

採 蓮

Siren

第二四号

No.24

目次

Contents

採蓮のいわれ 4

The Implication of "Siren" 5

一八八〇年代から一九一〇年代フランスにおける浮世絵美人画の需要―栄之と歌麿を中心に― 染谷美穂 7
The Demand for Ukiyo-e Prints of Beauties in France from the 1880s to 1910s: Focusing on Eishi and Utamaro Someya Miho 19

令和2(2020)年度 利用者数 75

令和2(2020)年度 市民ギャラリー・いなげの活動 71

令和2(2020)年度 千葉市美術館の活動 46

Doppo (Stand Alone) – Kiatiji Rosajin's Pottery and the Renaissance of Modern Japanese Ceramics Warashina Hideo 44

獨歩 北大路魯山人の作陶と古典復興の時代 (2) 藁科英也 3

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 *swing* 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

一八八〇年代から一九一〇年代フランスにおける浮世絵美人画の需要

——栄之と歌麿を中心に——

染谷 美穂

はじめに

十九世紀後半から始まったジャポニスムという現象によって、多くの浮世絵が海外へ渡っていくこととなった。そのジャポニスムの中心的な舞台となったフランスにおいて、浮世絵美人画は、鈴木春信（一七二五？—一七七〇）や鳥居清長（一七五二—一八一五）、喜多川歌麿（？—一八〇六）などの作品を中心とし、その人気を誇ったのである。

それから時代を経た昭和初期頃、我が国に残っていた浮世絵版画の作品数は、総数からして百分の一くらいであり、それらの錦絵は、文化文政期以後のものが多く残っていたという^{註1}。それは周知のとおり、幕末から明治にかけて、質の良い大量の浮世絵が海を渡っていったことに起因する。

また、大正、昭和時代に神田で浮世絵商を営んでいた遠藤金太郎氏（一八九一—一九六〇）の談話によると、大正一二年（一九二三）の関東大震災の二、三年前、同氏の先輩が客に値踏みさせられたのは主に清長の作品であったとのことである。つまり、この頃も清長の錦絵の人氣は非常に高かったようである。

遠藤氏によれば、関東大震災で浮世絵の多くが焼けてしまい、春信から歌麿時代のものがほとんどなくなるにつれ、優品の値が高騰していったという。同氏はつぎのようにも述べている。

鳥居派の元祖鳥居清信などは、六大浮世絵師に続いて良い立派なものであります。あるいは栄之・豊春、または初代豊国・春英・湖龍斎、切りがありませんが、とにかく、十大家位が、浮世絵師・町絵師と呼ばれ職人のように軽蔑されたその時代に、他派の画師では、これに匹敵する巨匠は何人も居りません。そういう名人が錦絵を描いて居りますから、世界的になつて尊い。下手な絵師ばかりでは、いくら浮世絵が風俗人情を描いたからと言って、内外にそう賞賛を受けない^{註2}。

このように遠藤氏は、野口米次郎（一八七五—一九四七）のいう六大浮世絵師の他にも、優れた絵師がいたことを強調している。また同氏は、談話当時、外国人は日本に來れば土産に錦絵を買い、美人画においては、歌麿の人氣が高いものの値が張るので、彼らは菊川英山（一七八七—一八六七）の作品を代わり買い求めると述べている。遠藤氏の談話から以下に引用したい。

外（国）人さんは、半身より全身の方を好みますが、大首の半身は高い物です^{註3}。

第一に歌麿が好きですが、高いから、英山になれば七、八円で買えるし、十五円位で良いのがありますから買われる。英山はちよつと歌麿に似て居りま

す……(中略)……美人画の名手で、品のある絵で、それに錦絵の色が良いのです。文化文政期までは色が良いのです。天保期になって、国貞改め豊国の頃から西洋絵具が交じり、色目が変わって来る。英山までは、歌麿みたいな絵具を使っている。英山の美人は背が高くて、外(国)人が好む(註5)。

談話によると、昭和初期当時、外国人(主に欧米人)は、背の高い美人像、なかでも全身像を好んでいたようである。英山が人気であった理由も、「錦絵の色」にあると指摘している点は興味深く、西洋の画家たちが浮世絵を受容した作品を見ると、ジャポニスムの時代においても、全身美人像や錦絵の色が評価されたのではないかとおもわれるのである(註5)。

本稿では、一八八〇年代から一九一〇年代のフランスにおいて、鳥文斎栄之(二七五六―一八二九)、喜多川歌麿の浮世絵美人画を中心に、どのような作品、あるいは美人像が好まれたのかについて検討したい。

具体的には、第一章において、一八八五年から一八九〇年にかけてパリで開催された「白と黒」国際展における浮世絵作品の同定を試みる。第二章では、『歌麿』を執筆したエドモン・ド・ゴンクール(一八三二―一八九六)の日記や著作のほか、新聞記事の記述を読み解き、栄之と歌麿の評価について確認する。そして第三章では、「日本の版画」展に出品された栄之の作品の特定を主におこないたい。また当時開催された「栄之・長喜・北斎」展についても触れることとする。

1 「白と黒(Blanc et Noir)」国際展での浮世絵作品について

「白と黒」国際展は、一八八五年から一八九〇年にかけて、フランス・パリにおいて計四回開催された。第一回展(一八八五年)のカタログに記された展

覧会の趣旨を確認したのちに、「日本美術」が紹介された第三回展(一八八八年)のカタログ(図1-1-3)(註5)に載る浮世絵作品の同定を試みたい。

第一、二、四回目のカタログでは、日本美術の展示は確認できないが、第一回目のカタログにおいてこの展覧会の趣旨を確認すると、デッサンが無視されがちであった当時、改めてその重要性を説くものであったようである(註5)。展覧会の主催者であったベルナル氏(生没年不詳)は、カタログの前文において、デッサンの人気の低迷を嘆き、「デッサンは、芸術家の魂に深く入り込み、その秘密を明らかにしてくれる……(中略)……芸術家の最初のアイデア、内なる思考を与えてくれる(邦訳は筆者による)」と主張している(註5)。ちなみに第一回目には日本美術のセクションはないが、カタログの表紙には、*dessin* (デッサン)と記された隣に漢字らしきモチーフがみえているのが確認できる。

続いて第三回の展覧会の内容をみていきたい。カタログにあるセクションのうち、第七番目が「日本美術」となっている。ただし、この「日本美術」は浮世絵のみである。展覧会的主権者は、カタログの前文において、「隣の大きなサ



図1-1-3 第3回「白と黒」国際展カタログに載る浮世絵作品リスト(左から右)

ロンの水彩画やパステル画の部屋(まさしく砂漠)に誰が訪れようとおもうのか、出品者本人以外は誰もそうおもわないだろう」と述べたうえで、「残りはジョルジュ・ブティ(PETIT, George) (註)の所やその他の部分的な展覧会——つまり出品者のような選ばれた者しか入ることのできない閉鎖的なもの(expositions fermées)だ」とし、誰でもアクセスできるこのような展覧会(「白と黒」展)は必要である、と強調している(註)。この頃印象派の画家たちは、それまでの理論や技術を省みていた時期ではあったが、この展覧会の主催者は、デッサンを重要視するアカデミーの立場から浮世絵を評価しているのである。

カタログには、北斎の図だけが二図掲載されているが、「版画」の欄に記されているのは、春信、歌川広重(二七九七—一八五八)、魚屋北溪(一七八〇—一八五〇)、鳥居清倍(生没年不詳)、鳥居清満(一七三五—一八五五)、清長、奥村政信(一六八六—一七六四)、歌麿、窪俊満(一七五七—一八二〇)、勝川春潮(生没年不詳)、勝川春英(一七六二—一八一九)の作品で、これらはすべてジークフリート・ビング(一八三八—一九〇五)のコレクションから出品されたことがわかる(註)。

それぞれの内容は以下のとおりである(絵師名はママ。邦訳は筆者による)。

作者不明 「傘をさす若い女性」

作者不明 「魚 海老と虫」

春信(鈴木) 「玉川沿いの若い女性たち」、「約束(デート)」、「洗面所で若い娘にちよっかいを出す若い男」、「雨の中の若い娘たち」、「夢想」、「少女への花束にするために菊を摘む少年」

広重(一立斎) 「雪の景 東海道五十三次より」、「ゴルフ 東海道五十三次より」

北溪(魚屋) 「八世紀の歌人(藤原)隆房像」、「中国の哲学者老子風の詩

人」、「寓話の人物」

北斎 「富嶽三十六景 島の先端に建つ小屋」、「富嶽三十六景 渡し守」、「折り重なるように停泊する船」、「波」、「富士夕陽」、「稲刈り」、「川渡り」、「洗濯」、「『一筆画譜』のスケッチ」

清倍(鳥居) 「井戸端に立つ役者」

清満 「歌舞伎の演目」、「井戸のなかで火の玉を見て恐怖に怯える悲劇の役者」、「芸者」

清長(鳥居) 「隅田川沿いの春」、「堤の散歩」

政信(奥村) 「吉原の景」

歌麿(喜多川) 「寒山拾得」、「出会い」、「仏頂面」

俊満(窪) 「玉川の洗濯」

春潮(勝川) 「舞台上の役者」、「旅する上品な女性」

春英(勝川) 「役者絵」、「役者絵」

歌麿 「髪結」

長喜 「小鬼との室内の場面」

栄之 「隅田川沿いの散歩」、「庭の女性たち」、「屋敷の中」

栄昌 「美術品をもつ女性」、「橋を渡る女性たち」

国芳(歌川) 版下絵

北尾(蕙斎) 「筆で描くユーモラスなデッサン」

豊国(歌川) 「宮廷で行われる歌舞伎の準備、左は舞台裏、右は観客席」

このうち、美人画が挙げられている絵師、春信、清長、歌麿、栄之に注目していく。まず、春信の作品を見ていきたい。残念ながらビングの旧蔵品かは正確にはわからないが、筆者が題名から推測したものを提示したい。なお掲載作

品については、異版である可能性があることを断っておきたい。

一番目の「玉川沿いの若い娘たち」は、その内容からすると《六玉川 萩の玉川》(昭和四年頃 中判錦絵 メトロポリタン美術館蔵)(図4)であると考えられる。本図は、背景のグレーの色合いが印象的な作品である。

つぎの「約束(デート)」の図は、断定はできないものの、おそらく男女二人の図であることと、「白と黒」という展覧会名からすると《雪中相合傘》(昭和四年頃 中判錦絵 メトロポリタン美術館蔵)(図5)であると推察できる。「洗面所で若い娘にちよつかいを出す若い男」については管見の範囲では思い当たる作品がないため、今後も探していきたい。

続いて、「雨の日の若い娘たち」は、そのモチーフの内容からすると、《風流 やつし七小町 雨乞》(宝暦末期 細判紅摺絵 大英博物館蔵)であるとおもわれる。図には、雨の日に、傘をさした若い女性たちがふたり描かれている。なおシカゴ美術館には、この図柄とほぼ同じもので中判の作品も存在しているが、当該作品は無款である。《風流やつし七小町 雨乞》で署名のあるものは、川崎・砂子の里資料館またはベルギー王立美術歴史博物館の所蔵作品があ



図4 鈴木春信《六玉川 萩の玉川》中判錦絵
メトロポリタン美術館蔵
The Howard Mansfield Collection, Purchase,
Rogers Fund, 1936, JP2443.



図5 鈴木春信《雪中相合傘》中判錦絵
メトロポリタン美術館蔵
The Howard Mansfield Collection, Purchase,
Rogers Fund, 1936, JP2453.

る。ちなみに曾田めぐみ氏も一八九〇年の「日本の版画」展のリストにおいて、本図を挙げている(註1)。

つぎの「夢想」については、その題からすると夢を見ている図であると考えられるので、《見立郎那の夢(仮称)》(昭和四年頃 中判錦絵 メトロポリタン美術館蔵)(図6)が該当するのではないかとおもわれる。本図は夢の内容がシルエットであらわされておき、室内に置かれる調度品や着物、帯などに黒が用いられている点はその特徴である。

最後の「少女への花束にするために菊を摘む少年」は、《寄菊》(昭和六十七年中判錦絵 ポストン美術館蔵)のことであろう。背景の黒色が美しい作品となっている。春信はこのように背景を黒一色にした作品を何点も残している。

以上により、春信については、立ち姿や、紙の地色である白、黒、グレーなどを、着物や背景、夢の情景などに効果的に用いた作例がみられることが確認できる。

続いて、清長については、意外にも少なく二点のみであるが、カタログに書かれた「隅田川沿いの春」とは、《隅田川桜の景》(個人蔵)であると考えられる。周知のとおり、本図はもともと五枚続の作品であるが、一枚であったのか、五枚続そのまま展示されていたのかは不明である。リストには、「一七七五年」という年代も添えられているが、安永期頃の作品にそのようなものがみられないことから、少なくともこの制作年は正確ではないであろう。

二点目の「堤の散歩」は、《大川端夕涼》(天明四年頃 二枚続のうち左 シカ



図6 鈴木春信《見立郎那の夢(仮称)》中判錦絵
メトロポリタン美術館蔵
H. O. Havemyer Collection, Request of Mrs.
H. O. Havemyer, 1929, JP1651.



図7 鳥居清長《大川端夕涼》大判錦絵二枚続のうち左 シカゴ美術館蔵
Clarence Buckingham Collection, 1925.2657.



図8 鳥居清長《大川端夕涼》大判錦絵二枚続のうち左
ハンブルク美術工芸博物館蔵 H:190.29.



図9 喜多川歌麿《雪の棧橋》長判錦絵 メトロポリタン美術館蔵
H. O. Havemyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemyer, 1929, JP1666.

ゴ美術館蔵(図7)ではないかとおもわれる。本図は、ハンブルク美術工芸博物館にも異版が存在しており、当該作品は、空と地面などが鼠色に摺られている(図8)。先ほど挙げた春信の作品に多用されている鼠色の表現がさらに濃くあらわされていることがわかる。

よって、清長については、立姿の群像が評価されたと考えられ、着物に黒が用いられた作例がみられる。

つぎに歌麿をみていきたい。まず《寒山拾得図》(制作年不詳 大判錦絵 ボストン美術館蔵)であるが、おそらくこれは二代歌麿(生没年不詳)の作品ではないかとおもわれる。本図には、錦絵のほかにオーストリア応用美術館

(MAKコレクション)に墨摺の版があることを筆者は確認しており、「白と黒」という展覧会名からすると、おそらく墨摺の版であったのではないかと筆者は考える。

続いて、「出会い」という作品については、非常に見極めが難しいが、男女が出会うところが描かれたと考えるならば、《雪の棧橋》(寛政十二年 長判錦絵 メトロポリタン美術館蔵)(図9)の可能性があるとおもわれる。

つぎに、「仏頂面」という作品であるが、いずれもこれだけの情報では判断が難しいものの、おそらく《北国五色墨 川岸》(寛政六十七年頃 大判錦絵 ボストン美術館蔵)ではないかと筆者は推察する。なお本図はフランスのギメ美術館にも収蔵されている。

最後の「髪結」は《婦人手業拾二工 髪結》(寛政十一年頃 大判錦絵 ニューヨーク公立図書館蔵)(図10)であろう。本図もモノクロームの作品ではないが、着物や背景の色に紫やグレーなどが用いられており、髪の毛の色が引き立つ色彩構成となっている。以上の考察によると、当時のフランス人たちは歌麿作品の髪や着物、下駄の黒などを美しいと捉えたのではないかとおもわれるのである。



図10 喜多川歌麿《婦人手業拾二工 髪結》
大判錦絵 ニューヨーク公立図書館蔵



図11《風流七小町 関寺》大判紅い絵
シカゴ美術館蔵
Frederick W. Gookin Collection

つぎに、栄之をみていきたい。まず、「隅田川沿いの散歩」については、隅田川を描いた作品は多くあるようにおもわれるが、以下の二点に絞られると筆者は考える。その二点とは、『獅子舞』（天明六―七年頃 大判錦絵三枚続うち二枚か ポストン美術館蔵）、もしくは『風流七小町 関寺』（天明八年頃 大判紅嫌い絵 シカゴ美術館蔵）（図11）である。ただ「散歩」とあるだけであるので、おそらく後者であつた可能性が高い。本図は落ち着いた色調の紅嫌いの作品で、栄之の得意とした品のある作風となつている。

続いて、「庭の女性たち」についても一点に絞るのは困難ではあるが、女性だけが描かれているのは『藤棚下に牡丹を見る美人』（寛政七―八年頃 大判錦絵三枚続 ポストン美術館蔵）の三枚続、もしくは、『風流七小町 そとは』（天明八年頃 大判紅嫌い絵 ポストン美術館蔵）である。いずれも落ち着いた色調ではあるが、前者は黄つぶし、後者は紅嫌いで描かれている。

最後に、「屋敷の中」についても、やはり一点に絞るのは困難であるが、フランス語の *palais* という言葉からすると、「宮中」と捉えても良いとおもわれるので、『和歌三神』（寛政四年頃 大判紅嫌い絵三枚続 ポストン美術館蔵）または『風流やつし源氏 朝顔』（天明末期頃 大判紅嫌



図12 鳥文斎栄之『風流やつし源氏 朝顔』大判紅嫌い絵
メトロポリタン美術館蔵
Fletcher Fund, 1929

い絵三枚続 メトロポリタン美術館蔵）（図12）であると推察される。どちらも紅嫌いの色調であらわされており、雅やかな女性群像の描かれた優美な作品である。

以上、栄之については、三人以上が描かれる一枚絵、あるいはワイド画面の群像美人画が多く展示されたのではないかとおもわれる。また、栄之の場合紅嫌いの作品が多く好まれた可能性が高く、海外に摺のヴァリエーションが多く保存される「風流七小町」や、「風流やつし源氏」シリーズなどが特に好まれたのではないだろうか。

なお俊満の作品も美人図であるので追記する。「玉川の洗濯」という作品は、『六玉川』（天明後期 大判紅嫌い絵六枚続 ポストン美術館蔵）の右から三番目の図であると考えられる。本図は黒を基調とした作品で群像の美人図が見られる。清長、栄之とも似た作品の趣向であることがわかる。

「白と黒」の展覧会についての考察は以上であるが、第四回には日本美術が登場しなくなるのも興味深いことである。

二 当時のフランスにおける歌麿と栄之の評価

ここでは、文筆家で歌麿をこよなく愛したエドモン・ド・ゴンクールの日記や著書、当時フランスでおこなわれた展覧会のカタログの記述を確認したい。まずゴンクールの日記をみていきたい。初めて「歌麿」という名前が出てきた日の記述がみられるのは、以下の部分である。

一八八八年五月七日 日本人の林の家で、歌麿の見事な画集『潮干のつと』と、鳥文斎栄之の『三十六歌仙』（ママ）というまことに素晴らしい本を一冊買った（註13）。

これら両作品に共通しているのは雲母摺がほどこざれている点である。栄之の作品では王朝風の女性像が描かれており、趣向は少し違うものではあるものの、美人像が描かれている点も共通している。

続いて、同年五月十三日の日記には、歌麿への讚美が綴られている。以下に引用したい。

わたしの気に入りの芸術家である歌麿が、そのすらりとした長身の女たちにただよわせている官能的ななまめかしさ、「青楼十二時」という版画の一枚で、まるで蜘蛛の青い巣で織ったかのような蒼白い着物から、女の刺激的なほどほつそりとした小さな肩がむき出ているのうっとりとした私が、この芸術家には女体に対する熱愛を感じるといふと、林は、歌麿は過労で死んだのだと教えてくれた……(以下略)^(註14)。

この記述により、ゴンクールは、歌麿の美人像の「すらりとした長身の女たちにただよわせている官能的ななまめかしさ」を評価したということがわかる。

ここで、栄之についてもみていきたい。一八八八年の『芸術の日本』七号に寄稿した、美術評論家のテオドル・デュレ(一八三八―一九二七)による「日本の版画」という文章から引用したい。

十八世紀末、一七七〇年から一八〇〇年頃にかけて、日本の色摺版画は、春信、清長、栄之、初代豊国、そして最後に歌麿といった一連の偉大な素描家たちを輩出して、その絶頂期を迎える事になる。そして、これらの偉大な素描家たちは、その線の豊かさ、その輪郭の清潔さ、その構図の調和や趣味によつて、ほればれとするような作品を残したのである。これらの芸術家たち

は、いずれも独創的であり、彼らの固有の資質をもっているが、しかし、彼らのうちで誰か一人を筆頭に置かねばならないとしたら、私は、清長を選ぶであろう。そのゆるぎない、のびのびとした、しかも何のこわばりもない素描は、じかに生命に迫るものがある……(以下略)^(註15)

とデュレは述べている。美人画絵師のなかでも特に清長を賞賛するデュレは、栄之の存在も無視せず言及しており、春信から歌麿までの浮世絵美人画の一連の流れを把握していたということがわかる。つぎに、ゴンクールの執筆した『歌麿』に出てくる文章をみていきたい。

歌麿のライバルである歌川豊国のほかに、彼と同時代の画家の中で、構図上と同じように優雅な主題を扱った、もう一人の巨匠がいる……(中略)……言わずと知れた鳥文斎栄之のことである。彼の描く女はより天真爛漫な様子で、より神秘的で、さらに言うなればより宗教的であり、西洋中世の細密画にある女性像のような女らしさを感じさせる。彼女は歌麿の女たちのように、動作や姿態に東洋的な無頓着さを見せ、長く細い体つき、小さく華奢な首、瘦せた二の腕をしている。これら二人の画家にはさらに大きな類似点がある。それは、この二人だけが、錦絵の彩色において……(中略)……黄色がかつた背景に青、緑、紫を用い、この三色の中に着物や帯の黒を効かせるというユニークな色彩感覚を見せることである。そこには柔らかで地味な色合いの魅力、半ば喪に服したような色彩の魅力がある^(註16)。

と綴っている。ゴンクールのいうユニークの色彩感覚とは、先に挙げた、歌麿による『北国五色墨 川岸』(寛政六―七年 大判錦絵 ポストン美術館蔵)のような黄つぶしを用いた作品であるとおもわれる。また、「柔らかで地味な色

合いの魅力、半ば裏に服したような色彩」とは紅嫌いの色合いであると考えられる。

またゴンクールは、「このきわめて個性的な画才をもった画家(歌麿)は、画歴の初期において鳥居清長の影響を非常に強く受けたし、末期には時には細田「鳥文齋」栄之にとても似かよった作風に近づいた^(註17)」とも述べており、非常に興味深い。ゴンクールのいう歌麿の末期がどの時期を示しているかは不明であるが、小林忠氏も指摘するように「青楼十二時」シリーズでは栄之風を取り入れている様子も確認できる^(註18)。

以上、ゴンクールによる歌麿と栄之の評価についての記述を辿った結果、ゴンクールは、歌麿だけでなく栄之も美人画家として称賛しており、彼は雲母摺や紅嫌いの色彩を高く評価していたことがわかった。さらに、ゴンクールは歌麿晩年の画風が時折栄之に近づくと考えていたことが判明したのである。

さて、ここで一八九四年のフランスの「アルティスト」誌で、歌麿がどのように語られていたかを紹介したい。この記事は、「ルーヴルの日本展示室」と題された記事で、内容は北齋と歌麿について紹介したものである。北齋については、この展覧会では網羅されていないことが述べられており、特に、北齋の事物への観察眼や北齋の絵に「笑い」の要素があることについて称賛が与えられている。歌麿については、つぎのように語られている。

歌麿は、優雅さとしなやかさを兼ね備えた、柔らかく優しい絵を描いた。おそらく日本人の中で、最も画家らしく、ヨーロッパの芸術家がすぐに馴染み、常に最もよく理解しているのは彼のことである。彼が一番上手いわけではない。彼が知的であることには間違いないが、なんと言ったら良いだろうか……日本人の中で最もギリシャ的であるのだ(邦訳は筆者による)^(註19)。

歌麿はこのように、「優雅さとしなやかさを兼ね備えた」絵を描き、ヨーロッパの画家たちに受け入れられやすく、人気を得たということが推察できる。そして歌麿の絵師としての上手さというよりも、彼の絵の親しみやすさが人々に評価されているということが、その背景にあるのではないだろうか。残念ながら、栄之についてはまだ新聞記事を発見できていないが、今後も探していきたい。

三 「日本の版画」展と「栄之・長喜・北齋」展

「日本の版画」展は、ジャポニスム展にもそのポスターが出品されており、ヨーロッパの画家たちに多大な影響を与えた展覧会であったことはもはやいうまでもない。この展覧会の出品作品の大半は、曾田氏によって特定が試みられているが^(註20)、ここでは、栄之作品の同定をおこない、どのような作品が好まれたのかを検討したい。本展に出品された栄之の作品は十九点にのぼり、絵師名は HOSOI YESHI と表記されている。これは、先述したとおり、ゴンクールの日記で入手したと語られていた『錦摺女三十六歌仙絵尽』の作品に「細井鳥文斎筆」と署名されており、本作が先に知られていたためではないかと筆者は推測する。

曾田氏によってリスト化された作品には、「青楼美撰合」、「青楼芸者撰」や紅嫌いの作品「風流七小町」シリーズなどがあり、のちに栄之の代表作として語られていくものを多く含んでいる。すでに特定が試みられたものを確認しつつ、今回そのほかの作品も特定を試みたい。

まず、「散歩する女性 銀色の背景」であるが、本図については曾田氏も指摘するように^(註21)、栄之の代表作のひとつである《青楼美撰合 道中之図 扇屋花扇》(寛政六十八年頃 大判錦絵 シカゴ美術館蔵)(図13)であるとおもわ

れる。

二番目の「たらいに漆器を浮かべて子どもを遊ばせている若い女性」については、管見の範囲では該当するものがないため、今後も探していきたい。

三番目の「足元に置かれた黒い箱から装身具を取り出したばかりの女性」とあるが、お守りとも訳すことのできるこの「装身具 (sumitaku)」は「匂い袋」のことと考えられる(註22)。

つぎに、「目の前に立つ芸者のために小鼓の紐を結ぶ若い男」は、《青楼芸者撰 おはね おふく》(寛政六―七年 大判錦絵 シカゴ美術館蔵(図14)であり、そのつぎの「芸者」とは、同じく



図13 《青楼美撰合 道中之図 扇屋花扇》
大判錦絵 シカゴ美術館蔵
Clarence Buckingham Collection

このシリーズの《青楼芸者撰 いつとみ》(寛政六―七年 大判錦絵 東京国立博物館蔵)(図15)ではないかとおもわれる。もちろん「芸者」というタイトルだけでは特定は難しいが、この図も、栄之の代表作のひとつに数えられるものであり、「芸者」一人



図14 鳥文斎栄之《青楼芸者撰 おはね おふく》大判錦絵 シカゴ美術館蔵
Clarence Buckingham Collection



図15 鳥文斎栄之《青楼芸者撰 いつとみ》
大判錦絵 東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives

の図は他にほとんどなく、《青楼芸者撰 おはね おふく》と同じシリーズであった可能性があるのではないかと筆者は推察する。

続いて、「洗濯」と「川を渡るのに雨の中舟を待つ若い女性たち」は、すでに特定されている通り、「風流七小町」シリーズの二枚とおもわれる《雨乞》ボストン美術館蔵、《あらひ》シカゴ美術館蔵、ともに天明八年頃、大判紅嫌い(絵)。

また、「煙管をもつ若い女性」と「簪をなおす若い女性 手には透けた団扇」も、すでに指摘される通り、それぞれ栄之の数少ない大首絵のうちの一図で良しとおもわれる《扇屋橋立 見立橋校》寛政後期 大判錦絵 ボストン美術館蔵、《畧六花撰 遍照》寛政後期 大判錦絵 シカゴ美術館蔵。

つぎに、「若い女性たち 一人は煙管をもち、もう一人は半分閉じた扇をもつ」図は、手前の女性が煙管をもち、後ろの女性が少し閉じた扇をもつことから、《源氏香 行幸》(寛政五―六年 大判錦絵 平木浮世絵財団蔵)である可能性が考えられる。ここまですれも黄つぶしの作品が多いことがわかる。

ついで、「王侯貴族の子女が菊の花の中を歩いている。右側にしゃがんだ少女が、摘んだばかりの葉っぱに詩を書いている」図であるが、これは《菊慈



図16 鳥文斎栄之《(菊慈童) 大判錦絵
ポートランド美術館蔵
The Mary Andrews Ladd Collection



図17 鳥文斎栄之《六歌仙 遍照》大判紅嫌い絵
シカゴ美術館蔵
Clarence Buckingham Collection

童》(天明後期 大判錦絵 ポートランド美術館蔵) (図16)を指しているとおもわれる。もともと三枚統のうち、東京国立博物館蔵所蔵の二枚はすでに知られているものである。右端の子どもが葉つばに詩を書いているという記述から、本図のみ、あるいは左図との二枚であった可能性がある。

続く「室内にいる三人の若い女性たち」は、おそらく《六歌仙 遍照》(天明後期 大判紅嫌い絵 シカゴ美術館蔵) (図17)であるとのおもわれる。本図は紅嫌い摺られており、比較的早い時期の作品である。全体の墨線のコントラストが典雅な印象を与えている。

つぎは「江戸の川の乗船」という図である。舟に乗る図は多くあるので断定は難しいのだが、《屋形船に美人》(天明後期 中判墨摺絵 ポストン美術館蔵)であった可能性もあるとおもわれる。

つぎに「夜の散歩」を検討したい。これは空を黒く摺りあげた《螢狩り》(寛政八―九年頃 大判錦絵三枚統 ポストン美術館蔵)の三枚統の図ではないかとおもわれる。栄之の作品で夜の景色はほとんど見られないため、本図は珍しい作品である。

続いて、「海の見えるテラスにいる若い女性たちと子ども」の図。これは《高輪海岸美人散歩》(寛政後期頃 大判錦絵三枚統うち二枚 ポストン美術館蔵)の図であるとおもわれるが、「テラス」といつていることから、右側だけであった可能性もあると筆者は考える。ちなみに本図は、一九一〇年の売立目録註②に画像が掲載されているが、三枚統すべての版が揃っていることがわかる。

つぎに、「桜花の散歩」の図をみてみたい。栄之が桜を描いた作品はいくつか存在しているが、「散歩」という記述から《金龍山の滝桜》(寛政四年 大判錦絵三枚統 ポストン美術館蔵)ではないかと筆者は考える。王朝風の風俗で飛鳥山の花見を描いた図も存在するが、そうした記述がないことから、《金龍山の滝桜》である可能性が高いとおもわれる。

ついで、「海辺のピクニック 砂浜に乗り上げた舟の中で食事をする 人々は貝を拾うか魚をとっている」という図であるが、これは、《潮干狩り》(寛政元年頃 大判錦絵三枚統 ポストン美術館蔵)であることがすでに曾田氏により指摘されている。内容からすると、三枚統そのまま展示されたと考えられる。展覧会の内容は最後となるが、「若い女性の前にしゃがんで太鼓を叩く男」、



図18 鳥文齋栄之《風流七小町 かよる》大判紅嫌い絵 メトロポリタン美術館蔵 The Howard Mansfield Collection, Purchase, Rogers Fund, 1936



図19 「栄之・長喜・北齋」展(一九一三年、パリ) カタログ表紙



図20 「栄之・長喜・北齋」展に載る栄之の作品《鳥文齋栄之《青樓四季 戯 五明楼花扇 同春日野 新条川》大判錦絵 ポートランド美術館蔵 The Mary Andrews Ladd Collection)》

「田んぼの側の散歩 冬」も、すでに特定が試みられており、それぞれ《風流五節句（上巳）》（寛政中期頃 大判錦絵 東京国立博物館蔵）と《風流七小町かよる》（天明八年頃 大判紅嫌い絵 メトロポリタン美術館蔵）（図18）であると曾田氏により考えられている。

以上、「日本の版画」展に出品された栄之の全作品について、曾田氏の特定を補足する形で紹介した。なお歌麿も、大首絵ばかりでなく、《婦人相学十牒 浮気之相》などの雲母摺のほどこされたもののほか、群像や「青楼十二時」などのすらりとした全身像の作品などが含まれている。

最後に、「栄之・長喜・北斎」展（註3）を紹介したい。一九一三年に開催された「栄之・長喜・北斎」展のカタログ（図19、20）の前文では、栄之が歌麿より十歳若かったと考えられており、清長と歌麿の模倣をしていたが、突然「青楼美撰合」のような、銀色の背景にすつと立つ芸者の傑作が現れると記されている。実際は栄之の方が数年年上であったと考えられるため、両者はほぼ同年代の絵師で、これは正当な評価であったとはいえないであろう。また、のちに日本でも栄之の代表作として語られていくことになる栄之の作品のなかでも「青楼美撰合」の評価が高いことがわかる。

終わりに

以上の資料や考察から、一八八〇年代から一九一〇年代のジャポニスムの隆盛期、浮世絵美人画では、全体的に、黒が効果的に用いられたものや、紅嫌い、黄つぶしなどの作品が好まれたとおもわれる。また雲母摺のある作品も特に評価されたと考えられる。そして、大首絵も需要があったとおもわれるが、中でも長身美人、群像が高い人気を得たことが指摘できるであろう。

栄之や歌麿については、他の浮世絵師と同様に、のちに日本で代表作とされる

作品がまず海外で評価され、その評価が逆輸入されたといえる。そのなかで、栄之の評価については間違った認識も生まれ、栄之が後世に正当な評価を受けることができなかった要因のひとつとなったことが考えられる。また、作品の多くが海外に渡ってしまい研究が進まなかったことも影響したのではないだろうか。

これに加えて意外な事実も判明したが、印象派の画家たちによつて好まれた浮世絵は、実際にはアカデミー派の人々からも高く称賛されていたことが、「白と黒」国際展のカタログからも読みとることができた。浮世絵という芸物が、ジャポニスム流行期のフランスにおいて、いかに多くの人々の評価を得ていたかを改めて認識することができるだろう。

（そめや みほ・千葉市美術館契約学芸員）

（註1） 遠藤金太郎氏が銀座渡邊商店の渡邊氏に聞いたところによる。遠藤金太郎談『錦絵の歴史と値段など』反町茂雄編『紙魚の昔がたり明治大正編』八木書店 一九九〇年刊 五八五頁。

（註2） 前掲（註1）、五九三頁。

（註3） 前掲（註1）、五九四頁。

（註4） 前掲（註1）、五九六頁。

（註5） 『ジャポニスム展 19世紀西洋美術への日本の影響』国立西洋美術館ほか 一九八八年。『ジャポニスム——世界を魅了した浮世絵』千葉市美術館 二〇一二年。

（註6） BOURNAND, François. *Catalogue illustré de l'Exposition internationale de blanc et noir*, Paris, E. Bernard & C^e, Imprimeurs-Éditeurs, 1888.

（註7） BOURNAND, François. *Catalogue illustré de l'Exposition internationale de blanc et noir*, Paris, E. Bernard & C^e, Imprimeurs-Éditeurs, 1885. 原文は以下の通り。"De nos jours, on ignore trop souvent de rôle de dessin; on y attache trop peu d'importance."

（註8） 原文は以下の通り。"Le dessin nous donne l'idée première de l'artiste, sa pensée intime [...] Le dessin nous fait pénétrer plus intimement dans l'âme de l'artiste, dont il nous dévoile les plus profonds secrets..."

（註9） ジョルジュ・プティ（一八五六—一九二〇）は、フランスの美術商で、印象派の画家たちの活動に貢献した人物である。

- (註10) 原文は以下のとおり。『Qui donc au grand salons d'à côté, songe à visiter les salles (vrai désert) — réservées à la Section d'aquarelles et de pastels? Personne, sinon les exposants eux-mêmes. Restent alors les expositions partielles chez Georges Petit ou ailleurs — expositions fermées où ne peuvent entrer, comme exposants, qu'un petit nombre d'élus. Le nécessité d'une Exposition comme celle-ci s'impose...』
- (註11) リストの冒頭に「リ」記された。
- (註12) Soda, Megumi, "Exposition de la gravure japonaise, 1890: The Complete List of Identified Works with full Illustrations and Notes", in *Journal of Japonisme*, vol. 2, Leiden, Brill, 2017.
- (註13) 齋藤一郎編訳『モンクールの日記』(下)岩波文庫 岩波書店 二〇一〇年 三二六—七頁。仏語文献を参照したが、五月七日と八日が抜けていたため訳本を参照した。
- (註14) 前掲(註13)、三二九頁。筆者が訳文に少し手を加えた。
- (註15) S・ビング編・大島清次訳『芸術の日本』美術公論社 一九八一年。
- (註16) エドモンズ・モンクール著・隠岐由紀子訳『歌麿』東洋文庫 平凡社 一〇九頁。
- (註17) 前掲(註16)、一二四頁。
- (註18) 小林忠「殿様浮世絵師・鳥文斎栄之」『名品揃物浮世絵歌麿II』ぎょうせい 一九九二年。
- (註19) *JOURNAL DES ARTISTES*, 11 Fevrier, Paris, Bureaux de Journal, 1894.
- (註20) 前掲(註12)。
- (註21) 前掲(註12)。
- (註22) 原文では「jeune femme qui vient de tirer une amulette d'une boîte noire, posée à ses poids」であるが、*poids* は *piéds* (足) の誤植であると筆者は判断した。
- (註23) パリのオテル・ドゥルオーで開催された展示即売会のカタログに載る。
Estampes Japonaises: Collection K. T. Paris, 1910. 出版社は不明。
- (註24) MM. VIGNIER et JEAN LEBEL, *YEISHI CHOKI HOKUSAI*: estampes japonaises, Paris, Des ateliers photo-mecaniques D. A. Longuet, 1913.

附記・本稿は、当館でおこなわれた第一二二回国際浮世絵学会研究会における研究発表の内容に加筆修正したものです。執筆にあたり、ご協力賜りました東京国立博物館の曾田めぐみ氏に感謝申し上げます。

The Demand for Ukiyo-e Prints of Beauties in France from the 1880s to 1910s: Focusing on Eishi and Utamaro

Someya Miho

I would like to investigate what kinds of artworks and images of beauties, mainly from among Ukiyo-e prints of beauties by Chobunsai Eishi (1756-1829) and Kitagawa Utamaro (? -1806), were preferred in France from the 1880s to 1910s.

Specifically, Chapter 1 attempts to identify the Ukiyo-e artworks in the “White and Black (*Blanc et Noir*)” International Exhibition held in Paris from 1885 into 1890. Chapter 2 analyses diaries and works by the author of *Utamaro*, Edmond de Goncourt (1822-1896), as well as statements from newspaper articles, to clarify the high regard for Utamaro and Eishi. Chapter 3, then, chiefly seeks to identify the artworks by Eishi exhibited in the “Japanese Prints” exhibition. It also touches on the “Eishi, Choki, Hokusai” exhibition held at that time.

Examination of this material suggests that at the height of Japonism from the 1880s to 1910s, it was, overall, those Ukiyo-e prints of beauties which used black effectively, omitted vermilion, yellow background, etc., that were highly valued. Works with mica powder (*kirazuri*), too, appear to have been well received. I would also like to indicate here that, although there were quite a few *o-kubi-e* (head prints), with a seeming demand for them, full-length beauties and groups also appear to have drawn popularity.

