

近・現代の京焼における伝統的意匠の継承

－ 伝統の継承に関する一考察 －

森 下 愛 子

1. はじめに

明治時代以降、京都では伝統的なものは何か、伝統的なものを新しい時代にどのように対応させるか、各工芸分野で多様な試みが行われてきた。陶芸分野においては、江戸時代より原料になる陶石、陶土等が採れず、他の地域から取り寄せ、調整して原料としてきた点で他の土地の伝統工芸と異なる背景をもちつつ、何を伝統とすべきかを製陶家や研究者たちが模索し続けた。現在では、重要無形文化財保持者を輩出し、〈京焼・清水焼〉として経済産業大臣より伝統的工芸品の指定を受けるに至っている。京焼作品は、洗練された感覚と色絵付を中心とする精緻な方法とにより、和飲食器、茶道具などの高級品として定評を得てきた。しかし、現状ではめまぐるしく変化する環境のなかで、どのように伝統を継承していくかが課題として挙がる。

京都は、なぜ江戸時代以降陶業地として発展してきたのか。全国いずれの陶磁器産地も産地内か、その周辺での原材料調達が可能であるのに対し、京焼の場合、江戸時代より陶土は信楽、陶石は天草のものを中心に様々な地域のもを求め調合してきた。このような制約によって陶磁器産地としての生産規模は日本においても6位に過ぎないが、窯業地のなかでも伝統的なやきものとして認知されている。その理由として、古米氏は第1に洗練された感覚と、色絵付を中心とする精緻な技法とにより、和飲食器、茶道具、華道具の高級品として定評を得ていること、第2に、過剰人口を背景とする豊富な労働力が存在したことをあげられる¹⁾。古くより、生活上の便益を具備した大都市であり、多様な就業機会を数多く提供したので、京都の住民の地場就業志向が強く働いたばかりでなく、全国から労働力を吸引した。職人の生活水準と社会的地位が低かった第2次世界大戦前においても、京焼の高度な技能を修得するために入職する者が少なくなかった。しかも資本が少なくても自立することができた。これらの理由によって、他の地域に比べ歴史が浅いにもかかわらず発展を遂げ、伝統工芸として認知された。大戦前まで五条坂あたりは、登り窯が15、6基あり、両側にびっしりと陶器商、製陶家等の家が立ち並んでいた。特に寄合窯（共同で使用）の窯に火が焚かれると五条坂に煙が這うように昇っていた光景が見られたという。

しかし、石炭窯、重油窯、ガス窯、電気窯の導入によって、焼成方法に変化が起こると共に、大戦後は人的な体制も崩壊した。これらの窯は、生産者の窯所有率と危険負担の減少をもたらし、各家の自立性を高めることとなるが、伝統の継承という点で問題が生じ始めた。これらの問題については3の実地調査の項目において触れるが、その前に、京焼というブランドを確固たるものにするために、時代の変化に対し惜しめない努力を重ねた製陶家たちの活躍に目を向け、近代に形成された京焼の伝

統について考察を行いたい。

2-1. 京焼のイメージソース

一般的な京焼のイメージとして伝統的工芸品における〈京焼・清水焼〉の項目では、「起源は、平安遷都以前に遡るが、今日のように華麗な製品が作られるようになるのは7世紀以降である。現在では、江戸時代の名工の作風を継ぐ製品はもとより、多種多様の陶磁器を生産している。」と解説がある。「江戸時代の名工の作風を継ぐ」とあるが、現在でも受け継がれる江戸時代の名工の作風とは何か、という点に注目したい。

近・現代における京焼の概念形成の過程としては、大別すると以下の4点が特徴として挙げられるが、その始まりを江戸時代後期に設定した。

- (1) 江戸時代後期における京焼イメージと琳派意匠の普及
- (2) 幕末期の京焼製陶家による地方への技術伝播
- (3) 明治時代の京焼概念の再構築
- (4) 大正時代、彩壺会による鑑賞陶磁としての京焼評価

現在に至る京焼のイメージは様々な要素があるものの、これらの過程によって形成されたと考える。過去2年間は、主に(3)に関し、製陶家の活動、作品そして蒐集品に関して考察をおこなった。本論文では、(1)と(3)を中心に論を進めたい。

