

ITAYA Hazan

板
谷
波
山

石井コレクション研究 8

ITAYA Hazan

板
谷
波
山

石井コレクション研究 8

あいさつ

これまで石井コレクションをめぐる研究事業では、もっぱら画家とその作品に目が向けられ、工芸が取りあげられる機会はなく、また一連の研究事業にもとづき7冊を刊行してきた論集『石井コレクション研究』も同様でした。コロナ禍による行動制限が段階的に緩和され、学内での研究集会の再開にも目処が立った2022年は、奇しくも茨城ゆかりの陶芸家、板谷波山の生誕150年にあたり、「石井コレクション」にも小品《青磁香炉》があることから、波山をもって工芸をめぐる研究会の水端とすることにしました。

石井コレクションの公開研究会は2019年7月以来3年数ヶ月ぶりとなり、またコロナ禍による制限や影響に鑑みて、いわゆるハイブリッド式での開催としたことから、運営には懸念されるところもありました。しかし、板谷波山研究の第一人者である荒川正明、複数の波山展にかかわってきた花井久穂、そして日本近現代彫刻史の田中修二の三氏が口頭発表を快諾してくださり、会の当日も学内外の熱心な参加者を得られたことで成功裡に終えることができました。とくに東京美術学校で彫塑を専攻したのちに陶芸に転じた波山にスポットライトを当てた点で、これまでの工芸史研究とは少々異なる多面多角的な議論の場となりました。

8冊目のこの『石井コレクション研究』は、研究会の開催から刊行までに一年以上の遅延が生じてしまうところとなりましたが、口頭発表にもとづき本書のために稿を新たにしてくださった荒川正明、田中修二の両氏にはかさねて御礼申し上げます。

2024年3月

寺門臨太郎 筑波大学芸術系准教授

目次

006 石井コレクション公開研究会 板谷波山

カタログ

007 板谷波山《青磁香炉》

論文

-
- | | | |
|-----|--|------|
| 009 | やきものに親しみ、研究を続ける喜び
—近代陶芸の巨匠、板谷波山を柱として— | 荒川正明 |
| 053 | 板谷波山の造形の「彫刻性」について | 田中修二 |

筑波大学アート・コレクション 石井コレクション
公開研究会 板谷波山

日時 2022年10月22日(土)
午後1時～午後4時45分
場所 筑波大学5C棟 5C216教室
および zoom によるハイブリッド形式
主催 筑波大学芸術系
協力 筑波大学芸術学美術史学会

- ・研究発表
荒川正明(学習院大学)
「波山研究の来し方、行く末」
花井久穂(東京国立近代美術館)
「板谷波山の『過渡期』を凝視する」
田中修二(大分大学)
「板谷波山の造形の『彫刻性』について」
司会=寺門臨太郎
- ・ディスカッション
荒川正明、花井久穂、田中修二



cat. 1

板谷波山 (1872、茨城県真壁郡下館町
[現、筑西市] -1963、東京)

《青磁香炉》

1920年代

高 9.8× 口径 11.9× 底径 5.4 cm ;

蓋口径 10.0 cm

筑波大学アート・コレクション

石井コレクション

ITAYA Hazan (1872, Ibaraki-1963, Tokyo)

Incense burner, celadon

1920s

h. 9.8×m.d. 11.9×b.d. 5.4 cm; lid m.d. 10.0 cm

University of Tsukuba Art Collection,

The Ishii Collection

UTAC-2008-JC-IS018

備考 高台内に印銘「波山」；箱蓋裏に墨書「青磁香
爐」；箱蓋裏に墨書「波山作」及び印章「波山」(白文
方印)。珊瑚摘みつき蓋あり。

展覧会歴 「筑波大学所蔵 石井コレクション 東洋
陶磁の華—明・清・朝鮮・有田を中心に」茨城県陶芸
美術館、2011年4月28日-6月19日、cat. 95；「まな
びあテラス開館記念 筑波大学所蔵 石井コレクショ
ン展 美と出会う：[後期] 陶磁器と出会う」まなび
あテラス [東根市美術館]、2016年12月17日-2017
年1月29日、cat. 58。

やきものに親しみ、研究を続ける喜び

—近代陶芸の巨匠、板谷波山を柱として—

荒川 正明

はじめに—陶磁史研究の目指すところ

板谷波山の陶芸研究に触れていく前に、陶磁器史研究のあるべき方向性についての私見をのべさせていただきたい。日本は間違いなく、世界でも最も魅力的なやきもの文化を育ててきた国のひとつであろう。縄文土器から現代陶芸まで、一万年以上の年月にわたりさまざまなやきものを育ててきた。このように多様性のあるやきものが熟成されていった地域は、じつは日本ばかりではなく、お隣の中国や韓半島など、東アジアの国々とも共通した伝統となっている。つまり、温暖多湿で豊かな土壌に恵まれ、良質の陶土が手に入ったこと。さらには肥沃な大地に恵まれ、豊かな食物を手に入れることが出来、食文化とやきもの文化が見事に結合する結果となったこともその重要な要因であろう。

このやきもの文化が長い間、途切れることなく維持されてきた背景には、陶工たちのたゆみない努力と共に、やきものに愛着をもち続け、後世に伝えてきた幅広い受容者層にも目を向けることが必要であろう。

やきものや工芸全般が社会のなかで愛され、とくに良質な作品が時代を超えて大事に残され、評価されていくことは重要である。それによって工芸への注目度が高まり、展覧会や出版事業の活性化に繋がっていく。ひいてはコレクションの形成をも促していくことになるであろう。

このようなやきもの文化の顕彰活動において、良き循環システムを土台から支えるのが、まさに地道な研究者の活動であろう。その実例として挙げたいのが、九州の佐賀県における「伊万里」あるいは「有田」とも称される肥前磁器に関する研究活動である。1980年代以降、通称「古伊万里」のブームが全国で巻き起こり、多くの陶芸ファンや骨董ファンが生まれていった。このブームの背景を土台から支えたのが、佐賀県立九州陶磁文化館の学芸員や、有田町歴史民俗資料館の研究員がリードした、着実な研究の蓄積である。長い間、不可能とされていた肥前磁器の編年案が、主に考古学的手法を活かして確立し、「いつ、どこで、だれが、どのように磁器をつくってきたのか」というデータが集積され、その情報が展覧会や出版事業によって提示されていった。この研究成果が一般のやきものファンの肥前磁器の歴史認識に大きく寄与し、さらにはその美術史的な価値をも多くの人々が共有できるようになっていった。そうすると、やきものに対する関心が一層高まり、美術的価値を有するコレクションとして、肥前磁器を享受できる人々、いわゆるコレクターが育っていくことにも繋がっていったのである。

コレクターが育てば、肥前磁器に関する展覧会が各地で開催される基盤ができあがっていく。さらに展覧会が開催されれば、現代の陶芸家たちを啓発する機会となり、将来の魅力的なやきもの文化の創造にも貢献できる。

歴史的事実を真摯に追求する科学的な研究成果が土台となり、信頼に足る情報が得られ、やきものの歴史と文化が地域ぐるみで大事されていくこと、この点が重要である。とくに肥前磁器は、江戸時代に遠く西欧各国に輸出され、17世紀から19世紀にかけて、世界を席卷し、海外の城や宮殿、美術館や博物館に今日まで大切に保存されている。我々日本人がその歴史の重みをしっかりと理解する必要がある。私たちの祖先は紛れもなく、世界に誇れる豊かなやきもの文化を創造し、保持してきたのであり、我々はその伝統を受け継いでいる者たちなのである。

1. やきものに親しみ、研究を続けること

私は日本陶磁史を主な研究テーマとするが、工芸研究の場合は、とくにその対象の調査や研究だけではなく、なるべくその対象を自らの日常生活の場に置き、実際に使用する経験を持つことも必要であろうと思う。私のささやかな経験に照らしてみても、使い易い好みのやきものを使うということは、心地のよいものであり、しかも食卓に彩を添えてくれる。やきものの魅力をよく理解し、日々の暮らしのなかで上手に活かしていければ、私たちの生活にメリハリが感じられ、さらなる心の豊かさが享受されることになるのではないだろうか。やきもの研究者は陶磁史研究のみに視野を狭め邁進するのではなく、うつわを使うことにも積極的であるべきではないかと思う。研究者自身が日常的にやきものを使う楽しみを享受していれば、陶磁史研究の成果を社会に広く発信していく時、より説得力のあるものとなるであろう。

さて、私が長く研究を続けている対象の一人が、陶芸家、板谷波山(図1)である。陶芸界だけでなく日本の美術界全体にとっても、彼の残した足跡は欠かすことのできない財産であると思う。作陶という芸術活動の醍醐味を言い表すならば、泥や土や石などのように見栄えのしない素材から、炎の働きによって、人工の宝石というべき輝かしき光を放つ造形物を創造することにあるだろう。やきもののなかでも最も艶やかで優美な「磁器」という素材を使った波山の作品を眺めるとき、陶芸の核心を見事に捉えることが出来た唯一無二の作陶家ではないかと私は思う。

その作品には、すでに国の重文指定を受けたものが二件あり、私たちの暮らしのなかで活かすには、あまりにも遠く手の届かない存在となってしまった感は否めない。しかし近代の黎明期、板谷波山が日本陶芸界に登場し、日本のやきものの表現性を新たなフェーズへと押し上げていった功績は大きい。近代から現代へと時代が目まぐるしく転換していくのと軌を一にしながら、やきものかもつ芸術表現の可能性を、さらなる高みに押しあげていったのだ。

波山のうつわの魅力に関しては、鑑賞者それぞれの思いがあらうかと思うが、私も彼の作品から漂ってくる瑞々しさに、魅了されることしばしばである。まるで今朝、

庭に咲いたばかりの草花、あるいは畑でもぎりたての果実のような艶やかさ、それをうつわに内包させている。それはまさに澆潤とした、いのちの輝きというべきものであろう。この輝きこそ波山陶芸の醍醐味であると思う。

一昨年、99歳で亡くなった小説家の瀬戸内寂聴氏は、波山の陶芸を深く愛した人であった。彼女は、波山陶芸を以下のように記している。

私は自分の生まれた年くらいに誕生した草花文の壺の前で長く立ちどまりながら、芸術品の生命について考えずにはいられなかった。人はどんなに健康でも年と共に老いるし、やがて必ず死んでいく。それなのにこの天才の作品は、年を加えるにつれて若々しくエロチックにさえなり、生命感にあふれていくのはどういうわけなのか。しかも作者は死んでいるのに、彼の生んだ作品は、こんなにも生命感にあふれて次代を超えていこうとしている！

II. 研究の重要性

1. アカデミズムの陶芸家

ところで、板谷波山がわが国の陶芸界に残した功績とはいったい何だろうか。

日本列島に住む人々は、世界に冠たるやきものの文化を育んできた。多くの人々が暮らしのなかで、上手にうつわを使っている。料理を美しく盛り付けるための食器、休憩タイムにお茶やコーヒーなどを楽しむ碗やカップ、夜の晩酌を充実させる酒器、さらには花を挿すための花瓶など、わが国の人々はやきものを暮らしに活かす楽しみを身につけているのだ。とくに茶湯に使用される茶碗や、侘びた味わいの焼き締め陶「陶器（土物）」(図2)などが好まれ、海外からもその歪んだ茶碗のユニークさゆえか、人気のうつわとなっている。

一方で、17世紀以降、世界のやきもののメイン・ストリームは「陶器（土物）」から、白色の輝きをもつ硬質の「磁器（石物）」(図3)にとって代られる状況となった。国内向けには、全国各地で陶器生産が根強く続けられてはいたが、九州・肥前地域（現在の佐賀県）に磁器生産が興隆し、17世紀中期以降、海外への輸出の機会が巡ってくると、西欧世界に肥前産の「磁器」が大量に輸出されていくこととなる。

18世紀以降、西欧においても「磁器」生産の発展は目覚ましく、それまでの中国や日本、韓半島を核とする東アジアだけではなく、イタリアのファエンツァ、ドイツのマイセン窯、フランスのセーヴル窯、オーストリアのウィーン工房、英国のチェルシー窯など、西欧の諸窯が磁器生産の重要な第二の核として急速に成長していく。彼らは伝統的に金属器を使用してきた文化土壌を有しており、かたちのバランスや細工の細密さの点では、東洋の諸国をはるかに凌駕する技術的伝統を誇っていた。まさに、

「磁器」が世界のやきもののスタンダードとして大きな産業となり、その流れは現在まで続いている。

とくに西欧のニュー・ウェーブである新古典主義様式の磁器製の壺や瓶（図4）が、彼の地の富裕層において威信財として重宝され、磁器が調度品として宮殿や邸宅内を装飾していくこととなる。その西欧世界の磁器生産の趨勢を受け、世界に冠たる磁器王国・中国でも西欧の新古典主義様式に追随し、とくに18世紀以降、江西省の景德鎮窯では、エナメル質の琺瑯彩や粉彩を活かした優雅な宮廷様式、いわゆる官窯様式が確立されていく（図5）。

このように磁器生産が世界の窯業界の新たな潮流となった時代には、それまで茶陶など「陶器」や「土器」という素材を活かし、独特の造形表現を展開してきた日本でも、世界陶芸のメイン・ストリームとなった「磁器」を素材とした新たな陶芸の創造が、とくに明治時代以降、磁器の輸出を目論む日本では、喫緊の課題となっていた。

そのような窯業界の状況下、絶妙なタイミングで板谷波山が陶芸家としてデビューしていく。彼には輸出産業としての磁器ではなく、芸術として、アートとしての新たな磁器作品の創造に向け、大きな期待が寄せられ、その推進者として波山に白羽の矢が立てられていくのである。

よって波山が進むべき陶芸の道は「陶器」ではなく、当然のごとく「磁器」が選択され、その様式は和様の伝統の枠を越え、海外様式とのハイブリッドを模索しつつも、新たな近代日本の陶芸のかたちが望まれていたのである。それは、まさに近代日本の国家自体が目指す方向性と軌を一にしており、陶芸家としても、アンテナを張り巡らせ、海外の情報をキャッチし、国外からの評価も見据えた造形が求められる時代となっていた。

ところで、近代になって世界の学問や芸術の潮流は、国家や政府の保護下に置かれる傾向となり、学問や芸術のための機関はアカデミーとよばれた。アカデミーを中心とする活動はしだいに官学的、権威的傾向をもつに至っていく。とくにフランス王室の庇護を受けた美術、音楽などは古典主義的傾向を有するもの特徴的であった。

日本でも1890（明治23）年に、「和製アカデミズム」とでもいうべき帝室技芸員制度が開始された。帝室博物館総長、九鬼隆一（くき・りゅういち、1852-1931）が選択委員長で、宮内大臣により任命された帝室技芸員の分野は、絵画（日本画・洋画）、彫刻、工芸（陶工・漆工・染織・彫金）などで、任期は終身で毎年100円の年金の他に下命された制作に対しては制作費も支払われた。こうした作家の顕彰行為は、一面としては文化勲章や重要無形文化財制度、あるいは日本芸術院会員への認定などに引き継がれていく。波山も1934（昭和9）年に帝室技芸員に任命されているが、この明治政府による美術アカデミズムからの強い影響力を、すでに陶芸家デビュー当時から

受けていたことは否めないであろう。

1889（明治22）年、波山は開校して間もない東京美術学校に入学、古典作品の学習としての写生や模写、工芸技術など一連の研鑽を経て、芸術家としての基礎を築いた。

その後、伝統的な工芸の街、金沢の石川県工業学校へ奉職、本格的に陶芸の世界に歩を進め、デザインや窯業材料の研究、ロクロ成形や窯焼成など、土にまみれる7年間を過ごしたのである。

このように、波山は岡倉天心のもと東京美術学校で芸術家としての魂を注入される一方、日本の窯業界の父とされる、ゴットフリード・ワグネル（Gottfried Wagener [ゴットフリート・ヴァーゲナー]、1831-1892）の弟子である東京職工学校陶器玻璃工科系の俊英、つまり県工の同僚である北村弥一郎（きたむら・やいちろう、1868-1926）らから、最新の窯業化学を直に学び、陶土や釉薬の精製から窯焚きまでを実地に学んでいった。つまり、波山は近代日本の「美術」と「工業」の両分野の最高峰に連なる環境で生まれ、次世代陶芸界の牽引者として、いわば「選ばれし人物」となったのであろう。極論すれば、国家の精華たるべき一流の芸術家を、国家権力で創出させるシステムのなかで、波山は陶芸界のアカデミズムの本流に位置し、その地歩を築いていく。しかし、それと引き換えに、想像を絶する苦労と貧困に苛まれていく運命をも背負わされたのである。

波山の陶芸は、岡倉天心の指導方針に導かれ、まずは中国や日本の古典作品の模写を経て、その洗練された造形性を徹底して学んでいった。それを経て、19世紀末の西欧の新たな芸術の潮流であるアール・ヌーヴォー様式の研究に勤しみ、彼自身の鋭敏な感性で感じ取った意匠や色彩、かたちを融合させ、唯一無二の陶芸スタイルを確立させた。明治時代後期以降、波山の出現により、日本のやきものが、近代芸術の一画を占める本格的なアートである「陶芸」となった、と言っても過言ではないだろう。

波山は1953（昭和28）年に陶芸家として初の文化勲章を受章し、その翌年には日本画の横山大観（よこやま・たいかん、1868-1958）とともに茨城県名誉県民の第一号となった。

さらに、その作品2点（《葆光彩磁珍果文花瓶》[泉屋博古館東京/図12]、《彩磁禽果文花瓶》[敦井美術館/図15]）は、重要文化財に指定されている。板谷波山は現代の作陶家たちにとっても、目指すべき陶芸界の頂として、今でも仰ぎ見られる存在としてあり続けている。

2. アヴァンギャルド・陶芸の変革者

ここでは、伝説化された波山の厳しい作陶姿勢に関して触れていく。波山は常に最

高峰の作品を目指し様々な難度の高い技術を駆使し、かつ少しのキズさえも許さない、厳しい作陶姿勢を貫いていた。そのため完璧な作品を仕上げていくのは至難の業で、当時としても寡作の作家として知られていた。そんな背景から、現代の近現代陶芸のオークションにおいても、波山作品は常に頂点の値が付く状況が続いているのである。

その波山の作陶に向かう姿勢として、制作の各段階において、すべての作業を分業制作にせず、自らの目と手を通してのみ、生み出していくかたちを貫いており、波山は日本の近代陶芸界において、初の個人陶芸作家として位置づけられている。

それでは、なぜ波山は敢えて分業制作を否定したのか。その疑問を解くためには、波山が陶芸家としてデビューする直前、明治時代前期の日本の窯業界が置かれた状況と、その生産システムを知ることが鍵になるであろう。

