

平成 27 年度

課程博士論文

明治期における「陶彫」の創始とその後の展開に関する研究  
—寺内信一と沼田一雅の比較を中心として—

A Study on the Origin of '*Tocho*' in the Meiji Era  
and its subsequent development  
— Through Comparison of Two Key Sculptors in Terracotta:  
Shinichi Terauchi and Ichiga Numata —

崇城大学大学院芸術研究科博士後期課程  
芸術学専攻 1321D02

西村 佳菜子  
Kanao Nishimura

# 目 次

凡例 .....	1
序 .....	2
<b>I 章 明治初期までの日本における陶作品ないしは陶製品 .....</b>	<b>7</b>
はじめに .....	8
1. 古代における窯業の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 .....	8
1-1. 縄文文化における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 .....	8
1-1-a. 縄文文化における窯芸の展開 .....	8
1-1-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 .....	10
1-2. 弥生文化における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 .....	12
1-2-a. 弥生文化における窯芸の展開 .....	12
1-2-b. 弥生時代における再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 .....	13
1-3. 古墳文化における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 .....	15
1-3-a. 古墳文化における窯芸の展開 .....	15
1-3-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 .....	15
1-4. 飛鳥・奈良文化における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 ..	20
1-4-a. 飛鳥文化から奈良文化における窯芸の展開 .....	20
1-4-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 .....	21
1-5. 平安文化における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 .....	22
1-5-a. 平安文化における窯芸の展開 .....	22
1-5-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 .....	23
2. 中世文化(鎌倉文化から室町文化まで)における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは 陶製品の遺例 .....	23
2-a. 鎌倉文化から室町文化までの窯芸の展開 .....	24
2-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例 .....	25
3. 近世文化(安土桃山文化から江戸文化まで)における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ない しは陶製品の遺例 .....	26
3-a. 安土桃山文化から江戸文化までの窯芸の展開 .....	26
3-b. 再現対象(主題)を持った陶作品なしは陶製品の遺例 .....	28
4. 開国から明治初期までの窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例(寺内信 一の陶彫制作開始直前まで) .....	33

4-a. 開国から明治初期までの窯芸の展開 1-1-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例.....	33
4-b. 開国から明治初期までの再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例.....	35
5. 結 論.....	36

## II 章 明治期の日本における新傾向の陶作品 —寺内信一の功績と作品・先行研究・弟子

— .....	46
はじめに.....	47
1. 寺内信一の生涯と功績.....	48
2. 寺内信一に関する先行研究と美術・産業史上における位置付け.....	54
2-1. 郷土史研究書や地域史研究書に見られる寺内信一に関する言及.....	54
2-2. 寺内信一に関する先行研究(研究論文).....	57
2-3. 先行研究の分析ならびに問題点の抽出.....	62
3. 陶土との出会いと常滑美術研究時代の寺内信一の唯一の現存作品.....	64
4. その他の寺内信一の作品.....	66
5. 寺内信一の弟子の作品.....	68
5-1. 平野霞裳.....	68
5-2. 樋渡陶六.....	69
6. その他の関係者作品.....	70
6-1. 無釉(・無着色)の関係者作品.....	71
6-2. 施釉された関係者作品.....	73
6-3. その他の関係者作品.....	74
7. 結 論.....	74

## III 章 明治期の日本における新傾向の陶作品 —沼田一雅の功績と作品・先行研究・弟子

— .....	85
はじめに.....	86
1. 沼田一雅の生涯.....	86
2. 沼田一雅に関する先行研究と美術・産業史上における位置付け、作品評価.....	91
2-1. 大正から昭和にかけての沼田一雅に関する先行研究とそれらに見られる沼田一雅の位置付け、作品評価.....	92
2-2. 平成における沼田一雅に関する先行研究とそれらに見られる彼の位置付け、作品評価.....	94
3. 沼田一雅の作品の変遷とその特徴.....	99
3-1. セーヴル留学以前(～1903 年) の作品.....	99
3-2. 1 度目のセーヴル留学中(明治 36(1903)–明治 39(1906)年)の作品.....	100
3-3. 2 度の留学までの日本在住期(明治 39(1906)–大正 10(1921)年)の作品.....	101
3-4. 2 度目のセーヴル留学中(大正 10(1921)–昭和 2(1927)年)の作品.....	102
3-5. 2 度目の留学後(昭和 2(1927)–昭和 29(1954)年)の作品.....	102

4. 沼田一雅の弟子の作品.....	104
4-1. 小川雄平.....	104
4-2. 船津英治.....	106
4-3. 小川雄平と船津英治の作品に見られる沼田並びに工芸界の影響.....	107
5. 結 論.....	108
<b>IV章 「陶彫」の創始者と開始期再考 .....</b>	<b>118</b>
はじめに.....	119
1. 寺内信一と沼田一雅の生涯の比較.....	120
2. 寺内信一と沼田一雅の美術・産業界、美術・工芸史、産業史上における位置付け.....	122
2-1. 寺内信一に関する先行研究と美術・産業界、美術・工芸史、産業史上における位置付け...	122
2-2. 沼田一雅に関する先行研究と彼の美術・産業界、美術・工芸史、産業史上における位置付け	122
2-3. 美術・工芸批評における「陶彫」という用語の使用の開始時期や定義、表現のヴァリエーション.....	123
3. 寺内信一と沼田一雅の造形力・技術力の差異.....	124
3-1. 肖像作品 .....	124
3-2. 婦人像 .....	125
3-3. 老女像 .....	126
3-4. 仏教主題の作品 .....	128
3-5. 素描 .....	129
4. 寺内信一と沼田一雅の芸術観・思想の相違.....	130
5. 結 論.....	131
<b>V章 大正期以降の「陶彫」の展開 .....</b>	<b>140</b>
はじめに.....	141
1. 大正期以降の日本における窯芸の流れ.....	141
2. 寺内信一の影響が確認される作家とその陶彫作品.....	145
2-1. 有田における寺内信一以後の陶彫活動とそこに認められる寺内の影響.....	146
2-2. 常滑における寺内信一以後の陶彫活動とそこに認められる寺内の影響.....	148
2-2-1. 寺内信一の孫弟子とその陶彫作品.....	150
2-2-2. 常滑における寺内信一と師弟関係がない作家の陶彫作品 .....	154
3. 沼田一雅の影響が確認される作家とその陶彫作品.....	154
3-1. 小川雄平と彼の作品に見られる沼田一雅の影響 .....	154
3-2. 船津英治と彼の作品に見られる沼田一雅の影響 .....	160
3-3. 沼田一雅以降の日本陶彫会、新文展・日展における陶彫作品の応募・発表の変遷 .....	166
4. 結 論.....	178



結語 .....	193
----------	-----

参考文献一覧 .....	199
--------------	-----

図版出典 .....	207
------------	-----

図版 .....	215
----------	-----

謝辞 .....	306
----------	-----

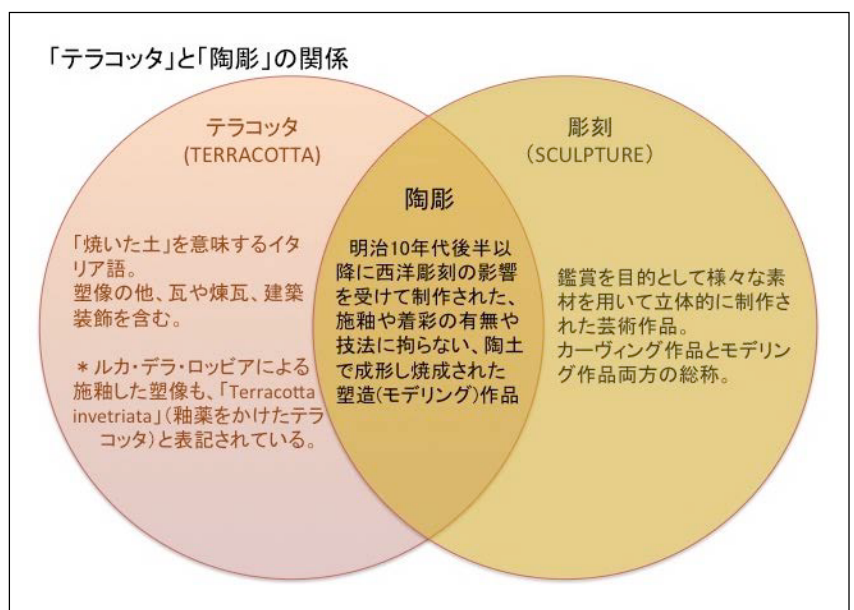
## 凡 例

1. 文字の上の傍点や引用文や本文中に施された下線は、該当箇所を強調するために筆者が付したり引いたりしたものである。
2. 本文中で用いた区切り符号のうち、『 』は書名を表すために用いた。また、「 」は主として文や注意を引こうとする語句、論文のタイトルを引用したり、差し挟んだりする場合に用いた。
3. 《 》は作品名を表すために用いた。
4. 註と表は各章末に付した。
5. 図版は、重複を避けるため、章ごとに分けずに通し番号とした。

## 序

我が国では、陶土を用いた造形は、古代の呪術や地母神信仰目的の土偶に始まり、古墳時代の葬送儀礼用の埴輪や、中世の信仰主題の狛犬等を経て、近世における仏教主題の陶作品や、後代に伝統工芸に分類されることになる香炉や置物へと展開、発展を遂げた。続いて、近代における西洋の美術教育制度や美術・芸術の諸概念、諸技法の導入によるあらゆる面での急速な革新、展開期を経て、現代では窯芸家が陶土を用いて具象的な立体の美術作品やオブジェを制作したり、彫刻家が素材として陶土を用いて作品を制作したりすることは珍しいことではなくなった。つまり、陶工と呼ばれる職人だけではなく、芸術家がジャンルを超えて表現の1素材として陶土を使用するようになったと言える。それは、生き物の生と死の還元を象徴する「土」を用いて作品を制作するという行為や、人間の技術だけでなく、「火」という自然の要素が加わることによって作品が完成される過程に意義を見出しているからである。そして現在、陶のマティエールが遺憾なく発揮された優れた立体作品は数多く存在し、日々生み出されてもいる。また、そうした状況と併行して、日本の窯芸界や美術界では、「施釉や着彩の有無や技法には拘らない、陶土を素材として成形し焼成した彫刻(塑造)作品」やオブジェを指す言葉として、「陶彫」という用語が一般的に使用されるようになってきている。また、陶土を素焼きした塑造作品は日本でも総称して「テラコッタ」と呼ばれているが、同用語は元来「焼いた土」を意味するイタリア語(Terracotta)であり、塑像のほか建築装飾や瓦、煉瓦等をも包含している。さらに、ルカ・デラ・ロbbia (Luca della Robbia, 1400-81 年)<sup>(1)</sup>

の施釉した塑像作品等も解説では「Terracotta invetriata」(釉薬をかけたテラコッタ)と表記されていることから<sup>(2)</sup>、「テラコッタ」の用語は施釉の有無には関係なしに用いられていると考えられる。そこで本論文では、「テラコッタ」と「陶彫」



の関係を上図のように捉えて論を進めることにする。

筆者は、彫刻制作者として幾度か陶彫を制作してきたが、制作の度に、窯から出された作品の素焼きされた陶土が呈する茜色や紅樺色、炭化した煤色、施釉された表面の他の彫刻素材では出し得ない多彩な色を放つガラス質の柔らかな肌合いに魅了された。また同時に、陶土と釉薬、焼成方法の組み合わせ次第で作品の印象が大きく変わってしまうため、自身の完成予想像に近づけるのが困難であることも、逆に、陶土を素材として制作することの醍醐味であると思った。そして、現代の美術家による陶彫や陶素材のインスタレーション作品を数多く観る中で、作品の素材としての陶の可能性は極めて大きいと確信するようになった。

筆者は、以上のような自身の経験から、「陶彫」に興味を覚えるようになり、長い歴史的展開を見せた「陶」が、「彫刻」ないしは「窯芸」という分野において、呪術や信仰、葬礼、茶道、装飾といった目的から離れて、純粹に作品の素材として使用され始めるようになるのがいつ頃であり、その転換が何に起因しているのかということ、また、「陶彫」という用語がいつ誰によって使用され始めたのかといったことに次第に疑問を持つようになった。そして、調べていくうちに、それらの問題が現在に至っても未だ解明されていないどころか、「陶彫」に関する研究自体が皆無に近いことが分かった。そこで、本論文において、未だ明らかにされていない日本における陶彫の創始者が誰であり、陶彫制作が開始された厳密な時期がいつであるのかを明らかにし、さらに開始期から現在に至るまでの展開を明確にしたいと思い、それらを解明点に掲げた。

そして、そうした諸問題を解明するために、まずⅠ章では、本論文の主要な研究課題である明治期における陶土を用いた彫刻の創始者の解明とその後の陶彫の展開の検証に先立ち、古代から明治初期までの日本の窯芸がどのように発展、展開したかを、主に再現対象(主題)をもった陶作品ないしは陶製品の主題や素材、技法、造形、使用目的、造形性等の時系列的概観と、表を用いた分析、愛知県瀬戸市や豊田市での現地調査によって明らかにすることを試みている。具体的には、まず1節で古代(縄文時代草創期から平安時代まで)に制作された陶作品ないしは陶製品の概観と分析、次いで2節で中世(鎌倉時代から室町時代まで)に制作された陶作品ないしは陶製品の概観と分析、続いて3節で近世(安土・桃山時代から江戸時代まで)に制作された陶作品ないしは陶製品の概観と分析、そして最後に4節で開国から明治初期までの窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例(明治初期まで)に制作された陶作品ないしは陶製品の概観と分析を行っている。

次いでⅡ章では、明治期の窯芸界において新しい試み、すなわち、陶土による彫刻(塑造)制作を行った2人の人物のうち、生年の早い寺内信一を挙げ、彼に関する先行研究や、彼の作品や弟子、孫弟子、関係者の作品を調査、検証することで、寺内の生涯や功績、人柄や作家・教育活動を可能な限り明らかにしている。具体的には、まず1節で、李荘窯業所や佐賀県立九州陶磁文化館、有田工業高等学校、深川忠次館、香蘭社、INAX ライブミュージアム、博物館明治村、砥部焼伝統産業会館での作品の実見や写真撮影、聞き取り調査、文献収集で得た情報やデータを基に、寺内の生涯と功績を確認している。次いで2節では、寺内に関する先行研究を表に整理しながら分析することで、先行研究の未解明部分を明確化するとともに、彼の美術・産業史上における位置付けを明らかにしている。続いて3節で、寺内が常滑滞在期(1883-18年)に制作した作品《裸婦像》を挙げながら、寺内が陶彫に傾倒した理由や作品の特徴を考察している。次いで4節と5節においては、常滑高等学校旧百年館や金島山、常滑西小学校、陶六窯での実見や写真撮影、聞き取り調査から得られたデータや情報に基づいて、《裸婦像》以外の現存する寺内の作品と彼の弟子の作品を挙げて諸点から分析し、最後に6節で寺内の関係者や彼の弟子らの陶彫作品について言及・分析している。

続くⅢ章では、明治期の窯芸に新傾向を齎したいま1人の人物である沼田一雅を取り上げている。そして、寺内が最初の陶土を用いた彫刻(塑造)の制作者であるにも拘らず、沼田一雅が「陶彫の父」とされる理由を明らかにするため、彼自身と彼の作品を検証対象として挙げている。ここでは、寺内信一との比較を行うために、Ⅱ章で設定した検証項目と同じ項目に従って、福井県陶芸館と東京工業大学博物館での調査結果を参考に、沼田の生涯とその功績、ならびに先行研究、沼田の作品、弟子たちの略歴や作品を表に整理しながら分析することで、彼の人物像や、作家・教育・研究活動の内容を明らかにしている。具体的には、まず1節で、沼田の生涯と功績を概観し、続いて2節では沼田に関する先行研究や作品批評を表に整理し、彼が美術史上並びに産業史上にどのように位置付けされてきたのかを分析、明示すると共に、「陶彫」という用語の使用の開始期や定義の確定を行っている。次いで3節において、沼田の作品を画期が可能な5つの時期に分けて概観し、それぞれの時期の作品の傾向や特徴を分析、跡付けている。そして最後に4節で、沼田の弟子の中でも、主に陶彫制作を行った2人の弟子とその作品を挙げ、彼らが沼田から受けた影響がどのようなものであったのかを明らかにしている。

Ⅳ章では、Ⅱ、Ⅲ章における概観、分析の結果を基に、後代に寺内信一と沼田一雅に対する評

価の差が生じた理由や、明治期における「陶彫」の真の創始者がいずれであるかを明らかにしている。方法としては、まず1節で、寺内信一と沼田一雅それぞれの生涯や功績、主な弟子や作品を概観し、概観結果を、生没年や彼らが受けた教育内容、就職先、習得した諸技法等の諸点から表に整理して比較、検証している。続いて2節で、洗い出した寺内と沼田に関する主な先行研究や報道記事などを時系列的に整理することで、彼らが美術界や産業界、また美術・工芸史、産業史上でどのように位置付けられてきたのかを明確にするとともに、併せて、「陶彫」という用語の厳密な使用の開始時期や定義、並びに表現のヴァリエーションを明示している。次いで3節において、両者の作品の中から比較可能な作品をそれぞれ抽出して、造形的、技術的観点等から比較を行い、さらに4節で、寺内と沼田の著書や遺稿、書簡等の調査を通して、それぞれの芸術観や思想がどのようなものであったのかを比較している。そして最後に、以上の諸点からの比較、検証結果を総合して、寺内が「陶彫」史上にその名を留めることなく終わり、一方で沼田がその「創始者」、「開拓者」として仰がれるに至った理由について結論を導いている。

最後のV章では、寺内信一と沼田一雅の弟子達の活動期、すなわち大正期以降の陶彫がどのように展開し、現在に至っているかを、3節に分けて概観している。まず1節で、後節で挙げる陶彫作品の傾向や特質の理解と整理の助けとするため、まずは、大正期から現在までの日本における窯芸の潮流を確認している。次いで2節では、寺内が肖像や観音像を制作した有田や、日本で最初の陶彫作品を制作した地であり、その後現在に至るまで陶彫制作が盛んである常滑において、寺内の没後、陶彫制作がどのように展開されたのかを、常滑の神明社、天沢院、總心寺、大善院における調査で知り得た情報を含めながら概観、分析している。続いて3節で、沼田の影響が確認される作家とその作品を挙げて主題や素材、造形的特徴を概観、分析している。そして最後の4節において、昭和26年に沼田によって創設された日本陶彫会がその後どのように展開し、また、沼田が部門を確立しようとして出品していた帝展、新文展における陶彫の位置付けがその後どうなったかを概観することで、寺内と沼田の陶彫制作や陶彫の普及活動が後世にどのような影響を与えたと言えるかについて結論を導いている。

なお、IV章で結論付けることになるが、本論文では「陶彫」を「明治10年代後半以降に西洋彫刻の影響を受けて制作された、施釉や着彩の有無や技法には拘らない、陶土で成形し焼成した彫刻(塑造)作品」と定義して、本研究を展開していくことにする。

## 〔註〕

(1) 1400 年、フィレンツェで誕生。大理石やブロンズで作品を制作するほか、陶土と釉薬による色彩豊かな技法を開発し、それをモニュメンタルな彫刻に応用して数多くの傑作を世に送り出した彫刻家。ルカ以降、ロッビア一族は陶製の装飾浮き彫りを制作して人気を博した。代表作に《カントリア》（1431-38 年、現在フィレンツェ大聖堂附属美術館蔵）、《キリストの復活》（1445 年）、《キリストの昇天》（1446 年）（ともにフィレンツェ大聖堂）。

(2) A cura di Giancarlo Gentilini, *I Della Robbia e l' arte nuova della scultura invetriata*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1998.

## I 章 明治初期までの日本における陶作品ないしは陶製品



## はじめに

本章では、本論文の主要な研究課題である明治期から昭和初期にかけて活躍した寺内信一と沼田一雅の新傾向の陶作品(後に「陶彫」と呼ばれるようになる)制作の開始と芸術性について比較、検証する前に、両者の活動期に先行する日本の諸時代、すなわち古代から明治10年代頃までの窯芸がどのように発展してきたのか、そして、再現対象(主題)をもった陶作品ないしは陶製品にはどのようなものがあり、また、それらの主題(①人間・動物等の生物/②信仰・呪術対象/③器財、等)や素材、技法、造形、使用目的、造形性等はどのようなものであったのかを時系列で概観し、整理しておきたい。この作業を行うことで、明治初期までの陶作品ないしは陶製品と、寺内と沼田の作品との類似点や相違点が自ずと明らかになってくると考えられるからである。

概観に当たっては、窯芸の展開については、主に美術出版社刊行の『日本やきもの史』(1998年)<sup>(1)</sup>等に基づきながら概説していくことにする。また、時代・文化区分については、吉川弘文館刊の『標準日本史年表』中の「図式日本史年表」<sup>(2)</sup>等に従い、1節で古代(縄文時代草創期から平安時代まで)に制作された陶作品ないしは陶製品を見てみたい。次いで、2節において中世(鎌倉時代から室町時代まで)に制作された陶作品ないしは陶製品、続いて3節で近世(安土・桃山時代から江戸時代まで)に制作された陶作品ないしは陶製品を概観していくことにする。そして最後に4節では、開国から、明治初期までの窯芸の展開を確認した後、短期間ではあるが、開国から寺内が陶彫を制作し始めるまでの明治初期の陶作品ないしは陶製品を概観する。なお、概観結果を分析し易くするため、列挙していく陶作品ないしは陶製品の検証結果を併行して表に整理していく。併せて参照されたい(表1参照)。

## 1. 古代における窯業の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

### 1-1. 縄文文化における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

#### 1-1-a. 縄文文化における窯芸の展開

縄文時代は、植物採集や大型動物を狩猟しながら遊動生活を行っていた旧石器時代が終焉を迎え、定住生活が営まれるようになった記念すべき時代である<sup>(3)</sup>。草創期(紀元前11000-紀元前8000年)の主な食料は、鹿や猪等の小、中型哺乳動物や堅果類であり、前期(紀元前4000-紀元前

3000 年)に船の制作が開始されてからは漁獵も行われるようになった。中期(紀元前 3000-紀元前 2000 年)になると集落の規模が大きくなり、植林農法が行われ、大型の貝塚も作られた。さらに石棒や土偶、大型土器も盛んに制作されるようになった。また、後期(紀元前 2000-紀元前 1000 年)以降は製塩が開始され、晩期(紀元前 1000-紀元前 500 年前)には稲作も開始された。

土器は日本人による初めての芸術品であり、その制作は日本造形史の曙を告げるものであったと言える。特に、純粹芸術としての縄文土器は、他民族からの影響を受けずに発生、発達した最初の造形物であり、世界中の新石器時代の土器と比較しても遜色の無い、高度な芸術性を具えた土器である。

縄文時代の草創期には、豆粒文土器(図 1)や隆線文土器(図 2)、爪形文土器(図 3)、回転式縄文土器(撚糸文土器)が誕生した。豆粒文土器は、ラグビーボールを上から 3 分の 1 程切り取った丸底形の球形を呈しており、口縁に沿って 1 つか 2 つずつ組になった豆粒の大きさの粘土が縦、あるいは斜めに貼付けられて連なり、この連なりが 2 段から数段、胴に向かって列を造るように装飾されている土器である。隆線文土器では、豆粒状の粘土の貼付けではなく、線や帯のような長い連続文様が「盛り上げ」によって表現され、造形としては豆粒文土器とあまり変わらない。また、爪形文土器とは、人間の爪のような形をしたスタンプ文様を器の全面あるいは一部に施した土器である。さらに回転式縄文土器(撚糸文土器)は、表面に単純な縄目文様や撚糸を回転させて押捺した縄目文様が特徴的な土器である。いずれの土器もほとんどが深い鉢の形をしている。

早期には、草創期に生まれた回転式縄文土器が主要かつ代表的な存在となったが、その後、尖底形の土器に、型を用いて文様を押捺した押型文土器(図 4)が現れた。くっきりと押形文が浮かび上がる押型装飾では、各種の文様が考案され、段替わりに文様帯が構築される等、陶工による工夫や芸術意欲の深まりが認められる。この土器は九州から北海道まで広く普及しているため、この押型加飾法をもって、日本の土器は初めて現在の文化圏と同じ文化圏を形成していったと言える。また、押型文様の延長線上に、貝殻を利用した引っ掻き文様法が生まれ、同文様法を用いた貝殻沈線文土器(図 5)が出現するに至る。この頃の土器制作には、貝殻の他、竹の管やヘラ等も用いられた。

続いて前期には、貝殻沈線文土器の中に、直線や曲線を土器の表面に表して 1 つのモチーフを形成し、そのモチーフを他のモチーフと組み合わせしていく画期的な意匠が本格的に登場してくる(図 6)(図 7)。この時期の土器は、渦巻きをモチーフの中核としながら、襷掛け文様や

鋸齒文様等を派生させていく。そして、曲線か直線のいずれかを利用する2つの意匠性を開拓していった。原始美術独自の激しい運動意匠は、連続性を強調したこれらの文様によって育成されていったのである。この時期の土器の器形は、深鉢形や尖底形を基本とし、縁の形状に変化を持たせることで様々なヴァリエーションが生み出された。

中期になると、土器の意匠性は最高潮に達し、多くの様式が生まれた。代表的なのは、人面や人体、蛇、蛙のような具象モチーフと複雑な線構成が特徴的な勝坂式(図8)や、燃え盛る炎を彷彿とさせる華麗な装飾と透かし彫りの技術が見事な馬高式(火炎式)(図9)である。土器の形態は、深い鉢、または筒形の深鉢が基本形である。

後期に入ると、地文様である縄目文様の一部を磨り消して、帯の文様を浮かび上がらせる磨消技法が登場する。土器は線構成の意匠から面構成の意匠へと転じ、慎ましい意匠構成となって、土器の形態も突飛なものは減り、単純化していった(図10)。一方、これまでの赤焼土器の他、黒焼土器も焼かれ始め、さらに深鉢以外にも用途によって様々な形態の土器、例えば壺(図11)や水注(図12)、盃、脚付皿、香炉形の容器等が制作されるようになった。また、縄目文様は依然として用いられ、磨消技法はさらに発展し、朱漆を用いて加飾したり、鉄分の弁柄を用いて彩色したりすることが流行した。

#### 1-1-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

続いて、縄文時代の再現対象(主題)を持った陶作品を見ていくが、検証に当たっては、窯芸の展開の画期に順じて、同時代を草創期～前期(紀元前11000-紀元前3000年)、中期(紀元前3000-紀元前2000年)、後期～晩期(紀元前2000-紀元前500年)に分け、それぞれの時期の①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像、③器物、等の代表的な作品を挙げることにする。縄文時代の再現対象を持った陶作品と言え、土を用いて造形、焼成した素焼きの土偶が著名であるため、本節では土偶の造形を中心に見ていく。なお、本節以降も、作品の主題については、①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像、③器物、等の分類に従って検証していくことにする。というのも、江戸時代までの陶作品ないしは陶製品の主題(象形)は、筆者によれば、それらのいずれかに分類が可能であるからである。

##### 〈草創期～前期〉

初期から前期における①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像としては、まず、平成

21(2009)年に滋賀県相谷熊原遺跡で発見された高さ 3.1 センチメートル、幅 2.7 センチメートルの土偶(図 13)が挙げられる。同土偶は、縄文時代草創期に制作された女性のトルソーで、頭部や両腕、両脚を欠いているものの、乳房と腰部の括れが豊かに表現されている。滋賀県教育委員会が製作したパンフレット「相谷熊原遺跡 発掘調査現地説明会」(2010 年)では、この土偶は、国内最古の土偶とされる三重県の「粥見井尻土偶(図 14)より芸術的な優美さに秀でて」<sup>(4)</sup>いるとされており、女性のふくよかな胸の他、たっぷりとした腹部や臀部が特徴的である。

#### 〈中期〉

次いで中期の①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像としては、昭和 61(1986)年に長野県茅野市棚畑遺跡で発見され、国宝指定を受けた高さ 27 センチメートルの土偶(縄文のヴィーナス)(図 15)を挙げたい。この土偶は、縄文時代中期に制作された両手を欠く女性の立像である。平らに作られた頭頂部には、帽子あるいは髪型を表現していると思しき円形の渦巻き文が見られる。また、ハート形の面部はつり上がった切れ長の目や口、鼻が簡略に施されている。さらに、乳房は小さな突起で表されている一方、腹部や臀部は誇張して大きく表現されている。造形方法としては主要な骨格部分を組み立て、それに雲母が混じった粘土を丁寧に肉付けした後焼成し、表面を磨いて光沢を出したものである。また、造形的には、下方に重心が集中しているため、どの方向から見ても安定した形態となっている。

#### 〈後期～晩期〉

縄文時代晩期に制作された①人間・動物等の生物主題、及び②信仰・呪術対象像の作例としては、何よりも遮光器土偶(図 16)が挙げられる。これは、昭和 55(1980)年に青森県亀ヶ岡遺跡で発見された高さ 34.2 センチメートルの左脚を欠いた土偶であり、重要文化財として東京国立博物館に所蔵されている。乳房は小さいが、モデルは女性とされる<sup>(5)</sup>。手足は短く太く作られており、腰は大きく括れ、目は眼鏡を掛けているように誇張されている。また身体の表面には模様が、頭部には装飾が施されている。本作品には、大きな腰の括れと張りのある肢体表現によって若々しい充実した肉体を感じさせる造形性が認められると言えよう。

次に、東京国立博物館が所蔵している《朱漆塗巻貝型土器》(図 17)(重要文化財)を見てみたい。同作品は新潟県岩船郡山北町上ノ山遺跡で発見されたもので、カブトボラという種類の貝を主題としている。長さ 16.6 センチメートルのこの土器の文様は、『原色日本の美術 第1巻 原始美術』(小学館、1970 年)<sup>(6)</sup>によれば、後期末の土器に普遍的なものであり、表面には赤色塗料

と漆を混ぜたものが塗られている。カブトボラの丸みのある形態や、螺肋上に列を成して形成されているイボ状の突起は、再現対象をよく観察していなければ表現出来ないものであり、写實的に優れた見応えのある作品と言える。

## 1-2. 弥生文化における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

### 1-2-a. 弥生文化における窯芸の展開

次いで、弥生時代の流れを概観していこう。

弥生時代の発祥は、稲作の開始によって決められるのか、それとも弥生土器の出現、あるいは、縄文時代から弥生時代にかけての間の弥生土器の展開内容によって定められるのか諸説あったが、一般的には縄文時代晩期における稲作の開始が発見されてから、水稻農耕技術が安定的に受容された段階以降を弥生時代とする傾向にある。従って、縄文時代晩期と幾分重なるが、紀元前500年頃を弥生時代の開始としたい。弥生時代には水稻農耕の他、豚や猪等の家畜が飼育され、漁獵も行われていた。さらに、石器や土器と併行して大陸から青銅器と鉄器が伝えられ、銅矛や銅劍、銅鐸、鉄斧、小刀、鑿等が数多く作られた。住居は、主に竪穴式住居が使用され、支石墓や墳丘墓、周溝墓、甕棺墓、土抗墓、木棺墓、石棺墓等多様な様式の墓制が生まれた。また、弥生時代は集落や地域間の戦争が頻発した時代であった。集落の周囲に濠をめぐらせた環濠集落や、山頂部に集落を構えた高地性集落、武器の傷を受けた痕跡のある数多くの人骨等はそれを裏付ける証拠と言える。その後、弥生時代後期の2世紀後半には倭国大乱が発生したとされるが<sup>(7)</sup>、それは卑弥呼が王座に即位したことで鎮圧された。

弥生時代の発祥に関する問題が未解決であることは既述した通りであるが、ここでは発祥の問題は扱わず、いわゆる「弥生土器」と分類されている土器について見ていく。縄文土器と弥生土器の間には、技術革新はないものの、はっきりとした様式革新が見て取れる。この事実から、陶工達の持つ芸術意欲に変化が起こり、縄文時代の動的な美意識から弥生時代の統一された静的な美意識へと転じていったことが分かる。

前期における代表的な土器には、粘土紐を用いた巻き上げ法で制作された遠賀川式土器(図18)等があるが、「膨らみ」や「締め込み」が繰り返される構造になっているため、作品に抑揚と統一感が生まれている。さらに文様は控えめに施されているため、洗練された印象を与える作品となっている。同様式の土器は、かなり短期間に全国的に普及していった。

次いで、中期になると、土器は福岡と近畿という 2 つの地域において特色ある様式を整える。すなわち前者の地域を中心とした須玖式土器(図 19)と、後者の地域を中心とした土器(図 20)である。まずは須玖式土器であるが、同土器の名称は福岡県春日市須玖遺跡から出土した土器が標識となっており、左右対称且つ流線形による爽快明晰で厳格な形態と弁柄による彩色が特徴となっている。それらは、轆轤ではなく、ゆっくり回転する円盤上で細かい粘土を用いて丁寧に成形した後、弁柄を塗布し、さらにヘラで表面を研磨してから焼成されている。一方、近畿地方の土器は、遺例のそれぞれが個性的であるため、全体的な特色を指摘するのは難しい。しかし、敢えて言えば、陶工達の自由な発想による独創的で複雑な形態を備えた土器と言え、それらには須玖式土器が持つ明快さや厳格さはない。

また、中期後半から後期(1 世紀以降)にかけては、弥生時代の土器は地方色を強めていく。代表的なものとしては、熊本県球磨地方を中心に分布する、細頸や長頸の壺が源流であると推測される<sup>(8)</sup>免田式(図 21)や、クレタ島から出土した宮廷式土器(図 22)に比肩される造形美を持った尾張地方で出土のパレス・スタイル(図 23)、また、南関東出土の 2 種類以上の縄文による装飾を施された久ヶ原式(図 24)が挙げられる。いずれも、造形の骨格は中期の土器に拠っている。統一感のある造形性や、左右対称性を備え、中期の土器とは多少異なり、口縁を肉厚にしたり、胴や肩等の形に抑揚をつけたりしてはいるが、弥生土器が持つ迫力自体は弱まっている。

#### 1-2-b. 弥生時代における再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

続いて、この時代の再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品を見てみたい。弥生時代には、土偶は、縄文時代程には制作されていなかったものの、独創的な土偶や、幼児や新生児の納骨器である用器形土偶、人面付土器等が発見されている。弥生時代についても、窯芸の展開の画期に順じて、前期(紀元前 500-紀元前 200)、中期(紀元前 200-紀元前 50)、後期(紀元前 50-250)に分けて、主要な作品を概観していく。

##### 〈前期〉

①人間・動物等の生物主題と②信仰・呪術対象像としては、平成 12(2000)年に青森県弘前市砂沢遺跡において発見された、高さ 20.1 センチメートル、幅 16.7 センチメートルの土偶(図 25)が挙げられる。この像は、逆三角形の上半身を短い脚で支えたユーモラスな像容をしており、主題が果たして人間であるのか否か未だ解明されていない。頭部に関しては、面部は前方に突出しており、頭部にも 2 つの突出部が識別出来る。また、身体表面には全体的に刺突文が施され、

装飾的に仕上げられている。

### 〈中期〉

続いて、中期の①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像として、長野県小県郡丸子町腰越で発見された、弥生時代中期制作の高さ 39 センチメートル、裾径 19.8×11.2 センチメートルの土偶形容器(図 26)(東京国立博物館蔵)を見てみたい。『列島の考古学 弥生時代』(2011 年)<sup>(9)</sup>によれば、弥生時代の前期末から中期中葉にかけて、東日本で制作された身体全体が中空で脚がなく、頭部が開口した土偶形容器は、新生児の骨や歯が納められた蔵骨器であったという<sup>(10)</sup>。頭部が欠けているため、中空であることが一目瞭然なこの土偶も、上述の土偶形容器に属するものと考えられる。乳房が造られていることから女性を象った像と考えられ、後肩部や乳房の下部には線刻によって装飾も施されている。本来の形態がどのようなものであったのか知る術はないが、おそらく短く華奢な腕と長い首を持った像であったであろう。

次いで 2 点目の作品として、1 点目と同じ長野県小県郡丸子町腰越で発見された、高さ 36.7 センチメートル、裾径 14.4×8.8 センチメートルの土偶形容器(図 27)(東京国立博物館蔵)を挙げる。この作品も、幼児あるいは新生児の納骨器として制作された中空の作品である。頭部は像全体の比率から言えば大きく造られており、腕は短く、脚はない。乳房がないため男性像であることは疑いない。また、面部や衣服は陰刻によって簡略に表現されている。さらに耳殻にそれぞれ 2 箇所、また腕にも 1 カ所小さい穴が開けられているので、装飾物が付けられていたと推測される。造形的には写実性よりも、呪術性を優先して制作された像と言えよう。

続いて挙げるのは、昭和初期に千葉県市原市三嶋台遺跡で発見された高さ 17.9 センチメートル、胴幅 11.4 センチメートルの《口縁部人面付土器》(図 28)(市原市埋蔵文化財調査センター蔵)である。これは、輪積み技法で成型された壺形土器の縁部に人頭と腕が付けられたもので、後頭部に縦 1.7 センチメートル、横 1.8 センチメートルの開口部がある。写実的に造形された面部は上方を仰ぎ、ネックレスか衣服は陽刻によって表現されている。肩部には腕のような突起物が右側にだけついているが、接着剤が残っているため、左側にもついていたことは明らかである。土器に付随したものであるため、純粋な造形物とは言えないものの、人間の顔を視覚に忠実に表現しようとする試みが窺える造形と言えよう。

### 〈後期〉

最後に後期に属する①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像として、岡山県政所遺跡で

発見された幅 7.1 センチメートルの分銅型土製品(図 29)を確認する。江戸時代以降の秤の錘(分銅)に似ていることから、この名称が付けられたが、実際の用途や造形目的は不明である。造形の特徴としては、欠けた銀杏型の平面の中央に単純化した目、鼻、口、眉のみが表現されていることが挙げられ、銀杏型の縁に沿って細かい刺突文等による装飾が施されている。

### 1-3. 古墳文化における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

#### 1-3-a. 古墳文化における窯芸の展開

続いて古墳時代について見ていこう。

古墳時代は 3 世紀中頃から 7 世紀頃までを言い、この時代には倭国のヤマト王権が拡大して 350 年頃国内が統一された。さらに、369 年には朝鮮半島に進出して新羅と百済を従えて高句麗と戦い、413 年以降は「倭の五王」がしばしば朝貢<sup>(1)</sup>を行った。

このような古墳時代に制作された赤焼土器は、弥生土器の系譜上にあるが、考古学においては「土師器<sup>はじき</sup>」と呼んで別扱いされている。時代が下るに従って人々の土器への関心は低くなり、その造形力も衰えてしまう。一方、古墳時代中期に当たる 5 世紀中頃に、朝鮮半島から「須恵器」と呼ばれる新しい技術が齎された。須恵器は、轆轤技術を使って成形した後、登窯に入れて 1100 度の高温で還元焼成したもので、表面が鼠色に焦げ、固緻な趣きを湛えている。5 世紀から 11 世紀までの間は、須恵器は朝鮮半島伝来の器形を反映しており、その代表的な遺例には注口の無い液体注器である甕<sup>はそう</sup>(図 30)や長脚付きの蓋付高杯、装飾付脚付壺(図 31)等がある。須恵器は 5 世紀初期のものが造形力豊かで成形も厳格である。6 世紀以降は轆轤の技術が徐々に衰え、7 世紀に入ると和様化の傾向が強まっていく。

また、この時代は、位の高い者や権力者のために、土を盛り上げて墳丘を築き、その外表に人間の頭程の大きさの石を葺き上げ、周囲には 1 重あるいは 2 重に壮大な濠をめぐらす前方後円墳や大型の方墳、円墳が築かれた時代で、その数は約 20 万基にも上っている。それらの古墳には、遺骸を埋葬した最も重要な部分である石室に当たる墳頂部分に、死者を葬る聖なる空間であることが分かるように、円筒埴輪が並べられていた。それらの円筒埴輪が発達して、やがて形象埴輪、すなわち家型埴輪や器財埴輪、人物埴輪、動物埴輪が制作されるようになった。またこの時代には、自然災害から人間を守るための人身御供として、人形代も制作され始めた。

#### 1-3-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例



次に、古墳時代における再現対象(主題)をもった陶作品ないしは陶製品の遺例を、前期、中期、後期に分けて見ていく。

### 〈前期〉

前期における陶作品ないしは陶製品としては、円筒埴輪しか確認出来ない。円筒埴輪は、弥生時代後期に吉備地方で発達した葬送儀礼用の特殊な土器を起源としており、その最初の例は、奈良県桜井市にある箸墓古墳から出土した葬送儀礼用の器台や供献用の壺に見られる。また、円筒埴輪は墳丘の輪郭線に沿って垣根のように並べて配されて、墳丘の崩れを防いだり、古墳という聖域を区分したりしていた。円筒埴輪の大きさは様々であるが、形態としては、単純な土管状のもの(図 32)と、土管状のものの上部がややくびれた後、そこから上に向かってラップ状に広がった朝顔型土器(図 33)の 2 種類しか確認されていない。

### 〈中期〉

中期では、③器財等の主題の作品ないしは製品として、蓋や翳、太刀、矛、槍、盾、鞆、甲冑、軓、船、椅子、高坏、帽子等の器財埴輪が挙げられるが、ここでは重要なもののみを数例確認する。

1 点目は、昭和 56(1981 年)に大阪府八尾市美園古墳で発見された、高さ 70 センチメートル、棟 75 センチメートル、桁行 55 センチメートル、梁行 45 センチメートルの家形埴輪(図 34)(近つ飛鳥博物館蔵、重要文化財指定)である。同作品は、入母屋造の高床式住居を主題としており、屋根の上には鰭飾りが付けられ、内部には寝台が置かれている。また、2 階部分の四方の外壁のそれぞれの中央部には線刻で盾が表現され、さらにその盾には鋸歯文が施されている。一方、家屋の外壁全体と内壁の一部には弁柄を塗布した痕跡が認められる。造形的に極めて精巧に造られており、当時の人々の造形力の高さを示す優作と言える。

2 点目は、奈良県佐紀陵山古墳で発見された、高さ 108 センチメートルの盾(図 35)(模造、東京国立博物館蔵)を挙げる。『日本の美術 347 器財はにわ』(1995 年)<sup>(12)</sup>によれば、盾が身を守る防具であるように、同作品も聖域を守る役割を持っていたものと考えられる<sup>(13)</sup>。また、盾の表面は「目」字形に区画され、外周と内区の 2 本の突帯には直弧文が施されている。高橋克壽は、この内区の平行線を木目の表現であろうと推測し、板を組み合わせて作った木製の盾を模したものではないかとしている<sup>(14)</sup>。造形的には、縁部分と内区の 2 本線上の装飾がどっしりとした形態全体に抑揚を生み出している。

次いで、上述の盾が発見された古墳と同じ古墳から出土した高さ 184 センチメートルの蓋(図 36)(奈良県立橿原考古学研究所附属博物館蔵)を見る。蓋とは、衣蓋とも書き、貴人に差し掛ける日傘のようなものであり、それゆえに権威の象徴としての意味を持つが、実際にどのように使用されたかは不明である<sup>(15)</sup>。同作品は、全国各地から出土した蓋の埴輪の中でも最古のものであり、短い台円筒の上に笠部が付き、その笠部は浮き彫りによって板をずらしながら重ねた表現によって示されている。その笠部中央には突帯が巡り、突帯より内側は直弧文が施されている。なお、この埴輪は、大正 5(1916)年に発見され、関東大震災時に消失してしまったオリジナルを図面に基づいて復元したものある<sup>(16)</sup>。

続いて挙げるのは、奈良県宮山古墳で発掘された高さ 142 センチメートルの鞆(図 37)(奈良県立橿原考古学研究所附属博物館蔵)である。鞆とは、矢の鏃を上にして収めて背中に背負う武器の 1 種である。同作品の矢筒は箱形に造られ、直弧文で装飾されている。鏃は柳葉形で正面に 13 本、側面に 3 本表現されている。また、背板の上部は大きく広がり、鰭飾りがつけられ、さらに直弧文が施されている。背板下部と肩部の左右に認められるそれぞれ羊の角状、輪状の表現は、背負い紐を表現したものである可能性があるという<sup>(17)</sup>。作品全体に装飾が施された豪華な造形品となっている。

次いで確認するのは、宮崎県西都原 169 号墳から出土した長さ 101 センチメートルの船(図 38)(東京国立博物館蔵)である。造形目的は不明ではあるが、望月は「魂を運ぶという意味合いもあったのかもしれない」<sup>(18)</sup>と考えている。構造的には、船底部と舷側板が舳艫で分離せず一体となって反り上がっており、船体内部にはデッキが設えられている。また、舷側には櫓べそが 6 対設けられているため、大型の船を模した埴輪と考えられている<sup>(19)</sup>。両端が反り上がった堂々とした形態と入念に造り込まれた細部のコントラストは同作品を見応えのあるものになっている。

最後に、群馬県赤堀茶臼山古墳で発見された、高さ 45.5 センチメートルの椅子(図 39)(東京国立博物館蔵)を確認したい。同作品は、権威の象徴として制作されたと推測されている。ゆるやかなカーブを描く座面の両端には、肘掛けのような円筒がそれぞれ付けられ、背面には背もたれも付けられている。また、座面を支える台座部分は一部のみ残っている。その台座部分の背もたれの背面には、線刻や浮き彫りによって、紐結びを装飾化したような文様が施されている。座面のゆったりとした形態とそこに施された入念な装飾は、この墓に埋葬された高貴な権力者を彷彿

佛とさせる。

次に、中期における①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像の遺例を見てみたい。1点目は、大阪府平野区長原45号墳で発掘された高さ69センチメートルの武人埴輪(図40)(大阪文化財研究所蔵)である。同埴輪は人物埴輪として最古の部類に入るものである。器財埴輪である甲冑形埴輪(面部のない冑や肩甲、短甲、草摺の埴輪)に、人間の面部のみを付加した埴輪であり、両手、両脚はない。また、目と口はくり抜かれている。冑は眉庇付冑を、短甲は三角形の鉄板を繋げて造られたものを模造している。面部の表現は単純であるが、面部が表現されたことの意義は大きい。

次に、奈良県四条古墳で発見された高さ105.5センチメートルの馬(図41)(奈良県立橿原考古学研究所附属博物館蔵)を確認する。この埴輪は、胸繫や尻繫、雲珠、杏葉、鏡板、鞍、障泥、鐙等、全ての装具を着けた飾り馬であり、埴輪の馬には珍しく、鞍の後輪は尻側に傾斜するように造られている<sup>(20)</sup>。亀井正道は、馬の埴輪は本来死者の霊を迎えるための乗り物として用意されたとしている<sup>(21)</sup>。単純化された馬の形態は力強く、優れた造形力を感じさせる作品である。

続いて挙げるのは、大阪府津堂城山古墳で発掘された高さ109センチメートルの国の重要文化財である水鳥型埴輪(図42)(藤井寺市教育委員会蔵)である。主題はコハクチョウと推定されているが、亀井によれば白鳥は魂を運ぶ鳥である<sup>(22)</sup>。これら3体の埴輪は、城山古墳の周濠内に造られた17メートル四方の方墳状墳丘の水際に水に浮かぶように置かれていたという<sup>(23)</sup>。この作品にも、馬の埴輪と同様に、主題の形態の単純化が見られるが、一目で水鳥と分かるように、白鳥の特徴は適確に捉えられている。

### 〈後期〉

続いて、古墳時代後期における①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像の陶作品ないしは陶製品の作例を見ていく。

まず、群馬県高崎市観音山古墳で発掘された高さ102センチメートルの《3人の童女》(図43)(文化庁蔵)を挙げる。この作品は、発掘時には同古墳の石室入り口付近の平坦面に列をなして置かれ、さらに同作品の前には同様のポーズを取った《あぐらを組み合掌する男子》(図44)と《両手を前にして坐る巫女》(図45)が向かい合うように置かれていたという。これらは、当時の葬送儀礼の一端を象ったものと推測されている<sup>(24)</sup>。平らな帽子を頭に被り、両手の指先を胸の前で合わせた3人の童女は、楕円形の台座の上に並んでいるが、脚は造られていない。しかし、童

女の額には櫛が線刻で表現されていたり、耳環や首飾り、腕輪が表現されたりするなど、全体として造形的に手の込んだ造りとなっている。背面は鏡を背負った所を表現したと考えられる。左右2個の円板状の貼りつけもあり、特殊な役割を担った童女達であることが推測される。

次に挙げるのは、群馬県太田市九号で発見されて国宝に指定された、高さ131.5センチメートルの《武人埴輪》(図46)(東京国立博物館蔵)である。この埴輪は、衝角付冑を被り、頬当てや鍔、肩甲、籠手、臍当てを付け、手首に鞆を巻き、左手には矢のようなもの、また、右手には太刀を握った武人を表現したものである。人物の面貌や手指の表現は単純であるが、甲冑等は構造がよく分かる程細部まで丁寧に造形されている他、両脚もしっかり造られており、全体として完成度の高い作品となっている。

次いで、栃木県真岡市鶏塚古墳で発掘された高さ54センチメートルの《鶏》(図47)(東京国立博物館蔵)を見てみたい。この埴輪は、『原色日本の美術1 原始美術』(1970年)によれば、魂を復活させる霊鳥と見做された鶏を表象的に表現したものであるという<sup>(25)</sup>。同作品は、円筒形の台上に鶏を正面向きに座らせ、作品の表面全体に荒い刷毛目を施して羽根を表現している他、<sup>に</sup>丹によって随所に彩色も施している。この埴輪は、全体的に丸みを帯びた愛らしい形態となっている。

続いて、同時代の③の遺例として奈良県磯辺郡三宅町石見で発掘された高さ149センチメートルの《石見型楯》(図48)(東京国立博物館蔵)を見てみたい。円筒の上に造形されたこの盾は、上縁の中央部を半月形に切り込み、側縁も幾何学的な切り込みを付けて括れさせている。楯の表面は、中央の綾杉文によって上下に二分され、それぞれは、線刻の直線と簡略化した直弧文で装飾されている。既掲の中期の楯よりも成形技術は優れているが、線刻による装飾はかなり簡略化していると言える。

その他①、②に含まれるものとして、静岡県坂上遺跡で出土した高さが10センチメートル前後の素焼きの土製人形代群(磔刑の人形)(図49)(浜松市博物館蔵)が挙げられる。金子裕之によれば、これらは人身御供として制作されたものである<sup>(26)</sup>。この作品群は手びねりで造形されたもので、性別は性器の表現によって辛うじて分かる程度である。また、多くは手足を広げているため、安定感のある形態となっている。さらに面部を表現しようと思ったのか、棒状のもので目と口を表現しようとした形跡が認められる。この他にも、この時代には動物形(馬、犬、猪)や器財の模造品(武器、武具、機織具、農具、装身具)が出土しているが、いずれも手びねりによって

簡略に造形されているに過ぎない。

#### 1-4. 飛鳥文化における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

飛鳥時代から奈良時代までの期間(5世紀-794年)にかけては、陶作品のヴァリエーションが僅少なため、飛鳥、奈良時代を一括して概観していく。

##### 1-4-a. 飛鳥文化から奈良文化における窯芸の展開

飛鳥時代は、古墳時代終末期と重なる5世紀から和銅3(710)年までの期間を指す。宣化天皇3(538)年に百済より仏教が伝来し、仏教の興隆が促され、法隆寺(607年)や浄土寺(641年)等が創建された。593年には聖徳太子(574-622年)が摂政となり、天皇を中心とした中央主権国家態勢の確立を図り、続く大化1(645)年の大化の改新によって権力集中化は一層進められた。さらに壬申の乱(672年)で勝利した天武天皇は権力集中を徹底し、天皇の神格化を図った。大宝1(701)年には大宝律令も制定され、この前後には国号も「倭国」から「日本」に改号された。奈良時代は、奈良に平城京が置かれていた期間(和銅3(710)年-延暦13(794)年)を指し、律令国家体制の形成と深化が図られた。文化面では遣唐使が齎した大陸文化に影響を受けた天平文化が栄え、『日本書紀』(720年)や『万葉集』(759年)等が編まれ、さらに国分寺(741年)や東大寺(745年)も建立された時代である。

飛鳥、奈良時代における窯芸については、7世紀後半になると、朝鮮半島から伝来した緑釉陶器に学んで、日本で最初に人工的な釉薬を施した焼き物、すなわち陶器が制作されるようになったと言える。この陶器は鉛を溶媒剤として用いた鉛釉を基礎釉として施し、800度から850度程の低温焼成を行った鉛釉陶器であり、この内初めに出現するのは鉛釉の呈色剤に銅を用いた緑釉陶器である。この緑釉陶器の創出は、須恵器の出現に次ぐ大きな技術革新であったが、この時期の製品は僅少であったと考えられており、窯跡についても未だに全く不明である。その後7世紀末には日本に齎されていた中国唐三彩の影響下に、新たに中国より三彩<sup>(27)</sup>技術を導入して、奈良時代に入って三彩陶器(奈良三彩)(図50)(図51)も制作され始めた。三彩陶器は基本的に素焼きを行った後、鉛釉を施して低温焼成した鉛釉陶器である。呈色剤には緑色の銅に加え、黄色と褐色には鉄が使用され、白色には透明釉がそのまま使用されている。三彩陶器の器形は、唐三彩の器形を厳密に模倣してはおらず、多くは土師器や須恵器と同様の器形をとっており、従来日本に存在しなかった器形のみを新たに直接的に模倣して、国家や貴族が行う祭祀や仏教儀式に使用

した。三彩陶器の代表的遺例は、正倉院宝物の三彩の鉢や鼓胴(図 52)、皿(図 53)である。これらは素焼きを行った後、その素地に 2 種類あるいは 3 種類の釉薬を全て筆によって丁寧に塗り分け、2 次焼成したもので、造形的に極めて優れた陶器と言える。

#### 1-4-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

続いて、この時代の再現対象(主題)を持った陶作品の作例を概観することにする。

まず飛鳥時代に属するものとして、広島県向原町奥田山で出土した 7 世紀制作の《須恵器 鳥形瓶》(図 54)(東京国立博物館蔵)を挙げる。鳥形瓶は広島県を中心とした中国地方において、僅少なながら事例が確認されている<sup>(28)</sup>。この作品は、高さ 11.2 センチメートルであり、細長い胴体の片端に直口の口を付け、また、底部には 3 つの粘土棒を付けて三脚としたものである。上面の蓋には線描によって鳥の羽根が表され、尾部はやや尖らせて表現されている。頭部は注ぎ口となっているため表現されてはいないが、注ぎ口が天に向かって大きく開いているおり、快活とした印象を与える造形となっている。

次いで、藤原宮下層の宮造営用の運河から出土した土馬(図 55)(奈良国立文化財研究所蔵)を挙げてみたい。土馬は、平城京の道路側溝や東堀河等、常時水を湛えた大規模な水路や、個人の築地雨落溝、邸宅内の溝等から出土していることから、祈雨や防疫の呪いに使用されたと推測されている<sup>(29)</sup>。同土馬は飾り馬であり、鞍は粘土紐で、また手綱は沈線で表現されている。さらに、胴と手足は筒状の粘土を組み合わせただけの単純な造りとなっており、さらに頸部の粘土を引き上げて薄い鬣を造形している。耳は欠けているが、目と鼻孔は竹管を押し付けて単線で、また、口はヘラで表現されている<sup>(30)</sup>。

続いて奈良時代では、8 世紀前半に制作された兵庫県加古川市白沢 5 号窯出土の土製人形代(図 56)(兵庫県教育委員会埋蔵文化財調査事務所蔵)が挙げられる。本作品は須恵器質の粘土を使用して手びねりで造形し、素焼きしたものである。金子によれば、飛鳥時代以降の人形代は人身御供や呪詛、病気治療や祓等に用いるために制作されたものである<sup>(31)</sup>。同人形代は帽子を被って直立しており、目や耳は表現されていないものの、高めの鼻梁はしっかりと造形されている。また、手足は細長く伸ばした円筒形の粘土を付けただけで簡略に表現されているが、現在は残念ながら右脚が欠けている。

次に、同じく 8 世紀前半に制作され、東大寺大仏開眼会(752 年)から称徳天皇東大寺行幸(768 年)までの諸行事に使用された正倉院宝物の 1 つ《三彩 塔》(図 57)(正倉院蔵)を見てみたい。

この塔は、高さ 16.8 センチメートルの基座・基壇及び 7 枚の屋蓋で構成された六角七重の小塔で、各層は基壇の裏側の窪みから各々の中心孔を貫く銅製の心柱によって繋げられている<sup>(32)</sup>。基座・基壇には、緑色と黄色、白色に発色する 3 種類の釉薬が 6 方に向けて放射線状に施され、また屋蓋には 4 枚に緑色に発色する釉薬、3 枚に黄色に発色する釉薬が施されて、2 色が交互になるように基座・基壇の上に重ねられている。造形的には塔の外観を大まかに捉えた簡素な作品ではあるが、筆者が調べた限りでは、再現対象(主題)を持った施釉の遺例としては最古のものである。

## 1-5. 平安文化における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

### 1-5-a. 平安文化における窯芸の展開

都が奈良から平安京に移された延暦 13(794)年から建久 3(1192)年にかけての平安時代は、すでに前期において律令国家体制に限界が生じ、11 世紀初頭頃からは王朝国家体制が成立した。しかし、12 世紀に入ると荘園公領制が確立され、平安末期には保元、平治の両乱によって武士の軍事力が増し、伊勢平氏によって原初的な武家政権である平氏政権が登場した。文化面では、国風文化が花開き、漢字を元に平仮名や片仮名が使われるようになって『源氏物語』や『枕草子』等が執筆された。また、密教や末法思想が広く信じられ、神仏習合が進み、数多くの寺院が建立された。

窯芸については、平安時代に入ると三彩陶器は制作されなくなり、唐から運び込まれた白磁や越州窯青磁の碗皿類(図 58)に影響を受け、色彩が近い緑釉陶器で碗や皿等の器物が制作され始めた。それらを焼成した初期の代表的な窯は平安京近くの洛北窯である。その後は同じく平安京近くの洛西窯や、愛知県の猿投窯、尾北窯、さらに長門や周防でも様々な器種の制作が確認されている。10 世紀になると、愛知では猿投窯に代わって美濃窯が、また、畿内では篠窯や近江の蒲生窯が中心となったが、緑釉陶器の生産は 11 世紀初頭には終焉を迎えた。一方、平安時代には灰釉陶器(図 59)も制作されている。灰釉陶器は、10 世紀以降量産化が確立され、製品が粗雑化したが、北海道を除く全国各地に運ばれて日用の容器や什器として使用されるようになった。さらにその技術は、需要の増加に伴って、尾張や三河、美濃、遠江、駿河等東海地方全域に伝達され、猿投窯に代わって美濃窯が灰釉陶器生産の中心地となった。その後、東海地方の灰釉陶器は施釉を止め、無釉の碗や皿類(山茶碗)<sup>あなぐら</sup>を 窰 窯で量産する等、粗製濫造に向かった。平安後期

になると、愛知県知多半島の常滑焼と渥美半島の渥美焼が全国的に勢力を拡大させた。この 2 窯は、猿投窯の後身であるにも拘らず、粘土紐による巻き上げ技法によって成形し、無釉で焼成した大壺(図 60)が特徴となっている。日本独自の器形を持つこの大壺は、実に素朴であり、自然釉による偶発的な装飾が美しい。14 世紀までには北海道を除く全国各地で用いられた。また、渥美の大壺にはヘラを用いて線彫りによる文様を施しているもの(図 61)もある。そして、この常滑焼と渥美焼の後身として、無釉の粗製大壺を制作する新しい窯が全国的に生まれていく。

#### 1-5-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

同時代の遺例として、まず静岡県神明原元宮川遺跡で出土した《馬に乗る人形》(図 62)(静岡県埋蔵文化財調査研究所蔵)を見てみたい。この人形代は、手足を伸ばした裸馬の背に、同じく手足を伸ばした人物が乗っている所を表現したものである。馬の面部は棒で突いて、また口はヘラで削って表現しているが、人物の面部には目や鼻、口等の表現は見られない。しかし、《磔刑の人形》や《土製人形代》と比べると造形が丁寧であり、全体の量感もバランスが取れている。また、人体と馬を複合させるという点でより困難な騎馬像という新しい主題、造形の出現を感じさせる。

続いて、11 世紀に制作されて愛知県愛知郡日進町折戸七五号窯から出土した《須恵器 馬》(図 63)(個人蔵)を挙げよう。この馬像は、直立した脚が短い裸馬を象っており、11 世紀における僅少な象形品の 1 つといえる。成形には須恵器質の陶土を使用し、灰黒色によく焼き締められているため、硬質さを感じさせる。馬は全体的にヘラで削って調えられており、鬣も立体的な造形と線描によってリアルに表されている。また、面部も丁寧に造形されており、馬の骨格に精通した人物が制作したことを推測させる。脚部の造形は単純であるものの、高い写生力が窺える優作であると言える。

なお、古代の中でも飛鳥時代から平安時代にかけての陶作品ないしは陶製品には、これまで見てきたものの他に、道教系の疫病除け呪術の呪具であると推測されている<sup>(33)</sup>墨書人面土器(図 64)(多賀城市教育委員会・東北学院大学蔵)や、平城宮跡地で発見された鬼面文鬼瓦(図 65)(奈良国立文化財研究所蔵)等も挙げられるが、ここではそれらの存在を指摘するに留めたい。

## 2. 中世文化(鎌倉文化から室町文化まで)における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例



鎌倉文化から室町文化にかけての中世文化においては、飛鳥文化から平安文化にかけての時期と同様、陶作品のヴァリエーションが少ない。そこで当該期間(1192-1573 年)に制作された作品も一括で見えていくことにする。

## 2-a. 鎌倉文化から室町文化までの窯芸の展開

鎌倉時代は、建久 3(1192)年に源頼朝によって鎌倉幕府が開かれ、日本で初めて本格的な武家政権による統治が行われた時代である。頼朝は選ばれた在地御家人に土地の所有を許可して、守護、地頭という役職に就かせ、土地や百姓、年貢の管理を行わせた。頼朝の死後は、北条氏によって執権制度が創設され、さらに、初の武家法となる御成敗式目(1232 年)も制定された。また、2 度に亘る元寇(1274、1281 年)の襲来では日本が勝利したものの、出征した御家人への報酬が少なかったため、幕府と御家人の信頼関係が損なわれた。一方、朝廷内では皇位継承問題が深刻化し、それが要因となって鎌倉幕府は滅びることになった。鎌倉時代には、伝統を基礎としながら、それに武士や庶民の気風を反映させた素朴で質実、力強い新しい文化が花開いた。建築では、大陸的な雄大さや力強さを特色とする大仏様が誕生した他、北宋の影響を受けた禅宗様や前代以来の和様、大仏様と禅宗様、和様が混在した折衷様、実用的で質素な武家造等が発達した。彫刻に関しては、定朝の流れを汲む奈良仏師達、すなわち、康慶や運慶、快慶らによる写実的で力強い量感の仏像や神像、肖像彫刻が制作された。絵画では絵巻物が発展し、合戦絵や寺社縁起絵、高僧伝絵、経典にまつわる説話画等の他、彫刻と同様に、個人を象る肖像画も多く描かれるようになった。

続いて室町時代は、鎌倉幕府倒幕に加担した足利尊氏が新しく選出した光明天皇(北朝)と、京都から奈良の吉野に逃げた後醍醐天皇(南朝)との間で争いが行われている間、足利尊氏が暦応元(1338)年京都に室町幕府を開いたのに始まる。明德 3(1392)年に南北朝が統一されると、地方に置かれた守護達の権力が強まり、守護大名となって、幕府と相互補完的に政治的、経済的支配を展開し、国内は安定させた。しかし、応仁の乱(1467-77 年)以降、全国的な動乱時代(戦国時代)を迎えることとなった。室町時代には、南北朝統一後の足利義満統治下に、公家文化と武家文化の影響が見られる北山文化が花開いた。建築では、代表的なものに、寝殿造と禅宗仏殿が融合した鹿苑寺金閣(1397 年)がある。それに対して、8 代将軍義政の時代は、庶民的で「冷え、凍み、寂び、枯び」という禅宗の影響が強い東山文化が発達し、庶民にも文化が浸透し、茶の湯や能楽、

書院造等が確立された。彫刻に関しては、能面の制作が開始されたものの、前代に比べ仏教彫刻は衰退した。

鎌倉時代の窯業に関しては、12 世紀末から 13 世紀初頭に、福井県丹生郡宮崎村に、常滑焼の技術を受けた越前焼が生まれ、13 世紀中頃には、越前焼と同様に常滑焼に影響を受けた丹波焼が兵庫県多紀郡今田町で生まれた。さらに同時期に石川県小松市でも、やはり常滑焼に影響を受けて加賀窯が誕生した。このように、全国的に常滑焼系列の窯が次々と生まれたが、そのほとんどは室町時代一杯まで姿を消してしまった。現在まで存続している窯は常滑焼、信楽焼、丹波焼、越前焼のみに過ぎず、これら 4 つの窯は、14 世紀前半以降は独自の造形性を追求、強調するようになった。

一方、常滑系列ではない窯としては瀬戸焼が挙げられる。瀬戸焼は、無釉粗製の量産型の窯に落ちてしまった猿投窯が再興し、瀬戸焼として発達した窯である。13 世紀の猿投窯は、灰釉を刷毛で荒々しく施釉したものであったが、14 世紀以降は調合技術が進歩し、灰釉部分には艶が生まれ、萌黄色に発色しているため、黄釉と呼ばれている。さらに、この黄釉に鉄を加えて黒褐釉も案出されている。さらに時代が進むと黄釉は透明度を増し、黒釉には水打ちと呼ばれる酸化鉄を加えて、より安定した黒色の発色が可能となっていく。

## 2-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

窯が発達した鎌倉から室町文化における再現対象を持った陶作品ないしは陶製品の遺例としては、筆者が調べた限りでは、狛犬の陶作品しか見出せなかった。従って、以下ではその中の 2 点の狛犬の特徴を見ていきたい。

まず、15 世紀の瀬戸で制作された、高さ 23.7 センチメートルの《鉄釉狛犬 阿》と高さ 23 センチメートルの《鉄釉狛犬 吽》(図 66)(愛知県立陶磁美術館蔵)を挙げる。これらは、守護獣として神社に奉納された一対の狛犬像である。頭部は大きく胸部は厚いものの、全体的には細くしなやかな像容を示している。また表情は両像とも精悍で、目つきは鋭く、耳は後方に立てられており、吽形には角がある。面部に迫力があるため、全体として下半身の造形が貧弱に見えるのは否めない。しかし、両像は面部表現と鉄釉の厚い施釉によって力強いものとなっている。

次に、上述の狛犬と同じく 15 世紀の瀬戸で制作された、高さ 18.2 センチメートルの《灰釉狛犬 吽》(図 67)(愛知県立陶磁美術館蔵)を見てみたい。この狛犬は角を持ち、耳を前方に伏せて蹲踞する吽形の狛犬を表現したものである。目は突出しているが瞳は作られておらず、衿毛の

下と後頭部から下方に伸びた体毛は、美しい櫛目によって表現されている。本像は、全体的にしなやかな体形と透明度の高い灰釉によって静謐な印象の作品となっている。

この時代には、上述のような狛犬像の他にも、諸窯によって大甕等の実用陶器が多く制作されたが、実用陶器は本論文の対象外である為、ここでは割愛する。

### 3. 近世文化(安土桃山文化から江戸文化まで)における窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

#### 3-a. 安土桃山文化から江戸文化までの窯芸の展開

続く安土桃山時代は、織田信長と豊臣秀吉が中央政権を掌握していた時代であるが、厳密な始期と終期には諸説があり、ここでは言及しない。元亀 4(1573)年に信長が足利義昭を京から追放すると、室町幕府は事実上幕を閉じ、織田政権が発足した。ようやく平穏を取り戻した京であったが、信長は天下統一を目前に、明智光秀の謀反によって天正 10(1582)年に本能寺の変で自害、信長の後継者として地位を固めた秀吉が天正 18(1590)年に日本統一を果たした。秀吉は、全国的に検地と刀狩りを実施して政権の安定を図った。また、南蛮貿易等も行ったが、天正 15(1587)年にはキリスト教宣教と南蛮貿易を禁止するバテレン追放令を發布した。安土桃山時代には、狩野派の絵師達が信長や秀吉等権力者らと結びついて画壇の中心となり、永徳は《唐獅子図屏風》、山楽は《牡丹図襖》等、装飾的で華やかな作品を制作した。また、南蛮貿易の様子を描いた南蛮屏風等も数多く描かれた。

続いて慶長 3(1598)年に秀吉が死去すると、五大老の筆頭であった徳川家康が頭角を現し、関ヶ原の戦い(1600 年)によって石田三成を破り、3 年後には征夷大將軍となって江戸幕府を開いた。江戸幕府は武家諸法度や禁中並公家諸法度等を制定し、諸大名や朝廷に対して徹底した法治体制を敷くことで、天下泰平の世を齎した。また、対外的には、中国やオランダ、李氏朝鮮以外の国交を断つ鎖国政策を敷いた。さらに、広域的な新田開発により経済が発展し、問屋制家内工業が各地に勃興した。中期の 8 代将軍吉宗は、農村主義に立脚した政治改革を行い、俵約令によって消費を抑える一方、米価を安定させて幕府の財政を健全化し、江戸時代中、最高の税収を齎した。しかし、江戸時代後期には年貢収入は頭打ちとなり、老中の田沼意次は打開策として新田開発と蝦夷地開発を試みた他、株仲間の結成や銅座等の専売制、鉱山の開発等数々の政策を実施し、

景気を向上させたが、他方資本主義化によって贈収賄が横行した。都市部で町人文化が発展する一方、浅間山の大噴火や明和の大火等の自然災害によって疲弊した農村部は壊滅的状況となった。その後、老中となった松平定信は保守的な寛政の改革を推進した。その頃、産業革命によって欧米諸国は急速に近代化し、資源と市場を求めて植民地獲得のための海外進出を盛んに行っていた。例えば日本には、明和8(1771)年にペニュフスキーが阿波国徳島藩や土佐国高知藩、奄美大島に漂流したのに続き、安永7(1778)年にはロシア船が蝦夷に来航して松前藩に通商を要求、さらに寛政4(1792)年にもロシア使節が根室に来航して通商を要求した。しかし、幕府は文政8(1825)年に異国船打払令を出して鎖国政策を強化したが、嘉永6(1853)年にペリーが浦賀に強行上陸したことで日米和親条約が締結され、日本は事実上開国するに至った。その後、大老の井伊直弼が米、蘭、露、英、仏と締結した修好通商条約不平等条約であったため、日本経済は大打撃を受け、幕府の外交政策に反発する下級武士や知識人階級によって攘夷運動が過激化し、幕府勢力と各地で衝突した。こうして慶応2(1867)年、15代将軍徳川慶喜が大政奉還を上奏するに至り、翌年には王政復古の大号令が発せられて太政官制度が発足した。また同年、一世一元の制が定められて明治と改元された。

士農工商という身分が敷かれた江戸時代は、特に身分が低く、多くの不満を抱えていた町人による文化が花開いた時代であったと言える。歌舞伎や人形浄瑠璃、舞踊、演芸等の舞台演劇が盛んに行われ、絵画においては俵屋宗達や尾形光琳らを代表とする琳派や狩野探幽を中心とした狩野派、文人画、浮世絵、円山四条派等の絵師達が多くの特出した作品を残した。また建築においては、日光東照宮や清水寺本堂、東寺の五重塔、萬福寺、桂離宮等の優れた建造物が建設された。彫刻に関しては特筆すべき点はあまりないが、江戸後期には精緻な浮彫彫刻を施した根付けが流行したことを付記しておきたい。

さて、肝心の窯芸に関しては、室町時代後期に茶の湯の文化から新しく「冷え、凍み、寂び、枯び」という美的感覚が生まれたことから、桃山時代に入ると茶陶が隆盛となり、伊賀焼(図68)や楽焼(図69)、織部焼(図70)が完成され、釉薬の調合や焼成技術も躍進した。次いで江戸時代初頭には、朝鮮出兵の際に連れて来られた陶工である李参平によって佐賀県有田町で初の磁器制作が行われ、その後同地では磁器生産が主流となっていく。有田で焼かれた磁器は伊万里焼と呼ばれて国内各地に出荷された。初期伊万里焼(1630-40年代)は、美的特質は李朝系の窯業技術を基礎とし、景德鎮窯で制作された古染付に用いられた文様や筆法、吹墨技法、釉裏紅に陶工達の

創意によるアレンジが加えられて成立した。その後、1640 年から 1650 年代には伊万里焼は李朝系の意匠や技術から脱却し、技術革新によって、中国製磁器に劣らない薄くてシャープな造形力と鮮やかな上絵付けの技術を修得した。また、この時期には、初代酒井田柿右衛門<sup>(34)</sup>が唐人から赤絵付けの技法を伝授され、商品化に成功した。さらに 1650 年代には、オランダ連合東インド会社からの注文も開始され、伊万里焼は大きく発展した。当時まだ磁器の製法を知らなかった欧州各地で、伊万里焼は富裕層から盛んに求められたためである。また、この時代には土型の使用も開始された。

### 3-b. 再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

次いで、桃山時代から江戸時代一杯(1582-1867 年)にかけて制作された再現対象(象形)をもった重要かつ代表的な陶作品を見ていく。

まず①人間・動物等の生物主題の陶作品ないしは陶製品としては、桃山時代の 17 世紀初期に制作された高さ 30.4 センチメートルの《織部南蛮人燭台》(図 71)(サントリー美術館蔵)を見てみたい。この燭台は、桃山期に移入された南蛮文化が大胆に反映された作品であり、直立した南蛮人の頭頂部には蠟燭を立てる受け皿が備え付けられ、右脚には燃えさしを入れる引き出しも作られている。また、大まかな成形には轆轤、細部にはヘラが使用されており、さらに襟部には印花文による装飾が施されている<sup>(35)</sup>。さらに陶土には良質なものを使用し、緑釉を施した後、焼成によって渋みのある色を生み出している。この遺例はあくまで燭台として制作されたものであり、純粋な芸術作品とは言えないが、短期間で収束してしまった南蛮文化を象徴する逸品と言えるよう。

続いて、17 世紀に轆轤の名手として活躍した野々村仁清<sup>(36)</sup>制作の《色絵雉香炉》(図 72)(石川県立美術館蔵、国宝指定)を見たい。この作品は、胸を張り、頭を上げて正面を向き、尾を後部に真っ直ぐ伸ばした雉を香炉に仕立てたものである。この香炉の横長の形態は、作品全体に施された繊細な上絵付けと相まって、実に華麗かつ優美な印象を観者に与える。底の露胎部には「仁清」の幕印が認められる。赤沼多佳は、本香炉が前田家からの依頼で制作された可能性を指摘している<sup>(37)</sup>。

次に、1670 年から 1690 年代までの間に有田で制作された高さ 27.3 センチメートルの《色絵鶏形置物》(図 73)(柿右衛門古陶磁参考館蔵)を挙げる。この置物は、土型を使用して成形されており、中空となっている。鶏が頭を高く上げ、口を大きく開けて鳴いている様子を捉えており、

胴の羽根の文様や脚部の鱗文様、鶏冠の点文様に至るまで、全体的に繊細な陽刻文様が施されている。羽根の文様は黒の輪郭線と赤や青、緑、黄の上絵の具で彩色され、鶏冠は赤の上絵具で彩色されている。さらに台座にも錆釉が施されている。焼成前の陶土の形態を保持する為か、脚部は太く、薄く伸ばした平たい陶土を緩やかに湾曲させて表現した尾も台座に付着させている。

同じく①人間・動物等の生物主題に関する作品として、《色絵象置物》（高さ 15.3 センチメートル）（図 74）（柿右衛門古陶磁参考館蔵）を見てみたい。この置物は、1670 年から 1690 年代までの間に有田で制作されたもので、背中を丸めて横たわった象が、頭を上げて後方を振り返った所を表現している。しかし、『有田の名宝』（2001 年）中の作品解説<sup>(38)</sup>では、鼻が短く耳も小さいため、象ではなく中国の想像上の動物である獏を表現したものである可能性も指摘されている。同作品は中空であり、胴と口の 2 カ所に空気孔も設けられている。また、口の輪郭や耳、鼻は青、眉は緑、鼻の裏は赤で彩色されている。さらに、背に乗る鞍敷も、青や緑、赤等で華やかに彩色が施され、観る者に華やかな印象を与える作品となっている。

さらに①人間・動物等の生物主題に属する、高さ 25.6 センチメートルの《色絵碁盤童子置物》（図 75）（佐賀県立九州陶磁文化館蔵）を確認する。この置物は、1670 年から 1690 年代までの間に有田の南川原山で制作されたもので、大英博物館にも同じ像容の作品が収蔵されている。この作品は碁盤人形という座敷芸を主題としている。この芸は、小さな操り人形を碁盤上に乗せて人形の背後から手を入れて踊らせるもので、同作品の童子の背中には、それを表現する為か、横長の赤い四角い布を下げたような絵付けが施されている。童子も碁盤も中空で成形され、特に箱型の碁盤の内部には 4 本の柱が立てられ、それらが箱を支える構造となっている。面部や衣服の表現は、黒と赤、緑による絵付けに頼っている為、造形性に欠け、工芸的な印象が強いが、当時の風俗や文化を知る上では有益な作品と言える。

次に、①人間・動物等の生物主題に属する 17 世紀後半に制作された作品《伊万里 色絵鸚鵡置物》（図 76）（栗田美術館蔵）を見てみたい。この置物の主題である鸚鵡は、『世界陶磁全集 8 江戸（三）』（1978 年）<sup>(39)</sup>によれば、ヨーロッパにおいて大変愛玩された動物であり、日本には 16 世紀中葉以降に齎されたという。この作品は高さ 43.2 センチメートルであり、鸚鵡にのみ施された上絵付けの色調は鮮やかである。木の幹には錆釉が厚く施されている。羽根の表現はやや軽快さに欠けるが、完成度の高い作品であることは言うまでもない。

続いて同じく①人間・動物等の生物主題に属し、17 世紀後半に制作された作品として、《伊万

里 色絵麒麟香炉》(図 77) (所蔵先不詳)を確認したい。高さ 23.5 センチメートルのこの作品は、直立して天を仰いで吠える麒麟の姿を力強く表現している。作品には全体的に錆釉が施され、面部には青、背部の亀甲文様と蹄には黒、胴部の玉文様にはオレンジと緑に発色する色絵が施されている。これまでに挙げてきた遺例同様、香炉という「用」に属する作品ではあるが、彫刻作品としての価値も高い優作である。

次に、①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像に属する作品として、佐賀県重要文化財に指定されている《色絵狛犬》(図 78) (有田陶磁美術館蔵)を見てみたい。この作品は 1680 年から 1700 年代までの間に有田で制作され、同地の弁財天社に奉納された阿形の狛犬であるが、対となる吽形の狛犬は見出されていない。高さ 39 センチメートルのこの狛犬は、蹲踞の姿勢を取り、左後ろ足の上に乘せた玉を左前脚で抑えている。また、体部には緑地に赤や黄、黒の玉文様が絵付けされ、首には大きな鈴のついた赤い紐を掛けられている。毛髪は錆色に塗られている。造形的に、頭部と体躯のバランスが良く、面部の厳しい表情や絵付けによる華やかな装飾や、激しく波打つように表現された尾等も全体として調和が取れており、迫力のある力強い作品に仕上がっている。

次いで①人間・動物等の生物主題に分類される作品として、1690 年から 1710 年代までの間に有田で制作された《色絵相撲人形》(図 79) (佐賀県立九州陶磁文化館蔵)を見る。同作品は、高さ 30.2 センチメートルで、2 人の力士が相撲をとっている姿を表現したものである。人形の各部位は、型を使用して成形、接合後、白色の釉薬を施されて焼成されている。頭髪や面部、まわしにも上絵付けが施されている<sup>(40)</sup>。頭部や面部の造形、絵付けには真に迫るものがあるものの、それ以外の部分は稚拙で概念的、工芸的であると言える。

続いて、①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像に関する作品として《色絵唐獅子置物》(図 80) (賞美堂本店肥前古陶磁参考館蔵)を確認したい。この置物は 1700 年から 1740 年代までの間に有田で制作された、12.1 センチメートルの小品である。座した吽形の狛犬は、上方を見上げながら、体を左方に傾け、まるでドリブルするように左前脚を上げている。その左脚には跳ね上がった玉が付いているため、全体として動的な印象を与える作品となっているが、体躯が短いため、子犬のように見えなくもない。また、全体に白色の釉薬が施され、焼成後に染め付けと上絵具による彩色も施されている。

