこちで拾い集めることが主だった。この調査旅行については、『魯山人作陶百影』第一輯(便利堂印刷所、1933年)に魯山人本人による作品自註のなかに半島行に関する言及と行程を記した地図があるほか、関係機関に現地で撮影した写真などが残されている。

朝鮮へ行く前年、朝鮮古窯が鉄道敷設の際に見つかるといことがあり、それで星岡窯でも、発掘調査をしようとの話になったのである。五月一日四人で出発したが、魯山人の長男桜一君は徴兵検査で途中で帰った。行く前に貴族院議長徳川家達さんが、朝鮮総督山梨半造、政務總監池上四郎の二人あてに紹介状を書いてくれた。それをたずさえて総督と政務總監をたずねた。先方は、よほど偉い人が来たと思ったようである。大変丁重に扱われ、多くの便宜を供与してくれる。どこへ行くにも役所の車で、巡査が警護に付く。五月一日出かけて三十日帰るまで、一度雨が降ったきり、天候にもすこぶ恵まれた。

南朝鮮の主だった窯をほとんど回る。破片収集の他、焼き物用の土も掘り、内地へ発送する。朝鮮の焼き物を知る上で、非常に勉強になった¹⁶³⁾。

(荒川豊蔵『縁に随う』)

豊蔵は「朝鮮古窯が鉄道敷設の際に見つかるといことがあり」と記しているが、魯山人の文章に「丁度當時は彼の鶏龍山發掘でやかましい折柄で、自分達の旅行直前まで、まだ發掘が盛んに行はれて居つた」¹⁶⁴⁾とあるように、忠清南道公州郡の鶏龍山における古窯址発見が該当すると思われる。野守健(1887-1970)と神田惣蔵(生歿年未確認)の連名による『昭和二年度古蹟調査報告 第一冊 鶏龍山麓陶業址調査報告』(朝鮮総督府、1929年)の「緒言」には、「昭和元年十二月以來忠清南道公州郡反浦面鶴峯里鶏龍山支峯の麓に在る、陶窯址から夥しく陶器の殘片を盜掘して、之を骨董商に賣る者があり、骨董商も盛に出入りして其歪曲せるもの、甚しきは斷片すら高價に買ひ取り、遠く東京・名古屋・大阪等へ送る有様であつた」¹⁶⁵⁾と記されている。

その「甘味」が茶碗に顕在化しているという。この展覧会評は、彼の「腕と口」の乖離に対する批判に止まらず、巻頭文に記されていた「溫故知新の意を以て窯藝に精進せむことを欲する」¹⁵⁴⁾ため窯場に陶磁器参考館を建設したという「眼」に対する批判でもある。文章中では明示されていないが、彼が作る茶碗の「甘味」を彼個人の古陶磁理解の甘さや浅さに求めるとすれば、それに対置されるべき存在は、古来から茶人たちによって積み重ねられた記憶の蓄積から醸成された茶陶に対する評価になる。

ここであらためて、1925(大正14)年12月に星岡茶寮で開催された「魯山人習作第一回展観」の図録巻頭に魯山人が掲げた「自己の作品に對して一言す」を読み返してみたい。この文章には彼の「眼」の指標が記されている。

……小生の美術鑑賞は約千年に遡るに非ざれば、最大の感激を爲し得ない。支那でも宋、元、明、となつては支那崇拜患者の其れの如く感服同意は爲し難い。況や清朝においておやである。但し日本に於ては、徳川時代の中にも鑑賞に價すべきもの、鮮なからざるを認むる一人である。就中、光悦、宗達、大雅、蕪村、丈山、玉堂、芙蓉、茂卿、雪山、光琳、乾山、木米、仁清、版畫、大和繪、特に良寛の如き、其外大茶人、高僧、大人物に肝銘敬服すべきもの少しとせず。維新以後に於ても、雅邦、芳厓の特長を認め、春草の天分を敬愛し、村山槐多、關根正二、二君の洋畫に特偉の天才は近世稀に見る所と爲す。而して栖鳳が天來の名工振りも感心せざるには非ざれども、世の聲價に比し敬愛の念厚からざるを告白する¹⁵⁵⁾。……(後略)

(北大路魯卿「自己の作品に對して一言す」)

中国美術の評価は、この時の彼の展覧会および図録にはやきものよりもまず書の展示紹介が優先されていたことから考えて、主に書についての見解であると思われる。徳川期の芸術家たちの羅列は内貴清兵衛をはじめとする後援者たちの許でじかに接したものでろう。「特に良寛の如き」という一節は、後に魯山人が積極的に収集することになる良寛に対する敬慕がすでにこのころからあることが示されている。

そのなかで、村山槐多(1896-1919)と關根正二(1899-1919)の名前は唐突である。とりわけ、關根の名を1925(大正14)年の時点で記すことは珍しいことではなかったか。土方定一(1904-80)が⁷¹⁾(昭和46)

年に關根についてみずからの調査が完結しない理由について、

……大正期に村山槐多、高間筆子とともに同時代の青年層にはげしい衝撃を与えた關根正二はその後、忘却のなかに置かれ、ときに異端としてわずかに名を記されている歴史的状況のためもあったといつていい(たとえば、雑誌『美之國』、昭和二年二月号、大正美術紹覧号の諸家のアンケートに、關根正二の名をひとりも挙げていない)¹⁵⁶⁾。……

(土方定一「幻視の画家—關根正二」)

としており、遺作展の開催や雑誌の追悼記事の後は急速に「忘却のなかに置かれ」たという。

村山、關根の遺作展はともに、1919(大正8)年3月に開廊した兜屋画堂で相次いで開催(關根が9月、村山が11月)されており、同じ年に東京で大雅堂藝術店を開いた魯山人が展覧会を見た可能性は高い。兜屋画堂は翌年閉廊してしまうが、画廊を経営していた写真家の野島康三(1889-1964)は在野(反官展)の新進芸術家たちを積極的に紹介し、20年6月の閉廊後は21年暮から22年にかけて集中的に自宅で富本憲吉や岸田劉生など、雑誌『白樺』とかかわりの深い芸術家の個展を中心に展覧会をおこなった¹⁵⁷⁾。

魯山人は村山や關根のような同時代の早逝した画家たちに心を寄せる「眼」によって過去的美術品を見ていたことになり¹⁵⁸⁾、これが『陶磁』誌上で批判された彼の古陶磁理解の「甘さ」につながる。そして、「自己の作品に對して一言す」のなかで、富岡鉄斎(1837-1924)について「……小生は近代に於て斯くの如き大藝術家の顯はれたるを異とし、全世界に誇らんとするものである。彼のゴッホ、セザンヌ、ロダン、ルノアールの如き、若し夫れ鐵翁に對比せんか、殆ど足下の問題なりとす」¹⁵⁹⁾と評した箇所から、魯山人が明治末から大正期にかけてヨーロッパの芸術を積極的に紹介していた『白樺』についてある程度纏まった冊数を読んでいたという仮説を導き出すことは難しくない。これは彼の「眼」の成立についてだけでなく、前節に記した、彼が1929(昭和4)年から31年ごろにかけて発表した「作陶の心」や「私の陶器製作に就いて」などの、やきものをめぐる言説の由来にもかかわっている。

魯山人は三越で開催した1928(昭和3)年の第2回展以後、29年から31年にかけて東京や大阪をはじめ名古屋や金沢、島根など茶(道)が盛んな土地で8回

からが作った茶碗に対する自信であり、彼の性格に由来する。そして「職工と自己との合作を以て怪しみもせず」というくだりは、自分自身を批判する言葉になってしまっている。彼の制作は「職工と自己との合作」だったからである。

習作展で魯山人が発表した茶陶がこのような彼の文章とつり合うものであったかについては、現在くわしい反応が確認できないためにわからない。この後、彼が展覧会で発表するやきものは、北鎌倉に築いた窯で制作したものになる。

魯山人は1919(大正8)年11月、東京から北鎌倉に転居し、26(大正15)年秋、同地の山崎で築窯に着手した。窯は翌年2月に完成。工房づくりのために栃木から東山窯で働いた経験のある川島禮一、菁華窯から山本仙太郎(生歿年未確認)、同じく石川から松島小太郎(1872-1946)そして東山窯から豊藏などが集められた。禮一は京都市(立)陶磁器試験場で学んだ後東山窯で働き、その後郷里の渡良瀬で登窯を築いた経験があり、この魯山人の最初の窯は彼が設計した¹⁴⁴⁾。仙太郎と小太郎は素地の担当(轆轤など)であり、豊藏はマネージャー役(技術主任)として築窯と併行して進められていた古陶磁を展示するための参考品陳列館普請の指図などまで任された。それでも、豊藏は北鎌倉に来てから初めて「自分専用の轆轤を持ち、夜になって暇な時、試みる事があった」¹⁴⁵⁾という。彼は当時33歳であり、陶芸家としての出発は遅い。偶然ながら魯山人が初代菁華の窯で初めて作陶を体験した年齢(32歳)とほぼ同じだった。この後、北鎌倉の窯に勤務するスタッフは魯山人との衝突や個人的な事情などでしばしば替わったが、小太郎の長男である松島宏明(初名・文智、1898-1982)は27(昭和2)年父に呼ばれ窯に勤めることになり、31年父が金沢に去った以降も57年まで魯山人の作陶を支えた¹⁴⁶⁾。そして、28年には細野燕臺を金沢から鎌倉に招いた。これは魯山人が彼に茶寮や窯の相談役ないしは後見人(燕臺本人は「窯場の世話役」と形容している)となることを期待してのことだったと伝えられる。ふたりの交流は魯山人が茶寮を退いた36年を境として乏しいものとなるが、その後も燕臺は亡くなるまで鎌倉に住み続けた¹⁴⁷⁾。

北鎌倉での初窯は魯山人本人が記すところでは1927(昭和2)年10月7日¹⁴⁸⁾。12月、茶寮において「星岡窯 第一回作品展観」として発表され、黄瀬戸の水指や信楽などが評価を得た¹⁴⁹⁾。最初の展覧会図録に茶碗は掲載されておらず、翌年6月に開催した第2

回展の図録に《刷毛目平茶碗》が1点掲載されている。この展覧会は茶寮ではなく百貨店(三越・日本橋・東京)を会場としており、外狩素心庵(本名・顯章、1893-1944)によれば約300点ほどの出品のうち、「……その中で一番数の多いのは刷毛目の類、恐らく全體の七分を占めてゐるかと思ふ、後は、信楽、瀬戸、染付、薩摩、九谷、南蠻、赤繪の類がそちこちと顔をのぞかせる」¹⁵⁰⁾内容だった。魯山人は茶陶において朝鮮半島に由来するやきものを集中して制作していたことがわかる。図録には最初の図版として《刷毛目水指》が掲げられている。

魯山人は展覧会図録の巻頭文として「余が近業として陶磁器製作を試みる所以」を掲げている。そこには「由来陶磁器製作は識見高き人物自らが其の製作に没頭し泥土を取扱ひたる例は頗る稀であつて、概して低級な人間の製作爲す所となつて居るのである」¹⁵¹⁾として、「甚だ僭越なる申分であるが余の如き薄識鈍才を以て斯道に係るすら現代に於ては無人境を行くが如き感無きを得ない」¹⁵²⁾と記されており、彼の強い自信は変わらない。

この展覧会直後、彩壺會の主要なメンバーであった奥田誠一が主宰する東洋陶磁研究所(1924年設立)の機関誌『陶磁』第1巻第4号に掲載された展覧会評は、第3回の習作展観以来の彼のやきもの、特に茶碗に対する批判となっている。

……器用な同君の作品には君ならではの把握の出来ない古陶磁器の甘味が表されてあつた。此傾向は茶盃に於て特に著しい。然し鑑賞家にして作家たる君の立場は頗る損な立場である。腕と口とは絶えず争つて居る。そうして此鬭争は可成り醜い矛盾を作家を裏切つて我々に見せて居る。賢明なる君は之をよく知つて居る筈だ。知つて敢てする君の眞意は現代の所謂陶藝家に對する挑戦にあるのであらう。其意氣の壯は吾人の認むる所であるが、其理由の如何に關せず此口手の必ずしも上品ならざる鬭争の跡を曝露する事を敢てする事は君を知る吾人に取つては可成り堪えられぬ痛恨事でなければならぬ。君も亦若う人の一人であるとは思ひながらも¹⁵³⁾。

(無署名「展観漫録 曜々會展観と星岡窯魯山人製陶展」、傍点引用者)

「君ならではの把握の出来ない古陶磁器の甘味」とは、魯山人の鑑賞眼の卓抜さではない。むしろ逆であり、彼の古陶磁に対する理解の甘さ、浅さである。

期間を指す。彼は極めて計画的だった(華族会館でおこなった展覧に「習作」の名を冠しなかった理由は、それが茶寮にかかわる資金獲得という理由があったためだろう)。

第1回、第2回の図録に掲載されたやきものは青磁、古九谷写、仁清風、赤絵、呉須、黄瀬戸、志野、織部風、五郎介(第1回)、染付、吉田屋風、金襴手、乾山風(第2回)などである。このなかには後年の作品を思わせる、錫蒔絵の月に芒をあしらった仁清風の大鉢(第1回)や「福」を籠字で書いた《古九谷風赤呉須》(第2回)などがある。もっとも、前者は写真で確認するかぎり巧みにまとめているがまだ拙さがみられる¹³⁷⁾し、黄瀬戸や織部は鍋や釜、播鉢である。志野に至っては「スキヤキ鍋」であり、その表面は平滑にちかく、色は現在のわたしたちが「志野」から想像するようなものではない。全体が黒あるいは暗褐色で底の周りに薄く白い釉薬が認められ、これが長石を原料とした志野の釉だろう。そのような問題はあっても、傾向の多様さは目を引く。これはおのれの才能を誇るためと考えるよりも、魯山人の言葉を用いれば茶寮で「先づ當時の用を満たす」うつわとしてそれだけの種類を必要としたと見るほうが適っている。