政府主導の富国強兵・殖産興業の方針により、生糸や茶とともに、窯業は外貨獲得のための基幹産業として大いに期待された分野であった。その中核的な工房群が、海外貿易の最前線基地というべき横浜港に近いという地の利を活かしてオープンした「東京焼」「横浜焼」と呼ばれる、いわゆる窯業センターである。そこでの制作システムは完全な分業制で、磁器の素地は規模の大きな窯業地（主に瀬戸）へ発注し、現地での素地製作は一切行われず、それに代わって瀬戸など他の窯業地から移入される素地に、絵付けのみが行われた。絵付けの画工として雇われたのは、長年、江戸で仕事をしてきた浮世絵師や狩野派など、いわば熟練の画工たちであった。東京焼や横浜焼の絵付け工房には、小型の錦窯が設置され、低下度（800℃以下）焼成により、素地に上絵（釉上彩）されたものの焼き付けが行われた。完成した彩色の施された絵画意匠をまとった磁器は、横浜居留地に店を構えていた外国商館に持ち込まれ、売れば、外国商館が船で海外に運搬し、彼らがかの地で販売する方式をとっていたのである。

しかしその商売のシステムが軌道に乗っていったのは、ほぼ30年間に過ぎない。19世紀末、ヨーロッパではアール・ヌーヴォーが流行、絵画における印象派風の幻想的な色彩表現などが、陶磁器の意匠にも求められ、それまでの伝統的な「上絵付け」を革新させ、新たに高高度（1200℃）で焼成された「下絵付け」（釉下彩）の技法が確立していくのである。

例えばデンマークのロイヤル・コペンハーゲン窯などの磁器が人気を誇るようになっていく（図6）。釉下彩は、先にも述べたように、印象派風の、微妙な色彩、その幻想性が最大の魅力であった。そうになると、「上絵付け」一辺倒できた横浜焼や東京焼の工房は、世界の窯業の潮流となっていた「釉下彩」の技術導入に後れをとり、その窯業界の潮流に追いついて行けず、後塵を拝することとなった。しかも、ジャポニスム・ブームに陰りが見え、東京焼や横浜焼の輸出業者は次々と倒産に追い込まれ

てく。このような日本の窯業界に逆風が吹く中、波山はあえて陶芸の路へ歩を進めていくのである。

波山が本格的に作陶と向き合うのは、1896（明治29）年、工芸の街、金沢に創立された石川県工業学校への奉職後である。そこで窯業の世界にどっぷりと浸かり、海外から移入された最新の窯業材料の研究（陶土、釉薬、顔料）、成形（ロクロ技・型成形）、焼成法など、まさに本格的な窯業技術を身に付けていく。つまり、波山はすでに彫刻や絵画、デザインの修練を積んだアーティストでありながら、同時に、最先端の窯業の情報や技術力を有する窯業家ともなったのである。

つまり、これまでの日本の作陶家には存在しない、多面的な技術と鋭敏な美的感性をもったアーティスト、いわゆる「陶工」とは一線を画す「陶芸家」となったのである。こうして波山は、日本陶芸界のアヴァンギャルド、造形や意匠の変革者としての地歩を固めていくのであった。

1903（明治36）年、波山は大きな賭けに出る。それまでの窯業界の常識を破り、個人で本格的な高火度焼成の窯（平野耕輔の設計による三方焚口倒焰式レンガ丸窯。当時の日本では最新型／図7）を東京、田端に構え、ひとり磁器焼成に挑んだのであった。

この時期、関東で本格的な磁器窯を備えていた工房は、横浜、真葛窯の初代宮川香山（みやがわ・こうざん、1842-1916）や東京、友玉園の加藤友太郎（かとう・ともたろう、1851-1916）など、多くの職人を抱える工房のみであった。個人作家で高火度の磁器窯をもつということは、まさに常識を逸脱した挑戦であった。焼成上での失敗や試行錯誤を繰り返し、満足な作品を仕上げることでできない期間が続き、生活に困窮を極めることとなる。珠玉の作品を創造するために、波山は全身全霊をかけて向かい合っていく。しかし、その代償は大きく、貧困という境遇を甘んじて享受し、ついに還暦を過ぎるまで、借金に苛まれる人生となったのだ。

III. 研究の歩み—その展開と成果

ここでは、波山研究の歩みに関して、4期に分け俯瞰しておこう。

第1期 研究の黎明期（明治期～昭和50年代）

『日本美術協会報告』 1888年（明治21年）

『東京大正博覧会審査報告』 1916（大正5年）

『平和記念東京博覧会審査報告』 1916（大正5年）

『大日本窯業協会雑誌』 1892（明治25年）

これらの文献に、波山の初期作品に関する情報が記されている。ただし、これらは展覧会に出品された作品の報告のみで、陶芸家波山に関する研究的な視点で書かれた

文献は、ほぼ第二次世界大戦後以降のものとなる。

『板谷波山』 板谷波山伝記刊行会編 寿峰会 1953年

『板谷波山陶芸展』 安藤七宝展 1953年

『板谷波山・香取秀真文化勲章授受記念作品展』 大阪阪急 1954年

『大観・波山展』 茨城県立図書館 1956年

『板谷波山米寿記念展』 日本橋三越 1958年6月

『板谷波山傳』 板谷波山傳記編纂委員会編

吉沢忠と中川千咲による『板谷波山傳』は、傳記編・陶芸編ともに波山研究における重要な基本文献である。茨城県 1967年

『板谷波山展』 出光美術館 1968年

『板谷波山展』 石川県立美術館 1970年

『近代の美術 33 板谷波山』 中川千咲 至文堂 1976年

明治時代後期から大正期の窯業界における波山の位置に関して、あるいは波山の技法（釉下彩・釉掛け）の分析などが記されている。

『原色現代日本の美術 15 陶芸 (1)』 1978年

鈴木健二により近代から現代への陶芸史の流れから、波山の位置づけが試みられている。

『現代日本陶芸全集：やきものの美 1』 集英社 1980年

茶陶の研究者・林屋晴三により、波山作の茶碗に関する批判が試みられている。その是非はここで問わないが、むしろこの時代の茶陶研究者のモノを見る視点が垣間見られる波山論とも言える。

第2期 基礎資料の集積期（昭和60年代～平成時代）

『板谷波山 出光美術館藏品図録』 弓場紀知・荒川正明 1988年

当時の出光美術館が所蔵した256件が収録される。波山芸術の広がりや俯瞰できる内容。

『板谷波山素描集』(全6巻) 荒川正明 2001～03年

約2200件を収録。作品制作の背景を語る貴重な資料集である。

第3期 展覧会および図録による作品公開と研究の進展期（平成時代）

・展覧会図録

『開館記念 現代陶芸三巨匠展』 敦井美術館 1983年

『没後30年記念 板谷波山展 出光美術館所蔵』 茨城県立近代美術館 1994年

- 『珠玉の陶芸 板谷波山展』東京国立近代美術館工芸館ほか 1995年
- 『近代陶芸名品展』泉屋博古館 2000年
- 『開館記念 吉澤コレクションの軌跡展』吉澤記念美術館 2002年
- 『板谷波山の意匠』出光美術館 2003年
- 『没後40年 板谷波山—その人と芸術—』日本橋高島屋ほか 朝日新聞社 2003
～04年
- 『板谷波山をめぐる近代陶磁』泉屋博古館 2009年
- 『板谷波山 陶片が語る技とところ』板谷波山記念館 2009年
- 『板谷波山—陶芸とその生涯—』板谷波山記念館 2010年

・単行本

- 荒川正明『板谷波山の生涯』河出書房新社 2001年
- 荒川正明『板谷波山の神々しき陶磁世界』小学館 2001年
- 荒川正明『板谷波山』小学館 2004年
- 170件の代表作をカラー図版で網羅するA3判の豪華本。

・論文

- 荒川正明「近代陶芸における世紀末様式」『出光美術館紀要』No11995年
- 荒川正明「近代陶芸における装飾意匠の改革～板谷波山の作陶を中心にして～」『美術史』138 1995年
- 荒川正明「板谷波山における大正時代中期の作風展開—「第三回波山会」出品作を中心として」『出光美術館紀要』No11 2005年

・映画

- 『HAZAN』(映画原案：荒川正明) 桜映画社 2004年公開
- ブルガリア映画祭金賞受賞。波山デビュー当時の苦難と、それをささえた妻と家族の感動的な物語を120分の映像で表現。

第4期 新たな研究者の台頭と研究の進展（平成～令和）

- 池田瓢阿「近代の茶杓 板谷波山」『淡交』737 2006年
- 波山の茶杓を分析、近代の茶杓においても極めて高い評価を加えている。

・論文

- 柏木麻里「板谷波山の植物意匠における「生命」の表象—波山芸術の「原型」誕生期をさぐる」『出光美術館紀要』No18 2012年
- 柏木麻里「板谷波山の意匠設計（1）チューリップ：逃れゆく花、多義性の花」『出光美術館紀要』No19 2013年

・ 図録

『没後 50 年 板谷波山展』茨城県陶芸美術館ほか（監修：荒川正明）毎日新聞社
2013 年

掲載論文

- ・花井久穂「波山は何を見てきたか—その受容と展開：アール・ヌーヴォー・マジオリカ・結晶釉」
- ・末武さとみ「波山と栃木をめぐる二題—吉澤兵左の思い出、「かなめ焼」との関わり—」
- ・コラム：濱岸勝義「金沢の工業学校と板谷波山」；同「板谷波山のパートナー—現田市松について」
- ・コラム：横山直範「板谷波山の釉薬について」
- ・コラム：齊藤勝美「波山の彩磁技法」
- ・コラム：巖山浩司「波山作品の修復」—茨城県陶芸美術館所蔵《海水着少女像》修復について」
- ・コラム：荒川正明「田端窯と出土遺物」ほか

・ 図録 『板谷波山の夢見たもの』出光美術館（柏木麻里）2014 年

論文

- ・柏木麻里「板谷波山作 彩磁月桂樹撫子文花瓶」『國華』1429 2014 年
- ・柏木麻里「板谷波山と星と鉾物 結晶釉・窯変磁にみる近代日本の夢と時代性」『出光美術館研究紀要』No22 2016 年

・ 図録

『生誕一五〇年記念 板谷波山の陶芸』しもだて美術館ほか（監修：荒川正明）キュレーターズ 2022 年

掲載論文

- ・森谷美保「波山が試みたジャパニーズ・アール・ヌーヴォー」
- ・森下愛子「波山作品が飾られた住友の邸宅美術館」
- ・荒川正明「廣澤美術館—筑西の新たな波山コレクション」他

・ 図録

『生誕一五〇年 板谷波山—時空を超えた新たなる陶芸の世界』出光美術館 2022 年
掲載論文

- ・徳留大輔「時空を超えた新たなるやきもの—板谷波山の陶芸」
- ・高木大輔「波山陶芸の源流（1）—素描から作品へ」ほか

IV. 研究の拠点・出光美術館

近年の波山研究の活発化の要因として、日本の近代美術に関する全般的な研究の活況ぶりがその背景にあることは確かであるが、関係資料の公開によって研究に取り組み易くなったことも挙げられるであろう。板谷波山の作品コレクションといえば、やはり出光美術館の充実した収蔵品が特筆される。私は出光美術館での21年間の学芸員活動のなかで、幸いにも板谷波山の調査研究・展覧会・出版などの仕事を担当する機会に恵まれた。

学芸員としての最初の仕事となったのが、1988（昭和63）年の「板谷波山」展の担当で、その展覧会に合わせて『出光美術館蔵品図録』が刊行された。250点余りの波山コレクションの全貌を明らかにしたもので、資料として印銘や箱書も載せた。この蔵品図録は今でも最大の波山作品を網羅する図版集である²。

さらに、波山の制作の背景を語るデッサンあるいは素描と呼ばれる約2200枚の資料は、『板谷波山素描集』（全6巻 2001～03年）として出版された。この素描集の刊行にはさまざまな思い出がある。

私が出光美術館に入った頃、波山のデッサンは出光美術館の収蔵品以外にも、巷のギャラリーや古美術商にも分散して所蔵されていた。そのなかにはかなり質の高いものもあり、それらをなるべく一括で纏めておくことが重要であろうと、波山の御二男である板谷佐久良氏（出光美術館顧問）とともに調査を行い、幸いにも出光美術館のコレクションに加えることが出来たのである。

その後、素描を中心とした展覧会（「板谷波山の意匠」2003年）を企画し、素描全体をまとめた『素描集』の刊行も決まった。しかし、当時はバブル経済が破綻し、美術館を支えてくれていた出光興産も経営的になかなか苦しい時代であった。素描集刊行の案を美術館の上層部と相談した結果、最後は館長の出光昭介（1927～2023）の判断を仰ぐこととなった。出光館長からは、『素描集』は素描の全体像を紹介することが重要であること、そして素描の魅力が充分伝わるようになるべく大きな判型で出版すること、さらに決して贅沢にならないように装丁には凝らないこと、などを指示され、刊行が決定したのである。

そうして、約2200枚の素描のすべてを新規撮影し、B4判全66巻『板谷波山素描集』が出光美術館から刊行された。この素描集が活かされた新たな研究として以下のような論考がある。

- ・花井久穂「板谷波山と北歐アール・ヌーヴォー」、展覧会図録『塩川コレクション 魅惑の北歐アール・ヌーヴォー ロイヤル・コペンハーゲン ビングオーグレンダール』（2011年）所収
- ・柏木麻里「板谷波山の植物意匠における「生命」の表象—波山芸術の「原型」誕

生期をさぐる』『出光美術館紀要』No18 2012年

- ・末武さとし「波山と栃木をめぐる二題—吉澤兵左の思い出、「かなめ焼」との関わり—」、展覧会図録『没後50年 板谷波山展』(2013年)所収

V. 広報活動・筑西市

2004(平成16)年に波山にスポットライトを当てた映画「HAZAN」が完成・公開された(図8)。株式会社桜映画社の制作で、主役の波山を俳優の榎木孝明が演じた。陶芸家として初めて文化勲章を授与された板谷波山の生涯を描いた作品である。茨城県および下館市(現、筑西市)の全面協力体制で作られた県民創世映画でもあった。監督は五十嵐匠氏、拙著『板谷波山の生涯』(河出書房新社)が原案となった。

映画が映し出すのは、明治時代後期、陶芸家波山が産声を上げてから歩み出していくまでの約10年間である。近代初の個人陶芸家を目指した波山が、さまざまな苦境に立たされながらも家族や仲間たちに支えられ、独創的な作風である「葆光彩磁」を完成させるまでを追っている。尚、スクリーンのなかにデビュー当時の実際の波山作品が使用され、映像に映されている。また、板谷波山の技法を継承する栃木県宇都宮市在住の陶芸家の斎藤勝美氏が、陶芸指導に関して全面的に協力していただき、デビュー前の波山の作品として映画に登場したのは、実際には斎藤氏の作品であった。

なお、この作品は第12回ブルガリア国際映画祭グランプリ受賞となった。この映画には理想の陶芸をひたすら追求し続ける波山夫婦の熱いパッションがほとぼしっている。自分たちの夢の実現に命を燃やす明治時代の芸術家魂が、現代の私たちの心を強く揺さぶる。この映画のメッセージをどのように受け止め、現代に生きる私たちは何をなすべきか。その課題をこの映画は突きつけてくる。

この映画製作をきっかけとして、波山の故郷である下館の地元文化を守る会(時の会・一木努氏・荒川範子氏他)と映画製作委員会が懇意になり、共に波山を顕彰する活動を開始した。その活動を通じて、人間波山を語る貴重なデータの集積も行われていった。郷里を愛した波山と地元の人びととの交流の足跡が次々に明らかにされていったのである。

その活動の報告会でもあった「波山の夕べ」と題された催しは、波山の誕生日であった3月3日の夕方午後6時から9時まで、毎年開催され続けている(ただし、2020年から2023年はコロナ禍のため中止)。各回のテーマは以下の通りである。

- ・第1回「没後40年板谷波山展を前に」(2004)
- ・第2回「波山の洞下時代」(2005)
- ・第3回「金沢の波山」(2006)
- ・第4回「祖父・波山の思い出」(2007)

- ・第5回「妙西寺で波山を語る」(2008)
- ・第6回「私と日本のやきもの、そして波山」(2009)
- ・第7回「陶片から波山を語る」(2010)
- ・第8回「小川三知と板谷波山 ステインドグラスと陶芸・二人の作品と交流」(2011)
- ・第9回「震災とやきもの」(2012)
- ・第10回「波山とともに50年ろくろ師現田市松の生涯」(2013)
- ・第11回「波山の妻 板谷まる物語」(2014)
- ・第12回「これからの波山」(2015)
- ・第13回「波山写真館」(2016)
- ・第14回「ギフトの達人・板谷波山」(2017)
- ・第15回「実録・板谷波山」(2018)
- ・第16回「波山と暮らして(板谷家住込みのお手伝いさんと語る、波山の仕事、波山の暮らし)」(2019)
- ・第17回「波山と窯の物語」(2020 新型コロナ禍のため中止)
- ・第18回「波山生誕150年点を振り返って」(2023)

VI. 研究への新たな取り組み

素描集の分析

1889(明治22)年、波山は開校して間もない東京美術学校に入学し、絵画(古典の学習、写生や模写、図案)、木彫、染織など、工芸技術など一連の研鑽を積み、芸術家としての基礎を築いていく。波山の芸術を語る上できわめて重要な人物がいる。東京美術学校時代の恩師、岡倉天心(おかくら・てんしん、1863-1913)である。天心が目指したのは明治という時代に相応しい創造芸術であった。古典を基本にしてそこに現代人の創意を加えた、新たな芸術活動である。天心の教育は、以下の三本柱で進められた。

第一に「古画・古物の模写」

第二に「写生」

第三に「新案」

つまり、第一の「古画・古物の模写」ですぐれた古典の技を真似て学び、第二の「写生」では自然物のもつその姿かたちや色彩の妙を学び、第三の「新案」では、そこから独自の芸術スタイルを創造するというシステムであった。

出光美術館に収蔵される約2200枚の素描集³の構成を見ると、天心からの薫陶を生

かして、真摯に学ぶ波山の姿が髣髴としてくる。

『板谷波山素描集』の構成は以下の①から⑯の通りである。

①古陶十二形 13枚 明治24年 中国・景德鎮官窯作品との出会い

最初期の波山の陶磁の古典学習として注目したいのが、明治24年の日本美術協会展に出品された中国古陶磁の模写である「古陶十二形」である。明治22年に東京美術学校に入学した波山が、美術学校の二学年目にして、すでに陶磁器に興味をもち、中国磁器の逸品を直に観察、スケッチを行った様子を伝える重要な資料である。ほとんどが、うつわの姿の輪郭線を描くのみであるが、そのシルエットをしっかりと掴み、バランスの良い器形を理解する様子がうかがえる。また、なかには作品の様式、年代、法量などを記すものもある。注目すべきは、ほとんどが清朝時代の景德鎮官窯の磁器作品と判断される名品を写している点である。このような名品を身近に眺める機会があったことが判明する。そのうち注記が付されているのは7点である。

