

ワグネルの遺徳——陶磁器製作の進運

森 仁史

ゴットフリート・ワグネルは日本がどのように美術を受け入れ、そ

れを实体化する、すなわちどう製作していくのかに多大な影響を及ぼした人物であったことは改めて言うまでもないだろう。始め一八六八年に来日したのは石鹼工場創始の指導のためだったが、これは失敗に終わり、佐賀藩（一八七〇年）、大学南校（一八七一年）、博覧会事務局（一八七二年）、製作学教場（一八七五年）、京都舎密局（一八七八年）、東京大学理学部（一八八一年）、東京職工学校（一八八四年）と目まぐるしくその学識が求められて、滞日した。特に彼が専門とする化学は産業の近代化に直結する分野だったし、また同時代にヨーロッパ諸国がそうした科学的知見を産業化に導く過程を体験していたがゆえに、後進国日本に具体的に助言することができた。師と仰いだ日本からすれば、いわば産業振興の手段と筋道とを一人の人物から教えられたことになる。いったいに後進国が先進国に「発見」されるということは否応なしに先進工業国が形成した国際市場に組み込まれることであり、生産物は価格と品質の競争に巻き込まれることが必然となる。日本近代では、ここにジャポニスムという特殊で強力なフィルターが介在したので、このときは後進産業のゆえに先進国に受容されるという逆転現象が一部に引き起こされた。このフィルターは時限装置であることを後進国

は理解できないか、フィルターなしでもこの関係が維持されると誤解するのは無理からざるところだった。筆者にはこの二つの誤認を意識的にか無意識的にかアーネスト・フェノロサ、そして岡倉覚三は犯したように見える。それは先進国に伍していこうとする後進国が陥りがちな自意識のなせるところであつたらう。ワグネルはこの観点ではリアリストであつた。彼の情熱は後進日本がいかにして前進するかの方に注がれた。

ワグネルが深く関わった陶磁器製造においては、他の産業分野に較べれば日本が到達していた技術水準はそれなりの高みにあつた。もちろん、全く異なつた食習慣の国々に生産品を参入させるために越えなければならぬが、直ちには超えられないハードル——例えば十一インチプレートや純白生地——は確かにあつた。後進国の産業が国際標準に追いつくためには、まず技術・品質において国際基準に到達することが必要だつた。十九世紀前半までの重要な技術革新——電信、リヴォルバー、活版印刷など——は、総てヨーロッパ人の手によって達成されていたから、近代の東西交渉において、彼らは圧倒的な優位に立つことができた。陶磁器製造においてもやはり同じだつた。

この領域でのワグネルの貢献は絵付け絵具の革新、すなわち酸化コバルトなどの合成絵具の導入と釉下彩だつた。特に後者の実用化を実践しようとして、彼は自ら焼成技法の改良実験に取り組み、その成果を旭焼と呼んで、世に評価を問おうとした。ワグネルは京都在動中に日本美術に興味をひかれたと伝えられ、この旭焼にはその成果が表われている。それは釉下彩の実用化という技法的な前進だけではなかつたように思われる。



2 瓢池園《青磁上絵付金彩窓壺》



1 《旭焼袖下彩葡萄文花瓶》1887-96年（京都国立博物館蔵）



4 柴田是信《蓮鴨蒔絵額》1881年（東京国立博物館蔵）



3 《袖下彩遊禽図皿》1887-96年（個人蔵）

例えば、「旭焼製造場」銘のある作品(図1)は荒木探令が描いたとされるが、荒木はのちに正派同志会に参集する保守的な画家である。格別革新的な作品を残しているわけではないが、この作品こそは陶磁器の近代的造形の嚆矢となった作品と評価したい。なぜなら、まずボディー全体を画面と捉え、右から左方向への空気の流れを描写し、秋の大きなき余白をとることで表現し、そこに枝の先に揺れる葡萄と紅葉が描かれている。さらに重要なのは、それぞれの花瓶のライトモチーフである葡萄と紅葉をボディーのふくらんだ部分に配置することで、作品のテーマを明確に、効果的に表現していることである。