(Translated by Barbara Cross)

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第二四号

二〇二二年三月三〇日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

〒260-0003 千葉市中央区中央三―1018

電話 043-321-2311(代)

翻訳協力―バーバラ・クロス

ルイーズ・アリソン・コト

制作―era

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.24

March 30, 2022

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

令和2(2020)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 観覧者数	企画展	帰ってきた! どうぶつ大行進				5,276	7,058	2,060						14,394	
		宮島達男 クロニクル 1995-2020						2,289	4,501	4,857	3,456			15,103	
		ブラチスラバ世界絵本原画展										3,881	9,916		13,797
		田中一村展 千葉市美術館収蔵全作品										6,998	22,417		29,415
		第52回千葉市民美術展覧会 房総ゆかりの美術												12,982	12,982
	常設展	千葉市美術館コレクション名品選 01				5,815	645								6,460
		千葉市美術館コレクション名品選 02					7,164	2,206							9,370
		千葉市美術館コレクション名品選 03						3,164	809						3,973
		千葉市美術館コレクション名品選 04							4,158	312					4,470
		千葉市美術館コレクション名品選 05								5,039	1,441				6,480
千葉市美術館コレクション名品選 06										2,685				2,685	
千葉市美術館コレクション名品選 07											7,176			7,176	
千葉市美術館コレクション名品選 08												22,597		22,597	
千葉市美術館コレクション名品選 09													1,161	1,161	
展覧会観覧者数 計(A)					11,091	14,867	9,719	9,468	10,208	7,582	18,055	54,930	14,143	150,063	
貸出施設 利用者	市民ギャラリー				0	0	270	792	550	0	0	10	0	1,622	
	講座室				94	97	136	269	121	186	41	10	28	982	
	講堂				60	154	79	152	359	207	10	162	120	1,303	
	ワークショップルーム				0	40	8	92	191	51	0	35	40	457	
	市民アトリエ 1				0	15	0	8	12	0	0	14	11	60	
	市民アトリエ 2				0	0	0	11	45	26	9	16	34	141	
	さや堂ホール				0	0	0	0	0	71	750	4,845	36	5,702	
貸出施設利用者 計(B)					154	306	493	1,324	1,278	541	810	5,092	269	10,267	
その他 利用者	美術図書室(4階、10階)				1,419	1,558	843	726	639	510	704	2,000	420	8,819	
	子どもアトリエ(つくりかけラボ)(4階)				1,581	2,315	1,156	1,015	1,030	562	701	810	507	9,677	
	講座・講演会等				0	0	0	80	166	54	0	0	0	300	
	コンサート・ワークショップ等				0	0	0	35	0	69	0	9	58	171	
	学校プログラム・実習等				0	0	0	92	0	126	0	0	0	218	
	さや堂ホールイベント				3,332	5,784	3,579	4,991	5,997	3,629	0	0	0	27,312	
その他利用者 計(C)					6,332	9,657	5,578	6,939	7,832	4,950	1,405	2,819	985	46,497	
他施設 利用者	託児ルーム(託児サービスデー)				0	8	0	4	0	3	0	0	0	15	
	ミュージアムショップ売上人数				1,001	1,381	1,142	1,220	1,291	1,205	2,378	7,262	465	17,345	
	レストラン来客数					367	101	211	209	173	446	935	341	2,783	
	カフェ来客数				651	1,627	725	710	760	607	1,004	2,196	670	8,950	
	バル来客数						13	173	362	196	132	214	154	1,244	
他施設利用者 計(D)					1,652	3,383	1,981	2,318	2,622	2,184	3,960	10,607	1,630	30,337	
美術館利用者 総計(A)+(B)+(C)+(D)					19,229	28,213	17,771	20,049	21,940	15,257	24,230	73,448	17,027	237,164	
市民 ギャラリー・ いなげ	企画展等の 入場者・ 参加者	展示室利用者(E)	90	73	370	521	575	675	808	1,320	1,069	187	581	751	7,020
		制作室利用者(F)	40	10	278	295	679	240	511	1,089	728	759	887	140	5,656
		世界児童画展千葉県展					575								575
		第4回いなげ八景水彩画コンクール展								826					826
		千葉市中学校美術部展									506				506
		ギャラリー・いなげ新春展										387			387
		近隣学校児童生徒作品展											770		770
		千葉ゆかりの作家展 清水裕貴・山崎雄策 写真展											581		581
		イベント・ワークショップ等の参加者								46	6	10			62
		旧神谷伝兵衛稲毛別荘(G)	93	72	371	514	524	504	535	961	427	455	899	450	5,805
ギャラリー庭園(H)	98	57	94	457	555	1,018	831	206	442	87	208	736	4,789		
市民ギャラリー・いなげ 利用者 総計(E)+(F)+(G)+(H)		321	212	1,113	1,787	2,333	2,437	2,685	3,576	2,666	1,488	2,575	2,077	23,270	

※美術館は4～6月休館

(8) ボランティアとの協働

* 美術担当教諭や地域住民などによって組織し、当ギャラリーの講座、イベント等にご協力いただいた。

- ㊦ 花壇ボランティア (稲毛区民2人、若葉区民1人、計3人)
- ㊧ 芸術ボランティア (学校教員8人、その他4人、計12人)

(9) 利用者懇談会

* 利用者代表・地域の小中学校関係者・地元商店街関係者・地域NPO関係者でメンバーを構成。本年度は、書面にて意見交換を行った(9、10月開催)。

(10) 新たな文化プログラムとの連携

* 千葉市が持つ魅力ある資源を活かし、これまで育んできた自然や歴史に根差した固有の文化力の進展によって生まれた新しい文化力を表現するため「千の葉の芸術祭」を開催することになった。当ギャラリーの学芸員が「千の葉の芸術祭実行委員会」の実行委員として、「千の葉の芸術祭」の企画運営に参画した。また、当ギャラリーが「千の葉の芸術祭」の写真芸術祭の展示会場となることから準備を進めた。

II 自主事業

1. 講習会等の開催

	講座名等	開催日	講師	参加者数(人)	
①	山口マオ版画ワークショップ	開催中止	—	—	
②	写真撮影講座	オンライン写真講座 カメラを通して発見する身近な世界	9/20～9/29	白井綾(写真家)	13
		夜景を撮る	開催中止	—	—
③	創造海岸いなげ美術講座	色であそぼう 〇〇どうぶつ	12/5	NAMIKI(グラフィックデザイナー)	10
計				23	



②オンライン写真講座

③色で遊ぼう〇〇どうぶつ

③ 第4回いなげ八景水彩画コンクール(公募)

* 千葉市在住・在勤者を対象にした一般部門と小学生・中学生部門を設け、いなげをテーマにした水彩画を公募し入選者を表彰した。(応募 一般部門50点、小学生・中学生部門43点)

作品展 11月14日(土)～11月29日(日)

④ いなげ八景音声ガイドツアー&ランチ

* ポッドキャストを使用した音声ガイドで「いなげ八景」を巡り、海辺の記憶を巡る街歩きツアー。昼食は稲毛商店街運営の地域交流施設「あかりサロン稲毛」特製の「八景弁当」を提供。

⑤ 市内小中学校との連携

- ・世界児童画展参加 (小学校14校、中学校7校)
- ・近隣学校児童生徒作品展参加 (稲毛小学校、稲丘小学校、稲毛中学校)
- ・地域探訪 (小学校1校)
- ・中学校美術部展参加 (中学校15校)

⑥ 公民館との連携

稲毛公民館との連携事業「いなげ八景を描く」 ※開催中止

(6) 施設貸出業務

(ア)市民ギャラリー・いなげ施設貸出業務

施設名	開館日数(日)	入館者数(人)	利用団体数(団体)	施設利用率(%)
展示室	264	7,020	33	61.1
制作室	264	5,656	26	43.7

※新型コロナウイルス感染症拡大防止のため、令和2年4月8日～5月27日休館

(イ)旧神谷伝兵衛稲毛別荘の公開業務 (開館日数264日/入館者数5,805人)

※新型コロナウイルス感染症拡大防止のため、令和2年4月8日～5月27日休館

(7) 印刷物の発行

① リーフレット

「いなげ de あーと 企画展とイベント・散策マップ」(事業概要)

「千葉市民ギャラリー・いなげ」(利用案内)

「旧神谷伝兵衛稲毛別荘」(利用案内)

② 広報誌「海気通信」 ※いなげお話会が中止のため発行中止

- ⑤ 千葉ゆかりの作家展
清水裕貴・山崎雄策 写真展
2021年2月4日～2月21日（入場者581人）

千葉出身、在住の清水裕貴氏と山崎雄策氏
2人による作品展。



- ⑥ 稲毛の歴史と文化展(仮称) ※次年度に延期。

(2) 講習会・イベントの開催

	講座名等	開催日	講師	参加者数(人)
①	春のスケッチ会	開催中止	—	—
②	教職員実技研修会	開催中止	—	—
③	教職員を対象とした画材研修会	開催中止	—	—
④	秋のスケッチ会	10/31	NARAMIX(美術家)	13
⑤	秋休み子ども美術講座	10/24・25	Namiki(デザイナー)	20
⑥	春休み子ども美術講座	開催中止	—	—
				計 33

(3) 別荘活用事業

- ① 旧神谷伝兵衛稲毛別荘再開館記念「洋館で聴く海辺の音楽」上映会

* 海に関する音楽の演奏動画を撮影し別荘1階洋間にて上映。ピアノとヴァイオリンは地域の演奏家に依頼。

上映期間：11月14日～11月29日

(4) ミニ企画展(ロビーを整備・活用した展覧会)

月	内容
7月	ミニ写真展「変化する海岸線と生活様式～海辺の稲毛写真展～」
8月	企画展で使用(世界児童画展)
11月	第4回いなげ八景水彩画コンクール展(入選以上の作品展示)
12月	埋蔵文化財ロビー巡回展、千葉市中学校美術部展
1月	ギャラリー・いなげ新春展(サークル講師の作品展) 新春美術小品展(千葉市教員OBの作品展)
2月	近隣学校児童生徒作品展
3月	江戸の面子と昭和のめんこ

(5) 地域連携事業

- ① 稲毛あかり祭「よとぼし」特別夜間公開 ※開催中止
- ② いなげお話し会 ※開催中止

令和2(2020)年度 千葉市民ギャラリー・いなげの活動

I 指定管理受託事業

1. 展示事業

(1) 展覧会 (5件、入場者2,875人)

① 世界児童画展千葉県展

2020年8月18日～8月23日 (入場者575人)

世界の子どもの優秀作品と千葉県内入選以上の作品192点を展示。
千葉市からは小中併せて21校参加。



② 第4回いなげ八景水彩画コンクール展

2020年11月14日～11月29日 (入場者826人)

「いなげ八景水彩画コンクール」の入選作品を展示した。



③ 千葉市中学校美術部展

2020年12月12日～12月20日 (入場者506人)

市内中学校美術部合同展で15校が参加。日頃の活動成果を発表した。



④ ギャラリー・いなげ新春展

2021年1月5日～1月17日 (入場者387人)

「ギャラリー・いなげ」ゆかりの作家16人による小品展。
多様なジャンルの作品を展示した。



(4) スポンサーシップ制度(寄附)

* 法人・個人を問わず、美術館及び芸術の発展を支援したい方に、スポンサーとして参加できる制度を創設し、美術を愛する方々の輪を広げた。

寄附者 68件(1,423,000円)

II 自主事業

(1) 講師派遣

a 講師派遣 ※派遣依頼なし

b 各種委員等 (13件)

	委員名等(主催者)	開催日	回数	講師
①	ヨコハマ・パトリエンナーレ2020 ビジュアルアーツ部門検討会キュレーター	6/14他20日間	21	畑井恵(学芸員)
②	「ところざわ アートの潮流」創造事業キュレーター(所沢市役所)	6/27他8日間	9	森啓輔(学芸員)
③	印西市文化財審議会 審議委員(印西市教育委員会)	7/22他1日	2	西山純子(上席学芸員)
④	オンラインの美術展にかかる企画会議(国際交流基金)	8/4他2日間	3	森啓輔
⑤	武蔵野美術大学 共同研究「20世紀後半の彫刻概念の再構築」	9/23他1日	2	森啓輔
⑥	芸術文化振興基金運営委員会美術専門委員会及び展示活動専門委員会専門委員	10/21他1日	2	田辺昌子(副館長兼学芸課長)
⑦	障害者芸術の推進にかかる計画策定委員(千葉県健康福祉部)	10/22他2日間	3	藁科英也(上席学芸員)
⑧	東京都江戸東京博物館資料収蔵委員会委員(東京都生活文化局)	11/4	1	田辺昌子
⑨	令和3年度海外助成にかかわる審査(国際交流基金)	2/4	1	森啓輔
⑩	松戸市美術品等選定評価委員(松戸市教育委員会)	2/18	1	西山純子
⑪	五美術大学合同講習会(東京五美術大学連合卒業・修了制作展)	2/20	1	森啓輔
⑫	栃木県立美術館美術資料選考評価委員(栃木県立美術館)	2/24	1	西山純子
⑬	VOCA展2021推薦委員(上野の森美術館)	3/11	1	畑井恵

(2) イベント事業

	イベント名等(場所)	開催日	出演及び協力	参加者数(人)
①	春のさや堂ホールコンサート「千葉交響楽団メンバーによる弦楽四重奏」	3/2	荒巻美沙子・田口史織・春木英恵・若狭直人(千葉交響楽団)	31
②	新春の獅子舞	開催中止		—
			計	31



①さや堂ホールコンサート

(3) 地域連携事業

* 引き続き科学館との相互割引を実施したほか、観光協会、商工会議所等との情報共有を強化。また、新たな取組みとして、そごう千葉店と展覧会の相互広報協力と会員割引を開始した。

利用者数(科学館から美術館への来館) 148人

(4) 美術館ふれあい会議 ※開催中止。

(5) 千葉市美術館評価委員会 ※開催中止。

(6) 2020東京オリンピック・パラリンピックに向けての取り組み

* 2020東京オリンピック・パラリンピックの延期により、千葉市主催の「千の葉の芸術祭」も延期となった。引き続き学芸員が「千の葉の芸術祭実行委員会」の実行委員として、「千の葉の芸術祭」の企画運営に参画した。また、美術館が「千の葉の芸術祭」の写真芸術祭の展示会場となることから準備を進めた。

* 企画・常設展のキャプション、図録原稿等可能な限り英訳を行い、外国人にも楽しんでもらえるよう努めた。

(7) 広報

a ホームページのリニューアル、SNSの活用

* 美術館の拡張リニューアルに伴い、ホームページのリニューアルを行い、新規施設等リニューアルによるアピール点が伝わるよう工夫した。また、ツイッターやインスタグラムを活用し、新規層の開拓に努めた。

ツイッターでは、前年比で表示数(インプレッション数)は1,187,631回、フォロワー数は1,568人増加し、年度末時点でフォロワー数は5,182人となった。



拡張リニューアルオープン式典

b マスコミとの連携

c 有料広告

d 月刊誌・ウェブ媒体への情報提供

e 市のメディアの活用

f 展覧会スケジュールの制作、配布

(令和3年度分年間スケジュール、2021年2月)

g 美術館ニュースの発行



千葉都市モノレール・ラッピング

6. 友の会運営

a イベント ※開催中止。

b 会員数（2021年3月31日現在） 一般・ユース会員 1,492人

[施設使用許可][施設維持管理業務][経営管理業務]

(1) 開館日・開館時間

次の休館日を除く通年開館とした。なお、本年度は美術館拡張工事に伴い、前年度に引続き4月1日～7月10日を休館とした。

- ・毎月第1月曜日(祝日法の休日にあたるときは、その翌日)
- ・メンテナンス対応日(電気点検のための停電日等)
- ・年末年始(12月29日～1月3日)

施設名	開館・利用可能時間
展示室(常設展示室を含む)、子どもアトリエ、図書室、市民ギャラリー	午前10時～午後6時(金・土曜日は午後8時まで)
さや堂ホール、講堂、講座室、市民アトリエ1・2、ワークショップルーム	午前10時～午後9時

[新型コロナウイルス感染症拡大防止に伴う貸出日・貸出時間の変更]

- ・12月26日～1月11日の間、新規貸出予約の受付業務を停止した。
- ・1月8日～3月21日の間、緊急事態宣言発令に伴い、夜間利用を停止とした。
- ・3月22日から午後8時までの貸出とした。

(2) 施設貸出業務

施設貸出使用状況

施設名	使用件数(日/コマ)	使用率(%)
1 市民ギャラリー	80日	32.00
2 講座室※	148コマ	19.73
3 講堂※	95コマ	12.67
4 さや堂ホール※	672コマ	89.60
5 ワークショップルーム※	94コマ	12.53
6 市民アトリエ1※	82コマ	10.93
7 市民アトリエ2※	40コマ	5.33

※1日3コマ(10:00～13:00、13:00～17:00、17:00～21:00)

(3) 託児ルームの活用

*「ちばしび託児サービスデー」を各企画展の会期中に実施。

実施日 (利用人数(組)) 8月29日(6組)、10月10日(2組)、12月5日(3組)

d 定期刊行物

① 美術館ニュース『C'n』 第94～97号 (計32,000部発行)(PDFをホームページ上でも公開)



94号(2020年6月30日発行)

95号 (8月31日発行)

96号 (10月30日発行)

97号(2021年1月13日発行)

② 千葉市美術館研究紀要『採蓮』 第23号 (720部発行)

編集・発行：千葉市教育振興財団 千葉市美術館 2021年3月

北川博子「西川祐信筆『四季風俗図巻』考」

田口由佳「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」

藁科英也「獨歩 北大路魯山人の作陶と古典復興の時代(1)」

平成31/令和元(2019)年度 千葉市美術館の活動

平成31/令和元(2019)年度 市民ギャラリー・いなげ 企画展及び施設の利用者

e 外部機関誌等への執筆 (6件) *2020年度内刊行分

藁科英也「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.25-37

西山純子「渡邊庄三郎の新版画—その着手の前後をめぐって」『國華』第1501号、2020年11月、pp.27-36

松尾知子「田中一村展 千葉市美術館収蔵全作品〈上〉「椿図屏風」若き画家の意欲充滿」『千葉日報』
2021年1月20日、20面

松尾知子「田中一村展 千葉市美術館収蔵全作品〈下〉「アダンの海辺」神々しい自然描き出す」『千葉日報』
2021年1月28日、20面

畑井恵「「わからない」展覧会のあとさき——目[mé] 非常にはっきりとわからない」『民族藝術学会誌 arts/』
vol.37、2021年3月、pp.170-179

畑井恵「加藤真史」『VOCA展2021 現代美術の展望—新しい平面の作家たち』VOCA展実行委員会、
2021年3月、p.34

5. ミュージアムショップ運営

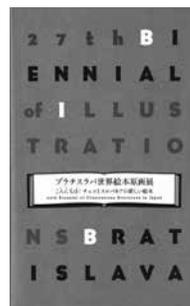
ミュージアムショップ売上人数 17,345人

② 『ブラチスラバ世界絵本原画展 こんにちは！チェコとスロバキアの新しい絵本』

編集：深谷聡(奈良県立美術館)、山根佳奈・庄子真汀(千葉市美術館)、篠原誠司・山下彩華(足利市立美術館)、山田志麻子(うらわ美術館)、月本寿彦(茅ヶ崎市美術館)

編集協力：広松由希子、板谷ひさ子

発行：奈良県立美術館、千葉市美術館、足利市立美術館、茅ヶ崎市美術館 2020年10月



Viera Anoškinová, 山田志麻子(訳)「第27回ブラチスラバ世界絵本原画展2019」

Ali Boozari, 月本寿彦(訳)「城の中の宝探し—BIB2019国際審査会の報告」

Jana Čeňková, 木村有子(訳)「遊び心とアイデアのつまったチェコの絵本と大版絵本」

Hana Ondrejčíková, 山根佳奈(訳)「色彩豊かなスロバキアのおとぎ話」

出久根育・降矢なな(インタビュー)「チェコの絵本、スロバキアの絵本、そして日本の絵本」

山下彩華「BIB2019からひらかれる絵本とイラストレーションの結びつき—チェコとスロバキアの絵本を通して」

山田志麻子「多層の城と絵本—BIB2019のふたつのトピックス」

庄子真汀・山根佳奈(訳・編)「作家アンケート」

③ 『田中一村 千葉市美術館収蔵全作品』

編集・執筆：松尾知子(千葉市美術館)

発行：千葉市美術館 2021年1月



b 展覧会の出品目録等

* 企画展・常設展ごとに制作し、会場で配布したほか、千葉市美術館ホームページ上にPDFを掲出。

c 活動報告書等

* 「つくりかけラボ」の報告書。印刷物として配布したほか、千葉市美術館ホームページ上にPDFを掲出。

① アーティストプロジェクト報告書

『つくりかけラボ01 遠藤幹子|おはなしこうえん』

編集・発行：千葉市美術館 2021年3月

山根佳奈「はじまりのプロジェクト」

遠藤幹子「《おはなしこうえん》を振り返って」



4. 調査研究事業

(1) 調査研究

a 浮世絵版画の色材に関する研究

東京藝術大学文化財保存学保存修復日本画研究室、大和あすか氏他と共に、所蔵品の中から、浮世絵版画31点について、蛍光エックス線分析、可視近赤外反射スペクトル分析、蛍光スペクトル分析、紫外線蛍光観察、デジタルマイクロスコープ観察、ライトテーブルによる透過光撮影、本紙の厚み計測を3日間(8/7、8/11、8/12)行い、一部の結果を大和氏が絵入本学会で発表した。

b 亜欧堂田善の研究

江戸時代後期に活躍した洋風画家である亜欧堂田善(1748-1822)について、田善にゆかりの深い福島県立美術館と共同で作品の調査・研究を行っている。本年度は基礎的な作業として作品の所在確認と、千葉市美術館、板橋区立美術館、千葉県立中央博物館、三春町歴史民俗資料館で作品調査を行った。

c コレクション(現代美術)のデジタルアーカイブ

コレクション作品(現代美術)及び関連する写真、印刷物等資料のデジタルアーカイブに関して、企画展「宮島達男 クロニクル 1995-2020」と常設展示室での「特集 榎倉康二・宮島達男」の展示作品を撮影し、作家、関係者へのインタビュー調査を行った。特に所蔵する《地の天》に関しては、電子機器の性質を考慮した上で詳細な記録を取り、今後のデジタルアーカイブの構築に向けて、それらデジタルデータを有効活用していく。

d ボランティアスタッフの育成

自ら企画立案し、周囲を巻き込みながら活動を実らせていくといった、主体的に活動できるボランティアを育成する。本年度は、新型コロナウイルス感染症拡大の影響により活動の内容が限られたが、オンラインの活用や常設展示のおすすめの作品についてプリントを作成するなど共に検討した。

e 市民との協働

登録ワークショップ・パートナー制度を設け、市民と美術館の協働を進めていくにあたり、制度について幅広い世代の市民にアピールするため、オンラインの活用などの手法を検討した。

(2) 出版活動

a 展覧会図録等(3冊)および掲載論文等

① 『宮島達男 クロニクル 1995-2020』

編集：千葉市美術館／英訳：Pamela Miki／撮影：表恒匡

発行：千葉市美術館 2020年12月

森啓輔「宮島達男 クロニクル／アナクロニズム」

「年表 1995-2020」、「キーワード」、「略歴」



(7) 図書室の管理運営

a 4階美術図書室(びじゅつライブラリー)の活用

美術を中心に多様な図書約4,500冊を常時開架とし、幅広い来館者の利用に応える美術図書室として新設した。子ども向け・若年層向けの選書を強化し、展示室や他の諸室とも連動したイベントの開催により、美術情報の発信・交流基地として地域の文化的環境づくりに努めた。新型コロナウイルス感染症拡大の影響で人数は限られたが、同じフロアにある「つくりかけラボ」とともに、低年齢層や親子連れといった新しい来館者層を一定数獲得することができた。



〈講座等種別〉	実施企画	開催日	参加者数(人)
〈選書・特集コーナーの設置〉			
①	企画展関連図書特集コーナー	7/11～3/31	8,773
②	常設展関連図書特集コーナー	7/11～3/31	8,773
③	宮島達男氏による選書	9/19～12/13	1,994
④	志村信裕氏による選書	1/5～3/31	3,124
〈書籍や資料等による展示企画の実施〉			
⑤	国際アンデルセン賞・画家賞受賞作家による図書展示(協力:中央図書館)	1/5～2/28	2,704
⑥	「ボンボとヤージュのたからの地図をつくろう」パネル展示	1/23～3/31	2,763
⑦	図書室で新たな出会いを生む「余白しおり」をつくろう 余白書店 in 千葉市美術館 ワークショップの報告と紹介展示	3/19～3/31	221
〈イベント〉			
⑧	図書室で新たな出会いを生む「余白しおり」をつくろう 余白書店 in 千葉市美術館(講師:内田聖良)	3/13	7
〈鑑賞教育プログラムの実施〉			
⑨	みる・しる・できるびじゅつプログラム内「よむよむびじゅつ」	開催中止	—
			計 28,359



⑦余白書店 in 千葉市美術館



b 10階美術専門図書室の運営

*専門的な調査・研究を目的とした来館者に対応し、専門図書、貴重書の閲覧の場所として運営。

c 利用者数(4階および10階) 8,819人

d 図書の選定・購入 雑誌・図書の購入数 3,005冊

⑬	クロストーク ※ウェブサイトでPDFを公開	3/27	志村信裕 佐藤慎也(建築家)	—	
⑭	サポータープログラム	開催中止	—	—	
⑮	アーティストによる地域リサーチ	開催中止	—	—	
⑯	ライブパフォーマンスイベント	開催中止	—	—	
⑰	クロージングイベント	開催中止	—	—	
				計	3,772

*はオンライン方式により運営。

(6) ワークショップルーム(みんなで作るスタジオ)の活用

* 企画展・常設展に関連するワークショップをはじめ、親子向けのワークショップ・イベント、パフォーマンスや滞在型の制作活動など、多様なニーズに対応できるスタジオ。「みる・しる・できるびじゅつプログラム」などの学校連携プログラムの会場としたほか、企画展・常設展関連のワークショップ、登録パートナーによるワークショップの会場として活用した。

	講座等種別	開催日	参加者数(人)	
①	企画展関連イベント・ワークショップ	8/29～2/6	60	
②	コレクション理解のためのイベント・ワークショップ	8/13～3/28	315	
③	親子向けのイベント・ワークショップ*	8/29～12/20	65	
④	その他のイベント・ワークショップ	該当なし	—	
⑤	鑑賞教育プログラムの実施	9/25～2/16	425	
⑥	「つくりかけラボ」関連イベント・ワークショップ*	12/5	203	
⑦	ボランティアスタッフによるワークショップ	開催中止	—	
⑧	中・高校生向けプログラム	開催中止	—	
⑨	中学生の職場体験学習	開催中止	—	
⑩	登録パートナーによるワークショップ*	9/5～2/28	103	
			計	1,171

*はオンライン方式により運営。

⑥	オープンワークショップ 動画を見ながらつくるコーナー*	会期中 ※自宅等からでも視聴可能	遠藤幹子	2,075	 
⑦	トークイベント 「つくりかけラボはじめます：物語が生まれる場のつくり方」*	12/5 ※会場=ワークショップルーム。 オンライン中継あり。 ※～12/28アーカイブ配信	遠藤幹子 石神夏希(劇作家) 石倉敏明(人類学者、秋田公立美術大学美術学部准教授) 白井隆志(ワークショップファシリテーター)	203	
⑧	クロージングイベント 「長い長い羽衣をつくって、みんなで天女を空に帰してあげましょう。」	12/13	遠藤幹子 馬原颯貴	14	
〈つくりかけラボ02 影を投げる〉					
⑨	公開制作	1/9～4/4	志村信裕	—	
⑩	アーティストワークショップ 「影を撮る」	1/16、30、2/13	志村信裕	8	
⑪	オープンワークショップ 「ダイレクト・プロジェクト体験」	会期中	—	857	
⑫	アーティストトーク 「つくりかけジャーナル」1～3号を発行	会期中	—	—	 

② つくりかけラボ02 〈五感でたのしむ〉

志村信裕 | 影を投げる

2021年1月5日(火)～4月4日(日)

招聘作家：志村信裕(現代美術家) (入場者2,261人)

千葉県在住の美術家・志村信裕氏を迎え、映像を用いたインスタレーション作品を中心に、作品ができあがる過程をともに体験しながら、視覚にとどまらない鑑賞体験を通して、ラボを訪れた人々が空間を能動的に楽しむことのできる実験的な場を創出した。



b 企画関連事業

	事業名	開催日等	講師	参加者数(人)	
〈つくりかけラボ01 おはなしこうえん〉					
①	アーティストワークショップ 「新聞紙でハスの花をつくり、おはなしこうえんの舞台をつくろう～遠藤さんとみんなで作ろう～」*	7/5	遠藤幹子	9	
②	アーティストワークショップ 「新聞紙でハスの花をつくり、おはなしこうえんの舞台をつくろう～自分のペースで作ろう～」*	7/11～26	遠藤幹子	515	
③	アーティストワークショップ 「オンラインつくる会」*	7/25～10/3	遠藤幹子他	51	
④	アーティストワークショップ 「オンラインおひろめ会」*	7/11～10/3	遠藤幹子	33	
⑤	アーティストワークショップ 「おはなし公演ワークショップ」	10/18	遠藤幹子、馬原颯貴(888企劃主宰、マルチクリエイター)	7	

b 近隣大学との連携

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』共通ガイダンス（受講者数11人）
実施日 2020年10月3日(土)

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』企画展示 ※実施中止。

c 県内の美術館・博物館との連携 ※連絡会議の開催は中止。

* 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

(5) 子どもアトリエ(つくりかけラボ)の運営

「コミュニケーションがはじまる」、「五感でたのしむ」、「素材にふれる」、いずれかのテーマに沿った作品作りが可能なアーティスト1組を、3ヶ月を1クールとして招聘する新事業。初回は新型コロナウイルス感染症対策のため会期と内容を大幅に変更して開催した。また、来館者の安全確保のため、非接触型イベントへの変更や会場への入場制限も行った。小中学校、幼稚園及び保育園からの団体来館については積極的な働きかけを控えたが、感染症が落ち着いている時期には親子連れの来館が多く見られた。

a 実施企画 (2件 入場者数9,920人)

① つくりかけラボ01 〈コミュニケーションがはじまる〉

遠藤幹子|おはなしこうえん

2020年7月11日(土)～12月13日(日)

招聘作家：遠藤幹子(建築家) (入場者7,659人)

人のあそび心やイマジネーション、創造力を育むデザインの現場で活躍するMother Architectureの遠藤幹子氏を迎え、千葉に伝わる民話「羽衣伝説」を出発点として、来場者とともに物語の世界をつくり、遊びながら育てていった。会場には、虚・実ふたつが平行に存在する空間を演出し、バーチャルな体験とフィジカルな体験が融合する場が作り出された。定期的に開催されるオンラインワークショップや会場での動画視聴を通して、「おはなしこうえん」を構成する話のパーツを新聞紙を使って皆で作りと、やがて、登場人物になりきってみる遊び、表現活動へと展開していった。会期後半には、皆で「場＝物語の舞台」をつくり、誰もが物語の世界に入って遊べる「公園(こうえん)」から、登場人物になりきって演じて遊ぶ「公演(こうえん)」へと、シフトした。



- b 千葉県図工・美術担当教職員一日研修 ※実施中止。
- c 美術科教員との連携
 中学校美術部合同鑑賞会の実施
 2020年10月11日(日) 泉谷中学校、土気南中学校 美術部 (参加者18人)
- d 中学生の職場体験学習 ※実施中止。
- e 博物館実習 (実習生12校15人)
 2020年8月26日(水)～28日(金)、8月31日(月)～9月2日(水) (6日間)
- f インターンシップの受入 ※該当なし。

(3) 市民ボランティアの養成と協働

* 新型コロナウイルス感染症拡大のため、来館者向けの活動は実施できなかった。代替りの活動として、常設展示室に関連する作品紹介資料「わたしのイチオシ」と、プラチスラバ展で絵本と展示作品を紹介する資料を制作・配布した。研修及び勉強会についてはオンラインを活用して実施し、新しい活動の模索とスキルアップに努めた。

- a ボランティア人数・養成 (令和2年度のボランティア数 36人)
 6期ボランティア実習生の基礎・専門研修(12回、受講者数20人)
- b ギャラリー・トーク ※実施中止。
- c 鑑賞リーダー(少人数グループでの鑑賞) ※実施中止。
- d ボランティアスタッフによるワークショップ ※開催中止。
- e ボランティアのスキルアップ
 - ① 美術館のコレクションに関するボランティアの知識向上
 担当学芸員より常設展示作品のキャプション・解説データを資料として毎月提供した。
 - ② 常設展示室用作品ガイド「わたしのイチオシ」1～6号の制作、受付での配布。
- f ワークショップサポーターの募集、人員の育成 ※募集せず(対面式のワークショップが開催できなかったため)

(4) 地域との連携によるアウトリーチプログラム

- a 千葉アートネットワーク・プロジェクト(通称WiCAN) ※開催中止。

⑱	出品作家によるワークショップ 「金色インクで刷る紙版画」	2/6	さかたきよこ(画家、 版画家)	9	
⑳	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「スूपカップをつくろう～絵本の世界を切りとって～」	2/24	羽山加奈子	9	
㉑	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「カラダを通して味わうアートVol.2」	2/28 *	高橋直裕	9	
㉒	常設展関連オンラインワークショップ 「ふいて・ころがし・にじませて～いろいろあそぼう」	3/2～ 4/4 *	石橋陽子(美術作家・ アトリエまるさんかく しかく主宰)	174	
㉓	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「マスキングインクと水彩～春を祝う・光の表現を楽しむアート～」	3/14	桜井まどか	開催 中止	
㉔	常設展関連ワークショップ 「パプルアートで別世界の【かけじく】をつくろう!」	3/28	石橋陽子	27	
				計	13,636

*はオンライン方式により運営。

e 夏休みの子ども向け鑑賞プログラム ※実施中止。

f 中・高校生向けプログラム ※実施中止。

g 講師の派遣による講座 ※実施中止。

h 美術館公式ツイッター、インスタグラムの運営

*年間を通じて、広報目的だけでなく、教育普及的視点でも活用した。

(2) 学校等教育機関との連携による教育普及活動と団体利用の促進

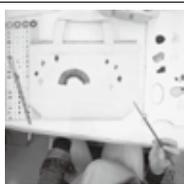
a 鑑賞教育プログラム「みる・しる・できるびじゅつプログラム」(14校、407人)

(旧事業名「小・中・特別支援学校鑑賞教育推進事業」)

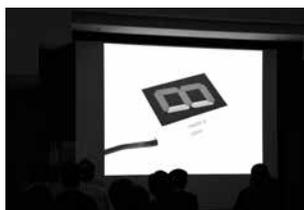
*学校からの来館について、新設の常設展示室・子どもアトリエ等を活用したプログラムを用意して対応した。前年度まで小学校4年生以上を受け入れ対象としていたが、プログラム刷新にともない低年齢層の受け入れも行った。受け入れにあたっては、借上バスによる送迎も継続して実施した(送迎バスによる鑑賞教育 8校、265人)。公共交通機関を使つての来館にも同様のプログラムで対応した。感染症対策として、受け入れ人数の制限やボランティアによるサポートの中止、実施内容の一部変更を行った。

⑧	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「ダンスであそぶアートする～ハロウィンダンスパーティーを主催しよう!～」	10/4 *	長瀬陽子(DANCE ASOBU CREW主宰・ダンサー)	13	
⑨	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「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～」	10/17 *	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)	5	
⑩	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「カラダを通して味わうアートVol.1」	10/25 *	高橋直裕(演劇ワークショップファシリテーター)	10	
⑪	ミュージアムショップ連携企画 「エントランス・ギャラリーVol.1 江上越」	11/3～ 12/13	江上越(現代美術家)	2,274	
⑫	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「デザイナー気分deコラージュ!写真を切り貼り～ワタシの過去・未来を「アート」に」	11/29	桜井まどか	17	
⑬	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「陶器の鏡餅をつくろう」	12/3	羽山加奈子(陶芸家)	16	
⑭	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「マジカルインク×アート」	12/6 *	FLT	11	
⑮	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「ダンスであそぶアートする～Xmasダンスパーティーを主催しよう～」	12/20 *	長瀬陽子	1	
⑯	「プラチスラバ世界絵本原画展」関連 「ちば子ども審査員賞」投票	1/5 ～ 2/14	—	337	
⑰	ファミリーワークショップ 「ボンボとヤージュのたからの地図をつくろう」 ※1/23のみ会場にてキット配布。翌日以降はウェブサイトの指示に従って制作・郵送による参加方法とした。 ※1/23～3/31 びじゅつライブラリーにて成果展示を行った。	1/23、 1/24～ 3/31	—	32	
⑱	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「ダンス×アソビ～ダンスなあそびを発明しよう!～」	1/31	長瀬陽子	開催 中止	

d イベント・ワークショップ (24件、13,636人)

	イベント名等	開催日	講師	参加者数(人)	
①	「宮島達男 クロニクル 1995-2020」時の蘇生・柿の木プロジェクト 「記憶に残っているものや風景」写真募集	6/1 ~ 8/15、9/19 ~ 12/13	—	58	
②	「帰ってきた! どうぶつ大行進」展開連イベント 「びじゅチューン! ×ちばしば なりきり美術館」 	7/11 ~ 9/6	—	10,455	
③	常設展開連オンラインワークショップ 「合体?変化!?きみの妖怪絵馬を描こう」	8/13 ~ 8/23 *	水厘亭水泉(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)	105	
④	常設展開連オンラインイベント 「妖怪絵馬お披露目会」	8/23 *	水厘亭水泉 しげおか秀満 東雲騎人	9	
⑤	「宮島達男 クロニクル 1995-2020」時の蘇生・柿の木プロジェクト ワークショップ「アニメーション作品の出演者・住人になろう!」	8/29・30	林勇気(映像作家)	51	
⑥	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「マジカルインク×アート」	9/5 *	FLT(ワークショップクリエイター)	6	
⑦	〈登録パートナーによるワークショップ〉 「絵師の世界に触れる～彩色・画材、自由に楽しむ「ワタシ流」～」	9/26 *	桜井まどか(美エージング協会®代表)	8	

〈ブラチスラバ世界絵本原画展〉				
⑤	アーティスト・トーク 「手ざわりのある本をつくる」	2021年2/21(日) ～2/28(日)	きくちちき(絵本作家)、サイトマヒ デユキ(グラフィックデザイナー)	*動画配信 (再生回数541回)
計				839



①講演会



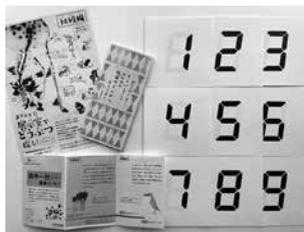
②アーティスト・トーク

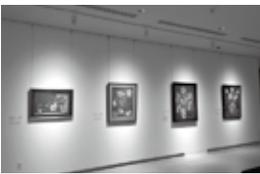
b 市民美術講座 (1件、51人)

	イベント名等	開催日	講師	会場	参加者(人)
①	「宮島達男の作品が映し出す生/死」	11/21(土)	森啓輔(当館学芸員)	11階講堂	51
②	「田中一村の魅力をさぐる～あれから10年、物語と作品の現在～」	2021年 1/30(土)	松尾知子(当館上席学芸員)	※開催中止	
③	「アトリエからはじまる旅―特集展示作家を中心に」	2/20(土)	山根佳奈(当館学芸員) 庄子真汀(当館学芸員)	※開催中止	

c 鑑賞補助ツールの制作と活用 (6件、4,393人)

	展覧会名等	内容	対象	利用者数(人)
①	帰ってきた! どうぶつ大行進	鑑賞ツール	全年齢	841
②	宮島達男 クロニクル 1995-2020	鑑賞ツール	小学校中学年～高校生	1,919
③	田中一村展 千葉市美術館収蔵全作品	鑑賞ツール	小学校中学年～高校生	754
④	美術館探検隊 探検のしおり	館内マップ	全年齢	474
⑤	常設展示室 はっけんツール	鑑賞ツール	全年齢	193
⑥	常設展示室 ふかめるガイド	鑑賞ツール	小学校中学年以上	212
計				4,393



⑧	2/2(火・祝) ～2/28(日) (27日間) (22,597人)		恋・愛・LOVE 
⑨	3/2(火)～4/4(日) (34日間) (1,161人)	小特集 新収蔵記念 中川一政 	桃源郷／春の景色 

3. 教育普及事業

* 新型コロナウイルス感染症拡大防止のため、開催形態を大幅に変更したものはその旨を記し、中止したものについても記載した。

(1) 展覧会および美術全般に関する解説・講座・講演会等の実施

(ア) 展覧会場における解説(ギャラリー・トークおよびレクチャー)