2-2. 江戸時代後期における京焼イメージの形成

江戸時代後期における京焼イメージの形成を考える上で、最初に幕末期の史料をとりあげたい。

【資料1】「五条坂陶器店」『花洛名勝図会』

平塚飄齋・木村明啓・川喜多真彦著 元治元（1864）年刊

五条坂陶器店

若宮八幡宮

此辺両側とも瀬戸物土瓶茶碗の類或は土木偶など商ふ家数多ありて諸国へも商ひ荷を送り下すこと日々なり

近世名高き陶器師あつて毎に貴人なども其家に臨みたまひ殊に大谷清水等の縁日には諸人往来群をなせり

道八が けぶりもいとへ 若楓

金令舎道彦

この「五条坂陶器店」の挿絵には、五条坂の製陶家、高橋道八とその弟子清風与平の邸宅が描かれており、挿絵解説には、五条坂の陶器店では土瓶、茶碗・土木偶等を商っていること、その商品は諸国へも送り出されること、陶器師の中に有名な陶器師がおり、貴人であってもその作品を買いに店ま

で足を運ぶことや、縁日には大勢の人々が買い求めることが記される。また本文においても、五条坂陶工の作風は新奇なものが多く、江戸や大坂を始め諸国にネットワークを持ち煎茶家の称譽を得ていることを記す。この記述は当時の京焼に対する世間の評価と、当時の人々がどのような手段で京焼の作品を入手していたかがわかる。

江戸時代において、京焼は京の商人や幕命によって上洛した旗本の将軍への京土産として流行した。とりわけ、仁清の作品である「御室焼」の一群は、京の雅な「王朝文化」をイメージさせるものとしてその地位を確立させる。仁清は、ろくろの名手として、京焼における色絵の大成者として、また型物の名手として、その作品は京焼の教科書的な役目を果たすようになる。その後、尾形光琳の弟、尾形深省(以下乾山と称する)は仁清の技術を受け継ぎ、自らの作品を「乾山焼」と称し、本格的に焼物商売へと発展させていく²⁾。懐石に用いられる向付等の食器類に斬新なデザインを取り入れ、琳派的意匠の「京の焼物」の付加価値をより確固たるものとした。新規製作も積極的に行い、阿蘭陀写など、様々な技術や作風を試みた形跡が見られる。肥前の土を取り寄せ、磁器の焼成にも取り組んでいる。その後、街中において本格的に焼物商売を始め「乾山焼」と称する作品を多く市場に出し、流行させた。白地に鉄の絵具で描く「錆絵」は、乾山焼の本領をもっともよく発揮する手法となった。また、白化粧した器に、四季折々の草花をデザイン化するなど、琳派意匠による新しい表現方法を次々と創生した。手づくね(手びねり)による様々な形の懐石の器は、現在の京焼にも継承される京焼特有の造形性を生み出した。

仁清は、宮門跡である仁和寺の「仁」を使うことを許され、「仁清」印を御室焼に捺すことで、仁和寺御用達ブランドとしての仁清ブランドを確立させ、乾山焼は、白地に鉄の絵具で描く「錆絵」を応用し、斬新な手法を創出すると共にやきものの可能性を広げた。江戸時代という比較的新しい時代に誕生した京焼だが、他の地域に与えた影響も大きい。

そして、乾山焼の人気は、当時の土産物カタログにも見られる。『商人買物独案内』の京都編、天保2年(1831)版には、「瀬戸物并陶器るい」の項において、五条坂を筆頭に京における瀬戸物店が名を連ねるが、その筆頭に「乾山」焼が掲載される。

【資料2】「乾山」『商人買物独案内』

天保2年(1831)版

尾形氏名^ハ真省光琳之弟也洛西鳴滝村一陶器作^ル自^ラ陶隱^ト号世^ニ乾山焼^ト称^{シテ}清玩^{トス}又其後洛東聖
護院村^ニ住居^シ當時
柳馬場通竹屋町上^ル宮田弥兵衛^ト改名^ス又二条富小路東^ヘ入^ル町^ニ出店^ス
御焼物師 三代目乾山尚古齋^{陶隠子}