河原徳立の指導した瓢池園の作品(図2)と比較すると明瞭になる。河原が欧米が認めようとしなかった方法としての工芸を美術たらしめるためにとった方法は陶磁器に紛れもない美術であるところの絵画を纏わせることであり、龍池会会員たちのなかではむしろ先進的な見解だった。この作品では側面に穿たれた窓の中に武者絵や花鳥画がはめ込まれている。しかし、局面で構成される花瓶では、平面ではない窓に絵画を描くことはできても、そのボディー形状は絵画を阻害することはあっても、それを生かして作品の魅力を構成することにはならなかったのではないか。



5 前田松韻《ワグネル先生記念碑》1935年

旭焼作品の前記の手法がワグネルの発案なのかどうかは俄かに判断できないが、他の作品〔図3〕でも水面に帯状の濃淡を施すことによつて、波打っている水面と左奥方向への奥行きを表現する手法が採用され、これは明らかに近世日本にあった絵画の手法を超えている。近世絵画における、同じ対象は全面を同一の色で塗るか、単色のグラデーションくらいしか描写方法を知らなかった流儀からは飛躍があるように感じられる。この手法は柴田是真の漆絵による技法〔図4〕から学んだとも考えられるが、そうであればなお新しい手法への興味関心がこの作品を生み出したことの証でもあり、甚だ興味深い。

ワグネルが職場として最後にたどり着いたのは自らが提案した東京職工学校（明治十四年（一八八一）であった。同校は二十三年（一八九〇）東京工業学校、三十四年（一九〇二）東京高等工芸学校となり、昭和四年（一九二九）東京工業大

学昇格した。同校には明治十九年（一八八六）に陶器玻璃工科が設置され、これ以降彼はその製造改良の対象を陶磁器だけに絞り、そこでの業績はワグネルをして日本陶磁器産業の恩人とするに充分なものであった。ワグネルにはその没後正三位が授与されたが、これは建築のコンドルと同等の処遇であった。

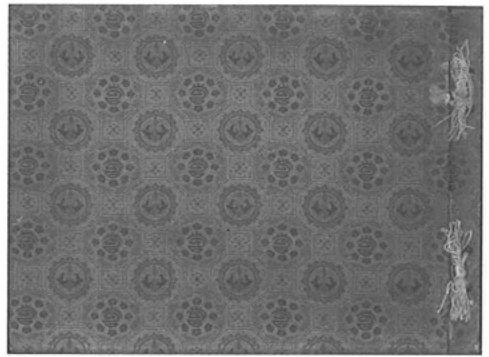
このゆえに、昭和十年（一九三五）故ワグネル博士記念事業会が組織され、中澤若太を委員長とする実行委員会は東京工業大学構内にワグネル先生記念碑〔図5〕を建設した。設計は前田松韻、胸像レリーフを沼田一雅が制作し、題字を中澤が揮毫し、陶磁器試験所が焼成した。碑の軒瓦は堀進二が制作した。十一月八日、ワグネルの命日に行われた除幕式では文部大臣、商工大臣が祝辞を述べ、植田豊橋、大倉和親、平野耕輔ら関係者と旭硝子、佐治タイル、松風工業などの企業も出席した。ワグネルの恩恵に浴したのはこれら窯業界であつて、それはこの時期には一品制作の美術工芸とは隔絶した世界を成していた。この事業は『ワグネル先生追懐集』（故ワグネル博士記念事業会、一九三八年）として記録がまとめられ、出版された。

ワグネルは日本で必要だと感じた技術改良を総て着手完成させたわけではない。明治の陶磁器製造にとつてもっとも大きな課題は焼成の近代化、即ち薪による登り窯から石炭窯への転換であつた。ワグネルも試験窯は築いたが、実用にまでは至らなかった。ヨーロッパではすでに普及していたこの技術は明治二十四年（一八九二）陶器玻璃工科を卒業した松村八次郎の手によって成し遂げられた。松村式石炭窯は窯の両側から焚くことで燃焼効率がよく、松村が特許申請をしなかつたため、瀬戸、多治見方面に広く普及し、この地域の陶磁器生産の効率化に貢献したとされる。