「スキヤキ鍋」が物語っているように、志野あるいは織部という桃山期に興った技法は、江戸期をくぐり抜けて近代になると初期の茶陶にみられる力強さを喪っていた。志野と比較すれば織部には緑釉によってまだ雑器としての魅力があり、これは魯山人の展覧会図録からでも確認することができる。とはいえ、志野や織部などによる過去の茶陶の名品が高額で取引されている状況のなかで、新たに作られるモノは魯山人が「スキヤキ鍋」を「志野」として図録に——おそらく、自信を持って——掲載することができたのだった。結果的に見れば、この時点での魯山人はいくら図録の巻頭文で古人を理解することを誇ってはいても、やきものにかぎってみれば過去との結びつきは薄い。過去の作品に近づけた雰囲気はいくら纏わそうともそれは過去「風」であり、仮に技術を凝らしてオリジナルに近づけたとしても「写し」の域を出ることはない。

傾向の多様さだけであれば、1933(昭和8)年に『魯山人作瓷印譜 磁印鈕影』を贈られた正木直彦が印譜を評したように、「さても達者な男哉」¹³⁸⁾で終わっただろう。魯山人はこれに答えるかのように、第3回では茶陶というひとつのテーマでまとめるころみをおこなっている。茶席で用いられる茶碗は第1回、第2回の展覧会図録には掲載されていない。第3回で

は図録に巻頭文として「某氏に與へたる書翰(陶磁器と茶事に就いて)」を掲げ、《倣古刷毛目作意 茶碗》を筆頭に東山窯で制作した《青瓷酒瓶(刻字丸紋無釉)》のほか、《倣乾山意 火入》、《浪白釉茶碗》、《焼シメ黄趾風 平鉢》が続いている。茶碗は現在所在が不明のため、残念ながら実見できない。

魯山人は東山窯で制作のために京都滞在中、茶器の名手として知られ、明治期に朝鮮半島に渡り現地のやきものの状況を見聞した経験のある二代眞清水藏六(1861-1936)を荒川豊藏とともに訪ねており¹³⁹⁾、「高麗茶碗」の一種である刷毛目に対する関心は以前からあったと考えられる。これは彼の好みだけではなく、技術的問題からでもあった。豊藏は回想のなかで、彼と出会った1924(大正13)年ころの魯山人が「まだ焼き物に明るくなく、私が図案を下書きし、それで染め付けの絵を描いていた。また、青磁などには双魚の判を押したりした」¹⁴⁰⁾と記している。魯山人にいくら菁華窯での経験があったとしても、すでに多くの職人たちの仕事に接していた豊藏の眼から見ればその程度だったのであり、数年で技倆が飛躍的に上がったとは考えられない。このため、魯山人が第3回展の図録に《倣古刷毛目作意 茶碗》を最初に掲げた理由もおのずと理解できる。刷毛目茶碗は茶道において「高麗茶碗」として古くから親しまれていたために茶陶としての格がありながらも、30年代に入って浅川兄弟や柳宗悦たちが指摘した¹⁴¹⁾ように、元来が一般庶民の雑器であったために使い勝手を問わなければそれほどの技術を必要としない。同じく《浪白釉茶碗》もそれほど制作が困難というものではない。

魯山人は茶寮が「茶の湯を行うことを中心に考えられた施設」であるために、自分の茶陶(特に茶碗)が茶道に精通した顧客たちに受け入れられるという自信を持つまで、図録への掲載や展覧会での本格的な発表を控えていたのではないか。第3回展の図録巻頭文「某氏に與へたる書翰(陶磁器と茶事に就て)」には「現在世に行はれ居り候處の職業茶人、金満茶人」¹⁴²⁾への批判と、「職工と自己との合作を以て怪しみもせず自己製作の如く思惟致し居り候事も有之候但だ今日は恥かしきことゝ相成申し候」¹⁴³⁾という、つくり手側の現状を憂える文章が記されている。1913(大正2)年に相談役に退いた後も三井コンツェルンの重鎮だった益田孝をはじめ、近代の数寄者たちの多くが経済人だった。「金満茶人」への批判はそのまま茶寮の重要な顧客層に向けられてしまうことになるわけで、この月並みで思慮の足りない批判はみず

正木が参加した茶会とほぼ同時期のものだろう。益田と魯山人の文章には月日のちがいがあがあるものの、茶会や印刷物はすべて同じ目的によって計画されたものであったと推測することができる。それは、「同好の士」である正木のような茶道に関心のある従来からの茶寮の顧客に対して、星岡茶寮の新たな運営者(魯山人)が「千の翁のなかれ」をくむものとして開かれた茶寮の性格を受け継ぐにふさわしい人物であるということの喧伝である。この後、「山の尾」は魯山人が収集した茶碗のなかでも別格のものとして扱われた。1928(昭和3)年6月、久邇宮邦彦王(1873-1929)が北鎌倉の窯を訪れたさいには太田多吉を金沢から招いてこの茶碗で宮に呈茶したほか、大寄せの茶会(第6回洞天會)ではガラスケースに入れて展示するだけに止め、使用していない¹³²⁾。

*

北大路魯山人は星岡茶寮の再開に当たって懷石料理で用いるうつわや茶陶にかぎらず、あらゆるうつわを新調しなければならなかった。美食倶楽部で用いていた古陶磁は震災で喪われていたし、まず揃えなければならない数から違っていた。

……現在の星ヶ岡茶寮を經營する事となり、舞臺は更に大きく展開し、時には百人前を越える器物一切を必要とする様になった。以前のやうに古陶磁でその用を辨ぜさせようとするは殆ど不可能の事である。と云つて五條坂の陶器は又用ひらるべくも無かつた。

こゝに於て自分は京都の宮永東山、河村蜻山、三浦竹泉、九谷方面では山代の須田菁華、山中の矢口永壽、大聖寺の中村秋塘、尾張赤津の加藤作介等々の諸氏に依囑して、先づ好みのまゝに生地を作ってもらひ、それに自分が繪付をして震災後我々の有となつた星岡茶寮最初の器物を調へる事として、先づ當時の用を満たす事としたのである¹³³⁾。

(魯山人「なぜ作陶を志したか」、原文のまま)

引用文中の「五條坂の陶器」とは後段との関係で読めば特にどの作家を指すというわけではなく、この当時高級料亭で用いられるうつわを調達できた最大の生産地のひとつが京都の五条坂だったため、既成品というぐらゐの意味だろう。この魯山人の回想には初代宮永東山をはじめとする京都、初代須田菁華の石川という二つのグループのほかに、「尾張赤津の加藤作介」が記されている。「加藤作介」は三代加藤作助(本名・精一、号・春山、1879-1948)。加藤家は

御窯屋加藤唐三郎(初代)の三弟景元を家祖とする赤津の陶家で、「あの邊では相当の物持ちであり、且つ陶工の親分」¹³⁴⁾(魯山人)だった。先代は大正天皇より「古瀬戸窯」の号と金印を賜っており、三代作助は織部の釉と焼成に長じていた。誰が魯山人に彼を紹介したかは不明な点が多いが、パリ万国博覧会の事務を通じて全国の主要な窯元と知り合っていた初代東山である可能性が高い(これについては不明な点が多く、さらに調査が必要である)。

1924(大正13)年9月に魯山人は華族會館(霞ヶ関・東京)で初めての個展「魯山人作品展観」を行い、書、篆刻、やきものを販売した。この展覧会については資料が少ないが茶寮を開くための資金獲得だったとされる¹³⁵⁾。翌25年3月に茶寮を開いて後、27(昭和2)年までに魯山人が茶寮で開催した4回の展覧会は全て「習作展観」とされている。

「習作展観」図録の内容・構成はつぎのとおり。

- 第1回(1925年11月) 書(篆刻を含む)、陶の順で掲載
- 第2回(1926年3月) 日本画(主に色紙)や木彫額に
続き陶を掲載
- 第3回(1926年11月) 陶のみ
- 第4回(1927年5月) 日本画の小品のみ

第1回と第2回では書や日本画の掲載が優先されており、やきものについては観衆の反応をうかがうような構成になっている。第4回を除けばやきものが掲載されているが、第4回も図録にまとめなかつただけで出品していた可能性がある。

魯山人は第1回の図録巻頭に掲げた「自己の作品に對して一言す」のなかで、書、日本画そしてやきものと、それぞれのジャンルにおいて「感興の觸るゝ儘に、順序も無く統一も無く極めて散漫に製作」¹³⁶⁾したと記している。個展という形式で自作を発表したばかりのところだったとは言え、書と篆刻の技倆によって各地の後援者の門を叩いた経験を持つ彼が、それらの発表を「習作」と謙遜することは、一見大言壮語であるかのような図録の文章とあわせてみると、そぐわない印象を与える。日本画の場合、第1回展図録には「戯畫」として掲載されており、後の展覧会も小品が主であるため、それらはたしかに「感興の觸るゝ儘に」描かれている。すでに記したとおり、1927(昭和2)年に自分の窯を北鎌倉に開いてからは「習作展観」の名称による展覧会を開催しておらず、「習作」とはやきものの制作を他人の窯でおこなっていた、いわば助走

の清き流をひき得ぬぞ心にまかせぬ事」だった茶寮は、東京でありながら京都そのものだった。明治、大正と時を経てもその雰囲気が変わっていなかったとすれば、星岡茶寮は京都を離れた魯山人たちにとって故郷をしのぶ場として、東京のどの施設よりも魅力的な場として映ったにちがいない。

茶寮はただ京都をしのぶばかりではなかった。撰文には、茶道の中心地としての京都(「茶の道はしも古より都にぞ名たゝる人々世々に出て、何事もよ所にはゆつらざりける」)を新首都の東京に示すという意図が記されている。桐浴邦夫は近代数寄屋建築の観点からこの施設の目的が「茶の湯のための施設」にあったと指摘しており、論考において「茶寮」という語自体を「茶の湯を行うことを中心に考えられた施設」として「数寄屋」と同義に見なしている¹²³⁾。これは茶寮に配された部屋のなかに千利休を祀る利休堂が設けられていたことから明らかである¹²⁴⁾、庭も撰文に「千の翁」とあるように、利休以来の伝統が意識されていた。

茶寮は大正期に入り経営不振となり経営者が何人も替わり、関東大震災を経て魯山人たちが美食倶楽部や大雅堂美術店の顧客たち——貴族院議長の徳川家達(1863-1940)や前出の長尾半平(1865-1936)、実業家・三島海雲(1878-1974)をはじめとする——の支援を受けて経営することになった¹²⁵⁾。これは単に建物を引き受けて営業をおこなっただけではなく、その性格をも受け継いだことを意味する。古美術店でみずから作る料理が評判となり、やがて「二十円の膳部」を作るようになった魯山人は、茶寮で懷石料理、その根本である「茶(道)」そのものと向き合うことになった。

そして茶寮を開いた翌年の1926(大正15)年8月30日¹²⁶⁾、金沢における後援者である太田多吉から本阿弥光悦(1558-1637)作と伝えられる赤楽茶碗「山の尾」(魯山人による追銘)を譲り受けたことも彼の意識を茶、さらには後述するように桃山期の茶陶に強く向かわせることになったと思われる。

「山の尾」は益田孝(号・鈍翁、1848-1938)が太田多吉宛の書翰のなかで「恍惚として忘れ難く」、「昨夜も獨り夢に見る」¹²⁷⁾と評した茶碗だった。この書翰は1935(昭和10)年の『北大路家蒐藏古陶磁圖録』に10月26日付として紹介(写真版ではない)されているが、世田谷美術館の「魯山人とゆかりの名陶展」(1996年)図録には26(大正15)年11月に太田が益田を星岡茶寮の利休堂に招き一亭一客の茶会を催し

た会記が図版掲載されており、「碗 光悦赤 直齋書付」とある¹²⁸⁾。古陶磁図録の書翰に記された日付を活字化されたさいの誤りとすれば、益田の「……利休堂に安置せらるゝ利休居士の靈に……」という記述から、彼の書翰はこの茶会の礼状として読むことができる。世田谷美術館の図録では茶会が11月6日か翌日かは判然としないが、当時東京美術学校の校長だった正木直彦(号・十三松堂、1862-1940)は同月7日に魯山人が星岡茶寮で催した茶会に出席した。彼の日記には、「光悦の赤茶盃山の尾主人より北大路魯山人に傳來せるもの當日の主なり」¹²⁹⁾と記されている。

「山の尾」を譲られた魯山人は原色図版二葉(側面と底面)にみずからの文章を添えてタトウに収め、関係者に配布した。

光悦赤茶碗／直齋書付 銘「山の尾」

高四寸五分／横四寸二分

北大路魯卿記

右別紙印刷(二種)を廣く同好の士に頒ち、この名器を余に與へたる(家號山の尾)太田多吉氏の厚意に、酬ひんとする余の一端の微意を表す。

此の茶碗を余が嘉恵を受けたるは去る八月三十日にして與ふる者、受くる者、共に今以て其の所以を知る無し、餘人も亦以て唯奇現象と爲し天事と爲すの外無きが如し、但余の今日深く感ずる處は實に此の茶碗贈受以後僅々二ヶ月を出でざるに拘らず、藝術上其神の養はるゝところ詢に鮮少の糧にあらず而して、この自覺は自づから感謝の念の生ずるを禁ずる能はず夢寐報謝の道なきに悶ふところ耳嗟嗟

器名、山の尾は太田氏の家號(山の尾)と金城の異名尾山と云ふを記念せん爲めの微衷に出で越權を省みず余の自から付して以後來に傳へむと欲すところ、幸ひに大過に非ずんば余の喜悅これに過ぎず

時 大正十五年十一月一日¹³⁰⁾

益田孝が太田に宛てた礼状には「……斯る名器を遠く相携へ被遊て」と記されており、魯山人の文章とはくいちがいがある¹³¹⁾。この印刷物の発行日は不明ながら、文章の執筆時から考えて一亭一客の茶会や

心は純真であつて、無慾な美であり、その作意も有心より出で、無心に歸して居る、君の民藝とも何等心に、かはりはない」¹¹⁵⁾と主張している。

魯山人の批判は柳だけではなく河井寛次郎や濱田庄司の制作や作品に向けられたことはよく知られている。それらの文章のトーンから単なる悪罵とも、感情的な反撥のようにも受け取られかねないが、最初に記された批判のなかには、「……立體にしろ平面にしろ、何の価値も無い俗線を以て、物の形をまとめて居るに過ぎない」¹¹⁶⁾という前後の文章との温度差を感じさせる一節があり、素朴ではありながらも彼の主張が柳の出発点となった思索と同じであることが示されている。魯山人は柳を批判しながら、同時期に記したみずからのやきものをめぐる造形思考では、さまざまな点で彼(および初期の富本)の言説に負っていた。

