

III

モダニズム美学と装飾デザイン

↳ 二十世紀前半の工芸・美術・産業 ↳

京都におけるモダニズム美学と装飾・工芸の相克

—一九〇〇—一九五四—

稲賀繁美

国際日本文化研究センター総合大学院大学教授

明治の初期に英国総領事として日本に滞在したラザ

フォード・オールコックは、『大君の都』で、日本に高級藝術の存在しないことに、日本藝術の劣勢の証拠を見出していた。ところが同じオールコックは、一八七八年に著した『日本の藝術と工業藝術』では、以前の見解を改め、ウィリアム・モリスの理念を借りながら、職人と藝術家とに区別のないことを、むしろ日本における美術のありかたの長所として認める価値観を表明するようになる。ここには、フランスを中心とする古典的な藝術観、すなわち装飾藝術や工芸を、絵画、彫刻、建築などの高級藝術の派生物、すなわち応用藝術とみなす価値観への反措定があった。^① 欧州における、日本美術の流行、いわゆるジャポニズムないしジャパニズム^②とは、こうした価値観の拮抗に根ざした文脈で理解されるべき問題を孕ん

でいる。

欧州における産業藝術振興の機運を助長し、またそのなかで高い評価を蒙ったのが、明治期の輸出工芸だった。だが、いささか皮肉なことにも、その明治日本では、オールコックが批判した西洋近代の藝術価値と、それに基づく諸制度が植えつけられた。それは端的には工部美術学校から東京美術学校への変遷のなかで、美術という用語が蒙った意味の断絶に、痕跡をとどめている。美術の定義とその内実をめぐる混乱は、序章でも見たように、とりわけ何度にもわたる万国博覧会への日本の出展方針をめぐる紆余曲折にも露呈していた。藝術ジャンルによって高級藝術と応用藝術の区別を設けることをしない点に日本独自の美術観を誇示しようとした一八九三年のシカゴ博での姿勢は、一九〇〇年のパリ万国博覧会では

影を潜め、代わって欧州の藝術位階秩序に忠実な日本美術像の提出が図られる^③。それまでの欧米日本愛好者たちによる日本美術観は、近世の浮世絵・応用藝術を中心とした民衆主義史観といってもよいものだった。だが二十世紀を迎えるに及んで、これに対抗するように、日本政府主導で、古代仏教美術に日本における古典主義を見出す、いわば貴族主義的で古美術志向の公式美術史観が提出されたことになる^④。

工藝の現代化、とりわけ大正期以降の動向を、以下京都の近代工藝を中心に見てゆくことを求められているが、その出発点としても、一九〇〇年のパリ万国博覧会を視野に納めておく必要がある。周知のように、その視察から帰国した浅井忠は、東京美術学校での黒田清輝一派との競合を嫌ったものか、京都へと移住して晩年を送った。パリでアール・ヌヴォーに接した浅井は、それを手本に京都の工藝界の刷新を意図していた。お雇い外国人フォンタネージのもとで修行した油絵画家として、本場欧州を相手に西洋画法で勝負することの「愚劣」を悟った浅井は、当時の日本の輸出工藝の過度な精緻さにも飽きたらず、琳派の装飾性と、大津絵のようなおおらかな筆致に新たな可能性を感じていたようだ。

とはいえ浅井は、美術学校教授という、それまでの日

本には存在しなかった権威とともに、図案家として京都の職人に雛形を提案する立場を体験する。それが必ずしもしつくりと来ない立場だったことは、最晩年の《武士山狩の図》などにも露呈する。この油彩は西欧の綴れ織の向こうを張った織物下図の性格を宿し、画家没後の明治四十二（一九〇八）年に、二代川島甚兵衛によって錦織に織られる。だが、浅井としては珍しくアカデミーの油彩制作の面倒な手順を踏んだ原画は、著しく精彩を欠き、筆致にも、余技として嗜んだ南画や戯画とは好対照なまでの、不如意が目立つ。そこには、西欧の応用藝術意識に基づく分業への、浅井の消極的な姿勢も透けて見える。浅井が京都に求めたのは、西欧流儀の、美術に従属的に奉仕する工藝とは異質の工藝の世界だったはずだ。しかしその可能性は、浅井の死によって未完成のまま寸断される^⑤。

だが京都がはたして浅井の意図を受け入れるような文化土壌だったのかどうかは、あらためて考察に値しよう。浅井の図案は、その意図に反して、なお箱や器に図案を貼り付けた、という印象をときに拭いがたい。これに対して、一九〇二年、欧州視察より戻ってほどなく、はつきりとアール・ヌヴォー調への批判を打ち出した神坂雪佳が、浅井の没後、京都の工藝の主軸となつて行った様

子は、当時の記録からも推察される。浅井がパリ万国博覧会で知り合った中沢岩太の依頼で一九〇二年新設の京都高等工藝学校で教鞭を取ったのにたいし、神坂雪佳は、京都府画学校（一八八八）から、京都市絵画専門学校（一八八八）、さらに京都市美術学校（一八九一）へと改名された職人養成学校が、京都市美術工藝学校（一八九四）へと改組されたあたりから、囑託として指導に加わった様子である。明治二十九（一八九六）年に雪佳は京都市立凶案調整所の主任となるが、同年に、二歳年上の竹内棲鳳が京都市立美術工藝学校で教鞭を取り始める。この二人の経歴からは、絵画と工藝凶案とが、近代の社会制度の中で、分離したふたつの道をたどり始めた経緯が歴然とする。⁽⁶⁾

実際、明治四十二（一九〇九）年には市立美術工藝学校から京都市立絵画専門学校が分離し、その第一期卒業生や選科生を中心として、大正七（一九一八）年に国画創作協会が結成され、京都の日本画における近代を彩るのは周知の事績だ。市立絵画専門学校開校の翌年にあたる、明治四十三年には、雪佳らが中心となって競美会、佳美会合同の第一回展覧会が催されるが、この背景には、絵画の興隆に比べて美術工藝が不振な状態にある、との当事者たちの認識があった。これに先立つ明治四十（一