松村の学年は東京職工学校以来の六期生にあたり、『東京高等工業学校第六期同窓二十五年紀念写真帖』（一九一七年）〔図6〕と題するコロタイプ刷りの豪華な写真集を編纂している。卒業二十五周年がこの



8 松村硬質陶器《日の本焼皿》(岐阜県立多治見工業高校蔵)



6 『東京高等工業学校第六期同窓二十五年
記念写真帖』1917年

ように常に祝われたのかどうか詳らかではないが、工場の一隅で撮られたと思われる写真には、意気盛んな松村の相貌が捉えられている〔図7〕。松村は有田出身だったが、在校中に手嶋精一校長の命により名古屋の松村陶磁器に派遣されたことがあり、これが機縁となつて明治二十六年(一八九三)同社創始者松村九助の婿養子となつた。松村八次郎がもうひとつこの時期に取り組んだのが硬質陶器の開発、実用化であつた。名古屋移住直後から試験を始め、明治二十九



7 松村八次郎一家

年(二八九六)十月に特許を得、日の本焼〔図8〕と名付けた。しかし、焼成に実に三十二時間を要したので、これを短縮するためにも石炭窯の実用化が喫緊だったのである。硬質陶器も改良に務め、明治三十五年(一九〇二)十一月ようやく製品として出荷することができた。こうして大正元年(一九一二)十二月新工場を市内覚王山通に建設し、松村硬質陶器合名会社を設立した。硬質陶器は安価で一定の硬さのある陶器だったので、日用食器に好適だった。このため、日本領となつた南洋諸島やインドネシア、フィリピンなど東南アジア向けに開発当初から多く輸出された。

この頃松村は念願だつた海外渡航を果たし、一九〇〇年パリ万博、渡米してバッファロー博などを見学した。このパリ滞在中に明治三十四年(一九〇一)十月十三日大日本窯業協会会員が集まり、懇親会を催し、十四名が参加した。松村がその報告を投稿して、参会者を列記しているの

で、ここに紹介したい。美術家たちの句会については紹介されているが、それに劣らぬ数多くの陶業関係者が滞在していたことに驚かされる。

- 出席者(地域・機関)
- 松本佐平(石川)・藪明山(大阪)・井上治兵衛(大阪)・
 - 丹羽圭介(京都)・安藤董兵衛(名古屋)・中澤岩太(京都高等工業)・
 - 稲葉出穂・綿野吉二(石川)・藤江永孝(陶磁器試験場)・
 - 宮川半之助(神奈川)・錦光山宗兵衛(京都)・松村八次郎(名古屋)
 - 平野耕輔(満洲)・滝藤治三郎(名古屋)
- 連絡しそこねた関係者
- 鹽田眞(東京)・深川忠次(有田)

* * *

この硬質陶器については、金沢でもほぼ同時期に。開発がすめられ、『日本硬質陶器の歩み』（日本硬質陶器、昭和四十年）によれば、明治三十六年（一九〇三）五月頃吉村又男が硬質陶器のサンプル焼成に成功し、三十七年夏に実弟の友田安清が出石から戻り、合名会社林家組に迎え、改良を加え、四十一年（一九〇八）五月日本硬質陶器が設立された。吉村は明治十八年（一八八五）納富次郎の推薦で、東京職工学校に派遣され、ワグネルの指導を受けた。松村とは兄弟弟子ということになる。従って、硬質陶器もまたワグネルの遺産の一つに数えてもよさそうである。