とある。尾形真深省が製作した乾山焼と称するやきものは、清玩なものであったと記される。次いで「御陶器師 きよ水六兵衛」を筆頭に陶器師の看板が並ぶが、その後「粟田御陶器所」「瀬戸物問屋」「瀬戸物卸所」「瀬戸物諸国積下シ問屋」といった問屋が名を連ねている。

また、文化・文政期に活躍した江戸琳派の祖、酒井抱一と佐原菊塙の存在に着目したい³⁾。酒井抱一は、尾形光琳に私淑し、光琳の100回忌事業を行う。文化12年(1815)には酒井抱一によって尾形

光琳100回忌、遺墨展覧会が開催され、『光琳百図』（前編）『緒方流略印譜』が刊行される。また光琳の菩提寺、京都の妙顕寺本行院に、観世音図、印譜、金二百疋を奉納している。文政9年（1826）には後編も刊行するなど、大々的な琳派回顧展を行った。この大回顧展のために、酒井抱一の命を受けた佐原菊塙という人物が、文政2年（1819）京都に向かう。三井家の世話になり、佐原菊塙は光琳庶子から4代目にあたる孫の小西彦右衛門方守を訪ね、光琳菩提寺妙顕寺、ならびに同家所蔵の光琳関係文書の調査を行う。佐原菊塙が京に赴いた時、小西家より譲り受けた光琳下絵380枚の中には、光悦から空中（本阿弥光甫）そして、乾山へと伝来していた陶器製法書1冊が偶然含まれていたとされる。また、彼は清水あこや町で作陶を行っていた尾形周平に入門したとされる。周平はこの佐原菊塙との関わりにより、乾山への造詣を深め乾山の「陶器法書」を借読し、自らの姓を尾形姓にしたと言われている。文政3年（1820）5月初め、佐原菊塙は、江戸の百花園内で尾形周平等の指導のもと、隅田川焼の窯開きを行う。その後、京都では、天保年間に3代乾山を自称したと推測される宮田弥兵衛（呉介）によって、乾山の100回忌が開かれ、かつて乾山が窯を開いた鳴滝の土を用いて追福の香合を百個作陶したとされる。このように当時、京や江戸において琳派人気が再興していたと考えられる。

また、文人画家の記した書物に光琳が登場し、俳諧関係の書の中にも光琳や乾山の名がみられる。文人画家である田能村竹田の漢詩集において、乾山作と言われる獅子の香爐を入手した喜びを「得二乾山翁造獅炉一喜作」と記していること⁴⁾や、乾山像を描いていることから、書や俳諧を嗜む文化人であった乾山を、江戸時代の文人たちは憧憬の対象としていたのではないだろうか。そして、竹田をはじめとする文人画家たちと親交があったのが、奥田穎川や木米を筆頭とする新興の製陶家たちであった。文人ネットワークに触れ、その交流から煎茶道具も多く製作した。彼らの多くが製陶を行った五条坂は、当時新鋭の製陶家が集まる地域であり、高橋道八、清水六兵衛、清風与平、和気平吉、尾形周平等が陶磁器製作を始め、陶器の卸商人が集まり発展した。栗田口に対し、新興の陶業地であるため、彼らは、自らのレパートリーの多さを見せ、世間の評価を得ることに尽力した。その手段の1つとして人気が高かった仁清、乾山風の作品を当世風にアレンジして製作した、と考えることができる。仁清風の作品も、乾山風の作品も製作できる、ということがひとつのステータスであったのではないだろうか。そして、彼らがアレンジした作風が、近代における京焼の伝統的意匠の基礎となった。

2-3. 明治時代における伝統の構築：近代の京焼作品にみる伝統的意匠

江戸時代末期から明治時代にかけての変革期には、欧米の陶芸技術の導入、輸出陶磁の製作、工場生産への転換などが試みられたが、現在でも活躍する京焼の製陶家は、この変革期に形成された伝統を継承している。とりわけ意匠や器形においては、みやこの文化独特の造形性が継承されている。その源泉は、江戸時代に仁清、乾山焼、また京焼の数々によって形成された意匠であり、器形であった、といえる。本論文では、歴史的背景は割愛し、当時の製陶家の作品から伝統的意匠の継承を読み解くことを試みる。