- ・「青花・康熙年製・松絵花瓶」
- ・「窯変花瓶・乾隆年製」
- ・「臙脂紫紅花瓶・康熙年製」
- ・「青華偏壺花瓶・乾隆年製」
- ・「青磁八角花瓶・乾隆年製」
- ・「青華寿老人花瓶・康熙年製」
- ・「郎窯水指・康熙年製」

これらの作品を眺めてみると、清朝の康熙年間（1661-1722）、および乾隆年間（1736-1795）の製品が中心で、青華、青磁、臙脂紅、窯変、郎窯と呼ばれる康熙年間に景德鎮窯で作られた 紅色釉（深紅宝石釉とも呼ばれる）など、華麗なる磁器作品であり、後の波山の作陶に影響を与えたであろう可能性を示唆するものでもある。これらの清朝官窯製品は、清朝の義和団事件以降、北京の宮廷の庫や、夏の離宮でもあった円明園などからも略奪され、一部は山中商会などの古美術商の手を経て、日本へと運ばれたものであろう。官窯製品クラスのレベルの中国磁器は、江戸時代以前の日本にはほとんど望むべくもなかった逸品である。波山の学生時代には、日本の陶芸家にとって垂涎的であった中国宮廷の庫奥深くに秘蔵されていた官窯作品が、実際に日本の帝室博物館にて、身近に出会える状況が到来していたわけで、日本陶芸の革新を目指す波山にとって、格好の状況が到来していたといえよう。

②器物図集 卷二 80枚 明治25～33年頃

③器物図集 卷三 575枚 明治33～昭和31年

④器物図集 卷四 143枚 明治34～明治43年頃

西欧陶芸の模写を中心として、一部創作図案が入る。特に注目すべきは、明治30

年代の波山のアール・ヌーヴォー様式研究の足跡が納められている点であろう。波山は当時、以下の、専門の雑誌を参考に熱心に模写をし、アール・ヌーヴォー様式の学習に努めていた。

・ *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* (1893年、ロンドン)

・ *Art et Décoration* (1897年、パリ)

⑤泰西新古模様 29枚 明治30年代

これも器物図集②③④とかなり近い内容である。前半部の動物意匠は、モーリス・ピヤール・ヴェルヌイユ (Maurice Pillard Verneuil) 作の『動物文様集』(*L'Animal dans la décoration*) (1898年、パリ) の模写。後半部の植物意匠は、ウジェーヌ・グラッセ (M. Eugène Grasset) 監修の『植物とその文様化』(*La Plante et ses applications ornementales*) (1896年、パリ) の模写である。②③④「器物図集 巻二・巻三・巻四」の明治30年代から大正前期までの素描には、創意工夫の感じられる多彩色の図案が主体を占め、その内容の充実ぶりが目立つ。というのも波山がこの時期、石川県工業学校と東京高等工業学校という、国内の窯業研究機関の最先端で、陶磁図案改良の任務を担わされ、その担当教師として教鞭を執っていたことがその背景にあるだろう。ちょうどこの期間にまとめられた『器物図集』は、若き陶磁デザイナーとして研究に勤む当時の波山の姿を彷彿とさせるものである。

⑥貝塚土器紋様 16枚 明治37年

縄文土器の模写で、晩期の亀ヶ岡様式の土器に見られる磨消縄文の文様に着目している。

⑦帝室博物館鑑賞録 9枚 明治30年代

前半部は中国青銅器の模写。とくに京都の住友男爵家蔵の《人食虎》をはじめとする殷周青銅器の優品を模写する。後半は東京上野の帝室博物館蔵の東西の古陶磁の模写である。

⑧光堂図様 (螺鈿・彫刻・蒔画) 17枚 明治30年11月10日模写

「光堂図」は、明治30年の東京美術学校による国内初の寺院修復事業として中尊寺の修復が行われたが、その折に模写された文様の模写や拓本を波山が借り受け、写したものである。

⑨独逸マジョリカ沿革図案 11枚 大正12年11月

東京美術学校を卒業し、後に東京国立博物館の陶磁室長になった波山の弟子である北原大輔の蔵本を借りて模写したもの。ドイツの中世陶器であるマジョリカを色彩豊かに写している。

⑩陶器図集 巻五 130枚 大正後期～昭和初期

ロンドン (英国)、パリ (フランス)、京城 (朝鮮) など、海外で編集された陶磁器

の名品を集めた豪華本を模写した内容である。

- ・英国、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館東洋部長のホブソン (R. L. HOBSON) が著した 2 巻本 *Chinese Pottery and Porcelain* (1915 年、ロンドン) の模写
- ・同じくホブソンがまとめた 6 巻本の豪華図録
The George Eumorfopoulos collection; catalogue of the Chinese, Korean, and Persian pottery and porcelain (1925 ~ 28 年、ロンドン) の模写
- ・アンリ・リビエール (Henri Riviere) がまとめた 2 冊本の豪華図録
La céramique dans l'art d'Extrême-Orient (1923 年、パリ) の模写
- ・李王職家の発行した『李王家博物館所蔵品写真帖』(1918、京城) の模写

①模様集 巻二 194 枚 明治 20 年後半～明治 40 年代

②模様集 巻三 244 枚 明治 30 年代～昭和 30 年代

これらは波山の目を通じて集められた古今東西の興味あふれるデザイン集と、自作のための設計図的な図案集である。また、東アジア古典様式の消化と吸収という意味合いもあった。中国美術の古典学習としては、漢代から六朝代の画像石・洗・瓦当、唐代の仏教美術や三彩陶器などの模写があるが、これは大村西崖著『支那美術史彫刻篇』(大正 4 年刊) の写真図版の模写、さらには明代の墨譜「方氏墨譜」などの模写に及んでいる。さらに、日本美術の古典学習では、飛鳥時代や奈良時代の正倉院文物に始まり、平安時代の仏教工芸、そして近世の尾形光琳・乾山という琳派にわたるまで、その模写の対象を広げている。また、アジアの染織意匠の学習にも余念がなく、とくにインドやジャワなどの更紗意匠の研究に没頭していた。つまり、アジアの古典的な意匠デザインの消化・吸収にも熱心に当たったといえることができるだろう。さらに、日本の染織意匠の研究にも精を出し、幕末 (19 世紀) の版本『更紗図譜』からの模写がある⁴。この『更紗図譜』を模写した時期は、明治末期から大正初期頃と想定され、「更紗手鑑」とでもいうべき小さな更紗裂の集合を、色の説明を加えながら丹念に写し取っている。この中からは「白ケシ更紗」の模写に改良を加えられ、『葆光彩草花文花瓶』(出光美術館) のように名作が誕生した。本作の S 字形の優美な草花のカーブは、これまでアール・ヌーヴォー様式と解釈されてきたが、実際には江戸期の更紗帳がデザイン・ソースとなっていたのである。このように波山はアジア各地の更紗をデザイン・ソースとして、おおいに利用していた。この更紗文から創造された波山独特唐草文は、中国の古陶磁にも類例がないダイナミックさに溢れており、花あるいは果実の部分がおおいに誇張され文様の主役を演じ、枝や葉も荒波のように器面をうねりながら展開している。唐草文といえば普通、文様構成の中で脇役に使うのが常套手段であるが、波山の場合文様史上前例をみないほど豪華な唐草文を陶磁器の意匠世界

に誕生させた。

なお「模様集」のなかには、実際に染織品の図案としてつくられたものもある。「模様集」No. 339～352は、明治28年頃～32年頃までに創案された「捺染模様」である。金沢在住時代の仕事で、彩色を施し丁寧に仕上げた和様図案である。これは陶芸とは関係なく、染織業者に委託された仕事であったと推定される。この東洋美術の古典美の研鑽を通じて、波山陶芸の土台となる揺るぎない造形の土台であり根幹が形成されたと判断される。

⑬花果粉本 307枚 明治26年～昭和30年代

⑭表題なし 49枚 昭和20年以降

植物、動物、鳥禽、昆虫類を、精緻に写生したもの。

⑮大作花瓶類図集 65枚 大正中期

これは自作の備忘録のようなもの。とくに器面の全体を文様で埋め尽くすような、大正中期までの精魂込めた記念すべき大作の図案、あるいは彫刻施文後の拓本を集めたもの。合計10点が集められている。

⑯「彩磁花卉文壺」図案16枚 昭和7年

昭和7年の第13回帝展に出品した《彩磁花卉文花瓶》(東京芸術大学美術館)に描かれた花卉を16枚にも及ぶ和紙に描き分け、それらがひとつに綴じ込まれて残されたもの。素描の中に渡辺華山筆《秋卉雙鷺図》の写真図版(雑誌『国華』の切り抜き)と一緒に貼られている点が注目される。この華山の図様を波山は《彩磁花卉文花瓶》へと応用していた。

以上16種類の素描を内容別に分類すると、以下の4つに分類できるであろう。

1. (1)～(10) 古今東西の器物の模写、および波山の創作図案
2. (11)(12) 古今東西の文様パターンを蒐集したデザイン研究
3. (13)(14) 植物、動物、鳥禽、昆虫類の写生集
4. (15)(16) 創作図案集、および彫刻施文を施した自作の拓本

波山蔵書の分析

板谷波山記念館(茨城県筑西市)には波山ゆかりの品々が展示保存されている。そのなかに戸板の廃材を利用した波山手製の粗末な本棚があり、そこに波山の蔵書約300冊(通し番号はNos. 1-160)が入れられている。それらは1900年代から1960年代までの美術書で、波山が創作の糧とした貴重な資料である。明治後期から昭和初期頃の写真図版を中心にした稀覯本も多く含まれており、これらの蔵書は幸運にも、1945(昭和20)年4月の東京大空襲による東京、田端の波山邸の全焼から免れ、現在まで保管されてきた。蔵書の内容は広範囲にわたり東洋美術史、日本美術史、考古

学、陶磁史、建築史、染織史、あるいは洋書（デザイン関連、建築など）にまで及ぶ。波山が単に陶芸の分野だけでなく、古今東西の美術諸分野にバランス良く目配りしていた事実が判明する。波山の東京美術学校時代の恩師、岡倉天心は弟子に対して、新たな芸術を創造するために古典美術から学ぶ大切さ、そしてそこに個人の創意を加える必要性を説いた。この天心の薫陶が波山にも生きており、東西のさまざまな古典芸術からその美のエッセンスを真摯に学び取ろうとする姿が、まさにこの蔵書の広がりのおかげから浮かび上がってくる。この蔵書は陶芸家板谷波山のたゆまぬ研鑽の姿が生々しく蘇る、まさに波山研究には必須の資料と判断される。以下に主な蔵書を列挙する（分野、書名、編著者、発行元、発行年の順）。

・東洋美術史

- 『朝鮮国宝大観』 杉原定吉 日韓書房 1911年
- 『支那美術史彫塑篇附図』上・下 大村西崖 佛書刊行会図像部 1915年
- 『印度芸術総覧』第1巻 第1～6輯 印度芸術研究会 1921年
- 『吉祥図案解題』野崎誠近 平凡社 1940年
- 『秦漢瓦磚集録』堀口蘇山 藝苑巡礼社 1930年
- 『支那古明器泥像図鑑』第1～6編 大塚巧藝社 1932年

・日本美術史

- 『光琳百図』酒井抱一 博文館 1894年
- 『壺廼花』龍獅堂 1907年
- 『乾山遺墨』酒井抱一 国華 1912年
- 『日本古鏡図録』香取秀真 東京鑄金会 1914年
- 『日本鑄工史稿（一）』香取秀真 郷土研究社 1914年
- 『茶之湯釜図録』香取秀真 東京鑄金会出版部 1914年
- 『和鏡図譜』広瀬治兵衛 1914年
- 『祇園会装飾美術集』第1、2編 平安精華社 1928～29年
- 『国宝 浄瑠璃時文様』第1～12編 新納忠之介 1928～31年
- 『法隆寺大鏡』第1～12—南都十大寺大鏡第一編—東京美術学校 大塚巧藝社 1932～34年
- 『鳳凰堂雲中供養佛』美術懇話会 大塚巧藝社 1936年
- 『時代椀大観』第1～8編 松田権六・羽野禎三編 寶雲社 1938～40年
- 『続金工史談』香取秀真 桜書房 1943年

・考古学

- 『日本考古資料写真集』考古学会 1912年

・陶磁史

- 『名品集 陶磁器百選』第1～33編 辻本写真工藝社 1917～23年
『東洋陶磁集成』第1編第1～4 奥田誠一編 1939年
『日本名陶選』第1～8輯 脇本楽之軒 日本名陶選刊行会 1932～35年
『支那陶器精鑑』鹽田力蔵 雄山閣 1939年

・建築

- 『京都仙洞御所、二條、桂、修学院御写真及実測図集』第1～22集 1928～31年
『現代建築大観 スカンディナヴィア篇』構成社書房 1929年
『現代建築大観 亜米利加篇』構成社書房 1929年
『現代建築大観 独逸・奥太利篇』構成社書房 1929年
『日光東照宮建築裝飾図集』大塚巧藝社 1929年

・洋書

- Chinese Art. Stephen W. Bushell, Victoria and Albert Museum, 1914
Die Altbulgarische Kunst, 1919
Der Ozean-Express "Bremen", 1929
The Studio. January-June, 1909

田端窯出土の陶片分析

板谷波山の様式研究は、伝世作品ばかりでなく、田端窯跡出土の陶片の分析からも研究が進めている（図録『板谷波山 陶片が語る技とこころ』板谷波山記念館 2009年）。2011年の春に、田端の区画整理において波山邸もその対象区域に入っており、田端旧宅跡から窯跡が発見され、おびただしい陶片が発見されるに至っている。現在、学習院大学文学部哲学科荒川研究室で、波山の陶芸技術の復元を目指して整理作業が行われている。

遺物に関しては、窯道具（サヤ、トチン、ハマ等）などが検出されている。波山作品に関してはきわめて幅広い種類や器種を見せており、伝世の作品では知ることのできない様式の作品も確認できる。年代の幅としては明治時代末期のデビュー当時のマジョリカ写のものから、大正時代の彩磁、葆光彩磁、円熟期の青磁、白磁、鉄釉磁、茶道具なども見られる。まさに、波山研究の新たな宝庫といえるであろう。「葆光彩磁」の陶片のなかには、なぜ破棄されてしまったのか分からないほどの仕上がりのものも含まれている。おそらく器面全体を覆う結晶の粒子を、全体に均等の大きさで浮かび上がらせることができず、部分的を見ていくと、満足な仕上がりになっていなかったものであろう（「波山の出土陶片・図版39～51」、図録『生誕一五〇年記念 板谷波山の陶芸』（キュレイターズ、2022年））。

波山の彫刻技法分析

東京美術学校時代に彫刻科に学んだ波山は、立体造形の表現法や木彫技法を学んだ。指導教官の高村光雲は、徹底して写実的な薄肉彫りを教え込んでいる。例えば動物の毛ならば、毛の重なり合い、あるいは波打ち、揺れ動く状態等、緩急抑揚のあるところを熟視することを伝えた。

写実主義を掲げた光雲に直接の薫陶を受けた波山の彫刻技法の冴えは抜群で、後に陶磁器の生素地に薄肉彫された植物文様、例えば笹葉（図9）や八つ手、紫陽花などは、まるで器面に実物そのものを張り付けたかのような質感をもって表現されている。このうねるような生命力あふれる薄肉彫りの手法で、波山は陶芸界の文様表現に新たな地平を切り開いたのである。この彫刻技法に関しては、陶芸作家で波山と同じく釉下彩の仕事を追及している斎藤勝美氏による技術解説が参考になる（「波山の彩磁技法」、図録『没後50年 板谷波山展』毎日新聞社、2013年）。

釉下彩技法の分析

陶芸家波山が熱心に取り組んだ重要な課題に、西欧渡来の釉や顔料の実用化があった。波山は、単に絵付けだけではなく、陶芸の土台でもある素地づくりにも本格的に挑戦していた。つまり、陶土や陶石などの原料もじっくり吟味し、釉薬や顔料にあった素材を選ぶことなど、すべて自身で行っている。しかし波山の倒炎式レング窯による焼成は、当時は薪によるもので、炎のコントロールには困難を極め、失敗によるリスクも大きかった。このような波山の作業を支えた助手は、石川県小松市出身の現田市松であった。現田はほぼ60年近く波山のもとで、黙々とロクロを廻し、成形を担当していた。素焼作品（図10）を見ると、丁寧な彫り文様が分かる。線の太さやその抑揚にも変化を付けて施している。また、液体染料が混じり合わないよう、文様の輪郭に溝状の彫りも加えている。

彩磁は、東アジア伝統の青花の技法に、西欧の顔料を加え、さらに波山の感性が光る瑞々しい彫刻表現が備わることで、東西の陶芸技法が融合した、いわば日本の近代陶芸界に花開いた精華と言える。使用した絵具は、素地への浸透の度合いで二種類に分けることができ、素地に浸透させ着色するいわば「染料」と、素地の上に着色する「顔料」である。陶片でも青く染められているものがあるが、これは硝酸コバルトという水溶性の染料で、素地に浸透しやすく、器面の裏にまで抜ける性質が特徴的である。これを防ぐのに、汚れは器の裏面に防染剤を二重に塗り重ねるという工夫を施している。

さらに、水華磁や青磁などの単色釉の製品を見ると、とくに彫りの凹凸を強調し、深く彫った部分には釉が厚く溜まり色彩が濃く、反対に浅く彫った部分は色彩が淡く

なっている。東京美術学校時代に高村光雲に直接の薫陶を受けた波山の彫刻技法の冴えは抜群で、薄肉彫による植物文様は、器面にまるで実物そのものを張り付けたかのような質感をもって表現されている。まさにうねるような生命力あふれる薄肉彫りの手法で、波山は陶芸界に文様の表象において新たな地平を切り開いたのである。

また、彩磁では、西欧から新たにはいつてきた結晶釉に果敢にチャレンジしている様子がうかがえる。この技法は石川県工業学校時代の同僚、北村弥一郎によって先駆的な研究がなされていた。波山は北村の研究成果をいち早く実用化し、磁器の器面に幽玄な風合いを表現させることに成功している。結晶釉とは、釉中のある成分が焼成後の冷却中に結晶となって析出するもので、結晶で覆われた器面は、まるで霧に包まれたかのような、幻想的な雰囲気醸し出している。この効果は、いわば蒔絵の梨地、あるいは水墨画の幻想的な墨の滲み、に似たものとも言えよう。ともかく、この結晶釉の応用によって、波山の彩磁表現の幅が広められたと判断されるであろう。

葆光彩磁の分析

江戸時代以来、日本陶磁の装飾意匠の王道を占めてきたのは色絵や染付など、筆によって描かれた文様であり、線を基調とするものであった。波山は、葆光釉によって、線による文様の区画を微妙に消し去り、色彩のグラデーションによる幻想的な画面の構成に挑戦した。この波山の試みた、線描文様から没線描の色彩重視への転換は、日本美術院の横山大観や菱田春草らが試みた朦朧体との類似性を想起させる。ところが、この葆光釉の実現は至難の業で、焼成温度の微妙な上下で、釉のなかの結晶の粒の大きさに大きな影響を与え、結晶の粒子の大きさを均等に揃えることは至難の技であったからであろう。近代に至り日本へと新たに釉下彩の技術をもたらしたのは、もちろん板谷波山が初めてではない。それはドイツから来たわが国の近代化学工業および美術工芸の大恩人とよばれる、かのゴットフリート・ワグネルであった。

