

# 陶磁器はいかにデザインされたか

## —伝統から創造へ—

森 仁史

本展覧会は幕末明治から展示を始めている。これは通常のデザイン展やデザイン史とは異なっているかもしれない。デザインと言えば、パウハウスのようなモダン・デザインの一九二〇年代から記述されることが多いからだ。しかし、デザインが一定の計画に基づき意図して造型する行いだとするならば、国際交易が始まって、それまではなかった海外販路を想定して、新たに製品をつくりだすことは近代デザインが行ってきたことに重なるのではない。少なくとも、江戸時代には造られなかったコーヒーポットやキャンドルスティックをつくり、欧米人が好む図柄を描くことは需要にこたえて新製品を世に送り出すデザイン活動そのものといっよと思われ。これまで近代陶磁の展覧会の多くは輸出陶磁から美術陶芸へと転身する道筋を紹介してきた。しかし、陶磁器製造の大半は生業として成り立つところまで展開されてきたはずである。本展はこの道筋を優れた成果によって一望しようとする最初の試みなのである。

### 1 ジャポニスムとその後

一八七〇年代は欧米にジャポニスムが急激にたかまった時代だった。これは明治政府が意図したことではなかったが、明治六(一八七三)年ウィーン万博での日本出品(Exposition)の好評によって一気に関係者が認識するところとなった。一八六七年パリ万博では大半の日本出品物は売れ残ったが、ウィーンでは会期中に総てが売却でき、庭園(挿図1)にさえ買い手が名乗りを挙げたくらいだった。これに対応するために急遽現地で組織されたのが起立(きりだち)工商会社であった。万博の売上金六十万円余から六千円を支出して、渡欧した伝習生(任務)としては出品陳列、売店、審査官など)約三〇名のうち、少なくとも二四名がヨーロッパに留まって六月間(自費で延長した者も多かった)各専門分野について学ぶことができたのだ。このなかに、平山英三(工作図学)、納富介次郎(陶器)、河原忠次



挿図1 ウィーン万博日本庭園



挿図3 登校する岡本覚三(岡本デザインの制服を着用)



挿図4 橋本雅邦《月夜山水》1889



挿図5 白山松哉《田子浦時鐘規箱》1896



挿図6 瓢池園《青磁上絵金彩窓絵蓋付壺》明治前期

の文化体系で最上位に位置づけられる美術の領域で欧米から高い評価を得ようとする新興国家の願望と表裏一体だった。このことは古器旧物の価値を美術に一体化させることによって、美術は古美術と同じ価値をまとう試みとなって表れた。美術学校での日本初的美術史講義で、岡倉覚三(挿図3)は藤原美術を日本の最も優れた美術として称揚し、これを引き継ぐ日本固有の画材と技法に依る絵画を「日本画」(挿図4)と定義し、これによって日本美術が世界を制覇できると主張した。こうした観点に立つて組織された東京美術学校では、絵画、彫刻、美術工芸を教授するにあたって、それぞれ狩野派、仏師が教員となり、工芸分野は金工と漆工(挿図5)の名工が教授となり、きわめて国粹的な美術家を養成する場となった。これが是正されるのは二十七年(一八九四)年であり、この時から西洋画、塑像が教授されることになった。

陶磁器製造の研究、教育はすでに東京職工学校でワグネルが研究に従事していたが、同校が明治二十三(一八九〇)年東京工業学校として拡充改組されたとき、化学工芸部に染織工科とともに陶器玻璃工科(Ceramics)が設置された。陶磁器は実業教育の中で殖産政策の一環として教育、研究されていたのだ。ここに石川県立工業学校から明治三六(一九〇三)年転属したのが板谷嘉七(後の波山)(Ceramics)であった。

例えば、こうした背景のもとに瓢池園(一八七三)作品が花瓶の窓に花鳥画を描く(挿図6)ことで美術品になろうとしたことが初めて理解できるだろう。同園創設者河原徳立はここで、かつて床の間を飾った書画の主題を描くことによって陶磁器の価値を美術に昇華させようとした。それが伝統技法でつくられる工芸作品を美術として認めさせる唯一の方法だと確信していた。

