

東京芸術大学大学院 国際芸術創造研究科 提出博士論文

A Thesis Presented to the Faculty of
the Graduate School of Global Arts, Tokyo University of the
Arts for the Doctor Degree

芸術性と産業化の拮抗・併存が生む製陶の新規性と発展について

—小森忍の事例を中心に—

Innovation and developments in ceramics in light of the
antithetical relation between artistry and
industrialization.

- A case study of Shinobu Komori's production-

b y

宮 津 大 輔

MIYATSU, Daisuke

4320902

2023年1月25日

25. January, 2023

主査：長谷川祐子教授

Thesis Advisor: Professor. Yuko HASEGAWA

要旨

本論文では、長い歴史を有しながら、21世紀まで発展し続けている京焼における新規性を、作陶技術や芸術、美学的な視点のみならず、産業としての経営学的な視点や市場形成、更には社会情勢から考察・研究したものである。

明治維新に伴う東京遷都と急速な近代化に伴う西洋文化偏重の世情は、京焼に大きなダメージを与えた。しかし、欧米への積極的な販路開拓や碍子をはじめとする理化学陶磁器への業態転換によって未曾有の危機を脱する。1896年に設立された京都市立陶磁器試験場は、従来の徒弟制度から脱却した化学的アプローチによる技術研究で、陶芸と窯業における京焼の近代化を支えると共に、小森忍や河井寛次郎らの人材輩出・育成においても大きく寄与した。

第1部では、京都市立陶磁器試験場と満州における中国倣古陶磁器焼成を中心とした小森の活動に焦点を当て、同時に背景である満鉄中央試験所が有する自由闊達な気風や、新しい美術品市場である「鑑賞陶器/陶磁器」の誕生などについても論じる。続く、第2部ではライフスタイルや消費活動の変化に伴い、小森が手掛けた皇族・華族の邸宅から百貨店、そしてピヤホールといった空間の建築内装、更には西洋食器の東洋化と大量生産を通じ、本論文の核心である芸術と産業の拮抗・併存がもたらす新規性と発展について迫る。小森の類例を見ないダイナミックな活動を縦糸に、民芸運動やニューセラミックスの黎明といった動向を横糸として考察を進めると共に、工芸という領域再考への新たな視座獲得を目指していくものである。更には、当時の経済・社会状況や時代精神に鑑みながら、小森の作風及び事業領域変遷について詳らかにすることで、未だ十分とは言い難い彼の業績を再評価することも本論文の副次的な目的である。

以上のような小森の事例を踏まえた上で、陶芸・窯業両領域に跨る広義の京焼における継続的進化・発展要因から、京都という地が有する伝統と革新における二項動態が生み出す独自優位性についても明らかにする。本論文は、従来の規範的工芸史とは異なり、政治並びに社会的文脈と深く結びついたオルタナティブな陶芸・窯業史観を示すものである。

Abstract

This paper explores the innovation process *Kyo-yaki* (Kyoto ware), a historically long and deeply-rooted tradition which has continued to grow well into the 21st century, underwent not only from an aesthetic perspective that focuses on its techniques and artistry, but also from a business viewpoint that considers it as an industry, investigating the birth of its market, while analyzing the social climate of the time.

The relocation of the capital to Tokyo following the Meiji Restoration and the emergence of a tendency to overemphasize Western culture that accompanied the country's rapid modernization badly affected Kyoto ware production. Nevertheless, its industry was successful in overcoming the unprecedented crisis by redirecting its efforts towards a business approach that would expand on the physical and chemical properties of ceramic which found their expression in the production of ceramic insulators, for instance, and by becoming an active player in the Western markets.

Established in 1896, Kyoto Municipal Ceramics Experimental Station played an essential role in the modernization of Kyoto ware production within both ceramic art and ceramics industry by conducting technical research that focused on a chemistry-based approach, therefore breaking away from the traditional apprenticeship system, and nurtured talented individuals such as Shinobu Komori and Kanjiro Kawai.

The first part of this paper focuses on Shinobu Komori's activities revolving around Kyoto Municipal Ceramics Experimental Station and his production of imitations of Chinese pottery in Manchuria, and touches upon the emergence of a "ceramics appreciation/ceramics" trend in the form of a new market that reflected the free-hearted atmosphere of the Manchurian Railway Company's Central Research Institute in the background.

The second part of this paper expands on the innovation and developments brought on by the simultaneously antagonistic and harmonious relation between ceramic art and ceramics industry, which represents the chore argument of this dissertation, by examining Komori's endeavors in the interior architecture of a variety of spaces – the imperial residence, noble dwellings, department stores and beer halls – as well as his mass production of Western tableware incorporating Japanese motifs, which mirrored the changes of consumers' lifestyle and behaviors.

Based on the above case study, this paper wants to expose Kyoto's unquestionable predominance deriving from its dynamic duality of tradition and innovation, and elaborates on factors that contributed to *Kyo-yaki*'s developments and that boosted its constant growth as both an art genre and an industry.

目次

序	6
はじめに	6
01. 本論における「京焼」の定義	7
02. 「工芸」と「純粋芸術」の関係性	8
第2章 京焼・革新の歴史	13
第1部 小森忍の陶芸と窯業(1)	18
第1章：京都市立陶磁器試験場時代－数理的思考の濫觴	18
1-1. 京都市立陶磁器試験場設立背景とその歴史	18
1-2. 師・藤江永孝譲りのドイツ流燃料・焼成論実践	20
第2章：満鉄中央試験所時代－中国倣古陶磁器技法の再現と産業化	23
2-1. 満鉄中央試験所での業務	23
2-2. 満鉄マンの自由闊達な気質	25
第3章：満州・匋雅堂時代－茶道具から鑑賞陶器、建築内装材へ	28
3-1. 満鉄からの独立と匋雅堂設立	28
3-2. 匋雅会の特徴	30
3-3. 匋雅堂による建築内装材	40
3-4. 離満と満州時代の総括	41
第2部 小森忍の陶芸と窯業(2)	44
第1章：瀬戸時代(1)－山茶窯による建築内装	44
1-1. 山茶窯開窯	44
1-2. 陶製タイル制作への飽くなき挑戦	45
1-3. 名古屋城意匠を取り入れた庁舎と、地場産業の陶製建材	53
1-4. 銀座カフェ文化から、サッポロ・ライオン銀座 7 丁目店の陶製内装へ	55
第2章：瀬戸時代(2)－山茶窯、名古屋製陶における洋食器の東洋化	67
2-1. 山茶窯における西洋食器の東洋化	67
2-2. 名古屋製陶・鳴海工場の洋食器大量生産化	70
2-3. 瀬戸時代：山茶窯、名古屋製陶における仕事の総括	72
2-4. 戦中・終戦直後期－佐那具陶磁器研究所から北海道へ	77
第3章：総括・小森忍の仕事－芸術性と産業化の拮抗・併存	83

第3部 継承される京焼の革新性	87
第1章 戦時下における京焼の技術進化	87
1-1. 京焼における理化学陶磁器の黎明とその背景	87
1-2. 戦時下における京焼の技術進化	91
第2章 窯業からニューセラミックスへー京焼が生む最先端技術	95
2-1. 京焼におけるニューセラミックスの黎明ー村田製作所	95
2-2. 京焼におけるニューセラミックスの発展ー京セラ	100
結ー芸術性と産業化の拮抗と併存	106
第1章 京焼における革新性創出の要因	106
第2章 総括：芸術と産業の併存が生む、工芸と純粋芸術間の相互架橋	111
参考文献	1
図版出典一覧	7

序 はじめに

我が国では、ここ 10 年ほどの間に「工芸」へ対する見直しが盛んに行われている。特に 1995 年の「世界工芸都市宣言」以来、金沢市はこうした動きの中心にあった。同地の金沢 21 世紀美術館では「工芸未来派」展(2012 年 4 月 28 日～8 月 31 日)や、プロダクト・デザイナーである深澤直人(1956 年～)監修による「工芸とデザインの境目」展(2016 年 10 月 8 日～2017 年 3 月 20 日)から、「甲冑の解剖術―意匠とエンジニアリングの美学」(2022 年 5 月 3 日～7 月 10 日)まで、「工芸」「デザイン」そして「アート(純粹芸術)」といった各領域の関係性や、差異を問い直す意欲的な展覧会が相次いで開催されてきた。また、2020 年には東京国立近代美術館工芸館が、国立工芸館として金沢に移転・開館している。

「工芸未来派」展のキュレーターであり、元金沢 21 世紀美術館館長の秋元雄史(1955 年～)は、同展の狙いを以下の通り語っている。

「工芸未来派」展は、工芸の“現在性”と“世界性”を問う企画展である。つまりこの企画は、工芸が今の表現であり世界共通の表現であるか、という疑問から生まれた展覧会である。(中略)例えば、工芸の視覚イメージは、これまでは遠く離れていたアニメーション、マンガ、デザイン、現代アート等と通底している。また、発表の仕方も作家それぞれの独自性を持ち異なっているが世界に向けたものである。このように、ある傾向の作品は大きくは同一の方向を持ち、今日の表現として世界に向けて発信している。このような表現をとりあえずは、“新しい時代の工芸”“未来に向かう工芸”として、工芸の「未来派」と呼んでみたい。12 名の作家による展示は工芸一色であるが、“今日のアート”として着目してほしい¹。

また、「工芸とデザインの境目」展を監修した深澤は、「工芸とデザインの境目を浮き彫りにするのが本展覧会の趣旨であります。その境目というのは非常に曖昧であります。(中略)この曖昧さを持って、観覧者を揺さぶることに意義があると思います」²と、その意図を明示している。

本論では、先行する展覧会が問う「工芸とデザイン、現代アート等との通底」あるいは「工芸とデザインの境目」といったテーマについて、その濫觴がどこにあるのか、またそうした事象が起り得る成立条件までを含め探っていきたい。

もっとも工芸と呼ばれるものの中には、そのプロセスや素材によって陶芸、漆芸、染色、

¹ 「工芸未来派」金沢 21 世紀美術館公式 Web サイト
https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=45&d=1386
2022 年 9 月 10 日閲覧

² 『民藝』の趣旨―手仕事への愛情』日本民藝協会公式 Web サイト
<https://www.nihon-mingeikyokai.jp/about/purpose/>
2022 年 9 月 1 日閲覧

織物、木工芸など多様な表現領域が含まれている。そこで、本論では「陶芸」あるいは「製陶」に焦点を絞って論じる。その際、従来の陶芸だけでなく、非金属原料を高熱処理＝焼成する「窯業」についても取り上げることで、芸術性のみならず産業史、事業経営、そしてアート作品市場の見地からも、工芸とアート更には、デザインとの関係性や各領域間の架橋といった問題についても考察していく。

こうしたテーマに沿って論を進めるには、陶芸と窯業を通史的に俯瞰することが必要である。そのためには、古来より現代まで連綿と続く陶(磁)器生産地である六古窯³や、日本における磁器発祥地である有田(現在の佐賀県・有田町)といったような原料・資源立地型とは異なる陶業地の事例研究が重要であろう。なぜなら、原料や資源に大きく依拠する地域の歴史や状況からは、工芸とアートの交わりやデザインへの架橋に関する成立条件に関する分析について、原料や資源以外に見出すことが極めて難しいからである。

従って本論では、現代に至るまで長く陶芸と窯業の両領域に跨る陶業地であり、清水焼に代表される伝統的な陶芸から社会運動でもある「民芸」、そして前衛的な「オブジェ焼」などの中核を担いつつ、幕末期から第二次世界大戦前まで栄えた「輸出産業としての陶磁器」の生産地でもあり、更には高度情報化時代を牽引する「ニューセラミックス」を生み出してきた「京焼」を中心に取り上げていく。

01. 本論における「京焼」の定義

論を進めるにあたり、まずは京焼について定義し直しておきたい。一般的に京焼とは、「桃山時代以降、京都に産する陶磁器の総称」(『大辞泉』第2版、小学館、2012年)や、「桃山・江戸時代から京都で焼かれる陶磁器の総称。ただし通常楽焼は除外する。器形と上絵付けのよく整っているのが特色。初期には京都の押小路、深草などで釉陶が焼かれていたが、明暦初年(1655年頃)、野々村仁清によって京焼の典型が完成された」(『ブリタニカ国際大百科事典』第3版、ティビーエス・ブリタニカ、1995年)とされている。若干の差異はあるものの、いずれも京都で焼かれた陶(磁)器を指している。

一方、アカデミックな分野では、近年の関西地区遺跡から出土される茶陶の分布状況に鑑み、「楽焼を含め、京都市街地とその周辺で焼成された陶器/陶磁器」といった定義が主流になりつつある⁴(従来は、楽焼を京焼に含まないことが主流であった)。また、歴史的には、博多の豪商で茶人でもあった神屋宗湛の日記に登場する、慶長十年(1605年)の「肩衝京ヤキ」が最も古い記録であるとされている⁵。

しかし本論における京焼とは「京都に窯や製陶所、または本社や工場といった拠点を有する」のみならず、京都市立陶磁器試験場のような「京焼発展のために設けられた機関で技術やものづくり思考を習得した」個人や組織による製陶活動並びに作品、または製品であると

³ 越前、瀬戸、常滑、信楽、丹波、備前を指す。昭和23(1948)年頃に古陶磁研究家の小山富士夫により命名され、2017年「日本遺産」に認定されている。

⁴ 一例として、以下を挙げておく。

岡佳子『近世京焼の研究』思文閣出版、2011年

⁵ 参考：筒井紘一編『茶書古典集成5 神屋宗湛日記』淡交社、2020年

定義する。京都の陶芸、窯業は、前述の通り原料や資源に依存していない。そのため、どこで産出された土を用いて、どの窯で焼かれたか、あるいは陶芸家や経営者が京都出身か否かは、京焼であることの絶対条件とは成り得まい。むしろ京焼に通底する技術理論と実践や、京都特有の環境が生み出したものづくり思考こそが重要であると考えたからである。

京都から佐野(栃木県南西部)、更には江戸へと活動拠点を移した尾形乾山(1663~1743年)や、九谷焼再興のため加賀へと赴き、春日山窯を築窯した青木木米(1767~1833年)の例からも、以上のような考え方は決して牽強付会ともいえまい。

更には、長い歴史と伝統に立脚した千年の都である京都で、京焼を京焼たらしめているのは、後述するような革新性である。従来、相反、あるいは二項対立の概念として捉えられがちであった「伝統と革新」の新たな関係性を、京焼を通じて見直すことにより、工芸とアート、更にはデザインにおける交錯点を見出せるものと思料している。

なお、本論においては、(ファイン・)アートとその翻訳である純粋芸術・美術は同義であるが、原則として現在時点で語る場合には前者、明治維新あるいはそれ以前から終戦直後(1867年~1940年代)においては後者を用いるものとする。

02. 「工芸」と「純粋芸術」の関係性

陶芸といえば、通常は工芸の領域にカテゴライズされる。ヨーロッパで花開いたジャポニスム・ブームに牽引され、19世紀後半以降、日本の工芸品は重要な輸出産品として海外でも高く評価されていた。一方で西洋諸国はもとより、我が国においても近代化に伴い、工芸は純粋芸術より下位に位置付けられ続けてきた。ロンドン万国博覧会(以下、万博。1862年)でジャポニスムの普及・拡大に先鞭をつけた初代駐日総領事で同公使のオールコック(Sir Rutherford Alcock KCB, 1809~1897年)は、日本における純粋芸術=「高級芸術」と工芸について以下の如く評している。「日本人は高級芸術に対する野心がなく、回廊に飾るような絵を描かなかつたし、いまだに、15、16世紀のヨーロッパの偉大な画家と同じ基本に従って描いている。とはいっても、やはり彼らの装飾・工芸美術はたぐいまれなるすばらしさを備えている」⁶。

こうした考え方は今日に至るまで尾を引き、工芸(作家)が純粋芸術分野・領域に抱くコンプレックスは、現在も完全に解消・払拭されたとはいえない。他方、明治初期には工芸と工業の大部分は未分化な状態であり、「銅器や陶器は工業で、橋梁をかけることや道路を造ることが工芸と呼ばれ、現在とは正反対の意味を持っていた」⁷のであった。また、1900年パリ万博において陶芸は「応用美術」であったが、建築は「純粋美術」に分類されていた。一方で、「美術」という概念は、明治初期に西洋思考を輸入・移植するために急造された翻訳語であった。その語源については諸説あるものの、写真家・山本五郎(1880~1941年)は、著書『意匠説：附・織物統計表』(1890年)の冒頭で、「当時獨逸語 Schöne Künste を譯する

⁶ オールコック・ラザフォード『日本の美術と工藝』井谷善恵訳、小学館スクウェア、2003年、186ページ

⁷ 徳山拓一、中村裕太『MAM リサーチ：007 走泥社 現代陶芸のはじまりに』森美術館、2020年、50ページ

には議論随分やかましく或は妙技と譯する方隱當ならんとの説もあり終に美術と譯することに定まりたり」⁸と記している。

また、1873年ウィーン万国博覧会出品目録である『日本帝國出品目録 CATALOG DER KAISERLICH JAPANISCHEN AUSSTELLUNG』は、全部で26のカテゴリー(第一から第二十六區まで)から成っているが、「第二十二區 美術」で美術を「西洋ニテ音樂画學像ヲ作ル術詩學等ヲ美術ト云フ」⁹と定義・記載している。つまり、急速な近代化に伴い創出された美術なる語は、現在のように(応用芸術や大衆・商業芸・美術を含まない)純粋な視覚芸術を意味するものではなく、音楽から詩作までを含んだ広範な芸術領域を指していたことが理解できよう。また、教育者の小山正太郎(1857～1916年)と思想家で教育者でもあった岡倉天心(1863～1913年)との間で起こった「書ハ美術ナラス」論争(1882年)¹⁰のように、欧米への重要な輸出品として、勸業視点から美術や書そして工芸について論じる風潮もあった。

紆余曲折の末、1877年の『内国勸業博覧会区分目録』には、「第三區美術 但シ此區ハ、書画、写真、彫刻、其他総テ製品ノ精巧ニシテ其微妙ナル所ヲ示ス者トス」¹¹と記載されているように、漸進的ではあったが視覚芸術に限定した概念へと絞られつつあった。

そして、1882年日本画の復興を目的に開催された官設公募展「第一回内国絵画共進会」の出品規則(大政官令第十四号)には「西洋繪ヲ除クノ外流派ノ如何ヲ問ハス都テ出品スルヲ得ベシト雖モ古圖ヲ其儘模寫シタルモノ及ヒ焼繪、染繪、織繪、縫繪、蒔繪等並ニ他人ノ畫キタルモノハ出品ヲ許サス」¹²とあるように、洋画排斥並びに絵画＝日本画至上主義へと至るのである。このような運動の背景としては、急速な近代化と極端な欧化主義偏重に対するナショナリズムの勃興が挙げられよう。時流に乗った龍池会¹³は急速に勢力拡大を図ると

⁸ 山本五郎『意匠説：附・織物統計表』織染研究会、1890年、1ページ

⁹ 横溝廣子「研究資料 ウィーン万国博覧会出品目録草稿(美術工芸編)(一)」『美術研究』357号、1993年、38ページ

¹⁰ 1882年の『東洋学芸雑誌』8～10号に、小山正太郎が「書ハ美術ナラス」という論文を寄稿したのに対し、岡倉覚三(天心)が、「書ハ美術ナラスノ論ヲ讀ム」という反論を同誌11、12、15号で展開した。そこには、小山による「工芸品のように海外に輸出できない」から書は美術ではないという、富国強兵、殖産興業に立脚した極端な主張すら存在していたのである。それに対して天心は、「美術に利害を求めれば、道徳を損ない。風雅を無くして器械のようになってしまう」と反論している。

¹¹ 青木茂、酒井忠康『日本近代思想大系 17 美術』岩波書店、1989年、405ページ

¹² 財団法人芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史刊行委員会『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第1巻』ぎょうせい、1987年、28ページ

¹³ 明治初期の急激な西洋化によって従来の伝統的な美術作品の価値は下落し、作家も窮乏していた。こうした状況に対し大蔵官僚であった佐野常民や、官僚から実業家に転じた河瀬秀治(1840～1928年)、文部少輔(現在の文部科学省事務次官)や帝国博物館総長などを歴任した男爵・九鬼隆一(1852～1931年)らが、1878年に上野の天龍山生池院に集まり、古美術の鑑賞会である「観古美術会」や、同時代作品に対する品評会を行った。この集まりは龍池会と呼ばれ、後に日本美術協会へと発展・改称されていくことになる(1887年)。

ともに、会頭であった大蔵卿(大蔵省長官)佐野常民(1823～1902 年)は日本画あるいは伝統美術に対する奨励を国政に反映していったのである。後に同会は日本美術協会へと改称(1887 年)、更には姉妹団体である彫刻競技会(後の彫工会)を吸収して大正期まで隆盛を誇ることになる。

こうして、明治維新から戦中にかけて我が国における美術という概念は、その輸入・移植に伴う訳語という些か歪な出発点を有すると共に、その時々政治・経済的な影響を大きく受けながら揺らぎ続けてきたのである。

以上のような美術と工芸に関する定義の歴史的変遷に基づきながら、相反する京焼独自の伝統と革新性を備え、陶芸＝芸術性と、窯業＝産業化の両領域において遜色ない活動を行った小森忍(1889～1962 年)の事例を通じ、本論ではアートと通底するコンセプト的な価値観の発見はもとより、工芸とアート間に存在するヒエラルキーからの脱却について、その可能性を探るものである。

陶芸家にして窯業技術者、そして経営者でもあった小森は、京都市立陶磁器試験場を振り出しに、満鉄中央試験所、匏雅堂窯(満州)、山茶窯(愛知県・瀬戸)、佐那具陶磁器研究所(三重県・府中)、そして北斗窯(北海道・野幌)まで活動拠点を換えながら、中国倣古陶磁器や建築内装材に加え、廉価で良質なテーブル・ウェアの大量生産、更にはアイヌ意匠を取り入れた生活雑器まで多種多様な「製陶」に取り組んできた。高価な陶芸作品に拘泥することなく、芸術性の高さはそのままに、手軽に日常生活へと取り入れられる内装陶材や日用雑器にこそ、小森の真摯な創作姿勢と、独自のリベラルな思想に立脚した芸術性と産業化の追求を見てとることができる。

なお、小森忍についての先行研究は、富本憲吉(1886～1963 年)や河井寛次郎(1890～1966 年)、濱田庄司(1894～1978 年)ら同時代の陶芸家に比べれば極めて限られている。富本と濱田は、第 1 回重要無形文化財保持者(いわゆる人間国宝)に認定(1955 年)され、文化勲章を受章している(富本が 1961 年、濱田が 1968 年)。また、河井は文化勲章、人間国宝、芸術院会員などへの推挙に対しては全てを辞退しているが、彼の熱心な支持者であった株式会社高島屋宣伝部長(当時、後に総支配人、常務などを歴任)・川勝堅一(1892～1979 年)の計らいで、1937 年パリ万国博覧会と 1957 年ミラノ・トリエンナーレ国際工芸展に出品、いずれもグランプリを受賞している。こうした経歴に加え、美術・社会運動である「民芸」への参加は、重要なリサーチ、研究、評論対象として、今も多くの研究者から興味・関心を集め続けている。

一方の小森は、中国倣古陶磁器からアイヌ文様を取り入れた作品まで多種多様な作品を手掛けると共に、廉価で質の高い洋食器の大量生産や、建築内装材の焼成といった産業としての製陶についても熱心に取り組んでいた。こうした作風の変遷や度重なる活動拠点の移動、更には領域を横断する活動などが、彼の実績を見えにくくしていた点は否めまい。また、亡くなる直前の北海道文化賞(1960 年)以外は、特筆すべき受賞歴や社会的名誉からは縁遠かった点も、評価の遅れにつながっているのではなかろうか。

1991 年に小森の仕事と人物論に重きを置いた評伝『叢書・江別に生きる 3 小森忍の生涯』

(松下亘、江別市教育委員会)¹⁴が出版され、終焉の地に江別市セラミックアートセンターが開館(1994年)した。更には、地元後援者からの寄贈や寄託による¹⁵「小森忍記念室」が開設されて以降、小森に関する調査・研究は同センターを中心に徐々に進められてきた。そして、2008年には多数の作品図版と年譜から成る、『小森忍の陶磁器』(江別市セラミックアートセンター)が編纂・刊行されている。

また、小森の生誕120周年にあたる2009年には、「生誕120年記念『小森忍 日本陶芸の幕開け』」展が江別市セラミックアートセンター(会期：6月6日～7月20日)を皮切りに、瀬戸市美術館、町田市立博物館、田川美術館へと巡回している(いずれも2009年)。カタログには各開催地域との関わりを含め、兼平一志(江別市セラミックアートセンター)ら担当学芸員によるテキストが収録されている¹⁶。また、関連企画として同展企画者や、東京国立近代美術館主任研究員・唐澤昌宏(現・国立工芸館 館長)らの記念講演会¹⁷も開催された。

そして、満鉄中央研究所及び匍雅堂(満州)時代の作品並びに活動については、東京国立近代美術館工芸課主任研究員の木田拓也(当時、現・武蔵野美術大学 教授)による「大連における中国陶磁の研究—大正期の小森忍と匍雅会のネットワーク」(2017年)¹⁸に詳しい。また、宮川典子(大阪市立東洋陶磁美術館 学芸員)による、「近代日本における中国陶磁研究への新たな視座—小森忍の活動を通して」(日本学術振興会による科学研究費助成事業：2020年9月11日～2022年3月31日)に関する研究成果の発表も待たれるところである。

更には、2018年愛知県陶磁美術館のテーマ展示として「京都市陶磁器試験場の釉薬研究と

¹⁴ 松下亘『叢書・江別に生きる 3 小森忍の生涯』江別市教育委員会、1991年

¹⁵ 一例として、地元の建設会社である草野作工株式会社・社長である故・草野雅介からの作品寄託を挙げておく。

¹⁶ 江別市セラミックアートセンター・瀬戸市美術館他編『生誕120年記念 小森忍 日本陶芸の幕開け』「小森忍展」実行委員会、2009年
兼平一志「小森忍の軌跡」、矢島律子「小森忍と中国陶磁」、服部文孝「小森忍の挑戦」、岩崎美穂「小森忍と日本陶芸の幕開け」(同展カタログ収録順)

¹⁷ 一例として、下記を挙げておく。

町田市立博物館・学芸員・矢島律子(当時、現・鶴見大学 教授)による講演会

2009年6月13日「小森忍と中国陶磁」(会場：江別市セラミックアートセンター・研修室)

2009年9月5日「近代日本における中国陶磁鑑賞と小森忍」(会場：瀬戸市文化センター・文化交流館22会議室)

東京国立近代美術館主任研究員の唐澤昌宏(現・国立工芸館 館長)による講演会

2019年8月22日「近代陶芸の発展における小森忍の窯業研究と作陶」(会場：瀬戸市文化センター・文化交流館22会議室)

参考：平成20・21年度 独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館活動報告146ページ

¹⁸ 木田拓也「大連における中国陶磁の研究—大正期の小森忍と匍雅会のネットワーク」東京国立近代美術館編『研究紀要2017年(21)』、2017年、6～35ページ

小森忍一寄贈・堀田毅コレクションを中心に」(会期:1月20日～3月21日)が開催され、京都市立陶磁器試験場時代の小森による釉薬研究試作品公開や、服部文孝(瀬戸市美術館 館長)らによる講演会¹⁹も実施されている。

続く、2019年には、江別市セラミックアートセンターの開館25周年を記念して、「北海道における陶磁文化の歴史と特質、そして未来」をテーマに、東洋陶磁学会第47回大会が同地で開催された。基調講演として「北海道陶芸の概況と本道における小森忍の軌跡」を同センターの学芸員・兼平一志(現・江別市教育部郷土資料館参事)が、また、園部真幸(江別市郷土資料館元学芸員)は、「北海道における近代窯業の展開―箱館焼から小森忍まで―」と題し研究発表を行っている。

更に、建築内・外装(材)については、水野信太郎(北海道浅井学園大学、現・北翔大学 教授)らによる「陶芸家 小森忍が製作した装飾タイル : 日本近代タイル研究 3」(2000年)が、建築意匠史の文脈から陶製タイルに関して評している。

以上のような先行研究を踏まえ、本論では芸術性と産業化が絶妙なバランスで拮抗した小森の活動や作品に焦点を当てることで、工芸という領域再考への新たな視座獲得を目指すものである。更には、京都市立陶磁器試験場が果たした役割と小森に対する影響を通じて、京焼における伝統と革新の併存について探ることで、従来の規範的工芸史とは異なる政治・社会的文脈と結びついたオルタナティブな陶芸・窯業史観を示していきたいと考える。

芸術性と産業化の両領域に跨る小森の仕事やその思考や制作姿勢からは、従来の工芸が有する領域を脱し、純粹芸術との交錯点を見出すことが果たして可能であるのか。また、そこにおいて、製陶における新規性は創出されていたのか否か。更には、近代化に伴い開設された京都市立陶磁器試験場は、小森や産業としての窯業に一体何をもたらしたのか。本論では、京都、満州、瀬戸などにおける小森の活動を縦糸に、民芸やニューセラミックスといった運動や動向を横糸として、これらの問いに対する解を導くべく織成していくものである。

この後、第1部では、小森の京都市立陶磁器試験場から満州時代の活動に焦点を当てながら、「満鉄マルクス主義」を生み出した満鉄中央試験所独自の気風や、「鑑賞陶器/陶磁器」といった新しい美術品市場の誕生などについても論じていく。続く、第2部ではライフスタイルや消費活動の変化に伴い、小森が手掛けた皇族・華族の邸宅から百貨店、そしてビヤホールといった空間の建築内装、更には西洋食器の東洋化と大量生産を通して、本論の核心部分である、芸術と産業の拮抗・併存がもたらす新規性と発展について迫りたい。

加えて、彼を取り巻く経済・社会状況及び時代精神に鑑みながら、その作風並や事業領域の変遷について考えることで、未だ十分とは言い難い彼の業績を再評価することも、本論の副次的な目的である。

そして、第3部においては、陶芸の技術と精神性を残しつつ第二次世界大戦時の不幸な戦争

¹⁹ 服部文孝(瀬戸市美術館 館長)による講演会

2018年1月28日「陶芸家 小森忍の生涯」(会場:愛知県陶磁美術館・本館地下講堂)
横山直範(元・京都市産業技術研究所研究部長)による講演会

2018年2月18日「京都市陶磁器試験場の釉薬研究と小森忍の釉薬」(会場:愛知県陶磁美術館・本館地下講堂)

協力を経て、高度情報化時代を牽引するニューセラミックスが如何に誕生・発展していったかを俯瞰した後に、本論の結論へと導引していきたい。

第2章 京焼・革新の歴史

小森の活動を論じる第1部へと入る前に、近世以降における京焼の歴史を大まかに辿ることで、独自の革新性とそれらの堆積によって作り上げられた、唯一無二の伝統を把握しておきたい。

(1) 京焼の起源から江戸時代初期まで

言い伝えによれば、京焼の歴史は奈良時代の僧・行基(668～749年)による土器焼成にまで遡る。通説では寛永元年(1624年)に、瀬戸の陶工である三文字屋九右衛門(生没年不詳)が栗田口三条通に築窯したことが始まりとされる¹。しかし、前出の『神屋宗湛日記』などから、少なくとも慶長年間(1596～1614年)には京都で陶器が焼成されていたものと考えられよう。

丹波国桑田郡野々村(現在の京都府南丹市美山町)の出である壺屋清右衛門は、栗田口や瀬戸での修業後、正保年間(1644～1648年)には仁和寺門前に御室窯を開き、同寺より「仁」の一字をもらい受けて野々村仁清(生没年不詳)と称した。仁清による最大の功績は、江戸初期から伝わる押小路焼の技術を継承・発展させ、色絵陶器の技法を確立(1656年頃)したことである。その特徴は、赤と緑を主体に黄や紫、青色などを加え、金・銀彩を豊かに施した絢爛豪華な上絵付けと、均一な薄さに挽き上げる高度な轆轤技術であった²。

また、それまでの陶工は皆、無名の職人に過ぎなかったが、彼は仁清の窯印を捺すことで、それらが自らの作品であることを明らかにしたのである。この点から仁清は、近代的な意味での「作家」や「芸術家」として、己の存在を意識した最初の陶芸家であったといえよう。

仁清から陶芸を学んだ尾形乾山の作品は、楽焼(手捏ねで成形後、低火度で焼成した軟質陶器)風の陶器に、琳派の画風を意匠化した雅趣溢れる絵付けを特色としている。また、重要文化財に指定されている《銹絵観鵠図角皿》(江戸時代・18世紀)をはじめとし、実兄であった光琳(1658～1716年)との合作も少なくない³。それは、京焼における最初のデザイン革命といっても過言ではなかろう。また、陶法伝書である『陶工必用』(1737年)を記すことで、仁清以来の技法を後世へ継承・伝播することにもおおいに貢献した。同書こそは、京焼を京焼たらしめている脱燃料・原料立地型陶業の推進を謳っており、後の陶芸家にも大きな影響を与えている。

(2) 京焼の隆盛：江戸時代中期から後期にかけて

仁清が没して(元禄八年・1695年より以前に、没したと考えられている⁴)から約100年後

¹ 金森得水『本朝陶器考証 2巻』文泉堂、1894年、15～16ページ

² 参考：中川千咲『日本陶磁大系 23 仁清』平凡社、1990年

³ 参考：『乾山の芸術と光琳』展カタログ、NHKプロモーション、2007年

⁴ 前掲『日本陶磁大系 23 仁清』83ページ

の18世紀末、奥田穎川(1753～1811年)は京焼において最初の磁器焼成に成功した。彼は、明末清初の動乱から逃れ、日本に帰化した中国人の末裔であり、京の質屋・丸屋当主であった奥田家の養子となって4代目を嗣いでいる(3代・丸屋は穎川の叔父である)。

穎川が若くして寄寓した建仁寺は、禅のみならず朱子学や陽明学研究の中心でもあり、有力な帰化中国人であった林家との交流によって中国文化の最新情報が様々な文物と共に流入・アーカイブ化されていた。こうした環境に身を置く中で、彼は30歳頃に家督を6代目に譲り、作陶に没頭するようになる。彼が手掛ける磁器の特徴は、以下の如くであった。

穎川の作品には、呉須赤絵や古赤絵・古染付、交趾釉のものなど中国風な豪快な作風のものも多く、それらがいずれも磁器で製作されていることが注目される。穎川の磁器の素地は、乾山以来注目されてきた比良山の白土に乾山得意の豊後玖珠郡の白土、あるいは当時五条坂・清水あたりで盛んに用いられた山城国相楽郡鹿背山の白絵土を混ぜ、さらに鹿背山の白土か欽古堂亀祐の『陶器指南』が記す「信楽大極上白へ土」を「ヨクコマカニ水ゴシイタシズイブンウスクカケテホシ上ゲ」たものではなかったかと推察される⁵。

それまでの和様な京焼とは異なり、「染付」「赤絵」「交趾」といった中国風の絵付けを施した彼の磁器は、当時一大ブームを巻き起こした。磁器の開発にしろ、こうした新しい意匠にしろ、穎川がいわゆる職業陶工ではなく、前例に囚われない門外漢であったからこそ可能であったといえよう。また、硬直した京焼の局面打開を模索していた欽古堂亀祐(1765～1837年)や、青木木米、仁阿弥道八(1783～1855年)ら次世代を担う若き俊英達も、その革新性に惹かれて続々と彼の門下に参集したのであった。

青木木米は、若くして高芙蓉(1722～1784年)⁶に書を学び、「浪速の知の巨人」と称される木村兼葭堂(1736～1802年)⁷の書庫で出会った朱笠亭(朱琰、生没年不詳・清朝の乾隆帝時代に活躍)による中国陶磁史『陶説』に感銘を受け(1804年に、自ら同書を翻刻している)、

⁵ 河原正彦『日本陶磁全集 29 穎川 木米』中央公論社、1978年、52ページ

⁶ 江戸時代中期の儒学者、篆刻家、画家であり、我が国における印章制度を確立したことで印聖と讃えられている。木村兼葭堂や、黄檗宗の僧で煎茶における中興の祖でもあった売茶翁(1675～1763年)ら、多くの文人墨客と交流した。また、煎茶道にも造詣が深く、「キビシヤウ」(急焼：現在の急須にあたる)を考案したとされている。

参考：神野雄二『高芙蓉の篆刻』木耳社、1988年

⁷ 江戸時代中期の日本の文人、本草学者、蔵書家で、本業として大坂で造り酒屋と仕舞多屋(家賃と酒株の貸付)を営んでいた。本草学、文学、物産学、禅に通じ、オランダ語やラテン語を解し、書画や煎茶を嗜むなど極めて博学多才であった。また、書画、骨董、書籍、動植物標本などの大コレクターとしても知られていた。

参考：大阪歴史博物館編『木村兼葭堂—なにわ知の巨人 特別展没後200年記念』思文閣出版、2003年

作陶を志したといわれている⁸。煎茶に通じ中国古陶磁に対する傾倒から、中国物の写しを基にした独自の作品世界を構築した。1805年に粟田青蓮院の御用焼物師となるが、翌1806年には加賀藩前田家の招きを受け、絶えていた加賀・九谷焼の再生に尽力したのである。また、同門の仁阿弥道八は、潁川から受け継いだ技法を更に磨き、1812年頃には染付磁器技法を完成させている。

(3)京焼の近代化：幕末期から明治時代にかけて

さて、六代・錦光山宗兵衛(文三郎、1823～1884年)は、正保二年(1645年)頃に粟田口で開窯した初代・鍵屋徳右衛門(1693～1770年)以来続く陶家に生まれた。彼は木米に師事し、反骨精神に富む文人墨客の煎茶文化に深く親しむと共に、長州藩志士と親しく交流することで海外事情にも通じていた。そして、幕末の動乱や東京遷都による京焼の地盤沈下から、いち早く海外貿易に活路を見出したのである。六代・宗兵衛は「慶応二年(1868年)かその翌年に横浜港を通して海外貿易を開始した」⁹という。その先見性には、ただただ驚かされるばかりである。

錦光山商店は、明治政府が初めて公式に参加したウィーン万博(1873年)以降、フィラデルフィア万博(1876年)、パリ万博(1867年に続く、第2回目1878年)に連続出品することで「博覧会の時代」に付鳳、「京薩摩」(本薩摩焼を模して、象牙色の素地に精緻な金彩色絵を施した金欄手様式の京都産陶磁器)で世界を席捲したのである。

以降1880年代初頭まで、錦光山に牽引された京焼(主に、粟田焼)の海外輸出は、絶頂期を迎える。しかし、その凋落は思いのほか早かった。最大の理由は「先代(筆者注：六代・錦光山宗兵衛)が海外貿易を開始して専心外人の意を迎えんと勉めていると他の同業者も之に倣って海外貿易に手を出し、例に依て粗製品を輸出したから忽ち粟田焼の声価を失し先代がせっかくの苦心も水泡に帰せんとしたのであった」¹⁰と、『成功亀鑑』に記されている通りであった。京焼全体が、好調な海外輸出によって繁忙且つ慢性的な品薄状態に見舞われると、粗製乱造に走る者もあり、それが粟田焼引いては京焼全体のブランド価値棄損に繋がっていたのであろう。

また、日本の陶器/陶磁器の蒐集家としても名を馳せていたエドワード・モース(Edward Sylvester Morse, 1838～1925年)¹¹は、「一八八二年と一八八三年にボストンで日本に関する講演をおこない、そこでモースが輸出工芸品を『真の日本趣味』を反映するものではないと非難」¹²しており、その後も同様の主張を繰り返していたようであった。日本美術に関する

⁸ 参考：杉田博明『京焼の名工・青木木米の生涯』新潮社、2001年

⁹ 佐藤節夫「粟田焼人物誌(4)」『陶説』324号、公益社団法人 日本陶磁協会、1980年、42ページ

¹⁰ 亀谷伴吉編『成功亀鑑 第一輯』成功亀鑑編纂所、1907年、28～29ページ

¹¹ 米国の動物学者であり、標本採集を目的に来日。政府に請われ、東京帝国大学教授を2年間務めた。大森貝塚を発掘し、我が国の人類学及び考古学の基礎を築いた。

参考：太田雄三『E. S. モースー「古き日本」を伝えた親日科学者』リプロポート、1988年

¹² 中島朋子「日本の陶磁器のアメリカ市場開拓ーアメリカ文化史からの考察」『近代陶磁 第

る豊富な知見を有し、影響力も大きかったモースによる批判は、米国を中心として徐々に広まっていったものと思われる。加えて、蠟燭やガス灯によるほの暗い光を反射する、間接照明のような京薩摩の金欄手が、白熱灯(電灯)の普及でライフスタイルにそぐわなくなったという説もある¹³。

低調な京薩摩の輸出不振から脱却すべく、家業を継いだ七代・錦光山宗兵衛(鉄蔵、1868～1927年)は、最新の製陶技術と国際的な市場の状況を把握すべく広く海外を視察している。1900年(8月1日出発)にパリ万博海外視察団の一員として渡航後、1901年2月25日に帰国するまで、ベルリン王立磁器製陶所やマイセン窯(ドイツ)、シュレージエン地方(当時のドイツ、現在のポーランド)の窯業地、更にはオーストリアやチェコの耐火煉瓦及び磁器製造工場などを見て回っている¹⁴。

七代目の洋行から遡ること15年、京焼内部における足の引っ張り合いや過当競争を是正すると共に、ブランディングの確立並びに品質担保を目的として、1884年清水・五条坂に京都陶磁器商工異組合が、翌1885年には栗田口に京都陶磁器商工良組合が相次いで設立された。そして、1894年に両組合は統合され、京都市陶磁器商工組合(1899年に、京都陶磁器商工同業組合に改組)となったのである。七代・宗兵衛は栗田を代表して組合長に就き、副組合長には清水の三代・松風嘉定(1871～1928年)が就任した。三代・嘉定は急速な電力需要伸長に伴う碍子生産により、松風工業を隆盛に導き、後に歯科材料及び歯科用機器の製造・販売で世界的リーディング・カンパニーとなる株式会社松風の前身・松風陶歯製造を設立した(詳細は、第3部・第1章参照)逸材であった。

元々清水・五条坂と栗田は、洛東・岡崎の陶土採取や類似品の製造を巡って起こった激しい抗争「五条坂栗田焼出入一件」(1823年)¹⁵以来犬猿の仲であった。しかし、先見の明と革新的思考を有する七代・宗兵衛と三代・嘉定は、シカゴ万博(1893年)と第四回内国勸業博覧会(1895年)で京焼の惨状を目の当たりにしたことにより、長年の恩讐を超えて因習打破に向けた改革に着手したのである。二人は欧米の最新技術導入や京焼の独自優位性確立、更には技術者(陶芸家/窯業技術者)養成のため、1896年五条坂に京都市陶磁器試験所(後の、京都市立試験場)を設立した。なお、設立に際し京都市の予算が少額であったことから、土地や建物は京都陶磁器商工同業組合が提供している。

同試験場は、第1部や第2部で取り上げる小森忍や、民芸運動を支えた河井寛次郎や濱田庄司らを輩出、加えて、戦後にニューセラミックスで世界を席捲する、村田製作所の村田昭に対しても技術指導を行うことになる。