九〇七）年には、文部省展覧会、通称「文展」で工藝部門が除外される事態が発生していた。佳美会の発足も、こうした外部の状況への反応だったと推測できるが、それが発展した佳都美村の第一回展覧会（一九一九）が、国画創作協会第一回展覧会を意識した活動だったことも疑いなくろう。翌大正九（一九二〇）年には、楠部弥弼、河合栄之助、河村喜太郎、八木一舂ら、国立陶磁試験場（旧 伝習所 明治四十四年創設）の同窓たちが赤土（あるいは赤土社）を結成し、大阪高島屋で作品展を催しているが、これまた、絵画の世界での動向が、同時代の陶磁器の世界に飛び火した有様を証している。京都における工藝の近代を考えるうえで、大正期のこうした運動を一体に理解する必要があるだろう。周知のとおり、帝展第四部に工藝が設けられるのには、昭和二（一九二七）年を待たねばならない。

以上を大まかな枠組みとして、以下の報告では、京都を中心に、工藝がその外部といかなる緊張関係をもったかを、制度史の枠組み、ジャンル間の共鳴や乖離、人脈と交友関係、世代交代による継承と断絶といった側面から、できるだけ典型的な事例に即しつつ、具体的に考察したい。

一 北齋——工業藝術の職人としての評価

十九世紀後半の欧州では日本趣味、いわゆるジャポニスムの流行をみた。そのなかでとりわけ注目を浴び、世界の巨匠の地位を占めたのが、浮世絵師、北齋だった。一介の職人が藝術家として遇された背景には、欧州側の潜在的な需要を見越す必要がある。最も初期に北齋とその『漫画』を評価したフィリップ・ビュルティエの著作は『工業藝術の傑作』（一八六六）だったし、一八八二年に北齋をフランス語ではじめて学術雑誌に論じたテオドル・デュレも、北齋が欧州では当時「工業藝術」と呼ばれた分野での職匠だったことを強調している。いわゆる大藝術の範疇には属さない民衆藝術の職人であればこそ、北齋を高く評価するという価値観。そこには、欧州とりわけ第二帝政下のフランスで支配的だった、美術アカデミー、国立美術学校教授および官立展覧会サロンによる三位一体の寡占支配に対する自由主義的共和派の反発があった。一八六七年のパリ万国博覧会を回顧した文章「パリの日本」（二八七八）でエルネスト・シェノーも述べるように、北齋を活用した最初期の作品には、フェリックス・ブラックモンの軟質陶器、セルヴィス・ルソーがある。『北齋漫画』ほかの日本の絵手本から動

植物の絵柄を選び、皿の内部に自由に按配して焼き付けた意匠が斬新だった。だが、同心円やシンメトリーを崩して、絵柄を偶然まかせに配列する工夫は、シェノーも主張するように、日本から学んだ反シンメトリー美学の実践だっただろう。遠近法を無視したこうした偶然任せの配列という工夫は、たしかに『北齋漫画』に見られる配列法ではあったが、それを絵皿に応用する手腕には、絵手本そのままというよりは、あくまで欧州側の積極的な解釈が加わっている。そこに「日本への卑怯な隷属ではなく、独創性の相乗」を認めるシェノーの観察は妥当であり、決して単なる強がりとはいえない。

さて『北齋漫画』に見える相撲取りの図は、世紀末にはポール・ゴーギャンによって換骨奪胎され、タヒチのフランス行政官を揶揄する戯画に応用される。南太平洋に文明に汚染されない野生を見出そうとしたこの藝術家は、なにも日本に低級藝術の見本を見出したわけではない。民衆画像には政治権力を嘲弄し、糾弾する批評力が籠っていることを、ゴーギャンは見落とさない。さらにゴーギャンが切り開いた未開藝術への道標として、極東の日本の存在が意識されていたことも見逃してはならない。ゴーギャンはたんに画家だっただけでなく、木彫や焼き物にも積極的に取り組んだ。テオドル・デック

の工房で軟質陶器に接した経験はゴージャンの立体造形の才能を開花させたが、今井祐子氏の最近の博士論文によれば、デック工房と軟質陶器の結びつきの背景には、当時日本にあったアーレンス商会と画商ビングとの提携による日本陶磁器の輸出戦略との競合も想定できる¹²。売りとてカタログに基づいた今井氏の統計的な調査によれば、世紀末にいたって、欧州ではそれまでの磁器への関心が陶器に移り、その自在な造形的可能性にゴージャンがとりわけ引かれた様も想定できる。そこにはさらに、可塑性に富んだ炆器¹³へのデックやシャプレの興味も加算して考えるべきだろう。藝術家の創作意欲を炎の試練によって鍛える、といった価値観をゴージャンは表明しており、ここには焼き物を劣等藝術と貶める、当時の支配的な美術観には囚われない野生児の見識も横溢している。このようにゴージャンの陶器製作も、世紀末の裝飾藝術の復権と密接に結びついていた。日本製品の輸入で林忠正と競う仲だったビングは、ほかならぬアール・ヌヴォー推進の立役者だったが、その工房で働いた若い藝術家のひとりに、ナビ派の画家、ピエール・ボナル¹⁴がいる。かれの衝立仕立ての石版画には《乳母の散歩》¹⁵が知られるが、ここには十九世紀後半の欧州を席卷した日本趣味の集大成が認められ得る。まず、リトグラフの利

点を生かした、墨絵を思わせる、水性の自由で闊達な筆跡、陰影法を無視した平板な色斑の配置、さらには現実の複製とは無縁な淡彩に近い彩色、加えて透視図法を無視し、遠景を上方に配置し、画面右下の巨大な近景と著しく対比させる特異な構図。そして、はやイーゼル絵画へと収斂することのない、衝立という室内装飾を支持体へに選ぶ選択。これらいずれも、欧州が半世紀を費やして極東から学んだ教訓を総合した試みであり、そこに「総合藝術」の理念を体现する作品が成就したことは、明らかだ¹⁷。

二 浅井忠とアール・ヌヴォー

こうしてパリは一九〇〇年の万国博を迎える。この機会に欧州を訪問した多くの日本人のひとりに浅井忠がある。浅井はパリでビングの工房を訪問しており、「実にはうらやましき生涯にして、おもしろう金まうけ出来て、愉快な事と感じ申し候」と「椋鳥通信」に報告するとおり、裝飾藝術の可能性とその商品価値に強い印象を得て帰国した。現地で意気投合した中沢岩太の斡旋もあって帰国後の浅井は東京美術学校を辞し、新設された京都高等工藝学校に招かれ、工藝美術の刷新に尽力する¹⁸。帰国後の作品《犬を散歩させるパリの貴婦人》¹⁹を見れば、ボ