その1例として、陶芸界において2番目に帝室技芸員に任命された初代宮川香山の作品を取り上げたい。帝室技芸員の制度は、皇室（帝室）による「わざ」をもつ美術工芸家の保護と制作の奨励を目的として、明治23年（1890）に設けられた。初代宮川香山（1842～1916）⁵⁾は、楽焼を専門とする9代茶碗屋長兵衛の4男として京都に生まれた。本名虎之助。京都真葛焼で父真葛長造に製陶を学び、京都で茶器などを製作する。父真葛長造は、幕末期の京焼名工のひとりであり、仁清作品の写しに優れた人物であった。茶碗や水指などの抹茶道具に優品が多い。香山は、嘉永3年（1850）池大雅の弟子である長喜庵義亮に絵の指導を受け、万延元年（1860）に19歳で家督を相続した。製陶の技術的研究に熱心であったところから、明治元年（1868）、27歳の折りに備前藩の家老伊木長門から招かれて岡山に近い虫明焼の技術指導に当たっている。また、明治3年（1870）、海外貿易を対象とした製陶に目を向け横浜の大田村に移住し、「真葛焼」として名声を高め、その功績から明治29年（1896）6月30日帝室技芸員に任命された人物である。明治33年（1900）パリ万国博覧会、明治42年（1909）日英大博覧会に宮川半之助（のちの2代香山）が、神奈川県出品人の1員として派遣され、英米の窯業地を視察。海外の情報収集にも励む。海外においては「MAKUZU ware」（真葛焼）として知られる香山の作品は、分業による工場の生産の形で作られたものが多く、香山はそれらを管轄、領導して精緻華麗な作品を次々と生みだした。染付・青磁・窯変・赤絵など中国の技術のみならず、自らも乾山風の作品なども器用にこなし、研究熱心さ、作行きの幅広さが当時評価された。陶磁器における超絶技巧ともいべき、精緻な装飾による作品群は海外において高い評価を得た。京焼の伝統的意匠に関しては、[図版1 依仁清意色絵金彩孔雀香炉] や [図版2 乾山写百合形向付] などの作品に見られる。[図版1] は、初代宮川香山晩年期の作品と思われるが、仁清が得意とした鳥を象った色絵技法を写した香炉。背中には蓋が設けられるが、羽が立体的に象られ、煙出しの穴が自然と見えるように工夫される。孔雀の羽の精緻な上絵付による描写とところどころに施された金彩が華やかさが演出された、まさに仁清イメージの京焼作品といえる。箱書には、「依仁清意色絵金彩孔雀香炉」とあり、あえて「依仁清意」とし、自らが仁清の意に基づき作品を製作したという姿勢を示した。そこからは、脈々と受け継がれる京焼の伝統性を垣間見ることができる。2-1で述べた江戸時代の京焼イメージは、近代の製陶家たちによって継承された、といえる。また、[図2] では、乾山焼の百合花の向付を写す。本歌の銹絵百合形向付は、鳴滝に開窯していた時代の作品であり、土の風合いを残し花卉の重なりを段をつけることで表現し、銹絵で百合の花弁と薬を描く。香山の作品では、口縁に金彩を施すなど本歌作品の形体を用いながらも、釉薬を工夫するなど当世風の趣の作品といえる。底の銘も、白釉の下地に銹絵の枠を付け、乾山風に「香山」と記す。

他の例として、同時代の京焼の製陶家、5代清水六兵衛なども [図版3 鴛鴦置物] のような仁清写しの作品を製作している。清水家は、寛延年間から現在まで続く製陶家であり、5代清水六兵衛⁶⁾は、4代清水六兵衛の次男である。幸野楳嶺、ついで京都府画学校にて絵画を学び、父から陶技を学ぶ。明治29年（1896）、京都市立陶磁器試験場の開設とともにそこで研究し、マジョリカ釉などの研究に励んだ。国内外の博覧会で受賞を重ねる。大正2年（1913）に5代目を襲名。後に、帝国芸術院会員となる。様々な釉薬の研究をし、音羽焼のほか大礼磁、新雪窯などの新技法を開発する。一方、仁清の得意とする優美で華麗な色絵に金彩色を加えた作品を製作したり、琳派風の絵付けをする