また、七代・宗兵衛は、海外視察時に知己を得た洋画家・浅井忠(1856～1907年)¹⁶をして、

5号』近代国際陶磁研究会、2004年、3ページ

¹³ 松原史「錦光山宗兵衛—京薩摩の立役者」『SATSUMA』、清水三年坂美術館、37ページ、149ページ

¹⁴ 錦光山和雄『京都栗田焼窯元 錦光山宗兵衛伝』開拓社、2018年、180～203ページ

¹⁵ 「五条坂栗田焼出入一件録」『茶の湯と京焼 2 仁阿弥・保全を中心に』茶道資料館、1982年、99～114ページ

¹⁶ 明治時代を代表する洋画家の一人。1876年工部美術学校開設に合わせ来任した、フォン

陶磁器の意匠向上を目的とした作陶家と画家などによる研究団体「遊陶園」を結成せしめている(1903年)。こうした動きは、漆工分野の「京漆園」(1906年結成)、染織の「道楽園」(1913年結成)を生み、更に三園の青年作家団体「時習園」を加えた「四園」体制によって、京都に領域横断型の意匠改革運動を生むに至っている。このような七代目の活動を右腕として支えたのは、ドイツ商館を振り出しに岡倉天心の助手を経て、農務省パリ万国博覧会臨時事務局奉職時代に同地で出会った、後の初代・宮永東山こと剛太郎(1868～1941年)であった。彼は六代・宗兵衛の五女(七代の姉)勢以と結婚し、錦光山商店の顧問のみならず一族の一員としても同店繁栄のために奮闘している。その孫は、後に走泥社を中心に活躍する前衛陶芸家の三代・宮永東山こと理吉(1935年～)である¹⁷。

「はじめに」では、先行研究を踏まえて本論の研究テーマを明らかにすると共に、「京焼」を新たに定義し直し、野々村仁清から七代・錦光山宗兵衛へと至る革新性の継承についても論じてきた。

続く第1部では、七代・錦光山宗兵衛が設立した京都市立立陶磁器試験場を皮切りに、陶芸=芸術と、窯業=産業の両領域を横断した活動で、陶が有する可能性を拡張した小森忍の京都及び満州時代の活動について取り上げる。

タネージ(Antonio Fontanesi, 1818～1882年)について、西洋画の指導を受ける。1900年には文部省からフランス留学を命ぜられ渡欧。1902年に帰国してからは京都に移り、新設の京都高等工芸学校(現・京都工芸繊維大学)教授に就任する。校務の傍ら聖護院洋画研究所(1903年)と関西美術院(1906年)を創立し、膝下より安井曾太郎(1888～1955年)や梅原龍三郎(1888～1986年)らを輩出した。

¹⁷ 参考：宮永理吉『やきもの—宮永理吉の世界』駸々堂出版、1992年

第1部 小森忍の陶芸と窯業(1)

本論冒頭で紹介した通り、明治初期には工芸と工業の大部分は未分化な状態であり、1900年パリ万博において陶芸は「応用美術」であったが、建築は「純粋美術」に分類されていた。こうした点から、中国倣古陶磁器から建築内装材まで小森の幅広い制作活動は、「工芸と純粋芸術」あるいは「芸術性と産業化」の関係において、各領域間を相互に架橋する可能性を有していたと考えらえまいか。

第1部では、小森による京都市立陶磁器試験場及び、満州における芸術と産業を横断する活動から、工芸のポジショニングを再考すべくその糸口を探るものである。

第1章：京都市立陶磁器試験場時代—数理的思考の濫觴

その長き伝統の中で、常に革新性を追求し続けてきた京焼において、近代化という大きな流れの中で生き残りを賭けて設立した機関が、京都市陶磁器試験所(後の京都市立陶磁器試験場)であった。同試験所(場)は、そこで研鑽を積んだ小森忍に如何なる影響を与えたのか、本章では彼の思考形象における濫觴について論じていきたい。

小森忍は1889年12月15日に、大阪市東区の本覚寺住職である藤岡秀天・房枝の子として生を受けた。1907年4月、大阪高等工業学校(現在の大阪大学・工学部)窯業科に入学。1909年1月20日には、生家である本覚寺の檀家総代で木綿問屋を営む小森家の養子となっている。1910年大阪高等工業学校を卒業後、堺煉瓦株式会社へ入社するが、すぐに(1911年4月)京都市立陶磁器試験場に技師として奉職している。その当時の場長は、大阪工業学校講師を兼務していた藤江永孝(1865～1915年)が務めていたため、彼が小森の入所を世話したものと考えられる。小森が如何に優秀であったか、また、恩師の伝手で試験場技師になり得た経緯を、一条陶芸研究所代表の一条茂喜司(生没年不明)は以下のように語っている。

母校(筆者注：大阪高等工業学校)で私(筆者注：一条：当時は松風陶器会社の社員)と入れ違いであったので学生時代の事は知りませんが、「秀才であった」と聞いています。小森君は母校卒業後直ちに京都市五条坂の京都市立陶磁器試験所(国立陶磁器試験所の前身)に奉職された。同所長の藤江永孝先生は母校の講師を兼ねておられ、窯業科卒の人は大抵藤江先生から学びその世話で就職した。従って私も藤江先生の世話で明治43年(1910年)4月初め京都の松風陶器会社(藤江氏顧問)の工場へ九州から転任して来て同先生の引合せで京都で初めて小森君を知りました¹。

1-1. 京都市立陶磁器試験場設立背景とその歴史

ここで、京都市立陶磁器試験場の設立背景や沿革についても整理しておきたい。その発祥は、1896年8月前身である京都市陶磁器試験所が設立されたことへと遡る。そして、1903年農商務省令により試験場の認可を受け、以後京都市立陶磁器試験場に改称。1919年4月陶磁器試験所官制公布により農商務省所管の国立陶磁器試験所となって、伏見区深草正覚町

¹ 一条茂喜司「支那古陶磁の大家北斗窯主・匍雅堂小森忍君追慕記(1)」『大阪工業倶楽部』351号、1962年、13ページ

に移転している。その後、1920年1月に同試験場は廃止され(従って、同試験場の活動期間は、1896年～1920年となる)、五条坂(東山区東大路五条上ル梅林町)の施設も、京都市陶磁器講習所へとその名称を変更している。これは、前述の国立陶磁器試験所設置(1919年)に伴う措置といえる。そして、1926年には京都市陶磁器講習所は工業研究所に移管統合され、同講習所跡地には工業研究所窯業部(現在の地方独立行政法人京都市産業技術研究所)が設置されたのである。

さて、粟田焼や清水焼など京都の焼物は総称して「京焼」と呼ばれ、江戸時代の茶道流行による茶陶器製造隆盛に伴って発展してきた。明治維新後は、世の変化により茶陶に対する需要は激減したものの、欧米向け輸出品の製造が盛んとなり京焼は名声を博すことになる。しかし、当時の陶磁器製造は、旧態依然の徒弟制度によって技術継承や後継者養成が行われていたため、科学的な窯業技術の開発は中々進まず、徐々に衰微傾向を示しはじめていた。1889年に、同地で開催された第4回内国勸業博覧会での評判は総じて保守的、つまりは伝統に拘泥するあまり、形状や色彩において目新しさに欠ける内容であった。折しも他府県の積極的な製陶業進出により、京焼が従前通り高い評価を維持することは困難となっていたのである。そのため、1896年京都市陶磁器試験所が設立され、製造技術の開発と技術者養成が行われるようになったのである。試験所(場)では原料や釉薬の研究はもとより、製法の機械化、焼成窯の改良などが進められた。従来の手工業的手法から脱皮し、工業化による生産能率向上を目指すことで、京焼の再興に努めたわけである。以上が、同試験場の設立背景である。

その結果、1903年に開催された第5回内国勸業博覧会では、京都市立陶磁器試験場はその名を大いに高めることになった。管轄の農商務省もその効果を認め、1919年には全国を指導する陶磁器研究機関として「国立陶磁器試験所」に昇格。規模を拡大して、伏見区深草正覚町へと移っている。その後1952年に同試験所は京都から名古屋へ移転、機械試験所や東京工業試験所と合併し「名古屋工業技術試験所」となる。その後も機構改革や統合などを経て、現在は国立研究開発法人産業技術総合研究所(本部：東京/茨城県・つくば市)となっている。

現在、清水寺に近い東山五条交差点から、狭い道を北北西に50メートルほど入ると、六原公園内の自治会館前に「京都市陶磁器試験所発祥地碑」と書かれた石碑がある。そして、その南側には、煉瓦造りの煙突が二本建っている。通称「藤平登窯」(五条坂京焼登り窯)と呼ばれ、明治中期に建造された藤平陶芸社の登窯跡である。京都市内に現存する同様な施設の中でも最大規模を誇る窯や作業場、煉瓦製煙突が操業当時の姿を留めたまま遺されており、近代の五条坂地区における製陶業の姿を今に伝えている(同施設は、1968年までは使用されており、そこでは実際に陶器が焼成されていた)。

この窯をはじめとして、五条坂には「寄り合い登り窯」(共同窯)が点在し、そこでは様々な陶芸作品はもとより、電磁器や碍子などの工業製品も一緒に焼成・製造されていたのである。そこは相互理解・扶助、そして情報交換の場であると共に、独自のヒエラルキーや因習を混融したコミュニティが存在していた。

1-2. 師・藤江永孝譲りのドイツ流燃料・焼成論実践

1911年京都市立陶磁器試験場の技師として奉職した小森に対する、場長・藤江永孝の期待は大きかった。大阪高等工業学校校で彼が講師を務めた「燃料及燃焼論」は、ゴットフリート・ワグネル(Gottfried Wagener, 1831~1892年)直伝のドイツ式であるため難解を極めたが、小森の成績は極めて優秀であった。そこで、入って早々に場長の右腕として、大阪南地区に築窯予定の赤煉瓦リングキルン(輪環窯)²の設計を担当した。寝食を忘れ取り組んだ結果、試験場内で非常に高い評価を得たのである。

彼が手掛けた窯は、その後も、堺煉瓦、岸和田煉瓦(いずれも当時の大手煉瓦製造企業)などに順次築造され日本全国に普及していった。1960年代に入ってから、広島県下の赤煉瓦工場では同仕様のリングキルンを使用し続けていたという。

その熱心な仕事振りについて、前出 一条は「先生の隣室で1人熱心に作業し、夜に亘る事もあった様で3ヵ月余り小森君は京阪電車で枚方から通って毎朝8時には必ず製図に着手、遂に完成された青写真を完全に渡し大いに激賞された」³と回顧している。

試験場内で頭角を現した小森の高い技術力は、後から奉職してきた河井寛次郎や濱田庄司が舌を巻くほどであったという。

(小森は)技術を実によく研究されていて、どんな品物を見ても、見たとたんに、「これは、化学式ならばおそらくこうだろう、パーセンテージに直せば原料的にこうだろう」と答えて下さる方でした。そして、また、それが近似性の高い結果を得るのであります。これには二人(筆者注：河井、濱田)とも歯が立ちませんでした⁴。

と、後に人間国宝(重要無形文化財保持者)となり、民芸運動の中核を担った濱田にいわしめるほどのレベルであった。一方で濱田は、試験場における化学的アプローチとは全く異なる勘や経験則に基づき同様の結果を導き出す、共同窯システムから生み出された名人芸ともいえる古老の技術力に対する驚きも下記の通り語っている。

何とかして早くああいう力(筆者注：小森の化学的なアプローチによる高い技術)をつけたいものだと思っておりましたが、河井が住んでおりましたすぐ向かい側には諏訪蘇山(筆者注：初代、1851~1922年)⁵とか五条坂に宇野仁松(筆者注：初代、1864~1937

² 石炭を燃料とするリング状の窯。隣接する焼成室に火を順次周回させて焼成するため、鎮火のロスを防ぎ、大量の煉瓦を連続して焼き続けることが可能。考案者の名を取り Hoffman 窯とも呼ばれている。

³ 前掲『大阪工業倶楽部』351号、13~14ページ

⁴ 濱田庄司『無盡蔵』朝日新聞社、1974年、222~223ページ

⁵ 加賀藩で武芸を学び、軍務に携わった後、1873年(明治6年)任田屋徳次に陶芸を学び1876年(明治9年)大井村に工場を設立。九谷陶器会社、金沢区立工業学校、山内伊右衛門工場など北陸地方各地で陶器、煉瓦の製造や指導を行った。

1900年(明治33年)京都市の錦光山商店に務めた後、1907年(明治40年)五条坂で独立を

年)⁶とかいう、その頃青瓷⁷や辰砂の名手がおりました。この陶工達のやり方は化学的というのとは違って、長年の経験と、かんのよさが、たいしたものでした。宇野老人はよく試験場へも遊びに来られ、私が特別室の正確な天秤で試験材料を計っておりますと「わしが指で摘まんで合わせてみるから一緒に焼いて較べてみい」とひやかすのです。ところが結果はその方が決まって生き生きとした釉なので驚きました。私たちのやり方が大きな的を当てに弓を引いて段々中心へ攻めて行くのにたとえると、宇野さんは初めから小さい金的だけで修行しているような気がしました⁸。

藤江は釉薬に対する化学的な分析に加え、自ら熱心に取り組んでいた中国古陶磁器研究についても小森に調査を命じていた。元々生真面目な彼は、府内の美術館や博物館を渉猟し、丹念に調査していた。それらの調査結果を釉薬の調合や焼成温度などに活用するだけでなく、その芸術性についても大いに吸収したようであった。

更に、飽くなき探求心を有する小森は、業務だけでは飽き足らず自主的な勉強会も立ち上げている。それは、母校の同窓生(大阪高等工業学校)を対象に技術の研鑽を目的とし、毎月一回持ち回りで研究成果を発表・共有するものであった。会の名称は、ドイツ製のゼーゲル・

果たした。1914年(大正3年)李氏朝鮮で高麗窯再建に携わり、1917年(大正6年)宮内省帝室技芸員に選ばれている。

参考：「諏訪蘇山作陶展」カタログ、京都大丸、1984年

⁶ 京都出身の陶芸家で、3代清風与平の元で陶芸を学んだ後に、独立。既存技法に加え、中国の辰砂釉やトルコマット釉 など当時の京焼にはなかった技法を研究・開発する。また、新規性に富んだ器体造形の構築や、海外貿易など京都における陶芸・窯業近代化への礎を築いた。陶芸家である初代宇野宗甕(1888～1973年、青磁・重要無形文化財)、宇野三吾(1902～1988年)の父であり、イサム・ノグチの陶芸における師としても知られる。なお、初代宗甕と三吾の兄弟も、共に京都市陶磁器試験所で学んでいる。

参考：乾由明『現代日本の陶芸 第7巻 伝統と創造の意匠』講談社、1984年

⁷ 「青磁」と「青瓷」の違いについて

青磁は、「青磁」とも、あるいは「青瓷」とも表記されます。古い時代の青磁は「青磁」と表記されることが通例ですが、現代の陶芸家がつくった作品では、磁土を用いた場合を「青磁」、陶土を用いた場合を「青瓷」と区別することもあります。釉薬の中に含まれる微量の鉄分が、その美しい色合いをつくり出しますが、焼成方法によって、色合いはさまざまに変化します。

出典：唐澤昌宏(東京国立近代美術館工芸課長) アートダイアリー 005「青磁のいまー受け継がれた技と美 南宋から現代まで」文化庁広報誌『ぶんかる』2014年10月2日

https://www.bunka.go.jp/prmagazine/rensai/diary/diary_005.html

2022年5月10日閲覧

⁸ 前掲『無盡蔵』223ページ

ケーゲル温度測定三角錐⁹の頭文字を採って「S・K会」と名付けられた。第一回は小森自身による「古陶釉の三角座標研究」であり、第二回は一条の「化学磁器焼成用(二階付)丸窯の築造」であった。

その後は、濱田らの蔵前(蔵前工業会：東京工業学校、東京高等工業学校、旧制・新制東京工業大学共通の同窓会)出身者達も同会に加わり、会名を「蚯蚓(みみず)講」へと改称している。このことから、当時ライバル関係にあった母校と東京工業学校の学閥を越え、京都市立陶磁器試験場、ひいては陶芸・窯業の発展を真摯に願っていた小森の心持ちに加え、他者を受容する柔軟な姿勢を読み取ることができよう。

他方、信念に基づき行動を起こした場合には、情強にして一徹なところもあった。小森は、母校(大阪高等工業学校)の窯業科廃止と、東京高等工業学校・窯業科(現在の東京工業大学・工学部・無機材料工学科)への併合に対しては強く反対していた。反対運動の中核を成した彼は、時の大隈首相や文相に陳情するほどであった(しかし、奮闘空しく1914年9月に同合併は挙行されている)。

このように試験場で充実した毎日を送っていた小森に、突如悲報が届いた。藤江が中国陶業地の視察からの帰国後に高熱で倒れて、京都府大病院(現在の京都府立医科大学附属病院)に緊急入院するも、腸チフスの合併症によって1915年1月急逝したのである。

代って二代目場長に就任したのは、同じくワグネル門下の植田豊橋(1860～1948年)であった。彼も小森に対して、中国古陶磁器研究を続けるように命じると共に、その成果についても期待していた。従って、労働・研究環境に関しては大きな変化もなく、彼の生活も総じて良好であったと予想される。それは「その後二代所長に植田豊橋博士が継がれ、小森君はこの所長に就いて、ますます腕を磨き信頼も厚いものでした」¹⁰といった証言とも一致していよう。

一方で、前任場長の西洋的志向に比して、新場長は東洋趣味を大きく打ち出していた。そのため、試験場内での研究・試作に関する方針も少なからず転換したようであった。後年、満州から帰国後に愛知県瀬戸市南新谷に山茶窯(1928～1934年)を築き、『洋食器』の東洋化を経て、名古屋製陶・鳴海工場建設により新たな意匠の洋食器大量生産を目指したことを考えれば、小森自身は藤江前場長から受けた恩顧のみなならず、その志向性にも大きな共感を有していたと想像できる。

なお、藤江は京都市陶磁器試験所・所長の身分で、農商務省海外実業練習生として1989年よりドイツで研鑽を積んでおり、前出の七代・錦光山一行と共に欧州視察に同道している。そこには文部省留学生として、次章で登場する平野耕輔(1871～1947年)も行動を共にしていた。当時の平野は、藤江の後任として東京高等工業学校でワグネルの助手を務めていた。

ドイツ流の化学的な燃料・焼成論をものしつつ、死の直前まで中国陶磁器窯や炭鉱を視察した藤江こそ、陶芸と窯業、あるいは中国陶磁器の芸術性とドイツ製陶業における産業化に

⁹ ドイツ・ベルリン王立磁器製造所のH. A. ゼーゲル(H. A. Seger, 1839～1893年)が1886年に考案した窯業用炉内温度測定用具。カオリンやケイ砂、炭酸カルシウム等を種々に配合し三角錐に焼成した耐火物。SKは、ゼーゲル(Seger)錐(Kegel)の略である。

¹⁰ 前掲『大阪工業倶楽部』351号、14ページ

ついで、高いレベルで融合を目指した最初の人物といえよう。その功績を三代・松風嘉定は弔辞で、下記のように述べている。

陶磁器試験場長として、まだ幼稚であった京都の窯業において原料改善が急務であるとして広く各地の原料を蒐集比較してその良否を究め、京都陶磁器の素地、釉薬、顔料等に機軸を加え、また旧来の手工場から機械応用の普及を図り、築窯法の改良を行い、薪材に代わる石炭の利用を勧めて製造費の節約を促し、また半磁器を創製して輸出増進を図り、陶磁器業界が仁清、乾山、祥瑞の遺風にとらえられ、ますます退歩していく傾向を慨嘆して、斬新な意匠と新旧応用の調和に苦心し、京焼の声価を内外に高からしめた¹¹。

以上のように讃えらると共に、彼の死は国家の宝を失ったに等しいと嘆じていたのである。

こうした藤江による指導の下、製陶に対する化学的アプローチを叩き込まれ、数理的思考について涵養した小森は、新たな活躍の場を満州へ求めることになる。

第2章：満鉄中央試験所時代－中国倣古陶磁器技法の再現と産業化

東京高等工業学校の窯業科長であった平野耕輔の渡欧(1911年)に際して、藤江永孝主催で壮行会があった。定刻前に小森を含めた参加者十数名が待合室に集まり、その部屋に掲げてあった額(漢字墨書)の判断に疑議を闘わしていたところ、主賓である平野を伴った幹事の藤江が到着した。藤江はその字を見ながら、皆の前で「茲に集った皆の中で小森ほど字の上手な者はいるまい」¹と語ったようである。結果として平野は、この時以降小森に強い関心を寄せるようになる。

平野は1913年に南満州鉄道株式会社(以下、満鉄)中央試験所の窯業科長に転出すると、かねてより目をつけていた小森を引き抜くべく誘いをかけた。彼は東京職工学校(後の東京高等工業学校、現在の東京工業大学)出身であるため、小森とは先輩後輩の間柄ではなかったが、故・藤江前場長との交友からその能力を高く評価していた。当時の平野は、試験所における研究テーマの一つに中国古陶磁の再現を考えており、同分野で既に実績を上げつつあった小森を適任者として構想していたと思われる。日本硬質陶器株式会社からも誘いを受けていた小森は、迷った挙句、恩師の導きに運命を感じて渡満を決断したのである。

小森が中央試験所・窯業科の技師となったのは、1917年のことであり、以降日本に引き揚げる1927年までの11年間を満州で過ごすことになる。

2-1. 満鉄中央試験所での業務

満鉄中央試験所の使命は、「試験所というものを既に設けてある所を足場とし、先ず以つて此処で経済的工業的試験をして早く内地の企業家を進出せしめる素地を作る」²ことであった。従って、窯業科の役割も芸術的探求や陶芸技巧の向上ではなく、工業製品や日用雑器

¹¹ 前掲『京都粟田焼窯元 錦光山宗兵衛伝』275ページ

¹ 前掲『大阪工業倶楽部』351号、14ページ

² 平野耕輔『布袋荘小誌』平野耕輔(私家版)、1940年、32ページ

製造に関する新技術の開発や原材料の調査・研究が主たるものであった。一例として下記を挙げておきたい。

詳しいことは解らぬが時々通信でその活躍振りが想像された。大石橋附近(筆者注：現・遼寧省営口市)の菱苦土磁(マグネサイト)の調査報告を頂いたが、この報文は小森さんが原稿を書いて平野さんに出したら無修正で採択されたと聞いています³。

と、その健闘ぶりは旧友が舌を巻くほどであった。この営口産マグネシウム磁石を有効利用して、小森は平野と共同で、以下の如く陶磁器製造法の特許を得ている。

満州産原料を用いて先づ満洲人向の飲食器に成功し、次いで電気用硝子類をも製出するに至った。蓋しこれは満洲に於ける実用的磁器製品の濫觴であって、また満州特産白色滑石⁴を磁器釉薬に使用し、特異性を出したことは蓋し我が国タルク磁器釉の嚆矢であろう。また満洲に於ける原料の関係から滑石を主体とする硬質陶器の製造試験並に純白で釉薬罅裂(筆者注：ひび割れ)のないタイル製造試験もした。之が動機で私と小森忍氏との名義で、滑石陶磁器製造法の特許を得た。特許の要点は左(筆者注：下記鉤括弧内)の通りである。

「陶磁器素地中に混入せしむべき滑石の適当量を予め一定の高温にて焼焔(ママ、筆者注：焔焼⁵と思われる)したる焼焔滑石を以て之に代え素地の原料とし、尚之に軽焼菱苦土磁⁶とマグネシヤ(筆者注：マグネシア、滑石の別名)とを混入するか、若くは素地に直接ソーラルセメントの適当量を混じて抔土を調製する」⁷

こうした工業的な研究と併行して(経営側のプライオリティについては後述するが)、小森は中国陶磁器焼窯調査や釉薬研究にも取り組んでいた。以下は、平野による述懐である。

支那古陶磁器が世界に冠たるものであることは欧米でも認められており、且つ釉の如きものが科学の進歩した今も全然出来ないということは甚だ遺憾であると考え、科学的研究を少しく始めて見た。これは内地よりも大連が研究材料を得るのに便利であるというので、大正六年(筆者注：1917年)以来研究部の担当者であったが小森忍氏にその仿古支那陶器の試験研究を託したのである。小森氏は予て内地で得た素養と趣味とを

³ 前掲『大阪工業倶楽部』351号、15ページ

⁴ 滑石とは、マグネシウムを含む含水珪酸塩鉱物の呼称である。

⁵ 磁石などの固体を加熱して熱分解や相転移を起こしたり、揮発成分を除去したりする熱処理プロセスを指す。

⁶ 菱苦土磁とは炭酸マグネシウムからなる磁物で、多く結晶は菱面体である。これを低温焼成することで得られる酸化マグネシウムは、粒子が小さく反応性にも優れているため、表面処理剤やセラミック原料などに用いられる。

⁷ 前掲『布袋荘小誌』63ページ

基にして熱心に研究に従事され、逐に天目釉・辰砂釉・青磁釉・蕎麦釉・鉄赫釉、ナツコ釉等いずれも古代支那の作品に劣らぬ優秀な試製品を得て大いに識者の稱讃を博したのである⁸。

ここで、満鉄の規模や研究成果についても触れておきたい。そもそも南満州鉄道とは、日露戦争終結後の1905年に締結されたポーツマス条約により、ロシア帝国から大日本帝国に譲渡された東清鉄道南満州支線(長春と旅順間の鉄道)を指す。この支線を中心とした鉄道事業(当初の総延長距離は、約1,100キロメートル)及び付属事業経営を目的として、1906年に設立された特殊会社(日本の植民地国策会社)が南満洲鉄道株式会社であった。

同社は南満州地域における鉄道運輸業のみならず、鉄道附属地を中心とした都市経営や土木、教育、衛生といった一般行政など広範囲にわたる事業を展開することで、日本の満洲経略における重要拠点になっていった。

中央試験所は満鉄初代総裁・後藤新平(1857～1929年)によって、1907年に関東都督府試験所として開設されたことにはじまり、1910年満鉄に移管されて以降は満鉄中央試験所となっている。同試験所は、発酵や大豆油脂の特殊加工をはじめとするバイオ関連技術、アルミニウムや石炭系樹脂の研究など、今でも十分通用する先進的技術の追求を多岐にわたり行っていたのである。

1984年に通産省官房企画室が組織した「技術による経済安全保障に関する調査研究」では、松脂からのグリシ製造や高粱からのアルコール生成、そして石炭液化やオイル・シェール開発といった代替エネルギー分野における同試験所の研究成果が非常に高く評価されている。また、こうした調査や再評価に先立ち、1973年に我が国を襲った第一次オイル・ショックの時に、通産省の外郭団体である新エネルギー開発機構は、旧・満鉄中央試験所技術者の協力を得て、石炭液化並びに合成ガソリン製造技術実用化に取り組んでいた事実もある。こうした逸話の数々は、如何に中央試験所が高い技術力を誇っており、それらが戦後40年経っても色褪せることがなかったことを雄弁に物語っている。

また、理化学研究所や、国策会社である日本染料工業株式会社(現在の住友化学工業)が設立されたのは1917年であり、満鉄中央研究所に遅れること10年であった。当時同規模の自然科学研究機関は、内地でさえも農商務省付属機関の東京工業試験所くらいのものであった。従って、当時の満鉄中央試験所は、研究者の人的リソースと研究設備両面において東洋最大規の研究機関であったといっても過言ではあるまい。

2-2. 満鉄マンの自由闊達な気質

満鉄はその事業や技術のみならず、そこで働く人々の気質も非常に先進的であった。後に満鉄中央試験所第7代目所長となる佐藤正典(1891～1985年)は、入所数年目の若手研究者であった頃、初代所長・高山甚太郎(1857～1914年)の引退に伴い、空席のままとなっていた次期所長人事について、研究員相互の選挙で選出することを主張・提案している(1919年)。

また、京都帝国大学(現・京都大学)から、1937年同試験所に採用された根岸良二は当時

⁸ 前掲『布袋荘小誌』65～66ページ

の民主的で自由な雰囲気、「満鉄マンは当時、民主的でしたね。上下の者がわりあい簡単に話をすることができました。上下の壁がなかった。幹部が気軽に食事などを誘ってくれたものです」⁹と語っている。満鉄には、平社員でさえも起案書を直接理事に上げ、幹部や総裁相手に激論を戦わせるといった風通しの良さがあった。

そもそも佐藤の九州帝国大学(現・九州大学)時代の恩師であり、金属マグネシウム量産化失敗の責を負った教え子の後を受け、終戦処理のため1945年に最後の所長に就任した丸沢常哉(1883～1962年)からして、当時においては相当型破りな教育者、研究者、そして経営者であった。大学教授時代の丸沢は、試験後に学生ひとり一人を研究室に呼び、それぞれの理解度合いを話し合いで計り、成績を決めるなど極めて民主的且つ革新的な教育方針を有していたという。

また、満鉄中央試験所の所長に就いてからは、種々のしがらみや因習を改め、その発展に誠心誠意尽力している。一例を挙げれば、海外あるいは内地への留学制度といった人材育成策に力を入れると共に、入所後の実績によって学歴を問わず地位や給与を決める公平でオープンな組織づくりにも腐心していた。

機関の拡充を図り研究効率を高めることは、戦時下にあつて国力増強を目指す軍部の利害とも一致していた。そのため戦争責任を感じた丸沢は、終戦後も自らの意思で長く中国に留まり、新生中国の復興事業にも自ら進んで身を投じている。こうした彼の行動は、本来の真っ直ぐな人柄に加え、大正デモクラシーからも大きな影響を受けていたからであろう。

また、1933年の陸軍省対満事務局と関東軍による満鉄改組⇨解体危機に際し、調査部審査役の伊藤武雄(1895～1984年)は社員会代表として、統帥権を逆手にとり「満鉄は明治天皇のご遺産にして、みだりに他の干犯を許さず」と唱え、遂に屈強なる関東軍に満鉄側発案の改革プランを認めさせている。

このように満鉄そして傘下の同中央試験所は、独立自尊にして、自由闊達な気風に溢れていた。加えて、1939年の組織拡充に伴う人員増強により満鉄調査部には、日本国内で活動の場を失った左翼からの転向者が多数在籍していたのである。彼らは、内地ではもはや不可能となったマルクス主義的方法論による社会調査・分析を行っていた。こうした「満鉄マルクス主義」をはじめとするエピソードの背景には、ある種の大陸的な大らかさがあったものと思われる。

このような環境に身を置いた小森忍は、芸術性を重んじる「陶芸」の技巧探求において化学的アプローチの重要性を強く認識すると共に、産業としての「窯業」が有する大きな可能性に対しても、改めて目を見開かされたようである。「此処(筆者注：満州)で経済的工業的試験をして早く内地の企業家を進出せしめる素地を作る」という同社使命は、結果的に起業と事業拡大を目指すアントレプレナー・シップにも似たビジネス・マインドを、小森に植え付けたものと考えられる。

加えて、日々の研究を通じ、彼は満鉄社員のオープンでリベラルな考え方にも、大きな影響を受けていた。それは後に、一階にビヤホールを併設した大日本麦酒本社ビル(現在のサッポロ・ライオン銀座7丁目店)の建築内装へと、彼を導く遠因にもなっている。

⁹ 杉田望『満鉄中央試験所』徳間文庫、1995年、71～72ページ

また、新天地を求め内地から大陸へと渡った多くの開拓民同様、小森も大いなる希望とロマンを胸に抱き、満鉄中央試験所に奉職したことは容易に想像できよう。そうした思いは、後年、同地への強い郷愁と共に、彼を北海道・野幌に向かわせたのではないであろうか。

総括すれば満鉄とは、殊に関東軍との対比において、下記の通り極めて特異な存在であった。そして、それは帰国後も小森の仕事に対し、大きな影響を及ぼし続けていたといえる。

戦後になって日本の大陸への進出を侵略としてとかく悪く言われるが、清国の衰退で国家の形をしていなかった現在の中国東北地域に新しい国をつくった満州国の場合は、五族(支那・満州・蒙古・日本・朝鮮)の民族協和による王道楽土の建設を目指し、満鉄はその新国家の動脈として産業発展と民生向上に大きく貢献していたと思う。満鉄が同地域に残した有形無形のものとは極めて大きく、戦後の新中国の発展にも大きく役に立っているはずだ¹⁰。

しかしながら、統治・搾取される側からすれば、「満鉄社員が豊かであったのも当然。日本人社員にはおっしゃるような自由な空気があったことも確かです。(中略)彼らの自由が保証されたのは、中国から持ち出した資源という経済的基礎があったから可能だったのです」のような言い分になろう(奉天鉄道学園卒業生にして、瀋陽鉄路総局勤務の満鉄研究者であった李文國の発言)¹¹。

当時としては自由闊達な気風に溢れた満鉄及び傘下の中央試験所も、結局は日本が満州を植民地経営するため、同地における資源収奪を目的に設立したシンクタンクであったことは否定できまい。

なお、渡満3年目の1919年に、京都市立陶磁器試験場時代の後輩である河井と濱田が大連に小森を訪ねている。彼らは小森宅に2週間滞在し、同地における彼の仕事振りを見学した。「夏 濱田と共に朝鮮・満州を旅行し、帰途大連に立ち寄り、満鉄中央研究所窯業科の主任を務めていた小森を訪問。(中略)宗元代の中国古陶磁器を技術的に復元した小森の仕事を視察」¹²とある。

同時期の小森は主たる業務で特許を取得するなど活躍しており、同時に中国倣古陶磁器の製法研究にも着手するなど、多忙な中にも充実した日々を送っていた。また、ペチカ(ロシア式暖炉)を備えた伏見台(日本人居住区)の住居は、養父母と小森夫妻、子供2人の6人家族が暮らしながらも、なお河井、濱田を招ける広さであった。

そして、1917年京都市立陶磁器試験場辞職時の給与(月額25円)は、わずか2年の間に諸手当込みで195円とおよそ8倍にもなっていた。後に民芸運動を牽引し、日本を代表する陶芸家へと上り詰めた2人にとっても、大連における小森の威勢はさぞや眩しく映ったことであろう。しかしながら、それらを経済的に支えていたのは日本の植民地政策・経営であっ

¹⁰ 久保田博『日本の鉄道史セミナー』グランプリ出版、2005年、131ページ

¹¹ 前掲『満鉄中央試験所』73ページ

¹² 鷺珠江監修『没後50年 河井寛次郎—過去が咲いてゐる今、未来の蕾で一杯な今!—』展カATALOG、毎日新聞社、2016年、277ページ

た。

第3章：満州・匏雅堂時代—茶道具から鑑賞陶器、建築内装材へ

3-1. 満鉄からの独立と匏雅堂設立

小森は1921年6月満鉄中央試験所から独立し、小森陶磁器研究所を設立、匏雅堂窯を開窯している。その背景には、彼自身の中国古陶磁研究に対する熱意以外に、経済的、そして政治的な理由も存在していた。5年間続いた第1次世界大戦が1917年に終戦を迎えると、以降は戦争特需の反動から世界恐慌へと突入していた。その影響は満鉄にも及び、重化学工業偏重傾向は強まり、軍用に直結しない組織の整理・切り離しと、社員の大量解雇といった事態を引き起こしていたのであった。

もっともこうした理由のみならず、当時の満鉄が有する自由闊達な気風は、関東軍にとって極めて厄介な存在であった。そのため前出1933年の「満鉄改組」以前も、同社はそれに類する組織改編圧力に常時晒されていた。その根底には、軍部の「武断的植民地経営論」に対し、満鉄初代総裁・後藤が唱えた「文装的武備論」¹の精神が強く根付いていたからであろう。

小森は満州で採取した製陶原料の品質調査などを行いながらも、中国古陶磁器に関する技術研究のさらなる充実を上長に進言していた。しかし中央試験所での継続・拡充が難しいと判るや、独立を決意したようであった。

中国古陶磁器の技術的検討の重大性を痛感し、将来の研究方針につき、平野氏に進言するところであったが、実際の方面に活動せねばならぬ試験所としては、かかる方針は実現不可能であるとの意見で、氏の指示により満鉄後援のもとに小森陶磁器研究所(匏雅堂窯)を創立し、中国古陶磁器の研究に専心没頭しかつ倣古作品を制作しこれを販出し研究の資にあてることにした²。

と、自らその経緯を記している。

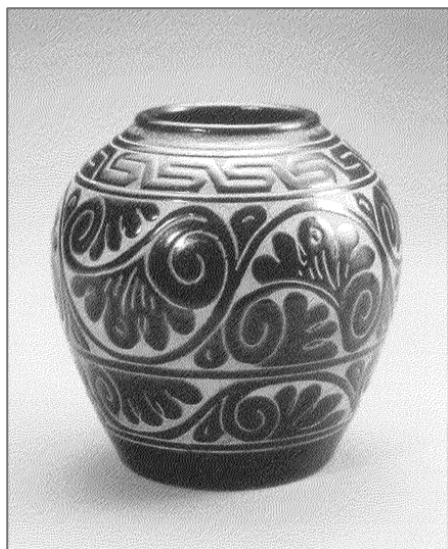
もう一方の当事者である満鉄中央試験所窯業科長の平野は、独立の経緯を「大正十年(筆者注：1921年)七月小森氏はその研究を個人のものとして継続したいという希望だったので、

¹ 当時優勢であった武力に基づく「武断的植民地経営論」に対して、後藤新平が唱えた理論である。「王道の旗を以って覇術を行ふ、斯う云ふことが当世紀の植民地政策であると云ふことは免れぬので、それに対して如何なる施設が必要であるか。(中略)中央試験所、現地民教育、その他学術的、経済的関係の文化侵略と云ふものが行はれなければならぬ。侵略主義と云ふ字は面白くないか知らぬが、それは別問題として、之を総称して文装的侵略と云ふて可なり」と主張。同理論は民間の力を活用し、教育、衛生、学術といった文化的諸施設を通じた植民地統治方式であったが、その実態は科学を理論基盤としつつも軍事力に支えられたものであった。

² 小森忍「中国古窯の研究」奥田誠一、小山富士夫、林屋晴三他編『日本の陶磁』東都文化出版、1954年、147ページ

満鉄会社もその乞いを容れ従来の工場の一部を無償で貸与し、且つ会社より助成金を支出し独立させることになって小森陶磁器研究所が設立された」³と述べている。

小森が平野に進言した“将来の研究方針”の具体的内容について記録した資料はないが、彼の試験所在籍中に2回の中国倣古陶磁器の展覧会が開かれており、その評価は「いずれも古代支那の作品に劣らぬ優秀な試製品」⁴と上々であった【図1】。こうした点から、彼が化学的アプローチによる中国古陶磁の製法解明と、倣古陶磁作品再現による実践的知見の蓄積を同時に目指していたことが推察できよう。



【図1】

白地黒掻落し手花文壺(1921～1928年)

加えて、1920年に満州産の原料を用いた食器製造業である大華窯業会社が、満鉄の子会社として設立されたことも小森を大いに刺激したものと考えられる。同社は日本陶器界の大立者であった大倉和親(1875～1955年)を中心に、満鉄出身で現地の企業家であった相生由太郎(1867～1930年)らに(満鉄から)経営が引き継がれていた。その後も、大連窯業株式会社(1925年)や、そこから分岐した南満州硝子株式会社(1928年)が、同試験所から相次いで独立、新会社として再出発している。また、平野自身は、満鉄中央試験所における窯業科の意義を以下のように考えていた。

国家将来の立場から見ても、また後藤伯(筆者注：初代満鉄総裁・後藤新平)の所謂満蒙開発の点から見ても、一日も早く日本の工業家企業家が出て行って、満州支那の有利なる基礎の上に経済的発展をして行かねばならぬ、といっても無暗に他国の支那に出て行くということも法規上出来ない、それには日本の勢力範囲にある満州で而もまた満鉄の如き国家的使命を帯びている会社のある所、特に試験所というものを既に設けてある所

³ 前掲『布袋荘小誌』66ページ

⁴ 前掲『布袋荘小誌』66ページ

を足場とし、先ず以って此処で経済的工業的試験をして早く内地の企業家を進出せしめる素地を作る⁵。

更には「試験工場は他日試験終了の暁に於て営利的企業に移して製造上採算上支障なき程度に注意設計し、製品は之を売却して経費を補い、企業化する場合その工場を払い、または売却して設備費の損失を少からしむる」⁶とも述べている。以上のように、国策企業幹部社員としての平野にとって、窯業科のあるべき姿は小森のそれとは大きく乖離していたといえよう。

また、「最初そういうもの(筆者注：中国倣古陶磁器の製法研究)は満州でやらない心算であったが、工業的試験が略々と片付き少し余裕が出来た」⁷と、工業的試験の傍ら、陶芸⇨中国倣古陶磁器研究に着手した背景を語っている。加えて、そこには前出「(中国古陶磁の)釉の如きものが科学の進歩せる今日全然出来ないということは甚だ遺憾」といった窯業技術者としての負けん気だけでなく、それを政治利用したいと考える上田恭輔(1871～1951年)⁸らの働き掛けもあったであろうことは想像に難くない。

3-2. 旬雅会の特徴

旬雅堂の名は、寂園叟(1863～1929年)⁹の名著『旬雅』¹⁰に由来していると考えられる。それは小森陶磁器研究所の行うべき研究並びに事業領域が、中国陶磁器の製法研究を主体としており、その成果を出版物や倣古陶磁器の製造・頒布によって世に問うていたからであろう。

⁵ 前掲『布袋荘小誌』32 ページ

⁶ 前掲『布袋荘小誌』33 ページ

⁷ 前掲『布袋荘小誌』65 ページ

⁸ 日露戦争中は、満洲軍総参謀長・児玉源太郎大将の側近として陸軍奏任通訳を務める。植民地政策の専門家でもあり台湾総督府を経て満洲に渡り、英国・東インド会社を範とした満鉄経営の立役者として、満鉄初代総裁・後藤新平の下で総裁特別秘書として辣腕を振った。その一方、中国古陶磁器に関する第一人者として、満鉄中央試験所に窯業科を設け、日本人研究者や窯業技術者を招き、実際の倣古陶磁器制作にも深く関与した。

参考：上田恭輔『旬雅集第三 支那陶器絵高麗』旬雅堂、1922年

上田恭輔『支那骨董と美術工芸図説』大阪屋号書店、1940年

奥州市立後藤新平記念館編『後藤新平書翰集：後藤新平記念館所蔵』雄松堂書店、2009年

⁹ 陳劉(1863～1929年)は、字を亮伯、寂園叟と号し、清朝・光緒期に活躍した書や陶磁器全般に通じた古美術収集鑑定家である。

¹⁰ 朱琰『陶説』、藍浦『陶録』、許之衡『飲流齋説瓷』と並ぶ、中国瓷学(古陶研究を意味する中国語)四大名著の一冊。各時代における官窯の胎質(素地)や釉薬の特徴をまとめた陶磁史研究書であり、特に清代の康熙(在位：1661～1722年)、雍正(在位：1722～1735年)、乾隆(在位：1735～1796年)治世における陶磁研究については詳細を極める。