魯山人は生涯にわたって多くの文章や談話筆記を発表した。本節で紹介した魯山人の文章はいずれも北鎌倉に自分の窯を築いて間もなく、1929(昭和4)年から31年にかけて記されている。このため、作陶をめぐる彼の思索はそれ以前、本節に記した柳たちの京都における活動などから、魯山人が星岡茶寮の準備のために訪れた東山窯で荒川豊藏と出会った24(大正13)年ごろには始まっていたと考えることができる¹¹⁷⁾。

茶碗

1923(大正12)年9月1日の関東大震災によって大雅堂美術店は罹災し、北大路魯山人と中村竹四郎はつてをたどって芝公園内に「花の茶屋」を開いた。同店の専用封筒には「元美食倶楽部 新稱 花の茶屋」とある。彼らはその後、25年3月から星岡茶寮を共同経営することになった。魯山人は茶寮の事業を推進するディレクター(顧問兼料理長)であり、中村が経理・経営を担当した。

星岡茶寮の成立は明治初期までさかのぼる。1882(明治15)年8月に三野村利助(1843-1901)、奥八郎兵衛(生歿年未確認)、小野善右衛門(西村勘六、1826-1900)の連名によって麴町公園内の拝借と家屋建設の願が東京府に提出され、84年6月に開業した。その目的は「……貴客紳士之雅筵小集二供シ、又ハ一時之休憩所」であり、「専ら雅致高尚ヲ宗」とするものだった¹¹⁸⁾。

魯山人は1936(昭和11)年の『星岡』7月号に政治家・実業家長尾半平(1865-1936)の追悼文「星岡茶

寮の産みの親としての 長尾さんを想ふ」を寄稿している。そのなかで彼は「僕は前々から、山王の星岡茶寮には眼をつけてみたが、美食倶楽部が壊滅した時には、特に星岡茶寮程度のところで、美食倶楽部を復興したいと思つた」¹¹⁹⁾と記している。また後年、彼は「……建築が気に入つて、長尾半平という方の紹介で、藤田謙一氏から借り受けるようになって……」¹²⁰⁾とも語っている。

1897(明治30)年に刊行された『風俗書報臨時増刊 新撰東京名所圖會 第九編』の星岡茶寮の項には「設立の計畫」として、

明治十四年の夏、納涼みがてらに、奥八郎兵衛八木佳平の二氏此地に遊び、亭閣林泉の趣、洛東圓山の佳境の坐る思ひ出でられてや、低回久うしたりける、茶寮設立の計畫は斯夕結ばれつるなり¹²¹⁾。

(傍点引用者)

とあり、東京のなかに「洛東圓山の佳境」を見出したことが茶寮設立の契機とされている。さらに同誌に紹介されている水原氏(不明)による茶寮の撰文は、魯山人が「建築が気に入った」理由を説明するものとなっている。

吾妻に大宮所選されてより、よろつ都の手ふりにうつりゆくか中に、茶の道はしも古より都にぞ名たゝる人々世々に出て、何事もよ所にはゆつらさりける、爰には好めりといふ人も猶いかにそやおほゆるか多かるをくちをしとて、都よりうつろひ來ぬる人とし相はかりて、日枝の御社のかたはら、星か岡といふ所に新たにたてられたる是の茶寮よ、其道に心得たる工ともを京より呼とりて、室のたてさまはさらなり、庭のおもむきはかなき木草石のたゝすみまでも、千の翁のなかれをくみて、瓦かへ土をさへみな都より取よせられたり、扱間ことのさまのうつは、くひ物の調理をも悉く都ふりにしたてたれば、さなから都に歸りぬる心ちぞする、只加茂川の清き流をひき得ぬぞ心にまかせぬ事にはありける、あまさかる鄙より出たる人すらも、獨古郷をよしと思ふはなへての習なるを、まして都人の是を見これを味はひては、いかてかめてくつかへらさらむ、まんまん心のあつま人も、此道には一步をゆつらんかしと阿かむたふとさきのそゝろ言をかくなん¹²²⁾。

水原生物具(ルビ原文のまま、変体仮名は現行に変更した)

瓦や(壁)土までも京都から取り寄せ、「只加茂川

「古人」から学んだ「作ゆき」を自作に反映させる時、何が作用するか。それは、制作過程においてつくり手の(美的)価値判断という「智恵」によって決定される「成型上の美醜」であり、栗田が説く「熟練」や「無心」、「天籟」などとは正反対の「理智的意圖」である。魯山人の主張は、彌弋が柳の民藝運動を受け容れることができなかった同じ問題を抱えていることになるが、彼はこの問題(が存在すること)について、「私の陶器製作に就いて」で明らかにしていない。

魯山人の古陶と「古人」に対する敬慕は終生続いた。彼の姿勢は、内貴清兵衛や細野燕臺をはじめとする後援者たちや初代須田善華などとの交流によって育まれたが、それを彼がみずからの文章として記した時に見られる特徴——「私の陶器製作に就いて」に記した現代美術の「智恵」と古陶の「真心」という対比、「古人」という存在の設定——は、柳が1927(昭和2)年から翌年にかけて雑誌『大調和』に連載し、『工藝の道』(ぐろりあそえて、1928年)としてまとめた複数の論文のなかに、より精緻に構築された論理をみることができる。柳はみずからが設定した「民衆」や「無學な工人」と個人作家の関係について、「民衆から轉じて個人作家に來る時、そこに見出される著しい特質は、無心から意識への推移である」¹⁰⁶⁾(「來るべき工藝 中 工藝と個人作家 二」、傍点引用者)とした。それを逆転させること。たとえば、つぎに引用する柳の文章の「民衆」を「古人」と読み換えるならば、つくり手としての魯山人がやきものの制作でみずからの「理智的意圖」を克服することはできないだろうか。

……彼等(引用者註：個人作家)は彼等自身をのみ表現しようとすべきではない。況んや自らの名に急ぐ愚を重てはならぬ。作家は彼の個性の小さい室と、彼獨りの工房とから外に出ねばならぬ。彼らは自らを民衆の世界に投ぜねばならぬ。「多」と離れる事によつて「孤」を守るべきではなく、「孤」を「多」の中に活かさねばならぬ。彼等の存在を彼等自身で保とうとすべきではなく、民衆の中にその生命を見出さねばならぬ。¹⁰⁷⁾……

(柳宗悦「來るべき工藝 中 工藝と個人作家 五」)

柳の「民衆」「無學な工人」と魯山人の「古人」は、彼らが示した作例をみれば重なるもの(朝鮮半島よりもたらされた井戸茶碗など)があるが、柳は「民衆」「無學な工人」が生み出す「下手物」を個人作家が

学ぶことによって近代的な自意識からべつの次元、「個性を包み個性を越えた更に大きな世界」¹⁰⁸⁾へと展開(『白樺』の語法では「生長」)する可能性を論じた。「……あの僅かな「上手物」は美しい場合でも、どこかに病ひが見え、夥しい「下手物」は粗末な場合でも、どこか健やかである」¹⁰⁹⁾(「正しき工藝 三」)。

柳のやきものをめぐる思索は、「陶磁器の美」から『工藝の道』の諸編へと移行する間に、「素地と形態と用途とその模様との間に」¹¹⁰⁾結合と平衡がある「下手物」の「工藝美」を指標として、やきものを生みだす社会全体のあり方にまでひろがった。これは彼が「陶磁器の美」でこころみような、絵画や彫刻の理解を援用してやきものの美的機能を分析・評価する視座からはなれることを意味する¹¹¹⁾。この結果、柳が著した『工藝の道』のなかでは、魯山人が「土の仕事」を評価した古陶でも、個人に由来するものは批判の対象となった。柳は、個人にとどまるかぎりそれは「美術化された工藝」でしかなく、純粋な「工藝」の美に劣ると説いた¹¹²⁾。

……見られよ、あの苦心になる絢爛な柿右衛門の赤繪に對し、明代の下手な五彩は壓倒的捷利を示すではないか。あの聰明な木米の煎茶器も、支那の雜器に見られる染附に、立ち打ちが出来ないではないか。無心な美の前には賢い智慧もまだ愚に見える¹¹³⁾。

(柳宗悦「正しき工藝 四」、ルビ原文のまま)

……後代に作られた茶器を見られよ、もはやそれは美の爲に出來た器であつて、あの大茶人達(引用者註：ここでは利休以前、柳のことばでは「初代の茶人達」)が決して選ばなかつた器である。私達は「井戸」と呼べる「下手物」たる「大名物」と、「樂」と印された「上手物」たる茶碗との間に、本質的な區別があるのを見誤つてはならぬ。一つは無想に發し、一つは有想到に滯つた作物に過ぎない。あの大名物が若し「下手物」でなかつたら、決して大名物とはならなかつたであらう¹¹⁴⁾。

(柳宗悦「工藝美論の先驅者に就て 六」、ルビ原文のまま)

このような柳の主張に対して、魯山人は1930(昭和5)年12月、星岡茶寮の広報紙(誌)『星岡』第3号に寄稿した「柳宗悦氏の民藝論をひやかすの記(上) 一名初歩悦君 帝展工藝評を讀みて」で批判した。彼はそのなかで、つくり手の道を歩むみずからの立場から、「上手物とて本格のものには、生命がある、其

て發揮する場合があるが、それも即ち作行である。但し如上は作行の上乗の場合である。また陶工の癖のみにかかるものがある。善い癖は其工人の天分と共に、個性の表現として「あの人が出てゐる」と珍重されるが、悪い意味の癖が出てゐるものは、其癖によつて「此作行はあの人の嫌な癖が出てゐる」として喜ばれない。又單に癖以外でも、作者不明のもの、窯跡不明瞭のものにでも、作行の善^(一文字)□は、器の鑑別上に、よく使はれてゐることはいふ迄もない。作行の文字「作意氣」と書く人が多い¹⁰⁰⁾。

これに対して、魯山人が「私の陶器製作に就いて」で記す「作ゆき」は、「土の仕事」にまず焦点が当てられている。それは柳が「陶磁器の美」で示した見解と同様の「土によつて成立つ成型上の美醜」であり、魯山人によれば「古來有名なる陶器は何れもこの土の仕事が立派に藝術的要素を具へ」¹⁰¹⁾ていた。「……萬曆赤繪にしても、古染付にしても、乃至朝鮮ものにしても何れも何れも土の作ゆきが良いと云ふことが根本價值となつて光彩を放つてゐるのである。古瀬戸然り、古唐津然り、仁清、乾山、木米、或は柿右衛門、何れも何れも土の仕事が根本的に藝術的要素を具へての有名であることは争へない事實である」¹⁰²⁾。

魯山人は顧客層に対して「土の仕事」を説明するうえで、顧客たちが古陶を評価するさいに用いていたであろう「姿の持つ美、姿の持つ味」としての「作ゆき」ということばを、みずからのことばとして採用したと考えられる。そして彼は「作ゆき」を学ぶために数多くの古陶に接することを欲した。

そこで、私は、私の製作上必然の慾求として、學者の慾求が常に活書にあるやうに、古へより傳ふる處の古陶名器を出來得る限り聚集し、與へられる限り廣く深く古へを見ることに努めてゐる¹⁰³⁾。

(星岡窯主人「私の陶器製作に就いて」)

魯山人は古陶の「作ゆき」が、どのように生み出されたと考えていたのか。

……そもそも形に於ける意匠、釉藥表現の色調、着け模様等に依る賢い働きは主として理智である、殘念にも此理智のみに依て出來て居るのが現代の藝術である、名は藝術であつても、實は藝術でも何んでもない、美の表現を標準とした智恵比べである、帝展な

どの出品物を見ると、繪畫と云はず、工藝と云はず、何れも意匠圖案の智恵比べである、色調取合せの智恵比べである、斯の如く作者の智恵比べのみに依つて毎年……柄と模様と色調とが仰々しく取換へられる、それだけの仕事が帝展及其他であるが、鑑賞家も亦作者同様に智恵を以て理智鑑賞を爲すが爲に、兎も角一時的に現代美術は支持されてゐるやうなものゝ、本當のこと藝術の所詮は智恵の問題ではないのである、實は眞心の問題であり、熱情の問題であるのであるから、永く後に残る作品は智恵のみで作ることは駄目だと云ふことが明白になるのである、ところで今日の状態は別として、古は如何、昔はと顧みるとき、古への人は如何に考へても、今の人よりは眞心が多い、年代を遡れば遡る程、眞心の持主が多かつた事を幾多の事實が物語てゐるやうだ、眞心の仕事であればこそ、未來永劫、昔の藝術が後の人の心を打つのである、假りに古へ人の持った智恵だけを見ても感心するにはするが、何と云つても根本は古人の眞心と熱情に成つた點に、吾々後人は動かされてゐるのである、私は全く斯ふ信じてゐるのである、だから私は古人の仕事を眺める、さうして古人の心を讀まんとする、少しづつでも古人の心が讀めて來ると實にうれしい。それと云ふのは自分も古人のやうに、心で仕事を仕て見たいと思ふからである、さうして心の作品が生れると、はたと膝を打たない譯にはゆかない。古の人はこの調子だなと考へざれる¹⁰⁴⁾。

(星岡窯主人 同前)

これを踏まえた上で、彼は「……私の陶器を作る場合に於ける作ゆきに重きを置く」と云ふのは「⁽⁷⁷⁾自己の内容に重きを置くことであり、⁽⁷⁸⁾自己の心を作品に寫さんとする願ひごとである、従つて模様や色は根本を飾る爲めの補助にすぎない第二義的研究とも云ひ得られる」¹⁰⁵⁾としている。

ここで、魯山人が記す「作ゆき」には「土の仕事」「土によつて成立つ成型上の美醜」と、「⁽⁷⁷⁾自己の内容」「⁽⁷⁸⁾自己の心」という要素が重なり合つてゐることが明らかになる。後者に重きをおいた場合、基本的な趣旨は「自らの内なる思想をそれ(=みずからが制作するやきもの)に結晶させたい」とした楠部彌次たちと同じである。このような彼らの「願ひ」は、柳が「陶磁器の美」に記していた前提(「作者の心が淨まる時、器も心も美しさを受ける」、「陶磁器を只の器だと思つてはいけない。器と云ふよりも寧ろ心である」)に収斂される。

