

いるが、如何なる経緯で本書に藤島は図版を掲載することになったのだろうか。まだ学生であった著者と面識があったとは思われない。飯



11 藤島武二「梅・桜」(初版)「桜」「梅」(三版)

田が浅井の弟子であり、明治美術会の会員であるところから飯田とは面識があったと考えられる。

「梅・桜」だが初版と三版では、図11のように描き分けられている。初版の煩雑な花文様から、あっさりとした「桜」並木の風景と、「梅」の二図に別け、ことに「梅」は銀地刷りを施し、嫺やかな女性に手が差し伸べ、暗香をかく風情は、三版・四版のみに掲載され、川上夫人への哀悼とも思われる図柄である。

明治四十年代の中澤岩太と板谷波山 ——美術とデザインの分岐

森 仁史

明治四十年(一九〇七)は日本の美術にとり文部省が美術展を開催し、維新直後から創始した「美術」が制度としても内実としてもそれらしい実態を備え始めた大きな画期となった年であった。それは西洋の技法による制作ばかりではなく、その表現構造(表現主体と表現意図が何に向けられるか)も西欧的なそれに変わり始めたからであった。それまでの近世の制作体勢を温存したまま西洋市場のジャポニスムに日本産品を輸出することを「美術」振興と錯覚した時代から大きく踏み出すことになった。

この具体相はそこに大きな足跡を残した中澤岩太の思惟と行動に反映されているように思われる。中澤は喜寿を祝う式典で、五代清水六兵衛から京都の「沈静せる陶磁器界も漸く活動し始め、非常な御熱情を以て絶えず御鞭撻を下さいました御蔭で、今日の陶磁器界の興隆を作り出した」と称えられることになった。この記念事業は「中澤岩太博士喜寿祝賀記念帖」(同祝賀記念会、昭和十年)として出版された。東京帝大工科大学教授(応用化学、同実験担当)から明治三十年(一八九七)京大理工科大学創設に転じ、同学長となっていた中澤は三十三年(一九〇〇)京都高等工芸学校創立委員に選ばれ、三十五年四月に同校校

長に就任し、大正七年(一九一八)七月定年までその職にあった。ここで注意しておきたいのは同校が当初東京、大阪に続く第三高等工業学校として準備されていたことである。貴族院、衆議院の建議案も「美術及学理ヲ応用スヘキ工芸即チ染織、陶磁、髹漆等ノ技術ヲ練習セシムル学校」の必要を訴えていた。創立委員も文部省実業学務局長に東

京高等工業学校長と大阪商品陳列所所長とを加えた四名であった。三十五年九月に色染科、図案科(以上本科)、図案別科(選科)を以って授業を開始し、もう一つ予定されていた機織科は教官選考の遅れのため翌三十六年から授業を開始した。

中澤は開校式で「近來我國の事業界は著しい勃興を見たが、就中海外の文物を取入れた科学応用の工業に於て然りである。唯惜しむらくは美術工芸の方面に於ては東洋固有の特色を有しながら科学の進歩に並行せず、邦家のために遺憾の極である。」と演説している。この学校の目標が工業を基軸に据えて、そこへ美術の導入を図ることだと主張しているのである。

中澤は高等工芸学校長在任中の明治三十七、八年遊陶園(錦光山宗兵衛、清水栗太郎、宮永東山、伊藤陶山ら)、その翌年京漆園(杉林古香、戸島光采、池田秋悦ら)、さらに数年後道楽園の園長となり、京都高等工芸学校のデザイン力と市中の若手作家たちとを結びつけ、斯界の研究、展開を牽引した。このことが前記の清水の賛辞の源泉であったのだ。これら三園は明治四十三年(一九一〇)から東京新橋の農商務省商品陳列館で毎年三園展を開催した。明治四十年同館館長に山脇春樹が就任してから、技工奨励会が設けられ、技法毎のコンテストが開催され、四十三年からは商品改良会と名付けた業種ごとのコンテスト

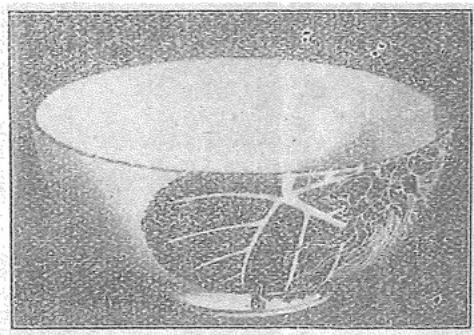
も毎年開催された。後者がやがて全国規模の総合的な農商務省展に発展するのは理の当然だったろう。