図1 二代川島甚兵衛《武士山狩図刺繍壁掛》明治42（1909）年、川島織物文化館〔『万国博覧会的美術』東京国立博物館、大阪市立博物館ほか、2005年〕

ナールの作品に対抗しようとする浅井の意気込みもたやすく見て取れるだろう。同一のモチーフの扱いのみならず、水墨画風の筆致のお手並みや、淡彩の彩色、縦長の構図と、すべての面において、浅井の理解したバリ最新流行とは、極東古来の画法への回帰を意味していた。この間の事情を、ひと世代あとの小出楯重は、昭和五（一九三〇）年に公刊した『油絵新技法』で近代日本の宿命として一般化し、「他人の離縁状で新しき細君を得たるやうなもの」と、卓抜な警句をもって皮肉ることになるだろう。

このように京都に移つてのちの浅井は、一種の東洋回帰を見せるが、装飾美術振興に関して、なお紆余曲折の

あったことも見逃せない。最晩年の油彩《武士の山狩り》⁽²¹⁾は川島甚兵衛によって綴織に壁掛けに仕立てられ、一九一〇年の日英博覧会に出品される（図1）。ここにはゴブラン織などと同様に、藝術家による油彩作品を織物に転写・応用するという、欧州の伝統を模倣する姿勢が濃厚だ。さらに浅井としては、東京の黒田清輝に対抗して、欧州のサロン出品油彩作品の製作法に則った歴史風俗画の学識を披露する責務もあつただろう。黒田の《昔語り》⁽²²⁾は『平家物語』に話題を取り清閑寺境内の写生を背景に、人物を配して緻密に構成されていた。これと同様に、『武士の山狩り』でも、部分下絵から、縮尺の全体図、武具の細かな写生といった周到な下準備を経たうえで、完成作が制作された。フランス・アカデミーのエルネスト・メソニエなどを意識した、歴史風俗画の趣向といえよう。だが結果を見る限り、水彩などで浅井が身上とした即興の巧みさは見られず、規則に沿った制作を義務付けられた不自由さ、不如意さ、さらには一種の倦怠感すら漂ってくる。そこに、職人の制作する応用藝術としての織物に原画を提供する藝術家、という欧州藝術の階層秩序と上下意識に対する浅井の居心地の悪さまで読み込むのも、あながち深読みが過ぎるとはいえない。

黒田も浅井も、ともに日本という土壤に美術学校ばり

の油彩を移植しようと努めたものの、その試みは成功したとはいえない。そこには、かれらが移植しようと努めた本格的な油彩技法そのものが、ほどなく欧州において時代遅れとの烙印を押された、という時代の推移がある。それに加えて、欧米におけるこの価値観の転換にあたり、ほかならぬ日本趣味が無視できない役割を演じていた、という事情が加わった。先に引用した小出楯重の発言は、こうした二重の要因の競合を踏まえている。油彩画は、かつての欧米で享受した美術の最高位としての地位を、極東の島国では結局のところ獲得しそなつてゆく。その蹉跌、あるいは挫折に、欧州の理念たる「美術」の極東への移植の限界を確認しておく必要もあるう。そしてその「付け」は、あたかも日のあたる領分の影のように、日本近代の工藝のありかたのうちに、いわば陰画（ネガ）として投影されてゆくことになる。

三 浅井忠と神坂雪佳

拙庵、滝精一は、東京大学の初代美術史教授だが、浅井の言として、日本画は純正美術と見るよりも、むしろ応用美術と見るべきであり、その長所には世界に比類なきところもあるから、純正美術でないからといって「毫も悔やむに足らず」との見解を伝える。⁽²³⁾ とりわけ浅井は

大津絵のような飄軽な滑稽味を愛し、これを皿の意匠として推奨してみせた。⁽²⁴⁾ 日本の絵画表現にあつては、「総じてたつぷりとしたる墨絵が一番目を引く」とはパリの万国博会場で浅井の得た確信でもあり、琳派に特有のタツプリとした墨汁のたらし込みの可能性は、浅井のみならず、とりわけ神坂雪佳らによつて継承されてゆくこととなる。⁽²⁵⁾ ちなみに岡倉天心も『東洋の理想』などで、琳派のうちに、西欧に二世紀ほど先んじて実現された「印象主義」を認め、純正美術と応用美術の区別を超えた「巧藝」の概念によつて、日本美術を捉えようとする構想を示している。⁽²⁷⁾

このように光悦、宗達、⁽²⁶⁾ 光琳あるいは乾山に模範を仰ぎようとする機運は、玉蟲敏子（「さとこ」）氏も指摘するやうに、二十世紀を迎えて顕著となり、やがて大正四（一九一五）年の光琳二百年忌を迎える。⁽²⁸⁾ しかし明治四十四（一九〇七）年の浅井の死去とともに、京都では神坂雪佳が工藝革新の中心人物となる。⁽³⁰⁾ この事情を語った資料に黒田天外の記事（「京都に於る美術工藝革新の機運」『京都新聞』明治四十四年六月）が知られる。浅井の意匠図案は、日本趣味を基礎に洋画の手法を混ぜたもので、「これを好む者もあれば、好まざる者もあり」と評価にはばらつきがあつた。これに対して雪佳は「能く日本人の性情



図2 本阿弥光悦《樵夫蒔絵硯箱》17世紀、MOA 美術館蔵〔「琳派」展（古田亮他編）東京国立近代美術館、2004年〕



図3 浅井忠・図案、杉林古香・漆（鶏梅蒔絵文庫）明治39（1906）年、井他京都国立近代美術館蔵。〔「浅井忠」展覧会カタログ（前川公秀他編）京都国立近代美術館、千葉県立美術館、1998年〕

に投合し、十人が十人之を好むの状を呈したという。この間欧州での趣味も北齋、歌麿への偏愛を脱して、「既に進んで東山の淡宕、鎌倉の雄勁、藤原の絨麗、金岡宅摩の荘重をも咀嚼せんとす」る機運であり、こうしたなかでは泰西趣味を排除した「純日本趣味」が海外でも好評となった、という。浅井が「線のずるずる延びたるぐりぐり式」のアール・ヌヴォーを推奨したのに対し、雪佳は明治三十五（一九〇二）年に欧州視察より戻るや、「マカロニアルヌーボー即ち饜飩美術」との悪口を紹介し、欧州の流行追従を戒めている。浅井が京都の美術工芸の製作者には、「皆手の尖の仕事で、頭脳の仕事がない」と批判したのに対して、雪佳は「図案家などは十分日本で頭脳をこしらへ、それから」欧州視察に行けば