など伝統的な京焼の作品も手がけ、京焼の発展に寄与した。この5代清水六兵衛が参画した団体に、遊陶園がある。明治36年（1900）に、中沢岩太、浅井忠らが陶器意匠の改良を目的として結成された団体である。結成の背景⁷⁾には、陶磁器試験所の初代所長である藤江永孝、京都高等工芸学校（現、京都工芸繊維大）設立の準備をしていた中澤岩太とともに、アール・ヌーヴォーに席卷された明治36年（1900）のパリ万国博覧会へ足を運び、大きな衝撃を受けたことが大きく影響した。工業製品としての陶磁器の進歩に比べ、美術品としての京焼は、依然として派手なものであり、御物や寺宝を模倣した旧弊な図案、輸出拡大から生まれた欧米好みなどから脱却できていないことを痛感したという。

そのような閉塞的状況を打破するための新たな試みが遊陶園である。中澤岩太を園長とし、園友となったのは7代錦光山宗兵衛、4代・5代清水六兵衛や初代伊東陶山、初代宮永東山ら京焼の若手製陶家や、フランスから帰国した浅井忠、京都市立美術工芸学校教授で図案家の神坂雪佳、建築家の武田五一、ニューヨークから帰国した製陶家兼図案家の澤田宗山ら、いわば京都の美術工芸界を牽引する人々だった。京焼の意匠改良を目的とし、図案家が提案した図案を元に製陶家が制作し、園友による評議を行う。佳品と認められると価格を決め、遊陶園銘を入れて販売したという。この遊陶園の活動は、同様に結成された京漆園と共に明治45年（1912）以降、農商務省商品陳列館でも展覧会を行うなど積極的な活動を行い、昭和3年（1928）まで開催された。この遊陶園の活動は、京焼の伝統的意匠と図案家の神坂雪佳などが再構築した琳派意匠とを結びつけたといえる。このように明治時代から大正時代にかけて構築された京焼の伝統的意匠が、現在の製陶家たちに継承されていると考える。今後、より多くの作品と図案例を収集していきたい。

3. 現在の京焼における伝統的意匠の課題：製陶家への聞き取り調査から

明治時代には、欧米から訪れた人物による当時の日本の記述が多く残っているが、京焼に関してエドワード・モースが記した文章をとりあげたい。エドワード・モースは、明治10年（1877）6月に初来日し大森貝塚の発見等で著名な人物だが、陶磁器蒐集家としても著名な人物である。自らのコレクションを、全国の窯場を地域毎に分けた上で分類しまとめた目録『日本陶器目録』は、貴重な史料といえる。地域毎の分類法をモースに推進した人物として、蜷川式胤が挙げられる。蜷川式胤は、考古学者であると共に太政官少史を務めた。明治5年（1872）、奈良と京都の古社寺と正倉院の宝物調査を文化財調査記録「奈良之筋道」において報告するなどその業績は大きく、正倉院を始めて学術調査し、日本に国立博物館の必要性を説いた人物でもある。この蜷川式胤が、伝統芸術の擁護の必要性から著したものに『観古図説』がある。モースも蜷川式胤のような研究方法によって自らの蒐集した作品の目録作成を行うが、彼が蜷川式胤と知り合い、陶磁器の蒐集を行う様子は『日本その日その日』⁸⁾に記されているため参照したい。またこの著作には、京都における製陶の中心地、清水・五条坂・粟田の当時の様子が細やかに記載される。

「粗野な近接地と、陶器の破片で醜くされた周囲と土地とは見出されず、まるでパリに近い有名な工房でも訪問しているようであった。」⁹⁾

「外国人の需要がある迄は、直系の家族だけが心静かに形も装飾も優雅な陶器を製作していたのである。」¹⁰⁾

と記す。モースは、京都滞在中のほとんどの時間を各製陶所で費やしたこと、その中でも有名な高橋道八、楽吉左衛門、永楽善五郎、清水六兵衛、和氣亀亭から陶器研究の材料を手に入れたり、歴史や印章について調査を行ったことを記している。

この京都における製作体制は現在においても同様であるといえ、ほぼ直系の家族と数名の職人の手によって製作が行われている。明治時代には、一子相伝の家内制手工業的な窯業から脱皮し、製陶家、実業家、研究者が共に窯業の発展を考えることの必要性が説かれ、高等工芸学校や陶磁器試験場の発展に繋がった。中澤氏は、たとえ優れた技をもつ工人がいたとしても、その技を本人のみのものとしてはならず、広くその技を伝播し、よりよいものを製造すべきである、とし、特に京都の製陶家は先陣をきり、その技を伝播すべきである、と説いた¹¹⁾。このような思想に応えるべく創設されたものが、京都市の陶磁器試験所であり、高等工業学校であった。