郎(製陶)、丹山陸郎(「ギブス」模型型法)などデザイン、陶磁器製造に関わる人材が含まれていた。

産業革命以前だった当時の日本で、海外の需要に応えられる製品は織維、陶磁器、漆器、七宝など手仕事によるものしかなかった。しかも、これらを購入する欧米のジャポニザンはより伝統色の強い意匠を好んだから、製品デザインはそれまでに日本に蓄積されたレパートリーのなかから選ぶことになった。政府が作成して各種の制作者に貸し出し、後に「温知図録」(一八七六(八五年))と名付けられた図案集でも、この傾向は明確である。(挿図2) そうすると、政府が推進している近代化が基本的に欧化であったのに対し、この分野では伝統が強化、伝承されたことになる。これは例えば、新しい分野である建築とはまったく対照的な経緯だった。建築では技術もデザインも西洋を真似ることが近代化であったからだ。また、日本の手仕事による製品が海外博覧会で高く評価されたことで、政府はその売り上げによる経済的成功と新興国の文化的ステータスを得ることができたので、ジャポニスムに受け入れられる傾向の製品作りを支援することになった。

他方、国内では明治六(一八七三)年に日本人による全くの新造語であった「美術」が公的に初めて使用されたが、これより先新政府は今日の古美術に相当する「古器旧物」という概念を用いて、正倉院を始めとする遺物の保護者たらんとしていた。(挿図2) 従って、この時期には美術はむしろ輸出されるような当代製品の名称でもあった。政府が主催した内国勸業博覧会でも、同じ陶磁器が製造品と美術とに出品されていたし、新来の概念である「美」を制作者が直ちに理解できるはずもなかった。

海外における日本出品の成功を発条として、政府は日本固有の文化に強く固執することになる。こうして一八八〇年代に、政府は欧化から日本文化を基軸として、日本人による近代構築、すなわちナショナリスティックな近代化に転換する。明治二十二(一八八九)年には東京美術学校が設立されるが、この年大日本帝国憲法が制定され、翌年教育勅語が公布されている。美術振興は一方で、ヨーロッパ



挿図2 正倉院調査

たし、近世までの芸術鑑賞の流儀にかなう途であった。

この河原は政府の美術振興政策の中心人物の一人で、明治二十三(一八九〇)年帝室技芸員制度を発足させた主導者であった。政府は古器旧物を集積した博物館を明治三十三(一九〇〇)年帝室博物館(挿図7)とし、戦前の日本では宮内省が美術保護の一方の中心機関となった。古美術の価値評価は天皇の威信に支えられることとなったのである。またそれらのジャンルの多くが手仕事の領域に属し、皇室がその保護者となることで前記の帝室技芸員制度が生まれ、工芸作家の究極の到達目標として位置づけられることになった。

しかし、政府が明治十八(一八八五)年温知図録製作の担当部署を廃止したことにみられるように、海外におけるジャポニスムは急速に衰退していった。こうした状況の変化に日本の当業者たちは有効な対策を講ずることができなかった。しかし、現実的には経営を維持するために販売額を保持する必要があるため、海外の事情を把握し、需要を把握することによって販路を確保しようとする動きが現れる。新橋の美術商吉沢商舗が編集した「図案月報」第一号(一八九五)(挿図8)はレイ・ゴンス、ジェームズ・ボウズ、ジークフリート・ピング、ウィリアム・アンダーソンなどの海外の日本美術愛好家たちが出版した定評のある図書を参照し、木版画に依ってそれらの挿図から抜粋、覆刻し、販売するものだった。彼らはもちろん陶磁器だけでなく、染織、金工、漆工など輸出に関わった日本の手仕事の業界にこうした商品サンプルとしての画像を供給していたのだ。これはかつてのデザイン指導の手法としての「温知図録」の方法を下敷きとし、都市に残る版画制作システムを活用した事業だった。しかし、そこには図案製作者の主體的な制作意図や新たなデザイン手法の開拓は見出すことができない。つまり、ジャポニスム衰退後には、陶磁器業界は自らの手で新しい方向を開拓する手立てを持っていないことに無自覚だったのだ。