硬質陶器のもうひとつの用途はタイルであった。明治前半にはタイルは大半が輸入品であったが、国内メーカーが生産に乗り出し、不二見焼の窯元村瀬亮吉の子二郎磨は明治三十九年（一九〇六）東京高等工業学校窯業科を卒業し、陶磁器試験所で北村弥一郎のもとで硬質陶器の研究を進めていたが、帰郷して硬質陶器タイルの開発に従事し、明治四十年に成功し、翌年（一九〇八）七月設立された不二見焼合資会社（後、不二見タイル）が生産を開始した。他方、淡路島の淡陶社も明治三十五年（一九〇二）頃には硬質陶器の開発に着手し、村瀬二郎磨と選料生として同期だった能勢敬三が明治四十一年（一九〇八）に硬質陶器タイル製造開発に成功した。

三井弘三は『概説近代陶業史』（日本陶業連盟、昭和五十四年）のなかで典拠を挙げず、松村の硬質陶器開発の成功にはマジヨリカ焼に類似した淡路焼の職人の協力があつたと述べており、こうした新技術の実現に一方で西洋からの新知識の流入と、その実現化には在来の職人知が適応されるといふ近世社会にはありえなかつた新たな開発プロセス

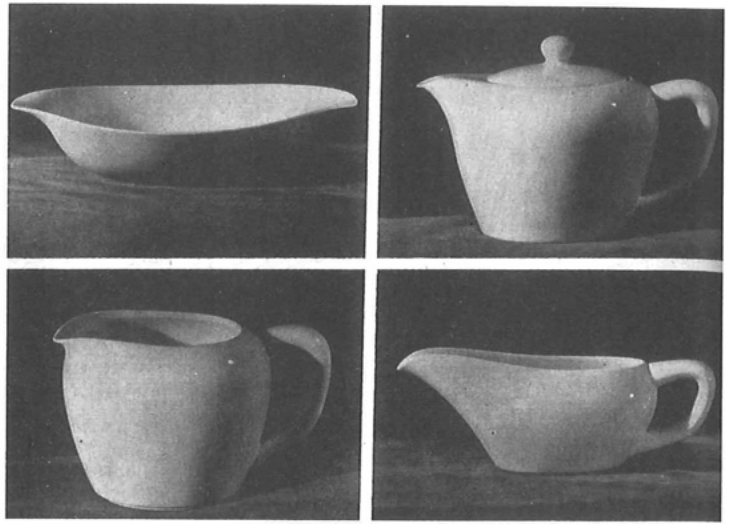
がほの見えるようである。

後進工業国はこのようにまず品質において先進国の水準に到達することが必要であり、とくにそれが国際市場で競争を前提とする業種においては必須だった。これがほぼ均衡に達したときに、今度はデザインが主要な課題となってくる。陶磁器においてそれを担ったのが陶磁器試験所であった。ここで昭和五年（一九三〇）から所長を務めたのが平野耕輔で、松村の同期生であった。現在東京工業大学に所蔵されている初期の松村硬質陶器製品はこの平野の寄贈資料の一部である。

松村硬質陶器は大正四年（一九一五）愛知郡御器所町に五千坪の第二工場を建設し、南洋輸出を拡大したが、第一次大戦終了後の不況により、十三年（一九二四）第二工場は閉鎖に至ったが、昭和十二年（一九三七）東春日井郡旭村に再び工場新設に漕ぎつけた。この時期松村が打ち込んだのがばい煙防止装置の開発であった。昭和十年（一九三五）三月に実用新案特許を得るまでに至った。しかし残念ながら、昭和十二年（一九三七）松村八次郎没後の松村硬質陶器の活動を追うことは難しくなっている。硬質陶器の市場が日本の海外進出の前線であったため、その経営は国際情勢に左右されざるを得なかつたのだろう。

* * *

その後再び世に松村硬質陶器の名が登場するのはフィリピンから一九四六年五月に復員した柳宗理がデザインし、後に《白い陶器シリーズ》と名付けられるテーブルウェアの製造元としてである。柳の作品集では、一九四八年に制作されたと記されているが、メディアに登場したのは一九四九年一月第一回産業意匠展に《コーヒセット》《ティセット》が出品され、中小企業長官賞、最優秀賞を受賞したことが最