よい、と応じている。頭脳の有無をめぐる諍いからも、両者の對抗意識が明らかに見てとれる。³¹⁾ 浅井と神坂はともに、光悦（図2）に範をとって硯箱などを提案しているが、画家として図案を提供した浅井と、「天性の美術工芸家」（黒田天外）と評された神坂とは、作品に対する姿勢は対照的だった。浅井の場合、京都という土地に対してはよそ者だったこともあり、卓抜の発想に恵まれた気前のよい意匠提供者ではあっても、素材を熟知していたとは言い切れず、なお平面の図案を無理やり立体に貼り付けた印象を覆い難い場合がみられる（図3）。また、諧謔や滑稽味を狙った新奇な意匠は、万人向きとは言いがたく、西川一草亭も回顧するように、「世間に不向きで売れぬ」面も否定しがたかった。さらに蒔絵や螺鈿を手がけた杉林古香が夭折したこともあって、技術的にもなお十分な成果を挙げていない嫌いが残る。これに対して、生粋の京都人たる神坂雪佳の作品は、意匠の面では「新彩古鑑」という伝統を踏まえた新鮮さが顕著であ

り、造形的にも面取りの巧みさなど、立体の扱いにも長け、技法の点からも成熟度が高い。なるほど京都人の趣味と嗜好に合ったものと納得され、浅井没後の雪佳の隆盛も腑に落ちる。³²⁾

四 工藝的造形とイデオロギー

浅井の奉職した京都高等工藝学校が、工藝を指導する美術家の要請を主眼とし、図案、色彩、機織という学科編成からも繊維業界を意識した施設であったのに対して、神坂雪佳や谷口香喬らが指導にあたった京都市美術工藝学校は、京都府画学校（明治十三年創立）を前身とするが、なお職人養成学校としての色彩が強かった。絵画部門が所期の成果を挙げないことから、美術工藝学校からは明



図4 神坂雪佳・図案、神坂祐作・漆
《大原女硯箱》大正末年〔「神坂雪
佳展」(佐藤敬二他編)京都国立
近代美術館、2004年〕



図5 土田麦僊《大原女》1927年、京都
国立近代美術館〔「土田麦僊」展、
京都国立近代美術館、千葉県立美
術館、1997年〕

治四十二（一九〇九）年に京都市立絵画専門学校が独立するが、その第一回生と選科生から、土田麦僊、村上華岳、榊原紫峰ほか、将来の国画創作協会の主要な構成員が輩出するのは、言うまでもない。『白樺』の同時代であり、その感化のもとで、自我の主張を藝術表現に盛り込もうとする機運は、京都にあっても、大正七（一九一八）年の国画創作協会第一回展覧会に結実し、その潮流は、漆の世界でも佳都美村の第一回展覧会（一九一九）に飛び火し、陶磁器の分野でも大正九（一九二〇）年には「赤土」の結成を見る。

国画創作協会の面々の師匠は、京都市立絵画学校で教鞭を取る日本画家の竹内栖鳳だった。同時期、横山大観も教鞭を取っているが、横山大観は東京美術学校第一回生。すなわち学校組織によって育成された、近代的な意味での藝術家の第一世代だったことを想起したい。今日でこそ日本画と工藝といえは、まったく異なった範疇との意識が強いが、その分岐点に立っていたのが、京都

でいえば栖鳳と神坂雪佳の世代だった³³。またとりわけ京都の美術を考えるうえでは、西洋の制度としての絵画と工芸の分類は、必ずしも適切ではないだろう。一口に工芸といっても、東京では将来の工業デザイン（量産品とその下絵図案）への脱皮を胚胎させた動向が顕著なのをたいして、京都では美術工芸へと分類されることになる。一品制作への拘りが強く、絵画と美術工芸とは、密接な連関が認められる。そのほんの一例だが、お土地柄というべき絵柄を手がかりに、ひとつだけ検討しておこう。

大原女のモチーフは浅井忠と神坂雪佳（図4）にともに図案作例が見られ、漆や陶磁器に応用されるが、これを絵画作品に取り込んだ例としては、土田麦僊の試みを持たねばならず、この「斬新」な主題選択に、国画創作協会の進取の氣勢を見る評価もある。だがこれは考え方によっては、工芸作品において宗達や光琳以来の伝統を踏まえた絵柄が、絵画という媒体に越境した作例と見ることも可能だろう。麦僊の《大原女》（図5）は画家の滞欧後の作品であり、三人の人物の配置にあつては、エドゥアール・マネの《草上の昼食》の構図を下敷きにしていることも、すでに内山武夫氏に指摘がある。浅井忠とはまたひとつ違った意味で、ここには日本の風物を泰西名画の文法にそって配列するという、和洋折衷が企て

られていた。今日でこそ文化勲章受章者として日本画家の代表扱いされる、師匠の竹内栖鳳ととも、欧州旅行より戻って、画名を棲鳳から栖鳳に改め、洋風絵画への精通を自負して見せた。その栖鳳は帰朝作で洋風の色彩や光線の表現を日本画に取り込もうと腐心し、世間から鶴派と揶揄されたことも有名だ。だが同時に、西欧では今日なお、日本画というジャンルは必ずしも絵画という範疇では理解されず、その高度な装飾性や、画家の主観的表現を殺した伝統的な意匠性の重視、季節風物や風俗的題材への忠実さなどから、骨董同様、応用藝術の一種として遇される場合の少なくないことも、忘れてはなるまい。

美術と工芸を区別するひとつの基準が、作品に込められた思想性の有無にあることは、「手先」か「頭脳」か、という浅井の議論にも見られるとおり。そして造形作品



図6 山鹿清華《熱河壁掛》
1937年、東京藝術大学
資料館 [『京都の工芸
[1910-1940]』（松原龍
一他編）京都国立近代
美術館、1998年]



図7 安井曾太郎《承徳喇嘛廟》1937年、愛知県美術館〔『写実の系譜IV 絵画の成熟』(田中淳他編)東京国立近代美術館、1994年〕

の主題選択を通じて、容易に思想的な文脈に取り込まれやすい、という性質をもち、従ってその社会的な機能としても、好むと好まざるとを問わず、時事性を帯びやすい媒体でもあった。土田麦僊は《大原女》につづいて、舞台を京都から併合後の韓国にまで拡大し《平牀》(一九三三)を制作する。《大原女》がマネの《草上の昼食》(一九三三)を借用したなら、《平牀》は同じマネの《オランピア》の引き写しだろう、とは西原大輔氏の推定だが、こうして東アジアの風俗が欧米の絵画という範疇に市民権を獲得する。日本人画家による朝鮮風俗の描写は、一九二〇年パリの国民藝術家サロンに出品された児島虎次郎の《秋》³⁶に描かれたチマチヨゴリ姿の少女あたりを嚆矢