① 2020年10月14日(水) 7階・8階展示室 (参加者32人)

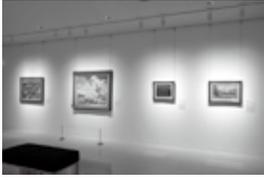
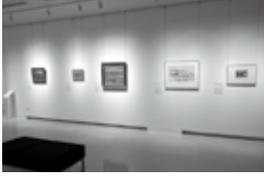
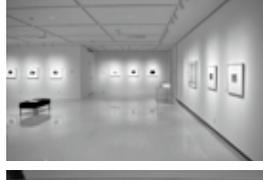
「宮島達男 クロニクル 1995-2020」展 担当学芸員 森啓輔

*その他の展覧会については、ギャラリートークの開催は予定しなかった。

(イ) 展覧会に関連する講座・講演会・イベント等

a 企画展関連の講演会・イベント (5件、839人)

	イベント名等	開催日	講師	会場	参加者 (人)
〈宮島達男 クロニクル 1995-2020〉					
①	講演会 「四半世紀、これまでとこれから」	10/10(土)	宮島達男(現代美術作家)	11階講堂	80
②	アーティスト・トーク 「脳科学とアートの出会い」	11/3(火・祝)	宮島達男(現代美術作家) 中野信子(脳科学者)	5階ワークショップルーム	80
③	映画上映会 「ヨーゼフ・ボイスは挑発する」 (2017年)	12/5(日)		11階講堂	54
		12/12(日)			49
〈コレクション名品選2020 特集: 榎倉康二・宮島達男〉					
④	トークイベント 「榎倉康二と写真」	11/23(月・祝)	高島直之(武蔵野美術大学教授) 佐原しおり(埼玉県立近代美術館 学芸員) 森啓輔(当館学芸員)	5階ワークショップルーム	35

③	9/8(火)～10/4(日) (27日間) (3,973人)	描かれた千葉市と房総の海辺  	特集 伊藤若冲/ 演じるスターたち  	
④	10/6(火) ～11/1(日) (27日間) (4,470人)		特集 琳派/ 風景画の名品  	〈宮島達男展関連企画〉 特集 榎倉康二・宮島達男  
⑤	11/3(火・祝) ～12/6(日) (34日間) (6,480人)	描かれた千葉市と房総の海辺 	円山応挙とその周辺/ なつかしい景色 	
⑥	12/8(火) ～12/28(月) (21日間) (2,685人)		円山応挙とその周辺/ 仮名手本 忠臣蔵の名場面と冬の風景 	
⑦	2021年 1/5(火)～1/31(日) (27日間) (7,176人)	〈田中一村展関連企画〉 特集 田中一村ゆかりの日本画家 	めでたい尽し 	特集 諏訪直樹 

⑤ 第52回 千葉市民美術展覧会

(同時開催) 千葉市美術館所蔵品による「房総ゆかりの美術」

2021年3月6日(土)～26日(金) 1階さや堂ホール、7・8階展示室、9階市民ギャラリー

市民から公募した作品及び千葉市美術協会会員の作品約800点を7部門に分けて展示した。あわせて同時開催として、千葉市美術館コレクションの中から、房総ゆかりの作品を展示するコーナーを設けた(7階第7・8展示室)。

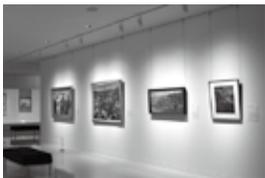
(21日間/入場者12,982人)



(2) 常設展 (9件)

本年度より5階に「コレクションルーム」が設置され、通年で所蔵作品の公開が可能となった。収集方針ごとのコーナー設置で、〈房総ゆかりの作家・作品〉は1～2ヶ月ごと、〈近世・近代の日本絵画と版画〉は原則毎月、〈1945年以降の現代美術〉は3ヶ月ごとに展示替えを行った。

拡張リニューアルオープン記念 千葉市美術館コレクション名品選2020

会期 (開催日数) (入場者数)	コーナー展示 テーマ、特集名		
	〈房総ゆかりの作家・作品〉	〈近世・近代の日本絵画と版画〉	〈1945年以降の現代美術〉
① 7/11(土)～8/2(日) (23日間) (6,460人)	描かれた千葉市と房総の海辺 	美人画百花 描かれたひとびと 	特集 草間彌生 
② 8/4(火)～9/6(日) (34日間) (9,370人)		美人画百花 肉筆浮世絵／ 夏休み特集 妖怪も大行進  	

- ③ 千葉市美術館拡張リニューアルオープン・開館25周年記念／千葉市制100周年記念／日・スロバキア、日・チェコ交流100周年記念
 ブラチスラバ世界絵本原画展 こんにちは！チェコとスロバキアの新しい絵本
 2021年1月5日(火)～2月28日(日) 8階展示室

2019年に現地で開催されたブラチスラバ世界絵本原画展(第27回展)より、日本からのノミネート作家と、日本との交流100年を記念し、ユニークな絵本の歴史を持ち、絵本イラストレーションの発展に大きな役割を果たしてきたスロバキアと隣国チェコの作家を中心に紹介した。特集展示として、日本からのノミネート作家の中から4作家(荒井良二、きくちちき、さかたきよこ、ザ・キャビンカンパニー)を取り上げ、それぞれの制作のあり方を関連資料とともに掘り下げ、絵本という表現への多様なアプローチを紹介した。

(53日間／入場者13,797人)



- ④ 千葉市美術館拡張リニューアルオープン・開館25周年記念／千葉市制100周年記念／川村コレクション受贈記念
 田中一村展 千葉市美術館収蔵全作品
 2021年1月5日(火)～2月28日(日) 7階展示室

田中一村(1908-77)は20年間、千葉市千葉寺町に住んでいた千葉市にゆかりの深い日本画家。昨年度多数の作品資料が寄贈・寄託されたことを記念し、2010年に開催した大規模な田中一村展以来10年の間に千葉市美術館に収蔵された田中一村の作品と資料の全て、約130点を展示し、画家の生涯の未知の側面を探った。あわせて、没後の鑑賞史を示すアーカイブ展示も行った。

(53日間／入場者29,415人)



千葉市美術館の約10,000点にもぼるコレクションの中から、動物表現をテーマとして、2012年に開催した人気展「どうぶつ大行進」を時宜にふさわしい内容に組み換え、大幅にバージョンアップして開催した。章立てとして「病退散! 鍾馗大集合! 疫病辟邪の生きもの表現」「江戸のくらしとどうぶつたち」「十二支のどうぶつ」「麒麟はまだか!? 霊獣—想像上のどうぶつたち」「ものがたるどうぶつたち」「象がきた! 異国のどうぶつへのまなざし」「学ぶ、遊ぶ、なりきる」「版画どうぶつ園に行こう! 版の表現いろいろ」「虫たちの小さな世界を描くわけ」「白い鳥、黒い鳥、色とりどり—花と鳥の楽園」「水のいきもの—魚と貝の詩的世界」「もっと! どうぶつ大行進—むかしもいまも人気者」の12章で構成。日本近世～近代の絵画や版画を中心に、展示総数約250点で古今の多彩な動物イメージを紹介した。(55日間/入場者14,394人)



② 千葉市美術館拡張リニューアルオープン・開館25周年記念
宮島達男 クロニクル 1995-2020

2020年9月19日(土)～12月13日(日) 1階さや堂ホール、7・8階展示室

宮島達男は、1988年の第43回ヴェネツィア・ビエンナーレ・アペルトをはじめ国内外の展覧会に多数参加し、世界で活躍する現代美術作家。千葉市美術館の開館記念展「Tranquility—静謐」で発表された《地の天》を中心に、参加者と協同して実施されてきたパフォーマンスやプロジェクトにも光を当てることで、作家の多様な活動に迫った。なお、宮島氏は令和2年度(第71回)芸術選奨文部科学大臣賞を受賞し、本展が「その実践の多様な発展を総覧する好機」と評価された。

(81日間/入場者15,103人)



⑧	「もうひとつの日本美術史 近現代版画の名作展2020」	福島県立美術館 (2020/7/11～8/30) 和歌山県立近代美術館 (2020/9/19～11/23)	山本鼎《ブルトヌ》ほか	15
⑨	「藤田嗣治と彼が愛した布たち」	福岡市美術館 (2020/10/17～12/13)	藤田嗣治《夏の漁村(房州大海)》	1
⑩	「栗田宏一・須田悦弘展 -Contentment in the details-」	山梨県立美術館 (2020/11/14～2021/1/31)	須田悦弘《泰山木：花》、同《芙蓉》	2
⑪	「琳派と印象派 東西都市文化が生んだ美術」	アーティゾン美術館 (2020/11/14～2021/1/24)	鈴木其一《芒砀屏風》	1
⑫	「生誕100年記念 北代省三・山崎英夫展」	新居浜市美術館 (2020/12/5～2021/1/7) ※開催中止)	北代省三《蝕る日の軌跡》	1
⑬	「筆魂 線の引力・色の魔力—又兵衛から北斎・国芳まで—」	すみだ北斎美術館 (2021/2/9～4/4)	岩佐又兵衛《弄玉仙図》(寄託作品)ほか	14 (14)
⑭	「ヒコークと美術」	横須賀美術館 (2021/2/6～4/11)	恩地孝四郎『飛行官能』	6
⑮	「電線絵画」展	練馬区立美術館 (2021/2/28～4/18)	小林清親《從箱根山中富嶽眺望》ほか	4
⑯	「あやしい絵」展	東京国立近代美術館 (2021/3/23～5/16) 大阪歴史博物館 (2021/7/3～8/15)	溪斎英泉《見立女三の宮図》ほか	4
⑰	「没後70年 吉田博展」	福岡県立美術館 (2020/10/16～12/13) 東京都美術館 (2021/1/26～3/28) 静岡市美術館 (2021/6/19～8/29) 川越市立美術館 (2021/10/23～11/28)	吉田博《牧場の午後》ほか	11
⑱	「没後70年 南薫造展」	東京ステーションギャラリー (2021/2/20～4/11) 広島県立美術館 (2021/4/20～6/13) 久留米市美術館 (2021/7/3～8/29)	南薫造《魚見》ほか	4
			計	120 (34)

b 写真の貸出、撮影等(特別利用) (82件201点)

(3) 所蔵作品の修復等

a 作品の修復等 (2件)

b 作品の額装及びマット装 (47件)

c 作品の写真撮影及び画像デジタル化 (撮影155カット、デジタル化396点)

2. 展示事業

(1) 企画展 (5件)

- ① 千葉市美術館拡張リニューアルオープン・開館25周年記念
帰ってきた! どうぶつ大行進
2020年7月11日(土)～9月6日(日) 7・8階展示室

拡張リニューアルオープン記念展として予定していた「ジャポニスム 世界を魅了した浮世絵」展は、新型コロナウイルス感染拡大の影響により、開催を延期とした。その代替として企画し実施した所蔵作品展。



パウル・ヴンダーリッヒ《Kleiner Steindruck》、勝呂忠《森にて》、針生鎮郎《梟》、宮下勝行《(作品名不詳)》、同《(作品名不詳)》、馬場彬《(作品名不詳)》、同《(作品名不詳)》、同《(作品名不詳)》、馬場彬・池田満寿夫・早川重章・吉仲太造・勝呂忠・中西夏之《(サトウ画廊カレンダーのためのシルクスクリーン)》

(以上、佐藤芳博氏寄贈)

寄贈及び購入作品

区分	前年度まで			令和2年度			総収集作品件数		
	寄贈	購入	計	寄贈	購入	計	寄贈	購入	計
千葉市を中心とした房総ゆかりの作家・作品	417	101	518	7	0	7	424	101	525
近世以降の作品	304	890	1,194	15	0	15	319	890	1,209
現代美術・その他	138	344	482	11	4	15	149	348	497
計	859	1,335	2,194	33	4	37	892	1,339	2,231

c 寄託 (207件)

伊藤若冲《芭蕉鶴図》 他

区分	前年度まで	令和2年度		総寄託作品件数
		寄託	寄託解除	
千葉市を中心とした房総ゆかりの作家・作品	91	0	0	91
近世以降の作品	634	152	8	778
現代美術・その他	191	55	0	246
計	916	207	8	1,115

(2) 所蔵作品の貸出、特別利用

a 作品の貸出 (18件120点)

* 令和2年度開催展(以後の巡回展及び開催延期となったものも含む)について記載。貸出許可後、開催中止となった展覧会も記した。

	展覧会名	会場、会期	作品	作品点数 (うち寄託品)
①	「奇才 江戸絵画の冒険者たち」	東京都江戸東京博物館 (2020/6/2～6/21 ※開幕延期による新日程) 山口県立美術館 (2020/7/7～8/30) あべのハルカス美術館 (2020/9/12～11/8)	祇園井特《公卿と官女図》	1
②	「いっぴん、ベッピン、絶品! 歌麿、北斎、浮世絵師たちの絵画」	渋谷区立松濤美術館 (2020/4/4～5/17 ※開幕延期/中止)	磯田湖龍斎《汐汲図》 岩佐又兵衛《弄玉仙図》(寄託作品) ほか	19 (18)
③	「開館50周年記念 超・名品」	兵庫県立美術館 (2020/4/11～6/7 ※開幕延期 6/2～6/7開催)	草園彌生《No.B White》	1
④	「川瀬巴水展」	平塚市美術館 (2020/4/18～6/7 ※開催中止)	《旅みやげ第一集 十和田湖 千丈幕》ほか	24
⑤	「小原古邨と明治の花鳥画」	山口県立秋美術館・浦上記念館 (2020/4/25～6/21 ※開幕延期、5/26～6/7開催)	幸野棟嶺『模嶺花鳥画譜』ほか	8
⑥	「古典×現代2020—時空を超える日本のアート」	国立新美術館 (2020/6/24～8/24 ※開幕延期による新日程)	鉄形蕙斎《草虫図》 岡本秋暉《百花一瓶図》(寄託作品) ほか	3 (2)
⑦	「きもの—KIMONO—」	東京国立博物館 (2020/6/30～8/23 ※開幕延期による新日程)	無款《美人立姿図》	1

令和2(2020)年度 千葉市美術館の活動

※2020年7月10日まで、千葉市美術館は拡張リニューアル工事のため休館。

目次

I 指定管理受託事業

[企画提案業務]

1. 美術品等の収集・保存・管理
2. 展示事業
3. 教育普及事業
4. 調査研究事業
5. ミュージアムショップ運営
6. 友の会運営

[施設使用許可][施設維持管理業務][経営管理業務]

II 自主事業

I 指定管理受託事業

1. 美術品等の収集・保存・管理

(1) 作品の収集

a 購入 (4件)

宮島達男《Counter Skin in Teuri-6》、同《Counter Skin in Hiroshima-2》、同《Counter Skin in Hiroshima-3 gold》、同《Counter Skin in Okinawa-gold》

b 寄贈 (33件)

高森碎巖《秋溪山楼図》、同《四季山水図》、江川坦庵《雪中芦鴨図》、金子金陵《松に白鷗図》、高久靄厓《谿邨春深図》、福田半香《牡丹図》、平井顕斎《春山一夜雨図》、同《鍾馗嫁妹図》、渡辺小華《牡丹花下戯猫之図》、田中抱二《朝顔図》
(以上、地曳誠氏寄贈)

ジョルジュ・ピゴール《富士の見える冬景色》、同《海の眺望》、同《富士を背にした人物像》、同《中国における処刑》、同《湯あみする女》
(以上、清水勲・有限会社美術同人社寄贈)

海北友松《人物図押絵貼屏風》、海北派《人物図押絵貼屏風》、伝窪俊満・他《青柳に桜・芙蓉に雀図》、ヤノベケンジ《ミニ・ジャイアント・トラヤン》
(以上、河合正朝氏寄贈)

狩野惟信《范蠡西施図・山水図》
(井上克氏寄贈)

溪斎英泉《当世松の葉 夕霧浅間嶽 一仲節の復古模様》、同《よしはらようじ 廓の四季志 七月 とうろう星祭り》
(以上、井口恵吉氏寄贈)

武藤六郎《無人島と赤きカノー》
(丹尾安典氏寄贈)

北城貴子《Resonating Kight 1》
(新井公人氏寄贈)

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.

[附記]

本稿を記すに当たり大槻倫子(滋賀県立陶芸の森 陶芸館、2021年現在・愛知県陶磁美術館)、大長智広(京都国立近代美術館)両氏から貴重な御助言と御意見を、大森哲也(足利市立美術館)、河野エリ(とちぎ蔵の街美術館、21年現在・栃木市教育委員会)、黒田佳雄(銀座 黒田陶苑)、出原均(兵庫県立美術館)、中ノ堂一信、廣岡和高、廣岡正次(ギャラリーヒロオカ)、川北(松崎)裕子(益子陶芸美術館、21年現在・パナソニック汐留美術館)、森嶋篤雄(近江牛 毛利志満)、森嶋利成(同)、八木明の各氏および思文閣、Joan B. Mirviss LTDから御意見・御協力をはじめ資料と情報の御提供を賜りました。

また、北大路魯山人の事蹟については吉田耕三、白崎秀雄、清水真砂(世田谷美術館)、山田和各氏の報告と著作から多くを学び、生前刊行された図録類については関係機関が所蔵するもののほか、「北大路魯山人資料室」(<http://www.rosanjin.net>)を参照しました。

末筆ながらここに記し、心より御礼を申し上げます。

(2019.1.27 藁科記)

本稿で紹介した北大路魯山人が太田多吉より譲られた、本阿弥光悦作と伝えられる赤楽茶碗の銘「山の尾」について、白崎秀雄が『淡交』に連載(1978年1月-80年12月号)した益田孝(鈍翁)の評伝「益田鈍翁」では、1978(昭和53)年6月14日に取材した「鈍翁愛顧の道具商伊丹の番頭であつた柴田桂作」の談話として、「光悦の茶碗は、鈍翁が箱に『山の尾』と銘をかき、それを太田さんは魯山人に贈ったのです」とあり、白崎は「このたび、本稿を綴るにあたって持主に問合せてみると、果して箱は鈍翁であつた」と記している(連載第33回、1980年9月号)。これは『光悦赤茶碗圖 二葉』に魯山人が記した、

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て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

という銘の由来と矛盾する。

ただし、白崎が連載を基に大幅に改稿した『鈍翁・益田孝 下巻』(新潮社、1981年)では、雑誌連載時に箱書が鈍翁であるとする箇所は改稿されており(同書、pp.126-127)、また「いささか事実を明かにして魯山人のため、追記したい」として、『星岡』第31号(1933年6月)に掲載された魯山人の手記「光悦手作赤楽雲文茶碗」を基に、「「山の尾」の銘も魯山人がつけた追銘であると、自らいふ」というめぐりによってみずからの取材との矛盾については言及しないままにエピソードを終えている(同、p.155)。このため、本稿でも『光悦赤茶碗圖 二葉』と手記「光悦手作赤楽雲文茶碗」により「山の尾」を魯山人の追銘とした。

*

筆者が近代日本陶磁史における古典復興について本格的な関心を持つことになったきっかけは、Louise Allison Cort氏(現・Curator Emerita for Ceramics at the Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery at the Smithsonian

Institution)が2004年に発表した“Japanese Encounters with Clay”(註292参照)による。氏のテキストと、そこに引用されている文献のオリジナルを読むことによって、2019年に開催された「没後60年 北大路魯山人 古典復興—現代陶芸をひらく—」展の構想を固めることができた。氏には展覧会の企画段階からさまざまな御助言とほげましをいただき、今回本稿の summary を訳していただいた。

本稿の加筆・訂正にあたっては、大長智広、花里麻理(茨城県陶芸美術館)、森孝一の各氏に全体を検討していただいた。特に、大長氏からは最初に加筆をこころみ段階で、北大路魯山人が用いた「作ゆき」と「土の仕事」という、ふたつのことばのあいまいさに筆者が引きずられているのではないかという御指摘をいただき、いくらか改善することができた。

このほか、薄井ゆみこ(城陽市歴史民俗資料館)、加藤桂子(荒川豊蔵資料館)、三本松倫代(神奈川県立近代美術館)、清水真砂(元・世田谷美術館)、堀宜雄(福島県立美術館)、原田光の各氏より近年の研究による見解や情報などの御教示をいただいた。また先行する方々の成果として、鄭銀珍(大阪市立東洋陶磁美術館)、下村奈穂子(根津美術館)両氏の調査と研究は、大いに参考となった。

皆様方に改めて御礼申し上げます。

(2022.2.16 追記)

スクラップブックによる。ただし最終版が収録されたマイクロフィルムでは当該記事を確認できない。

- 341) 大槻倫子「古陶磁技法の再活用」、出川哲朗「黒陶について」樋田豊郎、稲賀繁美(編)『終わりにきれない「近代」八木一夫とオブジェ焼』美学出版、2008年、pp.121-148、151-173

*

八木一夫は1950年代以降、長く茶陶の発表からは遠ざかっていた。彼が魯山人や石黒宗彦について文章を記した1964、65(昭和39、40)年は、彼が古典、あるいは茶陶に対して最も自分との距離を感じていた時期だったのかも知れない。

1966(昭和41)年11月に開催した「八木一夫《壺》展」(壹番館画廊、銀座・東京)で発表した作品群のなかには60年代の一時期避けられていたように見える「新しいものと古典との結婚」を前面に示したものが存在する。特に《信楽大壺》(現・柳澤コレクション)は壺の胴に大きく縦の裂け目を入れた作品で、原型を用いてはいないものの魯山人が古人に倣って壺の口を欠いて焼成した手法に似ている(註299、300参照)。胴に裂け目を入れることで壺を「壺ならざるもの＝オブジェ」に転化しているが、その裂け目は古伊賀の水指「破れ袋」(17世紀初期、五島美術館蔵)や川喜田半泥子の水指「欲袋」(1940年、石水博物館蔵)などと同時に、ルーチョ・フォンタナ(1899-1968)のカンバスや陶による「空間概念」の諸作に通じる。魯山人の手法を批判してからわずかしか時を経ずに制作された本作品は、古典と現代が強く結びついた作例として、八木の最も成功した作品だろう。

この後、八木が茶陶を発表することになるのは1970(昭和45)年からだが、このころ彼は小森松菴と交流があった。彼が広がる一ヶ月前に刊行された松菴の作品集『茶杓』に寄せた文章で、松菴の自宅で利休、宗旦、織部などの茶杓を見た経験について記している。

……私は自問とも自答ともつかない感想を洩らしながら、や・暗い電燈で畳の上に並べられた茶杓を透かし眺め、その微妙な表情の変化、展開、転調、収斂のさまを味わった。そして、それらはまさに私自身の現在の状況、或いは予想される行方とも考えられる形象がそこに提示されたように感じさせる。茶杓自体については解らぬが、その微妙が示す情況に共鳴し、または抵抗する私の内部そのものを、私自身で問いたがず必要をも感じた。そうと予想して、小森さんは私をこの夜に招じたのかもしれない。

(ルビ原文のまま、傍点引用者)

かつて、「現代にたちむかう」ことを掲げていたひとりの陶芸家は茶杓を手にし、「その微妙が示す情況に共鳴し、または抵抗する私の内部そのものを、私自身で問いたがず必要」を感じている。彼にとって松菴との出会いは、再び茶陶あるいはさまざまな古典と向き合う大切な契機となっていた。

その一方で、八木は魯山人論を発表した前後から早すぎた晩年まで、黒陶の制作が制作活動のなかで大きな比重を占めている(彼が黒陶による制作をはじめて手掛けたのは1957年とされている)。

杉浦澄子『陶芸家との対話 下』雄山閣、1975年、pp.[105]-124、[301]-321 *小森松菴および八木一夫との対談。

八木一夫「小森松菴さんのこと」小森松菴『茶杓』六耀社、1979年 *別冊子

八木一夫、小森松菴『「対談」素人の視点』『刻々の炎』寝々堂出版、1981年、pp.329-341 *1974年1月、「土の

子窯開窯記念」(伊勢丹、新宿・東京)のさいに行われた対談だが、「初出一覧」には1973年とある。

林屋晴三「茶碗におもう」『伝統に生きる茶の造形 現代の茶陶百展』読売新聞社、1982年

嶋田正(編)『パンリアル美術運動の旗手 三上誠 評論・日記』三上誠資料館、1995年、pp.335、350-351 *1967年5月11日、68年6月24日の項。

葉科英也「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.251、262

- 342) 瀧一夫は柳原義達と同じ1931(昭和6)年に東京美術学校彫刻科塑像部に入学した。33年に低学年の出品を禁止されていた第14回国産美術展覧会に「瀧雅童」の名で《女の首》を出品し、このため1年留年させられたという。柳原は前年の第13回展に《女の首》が入選しているが同じような措置はとられていない。これは33年7月、「本校生徒心得」に「公私展覧會へ出品シ得ルモノハ本科第三學年以上ノ生徒ニ限ルノ本科第二學年以下及圖畫師範科ノ生徒ハ公私展覧會ニ出品スルコトヲ得ズ」という規定が加えられたことと関係があるが、規定に抵触していたとすれば瀧はそれまでに休学ないし留年していたことになるが不明(瀧が雅号を用いて出品しているのもこのためか)。彼はその後38年に卒業した(柳原は36年卒業)。瀧と柳原は在学時期だけではなく、瀧が入学以前から清水多嘉示(1897-1981)に学び、柳原は在学中彼に私淑しており、その「組立ての美しさ」(柳原)をともに学んだ点で共通している。

瀧は卒業後陶芸に向かい、瀬戸市陶磁器試験所や国立京都陶磁器試験所に勤務しながら制作し、後年は佐賀大学で指導した。

鈴木健二「近代造形からの展開」『現代日本の陶芸第五卷 創作陶芸の展開I』講談社、1984年、p.145

柳原義達「私と彫刻 反省の歴史」『柳原義達美術論集 孤独なる彫刻』筑摩書房、1985年、p.188

財団法人芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史刊行委員会(編)『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第三卷』ぎょうせい、1997年、p.633

- 343) 柳原義達「日本陶芸の敗北—現代国際陶芸展をみて—」『藝術新潮』第15巻第10号、1964年10月、p.63

*

柳原義達のこの展覧会評は現在題名ばかりが独り歩きしている感がある。彼我の優劣を論ずるようなジャーナリストティックな題名(東京オリンピックはこの直後に開催された)に対して、評そのものは真摯であり、海外の作品に対しても評者なりの造形観に立って批判している。いたずらに日本ばかりを批判しているわけではない。このことから、題は掲載誌の編集部によって付けられたと考えられる。

榎本徹「日本陶芸は敗北したのか—1964現代国際陶芸展が問いかけるもの—」、花井素子『「現代国際陶芸展」の記録と証言を追って』『開館15周年記念展 1964 証言—現代国際陶芸展の衝撃』岐阜県現代陶芸美術館、2017年、pp.86-88、89-91

- 344) 註343、pp.63-64

- 345) 《德里圖》(1930)画賞

魯山人小品畫集刊行會(編)『魯山人小品畫集 第四輯』便利堂中村竹四郎、1933年

まあ、二十年も前にあつめてそのまゝだから……箱はボロボロ

まあ、よう見とけ…と仰言る。

どんな名器でも、よく勉強してしまえばもうそれだよんだ。そのまゝついでに。そういうもんだよ。

白井史朗(文)、原田忠茂(撮影)「実験茶會 一北大路魯山人邸の一」『淡交』第10巻第9号(通巻第99号)、1956年9月、pp.98-99

- 324) 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.85

おわりに

- 325) 吉田健一「辻留」『吉田健一著作集 補巻一』集英社、1981年、p.188
- 326) 吉田健一(1912-77)は「辻留」の冒頭、「辻留は三代に互る京都の懐石料理の名流が使つてゐる屋敷で、さういふ一流所だから、京都に行つて「辻留」といふ料理屋を探しても、そんなものはない。然るべき屋敷かお寺に席を設けて、辻留に頼んで出張して貰ふのである」と記している。註325、p.187
- 327) 辻嘉一はうづわを用いた以外にも、註307に引用したように、魯山人が歿する前後に刊行した自著に対談を掲載したり、つぎのように題字や見返しに彼の書を用いた例がある。
辻嘉一『味噌汁三百六十五日』婦人画報社、1959年
*装画は杉本健吉。
- 328) 「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.80-88
- 329) 辻嘉一『懐石傳書 向附』婦人画報社、1964年、pp.223-224
- 330) 湯木貞一、辻静雄『吉兆 料理花伝』新潮社、1983年、p.216
- 331) 辻嘉一「拝謝回想 魯大人の味覚」『献立帳』三月書房、1968年、pp.204-208
湯木貞一、辻静雄『吉兆 料理花伝』新潮社、1983年、pp.214-215
- 332) 八木一夫「魯山人の陶器について」『日本美術工芸』第305号、1964年2月、p.61
- 333) 註332と同。
- 334) 八木一夫は亡くなる直前に出演したNHK教育テレビの番組「私の自叙伝」でつぎのように語っている。

……たとえば、現代人の語彙——現代というものは、昔の語彙を使っていたら、どうしてもだめだといったような感じがしたわけです。万葉的な言葉をいま用いてたら、現代人の心の状態、世界みたいなものは、どうしても表現し得ない。現代は現代の語彙を使わなければいかんじやないかというようなこと。そういうようなところもありまして、いわゆる造型的な意味のアルファベットを自分でこしらえていこう、発見していこうじやないかということで「オブジェ」というようなものを始めたわけなんです。これは自由な展開が出来そうでした。

八木は「語彙」という単語を用いているが、彼の同志であった山田光(1923-2001)は生前自作のミニマリスティックな作品について「ボキャヴェラリーがすくない」と語っており、「語彙」「ボキャヴェラリー」は彼らにとって重要なキーワードであったのだろう。

ここで、八木が「虚平」の名で句作をしていたという鈴木治(1926-2001)の回想と、山田がふとした折にみずからの心情を表明する手段として自由律俳句を作っていたことが思い出される。八木たちにとって轆轤でひかれたうづわは「みんな閉う」なるものだった。つまり、定形である。彼らの個人的な体験に止まらず京都における新傾向俳句や自由律俳句の展開を参照しつつ、彼らが近代俳句における定形/非定形の問題を轆轤によって制約されるやきものに当てはめていた可能性について検証する必要がある。後年「オブジェ焼」と呼ばれることになる彼らの作品は関係者ですらしばしば誤解がみられるが、単に陶を素材として抽象彫刻に擬した作品を制作するだけでは成立しなかったと考えられる。

八木一夫「私の自叙伝」、鈴木治「八木さんのこと」『刻々の炎』駸々堂、1981年、pp.17-18、360-361 *「私の自叙伝」は1979(昭和54)年2月1日にNHKで放映された「私の自叙伝」を活字化したもの。

- 335) 引用文中、「姉」は「美しいさま」を意味する。「しなやか、たおやか」の「優」に同じ。八木一夫の歿後刊行された『刻々の炎』(駸々堂、1981年)では女偏に幻をあてているが初出の方が文意に適っている。読みは、「ヨウなる」か。八木一夫「魯山人の陶器について」『日本美術工芸』第305号、1964年2月、p.64
八木一夫「魯山人の陶器について」『刻々の炎』駸々堂、1981年、p.173
- 336) 花里麻里「八木一夫と清水洋の革新性についての試論 土とフォルムをめぐって」『八木一夫と清水九兵衛 陶芸と彫刻のあいだで』公益財団法人菊池美術財団、2017年、p.6
- 337) 八木一夫には石黒宗磨の作品に接した経験について記した文章がある。

そのときの私は、石黒さんの仕事の裏うちとなっているはずの、「古典」という古色の型を感じたりはしなかった。むしろ、作者個人だけにとどまらず、現代そのものにも生きている感覚や、瀟洒な好み、造りのたしかさと柔軟性、そんなものに感心させられていたという記憶がある。

いまにして思えば危険であった。もしあのとき以来あの鮮烈の魅力にわれわれがとりつかれてしまっておれば、果たしてその後はどうなっていたことか。若く、いまよりも純粋な感性であつたろう未熟のわれわれが、未熟の解釈のまま表皮的にその魅力へのめりこんでいったとしたら——。……(後略)

八木一夫「石黒宗磨さんのこと」『淡交増刊 No.16 現代工芸10人集』通巻第219号、1965年5月、p.46

- 338) 八木一夫「魯山人の陶器について」『日本美術工芸』第305号、1964年2月、p.64
- 339) 桑原武夫の『現代日本文化の反省』は、1946(昭和21)年の発表直後大きな反響を呼んだ「第二芸術—現代俳句について—」(『世界』9月号)をはじめ、翌年発表された「横光利一氏の『秋の日』」(『文藝』4月号)などを収録。筆者には「現代俳句に人生を盛ることが、いかに困難であるか……」(「第二芸術—現代俳句について—」、傍点引用者)という一節などは著者から八木一夫への問いのように思われる。同書は48年の二刷以後『第二芸術論 現代日本文化の反省』と改題され、52年に河出書房市民文庫より刊行されている。
- 桑原武夫「第二芸術—現代俳句について—」『桑原武夫集 2 1946~1950』岩波書店、1980年、p.137
- 340) (無署名)「京の前衛陶器米岡美術館へ」『夕刊朝日新聞』大阪本社版、1950年3月28日、p.2 *関係者が所蔵する

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、pp.18-19 *目次の筆名は「乃木一仁」。

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、pp.59-60

林屋晴三「伊東祐淳先生の古玩」『古玩の世界 伊東コレクション』渋谷区立松濤美術館、1986年、p.8

308) 西脇順三郎「あとがき」『じゅんさいとすざぎ』筑摩書房、1969年、p.222

309) 魯山人の文章と比較できる長谷川三郎の文章としてつぎのようなものがあげられる。

長谷川三郎「古典は我々のものである」『自由美術』第2号、1940年5月、p.1

長谷川三郎「土と空気と」『MUSEUM』No.2、1951年5月、pp.16-19

長谷川三郎「簡素」『ノグチ』美術出版社、1953年、n.pag.