しかし、魯山人が鑑賞家ではなくつくり手として

かかわってからのことになる。

興味深いことに、魯山人は1929(昭和4)年3月に三越(日本橋・東京)で開催された「魯山人陶磁器作品展観」の図録巻頭に掲げた「二回目公開自作陶磁に就て」のなかで、やきものを「土の仕事」と「衣裳に比すところの釉薬や、模様」(傍点引用者)に分けている。これは22(大正11)年当時の柳宗悦や富本憲吉の思索と同じである。

……近時の陶磁作家たるものは、土の仕事に親しむべきを等閑輕視し、表皮の意匠のみを以て、愛陶家の心を奪はんとして居る。従つて陶磁を鑑賞なすときに於ても、亦表皮の模様、釉色、外型等のみを視て以て得たりとなすの弊があることを私は遺憾に思つて居る⁹⁵⁾。

(北大路魯卿「二回目公開自作陶磁に就て」)

魯山人には後年語ったとされる「食器は料理のキモノ」⁹⁶⁾ということばがあるが、彼はこの段階でやきものそのものを同じようにとらえており、両者は入れ子構造の関係になる。執筆時期や内容、比喩などから考えて、この魯山人の文章が柳や富本の論説の影響下にあることは明らかだろう。富本にしても「全く無縁の場合から、しかとところぎして、陶工となつた」(八木一夫)存在であり、出発にあたってやきものを客觀視せざるを得ない立場にあった魯山人は、柳や富本と思想や趣味、あるいは生い立ちなど、さまざまな隔たりがありながらも彼らの論理を受け入れている。

1930(昭和5)年4月に松坂屋(名古屋・愛知)で開催された「魯山人作陶展観」図録に掲載した「作陶の心」の冒頭でも柳と近似した思考を確認することができる。

轆轤は姿を作り、繪付と釉薬は色を現す。陶器は立體物なるが故に、姿と色の完備せるものでなければ名品ではない。然し色は何人にもすぐに判別されるが、姿は閑却されがちである。況んや姿の持味をや。たゞ茶道に心をよするものは夙に、作ゆきと稱へて姿の持つ美、姿の持つ味を觀賞上の重點として居る⁹⁷⁾。

(北大路魯卿「作陶の心」、傍点原文のまま)

魯山人はやきものの成立条件として、柳が「陶磁器の美」でこころみていたことと同じように、「立體物」という概念を据えることによって対象(＝やきもの)を客觀的に扱っている。その「姿の持つ美、姿の持つ

味」が「作ゆき」と呼ばれるという。翌年、彼は星岡茶寮の広報誌(紙)『星岡』第11号に「私の陶器製作に就いて」を発表したが、そのなかで「作ゆき」について、みずからがやきものの制作を行うさいに重きを置く点であるとして、ややくわしく語っている。

……(引用者註:「作ゆき」とは)土の仕事、即ち土によつて成立つ成型上の美醜に係る點に於て藝術上から鑑る觀點であります。陶磁器は、この土の仕事が藝術的價値を充分に具へて居ることを第一條件とします。如何に美しい釉薬が塗布されても如何に力ある模様が付されても土の仕事が不充分では面白くないものであります。それに引き換へ土の仕事が、藝術的價値を充分に具へます場合は釉薬が掛りませんでも、少し曲りまして出来そこねまして、所期の通りの光澤が出ませんでも元々根本の土の仕事の作ゆきが良いのでありますために燦然として有價値に光を放つのであります⁹⁸⁾……

(星岡窯主人「私の陶器製作に就いて」)

「作ゆき」ということばは、「作陶の心」と「私の陶器製作に就いて」のふたつをつなぐ役割を果たしている。前者では「茶道に心をよするもの」が「姿の持つ美、姿の持つ味」を評価するものとして説明されている。これは現在でも用いられている意味と同じであり、『角川茶道大事典 普及版』(角川書店、2002年)では「作意氣ともいう。陶磁器鑑賞上の用語。作者の個性や癖の現れ、作品そのものの氣品などを含めて、その器物のできばえを評する語」⁹⁹⁾(伊東明弘、傍点引用者)とされている。

さらに魯山人の文章と比較するものとして、『陶器大辭典 卷三』(富山房、1935年)の「さくゆき 作行」の項目を参照したい。同書では石川出身の数寄者・茶道研究者である栗田天青(本名・常太郎、1878-1953)が解説している。

これを上品にいふならば『芥子園畫傳』に謂ふところの氣韻生動である。近世の畫家の術語に見るならば即ち「個性の表現」であらう。陶器の作行も、それらの意味と一脈共通のものがあつて、陶工個人の「人格の現はれ」といつた精神的な表現もあれば、その昔、名もない賤民といはれた勞役の一陶工が、多年熟練の恐ろしさには、其無心に引上げた轆轤乃至篋とり、又は繪附、又は釉掛に、到底人間の理智的意圖では表はし得ない、天籟的な面白さを、其腕によつ

草の二人展を大阪でおこなったことで翌年自然消滅した。関東大震災の年である。雑誌『白樺』も編輯の行き詰まり⁸⁶⁾と震災によって23年8月の第160号を最後に刊行が途絶え、翌年4月、柳は東京を離れて京都に移住した。彼は『白樺』誌上でロダンをはじめとするヨーロッパの美術、そして朝鮮半島のやきものを紹介していたが、移住前の1月に朝鮮陶磁の調査に赴いた甲府で木喰仏を発見し、その研究を発願していた。彼は25年6月に京都府立図書館で「木喰五行木彫展覧会」を開催した。彌弍は黒田辰秋(1904-82)とともに展示の手伝いに行き、そこで柳と出会ったという⁸⁷⁾。

柳は1924(大正13)年11月に木喰五行上人研究會を発足し、翌年3月から12月にかけて『木喰上人之研究』を6冊(特別号を含む)刊行した。各号には調査の報告のほか、新たに研究会に加わった会員の名が紹介されている欄がある。第3号(6月15日発行)の「新入會員氏名(第三回五月末日迄)」には濱田庄司(1894-1978)の名が確認される。同じく掲載されている「河井寛一郎」は河井寛次郎(1890-1966)だろう。会員の住所はともに京都となっている⁸⁸⁾。二人は東京高等工業学校窯業科で学び、卒業後は京都市(立)陶磁器試験場に助手として勤務した経験があった。柳との交流は濱田の方が早く、19年5月にバーナード・リーチ(1887-1979)を介して我孫子で知り合っており、河井はこの雑誌が刊行された前年、24年4月に濱田の紹介で京都の柳宅を訪ね、木喰仏を介して初めて対面したばかりだった。

続く第4号(8月15日発行)の「新入會員氏名(第四回七月末日迄)」にも京都の陶磁関係者たちの名前がみられる。河村蜻山(1890-1967)、彌弍、荒川豊藏、河村己多良(「河村喜多良」と表記)である⁸⁹⁾。蜻山は己多良の兄。彼は1905(明治38)年に京都市(立)陶磁器試験場を修了し、この雑誌が刊行された年にはパリ万国裝飾美術工芸博覧会で金賞を受賞している。

この会員名簿に記載された陶磁関係者の顔ぶれを見ると、この後昭和期を通して日本の陶芸(蜻山の造語とされる)をさまざまな立場で担った作家たちが揃っている。木喰研究の最中から本格化した柳の民藝運動を終生支えた濱田と河井、官展系の展覧会のなかで創作陶芸を追求した彌弍と河村兄弟⁹⁰⁾、そして古典復興の豊藏である。

彼らのなかで豊藏だけが京都市(立)陶磁器試験場の関係者(助手や修了・卒業生)ではなく、陶磁に

関する専門的な教育すら受けていなかった。彼は1906(明治39)年に多治見尋常高等小学校を卒業後、神戸や多治見、そして名古屋で陶器の輸出業に従事した。22(大正11)年に大倉陶園の採用を断られ、その年末に東山窯の工場長となった。この時点での彼は主にやきものを販売する側であり、つくり手ではなかった。しかも東山窯で「初めて、焼き物に風雅なのがあるのを知」⁹¹⁾った。「工場に、美術部と普通部がある。美術部は上手物を作り、普通部は実用品を作る。そんな種分けがあると知ることさえ、私の陶芸への視野をひろげる基となる」⁹²⁾。

現在、柳が1924(大正13)年から29(昭和4)年にかけて京都に滞在したさいの陶芸家たちとの交流は、濱田と河井にほぼ限定して語られている⁹³⁾。例外は彌弍であり、彼は52年2月の『淡交』民藝特輯に「民藝の事」という回想を寄稿した。そこには柳との出会いからはじまり、彼から26年に具体化した民藝運動への参加を促されながらその主張である「用即美」の思想に対して、「意識なくしては生活して行けない世界に、意識なき無想の器物が作られるであらうか」⁹⁴⁾という自問によって決別しなければならなかったことが記されている。彼の回想を基に考えれば、すでに柳と親しかった濱田と河井、そして京焼をめぐる状況が理解できなかったにちがいない豊藏を除けば、彌弍や河村兄弟たちがなぜ木喰五行上人研究會に参加したかについて推測することができる。彼らには木喰仏への関心もあったかもしれないが、それ以上に彼らの関心(共感、としても誤りではないだろう)は柳がそれまでおこなっていた『白樺』誌上での活動や、彼が発表した「陶磁器の美」などにあったのではないか。「赤土」の宣言文を引用すれば、柳の入洛そのものが「忘我の眠りより覺めず、因襲的な様式に拘泥せる陶工を謳歌し讃美する」状況を変革するものとして期待されていたのだった。若い陶芸家たちのその後をたどれば、結果として彼らの多くは彌弍の回想に見られるように柳の思索の深まり(＝民藝運動の展開)とともに彼から離れているが、木喰五行上人研究會の会員名簿は柳が入洛した当時の熱気を伝えている。

豊藏の自伝『縁に随う』(日本経済新聞社、1977年)には、柳や彌弍たちの活動や言説について、当時の彼がどのように受け止めていたかについては記されていない。

*

北大路魯山人のやきものに関する言説があらわれるのは1925(大正14)年以降であり、彼が星岡茶寮に

あり、彫刻とやきものを同じ範疇(または、位相)にあるものとして理解する発想は柳よりも早かった。

厚く柔らかい白磁釉を壺に用ひて一種特別な感じのする陶器を造り出さうと考へ出したのは私が未だ陶器家として身を立てなかつた若い頃で、フランスでマイヨール作の小像を見てその柔らかくふよかな肉附に感心した時に始まる⁷⁵⁾。

(富本憲吉「陶技感想 白磁」)

柳は「陶磁器の美」のなかでやきものの根本の要素を「形」の美であるとし、「貧しい形は其の利に於ても美に於ても、よき器となることは出来」⁷⁶⁾ないとし、やきものを構成する二つの要素である「素地」と「釉薬」について「素地は陶磁器の骨であり肉である」、「釉薬によつて器は全き装ひを得る」⁷⁷⁾と記している。この文章が発表された同じ年の9月、富本が『白樺』に寄稿した「李朝の水滴」は、この時期の両者のやきものをめぐる考察の親和性がよく示されている。

模様について一言をゆるされたい。第一にその外形である。普通には通用せぬ事ではあるが私は模様と云ふ語のうちに立體的のもの及び外形等をも含ませて考へて居る。壺の形なしに模様を考へる事が出来ず、建物に於ける壁間の装飾は側面圖や空界線^{スカイライン}なしには考へられない。形は身體骨組みであり、模様はその衣服である。形と模様とは相互に連關して初めて一つの生命を造る。釉薬に造り出される斑點その他釉の變化も同斷なる事無論である⁷⁸⁾。

(富本憲吉「李朝の水滴」、ルビ原文のまま、傍点引用者)

柳の「陶磁器の美」はこのような実作者たちの体験を汲み上げ、言語化・体系化を図ったものであり⁷⁹⁾、同時にかつての茶人たちが茶碗に見出した精神性を近代に敷衍する第一歩となった。その論考の重要性は、従来から日本に存在していた茶陶を評価する基軸、「見る」だけではなく「使う」という視覚以外(たとえば触覚において)による価値判断の基準などを受け継ぎながら、同時に「やきもの」がまず空間のなかに存在しているモノであるという、現在から見ればしごく当たり前に思われるところからはじまり、自分自身のことば——近代の日本語——によって再定義をこころみた点にある。さきに引用した箇所について具体的にみれば、彼は「やきもの」の各部位を従来の茶人たち

などによって定着した呼称や、すでに存在していた人体とやきもののアナロジーを踏まえながら、ロダンの近代彫刻で確立された部分と全体の関係で位置付けることによって、それらの美的機能を明らかにしている⁸⁰⁾。

柳たちの思索の新しさは、大河内正敏(1878-1952)が中心となつて1914(大正3)年に結成された陶磁器研究會、それに続き陶磁器の科学的・学術的な研究を標榜して結成された彩壺會の見解と比較できる。大河内は20年の段階で陶磁器を「純藝術(的)作品」と「應用藝術」の二分法のなかで、「繪畫とか彫刻とか云ふものに近づきたがつて居る」ヨーロッパの陶磁器を前者、日本の陶磁器を後者に位置づけており⁸¹⁾、23年には同会で奥田誠一が「陶磁器の鑑賞に就いて(本質・製作・趣味)」と題した講演の冒頭で「一體陶磁器と云ふものは純粹の藝術品と云ふ事は出来ませぬので、繪畫や彫刻を見るのと同じ立場で是を見ると云ふことはちよつと困難かと存じます」⁸²⁾と語っていることからわかる。

特に奥田の場合、「陶磁器の美」が発表される以前の1918(大正7)年9月、『國華』第340号に寄稿した「茶器の鑑賞に就て」では、茶器鑑賞のポイントについて形、色、線などの抽象的なことばを用いて解説し、さらには「鑑賞に重要な役目をなす感官」として触覚をあげている。彼はみずからの論考のなかでそれらをふたたび綜合し、「かく一の個體が空間中に成立すると」「自然界の一分子」⁸³⁾として存在するという、柳の論説に近似した見解を示しながら⁸⁴⁾、繪画や彫刻と彼が語る「個體」が同じモノであるとはしていない。彼には前提として「純藝術(的)作品」と「應用藝術」というヒエラルキーが根強くあった。逆に、彼が柳の主張をとりいれた早い時期の論考として現在確認されるところでは24年10月、『思想』第36号に発表した「井戸から光悦迄」がある。ただし、この論考は彼が立脚していたヒエラルキーの枠組みに柳の「陶磁器の美」を表層的に織り込んでいるだけであり、やきものと彫刻を同じモノとしてとらえる視点を導入しながら、前提としての彫刻観がロダニズム以前(奥田)と以後(柳)というちがひがある⁸⁵⁾。奥田(および大河内など、ほかの彩壺會の会員たち)がやきものに向けたこのようなまなざしとはことなり、柳たちは清新だった。