が、そこに盛り込まれた主題を通じて、何らかの思念を伝達する媒体であるかぎり、思想性を盛り込むには絵画のほうが、いわゆる工藝よりも有利な立場にある。と同時に、絵画はそ

とするが、これらは作者個人の意図はとにかく、日本における植民地絵画という範疇に分類されうる歴史的意義を担う作品だろう。併合された土地の女性を描くことを介して、間接的あるいは無意識的に宗主国の支配をなぞり、その支配の正統性を寿ぐ営みに参画する、という効果を、これらの作品は否応なく発揮する³⁷。

狭義の工藝作品で、こうしたイデオロギー性を帯びるだけの時事性を誇示した作品として特筆に価するのが、山鹿清華の《熱河壁掛》(図6)(一九三七)だろう。山鹿は西陣の図案家、西田竹雪に師事する一方、日本画は河辺華拳に学び、神坂雪佳にも師事したが、一九二五年のパリの万国裝飾美術工藝博覧会、いわゆるアール・デコ展でグランプリを獲得し、一九二七年の第八回帝展に新設された工藝部でも特選となっていた。晩年には芸術院会員、文化功労者となった、京都西陣を代表する工藝家の一人といつてよい。《熱河壁掛》で取り上げられた背景は、清朝の皇帝が代々避暑地とした故地として名高い承徳のラマ廟であり、当時関野貞を中心とする日本の建築史学者たちが実測を行い、文化遺産としての保存を満洲国政府に訴えていた³⁸。日本が多大な犠牲を払って建設した承徳への鉄道は、満洲国開発事業の拠点のひとつであり、当時承徳詣は、文化人たちのステイタス・シンボ

ルともなっていた。この文脈で評価されるべき典型的な
 絵画作品としては、安井曾太郎の《承德喇嘛廟》（図7）
 （一九三七）が知られ、これは日本軍占領下の北京の北京
 飯店最上階に陣取って制作された梅原龍三郎の《紫禁
 城》（一九三九—四〇）と並んで、日本を代表する植民地
 絵画あるいは戦争を描いていない戦争画として位置づけ
 べき「昭和の傑作」というのが、論者積年の主張であ
 る。ちなみに、安井、梅原は、ともに京都時代の浅井忠
 の最良の弟子であり、山鹿同様、京都出身であった。こ
 こには東亜が世界に誇る文化遺産を題材に選ぶ行為が、
 直接・間接に大日本帝国の覇権政策と連動し、国威発揚
 に参画する位相が見えてくる。事の善悪はさておき、そ
 れが西洋から移入された制度としての油彩絵画ひいては
 美術の、制度的な成熟のひとつの指標だったことは、忘
 れるべきではない。⁽⁴¹⁾

五 工藝とモダニズム

山鹿清華の《承德壁掛》の前景には、駱駝が描かれて
 いる。一見政治的な含みなど見えない、異国趣味のモ
 チーフだが、これも当時の文脈では、蒙古にいたる帝国
 の生命線、満鉄によって醸し出された西域へのロマンと
 いった、政治的な含意を強烈に匂わせる風物だったこと

を無視できない。そのことを納得するには、晩年の藤島
 武二の《蒙古の日の出》に見える駱駝のキャラヴァンと
 並んで、翌一九三八年に制作された川端龍子の《源義経
 あるいはジンギスカン》（一九三八）（図8）を見ればよか
 ろう。ここには平泉を脱出した義経が大陸でテムジンと
 なったとする、荒唐無稽で時代錯誤（？）な夢が描かれ
 ており、義経が駱駝の背中に跨っている。この作品は、
 日本人の大陸雄飛を正当化する政治的意図に正面から応
 えた作品と見るべきだろう。ちなみに『成吉思汗ハ源義
 経也』（大正十三年）の著者小矢部全一郎が『満洲と源九
 郎義経』を著すのが昭和八（一九三三）年。この先、川端
 龍子は満洲国からの要請により、美術留学生を受け入れ
 て育成する国際的事業に参画してゆくことになる。山鹿
 の《承德壁掛》も、こうした時局と密接に結びついた絵
 柄であり、同時代的な社会的要請に応えるために工藝に
 許された表象の特性を浮き彫りにする作例だ。

モチーフの選択に暗に含まれるイデオロギー性に着目
 すると、同時代の駱駝をはじめとする動物モチーフがい
 かなる時代性の乗り物になっていたかも、ようやく明確
 に見えてくる。沼田一雅や船津英治の《胡砂の旅》（図9
 上下）（一九三七）も含め、これらの駱駝置物の時局性は
 もはや明らかだろう。同じ船津には同年《印度牛》（図9

中右)も知られるが、コブ牛の居る情景は、山口蓬春の《南嶋薄暮》(一九四〇)ほかの同時代絵画にも現れる。

この時期の南洋進出の機運や、大英帝国からの独立を目指す印度との共榮圈樹立意識に乗じて要請され、歓迎された南方風物を代表し、当時の南洋を象徴するのが、こぶ牛だった。さらに鶏の置物にしても(図9中左)、これが伊勢神宮、あるいは皇室の象徴としての意味を担っていることは、最晩年の河村清雄が一九三七年のパリ国際藝術技術博覧会に《振天府》⁽⁴²⁾を出展するのに先立ち、リュクサンブール美術館に寄贈した《建国》の鶏の図像を思い出せば、容易に理解されることだろう。

動物をあしらった昭和初期の陶磁器は、八木一艸の《青磁香炉》や《鹿香炉》⁽⁴³⁾のように、あくまで香炉という実用的な用途に応じて伝統的な狛犬や鹿を配した作例から、五代清水六兵衛の《鶴巢籠手焙》のように、膨らみをもった形態と暖を取る器具としての機能との融合に、白と黒との配色の対比も印象的な鶴という意匠の面白みを加味した作品、さらに《三彩孔雀置物》⁽⁴⁴⁾のように装飾品として実用とは一応断絶しながらも、唐三彩に準じる彩色を復活するという技術史的な意義を担う作例などを含むが、それが日中戦争期にいたって、駱駝、コブ牛、鶏と、時局性を纏って変質を遂げた点も確認しておきた