時代が下った天保年間に制作された①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像に属する

作品としては、京都の陶工であった仁阿弥道人(1740-1879 年)<sup>(41)</sup>が天保 2(1831)年に制作した高さ 27.1 センチメートルの《色絵竹隠和尚坐像》(図 81)(大中院蔵)を挙げたい。同像のモデルは、かつての建仁寺の塔頭の 1 つの「永源庵」の住持、則堂通銓であり、左膝を立てて座し、その膝の上に両手を重ねて置いた彼の姿を表現している。頭部の骨格表現もさることながら、面部にも細かいへらを使った丹念な造り込みがなされており、道人の観察眼や造形力の高さ、確かさを示す作品となっている。

続いて、①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像に分類される作品として、瀬戸の陶工である加藤善治(初代)(1787-1873 年)<sup>(42)</sup>が天保 14(1843)年に制作した《十六羅漢像》(図 82)(宝泉寺蔵、瀬戸市指定文化財)を見てみたい。瀬戸蔵ミュージアム編集の『加藤善治』(2011 年)によれば、この群像の高さの平均は 54 センチメートルで、いずれかの像に「天保十四年 卯二月十七日ヨリ作り始ル 笑叟陶仙上座 五十五才作之」の刻銘がある<sup>(43)</sup>。善治は 50 歳の頃に大病を患った際、弘法大師像 2000 体を制作して庶民に付与したのを契機に、寺社に数多くの作品を奉納したという。従って、この《十六羅漢像》もその 1 つである可能性が高い。主題となった十六羅漢は衣を纏って台座に座り、各々それぞれ異なったポーズを取っている。また、肌部分には黄褐色に発色する釉薬、そして衣にはそれぞれ深緑色や焦茶色、駱駝色に発色する釉薬が施され、固有色に近い色の再現がなされている。面相も衣の身につけ方もそれぞれ異なって個性的であり、人体も次第に写實的に表現されるようになってきたことを示す好例となっている。衣の皺や襷の表現も 1 体 1 体みな異なっているが、いずれも流れるような動きを感じさせる点では共通している。

下って、同じく初代善治が安政 2(1855)年に制作した①人間・動物等の生物主題に属する作品《青磁釉柿本人麻呂像》(図 83)(瀬戸市蔵)を確認したい。高さ 27.8 センチメートルの本作には、底部に「安政二年 乙卯十一月吉日 早梅亭 行年六十八翁 陶遷造之」の刻銘がある<sup>(44)</sup>。三十六歌仙の柿本人麻呂(660-720 年)を主題とする肖像には、数多くの絵画や彫刻(立体)の遺例がある。肘掛けに肩肘を乗せて片膝を立てて座るポーズは、定型化した人麻呂のポーズの 1 つであり、本作品もそれに倣っていると言える。使用された陶土は不明だが、烏帽子と衣襖には青磁釉が、面部と手には茶褐色に発色する釉薬が施されている。造形的には、釉薬によって細部の凹部が埋没していることもあり、写實的な造形とは言い難い。

次に慶応年間の①人間・動物等の生物主題、②信仰・呪術対象像に関する作品として、同じ初



代善治が慶応2(1866)年に制作して金剛寺に奉納した高さ27.4センチメートルの《弘法大師像》(図84)(金剛寺蔵)を挙げたい。この作品も、善治が大病を患った際に制作して奉納した2000体の弘法大師像のうちの1体である。彼が弘法大師像を制作し始めた時期は、弘法大師の千年忌に当たっており、天保5(1834)年には千年忌の法要が全国的に行われたり、他宗派の寺院にすら大師像が安置されたりする程であった。善治が大師像の制作を開始したのも、このような仏教界の動きを反映したものであることは疑いないが、本像は法要から30年以上も後に制作されたものであり、善治が長期間に亘って大師像を制作し続けたことを証する作品と言える<sup>(45)</sup>。本作品では、大師は袈裟を付け、胡座をかき、左手に数珠、右手に金剛杵を持った一般的姿で表現されている。成形には合わせ型が用いられ、素焼き後に和絵具によって彩色が施された。また、右肩後方に「慶応二丙寅年 二月大吉彰日 七十九歳 早梅亭陶仙造之」の刻銘がある。像全体が三角型を為している為、安定感はあるが、後頭部の皺の線や耳等の細部の造形が不自然であり、写実からは程遠い型にはまった工芸的な印象は否めない。

最後に、江戸時代後期の①人間・動物等の生物主題に属する作品として、京都の陶工、仁阿弥道八が制作した《色絵猿置物》(図85)(個人蔵)を挙げる。この置物は高さ24.5センチメートルで、底部には「仁阿弥」の方印もある。主題の猿は、顔を上げ、両手を首元の所まで上げ、背中を丸めて縮こまっている。体毛を1本1本入念に線刻し、面部や両手両脚の指等も細部に拘って丹念に造り込んでいる。さらに目には見えない平らな底面にも、両足と臀部、局部が浮き彫りされており、近現代の陶彫作品を思わせるようなデフォルメされた愛くるしい洗練されたフォルムを含め、完成度の高い作品となっている。施釉はなされておらず、着彩によって彩色されている。

さらにここで、寺内信一への影響の有無を確認するために、寺内の最初の赴任地である常滑で、江戸後期に人物や動物主題の作品を制作した陶工とその作品を数点挙げてみたい。

まずは、同地の陶工であった上村白鷗(1754-1832年)による《蝦蟇仙人像》(図86)(常滑市立陶芸研究所蔵)を確認する。この作品は文政5(1822)年に制作された高さ20.2センチメートルの作品であり、日本でも好まれた道釈人物主題である蝦蟇仙人が右膝を立てて床に座し、口を大きく開けて笑っている所を表現している。また仙人は、両手で左肩にガマと思しきものを担いでいる。図版で見る限り、表面はガラス化していないため、施釉はなされていないと思われる。陶土特有の温かみは感じられるが、造形的には稚拙で萎縮している作品と言わざるを得ない。

次いで、常滑の陶工であった伊奈長三(2代目)(1781-1857年)による《寿老人像》(図87)(常

滑市立陶芸研究所蔵)を見てみよう。江戸後期に制作されたこの作品(高さ 26 センチメートル)は、正座した膝の上に両手を置いて歯を見せて笑う寿老人の姿を表現したものである。彼の右隣りにいる動物のようなものは鹿と考えられる。この作品も、表面に釉薬によるガラス化が見られないため、おそらく施釉はなされてはいない。同作品は実在した人物ではないこともあり、量感に欠け、型にはまった造形という感じは否めない。

続いて、2 章でも言及することになる、確実に寺内との接触があった鯉江方寿(1821-1901 年)による《玉織姫像》(図 88)(常滑市立陶芸研究所蔵)を挙げる。この作品は江戸末期に制作された高さ 18.2 センチメートルの小品で、表面に生じた光の反射具合から、施釉されていると考えられる。主題の玉織姫とは平家落人一門の娘であり、伝説によれば彼女は高知県の轟の滝に棲む大蛇と結婚したとされる。この作品の玉織姫は、十二単を着用して正座で座し、右手に開いた扇子を持っている。施釉されているにも拘らず、着物や面部の凹凸はしっかりと残っているので、方寿の技術が高かったことを証する作品と言える。上村や伊奈を経て、方寿に至る頃になると、常滑でも技術や造形力がかなり向上していたと言ってよい。

次に、同じ方寿の作品である《磯丸像》(図 89)(個人蔵)を見てみたい。この作品は弘化 2(1845)年に制作されたもので、表面がガラス化していることから施釉されたことは間違いない。主題の「磯丸」とは、渥美半島に生まれた江戸期の歌人糟谷磯丸(1764-1848 年)のことである。この作品の磯丸は、公家の準正装である衣冠姿で胡座をかき、微笑みを湛え、やや下方に視線を投じている。天保 8(1837)年制作の個人蔵《糟谷磯丸肖像》と比較しても、特徴のある長い眉毛や小さな目等、実際に邂逅の機会があったか否かは分からないものの、制作当時まだ存命であった磯丸の特徴を良く捉えた完成度の高い作品と言える。方寿は本作品を含め磯丸像を 3 点制作しているので、彼にとって思い入れが強い主題であったと言えると同時に、《玉織姫像》よりも写実性や肖似性が認められる作品と言える。

#### 4. 開国から明治初期までの窯芸の展開と再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例(寺内信一の陶彫制作開始直前まで)

##### 4-a. 開国から明治初期までの窯芸の展開

続いて、本節では、開国から明治初期までの窯芸界の流れを概観しておくが、後章では明治中

期以降の窯芸の展開を改めて述べないため、ここで中期以降についても重要な点のみ言及しておきたい。

明治時代になると、窯業は日本政府が提唱した殖産興業、富国強兵のスローガンのもと、輸出産業の主力として外貨獲得のために大きく貢献することになった。つまり、当時の窯業は、巨大産業であると同時に、日本の優れた文化や技術を発信、伝達する役割を担っていたため、当時の陶工達は、「技巧主義」<sup>(46)</sup>と評される程技術を磨いて高い水準にまで押し上げ、数多くの傑作を世に送り出した。当時、東京や横浜、名古屋、大阪等の輸出港近辺の大都市に出来た絵付け専門の工房では、西欧への輸出量を増やすために、西欧人が好む「絵付け」のデザイン、すなわち、東洋趣味(シノワズリ)や清朝陶磁風に絵付けされた作品が制作された。しかも、それらの工房では、明治維新後に失職した浮世絵師や南画家等が陶画家として採用され、絵画的意匠の作品(図 90、91、92)を制作していた。また、輸出用に磁器も制作されたが、天井が高く空間の広い西欧の部屋に合うように<sup>(47)</sup>、多くは器高の高い大作の花瓶類(図 93)であった。さらに、出石焼の<sup>えいしん</sup>盈進社が明治 9(1876)年に制作した《上絵金彩透彫花瓶》(図 94)や、三川内焼の《染付虫文花瓶》(19 世紀後期)(図 95)等の細工物は、工芸界におけるジャポニズムブームの火付け役となった。一方、鑑賞用花瓶のスタイルとして、有田の香蘭社による《色絵金彩菊花図花瓶》(図 96)のような陶磁製の脚部を伴ったものの他、清朝陶磁の鑑賞方法に倣った紫壇製及び黒壇製の台に器を載せるスタイルが一般に広がった。さらに、清朝陶磁に影響を受けた作品として、美濃焼の第一人者である加藤五輔が制作してシカゴ・コロンブス万国博覧会(1893 年)に出品した対の染付花瓶《染付花鳥図大瓶》(図 97)や、阿部碧海と春名繁春による九谷焼の《上絵金彩海龍図遊環花瓶》(明治 12 年頃)(図 98)が挙げられる。その他、器の表面に釉または上絵具を施して固有色を表現した写実的な彫刻物を付けた作品も眞葛焼の宮川香山によって制作された。彼は、昆虫や動物を主題として、《褐釉蟹貼付台付鉢》(図 99)や《浮彫蓮子白鷺図花瓶》(図 100)等、生き活きとした動きのある作品を多数残している。

さて、1900 年におけるパリ万博では、既にジャポニズムブームは去り、世紀末様式、すなわちアールヌーヴォー様式が展開し始めており、旧態依然とした日本陶磁に対する諸外国の評価は厳しいものであった。この世紀末様式では、デザインや色彩表現に変革が起こっただけでなく、「上絵」に代わる技法として「釉下彩」が発明され、より微妙なグラデーションを表現出来るようになった。その技法が日本で本格的に受容されたのは明治 30 年代からであり、その様子は板

谷波山によるデッサン(図 101)から窺うことが出来る。また、同技術を駆使した作品としては、加藤友太郎の《釉下彩鳥柿図花瓶》(図 102)が挙げられる。

明治期の窯芸の技術開発に関するその他の特筆すべき点としては、ドイツ出身で化学・物理学者の G. ワグネル(Gottfried Wagener, 1831-92 年)が、明治 3(1870)年に有田において薪不足の解決策として石炭窯の築造実験を行ったことや、従来使用されていた呉須の代用として安価な酸化コバルトの実用化に向けての研究を行ったことが挙げられる。ワグネルは、さらに、東京職工学校(東京工業大学)陶器玻璃工科に主任教授として在職中に、旭焼(図 103)という貫入のない肌理と絵付けを一体化させた釉下彩技法も開発し、日本の窯芸技法の近代化に大きな足跡を残した。明治時代の窯芸は、技巧や装飾等、技術面での近代化が果たされた時代であったと言える。

#### 4-b. 開国から明治初期までの再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品の遺例

次いで、本節では、開国からⅡ章以降で最初期の陶土を用いた洋風彫刻の制作者として検証していく寺内信一の陶彫制作開始期(明治 17 年)直前まで、すなわち明治初期における再現対象(主題)をもった日本の陶作品ないしは陶製品にはどのようなものがあつたのかを概観し、明治から昭和中期に当たる寺内の作品との類似点や相違点を明らかにするための根拠としたい。

まず最初に挙げるのは、初代善治が明治 4(1871)年に制作した《十八羅漢像》(図 104)(金剛寺蔵)である。この作品では、高さ 33.6 センチメートルの岩の壁面に作られた 16 箇所の窪みに、15 体の羅漢像が 1 体ずつ座すユニークな図像が展開されている。しかし、1 箇所だけは羅漢が欠け、窪みのままになっている。岩の頂部の蓮華座には、頭部が欠けてしまっているため判別出来ないものの、他の羅漢より大きい如来か菩薩と思われる像が座している。そして、その羅漢の右隣には合掌をした 1 人の羅漢が立っており、左隣にもう 1 人の羅漢が設置されていたと思われる窪み(図 105)が確認される。また、岩には茶褐色に発色する釉薬が、羅漢像には全く別の白色に発色する釉薬が施されているが、羅漢像が欠けている箇所には像を設置していたと思しき窪みが確認されることから、岩と羅漢像は別々に制作されたと考えられる。さらに裏面には、「明治四年辛未二月吉日 八十四才翁 早梅亭造之」<sup>(47)</sup>と制作年と制作者名が陰刻されている。造形的には、羅漢像が小品であることもあって、単純な凹凸による人形的な表現、すなわち前近代的な表現に留まっているが、如来か菩薩と思しき像を頂に配して、その下方に羅漢像を無作為に配するという構成は、他に例を知らない。

次に、宮川香山による高さ 21.5 センチメートルの作品《白磁観音立像》(図 106)(明治 4-15 年頃、東京国立博物館蔵)を見てみたい。右手に木の枝を持っているので楊柳観音と思われるこの像は、奇妙な凹凸のある素材不詳の台座の上に立っており、その右隣には、香合のような器物が置かれている。穏やかな表情の観音は、身体をくねらせているため、衣の袖は膝の高さの所で美しくたなびいている。香合には茶褐色に発色する釉薬が、また観音の衣には白色に発色する釉薬が施されているが、肌の部分は無釉であるように見える。衣に見られる繊細な造形からは香山の高い技術力が窺われるが、主題の表現方法は観念的であり、やはり前近代的な作品と言えよう。

続いて、常滑の陶工であり、岡山県の伊部陶器会社で彫刻制作を行った下田生素<sup>せいそ</sup>(1846-1915 年)の作品とされる<sup>(49)</sup>《役小角<sup>えんのおづの</sup>像》(図 107)(明治初期、常滑市立陶芸研究所蔵)を見てみたい。役小角(634-701 年)は、言うまでもなく、修験道の開祖とされる呪術者であり、彼を主題とした絵画や彫刻は多数存在している。その多くは、頭巾を被って高下駄を履き、手に巻物と錫杖を持って前鬼と後鬼を従える老人の姿で表現されている。しかし、この作品の役小角は、頭巾は被っているものの、その他の彼のアトリビュートとなるものは持っておらず、腕を胸前で組み、左脚を立て膝にして床に座している。また、その表情は厳めしい。釉薬は施されておらず、腹部と左膝は赤褐色、その他は濃い灰色を呈する素焼きで、右膝辺りに大きな罅が見られる。作品は全体的に同じ調子でモデリングされているため、単調で工芸的な印象を否めない。

最後に、有田の陶工である辻が制作した《色絵仔犬置物》(図 108)(1877-96 年、個人蔵)を挙げたい。この作品は、2 匹の仔犬が笠で戯れている愛らしい姿を捉えた高さ 8.5 センチメートルの小品である。笠の編み目は裏側まで精巧に表現され、仔犬の仕草も巧みに表現されている。また仔犬は、白色に発色する釉薬を施された後焼成されており、さらに面部は、その上から上絵付けによって丁寧に描かれている。毛の模様も上絵付けによって黒色と茶色の濃淡で表現されている。しかし、西洋彫刻的な面による量感表現は見られず、やはり前近代的な作品と言える。

## 5. 結 論

以上、I 章では後章における「陶彫」の創始と創始者に関する研究の前段階として、古代から明治期一杯(紀元前 2000-1912 年)にかけて窯芸がどのように展開されてきたか、また、古代から明治初期までは、どのような再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品が制作されてきたの

かを、表に整理しながら4節に分けて概観してきた。

その結果、窯芸全体の展開に関して言えば、日本における窯芸、並びにその造形の起源は、粘土紐を用いて成形された縄文土器にあり、時代が下るに従って土器の表面を装飾する文様が多様化・複雑化するとともに、土器の形態も、使用目的や陶工の美意識の変化の影響を受けながら多種多様に変容してきたと言える。しかし、弥生時代に入ると、原始的な轆轤のようなものや弁柄の使用が開始されるものの、土器の形態は整理され、装飾も控えめとなる。次いで古墳時代には、土器の創造的な造形力は衰えるが、登窯による高温での還元焼成が行われ、朝鮮半島伝来の器形を真似た器物が制作されるようになった。さらに飛鳥時代に入ると、まずは朝鮮半島伝来の緑釉陶器に倣って日本で初の陶器が制作され、次いで唐三彩の影響下に、従来の器形に三彩技術を用いた質の高い陶器が焼かれたことが分かった。しかし、平安時代になると、三彩陶器は影を潜め、唐伝来の白磁や青磁に影響を受け、11世紀まで緑釉を施した陶器が生産され、10世紀以降はそれに代わって灰釉陶器が量産されて全国に運ばれた。とは言え、製品の粗雑化は否めず、遂には無釉陶器(自然釉)が大量生産されるに至るが、その反面、知多半島で制作された粘土紐による無釉(自然釉)の大甕が全国的に流通したことで、鎌倉時代にはその傘下に多くの窯が生まれ、それに併行して黄釉や黒褐釉等、多様な釉薬が開発されたことが明らかとなった。さらに室町時代に茶の湯の文化が発達したことで、桃山時代には釉薬の調合や焼成技術が飛躍的に進歩したことや、江戸時代以降は磁器生産の開始や上絵付けによる優美な作品ないしは製品が生まれたこと、また、開国から明治一杯までは、西欧諸国への窯業製品の輸出が増加したことから、技巧や装飾等技術面での近代化が躍進したことが確認出来た。

再現対象(主題)を持つ陶作品ないしは陶製品は、以上のような窯芸全般の展開に対応するかのように展開してきたと言える。まず、縄文時代草創期の土偶は小さく、簡略な表現によるトルソーであった。使用、制作目的は不明であるが、地母神信仰によるものと推察されるため、主題に関しては①人間・動物等の生物主題と②信仰・呪術対象像のいずれにも当てはまるものであったと結論される。また、草創期の人間・動物等の生物以外を主題とする作品は見出されなかった。縄文時代中期になると、人体は全体的に把握され、独創的な装飾が施されたり、誇張した性表現がなされたりすることが確認された。しかし、草創期と同様に、人間・動物等の生物以外を主題とする作品は筆者が調べた限りでは見出されなかった。土偶の形態については、中期までは稚拙ないしは抽象的なものが多いが、後期になると、土偶の形態は様式化され、当時の縄文人達の高

い写実力と造形力を証するような遮光器土偶のような呪術性の高い土偶が制作されるようになったことが確認出来た。

弥生時代については、発掘された土偶の数は僅少であり、象形品の多くは土偶形容器に見られるように、容器に人物の頭部が付随した形態のものがほとんどであった。また、珍しい例として分銅形土製品が挙げられるが、これも道具の一部である可能性があるものであった。弥生時代の陶作品ないしは陶製品は、縄文時代の土偶とは異なり、呪術的な表現をほぼ喪失し、より人間らしい面貌表現ないしは人体表現を特徴としていた。これは、造形史上の革新とでも言うべきことであり、注目に値することを指摘した。

次いで古墳時代には、古墳造営という大規模な事業と豪華な葬送儀礼が行われたために、再現対象(主題)を持つ埴輪が大量に制作されたこと、そしてそれらの多くは故人に関係する家財道具や、防具、船、巫女や武人、葬送儀礼の様子を象ったもの等であり、死者の安全な霊界への移動や悪霊からの守護等が造形目的であると推測されていることを記した。また、③器財を主題とした陶作品が確認されたのは、管見によれば、この時代のみであったと言えるが、一方で、この時代の①人間・動物等の生物主題の表現はかなり概念的で、個々の特徴を写實的に捉えて表現しようとするものではなかったと言える。しかし、後者の理由は、筆者によれば、造形力が未熟だったからではない。それは、器財埴輪の高度かつ繊細な造形を見れば明らかである。

古墳時代が終焉を迎えると、陶作品ないしは製品の種類は減少し、人間や馬等の動物を簡略に表現した形代かたしろが制作されるようになったが、これら形代は、飛鳥時代からは施釉が開始されたにも拘らず、全て素焼きであるため、窯芸の技術的発展の影響は受けなかったと結論される。さらに飛鳥時代には、弥生時代の土偶形容器のように、容器と人物、動物像が一体となったユニークな器が出現し、次いで奈良時代には、形代制作が継続されたほか、唐三彩の施釉技術を用いた陶作品の存在も確認された。

下って鎌倉、室町時代になると、同時代の窯芸技術を使用した陶による狛犬像が多数制作されたことが明らかになった。それは特に、使用された釉薬の種類を見れば明らかである。しかし、狛犬という型が決まった主題を扱っているにも拘らず、陶工の創意工夫を示す個性的な作品ないしは製品が多いのも、鎌倉、室町時代の特徴の1つと言える。

管見によれば、室町時代までは、陶作品に施される釉薬の種類は多くても3種類であり、それらを施された作品は、素朴で古色を湛えていた。しかし、桃山以降は上絵付けによる華美で装飾

的な作品が出現するようになる。また、釉薬のみによって彩色されたものでも、複数の釉薬が駆使されていたり、素焼きした後に直接絵具で着色されたりした作品も確認された。これらに共通して指摘できるのは、再現対象(主題)の各部分の固有色を出来るだけ忠実に再現しようとしている点である。中には、主題の本来の色彩(固有色)以上の華やかな彩色を施す作品も多く見られたことも付言しておく。一方、桃山時代以降は②信仰・呪術目的の作品は少なくなり、「鑑賞」に重きを置いたと思われる①人間・動物等の生物主題に属する置物や香炉等が多く制作されるようになったことも明らかとなった。これは、江戸時代が泰平の世であったことや、町人文化が栄え、庶民の遊び心が絵画や工芸品等に反映されたためであろうと推測される。

続いて、開国から明治初期までの窯芸に関しては、西欧向けの陶製品の輸出の増大に伴って、陶工達は西欧人の嗜好に合った精緻で東洋趣味的な絵付けを施した作品を数多く制作するようになるとともに、器の縁や外側にモチーフの形態やモチーフの持つ固有色を忠実に再現した陶による彫刻を付属させて、江戸後期の静的な作品とは違った動的な作品を制作する陶工が出現したことを指摘した。技術面においても、G. ワグネルによって、石炭窯の実験や酸化コバルト実用化のための実験が行われ、遂に旭焼という、貫入がない肌生に繊細な濃淡や絵付けを施す技術が開発された。また、開国から明治初期にかけての陶作品は、近世、とりわけ幕末の陶作品の主題や特徴、傾向を引き継いで、伝統的な型や像容を出ない、工芸的ないしは前近代的と言える作品であったと結論づけられる。

明治初期までの日本の陶作品、陶製品を大まかにではあるが時系列で確認したことで、窯芸技術は朝鮮半島や中国からの影響を受けて発展し、江戸時代も後期になると、色彩と形態の両面で写実的と言える陶作品ないしは製品が主流となり、その傾向は、明治初期にも引き継がれたことを明らかにした。他方で、単色による陶作品の存在も明らかとなったが、しかしそれは、作家が単色に拘ったためではなく、中世から制作されている単色の狛犬の流れを汲んだためであったと推測される。この事実は、主として単色による新傾向の陶作品(後に「陶彫」と呼ばれる)を制作した寺内信一や沼田一雅の芸術や芸術観と、明治初期に先行する諸時代、とりわけ幕末から明治初期までの陶作品ないしは陶製品との類似点や相違点を明らかにするための手掛かりの1つと言える。次章では、本論文の主要な調査、検証対象であり、明治期における新傾向の陶作品創始のキーパーソンと考えられる寺内信一の生涯と彼の作品、芸術観等について考察していくが、Ⅱ章、そしてⅢ章の検証、考察を行うことで、明治初期までの日本の陶作品ないしは陶製品と明治



期の寺内と沼田の作品との類似点と相違点は自ずと明らかになるであろう。

〔註〕

- (1) 児玉幸多編「図式日本史年表」『標準日本史年表』吉川弘文館 1995年
- (2) 矢部良明ほか『日本やきもの史』美術出版社 1998 年
- (3) 玉田芳英編『史跡で読む日本の歴史 1 列島文化のはじまり』吉川弘文館 2009 年 42-43 頁
- (4) 財滋賀県文化財保護協会「相谷熊原遺跡 発掘調査現地説明会」(財滋賀県文化財保護協会 2010 年 5 頁
- (5) 櫻井秀雄「人形土器の研究—弥生時代の顔面造形—」『金沢大学考古学紀要 36』金沢大学人文学類考古学研究室 2015 年 42 頁
- (6) 齊藤忠、吉川逸治『原色日本の美術 第 1 巻 原始美術』小学館 1970 年 52 頁
- (7) 田中史生「日本列島における戦争の始まりとその展開」『自然人間社会 第31号』関東学院大学 2001 年 50頁
- (8) 座右宝刊行会編『世界陶磁全集 1 日本原始』小学館 1979 年 106 頁
- (9) 武末純一他『列島の考古学 弥生時代』河出書房新社 2011 年
- (10) 武末、他『同上』53 頁
- (11) 中国の皇帝に対して周辺の君主が貢ぎ物を捧げ、それに対して、皇帝が賞賜を与えるという形式の貿易。貢ぎ物に対して数倍の宝物が与えられた。
- (12) 望月幹夫『日本の美術 347 器財はにわ』至文堂 1995 年
- (13) 望月『同上』32 頁
- (14) 望月『同上』33 頁
- (15) 望月『同上』22 頁
- (16) 望月『同上』22 頁
- (17) 望月『同上』30 頁
- (18) 望月『同上』51 頁
- (19) 望月『同上』9 頁
- (20) 亀井正道『日本の美術 346 人物・動物はにわ』至文堂 1995 年 14 頁
- (21) 亀井『同上』14 頁
- (22) 亀井『同上』15 頁
- (23) 亀井『同上』70 頁

(24) 齊藤、吉川『前傾書』157 頁

(25) 齊藤、吉川『同上』158 頁

(26) 金子裕之『日本の美術 360 まじないの世界Ⅰ(縄文～古代)』至文堂 1996 年 64 頁

(27) 8 世紀の唐代に完成され、五代、宋、元、明、清にも作風を変えながら展開した。唐三彩の影響は、さらに渤海三彩や新羅三彩、奈良三彩、イスラム三彩等にも色濃く表れており、多くの民族に愛好されながら広く伝播していった。技法としては、白色粘土を用いて原型を造り、1000 度から 1100 度で素焼きし、冷却後、施釉して再び 850 度から 950 度で焼成して完成する。釉薬の種類には緑、赤褐色、紫、藍、クリーム色に発色するものがあり、鉛釉とも呼ばれる。施釉方法としては、刷毛や筆を用いる他、柄杓掛けや浸し掛けが行われていた。唐三彩の形状や像容、主題は多様であり、主なものとしては天子や文官、貴婦人、下女等の人物像や、馬や駱駝、牛、羊等の動物像、そして容器や文房具、壺等の器物がある。

(28) 座右宝刊行会編『世界陶磁全集 2 日本古代』小学館 1979 年 306 頁

(29) 巽淳一郎『日本の美術 361 まじないの世界Ⅱ(歴史時代)』至文堂 1996 年 8 頁

(30) 巽『同上』36 頁

(31) 金子『前傾書』64 頁

(32) 座右宝刊行会編『世界陶磁全集 2 日本古代』88 頁

(33) 巽『前傾書』61 頁

(34) 慶長元(1596)年に酒井田弥次郎の子供として肥前白石郷に生まれる。元和 2(1616)年に朝鮮の陶工である李参平が、有田の泉山にて白磁鉾を発見して磁器の焼成に成功したため、その翌年、酒井田親子は有田に移住した。9 年後には豊臣秀吉御用焼物師が酒井田家に 4 年間逗留して作陶を教えた。さらに伊万里の東嶋徳左衛門が長崎の「しいくわん」(四官か)という唐人から「赤絵」付けの技法を伝授され、その技法の再現を柿右衛門に依頼し、寛永 20(1643)年に成功を収めた。3 年後には赤絵物を長崎で販売し始め、その 4 年後にはオランダ東インド会社から注文を受けて輸出が開始された。柿右衛門は万治元(1658)年に金銀の絵付けにも成功している。乳白色(濁手)の地肌に、大和絵的な花鳥図等をモチーフとした赤や黄、緑、紫、金等の上絵を焼き付けた柿右衛門様式は、マイセン窯等で模倣品が作られた。さらに、磁器の発祥地である景德鎮にも影響を与え(景德鎮伊万里)、それらもまたヨーロッパに輸出された。寛文 6(1666)年死去。

(35) 座右宝刊行会編『世界陶磁全集 5 桃山(二)』小学館 1976 年 98 頁

(36) 丹波国桑田郡野々村(現在の京都府南丹市美山町大野)に生まれ、清右衛門と名付けられた。瀬戸で轆

轆修行を行い、正保年間頃、仁和寺の門前に御室窯を開いた。仁清という号は仁和寺の仁と清右衛門の清を組み合わせたもので、自身の作品に号の印を捺したのは陶工の中でも彼が最初である。仁清は轆轤の技に優れ、大振りの作品を破綻なく均一な薄さに挽き上げる高度な技術を持ち、その立体的な器面を生かして色絵で絵画的な装飾を施して優美な作品を数多く残した。また、彫塑的な作品も得意とした。代表作は《色絵藤花文茶壺》(17世紀)、《色絵吉野山図茶壺》(江戸時代)等多数。

(37)座右宝刊行会編『世界陶磁全集 6 江戸(一)』小学館 1975 年 36 頁

(38)有田の名宝展実行委員会『有田の名宝』(財)佐賀県芸術文化育成基金 2001 年 65 頁

(39)座右宝刊行会編『世界陶磁全集 8 江戸(三)』小学館 1978 年 305 頁

(40)有田の名宝展実行委員会『前傾書』14 頁

(41)天明 3(1783)年、初代高橋道八の子として京都に生まれる。文化 3(1806)年、粟田青蓮院宮への出入りを仰せ付けられ、5 年後には清水五条坂へ移窯し、和漢の古陶器を模したり、捏像を制作したりした。文政 9(1826)年には御室仁和寺宮より法橋に叙せられ、「仁阿」の字を賜り、同時期に醍醐寺三宝院宮より「阿弥」号を許された。翌年には紀州徳川家十代治宝侯に招かれ、弟子らを伴って紀州へ赴いて製陶を行った。天保 3(1832)年には讃岐高松藩主の松平頼恕侯の招聘により弟子らと讃岐へ赴き、三本松村の五輪にて築窯し、堤治兵衛に指導を行った。10 年後、家業を息子の光英に譲って伏見桃山に隠棲し、桃山窯を築いて作陶を続けた。安政 2(1855)年、73 歳で逝去。代表作には《色絵龍文急須》(1825 年)、《色絵寿星立像》(19 世紀)等がある。

(42)天明 7(1787)年に初代加藤重吉の次男として瀬戸で生まれた。善治は古くから窯業を営んできた家柄の中で成長し、30 代の頃に瀬戸市西谷町へ分家し、窯業を始めた。天性風雅な人柄であり、古法に倣った茶器等を制作した。50 歳の頃に大病を患い、弘法を信じて弘法大師の陶像を 2000 体制作し、衆庶に付与したことから、弘法善治と呼ばれるようになった。また、弘法大師以外の陶像も自ら制作して寺社に奉納しており、それは 2 代目に家業を譲った後、明治 6(1873)年に亡くなる直前まで続いた。代表作は《十八羅漢像》(1871 年)や《灰釉狛犬》(1867 年)等。

(43)瀬戸蔵ミュージアム『加藤善治』瀬戸市、財団法人瀬戸市文化振興財団 2011 年 8 頁

(44)瀬戸蔵ミュージアム『同上』5 頁

(45)瀬戸蔵ミュージアム『同上』8 頁

(46)乾由明『日本の近代陶芸』日本放送協会編 1984 年

(47)矢部、他『前傾書』131-132 頁

(48)瀬戸蔵ミュージアム『前掲書』11 頁

(49)半田市立博物館『陶彫 常滑陶彫の歴史』半田市立博物館 2002 年 10 頁

表1 古代から明治期までの日本における陶作品ないしは陶製品

時代	時期	No	作品名	制作者	主題(人間・動物)	主題(信仰・呪術対象)	主題(御財物)	サイズ(H×W×D)	素材	技法	施釉の有無	造形・使用目的	備考
縄文	前期	1	土偶	不詳	○(女性)	○		3.1×2.7×？	陶土		無	護符説、呪持説など諸説有り	滋賀県相模原遺跡
	中期	2	縄文のヴァーナス	不詳	○(女性)	○		27×？×？	陶土		無	護符説、呪持説など諸説有り	長野県茅野市棚畑遺跡
	後期	3	遮光器土偶	不詳	○(女性等諸説有)	○		不詳	陶土		無	護符説、呪持説など諸説有り	青森県西津軽郡木造町亀ヶ岡
	後期	4	朱漆塗巻貝型土器	不詳	○(カブトボラ)			16.6	陶土		無	祭事のための器か	新潟県岩船郡山北町堀ノ内上山
	前期	5	土偶	不詳	○(人間等諸説有)	○		20.1×16.7	陶土		無	護符説、呪持説など諸説有り	青森県弘前市砂沢遺跡
弥生	中期	6	土偶形容器	不詳	○(女性)	○		39.0×19.8×11.2	陶土		無	幼児・新生児の衾骨器	長野県小県郡丸子町腰越
	中期	7	土偶形容器	不詳	○(男性)	○		36.7×14.4×8.8	陶土		無	幼児・新生児の衾骨器	長野県小県郡丸子町腰越
	中期	8	口縁部人面付土器	不詳	○(人間の頭部)	○		不詳	陶土	輪積み	無	衾骨器か	千葉県三島遺跡
	後期	9	分銅型土製品	不詳	○(人間の面部)	○		幅7.1	陶土		無	祭事の道具か	岡山県政所遺跡
	前期	10	円筒通輪	不詳			○	不詳	陶土		無	聖域の区画	奈良県天理市櫻本町・東大寺山古墳
古墳	前期	11	朝顔形円筒通輪	不詳			○	不詳	陶土		無	聖域の区画	群馬県伊勢崎市豊城町権現下
	中期	12	家形通輪	不詳			○(高床式倉庫)	54.5	陶土		無	依代説、生前の住居説	大阪府八尾市・美園古墳
	中期	13	壺	不詳			○(盾)	108	陶土		無	死者霊の守護	奈良県佐紀陵山古墳
	中期	14	蓋	不詳			○(蓋)	184	陶土		無	死者霊の聖性の表象	奈良県佐紀陵山古墳
	中期	15	穀	不詳			○(穀)	142	陶土		無	死者霊の守護	奈良県宮山古墳
	中期	16	船	不詳			○(船)	101	陶土		無	死者霊の乗り物	宮崎県西都原169号墳
	中期	17	椅子	不詳			○(椅子)	45.5	陶土		無	権威の象徴	群馬県赤堀茶臼山古墳
	中期	18	武人通輪	不詳	○(武人)	○		69	陶土		無	死者霊の守護	大阪府平野区長原45号墳
	中期	19	馬	不詳	○(飾り馬)	○		105.5	陶土		無	死者霊の乗り物	奈良県四条古墳
	中期	20	水鳥型通輪	不詳	○(コハクチョウ)	○		109	陶土		無	死者霊の乗り物	大阪府津堂城山古墳
飛鳥・奈良・平安	後期	21	三人の童女	不詳	○(童女)	○		102	陶土		無	葬送儀礼の表象	群馬県高崎市観音山古墳
	後期	22	武装した男子	不詳	○(武人)	○		131.5	陶土		無	死者霊の守護	群馬県太田市九号
	後期	23	鶴	不詳	○(鶴)	○		54	陶土		無	死者霊の乗り物、魂の復活	栃木県真岡市鶴塚古墳
	後期	24	盾	不詳			○(盾)	149	陶土		無	死者霊の守護	奈良県磯城郡三宅町石見
	後期	25	碟判の人形	不詳	○(人間)	○		11.2×胴径8.1×19.9	陶土		無	人身御供	静岡県坂上遺跡
	7世紀	26	須臾器 鳥形瓶	不詳	○(鳥)			10cm前後	陶土		無	容器	広島県高田郡高宮町古墳
	7-8世紀	27	藤原宮の土馬	不詳	○(馬)	○		不詳	陶土	手ひねり	無	人身御供、呪詛、病氣治療、祓	藤原宮下層の宮造管用運河
	8世紀	28	陶製人形代	不詳	○(人間)	○		不詳	陶土	手ひねり	無	人身御供、呪詛、病氣治療、祓	兵庫県加古川市白沢5号窯
	8世紀	29	三彩 塔	不詳		○	○(塔)	高さ16.8底径13.4×15.3	釉薬、陶土		有(鉛釉)	仏教儀式	正倉院
	7-9世紀	30	須に乘る人形	不詳	○(人間・馬)	○		不詳	陶土	手ひねり	無	人身御供、呪詛、病氣治療、祓	静岡県神明原・元宮川遺跡
鎌倉・室町	11世紀	31	須臾器 馬	不詳	○(馬)			15.5×24.7×24.7	陶土		無		愛知県市道町折戸七五号窯
	9世紀	32	墨書人面土器	不詳	○(人間の面部)	○		不詳	陶土		無	道教系の疫病除け呪術用呪具	宮城県市川橋遺跡
	？	33	鬼面文埴瓦	不詳	○(鬼)	○		不詳	陶土		無	厄除け	平城宮跡
	15世紀	34	鉄釉狛犬 阿	不詳	○(狛犬)	○		23.7×10×13.3	釉薬、陶土		有(鉄釉)	泰納	愛知県瀬戸市
	15世紀	35	鉄釉狛犬 吽	不詳	○(狛犬)	○		23×10.2×13.2	釉薬、陶土		有(鉄釉)	泰納	愛知県瀬戸市
桃山・江戸	15世紀	36	灰釉狛犬 吽	不詳	○(狛犬)	○		18.2×7.3×10.3	釉薬、陶土		有(灰釉)	泰納	愛知県瀬戸市
	17世紀初	37	織部南蛮人燭台	不詳	○(南蛮人)			30.4×胴径14.9	釉薬、陶土	轆轤、へら	有(緑釉)	燭台	織部
	17世紀	38	色絵雄香炉	野々村仁清	○(雄)			18×47.6	釉薬、陶土、上絵具		有(不詳)	香炉	御室(京都)
	1670-1690	39	色絵鷗形置物	不詳	○(鷗)			27.3×16.8×13.2	釉薬、陶土、上絵具	土型成形	有(不詳)	佐賀県有田町	佐賀県有田町
	1670-1690	40	色絵象置物	不詳	○(象)			15.3×20.3(最大径)	釉薬、陶土、上絵具		有(不詳)		佐賀県有田町
	1670-1690	41	色絵基盤童子置物	不詳	○(基盤人形)			25.6×16.7×15.5	釉薬、陶土、上絵具		有(不詳)		佐賀県有田町・南川原山
	17世紀後	42	伊万里 色絵麒麟置物	不詳	○(麒麟)			43.2	釉薬、陶土、上絵具		有(鉄釉)		佐賀県伊万里
	17世紀後	43	伊万里 色絵麒麟香炉	不詳	○(麒麟)			29.5	釉薬、陶土、上絵具		有(鉄釉)		佐賀県伊万里
	1680-1700	44	色絵狛犬	不詳	○(狛犬)	○		33×34.7(最大径)	釉薬、陶土、上絵具		有(不詳)	泰納	佐賀県有田町
	1690-1700	45	色絵相撲人形	不詳	○(力士)			30.2×23.5×19.3	釉薬、陶土、上絵具	型成形	有(不詳)		佐賀県有田町
明治初期	1700-1740	46	色絵唐獅子置物	不詳	○(狛犬)	○		12.1×15.7(最大径)	釉薬、陶土、上絵具、染付		有(不詳)		佐賀県有田町
	1831	47	色絵竹隱和尚坐像	仁阿弥道八	○(人物・則堂通詮)			27.1×20.2×20.6	釉薬、陶土、上絵具		有(不詳)		京都
	1843	48	十六羅漢像	加藤善治(初代)	○(十六羅漢)	○		高さ平均54cm前後	釉薬、陶土		有(不詳)	泰納	愛知県瀬戸市
	1855	49	青磁柚木本人麻呂像	加藤善治(初代)	○(人物・柚木本人麻呂)			27.8×27.4×18.2	釉薬、陶土		有(青磁釉)		愛知県瀬戸市
	1866	50	弘法大師像	加藤善治(初代)	○(人物・弘法大師)	○		27.4×34.4×24.8	陶土、和絵具	型成形	無	泰納	愛知県瀬戸市
	後期	51	色絵猿置物	仁阿弥道八	○(猿)			24.5×17.7×14.5	陶土、絵具		無		京都
	1871	52	十八羅漢像	加藤善治(初代)	○(十八羅漢、如来?)	○		33.6×20×7.9	釉薬、陶土		有(不詳)	泰納	愛知県豊田市
	1871-92	53	白磁観音立像	宮川香山	○(楊柳観音)	○		高さ21.5	釉薬、陶土		有(不詳)		
	明治初期	54	役小角像	下田生素	○(役小角)			55×42.5×29.5	陶土		無		愛知県常滑市
	1877-96	55	色絵仔犬置物	辻	○(仔犬)			高さ8.5	釉薬、陶土、上絵具		有(不詳)		佐賀県有田市

## Ⅱ.明治期の日本における新傾向の陶作品

### 一寺内信一の功績と作品・先行研究・弟子一

## はじめに

I 章では、古代から明治初期までの窯芸の展開と陶作品ないしは陶製品の流れを概観し、古代では地母神信仰に由来する土偶や葬送儀礼のための大量の埴輪や呪術のための形代、そして中世では陶工達による独創的な造形を持つ狛犬、続いて近世では鑑賞性を重視した置物や香炉等が制作され、幕末になると宗教や伝説上の人物、僧侶の肖像等が制作されるようになったことを明らかにした。そしてさらに、開国から明治初期までの間にも、幕末と同様の主題を持った陶作品や陶製品が制作されたが、それらは幕末までの陶作品や陶製品の型や像容を出ない、工芸的で前近代的な作品であったと結論付けた。しかし、明治も 10 年代後半を過ぎると、このような日本の窯芸において、鎖国を解いたことによってしかたされ得ない新しい試みが 2 人の人物によって開始される。その試みは、国を挙げてのあらゆる面での日本の近代化政策、とりわけ教育や芸術といった文化面における近代化政策と密接に関わるものであった。その試みを行った 2 人の人物とは、本論文の主要な検証対象である「寺内信一」(図 109)と「沼田一雅」(図 110)であり、新しい試みとは、西洋の写実的な彫刻作品のような作品を、日本の窯芸で用いられてきた伝統的な陶土を用いて、すなわち成形後焼成する工程を経て制作するというものであった。このような新しい試み、ないしは新しい試みによって制作された作品は、後に「陶彫」と呼ばれることになるが、「陶彫」とは、従って、序で述べたように、「明治 10 年代後半以降に西洋彫刻の影響を受けて制作された、施釉や着彩の有無や技法には拘らない、陶土を素材として成形し焼成した彫刻(塑造)作品」と定義するが、厳密な定義の検証は IV 章で行うことにする。

本章では、日本の窯芸におけるこの新しい試み、すなわち「陶彫」の創始に深く関係する 2 人の人物のうち、まず生年の早い寺内信一を取り上げ、有田工業高等学校有工百年史編集委員会による『有工百年史』(2000 年)<sup>(1)</sup>に拠りながら、彼の 85 年に亘る生涯や功績、先行研究、彼自身の作品と弟子達の作品を概観し、寺内信一という人物の人となりや作家活動、芸術性等を明らかにしていきたい。

方法としては、まず 1 節で、寺内の生涯と功績を見る。次いで 2 節では、寺内に関する先行研究を研究論文と郷土史・地域史研究書に分類して整理し、寺内と彼の芸術に関する研究の未解明部分を明らかにするとともに、彼が美術・産業史上においてどのように位置付けられてきたのかを解明する。続いて 3 節では、寺内が常滑滞在期(1883-88 年)に制作した作品《裸婦像》を中心



に、寺内の作品の傾向や特徴を考察したい。次いで4節では、その他の寺内の現存する作品を紹介し、5節では寺内の弟子の作品、最後の6節では寺内の関係者の陶彫作品について紹介、検証していく。

## 1. 寺内信一の生涯と功績

幕藩体制末期の文久3（1863）年7月19日、第15代将軍徳川慶喜が大政奉還を行う3年前の日本開国夜明け前のことである。長州藩周防国吉敷郡富野村大字宮野下村桜島（現在の山口県山口市宮野）の農家の、村長も務めていた寺内甚三とその妻スミの間に男子が生まれた。その子は「伊之助」と名付けられたが、同幼名は後に「信一」（以下「寺内」として記述していく）に改名された。彼が生まれた周防国吉敷郡は長州藩内の中央部に位置しており、その南には周防灘、西には開門海峡があった。また北には保守派俗論党の本拠地であった萩藩があり、吉田松陰（1830-59年）の松下村塾も設立されたため、明治維新を語る上で欠かすことが出来ない重要な土地や海に囲まれていたと言える。

ここで、信一が生まれた幕末に遡り、長州藩に関わる事件を中心として、明治初期までの日本国内の情勢の変遷を概観しておきたい。なぜなら、この年から明治9（1876）年に彼が兄と上京するまでの14年間の内、長州藩では過激な攘夷派と開国派の2大政党の争いが複雑化し、京都では長州藩を始めとする尊王攘夷派志士たちの組織的暗殺、脅迫行為が横行し、それを抑えるため京都市中では新撰組による粛清が行なわれていた。また、藩内各地では幕府軍の遠征が起こっており、またそれに続いて開国後に明治政府によって新制度が制定されるなど、信一は、日本の動乱と緊迫した不穏な空気、新しい時代の風を幼少時から否応無く肌で感じ取っていたに違いなからであり、また、その幼少期の経験が、彼のその後の作品制作活動に影響を与えたと考えられるからである。

寺内が生まれた「幕末」という時代は、通常、嘉永6（1853）年の黒船来航から明治2（1869）年の戊辰戦争までの期間のことを言い、また、明治維新という日本始まって以来の近代国家成立に向けた大改革の渦に日本中が飲み込まれた時期に当たっている。明治維新は、黒船来航に象徴される欧米列強の軍事的、経済的進出に抵抗する尊皇攘夷運動に始まるが、その後文久3（1863）年の下関戦争<sup>(2)</sup>や同年の薩英戦争<sup>(3)</sup>を経て、幕府は欧米との軍事力の差を痛感し、国内統一、

幕藩体制の変革の必要性に迫られる。特に寺内の故郷である長州藩は、幕末の尊皇攘夷運動の主要な担い手として、多くの志士や有能な思想家を輩出したことで知られている。

当時の日本国内では、安政元（1854）年に日米和親条約、続いて日英和親条約、日露和親条約も締結され、下田や箱館、横浜、長崎が次々に開港され、それぞれの港には外国人居留地も設けられて外国人商人が盛んに日本を訪れていた。欧米諸国の文化が輸入され始めたが、その一方、日本側に不利な条約を勅許なしに締結してしまった弱腰な幕府への不満や、アヘン戦争（1840-42年）に敗北した中国のように外国に占領されるかもしれないといった不安が攘夷思想を急速に発展させたのである。その結果、文久 2（1862）年の生麦事件<sup>(4)</sup>に端を発して薩英戦争が勃発した。朝廷は文久 3 年 5 月 10 日を攘夷決行の期限とする「攘夷勅書」を長州藩に送り、それを受け取った長州藩は吉田松陰の懐刀である久坂玄瑞（1840-64 年）をリーダーとして、5 月 10 日、関門海峡に停泊中のアメリカ商船に対して砲撃を加え、攘夷戦を開始した。しかし、6 月にフランス海軍からの反撃により長州藩は壊滅的な被害を受け、欧米との圧倒的な軍事力の差を見せつけられた吉田松陰のもう 1 人の懐刀である高杉晋作（1839-67 年）は、庶民の志願兵を中心とする奇兵隊を結成し、西洋風兵法に基づいた訓練を行っている。同年の 8 月 18 日の政変<sup>(5)</sup>と翌年の池田屋事件で長州藩の幕府に対する憤りが頂点に達し、元治元（1864）年 7 月、再度、久坂玄瑞をリーダーとし、京都市中において蛤御門の変<sup>(6)</sup>を決行したが、1 日で敗北した。これを受けて朝廷は長州藩を朝敵と見做し、同年 12 月、幕府軍に長州征討を決行させ、長州藩内伊佐にて奇兵隊を相手に戦火を交えている。また、慶応 2（1866）年 6 月の第 2 次長州征討では、幕府軍が長州藩の四方（石州口、芸州口、小倉口、大島口）を囲むが、奇兵隊らの近代的兵法が功を奏し、圧倒的に優位なはずの幕府軍が敗北したため幕府の軍事力低下を全国に露呈することとなった。奇兵隊は外国艦隊を相手とした下関戦争や保守派俗論党との大田絵堂の戦い（1865 年）<sup>(7)</sup>で実戦力を身につけていたと思われる。そして慶応 3（1867）年 10 月 3 日、大政奉還が成立し、江戸幕府が慶長 8（1603）年に成立してから 264 年の間守り続けた封建制社会は終焉を迎え、日本は確実に開国の扉を開いていった。幕府に代わって尊皇攘夷運動の主格であった長州藩、薩摩藩、土佐藩が中心となって明治新政府を樹立し、国内統一に向けた新制度の発令を次々に行なった。士族の解体を決定付けた廃藩置県（1871 年）や秩禄処分は西南戦争（1877 年）<sup>(8)</sup>勃発の原因となったが、皇族、華族以外の人民全てを「平民」と定めた四民平等政策、職業の選択や居住移転の自由、身分間の通婚の自由を認めた解放令（1871 年）は、それまでの窮屈な常識を覆し、

大きな可能性を人々に提示した。

大政奉還が行われ、明治新政府が立ち上がった頃、寺内はわずか5歳であった。しかしその5年の間、長州、さらには彼の自宅付近が戦場となったのは上述の通りである。彼自身、幼少期の記憶はよく残っていたようで、晩年の手記<sup>(9)</sup>には、江戸幕府時代に長州藩第13代藩主毛利敬親(1819-71年)の大名行列に出会い、その脇で草履を脱ぎ正座しお辞儀をした様子や、寺小屋に通っていた様子が詳しく述懐されている。

明治2(1869)年7月に廃藩置県が發布され、11月には長州藩は山口県と改称し、明治5(1872)年には学制の頒布や学区が制定される等、教育制度の近代化が進んでいった。寺内は、手記の中で、7歳まで幕政時代の名残りから髪を結い上げ寺小屋に通っていたと述べているが、晩年に記した履歴書には、明治8年に「小学校全科卒業」とあることから、彼がその期間中に新設、あるいは旧寺小屋を借用した形の小学校<sup>(10)</sup>に入学し、卒業したことが分かる。明治維新前後の寺小屋では一般的に習字や読書、珠算を教え、さらに寺内が通っていた寺小屋は「隆興寺」という寺で、教師が坊主であったため、彼や他の子ども達は法話も教わっていた。その後、小学校が普及していったが、全国的に統一された授業カリキュラムの1つとして画学(図画)が取り上げられ、授業は従来の日本美術とは異なる理論的に構成された西洋画が美術教育の中心となったという<sup>(11)</sup>。初期の画学の教科書は、イギリスの民間向けに出版された図画手本を採用していたが、寺内の手記にはそれに関する記述が見当たらないため、教科書が地方まで普及していたかは疑問である。さらに彼の小学校在学期間がそれ程長くなかった可能性があることから、実際に彼が教科書を使用していたかどうか不明である。しかし、彼がその教科書を使用していたとすれば、西洋美術に触れた初の機会となったはずであり、西洋美術に興味を抱くきっかけとなったであろうと筆者は推測する。

寺内は小学校卒業後、同校の助手となっていたが、父親の事業が傾いたのと、さらに何等かの学問を修めるために、兄の磯熊と共に上京した。東京に到着した彼らは金銭的に困窮し、磯熊は神田錦町にある活字屋の文選工<sup>(12)</sup>となり、寺内は薬屋に職を得た。しかし寺内は、修める学問を模索していたため、芝区鳥森町<sup>(13)</sup>にあった松苗貫一郎塾に入学し、明治10(1877)年1月に中学校修業の資格を得た。さらに、寄宿先の主人に「洋行戻りの油画の名人故、此人に就て油絵を書てはどうか」<sup>(14)</sup>と助言され、奥国維納府博覧会審査官や米国博覧会審査官として外国の視察経験も持っていた納富介次郎<sup>(15)</sup>(1844-1918年)(図111)について油絵を習得することを勧められ

た寺内は、早速旧江戸城山下門内の東京府の前にあった納富の自宅を訪問したが、納富が不在であったため面会が出来ず、結局寺内は翌年の明治 11(1878)年 1 月に工部美術学校予科に入学するかたちで西洋美術の道に足を踏み入れた。

工部美術学校は明治 9(1876)年に開校した、日本における初の官立の西洋美術学校である。同校の設置目的については、明治 10 年 6 月に改定された学校規則の「学校ノ目的」に次のように記述されている。

一 美術学校ハ欧州近世ノ技術ヲ以テ我日本国旧来ノ職風ニ移シ百工ノ補助トナサンカ為ニ設ケルモノナリ

一 故ニ先ツ生徒ヲシテ美術ノ要理ヲ知テ之ヲ実地ニ施行スルコトヲ教ヘ漸ヲ遂フテ吾邦美術ノ短所ヲ補ヒ新ニ真写ノ風ヲ講究シテ欧州ノ優等ナル美術学校ト同等ノ地位ニ達セシメントス

(16)

この記述からは、開校当初の目的は建築装飾や陶磁器製作など、産業のための美術教育であったことが読み取れる。また、西洋絵画は写生の技術を軍事上の製図制作に応用するために導入されたと言う<sup>(17)</sup>。当時の日本駐劄イタリア王国特命全権公使のアレッサンドロ・フェー・ドスティアーニ(Alessandro Fè d' Ostiani, 1825-1905 年)が、工部卿の伊藤博文にイタリア美術の優秀性を説いたことで、日本側はイタリアに美術教師の派遣を要請することを決め、工部美術学校の画学科の教師にはフォンタネージ(Antonio Fontanesi, 1818-82 年)、彫刻学科教師にはラグーザ(Vincenzo Ragusa, 1841-1927 年)(図 112)、そして家屋装飾教師にカペレッティ(Giovanni Vincenzo Cappeletti, 1843-?年)を招聘し、同校運営を出発させた。

寺内は開校して 1 年目に予科に入学し、修了後は彫刻学科に進学した。以前は油絵を習得することを希望していた彼だったが、画学科は自費であったのに対し、彫刻学科は官費制であったことから同学科に進学したという<sup>(18)</sup>。予科では、「予科学生進歩表」(図 113)から見て取れる通り、画学科志望者と彫刻学科志望者の区別なく、カペレッティが共通科目として幾何学、プロジェクション、幾何法飾、造家図、論理影法、実地影法、論理実地遠近法を教授した。また、彫刻学科の科目は「彫刻学科生徒進歩表」(図 114)を参考にすると、画学初歩、飾物画、獣類画、人物画、石膏・土製飾物、石膏製上等飾物、石膏製獣類、石膏製風景額、同人物、大理石彫刻飾物と

っており、初段階ではモチーフの描写法を学び、徐々に実制作に移行していくカリキュラムであった。なお、解剖学は「外部解剖」という科目名で画学科の進歩表にのみ記載されているが、希望者は聴講が可能であったため、寺内ら彫刻学科の生徒達も受講した。彫刻学科卒業生の佐野昭(1865-1955 年)の回想録<sup>(19)</sup>や大熊氏廣(1856-1934 年)の遺例である諸解剖図(図 115)からは、実際の解剖には触れず西洋から輸入した人体解剖図を手本に模写する程度の指導であったことが窺える。しかし、この授業は、寺内らが卒業後、地方の製陶者達に西洋美術を定着させる際に重要な役割を担うこととなった。

さて、彫刻学科の上級生は塑造彫刻あるいは大理石彫刻の 2 専攻に分かれ、実制作を行ったが、寺内は兼ねてより憧れを抱いていた大理石彫刻を専攻し、ラグーザからイタリア産大理石の使用許可を貰い女性半身像の制作に打ち込んだ。しかし当時は、現在のように機械が無かったため大幅に時間が掛かり、作品は荒彫りの段階で卒業を迎えることとなった。未完成の作品は、藤田文蔵によって制作材料として買い取られたらしいが、その後の行方は不明である。また、その大理石彫刻が卒業制作であったのか否かは不明であるが、現存する卒業証書からは、彼が第 2 等で無事に卒業したことが分かる。

寺内が卒業した明治 15(1882)年前後は、政治経済学のお雇い外国人であった E. F. フェノロサ(Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908 年)が日本美術の優秀性を説いた「美術真説」の演説を行う等、明治維新以降の急激な西欧化に対する懸念の声が高まり、伝統復古運動が盛んになりつつある時代であった。また、野外彫刻を設置することに馴染みのない日本では、西洋彫刻の需要はほとんどなかった。そのため卒業はしたものの、彫刻学科の卒業生達は就職口がなかなか見つからなかったが、皇居造営が始まるのと同時に大熊氏廣は有栖川宮御殿の建築彫刻担当、藤田文蔵(1861-1934 年)は北白川宮廷の建築担当となり、寺内と菊池鑄太郎(1859-1944 年)、内藤陽三(1860-89 年)<sup>(20)</sup>(図 116)、佐野昭は皇居御造営事務局建築課に御用係として職場を斡旋され、ジョサイア・コンドル(1852-1920 年)設計の 50 分の 1 の謁見所の模型を製作した。しかし翌年には西洋建築への不信感から皇居の建築方針が木造へ変更となり、寺内らは辞職せざるを得なくなった。これを受け、当時工部省大技長であった宇都宮三郎(1834-1902 年)と常滑の窯業者であった鯉江方寿<sup>(21)</sup>(1821-1901 年)(図 117)は、鯉江家の窯(金島窯)に常滑美術研究所を設立し、内藤が教員として招聘された。次いで寺内は内藤の斡旋で金島窯に彫塑の教員として招かれたのを皮切りに、瀬戸の高等小学校手工科や瀬戸陶器学校、佐賀の巴里万国博覧会陶磁器出品協会、有

田工業学校、中華民国の湖南高等工業学校、愛知県西浦町の東京帝国ホテルタイル製造所、愛媛県砥部工業徒弟学校に招かれ、65歳で退職するまで息つく間もなく窯業の教育者として、また技術者としてそれらの地で精力的に活動していくのである。

各赴任地での寺内の主な業績について言及すれば、まず、常滑美術研究所(1886-88年在職)では、自身を招聘してくれた内藤とともに、従来の木型や素焼き型では困難であった陶磁器の複雑な浮彫の複製を、土原型の石膏型による成形法を教授することで可能にさせたことが挙げられる。また2人は、ラグーザの教えをそのまま踏襲し、同地で初めて解剖学を教授したり、彫塑を指導したりした。このようにして2人は、陶製品の大量生産の能率を向上させるとともに、写実的な表現方法を教授して、常滑窯業の発展に多大な貢献をした。さらにこの時期寺内は、日本初と考えられる西洋彫刻風のテラコッタによる半身の女性裸婦像(図118)も制作している。

次いで、明治31(1898)年に佐賀県の巴里万国博覧会陶磁器出品協会に技術者として招かれ、従来困難とされていた黄色に発色させる釉薬の調合方法を伝授した。また、有田工業学校校長就任後(1903年)は、前校長の納富介次郎が焼成に成功しなかった直焰式石炭窯を倒焰二階式石炭窯<sup>(22)</sup>に改築して焼成を成功させた。さらに、明治37(1904)年のセントルイス万博で学生の製作した作品が金賞を受賞したのをはじめ、明治43(1910)年にはロンドンで開催された日英博覧会で生徒作品が名誉大賞を受賞するなど、寺内は窯業教育の成果を内外に示して実績を重ねた。こうして同校の評判は高まり、有栖川宮裁仁殿下をはじめ、松岡農商務相や堀田通信相、小松原文相、大浦農商務相らの相次ぐ視察を受けるようになった。

さらに、大正5(1916)年に陶材製造技師として招聘された東京帝国ホテルレンガ製造所では、建築家のフランク・ロイド・ライト(Frank Lloyd Wright, 1867-1959年)<sup>(23)</sup>が要求した黄色い発色のレンガ製造を有田窯式の焼成技術<sup>(24)</sup>では成功させられなかったものの、帝国ホテル用の種々のタイルの製造計画を担当し、製造所やそこに設置する製造機械等の諸設備の整備に努めた。

技師就任の7ヶ月後、寺内は常滑の窯業者である伊奈初之丞に技術顧問の職を託して有田へ戻った<sup>(25)</sup>。そして翌年から砥部工業徒弟学校に教諭となり、後に校長となって65歳で退職するまで同校に勤務した。退職後は佐賀県有田町の李参平<sup>(26)</sup>旧住居跡に居を構えて隠居生活に入り、研究者としての側面をより一層強めて、日本初となる本格的な近代有田磁業史である『有田磁業史』(1933年)(図119)を発表し、高い評価を受けた。また、その他の地域の磁業史も数多く執筆した<sup>(27)</sup>。このように寺内は晩年の多くの時間を研究書の執筆に費やしながらも、自宅に建て

た窯<sup>(28)</sup>で陶土を用いた観音像等の制作を行うという悠々自適の生活を送り、82歳で没した。

## 2. 寺内信一に関する先行研究と美術・産業史上における位置付け

1節で、大まかにではあるが、寺内信一の足跡を概観したことで、彼が日本近代の美術教育史や窯業史を語る上で欠かすことが出来ない重要な人物であることが分かったが、寺内を研究対象とした研究論文や文献、書籍は僅少である。彼が勤務していた教育機関や地域の研究団体が編纂した教育史や学校史、地域史等を紐解いてみても、多くは、彼の名前や役職名、在職年月、功績などを僅か数行記しているにすぎない。

本節では、まず1項において発行年の古いものが集中している郷土史研究書ならびに地域史研究書中に見られる寺内に関する言及について概観し、次いで彼に関する記述が比較的多い研究論文を検討した後、両者における先行研究の特徴や問題点、美術・産業史上における位置付けを明らかにしていく。

### 2-1. 郷土史研究書や地域史研究書に見られる寺内信一に関する言及

それではまず、寺内が活動した諸地域の諸団体が編集・発行した郷土史や地域史に見られる寺内に関する記録や言及を見ていくが、工部美術学校彫刻学科を卒業した後、記念碑等の塑造彫刻を手掛けていた彫刻家たちは、後にオーギュスト・ロダン(François-Auguste-René Rodin, 1840-1917年)の影響を強く受ける彫刻家であり、また美術批評家でもあった高村光太郎(1883-1956年)によって「稚拙の技を公衆に示し」ている「素質無」<sup>(29)</sup>い人々であると評され、その影響が多かれ少なかれ現代まで続いているためか、積極的に調査されてはこなかった。そのため、寺内や同時代の彫刻家、彫刻界に関する研究論文は少ないが、郷土史や地域史には、寺内の各赴任地における活動や功績が記されており、それらをつなぎ合わせることで、彼の生涯を跡付けることは可能である。

郷土史研究書に寺内が紹介されたのは、筆者が知り得た限りでは、常滑青年会に所属していた瀧田貞一の著書『常滑陶器誌』が最古のものであろう。同書の発行は明治45(1912)年であるため、明治21(1888)年における常滑美術研究所の閉鎖とともに寺内が同地を去ってから24年後の発行ということになる。同書は、常滑焼の発祥から明治末期までの沿革、ならびにその発展に寄

与した人物や窯元、養成施設の功績を簡略に記述しており、常滑美術研究所の元所長であり、教員でもあった内藤や寺内に関する記述も、特に詳細という訳ではないが、見出される。例えば、「例言」には「・・・第二章にありては故内藤横井の両氏を載せ第三章に於ては寺内芳田飛鳥井の諸氏を加へたり我陶界の功績者なればなり・・・」(下線、ルビは筆者による)と記されているほか、内藤や寺内、さらに横井惣太郎<sup>(30)</sup>の顔写真(図 120)も掲載されているので、寺内を含む 3 人が功績者と見做されていたことは間違いない。同書の「美術研究所と石膏模型」という項目<sup>(31)</sup>では、さらに、内藤と寺内が、ラグーザから学んだ「動植物の粘土彫刻および石膏模型等の法」を教授し、「石膏を以て型を製するの法を得たり爾來精巧綿密の品を容易に制作し得るに至」るようになった功績が讃えられている。また「寺内信一」の項<sup>(32)</sup>からは、寺内らが、ラグーザが日本に導入した西洋彫刻の基本である人体解剖学や塑造をそのまま常滑美術研究所の教育に取り入れたことが分かる。

昭和 11(1936)年に中島浩氣が発表した労作『肥前陶磁史考』は、佐賀県有田付近の窯業地帯に関する本格的な近代陶業史の研究書であり、有田の陶業の歴史を知る上でバイブル的な存在となっているが、同書には当然ながら巴里万国博覧会や、有田工業学校に関する項目中に寺内に関する記述が見られる。例えば「巴里博覧会出品協会」の項<sup>(33)</sup>には、「明治三十一年は、来る三十三年に開催さるべき、佛國巴里大博覧会への出品製作の為、有田の窯業者は、多額の地方費補助を仰ぎ、佐賀縣知事竹内維績を会長に推して、佐賀縣陶磁器出品協会本部を、有田へ置くことゝ成った。而して当時愛知縣技師たりし納富介次郎を技師長に聘し、絵画には東京の荒木探令(ワゲネル創始の朝日焼の描画者、後年狩野氏を襲ふ、昭和六年一月九日卒七十四歳)、金澤の和田重太郎(石川縣山代の人、絵画及画案に長ず)彫刻には、山口縣人寺内信一(伊太利彫刻家ラグーザ門下) 圖案には徳見知敬(納富介堂門人)等を技師として、各出品者製器の完成を指導せしむることゝなり各技師は出品製作の陶家を巡回督勵することゝなつたのである」(下線、ルビは筆者による)とある。また、「寺内信一の初代工業学校長」の項<sup>(34)</sup>には「明治三十七年四月十一日(三十二年前) 寺内信一、有田工業学校初代の校長に任命され、従来陶画、製品、模型の外に商業及圖案の二科目を増設した。彼は山口縣吉敷郡宮野村の人にて、半月は其號である」(下線、ルビは筆者による)と書かれている。その他「黄色と薄墨色」の項<sup>(35)</sup>には「後年の発見中にて、特に発色困難とされし黄色は、明治二十九年美濃の中津川村より産出する茶金色(フエロガソナイトに似し礦石にて、明治三十一年佛國巴里博覧会出品協会の折荒木、和田、寺内等の技師に依つて、始



めて有田へ齎された）が発見されしが、近年酸化チタニウム、錫酸カルシウム、石灰酸化亜鉛等の調合を用ふると稱せらる」（下線は筆者による）とあり、寺内の技術面における功績も記されている。また同書は、全体的に有田陶業の歴史的事実の列举に終始してはいるものの、末尾にあたる「後記評論」では、当時の窯業界の陶磁器の質ならびにその技術、さらに品評会や博覧会が抱える諸問題が論じられており、有田窯業界の同時代の重要な人物であった寺内が当時どのような状況に身を置いていたのかを知ることが出来る。

中島浩氣の『肥前陶磁史考』刊行から 33 年後の昭和 44 (1969) 年に、今度は愛媛県伊予郡の砥部町教育委員会が『砥部焼の歴史』を刊行した。同書は、同地で出土した弥生式土器の解説から始め、発刊当時までの砥部焼の材料や生産方法を紹介し、さらには砥部焼の発展に寄与した人物たちを顕彰したものであるが、ここにも、寺内が砥部工業徒弟学校の教員や校長を勤めながら、砥部焼の品質向上の技術伝道だけでなく振興策の考察にも努めたことが記されている。同書には、寺内の経歴紹介とは別に、「思い出す三先生のことども」という項があり、同項目中で、砥部に居住していた寺内と実際に会談した執筆者の阿部公政(松山高等予備校校長、元愛媛県教育長)が、会談の内容や寺内の人柄を懐かしんでいる。

寺内の有田における重要な功績の 1 つに、陶磁器制作に際して有田で従来禁止されていた天草陶石の使用の解禁が挙げられるが、昭和 60 (1985) 年に有田町史編纂委員会によって刊行された『有田町史 陶業編Ⅱ』には、それを証拠立てる寺内の報告が掲載されている。それは、第 7 回西松浦郡陶磁器品評会 (1902 年) で審査長を務めた時の寺内の審査報告であり、同書のその同品評会に関する項に掲載されている。つまり寺内は、明治 34 (1901) 年の品評会では有田周辺の窯元が従来使用していた泉山の陶石を原料とした窯芸品のみを出品させていたが、明治 35 (1902) 年の品評会では「昨年は天草の原料を使用した出品はこれを拒絶したが、今回は決してこのような事はなく、各種の原料を使用した出品が多い。これは、とりもなおさず有田の門戸開放ともいふべきことで、これによって有田焼は競争場裡において打ち勝つことができるであろう。」<sup>(36)</sup> と言って、泉山の陶石だけでなく、天草陶石の使用を認めているのである。同書中、寺内の審査報告が記載されているのは第 6 回、第 7 回、第 10 回、第 11 回であり、いずれにおいても寺内は有田窯業の発展に対して建設的な発言を行っている。

次いで昭和 62 (1987) 年には、愛知県常滑市の地域研究家である吉田弘氏が、常滑窯業界において偉業を成し遂げた鯉江方寿 (1821-1901 年) の生涯を綴った『常滑焼の開拓者 鯉江方寿の生

涯』を刊行した。同書は、常滑美術研究所開設にあたり、自身の家の工場の1つを教室として開放し、さらに工部省大技長であった宇都宮三郎を介して皇居御造営局の職を失った寺内と内藤2人を研究所の教員として受け入れるなど、その開設と運営に積極的に協力したことを、方寿の功績の1つに挙げている。また同書は、上述の瀧田貞一の『常滑陶器誌』には記されていなかった同研究所開設までの詳しい経緯を明らかにし、寺内らの指導内容とその功績を、技術面や生産面、ならびに芸術面から分析して讃えている。さらに同書によれば、度重なる高潮の被害から鯉江家の墓を含む共同墓地を守るために別の土地への墓地の移設が行われた際、方寿は、鯉江家の墓を自ら新しく陶土で作し、当時研究所の教員であった内藤と寺内も、陶製唐獅子を載せた4本の飾り柱を制作して同家の墓の台座やその周囲に配置したという<sup>(37)</sup>。ちなみに同書には、移設された墓の写真と戒名の写真が掲げられている(図121)。

平成18(2006)年、INAX ライブミュージアムは、元帝国ホテル衣糧部主任であり、帝国ホテル煉瓦製作所の工場長でもあった牧口銀司郎が日本クリーニング界社発行の業界紙「日本クリーニング界」に昭和32(1957)年7月号から昭和41(1966)年まで21回にわたって連載した回顧録「帝国ホテルのスダレ煉瓦」を、1冊にまとめて非売の冊子として同じ題名で刊行した。同書は帝国ホテル旧ライト館建設のためにフランク・ロイド・ライトから依頼された黄色いスダレ煉瓦(図122)を完成させるまでの紆余曲折を回想したものであるが、その中には、寺内が技師として同製作所に招聘され、有田に戻るまでの経緯が詳細に描写されており、同地での寺内の生活の様子や技師としての意識の高さを窺うことが出来る。例えば「夜分になるとお酒も煙草ものまぬ私を相手に独りで一献きこし召し、お得意の謡曲、隅田川のさわりをうなりその都度一時間ほど拝聴を余儀なくさせられたものであった。」<sup>(38)</sup>という牧口の回想からは、寺内の生活の様子が分かり、また、牧口が寺内に窯の焼成について助言をした際、寺内が「君は素人のくせに何をいうのかね、そんな職工なんかのいうことなぞは絶対に信用ができぬ、技術上の事柄に関しては一切嘴を入れてくれては困る」<sup>(39)</sup>と発言したことからは、寺内の窯業技術に精通した技師としての自負や自信が窺われる。

## 2-2. 寺内信一に関する先行研究(研究論文)

1節では郷土史や地域史研究書に見られる寺内に関する言及を概観したが、続いて、寺内に関する記述が比較的多い研究論文を見ていきたい。

金子一夫と伊沢のぞみ共著の論考、「工部美術学校における彫刻教育の研究(1)」(1992年)は、当時の資料や卒業生たちの回顧録等を整理することで、明治9(1876)年の工部美術学校開校から明治16(1883)年1月の廃校までの沿革や授業内容を明らかにしている。同論文は、伝統的な職工の「彫り物」から、明治後期の荻原守衛の作品を初めとする彫刻家による「芸術としての彫刻」表現の出現に至るまでの、日本彫刻界における近代化の過程の中間にあたる工部美術学校の存在に焦点を絞った点で重要であり、今日の近代日本美術史、ならびに美術教育研究の欠落を埋める論考の1つと言える。明治政府が西洋風の建築装飾の職人を養成するために工部美術学校を設置してイタリアから外国人を招聘するとともに、ヨーロッパの画材や彫刻材料、模写のための見本帳や古代ギリシャ彫刻を複製した石膏像などを輸入して、日本の地で初めて西洋人による西洋美術の教授が行われたことは、近代日本美術史、美術教育史からは切り離せない重要な出来事である。同論考は、そうしたお雇い外国人による授業内容や学校の様子を示す資料の1つとして、寺内が残した随筆『重要参考筆記』(1936年)を挙げ、同随筆の内容を適宜引用して紹介している。1例を挙げれば、「大理石彫刻物は、上塗り志て彩色する場合は別として石質を完全に現はす彫刻物には接続は禁物である。曾て山崎兼吉といふ雇石屋が、約一年もかゝつて荒彫り志た洋婦人の半身像は、後にラグーザ氏が鑿を取って仕上げにかかり、余も揉み錐のロクロ綱を手伝ったことがあつたが、其婦人の左の頬のポイントが只一点深過ぎた。是は石膏の原形にコンパスのを仕掛けて荒彫りのとき兼吉が一点間違えて三ミリ程深く切り込んだから、其点迄磨り下げると頬がこけていけない、そこで其の部分の穿ちて共石を磨り合わせてのちにチース糊で埋め込んでさて磨り合わせたがチヤンと痕跡が見えて居た。」<sup>(40)</sup>とあり、同記述からはラグーザの下で山崎兼吉という石屋が下請け作業を行っていたことや、ラグーザが石膏原型から大理石にコンパスで凹凸の形を写し取る技法<sup>(41)</sup>を採用していたことなどが分かる。しかし、同論考には寺内自身や寺内の作品に関する十分な記述は見出されず、また、研究自体、資料研究としての色彩が濃いものである。

続いて平成6(1994)年に発表された、同じ金子と伊沢の論考である「工部美術学校における彫刻教育の研究(2)」は、工部美術学校彫刻学科の卒業生について調査研究したものである。同研究は、同科の卒業生38名の内、主要な6名の生涯をそれぞれ概観し、工部美術学校卒業後の動向や業績を端的に記述している。調査対象となったのは大熊氏廣、藤田文蔵、佐野昭、菊池鍬太郎、寺内信一、内藤陽三である。これらの中で彫刻家として生涯活動できたのは大熊と藤田のみ

とされている。大熊は、確かに西洋彫刻が下火となった時代を肖像彫刻家として自力で乗り切っている。また藤田は、卒業後、岡倉天心やフェノロサが中心となって新しい日本美術創造のための学校設立の準備を行っていた文部省の図画取調掛に勤務した後、東京美術学校（現在の東京藝術大学）の塑造科や女子美術学校（現在の女子美術大学）等で西洋彫刻を教え、明治 38(1905)年以降は彫刻制作とクリスチャンとしての活動に専念したという。その他の寺内を含む 4 名については、おそらく卒業後の生涯の大部分を彫刻制作とは別の仕事に従事して過ごしたため、同論文は彼らを彫刻家と捉えていないように思われる。

そうした 4 名のうち、寺内に関する節では、主に常滑（および瀬戸）教員時代(1883-88 年)と有田教員時代(1898-1911 年)の業績が簡潔に述べられている。さらに同論考は寺内を教育者としてだけではなく、研究者としても捉え、その研究書や草稿、雑誌に寄稿した論考等についても言及している。同節中で最も注目すべきは、寺内が土を材料とした彫刻を制作するに至った経緯を、寺内の手記である『重要参考筆記』に拠って分かり易く記述している点で、特に「当時大理石は材料として板ものしか扱われてなく、かつ斑のないものを得るのが難しかった」<sup>(42)</sup>という記述の紹介は、他の文献には見受けられない。例えば吉田朝子の論考、「ラグーザの教育とその影響—素材・技法の側面から」（2010 年）は、日本における西洋美術の材料の代用となり得る素材のラグーザによる発掘や研究の足跡などを論じたものであるが、同論考には当時日本に存在していた大理石の質に関する記述は見られない。また、金子と伊沢は、寺内に関する節を「寺内の近代日本の実業教育に果たした役割は、納富介次郎に次ぐもの」<sup>(43)</sup>という言葉で締め括り、寺内を日本窯業の近代化を推進した重要な人物として位置づけするとともに、西洋彫刻の感覚や技法を窯業教育に導入した寺内を輩出したことは工部美術学校彫刻学教育の大きな成果であったとして、工部美術学校の意義や、同校が果たした役割についても正当な評価を行っている。

金子と伊沢が上掲論文(1)を発表した翌年、経済学者である山田雄久によって「寺内信一翁の有田磁業史研究—寺内信一著「有田磁業発達史」の紹介—」が『帝塚山経済・経営論集 9』（1993 年）上に発表された。経済学者による寺内論は、筆者が調べた限りではこれが唯一のものである。同論文は、近代日本が西洋技術導入によって工業化していく中で、一般大衆に支持された模様や形態を大量生産する中、下級普及品であった陶製品製造の発達とその歴史に着目したものである。そしてその中で特に、有田の陶磁器技術の発展過程を跡付けた寺内の有田磁業史研究を取り上げている。山田は、寺内の生涯を概観するとともに、有田における材料や技術、機械の導入、また

西洋に対する製品の販路開拓の流れを、寺内が著した大小さまざまな著作を整理、分析しながら明らかにしている。同論考中で取り上げられた著作は、『尾張瀬戸・常滑陶瓷誌』（1937年）をはじめとして、『有田の磁器』<sup>(44)</sup>、「瀬戸陶器史」<sup>(45)</sup>、『有田皿山雜記』（1930年）、『有田古陶銘款集』<sup>(46)</sup>（1931年）、「肥前陶工伝」<sup>(47)</sup>、「有田磁器沿革史」<sup>(48)</sup>、「有田磁器の発達史（有田磁業発達史）」<sup>(49)</sup>（1932年）、『有田磁業史』（1933年）、「柿右衛門」<sup>(50)</sup>（1938年）、「半月漫録」<sup>(51)</sup>にまで及んでいる。さらに同論文は後半に「有田磁業発達史」の全文を再録し、最後に寺内の「有田磁業研究には産業技術史的視角が元来備わり現在でもその成果に注目すべき点多」く、「陶磁器業史研究のなかでとりわけ工業技術に視点を据えた著作として大変貴重」であると評している。寺内に関する記述は、明治期における西洋美術の導入を論じた文献に数多く見られるが、同論文のように、寺内を産業開発史的視点から取り上げ、彼の磁業史研究を歴史の中で検証したものは他にないため、貴重な論考であると言える。