310) 北大路魯山人「私の作陶体験は先人をかく観る」平野武(編著)『独歩—魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、p.11

311) 註310と同。

312) 註310およびつぎを参照のこと。
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.2

313) 註310、pp.11-12、27

314) 註310、pp.22-23
この発言は、ほかにも見られる。

(北大路魯山人)「魯山人語 “瓜の蔓に茄子”」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.28

*

魯山人はこの講演に先立つ1947(昭和22)年から翌年にかけて『陶磁味』に「或日の長次郎と利休」を寄稿し、同じような主張を試みようとしている(未完)。

北大路魯山人「或日の長次郎と利休(序説)」『陶磁味』第2号、1947年11月、pp.15-17

北大路魯山人「或日の長次郎と利休(序説二)」『陶磁味』第3号、1948年6月、pp.12-16

315) 柳宗悦「利休と私」『柳宗悦全集著作篇第十七卷』筑摩書房、1982年、p.119

316) あるいは堀口捨己は、「利休の茶碗」(初出:1949年)のなかで、「……利休なくしては生まれ出てこなかった茶碗」としている。

満岡忠成「茶陶鑑賞史」加藤唐九郎(編)『茶道 器物篇(四) 卷の十五』創元社、1937年、p.520

満岡忠成「茶陶鑑賞史」『日本人と陶器』大八洲出版、1945年、p.159

堀口捨己「利休の茶碗」『利休の茶』鹿島出版会、1990年(復刻版)、p.768

317) 註310、p.20

318) この変化がいつごろ起こったかについては現在明らかではない。1934(昭和9)年から翌年にかけて行われた所蔵品の売却(「北大路家蒐蔵 古陶磁展覧會」)に「山の尾」が含まれていたことが変化を考える材料になると思われる。

319) 樂は《獅子留蓋瓦》と樂茶碗の関係について、「力動に溢れた个性的世界」から「非個性の静の世界」への転換ととらえており、この「飛翔の転換点」に利休の存在を位置づけている。

……長次郎茶碗は長次郎一人ではなしえなかったものであり、利休という同伴者の存在があつてこそ生み出し得たものであり、利休は長次郎の極から極へと飛び越える飛翔の導師であつたとも言えるのではないだろうか。

樂吉左衛門「長次郎茶碗にうかがう利休の美意識」『茶碗の美 第一巻 茶陶の創生』淡交社、2004年、pp.125-126

320) 註310、p.21

321) この魯山人の発言は7月7日、辰野隆(1888-1964)、谷川徹三(1895-1989)、小山富士夫が訪問した時のもの(『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号の奥付の発行日は7月1日)。

神奈川県立近代美術館で開催された「日本古陶磁展」については1953(昭和28)年7月の『陶説』第4号には「凡そ百二三十点の多きに及んでいる」とあり、同誌第6号に「その図録が小山富士夫理事の手によつて美術出版社から発行された」とある。これは「日本古陶磁」を特集した『三彩』61号(8月10日発行)のことで、主要な出品作品が紹介されている。同誌によると、魯山人の発言にあつた「彌生式土器(命名されたもの)」とは、1884(明治17)年に本郷弥生町で発見された発見された場所から時代(様式)の呼び名となつた壺(《本郷弥生町出土壺形土器》東京大学総合研究博物館蔵、重要文化財)のことであることがわかる。また、長次郎については無銘の黒樂茶碗、魯山人に「よわい」とされた光悦は「伝光悦作」として黒樂茶碗銘「ビク」がそれぞれ掲載されている。後者については解説の末尾に「果して真作であるかどうかは今後の研究にまつことにしたい」とある。

「山莊往來」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.105

「陶説ニュース(一) 日本古陶磁名品展」『陶説』第4号、1953年7月、p.27

(執筆者不明)「グラビヤ版解説 2 彌生式土器壺」、「同 12 長次郎黒樂茶碗」、「同 13 黒樂茶碗伝光悦作 銘ビク」『三彩』61号、1953年8月、pp.43-44、46-47
(佐藤生)「編集後記」『陶説』第6号、1953年9月、p.34

322) 「瀬戸黒の話」は、平野武(雅章、1931-2008)が魯山人の歿後に編纂した『独歩—魯山人芸術論集』(美術出版社、1964年)以後、魯山人の書籍に掲載されているが、現在初出が確認できない(同書では1953年の執筆としているのみ)。やはり平野の編纂による『魯山人著作集 第一巻 陶芸論集』(五月書房、改訂版1993年)の「改題」(p.495)によれば「山莊往來」と同じく1953(昭和28)年の『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号に掲載されたといわれているが、同誌にこの文章は掲載されていない。ただし、内容から晩年のものと考えられる。

北大路魯山人「瀬戸黒の話」平野武(編著)『独歩—魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、pp.65-66

*

冒頭に語られている「最近見たもの」が神奈川県立近代美術館の「日本古陶磁展」だった可能性は、さきの「山莊往來」での発言との整合性から低い。

『三彩』には瀬戸黒茶碗が1点掲載されている。
小山富士夫「作品と解説 2 瀬戸黒茶碗」『三彩』61号、1953年8月、p.[54-55]

323) 参考までに1955(昭和30)年8月、魯山人が『淡交』の企画で行なつた「実験茶会」(註231参照)の際に用いた茶碗について紹介したい。彼は「一人に一つずつ名盤をもたせるんだよ。それが、ほんとうの御馳走というもんだ」と語り、茶碗を選んだ。

床間とは拓本の佛像がかつている。その舟に、茶盃が無雑作にふせてある。それを一つ一つ指し乍ら、

青井戸・長次郎・古瀬戸・ノンコ・對島・一入・吳器・宋窯黒・御本……

は、秦秀雄による「趣味人を探る 内貴清兵衛氏」に
くわしい。

……問題を本論にすゝめて趣味人としての氏を語つて行
かう。彼は今はやりの瀬戸系焼物のコレクターとなつた。
これ迄佛像を蒐め、支那古陶を買ひ、其他硯でも、墨で
も漆器でも佛器でも、凡そ美術と名のつくものなら人形で
も玩具でも見のがさなかつた。然し惜しいかな、京都とい
ふ舞臺が悪い。ものはあつてもあそこは人物が乏しい。倒
互ひにせりあひもみあひをやつて勵み合ふ事が無い。そつ
と道具屋から買つて一人楽しむやり方で、東京のやうに
騒がない。

彼はいつの間にか取残された感があつた。言はば趣味
界の田舎者になつた感が無いでは無かつた。

だが多感にして多分に情熱的なる彼がいつ迄舊態を續
けやう。彼はふとしたはづみで瀬戸、織部、志野を識つた。
識つたら最後、度胸よく買ひ出した。蒐め出した。そして
去年の暮から漸くその緒についた彼の蒐集は、今や百點
や千點ですまされない迄に立ちいたつた。而して瀬戸系
のものから、やがては唐津系統のものにも及び、唐津の
蒐集家倉橋藤治郎、北大路魯山人兩氏のものなど見て
少し立ちおくれの感をいまいましてみる。(らしい)

(越前京太郎「趣味人を探る 内貴清兵衛氏」)

秦の文章を信頼するならば、清兵衛の国焼の収集は
1932(昭和7)年の暮以降に本格化したことになり、魯山
人たちによる志野古窯の発見・発掘以降のことになる。

「百點や千點ですまされない」収集品の全貌について
現在知ることは不可能だが、1940(昭和15)年におこなわ
れた2度の売立目録などからその一端を知ることができる
(表2)。

表2: 内貴清兵衛による国焼収集

A. 『陶磁』第9巻第3号(1937年8月)	
図版番号	品名
6-A	瀬戸天目釉双環耳牡丹唐草文佛花器
B. 『原色版 陶磁大観 第一巻 瀬戸』(アトリエ社、1938年)	
図版番号	品名
3-下	黄瀬戸香爐
5	織部瓜形向付
C. 『當市 内貴家所蔵品入札目録』(京都美術俱樂部、1940年5月)	
目録番号	品名
233	黒織部沓茶碗 猿ノ繪
234	志野萩ノ繪大鉢
235	志野草ノ繪額皿
236	織部梅ノ繪菱形火入
237	織部手口水指
238	織部誰袖平鉢
239	鼠志野艸花四方鉢
240	黄瀬戸瓶子式花生
241	志野杜若額鉢
242	織部水指
243	織部松皮菱火入 一對
244	繪唐津栗座火入
245	志野沓茶碗
246	斑唐津德利
247	織部細火入
248	繪唐津茶碗 唐草
249	志野四方火入 橋ノ畫
250	唐津筒茶碗

251	繪唐津筒茶碗
252	織部松皮菱香爐
253	斑唐津筒茶碗
254	織部梅繪香合
255	古瀬戸耳付香爐 銘玉藻 銀火舎 松浦鎮信箱
256	繪志野丸形向付 五客
257	織部寄向付 五客
258	黄瀬戸茶入
259	繪唐津香爐 銀火舎
260	織部福良雀香合
261	志野小香爐
262	黄瀬戸六角酒呑
263	古萩ノギ向付 五客
264	瀬戸菊形向付 五客
265	古萩銀杏形向付 五客
266	瀬戸菊形大皿
*この他、青磁、白高麗、呉州赤繪、染付など。	
D. 『當市 内貴家所蔵品入札目録』(京都美術俱樂部、1940年6月)	
目録番号	品名
164	古織部瓜形向付 五客
165	織部六角香合
166	古瀬戸瓶子窯印花花瓶
167	志野筒茶碗
168	黒織部沓茶碗
169	繪志野丸形香合
170	朝鮮唐津方德利
171	古備前種壺水指
172	古織部引重
173	繪唐津盃
同	黄瀬戸平盃
同	繪唐津馬上杯
同	高取酒呑
同	紅毛白磁盃
*No.164はB、No.166はAにも掲載。	
**この他、青磁、古赤繪、木米、南蛮など。	
E. 楠崎鐵香『はぎやき』(盛運堂、1943年)	
図版番号	品名
1	茶碗古萩
11	茶碗古萩
35	筒茶碗古萩
36	筒面取茶碗古萩
57	向付しのぎ寫
65	茶碗古萩
66	茶碗古萩
68	手付水指
69	木葉形平鉢
71	菱形足付鉢
72	手付鉢
85	茶碗杏形
F. 満岡忠成『日本人と陶器』(大八洲出版、1945年)	
図版番号	品名
6	瀬戸花入
*1946年の河原書店版にも掲載。	
G. 西村貞『キリシタンと茶道』(全國書房、1948年)	
図版番号	品名
写真1	十字文俵手鉢(傳庄代焼)
写真2	燭台(織部焼)

(無署名)「(信楽灰被口かけ花入)」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.[56]

*

註293-296、299で引用した『魯山人・生活誌 獨歩』に掲載された魯山人の作品についての註は無署名のため魯山人の周辺が執筆した可能性もあるが、彼が自邸内に設けた「夢庵」(註226参照)は千利休(1522-91)の孫である宗旦(1578-1658)による「又隠」(裏千家)を範としたとされており、「(備前まな板形長向)」にみられる「宗旦でも居たら……」は魯山人本人の関心が理解できていなければ記されない内容であると考えられる。また、「(信楽土の壺)」には「私も製作に当って……」ともあり、これらは自筆あるいは口述筆記であると判断した。

300) 『魯山人・生活誌 獨歩』に原色版で掲載された壺は「北大路魯山人の芸術」(国立近代美術館ほか、1963-64年)の図録に《伊賀袖口かけ壺》として図版掲載されているが、作品リストにはcat.no.127の《灰被壺》とある。

301) 白崎秀雄によれば、魯山人の最晩年の作品とされるもののなかには弥生式土器のほかにも、「口が広く高台のよく張った、漢の縁袖の壺に似たもの」や「六朝あたりの越州窯の四耳壺をアレンジしたような壺」も制作されていたというが、はっきりしない。仮に後者が1958(昭和33)年3月の「第五十四回北大路魯山人展」(高島屋、日本橋・東京)の図録に掲載されているものであるとすれば、図版で判断する範囲内ではあるものの白崎の形容は疑問である。

最晩年の作品に限らず、魯山人の作品については調査や比較検討は充分ではなく、今後更にそれらを重ねる必要がある。

白崎秀雄『北大路魯山人(下)』ちくま文庫、2013年、p.339

302) イサム・ノグチ、北代美和子(訳)「日本でのプロジェクト」『イサム・ノグチ エッセイ』みすず書房、2018年、pp.115-[119]

303) 北大路魯卿「土器のよさのことなど」『古美術』第154号(第13巻第11号)、1943年11月、p.19

304) 註303と同。

305) 蘆科英也「勅使河原着風の立体造形」『草月とその時代 1945-1970』草月とその時代展実行委員会、1998年、pp.27-29, 31

306) 註303と同。

*

「土器のよさのことなど」には「支那や朝鮮のものは既に分り切つてゐる」とあるが、1941(昭和16)年11月に描いた明末の呉須赤絵を描いた絵の添え書きに「この鉢の／赤と墨線の／流れ 稍々わが／意を得たり／形は柔かみ／乏しく／まねても／まねても駄目也」と記している。『辻留の和食器入門 料理を想いいうかべながら器を考える』中央公論社(別冊暮らしの設計No.1)、1985年、p.68

307) 内貴清兵衛は1955(昭和30)年に亡くなった。

魯山人歿後の座談会で、廣田松繁と吉田耕三は清兵衛と魯山人の交流について語り合っている。

廣田 死ぬまで内貴さんの事悪く云はなかつたですね。

吉田 それはもう内貴さんだけは特別でした。内貴さんが亡くなるまでお茶碗送つたりしてました。内貴さんも又北大路さんとなると大変な気の入れ方でした。北大路先生の悪口は内貴さんのところでタブーでしたからね。

廣田 肝胆相照らすものがあつた人だね。

吉田 北大路さんの才能を認めてのびのびとその芽を延ばした点、内貴さんの貢献は大きいものです。

秦秀雄、真船豊、小山富士夫、廣田松繁、吉田耕三、佐

藤進三、黒田領治(司会)「天上天下唯我独尊一北大路魯山人氏を偲ぶ」『陶説』第85号、1960年4月、p.70

*

魯山人は亡くなる三ヶ月前の1959(昭和34)年9月におこなった辻嘉一との対談で、清兵衛について語っている。

辻 お父さん(引用者註：内貴甚三郎)は、あんまり美術はわからなかつたかな。

魯山人 普通の趣味があるのやね。だからまあ、山陽の額かけるとか、そんな程度のことだね。それでも鉄斎の絵か何か知らぬが、ぼくが行った時に、鉄斎の三幅対がかかつていたがね。そういう美術は好きな、というんじゃないけれど……。

辻 茶人ではなかつたですね。

魯山人 まあ……茶があればいいんだけどね。

辻 内貴さんも茶はなかつたな。

魯山人 ない。

辻 煎茶だったか？

魯山人 煎茶もあらへん、何にもない。そら、まあ、それぞれが無茶苦茶ですわ。

辻 陶器はわかつてはりましたか。

魯山人 わからへんで、おれが教えてやった。

辻 大体に分っていたのは絵画ですね。

魯山人 そうや、何となしに絵が好きやった。古いものといつても、せいぜい大雅か夢窓ぐらいで、うんと古いものは分らへんや、そこへゆくと、憚りながら吾輩とはまるで違うんだけど、そんなこというてもしょうがないから、おつきあいにその話をして、美術のことに關しては僕が教えたようなもんや。陶器なんかぼくが教えて、なんぼもうけたか分らぬ。

辻 しかし、内貴さんという方は、たいしたお人やつたね。

魯山人 まあいい人だったね。

(辻嘉一、北大路魯山人「北大路魯山人様との対談 独歩の舌」)

この対談には全体に強氣と嘆息が入り混じったような印象がある。「美術のことに關しては僕が教えたようなもんや。陶器なんかぼくが教えて、なんぼもうけたか分らぬ」と語っている魯山人であるが、絵画などはさておき、陶器については彼の自負ばかりではなかつた。

林屋晴三は昭和期における国焼の代表的な収集家のひとりとして、清兵衛の名をあげている。

日本の国焼の蒐集としては、明治年間におけるモールス・コレクション(ポストン美術館蔵)が夙に有名ですが、昭和に入ってからでは、関西の山口吉郎兵衛氏、内貴清兵衛氏と東京の伊東祐淳氏、竹内金平氏の蒐集が知られていたようで、戦前の刊行物に所載されている国焼の多くは、所蔵者として四氏の名が記されています。ことに東京では、いつしか国焼といえば伊東コレクション、伊東といえば国焼ということになっていたようですが、まことに残念なことにそれら四千点のコレクションのほとんどは戦災で消失してしまったのです。さらに内貴コレクション、竹内コレクションも戦後に散逸してしまって、いまでは山口コレクションの滴翠美術館と私が勤務している東京国立博物館がもっとも大きなコレクションといえるかもしれません。しかし博物館のそれとても国焼のコレクションとしては貧弱なものです。そうしたことから伊東コレクション四千点の焼失は、日本の地方窯研究の上でも痛恨の極であったのでした。

(林屋晴三「伊東祐淳先生の古玩」)

清兵衛が国焼を収集するにいたった事情について

連中はしきりと首をひねる。亭主はにやにやしなから鹽せんべいの盆をすゝめて、薄茶所望の向きへメキシコの製だといふ色繪の平茶盃に茶を點てゝゐる。たうどう兜を脱いだ客へ亭主は語る。

「黒刷毛の間に富士山の頂のやうな白釉が見えるでせう。作者に因みもあるので「富士」と銘をつけようと思ふのですが、さて「白芙蓉」か「黒芙蓉」かと迷つてゐるんですよ。」

「富士……富士夫、まさか小山さんぢやあるまいね。」
「さうなんですよ、小山さんの近作ですよ、うれしくてね、毎日喫んでゐるんです。この間も伊賀から出て來られた菊山さん(引用者註：當年男か)が感心されましてね……」
「さうか、やつぱり茶盃は、慾氣と邪念を離れたものでなくては頂けないね。」

辻嘉一「第一年 八月 午睡の後」『懷石茶事二ヶ年』河原書店、1950年、pp.56-57 * 初出(『茶道月報』)未確認。

- 285) 小山富士夫「茶陶の歴史」山口県教育庁文化課(編)『伝統の萩焼と高麗茶碗 古萩 伝統の萩焼と高麗茶碗・古萩名品展実行委員会、1975年、p.107

- 286) 石黒宗麿「北大路さんと私」『現代の眼』108号、1963年11月、p.4

この文章はつぎに再録されている。

石黒宗麿「自身が執筆した文章③個展の推薦文や批評・追悼など その4 「北大路さんと私」小野公久(編)『石黒宗麿データブック 第1集』射水市新湊博物館、2016年、pp.26-27 * 註を附す。

石黒宗麿「北大路魯山人について 北大路さんと私」東京国立近代美術館(編)『美術家たちの証言 東京国立近代美術館ニュース』『現代の眼』選集』美術出版社、2012年、pp.74-76

*

『陶説』第17号の消息欄にはこの時の宗麿の上京が記されている。

石黒宗麿氏 文化財所要にて七月十八日(1951)上京、鎌倉の西洋古陶展を見学、小山富士夫理事訪問、廿二日は陶々庵にて加藤庸九郎理事を交へ、桃李会推進の相談あり、魯山人氏訪問の上帰窯。

「石黒宗麿氏」『陶説』第17号、1954年8月、p.46

- 287) このことは、やはりかつて「陶界の五人男」のひとりだった柳宗悦、あるいは青山二郎などにも当てはまる。

柳宗悦、西澤笛敵、小山富士夫、杉原信彦「《座談会》重要無形文化財(工藝)をめぐって」『藝術新潮』第6巻第8号、1955年8月、pp.157-172

青山二郎「唐九郎を“鑑定”する」『藝術新潮』第13巻第1号、1962年1月、p.[63]

- 288) 杉鮫太郎「新生備前」『日本美術工藝』第168号(16ノ1)、1952年10月、p.36

山田和「年譜」『夢境 北大路魯山人の作品と軌跡』淡交社、2015年、p.376

- 289) 金重陶陽(談話摘記・矢田三千男)「ノグチ氏の仕事が訓えるもの」『日本美術工藝』第168号(16ノ1)、1952年10月、p.36

- 290) 参考になるものとして桂又三郎(1901-86)による雑誌『備前焼』(文献書房、1936年9月-40年5月?)の活動のほか、つぎの雑誌特集がある。
『やきもの趣味』第3巻第6号、1937年6月(備前焼研究號)

*

備前焼の研究史についてはつぎの書籍を参照のこと。

下村奈穂子『備前焼茶道具の研究』法蔵館、2016年

*特に「第一章 先行研究史」pp.19-28

- 291) 金剛荘での展覧会記録は未確認。
杉鮫太郎「魯山人に随伴して」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第2号、1952年9月、p.26

- 292) この事情についてはLouise Allison Cortの“Japanese Encounters with Clay”にくわしい(以下は薬科訳)。

(引用者註：1952年)8月、焼け具合を見るために魯山人とノグチが備前に戻ったさい、彼らはともに強い感動を覚えた。ノグチは一度の制作で直ちに成功を取めたことを喜んで(そのなかの備前の皿は、彼の神奈川県立近代美術館での展覧目録の表紙に掲載された)が、魯山人はさらに先のことを考え、彼の工房に備前式の窯を築いて欲しい旨を陶陽に依頼した。神奈川県立近代美術館(ノグチ)と高島屋(魯山人)の個展がそれぞれ終了した直後の10月、陶陽と助手たちは北鎌倉に到着した。彼は築窯に六週間を費し、魯山人が備前の土を用いて準備していた仕事を助けたばかりではなく、蓄えられていた土や釉薬によって試験をおこなった。ところが翌年春の窯焚きのおり、魯山人は焚き方を指図しようとする陶陽に怒った。二人の間で激しい口論となり、陶陽が備前に帰った時、彼は所蔵していた魯山人の作品を全て壊した。

この記述に関する原註はつぎのとおり。

筆者(引用者註：Cort)による金重晃介(陶陽の三男、1943年生)へのインタビューによる(伊部にて、2001年3月30日)。

ところで、魯山人と陶陽の仲違いを目撃したアメリカ人にも、当時若い陶芸家だったJ.B.ブランク(J.B.Blunk)がいる。1952年、彼は山口淑子の紹介によって魯山人の工房で働き始めたが、翌年陶陽の工房に移り、彼の許で14ヶ月を過ごした。57年、陶陽が初めて渡米した折、最初の滞在先はカリフォルニアにあるブランク宅だった。アメリカ滞在中、陶陽はノグチに会うためにバリーに向かった。晃介によれば、ノグチは陶陽をナイト・クラブに連れて行ったという。

(忠成)「山莊に劃期的備前窯」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第2号、1952年9月、p.27

Louise Allison Cort, “Japanese Encounters with Clay,” in *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics: A Close Embrace of the Earth*, Louise Allison Cort and Bert Winther-Tamaki (Washington: Smithsonian Institution, 2003), pp.139, 190.

- 293) 魯「寸感 古備前・新備前」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.105

294) (無署名)「(備前 たゞき平鉢)」註293、p.[58]

295) (無署名)「(備前まな板形長向)」註293、p.[59]

296) (無署名)「(銀刷毛の壺)」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第2号、1952年9月、p.[14]

297) 昭和10年代に制作された《乾山風金彩繪替皿》などがある。

『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.104, 107, 207 *cat.nos.65, 66

298) 辻義一「魯山人の言葉 金彩銀彩」『魯山人の器と料理』角川ソフィア文庫、2015年、pp.122-123

299) 同誌第3・4合本号の「(信楽灰被口かけ花入)」の自註にも「口カケは古人の工風を学んだもの」とある。
(無署名)「(信楽土の壺)」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第1号、1952年6月、p.[13]

この展覧会は医師の岡部敢(?-1963)による個展だった。「無暗に賞めた広告文」は未見。岡部は当時魯山人に北鎌倉の窯で自作の茶碗を焼いて貰うような関係があり、岡部の歿後の座談会では「最後には北大路さんのお弟子さんのようでしたね。本当のお弟子以上につかえてました」(廣田照)と偲ばれている。

日記に「無暗に賞めた広告文を見てわざわざ見に行つた」とあるように、小林は魯山人との交流が途絶えた後も彼に対して一定の関心を持ち続けていたことが判る。

一方、魯山人の側も1953(昭和28)年ころに小林とたまたま出会ったさいの感想を公表しているが、そのトーンはきわめて冷淡である。

(北大路魯山人)「魯山人放談 先生と君と」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、pp.35-36 * 口述筆記か。

邑木千以「愛蔵辯あり 十九 岡部敢氏」『日本美術工藝』第178号(16/11)、1953年8月、pp.34-37

(無署名)「陶説ニュース(一) 岡部敢氏作陶展観」『陶説』8、1953年11月、p.37

加藤土師萌「セミ・アマ陶芸作家秀作選 私の意見」『淡交増刊 No.4 現代やきもの読本』通巻第137号、1959年8月、pp.98-99

藤岡由夫、田中作太郎、広田照、岡田宗叡、磯野風船子(司会)「座談会 脇本楽之軒氏、岡部敢氏を偲ぶ」『陶説』第123号、1963年6月、pp.38-45

小林一三『小林一三日記 第三巻』阪急電鉄、1991年、p.496

辻清明『辻清明 自伝 焔に生きる』日本経済新聞社、1996年、pp.79-83、87-91

晩年まで

278) (北大路魯山人)「魯山人放談 作陶への情熱」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.40 * 口述筆記か。

279) 白崎秀雄『北大路魯山人(下)』ちくま文庫、2013年、p.344

280) 小山富士夫は魯山人が日展に出品して落選した「木の葉の皿の五枚組」をフランスに送ったと語っているが、日展応募の経緯などは不明。

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、pp.523-524

281) 川喜田半泥子「乾山陶技の精神」『萌春』第55号、1958年5月、p.10

*

1950年、川喜田半泥子が『陶説』に発表した「陶工乾山」にはつぎのような記述がある。

シロートの私が生いきを申す様であります冷静に批判して、乾山でも仁清でも決して名工とは云えないと思います。仁清の轆轤を賞讃する方は多いようですが、本職の轆轤師としてアレ丈の轆轤が出来なければ一人前の轆轤師とは云えません。それなのに、乾山、仁清、と取上げて賞讃されるのは、此の二人は一般陶工のように中国や朝鮮などの古陶の模倣をせず、夫れぞれ獨自のものを作つたからであります。仁清に於ける木米、乾山に於ける乾也の作品を見ますと、木米や乾也の方が器用なのを作つております。

然し木米は木米で、乾也は乾也でありまして、仁清でもなければ、乾山でもありません。此ことは美濃ものゝ黄瀬

戸、織部、志野に就ても同様で、昔の陶工が不焼や出来そこないで捨てたものを發掘して、それをお手本で作つて喜んで買います。買う人も亦そんなものかと思つて買う。これでは昔のもの以上に優れた物の出来よう筈がありません。(川喜田半泥子「陶工乾山」)

半泥子の文章をそのまま読めば、彼の批判は「からひね会」に参加した荒川豊藏あるいは加藤唐九郎などに向くことになる。彼との交流が途中で絶えた唐九郎はおくとして、豊藏について考えれば半泥子が彼を批判しているとは考えられない。このため、本稿で紹介した古典復興を目指した「新古典派」とはべつに「昔の陶工が不焼や出来そこないで捨てたものを發掘して、それをお手本で作つて喜んでい」た動向があることをこの文章は示唆している。しかし半泥子が具体的にどのような動向を念頭においていたかについてはわからない。

川喜田半泥子「陶工乾山」『陶説』14、1954年5月、p.28

川喜田半泥子「無茶法師焼物年表」『隨筆 泥仏堂日録』講談社文芸文庫、2007年、p.31

282) E.H.カー、清水幾太郎(訳)『歴史とは何か』岩波新書、2014年(改版)、p.40

283) 石黒宗磨「(昭和15年12月2日消印 長谷川忠夫宛)」、「(昭和15年12月7日消印 川喜田久太夫宛)」、「(昭和15年12月9日消印 長谷川忠夫宛)」小野公久(監修)『石黒宗磨書簡集 第2集』新湊市博物館、2001年、pp.37-38 * 書簡 no.9-11.

284) 小山富士夫は1947(昭和22)年7月東京国立博物館囑託に採用され、49年文部技官となった。翌年9月文化財保護委員会の美術工芸課勤務を経て52年8月、文化財保護委員会無形文化課勤務。59年1月に文化財保護委員会無形文化課調査官となったが、60年秋に起つた「永仁の壺」の重要文化財指定解除問題によって、翌年7月文化財保護委員会事務局を辞任した。

この間、小山は魯山人に織部焼による重要無形文化財を受けるよう依頼したが拒絶されたという。

……私も焼物の方で重要無形文化財の指定のことで魯山人のところへ頼みに行つたが、君のいうことは何でもきくけれども、これだけは勘弁してくれといつて一切、位階勲等をうけることを拒んで、無位の真人ということばがあるが、魯山人はそのことばに値する人であった。

小山富士夫(口述筆記)「魯山人の人と芸術」『現代の眼』108号、1963年11月、p.2

*

小山は陶磁研究を志したはじめごろから実作にも関心を持ち、1925(大正14)年に瀬戸の矢野陶々(1895-1947)に弟子入りして以来、30(昭和5)年までの間は集中的に作陶にはげんでいる。28年に石黒宗磨と出会い、翌年には展覧会に出品した作品を川喜田半泥子に全て買い上げられるなど、「新古典派」たちとの交流は深かった。博物館に囑託として採用された47年ごろの作陶にも彼らとの親和性がうかがわれることが、当時の記録からわかる。

服加減の濃茶の香りを心行くまで味つて、茶盃を順関する。大きな黒刷毛茶盃は新窯のものとはわかるが作者はとでも判らない。腰削り、高臺もしつかりして、ろくろ挽き鮮やかに、茶溜りのきりゝと小深いのも井戸のそののやうに好ましい。それよりも白釉を下がけた上に黒刷毛を無雑作に塗らたくつたところが如何にも面白い。

「誰だらう、うまいもんだね。」

「大振りのところは半泥子かね。」

この後、1956(昭和31)年11月28、29日の2日間、同じ年の5月に第一期工事が完了した裏千家の茶道会館で荒川豊蔵、石黒宗麿、金重陶陽、加藤唐九郎、加藤土師萌による新作を茶陶として用いる「新しい陶芸の茶会」が催された。この茶会が催された経緯については現在明らかになつていないが、本項の宗麿と宗興の討論が契機になっていると考えられる。陶芸家たちの顔ぶれは作陶において「古典復興」を目指した者で構成されており、彼らの活動として本文中で後述することになる「からひね(乾比根)会」や「桃里会」と並ぶ重要性を持つている(むしろ、「用いる側」である受け手と直接向き合ったという点において、より注目される)。

荒川豊蔵、石黒宗麿、加藤唐九郎、加藤土師萌、金重陶陽「座談会 花々しき窯出し」『淡交』第94号、1956年4月、pp.36-44

(無署名)「茶道界の新旋風 新しい陶藝の茶会」『淡交』第103号、1957年1月、pp.[65-71]、74-85 *pp.82-85は陶芸家たちによる座談会。

273) 荒川豊蔵の指摘はつぎのとおり。

……天目茶碗から、なぜ「卯花壺」のような形に変化してきたか、ということ、そう簡単にはきめられない問題で、一部にいうように、織部の影響というのも、どうも納得がゆかない。それよりも、むしろエンゴロ(サヤ)にヒントを得たのではないかと考える。たとえば、天目茶碗をいれてややく、比較的小型なサヤを作るとき、サヤを手のひらの上のせ、茶碗の高台がうまく嵌りこむように、中からサヤの底をついてクボミをつくる。そうすると、自然、サヤの外側の底は外に張り出ることになる。そこに高台をつけさえすれば、サヤでも立派に茶碗として使える形となる。こうしたことが、あの志野や、瀬戸黒茶碗特有の形のうまれる、一つの機縁となつていないかと思う。……(後略)

豊蔵はこの文章に続けて傍証として手の指あとが残る無地志野茶碗を写真とともに示している。

この指摘が現在も妥当と考えられるかという筆者の問いあわせに対し、加藤桂子氏(荒川豊蔵資料館)より粘り気の少ない志野の「もぐき土」の特性上、薄作りは困難であろうと思われるので、豊蔵が指摘するように厚みのある筒状が形状的には失敗が少なかったと思われるという御回答をいただいた。ただし志野のなかには口縁が開いた碗形も少なからず存在するため、豊蔵が示した見解のほかに桃山期に新しいやきものという概念が加わった結果ではないかと氏はつけ加えられた。

荒川豊蔵『陶器全集4 志野』平凡社、1959年、p.8

豊蔵は以後も同じ観察を記している。

荒川豊蔵「美濃焼の伝統と技術」小山富士夫、荒川豊蔵『日本のやきもの8 美濃』淡交新社、1963年、pp.144-145
荒川豊蔵「志野の種類」『日本陶磁大系11 志野 黄瀬戸瀬戸黒』平凡社、1972年、pp.99-100

荒川豊蔵「志野の種類」荒川豊蔵、竹内順一『日本陶磁大系11 志野 黄瀬戸 瀬戸黒』平凡社、1989年、pp.95-96 *豊蔵没後の出版。竹内は「志野の種類」について口述筆記ではないかと推測している。

*

「没後60年 北大路魯山人」展開催のさい、来場者の方から「もぐき土」で《赤志野茶碗》のようなフォルムを作り出すことは難しいのではないかとのご指摘をいただいたが、現在まで確認できていない。

また、本文では筒型の茶碗について重きをおいて記したが、加藤氏が指摘されたように美濃では「卯花壺」と同時期に《赤志野茶碗》(16-17世紀、根津美術館蔵)の

ような優美なフォルムをもつ茶碗もうまれている。

根津美術館学芸部(編)『新・桃山の茶陶』根津美術館、2018年、pp.50、149 *cat.no.28

274) 高村光太郎は「素材と造型」という文章のなかで、近代日本の油彩画受容について「……日本に油繪は輸入されたが、油繪の傳統とその背後にある歴代の作品の累積とはまるで度外視されてみた」とし、「……油繪を習ふ者は何故油繪といふものが存在するのか、油繪がどうして斯ういふ方法で描かれるのかなどといふ疑問や反省などを抱くまでの知性を持ち得なかつた」と指摘している。
高村光太郎「素材と造型」『高村光太郎全集第五巻』筑摩書房、1995年(増補版)、p.193
葉科英也「油彩画家・椋貞雄」『千葉市美術館研究紀要採蓮』第20号、2018年、pp.12-13

*

八木一夫は魯山人の歿後に記した文章中、

魯山人の作陶は、たしかに単なる写しではない。卓抜した写しの技能の上に、柔軟なバリエーションの才能が働いている。色絵水玉文壺や織部の大壺は、共に信楽の壺からのバリエーションである。信楽の壺をみつめた彼は、その材料、技術、形態、性格などの特性の解釈から、信楽という彼の方程式を組み立てるのだ。普通ならば、その方程式をもって職人を指示し、作り上げさせれば、その仕事は一段落というところのだが、魯山人は、豊かな古典への教養と天性の秀抜な感性が培ったデザイン力を持っており、信楽壺の制作のさなかに於てもそれはゆるめきつつける。そして、かすかな因子をとらえては、大きく仕事を変貌させる可能性を孕んでいるのだ。……(後略)

(八木一夫「魯山人の陶器について」、傍点引用者)

と記している。

八木は魯山人が技術的な見地に立った上で古典を編集していると指摘しており、それに沿えばオリジナルの歴史性に考察がおよんでいくことになる。これが、八木が親炙した石黒宗麿であればこの見方は成立するかもしれない(註337参照)。魯山人についてあてはまるかについて考えた場合、本文に記したような彼の観念的姿勢から難しい。後進である八木は、魯山人や宗麿という古典復興の陶芸家たちの方法論を、同じものと理解していたということは考えられる(あるいは、宗麿を基軸に魯山人の方法論を推し量ったか)。

八木一夫「魯山人の陶器について」『日本美術工芸』第305号、1964年2月、pp.61、64

275) (無署名)「魯山人先生の近作に親しむ會」『美術工芸』第19号、1943年10月、廣8

276) 註275と同。

277) (無署名)「魯山人の「絶縁状」小林一三あて 自筆書簡6通発見 逸翁美術館 きょうから公開」『読売新聞』大阪本社版、2010年10月9日、p.35

*

小林一三による1943(昭和18)年以降の自筆文獻で、魯山人について言及されたものとしては、註231で紹介した「大乘茶道記」のほか、53年10月27日付の日記がある。

五時壺中居に立寄、何とかいふ素人の新陶作品を見て失望した。魯山人や小山富士夫君などは無暗に賞めた広告文を見てわざわざ見に行つたのであるから私の失望は甚だしい、値段も高いものにも驚いた。瀬津君の店を尋ねていろいろ見たが乾山すきの絵の平鉢を買つた、二十五万円也。六時四十二分東京駅発にて帰宅、七時半カマクラに帰る。

ブ・デザイン、あるいは1970年代半ばの清水漸(1944年生)や清水九兵衛(1922-2006)の彫刻作品にみられる「仮構の場」、「大地の写像」として上部の空間を受け止める「面」という思考と近似している。

- 253) 無畏三藏「魯山氏近作 繪畫と陶器個展」『茶わん』第11巻第11号(通巻第130号)、1941年11月、p.88
- 254) 日枝通子「星岡夜話」『星岡』第42号、1934年5月、p.24
- 255) 魯山人が所蔵していた仁清の茶入(現在の所蔵先については未調査)も光悦の「山の尾」同様、「北大路家蒐蔵古陶磁展覽會」の図録に掲載されているが、展覽會の時点では買手が現れなかったのだろう。
魯山人「仁清作肩蓑茶入」『星岡』第65号、1936年2月、p.5
- 256) 魯山人「乾山の藝術」『星岡』第58号、1935年7月、p.3
- 257) 魯山人「乾山の陶器を語る(口繪寫眞説明)」『星岡』第28號、1933年3月、p.5
- 258) 北大路魯山人「仁清作荷葉油皿 仁清作蛸蛤火皿」『魯山人家蔵百選解説 第一輯』『魯山人家蔵百選』別冊)、便利堂印刷所、1933年、p.15
- 259) 北大路魯山人「私の作陶体験は先人をかく観る」平野武(編著)『独歩—魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、pp.11-12
- 260) 魯山人「仁清作肩蓑茶入」『星岡』第65号、1936年2月、p.7
- 261) 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.83
- 262) つぎの図録や文献を参照のこと。特に読売新聞社の図録解説は川喜田半泥子が「……半泥子の数奇風流の作陶は、現代の茶陶のなかにあつて最も高く評価され、ことに茶碗に優れたものが多い」と紹介されていることに対し、魯山人の場合は「……用に即した個性的な作風を展開し、その作風は現代の陶芸界にあつて極めて評価が高い。しかし抹茶茶碗にはあまり興を抱かなかつたのか、優品は少ない」と対照的である。
今泉篤男、林屋晴三(監修)『伝統に生きる茶の造形 現代の茶陶百選展』読売新聞社、1982年 *cat.nos.4,5
林屋晴三「北大路魯山人 新しい数奇の器—奔放自在の表現力」『日本の陶磁 現代篇 第1巻』中央公論社、1992年、p.226
十五代樂吉左衛門「同形の茶碗—光悦のアマチュアリズムII」『光悦考』淡交社、2018年、pp.165-166
- 263) 清水真砂「北大路魯山人 塩田コレクションについて」『世田谷美術館コレクション選集 北大路魯山人 塩田コレクション 暮らしに息づく魯山人の世界』世田谷美術館、2014年、pp.4-7
- 264) 魯山人の茶碗は本文に記したとおり食器に比べて展覽會出品に関する資料に乏しく、製作年代の同定はより難しい。このため、作品が塩田夫人によって美術館に寄贈された1985、86(昭和60、61)年度以来整理を行われた清水真砂氏をはじめとする世田谷美術館のスタッフの労に感謝したい。
- 265) 《絵織部獅子香炉》は「北大路家蒐蔵 古陶磁展覽會」に掲載されていない。魯山人の後、瀬津伊之助が所蔵。『世界美術全集 別巻第十六巻 陶磁篇』平凡社、1931年、pp.56-59 *pl.no.93
『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.33, 198 *cat.no.古14
- 266) 註173と同じく黒田佳雄氏の御教示による。この時期の茶碗にはそれまでとはことなり、轆轤削りを自身でおこなつたと考えられるものもみられるという。また、氏は1935(昭和10)年ころからの三島茶碗はサイズが小さくなったこともあ

りそれまでと比較してより使い易いものとなつていとも指摘されたが、これは茶碗の制作に当たつて破格や勁い造形性を意図的に抑えたことと併せ、明らかに魯山人の特徴だろう。

- それは彼が、本稿に記したように1945(昭和20)年以降に顕著になつた茶(道)の大衆化の先駆けのような活動(洞天会など)をおこなつていたことと関係があると思われる。
- 267) 『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.211
- 268) 註267、p.150 *cat.no.209
- 269) 無茶法師(川喜田半泥子)「泥佛堂日録(其十六)」『やきもの趣味』第2巻第11号、1936年12月、p.17
川喜田半泥子「(その十六)北大路さん」『隨筆 泥仏堂日録』講談社文芸文庫、2007年、pp.129-130

*

初出の『やきもの趣味』の「編輯後記」(p.40)には編輯者である鈴木木樹(「鈴木生」)によってつぎのように記されている。

○無茶法師今月の日録は問題の北大路魯卿を祖上に上せてみるが、無茶法師の前では、今までの噂の如き魯卿氏ではなかつたので、不思議な感がありました。考へ方によつては面白いことだと思ひました。

本文中にも記したとおり、魯山人が中村竹四郎によつて茶寮を解雇されたのは1936(昭和11)年7月であり、「泥佛堂日録(其十六)」にはその翌月に魯山人と初めて会つたおりのことが記されている。

- 270) 本文では茶碗のみについて記述したが、このほかには中野忠太郎(1862-1939)の依頼によつて魯山人が制作した《萌葱金欄手鳳凰文煎茶碗》(1939年、公益財団法人中野邸記念館蔵)にも「和風化」が現れている。加藤土師萌は魯山人の萌葱金欄手を本歌と比較して完成していないと評しているが、土師萌が記す文章を読み限り魯山人は単なる本歌の再現を目指してはいない。

……北大路さんもこの緑地金欄に一時熱をあげておられ、この絵具の調製は専ら京都の山越弘悦に一任しておられたが、緑の色調がなかなか魯氏の氣に入らず、「苗しろにそよ風が吹いたときの色合いだよ」と難しい注文をつけられて山越君大いに困惑していたことがある。

たしかに萌葱金欄手の感覚は豪華で気品があり、金の模様から窺く緑地の美しさは宝石のようでもある。金色の反射作用も伴つて一層萌葱調になる、この美しさに誰しも魅せられて追求したくなるらしい。しかし両氏(引用者註：魯山人と富本憲吉)とも惜しいかな本歌への観察不足でその技法を正しく検討されないで遂に完成されなかつた。

《萌葱金欄手鳳凰文煎茶碗》の緑地の比喩は魯山人が制作当初から「本歌」から離れたものを目指していたことを示唆しているし、金箔の上に描かれた中国大陸に由来する文様は一見雅拙でありながら闊達で、全体として中国と見るよりは魯山人の当時の呼称に従えば、推古や天平の趣がある。

加藤土師萌「金欄手の技術について」小山富士夫(編)『金欄手名品集』芸艸堂、1971年、n.pag.

- 271) 註269と同。
- 272) 石黒宗麿、千宗興、陶和会メンバー「共同研究 これからの茶の湯設計 序説 新陶作家群の意見」『淡交』第8巻第5号(通巻第71号)、1954年5月、pp.84-93

*

であるから、その死後は必ず高く評価されるに違いない。

近來各方面に行われている茶會よりも、私は魯山人の「実験茶會」くらい、わか意を得たものはないと、羨ましく思ったことはない。自分の思う通りに断行しているのみならず、それが却ってお客様を喜ばせて満足せしむるのであるから不思議である。高價な道具自慢や、茶道具商人のお世辭や、舊態依然たるお茶會に飽きあきしている私達、自分勝手のお茶會にも既に退屈しきっているから、この主人の主観的な、イヤならばヨセと叱られているような會合こそ、却って面白く嬉しく、私は思うものである。

(小林一三「大乘茶道記 魯山人君の「実験茶會」)

白井史朗(文)、原田忠茂(撮影)「実験茶會 一北大路魯山人邸の一」『淡交』第10巻第9号(通巻第99号)、1956年9月、pp.94-105

魯山人の「実験茶會」については白井が後年稿を改めており、初出には記されていないかった開催された月などが確認できる。

白井史朗「再見・実験茶會 ⑤ はちす葉の茶會(一)」『日本美術工芸』第638号、1991年11月、pp.20-27

白井史朗「再見・実験茶會 最終回 はちす葉の茶會(二)」『日本美術工芸』第639号、1991年12月、pp.54-60

白井史朗「はちす葉の茶會」『昭和30年 おもしろ実験茶會』淡交社、1992年、pp.[203]-223

小林による魯山人の「実験茶會」評および、松永と魯山人の交流についてはつぎの資料および論考を参照した(小林との交流についてはあわせて註277を参照のこと)。

小林一三「大乘茶道記 魯山人君の「実験茶會」」(無署名)『魯山人氏の茶會—実験茶會のあらまし—』『日本美術工芸』第217号、1956年10月、pp.70-71

尾崎直人「松永安左エ門 茶の湯事始め—安左エ門から耳庵へ—」『福岡市美術館所蔵品目録 松永コレクション』福岡市美術館、1999年、pp.5-23

232) 北大路魯山人「茶美生活(二)」『淡交』第6巻第2号(通巻第44号)、1952年2月、p.61

233) 小林一三「二、新茶道問答」『新茶道』講談社、1986年、p.84 *初版 文藝春秋社 1951.