ワグネルはすでに明治16年頃より、釉下彩の陶器である「旭焼」の研究を開始していた。ワグネルの蒔いた「釉下彩」を中心とする釉薬の新しい研究は、さらにワグネルの弟子である次の世代の陶芸家や研究者にバトンタッチされてゆく。それは、ワグネルの作った小石川の江戸川製陶工場を引き継いだ加藤友太郎や、陶芸家の宮川香山、東京職工学校（現、東京工業大学）時代のワグネルの弟子である飛鳥井孝太郎（あすかい・こうたろう、1867-1927）、北村弥一郎、平野耕輔（ひらの・こうすけ、1871-1947）らによってであった。特に1890年代（明治20年代後半から明治30年代にかけて）は、その試みが活発であった。釉下彩そして結晶釉という近代的な釉技は、いわゆる日本の伝統的な窯元ではなく、化学を専門にする研究者たちがリードしていったのである。

とくに石川県工業学校時代に波山の同僚であった北村弥一郎は、明治30年に日本人として初めてマンガンによる結晶釉を開発している。この結晶釉は19世紀末の西洋で大流行したもので、波山もこの結晶釉の作品を多く残しているが、それはまさに北村の開発したマンガンに依るものであった。波山は石川県工業学校時代に北村の下で研究を行っていたわけで、釉薬に関する知識はこの北村から学んだ成果がきわめて大きかった。

一方で、加藤友太郎は1899(明治32)年に赤色の釉下顔料の開発に成功し、横浜の宮川香山も、1901(明治34)年頃までには完璧に釉下彩をマスターしていた。このように明治30年代に入ると、日本国内でも釉下彩を自由にこなせるような新しい世代の陶芸家が脚光を浴びるようになっていた。波山の彩磁は、まさにワグネルから始まり、宮川香山、加藤友太郎という、先達の延長上に位置していたのである。

ここで波山の「葆光彩磁」について言及していく。「葆光」という意味は、「光を包みかくすこと」とか「自然のままの光」という意味がある。鋭い彫文様による意匠を鮮やかな釉下彩で直截に表現する彩磁の表現は、ややもするとその色彩の鮮やかさ、彫り文様の強さゆえ、見る側に威圧感を与えてしまう傾向も否めない。波山はそこに余情を感じられるような、味わい深さを加えようとしたのであろう。葆光彩磁によって、彩磁にさらにそこはかとない温もりを加えることに成功している。ただし、マット釉の作品はアメリカのルックウッド窯で1896年には完成していたと考えられる。特に vellum glaze、すなわち羊皮紙(ヴェラム)をかぶせたような半透明の釉は、薄絹をかぶせたような釉とされる波山の葆光釉に近い色彩の効果をみせていたと考えられ、これは1904年には開発されて一躍アメリカ国内では注目されていた⁵。このルックウッド窯の作風に関して、波山は当時かなり深い関心を示しており、マット釉に関しても間接的な影響を受けた可能性も否定できない。一方、日本国内では、波山が嘱託で勤めて東京高等工業学校が、1905(明治38)年8月号の『大日本窯業協会雑誌』の意匠標本に「無艶釉花生」を出していた。この名称から、明らかにマット釉系の作品であったことが予想されるのである。長谷部満彦氏は、「葆光釉」のマットの効果は、釉中の極微の結晶によるものであろうという見解を示し⁶、確かに結晶釉と同じ調合の中でそのマット釉や失透釉は得られるというデータが出されている。

それでは波山はいつ頃から、透明釉の「彩磁」では飽き足らず、マット系の「葆光釉」の開発に本腰を入れ出したのであろうか。波山の『釉薬調合帳』(出光美術館)によると、1907～08(明治40～41)年頃にすでにマット系の釉の調合実験が行われていた。この釉薬調合帳からわかる点は、1908(明治41)年頃からすでに「葆光釉」の名称が見えること、そしてこの時期は主に「石灰石」を溶媒原料としたマット釉を試みていたこと、さらにゼーゲルコーンの9～10番(1280～1300度位)の焼成温

度であること、などの点である。

一方、作品を観察すると、1911（明治44）年の《彫嵌印甸垂文花瓶》（図11）では、すでにかなりマット調に近い雰囲気釉薬になっている。また、明治末期には「葆光」の名称は使われてはいないものの、《無光磁瓠式八角金盤葉図花瓶》（1909年）や《彩土嵌熊笹図花盛壺》（1911年）などの作品があり、名称の響きからマット釉を指向したいいわゆるプレ葆光的な釉の作品がつくられていたことは明らかである。そして、確実に「葆光」の名称が出現するのは、箱書では1914（大正3）年以降、展覧会出品作としては農商務省第3回展出品作の《葡萄唐草模様葆光彩磁花瓶》（1915年）以降となり、時期的には実験の段階から約7年の年月が流れていた。

ただし1914年の段階では《葆光彩磁鸚鵡唐草彫嵌模様花瓶》（出光美術館蔵）などの大形品の釉は艶消釉ではあるが、全体を淡く包み込むような葆光独特の釉ではなく、やや釉のムラも目立つ。しかし1915（大正4）年頃から唐土を使った葆光釉から、マグネサイトを使った葆光釉に改良が加えられる。新たな調合は「新マット（石灰26、炭酸マグネシア10.5、長石60.26、三石ロー石20.62、珪石1.7）」などとなっており、新マット釉の調合量は旧マットの調合量にはなかった小数点で記述されている。明らかに釉薬式から計算された数値で、その背景には外国の最先端の技術論文からの影響が考えられるのである⁷。この新マット釉の完成で、波山の葆光彩磁はほぼ完璧な仕上がりをみせていく。先に触れたように、農商務省第3回展の《葡萄唐草模様葆光彩磁花瓶》で、ほぼ完成の域に達しており、やはり1915（大正4）年頃頃に葆光釉の完成期とすべきであろう。そして、1916（大正5）年の《葆光彩磁呉州模様鉢》（出光美術館蔵）の段階では、幻想的な雰囲気を醸し出す完璧な葆光釉が仕上がった。

この葆光釉の完成によって、波山の掲げた陶芸における自己の理想美の実現という目的に関して、ひとつの到達点を迎えたように思われる。この波山の試みた、線描文様から没線描の色彩重視への転換は、1897（明治30）年代日本美術院の横山大観や菱田春草らが試みた朦朧体との類似性を想起させる。彼らも印象派などの西欧画の影響を受けて、それまでの線描を主体にした日本画の伝統を破り、色彩重視の没線描法である朦朧体の様式を生んだのであった。波山の場合も、大局的に見るとやはり西欧の釉下彩磁からの影響を受け、線描文様による伝統的な色絵や染付の装飾から、色彩表現を重視した彩磁を生み出した。そして、さらに花卉の意匠を霧で包み込んだような半透明な釉薬、つまり葆光釉を完成させたのである。どこまでも温かくそして優しい輝きをみせる葆光釉。この葆光釉によって波山は、独自の釉下彩磁を創造したのであった。

ところで、波山の葆光彩磁の釉薬の調合法は、ドイツなどから学んだ新原料であるマグネサイトなどを活かしたマット釉からの影響が濃い⁸が、じつは作品のイメージに

は、東アジアに伝わる伝統的な世界観が込められていた。葆光彩磁の「葆光」という言葉の起源は、中国、春秋時代の思想家、莊子による『莊子』の「斉物論篇」と考えられる。そこでは以下のように説明される⁸。

真の「道」は、概念では把握できない。真の認識は、ことばで表現できない。真の愛は、愛するという意識をとまなわない。真の廉潔は、廉潔であろうと努めない。真の勇氣は、他者と争わない。「道」は道であると判断された時「道」でなくなる。ことば（概念）は成立した時、事物の実相から離れる。愛は、特定の対象にとどまる時、愛ではなくなる。廉潔は、意識的に行われるならば、偽りになる。勇を頼んでひとと争う時、勇は勇でなくなる。以上、五つの例からも知られるように、本来円であるものを円ならしめようとするのが人間の知恵であり作為である。しかも本来円であるものを円ならしめようとするほど、その結果はますます円ではなくなるという宿命を負っているのだ。つまり、人間にとって最高の知とは、知の限界を悟ることだといえる。それにしても、この「不知の知」を体することは、なんとという至難のわざであるか。もしこれを体得したとしたら、その知は尽蔵な「天の庫」にたとえることができよう。いっさいを受容し、事物とともに推移してしかもなぜそうなるのか意識しない。これこそ「葆光」—無心の知なのである。

VII. 波山コレクション形成史

改めて言うまでもないが、美術史研究には作品の存在が不可欠である。ある芸術家の作品がまとめてコレクションされていれば、そこが核となり作品調査が開始され、研究が進展していくこととなる。ここでは波山研究にとって主要なコレクションについて、その蒐集の傾向や特徴、あるいは蒐集家と波山関係性にも触れながら、波山コレクションの形成過程を俯瞰してみたい。

皇居三の丸尚蔵館（東京都千代田区）

波山が陶芸家としてデビューしたのは1906（明治39）年である。彼の活動の初期には、現在のような美術ギャラリーがあるわけでもなく、主に日本美術協会展など展覧会に出品されたものを、コレクターが直接買い求めることも多かった。当時、皇室がパトロンの役割を担う経済力を有しており、宮家の買い上げ、皇室の慶事に関わる献上品制作の依頼などがあつた。初期の波山を支えたパトロンの存在として、宮家による支援は重要なものであつた。現在、宮内庁や三の丸尚蔵館所蔵の主な作品として、以下のようなものがある。

《葆光彩磁孔雀唐草彫嵌紋様花瓶》1914（大正3）年の東京大正博覧会出品作。

《葆光彩磁花鳥文花瓶》1924（大正13）年、昭和天皇ご成婚献上品。

《葆光白磁枇杷彫文花瓶》1928（昭和3）年、秩父宮雍仁親王ご成婚記念献上品。

宮内庁や三の丸尚蔵館には、大正初期から昭和初期頃に集められたものが約10件残されている。ただし、すでに失われてしまった作品も少なくない。例えば、1909（明治42）年10月の第44回日本美術協会展の折、工芸家の代表の一人として明治皇后職御用品として、波山が《磁製椿花彫彩色花瓶》を皇室に献上した記録が『日本美術協会報告第二百八号』に残されている。この《磁製椿花彫彩色花瓶》は、皇后の女官を長く務めた人物（茨城県石岡市在住）が、退職祝いに下賜されたもので、このように一度宮家に入った作品であっても下賜され、外へ出ることは少なからずあったと判断される。出光美術館コレクションやMOAコレクションなどにも宮家旧蔵の作品が蔵されている。

なお、東京美術学校の五代目校長（1901-1932）であった正木直彦（まさき・なおひこ 1862-1940）は、皇室への献上品選定に関与しており、波山とのパイプ役となり、作品の造形や意匠に関する示唆も与えていた。

泉屋博古館東京（東京都港区）

約20件の波山作品を有する。最初の購入品は《葆光彩磁葡萄唐草文花瓶》であり、1915（大正4年）年の農商務省主催第三回図案及応用作品展覧会出品作の類似作である。1916（大正5）年に住友春翠（すみとも・しゅんすい、1865-1926）が波山本人から購入した⁹ものである。それ以降、大阪茶白山、須磨、麻布などの邸宅を飾るための調度として、やはり波山から直接購入していた。そのなかには、1917（大正6）年の第57回日本美術協会展で最高賞を受賞した《葆光彩磁珍果文花瓶》（国指定重要文化財／図12）がある。

住友家は波山の恩師である岡倉天心や正木直彦、手島精一（てじま・せいいち、1850-1918）などと繋がりがあったため、自然と波山との繋がりも生じたのであろう。春翠は中国青銅器の蒐集家としても名を馳せており、実際に波山は1903（明治36）年に帝室博物館で展示された住友蔵などの青銅器コレクションを鑑賞し、「帝室博物館鑑賞録 古銅器を模写ス」として16件の作品を丁寧に写し、素描集に器形や文様意匠を丁寧に写生して残している。

住友蔵の波山作品の特徴として、以下の二点が代表作である。

《葆光彩磁珍果文花瓶》

《彩磁更紗花鳥文花瓶》（図13）

波山作でも大作として知られる2点を所有することも挙げられる。2点とも陶磁器ながら、青銅器をモデルにしたような堂々たる姿であり、器面には隙間なく、細かな地模様が充填されている。とくに《葆光彩磁珍果文花瓶》の方は、毘沙門亀甲や青海

波が充填され、「福」や「壽」の吉祥文も器面をぐるりと飾っており、いかにも青銅器を思わせる風格を備えている。

《茶釉花下対禽彫文花瓶》は、全面に鉄釉が施された単色釉の作で、ブロンズを素材とした金工作品を想起させる作で、まさに春翠の好みに合致する作といえるだろう。

春翠が1926（大正15）年に亡くなってしまったことで、住友の波山作品の蒐集は道半ばとなってしまった感があり、その点が惜まれる。

出光美術館（東京都千代田区）

出光佐三が初めて板谷波山作品を購入したのは大正末期頃とされる。それは《葆光彩磁葡萄文香炉》（大正後期頃）であった。しかし、出光コレクションのほとんどは、第二次世界大戦後のコレクションである。

東京、田端の波山窯の窯開きの日、出光はしばしば朝早く駆けつけては、いつも気に入った作品をまとめ買いたと言われていた。波山も自分の作品の良き理解者である出光に敬意を表し、「おまえ達は良いところへお嫁に貰われて幸せ者だよ」と作品に向かって語っていたという。戦後の波山の代表作は、ほとんど出光美術館に収められている。例えば第二次世界大戦後の波山の日展出品作19点のうち17点が出光美術館に収蔵されていることをみても明らかであろう。現在出光が所蔵する波山コレクションは作品約270点、素描集約2000点、その他資料類多数と、まことに膨大である。1959（昭和34）年の波山米寿展の折りに、その生涯作品数の概算を出してみたところ、ざっと1000点近くになったという。なんと生涯作品数の三分の一近い数が、出光の収蔵庫に収められていることになる。

出光は作品ばかりでなく、波山その人にも深く心酔していた。その気高い人物を深く敬愛し、波山と交わり合うことを好んだ。仕事で多忙を極めた出光であったが、仕事で悩み壁にぶつかった時には、ぶらりと田端の窯を訪ね、波山と二人で芸術談義に花を咲かすことで心を癒していたという。出光所蔵の名品をいくつかを以下に掲げる。

《彩磁笹文花瓶》1916（大正5年）

右から左へと勢いよく枝を伸ばす熊笹は躍動感あふれ、さわると笹葉で手が切れるかのような印象を受ける。いかにも若々しき波山のエネルギーが、熊笹の葉となって発露されているように感じられる。

《白磁棕櫚葉彫文花瓶》1914（大正3年）

八つ手と並んで波山がアール・ヌーヴォーのモチーフとして好んだのが、シュロの葉である。折り重なり合う鋭いシュロの葉を全面に配す、実にダイナミックな構図をとる。これだけの複雑な葉の重なり合いを破綻なく、しかも質感豊かな表現を可能に

してしまう波山の力量には驚嘆せざるを得ない。

《葆光彩磁禽果文大花瓶》1914（大正3年）

尾長鳥一對と唐草文で構成された、更紗意匠をベースにした大花瓶である。器面を縦横無尽に覆い尽くす唐草文はいかにも艶やかであり、蝶までも飛び交う文様意匠からは妖艶な雰囲気さえも漂っている。主文様の背景も螺旋模様で充填しており、まさに器面を彫刻で埋め尽くした力作である。1914（大正3）年の東京大正博覧会、さらに同年にサンフランシスコで開催されたパナマ太平洋博覧会にも出品されている。

《葆光彩磁草花花瓶》大正後期頃

大正中期の葆光彩磁の頂点というべき傑作である。余白をたっぷりとした純白のキャンバスに、草花文様が軽やかなダンスを踊るが如く、可憐に配されている。まさに一点の欠点も見出せない完璧な美の世界を演出している。この草花文にみられるようなS字形曲線は、アール・ヌーヴォーの特徴とひとつとされる。江戸時代後期に国内で出版された版本『更紗図譜』の模写がみえる。このなかからは「白ケシ更紗」の図像を反転させて改良を加え図案を考案し、本作品へと作品化している。

《菩提樹葉彫文花瓶》大正後期頃

胴部中央よりやや下に最大径をもつ、いわゆる算盤玉形に近い安定感のあるかたちを成す。胴部には二列にわたり菩提樹の葉を上下に配している。中国・南宋官窯の青磁を想わせるマット調の青磁釉で、幾何学的なバランスのよいかたちと文様構成をみせる。アール・デコ調を指向した1920年代の作品である。特に下段の菩提樹の葉を連ねた構図には、波山独自の卓越した垣間見える魅力的なうつわである。

MOA 美術館（静岡県熱海市）

約30件の波山作品を有する。明治から大正期頃の古い作品が多い。

《彩磁葡萄文鉢》

《白磁八ツ手葉彫鉢》

《彩磁椿花香炉》

いずれもアール・ヌーヴォー風であり、《彩磁椿花香炉》は椿を正面から描いた、いわゆるラッパ形の椿花文である。写実を超え、アール・ヌーヴォーの雰囲気をも漂わせた可憐なデザイン感覚にあふれている。

《葆光彩磁和合文様花瓶》

重要文化財《葆光彩磁珍果文花瓶》（1917年、重要文化財）とほぼ同時期の作で、木瓜形の窓枠内に主モチーフを配し、地文を青海波文で充填し、さらに胴の肩と裾に蕉葉文をめぐらせるという、安定した構図は、中国・明代の景德鎮官窯のつくった青花磁器をイメージした意匠でもある。青海波もすべてひとつひとつ彫刻によって彫り

出されており、全く破綻をみせない緻密な仕事ぶりには驚嘆せざるを得ない。胴部に配された三つの和合文（双翼鳥・連理竹・合歡蓮）は中国明代の墨の表面飾るデザインを版画で刷った図案である『方氏墨譜』をモデルとしている。この三つの和合文のモチーフは、古代の中国の皇帝が善政を行ったときのみ地上に現れる伝説上の動物や植物を意味する吉祥文であった。

《彩磁瑞花祥鳳文花瓶》(図 14) は気宇壮大な構想のもとに創意された。東大寺蔵の奈良時代の《彩絵鳳凰文油色箱》からヒントを得た鳳凰文を前後に配し、全体を豪華な更紗唐草文で覆い尽くす構図をとる。1916（大正 5）年の第 56 回日本美術協会展に出品されたもので、久爾宮家によって買い上げられた。この日本美術協会展には明治皇后の行啓があり、木彫の平藤田中とともに波山夫妻が御前製作を行っている。なお、久爾宮邦彦王（くにのみや・くによしおう、1873-1929）は、本作を 1917（大正 6）年の島津公爵邸（ジョサイア・コンドル設計）の落成記念式典に、大正天皇、皇后両陛下の玉座脇に飾る調度品として、島津家で飾ったことが知られている。