9 柳宗理《松村硬質陶器の白陶器》1951年（『リビング・デザイン』第16号）

初ではないか。ここに含まれる製品は現在はニッコーによって、再製作、販売されている。

柳は昭和十五年（一九四〇）四月東京美術学校西洋画科を卒業し、翌月から輸出工芸連合会嘱託となった。柳は同会機関誌『輸出工芸』五号（一九四〇年九月）—七号（一九四一年六月）の編集を担当

した。同会は昭和八年（一九三三）商工省貿易局によって開設され、海外での日本工芸展（一九三四、三五年パリ）の開催や海外展示場（一九三六年パリ、一九四〇年ニューヨーク）を運営することによって、日本製品の輸出振興を図っていた。来日したペリアンが一九四二年ベトナムで開催した日本工芸展を主催したのもこの団体である。柳は十七年（一九四二）四月に同会を退職し、翌月坂倉準三建築研究員となり、在籍のまま十八年八月陸軍報道班員としてフィリピンに派遣された。つまり、柳は昭和二十三年（一九四八）に作品を発表するまで、全く自身のデザイン

活動は行っておらず、デザインを製造に結び付ける手立ては持てないままだったということになる。それがどうしていきなり一連のテーブルウェアを制作することになるのか、全く活動歴のないデザイナーをなぜ老舗メーカーが選ぶのかがずっと謎だったが、これについて一九五一年の柳のインタビューに率直な述懐を見つけ疑問が氷解した。

「引き揚げてきた当時は、もちろんインダストリアル・デザインなどという言葉は耳にもしなかったし、ほくも知らなかった。戦後の復興運動のさなかに、農村工業振興会というのがあって、嘱託のような形で勤務したが、ここにいながら始めて多くのデザインしたのが、例の白陶のティー・セットだった。名古屋の松村硬質陶器がメーカーで、今までデザインは二、三回も変わってきているけれど、はじめてこれを東京のデパートに見せたときは、こんな半製品の中途半端が売れるものかときめつけられ、すごく引き下がったものだ」（『リビング・デザイン』第16号）

柳が役員後勤めたという農村工業振興会とは実態のつかめない短命な団体なのだが、小野公久『評伝 石黒宗磨』（淡交社、平成二十六年）、加藤唐九郎『果敢なる生—私の川崎音三伝』（宝雲新舎、一九八三年）によれば、昭和二十年敗戦直後、戦後復興を農村の余剰労働力を工芸品製作に振り向け、輸出による外貨獲得を目指そうと、鮎川義介が吉野信次らを相談役とし、私財三千万円を提供したことによって設立され、白木屋三階に本部事務所を設けた。ここには坂倉準三も在籍していたとされ、柳の在勤はその差配と考えられる。