234) 松永耳庵「「茶」といふこと(無によつて得らるる藝美郷)」『茶道雑誌』第12巻第10号、1948年10月、pp.18-20
松永安左エ門「わが茶日夕」松永安左エ門著作集 第五巻 五月書房、p.30 *初版 河原書店 1950.

235) この時「山の尾」は売却されなかった。1939(昭和14)年、中野忠太郎(1862-1939)に売却。45年以降に中野家から離れた。その後、83年5月に開催された「益田鈍翁展」(三越、日本橋・東京)で公開されている。

『益田鈍翁展』日本経済新聞社、1983年 *cat.no.57
「會津八一・北大路魯山人略年譜」『會津八一生誕一三〇年・没後五十五年記念 會津八一vs北大路魯山人—傲岸不遜の藝術家—』新潟市會津八一記念館、2011年、p.78

*

コレクション売却の理由については諸説があり不明な点が多い。瀧波善雅は星岡茶寮の大阪進出の費用に充てるためとしており白崎秀雄もそれに沿っている。山田和は新たな古美術蒐集の費用捻出のためとしている。瀧波も山田も一致する点は、この大々的な売立が1934(昭和9)年9月の室戸台風によって売上が思ったほどではなかったということである。

瀧波善雅「随想・魯山人」『黒田陶苑創業五十周年 黒田陶苑々々傘壽記念 人間 北大路魯山人』黒田陶苑、1984年、pp.134-135

山田和「知られざる魯山人」文春文庫、2011年、pp.388-

394、407-408

白崎秀雄『北大路魯山人(下)』ちくま文庫、2013年、pp.17-18

236) 京太郎(秦秀雄)「魯氏の作陶風聞記」『星岡』第37号、1933年12月、p.30

237) (無署名)「星岡風聞抄」註236、p.31

238) 「品目」註236、n.pag.

239) 魯山人「高麗扁壺の説」『星岡』第23号、1928年10月、pp.5-6

240) 魯山人「古唐津一口解説一」『星岡』第45号、1934年8月、p.4

241) 柏木麻里「出光コレクションの古唐津—やきものは日本人の心にどのように寄り添うか」『開館50周年記念 古唐津—大いなるやきもの時代』公益財団法人出光美術館、2017年、pp.6-13

242) 加藤唐九郎は座談会で、築窯について「昭和十年ごろだな、夏じゃったなアあれは」と語っているが、『星岡』の記事などから考えて1934(昭和9)年に築かれた窯のことと考えられる。

松島文智(記)、佐藤辰三(撮影)『星岡窯に新築造成る瀬戸式大登窯』『星岡』第52号、1935年2月、pp.18-19

加藤唐九郎、高橋茂、杉浦静、松田伴吉、黒田領治(司会)「座談会 一本の椿—魯山人を語る—」『定本 北大路魯山人』雄山閣、1975年、pp.536-537

243) (無署名)「魯山人氏作陶百種展観」『星岡』第54号、1935年3月、p.20

244) 俎鉢(皿)の創始について、山田和は「星岡茶寮時代にはすでに作っていた」としている。その完成が1945(昭和20)年以降である点は白崎秀雄も指摘している。白崎秀雄『魯山人の世界』ちくま文庫、2013年、pp.161-166

山田和「傑作選」、「第五期 戦後時代 [昭和21年~昭和29年]」『夢境 北大路魯山人の作品と軌跡』淡交社、2015年、pp.16-17、144-148

245) 《染付葡萄繪深鉢》は《青花葡萄文水指》(明、現・逸翁美術館蔵)を典拠としているが、荒川豊蔵にも同タイプの《呉須葡萄繪水指》(個人蔵)が存在する。豊蔵の水指は制作年が早く、1928(昭和3)年5月に魯山人とともに朝鮮半島を訪れたさいに採取した花様里の陶土を用いて北鎌倉の窯で29年ごろに2点制作した試作品のうちの一つとされている。この時のもう1点が、世田谷美術館の塩田コレクションの《染付葡萄文鉢》であると考えられているが詳細は不明。

正村美里「《呉須葡萄繪水指》解説」『人間国宝 荒川豊蔵』中日新聞社、2007年、pp.120、218

246) とともに松島宏明(文智)の証言として紹介されている。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、pp.4-5

山田和『夢境 北大路魯山人の作品と軌跡』淡交社、2015年、p.8

247) 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.79

248) 三浦小春『中部のやきもの』中日新聞本社、1981年、p.355

249) 1937(昭和12)年9月に商工奨励館(日本橋・東京)で開催された「北大路魯山人氏近作展」。

250) 辻嘉一、小野幸吉(プロデューサー・平田崑樹子)『食の味・人生の味』柴田書店、1982年、p.95

251) 註250と同。

252) この思考は魯山人が1951(昭和26)年に出会ったイサム・ノグチ(1904-88)の《地形に沿ってつくられたプレイグラウンド》(香川県文化会館蔵、1941年)のようなランドスケ-

浅見雅男『反逆する華族 「消えた昭和史」を掘り起こす』平凡社新書、2013年
遠山茂樹『明治維新』岩波文庫、2018年、p.24

*

竹中久七が示した古典解釈の「クラシズム」と「リアリズム」のちがいは、やきものだけではなく魯山人が活動していた同時期の油彩画の動向にも見ることができる。先行者としての岸田劉生と彼に続いた椿貞雄(1896-1957)、あるいは椿以外でも1930年代以降も油彩画の日本的表現(写実)を志向していた画家たちとの関係がそれに当たる。

編集された伝統

220) 1935(昭和10)年から39年にかけて全25巻を刊行した『陶器講座』(雄山閣)の月報には、本文に記した31年の井上吉次郎を中心とした瀬戸および美濃の発掘調査をはじめとして、各地の発掘調査が紹介されている(執筆者は小山富士夫か)。

最近東洋古陶器の研究は洋の東西を問はずいよいよ熾烈となり、ますます科学的組織的になりつゝあるが、斯界近來の一傾向となつてゐる窯址發掘の如きもそれを物語る一證左であらう。

先づ日本内地に就てみても、井上吉次郎、加藤唐九郎、高木庸一諸氏の美濃瀬戸諸窯、金原京一、水野和太郎、大宅經三諸氏の九州諸窯、北原大輔氏の肥前、加賀、越中諸窯、永山卯三郎氏の備前熊山諸窯、更には浅川伯教氏の朝鮮諸窯、山田萬吉郎氏の金南務安地方等枚擧に暇がないが、邦人の活躍は遙か支那、南洋にも及んで、大谷光瑞師、中尾萬三博士に依る汝越等諸窯、松村、米内山兩領事の杭州郊壇窯、三木榮氏、儀峨少將のシヤム諸窯等にも發掘が行はれ、貴重な研究報告が發表されてゐる。外人も亦劣らず着手してゐるが、杭州の陳萬里の如きは龍泉窯に就て屢々發掘を行はれ、詳細な報告を邦文雜誌「陶器」にも寄せられてゐる。また最近の外誌の所報に依れば、英人ジェー・エム・エム・プルーマー氏は建窯々址を福建省建寧縣水吉鎮に探り、窯址に尙大な陶片の堆積があり、その數は何千萬とも知れないと發表してゐる。この水吉鎮の建窯々址は既に山本由定氏に依つても踏査されたことがある。

(無署名)「東洋古陶器と新發見」『陶磁器』(『陶器講座』月報)第1期第9号、1936年3月、p.1

221) 小山富士夫「中国陶磁研究の展望」『小山富士夫著作集(下) 朝鮮の陶磁ほか』朝日新聞社、1979年、p.490

222) 註221、p.491

*

『茶わん』の創刊時、秦秀雄が同誌の編集をおこなっていた(3月に雑誌創刊、4月に星岡茶寮に入る)。秦は後年、柳宗悦と小野賢一郎そして魯山人のことについて記している。

昭和初頭に柳が華々しく民芸運動を展開すると小野は「茶わん」誌、山人は星岡誌によって三者三様の自我の強い意見を吐露して骨董の世界を調歩し始めた。個性の強い三人の主張に一致は元より望むべくもなかった。然し三人に共通する所は従来名物、大名物だとか遠州蔵帳蔵品だとか言つて伝承伝説の知識物知りの鑑識を一切かたがひ捨てじかに好むところのものを見る事であった。初期桃山茶人の目に返る事であった。

(秦秀雄「狂気の芸術家魯山人」、傍点引用者)

秦は続けて、「ところがこの桃山の目(陶学者や茶人たちは大体寛永末年迄一西暦一六〇〇年より一六四三年迄一を桃山時代と称している。徳川二代三代將軍の治世時代迄を含む。私は関ヶ原戦前の従来歴史学者の称する桃山の事)への復興はこの三人に限ったことではなかった」(傍点引用者)として、倉橋藤治郎(1887-1946)、山村耕花(本名・豊成、1885-1942)をはじめ奥田誠一や安田靉彦(本名・新三郎、1884-1978)たちの名前をあげている。

『茶わん』の主宰者である小野は俳人でもあり、註218の竹中久七とは対照的な立場で京大俳句事件(1940年)をはじめとする俳句各流派への介入、「俳句報国」運動の推進者として大きな役割を果たした。また、やはり註218で言及した岡田宗叡は詩については竹中同様佐藤麟之助に師事していたが、俳句は小野に師事し、『茶わん』の編集記者だった。

村山古郷『石田波郷伝』角川書店、1973年、pp.124-128、131-135

田島和生『新興俳人の群像 「京大俳句」の光と影』思文閣出版、2005年、pp.149-150、193-233、237-238

秦秀雄「狂気の芸術家魯山人」『北大路魯山人の星岡別冊総目録』東洋書院、1977年、pp.5-6

223) 「魯山人と星岡茶寮年表」『魯山人と星岡茶寮の料理』柴田書店、2011年、pp.142-149

224) (無署名)「洞天會第一回」『星岡』第13号、1931年11月、p.5

225) (無署名)「古陶美味會 座談會の形式で」『星岡』第7号、1931年4月、p.5

226) 原田伴彦(1917-83)は魯山人が「鎌倉の自宅には夢境庭という変型六疊の茶室をもうけ、昭和十六、七年ごろから裏千家の鈴木宗保宗匠に習った。だが点前は自称「横町流」で流派にこだわらなかった」と記している。宗保本人の隨筆にも魯山人について記されているが、彼が「教えた」とまでは記されていない。

原田伴彦「第十五章 奔放自在の風流陶仙 北大路魯山人と川喜田半泥子」『近代教寄者太平記』淡交社、1971年、p.278

227) 光夢生「鎌倉清水山に開かれた茶庭」『星岡』第8号、1931年5月、p.8

228) 「大衆本位の味覺を訪ねて〔2〕 星ヶ岡の茶料理」『アサヒグラフ』第15巻第12号(通巻第358号)、1930年9月17日、p.27

229) 鈴木皓詞「吉兆料理と日本料理」『茶道学大系 第四巻 懐石と菓子』淡交社、1999年、p.276

230) 註229、p.277

231) 魯山人と小林一三、松永安左エ門の直接的な交流は魯山人の星岡茶寮時代が中心であり、二人との交流は1943(昭和18)年にはほぼ絶えた。

しかし小林は1956(昭和31)年にみづから『日本美術工藝』に連載していた「大乘茶道記」で、『淡交』の企画によって魯山人がおこなった「実験茶会」(註323参照)について高く評価する文章を發表しており、その評は小林と魯山人が茶に対して同じ指向を持っていたことを示している。

昨年来「淡交」誌上に於いて「実験茶会」だとか「サロン茶会」だとか、いろいろの計畫が實行されている。私はそれに興味を持って愛讀しているが、九月號には北大路魯山人君の「第七回実験茶会」を一讀して面白いと思った。魯山人は、陶器においても、繪畫においても、料理においても、その他建築、美術、行くとして可ならざるはなしで、いずれも一頭地を擡いで、斯界の第一人者として天下無敵である。現在、生前においてすらも識者から鑑賞ずみ

荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、p.125
川喜田半泥子「無茶法師焼物年表」、「(その四)ロクロ三味境」『随筆 泥仏堂日録』講談社文芸文庫、2007年、pp.30, 49

- 213) 葦科英也「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.250-251

- 214) 富田康子「桃山の求心力—あるいはその“余白”について」『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、p.94

- 215) 本文中に記したとおり、1928(昭和3)年11月に開催された「加藤唐九郎瀬戸古窯出土品展」(瀬戸市公会堂)は御大典奉祝記念・瀬戸町協賛事業のひとつとして開催されている。

- 216) 古典復興の陶芸家たちは故郷を離れて作陶した者(魯山人、石黒宗麿、加藤土師萌)と、しなかった者(川喜田半泥子、荒川豊蔵、加藤唐九郎、金重陶陽、十二代中里太郎右衛門)に大きくわかれる。

私見であるが、後者に比べて前者のほうが作品の傾向に幅がある。このことは、本文中で記した魯山人が抽象的、観念的なものに関心を向けたこととかかわりがあるように思われる(後者の例外は津を離れなかった半泥子である)。

- 217) 竹中久七「古陶としての志野・織部」『陶磁往来』春岱寮美食會、1939年、pp.122-123

- 218) 竹中久七の実家は1883(明治16)年に浅草で近江出身の竹中久次(1841-1913)と森嶋留蔵(1851-1919)の兄弟が牛肉御小売と牛鍋専門店を開業した「米久」(現在知られている同名の企業はここから暖簾分けされた)であり、木村莊平(1841-1906)の「いろは」と並ぶ牛鍋チェーン店だった。

「米久」は久次の子・平蔵(1864-1951)が経営をしていた1933(昭和8)年ごろ、芝公園内に新店舗の料亭「春岱寮」を開いた。日本料理(半懐石料理)をはじめとしてフランス料理や「壽喜焼・牛酪焼・鳥鍋」などで、この店は平蔵の子である三男の久七と兄弟(長男・久平、次男・久八)たちによって運営され、プロデュースは久七と二代加藤作助(号・春仙、1844-1923)の三男である初代加藤春鼎(本名・鼎、1885-1961)がおこなった。留蔵の子孫に当たる森嶋利成氏によれば、「久七の影響、プロデュース能力はあらゆる面で非常に大きかった」という。

店は春鼎が尊敬する江戸後期の窯屋で名工として知られた加藤春岱(名・宗四郎、1802-77)にちなみ、店で用いる食器は春鼎の瀬戸焼で統一されていた。星岡茶寮に匹敵する会員制の料亭であり、また機関誌『寛閑観』や食文化に関する文献を刊行したことで知られる。偶然ながらその敷地の一部にはかつて、魯山人たちの「美食倶楽部」を継ぐ「花の茶屋」があった。

竹中のマルクス主義に対する関心は彼が慶應義塾大学経済学部に通った経験(中野嘉一によれば、同期の卒業生には中野のほか、瀧口修造、山本健吉がいる)と、詩人としての指向が反映している。彼は正末期に佐藤慈之助(1890-1942)が主宰する『詩之家』同人として出発し、1929(昭和4)年にほかの同人たちと詩誌『リアン(Rien)』を創刊した。活動の出発当初は古賀春江(1895-1933)、阿部金剛(1900-68)と交流し、形式主義からシュルレアリスムへの展開を図っていた(『リアン』の名も阿部の作品にちなむ)。

竹中はこのモダニズム詩の姿勢から1930(昭和5)年に入るとシュルレアリスムとプロレタリア芸術運動の弁証法的な結合(接続と止揚)を図り、「科学的超現実主義」を唱えた。これは『芸術』の革命から『革命』の芸術

への転換だった。彼は「社会的歴史的感觉・文化史的批判」(中野嘉一)を重視し、歌人たちにも影響を与えたという。このような視点は本文中に引用した「リアリズム」の性格からもうかがうことができる。彼のやきものの歴史に関する論考は観念性が目立つが精緻である反面、註164に記したように魯山人の文章が「代筆」であるという批判などは当時の反応を知る上で興味深い、それをただちに受け入れるには注意を要する。

『リアン』は1937(昭和12)年に第18輯で終刊。なお、陶磁関係者としては竹中のほかに岡田宗叡(本名・重正1909-87)が双子の兄・悦哉(1909-98)とともに同誌に参加している。雑誌の終刊後同人は34年に警視庁特高課の取り調べを受け(第一次検挙)、41年12月の日米開戦にさして再び検挙された。

本項の竹中、森嶋両家の生歿年に関する情報は、森島商事株式会社(「近江牛 毛利志満」)の森嶋篤雄、利成両氏より御教示をいただいた。

中野嘉一「第四章 リアン詩運動」『前衛詩運動史の研究—モダニズム詩の系譜—』大原新生社、1975年、pp.333-378

中野嘉一「芸術革命から革命芸術への志向 「詩と詩論」と「リアン」の運動」『シュルレアリスム読本2 シュルレアリスムの展開』思潮社、1981年、pp.140-147

柴田書店『魯山人と星岡茶寮の料理』柴田書店、2011年、pp.62-[63]

高橋新太郎「竹中久七論—「リアン」芸術運動の旗手」、「詩誌『Rien』芸術運動の位相」、「竹中久七・マルクス主義への横断[年譜]」『高橋新太郎セレクション・3 集書日誌・詩誌「リアン」のこと』笠間書院、2014年、pp.182-198, 210-230

森嶋利成「歴史発掘エッセイ 昔日を聴く 第2回 春岱寮美食會と「寛閑観」」『ネノネ』#1、2018年5月、pp.8-10

- 219) ただし荒川豊蔵たちにもぼらつきはあり、豊蔵と「黄瀬戸」(實雲舎、1933年)を著した加藤唐九郎では、後者の方が竹中久七の記す「リアリズム」に近い。

それでは、近代日本の陶磁史研究において今日まで続く「科学的」論理的なアプローチ—対象となった世界を理解し、認識するうえで「思考の道具」となるもの—はどのように始まったのだろうか。本稿はそれについて検証する場ではないが、遠山茂樹(1914-2011)が『明治維新』(初版1951年)の序論に記した、「日本近代史が科学という名を冠することができるようになったのは、社会主義運動が起つてきた時期、いいかえれば唯物史観の考え方がこの国に根をおろした時期からであった」という主張に沿えば、まさにその時代を生きた加藤唐九郎や小山富士夫、大河内信威(磯野風船子、1902-90)、あるいは註218の竹中久七たちの体験に濃淡の差はあっても共通する、マルクス主義による唯物史観を受け止めた体験が果たした役割について再考されるべきだろう。

野田孝之「幼なじみ」里文(編)『小山富士夫の世界』里文、1981年、p.61

加藤唐九郎『自伝 土と炎の迷路』日本経済新聞社、1982年、pp.103-110, 117-125

奈良本辰也「昭和の大家傑、加藤唐九郎」加藤唐九郎追悼集刊行委員会(編)『追悼 加藤唐九郎』財団法人翠松園陶芸記念館、1987年、pp.332-338

「証言：日本の社会運動 産別民同がめざしたもの(1)—三戸信人氏に聞く」『大原社会問題研究所雑誌』No.489、1999年8月、pp.67-68

網野善彦「戦後歴史学の五十年 歴史観の問題を中心に」『歴史としての戦後史学』日本エディタースクール出版部、2000年、pp.13-55

さについて、対象を計測・数値化することによって「証明」したようでありながら、実際には美しい壺の「説明」に数学を用いたに過ぎない。高内が記す、「〈実験とは測定とみつけたり〉といったデカダンス」である。

中原佑介(1931-2011)は生前、筆者と話をしていたおりに、高内の論考で核となる中間子論理解が誤っていると批判した。中原氏が具体的にどの点を誤りと考えるかについては聞き漏らした。しかし、高内の記す江戸期から近代に至る科学観(ないしは世界観)の展開は、奥田たちの発言をたどる限り高内の指摘どおりであると考えられる。

なお、湯川本人は自然科学における科学者の規準として、「……既得の知識のほかに、さらに新たに発見するべき真理が、まだ自然界に潜んでいる。そういう意識を持って、創造的活動をしてきた人」(「江戸時代の科学者」)と記している。彼の記す精神は、歴史を対象とする人文科学の分野にもあてはまるのではないだろうか。

湯川秀樹「江戸時代の科学者」『太陽』No.145、1975年6月、p.10

高内壮介「秩序と混沌 [湯川秀樹論]」(増補改訂版)工作舎、1979年、pp.83-100

木田拓也「大河内正敏と奥田誠一 陶磁器研究会/彩壺会/東洋陶磁研究所一大正期を中心に」『東洋陶磁』第42号、2013年、pp.24-25

- 202) 大正生(大河内正敏)による樂家初代長次郎(?-1589)に関する講演では、

元來茶器の趣味を解するに、必しも茶道から這入る必要があるかどうか疑問であると思ふ。抹茶趣味は純日本趣味で容易に外國人に解し得られざる趣味であるが、夫れ丈け吾々日本人には共通の趣味であると思ふ。茶道の形式に依らなくても茶器其物の趣味、藝術味は味ひ得られると思つて居る。私は茶道の方から這入つて行つた趣味は多少形式に拘泥する所があつて自由なる賞賈、解放せられたる藝術味を十分に味ふことが出来ないやうにも思はれる。茶人が茶器に對する批評は稍とすると使用の上の事許りを考へて居る。使い勝手の好物を喜んで茶器其物の藝術味を顧みない傾きがある。掛物の繪柄を氣にしたり其寸法の長短許りを云々して繪畫其物の藝術的價値を顧みない者は眞に繪畫を解する者と何人も思はないが茶を樂む人の茶器に對する批判を聞いて居ると何時も此流儀でやつてる。何處へは使へないとか使ひ悪ひとか、茶器其物の趣味を他處にして居るのは自分の密かに不平とする處である。

という主張が冒頭に行われながら、「茶碗全體」の鑑賞については今泉雄作(1850-1931)の名前をあげ、「……茶碗を見る時の見方として高麗茶碗には七箇所の見どころがある。樂茶碗には五箇所の見所がある」という「所説」のもとに、口作り、茶溜り、高台、高台の脇取、茶筌摺などを紹介している。これは今泉の説ではなく、従来から「見どころ」とされていた茶碗の部位である。これは長次郎に限らず、二代常慶(?-1635)と三代道入(ノンコウ、1599-1656)に関する講演でも「……ノンコウの茶碗に限つて、茶溜りを殊更に作つたやうな所が無く、ごく自然であるから其處に少しも嫌味がない」と評している。

大正生(大河内正敏)『彩壺會講演録 田中長次郎』彩壺會、1921年9月、pp.1-2、11-14 *講演は1919(大正8)年11月。

大正生(大河内正敏)『彩壺會講演録 樂常慶とノンカウ』彩壺會、1921年5月、p.17 *講演は1920(大正9)年11月。

- 203) (無署名)「陶界漫録 △小さい人々」『陶磁』第3巻第1

号、1930年9月、pp.47-48

- 204) (無署名)「志野發掘の反響」『星岡』第2号、1930年11月、p.4

- 205) 北大路魯卿(述)『瀬戸、美濃古陶窯發掘に就て』彩壺會、1933年8月、p.7

*

つぎの記事は講演会の摘録である。

北大路魯卿「瀬戸美濃瀬戸發掘雜感」『星岡』第28號、1933年3月、p.21

- 206) 魯山人は後年、料理について、

料理を教へるのに、塩何グラム、砂糖何匁、などと、正確に出すならねえ、適宜にきざみと云ふな。何々何々グラムといふやうな、料理法を、科学的文明人の生活だと思つてゐる人がある。科学的とは塩何グラムではなく、科学する生活態度をもつてゐる自由人の事である。

(魯「羊頭と狗肉」)

と語っている。この発言を大河内正敏の『味覺 清美庵隨筆』(有情社、1947年)などとただちに比較することは困難だが、奥田誠一の「科學的に論理的に」という主張には、魯山人が語る「塩何グラム」の気味がある。

魯「羊頭と狗肉」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.98 *目次は「羊頭狗肉」。

- 207) 藤井達吉と加藤唐九郎の調査に関連があるかについては未確認。

土生和彦(編)『開連年表』『開館記念展 藤井達吉のいた大正 大正の息吹を体現したフェウザン会と前衛の芸術家たち』碧南市藤井達吉現代美術館、2008年、p.147

- 208) 森豊『古代史発掘一登呂の碑一』角川文庫、1978年、pp.249-250

- 209) 荒川豊蔵『縁に随う』日本經濟新聞社、1977年、p.105

- 210) 加藤唐九郎『自伝 土と炎の迷路』日本經濟新聞社、1982年、p.253

- 211) そのなかで例外的な存在は、加藤土師萌と十二代中里太郎右衛門である。土師萌は日野厚(1886-1947)から個人的に教育を受け、愛知県立瀬戸窯業学校に勤務(1920年より)したことをはじめ、近代的な組織に身を置くことでみずから学んでいた。太郎右衛門は佐賀県立有田工業学校別科(製陶科)に学んでいる(太郎右衛門については大長智広氏の御指摘による)。

- 212) これがわかりやすく示されたエピソードが窯焚きの失敗である。窯焚きの失敗は彼ら以前にもあり、近代では板谷波山(本名・嘉七、1872-1963)の場合がよく知られているが、荒川豊蔵や川喜田半泥子たちも失敗によって技術を体得している。

豊蔵が1933(昭和8)年に築いたみずからの窯の初窯は失敗であり、その後も「初窯以来二年は試行錯誤である。作つては失敗が続いた。また、同じ年に半泥子は川喜田商店創立三百年の祝として従業員一同から小山富士夫設計による登り窯を寄贈された。窯は失敗だったが、この体験は半泥子にとって「此の上もない幸福」であり、彼は「生きた教へ」を受けたという。これは豊蔵や半泥子(および小山)のような、人生の途中でやきものづくりに入った場合に限らない。家業としてやきものづくりを意識しないままに体得した者であっても「古典」の存在によってみずからの技術を客観的にとらえる機会を得、程度の差こそあれ「試行錯誤」を重ねている。このことは金重陶陽がおこなった焼成の工夫や窯の改造(1926-27年頃)にはじまる昭和戦前期の活動に顕著である。無茶法師(川喜田半泥子)『泥佛堂日録(其四)』『やきもの趣味』第1巻第9号、1935年11月、pp.10-11

- 193) この比喩は当時星岡茶寮で働いていた秦秀雄が『星岡』第33号に「釋圓耀」の筆名で寄稿した文章中にみられる。

先年魯山人氏美濃古窯を發掘して古來不明の志野の窯元を發見した。山人氏の前に破片を拾ひ暗示を投げかけた、荒川氏の功また少なくは無い。と言つて山人氏の仕事に協力した荒川氏を發見者となすの言を放つ者あるはコロンブスのアメリカ發見に疑を抱く莫迦氣たセンサクだとは思ふ。

釋圓耀『星岡交膝語録 徒然』『星岡』第33号、1933年8月、p.33

白崎秀雄『北大路魯山人(上)』ちくま文庫、2013年、p.342

山田和『知られざる魯山人』文春文庫、2011年、p.384

*

荒川豊藏が『星岡』誌上に發掘についてみづから寄稿した文章はつぎの二つ。後者は魯山人が星岡茶寮を退いた直後に掲載されている。

荒川豊藏『志野大萱風聞』『星岡』第15号、1932年1月、p.10

荒川豊藏『美濃古窯發掘の思ひ出』『星岡』第70号、1936年9月、pp.12-13 *未完。

- 194) 正木直彦『十三松堂日記 第二卷』中央公論美術出版、1965年、p.766 *6月3日の項。

*

ただし正木に發見を伝えた時点で魯山人は發掘現場に赴いておらず、牟田ヶ洞の地を訪れたのは正木に發見を伝えた翌々日である(豊藏の發掘を手伝った加藤肇の日記による)。

荒川豊藏(監修)、加納陽治(編著)『美濃の陶片一甌える志野 黄瀬戸 織部』徳間書店、1973年、p.146

- 195) 井上吉次郎『山々の想ひ 美濃から瀬戸へ』『陶磁』第8巻第2号、1936年5月、pp.11-17

- 196) 魯山人の文章ではつぎのように描写されている(傍点およびカッコ内は引用者による)。

私の發見と發掘を知つた大毎(大阪毎日新聞)の井上吉次郎君が聞き捨てならぬとでも思つたか、私に、東道方を鎌倉へ頼んで來られた。私は良き同好を得たと思つて、早速荒川(豊藏)を派遣して四五日その案内をさせた。すると同時に井上君の現場視察發表が大毎に飛び出る……と騒ぎ出した……一部の世間が。

第一、先達つて亡くなつた本山(彦一)社長の好奇心が動きだした……かと思ふ間に……今度は本山社長美濃古窯跡發掘が大きく書きたてられて、井上副官はお宮づかへを氣にしつゝも社長の爲めに大車輪に發掘する。それを又文章にする。社長は夫人其他を引率して美濃の山中まで出馬臨検するまでに熱が出る。

大萱は彌々騒がしく、日々に喧かましくなる、多治見の陶器學校までが腰を拄げる。

井上君の忠勤に容易ならぬ馬力がかかる。

發掘物に値段が出だす。それが段々暴騰する。

純朴であつた村民が不純朴になる。近郷の土岐津、多治見の町民は狂態的になつて、終には集團四五十名も組んで發掘作業に係る。山を荒らす。

山の地主から苦情が出る。

自由に掘れなくなる。

こんどは夜だと云ふので懐中電燈を用意して真夜中に盜掘を遣り出す。

そこで山主も考へ出して發掘權を金で賣り出すことにした。

斯くして美濃の山々は太古の如き靜寂を一舉に破られて、修羅の巷と化した。名古屋から見物が乗り出す、買出し商人や素人の好者までが、續々詰めかけ買値の競争をする。

茶碗の小野(賢一郎)さんが、いつの間にか偵察に出かけて要領を得て歸る。朝日奈(名古屋の古美術商)が騒ぎ出して得意の怪力をかける。瀬津(伊之助)、新井(不明)なんと云ふ東京の素人の夫人が度々出出掛けて、狂人に劍を持たすやうな事をして煽り立てる。中にも多治見あたりの二三狡繪な好者は、前後不覺になつて夜の眼も樂々と寝られないと云ふ始末。

斯うなると古陶研究を志した肝腎の家元、星岡窯は手の付けやう無く、凡慮如何せんと云ふ譯でほかん……と傍觀だ。……(後略)

魯生「美濃の古窯跡から 發掘した繪徳利」『星岡』第27号、1933年2月、p.6

- 197) (無署名)『唐津の土來る』『星岡』第5号、1931年2月、p.3

- 198) 『魯山人と星岡茶寮の料理』(柴田書店、2011年)の「同時代資料で探る 星岡茶寮誕生から魯山人追放まで」では、星岡茶寮と銀茶寮が必要とする器の数から「星岡窯は当初から生産過剰となる宿命を背負っていた」ために魯山人が作陶に熱心でなくなつたとしている。また、作陶に再び向かつた契機については魯山人が東京帝室博物館に鎌倉時代の作として寄託した狛犬が明治の作だったという事件と関連付けている。

「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.105-107

- 199) 長谷部楽爾「鑑賞陶器のはじまり」『一東京美術俱樂部創立百周年記念一「大いなる遺産 美の伝統展」 国宝を中心とする古美術名品』東京美術俱樂部、2006年、pp.70-71

- 200) この挿話は筆者が初代宮永東山旧蔵とされる『甌香譜』を實現したい、プレートの台紙の多くに陶土による指紋があつたことを思い出させる。

八木一夫「石黒宗磨さんのこと」『淡交増刊 No.16 現代工芸10人集』通巻第219号、1965年5月、p.48

- 201) 高内杜介(1920-97)は『秩序と混沌[湯川秀樹論]』(工作舎)のなかで、江戸期から湯川秀樹(1907-81)にいたる近代日本の科学(主に理論物理学)の展開をつぎの4段階に分けている。

- A、江戸科学人による(実験)の自覚。(腑分けの衝撃)
B、(実験)を(測定)と化した明治科学人の頽廢。
C、江戸科学人の(実験)の衝撃を復活させた長岡半太郎。
D、長岡の方法を具体化した湯川秀樹。

高内は「……このような図式は、断絶史観でもなければ、連続史観でもない。二歩進んで、一步後退し、再び二歩進むという進退史観とも名づけるべきものである」という。

彩壺會は高内が記すBの段階に該当する。彩壺會を設立した大河内正敏は理化学研究所(理研)の第三代所長を務めた科学者(造兵学)であり、奥田誠一は註84に記したとおり東京帝国大学文科大学で心理学を学んでいた。高内が指摘する「明治科学人の頽廢」について具体的に見れば、木田拓也が「大河内正敏と奥田誠一 陶磁器研究会/彩壺會/東洋陶磁研究所一大正期を中心に」で紹介している、大河内がおこなつた色鍋島の皿の測定はその端的な例だろう。彼は皿が備える曲線の美し

茶碗(承前)

174) 序文の一節を引用する。

……自分は朝鮮の古窯の視察を思ひ立ち、京城以東、釜山以西を歩き廻つた。鷄籠山その他數十ヶ所に於て原料土や釉薬の採取を行った。或は尾張の瀬戸三十六窯と稱せられる古代の窯跡の最初の探査發掘をしても歩いた。信樂に陶土の採取をやつたのも何回かであつた。近くは美濃の久々里村の山中に志野焼の破片を見出し、それを便りにその窯跡の探査を進め、……(後略)

以下、みづからが志野古窯址を発見したとする記述が続く。朝鮮半島視察以後の記述は時系列に沿つたものと推測されるが、具体的には不明である。

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、pp.2-3

175) 北大路魯卿(述)『瀬戸、美濃古陶窯發掘に就て』彩壺會、1933年8月、pp.9-11

176) 瀧波善雅「隨想・魯山人」『黒田陶苑創業五十周年 黒田陶々菴傘壽記念 人間 北大路魯山人』黒田陶苑、1984年、pp.130-131 *瀧波の文章の成立については「付記」(p.138)参照。

177) 「第三編 足利氏幕政時代より徳川氏幕政時代に至るまでの美術の變遷 第一章 足利幕政時代 第六節 美術的工藝 (陶磁工)」『日本帝國美術略史稿』農商務省、1901年、p.244

奥田誠一(述)『彩壺會講演録 瀬戸焼の趣味』彩壺會、1927年11月、pp.1-7

*

奥田の講演は1927(昭和2)年6月に行われているが、彼の講演と魯山人がこの年に「瀬戸の三十六窯を虱潰しに發掘して歩いた」こととの関連は現在確認されない。

178) (無署名)「瀬戸古窯趾の發掘」『星岡』第3号、1930年12月、p.8

*

2008(平成20)年に開催された「長重之 祖父の遺産」展(足利市立美術館)の川島禮一の略歴には、1929(昭和4)年に川島が荒川豊蔵とともに「志野、織部の古窯を調査」したとある。これが翌30年の誤認であるか、あるいは川島も福田櫻一同様、瀬戸に派遣されていたのかは不明(川島は長の大叔母の子に当たる)。

大森哲也「長重之展 一祖父の遺産」『長重之 祖父の遺産』足利市立美術館、2008年

179) 加藤唐九郎「自伝 土と炎の迷路」日本経済新聞社、1982年、p.93

180) 魯山人「栗田君の志野考の前に題す 志野陶の價値(二)」『星岡』第2号、1930年11月、p.1

*

魯山人は光悦の作陶については高い評価を与えているが、書については否定的だったという。

北大路魯卿「書道と茶道 一」『星岡』第64号、1936年1月、p.32 *1934年の講演。

白崎秀雄『魯山人の世界』ちくま文庫、2013年、pp.32-33

181) 荒川豊蔵「序」荒川豊蔵(監修)、加納陽治(編著)『美濃の陶片一甌える志野 黄瀬戸 織部一』徳間書店、1973年、p.130

182) 高橋義雄『大正名器鑑 第八編 大正名器鑑編纂所、1926年、p.3

183) もっとも、川端康成は1968(昭和43)年、ノーベル賞受賞の記念講演「美しい日本の私」で、「……私の小説「千羽鶴」は、日本の茶の心と形的美しさを書いたと讀まれるのは誤りで、今の世間に俗悪となつた茶、それに疑ひと警めを向けた、むしろ否定の作品なのです」と発言している。

また、「千羽鶴」執筆直後には描いた茶器について、つぎのように記している。

……私は志野のことなど、なにもほんたうに書いてあないのである。負け惜しみを言ふやうだが、私はわざとさういふ風に書いたところもある。不案内の人が讀むと、茶や茶器のことがえらく書いてあるやうに取れるかもしれないが、心得のある人が讀むと、なにもほんたうに書いてないとわかるはずだ。作者の私が不案内だから用心して、さういふ書き方をしたばかりでなく、作中人物がさういふ風であつた。

茶道や茶器を作品にしつかり書いてみたい気持ちもあるが、それはいつ出来るかもしれない、別の作品である。夢魔のやうに朦朧とした人物の動きの中心、あるいは上空に、確然とした古陶の美が浮かんでみるとよかつたかと思へるが、美が確實と書けなくて、古陶と朦朧とした夢魔のやうになつてしまつた、そこを佐藤(引用者註：春夫)氏につかまつたのかもしれぬ。作者の衰弱、墮落は争へない。現代の瀬戸物の大方のやうである。

(川端康成「月花の門 黒百合など」)

川端康成「千羽鶴」『川端康成全集第十二巻』新潮社、1980年、pp.9-151

川端康成「月花の門 黒百合など」『川端康成全集第二十七巻』新潮社、1982年、pp.462-463

川端康成「美しい日本の私」『川端康成全集第二十八巻』新潮社、1982年、p.348

184) 大正生(大河内正敏)『彩壺會講演録 光悦と空中』彩壺會、1923年8月、p.25

*

この見解は『星岡』誌上で批判されている。(無署名)「新聞及冊子等に現はれたる志野」『星岡』第6号、1931年3月、pp.2-3

185) 北大路魯山人「光悦作手造赤樂雲文茶碗 直齋書付」『魯山人家藏百選解説 第一輯』(『魯山人家藏百選』別冊)、便利堂印刷所、1933年、p.15 *作品集本体の著者名は「北大路魯卿」。文末等一部改変され、つぎに再録されている。

魯山人「光悦作赤樂雲文茶碗 原色版説明」『星岡』第31号、1933年6月、p.4

186) 魯山人「栗田君の志野考の前に題す 志野陶の價値」『星岡』第1号、1930年10月、p.1

187) 魯山人「栗田君の志野考の前に題す 志野陶の價値(二)」『星岡』第2号、1930年11月、p.2

188) 註187と同。

189) 大槻倫子(現・愛知県陶磁美術館)、大長智広両氏の御指摘による。

190) エズラ・パウンド、沢崎順之助(訳)『詩学入門』富山房百科学文庫、1979年、p.8

191) 桃山陶をみづからの「古典」とする魯山人の姿勢は、本文に記したとおり大正期において宋元画に対した岸田劉生と同じであり、註182の高橋義雄にみられるような、再確認ではあるものの「受け継がれた」評価とはことなる。この点、宋元画をめぐる劉生と高橋の違いと同じである。藁科英也「油彩画家・椿貞雄」『千葉市美術館研究紀要採蓮』第20号、2018年、pp.25, 27

192) 荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、pp.76-77

『現代日本文化の反省』(白日書院、1947年)を読んだ経験があったのではないかと想像させる³³⁹⁾——だろう。

思い返されなければならないのは、八木のかつての発言である。1950(昭和25)年に自分の作品がニューヨーク近代美術館に送られた時、彼は新聞記者の取材に対してつぎのように応えていた。

新しいものと古典との結婚、これが私のねらいです、ピカソやクレーなどのフランスの近代絵画としぶい日本のロクロの味を作品の上で、どう調和させるかが私の仕事です³⁴⁰⁾

(「京の前衛陶器米国美術館へ」)