次いで平成11（1999）年には、日本美術教育史の研究者である、先にも論考を取り上げた金子一夫の労作『近代日本美術教育の研究 明治大正時代』が発刊された。同書は美術教育史の方法論を考察するとともに、明治期から大正期にかけての美術教育の変遷を跡付けたものであり、同分野の研究者だけではなく、日本美術史の研究者にとっても欠くことが出来ない重要な研究書である。また同書は、寺内の著作ではなく、作品に注目し、それらを日本美術史の文脈に関連付けた最初のものと考えられる。同書の第2章の「二 工部美術学校の設置と教場」と「八 彫刻学科の教育(1)概観」、「第四節 彫刻学科の卒業生」の部分には、伊沢と共著の前掲論文、「工部美術学校における彫刻教育の研究(1)」および「工部美術学校における彫刻教育の研究(2)」と内容が重複している部分があるが、新たに書き加えられた箇所もある。「寺内信一と内藤陽三の陶彫」という節は、まさに新しく加筆された部分であり、ここには寺内と内藤が常滑美術学校に赴任し、陶彫の制作に至るまでの経緯が綴られているが、同節において金子は、江戸時代の伝統的な彫り物から荻原守衛の作品に代表される近代彫刻になったという従来の考え方を否定し、両者の間に工部美術学校卒業生の作品をはじめとする彫刻群を置くべきだと主張している。

金子はまた、常滑で寺内が制作した作品《裸婦像》を「日本人をモデルにした裸体彫刻として最も早いもの」と推測する一方で、作品の用途<sup>(52)</sup>（図123）を考慮すると、純粋な裸体彫刻であるかどうかは検討すべきだとも述べている。平成7（1995）年に美術雑誌『芸術新潮』<sup>(53)</sup>へ寄せた評論でも、同氏はほぼ同じ見解を示しているので、4年の間、《裸婦像》が「純粋な彫刻」であ

るか否かの検証は行われなかったか、あるいは結論が出なかったと推測される。しかし、金子が寺内の《裸婦像》を見い出して寺内自身と彼の作品の重要性を示したことで、明治期の日本彫刻史研究の欠落の一部の解明の契機が与えられたことは間違いないと思われる。事実、田中修二が編集した『近代日本彫刻集成 幕末・明治編』（2010年）では、工部美術学校の存在意義とその卒業生たちの生涯と功績に関する記述が挿入されており、寺内に関しては、これまで殆ど紹介されてこなかった晩年の小作品まで取り上げられて、それらに考察が加えられている。特に、執筆者の1人である吉田朝子は、寺内の小作品《深川せい子刀自寿像》（図124）の概説において、陶土を用いた立体物制作の長所と欠点を指摘し、《深川せい子刀自寿像》やその他の作品で採用された正座の多様なポーズを造形方法と照らし合わせて考察している。同書は江戸末期の1850年前後から明治40（1907）年に第1回文展が開催されるまでの日本彫刻界の西洋美術の受容の様子と彫刻界の変遷を、緻密な調査と分析によって跡付けているが、文献や作品が数多く残っている東京美術学校関係者に関する記述や資料の掲載にかなりの紙幅が割かれており、寺内に関する記述は少ない。しかし田中が「近代日本彫刻史は、まだ若い分野であるといえる。一つの研究分野が学問として成立するためには、ある程度の層の厚みと広がりが必要であるとすれば、この分野はようやくその出発点にある」<sup>(54)</sup>と述べているように、近代日本彫刻に特化して論じた最初の研究書として、同書はきわめて重要な基礎的文献と言える。

さらに、寺内信一に関する記述は少ないものの、上述の幾つかの論考とは異なる視点から、寺内や常滑美術学校に言及している論考を1つ挙げておく。平成9（1997）年、東京大学創立百20周年記念として発行された『学問のアルケオロジー』に収載された西野嘉章の論考「医学解剖と美術教育 「脇前」 から「藝用解剖学」へ」がそれである。同論考は、日本の芸術分野における人体解剖やそれに関する専門書等の輸入や普及について論じたものであり、美術作品の制作には解剖学的な知識が必要であるという西洋的な考え方を日本に最初に導入したのは内田正雄（1839-76年）<sup>(55)</sup>であろうとしている。また、工部美術学校において骨学や筋学など基礎的な解剖学が教授されたが、助手であった大熊が描いた《人軀解剖之図筋肉之部》の軸装墨図等は、彫刻家が造形美術のために学んだそうした解剖学のおそらく国内最古の記録であると推測している。さらに、卒業生である内藤と寺内が常滑美術研究所において解剖学を教授した証拠として石膏製浮彫《筋学像》を挙げ、ラグーザがイタリアから齎した解剖学が、内藤や寺内を通して明治16（1883）年には地方でも講じられていたと指摘している。

また、平成 16(2004)年に静岡県立美術館において「〈彫刻〉と〈工芸〉近代日本の技と美」展が開催され、寺内の《裸婦像》が展示された。同展覧会図録に収載された村上敬による論考「〈彫刻〉と〈工芸〉近代日本の技と美」企画ノート」では、寺内の功績や作品が簡潔に紹介されているが、その扱いはあくまで工部美術学校卒業生の 1 人としての紹介に留まっている。

遺漏もあるであろうが、以上、重要と思われるか、寺内についての記述が多く見出される研究論文や郷土史研究書ならびに地域史研究書を発表、発行年順に挙げて、それらの内容について概観、確認した。

### 2-3. 先行研究の分析ならびに問題点の抽出

次いで、Ⅱ章 2 節 1 項、2 項で取り上げ、内容を概観した先行研究について分析し、寺内信一が美術・産業史上における位置付けや、また今後寺内やその芸術を考察する上での問題点と、既に解明されている事項を整理することで未解明事項を明確にしたい(表 2 参照)。

Ⅱ章 2 節 1 項において郷土史ならびに地域史研究書を概観して言えることは、いずれの研究書も地域に関する事実を列挙した窯業史の紹介に留まっているということである。つまり、寺内の紹介を含む最古の文献と考えられる『常滑陶器誌』(1912 年)をはじめとして、以後数年から数十年の間隔を置きながら刊行、発表された『肥前陶磁史考』(1936 年)や「帝国ホテルのスタレ煉瓦」(1957-66 年)、『砥部焼の歴史』(1969 年)、『有田町史 陶業編Ⅱ』(1985 年)、『常滑焼の開拓者 鯉江方寿の生涯』(1987 年)は、表 2 に整理した通り、それぞれ概要や寺内に関する言及、紹介内容は異なるものの、当該地域の窯業全体に関する歴史をまとめた郷土史研究書であり、それらにおいては、寺内は、西洋彫刻の概念や技法を紹介、導入した者とされているものの、多くの功労者のうちの 1 人として位置づけられているにすぎない。

郷土史や地域史研究書における紹介に対し、研究論文における寺内に関する本格的な言及や考察の開始は、表 3 に整理した通り、平成 4(1992)年の金子と伊沢による「工部美術学校における彫刻教育の研究(1)」から始まると言える。同論考では、寺内が工部美術学校において当初西洋画志望であったにも拘らず、彫刻学科に入学した理由が明らかにされているほか、予科ならびに彫刻学科在籍中の寺内の進歩表(成績表)が紹介されているため、彼が受講した授業や習得程度が理解される。さらに同論考は、寺内が水戸の寒水石やイタリア産の大理石を用いてレリーフ制作等を行ったことも明らかにしているが、彼に関する記述は、当然ながら工部美術学校時代に限定

されており、ラグーザの指導がその後の寺内にどのような影響を与えたのかまでは考察するに至っていない。

続いて3年後に発表された「工部美術学校における彫刻教育の研究(2)」(1995年)では、金子と伊沢は、寺内の生涯を詳述する中で、寺内が同校卒業後、皇居御造営局に就職したにも拘らず、建築方針が変更されて失職し、常滑美術研究所に赴任するに至ったことや、同研究所で石膏型技法や図画、動植物の塑造を教授したことを明らかにしている。また、有田に現存している遺例2点の図版を掲載している他、現存しない2点の遺例についても文中で言及している。しかし同論考は、常滑美術研究所と有田工業学校に関する記述に多くの紙幅を割いており、寺内から影響を受けた生徒らの作品については言及していない。また、両論考において寺内は主にラグーザの生徒として位置づけられたと言える。

山田の「寺内信一翁の有田磁業史研究」(1993年)は寺内を研究者として位置付け、寺内の遺著である複数の有田磁業研究書の概要と、それぞれの発表形式の紹介に終始しており、寺内の作品については全く言及していない。

その2年後に美術雑誌『芸術新潮』上に掲載された金子の寺内の《裸婦像》に関する特集記事では、同作品が「巻き上げ法」という技法で制作されたことが明らかにされたが、石膏型の技術を持っているにも拘らず、「巻き上げ法」を採用して制作した理由が解明されていない。しかし、寺内の作品に焦点を当てた初めての論考であり、作家としての位置付けが強くなっていると言える。金子はさらにその4年後に『近代日本美術教育の研究 明治大正時代』を刊行しているが、寺内に関する箇所は、伊沢との共著である上掲論文と『芸術新潮』の記事と重複しているためここでは割愛する。

続いて平成22(2010)年に刊行された田中編集の『近代日本彫刻集成 幕末・明治編』では、吉田朝子によって「陶彫」作家として寺内の《裸婦像》と小作品2点、並びに技法の紹介、言及がなされたが、同書は、「表現方法の交流」という小節において沼田一雅については、その鋳金や陶彫作品における原型制作の例を挙げているのに対し、寺内の陶彫制作については作例を紹介しておらず、両者についての比較検討も行っていない。

また、西野の「医学解剖と美術教育」(1997年)は、常滑美術研究所の生徒であった平野六郎の日記に、寺内らが講義した解剖学、画学、幾何学、遠近法の講義内容が記されていることを明らかにしており、西洋美術が地方に浸透していく過程を知ることが出来る。しかし、他の論考と



同様に、講義を受けた学生達の作品についてまでは言及しておらず、解剖学の導入が常滑窯業にどのような影響を与えたのかは考察、解明されていない。また、寺内自身については常滑美術研究所の教員という位置付けでの紹介である。

以上、先行研究を概観し分析することで、先行研究における問題点や解明点、並びに未解明点、美術・産業史上における寺内の位置付けが明らかになった。ここで今一度未解明点を列挙しておけば、①ラグーザの西洋彫刻の教授による寺内の作品への影響に関する考察や、②陶彫制作において彼が採用した技術に関する調査が挙げられる。その他、③寺内が彫塑と解剖学等を教えた研究所に残る生徒作品の調査と紹介、ならびに寺内の生徒への影響の分析等が挙げられる。また、④工部美術学校出身の寺内の作品や陶彫観と、陶彫の祖と謳われる東京美術学校出身の沼田一雅の比較、検討等も未解明事項として挙げられよう。未解明点①については次節で、②については次節およびⅡ章4節で、③についてはⅡ章5節で、④についてはⅣ章において明らかにしていく。

近代日本彫刻史研究の歴史はまだ浅いが、これまで概観してきたように、金子や田中はじめとする幾人かの研究者によって調査・研究が進められ、それは寺内信一を含む工部美術学校関係者にまで及んできた。しかし、人生の大半を窯業教育に費やし、作品数が少ない寺内信一を単独で研究対象とする研究者は皆無である。筆者は、寺内の遺著や遺例、並びに寺内周辺の作家や弟子達の作品等を調査・分析することで、本章で明示した問題点や未解明事項を明らかにし、寺内自身やその芸術、ならびに彼の芸術観などをより鮮明にしていきたい。

### 3. 陶土との出会いと常滑美術研究所時代の寺内信一の唯一の現存作品

本章1節でその生涯を概観した通り、寺内信一は明治16年の常滑赴任を契機として陶土を用いて彫刻を制作するようになり、晩年まで制作し続けたが、以下ではその背景にどのような理由があり、また、常滑美術研究所時代の彼の作品にはどのようなものがあるのかを見ていくことにしよう。

寺内や同期生たちは工部美術学校在学中、アカデミックな具象彫刻を得意としたイタリア人ラグーザから、西洋彫刻の技法や概念を基礎から学ぶとともに、彼がイタリアから持ち込んだギリシア彫刻の石膏による像模刻や建築用の装飾レリーフなどを手本として習作しながら、その技法を徐々に身に付けていった。卒業生の述懐によれば、ラグーザは「熱心な勉強家」<sup>(56)</sup>であり、

自ら生徒の作品に手を入れて指導したという。他方でラグーザは寺内らの在学中に頭部に麦の穂を飾り、左下方に顔を優しく傾けた胸像である《西洋少女像》(1879-1882年)(図125)を、茨城県から採掘した寒水石を使って日本で制作しているので、その制作工程は生徒たちの目にも触れていたに違いない。また、ラグーザは、星取り技法<sup>(57)</sup>の痕跡が残る《人像柱》(1872年か)(図126)などの大理石彫刻を、おそらく西洋彫刻の見本としてイタリアから持参して来ているので、それらを通して寺内らに星取り技法や人工ドリルの使用法を学ばせたと考えられる。ラグーザの作品や西洋彫刻の古典的で写実性に富んだ大理石彫刻に憧れた寺内は、その後ラグーザからイタリア産の大理石の使用を許可され、女性の半身像制作に挑戦した。しかし、当時は現在のように道具や機械が発達しておらず、大理石の彫り出しに多大な時間を要したため、結局荒彫りの段階で卒業を迎えてしまい、遂にそれを完成させることは出来なかった<sup>(58)</sup>。また寺内は、荒彫りを請け負っていた工部美術学校のお抱えの石材屋が、ラグーザが完成させる予定の大理石を誤って彫り込み過ぎ、完成後もその修正跡が目立ってしまったことや、同時期にイタリアのゼノア公が皇室に献上するために日本に持ち込んだ大理石の少女像が破損したため、同校がその修復を行ったが、これも修正跡が「ありありと知れ」るような修復を行ってしまったことなどを記し、さらに「大理石の彫刻は面倒なものである」と述べている<sup>(59)</sup>。以上の記述や事実から、可塑性が無く彫り込むことでしか表現出来ない「彫刻<sup>カーヴィング</sup>」の難しさや、素材としての「大理石」の扱いの難しさを寺内が痛感していたことは十分に推測される。

「彫刻<sup>カーヴィング</sup>」や「大理石」に憧れながらも、それらの技術や扱いの難しさを工部美術学校時代に痛感したに違いない寺内は、その後、皇居御造営局を経て、常滑で窯業、とりわけ陶土を使用した造形表現に出会うことになった。そして、当時の日本では入手が困難であり、また当然ながらそれを制作するための技法の伝授も行われておらず、需要も無かった大理石の代わりとして、陶土を自身の作品制作における主要な素材とすることにしたのである。常滑には、周知の通り、数メートルに及ぶ大甕や土管の焼成を可能とする大型の薪窯が点在していたので、大型の作品を焼成することが可能であったからでもある。

こうして寺内は、常滑美術研究所時代の唯一の遺例といえる、日本人女性をモチーフとした素焼きによる半身の《裸婦像》(図118)を制作するに至った。この半身像は、大腿部の途中から先の両脚と、二の腕から先の両腕を欠いた直立姿勢の静的なトルソーであり、頭部ならびに視線は僅かに右を向いている。技法としては、紐状にした陶土を制作板の上で円形に巻きながら積み

重ねていき、最初に積んだ下方の陶土が完全に乾燥しないうちに上部に陶土を積み重ねて高さを出すため、動きの少ない安定感のある構造の制作に向く「巻き上げ法」が用いられている。とこなめ陶の森資料館学芸員の中野晴久による、当時は石膏が手に入りづらかったという情報から、寺内は石膏を用いない制作方法を採用したと考えられる。また素材には、常滑の土管制作に用いられる赤土ではなく、白色に近い白泥土が用いられているが、高温で焼成されたためか、焼成後に絵具で着色した頭髮部を除いて、発色は全体的に薄いオレンジ色になっている。また、この作品は薪窯で焼成されたにも拘わらず、肌に自然釉が付着した痕跡が認められない<sup>(60)</sup>。さらに特筆すべき点として、同作品の右臀部に「皺襞研究所用 明治十七年春三月 周防之美術学生 寺内信一作尾州金島山 不窳堂 信在尾州号稀年」という銘文(図 123)が陰刻されていることが挙げられる<sup>(61)</sup>。その他寺内は、同地で、《杉江壽門像》と《伊藤周五郎像》も制作したとされるが、残念ながらいずれも現存しておらず、それらの造形的特徴や使用された技法などを明らかにすることはできない。しかし前者に関しては写真が残っており、吉田朝子によれば、人物が正面を向いて正座した小型の作品であったことは疑いない<sup>(62)</sup>。

#### 4. その他の寺内信一の作品

続いて本節では、寺内信一が常滑以外の地で制作した作品を挙げ、彼の作品がどのように展開したのかを簡単に紹介しておきたい。

寺内は明治 21(1888)年に常滑から瀬戸に移り、そこに 10 年間滞在するが、残念ながら瀬戸時代の作例は残っていない。当時、病床の父親を自宅で看病していたため、その心労もあってのことかと考えられる。常滑時代に続く次の現存する作例は、明治 31(1898)年から大正末期に及ぶ有田時代の 3 体の肖像彫刻である。前者はいずれも有田の古い窯元である深川家の家族をモデルとしたものである。それらの中で制作年が判明しているのは、《深川せい子刀自寿像》(図 124)と《深川榮左衛門先生之像》(図 127)の 2 作であり、それぞれ明治 39(1906)年と大正 5(1916)年の夏に制作されている。残る 1 点の《深川忠次像》に関しては制作年は不明であるが、作品の造形的な特徴からおそらく同時代に制作されたものと推測される。《深川せい子刀自寿像》は、有田焼の近代化を推し進めた第 8 代深川榮左衛門の妻せい子が着物を着て正面向きに正座した姿で表現された、高さ 18.0 センチメートルの小品であり、顔や手、着物の細部まで丹念に仕上げ

られている。素材には白い天草陶石が使用されている。本作品は陶土乾燥後に施釉して焼成されたはずであるが、釉薬中の鉄分が多過ぎて釉薬が飛んでしまったため、釉薬は凹部分と僅かな部分に残っているに過ぎない。さらに、色釉を剥がそうと鑢<sup>やすり</sup>で磨いた痕も確認される。底部には陰刻による銘文<sup>(63)</sup>と号である「半月」の落款が確認される。大正5(1916)年制作の《深川榮左衛門先生之像》は、せい子の夫である榮左衛門をモデルとした小型の胸像である。素材にはせい子像と同様に天草陶石が用いられ、釉薬には透明釉が用いられている。また、面貌や頭髮、衣服等は写実的かつ繊細に表現されている。背部には「第八世真忠 深川榮左衛門先生 之像 大正五年夏 男忠次君囑 作此胸像 寺内半月」という銘文が陰刻されている。さらに、深川製磁を興した深川忠次の大型胸像である《深川忠次像》にも、他の2作と同様に天草陶石が用いられているが、造形的な特徴は、《深川榮左衛門先生之像》に良く似ている。諸資料に紹介されている忠次の顔写真と比較すると、極めて相似性が高いことが分かる。

次に砥部時代の現存作品としては、自刻像1体と白磁観音像1体が挙げられる。寺内の自刻像である《寺内半月像》(図128)は、高さ24.0センチメートルの小さな頭像であり、後部にはへらで引っ掻くようにして「従六位寺内口」(図129)の署名が施されている。寺内の手稿の履歴書<sup>(64)</sup>中の大正14(1925)年の欄に「叙従六位」とあるため、同年以降から昭和2(1928)年までの間に制作されたと考えられる。砥部焼伝統産業会館館長の松村昇二によれば、同作品は砥部陶石で成形し、無釉のまま薪窯で焼成されたが、表面は砥部陶石特有の青味がかった発色になっておらず、象牙色をしているため、通常の還元焼成ではなく酸化焼成された可能性があるという。この作品は小品ながらも頭蓋骨の形を意識した肉付けによって立体感を獲得し、また無釉であるために、モデリング時の肉付けの痕が留められており、それらが人物像に生き生きとした生命観を与えている。また、《寺内半月観音座像》(図130)は日本が明から大量に輸入した白磁観音像に類似している。左膝を立てて地面に座したこの白磁の観音像は、巻物を持った右手を胸元まで上げ、その表情は穏やかではあるが厳しくもあり、凜とした雰囲気漂わせている。松村によれば、本作品は砥部陶石で成形され、素焼きされた後、透明釉を掛けて再度焼成されたものである。砥部陶石は天草陶石より鉄分の含有量が多いため、通常の還元焼成では青味がかった白色になるが、同作品は象牙色に発色しているため、酸化焼成を行った可能性も考えられる。しかし、現段階ではいずれも憶測の域を出ない。

また、有田で制作されたことは確実であるが、制作年が判明しない白磁観音像4点と、制作年

が昭和 10 年代とされる白磁観音像が 1 点現存するが、それらのうちの 1 つである寺内家所蔵の《半月観音像》(図 131)を見れば、それは、頭から衣を纏った観音が左手の肘から先を上に向けて、その指で印を結び、右手は小さな壺を前腹部辺りで逆さに持った立像であり、寺内の五男の信平が制作した台座に設置されている。観音の衣は流れるように表現され、指は細部まで丁寧に作り込まれているため、繊細で優美な印象を与えている。それは現存する白磁観音像全てに共通する特徴と言える(図 132-134)。素材には特上の天草陶石が用いられ、釉薬には透明釉が用いられている。白磁は通常、白色の明度を高めるために還元焼成で焼成されるが、本作品では釉薬を薄掛けした後、酸化焼成で焼成されたため、色は柔らかい象牙色になっている。観音像の他にも、《寿星像》(1936 年)(図 135)や《松蔭先生獄中勉学像》(1938 年)(図 136)、《蝦蟇仙人》(明治後期-昭和前期)(図 137)などが寺内の作品と同定されている。

以上、2 節と 3 節において寺内信一の作品を概観してきたが、これらの作品からは、寺内が明らかに白色や単色の陶土を好んで用いていたことが分かる。また、日本とりわけ有田の伝統的な陶人形などの多くは型抜きで成形されるため凹凸が少なく、面部や頭髮、衣などは上絵や染付けで鮮やかに表現されているが(図 138)、寺内は同じ素材を用いながらも、頭部や衣服などをモデリングによる凹凸のみで表現している。これらのことから、先にも述べたように、寺内が憧れていた白色の大理石彫刻に代わる素材として白色に近い陶土を用い、同時に、ラグーザから吸収した西洋彫刻のモデリング技法を作品に応用していったことは間違いないと言えよう。

## 5. 寺内信一の弟子の作品

本節では、寺内信一の直接の弟子であり、陶製彫刻家として名を残した平野霞裳(1873-1938 年)と樋渡陶六(1913-20?年)の 2 人を取り上げ、筆者が実見出来た作品を紹介するが、両者については、寺内以後の陶土を用いた彫刻(塑造)制作の展開を論じる V 章で詳述するため、ここでは簡潔に紹介するに留める。

### 5-1. 平野霞裳

常滑市立陶芸研究所発行の『平野霞裳 井上楊南 作品図録』<sup>(65)</sup>(1968 年)によれば、平野霞裳は、明治 6(1873)年に常滑町に生まれ、常滑美術研究所に 11 歳から 15 歳までの 4 年間(1884-88

年)通い、そこで内藤と寺内から解剖学や塑造法などを学んだ。その後、清水守衛工場等における貿易陶器の見本制作に従事した後、明治 29(1896)年から明治 36(1903)年まで 7 年間常滑工業補習学校において教師を勤めた。続いて明治 37(1904)年に東京高等工業学校窯業科撰科を修了し、その後、昭和 7(1932)年まで常滑町立陶器学校の教諭兼校長を務めた。平野については筆者が調査において実見出来た作品 8 点の内、ここでは大型の陶土を用いた作品 2 点のみを挙げることにし、その他の作品は V 章で紹介する。

まず 1 点目に挙げるのは、平野の代表作品である《鯉江方寿像》(図 139)である。この作品は、大正 10(1921)年に常滑焼の土管を発明した窯業家の鯉江方寿を顕彰するために、方寿の窯の跡地である金島山に建立されたもので、高さ約 260 センチメートルもある巨大な陶作品である。3 つのパーツに分けて粘土で成形して素焼きし、その後に食塩釉を掛けて焼成したもので、常滑工業補習学校の生徒の手を借りて 6 ヶ月かけて全行程を完了した労作である。

2 点目としては、常滑市立常滑西小学校の校庭の隅に設置されている《下村とう女之像》(図 140)を挙げたい。この作品は、昭和 9(1934)年に制作された、台座を除く像のみの高さが 72 センチメートルの陶作品である。同作品の背中には、「昭和甲〇〇〇〇 下村とう女陶像建設會依頼 平野霞裳 作」という銘文が陰刻されている(図 141)。この作品には、正面向きに正座させるポーズが採用されている。

これら 2 点の作品からは、平野が内藤や寺内から教授された解剖学的なモチーフの捉え方や西洋的な塑造法を、作品制作の上で最大限に活用していたということが言える。常滑では、筆者が調査、実見し得た限りでは、平野ほどコンスタントに写実性の高い作品を残した作家はいない。

## 5-2. 樋渡陶六

続いて樋渡陶六を見ていくが、彼は、大正 2(1913)年に砥部町に生まれ、愛媛県砥部工業徒弟学校に入学し、当時同校の教員であった寺内と出会い、彼から「陶六」の号を与えられた作家である。彼は、寺内が昭和 3(1928)年に同校を定年退職して佐賀県有田町に戻った後寺内を追って有田に渡り、足の負傷でろくろを蹴ることが出来ないことから、柿右衛門窯で彫刻の技を磨き、その後独立して白磁の観音像を中心に、多数の陶製作品を制作した。陶六が開いた窯(陶六窯)は、現在は、陶六の娘婿である松本英雄が 2 代目として跡を継いでいる。筆者は武雄市にある窯元での陶六の作品調査時には、20 点以上の作品の存在を確認出来たが、詳述は V 章に譲り、ここで

は、主題が異なる 2 点の完成度の高い作品を挙げるに留める。

まず、制作年不詳の《鹿寿老人》(図 142)(陶六窯蔵)を見てみたい。この作品は高さ 24.5 センチメートルで、地面に座っている寿老人が、彼のアトリビュートのひとつであり、彼に寄り添っている鹿に右肘を持たせかけながら、巻物を広げてそれを眺めている所を表現したものである。本作品は、天草陶石(特上)を主素材とした泥漿を石膏型に鋳込んで成形して素焼きした後、白釉を施し、ガス窯で還元焼成という過程を経て制作されたものであるが、鹿の目と巻物の軸部分にのみ、黒色に発色する釉薬あるいは上絵具が施されている。また、鹿の角は取り外しが出来るようになっている。彫刻的な面による立体把握はあまり看取されないが、堂々とした量感表現は見事である。次に、佐賀県立九州陶磁文化館が所蔵する、昭和 60(1985)年、陶六 69 歳時に制作された高さは 50 センチメートルの《白磁宝珠観世音像》(図 143)を挙げる。この観音は、右手に宝珠を持ち、左手は胸元まで上げ、顔を正面に向けているが、両目は閉じられている。同館発行の作品図録『白き黄金―有田・伊万里・武雄・嬉野の磁器の美と技―』によれば、本作品は部位ごとに細かく分けられた型に鋳込んで制作されたものである<sup>(66)</sup>。衣や装身具、頭髮等はかなり繊細、緻密に造り込まれており、陶六の造形力や成形、焼成の技術力が卓越していたことが分かる。

## 6. その他の関係者作品

続いて、その他の寺内信一と内藤陽三の作品、並びに両者の関係者作品を紹介したい。筆者は平成 25 年 6 月に常滑高校旧百年館にある寺内の作品 1 点と、とこなめ陶の森にある内藤の作品 1 点の実見と写真撮影に赴いたが、実際に訪れてみると、常滑高校旧百年館には寺内の作品以外に常滑美術研究所や常滑陶器学校関係者の陶作品を主とする作品が多数保管されていることが分かった。また、とこなめ陶の森にも内藤の作品の他に少なくとも 2 点の薄肉彫りの大皿があることが分かった。調査日程と、見出した関係者の作品が多数であったことから、すべての作品を調査することは出来なかったが、合計 32 点の作品の写真撮影並びに調書の作成に必要なデータ収集が出来たため、本章では、両館において実見並びに写真撮影が叶った常滑美術研究所と常滑陶器学校時代の作品を紹介するが、旧百年館所蔵の寺内の《裸婦像》(図 118)については既に前節で紹介しているので、ここではそれを除く 31 点の関係者の作品について紹介することにする。

方法としては、実見した全作品を、「無釉(・無着色)の関係者作品」(表 3)と、「施釉の関係者作品」(表 4)、さらに「その他の関係者作品」(表 5)に分け、番号順に概説する方法をとることにする。

### 6-1. 無釉(・無着色)の関係者作品

それではまず、無釉の作品 14 点から見ていくことにする。常滑美術研究所で学び、常滑陶器学校の模型実習の教員となった平野六郎が制作した《坐像(頭山満像)》(図 144、表 3-No. 2)は、右手に扇子を持ち、左手に数珠を持って正座した老人の姿を捉えた陶作品である。高さ 26.0 センチメートルの小品ながら、頭部や羽織袴が細部まで写実的に表現されているため、本作品には観る者を飽きさせない魅力がある。また本作品は、焼成中に亀裂が入ったため、上体と脚部に 2 分されてしまっている。しかし、そのお陰で容易に観察可能な内部構造からは、平野が、上部の陶土の重力によるたわみを防ぐために内部に同じ種類の陶土を用いて支えを作り、上部の重みを底部に逃がすことに成功しているのが分かる。また、《坐像》(図 145、表 3-No. 3)は無銘であるが、作風から平野の作品と推測されるものである。烏帽子を被り、衣冠を着用した男性が胡坐をかいて着座した姿を陶土を用いて表現している。素材にはおそらく白泥土が用いられており、無釉で焼成されたままになっている。続いて、制作者不明の表 3-No. 4 の《胸像》(図 146)は、丁髷を結い、着物姿の老人を正面向きで捉えた肖像彫刻である。素材にはおそらく白泥土が用いられているが、凸部は焼成のためにオレンジ色になっている。塑造における相似性の追求や技術に未熟さが残るが、黒目の表現や台座の形状には西洋彫刻の影響が看取される。同じく陶彫による《胸像(女性)》(図 147、表 3-No. 5)は、陶器学校の生徒であった片岡健次の作品であり、後背部には作者片岡の名前が陰刻されている。モデルとなった端正な面立ちの女性は、頭巾を被り、頭部を僅かに右側に傾けている。衣紋表現はやや型にはまった感が否めないが、全体として塑造のヴォリューム量を感じさせる作品となっている。また片岡は、白泥土と思われる陶土を用いて口を開けた幼児の胸像《教材胸像》(図 148、表 3-No. 6)も制作している。繊細なモデリングからは、焼成前の陶土の凹部に施した研磨による面出しが丁寧に行われたことが推測される。さらに、筆者によれば、本作品において片岡は、西洋美術のデッサンにおける「面」を意識した「写実」表現を陶彫において試みようとしたように思われる。左肩の下には、「常滑町立陶器学校 生徒 片岡健次 作」の銘が陰刻されている。また、いずれの教育機関の関係者か判明しないが、水上文吾と



いう人物も小型の《ナポレオン胸像》(図 149、表 3-No. 7)を制作している。ナポレオンの胸像であるので、おそらくはヨーロッパから輸入された肖像彫刻を模したものと考えられるが、頭髪や面貌表現だけでなく、軍服や左胸の勲章などの細部表現も見事である。高温で焼成されたと思われる良く焼き締まった肌が、ナポレオンの厳しい表情をさらに際立たせてもいる。次に制作者不詳の《木こり》(図 150、表 3-No. 8)は両腕を欠いているが、楽しげに笑って仕事に精を出す木こりを表現したものである。砂の割合が少ないきめの細かい粘土を用いたらしく、研磨された表面は滑らかである。表 3-No. 9 の《猪》(図 151)は、《木こり》とは違った色の陶土を用いているが、同様にきめが細かいため、鼻や爪先などの先端部分の仕上がりはやはり滑らかである。

続いて、象をモチーフにした制作者不詳の《象》(図 152、表 3-No. 10)は、旧百年館には 2 頭の象が向き合う形で展示されていたが、象同士の視線の交錯が認められないため、別々に制作された可能性もある作品である。いずれにしても、一方の象は左前足を前に出して前進しようとしており、他方は腰をおろしてはいるが、上半身は前足を立てて起こし、顔を上げ、鼻を上方に突き上げている。前者の象の素材にはおそらく白泥土が用いられ、後者の象には鉄分の多い陶土が用いられていると思われる。いずれの象も鼻が折れてしまっているが、象の<sup>ヴォリューム</sup>量が的確に捉えられている上、耳や皮膚、面貌の表現にも高度な造形性が窺われる。おそらく生徒であったと推測される水野三吉が制作した表 3-No. 11 の《鹿》(図 153)は、頭部に角を差し込むための 2 つの穴が開けられている作品である。きめの細かい陶土を用いて十分に焼き締められた本作品は、実物より大きいこともあり、重量感のある作品となっている。鼻先の赤茶色の彩色は、焼成後に施されたものである。

次に挙げる表 3-No. 12 の《薄肉彫の皿》(図 154)は、とこなめ陶の森が所蔵しているものであり、見込みには、中国絵画から抜け出たような子どもが背中に荷を負って杖を持って歩く姿と、その子どもの後ろに、肩に木の棒をかけて籠をかつぐ擬人的な猿が浮彫りで表現されている。大皿の縁にも西洋風の繊細な装飾が浮彫りで施されているが、見込みの図柄は別として、この縁部分は石膏型で成形された可能性が高い。なお、とこなめ陶の森と旧百年館にそれぞれ 1 点ずつ所蔵されている表 3-No. 13 と No. 14 の《薄肉彫の皿》(図 155、156)は、見込みに全く同一の相撲を取る 2 人の力士と取り組みを左側で真剣に見つめる行司が浮き彫りされているので、同一の石膏型から成形されたと考えられる。

## 6-2. 施釉された関係者作品

次に、常滑美術研究所並びに常滑陶器学校関係者の施釉された作品 12 点を見ていこう。

内藤陽三が明治 17(1884)年に制作した《鯉江方寿像》(図 157、表 4-No. 1)は、髭をたくわえた着物姿の鯉江方寿がやや右上に視線を投げた様子を胸像で表現した作品であり、素材には、同地の土管制作に常用されていた鉄分の多い陶土が用いられている。無釉のまま薪窯で焼成されたため、薪の灰を被り、全体に自然釉が施釉された状態となっている。底から内部を覗き見ると、頭部と胸部を首の付け根辺りで接合した痕跡が認められるので、頭部の重みを軽減するために別々に制作して接合したことは間違いない。施釉された作品は凹部に釉薬が溜まって表面が滑らかになるため、一般にモデリングによる凹凸のコントラストは弱まりがちであるが、本作品では自然釉が薄く施されたため、描写力に秀でていた内藤のモデリング技術の痕跡は十分に留められている。また、後背部には制作者や制作年を示す銘文が陰刻されている<sup>(67)</sup>。表 4-No. 2 の《鯉江方寿立像》(1913 年)(図 158)は、平野六郎によって制作され、大正 10(1921)年に金島山に設置された高さ 2.6 メートルの《鯉江方寿像》(図 139)の 4 分の 1 の雛型である。吉田弘の『鯉江方寿の生涯』によれば<sup>(68)</sup>、粘土を用いて、足元から頭に向かって成形されているという。羽織袴姿の方寿は、左手は軽く握り、右手は自然に下げて真っ直ぐ正面を向いて立っており、常滑焼の重鎮としての貫禄を漂わせている。また、平野の作品である《獅子》(図 159、表 4-No. 3)や《白夷》(図 160、表 4-No. 4)、《子犬》(図 161、表 4-No. 5)は、いずれも手びねりで制作され、生徒の手本として供された作品と考えられる。

次に挙げる表 4-No. 6 の《熊》(図 162)は、坂田芳信の後任として常滑陶器学校で彫塑の指導を行った井上楊南の息子である井上美邦の作品であり、本作品では熊は直立不動の体勢で真っ直ぐ正面を向くように表現されている。施釉によって表面が滑らかになったため、モデリングによる毛並みの表現は曖昧になってしまっているが、作品は逆に<sup>ヴォリューム</sup>量を感じさせるものになっている。また、表 4-No. 7 の《馬》(図 163)は、平野六郎から彫塑を学び、平野が上述の《鯉江方寿陶像》を制作する際に助手を務めた井上楊南の弟である井上節三の作品であるが、馬の写実的な再現力にはまだ拙さが認められるため、おそらく初期の頃の作品と考えられる。面部や背中などに自然釉特有の風合いが見られるので、薪窯で焼成されたことは間違いない。さらに、表 4-No. 8 の《牛飼い》(図 164)と表 4-No. 9 の《浦島太郎》(図 165)、表 4-No. 10 の《うさぎ》(図 166)、表 4-No. 11 の《布袋》(図 167)の 4 点は、それぞれ服部、衣川、糠谷、磯村と制作者の苗字のみ

が判明している作品である。いずれの作品も日本において好まれた主題をモチーフとしており、常滑美術研究所か常滑陶器学校で陶を用いた造形の指導を受けた生徒の作品と思われるが、推測の域を出ない。いずれにしても「置物」として制作された可能性が高く、それは制作者不詳の《牛》(図 168、表 4-No. 12)についても言える。

### 6-3. その他の関係者作品

最後にその他の関係者作品 6 点を挙げよう。その他の関係者の作品の中で、まず注目したいのは、明治 16(1883 年)に常滑美術研究所の生徒であった松山政太郎が制作した人体の筋肉解剖レリーフ《筋展図》(図 169、表 5-No. 1) である。そこには皮を剥がれた成人男性が、左腕を挙げ、右脚を支脚、左脚を遊脚としたぎこちないコントラポストのポーズをとった姿で石膏板に浮き彫りされている。本レリーフは、おそらくカルディの《剥皮人物像》(図 170)の模刻か写真、あるいは版画を手本として制作されたと推測される。さらに、本作品の平坦な背地には、各筋肉の名称が墨のようなもので記されているので、教員であった内藤や寺内が工部美術学校で学んだ「外部解剖」を、本レリーフを用いて常滑美術研究所で指導した可能性も十分考えられる。工部美術学校で指導された内容を 2 人が同研究所に導入しようとしたことを証明する作例には、その他に《アカンサスの石膏レリーフ》(図 171、表 5-No. 2)や《石膏レリーフ》(図 172、表 5-No. 3)、《蕨植物石膏レリーフ》(図 173、表 5-No. 4)、《アカンサスの葉石膏レリーフ①》(図 174、表 5-No. 5)、《アカンサスの葉石膏レリーフ②》(図 175、表 5-No. 6)が挙げられるが、これらの制作年や制作者はいずれも不詳である。工部美術学校は、産業美術や商業美術などの殖産興業を推進させるために設置された教育機関であり、陶器製造における絵付けのデザインを向上させたり、生徒に地形や遠景図を描写する技法を吸収させたりしていた。また、同校は日本における西洋風建造物の装飾者、つまり職人を育成することを目的としていたため、古代ギリシア・ローマの建築装飾を手本とした技術指導を行っていた。その時の生徒による《柱頭》(図 176)や《無題(石膏浮彫)》(図 177)の遺例が、東京大学大学院工学系研究科建築学専攻に現存しており、いずれのレリーフの様式も常滑にある上掲の 5 点の建築装飾レリーフの様式と類似しているので、工部美術学校と常滑美術研究所並びに常滑陶器学校の教育との結びつきは否定できないと言えよう。

## 7. 結 論

以上、Ⅱ章では日本近代美術史上、初めて西洋彫刻のモデリング技法を用いて陶土を成形した後焼成を行った寺内信一の生涯とその功績、先行研究や作品、並びに弟子たちの作品を概観し、寺内がどのような人物でどのような制作を行い、美術界や産業界でどのように位置付けられ、論じられてきたのかを確認した。

具体的にはまず1節で、寺内信一の生涯の概観と併行して彼が美術界や産業界で残した功績として、常滑美術研究所で子供達に石膏型技法や塑造法、美術解剖学を教授し、その後佐賀に設置された巴里万国博覧会陶磁器出品協会に招聘され、黄色い発色の釉薬の調合法を伝授したことを紹介した。また、有田工業学校の教員として在籍した期間は、窯の改良やセントルイス万博及び日英博覧会で生徒作品を受賞させるなど、同校の窯業教育の成果を国内外に示し、さらに東京帝国ホテルレンガ製造所では、レンガの大量生産を可能にするために製造所を拡大し機械などを整備した他、晩年は有田や常滑の窯芸史研究を纏め出版したことなどを紹介することで、寺内が日本近代の美術教育界や窯業界に大きく貢献したことを明らかにした。

2節では、寺内に関する先行研究の洗い出しと研究内容の分析を行ったが、彼に関する研究論考は僅少であるため、彼に関する言及が見られる郷土史研究書や地域史研究書を2節1項で、また研究論文を主とした先行研究を2項で取り上げて概観し、それぞれ表に纏めた。これらの作業によって、寺内について初めて言及したのが『常滑陶器誌』という瀧田貞一が著した郷土史的な研究書であり、それは明治45(1912)年のことであったことを明らかにした。また初めて研究論文の対象となったのは平成4(1992)年であり、金子一夫と伊沢のぞみ共著の「工部美術学校における彫刻教育の研究(1)」中であることを明らかにした。また、3項では1、2項で明らかにした諸点を分析することによって、先行研究の特徴や解明点と未解明点を導き出した。さらに、諸研究家の論考中で、寺内が「ラグーザの生徒」、あるいは「諸教育施設の教員」として位置付けられていることも明らかにした。

3節では、寺内の代表作であり、現存する作品の中で最初期に制作された《裸婦像》を取り上げ、彼が陶土で塑造を開始したきっかけが常滑赴任にあったことや、寺内が単色のモデリングによる具象彫刻のみを制作し続けた理由が、ラグーザの制作した白色の大理石彫刻にあったことなどを、寺内の手記や作品の特徴を参考にしながら考察した。

4節では、《裸婦像》以外の寺内の作品を概観し、彼の作品で使用された主な材料が常滑の陶

土や白い天草陶石、砥部陶石であったことや、造形方法としては、有田の伝統的な陶人形に見られるような絵や染め付けは施さず、モデリングによる凹凸のみで立体表現を行っていたことなどを明らかにした。

5 節では、寺内信一から直接陶土を用いた塑造を学んだ主な弟子として平野霞裳と樋渡陶六を挙げ、彼らの略歴と作品を紹介するとともに、前者は寺内の西洋的な写生を基本とする作風に影響を受け、後者は寺内の単色(白色)の作品に影響を受けたと結論づけた。

6 節では、調査を行った常滑美術研究所並びに常滑陶器学校時代のその他の関係者作品を概観し、寺内らが指導した彫刻技術が関係者間に共有され、吸収されていったことを明らかにした。また、同校に残された建築装飾の作例から工部美術学校と常滑の結びつきが明らかとなり、寺内や内藤の西洋彫刻普及の功績を再確認することが出来た。

以上見てきたように、寺内はラグーザから学んだ西洋彫刻に傾倒し、それに拘り続けたと言えるが、作品が非常に僅少であり、また公に発表する機会もほとんどなかったため、これまで紹介されることも研究されることもなかった。しかし、有田の九州陶磁文化館で過去に寺内の作品が展示されたことがあり、また本年、平成 27(2015)年には愛知陶磁美術館でも寺内自身や彼の作品の紹介がなされた。従って、今後はさらに彼の功績と作品に光が当てられ、新たに作品が見出される可能性もあると言える。

【註】

(1) 有田工業高等学校 有工百年史編集委員会『有工百年史』佐賀県立有田工業高等学校 創立百周年記念事業委員会 2000 年

(2) 呼び方には諸説あるが、本文では文久 3 年と 4 年の下関における外国艦隊との戦いを総称して下関戦争とした。

(3) 文久 3 年 7 月、鹿児島湾にて、生麦事件の賠償金請求に応じない薩摩藩とイギリス艦隊の間で行われた戦い。

(4) 文久 2 年、武蔵国橘樹郡生麦村（現・神奈川県横浜市鶴見区生麦）において、薩摩藩主島津久光の行列を乱したイギリス人を薩摩藩士が殺傷した事件。イギリス側が犯人引き渡しと、幕府と薩摩藩に賠償金を要求し幕府は支払うが薩摩藩は拒否した。

(5) 文久 3 年 8 月 18 日、会津藩や薩摩藩を中心とした公武合体派が、長州藩を主とする急進的な尊皇攘夷派を京都から追放したクーデター事件。

(6) 元治元年 8 月 20 日、八月十八日の政変によって京都を追放されていた長州藩勢力が、会津藩主・京都守護職松平容保らの排除を目指して京都市中において、市街戦を繰り広げた事件。長州藩勢力が敗戦し、久坂玄瑞が自刀。

(7) 元治 2 年 1 月、奇兵隊が萩を本拠とする俗論党政権を討つために下関から進撃する途中、大田、絵堂（現・山口県美祢市）で俗論党部隊と激突した戦い。

(8) 明治 10（1877）年に九州を舞台に西郷隆盛を盟主として行われた、日本最後の武士による内戦。明治 4（1871）年に制定された廃藩置県を始め、四民平等、徴兵令、秩禄処分は士族解体を決定付け、士族の反乱が頻発した。

(9) 寺内信一「重要参考筆記」 1936 年 個人蔵

(10) 各町村で小学校を開設する際には小学校校舎が新築された他、寺小屋や私塾、寺院、旧民家が転用された。

(11) 金子一夫『近代日本美術教育の研究 明治・大正時代』 中央公論美術出版 1999 年

(12) 活版を製作する際、活字棚から活字を拾い文選箱に納める職人のこと。

(13) 現在の港区新橋にあたる。

(14) 寺内信一「前掲ノート」「納富介次郎君と余」部分

(15) 天保 15(1844)年、小城藩（現在の佐賀藩の支藩）士で神道家であり實行教祖の柴田花守の次男として

生まれ、父より日本画を学んだ。16歳で儒学者の納富六郎左衛門の養子となり長崎にて南画を学んだ後、幕府勘定吟味役の根立助七郎の従者として長州藩の高杉晋作らと共に上海に渡り、貿易調査を実施。明治6(1873)年には、ウィーン万国博覧会政府随員として渡欧し、ボヘミアのエルボーゲン製陶所で伝習生として製陶器の製造を学んだ。ここで納富は塑像や石膏等の製陶技術を習得し、翌年にはフランスのセーヴル製陶所を視察した。その後、東京で江戸川製陶所を開き、日本で初めて全国の青年陶工に石膏鑄込み等の製造技術を伝授した。また、一品制作による美術品の輸出には限界があり、工芸品の量産体制を整えることが日本の貿易収支改善に繋がると認識し、工業、工芸学校の創立など教育活動にも従事。創立に携わった、金沢工業学校（現・石川県立工業高等学校）、富山県高岡工芸学校（現・富山県立高岡工芸高等学校）、香川県工芸学校（現・香川県立高松工芸高等学校）、佐賀県立有田工業学校（現・佐賀県立有田工業高等学校）で、いずれも工芸科を設置した。晩年は東京で絵画と彫刻をたしなみ、大正7(1918)年に没。

(16)金子一夫 『前掲書』 144 頁

(17)工部美術学校の設立に関しては、河上眞理の「工部美術学校設立事情考」『美術史 53(1)』美術史学会 2003 年 93-104 頁に詳しい。

(18)開校当初は画学科と同様に彫刻学科も自費であったが、当時の日本人にとって彫刻分野は馴染みが無く、学生がほとんど集まらなかった。そのため彫刻学科のみ官費制とすることで再度学生募集を呼びかけ、ようやく志願者が増加した。

(19)佐野昭「旧工部美術学校の彫刻部」『明治洋画史料壞想篇』中央公論美術出版社 1985 年 116 頁

(20)万延元(1860)年生まれ。札幌農学校で学んだ後、工部美術学校彫刻学科に入学し、第一等で卒業。卒業後は皇居御造営事務局建築課に務めたが、解雇され、常滑美術学校に教員として招かれ、窯元の子供たちに西洋美術を教授した。常滑美術学校退任後は内務省土木課からの留学生としてベルリンに赴き、彫刻家オットー・レスニングに学んだが、肺結核のため帰国途中の船上で死去。享年 30 歳。代表作は《鯉江方寿像》(1884 年)、《亀井茲監像》(1888 年)。

(21)文政4(1821)年に尾張国知多郡常滑村(現在の愛知県常滑市)の陶工鯉江小三郎家三代目として生まれた。父である方救と共に真焼窯を完成させ、明治7(1874)年には真焼土管の国産化に成功し、常滑焼の基礎を築いた。常滑美術研究所設立の際は、鯉江家の窯である金島山の一工場を教室として解放し、同研究所を後援した。明治34(1901)年没。

(22)窯の内部は二階層になっており、下部は石炭の燃焼によって高温になるため施釉した本焼き用の製品を入れ、上部に低温の素焼き用の製品を入れ焼成する窯。

- (23) 慶応2(1867)年にアメリカのウィスコン州に牧師の父ウィリアム・ライトと母アンナの長男として誕生。アドラー＝サリヴァン建築事務所で才能を見込まれ、26歳で独立、有機的建築の建築家として有名となった。不毛な時代はあったが、91歳で没するまで精力的に建築家として活動し、近代建築界の巨匠と称されるようになった。代表作に、グッゲンハイム美術館や、カウフマン邸、帝国ホテルなどがある。
- (24) 焼成の最終段階で低温になったとしても決して窯の扉を開けず、ゆっくり蒸し焼きにする焼成方法。
- (25) その後、伊奈製陶は大きな発展を遂げ、INAX（現 LIXIL）を設立するに至った。
- (26) 忠清道金江（現・忠清南道公州市反浦面）に生まれた。文禄元(1592)年、豊臣秀吉が朝鮮出兵を行った際、肥前の領主であった鍋島直茂が日本に連れて来た陶工の一人。元和2(1616)年に有田東部の泉山にて良質で大量の白磁石を発見し、日本で初めて白磁器を製作。これが有田焼の起こりとされ、現在では、彼は有田の「陶祖」として陶山神社に祀られている。
- (27) 寺内が執筆した未発表の草稿が、直系の寺内家に数多く存在していることが分かっている。
- (28) 没後、彼の窯は李参平旧住居跡にあやかって「李荘窯業所」と改名され、現在は、日本のみならず海外からも注文を受け、現代的なデザインの陶磁器製作を積極的に行っている。
- (29) 高村光太郎編「現代美術の揺籃時代」『中央公論』中央公論新社 1936年 260頁
- (30) 明治5(1872)年に、愛知県名古屋市中にて士族の子として誕生。明治30(1897)年に東京高等工業学校附設工業教育養成所窯業科を卒業し、同年8月に常滑工業補習学校の校長となった。当時の常滑工業補習学校の設備は不十分であり、横井は設備の充実に尽力した。また、同校が明治33(1900)年に常滑陶器学校として組織を改変した後も、校長を務めながら自ら教鞭も執り、常滑における石炭窯の普及に努めた。明治35(1902)年、病気のため31歳の若さで死去。
- (31) 瀧田貞一 『常滑陶器誌』 常滑町青年会 1912年 28頁
- (32) 瀧田貞一 同上 85頁
- (33) 中島浩氣 『肥前陶磁史考』 青潮社 1936年 696頁
- (34) 中島浩氣 同上 708頁
- (35) 中島浩氣 同上 564頁
- (36) 有田町『有田町史 陶業編Ⅱ』有田町史編纂委員会 1985年 211-212頁
- (37) 吉田弘『常滑焼の開拓者 鯉江方寿の生涯』愛知県郷土資料刊行界 1987年 251-252頁
- (38) 牧口銀司郎『帝国ホテルのスダレ煉瓦』INAX ライブミュージアム 2006年 22頁
- (39) 牧口銀司郎『前掲書』 35頁



- (40) 金子一夫・伊沢のぞみ「工部美術学校における彫刻教育の研究(1)」『茨城大学教育学部紀要(人文・社会科学, 芸術) 42 号』茨城大学 1992 年 122 頁より孫引き。
- (41) 現在の星取り法にあたりと考えられる。
- (42) 金子一夫・伊沢のぞみ「上掲論文」 89 頁
- (43) 金子一夫・伊沢のぞみ「同上」 89 頁
- (44) 昭和 5(1930)年、『有田皿山雑記』に再録。
- (45) 『尾張瀬戸・常滑陶瓷誌』に再録。
- (46) 小野賢一郎編『陶器全集』に掲載。
- (47) 未刊行、寺内家所蔵。
- (48) 『有田磁業史』と改題し、発表。
- (49) 未刊行。
- (50) 昭和 13(1938)年、『伊万里焼・鍋島焼・柿右衛門』に収録。
- (51) 未刊行。
- (52) 金子一夫は、作品の右臀部に寺内による「皴襞研究所用/明治十七年春三月/周防之美術学生/寺内信一作尾州金島山/不羸堂 信在尾州号稀念」の銘文が刻まれているため、本体は、作品に着物を着せ、その襞の構造理解のために使用されたのではないかとしている。
- (53) 金子一夫「日本の裸体彫刻第 1 号! ? 常滑のテラコッタ・ヌード」『芸術新潮』新潮社 1995 年 82-85 頁
- (54) 田中修二編『近代日本彫刻集成 第一巻』国書刊行会 2010 年 6 頁
- (55) 江戸生まれ。幕末の頃、長崎海軍伝習所で航海術と測量法を学び、オランダ人教師から語学、世界地理、西洋数学を学んだ。オランダ留学の後、慶応 2(1866)年には軍艦、開陽丸に乗って世界一周を果たし、その経験をもとに記した地理書の『輿地誌略』は明治の三書と称される程人気を博した。維新後は明治政府に招かれ、大学南校の官吏となり、辞官した後は翻訳著述に専念したが、病気のために夭折。
- (56) 佐野 昭「旧工部美術学校の彫刻部」『明治洋画史料懷想篇』中央公論美術出版社 1985 年 114 頁
- (57) 星取り機を使用して石膏などで制作した立体作品の凹凸を大理石に転写する技法。
- (58) 寺内の大理石は同窓の藤田文蔵に買い取られたが、現存していない。
- (59) 寺内信一「重要参考筆記」(1935 年)中の「大理石の接続」部分(寺内家所蔵)。
- (60) このことから、寺内は焼成時に大甕の中に作品を入れ、その上から逆さにした大甕を乗せて蓋をする

ことで灰の進入を防ぎ、作品の肌に自然釉が付かないように工夫したと推測される。

(61)《裸婦像》を発見した美術教育史家の金子一夫は、寺内は衣服を着せて皺や襷の形を生徒達に学ばせるために同作品を制作したと推測しているが、筆者も同意見である。

(62) 田中修二編『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』国書刊行会 2010年 123頁

(63) 銘文は次の通りである。「せい子刀自寿像 刀自寿性ハ辻氏喜平次君 ノ女ナリ深川榮左衛門眞忠君ニ嫁スニ男四女ヲ生ム 明治三十九年 七十健全ニシテ 佛ヲ念ス 明治三十九年五月 十三日記シテ以テ深川忠次君ノ需ニ應ス 半月造 半月」

(64) 寺内信一「履歴書」1934年 個人蔵

(65) 常滑市立陶芸研究所『平野霞裳 井上楊南 作品図録』常滑市立陶芸研究所 1968年

(66) 佐賀県立九州陶磁文化館『白き黄金一有田・伊万里・武雄・嬉野の磁器の美と技一』佐賀県立九州陶磁文化館、佐賀県有田焼創業 400 年事業実行委員会 2014年

(67) 銘文は次の通りである。「翁尾州常滑邨人 家世以陶物業所謂 常滑窯之也翁以方救 為父以高司為嗣 明治 甲申年 六十四 健如壯光之 工部美術学卒業 生内藤陽三以伊国伝 法為之塑像 栗本鋤雲記」

(68) 吉田弘『前掲書』 321-322 頁

表 1. 郷土史・地域史研究書の概要と寺内に関する言及内容と説明・紹介事項

執筆者	書籍名	概要	寺内に関する言及内容と説明ないしは紹介事項
瀧田貞一	『常滑陶器誌』 1912 年	常滑窯業史の沿革とその功労者の顕彰	・常滑美術研究所(以下、常滑美研)における動植物の塑造や石膏型技法の教授 ・人体解剖学講義
中島浩氣	『肥前陶磁史考』 1936 年	有田窯業史に関する百科事典	・巴里万国博覧会陶磁器出品協会への技師としての招聘 ・黄色い発色の釉薬の有田への導入 ・有田工業学校の窯の改築
牧口銀司郎	「帝国ホテルのスタレ煉瓦」 1957 - 1966 年	ライト館建設における煉瓦製造の紆余曲折を回想	・帝国ホテル煉瓦製作所への招聘と、辞任するまでの詳細な経緯 ・寺内の焼成技法(有田式)
砥部町教育委員会	『砥部焼の歴史』 1969 年	砥部焼窯業史の沿革とその功労者の顕彰	・砥部焼の品質向上に対する尽力の様子と振興策 ・《白磁観音坐像》の図版紹介 ・杉野丈介の碑銘「陶祖杉野丈助翁之碑」の揮毫 ・66 歳での正六位の累進 ・淡黄磁の土による 7 体の観音像の制作 ・観音像の高値での売買
有田町	『有田町史陶業編Ⅱ』 1985 年	有田窯業史の沿革	・品評会の審査報告(6, 7, 10, 11 回) ・天草陶石の使用を解禁し促進させる発言の紹介(第 7 回)
吉田弘	『鯉江方寿の生涯』 1987 年	鯉江方寿の生涯の伝記	・常滑美研設立に関する経緯 ・常滑美研における講義内容と生徒であった平野六郎の講義ノートを紹介 ・鯉江家の墓碑制作と墓碑の図版紹介

表 2. 研究論文の概要と寺内に関する言及内容と説明・言及事項

執筆者	論文・書籍名	論文概要	寺内の解明点	寺内の未解明点
金子一夫・伊沢のぞみ	「工部美術学校における彫刻教育の研究(1)」1992 年	・工部美術学校彫刻科の設置 ・学生募集 ・授業内容 ・廃校までの経緯	・官費制の彫刻科に入学した理由 ・進歩表(成績表)の紹介 ・大理石・寒水石による作品制作 ・星取り法、人力ドリルの補助	①ラグーザの西洋彫刻の教授による寺内の作品への影響に関する考察 ②陶彫制作において寺内が採用した技術に関する調査
山田雄久	「寺内信一翁の有田磁業史研究」 1993 年	・生涯の概観 ・『有田磁業発達史』の掲載 ・寺内の有田磁業研究書の概要と発表の流れの紹介	・常滑美研における窯業に出会いによる実業教育の必要性の認識。瀬戸、有田、砥部における実地教育	
金子一夫・伊沢のぞみ	「工部美術学校における彫刻教育の研究(2)」 1995 年	・彫刻科の主な卒業生 6 人の生涯の概観	・生涯の紹介 ・窯業に転向した理由の解明(材料調達難、就職難) ・常滑美研設立の経緯と同美研における講義内容(石膏型技法、図画、動植物の塑造)の紹介 ・常滑における肖像彫刻の制作紹介(《杉江寿門像》、《伊藤周五郎像》) ・図版紹介(《白磁観音像》(有田工業高校)、《白磁観音像》(個人蔵))	

金子一夫	「日本の裸体彫刻第1号!常滑のテラコッタ・ヌード」『芸術新潮』1995年	・《裸婦像》、《鯉江方寿像》(内藤作)の紹介 ・内藤と寺内の常滑における功績紹介	・図版紹介《裸婦像》、用途に関する考察 ・同作品の技法(巻き上げ法)紹介 ・2作品の近代日本彫刻黎明期への位置付け
金子一夫	『近代日本美術教育の研究 明治大正時代』1999年	・明治から大正における西洋的美術教育の導入とその浸透についての考察	・「工部美術学校における彫刻教育の研究(1)」「(2)」の重複 ・小節において寺内と内藤の陶彫を紹介(内容は『芸術新潮』に発表したものと重複)
田中修二編	『近代日本彫刻集成 幕末・明治編』2010年	・幕末から明治にかけての日本彫刻史の紹介・考察	・《深川せい子像》の「ポーズ様式」に対する言及 ・図版紹介(《裸婦像》) ・《深川忠次像》についての言及・紹介 ・図版紹介(《観音像》(個人蔵))
吉田朝子	「ラグーザの教育とその影響 素材技法の側面から」2010年 付録「ラグーザとその弟子たちに関する年譜」	・日本における西洋彫刻制作材料の代用品の開発について ・ラグーザとその弟子達の動向に関する年表	・『日本美術』に投稿した寺内の釉薬の生成法、大理石に含まれる成分の分析に関する報告の紹介 ・明治41(1908)年にメッシーナ海峡で大地震が起こった際の寺内とお玉の書簡のやり取り ・ラグーザと弟子(寺内含む)の照合年譜の掲載 ・内藤に誘われたドイツ行きを断念した理由の紹介
西野嘉章	「医学解剖と美術教育」1997年	・西洋の医学解剖が日本美術教育に浸透する過程について	・平野六郎の日記に見られる、寺内らが教授した解剖学、画学、幾何学、遠近法の講義に関する紹介

表3. 無釉(・無着色)の関係者作品

凡例 ー: ケース内にあったため測定出来なかったことを示す

No	作品名	作者名	制作年	寸法 H×W×D (cm)	素材	技法	特徴	所蔵
1	裸婦像	寺内信一	1884年	81×41×27	白泥土 着色料	巻き上げ 法	銘文あり	常滑高校旧百年館
2	坐像(頭山満像)	平野六郎	陶器学校時代	26×26×19	白泥土?	石膏型抜き後塑造?	銘あり	常滑高校旧百年館
3	坐像	平野六郎?	陶器学校時代	18×21×14	白泥土?	石膏型抜き後塑造?	平野の作風に近似	常滑高校旧百年館
4	胸像	不詳	不詳	23×7×10.3	白泥土?	石膏型抜き後塑造?		常滑高校旧百年館
5	胸像(女性)	片岡健次	陶器学校時代	40×28×15	陶土	石膏型抜き後塑造?		常滑高校旧百年館
6	教材胸像	片岡健次	陶器学校時代	23×14.5×11	白泥土?	石膏型抜き後塑造?	銘あり	常滑高校旧百年館
7	ナポレオン胸像	水上文吾	不詳	32×20×14	白泥土?	石膏型抜き後塑造?		常滑高校旧百年館
8	木こり	不詳	不詳	ー	陶土	手びねり		常滑高校旧百年館
9	猪	常滑陶器学校	陶器学校時代	ー	陶土	手びねり		常滑高校旧百年館
10	象	不詳	不詳	19×32×10	白泥土? ・陶土	石膏型抜き後塑造?	2体で1対	常滑高校旧百年館
11	鹿	水野三吉	常滑陶器学校時代?	23×32×37	陶土・着色料	石膏型抜き後塑造?		常滑高校旧百年館
12	薄肉彫の皿(娘と猿)	不詳	常滑美術研究所時代	46.5×46.5×7	白泥土	石膏型抜き後塑造?		とこなめ陶の森
13	薄肉彫の皿(相撲)	不詳	常滑美術研究所時代	48×48×7	白泥土	石膏型抜き後塑造?		とこなめ陶の森
14	薄肉彫の皿(相撲)	不詳	常滑美術研究所時代	47×47×7	白泥土	石膏型抜き後塑造?		常滑高校旧百年館

表 4. 施釉の関係者作品

凡例 ー：ケース内にあったため測定出来なかったことを示す

No	作品名	作者名	制作年	寸法 H×W×D (cm)	素材	技法	特徴	所蔵
1	鯉江方寿像	内藤陽三	1884 年	53×47×27	赤土・自然釉	石膏型抜き 後 塑造?	銘文あり	とこなめ陶の森
2	鯉江方寿立像	平野六郎	陶器学校時代	69×29×25	陶土・釉薬	石膏型抜き 後 塑造?	鯉江方寿立像の雛型	常滑高校旧百年館
3	獅子	平野六郎	陶器学校時代	19×20×12	陶土・自然釉	手びねり		常滑高校旧百年館
4	白夷	平野六郎	陶器学校時代	ー	陶土・自然釉	手びねり		常滑高校旧百年館
5	子犬	平野六郎	陶器学校時代	ー	陶土・自然釉	手びねり		常滑高校旧百年館
6	熊	井上美邦	陶器学校時代	18×29×13	陶土・自然釉	石膏型抜き 後 塑造?		常滑高校旧百年館
7	馬	井上節三	陶器学校時代	15.5×23×16	陶土・自然釉	手びねり		常滑高校旧百年館
8	牛飼い	服部	不詳	ー	陶土・自然釉	手びねり	銘あり	常滑高校旧百年館
9	浦島太郎	衣川	不詳	ー	陶土・自然釉	手びねり	銘あり	常滑高校旧百年館
10	うさぎ	糠谷	不詳	ー	陶土・自然釉	手びねり	銘あり	常滑高校旧百年館
11	布袋	磯村	不詳	ー	陶土・自然釉	手びねり	銘あり	常滑高校旧百年館
12	牛	不詳	不詳	ー	陶土・自然釉	手びねり		常滑高校旧百年館

表 5. その他の関係者作品

No	作品名	作者名	制作年	寸法 H×W×D (cm)	素材	技法	特徴	所蔵
1	筋展図	松山政太郎	1883 年	62.5×31×4.4	石膏	浮き彫り		常滑高校旧百年館
2	アカンサスの石膏レリーフ	不詳	不詳	19×32×2.2	石膏	浮き彫り		常滑高校旧百年館
3	石膏レリーフ	不詳	不詳	26.5×20.5×2	石膏	浮き彫り		常滑高校旧百年館
4	蔦植物石膏レリーフ	不詳	不詳	22×30.8×3	石膏	浮き彫り		常滑高校旧百年館
5	アカンサスの葉石膏レリーフ	不詳	不詳	25.5×15.5×12.5	石膏	浮き彫り		常滑高校旧百年館
6	アカンサスの葉石膏レリーフ②	不詳	不詳	32×31×13	石膏	浮き彫り		常滑高校旧百年館

### Ⅲ章 明治期の日本における新傾向の陶作品

—沼田一雅の功績と作品・先行研究・弟子—

## はじめに

Ⅱ章では、明治の窯芸において新しい試みを行った2人の人物のうち1人で、生年の早い寺内信一の生涯と功績、先行研究、彼自身と弟子達の作品を概観し、寺内は工部美術学校で学んだ西洋彫刻の技術や特徴を大理石や石膏ではなく、陶土に応用し、師であるラグーザの大理石による彫刻作品に強い影響を受けた作品を制作したことや、弟子達に関しては、寺内の作品の特徴、例えば、写生に基づいた具象表現や、絵付けをほとんど行わない、モデリングの凹凸のみによる対象表現といった諸点を受け継いでいること等を明らかにした。しかし、寺内に関する先行研究は僅少である上、言及のある論考中でも、寺内の位置付けは「ラグーザの生徒」や「諸教育施設の教員」に留まっている。それに対して、後章で明らかにするように、後に「陶彫の開拓者」や「陶彫の創始者」、「陶彫の父」と位置付けられるようになるのは、寺内より生年が10年遅い、今1人の新傾向を見せた沼田一雅(図110)である。

本章では、寺内が最初期の陶土を素材とした彫刻の制作者であるにも拘らず、沼田一雅が「陶彫」の父とされる理由を明らかにするため、比較対象として沼田を挙げる。ここでは、寺内と比較するために、Ⅱ章の検証項目と同じように沼田一雅の生涯とその功績、ならびに先行研究、沼田の作品、弟子たちの略歴や作品を検証項目として概観、分析することで、彼がどのような人物で、どのような活動を行ったのかを明らかにしたい。方法として、まず1節では、沼田の生涯と功績を概観する。続いて2節では沼田に関する先行研究や作品批評を整理し、彼が美術史上ならびに産業史上どのように位置付けされてきたのかを明らかにする。次いで3節では、沼田の作品を制作時期別に5項に分けて紹介し、作品の特徴やその変遷を考察したい。そして最後に4節では、沼田の弟子の中でも、陶を用いた彫刻の制作を主な活動とした弟子を挙げて、沼田からどのような影響を受けたのか明らかにしていく。

### 1. 沼田一雅の生涯

それではまず、昭和52(1977)年に福井県陶芸館が刊行した『沼田一雅遺作展』<sup>(1)</sup>中に掲げられた略歴に拠りながら、沼田の生涯を概観することにする。

沼田一雅は明治6(1873)年5月5日、幕政時代に福井松平藩の祐筆を務めた沼田丈助(号・一

珍)とリツの三男として現在の福井市に生まれ、勇次郎と名付けられた。この頃日本は、明治維新(明治元年)を機に、廃藩置県(明治4(1871)年)を行うことで、旧来の地方統治から明治政府による日本全土の一元化を行ったり、地租改正条例(明治6(1873)年)を發布して安定した税収を確保したりすることで、富国強兵の地盤を強化しようとしていた。また、明治4(1871)年には明治政府の重鎮らで構成された岩倉使節団が約2年間に亘って欧米に滞在し、諸外国と対等な条約締結を打診したり、西洋文化の視察を行ったりするなど、先進文明の受容に力を注いだ時期でもあった。そしてこうした国策は、「文明開化」という言葉とともに国内のあらゆる事柄に如実に反映されていった。

明治10(1877)年、沼田が4歳の時に一家は大阪に移転し、父の丈助は最初同地で京呉服の商いを始めたが、その後、理由は定かではないものの、呉服商から焼き物屋に転向した。その転向は一雅には幸いし、彼は幼少時代から土を用いて造形し、それを焼き物にして遊んでいたという<sup>(2)</sup>。移転の翌年、沼田は大阪府立北野学院に入学し、4年後に卒業した。その後、13歳となった明治19(1886)年に、彼は兵庫県産業品評会に《象置物》と題した「彫刻写生」を出品して銅賞を受賞した。さらに翌年には、沼田は彫刻研究のため奈良に赴き、東大寺法華堂智澄大師が制作した国宝の《不動尊像》を模刻した。大阪府立北野学院で美術教育が実施されていたか否かは不明であるが、窯元である彼の家は実質的には美術教育の場であり、また、奈良での仏像の模刻が示しているように、沼田が大阪にいるうちから既に自発的に造形研究を行っていたことは否定できない。そして明治24(1891)年に、古美術研究のために大阪を訪れていた当時東京美術学校の彫刻科の教授であった竹内久一(1857-1916年)<sup>(3)</sup>に道端で才能を見出され、18歳で竹内の元に上京することになった。

沼田は東京美術学校には入学しなかったが、竹内に師事し、同校の鑄造室をはじめとする施設を使用していたことから、意識するとしないとに拘らず、東京美術学校の思想を吸収していったと考えられる。そこで、彼が竹内の弟子として出入りし、その後教員として指導側に回って昭和8(1933)年に退職するまで、東京美術学校の美術教育や、それに先立つ同校の設立事情、また組織の変遷がどのようなものであったのかを『日本近現代美術史辞典』(2007年)の記述に基づいて確認しておきたい。

明治維新以降、日本国内の西洋化が急激に進む中で、殖産興業のための美術振興と、美術教育制度の確立のために工部美術学校が設立されたことはⅡ章で述べた通りである。同校の教員は3



人ともイタリアから招請された外国人であり、教育内容も西洋美術を教えるアカデミックなものであった。しかし、開校の2年後の明治11(1878)年、伝統美術の衰退を憂い、江戸時代までの文化を再評価しようとして、河瀬秀治、佐野常民、九鬼隆一らが古美術の鑑賞や品評会の開催を行い、翌年にはこの会を龍池会として設立するなど、明治10年代半ばより伝統復古の動きが活発となっていた。さらに明治15(1882)年、東京帝国大学に政治経済学の教員としてアメリカから招聘されていたE.F. フェノロサが、龍池会で「美術真説」と題した演説を行い、その中で「日本絵画において西欧の影響は好ましくない」と述べ、絵画界に衝撃を与えた。そして、これを受け、同年に開催された国内初の官立絵画展である内国絵画共進会では、洋風美術作品の出品が拒否された。さらに翌年には、西洋美術受容のための教育機関であった工部美術学校が廃校となった。そうした中で、フェノロサや岡倉天心(1863-1913年)が中心となって唱えた伝統美術、もしくは日本美術復興運動が力を得、それが九鬼や浜尾新の支援によって文教政策に反映されて、明治17(1884)年には文部省内に図画調査委員会が設置された。そして翌年にはそれが岡倉天心を主幹とし、フェノロサや狩野芳崖、狩野友信らが委員として名を連ねた図画取調掛となって、美術学校開設の準備が開始されるに至った。岡倉は明治19(1886)年9月から約1年間、フェノロサとヨーロッパの美術行政を視察し、彼の帰国とほぼ同時に東京美術学校設置の勅令が公布された。そして明治22(1889)年2月1日、上野の旧東京教育博物館を校舎として東京美術学校が開校した。また、同年5月には隣接地に総長を九鬼とした帝国博物館が発足し、古美術保護行政に大きな実績のあった岡倉は、同館の理事ならびに美術部長を兼任し、美術教育と古美術保護を柱とした日本美術復興を押し進めることになった。

東京美術学校は、開校当初は、2年間の普通科修了後に、3年間の専修科で絵画科(日本画)か彫刻科(木彫)、美術工芸科(金工、漆工)のうちの1つの科を選択し、専修する仕組みを取っていた。教育方針は、日本古来の美術に技法と精神を学び、さらに必要な場合は西洋美術にも学んで創造を目指すというものであり、古典絵画や古典彫刻、伝統工芸の模写や模造を行う「臨模」や、動植物や着衣人物などの「写生」、そして自由に創作を行う「新案」の配合による独自のカリキュラムを定め、基礎段階では全生徒に絵画、彫刻、図案の基本を学ばせる総合教育方式を採用していた。またその他、美学・美術史や美術解剖学、歴史、用器画法、和漢文などの学科目も課して近代的教養を身に付けさせていた。教員には、絵画科に橋本雅邦や川端玉章、狩野友信、結城正明、また彫刻科に高村光雲や竹内久一、石川光明、山田鬼斎、美術工芸科に加納夏雄、海野勝

民、小川松民、白山松哉などがおり、こうした伝統諸派の名人が実技指導を行っていた。また、学科目の美学・美術史はフェノロサと岡倉、美術解剖学は後藤貞行と森鷗外、歴史は黒川真頼と岡倉が担当した。以上のような教育カリキュラムを採用し、同校は開校から4年後、横山大観や白井雨山、大村西崖ら俊才を世に送り出していった。

その後、日本美術復興が制度的に安定したと見た岡倉は、西洋美術の導入も含めた拡張計画に着手したが、それが帝国議会で改変可決されてしまい、却って開校当初の日本美術復興路線を揺るがすことになっていく。実際、明治29(1896)年には西洋学科が設置され、渡仏してR. コランに師事した黒田清輝と久米桂一郎が嘱託教員として採用され、石膏デッサンと裸体モデルの写生を基本とするフランス流の美術教育を行った。これによって、学校内外に動揺が引き起こされ、岡倉排斥運動、いわゆる美校騒動によって、明治31(1898)年春、岡倉は美術学校及び帝国博物館を辞職するに至った。その騒動は、高嶺秀夫や久保田鼎によって収拾され、明治32(1899)年には彫刻科に西洋彫刻を教える塑造科も増設された。塑造科では、工部美術学校教員時代のラグーザの作品制作の様子に感化されて渡伊し、ヴェネツィア王立美術学校でアカデミックな西洋彫刻を学んだ長沼守敬と、工部美術学校彫刻学科に入学し、ラグーザから直接指導を受けた藤田文蔵などが指導に当たった。続いて、明治34(1901)年には、文部官僚の正木直彦が校長に就任し、岡倉路線を継承しつつも、伝統派と欧化派や、各科間のバランスが偏らないように配慮しながら、昭和7(1932)年までの31年の在職期間に、国内唯一の官立美術学校としての体制づくりを進めた。そして正木は、明治36(1903)年発布の専門学校令に則して、明治38(1905)年に美校規則を全面改正し、専攻区分を日本画科、西洋画科、彫刻科、図案科、金工科、鑄造科、漆工科とした。また、明治40(1907)年には、日本における最初の官設美術展覧会である第1回文部省美術展覧会(文展)が開催され、同校の教官達は作品出品や審査に尽力し、生徒や卒業生達も積極的に出品を試みるなど、東京美術学校はその後長い間文展と密接な関係を持つことになっていく。

大正3(1914)年には、図案科が第1部(工芸図案)と第2部(建築装飾)に分かれて建築教育課程が独立し、また製版科も増設され、さらに翌年には臨時写真科も増設された。その後大正12(1923)年に図案科第2部は建築科、臨時写真科は写真科と改称され、大正15(1926)年には、製版科と写真科が東京高等工芸学校、現在の千葉大学工学部へ移管された。正木の校長時代には、約350件の依頼制作も行われた。主なものとしては後に沼田が手掛けることになる《仙台昭忠銅標》や日本橋鑄造装飾物、国会議事堂の鑄造扉及び漆塗り、昭和天皇即位御剣、ホノルル噴水塔

などが挙げられる。

このように東京美術学校は、伝統美術ないしは日本美術復興運動の提唱者並びに推進者らによって計画、設置された後、文部当局の意向や時代の気運によって西洋画科や塑造科など西洋美術を専修する学科を増設させながら、組織を改変させていった。また、同校は学生に美術の専門的な知識や技術を修得させる場であっただけでなく、公設、私設の建造物や記念碑などの装飾や彫刻の依頼を受けて教員が制作するという、国内における美術品制作所としての中心的役割も担っていたのである。

さて、ここで沼田の青年期に話を戻したい。沼田は岡倉天心が発案した奈良の古寺が所蔵する古彫刻の模刻事業<sup>(4)</sup>に参加した。記録がないため、沼田がいずれの仏像模刻に携わったのか判断出来ないが、彼に木彫を指導したのは竹内であることから、竹内が担当した東大寺法華堂の《執金剛神像》(明治 24(1891)年模刻)(図 178)や《伝月光菩薩像》(明治 24(1891)年模刻)、東大寺戒壇院の《広目天像》(明治 25(1892)年模刻)、興福寺の《無著像》(明治 24(1891)年模刻)、《維摩居士坐像》(明治 25(1892)年模刻)、そして《五部浄像》か、それらの木枠と台付け作業のいずれかに参加したと推測される。模刻と同時に沼田は、東京美術学校鑄金科助教授の岡崎雪声(1854-1921 年)<sup>(5)</sup>に蠟型鑄造の技法を学び、明治 27(1894)年には鑄金科蠟型部の助手、さらに明治 29(1896)年には助教授として同校に勤務した。また、この頃沼田は、西洋の写実主義を研究する「壺等会」(後の「三々会」、「三四会」)<sup>(6)</sup>を結成し、塑造の研究や作品発表を行った。彼が初めて本格的に「陶彫」の制作を試みたのは、巴里万国博覧会(1900 年)を実見した京都栗田焼の錦光山宗兵衛が、「日本には彫刻の焼きものが欠けている」<sup>(7)</sup>と感じ、自ら制作すべく沼田に指導を依頼し、2 人で試作を重ねたことがきっかけであった。しかしそれが成功に至らなかったため、沼田は、明治 36(1903)年から 2 度(1903-06、1921-27 年)にわたって農商務省の「海外実業練習生」としてセーヴル製陶所に入所し、石膏型取り法や押型法、仕上げ法、窯詰法、焼成法などを学び、原型師としてセーヴル製陶所に出入りしていたロダン(François-Auguste-René Rodin, 1840-1917 年)とも接触した。また同時に彼は、セーヴル製陶所から日本的なモチーフの提供を求められて、純日本的な風俗をモチーフとした作品を制作し、それらの原型をセーヴル製陶所へ寄贈した。その功績によって沼田は、明治 43(1910)年にフランス政府より芸術賞(アカデミー・ド・オフィンレー)を、また昭和 6(1931)年には芸術勲章(シュバリエー・ドゥ・ロン・ドゥル・ナショナル・ドゥ・ラ・レジョン・ド・ヌール)を贈られた。帰国後、明治 41(1908)年