高橋道八氏の話によると、現在では京焼の製陶家の人々が、轆轤の技術や釉薬を学ぶために京都市工業試験場で訓練を行うなど、各家の伝統をより活かすために活用されるそうである。江戸時代後期から続く高橋道八家では、抹茶道具を中心に、家風として仁清風や乾山風の瀟洒な作品を中心的に製作されている。仁清風の茶碗などを得意とされ、幕末期より「道八黒」と称される道八家ならではの油滴天目など、京焼らしい作品を製作される。工房では、桐文大茶碗や仁清写色絵七宝文茶碗などが製作されているところであった [図版4] [図版5]。話しによると、印章などは260年前のものから残っているものの、資料や図案帖のようなものは残っていないため、先代の作風を手本としながらも、新しいデザインを考案されるという。また、5代、6代あたりの作品を依頼されることなどもあるという。現在直面している問題としては、陶土が悪くなってきており、色々な土をブレンドしないと難しくなっていること、登り窯の廃止後、電気窯で、登り窯で焼成された作品の風合いを再現できるか、が課題であり、経験による感覚で調整されているという。

また、同じく江戸時代後期から続く製陶家、真葛香齋家でも、真葛真一氏によると、登り窯でだしていた風合いをどのようにガス窯で再現するかが試みられており、25年ほど前から近づけることに成功した、とのことだった。幕末期の名工のひとり真葛長造は、抹茶道具の製作に優れ、仁清写しの名手であり、信楽の土に藁灰釉を施す作品を最も得意とした。その頃からの伝統を継承しつつ釉薬の改良なども行い、新たな京焼作品を製作されている。工房は、家業としてご当代が成形を担当し、轆轤師、絵付師、下絵師と分業制で行っているそうである。工房には、ところ狭しと伝統的な意匠の京焼が並べられていた [図版6]。それぞれの製陶家が、抹茶道具を中心に製作されていることがわかるが、量産ではない高級品としての京焼需要があり続ける最大の理由が、茶道界とのつながりといえる。

茶道は、明治時代前期に一時低迷するが、明治時代中期以降復興の兆しが見え始め、大名家等旧家の古物売立が行われたことにより、茶道具への関心が再び高まっていく。また、明治29年(1895)に益田鈍翁によって始められた大師会、大正4年(1915)に本阿弥光悦を偲び光悦寺で始まった光悦会

という二つの茶会の存在が、財界人などを巻き込み茶道具を始めとする古美術収集の最盛期を迎えるようになる。また、大正時代になると、彩壺会が結成され、現在の陶磁研究史の基礎が形成される。彩壺会は、西欧的な古陶磁鑑賞の学術的方法を目指し、大河内正敏など東京帝国大学の学者を中心に結成された研究会であった。彩壺会によって、京焼は仁清、乾山に始まり、鑑賞陶器として「日本趣味の物、抹茶趣味の物に於て特に優れて居る」¹²⁾と形容された。また、大正8年(1919)には、京焼の3名工、仁清、乾山、木米を顕彰するために、洛陶会が結成される。この洛陶会等の出現は、仁清、乾山、木米が京焼の3代名工である、という概念を形成していったと考えられる。

今年度は、過去2年間に行った京焼研究の集大成として、現代に活躍する陶芸家への調査なども踏まえ、伝統意匠の継承について考察を行った。近代以降の京焼界には、常に伝統を守りつつも革新的な作品を創出しようという使命観をもつ人々が多く輩出した。生産量は少ないながらも、日本の陶業界における最新の技術や、釉薬の開発などを積極的に行う学者、事業家と製陶家が協力しようと活動する姿勢をもつ土壌があったといえる。京焼の歴史において、近世と現代とをつなぐ近代の製陶家たちの活躍は、未だ注目されることが少ない。江戸時代から続く京焼の伝統を後世に伝承しつつ、原料土の開発や、数万種に及ぶ釉薬の研究、登り窯の廃止等の新たな技術と変化の上に、京焼の伝統とは何か、を模索し続けた製陶家たちの研究と情熱の結晶ともいえる作品が、近代には多く製作された、と考えられるのではないだろうか。