「新しいものと古典との結婚」を目指し、1950年代から国内外で現代陶芸のパイオニアとして活躍していた八木は、魯山人を通して自分自身の方法論について再検討せざるを得ない。《三島手によるヴァリエーション》(1942年)や《搔落向日図壺》(1947年)に示された朝鮮半島のやきもの、《金環蝕》(1948年、京都市美術館蔵)での磁州窯の参照、さらには《ザムザ氏の散歩》(1954年)に用いられた伊羅保釉など、彼のやきものにはその出発からさまざまな古典への言及が現れている。それらが果たして本当に「新しいものと古典との結婚」、あるいは「古典を越えて、それらの掛け算の答としての、現代性の創造」たり得ていたのか。八木の魯山人に対する批判は、そのままみずからのあゆみや存在を問うことにつながっている³⁴¹⁾。

八木が魯山人についての文章を寄稿したこの年、東京オリンピックの開催にあわせ、日本で初めてとなる国際陶芸展「現代国際陶芸展」が8月から国立美術館ほかで巡回された。この実行委員会には小山富士夫や国立近代美術館、国立博物館の関係者たちのほか、宗麿や八木、荒川豊藏、加藤土師萌、六代清水六兵衛(1901-80)、楠部彌弌、濱田庄司、宮之原謙(1898-1977)たち陶芸家も実行委員会に参加している。その構成は古典復興(日本伝統工芸展)に出品していた宗麿、豊藏、土師萌)、日展(六代六兵衛、彌弌、謙)、民藝(濱田)、前衛(八木)である。

彫刻家・柳原義達(1910-2004)は東京美術学校彫刻科塑像部時代、後に陶芸に進んだ瀧一夫(1910-71)と同時期に学んでいた³⁴²⁾。彼はこの展覧会の評を『藝術新潮』10月号に寄せ、「立体のなかにある美的なエネルギーを共有するかぎり、工芸の世界でよく聞きます用途の問題もふくめて、彫刻的な美

しさの対象になるのではないのでしょうか³⁴³⁾と、かつて柳宗悦が「陶磁器の美」で提案した同じ視点に立って日本と海外の陶芸作品について比較している。

……この現代国際陶芸展が自己反省の機会になればよいのですが。実際日本には世界のいたるところから陶芸の研究に陶芸家達がやってきました。そのことでは確かに陶芸先進国なのでしょう。だがこの展示をみて、はたして、陶芸先進国という権威をもちつづけることができましようか。私は残念ながら、アメリカ陶芸界、フランス陶芸界と比較してみると、古い時代の陶工の精神をもうやうしない、技術だけでことたりたと思われる、そのような作品が目立っています。

なんのために、まただれのためにという目的的な創作思考がお座敷で遊んでいる人達の嗜好に左右されているのではないかと、そんなにひどい疑いすらもちたくなるのです。

そのような誤解をまねくほどに、陶芸精神の希薄をかんじるのは私だけでしょうか³⁴⁴⁾。

(柳原義達「日本陶芸の敗北—現代国際陶芸展をみて—」)

八木が記した、みずからをも見据えたような魯山人に対する批評と、柳原による日本陶芸へ反省を促す言葉は、前者が内発的、後者が外発的な立場から魯山人たちのこころみがおこなわれた近代日本陶芸のあゆみを問い直す内容となっている。

それは近代の否定ではない。近代において獲得されたものを自己の立脚点として認め、いかに更生、更新するかという新しい問いのはじまりだった。

*

すゑものをつくるころのおくそこになかるゝ清水
やまやまの色³⁴⁵⁾

魯山人

(わらしなひでや 千葉市美術館上席学芸員)

で遺作展「北大路魯山人の芸術」が開催された。やきもの177点、鉄器(行灯)1点、漆器9点、日本画19点、書21点、篆刻5点、ほかに藍染浴衣、印譜などによる構成となっている。この展覧会はその後、1月末から名鉄(名古屋・愛知)に巡回された。

国立近代美術館京都分館での開催を機に、1964(昭和39)年2月の『日本美術工芸』では「北大路魯山人の生得と作風」という小特集が編まれた。執筆者は書の森田子龍(1912-98)とやきもの八木一夫(1918-79)の二人。ともに、1950年代前半に魯山人と出会った時のエピソードから記述を始めており、森田は北鎌倉にイサム・ノグチを訪れた折に出会ったさいのできごと、八木は京都で陶芸家たちが魯山人をかこむ集まりの折に、彼と怒鳴り合いとなったことが記されている。

八木は魯山人のやきものについて、現代においては難しいことではあるが、と断りながら「直観的にとらえた永遠性とでもいえる中国古陶と異って、日本古陶は、非合理にあふれた心境的なものといえよう。従って、表情過剰な日本古陶を、表皮的に似させるのは、比較的容易なこと」³³²⁾であるという。その上で彼は、

……作家は、何らかの意味で、現代をつきはなし、現代と対立した地点からふたたび現代にたちむかう。が現代を突き放した作家が、たとえ一時的にせよ形式的にせよ過去の姿勢に身を強いることは、ともすれば現代との対決という意図を喪失してゆき、自らの、又、人々の、現実からの逃避という安逸に加担するということにもなりかねない。それは、人間の内部的真実と動作との離反、ひいては社会的責任の貧困という現象にもつながっているのだ³³³⁾。

(八木一夫「魯山人の陶器について」)

と、古陶磁を復興することを通じて「いま、ここ」にいる自己を確立しようとした魯山人たちから八木が文章を執筆しているその時、そして今日まで続いているであろう、過去に向き合う場合におちいりやすい陥穽があることを明らかにしている。対時は時として韜晦となり、逃避に転化するということ。いつの間にか、対象が過去ではなくそれを見つめようとしている自分自身にすり替わってはいないか。そして、様式(スタイル)であれ技法であれ、それがみずからの語彙たりえるのか、あるいは自分自身の思想を盛ることができるところであるのか³³⁴⁾。これは何もつくり手だけにかぎったことではない。魯山人に立ち戻れば、「土器によつて

自己を矯正したい」と記した彼に、古陶磁ばかりでなく自己からの逃避はなかったのかと八木は問いを投げかけているようでもある。

それを踏まえたうえで、八木は魯山人の作陶は単なる「写し」ではないと記す。「荒々しい肌あいの信楽壺のふくらみが、織部釉のくらいみずみずしさをまとったり、唐の藍彩の壺がもつような妙な陰影の、銀彩色絵という独創的な手法」に「高度な美意識の動作」を見、「単なる写し屋」ではない作家の姿をとらえている³³⁵⁾。

八木にとって、魯山人の「土の仕事」はどのように見えたのだろうか。やきもの物理的な構造について熟知し、自己の造形をそこから逆算して制作していたという八木³³⁶⁾であれば、魯山人の作るやきものと周囲の空間との関係について見解を知りたいところだが、それについて直接の言及はない。彼の批判はおそらく石黒宗麿の存在を念頭に置きながら³³⁷⁾、魯山人と古典とのかわりに収斂している。

だが、魯山人の仕事は、やはり古典系列のものであり、その高い美意識にしても、発展の範囲にしても、決して古典的境地からの脱出を意図していない。如何に信楽が織部に急変しようと、備前が志野と交合しようと、やはりその深層の性格は、古典的姿勢をひとかけらも解いていないのだ。むしろ魯山人は、新しいべき独創の手段を行使することによって、過去の人々が生んだ古典美の要素、云いかえれば、古陶愛好者の泣かせどころを、一層つよく掘り起こし、露呈させているようである。又彼が、磁器よりも陶器、支那風よりも和もの風の方が得手だとみえるのは、同じ古典にしても、骨格的意志的側面よりも、肉体的情緒的側面に傾きのある素材、様式などの方が、彼にとって親近感があるのだろう。そのような魯山人が、豪放といわれるような持前の気質や好みとあの編成力とで、あの独特の仕事を完成させているわけなのだが、写し屋ではないにしても、彼のとらえたさまざまな古典美の再編成が、古典を越えて、それらの掛け算の答としての、現代性の創造にまで行きつかず、やはり、古典美のサワリの集合体という特異さに終わっているのは残念なことだ³³⁸⁾。

(八木一夫 同、傍点原文のまま)

八木が魯山人について記した文章は、第二次世界大戦後という時代を背景として本格的な活動を開始した彼らしい主張——彼は桑原武夫(1904-88)の

たら」瀬戸黒であると語る理由は、「作為」から離れることのできなかった長次郎というひとりの陶芸家を超克する媒介として、彼の技法の源流とされた瀬戸黒を参照するためではなかったか。それは「個」が生まれる前提となった、名付けられないものとしての、「無名」の広大な世界である³²³⁾。

晩年の魯山人の日常。

……もっぱら作陶生活に明け暮れたが、寄せる年の波にはうち勝てず、作陶の時間も減っていった。朝は早く、五時頃から目をさましていたが、すぐには起きずに、よく本を読んでいた。八時過ぎに起きて食事をして、あとはゆうゆう自適、せいぜい二時間ほどの作陶であった。それも、往年のような手のこんだ絵付のものはやめて、土と釉薬をそのままいかす備前や信楽、伊賀などのものを多くやっていた。

ただ、食事のしたくだけは、下働きの人たちもご飯をたくだけで、料理の煮たきや味つけは自分でしていたという。女中はただ材料を運ぶだけ、食事も二時間くらいかけてビールを五、六本飲み、ご飯は少ししか食べなかった。魯山人のビールは、最晩年まで続いたが、大ビンがのちに小ビンに変わっただけであった³²⁴⁾。

(魯山人会編『魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値』)

北大路魯山人は1959(昭和34)年12月21日亡くなった。

おわりに

……併し、これこそ素人考へなのかも知れないが、懐石料理といふのは家庭での惣菜料理に一番似たものではないだろうか。ただ家ではさう時間がないし、又経験や知識が足りないから、同じ平凡な料理に存分に手を掛けたのが懐石料理なのだという気がする³²⁵⁾。

(吉田健一「辻留」)

1954(昭和29)年、京都で仕出しのみ³²⁶⁾をおこなっていた懐石「辻留」の辻嘉一は東京に店を開いた。核家族化にむかう時代のなかで、彼はこの前年から婦人雑誌の連載を担当し、後にはテレビを通して日本料理の基本としての懐石を伝え、おりにふれてみずからの料理を北大路魯山人のうつわに盛り付けて示した³²⁷⁾。星岡茶寮時代にも広報誌(紙)『星岡』などで料理の写真は紹介されており、その後も魯山人の

うつわを用いる料亭は今日まで存在しているにせよ、茶寮は会員制であったし、料亭を訪れる客もかざられている。50年代半ばから80年代後半にいたる辻の活動によって、それまで以上に多くの日本人が魯山人のうつわ——茶寮を退いてから制作されたと考えられるものが多い——に盛り付けられた料理を目にすることになった。魯山人の歿後、彼を紹介するさまざまな雑誌記事や伝記が世に送り出されたが³²⁸⁾、彼のやきものの評価を考えるうえで、辻の活動が同時代のひとつとに与えた影響はこれまで見落とされている。

魯山人が亡くなって10年後、辻は魯山人が世に送り出した幅広い傾向のやきものに対する彼の思いを綴っている。

……いずれもが伝統を正しく把え、魯翁の個性に同化させてみせてくれました。わたくしは現代陶芸の優品も数多く使わせていただいておりますが、古陶に通じる心のようなものがしみじみと感じられる器は、じつに少ないのであります。そしてその数少ない器の中に魯翁の作があるのでございます³²⁹⁾。

(辻嘉一『懐石傳書 向附』)

これに対して、「吉兆」の湯木貞一は辻静雄との対談のなかで、魯山人のやきものについて興味深い発言を残している。

辻 魯山人はフランスへも行っているんですよ。

湯木 そうですね。フランス土産を私もいただきました。

辻 何を持ってこられましたか。

湯木 木の葉皿。銀色にしてあって、ちょぼちょぼと藍と白の模様がある。こんなのはお茶にあわんでしような。あの人は、お茶をばかにしていた³³⁰⁾。

(湯木貞一、辻静雄『吉兆 料理花伝』)

ともに茶(道)に由来する懐石を基軸に据え、現代の日本料理を築いた料理人でありながら、魯山人に対する評価は正反対である。これは茶(道)に対する向き合い方のちがいという意味において、本稿で紹介した小林一三(および魯山人)と松永安左エ門の茶(道)に対する見解のちがいと同じであるかもしれない。またそれとともに、彼らの人生のなかで出会った魯山人の姿が影響しているのだろう³³¹⁾。

*

北大路魯山人の歿後、1963(昭和38)年10月から翌年1月にかけて国立近代美術館と同館の京都分館

茶碗などにはみられない「作為」があるとつねに批判していたが、批判は長次郎などのつくり手の問題としてではなく、ほとんどの場合それを作らせた利休をはじめとする茶人たちに向けられていた。おそらく柳は終生、長次郎の作陶について利休とのかかわりのなかでしか理解しておらず、魯山人が語るような「個人作家」としてはとらえていない。これは柳の方が一般的であって、たとえば満岡忠成は「茶陶鑑賞史」のなかで、「…樂は利休の創意によつて生れたもの」³¹⁶（傍点引用者）としており、今日でもこの見解は変わっていない。

……長次郎であります、長次郎のよさは、芸術に欠くべからざる品のよさとか、暖かさとかが備わり、無理が少しもないとか、こととした貫禄が物を言っているとか、これは絵画でも彫刻でも建築でも名高き芸術は皆そうです。しかし、長次郎と言えども、信長時代から桃山期という近世の人ですから貴びはしますものの高が知れているのですが、もつと古い弥生式土器などを見ますと、その天真なる巧妙さ、その線の美しさはたまらないものです。楽々としたスケールの大きさ、そういうものから見ますと、長次郎と申しても後代的作為がありますが、茶碗としては高級な作為に属します。どんなものだつて人間が作ったものであります以上、作為のないものはない³¹⁷。

（北大路魯山人 同前、傍点引用者）

魯山人が講演で語るこの長次郎の特質は、1933（昭和8）年当時の彼の光悦評（「……光悦その人の持つてゐたに違ひない大きな氣宇、重厚な心持、ふつくらとした體容」）とそれほどのちがいはない。彼の理想にかなう存在として、光悦のかわりに長次郎が位置づけられている³¹⁸。そして、彼の見解をそのまま肯定できるかについて考えた場合、樂吉左衛門（十五代、現・直入）が指摘するように、「天正二年 依命 長次良造之」の彫銘がある《獅子留蓋瓦》（1574年、樂美術館蔵）にみられる高い構築性を樂茶碗の造形とてらし合わせると、長次郎を彼が語るような「ただ暖かい、まどかな、感じのいい」つくり手とすることはできない³¹⁹。彼が、「要するに美しさというものは、遠くへ遡つて行かないと調子の高いものはないわけです」³²⁰と主張するなかで位置づけられた長次郎は、彼の観念的な世界から抜け出ることがないようにも理解されかねない。

しかし、魯山人は弥生式土器の前にみずからをか

えりみた諦念から、長次郎のやきものといえども「後代的作為」があり、それはさげられないことであるとする。この指摘が柳の批判する「作為」と具体的に一致するかについては現在明らかではないが、「個人作家」であるつくり手にとっての宿命を語ることによって、魯山人は長次郎のやきものなかに憧憬される先行者とともに同時代人としての姿を見出し、これが彼の主張を単なる古典礼讃とはことなつた、独特なものとしている。

この講演が行われた三ヶ月後、神奈川県立近代美術館で「日本古陶磁展」が開催された（6月20日-8月9日）。展覧会についての魯山人の発言は講演と同じである。

場中第一はなんといつても、彌生式土器（命名されたもの）だね。それに長次郎の二つの茶碗をのぞいて、予想どほりたいたものはない。光悦もよいが、よわいね³²¹。

（「山莊往來」）

魯山人にはこの時期のものとされる「瀬戸黒の話」という短い文章がある。

瀬戸黒だね、俺が茶碗を作るとしたら。その標準となるものは、最近見たものの中ではまずこれが良い。根強い強さにおそろしい美しさを持つている。この強さを持つ、この美しさをもつ工人が数知れず瀬戸赤津にいたのだというが、この部落の人たちは今後なにを生んで見せることであろう。いやいやすでに純白の茶碗に豪壮単純な絵を描き、前代未聞の茶碗を作つたそう。それが朝鮮の真似でもなく、支那の発明に抛るものでもないそう。こうなるべきだとは思つているが、愈々日本の陶芸界にも黎明が訪れたというものである。

日本の過去に生まれた陶器、それには白色の陶器こそないが、底力の強い無限に美しいものは多々ある。まず無釉陶にえも言われぬ立体美の数々が見られる。

〔……中略……〕

瀬戸黒の堅陣な黒厚釉、これはなかなかの工夫で、ここに到るまでが大変なことだ。手を合わせて、瀬戸黒の創始者に感謝する³²²。……（後略）

（北大路魯山人「瀬戸黒の話」）

長次郎について「日本陶芸史上唯一の芸術家」としながら、この文章で魯山人が「俺が茶碗を作るとし

わけにはいかない。竹中久七が指摘していたように、魯山人の「古典を直観のみで觸れた」「クラシズム」というものが、「歴史上の諸作品を美の永遠なる模範」(傍点引用者)とする以上、避けられないことではなかったか。それは、彼の活動が「新古典派」たちのなかで先んじていたことを考えれば、先駆者ゆえの問題(アポリア)だった。彼は半泥子たちとはことなり、古陶磁が備える「時間性・空間性」よりも、まず精神的な距離を意識し続けていた。彼がかつてあこがれ、学んでいた中国大陸や朝鮮半島の古陶磁は彼の故郷ではない。そのことは「既に分り切つてゐる」。帰還すべき故郷は自分の観念のなかにしっかりと存在しながら、生身の彼はそこにたどり着くことが出来ない。

ここに、魯山人が若いころに出会った内貴清兵衛が画家に語っていた、「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みて何が出来るものか。そんなものは皆嘘だ。ほんと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」という言葉を重ねることは無理ではない。魯山人にとって、眼の前に存在する弥生式土器は清兵衛が語っていたところの「自然」——それは、すこしも人為が加わらないという意味での「自然」でもある——にほかならない³⁰⁷⁾。「おそらく人間はみな古代人にもどろうとする」³⁰⁸⁾(西脇順三郎)。古代にあこがれた魯山人はまさしく近代の芸術家だった。しかしその感情は郷愁や哀愁(sorrow)ではなかった。「土器によつて自己を矯正したい」という願望は同時代の長谷川三郎(1906-57)が日本の古典に対して自分の心情を表明した向目的な文章³⁰⁹⁾と同質のようでありながら実際は真逆(あるいは裏表の関係)の悲嘆(grief)であり、古典と向き合うことの難しさを物語っている。1945(昭和20)年以降の彼の制作に現れた備前への傾倒をはじめとして、原始、太古なるものへのまなざしはこの延長線上にある。

そして晩年の魯山人はそのまなざしによって、1953(昭和28)年3月に東京国立博物館でおこなった講演のなかで、樂家初代長次郎を「日本陶芸史上唯一の芸術家」³¹⁰⁾と評した。この講演では、彼を桃山の世界に導いた光悦についてみずから重ねるかのように「多趣味多能にして広範囲の美術鑑賞眼をもつ道楽者」と位置づけている³¹¹⁾。かつて樂家歴代では長次郎と並んで彼が出色の存在としていた三代道入(のんこう)については「のんこうには長次郎にみられる強さはない。豊かさに於ても格段に劣る」と峻別され³¹²⁾、「日本陶磁界の王者」と呼んでいた仁清は「衣冠東

帯を身にまといながら自由にふるまいし作家」として一定の評価を与えながらも、同時代の嵯峨人形の秀作と比べると「ずっと劣って」という³¹³⁾。

長次郎は千利休とのかかわりにおいて茶陶を手がけたことが知られているが、魯山人は講演のなかで利休から彼を切り離し、ひとりの陶芸家として見ている。

利休が長次郎を指導したということは何にでも書いてありますが、私は利休というのはそんなに世間で言う程偉くないと思うのです。利休の書跡を見ますと相当頑固なところがあります。それから練達の結果、強引に押すところがある。こなれた達筆であります。利休はいかにもしつかり者だつたには違いない、よほどしつかりした人間だというような感じがいたします。しかし長次郎は見て、こいつはしつかり者だなというところはあります。ただ暖かい、まどかな、感じのいい楽に付き合える人間のようです。そうして貫禄では劣りません。朝鮮茶碗の中で井戸茶碗というのが有名ですが、なぜ井戸茶碗がいいのかというと、品格がよくて、貫禄という重さがあるのです。ほかのものでは名作ながら、何か軽々しいところがありますが、そういうよさでは長次郎が個人作家としては一番秀れた人だと言つても間違いのないと思うのです。利休が指導したというのは、利休が茶碗に不自由して長次郎にこういう大きさで高さはこれくらいに作つて貰えまいかということと言つたでしょう。自分が使つてみたいのですから……。しかし利休の指導によつて出来たということはあり得ないと思うのです。指導で人間の力はそんなにたやすくかわるものではありません。教育というのは菜園で言えば肥料みたいなもので、瓜の蔓に茄子はならぬといいますが、瓜になんぼこやしをやつたつて茄子に変化するものでもなし、茄子が瓜に変わったりはしません。ただ少しうまそうな上等な瓜が出来るまでのものです³¹⁴⁾。

(北大路魯山人「私の作陶体験は先人をかく観る」)

書の印象から「私は利休というのはそんなに世間で言う程偉くない」と語る魯山人であるが、この時期に利休を最も批判していた人物は柳宗悦である。1950(昭和25)年、柳は「利休と私」を発表し、「結局、権門に媚びることを怠らなかつた幫間的な彼の暮し方を私は好かない。彼が人格の淨かつた人、深かつた人とは到底云へぬ。一寸今で云へば魯山人に輪をかけたやうな人間であつたであらう」³¹⁵⁾と記している。その柳は「陶磁器の美」以後、樂茶碗については高麗

口元をぶちかいて、挿花との田和をはかつてゐる。その心は甚だ面白く、私も製作に当つて其の妙を探つて見た。原色口絵に見る様な美しい流れ釉がかつてゐる²⁹⁹⁾。

(傍点引用者)

言及されている「原色口絵」の壺も同じく信楽の土によって作られており、口を欠いた上からたつぷりと伊賀釉(灰釉)が掛けられている³⁰⁰⁾。

原型となった壺は古信楽のものが有名であるが、弥生式土器を原型にしたとされる作例も複数の存在が確認されている。これらについては現在晩年の作と考えられており、釉薬を掛けただけの素朴なものをはじめ、中国の染付に例が多い網魚文を胴に線刻したもの、銀彩に胴の周囲を緑釉による網(目)文が描かれたものなど、さまざまである。釉薬だけの壺もさることながら、網魚文を線刻した作例などは原典がわからないほどに太古の雰囲気がある³⁰¹⁾。

先に引用した備前についての自註や弥生式土器を原型とした魯山人の作例の根拠について、時期の点から彼の許に仮寓していたノグチの生活³⁰²⁾、あるいは1952(昭和27)年9月に神奈川県立近代美術館で開催された「イサム・ノグチ展」で発表された陶との共振を指摘することは可能だろう。周囲の状況からそれを認めたくて、より重要なものとして43年11月、魯山人が『古美術』の特輯「無釉・自然釉」に寄稿した「土器のよさのことなど」という文章をあげることができる。

六、七百年前の瓶子が古いものとすれば一、二千年前のものは、かりに作意があるとしても、その豊かさが違ひ、無理がないと思ふ。彌生式土器を見てみると、まるで木の實でも見てゐるやうな気がする。これはその姿が自然に近いからであらう³⁰³⁾。

(北大路魯卿「土器のよさのことなど」)

魯山人は「彌生式は確かに氣品よく深味がある。汲めども盡きぬ味がある。これに釉薬でもかかつてをれば大へんなものであると思ふ」³⁰⁴⁾とも記しているが、弥生式土器を原型とした壺はべつの作例(古陶を原型としないものも含む)とちがひ、華奢とも簡素とも見える(弥生式土器を原型とした鑄込で織部釉などによる作例は現在未確認)。銀彩の作例では、口や頸は大きく形作られ、頸と肩の間で新たに継ぎ足したらしい跡も認められる。口の部分の篋跡は銀彩のためにこれ以外にはあり得ないと思われるほどに金属的な

ものとなり、質感が与える強い印象は、作者があらかじめ銀彩を施すことを考えていた可能性を示している。

魯山人が弥生式土器についての文章を記した戦時下には、弥生式土器や埴輪などに日本美術や日本精神の源流を求めようとする記事を美術雑誌に見ることができる³⁰⁵⁾。魯山人が寄稿した特輯もそのひとつだった。彼の文章もその気分に覆われていることはたしかではあるが、つぎに引用する文章は後に彼が弥生式土器を原型とすることになった根拠として読むことができる。

従来、とかく數寄者の中には目なぐさみの人が多く、豊かな、素直な、あの線から何を學ぶか、まづ第一に美を學ぶことが必要である。今迄自分達のやつてゐたことが無理なことを押し通してゐた。曲げられてゐたといふことがよく判つてゐても、判つてゐるそのことが思ふやうに出来ない。土器によつて自己を矯正したい。支那や朝鮮のものは既に分り切つてゐる。日本の土器こそ學ぶべき多くのものがある。何を學ぶかが必要である³⁰⁶⁾。

(北大路魯卿 同前)

魯山人は弥生式土器のフォルム(「あの線」)を「素直」と評して、作為(意)によって生み出される世界とは違うものを見出している。古陶が持つ無作為によって生まれた造形、そのフォルムを現代の空間に定着させるために魯山人はさまざまな作為をこらしたが、これは同時期に制作された彼の備前などにもあてはまる。「焼しめたまゝ」の備前は「原始の趣を想わず」土の表情を示しながら、その表情を支えている造型、「作ゆき」はどこまでも彼の「土の仕事」の結果だからである。無作為を求めるための作為はやむことがない。これは、古典と自己との対峙をいかに止揚するかという問題でもある。彼は近代日本のなかで、みずからが考える美というものの表出(それは作陶にかぎらない)を、古典を足がかりとして目指していた。古典に対して肉迫を続けても絶えず生まれる自己への問いが「判つてゐるそのことが思ふやうに出来ない」ものとしてさらなる反省を促す。ここで川端康成による崔承喜の舞踏評を思い返したい。たしかに魯山人はやきものの制作において文字どおり、「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」。そうでありながら、古典を前にした彼じんのことばは、みずからのいやされない渇きである。このことを魯山人の生い立ちや個性だけに帰す

は壺中居(日本橋・東京)で「備前作品展(魯山人作品展)」を開催した。同年7月の『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号(これが終刊となる)には表紙に砧形の《備前花入》を掲げ、備前による多くの作品が信楽、志野、織部とともに掲載されている。以後、彼は備前を作り続けた。備前は須恵器の流れを受け継いだ焼締陶であり、土味と火色に特色がある。このため、備前の窯を築いた後の魯山人の作陶は1934(昭和9)年に制作された《柿釉菓子皿》、《信楽流釉八寸》などにみられた簡素なるものへの志向がより一層推し進められることになった。

魯山人にとって備前は「……一見黯黯たる帯褐色でありながら、其の儘の土味がちつとやそつとでは言ひ難い美しいものである爲に、釉薬は不用、繪付は無用、焼しめたまゝで可と云ふのだからまことに世話無し」²⁹³⁾だった。彼が備前の制作によって何を目指していたかについては『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号に掲載した作品のいくつかの自註に示されているが、そこでは茶の「佗び」と「原始」の感覚が結び付けられている。

この備前、古窟から発掘したと云つてもノーとは云うまい。事実そんな風貌を呈している。八寸に用いて面白いものであろう²⁹⁴⁾。

(「備前 たゞき平鉢」)

原始の趣を想わずに足る頑固な長鉢。宗旦でも居たら何とか云いそうなものである²⁹⁵⁾。

(「備前まな板形長向」)

備前を積極的に制作した同じ時期に、魯山人は全く逆の、銀刷毛目や銀彩も本格的にこころみている。

『魯山人・生活誌 獨歩』第2号に掲載した「銀刷毛の壺」(仮称)に添えた自註。

このやうな壺は昔何處にもある形であつて、一種の物入れである。しかし今は花入れに適する所から新しく作つて見たが信楽土では近代感に乏しい…に気が付き、銀刷毛目(創意)を試みて見た。聊か魅力のあるものとなつたやうだ²⁹⁶⁾。

魯山人には乾山写の皿などで表面のかんりの部分に金彩を施した作例²⁹⁷⁾があるため、銀刷毛目や銀彩はその延長で発想されたとも推測される。銀は空気中の化学物質である硫化水素に反応して表面が黒く

変質する(硫化銀)。魯山人はこの変質をあらかじめ計算に入れていたという証言²⁹⁸⁾があり、変質は近世絵画の屏風にしばしばみられることから、彼は古美術からヒントを得たのだろう。

乾山写や銀刷毛目の場合は意匠の一部と見る事ができるが、銀彩には器物の全面を覆う作例が多く、鉢、壺、皿に多くみられる。銀彩の上からさらに施される黄釉や緑釉は、点や網目文のようにうつわに沿った抽象が中心であり、銀彩は意匠ではなくもうひとつの皮膚である。時間を経て外気にさらされ表面が変質し、空間のなかに定着する(馴染む)点に着目すれば、それは器物そのものの陰画(ネガ)ではないだろうか。土そのものの表情やつくり手が加えた筈の跡は、銀彩によって総織部などにみられるレイヤー(層)とはことなる、均一化された表面の凸凹となり、器物のシルエットが立ち上がる。凸凹による表面の陰影は、表面に止まることで器物のシルエットをはっきりとさせることに役立つ。さきに引用した文章で魯山人が信楽の土を「近代感に乏しい」とした理由は、備前の土よりも粗さが目立ち、壺の表面に現れる石英や長石の粒などの素朴で、野趣に富むとも評すことのできる表情のためだろう。彼の銀彩は満足の行く焼成の効果が得られないものに施したと紹介されることが多い。それは単に失敗作の再生だったのか。彼の銀彩はやきものの表面に現れる偶然性を排し、みずからの「土の仕事」を際立たせるためにもおこなっていたとも考えられる。

銀彩が器物の陰画であるとすれば、1945(昭和20)年以降の作に多くみられる古陶の壺を原型とした鉢込は、オリジナルと魯山人のイメージが融合した写像である。型抜きは単純に考えれば複製技術による模造になる。長らく窯のスタッフとの共同作業で制作していた魯山人にとっては、それが目の前のスタッフか古人であるかについては問う必要がなかったのではないか。優れたモノを創り出した古人への敬慕が篤かった彼である。彼は型抜きされた壺の口を欠き、あるいは歪ませたり表面を削ることで自作としたが、完全な壺の口を欠くという行為は以前から茶人たちによって行われていることから、この制作自体が彼らを受け継いでいる。

『魯山人・生活誌 獨歩』第1号に掲載された、鉢込で作られたと思われる壺の自註。

信楽土の壺。ことさらに古信楽の意を表はしたもの。昔の茶人は壺の口があつてはぎこちないとして、態々

月後半、京都から東京に来た宗麿は唐九郎と会の打ち合わせの後、北鎌倉に魯山人を訪ねた。

私は上京し鎌倉の小山(引用者註:富士夫)邸に厄介になり、昼は都内へ二人で出て行った。留守に北大路さんから使者が二度も来て、是非お待ちしていると言われるので、小山さんと二人でお訪ねした。大変待ち遠しかった様であった。あいさつすると直ぐに、石黒さんは朝日新聞の現代陶芸展の世話をしておられるが、あんなものブツぶしたらどうですと来た。私は打てば響く様に、ハハハ自分も出してみたいのだなあと考えたので、あれはつぶせない、それよりあなたこそ協力して下さいと言ったら、子供の様な顔をしてにこりと笑った。独歩といって、何の団体にも参加しないと断った手前、今更出品は出来ない。私が取りに行けば出品するのだと思った。俺は出す気はなかったが、石黒が来て強奪して行ったのだと言いたいのだろうと、私は腹のなかを読んだが、多忙にまぎれ忘れて取りに行かなかった。小山さんと二人で大変な御馳走になり、相変らずうまいもの話に花が咲いた²⁸⁶⁾。

(石黒宗麿「北大路さんと私」)

「新古典派」たちの活動は作品の制作と発表だけではなかった。特に、1931(昭和6)年に瀬戸および美濃の古窯址の発掘に参加した陶芸家たちは50年代中期以降、自己の体験を踏まえ桃山時代におけるやきものについて一般向けの書籍などに執筆し、解説をおこなっている。それは彼らにとつての「古典」と自作の結びつきを広く印象づけることにもなった。56(昭和31)年に刊行された『世界陶磁全集 第3巻 桃山篇』(河出書房)には土師萌、唐九郎が執筆に参加し、59年に刊行がはじまった『陶器全集』(平凡社)では豊蔵が志野の巻を、土師萌が織部の巻をそれぞれ担当した(これらにはやはり発掘に参加した経験を持つ小山が編集委員や監修者として参加している)。また唐九郎の場合、33年の『黄瀬戸』以来多くの考証を陶磁専門誌などに発表していたが、60年に起った「永仁の壺」事件後も衰えることなく新聞や雑誌に寄稿し、72年には『原色陶器大辞典』(淡交社)を刊行した。このころになると彼は活字メディアだけではなくテレビの番組にも登場していたことは、今日もなおおびとびとの記憶に残っている。

1930年代に「陶界の五人男」のひとりと目されていた魯山人は、50年代に『淡交』(1947年4月創刊)や

『藝術新潮』(1950年1月創刊)などの誌面に登場し、座談会への参加や寄稿などをしておりながら、豊蔵たちのような動向にはかかわっていない。これは宗麿が誘った展覧会を断ったような彼の意志というよりも、状況の変化だった。かつての勃興期とはことなり、彼が用いた「見ればわかる」式の論調では本格化する大衆消費社会のなかで不特定多数の読者を想定した知識・情報として広めることは不向きであったし、送り手の直観や主観よりも客観的な「リアリズム」が求められるようになっていた²⁸⁷⁾。

*

1945(昭和20)年以降における北大路魯山人の作陶は、それまでのようにさまざまなスタイルのやきものを制作しながら、備前の無釉・焼締の制作を入口として桃山期以前にさかのぼることができる、新たな視座を獲得した。

1952(昭和27)年5月に魯山人はイサム・ノグチ(1904-88)を伴い、金重陶陽の窯で作陶をおこなった。イサムは前年3月に来日し、12月から魯山人の許で仮寓していた。魯山人はそれまでも備前に赴いたことはあったが²⁸⁸⁾、この時には陶陽の窯で魯山人は助手の協力によって800余点、イサムは一人で51点(のべ57点)を制作した²⁸⁹⁾。

備前については1951(昭和26)年10月、陶陽が伊部の山麓窯跡について発掘調査を行い、その成果が翌年「日本陶磁協会春季大会 古備前名品展」として4月の東京美術倶楽部(新橋・東京)を皮切りに全国で紹介され、戦前からの関心²⁹⁰⁾にあらためて光が当てられていた。52年9月に刊行された魯山人の個人誌『魯山人・生活誌 獨歩』の第2号(第1号は6月刊行)に杉鮫太郎(本名・湯浅敏夫、1908-94)が寄稿した「魯山人に随伴して(その一)」によれば、以前から魯山人を備前の地に招く計画があったが、「殊にたべもののむづかしいひとであるから、喰つて貰ふものがない」ために招聘が遅れ、岡山の画廊・金剛荘で作品を展示する機会に招聘したという²⁹¹⁾。陶陽の発掘と展覧会、それに続く魯山人の招聘は、かつての美濃の発掘を思い出させる。備前を訪れた魯山人は陶陽の協力を得て同地の古窯(登窯)を「そつくりそのまま」北鎌倉に運び込んだ。53年2月、陶陽は藤原健(1924-77)とともに北鎌倉に赴き窯焚きを開始するが、この時魯山人と決裂した。理由は不明であり、陶陽はかつての荒川豊蔵とはちがひ二度と魯山人に協力することはなかった²⁹²⁾。魯山人は3月、移築した窯で焼き上がった備前を自宅の集まりで披露し、4月に

電気スタンド展」を皮切りとして彼が亡くなる59年までの間に現在41回が確認できる。そのうち展覧会名から絵画のみと考えられるものは3回。このほかはやきものを中心だったと推測される。歿年の10月に京都美術倶楽部で開催された「魯山人書道芸術個展」（これが生前最後の個展となった）は書道展だが「備前陶に字を陰刻したもの」²⁷⁹⁾（白崎秀雄）が多数出品されていたという。個展については現在不明なものがあり、特に彼が54年に展覧会を開催するために渡米する前後には旅費の資金調達やその返済の目的で展覧会を集中して開催していることから、今後の調査によってさらに増える可能性がある。

個展にくらべ、グループ展への参加はすくない。そのなかで大規模な展覧会としては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*²⁸⁰⁾（日本現代陶磁展）や、歿年に国立近代美術館で開催された「現代日本の陶芸」などがある。本稿の冒頭で引用したように、小山富士夫は『淡交』1950年12月号に寄稿した前者の展覧会に関する紹介文「陶磁器の洋行—日本陶磁展の撰定にあたり—」において魯山人をはじめ、石黒宗麿、荒川豊蔵、加藤唐九郎、金重陶陽を「新古典派」としてひとつの傾向にある陶芸家とした。この文章は彼らをひとつの傾向としてまとめてとらえた初期のものである。

その「新古典派」たちが結びつくことになったのは1930年代半ばのことであり、「素人と目されている」（小山）川喜田半泥子が中心的な役割を果たした。彼は36（昭和11）年、備前で金重陶陽、唐津で十二代中里太郎右衛門を訪ねた。すでにこの時唐津で作陶したが、翌年には朝鮮半島でも廃窯を修復してやきものをこころみている。その後も41年に唐津や萩などで作陶をおこなった。40年には荒川豊蔵とも交流を結び、42年に豊蔵、陶陽、十代三輪休雪（本名・邦廣、後の休和 1895-1981）を津の自宅に招き、「からひね（乾比根）会」を結成した。

また半泥子は彼自身の窯のために各地の窯を調査し、1942（昭和17）年には豊蔵や初代宮永東山たちと京都・鳴滝の乾山窯の発掘をおこなった。彼の態度は魯山人とはことなり、実証的精神に裏付けられていた。乾山研究はその後も続けられ、『乾山考』（千歳文庫、1943年）をはじめとするいくつかの論考に結実した。58年、彼が『萌春』第55号に発表した「乾山陶技の精神」のなかで指摘している乾山の特質、「古い伝統を尊び学ぶと同時に、少しもそれにこだわらない

新しい創作」²⁸¹⁾は彼の精神そのものだろう。そこには「現在と過去との間の尽きることを知らぬ対話」²⁸²⁾（E.H.カー）があり、この姿勢は彼だけではなく魯山人に続いた陶芸家たちに共通する。これが、小山が彼ら（魯山人を含む）を「新古典派」とした由来であると考えられる。前節に記したとおり、半泥子のやきものには魯山人と同じように古典を編集したものがよくみられるが、この乾山評を読むかぎり、彼はみずからの手法が素材や技術の歴史（性）を喪うことについて自覚的である。

1940（昭和15）年11月に石黒宗麿は半泥子と出会い、翌月彼らは本人が不在のなかで魯山人を加えることを想定した新しい在野団体の結成について話し合った²⁸³⁾。この時には実現しなかったが、宗麿はその後も団体の結成に関心を持ち続け、彼が参加した日本農村工芸振興会の後進として47年に発足した日本陶磁振興会が展覧会を開催した際には、彼のほかに半泥子と魯山人、豊蔵たちが（特別あるいは招待）出品している。