には農商務省工業試験所陶磁器部にも嘱託として勤務し始め、翌年からは東京美術学校教授に昇進し、金工・鑄金科で塑造を担当して後進の育成に努めた。また彼は、「陶土を素材とした焼成による彫刻(塑造)」(強調点は筆者による)を日本美術界に定着させようとして、2度目の留学から戻った昭和2(1927)年以降帝展の第4部美術工芸部門への出品を開始したが、このことは、陶土を素材とした焼成による彫刻(塑造)作品の受け入れ部門をめぐる論争を帝展側に引き起こし、第4部に出品した作品が彫刻部門である第3部に展示されることもあった。

その一方で沼田は、昭和7(1932)年からは商工省京都陶磁器試験所で指導を始め、数多くの陶土による産業製品や置物の原型制作を行っていた。そして東京美術学校を退官(昭和8(1933)年)した後の昭和13(1938)年に、教え子の小川雄平らと共に「日本陶磁彫刻作家協会」を設立し、会の名称を縮めた「日本陶彫協會」<sup>(8)</sup>と印刷した目録を発行して展覧会を開催したが、戦況悪化のため、同会は自粛を余儀なくされた。戦後は、愛知県瀬戸市に設立された「オリエンタルデコラティブ研究所」に昭和21(1946)年に所長として招かれ、陶土を素材とした焼成による彫刻(塑造)の制作とその普及に努めた。次いで昭和26(1951)年3月には、自らが会長となって日本陶彫会設立準備会を設置し、同年5月4日に日本陶彫会を設立して、上野の松坂屋で「日本陶彫会第1回展」を開催した<sup>(9)</sup>。しかし沼田は胃癌を患っており、同会設立から3年後の昭和29(1954)年5月27日に行われた日本芸術院賞恩賜賞授賞式後、宿泊先で動けなくなり、6月5日に81歳で不帰の客となった。

## 2. 沼田一雅に関する先行研究と美術・産業史上における位置付け、作品評価

前節で沼田の略歴を概観したので、次に、沼田や彼の作品の位置付けや評価を見ていくことにする。沼田一雅については寺内信一の場合と同様、研究の歴史が浅く、論考数も少ない。しかし近代日本美術史の揺籃期に、その中心とも言える東京美術学校で教鞭を執り、美術展に出品を重ねていたことから、美術書や図録、美術雑誌、新聞、パンフレットなどから沼田に関する記述を拾い集めることは可能である。そこで本章では、そうした記述を拾い集め、時系列的に表に整理しながら概観することで、沼田や沼田の作品の批評家や作家による位置付けや評価の流れを明らかにするとともに、「陶彫」という用語の使用の開始時期や定義、また誰がいつ頃から、沼田を「陶彫の創始者」、「陶彫の父」と位置付けたのかを明らかにしていきたい(適宜、稿末の表を参照。なお、

文中の文字の上に付した傍点と下線は筆者による。)

## 2-1. 大正から昭和にかけての沼田一雅に関する先行研究とそれらに見られる沼田の位置付け、作品評価

沼田に関する言及は、筆者が調べた限りでは、大正 12(1923)年出版の『中央美術』に官展系彫刻家の畑正吉が寄稿した「沼田一雅氏の陶器—三越に於ける作品發表に就いて—」と題した展覧会評が最初である。同年に三越呉服店に展示された沼田の作品を畑は「陶器」と呼び、「要するに氏の今の作品から見ると、丁度陶器についてやや面白味を感じて来た人がアツコイすべき最も良いもので今の程度では然し玄人筋の人には餘り望まれないものだらう。」<sup>(10)</sup>と辛辣に批評している。次いで、高村光太郎の弟である官展系鍍金家の高村豊周は、その4年後の昭和2年に帝展第4部に沼田が出品した《小禽趁水》に対し、『美術新論』において「陶器では沼田一雅氏の噴水盤の形と色の美しさに見惚れるだけで、他には特に推賞するに足るものを知らぬ」<sup>(11)</sup>と述べ、高い評価を下している。また、昭和4(1929)年の帝展第4部に展示された《陶製置物「豹」》と《陶製置物「獸王」》に対しては、今度は鈴木重夫が『美ノ國』において、「人目を惹く。何れを何れとも云へない作で相當の深味と味とを出して居る」<sup>(12)</sup>と絶賛している。さらに2年後の昭和6(1931)年の帝展第4部に展示された沼田の《水鳥伏香爐》に対しても、高村豊周と、海野勝珉の息子であり官展系の彫金家であった海野清が、『美術新論』上に沼田の卓越した技術を高く評価する批評を寄せている。次いで工芸評論家の大島隆一は、昭和8(1933)年の帝展第4部出品作品の《陶製紅金剛鸚鵡庭園置物》に対して、「優作である」と褒めつつも「臺座をつけて、觀せてもらいたかった」<sup>(13)</sup>と評している。

続いて昭和10(1935)年には、『汎工芸』上に工芸評論家の柴崎風岬による「天才的塑造家 沼田一雅論」が掲載された。同論稿では、沼田は「塑造家」や「藝術家」、「工藝家」<sup>(14)</sup>と様々に呼ばれており、その位置付けは一定していない。内容的には、沼田の酒にまつわるエピソードや、彼の芸術家肌的な性格、生徒達に対する熱心な指導ぶりを紹介するものとなっている。昭和12(1937)年には、東京美術学校校長であった正木直彦の回顧録『回顧七十年』が刊行された。本書の「沼田一雅と陶像とメダル」の項は、沼田の大阪からの上京やセーヴル留学までの経緯が記されているが、ここではまだ「陶彫」という用語は使用されず、「陶器彫刻」<sup>(15)</sup>という用語が使用されている。

次いで作品評であるが、昭和 12(1937)年の新文展第 4 部に出品した沼田の作品《胡砂の旅》は、官展系染織家の広川松五郎によって、同じく第 4 部に出品された根箭忠緑のブロンズ作品《黄銅獅子置時計》と比較されながら次のように評されている。「沼田さんの作は全き工藝であり、根箭さんの作は全く彫刻である。此の二作は何れも寫生物の製作に過信をしている一般彫刻家から輕んぜられ、「工藝なんざあ」と出られさうな位置に在るものだが、前者(沼田一雅)は現代日本の彫刻家のたれも持たない、モデファイする力の神の様な稟才を、渾然とした置物に表現し得た」<sup>(16)</sup>。このように広川は沼田の作品を「工藝」と位置付けてはいるが、一方で同時代の彫刻家以上の沼田の天才的な造形力の高さを讃えてもいる。しかし、翌昭和 13(1938)年の新文展第 4 部に展示された沼田の《黄磁雁伏香爐》については、工芸研究家の渡辺素舟はその施釉や焼成技術を褒めてはいるが、大島隆一は、沼田自身に覇気がなく、作品の方も温雅とはいえ、老境をひそかに語るものと評している<sup>(17)</sup>。

次いで、昭和 15(1940)年に発行された雑誌『汎工芸』に、少年時代の沼田と交流のあった陶芸家の宮永東山が書いた「天才的藝術家 少年時代の沼田一雅」が掲載された。宮永はここでは沼田を「我國彫塑会に於ての權威者」、「工藝界に於ての最先輩であり、權威者」<sup>(18)</sup>と位置付け、彼が大阪で作品を制作していた時の様子を回顧している。本エッセーが他の文献と異なるのは、沼田を見出したのは竹内ではなく海野美盛であると記述している点である。その 11 年後の昭和 26(1951)年には、「第一回 日本陶彫展」に合わせてパンフレットが印刷されたが、表紙以外は確認出来ていないため、沼田の位置付けまでは残念ながら明らかに出来ない。なお、同展は現在までほぼ毎年開催されているが、第 2 回以降のパンフレットは調査対象外とした。続いて昭和 37(1962)年に刊行された『京焼百年の歩み 第 1』では、沼田は「陶彫家の第一人者」<sup>(19)</sup>と評されている。続いて、昭和 50(1975)年に刊行され、八木一夫や鈴木治、加守田章二が前衛陶芸家として特集された『現代の陶芸 第十二巻』中の「八木一夫論」の中では、美術評論家の乾由明氏は、沼田を「陶器彫刻の分野を開拓した作家」とし、八木一夫が沼田から「陶器彫刻」<sup>(20)</sup>を学んだと記している。また、昭和 52(1977)年に出版された『現代の陶芸 第一巻』には沼田の作品が 4 点掲載されており、美術評論家の吉田耕三が「明治・大正・昭和の陶芸家」と題した論考の中で、沼田を「有能な彫刻家」と紹介し、「明治の陶芸の中で、特に注目に値するものに沼田一雅が拓いた陶彫がある」<sup>(21)</sup>と述べ、さらに、沼田は「純粹彫刻」としての「陶彫」普及に努めたが、彫刻界から受け入れられることはなかったと締め括っている。

同じ昭和 52 年に、沼田の生まれ故郷である福井県陶芸館が沼田一雅遺作展を開催したが、その際刊行された図録『沼田一雅遺作展』に、沼田の作品や、彫刻家や美術評論家による論考、近親者による沼田の言行録、講演会での講話記録、弟子である船津英治宛の書簡集などが掲載された。同図録は沼田を単独で扱った最初の展覧会図録であり、沼田一雅研究には欠かせない貴重な資料である。表紙には副題として「陶彫の父 沼田一雅」と掲げられている。同図録中の「沼田一雅の近代陶芸に尽した功績」と題した論考の中で、吉田耕三は沼田を「陶彫界の第一人者」<sup>(22)</sup>と位置付け、彼の功績を讃える一方で、美術界における「陶彫」の曖昧な位置付けを指摘し、彫刻家として処遇を得ることが出来なかったという点で沼田を「不遇の作家であった」<sup>(23)</sup>としている。なお同氏は、沼田がセーヴルで学んだ陶土を素材とした焼成による彫刻を「純彫刻的な造形観念を基盤とした陶彫」と定義付けてもいる。また寄稿者の 1 人である彫刻家の北村西望も、東京美術学校在学中に沼田に可愛がられたことや、沼田の写実力が非常に優れていたことを紹介し、沼田を「日本の陶彫の創始者」<sup>(24)</sup>と位置付けている。そして北村もまた、彼自身より後に芸術院会員になった沼田を「不運」な作家と見なしている。

翌昭和 53(1978)年には、沼田の《胡砂の旅》を収録した『原色現代日本の美術 第 15 巻 陶芸 (1)』が刊行され、作品解説では沼田は「ヨーロッパ的な立体造形の焼物を導入した先駆者」<sup>(25)</sup>と位置付けられている。また、その翌年に刊行された『原色現代日本の美術 第 13 巻 彫刻』には、「第三章 明治末から昭和戦前期まで」中に、ロダニズムに傾倒した裸体のブロンズ彫刻や大理石彫刻に混じって、沼田の《正木直彦像》が掲載されている。昭和 56(1981)年に京都国立近代美術館が刊行した『視る』では、福永重樹が「沼田一雅作 胡砂の旅 一所蔵作品より」の冒頭で沼田を「悲劇の陶彫家」、「前衛陶芸家八木一夫の師」として著名<sup>(26)</sup>と紹介し、同館所蔵の《胡砂の旅》を中心に、フランス陶芸界の作品に見られる迫真性について論じている。

## 2-2. 平成における沼田一雅に関する先行研究とそれらに見られる沼田の位置付け、作品評価

平成 3(1991)年、まずは乾由明氏が著書『現代陶芸の系譜』において、再び沼田を八木一夫の「陶彫」の師として紹介しており、用語としては「陶彫」の他、「陶磁彫刻」という用語も使用している。また、同じ年に千葉県立美術館が、板谷波山と二代宮川香山、沼田一雅が中心となって昭和 2 年に発足した「東陶会」元会員達の展覧会を開催した際の展覧会図録『近代陶芸のモダニズム』において、沼田と弟子の小川雄平を紹介している。同図録は、用語解説の「陶彫」の項

において、管見によれば初めて「陶彫」を「陶製彫刻を意味し、早くからヨーロッパで発達していた技術を沼田一雅が日本に紹介した。彫刻の塑造技術により成型したものから、中の粘土を抜き出して素焼きし、釉をかけて焼きあげる」<sup>(27)</sup>と定義している点で重要である。さらに平成4(1992)年にも、大阪市立博物館において「第百十九回特別展 工芸家たちの明治維新」が開催され、刊行された図録では、明治維新を機にパトロンを失った職人達が「工芸家」として模索した様子が語られているが、その中にも沼田の作品2点と略歴が紹介されている。また、沼田の略歴中で、「陶彫、すなわち陶磁器を素材とする彫刻」<sup>(28)</sup>と定義されている。その翌年の平成5(1993)年に東京都庭園美術館が展覧会に合わせて刊行した図録『20世紀のエレガンス アール・デコ様式のセーブル磁器展』では、沼田は「彫刻家」<sup>(29)</sup>として紹介され、「陶彫」は「磁器による彫刻」と定義されている。同図録はさらに1度目の留学時点のセーヴル製陶所について沼田が執筆した「セーブルの陶磁器(上)(下)」の全文を掲げることで、沼田の遺稿が近代の日本工芸史上重要な資料であることを暗に物語っている。続いて平成7(1995)年には、日本工芸史家の山崎剛が『季刊 陶磁郎』に「近代陶芸列伝 沼田一雅」を発表し、同列伝内で「陶磁彫刻とは「陶磁器を素材とする彫刻のこと。沼田一雅は略して「陶彫」と称した」<sup>(30)</sup>とし、さらに同用語には「彫刻的表現を応用した陶磁器」という別の意味が加えられるようになったと述べている。また山崎は、上掲の『沼田一雅遺作展』(1977年)中の吉田耕三の論考を引用しながら、沼田の陶土を素材として焼成した作品の近代彫刻史あるいは近代陶芸史における明確な位置付けは困難であると結論づけてもいる。次いで、京都国立近代美術館が平成10(1998)年に出版した『京都の工芸[1910-1940]—伝統と変革のはざまに』では、「京都陶磁器試験所」の項目中に沼田が同所で制作した原型13点が紹介されている。また彼の略歴紹介では「日本における陶彫(陶磁器彫刻)の開拓者」<sup>(31)</sup>とされているのが分かる。さらに同年、美術史家の木下直之が編集した『博士の肖像』が刊行され、東京大学内に保管、設置されている沼田の作品3点が掲載されたが、作品解説と略歴のみが記され、それらにおいては沼田は「帝展で活躍した彫刻家」<sup>(32)</sup>と位置付けられている。他方、平成12(2000)年に愛知県陶磁資料館が沼田の作品2点を含めて出版した図録『万国博覧会と近代陶芸の黎明』は、沼田の「陶彫」普及活動を近代工芸の重要な動向の1つと見做し、彼を「日本における陶彫の開拓者」<sup>(33)</sup>と位置付けている。

続いて平成14(2002)年には北村仁美の論考「国立セーヴル陶磁器製造所における沼田一雅の陶彫受容」を収載した科学研究費補助金による研究成果報告『明治・大正期における図案集の研



究:世紀末デザインの移植とその意味』が出版された。北村は、沼田に関する先行研究では、セーヴル留学における技術面の受容にのみ焦点が当てられていることを問題点として掲げ、セーヴル留学が沼田の造形に及ぼした影響を考察することを目的として、フランス国立陶磁器製造所にある沼田作品を初めて調査し、1度目の留学においてセーヴル製陶所で制作した作品をそれと特定した。同論考には、フランス国立陶磁器製造所敷地内にある資料室における沼田作品9点の、写真による調査から得られたデータ(題名、制作年、(分類)表示)を表に纏めたものが掲げられている。また、前掲の《SINGE ET LE SERPENT》(猿と蛇)(図179)を例に挙げ、一時的にはあるが沼田がロダンに傾倒したことを指摘するとともに、留学前の作品と留学後のそれとでは主題や形態把握が異なっていることを明らかにしている。最後に結論として、北村は、「沼田の最初の留学に関しては、当時の最新の潮流の摂取ではなく、まず西洋の造形様式を破綻なく受け入れるというところにあり、明治前中期の置物彫刻から抜け出したという側面が大きい」<sup>(34)</sup>と述べている。なお、沼田は北村によっては「陶彫」という分野を日本で切り拓いた作家」<sup>(35)</sup>と位置付けられている。

次いで、翌平成15(2003)年に『炎芸術』に掲載された唐澤昌宏の論考「再考・近現代の陶芸家 沼田一雅」は、「陶彫」を冒頭で「一般的には、陶土または磁土を用いて成形し、焼成の過程を経てつくり上げられた彫刻作品、あるいは用途を持たない立体造形的な陶芸作品を指す」<sup>(36)</sup>と定義し、また「陶彫」が彫刻であるのか窯芸であるのか定まらないために、現在も作品の評価が定まっていないことを指摘して、「陶彫」の存在の必然性を強く主張している。また、沼田については「陶彫家」あるいは「彫刻家」と位置付けている。しかし、翌年に静岡県立美術館が刊行した『〈彫刻〉と〈工芸〉近代日本の技と美』は、第3章の「〈彫刻〉の確立と実際—ロダニズムの諸相」中で沼田の《猿》を紹介し、略歴において沼田を「陶彫の第一人者」<sup>(37)</sup>と位置付けている。また、平成19(2007)年に宮内庁が刊行した図録『京焼多彩なり—明治から昭和へ』でも、沼田は同様に「陶彫の第一人者」<sup>(38)</sup>とされ、さらに「陶彫」とは「陶磁による彫刻のこと」と定義されている。

続いて、平成20(2008)年に発表された北澤寛による研究ノート「沼田一雅について—陶彫家の顔・彫刻家の目～石川県との係わりを併せて—」は、沼田一雅研究の途中経過とその成果について報告したものであり、沼田の生涯やその功績について紹介しているほか、先行研究や史・資料における沼田の位置付けを整理、紹介している。さらに、石川県立美術館所蔵のブロンズ作品

3点や、東京大学や東京工業大学、前田育徳会所蔵のブロンズや石膏による肖像彫刻について詳述し、最後に今後の問題点として、沼田が生涯ヌード作品を造らなかった理由や、沼田の写実彫刻の本質、教育者、指導者としての資質の解明などを挙げている。本稿の論点との関係で特筆すべきは、「沼田一雅の略歴と彫刻を中心とする評価に係って」という章の註の最後で、北澤が「陶彫」という言葉の定義に着目している点で、北澤によれば、沼田は「陶彫」を「彫刻的なやきもの」と位置付けていたにも拘わらず、『陶彫会図録』ではそれを「陶磁器彫刻の略称」としているという点である。また、北澤は、日本陶彫会会長(任期 昭和 48(1973)–昭和 53(1978)年)を務めた日展系彫刻家の古賀忠雄(1903–79 年)の著書『彫塑』中の「陶彫について」という項では、「陶彫」という用語が、沼田に関する説明や言葉の説明もないまま当たり前のよう使用されていることや、それが沼田に対する日展彫刻部の複雑な意識からであったことも指摘している。さらに、同じ項において北澤は、沼田を「近代陶彫創始者」<sup>(39)</sup>と位置付けてもいる。

上掲のノートを発表した翌年の平成 21(2009)年にも、北澤は、研究ノート「沼田一雅について(その二)～沼田一雅関係資史料(沼田関係書簡)を中心に～」を発表している。この研究ノートでは、沼田が昭和 12(1937)年から昭和 21(1946)年にかけて弟子である船津英治宛に送った書簡 33 点と、その他の人へ宛てた書簡 3 点、また、明治 33(1900)年から大正 15(1926)年にかけての沼田宛の書簡 30 点が、表題、年月日、枚数、筆記具、形態、封筒の有無の 6 つの点から調査され、分かり易く表にして示されている。また同ノートでは、書簡の中から石川県と石川県立美術館に関するものを選んで、内容を書き下してもいる。沼田については、前年の北澤の研究ノートと同様に、「我が国近代陶彫の創始者」<sup>(40)</sup>と位置付けられている。さらに同じ平成 21(2009)年には、東京工業大学百年記念館が、京都陶磁器試験所で新素材として開発された白雲陶器や陶試紅を用いて沼田が制作した作品 2 点を含む収蔵資料目録『陶磁器コレクション』を刊行したが、同目録では沼田は「陶彫という分野を開拓し、その足跡を残した人物」<sup>(41)</sup>と位置付けられている。愛知県陶磁資料館も同じ年に、京都陶磁器試験所の足跡と功績を紹介する『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』を出版し、「陶磁彫刻の工芸化」という項目中で沼田の置物や花器、ランプシェードを掲げ、さらに同書所載の仲野泰裕による論考「沼田一雅と瀬戸ーオリエンタルデコラティブ陶磁彫刻研究所の設立ー」を通して、同研究所の設立構想や活動内容を紹介している。なお沼田については、同書は「陶磁彫刻(陶彫)の開拓者」<sup>(42)</sup>と位置付けている。

平成 22(2010)年に刊行された田中修二編集の労作『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』は、明治期には彫刻制作においては異分野の職人間の交流があったとし、1 例として沼田一雅が原型を制作し、金工家や陶芸家がそれをブロンズや陶に置き換えた例を挙げているほか、齊藤裕子による巻末の略歴は沼田を「彫刻家」と位置付け、「陶彫」を「陶磁器と彫刻を融合した新たな表現形式」とし、さらに沼田が「陶彫の父」と称されている<sup>(43)</sup>ことを紹介している。続いて 2 年後の平成 24(2012)年にも、同じ田中の編集によって続編である『近代日本彫刻集成 第二巻 明治後期・大正編』が刊行されたが、特筆すべき点としては、略歴を執筆した本橋浩介が、沼田には「美術学校を卒業しても活動の機会がないことに対する制作者としての危機感」<sup>(44)</sup>があり、この危機感が沼田を陶土を素材とした焼成による彫刻の研究に向かわせたのではないかと指摘していることが挙げられる。次いで、本年刊行されたばかりの木下直之の『銅像時代 もうひとつの日本彫刻史』には、沼田に関する記述はないが、沼田が帝国劇場の屋根の上に設置した《翁像》が取り上げられていて、それを「明治維新後の日本社会が追い求め、実現させた都市生活を彩るもの」<sup>(45)</sup>と位置付けている。さらに本年 4 月には、福井県陶芸館において新規収蔵展「陶彫ってスバラシイ」が開催されている。図録は作成されていないが、フライヤーや朝日新聞、福井新聞などの新聞記事から展示内容は確認でき、いずれの記述からも、沼田一雅が「陶彫の父」<sup>(46)</sup>と位置付けられていることが分かる。さらに、朝日新聞も福井新聞もそれぞれ沼田を「日本で初めて焼き物の彫刻」<sup>(47)</sup>に取り組んだ人物、「沼田が始めた陶彫」<sup>(48)</sup>と記しているので、両紙とも沼田を「陶彫」の創始者と見なしていることは間違いない。また、両紙は「陶彫」について、それぞれ「陶彫とは焼き物彫刻のこと」、「焼き物による彫刻表現」と紹介している。

以上、これまでに刊行、発表された先行の単行の美術書や図録、雑誌、新聞、パンフレットなどから沼田に関する記述を拾い集め、時系列的に表に整理してきたが、同表からは、沼田の存命中は展覧会に出品した作品に対する批評、すなわち展評が多いが、没後からは窯芸関連の全集や工芸を対象とした展覧会図録、美術雑誌で紹介、批評されるようになったことが分かる。また、それと軌を一にして昭和 50 年から沼田が「陶彫」分野の「開拓者」として位置付けられ始めたことも分かる。さらに、沼田を「陶彫」の「創始者」として明示した最初の人物は、本表から判断する限り、彫刻家の北村西望であり、それは昭和 52 年刊行の『沼田一雅遺作展』図録においてであったが、それ以降は北澤の平成 20 年発表の研究ノートに至るまで認められない。一方、「陶彫」という言葉自体が使用され始めるのはそれらよりも早い昭和 14 年以降のことであり、

その定義としては、同用語に言及しているすべての資料において一貫して「陶土を素材とした彫刻」とされていることが分かる。また最近では、フランス国立陶磁器製造所にある沼田の作品調査が行われたり、弟子たちとの交流を明らかにする書簡が紹介されたりする中で、沼田を「彫刻家」として捉える傾向が強くなってきているとも言える。

### 3. 沼田一雅の作品の変遷とその特徴

続いて本章では沼田の作品やその特徴などを5節に分けて時系列的に概説するが、全てを挙げることは出来ないため、主要な作品だけを取り上げることにする。まず1節では、セーヴル製陶所に留学する以前の作品について、続いて2節では1度目の留学期間中(明治36(1903)–明治39(1906)年)に制作された作品、3節では2回の留学期間の間に当たる一時帰国中(明治39(1906)–大正10(1921)年)の作品について作風や素材、技法の特徴を見ていく。次いで、4節で2度目の留学中(大正10(1921)–昭和2(1927)年)に制作された作品を見た後、最後の5節では2度目の留学から帰国した後(昭和2(1927)–昭和29(1954)年)の作品について概説することにする。

#### 3-1. セーヴル留学以前(～1903年)の作品

それでは、最初のセーヴル留学までの沼田の主な作品を概観していく。まず、フランスに留学するまでの間に発表し、現時点において制作年が判明している作品を列挙してみれば、沼田が原型を制作し、和泉整乗が鋳造して明治32(1899)年開催の第14回彫刻競技会において銀牌を受賞した《銀製虎置物》や、明治33(1900)年開催の巴里万国博覧会に出品された《銅製猿廻し置物》、同様に沼田が原型を制作し、海野美盛が鋳造、彫金して同博覧会に出品した《朧銀秘曲吹奏置物》(明治33(1900)年)(図180)、そして明治34(1901)年開催の第2回彫塑会展に出品した《一矢》の4点となる。これらのうち、《銀製虎置物》と《銅製猿廻し置物》は所在不明であり、北村仁美の論考「国立セーヴル陶磁器製造所における沼田一雅の陶彫受容」中のモノクロ図版<sup>(49)</sup>から、また《一矢》についても彫塑会<sup>(50)</sup>の展覧会図録『彫塑生面 第二回』(明治35(1902)年)に掲載されたモノクロ図版からその像容を知るしかない。しかし、《銀製虎置物》と《銅製猿廻し置物》は作品名から素材や技法を特定することはでき、《一矢》は、図版から判断する限り油土か水粘土による塑像(原型)と考えられる。また、制作年不詳のブロンズ作品である東京国立博物館所蔵

の《弁財天図額》や石川県立美術館所蔵の《青銅猿置物》(図 181)、《栗鼠》(図 182)、《文殊菩薩》(図 183)の4点は、主題がセーヴル留学以降にはあまり見られない仏教的、日本的なものであることや、沼田が東京美術学校で鑄造を指導していたのが明治 27(1894)年から明治 36(1903)年までであることから、セーヴル留学以前の作品と考えられる。また北澤寛によれば、《青銅猿置物》の手足以外の原型は木彫か石膏であり、手足は可塑性の高い素材(蠟など)で制作されている<sup>(51)</sup>。ブロンズ製のレリーフである《弁財天図額》に関しては、原型が木彫りの可能性もあるが、明治 30 年頃の東京美術学校塑造科では教育の一環として塑造によるレリーフ制作が行われていたため(図 184)、塑造の可能性が高いと考えられる。しかし、いずれの図版からも優れた造形力や構成力が看取され、沼田の写実的な描写力が高い水準に達していたことが分かる。

### 3-2.1 度目のセーヴル留学中(明治 36(1903)–明治 39(1906)年)の作品

現在確認出来る最も古い沼田の陶土を用いた焼成作品は、日本髪を結い着物を着て日本舞踊を踊る女性をモデルとした明治 37(1904)年制作の全身像《Madame Chrysanthème》(菊婦人)(図 185)で、日本舞踏に特徴的な手足の動きや扇使い、姿勢、頭部の傾き具合などが見事に捉えられている。台座側面に押されたセーヴルの窯印の中央にある「1904 DN」は、平成 5(1993)年に東京都庭園美術館が開催した「20 世紀のエレガンス アール・デコ様式のセーヴル磁器展」の同名の図録中のセーヴル窯印に関する解説によれば<sup>(52)</sup>、本作品が明治 37(1904)年に制作されたもので、素材は新硬質磁器であることも示している。その他、台座上部には「ぬま多」のサインも陰刻されている。次いで明治 38(1905)年には、《Floraison》(開花)と《SINGE ET LE SERPENT》(猿と蛇)が制作された。前者は、やはり日本髪を結って着物を着た純日本風の若い女性が視線を僅かに右に投げた所を胸像で表現したものであるが、髪飾りや着物の模様など細部が丁寧に造り込まれている上、布の質感も巧みに表現されている。後者はセーヴル製陶所に古写真だけが残る作品であり、その写真からは、木の枝に座った猿が足元の蛇を見つめている所を表現したものであったことが分かる。その構図は東京藝術大学大学美術館所蔵の《猿》(明治 38(1905)年)(図 186)と酷似しているため、両像は同一作品である可能性が高い<sup>(53)</sup>。次いで、明治 39(1906)年に制作された《Eléphant》(象)は、左前肢と右後肢を前方に出して歩く、斜対速歩の象の姿を的確に表現している。また、この作品と大きさや足の動きが全く同一である作品が2点セーヴル美術館に現存している。しかし、制作年がそれぞれ大正 4(1915)年、大正 8(1919)年と、沼田が帰国して

いた時期と重なるため、それらはセーヴルの技術者による複製品と考えられる。作品目録によれば、これら3点の素材はいずれも「grès」(珐瑯)<sup>(54)</sup>であるが、明治39年制作の作品にだけは釉薬が施されており、従って光沢がある。次いで、歩く象の背中に着物を着て頭からベールを被った女性を座らせ、彼女の肩の上や象の足元にアクセント的に猿を配した作品《Eléphant et rat》(象と鼠)(図187)は、制作年が沼田の帰国から1年後の明治40(1907)年となっている。しかしそれは、沼田が帰国までに粘土による原型か石膏型を制作し、その後の工程をセーヴルの技術者に任せたと推測される。なお、セーヴルには同じ型から制作されたと考えられるこの作品と同じ形状、同じ素材による作品がもう1点現存しているが、それには「S 1921 DN」の窯印がある。

### 3-3. 2度の留学までの日本在住期(明治39(1906)-大正10(1921)年)の作品

次いで、1度目と2度目の留学の間の一時帰国中における沼田の作品を見ていこう。まず挙げられるのは、木製の額縁に収められた《エドワード・エアトン像》(明治43(1910)年)(図188)である。この作品は、物理学者であったイギリス出身のお雇い外国人エドワード・エアトンをモデルにしたブロンズのレリーフである。右側を向いたエアトンを四分の三面観で捉えた胸像であり、レリーフ本体の下部に「W. E. Ayrton」、同じく右下に「I. Numata Sculp S. Tsuda Founder」、また木製額縁側面に「受業弟子等醵金造之、明治四十三年十一月」、同じ額縁下部に「PROF. W. E. AYRTON, F. R. S 1847-1908」という銘文が確認される<sup>(57)</sup>。次には、帝国劇場(明治44(1911)年竣工)の建築装飾が挙げられよう。石膏製の《群鳩》は、劇場内の貴賓席上部にまるで飛び交っているように配され、重厚な趣の劇場内に軽やかさを与えていた。また、面を付けて能を演じる役者の姿を表現した《翁像》(図189)は、帝国劇場のドーム状の屋根の頂上から「空気を吸ひ上げる機械」<sup>(58)</sup>が突出しているのを隠すために制作を依頼されたもので、設置されてからは帝国劇場の象徴となった。さらに大正2(1913)年には福井県からの注文を受けて、高さ8尺(約2.4メートル)の《佐久間大尉銅像》を制作した。この銅像は軍服の上にマントを羽織り、左手を腰に当てた佐久間大尉を表現したもので、完成後、小浜公園に設置された。また大正5(1916)年には、日本生命保険株式会社の社員一同からの依頼で、同社社長であった片岡直温を、ダブルボタンのベストの上にロングコートを着た姿で表現した立像の《片岡直温氏銀像》を制作した。

### 3-4. 2 度目のセーヴル留学中(大正 10(1921)-昭和 2(1927) 年)の作品

続いて 2 度目の留学中の作品に移るが、まず大正 10(1921)年に制作された作品が 3 点ある。1 点は、東洋の獅子を髣髴とさせるスフィンクスのようなポーズをした威厳溢れるライオン像《Lion alongé》(腹這いのライオン)(図 190)で、骨格や筋肉の表現もさることながら、鬣<sup>たてがみ</sup>や尾の表現が卓越した秀品である。本作品には、沼田が大正 4(1915)年に《狛犬》制作のためにアシリア式の獅子像と鎌倉式の狛犬を研究した時の痕跡も認められるほか、沼田が昭和 3(1928)年に秩父宮家からの依頼で制作した一対の作品、《陶彫唐獅子》(図 191)にも、鬣の処理などが似ている。この作品の台座の後部には、「沼田一雅作之」という沼田のサインと、その左側に窯印「S 1921 DN」が陰刻されている。2 点目は、数種類の羽を軽やかに表現した《Paon》(鳳凰)である。この作品は、白土の素焼きがその軽やかな羽の表現を一層引き立たせており、《Lion alongé》と同様に台座の後部に「S 1921 DN」の窯印とサインが認められる。3 点目は、家鴨が脚を曲げて地面に座っている姿を表現した《Canard》(家鴨)で、目と嘴に黄色に発色する釉薬、その他の部分に透明釉薬を掛けて焼成した作品である。同作には台座がなく、底部に「S 1921 DN」の窯印があるが、沼田のサインはない。この他、施釉された作例としては、《Vide-poche》(箆)(1903-06 もしくは 1921-27 年)や《Canard.Oeil et bec rehaussé de jaune》(黄色が際立つ目と嘴の家鴨)(1903-06 年もしくは 1921-27 年)が挙げられよう。昭和 2(1927)年に白土を素焼きして制作された《Dindon》(七面鳥)は、堂々とした胴体と、それとは対照的な華奢な頭部、羽の造り込みなどによって作品の造形性が高められた作品である。台座の側面後方に「ぬまた」のサインとその右側に「S 1927 DN」の窯印が確認される。

### 3-5. 2 度目の留学後(昭和 2(1927)-昭和 29(1954) 年)の作品

沼田は昭和 2(1927)年から帝展に出品を開始したが、彼の陶土を用いた焼成作品は「帝展」の名称が使用された昭和 9(1934)年の最後の公募展までに、第 3 部彫刻部門に 2 回、第 4 部美術工芸部門に 5 回、作品数としては計 9 点が展示された。また、新文展(1937-43 年)には美術工芸部門に 2 回(作品数も計 2 点)展示されている。主な作品としては、第 14 回帝展(昭和 8 年)の第 4 部に展示された《陶製紅金剛鸚鵡庭園置物》<sup>ほうおう</sup>や、第 1 回新文展(昭和 12 年)第 4 部に展示された《胡砂の旅》(図 192)が挙げられる。『日展史 11 帝展編六』(昭和 58(1983)年)の 284 頁に掲載されている《陶製紅金剛鸚鵡庭園置物》のモノクロの図版と、国立研究開発法人産業技術総合研

研究所中部センター所蔵の《鸚鵡置物》(図 193)は酷似しており、同一作品である可能性があるが、現段階ではそれを証明することは出来ないため、指摘するに留める<sup>(57)</sup>。この作品は、釉薬によって黄色と青色に彩られた曲折する木の枝の上に 1 匹の鸚鵡がとまり、右肢を嘴で繕っている姿を表現したものである。鸚鵡本体は釉薬によって赤色で表現され、そこに別の釉薬をアクション・ペインティングのように塗り重ねて黄色や青色に発色させて変化をつけたモダンな作品である。続く《胡砂の旅》は、装具を付けた駱駝が手足を折り曲げ休憩している所を表現した作品で、赤土と見られる陶土で成形した後、茶褐色に発色する釉薬を掛けて重厚感を出そうとした作品である。沼田は原型だけを制作したためか、底部には、沼田銘ではなく、施釉や焼成を代行していた船津「英治」<sup>(58)</sup>の銘が陰刻されている。

続いて、昭和 7(1932)年から勤務し始めた商工省京都陶磁器試験所で制作された作品は、筆者が確認した限り、置物や動物の形をした花器や灰皿、蜀台などを含め、少なくとも 19 点あり、国立研究開発法人産業技術総合研究所中部センターが収蔵している。それらの中で優れた写実性を示しているのは、昭和 12(1937)年に制作された《蛸置物》(図 194)である。この作品は釉薬が厚く掛けられているにも拘らず、凹凸の強弱がはっきりとしており、造形的にシャープで存在感のある優品である。特に、胴部がゆったりとボリュームを感じさせるように表現されているのに対し、触腕の多数の小さな吸盤は規則正しく入念に造り込まれているので、小品ながら、そのコントラストが観者に強烈なインパクトを与える作品となっている。また、人物像である《平野耕輔像》(昭和 12(1937)年)(図 195)は、ドイツ出身の化学者、また物理学者でもあった G. ワグネル(Gottfried Wagener, 1831-92 年)に窯業を学んで、国立陶磁器試験所の所長を務めた平野耕輔(1871-1947 年)をモデルとして制作された作品である。本作品は、背をやや丸めて椅子に座った平野が厳格な表情で真っ直ぐ前方を見据える姿を表現した、写実性に優れた秀作である。なお、この作品と同形の作品が東京工業大学百年記念博物館に収蔵されているが、その作品の椅子の背もたれの裏には、「贈口 御退官記念 昭和十二年十二月廿七日 陶磁器試験場教員一同」(図 196)と、制作年と制作目的が陰刻によって明示されている<sup>(59)</sup>。

平野像が優品であることを否定する者は誰もいないであろうが、人物を表現した沼田の肖像彫刻の中で最も有名なのは《正木直彦像》(昭和 11(1936)年)(図 197)であろう。東京藝術大学が所蔵しているこの作品は、幾つもの勲章を付けた燕尾服姿の正木が豪華な椅子に座っている姿を陶土によって等身大で表現した肖像彫刻である。技法の詳細は不明ではあるが、『沼田一雅遺作展』



(昭和 52(1977)年)によると、「いくつもの部分を継ぎ合せて、釉薬をかけて焼きあげたもの」<sup>(60)</sup>であるという。この作品は高さ 134.5 センチメートルと、当時の陶製の彫刻としては巨大である上、接合箇所もまったく分からないなど、沼田の卓越した成形、焼成技術を証する傑作と言える。

以上、沼田の主要な作品を 5 節に分けて概観してきたが、留学以前は、主題としては「猿廻し」や「文殊菩薩」などの仏教的、純日本的なものを好んで取り上げる傾向にあったが、留学以降は、肖像などの特別な注文以外は、動物や鳥といった自然の中に生を営む生き物を好んで制作する傾向にあったと言える。また、素材に関しては、留学以前は鋳造による金属製の作品が主であったが、留学中ならびに留学以後は陶磁器試験所での試作品や自由な制作品に限れば、概観した通り、すべて陶製であることが分かった。さらに造形的には、一貫して写実に基づいていたと言えるが、1 度目の留学時に西洋彫刻の基礎である「面」や「量」による対象把握を修得した時には、《猿》に看取されるように細部の造り込みよりも対象を大きく量的に捉えることに重点を置いていたことが分かる。しかし、それ以外の時期は沼田の造形に大きな変化はなかったと言える。

#### 4. 沼田一雅の弟子の作品

続いて、沼田の強い影響を受けた弟子、あるいは沼田の作風に触れた程度の教え子、並びに彼らの作品を見ていく。沼田の教え子の中では、東京美術学校鋳金科の教授となって、官展への出品を積極的に行った津田信夫(1875-1946 年)<sup>(61)</sup>や、京都の商工省陶磁器試験所で沼田に陶彫を学び、「前衛陶芸家」団体「走泥社」を立ち上げ、機知やユーモアに溢れた陶土による立体作品を作り続けた八木一夫(1918-79 年)<sup>(62)</sup>などが有名である。しかし本節では、沼田と特に深い師弟関係にあり、沼田から制作上の強い影響を受けたと考えられる 2 人の弟子、小川雄平(1885-1945 年)と船津英治(1911-84 年)のみの略歴と作品を挙げ、彼らがどのような影響を受けたのかを明らかにすることにする。但し、小川と船津についても、沼田以後の陶製の彫刻の展開について論じる V 章で詳述するため、ここでは簡略な紹介、検証に留める。

##### 4-1. 小川雄平

小川は明治 18(1885)年に、岡山県吉備郡高松(現在の岡山市高松)に生まれ、まずは、海軍士官となったが、健康を損ない、大正 11(1922)年に予備役に少佐として編入した翌年の春、海軍

水路部に嘱託勤務中、偶然、沼田一雅の個展を見て作品に感動し、周囲の反対を押し切って 37 歳で沼田に入門して陶製の彫刻制作者となった作家である。昭和 2(1927)年に、帝展が第 4 部として美術工芸部門を新設したのと同時に、同部門に作品を出品し始め、以後昭和 18(1943)年までに 8 回入選、1 回特選、4 回無鑑査となった。また、小川は、帝展第 4 部内の窯芸家達が昭和 2 年に結成した団体「東陶会」に第 1 回展から参加し、中心的作家として活躍した。昭和 9(1934)年頃には、岩城硝子製造所に顧問として招聘され、パート・ドゥ・ヴェール技法の開発研究に参加した。陶製の彫刻作品の他、ガラス工芸分野でも活躍した。昭和 13(1938)年には、沼田一雅と共に日本陶磁彫刻作家協会設立に参加したが、その後病を得て作品制作が困難となり、師の沼田より先に昭和 20(1945)年、60 歳で没した。

次に、以上のような経歴を持った小川の作品の主題や材料と技法、ポーズ、造形的特徴などを時系列に沿って見ていく。文献資料から確認出来る小川の陶彫作品は 13 点と僅少であるが、彼が好んだ主題や造形的特徴などを識別することは可能である。V 章との重複を避けるため、ここでは 13 点のうち 5 点のみを挙げることにする。

まず小川が 46 歳の時に制作した《軍鶏置物》(図 198) (1931 年)を見てみたい。同作品は、官展への出品記録が無い場合、おそらく東陶会か日本陶磁彫刻作家協会の展覧会に出品されたものと考えられる。堂々と胸を張り、両足で地面をしっかりと掴んだ雄の軍鶏を、高さ 44.5 センチメートルと等身より小さく作った作品である。しかし、胴部の量感と小さい頭部のバランスが良く、均整が取れているため、等身大の軍鶏のように大きく見える。釉薬には茶褐色と藍色に発色するものを使用している。

次に挙げる《群鵝置物》(図 199)は、昭和 6 年の第 12 回帝展に入選した作品である。この作品も『日展史 10 帝展編五』(1983 年)中のモノクロ写真でしか確認出来ない。3 羽の鵝は、それぞれ思い思いのポーズを取って入るが、3 羽とも首を内側に向けている上、デッサンも的確であるため、群像としてまとまりの良い作品となっている。素材は不明であるが、光の反射具合から、やはり施釉されたことは確実である。

続いて、昭和 9(1934)年開催の第 15 回帝展に入選した《獅子置物》(図 200)は、日本の伝統的な狛犬のような作品となっている。この獅子は、狛犬のように座ってはいるが、左後方に視線を投げることで、作品には動きが生み出されている。使用された素材は不明であるが、表面の潤んだような光沢から施釉されたことは確実である。

次いで、昭和 11(1936)年 4 月に開催された改組第 1 回帝展に入選した《鶉置物》(図 201)を挙げる。同作品は、2 羽の鶉がいずれも左方向を向き、1 羽は地面に踞り、もう 1 羽は頭を上げて遠くを見つめる姿を捉えたもので、この作品に限って、小川はその卓越した写実力、描写力を敢えて抑え、鶉の形態を単純化し、新しい作風を目指していたように思われる。同作品も使用された素材は不明であるが、表面の光の反射具合から施釉されたことは間違いない。

最後に挙げる昭和 18(1943)年の第 6 回新文展第 4 部に無鑑査で出品された《白象置物》(図 202)は小型の作品で、背中に鞍敷が掛けてあることから、飼育されている象を主題とした作品と考えられる。象の上げるか上げないかの右脚の微妙な動きや、生きた象の鼻先の巧みな動きの表現には、軟らかい粘土を巧みに造形する小川の技量が見て取れる。

#### 4-2. 船津英治

次いで、船津英治とその作品について見ていく。船津は明治 44(1911)年に福岡県に生まれ、中学校を卒業後、京都高等工芸学校に入学し、沼田一雅から指導を受けた。昭和 10(1935)年に同校を卒業した後は、商工省陶磁器試験所に勤務し、同試験所の嘱託を兼務していた沼田の助手となった。昭和 13(1938)年、沼田を中心とする日本陶磁彫刻作家協会設立に小川とともに参加し、以後は沼田の希望を受けて釉薬や陶土を調達、調合して送る等して師を助けながら、自身も京都で陶製の彫刻作品の制作を続けた。戦後は、伏見工業高等学校の教員として、後進の指導にあたり、昭和 59(1984)年に 73 歳で没した。

次に、船津の作品を時代順に見ていくが、彼の作品は筆者が確認出来た限りでは、制作年不詳のものを含め 19 点であった。しかし、ここではその中でも彼の作風が良く看取される作品 5 点のみを挙げ、その他の作品は V 章で取り上げることにする。なお、制作年不詳のものは最後に挙げる。

まず、昭和 13(1938)年に開催された第 2 回新文展第 4 部に初入選し、展示された《勝利軍鶏置物》(図 203)が挙げられる。モチーフは雄の軍鶏であり、胸を張り尾を下げ、両脚を地面に着けて力強く立つ姿が巧みに表現されている。これらのモチーフやポーズは、小川が昭和 6 年に制作した《軍鶏置物》(図 198)に良く似ている。表面の光沢から、施釉されたものであることは疑いない。

昭和 15 年開催の紀元二千六百奉祝展で展示された《陶器英姿置物》(図 204)は、1 羽の雄の軍

鶏を主題としており、像容は《勝利軍鶏置物》(図 203)とほとんど同じと考えられる。素材の詳細は不明だが、この作品も施釉されたことは間違いない。

次いで、船津が昭和 17(1942)年の第 5 回新文展に出品した福井県陶芸館所蔵の《陶器印度牛置物》(図 205)を見てみたい。4 本脚で立ち頭を上げた本作品の牛は形態が単純化されており、背中に掛けられた布には繊細な装飾が施され、上絵の具か釉薬で彩色も施されている。使用された陶土は不明であるが、少なくとも 3 種類の釉薬か上絵の具が使用されている。

次に確認するのは、昭和 44(1969)年に制作された《馬置物》(図 206)であるが、これは、制作が確認される最後の作品である。独立行政法人産業技術総合研究所中部センターが所蔵しているこの作品は、おそらく商品化を目的として、船津が試作品として原型制作したものである。使用された陶土は不明であるが、全体に乳白色に発色する釉薬を掛けて焼成してある。《陶器印度牛置物》以上に形態の単純化が進んでおり、古墳時代に頻繁に作られた馬の埴輪にもよく似ている。

最後に挙げる《ボルゾイ犬》(図 207)は、犬の骨格や細かい筋肉が丁寧に作り込まれており、細部まで写実的に造形されている。また、釉薬も犬の毛色と同じように発色するものが使用されている。沼田がフランス留学中に買い集め日本に持ち帰った陶人形群中に写実性の高い彩色された動物主題の陶人形が含まれていて、船津がそれらを参考にした可能性を示唆するような作品と言える。使用された陶土や釉薬は不明である。

#### 4-3. 小川雄平と船津英治の作品に見られる沼田並びに工芸界の影響

1、2 項では、小川と船津の作品を主題や様相、写生力や描写力、素材などの観点から概観したので、本項では、両者が、沼田やその作品、並びに当時の工芸界の潮流とどのような関係にあり、どのような点や状況からどのような影響を受けたのかを簡潔に整理しておく。詳細な分析、言及は V 章に譲る。

まず小川作品については、主題は総じて動物であり、その種類は鳥類から大型動物にまで及んでいた。こうした主題の偏りには、沼田の動物制作が大きく影響を与えていたように思われる。昭和 11(1936)年に撮影された沼田のアトリエ風景写真(図 208)を見てみると、そこに写っている日本陶磁彫刻作家協会の若手メンバー達の作品の主題はほぼ動物であることが分かる。つまり、小川だけでなく、沼田の影響下にあった作家は、ほとんど動物を主題とした作品を制作していたと言える。また、技術的にも、小川は沼田に劣らぬ的確な描写力を獲得しており、師の教えを完

全に吸収していたと言える。施釉に関しては、色を把握出来ているのが2点のみであるため、比較は難しいが、1作品に1種類だけを用いて焼成している点は沼田と類似している。他方、沼田と小川の相違点を挙げるならば、沼田は神話や仏教に取材した動物や人物も多数制作していたが、小川の作品には、それらに類するような作品は《獅子置物》(図200)しか存在していない。また、沼田はしばしば動物像に布や装飾品を身につけさせたが、小川がそのような装飾を施したのは1点のみである。

次に船津についてであるが、彼の場合も2点以外は全て動物が主題となっており、沼田の作品の影響が指摘出来る。しかし、軍鶏を主題とした船津の作品2点に関しては、どちらかと言えば、沼田より小川の《軍鶏置物》(図198)に影響を受けたように思われるが、動物の動きが少なく、ポーズが硬い点は沼田譲りと言える。また、小川とは異なり、船津は、沼田と同様に、動物の装飾品も陶土で造形している。一方、沼田や小川の作品に見られない船津作品の特徴としては、釉薬や上絵の具の鮮やかな彩色が挙げられ、動物の部位を固有色で再現することに努めていたように思われる。

続いて、小川と船津の作品に見られる共通点についても指摘しておく。2人の共通点は、作品の対象を抽象化もしくは単純化している点であり、小川については昭和11年以降、また、船津に関しては昭和16(1941)年以降の作品に抽象化が指摘出来る。こうした傾向は、沼田の影響というよりも、当時の工芸界における潮流の変化が影響しているように思われる。すなわち、明治33年のパリ万博では、19世紀後期に西欧で大流行したジャポニズムが既に翳りを見せ、世紀末様式、所謂アール・ヌーヴォー様式が完成されていたことや、大正14(1925)年にパリで開催された現代装飾美術・産業美術国際博覧会(アール・デコ博覧会)以降は、アール・デコ様式に影響された工芸作品が帝展に出品されたり、欧州各地に留学して同様式を学んでいた津田信夫が大正15(1926)年に革新的な工芸団体「无型」を結成したりして、日本の工芸界に最新の装飾美術的要素を取り入れる動きが起こっていたことが、小川と船津のみならず、当時の作家の作品に影響を与えたと考えられるのである。しかし、ここではそれらを指摘するに留め、詳述はV章に譲りたい。

## 5. 結 論

以上、Ⅲ章では4節に亘って沼田一雅の生涯とその功績、先行研究や作品、並びに弟子達の略歴や作品を概観し、沼田がどのような人物、作家であり、美術・産業界での位置付けや弟子への影響がどのようなものであったのかを明らかにした。

具体的には、まず1節で、沼田が受けた教育内容として、幼少期から焼き物に親しみ、東京美術学校彫刻科教授の竹内久一に見出されて師事し、伝統的な木彫を学びながら、鑄金科助教授の岡崎雪声から蠟型鑄造を学んだことを確認した。また、錦光山宗兵衛からの依頼をきっかけとして「彫刻の焼きもの」制作に目覚め、農商務省の「海外実業練習生」としてフランスのセーヴル製陶所に2度(1903-06、1921-27年)留学し、石膏型取り法や押型法、仕上げ法、窯詰法、焼成法などを学んで日本的主題の原型を制作し、そのセーヴルでの実績によりフランス政府から芸術賞(1910年)や芸術勲章(1931年)を贈られたことや、帰国後、農商務省工業試験所等磁器部嘱託並びに東京美術学校教授に就き、陶製の彫刻作品を精力的に制作して官展第4部に出品する一方で、弟子たちと共に「日本陶磁彫刻作家協會」(1938年)や「日本陶彫会」(1951年)を設立したことを紹介することで、沼田が陶土を用いた焼成による彫刻という分野の開拓や、美術界、窯業界に大きく貢献したことを明らかにした。

続いて2節では沼田に関する先行研究と、美術・産業史上における位置付け、作品評価を確認した。その結果、沼田に関する最初の言及は、大正12年出版の『中央美術』に掲載された畑正吉による辛辣かつ否定的な展評であったが、昭和2年出版の『美術新論』中の高村豊周による作品評以降は、昭和13年の『美ノ國』中の大島隆一による作品評を除いて、全て芸術的に高い評価を与えられていることが明らかとなった。また、「陶彫」という言葉が最初に確認されるのは、昭和14年に刊行された日本陶磁彫刻作家協会第1回展の目録であり、目録中では同協会の名称を短縮して「日本陶彫協會」と記されていることも明らかにした。そしてその後は諸文献中に「陶彫」という言葉が多用されるようになり、さらに、金田雅成や山崎剛らによって「陶彫」の定義付けが試みられるようになったことも解明した。また、沼田を「陶彫の創始者」として最初に明示したのは、昭和52年刊行の『沼田一雅遺作展』中における北村西望の寄稿であり、それ以降は、北澤寛が平成20年発表の研究ノートで「近代陶彫創始者」と述べ、また平成26年発行の新聞各紙の展示紹介欄において「日本で初めて焼き物の彫刻に取り組んだ人物」や「沼田が始めた陶彫」と紹介されるまで、沼田を「陶彫」の創始者と見做す記述は見当たらない。

続いて3節では、沼田の主要な作品を5項に分けて概観し、留学以前は、主題としては「猿廻

し」や「文殊菩薩」などの仏教的、純日本的なものを好んで取り上げる傾向にあったが、留学以降は、肖像などの特別な注文以外は、動物や鳥といった自然の中に生を営む生き物を好んで制作する傾向にあったことを明らかにした。また、素材に関しては、留学以前は鑄造による金属製の作品が主であったが、留学中ならびに留学以後は陶磁器試験所での試作品や自由な制作品に限れば、すべて陶製であることが判明した。さらに造形的には、一貫して細部まで丁寧に造り込む対象再現的な写真に基づいていたと言えるが、1度目の留学時に西洋彫刻の基礎である「面」や「量」によるロダン的な対象把握を修得した時には、《猿》に看取されるように細部の造り込みよりも対象を量的、動的に捉えることに重点を置いていたことも分かった。

4節では、沼田と密接な師弟関係にあつて、影響を受けたと考えられる小川雄平と船津英治の略歴と作品を確認し、両者が沼田や当時の工芸界や芸術界の動向からどのような影響を受けたかを明らかにした。小川に関しては、作品主題として動物を選択していることは、沼田の影響であり、彼の的確な造形力も沼田のデッサン指導を素直に吸収して研究し、自身の制作上に活かした結果であると結論付けた。また、船津に関しては、装飾品を着けた動物主題の作品が多い点や、ポーズが静的である点等は沼田からの影響であると結論づけた。さらに、両者の活動期は、工芸界のみならず、芸術界全般において主題を抽象化、幾何学化するアール・デコの作品が数多く発表された時期であり、両者の作品の中にそうした最新の芸術様式を反映させた作品が存在することも判明したため、小川と船津は、沼田だけではなく、当時の工芸界や芸術界の流行に学び、また影響されていたと結論づけた。

〔註〕

- (1) 福井県陶芸館『沼田一雅遺作展』福井県陶芸館 1977 年
- (2) 沼田は幼少時代に粘土で造形したものを父親の窯で焼成したりしているが、当時はまだ彼には「彫刻 (Sculpture)」を制作しているという意識はなかったと思われるため、それらは「陶彫」としては扱わないことにする。
- (3) 安政 4(1857)年浅草生まれ。牙彫家の下で象牙彫刻を学んだ後独立したが、24 歳の時に興福寺の古仏像を見て感動し、木彫家を志した。奈良で古社寺調査をしていた岡倉天心と知り合ったことがきっかけで、東京美術学校開校準備期間から勤め始め、開校以後は彫刻科の教官として多くの彫刻家を育成。また、在任中携わった仏像模刻事業を通して彫刻への彩色に関心を持つようになり、以後、竹内の作品には徐々に元禄趣味的な彩色が施されるようになった。大正 5(1916)年没。代表作は《神武天皇立像》(明治 23 年)、《伎芸天》(明治 26 年)など。
- (4) 明治 10 年代までの美術政策は、殖産興業を目的とした美術振興が中心であり、美術作品の保存に関しては消極的であった。そこで岡倉天心は、帝国博物館が保存する絵画や仏像の模写、模刻を東京美術学校に依頼する形で推進し、学校の古美術研究に役立たせるとともに、博物館の展示品の充実を図ろうとした。また、同事業は美術品の国内外への流出や破損の危険回避も目的の 1 つとしていた。
- (5) 嘉永 7(1854)年生まれ。鋳金家の鈴木政吉に弟子入りし、明治 23(1890)年から東京美術学校鋳金科の教員となった。67 歳没。
- (6) 同会は明治 40(1907)年には発展的に解消された。
- (7) 福井県陶芸館『沼田一雅遺作展』福井県陶芸館 1977 年 37 頁
- (8) 京都国立近代美術館『京都の工芸 [1910-1940] 伝統と変革のはざまに』京都国立近代美術館 1998 年
- (9) 同会の活動は現在も続けられており、詳しくは、V 章で述べたい。
- (10) 畑正吉「沼田一雅氏の陶器-三越に於ける作品発表に就いて-」『中央美術 9 巻 6 号』1923 年 178 頁
- (11) 日展史編纂委員会『日展史 8 帝展編三』社会法人日展 1982 年 583 頁
- (12) 日展史編纂委員会『日展史 9 帝展編四』社会法人日展 1983 年 592 頁
- (13) 日展史編纂委員会『日展史 11 帝展編六』社会法人日展 1983 年 575 頁
- (14) 柴崎風岬「天才的塑造家 沼田一雅論」『汎工芸 13 巻 2 号』1935 年 20 頁
- (15) 正木直彦『回顧七十年』1937 年 251 頁



- (16) 日展史編纂委員会『日展史 13 帝展編一』社会法人日展 1984 年 605-606 頁
- (17) 日展史編纂委員会『日展史 13 新文展編一』社会法人日展 1984 年 609 頁
- (18) 宮永東山「天才的藝術家 少年時代の沼田一雅氏」『汎工芸 18 卷 6 号』 1940 年 15 頁
- (19) 藤岡幸二「沼田一雅」『京焼百年の歩み 第 1』1962 年 273 頁
- (20) 乾由明「八木一夫論」『現代の陶芸 第十二卷』講談社 1975 年 138 頁
- (21) 吉田耕三「明治・大正・昭和の陶芸家」『現代の陶芸 第一卷』講談社 1977 年 133 頁
- (22) 吉田耕三「沼田一雅の近代陶芸に尽した功績」『沼田一雅遺作展』福井県陶芸館 1977 年 43 頁
- (23) 吉田耕三『前掲書』44 頁
- (24) 北村西望「沼田一雅先生をしのんで」『沼田一雅遺作展』福井県陶芸館 1977 年 1 頁
- (25) 鈴木健二『原色現代 日本の美術 第 15 卷 陶芸(1)』小学館 1978 年 48 頁
- (26) 福永重樹「沼田一雅作 胡砂の旅―所蔵作品より―」『視る 169 号』京都国立近代美術館 1981 年
- (27) 金田雅成「用語解説」『近代陶芸のモダニズム』千葉県立美術館 1991 年 103 頁
- (28) 大阪市立博物館『第百十九回特別展 工芸家たちの明治維新』大阪市立博物館 1992 年 39 頁
- (29) 東京都庭園美術館編『20 世紀のエレガンス(前掲書)』135 頁
- (30) 山崎剛「近代陶芸列伝 沼田一雅」『季刊 陶磁郎 3 号』1995 年 62 頁
- (31) 京都国立近代美術館『京都の工芸[1910-1940]―伝統と変革のはざまに―』京都国立近代美術館 1998 年 226 頁
- (32) 木下直之編『博士の肖像一人はなぜ肖像を残すのか―』東京大学総合研究博物館 1998 年 126 頁
- (33) 愛知県陶磁資料館・京都国立近代美術館『万国博覧会と近代陶芸の黎明』愛知県陶磁資料館・京都国立近代美術館 2000 年 155 頁
- (34) 北村仁美「前掲論文」100 頁
- (35) 北村仁美「前掲論文」91 頁
- (36) 唐澤昌宏「再考・近現代の陶芸家 沼田一雅」『炎芸術 No. 75』阿部出版 2003 年 68 頁
- (37) 静岡県立美術館『〈彫刻〉と〈工芸〉―近代日本の技と美』静岡県立美術館 2004 年 150 頁
- (38) 宮内庁三の丸尚蔵館編『京焼多彩なり―明治から昭和へ』宮内庁 2007 年 45 頁
- (39) 北澤寛「沼田一雅について(前傾論文)」41 頁
- (40) 北澤寛「沼田一雅について(その二)～沼田一雅関係資史料(沼田関係書簡)を中心に～」『石川県立美術館紀要第 20 号』石川県立美術館 2009 年 32 頁

- (41) 東京工業大学百年記念館『東京工業大学百年記念館収蔵資料目録 陶磁器コレクション』東京工業大学百年記念館 2009 年 57 頁
- (42) 愛知県陶磁資料館学芸課『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』愛知県陶磁資料館 2009 年 129 頁
- (43) 田中修二編『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』国書刊行会 2010 年 461 頁
- (44) 田中修二編『近代日本彫刻集成 第二巻 明治後期・大正編』国書刊行会 2012 年 485 頁
- (45) 木下直之『銅像時代 もうひとつの日本彫刻史』岩波書店 2014 年 77 頁
- (46) 福井県陶芸館「陶彫ってスバラシイ展フライヤー」福井県陶芸館 2014 年
- (47) 朝日新聞「県陶芸館 沼田一雅ら作品展」朝日新聞 2014 年 5 月 21 日
- (48) 福井新聞「「陶彫の父」沼田一雅(福井出身)伝統から前衛への橋渡し役」福井新聞 2014 年
- (49) 北村仁美「国立セーヴル陶磁器製造所における沼田一雅の陶彫受容」『明治・大正期における図案集の研究:世紀末デザインの移植とその意味』東京国立近代美術館 2002 年 92 頁
- (50) 明治 32(1899)年に洋風彫刻を学んだ若い彫刻家たちによって結成された。
- (51) 北澤寛「沼田一雅についてー陶彫家の顔・彫刻家の目～石川県との係わりを併せてー」『石川県立美術館紀要第 19 号』石川県立美術館 2008 年 44 頁
- (52) 東京都庭園美術館編『20 世紀のエレガンス アール・デコ様式のセーヴル磁器展』東京都文化振興会 1993 年 131 頁
- (53) 東京藝術大学大学美術館に照会したところ、古写真と《猿》が同一作品か否か分らないが、同館所蔵の《猿》は沼田がセーヴルから持ち帰ったものであると御回答頂いたので、同一作品である可能性はある。
- (54) 「grès(炻器)」については、東京都庭園美術館編『20 世紀のエレガンス(前掲書)』129 頁の解説を掲げておく。「炻器は硬質磁器と陶器の間のもものとみなされる。磁器は混合材料を用いるが、炻器は通常一種類の粘土を用いる。古代中国磁器は分類上は炻器にふくまれる。炻器は不透過性をもつ。(中略)炻器は、セーブルにおいては 1900 年以降盛んに製作された。」
- (55) 木下直之編『博士の肖像一人はなぜ肖像を残すのかー』東京大学総合研究博物館 1998 年 126 頁
- (56) 沼田一雅「彫刻家として見たる能楽」『能楽 11 卷(2)』『能楽』発行所 1913 年 38 頁
- (57) 愛知県陶磁美術館に照会したところでは、独立行政法人産業技術総合研究所中部センター所蔵の沼田の作品はすべて試作品であり、本作品とは同一ではない可能性が高いと御回答頂いた。

(58)昭和 10(1935)年生まれ。沼田の一番弟子であり、文展などに出品。沼田が制作した原型を陶に置き換えるなど、重要な役割を担っていた。

(59)独立行政法人産業技術総合研究所中部センター所蔵の同作品は実見していないため、陰刻の有無は確認できていない。

(60)渡部智「沼田一雅の生涯」『沼田一雅遺作展』福井県陶芸館 1977 年 40 頁

(61)明治 8(1875)年、千葉県印旛郡飯野(現在の佐倉市)の漢方医の家系に生まれた。20 歳の時に東京美術学校に入学し、鑄金科で岡崎雪声と桜岡三四郎に鑄金を、また沼田一雅に蠟型を学んだ。その後、美校騒動により明治 11(1878)年には岡崎と桜岡が辞職、翌年塑造科が新設されると同時に鑄金科でも藤田文蔵や大村西崖によって西洋流の塑造の授業が行われた。津田は明治 33(1900)年に同校を卒業すると同時に研究科に進み、翌年には学校雇となって依頼制作の制作担当及び鑄金科助教授となった。また、大正 2(1913)年に結成された国民美術協会装飾美術部の理事となって、官展美術展への工芸部門設置を文部省に対して建議した。大正 12(1923)年、文部省の命により鑄金術と金工術の研究のため渡米し、さらに同地で開催された現代装飾美術・産業美術国際博覧会(アール・デコ博)の日本政府参同事務取扱に任命された。帰国後、若手工芸家らと共に研究会(後に革新的な工芸団体「无型」となる)を結成し、前衛的な作品を発表した。第 8 回帝展(1927 年)に美術工芸部門が新設されると津田は審査員となり、昭和 10(1935)年には帝国美術院会員となった。昭和 21(1946)年没。代表作には日比谷公園の《鶴の噴水》(1903 年)や《日本橋の装飾柱》(1911 年)、《アラヒア文様青銅華瓶》(1916 年)などがある。

(62)大正 7(1918)年京都市に陶芸家の八木一艸の長男として生まれた。昭和 12(1937)年、京都市立美術工芸学校彫刻科を卒業し、商工省陶磁器試験所の伝習生となり試験所の嘱託であった沼田一雅に陶彫を学んだ。昭和 14(1939)年に兵役についたが、病気のため翌年に除隊し、その後は小学校や中学校の図工科の教員として働いた。昭和 21(1946)年に教員を辞職した後、中島清や鈴木治らと青年作陶家集団を結成し、展覧会を開催しながら、日展入選や、公募展での受賞など実績を重ねた。同集団解散後は鈴木、山田らと「走泥社」を結成し、独創的な作品を発表した。昭和 25(1950)年にはニューヨーク近代美術館、パリのチュエルヌスキ博物館、翌年にはファエンツァ国際陶磁博物館で作品が陳列、紹介された。昭和 32(1957)年に京都市立美術大学彫刻科講師となり、昭和 34(1959)年に第 2 回オステンダ国際陶芸展、昭和 37(1962)年に第 3 回プラハ国際陶芸展でそれぞれ金賞を受賞し、その後も現代陶芸の新世代展(1968 年)など国内外で作品発表を続けた。昭和 46(1971)年には京都市立芸術大学美術学部教授となり、同大学シルクロード調査隊隊長としてパキスタンやアフガニスタン、イランへ渡り、日本陶磁協会賞金賞を受賞した。昭和 54(1979)年、

京都市内にて心不全のため逝去。代表作は《ザムザ氏の散歩》(1954 年)、《頁 1》(1972 年)、《アリサ人形》(1973 年) など。

表 沼田に関する先行研究並びに諸文献における沼田の評価や「陶彫」の定義

発表年月	文献名	執筆者	位置付けや評価	「陶彫」の呼称・定義
大正 12 年	「沼田一雅氏の陶器」 『中央美術』	畑正吉	辛辣な批評	「陶器」
昭和 2 年	『美術新論』	高村豊周	高い評価	「陶器」
昭和 4 年	『美ノ國』	鈴木重夫	絶賛	—
昭和 6 年	『美術新論』	高村豊周・海野清	高い評価	—
昭和 8 年	『アトリエ』	大島隆一	高い評価	—
昭和 10 年	「沼田一雅論」『汎工芸』	柴崎風岬	「塑造家」「藝術家」「工芸家」	—
昭和 12 年	『回顧七十年』	正木直彦	「彫刻家」	「陶器彫刻」「陶像」
昭和 12 年	『美ノ國』	広川松五郎	沼田の作品は「工芸」、 高い評価	—
昭和 13 年	『美ノ國』	渡辺素舟	高い評価	—
昭和 13 年	『美ノ國』	大島隆一	沼田に覇気が無い	—
昭和 14 年	「日本陶彫協会第 1 回展覧会」	日本陶彫協会	—	「陶彫」
昭和 15 年	「少年時代の沼田一雅」『汎工芸』	宮永東山	「我國彫塑会に於ての権威者」「工芸界に於ての最先輩であり、権威者」	—
昭和 26 年	「第一回 日本陶彫展」	日本陶彫会	—	「陶磁彫刻」「陶彫」
昭和 37 年	『京焼百年の歩み 第 1』	藤岡幸二	「陶彫家の第一人者」	「陶彫」
昭和 50 年	「八木一夫論」『現代の陶芸 第十二巻』	乾由明	「陶器彫刻の分野を開拓した作家」	「陶器彫刻」「陶彫」
昭和 52 年	「明治・大正・昭和の陶芸家」『現代の陶芸 第一巻』	吉田耕三	「有能な彫刻家」	「陶彫」
昭和 52 年	『沼田一雅遺作展』	渡辺智	「陶彫の父」	「陶彫」
昭和 52 年	『沼田一雅遺作展』	吉田耕三	「陶彫界の第一人者」「不遇の作家」	「陶彫」「純彫刻的な造形観念を基盤とした陶彫」
昭和 52 年	『沼田一雅遺作展』	北村西望	「日本の陶彫の創始者」、「不運」	「陶彫」
昭和 53 年	『原色現代 日本の美術 第 15 巻 陶芸(1)』	鈴木健二	「ヨーロッパ的な立体造形の焼物を導入した先駆者」	「陶彫」
昭和 56 年	『視る』	福永重樹	「悲劇の陶彫家」、「前衛陶芸家八木一夫の師」	「陶彫」
平成 3 年	『現代陶芸の系譜』	乾由明	「陶彫家」「八木一夫の「陶彫」の師」	「陶磁彫刻」「陶彫」
平成 3 年	『近代陶芸のモダンズム』	金田雅成	東陶会の創立メンバー	「陶磁器彫刻(陶彫)」「陶製彫刻を意味し、早くからヨーロッパで発達していた技術を沼田一雅が日本に紹介した。彫刻の塑造技術により成型したものから、中の粘土を抜き出して素焼きし、釉をかけて焼きあげる」
平成 4 年	『工芸家たちの明治維新』	大阪市立博物館	—	「陶彫、すなわち陶磁器を素材とする彫刻」
平成 5 年	『アール・デコ様式のセーブル磁器展』	東京都庭園美術館学芸課	「彫刻家」	「磁器による彫刻」
平成 7 年	「近代陶芸列伝」『季刊陶磁郎』	山崎剛	「工芸家」「陶彫家」	「陶磁彫刻」「陶彫」「陶磁彫刻とは「陶磁器を素材とする彫刻」のこと。沼田は略して「陶彫」と称した」
平成 10 年	『京都の工芸—伝統と変革のはざまに』	京都国立近代美術館学芸課	「日本における陶彫(陶磁器彫刻)の開拓者」「彫刻家」	「陶彫」「陶磁彫刻」
平成 10 年	『博士の肖像』	木下直之	「帝展で活躍した彫刻家」	—

平成 12 年	『万国博覧会と近代陶芸の黎明』	愛知県陶磁資料館	「日本における陶彫の開拓者」	「陶磁器彫刻(陶彫)」
平成 14 年	「国立セーヴル陶磁器製造所における沼田一雅の陶彫受容」『明治・大正期における図案集の研究:世紀末デザインの移植とその意味』	北村仁美	「『陶彫』という分野を日本で切り拓いた作家」「彫刻家」	「陶彫」「陶磁器彫刻」
平成 15 年	「再考・近現代の陶芸家 沼田一雅」『炎芸術』	唐澤昌宏	「陶彫家」「彫刻家」	「陶彫」「一般的には、陶土または磁土を用いて成形し、焼成の過程を経てつくり上げられた彫刻作品、あるいは用途を持たない立体造形的な陶芸作品を指す」
平成 16 年	『〈彫刻〉と〈工芸〉近代日本の技と美』	村上敬	「陶彫の第一人者」	「陶彫」
平成 19 年	『京焼多彩なりー明治から昭和へ』	岡本隆志	「陶彫の第一人者」	「陶彫」「陶彫」とは陶磁による彫刻のこと
平成 20 年	「沼田一雅についてー陶彫家の顔・彫刻家の目〜石川県との係わりを併せてー」『石川県立美術館紀要第 19 号』	北澤寛	「近代陶彫創始者」「彫刻家」「陶彫家」	「陶彫」
平成 21 年	「沼田一雅について(その二)〜沼田一雅関係資料(沼田関係書簡)を中心に〜」『石川県立美術館紀要第 20 号』	北澤寛	「我が国近代陶彫の創始者」「彫刻家」	「陶彫」
平成 21 年	『東京工業大学百年記念館収蔵資料目録 陶磁器コレクション』	東京工業大学百年記念館	「陶彫という分野を開拓し、その足跡を残した人物」	「陶彫」
平成 21 年	『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』	佐藤一信	「陶磁彫刻(陶彫)の開拓者」	「陶磁彫刻」
平成 21 年	『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』	仲野泰裕	「オリエンタルデコラティブ陶磁彫刻研究所」の所長	「セーブルのやきもの(陶彫)」
平成 22 年	『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』	齊藤裕子	「彫刻家」	「陶彫」「陶磁器と彫刻を融合した新たな表現形式」
平成 24 年	『近代日本彫刻集成 第二巻 明治後期・大正編』	本橋浩介	「彫刻家」	「陶彫」
平成 26 年	『銅像時代』	木下直之	「助教授」	—
平成 26 年	『陶彫ってスバラシイ』	福井県陶芸館	「陶彫の父」	「陶彫」
平成 26 年	『陶彫 愛らしさ魅力 沼田一雅ら作品展』	朝日新聞	「陶彫の父」、「日本で初めて焼き物の彫刻」に取り組んだ人物	「陶彫」「陶彫とは焼き物彫刻のこと」
平成 26 年	『「陶彫の父」沼田一雅 伝統から前衛への橋渡し役』	福井新聞	「陶彫の父」、「沼田が始めた陶彫」	「陶彫」「焼き物による彫刻表現」

## IV章 「陶彫」の創始者と開始期再考

## はじめに

これまでⅡ、Ⅲ章において、明治期に窯芸界において新しい試み、すなわち陶土を用いた焼成による西洋的な彫刻制作の試みを行った寺内信一と沼田一雅の生涯や功績、先行研究、主な弟子や作品を概観してきたが、後代において寺内と沼田の評価の差が生じた理由や、明治期における陶製の彫刻(沼田自身が昭和期に入ってそれを「陶彫」と呼ぶことになる)の真の創始者がどちらであるかを明らかにしようとした考察は、筆者が調べた限りではまだなされていない。そこで本章では、それらの問題を考察していくが、考察に先立って寺内と沼田に関する解明点を今一度簡単に整理しておく。

まず、寺内に関する解明点から述べれば、彼は文久3(1863)年に生まれ、工部美術学校彫刻学科でイタリア人ラグーザからアカデミックな西洋彫刻の概念や技術を教授され、同校卒業後は、常滑美術研究所で子供達に、ラグーザや同校教員から教えられた石膏型技法や塑造法、美術解剖学を指導しながら、自身は陶土を用いた彫刻制作を開始した。その後も有田や中国、常滑(東京帝国ホテルレンガ製造所)、砥部等の諸窯業地で窯業教育者や技術者として活動し、晩年は有田や常滑の陶芸史研究を纏め、出版も行った人物であった。彼の作品群は、陶土を用いた彫刻の塑造技術により成形したものを焼成した単色の具象彫刻であり、ラグーザが制作した白色の大理石彫刻に影響されたと考えられるものであった。また、彼の影響を受けた直接の弟子としては、常滑では常滑補修工業学校の教員であった平野霞裳、有田では陶芸家の樋渡陶六が挙げられ、前者は寺内から西洋的な写生を基本とする作風、また後者は寺内から単色(白色)による作品制作という影響を受けたと推測された。

続いて沼田に関する解明点について略述すれば、沼田は、幼い頃から焼き物を制作し、東京美術学校彫刻科教授の竹内久一に見出され、同校で伝統的な木彫技術を学ぶと同時に、蠟型鑄造も学んだ。また、錦光山宗兵衛から依頼を受けて「彫刻の焼きもの」制作を開始した後、農商務省の「海外実業練習生」としてセーヴル製陶所に2度(1903-06、1921-27年)留学して、石膏型取り法や押型法、仕上げ法、窯詰法、焼成法などを学んだ。また、セーヴルで日本の主題の原型を制作したという実績により、フランス政府から芸術賞並びに芸術勲章も贈られた。帰国後は、作品を精力的に制作して官展第4部に出品し、さらに、弟子と共に「日本陶磁彫刻作家協会」や「日本陶彫会」も設立した。作品については、留学以前は、仏教的、純日本的な主題を取り上げる傾



向にあったが、留学以降は、肖像等の受注作品を除けば、多くは動物主題であった。帰国後は、農商務省工業試験所等磁器部嘱託と同時に東京美術学校教授に就任し、素材に関しては、留学以前は主に鑄造制作であり、留学中、留学以後は陶磁器試験所での試作品や自由制作に限れば、すべて陶製であった。また、造形的には、対象を細部まで丁寧に造り込んだ静的で穏やかな作品がほとんどであったが、留学時に「面」や「<sup>マッサ</sup>量」による量感表現を修得した時は、例外的に対象を量的、動的に捉えた作品も制作した。彼と密接な師弟関係にあった者には、小川雄平と船津英治がおり、師と共に官展第4部で作品発表を行った小川については、主題が全て動物であることや確かな造形力は沼田譲りと言え、陶磁器試験所を経て高校教員となり、沼田や小川と共に官展第4部に作品を発表していた船津については、装飾品を着用した動物主題の作品が多く、穏やかな印象の作品である点が沼田からの影響と考えられた。

以上、寺内と沼田についての解明点を再確認したので、本章の解明点である2人の評価の差が生じた理由と、陶製の彫刻の真の創始者の解明に入るが、解明に当たっては次のような方法と順序で行う。

まず1節では、Ⅱ、Ⅲ章での概観結果を、生没年や彼らが受けた教育内容、就職先、習得した諸技法等の諸点から表1に整理して両者の比較を試みる。続いて2節で、洗い出した寺内と沼田に関する先行研究や報道記事などを時系列的に整理することで、彼らが美術界や産業界、また美術・工芸史、産業史上でどのように位置付けられてきたのかを明確にするとともに、併せて、「陶彫」という用語の厳密な使用の開始時期の確定と、定義、表現のヴァリエーションを概観する。次いで3節では、両者の作品の中から比較可能な作品をそれぞれ抽出して、造形的、技術的観点等から比較を行う。さらに寺内と沼田の著書や遺稿、書簡等の調査を通して、それぞれの芸術観や思想がどのようなものであったのかを4節で比較する。そして最後に、以上の諸点からの両者の比較結果を総合して、寺内が「陶彫」史上にその名を留めることなく終わり、一方で沼田がその「創始者」、「開拓者」として仰がれるに至った理由について結論を導くことにする。

## 1. 寺内信一と沼田一雅の生涯の比較

本節では両者の生涯のうち、生没年と学歴、彼らが受けた教育内容、就職先、社会に出てから習得した諸技法、陶製の彫刻制作開始のきっかけ、功績・業績、弟子、作品の特徴(主題、素材)、