さらに、1923（大正 12）年には摂政宮の成婚を祝し（摂政宮妃は邦彦王の長女、良子女王）、邦彦王は摂政宮家へ同じく波山作の鳳凰の花瓶を献上している。子女の嫁ぎ先へ、あえて同じ波山の鳳凰文壺を選んでいたことになり、邦彦王の波山陶芸への心酔ぶりが伺われよう。

敦井美術館（新潟市）

新潟県の長岡市は茶湯が盛んな土地で、とくに茶湯の宗編流は新潟県長岡市を拠点としていた。かつて大正時代前期から昭和初期頃まで、長岡には「波山会」という波山の活動を支える後援会があった。いわば波山の個展ともいう年に一度の新作発表の場でもあった。元長岡波山会のメンバーの波山コレクションをみると、たとえば波山の天目には、堆朱揚成（ついしゅ・ようぜい、1880-1952）の堆朱製天目台が備えられている例がしばしば見られる。さらに、彼の香炉には、金工家の北原千鹿（きたはら・せんろく、1887-1951）作の火屋が付く場合が多かった。つまり、長岡波山会の人々は、波山の茶碗には、晶頂の工芸家がつくる堆朱製の台、あるいは香炉には金属の火屋を伴わせていたのである。このように、長岡「波山会」の茶湯の数寄者たちとの交流は、波山にとっても、茶室で使われる茶道具の魅力を再確認する格好の機会となったことであろう。それは、それまでの調度品として飾られるのみの「鑑賞陶磁」とは異なる、別なやきものの在り方であった。つまり、茶室という空間のなかで他の道具と組み合わせられ、しかも実際に使われることで醸し出されてくる本来うつつに備えられた機能性への再確認。つまり波山にとって「用の美」としてのうつつへの新たなアプローチの機会となったことであろう。敦井美術館での波山作品の所蔵数は約 50 点

であり、その内の代表作として 以下のようなものがある。

《葆光彩磁珍果文様花瓶》1917年

青海波の地文に木瓜形の窓枠を設け、桃などの意匠を配する。その精緻な彫りは目を見張る。最大の特徴は葆光釉というマットな釉薬を掛けていること。器全体が柔らかく輝き、光の発行体を内包しているかのように感じられる作である。

《葆光彩磁牡丹唐草文花瓶》1930年

白磁の器胎に、淡いピンク一色でモチーフを表した優雅な作である。葆光釉に包まれ、牡丹唐草文が可憐な輝きを見せる。葆光釉は微細な気泡の集積による結晶釉で、この気泡が光を受けて白くキラキラと輝く。まるで器自体が薄絹をまとい、幻想的な輝きを見せかのようなのである。ピンクの顔料は白金であり、釉を弾いてしまう難点があり、制作には困難を極めるため、この種の作品は稀少作品となっている。

《葆光彩磁花卉文壺》(蓋：北原千鹿)1935年

葆光彩磁の傑作である。上下に組み合わせられた花卉をうつつわの周囲に四つ配した、考え抜かれたデザインで、葆光釉が見事に淡く発色している。波山自身が「最も美しく焼き上がった、私の後半の代表作」と語ったとされている¹⁰。

《瑞華彫紋氷華磁花瓶》1926年

氷華磁とは波山独自の用語で、自作の白磁の内、釉が還元炎焼成により青みを帯びたものをこのように命名した。白磁が氷の結晶のような青みを帯びて発色する。高さ約50センチの大型花瓶である。大きく張り出した胴部、裾に向かってすぼまる器形は、中国の景德鎮官窯の作品に勝とも劣らない格調の高さが魅力である。1926(大正15)年に「聖徳太子奉賛美術展」に、工芸界の作家を代表して出品された。

《彩磁禽果文花瓶》(図15) 1926年 国指定重要文化財

波山の最高傑作と目される作。「聖徳太子奉賛美術展」に出品した3点のうちの1点。50センチを超える大花瓶の全面に、精魂傾けて彫刻を施した渾身の作であり、一部の際もない唐草文が濃密な空間を構成している。文様意匠の主役は雄雌の鳳凰である。一所懸命に追いかける可憐な姿の雌と、その雌を悠然と待ちながら慈愛の眼差しで振り返る雄。気高く美しいドラマが器面に展開する。波山はこの作品について「私が一年半あまり、全力を尽くして制作した代表作」と語っている¹¹。

山形美術館 長谷川コレクション (山形市)

1935(昭和10)年の初春に、東京・田端の板谷邸ではひとりの若者を一ヶ月居候させていた。この若者こそ後に山形銀行頭取になった長谷川吉郎氏である。長谷川家は江戸時代以来の山形の豪商であり、明治以降は多額納税者として第一回帝国議会の勅任議員に選ばれた長谷川直則氏以来、初代・二代吉三郎氏、吉郎氏、現当主の吉茂

氏と代々山形銀行の頭取を務めてきた。さらにその代々の美術収集品（やまと絵、文人画、浮世絵、琳派、近代絵画、茶道具、工芸など）も実に充実しており、東北を代表する美術コレクターでもある。長谷川吉郎氏は、波山との思い出を次のように記している（『美術品蒐集の思い出』『長谷川コレクション撰』山形美術館 1989年）。

祖父の初代吉三郎、父の二代吉三郎はともに美術品に格別の興味をもっていた。祖父は主として絵画が好きであったが、父は絵画のほか陶磁器にも関心が深かった。陶磁器では、父が板谷波山先生の陶工としての手腕を高く評価し、近い将来日本を代表する素晴らしい作家になられるであろうと期待をもっていたようだ。父は先生の作陶活動の初期から交際し、また先生も気心が合うのか、父に対し好意をもっておられたらしく、父は上京する度に先生宅を訪ねることを楽しみにしており、板谷波山先生とは特に親密な間柄であった。私が慶応の学生時代に、宿泊先の武田家で婚礼のお祝いがあり、学年末の試験勉強の都合上、他に一時宿を求めねばならなかったとき、ご迷惑とは知りつつお願いして、板谷先生宅に約一ヶ月間、ご厄介になった。その際、私は幸運にも先生の仕事ぶりを親しく拝見することが出来たのである。このような縁で私の所蔵品の中には、先生が帝室技芸員になられた内輪のお祝いのため、目黒の雅叙園にお招きをうけた折りに頂戴した記念の香合（「桃香合」）や、また私の慶應義塾大学卒業記念に作っていただいたもの（「青磁香炉」）などが含まれている。今は亡き先生のお人柄を偲ぶ幸せを感じる次第である。

長谷川家の波山のコレクションは、おそらく個人コレクションとしては国内屈指の内容を誇るものであろう。約30～40件が蔵されている。昭和初期から前期を中心とした時期の作品の充実ぶりが目立つ。特に二代吉三郎氏の作品管理が見事で、作品の箱の中には、波山からの手紙やハガキなど、波山に作品を発注した経緯を伝える各種資料がきちんと保存されており、そこから作品年代はほとんど確定できる。このような資料的価値の高いコレクションは稀有であり、この時期の波山の基準作品群とも言えるであろう。長谷川コレクションは、波山と長谷川家の親交の深さを伝える内容のものが多い。

《水華磁枇杷彫文花瓶》は、《葆光白磁枇杷文花瓶》（秩父宮家蔵）1928（昭和3）年作の姉妹作である。この《水華磁枇杷彫文花瓶》には、1927（昭和2）年の新居を建築したころの波山の生活状況を伝える書簡が収められている。

……この度は山やまの御無礼も顧みず厚顔なる御願ひ申し上げ候ところ、早速に

金二千円御貸し与え御送付を厚く有り難く拝受つかまつり候。豚児住宅が懸念なく達成でき得る様に相成り候ことすべて御労情の賜と厚く、家内一同深く感謝肝に銘じつかまつりおる次第に候。……（二代吉三郎氏宛、1927年6月4日）。

……さて、兼ねてから恩借つかまつりおり候金内本年中には是非共皆済致すべき筈のところ、年末窯成績余りおもしろからず、したがって取得意の如くならず、長谷川殿一同偽御願いつかまつりこと誠に厚顔千万に候ども、この度半額だけ御返済つかまつり度、残余の分は猶一年間拝借つかまつり度く、失礼何卒御諒容の程願ひ上げ候。来一月初め妻扁省の途次参館右金御納め致し候かたがた委曲拝陳つかまつるべき所御諒承なしくござれたく。……

（二代吉三郎氏宛、同12月28日）

こうした波山からの手紙で、新居建築にあたり長谷川家から格別の援助を受けていたことが判明する。また他の手紙からは、1929（昭和4）年の長女百合子死去の際、あるいは次男佐久良の結婚式の際にも長谷川家より心尽くしが届けられ、それに対する礼を記した内容のものがある。昭和初期の波山の充実した活動の背景には、長谷川家のような波山芸術へ深い理解を示す支援者の存在があったことを忘れてはなるまい。

佐野市立吉澤記念美術館（栃木県佐野市）

佐野市立吉澤記念美術館には、40件近くの豊かな波山コレクションがある。このコレクションは、初代館長であった吉澤兵左氏と波山の深い結び付きからスタートしている。

《蛋殻磁香炉》は吉澤氏のコレクション第1号の収蔵作品で、1948（昭和23）年の結婚を祝して、波山本人から送られたものであった。それ以来50年余り、吉澤氏はこつこつと波山作品を集めてきた。氏にとって波山作品を所蔵することは、来し方に道標を立てるような行為であったであろう。吉澤氏は終戦後の混乱のなか、自営の石灰業を軌道に乗せ、吉澤石灰工業株式会社を日本の石灰産業のリーダー的存在に導いた。仕事一筋に生きてきた吉澤氏にとって、波山作品は自分への励ましであり、仕事に邁進する原動力でさえあったという。

吉澤氏の回想¹²によれば、《彩磁草花茶碗》は1959（昭和34）年、日本橋三越で行われた「波山米寿記念展」を訪れた折、「米寿記念展」と同時に開催された「波山新作展」で、目に留まり求めたものである。その後、展覧会会場で波山に会い、茶碗購入の旨を話すと、波山は礼を述べ「小さいものですが出来はいいのです。私も気に入っております」と語った。そして展覧会会場を波山とともにまわり、作品を鑑賞し

た。その中で吉澤氏の心を深くとらえたのが、《淡黄磁牡丹文花瓶》(1959 [昭和 34] 年、出光美術館)であった。吉澤氏はその感動を素直に言葉にして「すばらしい作品です。なんともいえない色ですね」と波山に伝えた。すると、吉澤氏の言葉を聞いた波山は「では、お作りしましょうか」と、自ら制作を吉澤氏に申し出たという。そして、「米寿記念展」の約一年後、待ちに待った日がやってきた。波山から作品完成の連絡が入り、父親とともに田端の波山宅を訪れた。その時受け取った作品が《淡黄磁牡丹文花瓶》(1960 (昭和 35 年) である。波山は作品と一緒に、釉薬の原料に使った石をサンプルとして手渡してくれた。この石は飛騨高山産のウラン系の鉱物で、波山は鼠糞石と説明した。砧青磁の色調よりもやや黄味を帯びたこの淡黄磁の釉調は、鼠糞石であった。

吉澤氏はふと考えることがある。なぜ波山のような老大家が、自分のような若造の願いを、聞き入れてくれたのかと。確かに自分の生家である中村家と板谷家は、江戸時代以来の下館の豪商として互いに親交をもってきた。そして父は「寿峰会」という、下館市にあった波山後援会の会長を務めていた。しかしそれだけでの理由ではなかったと吉澤氏は思う。つまり渡辺華山の《風竹図》を所有する葛生の吉澤家のため、波山先生は作品を残してくれたのではないかと。この《風竹図》の中で華山は、竹の葉音に民の辛苦を思ふ鄭板橋の詩を引用し、「富て義を好む松堂よ、この絵と詩の意を汲んで貧しき者を庇護せよ」との賛を記した(松堂は五代前の吉澤家当主)。波山は葛生の吉澤家に是非一度訪れたいと語っていたという。おそらく華山ゆかりの義を好む名家、吉澤家に対して、敬意を抱いていたのではないだろうか。そして、確かに波山自身も渡辺華山を敬愛していたのであった。

茨城県陶芸美術館 (茨城県笠間市)

茨城県陶芸美術館には、約 40 点の充実した波山作品のコレクションがある。初期のオール・ヌーヴォー様式の作品、大正期の彩磁、葆光彩磁、昭和以降の青磁、白磁などの逸品にくわえて、波山の地元ならではの所縁の資料もある。なお約半数ほどは、出光興産から購入したもので、旧出光美術館コレクションとなっている。以下、代表作品を挙げる。

《葆光彩磁孔雀尾文様花瓶》大正時代初期頃

初期における重要な題材の一つで、図案やスケッチが複数残ることから、熱心に取り組んだモチーフとわかる。印刻と陽刻とを織り交ぜて表され、かすかにゆらぐ孔雀の尾羽の瞬間の動きを巧みに彫り留めている。本作は波山 40 代の作品で、底面の染付銘は波山のデビュー直後から大正初期まで使用されている。

《氷華磁仙桃花花瓶》1923（大正12年）

中央の仙桃文や上下の連弁文など、全体が精緻な彫文様で覆われている。波山の白磁でも還元炎焼成で青味がかかった釉調のものを氷華磁と呼が、本作は中でも高さ43.3 cmの大型である。元は北九州の所蔵家の手元にあり、友人で出光グループ創業者の出光佐三はこの作品を見たことをきっかけに作品の収集を始めた。茨城県有形文化財の指定を受けている。

《彩磁延寿文花瓶》1936（昭和11年）

仙桃文をモチーフとする波山作品の中でも、表に仙桃文、裏に靈芝文が描かれたものは特に延寿文と呼ばれる。本作では周囲に双魚文と鳳凰文が、地の部分に青海波文が表された装飾性に富んだもので、彩色には色を載せては防腐剤を焼き落とすなど、多くの手間を要する。作品は小ぶりながら彩色に破綻がなく、細部まで神経が行き届いている。出光美術館旧蔵。

《葆光彩磁ハツ手葉花瓶》1913（大正2年）

ハツ手は好んで意匠化した対象である。波山は自宅の庭で写生を繰り返しており、本作では葉の腐食部分を灰色で描写するなど、より写実的な表現が試みられている。器面全体に放射状に広がる葉の姿とも相まって、写実性とデザインとが巧みに融合されている。1913年（大正2）の箱書により、葆光彩磁でも初期の作品だと分かる。

《彩磁印甸亜文花瓶》1916（大正5年）

印甸亜文は、石川県工業学校の同僚で日本画家の久保田米遷（くぼた・べいせん、1852-1906）が、1893年のシカゴ・コロンプス世界博覧会で描いたネイティブ・アメリカンの土器模様に着想を得ている。牛の背をまだら模様にし、顔の表情をより親しみあるものにするなど、元のデザインを巧みに咀嚼している。釉薬はマット調の柔らかな風合いで、後の葆光彩磁技法への端緒が見られる。出光美術館旧蔵。

板谷波山記念館（茨城県筑西市）

波山の故郷である茨城県筑西市には、板谷波山記念館としもだて美術館がある。

1963（昭和38）年に財団法人波山先生記念会が発足。1979（昭和54）年に東京都北区田端にある波山の工房、窯、作品、資料類が一括寄贈され、翌年に記念館がオープンする。また、江戸時代後期に遡る波山の生家も県の指定史跡として現存する。コレクションとしては作品15点の他に、膨大な陶片資料、素描、鳩杖、白磁観音像、映像資料など。以下にコレクションを挙げる。

《先考遺墨帖》

裕福な雑貨商人である傍ら、余技的に制作した父、増太郎の作品。本作は花鳥図のほか詩人、陶淵明などの人物が描かれた2冊の画帖となっており、全50図に及ぶ。

巻末には1934（昭和9）年に息子である波山が散逸を恐れて装丁をしたと記されている。芸術への造詣が深かった家柄に波山という芸術家が誕生したことを物語る資料である。

《マジョリカ写 百合文皿 銘玉蘭》明治末期

日本では明治時代前期に新たな海外向けの輸出陶器として、西欧において人気を博した「マジョリカ焼」を生産していた。東京高等工業学校の嘱託教諭だった波山も輸出プロジェクトに参加し、そのノウハウを手に入れる。主に知人へのプレゼント用として制作し、底面には自分の名前ではなく、妻、まるの号である「玉蘭」の印が押されている。

《鳩杖》

古来より80歳以上の功臣に宮中から下賜される風習があった故事に倣い、旧下館地区の80歳以上の高齢者男女に対して自らが80歳になるまで贈呈したもので、1933（昭和8）年から1951（昭和26）年の19年間に及んで制作された。鋳物と白磁の2種類が存在するほか、杖の部分の色を男性は黒味、女性は赤味のある部分を使用するなど、細かな心遣いを感じる。

《観音聖像》

1951（昭和26）年から1956（昭和31）年の11年間に及んで制作され、日中戦争、太平洋戦争で戦没した旧下館地区の遺族に対して贈られた。その数は200体を超え、制作時には必ず身を清め、読経をしてから一体ずつ丁寧に作業に取り掛かる映像も残されている。桐箱には故人の名前と「帝室技藝員」の朱印とともに波山の名前が記される。この朱印は一家の大黒柱を亡くし困窮する家庭に対し、生活の足しになるようにと捺されたもので、波山の人間性が表れる。

しもだて美術館（茨城県筑西市）

2003年（平成15）11月1日に開館。

《彩磁菊花図額皿》（1911 [明治44] 年）と《紫金磁珍果文花瓶》（1942 [昭和17] 年）の2点は、ともに波山本人から寄贈された。《紫金磁珍果文花瓶》は1951年（昭和26）に、下館町の名誉市民として板谷波山が推挙されることとなった際に、返礼として贈られたものである。以下に主な作品を挙げる。

《鈴木作人像》1902（明治35）年

《高砂（翁図）鶴亀文様半襦袢》1897（明治30）年

以上の2点は、2005年（平成17）に、波山の妻、まるの親族から寄贈されたもの。なお、2017（平成29）年には、茨城県土浦市の故神林正雄・節子ご夫妻により40年にわたって蒐集された「神林コレクション」（約25件）が筑西市へ寄贈されている。