その陶磁器部門のリーダーになったのが水町和三郎であった。水町は大正六年（一九一七）東京高等工業学校工業図案科を卒業し、九年

(二九二〇) から陶磁器試験所に勤務し、第三図案部長を務めた。輸出

工芸連合会にも関係していたので、柳とは顔見知りだったはずである。

昭和二十一年春には全国を五地区に分け、濱田庄司、水町、日根野作

三、船木道忠、石黒宗麿、小山富士夫が制作指導する計画が立てられ

た。柳の松村硬質陶器への紹介と試作はこうした計画の一環として行

われたのであろう。水町の紹介であれば、松村はどんな要求も呑んだ

に違いない。しかし、昭和二十年十二月鮎川は戦犯容疑で収監され、

その拠出金は没収されたらしい。しかし、二十二年に入り農村工芸振

興会を母体に日本陶磁器振興会が設立され、名古屋商工会議所会頭三

輪常次郎の寄付金をもとに、吉野信次から興服産業に出資が依頼され

た。興服産業は吉野が会長を務めた美統が絵具配給制度の元締めにな

ったとき、配給する絵具生産を一手に引き受けたとされる。水町は全

国をいくつかのブロックに分け、それぞれに専門的指導を行うことで

当初の目的を達成しようとした。選ばれたのは日根野作三、小山富士

夫、石黒宗麿、荒川豊蔵、寺尾作次郎らであった。彼等には月給一万

円が支給されたが、実際の活動に赴いたのは日根野と小山くらいであ

ったようである。荒川は息子に水月窯を設立させ、これを活動の拠点にし

ようとした。しかし、作家たちはただ給料を受け取っただけだったら

しい。殆ど売れる見込みのない大量の試作品が集まっただけで、何の

成果もなく活動は終息することになった。

壮大ではあったが、無謀な計画は当初の結実をもたらすことはなか

ったが、その片隅に戦後日本デザインの出発点とすべき作品を生んだ

ことはなにやらワグネルの魂魄の余波が及んでいるように感じられな

いだろうか。

麓先生の昔語り

——竹久夢二と『白樺』関連年表

山田 俊幸

麓先生から、竹久夢二のことを聞くのは、夢二に江戸趣味、南蛮趣味があつたからだろう。わたしがひそかに夢二愛好と知った先生は、うれしそうに随分前の書き付けを見せてくれた。それは、夢二と雑誌『白樺』を中心としたもので、これは単に先生の趣味とも考えられるが、あるいは夢二について同時代（といっても先生の方が少し年上だったが）の者として、書いておきたいことがあつたのかもしれない。

わたしは失礼も顧みず、先生にそれを写させてほしいとお願いした。先生はさんざん焦らせたあげく、ようやく貸してくれた。それをわたしなりに整理したものを、ある機会で紹介したこともあるので、ここで再度紹介しておこう。麓先生の目の在り処がわかるだろう。

明治四十三年

一月

二月

○石井柏亭による『春の巻』評

▲夢二画集（竹久夢二氏著） 此書に集められた木版画の多くは、何れも一度『女学世界』『中学世界』等博文館の諸雑誌に出されたものであ

一寸

第七十一号 二〇一七年九月

新・旧刊案内71

『浅井忠全作品集』を読む・水彩画

青木 茂

第七十一号目次

新・旧刊案内71

青木 茂 1

『浅井忠全作品集』を読む・水彩画

吉田博の旅行記と太平洋画会の新版画

岩切信一郎 12

時に抗いし者たち——私の小菩薩峠(26)

大谷 芳久 20

大正・昭和戦前期中等学校の図画教員2

金子 一夫 46

北海道(2)

香薬師奇縁

丹尾 安典 59

活版落穂ひろい(五) 銅・石版画遺聞67

森 登 71

榊令輔(綽)のこと

ワグネルの遺徳——陶磁器製作の進運

森 仁史 81

麓先生の昔語り——竹久夢二と『白樺』関連年表

山田 俊幸 87

本誌前号に『浅井忠全作品集』(以下『全作品集』とする)の油彩画に

ついて気持の萎えるようなことを書いて疲れ果てた。次は水彩画を、と考えねばならぬと思っても、最近の気候の変動は老骨にはいたく応える。なのに、わが同人たちは疲れないらしく、己がじし全体を見ない狭い研究やひとりの想いを延々と綴って倦まずたゆまずである。たぬに同人誌は厚くなって背中に誌名や号数年月まで入ってくる、若い友人たちは「益々盛ん」と僕をほめてくれる。

こんなことになれば、もう水彩画について書かないと始末がつかないようである。浅井は今日では日本画家あるいは図案家とは誰もいわないで洋画家といっている。洋画のなかでも油彩画あるいは素描・スケッチ画でもなく、一般にはその水彩画が高く評価されている。

物量的にただもう重い『全作品集』を開こうとして先ず思うのは、この本は何のための・誰のための図書だか解らないという思いが先に立つ。美術に関する図書としては先ずは図版が小さい。「重要と思われる作品」でも一ページに六点が「可能な限りカラーで掲載」され、それを含む「採録対象となった全ての浅井忠作品を網羅し」たのは一ページに十二点が全部モノクロで掲載してある。四に五、六センチ、三