遺例、公募展への出品の有無、作家団体設立の有無に限って表（表 1 参照）に整理し、比較すれば以下ようになる。

まず生没年(①)については、寺内が文久 3 年に生まれ昭和 20 年に没し、沼田が明治 6 年に生まれ昭和 29 年に没しているので、享年はほぼ同じ(それぞれ 82 歳、81 歳)であるが、生年は 10 年違うと言える。また、学歴(②)に関しては、寺内は西洋美術を教育の根幹とする工部美術学校を卒業したが、沼田は竹内や岡崎に師事したものの、美術の専門的な学校での修学歴はなかったと言える。次いで 2 人が受けた教育、教授内容(③)としては、寺内は幾何学や論理影法、遠近法、塑造や大理石彫刻、石膏技法、解剖学であったのに対し、沼田は木彫と蠟型鑄造技法であった。また卒業後の就職先(④)については、寺内は皇居御造営局であり、沼田一雅は東京美術学校であった。但し、寺内は既述の通り短期間で皇居御造営局を解雇され、窯元に技師として雇用された。社会に出てから習得した技法(⑤)としては、寺内は常滑では輪積み法、有田では有田式の焼成法を身に付け、沼田はセーヴル製陶所で石膏型取り法や押し型法、鑄込み法、仕上げ法、窯詰め法、セーヴル式焼成法を習得した。「陶彫」制作開始のきっかけ(⑥)は、寺内の場合は赴任先の常滑での「陶土」との出会いにあり、沼田の場合はパリ万博を見た錦光山宗兵衛からの制作指導の依頼にあったと言える。次いで功績や業績(⑦)については、寺内は制作よりも窯芸教育や窯業地の歴史研究を精力的に行ったが、沼田は東京美術学校と陶磁器試験所で塑造を指導したり、日本の風俗を主題とした原型を寄贈してフランス政府から芸術勲章を授与されたりした。弟子(⑧)に関しては、寺内の弟子が地方の教員や窯芸家として細々と活動していたのに対し、沼田の弟子には東京美術学校の教授に就任したり、帝展作家として活躍したりした人物がいた。また、作品の特徴(⑨、⑩)としては、寺内の作品は人物と仏教を主題とし、主に白土で成形したものに薄く透明釉を掛けるか、赤土を素焼きしたものが多いのに対し、沼田の作品は沼田が関係した人物や身近な小動物やその他の小さな生物、あるいは象や駱駝などの大型動物を主題とし、留学以前は鑄造作品、留学中は白土の素焼き、留学後は彩度の低い釉薬を掛けたものが多いと言える。さらに遺例の数(⑪)に関しては、寺内は総計 15 点であるのに対し、沼田は 100 点と大きな差がある。公募展への出品の有無(⑫)としては、寺内には出品歴はないが、沼田は主に帝展に出品していた。作家団体設立の有無(⑬)に関しても、寺内にはそのような団体の設立の形跡はないが、沼田には、戦時中は「日本陶磁彫刻作家協会」、戦後は「オリエンタルデコラティヴ研究所」や「日本陶彫会」と、設立の実績があり、精力的に「陶彫」分野の開拓に努めたことが分かる。

## 2. 寺内信一と沼田一雅の美術・産業界、美術・工芸史、産業史上における位置付け

続いて本節では、寺内と沼田の美術・産業界、美術・工芸史、産業史上における位置付けを2項に分けて検証したい。先行研究は、洗い出した43件の論考の中から、本項の展開に必要なものだけを表2、3に整理し直しながら、また3項では、「陶彫」という用語の使用の開始時期や定義、同用語が一般に定着するまでの間の表現のヴァリエーションを表4に整理し直しながら考察していく。

### 2-1. 寺内信一に関する先行研究と美術・産業界、美術・工芸史、産業史上における位置付け

昭和期に先行する寺内に関する研究論文は筆者が知り得た限りでは見出せない。寺内に関する言及が見られるようになるのは、平成4年に金子一夫と伊沢のぞみが工部美術学校の卒業生に関する論考<sup>(1)</sup>を発表してからのことであり、それ以降は、工部美術学校やラグーザに関する論考中に、寺内は「同校生徒」として簡略に紹介されるようになる(表2参照)。その他、経済学者である山田雄久による「寺内信一翁の有田磁業史研究—寺内信一著「有田磁業発達史」の紹介—」と題された平成5年の論考<sup>(2)</sup>では、寺内は、制作者としてではなく、有田窯業史の「研究者」として位置付けられ、高く評価される。次いで、平成9年発表の西野嘉章の「医学解剖と美術教育「脇前」から「藝用解剖学」へ」<sup>(3)</sup>と題された論考では、寺内は内藤と共に常滑美術研究所において工部美術学校で学んだ解剖学を講じていたと指摘される。また、平成22年刊行の田中修二編集の『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』所載の吉田朝子の論考<sup>(4)</sup>は、寺内の《深川せい子刀自寿像》(図124)を紹介し、彼を「陶による肖像彫刻制作者」と位置付けている。

### 2-2. 沼田一雅に関する先行研究と彼の美術・産業界、美術・工芸史、産業史上における位置付け

沼田についても、寺内の場合と同様、研究の歴史は浅く、論考も少ないのが現状である。しかし近代日本美術史の揺籃期に、その中心的担い手とも言える東京美術学校で教鞭を執り、様々な美術展に出品を重ねていたため、単行書や図録、美術雑誌、新聞、パンフレット等から沼田に関する記述を拾い集めることは可能である<sup>(5)</sup>。本節でも、洗い出した資料を時系列的に表(表3参照)に整理し直しながら、批評家や作家による沼田とその作品の位置付けや評価を示す。

沼田については、作品評は大正 12(1923)年<sup>(6)</sup>から見られるが、彼の美術史や工芸史上での位置付けを含めた批評は、昭和 10(1935)年まで下らなければならない。昭和 10 年、『汎工芸』に工芸評論家の柴崎風岬の「天才的塑造家 沼田一雅論」<sup>(7)</sup>が掲載され、同論稿で初めて沼田は社会的に位置付けられる。しかし、同論考中では沼田は「塑造家」や「藝術家」、「工藝家」と様々に呼ばれ、その位置付けは一定しておらず、内容的にも、酒にまつわるエピソードや彼の芸術家肌の性格、生徒達に対する熱心な指導ぶりを紹介するに留まっている。昭和 12(1937)年には、東京美術学校校長であった正木直彦の回顧録『回顧七十年』が刊行され、同書中の「沼田一雅と陶像とメダル」<sup>(8)</sup>という項目で、沼田の大阪からの上京やセーヴル留学までの経緯が紹介されたが、ここでは沼田は「彫刻家」として位置付けられているのが分かる。続いて、八木一夫や鈴木治、加守田章二ら前衛陶芸家達が特集された昭和 50(1975)年刊行の『現代の陶芸 第十二巻』中の「八木一夫論」<sup>(9)</sup>において、美術評論家の乾由明は、八木一夫が沼田から「陶器彫刻」を学んだことを紹介しながら、沼田を「陶器彫刻の分野を開拓した作家」<sup>(10)</sup>と位置付けている。また、沼田没後の昭和 52(1977)年に福井県陶芸館が沼田一雅遺作展開催と同時に刊行した図録『沼田一雅遺作展』では、副題に「陶彫の父 沼田一雅」と掲げられているため、同展担当者が沼田を「陶彫の父」と見做していることは疑いない。さらに、同図録中の吉田耕三による論考「沼田一雅の近代陶芸に尽した功績」中では、沼田は「陶彫界の第一人者」<sup>(11)</sup>と位置付けられてもいる。続いて昭和 56(1981)年に京都国立近代美術館刊行の雑誌『視る』に寄せた福永重樹の論考「沼田一雅作 胡砂の旅 一所蔵作品より」中では、沼田は「悲劇の陶彫家」、「前衛陶芸家八木一夫の師」として著名<sup>(12)</sup>と紹介される。そして、平成 21 年に北澤寛が、研究ノート「沼田一雅について(その二)～沼田一雅関係資史料(沼田関係書簡)を中心に～」を発表し、その中で沼田を「我が国近代陶彫の創始者」<sup>(13)</sup>と位置付けるに至る。また、平成 24 年に田中修二編集によって刊行された『近代日本彫刻集成 第二巻 明治後期・大正編』では、作品紹介並びに略歴を執筆した本橋浩介によって沼田は「彫刻家」<sup>(14)</sup>と位置付けられている。

## 2-3. 美術・工芸批評における「陶彫」という用語の使用の開始時期や定義、表現のバリエーション

これまで検証してきたように、寺内に関する論考や資料には、筆者が調べた限りでは、「陶彫」という用語の使用は認められないため、主に、洗い出した沼田に関連する 43 編の文献<sup>(15)</sup>の中か

ら主要な 8 編を抽出して整理した表(表 4 参照)に拠れば、「陶彫」という用語が初めて使用されたのは、昭和 14 年に刊行された日本陶磁彫刻作家協会第 1 回展の目録<sup>(16)</sup>においてであり、目録中では同協会の名称を縮めて「日本陶彫協会」と記されていることが明らかとなる。また、それまでは、表 4、5 に示した通り、陶土を用いた作品は、「陶器」や「陶器彫刻」、「陶像」という用語によって批評されていた。それに対し、昭和 14 年の日本陶磁彫刻作家協会発足以降は、批評にはもっぱら「陶彫」か「陶磁彫刻」、「陶磁器彫刻」のいずれかの用語が用いられるようになったことが分かる。言い換えれば、「陶彫」作品を「彫刻」に属するものと見做す考え方が強くなったということである。また、「陶彫」の定義に関しては、平成 3 年に刊行された『近代陶芸のモダニズム』の中で、金田雅成が「陶彫」を「陶製彫刻を意味し、早くからヨーロッパで発達していた技術を沼田一雅が日本に紹介した。彫刻の塑造技術により成型したものから、中の粘土を抜き出して素焼きし、釉をかけて焼きあげ」<sup>(17)</sup>たものと定義して以降、諸文献<sup>(18)</sup>において「陶彫」の定義が試みられるが、いずれも「陶土」を「素材」とした「彫刻」と定義している点は共通している(表 5)。また、直接にしろ間接にしろ、「陶彫」は近代における西欧との接触の産物として日本美術史上に初めて登場すると解釈する点でも、批評家の見解は一致していると言える。筆者もまた、それらの解釈や定義は概ね正しいと考えているが、陶彫の成形技法には、金田が定義した上述の技法以外にも「巻き上げ法」や「泥漿技法」、「石膏型法」等の諸技法があり、寺内や沼田も実際にそれらの技法を用いて作品を制作しているため、筆者は成形技法については限定せず、「陶彫」を「明治 10 年代後半以降に西洋彫刻の影響を受けて制作された、施釉や着彩の有無や技法には拘らない、陶土を素材とし成形し焼成した彫刻(塑造)作品」と定義することにする。

### 3. 寺内信一と沼田一雅の造形力・技術力の差異

続いて本節では、寺内と沼田の作品の中から、両者に共通して認められる 4 つの主題、「肖像作品」と「婦人像」、「老女像」、「仏教主題の作品」と「素描」を選び、各主題ごとに両者の作品を 1 点から 3 点挙げて、それぞれの造形的、技法的特徴などを比較してみたい。

#### 3-1. 肖像作品

まず、寺内が有田滞在中に制作したと考えられる《深川忠次像》(図 209)と、沼田が瀬戸のオ

リエントラルデコラティブ陶磁研究所の所長を務めていた昭和 22(1947)年に制作した《津田信夫像》(図 210)を比較する。

寺内の作品のモデルは、明治 33(1900)年のパリ万国博覧会や明治 37(1904)年のセントルイス万国博覧会で受賞した有田の深川製磁を興した深川忠次(図 211)で、先に紹介した深川榮左衛門の次男に当たる人物である。同作品は、背広を着た忠次を真正面から捉えた高さ 68 センチメートルの胸像で、細部にまで手を入れた入念な仕上げを見せる完成度の高い作品である。素材にはおそらく天草陶石が使用されており、成形して素焼きした後、薄く透明釉を掛けて再度焼成して完成させている。表面は、タッチの跡を残さず滑らかに仕上げられている。

一方、蠟型鑄造で制作された沼田の作品のモデルは、沼田が東京美術学校鑄金科の助教授を務めていた頃の学生であり、後に東京美術学校鑄金科教授となった津田信夫(図 212)である。津田は制作の前年に亡くなっているため、本作品は追悼のために制作されたものと考えられる。頭部は大胆な面取りで造形されているが、面貌表現は繊細であり、沼田の観察眼の鋭さが窺われる作品となっている。他方、衣服には粘土をつけた時の荒いタッチがそのまま残されているため、沼田が頭部と衣服の質感を意図的に変えようとしたことが推測される。

両者の作品とモデルとの相似性について一言すれば、深川忠次の肖像写真と作品では、髪型が違ったり作品の方が高齢に見えたりすること等から、撮影時と制作時のモデルの年齢にはやや開きがあると考えられる。しかし、頭部の形はやや異なるものの、作品の顔の造作は写真のそれとよく似ており、寺内の観察眼や造形力の確かさを示していると言える。また、沼田の作品とモデルとの相似性については、作品の方が目から顎までの長さが短いため、目と鼻が若干大きく見える。また、写真より作品の方が、襟から十分見えるように首が長く作られているため清新な印象を受けるが、モデル自体の威厳は損なわれてはいない。本作品の堂々とした風格は、量感的確かな表現から生まれたものと言える。

### 3-2. 婦人像

次に、「婦人像」として、常滑市が所蔵している明治 17(1884)年制作の寺内の《裸婦像》(図 118)と、明治 37(1904)年制作のフランス国立陶磁器美術館所蔵の沼田の《MadameChrysanthème》(菊婦人)(図 185)を比較する。

寺内の《裸婦像》については既にⅡ章で簡単に触れたが、とこなめ陶の森資料館学芸員の中野

晴久によれば<sup>(19)</sup>、本作品の陶土には白泥土が使われており、焼成時には薪の灰である自然釉が掛からないよう作品は大きな甕に入れて焼かれたと推測される。また、焼成後には頭部に彩色を施して、より本物の人間の風貌に近づけようとしたことが窺える。さらに、作品の右臀部には「皺襞研究所用 明治十七年春三月 周防之美術学生 寺内信一作尾州金島山 不羈堂 信在尾州号稀年」という銘文が陰刻されている。美術教育史家の金子一夫は、この作品は、衣服を着せて常滑美術研究所の学生に布の皺や襞の形態を勉強させるために制作されたものであり、両腕の付け根に開けられた穴は、両腕が動くように糸で腕を吊るために開けられたのではないかと推測している<sup>(20)</sup>。

沼田の《Madame Chrysanthème》(菊婦人)は、沼田がセーヴル製陶所に入所した明治 36 年に、セーヴル製陶所から日本風の作品を残すよう依頼されて制作したもので、肖像彫刻以外の希少な人物像の内の一点である。日本髪を結び、着物を着た若い女性が日本舞踊を踊っている姿が適確な描写力で巧みに表現されている上、着物の構造も正確かつ繊細に表現されており、当時のフランスの人々に異国情緒を感じさせるのに十分な優美な作品に仕上がっている。白土の泥漿を石膏型に鑄込んで成形した後、素焼きする技法で制作されたものである。

両作品の背面を見てみると、寺内の《裸婦像》の背面(図 213)は、正面に比べて造り込みが甘く、中心線がややずれているのが分かる。一方、沼田の《Madame Chrysanthème》(菊婦人)は裸体ではないため識別しにくいものの、正面と同様に背面(図 214)の描写力も卓越している。さらに背面のみならず、どの方向から見ても同じ完成度が保たれていると言っても過言ではない。両作品の底部について見れば、《裸婦像》(図 215)の方は大きな空洞となっており、穴から見える内部の様子から判断して、紐状の粘土を円形に積んで成形する「輪積み」技法で制作されたことが推測される。一方、《Madame Chrysanthème》(菊婦人)の底部(図 216)には、埋まってしまっているが、小さな空気孔が見られる。その空気孔はおそらく、石膏型に泥漿を流し込み、一定の時間が経過した後余分な泥漿を排出するための孔であると推測される。

### 3-3. 老女像

続いて、寺内と沼田の「老女像」を比較してみる。

寺内の《深川せい子刀自寿像》(図 124)は、寺内が有田工業学校校長を務めていた明治 39 年に制作された高さ 18 センチメートルの小作品であり、底部には銘文が陰刻されている。モデル

は先に紹介した深川榮左衛門の妻であり、深川忠次の母親でもある深川せい子で、同作品は、70歳のせい子が正面を向いて正座している姿を写實的に表現してはいるが、一方で型にはまった印象もぬぐえない。素材には天草陶石を使用し、素焼きした後に鉄分が入った釉薬を掛けて焼成したもので、凸部分の釉薬が剥がれてしまっているのは、所蔵者の深川巖によれば、釉薬調合時に鉄分を入れ過ぎ、焼成温度と釉薬の熔融温度が合わなかったためである。

沼田の《農婦》(図 217)は、制作年は不詳であるが、農作業の合間に休憩を取っている老女の姿を巧みに捉えた作品である。所蔵先が判明せず実見できていないため、制作工程や技法、素材の詳細は不明であるが、図版から判断する限り、茶褐色に発色する釉薬が使用されたと推測される。

次に、寺内の《深川せい子刀自寿像》に見られる正座のポーズについて言及すれば、同ポーズは、江戸末期から明治時代にかけて制作された多くの人形にも採用されている。例えば、生人形師の松本喜三郎は、同様のポーズの《黄玄朴座像》(1880 年代後半)(図 218)を制作しているし、初代安本亀八が明治 32(1899)年に制作した《飯田喜八郎像》(図 219)にも同じポーズが採用されている。その他、常滑の鯉江方寿(1821-1901 年)が江戸末期に陶土で制作した《玉織姫像》(図 88)にも、主題は伝説から採られたものであるため肖像性は認められないものの、同じ正座のポーズが採用されている。方寿はこの他にも、江戸末期の歌人である糟谷磯丸像を同じポーズで制作している。さらに、正座に限らず、「正面を向いて座したポーズ」ということであれば、鎌倉時代以降の日本の肖像彫刻に数多く見られるため、正座のポーズは、その流れを受け継いだ伝統的なものとも考えることも出来る。

他方、沼田の《農婦》は、右膝を立て左脚は前方に投げ出して腰を下ろし、右腕は稲穂の束の上に乗せ、意図的にポーズを取ったような格好をしている。沼田は留学先のセーヴル製陶所での工房や制作の様子を『美術新潮』<sup>(21)</sup>にエッセイの形で綴っているが、そこに掲載された工房内の写真(図 220)には、右側に石膏原型の白いレリーフが、また左側には石膏型から抜いた陶土のレリーフが認められ、メダイヨン中には、左手で頭を支え膝をゆったりと曲げて身体全体の力を抜いた堂々たるポーズの女性像が識別される。同レリーフは地面に対して垂直に設置されるように制作されていることから、建築装飾の一部と考えられる。沼田がこのレリーフ像に影響を受けたとは断言できないが、セーヴルではこの写真に見られるようなアカデミックな人物像が多数制作されていたことは疑いなく、沼田がそうした人物像から、人体の解剖学的構造や着衣の表現、



ポーズのつけ方などを学んだことは十分考えられよう。

### 3-4. 仏教主題の作品

次に、「仏教主題」の作品を見ていく。

寺内の《半月観音》(図 128)は制作年は不詳であるが、上質の天草陶石を使用して制作されていることから、有田工業学校在職中か、晩年に制作されたものと推測される。天草陶石は一般には還元焼成されるため青白い色合いとなるが、寺内はあえて酸化焼成することで、柔らかく温かみのある象牙色の色調をつくり出すことに成功しており、観音像の優雅な佇まいや柔和な表情とうまく調和させている。寺内はさらに、何かを持っていたように親指と中指を合わせた左手を上へ挙げさせ、右手には水月観音や楊柳観音の持物である水瓶を下向きに持たせている。台座は寺内の五男の信平が制作したものであるが、観音像と接着されているため、観音像の底部にあると推測される寺内のサインや印章は調査時<sup>(22)</sup>には確認出来なかった。

沼田の《文殊菩薩》(図 183)も制作年は不詳であるが、彼の作品の中で仏教主題のブロンズ作品はセーヴル製陶所留学よりも前に集中していることから、明治 36(1903)年以前に制作されたと考えられる。伝統的な文殊菩薩像のイコノグラフィに則って獅子の上に菩薩が乗る恰好になっ  
てはいるが、菩薩は幼い少年のような容貌で表現されている。北澤寛によれば<sup>(23)</sup>、本作品は作品形態が複雑であるため、可塑性の高い蠟型原型で制作されたと推測される。

寺内の《半月観音》(図 128)は、中国の徳化窯で 17 世紀に焼かれた白磁製の《マリア観音》(図 221)等に表情や衣の表現、全体の雰囲気がよく似ているが、寺内の観音像の瓔珞には、《マリア観音》の遺例の幾つかに見られるような十字架は認められない。従って、制作時に寺内がこれに類する《マリア観音》像を参考にした可能性は高いが、あくまでも伝統的な水月観音及び楊柳観音として制作しようとしたと考えられる。

一方、沼田が主題として取り上げた「文殊菩薩」は、仏教美術において繰り返し取り上げられてきた伝統的  
主題であり、彫刻においても絵画の遺例においても、文殊は獅子の背の上の蓮華座に座している。さらに頭には光背があり、髪は頭頂部でまとめられ、ややふっくらとした若々しい青年のような姿で表現されるのが一般的である。しかし沼田の《文殊菩薩》像では、青年というより少年のような菩薩が、地面に伏した獅子の背に直に座した恰好で表現されている。従ってこの作品は、沼田が伝統的な仏教主題を自己流に解釈、アレンジして制作していたことを傍証す

るものと言えるように思われる。

### 3-5. 素描

次いで、最後の作品比較として両者の素描を取り挙げてみたい。寺内の素描は、大正4(1915)年に白紙のノートに黒色の鉛筆だけで男性を描いたもの(図222)である。モデルは寺内自筆の『日記』(手稿)に記載されている記述に基づけば、頭髪を刈り上げ、スーツを着用した玉観彬という実業家と同定できる。同素描は、巧みな鉛筆使いによって口元や頬が柔らかく表現されているが、そのデッサンにはやや狂いがある。また、罫線が薄く印刷されている別のノートにも、墨と毛筆で日常風景や旅行先の風景がスケッチされている。それらの中で主題を特定出来たスケッチ2点を見れば、まず1点目として、明治35(1902)年に描かれた寺内の妻タケ子が四男の史郎に授乳している様子を捉えたもの(図223)が挙げられる。母子の全体的な形態は正確に捉えられているように思われるが、乳房の位置には狂いが認められる。2点目としては、雪国で見た事物をモチーフとした制作年不詳のスケッチ(図224)が挙げられる。主題は、雪の上を歩くために作られた藁製の「雪靴」や、積もった雪の重みで枝が折れないように支柱の先端と枝を放射線状に縄で吊った「雪吊り」であり、温暖な地域でしか居住経験がない寺内にとっては、物珍しい雪国特有の道具や光景であった。いずれも少ない筆数で簡略に描かれているにも拘らず、モチーフの特徴を良く捉えたスケッチと言える。また、母子像に見られる人物描写も簡略に描かれているが、ぎこちなさはない。

一方、筆者が確認出来た沼田の素描は図録『沼田一雅遺作展』(1977年)にモノクロで掲載された動物を主題とした毛筆による色紙絵のみである。本項で確認するのは、それらの中でも動物の全体像が描かれている「猿」(図225)と「鼠」(図226)、「牛」(図227)図の3点である。まず「猿」図であるが、猿の身体は輪郭線ではなく、筆の腹を使って墨の濃淡のみで表現されており、面部だけが細い輪郭線で描かれているが、猿の特徴は良く捉えられている。2点目の「鼠」は、勢いのある線によって誇張された背中の丸みと、面部や手足の的確な描写によって画面に抑揚が生み出されている。次いで3点目の「牛」図は、沼田の卓越した描写力が窺われる色紙絵である。

以上のように、寺内の鉛筆による素描については、基礎的なデッサン力の欠如が指摘出来、沼田の素描については陶彫作品と同様に高いデッサン力を指摘出来る。

#### 4. 寺内信一と沼田一雅の芸術観・思想の相違

続いて本節では、寺内と沼田の芸術観や思想を、両者の著作や遺稿、書簡、講演記録、弟子たちの回想録などを整理、分析することで、可能な限り明らかにしてみたい。

寺内の著作や遺稿<sup>(24)</sup>は現在も寺内家に残されているものの、遺稿の内容は大半が窯業地の歴史に関する断片的なものであり、寺内の芸術観を明示した資料や記録はまだ見出せていない。しかし例えば、素材については、寺内の回顧録(手稿)である『重要参考筆記』中の「大理石」という項目の中では、「ラグーザ氏は余に伊太利から来た石を使用する事を許され、余は嬉しくて飛立つようであつた」<sup>(25)</sup>と記されている。従って、寺内が大理石という単色の素材に強い興味と憧れを持っており、それが、以後、材料が大理石から陶土に変わっても、単色による具象作品を制作し続ける根本的な動機となっていたと考えることは可能であろう。つまり寺内は、無彩色の西洋風の彫刻を志向していたということである。さらに、同じ『重要参考筆記』の「吾竹馬の友」という項目には、政治家の九鬼隆一が西洋美術の排斥を行ったことに対して、文学者であった外山正一が新聞に批判文を掲載したことが記されているが、その外山の批判文を読んで寺内は、「余も大いに躍起となって美術に東西なしといふ文を草して東京の雑誌社に送ったことがある」<sup>(26)</sup>と述べている。この記述からは、寺内が、自分が学んだ西洋美術に対して憧憬や誇りを持っており、美術に国境や洋の東西はないと考えていたことが推測出来るように思われる。

一方、沼田に関しては、彼の芸術観や陶製の彫刻を制作した理由などを窺わせる資料が数多く残っている。その1つに昭和9(1934)年の商工省陶磁器試験所での講演記録が挙げられる。そこでは「最近迄はさういふ一工藝を軽く見るといふやうな傾向がたしかにあったのは事実であります。それで私は、どうかして彫刻を廣く工藝化するといふこと、彫刻を所謂工藝のうちに、陶磁界に、もっと応用されるやうにと、努力し、希望してきた」<sup>(27)</sup>と述べられており、沼田が彫刻を工芸化あるいはその逆に工芸界、陶磁界で彫刻を制作しようとして陶製の彫刻制作を試みたことが明らかとなる。

また、弟子の船津英治に昭和11(1936)年から昭和18(1943)年の間に送ったと思われる書簡では、沼田は「皮相的なもの、無気力なもの、外国輸入形式に依存したもの、其等は断呼としてする様に但し昔に立ち帰ると言ふ意味ではなく我々の思想精神を入れ変える事です。同じことを言ふ様ですが、一に着想を練る事。形と云う事。量と云う事。賢実であつて簡素。写実を越へて

或る程度の抽象化。立体的な力強さそして装飾的な意匠(それを文展四部出品の時)他は彫刻的主張として考へる事、これ等は云う迄もない事です。何れにしても魂を失った写実性素材では駄目です。」<sup>(28)</sup>と記している。さらに、別の船津宛ての書簡では、「屁理屈はよして基本を勉強すること。表面にあるものではなく、その奥にあるものをつかむようにする。魂を失った無気力な写実主義ではいけない。健全な心構えをもち、熱意と信念をもって作品を現すこと。まず、わが国の伝統芸術を常に研究吟味して新しい世代の日本の精神的独創性をもつこと。ただし、昔に立ちかえるという意味ではなく、われわれ日本人の思想、精神をたたきこんだ作品でなければならぬ。」<sup>(29)</sup>と記し、彼が考える芸術家としての心構えや造形上の留意点を列挙してもいる。またもう1つ別の船津宛ての書簡では、「日本の陶彫をはっきりと世界へ知らせ度い。又獨立させたい念願のみです。」<sup>(30)</sup>と記しているため、陶土を使用した焼成による彫刻、すなわち彼自身が「陶彫」と呼んだものを芸術の1ジャンルとして独立させ、世界に通用するものにしようと考えていたことも分かる。

## 5. 結 論

以上、1節では生涯とその功績、並びに主な弟子や作品という観点から、また2節では美術・産業界や美術・工芸史、産業史上における位置づけという観点、3節では作品の造形的、技術的特徴という観点、さらに4節では芸術観や思想という観点から、寺内信一と沼田一雅の比較、考察を行った。最後に、それらの結果に基づいて、冒頭で提示した問題、すなわち、後代に両者に対する評価の差が生じた理由と、明治期における陶製の彫刻(「陶彫」)の真の創始者がいずれであるかという問題について結論を述べる。

まず、陶土を用いた彫刻の創始者がどちらであったかという問題から述べれば、何度も言及している通り、「陶彫の父」とされる沼田より、寺内の方が16年早く陶土による彫刻制作を開始しているため、厳密な意味での「創始者」は寺内と結論される。なお、「陶彫」の定義については、筆者自身は「明治10年代後半以降に西洋彫刻の影響を受けて制作された、施釉や着彩の有無や技法には拘らない、陶土を素材として成形し焼成した彫刻(塑造)作品」と定義したことは、先に示した通りである。

しかし、それにも拘わらず、沼田の方が「創始者」として世に知られるようになった理由につ

いては、1 節から 4 節までの考察順に述べれば、凄まじい勢いで短時日のうちに西欧化を成し遂げた明治という時代を考えると、まずは寺内の生年が沼田より 10 年早かったことが 1 つの要因であったと言えるように思われる。寺内が美術を志した明治 11 年には、美術教育機関は工部省管轄の工部大学校の付属機関である工部美術学校しか存在していなかったが、その 9 年後の明治 20 年には官立の美術専門学校である東京美術学校が創設されるに至る。また、明治 23 年には帝室技芸院制が公布され、官設公募美術展である文部省美術展覧会(文展)が設立されて明治 27 年に第 1 回展が開催されるなど、政治や社会、教育における制度化と併行して、美術界でも短期間の内に「美術」や「芸術家」が官によって制度化されていたからである。従ってわずか 10 年の生年の差であっても、明治期には、沼田のように新制度に組み込まれるか、寺内のように制度化以前の旧態勢に属していたかで、美術家の運命は大きく分かれたと言ってよい。寺内には、西欧化が進められる一方で、伝統復古運動が盛んになって工部美術学校が廃校となり、習得した西欧的な諸技法を華々しく示す機会を奪われるという不運も重なった。これに対し、沼田が活躍する頃には、公募展制度や海外実習制度なども整備されていて、本場フランスで習得した技術を公募展でアピールすることが十分可能な時代になっていたのである。

さらに、寺内は工部美術学校で西欧的な美術教育を受けはしたが、渡航して直接西欧の美術作品に触れるという経験を持つこともできなかった。これに対し沼田には、美術専門学校での修学歴はなかったものの、「陶彫」を制作し研究する上で、校長の正木直彦という支援者や、セーヴル製陶所や商工省陶磁器試験所等での技術習得、制作や実験の機会や場所の提供があった点も大きな要因であったことは疑いない。特に制作の機会や場所の提供が、農商務省や商工省という官によって行われた提供であったことは重要な意味を持っていたと言えよう。

次に弟子の観点から言えば、寺内にも沼田にも優れた弟子が存在していたが、東京美術学校教授に就任したり、帝展の作家として作品を世に問うていた弟子が存在していたという点で、沼田の弟子の方が師匠の名を広めるのにより力があつたことが推測される。

また、作品の主題や主題の処理の仕方、造形的、技術的観点から言えば、寺内の主題は人物か仏教に取材したものが多く、その扱い方は前近代的であると言える。さらに描写力や造形力に関しては、ほとんど動きがないポーズであるにも拘らず、デッサンの狂いや中心線の歪みが看取される等、寺内には基礎的な造形力が不足していたことが分かる。また、作品全体の形体や量的な流れよりも目や鼻、口等の細部の造り込みを優先した工芸的とも言える前近代的な造形法をとっ

ていることも明らかである。寺内が白素材による静的なポーズの人物像の細部の造形にこだわったのは、ラグーザの大理石像や石膏像に影響されたためであったが、幕末や明治初期の洋画家達がそうであったように、寺内は、西欧の作家や作品に見られる圧倒的な描写力や造形力、迫真的な再現技術を完全に理解、修得する所には至っていなかったのである。これに対し沼田は、同じ主題を扱っていても、動きのあるポーズを好み、面や量で対象を捉えようとする傾向、つまり、より「彫刻」的で西欧的、近代的な造形法をとっていた。それについては、沼田は自身のエッセイ「彫刻物の味と面」<sup>(31)</sup>の中で、セーヴル製陶所に入所する前に4ヶ月間在籍していたアカデミー・ジュリアンで面や量で対象を捉えるアカデミックな技法を習得していた、と自ら披露している。また、彼の作品に見られる動的なポーズや本格的な写実性は、触感性や迫真性を追究していたロダンとの交流や、フランスの各所に存在する数多くの彫刻から学んだ可能性が高い。こうした諸点も、沼田が「陶彫の創始者」と呼ばれる要因であったことは疑いない。

さらに、制作の支援や場所の提供を受けたことで、沼田は多くの作品を制作し、既述のように帝展や続く新文展で精力的に作品を発表出来たのに対し、寺内は寡作で公募展等にも出品していなかったことも当然要因の1つであろうし、寺内には作家団体を組織した形跡がないのに対し、沼田は自身で日本陶彫会を主宰して作品発表を行うことで「陶彫」を普及させた点も大きな要因と言えよう。

その他、2節の比較結果からは、寺内が主に「ラグーザの生徒」や「窯業史研究者」、「西洋彫刻制作者」として位置付けられているのに対し、沼田は「彫刻家」や「塑造家」、「陶彫の父」すなわち「芸術家」と位置付けられており、沼田の方が作家として広く認められていたと言え、こうした点も要因の1つとなったことが推測される。3節の作品の造形性の比較結果は既述の通りであるが、4節の芸術観等の比較からは、寺内には自身の芸術観や思想を披歴するような遺稿が見出されないのに対し、沼田には講演や書簡等を通して自身の芸術観や志を弟子や多くの人々に伝えようとしていた形跡が確認され、こうした違いもやはり要因の1つになったことが考えられる。

以上の諸点から、寺内が日本近代の彫刻史上に名を留めることなく終わり、一方の沼田は次第に陶製の彫刻、すなわち「陶彫」の開拓者、創始者と見做されるようになったと筆者は考える。

『沼田一雅遺作展』中の弟子による沼田の言行録によれば、沼田は、「陶彫」制作を、「・・・日本ニで初めてのこともあるから・・・」<sup>(32)</sup>と語っている。つまり、沼田は自身に先行して陶を

用いた西洋風の彫刻を手掛けていた寺内の存在を知らなかったということであり、沼田の弟子たちが寺内のことを知らないのも当然といえる。そして、先駆者の存在を知らない弟子や批評家によって、沼田は次第に「陶彫の父」あるいは「陶彫の開拓者」として位置付けられていったと言えよう。

【註】

- (1) 金子一夫・伊沢のぞみ「工部美術学校における彫刻教育の研究(一)」『茨城大学教育学部紀要（人文・社会科学，芸術）四二号』茨城大学 平成四年 107-126 頁
- (2) 山田雄久「寺内信一翁の有田磁業史研究—寺内信一著「有田磁業発達史」の紹介—」『帝塚山経済・経営論集九』帝塚山大学 1993 年 45-57 頁
- (3) 西野嘉章「医学解剖と美術教育「脇前」から「藝用解剖学」へ」『学問のアルケオロジー』東京大学 1997 年
- (4) 田中編『前掲書』123 頁
- (5) 詳細はⅢ章を参照されたい。
- (6) 畑正吉「沼田一雅氏の陶器—三越に於ける作品発表に就いて—」『中央美術九卷六号』1923 年 176-178 頁
- (7) 柴崎風岬「天才的塑造家 沼田一雅論」『汎工芸十三卷二号』1935 年 20-21 頁
- (8) 正木直彦『回顧七十年』学校美術協会出版部 1937 年 248-254 頁
- (9) 乾由明「八木一夫論」『現代の陶芸 第十二卷』講談社 1975 年 132-147 頁
- (10) 乾由明『同上』138 頁
- (11) 吉田耕三「沼田一雅の近代陶芸に尽した功績」『沼田一雅遺作展』43 頁
- (12) 福永重樹「沼田一雅作 胡砂の旅—所蔵作品より—」『視る 169 号』京都国立近代美術館 1981 年
- (13) 北澤寛「沼田一雅について(その二)～沼田一雅関係資料(沼田関係書簡)を中心に～」『石川県立美術館紀要 第 20 号』石川県立美術館 2009 年 32 頁
- (14) 本橋浩介「沼田一雅」『近代日本彫刻集成 第二卷 明治後期・大正編』国書刊行会 2012 年 485 頁
- (15) 詳細はⅢ章中の表を参照されたい。
- (16) 日本陶磁彫刻作家協会「目録」日本陶磁彫刻作家協会 1939 年
- (17) 金田雅成「用語解説」『近代陶芸のモダニズム』千葉県立美術館 1991 年 103 頁
- (18) 例えば、山崎剛の「近代陶芸列伝 沼田一雅」（『季刊 陶磁郎 3 号』1995 年）では、「陶磁彫刻とは「陶磁器を素材とする彫刻」のこと。沼田は略して「陶彫」と称した」と述べられており、また、唐澤昌宏による「再考・近現代の陶芸家 沼田一雅」（『炎芸術 No. 75』阿部出版 2003 年）では「一般的には、陶土または磁土を用いて成形し、焼成の過程を経てつくり上げられた彫刻作品、あるいは用途を持たない立体造形的な陶芸作品を指す」と記され、さらに 2014 年発行の福井新聞では、「焼き物による彫刻表現」



と定義されている。

(19) 2013 年 7 月の常滑での調査時に、同氏よりご教示を賜った。

(20) 金子一夫『近代日本美術教育の研究 明治大正時代』中央公論美術出版 1999 年 239 頁

(21) 沼田一雅「セーヴルの陶磁器(上)」『美術新報 第 12 卷 6 号』画報社 1913 年・沼田一雅「セーヴルの陶磁器(下)」『美術新報 第 12 卷 7 号』画報社 1913 年

(22) 2013 年 3 月に、寺内家において調査させて頂いた。

(23) 北澤寛「沼田一雅について―陶彫家の顔・彫刻家の目～石川県との係わりを併せて―」『石川県立美術館紀要 第 19 号』石川県立美術館 2008 年 43 頁

(24) 寺内信一の遺稿には、回顧録や窯業地の歴史研究に関する草稿、日記等がある。

(25) 寺内信一「大理石」『重要参考筆記』寺内家 1935 年

(26) 寺内「吾竹馬の友」『同上』

(27) 沼田勇次郎(一雅)「彫刻の陶磁器工藝化に就て」福井県陶芸館『前傾』63-64 頁

(28) 渡部編「書簡集」福井県陶芸館『同上』68 頁

(29) 船津英治「ピリット辛かった先生」『同上』61 頁

(30) 渡部編「書簡集」『同上』70 頁

(31) 沼田一雅「彫刻物の味と面」『絵画叢誌 第二八三号』1921 年 9-10 頁

(32) 福井県陶芸館「沼田一雅 人柄と言行録」『前傾』49 頁

表 1 寺内信一と沼田一雅の生涯の比較

寺内信一	比較内容	沼田一雅
文久 3(1863)年～昭和 20(1945)年(82歳)	①生没年(享年)	明治 6(1873)年～昭和 29(1954)年(81歳)
工部美術学校彫刻学科卒業/渡航経験なし	②学歴/渡航経験	美術学校等での修学歴はない。但し、父親は陶芸家/渡航経験(フランスのセーヴル他欧州国)あり
カペレッティに幾何学、論理彫法、遠近法、ラグーザに塑造や石膏技法、大理石の彫法、玉越公平に解剖学を学ぶ	③受けた教育・教授内容	竹内久一(東京美術学校彫刻科教授)に木彫、岡崎雪声に蠟型鑄造を学ぶ
皇居御造営局に入営するが、短期間で失職。常滑の窯元の技師となる	④就職先	東京美術学校鑄金科助手。その後助教授に昇進
常滑で輪積み法、石膏型込め法、有田で有田式焼成法	⑤社会に出てから習得した諸技法	セーヴル製陶所で石膏型取り法、押し型法、鑄込み法、仕上げ法、窯詰め法、セーヴル式焼成法
常滑美術研究所で「陶」に出会い、「陶彫」制作開始	⑥「陶彫」制作のきっかけ	パリ万博を見た人物からの依頼で「陶彫」試作開始
窯業地での陶芸教育、各地の窯業史研究	⑦功績・業績	東京美術学校と陶磁器試験所での塑造指導、フランス政府から芸術勲章授与
地方の教員や陶芸家として活動(平野六郎、樋渡陶六等)	⑧弟子	東京美術学校教授や帝展作家として活動(津田信夫、小川雄平、船津英治等)
人物と仏教主題の作品	⑨作品の特徴(主題)	大小様々な動物や肖像、仏教主題の作品
白土に透明釉を掛けて焼成、あるいは赤土や白泥土を素焼き	⑩作品の特徴(素材)	留学前はブロンズ、留学中は白土の素焼き、留学後は彩度の低い釉薬を掛けたもの
現存するのは15点(寡作)	⑪陶彫作品の遺例	管見の限り100点(多作)
記録なし	⑫公募展等への出品	帝展、新文展第4部へ出品
記録なし	⑬作家協会設立	日本陶磁彫刻作家協会、オリエンタルデコラティブ研究所、日本陶彫会を設立

表 2 寺内信一に関する先行研究と彼の美術・産業史上における位置付け(主要な論考のみ掲げる)

発表年	執筆者	著作・論文名	寺内の位置付け
平成 4	金子一夫 伊沢のぞみ	工部美術学校における彫刻教育の研究(1)	ラグーザの生徒
平成 5	山田雄久	寺内信一翁の有田磁業史研究	有田窯業史の研究者
平成 7	金子一夫 伊沢のぞみ	工部美術学校における彫刻教育の研究(2)	ラグーザの生徒
平成 9	西野嘉章	医学解剖と美術教育	ラグーザの生徒 常滑美術研究所で美術解剖学を教授した人物
平成 11	金子一夫	近代日本美術教育の研究 明治大正時代	ラグーザの生徒 明治初期の西洋彫刻制作者
平成 22	吉田朝子 (田中修二編)	近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編	陶による肖像彫刻を制作した人物
平成 22	吉田朝子	ラグーザの教育とその影響 素材技法の側面から	ラグーザの生徒

表3 沼田一雅に関する先行研究と彼の美術・産業史上における位置付け(主要な論考のみ掲げる)

発表年	執筆者	著作・論文名	沼田の位置付け
昭和 10	柴崎風岬	天才的塑造家 沼田一雅論	「塑造家」「藝術家」「彫刻家」
昭和 12	正木直彦	回顧七十年	「彫刻家」
昭和 50	乾由明	八木一夫論	「陶器彫刻の分野を開拓した作家」
昭和 52	渡辺智	沼田一雅遺作展	「陶彫の父」
昭和 56	福永重樹	視る	「前衛陶彫家八木一夫の師」
平成 21	北澤寛	沼田一雅について(その二)～沼田一雅関係 資史料(沼田関係書簡)を中心に～	「我が国近代陶彫の創始者」 「彫刻家」
平成 24	本橋浩介 (田中修二編)	近代日本彫刻集成 第二巻 明治後期・大正 編	「彫刻家」

表4 美術・工芸批評における「陶彫」という用語の使用の開始時期や定義のヴァリエーション  
(43編の文献の中から主要なもののみ抽出)

発表年	文献の名称	執筆者	呼称・定義
大正 12	中央美術	畑正吉	「陶器」
昭和 12	回顧七十年	正木直彦	「陶器彫刻」「陶像」
昭和 14	目録	日本陶磁彫刻作 家協会(沼田)	「陶彫」
昭和 26	陶彫展(パンフレッ ト)	日本陶彫会	「陶彫」
昭和 37	京焼百年の歩み	藤岡幸二	「陶彫家の第一人者」
平成 3	近代陶芸のモダン イズム	金田雅成	「陶製彫刻を意味し、早くからヨーロッパで発達して いた技術を沼田一雅が日本に紹介した。彫刻の塑造技 術により成型したものから、中の粘土を抜き出して素 焼きし、釉をかけて焼きあげる」
平成 4	工芸家たちの明治 維新	大阪市立博物館	「陶彫、すなわち陶磁器を素材とする彫刻」
平成 19	京焼 多彩なりー 明治から昭和へー	岡本隆志	「「陶彫」とは陶磁による彫刻のこと」
平成 26	福井新聞	下地毅	「焼き物による彫刻表現」

表5 美術・工芸批評における「陶彫」という用語の使用の開始時期や定義、表現のヴァリエーション

発表年月	文献名	執筆者	「陶彫」の呼称・定義
大正 12 年	「沼田一雅氏の陶器」『中央美術』	畑正吉	「陶器」
昭和 2 年	『美術新論』	高村豊周	「陶器」
昭和 4 年	『美ノ國』	鈴木重夫	—
昭和 6 年	『美術新論』	高村豊周・海野 清	—
昭和 8 年	『アトリエ』	大島隆一	—
昭和 10 年	「沼田一雅論」「汎工芸」	柴崎風岬	—
昭和 12 年	『回顧七十年』	正木直彦	「陶器彫刻」「陶像」
昭和 12 年	『美ノ國』	広川松五郎	—
昭和 13 年	『美ノ國』	渡辺素舟	—
昭和 13 年	『美ノ國』	大島隆一	—
昭和 14 年	「日本陶磁彫刻作家協会 目録」	沼田一雅	「陶彫」
昭和 15 年	「少年時代の沼田一雅」『汎工芸』	宮永東山	—

昭和 26 年	「第一回 日本陶彫展」	日本陶彫会	「陶彫」
昭和 37 年	『京焼百年の歩み 第 1』	藤岡幸二	「陶彫」
昭和 50 年	「八木一夫論」『現代の陶芸 第十二巻』	乾由明	「陶器彫刻」、「陶彫」
昭和 52 年	「明治・大正・昭和の陶芸家」『現代の陶芸 第一巻』	吉田耕三	「陶彫」
昭和 52 年	『沼田一雅遺作展』	渡辺智	「陶彫」
昭和 52 年	『沼田一雅遺作展』	吉田耕三	「陶彫」「純彫刻的な造形観念を基盤とした陶彫」
昭和 52 年	『沼田一雅遺作展』	北村西望	「陶彫」
昭和 53 年	『原色現代 日本の美術 第 15 巻 陶芸(1)』	鈴木健二	「陶彫」
昭和 56 年	『見る』	福永重樹	「陶彫」
平成 3 年	『現代陶芸の系譜』	乾由明	「陶磁彫刻」「陶彫」
平成 3 年	『近代陶芸のモダニズム』	金田雅成	「陶磁器彫刻(陶彫)」「陶製彫刻を意味し、早くからヨーロッパで発達していた技術を沼田一雅が日本に紹介した。彫刻の塑造技術により成型したものから、中の粘土を抜き出して素焼きし、釉をかけて焼きあげる」
平成 4 年	『工芸家たちの明治維新』	大阪市立博物館	「陶彫、すなわち陶磁器を素材とする彫刻」
平成 5 年	『アール・デコ様式のセーブル磁器展』	東京都庭園美術館学芸課	「磁器による彫刻」
平成 7 年	「近代陶芸列伝」『季刊 陶磁郎』	山崎剛	「陶磁彫刻」、「陶彫」「陶磁彫刻とは「陶磁器を素材とする彫刻」のこと。沼田は略して「陶彫」と称した」
平成 10 年	『京都の工芸―伝統と変革のはざまに』	京都国立近代美術館学芸課	「陶彫」「陶磁彫刻」
平成 10 年	『博士の肖像』	木下直之	―
平成 12 年	『万国博覧会と近代陶芸の黎明』	愛知県陶磁資料館	「陶磁器彫刻(陶彫)」
平成 14 年	「国立セーブル陶磁器製造所における沼田一雅の陶彫受容」『明治・大正期における図案集の研究:世紀末デザインの移植とその意味』	北村仁美	「陶彫」「陶磁器彫刻」
平成 15 年	「再考・近現代の陶芸家 沼田一雅」『炎芸術』	唐澤昌宏	「陶彫」「一般的には、陶土または磁土を用いて成形し、焼成の過程を経てつくり上げられた彫刻作品、あるいは用途を持たない立体造形的な陶芸作品を指す」
平成 16 年	『〈彫刻〉と〈工芸〉近代日本の技と美』	村上敬	「陶彫」
平成 19 年	『京焼多彩なり―明治から昭和へ』	岡本隆志	「陶彫」「陶彫」とは陶磁による彫刻のこと」
平成 20 年	「沼田一雅について―陶彫家の顔・彫刻家の目～石川県との係わりを併せて―」『石川県立美術館紀要第 19 号』	北澤寛	「陶彫」
平成 21 年	「沼田一雅について(その二)～沼田一雅関係資料(沼田関係書簡)を中心に～」『石川県立美術館紀要第 20 号』	北澤寛	「陶彫」
平成 21 年	『東京工業大学百年記念館収蔵資料目録 陶磁器コレクション』	東京工業大学百年記念館	「陶彫」
平成 21 年	『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』	佐藤一信	「陶磁彫刻」
平成 21 年	『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』	仲野泰裕	「セーブルのやきもの(陶彫)」
平成 22 年	『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』	齊藤裕子	「陶彫」「陶磁器と彫刻を融合した新たな表現形式」
平成 24 年	『近代日本彫刻集成 第二巻 明治後期・大正編』	本橋浩介	「陶彫」
平成 26 年	『銅像時代』	木下直之	―
平成 26 年	『陶彫ってスバラシイ』	福井県陶芸館	「陶彫」
平成 26 年	『陶彫 愛らしさ魅力 沼田一雅ら作品展』	朝日新聞	「陶彫」「陶彫とは焼き物彫刻のこと」
平成 26 年	『「陶彫の父」沼田一雅 伝統から前衛への橋渡し役』	福井新聞	「陶彫」「焼き物による彫刻表現」

## V章 大正期以降の「陶彫」の展開

## はじめに

Ⅱ章とⅢ章では、長い窯芸の歴史の中でも明治期に見られるようになった新傾向、すなわち西洋彫刻の影響を受けて陶土を素材として焼成によって彫刻を制作するようになるという新しい試みのキーパーソンと言える寺内信一と沼田一雅を取り上げ、2人の生涯や功績、先行研究、主な弟子や作品を概観し、Ⅳ章において、寺内と沼田の生没年や習得した技法、業績等13項目によって両者を比較することで、「陶彫」と呼ばれるようになった新しい傾向の真の創始者が寺内であるにも拘らず、沼田の方が当該分野の創始者、父、開拓者として評価された理由を解明した。そして特に沼田については、官展で活躍した弟子や大学で教授を務めた弟子がいたことや、作家団体である日本陶彫会を設立して陶彫の普及に努めたこと等を指摘したが、明治10年代後半に寺内が創始し、間もなく沼田が官展における部門確立を目指すことになる陶土を用いた焼成彫刻は、2人の活動のピークが過ぎた後はどのような展開を見せたのであろうか。

本章では、寺内信一と沼田一雅の主要な弟子達が活躍し始める大正期以降、陶彫がどのように展開し、現在に至っているのかを3節に分けて概観していくが、論文構成の都合上、時代を若干遡る場合があることを、あらかじめ断っておく。

1節では、後節で挙げる陶彫作品の傾向や特質の理解と整理の助けとするため、まずは、両者の弟子の主要な活動期間である大正時代以降の日本の美術の潮流を確認しておく。次いで2節では、寺内が日本で最初の陶製の彫刻作品を制作した地であり、その後現在に至るまで陶彫制作が盛んである常滑や、肖像や観音像を制作した有田において、寺内の没後どのように陶製の彫刻制作が発展、展開してきたのかを見ていきたい。続いて3節では、沼田の影響が確認される作家とその作品を挙げて検証するとともに、昭和26年に沼田が創設した日本陶彫会がその後どのように展開したか、また、沼田が部門を確立しようとして出品していた帝展、新文展における陶彫の位置付けがその後どうなっていくのかを概観する。そして最後に、両者の陶彫制作や陶彫の普及活動が後世にどのような影響を与えたと言えるか、あるいは彼らの陶彫史上における意義について筆者自身の見解を示すことにする。

### 1. 大正期以降の日本における窯芸の流れ

本章では大正から現在までの黨芸の流れを概観していくが、まず政治や経済、文化の流れに触れておきたい。日本は、第一次世界大戦後、空前の好景気となり、欧州向けの輸出によって経済も大きく発展した。また、民主主義の発展や、自由主義的な運動である大正デモクラシー、さらに婦人参政権運動が起こった結果、大正 14(1925)年に普通選挙法が公布されるに至ったが、同時に治安維持法も公布された。昭和に入ると、軍部勢力が増大して軍事クーデターが相次いで起こり、遂には政党政治を葬り去った。昭和 12(1937)年には日中戦争が勃発し、その 2 年後には第 2 次世界大戦が開始された。日本では、第 2 次世界大戦に先立つ昭和 13(1938)年に国家総動員法が成立して民衆の生活は徐々に貧窮するようになり、特別高等警察による自由な言論や思想の取り締まりも行われるようになった。このような中、日本は敗戦の一途を辿り、太平洋戦争を経て、終戦を迎えるに至った。

昭和 20 年 8 月 14 日、日本はポツダム宣言を受諾し、翌日敗戦を国民に公表した。そして、昭和 27(1952)年の平和条約(サンフランシスコ講話条約)発効による日本の全権回復までは、日本は連合国軍の占領下にあり、戦犯裁判(極東国際軍事裁判)が行われる一方、戦時中に拘留されていた共産黨員等が解放された。また、財閥解体や農地改革、外国での日本軍の武装解除、学校教育法の公布、新聞及び出版物、学術論文、放送、手紙、電話、映画等の検閲等の政策と復興も実施された。日本の全権回復後の昭和 29(1954)年からは、朝鮮特需を受けた高度成長が始まり、昭和 35(1960)年には安保闘争が、また、1960 年代半ばからはベトナム戦争をめぐる学生運動が激化した。しかし、文化面では、昭和 39(1964)年に東京オリンピックが、また、昭和 45(1970)年には大阪で日本万国博覧会が開催される等、日本は次第に国際的な文化事業が開催可能な国として、諸外国から認知されるまでに復興した。1970 年代にはオイルショックを 2 度(73、79 年)経験したが、昭和 61(1986)年にはバブル景気が始まった。しかし、平成 3(1991)年にはバブルは終息し、その後は「失われた 20 年」として、経済は低迷期に入った。また、その間、阪神淡路大震災(1995 年)等、日本国内を揺るがす大きな災害や事件が発生したのは史実が示す通りである。

以上のような戦後の政治、経済の流れの中で、美術界でも戦中に中断されていた公募展の再開や再結成、また戦前とは異なる新たな美術家団体の結成や諸制度の整備、改革が為されていく。まず、文化政策としては、終戦直後の昭和 21 年には、文部省社会教育局に文化課と芸術課が設置され、やがて同課は昭和 43(1968)年には文化庁へと発展していく。また、昭和 26(1951)年に

は、資料収集や保管、展示、調査研究を行い、国民の教育と文化の発展に寄与することを目的とした博物館法が制定される等、制度面の整備も進められた。その他の文化政策としては顕彰制度が挙げられる。例えば、帝展を主催し、功績顕著な芸術家を顕彰していた帝国芸術院<sup>(1)</sup>は、昭和 22(1947)年に日本芸術院へと改称され、日本芸術院賞や日本芸術院恩賜賞の受賞を行っている。また昭和 29(1954)年には、文化財保護法の改正により、優れた技芸の伝承者が認定される重要無形文化財が制定され、さらに昭和 25(1950)年には芸術選奨、昭和 30(1955)年には紫綬褒章が制定され、現在に至っている。その他、国策として、国際的な文化交流事業も盛んとなった。文部省は、昭和 42(1967)年に在外研究員制度を制定して若手芸術家の国費留学を支援し、その 5 年後にはさらに特殊法人国際交流基金を設立して、国際展への参加を開始した。

美術団体や公募展、美術展等に関しては、昭和 20 年 9 月には、帝国芸術院が、昭和 18(1943)年から中止していた文展の再開を早くも決議し、早速翌年から開催を開始した。そして、昭和 19(1944)年に解散させられた二科会も、昭和 20 年 10 月には東郷青児を中心に再結成された。一方、再結成に応じなかった旧会員達は行動美術協会や二紀会を結成する等、戦後は短期間のうちに、官展や在野の美術団体が再結成されたり、新たに結成されたりしていった。他方、新聞社の企画による美術展覧会も開催されるようになり、特に『読売アンデパンダン展』は前衛美術運動の土壌を育むことになる。また、1950 年代の日本美術界では「アンフォルメル」が流行し、1960 年代中盤になると、ニューヨークで興った「ミニマリズム」が到来したが、日本では十分には展開されなかった。しかし、同時期に日本で興った「もの派」の活動も、ミニマリズム同様、作家の個性を排除する傾向にあったが、この様式は、1980 年代から隆盛となる「インスタレーション」の基盤となった。また同じく、1980 年代に美術界で熱狂的に受け入れられた「新表現主義」(ニュー・ペインティング)は、日本ではアート志向のイラストレーションと結びつき、傾向として、具象的あるいは抽象的なイメージを平面やインスタレーションで表現するようになった。その後は、日本の現代美術は海外で盛んに紹介されるようになり、欧米を介して自国の現代美術の変遷を再回顧するに至っている。

続いて、大正期以降の日本における窯芸の流れを概観していく。I 章で述べた通り、明治時代は窯芸の技術面における躍進の時代であったが、大正期以降の窯芸はどのような展開を見せたのだろうか。大正時代には、図案の研究や、作家の個性、独創性等が重視されるようになり、意識上での近代化が図られた。このような動きが高まった理由としては、明治 40(1907)年に開催



が開始された文展の部門が日本画、洋画、彫刻部門のみで、工芸部門が含まれていなかったことが挙げられる。つまり、当時の日本では、工芸作品は芸術として評価されてはいなかった。工芸家達は、当然ながらこのような扱いを不服とし、大正 2(1913)年に農相務省主催の「図案及応用作品展(農展)」を開設したが、同展は大正 13(1922)年の機構改革に伴って商工省に引き継がれ、「商工省工芸展覧会(商工展)」と改称されるに至った。そして、大正時代における唯一の工芸の官展として、工芸家達に作品発表の場を提供した。続いて、昭和 2(1927)年開催の帝展に第 4 部として美術工芸部門が新設され、工芸家達の不満はようやく解消された。

大正時代における意識上の近代化は、窯芸の制作そのものを新しい視点で捉え直そうとする東京美術学校出身者の活動から始まった。その特筆すべき作家としては、高村光雲から彫刻を学んだ板谷波山と、建築と室内装飾を学んだ富本憲吉が挙げられる。波山は、端正な器形に独自の文様を融合した極めて完成度の高い作品で有名であり(図 228)、アールヌーヴォー<sup>(2)</sup>の影響が感じられる作品も残している。他方、富本はウィリアム・モリス(1834-96 年)のデザイン思想、すなわち、生活と芸術を一致させようとする運動(アーツ・アンド・クラフツ運動)<sup>(3)</sup>に傾倒し、留学先のイギリスから戻った後、バーナード・リーチ(1887-1979 年)との交流がきっかけで作陶を開始し、器形を重視した作品(図 229)や、自然観察に基づく独自の文様を施した作品(図 230)を制作した。その他、窯芸を芸術として捉えようとする若い作家達による様々な動きも繰り広げられた。代表的な団体としては、大正 9(1920)年に楠部弥弍<sup>やいち</sup>らによって結成された「赤土社」<sup>せきどしゃ</sup>、大正 8(1919)年に岡田三郎助や高村豊周らによって結成された「装飾美術家協会」、そして高村や豊田勝秋らによって結成された「无型」<sup>むけい</sup>等が挙げられる。また、1910 年代半ばから 1930 年代にかけて、ヨーロッパやアメリカで流行し、特に大正 14(1925)年に開催されたパリ万国装飾美術博覧会で花開いたアール・デコ(1925 年様式ともいう)も、例外なく日本に影響を与え、その影響はデザインや美術だけでなく工芸にも及んだが、この「无型」<sup>むけい</sup>もアール・デコの影響を受けた団体の 1 つである。さらに、同時代におけるもう 1 つの特徴は、柳宗悦や河井寛次郎、濱田庄司らが、日用品の中から「用の美」を見出して世に広めようとする「民芸運動」を展開したことが挙げられる。

続いて昭和に入ると、古陶磁研究を行っていた「彩壺会」による古典復興の動きが現れた。古陶磁の魅力は学者や研究者らによって愛陶家や窯芸家の間に広められ、窯芸家達は古典復興を新しい作品の拠り所とした。その他、同時代には、北大路魯山人や川喜田半泥子等による我流の制

作活動が、窯芸家達に影響を及ぼすようにもなった。しかし、第2次世界大戦の影響で、窯芸活動は衰退し、「奢侈品等製造販売制限規則」発令によって、「芸術特殊工芸技術」として認定された窯芸家以外は、金、銀を使う窯芸品の制作、販売が禁止された。

次いで戦後になると、工芸家たちは官展に参加しながら、同じ思想を持つ作家同士でグループを作り、作品の発表を行うようになった。そして、昭和29(1954)年に日本伝統工芸展が開始されると、日展に出品していた多くの伝統派の作家が、日本伝統工芸展に発表の場を移していった。また、昭和31(1956)年に結成された日本デザイナー・クラフトマン協会でも、日展作家は活躍した。一方、「走泥社」を結成した八木一夫らは、昭和29(1954)年以降、「オブジェ焼」と称された「前衛陶芸」を制作、発表するようになった。その後の「前衛陶芸」作家としては、アメリカでの現代美術、工芸体験を作品に反映させた柳原睦夫や、ハイレッド・センターや走泥社等の影響を受けた鯉江良二等が挙げられる。

やがて平成に入ると、陶土による作品は大型化並びにインスタレーション化し、「クレイワーク」と呼ばれるようになった。しかしクレイワークは、美術作品の1素材として陶土を用いながら、作品素材を陶土のみに限定するという矛盾(素材相対主義)を孕んでいたため、素材相対主義的な制作活動は徐々に沈静化した。しかし現在、作家達は素材を限定する意味を前向きに捉え、素材と自己との繋がりを制作の原点にしようとしている。また、伝統的な窯芸に従事する作家が、古い伝統に捕われることなく、新しい独創的な作品を制作するようになった。さらに1980年代になると、団体にも所属せず、公募展にも出品しない作家が急激に増加し、現代的で自由な作風を追求しながら、個性的で豊かな世界観をもった作品を生み出している。

以上のような大正期以降の日本における窯芸の流れの中で、寺内信一を真の創始者、そして沼田一雅をその開拓者、確立者とする「陶彫」はどのような展開を見せ、現在に至るのだろうか。以下では、まず、寺内と沼田の指導を受けた弟子や孫弟子の活動や作品を手掛かりに、その跡付けを試みることにしよう。

## 2. 寺内信一の影響が確認される作家とその陶彫作品

寺内は様々な地域に招聘され、教育者として制作や技法を伝授したが、寺内が陶製の彫刻制作を行ったのは有田と常滑のみであったので、本節では、寺内が両地域を去った後、それぞれの地

域でどのような制作活動が行われ、そこに寺内の影響がどのように認められるかを確認していく。  
なお、作品については、寺内の影響がどのような点に指摘出来るのか、主に主題や材料、技法、ポーズ、造形的特徴に着目しながら、またそれらを表(表 1)に整理しながら見ていくことにする。

## 2-1. 有田における寺内信一以後の陶彫活動とそこに認められる寺内の影響

寺内が去った後の有田における陶彫制作は活発には行われておらず、寺内の影響を受けた作家としては筆者が調べた限りでは樋渡<sup>ひわたし</sup>陶六のみである。陶六は大正 2(1913)年に砥部町に生まれ、愛媛県砥部工業徒弟学校に入学し、当時同校の教員であった寺内と出会い、師から「陶六」の号を与えられた。彼は、寺内が昭和 3(1928)年に同校を定年退職して佐賀県有田町に戻った後、寺内を追って有田に渡った。そして、足の負傷でろくろを蹴ることが出来ないことから、柿右衛門窯で彫刻の技を磨き、その後独立して、型を用いて白磁の観音像を多数制作した。現在は、陶六の娘婿である松本英雄が 2 代目として跡を継ぎ、初代が遺した石膏型を用いて成形したり、自身も陶六の作品に強く影響を受けた陶彫作品を制作したりしている。筆者は平成 27(2015)年 10 月に、武雄市にある陶六窯を訪問し、陶六の作品調査を行った。同窯には陳列室が併設されており、陶六の作品が 20 点以上陳列されていた。ここでは、それらの中でも、主題が異なり、ある程度大きく完成度の高い作品 6 点を挙げて、寺内の影響の有無を確認したい。

まず、高さ 28.5 センチメートルの《マリヤ観音》(図 231)(陶六窯蔵)を見てみる。この作品では、マリアは立って左腕で幼子キリストを左側の体側に抱き、さらに右腕を添え、顔を幼子の方に向けてあたかも頬ずりしているかのように見える。マリアの類型としては、エレウーサ型に近いと言える。詳しい制作年は不明であるが、松本が陶六に弟子入りした時には既に完成していたことから、昭和 48(1973)年以前に制作されたことは間違いなく、天草陶石(特上)を主素材とした泥漿を石膏型に鋳込んで成形して素焼きした後、白釉を施し、ガス窯で還元焼成という過程を経て完成されたものである。また、真っ白なこの作品の底部には、濃い青色の上絵具で書かれた「陶六作」のサイン(図 232)が認められる。造形は、施釉による凹部の埋没によってやや甘く見えるが、衣襷の柔らかな表現は卓越し、聖母子の人体表現も適確である。

次いで、制作年不詳の《鹿寿老人》(図 142)(陶六窯蔵)を見てみる。この作品は高さ 24.5 センチメートルで、地面に座っている寿老人が、彼のアトリビュートの 1 つである鹿に右肘を持たせかけながら、巻物を広げてそれを眺めている所を表現したものである。本作品も《マリヤ観音》

と同じ過程を経て制作されたものであるが、鹿の目と巻物の軸部分にのみ、黒色に発色する釉薬あるいは上絵具が施されている。また、鹿の角は取り外しが出来るようになっている。彫刻的な面による立体把握はあまり看取されないが、堂々とした量感表現は見事である。

続いて、《玉龍》(図 233)(陶六窯蔵)を見てみたい。高さ 25 センチメートルのこの作品は、1 匹の龍が荒れた波の中で身体をくねらせている姿を捉えたもので、制作年は昭和 48 年以前ということしか分からない。素材や制作行程は上述の 2 作品と同じである。口を開けながら天を仰ぎ、荒れた海あるいは大河と思われる水の中を泳ぐ龍が、躍動感溢れる構図によって表現されているが、波は、日本の伝統的な波濤表現の型に倣っていると言える。従って、作品は龍という主題も含め、やや工芸的と言えるが、その流麗で精緻な造形は、寺内以上の見応えのあるものとなっている。

次に、佐賀県立九州陶磁文化館が所蔵する昭和 60(1985)年に制作された《白磁宝珠観世音像》(図 142)を挙げる。この立像の作品は陶六 69 歳時の作品で、高さは 50 センチメートルである。この観音は右手に宝珠を持ち、左手は胸元まで上げ、顔は正面を向いているものの、両目は閉じている。同館発行の作品図録『白き黄金―有田・伊万里・武雄・嬉野の磁器の美と技―』は、本作品を、部位ごとに細かく分けられた型に鋳込んで制作されたものであろうとしている<sup>(4)</sup>。衣や装身具、頭髮等はかなり繊細、緻密に造り込まれており、陶六の造形力や成形、焼成の技術力が卓越していたことを証明する作品と言える。なお、本作品は、陶六自身によって同館に寄贈されたものである。

続いて陶六が生前制作した原型並びに型(寄せ型)を使用し、2 代目の松本が平成 23(2011)年に成形した作品《<sup>さんぼそう</sup>三番叟》(図 234)(陶六窯蔵)を見てみたい。この作品は、少年が五穀豊穡の舞である三番叟を舞っている姿を捉えたもので、少年は左脚を上げたまま腰を低く屈め、広げた扇子を持った左手を背中に回し、鈴を持った右手は前方に出すポーズを取っている。素材や制作行程は、やはり《マリア観音》と同様である。松本によれば、この作品は、扇や手、鈴等 10 箇所以上の部位が別に造形されており、部位ごとに成形した後接合されたものであるという。観音のように穏やかで静謐な表情を浮かべた面部や、細部まで丁寧に造り込まれた衣裳や道具類からは、陶六の優れた技術力が窺われる。

最後に、平成 12(2000)年から平成 13(2001)年にかけて大英博物館において開催された「大英博物館 佐賀県陶芸展」図録<sup>(5)</sup>に掲載された《魚籃観世音》(図 235)を挙げ、考察しておきたい。

魚籃觀世音は三十三觀音中に数えられる觀音菩薩の1つで、この作品では、長い髪を頭上に結い上げた若い女性の姿で表されている。ゆったりとした衣服を着用して左手に魚を入れた籠を持ち、右手は胸の上に上げて印を結んでいるように見える。表面の光の反射具合から施釉されたことは確実であるが、白色の陶土の上から透明釉を施したのか、白色に発色する釉薬を施したのかは不明である。佐賀県立九州陶磁文化館主幹学芸員の徳永貞紹によれば、本作品制作時にも型が使用されて成形されたと考えられると言う。作品全体が単色(白色)である点や柔らかく流れるような衣の表現は、寺内信一の半月觀音像群と共通している点として指摘出来るが、装飾の点では、寺内の觀音像群よりも丹念に施されていると言える。

## 2-2. 常滑における寺内信一以後の陶彫活動とそこに認められる寺内の影響

続いて、常滑における寺内信一以後の陶彫とそこに認められる寺内の影響を見ていく。IV章で述べた通り、同地における直接の弟子の中で陶彫家として名を残し得たのは、平野霞裳のみである。しかし、平野の教え子、すなわち寺内の孫弟子は多数存在し、数多くの陶彫作品が制作されて現存しているため、平野の作品と共に、代表的な孫弟子と彼らの作品も確認したい。さらに、寺内や平野とは直接影響関係はないが、寺内の後で常滑の陶彫を担った作家とその作品についても同時に見ていきたい。

II章でも既に言及した通り、常滑市立陶芸研究所発行の『平野霞裳 井上楊南 作品図録』(1968年)<sup>(6)</sup>によれば、平野霞裳は明治6(1873)年に常滑町に生まれ、常滑美術研究所に11歳から15歳までの4年間(1884-88年)通い、内藤と寺内に解剖学や塑造法などを学んだ。その後、明治21(1888)年から2年間は自宅で置物の原型制作を行い、明治23(1890)年には富本吉三郎の元で貿易陶器の見本制作に従事した。その後、明治24(1891)年から5年間は、清水守衛工場において貿易陶器の見本制作にも従事した。明治29(1896)年から明治36(1903)年までは常滑工業補習学校で教師を勤めたが、7年後に退職し、東京高等工業学校窯業科撰科に再び入学して、明治37(1904)年に同科を修了した。その後、昭和7(1932)年まで常滑町立陶器学校の教諭兼校長を勤め、翌年には地方功労者としてキング賞を授与された。そして6年後の昭和13(1938)年に66歳で永眠した。本項では、筆者が調査において実見出来た平野の作品8点の内、大型の作品4点を挙げて紹介したい<sup>(7)</sup>。

平野の代表作品である《鯉江方寿像》(図114)は、II章でも述べた通り、大正10(1921)年に常

滑焼の土管を発明した窯業家の鯉江方寿を顕彰するために方寿の窯の跡地である金島山に建立されたもので、高さ約 260 センチメートルの巨大な陶彫作品である。同作品は、平野が作成した「鯉江方寿陶像構造図」(図 236)から分かる通り、3つのパーツに分けて粘土で成形して素焼きし、その後に食塩釉を掛けて焼成したもので、常滑工業補習学校の生徒の手を借りて6ヶ月かけて全行程を完了した労作である。右手に扇子、左手に杖を持ち、顔はやや左上を向いて遠くを眺める直立した羽織袴姿の方寿を捉えたこの作品は、施釉後に焼成されているにも拘らず、釉薬を掛けた作品に特徴的な表面のガラス質のような光沢がなく、素焼きのようにも見えるため、遠くからでも面部などの細部がはっきりと見て取れる。

続いて、常滑市内の寺院である大善院の境内に設置されている大正 15(1926)年に制作された平野の陶彫作品、《鈴木快竜先生像》(図 237)を挙げる。この作品のモデルである鈴木快竜は、明治 28(1895)年に奥条陶器学校、後の常滑工業補習学校に赴任し、5年間奉職した後、同院の僧侶となった人物である。この作品は高い台座の上に設置されており、直立したポーズの像のみの高さは 90 センチメートルである。モデルは羽織袴姿で正面をまっすぐ向いており、手には革製と思われる手袋をはめている。モデルの人柄を示す文献を見出すことは出来なかったが、作品には快竜の慈悲深い人柄が滲み出ているように思われる。造形的には、対象を大きな面で捉えるよりは細部の造り込みを優先させており、やや前近代的な作品であると言える。

次に、平野が常滑工業補習学校を退職する昭和 7(1932)年に制作した《松下よね(花友亭)像》(図 238)を見てみたい。同作品は、現在常滑市内の總心寺境内の屋外に設置されている。松下よねという女性をモデルとして制作されたこの作品は、現在、高い台座の上に置かれているが、像のみの高さは 46 センチメートルと小ぶりである。着物を着たモデルは、正面を向いて正座している。表面の様子からは、茶色の発色の釉薬を厚く掛けられて焼成されたことが分かる。また、施釉によって凹部に釉薬が溜まることで凹部が浅くなることを計算してか、顔や着物の皺など細部の造り込みよりも、形体全体の量感表現を優先しているように思われる。本作品は、長年陶土を素材とした作品制作に従事した平野の感覚の鋭さを確認できる佳作と言える。

次に、常滑市立常滑西小学校の校庭の隅に設置されている《下村とう女之像》(図 140)を挙げたい。この作品は、昭和 9(1934)年に制作された台座を除く像のみの高さが 72 センチメートルの陶作品である。同作品の背面には、「昭和甲〇〇〇〇 下村とう女陶像建設會依嘱 平野霞裳作」という銘文が陰刻されている。この作品も、《松下よね(花友亭)像》と同様に、着物を着た

モデルを正面向きに正座させたポーズを採用しており、肖像彫刻を制作する上で、平野が日本の伝統的なポーズを積極的に採用していたことを理解させる作品と言える。このポーズは、その他の彼の作品である《頭山満像》(図 239)や《田中錦二像》(図 240)にも採用されている。

これらの作品から言えることは、平野が、内藤や寺内から教授された解剖学的なモチーフの捉え方や西洋的な塑造法を、作品制作の上で最大限に活用していたということである。常滑には、平野以外にも感覚の鋭い陶作品を制作した作家は存在したが、筆者によれば、平野ほど恒常的に写実に基づいた作品を残した作家はいないように思われる。

### 2-2-1. 寺内信一の孫弟子とその陶彫作品

続いて、寺内の孫弟子にあたる作家を見ていく。

まず、常滑美術研究所に勤務し、独学で彫刻を学んだ富本梅月(1861-1939 年)が挙げられる。彼の陶作品には、施釉の《柿本人麿像》(1889 年)(図 241)がある。この作品は、常滑市にある天沢院境内に設置された作品で、モデルの人麿は胡座をかき、右上方を仰いでいる。装束の布の重なりは繊細に造形されている反面、28 歳時の作品であるためか、面部と手の表現にはやや稚拙さが感じられる。それは明治 34(1901)年に制作された《羅漢像》(図 242)にも共通して認められる。この羅漢像は宝樹院の庭内に設置されているもので、羅漢が岩に座し、右膝を立て、両手を右脚に添えている所を表現している。作者が頭髮や髯等、細部まで入念に造形しようとしたその意図は感じ取れるが、やはり全体的に工芸的な印象は否めない。

しかし、21 年後の大正 11(1922)年に制作され、總心寺境内に設置された《鈴木熊次郎像》(図 243)は、適確で鋭敏な人物把握を示す作品と言える。高さ 90 センチメートルの同像は、モデルの熊次郎が羽織袴姿で正座している姿を捉えた作品である。施釉後焼成され、作品全体に貫入が入ることで陶特有の素材感が増し、さらに充実した作品となっている。正座をした熊次郎は拳を握り、それらを膝の上において真っ直ぐに正面を向いており、ほぼ左右対称に表現されている。また、施釉後焼成されているにも拘らず、面部や羽織袴の量感表現は明快かつ繊細であり、梅月の熟練した技術力が遺憾なく発揮された優作と言える。

彼の感覚の鋭さと技術力は、4 年後に制作されたとされる《土井新太郎像》(図 244)(1926 年頃)にも見て取れる。この作品は高さ 159 センチメートルであり、半田市の名士であった新太郎が羽織袴姿で直立の姿勢を取った姿を捉えている。半田市立博物館学芸員の回答によれば、おそ

らく施釉されていると考えられるが、推測の域を出ない程の微妙な掛け具合であるため、モデリング時の肉付けの凹凸はほぼそのまま表面に残っていると考えられる。したがって、《鈴木熊次郎像》で指摘した、彼の持つ面や量感表現の明快さや適確さはより明確に看取される。また、陶彫作品の内部は中空であるが、制作時は十分な支えなしにモデリングを行わなければならないため、この作品のように高さのある作品を制作するには高度な技術が必要とされる<sup>(8)</sup>。このことから、梅月の技術が非常に高度であったことは明らかである。

次に、寺内には直接教えを受けていないが、常滑陶器学校出身で、富本梅月同様、寺内の弟子の平野に指導を受けた片岡陶楽(1901-64年)による陶彫作品を見ていきたい。まず、昭和4(1929)年に制作された《杉江博先生座像》(図245)であるが、これは高さ110センチメートルの施釉された作品であり、常滑市の瀬木会館の高い台座の上に設置されている。同作品は、モデルの杉江博が羽織袴姿で正座し、本を持った両手を膝の上に置いている姿を捉えた作品である。面部は皺の1本1本に至るまで強弱を付けて繊細に造り込まれている上、全体のバランスも良い。しかし、羽織袴の表現は、入念に制作されているとはいえ、皺や襷の表現が概念的で、身体の動きにも上手く合っておらず、やや不自然な印象を与える。しかし、像全体からは、誠実且つ威厳も備えたモデルの人柄が十分窺われる。

次いで、陶楽が昭和8(1933)年に制作した《横井是旭師之像》(図246)を見てみたい。この作品は、設置されている半田市の安養寺の元住職である横井是旭をモデルとしている。この作品は、袈裟を着た是旭が、2枚重ねの座布団に正面を見据えて正座した姿を捉えた作品であり、《杉江博先生座像》と同様に、ほぼ左右対称に表現されている。また、面部は適確かつ繊細に表現されているが、布の造形表現はやはり概念的であると言わざるを得ない。しかし、全体の量感は良く捉えられている。

次に紹介する昭和29(1954)年の作品《初代杉江滄軒像》(図247)は、高さ40センチメートルの肖像彫刻であり、モデルは常滑工業補修学校を卒業して、貿易品や美術品制作を行っていたという<sup>(9)</sup>窯芸家の杉江滄軒(1881-1963年)である。モデルは1人掛けのソファに悠々と座し、肘掛けに両腕を載せて正面を見据えたポーズを取っているが、表情はやや固い。ソファや衣服、面部や手を全て同じ調子でモデリングしているため、単調な印象を否めないが、全体的に統一感のある作品となっている。

次いで、常楽寺の境内に設置されている高さ90センチメートルの《勢至丸御影像》(1962年)(図



248)を見てみよう。「勢至丸」とは法然の幼名であることから、モデルは幼少期の法然であることが分かる。この作品の勢至丸は、合掌をして平らな座面に胡座をかき、背筋を伸ばして真っ直ぐ正面を見据えている。焼成の際に釉薬が施されてはいるが、強弱をつけてモデリングしている為か、凹凸はしっかりと残っている。左右対称の静的な作品ではあるが、堂々としたモニュメンタリー性を帯びた作品となっている。

続いて、同じく常滑陶器学校で平野の指導を受けた後、同校の助手として勤務し、その後常滑奥条にある丸益富浦製陶所のノベリティ原型師をする傍ら、生涯、陶彫を制作し続けた柴山清風(1901-69年)の作品を見てみたい。彼は、戦前から陶による観音像を多数制作し、戦中はそれに加えて7寸の千体観音の無償配布を発願して933体の陶の観音像を観音信仰者等に配布し、さらに高さ1寸の弾除け観音(図249)<sup>(10)</sup>も制作、配布した人物である。

最初に挙げるのは、昭和13(1938)年に制作され、鳥羽湾の三つ島に設置されている《波頭観音(一葉観音)》(図250)である。この像は、台座に「海上安全」の陽刻があり、また、一葉観音自体が水難から人々を守る守護の意味合いを持っていることから、海での災難から人々を免れさせるために設置されたものであることは明らかである。この作品は240センチメートルにも及ぶ大作であるが、葉部分や肩部には、焼成時に出来たと思われる大きな罅<sup>ひび</sup>が確認出来る。観音は浮かんだ葉の上に直立し、やや下方に視線を落として両手は腹部の前で交差し、右手には巻物を持っている。波は社寺建築を装飾する彫り物等に見られる波の表現様式に倣って制作されたと思われる。造形は概念的ではあるものの、陶土で200センチメートルを超える像を制作し得た清風の技術力は抜きん出たものであると言えよう。