《彩磁菊花図額皿》1911年

1911（明治44）年9月27日、全国窯業品共進会において波山が皇后陛下（後の昭憲皇太后）の御前で彫技を披露した際に制作された作品。

《葆光緑釉梅花彫文鉢》大正前期

器面全体を埋め尽くすように簡略化された梅花の彫りを施している。この梅の図様は尾形光琳による「光琳梅」と類似する。旧神林コレクション。

廣澤美術館（茨城県筑西市）

筑波山の北麓、筑西市に「ザ・ヒロサワ・シティ」という100万㎡の面積を有するテーマパークがある。2021（令和3）年に廣澤美術館が開館し、本格的な芸術文化交流の拠点となった。そのコレクションの特徴は、波山の初期から晩年にかけて、その作陶活動の全容をほぼ俯瞰できる内容である点である。とくに注目すべきは、波山の活動期の頂点である大正から昭和前期の作品が中核にある点である。新潟県長岡市にあった波山の後援会「波山会」メンバーが伝えてきたコレクションの散逸の危機を、廣澤氏が守り、引き継いだ。以下は主なコレクションである。

《彩磁草花文花瓶》大正後期

《彩磁呉須絵鉢》昭和10～20年代

《彩磁珍果文香炉》1925（昭和14年）

《葆光白磁菊香炉》昭和前期

大正期の金工界の寵児、北原千鹿の火屋が付属する。

《天目茶碗》大正後期頃

《蛋壳磁仙桃文水指》昭和10年代

《彩磁唐花文水指》1940（昭和15）年

また、近年新たに追加されたコレクションとして、波山を代表する名品が並ぶ。

《彩磁落葉文大花瓶》大正11（明治44）年

《太白磁紫陽花彫嵌花瓶》1916（大正5）年

《彩磁草花文花瓶》大正後期

《彩磁延年紋様花瓶》1921（大正10）年

そのほか波山作の香炉に関しては、さまざまな様式をほぼ網羅する充実した内容を誇っている。

おわりに 波山研究へのモチベーション

私が板谷波山を知ったのは、幼い頃にさかのぼる。波山は茨城県下館市（現、筑西市）出身であるが、じつは私も郷里は波山の出身地に近い、茨城県水戸市である。幼

少期、陶芸を趣味としていた父の書齋には、美術に関する書籍などが並んでいたが、そのなかに板谷波山の展覧会図録があった。そこに掲載された彼の白磁の壺を見た印象は今でも忘れもしない。決して冒すことはできないような、清らかさがそこに宿されていることを鮮明に記憶する。

その後、波山に関する本格的な研究への取り組みは、学習院大学の美術史学専攻を卒業し、1987年に出光美術館に学芸員として勤務して以降となる。

それまでは日本の古代から中世の陶器研究を進めてきたが、学芸員として初めて担当を任されたのは、板谷波山展の準備であった。出光美術館に蔵された豊富な板谷波山に関する作品と資料群を前にし、幼い頃の感動も甦り、波山研究へと自然に進んでいった。さらに、波山の研究に取り組むことになったきっかけのひとつに、出光美術館を開いた出光佐三翁の波山に対する深い想いに、心を打たれたことも忘れ難い。

1963（昭和38）年10月10日午後5時10分、波山は数えて91歳の長い生涯を閉じたが、その4日後に東京の青山斎場で行われた葬儀の折、友人総代として弔辞を捧げたのは、出光翁だった。出光は遺影に語りかけるように弔辞を送ったという。以下はその言葉の一部である。

出光でございます。先生は珍しい高潔な御性格と偉大なる御人格を私にお打ち込みになったと確信しております。そうして芸術界は勿論、社会一般に対して、偉大なる御教訓を示されたことに対し衷心敬意を表するとともに、感激に堪えないのでございます。

出光興産という国内最大の石油会社を創業した出光翁、しかし一方で、彼ほどの大企業家が、一人の陶芸に心酔し、その作品を一途に買い集めた。否、それは買い占めたといったほうが真実かもしれない。波山の作品を集めることが、企業家・出光翁の生きる活力ともなったのである。この芸術家とコレクターの関係性にも興味を抱き、この不出世の陶芸家に対し、学芸員として向き合わせていただくことは幸いであった。

芸術家とコレクターがお互いに敬意を払い、信頼し合う美しい関係を築いたことが、学芸員の研究意欲をおおいにかき立ててくれたことに深く感謝したい。私は出光美術館で21年間仕事をして退職し、学習院大学へ赴任したが、その後もなお波山研究を継続し、気がつくと36年が過ぎていた。

最後になるが、板谷家の方々に感謝申し上げたい。このように波山研究が活発に展開できたのは、ひとえに波山の御子孫である板谷家の皆様の深いご理解があつてのことであった。温かく私たち研究者を見守ってくださり、板谷家に残る資料や写真などを惜しみなくご提供いただいた。深く感謝申し上げる次第である。さまざまな方々の

ご協力により、私たち研究者は今後も開かれた波山研究を目指していかなければならない。それこそが板谷家の皆様からの恩情にお応えすることであると肝に銘じ、今後も精進して参りたい。

(あらかわ・まさあき)

註

- 1 瀬戸内寂聴「寂庵こよみ」、『東京新聞』、1988年3月10日。
- 2 弓場紀知・荒川正明編『板谷波山 出光美術館蔵品図録』、1988年。
- 3 『板谷波山素描集』(全6巻)編集・発行出光美術館、2001～2003年。
- 4 波山は『更紗図譜』を所持しており、現在でも親族に伝えられている。
- 5 マット釉の作品は、アメリカのロックウッド窯で1896年には完成していたようである。特に「vellum glaze」(羊皮紙「ヴェラム」をかぶせたような半透明の釉)ということは、波山の「葆光釉」(薄絹をかぶせたような半透明の釉)にきわめて近いような釉であり、これは1904年には開発されて一躍アメリカ国内で注目されたという(Ralph and Terry Kovel, *Kovel's American Art Pottery: The Collector's Guide to Makers, Marks, and Factory Histories*, New York, 1993)。
- 6 長谷部満彦氏は、「葆光釉」のマットの効果は、釉中の極微の結晶によるものであろうという見解を出されている。確かに結晶釉と同じ調査の中でそのマット釉や失透釉は得られるという(大西政太郎『陶芸の釉薬』、1976年)。つまり長谷部氏が言われるように、技術的には北村弥一郎ら東京高等工業学校系のグループが開発した結晶釉のテクニクがベースとなって、波山の「葆光釉」が開発されたことは間違いあるまい(長谷部満彦「波山陶芸の特質—模様表現とマット釉」、展覧会図録『板谷波山展：没後三十年記念：出光美術館所蔵』、茨城県近代美術館、1994年)。
- 7 横山直範「板谷波山の釉薬について」、展覧会図録『没後50年 板谷波山展』、毎日新聞社、2013年。
- 8 『中国の思想12 莊子』(岸陽子訳)、徳間書店、1996年。
- 9 森下愛子「住友春翠と板谷波山—波山芸術を愛した関西の数寄者」、展覧会図録『没後50年 板谷波山展』、毎日新聞社、2013年。
- 10 展覧会図録『開館記念 現代陶芸三巨匠展』、敦井美術館、1987年。
- 11 同上。
- 12 展覧会図録『開館記念 吉澤コレクションの軌跡展』、吉澤記念美術館、2002年。

図版典拠

- 図1、9、10、11、12、13、14 荒川正明監修 筑西市企画『生誕150年記念 板谷波山の陶芸』図録 板谷波山記念館他、2022年
- 図2 財団法人出光美術館企画『古唐津』図録 2004年
- 図3 十四代今泉今右衛門監修 公益財団法人今右衛門古陶磁美術館企画『色鍋島の逸品』2018年
- 図4 大阪市立東洋陶磁美術館、サントリー美術館他編『フランス宮廷の磁器 セーヴル、創造の300年』展覧会図録 2017年
- 図5 出光美術館編『パワーコレクション・中国磁器名品展』図録 1994年
- 図6 『デンマーク王室陶磁コレクション—ロイヤル・コペンハーゲン』展 編集三の丸尚蔵館他 2004年
- 図7、15 監修：荒川正明 編集：花井久穂・毎日新聞社『没後50年 板谷波山展』図録 毎日新聞社 発行 2013年
- 図8 映画波山製作委員会



図1 波山肖像 (50代)

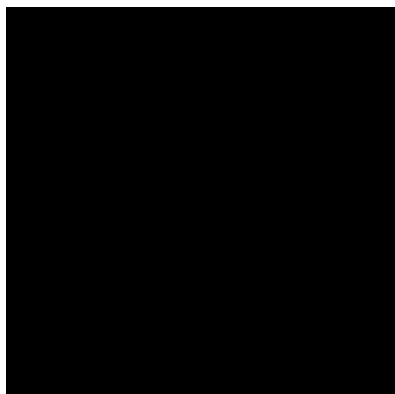


図2 陶器 唐津焼茶碗 銘 閑窓
16世紀末-17世紀初期
田中丸コレクション

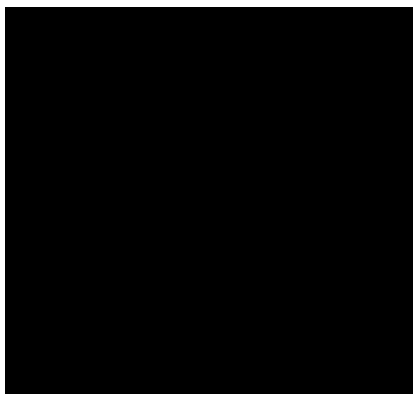


図3 磁器 色鍋島
17世紀後期-18世紀初期
今右衛門古陶磁館

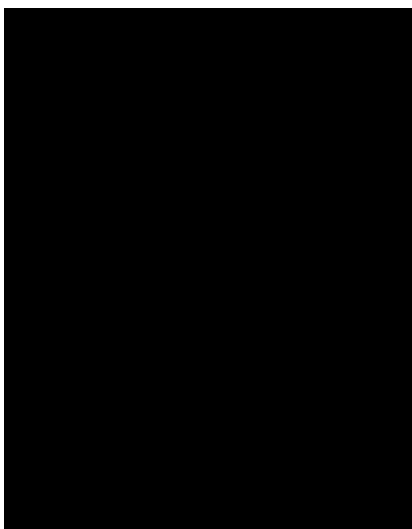


図4 《色絵花卉文花瓶》1842年
セーブル磁器
国立陶芸美術館（セーヴル）



図5 《粉彩花鳥文瓶》18世紀 景德鎮窯
パウアー・コレクション（ジュネーヴ）

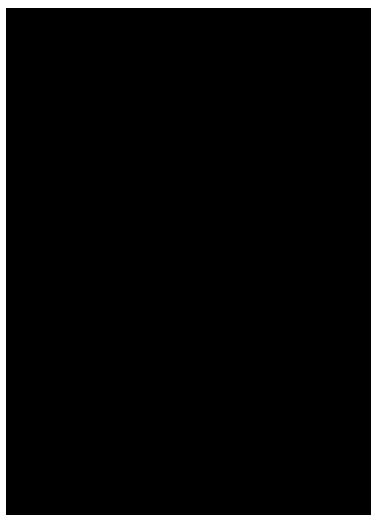


図6 アーノルド・クロー《波濤図花瓶》
1887-88年
ロイヤル・コペンハーゲン

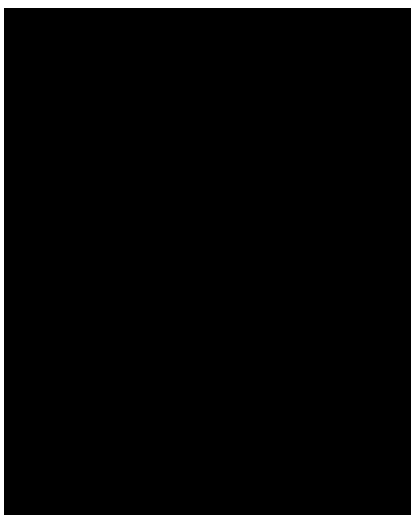


図7 三方焚口レンガ窯

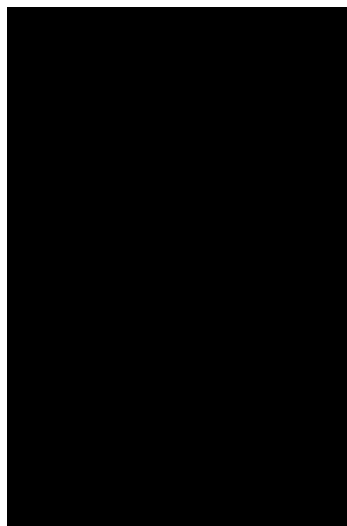


図8 映画「HAZAN」ポスター



图 9 板谷波山《碧磁竹葉花瓶》大正前期 個人蔵



图 10 板谷波山制作途中
素焼作品 昭和 30 年代
板谷波山記念館

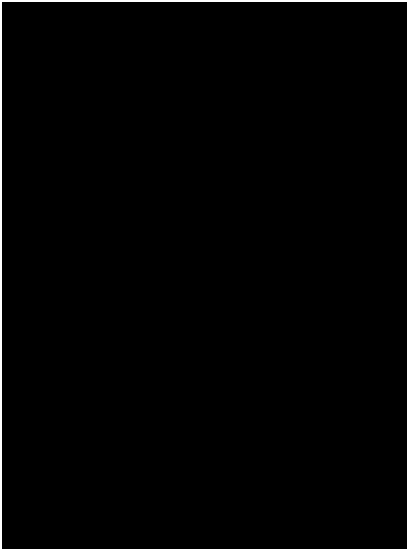


图 11 板谷波山《彩磁印甸垂文花瓶》
1916 年 茨城县陶芸美術館

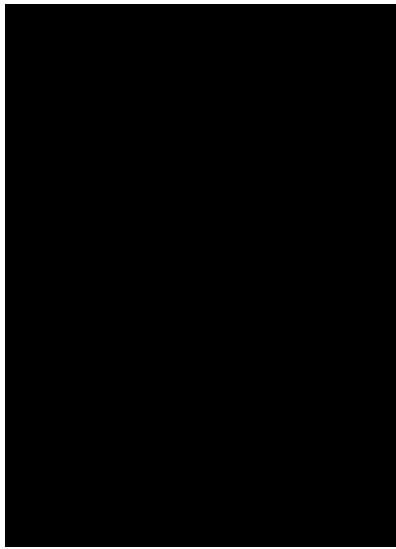


图 12 板谷波山《碟光彩磁珍果文花瓶》
1917 年 重要文化財 泉屋博古館東京

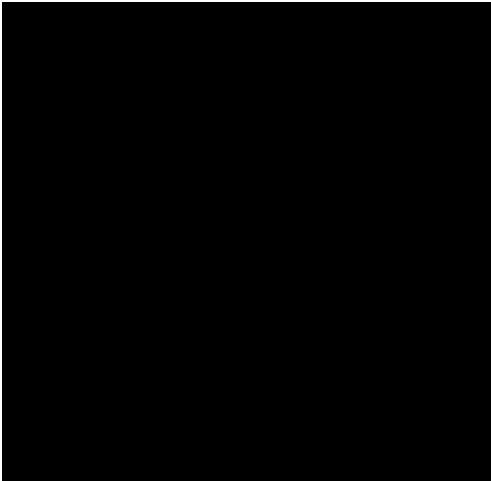


图 13 板谷波山《彩磁瑞花祥鳳文花瓶》
1916 年 MOA 美術館

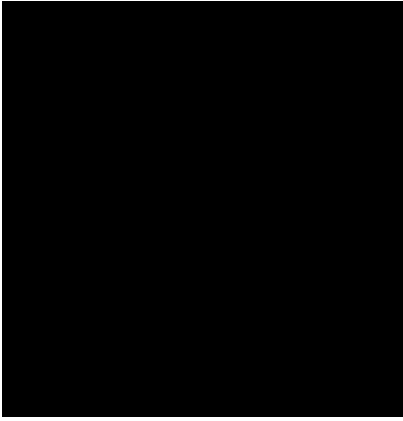


図 14 板谷波山《彩磁更紗花鳥文花瓶》
1919年 泉屋博古館東京



図 15 板谷波山《彩磁禽果文花瓶》
1926年 敦井美術館

田中 修二

1. はじめに——「彫刻性」とは

1872（明治5）年に茨城県下館に生まれた陶芸家、板谷波山（本名嘉七、1872-1963）は、数えて18歳の1889（明治22）年9月に東京美術学校彫刻科に入学し、1894（明治27）年7月に卒業した。同校が開校したのは彼が入学した半年前の2月のことで、そのときに入学した彫刻科の一期生は大村西崖（おおむら・せいがい、1868-1927）と白井雨山（しらい・うざん、1864-1928）であった。波山はのちに仏像修理の第一人者となった親友の新納忠之介（にいろう・ちゅうのすけ、1869-1954）らとともに二期生であった。卒業して2年後の1896（明治29）年、波山は雨山の後任として金沢にあった石川県工業学校に赴任し、彫刻科主任教諭となった。この金沢の地で彼は陶芸家としての道を歩み出すこととなる。つまり彼の美術家としての経歴は、彫刻家として始まったのである。

本論はその後の彼が陶芸家として残した作品のなかに、その経歴の最初にある「彫刻」の影響がどれだけあるか、彼の造形に「彫刻性」を見ることができているのかについて考察するものである。

ここでいう「彫刻性」とは、彫刻的な性質あるいは性格と言い換えることもできるが、ではどのようにそれをとらえればよいだろう。それについて考えるために、まずは彼にとっての「彫刻」、また彼が生きた時代における「彫刻」の位置や意味について考えておく必要がある。なぜなら明治期から今日に至る近現代の日本において、「彫刻」という概念はその時期や地域によって、とらえ方やその語が指し示す範囲（たとえば素材や技法、用途、主題など）、ほかの造形分野との関係などにさまざまな違いがあるからである。

とくに波山が陶芸と出会い、美術学校で彫刻を学び、金沢で陶芸家の道を進むことを選択した明治期は、日本で「彫刻」という概念がしだいに形成されていく時期であった。そのときには江戸時代までに作られた立体造形や、同時代の作家たちのさまざまな素材と技法による多様な表現を、「彫刻」とそれ以外に分類していくことが試行錯誤のなかでおこなわれていた。

つまり彼が下館にいた頃（まだ西洋の意味での「彫刻」という語自体に接したことがなかったかもしれないが）、上京して東京美術学校に入学するまで、同校在学中、金沢で暮らしていたとき、東京に戻ってから、1907（明治40）年に文展が始まってから、そしてその後にロダン（Auguste Rodin, 1840-1917）の彫刻が日本に本格的に紹介されて以降、といったそれぞれの場面で、「彫刻」が指し示す意味や範囲は変化しているといつてよい。

さらには彼が歿して半世紀以上が過ぎた今日においては、インスタレーションやパフォーマンス的な行為のように、彼が「彫刻」を学んだ時代には想像もできなかった

ものまでしばしば「彫刻」と呼ばれている。本論で「彫刻性」というとき、そこにはそれらの今日的な意味も含まれている。ただしそれはいま述べたような、さまざまな「彫刻」のとらえ方の積み重ねの上に成り立っているものである。だからこそ彫刻家として出発した彼の活動の変遷を、「彫刻性」という言葉でいま語ることの意義も大きいと考えられる。