出版については、「匋雅会清規」¹¹第 14 条に基づき 1921 から 1925 年の間に以下の 6 冊が

¹¹ 匋雅会清規

- 第一條 本會を匋雅會と称す
- 第二條 本會は支那古陶磁器の研究に従事する小森陶磁器研究所の主旨を協賛し併せて支那古陶磁に関する藝術的趣味を普及するを以て目的とす
- 第三條 本會の設置期限は滿二箇年とし四期に分ち六箇月を以て一期とす
- 第四條 本會は事務所を大連市小岡子滿鐵窯業試験工場内小森陶磁器研究所内に置く
- 第五條 本會は第二條の目的に賛成し所定の會費を負擔する會員を以て組織す
- 第六條 會員たらんとするものは所定の申込書に依り本會事務所に申込むものとす
- 第七條 本會々員にして住所姓名に異動を生したる時は其旨本會へ通知するものとす
- 第八條 本會々員竝に會費を左の通り區分す
- | 區別 | 會費月額 |
|----|------|
| 仁號 | 金八圓 |
| 義號 | 金六圓 |
| 禮號 | 金四圓 |
| 智號 | 金二圓 |
| 信號 | 金一圓 |
- 但し一時に一期間の會費を払込む會員に對しては前記會費の一割を減額す
- 第九條 本會々員の数が下記の口数に満ちたる時は入會を謝絶することもあるべし
- | | |
|----|------|
| 仁號 | 十口 |
| 義號 | 三十口 |
| 禮號 | 五十口 |
| 智號 | 八十口 |
| 信號 | 百五十口 |
- 但し一人にして幾口にても申込む事を得
- 第十條 本會は每會期末に於て小森陶磁器研究所製作古陶磁器展覽會を開催し各號會員の區別によりて作品を抽籤により頒布す
- 第十一條 本會は会期中途にして作品頒布の需めに應ぜず但し特別の事情ある場合に限り幹事會議の上適當に處理することあるべし
- 第十二條 本會解散の際には幹事之れを清算の任に當る
- 第十三條 本會に幹事三名を置く全會期中連帶責任を以て一切の會務を掌理し無報酬とす

刊行されている。特に小森自ら筆を執った旬雅集第五「旬雅堂談圃」の内容は特筆すべきもので、本体以外に72葉の図版を収めた附図帙と、実際に中国各地を踏破・調査して作成した大判の「支那古陶磁焼窯略圖」(縮尺305万分の1地図)を附録としている。なお、同地図には唐朝陶窯18窯、宋朝陶窯31窯、明・清朝陶窯38窯の位置が図示されている。

- ・旬雅集第一：奥田誠一『陶磁器の鑑賞に就いて』(1921年)
- ・旬雅集第二：小森忍『支那古陶磁略説』(1921年)
- ・旬雅集第三：上田恭輔『支那陶器絵高麗』(1922年)
- ・旬雅集第四：中尾万三『支那陶磁源流図考』(1922年)
- ・旬雅集第五：小森忍『旬雅堂談圃』(1923年)
- ・旬雅集第六：中尾万三「西域支那古陶磁の考察」、上田恭輔「定窯に就いての考察」、小森忍「青磁に就いての考察」(1925年)

また、作品頒布における非常に大きな特徴は、昨今のネット・ビジネスで注目を集めるサブスクリプション・サービスに類似した独自システムを採用していた点にあり。「旬雅会清規」第8条で謳っているように、月極会費額1円～8円によって「仁」「義」「礼」「智」「信」の各コースに区分され、会員はそれぞれの会費に見合った作品を抽選で割り当てられる仕組みであった。

1913年(大正2年)における企業物価指数は0.647であり、2020年の同指数(675.7)と比較すれば、その差は1,044倍となるため、当時の1円は現在であれば1,044円に換算できる。そうであるなら「仁」の場合には毎月8,000～10,000円、「信」であれば1,000円前後が会費となり、会員の大きな負担になるような金額ではなかったことが分かる。

また、旬雅会趣意書¹²には「想ふに我等徒らに一瓷を講ふに数千金を投ずる骨董癖なく又

但し幹事は發起人中より互選す

第十四條 本會は第二條の目的を達する爲め會合或は出版をなす事あるへし

第十五條 本清規の變更又は會務上重要な事項生じたる時は發起人及幹事協議決定の上之を會員に報告す

附則 頒布作品に対する送料其他の費用は會員の負擔とす

大正十一(筆者注：1922年)年六月

幹事 中尾萬三

同 小平修二

同 坂本治一郎

上田恭輔『旬雅集第3支那陶器絵高麗』、旬雅会(小森陶磁器研究所)、1922年、34～37ページ

¹² 旬雅会趣意書

支那古代陶器の声価は夙に遠く西洋に喧伝し其技巧の精絶なるは殆ど他に比を見

ざる所なり、本邦に胎ても古来幾多の名工巨匠ありて逸品佳作尠からずと雖其系統を尋ぬる時は概ね支那の伝来に帰すべし、朝鮮暹、暹羅(筆者注：タイ王国の旧名シヤム)、何れも亦範を支那に取り西洋に於ても十五世紀以後支那の磁器を輸入して始めて現代隆盛の基礎を作れり。

凡そ支那に於ける陶磁の発達は宋代に創り明、清時代に至りて其技工精妙極致の域に達せるも降って現代に於ては技術の衰退を來し作品の觀る可きもの甚だ乏し、而して此発達、勃興時代に於ける古陶磁の研究に就ては支那は勿論西洋に於ても大に力を尽して索査尋究し、彼の陶説、景德鎮陶録等の専門的著述以外各種の類書に於て幾多の断片的記述を伝へ、又英の「ホプソン」(筆者注：Robert Lockhart Hobson, 1872～1941年、大英博物館極東担当)独の「チンメルマン」(筆者注：Ernst Zimmermann, 1866～1940年、中国陶磁学者)其他米、仏の著者等等しく世界の一稀觀として之に関する精細の所説を發表せり。

然れども此等の文献は実に千態万化を極むる支那古陶磁に関し各著者が独特の觀察を記せるに止まるが故に形状、色彩、光沢殊に品格の高下に就ては読むもの自から迷ひ無き能はず単に其記述に依りて鮮明なる印象を求めむこと頗る困難にして甚だ暗中摸索の憾なしとせず、例へば陸龜蒙(筆者注：生年不詳～881年、晚唐の詩人)が越州窯を讚して「千峰の翠色を奪ひ得て來る」と言へるが如き、柴窯の雨過天晴、呉越の秘色窯の如き、洵に東西の好事家が垂涎措かざる所のものなりと雖之を文献に徴するのみに於ては何等の感興を惹くに足らず、安、汝、官、可の諸名窯、青花五彩の幽雅艷麗何れも其実物に接するに非るよりは夫等の真趣を會得すること難からむ。

畏友小森君は実に支那古陶磁に関する稀有の研究家にして多年滿鉄中央試験所に於て専ら科学的に夫等の実地研究を積み又屢々高麗の古陶を朝鮮に訪ね或は北清に古陶磁の淵源を探り、或は南清に饒州窯、広東窯、宜興窯の盛業を觀、周く古陶磁に関する蘊蓄を涵養せり。

同君の技倆に就ては嘗て滿鉄中央試験所に開催されたる二回の展覧会及び句雅会第一、第二展覧会成績に徴して既に定評ありと雖其試作に係れる青磁、天目、辰砂等の各窯盡く清鑑の士の驚喜に値し何れも瞠目して同君の手腕を嘆賞せり、蓋し同君の仿古作品に接し之を觀賞するもの其色彩と形態と風致と氣韻とに於て彷彿として古陶磁の上乗なるものに想到し神韻縹渺として極りなき清興を催し自から遼遠高潔なる印象を感得せずんば非ず、同君の名声夙に挙り日本製陶界に伝播し斯界の新人たるを認めらるるに至れること洵に故ありと謂ふ可し。

想ふに我等徒らに一瓷を講ふに数千金を投ずる骨董癖なく又斯の如きを冀ふものに非ずと雖密かに同君の熱心なる科学的研究の伴侶となり斯道の門戸を敲き崇高なる趣味を滋養し以て聊か古陶磁の芸術美に觸るるを得ば其樂みや洵に尠少ならざる可し、時偶々同君新に小森陶磁器研究所を開き独力以て仿古陶磁器の研究に没頭せんとするの志あるを聞く。而して此挙に対しては滿鉄は同君に研究を依嘱し尚且つ窯業試験工場の一部を無償にて貸与し以て其經營を奨励せらると云ふ而も尚も始めて個人的に一窯を開くは右の援助の外にして更に多大の経費を要すること無しとせ

斯の如きを冀ふものに非ずと雖密かに同君の熱心なる科学的研究の伴侶となり斯道の門戸を敲き崇高なる趣味を滋養し以て聊か古陶磁の芸術美に触るるを得ば其樂みや洵に尠少なからざる可し」と書かれている通り、会員は高額な古美術品を求めるよりも、小森の研究をサポートし、身の丈にあった価格帯の倣古作品購入を目的としていることが明記されている。一部の富裕な好事家による趣味であった(古)陶磁器愛好について、その裾野を広げるといった意味でも、旬雅会の試みは非常に画期的であったことがわかる。

因みに第1期の申込総数は372口、会費合計額(6ヶ月分)は6,678円となり、現在の貨幣価値に換算すればおよそ720万円ほどであった(内訳は、下記参照)。

旬雅会第1期(大正10年・1921年6月～12月)会員申込実績内訳

- ・仁 35口 1,680円
- ・義 34口 1,224円
- ・礼 58口 1,392円
- ・智 152口 1,824円

ず、茲に於てか前述の所感を同ふせるもの相図り、一会を組織し旬雅会と名付け同君の志を協賛し、聊か以て満州唯一の芸術的企業の後援に尽す所あらんとす、庶幾くは我等の趣意に共鳴せらるる大方の諸賢幸に来て事を共にし斯道の大成を贊助せられむ事を。

発起人

富田忠詮

丘襄二

中尾萬三

村井啓太郎

上田恭輔

慶松勝左衛門

小平修二

今景彦

坂本治一郎

平野耕輔

大正十(筆者注：1921年)年六月

幹事 中尾萬三

同 小平修二

同 坂本治一郎

小森忍『旬雅集第5 旬雅堂談圃(支那古陶窯録)1』、旬雅会(小森陶磁器研究所)、1923年、107～112ページ

・信 93口 558円
合計 372口 6,678円

さて、匋雅会趣意書、匋雅会清規の幹事筆頭には、中尾万三(1882～1936年)¹³の名が記されているが、中尾とは一体何者であろうか。

中尾は、関東都督府から満鉄に移管した時の中央試験所責任者で、その後第3代所長を務めた慶松勝左衛門(1876～1954年)と同門(東京帝国大学医科大学薬学科)の縁により、同試験場技師となった薬学者であり、後に上海自然科学研究所漢薬部長にも就任している。一方で彼は、中国古陶磁の化学的研究者としても知られており、その方面における著書も多く、中でも前出『匋雅集第四 支那陶磁源流図考』は特に名高い。なお、匋雅会趣意書には、彼の師である慶松も発起人に名を連ねている。

加えて、第2回満洲美術展覧会(満鉄社会課主催、会期：1923年11月21日～27日・大連、：1923年12月7日～12日・奉天)委員長や、全港漫画展覧会(清洲日日新聞社主催、会期：1924年4月25日～27日)賛助員、旅大素人書画展覧会(大阪毎日新聞大連支局主催、会期：1926年5月9日～11日)発起人¹⁴などを歴任する満洲美術界重鎮の一人でもあった。

同じく幹事の小平修二(生年不明～1936年)は、三井物産大連支店の庶務課長を務めながら中国古陶磁愛好者として小森を後援し、彼の離満後は小森に代わって匋雅堂の経営を引き継いでいる。もう一人の坂本治一郎も、大連商工会議所で開催された第1回満洲美德展覧会(中日文化協会主催、会期：1931年10月25～28日)で評議員を務めるような、文化に明るい同地の名士であったと推察される¹⁵。

小平夫人であった田中秀子は、当時を回想し「小森さんが各地の旧窯から採集してきた古陶磁器の破片をサンプルに、中尾萬三さんが釉を分析しまして、その分析値によって小森さんが再現したのです」¹⁶と述べている。それを裏付けるように、慶松も中尾と小森の古陶磁研究の役割分担を、以下のように述べている。

彼(筆者注：中尾)の支那古陶磁器研究は、大連時代に中央試験所(窯業課)へ小森忍君が赴任して来た以後のことで、小森君が古陶磁の複製研究を始め、胎土の性質、釉薬の成分、焼成温度の加減などを科学的に拾索しつつあるやり方を、彼は最初は好奇心から注意し出し、漸次に趣味を深めて、小森君から色々の知識を得て、古陶磁の観賞眼を高め、あるいは名窯の遺跡を探り、あるいは破片釉薬の分析をほどこしなどして、ようやくひ

¹³ 万三の表記については、本人も「万三」と「萬三」の両方を用いていたため、原則として引用元に忠実な表記を採用している。但し、それ以外のケースにおいては、晩年「万三」で通していたことに鑑み、本論では「万三」表記を用いている。

¹⁴ 江川佳秀「旧関東州における展覧会制度」『豊田市美術館紀要』第3号、2009年、33～53ページ

¹⁵ 田崎鉄砲火薬店の経営者として、1921年6月大連商業会議所名簿に同姓同名を発見するも、匋雅会幹事の坂本治一郎と同一人物であると特定することはできなかった。

¹⁶ 松下亘『叢書・江別に生きる 3 小森忍の生涯』江別市教育委員会、1991年、25ページ

と通りの陶通となったのである。それに加えて彼の読書癖は、『陶説』、『景德鎮陶録』などをはじめ文献の蒐集と比較研究に熱を高め、営々勤勉努力の結果、ついに他人の追随を許さぬ独自の見識を持つに至った¹⁷。

また、中尾の閃きの鋭さについては、1919 年以降中央試験所で中尾の化学助手を長く務めた渋谷忠三(生没年不詳)が、下記のように証言している。

我々の狭い見解、ありきたりの事実の一部を骨子として仕事や研究を進行させようと思ったところに誤りがあるのであって、先生のごとき豊富な御経験、天才のひらめきある独創的見地、また大局的に見ての御考えなどを合わせて仰せられるのだから、私のような頭の狭いものには、その刹那、ちょっと何を言っておられるのかわからないで、途方に暮れることもあった。後になって、先生の御説が正しくもあり、実現されていくのを見て、いかに御洞察力の大きかったかを知る¹⁸

と述べると共に、その性格については「熱血的なやりかたで、情にもろい人」と評している。濱田庄司をして「作品を見ただけで、原料のパーセンテージを正確に見抜く」といわしめるほどの技術力を有する小森に対し、釉薬の成分分析や焼成温度の指導を行っていた中尾の諸分野における専門知識と、窯業に対する応用レベルの高さは想像以上であったことが分かる。こうした化学的アプローチによる中国古陶磁の製法解明並びに再現＝古倣作品製作経験は、小森にとって、後の建築内装材や廉価で高品質な食器の大量生産計画に大いに役立ったことであろう。

また、大連のみならず内地においても匋雅堂の倣古陶磁器が大きな評判を呼んだのも、熱血漢で情に厚い中尾が全力で支えたからであり、加えて、後述するような政治的思惑から、上田が小森の独立後も、満鉄と匋雅堂との経済的な関係を取り持ち続けていたからであろう。

小森の在満時代と丁度同じ頃、理化学研究所 3 代目所長にして理研コンツェルン創始者である大河内正敏(1878～1952 年)や、陶磁器研究家の奥田誠一(1883～1955 年)らは「陶磁器研究会」(1914 年発足)¹⁹、そして「彩壺会」(1916 年発足)²⁰を相次いで結成し、積極的な陶磁器研究活動を展開していた。その後、奥田が主宰する東洋陶磁研究所(1924 年発足)か

¹⁷ 鈴木郁生、中野卓『中尾万三伝－中国古陶磁と本草学の先駆者』刀水書房、1999 年、26 ページ

¹⁸ 前掲『中尾万三伝－中国古陶磁と本草学の先駆者』23～24 ページ

¹⁹ 1914 年に大河内正敏、奥田誠一らが東京帝国大学文科大学心理学教室内に設立した陶磁器の研究会。

²⁰ 陶磁器研究会の会員の中で、鑑賞や蒐集に熱心な同人が寄り集まり「何か斯界に貢献し度いと謂うのが元で出来た会」(巻頭言)である。発足時のメンバーは、畠山一清、大河内正敏、中條精一郎、田辺淳吉、佐藤功一、竹村勘悉、西脇濟三郎の 7 名であった(「情熱が切り開いた日本の陶磁器研究」『目の眼』2001 年 9 月号、里文出版、2001 年、41 ページ)。

ら研究雑誌『陶磁』が創刊(1927年11月)されるなど、日本における古陶磁研究が一つの学問分野として確立されはじめた黎明期でもあった。

陶磁器研究会の中で、特に熱心な有志が立ち上げた彩壺会の創立メンバーには大河内正敏の他に、荏原製作所創立者で数寄者としても名高い畠山一清(1881~1971年)や、後述する小笠原伯爵邸や慶應義塾大学図書館などを、曾禰達蔵(1853~1937年)と共に手掛けた曾禰中條建築事務所主宰の中條精一郎(1868~1936年)らが名を連ねていた。

彼らの大半は科学者や建築家であり、また、実業家でもあったため、科学的アプローチによる陶磁器賞鑑(「従来我国に皆無であった陶磁器の科学的賞鑑・・・若し我等の鑑賞法をそう名づけ得るならば・・・」)を目指していた。そして、実践的参考書として同会編纂による『柿右衛門と色鍋島』を出版している(1916年)。そこには、以下のように書かれている。

伝来よりも寧ろ、絵画其物の芸術的価値を論究する様になり、観者其人の感興、鑑賞眼を主眼とする方に近づく様である。これは絵画に対する見方が進歩し研究されたため自己の眼を信じるようになり伝来を唯一の頼みにするに及ばない迄進んだ為であろう。吾人は陶磁器に対しても其様な態度を取り度い。陶磁器其物の工芸品として、若しくは芸術品としての趣味、感興を主眼として、賞鑑し度い²¹。

このような「賞鑑」法は旧来の茶道具愛好とは一線を画すものであり、陶磁器を純粹に鑑賞の対象として蒐集する「鑑賞陶器/陶磁器」という新しいジャンルの創出に貢献したといえる。

1916年銀座に繭山龍泉堂(現在も京橋で、老舗美術商として営業中)を開店した繭山松太郎(1882~1935年)は、その先駆的な存在であり、顧客の一人である横河グループ創業者・横河民輔(1864~1945年)は、東京帝室博物館(現在の東京国立博物館)に1,068点のコレクションを寄贈したことで知られている。彼は1903年以来母校である東京帝国大学の講師として鉄骨構造について講義を行っており、そこで大河内らと出会っていたようである。

こうした思考の背景には、寺田寅彦(1878~1935年)のX線結晶透過(1913年)や、本多光太郎(1870~1954年)によるKS磁石鋼発明(1916年)など日本における科学分野の先進的発見が、ようやく世界レベルに追い付いた点に加え、我が国にも西洋から100年遅れて産業革命が起こった(主に、1910年代)ことが大きな影響を与えていよう。

結果的に、「鑑賞陶器/陶磁器」という新たな蒐集・愛好分野の生起が、小森の独立を後押しすることになり、一方で匍雅堂の設立は、高額な古美術品よりも廉価な倣古作品購入を促すという市場の裾野拡大を推進したのである。

小森による倣古陶磁器の完成度が如何に高かったかは、大連だけに留まらず下記の通り内地の一流百貨店に加え、愛知県下に陶磁産業振興目的として設立された愛知県商品陳列所で展覧会が開催されたことから容易に想像できる。

²¹ 彩壺会編『柿右衛門と色鍋島』現代之科学社、1916年、5~6ページ

- ・1923年9月 愛知県商品陳列所
- ・1923年11月 大阪・高島屋
- ・1925年11月 東京・三越
- ・1926年4月 大阪・三越
- ・1926年4月 東京・三越

各会場では、およそ200点あまりの多種多様な作品を展示し、前出・中尾による満州日日新聞に寄せた展評再録と共に、主要作品写真を掲載した15ページ超の目録まで作成されていた。

また、小森は再現が極めて難しいと考えられていた油滴や玳瑁蓋といった天目釉の製法を解明にも成功していたようである。それは、京都時代の濱田を驚かせた正確な計測をも凌駕する経験と勘の持ち主である名人・宇野仁松らの技巧に、小森の数理的思考に基づく技術が並んだ瞬間でもあった。当時の画期的状況を、前出の奥田誠一は下記の如く評している。

宇野仁松氏のごときは、早くより中国清朝の辰砂寧窯、青華磁などを倣作し、主として海外に販出していたが、ここにおいて宋青磁、天目釉、黒花などの研究に没頭しついに従来偶発的には製出したが、意識的には不可能であった油滴や玳瑁蓋釉の製作に成功した。宇野氏のみならず、小森忍、河井寛次郎、岸園山氏のごときもひとしくまたこれの製作に成功した。この劃期的事実は世界陶磁史上特筆すべきところであり、しかもそれがわが国人によって成し遂げられたということは、わが国人が製作上特殊の技能を有することを物語るものでなければならぬ²²。

一方で、嘘か誠か張作霖(1875～1928年)が清朝皇帝の宝物庫から盗んだ陶磁器を、上田の主導で政治利用のため小森が模造したという記録が、陸軍特務を務めた吉蘭周蔵(1894～1964年)の手記に残されている。

ナルホド 見タル張作霖ノ宝物(貴志サン(筆者注:奉天特務機関長であった貴志弥次郎)ハ「ホーモツ」ト云ハル)ハ 見事ナルニ マタ サノ数モ数千デアラウガ サノ中デモ宝物は千ヲ下マハル由。自分ノ無知モ起因デアルト思フガ サノ模造品ノデキニモ驚ク。

上田サン「カレト 自分ガ入手シタ カレト 比ブルニ」ト(筆者注:「こちらは本物であるが、私が小森から入手したこれ＝小森が手掛けた倣古陶磁器と比べてみよう」と並べて)ト見セラレタガ、同デデアル。圖ノ配置カラ 色カラ形カラ同デニテ 驚ク。イハユル 皇帝ノ宝物トシテ 賣ルツモリデアル由。ツマリ 良ヒモ悪ヒモ 分ラナク スルツモリ トキフコトダラフ。別ニ カフキフ人物タチノ サマタゲヲスル ツモリハナヒシ 又閣下(筆者注:陸軍大臣であった上原勇作)ノ云ハル 正義ノ弁 ヲフリ

²² 前掲「中国古窯の研究」『日本の陶磁』、145ページ

カザスモ キヤデアルガ 自分ナリニカレト反対ノ行為 シテヲカフト思ユ²³。

張作霖が皇帝の宝物庫より盗んだ宝物はどれも素晴らしく、名品中の名品と思われるものだけでも約千点は存在していた。それらと小森による倣古陶磁器を並べれば、図柄、色、形は寸分違わず、その出来栄えは(本物と)全く遜色ないレベルであったと吉藺は記録している。

上田は言語学者、中国古陶磁器を中心とする文化・芸術分野における専門家など複数の顔を有していた。しかし、その一方で初代満鉄総裁であった後藤の特別秘書として、陸軍や関東軍とも密接に関わりながら日本の満州経営に深く参与していたのである。

奥州市立後藤新平記念館に遺された「後藤新平書翰」の中にも、上田から後藤に宛てた手紙が、明治37(1904)年5月1日から昭和4(1929)年3月11日の間に35通ほど認められる(内、4通は年・日付不明)。その内容も大半は時局に関わるもので、「日露戦争における米国メディアの論調と、同地における黄禍論に関する報告」(1904年)や「対中国制作及びシベリア出兵に関する英字新聞の論調と、対支二十一箇条要求以来の拝日気運蔓延」(1919年)、「後藤の満州、朝鮮視察に対する評判/張作霖の動向/松岡洋右(1880～1946年)満鉄理事の動向/満州在留邦人の現況報告」(1925年)、そして「北伐に伴う、長江沿岸地域と満州における在留邦人」(1927年)などである。この様な文面から推察するに、上田が担っていた役務は、特務(諜報、宣撫工作、秘密作戦)同様であったといっても決して過言ではあるまい。

そう考えれば、前出の吉藺周蔵手記に書かれていた倣古陶器の制作・譲渡・販売を通じた張作霖の政治・経済的基盤の安定・強化に対する協力も、あながち眉唾物で片付けられない可能性があるろう。

但し、本論における中核テーマからは外れており、紙数も限られていることから、本件に関するさらなる調査は後日へと譲りたい。

また、科学的なアプローチに基づいた「鑑賞陶器/陶磁器」という新しい賞鑑ジャンルの誕生は、研究領域の深化・拡大ばかりでなく、一方で倣古を偽作・贋作へと転換しかねない潜在的な要因をも有していたという点だけは記しておきたい。

さて、瀬戸の陶芸家である加藤唐九郎(1897～1985年)(あるいは唐九郎窯)による瓶子が、鎌倉期の古瀬戸として1959年重要文化財の指定を受けた「永仁の壺事件」は、当時世間の耳目を大いに集めた。衆議院文教委員会(1961年)において、日本社会党(現・社会民主党)の高津正道(1893～1974年)代議士は、重文指定の中心であった文部省技官の小山富士夫(1900～1975年)と唐九郎に加え、繭山順吉(繭山龍泉堂、1913～1999年)、広田熙(壺中居、1910～1938年)、中村一雄(水戸幸、生没年不詳)らが理事に名を連ねる社団法人日本陶磁協会を槍玉に挙げ、贋作の温床化となり得る“なれ合い体質”を糾弾している。

美術評論家で作家の白崎秀雄(1920～1992年)は、同事件の背景を以下のように看破している。

²³ 落合莞爾『佐伯祐三・真贋論争』の核心に迫る 陸軍特務 吉藺周蔵の手記(38) アル種ノキカクトナルヲ願フ』『ニューリーダー』12(5)通号139、1999年、84～85ページ

戦前瀬戸や美濃の作陶家ないし陶工は、今日では考えられぬほど貧乏だった。苦しい生活の中で、道具商から古陶磁の逸品の写しを巧妙に作ることを求められ、作りえたときに高い報酬がえられた。濃尾地方で或は京都地方でも、名人とか上手とかいわれた作陶家のほとんどは、写しの名人・上手だったのである²⁴。

後に陶芸家として成功した同門(京都市立陶磁器試験場)の河井と濱田を羨望の眼差しで眺めつつも、小森は中国倣古陶磁器制作から転じて、建築内装材や東洋風西洋食器の大量生産に血道を上げた。こうした彼の行動にも、当時の陶芸界に根差した貧困問題が少なからず影響を与えていたと思えてならない。後述する山茶窯時代には唐九郎と親交を深めていた小森が、こうした宿痾に無頓着であったとは考えにくいからである。

いずれにしても、製法の解明が不可能であると考えられていた宋青磁や天目釉を再現した小森の卓越した技術力は、常人はもとより専門家の鑑識眼を持ってしても識別困難なレベルにまで達していたことを、吉藺周蔵手記は図らずも証明していたことになる。

匋雅堂による初期倣古作品の内、清朝皇帝遺愛の名品や大名物の茶碗、茶入れ(1927年第12回匋雅会定期展覧会で展示)に関しては、「匋雅堂」あるいは「匋雅堂製」の印はなく、代わりに、例えば淀肩衝(松平和泉守旧蔵の名物で、古瀬戸春慶茶入)であれば、胴に「淀肩衝」と釘書きが施されていた。それは、陶芸家・小森の良心を示すものでもあった。他方、下記のような些か物騒な逸話も伝わっている。

バーナード・リーチ(Bernard Howell Leach, 1887~1979年)の指示で良い陶磁器を探していたある外人が、伊勢町(筆者注:当時匋雅堂陶舗は、大連市伊勢町二三にあった)の店で品物を見て驚き、これもナンバー・ワン、あれもナンバー・ワンと褒めたが、倣製である旨の印を入れてあったので、入れてないものがないかと聞かれたことを覚えています²⁵。

と、店を手伝っていた前出の田中秀子が回想している。いずれも上田による倣古陶磁器の政治利用≒悪用を想起させ、極めて危ういものであった。

その一方で、後に色絵磁器で重要無形文化財保持者(いわゆる人間国宝)に認定された若き日の加藤土師萌(1900~1968年)は、1923年に愛知県商品陳列所で小森による倣古陶磁器展を見て、自らの方向性を定めたと言っている。

それほどまでに、小森の”技”は一頭地を抜いていたのである。

3-3 匋雅堂による建築内装材

大連・伊勢町の陶雅堂陶舗では、定期展覧会で売り切れなかった作品の販売と併行して、建築内装材として美術タイルの受注販売を積極的に行っていた。A5判の『小森陶磁器研究所製 装飾用美術タイル型録』(大連陶雅堂発行、1925年)には、28ページに渡り76種類の

²⁴ 松井覚進『永仁の壺一偽作の顛末(講談社文庫)』講談社、1995年、287ページ

²⁵ 前掲『叢書・江別に生きる 3 小森忍の生涯』41ページ

組タイルが、サイズと共に図版入りで紹介されている。そこには「多年研究の結果に成れる特殊素地に支那古陶磁釉を独特の技術によりて施せる強火度焼成品として(中略)原料の精選配色の変化何れも支那古陶磁の作風にに基づき」とあり、従来の低火度によるエナメル・タイル(錫エナメル釉)²⁶とは異なる、耐久性の高い強火度焼成タイルであったことが明示されている。

タイルの基本形は五寸角(およそ15センチ四方)であり、2枚1組(五寸×十寸)から60枚1組(三十寸×五十寸)まで各種構図の組み合わせが用意されていた。それらの文様は、獅子、天馬、鳳凰、孔雀といった動物と、唐草、牡丹、葡萄といった植物に加え、福寿といった吉祥文や幾何学的な図柄が存在していた。

第11回旬雅会定期展覧会(1926年)と第13回旬雅会定期展覧会(1927年)において、美術タイルに力を入れて発表していることから、離満直前時期における小森の創作における興味とビジネス志向が、倣古陶磁器からその技法を応用した建築内装材へと大きく傾きつつあったことが見てとれよう。

また、1926年6月には大連市小崗子北河岸の満鉄中央試験所・窯業試験工場内にあった小森陶磁器研究所は、満鉄からの命により退去せざるを得なくなり、同市郊外の臺山屯町への移転を余儀なくされている。満州における完全な政治権力確立を目指す陸軍の動きに呼応するように、満鉄内部でも様々な動きが起こっていた。

以降は、旬雅堂と満鉄の関係も、以前ほど蜜月な状態ではなくなっていく。

3-4. 離満と満州時代の総括

当時東洋一の水準を誇った研究機関である満鉄中央試験所に、小森忍は平野耕輔の伝手で窯業科・技術主任として赴任した。潤沢な資金と同地における強力な政治力を背景に、中国大陸、朝鮮半島の古陶磁窯跡及び現窯実地調査・製法研究を行っている。そして、それらの成果として出版並びに倣古陶磁作品の製造・販売に関して、彼は思う存分に腕を振るったものと思われる。

また、小森が満州で活躍するに至った別の要因として、奥田誠一らを中心とする陶磁器研究会や彩壺会の発足と、構成メンバーによる積極的な研究活動を挙げておきたい。従来の茶道具鑑賞・コレクションとは異なる、科学的なアプローチに基づいた「鑑賞陶器/陶磁器」という新しい賞鑑ジャンルが生み出された点が非常に重要であった。ちなみに機を見るに敏な小森は、彼らとも密接に関わっていた。旬雅堂による最初の出版物は奥田による著作『旬雅集第一 陶磁器の鑑賞に就いて』(1921年)であり、また、小森自身は「辰砂手に就いて」と題して1925年彩壺会の講演にも登壇している。辰砂手釉について一通り説明した後に、小森は以下のように述べている。

²⁶ 西アジアでは初めにガラスが開発され、素焼土器にこのガラスを施して陶器をつくった。概して低火度釉が多く、ソーダ釉(曹達釉/曹達硝子)と錫釉、鉛釉が中心であった。

一般にケイ酸化合物を溶かす材料として灰、アルカリ金属、錫、鉛などが使用され、釉に色をつける呈色剤には主に銅、鉄、コバルトが用いられた。

参考：川原義友『寡占に挑む ソーダ・硝子・鏡との15年間』コマ文庫、1981年

茲に陳べました品物は、唯今嘗地三越の五階で、展覽會を価して居ります、私の試作品の内から辰砂手の系統に屬するものゝ一部を選んで持参したものであります(品物の説明)、此標本の様に辰砂手は窯で焼成せられる際に非常に釉色が變り易いものでありまして、一様に眞紅な色を呈しむる事は、仲々困難な事なのでございます、此試作品に就きまして、赤紅色を出します爲めに私が試みました方法を申し上げますと次の三方法を取ったのであります²⁷。

と語り、「一、清朝康熙の郎窯の調子を出すために試みた」方法と、「二、明朝宣徳の霽紅の紅色を仿ふために試みた」方法、そして「三、銅が磁器焼成火度の様な高熱度に置きまして揮發致しする性状を應用致しまして試みた」方法について詳しく説明した。加えて、第三の方法に関しては、「此方法は吾國では京都の陶磁器試験場で一時盛んに應用されて試作品が發表されました爲に唯今は京都で此種のもゝ作品が澤山出來て居ります(標本参照)」と、最後に付け加えている²⁸。

更には、辰砂手陶磁器に対する市場価値に関しても、下記の如く詳細な解説を行っていたのである。

辰砂手の色の變りましたものを「窯變」として吾國で非常に珍玩されます様に、支那に置きましても變色したものは、眞紅に出たものに劣らず賞讃されるのでありまして「蘋果綠」(吾國の骨董界では、「アツクリン(筆者注：アップル・グリーンと思われる)»)などは千金を出しても購へないものとして居ります、(中略)淡紅色のものは「桃花片」英國では「ピーチブルーム」として是亦仲々高價なものであります²⁹

当該講演は、三越における展覽會のため一時帰国した折りに開催されていたようである。百貨店で販売中の作品を講演会場へ持参している点に加え、美術品としての価値を詳細に説明していることから、旬雅堂経営者として満州時代の小森が既に旺盛なビジネス・マインドを有していたことが判る。

他方、京都市立試験場で培った技術に加え、渡満以降、現地で中尾万三らと化学的アプローチによる中国古陶磁器の製法解明と再現に専心没頭してきた自負も窺えよう。

さて、彩壺會創立メンバーは、荏原製作所の創立者・畠山一清や、慶應義塾大学図書館などを曾禰達蔵と共に手掛けた中條精一郎らであった。小森が初めて本格的建築内装を手がけた小笠原伯爵邸は、こうした縁によって中條本人から声を掛けられたと考えるのが自然であろう。

また、第2部で詳述するが、大日本麦酒本社ビル(現在のサッポロ・ライオン銀座7丁目店)建設の総指揮を執った馬越恭平(号：化生、1844～1933年)と、畠山(号：即翁)も茶会で

²⁷ 小森忍『彩壺會講演録 辰砂手に就て』彩壺會、1925年、9ページ

²⁸ 前掲『彩壺會講演録 辰砂手に就て』9～11ページ

²⁹ 前掲『彩壺會講演録 辰砂手に就て』11～12ページ

顔を合わせ、そこで小森の倣古作品や古陶磁釉を施した美術タイルについて話が弾んでいたとしても決して不思議ではない。

また、満鉄が有する自由闊達な気質は、大日本麦酒本社ビル内装を含め、帰国後に小森が手掛ける仕事の全てに少なからず影響を与えたものと思われる。

小森の実り多い在満州時代は、「当研究所も、中国古陶磁の技術的研究も大休初期の目的を達することを得たので、将来これが活用には立地的に特に不利なる大連に存続することは無意味」³⁰と自ら語るように、同地における研究をやり切った充実感と共に、1928年には終わりを迎えた。

そこには、陶業地瀬戸振興のため小森の力を必要とした、愛知県商品陳列所・所長・原文次郎(1870～1931年)からの強い誘致が働いたことも大きい。そして小森にとっては、京都及び満州で習得・涵養してきた中国陶磁器に宿る高い芸術性と、ドイツ流の燃料・焼成論に裏打ちされた先端的産業技術を、京焼最大のライバルである瀬戸で試したかったという気持ちも強かったであろう。

なお、小森を支えた中尾万三も、その技を政治利用しようとした上田恭輔もほぼ時期を同じくして満州を去っている。

³⁰ 前掲「中国古窯の研究」『日本の陶磁』、145 ページ

第2部 小森忍の陶芸と窯業(2)

第2部では、本論のテーマである芸術性と産業化の拮抗・併存が生む製陶の新規性と発展について、建築内装材と大量生産を前提とした洋食器の東洋化を通して考究する。前者については第1章で、後者については主に第2章で論ずる。

第1章：瀬戸時代(1)－山茶窯による建築内装

1-1. 山茶窯開窯

離満した小森忍は「昭利三年(筆者注：1928年)四月わが国の陶郷愛知県瀬戸南新谷に移し、窯名を山茶窯として、中国古陶磁の技法を応用した建築陶材と西洋食器東洋化作品の製作に従事した」¹のである。

瀬戸市東部と赤津町、品野町をつないだ一辺2キロほどの三角地帯は、古来「瀬戸林」と称されていた。江戸時代に尾張藩(尾張徳川家・61万9,500石)の保安林があった所で、別名「御林」とも呼ばれてきた。古瀬戸は俗に「椿手」と呼ばれるが、この名の起りである「椿窯」が、瀬戸林のほぼ中央に位置していたからであろう。周辺には椿が群生していたため、この名が付けられたようである。なお、同窯(窯跡)は、鎌倉時代の陶祖・加藤四郎左衛門景正(1168年頃～1249年頃)のものと言いつたされていた。小森による山茶窯の名もそこから採ったようで、親交のあった加藤唐九郎が「多分そうであろう」²と証言している。なお、唐九郎は「尾濃古窯趾案内」で、「所謂椿手といふのは即ちこの椿窯から出るものと同じやうな手のものであるといふところから起つた名稱であつて、それ程これは瀬戸の古陶研究上最も有名な又やかましい窯趾とされてゐる」³と語っている。

山茶窯は秋葉町と上ノ切町に跨って広がる丘陵地斜面にあり、敷地面積は約八百平方メートルであった。施設は事務所、ロクロ場、乾場、絵場、施釉場に加え、本焼用、素焼用の窯が各一基ずつフリット窯⁴一基から成り、後年、登り窯も新設されている。また、「瀬戸地方産の耐火質黄土に匣鉢⁵破片の粉碎物を混じて素地土となす」⁶と記録されているように、主にタイル焼成に用いられた本窯は「容積七〇〇～一〇〇〇立方尺の倒焰式角窯、燃料は主

¹ 前掲『日本の陶磁』、149ページ

² 前掲『小森忍の生涯』86ページ

³ 陶器全集刊行會編纂『陶器大辭典』第4巻、富山房、1936年、21ページ

参考：加藤唐九郎「尾濃古窯趾案内」小野賢一郎編『日本陶窯史 瀬戸系統篇卷1』民友社陶器全集刊行會、1931年

⁴ フリットとは、釉薬原料を熔解した上でガラス状にし、細粒化したものである。低温で熔解し、安定的な発色が得られるなどの特長を有す。フリット窯とは、こうした低火度釉(焼成温度=1,000℃前後)焼成用の窯を指す。

⁵ 窯道具の一つであり、陶磁器焼成時に素地を火炎などから保護し、影響を受けないようにするための用いる耐火性容器である。窯詰の時には陶磁器を中に納め、これを積み上げて使う。ムライト(酸化アルミニウムと二酸化ケイ素の化合物)やコーディエライト(ケイ酸塩鉱物の一種)、アルミナ(酸化アルミニウム)などの耐火材料製である。

⁶ 前掲『陶器大辭典』19～21ページ

として石炭で撫順塊炭⁷を用⁸いていた。

素地土は、地元・瀬戸の原土に耐火素材を粉碎・混入することで、その強度、耐久性の向上を図っている。一方で、燃料には、満鉄中央研究所時代から使い慣れた撫順塊炭を選んでいた。

この窯場は、小森を瀬戸に招いた原文治郎(愛知県商品陳列所 所長)の斡旋により、地元の有力製陶所である千峰園の工場をそのまま転用したものであった。初代の伊藤四郎左衛門(1847～1917年)が1878年に開窯した千峰園は、「地質釉薬改良に勉め又意匠に心を用いしかば、内地品製造には特に千峰園の名あり。祥瑞模様の捺皿の如きは其良品なり」⁹と高い評判を得ていた。更に初代と二代(1881～1947年)の四郎左衛門は、共に(市制以前の)瀬戸町会議員を務め、瀬戸電気鉄道株式会社(現・名鉄 瀬戸線)の経営に参画するなど、同地では名望家としても知られていた。

「椿」と「山茶」の文字こそ違えども、陶祖に縁が深い「最も有名な又やかましい窯」の名を名乗り、地元でも一二を争う名門・千峰園の工場使用を許されるなど、「やきものまち・瀬戸」が小森にかかる期待には並々ならぬものがあったといえよう。また、小森自身もそうした思いに応えるべく、技術振興のみならず、産業としての製陶業発展に貢献したいという思い、あるいは責任感を少なからず感じていたはずである。

1932年頃の山茶窯は年間およそ21万円を売り上げ、その内訳は主力の建築用陶材(タイルなど)が約6万円であり、残りは工芸品と食器が占めていた¹⁰。その年商を、現在の貨幣価値に換算すれば、およそ1億7,100万円に相当する¹¹。

1-2. 陶製タイル制作への飽くなき挑戦

山茶窯における小森の活動は、昭和3年から9年(1928～1934年)へと至る7年間という比較的短いものであった。その間、最後まで常に一定以上の売上を安定的に占めていたのが、

⁷ 遼寧省北部の現・撫順市に位置する炭鉱で産出された石炭。良質の石炭を埋蔵する撫順炭鉱は、東アジア最大規模を誇り、日露戦争後は日本がロシアから利権を獲得し満鉄の経営へと移管した。

⁸ 前掲『陶器大辞典』第4巻、22ページ

⁹ 武藤忠司「千峰園 伊藤四郎左衛門」瀬戸蔵ミュージアム『千峰園 伊藤四郎左衛門—窯屋の経営と名望家としての横顔』瀬戸市、公益財団法人 瀬戸市文化振興財団、2019年、29ページ

原典：瀬戸町『御大典記念 瀬戸町誌』1915年

¹⁰ 参考：前掲『陶器大辞典』第4巻、21～22ページ

¹¹ 1932年(昭和7年)における企業物価指数は0.830であり、2020年の同指数(675.7)と比較すれば、その差は814倍となるため、当時の1円は現在であれば814円に換算できよう。

参考：日本銀行 公表資料・広報活動「明治34(1901)年～現在の企業物価指数と消費者物価指数」

<https://www.boj.or.jp/announcements/education/oshiete/history/j12.htm/>

陶製タイルを中心とした建築内装(材)であった。

小森が満鉄中央研究所から瀬戸へ移る直前に手掛けた、最初の本格的な建築材が小笠原伯爵邸における喫煙室外壁の装飾タイルであった。同伯爵邸は、曾禰中條建築事務所の設計によって1927年に建てられている。

曾禰達蔵(1853～1937年)は、同郷(肥前国・現在の佐賀県)であった辰野金吾(1854～1919年)と共に、ジョサイア・コンドル(Josiah Conder, 1852～1920年)¹²の下で学んだいわゆる日本人建築家第1期生であり、「一丁倫敦」(ロンドンに似た赤煉瓦建造物から成るオフィス街)と呼ばれた丸の内・三菱系貸事務所建築群の設計で知られている。