中澤は三園展では必ず製作した作家名で作品を展示するようにした。これはそれまで内国勸業博覧会を始め、多くの展覧会で製造勸進元である問屋の名で発表されていた慣行を破るものであり、制作者を作品評価の源としようとしたものと言える。これは以後の製品の評価の基準が造型としての意匠、創意にこそ求められるべきだと考えたからだと思われる。近世の物造りが問屋主導であり、制作者はその指示に従う分業分担者であるという仕組みを変えようとしたことになる。ここに新たな制作システムへの橋渡しを果たそうとした中澤の役割をみる事ができる。京都で中澤は高等工芸スタッフであった浅井忠や武田五一、牧野克次や菊池素空らを制作者につなぎ、陶磁器試験所の藤江永孝らにその技術的支援を依頼した。つまり、京都の制作者に依拠すべきデザイン、技法の母胎を全面的に刷新することを領導したのであった。旧来のシステムがたまたまジャポニスムという外的要因で成功をおさめたがゆえに、この変更はそうたやすく受け入れられたわけではない。後にもっとも有力なデザイン供給源となった浅井忠は京都有着任後一年以上デザインを求められることはなかった。すでに一九〇〇年パリ滞在中に陶器制作に踏み出し、その意思を胸に京都に赴任した浅井の意図を生かそうと考える者は現われなかったのだ。中澤の構想はそれほど大きな壁を越える変革だったのである。

しかし、これだけでは中澤の新しさはプラクティカルな制作システムへの組み替えを企図したことに留まるのだが、彼の指導に多くの制作者が従おうとした理由としては不十分ではないか。この理由を同時代

の中澤の発言に探ってみた。

明治四十三年(一九一〇)五月名古屋市中で開催された大日本窯業協会総会に「陶磁器製造家に望む」と題する挨拶を寄せた。ここで中澤は一九〇〇年パリ万博で「陶磁器製造は彼に優り我に拙なり、我は既に後れたり」と、漸く覚知するに至り：昔日の迷夢を醒まし、帰朝」と記し、ジャポニスム期を「迷夢」と認識することで、新機軸に向かうほか路がないことを明確に主張している。明治四十年代には素地の白さや結晶釉薬など諸外国と遜色のない水準に達したが、その用途が「模造品を製作すること往々ありと聞く」と嘆いている。技術的進歩を達した旧来の製陶業者ならば選りばい路なのだが、それは製品としては近世の枠組みを超えないことでもある。一九〇〇年パリ万博の日本出品はそうした路線にあったがゆえに、不評を蒙ることになったのであった。技術の進歩は国内の伝世品か海外有力メーカーのコピーへと導いたのだった。中澤は「此の技術を応用して雅秀の新物品を製作すべき経営上の考案に関しては遺憾ながら未だ及ばざる所あるべし」と指摘している。つまり、中澤は新しいシステムへの移行とそれを導くデザインの新しさをも必要と感じていたのであり、その見地に立った実行力こそがデザイナーでも画家でもない中澤の指導力の源であったとすべきだろう。



1 『書画骨董雑誌』第36号より

と導いたのだった。中澤は「此の技術を応用して雅秀の新物品を製作すべき経営上の考案に関しては遺憾ながら未だ及ばざる所あるべし」と指摘している。つまり、中澤は新しいシステムへの移行とそれを導くデザインの新しさをも必要と感じていたのであり、その見地に立った実行力こそがデザイナーでも画家でもない中澤の指導力の源であったとすべきだろう。

こうした中澤の指示に基づく作品(図1)を板谷波山が明治四十四年(一九一〇)の『書画骨董雑誌』誌上に九谷焼の過去未来を紹介した談話のなかで中澤を代弁するように、紹介していることはこの時期の両者の近い関係物語っているようだ。

其の遣り方は素地が綺麗である為に従来の如く絵で以て器物の全面を塗り潰す様な必要もなく寧ろ素地を多く見せてこれを活して裝飾の一つに利用し得る様になった、此の素地と意匠と相俟て光彩を添へる様になった事は将来の九谷焼に一大変化を来たすことであらう。要するに九谷焼が今日に至る迄依然として其名声と其生命を維持し来つた理由は主として其意匠がよく其時代々の趣味に適應して移り変つて来たからであると思ふ。

いったいにこの雑誌は執筆依頼をせず、インタビューを文字化した記事が多く、それが多彩な内容と速報性で需要が大きかったのだが、恐らくは明治三十九年田端に窯を築き、展覧会で評判となっていた板谷を訪れて聞き取った内容が掲載されたものであろう。興味深いのは板谷のもとに、文部官僚だった色川國士の収集品を含む「本邦名窯の製品五六百点を集めた」陳列室があると記され、板谷が何をもとに制作に向かっていたかを伺わせることである。