日清(一八九四—九五)日露(一九〇四—〇五)戦争の勝利によって着実に産業革命が進行し、国内産業が成長す



挿図8 『図案月報』第一号 1905



挿図7 帝室博物館

るとともに新たな富裕層が登場すると、美術は国内市場の需要に依って成り立つようになる。伝統技法の世界でも、染織産業ではこれと同じ傾向(挿図9)が強かった。

## 2 方向転換の手段

明治二十七年(一八九四)年実業教育国庫補助法が制定され、各地に中等教育機関が整備されていく。同年これらの教員養成のために工業教員養成所(金工、木工、染織、窯業、応用化学科)が設置された。二十九(一九六)年農商務省は海外実業練習生の派遣を開始し、貿易品陳列館(挿図10)を開設した。もはや日本伝承の意匠、技法に固執するのではなく、国際市場の動向を把握し学ぶ方法への転換が図られたのだ。同じ二十九年に京都市に陶磁器試験所(挿図11)が設置されるのは当業者たちのこうした危機意識の表れであり、具体的な対応策の実践だった。

デザインの上でこうした彼我の関係を決定づけたのは一九〇〇(明治三十三年)パリ万博であった。この会場にアール・ヌーヴォー・ピング館(挿図11)を設けたピングは世界に向けて自らが命名したアール・ヌーヴォーの勝利を謳いあげることができた。日本政府はジャポニスムの衰微を技量の精緻さで挽回(Fig. 132)しようとしたが、欧米には失望を与えることができなかった。明治の近代化を自負する政府は多くの美術、デザイン関係者をパリに派遣したが、この一部には新しいデザインに敏感に反応する者も登場した。そのなかで日本のデザインにもっとも大きな足跡を残したのは京都高等工芸学校図案科に赴任した浅井忠(Catno.15-18, 20)と武田五一(Catno.22)であった。京都で陶磁器試験所を舞台として遊陶園が生まれ、販売店として九雲堂(挿図12)が開業したが、浅井の死によりその途は途絶した。師を失った若手作家たちはやがて佳都美会(神坂雪佳ら)



挿図9 『意匠世界』第一輯 1900



挿図10 農商務省貿易品陳列館



挿図11 アール・ヌーヴォー・ピング館

に糾合されていき、次第に伝統革新の担い手ではなくなっていく。陶磁器製造の世界でも、技術改善の努力と実験が進み、この時期に石炭窯の実用化(一九〇〇年頃)や銅版転写の普及(明治二十年代頃)によって、非熟練工によっても普及品の製造を可能とする生産システム、技術が製造者、つまり多くは零細な窯元によっても実現可能となってくる。これによって企業としての経営が確保されるとともに、美術を目指すのではなく、産業として成り立たせることを目標とする陶業が確立されてくる。ここでは第一により優れた品質が求められ、次いで競争力のあるデザインが求められることになる。

彼らの多くが主に国内市場を相手としている以上、そこでは伝統的な意匠が尊ばれるのは染織産業と同じであった。ただ、成長の見込めない国内市場だけを相手としては陶磁器生産には限界があり、新しい文化を共有する朝鮮、中国を身近な市場とするようになる。さらに国際市場への進出にはデザイナーセットの完成が不可欠であったが、大型デザイナープレートの製造は困難を極め、これに日本陶器が初めて成功(一九一三)(Catno.103)するにはさらに時間が必要だった<sup>10</sup>。本展II章に集められた作品群には、この時期の陶磁器製造がこうした新たなデザインへの脱皮を図る傾向と、依然として旧来の伝統もしくは美術への憧憬を捨てきれない工房の志向とが交錯する時代であったことが如実に見てとれる。もちろん、製造業としての陶磁器生産の拡大と並行して、優れた技量の持ち主が美術作家としての自己確立を図ろうとする動きも進んでいた。染織産業では図案作家と織物業者は分業化されていたが、陶磁器製造ではこの分化は技術的な理由もあってほとんど進まなかったため、図案作家は同業者のなかで分担するのがせいぜいとなった。

明治四〇(一八〇七)年文部省は美術展覧会(文展)を創設し、日本画・西洋画・彫刻を出品部門とし、美術工芸を排除した。他方、農商務省は大正二(一九一三)年から図案及応用作品展(農展)(Fig. 134-16)を創設した。この展覧会は新たな図案作成の奨励、つまりデザイン改良を目指そうとしたのだが、文展から排除された工芸作家の出品が集中し、事実上は工芸の