次いで、昭和17(1942)年に制作され、常滑市の神明社に設置されている《狛犬像(吽)》(図251)が挙げられる。同像は高さ150センチメートルの大型の狛犬である。対となる《狛犬像(阿)》(図252)は、同年に片岡陶楽によって制作された。この狛犬は胸を張って蹲踞し、耳を後方に立てたポーズを取っている。釉薬は施されずに高温で焼成されているため、作品表面は黒褐色に焼き締められている。I章で確認した中世の陶による狛犬(図65、66)と比較すると、格段に大型化し、面部表現も力強いものとなっていることが分かる。また、阿吽両像とも同じポーズと外見を有していることから、陶楽と清風の間で話し合いと調整が行われていたことが推察される。本作品は、高い技術力を持った2人であるからこそ完成し得た作品と言える。

次に、名古屋市東山動植物園が所蔵する《伊藤圭介像》(1957年)(図253)を見てみたい。モデ

ルとなった伊藤(1803-1901 年)は、名古屋の町医者の子として生まれ、藤林泰助から蘭学を、またシーボルトから本草学を学び、尾張藩において種痘法取調、その後幕府の蕃書調所を経て、明治 14(1881)年に東京大学教授に任命された後、日本初の理学博士となった人物である。この胸像は、日本の本草学に大きく貢献した彼を顕彰するために制作されたと推測される。本像には両腕は無く、伊藤は真っ直ぐ正面を向いている。また、衣服と接している伊藤の長い髯の処理は、内藤陽三の《鯉江方寿像》(図 157)のそれにやや似ている。この像は無釉で焼成され、表面が黒褐色となっていることもあり、静的で重々しい趣きを湛えた作品となっている。

続いて、常滑陶器学校で学んだ片岡静観(1910-88 年)とその陶彫作品を見ていく。静観は官展系の彫刻家であった古賀忠雄に師事し、昭和 18(1943)年から 15 回に亘って、新文展ならびに日展の第 3 科(彫刻部門)に入選したが、それらはいずれも陶土ではなく、石膏あるいはセメントで造形されたものである。まず、昭和 19(1944)年に制作され、知多市の瑞境寺境内に設置されている《観音像》(図 254)を見てみたい。この高さ 183 センチメートルの像は、蓮華座上に真っ直ぐに立ち、胸の前で合掌している姿を表現したものである。作品にほとんど歪みはなく、表面は研磨されており、衣紋表現も流麗に造形されている。ほぼ左右対称でありながら、観る者を飽きさせない充実した優作であると言える。

次いで挙げるのは、常滑市の高讃寺に設置されている高さ 242 センチメートルの《行基菩薩像》(1951 年)(図 255)である。モデルは、朝廷による仏教布教の禁を破って布教を行った奈良時代の僧、行基である。本像では、袈裟を着た行基は直立し、両手で壺を持っている。また、従来の仏師や絵師による一般的な行基像が老人像であるのに対し、ここでは行基は背の高い、壮年の姿で表現されている。《観音像》と同様に、衣の表現は流麗であり、その清らかな面部は観る者に清新な印象を与える。

次に、静観による人体彫刻を見てみたい。昭和 39(1964)年に制作され、常滑市民病院に設置された高さ 180 センチメートルの《健康の像》(図 256)がそれである。同像のモデルは青年であり、彼は、上半身は裸体、下半身には長ズボンと靴を着用している。また彼は、右脚に重心を掛け、右手に拳を握って右上方を仰いでいる。作品の表面全体にモデリングの形跡が残っており、上述の 2 点よりも男性的な印象が強いため、彼が師事した古賀忠雄の荒々しく力強い作品(図 257)に影響を受けたと考えられる。この作品の制作において、静観が実際にどのようなモデルを使ったのかは不明であるが、彼が以前に制作した石膏像《皇恩に報いん》(1943 年)(図 258)や《影》

(1958 年) (図 259)に見られる伸びやかな作風と比較すると、身体の動きは堅い。しかし、動きの堅い作品となってしまったのは、軟らかい陶土を用いて支えのない不安定な状態でモデリングを行わなければならないという、陶土という素材と陶制作特有の理由によっているように筆者には思われる。

静観は、10 年後の昭和 49 (1974) 年に《伊藤要三先生像》(図 260)と題した胸像を制作しているが、この作品にも表面にモデリングの跡が残されている。人物顕彰のための胸像らしく、本像に両腕はなく、身体も面部も正面を向いた左右対称の像となっている。また、表情が柔和であるため、作品に温かみが感じられるが、衣服の造形は甘く、全体的に立体、ないしは量感<sup>ヴォリューム</sup>の面による把握の意識が弱いと言える。この点では、同制作者による制作年不詳の《和田寿先生像》(図 261)の方が比較的成功していると言える。

## 2-2-2. 常滑における寺内信一と師弟関係がない作家の陶彫作品

さて、戦後においても常滑では陶土を素材とした彫刻制作が盛んに行われた。もはや寺内や平野の指導は受けていないが、窯芸家であった水上守次(1919-83 年)の作品《杉江伍一像》(1964 年) (図 262)を挙げたい。この作品は、愛知県知多郡にある杉江製陶の社長を務めた杉江伍一の胸像であり、台座に「祝 還暦」の文字が陽刻されているため、彼の還暦の記念像であると分かる。胸像の伍一は、口を堅く閉じ、眉間に皺を寄せた厳格な表情をしており、写實的に表現されている。また、焼成による歪みも少なく、抑揚のあるモデリングは作品に力強さを与えている。

## 3. 沼田一雅の影響が確認される作家とその陶彫作品

続いて、沼田の強い影響を受けた弟子、もしくは沼田の作風に触れた程度の教え子、並びに彼らの作品を概観し、彼らが沼田からどのような影響を受けたのか、逆に言えば、沼田が後世に及ぼした影響がどのようなものであったのかを明らかにしていく。沼田の強い影響を受けた弟子としては、当然ながら、Ⅲ章で既に記した小川雄平(1885-1945 年)と船津英治(1911-84 年)を挙げなければいけない(表 2)。

### 3-1. 小川雄平と彼の作品に見られる沼田一雅の影響

まず小川雄平の略歴を、『近代陶芸のモダニズム』(1991 年)<sup>(11)</sup>に拠って見ていく。小川は明治 18(1885)年に、岡山県吉備郡高松(現在の岡山市高松)に生まれ、旧制高粱中学校を経て海軍兵学校に入学した。そして明治 38(1905)年に卒業した後は、海軍士官となったが、健康を損ない、大正 11(1922)年に予備役に少佐として編入した。翌年の春、海軍水路部に嘱託勤務中、偶然に沼田一雅の個展を見た小川は作品に感動し、周囲の反対を押し切って 37 歳で沼田に入門して陶彫家を目指し、後に世田谷区赤堤に窯を築いた。昭和 2(1927)年に、帝展が第 4 部として美術工芸部門を新設したのと同時に、小川は同部門に陶製彫刻作品を出品し始め、以後昭和 18(1943)年までに彼の作品は工芸品も含め 8 回入選、1 回特選、4 回無鑑査となり、計 13 回展示された。また、小川は帝展第 4 部内の窯芸家たちによって昭和 2 年に結成された団体「東陶会」の第 1 回展から参加し、中心的作家として活躍した。昭和 9(1934)年頃には、小川は岩城硝子製造所に顧問として招聘され、小柴外一<sup>(12)</sup>らのパート・ドゥ・ヴェール技法の開発研究に参加し、同技法を完成させた。次いで昭和 11(1936)年に、三越本店における第 1 回展覧会を開催するなど、陶彫の他、ガラス工芸分野でも活躍した。さらに昭和 13(1938)年には、沼田一雅と共に日本陶磁彫刻作家協会設立に参加したが、その後病を得て作品制作が困難となり、師の沼田より先に昭和 20(1945)年、60 歳で没した。

次に、小川の陶作品の主題や素材と技法、ポーズ、造形的特徴などを時系列に沿って見てみたい。筆者が文献資料から確認出来た小川の作品は 13 点と僅少であるが、彼が好んだ主題や造形的特徴などを識別することは可能である。まず、図版から確認できた 13 点の中で最も古い作品は、昭和 2(1927)年に第 8 回帝展第 4 部に入選した《陶製双鵜伏香爐》(図 263)である。同作品は昭和 57(1982)年刊行の『日展史 8 帝展編三』中のモノクロ写真で確認出来る。この作品では、2 羽の鵜が岩の上に乗り、寄り添い合う姿が捉えられている。鵜は長い首を下方に曲げることで、また他方はそれを縮めることで、重心を下げ安定感を与えるように造形されている上、胴体の量感も適確に表現されている。使用された素材を明らかにすることは出来ないが、作品の表面が滑らかで光に反射していることから、施釉によって表面がガラス化していることは明らかである。

続いて、昭和 3(1928)年に第 9 回帝展第 4 部に入選した《鷺》(図 264)を見てみよう。この作品も《陶製双鵜伏香爐》と同様、『日展史 8 帝展編三』(1982 年)中に掲載されたモノクロ写真で確認出来る。この作品の主題である鷺は、岩の上に乗って獲物を狙うかのように前方を睨んでいる。また、造形的には大胆な肉付けによって作品全体に迫力を持たせているが、図版で見る

限り、目の表現がやや戯画的に見える。使用された素材は不明であるが、表面の光の反射具合から施釉されていたことは間違いない。さらに、嘴部分だけ色が違うように見えるため、胴体部分と異なる色の釉薬が使用されたと考えられる。

次に昭和6(1931)年、小川が46歳の時に制作された《軍鶏置物》(図198)を見てみたい。同作品は官展への出品記録がないため、おそらく東陶会か日本陶磁彫刻作家協会の展覧会に出品されたものと思われる。作品の主題は、堂々と胸を張り、両足は指を開いて地面をしっかりと掴んだ雄の軍鶏である。図版で作品を見る限りでは、体長90センチメートルにもなる等身大の軍鶏のように見えるが、高さは44.5センチメートルであるので、等身より小さく作られていることが分かる。しかし、胴部の豊かな量感と上に伸びた小さい頭部のバランスが良く、均整が取れているため、軍鶏らしさが良く表現されている。尾の下部の方形の塊は、焼成前の塑像の細く脆い鶏の脚を支えるために添えられたものと考えられる。釉薬には茶褐色と藍色に発色するものが使用されている。

次いで、昭和6年に第12回帝展に入選した作品《群鶏置物》(図199)を確認したい。この作品も『日展史 10 帝展編五』(1983年)中のモノクロ写真でしか確認出来ない。主題は3羽の鶏であり、右側の鶏は上体を低く、また中央の鶏は正面を向いてやや身体を起こし、さらに左側の鶏は背中を向け、振り返るポーズを取っている。それぞれ思い思いのポーズを取っているが、3羽とも首を内側に向けているため、群像としてまとまった印象を与える。写真が古いため細部の確認は難しいが、デッサンは適確であり、観者に好感を与える佳作と言える。素材は不明であるが、光の反射具合から施釉されたことは確実である。

続いて昭和7(1932)年に第13回帝展第4部に出品された《陶製ブラマン置物》(図265)を見てみたい。同作品は、昭和57(1982)年刊行の『日展史』に掲載されているモノクロ写真でしか様相を確認できず、大きさも不明であるが、作品名にある「ブラマン」とは鶏の一種であり、現在では「ブラマ」と呼ばれている。ブラマは軍鶏と違って大人しい性格であり、脚に羽根が生えているのが特徴である。この作品はそうしたブラマの特徴を良く捉えて表現している。工芸研究家の渡邊素舟は、この作品に関する作品評を美術雑誌『美之國』(1932年)に寄せ、

「興味の多いのは小川雄平氏の彫塑的な鶏の置物です。私はこの作者の進境に好感が持てるのを歡ぶのですが、この作は近來の佳作として推賞したいものであります。分けても陶の原型の確かさと力強い表現、それに灰白色の釉薬のかゝり具合と、釉薬そのも

のゝ調子とその味などは、確かな大きさをして一層と効果的なものにしてゐます。」<sup>(13)</sup>

と述べている。この作品評からは、小川が確かな造形力と陶素材の焼成技術を兼ね備えていたことが読み取れる。

次いで6点目は、昭和8(1933)年開催の第14回帝展第4部に出品して、特選に選ばれ、現在は東京国立近代美術館が所蔵している《陶製黒豹置物》(図266)を挙げる。この作品は、威嚇するように耳を伏せ腰を低くし、口を開いた黒豹が右前足と右後ろ足を前方に出し、左前足と左後ろ足を後方に出して前進する姿を捉えたもので、大きさは高さ22センチメートル、幅44.5センチメートルと小型である。しかし、筋肉の迫力と動きのあるモデリングによって、黒豹は今にも動き出しそうに表現されている上、耳や牙などの先端部分も繊細に造り込まれているので、作品全体に緊張感が漲っている。使用された陶土と釉薬は不明だが、表面が黒色であることから、鉄分を多量に含んだ釉薬が使用されたと考えられる。同作品についても、彫金家の北原千鹿が美術雑誌『アトリエ』(1933年)に作品評を寄せている。

「今迄の陶製置物は多く所謂陶製置物であつた。即ち觀點を焼成に置き、表さんとする物象には關係なく唯白磁の難を説き、辰砂の表出具合を鑑賞してゐた。之も陶器鑑賞には最もかん要なことではあるが、少なくとも自然物象表現の場合は、適切なる釉薬の選擇も必要である。此作品などは其最も妙を得たるもので、色彩と斑點の効果は最早彫刻と離すことの出来ないものとなっている。此の如く混一されゝば單に陶器として鑑賞するのではなく、黒豹の存在のみを認めることになる。而して初めて作家の目的が達せられたのではなからうか。」<sup>(14)</sup>

北原はこのように述べ、小川の作品を賞賛すると共に、「自然物表現」とそれに合う釉薬の選択の重要性について説いている。また、引用文の冒頭にある「今迄の陶製置物は多く所謂陶製置物であつた」という言葉から分かるように、北原は同作品を従来の「置物」としてではなく、芸術作品、すなわち「彫刻」として認め評価したと言えよう。

続いて、昭和9(1934)年開催の第15回帝展に入選した《獅子置物》(図200)を見るが、同作品も昭和58(1983)年刊行の『日展史 11 帝展編六』中にモノクロ写真が掲載されている。この作品は、前年に発表された《陶製黒豹置物》から一転して、日本の伝統的な狛犬の姿と酷似した、純置物風な作品となっている。この獅子は伝統的な狛犬と同じように座っているが、左後方に視線を投げることで、作品に動きを生み出している。なお、使用された素材は不明であるが、表面

の潤んだような光沢から施釉されたことは確実である。

8 点目として、昭和 11(1936)年 4 月に開催された改組第 1 回帝展に入選した《鶉置物》(図 201)を見てみたい。この作品もまた、『日展史 12 改組編』(1984 年)中に掲載されているモノクロ写真でしか像容を確認することは出来ない。主題は、日本や中国、モンゴル、シベリアなどに生息し、成鳥で全長 20 センチメートル程になる鶉 2 羽である。同作品は鶉がいずれも左方向を向き、1 羽は地面に踞り、もう 1 羽は頭を上げて遠くを見つめる姿を捉えたものである。これまで見てきた小川の作品から、彼が卓越した写実力や描写力を備えていたことは疑いないが、小川はこの作品に限ってはそれらのテクニックを敢えて抑え、鶉の形態を単純化し、新しい作風を目指していたように窺われる。そして小川のその試みの結果、鶉の愛らしさはより一層引き立てられたように筆者には思われる。なお、同作品も使用された素材は不明であるが、表面の光の反射具合から施釉されたことは間違いない。

次に確認したいのは、昭和 11 年 11 月開催の文展招待展に展示された《陶製豹置物》(図 267)である。同作品も《鶉置物》と同様に、『日展史 12 改組編』(1984 年)中に掲載されているモノクロ写真でしか像容を確認出来ない。同作品の主題は 2 頭の豹であり、左側の 1 頭は地面に腹這いになり、もう 1 頭は他方を見やりながら左側に向かって悠然と歩いている。写真が古く、やや見辛いですが表面には 8 年前に制作された《陶製黒豹置物》(図 266)と似た斑点が確認できる。写実的な作品ではあるが、顔などの細部は簡略化されている。使用された素材は不明であるが、本作品にも釉薬がかけられたことは疑いない。

続いて、昭和 14(1939)年の第 3 回新文展に無鑑査で出品された作品《陶置物 犀》(図 268)を確認したい。同作品は昭和 59(1989)年刊行の『日展史 13 新文展編一』中に掲載されているモノクロ写真でしか確認出来ない。この作品の主題は 1 本の大きな角を有した犀であり、犀は正面を向き 4 本脚で直立している。静的な作品ではあるが、骨格は適確に造形され、さらにサイの首元や脚の付け根部分に特徴的な大小様々な皺や皮膚のたるみが丁寧に再現されているため、見応えのある作品となっている。作品表面の光沢から施釉されたことは確実であるが、使用した素材は分からない。

次に、昭和 14 年の日本陶磁彫刻作家協会第 1 回展に出品された雄ライオンを主題とする小川の作品(作品名不詳)(図 269)の特徴を見てみたい。同作品は、同展のパンフレットに掲載されているモノクロ写真でしか作品の像容を確認出来ない。この作品では斜対速歩で悠々と闊歩する雄

ライオンが捉えられている。8年前に発表された《陶製黒豹置物》(図 266)と同様に動きのある筋肉の表現に優れたものがあり、さらにがっしりとした胴体と繊細な細い尾が視覚的なコントラストの効果を生み出している。使用された素材は不明であるが、釉薬は施されているように思われる。

12点目としては、昭和15(1940)年開催の紀元二千六百年奉祝展に展示された作品《白磁瑞象置物》(図 270)を見てみたい。この作品も、『日展史 14 新文展編二』(1984 年)中のモノクロ写真でしか像容を確認出来ない。開催年の昭和15年は、神武天皇即位から数えて2600年目に当たるとされたことから、日本政府が「神国日本」の国体観念を徹底させようと、全国的に記念行事を催し、宮城前広場で内閣主催の「紀元二千六百年式典」を盛大に開催したりした年であった。したがって小川も吉兆の象徴である「瑞象」を作品名につけたと考えられる。牙の生えた1頭の象が佇んでいる姿を捉えたこの作品は、腹部や面部は丁寧に造り込まれているものの、脚部や背中などの造り込みは甘く、作品全体が萎縮し覇気に乏しい。また、制作途中で鼻が折れたのか異様に短く見える。作品名に「白磁」とあるため、白素地を使用して制作されたと考えられるが、白色なのは脚元のみであり、他の部分は彩色されているように思われる。また、表面には光沢がないため、素焼きの可能性が高いと言える。彩色が施されたのが焼成前か後かは不詳である。

続いて、昭和16(1941)年の第4回新文展第4部に無鑑査で出品された《陶友どち 仔馬》(図 271)を見てみたい。この作品も、『日展史』(1984 年)中のモノクロ写真でしか確認できないが、美術雑誌『旬刊美術新報』(1941 年)に掲載された渡邊素舟の作品評から、同作品の様子を窺うことは出来る。同評は、

「陶彫としては小川雄平氏の仔馬二頭が好ましく愛くるしい。彫型の確かさからいってちょっと他に見ないよさを見せたものであり、時節柄釉薬をやめて、青土で色つけしてゐるのも厭味がなく、枯れた清新さをさへ見せてゐるやうである。」<sup>(15)</sup>

と述べ、小川の作品が確かな造形力を持って造られ、施釉せず、素焼きした上に青色で彩色したものであることを教えてくれる。これに対し、別の美術雑誌『美術と趣味』(1941 年)に掲載された、劇作家であり、詩人、雑誌編集者でもあった大山廣光の批評は、小川の作品を「仔馬は平凡」<sup>(16)</sup>と一文で済ませている。

最後に、昭和18(1943)年の第6回新文展第4部に無鑑査で出品された《白象置物》(図 202)を挙げる。この作品も、高さ29.5センチメートル、幅32センチメートルの小型の作品である。



象の背中には装飾された鞍敷が掛けてあることから、野生の象ではなく、インドで乗り物として飼育されている象を主題とした作品と考えられる。象の鼻は下を向いているものの完全には地面に着いていない。そうした上げるか上げないかの右脚の微妙な表現や、生きた象の鼻先の巧みな動きを思わせる表現には、軟らかい粘土を巧みに造形する小川の技量が見て取れる。また鞍敷にも華麗で繊細な装飾が施されており、彼の手先の器用さや根気強さが表れていると言える。

まず、小川の作品については、主題は表 2 から分かる通り、総じて動物であると言え、その種類は鳥類から豹や犀、馬、ライオン、象といった大型動物にまで及んでいる。こうした主題の偏りには、沼田が大小様々な数多くの動物作品を制作していたことが大きく影響を与えているように思われる。弟子が師匠の好むモチーフや作風に感化されることは自然なことである。参考までに、『京都の工芸 [1910-1940] — 伝統と変革のはざまに』（1998 年）中に掲載された昭和 11(1936) 年撮影の沼田のアトリエ風景写真(図 206)を見てみると、そこに写し出された陶彫を制作している日本陶磁彫刻作家協会の若手メンバー達の作品の主題はほぼ動物であったことが分かる。従って、小川だけでなく、沼田の影響下にあった作家達は、ほとんど動物を主題とした作品を制作していたと言える。また、技術的にも、小川は沼田に匹敵する位の適確な描写力を獲得しており、沼田から教えられたことを完全に吸収していたと言える。また、彼自身の熱心な研究によるものであったとも言えよう。施釉に関しては、小川の作品の内、色を把握出来ている作品は 2 点のみであるため、比較は難しいが、1 作品に 1 種類だけを用いて焼成している点は沼田と類似していると言える。

他方、沼田と小川の相違点を挙げるならば、沼田は《白磁鳳凰置物》(図 272)や《Lion allongé》(図 190)、《陶彫唐獅子》(図 191)など、神話や仏教に取材した動物や人物を多数制作していたが、小川の作品の中では、それらに類するような作品は《獅子置物》(図 200)しか存在していない。また、沼田はしばしば《胡沙の旅》(図 192)や《Eléphant et rat》(図 187)に見られるように、動物に布や装飾品を身につけさせることが多かったが、小川の作品にはそのような装飾は《白象置物》(図 202)にしか見られない。

### 3-2. 船津英治と彼の作品に見られる沼田一雅の影響

次いで、船津英治の経歴を平成 10(1998)年刊行の『京都の工芸 [1910-1940] - 伝統と変革のはざまに』の刊末に掲載されている作家解説<sup>(17)</sup>を参考に辿ってみたい。船津は明治 44(1911)年

に福岡県に生まれ、18年後の昭和4(1929)年に福岡県立福岡中学校を卒業した。その後、京都高等工芸学校に入学し、沼田から指導を受け、昭和10(1935)年に同校卒業後は商工省陶磁器試験所に勤務し、同試験所の嘱託を兼務していた沼田の助手となった。昭和13(1938)年、沼田を中心とする日本陶磁彫刻作家協会設立に小川とともに参加し、以後はこの時期神奈川で活動していた沼田の希望を受けて釉薬や陶土を調達、調合して送る等して助けながら、自身も京都で陶彫制作を続けた。戦後は伏見工業高等学校の教員となって、後進の指導にあたり、昭和59(1984)年に73歳で没した。

次に、筆者が確認できた船津の作品を時代順に挙げていく。なお、制作年不詳の作品は本項の最後に纏めて挙げることにする。まずは昭和9(1934)年に制作され現在は福井県陶芸館に所蔵されている《鶏》(図273)を見てみたい。これは彼が京都高等工芸学校在学中に制作した作品で、鶏冠と肉髯部分だけが赤く羽は真っ白であることから「レグホーン」種の鶏をモチーフにしたと考えられる。大きさは高さ25センチメートル、幅27センチメートルと等身より小さめである。胸部や尾の部分が簡略かつ概念的に造形されている。しかし、左脚を高台に載せ、右脚を地面に着けたポーズは、作品に動きを生み出している。さらに脚部は太く、そのモデリングも力強いため、全体を引き締めていると言える。使用された材料は分からないが、彩色のために少なくとも4種類の釉薬または上絵の具が使用されたと考えられる。

続いて、昭和13(1938)年に開催された第2回新文展第4部に初入選して展示された《勝利軍鶏置物》(図203)が挙げられる。しかし、同作品は昭和59(1984)年に刊行された『日展史13 新文展編一』掲載のモノクロ写真でしか確認できない上、大きさも不明である。モチーフは江戸期にタイから輸入されたとされる雄の軍鶏であり、胸を張り尾を下げ、両脚を地面に着けて力強く立つ姿が巧みに表現されている。これらのモチーフやポーズは、小川が昭和6年に制作した《軍鶏置物》(図198)に良く似ており、船津が沼田や小川の作品に影響を受けて制作した作品であるように思われる。表面の光沢から施釉されたものであることは疑いない。

続いて、昭和14(1939)年開催の日本陶磁彫刻作家協会第1回展に出品された作品(作品名不詳)(図274)を見てみたい。この作品は同展パンフレットに掲載されたモノクロ写真でしか確認出来ない。主題は長い脚と嘴を持った水鳥の鷺であり、この鷺が地面の上に2本の脚で立ち、長い首を曲げて胸部の上にその首と頭を載せている姿を表現している。また、胸部と背部の柔らかな量感表現は作品全体に抑揚を与え、さらに冠羽や羽の表現は作品にアクセントを与えている。

脚はやや太目に造られているため、写実的というより単純化の傾向が見られる作品と言える。また、尾と脚の間には本体を支えるために陶土の塊が設置されている。他の作品と同様、使用された陶土や施釉の有無は不明である。

次に、昭和 14 年に制作された福井県陶芸館所蔵の《平岡利兵衛像》(図 275)を見てみたい。同作品は、船津作品の中で唯一の肖像作品であり、モデルとなった人物は京焼を販売する平岡萬珠堂の 7 代目の平岡利兵衛である。残念ながら萬珠堂での調査が出来ず、7 代目利兵衛の顔写真を入手出来なかったため、相似性については確認出来ない。造形的には、頭部の骨格や肉付けは全体の量感を意識しながら行われており、力強い作品となっていると言える。顔面左側がやや下に引っ張られているように見えないでもないが、それは作品の味と見ることも出来る。また、着物の皺や布の重なりもよく観察して丁寧に作り込まれている。さらに、後背部左側には、「昭和十四 英治作」(図 276)と銘が陰刻されている。使用された陶土や釉薬は不明だが、深緑色に発色する釉薬が施釉されていることは間違いない。

次に、昭和 15 年開催の紀元二千六百奉祝展で展示された《陶器英姿置物》(図 204)を見てみよう。この作品も昭和 59(1984)年に刊行された『日展史 14 新文展編二』中に掲載されているモノクロ写真でしか確認出来ない。主題は 1 羽の雄の軍鶏であるが、正面から撮影されているため、全体像は把握し難い。おそらく、《勝利軍鶏置物》(図 203)と像容はほとんど同じと考えられる。素材の詳細は不明だが、施釉されたことは間違いない。

4 点目として、昭和 16(1941)年に開催された第 4 回新文展に入選した作品《彫三島手ひつじ置物》(図 277)を見てみたい。同作品も、《勝利軍鶏置物》と同じく『日展史』(1984 年)掲載のモノクロ写真で確認する他ないが、全体像を把握することは可能である。巻いた角を持ち、真っ直ぐ正面を向いた羊の身体は単純化されている。また表面はモデリングの形跡を残さず、滑らかに処理した後、様式化された毛の模様を身体全体に施している。この作品は、師匠である沼田から送られた書簡中に描かれていた図と助言を参考にして完成されたもので、書簡中には目や角、耳の造形や模様の施し方等が細かく指示されていた。さらに同作品については、幸い昭和 16 年発行の美術雑誌『旬刊美術新報』上に掲載された渡邊素舟の作品評が知られる。渡邊は、

「よい。陶彫といふものをよくわきまへた作として推賞してよいものの一つであらう。」<sup>(18)</sup>  
と、高い評価を下している。なお、素材の詳細は不明である。

次いで、船津が昭和 17(1942)年の第 5 回新文展に出品した福井県陶芸館所蔵の《陶器印度牛

置物》(図 205)を見てみたい。この牛は 4 本脚で立ち頭を上げており、《彫三島手ひつじ置物》(図 277)のように形態が単純化されている。また、牛の背中に掛けられた絨毯のような布には繊細な装飾が施されており、象牙色や青緑色、黄土色に発色する上絵の具か釉薬で彩色が施されている。どのような陶土が使用されたかは不明であるが、少なくとも 3 種類の釉薬か上絵の具が使用されていることは明らかである。

次いで、昭和 18(1943)年開催の第 6 回新文展に出品された《黎明(単峰駝)》(図 278)を見てみたい。この作品も昭和 60(1986)年刊行の『日展史 15 新文展編三』に掲載されているモノクロ写真でしか確認出来ない。同作品は 4 本脚で直立し、頭を上げ正面を向いた単峰駝の姿を捉えている。駝には、こぶから胴部全体を覆い隠すように装飾の施された大判の布が掛けられている。作品には彩色が施されているようだが、モノクロ写真のため使用した陶土も含め詳細は不明である。

次に確認するのは、制作が確認される最後の作品である。昭和 44(1969)年に制作された《馬置物》(図 206)がそれであり、現在は独立行政法人産業技術総合研究所中部センターが所蔵している。この作品は同研究所において船津が試作品として原型を制作したものであり、商品化を目的として制作されたと考えられる。高さ 45.3 センチメートル、幅 38.5 センチメートルのこの馬は、真っ直ぐ正面を向き 4 本脚で直立している。使用された陶土は不明であるが、全体に乳白色に発色する釉薬が掛けられて焼成されている。しかし、脚元や鬣などはオレンジ色に発色しているため、温かみのある作品に仕上がっている。この作品は、《陶器印度牛置物》や《彫三島手ひつじ置物》以上に形態の単純化が進んでおり、古墳時代に頻繁に作られた馬の埴輪にもよく似ている。

続いて、制作年不詳の作品群の中から像容が分かる作品 8 点を、施釉された作品(6 点)と無釉の作品(2 点)とに分けて見ていくことにする。なお、これらの作品は全て福井県陶芸館が所蔵している。

まず施釉された作品 6 点のうち、生後間もない子牛が立ち上がり、左耳を立て、首を左後方に回して背後の様子を窺っている姿を捉えた作品《子牛》(図 279)から見ていく。船津の作品としては珍しく、表面にモデリングの跡が残っており、それが作品に生彩を与えている。本作品は細部の描写よりも全体の量感を優先して造形したものが推察される。また、使用された陶土は不明であるが、茶褐色に発色する釉薬が使用されている。

次に見るのは、長い被毛に覆われた洋犬が直立している姿を捉えた作品の《ボルゾイ犬》(図 207)である。同作品は、犬の骨格や細かい筋肉が丁寧に造り込まれている上、毛並みの表現や脚先なども細部まで写実的に造形されている。また、釉薬も茶色の被毛を持つボルゾイの毛色と同じように発色するものが使用されている。ケンドラー(Johann Joachim Kaendler, 1706-75 年)が原型を担当した《ロシアン・グレートハウンド》(図 280)に見られるように、18 世紀以降のマイセン磁器製造所やニュンフェンブルク磁器工房では、写実性の高い彩色された動物主題の陶人形が製作されているので、沼田がフランス留学中に買い集めて日本に持ち帰った陶人形群中にそれらが含まれていたとすれば、船津がそれらを目にして参考にした可能性は十分にあると言える。使用された陶土や釉薬は不明である。

続いて、《鳩》(図 281)を見てみたい。この作品では主題である鳩の胸部や尾が大きく強調され、西洋のアールデコ様式の工業作品を思わせるような単純化が進んでいる。使用された陶土や釉薬は不明であるが、首と胸部は黄土色、その他は藍色に発色している。

次いで、《鳳凰》(図 282)を見てみよう。同作品も《鳩》と同様、形態の単純化が進んだ作品と言える。また、羽根の造形方法、特に羽根の付根の渦巻き模様には、沼田の作品《鳳凰》(図 283)からの影響が窺われる。使用された陶土は不明だが、釉薬には茶褐色に発色するものが掛けられている。

5 点目に確認するのは《龍》(図 284)である。この作品は、1 匹の緑青の龍が地面を這うように進む姿を捉えており、形態はかなり簡略化されている。施された釉薬が鮮やかに発色していることから、陶土は白色に近い種類のものであると考えられる。

続いて、羊の毛を表現するために表面に均一に施された渦巻きの模様が目を引く《羊》(図 284)を見てみたい。同作品は《陶器印度牛置物》(図 205)や《彫三島手ひつじ置物》(図 277)と同じポーズであるが、さらに丸みが強調され形態が単純化されている。使用された陶土の種類は不明であるが、釉薬には象牙色に発色するものが使用されている。

次いで、《木菟》(図 286)を確認したい。同作品は岩の上に乗った木菟が右方向に視線を投げている姿を捉えた素焼きの作品である。無釉のためモデリングの跡が残っており、船津の造形の確かさが確認できる作品と言える。なお、使用された陶土の種類は不明である。

最後に、着衣の女性が静かに佇み微笑む姿を捉えた作品《六朝女官》(図 287)を見てみたい。同作品は六朝時代(222-589 年)に宮廷に仕えた女官を主題としている。また、同作品は 6 世紀前

半に北魏で制作された《加彩文官俑》(図 288)等とポーズや頭部の装飾、着物等の像容が酷似しており、船津がこのような作品を参考として制作したことは明らかである。しかし、彼の作品の方が頭部や面部、頬が丸く造形されているため、少女のような印象を受ける。なお、使用された陶土の種類は不明である。

船津の作品について総括すれば、彼の場合も《平岡利平衛像》と《六朝女官》の2点以外は全て動物が主題となっており、小川の場合と同様に沼田の作品の影響であると考えられる。しかし、船津の軍鶏を主題とした作品2点に関しては、沼田の軍鶏像が首から上を対象としたレリーフ(図 289)であるため、どちらかと言えば小川の《軍鶏置物》(図 198)に影響を受けたように思われるが、動物の動きが少なく、ポーズが硬い点は沼田譲りであると言える。また、小川の作品とは異なり、船津は《黎明(単峰駝)》(図 278)や《陶器印度牛置物》(図 205)において、沼田の作品と同様に動物の装飾品も陶土で造形している。一方、沼田や小川の作品に見られない船津作品の特徴としては、表面に施された釉薬や上絵の具の鮮やかな彩色が挙げられる。彼の《鶏》(図 273)や《陶器印度牛置物》(図 205)、《ボルゾイ犬》(図 207)を見ればそれは明らかであり、船津は動物の各部位を同じ色で再現することに努めていたと言える。

続いて、小川と船津の作品に見られる共通点についても指摘しておく。共通点は作品の対象を抽象化もしくは単純化している点であり、小川については昭和11年発表の《鶏置物》、船津に関しては昭和16年以降の作品に抽象化が見られるようになる。こうした傾向は、沼田に影響を受けたというよりも、当時の工芸界における潮流の変化が影響していると考えの方が自然である。

『日本やきもの史』(1998年)<sup>(19)</sup>に拠れば、明治33年のパリ万博では、19世紀後期に西欧で大流行したジャポニズムブームは既に翳りを見せ、世紀末様式、所謂アール・ヌーヴォー様式が完成されていた。そのため、旧態依然とした日本窯芸界に対する諸外国からの評価は厳しく、その反省からアール・ヌーヴォー様式の図案の研究が日本各地で行われ、制作者の個性や独創性を重視した個人の美意識による創造という、意識の上での近代化がはかられた。また、大正14(1925)年にパリで開催された現代装飾美術・産業美術国際博覧会(アール・デコ博覧会)以降は、アール・デコ様式に影響された工芸作品が帝展に出品されたり、欧州各地に留学してアール・デコ様式を学んでいた津田信夫が、大正15年に若手工芸家らと革新的な工芸団体「无型」を結成したりするなど、日本の工芸界に当時の最新の装飾美術的要素を取り入れる動きが起こった。主題の形態を簡略化、抽象化、また多少デフォルメして作品に優雅な印象やモダンな印象を与えた置物的な

工芸作品が帝展に多数出品されるようになったのはその為であり、小川や船津はそうした作品群に影響を受けたと考えられる。しかし、小川については、単純化の見られる作品は《鶉置物》1点のみであり、その後は具象的な作風に戻っていることから、形態の単純化は彼には合わなかったのかもしれない。それに対し船津は形態を単純化した作品を数多く残している。船津が形態の単純化、簡略化を推し進めた理由としては、上述の時流の他に、師匠である沼田から書簡を通して「無気力な現実的写実は断然駄目。」<sup>(20)</sup>と助言されたこともその1つに挙げられよう。

### 3-3. 沼田一雅以降の日本陶彫会、新文展・日展における陶彫作品の応募・発表の変遷

ところで、沼田が創設した日本陶彫会は、沼田亡き後、どのように展開していったのであろうか。また、沼田が陶彫分野を確立しようとして出品していた新文展(その後、改組日展、日展、改組新日展となり、現在に至る)では、その後、陶彫は1ジャンルとして確立されたのであろうか。

本節では、まず前者の問題の解明方法として、日本陶彫会ホームページ<sup>(21)</sup>に掲載されている「陶彫展の案内状」で確認出来る出品者一覧を参考に、どのような作家(所属団体の有無や官展系、在野系の別等)が出品し、いつまで参加、出品を続けたのかを確認し、その変遷を明らかにすることで日本陶彫会の展開を跡づけたい。また、後者の問題の解明方法としては、沼田が出品を止めた昭和14(1939)年以降の日展史及び日展図録中『日展史13～41』<sup>(22)</sup>並びに昭和56年、昭和63から平成11年、平成16年から平成22年、平成25年開催の『日展図録《彫刻》第13、20～31、36～42、45回』<sup>(23)</sup>の作品図版を渉猟して、陶彫分野が確立されたか否かを検証する。

まず、日本陶彫会から見ていくが、日本陶彫会は今でも存在し、沼田没後も現在まで年に1度、東京都内の各所で同会会員による作品発表が行われている。同会のホームページには、第1回展(1951年)から第54回展(2007年)までの「陶彫展の案内状」が掲載されており、それらの案内状の中で、出品者名が記載されているのは、第8回(1958年)展と第24回(1974年)展、第31回(1981年)展、第35回(1985年)～第54回展の計23回の展覧会分である。その内、画像が荒く、名前の識別が困難な案内状が5回分(第45-49回展)あるため、案内状のみでは18回分の出品者の確認しか行えない。しかしホームページには、展覧会の紹介として、第52回(2005年)展から第62回(2015年)展の出品者名も掲載されているため、合計26回分の出品者の確認が可能である。以下、確認出来る26回分の出品者を確認し、その上で、沼田に関わりのある作家やその他の主な作家がいつ頃まで出品していたのかを明らかにしていく。なお、物故者と現存作家が混在

しているが、生没年を明らかに出来ない作家が多いため、生没年は明記しないことにする。

まず、第8回陶彫展には、41人が出品しており、その内訳は浅井行雄、井上美邦、伊藤芳雄、今城国忠、井高宏、圓鏝勝二、江川治、大内青圃、尾形喜代治、大樋年郎、加藤土師萌、唐杉濤光、片岡静観、木下繁、古賀忠雄、澤田政廣、柴山清風、菅原安男、鈴木賢二、鈴木仁亮、杉江瀚軒、多田瑞穂、滝川美一、富永直樹、中川為延、中野五一、中野桂樹、中村博直、沼田喜代子、長谷川義起、林茂松、長谷秀雄、真鍋知道、宮本光庸、三井高義、森豊一、安田周三郎、山畑阿利一、山本正年、分部順治、辻晋堂となっている。それらの中には、Ⅱ章6節2項で紹介した常滑陶器学校教員の井上美邦や、本章2節2項で紹介した寺内の孫弟子に当たる杉江瀚軒、柴山清風が名を連ねているのが分かる。また、41人のうち、22人は日展第3、4科の関係者である。まず、第3科関係者である主な作家を挙げれば、浅井行雄は帝国美術学校卒業後、二科展や新文展、日展に出品を行った彫刻家で、第3科関係者である。また、東京美術学校彫刻科出身で、日展第3科顧問を務め、文化勲章を授与された日本芸術会員の木彫作家、澤田政廣が確認される。さらに、今城国忠や中村博直、圓鏝勝三、尾形喜代治は、澤田に師事した作家である。今城は塑造作家で、日展評議員や日本彫塑家倶楽部(現:日本彫刻会)会員として活動した。また、中村は木彫作家で、日展理事や日本彫塑会(現:日本彫刻会)理事を務め、日本芸術院賞を受賞している。また、圓鏝は塑造や木、大理石等の様々な素材を用いて制作し、多摩美術大学教授を務めた他、日展顧問、日本彫刻家協会委員長に任命され、日本芸術院会員となり、紺綬褒章や勲三等瑞宝章を受賞している。さらに尾形は、澤田の他、木彫作家の内藤伸にも学んだ肖像彫刻で知られる作家である。次いで大内青圃は、東京美術学校彫刻科を卒業後、高村光雲に木彫を、また水谷鉄也に塑造を学び、日展や院展で活動して日本芸術院会員となり、勲三等瑞宝章を受賞した作家である。木下繁は建畠大夢に師事して東京美術学校で彫刻を学び、日展常務理事や日本彫塑会理事、武蔵野美術大学教授を務め、日本芸術院会員となり、勲三等瑞宝章を受賞した塑造作家である。また古賀忠雄は東京美術学校塑造部本科で学び、官展を舞台に活動した塑造作家で、日展顧問並びに日本彫塑会委員長、日本芸術院会員を務め、勲三等瑞宝章を授与されている。次いで中野桂樹は早坂寿雲や藤井浩祐、朝倉文夫から彫刻を学び、木彫作家としてやはり官展で活動し、長谷川義起も東京美術学校彫刻科本科塑造部卒業後に官展を舞台に活動し、日展評議員や北陽美術会理事等を歴任した。さらに、山畑阿利一は彫刻家の小倉右一郎に師事し、やはり日展参与、日本彫塑会委員等を歴任し、分部順治も、建畠大夢に師事した後、東京美術学校彫刻科に入学して北村西



望に師事し、官展で塑造作家として活動し、日展評議員や日本彫刻会理事を務め、日本芸術院賞を受けている。安田周三郎も東京美術学校卒業後、日展で活動しながら日展評議員を務めた塑造作家である。また宮本光庸は帝国美術学校(現:武蔵野美術大学)彫刻科を卒業して清水多嘉示と建畠大夢に師事し、日展評議員や日本彫刻会委員を務めた塑造作家である。続いて、日展第4科と同定出来る作家は、大樋年朗と林茂松、山本正年である。大樋は加賀楽焼の大樋焼の後継者であり、金沢美術工芸大学教授や日展理事等を務め、日本芸術院会員となった窯芸家である。また、林は山梨の能穴焼の2代目であり、日展会友や日本現代工芸展本会員として活動している作家である。山本は、東京高等工芸学校工芸彫刻部卒業後、京都国立陶磁器試験場研究生となり、辻晋六工房を経て作陶を開始した作家であり、日展会員並びに千葉県美術協会の理事や評議員を務めた。その他の日展関係者としては伊藤芳雄、片岡静観が確認出来る。当時の日本陶彫展には、以上の官展系の作家の他、在野の団体に所属していた作家も出品していた。まず、二紀会関係者として、中川為延と滝川毘堂が挙げられる。中川は東京美術学校彫刻選科塑造部在学中より官展で活動したが、二紀会に彫刻部が創設(1952年)されるに当たって委員として招かれ、後に理事も務めた塑造作家である。滝川は彫刻家の渡辺長男に師事した後、構造社の斉藤素巖に学んで官展で活動した塑造作家であるが、二紀会彫刻部の委員も務めた。さらに新制作関係者としては、東京美術学校彫刻科教授の菅原安男が確認出来る。また、東京藝術大学陶芸科教授であり、官展から日本伝統工芸展へと活動場所を移した人間国宝の加藤土師萌の名前も確認出来る。一方、日本美術院に所属して京都市立美術大学彫刻科で指導を行い、この年に第29回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展に出品した辻晋堂の名前も見られる。また、陶光会全国陶芸展会長で三軌会運営委員である唐杉濤光や、沼田一雅の養女であり家弟子でもあった沼田喜代子の名前も確認される。

次の第24回日本陶彫展には50人が出品しており、その内訳は、澤田政廣、圓鏝勝三(勝二から改名)、古賀忠雄、植木力、伊藤芳雄、今城国忠、大和作内、岡三樹雄、尾形喜代治、唐杉濤光、佐藤義重、滝川毘堂、滝瀬源一、名嘉地千鶴子、中村晋也、沼田一恵、森豊一、矢崎虎夫、渡辺六郎、安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、安蔵賢二、伊奈久、井野喬、井上美邦、大野俊次、大河内信秀、岡正敏、片岡静観、神戸峰男、久野恵美子、久野道也、古川武治、小谷良徳、佐々木原ユウコ、沢田恒夫、柴田鋼造、清水公照、多治見胤照、高田椰子、中村博直、西村公朝、松尾次郎、増永ふじ、宮本知忠、元沢正明、森掬生、山本直輔、山崎猛となっている。第8回展同

様、井上美邦と片岡静観の名前が確認される。それらのうち、約3割に当たる14人の作家は日展第3科関係者であるが、本展には第4科関係者は見当たらなかった。既出でない日展関係者としては、佐藤義重と名嘉地千鶴子、中村晋也、神戸峰男、沢田恒夫、柴田鋼造、古川武治が挙げられる。佐藤は東京美術学校で北村や朝倉、建畠から彫刻を学び、日展会員及び日本彫塑会会員として活動した塑造作家である。また名嘉地は澤田政廣に師事し、日展会員並びに日本彫刻会委員として木や石を素材として作品制作を行った作家であり、中村は鹿児島大学で教鞭を執りながら、日展を舞台に活動して日本芸術院会員となり、文化勲章を受賞し、現在も日展第3科顧問を務める塑造作家である。また、神戸は武蔵野美術大学で清水多嘉示と木下繁に師事し、日本彫刻会理事委員長や日展理事を務めた塑造作家で、芸術院会員でもある。沢田は窯芸家であるが、塑造家として日本彫塑会と日展でも活動した。次いで柴田は東京芸術大学出身の塑造作家であり、日展理事や日本彫刻会運営委員を務め、芸術院賞も受賞している。最後の古川は日本彫刻会並びに官展で活動し、日展参与を務めた木彫作家である。在野の団体関係者としては一陽会関係者が確認される。阿部雪子や植木力、山崎猛がそれに当たっている。阿部は日展や新制作展に出品歴があるものの、最終的に一陽会会員として活動した塑造作家である。また、植木は一陽会創立メンバーとして指導的役割を果たした。山崎は茨城大学卒業後、ローマ留学中に蠟型鑄造法を修得し、茨城大学教授や一陽会常任委員を務めた塑造作家である。次いで院展関係者としては、平櫛田中とザッキンに師事した木彫作家の矢崎虎夫と、その娘でアート未来の会長を務めた木彫作家有賀敬子の名前も確認出来る。また、二紀会関係者としては、斎藤素巖に師事した滝川毘堂と窯芸家の滝瀬源一が確認される。その他、窯芸家として、唐杉の弟子で全陶展副会長の井野喬や、大学では彫刻を専攻しながら窯芸家となった松尾次郎、増永ふじ、山本直輔が確認される。また仏師である清水公照と西村公朝の出品が確認される。清水は第207、208世東大寺別当や華言宗管長として大仏殿昭和大修理を行った人物で、「どろ仏」と称する仏像制作を行った。僧侶である西村は、東京美術学校彫刻科木彫部で学んだ後、美術院国宝修理所で仏像修理を始め、後に同所所長となった後、東京藝術大学教授、その後名誉教授を務めた僧侶であり、勲三等瑞宝章も受賞している。この年の陶彫展案内状では、「客員」として澤田と圓鏝、また「会長」として古賀、「副会長」として伊藤、植木の名が明記されており、日展第3科の重要な作家や一陽会の重鎮が招かれて陶彫展を運営していたことが分かる。

次いで、7年後の第31回日本陶彫展出品者は58人と増加している。その内訳は、天野裕夫、

阿部雪子、有賀敬子、安立和弘、安蔵賢二、伊奈久、伊藤タダオ、今井善一郎、池上栄一、磯山芳男、岩田健、植木力、越後瑤子、大和作内、大野俊次、小沢勇寿郎、岡正敏、岡本参千峯<sup>みちほ</sup>、大河内信秀、唐杉濤光、可部美智子、神山み江子、菊地謙二、金城靖子、工藤健、久野恵美子、久野道也、小谷良徳、佐藤義重、沢田恒夫、斎藤照子、清水公照、千本木康亘、田辺靖、田村了一、多治見胤昭、高田椰子、滝瀬源一、名嘉地千鶴子、永島君江、西村公朝、沼田一恵、日野耕之祐、日高頼子、福士勝男、細川玉菊、松本進、松本雄治、宮本知忠、南庄作、南博久、峯孝、元沢正明、森翔生、矢崎虎夫、山崎猛、横山文夫、鷺崎直子である。しかし、58 人のうち日展関係者は5人と大幅に減少している。5人はいずれも第3科関係者の佐藤、沢田、名嘉地、日野耕之祐、南庄作、横山文夫である。既出していない作家のみ挙げれば、まず、日野は日本美術学校で学び、油彩画家として日展並びに日洋会で活動し、日展参与並びに日洋会名誉会長となった作家である。南は官展で活動した塑造、木彫作家、横山も塑造作家である。次いで二科会関係者としては、岡本参千峯、工藤健、千本木康亘、田村了一、日高頼子、鷺崎直子が挙げられる。岡本は木彫、石彫作家であり、工藤は東京藝術大学教授の菊池一雄に学び、多摩美術大学で教鞭を執りながら、ブロンズ、石彫作家として活動し、二科会参与も務めている。千本木は群馬大学で教鞭を執った木彫作家、また田村は人間国宝の田村耕一の息子で、陶による作品を制作した作家である。日高は工藤の妻であり、東京藝術大学卒業後、同会で活動し、現在参与を務める木彫、ブロンズ作家である。また、鷺崎も同会会員として活動した木彫作家である。次いで一陽会関係者としては、阿部、磯山芳男、植木、神山み江子、福士勝男、多治見胤昭が挙げられる。磯山は同会会員として活動した塑造作家であり、神山は東京藝術大学で彫刻を学んだ作家、福士は国展でも活動した作家である。また、自由美術協会会員としては、清水多嘉示に師事し、建畠が組織した直土会に参加した塑造作家の峯孝の名前も確認される。その他、亜細亜美術協会の池上栄一と小沢善一郎の参加も確認出来る。一方、無所属の作家としては、多摩美術大学教授で陶彫を制作している天野裕夫や、武蔵野美術大学出身の彫刻家伊藤タダオ等が挙げられる。仏師の清水と西村は本展にも作品を出品している。

続く昭和63(1988)年の第35回日本陶彫展出品者は、植木力、矢崎虎夫、安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、安蔵賢二、伊奈久、今井善一郎、池上栄一、磯山芳男、岩田健、浦上善次、越後瑤子、大和作内、大野俊次、小沢勇寿郎、岡正敏、大河内信秀、金田忠、可部美智子、神山み江子、菊地謙二、木村玉舟、久野恵美子、久野道也、寒川典美、佐藤義重、澤井佳子、沢田恒夫、斎藤照

子、清水公照、鈴木フミエ、田中英次、田中友仁、田辺靖、田村了一、多治見胤昭、高田椰子、滝瀬源一、名嘉地千鶴子、永島君江、沼田一恵、日高頼子、福士勝男、細川玉菊、松本進、水戸静、宮本知忠、南庄作、南博久、南安廣、元沢正明、森掬生、柳沢武夫、山崎猛、横山文夫の 56 名である。日展関係者は既述した第 3 科の木村、佐藤、沢田、名嘉地、宮本、南(庄)、横山の 7 人であり、二科会関係者も既述の田村と日高の 2 人が本展にも出品している。また、二紀会は既述の滝瀬の他、南安廣と柳沢武夫の 3 人、一陽会は既述の阿部、磯山、植木、金田、神山、多治見、福士、山崎の 8 人、アート未来は有賀と同会理事の澤井佳子の 2 人を確認出来る。また、多摩美術大学彫刻科教授であった寒川典美の名前が確認出来るが、寒川の出品は、同じ大学の同じ彫刻科で教授の職にあり、第 8、24 回日本陶彫展に出品していた圓鏝勝三との繋がりに関係したものであったかもしれない。彼の出品開始の理由が何であれ、寒川は以後、以下に見るように、第 41 回展(1994 年)まで出品を続けていく。

翌年の第 36 回日本陶彫展(1989 年)でも 56 名の参加者が確認される。内訳としては、安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、安蔵賢二、伊奈久、今井善一郎、池上栄一、磯山芳男、岩田健、植木力、浦上善次、越後瑤子、大和作内、大野俊次、小沢勇寿郎、岡正敏、大河内信秀、金田忠、可部美智子、神山み江子、川島禎吉、菊地謙二、木村玉舟、久野恵美子、久野道也、寒川典美、佐藤義重、澤井佳子、沢田恒夫、斎藤照子、清水公照、鈴木フミエ、田中英次、田中友仁、田辺靖、田村了一、多治見胤昭、高田椰子、名嘉地千鶴子、永島君江、沼田一恵、福士勝男、細川玉菊、松本禎之、松本進、水戸静、宮本知忠、南庄作、南博久、南安廣、元沢正明、森掬生、安山義正、柳沢武夫、山崎猛、横山文夫である。日展関係者は既出の木村、佐藤、沢田、名嘉地、宮本、南(庄)、山崎、横山の 8 人であり、二科会関係者は田村、二紀会は南(安)と柳沢の 2 人、一陽会は阿部、磯山、植木、金田、神山、多治見、福士、山崎の 8 人、アート未来は有賀、澤井の 2 人である。

続く第 37 回日本陶彫展(1990 年)においても 56 名の出品者があった。出品者内訳は、安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、安蔵賢二、伊奈久、池上栄一、磯山芳男、岩田健、植木力、浦上善次、越後瑤子、大和作内、大野俊次、小沢勇寿郎、岡弘、岡正敏、大河内信秀、神山み江子、可部美智子、金田忠、川島禎吉、菊地謙二、木村玉舟、久野恵美子、久野道也、寒川典美、佐藤義重、澤井佳子、沢田恒夫、斎藤照子、清水公照、鈴木フミエ、田中英次、田中友仁、田辺靖、多治見胤昭、高田椰子、名嘉地千鶴子、永島君江、沼田一恵、福士勝男、細川玉菊、松本禎之、松本進、

水戸静、宮本知忠、南庄作、南博久、南安廣、元沢正明、森掬生、安山義正、柳沢武夫、山崎猛、横山文夫となっている。日展関係者は前年と同様、木村、佐藤、沢田、名嘉地、宮本、南(庄)、山崎、横山の8人であるが、二科会関係者は見当たらない。そしてこれ以降、二科会所属の参加者は確認されなくなる。次いで二紀会関係者は南(安)と柳沢の2人であり、一陽会は阿部、磯山、植木、金田、神山、多治見、福士、山崎の8人、アート未来は有賀と澤井の他、岡弘が新たに出品している以外、美術団体に所属する新たな作家の出品は見られない。つまりメンバーは固定化していると言える。

翌年の第38回日本陶彫展(1991年)には53名の出品があった。安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、安蔵賢二、伊奈久、池上栄一、岩田健、植木力、浦上善次、越後瑤子、大野俊次、小沢勇寿郎、岡弘、岡正敏、可部美智子、金田忠、川島禎吉、菊地謙二、木村玉舟、久野恵美子、久野道也、小金丸幾久、寒川典美、佐藤義重、澤井佳子、沢田恒夫、清水公照、鈴木フミエ、田中英次、田中友仁、田辺靖、多治見胤昭、高田椰子、名嘉地千鶴子、永島君江、沼田一恵、福士勝男、細川玉菊、松本禎之、松本進、水戸静、宮本知忠、南庄作、南博久、南安廣、宮沢清日子、元沢正明、本宮沙和、森掬生、安山義正、柳沢武夫、山崎猛、横山文夫がその内訳である。同年に開催された第23回日展第3科出品者一覧には、前年と同様、名嘉地と沢田のみ名前が確認される。日展関係者は木村、佐藤、沢田、名嘉地、宮本、南(庄)、山崎、横山の8人で、二紀会は南(安)と柳沢の2人、一陽会は阿部、植木、金田、多治見、福士、山崎の6人、アート未来は有賀、岡、澤井の3人、亜細亜美術協会の池上と小沢の2人は継続して出品している。また、尼僧である本宮が出品を開始している。

次いで第39回展(1992年)に出品した作家を確認する。出品者は、東藤夫、安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、安蔵賢二、池上栄一、岩田健、植木力、越後瑤子、大野俊次、大村幹子、小沢勇寿郎、岡弘、小野美子、可部美智子、金田忠、川島禎吉、菊地謙二、木村玉舟、久野恵美子、久野道也、小金丸幾久、寒川典美、佐藤義重、澤井佳子、沢田恒夫、鈴木フミエ、田中英次、田中友仁、田辺靖、多治見胤昭、高田椰子、名嘉地千鶴子、永島君江、沼田一恵、細川玉菊、松本禎之、松本進、田尾博美、水戸静、宮本知忠、南庄作、南博久、南安廣、宮沢清日子、本宮沙和、森掬生、モンテル・フィリップ、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、山崎猛、横山文夫の53人である。この年の日展関係者は木村、佐藤、沢田、名嘉地、宮本、南(庄)、山崎、横山の8人であり、二紀会も変わらず南(安)と柳沢の2人、一陽会は阿部、植木、金田、多治見、山崎の5人、

アート未来は有賀、岡、澤井の3人と、美術団体所属者は全体的にやや減少傾向にあると言える。そしてその代わりに無所属の作家の出品が増加している。また、フランス人彫刻家のモンテル・フィリップが同展から以後5回続けて亘って出品することになる。

続く第40回展(1993年)における出品者も53人で、内訳は、東藤夫、安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、安蔵賢二、池上栄一、岩田健、植木力、越後瑤子、大野俊次、大村幹子、小沢勇寿郎、岡弘、小野美子、可部美智子、金田忠、川島禎吉、菊地謙二、木村玉舟、久野恵美子、久野道也、小金丸幾久、寒川典美、佐藤義重、澤井佳子、沢田恒夫、鈴木フミエ、田中英次、田中友仁、田辺靖、多治見胤昭、高田椰子、名嘉地千鶴子、永島君江、沼田一恵、藤澤伸介、細川玉菊、松本禎之、松本進、円尾博美、水戸静、宮本知忠、南博久、宮沢清日子、本宮沙和、森翔生、モンテル・フィリップ、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、山崎猛、横山文夫、吉田光男である。日展関係者は木村、佐藤、沢田、名嘉地、宮本、山崎、横山の7人であり、二紀会は2人で、既出の柳沢の他、新しく藤澤伸介が参加している。一陽会は阿部、植木、金田、多治見、山崎の5人、アート未来は有賀、岡、澤井の3人と、全体の出品者数には変化がないものの、団体所属者からの出品数が減少していることは間違いない。

翌年開催の第41回展(1994年)の出品者も53人であり、その内訳は、東藤夫、安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、池上栄一、岩田健、植木力、越後瑤子、大野俊次、大村幹子、小沢勇寿郎、岡弘、小野美子、小野田宇花、梶谷絆、可部美智子、金田忠、川島禎吉、菊地謙二、木村玉舟、久野恵美子、久野道也、小金丸幾久、寒川典美、佐藤義重、佐野一義、澤井佳子、沢田恒夫、鈴木フミエ、田中英次、田中友仁、田辺靖、多治見胤昭、高田椰子、名嘉地千鶴子、永島君江、沼田一恵、藤澤伸介、細川玉菊、松本禎之、松本進、円尾博美、水戸静、宮本知忠、南博久、本宮沙和、モンテル・フィリップ、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、山崎猛、吉田光男、和田章となっている。彼らのうち、日展関係者は木村、佐藤、沢田、名嘉地、宮本、山崎の6人であり、また二紀会関係者は前年と同メンバーの柳沢と藤澤の2人、一陽会も阿部、植木、金田、多治見、山崎の5人と変わりなく、アート未来は有賀、岡、澤井の3人である。

次いで、平成7(1995)年開催の第42回展における出品者は、東藤夫、安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、岩田健、植木力、越後瑤子、大野俊次、大村幹子、小沢勇寿郎、岡弘、小野美子、小野田宇花、可部美智子、金田忠、川島禎吉、菊地謙二、木村玉舟、久野恵美子、久野道也、小金丸幾久、佐々木日出雄、佐藤義重、佐野一義、澤井佳子、沢田恒夫、鈴木フミエ、田中英次、田

中友仁、田辺靖、多治見胤昭、高田椰子、名嘉地千鶴子、永島君江、沼田一恵、藤澤伸介、細川玉菊、松本禎之、松本進、円尾博美、水戸静、宮本知忠、宮本直樹、南博久、モンテル・フィリップ、矢崎健司、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、山崎猛、吉田光男、和田章の 52 人である。日展関係者は、新しいメンバーである佐々木日出雄と九谷焼伝統工芸士である宮本直樹を含めて 7 人であり、二紀会は藤澤と柳沢の 2 人、一陽会は阿部、植木、金田、多治見、山崎の 5 人、アート未来は有賀、岡、澤井、矢崎の 4 人で、新しく矢崎健司が加わったことが分かる。

翌年の第 43 回展(1996 年)には 53 人の作家が出品しており、その内訳は、東藤夫、安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、岩田健、植木力、越後瑤子、大野俊次、小沢勇寿郎、岡弘、小野美子、小野田宇花、可部美智子、金田忠、川島禎吉、菊地謙二、木村玉舟、久野恵美子、久野道也、小金丸幾久、佐々木日出雄、佐藤義重、佐野一義、澤井佳子、鈴木フミエ、田中英次、田中友仁、田辺靖、多治見胤昭、高田椰子、名嘉地千鶴子、永島君江、沼田一恵、藤澤伸介、細川玉菊、松本禎之、松本進、円尾博美、水戸静、宮本知忠、宮本直樹、南博久、本宮沙和、モンテル・フィリップ、村田幹子、矢崎健司、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、山崎猛、吉田光男、和田章となっている。日展関係者は減少して木村、佐藤、名嘉地、宮本、山崎の 5 人となり、二紀会は藤澤と柳沢の 2 人、一陽会は阿部、植木、金田、多治見、山崎の 5 人、アート未来は有賀、岡、澤井、矢崎の 4 人と、あまり変化はない。

さらに翌年開催の第 44 回展(1997 年)には、東藤夫、安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、岩田健、植木力、越後瑤子、大野俊次、小沢勇寿郎、岡弘、小野美子、小野田宇花、可部美智子、金田忠、川島禎吉、菊地謙二、木村玉舟、久野恵美子、久野道也、小金丸幾久、佐々木日出雄、佐藤義重、佐野一義、澤井佳子、澤田志功、鈴木フミエ、田中英次、田中友仁、田辺靖、田宮美弘、高田椰子、名嘉地千鶴子、永島君江、細川玉菊、松本禎之、松本進、円尾博美、水戸静、宮本知忠、宮本直樹、南博久、本宮沙和、村田幹子、矢崎健司、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、吉田光男、和田章の 50 人が出品している。日展関係者は木村、佐藤、名嘉地、宮本(知)、宮本(直)の 5 人、二紀会は柳沢の 1 人、一陽会は阿部、植木、金田の 3 人、アート未来は新しい顔ぶれとして同会理事を務め、木彫制作を行った田宮美弘を含めた有賀、岡、澤井、田宮、矢崎の 5 人となっている。

続いて 6 年後に開催された第 50 回展(2003 年)の出品者を見ると、出品者は 45 人であり、その内訳は、安立和弘、阿部雪子、有賀敬子、岩田健、植木力、越後瑤子、大滝英征、大野俊次、

小沢勇寿郎、岡弘、小野美子、小野田宇花、可部美智子、川島禎吉、木村玉舟、久野恵美子、佐藤義重、佐野一義、澤井佳子、鈴木フミエ、関口亮弘、田中英次、田中茂、田中友仁、田辺靖、田宮義寛、土屋美代子、名嘉地千鶴子、永島君江、日原公大、日原悠子、円尾博美、水戸静、宮本知忠、宮本直樹、南博久、村田幹子、本宮沙和、森戸重臣、矢崎健司、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、和田章となっている。この年は、筆者が確認出来た限りでは出品者が初めて 50 人を下回った年に当たる。45 人のうち、日展関係者は木村、佐藤、名嘉地の 3 人、二紀会は新しく出品を始めた日原公大と森戸重臣、田中茂を含めた 4 人、一陽会は阿部と植木の 2 人、アート未来は有賀、岡、澤井、田宮、矢崎の 5 人である。日原は東京藝術大学で学んだ後、宇都宮大学で教鞭を執ると共に、同会で活動して副理事長を務めた木彫作家である。また森戸は、同会同人の木彫作家である。さらに田中は同会委員を務める木彫作家である。

翌年開催の第 51 回展(2004 年)の出品者は 41 人であった。その内訳は、安立和弘、有賀敬子、石井隆、岩田健、越後瑤子、大滝英征、大野俊次、小沢勇寿郎、小野田宇花、可部美智子、川島禎吉、木村玉舟、久野恵美子、佐藤義重、佐野一義、澤井佳子、鈴木フミエ、関口亮弘、田中英次、田中茂、田中友仁、田辺靖、田宮義寛、土屋美代子、名嘉地千鶴子、日原公大、日原悠子、松本進、円尾博美、水戸静、宮本知忠、宮本直樹、南博久、村田幹子、本宮沙和、森大雅、森戸重臣、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、和田章となっている。日展関係者は木村、佐藤、名嘉地、宮本(知)、宮本(直)の 5 人、二紀会は田中、日原、森戸、柳沢の 4 人確認出来るが、一陽会関係者はおらず、これ以降も一陽会からの出品は見られなくなる。アート未来は有賀、岡、澤井、田宮、矢崎の 5 人であるが、本宮の出品は本展が最後であるため、僧侶による出品は同展で終わっている。

第 52 回展(2005 年)の出品者内訳は、安立和弘、有賀敬子、石井隆、稲葉守、岩田健、越後瑤子、大滝英征、小沢勇寿郎、小野田宇花、可部美智子、川島禎吉、木村玉舟、佐野一義、澤井佳子、関口亮弘、田中英次、田中茂、田中友仁、田辺靖、田宮美寛、土屋美代子、日原公大、日原悠子、宮本知忠、宮本直樹、南博久、村田幹子、森大雅、森戸重臣、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、吉田典代、和田章の 34 人で、40 人を下回っていることが分かる。日展関係者は木村、宮本(知)、宮本(直)の 3 人、二紀会は新しく稲葉守と吉田典代を含めた 6 人、アート未来は新しく加わった石井隆を含め 5 人となった。稲葉は同会会員として活動している木彫作家であり、吉田は宇都宮大学と茨城大学で学んだ後、同会同人として活動している石彫作家である。



続く第 53 回展(2006 年)の出品者も 33 人で、内訳は、安立和弘、石井隆、稲葉守、岩田健、越後瑤子、大滝英征、小沢勇寿郎、可部美智子、川島禎吉、木村玉舟、佐野一義、澤井佳子、田中英次、田中茂、田中友仁、田辺靖、田宮義寛、土屋美代子、東村真季、日原公大、日原悠子、宮本知忠、宮本直樹、南博久、村上弓子、村田幹子、森大雅、森戸重臣、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、吉田典代、和田章である。日展関係者は木村、宮本(知)、宮本(直)の 3 人、二紀会は稲葉、田中、日原、森戸、柳沢、吉田の 6 人、アート未来は石井、澤井、田宮、森の 4 人で、メンバーが固定化されているのが分かる。

次の第 54 回展(2007 年)に出品した作家はさらに減って 29 人となっている。内訳は、石井隆、稲葉守、岩田健、越後瑤子、大滝英征、可部美智子、川島禎吉、木村玉舟、坂田康子、佐野一義、澤井佳子、田中茂、田辺靖、田宮義寛、東村真季、日原公大、日原悠子、宮本知忠、宮本直樹、南博久、村上弓子、村田幹子、森大雅、森戸重臣、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、吉田典代、和田章である。日展関係者は木村、宮本(知)、宮本(直)の 3 人、二紀会も稲葉、田中、日原、森戸、柳沢、吉田の 6 人、アート未来は石井、澤井、田宮、森の 4 人で前年と変化はない。しかし 3 年間で 10 人以上減少しており、これ以降も 30 人を下回る出品者数が続いていくことになる。

翌年開催の第 55 回展(2008 年)の出品者は 27 人で、その内訳は、石井隆、稲葉守、岩田健、越後瑤子、大滝英征、可部美智子、木村玉舟、坂田康子、佐野一義、澤井佳子、関口亮弘、田中茂、田辺靖、東村真季、日原公大、日原悠子、宮本直樹、南博久、村上弓子、村田幹子、森大雅、森戸重臣、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、吉田典代、和田章となっている。日展関係者は木村と宮本(直)の 2 人、二紀会関係者は稲葉、田中、日原、森戸、柳沢、吉田の 6 人、アート未来は石井、澤井、森の 3 人である。

次いで第 56 回展(2009 年)における出品者を見ると、やはりほぼ同じメンバーの石井隆、稲葉守、岩田健、越後瑤子、大滝英征、可部美智子、木村玉舟、坂田康子、佐野一義、澤井佳子、田中茂、田辺靖、田宮義寛、寺田秀子、東村真季、日原悠子、宮本直樹、南博久、村上弓子、村田幹子、森大雅、森戸重臣、柳沢武夫、矢口雅子、吉田典代、和田章の 26 人が出品している。日展関係者は木村と宮本(直)の 2 人、二紀会関係者は稲葉、田中、日原、森戸、柳沢、吉田の 6 人、アート未来は新しい顔ぶれである寺田秀子を含む石井、澤井、田宮、寺田、森の 5 人である。

第 57 回展(2010 年)には、同様に、石井隆、稲葉守、岩田健、越後瑤子、大滝英征、小野田宇花、可部美智子、木村玉舟、坂田康子、佐野一義、澤井佳子、田中茂、田辺靖、田宮義寛、寺田

秀子、新倉康生、東村真季、日原公大、日原悠子、宮本直樹、南博久、村上弓子、村田幹子、森大雅、森戸重臣、安山義正、柳沢武夫、矢口雅子、吉田典代、和田章の 27 人のみが出品している。日展関係者はやはり木村と宮本(直)の 2 人、二紀会関係者は稲葉、田中、日原、森戸、柳沢、吉田の 6 人、アート未来は石井、澤井、田宮、寺田、森の 6 人である。

次の第 58 回展(2011 年)開催の陶彫展にも、石井隆、稲葉守、岩田健、越後瑤子、大滝英征、可部美智子、木村玉舟、小林伸活、坂田康子、佐野一義、澤井佳子、田中茂、田辺靖、田宮義寛、寺田秀子、東村真季、日原公大、日原悠子、宮本直樹、南博久、森大雅、森戸重臣、安山義正、安山直子、柳沢武夫、吉田典代、和田章の 27 人が出品しているに過ぎない。これらのうち、日展関係者は前年同様、木村と宮本(直)の 2 人、二紀会関係者は稲葉、田中、日原、森戸、柳沢、吉田の 6 人、アート未来関係者は石井、澤井、田宮、寺田、森の 6 人である。

また、翌年の第 59 回展(2012 年)でも 26 人の作家、すなわち石井隆、稲葉守、岩田健、越後瑤子、大滝英征、可部美智子、木村玉舟、坂田康子、佐野一義、澤井佳子、田中茂、田辺靖、寺田秀子、新倉康生、東村真季、日原公大、日原悠子、宮本直樹、南博久、森大雅、森戸重臣、安山義正、安山直子、柳沢武夫、吉田典代、和田章が出品し、次の第 60 回展(2013 年)でも、田宮義寛が 1 人増えただけで、他は全く同じ、石井隆、稲葉守、岩田健、越後瑤子、大滝英征、可部美智子、木村玉舟、坂田康子、佐野一義、澤井佳子、田中茂、田辺靖、田宮義寛、寺田秀子、新倉康生、東村真季、日原公大、日原悠子、宮本直樹、南博久、森大雅、森戸重臣、安山義正、安山直子、柳沢武夫、吉田典代、和田章の 27 人が出品している。

昨年の第 61 回展(2014 年)にも田辺靖が出品しなかった以外は、全く同じメンバーの石井隆、稲葉守、岩田健、越後瑤子、大滝英征、可部美智子、木村玉舟、坂田康子、佐野一義、澤井佳子、田中茂、田宮義寛、寺田秀子、新倉康生、東村真季、日原公大、日原悠子、宮本直樹、南博久、森大雅、森戸重臣、安山義正、安山直子、柳沢武夫、吉田典代、和田章の 26 人が出品している。そして本年度の第 62 回展(2015 年)にも田宮は出品せず、彼以外は同じ 26 名、すなわち石井隆、稲葉守、岩田健、越後瑤子、大滝英征、可部美智子、木村玉舟、坂田康子、佐野一義、澤井佳子、田中茂、田宮義寛、寺田秀子、新倉康生、東村真季、日原公大、日原悠子、宮本直樹、南博久、森大雅、森戸重臣、安山義正、安山直子、柳沢武夫、吉田典代、和田章が出品している。

以上の概観から分かるように、日本陶彫会展では、昭和 49(1974)年頃までは官展である日展の要職にある作家やその弟子達が多数出品していたが、昭和 56(1981)年以降、重鎮達が 1 人 2

人と出品を止め始めると弟子達も出品しなくなり、次第に減少していった。また、在野団体の二科会や一陽会所属の作家も出品していたが、第31回展から出品されなくなったと言える。一方、二紀会所属の作家達による出品は展覧会を経るごとに増加し、アート未来所属作家は、メンバーが代わりながらも、昭和63年開催の第35回以降、一定数の出品が継続されていることが明らかとなった。

次に、日本美術展覧会(日展)に陶彫部門が確立されたか否かという後者の問題については、筆者は、明治40年から昭和53年に及ぶ『日展史1〜41』<sup>(20)</sup>、並びに昭和56年、昭和63年から平成11年、平成16年から平成22年、平成25年開催の『日展図録《彫刻》第13、20〜31、36〜42、45回』<sup>(21)</sup>を参照して、その確認を行った。しかし、日展においては未だ陶彫部門は確立されていないことが明らかとなった。さらに、日展史並びに日展図録の出品者一覧やキャプションには素材の記載がないため、作品が陶土を素材としているか否かを判別することすら難しく、陶土を用いた彫刻作品の有無を明らかにすることも現段階では難しい。第3科や第4科の出品作品の中には、陶土を素材としていると思われる作品があることは疑いないが、その数はあくまで僅少と言える。

#### 4. 結 論

以上、V章では、両者の弟子や孫弟子、並びに彼らの作品、そして日本陶彫会の出品者や彼らの出品状況を概観することで、大正期以降の陶彫が現在までどのように展開してきたのか、そしてまた、沼田が意図した日展(帝展、新文展含む)における陶彫部門の確立が具現されたか否かを明らかにしようと試みてきた。

その結果、寺内の直接の弟子には、有田には樋渡陶六、また常滑には平野霞裳がおり、樋渡に関しては、現地調査の結果多作であったことが分かったが、本章で取り上げた6点のデータを整理した表1から分かる通り、主に宗教や伝説、日本の伝統芸能を主題とした作品を制作していたと結論される。また、実見した作品は1点を除いて全て白一色の単色であったので、この点は寺内の作品と類似していると言える。さらに造形に関しては、衣や装身具、面部等、細部まで入念に造形されているだけでなく、作品全体のプロポーションも適確で全体として洗練されており、寺内の造形力を凌駕していると言っても過言ではない。

また、平野については、表1に整理したことから分かる通り、主題に関しては寺内同様、肖像彫刻が多く、ポーズについても、寺内と同様に正面向きの正座が多いと言える。但し、寺内が好んだ単色(白色)による作品は平野には少ない。それはおそらく、寺内の単色(白色)像の制作開始が有田への移住後であったことに関係していよう。つまり、平野には寺内の単色(白色)の陶彫作品を目にする機会がなかったということである。また、彼にとって一番入手が容易であった常滑の陶土は白色ではなく、同地で制作された土管を見て分かるように、やや赤味がかった褐色を呈していたことに関係しているかもしれない。そして、その赤褐色の陶土を使用して制作された内藤の《鯉江方寿像》に影響されたためと考えることも、充分考えられる。次いで造形に関しては、常滑美術学校で寺内と内藤から指導を受けた解剖学的なモチーフの人体把握や西洋的な塑造法を活用し、寺内以上に量感把握に優れた作品を数多く制作したと言ってよいであろう。また常滑では、寺内と共に常滑美術研究所に勤務していた人物や、平野の常滑陶器学校や常滑工業補修学校教員時代の多数の教え子が陶彫制作を行っていたため、彼らの中でも主要な作家である富本梅月と片岡陶楽、柴山清風、片岡静観の4人の制作活動を確認した。その結果、やはり、寺内や平野同様、人物を主題とした作品が多く、それに次いで狛犬等の動物主題の作品が多いことが明らかとなった。狛犬については、I章で見た通り、中世以降近世を経て制作され続けてきたため、その伝統を受け継いだものと言えるが、彼らが制作した近、現代の狛犬像には、大型化や力強さの強調、量感のある造形、成形技術の向上等の明治初期以前には見られない特徴が認められる。また、採用されたポーズについても、寺内や平野の作品に多く見られる正面向きの正座像や直立像が多いと言える。さらに、これもI章で確認したように、常滑には既に正面向きの正座のポーズを取らせた江戸後期の陶作品が残されており、師匠の寺内と同様、これらの作品から影響を受けたと考えることも出来よう。また、造形に関しては、梅月と陶楽は細部まで丁寧に造り込む傾向があり、清風はやや観念的、また静観は観音像の表面処理と衣の表現に卓越してはいるが、人物の表現、特に人体の骨格の表現にやや不自然さが見られ、その稚拙さが却って寺内の《裸婦像》を彷彿とさせもしていると言える。

次いで、沼田の弟子として小川雄平と船津英治を挙げたが、表1に整理した通り、両者とも主題は主に動物であり、それは沼田の影響であると言ってよいように思われる。また、小川のもつ適確な造形力は、沼田から制作指導を受け、さらに自ら研鑽を積んだ結果であると考えられる。他方の船津には静的なポーズの装飾品を着けた動物主題の作品が多いが、それも沼田からの影響

であったと結論づけてよいように思われる。さらに、小川と船津が活動した期間は、工芸界だけでなく、芸術界全般においてアール・デコに影響された作品が数多く制作、発表された時期と重なり、両者の作品にも、同様式を反映させたと思われる作品が存在していることも明らかになった。従って、小川と船津は、師匠である沼田だけではなく、当時の工芸界や芸術界で紹介、流行するようになった新様式を研究し、それを作品に反映させていたと結論づけてもよいであろう。

また、沼田が設立した日本陶彫会は、昭和 49 年開催の第 24 回日本陶彫展までは日展関係者の出品人数が 3 割を超え、しかもその関係者の中には、第 3 科(彫刻)の理事や参与、顧問を務めた重鎮達が名を連ねていたが、第 31 回以降は彼らの名前が消え、それと同時に出品者総数は増加傾向にあるにも拘らず、日展関係者の出品が徐々に減少したことが明らかとなった。この事実は、日本陶彫会草創期は日展の重鎮達の誘いや勧めによって弟子や関係者が数多く出品したが、出品のきっかけを作った重鎮達が抜けたことで、弟子や関係者も出品を止め始めたことを物語っているように思われる。また、官展の日展の他、初期には参加者が多かったが徐々に出品者が減少し、最終的にはいなくなった在野の美術団体としては、二科会と一陽会が挙げられた。二科会関係者の出品は第 31 回展から始まり、最初から出品者自体は少なかったが、当時は現在同会の参与を務める作家が出品していた。しかし、彼らが抜けると出品者はいなくなり、二科会関係者の出品は結局 3 回に留まった。一陽会は、同会創立メンバーである植木が最後の出品者となったため、日展や二科会のメンバーに対して行った推察は当てはまらない。同会所属の作家の出品が年々減っていくなかで、植木自身も高齢になったために出品を止めるに至ったと推察される。他方で、展覧回数が増えるに従って出品者数が増えたのは二紀会である。それは、第 50 回展から、現在の同会副理事長を筆頭とする木彫作家達が出品を開始したためと思われる。また、アート未来については、第 53 回展以降、会長が出品を止めはしたが、メンバーが少しずつ変わりながらも安定した出品者数を維持していると言える。このことは、同会関係者にとって日本陶彫会展が、1 つの重要な作品発表の場として位置付けられていることを意味していよう。また、窯芸家による日本陶彫会への出品については、出品者の所属団体としては、日展と亜細亜美術協会、全陶展が挙げられるが、出品者数は僅少で、長期間出品していた作家はいないと結論される。但し、無所属で出品を継続した窯芸家もいる。