い。

そうした時代相のなかに初期の八木一艸の息子である八木一夫を位置づけてみると、工藝から造形彫刻への過渡期の実相が見えてくる。《猫》や《兔》⁽⁴⁵⁾といった造形には、同じ「陶彫」ながら、同時代の動物置物には還元できない、彫塑としての造形性の追究が既に顕著であり、



図8 川端龍子《源義経あるいはジンギスカン》大田区龍子記念館、1938年〔『生誕百二十年川端龍子展覧』滋賀県立美術館、2006年〕



図9 [上] 沼田一雅《胡砂の旅》1937年、[下] 船津栄治《胡砂の旅》、[中右] 船津栄治《インド牛》、[中左] 船津栄治《鶏》1937年〔『京都の工藝[1910-1940]』(松原龍一他編)京都国立近代美術館、1998年〕

しかも《駱駝》や《印度牛》のように、安易にモチーフを時局の求めるメッセージの伝達媒体へと切り詰めてしまう誘惑からも距離を置いた姿勢が確認できる。もちろん、造形的な自律性は、それだけでただちに時代のイデオロギーとの断絶を保障する免罪符となるわけではない。見たところ時局に阿らない没価値的な営みであるはずの工藝が、それゆえに戦争協力を免れるとは限らないことは、駱駝のモチーフに見られるとおり。逆に《承德壁掛》といった題材が、時局に積極的に関与していることを理由に、刺繍の造形的価値まで否定するのも筋違いな議論だろう。思想と造形との否応なき相互依存にあつて、工藝には、絵画における表象や抽象とは異なつた、いかなる造形的可能性が秘められているのか。それを見定めることが、目下の課題となる。

工藝における絵柄は思想の媒体となる。八木一夫の造形として、この関係から自由ではない。戦後すぐの《搔落向日葵図壺》⁴⁶（一九四七）の絵柄には、フィンセント・ファン・ゴッホの、一つ目を宿した神秘のヒマワリからの感化も、いささかあけつぽろげなまでに明らかだろう（芹屋で戦災により焼失した『白樺』将来の作品からの感化を想起したい）。ここには「炎の人」を象徴する絵柄の選択を通じて、陶藝作家としての創作の意思を訴え

る姿勢が顕著に見える。だがそれにもまして、粘土の肌
に食い込むような搔き落としの描線は、線刻の彫る亀裂
によつて、あわよくば壺そのものを砕こうとする、まが
まがしい意思までも覗かせる。そこには富本憲吉に対す
る、八木の敵愾心すら読み込めるかもしれない。富本憲
吉は、轆轤は他人任せで、お世辞にも「お上手」とはい
えず、素人まるだしを憚らずにおいて、一転、絵付けに
は厳格で「生理的な陶酔」すら隠さなかつた。そのかぎ
りで富本憲吉は、生粋の陶磁器職人ではなくて、どこま
でも陶磁器を絵画の地下と見て、絵画や模様を優位に置
く、ハイカラな藝術家肌の創作者だつた、とするのが八
木の見立てだろう（むろんこれは、八木の誇張を伴つた
解釈ではあろう）。だがあくまで陶磁器職人としての出
自に拘る八木一夫ならば、さらに突き詰めて、もはや絵
柄によつてではなく、それを支える素材そのものの性質
に食い入り、器を自己否定する段階にまで経験を深めて
ゆかねばならなくなる。ここに立体造形におけるモダ
ニズムへの飛翔の条件が示される。

造形のモダニズムとは何か。突き詰めてやや極端に定
義するならば、それは自己表現の純粹化による副次的機
能の捨象を目指す。立体造形にあつては、それはもはや
絵画的表現の支持体（たとえばファン・ゴッホの具象画



図10 『毎日新聞』夕刊、1954年9月5日付
《ザムザ氏の散歩》を肩に乗せる八木一夫
〔「八木一夫」展覧会（松原龍一他編）
京都国立近代美術館ほか、2004年〕

であれ、ホアン・ミロの抽象記号であれ、そうした絵柄を描くべき陶磁の「下地肌」であることをやめる。さらに外在的な表象の二次的媒体（駱駝や猫といった動物を象る素材）として彫塑素材を位置づける立場も放棄する。第三に、何らかの実用的用途に用立てる目的で（たとえば液体を貯める器としての陶磁器や、香道、茶道などといった外在的な目的のための道具として）造形を活用する依存関係も清算する。第四に、媒体の物理的性質に依存した表現も排除される（陶土の性質や、木材の癖を生かす造形、あるいは紙なり漆なりの特性に依存した造形は、その意味ではあくまでも工藝的発想、職人的な手作業の水準と判断され、モダニズムの造形思考とは区別さ

れうる）。そのうえで、あくまで精神に内在する造形意志を、物質的媒体を利用して具体化することに徹し、表現の模索を自己目的とする価値観が、厳密な意味でのモダニズムと定義できよう。

確かに昭和初期には、「工藝におけるモダニズム」も喧伝され、また模索された。だが煎じ詰めればそれは、工藝という非自律的な造形範疇に、当時モダニズム的と見なされた機能主義的な意匠という外在的な衣を、無理やり纏わせる段階にとどまっていた。だが上述のモダニズムの定義を貫徹するならば、モダニズムの追究は、「工藝」と呼ばれる範疇からの離脱、すなわち生活の場に密着した他律的な用途と、美的鑑賞の対象としての性格とを兼備した「工藝」という範疇からの離反を招くほかあるまい。モダニズムは本来、定義からして「工藝」には収まらない営みだったからである。京都という美術工藝の都にあって、工藝という殻を陶磁器の内部から破り、その造形的宣言を正面から表明した歴史的作品。それが、「前衛陶藝家」八木一夫の名前を高からしめてあまりに著名な《ザムザ氏の散歩》（一九五四）となる。

六 モダニズムの桎梏と現代

「わてら茶碗屋でっせ」と、あくまで轆轤職人として

の出自に拘泥しながらも、しかも轆轤が閉じ込められていた実用の規則から轆轤を解き放ち、轆轤を作品の造形的思考の発動機として暴走させる。器を構成する轆轤細工の円環を輪切りにして、器としての用途から切り離し、垂直に立て、この無限軌道に、これまた壺の口としては役に立たない開口部を増殖させ、寄生させたところに誕生したのが《ザムザ氏の散歩》だろう。一夜にして虫へと変身を遂げたカフカの短編の主人公に肖って、八木一夫みずからが果たした「変身」ぶりを集約する作品と見るのが、一般的な解釈だ。