挿図12 浅井忠《尺牘》より 1905

官展と化していった。図案奨励が進まなかった理由は展覧会による図案の公開が職能として確立し始めた図案作家の業態に反していたからであった。明治三十二(一八九九)年東京工業学校(三十四年)東京高等工業学校に工業図案科(挿図13)が追加設置され、製造品のデザイナーや中等教育機関の指導者の養成が開始され、彼らは製造業者からの受注に依って図案作成を業とするデザイナーとして活動し始めていた。明治二十九(一九六)年に東京美術学校にも図案科が新設されたが、ここでは古美術の意匠研究が中心課題だった。前記工業図案科科長となった平山英三を中心に、明治三十四(一九〇一)年十一月大日本図案協会が結成され、機関誌「図按」(挿図14)が創刊された。文展と同じ明治四〇年に開催された東京勸業博覧会では、美術に次いで図案が単独の出品部門として設けられ、文展にも図案部門の設置が期待されていたほどであった。彼らは注文のほかに図案集への寄稿<sup>11</sup>を生業としていたので、製造の見込めない、すなわち収入とらない図案の発表は業務の妨げに他ならなかった<sup>12</sup>。さらには、発表された図案を会場で写す者が続出する状態では農展への図案出品が減少するの無理からぬことであった。

また、この時期にはパリ万博以来日本でもアール・ヌーヴォーが大流行し、これを習得できる人材、すなわち海外のデザイン動向を学び、新しい手法を作品化できる人材、つまり旧来の徒弟制では養成できない才覚、知識が求められていた。明治維新以降の近代化が教育、文化の領域でも進み、大衆が西洋的な美意識や嗜好を身につけてきていた。明治末の爆発的絵葉書ブーム(挿図15)はその象徴的な出来事だった。二〇世紀初頭の日本には、消費財(化粧品、薬品、煙草、文房具...)を



挿図14 「図按」



挿図13 工業図案科教室



挿図15 絵葉書購入の行列

国産化できる産業基盤が育ち、それらが流通する市場や広告メディアが整えられた時代だった。明治四十三(一九一〇)年三越呉服店は杉浦非水を図案部主任とし、西洋風なデパートメントストアを目指し(挿図16)、翌四十四(一九一一年)年帝国劇場が開場しオペラや新劇が上演され、舞踊演劇でも伝統的スタイルを脱却した演目が観客を集めた。

京都市が設立した陶磁器試験場は大正八(一九一九)年四月商工省に移管され、陶磁器試験所として整備されることになり、翌年深草に移転、拡充された。(Fig. 17)京都市時代の二十年余に推進した研究は素地、釉薬、窯の研究が中心となっており、デザインについては「在来の陶磁器図案は支那の模倣のみなりしが欧風の模倣化したる図案を研究改良」<sup>13</sup>したとしており、この時期がほぼ欧米模倣とその手直しにとどまっていたことを自ら明らかにしている。

## 3 日本の途の模索

殖産興業が富国強兵のための政策である以上、工業生産が軍需産業に偏重するのは当然であった。しかし一九二〇年代に入ると、一方で都市文化が形成され、日本独自の近代生活にあるべきスタイルの自覚的追及が始まる。生活改善同盟会(一九二〇)が文部省による上からの生活近代化の運動として始められたのはその事情を雄弁に語っている。他方で、日本の産業の競争力強化を積極的に図ろうとする政策が展開される。昭和二(一九二七)年仙台に開設された工芸指導所(挿図17)は日本初の国立デザイン指導機関であったが、国内的には東北振興であり、国際的には輸出拡大がその設置目的であった。この昭和二年には文展に美術工芸部門が追加設置され、美術を目指す陶磁器作家の登竜門となるのだが、同じ陶磁器製作の領域が日用品としてのデザインと鑑賞のための美術工芸とに明確に分岐していくことになる。