1953（昭和28）年、宗麿は土師萌とともに朝日新聞社が主催する「現代日本陶芸展」（第2回）の展覧会委員を務めた。この前年、宗麿、豊蔵、陶陽、唐九郎、土師萌の技術が、当時小山が在籍していた文化財保護委員会によって無形文化財記録保持者に認定され、彼らの発表の場として54年3月、「日本伝統工芸展」が三越（日本橋・東京）で開催された。この展覧会に合わせ、彼らは小山、佐藤進三（1900-68）、小森松菴（本名・新一、1901-89）、黒田領治（1905-87）たちと親睦会「桃里会」を結成し、後に廣田熙（1909-95）が加わった。翌55年には社団法人日本工芸会が発足。魯山人と半泥子を除き、45年以前から古典復興を志向していた「新古典派」の陶芸家たちは、富本憲吉や濱田庄司たちとともに同会に参加し、現代日本のやきものの世界で地歩を固めた。この50年代前半の状況は、つくり手たちの作家としての成熟と、制度や団体の結成という環境の整備が合致した印象を与える。これに関しては小山が前述のような展覧会の企画（人選）や文化行政での活動という複数の面を通して「新古典派」をまとめており、彼が果たした役割は大きい²⁸⁴⁾。彼は後に日本工芸会発足当時の状況について、「……富本憲吉、河井寛次郎、浜田庄司、荒川豊蔵、石黒宗麿をはじめわが国のこれという陶芸家たちの生活が一変してよくなってきたのもこのころからである」²⁸⁵⁾と振り返っている。

「桃里会」が発足して数ヶ月後の1954（昭和29）年7

の対立——これは、1928(昭和3)年の『陶磁』誌上での魯山人の茶碗に対する批判とそれに応えたような魯山人の「作陶の心」の関係と基本的にはほぼ同じであり、それが個人の問題や資質に帰すことができない問題であったことを示している——として顕在化することになる。先に引用した魯山人会が紹介する茶碗の世評は前者に重きが置かれており、それが今日まで続いていることはあらためて考えてみるべきではないだろうか。

同時に、魯山人や半泥子たちがおこなった古典の編集という作業は、それらの様式やスタイルといったものを新たに生かした反面、本来備えていた素材や技術の歴史(性)を喪うおそれがあったことも事実である。これは受け手である宗興が主張していた「約束」を念頭に言い換えるとすれば、「やきものがそのように作られた／作られることの必然性」ということになる。

とりわけ魯山人の場合、ほかの陶芸家たちを圧倒するほどの自在な発想、前述した俎鉢(皿)の造形などはこの視点の欠かゆえに新しい時代のうつわとして可能となったと評することができる。あるいは、(半)筒型が多い志野茶碗とはことなつたフォルムを持つ《赤志野茶碗》である。かつての志野茶碗になぜ(半)筒型が多いのか。それは茶碗を生み出した技術や用いられていた土の性質にかなうかたちであり、釉薬もその関連によって発達したとすれば、魯山人の姿勢は明らかに観念的である。これは1950年代末に豊蔵が、天目茶碗からはじまった志野の茶碗の形状が「卯花塙」(16-17世紀、三井記念美術館蔵、国宝)へと変化したことを技術的な理由であると指摘したことと対比できる²⁷³⁾。

魯山人はみずからが発見した「古典」を称揚しながら、実際の制作では「土の仕事」を成立させる技術の由来、その歴史(性)の代替として、あらたな作品を創造する主体としての「自己」を据えていた。彼がかつて「私の陶器製作に就いて」において記していた、「自己の心を作品に寫さんとする願ひごと」である。この姿勢は、明治末から大正期の『白樺』同人や岸田劉生たちがヨーロッパの複製絵画を受容したい、オリジナルな「もの」の存在や、図像の成立を支えていた意味および技術などについてかえりみるのが少なく²⁷⁴⁾、そのかわりとして「自己」を図像に充填(あるいは投影)させていたことと共通する。それは、「外から」やきものとかかわつた魯山人が「古典」と一体化することをみずからが感じるための方策であり、彼の「クラシズム」の発露だった。

1943(昭和18)年10月に阪急(梅田・大阪)で「魯山人先生の近作に親しむ會」の開催が企画された。告知には魯山人が「志野、瀬戸黒、伊賀などの茶盃、香合、水指、他に一行幅など」²⁷⁵⁾を準備していると記されている。久しぶりに茶陶が纏まって紹介される機会だったが、魯山人は予告文中に引用された小林一三の「時節柄、どんなよいものでも高くはないかん。世話人ともよく相談して、少しでも安く賣るやうにし給へ。それなら僕も大賛成だ」²⁷⁶⁾という言葉に強く抗議した。このため個展は開催されたかどうか、現在不明のままである²⁷⁷⁾。

晩年まで

北大路魯山人は1953(昭和28)年、それまでの作陶を振り返った発言を残している。

なにしろ根がずぶの素人の陶作家、固より何の教養もあらう筈も無く、はじめは随分氣のひけたものである。今でこそ素人なればこそその見識そのまゝを仕事に打込むことが出来るのだ、など云へる様になつた。

それもその筈である、最初のアマチュア時代が四十代で、それから三十年も経つてゐる。後れ過ぎて競争するのは、全くいやになつてしまう。

正直なところ、年甲斐もないのがまず極りが悪い。だと云つて他にこれと云う能もないのが因果、恥を忍びつゝ遣つてゐる迄だが、決して心中大きな顔はしていない積りである。だが何としたことか、持つて生まれた美食道樂が自づと限りなき欲望を生み、美しく樂しめる食器を要求する。即ち料理の着物を、料理の風情を美しくあれと祈る。

美人に良い衣裳を着せてみたい心と變りはない。この料理の美衣を以て風情を添へることは、他人はどうあらうと、私にはかけがへのない楽しみである²⁷⁸⁾。

(「魯山人談話 作陶への情熱」)

第二次世界大戦中も作陶を続けていた魯山人だったが、スタッフの徴兵・徴用によって1944(昭和19)年には漆器制作などが主になつた。45年以降の作陶活動は、46年7月に興された頒布会「魯山人終戦後作雅陶の会」から始まり、翌年には銀座に魯山人のみの作品を販売する「火土火土美房」が開店した。

魯山人の個展は記録上、1948(昭和23)年1月に三越(日本橋・東京)で開催した「魯山人独創 第一回

進展と、荒川豊藏の断続的な技術協力によるものだろう。豊藏は37年に魯山人の後援者のひとりである長尾よね(米子、1889-1967)の依頼により彼を補佐するために1年ちかく北鎌倉に滞在した。それ以前にも、豊藏が35年4月に大萱で制作した《鼠志野獅子香炉》(荒川豊藏資料館蔵)は魯山人が所蔵していた《絵織部獅子香炉》(16世紀後半)に基づいており、豊藏の志野に関する技法の研究の深まりを示しているとともに、二人の交流が制作の場でも続いていたことをうかがわせる²⁶⁵⁾。

魯山人がこの時期以降に制作したとされる志野茶碗には、胴から腰、高台にかけて丸みのある碗形のものが目立ち、このほかにもやや高めの高台がある茶碗なども、茶碗を見慣れた目には意外に映る。これは豊藏や唐九郎が制作した茶碗が過去の名碗とされるものと同じく、(半)筒形や腰高の作例が多いことを見れば、奇妙にも思われる。魯山人の場合、器胎の力勁さよりも茶碗全体のフォルムの柔らかさにつくり手の意識が向けられている。このことは三島茶碗の変化からも明らかで、1920年代末ごろに制作されたものと比較すれば、サイズはより小さく、土の荒々しさはみられなくなっている²⁶⁶⁾。柔らかさという点では《御本刷毛目茶碗》²⁶⁷⁾(1940年)などもその例としてあげることができる。土の肌を見せながら全体はやはり均整のとれた碗形であり、碗の内と外の刷毛目も無造作に見えながら実は双方が呼応する関係を意識して引かれているため、彼の大振りな鉢同様、雅な感覚を備えている。

この傾向がさらに推し進められた作例が塩田コレクションの《赤志野茶碗》(1945-59年)である。うつわの形状は高麗茶碗の系統である熊川を思わせるものでありながらより丸みがあり、全体的に小ぶりながら口の反りと胴のふくらみは豊かな量塊性を感じさせる。そして釉薬はうつわのフォルムが持つ官能性を強調する。本歌につくり手の改変を加えているのではなく、ことなつたふたつの伝統が編集されている。

本歌とは異質なこの柔らかみは、1936(昭和11)年に魯山人が茶寮を退いた直後に出会った川喜田半泥子の茶碗にも見ることができる。魯山人の茶碗に対して半泥子の作陶は、個人的な興味からの出発によって、見るからに自娛(=数寄)に貫かれている。そのような彼の井戸手茶碗「雨後夕陽」(1941年ころ、石水博物館蔵)がまとう全体の雰囲気や、朝鮮半島のやきものの技法に琳派に由来する意匠をあしらった粉引茶碗「たつた川」(1945-54年、同)などは独特

の柔らかみを帯びている。あるいは割高台茶碗「浮寝鳥」²⁶⁸⁾(1949年、同)にみられるやや傾いた胴の大きさに対する割高台の小ささのバランスは破格と形容されるような作者の力技ではなく、飄げた俳味と評する方がふさわしい。

魯山人と半泥子とは出会った当日さまざまな点で意気投合した。なかでも、

一、作品のよしあしは技術といふよりも、人格の現はれといふ事。

一、昔のイ、焼物は、土も釉も其場所と其時其時の自然の産物であるから、自然の味が出るのだという事。

〔……中略……〕

一、支那趣味は嫌いといふ事。尤も山人は以前支那好きにて「支那ならば牢屋でもイ、と思つた事があります」と笑はれた。

一、焼物は何といつても日本が世界一といふこと。

〔……中略……〕

一、茶道といふものは、確かにイ、ものでタイシタモノだが、之を誤り傳へて居る「茶人型」はイヤだといふ事²⁶⁹⁾。

(無茶法師「泥佛堂日録(其十六)」)

などは、当時のふたりの造形の関心のありかを示している。茶陶の古典から学びながら、みずからの意志によって改変し、編集する姿勢は、彼らからはじまった²⁷⁰⁾。

山人の言葉のうちに、度々「あなたも自由人でお幸ですネ」とあつた。つまり昔からの約束や、型に捕らへられないで、物を眺め、楽しむことが出来る自由さのある男といふ意味らしい²⁷¹⁾。……(後略)

(無茶法師 同前)

このような魯山人と半泥子の志向は1945(昭和20)年以降の彼らの制作にも見ることができ、彼らに続くように豊藏や唐九郎たちの作品などにも釉薬や焼成、形状やサイズなど随所にオリジナルである桃山陶とはことなる変化が現れている。その変化や特徴はつくり手ごとにちがいはあるものの、昭和に生み出された新しい桃山陶とも呼ぶことのできる茶陶の出現は、茶道が大衆化を迎えるなかで54年におこなわれた裏千家の千宗興(十五代家元、現玄室大宗匠、1923年生)と石黒宗麿による討論²⁷²⁾にみられる、集団的な記憶の蓄積に基づいた「約束(宗興)」と「純粹美(宗麿)

如きは最もよく慶長色を表現してゐると思はれる」²⁶⁰⁾
(傍点引用者)と評していることから理解できる。

*

これまでたどったように、北大路魯山人が1933(昭和8)年に「魯山人新作陶器展覧會／魯山人舊作茶寮使用品即賣會」によって展覧会活動を再開して以後、展覧会図録に掲載されている出品作品は主に食器であり、茶席で用いられる茶碗はほとんどない。

魯山人会(編)による『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)では、「よく人は、魯山人は茶碗がへただったという」、「北鎌倉の自宅に茶室を建てながらも、抹茶の方はさほどやらなかった。ために、茶碗は、食器に比べると、やや劣ったといえないこともない」²⁶¹⁾と、世評に寄った評価を記している。その意味では小林一三のような例外を除けば、1928(昭和3)年の『陶磁』に掲載された展覧会評以来、魯山人の茶碗に対する厳しい評は今日に至るまで大勢として変わっていない²⁶²⁾。

しかし、魯山人は1933(昭和8)年以降も茶碗を作り続けている。

現在、世田谷美術館が所蔵する塩田コレクションには15碗の茶碗がある(表1)。清水真砂「北大路魯山人 塩田コレクションについて」によれば、塩田コレクションを収集した塩田岩治(1895-1983)は魯山人の星岡茶寮時代に交流を深め、彼が茶寮を退いて作陶で生計を立てることになったさいには積極的に作品を収集したほか、第二次世界大戦中の1943(昭和18)年には魯山人とスタッフの松島文智をみず

からが経営する株式会社利根ボーリングの社員にしたという²⁶³⁾。

塩田コレクションの茶碗は、断片的ながら魯山人が朝鮮半島のやきものから桃山陶へ向かうさまを示している²⁶⁴⁾。まず目につくものは、魯山人が1943(昭和18)年以前の展覧会には図録に掲載しなかった志野の茶碗である。41(昭和16)年ころに制作されたとされる2点の《志野筍筒茶碗》は30年に荒川豊藏が魯山人とともに実見し、その後大萱牟田洞窯址で同じ図柄の陶片を発見した《竹の子文志野筍筒茶碗 歌銘 玉川》(16世紀、徳川美術館蔵)が本歌となっているものの、2点共口縁の造りと釉の表情に乏しく、つるりとした印象は否めない。1点は当初向付とされていたもので、もう1点には茶碗として魯山人本人の箱書き(「志埜茶碗」)が存在するが、表情やサイズがほぼ同じ(φ9.5×7.5、φ9.5×7.5cm)であるところから、茶碗の箱書きがあるものも当初は向付として想定していたのではないだろうか。これは、35-44年の間の制作とされる《志野茶碗》の口縁と強く張った腰、絵付の素早さを感じさせる檜垣文と比較すれば、うつわとしての性格のちがいが際立っている。

《志野筍筒茶碗》と《志野茶碗》のどちらにも共通するが、1930(昭和5)年9月に三越(日本橋・東京)で開催された「魯山人作 抹茶に関する陶瓷器展観」の図録に掲載されている《志野風水指》、《志野風火入》と比較すれば、使用目的のちがいはあったとしても塩田コレクションの茶碗には無駄な意匠が凝らされていない。この変化は魯山人の志野に対する理解の

表1: 塩田コレクションの茶碗

(世田谷美術館コレクション選集『北大路魯山人 塩田コレクション 暮らしに息づく魯山人の世界』世田谷美術館、2014年による)

	品名	整理番号	掲載頁	1935-44年	1941年頃	1935-54年	1945-59年	備考
1	志野茶碗	80	p.79	○				
2	黄伊羅保茶碗	129	p.84	○				
3	黄伊羅保茶碗	130	p.84	○				
4	刷毛目茶碗	127	p.85	○				
5	刷毛目茶碗	128	p.85	○				
6	志野筍筒茶碗(志埜茶碗)	73	p.80		○			
7	志野筍筒茶碗	74	p.80		○			碁筍底で向付を茶盃に見立てたもの。
8	黄瀬戸筒茶碗(黄瀬戸茶碗)	102	p.81			○		碁筍底で向付を茶盃に見立てたもの。
9	黄瀬戸筒茶碗	103	p.81			○		碁筍底で向付を茶盃に見立てたもの。
10	鉄絵葡萄文碗	106	p.70			○		
11	皮鯨茶碗(かほ鯨茶碗)	123	p.83			○		
12	赤志野茶碗	87	p.87				○	
13	瀬戸黒茶碗	108	p.82				○	
14	備前茶碗	131	p.87				○	北鎌倉での制作か。
15	備前茶碗	132	p.87				○	金重陶陽の窯で制作したか。

れていたことは、うつわという「場」が抱え込む空間の容量を想起させる²⁵²⁾。何よりも、料理を「盛る」ということは立体を構築する行為であり、作庭における諸要素の配置と同等の作業をうつわのなかで行わなければならない(辻は絵画になぞらえているが)、しかも料理はその「場」において「核」でありながら永続的な存在ではない。このような考えに立てば、「場」としてのうつわは料理を成立させるために視覚的な意匠のみに止まらず、それ自体の空間を有するたしかな存在が求められる。「盛りやすく、盛りばえがする」という辻の言葉はこのことを言い表している。しかも、「分厚く、丈夫」であることは日常の「用」に適う。

《織部俎形大鉢》をはじめ、「魯山人藝術展観(北大路魯卿綜合藝術展)」で発表された作品には、ほかに《染付福字沙羅》、《仁清風立田川向付》、《織部角形大鉢》などがある。この個展の3年後、1941(昭和16)年5月に高島屋(なんば・大阪)で開催された「北大路魯山人氏 第二回 近作名陶鉢の會 近作名畫鑑賞展」では《春秋圖(鉢)》、《赤繪双鱼飾皿》、《椿づくし鉢》が発表されており、いずれも現在美術館や展覧会などで見ることができるタイプの鮮やかな作品である。

魯山人は茶陶を朝鮮半島や桃山時代のやきものに学んだように、日本の色絵や染付については色絵陶器を完成させた野々村仁清(生歿年不詳)や琳派の尾形乾山(1663-1743)に学んだ。彼らに学んだ色絵や染付のうち、「仁清風」「乾山風」と呼んだ鉢や向付などはすでに1925(大正14)年や翌年に開催された個展(第1回、第2回の魯山人習作展観)からみられるが、器胎に施された絵付は充分整理されたものではない。これは織部や志野などと同様で、「描きすぎ」とも受け取られる。ところが星岡茶寮——魯山人の料理を彼みずから手がけたうつわに盛り付けてひとびとに示すことができた最良の場——を退いた後に開催した前述の個展で発表した作品では、絵付は彼の語るうつわの「衣裳」として一体化を示している。これは彼の作陶が成熟したと同時に、料理を盛らなくとも一箇のモノとして完結する自律性、あるいは『「会場芸術」たり得るうつわ」という、質的な転換を意識した結果であると考えられる。26年8月に太田多吉から赤楽茶碗「山の尾」を譲られたことにはじまり、30(昭和15)年4月の荒川豊藏による志野の陶片の発見によって具体的に桃山陶の世界の手がかりをつかんだ昭和戦前期の魯山人のやきものは、この時期に完成を迎えた。45年以降には織部によって人間国宝の候

補にあげられ(註284参照)、晩年には瀬戸黒に関心を示すなど、彼は桃山陶から離れることはなかった。

《椿づくし鉢》と同タイプのは1941(昭和16)年10月に三越(日本橋・東京)での「魯山人氏近作 繪畫と陶器個展」でも発表されている。椿づくしの鉢は現在魯山人を多数所蔵する美術館でよく展示されており、相当の点数が制作されたと想像される。この時の展覧会評に「擴大された乾山風等と云ふものは乾山の本質を誤るもの多しと云はねばならぬ」²⁵³⁾と記されているものは、おそらくこの鉢を指しているのだろう。私見ではあるが明治期に入ってから琳派継承、神坂雪佳(本名・吉隆、1866-1942)などにみられるアール・ヌーヴォーを通して近代化された琳派の意匠は、過去の顕彰や再評価ではあっても実作はトリビアルな印象を与えるものが多い。魯山人は意匠を意図的に「擴大」することでこの印象から免れている。彼の「そりや何と言つたつて皆コッピース。何かしらのコッピースで無いものはないのだ。但し、その何處を狙ふかといふ狙ひ所、眞似所が肝要なのだ」²⁵⁴⁾という言葉は、さきに紹介した小林一三による魯山人の三島手や粉引手の茶碗に対する評(「外觀形式の持つ模寫」の奥にある、個人作家の「作意氣」)を思い出させるが、むしろこのような意匠のアレンジないし手法(テクニク)にわかりやすく現れている。

魯山人の仁清や乾山に対する理解についてみれば、茶寮を退くころには前者のやきものをみずからが所蔵していた《肩蓑茶入》(京極家伝来)に託し、「仁清の製作陶器は凡そ慶長美術なるものの總てのよき、總ての價值そのものである」²⁵⁵⁾とまで語り、後者については「純日本精神と趣味を以て充實してみると云つて可い」²⁵⁶⁾としている。魯山人の作例には乾山に範を求めたものが多く知られるが、彼は作品の観察や伝承に基づいて乾山の制作が器胎を職人に任せ本人は専ら絵付に専念していたとして、彼の伎倆と作品は認めながらも「土に不徹底であつた」²⁵⁷⁾と批判し、仁清を「日本陶磁界の王者」²⁵⁸⁾と呼び、より高く評価していた。この評価は後年になって変化しながらも、彼が1953(昭和28)年3月に東京国立博物館でおこなった講演では仁清を重視する理由について、「陋習の中国趣味を捨て去り、優雅極まりなき日本固有の美術表現に終始」²⁵⁹⁾した点をあげている。魯山人の仁清に対する評価は、絵付にみられる鮮やかな装飾性だけではない。作品全体を統御する造形とその精神であることは、図版で見るときり極めて抑制的な色遣いと金を用いた《肩蓑茶入》について、「殊に此の茶入の

究所」と表記されている場合もある)。以後、昭和戦前期の彼の外部に向けての活動は、1943(昭和18)年ころまでおこなわれている。この活動は百貨店や美術商における個展と、周囲の後援者たちの会社の頒布品の大量生産、茶寮時代の経験を活かして福田屋(東京)や八勝館(名古屋)などでやきものはもとより様々な調度品を彼の意匠で統一する仕事、そして白木屋(日本橋・東京)を中心にした食の仕事などに大別される。茶寮時代とはちがひ、後援者たちがいたとしても自分で経費を賄わなければならなくなった魯山人は、作陶を主軸としてみずからの活動を進めた。現在、総制作点数「10万を越す」とも「30万に達する」とも伝えられる²⁴⁶⁾彼のやきものの多くは、この時期から晩年にかけて作られている。

茶寮時代後期以降の制作風景について、参考となるふたつの文章を引用する。

魯山人のやきものといわれているものには、箱書に「星岡窯」「魯山人窯」「魯絵」「魯山人」というのがある。「魯山人窯」「星岡窯」は魯山人が全然手がけなかったもので、「魯絵」は絵だけを描いたもの、「魯山人」が自分で全部やったものを意味した。

その頃には荒川豊蔵氏も星岡窯を去っていたが、松島宏明、山越弘悦、大江文象、奥村衆史、加谷一二の諸氏や佐藤という轆轤専門の人(引用者註:佐藤芳太郎)など、工房には魯山人の協力者がそろっていた。彼らの努力によって、魯山人のやきものは、大体ふた月に一度の割で焼かれている。記念品はいうにおよばず、その後たびたび行われた魯山人の陶磁展や「鉢の会」などにあてるべく、大量に生産されたのであった²⁴⁷⁾。(魯山人会編『魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値』)

魯山人のやり方は、ろくろ台を間にはさんでろくろ師と向かい合い、相手がろくろをひき上げるや、こちらはすぐに、口縁を少しゆがめたり、リラで所要所を削り、高台も削り出す。あとの絵付け、線彫り、釉がけなども、ほとんど自分でやるものもあり、細かく指図して人にやらせることもある²⁴⁸⁾。

(三浦小春『中部のやきもの』)

茶寮を退いてから1943(昭和18)年まで、魯山人の個展は現在確認できるだけで36年11月から43年10月の間に12回を数える。その内訳は絵画(日本画)展と

やきもの展が各3回、絵画とやきもの(画陶)展が4回、絵画とやきもの以外に漆や篆刻、書を加えた総合展が1回、内容不明なもの²⁴⁹⁾1回である。

これらのなかで1937(昭和12)年12月に白木屋(日本橋・東京)で開催された「魯山人藝術展観(北大路魯卿総合藝術展)」は唯一の総合展である。この展覧会の図録構成は25(大正14)年の「魯山人習作第一回展観」とは対照的に「陶磁藝術」、「繪畫」、「篆刻」、「書藝」、「漆藝」の順となっている。

最初の図版として現在一般には「俎皿」と呼ばれる《織部俎形大鉢》が掲げられている。前年開催された「魯山人近作鉢の會」の資料にはこのタイプの見られないが、出品作のなかでは、周囲に縁のある《繪瀬戸長方大平鉢》がちかい。構造的に《織部俎形大鉢》は《繪瀬戸長方大平鉢》の縁を裁ち落とし、四隅を上方にやや反らせている。

懐石料理「辻留」の二代目主人・辻嘉一(1907-88)はホテルオークラの初代総料理長を務めた小野正吉(1918-97)との対談で、「盛り付けはその人の趣味やら、人格やらが全部出るんでこわいもんですがな」²⁵⁰⁾として、魯山人のうつわの良さについて語っている。

それと、余白ですね、大事なのは。余白も絵のうちです。夏は料理が六、余白が四ぐらいが涼しさを感じさせます。冬は料理が七、余白は三ぐらいが適当でっせ。外は寒いんやから、料理は暖こうに盛らな。魯山人の食器で感服すんのは、盛りやすく、盛りばえがするばかりか、余白の美まで計算されていることですな。しかも、調和を破らない程度に分厚く、丈夫であることは料理人であったからできたことやと思いますな²⁵¹⁾。

(辻嘉一、小野幸吉『食の味・人生の味』)

「俎皿」にかぎらず、1945(昭和20)年以後に多く制作されている志野や備前の四方鉢などのような縁のないうつわの見どころは、表皮の意匠だけではなく裁ち落とされたタタラの、四辺(あるいは四隅)の反りにある。重力に対して反撥する反りは、「調和を破らない程度に分厚い板の力強さや存在感といったものを増すことに作用する。「調和」とはうつわと周囲の空間との結びつきであり、辻の言葉は両者が結びつきながらも前者にべつの空間が存在していることを示唆している。現在「皿」と呼ばれることの多い一見平面性が強い魯山人のうつわに、元は「鉢」の名が与えら

が有るが如くしてしまり無く、自由な気持ちで總てが成されてゐる、これがこの器のとり柄である。

[……中略……]

今日の人間には、も早や朝鮮人と雖もかくの如き自由は成し得ないであらう。然も時代の然らしむる所か、剛健である。卑しきものを少しも持つてゐない。而して日本人の好む所の幽雅なるものを豊富に具へてゐる²³⁹⁾。

(魯山人「高麗扁壺の説」)

古唐津と云ふものの良さは日本陶器として古瀬戸、古備前、古萩、古伊賀、古信樂等の類品と共に何れを姉とし何れを妹とすべくも無いまでに、著しく他に優れた良さと日本趣味に富む野趣を存する。

古唐津は最初全然朝鮮の手法に成つてゐるが、漸を逐ふて日本固有の美形を具へて一種の體をかまへて来る、随つて底力を缺く朝鮮陶から救はれて、力強い作風と變化し、純然たる日本精神を發揚すると共に典雅な情趣を帯び來つて、眞に心憎きまで人の心をついて來るものがある²⁴⁰⁾。

(魯山人「古唐津一口繪解説」)

魯山人による朝鮮半島のやきものの評価は、「無雑作な製作」、「自由な気持ち」から「底力を缺く」ものへと転化している。ここに、1931(昭和6)年に勃発した満州事変とそれによる33年の日本の国際連盟脱退という時代の反映を見ることはおそらく正しいだろう。ただし、そのことによってわかりにくくなることもある。それは、彼自身の作陶の變化である。菁華窯や東山窯からはじまった彼のやきものには、後者で制作した青磁に顕著なように当初は中国趣味があらわれていたが、やがて茶を媒介として朝鮮半島のやきものに向かった。33年の段階で志野などよりも唐津が多く発表された理由は、29年ごろすでに小林一三が「三島手、粉引手の茶碗」と並んで「古唐津の割山椒の向付」を買い求めていた(「私の魯山人観」)ことからわかるように、技術的にも満足がいくものだった。朝鮮半島から渡來した陶工たちが九州で創始した唐津は「最初全然朝鮮の手法に成つてゐるが、漸を逐ふて日本固有の美形を具へて一種の體をかまへて来る」ものであり、刷毛目などによって朝鮮半島のやきものを手がけていた魯山人にとって国産への本格的な入口になり得る存在だった²⁴¹⁾。

これは魯山人が1920年代末に執心していた志野の実現から一歩引き下がり(あるいは、後退せざるを得

なかった)、みずからの裡で古陶を検証した結果ではなかったか。また、唐津は釉薬によっては志野をはじめとする瀬戸系のやきものに近似するものがあつた(瀬戸唐津)ことも彼が関心を寄せる根拠になつたと仮定しても良い。それは、中国大陆や朝鮮半島から招來された文物——立体造形では仏像とやきものが代表的である——が和風に変化する過程を、ひとりの人間が制作活動を通して自分自身の内面を見つめながら追体験することでもある。

魯山人が1934(昭和9)年12月に茶寮で開催した「魯山人作陶展覽會」も前年同様食器の展覽會であり、作品の傾向も《呉須赤繪大鉢》や《九谷寫あやめ繪猪口》などが加わっているが、全体に変わっていない。この展覽會前、彼は加藤唐九郎の協力によって春から夏にかけて北鎌倉の平地を土盛りして傾斜をつけ、瀬戸式の大登窯を築いた²⁴²⁾。翌年1月、松坂屋(上野・東京)での「星岡窯十周年記念新築造初窯 魯山人氏作陶百種展覧會」は23日に窯出しがおこなわれ、25日から開催されて「黄瀬戸、織部、信樂、唐津、染付、黄磁、宋窯柿釉、鐵釉、志野、瀬戸」のほか、追加で赤絵が出品された²⁴³⁾。この展覽會にも図録が存在するが、掲載作品は時期から考えて前年の12月の展覽會までに作られている。注目される作としては、どちらの展覽會記録にも後に彼が創始したとされる俎鉢(皿)²⁴⁴⁾を連想させる《織部色紙(形)向付》があるほか、1月の展覽會図録には陶板の四隅を上げただけの《柿釉菓子皿》やしのぎ(鍋)が入っただけに見える《信樂流軸八寸》が掲載されており、これらは作者の手が入りながらも全体が簡素に纏められている。

この時期の魯山人の作品の志向が明瞭に表れたものは、1936(昭和11)年前半に東京と大阪の星岡茶寮(3月)をはじめ、名古屋美術俱樂部(4月)、阪急(5月、梅田・大阪)で開催された「魯山人近作鉢の會」である。この展覽會は魯山人の茶寮時代の最後となった。展覽會図録の構成は彼自身が所蔵する明時代の鉢を典拠とした《染付葡萄繪深鉢》²⁴⁵⁾と柿釉を除けば信樂(皮鯨)、織部、伊賀、(黄、絵)瀬戸、(絵)御本、黄釉などであり、主に美濃に由来するやきものが占め、唐津はみられない(黄釉は元來唐三彩に由来するが、図版で確認するかがりではかなり柔らかみを帯びている)。

星岡茶寮を退いた後、魯山人は北鎌倉の窯の名をそれまでの「魯山人窯藝術研究所 星岡窯」から「魯山人雅陶藝術研究所」にあらためた(「魯山人窯藝術研

したのだった。茶の湯のセンスを持ち前の感覚で最大限に利用しながら、お茶の旧弊を真っ向から否定したのである。そうした考えや意識が彼特有の感性を確立していったことは確かだが、同時にそこには限界が生じてしまうのであった²²⁹⁾。

(鈴木皓詞「吉兆料理と日本料理」)

鈴木は二人の関係について、「魯山人は湯木翁の前方を大鉦を振るいながら、日本料理の組み換えの先鞭をつけたのであった」²³⁰⁾とも評しており、決して魯山人を否定的にとらえてはいない。むしろ、正しく位置づけていると思われ、陶芸の世界における彼が果たした役割も同じことだったのではないかと考えさせられる。

鈴木が指摘する「限界」とは何か。

ここで魯山人が当時茶寮を通じて交流していた小林一三と松永安左エ門(号・耳庵、1875-1971)という二人の実業家を例として見るができる。彼らは畠山一清(号・即翁、1881-1971)とともに近代数寄者の最後の世代として、特に1945(昭和20)年以降、茶(道)を時代のなかで活かし続けようとする役割を果たした。その姿勢は対照的で、前者が阪急東宝グループというみずからが経営する企業の社会的立場を自覚して消費社会のなかでの茶のあり方を模索し、後者は自分の事業(主に電力)とは直接結びつかないかたちで、求道的に茶に対した。二人を比較した場合、前者に対して後者の求心性が強く印象に残るため、後者の側に立つと前者は停滞しているかに見えるが、実際はベクトルの方向のちがいである。茶寮の活動の一環として洞天會を開いた魯山人は小林のタイプに属する²³¹⁾。茶道を「美術総合大学」²³²⁾(魯山人)や「芸術即茶道」²³³⁾(小林)ととらえるか、「無によって得らるる芸美郷」²³⁴⁾(松永)と認識するかのちがいであり、鈴木は後者を尊ぶ立場から魯山人の「限界」を見ている。

このような、茶寮を舞台とした魯山人の多岐にわたる活動や、やきものをはじめとする古美術の収集、さらには大阪(曾根)に新たな星岡茶寮を開業(1935年10月)する準備などを茶寮が経済的に支え続けることは難しく、彼は収集した古陶磁の売却を迫られた。1934(昭和9)年9月から翌年3月にかけて東京、大阪、名古屋の松坂屋で開催された「北大路家蒐藏 古陶磁展覧會」ではコレクション約5,000点のうち約200点を掲載した豪華版の図録が制作され、そのなかにはかつて太田多吉から譲られた赤樂茶碗「山の尾」も

含まれている²³⁵⁾。魯山人は所藏品売却の後も自作頒布会「鉢の會」を催すなど活発な活動を続けていたが、茶寮の経済的な問題ばかりではなく従業員との衝突が重なり、36年7月に彼は竹四郎によって茶寮を解雇された。

*

北大路魯山人は星岡茶寮で1933(昭和8)年11月に「魯山人新作陶器展覧會／魯山人舊作茶寮使用品即賣會」、続いて翌年3月には「魯山人作 果物盛鉢の會」を開催した。31年1月までの茶を中心とした展覧会とはことなり、食器による構成となっている。前者の準備は33年8月から始められており、本来ならば34年2月ころをめどに開催する予定²³⁶⁾が使用品の即売会との抱合せで急遽開催された。

魯氏の新作のはこの八月初めから殆ど連日かきりきりで約三千個を仕上げ、第一回の窯明けは十月七日。信樂で第二回の窯明け、第三回は十月二十日過ぎ、十一月中旬に第四回を明けて新作展覧會といふわけ。數年の沈黙を破つて漸く氣樂に肚が出来て焼物が出来るやうになつたと、會心の作を世に問ふ事となつた。織部風の飯茶碗、唐津風の割山椒向付、鼠志野小鉢などみんな上りがいいので窯場のチビツ子ヒソヒソと、先生のキゲンがいいね²³⁷⁾。

(無署名「星岡風聞抄」)

『星岡』第37号には新作26点、旧作103点の「品目」が掲載されている²³⁸⁾。新作には従来から制作していた(絵)唐津12点をはじめとして、織部(3点)や黄瀬戸(1点)、鼠志野(1点)、《乾山風椿模様向付》などが並ぶ。主に桃山陶による構成で、それまであった九谷風、赤絵、金欄手などの青華窯に由来するもの、あるいは朝鮮半島に赴き成果を得た刷毛目などはみられない。

魯山人の唐津に対する関心は、すでに記したように1931(昭和6)年から具体化しており、展覧會が中断していた間も持続していたことになるが、当時彼が唐津をどのように考えていたかについては、32年の『星岡』第23号に掲載した「高麗扁壺の說」と34年の同誌第45号の「古唐津」を比較することで理解できる。

……殊に朝鮮の陶器は、所謂唐物と違つて、その製作技巧及其感じが日本人の性格と共通する點が有つて、支那のそれよりも一層親しみを感じるのである。この扁壺の好みも頗る無雜作な製作で有つて、しまり

4月と7月)や鎌倉清水山野點大茶會(陶磁研究貧道會主催、星岡窯賛助、同年5月)が開催されている。前者は茶席を設け、食事は懷石というスタイルながら『星岡』の記事には、

料理の發達は 遂に 食器の進歩を促します。食器の鑑賞は料理を盛ることにより 十分に風情を楽しむことが出来ます。これを満たしてゐるものに 茶道の懷石があることは倒承知の通りであります。茶事は一寸億劫であり、料理にも用器にも制限があつて 面白ければ何でもとは參りかねます。そこで本會は 茶道に關しては 不即不離の新態度を以て、自由に食器の鑑賞(陶磁)を盡し存分に食味の歡樂を試みんものと(損器倒免)²²⁵⁾
(無署名「古陶美味會 座談會の形式で」、傍点引用者)

とあるように、「茶の湯を行うことを中心に考えられた施設」という本来の星岡茶寮の性格を活かしながら、それまでの「茶の湯」からの逸脱を図るものだった。これは、代表者である魯山人が正式に茶を学んだ経験がなかった²²⁶⁾ということが理由として挙げられる以外に、時代の変化の表れを見ることが出来る。益田孝以来近代数寄者たちの間で顯著となっていた、従来からの茶道具以外の美術を自在に取り入れた鑑賞の場としての茶会という性格がより強められており、茶は場を成立させるための粹組みに過ぎなくなっている。その粹組みの緩やかさによって新しい世代の企業経営者や美術関係者、愛好家たちの参加を容易なものとした。洞天會には会員制という条件はあつたが、数寄者や茶人が中核となっていた茶(道)が1945(昭和20)年以降に大衆化へと向かう萌芽として位置づけることが可能であり、魯山人じしんも、その緩やかさのゆえに自由に振る舞うことができたといえる。彼は鎌倉清水山野點大茶會で野点を担当したが、主茶碗に珠光青磁「銀閣寺」を用いた(替は唐津、刷毛目、一入、萩)。後日『星岡』誌上での会記にはつぎのように記されている。

……松山に於ける使用の珠光青磁その他の唐物は露天の下には禁ずべきとの難は誰しもが接着する茶事普遍的常識で、廬山の雨趣はよろしく山外の人となつて初めてその眞意が默契されるものと聴く、珠光青磁茶盃は主人が言葉の様に木葉微塵の大ひびきなるがためと、會記にまで新機軸を出される魯山氏の事として、茶人の因習久しき唐物の怯畏より脱却した時

代意識を以て、藝術に國境なしで、その實質本位にとの啓示であつたらうと思はるゝものであつた²²⁷⁾。……(後略)

(光夢生「鎌倉清水山に開かれた茶筵」、傍点引用者)

粹組みの緩やかさは、魯山人たちの星岡茶寮で供される料理の傾向にもあらわれ、新しい設備をとり入れた厨房とともに、それまでの懷石と一線を画すものとして当時のひとつびとに受け容れられた。

一世の粹人北小路魯卿氏が陶器の味を食つて貰ひたいので(引用者註：これは古陶美味會や洞天會の発足趣旨と同じである)、と云つて始めたのが唯今の茶寮です。誰か呼んで「現代鹿ヶ谷」。政治、實業、文學各方面の大御所の倶楽部の觀があります。そんな俗事を外に、板場をのぞくと、林泉の幽趣、調度室飾の閑雅さに打つて變つて、近代設備一二〇パーセントの檜造りの清淨さ！ 二層樓の板場で一階が焚火場、二階が盛器する名陶と料理との調和に苦心する星ヶ岡獨得の部屋です調理は大體茶趣味の料理を基としてゐるのだそうですが茶の古式に囚はれず、洋風、支那各方面の粹を採り入れ、料理によつて物本來の持味を殺さぬ事に最も注意を拂つてゐるのだそうです²²⁸⁾

(「大衆本位の味覺を訪ねて〔2〕 星ヶ岡の茶料理」、傍点引用者)

鈴木皓詞は「吉兆料理と日本料理」のなかで、表千家に入門した湯木貞一と終生茶の修行を本格的に行ふことのなかつた魯山人を比較している。

魯山人には茶の湯を本格的にやつたという記録がない。しかし、魯山人は他の誰よりも早くに、新しい方法でお茶のセンスを料理の世界に活用したのであつた。京都生まれの彼には、お茶の感覚は身体に染みついていたはずである。しかし残念なことに、彼には湯木翁のように茶の湯の全容を習得するまでの精神的余裕がなかつたのだ。お茶を修行しても、お茶が理想とする世界に遊び、かつ、そのセンスを活用できる域に達するまでには、膨大な時間を要するのである。気が短く一挙に物事の本質をつかんでしまう天才肌の魯山人には、茶を学ぶための滅私の継続に堪えられなかつたのである。彼はお茶に内包されているセンスや働きの凄さを認めながら、一方では不遜ともとれる態度で、従来からのお茶のあり方を蔑視し罵倒