2. 波山にとっての「彫刻」

(1) 「彫刻」との出会い

板谷波山は江戸時代から綿織物産業がさかんであった明治前期の下館で、醤油醸造を営む旧家に生まれ育った。茶道を嗜んだ文人趣味の父のもと、幼いころから茶道具などに多く接し、「焼物とは尊く美しいものだ」という印象が頭にしみついていた」と80歳を過ぎた頃に波山は回想している¹。彼が10歳のときに父親が歿したのち、13歳で小学校を卒業する頃に、下館から南東に十数キロほどの筑波山の麓に陶工がいると聞いて訪ねたことがあった。その陶工はすでに仕事を辞めていたが、焼物に興味をもって少年の彼をかわいがり、多くの作品を見せてくれた。

その後、軍人を志して1887(明治20)年15歳で上京し、翌88年士官学校を受験したものの体格検査に通らず不合格となった。当初の目標を断念せざるを得なくなった状況で、彼は近所の西洋画塾に興味を抱き、入塾して鉛筆画や水彩画を学ぶうちに東京美術学校の生徒募集を知る。そこに陶磁科があるというので願書をもっていったところ、同科がまだ開設されていなかったために、代わりに彫刻科を受験したという。

では当時の彼にとって、「彫刻」はどのようなものとしてイメージされていたであろうか。西洋の「スカulpture」の意味での「彫刻」という語が一般的に使われ出したのは、彼が東京美術学校を受験する13年前、1876(明治9)に初の官立の美術学校として工部美術学校が開校し、そこに彫刻学科が設置されたときであった。イタリアから招聘した教師が指導した同校で、彫刻学科ではラグーザ(Vincenzo Ragusa, 1841-1927)が油土と石膏による西洋の彫刻技法を教えた。

現在の私たちがイメージする「彫刻」の出発点はここにあるわけだが、しかし「彫刻」という語自体は「スカulpture」の翻訳語となる以前から、文字どおり「彫り刻む」という意味で用いられていたものであった。その点では、波山が東京美術学校の「彫刻科」を受験することにしたとき、彼がその名称に「スカulpture」の意味での「彫刻」を読みとったかどうかは慎重に検討する必要がある。陶磁科の代わりに彫刻科を受験したというエピソードも、当時の彼がそれを厳密に区別していたかどうかはよくわからない。

たとえば彼より12歳年下で長崎の島原半島に生まれ、1903(明治36)年に京都市

立美術工芸学校の彫刻科に入学した北村西望（きたむら・せいぼう、1884-1987）は、同校に入学するまで塑造技法や石膏像、ブロンズ像については全く知らず、「彫刻という、木を彫ることぐらいしか頭にな」かったという²。長崎から直接京都に出た北村と、茨城県の下館に生まれて東京で画塾にも通った波山とを単純に比較することはもちろんできないが、それにしても波山が当時の新しい「彫刻」についての具体的なイメージをつかむのは美術学校に入ってからであったと考えてよいだろう。

一方で「スカルプチャー」の意味での「彫刻」も、とくに明治前期から中期頃までは、陶芸の分野とごく近い距離にあった。幕末から明治期にかけての、たとえば京焼や薩摩焼、横浜で活躍した宮川香山（みやがわ・こうざん、1842-1916）や兵庫県出石で設立された盈進社の作品などを見ていけば、「彫刻」と呼んでも差し支えない立体的な造形が数多くある。香山は1911（明治44）年に美術雑誌の取材に答えた際、自らの作品での蟹などを造形化した部分を「彫刻」と呼んでいた（ただし彼がどのような意味でその語を用いたかは検討を要するが）³。

また、前述の工部美術学校彫刻学科で学んだ生徒たちのなかにも、愛知県の瀬戸や常滑、佐賀県の有田といった窯業のさかんな土地で活躍した者がいた。内藤陽三（ないとう・ようぞう、1860-1889）は卒業した翌年の1883（明治16）年から常滑の美術研究所で弟子を育てるとともに、同地の陶土を用いたテラコッタの制作や石膏型による成形法の開発に携わった。内藤の推薦で同じく常滑に赴任した寺内信一（てらうち・しんいち、1863-1945）は、その後瀬戸に移り、さらに有田で活動した。彼はほかに愛媛県の砥部などでも指導し、『瀬戸陶業史』（1927年）と『有田陶業史』（1933年）の著書をのこしている⁴。

後述する波山と同世代で陶彫家として活躍した沼田一雅（ぬまた・かずまさ／いちが、1873-1954）を含め、どちらも立体の造形に関わるものとして、彫刻と陶芸は深くつながっていた。それは彫刻と金工の関係にもいえることであるが、それらが「純粹美術」の「彫刻」と「応用美術」の「工芸」として厳密に区別されるようになるのは、波山が金沢に赴任したのちの明治30年代以降のことであった。

（2）東京美術学校での「彫刻」

1889（明治22）年9月に波山が東京美術学校に入学する際、その入学試験には油土で毘沙門天の頭部を作るという課題の「彫刻模造」の試験教科があったという⁵。油土は工部美術学校での教育で導入された西洋の塑造技法で用いられる素材であり、伝統的な木彫中心の東京美術学校の入試でそれが使用されたというのは興味深い点である。彫刻科で指導した教員は竹内久一（たけのうち・ひさかず、1857-1916）、高村光雲（たかむら・こううん、1852-1934）、石川光明（いしかわ・こうめい、1852

-1913)、山田鬼斎(やまだ・きさい、1864-1901)といったいずれも木彫や牙彫に秀でた作家たちであったが、彼らは決して守旧的な考えの持ち主ではなく、西洋の彫刻への意識も高かった。また波山在学中には工部美術学校出身の洋風彫刻家藤田文蔵も、雇および囑託として授業を担当している。

その頃美術学校は、最初の2年間に普通科で美術の基礎を学び、その後、絵画と彫刻、美術工芸(金工と漆工のみ)の3年間の専修科で学ぶカリキュラムであった。普通科では「臨画」や「写生」、「用器画法」などのほかに「木彫及土型蠟型等ニ由テ物体ヲ彫造スルノ法ヲ教ユ」という「造型」の授業があった⁶。同校の後身の東京藝術大学には文様や動植物、人体の部分などを浮彫した当時の木彫手板がのこされているが、それらを手本にして生徒たちは木彫の基礎を学んでいった(図1)。そこで身につけた技術と表現が、陶器の表面に文様を彫っていく波山の技法の出発点になった。

彼が1894(明治27)年7月の卒業に向けて制作した《元禄美人像》(図2)は、ゆったりとした着物の流れが身体を包み込み、高く結った髪型とともに、細部にまで神経の行き届いた洗練された全体の造形をかたち作る。着物の表面には背中側まで花唐草文が一面に施されているが、これには模様の部分のをのこしてその周囲を彫り下げるといふ手の込んだ技法が用いられている⁷。そこにはすでにのちの彼の陶芸作品を彷彿とさせる、全体の造形のプロポーションと表面の彫りの響き合いが見てとれる。

彼が「元禄美人」を卒業制作のテーマに選んだことに関しては、その9年後の1903(明治36)年4月に発行された同校の『校友会月報』に次のような記事が出ている(引用者注を[]内に記した。以下同じ)⁸。

板谷嘉七氏の元禄好みの喧しかりしは、未だ西の海に荒き浪風の立たざりし明治廿五六年の頃なり。古渡り唐綫の着物に、派手なる博多の帯を結び、結城木綿の紋付きに元禄風の骸骨の画などを極彩色にしたる裏付の羽織を着流し、お定まりの燧袋と印籠とを腰に下げ、片手には刀擬ひに尺八を携へ、青々としたる編笠を目深に冠りて、日光下駄を穿ち、反り身になりて歩みぬるは、之れ晴天の日の姿のあらましなれど、兩[雨か]の日などには、太く二三字を周囲に書き聯ねたる番傘を用ひ手を延して柄を真直に握り、反り身に構へて半身を傘の外に出し、途行く人を睥睨して、悠然として歩み行く有様は、余所の見る目にも、其心中の得意想ひ計られておかしとは、当時中々の評判なりき。其卒業の後結婚披露の式を挙げたる時の如き、新夫人を元禄美人の姿に粧はしめて席に列ねしを見ても、如何に元禄好みなりしかを窺ひ知るに足らむ。今も猶文庫の階上に在る、同氏の卒業製作なる木彫元禄若衆は、ふりにし昔を語らん友を俟つなるべし。

「二人の元禄男」と題されたこの記事は、波山と彫刻科の教員であった竹内久一（図3）の2人について取りあげたもので、江戸の人形師三代原舟月（はら・しゅうげつ、1826-1899）の孫弟子にあたる竹内は、波山よりおよそ10年前、同校が開校するより以前の「明治十四年より十六年に亘り（中略）元禄時代に熱中して、元禄若衆の扮装を為し」て「都大路を行きかふ人々の目を惹」いたという⁹。1898（明治31）年2月に東京美術学校校友会が発行した『錦巷雑綴』第9巻には、1896年4月に開催された校友会臨時大会における「科外講義」での教員や学外者による講演が掲載されているが、このときは元禄から文化年間が中心的なテーマだったらしく、そのうちのひとつが竹内久一の「元禄より文化に至る彫刻に就て」であった¹⁰。彼はそのなかで「こゝにモウ一つ彫刻ではこさいませぬけれ共併し形の纏まつて居る物でこ[さ]いますから御話を致しますが人形でございます」と断りつつも¹¹、彼自身の出自である人形師たちの活動について詳しく述べている。

波山がのこした文章などに、《元禄美人像》と竹内の関係を示すものはないようだが、波山は校長の岡倉天心（おかくら・てんしん、1863-1913）に「元禄時代は江戸の方へ中心の政治勢力が移って、庶民が発達してきた、江戸の文化がおこってきたとか、そういうことに非常に興味をもったからだ」と、その主題を選んだ理由を話したという¹²。それは波山ひとりの関心ではなく、当時の同校で多くの人びとに共有されていたものであったにちがいない。

(3) 金沢での「彫刻」

1894（明治27）年7月に東京美術学校を卒業した波山は、翌年結婚し、翌1896年には白井雨山の後任として石川県工業学校彫刻科主任教諭として金沢に赴任した。前述のとおり「二人の元禄男」の記事に「結婚披露の式を挙げたる時の如き、新夫人を元禄美人の姿に粧はしめて席に列ねし」とあるように、その「元禄好み」は卒業後もつづいていた。

石川県工業学校は1887（明治20）年に納富介次郎（のうとみ・かいじろう、1844-1918）を校長に金沢区工業学校として開校し、2年後に県に移管されて改称した。開校当初から設置に反対する声も多く、1893年に納富が解任に追い込まれるなど不安定な状況にあったが、波山が赴任した当時は絵画、彫刻、陶磁、描金、髹漆、染織の六科を擁する、全国的に見ても先駆的な美術工芸に関する教育機関であった¹³。その彫刻科では当初、金沢出身のちに京都で陶芸家として活躍した諏訪蘇山（すわ・そざん、1851-1922／図4）や、石川県小松の彫物師の家に生まれ、のちには海外に向けて日本美術を輸出した美術商、山中商会の家具製造を指導した村上九郎作（むらかみ・くろさく、1867-1919／図5）ら、地元の作家たちが教員をつとめた¹⁴。

しかし 1893 (明治 26) 年の納富の離任にともない村上が退職すると、入れ替わりに東京美術学校出身の白井雨山が赴任する。それは東京における「彫刻」教育を導入することを意味していたともいえ、雨山はその 3 年後に東京に戻って母校の教員になったのちには「純粹美術」としての「彫刻」の確立に尽力することとなる。波山は「先輩の白井雨山さんが、君は焼物が好きだからおれの後任に石川県の工業へこい。木彫の隣りが陶磁器の教室でいたずらができるよといわれたので、これは良い機会と思い大阪の工業学校の図案科へ勤めることになっていたのをことわって石川県へ赴任した」と回想している¹⁵。

しかし着任した 2 年後の 1898 (明治 31) 年に彫刻科が廃止され、波山は辞職して東京に戻ろうと考えていたところ、校長から陶磁科 (翌年窯業科に改称) の教員としてつづけてほしいと懇願された。はじめは「自分の焼物は道楽でやっているの、先生になる資格はない」と辞退したものの、最終的にはそれを引き受け¹⁶、1903 年まで金沢で暮らすなかで陶芸家としての道を進むことになった。

とはいえ、少なくともその時点においては、彫刻と陶芸を二つの明確に分かれた表現分野としてとらえ、彼が彫刻家から工芸家に完全に転身したのだと見るべきではないだろう。彼が《海水着少女像》(図 6) のような彫刻的な作品を 1903 (明治 36) 年頃にも制作していたように、彫刻科が廃止されたとはいえ、当時の金沢では彫刻と陶芸はゆるやかに、また緊密に結びつきながら存在していた。波山の退職後に後任として窯業科に着任したのも、はじめ村上九郎作に師事し、同校で白井雨山に学んだのちに東京美術学校彫刻科に進学した彫刻家、青木外吉 (あおき・そときち、1877-1958) であった。また 1903 年に窯業科に入学した吉田三郎 (よしだ・さぶろう、1889-1962) は波山が離任するまでの 4 カ月間で大きな影響を受け、さらに青木に学んで同校を卒業したのち、東京美術学校彫刻科に進学して彫刻家としての道を進むこととなった。吉田にとって波山は彫刻の恩師だったのである。

花井久穂氏が論文「実験場としての石川県工業学校」で、同校が「アール・ヌーヴォーの実験場」であったと指摘しているように¹⁷、金沢は当時フランスを中心に流行していたアール・ヌーヴォーの潮流を、東京や京都と並んで日本でいち早く受け入れていた土地であった。まさにその言葉の通り、「新美術」であったアール・ヌーヴォーは、西洋においてそれまで厳然と区別されていた純粹美術と応用美術、ハイ・アートとロー・アートの境界をなくし、人びとの日常の生活のなかに芸術的な表現を浸透させていった。そのときには「彫刻」という分野も、従来の古代ギリシャ・ローマを手本とした人体彫刻だけでなく、植物や動物などのさまざまなモチーフによる装飾性の強い作品が数多く作られた。

たとえばシャルパンティエ (Alexandre Charpentier, 1856-1909) は家具などの室内

装飾彫刻を数多く手がけ、ゴーガン（Paul Gauguin, 1848-1903）やカリエス（Jean-Joseph-Marie Carriès, 1855-1894）は陶器の表面を人体や頭部の形態へとデフォルメして、陶芸とも彫刻とも呼べる作品を制作した¹⁸。日本においても、前述したとおり山中商会で家具製作に携わり、最晩年の1917～1918（大正6～7）年には生まれ故郷の石川県小松の本折日吉神社にいきいきとした猿の群を彫った《群猿欄間彫刻》をのこした村上九郎作は、こうした流れに棹さず「アール・ヌーヴォーの彫刻家」と呼ぶにふさわしい活動を展開した¹⁹。

このようなアール・ヌーヴォーの総合芸術的な性格は、波山にとってみれば東京美術学校在学中からの「元禄好み」にも通じるものであったかもしれない。

一方で、東京では金沢から戻った白井雨山や、その同期生である大村西崖らにより、「純粹美術」としての「彫刻」の地位を確立しようという動きが起こっていた。彼らが設立に尽力し、1897（明治30）に東京美術学校彫刻科の卒業生や在學生により発会した青年彫塑会は、その計画段階の規則案では「器物の形をなしたるもの」「絵画的に属するもの（片刀彫刻等）」「最長径一寸以内のもの」を彫刻（彫塑）とは認めないという方針を立てていた²⁰。それはその後の日本における美術制度のなかで受け入れられ、共通認識として形成されていく。

いふなれば、波山のなかにあった彫刻と陶芸との結びつきは、彼が東京に戻ったときには、自らそれらを区別せざるをえない、あるいは周囲から区別して見られるものになっていたのである。

3. 波山の作品のなかの彫刻性——なぜ「彫刻性」を見るのか

(1) 彫刻家の陶器の見方

以上のような時代状況や、「美術」および「彫刻」の動向をふまえるならば、「彫刻」という視点から波山の作品を見ていくことも、決して無理ではないように思われる。同じ立体造形として、また一つの時代のなかで強い結びつきをもっていた分野として彫刻と陶芸をとらえ、そこに新たな見方を見出していくことは、波山の作品の造形性をちがった視点からとらえる契機となり、より深くその特質を味わう機会をもたらすであろう。

たしかに明治後期以降、彫刻と陶芸は厳密に区別されていったとはいえ、その状況をつぶさに見ていくならば、ときに彫刻家が独自の視点から陶器を見つめる様子がかがうことができる。たとえば大村西崖や白井雨山と同世代で、1907（明治40）年の第1回文展で女性の全身裸体像である《ゆあみ》を発表して、近代日本彫刻における古典的な人間像を提示した新海竹太郎（しんかい・たけたろう、1868-1927）は、一方でアール・ヌーヴォーの影響を強く受けた作品を制作し、また中国古陶磁の取

集を趣味とした彫刻家であった。彼の友人の廣田不孤齋（ひろた・ふこさい、1897-1973）は、自身が1924（大正13）年に古美術店「壺中居」を創業した頃のこととして次のように回想している²¹。

当時新海先生から、漢六朝唐の俑の馬を買ふ時には、胴の長い形を鑑て買つて来い、と彫刻的な見方を教へられました。（中略）彫刻家新海竹太郎先生の歿後、その遺愛品の処分方を遺族の方から依頼されまして、店の階上階下に並べて売立をしましたが、芸術家の蒐集品とて余り高価な品もありませんが、何処か芸術的な美しさがあるので愛好家に悦ばれ、殆ど売れました。

ここで新海が「胴の長い形」を勧めたのは、真贋を見極めるポイントという意味もあるのかもしれないが、廣田が「彫刻的な見方」とわざわざ記していることからすれば、その焼き締められた土のプロポーシヨンの感覚を新海が指摘しているのもまちがない。彼のコレクションが「何処か芸術的な美しさがある」ものだったのは、そこに彫刻家独自の焼物に対する感性があったからこそであった。

また新海に入門して彫刻家として活動し、のちに朝鮮半島の陶磁器の研究に専念して大きな業績をのこした浅川伯教（あさかわ・のりたか、1884-1964）は、1913（大正2）年から尋常小学校の教員として暮らした京城（現、ソウル）で、「朝鮮」の白磁に出会ったときの感動を以下のように綴っている²²（図7）。

或夜京城の道具屋の前を通ると何だかごたごたした朝鮮の道具の中に白い壺がぼかっと電灯の下にあった。この穏かに膨らんだ円い物に心を引かれて立ち止って暫見入った。（中略）私はロダンが好きで彫刻家になろうと決心した事もあったのでこの白い壺に彫刻的效果を強く感じた。