生活改善の事業は関東大震災を契機として創始された同潤会(一九二四)の住宅建設が好例



挿図16 杉浦非水《春の新柄陳列会》三越 1908



挿図17 工芸指導所



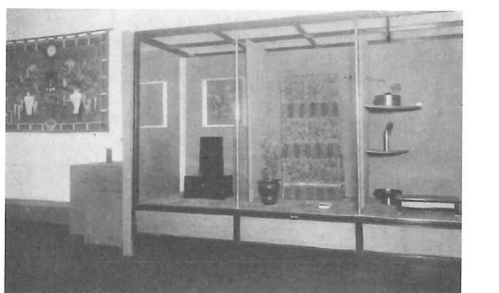
であり、その集合アパート (Fig. 99, 100) は新たな住生活スタイルを世に先駆けて提案するものであった。こうした新しい生活の担い手に対して、美術工芸の分野の作家たちも敏感に反応した。一九二六年に結成された無型はその傾向を代表していたが、ここには陶磁器制作者は加わっていない。彼らは都市の小ブルジョワジーを対象に、自らの創作を投げかけようとした。(挿図18) 個々の作家としては陶磁器にも類似した動向が現れ、富本憲吉 (catno.70, 75) はデザイナーの立場から陶芸に手を染め、河合卯之助 (catno.71, 72)、藤井達吉 (catno.73)、石黒宗磨 (catno.146-148) は鑑賞性という指標とは別に、日常の生活に使われる作品を意図して制作した。この観点では、昭和三(一九二八)年国産振興博覧会に初めて姿(挿図19)を現した民芸の発想の意義も大きい。彼らがウィリアム・モリスらのアーツ・アンド・クラフツ運動に刺激を受けていることは間違いないが、それは過去や現在の製造品、日用品を美術とは異次元の美的指標によって称揚することであり、製造品に新しい美を見出そうとする点で明らかに近代的なデザイン運動にはかならなかった<sup>15</sup>。(catno.100-102) の(1)とは一方で日本の制作者が西洋近代の新しい価値観と同じ基準に立とうとしていたことを物語り、またそれらの製品を優れたものとするのは美術家と同じく個性的で美的な達成を目指すことで、美術と同質な営みとなった。こうして、一九二〇年代には日本でもデザイナーが自らの価値観と美観を投企する場(挿図20)としてデザインする舞台が用意されてくる。



挿図20 居室(型而工房試作展) 1928



挿図19 移築後の民芸館(三國荘) 1928



挿図18 工芸リーグ展における無型の展示 1931

ただし、日本のような工業後進国では欧米のようにこれらの事業を企業が担うことは難しかった。先に挙げた工芸指導所や陶磁器試験所が企業に代わ

の家事作業や育児環境に好適な間取り、設備を備えようとし、それを椅子式の合理的室内空間を基盤として追求していった<sup>17</sup>。これは同時代にヨーロッパに普及し始めた機能主義的な住宅、とりわけ集合住宅の影響であったが、その実験を最も組織だてて実行したのが昭和八(一九三三)年ブルーノ・タウトの指導を受けた工芸指導所若手職員(剣持勇、豊口克平ら)であった。ここでは規範原型(挿図21)と呼ばれた照明器具と椅子の標準設計と試作が実践された<sup>18</sup>。陶磁器試験所でも、昭和七(一九三二)年三月に発表された『意匠図案研究応用試作品集』に掲載された「門燈」(挿図22)は窓用に開発されたタイルを六枚組み合わせて製作され、組み合わせ方に依って「幾らでも大きくもなり、又形も自由である」と説明されている。このタイルはすではは東方文化研究所(一九三〇)において、実際に半円窓(Fig. 106)に使用されたもので、ビール瓶底を嵌入することで陶磁器ではかなえない透過光を実現する意図も込められていた。普遍性のある構成要素を設計することを陶磁器製造で実践的に応用し、その可能性に道を切り開いたのだ。恐らくは前年六年度中には試作、実験が行われていたとみられ、工芸指導所よりも機能主義実験が早かったことになることは注目しておくべきだろう。それを可能としたのは陶磁器製造の長い体験と試行の積み重ねがあり、そうした素材や製法の熟知がこの新たな展開に至ったと考えられる。



挿図21 藤井左内《規範原型照明スタンド》1935



挿図22 《門燈》 1932

4 戦時とその後  
昭和六(一九三二)年九月関東軍により柳条湖事件が引き起こされ、これ以後中国大陸で断続的に戦闘が拡大していった。同八(三十三)年無型の作家たちは工芸指導所や企業デザイナーと競う場として実在工芸美術会を結成した。手仕事から機械生産までをデザインの指標で競おうとしたが、十五(四〇)年には戦火の影響で休止のやむなきに至る。貧弱な工業生産力をカバーし、総力戦体制を維持すべく日用品生産や資源節減が国策と