一方の中條精一郎(1868～1936年)は、旧米沢藩主家(第15代当主)である上杉憲章伯爵(1876～1953年)と共に英国へと渡り(1904～1907年)、ケンブリッジ大学で建築を学んでいる。

唐津藩右筆の子であった曾禰にとって、旧小倉藩主であった小笠原家は主家筋にあたる。加えて、小笠原長幹伯爵(1885～1935年)は、中條とほぼ同時期にケンブリッジ大学へと留学しており、爵位を同じくする上杉伯爵を通じて交流があったと考えられよう。こうした経緯から、小笠原伯爵邸は曾禰と中條により設計されたものと思われる。

また、従来の茶陶偏重から脱し、「鑑賞陶器/陶磁器」という新しい賞鑑ジャンル追求を目指した「彩壺会」メンバーでもあった中條が、同会向け講演に登壇までしている(1925年、第1部・第3章参照)小森と出会い、小笠原伯爵邸の装飾タイル発注に至ったであろう経緯は既に前章で触れている。

ちなみに、同伯爵邸のステンドグラスを手掛けたのは小川三知(1867～1928年)¹³であり、曾禰中條建築事務所の初期代表作である慶應義塾図書館・旧館(1912年)を飾る、「ペンは剣よりも強し(Calamvs Gladio Fortior)」(1915年)の制作で知られている(戦火で焼失し、現在のステンドグラスは復元)。

中條のケンブリッジ留学期間は、ウィリアム・モリス(1834年～1896年)が産業革命以降の粗悪な大量生産品を批判し、手仕事の美しさや職人技を基礎とした”生活の美”を唱えて「アーツ・アンド・クラフツ運動」を展開していた時期とも重なっている¹⁴。また、彼は彩

¹² 英国の建築家で、工部大学校(現・東京大学工学部)建築学教授を務め、辰野金吾や曾禰達蔵ら多くの建築家を育成した。現存する主な作品は、重要文化財に指定されている岩崎久弥茅町本邸(1896年、現・現・旧岩崎邸庭園洋館及び撞球室)や島津家袖ヶ崎邸(1915年、現・清泉女子大学本館)、岩崎弥之助高輪邸(1908年、現・三菱開東閣)などである。

¹³ 静岡藩(旧・駿府藩)医の家に生まれ、家業を継ぐべく第一高等中学校(現・東京大学教養学部及び千葉大学医学部、同薬学部)に入学するも、芸術への道を捨て切れず、家督を弟に譲り一高を中退して東京美術学校(現・東京藝術大学)日本画科に入り、橋本雅邦(1835～1908年)に師事した。1900年に米国へ留学し、シカゴ美術館附属美術大学で水彩画を教えながら、各地の工房でステンドグラスの技法について学ぶ。帰国後、鳩山一郎邸(現・鳩山会館)や高橋欽哉邸(現・聴潮閣高橋記念館)などのステンドグラスを手掛けた。

¹⁴ ステンドグラスや家具、壁紙など室内装飾を扱うモリス・マーシャル・フォークナー商会設立(1861年)を経て、1875年には単独でモリス商会を設立。美しいインテリア商品の生

壺会での活動に加え、装飾美術並びに工芸の地位向上や都市環境の整備推進といった先駆的提言を含んだ、アートマネジメントの初源ともいえる取り組みを牽引した国民美術協会¹⁵の会頭も長く務めていた(1913～1919年/1924～1933年)。このようなキャリアからも、彼が小森や小川を積極的に起用した理由は十分に窺えよう。

こうして、建築内・外装材としての陶製タイル制作という、山茶窯における小森の新たな挑戦がはじまったのである。

なお、本節から次節に掛けては、小森の建築内装(材)が当初華族の邸宅を彩りながら、ライフスタイルの西洋化が伝播するに従い、都市空間へと広がっていった背景についても論じていく。

明治2年6月17日(1869年7月25日)に発布された版籍奉還と太政官達54号「公卿諸侯ノ称ヲ廢シ華族ト改ム」によって、それまでの公卿・諸侯は廃され、新たに華族となることが定められた。その数は、427家2891人(1874年・内務省発表)であった。「西洋に追い付け追い越せ」を旗印に近代化⇨西洋化に邁進する明治政府にとって、富国強兵や脱亜入欧の実現に向けた諸政策の整備・推進のみならず、西洋建築や洋装、洋食などの普及・拡大といったライフスタイルの変革もまた大きな課題であった。

特に皇族や、新しい貴族制度である華族に列せられた旧藩主は、留学や武官としての海外赴任によって、ヨーロッパの流行をいち早く取り入れた西洋式の邸宅を建て、それに見合う家具や調度品を設えていた。

貴族院議員にして陸軍省参事官であった小笠原伯爵(後に、国勢院総裁などを歴任)同様

産・流通によって生活と芸術の一致を目指すと共に、著書『生活の美』(1880年)において、自らの主張を明らかにしている。1887年にはアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会が設立され(モリスは、1891年に会長就任)、その翌年から第一次世界大戦(1914～1918年)まで展覧会が定期的に開催された。同協会には、この時代に活躍した工芸家や建築家、そして様々な分野の芸術家が加盟、モリスが主導した運動は大きな潮流となって欧米諸国に伝播・拡散された。

参考：朝日新聞社、京都国立近代美術館他編『生活と芸術ーアーツ&クラフツ』展カタログ、朝日新聞社、2008年

ウィリアム・モリス『民衆の芸術』中橋一夫訳、岩波書店、1953年

¹⁵ 松岡寿(洋画家)、黒田清輝(洋画家)、岩村透(美術評論家)らの提言により、1912年に森鷗外を座長とする規則起草委員会を経て、翌1913年3月の設立総会によって発足した。フランスのソシエテ・ナショナル・デ・ボザール(Societe Nationale des Beaux-Arts)をモデルとしており、その目的は「美術家の大同団結」を図り、もって政府への建議や一般社会に対する普及活動といった美術(界)の発展であった。1943年頃に自然消滅するまでの歴代会頭とその任期は、以下の通りであった。

中條精一郎(1913～1919年)、黒田清輝(1919～1924年)、中條精一郎(1924～1933年)、大河内正敏(1933～1943年頃)

参考：今橋映子『近代日本の美術思想美一術批評家・岩村透とその時代』上・下巻、白水社、2021年

に、” 槍の又左” こと加賀大納言・前田利家を祖とする十六代当主・前田利為侯爵(1885～1942年)は、任地のボルネオで陣歿(後に戦死へ変更)するまで職業軍人として陸軍に籍を置いた(最終階級は陸軍大将)“武人”であった。その一方で、五代・綱紀公(松雲公・1643～1724年)に倣い、早くより古今の文物を熱心に蒐集する”文人”の顔も有していた。贅を凝らした侯爵邸は1905年の日本館に次いで、6年の歳月を掛けた西洋館も完成(1907年)。1910年には先代・利嗣侯爵(1858～1900年)以来の悲願であった、前田邸への天皇行幸が実現したのであった。その様子は、下村観山(年)の手によって、《臨幸画卷(麟・鳳・亀・龍の四巻)》(1931年)にまとめられている(詞書は、尾上紫舟筆)。同西洋館はその後も、来日した要人の迎賓として利用されていく。

個人宅への行幸としては、1896年の松平篤郎(1832～1917年)邸における海軍短艇競争天覧以来の栄誉であり、前田家は世間の耳目を大いに集めていた。明治43年(1910年)7月9日付け「萬朝報」(1892年東京で創刊した日刊新聞で、1940年『東京毎夕新聞』に合併)には、「前田家の光栄」との見出しで、そのコレクションについても「ギョームルジック(筆者注：ジャン＝バティスト・アルマン・ギョーマンとヴィクトール・ヴィオレール＝デュクの二人か)、コラン筆の三美人、レコームのアラビア騎兵(筆者注：ジャン＝レオン・ジェロームと思われる)ロツサイ(筆者注：フェデリコ・ロツサーノ)の獵、及び月夜の額を掲ぐ、何れも得難き逸品なり」¹⁶と記されていた。こうした報道が、華族同士のライバル心¹⁶ある種の虚栄心に火をつけたことは想像に難くない。

前田家は明治天皇・皇后兩陛下と皇太子ご夫妻による臨幸を迎えるため、ラファエル・コラン(Louis-Joseph-Raphael Collin, 1850～1916年)による三美人を描いた《庭の隅》(1895年)や、ジャン＝レオン・ジェローム(Jean-Leon Gerome, 1824～1904年)の《アラビア人に馬》(制作年不詳)をはじめとする24点もの作品を新たに購入している。これらは黒田清輝(1866～1924年)作の《洋燈と二児童》(1891年)を除き、全て海外作家によるもの(但し、《河岸》は作者、制作年不詳)であり、急逝した美術商・林忠正(1853～1906年)¹⁷の旧蔵品であった。

因みに前田侯爵は、当時の軍事先進国であったドイツへ留学した後も、出征軍従事武官や親王使節随員として四回の渡欧・長期滞在を経験している。その間に自身の肖像画(《前田利為肖像画》1922年)をフェルディナン・ウンベール(Ferdinand Humbert, 1842～1934年)

¹⁶ 『萬朝報 72 自六〇七四～至六一六五』

¹⁷ 878年に渡仏して以降パリに本拠を置き、世界中に浮世絵をはじめとする日本美術を販売する傍ら、印象派の画家達と親交を結んだ。帰国に際してはおよそ500点ものコレクションを持ち帰り、自ら西洋近代美術館を建てるべく計画していたが、その夢を果たせぬまま病没した。1900年のパリ万国博覧会では日本事務局の事務官長を務めている。なお、林が扱った浮世絵には「林忠正」の小印が捺されており、現在でもその作品価値を保証するものとして貴ばれている。

参考：林忠正シンポジウム実行委員会編『林忠正—ジャポニスムと文化交流』ブリュッケ、2007年

木々康子『林忠正 浮世絵を越えて日本美術のすべてを』ミネルヴァ書房、2009年

に、妻と娘の画(《前田美子肖像画》1922年、《前田菊子肖像画》1930年)はマルセル・バッシュ(1862~1941年)に依頼するなど、同時代の芸術家とも密接に交流を持っていた。

一方、皇族においては現在、東京都庭園美術館となっている朝香宮鳩彦王(1887~1981年)の壮麗な邸宅(1933年竣工)を抜きに、日本の洋館建築史を語るわけにはいくまい。朝香宮殿下は、陸軍大学校卒業後1922~1925年までパリに留学されている。その折りに、通称「アール・デコ博」と呼ばれたパリ万国博覧会(1925年)を観覧され、同様式に対して強い関心を持たれたのである。同万博は”Exposition internationale des arts decoratifs et industriels modernes”と(フランス語で)銘打たれているだけあり、従来の(手)工芸である”Art”ではなく”Industriels”、つまり現在のインダストリアル・デザインに近い、工業製品や建築、インテリア・デザインの提案・展示に焦点が当てられていた。

会場はグラン・パレとセーヌ河畔を横軸とし、アレクサンドル橋からオテル・デ・ザンヴァリッド(旧軍事病院、廃兵院)までを縦軸とした十字形に広がり、その面積は28ヘクタールと東京ドーム6個分に相当していた。縦のメインストリートに沿って、アンリ・ラパン(Henri Rapin, 1873~1939年)が内装を手掛けた国立セーヴル陶磁器製作所とフランス大使館、更にはラリック社のパヴィリオンと、ルネ・ラリック(Rene Lalique, 1860~1945年)による巨大な噴水塔が軒を連ねていた¹⁸。こうした光景に感銘を受けられたことで、朝香宮殿下御夫妻はラパンとラリックに新たな邸宅建築への参加を依頼したと思われる。

1829年には具体的な建築計画が立案され、設計を宮内省内匠寮技師であった権藤要吉(1895~1970年)が、施工については入札により戸田組(現・戸田建設)が担当することになった。権藤は、名古屋高等工業学校(現・名古屋工業大学)卒業後、住友総本店営繕課建築係で同社の建築設計業務に従事していたが、母校の推薦により内匠寮に奉職した。高橋貞太郎(1892~1970年)の下で東伏見宮邸(1924年竣工)などの設計に携わり、宮邸設計に関する経験を積んでいたのである。

内匠寮とは、律令制における中務省に属する令外官に端を発し(728年)、近代に入ってから「宮殿その他の建築物の保管、建築・土木・電気・庭苑および園芸に関する事務」を管掌する宮内省の部局であった。朝香宮邸建設時には、代々近衛家・家臣を務める家柄の北村耕造(1877~1939年)を工務課長とし、その配下に建築係、土木係、庭園係、機械係の四係が分かれ、技師、技手、技手補、匠生を合わせるとその数は優に100名を超えていた。彼らは、建築、内装、造園におけるエキスパートであり、いわゆる選り抜きのエリート集団であった¹⁹。

ところが、1918年実施された国会議事堂公開建築設計競技(議院建築意匠設計懸賞募集)に、吉武東里(1886~1945年)を中心とした内匠寮有志が複数案を提出したところ、それらが1等そして3等1席に選ばれたのである。結果的に、吉武は大蔵省臨時議院建築局技師に抜擢され、永山美樹(1886~1949年)は国会議事堂建設の設計嘱託となるなど、内匠寮からの人材の流出が続くことになった。実際に図面を引ける技師や技手が極めて少なかったことから、朝香宮邸の設計については権藤に白羽の矢が立ったのである。

同邸において、ラパンは1階の大食堂、大客室、次室、小客室、大広間と、2階の書斎、

¹⁸ 参考：寺本敬子『パリ万国博覧会とジャポニスムの誕生』思文閣出版、2017年

¹⁹ 参考：鈴木博之監修『皇室建築 内匠寮の人と作品』建築画報社、2005年

殿下居間の計7部屋に関する内装を手掛けている。また、ラリックは正面玄関ガラスレリーフ扉を制作すると共に、大客室と大食堂のシャンデリアなども担当していた。こうした特別な内装や設備、什器などは、指示書と共にフランスから送られてきたものを、建物と調整しながら内匠寮が設置したのである²⁰。

小森は小笠原伯爵邸に続き、朝香宮邸建設にも参加している。同邸宅において、池田泰山(1891～1950年)率いる泰山製陶所²¹が、妃殿下居間バルコニー床の布目タイルと同腰壁のスクラッチタイルを手掛け、山茶窯は第一浴室床のモザイク窯変タイル製作を担当したのである。山茶窯製タイルは、一見すると色ガラスによるビザンティン様式のモザイクを彷彿とさせる。しかし、還元焼成(微量の酸素による焼成法)による陶製タイルであるため、目を凝らせば独特の美しい色ムラが浮き上がってくる。それは、壁面のフランス産大理石ヴェール・デ・ストゥールの雨縞を思わせる斑紋と共に、浴室を華やいだ雰囲気満たす効果を上げている【図2】。



【図2】

旧・朝香宮邸(現・東京都庭園美術館)第一浴室 筆者撮影

但し、これらタイルの配置模様は内匠寮技手の大賀隆(生没年不詳)によってデザインされており、泰山製陶所と山茶窯はその製作を請け負っていただけであった²²。ラパンやラリックの内装・設備設計には手を出せなかった内匠寮であったが、逆に小森や池田には一切の

²⁰ 参考：東京都庭園美術館編『旧朝香宮邸物語―東京都庭園美術館はどこから来たのか』アートダイバー、2018年

²¹ 前掲『旧朝香宮邸物語―東京都庭園美術館はどこから来たのか』153ページ

²² 愛知県知多郡出身の池田泰山(本名：泰一)は、京都市立陶磁器試験場附属伝習所に学ぶ。梅原政次郎らと協同で加茂川べりの九条辺りに開窯後に独立。建築業界と提携し美術芸タイルを生産する泰山製陶所を、1917年に設立した。

参考：藤岡幸二編『京焼百年の歩み』京都陶磁器協会、1962年
阿木香、日野永一他『日本タイル博物誌』INAX、1991年

意匠に関わらせなかったようである。皇族の邸宅建設という特殊事情を差し引いても、そこには極めて堅固なヒエラルキーが存在していたといえよう。

さて、朝香宮邸と同年の1933年には、高橋貞太郎の設計により現在の高島屋日本橋店が竣工している。創建当初は日本生命が建設した建物を、高島屋が借り受ける形で営業をしていたため日本生命館と称されていた(一部は日本生命東京総局が事務所として使用していたが、1963年には転出)。建築にあたっては、「東洋趣味ヲ基調トスル現代建築」という様式を求めた設計図案競技で1等となった高橋の案が採用されている。

高橋は宮内省・内匠寮技師であったが、1925年東京帝国大学工科大学建築学科時代の恩師・佐野利器(1880～1956年)の尽力で復興建築助成株式会社が設立されると、内匠寮を辞してそこへ移っている。彼はいわゆる”喧嘩っ早い”性格で、佐野もそのことを常々案じていた。一例として、建築会館の懸賞競技設計(1927年)審査会における中條精一郎との諍いについて以下に記しておく。

委員長の中條精一郎が「委員の中に自分に関連のある某氏案を入選せしむる為に暗躍をした人がある」と言う発言をして、高橋は二周り年上の中上と一悶着を起こしている。その某氏案とは高橋と同じ職場にいた矢部金太郎の案であり、中條が非難したのは同僚の矢部案を推す高橋だった。高橋は中條発言に憤慨し、これを失言として糾弾。発言を取り消すまで議事進行を停止させ、発言撤回を取り付けてから矢部案の当選を決定している。高橋はこの騒動をきっかけに「爾後あまり(表に)出ない方がよいだろう」ということになったという。それまでにも言葉の災いは多かつたらしく、自身の置かれた様子を”追放”と自主自嘲的に述べている²³。

高橋はその激烈な性格に加え、後には帝国ホテルのライト館保存を掲げる「帝国ホテルを守る会」(1967年結成)を向こうに回し、建築学会を脱会してまで同館取り壊しを伴う新本館の竣工(1970年)を成し遂げた反権威・権力の人でもあった。高橋が宮内省を辞し、高島屋日本橋店の建築設計コンペに参加したのは、彼自身の性格やお公家集団ともいえる内匠寮特有の気質と相容れなかったからだけではなかろう。

1933年に東京市が実施した「東京市商業調査」によると、1931年から翌32年にかけて同市の小売業に占める百貨店の売上高シェアは、25パーセントにも達している。中でも、織物被服類は61.6パーセント、建具・家具・指物類、玩具・運動用具、小間物・洋品類に関しても、全て50パーセント以上のシェアを有していた²⁴のである。ちなみに、当時市内の小売業者がおよそ6万軒であったのに対し、百貨店は僅かに18店しか存在していなかった。更に、当時の百貨店はショッピングのみならず、展覧会や物産展、音楽会といった各種催事を

²³ 砂本文彦「建築家としての進むべき道を模索」『INAX REPORT No. 185(2011年1月号)』株式会社INAX、2011年、6ページ

参考：佐野博士追想録編集委員会『佐野利器－佐野博士追想録』1957年

²⁴ 小山周三『現代の百貨店(新版)』日本経済新聞社、1970年、60ページ

(表は、東京市の小売販売額における百貨店の比重 昭和6,7年からの、データ抜き書き)

楽しみ、大食堂で食事を摂り、屋上庭園や遊技場でも遊べる、庶民にとって「おしゃれして出かける」べき新しい娯楽場でもあった²⁵。

一街区を占める豪華で近代的な建物によって人目を惹き、集客に努める百貨店の設計は、高橋にとって自らの力量を発揮できるスケールの大きな仕事として目に映ったであろう。内匠寮時代のネットワークで小森と知己を得た彼は、高島屋日本橋店建設にも小森を加え、屋上庭園に設置する陶製の噴水塔制作を依頼している。高橋のみならず施主である高島屋も、匂雅堂時代に作陶展を開催している点から、彼の力量を十分把握していたと考えられる。

小森は、水の噴出部分を阿吽の獅子あるいは狛犬が持つ「滾繡球」を思わせる球体とし、台座全体に透かし彫りの装飾を施した三層から成る塔を制作した【図 3】。ちなみに、獅子が刺繡を施した御殿鞆のような球と戯れている図柄は、《獅子滾繡球》(刺繡された球で遊ぶ獅子)と呼ばれ、中国では代表的な吉祥図のモチーフとして認識されている²⁶。

小森は、自ら蒐集した刺繡図案数百点を、『支那刺繡図案』(3K 會、1924 年)として一冊にまとめるほど中国の伝統的文様に精通していた。高島屋屋上の噴水は「東洋趣味ヲ基調トスル現代建築」という建築設計コンペのテーマを彼なりに咀嚼した上で、具体的な形状へと昇華させた成果であろう。



【図 3】

高島屋日本橋店・屋上の陶製噴水 筆者撮影

また、あくまでも推測の域を出ないが、小森は高橋と図って朝香宮低に設置されたラパン

²⁵ 国立国会図書館・ミニ電子展示「本の万華鏡」第 27 回 百貨店ある記 ～買うときめき、めぐる楽しみ～

<https://www.ndl.go.jp/kaleido/entry/27/index.html>

2022 年 5 月 24 日閲覧

²⁶ 参考：趙屹、莫秀秀編著『吉祥図案』中国社会科学出版社、2008 年
上杉千郷『狛犬事典』戎光祥出版、2001 年

がデザインした国立セーヴル製陶所の《香水塔》(1932年)や、その淵源たるパリ万国博覧会におけるラリックの噴水塔を念頭に、敢えて東洋的意匠の陶製噴水塔を百貨店の屋上に据えたとも考えられるよう。それは、後に東洋趣味を取り入れた洋食器生産に取り組む小森にとって、同時代における西洋の先端的表現を換骨奪胎し、自家薬籠中の物にするという試みの萌芽であったともいえよう。

明治維新から50年が経過し、新たな中間層出現に伴って、いわゆる「大衆社会化」の基軸ともいべき生活様式が規格化、画一化、高度化されつつあった。百貨店は、こうした大量消費社会形成のはじまりを象徴する存在であった²⁷。

中国の伝統的な吉祥文様をモチーフにした(と思われる)噴水塔を、新時代のシンボルである百貨店の屋上へと配する小森の思考や姿勢からは、時代に対する鋭い嗅覚を感じざるを得ない。

次節では1911年の市制・町村制全面改正以来、度重なる制度改正によって発展期にあった地方自治体²⁸による庁舎建設と、小森の参画について考察していく。

1-3. 名古屋城意匠を取り入れた庁舎と、地場産業の陶製建材

その激しい性格が災いしてか、業界内でも疎んじられていた高橋貞太郎にも、自らの右腕と任じる建築家の存在があった。それは、先の建築会館の懸賞競技設計審査会のエピソードに登場した矢部金太郎(1892～1976年)と、平林金吾(1894～1981年)の二人である。

駅舎を中心とする田園調布の都市計画で知られる矢部は、明治神宮造営局で高橋と出会ってから、数々の企業や官庁で行動を共にし、自身の建築事務所を開業するまでは高橋建築事務所に勤務していた。

一方の平林とは、高橋にとって最初の就職先であった滝川鉄筋コンクリート工務所で出会って以降、下記の如く信認の厚い部下であったことが伺える。

2人(筆者注：高橋と平林)は滝川鉄筋コンクリート時代に出会い、高橋が明治神宮造営局に赴任すると平林を助手として引き抜き、高橋が宮内省に移ると再度、平林を引き抜いた。高橋が復興建築助成株式会社に赴いてもまた平林をまた技師として招くなど、高橋は常に平林に信頼を置いていたことがわかる²⁹。

平林の代表作は大坂府庁舎(1926年)、名古屋市役所本庁舎(1933年)、朝鮮貯蓄銀行本店(1935年、韓国ソウル、現・第一銀行第一支店)であるが、それらは全て懸賞競技設計における当選作であった。このことから、彼は高橋の右腕としてだけではなく、個人の建築家としても抜きん出た技量を有していたことがわかる。

²⁷ 大岡聡「昭和戦前・戦時期の百貨店と消費社会」『研究報告(52)』成城大学経済研究所、2009年、1～37ページ

²⁸ 金崎健太郎「地方自治制度の要点―地方自治の意義・歴史と地方公共団体の役割―」『アカデミア 令和2年秋号(第135号)』市町村アカデミー、2020年、8～13ページ

²⁹ 前掲『INAX REPORT No. 185(2011年1月号)』7ページ

平林自身が語る名古屋市役所本庁舎のコンセプトは、以下の通りであった。

私は名古屋の近郊西春日井郡豊山村で生まれ、毎日お城を眺めて育ちましたので、あの金鯱城が頭にコビリついていました。だから、応募にあたってお城を取り入れて、ローカル・カラーを鮮明に浮き出すことに苦心しました。たまたま、当時の建築界に東洋趣味、日本趣味が台頭していましたので、これを加味したのですが、その表現が屋上の高塔/名古屋城の櫓なのです³⁰。

瓦葺屋根の塔を組み込んだいわゆる「帝冠様式」の応募作品を、審査員の一人であった建築史家の土屋純一(1875～1946年)は、「中央の高塔が名古屋城天守閣をかたどったもので、非常に興味ある優れたものであった」³¹と高く評価した。実際の塔については、「頂上に金鯱の型を取った鴟尾を立て、濃緑色の釉薬瓦本葺き方形屋根、切妻付き二層塔屋となりました」³²と平林も述べている。

同庁舎の外装タイルは常滑市の伊奈製陶(後の INAX、現・LIXIL)が、内装タイルは瀬戸市の山茶窯が制作している。両社ともに、愛知県の地場企業である点に注目しておきたい。もっとも、小森は高島屋日本橋店で既に高橋と仕事を共にしており、彼から平林への推薦も当然あったものと考えられよう。

小森の山茶窯は、1階・中央階段手すりの照明器具に加えて、2階・中央廊下と議場前壁面や4階・貴賓化粧室壁面の陶製タイルを手掛けている。2階の廊下壁面は、濃紺を基調にしたやや鈍い金色の落ち着いた色調でまとめられている。他方、議場前の壁面は一枚一枚異なった窯変タイルを用い組み上げられており、まるでクリムト(Gustav Klimt, 1862～1918年)の絵画作品を思わせるようでもある。

また、貴賓化粧室を埋め尽くす、布目窯変タイルの翡翠を想起させる深いブルーは、銅に微量のナトリウムを加え、酸化焼成(燃料が完全燃焼するほど十分な酸素がある状態での焼成)したものであり、還元作用によってその一部は紅変し独特な景色を作り出している。

昭和金融恐慌(1927年)以来の不況に喘ぐ瀬戸において、小森は建築内装用のタイルに関する技術指導を行うと共に、東京の建材会社から受注した仕事を他の窯や工場にも回したため、同地の陶業界は大いに活気づいた。加藤唐九郎も、小森の瀬戸に対する貢献を下記の如く証言している。

小森さんが瀬戸にきた昭和三年ころは不景気で、瀬戸の業界も活気がなかった。それを小森さんがきて、技術指導をしたり仕事を持ってきてくれたので、これが呼水となり業界が活気づいた。小森さんは、タイルとテラコッタで新境地を開いたと言えるでしょう³³。

³⁰ 大阪毎日新聞(1933年10月1日)

³¹ 水谷盛光『名古屋城と城下町』名古屋城振興協会、1979年、246ページ

³² 前掲『名古屋城と城下町』249ページ

³³ 前掲『小森忍の生涯』111ページ

1-4. 銀座カフェ文化から、サッポロ・ライオン銀座 7 丁目店の陶製内装へ

満鉄中央研究所時代から取り組んでいた陶製タイルは、小笠原伯爵邸、朝香宮邸宅、高島屋日本橋店(日本生命館)など日本を代表する建築物に使用されてきた。その後も小森は、一丁倫敦以来三菱との関係が深い曾禰中條設計事務所による、1936 年の岩崎男爵熱海別邸(現・熱海陽和洞)建設にも参加している。

本節では、山茶窯そして小森の代表作ともいえる大日本麦酒本社ビルと、ビヤホール(1 階がビヤホールで、2~5 階が本社の事務所であった。現在はサッポロ・ライオン銀座 7 丁目店)の陶製内装について取り上げる。

そこで、同ホールにおける設計上の特徴や、小森による仕事の詳細に触れる前に、まずは銀座という場所が有する特色と、建設時の時代背景について整理しておきたい。当時の銀座については、日本の美術史家・安藤更生(1900~1970 年)³⁴が、その著書『銀座細見』の中で以下のように記している。

銀座は地震後急に賑賑になった。大正十年ごろの銀座はちょっと寂れかけて、疑懼の念を持たれたのであった。将来の東京の商業中心地は漸次北進する。槓町を中心にした都市計画が出来上ると、東京駅付近に繁華を奪われる。そういう心配があった。ところが、地震は何もかもひっくり返してしまった。そして銀座だけが猛然と勃興した。(中略)ところがどうだ。今日では三越、松屋、松坂屋の三デパートが支店を出すようになった。改造、中央公論をはじめ大雑誌はいずれも争って銀座の記事を掲げる。新聞には銀座の消息を絶たない。郊外へ行ってみると、ちょっと新しげな商売をしている家には、しばしば銀座堂、銀座亭、カフェ銀座等の名を見出す³⁵。

当時(1920 年代から 30 年代前半)の銀座では、西洋のライフスタイルを嗜好するモボやモガ(モダンボーイとモダンガールの通称)が闊歩していた。彼らは、新しい職業や価値観の変化を象徴する存在であり、特にモガはカフェ(ビヤホール)や百貨店といった新たなサービス業による雇用創出から誕生した側面もあった³⁶。

³⁴ 早稲田中学を経て東京外国語学校(現・東京外国語大学)を卒業、早稲田大学仏文学科へ進むも 1924 年に中退。歌人で美術史家の会津八一(1881~1956 年)に師事し、1923 年に奈良美術研究会(後の東洋美術研究会、木曜会)を創設、1929 年には研究誌『東洋美術』を創刊した。1954 年「鑑真大和上伝之研究」で文学博士号を取得。1946 年より早稲田大学で講師として勤務、後に教授となり 1970 年病没するまで同大学の教壇に立ち続けた。昭和初期の銀座風俗を活写した『銀座細見』(1931 年)は、当時ベストセラーとなったが、師である八一からは叱責を受けたという。

参考：「會津八一と安藤更生—學藝の継承—」展カタログ、早稲田大学會津八一記念博物館、2016 年

³⁵ 安藤更生『銀座細見』安藤更生、中央公論社、1977 年(元々は 1931 年春陽堂刊)、23 ページ

³⁶ 参考：山路勝彦「女給が輝いていた昭和：近代日本のカフェ文化(2)」『関西学院大学社会

日本におけるカフェの起源は、1911年フランスに倣い文化的社交の場としてオープンした銀座「カフェ・プランタン」であるといわれている。当初は会員制であり、顧客には黒田清輝、岸田劉生、森鷗外、永井荷風、谷崎潤一郎らが名を連ねていた。しかし、昭和初期から徐々に女給目当ての客が増えはじめ、後にはキャバレーなどへと発展していった³⁷。

昭和初期のカフェは時流を反映してか、その建物も内装も非常に華やかであった。チェコの建築家アントニン・レーモンド(Antonin Raymond, 1888～1976年)設計による教文館・聖書館ビルの一部を改造したブラジル珈琲ショールームのために、藤田嗣治はブラジルの風俗を描いた壁画《大地》(1934年)を制作した。その制作意図について、「私の画で街道を歩く無教育な都人の多少なりとも美術眼を開き趣味心を起させ、若い人達を教育して高上させ得る事が出来れば、非常な幸福であると思って銀座へ出る事を却って好んでやった位である」³⁸と語っている。

藤田は翌1935年に今度はフランス菓子店「銀座コロバン」2階(サロン)の天井画6点の注文制作を完成させている。それはロココ期の雅宴画を想起させる「ルイ王朝時代の宮廷画家たりシワトー、ブーシェ、フラゴナール等々の画風を取り入れ、絢爛目もあやなる中に新日本の味を盛ろうと努めている」³⁹といったものであった。そして「今や絵画は貴族や富豪の手から大衆のものへと移らなくてはいけない時代」³⁹あるいは、「大衆のための奉仕」であり「国民全部に、美術愛好と鑑賞の機会を解放することに努力しなければならぬ」⁴⁰と、その目的を説明している。

なお、現在、《大地》はウッドワン美術館(広島)が、コロバンの天井画6点については迎賓館・赤坂離宮がそれぞれ所蔵している。

関東大震災で灰燼に帰した銀座は、いち早く「猛然と勃興」した。そして、震災前のフランスとドイツを中心としたヨーロッパから、豊かなアメリカ資本主義の影響を強く受け変わりつつあった。それらを凝縮・現前化したものが、“銀座の王”⁴¹と称され、同地に大小およそ140軒も存在したカフェ(バーなど類似の飲食店含む)の内装や壁画であった。

学部紀要136号』、2021年、29～53ページ

豊田かおり「モダニズム文学にみるモダンガール」『文化学園大学紀要 人文・社会科学 研究 22号』2014年、101～114ページ

³⁷ 参考：野口孝一『銀座カフェー興亡史』平凡社、2018年

³⁸ 藤田嗣治「現代壁画論」『改造』1936年3月号、8ページ

参考：「1930s Café do Brasil in Ginza: Propagation of Coffee in Japan」The Asahi Shimbun GLOBE+

2018年10月22日

<https://globe.asahi.com/article/11892029>

2022年5月30日閲覧

³⁹ 「突如銀座の喫茶店へ 大天井画の作品 制作を急ぐ藤田嗣治画伯」『都新聞』1935年9月14日

⁴⁰ 藤田嗣治「壁画に就いて」『地を泳ぐ』書物展望社、1942年、193ページ

⁴¹ 前掲『銀座細見』70ページ

銀座はモーダニズムの先端を行く町だといわれる。だが、いったいモダンとは何か、先端とは何か。今日、日本において用いられるモダンとは、その後の表すすべての意味において用いられているのではない。モダンとは資本主義経済支配下における、その末端的燃焼を示すものである⁴²。

と、震災後に再び訪れた銀座の隆盛が資本主義経済支配によるものであると、前出の安藤は喝破している。

同時に、世界初のマルクス・レーニン主義によるソヴィエト社会主義共和国連邦が(1922年)建国され、国内では大正デモクラシーによる民本主義の発展が、労働運動の興隆や(第一次)日本共産党の結党(1922年)などによって促されていた。このことは、後にプロレタリア文化運動の中核を成す村山知義(1901～1977年)が、バー・オララ(銀座2丁目)の設計を手掛け⁴³、フランスから帰国した藤田嗣治でさえ銀座コロバン(銀座6丁目)の壁画制作を、「大衆のための奉仕」と説いていた点からも容易に想像できよう。『銀座細見』では、こうした世相の変化についても下記のごとく分析している。

何がかくまで銀座の空気を一変させたか。由来、明治以後の日本の文化は輸入文化であり、模倣文化であり、そして、それは民衆自身の力で採った文化ではなくして、上から強いられた文化であった。そして、その明治官僚政府が主として範を採ったのは、仏独の二国であったから明治の文化は一面仏独の、すなわち大陸文化の光被の下にあったのである。銀座という街が、そもそもこの模倣文化の先端として造られたのであった。(中略)しかるに、欧州の大戦はこの分野を一変させてしまった。世界におけるこれまでの政治的勢力経済力はいっせいに破壊された。これに従って各国の文化相においても未曾有の変動が行われた。二つの新しい恐怖が地球の上に生まれたのである。それがアメリカ文化とロシア文化である。ソヴィエット・ロシアの誕生は世界の無産階級に暁の来た事を告げる鐘であった⁴⁴。

こうした資本主義経済の更なる発展と、プロレタリア文化運動の勃興といった背景のもと、小森忍は大日本麦酒本社ビルの内装に取り組んだのである。

本社の建設を指揮したのは、日本麦酒(恵比寿ビール製造)、札幌麦酒(サッポロビールの

⁴² 前掲『銀座細見』16ページ

⁴³ 1922年9月1日の関東大震災後に、村山知義(1901～1977年)ら「マヴォ」のメンバーはペンキを携え街頭へ繰り出し、バラック店舗を装飾する行為を行なっている。その流れの中で、カフェ「オララ」の設計を手掛けていたといえよう。彼は1925年12月の日本プロレタリア文芸連盟創立大会に出席し美術部員となり、以降村山は、『無産者新聞』創刊1周年記念を祝う「無産者の夕」の舞台装置製作(1926年)や文芸戦線社同人(1927年)となるなどマルクス主義への傾倒を強めていくことになる。

参考：村山知義『演劇的自叙伝』全4巻、東邦出版社、1971～77年

⁴⁴ 前掲『銀座細見』39～40ページ

前身)、大阪麦酒(アサヒビールの前身)の三社合併を実現した大日本麦酒株式会社の社長で“ビール王”と呼ばれた馬越恭平(1844～1933年)であり、設計を手掛けたのは新進気鋭の建築家・菅原栄蔵(1892～1967年)であった。

馬越は岡山県後月郡木之子村で村医の次男に生まれ、丁稚奉公先の鴻池家で商才を磨いた後、創業間もない三井物産に入社した。井上馨(1836～1915年)や益田孝(1848～1938年)の下で刻苦勉励し、遂には経営陣の一角を占めるまでになった立志伝中の人物である。一方、成功してから後は粹人としても有名で、茶道では化生(けしょう)⁴⁵の号を有すると共に、東都茶人十六羅漢の一人に数えられるなど第一級の文化人でもあった。

一方の菅原は仙台市工業学校(現・仙台工業高校)を卒業後、仙台第二師団営繕課からそのキャリアをスタートさせている。そして工業学校時代の恩師の紹介で、1914年に曾禰中條建築事務所に臨時製図係として入所している。同事務所は当時民間最大級の設計・建築事務所であり、所員の大半は工部大学校(現・東京大学工学部)卒業生で占められていた。東北の工業高校出身であった菅原が、例え臨時雇いであったとはいえ、入所できただけでも非常に珍しいことであった。しかし彼は多くの先輩達を追い抜き、1917年には正所員として登用されている。それは建築現場における仕事の傍ら熱心な研究を欠かさず、毎月開催される課題設計競技会に作品を提出し、腕を磨いてきた成果であった⁴⁶。

以上のような馬越、菅原の経歴を見れば、藤江永孝の下でリングキルン(輪環窯)設計に死力を尽くし、学閥を越えたS・K会で自主研究に没頭するといった小森の来し方と共通している。つまり、彼らには共通していたのは、いわゆるエリートではなく、現場からたたき上げたプロフェッショナルとしての矜持であった。こうした点が三人の間に、予算や工期と、高い芸術性及び完成度の両立を目指す難事業に際して、強い連帯感を醸成したものと思われる。

また、馬越が建設を目指したビヤホールとは、最も進んだコミュニティを擁するある種の特別な場所であった。都市風俗に詳しいジャーナリストの松崎天民(1878～1934年)は、銀座ライオン(元1911年創業のカフェー・ライオン、現・サッポロ・ライオン銀座五丁目店)について「一切の階級を網羅して、博士、官吏、学者、金持、会社員、文士、番頭、行商人、運転手、車夫、労働者、誰でも同じように、同じ空気の中に同化して、軽い酔を購っているのも、ビヤホールに見る特色でしょう」⁴⁷と評している。

⁴⁵ 本来は仏教用語で、無から忽然と生まれる菩薩や妖怪を指す。馬越は自らの生年である弘化元年と掛けて、化生と号したわけである。

参考：端田晶『負けず 小説・東洋のビール王』幻冬舎メディアコンサルティング、2020年、59～60ページ

⁴⁶ 参考：菅原定三『美術建築師・菅原栄蔵』住まいの図書館出版局、1994年

⁴⁷ 松崎天民『銀座』中央公論社、1992年(元々は1927年に銀ぶらガイド社から刊行)、114ページ

参考：星野睦子「銀座5丁目尾張町「ライオンビヤホール」(1939年)とその壁画：建築家・図師嘉彦の言説を手がかりとして」『筑波大学芸術学研究誌』30巻、2015年、23～33ページ

大正デモクラシーの影響が色濃く残っていたとはいえ、まだまだ貧富の差は大きく、身分や職業における貴賤の意識が強かったその当時、ビヤホール内に漂う自由な空気は、人々にとって時にビールよりも魅力的に映っていたといえよう。こうした点は、満鉄気質に大きな影響を受けた小森の思考と、呼応していたと考えられる。

また、自ら「美術建築師」と名乗った菅原栄蔵による設計の特徴は、フランク・ロイド・ライト(Frank Lloyd Wright, 1867～1959年)の強い影響を受けながら、「日本の工芸作品として世界に働きかけることのできるような仕事」⁴⁸であった。それは、岡田三郎助(1869～1939年)⁴⁹に師事し、素石の画号を有する画家の顔を持ち、和田三造(1883～1967年)⁵⁰や辻永(1884～1974年)⁵¹らの芸術家と親密に付き合い、更には前出国民美術協会の活動に対しても積極的な彼の姿勢にも表れていた。

以上のような時代背景の下で建設された大日本麦酒本社ビルは、いわば近代建築における二大潮流を融合したような先駆的設計であった。外観並びにオフィス部分はメタル・フレームと連続したガラス窓で構成されており、インターナショナル・スタイルの嚆矢となったルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ(Ludwig Mies van der Rohe, 1886～1969年)とフィリップ・ジョンソン(Philip Johnson, 1906～2005年)によるシーグラム・ビルディング(1958年)を彷彿とさせる。

一方で、竣工当時のファサードや1階ビヤホールは、細部まで装飾を多用した有機的なスタイルであり、まるでアントニ・ガウディ(Antoni Gaudí Cornet, 1852～1926年)が手掛

⁴⁸ 資料2「モザイク壁画座談会筆記録(一九六四年十一月)菅原栄蔵発言録」菅原定三『美術建築師・菅原栄蔵』住まいの図書館出版局、1994年、215ページ

⁴⁹ 佐賀県出身で、明治から昭和にかけて活躍した洋画家。日本的な感覚に基づいた洋画を描き、女性像に秀作を残している。1897年第1回文部省留学生としてフランスに留学し、ラファエル・コランに師事する。1902年帰国後に、東京美術学校(現・東京藝術大学)の教授に任ぜられた。1919年帝国芸術院会員となり、1937年には第1回文化勲章を受章している。代表作に、切手の図柄となった《婦人像》(1907年)、《あやめの衣》(1927年)などがある。

参考：松本誠一『岡田三郎助 1869－1939』佐賀県立佐賀城本丸歴史館、2011年

⁵⁰ 兵庫県出身の洋画家。1907年の第1回文部省美術展覧会(いわゆる文展)に《南風》を出品、最高賞を受賞した。現在は、重要文化財に指定されている。また、1953年の映画『地獄門』で色彩及び衣裳デザインを担当。同作品は、1954年の第27回アカデミー賞で衣裳デザイン賞を受賞している。更には、同年第7回カンヌ国際映画祭においても、色彩の美しさが高く評価されパルム・ドール(グランプリ)に輝いている。

参考：姫路市立美術館編「和田三造展」カタログ、姫路市立美術館、2009年

⁵¹ 広島県出身。東京美術学校西洋画科本科で、黒田清輝、岡田三郎助らに師事し洋画家となる。動物、風景画を得意とし、1958年日展の社団法人化に際し初代理事長となり、その絶大な権力から「日展の法王」と呼ばれた。