以上、日本陶彫会における出品者や内訳、彼らの所属団体等を解明、分析してきたが、日本陶

彫会が抱える問題点として、彫刻家にしろ窯芸家にしろ著名な作家が多くは定着しないことが挙げられよう。それは、いかなる理由によるのであろうか。理由の1つとして考えられるのは、まず、塑造で制作した作品を陶に置き換えるには焼成技術や窯が必要であることが挙げられる。また、自身によらず、窯芸家に焼成を依頼したとしても、作家が成形に不慣れであると焼成中に作品に罅が入ったり割れたり歪んだりしてしまい、思い描いていた完成像とはかけ離れた作品になってしまうことも理由の1つに挙げられよう。陶彫の素材は言うまでもなく粘土であるため、塑造家や、美術を専門的に学んでいない者にとっては取りかかり易い素材ではあるが、焼成のための窯を購入して設置したり、焼成に耐え得る成形技術を習得したりするには経済力と熟練のための長い年月が必要なのである。その他の理由としては、著名な作家のほとんどは大学の教員や美術団体の幹部であり、全国規模の団体展を主要な作品発表の場としていることが挙げられる。つまり、日本陶彫展は彼らにとっては2次的な発表の場であった可能性が大きく、多忙な場合は出品を断念してしまい、それに伴って彼らの弟子や関係者も自ずと出品から遠ざかってしまったのだと解釈される。

しかし今日では、若手の作家達は美術団体に所属せず、主に個展を開いたり仲間同士でグループ展を開いたりする発表形態をとるようになっている。そのような若手の陶彫作家にとっては、審査がなく出品料も低額な日本陶彫会のような存在は重要な発表の場となり得る。また、全国規模の団体展では等身以上の大きさの作品であることが入選の最低条件であるが、等身並みの大きさの陶彫作品の制作には大きな窯や広い制作場所が必要となるため、小品や等身より小さい作品を制作する彫刻家にとっても日本陶彫展は重要な発表の場となるはずである。このような長所が十分に認識されて、若手の陶彫作家や彫刻家、窯芸家の参加が増加、定着するならば、日本陶彫会は作品の技術向上や新しい表現を追求する活発な会となっていくであろうと筆者は考える。

また、現在の日本陶彫会の出品作品の傾向は、佐野一義の《立ち膝の人(1)》(図 290)や柳沢武夫の《向日葵》(図 291)、石井隆の《ナウマン象》(図 292)等の人物並びに動物を主題とした具象彫刻や、田中茂の《森の青神》(図 293)や日原公大の《雲を掴むような話より痛みのタンクを担ぐ男あるいは西を目指す豚》(図 294)といった人物や動物をデフォルメし、作家のイメージを強く打ち出した彫刻作品、あるいは澤井佳子の《火のまい》(図 295)や安山直子の《縄文ロマン 2015 I》(図 296)等の抽象彫刻作品、そして宮本直樹の《象香炉》(図 297)や寺田秀子の《風(1) 2015》(図 298)等の工芸的な作品の4傾向に分けることが出来る。初期の出品作品は

具象や幾分デフォルメした堅実且つ温和な作風のものが多かったが、現在では出品者は多様な美術団体に所属しており、無所属の作家も多いため、作品傾向は幅広い。従って多様な試みを行っている若手作家にも支持を得るように筆者には思われる。

最後に、新文展、日展における陶彫部門の確立の有無については、未だ確立されていないことを明らかにした。しかし、陶彫作品を出品している作家が現在も存在しているのは確かである。大きな窯を持たない作家の中には、分割して焼成し、焼成後に各パーツを接合して出品している例も見られる。上述したように、陶彫の制作は技術面や設備面でのハードルが高い上、新たに部門を設立しなくとも、既に第3、4科において陶による立体作品が受け入れられているため、沼田が願った官展における陶彫部門の確立は今後も難しいと思われる。しかし、陶彫に惹かれ、試行錯誤しながらではあっても、作品素材として陶土を選択する作家が存在してくれていることは、同分野の発展上大変心強い限りである。陶彫の存続、発展の鍵は、彼らと彼らの作品の質、技術の向上が握っていると言っても過言ではなかろう。

〔註〕

(1) 明治 40(1907)年に文展の審査を目的として、設置された美術審査委員会は、大正 8(1919)年に帝国美術院となり、そして昭和 12(1937)年には、美術分野の他に、文芸、音楽、演劇、舞踊分野を加えて帝国芸術院となった。

(2) 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて欧州を中心に流行し、建築や工芸、グラフィックデザイン等幅広い分野に影響を与えた美術運動である。花や植物等をモチーフとした、従来の様式に囚われない装飾性が特徴である。

(3) イギリスの詩人であり、思想家、実業家であったウィリアム・モリスが主導した 19 世紀のデザイン運動であり、産業革命をきっかけに大量生産による安価で粗悪な商品が世に溢れたことから、中世の手仕事に戻り、生活と芸術を一致させることが狙いであった。

(4) 佐賀県立九州陶磁文化館『白き黄金―有田・伊万里・武雄・嬉野の磁器の美と技―』佐賀県立九州陶磁文化館、佐賀県有田焼創業 400 年事業実行委員会 2014 年 90 頁

(5) 大英博物館佐賀県陶器展実行委員会編『大英博物館 佐賀県陶芸展』大英博物館佐賀県陶器展実行委員会 2000 年

(6) 常滑市立陶芸研究所『平野霞裳 井上楊南作品図録』常滑市立陶芸研究所 1968 年 99 頁

(7) 調査時は雨天であったため作品の計測が出来なかった。作品の大きさに関しては、半田市立博物館発行の『陶彫 常滑陶彫の歴史』(2003 年)を参考にした。

(8) 半田市立博物館学芸員によれば、モデリングの段階では 2 つに分割されており、焼成前に接着されたと考える。

(9) 柿田富造「陶像の変遷―常滑焼を中心に―」『産業遺産研究 第 9 号』中部産業遺産研究会事務局 2002 年 76 頁

(10) 出征する兵士達の慰問袋に入れることを目的として制作された。

(11) 千葉県立美術館『近代陶芸のモダニズム』千葉県立美術館 1991 年 63 頁

(12) 明治 34(1901)年、富山県中新川郡上市町生まれ。高等小学校卒業後は、大正 6(1917)年に東京の伯父を頼って上京し、出版社の同文館で勤務しながら、専修専門学校(現在の専修大学)夜間部に入学、卒業した。昭和 6(1931)年、同文館の先輩であった田中藤吉より、岩城硝子製造所への就職を誘われ、同製造所の経理部職員として採用されたが、社長である岩城倉之助の計らいで研究室に配置替えされ、清水有三とともにパート・ドゥ・ヴェールを研究。昭和 12(1937)年に同製造所は工芸部を新設し、工芸の新分野の開発に取り組んだ。そして、昭和 16(1941)年に工芸作家協会硝子部東京会が結成され、ガラス工芸家として積極的に活動。昭和 33(1958)年に 57 歳で同製造所退職。4 年後に小柴硝子研究所を設立して、ライフワークとしてパート・ドゥ・ヴェールの作品制作を続けた。昭和 48(1973)年、没。



- (13) 日展史編纂委員会『日展史 10 帝展編五』社会法人日展 1983 年 551 頁
- (14) 日展史編纂委員会『日展史 11 帝展編六』社会法人日展 1983 年 573 頁
- (15) 日展史編纂委員会『日展史 14 新文展編二』社会法人日展 1984 年 508 頁
- (16) 日展史編纂委員会『同上』508 頁
- (17) 京都国立近代美術館『京都の工芸[1910-1940]—伝統と変革のはざまに』京都国立近代美術館 1998 年 226 頁
- (18) 日展史編纂委員会『同上』512 頁
- (19) 矢部良明『日本やきものの史』美術出版社 1998 年
- (20) 福井県陶芸館『沼田一雅遺作展』福井県陶芸館 1977 年 68 頁
- (21) <http://www.nihontouchoukai.org>
- (22) 参照した『日展史』は以下の通りである。
- 日展史編纂委員会『日展史 1 文展編一』社会法人日展 1980 年
- 日展史編纂委員会『日展史 2 文展編二』社会法人日展 1980 年
- 日展史編纂委員会『日展史 3 文展編三』社会法人日展 1980 年
- 日展史編纂委員会『日展史 4 文展編四』社会法人日展 1981 年
- 日展史編纂委員会『日展史 5 文展編五』社会法人日展 1981 年
- 日展史編纂委員会『日展史 6 帝展編一』社会法人日展 1982 年
- 日展史編纂委員会『日展史 7 帝展編二』社会法人日展 1982 年
- 日展史編纂委員会『日展史 8 帝展編三』社会法人日展 1982 年
- 日展史編纂委員会『日展史 9 帝展編四』社会法人日展 1983 年
- 日展史編纂委員会『日展史 10 帝展編五』社会法人日展 1983 年
- 日展史編纂委員会『日展史 11 帝展編六』社会法人日展 1983 年
- 日展史編纂委員会『日展史 12 改組編』社会法人日展 1984 年
- 日展史編纂委員会『日展史 13 新文展編一』社会法人日展 1984 年
- 日展史編纂委員会『日展史 14 新文展編二』社会法人日展 1984 年
- 日展史編纂委員会『日展史 15 新文展編三』社会法人日展 1985 年
- 日展史編纂委員会『日展史 16 日展編一』社会法人日展 1987 年
- 日展史編纂委員会『日展史 17 日展編二』社会法人日展 1987 年
- 日展史編纂委員会『日展史 18 日展編三』社会法人日展 1987 年
- 日展史編纂委員会『日展史 19 日展編四』社会法人日展 1987 年
- 日展史編纂委員会『日展史 20 日展編五』社会法人日展 1988 年
- 日展史編纂委員会『日展史 21 新日展編一』社会法人日展 1992 年
- 日展史編纂委員会『日展史 22 新日展編二』社会法人日展 1992 年

日展史編纂委員会『日展史 23 新日展編三』社会法人日展 1993 年  
日展史編纂委員会『日展史 24 新日展編四』社会法人日展 1993 年  
日展史編纂委員会『日展史 25 新日展編五』社会法人日展 1994 年  
日展史編纂委員会『日展史 26 新日展編六』社会法人日展 1994 年  
日展史編纂委員会『日展史 27 新日展編七』社会法人日展 1995 年  
日展史編纂委員会『日展史 28 新日展編八』社会法人日展 1995 年  
日展史編纂委員会『日展史 29 新日展編九』社会法人日展 1996 年  
日展史編纂委員会『日展史 30 新日展編十』社会法人日展 1996 年  
日展史編纂委員会『日展史 31 新日展編十一』社会法人日展 1997 年  
日展史編纂委員会『日展史 32 改組日展編一』社会法人日展 1997 年  
日展史編纂委員会『日展史 33 改組日展編二』社会法人日展 1998 年  
日展史編纂委員会『日展史 34 改組日展編三』社会法人日展 1998 年  
日展史編纂委員会『日展史 35 改組日展編四』社会法人日展 1999 年  
日展史編纂委員会『日展史 36 改組日展編五』社会法人日展 1999 年  
日展史編纂委員会『日展史 37 改組日展編六』社会法人日展 2000 年  
日展史編纂委員会『日展史 38 改組日展編七』社会法人日展 2000 年  
日展史編纂委員会『日展史 39 改組日展編八』社会法人日展 2001 年  
日展史編纂委員会『日展史 40 改組日展編九』社会法人日展 2001 年  
日展史編纂委員会『日展史 41 改組日展編十』社会法人日展 2002 年

(23) 参照した『日展図録』は以下の通りである。

高田誠『日展図録《彫刻》第 13 回』社会法人日展 1981 年  
加藤東一『日展図録《彫刻》第 20 回』社会法人日展 1988 年  
浦田正夫『日展図録《彫刻》第 21 回』社会法人日展 1989 年  
浦田正夫『日展図録《彫刻》第 22 回』社会法人日展 1990 年  
大山忠作『日展図録《彫刻》第 23 回』社会法人日展 1991 年  
小森邦夫『日展図録《彫刻》第 24 回』社会法人日展 1992 年  
大山忠作『日展図録《彫刻》第 25 回』社会法人日展 1993 年  
濱田台児『日展図録《彫刻》第 26 回』社会法人日展 1994 年  
鈴木竹柏『日展図録《彫刻》第 27 回』社会法人日展 1995 年  
鈴木竹柏『日展図録《彫刻》第 28 回』社会法人日展 1996 年  
関主税『日展図録《彫刻》第 29 回』社会法人日展 1997 年  
関主税『日展図録《彫刻》第 30 回』社会法人日展 1998 年  
橋本堅太郎『日展図録《彫刻》第 31 回』社会法人日展 1999 年

中山忠彦『日展図録《彫刻》第36回』社会法人日展 2004年  
中山忠彦『日展図録《彫刻》第37回』社会法人日展 2005年  
中山忠彦『日展図録《彫刻》第38回』社会法人日展 2006年  
中山忠彦『日展図録《彫刻》第39回』社会法人日展 2007年  
中山忠彦『日展図録《彫刻》第40回』社会法人日展 2008年  
寺坂公雄『日展図録《彫刻》第41回』社会法人日展 2009年  
寺坂公雄『日展図録《彫刻》第42回』社会法人日展 2010年  
奥田小由女『日展図録《彫刻》第45回』社会法人日展 2013年

表 1. 寺内信一の影響が確認される作家とその陶彫作品

地域	作家名	作品名	制作年	主題	素材・施釉の有無	技法	ポーズ	造形的特徴
有田	樋渡陶六	マリヤ観音	1973 以前	人物(マリア)	天草陶石(特上)、白釉	泥漿鑄込み、還元焼成	直立/全身	
		鹿寿老人	不明	人物・動物/信仰(寿老人・鹿)	天草陶石(特上)、白釉、黒の釉薬または上絵具		地面に座す/全身	
		作品名不詳	1973 以前	動物(龍)	天草陶石(特上)、白釉		天を仰ぎながら泳ぐ/全身	日本伝統の波濤表現の型に倣う。
		白磁宝珠観世音像	1985	人物/信仰(宝珠観世音)			直立/全身	
		三番叟	不明	人物(少年)			三番叟の舞/全身	
		魚籃観世音	不明	人物(魚籃観世音)	天草陶石(特上)、白釉または透明釉		直立/全身	
常滑	平野霞裳	鯉江方寿像	1921	人物(鯉江方寿)	陶土、施釉(食塩釉)	3つに分割して制作	直立/全身	
		鈴木快竜先生像	1926	人物(鈴木快竜)	陶土	不明	直立/全身	
		松下よね(花友亭)像	1932	人物(松下よね(花友亭))	陶土、施釉	不明	正座/全身	
		下村とう女之像	1934	人物(下村とう)	陶土、施釉	不明	正座/全身	
		頭山満像	不明	人物(頭山満)	陶土、施釉	不明	正座/全身	
		田中錦二像	1934	人物(田中錦二)	陶土、施釉	不明	正座/全身	
	富本梅月	柿本人麿像	1889	人物(柿本人麿)	陶土、施釉	不明	胡座、右上方を仰ぐ/全身	
		羅漢像	1901	人物(羅漢)	陶土、施釉	不明	立て膝/全身	
		鈴木熊次郎像	1922	人物(鈴木熊次郎)	陶土、施釉	不明	正座/全身	鋭敏な人物把握
		土井新太郎像	1926 頃	人物(土井新太郎)	陶土、施釉	2つに分割して制作	直立/全身	適確な量感表現
	片岡陶楽	杉江博先生座像	1929	人物(杉江博)	陶土、施釉	不明	正座/全身	面部の造形が繊細
		横井是旭師之像	1933	人物(横井是旭)	陶土、施釉	不明	正座/全身	
		初代杉江滄軒像	1954	人物(杉江滄軒)	陶土	不明	肘掛け椅子に座す/全身	単調
		勢至丸御影像	1962	人物(勢至丸)	陶土、施釉	不明	胡座/全身	左右対称
		狛犬(阿)	1942	動物/信仰(狛犬)	陶土	不明	正座/全身	

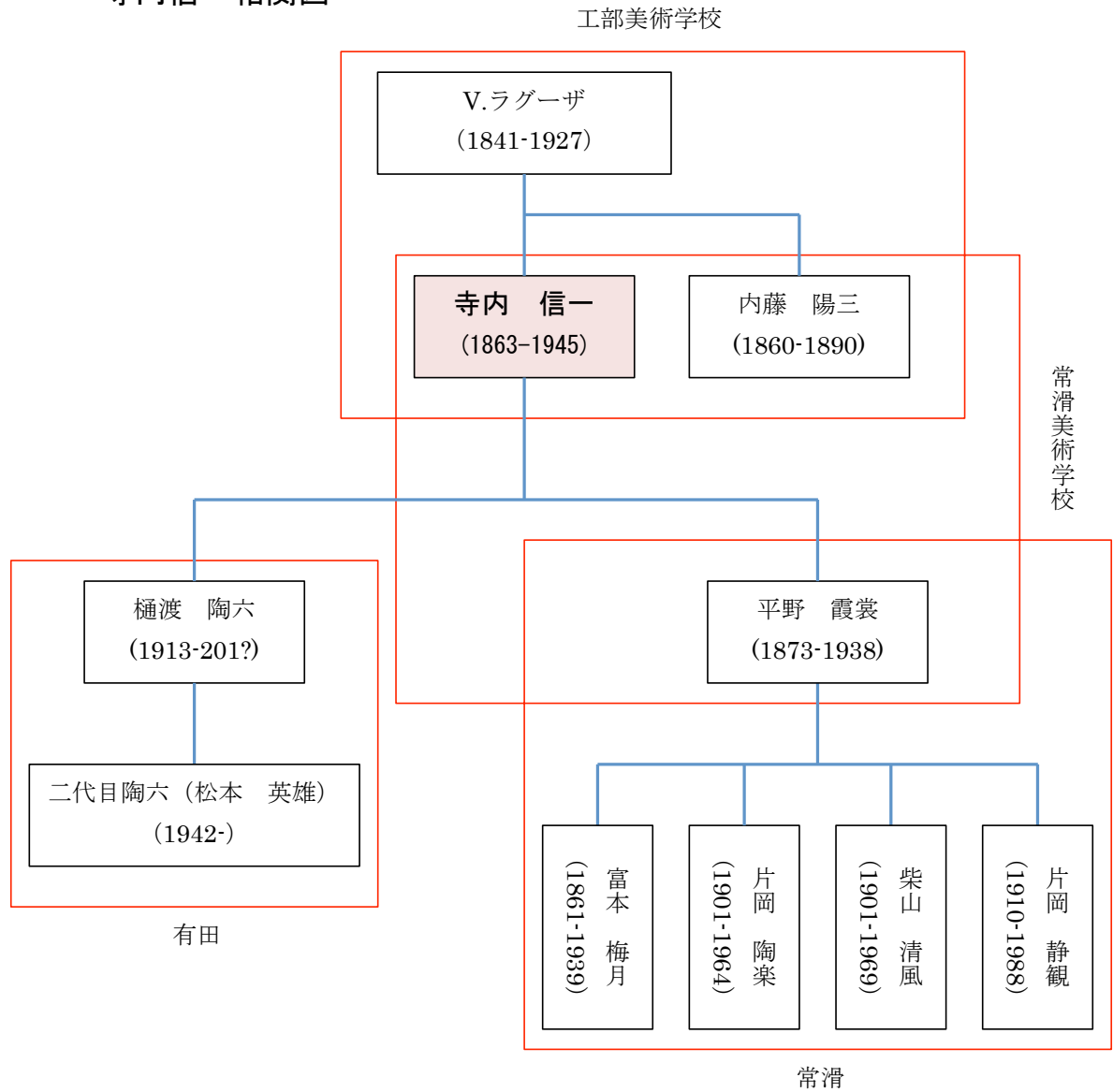
柴山清風	弾除け観音	戦時中	人物/信仰(観音)	陶土	不明	直立/全身	
	波頭観音(一葉観音)	1938	人物/信仰(一葉観音)	陶土、施釉	不明	直立/全身	肩部と葉部分に大きな罅
	狛犬(呷)	1942	動物/信仰(狛犬)	陶土	不明	座/全身	
	伊藤圭介像	1957	人物(伊藤圭介)	陶土	不明	正面/胸像	
片岡静観	観音像	1944	人物/信仰(観音)	陶土	不明	直立、合掌/全身	
	行基菩薩像	1951	人物/信仰(行基)	陶土	不明	直立/全身	
	健康の像	1964	人物(青年)	陶土	不明	右脚重心、右上方を仰ぐ/全身	動きが堅い。
	伊藤要三先生像	1974	人物(伊藤要三)	陶土	不明	正面/胸像	面による立体把握が弱い。
	和田寿先生像	不明	人物(和田寿)	陶土	不明	正面/胸像	

表 2. 沼田一雅の影響が確認される作家とその陶彫作品

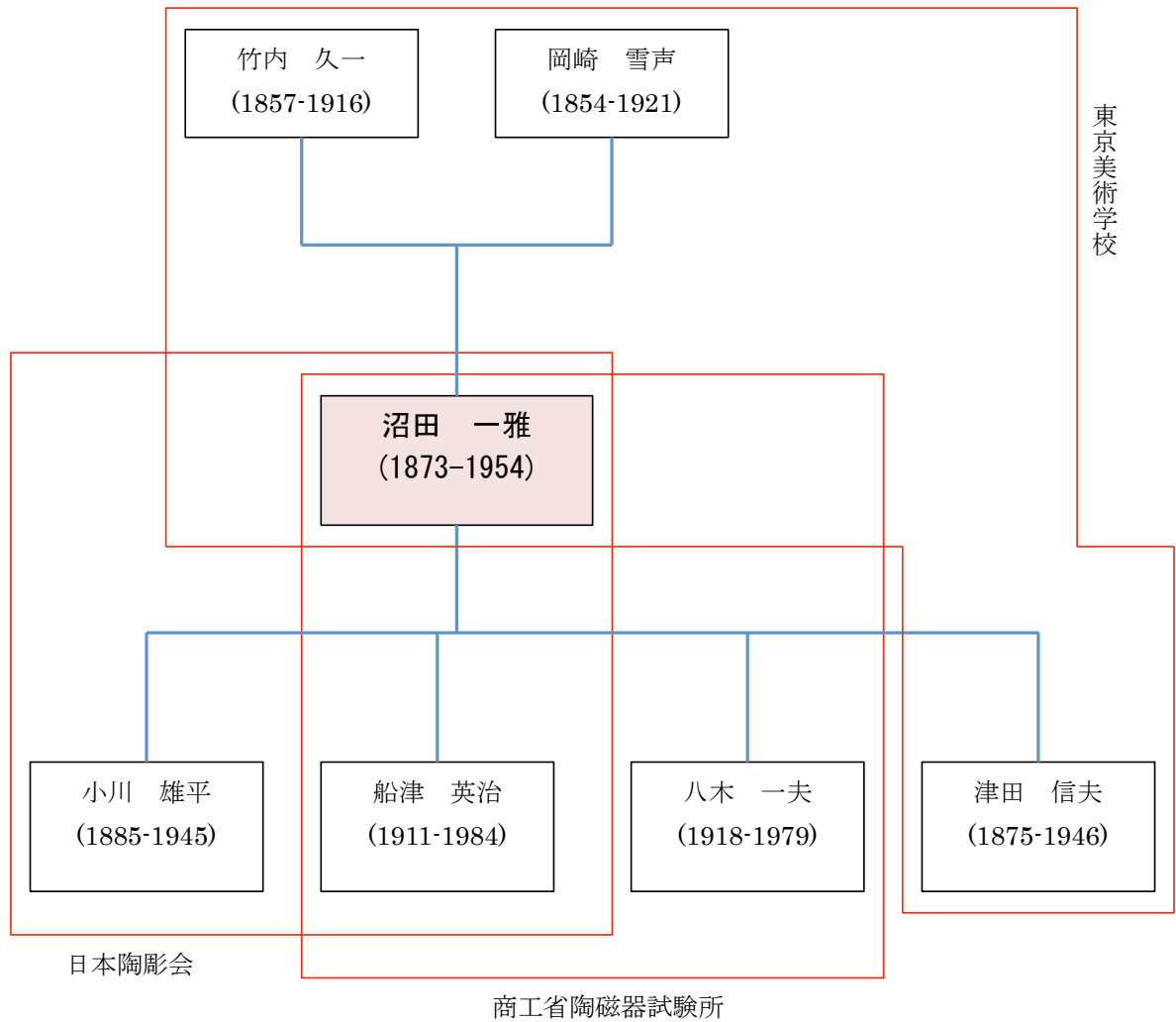
作家名	作品名	制作年	主題	素材	技法	ポーズ	造形的特徴
小川雄平	陶製双鶴伏香爐	1927	動物(鶴)	陶土、施釉	不明	2 匹の鶴が寄り添い合う姿/全身	
	鷺	1928	動物(鷺)	陶土、施釉	不明	前方を睨みつける/全身	
	軍鶏置物	1931	動物(軍鶏)	陶土、施釉	不明	直立/全身	
	群鶴置物	1931	動物(鶴)	陶土、施釉	不明	3 羽の鶴が向き合っている/全身	
	陶製ブラマン置物	1932	動物(ブラマン)	陶土、施釉	不明	直立/全身	
	陶製黒豹置物	1933	動物(黒豹)	陶土、施釉	不明	斜体速歩/全身	
	獅子置物	1934	動物(ライオン)	陶土、施釉	不明	座/全身	狛犬に酷似
	鶉置物	1936	動物(鶉)	陶土、施釉	不明	片方は頭を上げ、片方は踞っている。/全身	単純化
	陶豹置物	1936	動物(豹)	陶土、施釉	不明	1 匹は腹這い、1 匹は歩いている。/全身	細部は単純化
	陶置物 犀	1939	動物(犀)	陶土、施釉	不明	直立/全身	写実的
	作品名不詳	1939	動物(ライオン)	陶土、施釉?	不明	斜体速歩/全身	
	白磁瑞象置物	1940	動物(象)	陶土、絵具	不明	直立/全身	造形が甘い
	陶友どちら仔馬	1941	動物(馬)	陶土、絵具	不明	2 頭の馬が直立/全身	
	白象置物	1943	動物(白象)	陶土	不明	直立/全身	華麗な装飾
	鶏	1934	動物(鶏)	陶土、施釉または上絵の具	不明	直立/全身	やや概念的
	勝利軍鶏置物	1938	動物(軍鶏)	陶土、施釉	不明	直立/全身	小川の《軍鶏置物》に類似
	作品名不詳	1939	動物(鷺)	陶土	不明	直立/全身	
	平岡利兵衛像	1939	人物(平岡利兵衛)	陶土、施釉	不明	正面/胸像	写実的な造形
	陶器英姿置物	1940	動物(軍鶏)	陶土、施釉	不明	直立/全身	

彫三島手ひつじ置物	1941	動物(羊)	陶土、施釉?	不明	直立/全身	様式化された毛模様
陶器印度牛置物	1942	動物(牛)	陶土、施釉または上絵の具	不明	直立/全身	繊細な装飾
黎明(単峰駝)	1943	動物(駝)	陶土、施釉または上絵の具?	不明	直立/全身	装飾的
馬置物	1969	動物(馬)	陶土、施釉	不明	直立/全身	抽象化
子牛	不明	動物(子牛)	陶土、施釉	不明	立ちながら左後方を窺う姿/全身	モデリング跡が残されている。
ボルゾイ犬	不明	動物(ボルゾイ)	陶土、施釉または上絵の具	不明	直立/全身	実物と同様色彩を再現
鳩	不明	動物(鳩)	陶土、施釉	不明	座/全身	アールデコ様式のような抽象化
鳳凰	不明	動物(鳳凰)	陶土、施釉	不明	座/全身	単純化
龍	不明	動物(龍)	陶土、施釉	不明	腹這い/全身	簡略化
羊	不明	動物(羊)	陶土、施釉	不明	直立/全身	単純化
木菟	不明	動物(木菟)	陶土	不明	右方向に視線を投げている/全身	写實的
六朝女官	不明	人物(六朝女官)	陶土	不明	直立/全身	《加彩文官俑》に酷似している。

## 寺内信一相関図



## 沼田一雅相関図





## 寺内信一・沼田一雅年譜

寺内信一	元号	年齢	沼田一雅	日本美術界
1861 文久2				画学局（洋画の研究、高橋由一、川上冬庵）
1862 文久3				
1863 文久3	0	7/19農家の寺内基三、スミの次男として周防国吉敷郡宮野村（山口市板島）に生まれる		開成所
1864 元治元	1			
1865 慶応元	2			
1866 慶応2	3			
1867 慶応3	4			パリ万国博覧会日本初参加
1868 明治元	5	明治維新	明治維新	明治維新
1869 明治2	6			
1870 明治3	7			廃仏毀釈
1871 明治4	8			
1872 明治5	9			
1873 明治6	10			
1874 明治7	11			
1875 明治8	12	同村の小学校の助教を務める		
1876 明治9	13	村長であった父親が事業に失敗し、兄と共に上京		
1877 明治10	14	東京芝の松苗實一郎塾で主に漢学を学ぶ、納富介次郎を訪問	4 大阪市に転住、父は呉服商を営む	工部美術学校開校（-1883）
1878 明治11	15	工部美術学校彫刻学入学 ラグーザに西洋彫刻を学ぶ	5 大阪府立北野学校入学	第1回内国博覧会、納富介次郎江戸川製陶所開設 勤工会（牙彫家のグループ・旭玉山ら）、陶池会発足
1879 明治12	16		6	
1880 明治13	17	工部美術学校校長、大島圭介の書生となる（詳細な年月日不明）	7	
1881 明治14	18		8	
1882 明治15	19	工部美術学校第二等卒業、皇居御造営事務局勤務	9 同学院卒業	第2回内国博覧会、東京職工学校（Gワグネル）、帝室東京博物館 彫刻競技会、フェノロサ「美術新説」講演
1883 明治16	20	内藤陽三の推薦で常滑の鯉江高司の下で図画、塑造等を指導	10	
1884 明治17	21	テラコッタ製模写像制作	11	
1885 明治18	22		12	鑑画会（岡倉天心、フェノロサ） 図画取調掛
1886 明治19	23	常滑美術研究所の教員となる	13	
1887 明治20	24		14 彫刻研究のために奈良へ	
1888 明治21	25	瀬戸の高等小学校（制陶手工科）に勤務	15	東京美術学校（日本画科）、日本彫工会（旭玉山、高村光雲）、金沢区工業学校設立
1889 明治22	26	明治美術会創立に参加	16	
1890 明治23	27		17	東京美術学校（彫刻科） 帝室技芸員制度発足
1891 明治24	28		18 上京、東京美術学校教授任内久に師事	
1892 明治25	29		19 東大寺戒壇院《四天王》研究、5月末に帰京、岡崎雪声に鐵型鑄造を学ぶ	
1893 明治26	30		20	
1894 明治27	31		21 東京美術学校鑄金科模写部助手 就任	富山県工業学校設立
1895 明治28	32		22	
1896 明治29	33	瀬戸陶器学校訓導勤務	23 東京美術学校助教教授 就任	東京美術学校（西洋画科）
1897 明治30	34		24	
1898 明治31	35	納富介次郎より佐賀の巴里万国博覧会出品協会へ招聘される	25	
1899 明治32	36	有田徒弟学校教諭等を勤める	26	日本美術院、香川県工業学校設立
1900 明治33	37	西松浦郡有田陶磁器品評会審査長（明治33～36、39、40年）	27 巴里万国博覧会で、鑄銅彫刻「猿廻し置物」が一等金牌受賞 28 東京九段板上曉星仏語学校夜間部入学(2年間) 29 農務省依頼の大阪堺水旗館噴水の小児像制作	東京美術学校（塑造科）、大村西崖「彫塑」提案 パリ万国博覧会参加（帝室技芸員ら）
1901 明治34	38		30 6-10月アカデミー・ジュリアンに入所、11月セーブル入所 31 フランス国立セーブル陶磁器製造所で原型制作から型取り、成形法、焼成法を習得 32 8-9月ベルギー、オランダ、ドイツ、イタリア窯業事情を視察 ロダンと交流 33 7月帰国、東京美術学校雇員、工芸部塑造を担当	
1902 明治35	39	第5回内国勸業博覧会西松浦郡陶磁器出品審査長	34 東京勸業博覧会審査官、東京美術学校彫刻科塑造部を担当	文部省美術展覧会（文展）、日本彫刻会
1903 明治36	40	有田工業学校校長心得、セントルイス万国博覧会出品物審査長（有工銀牌受賞）	35 農商務省工業試験所陶磁器部嘱託、後進を指導 36 東京美術学校教授就任 金工、塑造科にて塑造の授業を担当 37 フランス政府から芸術賞受賞	
1904 明治37	41	佐賀県立有田工業学校分校校長就任	38	白澤派（ロダニズム）
1905 明治38	42		39	
1906 明治39	43		40	
1907 明治40	44		41	
1908 明治41	45	有田工業学校石炭窯焼成（倒焰式二階石炭窯）	42 大札記念章を授与される	
1909 明治42	46		43	
1910 明治43	47		44	
1911 明治44	48	清国（中華民国）の湖南高等工業学校で窯業指導（辛亥革命勃発）	45	
1912 明治45	49	中華民国湖南高等工業学校教員嘱託	46	
1913 大正2	50		47	
1914 大正3	51		48 2度目のセーブル陶磁器製造所留学(1927年まで)	
1915 大正4	52		49	
1916 大正5	53	愛知県西蒲町にて帝国ホテルのタイル製造	50	
1917 大正6	54		51	
1918 大正7	55	愛媛県砥部工業徒弟学校教諭	52	
1919 大正8	56		53	帝国美術院展覧会（帝展）
1920 大正9	57		54 フランス政府から芸術勲章受領および佩用免許、帝展に陶彫出品（以後9回） 55 大札記念章を授与される、記念章表面の高脚座因原型制作 56 秩父宮殿下のご下命で陶製《唐獅子》一対謹製	フォービズム 民芸運動 プロレタリア美術
1921 大正10	58		57	
1922 大正11	59		58 フランス政府から芸術勲章贈呈および佩用免許、京都高等工業学校講師 59 勤任教授任命、商工省京都陶磁器試験所彫刻部主任嘱託、後進を指導 60 東京美術学校教授退官後、講師 正四位勲四等授与	シュルレアリスム・抽象絵画
1923 大正12	60		61	
1924 大正13	61		62 京都市伏見区深草正覚町官舎へ移住、京都陶磁器試験所で指導	
1925 大正14	62		63	
1926 大正15	63		64 京都高等工業学校講師 商工省京都陶磁器試験所嘱託	文部省美術展覧会（新文展）
1927 昭和2	64		65	
1928 昭和3	65	退職し、有田の李三平住居跡にて開窯（李杜窯業所）、執筆活動開始	66	
1929 昭和4	66		67	
1930 昭和5	67		68	
1931 昭和6	68		69	
1932 昭和7	69		70	
1933 昭和8	70	『有田磁業史』発刊	71	
1934 昭和9	71		72	
1935 昭和10	72		73 オリエンタルデコラティブ陶磁研究所創設	日本美術展覧会（日展）
1936 昭和11	73		74	
1937 昭和12	74		75	
1938 昭和13	75		76	
1939 昭和14	76		77	前衛芸術 走泥社（八木一夫）
1940 昭和15	77		78 日本陶管会発足	
1941 昭和16	78		79	
1942 昭和17	79		80	
1943 昭和18	80		81 日本芸術院賞恩賜賞授与 6/5没	
1944 昭和19	81		82	アンフォルメル
1945 昭和20	82 没		83	
1946 昭和21				
1947 昭和22				
1948 昭和23				
1949 昭和24				
1950 昭和25				
1951 昭和26				
1952 昭和27				
1953 昭和28				
1954 昭和29				
1955 昭和30				
1956 昭和31				
1957 昭和32				
1958 昭和33				反芸術・ハプニング
1959 昭和34				
1960 昭和35				

凡例：

→	江戸時代
→	明治時代
→	大正時代
→	昭和時代
→	昭和(戦時美術体制期)

## 結 語

日本における「陶彫」の創始者と開始期の解明、並びに開始から現在までの陶彫の展開を跡付けるため、これまで5章にわたって検証、考察を行ってきた。その結果を今一度以下で簡潔に整理し、総括、結語としたい。

まずⅠ章では、後章における陶彫の創始と創始者に関する検証の前段階として、古代から明治初期にかけて窯芸がどのように展開され、また、どのような再現対象(主題)を持った陶作品ないしは陶製品が制作されてきたのかを、表に整理しながら、4節に分けて概観した。その結果、再現対象(主題)を持つ陶作品ないしは陶製品は、窯芸全般の発展、展開を反映しながら展開したと言える。具体的には、縄文時代草創期に作られた土偶は小さく簡略なトルソーであり、使用、制作目的は不明であるが、地母神信仰によるものと推察されるため、主題に関しては人間・動物等の生物主題と信仰・呪術対象像のいずれにも当てはまるものであった。また他方で、生物以外の主題の作品は見出されなかった。縄文時代中期になると、人物は全身像となり、独創的な装飾が施されたり、誇張した性表現がなされたりしたが、やはり人間・動物等の生物以外を主題とする作品は見出されなかった。土偶の形態については、中期までは稚拙で抽象的なものが多いが、後期になると様式化され、遮光器土偶のような呪術性の強い土偶が制作された。続く弥生時代については、発掘された土偶の数は僅少であり、象形品の多くは容器に人物の頭部が付随した形態のものがほとんどで、人間らしい面貌や人体表現を特徴とするようになり、呪術的表現は見られなくなる。これは、造形史上の革新とでも言うべきことであった。次いで古墳時代には、古墳造営という大規模な事業と豪華な葬送儀礼が行われたため、再現対象(主題)を持った埴輪が大量に制作された。それらは、死者の安全な霊界への移動や悪霊からの守護等を目的とした、故人に関係する家財道具や防具、船、巫女や武人、葬送儀礼の様子を象ったもの等であった。また、人間・動物等の生物主題の表現は写実とは程遠く、かなり概念的であり、器財を主題とした陶作品もこの時代に限って確認された。古墳時代が終焉を迎えると、人間や動物を簡略に表現した形代が素焼<sup>かたしろ</sup>きで制作されるようになった。飛鳥時代には、さらに、弥生時代の土偶形容器のように、容器と人物像や動物像が一体となったユニークな器も出現し、奈良時代には、形代制作が継続される一方で、唐三彩の施釉技術を用いた陶作品の制作も行われていた。下って鎌倉、室町時代は、陶工の創意工夫を示す個性的な陶による狛犬像が多数制作された。室町時代までは、陶作品に施される釉薬の種類は多くても3種類で、それらを施された作品は素朴で古色を湛えていたが、桃山

以降は上絵付けによる華美で装飾的な作品が出現した。また、釉薬のみによって彩色されたものでも、複数の釉薬が駆使されていたり、素焼き後に直接絵具で着色されたりした作品も確認された。一方、桃山時代以降は信仰・呪術目的の陶作品は少なくなり、「鑑賞」に重きを置いた人間・動物等の生物主題に属する置物や香炉等が多く制作され、江戸末期になると、主題の持つ色彩や形態を忠実に再現した作品が見られるようになった。さらに、その傾向は明治初期にまで発展的に受け継がれたが、その表現は前近代的な表現に留まるものであった。

Ⅱ章では、明治期の日本において新傾向の陶作品を制作した2人の人物のうちの1人、寺内信一を取り上げ、彼の生涯や教育や出版活動を通して、寺内が日本近代の美術(教育)界や窯業界、産業界に残した功績を明らかにした。また、寺内が本格的な研究対象となったのは平成4(1992)年以降であることを明らかにし、さらに先行研究を分析することで、先行研究の特徴や解明点と未解明点を明らかにした。続いて、彼が陶土で彫刻制作を始めたきっかけが常滑赴任にあることや、単色のモデリングによる具象彫刻のみを制作し続けた理由がラグーザの制作した白色の大理石彫刻にあったことなどを、寺内の手記の参照や、作品の特徴の分析によって明らかにした。その他、《裸婦像》以外の作品調査を基に概観、分析し、使用された主な素材が常滑の陶土や天草陶石、砥部陶石であったことを特定し、造形方法としては、上絵や染め付けは用いず、モデリングによる凹凸のみで立体表現を行っていたことなどを明らかにした。また、寺内から直接陶土による彫刻の制作法を学んだ主な弟子として平野霞裳と樋渡陶六を挙げ、彼らの略歴と作品の特徴を分析することで、前者は寺内の西洋的な写生を基本とする作風に影響を受け、後者は寺内の単色による作品制作に影響を受けたと結論づけた。その他、調査を行った常滑美術研究所と常滑陶器学校時代の関係者作品を概観、分析することで、寺内らが指導した塑造技術が関係者間に共有され、吸収されていったことを明らかにした。また、常滑陶器学校の後身である常滑高等学校に残された建築装飾の存在によって、工部美術学校と常滑との結びつきも明らかとなり、寺内や内藤の西洋彫刻普及の功績を解明することが出来た。

続いてⅢ章では、明治期における新傾向の陶製作品を制作したいま1人の人物であり、「陶彫の父」と称される沼田一雅の生涯とその功績、先行研究や作品、並びに弟子達の略歴や作品を4節に亘って概観、分析し、沼田がどのような人物、作家であり、美術・産業界での位置付けや弟子らへの影響がどのようなものであったのかを検証した。その結果、沼田には、作家になるための恵まれた生い立ちや恵まれた仕事、留学経験、社会的地位があった上、旺盛な出品活動や作家

団体の設立活動を行って、「陶彫」分野の開拓や、美術界、窯業界に大きく貢献したことを明らかにした。次いで、彼に関する先行研究や、美術・産業史上における彼の位置付け、作品評価の概観、分析を通して、沼田に関する最初の文献上の言及は大正 12 年の辛辣かつ否定的な展評であったが、昭和 2 年以降は芸術的に高い評価が与えられるようになることを明らかにした。また、「陶彫」という用語が最初に確認されるのは、昭和 14 年に刊行された日本陶磁彫刻作家協会第 1 回展の目録であり、その後は諸文献中でも「陶彫」という用語が用いられ、定義付けも試みられるようになっていく経緯を跡付けた。また、沼田を「陶彫の創始者」として最初に明示したのは昭和 52 年刊行の『沼田一雅遺作展』に寄稿した北村西望であったが、それ以降は平成 20 年までそのような位置付けを行った批評家はいないことを明らかにした。続いて、沼田の主要な作品の概観、分析を通して、留学以前は主題としては仏教的、純日本的なものを多く取り上げる傾向にあったが、留学以降の自主制作では動物を好んで制作する傾向にあったことを明らかにした。また、素材に関しては、留学以前は鋳造による金属製の作品が主であったが、留学中ならびに留学以後は、陶磁器試験所での試作品や自由な制作品に限れば、すべて陶製であることを指摘した。さらに造形的には、細部まで造り込む対象再現的な写実に基づいていたと言えるが、1 度目の留学時にロダン的な対象把握を修得した時には、対象を量的、動的に捉えることに重点を置いていたことも明らかにした。その他、沼田と密接な師弟関係にあった小川雄平と船津英治の略歴と作品を概観、分析し、小川は主題の選択や充実した造形力、また、船津は静的で装飾品を着けた動物主題という点で、沼田から影響を受けたと結論づけた。また、両者の一部の作品には、当時流行していたアール・デコを反映させたものも存在しているため、西欧から伝わった様式にも学び、影響されていたことを指摘した。

続いてⅣ章では、寺内信一と沼田一雅のいずれが真の「陶彫の創始者」であり、また寺内が未だに無名のままであるのかを解明するため、両者を、生涯と功績や、主な弟子やその作品という観点、また美術・産業界や美術・工芸史、産業史上における位置づけという観点、作品の造形的、技術的特徴という観点、芸術観や思想という観点から、比較、分析した。そして、「陶彫の創始者」とされる沼田より、寺内の方が 16 年早く陶製の塑造制作を開始しているため、厳密な意味での「創始者」は寺内と結論づけた。そして、それにも拘わらず、沼田の方が「創始者」として一般的となった理由としては、寺内の生年が沼田より 10 年早かったことや、受けた美術教育や支援者、留学経験の有無、制作や実験の場所の提供等の違い、弟子の社会的地位や知名度の差、

さらに主題やその処理の仕方、造形力、造形法の違いが指摘出来た。その他、支援者の有無や公募展への出品の有無、作家団体の創設の有無、講演記録や書簡等を通しての自身の芸術観の披瀝、表明の有無も要因として挙げた。そして以上のような理由を総合して、寺内が歴史に名を留めることなく終わり、一方の沼田は次第に「陶彫」の開拓者、創始者と見做されるようになったと結論づけた。

最後に、V章では、大正期以降、「陶彫」がどのように展開し、また沼田が望んだ日展(帝展、新文展含む)における陶彫部門の確立が実現されたか否かの解明を試みた。前者の問題については、寺内と沼田の弟子や孫弟子の作品、日本陶彫会の出品者や出品作品の概観、分析を通して解明を試みた。まずは寺内直接の弟子である樋渡陶六と平野霞裳を挙げ、樋渡に関しては、寺内に有田において好んで制作した単色(白色)による立体表現を受け継ぎ、それをさらに繊細で高い装飾性を有した作品に仕上げたと結論付け、平野については、肖像が多い点と正面向きの正座のポーズが多い点は寺内譲りであり、さらに造形に関しても、常滑美術学校で寺内と内藤から学んだ解剖学的な人体把握や西洋的な塑造法を活用したと結論づけた。また、寺内以後の常滑における主要な作家として富本梅月と片岡陶楽、柴山清風、片岡静観の4人を挙げ、それぞれの制作活動や作品を概観、分析し、寺内や平野同様、多くは人物主題であることや、ポーズについても正面向きの正座の像や直立像が多いこと、また造形に関しては、力量や特徴が各々異なることを明らかにした。次いで、沼田の弟子として小川雄平と船津英治を挙げ、いずれも主題は主として動物であり、それは沼田の影響であることを指摘した。また、小川が有する適確な造形力も、沼田の指導と自らの研鑽の結果であり、船津の作品に多い静的なポーズの装飾品を着けた動物主題も沼田の影響であったと結論づけた。さらに、両者の作品には、アール・デコ様式を反映させたと思われる作品が存在していることも指摘した。続いて、日本陶彫会における出品者や内訳、彼らの所属団体等を解明、分析し、当初は参加人数が多かったものの、徐々に減少した美術団体としては日展と二科会、一陽会が挙げられ、日展と二科会については団体の重鎮や役員らが抜けたことで、その弟子も参加しなくなり、減少していったと結論付けた。また、当初は参加人数が少なかったものの、徐々に参加者が増加した美術団体は二紀会であり、同会の役員が出品を開始したことが出品者増加に繋がったと結論づけた。その他、美術団体役員が出品を止めたが、現在も一定の人数の参加が認められる団体はアート未来であることを確認した。著名な彫刻家ないしは窯芸家が定着し難い理由として、焼成技術や窯等の設備の問題や、作家の日本陶彫会や「陶彫」に対

する決して高くはない評価を挙げた。そしてその上で、現在の同会への出品者は多様な美術団体に所属している上、無所属の作家も多く、作品傾向が幅広いため、多様な表現様式を持つ若手作家にも支持を得る可能性を指摘した。

続いて本章の最後で、新文展、日展では陶彫部門は未だ確立されていないと結論付けたが、現在も陶彫作品を出品している作家は確実に存在しており、大型の窯を持たない作家の中には、分割焼成し、焼成後に各パーツを接合して出品している例も見られることを指摘した。しかし、陶彫は、窯芸の技術や最低限の窯の設備を必要とする上、新しく陶彫部門を設立しなくとも、既に第3、4科に作品が受け入れられているため、沼田が願った陶彫部門の確立は今後も難しいと筆者は結論付けた。とはいえ、上述のように、陶彫に惹かれ、素材として陶土を選択する作家は少なからず存在している。従って日展への陶彫作品の出品の継続、さらなる発展は彼らの肩に掛かっていると言える。また、沼田は官展に陶彫部門を確立することで、陶彫を発展させようと意図したのであったが、それとは別に彼が設立した日本陶彫会でも、官展系の作家よりも在野の作家の出品が次第に増え、遂に官展系所属の関係者がいなくなってしまうことは、本論で挙げた技術面や設備面におけるハードルの高さという理由の他に、陶彫が持つ諸特徴や芸術性と、官展や官展系所属作家が求める芸術性が相容れないものである可能性を示唆しているように思われる。しかし、一方で陶彫が多く、在野の美術団体所属の作家達に受け継がれ、今も多様な傾向の作品が制作され続けていることもまた事実である。

本論文では、日本における長い窯芸の歴史と、明治期における西洋彫刻の日本への導入の中で、明治期に陶土を素材とした焼成による彫刻(塑造)を制作するという新しい試み(後に「陶彫」と呼ばれる)が、生年が僅か10年しか違わない2人の人物によって開始され、生年が早い人物は今なお無名であるにも拘らず、いま1人は後年「陶彫の父」と呼ばれ、高い評価を受けるようになった理由や、「陶彫」の真の創始者がいずれであるかを主な解明点に掲げ、現地調査や聞き取り、文献調査を基に解明を行い、所期の目的は概ね達成出来たと思われる。

しかし、今後の課題も既に見えてきている。例えば、本論を纏めている中で、明治10(1877)年にドイツのライプツィヒ博物館から東京国立博物館に贈られた陶土成形、焼成による肖像彫刻が数点保管されていることが明らかとなったが、これらの作品が明治期に展観されていたとすれば、寺内や内藤、沼田がそれらを目にした可能性はあり、その経験が日本における「陶彫」の開始に影響を与えたことも十分考えられるため、今後も補足的調査研究が必要と言える。また、沼

田が留学したパリ市内の諸美術館には、陶土を素材とした象形作品が数多く展示、収蔵されているが、沼田の作品に与えた影響を明らかにするのに欠かせないそれらの調査は、遺憾ながら未着手の状態にあるため、今後、海外でも調査を行う必要があると言える。また、本論文では言及するに至らなかった寺内や沼田の陶彫制作におけるアイデンティティの問題、すなわち、彼らは自身を彫刻家と見做していたのか陶芸家と見做していたのかという問題や、なぜ彼らが近代彫刻史という文脈の中では異質ともいえる、海外向けでも国威発揚的でもない作風を選択していったのかという問題を、内国勸業博覧会の出品作品の分析等を通して考察していきたい。

筆者は、有田や常滑、犬山、福井、砥部で作品調査や文献収集を行う中で、一方で多種多様な窯芸技法にも出会い、制作者でもある筆者はそれらの技法から多くの刺激を受けた。それらの技法や刺激は、今後、筆者が陶彫を制作していくに当たって、表現の幅を広げるのに必ずや大きな示唆を与えてくれるに違いない。今後も多くの窯業地に足を運び、技術や知識を吸収し、制作の糧としていきたいと思っている。

## 参考文献一覧

### I 章

- ・『三国志』魏書 卷30 東夷伝 倭人（魏志倭人伝）
- ・斉藤忠、吉川逸治『原色日本の美術 第1巻 原始美術』小学館 1970年
- ・毎日新聞社「重要文化財」委員会事務局編集『重要文化財5 彫刻Ⅴ』毎日新聞社 1974年
- ・座右宝刊行会編『世界陶磁全集6 江戸(一)』小学館 1975年
- ・座右宝刊行会編『世界陶磁全集5 桃山(二)』小学館 1976年
- ・座右宝刊行会編『世界陶磁全集8 江戸(三)』小学館 1978年
- ・座右宝刊行会編『世界陶磁全集1 日本原始』小学館 1979年
- ・座右宝刊行会編『世界陶磁全集2 日本古代』小学館 1979年
- ・窪徳忠『道教の神々』平河出版社 1986年
- ・佐藤康宏『新編 名宝日本の美術 第27巻 若冲・蕭白』小学館 1991年
- ・児玉幸多編「図式日本史年表」『標準日本史年表』吉川弘文館 1995年
- ・亀井正道『日本の美術346 人物・動物はにわ』至文堂 1995年
- ・望月幹夫『日本の美術347 器財はにわ』至文堂 1995年
- ・金子裕之『日本の美術360 まじないの世界Ⅰ(縄文～古代)』至文堂 1996年
- ・巽淳一郎『日本の美術361 まじないの世界Ⅱ(歴史時代)』至文堂 1996年
- ・矢部良明ほか『日本やきもの史』美術出版社 1998年
- ・有田の名宝展実行委員会『有田の名宝』(財)佐賀県芸術文化育成基金 2001年
- ・田中史生「日本列島における戦争の始まりとその展開」『自然人間社会 第31号』関東学院大学 2001年 43-54頁
- ・玉田芳英編『史跡で読む日本の歴史1 列島文化のはじまり』吉川弘文館 2009年
- ・(財)滋賀県文化財保護協会「相谷熊原遺跡 発掘調査現地説明会」(財)滋賀県文化財保護協会 2010年
- ・武末純一ほか『列島の考古学 弥生時代』河出書房新社 2011年
- ・瀬戸蔵ミュージアム『加藤善治』瀬戸市、財団法人瀬戸市文化振興財団 2011年
- ・櫻井秀雄「人形土器の研究—弥生時代の顔面造形—」『金沢大学考古学紀要36』金沢大学人文学類考古学研究室 2015年



## Ⅱ章

- ・瀧田貞一 『常滑陶器誌』 常滑町青年会 1912 年
- ・寺内信一「履歴書」1934 年 個人蔵
- ・寺内信一「重要参考筆記」 1936 年 個人蔵
- ・高村光太郎編「現代美術の揺籃時代」『中央公論』中央公論新社 1936 年
- ・中島浩氣 『肥前陶磁史考』 青潮社 1936 年
- ・砥部町教育委員会『砥部焼の歴史』砥部焼歴史研究会 1969 年
- ・佐野昭「旧工部美術学校の彫刻部」『明治洋画史料壞想篇』中央公論美術出版社 1985 年
- ・有田町『有田町史 陶業編Ⅱ』有田町史編纂委員会 1985 年
- ・吉田弘『常滑焼の開拓者 鯉江方寿の生涯』愛知県郷土資料刊行界 1987 年
- ・金子一夫・伊沢のぞみ「工部美術学校における彫刻教育の研究(1)」『茨城大学教育学部紀要（人文・社会科学，芸術）42 号』茨城大学 1992 年 107-126 頁
- ・山田雄久「寺内信一翁の有田磁業史研究—寺内信一著「有田磁業発達史」の紹介—」『帝塚山経済・経営論集 9』帝塚山大学 1993 年 45-57 頁
- ・金子一夫・伊沢のぞみ「工部美術学校における彫刻教育の研究(2)」『茨城大学教育学部紀要（人文・社会科学，芸術）44 号』茨城大学 1994 年 77-96 頁
- ・金子一夫「日本の裸体彫刻第 1 号！？常滑のテラコッタ・ヌード」『芸術新潮』新潮社 1995 年
- ・西野嘉章「医学解剖と美術教育「脇前」から「藝用解剖学」へ」『学問のアルケオロジ』東京大学 1997 年
- ・金子一夫 『近代日本美術教育の研究 明治・大正時代』中央公論美術出版 1999 年
- ・足助明彦編『幕末明治古写真帖』新人物往来社 2000 年
- ・有田工業高等学校 有工百年史編集委員会『有工百年史』有田工業高等学校 有工百年史編集委員会 2000 年
- ・河上真理「工部美術学校設立事情考」『美術史 53(1)』美術史学会 2003 年 93-104 頁
- ・村上敬編『〈彫刻〉と〈工芸〉近代日本の技と美』静岡県立美術館 2004 年
- ・牧口銀司郎『帝国ホテルのスダレ煉瓦』INAX ライブミュージアム 2006 年
- ・田中修二編『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』国書刊行会 2010 年
- ・吉田朝子「ラグーザの教育とその影響—素材・技法の側面から」『明治の彫塑 ラグーザと萩原礫山』芸大美術館 2010 年 61-66 頁

- ・三好信浩『納富介次郎』佐賀城本丸歴史館 2013 年
- ・佐賀県立九州陶磁文化館編『白き黄金―有田・伊万里・武雄・嬉野の磁器の美と技―』佐賀県立九州陶磁文化館佐賀県有田焼創業 400 年事業実行委員会 2014 年

### Ⅲ章

- ・沼田一雅「彫刻家として見たる能楽」『能楽 11 卷(2)』『能楽』発行所 1913 年
- ・畑正吉「沼田一雅氏の陶器―三越に於ける作品発表に就いて―」『中央美術 9 卷 6 号』1923 年
- ・柴崎風岬「天才的塑造家 沼田一雅論」『汎工芸 13 卷 2 号』1935 年
- ・正木直彦『回顧七十年』1937 年
- ・宮永東山「天才的藝術家 少年時代の沼田一雅氏」『汎工芸 18 卷 6 号』1940 年
- ・藤岡幸二「沼田一雅」『京焼百年の歩み 第 1』1962 年
- ・乾由明「八木一夫論」『現代の陶芸 第十二卷』講談社 1975 年
- ・吉田耕三「明治・大正・昭和の陶芸家」『現代の陶芸 第一卷』講談社 1977 年
- ・鈴木健二『原色現代 日本の美術 第 15 卷 陶芸(1)』小学館 1978 年
- ・福永重樹「沼田一雅作 胡砂の旅―所蔵作品より―」『視る 169 号』京都国立近代美術館 1981 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 8 帝展編三』社会法人日展 1982 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 9 帝展編四』社会法人日展 1983 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 11 帝展編六』社会法人日展 1983 年
- ・金田雅成「用語解説」『近代陶芸のモダニズム』千葉県立美術館 1991 年
- ・大阪市立博物館『第百十九回特別展 工芸家たちの明治維新』大阪市立博物館 1992 年
- ・東京都庭園美術館編『20 世紀のエレガンス アール・デコ様式のセーヴル磁器展』東京都文化振興会 1993 年
- ・山崎剛「近代陶芸列伝 沼田一雅」『季刊 陶磁郎 3 号』1995 年
- ・木下直之編『博士の肖像―一人はなぜ肖像を残すのか―』東京大学総合研究博物館 1998 年
- ・京都国立近代美術館『京都の工芸[1910-1940]―伝統と変革のはざまに―』京都国立近代美術館 1998 年
- ・愛知県陶磁資料館・京都国立近代美術館『万国博覧会と近代陶芸の黎明』愛知県陶磁資料館・京都国立近代美術館 2000 年
- ・北村仁美「国立セーヴル陶磁器製造所における沼田一雅の陶彫受容」『明治・大正期における図案集の研究:世紀末デザインの移植とその意味』東京国立近代美術館 2002 年
- ・唐澤昌宏「再考・近現代の陶芸家 沼田一雅」『炎芸術 No. 75』阿部出版 2003 年
- ・静岡県立美術館『〈彫刻〉と〈工芸〉―近代日本の技と美』静岡県立美術館 2004 年

- ・宮内庁三の丸尚蔵館編『京焼多彩なり―明治から昭和へ』宮内庁 2007 年
- ・北澤寛「沼田一雅について―陶彫家の顔・彫刻家の目～石川県との係わりを併せて―」『石川県立美術館紀要第 19 号』石川県立美術館 2008 年
- ・北澤寛「沼田一雅について(その二)～沼田一雅関係資料(沼田関係書簡)を中心に～」『石川県立美術館紀要第 20 号』石川県立美術館 2009 年
- ・東京工業大学百年記念館『東京工業大学百年記念館収蔵資料目録 陶磁器コレクション』東京工業大学百年記念館 2009 年
- ・愛知県陶磁資料館学芸課『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』愛知県陶磁資料館 2009 年
- ・田中修二編『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』国書刊行会 2010 年
- ・田中修二編『近代日本彫刻集成 第二巻 明治後期・大正編』国書刊行会 2012 年
- ・木下直之『銅像時代 もうひとつの日本彫刻史』岩波書店 2014 年
- ・福井県陶芸館「陶彫ってスバラシイ展フライヤー」福井県陶芸館 2014 年
- ・朝日新聞「県陶芸館 沼田一雅ら作品展」朝日新聞 2014 年 5 月 21 日
- ・福井新聞「「陶彫の父」沼田一雅(福井出身)伝統から前衛への橋渡し役」福井新聞 2014 年

#### IV章

- ・沼田一雅「セーブルの陶磁器(上)」『美術新報』第 12 巻 6 号 画報社 1913 年
- ・沼田一雅「セーブルの陶磁器(下)」『美術新報』第 12 巻 7 号 画報社 1913 年
- ・沼田一雅「彫刻物の味と面」『絵画叢誌』第 283 号 1921 年 9-10 頁
- ・畑正吉「沼田一雅氏の陶器-三越に於ける作品発表に就いて-」『中央美術九巻六号』 1923 年 176-178 頁
- ・寺内信一『有田皿山雑記』1930 年
- ・『有田磁業史』1933 年
- ・寺内信一「履歴書」1934 年
- ・寺内信一「大理石」『重要参考筆記』寺内家 1935 年
- ・柴崎風岬「天才的塑造家 沼田一雅論」『汎工芸 13 巻 2 号』1935 年 20-21 頁
- ・中島浩氣『肥前陶磁史考』青潮社 1936 年
- ・『尾張瀬戸・常滑陶瓷誌』学芸書院 1937 年
- ・正木直彦『回顧 70 年』学校美術協会出版部 1937 年 248-254 頁
- ・宮永東山「天才的藝術家 少年時代の沼田一雅氏」『汎工芸』18 巻 6 号 1940 年 15-16 頁
- ・日本陶彫会「第 1 回日本陶彫展」日本陶彫会 1951 年
- ・乾由明「八木一夫論」『現代の陶芸』第 12 巻講談社 1975 年 132-147 頁

- ・福永重樹「沼田一雅作 胡砂の旅―所蔵作品より―」『視る』169号 京都国立近代美術館 1981年
- ・福井県陶芸館『沼田一雅遺作展』福井県陶芸館 1977年
- ・佐野昭「旧工部美術学校の彫刻部」『明治洋画史料懷想篇』中央公論美術出版社 1985年 114-118頁
- ・金田雅成「用語解説」『近代陶芸のモダニズム』千葉県立美術館 1991年 103頁
- ・金子一夫・伊沢のぞみ「工部美術学校における彫刻教育の研究(1)」『茨城大学教育学部紀要(人文・社会科学, 芸術) 42号』茨城大学 1992年 107-126頁
- ・山田雄久「寺内信一翁の有田磁業史研究―寺内信一著「有田磁業発達史」の紹介―」『帝塚山経済・経営論集九』帝塚山大学 1993年 45-57頁
- ・山崎剛「近代陶芸列伝 沼田一雅」(『季刊 陶磁郎 三号』1995年)
- ・西野嘉章「医学解剖と美術教育「脇前」から「藝用解剖学」へ」『学問のアルケオロジー』東京大学 1997年
- ・金子一夫『近代日本美術教育の研究 明治大正時代』中央公論美術出版 1999年
- ・有田工業高等学校有工百年史編集委員会『有工百年史』佐賀県立有田工業高等学校 創立100周年記念事業委員会 2000年
- ・唐澤昌宏「再考・近現代の陶芸家 沼田一雅」『炎芸術 No. 75』阿部出版 2003年
- ・牧口銀司郎『帝国ホテルのスタレ煉瓦』INAX ライブミュージアム 2006年
- ・北澤寛「沼田一雅について―陶彫家の顔・彫刻家の目～石川県との係わりを併せて―」『石川県立美術館紀要第19号』石川県立美術館 2008年 29-56頁
- ・北澤寛「沼田一雅について(その2)～沼田一雅関係資料(沼田関係書簡)を中心に～」『石川県立美術館紀要』第20号 石川県立美術館 2009年 32-46頁
- ・田中修二編『近代日本彫刻集成 第1巻 幕末・明治編』国書刊行会 2010年
- ・本橋浩介「沼田一雅」田中修二編『近代日本彫刻集成 第2巻 明治後期・大正編』国書刊行会 2012年 485頁
- ・福井新聞「焼き物による彫刻表現」2014年
- ・拙稿「陶彫家寺内信一に関する先行研究とその問題点」『崇城大学芸術学部研究紀要第7号』崇城大学芸術学部 2014年 3-25頁
- ・拙稿「寺内信一を中心とする常滑美術研究所・常滑陶器学校関係者の遺作に関する調査報告」『伊勢湾考古二三「知多古文化研究」創刊30周年記年号』知多古文化研究会 2014年 213-236頁
- ・拙稿「陶彫家沼田一雅考―その美術史上の位置付けと「陶彫」の用語をめぐる問題を中心に―」『崇城大学芸術学部研究紀要第8号』崇城大学芸術学部 2015年 3-30頁

## V章

- ・福井県陶芸館『沼田一雅遺作展』福井県陶芸館 1977年

- ・日展史編纂委員会『日展史 1 文展編一』社会法人日展 1980 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 2 文展編二』社会法人日展 1980 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 3 文展編三』社会法人日展 1980 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 4 文展編四』社会法人日展 1981 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 5 文展編五』社会法人日展 1981 年
- ・高田誠『日展図録《彫刻》第 13 回』社会法人日展 1981 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 6 帝展編一』社会法人日展 1982 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 7 帝展編二』社会法人日展 1982 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 8 帝展編三』社会法人日展 1982 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 9 帝展編四』社会法人日展 1983 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 10 帝展編五』社会法人日展 1983 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 11 帝展編六』社会法人日展 1983 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 12 改組編』社会法人日展 1984 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 13 新文展編一』社会法人日展 1984 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 14 新文展編二』社会法人日展 1984 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 15 新文展編三』社会法人日展 1985 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 16 日展編一』社会法人日展 1987 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 17 日展編二』社会法人日展 1987 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 18 日展編三』社会法人日展 1987 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 19 日展編四』社会法人日展 1987 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 20 日展編五』社会法人日展 1988 年
- ・加藤東一『日展図録《彫刻》第 20 回』社会法人日展 1988 年
- ・浦田正夫『日展図録《彫刻》第 21 回』社会法人日展 1989 年
- ・浦田正夫『日展図録《彫刻》第 22 回』社会法人日展 1990 年
- ・大山忠作『日展図録《彫刻》第 23 回』社会法人日展 1991 年
- ・千葉県立美術館『近代陶芸のモダニズム』千葉県立美術館 1991 年
- ・小森邦夫『日展図録《彫刻》第 24 回』社会法人日展 1992 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 21 新日展編一』社会法人日展 1992 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 22 新日展編二』社会法人日展 1992 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 23 新日展編三』社会法人日展 1993 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 24 新日展編四』社会法人日展 1993 年
- ・大山忠作『日展図録《彫刻》第 25 回』社会法人日展 1993 年
- ・日展史編纂委員会『日展史 25 新日展編五』社会法人日展 1994 年

- ・濱田台児『日展図録《彫刻》第26回』社会法人日展 1994年
- ・日展史編纂委員会『日展史26 新日展編六』社会法人日展 1994年
- ・鈴木竹柏『日展図録《彫刻》第27回』社会法人日展 1995年
- ・日展史編纂委員会『日展史27 新日展編七』社会法人日展 1995年
- ・日展史編纂委員会『日展史28 新日展編八』社会法人日展 1995年
- ・日展史編纂委員会『日展史29 新日展編九』社会法人日展 1996年
- ・日展史編纂委員会『日展史30 新日展編十』社会法人日展 1996年
- ・鈴木竹柏『日展図録《彫刻》第28回』社会法人日展 1996年
- ・日展史編纂委員会『日展史31 新日展編十一』社会法人日展 1997年
- ・日展史編纂委員会『日展史32 改組日展編一』社会法人日展 1997年
- ・関主税『日展図録《彫刻》第29回』社会法人日展 1997年
- ・京都国立近代美術館『京都の工芸[1910-1940]—伝統と変革のはざまに』京都国立近代美術館 1998年
- ・関主税『日展図録《彫刻》第30回』社会法人日展 1998年
- ・矢部良明『日本やきもの史』美術出版社 1998年
- ・日展史編纂委員会『日展史33 改組日展編二』社会法人日展 1998年
- ・日展史編纂委員会『日展史34 改組日展編三』社会法人日展 1998年
- ・日展史編纂委員会『日展史35 改組日展編四』社会法人日展 1999年
- ・橋本堅太郎『日展図録《彫刻》第31回』社会法人日展 1999年
- ・日展史編纂委員会『日展史36 改組日展編五』社会法人日展 1999年
- ・日展史編纂委員会『日展史37 改組日展編六』社会法人日展 2000年
- ・日展史編纂委員会『日展史38 改組日展編七』社会法人日展 2000年
- ・大英博物館佐賀県陶器展実行委員会編『大英博物館 佐賀県陶芸展』大英博物館佐賀県陶器展実行委員会 2000年
- ・日展史編纂委員会『日展史39 改組日展編八』社会法人日展 2001年
- ・日展史編纂委員会『日展史40 改組日展編九』社会法人日展 2001年
- ・日展史編纂委員会『日展史41 改組日展編十』社会法人日展 2002年
- ・柿田富造「陶像の変遷—常滑焼を中心にして—」『産業遺産研究 第9号』中部産業遺産研究会事務局 2002年
- ・佐藤賢司「工芸概念の再考と美術教育(4)——90年代の工芸批評から(2)」『美術科研究 (20)』大阪教育大学・美術教育講座・芸術講座 2002年 43-52頁
- ・中山忠彦『日展図録《彫刻》第36回』社会法人日展 2004年
- ・中山忠彦『日展図録《彫刻》第37回』社会法人日展 2005年
- ・中山忠彦『日展図録《彫刻》第38回』社会法人日展 2006年

- ・ 中山忠彦『日展図録《彫刻》第 39 回』社会法人日展 2007 年
- ・ 中山忠彦『日展図録《彫刻》第 40 回』社会法人日展 2008 年
- ・ 寺坂公雄『日展図録《彫刻》第 41 回』社会法人日展 2009 年
- ・ 寺坂公雄『日展図録《彫刻》第 42 回』社会法人日展 2010 年
- ・ 奥田小由女『日展図録《彫刻》第 45 回』社会法人日展 2013 年
- ・ 佐賀県立九州陶磁文化館編『白き黄金―有田・伊万里・武雄・嬉野の磁器の美と技―』佐賀県立九州陶磁文化館佐賀県有田焼創業 400 年事業実行委員会 2014 年

## 図版出典

### I 章

図 1：矢部良明『日本やきもの史』美術出版社 1998 年 7 頁

図 2：矢部『同上』8 頁

図 3：矢部『同上』8 頁

図 4：矢部『同上』9 頁

図 5：矢部『同上』10 頁

図 6：矢部『同上』13 頁

図 7：矢部『同上』13 頁

図 8：矢部『同上』15 頁

図 9：矢部『同上』16 頁

図 10：矢部『同上』17 頁

図 11：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 1 日本原始』小学館 1979 年 69 頁

図 12：矢部『前掲書』18 頁

図 13：(財)滋賀県文化財保護協会「相谷熊原遺跡 発掘調査現地説明会」(財)滋賀県文化財保護協会 2010 年 4 頁

図 14：三重県埋蔵文化財センター編「三重県埋文センター通信 みえ No. 21」三重県埋蔵文化財センター 1997 年

図 15：尖石縄文考古館

図 16：東京国立博物館

図 17：斉藤忠・吉川逸治『原色日本の美術 第 1 巻 原始美術』小学館 1970 年 35 頁

図 18：矢部『前掲書』24 頁

図 19：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 1 日本原始』220 頁

図 20：矢部『前掲書』27 頁

図 21：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 1 日本原始』107 頁

図 22：友部直・水田徹『世界美術大全集第 3 巻 エーゲ海とギリシア・アルカイック』小学館 1997 年 29 頁

図 23：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 1 日本原始』112 頁

図 24：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 1 日本原始』113 頁

図 25：「新編弘前市史」編纂委員会編『新編弘前市史通史編岩木地区』184-185 頁

図 26：東京国立博物館



- 図 27：東京国立博物館
- 図 28：岩永省三『日本の美術 370 弥生時代の装身具』至文堂 1997 年 5 頁
- 図 29：岩永『同上』27 頁
- 図 30：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 2 日本古代』小学館 1979 年 29 頁
- 図 31：座右宝刊行会編『同上』43 頁
- 図 32：東京国立博物館
- 図 33：大阪府立近つ飛鳥博物館
- 図 34：東京国立博物館
- 図 35：望月幹夫『日本の美術 347 器財はにわ』至文堂 1995 年 33 頁
- 図 36：望月幹夫『同上』23 頁
- 図 37：望月幹夫『同上』2 頁
- 図 38：望月幹夫『同上』9 頁
- 図 39：望月幹夫『同上』10 頁
- 図 40：武末純一ほか『列島の考古学 弥生時代』河出書房新社 2011 年 60 頁
- 図 41：亀井正道『日本の美術 346 人物・動物はにわ』至文堂 1995 年 14 頁
- 図 42：亀井正道『同上』15 頁
- 図 43：斎藤・吉川『前掲書』121 頁
- 図 44：斎藤・吉川『同上』122 頁
- 図 45：斎藤・吉川『同上』122 頁
- 図 46：東京国立博物館
- 図 47：斎藤・吉川『前掲書』126 頁
- 図 48：望月『前掲書』4 頁
- 図 49：金子裕之『日本の美術 360 まじないの世界 I (縄文～古代)』至文堂 1996 年 64 頁
- 図 50：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 2 日本古代』256 頁
- 図 51：座右宝刊行会編『同上』256 頁
- 図 52：矢部『前掲書』42 頁
- 図 53：矢部『同上』43 頁
- 図 54：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 2 日本古代』208 頁
- 図 55：巽淳一郎『日本の美術 361 まじないの世界 II (歴史時代)』至文堂 1996 年 36 頁
- 図 56：巽『同上』19 頁
- 図 57：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 2 日本古代』89 頁
- 図 58：矢部『前掲書』54 頁
- 図 59：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 2 日本古代』269 頁

- 図 60：矢部『前掲書』58 頁
- 図 61：矢部『同上』60 頁
- 図 62：金子『前掲書』68 頁
- 図 63：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 2 日本古代』208 頁
- 図 64：巽『前掲書』11 頁
- 図 65：山本忠尚『日本の美術 391 鬼瓦』至文堂 1998 年 6 頁
- 図 66：愛知県陶磁資料館『陶磁のこま犬百面相』愛知県陶磁資料館 2005 年 26 頁
- 図 67：愛知県陶磁資料館『同上』28 頁
- 図 68：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 4 桃山(一)』小学館 1977 年 103 頁
- 図 69：矢部『前掲書』85 頁
- 図 70：矢部『同上』86 頁
- 図 71：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 5 桃山(二)』小学館 1976 年 99 頁
- 図 72：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 6 江戸(一)』小学館 1975 年 37 頁
- 図 73：有田の名宝展実行委員会『有田の名宝』(財)佐賀県芸術文化育成基金 2001 年 65 頁
- 図 74：有田の名宝展実行委員会『同上』65 頁
- 図 75：有田の名宝展実行委員会『同上』14 頁
- 図 76：座右宝刊行会編『世界陶磁全集 8 江戸(三)』小学館 1978 年 176 頁
- 図 77：座右宝刊行会編『同上』177 頁
- 図 78：有田の名宝展実行委員会『前掲書』31 頁
- 図 79：有田の名宝展実行委員会『同上』14 頁
- 図 80：有田の名宝展実行委員会『同上』96 頁
- 図 81：サントリー美術館編『天才陶工 仁阿弥道八』サントリー美術館 2014 年 141 頁
- 図 82、84：筆者撮影
- 図 83：瀬戸蔵ミュージアム『加藤善治』瀬戸市、財団法人瀬戸市文化振興財団 2011 年 5 頁
- 図 85：サントリー美術館編『前掲書』143 頁
- 図 86：半田市立博物館編『陶彫 常滑陶彫の歴史』半田市立博物館 2003 年 4 頁
- 図 87：半田市立博物館編『同上』5 頁
- 図 88：半田市立博物館編『同上』7 頁
- 図 89：半田市立博物館編『同上』7 頁
- 図 90：矢部良明『日本やきもの史』美術出版社 1998 年 129 頁
- 図 91：矢部『同上』131 頁
- 図 92：矢部『同上』131 頁
- 図 93：矢部『同上』133 頁

- 図 94: 矢部『同上』132 頁
- 図 95: 矢部『同上』134 頁
- 図 96: 矢部『同上』134 頁
- 図 97: 矢部『同上』135 頁
- 図 98: 矢部『同上』136 頁
- 図 99: 東京国立博物館
- 図 100: 矢部良明『日本やきもの史』美術出版社 1998 年 137 頁
- 図 101: 矢部『同上』140 頁
- 図 102: 矢部『同上』140 頁
- 図 103: 東京工業大学百年記念館編『東京工業大学百年記念館収蔵資料目録 陶磁器コレクション』東京工業大学百年記念館 2009 年 54 頁
- 図 104, 105: 筆者撮影
- 図 106: 東京国立博物館
- 図 107: 半田市立博物館編『前掲書』 10 頁
- 図 108: 佐賀県立九州陶磁文化館『白き黄金—有田・伊万里・武雄・嬉野の磁器の美と技—』佐賀県立九州陶磁文化館、佐賀県有田焼創業 400 年事業実行委員会 2014 年 29 頁

## Ⅱ章

- 図 109: 金岩昭夫氏提供
- 図 110: 渡部智『沼田一雅遺作展』福井県陶芸館 1977 年 47 頁
- 図 111: 三好信弘『納富介次郎』佐賀県立佐賀城本丸歴史館 2013 年 7 頁
- 図 112: 古田亮他『明治の彫塑 ラグーザと萩原守衛』芸大美術館 2010 年 45 頁
- 図 113: 金子一夫『近代日本美術教育の研究 明治・大正時代』中央公論美術出版 1999 年 155 頁
- 図 114: 金子『同上』157 頁
- 図 115: 古田、他『前掲書』51 頁
- 図 116: 金子『前掲書』231 頁
- 図 117: 吉田弘『鯉江方寿の生涯』愛知県郷土資料刊行会 1987 年 3 頁
- 図 118, 119: 筆者撮影
- 図 120: 瀧田貞一『常滑陶器誌』常滑町青年会 1912 年 冒頭
- 図 121: 吉田『前掲書』251 頁
- 図 122-124: 筆者撮影
- 図 125: 古田、他『前掲書』32 頁
- 図 126: 古田、他『同上』19 頁

図 127-142:筆者撮影

図 143:佐賀県立九州陶磁文化館『白き黄金—有田・伊万里・武雄・嬉野の磁器の美と技—』佐賀県立九州陶磁文化館、佐賀県有田焼創業 400 年事業実行委員会 2014 年 90 頁

図 144-169:筆者撮影

図 170:FritzSchider, *AN ATLAS OF ANATOMY FOR ARTISTS*, Dover Publications, INC. New York, 1957. PLATE152

図 171-175:筆者撮影

図 176:古田、他『前掲書』57 頁

図 177:古田、他『同上』58 頁

### Ⅲ章

図 178:田中修二編『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』国書刊行会 2010 年 244 頁

図 179:(C) Cité de la céramique Sèvres-Limoges-Service des collections documentaires

図 180:東京国立博物館ほか『世紀の祭典 万国博覧会の美術』NHK ほか 2004 年 113 頁

図 181-183:石川県立美術館

図 184:田中修二編『前掲書』323 頁

図 185:(C) Cité de la céramique Sèvres-Limoges-Service des collections documentaires

図 186:東京藝術大学

図 187:(C) Cité de la céramique Sèvres-Limoges-Service des collections documentaires

図 188:東京大学工学部電気系学科

図 189:田中修二編『近代日本彫刻集成 第二巻 明治後期・大正編』国書刊行会 2012 年 133 頁

図 190:(C) Cité de la céramique Sèvres-Limoges-Service des collections documentaires