板谷は轆轤や焼成は他の助けを借りていたのだから、その制作の主眼は意匠、絵付けにあったに相違ない。このテーマに関して、明治四十二年(一九〇九)、即興図案と題して大日本窯業協会で講演し、「図案の材料たるべきものに接して感興を惹き起し即時に図案を構成する事」を提唱している。このとき十九点の実例が示され、これらは総て明瞭なアールヌーヴォー・スタイルで、この時期の板谷の制作傾向を

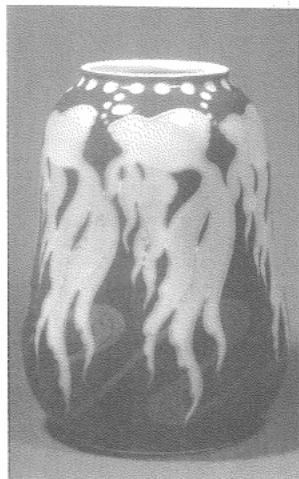
示すようにだ。

……図案の作成は大に天才に関係するよふで殊に即興図案の如きは最も図案的奇才を要するものであらう。然しながら誰でも常に資料に注意し広く見聞して脳裏に蔵置し事に当りて運用せば新材料を転化し新考を案出するの力量を増進し千態の現象に接して咄嗟に万種の図案を作り得ることは決して難ひ事ではなからふと思ふ。又自分には図案構成に就ても即興的にすることが必ずしも善ひとは思ふて居らぬ。只一の方法として研究する迄である。然し古代模様本など繰返し／＼常に陳腐の図案に苦むよりは新しきものを作り出すに或は我が利便の点があるかも知れぬ。(句読点は補充)

板谷が触れたように、明治三十年代には出版社から近世以前の模様

集が数多く発行され、市中

の図案家の需要に応えたが、これはかつて龍池会や博物館が古物展示によって名家の所蔵品を公開した事業の延長線上に位置するものであり、一九〇〇年パリ万博で否定された路線に他ならない。しかし、海外では不評を蒙つたとしても、国内の収集家の関心を集めれば、ここに新たな市場が生まれることにはなる。



3 板谷波山『彩磁金魚文花瓶』1911年頃



2 『大日本窯業協会雑誌』第199号より

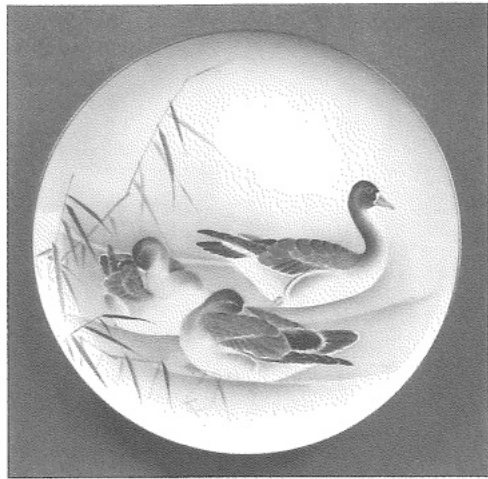
よく示し、実作品と一致するもの(図2、3)も含まれている。ただし、花井久穂も指摘するように板谷の挙げたものには海外の作例や図版が基になつているものもあり、彼の述べた提言と一致していないのである。

板谷が勤務していた東京高等工芸学校では、窯業科(明治二

十七年新設)のほかに工業図案科(明治三十三年)が設けられ、アール・ヌーヴォー席巻後の国際的なデザイン動向を積極的に摂取する方向を實踐し始めていた。ここでは海外の参考品とデザイン図集がその手掛かりであり、これらを日本の産業がどう消化するかが課題になったはずである。この探索を可能とする人材の育成が工業図案科の目標であり、彼らは各地の地場産業の指導者となることが期待されたのである。このときの板谷の講演はこうした東京高等工業学校での実践の成果と考えられる。板谷はしばらくこうしたいわば当時の先端的実践に参与し、その成果を挙げたものの、この直後から早急に自らの目指す方向を転換していく。このこともこの講演の末尾に語った言葉から仄見え



4 小室信蔵『一般図案法』より



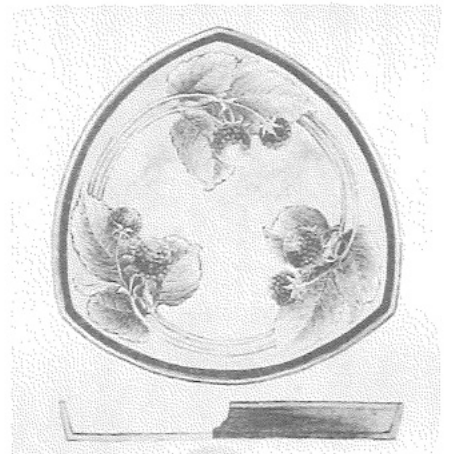
7 ワグネル、荒木探令《旭焼 釉下彩遊禽図皿》
1887-96年

に乘せることを意図した作品であったことを雄弁に物語っている。また、旭焼の絵付けの基本は板谷の紹介した九谷の作例と共通して、白い素地にモチーフがクローズアップされているところが共通しており、中澤が制作