参考：水戸市立博物館編「辻永展－〈山羊の画家〉の軌跡－」カタログ、水戸市立博物館、1986年

けた建築のようでもあった。菅原が、この点を先進的な取り組みとして意識していたことは、彼自身の証言から明らかである。

今では見慣れたものですが(筆者注：この発言は、1964年に竣工当時を振り返ったものである)、この建物は当時としては珍しく横連窓の広い窓を採用しています。ライトの帝国ホテルの窓も小さいんですが、しかし、世界の情勢を見ますと、だんだん鉄とかガラスが発達する傾向にあったのです。ただ、ひとつ覚えでやったんでは先が止まりますから、何とか新しい方法を見つけなければと、この建物の仕事を始めた時は技術的に非常に苦心したんです。雑誌の編集者なんか、外側はあっさりして、内部に手がかかっているものだから内部のほうばかりほめていましたが。ガラス面積の大きいのは新しい時代に遅れないため先鞭をつけたわけです⁵²。

また、ビヤホールの天井高は7.5メートルもあり、当時の飲食店としては規格外に高かった。これは、そこで交わされる会話の細部までは聞き取ることができず、逆に人々の声が混ざり合い、反響することを計算していたものと思われる。「ここは建築の具合か表を通るといつもワンワン蜂の巣のような騒ぎに聞こえる」⁵³や、「銀ぶらのビール黨で春夏秋冬四六時中常に元気に満ちた人人に依って賑わつてる愉快なホールであります。(中略)ビールの杯を舉げて談論風發痛快な會話場であり社交の殿堂であります」⁵⁴といった効果を狙ったことであろう。

また、ホールの真ん中に空間を遮る無粋な柱はなく、これも当時としては異様に大きい窓と共に、その安全性を危ぶむ声の関係者の中に少なからずあったという。しかし、関東大震災で目立った損傷もなかった東京海上ビルディング(1918年、設計：曾禰中條建築事務所)の建設に現場係として参画した菅原は、師譲りの最新耐震構造理論をものしていた。正に「東京海上ビルハ本邦初ノ高層建築ニシテ鉄骨鉄筋煉瓦造七階大建築ニテ先生ハ特ニ耐震力ニ心血ヲ注ガレ 最高技術ニ依リ実施サレ 吾等ノ高等技術を指導サレタ」⁵⁵ことの賜物といえよう。

壁に沿って立ち並ぶ柱の上部には、天を支えるように伸びる大麦の穂を象った新島産の抗火石を用いている。そして、それらを取り巻くように配された照明は、ビールの泡を模した意匠であった。中央の縦2.75メートル×横5.75メートルにも及ぶ巨大なガラス・モザイク壁画は、大麦を収穫する女性群像に幸せの象徴であるアカンサスの花をあしらい、遠くには恵比寿ビール工場の煙突を描いている【図4】【図5】。モザイク壁画を手掛けたのは、ガラス工芸家の大塚喜蔵(1890～1968年)であった。彼も1917年から数年間、満鉄中央研究所・窯業科に新設された硝子部の技師を務めていたのである。

小森は山茶窯として、ビヤホール壁面とホール反対側に位置するオフィスの入口、オフィ

⁵² 前掲『美術建築師・菅原栄蔵』208ページ

⁵³ 前掲『銀座細見』102ページ

⁵⁴ 前掲『銀座』(附属『銀ぶらガイド』)314ページ

⁵⁵ 資料3「自筆略歴書(一九五六年作成)」前掲『美術建築師・菅原栄蔵』216～217ページ

ス・フロアへの階段、廊下部分の陶製タイルを全て手掛けている【図6】。大日本麦酒本社ビルにおける彼の仕事は、小笠原伯爵邸や鳥居坂の岩崎小彌太本邸(1929年竣工)の凝った細工物タイルとは異なり、独特の退紅色と、織部焼を想起させる深緑色2種類から成る単色タイルのみであった。

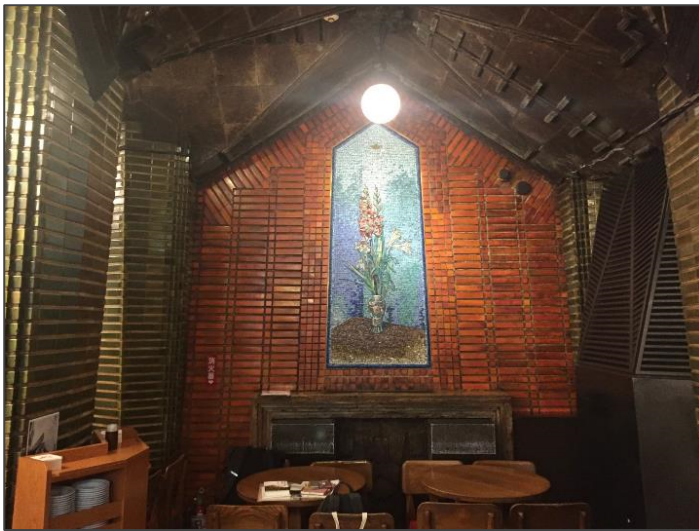
前者は、菅原が「当時丸の内にあった朝鮮銀行のホールに掲げられていたパネルの、輪郭に使われている退紅色のタイルを目にした時に、いつか、どこかで、と思ったという」⁵⁶拘りの色であった。それは竣工直前に世を去った施主・馬越が、若き日に全身全霊をかけて取り組んだ生糸輸出の三井物産横浜支店倉庫や、辛苦の末に再建した日本麦酒・目黒工場の赤煉瓦色⁵⁷でもあった。そして、補色関係にある後者は、山茶窯のある瀬戸に古くから伝わる織部の釉を彷彿とさせた。



【図4】大日本麦酒本社ビル・ビヤホール(現・サッポロ・ライオン銀座7丁目店)全景
画像提供：株式会社サッポロライオン

⁵⁶ 株式会社サッポロライオン『ビヤホールに乾杯 サッポロライオン銀座7丁目店が還暦をむかえた』双思書房、1994年、75ページ

⁵⁷ 参考：前掲『負けず 小説・東洋のビール王』、344ページ



【図5】大日本麦酒本社ビル・ビヤホール(現・サッポロ・ライオン銀座7丁目店)・壁面モザイク



【図6】大日本麦酒本社ビル・ビヤホール(現・サッポロ・ライオン銀座7丁目店)・オフィス・フロアへの階段、廊下部分の陶製タイル 図5～6：筆者撮影

単色タイルといえども菅原の要求は厳しく、退紅色のサンプルが合格するまでには合計17回も焼き直しを行っている。最終的には「青い釉と黄色の釉二種類を用いて二度焼きすることでようやく」⁵⁸、イメージ通りの色に辿りついたようである。深緑色については「赤色タイル以上に大変だった」⁵⁶と、何度も瀬戸の山茶窯まで出向いた菅原自身が、後に述懐している。

小森渾身のタイルについて、建物を風景や自然の一部へ組み込むような仕事で知られる建築家の藤森照信(1946年～)は、以下のように評している。

⁵⁸ 前掲『美術建築師・菅原栄蔵』214ページ

この空間に入ると緑や茶の光沢に輝き、まるで鉱物の結晶の洞穴に迷いこんだような気分になる。ライオンは、銀座という繁華街の町並みに、鉱物感覚と言う、明治にも大正にもなかった昭和初期ならではのセンスを初めて持ち込んだ建物だったのである。そのセンスは、当時のニューヨークとこだまし、昭和初期のモダンな感覚の正体と言えるものだった。⁵⁹

しかも、藤森は「彼自身(筆者注：菅原栄蔵を指す)、ライオンによって自分の作風が完成したと書き遺している。鉱物感覚に満ちた表現を、というのが菅原の願いだったとするなら、ライオンのインテリアこそ、この願いの実現と言えるだろう」⁵⁹とも記している。つまり、菅原の代表作は、小森の内装によって代表作足り得たといっているに等しい。このことから、建築物全体における窯変タイルの存在が、如何に大きかったかが窺えよう。

ところで、現在も同ホールは営業中であり、大きな窓から差し込む光が反射する昼間の時間帯と、レトロな灯りに照らし出された夜間とでは、内装タイルの様相も全く異なって見える。しかも、昼時の強い陽光と銀座四丁目方向から斜めに入る夕方の西日とでは、壁の色に大きな差異が生じていることに気づくはずである。タイル表面のテクスチャーと窯変による色ムラとが、こうした豊かな表情を醸し出しているのである。

更には、フロアを行き交う給仕や、酔客の大きな身振りなどの動きに応じて、様態は千変万化していく。勘のいい小森であれば、何度もタイルの焼き直しを行う内に、目指す色調に加え、菅原が意図したであろう大きな窓の効用も理解したのではなかろうか。それは、正に「談論風発痛快な會話場」に集う人々を主役にした、人間賛歌といっても過言ではまい。

さて、些か唐突に思われるかもしれないが、ここでオラファー・エリアソン(Olafur Eliasson, 1967年～)の作品を引き合いに出しながら、小森の作品を更に掘り下げて論じていきたい。エリアソンは、光や水、大気といった自然要素を利用することで、鑑賞者に特別な体験を提供するインスタレーション作品によって知られている。

彼は安藤忠雄(1941年～)設計の游庵(東京)に、プラチナ釉タイルの作品《Tile for Yun》(2006年)を制作・設置している。均一な面と不規則な面を持つ六角形のタイル7,000個以上が密集する壁面は、あたかも生き物のような脈動を伴いながら、まるで動き回っているかのように見える。タイルは独自の視覚的効果を発揮するために、アーティストの手によって綿密な計算に基づき配置されている⁶⁰。また、それらは日光と空の色を反映することで、建物内に外部環境をもたらす効果を生み出すのであった。エリアソンは、同作品について以下のように述べている。

言葉の意味は、その使用法次第のところがあります。

家やアート・ワーク(作品)についても、同じことがいえませんか。

⁵⁹ 藤森照信「銀座に息吹くモダン感覚」前掲『ピヤホールに乾杯 サッポロライオン銀座7丁目店が還暦をむかえた』57ページ

⁶⁰ 参考:Michelle Kuo, “More than a feeling”, “Olafur Eliasson: Experience”, Phaidon Press, 2018, pp7-20

私達は移動によって空間を変容させ、空間へ関与することで(空間と)共同で状況を作り出しています。

太陽が空を横切って移動するのに伴い、私たちの周囲に対する認識は変化していきます。

その変化は、とても小さいかもしれません。

おそらく、私たちが既に得た知識を、僅かに不安定化するだけに過ぎないでしょう。

しかし、この変化は私たちの知覚、思考方法にとっては非常に重要なことなのです。

游庵のトップから差し込む光は、太陽が沈み夕暮れが近づいてくると、正午とはまた違った空間ボリュームをもたらします。

私たちの行動は、見る、感じる、思考する、何かを行うことに溶け込むような記憶、あるいは期待に対して介入します。

私の個人的な軌跡は、あなたとは異なっています。

あなたの軌跡は、他の誰かの軌跡と関連しているかもしれませんが、同一ではありません。

ある点から別の点に移動する時に、私たちはその奥行に気を配りながら、身体を使って空間を測定するからです。

じっと立ったまま、游庵の中庭で距離感を掴むことは難しいでしょう。

動き出せば、つまり、階段を上ったり下りたり、曲がったり、後戻りすることで中庭の座標は更新され、包み込まれているようでありながら開かれている感覚へと変化します。

釉薬が施された艶やかなタイルは、まるでスパンコールのように輝いて見えるはずで

す。

タイルのキラキラとした輝きは、まるで水面に反射した眩しい陽光のようです。

游庵に招かれた人々は、各自の動作で建築との関係性を、また中庭に満ちた光と頭上か

ら差す陽光によって、自ら見つめ直すことになるでしょう。

タイルの表面は、私たちがそうした考えに到らしめる接点でもあります。

空間とは、あなたの身体的関与を通して生み出され、再現されるものなのです⁶¹。

⁶¹ Olafur Eliasson “Tile for Yu-un” ,2006(アーティストのステートメント)より抜粋、
提供：ギャラリー小柳

全文

The meaning of a word is its use.

The same could be argued about a house or an artwork.

Forms of use are open to change: when we move through a space, we alter it,
and our engagement in a spatial
situation co-produces the content of that very situation.

As the sun moves across the sky, our perception of our surroundings is

現代に生きるアーティストのエリアソンと、昭和初期にビヤホール内装を手掛けた小森の間には、一見何らの関係もないように思われる。しかし、エリアソンの空間に対する「人それぞれの思考や身体的な関与により作られ」という考え方や、彼の作品が生み出す「建物内に、外部環境をもたらす効果」は、小森がビヤホールのために焼成・設置した窯変タイルとも一脈通じていると考えられる。

他方、エリアソンは、彼の生まれ故郷であるデンマークを中心とした北欧の伝統的なクラフトや、そこから生じた(デザインを含む)プロダクトに対する深い造詣と敬意を有している。細かく砕いたアイスランドの石を加えたハンドメイドのリサイクル・ガラスは、カリフォルニア州ソノマの《Vertical Panorama Pavilion》(2022年)に用いられている⁶²。また、

altered. The change may be small, perhaps only a tiny destabilization of the knowledge we have already gained, but this dislocation is crucial to the way we perceive and think. From the top of Yu-un House, Tokyo takes on a slightly different spatial volume when the sun is setting and twilight is on its way, from that at high noon.

Our actions are steeped in memories and expectations that blend into what we see, feel, think and do. My personal trajectory differs from yours, which in turn may be related, but not identical, to that of someone else.

We measure spaces with our bodies, applying depth as we move from one point to another.

In the courtyard of Yu-un House, distance is difficult to grasp when you stand still.

Once you start to move, going up the staircase, going down, turning, turning back, the coordinates of the courtyard are revised, the feeling of the enclosed, yet open space is changed, and the glazed tiles resemble sequins.

They flicker like water shimmering in the sunlight.

The surface of the tiles functions as a plane of negotiation: as a guest to Yu-un House, you must negotiate your movement in relation to the architecture, and in relation to the light in the courtyard and above your head.

Space is produced and reproduced through your bodily engagement.

⁶² ” Olafur Eliasson and the Vertical Panorama Pavilion in California”, TOPOS Magazine

<https://toposmagazine.com/olafur-eliasson-vertical-panorama-pavilion/>

2022年9月15日閲覧

ボーキサイト鉱石をアルミに精製する過程で排出される赤泥から、有害なアルカリ成分を除去した独自のタイル開発にも成功している⁶³。デンマークの港湾都市・ヴァレイに建つ《Fjordenhus(フィヨルドハウス)》(2009～2018年)には、それらの様々なタイルや煉瓦が使用されている⁶⁴。エリアソンと彼のスタジオは、古より伝わる製法をエコロジーやサステイナビリティといった思想に基づき、現代へとアップ・デートすることで、巨大な建造物から難民支援の社会事業まで広範な作品やプロジェクトに活用している。

さて、下記は、評論家である山崎正和が装飾の本質について述べたものである。

造形作品のなかには飾る形と飾られる形が重なっていて、明らかに前者が後者に従属してそれを引き立てている。髪飾りは髪をひき立て、飾りボタンは衣服の胸の部分をめだたせる。もちろん従属物は常に反乱の危険を秘めているものであって、飾る形もいつでも逸脱を試みて、自らを誇張しようと身がまえている。そしてその役割を考えれば、どちらの飾りも髪型や衣服に非日常の印しをつけ、祝日のおしゃれとして聖別しているのである⁶⁵。

このテキストにおける造形作品の「飾る形」と「飾られる形」を、「建築」と「(内装・外装の)装飾」に置換すれば、菅原によるビヤホールという空間の装飾でありながら、小森による内装タイルや大塚の巨大なガラス・モザイクが、常に建築への反乱＝主従転倒機会を狙っていることが理解できよう。しかも、内装タイルは寡黙を装い、建築空間あるいはモザイク壁画を引き立てながら、その実、陽光や照明の力を借り、貧富の差や身分や職業の貴賤を忘れて談論風発する人々を映すことで、その場に特有の空気を生み出している。換言すれば、エリアソンによる《Tile for Yu-un》も小森の窯変タイルも、工芸・窯業や現代アートといった領域を超え、そこに集う人々によって醸成される空間が有する意味あるいは意義の生成トリガーとしての機能を果たしているといえよう。

エリアソンの作品を安藤建築の装飾と判ずる気は毛頭ないが、菅原と小森の関係性と相似形であることは否めまい。そのことは、安藤自身の感想からも十分に読み取れる。

まあ、中庭のオラファー・エリアソンのコミッションワーク(筆者注：《Tile for Yu-un》を指す)なんかは、いざ完成形を見たときは、空間がまるごとアートに呑み込まれてしまったみたいで、「これ、どうなんだ」と思いましたけどね(笑)。もちろん、そう

⁶³ 『オラファー・エリアソン ときに川は橋となる』展覧会カタログ、フィルムアート社、2020年、84 ページ

⁶⁴ ” Fjord House/Olafur Eliasson and Sebastian Behmann with Studio Olafur Eliasson”, Brick Architecture
<https://brickarchitecture.com/projects/fjord-house-olafur-eliasson-and-sebastian-behmann-with-studio-olafur-eliasson>

⁶⁵ 山崎正和『装飾とデザイン』中央公論社、2007年、26 ページ

いう部分にこそ緊張感があって、いいのですけれども⁶⁶。

山茶窯による建築の内・外装(材)では、噴水塔を手掛けた高島屋日本橋店(設計：高橋貞太郎)と、照明器具をはじめ、様々な内装タイルを焼成・設置した名古屋市役所本庁舎(設計：平林金吾)が、それぞれ国の重要文化財に指定されている。また、前者は都市文化の新たな担い手である百貨店を舞台に、ラパンやラリック、そして宮内省内匠寮への対抗心を形にしたものであった。他方、後者は名古屋城の意匠を取り入れた地元のシンボルにおいて、瀬戸製陶業者の代表として卓越した技術や生産管理力を訴求する場でもあった。

いずれの仕事も甲乙つけがたいが、現代アートに通底する文脈を備え、竣工から約90年を経てもなお色褪せることのない、大日本麦酒本社とビヤホール(現・サッポロ・ライオン銀座7丁目店)における内装こそが、建築分野における小森の代表作といえよう。

第2章：瀬戸時代(2)－山茶窯、名古屋製陶における洋食器の東洋化

2-1. 山茶窯における西洋食器の東洋化

前章1節で触れた通り、現在の貨幣価値に換算すれば1億7,100万円に相当する山茶窯の年商において、およそ3分の2は工芸品と食器が占めていた。小森は1931年11月に、第一書房から『瀬戸山茶窯小森忍作新興食器集』を刊行しているが、そこに画家の和田三造が序文「洋食器の東洋化を畫するに當って」を寄せている¹。和田とは当該書籍が出版される

⁶⁶ 「芸術新潮」2015年11月号、89ページ

¹ 小森忍『瀬戸山茶窯小森忍作新興食器集』第一書房、1931年、5～6ページ

和田三造「洋食器の東洋化を畫するに當って」

西洋の事と謂へば、一から百まで承認して愧ぢようとせぬ。つまり未だに改まらぬ西洋崇拜の気風にたたられて、日本の上下の永遠の過渡期的若くはコスモポリタンの光景は停止する事を知らない有様ですが、別けても西洋輸入の風俗習慣に至っては実に借り物の状態で大切に保存して何等これに工夫改変の手を染めようとしないのは醜態と言わねばなりません。先方の人情風習に適應してなされたものを其儘国民全体が自我を枉げてこれに盲従しようと言う不自然な傾向を屢々認めます。実に悲惨な現象です。

この意味に於て、山本条太郎先生が提唱された洋食器に東洋趣味の移入と謂うことは、実に大きな意義と權威を有つ性質のもので偶々これが外国貿易に資する云々を結びつける事によって更に一段の妙味を添える事になります。山本先生の口吻に發憤した私は斬界の賢者小森忍君と語ってこれが実現に力めたのです。そして私は実に酷薄極まる条件を具して同君に強ふる処がありました。

・一、質の堅い事。一、重量の軽い事。一、品質形状の多種多様な事。一、値の廉なる事。一、上りが飽くまで清潔なる事。しかも趣味十二分である事。

以上の無理な矛盾した要求の下に造られた作品は、門外漢の吾々の再三の審議を経たのです。已にあらゆる古今の陶磁器を見尽し味ひ尽した小森君の伎倆と見識に俟たねばならぬ筈のこの事業も、実は小森君本来の最後の好みである典雅素朴な持ち味を矯めて、強ひてこの程不施な要求に妥協せられねばならぬ憾は忍び難いものがあった事と思

前年の1930年に、当時計画段階にあった大日本麦酒本社ビル建設が縁で菅原栄蔵から紹介を受けていた。

当の和田は、南満洲鉄道株式会社社長を務めた政界の重鎮・山本条太郎(1867～1936年)の「洋食器に東洋趣味の移入と謂うことは、実に大きな意義と権威を有つ性質のもので偶々これが外国貿易に資する云々を結びつける事によって更に一段の妙味を添える」¹という主張に感銘し、“西洋食器の東洋化”牽引の大役に小森を指名したのである。

国の重要文化財に指定された重厚な油彩画《南風》(1907年)で知られる和田であるが、文部省美術留学生として渡欧(1909年)した際には、洋画と共に工芸図案の研究を行っている。また、装飾工芸や色彩研究にも力を入れており、染色芸術研究所(1920年)や日本染色工芸協会(1925年)を自ら設立していた。更に母校・東京美術学校では、図案科教授を務めていた(1932～1944年)のである。こうした点を踏まえれば「西洋輸入の風俗習慣に至っては実に借り物の状態」であり、「其儘国民全体が自我を枉げてこれに盲従」することを憂うる彼の気概にも合点がいく。

加えて、京都市立陶磁器試験場の第二代所長であった植田豊橘も、「日本の陶磁器の世界に進展するには、東洋陶磁の粋を表現した、西洋食器の製作研究をなし大に輸出すべきである」²と唱えていた旨を小森が述懐している。

また、満鉄中央試験所時代に仕えた平野耕輔は、商工省陶磁器試験所長として1930年の全国窯業技術官会議の席上で同様の問題意識を提議するなど、小森と縁の深い人々は挙ってこの問題を解決すべく腐心していたことがわかる。

彼が山茶窯で取り組んだ西洋食器の東洋化は、以下のような指針に基づいていた。

先づ東洋の古代趣味を基調として、小陶磁の味を主とせしものを考案試作せし為め、従来の西洋食器に比し幾分暗い調子の譏は免れざるも、東洋の芸術美とも言ふべき、「渋み」とか「落ちつき」とか又は「雅味」と言ふべき、寧ろ内面的の美の誇張に努めた積

はれるが、もともと陶磁器の使命が人情風俗の一部形態を成し、そこに又却て芸術の社会文化を物語る事にある以上、この妥協こそ実に同君の英雄的犠牲として大いに賞讃すべきであろうと思ひます。この食器を見て当時フランス帰りの名あるコックが「この皿の出現こそ初めて新しい且つ美しい料理を生む事を教ふるものである」と語った其言葉を其儘敷衍して食卓装飾の意容を改め、遂には巧に逆用して却て食卓の主客の服飾にまで反省を促す動機にある事もあらばと思ふのです。吾々が吾々の顔を見、好みの赴く処を見、歴史を省みて真面目に考へねばならぬ事は敢てこの洋食器だけの問題ではありません。出現にまだ日が浅く更に猶ほ實際的研究の補足に腐心して居る今日、果してこの目標が遠近奈辺にある事でせうか……。しかし所詮はこの試みに手を付けねばならぬものと思ひます。先づ曲りなりにも、第一回の試作としてこれを公にする機会を得た事を小森君の為に悦びたいと思ひます。

昭和六年十月 和田三造

りであります²。

具体的には、満鉄中央試験所と匍雅堂で磨き上げた中国倣古陶磁器技法を、洋食器に応用することになったといえよう。それは、「陶磁器特有の高熱で焼かれ、夫れから『熔け出し』『焼き出された』火熱の美しさ」であり、「支那人が滋潤(筆者注：しっとり潤う)とか、瑩澤(筆者注：明るく光る)とか申します味は、他の工藝品では表現出来ない味」²であった。

当時の洋食器といえば、国内ではまだまだ白無地がほとんどであった。従って、小森の手になる多種多様な釉薬や絵付けを施したもの(1933年6月の高島屋個展で約180種を出品・展示)は従来中々見られず、この点においては非常に意欲的且つ革新的ではあった。

しかし、用いた原材料や製法から、軽くて丈夫な洋食器にはなり得なかったのである【図7】【図8】。加えて、彼の持ち味である釉薬に拘れば拘るほど、量産化からは遠のき、生産コストの高騰を招くという悪循環に陥っていた。小森自身はやや言い訳がましく、以下の如く述べている。

衛生的のもので、真白な素地でなくてはならないとか、質が硬くて洗ふ際に、こわれな
い様に、角のあるものは使へないとか言ふ様な、事務的な考へを、主要な問題とせず作
りましたために、今度の試作品はホテル食器を目当てせず、寧ろ家庭食器に適するもの
とした積りです²。

しかし、四代目三次人形窯元の丸本恵萍(1907-1965年)は小森による西洋食器の東洋化について、自著『陶磁』(1934年)の中で舌鋒鋭く攻撃している。曰く、「作風は概して肉厚く厚削の感多い所謂下手物風のものである」³と容赦がない。

更には「民衆の生活内容に何等の関係もない一部階級の余剰生活が必然的に産み出した趣味的材料美作品である」や、「国内に於ては工芸目的にそはざる用途なき東洋美術的表現を益々強調せしめ、輸出食器としてはロココを産み歌麿を愛した欧米人士の異国情緒を愛玩する物として僅かに享楽の具となる」³などその批判は痛烈を極めていた。

山茶窯の洋食器は、用に適さない欧米向けのエキゾチックな愛玩品という指摘には同意しかねるが、「家庭食器に適するもの」という小森の主張にも些か無理があろう。もっとも小森自身も「西洋食器のごときその材質の清純と均整なる形態を必要とするものは、科学的機械化の製作技法によらざれば到底完成を望めない」⁴という点については、既に気づいており、更には、それが次の大いなる一歩へと繋がっていく。

² 小森忍「解説」前掲『瀬戸山茶窯小森忍作新興食器集』9～12ページ

³ 丸本恵萍『陶磁』巧人社、1934年、152ページ

⁴ 前掲『日本の陶磁』、149ページ



【図7】
絵高麗手パン皿(1928～1934年)



【図8】
赤絵金彩多角皿(1928～1934年)

山茶窯の食器は、帝国ホテル、高島屋(東京・大阪)、そして名古屋商品陳列所における展覧会やそれに伴う販売に加え、宮内省やフランス大使館へも納入の榮に浴していた。しかし、量産化が難しく生産コストの高い洋食器生産は、同窯の経営を徐々に圧迫していった。結果的に、建築内・外装材の大手顧客であった東京建材社の倒産が引き金となり、1934年6月の設立からわずか6年余りで、山茶窯はその活動に終止符を打つことになった。

日本の国力増強に伴い、陶芸・窯業界のみならず種々の領域から、東洋意匠を施した洋食器の価値を世界に問うことが待望されていた。しかし、小森は山茶窯での挑戦を通じて、いわゆる家内制手工業レベルの生産体制では、グローバルに通用する(重量の)軽さや堅牢・耐久性を備えた洋食器生産が不可能であると悟ったのである。そこで彼は、問題の核心を抜本的に解決すべく、常人の発想を超えた方策に打って出ることになる。

2-2. 名古屋製陶・鳴海工場の洋食器大量生産化

小森忍は1934年10月に、名古屋製陶株式会社(以下、名古屋製陶)へと入社した。同社は、日本陶器(現・株式会社ノリタケカンパニーリミテド)を六代目森村市左衛門(1839～1919年)らと共に設立し、技師長まで務めた飛鳥井孝太郎(1867～1927年)が陶磁器貿易商の寺沢留四郎(生没年不詳)と1911年に設立した帝国製陶所をその前身としている。帝国製陶所は一時ノリタケのライバルになるほどに台頭したが、台風の大規模被害によって経営困難に陥り、名古屋財閥の出資を得て名古屋製陶所となっていた(その後、1917年に株式会社化)。

山茶窯閉窯から名古屋製陶への入社まで僅か1ヶ月しか経っていないことから、小森は以前より同社への参画を前提に、大口顧客倒産を切っ掛けとして自らの事業を整理したことが窺えよう。小規模な自身の窯では、「西洋食器のごときその材質の清純と均整なる形態を必要とするものは、科学的機械化の製作技法によらざれば到底完成を望めない」⁴と悟っていた小森と、彼に「陶芸家」の素養及び高い技術力と、「窯業技術者」としての抜きん出た知見を見出した名古屋製陶の利害が一致した結果と考えるのが妥当であろう。

この頃、日本の陶磁器輸出は隆盛を極めており、名古屋製陶は輸出用陶磁器生産に力を入れていたが、小森の入社を契機として最新設備へ置換すると共に、一層の増産に耐えうる体制の改善を計画していた。

同社の主力である弦月工場(現在の名古屋市千種区)は、主に西洋食器揃(いわゆるディナー・セット)製造を担っていたが、老朽化していたこともあり、結果的に新工場建設へと踏み切ったのである。そして、その計画並びに建設について責を負ったのが、建設部長に就任した小森であった。工場設計については、彼の下で当時のドイツ窯業協会会頭であったフェリック・ジンガー博士が基本案を策定した。また、技術顧問にはローゼンタール磁器製造所のアロイス・ワルター技師を充て、後述する各種の築窯に関する監督にはハイマース・ドレスラー社のフランツ・ゾンマー技師、更には、発生炉と自動乾燥機関係の築造責任者としてはドイツ社のシュワルツ技師を任じたのである。以上のようにドイツから技術者を招聘した上で、国内からも著名な窯業技術者を入社させることによって、技術陣の体制強化を図ったわけである。

素焼窯は、前出ハイマース・ドレスラー社の特許設計によるトンネル窯であった。全長は103メートル、幅と高さは共に3.7メートルにも及び、24時間稼働と170立方メートルの焼成能力を備えていた。また、本焼窯2基は、長さ84.6メートル、幅3.9メートル、高さ3.4メートルの同形トンネル窯であり、1基における1日当たりの焼成量は75立方メートルであった。

1937年春に着工したこの鳴海新工場(鳴海町伝治山)は、翌1938年の秋には完成している。工場の敷地面積56,689坪、建坪13,560坪といった広大なスペースに、当時の世界最先端設備を備え、1,542名の従業員を擁しており、白色硬質磁器のディナー・セットを月産375トン生産可能な能力を誇っていた⁵。一方で、名古屋製陶が社運を掛けて臨んだ最新鋭工場だけに、建設費も345万円余りと、現在の貨幣価値に換算すれば172億5千万円相当額であった⁶。

本来であれば、同社のドル箱事業の礎となるはずであったが、不運にも稼働直前に世界規模の対日経済封鎖政策(ABCD 包囲網)に伴って、米国では日本製品の輸入禁止令が発動されたのである。

その後は、海軍用食器や耐火煉瓦などの生産を行っていたが、経営不振によって1943年住友扶桑金属株式会社へと売却されている。小森は、それに先立つ1939年6月に責任を取り名古屋製陶を退社している。

なお、同工場は1946年に扶桑金属工業株式会社鳴海製陶所と改称、再び製陶業に復した後、1950年には鳴海製陶株式会社となり現在に至っている。

⁵ 参考：前掲『叢書・江別に生きる 3 小森忍の生涯』134～138 ページ

原典：小森忍「名古屋製陶株式会社鳴海工場建設手記」

窯業協会編『窯業大観 創立60年記念出版』、技報堂、1951年

⁶ 給与所得者の平均年収：712円(433万円)、標準米10キロ：2円40銭(4,492円)などの諸物価を基に計算すると、昭和10年(1935年)の1円は現在のおよそ5,000円に相当する。

参考：明治・大正・昭和・平成・令和の値段史

<https://coin-walk.site/J077.htm>

2022年6月8日閲覧

2-3. 瀬戸時代：山茶窯、名古屋製陶における仕事の総括

明治維新により武家の時代が終わりを告げると、新政府は西洋文明を貪欲に取り入れながら近代化へ向けて疾駆していった。そして、急激な時流の変化に伴って、皇族や新しい貴族階級である華族を中心に、西洋建築の邸宅及びインテリアなど新しい生活様式が発展・伝播していった。こうした新しい住文化の担い手として活躍したのが、朝香宮邸を設計した宮内省内匠寮であり、政府のお雇い外国人技術者であったジョサイア・コンドルに師事した曾禰達蔵、辰野金吾らであった。

大連・甸雅堂時代から建築内・外装材の可能性を追究していた小森は、関係が深かった陶磁器研究会である彩壺会メンバー・中條精一郎の誘いで、小笠原伯爵邸の喫煙室外装タイルを手掛け、以降朝香宮邸、岩崎男爵熱海別邸などの建設にも参画している。それらの仕事を通じて、知見の蓄積や人的ネットワークの構築に努めたのである。

しかし、百貨店が都市文化・娯楽の頂点へと向かう中で、一街区を占める豪華な建造物を必要とするや否や、内匠寮出身の高橋貞太郎設計による高島屋日本橋店屋上に陶製噴水塔を制作・設置している。また、高橋の右腕であった平林金吾が、故郷・名古屋市役所本庁舎コンペで当選した際には、地場の瀬戸を代表して同庁舎内装タイルの焼成・設置を担当した。それは、明治憲法下で度重なる制度改正を経た後、地方自治が最も発展していた時期とも符合している。

離満後に小森を瀬戸へと招聘したのは、窯業振興のために彼の力を必要とした愛知県商品陳列所の原文次郎であった。小森もその期待に応え、昭和金融恐慌以来の不況に喘ぐ同地において、建築内装用タイルに関する技術指導を行うと共に、自ら受注した仕事を他の窯や工場に回すなどして大いに貢献した。また、彼が生み出す窯変タイルが有する堅牢性と独自の美しさは、曾禰中條建築事務所や高橋貞太郎の心を捉え、彼らにとってなくてはならない存在となったのである。

また、第一次世界大戦によって米国の資本主義経済が世界を席捲する一方で、我が国では大正デモクラシーの残照に加えて、ソヴィエト社会主義共和国連邦建国の影響からプロレタリア文化運動も盛んになりつつあった。満鉄の自由闊達な気質を肌で知る小森も、こうした時代背景の下で、身分や職業の貴賤を超え人々が集うビヤホールという特殊な空間の建築内装に取り組んだのである。

それは陶芸家であり、窯業技術者にして経営者であった小森忍にとって、芸術作品の展示・販売による従来型のアーティスト価値訴求とは異なり、今でいう空間デザイナーの領域にまで踏み込むことで、自らの仕事を芸術と産業が相半ばする高みへと昇華させることを意味していた。また同店の内装は、そこに集う人々によって作品の意義が最大化されるといった点で、優れた現代アート作品にも通底する価値観を備えていたといえる。

大日本麦酒本社ビル(現・サッポロ・ライオン銀座7丁目店)は、小森の山茶窯時代におけるキャリアの頂点であると同時に、「美術建築師」菅原栄蔵にとっての集大成でもあった。更には、前人未到の大日本麦酒、麒麟麦酒(三菱財閥)、日本麦酒鉾泉(根津財閥)による三社合併を成し遂げた馬越恭平にとっては、長くその偉業を讃える顕彰碑であったといえよう。

陶製タイルと共に山茶窯の経営を支えた食器類製造に関して、小森は「洋食器の東洋化」に取り組んだ。それは「山本条太郎氏の發意にて和田三造氏之が實現に盡力せられ、小森忍

氏其製作の任に當り」⁷とあるように、彼一人の考えではなかったようである。

また、技術的にも満鉄中央試験所で身に着けた中国倣古陶磁器の製法に加えて、より実験的な試みにも着手していたといえよう。1929年に当時としては極めて珍しい専属の陶磁器デザイナーとして、濱田庄司をして「戦後日本の陶磁器デザインの80%は日根野氏がつくられた」⁸といわしめた日根野作三(1907～84年)を採用(1933年まで勤務)している。ほどなくして、彼は山茶窯の製品デザインを一手に担うようになった。同時に日根野の描いたデザイン画によって、百貨店から新作陶磁器展示(覧)会の開催合意を取り付けるなど、取引先に対する提案資料作成にもその能力を活用いたようである⁹。加えて1931年には、それまで瀬戸の伝統にはなかった赤絵技法で、後年、瀬戸市無形文化財に認定される(1987年)陶芸家の栗木伎茶夫(1908～2011年)も所員となっている¹⁰。外部識者のみならず、こうした若き俊英たちと協働することで西洋食器の東洋化という新規事業に取り組んだ点も、経営者としての小森が有する大きな特徴であった。

しかし、大いなる期待に反し、小森による洋食器の「作風は概して肉厚く厚削の感多い」ものであった。あるいは、用に適さない欧米向けのエキゾチックな愛玩品といった批判さえも招いた。更に、タイミングの悪いことに、大手取引先の倒産によって山茶窯はその活動を終えることにもなったのである。しかし、洋食器の東洋化は、建築内・外装材に続き、小森にとって芸術性と産業化が拮抗・併存することで生み出される新規性開拓における大きな課題として、次なる試みへと確実に繋がっていった。

洋食器の東洋化で捲土重来を期する小森は、1934年10月名古屋製陶へ入社している。建設部長として指揮を執り完成した鳴海工場は、敷地面積56,689坪、建坪13,560坪といった広大なスペースに、当時の世界最先端設備を備え1,542名もの従業員を擁していた。

しかし、時流に恵まれず、米国における日本製品輸入禁止令の発動によって、陽の目を見ぬままに売却されてしまう。歴史に「たら」や「れば」はないが、もしも小森が山茶窯での失敗を活かし、東洋意匠を施した軽くて堅牢な磁器製洋食器の大量生産に成功していたとすれば、食器の歴史も多少は変わっていたのではなかろうか。

大日本麦酒本社ビルが、現代アートにおけるコンセプトチュアルな思考と通底した意義を有していた一方で、大量生産を前提とした洋食器の東洋化は、陶芸から現在のプロダクトデザインへと架橋する試みであったとえよう。

本節の最後に、洋食器の東洋化について思想面からも少し掘り下げて論じておきたい。

哲学の枠組みをテクノロジーとの関連性から再構築せんと試みる、気鋭の思想家ユク・ホイ(Yuk Hui, 許煜, 生年不詳)¹¹は著書『再帰性と偶然性』(2019年)の中で、「ポストヨーロ

⁷ 前掲『瀬戸山茶窯小森忍作新興食器集』28ページ

⁸ 「日根野さんを惜しむ」朝日新聞、1984年6月8日

⁹ 唐澤昌宏「日根野作三の足跡－瀬戸・美濃を中心として－」『日根野作三足跡展』カタログ、財団法人 岐阜県陶磁資料館、2007年

¹⁰ 参考：瀬戸市美術館編『栗木伎茶夫陶芸展』カタログ、瀬戸市、瀬戸市文化振興財団、2007年

¹¹ 香港大学でコンピュータ技術を学んだ後、ロンドン大学ゴールドスミスにて哲学者ベル

ツパ哲学」について論じている。それを端的にまとめれば、以下のようになろう。

近代のテクノロジーが西洋を超えて各文明へと拡大することは、すなわち西洋的な思考の形式が広がってゆくことと同義なのである。したがって、近代的なテクノロジーによって規定された均一な世界文明が誕生するとき、世界は事実上、西洋の哲学によって支配されることになる。ハイデガーはこれを「哲学の終焉」と呼んだ。つまりここでハイデガーが言う終焉とは、死滅ではなく完成なのである¹²

こうした点に思惟を巡らせれば、小森によるドイツ最新鋭機材/設備を利用した西洋食器の東洋化における意義の深淺も変わってこよう。

テクノロジーと西洋哲学の統一的な支配という世界(史)的な状況、つまり西洋哲学完成時代(≡「多様な技術はどれも西洋近代技術すなわちテクノロジーの完成に向けた単一の直線的な進歩の途上にあるというテクノロジー普遍主義があたかも植民地主義的にこの惑星を覆いつつある」¹³という状態)に対して抵抗するためには、道と器の関係性から導かれた以下の概念、すなわち「宇宙技芸(cosmotekniks)」が重要になってこよう。

楽観的な立場をとるにせよ悲観的な立場をとるにせよ、そもそも技術的特異点と言う考え方そのものが、本書(筆者注：『再帰性と偶然性』を指す)も揶揄するように文字通り技術単一性と言う辺境さの上に成り立っていることにはかわりない。そこでは大前提として技術多様性が無視されている。つまり技術単一性に基づくテクノロジー万能主義は、この宇宙が根本的にテクノロジーの対象となるようにつくられているという、古代ギリシアにまで遡りうる一つの宇宙論を前提としている。いわゆる機械論的な世界観が想定するような、法則にしたがって運動子するべく設計された物体のみからなる世界が実在する唯一の世界であるという一元論である。これを素朴に普遍化する態度から根本

ナール・スティグレール(1952～2020年)による指導を受けた。ドイツのロイファナ大学リュエネブルクで哲学の大学教授資格を取得し、著作は十数か国語で翻訳・刊行されている。2014年より哲学と技術のリサーチネットワークを主宰し、現在は、香港城市大学で准教授を務める。主な編著書に『30年後の「非物質」展—アート・サイエンス・セオリー』(アンドレアス・ブロックマン(Andreas Broeckmann, 1964年～)との共編、メゾン・プレス、2015年)、『デジタルオブジェクトの存在について』(ミネソタ大学出版社、2016年)、『中国における技術への問い—宇宙技芸試論』(アーバノミック、2016年)などがある。

参考：ユク・ホイ『再帰性と偶然性』原島大輔訳、青土社、2022年

¹² 伊勢康平「哲学と世界を変えるには—石田英敬×ユク・ホイ×東浩紀イベントレポート」『ゲンロン α』2019年9月27日

https://www.genron-alpha.com/gb041_05/

2022年6月13日閲覧

¹³ 前掲『再帰性と偶然性』416ページ

的に卒業して、真の意味での多元論より未来をあらためて開き直そうというのが本書の提案なのである。異なる世界観ないし宇宙論ごとに異なる技術がある。かかる根本的に宇宙論的な技術観を、著者は cosmotechnics と呼ぶ¹⁴。

こうした西洋哲学とは異なる起源を有する技術に対する探求、すなわち技術の多様性を重視する宇宙技芸の姿勢に加え、宇宙と人間の相関的な思考に基づく「道器論」との関連は、「器」の持つ多義的な意味や、中国古代青銅器の器種と文様における下記のような関係性を想起させよう。

(筆者注：祭器である青銅器に)呪力をもつ饕餮文¹⁵を描いて、その器物に呪力を移入させるという精神的意義から模様をつけたのである。もし饕餮の概念から外れた模様をつけたならば、その器物は器物としての意味を失うことになる。それほどに殷周の青銅器においては、模様が単なる装飾の域を超えて器形と不離の関係にあり、祭器としての生命ともなっていたのである¹⁶。

勿論、小森がこのような考え方に基づいて、西洋食器の東洋化を推し進めたわけではあるまい。従来 of 悪しき商業主義を反映した劣悪な(洋)食器に対し、廉価で耐久性及び意匠に優れた新たなスタンダードの創出を考えたに過ぎなかったであろう。しかし、ユクの思想が「資本主義的なテクノロジーの認識論を超克するには、さまざまな代替的な認識論を提供し、技術多様性と精神多様性を維持する、異なる複数の宇宙技芸によるのでなければならない」¹⁷ことを考えれば、私の推考もあながち全くの的外れともいえまい。