そしてそのような背景のもとで形成された伝統的意匠は、仁清作品においては、現在代表作品として認知される茶壺ではなく、当時の人々が目にする機会の多かった茶碗や、彫塑的な香炉や香合などの作品、乾山の作品にしても、懐石の器や茶碗といった比較的世間に普及していたと思われる作品がイメージソースとなっている。この点において、現在の我々が考える美術史上の仁清、乾山のイメージと、江戸時代から近代の京焼における仁清、乾山イメージとは多少の相違があると考えられる。このことは、大正時代以降に再構築された仁清、乾山イメージと当時のイメージとの相違ともいえるため、今後も注意して考察を行いたい。また、近代の作品は未だ亡失されやすい憂いがあるため、今後も積極的に紹介していきたい。

付記：

末筆ながら、調査研究にあたりご指導ご協力を賜りました、京都国立博物館 尾野善裕氏、京都工芸繊維大学特任准教授 清水愛子氏、高橋道八氏、宮川真一氏に深く感謝申し上げます。

《注》

- 1) 古米 淑郎「京都の伝統的工芸品産業における人的生産要素」社会科学(32) 1983 参照
- 2) リチャード・ウィルソン、小笠原佐江子『尾形乾山 全作品とその系譜』第1-4巻 雄山閣出版 1992参照
- 3) 玉蟲敏子『生きつづける光琳 イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡』吉川弘文館 2004 参照
- 4) リチャード・ウィルソン、小笠原佐江子『尾形乾山 全作品とその系譜』第1-4巻 雄山閣出版

1992参照

- 5) 二階堂充『宮川香山と横浜真葛焼』(横浜美術館叢書)有隣堂 2001 掲載の略歴を主に参照
- 6) 『清水六兵衛歴代展 京の陶芸・伝統と革新』 千葉市美術館 2004 掲載の略歴を主に参照
- 7) 大槻倫子「京都瓢池園の諸相」『幻の京焼 京都瓢池園』 泉屋博古館 2009 参照
- 8) 『日本その日その日』 `Japan Day by Day、1917の全訳が東洋文庫で刊行
『日本その日その日』 第3巻 (東洋文庫179) 平凡社 1971参照
- 9) 『日本その日その日』 第3巻 p21引用
- 10) 『日本その日その日』 第3巻 p22引用
- 11) 中沢岩太「窯業協會創設ヲ賛シ併セテ世ノ窯業者ニ望ム」『大日本窯業協會雑誌』 1892-9 参照
- 12) 大河内正敏「仁阿弥道八」『彩壺会講演録』 彩壺会 1929引用

《参考文献》

* 論文

- ・ 米光靖「伝統的工芸品産業の振興についての考察：有田焼、博多織、京都の伝統的工芸品産業全般を事例として」『経済学研究』 73 (1) 九州大学 2006
- ・ 横溝廣子「明治政府による工芸図案の指導について」『東京国立博物館紀要』 34 東京国立博物館 1999
- ・ 京都市工業試験場窯業技術研究室／編「京都市陶磁器試験所創設100周年記念誌」1997
- ・ リチャード・ウィルソン、小笠原佐江子「乾山研究の変遷と海外における乾山評価」『MUSEUM』 481 東京国立博物館 1991
- ・ 鎌谷親善「日本陶磁器業における近代化と技術」『化学史研究』 16 化学史学会1989
- ・ 鎌谷親善「京都市陶磁器試験場－明治29年～大正9年－(I)」『化学史研究』 40 化学史学会 1987
- ・ 鎌谷親善「京都陶磁器試験場－明治29年～大正9年－(II)」『化学史研究』 41 化学史学会 1987
- ・ 鎌谷親善「明治初期における陶磁器業の近代化政策」『化学史研究』 35 化学史学会 1986
- ・ 鎌谷親善「京都市陶磁器試験場－その創立から国立移管まで－」『化学史研究』 32 化学史学会 1985
- ・ 古米淑郎「京都の伝統的工芸品産業における人的生産要素」社会科学 (32) 同志社大学人文科学研究 1983