てそれを代行するのが精いっぱいだった。しかも、工芸指導所は主要な開発分野は木工(家具)、金工、漆工としており、依然として輸出できる製品の製法が手仕事に依存している段階にあったことは覆うべくもなかった。従って、このような産業構造のなかでは、陶磁器製造が担うべき役割は比較的大きく、陶磁器試験所の果たす役割は重かった。  
昭和二(一九二七)年に陶磁器試験場は「生活に密接に重大なる、関係を有する、工芸品にして、従来のものに改革を加ふべき要あるもの、又は従来なかりしも、今後新しき用途を生ずべきもの」<sup>16</sup>を取り組む課題として挙げている。さらに、昭和六(一九三二)年に自らの活動を振り返り、デザイン部門の課題として次の七項目を挙げている。

- (一) 建築陶器材料の日本趣味化(大正十一年以降)
- (二) 室内装飾及実用として陶磁器応用作品の意匠図案の研究(大正十一年以降)
- (三) 西洋食器の日本趣味化意匠図案の研究(大正十一年以降)
- (四) 陶磁器と硝子との結合に成る陶製品の意匠図案の研究(大正十五年以降)
- (五) 銅版転写を応用する意匠の最新研究(大正十五年以降)
- (六) 農村陶器工芸の意匠図案に関する研究(昭和五年以降)
- (七) 陶管の構成的研究(昭和六年以降)

(一)、(二)、(四)は従来の陶磁器の用途である飲食器以外に市場を開拓しようとしたものであり、しかも都市の膨張、近代化は止むことがないわけだから、タイル (catno.137-141) や電燈照明具 (catno.79, 96) などは需要の拡大が見込める分野である。従って、研究の大半がそれまで未開拓であったがゆえの技術的課題でもあった。それとともに、(一)、(三)は日本製品のデザイン戦略をどう構築するかの方策である。陶磁器業界がジャポニスムの衰退後に常用した欧米の流行追随という路線を脱却しようとして、日本に固有のデザインをどう獲得するのかに一定の結論 (catno.894) を得たことになる。もちろん、この背景に後進帝国であるがゆえに、軍勢力を借りて独占的市场として海外植民地を獲得しようとしていた時代趨勢があったので、より国粹的、したがってより日本の色彩を強く求められたことも考慮すべきだろう。

一九三〇年代のデザインにとつて最も大きな転機となったのは装飾から機能主義への転換であった。典型的には住生活の革新が接客主体から家族中心の住まいへの転換を基軸とし、主婦

なった。このとき、材料の合理的利用や最小限で機能

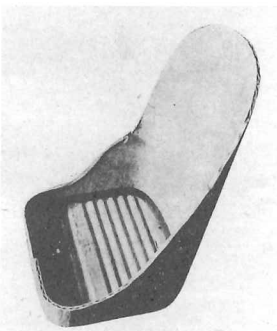
を満たす設計を目指した機能主義デザインが国策遂行に好適な手法として動員されることになった<sup>19</sup>。工芸指導所が設計して、国民家具(挿図23)と名づけられたユニット家具はその典型であり、陶磁器でも国民食器 (catno.156) と名づけられた標準設計が実践されている。同時に、軍事目的に必要な強度や耐久性をもつ素材や技術開発(挿図24)が軍需省によって推進され、ここにも山脇巖(一九三〇—三二)パウハウス在籍)や剣持勇といった機能主義デザイナーが動員された。

陶磁器では、滋賀県窯業試験場における耐酸性容器の開発や各地の試験場で試みられた手りゅう弾 (Fig. 15) などの試作製作もこうした流れのなかで実施されたのだった。長い陶磁器製造の体験にちかわれたデザイン感覚はこうしたおしきせの制作においても、身につけた技法や流儀をもとに洗練された造形 (catno.157-161) をもってこれらの目的を達成しようとした。ここに国策へありきたりに協力するだけに留まらず、近代の陶磁器製作が目指してきた日本らしさの追求への力を緩めない姿勢を伺うことができるように感じられる。かくあったがゆえに、戦火がやみ制約のない時代になれば、直ちにかつて志半ばに終わった途に立ち返って、戦後のデザイン復活に取り組めたのではないだろうか。このゆえにこそ、やがて日本の陶磁器デザインが再び栄光を取り戻す時代を可能とすることができたと考えるのは筆者一人ではないと信じたい。