ラパンやラリックへの対抗心から、中国の伝統的な吉祥文に想を得た東洋的意匠の陶製噴水塔を高島屋の屋上に据えたことも、技術、精神多様性を維持する異なる複数の技芸といったユクの考え方にも一脈通じていよう。

¹⁴ 前掲『再帰性と偶然性』417 ページ

¹⁵ 中国の殷・周時代青銅器にみる獣面の動物文様である。二匹の動物を左右相称に配置して形成される怪獣面の文様であり、大きな目と曲がった角があるのが特徴である。その意味するところについては諸説あるが、魔力を持つ鬼神のシンボルであることは間違いのない。饕餮には必ず角があるように、犠牲獣の牛や羊が有する霊力に対する信仰からきたものと思われる。

参考：佐々木仁「中国古代青銅器の器形と文様について—器物の装飾性に関する考察ノート—」『図学研究 26 (4)』1992 年、7~14 ページ

¹⁶ 前掲「中国古代青銅器の器形と文様について—器物の装飾性に関する考察ノート—」『図学研究 26 (4)』13 ページ

¹⁷ 前掲『再帰性と偶然性』355 ページ

また、京都学派¹⁸(や新儒家¹⁹)による近代超克の試みが「じつのところアメリカの圧倒的な政治的かつ軍事的圧力のもとで行なわれた」²⁰という背景に鑑みれば、小森の山茶窯における(洋)食器生産から名古屋製陶・鳴海工場建設に至る一連の活動や、第3部で後述する高山耕山化学の事例とも極めて相似的であったといえる。

なおホイ自身も、洋食器の東洋化における西洋の(当時の)最新テクノロジーと、東洋的な器種⇨食器の形状や文様⇨意匠/デザインによる、単純な二項対立を超えた「ポストヨーロッパ哲学」への接続に対しては関心を寄せている²¹。

¹⁸ 西田幾多郎(1870～1945年)をその嚆矢として、田辺元(1885～1962年)と彼らに師事した高山岩男(1905～1993年)、西谷啓治(1900～1990年)、高坂正顕(1900～1969年)、鈴木成高(1907～1988年)のいわゆる「京大(京都学派)四天王」らから成る、当時日本最高の知性と称された哲学者たちによる学派。同学派は西田哲学を引き継ぎ、独自の体系構築あるいは西洋哲学史の見直しを目指した。戦前、彼らは圧倒的な影響力を持ち、「世界史の哲学」や「近代の超克」(戦中期日本の文芸誌『文学界』(1942年9月・10月号)の特集記事として掲載された13名の評論家によるシンポジウム)を提唱し海軍に接近した。大東亜戦争(太平洋戦争/第二次世界大戦)の思想的な支えとなり、更には国家へ殉じる精神を鼓舞するような言説(田辺元『歴史的現実』岩波書店、1940年)までをも展開するようになった。

参考：菅原潤『京都学派』講談社、2018年

¹⁹ 新文化運動(1910年代の中国で起こった文化運動で、五四運動と不可分の関係にある)以来の全面的西洋化の思潮の中で、中国の伝統文化に対する価値を認め顕揚しようとする学者達の一群を指す。彼らに共通点として挙げられるのは、儒教のみならず、仏教や老荘思想など、儒・釈・道の三家について新たな解釈を示し、それらを西洋の学術とりわけ哲学と融合させ、中国の伝統的文化の価値を現代に蘇らせようとする傾向であった。共産党政権下の中国大陸では熊十力(Xiong Shili, 1885～1968年)と馮友蘭(Feng Youlan, 1895～1990年)、香港並びに台湾を中心とした中国語圏では唐君毅(Tang Junyi, 1909～1978年)や牟宗三(Mou Zongsan, 1909～1995年)、米国などの非中国語圏においては杜維明(Tu Wei-ming, 1940年～)、余英時(Yu Ying-shih, 1930～2021年)らが(第1世代から第3世代までを含んだ広範な)新儒家として認知されている。

参考：朝倉友海『「東アジアに哲学はない」のかー京都学派と新儒家』岩波書店、2014年
中島隆博『中国哲学史ー諸子百家から朱子学、現代の新儒家まで』中央公論新社、2022年

²⁰ 批評家、哲学者である東浩紀(1971年～)による指摘。

前掲：「哲学と世界を変えるにはー石田英敬×ユク・ホイ×東浩紀イベントレポート」『ゲンロンα』2022年6月13日閲覧

²¹ 東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科・グローバル時代の芸術文化概論 特別講義：ユク・ホイ「戦争と機械」(2022年5月31日、東京藝術大学千住キャンパス・第7ホール)レクチャー終了後におけるホイと筆者の対話による。

但し、日本古来の精神を大切にしつつ、西洋からの優れた学問・知識・技術などを摂取・

2-4. 戦中・終戦後期—佐那具陶磁器研究所から北海道へ

小森の全仕事を、芸術性と産業化が拮抗・併存する状態が生み出す新規性という視点に則って俯瞰・総括する前に、戦中・終戦後の活動から重要な部分についてのみ触れておきたい。

名古屋製陶在籍時の(1934～1939年)小森は、鳴海工場の建設(1937～1938年)に心血を注いでいた。しかし、不運にも工場完成後に発令された「対米輸出禁輸措置によって操業停止の憂き目に遭っている。彼の落胆は、尋常ではなかったであろう。

1939年同社を退社した小森は、東洋セラミックス工業株式会社の顧問として輸出用特殊薄手タイルに関する研究などで糊口をしのいでいた。しかし、その才を惜しんだ事業家・木村貞造(生没年不詳)の後援により、1942年三重県に佐那具陶磁器研究所(三重県阿山郡府中村)を設立した。国鉄(現在のJR西日本)・関西線の佐那具駅を最寄り駅としていたため、研究所の名称はそこから名付けられている。他方、窯名はその所在地から府中窯と称し、窯印は「府中窯製」に加え、論語の「文質彬彬」(筆者注：外面の美しさと内面の質朴さが調和している様子という意味から、美しい外観と高い機能性の併存を表していると思われる)から「文彬亭造」の2種が用いられていた。小森は同窯について、以下のように述べている。

昭和十七年(一九四二)、大阪木村貞造氏後援のもとに三重県阿山郡府中村に財団法人佐那具陶磁器研究所を設置し、研究所長、理事長に就任し、中国倣古陶磁器の研究に没頭す。中国の古陶磁器中その材質および技術上その倣作に至難とされる宋代の青磁、青白磁、明の青花磁(とくに祥瑞手)、明の五彩磁の研究に没頭し、昭和十八年(一九四)九月大阪市美術館において約二百点研究倣古作品の展覧を催す。なお満州国官内府の囑託として御用品を作った²²。

約五百坪の敷地には事務室、社宅、釉薬調合室、坏土(陶磁器の素地用原料)調合室などが点在していた。焼成窯は、小森自らが設計した石炭焚きの角窯であった。自身でも、「材質および技術上その倣作に至難とされる宋代の」倣古陶磁器を研究すると意気込んでいた。

満州国の下命により照宮御成婚(筆者注：昭和天皇と香淳皇后の第一皇女・照宮成子内親王と盛厚王のご結婚)御祝品《万曆五彩大花瓶》(1942年)作陶の榮に浴したことから、更に進化を遂げた小森の高い技量の程が窺い知れよう。

こうした華やかな実績を誇りながらも、長引く日中戦争と太平洋戦争の開戦が佐那具陶磁器研究所の経営を徐々に圧迫していったのである。結果的に小森は、1941年7月から1943年5月までの、僅か1年10ヶ月で所長を辞することになった。

その直後1943年5月19日付で、小森は樺太庁からの委嘱を受けている。委嘱状には「小

活用し、両者を調和・発展させていくという意味の日本語「和魂洋才」や、同様の意味を有する中国語「中体西用」には否定的であった。

参考：グローバル時代の芸術文化概論 特別講義：ユク・ホイ「人新世における技術多様性に向けて」(2022年5月27日、東京藝術大学上野キャンパス・美術学部・第2講義室)より。

²² 前掲『日本の陶磁』149ページ

森忍 樺太廳事務ヲ囑託ス 昭和十八年五月十九日 樺太廳」とだけ書かれており、文面だけでは、その「事務」内容について推し量ることはできない。同年内地編入された樺太は、農林水産業や炭鉱、製紙業以外に特段言及すべき産業も存在していなかったのである。但し、東京工業大学窯業研究所の河島千尋らが、樺太特産の珪藻土に関する論文を複数編発表している²³。このことから、珪藻土など同地産の資源に対して、建材や各種窯業原料としての幅広い利用研究を小森に依頼していたと考えることもできよう。

更に同年6月には、満州国宮内府及び総務府の囑託として、康徳官窯製陶所の所長にも命ぜられている。日本の傀儡国家とはいえ清朝の末帝でもあった愛新覚羅溥儀(1914～1987年)を戴く、満州国の官窯を任されることは陶芸家、窯業技術者として非常な名誉であり、小森自身も密かに期するところがあったものと思われる。

しかし、吉林に5万坪にも及ぶ官窯用地を確保し、工場建設準備を進めている最中にソ連が参戦している。結果的に関東軍の梅津美治郎大将(1882～1949年)の計らいで、小森は間一髪航空機によって本土へと脱出したのであった。

終戦直後の小森は、日本マグネシウム株式会社や島ヶ原窯業株式会社、日本陶磁器合資会社などの顧問に加え、金沢美術工芸専門学校(現・金沢美術工芸大学)の講師を務め(1947年6月～1950年6月)ながら、次なる雄飛に向け雌伏の日々を送っていた。

1948年9月彼は、北海道開発株式会社(以下、北海道開発)の技術顧問に就任し、それを機に渡道している。野幌地区は、元野幌粘土や築別粘土といった炆器(気孔性、吸水性のほとんどない粘土器の一種)質粘土や松前陶石といった豊富な窯業原料にも恵まれ、戦中は多くの煉瓦製造工場で栄えていた。終戦後から高度経済成長へと向かう中で、生活雑器を中心とする旺盛な道内需要に応えるため、同社は小森の技術力を必要としていたのである。

しかし時既に遅く、北海道開発は窯業部門の業績不振から同部門を閉鎖することを決定したため、小森は1950年2月に同社を辞している。一時は本州へ戻ることも考えていたが、同年4月に北海道窯業株式会社(以下、北海道窯業)から声が掛かり、同社の囑託となったのである。ところが不運は続き、1951年3月同社の製陶部門も業績が思わしくないことから閉鎖となった。結果的に小森は独立して、自ら事業運営に乗り出すことを決意するに至っている。

1951年4月、彼は野幌に小森陶磁器研究所(北海道江別町東野幌)を設立、「北斗窯」と称した。北斗窯のしおりに「北海道産原料を用い其の素材美を生かし」と書かれているように、小森は道産の原材料使用に拘泥していた。

京都市立陶磁器試験場時代から北斗窯に至るまで終始一貫して数理的思考に基づいた高い技術力を有する小森は、「陶磁器の材料は岩石が分解して出来た土が主なのですが、その岩石が分解するとき、温泉作用によるか、炭化作用によって分解して出来た粘土が陶磁器の良材料なので、北海道の如き温泉が豊富で炭礦の多きところでは、陶磁器材料に最も恵まれ

²³ 一例として、以下を挙げておく。

河島千尋、素木洋一「本邦産珪藻土及び其工業的應用に關する基礎的研究(第6報)各地珪藻土礦床(樺太及び北海道地方)の現地調査に就て(1)」『大日本窯業協會雜誌 49 卷 582 号』1941年、350～358 ページ

たところと言ふべき」²⁴と語るように、未知の原材料に対して大いなる期待を抱いていた。北斗窯で使用されていた主な道産の原料については、【表 1】に整理した。

また、彼は、牛骨の代用に鯨骨を利用したボーンチャイナ²⁵製品を焼成することにも、強い関心を有していた。

偶々鯨骨が毎月数万貫できるが何か利用の道は一との話を聞き(鯨は牛とは同じ哺乳動物であり、太骨においては牛の背骨とは問題でない点から『ボーンチャイナ』の好原料との構想にかられ)早速電話で二貫目ほど取寄せてもらい、野幌の工房『北斗窯』で小片を焼き見当がついたので、試験場(筆者注:道立工業試験場野幌窯業分場)で本格的な試験に着手してみたが、はじめての窯出しで予想どおりできたことは非常に嬉しかった。素地は鯨の骨灰を五割程度に十勝の磁土と北見とか洞爺の白い陶石を混ぜた。雪のように真白な出来上りである。本道の『骨灰磁器』はこれからいよいよ有望になるだろう²⁶。

と、北海道新聞のインタビューで答えているが、結局、事業化されることはなかった。コストから考えて、比較的高価なボーンチャイナの需要が、道内では中々見込めなかったためであろう。

²⁴ 前掲『小森忍の生涯』189 ページ

²⁵ 18 世紀の英国では磁器の焼成に多用された白色粘土が入手困難であったため、代用品として牛の骨灰を陶土に混ぜて製作したことに由来する。かつてはリン酸カルシウムを多く含む牛骨灰のみが添加されていたが、近年では直接骨リンを使用する方法も存在している。

「JIS S2401 ボーンチャイナ製食器」規格では「素地は少なくともリン酸三カルシウム、灰長石およびガラス質からなり、かつリン酸三カルシウム (Ca₃(PO₄)₂) の含有率が 30% 以上のもの」と定められている。

参考: Yunpeng Re and Zhengnian Wang(2008), Productive Technology to Fine Bone China Making , [Kindle DX version], Retrieved from Amazon.com

春山行夫『春山行夫の博物誌Ⅶ 紅茶の文化史』平凡社、1991 年

²⁶ 北海道新聞 1951 年、3 月 13 日夕刊

製作材料	性状	材料名	用途		産地
	磁土	十勝磁土	素地		十勝上士幌
		沼牛磁土	素地	匣鉢	雨竜郡沼牛
	粘性粘土	幌内粘土	素地	匣鉢	空知郡幌内五番層
		野幌粘土	素地		江別市野幌
		神楽粘土	素地		旭川市神楽
		美唄粘土	素地		美唄市三井美唄
	陶石	炭硫頁岩	素地	匣鉢	夕張角田炭礦
		松前陶石	素地	釉薬	渡島松前小島
		北見陶石	素地		北見奔無加
		下粘材料	日高珪石	素地	釉薬
	江差長石		素地	釉薬	江差町
	比布石灰			釉薬	上川郡比布
	耐火質焼粉			匣鉢	

【表1】北斗窯製作原料一覧

出典：『小森忍の生涯』180ページ(野幌窯業振興協会資料より)に筆者が一部加筆

また、小森は、積極的に「アイヌ文様(アイヌシリキ)²⁷」を取り入れていた【図8】。更には、あたかも雪の結晶を写し取ったかのような、《藍青宝石釉棗壺》(1951～1962年)に代表されるタングステン、モリブデン、バナジウム塩類などの高温極部還元による結晶釉²⁸の開発にも余念がなかった。これらに加え、白樺の樹皮を模した「志らかば(白樺)手」や、道産の植物をあしらった「木の葉天目」²⁹の如き《鉄釉羊歯文大皿》(1951～1962年)など、北郷

²⁷ 衣服や道具につけられる模様のことですが、アイヌ民族の模様は文様と表します。アイヌ民族の文様は、アイウシ文とモレウ文という、渦巻き模様が最もよく知られています。衣服につけられる文様は、布を切って衣服につけたり、刺しゅうをしたりして作ります。アイヌ民族の文様は母から娘へ受け継がれます。こうしてつくられる文様にも、地域ごとに特徴があります。刺しゅうの文様には魔よけの意味があると言われますが、地域や人によってさまざまに言われています。

引用元：「アイヌシリキ【ainu-siriki】アイヌ文様」札幌市公式ホームページ

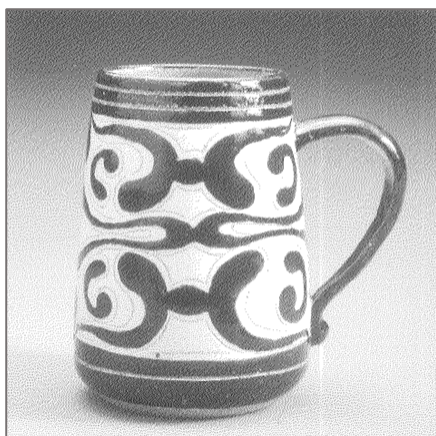
<https://www.city.sapporo.jp/shimin/pirka-kotan/jp/kogei/ainu-siriki/>
2022年6月25日閲覧

²⁸ 焼成時における熔融状態から冷却する間に、釉成分の一部が結晶析出した釉を指す。大きな結晶を得るためには、粘度の低い釉薬を使い、ゆっくりと冷ますことが必要である。

参考：小出慶一『亜鉛結晶釉』小出慶一(私家版)、2001年

²⁹ 黒釉上に珪酸分を多く含む木の葉を置き焼成、釉化することで木の葉文様を描出する手

ならではの表現を編み出していた。以上のように北斗窯の作品、製品は、道産品であることに徹底的に拘り抜いた形状や意匠、そして原材料で成り立っていたことが分かる。



【図9】

アイヌ文ジョッキ(1951～1962年)

しかし、途半ばにも関わらず、北海道・野幌に拠点を移してから13年目となる1962年9月4日に、前立腺癌により小森忍は永眠した。享年72歳であった。

「小森氏は芸術品を少なく仕上げ高価に売ることよりも、芸術品を多作して安く一般に使ってもらおうという夢があった。北斗がまと呼んで作品には決して小森の名を出さなかった所に小森氏の製作に対する一貫した態度があった」³⁰と周囲も認めるように、匍雅堂時代の会費制頒布会から、名古屋製陶・鳴海工場での高品質で廉価な食器の大量生産、更には北斗窯に至るまで、彼は常に優れた陶製品の大衆化、民主化を目指していた。

また、窯印にも箱書きにも小森忍といった作家名を記すことなく、「匍雅堂」「山茶窯」「府中窯」(一部「文彬亭造」)「北斗(窯)」といった窯名のみを使用していた。これこそ、「やきものは総合芸術だ」³¹と唱えた小森の姿勢を示す証左であるといえよう。

また、陶芸のみならず窯業技術者としても、小森は同地で重要な実績を遺している。北海道開発時代に職場を同じくした対馬英二(北海道立工業試験場野幌窯業分場長)も、以下の如く証言している。

先生の研究はやきもの以外に北海道に産する窯業原料の活用法で、現在わが国でも注目されてきた高層建築用の軽量骨材等についても幌内頁岩に着目し約十年前にすでに手掛けていた。先生は各地で窯をつくってきっていたが、必ず小森陶磁器研究所といわれ、いわゆるやきものやの窯とは行き方が違って異っていた。研究所概要に述べているそ

法。

参考：『別冊炎芸術 天目 てのひらの宇宙』阿部出版、2018年

³⁰ 直塚一郎「小森忍氏のこと」北海タイムス・朝刊、1962年9月9日

³¹ 前掲『小森忍の生涯』215ページ

の目的には「陶磁器原料の調査」、「各種原料による陶業品応用研究」、「陶芸技術の研究」、「陶芸品の製作」となっている。各地で研究所を開設しているがいずれの場合もこの目的に従っていた³²。

さて、京都市立陶磁器試験場時代の後輩である河井と濱田は、柳宗悦(1889～1961年)が唱えた「民芸」運動に身を投じていた。二人は、自らの作陶を通じて「用の美」を追求していく中で、当時の日本が植民地としていた朝鮮半島、台湾に加え、沖縄やアイヌの文化・芸術を保護すると共に、その素晴らしさを世に広めんと活動していたのである。

こうした柳らの考え方に対して、近年ポストコロニアリズムの文脈から否定的に捉える動きも存在している³³。それはエドワード・サイード(Edward Wadie Said, 1935～2003年)が唱えたオリエンタリズム、すなわち異文化に対する「優と劣」「中心と周縁」「文明とその影響」といった二項対立を生み出す西洋的思考を、模倣・転用、更には拡散していた(と考えられている)からである³⁴。こうした柳による、東洋におけるオリエンタリズムの受容と転用を、デザイン史家の菊池裕子(1961年～)は「オリエンタル・オリエンタリズム」と名付けて批判している³⁵。

一方で、小森の場合には「寒中のふぶきの夜中に、すきま風で震え上が」³⁶のような貧しい環境で極寒と戦いながら、道産品への拘りから、余分なコストが掛かる北海道産原材料を積極的に用いていた。北海道の大自然に根を下ろしながら、同地の材料で作陶するという彼の姿勢に加え、日本の古窯や中国古陶磁器製法に学んだ経験が、「中国や日本など様々な系統のものを取り入れている」³⁷というアイヌ模様の本質攫取に役立ったものと考えられる。

同紋様を“よその工芸”に写すことは難しいと断じていた高内智海(当時の室蘭市立中央図書館・館長)も、北斗窯に対しては「小森さんは、アイヌ模様を作品に生かしたばかりでなく、北斗窯の近くの野幌原始林が夕陽に映える自然の風景を壺に生かしたり、北海道の風物を作品の中に取り入れたりして努力を惜しまなかった。これらには観光客相手のみやげものは一つもなく、むしろ北海道の識者たちへさえ、北海道を再認識させるような作品をつぎつぎと制作された」³⁸と賛辞を惜しんでいない。

³² 対馬英二「小森忍先生の陶芸」『北海道の文化 6』北海道文化財保護協会、1964年、3ページ

³³ 一例として以下を挙げておく。

小熊英二『「日本人」の境界—沖縄・アイヌ・台湾・朝鮮植民地支配から復帰運動まで』新曜社、1998年

³⁴ 参考：エドワード・W. サイード『オリエンタリズム』上・下、板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳、平凡社、1993年

³⁵ 参考：Yuko Kikuchi, “Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism”, Routledge, 2005

³⁶ 高内智海「蝦夷鼠志乃盃」『室蘭市民文芸』第十号、室蘭文芸協会、1976年、30ページ

³⁷ 前掲「蝦夷鼠志乃盃」『室蘭市民文芸』第十号、29ページ

³⁸ 前掲「蝦夷鼠志乃盃」『室蘭市民文芸』第十号、30ページ

もっとも言行一致に基づいた求道者の如き小森の作陶生活と、「アイヌの文化はたとえ程度のおくれたものであっても、そこには何か本質的なものがある」³⁹といった柳の発言に内包された植民地意識を比較すれば、そこに明らかな差異を認めざるを得まい。

第3章：総括・小森忍の仕事－芸術性と産業化の拮抗・併存

さて、第1部と第2部のここまでは大阪に生まれ、北海道・野幌で没した小森忍の仕事について論じてきた。本章ではそれらを主に「技術」と「思想」の面から振り返ることで、芸術性と産業化の拮抗・併存がもたらした大きな可能性について総括しておきたい。

それまで陶匠の勘や経験に頼っていた釉薬の配合や焼成温度・時間について、理論に基づいた化学的アプローチにより管理・作陶することは、ライバルや新興陶業地に追い上げられ、その地位を失いつつあった京焼が、京都市立陶磁器試験場を設立するに至った最大の理由であった。また、小森も、そうした考え方を数理的思考という終生変わらぬ信条として重要視し続けていた。このことは、各地に築いた窯や工場を必ず「小森陶磁器研究所」と称し、単なるやきもの窯≠陶芸・作陶ではなく、窯業技術の研究を目的としていた点からも明らかである。

また、後に民芸運動へと身を投じ、小森とは異なる道に進んだ河井、濱田を加えた3人が、数理的な窯業技術視点による製陶技術を同試験場で修めたことは、結果として我が国の近・現代陶磁史に少なからぬ影響を与えたものとする。

その後、満州に渡り満鉄中央研究所に籍を置いた小森は、中国大陸と朝鮮半島の窯跡を実際に調査(1923年・小森作成の「支那古陶磁焼窑略圖」には87箇所が記されている)し、そこで得た陶片などの資料を化学的に分析して、中国倣古陶磁器の再現に活かしている。

また、石油代替エネルギー開発、バイオ関連技術、アルミニウム及び石炭系樹脂研究などの分野において東洋最高水準であった同研究所には、優れた研究者が多数在籍していた。本来は薬学のスペシャリストでありながら、陶芸分野でも知られていた中尾万三のような協力者を得たことは、小森の仕事にとって特筆に値する。こうした他領域からの技術供与が、後に佐那具(府中窯)での万暦赤絵や天竜寺手青磁、あるいは北斗窯における燿変天目といった再現困難な中国陶磁器の倣作や、それらの技術を応用した作品制作に結実したのではなかろうか。

同様に満鉄在籍中はもとより、同社を離れてからの匏雅堂窯運営においても、国策会社としての豊かな経済力が、小森の潤沢な研究費や工場の無償提供といった匏雅堂窯への経営補助を支えていたのである。更には、陶芸作品頒布におけるサブスクリプション・サービスに類似した独自システム採用については、後藤新平の下で様々な官民合同プロジェクトの運営に関わった上田恭輔の存在がなければ実現しなかったものと思われる。

以上のような点に加え、当時の美術品市場の変化も小森の活動を大きく後押ししていた。奥田誠一を中心に同好の士が集まり発足した「陶磁器研究会」や「彩壺会」は、従来の茶道具鑑賞・コレクションから、科学的なアプローチに基づいた「鑑賞陶器/陶磁器」という新

³⁹ 日本民藝館監修『柳宗悦コレクション I ひと』筑摩書房、2010年、400ページ
原典：柳宗悦「アイヌへの見方」『工芸』106号、日本民芸協会、1941年

しい賞鑑ジャンルを生み出した。こうした動きは、折からの清朝滅亡や王統の弱体化により市中に流出した豊富な宝物の存在と共に、小森によって制作された中国倣古陶磁器への関心を高める結果となった。また、こうした「会」はサロンの性格も有している点から、そこでの人的交流が、後の建築内装における小森の陶製タイル受注に大きく寄与したことも併せて記しておきたい。

他方、明治維新による華族の誕生に伴い、彼らの間に西洋的ライフスタイルの受容が広まると、壮麗な小笠原伯爵邸や朝香宮邸といった洋館が次々と建設されていった。こうした邸宅の建築内・外装を手掛けることで技術を磨いた小森は、社会の趨勢に合わせ百貨店や市庁舎といった更に大規模で社会的な仕事へと活躍の場を移していく。そして、宮内省内匠寮をはじめ、日本を代表する建築家達との協業から多種多様なノウハウを吸収・蓄積していったのである。

その後、第一次世界大戦後に隆盛を極めた米国の資本主義経済と、ソヴィエト連邦建国によるプロレタリア文化運動の勃興が生んだ銀座・カフェ文化の只中で、小森は大日本麦酒本社ビル(現・サッポロ・ライオン銀座7丁目店)の内装に取り組んでいる。大正デモクラシーの残照が色濃く残る中で、小森の内装は「一切の階級を網羅して、博士、官吏、学者、金持、会社員、文士、番頭、行商人、運転手、車夫、労働者、誰でもが同じように、同じ空気の中に同化して、軽い酔を購っているのも、ビヤホールに見る特色でしょう」といった独特の空気感醸成に大きく寄与していた。彼は、元々母校統廃合の危機に際して政治家に陳情したり、学閥を越えて勉強会を組織・運営したりするような正義感の強い人物であった。更に、満鉄の大らかで自由闊達な気風に触れる内に、リベラルな考え方が徐々に培われていったものと思われる。

こうした小森の思想は、西洋食器の意匠を東洋化しつつ、質の高い製品を幅広い層に対して廉価で提供するため大量生産に適した名古屋製陶・鳴海工場の建設にも深く反映されていた。それは、常々小森が周囲に「陶芸品の大衆化といったことも考えており、名人気質で少なく作って高く売るといふよりは芸術品を多作して、名品と同じものを大衆が身近に置けるようにしたい」¹と語っていた点からも明らかである。

また、窯印にも箱書きにも小森忍といった作家名を記すことなく、「匍雅堂」「山茶窯」「府中窯」「北斗」といった窯名のみを使用していた点からは、何より作家性がもたらす希少性や高額化を回避せんとする彼の強い意志が感じられよう。

あらゆる資料をあたったが、今のところ彼自身が自らの政治信条などを明らかにした形跡は見つかっていない。しかしながら、彼の長男であり著名な国際労働運動研究者の小森良夫(1926～2008年)は、東京大学在学中に日本共産党へ入党し、卒業後は労働者調査協議会、世界労連などを経て1977年以降は同党中央委員として活動していた。更に、良夫の息子(筆者注：小森忍の孫にあたる)である国文学者の小森陽一(1953年～)は「九条の会」²の事務局

¹ 前掲「小森忍先生の陶芸」『北海道の文化6』、7ページ

² 日本の戦争永久放棄と戦力不保持を定めた第9条を含む、日本国憲法の改定阻止を目的として、2004年に井上ひさし、梅原猛、大江健三郎ら作家9人によって結成された社会運動団体である。

長を務めている。このような息子と孫の生き方こそが、小森が有する考え方の一端を表す証左であるといえまいか。

良夫はその著書『市民はいかにして戦争に動員されるかー戦争史の底辺を歩んで』(2008年)の中で、名古屋製陶・鳴海工場時閉鎖について、「製陶業のように一般市民の日常生活の物質的、文化的水準の向上に役立つ平和産業が、戦争の轍でふみにじられていった無惨な姿を象徴するものでした」³と第二次世界大戦へと至らしめる米国の対日経済封鎖及び日本の対応を批判している。その一方で、父が日本の中国侵略に加担したことに対しても、以下の如く等しく触れている。

大連時代の父について、単に中国侵略政策の犠牲者だったと見るだけではないやはり一面的ではないかと思えます。父自身も、満鉄の一員となり、その試験所の窯業科研究主任として、日本の中国侵出のための基盤整備に欠かせない建設資材(耐火煉瓦、磚子、ガラスなど)の現地大量生産に道を開く上で、一定の役割を果たしていました。この点で父は、日本の中国侵略政策の遂行に貢献し加担したのであり、そのことによって中国の国民にたいして加害責任を負っているのだということは否定できません⁴。

更に、このような小森のリベラルな思想は、北斗窯でアイヌ文様を自らの作陶へと取り入れる時に、オリエント・オリエンタリズムや異文化の収奪・盗用の回避といった意識の醸成に対して、多少なりとも影響を与えていたものと考えられよう。

小森が内装を手掛けたビヤホールは、現在もサッポロ・ライオン銀座7丁目店として営業中である。大きな窓から差し込む昼間の陽光と夕方の深い橙色に染まった西日、そしてレトロな灯りに照らし出された夜間とでは、ホールの表情が全く異なって見える。あるいは快晴、曇天そして雨天といった天候変化においても同様である。

それは、小森の手になる陶製タイル表面のテクスチャーや窯変による色ムラが、様々な光を豊かな形相へと変えているからである。更には、日光や外気の様子を反映することによって、建物内に外部環境をもたらす効果を生み出している。以上のような点を含め、小森のビヤホール建築内装は、第1章4節で取り上げたオラファー・エリアソン作品との間に、驚くほど多くの共通項を有している。

エリアソンは私邸・游庵の中庭外壁に設置された《Tile for Yu-un》(2006年)を通じ、人間の動作に基づいた空間把握及び建築との関係性について、同作品のステートメントで述べている。それを整理すれば、以下の4点にまとめることができる。①「空間に差し込み、満ちる陽光から自己の存在を認識する」、②「空間内での動作によって、そこに集う人々と建築との関係性が明らかにされる」、③「タイルの表面は、我々に建築との関係性や空間における自己の存在認識への再考を促す接点」、④「空間とは、人間の身体的関与によって生成・再現される」。

³ 小森良夫『市民はいかにして戦争に動員されるかー戦争史の底辺を歩んで』新日本出版社、2008年、124ページ

⁴ 前掲『市民はいかにして戦争に動員されるかー戦争史の底辺を歩んで』27～28ページ

こうしたエリアソンの考え方を基にして、小森のビヤホール内装を見直せば、特徴的な大きな窓からの採光が、そこに集う人々を照らし、杯をかかげ、(当時は堅固であった)身分の高低や職業の貴賤を越え談論風発する動きや、ざわめきが空間⇄空間特性を形づくっていることが認識できよう。そして、陶製タイルの表面は《Tile for Yu-un》と同様に、そこに集う人々と建築との関係性や自己存在認識再考を問う接点、いわばUI(ユーザ・インタフェース)の役割を果たしていたといえる。

ファイン・アートとは異なり、元々生活用具としての実用性を備えた陶芸あるいは工芸の「用」を堅持したまま、同じ「応用芸術」と称される建築内装へと置換したことによって、小森の陶製タイルは、エリアソンのアート作品に比肩し得るコンセプチュアルな力を宿すことを可能にしたと思われる。

さて、名古屋製陶・鳴海工場建設による洋食器の東洋化とその大量生産は、廉価で耐久性及び意匠に優れた新たなスタンダードの創出・普及をその目的としていた。それは小森自身の「芸術品を多作して、名品と同じものを大衆が身近に置けるようにしたい」といった信条を具現化するものであった。また、小森がどこまで意識的であったかは別にしても、資本主義的なテクノロジー認識論に対し、単なる装飾の域を超え祭器としての生命力を内包した模/文様は、そうした認識論を打破する力を有している。彼の実践は、技術の多様性が有する大いなる可能性を示唆していたといえよう。

陶芸家であるのみならず、窯業技術者にして経営者であったがゆえに、彼は芸術作品の展示・販売による従来型のアーティスト価値訴求とは決別し、今でいう空間デザイナーや製品プロデューサーの領域にまで踏み込んでいたと思われる。また、彼自身のリベラルな思想が、作品希少性や作品価格の高額化といったいわゆる「芸術家としての成功」から、自身を意識的に遠ざけていたとも考えられよう。

以上のような点から、小森は技巧偏重の陶芸領域に拘泥することなく、世相を反映したスケールの大きな協業プロジェクト遂行へと積極的に身を投じている。結果的に小森の主要な仕事は、芸術と産業が相半ばする陶芸/工芸史上において、他に例のない無二の存在となったのである。また同時に、サッポロ・ライオン銀座7丁目店に代表される建築内装は、そこに集う人々によって作品の意義が最大化されるといった、優れた現代アート作品とも通底する意義を備えるに至ったといえよう。

ここまでは小森忍の活動を通して、京都市立陶磁器試験場に端を発する京焼の伝統と革新並びに、芸術性と産業化の拮抗・併存が生み出す新規性と発展について論じてきた。続く第3部では、小森が佐那具陶磁器研究所を経て北海道へと渡った同じ頃、すなわち戦中・戦後期に京焼で起こった、窯業=産業におけるパラダイムシフトに焦点を当てながら考究していく。

第3部 継承される京焼の革新性

第2部では小森忍による陶芸＝芸術と窯業＝産業の拮抗・併存が生んだ、新規性や脱「(狭義の)工芸」とファイン・アートとの交錯点について論じた。第3部では京焼における革新的思想の継承を、主に「窯業＝産業」面から考えるものである。

第1章 戦時下における京焼の技術進化

1-1. 京焼における理化学陶磁器の黎明とその背景

京都市立陶磁器試験場は、小森や河井寛次郎、濱田庄司の作陶に対して数理的思考に基づく技術論と、その実践に有効な気風・精神までを授けていた。本章ではその先駆けとなった理化学陶磁器黎明の背景や、試験場設立の経緯にまで遡って論じていく。

江戸時代、特に元禄(1688～1704年)期においては、野々村仁清(生没年不詳、17世紀)の金彩・銀彩を交えた華麗な色絵を施した色絵茶壺や、仁清に作陶を学んだ尾形乾山(1663～1743年)の高雅で装飾的意匠を極めた絵皿や蓋物といった茶器、懐石道具といった奢侈品によって京焼は絶頂を極めていた。

しかし、幕末から明治にかけての動乱と遷都によって、公家や大名、豪商らの有力顧客を一気に失ったことで、京焼は大きな打撃を受けている。国内需要不振の打開策として、六代目・錦光山宗兵衛(1823～1884年)らが、洋式生産技術を導入し、その販路を海外に求めたことは序の第2章で既に述べた。

また、府を挙げての技術革新による苦境打開策として、1878年からの3年間京都府舎密局¹においてゴッドフリート・ワグネルの指導で、最新の釉薬研究や石炭による焼成技法などが示教されている。加えて、陶磁器販売における閉鎖的な体質改善と業界発展を目的として、1884年には清水・五条坂に京都陶磁器商工異組合が、翌1885年には栗田口に京都陶磁器商工良組合が相次いで結成された。

こうした最新技術の導入や新たな販路開拓の影響を受けて、フランスからリモージュ製の最新設備を導入した京都陶器会社(1886年設立)は、比較的廉価な洋風陶磁器の大量生産を試みている。しかし、主な輸出先であったヨーロッパにおける競争も激しく、その成果は思うに任せないものがあった。そこで折からのアールヌーヴォー人気に付鳳し、しばらくは卓越した伝統的技術に裏付けられた、美術工芸品の焼成・輸出に力を入れていくことになったのである。

また、時期を同じくして急速に進む近代化に伴い、耐酸性に優れた甕や各種の実験用品といった理化学陶磁器や、新産業向けの工業部品・製品製造に舵を切る陶芸家、製陶業者も現れはじめた。

その背景には、「京都には土がない」という環境に加えて、清水・五条坂を中心に家内制工業者が共同で一つの窯を所有・運用する「寄合窯」(共同窯)や、「立焼料金」(窯の使用料)を支払い、登り窯の一区画を借りる「貸窯制度」の存在があった。

¹ 明治維新时期における化学技術の研究・教育、並びに勸業を目的に設立・運営された官営及び公営機関である。舎密とは、オランダ語で理・化学を意味する「chemie」に由来する。参考：藤田英夫『大阪舎密局の史的展開—京都大学の源流』思文閣出版、1995年

前者については、「京都の初期の製陶原料は、各陶業地の例を見てもわかるように、主として地元産の粘土を用いていたが江戸時代になって、地元で原料を欠くところから天草、その他から原石原土を移入」する²という状況にあった。例えば、信楽、伊賀の古琵琶湖層や、備前の流紋岩を始源とする豊富な田土などと比べれば、京都の粘土埋蔵量は極めて少ない。しかも都として早くから都市化されていたため、粘土採掘に適した環境にもなかつたといえる。そこで、江戸時代には、他地域の原材料を用いた作陶が盛んに行われていた。更には各陶工が、元々の「京都の土」と同じような焼き上がりを目指して切磋琢磨を繰り返したため、(粘)土のブレンドや釉薬の配合に関する技術も非常に発達していたのである。

元・京都市産業技術研究所の今井寛治は、京焼が有する高い技術力について、以下のよう

明治政府内務省地質課技師コルンシエルトが「日本陶業」(1881)の中で江戸末から明治初期の本邦陶産地の原料、素地の調整法(化学分析を含む)を取り纏めている。この中にある当時の京都栗田、清水磁器と現在業界が使用している素地を比較してみると、当時の使用原料や配合は、現在のものとはまったく異なるにもかかわらず、そのデーゲル組成式(モル比)は驚くほどよく一致している。

仁清・乾山に始まる種々の技法は現在の京焼の中に引き継がれている。そして京焼の陶工は原材料が変わっていても生産が継続していける高い配合技術・調整技術を継承してきている³。

一方後者については、小口事業者の存続や、技術を習得した陶工に対する独立機会を与えていた。「ひと立て」(棚板1枚分の貸し窯における最小単位)から自らの作品、自社の製品を焼成可能とする貸窯制度は、今でいうスタート・アップ支援に通底している。また、寄合窯は互いの成果を披露し合うだけでなく、ライバル同士が技術を競い合う交流・情報交換の場として機能していた。ちなみに、1961年当時の東山地域(五条坂、日吉、泉湧寺)の製陶業者数は200社で、登り窯は48基であった。また、五条坂で稼働する窯15基の内、自社製品だけを焼成していたのは3基のみであり、他は貸し窯あるいは共同所有であった⁴。

更に、長い歴史を通じて、戦火に晒され続けてきた京都は、火に対する畏敬の念が非常に強く、それは鞍馬火祭や大文字焼にも表れている。従って、火伏せの神で知られる愛宕山への信仰も厚く、各窯場には「火迺要慎」(防火、火伏せに霊験灼然な愛宕神社のお札)が必ず

² 藤岡幸二『京焼百年の歩み』財団法人京都陶磁器協会、1962年、13ページ

³ 木立雅朗「京都の土と窯—発掘現場からみた伝統工芸と京都の土と石の関係—」『立命館文学』649号、立命館大学人文学会、2017年、45ページ

原典：今井寛治「京焼の原料・素地の変遷—京都地場原料から良質・均質な原料へ—」『国際シンポジウム 京都の土と石—伝統工芸を支える資源—』立命館大学、2014年

⁴ 京都市商工局『京焼業界の実態 京都商工情報特集号』1961年、15ページ

参考：上野佳奈子「登り窯が果たした役割」『京焼と登り窯—伝統工芸を支えてきたもの—』立命館大学アート・リサーチセンター、2006年

貼られていたという。

そして、通常はそれぞれの工房や作業場に籠っていた陶工達が集まる窯焚きは、独自の「祝祭性」を宿しながら、登り窯を中心とした独自のコミュニティを形成していたのである。登り窯の保存に奔走していた京都建築専門学校・校長の佐野春仁(1954年～)は、寄合窯や貸窯制度の効能を以下の如く証言している。

寄り合い窯ってのは、ライバルももちろん来るわけじゃない。焼く前から、普通にみんなばれちゃうわけ。焼いたやつはみんな見てるし。焼いてる間、みんな職人たちがわあわあしゃべるわけだから、それが結局大事な情報と社交の場だったんだよ。で、作家もくるし作家の子供たちも来るわけ。みんな言ってるの、自分はちっちゃい時によく(登り窯に)連れてこられたって。そうすると、偉い先生とかにお前頑張れよとか言われるわけじゃない。あるいは職人の頭にね。それがやっぱり、ずっと大事に残るわけじゃない。そしてそこでの全体が集まって話をして、情報交換して顔合わせるって事が、物を作っている地域そのものの活力⁵。

こうして培われた高い技術力やコミュニティの存在、小資本による新たな試みが可能な環境や商習慣が、理化学陶磁器や工業部品・製品を製造する上で、京焼の独自優位性になったことは間違いであろう。

さて、本節の最後に、幕末から戦中にかけて我が国の理化学陶磁器や、工業部品・製品生産をリードした道仙化学製陶所、松風陶器合資会社、そして高山耕山陶器合名会社(いずれも設立当初の社名)3社について、その成り立ちを簡単に紹介しておきたい。

道仙化学製陶所については、始祖である初代・入江道仙(生没年不詳、江戸時代・寛永期)が、嘉永5年(1852年)には既に作陶を行っていたと伝わっている。続く2代・道仙(1856～1893年)は舎密局や勸業場に入出入りしていたことから、理化学陶器の重要性と将来性に着目し、禁裏(御所)ご用品納入からの転進を図った。そして三代目(1893～1946年)の時には、同分野における製造で隆盛を極めることになったのである。1943年統制会社令(いわゆる会社統制法)によって、道仙窯は法人化され道仙化学製陶所設立へと至っている⁶。

他方、鮮やかなブルー(コバルト)や深緑色(クロム)の輸出用陶磁器によって斯界で頭角を現し、次いで高電圧碍子や理化学陶磁器製造に進出することにより京都における先端技術産業の礎を築いたのが、松風陶器合資会社(1906年設立、1917年に松風工業株式会社となる)であった。なお、歯科材料及び歯科用機器の製造・販売で、世界的なリーディング・カンパニーとして知られる株式会社松風も同根である。創業から戦前の絶頂期へと至る、同社の沿革並びに歴代経営者については以下の如くであった。