彌弍たち「赤土」の活動は1920(大正9)年から翌年にかけて大阪、京都、東京で4回の展覽會を開催したもの、同人は次第に退會し、22年に彌弍と一

景に誕生したのが、この〈赤土社〉の精神と言えるだろう。だから私達の課題は、画家が絵の材料を使い、彫刻家が石や木材等を使うのと同じ様に、陶器の素材、材料を使って、自らの内なる思想をそれに結晶させたいというところにあった⁶⁹⁾。……(後略)

(菊池芳一郎『楠部彌式』、傍点引用者)

菊池の記述どおりに当時の彌式たちが考えていたとするならば、彼らはみずからが制作するやきものを絵画や彫刻と同じモノ、造形物として客観的ないし抽象的にとらえている。

このような彌式たちによるやきものの客観化は、同じ時期に雑誌『白樺』同人のひとりであった柳宗悦(1889-1961)によって考察が進められていた。「赤土」の結成にやや遅れた1921(大正10)年1月、柳は雑誌『新潮』に発表した「陶磁器の美」のなかで、まず「作者の心が淨まる時、器も心も美しさを受ける」「陶磁器を只の器だと思つてはいけな。器と云ふよりも寧ろ心である」⁷⁰⁾と主張し、それを前提としたうえで「窯藝も空間を占める彫塑的藝術の一つ」⁷¹⁾(傍点引用者)と位置づけ、やきものを彫塑とともに「立體」という高次の概念のなかにまとめている。

立體の世界を要する窯藝は又一つの彫刻であらう。彫刻の法則がこゝにも見出されると私はいつも思ふ。陶磁器に現はれる美しい形は、自から人體に其の暗示を受けるのではあるまいか。人體に流れる自然の法則がこゝに守られる時、器も亦自然の美に生きてくるのである。試みに一つの花瓶を想ひ浮べて見よう。やゝ上に向かつて開く其の頂きは頭部を暗示する。そこには屢々美しい頬をも見ることが出来る。時としては耳さへも添へてあるではないか。之につゞく狭まつた所は頸部である。其の邊りは人體に於てと同じやうに屢々非常に美しい。頬の下から頸を傳つて肩に流れる其の線は、人の姿を想ひ起させるに充分である。器は續いて其の主要な個所である胴體を常に具へてゐる。そこにはいつも豊かな健かな肉づけがある。此の肉づけがないならば、器は自らを保つに堪へないであらう。それは我々の肉體に於てと同じである。時として陶工は肩にそつて左右に二つの手を添へることを忘れない。之のみではない、あの高臺は一つの器を立たしめる足であらう。よき高臺によつて器は地の上に安泰である。私はかく考えることが附會ではないやうに思ふ。人體が安定な法則を含んで佇立するやうに、一つの花瓶も同じ法則を守つて、安定な位と美

とを空間に占めるのである。私は屢々器の面に人の膚を聯想する。あの一つの壺も一個のトルソーである。私はかく考へることによつて一層其の美の神祕に近づき得ると思ふ。器にも活きた人の姿がある⁷²⁾。

(柳宗悦「陶磁器の美」、ルビ原文のまま)

柳は、彫刻とやきものをアナロジーによつてとらえている。彫刻と、壺や茶碗を同列に論ずることは一般的な発想ではありえない。近代以降、彫刻はそれ自体に主体的な存在が獲得されるものとしてあり、壺や茶碗は生活の「用」という機能のなかで客体的なものとして位置づけられるからである。柳が彫刻と壺や茶碗の機能的性格に由来するヒエラルキーという美学的な垣根を跨ぐとき、彼は壺や茶碗に彫刻のような主体的性格を求め、彫刻に客体的性格を認めている。ここで、彫刻がそれを見る者にとって思念を注ぐ「器」であるという形而上のアナロジーが成立する⁷³⁾。

彌式たちも彫刻が「自らの内なる思想」を結晶させたモノであると理解しているため、つくり手と受け手と同じアナロジーによつて向かい合い、双方向から造形としてのやきものを位置づけていることになる。ただし「赤土」結成当時、彌式たちはやきものが彫刻や絵画と同じモノであるという視点を獲得しただけに止まっている。柳は彼らと同じ視点に立ち、やきものが空間のなかに存在し、彫刻と比肩しうる構造を備えているという新たな認識を示した。柳の方が彌式たちよりも深化していることになるが、彼らの思索はともに、やきものによる彫刻(この時代以降にみられることになる、つくり手が一般的な彫刻のイメージを陶によつて再現したような)などという表層的な、うわべだけの発想ではない。

柳の思索は彼一人によつてのみ成し遂げられたわけではなかった。彼が1922(大正11)年12月に「陶磁器の美」を私家本として上梓したさい末尾に、

此書を余の友として又陶工として敬愛する／富本憲吉、バーナード・リーチ兩兄に贈る。／言葉なき兄等の器から、是等の言葉の多く／を學び得たことを、こゝに紀念したい⁷⁴⁾。

として、富本憲吉(1886-1963)とバーナード・リーチ(1887-1979)という『白樺』とかかわりの深い二人に献辞を捧げている。特に富本の場合、陶芸家となる以前、留学中の10(明治43)年にマイヨール(1861-1944)の彫刻に触発されてやきものの制作を構想した体験が

十円の膳部を作ってくれと言われた。二十円なんて料理を作ったことがないので少しまごついたが、とにかくやつて見ることになった。すると江木さんが喜んでくれる。今度は江木さんが食通を引っぱつてくるという始末で、狭い東仲通りに自動車がたてこんで、巡査に注意される始末だった。そこへ関東大震災⁶⁴)……(後略)

(北大路魯山人「料理一夕話」)

1921(大正10)年、「美食倶楽部」を発足させた魯山人は店の商品である古陶磁だけでは足りなくなった食器を揃えるため、翌年から山代の菁華窯や京都の初代宮永東山(本名・剛太郎、1868-1941)の窯にたびたび赴いた。魯山人と24年に東山窯で知り合った荒川豊藏(1894-1985)によれば、魯山人が東山窯を訪れた理由は、清兵衛と初代東山が「前々から交際があった」⁶⁵)ためだった。

……この美食倶楽部の頃から、彼はやきもの作りに熱を入れている。美食倶楽部は七月と八月が休みであった。もちろん、日曜日と祭日も休みだったが、そうした休日を利用して、山代の須田菁華や京都の宮永東山の窯場へ出かけ、窯をかりて作陶にはげんだ。美食倶楽部の頃に使用したうつわは、大体が古陶磁で、古染付や古赤絵などが主であったが、倶楽部の終わり頃には、自作のものもぼつぼつ登場したという。大正十二年には、本物のような力のあるものを自分で作ってやろうと、八百円ほどの金をつぎこみ、須田菁華の窯で食器を大量に製作している⁶⁶)。(魯山人会編『魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値』)

初代東山は10代後半から横浜で古美術や美術工芸品を輸出する商社に勤務したことをはじめ、岡倉天心の助手を務め、1895(明治28)年からは農商務省で5年後にパリで開かれる万国博覧会の準備に従事した。博覧会開催の前後2年間はパリに滞在し、同地で七代錦光山宗兵衛(1868-1928)や浅井忠(1856-1907)と知り合った。この縁で1901(明治34)年の帰国後は京都の粟田口三条にある錦光山の工場に招かれ、美術顧問として粟田焼の意匠改良を担当した。09年に錦光山の工場を退き、伏見稻荷ちかくの深草開土に自分の工場である東山窯を開いた。大正期には農商務省図案及応用作品展覧会(農展)に出品し、29(昭和4)年の第10回帝国美術院美術展覧会か

ら官展に出品するようになった。特に青磁にすぐれ、初期の魯山人の青磁はほとんど彼の窯で制作されている。菁華窯における染付や祥瑞と並んで魯山人の初期のやきものに顕著な、書道に由来する中国趣味を具現化する重要な役割を果たした。

経歴で明らかなおと、初代東山は産業(技術)と芸術が未分化の状態で近世以来発達していた明治・大正期の京焼のなかで、工房を経営しつつ、個人としては芸術としての陶芸を志向した人物のひとりだった。清兵衛が魯山人に初代東山を紹介した理由は、彼の工房が京都において魯山人の要望を聞き入れるだけの技術と感覚を備えていたからだろう。そしてまた、30代の野心的な、何が正業かわからない人物を相手にできるだけの規模的な余裕が東山窯にはあった⁶⁷)。後者からみれば、清兵衛による初代東山の紹介は、陶芸家というよりも知り合いの実業家に世話を依頼したことにちかい。

*

北大路魯山人が初代宮永東山の窯を初めて訪れた3年前の1919(大正8)年、前節で紹介した楠部彌弌は河合榮之助(1893-1962)、河村己多良(本名・憲太郎、喜太郎とも、1899-1966)、八木一草(のち一舂、本名・榮二、1894-1973)、荒谷芳景(生歿年未確認)、道林俊正(1892-1964)と革新的な陶芸運動の団体「赤土」^{「赤土」}を結成した。彼らは11(明治44)年に設置された京都市(立)陶磁器試験場附属伝習所(試験場の設立は1896年)に学んだ、新しい世代だった。

附属伝習所はそれまでのように全て経験を重ねて習得する(いわゆる、「体で覚える」)陶磁器の制作⁶⁸)だけではなく、あわせて近代的な化学を基礎として分節された技術の体系を学ぶという性格を備えていた。このような教育と、同時期に京都の若い日本画家たちによって国画創作協会が結成(1918年)された状況のなかで、彌弌たちは技術だけでなく彼ら自身が制作する陶磁器そのものにも、新しい認識を持つようになった。

菊池芳一郎は自著でつぎのような彌弌の言葉を紹介している。

……京都の工芸界では、古老の勢力が断然強くて、新人の出て行く隙は全くと言うほど塞がれていた。これに反撥したことも〈赤土社〉結成の一因だが、それよりもこうした時代(引用者註:「国画創作協会」などの新しい芸術運動が勃興した大正時代の気運)を背

うなこころもち、何ともいえない楽な、楽しいこころもちになった時、それが美しいこころもち、美感にほかならない。自分の肉体が、一つのあるべき法則、一つの形式、フォーム、型を探りあてたのである。自分のあるべきほんとうの姿にめぐりあったのである⁶⁰⁾。……(後略)

(中井正一「美学入門」)

さらに中井は水泳に続いてボートのフォームについて記し、「一つのあるべき法則」にまで高められたものを「技術」と呼んでいる。

……この法則は、自然の法則のように、宇宙の中にあった法則であろうか。これは人間と水との間に、人間の創りだした新たな法則であって、自然の法則ではない。人間がこの宇宙の中に、自然と適応しながら、自分で創造し、発見し、それを固め、そしてさらに発展させていく法則である。これを「技術」というのである。これは大きい意味の技術をさすのではあるが、どんなつまらない技術も、みな、この大宇宙に対決するにたりる、大創造物でないものはない。たとえ、破れ靴のきれっばしでも、人間の創造物なのである⁶¹⁾。

(中井正一 同)

魯山人にとっての「土」を中井が記す「水」、「轆轤」を「ボート」とであるとすれば、彼は「一つのあるべき法則」、「技術」を身につけていなかったことになる。その決定的な障壁がありながら魯山人が晩年までやきものの制作に向かうことを可能にさせた理由は、日本の窯業が近世までに分業化が完成していたためだった。

それでも、菁華窯においてやきものを制作する技術過程や作陶上の様々なコツ(あるいはテクニック)は理解したのだろう。燕臺の日常に接したことと初代菁華の陶房で得た知見はその後の魯山人が作陶するさいの基礎となった。1955(昭和30)年、彼は金沢美術倶楽部で「私ハ先代菁華に教へられた」と題する講演をおこなっている。

「作陶の心」

本節では、北大路魯山人がやきものをどのようにことばとして語るまでになったかについて、主に周辺の状況からたどる。

1916(大正5)年、金沢の細野燕臺の許を辞去した魯山人は、京都を経て翌年再び東京に戻った。13年の初めに近江に向けて旅立って以来である。

東京に落ち着いた魯山人は以前の書道塾を再開することなく、「古美術鑑定所」の看板を掲げ、古美術商となった。これは東京を離れ、内貴清兵衛や細野燕臺をはじめとする彼の後援者たちの許で様々な古美術に接した体験に基づいたものだったと想像される⁶²⁾。彼は生きのびるために身につけ、覚えたいくつものこと、そしてみずからが出会ったひとびとから学んだ体験を新たな場で活かし続けなければならなかった。彼はこの当時(1916年ころ)、唐代の書家である顔真卿(709-785)にちなむと言われる「魯卿」を名乗るようになっており、彼の活動にとって書や篆刻が重要な位置を占めていることを示している。

「古美術鑑定所」は魯山人が内貴清兵衛に世話になっていた京都時代に知り合った田中傳三郎(1878-1930)の弟である中村竹四郎(1890-1960)を共同経営者に迎え、1919(大正8)年に「大雅堂藝術店」として新たに出発した(翌年、「大雅堂美術店」と改称)。

この店でどのような古美術品が商われていたかについてはくわしく伝わっていない⁶³⁾。評判となったのは扱っていた古美術ではなく、魯山人が自分で食べるために作った料理だった。

この事情について、後年魯山人が語ったとされる回想から引用する。

星岡の由来? ウン、あれはネ、便利堂の中村竹四郎君が、仕事がないというので、僕も書画道楽だし、一緒に東仲通りに美術店を開いた。大雅堂という店名のね。そのうち常連も出来て、毎日鰻とか何とか料理がはいる——僕は、本当を言つて、そんな料理はうまくないので、自分だけ、里芋のいいのがあるとこれを煮たり、茄子のいいのを見つけて料理したり、塩鮭を焼いたりして食べたものだ——鮭はしつぽでないという味はないものだ。すると、外の連中がみつけて、美味そうだな、俺にも一つ、というようなことになり、そのうちに、料理屋の品よりこつちがいい、一つ料理方を受け持つてくれ、ということになったので、僕も好きなものだから、よろしい、とやることになった。そのうち仲間だけで食べるのは惜しいから「美食倶楽部」をこしらえようじゃないかと、みなが言い出すようになった。じゃあ、一食二円ということになって、やつているうちに、その中の一人が、江木衷は有名な食道楽だ。あの人にぜひ一つ食べさせてやりたい、二