土の凝集性と轆轤の遠心力との兼ね合いを追究すると、ともすれば「手（作者の内部）と土（素材の状況）」とを、水のながれるような協和と必然⁵⁰のうちに調整しようとする、職人藝的な完璧さへと収斂しがちだ、と八木は語る。両者の予定調和に傷を負わせ、亀裂を走らせる契機に、思索が入り込む。素材との親和性を熟知しながら、そこに意図的に葛藤を発生させる。この意図的な葛藤のうち、八木は創作への糸口を掴んだようだ。それはまた、やきものを放擲して、彫刻に専念するのではなく、あくまで焼き物と彫刻とのあいだの亀裂を見つめ続ける営みであり、〈用〉を脱し、機能とは訣別した〈形〉に、別途の生命を吹き込む実験だった。器ものとしては役立つ

たぬくせに、内部に空虚を宿した器。その潜在的可能性を問い詰めること。

こののちの八木は、器から彫刻への脱皮にともなう出産外傷がもたらすさまざまな問題系を、あたかも各個撃破よろしくひとつひとつ追究し、その痕跡を個々の作品に刻んでいった。⁵⁰造形思考のための媒体として、あくまで素材に拘泥する八木の姿勢。そこには、後年京都市立芸術大学で同僚となつて切磋琢磨する関係となつた、彫刻家、堀内正和とはきわめて対照的な姿勢が露呈する。

地中海的な頭脳の理知的明晰さによつて、アイデアを志向する自律的思索のうちから形をつむぎ、そこに恩寵のように宿る乾いたエロスを漂わせた堀内正和。その堀内は、日本という湿潤な風土にあつては例外的なまで、西欧的な合理的造形姿勢を貫いた。そこから零れ落ちたのが、徹底した合理性の裏をかき、計算づくを裏切るような、余剰としての果実であつた。八木一夫の作品は、その対極にあつて、土俗的といつてよい、材質に密着した工芸思考によるモダニズムのありかたを、この表現自体の矛盾を抱えたままに、示している。

ポストモダニズムを経由してモダニズムの純粹志向を脱してしまった現在、二十一世紀初頭にあつて、半世紀前の八木一夫の原点に立ち戻ること、いかなる現代的

な意義があるのか。端的にいつて、八木一夫の創作には、現代の美術が工藝と切り結ぶ系統発生の過程で負う傷を、個体の発生産において先回りして経験してしまった、またとない稀有な症例標本が示されている。素材と匠の技との究極的調和がもたらす多幸状態の無意識へと回帰することは断固として拒絶しつつ、しかし素材の性質を無視して頭腦的造形の鑄型に嵌める営みにも、執拗な抵抗を示し続けた八木一夫。かれは一九五四年に、清水寺を背景とした五条坂のふもとで、《ザムザ氏の散歩》を意気揚々と肩に担いで写真に納まった(図10)。その末裔はこの先、清水新道を伝統の山奥へと遡るのか、それとも新境地を目指して市街地へと下るのか。素材との格闘のなかで、工藝的なるものの誘惑に屈するのか、それとも抵抗を続けるのか。工藝へと越境を遂げるのか、それとも工藝的なるものを現代美術の領域へと横領し、そこから滋養を得て、さらなる脱皮を遂げるのか。今から半世紀以前を振り返り、あらためてその分岐点に立ちどまって見ることで、とりあえずの考察を終え、本書第三部への導入に代えたい。

(一) Alcock, *Rutherford, Art and Art Industries in Japan*, London: Virtue, 1878.

- (2) 谷田博幸「唯美主義とジャパニズム」名古屋大学出版会 二〇〇四年。
- (3) 稲賀繁美「『工藝』の脱構築のために」『『工藝』創刊号 一九九五年、一三一—一八頁。
- (4) 佐藤道信「日本美術の誕生」講談社選書メチエ 九二、一九九六年。稲賀繁美「日本美術像の変遷」『環』第六卷、一九四—二一三頁。
- (5) 浅井忠「浅井忠の図案展」(前川公秀・原田平作他編) 佐倉市美術館、愛媛県美術館 二〇〇二年。
- (6) 神坂雪佳「神坂雪佳展」(佐藤敬二他編) 京都国立近代美術館、二〇〇四年。
- (7) Bury, Philippe, *Chefs d'œuvre des arts industriels*, Paris: Paul Ducrocq, 1866. Duret, Theodore, *Critique d'avant-garde*, Paris: Charpentier, 1885.
- (8) フェリックス・ブラックモン《セルヴィス・ルソー》個人蔵、*Japanese Influence on French Art, 1854-1910*, Cleveland Museum of Art, 1975.
- (9) Cheneau, Ernest, "Le Japon à Paris," *Gazettes des Beaux-Arts*, 1878, pp. 385-397, 841-856.
- (10) 葛飾北斎「北斎漫画」より〈力士の入浴〉(稲賀繁美「映画の効能」『ジャポニズム研究』二二号、二〇〇一年、三八—四三頁)。
- (11) ポール・ゴギャン《力のお稽古》(北斎模写の戯画) 個人蔵(稲賀繁美「映画の効能」『ジャポニズム研究』二二号、二〇〇一年、三八—四三頁)。
- (12) 今井祐子「ジャポニズム期のフランスに於ける日本陶磁器コレクションの形成」博士論文、神戸大学大学院総合人間科学研究科 二〇〇三年。(未刊行)
- (13) 稲賀繁美「東西交流の中のアール・ヌヴォー」『現代の眼』東京国立近代美術館 五五三号、二〇〇五年、六—八頁。
- (14) 稲賀繁美「意味の生成：イメージとテキストの関わりを読み解く