⁵ 赤尾舞「登り窯が五条坂の明日を動かす」前掲『京焼と登り窯－伝統工芸を支えてきたもの－』275ページ

⁶ 参考：米田浩之、木立雅朗「道仙化学製陶所窯跡第5次発掘調査成果報告」『立命館文學』627号、37～64ページ
塩田力蔵『日本陶工伝』雄山閣、1937年

初代・松風嘉定(生没年不詳、江戸時代・天保期)は尾張・鳴海出身で、山科・小栗栖の寺で住職をしながら半僧半俗の托鉢生活をしてきた。その後清水坂に移り、嘉永元年(1848年)頃から作陶を生業とするようになった。初代は磁器の将来性に着目し、その製造技法研究に傾倒していたという。ちなみに「松風」という家名・屋号の由来は、清水寺御詠歌(仏の教えを和歌にして、旋律にのせて唱える宗教的な伝統芸能)である「松風や音羽の瀧の清水を結ぶ心は涼しかるらん」から採ったとする説が有力である。

続く二代・松風嘉定(松風嘉響、1842年生まれ、没年不詳)は尾張東春日井郡の出身であり、瀬戸仕込みの高い技術力と経営の才覚を初代に見込まれ、養子として二代目を嗣いでいる。少量生産の美術工芸品よりも大量生産による工業製品製造に興味を持った彼は、内地向けから海外輸出へと舵を切った先駆者の一人といわれている。

二代・嘉定の友人であった井上延年(1842～1914年)は、慶長(1596～1615年)以来、瀬戸で陶業を営む家系に生まれ、当時は芸術肌の天才陶師と称されていた。1880年に前出の京都陶器会社へ、長男・常太郎と共に入社するも解散の憂き目に会う。常太郎は、松風二代目の長女と結婚(1890年)し、三代・松風嘉定を名乗るようになった。彼は当主として、1906年松風陶器合資会社(以下、松風陶器)を設立、その社長に就任している。また、京焼の更なる技術力向上を目指し、七代・錦光山宗兵衛と共に京都市陶器試験所の設立に力を尽くしたのであった。

加えて、1915年市場調査と販路拡大のため渡米中に、ニューヨークで岡田満(後の慶応大学医学部初代口腔外科教授)の知己を得て、人工陶歯製造への参入を決意したのである。その後、1918年に松風陶歯研究所を開設し、1922年には松風陶歯製造株式会社(現・株式会社松風)を設立している。

また、この頃の松風工業株式会社(1917年設立、以下、松風工業)は、急速な工業化による電力需要伸長に伴い、碍子(電線とその支持物を絶縁固定する器具)の製造・販売において日本碍子株式会社(1919年設立)と市場を二分していた。更に、理化学陶磁器分野では輸入のドイツ製品と激しく競合するなど、同社の事業は規模、実績共に絶頂期にあった⁷。

数々の経営改革を断行した三代・嘉定の死から、開戦そして終戦まで疾風怒濤のような歴史に翻弄され、戦後の松風工業は衰退の一途を辿っていく。第2章で詳述するが、後に京都セラミック株式会社(以下、京都セラミック、現・京セラ株式会社)を創業する稲盛和夫(1932～2022年)が、鹿児島県立大学(現・鹿児島大学)新卒社員として同社へ入社したのは1955年のことであった。

さて、最後に紹介するのは松風陶器に遅れること10年、1916年に創業された高山耕山陶器合名会社である。高山家の祖は、五条坂で陶器商を営む丸屋(姓：高山)源兵衛であった。二代・高山耕山(1822～1901年)は、紀州出身で名を愛之助といい、初代の養子となって高山家を嗣いでいる。

高山家による化学陶器製造の切っ掛けとなったのが、1871年新政府によって設立された

⁷ 参考：今村嘉宣「松風の創業者 松風嘉定について 美術陶磁器から人工陶歯まで」『一般社団法人 国際歯科学士会日本部会雑誌』Vol. 46.、一般社団法人 国際歯科学士会日本部会、84～94 ページ

大蔵省・大阪造幣寮(現・独立行政法人 造幣局)からの硫酸瓶発注であった。同寮創業期には、貨幣製造に使用する機器や資材の多くを自前で賄う必要があり、工場の設備、技術、運用面においてトーマス・ウィリアム・キンダー(Thomas William Kinder, 1817~1884年)らの「お雇い外国人」に依拠していた。彼らの厳しい要求に応えながら、高山家(二代目の長男・耕山愛太郎)は、貨幣の精製分析・洗浄に必要な大量の耐酸容器を納入していたようである⁸。

以降、近代化並びに政府の富国強兵策推進に伴い、大蔵省の耐酸・強アルカリ性容器・器具、工部省のセメント、ガラス、煉瓦、そして軍部の火薬製造・貯蔵容器・器具及び各種兵器やその部品といった需要に応えるべく、京焼における化学陶磁器技術は年々進化・発展し、その規模も徐々に拡大していくこととなる。

現在、広大な敷地内に群馬県近代美術館などを擁する「群馬県立公園・群馬の森」は、1882年から1945年にかけて陸軍の火薬製造所施設であった。緑豊かな“森”も、元々は事故が起きた際に爆風を軽減するために植樹されたものである。この東京砲兵工廠岩鼻火薬製造所(後の東京第二陸軍造兵廠岩鼻製造所)に、二代・高山耕山は1890年硝酸、火薬製造器具・装置を納入していた。現在も岩鼻町内に遺る耐酸容器の導管には、「大日本京都・陶器師耕山」と刻まれている⁹。

このように相次ぐ官公庁、中でも軍部からの発注実績に鑑み、高山家も家業を法人化(1916年の高山耕山陶器合名会社設立)している。そして、1918年には合名会社を解散・清算して、高山耕山化学陶器株式会社(以下、高山耕山化学陶器)を設立することで、一層の社業発展を目指したのである。

次節では、こうした京焼における理化学陶磁器分野の高い技術力が、第2次世界大戦という未曾有の近代戦の中で、兵器や軍用品としてどのように利用されていったかを論じる。

1-2. 戦時下における京焼の技術進化

本節では、日本の近代化と併走してきた京焼の技術が、戦時中如何に利用されてきたかを明らかにする。同時に、困難な時代を生き抜き、戦後の高度情報化時代を支えるニューセラムックス開発胚胎への架橋についても論じていく。

広島県・竹原市から、瀬戸内海の沖合い約3キロに位置する大久野島は、周囲4.3キロ、面積0.7平方キロメートルの無人島である。ほぼ全島域が環境省所有の国有地であり、一般財団法人 休暇村協会が運営する宿泊施設やビジター・センターなどから成る休暇村大久野

⁸ 参考：造幣局あゆみ編集委員会『造幣局のあゆみ 改訂版Ⅱ』独立行政法人 造幣局、2018年

⁹ 参考：石川晃「もうひとつの京焼—高山耕山化学陶器(株)にみる京焼・化学陶磁器の黎明—」『京焼と登り窯—伝統工芸を支えてきたもの—』立命館大学アート・リサーチセンター、2006年

群馬県立公園アイ・ティー・エー群馬の森 Web サイト

<http://www.gunmori.com/>

2022年8月14日閲覧

島となっている(居住者は同施設の従業員のみ)。近年は、野ウサギ 900 羽(2018 年)¹⁰が生息する「ウサギの島」として知られ、国内はもとより海外からも年間 36 万人を超える観光客が訪れている¹¹。

しかし、昭和初期から第二次世界大戦の終戦まで、同島は「地図から消された島」として、その存在が秘匿されていたのである。国土防衛上重要なエリアを対象とする「軍事極秘」¹²に指定され、一般向けの地図において大久野島一帯は空白地域(地図上は白紙)とされていた。その理由は、同島に置かれた東京第二陸軍造兵火工廠忠海兵器製造所が 1929 年から 1945 年まで、秘密裏に血液剤、催涙剤、びらん剤、嘔吐剤¹³といった毒ガス(化学兵器)を製造していたからである。

1963 年同島に瀬戸内海国立公園・国民休暇村が開村するまで、こうした大久野島の歴史は一般に知られることはなかった。それは終戦時に証拠隠滅のため、軍によって毒ガス及びその製造に関する機器や資料の多くが海洋投棄、あるいは焼却されていたからである。しかし、1961 年の自衛隊による島内残留有害物質調査では、旧防空壕内から 2.5 トントラックで 5~6 台分の毒ガス(液状)が発見されており、更には建設工事請負業者が工事中に埋設廃

¹⁰ 【変革】第 8 部(1)JTB 時代の変化に直面「外国人目線 驚きと確信」、毎日新聞、2018 年 11 月 29 日

¹¹ 『ウサギの島』で人気の広島・大久野島、観光客 36 万人 4 年連続最多更新」産経新聞、2018 年 6 月 14 日
<https://www.sankei.com/article/20180614-5IAKNYIWJVMCTDDOVOAUNNROXI/>
2022 年 8 月 10 日閲覧

¹² 軍機保護法(昭和 12 年/1937 年改正)では「軍事上ノ秘密」を「作戦、用兵、動員、出師ソノ他軍事上秘密ヲ要スル事項又ハ図書物ヲ謂フ」(その範囲は陸海軍大臣が定める)とし、これを他に漏らした者への処罰は、その第 3 条に「業務ニ因リ軍事上ノ秘密ヲ知得シ又ハ領有シタル者之ヲ他人ニ漏泄シタルトキハ無期又ハ三年以上ノ懲役ニ処ス」とあるように、非常に厳しかった。

参考：今尾恵介『地図で読む戦争の時代:描かれた日本、描かれなかった日本』2011 年、白水社

¹³ 血液剤：シアン化物剤により、細胞内呼吸を阻害することにより致死に至らしめる化学兵器である。

催涙剤：非致死性のガス化学兵器である。皮膚や粘膜に付着し不快な刺激や痛みを与えると共に、咳や落涙、嘔吐などの諸症状を発現させる。

びらん剤：皮膚、気道、眼球等を爛れさせる効果を有する化学兵器である。肺水腫、結膜炎、皮膚上の紅斑、水疱、壊死などを誘発させる。

嘔吐剤：上部気道や眼を強く刺激し、催涙効果と激しくしゃみ、咳、嘔吐を引き起こす化学兵器である。

参考：『生物・化学兵器への公衆衛生対策：WHO ガイダンス 第 2 版』世界保健機関、2004 年

棄された毒ガスに被災する痛ましい事故も起っている¹⁴。

そして、前出高山耕山化学陶器は、この陸軍による毒ガス製造に深く関わっていたのである。同製造所の工場や貯蔵庫では、原料貯蔵タンクや塩化硫黄用の容器、溶解槽、各種バルブ、継手、導管類、更には攪拌機に至るまで、多種多様な陶製、陶磁器製の機材や設備が使用されていた。

第2次世界大戦中は、連合国による爆撃と海上封鎖によってあらゆる物資が不足していた。特に金属資源の不足は深刻であり、兵器生産のために金属類回収令(1941年)が公布されていたのである。海軍では苦肉の策として、それまで鉄製であった手榴弾の弾体部分を陶磁器に代えた「四式陶製手榴弾」を製造するに至っている(京焼では、後述する藤平陶芸が製造)。こうした「代用陶器」はあらゆる分野で利用され、瀬戸や常滑、有田、波佐見、備前など全国の陶業地で広く生産されていた。しかし、こうした一般的な代用陶器とは異なり、京焼、中でも高山耕山化学陶器による器具・設備類は、明治初年の硫酸瓶製造以来蓄積され続けてきたノウハウや、高い技術力によって一頭地を抜いていた。複数の化学薬品の合成、分解、編成、蒸留といった複雑な工程を有する毒ガス製造においては、薬品による化学反応の促進や妨害を受けることなく、耐熱性に優れた陶磁器が金属よりも適していたからである。

現在、大久野島毒ガス資料館(1998年開館)に展示されている高さ180センチメートルの蛇管【図10】には、「大日本京都高山耕山製」の刻印が押されている。蛇管とは、毒ガス製造用の冷却装置であり、旧陸軍で「きい(黄)剤」と呼ばれたイペリット(いわゆるマスタード・ガス)やルイサイトといったびらん剤製造の最終段階で使用される装置であった。蒸留時の毒ガスは摂氏230度ほどの気体であり、これを蛇管に通すことで冷却・液体化するものである。この毒液を東京第二陸軍造兵廠曾根製造所や、通称曾根弾薬庫(福岡県・北九州市)に運搬し、砲弾や投下弾に充填していたのである¹⁵。

また、戦局が悪化する中、ドイツ空軍技術協力の下で陸・海軍は1944年共同でロケット局地戦闘機「秋水」号の開発に着手している。高度1万メートルを飛ぶ米軍ボーイングB-29爆撃機の迎撃を目的とする同機は、大気中の酸素を吸入・圧縮して燃料を燃焼させるジェット・エンジンとは異なり、予め機体に搭載した過酸化水素とエタノールなどの燃料を反応させ推進力を得るロケット・エンジンを動力としていた。そのため、完成すれば高度1万メートルまで、僅か3分30秒程度で到達する驚異的な性能を有していたという。

¹⁴ 参考：中国新聞「毒ガスの島」取材班『毒ガスの島—大久野島悪夢の傷跡』中国新聞社、1996年

¹⁵ 参考：毒ガス島歴史研究所会報特別号『伝言東京第二陸軍造兵廠忠海製造所』毒ガス島歴史研究所、2004年

「清水焼 毒ガス製造に加担 負の歴史伝える男性」毎日新聞、2017年8月7日



【図 10】

大久野島毒ガス資料館で展示されている蛇管



【図 11】

五条坂京焼登り窯に保存されている呂号陶器

ロケット・エンジンに欠かせない過酸化水素濃縮装置は金属を腐食させてしまうため、軍部は五条坂の藤平陶芸有限会社に燃料精製装置「呂号陶器」【図 11】を発注した¹⁶。同社は、戦時中に政府から下された企業合同の命令(1943 年の統制会社令に基づく)を受け、1943 年に設立されている。なお、現在、呂号陶器は歴史遺産・五条坂京焼登り窯(元藤平陶芸登り窯)で保存・公開され、同社の陶製手榴弾は、立命館大学国際平和ミュージアムに寄贈・展示(常設ではない)されている。

次章で詳述する株式会社村田製作所(以下、村田製作所)が社員 2~3 人の村田製陶所であった時代に、後年同社を創業する村田昭(1921~2006 年)は、父の許しを得て航空機の手数を計測するピトー管部品の製造に着手している(1939 年)。ピトー管とは、気体や液体といった流体の総圧を計測する装置であり、航空機用のそれは、機体の進行方向から後方へ向かい流れていく空気を計測するため、管の開口部を進行方向へ向けた状態で機首付近に取り付けられていた。航空機の計測管は、高所を飛行するため氷が張り付くことになる。村田製陶所が受注したのは、それを防ぐ電熱用碍子部分であり、発注主は株式会社島津製作所(以下、島津製作所。1875 年創業、1917 年株式会社に変更)の航空計器部門であった。

当該部品は、内径 10 ミリのボビン(糸巻を模した筒状部品)両端に幅 2 ミリ、厚さ 1.5 ミリの鏝があり、そこへ 1 ミリと 1.5 ミリの穴を開けなければならなかった。結局、金型では成型し切れずに、自作した工具で焼成前に削り出すことで微細なサイズ調整を行ったようである。また、外径 2 ミリ、内径 1.5 ミリの碍管については、鉄工所で玩具のような押出機を作ってもらい、粒子の細かい特別な原料を用いることにより対応したという¹⁷。どこも受けたがらなかった微小部品の精細な製造を成し遂げたことで、結果的に村田製陶所の名は高まり、大手企業との取引を徐々に拡大させていくことになったのである。

島津製作所は、現在も航空機器事業を大きな柱としており、また、自衛隊主要航空機への電装品や部品の供給、修理やメンテナンスも行っている(同社はコロナ禍と収益性の低さから、現在、両事業からの撤退を含めた事業再編を検討中である)。第二次世界大戦開戦直前

¹⁶ 「清水焼の登り窯にひっそり、幻のロケット戦闘機『秋水』の秘史」京都新聞、2020 年 12 月 1 日

¹⁷ 村田昭『不思議な石ころー私の履歴書』日本経済新聞出版、1994 年、30~34 ページ

の当時、同社は一般航空機のみならず各種軍用機への航空機器部品や備品も製造しており、様々な物資を軍部へ納入していた。

明治維新後の急速な近代化に伴い、我が国は日清戦争(1894～1895年)、日露戦争(1904～1905年)、第一次世界大戦(1914～1918年)、そして国を挙げての総力戦である第二次世界大戦へと突入した。20世紀を振り返れば、船舶、航空機や各種車両、更には火力・原子力発電、そしてインターネットといった各分野の先端技術から、食料調達や物資輸送、更には定期健康診断といった社会制度に至るまで、多くの発明や研究成果が軍事目的から派生していたことが分かる。また戦争が、各種の技術力を短期間で劇的に進歩させる側面を有していたことも否めまい。こうした傾向は京焼においても、決して例外ではなかったのである。

本章では、戦時下における京焼の技術進化と、それに先立つ理化学陶磁器の黎明期について論じてきた。陶芸と窯業が混在する寄合窯や、独自の貸し窯制度とそのコミュニティに立脚しながらも、先端的な化学陶磁器の生産拠点として京都是発展してきた。図らずも軍事利用によって高度に発達した技術力を、戦後平和利用に転用・汎用化することで京焼が新たな領域へと進出することについては、次章以降で詳述していきたい。

第2章 窯業からニューセラミックスへ—京焼が生む最先端技術

2-1. 京焼におけるニューセラミックスの黎明—村田製作所

1946年の『大日本窯業協会雑誌』¹では、終戦直後の状況について「戦時中特殊陶磁器の分野に異常な躍進を示した我国陶磁器工業は終戦と共に再び平和産業の主要部門として国内に於ける民生用品、戦災復興資材その他工業材料部品等としてのみならず美術陶磁器其他の見返り物資として我国産業の再建に新しい使命を見出すに至った」²と報告されている。

戦時中の理化学陶磁器分野における驚異的な技術進化は、戦後、電子機器類に依拠した情報化時代の到来によって「ニューセラミックス」の世界的な需要を生み出す。1954年の同誌は、「20世紀の前半は電気工業時代といっても過言でなからう。殊に、窯業技術を取り入れた高周波セラミック材料の出現によって、電気通信方面での一大飛躍を可能にした」³と、既にその兆候を伝えていた。本章では、京焼における技術発展についてニューセラミックス生産を軸にしながら、伝統と革新、そして陶芸と窯業、更には最先端工業との関係性について論じていく。

なお、本論ではニューセラミックスを、「天然のケイ酸塩を主たる原料とする、陶磁器や耐火物などの伝統的なセラミックスに対し、主に金属酸化物の焼結体であるアルミナ、チタン酸バリウム、窒化ケイ素といった機能性セラミックス群(製品)を指す」と定義づける⁴(「フ

¹ 社団法人窯業協会(現在の公益社団法人 日本セラミックス協会)が発行する、セラミック研究・業界の専門誌である。

² 河嶋千尋「資料 現下陶磁器工業を饒る諸問題」『大日本窯業協会雑誌 54巻621号』社団法人 窯業協会、1946年、9ページ

³ 日野博夫「酸化チタン系誘電体」『窯業協會誌 62巻693号』社団法人 窯業協会、1954年、163ページ

⁴ 参考：一般社団法人 粉体工学会「粉体工学用語辞典」

「インセラミックス」も同義であるが、本論においてはニューセラミックスと称する)。

今や売上高1兆2千334億6千4百万円(2022年3月期)を記録、時価総額は約5兆3千600万円(2022年8月15日)に達する村田製作所も、その始まりは従業員2~3人の零細事業所であったことは前章で述べた。村田製作所を創業し一代で世界のトップ企業に押し上げた村田昭は、父・吉良(1895~1941年)が営む製陶所で1939年から働きはじめていた。

仕事に慣れてきた彼が、新規顧客開拓を父に提案したところ、「注文を多く取ろうとすれば、同業者の得意先へ行くことになり、同業者より安くしないと注文はもらえない。それでは同業者も困るし、自分のところも儲からない仕事をするようになる。そんなことはやるべきではない」⁵と、猛剣幕で一蹴されたという。当時京都で碍子の製作を請け負っていた製陶業者の殆どが、大阪の電気器具商と取引をしていた。大半が家内制手工業であったため、成型した碍子などの化学陶磁器は寄合窯や貸し窯を利用して焼成されていたのである。従って、窯場では誰が、どこの、どの様な仕事を請け負っているかが一目瞭然であった。同業者の得意先から注文を横取りすれば、たちどころに判明する。そして、それは寄合窯などの利用を含めたコミュニティからの閉め出しを意味していた。諦め切れなかった彼は、再度父に頼み込み、ようやく「同業者がやっていないものならいい」との言質を得たのである。

知人の伝手で京都大学を訪ねた村田は、工学系の実験で使用されている理化学陶磁器の中から、高温で破損する器具の脆弱性に着目する。彼が発明した鼓型マッフル炉⁶は、多くの研究機関で採用され実用新案を取得するに至る。これこそ、正に「同業者がやっていないもの」であり、父の一言は、後々企業家として彼の人生を決定づけることにもなる。

また、特筆すべきは、彼が同炉の開発に際して国立陶磁器試験場の磯松嶺造部長(当時・生没年不詳)⁷を訪ね、理化学陶磁器製造に関する指導を仰いでいた点にある。同試験場の前身は、小森忍や河井寛次郎らが奉職していた京都市立陶磁器試験場である(1919年に国立陶磁器試験所へ昇格。第1部・第1章参照)。また、京焼における先端技術者の先達である二代・松風嘉定によって開設(1896年、当時は京都市陶磁器試験所)されたものであった。そ

<http://www.sptj.jp/powderpedia/words/11646/#:~:text=陶磁器や耐火物など焼結体をさす。>

2022年8月19日閲覧

⁵ 前掲『不思議な石ころー私の履歴書』26~27ページ

⁶ マッフル炉とは、一般的ヒータが炉体に覆われて炉内に露出していない高温炉を指す。村田は耐火粘土を用いて、中心部にルツボ(高温で熔融、焙焼などを行う椀形の実験器具)を支える突部を設けた鼓型の炉を製作した。

参考：前掲『不思議な石ころー私の履歴書』29ページ

⁷ 1930年京都大学卒業、翌1931年に商工省傘下の国立陶磁器試験所に入所。陶磁器試験所瀬戸試験場長や工業技術庁陶磁器試験所東海支所長を歴任。1952年から1971年まで同志社大学教授として、後進の育成に寄与した。陶磁器原料及び坏土(陶磁器用原料を粉碎・配合した含水練土状の素地)研究における第一人者として知られる。

参考：荒川正文、三輪茂雄、吉田文昭「陶磁器と粉体ー磯松嶺造先生に聞く」『粉体工学研究会誌 Vol. 9, No. 1』一般社団法人粉体工学会、1972年、48~51ページ

して、陶芸と窯業の領域を横断しながら多くの陶工、陶芸家、窯業技術者や研究者の邂逅により、技術実践と進化・発展の貴重な機会創出に寄与してきたのである。

鼓型マッフル炉のすぐ後に、村田は再び国立陶磁器試験場の技術指導を受け、当時としては最先端であったムライト(高アルミナ質磁器)⁸製の小型マッフル炉を製造して住友電気工業株式会社に納品している。それは長い京焼の歴史において、特殊磁器が初めて生産・実用化された記念すべき劈頭であった。その後も、前章で触れた航空機用ピトー管部品など、村田は他の工場や工房が”引き受けたがらない=技術的に引き受けられない”仕事を請け負い続けることで、他の追随を許さない高度な技術力を培っていったのである。

1943年の統制会社令で村田製陶所も、日吉地区の理化学陶磁器を製造する他事業者と共に日本陶磁器有限会社に参加する。村田は呉や横須賀、佐世保の海軍工廠への積極的な営業を展開し、「同業者がやっていない」製品や部品の新規発注を多数請けてきた。しかし、同社役員達はそれを歓迎するどころか、むしろありがた迷惑と考えていた節があり、村田はそうした態度に気持ちが悪くなっていくのを感じていた。そこで、厳しい時勢にも関わらず一念発起して、1944年村田製作所の設立(創業時は個人経営、その後1950年株式会社に改組)を決断したのである。

当時、彼が開発に腐心していたのは、電波兵器向け軍事資材として急速に需要が高まっていたステアタイト⁹であった。しかし、独立準備に追われサンプル製作が遅れたため、発注元の三菱電機株式会社(以下、三菱電機)担当者から「君がグズグズしているから、ステアタイトはよそでやってもらうことになった。やるならチタコン(当時一般に、酸化チタン磁器コンデンサーを、通称チタコンと呼んでいた)をやってくれ」¹⁰といわれる。結果的に、その後長く同社の主力製品となる、セラミック・コンデンサ開発に着手することになったわけである。

酸化チタン磁器の強い誘電性を利用し電気を蓄える、チタコンこと酸化チタン磁器コンデンサは、先行製品/資材であるステアタイトに比べ、下記の通り圧倒的な優位性を示していた。

ステアタイト(Steatite)を用いたコンデンサは、高周波では誘電損失が少なく、耐熱性もかなりあるが、その誘電率5.5~6.5であるから、せいぜい数百pF(筆者注：静電容量を表す単位¹¹)程度の容量のものしか得られなかった。誘電率が大きくて磁器化容易

⁸ 酸化アルミニウムと酸化ケイ素を3対2の割合で焼結した耐火材である。高アルミナ質磁器は、耐熱衝撃特性に優れ、電子部品の焼成に必要な焼成用セッター(棚板・敷板・セラミック治具)などに利用されている。

⁹ 滑石(steatite: マグネシウムを含む含水珪酸塩鉱物)を主成分として焼結した絶縁材料で、機械的強度が大きく、誘電率が小さい。高周波用碍子として広く用いられている。

参考：『精選版 日本国語大辞典』小学館、2006年

¹⁰ 前掲『不思議な石ころー私の履歴書』42ページ

¹¹ 静電容量を表す単位。電荷量が1Cで電位差が1Vの場合に1Fとなり、1Fの1兆分の1(10⁻¹²)の単位であるpF(ピコファラド)での表示が一般的である。

な物質としては酸化チタンがある。1931 年頃から、各国で酸化チタンを主成分とする種々の磁器コンデンサが作られるに至った¹²。

若い男性職人 1 人と手伝いの女性数人が、畳の上に裁縫机を並べて作業する名ばかりの工場で、村田は 3 ヶ月間昼夜を問わず酸化チタン磁器コンデンサの開発に没頭した。遂にサンプルを完成させ、三菱電機に持ち込んだ時のことを以下のように述べている。

チタコンは酸化チタンを主成分とする焼き物で、その上に銀の電極を焼き付け、リード線を半田付けすればできる。焼き物さえできれば、「銀焼き付けは陶器の上絵付けの技術と変わらないので、お手のもの」(鉤括弧は、筆者付与)だった。三カ月ほど失敗を繰り返した後に、なんとかチタコンを焼き上げ、喜び勇んで、サンプルを三菱電機へ持ち込んだら、担当者が部長に引き合わせてくれた。ところがその担当の部長は私の学歴を聞き、「我が社では帝大出身の技術者が何人も研究しているのに、まだできない。それを君のような無学な男(筆者注：村田は 1963 年京都市立第一商業学校、現在の京都市立西京高等学校を肺結核のため中退)にできるとは思えない」と、けんもほろろに追い返された¹³。

当時の三菱電機部長の硬直化した考え方は想像に難くないが、同時に一流企業が誇るエリート集団が零細事業者に先を越されたことが、よほど悔しかったであろうことも容易に想察できる。村田製作所が技術力で三菱電機を凌駕したポイントは、「銀焼き付けは陶器の上絵付けの技術と変わらないので、お手のもの」という、陶芸で培われた技法の電子技術への転用であろう。序で論じた尾形光琳・乾山兄弟、奥田穎川の昔から、京焼は専門領域を超えた門外漢の知恵や技術が、その革新的発展の大きな原動力となっている。村田製作所の酸化チタン磁器コンデンサ開発も、寄合窯や貸し窯に集うコミュニティが有する、陶芸や理化学陶磁器の分野を越えた技術集積の賜物であろう。また、それを陶芸と窯業の拮抗・併存と換言することもできよう。

その後、三菱電機工作課長の執り成しで、酸化チタン磁器コンデンサの件は村田製作所設立後初の受注へと至る。「独立して初めて注文をもらったのが、昭和十九年(筆者注：1944 年)十月。火が商売のもとだから、生産開始の前に嵐山から火の神様である愛宕神社まで、戦争で登山電車もなくなっていたので、歩いてお参りした。後にこれを記念して、村田製作所の創業記念日は十月十五日に決めた」¹⁴と、ガス窯で先端電子部品を焼成しながらも、薪による登り窯時代の風習を踏襲している点が非常に興味深い。

参考：株式会社キーエンス公式 Web サイト

<https://www.keyence.co.jp/company/about/#about-keyence>
2022 年 8 月 19 日閲覧

¹² 前掲「酸化チタン系誘電体」『窯業協会誌 62 巻 693 号』163 ページ

¹³ 前掲『不思議な石ころー私の履歴書』44 ページ

¹⁴ 前掲『不思議な石ころー私の履歴書』44～45 ページ

戦後になると、GHQ のラジオ振興策によりセラミックコンデンサの需要が急伸¹⁵し、民家を改造した同社の工場では手狭となっていた。丁度その頃、京都市立工業研究所・窯業部長時代から度々助言を仰いでいた、福井県窯業試験場長の千田信惇(生没年不詳)場長から新工場建設の誘致を受けていたのである。ところが辺鄙な山間の村では、燃料であるガスの供給がままなぬという大きな課題が横たわっていた。課題解決のため村田が考え出した案は、いわば製陶の常識を超えた内容であった。

セラミックコンデンサーはガス炉の酸化炎でないとうまく焼けないというのが、当時の常識だった。当時は都会でもプロパンガスのない時代であり、現に試験場(筆者注：福井県窯業試験場長)では石炭窯を使っていた。どうしたものかと思っただが、成算がないわけではなかった。というのはチタコンを始めたころ、泉涌寺の登り窯で実験的に松割木を燃料に、酸素不足状態の還元雰囲気中で焼いたところ、酸化チタンの酸素が奪われ真っ黒なチタコンになるかと思っただが、還元せずに見事に焼けたことを思い出したからである。

素人の思いつきの実験であったが、今から考えてみると、茶碗は白く美しく焼くため、千度付近から還元雰囲気中で温度を上げ、最後に中性炎で焼き、火を止めると自然に酸化するので、うまく焼けるのではないかと思う。こんな経験があったので、ガスでなくとも焼けるはずだと、試しに試験場の石炭窯で焼いてみた。予想どおり見事に焼き上がった¹⁶。

村田はここでも先入観に捉われることなく、逆転の発想で危機を打開している。彼は、松割木を燃料に、登り窯で還元焼成技法を応用した酸化チタン磁器コンデンサ焼成実験を行っていた。次いで同じ原理を用いて、石炭窯でも同様の試みを成功させている。銀製電極の焼き付けに続き、コンデンサ焼成工程においても、陶芸で用いられてきた伝統技法が活かされたことになる。

その後も村田製作所は、弾性表面派波フィルタや誘導体フィルタ(1975 年)、民生用小型ジャイロ部品などの量産化に世界で初めて成功している。こうした同社開発・製造の各種電子部品は、テレビ、携帯電話、コンピュータ、更にはスマートフォンといった、今や日常生活に欠かすことができないデバイスの中核部分製造を担い続けている。

1954 年には、父の教えである「同業者がやっていない」独自の製品開発方針や、自らの陶芸/窯業を横断した技術革新の経験を基に社是を作成している。

それは、「技術を錬磨し 科学的管理を実践し 独自の製品を供給して 文化の発展に寄与することにより 会社の発展と 協力者の共栄をはかり これをよろこび 感謝する人びとと

¹⁵ 「ムラタ略史～チャレンジするムラタの原点～」村田製作所公式 Web サイト
<https://corporate.murata.com/-/media/corporate/about/newsroom/techmag/metamorphosis15/pdf42.ashx?la=ja-jp&cvid=20150107041011627800>

2022 年 8 月 21 日閲覧

¹⁶ 前掲『不思議な石ころー私の履歴書』75 ページ

ともに運営する」¹⁷というものであった。

経営方針に則った事業遂行により「文化の発展に寄与する」ことで、同社とステークホルダの発展・共栄を目指している点からは、「陶」による先端技術開発に生涯を懸けてきた村田の気概と矜持が見てとれる。

2-2. 京焼におけるニューセラミックスの発展—京セラ

前節ではニューセラミックスの黎明と題し、寄合窯での理化学陶磁器に端を発し、戦中の航空機精密部品製造を経て、酸化チタン磁器コンデンサ焼成へと至る村田製作所の技術進化に焦点を当てて論じた。そこには京焼の伝統を継承しつつ、陶芸と窯業を横断する技芸とも呼べるような独自のノウハウが存在していた。

本節では、ニューセラミックス分野におけるもう一方の雄である京セラが有する技術力と「ものづくり哲学」から、伝統と革新、更には陶芸と産業の拮抗・併存が生み出す新規性について探っていききたい。

新設の県立鹿児島大学(後に、国立)工学部応用科学科で、有機化学を学んでいた稲盛和夫は、朝鮮戦争特需収束に伴う景気鈍化の中で、自身の就職活動に苦戦していた。「『私の知人が京都の碍子製造の会社にいる。そこならなんとか採ってくれそうだ』。親を早く喜ばせたいとの一念だ。聞いたこともない会社だったが、即座に『お願いします』と頭を下げた」¹⁸と指導教員からの紹介で、碍子製造を手掛ける松風工業への入社を即決した。しかし窯業は、彼の専攻と異なる分野であり、受け入れ先企業も磁器関係の学生を欲していたという。彼は無機化学担当の島田欣二教授に相談し、急ぎ地元・鹿児島産粘土の成分についての分析を開始した。そして、僅か半年間で卒業論文「入来粘土の基礎的研究」(1955年)を書き上げたのである。同論文によって、入来粘土は工業材料として非常に有用なハロイサイト¹⁹であるこ

¹⁷ 1979年に同社創業35周年を機に、下記の通り一部を追記・変更し現在に至る。

「技術を錬磨し 科学的管理を実践し 独自の製品を供給して 文化の発展に貢献し
信用の蓄積につとめ 会社の発展と 協力者の共栄をはかり これをよろこび 感謝する
人びととともに運営する」

引用：「ムラタの経営理念(社是)」村田製作所公式 Web サイト

<https://corporate.murata.com/ja-jp/company/philosophy>

2022年8月21日閲覧

¹⁸ 稲盛和夫『稲盛和夫のガキの自叙伝』日経BPマーケティング、2004年、52ページ

¹⁹ ハロイサイトは、火山灰の変質や熱水変質作用により生成される粘土鉱物であり、陶磁器の原料として利用されてきた。また、ナノチューブあるいはナノカプセルといったユニークな形状から、ナノコンポジット(プラスチックなどとの複合材料)やドラッグデリバリー(薬物を担持し、体内を輸送する)材料など、幅広い分野における機能性材料としての応用が期待されている。

参考：森本和也「平成27年度廣川研究助成事業報告(3)機能性粘土鉱物の成因調査と利用に関する国際共同研究に向けた事前協議」『GSJ地質ニュース Vol.5, No.9』国立研究開発法人 産業技術総合研究所 地質調査総合センター、2016年、296～298

とが判明している。

その年の卒業論文発表会には、新任の教授・内野正夫(1892～1973 年)が出席、稲盛の論文を高く評価している。内野は1932年に商工省・大阪工業試験所から満鉄へと転じ、1936年には満鉄技師、満鉄中央試験所無機化学科長並びに、臨時撫順アルミニウム工場長を兼任していた²⁰。また、第1部第3章で述べたように、満鉄が傘下の研究部署などに対し独立推奨へ舵を切ると、満洲軽金属製造(1936年設立)の技師長・常務理事に就任し、同社のアルミニウム生産立ち上げを指揮している。公職追放が解け、大学教授として社会に復帰した(1954年)内野は、そこ(鹿児島大学)で稲盛と出会い、以降生涯にわたって「心の師」²¹として、時に叱咤しながら、多くの示唆を与え続けたのである²²。満鉄の地縁や学閥を越えたオープンな気質が、ここでも窯業の発展を後押ししていたといえよう。

1955年松風工業に入社した稲盛は「私は、製造部研究課に配属となり、高周波絶縁性の高い弱電用の磁器の開発に当たることになった。テレビ放送が五三年に始まったばかりで、家電製品向けの絶縁磁器なら将来性があるだろう」²³と述懐するように、フォルステライト²⁴磁器の研究を命じられている。同時に、以下の如く、想像を絶する就職先企業の状況に喫驚してもいた。

当時すでに銀行管理同然ということを知った。おまけに、オーナー一族が内輪もめしていて、労働争議も頻発していた。こういう状態なのに大学卒を五人も採用している。こんな会社だから私みたいな田舎の大学の出身まで採ったのか。得心がいった時は手遅れだった²⁵。

大手企業からの発注は減少の一途を辿り、給料が遅配となるに至って、同期入社の人々は次々と退職していった。遂に稲盛一人を残すのみとなり、彼も転職を試みたが家族からの猛反対もあって断念した。それからは気持ちを切り替え、昼夜を問わず実験に明け暮れる毎日へと、自らを追い込んでいったのである。

ページ

²⁰ 中西利八編『新人物大系揃』東方経済学会出版部、1936年、484～485ページ

²¹ 前掲『稲盛和夫のガキの自叙伝』53ページ

²² 参考：沢井実「戦前・戦中・戦後における内野正夫の歩み」『稲盛和夫研究 第1巻 第1号』稲盛和夫研究会・稲盛ライブラリー、2022年、1～18ページ

²³ 前掲『稲盛和夫のガキの自叙伝』54ページ

²⁴ マグネシウムに富む苦土橄欖石の鉱物名である。誘電率が小さく高温における絶縁性があるため、碍子や絶縁基板に用いられる。

参考：二階堂満、佐野茂、齋藤文良「フォルステライトの生成に及ぼすタルクとMg源混合物に対する乾式粉碎効果」『粉体工学研究会誌 Vol. 39, No. 1』一般社団法人粉体工学会、2002年、12～21ページ

²⁵ 前掲『稲盛和夫のガキの自叙伝』54ページ

丁度その頃、松下電子工業株式会社(以下、松下電子工業)²⁶から、テレビ用ブラウン管の電子銃部分に使用する絶縁性セラミック部品「U字ケルシマ」の注文がきていた。それまでは、提携先のフィリップス社(オランダ)から同パーツを輸入していたが、テレビ需要の急増に伴い、松下は重要部品の国産化を模索していた。稲盛はその話を聞き、研究中のフォルステライト磁器が応用可能ではないかと考えていた。

フォルステライトの合成で最も困難を極めたのは、苦土橄欖石などの原材料がいずれも粉末であり、非常に成型しにくい点であった。伝統的な陶芸の世界であれば「つなぎ」として粘土を用いることもできるが、ニューセラミックスの製造においては、極微細な不純物混入によって純粋な物性の引き出しに支障を来すことがある。この点がボトル・ネックとなり、稲盛のフォルステライト磁器実用化は数か月も足踏み状態のままであった。この問題に悩んでいた彼は上の空で実験室を歩いていた時、何かにつまずき転びそうになった。「『誰やこんなところにももの置いて』と思わず叫んだら、茶色の松ヤニのようなものが靴にへばりついてた。それは先輩が実験で使っているパラフィン・ワックス²⁷」であった。紫電一閃、彼は原料にワックスを混入して鍋で熱を加えた。成型後、高温の炉に入れるとワックスは焼成中に全て燃え尽き、完成品には不純物が全く残っていなかった。先行する米国に遅れること約1年、日本初のフォルステライト合成が成功した瞬間であった(1956年)。

しかし、経営状態の更なる悪化によって経営陣が交代すると、稲盛は開発方針を巡り新任の技術部長と衝突し、その勢いで退社を決めた。同時に彼を慕う伊藤謙介(後の第3代・京セラ社長)をはじめとする若手社員や、常に稲盛を支援し続けてきた元上司の青山政次(後の第2代・京都セラミック社長)らは、稲盛を中心にニューセラミックスを製造・販売する新会社設立を決意する。この時、新会社に出資したのが青山の友人でもあった宮木電機製作

²⁶ 松下電器産業系の半導体メーカーで、1952年松下電器産業とオランダ・フィリップス社の共同出資会社として設立されている。真空管やブラウン管、トランジスタなどを生産、カラーテレビ・ブームと共に急成長を遂げた。しかし、カラーテレビの二重価格や対米ダンピング問題で業績が低迷したため、エレクトロニクス産業へと方向転換する。1993年フィリップス社が資本を引き上げ、2001年松下電器産業株式会社(現・パナソニック株式会社)に吸収合併され、同社の半導体部門となった。

参考:「社史」パナソニックホールディングス株式会社公式Webサイト

<https://holdings.panasonic.jp/corporate/about/history/chronicle.html>

2022年8月31日閲覧

²⁷ 常温で固体の白色のワックスです。炭素数分布は約20~40、分子量は約300~550、直鎖状炭化水素(ノルマルパラフィン)が主成分となります。日本工業規格によれば、パラフィンワックスは原油の減圧蒸留留油より分離精製した常温において固形のワックスと定義され、融点などによって細分化されています。

以下より引用。

「パラフィンワックス」日本精蠟株式会社公式Webサイト

<https://www.seiro.co.jp/product/list/detail?id=438>

2022年8月31日閲覧

所専務の西枝一江と常務である交川有、そして社長の宮木男也であった。また、当座の運転資金は、西枝が自宅を担保に銀行から借り入れたものであった。1959年宮木電機製作所の一角を借り受けて、京都セラミックスは創業したのである。

若干27歳の青年技師・稲盛に対し、親子ほども歳が離れた青山が「何とか金を集めて会社をつくろう。稲盛君の上に人を置いたらいかんのか」²⁸と音頭をとり、地元企業のオーナーや役員が私財を投じて彼を支えている。革新的アイデアとその実現を可能にする高度な技術力を有する者に対し、地域の有力者が支援を惜しまない姿勢・風土こそ、数百年にわたり保持され続けてきた京焼を取り巻く伝統的なエコシステムであろう。一例を挙げれば、豊臣秀吉(1537～1598年)や千利休(1522～1591年)による楽焼(楽吉左衛門家)への眷顧や、青蓮院と青木木米、あるいは仁和寺による野々村仁清、仁阿弥道八に対する保護・後援の関係など枚挙に暇がない。

京都セラミックが創業する一方で、理化学陶器の黎明期を担った旧・高山耕山化学陶器(1949年に三光陶器株式会社に商号変更)は1952年に解散、道仙化学製陶所は1968年に窯の操業を停止している。また、稲盛らが退社した後の松風工業も1960年には解散となり、その分社・後継企業であった松風陶業株式会社も1964年倒産したのである²⁹。