図 191:宮内庁三の丸尚蔵館編『虎・獅子・ライオン—日本美術に見る勇猛美のイメージ—』菊葉文化協会 2010 年 52 頁

図 192:筆者撮影

図 193-195:独立行政法人産業技術総合研究所(産総研)提供

図 196:筆者撮影

図 197:東京藝術大学

図 198:千葉県立美術館『近代陶芸のモダニズム』千葉県立美術館 1991 年 63 頁

図 199:日展史編纂委員会『日展史 10 帝展編五』社会法人日展 1983 年 278 頁

図 200:日展史編纂委員会『同上』479 頁

図 201:日展史編纂委員会『日展史 12 改組編』社会法人日展 1984 年 173 頁

図 202:日展史編纂委員会『日展史 15 新文展編三』社会法人日展 1985 年 354 頁

図 203: 日展史編纂委員会『日展史 13 新文展編一』382 頁

図 204: 日展史編纂委員会『日展史 14 新文展編二』299 頁

図 205: 福井県陶芸館

図 206: 独立行政法人産業技術総合研究所(産総研)提供

図 207: 福井県陶芸館

図 208: 京都国立近代美術館『前掲書』16 頁

#### IV 章

図 209: 筆者撮影

図 210: 東京藝術大学

図 211: 深川製磁芸術室パンフレット

図 212: 佐倉市立美術館

図 213: 筆者撮影

図 214: (C) Cité de la céramique Sèvres-Limoges-Service des collections documentaires

図 215: 筆者撮影

図 216: (C) Cité de la céramique Sèvres-Limoges-Service des collections documentaires

図 217: 『日本美術全集 第二巻 江戸から明治へ 近代の美術 I』講談社 1991 年

図 218: 「生人形と松本喜三郎」展実行委員会『生人形と松本喜三郎』『生人形と松本喜三郎』展実行委員会 2004 年 21 頁

図 219: 「生人形と松本喜三郎」展実行委員会『同上』29 頁

図 220: 「セーブルの陶磁器(下)」『美術新潮 一二巻七号』画報社 1913 年 12 頁

図 221: 東京国立博物館

図 222-224: 筆者撮影

図 225: 渡部智『沼田一雅遺作展』福井県陶芸館 1977 年 35 頁

図 226: 渡部『同上』福井県陶芸館 34 頁

図 227: 渡部『同上』福井県陶芸館 35 頁

#### V 章

図 228: 矢部良明『日本やきもの史』美術出版社 1998 年 146 頁

図 229: 矢部『同上』147 頁

図 230: 矢部『同上』147 頁

図 231-234: 筆者撮影

図 235: 佐賀新聞社提供

- 図 236: 吉田弘『鯉江方寿の生涯』愛知県郷土資料刊行会 1987 年 326 頁
- 図 237, 238: 筆者撮影
- 図 239: 半田市立博物館『陶彫 常滑陶彫の歴史』半田市立博物館 2003 年 18 頁
- 図 240: 常滑市立陶芸研究所『平野霞裳 井上楊南作品図録』常滑市立陶芸研究所 1968 年 22 頁
- 図 241, 242: 筆者撮影
- 図 243: 半田市立博物館『前掲書』12 頁
- 図 244: 半田市立博物館『同上』11 頁
- 図 245: 半田市立博物館『同上』26 頁
- 図 246: 半田市立博物館『同上』27 頁
- 図 247: 半田市立博物館『同上』25 頁
- 図 248: 半田市立博物館『同上』27 頁
- 図 249: 半田市立博物館『同上』29 頁
- 図 250: 半田市立博物館『同上』34 頁
- 図 251, 252: 筆者撮影
- 図 253: 半田市立博物館『前掲書』33 頁
- 図 254: 半田市立博物館『同上』49 頁
- 図 255: 半田市立博物館『同上』46 頁
- 図 256: 半田市立博物館『同上』43 頁
- 図 257: 日展史編纂委員会『日展史 26 新日展編六』社会法人日展 1994 年 55 頁
- 図 258: 日展史編纂委員会『日展史 15 新日展編三』社会法人日展 1985 年 322 頁
- 図 259: 日展史編纂委員会『日展史 21 新日展編一』社会法人日展 1992 年 188 頁
- 図 260: 半田市立博物館『前掲書』40 頁
- 図 261: 半田市立博物館『同上』41 頁
- 図 262: 半田市立博物館『同上』22 頁
- 図 263: 日展史編纂委員会『日展史 8 帝展編三』社会法人日展 1982 年 250 頁
- 図 264: 日展史編纂委員会『同上』484 頁
- 図 265: 日展史編纂委員会『同上』451 頁
- 図 266: 日展史編纂委員会『日展史 11 帝展編六』社会法人日展 1983 年 267 頁
- 図 267: 日展史編纂委員会『前掲書』450 頁
- 図 268: 日展史編纂委員会『日展史 13 新文展編一』社会法人日展 1984 年 526 頁
- 図 269: 京都国立近代美術館『京都の工芸[1910-1940]—伝統と変革のはざまに』京都国立近代美術館 1998 年 18 頁
- 図 270: 日展史編纂委員会『日展史 14 新文展編二』社会法人日展 1984 年 269 頁

- 図 271: 日展史編纂委員会『同上』441 頁
- 図 272: 東京国立博物館
- 図 273: 京都国立近代美術館『前掲書』88 頁
- 図 274: 京都国立近代美術館『同上』18 頁
- 図 275, 276: 福井県陶芸館
- 図 277: 日展史編纂委員会『前掲書』455 頁
- 図 278: 日展史編纂委員会『日展史 15 新文展編三』社会法人日展 1985 年 369 頁
- 図 279: 福井県陶芸館
- 図 280: 橋田正信『マイセン磁器一時を超える美』平凡社 2002 年 17 頁
- 図 281, 282: 福井県陶芸館
- 図 283: 渡部智『沼田一雅遺作展』福井県陶芸館 1977 年 9 頁
- 図 284-287: 福井県陶芸館
- 図 288: 東京国立博物館『中国の陶磁』東京国立博物館 1994 年 58 頁
- 図 289: 東京藝術大学
- 図 290-298: 日本陶彫会

図 版





図1 《豆粒文深鉢》 重文 陶  
縄文時代草創期 佐世保市教育  
委員会 長崎



図2 《丸底深鉢》 陶  
縄文時代草創期 国学院大学  
考古学資料館 東京



図3 《爪形文鉢》 陶 縄文時代  
草創期 九州歴史資料館 長崎



図4 《尖底深鉢》 陶 縄文時代  
早期 長岡市立科学博物館 新潟



図5 《過文尖底深鉢》 陶 縄文時代  
草創期 市立函館博物館 北海道



図6 《過卷櫛文広口鉢》 陶 縄  
文時代前期 個人蔵



図6 《波状口縁深鉢》 陶 縄文時代  
前期 国学院大学考古学資料館 東京



図7 《木菟把手付深鉢》 陶 縄  
文時代中期 諏訪市博物館 長野





図9 《火炎式土器》 陶 縄文時代  
中期 東京国立博物館



図10 《波状口縁深鉢》 陶  
縄文時代後期 個人蔵



図11 《壺》 陶 縄文時代晩期  
所蔵先不詳



図12 《提梁付注口土器》 陶 縄文時代後期  
青梅市郷土博物館 東京



図 13 《土偶》 陶 縄文時代草創期 (財)滋賀県文化財保護協会



図 14 《土偶》 陶 縄文時代草創期 三重県埋蔵文化センター



図 15 《縄文のヴィーナス》陶 縄文時代中期 尖石縄文考古館



図 16 《遮光器形土偶》 陶 縄文時代晩期 東京国立博物館





図 17 《朱漆塗巻貝形土器》重文  
陶 縄文時代後期 文化庁



図 18 《彩文小形壺》陶 弥生時代  
前期 唐津市教育委員会 佐賀



図 19 《朱彩壺》重文 陶  
弥生時代中期 松永記念館 神奈川



図 20 《簾状文壺》陶  
弥生時代中期 個人蔵



図 21 《壺》 陶 弥生時代後期  
所蔵先不詳

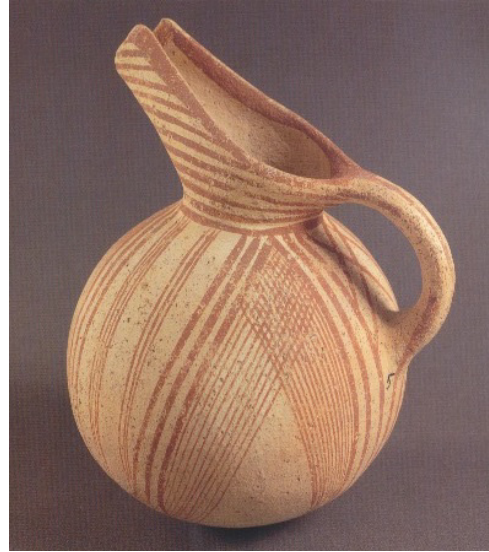


図 22 《嘴形注口付き水差し》  
陶 前 3200～2900 年頃 イラクリオン考古  
博物館 ギリシャ

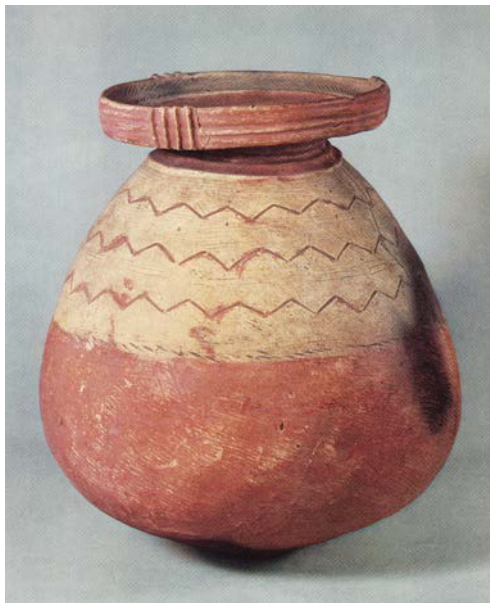


図 23 《朱彩壺》 重文 陶  
弥生時代後期 東京国立博物館

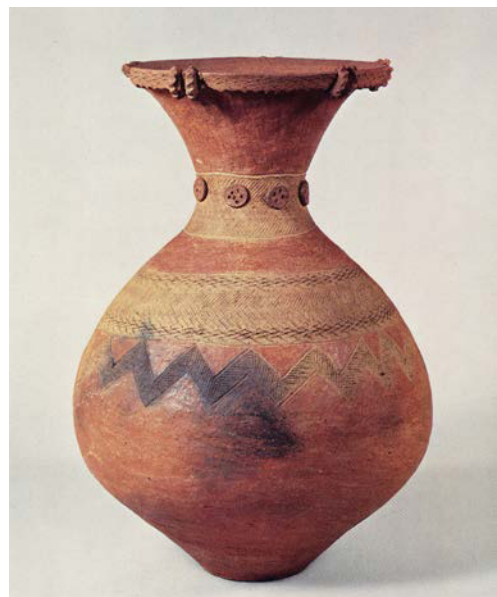


図 24 《朱彩壺》 重文 陶  
弥生時代後期 所蔵先不詳





図 25 《土偶》 陶 弥生時代前期 弘前市



図 26 《土偶形容器》 陶 弥生時代中期 東京国立博物館



図 27 《土偶形容器》 陶 弥生時代中期 東京国立博物館



図 28 《口縁部人面付土器》 陶 弥生時代中期 市原市埋蔵文化財センター



図 29 《分銅形土製品》 陶  
弥生時代後期 岡山県古代吉備文  
化センター



図 30 《須恵器 甕》 陶 5世紀  
大阪府委員会



図 31 《須恵器 台付裝飾壺》 陶  
6世紀 京都国立博物館



図 32 《円筒埴輪》 陶 古墳時  
代前期 東京国立博物館





图 33 《朝顔型埴輪》 陶 6 世紀  
東京国立博物館



图 34 《家形埴輪》 陶 古墳時代中期  
大阪府立近つ飛鳥博物館



图 35 《盾》 陶 4 世紀 東  
京国立博物館



图 36 《蓋》 陶 4 世紀 奈良県立橿  
原考古学研究所付属博物館



图 37 《鞍》 陶 5 世紀 奈良県立橿原考古学研究所附属博物館



图 38 《船》 陶 5 世紀 東京国立博物館



图 39 《椅子》 陶 5 世紀 東京国立博物館



图 40 《武人埴輪》 陶 古墳時代中期 大阪文化財研究所





図 41 《馬》 陶 古墳時代中期  
奈良県四条古墳檀原考古学研究所



図 42 《水鳥》 陶 古墳時代中期  
大阪府津堂城山古墳藤井寺市教育委員会



図 43 《3人の童女》 陶 古墳時代後期 文化庁



図 44 《あぐらを組み合掌をする男子》  
陶 古墳時代後期 文化庁



図 45 《両手を前にして坐る巫女》 陶  
古墳時代後期 文化庁



図 46 《武人埴輪》 陶 古墳時  
代後期 東京国立博物館



図 47 《鶏》 陶 古墳時代後期  
文化庁



図 48 《石見型盾》 陶  
6 世紀 東京国立博物館





図 49 《静岡県坂上遺跡の土製模造品》  
陶 古墳時代後期 浜松市博物館 静岡



図 50 《三彩 壺》 重文 陶  
8 世紀 京都国立博物館



図 51 《三彩 多口瓶》 陶  
8 世紀 薬師寺 奈良



図 52 《三彩 鼓胴》 陶  
8 世紀 正倉院宝物 奈良



図 53 《三彩 大皿》 陶  
奈良時代(8世紀) 正倉院宝物 奈良



図 54 《須恵器 鳥形瓶》 陶  
7世紀 東京国立博物館



図 55 《藤原京の土馬》 陶  
8世紀始め 奈良文化財研究所



図 56 《陶製人形代》 陶 8世紀前半  
兵庫県教育委員会埋蔵文化財調査事務所



図 57 《三彩 塔》 陶  
8世紀前半 正倉院





図 58 《越州窯青磁 水注》 重文  
陶 五代—北宋時代(10 世紀) 福岡市  
教育委員会

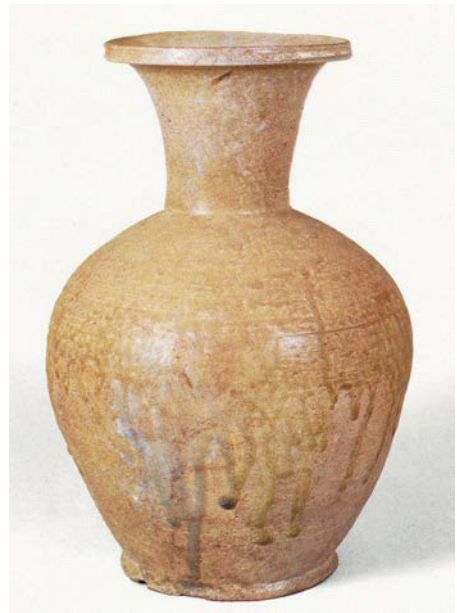


図 59 《白瓷 長頸瓶》 陶 灰釉  
10 世紀 五島美術館 長崎



図 60 《自然釉大壺》 陶  
平安時代(12 世紀) 個人蔵



図 61 《自然釉秋草文壺》 国宝  
陶 平安時代(12 世紀) 慶應義塾  
大学 東京



図 62 《馬に乗る人形》 陶 7-9  
世紀 静岡県埋蔵文化財調査研究  
所



図 63 《須恵器 馬》 陶 11 世  
紀 個人蔵

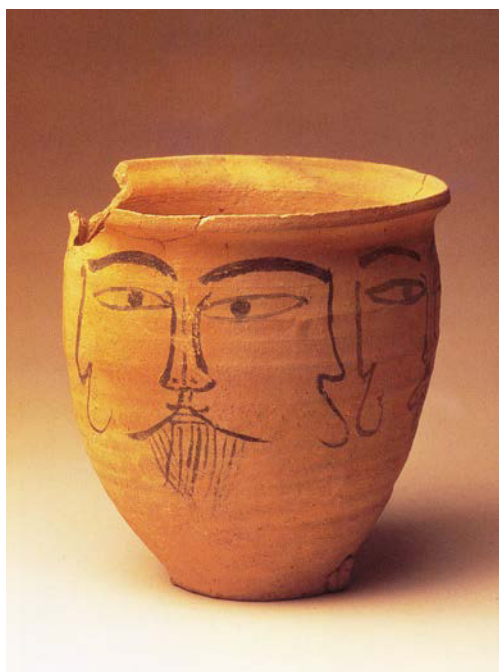


図 64 《墨書人面土器》 陶 9 世紀前半  
多賀城市教育委員会・東北学院大学考古学  
研究室



図 65 《平城宮跡出土の鬼面文鬼瓦》  
陶 8 世紀 奈良国立文化財研究所





図 66 《鉄釉狛犬 阿・吽》 陶  
室町時代(15 世紀) 愛知県陶磁資  
料館



図 67 《灰釉狛犬 吽》 陶 室  
町時代(15 世紀) 愛知県陶磁資料  
館



図 68 《伊賀耳付花生》 重文 陶  
桃山時代 畠山記念館



図 69 《黒楽茶碗》 重文 陶 桃  
山時代(16 世紀) 三井文庫 東京



図 70 《織部松皮菱手鉢》 重文  
陶 桃山時代(17 世紀) 北村美術  
館 京都



図 71 《織部南蛮人燭台》 陶 桃  
山時代 サントリー美術館

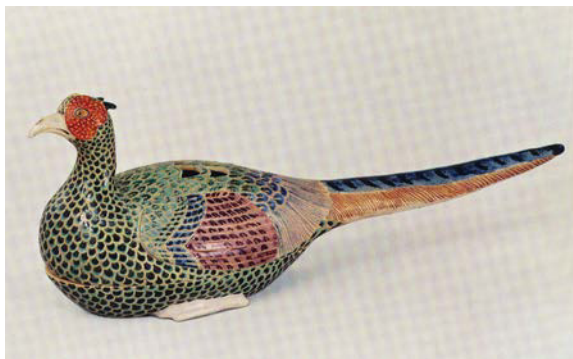


図 72 《色絵雉香炉》 国宝 陶  
桃山時代 石川県立美術館



図 73 《色絵鶏形置物》 陶  
1670-1690 年代 柿右衛門古陶磁  
参考館





図 74 《色絵象置物》 陶  
1670-1690 年代 柿右衛門古陶磁  
参考館



図 75 《色絵基盤童子置物》 陶  
1670~1690 年代 佐賀県立九州陶  
磁文化館



図 76 《伊万里 色絵鸚鵡置物》  
陶 17 世紀後半 栗田美術館



図 77 《伊万里 色絵麒麟香炉》  
陶 17 世紀後半 所蔵先不詳



図 78 《色絵狛犬》 佐賀県重要文化財 陶 1680-1700 年代 有田陶磁美術館



図 79 《色絵相撲人形》 陶 1690-1710 年代 佐賀県立九州陶磁文化館



図 80 《色絵唐獅子置物》 陶 1700-1740 年代 賞美堂本店肥前古陶磁参考館



図 81 仁阿弥道八 《色絵竹隠和尚坐像》 陶 江戸時代(1831 年) 大中院 京都





图 82 加藤善治 《十六羅漢像》瀬戸市指定文化財 陶 1843 年 宝泉寺 瀬戸



图 83 初代善治 《青磁釉柿本人麻呂像》 陶 1855 年 瀬戸市



图 84 初代善治 《弘法大師像》 陶 1866 年 金剛寺 豊田



图 85 仁阿弥道八 《色絵猿置物》  
陶 江戸時代(19 世紀) 個人蔵



图 86 上村白鷗 《蝦蟇仙人像》  
陶 1822 年 常滑市立陶芸研究所



图 87 伊奈長三 《寿老人像》 陶  
江戸後期 常滑市立陶芸研究所



图 88 鯉江方寿 《玉織姫像》 陶  
江戸末期 常滑市立陶芸研究所





図 89 鯉江方寿 《磯丸像》 陶  
1845 年 個人蔵



図 90 東京錦窯 《上絵金彩花見図花瓶》  
陶 明治時代(19 世紀後期) 個人蔵



図 91 服部杏圃 《青磁上絵金彩窓絵蓋  
付壺》 陶 明治時代(19 世紀後期)  
瀬戸歴史民俗資料館



図 92 加藤三平・瓢池園 《上絵花果実図皿》  
陶 1874 年 東京国立博物館

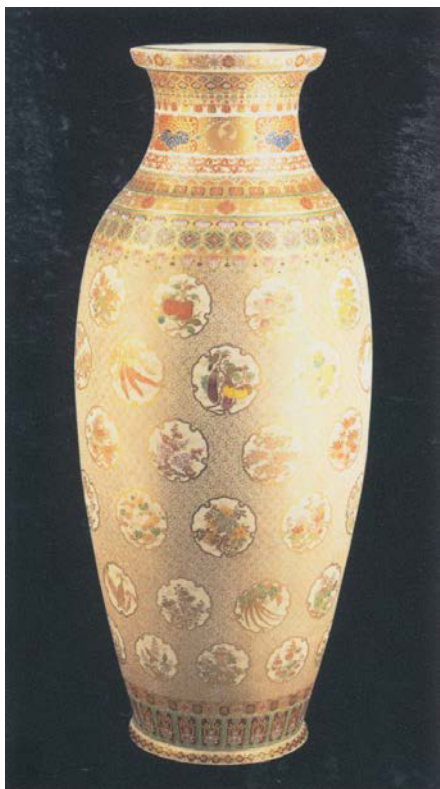


図 93 十二代沈寿官 《上絵金彩花卉文大花瓶  
(一対の内)》 陶 明治時代(19 世紀後期) 東  
京国立博物館



図 94 盈進社 《上絵金彩透彫花瓶(一対)》  
陶 1876 年 個人蔵



図 95 三川内焼 《染付虫文花瓶》 陶  
明治時代(19 世紀後期) 個人蔵



図 96 香蘭社 《色絵金彩菊花図瓶(一対)》  
陶 1875-1879 年 アートギャラリー賞美堂





図 97 加藤五輔 《染付花鳥図大瓶  
(一対の内)》 陶 1868-1912 年 京  
都国立博物館



図 98 阿部碧海・春名繁春 《上絵金  
彩海龍図遊環花瓶》 陶 1879 年頃  
石川県立美術館



図 99 宮川香山 《褐釉蟹貼付台付鉢》  
陶 1881 年 東京国立博物館



図 100 宮川香山 《浮彫蓮子鷺図花瓶》  
陶 明治時代前期(19 世紀後期) 個人蔵



図 101 板谷波山 《器物集 卷三》 紙 1901 年  
出光美術館



図 102 加藤友太郎 《釉下彩鳥柿図花瓶》 陶 明治時代後期(20 世紀初期)  
東京国立博物館



図 103 G. ワグネル 《旭焼 釉下雀図皿》  
陶 1887-1896 年 平野陶磁器コレクション



図 104 初代善治 《十八羅漢像》 陶  
1871 年 金剛寺 豊田



图 105 初代善治 《十八羅漢像》 陶  
1871 年 金剛寺 豊田



图 106 宮川香山 《白磁観音立像》 陶  
1871-12 年頃 東京国立博物館



图 107 下田生素 《役小角像》 陶  
明治初期 常滑市立陶芸研究所



图 108 辻 《色絵仔犬置物》 陶  
1877-1896 年 個人蔵





図 109 有田工業学校校長時代の寺内信一

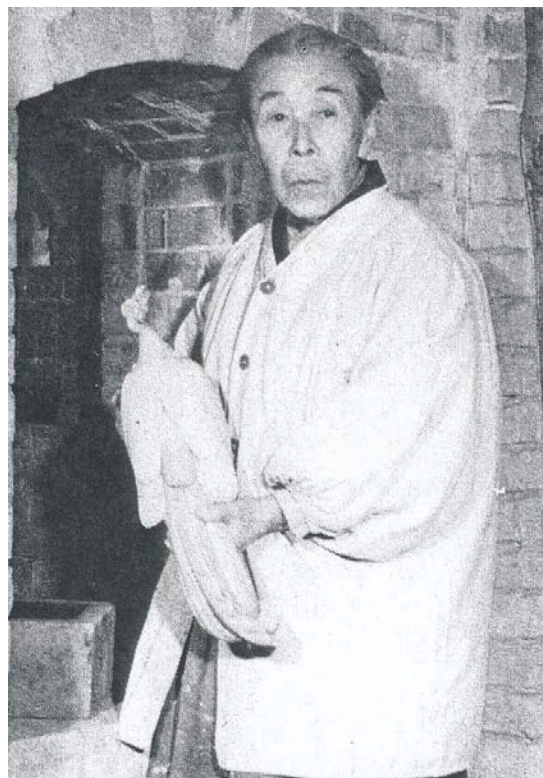


図 110 沼田一雅



図 111 69 歳の納富介次郎



図 112 プロスペロ・フィレッティ  
《ラゲーザ肖像》キャンバス 油彩  
1878-80 年頃 東京国立博物館

[illegible]

図 113 予科学生進歩表

[illegible]

図 114 彫刻生進歩表

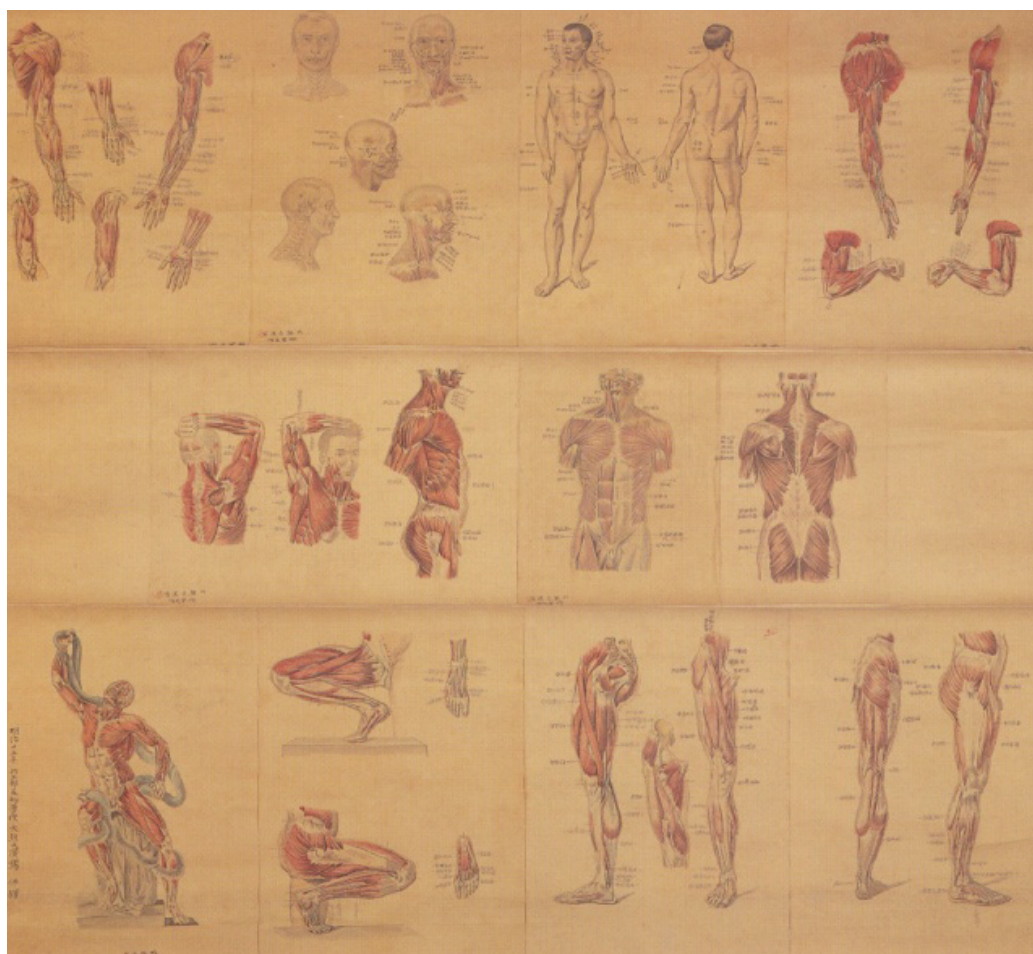


圖 115 大熊氏廣《人體解剖圖筋肉明細之圖》 紙鉛筆 淡彩 1882 年 個人藏





図 116 内藤陽三



図 117 鯉江方寿



图 118 寺内信一 《裸婦像》陶 1884 年 常滑市



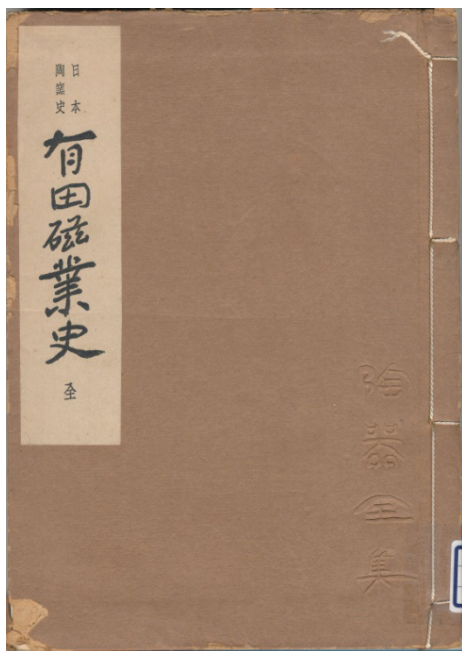


図 119 寺内信一 『有田磁業史』

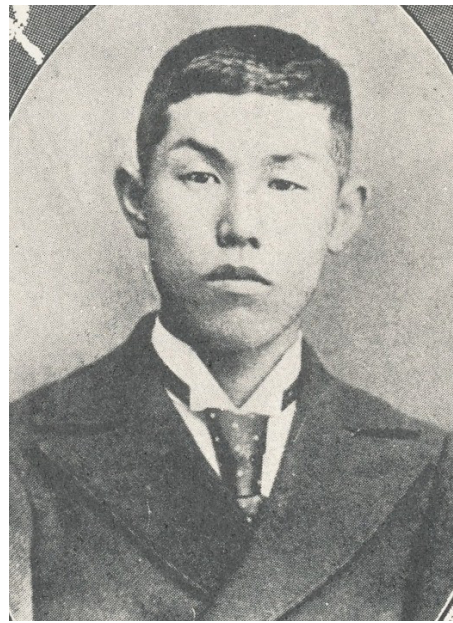


図 120 横井惣太郎



図 121 鯉江家墓碑



図 122 旧東京帝国ホテル正面玄関に使用されたスダレ煉瓦 博物館明治村 犬山



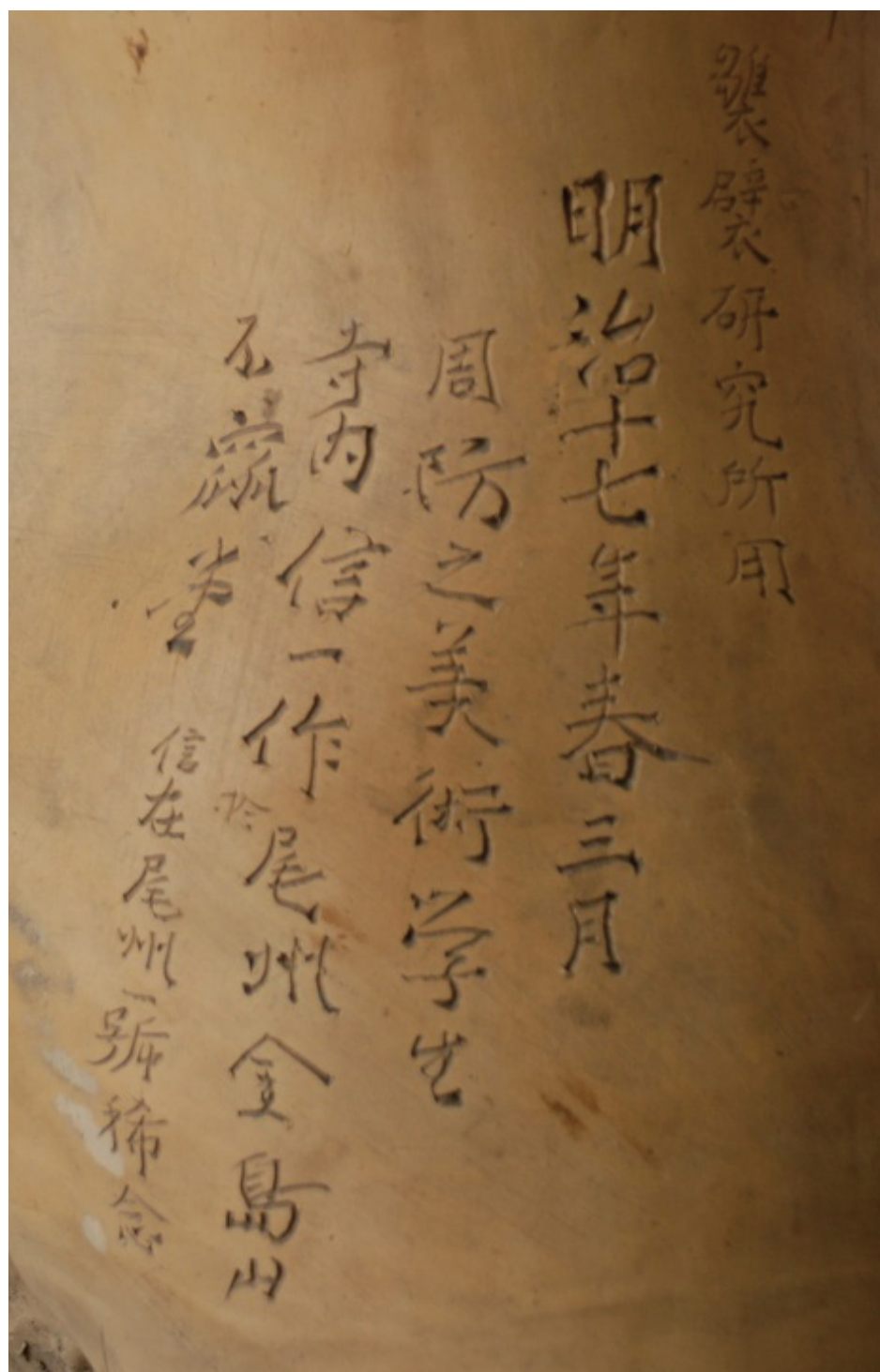


图 123 寺内信一 《裸婦像》右臀部



図 124 寺内信一 《深川せい子刀自寿像》  
天草陶石、釉薬 1906 年 個人蔵



図 125 ラグーザ《西洋少女像》 寒  
水石 1879-82 年頃 個人蔵



図 126 ラグーザ《人像柱》 大理石 1872 年か  
東京藝術大学



図 127 寺内信一 《深川榮左衛門先  
生之図》 天草陶石 1916 年 個人蔵



图 128 寺内信一 《寺内半月像》 砥部陶石 1925-28 年頃 砥部焼伝統産業会館



图 129 寺内信一 《寺内半月像》 砥部陶石 1925-28 年頃 砥部焼伝統産業会館





図 130 寺内信一 《寺内半月観音座像》  
砥部陶石 1918-28 年頃か 砥部焼伝統  
産業会館



図 131 寺内信一 《半月観音像》天  
草陶石 1898-1910, 1928-45 年頃か  
個人蔵



図 132 寺内信一 《半月観音像》 天草  
陶石 1898-1910, 1928-45 年頃か 個人蔵



図 133 寺内信一 《半月観音像》  
天草陶石 1898-1910, 1928-45 年頃  
か 個人蔵



図 134 寺内信一 《半月観音像》  
天草陶石 1898-1910, 1928-45 年頃か 有田工業高等学校



図 135 寺内信一 《寿星像》 陶  
1936 年 個人像



図 136 寺内信一 《松蔭先生獄中勉強像》  
陶 1938 年 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵、寺内謙一氏寄贈



図 137 寺内信一 《蝦蟇仙人》 陶  
明治後期-昭和前期 個人蔵





図 138 二宮都水 《元禄美人像》陶 制作年不詳 個人蔵



図 139 平野霞裳《鯉江方寿像》陶 1914 年 金島山 常滑



図 140 平野霞裳 《下村とう女之像》 陶 1934 年 常滑西小学校 常滑





图 141 平野霞裳 《下村とう女之像》  
後背部



图 142 樋渡陶六 《鹿寿老人》 天草陶石 白釉 制作年不詳



图 143 樋渡陶六 《白磁宝珠観世音像》  
陶 1985 年 佐賀県立九州陶磁文化館



图 144 平野霞裳 《坐像(頭山満像)》 陶  
制作年不詳 常滑高等学校旧百年館





図 145 平野霞裳？《坐像》 陶  
制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 146 《胸像》 陶 制作年不詳  
常滑高等学校旧百年館



図 147 片岡健次 《胸像(女性)》  
陶 制作年不詳 常滑高等学校旧  
百年館



図 148 片岡健次 《教材胸像》  
陶 制作年不詳 常滑高等学校  
旧百年館



図 149 水上文吾 《ナポレオン胸像》  
陶 制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 150 《木こり》 陶 制作年不詳  
常滑高等学校旧百年館



図 151 《猪》 陶 制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 152 《像》 陶 制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 153 水野三吉 《鹿》 陶 制作年不詳 常滑高等学校旧百年館





図 154 《薄肉彫の皿》 陶 制作年不詳 とこなめ陶の森



図 155 《薄肉彫の皿》 陶 制作  
年不詳 とこなめ陶の森



図 156 《薄肉彫の皿》 陶 制作年不詳  
常滑高等学校旧百年館



図 157 内藤陽三 《鯉江方寿像》陶 1884 年 とこなめ陶の森



图 158 平野霞裳 《鯉江方寿立像》  
陶 1913 年 常滑高等学校旧百年館



图 159 平野霞裳 《獅子》 陶  
制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



图 160 平野霞裳 《白夷》  
陶 制作年不詳 常滑高等学校  
旧百年館



图 161 平野霞裳 《子犬》  
陶 制作年不詳 常滑高等学校旧百年館





図 162 井上美邦 《熊》  
陶 制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 163 井上楊南 《馬》  
陶 制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 164 服部 《牛飼い》 陶  
制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 165 衣川 《浦島太郎》 陶  
制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 166 糖谷 《うさぎ》 陶  
制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 167 磯村 《布袋》 陶  
制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 168 作者不詳 《牛》 陶 制作年不詳 常滑高等学校旧百年館





図 169 松山政太郎 《筋展図》  
1887 年 常滑高等学校旧百年館

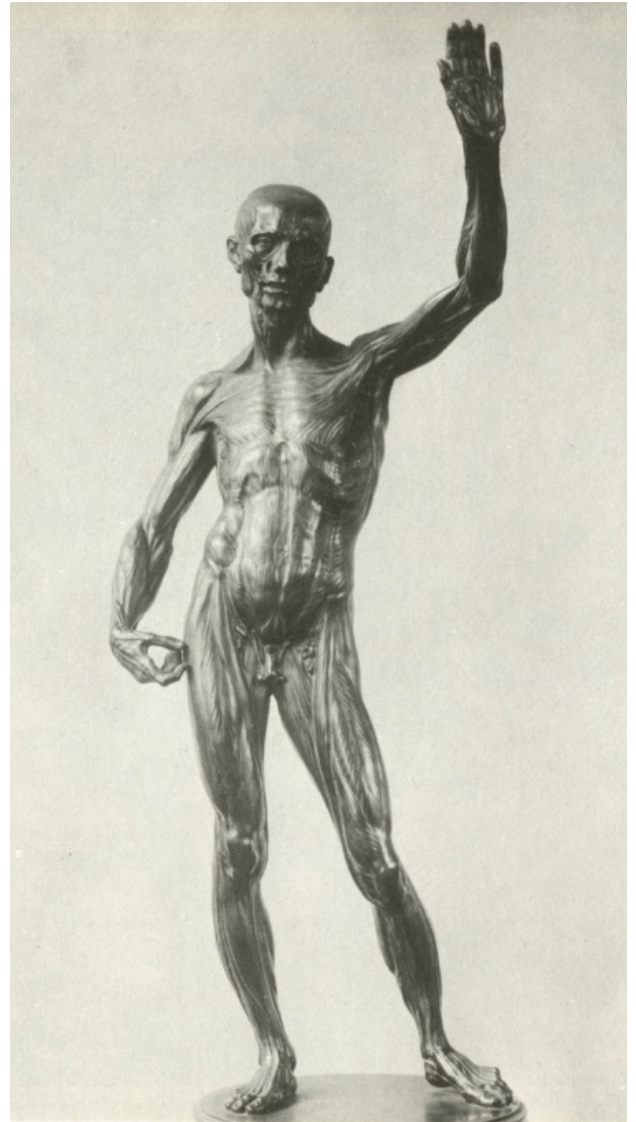


図 170 カルディ 《剥皮人物像》



図 171 《アカンサスの石膏レリーフ》 石膏  
制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 172 《石膏レリーフ》 石膏  
制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 173 《蔦植物石膏レリーフ》 石膏  
制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 174 《アカンサスの葉石膏レリーフ①》  
石膏 制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 175 《アカンサスの葉石膏レリーフ②》  
石膏 制作年不詳 常滑高等学校旧百年館



図 176 八杉敬次郎《柱頭》 石膏 1882 年  
東京大学大学院工学系研究科建築学専攻



図 177 内藤陽三《無題(石膏浮彫)》 石膏 1881 年  
東京大学大学院工学系研究科建築学専攻





図 178 竹内久一《執金剛神像模刻》  
木、彩色 1891 年 東京国立博物館



図 179 沼田一雅《SINGE ET LE SERPENT》(猿と蛇) フ  
ランス国立陶磁器美術館  
Photo(C)RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la  
céramique) Cité de la Céramique Sèvres-Limoges



図 180 《朧銀秘曲吹奏置物》 金属 1900 年  
所蔵先不詳



図 181 沼田一雅《青銅猿置物》  
ブロンズ 1892-1903 年頃か 石川県立美術館



未公開

図 182 沼田一雅《栗鼠》 ブロンズ  
1892-1903 年頃か 石川県立美術館



未公開

図 183 沼田一雅《文殊菩薩》 ブロンズ  
1892-1903 年頃か 石川県立美術館



図 184 東京美術学校彫刻科塑造教室



図 185 沼田一雅《Madame Chrysanthème》(菊婦人) 陶 1904 年 フランス国立陶磁器美術館  
Photo (C) RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique) Cité de la Céramique Sèvres-Limoges  
MNC 17411





图 186 沼田一雅《猿》 陶 1905 年 東京藝術大学



図 187 沼田一雅《Elephant et rat》(象と鼠) 陶 1907 年フランス国立陶磁器美術館  
Photo(C)RMN-Grand Palais(Sèvres, Cité de la céramique) Cité de la Céramique Sèvres-Limoges MNC16218



図 188 沼田一雅《エドワード・エアトン像》  
ブロンズ、木 1910 年 東京大学工学部電気系  
図書室



図 189 沼田一雅《翁像》 1911 年  
現存せず





図 190 沼田一雅《Lion allongé》(腹這いのライオン) 陶 1921年 フランス国立陶磁器美術館  
Photo (C) RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique) Cité de la Céramique Sèvres-Limoges  
MNC17408



図 191 沼田《陶彫唐獅子》  
陶 1928年 宮内庁三の丸尚蔵館



図 192 沼田一雅《胡砂の旅》 陶 制作年不詳  
福井県陶芸館



図 193 沼田一雅《鸚鵡置物》  
陶 1930 年代 国立研究開発法人産業技術総合研究所(産総研)提供



図 194 沼田一雅《蛸置物》  
陶 1937 年 国立研究開発法人産業技術総合研究所(産総研)提供



図 195 沼田一雅《平野耕輔像》  
陶 1937 年 国立研究開発法人産業技術総合研  
究所(産総研)提供



図 196 《平野耕輔先生像》背もたれの裏  
部分 東京工業大学博物館



図 197 沼田一雅《正木直彦像》陶 1936 年 東京藝術大学





図 198 小川雄平《軍鶏置物》  
陶 1931 年 所蔵先不詳



図 199 小川雄平《群鵞置物》  
陶 1931 年 所蔵先不詳



図 200 小川雄平《獅子置物》  
陶 1934 年 所蔵先不詳

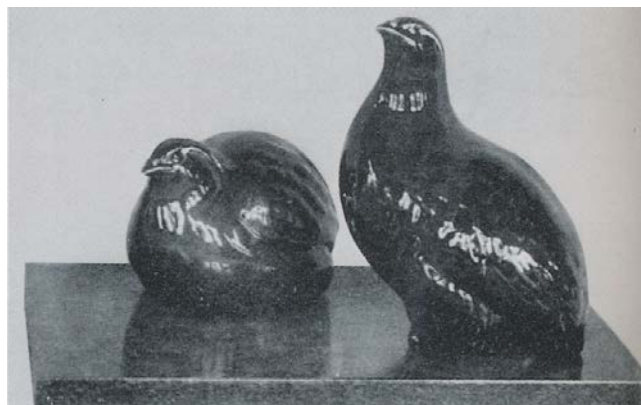


図 201 小川雄平《鶉置物》 陶 1936  
年 所蔵先不詳

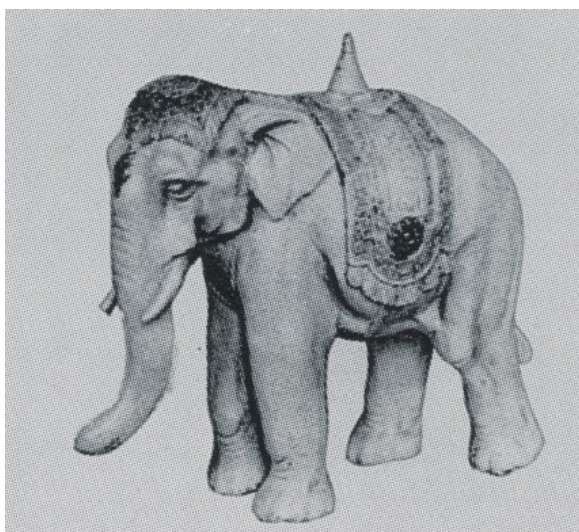


図 202 小川雄平《白象置物》 陶 1943 年  
所蔵先不詳



図 203 船津英治《勝利軍鶏置物》陶  
1938 年 所蔵先不詳

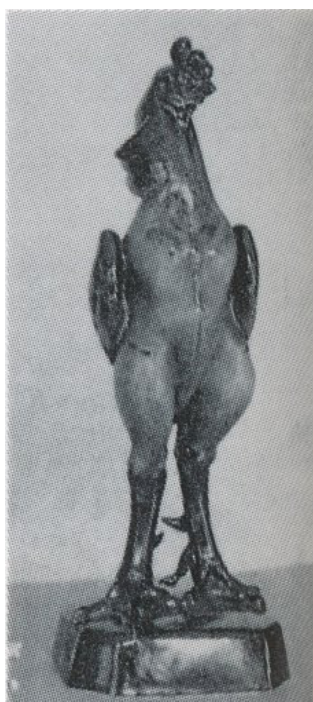


図 204 船津英治《陶器英姿置  
物》陶 1940 年 所蔵先不詳



図 205 船津英治《陶器印度牛置物》陶  
1942 年 福井県陶芸館





図 206 船津英治《馬置物》陶  
1969 年 独立行政法人産業技術総合研  
究所(産総研)提供



図 207 船津英治《ボルゾイ犬》陶  
制作年不詳 福井県陶芸館



図 208 沼田のアトリエ風景(1936 年)



図 209 寺内信一《深川忠次像》陶  
1898-1910 年頃か 深川忠次館



図 210 沼田一雅《津田信夫像》ブロンズ  
1947 年 東京藝術大学





図 211 深川忠次



図 212 津田信夫



図 213 寺内信一《裸婦像》後姿



図 214 沼田一雅《Madame Chrysanthème》  
(菊婦人)後姿



图 215 寺内信一《裸婦像》底部



图 216 沼田一雅《Madame Chrysanthème》  
(菊婦人) 底部



图 217 沼田一雅《農婦》陶 制作年不詳 個人藏



図 218 松本喜三郎《黄玄朴座像》  
木 1880 年頃 熊本県立美術館



図 219 安本亀八初代《飯田喜八朗像》  
木 1899 年 おふさ観音寺 檀原



図 220 セーヴル製陶所内の様子





図 221 徳化窯《マリア観音像》  
白磁 17 世紀 東京国立博物館



図 222 寺内信一のスケッチ紙 鉛筆  
1915 年 個人蔵



図 223 寺内信一のスケッチ 紙 墨  
1902 年 個人蔵



図 224 寺内信一のスケッチ  
紙 墨 制作年不詳 個人蔵



図 225 沼田一雅《猿》色紙、墨  
制作年不詳 所蔵先不詳



図 226 沼田一雅《猿》色紙、墨  
制作年不詳 所蔵先不詳



図 227 沼田一雅《猿》色紙、墨  
制作年不詳 所蔵先不詳

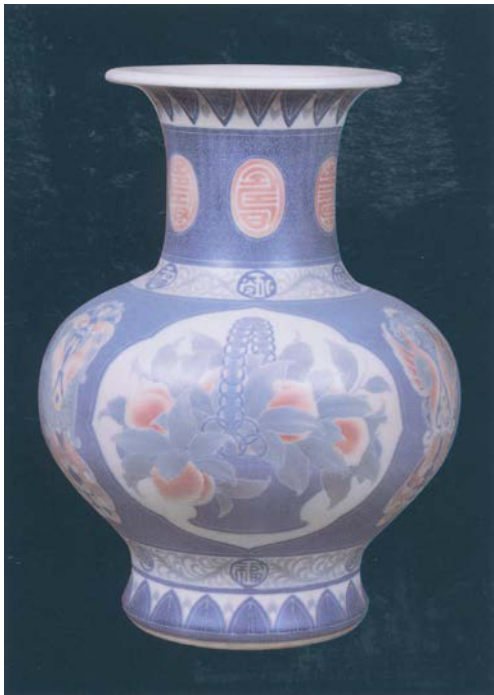


图 228 板谷波山《葆光彩磁珍果文花瓶》  
陶 1917 年 泉屋博古館

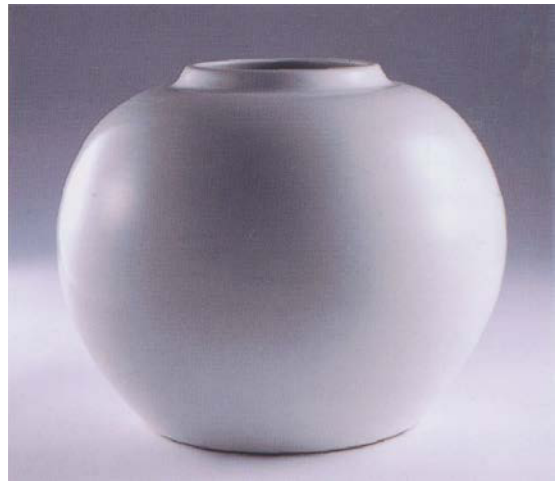


图 229 富本憲吉《白磁大壺》 陶 1936 年  
個人蔵

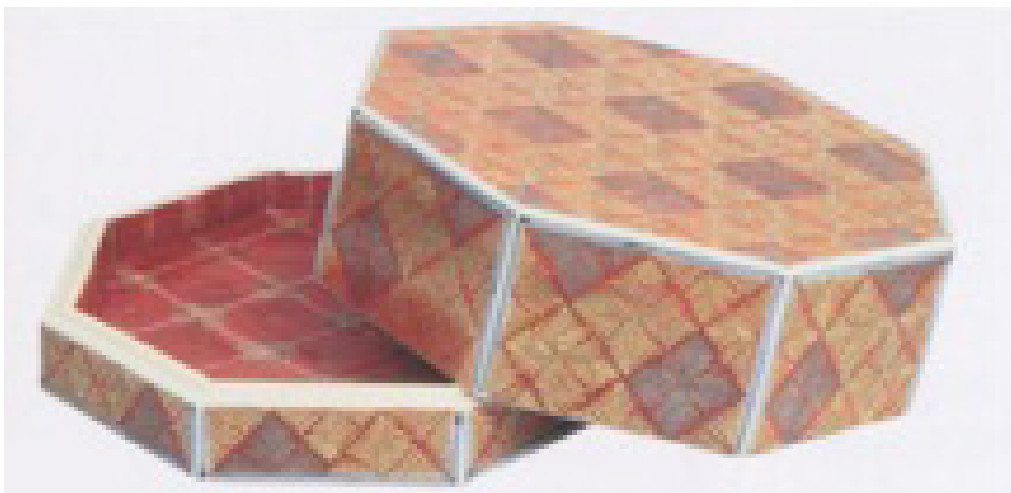


图 230 富本憲吉《色絵金銀羊齒文八角飾篋》 陶 1958 年 東京国立近代美術館



図 231 樋渡陶六《マリヤ観音》 天草陶石 昭和期 陶六窯





図 232 樋渡陶六《マリヤ観音》底部 天草陶石 昭和期 陶六窯



図 233 樋渡陶六《玉龍》天草陶石 昭和期 陶六窯



图 234 樋渡陶六(原型)松本英雄(成形)  
《三番叟》 天草陶石 2011 年 陶六窯



图 235 樋渡陶六《魚籃觀世音》 陶  
制作年不詳 所藏先不詳

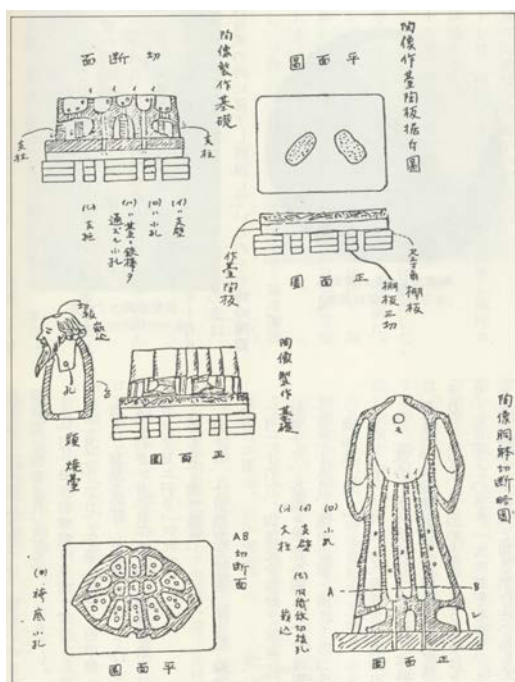


图 236 平野霞裳作成 鯉江方寿陶像構造図



图 237 平野霞裳《鈴木快竜先生像》  
陶 1926 年 大善院 常滑



図 238 平野霞裳《松下よね(花友亭)像》  
陶 1932 年 總心寺 常滑



図 239 平野霞裳《頭山満像》陶 制作年  
不詳 個人蔵



図 240 平野霞裳《田中錦二像》 陶  
制作年不詳 所蔵先不詳



図 241 富本梅月《柿本人麿像》陶 1889 年  
天沢院 常滑





図 242 富本梅月《羅漢像》陶 1901 年 宝樹院 常滑



図 243 富本梅月《鈴木熊次郎》陶 1922 年 總心寺 常滑





图 244 富本梅月《土井新太郎像》  
陶 1926 年頃 半田市立博物館



图 245 片岡陶楽《杉江博先生座像》陶  
1929 年 瀬木会館 常滑



图 246 片岡陶楽《横井是旭師之像》陶  
1933 年 安養寺 半田



图 247 片岡陶楽《初代杉江滄軒》陶  
1954 年 所蔵先不詳



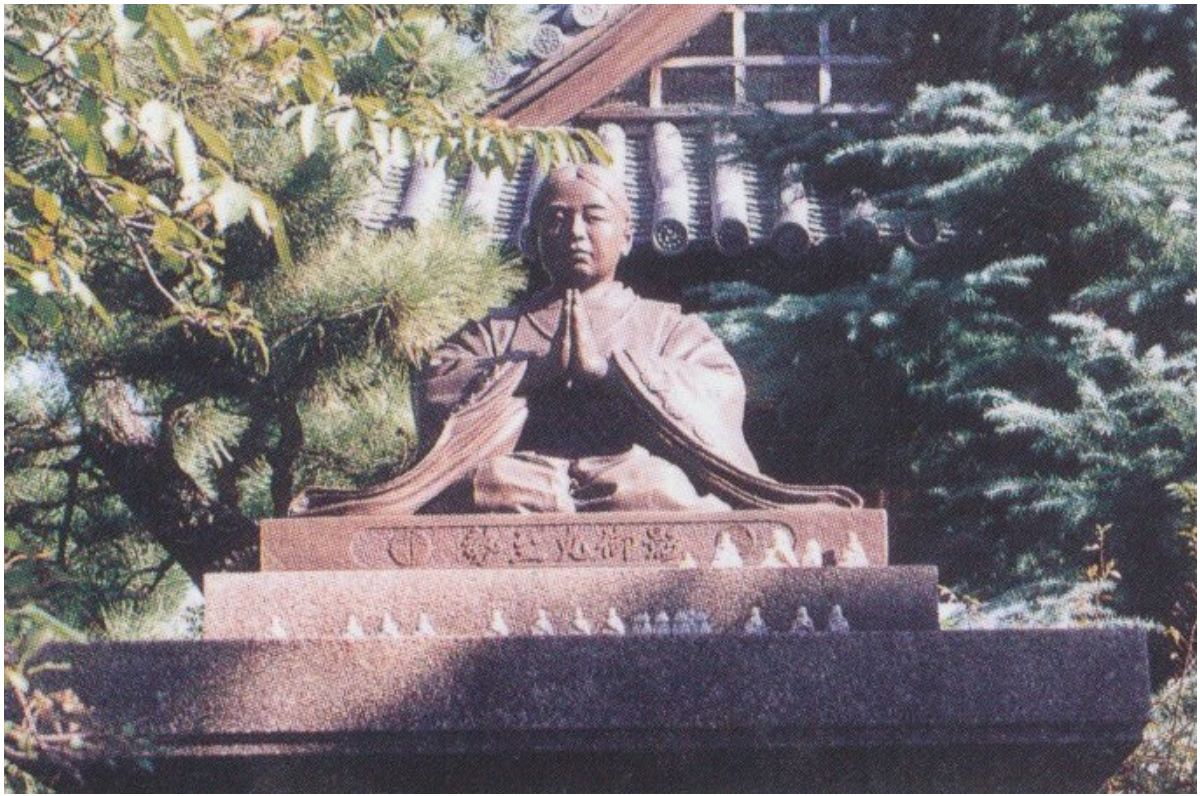


図 248 片岡陶楽《勢至丸御影像》陶 1962 年 常楽寺 半田



図 249 柴山清風《弾除け観音》陶 1939-45 年頃か 個人蔵



図 250 柴山清風《波頭観音(一葉観音)》陶 1938 年 三つ島 三重





图 251 柴山清風《狛犬(吽)》陶 1942 年  
神明社 常滑



图 252 片山陶樂《狛犬(阿)》陶  
1942 年 神明社 常滑

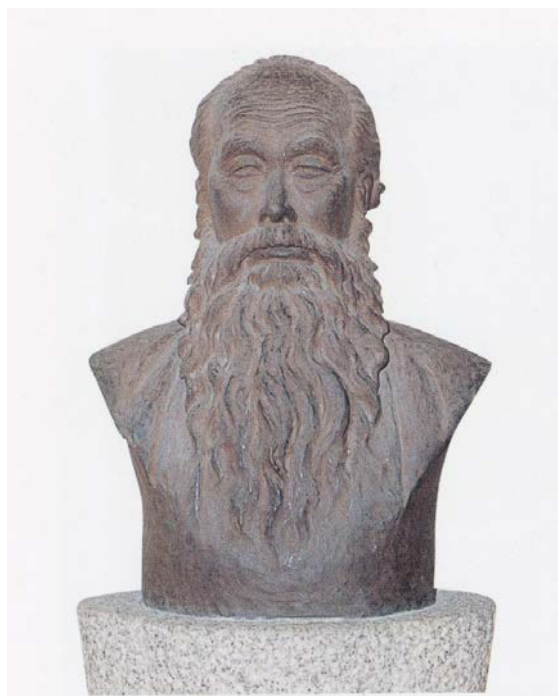


图 253 柴山清風《伊藤圭介像》  
陶 1957 年 名古屋市東山動植物園



图 254 片岡静観《観音像》陶  
1944 年 瑞境寺 知多





図 255 片岡静観《行基菩薩像》陶  
1951 年 高讃寺 常滑



図 256 片岡静観《健康の像》陶  
1964 年 常滑市民病院



図 257 古賀忠雄《幻想》陶  
1963 年 古賀忠雄彫刻の森 佐賀

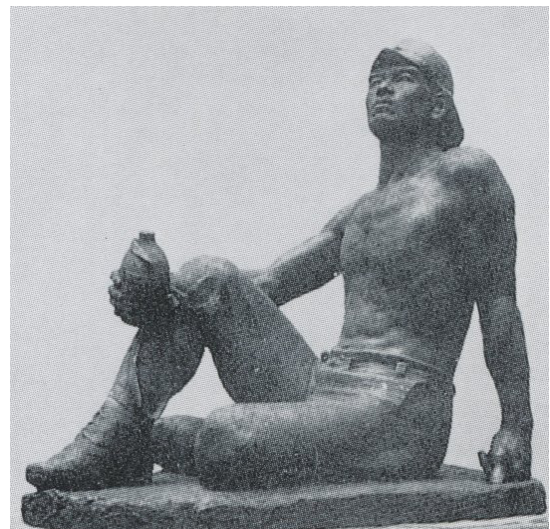


図 258 片岡静観《皇恩に報いん》石膏  
1943 年 所蔵先不詳

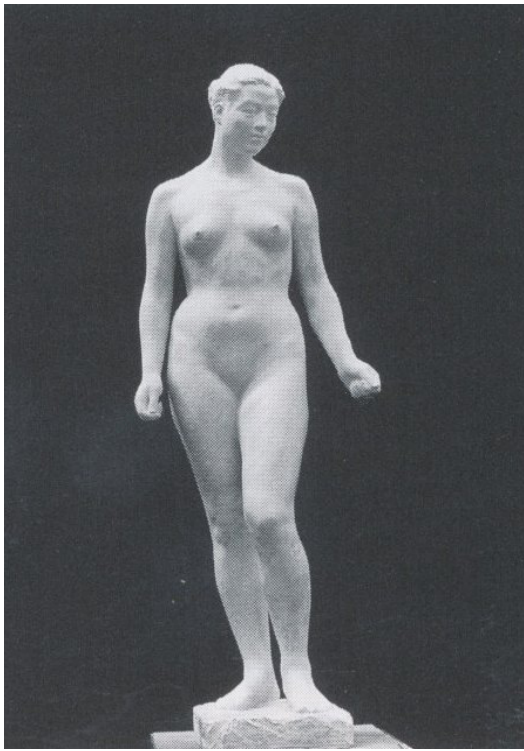


図 259 片岡静観《影》石膏 1958 年  
所蔵先不詳



図 260 片岡静観《伊藤要三先生像》  
陶 1974 年 半田同胞園



図 261 片岡静観《和田寿先生像》  
陶 内海高等学校 知多



図 262 水上守次《杉江伍一像》  
陶 1964 年 杉江製陶 知多



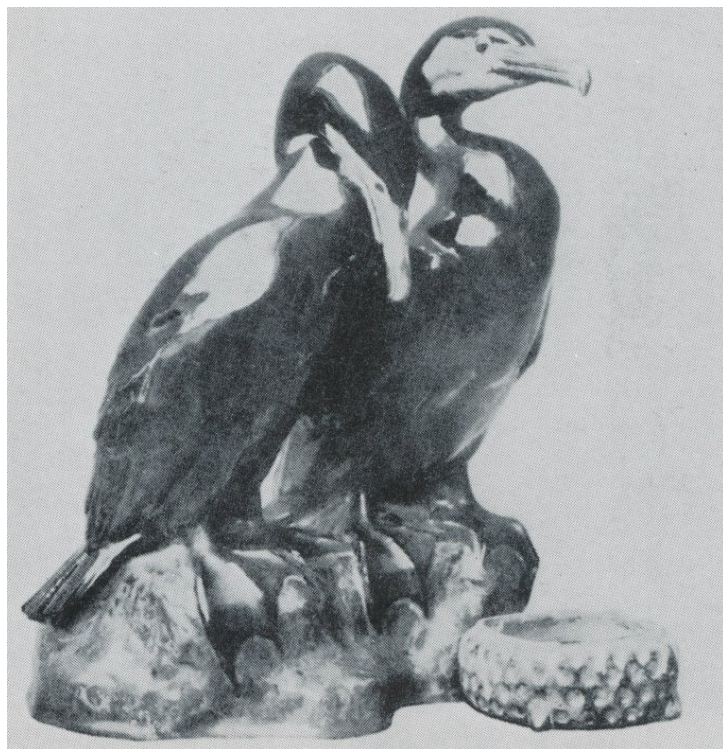


図 263 小川雄平《陶製双鵞伏香爐》陶 1927 年 所蔵先不詳



図 264 小川雄平《鷲》陶 1928 年  
所蔵先不詳



図 265 小川雄平《陶製ブラマン置物》  
陶 1932 年 所蔵先不詳



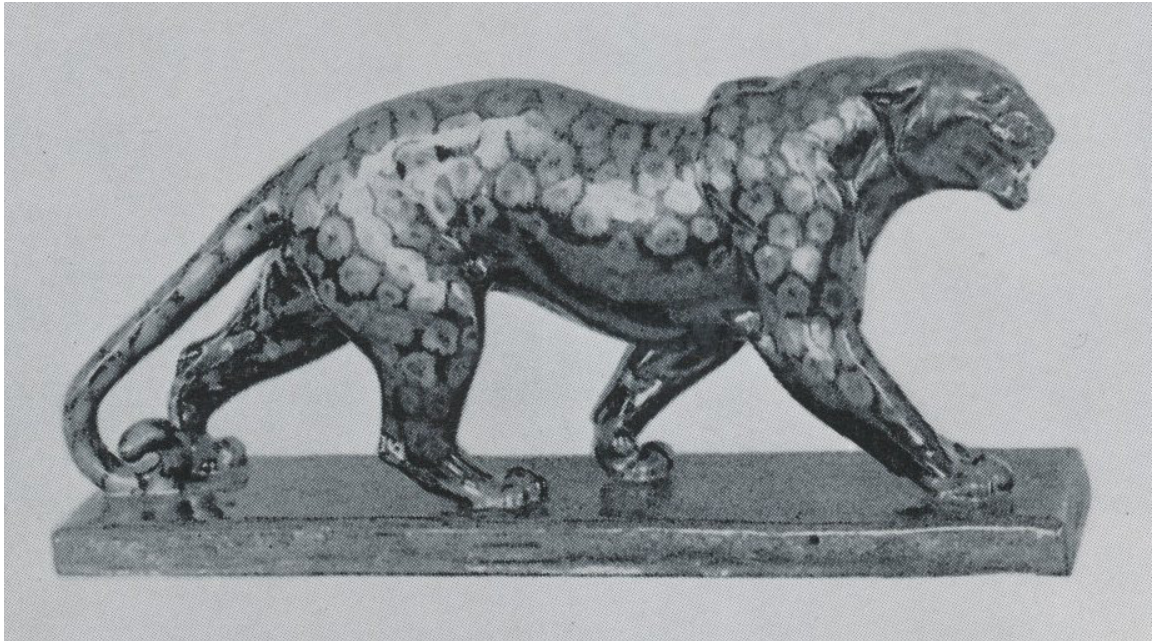


图 266 小川雄平《陶製黒豹置物》陶 1933 年 東京国立近代美術館

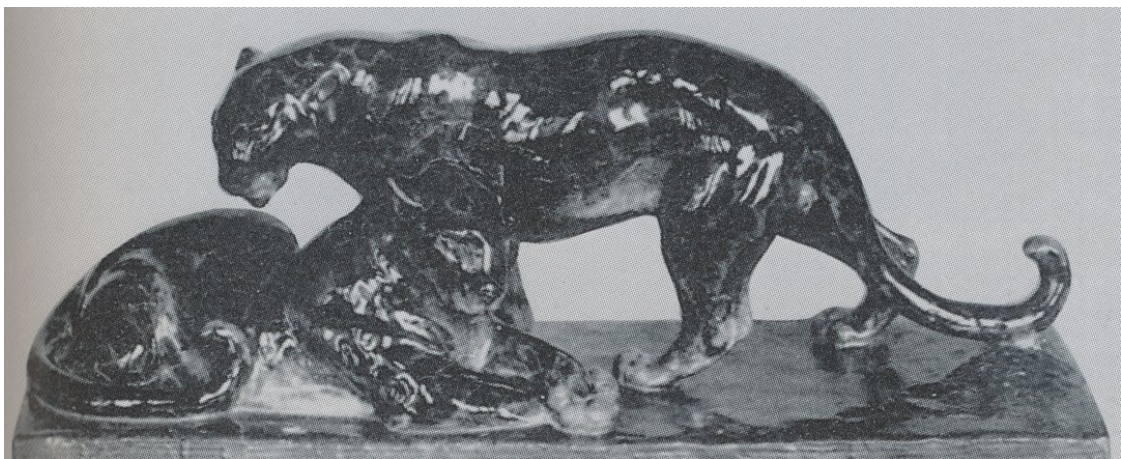


图 267 小川雄平《陶製豹置物》陶 1936 年 所蔵先不詳

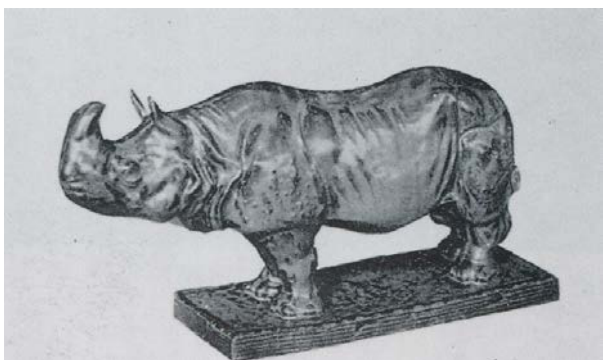


図 268 小川雄平《陶置物 犀》陶 1939 年  
所蔵先不詳



図 269 小川雄平《不詳》陶  
1939 年 所蔵先不詳

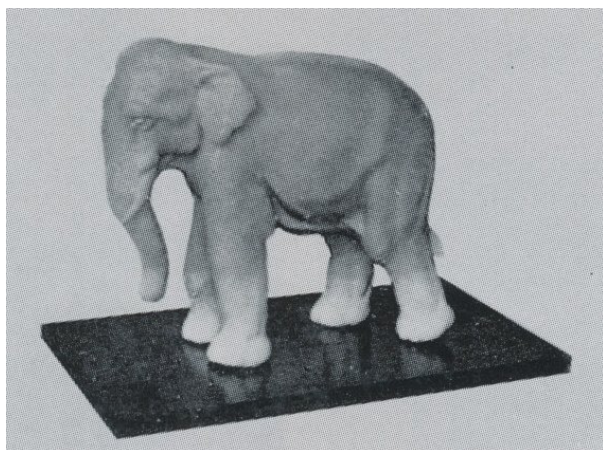


図 270 小川雄平《白磁瑞象置物》陶  
1940 年 所蔵先不詳



図 271 小川雄平《陶友どち 仔馬》  
陶 1941 年 所蔵先不詳





図 272 沼田一雅《白磁鳳凰置物》陶 制作年不詳 東京国立博物館



図 273 船津英治《鶏》陶  
1934 年 福井県陶芸館 所蔵先不詳



図 274 船津英治《作品名不詳》  
陶 1939 年 所蔵先不詳





図 275 船津英治《平岡利兵衛》  
陶 1939 年 福井県陶芸館



図 276 船津英治《平岡利兵衛像》  
背面部 陶 1939 年 福井県陶芸館



図 277 船津英治《彫三島手ひつじ置物》  
陶 1942 年 所蔵先不詳

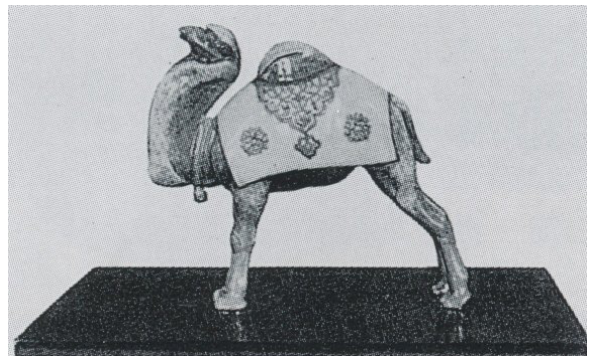


図 278 船津英治《黎明(単峰駝)》 陶  
1943 年 所蔵先不詳



図 279 船津英治《子牛》 陶  
制作年不詳 福井県陶芸館

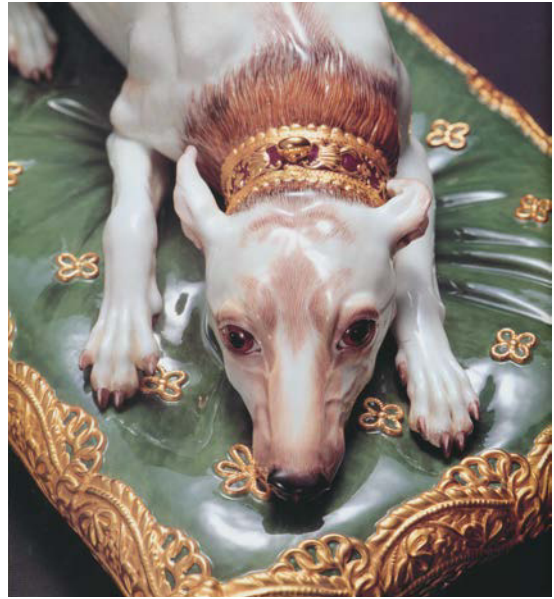


図 280 原型ケンドラー《ロシアン・グレートハウンド》陶 1766 年 所蔵先不詳



図 281 船津英治《鳩》陶 制作年不詳  
福井県陶芸館



図 282 船津英治《鳳凰》陶 制作年不詳  
福井県陶芸館



図 283 沼田一雅《鳳凰》陶  
制作年不詳 所蔵先不詳



図 284 船津英治《龍》陶 制作年不詳  
福井県陶芸館



図 285 船津英治《羊》陶 制作年不詳  
福井県陶芸館



図 286 船津英治《木菟》陶  
制作年不詳 福井県陶芸館





図 287 船津英治《六朝女官》陶 制作年不詳  
福井県陶芸館



図 288 《加彩文官俑》陶  
六朝時代 所蔵先不詳



図 289 沼田一雅《軍鶏》素材不詳 制作年不詳 東京藝術大学

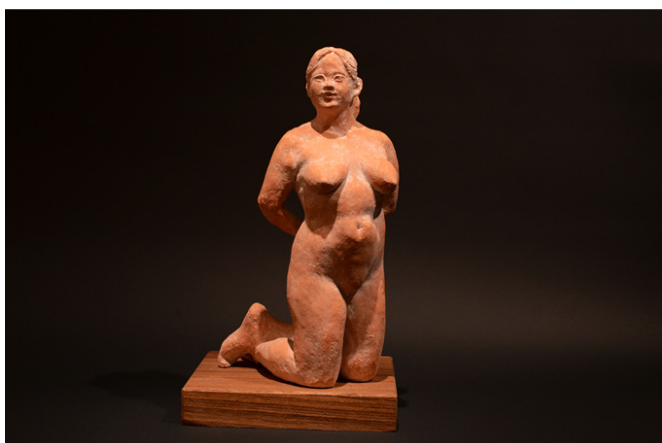


図 290 佐野一義《立ち膝の人(1)》 陶  
制作年不詳 所蔵先不詳

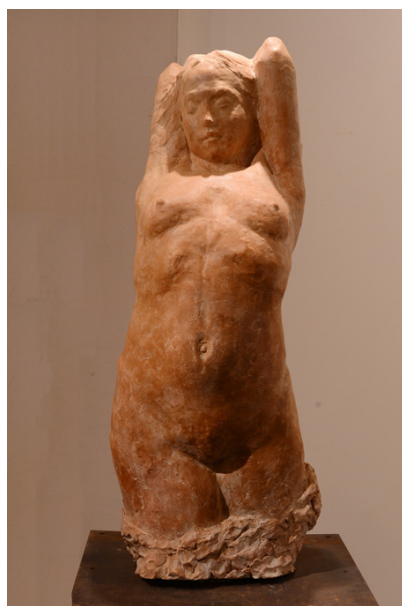


図 291 柳沢武夫《向日葵》 陶  
制作年不詳 所蔵先不詳



図 292 石井隆《ナウマン象》 陶 制作年不詳  
所蔵先不詳



図 293 田中茂《青神》陶  
制作年不詳 所蔵先不詳



図 294 日原公大《雲をつかむような話より痛みのタンクを担ぐ男あるいは西をを目指す豚》陶 制作年不詳 所蔵先不詳



図 295 澤井佳子《火のまい》陶 制作年不詳 所蔵先不詳



図 296 安山直子《縄文ロマン 2015 I》陶 制作年不詳 所蔵先不詳





図 297 宮本直樹《象香炉》陶 制作年不詳 所蔵先不詳



図 298 寺田秀子《風(1)2015》陶 制作年不詳 所蔵先不詳

## 謝 辞

本論文執筆に際しては、下記の機関や施設、窯元において、貴重な作品や史・資料の閲覧並びに撮影、論文掲載の御許可や御協力、御教示を賜りました。ここに記して心より御礼申し上げます(以下、五十音順)。

愛知県陶磁美術館(神崎かず子氏、長久智子氏)、愛知県立常滑西小学校、有田町歴史民俗資料館、RMN、石川県立美術館、INAX ライブミュージアム、大阪府立近つ飛鳥博物館、宮内庁三の丸尚三館、香蘭社(福田貴央氏)、金剛寺、佐賀県立有田工業高等学校(金岩昭夫先生)、佐賀県立九州陶磁文化館(徳永貞紹氏)、佐賀新聞社、佐倉市立美術館、神明社、總心寺、大善院、天沢院、東京藝術大学美術館、東京国立博物館、東京工業大学博物館(阿児雄之氏、尾野田純衣氏)、東京大学工学部機械系学科、東京大学工学部電気系学科、陶六窯(松本英雄氏)、尖石縄文考古館、国立研究開発法人産業技術総合研究所、とこなめ陶の森資料館(中野晴久氏、小栗康寛氏)、砥部焼伝統産業会館(松村昇二氏)、日本陶彫会事務局(大滝英征氏)、博物館明治村、弘前市、深川製磁株式会社(深川巖氏)、深川製磁株式会社チャイナ・オン・ザ・パーク(長尾光弘氏)、福井県陶芸館(小泉洋介氏、澤田悠子氏)、宝樹院、宝泉寺、李荘窯業所(寺内博信氏)、吉田弘氏、Département du patrimoine et des collections Sèvres - Cité de la céramique(Madame, Sonia BANTING)

特に佐賀県有田町での調査におきましては、佐賀県立有田工業高等学校教諭の金岩昭夫先生に同町の施設や史跡を案内して頂き、寺内信一に関する重要な史・資料の複写をお譲り頂きました。また愛知県常滑市における調査に際しましては、郷土史研究家の吉田弘氏にお足元が悪い中、調査に御同行頂き、現在では入手困難な史・資料や御著書を快くお譲り頂きました。

審査論文の査読では、池川直先生(鹿児島大学)と漆原一宣先生(崇城大学)、水野裕史先生(熊本大学)に、博士論文の本審査では中山典夫先生(筑波大学)から貴重な御意見や御指摘を頂戴しました。平成28年2月開催の公聴会におきましては、厚山健次先生(崇城大学)はじめ、池川先生、中村晋也先生(鹿児島大学・崇城大学)、水野先生、山川烈先生(崇城大学)に的確な御助言を

頂き、今後の研究の方向性や可能性を示して頂きました。

さらに、楠元香代子先生(崇城大学)、関根浩子先生(崇城大学)、本間康夫先生(崇城大学)には、本来は御自身の研究に費やされるはずの大切なお時間を長時間割いて、昼夜を問わず、熱心な御指導を賜りました。本論文を書き終えることが出来たのは、ひとえに先生方のお陰です。この場を借りて、改めて感謝申し上げます。

また、博士後期課程在学の3年間を学生助手として採用して頂き、研究費を御援助頂きましたことでこの研究を続けることが出来ました。重ねて御礼申し上げます。

最後に、私事ではありますが、絶えず精神的に支えてくれた両親に感謝致します。