- うえて』『あいだ』九二号、二〇〇三年、二六一—三〇頁。
- (15) アルフレッド・ナタンソン『ピエール・ボナール写真肖像』一八九二年頃〔没後五十年ボナール展〕愛知県美術館、一九九七年
- (16) ピエール・ボナール『乳母の散歩』一八九〇年、石版画、屏風、愛知県美術館〔没後五十年ボナール展〕愛知県美術館、一九九七年
- (17) 稲賀繁美『絵画の東方 オリエンタリズムからジャポニスムへ』名古屋大学出版会、一九九九年、一九〇—一九二頁。
- (18) 芳賀徹『絵画の領分 近代日本比較文化史研究』朝日新聞社、一九八四年、三二七頁。
- (19) 浅井忠『犬を連れるパリの貴婦人』水墨、一九〇二年、個人蔵、〔浅井忠〕展覧会カタログ（前川公秀他編）京都国立近代美術館、千葉県立美術館、一九九八年
- (20) 小出楯重『小出楯重随筆集』〔芳賀徹編〕岩波文庫、一九八九年、三四三頁。
- (21) 浅井忠『武士の山狩り』（油彩下絵）京都工業繊維大学〔浅井忠〕展覧会カタログ（前川公秀他編）京都国立近代美術館、千葉県立美術館、一九九八年
- (22) 黒田清輝『昔語り』（喪失・写真）〔白馬会〕展覧会、プリヂストン美術館、京都国立近代美術館、一九九六年
- (23) 芳賀徹『絵画の領分 近代日本比較文化史研究』朝日新聞社、一九八四年、三二九頁。
- (24) 浅井忠、大津絵皿下絵、〔浅井忠〕展覧会カタログ（前川公秀他編）京都国立近代美術館、千葉県立美術館、一九九八年
- (25) 本阿弥光悦『樵夫時絵視箱』十七世紀、MOA美術館〔琳派〕展（古田亮他編）東京国立近代美術館、二〇〇四年
- (26) 神坂雪佳 凶案、神坂祐吉 漆〔蓮図螺鈿時絵煙草箱〕個人蔵『葦図時絵箱』個人蔵、明治末・大正初年〔神坂雪佳展〕〔佐藤敬二他編〕京都国立近代美術館、二〇〇四年
- (27) 岡倉天心『日本美術史』（木下長宏編）平凡社ライブラリー、二〇〇一年、二六四頁。
- (28) 俵屋宗達『仔犬図』十七世紀、個人蔵〔琳派〕展覧会（古田亮他編）東京国立近代美術館、二〇〇四年
- (29) 玉蟲敏子『生きつづける光琳』吉川弘文館、二〇〇四年。
- (30) 神坂雪佳『神坂雪佳展』〔佐藤敬二他編〕京都国立近代美術館、二〇〇四年。
- (31) 神坂雪佳『百々草原画』明治四二—四三（一九〇九—一〇）年、多色木版、クリーヴランド美術館〔神坂雪佳展〕〔佐藤敬二他編〕京都国立近代美術館、二〇〇四年
- (32) 佐藤敬二『近代琳派としてのデザイナー・神坂雪華』『芸術コンソーシアム通信』特別編、共同研究プロジェクト中間報告集、二〇〇五年。および本書所収の佐藤論文を参照。
- (33) 山田由希代『近代京都における絵画と織物工芸との関係』『美学』二一九号、二〇〇四年、二八一—四一頁。
- (34) 土田麦穂『平牀』一九三三年、京都市立美術館〔土田麦穂〕展、京都国立近代美術館、千葉県立美術館、一九九七年
- (35) 西原大輔『近代日本絵画のアジア観』『日本研究』第二十六集、国際日本文化研究センター、二〇〇四年、一八五—二〇頁。
- (36) 児島虎次郎『秋』、一九二〇年、キャンヴァースに油彩、ポンビドー・センター寄託〔児島虎次郎〕展覧会カタログ、そごう美術館、ひろしま美術館他、一九九九年
- (37) 稲賀繁美『詩の翻訳は化膿か？ 金素雲『朝鮮詩集』の訳業と土田麦穂の風俗画を繋ぐもの』『あいだ』九十号、七一—〇頁、二〇〇三年。朴美貞『植民地朝鮮はどのように表象されたか』『美学』二一三号、二〇〇三年。金恵信『韓国近代美術研究』ブリュッケ、二〇〇五年。
- (38) 関野貞・竹島卓一『普陀宗乘廟平面図』『熱河』一九三四年、座右宝刊行会。関野貞『関野貞アジア踏査』東京大学総合研究博物館、

二〇〇五年。

- (39) 梅原龍三郎《紫禁城》一九三九年、永青文庫〔『写実の系譜Ⅳ 絵画の成熟』(田中淳他編) 東京都国立近代美術館、一九九四年〕
- (40) 稲賀繁美『「他者」としての美術、美術の「他者」としての日本』『美術史と他者』(島本浣・加須屋誠編) 晃洋書房、二〇〇〇年。稲賀繁美「越境する学術・二十世紀前半の東アジアの遺蹟跡保政策」『美術フォーラム21』六号、二〇〇二年、四〇―四六頁。
- (41) 絵画の成熟『写実の系譜Ⅳ 絵画の成熟』(田中淳他編) 東京都国立近代美術館、一九九四年。
- (42) 川村清雄《振天府》一九三七年、パリ国際藝術技術博覧会出品、〔『川村清雄展』(丹尾安典他編) 静岡県立美術館、一九九四年〕
- (43) 八木一舛《青磁香炉》昭和初期《鹿香炉》昭和初期〔京都の工藝 [1910-1940]〕(松原龍一他編) 京都国立近代美術館、一九九八年)
- (44) 五代 清水六兵衛《三彩孔雀置物》昭和四(一九二九)年、《鶴巢籠手焙》昭和八(一九三三)年〔『京都の工藝 [1910-1940]』(松原龍一他編) 京都国立近代美術館、一九九八年〕
- (45) 八木一夫《陶彫 猫》昭和十三(一九三八)年(左上)、《陶彫 うさぎ》昭和十(一九三五)年(左下)〔京都 1988〕 土淵道禪《猫》昭和前期(右上)、加藤春平《猿》昭和初期(右中) 石田来之助《陶彫 熊》(右下)〔『京都の工藝 [1910-1940]』(松原龍一他編) 京都国立近代美術館、一九九八年〕
- (46) 八木一夫《搔落向日葵図壺》一九四七年、個人蔵〔『八木一夫』展覧会(松原龍一他編) 京都国立近代美術館ほか、二〇〇四年〕
- (47) 北澤憲昭『アヴァンギャルド以降の工藝』美学出版、二〇〇三年。樋田豊次郎『工藝には生活感情が封印されている』中央公論美術出版、二〇〇三年。樋田豊次郎『工藝家「伝統」の生産者』美学出版、二〇〇四年。
- (48) 八木一夫《サムザ氏の散歩》一九五四年、個人蔵〔『八木一夫』展覧会(松原龍一他編) 京都国立近代美術館ほか、二〇〇四年〕
- (49) 金子賢治『現代陶芸の造形思考』阿部出版、二〇〇一年、四七頁、六四頁。
- (50) 稲賀繁美「古傷に宿る光・やきものと彫刻との亀裂に八木一夫を読む」『あいだ』一〇九号、二〇〇五年、三五―四一頁。