に美術と工芸を連絡させる方針は、濱尾新氏等と同様に見えるが、是は佐野常民伯でも河瀬秀治氏でも、皆同然の覚悟であった」とされている。このゆえに、ワグネルは試作に荒木探令らに揮毫を求めたのであろう。また、ここに挙げられた人々は陶磁器製造を産業として振興する路を推進していたのであり、美術工芸や茶陶の定位を求めていたのではなかったことも確認しておきたい。

ワグネルが陶器の素地改良を進めるなかで開発したのが後に旭焼と呼ばれる作例で、確かに白生地に絵画的な絵柄を描き出すことよってそれまでの日本陶磁器とは一線を画す魅力をつくりだしている。〔図7〕本年、多治見市文化財保護センターで開催された「陶器將軍 加藤助三郎」展でワグネルの旭焼の縮小サンプル〔図7の縮小版〕が初めて紹介されたが、このような旭焼の製品見本は販路拡大のためにこれが制作されたのであり、美術工芸ではなく産業製品として流通ルート

またこの明治四十二年には前記工業圖案科で実質的な教育原理の確立を確立した小室信蔵による『一般圖案法』（丸善）が出版されている。「…裝飾図按としては、其工作上の困難と伴ひて、多くの自然物象によりて得たる美観を、人為的に綜合し改作して十分慰藉となり、娯楽となるべきもの」をつくりだす手法として便化を提案し、その具体的プロセスを提示している〔図4〕。この手法はこの後日本全国の圖案教育の基本



5 板谷波山《莓実彫刻マジヨリカ皿図案》
1913年

業の継続発展としてのデザインと造型・技法の追及に基づく美術造型の世界との分岐が現実のものとなり、展開されようとしていたことを示しているように思われる。

* * *

実業教育の旗頭であつても中澤岩太は美術音痴であつたわけではなく、東京では明治二十八年頃から狩野友信、京都転任後は前田王英に絵画を学んでいる。画業はさほど成果を生むに至らなかったようだが、圖案の知識と絵画の鑑識眼とは身につけることができたのであろう。岩田の絵画学習はデザイン改良に同時代の美意識が求められることは自覚的だった故だと考えられる。

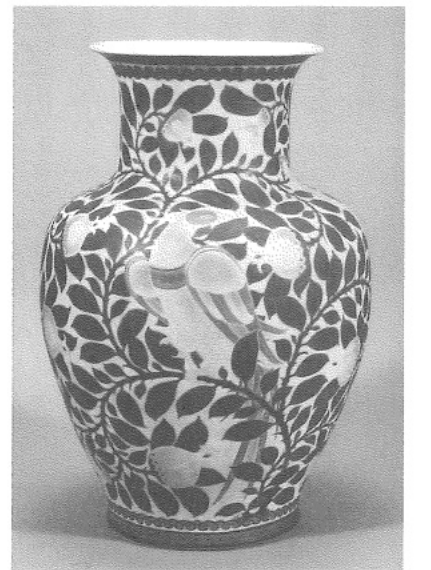
同じような立場は中澤の恩師であつたゴットフリート・ワグネルにも指摘できるように思う。塩田力蔵『陶磁工芸の研究』（アルス、昭和二年）によれば、ワグネルは明治十年代から「日本固有の特長を維持して、それを科学的技術で培養させようとする精神が明瞭である。殊



8 中澤岩太《花生レース張旭漆塗》
1934年

においてワグネルの意図を忠実に継承し、九谷を指導しようとしたことが分かる。

中澤は退職後、大正十五年（一九二六）からラッカーを用いた漆工品の制作に精力的に取り組み、これを旭漆と名付けた。伝統技法より色彩、耐熱性、耐退性に優れたこの利用拡大に努力した。漆にレースを組み合わせるといった、まるで今日の現代美術にあるような前例のない作品〔図8〕も製作している。中澤が伝統技法を製品生産に生かす路として追求し続けたことがよく表われている。かくのごとく、明治三十年代中期にごく近い領域で活動した板谷と中澤の活動はわずか十年のうちに明確な二つの領域に隔てられていったのであり、この時期に造形の世界は大幅な組み換えと分岐を体験しつつあったことが示されている。



6 板谷波山《葆光彩磁禽果花瓶》1914年