白井雨山や大村西崖が明治30年代に東京で、「純粹美術」としての「彫刻」の位置の確立に尽力し、1907（明治40）年の文展創設によってそのことが広く認められたとき、その規範となったのは西洋の新古典主義の流れを引き継いだアカデミックな彫刻であった。しかし翌1908年にフランスでロダンに学んだ荻原守衛（おぎはら・もりえ、1879-1910）が帰国し、1909年には高村光太郎（たかむら・こうたろう、1883-1956）も留学から戻ってそれぞれにロダンの彫刻のすばらしさを、その影響を強く受けた作品や言葉によって日本に伝えたことをきっかけに、「ロダニズム」と呼ばれる作風が急速に広がっていく。李朝陶磁の「穏かに膨らんだ円い」器形に「彫刻的效果」をとらえた浅川も、ロダンに強く憧れていた1884（明治17）年生まれの若い彫

刻家であった。

波山は浅川より一世代前の、ロダンが紹介される以前の古典的作風を学んだ彫刻家であったが、器形のプロポーションとその表情への意識という点では、どちらも彫刻を学んだ者として、同じような視点をもっていたとしても不思議ではない。波山の陶芸作品の端正なプロポーションに「古典性」を見ることで、古典彫刻とロダニズム彫刻との比較を通してその造形的な特質をとらえることもできるにちがいない。

(2) 器形と文様のつながり

波山の陶芸作品の「彫刻性」というとき、まず思い浮かぶのは表面に彫られた文様の立体的な造形であろう(図8)。しかしそのいきいきとした浮彫表現が一つの全体としてまとめあげられているのは、それが器形と完璧なまでに調和しているからにほかならない。

波山の作品において、その器形をつくり出す轆轤の作業は、よく知られているとおり1910(明治43)年までは深海三次郎(ふかみ・みつじろう、1865?-1925)²³、その後は現田市松(げんだ・いちまつ、1885?-1963)²⁴が担当した。このことに関して波山は1930(昭和5)に次のように述べている²⁵。

自作と他作の問題は随分前からの問題である。工芸の作品はものに依つて深い浅いがあるが、或るものに於いては、他の人の手を借りても他作とは云はないでもいいと思ふ。蒔絵の素地、焼物のロクロの場合などは、その作家の指揮に依つて十分にいいものが出来ると思ふ(勿論これも程度問題であるが)。

このことはいわゆる「近代的」な作家像にはそぐわないかもしれないが、たとえば波山が学んだ明治期の彫刻制作においては工房的な作業工程が一般におこなわれており、また明治期に限らず、彫刻表現自体が粘土(油土)原型の石膏による型取りや、石膏原型からのブロンズ鑄造、石膏原型を大理石に写すときなど、さまざまな面で分業的な性格をもつものである。その際に最も重要なのは「作家の指揮」であり、それが十全に機能することによって「自作」のオリジナリティは保たれていくと認識されることになる(もちろん一方で、同じ彫刻作品が鑄造所のちがいによってそれぞれの味わいをもつように、波山の作品においても轆轤を回す人の手の表情がそこにのこされるのはまちがいない)。

波山が轆轤を深海や現田に任せしたのは、もしかしたら前述の青年彫塑会で「器物の形をなしたるもの」を除くとした当時の彫刻家たちの厳格さを、陶芸の立場から貫徹させようという、波山なりの(世代的な)意識の表れであったのではないだろうか。

陶芸家として進むと自ら決めた以上は決して彫刻的になつてはならない、そのためにはまず器形としての基本を他者に委ねることで厳しく律するという考えもあったかもしれない。自らに彫刻家としての素養が多分にあったからこそ、陶芸家に徹する姿勢の表明として器に集中したと考えるのはどうだろうか。

そうした古典的な器形という厳格に規定された構造のなかで、波山はその形態の洗練されたプロポーションに精緻な彫りと豊かな色彩を施し、そのヴォリュームが外部の空間へと、ほのかに、ときに大胆に、広がり、働きかけていく独自の造形を生み出した。

その造形全体が響き合うような調和は、おそらく視覚だけでなく、作品をじかに手でさわることができたならば、より強く実感できるのではないだろうか(図9)。なぜなら目で見れば、まずその全体の器形が認識され(と同時に「工芸」という分類が強く意識され)、そのあとに細部の彫りを丹念に観察していくことになるだろう。しかし(目をつぶって)手でさわれば、器形のプロポーションと彫りは同時にとらえられ、指先と手のひらがその全体を把握していく時間的な経過を通して、徐々に作品全体のイメージが「みる／さわ」者の心のなかにかたち作られていくように思われるのである。もちろん目を閉じればその独得な色彩は見ることができなくなるが、指先の感覚はその釉薬の感触を通して、色彩的なイメージを喚起させるかもしれない。

私自身、これまでさまざまな彫刻作品をさわってきた経験があるが、波山の作品にさわったことは一度もない。そのためここで述べていることはあくまでも想像でしかないのだが、さらに唐突であることを承知のうえであえていえば、たとえば朝倉文夫の彫刻作品をさわったときの感覚に近いものを、波山の陶芸作品からも感じとれるのではないかと思えるのである。朝倉の人体像をさわって、その身体の構造をたどっていくとき、胴体などのなめらかに連続する面ではスムーズに指や手のひらは動いていき、目鼻や髪といった細かな造形ではそこに少しとどまる。そうした動作のくり返しを通して、作品の全体が「みえて」くる(図10)。

美術館の学芸員の経験がない私が彫刻にさわるのは、もちろん美術館の展示室でのことではなく、公園などの屋外に置かれた作品である。そこでは(人目を気にしなければ)比較的自由に作品をさわって鑑賞することができる。さらに近年では特別展などで彫刻作品に直接さわる機会を提供する試みも増えてきている。陶磁器はたしかに万が一の衝撃に対しては脆弱で、ブロンズ製の彫刻とは比較できないが、一方でブロンズ彫刻が何度も同じ場所をさわられると(なでられると)表面の着色層が失われてしまうのに比べると、その点での耐久性は勝っていると考えられる。

これから未来に向けて、波山の作品の美しさを改めて見つめていこうとするとき、こうした新しい見方(さわり方)を検討してみてもよいのではないだろうか。それは

たとえば作品の破片などを用いるのでも十分に可能であろう。

波山の造形の「彫刻性」という本論のテーマからは、少しはずれたまとめ方に見えてしまうかもしれないが、作品と鑑賞者との間に生じる「彫刻」的な感覚という点からすれば、このようなとらえ方ができるといことこそが、その作品に内在する「彫刻性」を示しているとも考えられるのである。

(たなか・しゅうじ)

註

- 1 『東京タイムズ』1953年11月22日、板谷波山伝記編纂委員会編(吉沢忠・中川千咲執筆)『板谷波山傳』(茨城県、1967年)57頁から引用。
- 2 北村西望『百歳のかたつむり』(日本経済新聞社、1983年)29頁。
- 3 岡落葉「宮川香山翁を訪ふ(下)」『美術新報』第10巻第11号(1911年9月)27頁。
- 4 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)所収の内藤陽三と寺内信一の「作家紹介」を参照(どちらも吉田朝子執筆、457-459頁)。
- 5 前掲『板谷波山傳』14頁。
- 6 「東京美術学校規則」(『東京美術学校第二年報 明治廿三年分』より)、芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一巻』(ぎょうせい、1987年)155頁。
- 7 迫内祐司「V-11 元禄美人像」(作品解説)、前掲『近代日本彫刻集成第一巻 幕末・明治編』、198-199頁を参照。
- 8 「二人の元禄男」『校友会月報』第1巻第8号(1903年4月)153-154頁。同記事には現在《元禄美人像》と呼ばれている波山の作品は「木彫元禄若衆」と記されており、男性の姿を彫ったものの可能性がある。
- 9 同上、153頁。
- 10 前掲『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一巻』309、333-334頁。
- 11 竹内久一「元禄より文化に至る彫刻に就て」『錦巷雜綴』第9巻(1898年2月)147頁。
- 12 板谷波山「美術学校時代の岡倉先生」『国華』835号(1961年10月)、前掲『板谷波山傳』51頁より引用。
- 13 前掲『板谷波山傳』61頁。
- 14 高堀勝喜編『七十年史』(石川県立工芸高等学校創立七十周年記念会、1957年)48-49頁。村上邦夫『村上九郎作 生涯記』(私家版、2017年)。
- 15 板谷波山「金沢のおもい出」、前掲『七十年史』268頁。
- 16 前掲『板谷波山傳』61頁。
- 17 花井久穂「実験場としての石川県工業学校—板谷波山とアール・ヌーヴォー」、鶴野俊哉編『工芸教育の精華—納富介次郎とデザインの思想—』展覧会図録(石川県立歴史博物館、2022年)108頁。
- 18 それぞれの彫刻家については以下を参照、Alexandre Charpentier (1856-1909), *Naturalisme et Art Nouveau* (cat. exp.), Musée d'Orsay, 2008。廣田治子『中空の彫刻—ポール・ゴージェンの立体作品に関する研究』(三元社、2020年)。西洋における彫刻と陶芸の関係でいえば、イタリアルネサンスのロブビア(Robbia)一族は多くの施釉テラコッタを制作し、18世紀のフランスの彫刻家ファルコネ(Étienne-Maurice Falconet, 1716-1791)はセーヴル磁器製作所監督官をつとめた。ロダンも一時期セーヴルで働いたよう

に、彫刻家にとって陶磁器の原型制作は重要な仕事の一つであった。

- 19 田中修二「解説 村上九郎作と日本彫刻のアール・ヌーヴォー」、前掲、村上『村上九郎作 生涯記』。
- 20 「時事」『美術評論』第2号（1897年11月20日）45頁。中村傳三郎「明治時代の彫塑団体青年彫塑会について」『美術研究』第184号（1956年3月）90頁を参照。
- 21 廣田不孤齋『歩いた道』（三層出版社、1951年）45、51頁。
- 22 浅川伯教『李朝の陶磁』（赤星五郎、1956年）1頁。
- 23 「深海（橋口）三次郎さん」（歴史民俗資料館ブログ「泉山日録」2016年10月）有田町歴史民俗資料館 web サイト <https://www.town.arita.lg.jp/main/3383.html>（最終アクセス2023年10月20日）。
- 24 松田典子「板谷波山伝」巻末「略年譜」、『美学・美術史学科報』第1号（跡見学園女子大学美学美術史学科、1973年）44頁。
- 25 「第四部に於ける自作と他作の問題」『アトリエ』第7巻第7号（1930年7月）、前掲『板谷波山傳』184頁。

図版典拠

- 図1 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一巻』（ぎょうせい、1987年）
- 図2,3 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）
- 図4,5 宇治章・野中耕介・武沢喜美子・藤井素彦『—明治期デザインの先駆者— 納富介次郎と四つの工芸・工業学校』展覧会図録（佐賀県立美術館・高岡市美術館、2000年）
- 図6,8,9 荒川正明監修、筑西市企画、森谷美保編集・構成『生誕一五〇年記念 板谷波山の陶芸』展覧会図録（しもだて美術館ほか、2022年）
- 図7 浅川伯教『李朝の陶磁』（赤星五郎、1956年）
- 図10 筆者撮影



図1 東京美術学校木彫手板（手本および成績品） 東京藝術大学

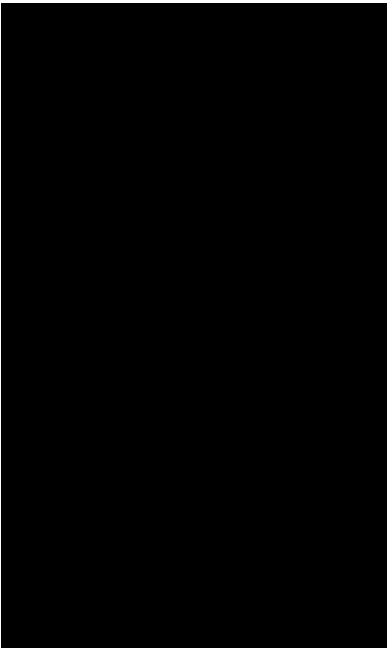


図2 板谷波山《元禄美人像》
1894年 東京藝術大学

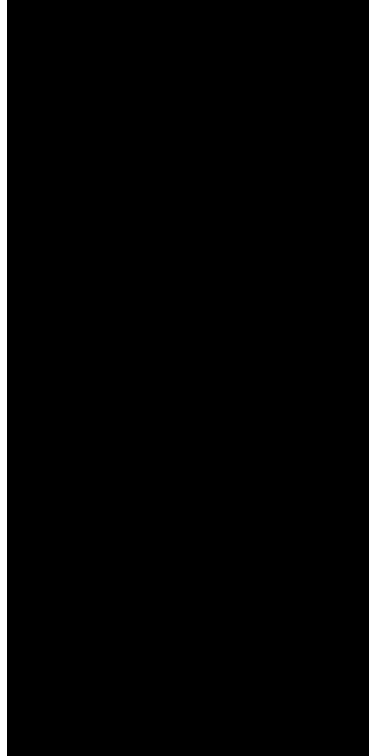


図3 竹内久一《伎芸天》
1898年 東京藝術大学

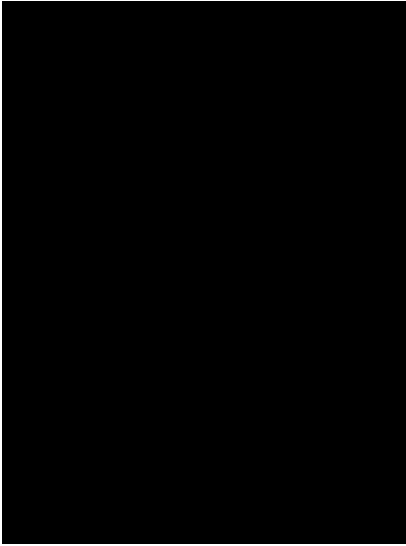


図4 諏訪蘇山《葡萄透し花瓶》
明治20年代 石川県立工業高等学校

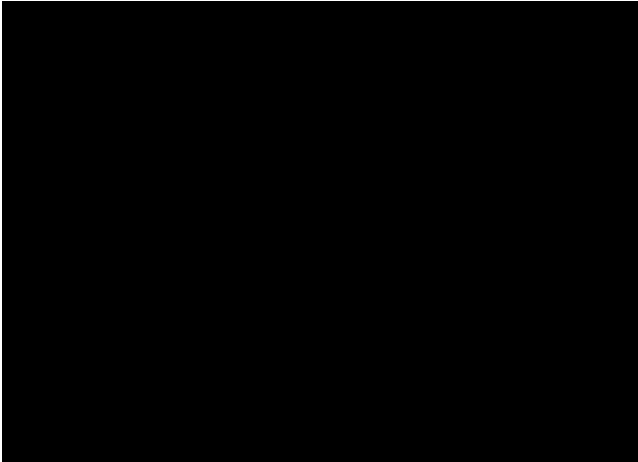


図5 納富介次郎（図案）、村上九郎作（制作）《双鯛彫刻漆器大盆》
1894-1898年 富山県立高岡工芸高等学校・青井記念館

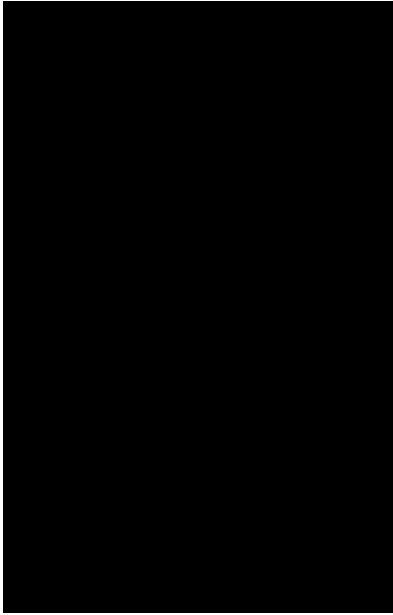


图6 板谷波山《海水着少女像》
1903年頃 茨城県陶芸美術館



图7 《白磁丸壺》

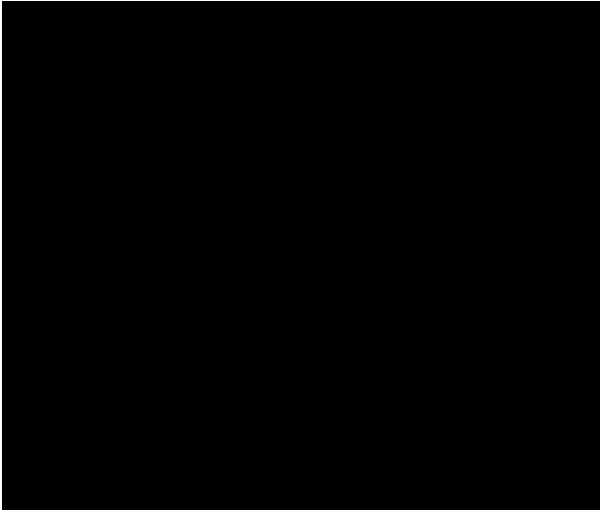


図8 板谷波山《唐草文壺（生素地）》
1962年 板谷波山記念館

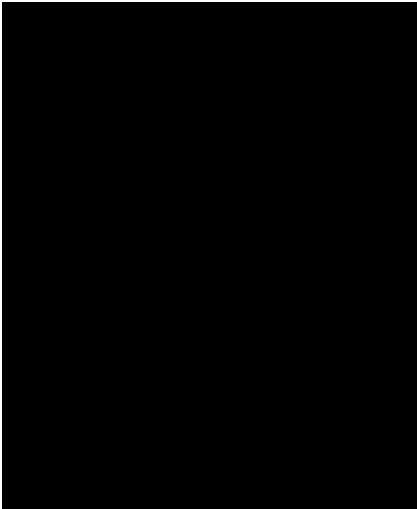


図9 板谷波山《葆光青磁唐花彫文花瓶》部分
1919年頃 筑西市（神林コレクション）

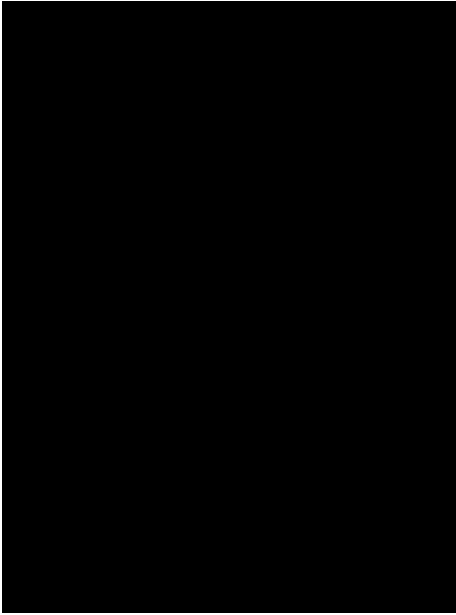


図 10 朝倉文夫 《みどりのかけ》(原題《緑の影》) 部分
1925年 大分市・遊歩公園

作品撮影 (cat. 1) : 大谷一郎

石井コレクション研究 8 : 板谷波山

執筆 :

荒川正明 学習院大学教授

田中修二 大分大学教授

編集 + 装幀 :

寺門臨太郎 筑波大学芸術系准教授

制作 :

株式会社いなもと印刷

発行 :

筑波大学芸術系 ©2024

令和 6 年 3 月 31 日

ISBN 978-4-910114-42-2