古典解釋の方法には左の二つの典型がある。その一つはクラシズムであり、他はリアリズムである。(古代ギリシア文化の解釋上のこの二つの典型の代表にはフリードリヒ・シュレーゲルの「ギリシヤ人及びローマ人の研究の價値に就いて」とアナトール・フランスの「エピキュロスの園」がある。この二つの解釋の對立は古陶研究家にも示唆するものが多い。)クラシズムに依れば、歴史上の諸作品を美の永遠なる模範とし、形式及び内容の絶對的なる規範とする。歴史上の偉大なる精神的産物の理念的世界を探求する場合、それを生産した下部構造から分離して探求する態度がクラシズムである。それに依れば古典を完全なるものと見てゐる。そしてその自然的な古典に對して技巧的に探求しようとする。

之に反してリアリズムに依れば古典の時間性・空間性を無視してその正しい理解は困難であるとする。如何なる歴史上の精神的産物の理念も生活の連りに於て始めてその眞實を掴むことが出来るとする。もし古典の生成した場所(社會)と時間(歴史)と条件(技術文化)を知らないで、古典を直觀のみで觸れた所で、その價値を掴むことは出来ないとするリアリズムは、クラシズムを更に一步進めた方法である。

クラシズムの古陶研究家は汗牛充棟もたゞならぬ程ゐる。併しリアリズムの古陶研究家は稀である。我々が今探し求めてゐるのは後者である²¹⁷⁾。

(竹中久七「古陶としての志野・織部」)

竹中は唯物史觀に依つており²¹⁸⁾、個人の情動を考慮に入れていない。そのために彼の主張は生硬さを免れないが、みずからが敬慕する光悦を尺度として志野について語る魯山人には「技巧的な探求」はみられないものの「クラシズム」的な性格があり、豊藏たちはその状態から「一步進めた」「リアリズム」を備えていたとすることができる²¹⁹⁾。

編集された伝統

1931(昭和6)年1月の大阪における「魯山人作 抹茶に關する陶瓷器展觀」から33年11月の星岡茶寮での「魯山人新作陶器展覽會／魯山人舊作茶寮使用品即賣會」までの間、展覧會を開かずとも茶寮で用いる食器類は制作されていただろうが、具体的にはわからない。この間、北大路魯山人の活動は出版や星岡茶寮での催しに重点が置かれている。『星岡』誌

上で予告されていた『發見されたる志野窯』、『黃瀬戸考』、『織部焼模様一千影』など、美濃古窯址発見の成果を伝える書籍はついに刊行されなかったが、中村竹四郎の実家である便利堂から31-32年に『古染付百品集』上下巻、33年には『魯山人家藏百選』、『魯山人作陶百影』(ともに第一輯)をはじめ、『魯山人小品畫集』を第四輯までやつぎばやに刊行している。

このころ、前節に記した魯山人たちの美濃をはじめ、日本人による古窯址の発掘が東アジア各地で相次ぎ、古陶磁に対する関心が一般にも広まった²²⁰⁾。學術誌である『陶磁』は1927(昭和2)年11月に創刊されていたが、30年代に入ると魯山人の『星岡』(1930年1月創刊)をはじめ、柳宗悦による『工藝』(1931年1月創刊)、小野賢一郎(号・燕子 1888-1943)が主宰する『茶わん』(同3月創刊)、川喜田半泥子が「泥佛堂日録」を連載した『やきもの趣味』(1935年3月創刊)などが刊行された²²¹⁾。後年、小山富士夫はこれらの雑誌に筆をふるったひとびとについてつぎのように回顧している。

当時わが国の陶界で最も活躍していたのは奥田誠一、柳宗悦、北大路魯山人、小野賢一郎、倉橋藤次郎の五人だったので、だれいうとはなしにこの人たちを陶界の五人男とよんでいた。わが国の陶界はこの五人の人たちに負うところが多く、今日の陶磁隆盛の基礎を築いた人たちである²²²⁾。

(小山富士夫「中国陶磁研究の展望」)

そしてまた、茶寮における催しも増えており、古美術を茶や懐石の集まりを通して鑑賞する洞天會が1931(昭和6)年11月から34年10月まで12回開催されたことをはじめ、33年から翌年にかけて日本風料理講習會(活菜會)がのべ13回、34年には書道談語會が8回開催されている²²³⁾。

なかでも洞天會は魯山人をはじめ、正木直彦や脇本十九郎(号・樂之軒、1883-1963)、反町茂作(1888-1962)たちが発起人となり、「各自が古美術品を持ち寄つて、飾つて見て賞玩し、使つて見て味ふ、之を實際化しやうと發動」²²⁴⁾した会であり、会場は茶寮のほかには北鎌倉の窯が用いられた。『星岡』などによって内容を確認すると、茶会の形式は保たれながらも文字どおり茶は従であり、北鎌倉で催された第5回(1932年7月)や第12回(1934年10月)などは園遊会の傾向が強い。洞天會以前にもその前段階とみなすことができる催しがあり、古陶美味會(星岡茶寮、1931年

いて考えた場合、それは家父長制度に代表される個人を抑圧する対立軸として考えられやすい。さきに記した楠部彌次たち「赤土」の活動などは、従来の京焼との関係においてこれが当てはまる。そのようなあらわれとはべつに、唐九郎や豊藏たちが故郷に向けたまなざしは、明治末から大正期にかけて油彩画の岸田劉生や萬鐵五郎(1885-1927)が集中的に自画像を制作した時と同じ質のものだったのではない。

自画像というジャンルは、近代の画家たち(主に油彩画)にとって自我の確立に重要な役割を果たしたが、やきものづくり手たちは彼らの故郷そのものを客観的に見つめ直した。それは奥田(たち)が標榜した「科学」や「研究」と比較すれば素朴ではあったが、伝承を調査し、発掘するという行為がそれに当たる。1943(昭和18)年の第一報以来、報道の立場から登呂遺跡の発掘にかかわり続けた森豊(1917-2001)は『古代史発掘一登呂の碑一』(角川文庫、1978年)のなかで、登呂をはじめとする発掘の意義について、「わたしたちの祖先をいまに生かすこと」、「他人事ではなく、わたしたちの祖先のことであり、わたしたち自身のことであり、日本民族の問題である」²⁰⁸⁾(傍点引用者)と記しているが、古窯址を発掘したづくり手たちも「自身のこと」として故郷の大地に向かった。彼らの「祖先の見えざる手の導き」²⁰⁹⁾(豊藏)、「私が桃山の古陶に惹かれたのは、私の体の中に彼らと同じ血が流れていたからに違いない」²¹⁰⁾(唐九郎)などという回想は、みずからの業績を神秘的なものにするためのことばではなく、きわめて具体的な行為に裏付けられた述懐である。自画像を描いていた劉生たちはみずからの造形思考を深める過程で文人画に代表される東洋の美術を彼らの先人(=古典)として(再)発見したが、豊藏や唐九郎たちにとって古陶磁を索めることがすなわち彼らの造形思考を築くべき場を獲得することだった。

魯山人はこのような動向のなかで、ほかのづくり手たちとは立脚点がこととなりながら、先んじてみずからの直観によって「発見」した古陶磁を範として作陶に向かっていた。魯山人だけではなく、彼に続いた豊藏や唐九郎たちに共通することであるが、昭和戦前期までに何らかの活動を始めた「古典復興」に属するづくり手たちの多くが、東京美術学校(富本憲吉)や京都市(立)陶磁器試験場(河井寛次郎や濱田庄司、楠部彌次たち)などのような近代的・専門的な美術教育や技術指導を行う機関で学んだ経験を持っておらず²¹¹⁾、「古典」そのものが彼らを導く学校だった。本

稿の冒頭で紹介した「昭和の桃山復興 陶芸近代化の転換点」のあいさつ文には、「(引用者註：古典復興をこころざした陶芸家たちは)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」と記されていたが、やきものづくりという体系を教科や單元などによって分節化された技術として学んだ経験のない者にとって、「再現」というまるごとの体験をくぐりぬける必要があった²¹²⁾。

彼らの行為や目標は京都市(立)陶磁器試験場に在籍していた小森忍(1889-1962)に代表される古陶磁釉薬の研究・再現と同じようにみられかねないが、小森の場合あくまで国や自治体、あるいは業界の要求に基づく「技術」が主な目的であったこと²¹³⁾に対し、彼らは「自己」の確立に向かった。これは彼らのこころみが本来のところで自発的なものであったことがその証明になり得るだろう。彼らの活動は、ともすれば自分たちの「家」の正統性の主張²¹⁴⁾や時代のなかでナショナリズム²¹⁵⁾といったものなどに転化・併呑される危険性をはらみながら、同時に松風嘉定(1870-1928)が提唱し、五代清水六兵衛(1875-1959)や二代眞清水藏六たちが参加した好陶会(1917年発足)などにみられる先人の顕彰と継承という枠を超え、過去と向き合うものだった。

それでは、魯山人と彼に続くづくり手たちとのちがいはどこにあったのか。

豊藏が故郷への帰還を果たすまでの軌跡は、魯山人の存在を逆照射する。魯山人は京都に生まれたが、その幼少期の不幸な生い立ち、彼を帰還を迎える共同体が存在しない故郷喪失者とした。豊藏のような「故郷(美濃)=志野」という具体的な対象を持つことができなかった彼のまなざしは直接、抽象的あるいは観念的な「歴史」や「伝統」、あるいは「美」といったものに向けられた。すなわち、彼の朝鮮半島のやきものや桃山陶、そしてそれらを含む茶(道)に対する関心である²¹⁶⁾。

魯山人と豊藏、あるいは唐九郎や土師萌たちとの比較は、同時代の竹中久七(1907-62)の評が当てはまる。

古陶の鑑賞が一時の物好きな拜見から一歩進んで文化的体験を構成する場合、そこには更に古陶解釈の問題が在る。この問題は古陶鑑賞にのみ限定せられるべきものではなく、一切の古典文化の解釈に共通する問題でもある。

なら商人らしく、學者なら初めから商賣もせず一本調子で通せばよいに右手に、本を持ち左手に算盤持ち、人を眼下に見下して居る某の小面憎さが胸にあつたものだから、いよいよ事面倒に立至つて、傍の人々をさんざんはらはらさせたが、先づそれでも掴み合ひもせずにはけりはずだったが、扱側で見て居た者は頗る不快を味はされたと云ふ。第三者の批評を聞けば、丁度似合の對手であつたとか。日本人と云ふ島國の人々は一寸物を知ると一ぱちの學者になりたがり又なつた氣持ちになる。學問は窯を發掘して陶片を拾ふ事でもなければ、通を振り廻す事でもない、事物を如何に科學的に論理的に取り扱ふかにある。研究材料の拾ひ集めは子供でもする。半可通は少々足らぬ人でも、いや少々足らぬ人々が振り廻すものだ。土の相違なんかは先づ試験管に入れてからの問題で、互に目で見たり計りで論じ合ふなんて何れも非學者の半可通に變りはない。いばつて獨りよがりをやつに所で致し方もない事を、おれが天下の天狗の鼻持ち扱いのならぬ話の種。お互に相手を問題にして居ないならば、あ左様か左様で事が済むだものを。互に人前だけ學者ぶつた様な顔しながら、内心空つぽのついで出てかくの始末、落ち行く人の芒の穂に飛び上つた形。尾籠至極な泥試合的一幕。こんな事を得意げに人をして書き残させる者もあるまいが、自己の人格とか何とか云ふものを靜かに考へて見れば、冷汗も出るものをと情けない御話²⁰³⁾。

(無署名「陶界漫録 △小さい人々」、傍点引用者)

これは、1930(昭和5)年8月に星岡茶寮で行われた発掘品の展観(「志野窯発掘品展観」)のできごとだったことが『星岡』第2号の「志野發掘の反響」からわかる²⁰⁴⁾。『陶磁』は無署名記事だったが、『星岡』では「奥田氏が」記したとしている(「某の顯官」が誰であったかは未確認)。

「研究材料の拾ひ集めは子供でもする」という、今日でもなおリアリティを感じることが出来るアカデミズム(=奥田)からの罵倒は、『星岡』誌上でも「これはチト酷評」と記されており、魯山人本人は彩壺會における講演のおり、「で、之を發掘する方法に就きましては、先年、奥田君なんかからも雑誌の上でお叱言を頂戴したのでありますが、實際に臨みますと、却々奥田君の机で考へられるやうには參らないのであります。又、斯う破片ばかり列べてあると、小供にも出来る譯のない事のやうですが」²⁰⁵⁾(傍点引用者)と語っている。ここで、『陶磁』誌上の批判は魯山人たちの記

録や測量の有無といった現地調査の手法や調査の杜撰さを問題にしているわけではなかったことは注意すべき点だろう。記事の執筆者(奥田であると考えられるが)にとつての「科學的に論理的に」とは、「先づ試験管に入れて」行うものだった²⁰⁶⁾。

大正期から昭和初期にかけて、日本における過去のやきものに対するアプローチは、研究者たちとならんで——あるいは、それ以上に——茶人や魯山人の星岡窯をはじめとするつくり手たちによる成果が目立つ。茶人である高橋義雄(号・箒庵、1861-1937)が編纂・執筆から刊行までおこなった『大正名器鑑』(大正名器鑑編纂所、1921-28年)は江戸期の本草学(博物学)を背景として編纂された松平治郷(号・不昧、1751-1818)の名物記『古今名物類聚』(1797年刊)の精神を受け継いでおり、高い実証性を備えている。前述の1931(昭和6)年におこなわれた井上吉次郎たちによる瀬戸および美濃の発掘調査に参加した加藤唐九郎の場合、大正期後半から独自に瀬戸の古窯調査に着手していた。彼は1928(昭和3)年11月に開催した「倒大典奉祝記念 加藤唐九郎調査瀬戸古窯出土品展」をはじめとして、33年には瀬戸の陶祖とされ魯山人たちも前提としていた藤四郎の存在に異議を唱えて大きな反響を呼んだ『黄瀬戸』(寶雲舎)を刊行し、やはり同年の『陶器大辭典』編纂参加後は調査の範囲が西日本や朝鮮半島、中国大陆にまでひろがった。また、碧南に生まれた藤井達吉(1881-1964)も同じく28年に古陶調査のため瀬戸に滞在した²⁰⁷⁾。瀬戸以外でも29年ごろに十二代中里太郎右衛門(本名・重雄、号・無庵、1895-1985)が郷里である唐津の古窯址で陶片を發掘している。

高橋や唐九郎たちには単なる懐古ではなく強い動機が存在していた。みずからが体得し、受け継いだ美的価値判断の再確認(箒庵)であり、自分が生まれ、暮らしている土地でかつてどのようなやきものが作られ、それが現在(=自己)とどう結びつくのかという問い(豊藏、土師萌、唐九郎、達吉、太郎右衛門)だった。そして偶然だったとは言え、豊藏は後者の代表的な存在となった。彼にとって陶片の発見は故郷の(再)発見と同義である。魯山人が志野古窯址の発見を自分の功績としたために、豊藏は1933(昭和8)年春に彼の許を去った。彼はその後も魯山人を断続的に補佐したが、みずからは前年から陶片を発見した牟田洞に窯を築き、故郷でかつて作られていた志野と向き合うことに傾注した。

近代日本における芸術家と彼の故郷との関係につ

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観」の後、33年11月まで開催されていない¹⁹⁸⁾。

*

すでに記したように、北大路魯山人や荒川豊藏たちが1928(昭和3)年5月におこなった朝鮮半島の調査旅行の契機のひとつとして、柳宗悦たちのグループによる活動が考えられるが、両者はともに国際的な潮流のなかにあった。

19世紀末から20世紀初頭にかけてのアジアにおいて、欧米諸国と日本は覇権獲得のために大規模な資本を投入した。その最もわかりやすい象徴が建築物や交通網であり、特に鉄道は大量輸送を行うことができるものとして、権利を獲得した列強各国が各地で敷設をおこなった。魯山人や豊藏たちは朝鮮半島のご窯が「鉄道敷設の際に見つかる」ことを話題として調査旅行に向かったが、長谷部楽爾の「鑑賞陶器のはじまり」には1896(明治29)年に京城一仁川間の鉄道敷設工事中に高麗青磁が出土したこと、1907(明治40)年に開封—洛陽間の工事中に唐三彩が出土したことが紹介されている。どちらも、附近の墓からの出土だった。これらは、10年ころに発見された鉅鹿遺跡から出土した宋磁や翌11年の辛亥革命による皇族・貴族の所蔵品の流出と並ぶできごととして特筆されている¹⁹⁹⁾。

新たに発見されたアジアのやきものは、陶磁史研究や鑑賞の世界に新たな展開をもたらした。典型的な例として、R.L.ホブソン(Robert Lockhart Hobson、1871-1941)による全6巻の大著 *The George Eumorfopoulos collection: Catalogue of the Chinese, Corean and Persian pottery and porcelain*(Ernest Benn、ロンドン、1925-28年)がある。このほか、現在東京国立博物館の所蔵となっている横河民輔(1864-1945)のコレクション、このコレクションから青山二郎(1901-79)が精選した作品集『甌香譜』(工政會出版部、1931年)もこの状況のなかで生まれている。ホブソンの著作は国際的に評価が高く、日本国内でも収集家だけでなく陶芸家たちにも大きな影響を与えた。河井寛次郎と濱田庄司をはじめ、後に陶磁史学者となる小山富士夫は京都に滞在して作陶を学んでいたころ、石黒宗麿とともに「……泥まみれの作業衣のまま、三条の丸善書店にまで足をのぼし、二人してあの高名なホブソンの陶器図録に嘆声をあげあつたりした」²⁰⁰⁾(八木一夫)。

アジア、特に中国や朝鮮半島のやきもの(後者の場

合は主に高麗青磁)は17世紀後半のフランスにはじまったシノア(ワ)ズリー(中国趣味)に顕著のように、欧米において技術と意匠(主にその異国性による)の両面から評価を得ており、ホブソンの著作や横河コレクションにみられるやきものはその評価軸に沿ったものだった。これらのやきものとその評価は、日本でも従来から主に茶席のなかでモノの伝来や「使う／使われる」ことによって評価されていた茶陶などとは違うものとして明治末期から受容され、「鑑賞陶器」という即物的な名称によって呼ばれた。その呼称が示すとおり、近代の欧米で発達を遂げた、「見る」ということに特化した評価である。

大河内正敏や奥田誠一たちによる彩壺會は、この欧米の評価軸の影響を受け、陶磁研究を目指した代表的な団体である。同會が陶磁(史)研究の啓蒙活動において果たした役割、あるいは関係者たちが交流する場としての存在意義は大きかった。反面、彼らが主張した「科学的、学術的」な研究は国焼における古伊万里や色鍋島など江戸期に海外に輸出されていたやきもののような、視覚による評価に重点が置かれる陶磁器には有効であってもその姿勢は「「実験(ないし測定)」のための実験(測定)」と批判され得る性格を多分に帯びており、「デカダンス」²⁰¹⁾(高内壯介)と呼べるものだった。そして、彼らの方法を欧米の評価軸には存在しない井戸茶碗から千利休による「侘茶」が生み出した樂茶碗にいたる茶陶群に適用させることは困難であり、結局それらについては従来からの言説に依らなければならなかった²⁰²⁾。

彩壺會が主張した「科学」。その「デカダンス」は魯山人たちによる志野古窯の発掘に対する批判からも明らかである。『陶磁』第3巻第1号の「陶界漫録」には「小さい人々」と題する記事が掲載されている。

……先達つて去る作家にして陶器の研究家を以て任ずる人が、自分が踏査した古窯の發土陶片を展観して、愛陶家や研究者に見せた事がある。其時案内されながら返事をせなかつた某の顯官で、古陶通を以て自任さるゝ人が、何の挨拶もなく入場して、第一にナマ焼の破片と完全なる焼成との兩片を手に入つて、土か違ふと通を振り廻されたに對して、某は人が案内してやつたのに何の返事も出さず、遅刻迄して然も何の挨拶もなくやつて來る早々、半可通を振り廻すとぐつと初めから來たらしいのと、日頃の漫氣が手傳つて、忽ち一言にやつつけにかゝつたものである。某の顯官も亦日頃商賣人の癖をしながら生意氣で、商人

やきもの全体におよんだ。魯山人が瀬戸黒の造形に対して本格的に向き合う意志を示すことになるのは晩年になってからのことであると思われるが、1930(昭和5)年の時点で瀬戸黒の茶碗が「圖らずも發見され」た意味は大きい。

さきに引用した豊藏の回想に従えば、魯山人は意識的に志野をはじめとする桃山陶に向かった近代最初の陶芸家ということになる。たしかに、志野や織部は桃山以後衰退しながらも江戸期にも作り続けられており、織部の場合には前述のとおり魯山人が技術的な援助を仰いだ加藤作介の赤津窯などに続いていた¹⁸⁹⁾。だが、無自覚に、あるいは所与のものとして「受け継がれた」様式と、つくり手が「受け継ぐべき」と自覚した様式の間には、大きなちがいがあがる。そして、魯山人の古陶に対する評価は、後述するように時として彼が生きた時代の政治・軍事的な動向に沿った言説として現れている場合がある。彼にかぎらず明治維新以後、日清・日露戦争さらには第一次世界大戦を経た日本の姿と近世初頭の織豊時代を重ねる国民的な気分のなかで桃山陶の存在に新たな光が当てられるようになったという見解は成り立つ。そのような時代の気分を認めつつも、「光悦(茶碗)の先駆としての志野」という彼の文章は、志野に「ある種の永遠不変の抑えがたい新鮮さ」¹⁹⁰⁾(エズラ・パウンド)を見出している。それはみずからが規範とする「古典」との出会いであり、文章には彼の悦びが記されている¹⁹¹⁾。川端の小説に描かれた志野は魯山人の「眼」に続いている。

しかし、結果として志野の窯址は豊藏によって大萱の牟田洞(美濃)で発見された。このため、それまで魯山人が進めていた瀬戸での調査は見えにくいものとなった。豊藏の自伝では彼が郷里ちかくの山道で織部の破片を拾った記憶を発見の端緒¹⁹²⁾としており、魯山人が星岡窯に集めたモノや情報については関連付けて言及はおこなわれていない。直接の発明・発見者に全ての功績が帰せられるという、一般的な偉人伝に多くみられるパターンどおりである。白崎秀雄(1920-92)や近年の山田和が執筆した主要な魯山人の評伝は、「豊藏はなあ、あれは君、コロンブスのアメリカ発見からいうと、マストの上における見張人にすぎんや。コロンブスは俺なんやで」という彼の述懐を紹介している¹⁹³⁾。彼にとって豊藏は、瀬戸に派遣した櫻一と同じだった。

1930(昭和5)年4月の豊藏による陶片発見後、魯山人はただちに牟田洞の土を取り寄せ、6月はじめに茶

寮を訪れた正木直彦に対して「さなからに古志野を焼き得たり」¹⁹⁴⁾と伝え、8月に茶人や研究者たちを茶寮に招いて発掘品を披露した。10月に魯山人は茶寮=彼の活動を伝える『星岡』を創刊したが、当初は自分や窯のスタッフ(そこには豊藏も含まれる)や専門家などを動員し、志野の考察とその発見者が彼であることを喧伝する記事が多く掲載された。これは33(昭和8)年12月に東京美術学校での発掘品展覧をひと区切りとするまで続いている。

魯山人のアピールによって1931(昭和6)年には大阪毎日新聞社社長の本山彦一(1853-1932)の援助を受け、同社の井上吉次郎(1889-1976)を中心に大規模な瀬戸および美濃の発掘調査が企画され¹⁹⁵⁾、瀬戸では加藤唐九郎、美濃では豊藏のほかに加藤土師萌と岐阜県多治見工業学校校長である井深捨吉(1875-1961)、同校教諭の高木康一(1899-1946)たちが協力した(そのほか、小山富士夫も参加)。この調査に参加した陶芸家たちの出身地を確認すると、唐九郎は愛知県東春日井郡水野村(現・瀬戸市水野町)、土師萌は愛知県春日井郡瀬戸町(現・瀬戸市)であり、豊藏は岐阜県土岐郡多治見町(現・多治見市)である。文字どおり「山ひとつ隔てた」双方から自分たちの郷里を調査したことになる。この調査によって志野だけではなく、黄瀬戸や織部など今日「桃山陶」と呼ばれるやきもの多くが美濃で生産されていたことが確認された。土師萌と高木は10月に土岐の元屋敷窯址を発掘し、織部焼の源流と位置付けた。ちょうど昭和恐慌の時期(1930-31年)に当たり、陶片が高値で取引されることを知って生活費や小遣い稼ぎを目論む地元住民たちも加わり、美濃はさながら鶏籠山と同じ状況になった¹⁹⁶⁾。

その一方で、三越において1930(昭和5)年9月(日本橋・東京)と翌年1月(高麗橋・大阪)で開催された「魯山人作 抹茶に關する陶瓷器展覧」の展覧会図録に占める志野の割合は少なく、前者は「志野風」の水指(2点)と火入、ドラ鉢であり、後者には掲載されていない。30年6月の段階で「さなからに古志野を焼き得たり」と語っていた彼にしては不自然で、朝鮮半島を巡った後に刷毛目や粉引を図録に掲げたことや、31年に唐津で土を採集した時¹⁹⁷⁾とは対照的である。魯山人が志野の発見について語ることで、自作の発表の間にはへだたりがある。この理由は不明である。図版からの判断になるが、図録に掲載されている「志野風」の作品は25年ころの習作展から格段の展開が示されているわけではない。また、展覧会は31年

現在、この講演以外に光悦と志野の結びつきに関して示された文献や資料を確認することができないため、本稿では魯山人の見解は彼みずからの直観、言い換えれば『陶磁』の展覧会評で批判された彼の「眼」によるものだったと措定したい。それはちょうど、大正期にポスト印象派から出発した岸田劉生が、ドイツ・ルネサンスのデューラーをはじめとする「クラシックの感化」を経て、同時代の数寄者たちとはことなる文脈で中国の宋元画を「発見」したことと同じである。

魯山人は『魯山人家藏百選』第一輯(便利堂印刷所、1933年)の劈頭に「山の尾」を掲げ、光悦の茶碗に魯山人が感じた「……光悦その人の持つてゐたに違ひない大きな氣宇、重厚な心持、ふつくらとした體容」の由来について解説している。

それにしても光悦は、製作的に多少はどこからか、何等かのヒントを得て、そしてその性格なり性情なり又は考へなりを、かやうにうまうまと出す事に成功したのではあるまいか。人は云ふ、光悦は桃山時代をその氣持として生れた人だ、殊に彼は樂のノンコウによつて陶法を學んだのであるから、尙更そこにうま味も付いたに違ひなかつたと。然し光悦が果してノンコウに就て陶法を學んだかどうか、又果してノンコウに光悦の作品の性格化を、あくまで強めさせるだけの刺戟的な要素があつたかどうか、疑へばこれは際限のない事であらうと思ふ。

然し幸ひこゝにそれらの疑念を一掃させて呉れる處のものが在る。それは他でもない。遠く光悦以前、足利時代に於て生れてゐる志野焼の茶碗、同じく瀬戸黒の茶碗などが圖らずも発見され(美濃の久々里村のムダが洞の山頂、大萱の古窯から)それが恰も云ひ合はせたやうに、その高大な氣宇に於て、決して光悦の作品の前に跪坐す可き性質のものでないといふ事が明瞭になつたといふ事である。といふのは、此等の作品は大萱窯に於て光悦を遡る百何年か前に於て、それこそ名も無いやうな陶工が、あの山頂の窯場で、四方山又山の景觀を脚下に乍ら、上天下地たゞ一人といつた氣持を胸一杯に膨らませて作つたと思はれないのである。そこで光悦に於てもノンコウに於ても、或は是等の茶碗で茶を喫して、ハタと膝を打つて此處だ……とばかりに、自分の性格なり又は心境なりを、斯うしたその共通的な方角へ向けたのではなかつたらうか¹⁸⁵⁾。

(魯山人「光悦手造赤樂雲文茶碗 直齋書付」、傍点引用者)

この文章を読むかぎり、光悦から志野へさかのぼるという道程は、やはり魯山人の直観である。

そして文章に記されているように、志野の窯址では志野だけではなく、あわせて引き出し黒の技法による瀬戸黒茶碗が発掘されていた。

……志野の窯跡が発見されたからとて、珍しいことではあるが、発見が無かつたからとて、別に大したことでは無い。尾張瀬戸だと思つてみたら、なーんだ美濃だつたんか、さう云へば今迄瀬戸窯跡では発見されなかつたやうだね。これでお仕舞なのである。ところが製作家の立場となると製陶研究上頗る有益なるものがあつて、等閑視出来ないことになるのである。まづ志野破片中、ナマ焼、ヤケ過ぎ、上出来、下出来、土の赤きもの白きもの、見たことも無き繪模様、繪色の赤きもの黒きもの、繪の白抜きとして様々なもの、手造りのもの、クロ製、茶器類、雑器類、この外意外中の意外は、黒瀬戸の大茶碗即ち濃茶に用ひられつゝある黒瀬戸が同時代の同窯作品と見なされるべく混同して發掘されることであつた¹⁸⁶⁾。

(魯山人「粟田君の志野考の前に題す 志野陶の價值」、傍点引用者)

……志野と一所に發掘されてゐる同時代、同窯ならんと、吾人の見るものに黒瀬戸茶碗がある。後年の黒樂茶碗は、最初黒瀬戸茶碗にヒントを得て、輕便燒黒茶碗として造られたものであるとの傳説がある如く、一寸見て黒樂茶碗に見ゆるがしかと作行を見るとき、長次郎もノンカウも其氣宇に於て到底及ぶものではない、誰が目にも映つる稟とした格を備へてゐる¹⁸⁷⁾。

(魯山人「粟田君の志野考の前に題す 志野陶の價值(二)」、傍点原文のまま)

魯山人は發掘された瀬戸黒茶碗に対して「稟とした格を備へてゐる」と評価しながら、「……後年輕便燒黒茶碗の流行に押されて擡頭を傷けられた感がある、そこへ行くと志野の輕便燒は生れ出なかつた爲めに幸運にも志野は其特色を持つたまゝ長く寵遇を蒙つた譯である」¹⁸⁸⁾としており、当時はあくまで志野を優位に位置づけている。そうであっても、志野とともに瀬戸黒茶碗が発掘されたことによって彼は志野にとどまらず、その後「桃山陶」と呼ばれることになるやきもの世界、そのひろがり的一端に触れることができたのであり、やがて彼の関心は志野を生んだ時代の

観で発表した「スキヤキ鍋」などではなく、前節で引用した《彫三島風茶碗》の自作解説に記されている、「茶道の侘びに叶ふ」ものを目指してのことだった。これは同時に、かつての志野という様式を受け継ぐ者としての正統性(orthodoxy)を主張・喧伝する目的もあったと考えられる(註196参照)。

資料などをたどるかぎり、この魯山人の志野に対する関心がどのように醸成されたかについて、その過程ははっきりとしない。彼が1930(昭和5)年11月の『星岡』第2号に発表した「粟田君の志野考の前に題す志野陶の価値(二)」ではその魅力について朝鮮半島のやきものとの比較からはじまり、光悦の茶碗を媒介として語っている。これは26年8月に太田多吉から赤楽茶碗「山の尾」を譲られたことを契機とすることができる。彼は日本で作られた茶陶の流れを遡るように江戸初期の光悦に導かれ、桃山期に生まれた志野を見出したのだった。

志野の出来のよい物になると足利前後の繪畫彫刻に比して一步も譲らない藝術的価値を持つてみると云へやう。今一步進めて、繪畫彫刻に見る傳統的規矩、方法が附きまるとつて居ないだけにそれ以上ゆるゆるとした良い氣持で見る事が出来る事を喜ぶのである。之を朝鮮の茶碗類に較べて聊の損色なきのみか更に大特色を有するのである。志野茶碗を見ると之が光悦の先をなすものだなど頷かずには居られない、光悦以前に生まれて居る志野、光悦以前に世に持て囃されて居る志野を思ふ時、光悦以前に起るのは當然である。全く志野の茶碗を見る時、何人の頭にも光悦の大まかな茶碗が聯想されるほど光悦に彷彿たるものがある。否光悦以上だといふ感じさへするのである¹⁸⁰⁾、……(後略)

(魯山人「粟田君の志野考の前に題す 志野陶の価値(二)」)

まず注意しなければならない点は、当時の志野に対する評価が現在とはことなっているということである。

志野⁽¹⁷⁷⁾や・黄瀬戸・織部などは、昭和のはじめごろまでは、一般茶人では愛用する者が比較的少なく、益田鈍翁、原富太郎氏など一連の人たちがこれを受したにすぎない。鈍翁は名古屋へくると、侘びもの目ききの美術商・横山守雄氏が気に入り、それらのものを彼から多く手に入れた。また、専門の研究者も少なく、奥田誠一氏も大正十二年発行の『陶磁器百選』

(これは原色版でまとまった本としては、はじめてのものかと思うが)の中で、志野香炉(すすぎにすぎな模様)を志野窯変と説明していたが、陶片発見後は鼠志野などというようになった。織部も徳川末期ころの鉢が一点出ているにすぎないのを見ると、桃山の古いものの認識が足りなかったと思える¹⁸¹⁾。

(荒川豊蔵『美濃の陶片一甦える志野 黄瀬戸 織部一』序、原文のまま)

この豊蔵の回想は、高橋義雄の『大正名器鑑』での志野の扱われ方からも裏付けられる。同書(第8、9編)で掲載された和物茶碗全153点のうち志野は6点(織部は2点)で、名高い《卯花壺》(国宝、現・三井記念美術館蔵)や《山端》(重要文化財、現・根津美術館蔵)は掲載されているが、光悦の18点と比較すればすくない印象を与える。巻頭の解説には、

香道の流祖志野宗信が、尾州に於て始めて焼かせる者なりと言ひ傳ふ、白地に赤味を帯びたる者多く、或は淡墨を以て粗畫を描きたる者あり、之を名けて繪志野と云ふ、作行朴雅にして、古來老茶人ならざれば、之を用ふるに適せずと云ひ傳へ、最も侘び味に富みたる者なり¹⁸²⁾。

(高橋義雄「解説 志重」、傍点引用者)

とあり、のちに川端康成(1899-1972)が連作小説「千羽鶴」(1949-51)で喩えたような、成熟した女性の官能美とはかけはなれている¹⁸³⁾。そして、「光悦以前に生まれて居る志野」という魯山人のことばは、制作年代のあとさきばかりではなく、つくり手の美意識(「繪畫彫刻に見る傳統的規矩、方法が附きまるとつて居ない」)の結びつきまでも含んでいるが、魯山人以前に両者の関係について言及したのものとしては大正生(大河内正敏)が1921(大正10)年11月に彩壺會でおこなった講演「光悦と空中」のなかで、真逆の見解を示している。

光悦の樂茶碗の作り方と云ふものは、瀬戸の茶碗あたりに大變な影響を與へたやうに思つて居る。例へば志野茶碗であるとか織部茶碗の如き殊に瀬戸黒、黒茶碗の如きは餘程光悦の影響を受けて居る。光悦の作風に眞似た茶碗を瀬戸あたりで餘計やり出したやうに思ふ。¹⁸⁴⁾……

(大正生『彩壺會講演録 光悦と空中』)

獨歩 北大路魯山人の作陶と古典復興の時代 (2)

藁科英也

茶碗(承前)

北大路魯山人は1928(昭和3)年5月に朝鮮半島に赴いた以外にも、ほぼ同じ時期に日本にある古窯址の調査のためにみずから赴くか、あるいは窯のスタッフたちを派遣していた。33年に刊行した『魯山人作陶百影』第一輯(便利堂印刷所)には朝鮮半島のほかに瀬戸や信楽、美濃など各地の古窯址を調査したと記している¹⁷⁴⁾が、現在これらについて実態はわかっていない。彼は33年1月の彩壺會の例会での講演「瀬戸、美濃古陶窯発掘に就て」でつぎのように語っている。

……瀬戸の三十六窯と云ふのは御承知の通りであります、これを悉く戸口から発掘して行つたのは、近年では僕だけらしいのであります。僕が行きましたのは大正の二年頃だと思ひますが、その當時瀬戸の三十六窯を虱潰しに発掘して歩いたと云ふ人はなかつたやうであります。そこで當時、あの歌に唄ふやかましい三十六窯を知る人がなかつた。所が圖らずも私が赤津の作助氏の所でいたづらをして居りました時に、そこへ來ます労働者の一人に、冬になると雉や山鳥を撃つて歩いたり何かする獵師がありまして、それが大正八、九年の好況時代に、何か發掘があると高く賣れると云ふやうなことで、雉を撃つ外に土を掘つてみたりして小遣錢取りをしたことがありましたのです。〔……中略……〕その男が私を案内しやうと云ふのでありますので、これ幸いとその言ふが儘に僕は歩いて歩いて、そして圖らずも三十六窯を發掘して歩くことが出來たのであります。それによる發掘品は、この美濃の發掘とは全然性質を異にして居るものですが、大體さう云ふ譯だつたのです。その後この美濃を發見することとなつたのであります、¹⁷⁵⁾……

(北大路魯卿『瀬戸、美濃古陶窯發掘に就て』、傍点原文のまま)

魯山人が語る「大正の二年頃」では時期が合わず、これは「昭和」の誤記である。彼はこの講演で「瀬戸の三十六窯を虱潰しに發掘して歩いた」目的に

ついて語っていないが、瀧波善雅(1904-92)は27(昭和2)年に魯山人がおこなつた瓶子窯址(愛知県瀬戸市鳳山町)を中心とした発掘の目的が「志野焼の起源を求め」るためだつたとしており、「この時には、窯跡や陶片は一カケラも発見出来ませんでした」と回想している¹⁷⁶⁾。30年4月に豊藏が大萱牟田洞窯址で志野筍絵陶片を発見する以前、志野は瀬戸で生産されていたと考えられていた¹⁷⁷⁾。もっとも、善雅が魯山人の許で働くことになった時期は33年からであり彼の回想は実見談ではない。また、魯山人は26年から翌年にかけて北鎌倉でみずからの窯を築いており、茶寮での活動もあつたことも考え合わせれば、「虱潰し」に発掘を行うことができたかについては疑問が残る。

ただし、『星岡』第3号の記事と加藤唐九郎の回想から、実子の福田櫻一を瀬戸に派遣していたことは明らかである。

一昨年来(引用者註:1928年以来)、星岡陶研究所より陶都瀬戸に特派して、窯藝研究、瀬戸古窯跡探査に精進し居れる福田櫻一氏は、瀬戸系統三十餘ヶ所に亘る古窯を廻りて發土せる破片を、此程同研究所に廻送し來れが、有益なる資料頗多ある中に、こゝには主要なるもの五六件を發表す¹⁷⁸⁾。

(無署名「瀬戸古窯趾の發掘」、傍点引用者)

祖母懐へ移つた(引用者註:1929年)頃、やきものことを研究したいといつて、瀬戸へ來ていた福田櫻一という男が居た。彼は、小森忍、矢野陶々、加藤菁山、加藤作助、それに麦袋や私のところへ、しょっちゅう出入りして、仕事場や窯場をのぞいたり、いろいろ作陶に関することを聞き書きしたりしていた。と言つても別に陶器を作りたいというのでもなさそうだし、私には、物好きな人間としか見えなかつた¹⁷⁹⁾。

(加藤唐九郎『自伝 土と炎の迷路』)

魯山人は、朝鮮半島の古窯址を訪れた成果を自作の刷毛目茶碗の制作に反映させたように、国焼の茶碗を制作する上でも志野の古窯を発見することで自作の向上を図ろうとした。それは彼が第1回習作展

獨歩 北大路魯山人の作陶と古典復興の時代 (2)／藁科英也

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

令和2(2020)年度 千葉市美術館の活動

令和2(2020)年度 市民ギャラリー・いなげの活動

令和2(2020)年度 利用者数