燕臺を知ったことがきっかけだった。京都を離れ再び地方の後援者を求めた魯山人は、福井・鯖江を経て同年8月30日に金沢の燕臺の許を訪れた。細野家は豪商(魯山人が訪れた時はセメントと中国骨董を商う店を営んでいた)で、燕臺は内貴清兵衛同様書画骨董にくわしく、漢学と書道はそれぞれ五香屋休哉(1862-1919)と北方心泉(1850-1905)から深く学び、「金沢最後の文人」と呼ばれた⁵⁴⁾。

燕臺だけではなく、魯山人は金沢で彼のその後の活動に大きな影響を与えた人物と出会った。その代表的な人物が料亭「山の尾」の主人で彼に加賀料理を教えた太田多吉(1852-1932)であり⁵⁵⁾、そして作陶の手ほどきをした初代須田菁華(1862-1927)だった。

初代菁華は1876(明治9)年に石川県立勸業試験場に陶器部門専門生として入り、80年の修了後はさらに京都で学んだ。彼は特に絵付にすぐれ、82年に九谷陶器会社に画工長として招聘され、91年に同社が再編(解散)されることを機に独立し、山代に窯を開いた。国内外の博覧会や展覧会にも出品しており、魯山人と出会った後、1917(大正6)年に大阪で開催された第8回日本産業博覧会では金牌を受賞している。

初代菁華はみずからの窯で染付、祥瑞、赤絵や古九谷など多様な倣古作を手がけていた。その技術の卓抜さについて清水眞砂は「署名がなかったら罪つくりだと言われた」という評を紹介している⁵⁶⁾。これは燕臺をはじめとした金沢のいわゆる「旦那衆」の嗜好に応じて菁華が制作したと理解するよりも、彼が燕臺たちと煎茶仲間だったことからわかるように、彼もまた金沢の地で同じ嗜好を育んだ存在だった。燕臺はそのような菁華の窯を訪れては、職人に注文して制作させた器胎にみずから絵付を楽しみ、それを日々の食事に用いていた。

吉田耕三は「魯山人が後年、料亭『星ヶ岡茶寮』の創設とその運営で大いに名を馳せ、又それに関連して作陶家としても一家を成すに至ったそもその素因が、実は僅か八ヶ月の短い期間ではあったが、この金沢時代に培われたのだと考えられる」⁵⁷⁾として、魯山人本人の発言を書き留めている。

「自分の造った食器で毎日食事をしているとは、全く風流なもんだなあ。」と、この頃房次郎(引用者註：魯山人)は食事ごとに燕台氏を羨んでいたと云う。そして後年、「料理とその容器とは、実際に微妙な関係があることぐらいそれ迄も考えないことはなかったが、

料理がそれにマッチした焼物にぴつたりとあてはまり盛りつけられた時、あたかもその容器からダシが出るかのように一段とその味が旨くなることを、この時程、思い知らされたことはなかった。」と魯山人は語っていた⁵⁸⁾。

(吉田耕三「北大路魯山人伝(十四)」)

燕臺に紹介されて菁華窯の刻字看板を制作した魯山人は初代菁華に気に入られ、彼の陶房でやきものの制作過程を見、みずから絵付けもこころみた。金沢滞在が1年にも満たなかったことから、その間に彼が土をもみ、轆轤による成形を行うことができるまでに習熟したとは考え難い。魯山人の歿後、小山富士夫は彼の土に対する感情を、座談会で回想している。

ぼくにこういうことをいったことがあります。僕はろくろをさわるのはきらいだ。土がべとべとつく。きたなくて大きらいだって。自分ではろくろひかないからそういうのです。いじくるだけなんです。それで松島(引用者註：宏明)さんが手足のように働いたのです⁵⁹⁾。……(後略)

(「座談会 残照—北大路魯山人の徳—」)

この回想に従えば、魯山人は従来つくり手の意識やイメージを具体化する素材として考えられていた土そのものに対して、生理的に馴染むことができなかったことになる。彼にとって土は、みずからの裡にとりこむことができないモノとして存在していた。彼が小山に対してこの発言をいつおこなったのかは不明だが、制作のスタイルを考えればこの感覚はほぼ終生払拭することはなかったと判断できる。このことは、彼が土や轆轤^{ろくろ}の扱いについてみずからの言語と化すまでに習熟させることを阻んだ。

この「言語」は、中井正一(1900-52)が『美学入門』(河出市民文庫、1951年)のなかで美感について説明するためにあげた水泳の例がわかりやすい。

……水泳の時、クロールの練習をするために、写真でフォームの型を何百枚見てもわかりっこないのである。長い練習のうちに、ある日、何か水に身をまかしたような、楽に浮いているようなこころもちで、力を抜いたこころもちで、泳いでいることに気づくのである。その調子で泳いでいきながら、だんだん楽な快い、すらっとしたこころもちが湧いてきた時、フォームがわかったのである。初めて、グツリと水に身をまかせたよ

均(1902-89)の回想を加え、さらに「当時内貴は誰に対しても自分の目で見ろ、写実に徹し、写実を捨てて抽象に向かえと論じていた」(傍点引用者)という関係者の証言を紹介している⁴⁸⁾。

御舟に語った清兵衛の主張は絵画にのみ向けたものではなかった。1926(大正15、昭和元)年以降のことになるが、楠部彌弑(本名・弥一、1897-1984)は清兵衛に自作の茶碗を示したさいに同様の経験をしている。

私が三十代のころの話だが、京都に内貴清兵衛氏という大変な素封家があった。この人は瀬戸の古窯ものや中国の名器などもかなり収集しておられると聞き、私は自分の勉強のためにも、さる老画家の紹介でお宅を訪ねた。偶然、内貴氏は私に「一つ茶碗を作ってくれないか」といわれた。茶碗くらい簡単なことと、私はすぐ自分の工房で作って、それをたずさえ内貴氏を訪問した。ちょうどそのとき、内貴氏の机の上にすばらしい茶わんの名器が三点おかれていた。それを見たとき、私は自分がいまだずさえて来た自作の茶わんのみすばらしさに、いたたまれぬ気がして、私は包みを開くこともできずにこっそり持ち帰った。

それからというものは博物館や収集家のもとで名器の茶わんを見ても、私の頭の中はいつもあのときのことですばいだった。何としてもあの場に持込んでも恥ずかしくないものを作りたい一念で私は茶わんをこわしては作り、作ってはこわした。そうしてやっとな年目にどうにか自分で気に入る作ができたので、私は喜び勇んで内貴さん宅を訪れ、得意げに苦心の茶わんを内貴さんに出した。「楠部さん、うまくやれたな」内貴さんは茶わんをとりあげるなりいった。そこまではよかったのだが「この茶わんにはあんたの“これでもか”“これでもか”という心がそのまま出てる。茶わんがそういうとね……」というあの言葉に、私は思わず頭を打ちのめされたような気がした⁴⁹⁾。(楠部彌弑「ときに思う」「知る」と「わかる」のわかるまで」、傍点引用者)

清兵衛が御舟と彌弑に語ったことが示すところは、どちらも同じである。後に魯山人は絵画や陶磁器について記すさい、過去の作品と対比して現代の人間を小さくとらえる——時には諦念とも感じられる——趣旨の文章を記している。これは自然(御舟)や時間を経て残った古美術(彌弑)という、個人では抗えない存在を重視する清兵衛の薫陶によるところが

大きかったと考えられる。

それでは、清兵衛の許で出会った若い日本画家たちとはどのような交流⁵⁰⁾があったのだろうか。今日では魯山人が彼らとの交流から何を得心のかについては明らかではない。さきに紹介した証言のように、内貴家において「番頭と丁稚程の」扱われ方のちがいがあつたとすれば、魯山人よりも若い画家たちが彼をどのように見ていたか。「世間で云ふ所のえらくなるつて希望」(清兵衛)を持ち、自分の境涯や現状からの脱出を芸術というものに賭けていた当時の魯山人に対して、年長者である清兵衛はともかく、若い日本画家たちから向けられた言葉があつたとすれば、それは年齢がちかいだけにむきだしで、苛烈なものであつたと想像することはたやすい。一方、かつて画家をころざしながら果たせないままにいた魯山人は彼らをどのように見ていたか。これについて吉田耕三はかつて可亭の許で出会った岡本一平に対して抱いたと同じような魯山人の心情を推測している⁵¹⁾。

このころ、清兵衛のもとを訪れていた画家たちのうち、麦僊や御舟は雑誌『白樺』などが紹介するポスト印象派の情報を受容していた時期だった。彼らは数年後、『白樺』とちかい岸田劉生(1891-1929)の細密描写に影響を受けた日本画を制作することになる⁵²⁾。魯山人が画家たちと交流したとするならば、彼もまた『白樺』や劉生の活動などについて知っていた可能性について否定はできないものの、それまでの彼のあゆみをたどると彼が同時代の新しい動向を知る余裕などはなかったと思われる。実際のところ、交流は対等なものではなく、彼が一方向的に周囲から学ぶばかりだったのではないか。

ここで、魯山人は若い画家たちとの交流から、ポスト印象派のような新しい美術思潮という情報に止まらず、その媒介である『白樺』が提唱していた「自分とは何か」という問いから出発して自我の確立を目指すという主張にふれる機会があつた——断片的ではあつただろうが——と仮定することは可能だろう。加えて、筆者には清兵衛が語ったという「世間で云ふ所のえらくなるつて希望を捨て」ることや、「自分の見だしたものを描かなければ駄目」(傍点引用者)という主張などは、『白樺』や劉生たちと文脈はことになりながらも、受け取る側の魯山人にとってはそれほどちがいがあつたものではなかったように思われる⁵³⁾。

*

北大路魯山人が初めてやきものの制作にかかわりを持つたのは、1915(大正4)年7月、金沢に住む細野

する彼の感情を記している。

(吉田耕三「北大路魯山人伝(十一)」)

……岡本一平が、美校の友人達を家に呼んで、奔放に若さを発散させながら、愉快そうに騒いでいる時などは、何かしら、その賑やかさの中に自分を同調させることの出来なかつた卑屈さがあつたらしく、「一平が羨やましかつた」と魯山人が当時を追憶して話していたことがあつた⁴²⁾。

(吉田耕三「北大路魯山人伝(七)」、執筆者名は初出の表記による。以下同)

可亭から独立した魯山人は書道塾を開き、書家・篆刻家として一家を成すための機会を得るために、各地を巡った。1911(明治44)年に朝鮮半島に渡り一時期朝鮮総督府で職を得ながら各地を見聞し、翌年には上海で文人として著名な呉昌碩(1844-1927)に面会して帰国した。帰国後の魯山人は13(大正2)年の初め、近江・長浜に赴き地元の富商たちの後援を受け、ここで後援者が同じだった富田溪仙(本名・鎮五郎、1879-1936)の紹介によって清兵衛と出会った⁴³⁾。内貴家は京都の呉服問屋であり、清兵衛の父・甚三郎は家業の一方で京都市長を勤めた人物だった。

清兵衛について吉田耕三の文章から引用する。

清兵衛の性格も(引用者註：父・甚三郎同様)豪放磊落、恬淡として小事に拘泥することもなく、本業の「銭貴」の商売以外にも、親交の厚かつた島津源蔵の創立した島津電池株式会社の大株主をはじめ、其の他の有力会社等の株主を兼ねて贅沢な生活をしていた。食事も幼少から父にあちらこちらの料亭につれて行かれ、家庭に於ける毎日の食事も四条大橋の西右にあつた「ちもと」(仕出し専門の料理屋)から取り寄せたり、富小路御池の角の料亭「松清」からも取っていた。およそ金で買える美食は食べあさり、料理人の料理に飽きては自宅の縁側にコンロを持ち出してあれこれと自分なりに味を創作し、材料を新しく発見しては食道楽のはばをひろげることを楽しんでいたようである。美術に対する見識も新旧をわかつたずこぶる高いものを持ち、漢籍にも深い造詣があつたところから、飛鳥、天平、藤原の仏教美術はもとより、東山の蒔絵、肉筆浮世絵、古陶磁器等を蒐集する反面、土田麦僊、⁽⁷⁷⁾富田溪仙をはじめ榊原紫峰等の当時京都に於ける新進の画家に対する援助を惜しなかつた人であつた⁴⁴⁾。

吉田が記す清兵衛の幅広い美術品の収集は、京都美術倶楽部でおこなわれた売立目録からうかがうことができる。これは「内貴家所蔵」として開催されたもののみでも1933(昭和8)年11月15日、40年5月27日、同6月29日の3回を数える。これらの売立は重要美術品だった《春日鹿曼荼羅》および《道成寺縁起絵巻》(ともに第3回)のような仏教美術の名品をはじめ江戸期の絵画や書を中心として、同時代の日本画と油彩画(第2回に多い)にまでおよんでいる。売立のなかには代々の所蔵品も含まれていると考えられるが、吉田の文章に照らしてみれば代表的なものの多くは清兵衛の収集品だったのだろう。

魯山人が清兵衛の許を初めて訪ねた年の暮には、東京から牛田雞村(本名・治、1890-1976)、小茂田青樹(本名・茂吉、1891-1933)、翌年には「速水御舟」と名乗ることになる蒔田浩然(本名・榮一、1894-1935)たちが京都に入り、彼らも滞在中は清兵衛の世話になった。当時を知る人物の証言によれば、内貴家での画家(溪仙)と魯山人との扱われ方には「番頭と丁稚程の違い」⁴⁵⁾があつたという。それでも魯山人は同家においてさまざまな古美術を知り、若い画家たちと出会うことで同時代の美術を評する素地を獲得することができた。

魯山人は清兵衛から、「……世間で云ふ所のえらくなるつて希望を捨てなくては、藝術家には、なれん」⁴⁶⁾と言われた。彼は具体的にどのような芸術観を学んだか。清兵衛は御舟の歿後に記した回想で、彼と出会った当時のことを記している。

其頃の速水君は一言に言へば楓湖の傳統其儘の繪を描いてゐたと云ふ風だつた。夫れを私は頭ごなしに叩きつけたものだ。小さな人間が小ざかしく作り出した傳統などに囚はれてゐて何が出来ものか。そんなものは皆嘘だ。ほんのものは自然だけだ。自然を見て、自分の見だしたものを描かなければ駄目だ、と云ふ調子で糞味噌に言ふのを又速水君も負けてはゐないで意見を述べる。何でも三日三晩ぶつ通しに議論しあつて、到頭私の言ふ事が分つて自分のものでなければ藝術は駄目だと云ふ氣になつた⁴⁷⁾。