(もりひとし・金沢美術工芸大学 柳宗理記念デザイン研究所)



挿図23 《国民家具》 1938



挿図24 波型合板を利用した航空機座席試作 1944

- 1 田中芳男、平山成信編『埃国博覧会賛同紀要』上篇、下篇、森山春雅、一八九七年
- 2 鈴木廣之「古器旧物から美術へ―明治期の公的展示と過去の遺物―」、『美術フォーラム21』(第28号) 二〇一三年一月 四十二―四十六頁
- 3 木下長宏『岡倉天心―物ニ觀ズレバ竟ニ吾無シ』ミネルヴァ書房、二〇〇五年
- 4 『東京工業大学六十年史』東京工業大学、一九四〇年 三六六頁ほか
- 5 河原五郎『河原徳立小伝』私家版、一九二九年
- 6 彼らが参考に挙げた文献は次の通りである。発行年は彼らが記載した年のままとした。  
Gonsel, L. Art Japonais, Paris, 1883  
Id. Japanese Art, Chicago, 1892  
Bowes, J. Japanese Enamel, Liverpool, 1884  
Id. Japanese Pottery, Liverpool, 1890  
Audrley, G.A. Ornamental Art of Japan, L., 1888  
Bing, S. Artistic Japan, Paris, 1888  
Owen, J. Examples of China Ornaments, L., 1876  
Anderson, W. The Pictorial of Japan, L., nd  
Whitley, Deromott Art Work in Eastern-Ware, L., 1882
- 7 拙稿「近代日本におけるデザインへの創成」、『松岡壽研究』中央公論美術出版、二〇〇二年 三八四―四二二頁
- 8 Weisberg, C.P., Becker, E., Possemé, E. ed. The Origin of L' Art Nouveau. The Bing Empire, Cornell UP, 2005
- 9 黙語会編『木魚遺響』山田芸艸堂、明治四十二年 三十四―三十七頁
- 10 三井弘三『概説近代陶業史』日本陶業連盟、一九七九年
- 11 例えば澤田誠一郎は農展に出品した自作品 (Fig. 14) を予約販売制の『図案新集』にも発表している。
- 12 拙稿「図案の拡張と転位」、『大正期美術展覧会の研究』東京文化財研究所、二〇〇五年 六一―六四三頁
- 13 『陶磁器試験所業績大要』陶磁器試験所、一九三二年
- 14 拙稿「无型の生命主義を論じて表現主義に至る―一九二〇年代の生と工芸」、『一寸』第十八号 二〇〇四年五月 三〇―三三頁
- 15 拙稿「どこからどこまで―外からの眼差しと内なるものたち」、『一寸』第三十二号 二〇〇七年十一月 四〇―四十一頁
- 16 『陶磁器試験所報告第五号付図説明書』同所、一九二七年三月 七頁
- 17 内田青蔵『同潤会に学べ 住まいの思想とそのデザイン』王国社、二〇〇四年
- 18 次の各号にその試作、研究成果が発表された。『工芸ニュース』第三卷第八号(卓上照明具)、第四卷第十号(椅子)
- 19 拙稿「戦時における機能主義デザイン」、『20世紀における戦争と表象／芸術』美学出版 二〇〇五年 一〇四―一一頁

セラミックス・ジャパン 陶磁器でたどる日本のモダン

監修 森 仁史（金沢美術工芸大学 柳宗理記念デザイン研究所）

編集 岐阜県現代陶芸美術館 立花昭・林いづみ

編集協力 岐阜県現代陶芸美術館 山口敦子

石川県立歴史博物館 前田武輝・北春千代・石田健

兵庫陶芸美術館 岡田享子

渋谷区立松濤美術館 瀬尾典昭（二〇一五年度）

増田政史・大平奈緒子

株式会社インターグループ

岐阜県現代陶芸美術館 林いづみ

岐阜県現代陶芸美術館 ©2016-2017

アート印刷株式会社

二〇一六年五月二日

ISBN 978-4-90197-25-6