* 書籍

- ・ 岡佳子『国宝 仁清の謎』 角川書店 2001
- ・ 玉蟲敏子『生きつづける光琳 イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡』 吉川弘文館 2004
- ・ リチャード・ウィルソン、小笠原佐江子『尾形乾山 全作品とその系譜』 1-4 雄山閣出版 1992
- ・ 二階堂充『宮川香山と横浜真葛焼』(横浜美術館叢書) 有隣堂 2001
- ・ 「都商職街風聞」『新撰京都叢書』 8 臨川書店 1987
- ・ 「商人買物独案内」『新撰京都叢書』 7 臨川書店 1984

* 展覧会図録

- ・『京焼－みやこの意匠と技－』京都国立博物館 2006
- ・『幻の京焼 京都瓢池園』泉屋博古館 2009
- ・『乾山 幽邃と風雅の世界』MIHO MUSEUM 2004

* 定期刊行物

- ・窯業協会『大日本窯業協会雑誌』大日本窯業協会事務所 1892年～1900年

[Summary]

Transmission of the Traditional Design of Kyoto Ware in the Modern and Contemporary Periods

MORISHITA Aiko

After the Meiji era, various attempts have been made in fields of craftwork to determine what is “traditional” and how “tradition” can be incorporated into a new age. In the field of ceramic art, however, since stones and clay for making ceramics could not be obtained in Kyoto from the Edo period, they were procured from other areas and adjusted for use as raw material. For this reason, the background of Kyoto ware is different from that of traditional craftwork of other areas, and ceramic artists continued to grope for the answer to the question, “What should be considered ‘traditional?’” As a result, now “Kyoto ware” and “Kiyomizu ware” are designated traditional craftworks by the Minister of Economy, Trade and Industry.

In the time of change from the end of the Edo period to the Meiji period, attempts were made to manufacture ceramics for export as well as to produce factory-made items, but the ceramic artists of Kyoto ware who are actively engaged in their work today have inherited the tradition that was formed toward the end of the Edo period. Particularly the design and shape of Kyoto ware exhibit characteristics that are unique to the culture of Kyoto. The root of such characteristics lies in the design and shape of Ninsei ware and Kenzan ware in the Edo period.

Ninsei, famous as a master of overglaze enamels, was given permission to use a part of the name of Ninnaji temple, “nin.” By placing the stamp “Ninsei” on Omuro ware, he established the Ninsei ware brand as the official brand of Ninnaji. Kenzan modified underglaze iron in which designs were rendered on a white ground with iron paint and created an innovative technique. Kenzan ware was also characterized by stylized designs of seasonal plants rendered on dishes coated in white slip. Although it is a comparatively new type of Kyoto ware, having its origin in the Edo period, the influence it had on other areas is great.

This year’s paper presents a summary of the past two years’ study on Kyoto ware and considers the transmission of traditional design on today’s Kyoto ware, based on such factors as investigation of ceramic artists who are actively engaged in their work now.

[図版1 依仁清意色絵金彩孔雀香炉]



[図版2 乾山写百合形向付]
共に初代宮川香山 明治時代後期～大正時代前期
泉屋博古館分館蔵



[図版3 鴛鴦置物]
5代清水六兵衛 大正時代 泉屋博古館分館蔵



[図版4 高橋道八氏工房風景]



[図版5 高橋道八氏工房風景]



[図版6 宮川香齋氏工房風景]



Research and Reports on Intangible Cultural Heritage
Number 5
2011

Publisher:

National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo
13-43 Ueno Park, Taito-ku, Tokyo, 110-8713, Japan

無形文化遺産研究報告 第5号

平成23年3月26日印刷

平成23年3月31日発行

編 集	独立行政法人国立文化財機構 東京文化財研究所 『無形文化遺産研究報告』編集委員会	
編集委員	無形文化遺産部長 無形文化財研究室長 音声・映像記録研究室長	宮田 繁 幸 高 桑 いづみ 飯 島 満
発 行	独立行政法人国立文化財機構 東京文化財研究所 〒110-8713 東京都台東区上野公園 1343 電話 03 (3823) 2241	

© 独立行政法人国立文化財機構
東京文化財研究所 2011

National Research Institute for
Cultural Properties, Tokyo