(内貴清兵衛「京都時代の速水君」、傍点引用者)

古田亮は御舟の《京の舞妓》(1920年、東京国立博物館蔵)に関する報告で清兵衛のこの文章に小松

備前に取り組み、寂としたたずまいを帯びた陶を作り出しながら、それとは一見正反対に思われる銀刷毛目や銀彩という技法をこころみていることが大きな特徴となっている。また、この時期の壺には古陶を原型とした鑄込が多くみられる。器物の表面を銀でおおったり、鑄込などの技法は以前からおこなわれていた可能性があるが、第4期に代表作とされるものが多くみられる。

また、清水はそれぞれの時期の魯山人の活動について、第1期を「修行時代」、第2期を「ディレクターとして」、第3期と第4期を「陶芸家として」とまとめている。

最初期である「修行時代」は1年にも満たない期間(8ヶ月から10ヶ月ほどのあいだ)であり、一般的に想像されるような修行とはことなる。加えて、続く第2期にそのまま移行することではなく、空白の期間がある³⁷⁾。これは、「修行時代」当時の魯山人が陶芸家を志していなかったためであるし、第2期の作陶にかかわるきっかけも、みずからの事業である美食倶楽部のために食器を揃えなければならなかったという偶然の理由からだ。彼はみずからを陶芸の専門家であると規定することについてしばしば否定的な態度を示している³⁸⁾。このため第1期は修行時代というよりも、彼が初めて作陶を体験した時期、と理解した方が妥当だろう。

第2期以降の「ディレクター」と「陶芸家」というそれぞれの時期についてみれば、魯山人の作陶は主に器胎の制作をスタッフに指示し、みずからは絵付や最後の仕上げに傾注することで成り立っている。これは第4期まで変わることがない³⁹⁾。その意味で彼は望むと望まざるとにかかわらず、作陶においてはもっぱらディレクター的な立場にあった。

現在確認されるところでは、1931(昭和6)年1月に三越(高麗橋・大阪)で開催された「魯山人作 抹茶に関する陶器展覧会」から33年11月に星岡茶寮で開催された「魯山人新作陶器展覧会／魯山人舊作茶寮使用品即賣会」までの間、やきものの発表を展覧会形式ではおこなっていない(茶寮で用いる器物などは制作していたかと思われる)。これは、茶寮の活動全般に彼がディレクター＝監督として関与(共同経営者の中村竹四郎はプロデューサーに当たる)していたため、作陶にのみ時間を割くわけにはいかなかったことを主な理由としてあげることができる。

このため、清水が記す「ディレクター」と「陶芸家」は、あくまで同時代の第三者が目にした魯山人の姿

のちがいである。

*

料亭「吉兆」の創業者である湯木貞一(1901-97)は料理研究家・辻静雄(1933-93)との対談で、星岡茶寮で北大路魯山人による料理を食べた思い出を語っている。

辻 そのお料理、よく覚えておられますか。

湯木 料理の手の内はわかっています。金沢と京料理を合わせたものですが、あの時分に十円でしたか。

辻 何年ごろですか。

湯木 やはり昭和の八、九年ごろじゃなかったですか⁴⁰⁾。

(湯木貞一、辻静雄『吉兆 料理花伝』)

湯木はみずからの店を持つ以前の1929(昭和4)年、当時としては「……本当にどう言いましたらよろしいか、何とも言えん、料理の花を咲かせてる家」⁴¹⁾である茶寮で働く機会を得るために上京したという。それは実現しなかったが、彼の回想は料理の由来についてだけではなく、魯山人に大きな影響を与えた京都の内貴清兵衛(1878-1955)、金沢の細野燕臺(本名・申三、1872-1961)という、二人の後援者の存在を思い出させる。彼らは魯山人に料理をはじめさまざまな芸術について学ぶ機会を与えた。

京都に生まれた魯山人は幼いころに見た竹内栖鳳(本名・恒吉、1864-1942)の作品に惹かれ、画家になることを希望したが養父に反対され、正統な教育を受けることなく独学で書を学び、後には篆刻も行うようになった。1905(明治38)年から07年にかけて東京で岡本可亭(本名・竹二郎または竹次郎、1857-1919)の内弟子となっていたが、魯山人はその前年に日本美術協会主催の第36回美術展覧会に隷書《千字文》を出品し褒状一等二席を受けている。可亭の許で学んだことは当時書で生計を立てることとして一般的であった版下書きの技術であったため、芸術としての書ではない。篆刻にしてもその出発は小学校を卒業した10代のころから養家の家業だった木版彫を手伝ったことからだった。

魯山人が可亭の内弟子となって版下書きの技術を学んでいた当時、可亭の子である岡本一平(1886-1948)は東京美術学校西洋画科に学ぶ学生だった。魯山人本人からの聞き書きを基に最初の詳細な記録(1916年ごろまで)をまとめた吉田耕三は、一平に対

とによって自己を更新させる」³³⁾精神の運動を重要なものとしている。この見解は魯山人たちの活動がなぜわが国の「近代陶芸」に影響を与える力になり得たかについて考えるさい、指針となる。

*本稿は2019年に碧南市藤井達古現代美術館、千葉市美術館、滋賀県立陶芸の森陶芸館を巡回した「没後60年 北大路魯山人 古典復興—現代陶芸をひらく—」の図録に寄せた報告を基に加筆・訂正した。

魯山人がみずからその名を用いるようになるのは1918(大正7)年ころからだが、煩瑣であるため、本稿では引用文などを除きべつの名は用いない。本文における敬称は略した。

引用文のかなづかいの一部の繰り返し符号以外はそのままとし、煩瑣ではあるが初出に基づきできるだけ旧漢字を用いた。また、引用文中には時代表記や表現など今日の観点から不適当なものもあるが、資料の性格上原文のままとした。

陶との出会い

北大路魯山人はその生涯に膨大な点数のやきものを制作した。彼の作陶について清水眞砂は「北大路魯山人と古陶磁」のなかで、4期に分けている³⁴⁾。これは制作の展開と外的な要因(魯山人が星岡茶寮を退いたことなど)を組み合わせている。魯山人は初期からさまざまな技法(技術)を用いており、それらの制作年代(時期)を逐一同定することは現在困難である。このため彼の作陶のあゆみを考えるさい、清水の区分は有効なものとなっている。

各時期については下記のとおり。清水の区分には年代が明記されていないため、筆者(藁科)が一部の改変とともに補った。

1. 須田菁華窯時代 1915-16(大正4-5)年
2. 星岡茶寮時代(古窯址の発掘を含む)
 - ① 美食倶楽部および茶寮準備期
1922-26(大正11-15/昭和元)年
 - ② 茶寮・前期 1927-31(昭和2-6)年
 - ③ 茶寮・中期 1931-33(昭和6-8)年
 - ④ 茶寮・後期 1933-36(昭和8-11)年
3. 北鎌倉時代(戦前) 1936-45(昭和11-20)年
4. 北鎌倉時代(戦後) 1946-59(昭和21-34)年

清水は第2期にあたる星岡茶寮(以下、本稿では多く「茶寮」と略記)の時代についてひとくくりになっているが、これは山代の須田菁華窯や京都の宮永東山窯(ともに初代)などに赴いて制作した期間と、北鎌倉・

山崎に窯を築いた期間に分けられるべきだろう。その傍証として1925(大正14)年から27(昭和2)年まで「魯山人習作展覧」と名付けた展覧会を星岡茶寮で4回開催しているにもかかわらず、27年2月にみずからの窯が完成してからは同種の名によるやきものの展覧会は開いていないことをあげることができる。このため、魯山人が中村竹四郎とともに茶寮の運営をおこなったのは25年3月だが、やきものの制作から見れば26年までが「準備期」(①)となる。

第2期の②は1927(昭和2)年2月に窯が完成し、翌年5月に荒川豊蔵、川島禮一(1900-80)、魯山人の長男である福田櫻一(1908-49)をともない朝鮮半島南部を中心に古窯址を巡り、陶片のほか、素材となる土を収集するという、30年の豊蔵による志野古窯址の発見の前段階とも位置づけられる活動から、31年1月に三越(高麗橋・大阪)で開催された「魯山人作 抹茶に關する陶磁器展覧(魯山人作陶展覧)」を区切りとする³⁵⁾。③は現在展覧会の開催が確認できない時期で、33年11月に星岡茶寮で開催された「魯山人新作陶器展覧會／魯山人舊作茶寮使用品即賣會」まで続く。④は彼が星岡茶寮を退くまでである。

魯山人はみずからの古美術の収集活動などが星岡茶寮の経営を圧迫したため、1934-35(昭和9-10)年に収集した古陶磁を手放している(「北大路家蒐藏古陶磁展覧會」)。その後も古陶磁をはじめとする古美術の収集が衰えることはなかったが、古窯址の探索・発掘と古陶磁の精力的な蒐集、星岡茶寮での活動を通じて知り合うことができた収集家や数寄者たちとの交流は、ほかの時期にはみられない第2期をいろうるはなやかな特徴となっている。清水が魯山人の言葉を用いているとおり、星岡茶寮時代の終わりと古陶磁の「第一期卒業」³⁶⁾は重なる。

第3期、第4期の北鎌倉時代は、魯山人が星岡茶寮時代に北鎌倉に築いた窯で制作活動を行い、彼の作陶が開花した時期である。第2期の終わりである1936(昭和11)年に星岡茶寮ほかで開催された「魯山人近作 鉢の會」の出品作には第3期に共通する自在さがうかがわれるが、翌37年からの展覧会には今日一般的に展覧会などで魯山人の代表的な作品として紹介されるような作品がまとまって発表されている。第3期の終わりを第二次世界大戦の末期としたが、これは物資不足や彼の作陶を支えたスタッフたちが徴兵や徴用されたことによって作陶が中断されたことによる。

第4期は従来の技法による作品に加え、本格的に

かつたのは残念なことである²³⁾。

(小山富士夫「陶磁器の洋行—日本陶磁展の撰定にあたり—」、傍点引用者)

1930年代、日本美術院の日本画家である小林古径(1883-1957)をはじめ、安田靉彦(1884-1978)、前田青邨(1885-1977)たちを中心とした傾向は、「新古典派(主義)」と呼ばれていた。小山の形容は彼らの動向と重なる。なかでも古径は、留学中の23(大正12)年に大英博物館で伝顧愷之《女史箴図》(4世紀末)の模写をおこなったことから線描の研究をはじめ、その後は俵屋宗達のたらし込み技法を自作に取り入れるなど、古典に由来する技法を活かした制作をおこなっていた。小山は中国陶磁の研究に基づいた石黒宗麿の作陶について「民芸派の人たちは、石黒は写物屋だと笑っていたようだが、釉薬でも、形でも、文様でも、石黒さんぐらい独創的なものを創作した陶工はいないのではなかろうか」²⁴⁾と評しており、彼は魯山人(小山の文章では宗麿)たちの傾向を、古径たちと同じ志向を持った陶芸家としてとらえていたのだろう²⁵⁾。

ただし、古田亮は2005(平成17)年の小林古径に関するエッセイのなかで、近代日本画における「新古典主義」は意味するところがあいまいであるために「定義できず、用語としては意味を成していない」²⁶⁾とし、近年の論考ではさらに「……二十世紀初頭、特に大戦間の西欧芸術に現れたモダニズムの中の古典回帰という大きな水脈から考え直さなければならない」²⁷⁾(傍点引用者)としている。

古田の指摘から連想されるのは、古径が制作した《舞踏(崔承喜)》(本画は不明、下図は1948年、東京藝術大学大学美術館蔵)のモデルとなった崔承喜(1911-69?)に対する川端康成(1899-1972)の評である。石井漠(1886-1962)の許でモダン・ダンスを学んだ崔について、川端は1934(昭和9)年に発表した「朝鮮の舞姫崔承喜」のなかで、「……崔承喜は朝鮮の舞踊をそのまま踊つてゐるわけではない。古きものを新しくし、弱まつたものを強め、滅びたものを甦らせ、自らの創作としたところに生命がある」²⁸⁾(傍点引用者)と記している。この評は川端という20世紀のモダニズムを体験した当事者じしんによって、モダニズムにとつての古典というものが「いま」「ここに」生きるつくり手にとって、単に回帰するための目的地ではなく、養分であり土壌そのものであるということが明らかにされている点で注目される²⁹⁾。

ここで、魯山人たちの活動を振り返るためにも、

1928(昭和3)年に林達夫(1896-1984)が『岩波講座世界思潮』(第一次)(岩波書店)に発表した「文藝復興」の一節、「ルネサンスの語が本来何を指示すべきであるか」³⁰⁾(傍点原文のまま)について参照したい。

ルネサンスとは第一義的には再生または新生を意味する。(従つて我々は一応これを復興の意味にとる解釈を却ておかねばならぬ。)再生とは単に何等かの死せるもののよみがえり、例えば死せる文化の復興や滅びた世界の再興等を意味するのではない。むしろそれはそれ自らの我、それ自らの現在の生、それ自らの人間的更生、人間性の更新等に関する事柄である。即ちそれは永い間燻ぶっていた、衰弱していた、あるいは脇道に外れていた状態ののち、自らの本源的の生を再び取り上げるの謂である。我々は例えば重い病人が病氣から癒えて自らを新しく再び生まれたと感ずるあの現象にそれをうかがい知るであろう。かかる場合、回復者は以前とは違った健やかなる心臓、大いなる情熱、豊富なる力の感情を以て、彼の本源的の生を再び取り上げたのだと思うであろう。彼は昂められ、その限りにおいて新生をはじめたのだと思うであろう。重病の癒えたる者が彼自らの生を、よりよき途に導くために、いまひとたびその濁らざる源泉に廻つて獲得しようとするあの肉体的、精神的現象——この類比において我々は最もよく再生の觀念を理解し得るであろう。事実これはもともと一つの比喩的觀念なのである³¹⁾。

(林達夫「文芸復興」、傍点原文のまま)

林はルネサンスの理解に「復興」という言葉を用いることに慎重であるべきことを示しているが、魯山人たちについて考えるうえで彼の解説は示唆的である。彼らが古典を「復興」すること、すなわち川端が崔のダンスを評したように、「古きものを新しくし、弱まつたものを強め、滅びたものを甦らせ、自らの創作としたこと」「作家意識が芽生え」ることが結びつくとするれば、それは対象(＝古典)を追求するなかでこちら側を絶えず意識(「それはそれ自らの我、それ自らの現在の生、それ自らの人間的更生、人間性の更新等に関する事柄」)していたことになる。

林の「文藝復興」はルネサンスというものが「……根源的にはそれがイタリアの事実」³²⁾(傍点原文のまま)であり、ほかのヨーロッパの国々はもとより、ことなつた文化のあゆみを持つわが国への安易な応用を戒めながら、同時にそこに作用している「古代へ復るこ

……想ふに藝術の復興的潮流が古代形式其儘の再生に過ぎずとせば、是は寧ろ喜ぶべきものなる能はず、而して若し藝術の復興をして眞に意義あらしめむと欲せば必ずや復興は直ちに新様式の發現を意味せざるべからず、此點に於て繪畫史上の我桃山様式の如きは明かに眞箇意義ある復興と言ふを得べし¹⁶⁾。

(澤村専太郎 同)

澤村が指摘する過去の復興による「新様式の發現」という展開は、さきに引用した「昭和の桃山復興陶芸近代化の転換点」のあいさつ文に記されていたことと同じである。

本稿とのかかわりで見れば、奥田誠一(1883-1955)は1919(大正8)年4月の『國華』第347号に寄稿した「日本趣味陶磁器の發達」のなかで、「史家の所謂桃山時代は國民自覺の時代で我國の文藝復興時代である」¹⁷⁾としている。この視点はその後も受け継がれた。そのひとつの例として、満岡忠成(1907-94)が45(昭和20)年に出版した『日本人と陶器』がある。彼は直接「文藝復興」ということばを用いてはいないものの、武野紹鷗(1502-55)と彼を受け継いで侘茶を大成した千利休(1522-91)をはぐくんだ背景の記述において、羽仁五郎(1901-83)が『ミケルアンジェロ』(岩波新書、1939年)に記した「ルネサンスの花フィレンツェの自由獨立の市民民衆」¹⁸⁾と同じ質を持ったひとびとの姿を見出している。

周知の様に茶の湯は、近世初頭に於て奈良衆・京衆・堺衆等の主として近畿地方に於ける新興市民層を母胎として生れたものであつた。當時日本に於ける早期商業資本は近畿の地に於て殊に著しい發展を示し、近世的社會秩序形成の原動力をなしつつあつた。かくて彼等近畿の新興市民層は新しき社會の根幹として當時に於ける最も積極的な要素であり、舊き中世的な秩序に對する最も鋭い批判者であり對立者であつた。當時澎湃として社會の上下を貫流せる時代思潮であつた自由の精神は、實に彼等新興市民層を其源泉とせるものであつた。この様に新しき秩序體制の實質的要望者であり新興自由の氣に燃える潑刺たる市民層が、實に茶の湯文化を生める主體であつたのであるが、其社會的性格は茶の湯に於ける美的規範に色濃く投影してゐると考へられる¹⁹⁾。

(満岡忠成「茶陶鑑賞論」)

また満岡は、同書に『茶道 器物篇(四) 卷の

十五』(創元社、1937年)に發表した「茶陶鑑賞史」を再録しているが、そこには紹鷗が珠光(1423-1502)以来の侘茶を追求した美的感覺について、「要するに象徴的な内容美が彼等の希求したもので、そのやうな美意識は中世以降の傳統的幽玄思想の繼承の上に生れたものであつた」²⁰⁾とある。

澤村や奥田たちが桃山期に向けたまなざし(およびそのイメージ)は1945(昭和20)年以降も引き継がれ、「桃山茶陶」という概念の成立にかかわっていることは、さきに引用した黒田源次の文章でも確認することができる。日本史のなかでどの時代、あるいはどのような動向をルネサンス=文芸復興として語るかについては一様ではない。そのなかでも澤村たちが比較をこころみた足利後期から桃山期にかけては、この時代にはじまった日本とヨーロッパの直接的な交流によって、近現代の出発点としてのルネサンスの印象を日本にあてはめやすくしている。結果として、澤村たちの語り口は過去を対象としながら、同時に自分たちの「いま」に重ねようとする姿勢を帯びることになる²¹⁾。これは、小山富士夫が「日本陶磁の故郷」で桃山期の茶陶が今日と「生きたつながり」があると主張した、精神的な背景となっている。

*

現在のように北大路魯山人たちの活動が「古典復興」、「桃山復興」と呼ばれる以前、小山富士夫は彼らのことを「新古典派」と呼んでいる。1950(昭和25)年から翌年にかけてフランスで開催された *Japon. Céramique contemporaine*²²⁾(現代日本陶磁展)に協力した小山は、その編成について1950(昭和25)年12月に刊行された『淡交』に記している。

私は今度送つた作品がアカデミックな日展系のものでなく富本憲吉氏を盟主とする新匠工藝の人々、民藝派の河井寛次郎、濱田庄司、舟木遂忠氏たちの作品、新古典派ともいふべき北大路盧山人、石黒宗磨、荒川豊藏、加藤唐九郎、金重陶陽氏などの他、前衛派とも云ふべき四耕会、走泥社の若い連中、素人と目されている川喜田半泥子老、別格としてイサム・ノグチの瀬戸の作品、彫刻家木内克氏の手なぐさめの彫刻まで加はり、我國陶界の全分野の人々が出品されたことはよろこびにたえない。エリセエフ氏もいつていたが、フランスに於てもいろいろの作風の作家をもれなく一堂に集めるということは先づ不可能なことで、私はフランスへ送る前ぜひ一度東京で展覧したいと思つていたが、どうしてもその時日のな

あるが、その意味は通じないことはない。のみならず、其一群の所謂桃山茶陶の背景に慥に新しい美の発見があつたということも異論はない。発見は即創造である。創造は一面破壊を伴う。桃山期が此二つを兼ね併せた活氣潑然たる新時代を代表することは、ここに収められた茶陶のどの一つをとつてみても之を認識するに難くないのである⁷⁾。

(黒田源次「序」、傍点引用者)

とあり、「茶陶」ということばそのものが当時の美術関係者にとつても、まだ新しいひびきを帯びていたことが示されている⁸⁾。

しかし、陶芸家たち(それは小山も含む)は志野をはじめとする桃山時代に勃興した日本のやきものにのみ注目していたわけではなかった。本稿に記す魯山人や半泥子にとつての朝鮮陶磁、あるいは宗麿の《曜変天目茶碗(稲葉天目)》(12-13世紀、現・静嘉堂文庫美術館蔵)に対する関心などは、そのことを示している。このため、魯山人たちの関心を「桃山陶芸」(辻村)に限定してしまうと全体像が見えにくい。彼らが関心を向けた「桃山陶芸」以外を見ると、その多くは中世から近世初頭、鎌倉期から江戸初期にかけて日本に流入した東アジア(および東南アジア)圏のやきものであり、桃山期に千利休(1522-91)によって大成された茶道において用いられるやきもの、小山や黒田が記す「茶陶」として日本に定着した。そして、「桃山陶芸」は「国焼」や「和物」という呼び名によって、茶陶のなかで位置づけられている。つまり、魯山人たちが向き合ったやきものの多くが、茶陶の古典——優れた、規範とされるモノや形式——として存在していたことになる。

それでは、なぜ「古典」と向き合うことによって「作家意識が芽生え、近代陶芸の様相は大きく変化していくこと」になったのだろうか。

本稿では、この問いを念頭においてすすめることにしたい。

*

「古典復興」、「桃山復興」に用いられている「復興」ということばは「いったん衰えた物事が再び盛んになること、また、再び盛んにすること」(『日本国語大辞典』)であり、多くの場合地震や戦争といった災禍との関連で用いられる。だが、近代日本の芸術のなかでこのことばの持つイメージは14世紀イタリアではじまったルネサンスと結びついている。明治期からルネサンスには「文芸復興」の訳語が当てられており、

ラファエル前派と関係の深いウォルター・ペイター(1839-94)の *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (第2版、1877年)は田部重治(1884-1972)によって1915(大正4)年に『文藝復興』(北星堂書店)として翻訳されている⁹⁾。

岡倉天心(本名・覺三、1863-1913)は *The Ideals of the East, with Special Reference to the Art of Japan* (1903年)のなかで、彼が生きる明治の日本に「比肩しうる」世界史のできごととしてルネサンス(「かつて十五、六世紀に強健な活動を示したイタリア精神」)をあげている¹⁰⁾。岡倉だけでなく日本史の動向を「文芸復興」ということばによって語ることは明治期からみられ、昭和期に入ると本来のルネサンスに擬した新しい文学運動のあり方を示すものとして用いられている¹¹⁾。

澤村専太郎(1884-1930)は1910(明治43)年5月の『國華』第240号に足利末期から江戸初期にかけての文化的な特徴を、文芸復興にあるとする「近世日本美術の曙光」を寄稿している。

凡そ慶長元和の偃武以來、元祿に至つて其最高潮を示せし近世我文藝復興の風潮は幕府當初の文藝治國の大方針に援助せられ、かくて妍麗絢爛、百花一時に開くの春を迎へ得たりと雖も、此復興的精神は果して徳川幕府の治下に於て初めて發現し來れるものなりやと討めれば則ち然らず¹²⁾。

(澤村専太郎「近世日本美術の曙光」)

澤村は戦国時代以来の古典籍の印行、俳趣の出現の背景としての茶道の隆盛(「而かも其茶道が實に戦國を通じ豊臣時代に於て驚くべき隆盛を示せるが如きは抑々是れ如何の意味を體せるものなりや」)¹³⁾、などに「戦國より豊臣時代へかけて其曙光を放てる文藝復興の氣運」を見ている。彼があげる例には「近世詩歌の一定形なる七七、七五、形式の成立が戦國時代と見得べきが如き」¹⁴⁾のように、今日では疑問と思われる見解を含みながらも、論考の核となる文芸復興の意義をかつての文物の復元や模倣(reproduction)のような復古や尚古趣味ではなく、新しい文化や芸術の誕生を導くものとしている。日本国内のできごとでありながら、澤村は視点を設定するにあたってヤーコブ・ブルクハルト(1818-97)をはじめとする欧米のルネサンス研究¹⁵⁾に刺激を受けたものと考えられる。

獨歩 北大路魯山人の作陶と古典復興の時代 (1)

藁科英也

瀧一夫について、多少、詭弁が許されるならば、彼は名工となりうる先ずの条件を備えていたともいえるのだ。彼は陶芸という仕事を、陶芸の世界の内部からとらえたのではなく、外部から、自らの欲求や意志をもって確認し、接近していった、ということ。つまり、多くの陶工にみられる、陶家の出生ゆえの、当然のなりゆきとでもいうように、陶工となっていたのではない。全く無縁の場から、しかとところざして、陶工となつたのである。古くの、または近代の名工といわれている人々に視線を当てがえば、誰しもそうと肯けることであろう。たとえば故人の、木米、乾山を初めとして、近くは富本憲吉、河井寛次郎、北大路魯山人、石黒宗麿と、みなそうだ¹⁾。

(八木一夫「瀧一夫のこと」、傍点原文のまま)

はじめに

本稿では近代日本陶芸における「古典復興」について、北大路魯山人(1883-1959)の作陶を通じて紹介したい²⁾。

魯山人の活動は、彼の工房で働いた経験を持つ荒川豊藏(1894-1985)をはじめ、川喜田半泥子(1878-1963)、石黒宗麿(1893-1968)、加藤唐九郎(1897-1985)、金重陶陽(1896-1967)そして加藤土師萌(1900-68)といった同時代の陶芸家たちのなかで先んじていた。

現在、魯山人をはじめとする彼らの作品とその動向は、「古典復興」あるいは「桃山復興」という言葉によって語られている。一般に向けての全集類や展覧会などでの使用例は前者が早く、2002(平成14)年に東京国立近代美術館工芸館で開催された「昭和の桃山復興 陶芸近代化の転換点」以降は後者が多く用いられている³⁾。同展の美術館長名によるあいさつ文では、「桃山復興」についてつぎのように記されている。

昭和初期は古陶磁に対する関心が高まった時期でしたが、とりわけ、志野、織部、備前、唐津、伊賀などの桃山陶芸のやきものが高く評価されるようになって

た時期でした。こうしたなかで桃山陶芸に注目した陶芸家たちは、はじめはその再現を目指しましたが、やがて、その作品をよりどころとしながら独自の作風を確立していきます。このような桃山復興への取り組みを通して作品制作に携わる人々に作家意識が芽生え、近代陶芸の様相は大きく変化していくことになります⁴⁾。

(辻村哲夫「あいさつ」)

桃山時代のやきものが評価される根拠については、陶磁史の研究者であり、また実作者としても知られている小山富士夫(1900-75)が1958(昭和33)年3月、『淡交増刊 やきもの日本』に寄稿した「日本陶磁の故郷」のなかにみることができる。

……今日の日本のやきものと生きたつながりをもち、今日のやきものの直接の源流と見るべきものは桃山から江戸初期にかけてのやきもので、今でも日本的なやきものとして内外人とも認めている、志野・織部・楽・萩・備前・信楽・伊賀の類は素地でも、釉調でも器形でも文様でも、すべて桃山時代に形成された傳統をそのままに保持している。桃山時代の茶陶こそ日本のやきもののふるさとではなからうか⁵⁾。

(小山富士夫「日本陶磁の故郷」、傍点引用者)

小山富士夫は「桃山時代の茶陶」と記しているが、現在用いられている「桃山茶陶」という呼称は、当時すでに存在していた。末吉佐久子によれば、「桃山茶陶」が美術用語として用いられた例として現在確認できる初出は、『茶陶名品圖録―桃山時代を中心とする一』(便利堂、1955年)に編者である蓮實重康(1904-79)が執筆した概説「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」であるという⁶⁾。この図録は奈良国立博物館で1953(昭和28)年に開催された展覧会を基にしたものだった。同書には当時奈良国立博物館館長だった黒田源次(1886-1957)が「序」を寄せている。その冒頭、

茶陶という文字は私にはまだ親しみの薄い文字で

獨歩 北大路魯山人の作陶と古典復興の時代 (1)／藁科英也

会場集合型ワークショップの「オンライン化」についての報告／田口由佳