京焼では「血」に拘泥せず、優秀な後継者を外部に求める伝統を長く有しており、それが家業の長命や繁栄を支えてきた。高山耕山、松風は共に養子として迎えられた後継者が、創業間もない頃、もしくは中興の祖として社業を隆盛に導いている。しかし、これら事業者は同族の内輪揉めから戦後急速に衰微し、いずれも高度成長期の只中で解散・倒産している。それは、家父長制度に基づいた「家＝家業の継続」という京焼の窯元や製陶所が堅持してきた理念が、戦後の劇的な価値観転換によって崩壊したことを表しているといえよう。

さて、行動を共にする“同志”を、路頭に迷わずわけにはいかないとの思いから稲盛は奮闘した。幸いにも、京都セラミックスは創業初年から黒字という順調な滑り出しであった。1960年代中盤からはラジオ、テレビの爆発的な普及に伴い、トランジスタの需要も急伸する。そして同社が手掛ける基幹部品は、国内はもとより、香港や米国企業からも大量発注を受けるまでになっていた。

そして、1966年4月には米国IBM社から、同社の代表的な大型汎用コンピュータ「システム/360」における心臓部であるIC用アルミナサブストレート(集積回路用基板)2千5百万個の発注を受けるに至っている。それはローゼンタール社やデグサ社といった、ドイツを代表する企業に競り勝っての受注であった。しかし、待ちに待った朗報は、筆舌に尽くし難い労苦の始まりでもあった。

IBMの仕様書は本一冊ぐらゐの厚さがあり、実に細かい。サブストレートの特性から密度、表面の粗さ、寸法精度とそれを測る方法や測定器まで記入してある。比重、浸透性、吸水率はもちろん、寸法精度も従来より一ケタ厳しさが違う。第一、その精度を測定す

²⁸ 前掲『稲盛和夫のガキの自叙伝』70ページ

²⁹ 京都地方裁判所・昭和39年(ヨ)597号判決(申請人:長谷川忠夫 外一三九名、被申請人:松風陶業株式会社)

る機器すらない有様だ³⁰

と、稲盛はその厳密な仕様について述べている。

その年、社長に就任した稲盛以下、ほとんどの社員が工場に泊まり込み、様々な難題克服に取り組んでいた。ある日の深夜に工場を見回っていた彼は、焼成炉の前で泣いている若き技術者を見つけた。炉内の均一な温度調整を何度もやり直したが、結果が伴わず途方に暮れているようであった。稲盛は「焼成する時に、どうかうまく焼成できますようにと神に祈ったか」³¹と尋ね、自らもその技術社員と共に「神に祈ったか。祈ったか」と復唱したという。それは、神に祈る位しか(他に方法が)ない程に、全てをやり尽くしたのかという意味であったと思われる。しかし一方で、京焼発祥の頃から続く、火と窯に対する畏敬の念が稲盛になかったといえは嘘になろう。京焼最後の窯焚き師と呼ばれた山本喜孝も、以下の如く証言している。

やっぱり窯焚きに行ったら、そこの窯焚いてな、神聖にしてやらなあかんし。割り木(筆者注：薪)なんかも踏んだりしたら絶対にあかんわな。またいだり踏んだり、そんなしたらあかん。燃やすんやからね。そら、きちっとせやな。神さんが生きてはんねや。登り(窯)の神さんや、火の神さんがいはるんや³²。

また、村田昭(村田製作所)も、初受注品の生産開始前に火の神・愛宕神社に詣でていることは前述した。ここにも、京焼の伝統的な価値観が未だに残っていたといえよう。

世界の IBM による厳しい要求に応えた京都セラミックの評判は瞬く間に広がり、京都の一中小事業者からセラミック業界では知らぬ者がいない先駆的事業者として、世界中から注目されるようになっていた。そして1971年には、創業からわずか12年で大阪証券取引所にスピード上場を果たし、名実ともに関西を代表する先端技術企業として認知されるようになったのである。

さて、稲盛と芸術との接点を見出すことは容易ではないが、1976年京都セラミックが米国預託証券(ADR)を発行した時のスピーチは非常に興味深い。日本企業によるADR発行は、1963年の東京海上火災保険株式会社(現・東京海上日動火災保険株式会社)以来であり、その晴れがましい祝賀パーティーの席上、彼は次のように挨拶した。

会社の経営は芸術作品を生み出すのと似ている。白紙に想像力を駆使して豊かな芸術を表現していく作業と同じだ。京セラという私の芸術作品を世界の中心地であるニューヨークに出品し、果たしてどのような評価を受けるか、期待と不安でいっぱいだった。幸

³⁰ 前掲『稲盛和夫のガキの自叙伝』102 ページ

³¹ 前掲『稲盛和夫のガキの自叙伝』104～105 ページ

³² 上野佳奈子「登り窯が果たした役割」前掲『京焼と登り窯—伝統工芸を支えてきたもの—』211 ページ

い即日売り切れという結果にうれしく思う³³。

と、自らの企業経営や事業の伸長・発展を芸術表現に例えている。村田昭が社是に「文化の発展に寄与する」と記したことと共に、今や世界を代表するニューセラミックス・メーカーへと昇り詰めた2社の中に、芸術や文化、ひいては京焼における陶”芸”への敬意が生き続けていることの証といえよう。

また、稲盛は1984年「科学や文明の発展と人類の精神的深化のバランスをとりながら、未来の進歩に貢献したい」³⁴と考え、科学や技術、思想、芸術分野で大きな貢献を果たした人々への顕彰を目的に「京都賞」を創設している。過去には、1986年イサム・ノグチ(Isamu Noguchi, 1904～1988年)、1995年ロイ・リキテンスタイン(Roy Lichtenstein, 1923～1997年)、2010年ウィリアム・ケントリッジ(William Kentridge, 1955年～)ら多くのアーティストが同賞を授与されている。

更に、その影響は伊藤謙介(後の第3代・京セラ社長)にも及んでおり、彼は郷里である「岡山県にゆかりのある新進気鋭の美術作家に賞を贈呈するとともに発表の場を提供するなど創作活動を支援」³⁵するため「I氏賞」を設け、運営資金の提供を行っているのである。

さて、その後同社は第1次オイル・ショック(1973年)の経験から太陽光発電に進出、更には中曽根内閣による規制緩和や三公社五現業の民営化方針を受けて、第二電電株式会社(現・KDDI株式会社)を設立するなど多角化に努めてきた。1982年には事業領域の拡大に伴い、京都セラミックから京セラ株式会社へと社名の変更を行った。2022年3月期の同社グループ売上高は、1兆8千389億3千8百万円にも達している。

³³ アンソニー・J・メイヨー、江川雅子、山崎繭加「日本の起業家 稲盛和夫」ハーバード・ビジネス・スクール『ケース・スタディ 日本企業事例集』ダイヤモンド社、2010年、340ページ

³⁴ 「京都賞」公式サイト
<https://www.kyotoprize.org/>
2022年9月1日閲覧

³⁵ 「岡山県新進美術家育成『I氏賞』」岡山県公式サイト
<https://www.pref.okayama.jp/page/detail-41014.html>
2022年9月1日閲覧

結一芸術性と産業化の拮抗と併存

京焼の歴史は長く、奈良時代の僧であった行基が清閑寺に築窯し、土器をつくったことに端を発すると言われている。

特に、江戸時代に入ってから進展には、目覚ましいものがあった(序・第2章参照)。野々村仁清による色絵陶器技法の完成(1656年頃)や、奥田穎川による京焼磁器焼成(18世紀末頃)と、それを継承した仁阿弥道八の染付磁器技法の確立(1812年頃)など高い芸術性に加え、それを支える技術にも革新的な進化が見られたからである。

その後は、幕末期に国内需要の低迷から輸出へと活路を開いた六代と七代の錦光山宗兵衛(六代:文三郎、七代:鉄蔵)や、国産理化学陶磁器製造の黎明期に耐酸容器や碍子、人工陶歯などの独自開発で、京焼を産業面で大いに飛躍させた三代・松風嘉定が活躍した。

そして、1896年に設立された京都市陶磁器試験所(後の京都市立陶磁器試験場)は、それまで陶工の勘や経験に依っていた製法技術を化学的に分析することにより、第2部で論じた小森忍や、民芸運動の屋台骨ともいえる河井寛次郎(京焼)、濱田庄司(益子焼)らを輩出したのである。更に陶芸としては、戦後の転換期に「用の美」を否定する八木一夫らのオブジェ焼を育み、また、窯業としては、村田製作所や京セラといった世界に冠たるニューセラミックス企業を生み出している。

こうした陶芸と窯業の両領域に股がる、従来にはなかった革新的で優れた芸術性や技術が、なぜ京焼/京都にだけ生まれたのか、結の第1章では、その要因について第2部から第4部で論じてきた内容を整理しながら総括していく。

第1章 京焼における革新性創出の要因

京焼の独自性を生み出した環境要因を論じるにあたり、第一に考慮すべきはそのロケーションであろう。明治維新まで「千年の都」として果たしてきた、京都という土地が持つ役割は非常に大きかったといえる。特に支配者層による奢侈品に対する厳しい要求は、結果的に京焼の芸術性と技術を飛躍的に高めると共に、陶芸と窯業を原料・燃料立地志向から解放した。

また、豊臣政権における聚楽第と御土居(防衛土塁)や、徳川将軍家の二条城といった為政者の居城を中心に、早くから区画整理・都市化が進んだため、京都では原材料の採掘が困難であった。その結果、世界中どこの土でも(当時は国内と朝鮮半島の一部)扱える柔軟性と高い技術力を育んだともいえよう。

そして、京焼の革新性における最大の促進因子として、寄合窯(共同窯)と貸し窯制度から成る独自の窯運営方式を挙げておきたい。こうした、ある種のシェアリング・エコノミーともいえるシステムは、登り窯を中心とした技術や情報の交換機能を有するコミュニティ形成に大きく寄与していた。また、炎に対する畏敬の念と祝祭性は、電気炉で焼成するニューセラミックスの時代になっても継承されていったのである。

更には、こうしたコミュニティが近代化に伴って堅固に組織化されることで、ワグネル直伝のドイツ式「燃料及燃焼論」をはじめ、科学的製造技術の開発や技術者養成を担う舎密局や、京都市立陶磁器試験場の設立へと発展していく。また、京都の旦那衆によるイノベーター支援気質は、七代・錦光山宗兵衛と三代・松風嘉定による京都市陶器試験所の開設や、京

セラの創業、そして我が国初のベンチャー・キャピタル設立へと時代を越えて繋がっている。

本章では、京焼の高い芸術性と革新的な技術力を生み育てた要因を、土地や資源といった環境に加え、それらの特質故に醸成されてきた気質や風土、更には登り窯を中心とした独自のコミュニティとその発展形である研究機関から成る以下の5つに整理・考察した。

(1) 千年の都というロケーションに立脚した、大都市型陶業地としての特徴

製陶業は古くから、粘土や陶石といった原料と、薪材や石炭(戦後は、ガス、電気に変化)といった燃料を大量に使用するため、他の産業地以上に原料・燃料立地志向であった。しかし、その中において京焼は千年の都を地場とする都市立地型の極めて稀有な例であった。後述するように、同地には陶器、陶磁器生産に必要な原料・資源類はほとんど賦存しておらず、その存在意義は同地に集積・形成された伝統文化のみにあるといっても過言ではなかった¹。

また、封建的な社会制度下では、政治・経済活動は公家や武士といった一部の支配者階級によって運営されていた。つまりは、農民を中心とする大多数の被支配階級による経済的な搾取・犠牲の上に成り立っていた。換言すれば、高い芸術性と品質の双方を備えた陶器、陶磁器は、こうした支配階級の好みを反映した豪奢で高額な陶芸作品に対する需要と、その財政基盤となる被支配階級からの搾取により支えられてきたといえる。

なお、戦後の窯業、特にニューセラミックスにおいては、米国からの「一ヶタ厳しさが違う」仕様に関する要求が、支配者層に代わる新たな外部要因として、京焼の技術進展を牽引してきたといっても差支えなからう。

(2) 「土がない土地」により育まれた、あらゆる産地の原料を使いこなす技術力

技術の進化は、支配者階級からの厳しい要求にのみ起因したわけではなかった。第3部第1章で述べた通り、京都産粘土はその渺々たる埋蔵量に加え、早くから都市化が進んでいたため採掘に適した環境になかった。従って、信楽や伊賀の古琵琶湖層土、更には、天草の陶石といった他地域産の原材料を用いた作陶が、江戸時代には既に広く行われていた。こうした環境が、京焼の陶工をして、あらゆる原材料による作陶を可能せしめる高い技術力を育む、もう一方の導因であったといえよう。

なお、尾形乾山が二代・野々村仁清(生没年不詳)から伝授された技術を、自ら記録したといわれる『陶工必用』(1737年)には、「此ヶ条の地上には不可限世界赤白の土、何れか陶器に不成と言事あるべからず」(世界中どこの土であっても、陶器にならない土はない)²と書かれている。この一節こそ、正に前述の状況を雄弁に物語っている。

また、同書には(どこで採れた土を使っても、良否は変わらないが)焼成時の加熱による膨張・縮小で亀裂が入らないように、藤尾や房州産の砂(珪砂：石英粒＝二酸化ケイ素を多く

¹ 参考：柿野欽吾「京都陶磁器産業の歴史と現状」『社会科学 第32号』同志社大学人文科学研究所、1983年、59～124ページ

² 前掲「京都の土と窯－発掘現場からみた伝統工芸と京都の土と石の関係－」『立命館文學』649号、45ページ

原典：尾形乾山『陶工必用』(江戸時代・和書複製本)大和文華館、1964年

含んだ、珪酸塩類を主成分とする砂質の堆積物)を適宜混合の上、成型・焼成すべきである³とも書かれている。このように、京焼において粘土のブレンドや釉薬の配合に関する技術が、特段に優れていた点も示していた。

(3) 才気溢れるイノベーターに対し、有力者が地縁や血縁を越えて支援する風土

京都は排他的であるというイメージが強い⁴が、実際には革新的アイデアとそれを実現し得る技術を有する者に対しては、地縁や血縁などを越えて、金銭的支援や技術供与の面においても非常にオープンである。

第1章でも言及した通り、高山耕山家や松風家は、養子として迎えられた後継者が創業間もない頃、もしくは中興の祖として社業を隆盛に導いている。また、陶芸家に目を転じれば、二代・仁清や奥田穎川は養子として家業を嗣いでいた。最近では彫刻家の清水九兵衛(1922～2006年)が、六代・清水六兵衛(1901～1980年)の養子となり、1981年には七代目を襲名している。

また、既存の価値観を踏襲することなく、組織やコミュニティに革新性をもたらすには「若者、バカ者、よそ者」の力が必要であるといわれる。つまりは、強力なエネルギーを持つ“若者”と、旧来の常識や枠組みにとらわれない“バカ者(いわゆる、はみ出し者)”，そして、組織の外にあって、従来 of 仕組みや因習を批判的に見られる“よそ者”が、変革をもたらすという意味である⁵。

穎川は、清の侵攻によって日本に逃れてきた明人の末裔であった。また、仁阿弥道八の父・高橋道八は伊勢出身である。そして三代・松風嘉定(瀬戸)、二代・高山耕山(紀州)、小森忍(大阪)、民芸では河井(島根)、濱田(神奈川)、富本憲吉(奈良)は京都以外の生まれであり、京セラの稲盛は鹿児島出身と、京焼の歴史に名を残した陶芸家や窯業技術者・経営者の大半が“よそ者”である。

また、光琳・乾山や穎川は作陶が本業ではなく、それぞれの家業は呉服商・雁金屋と質屋・丸屋であった。そして、稲盛は大学卒業の半年前に、就職のためセラミック研究に転じたのである。

そして、小森は22歳で京都市立陶磁器試験場に奉職し、その年に赤煉瓦リングキルン(輪環窯)の設計を完成させていた。また、村田は23歳、稲盛は27歳の時に、それぞれ村田製作所と京都セラミックを創業している。正に若さゆえのパワーが、やや向こう見ずな決断を

³ 田賀井秀夫『乾山陶法の秘伝—入門・乾山自筆「陶工必用」』全国加除法令出版、1980年、98～99ページ

⁴ 参考：石川拓治『京都・イケズの正体』幻冬舎、2017年

⁵ 参考：真壁昭夫『若者、バカ者、よそ者 イノベーションは彼らから始まる!』PHP研究所 2012年

「河野氏『いろいろ変えられるのは若者・よそ者・ばか者』…大学生らとオンライン座談会」讀賣新聞オンライン、2021年9月12日

<https://www.yomiuri.co.jp/politics/20210912-0YT1T50125/>

2022年9月4日閲覧

促したといえよう。

イノベーター支援の風土は家業の養子による承継のみならず、将軍家や有力な寺社仏閣といった特権階級による陶芸へのパトロネージュから、京都セラミック創業時における地場企業役員による起業支援まで連綿と続いている。

一方で、村田制作所に関しては、有力者からの直接的な金銭支援はなかったようである。しかし、島津制作所など京都を拠点とする大企業からの発注や、チタン酸バリウム磁器の開発における京都大学・田中哲郎(1916～2001年)研究室による産学連携の嚆矢ともいえるべき技術協力は、出資と遜色ない多大な効果を社業に及ぼしたものと考えられる。

なお、京都における窯業以外の産業でも、同様の気風が存在していたかどうかについては、本論の主たるテーマから外れるため、これ以上の探求は後日に譲りたい。しかしながら、株式会社大沢商会による株式会社堀場製作所に対する創業支援や、京都経済同友会による日本初のベンチャー・キャピタル「京都エンタープライズ・デベロップメント(KED)」(1972年設立)の日本電産株式会社への出資などは、その顕著な一例として挙げておきたい⁶。

(4) 登り窯を中心とする独自コミュニティの存在

第1章でも触れた通り、京焼には共同で利用する寄合窯や、立焼料金(窯の使用料)を支払い窯の一区画を借りる「貸窯制度」といった独自の制度があった。栗田に比べ東山地区、中でも清水は寄合窯の割合が非常に高かったようである。

登り窯を中心に形成されたコミュニティは、互いの成果を披露し合うのみならず、ライバル同士が技術を競い合う交流・情報交換の場として機能していた。また、ひと立て(棚板1枚分の貸し窯における最小単位)から、自らの作品や自社製品の焼成が可能な貸窯制度は、今でいうスタート・アップ支援に通じていたといえよう。

現在も河井寛次郎記念館(京都市東山区)に残る窯は、6つの焼成室からなる六連房式の登り窯である。河井は焚口から2室目のみを使用して、残りは貸し窯にしていた。一方で、彼は現在「京のやきもの歴史遺産・五条坂京焼登り窯(元藤平陶芸登り窯)」となっている藤平窯に出向き、「面取湯呑」といった民芸調陶器の作成指導も行っていた⁷。民芸運動を代表する巨匠ですら、京焼独自のネットワークと無縁ではなかったのである。更には、走泥社のオブジェ焼も、代々続く小さな製陶所の子弟が集まるコミュニティから生まれている。

こうした京焼独自の登り窯運営法では、陶芸作品も窯業製品も同じ窯で焼成することから、道仙化学製陶所が主力事業を理化学陶磁器へと転換したり、村田製陶所(村田製作所の前身)開業の切っ掛けを生んだりしていた。また、村田昭が、他社には真似できないような独自製品の開発によって、ニューセラミックス業界をリードし続けることができたのも、元々は共同窯の構成メンバーを商売敵とすることで不和を生むことがないよう、父に「同業者がやっていないものをやれ」とたしなめられたからである。

⁶ 参考：奥田浩二「京都における起業家の輩出要因に関する一考察～起業家を支援する企業家の役割を中心に～」『関西ベンチャー学会誌 第13号』2022年、45～55ページ

⁷ 林かおり「五条坂にみる京焼の現在—美しき手仕事と私たちの生活—」前掲『京焼と登り窯—伝統工芸を支えてきたもの—』225ページ

加えて、1959年創業以来、一度も赤字転落したことがない京セラは、「アメーバ経営」と呼ばれる独自の経営管理手法を用いている。それは、「組織をアメーバと呼ばれる独立採算で運営する小集団に分け、その小さな小集団にリーダーを任命し、共同経営のような形で会社を運営」⁸するものである。同社全体を登り窯に例えれば、同手法は貸し窯制度と通ずるメソッドのように思われてならない。

(5) 技術情報集積・交換ハブとしての京都市立陶磁器試験場

1896年京都市陶磁器試験所設立当時の京焼を巡る状況は、他府県の積極的な製陶業進出によって、従来通りの評価を維持し続けることが困難な苦しい時代であった。そこでお雇い外国人ワグネルに師事した藤江永孝(初代)、植田豊橋(第2代)という二人の試験所・場長によって、製造技術の開発と技術者養成が行われるようになった。試験場では原料及び釉薬のみならず、製法の機械化や焼成窯改良などに関する研究も推進されていた。従来の手工業的手法から脱皮し、工業化による生産能力向上によって京焼再興に努めていたわけである。

こうした同試験場の方針は、芸術性を重んじる「陶芸」技巧の探求においても、化学的アプローチの重要性を強く認識させると共に、産業としての「窯業」が有する大きな可能性に対して小森や河井、濱田らの目を見開かせたものと思われる。

それは、小森による陶製タイルを中心とした建築内装(材)製造や、西洋食器の東洋化及びその大量生産を促しただけでなく、河井が後年、産業デザインに対する強い関心を抱くようになった導因でもあった。河井が、松下幸之助から贈られた6石トランジスタラジオ「パナペット R-8」を、「これこそが私にとっての文化勲章」(彼は文化勲章を辞退している)と称して愛用したり、電車の連結器部分を撮影した東芝の新聞広告(1961年2月10日の読売新聞)を額装、終生身近に置くなど⁹したエピソードからは、試験場での経験が工業的機能美に対する感興を促したことを想起させる。

更には村田昭も、国立陶磁器試験所(1919年に京都市立陶磁器試験場が昇格)の磯松嶺造らから、マッフル炉をはじめとする理化学陶磁器製造に関する助言や指導を受けていた(1939年頃)のである。

以上のことから、京都市立陶磁器試験場は、設立からおよそ半世紀にわたり、京焼における陶芸と窯業両面において多くの陶工、陶芸家、窯業技術者、起業家の求めに応じ、最新の技術指導を絶え間なく行ってきたことが理解できよう。

このように、近代化に伴う富国強兵という国策に対する貢献と、明治維新による東京への遷都という未曾有の大変革に対し、京焼は生き残りを賭け、その独自性を先鋭化してきたといえよう。

また、原子力が原子爆弾へと転用され、ミサイルや軍用衛星の弾道・軌道計算を目的にコンピュータやGPS(全地球測位システム)が開発されたように、戦争は先端技術の開発・発展における最大の促進因子でもある。第二次世界大戦によって、京焼の高い技術力も否応なく

⁸ 参考：稲盛和夫『アメーバ経営ーひとりひとりの社員が主役』日本経済新聞出版、2006年

⁹ 岩井美恵子「河井寛次郎と産業デザイン」前掲『没後50年 河井寛次郎ー過去が咲いてみる今、未来の蕾で一杯な今!ー』展カタログ、250～253ページ

兵器・軍用品の開発・製造に利用されてきた。藤平陶芸によるロケット・エンジン燃料精製装置「呂号陶器」や、高山耕山化学陶器が手掛けた毒ガス製造用冷却装置・蛇管は、京焼の並外れて高度な技術力を示すと共に、“物言わぬ歴史の証人”として戦争の悲惨さや不条理を今もなお伝えている。

そして戦後の復興から高度経済成長へと日本が直走中、村田製作所、そして京セラというベンチャー企業が京都で誕生し、世界を舞台に大きく羽搏いていったのである。

こうした京焼の歴史を俯瞰すれば、当然のことながら大きな歴史の転換期には、イノベーターによって、従来とは価値観を異にする作品や製品が生み出されてきたことが分かる。本章では、京焼が有する独自の先進性が如何に創出・継承され続けてきたか、その要因について総括した。

尾形乾山が、雅趣に富んだ意匠や何処の土でも作陶可能な技術を江戸に伝え、青木木米が加賀へ赴き九谷焼を再興したように、小森も京都で習得したドイツ流の燃料・焼成論、数理的思考に、満州で培った中国古陶磁器に宿る芸術性とビジネス・マインドを加え、瀬戸や北海道へと伝播し、同地で開花させていったのである。

次章では京焼にとって“よそ者”であり、且つ陶芸と窯業の境界を越えた“バカ者”でもあった小森忍の活動を中心に、本論全体のまとめとして芸術性と産業化における拮抗・併存と、その結果もたらされる新規性、そして工芸と純粋芸術分野における相互架橋の交錯点について総括する。

第2章 総括：芸術と産業の併存が生む、工芸と純粋芸術間の相互架橋

本論冒頭で述べた通り、ヨーロッパにおけるジャポニスム・ブームに牽引され、19世紀後半以降、日本の工芸は重要な輸出産品として評価されてきた。一方で西洋諸国ではもとより、我が国においてさえも近代化の過程において、工芸は純粋芸術よりも下位に位置付けられ続けてきた。

また、明治初期には工芸と工業の大部分は未分化な状態であり、「銅器や陶器は工業で、橋梁をかけることや道路を造ることが工芸と呼ばれ、現在とは正反対の意味」を有していた。また、1900年パリ万博において陶芸は応用美術であったが、建築は純粋美術に分類されていた。本章では、こうした歴史的経緯を伴う煩雑な分類や境界設定に加え、それらが生み出すヒエラルキーとその弊害に対する解決視点について、第1部と2部で論じた芸術性と産業化のいずれにも拘泥しない小森が有する思考から総括する。

小森は京都市立陶磁器試験場を振り出しに、満鉄中央試験所、匍雅堂(満州)、山茶窯(愛知県・瀬戸)、佐那具陶磁器研究所(三重県・府中)、北斗窯(北海道・野幌)まで活動拠点を変えながら、前出倣古陶磁器や陶製内装材に加え、廉価で良質なテーブル・ウェアの東洋化と大量生産、更にはアイヌ意匠を取り入れた生活雑器まで、多種多様な「製陶」に取り組んできた。そして、陶芸作品における高い芸術性はそのままに、奢侈を排し日常生活へと気軽に取り入れられる陶製内装材や日用雑器を多く手掛けてきたのである。

陶芸と窯業、あるいは工芸と純粋芸術、更にはデザインを加えた全ての領域から自由でありながら、それぞれの矛盾対立を超えた実践が果たす役割について、各時代における小森の主たる活動とそれらが有する意義から導出していく。

(1)京都市立陶磁器試験場での数理的思考習得

この時代において特筆すべき特徴は、窯業のみならず陶芸に対しても、徹底した化学的アプローチに基づいた作陶技術を習得した点であろう。ワグネル門下の精鋭であった藤江と植田から、ドイツ式焼成法や燃料に関する理論と実践について手ほどきを受けたことは、後年、彼がた多種多様な作品・製品を手掛ける際の、堅固な技術的バックボーンになっていたことは容易に想像できよう。

どのような作品や製品を見ても、たちどころに「これは、化学式ならばおそらくこうだろう、パーセンテージに直せば原料的にこうだろう」と言い当てるほどの慧眼と科学的知識は、試験場時代に身に着けたものである。小森に宿った数理的思考は、製陶における発色の探求において、下記の如く分子構造レベルにまで達していた。

今陶磁器の繪具を斯ぐる見地より、考へて見れば、コバルトがアルカリと共に用ゐらる際は青色を呈し、苦土熔剤と共に用ゐらるれば赤色を呈する事は、アルカリ鹽と結合せしコバルトは、苦土と結合せしコバルトに比し、其波長短く、換言すれば其分子運動の速度が速いと云ひ得るのである。又クロームが錫又は礬土のため個來の青色を赤色に變ずる事は其分子運動の速度が鈍くなつたのであるとも云へる。然るにニツケルに於ては酸化亞鉛の附加が、一・五割の際は褐色を呈し、二・五割に於ては石竹色、三・五割に於ては暗藍色を呈せしむるのも、前項の如く考ふれば分子運動の速度が酸化亞鉛の増加によりて促進されたのであるとも考へらるゝのである¹。

上記からは、正に乾山がいうところの「此ヶ条の地上には不可限世界赤白の土、何れか陶器に不成と言事あるべからず」である精神を受け継ぎ、データや数値によって躬行していたといえよう。

しかも、こうした奥義ともいうべきノウハウを、彼は惜しげもなく後進に公開していた。それは、各種の論文や講演会に加え、その集大成として『陶器講座 第1巻、第4巻、第8巻』（雄山閣、1935年）に収められた「陶磁器の性状と製作技法」シリーズ(1)～(3)などに、集約・統合されている点からも明らかである。

(2)満州時代：満鉄中央試験所、甸雅堂における中国倣古陶磁器の研究・制作実践

満鉄中央試験所時代の小森は、主に①営口産マグネシウム鉱石を有効利用した硬質陶器開発や、燃料に石炭を利用した効果・効率的焼成法の研究といった業務と並行して、②中国古陶磁の窯跡調査と倣古陶磁器制作を通じた製法解明を行っていた(後者もある時期までは、特務系を中心に満鉄にとって非常に重要な業務であった)。

なお、中国古陶磁の窯跡調査については『甸雅集第5 甸雅堂談圃(支那古陶窯録)1』以外に、『支那古陶磁器解説』（關東廳博物館 1930年）でも以下の如くまとめられている。

¹ 小森忍「陶磁器繪具の性状に就て」『大日本窯業協會雑誌 25 卷 294 号』大日本窯業協會、1917年、221～222ページ

此二系統の主なる技術上の差異は、窯の構造が全く異つてゐる事である西域の影響を受けたものは、饞頭窯と通稱されてゐる平窯であつて、燃料としては維草か石炭末が用ひられてゐる。之に比し南支那の窯は斜面に築かれた登窯であつて、燃料は松、柏、杉材などが用ひられてゐるのである。故に其焼成焔の性質なり、窯の焚上時間なり、通風なり、冷却なりが非常に異なつてゐる爲め、製品に於ても南北兩系統に於て、著しき差異が生ずるのである²。

と、中国陶磁器史を技術面から分析し、仰韶文化期の彩陶から乾隆治世期の釉裏紅までを「南方支那即南蛮系」と「北方支那即西域系」に分類した上で、それぞれの特徴を詳述している。

同試験場勤務により小森の生活は安定し、潤沢な研究予算に加え、国策会社ならではの様々な特権を駆使することで、窯跡調査や高価な原材料を利用した焼成テストなどに対して思う存分に打ち込めたものと考えられる。

また、内地から離れた解放感に加え、大らかな大陸的風土に育まれた満鉄独自の自由闊達な空気は、その後も彼が手掛けた作品に少なからぬ影響を与えていた。特に小森の代表作ともいえる、大日本麦酒本社ビル1階ビヤホール(現・サッポロ・ライオン銀座7丁目店)の内装においては、その傾向が極めて顕著であった。

1921年に満鉄から独立した小森は、自ら開窯した甸雅堂窯で中国倣古陶磁器の制作に没頭している。「神品」の異名を持つ宋磁や、茶人に珍重されてきた「万曆赤絵」の倣古磁陶磁器は、専門家でも真偽の判断がつかないレベルの出来栄であったという。現在では、光ルミネッセンス年代測定法³などの判別方法も存在しているが、当時は“眼”による鑑定が全てであった。それ故に本物と遜色ない小森の倣古陶磁器は、その並外れた技術のみならず神品としてのアウラをも纏っていたといえよう。そして、上田恭輔によるそれら磁器の政治利用は、逆説的に小森による倣古陶磁器が有する極めて高い完成度を物語っていたのである。

また、後年、小森がオリジナル陶芸作品の制作を行った際、満州時代に身に着けた高い芸術性⇨精神性と技術力は、美術作品における歴史的名作の「リファレンス」あるいは、主に文学における「間テクスト性」の如く、彼が手掛ける作品の表現を非常に豊かなものにした

² 小森忍『支那古陶磁器解説』關東廳博物館、1930年、7ページ

³ 天然放射線が石英や長石などの鉱物に当たると、その鉱物を構成する原子に衝突して電子を放出する。この電子は結晶内に蓄積され、電子エネルギーとして保存される。長い年月の間放射線が当たっていると、鉱物結晶内の電子エネルギーは次第に蓄積されていくが、鉱物が一旦加熱されると蓄積されていた電子は放出され、電子エネルギーは蛍光となって発散される。この時に発光する蛍光の強さは、その鉱物がそれまで受けてきた放射線量に比例する。この特性を利用して開発されたものが、光ルミネッセンス年代測定法である。参考：下岡順直、長友恒人「石英・長石を試料とした光励起ルミネッセンス年代測定法の基礎研究」『RADIOISOTOPES 50 卷 9 号』公益社団法人 日本アイソトープ協会、2001年、381～389 ページ

といえよう。

加えて、在満時代の小森にとって、異なる学術分野との技術交流も非常に有益であったと考えられる。薬学及び本草学を専門とする中尾万三の存在は、小森の作品や製品に独自性を付加する上で非常に大きな要因であった。また、上田や大連商工会議所との付き合いは、匴雅堂の作品・製品頒布において、今でいうサブスクリプション・サービスと類似した独自システムの開発・採用にも繋がっている。こうした異分野交流は、他の陶業地では容易に実現し得なかったものと考えられる。

(3) 「鑑賞陶器/陶磁器」分野登場による、美術品市場の変化

日本では鑑賞陶器といった新しい分野が現れるまで、古美術の中心は長らく茶道具であり、それらは美術品鑑賞・蒐集のヒエラルキーにおいても頂点に位置していた(一例を挙げれば、建造物を除く国宝 902 点の内、工芸品は 254 点であり、茶碗だけでも 8 件が指定されている⁴⁾)。この点、オールコックが主張した「回廊に飾るような絵」を貴ぶような鑑賞に重きを置く、西洋の純粋芸術至上主義とは真逆であった。

小森が匴雅堂で中国倣古陶磁器を制作していた同じ頃、理化学研究所の所長を務めていた大河内正敏が、陶磁器研究家の奥田誠一らと結成した「陶磁器研究会」(1914 年発足)や「彩壺会」(1916 年発足)といった研究・愛好会の間で、新たな鑑賞・蒐集分野である「鑑賞陶器/陶磁器」が創出された。「従来我国に皆無であった『陶磁器の科学的賞鑑』(二重鉤括弧は、筆者による)法は、「伝来よりも寧ろ、絵画其物の芸術的価値を論究する様になり、観者其人の感興、鑑賞眼を主眼」とする考え方である。更に、彼らは「陶磁器其物の工芸品として、若しくは芸術品としての趣味、感興を主眼として、賞鑑し度い」とその目的を明確に述べている。

ここにおいて、日本でも伝来に重きを置く茶道具愛玩から、陶芸作品に対しても芸術的価値を求め重視する西洋的な考え方が芽生えたものと思われる。こうした思考の背景には、寺田寅彦(1878~1935 年)の X 線結晶透過(1913 年)や、本多光太郎(1870~1954 年)による KS 磁石鋼発明(1916 年)といった科学分野の先進的発見が、ようやく世界レベルに追い付いた点に加え、我が国にも西洋から 100 年遅れて産業革命が起こった(主に、1910 年代)点が影響しているといえよう。加えて、日清・日露戦争並びに第一次世界大戦で戦勝国となった日本は、先進国の仲間入りを果たさんと国力の増強に努めていた。従って、パリ万博(1867 年)において、西洋列強に対する重要な輸出品であった陶器・陶磁器を含む工芸品は、国力の向上に伴って芸術品として鑑賞の対象へと変化・昇格したわけである。

また、数寄者やコレクターでは、世外・井上馨(1836~1915 年)や松翁・安田善次郎(1838~1921 年)、そして鈍翁・益田孝(1848~1938 年)から、横河グループを築き上げた横河民輔(1864~1945 年)や、株式会社荏原製作所の創立者である畠山一清(1881~1971 年)らへと世

⁴ 参考：「文化財指定等の件数」文化庁公式 Web サイト

<https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/shokai/shitei.html>

2022 年 9 月 7 日閲覧

『ニッポンの名茶碗 100 原寸大図鑑』小学館、2020 年

交代したのである。同時に、従来の茶道具商とは一線を画する品揃えの繭山龍泉堂が銀座に開店(1916年)するなど、時代の移り変わりはプレイヤーの交代をも促していた。それはパトロン達が経営する企業の事業領域が、貿易、銀行から建設や機械へと時勢の変遷を反映している点からも明らかである。

鑑賞陶器/陶磁器」という新分野の誕生は、結果的に小森の独立を後押ししただけでなく、茶道具を中心とする高額な古美術品よりも、廉価な倣古陶磁器購入を選択するという蒐集における裾野拡大をも促したといえる。

ちなみに、「用」のみならず茶道が持つ高い精神性を現代アートの文脈で捉え直せば、千利休による「見立て」を、マルセル・デュシャン(Marcel Duchamp, 1887~1968年)の「レディメイド」に通底する考え方と見なすことも可能である。事実、2018年に東京国立博物館で開催された「マルセル・デュシャンと日本美術」展(会期:2018年10月2日~12月9日)では、利休の《竹一重切花入・銘 園城寺》(1590年)を、“400年前のレディメイド”としてデュシャン作品と共に展示していた。しかし、こうした視点は、同コンセプトを美術史の一部として顧みることによって、初めて成立し得る価値観であり、戦前には到底考えられるものではなかった。

さて、小森による中国倣古陶磁器は、化学的な分析による粘土や釉薬の配合・焼成に立脚した極めて完成度の高いものであった。それは、何処の土であっても使いこなすという京焼の矜持に裏打ちされ、ドイツ流を取り入れた京都市立陶磁器試験場仕込みの窯業技術論及び実践に基づいたものでもあった。更に、潤沢な研究予算や、種々の特権的待遇といった恵まれた環境下にあった満鉄中央試験所の4年間は、彼の作陶技術と芸術性を飛躍的に高めたといえよう。

他方、美術品の鑑賞・蒐集分野における鑑賞陶器/陶磁器の誕生は、新たなプレイヤーを生み、結果的に匍雅堂作品の存在を確かなものにしただけでなく、サブスクリプション・サービスと類似した頒布システムによって、新たなコレクターや愛好家の拡大にも寄与した。彼らは茶道具特有の伝来といった約束事から解放され、陶磁器自体の芸術性をストレートに享受していたのである。

以上の点から、作陶家で窯元(窯印、箱書きに作家名を記さず生涯窯名のみを使用したため、本論では敢えて陶芸家とは称さない)としてのキャリア初期から、小森の作品は「芸術品としての趣味、感興を主眼として、賞鑑」されることを前提にしていたといえる。従って、用という機能性付与による純粹芸術性に対するコンプレックスは、彼にとっては非常に低かったように思われる。

(4)人々の思考、身体的関与による空間形成が生む、建築内装タイルと現代アートの相似形

明治維新以降、急速な近代化に伴って、皇族や華族の間で広まった西洋的ライススタイルは、徐々に新たに誕生した中間層へも波及し、娯楽の殿堂として百貨店やカフェへと拡大していく。こうした世情の中で、小森は1920年代終盤から宮邸や華族の屋敷において、豪華且つ繊細な内装材製作でその腕を磨いてきた。そして、1933年を境にして、市庁舎や百貨店、ビヤホールといったインテリアに狭窄されないスケールの大きな仕事を手掛けていくことになる。

大正から昭和初期に掛けて、銀座ではカフェ文化が勃興していた。それは、従来のヨーロッパ主導による経済・政治・文化における潮流が、次第に米国資本主義やソヴィエトによるプロレタリア文化へと移りつつあったことを如実に示していた。しかしながら、小森にとってはどちらの影響も軽微でしかなく、彼自身は大正デモクラシーに加え、満鉄気質とでもいえる自由闊達な考え方に依拠していた。

「用の美」を見出した柳宗悦は、その理論的支柱をウィリアム・ブレイク(1757～1827年)の美醜を越えた視座「肯定の思想」に求めている⁵。また、柳と共に「日本民藝美術館設立趣意書」に名を連ねた富本憲吉は、生活と芸術の統一を目指したウィリアム・モリスの思想から多大な影響を受けていた⁶。こうした事例と比較しても、小森の作陶における根幹思想が輸入されたものではなく、自らの体験と自身を取り巻く環境によって醸成された点において、他とは一線を画していたと考えられる。

隆盛を極めるカフェ・ブームを背景に、1934年大日本麦酒本社ビルが竣工した。同ビルを設計した菅原栄蔵は、自ら「美術建築師」と名乗り、フランク・ロイド・ライトの影響を受けながらも、「日本の工芸作品として世界に働きかけることのできるような仕事」を目指していた。菅原の設計は、メタル・フレームと大型ガラス窓によるシーグラム・ビルディングのような外観と、細部まで装飾を多用した有機的なファサードや内装から成る独特なデザインであった。

また、ビヤホールの7.5メートルにも及ぶ高い天井は、まだまだ厳しかった身分や職業の貴賤を越え「ビールの杯を舉げて談論風発痛快な會話場」である証として、表通りにまで「(人々の声が)ワンワン蜂の巣のような騒ぎに聞こえる」音響効果として機能していた。

更には、大きな窓から差し込む陽光は内装タイルに反射し、昼時の強い陽光と夕方の西日では全く異なった表情を見せていた(現在の銀座通りは当時と様子を異にするが、その効果は未だに失われていない)。加えて、フロアを行き交う給仕や、酔客の大きな身振りなどに応じて光と影が千変万化する独特の様相を呈していた。何度もタイルの焼き直しを行う内に、小森は目指す色調に加え、菅原が意図した(と思われる)大きな窓の効用を理解したのではなかろうか。それは、「談論風発痛快な會話場」に集う人々を主役にした、ある種の人間賛歌といっても過言ではなかろう。また、それこそ小森が内装に込めた、社会的ヒエラルキーを蟬脱した空間だけが有する意義の顕在化といえる。

さて、光や水、大気などの自然要素を利用したインスタレーション作品によって知られるオラファー・エリアソンは、安藤忠雄設計による建築物に、プラチナ釉タイルの作品《Tile for Yu-un》(2006年)を制作・設置している。それは、均一な面と不規則な面を持つ六角形のタイル7,000個超で構成され、(建物)外の陽光を内に取り込むことによって鑑賞者に特別な視覚体験を供する作品である。エリアソンの空間に対する「人それぞれの思考や身体的な関与により作られる」といった考え方や、彼の作品が生み出す「建物内に外部環境をもた

⁵ 参考：佐藤光『柳宗悦とウィリアム・ブレイク 環流する「肯定の思想」』東京大学出版会、2015年

⁶ 参考：中山修一「富本憲吉の『ウィリアム・モリスの話』を再読する」『表現文化研究 5巻1号』2005年、31～55ページ

らす効果」は、小森がビヤホールのために焼成・設置した窯変タイルの効果とも一脈通じている。

また、エリアソンの作品と小森による内装タイルの関係は、前述したレディメイドにおけるデュシャンと利休の相似形であるとも考えられよう。

(5)洋食器の東洋化と大量生産化による、デザイン領域への架橋

小森は山茶窯時代から試行錯誤していた「洋食器の東洋化」を完成させるべく、名古屋製陶・鳴海新工場建設の責任者として、窯元から製陶企業の幹部社員に転じたのである。それは、「西洋食器のごときその材質の清純と均整なる形態を必要とするものは、科学的機械化の製作技法によらざれば到底完成を望めない」ことを悟ったからであった。彼は最新鋭のドイツ製機材・設備を輸入し、また多くの技師を招き、月産 375 トンの生産能力を持つ新工場を竣工に導いている(1938 年)。

しかし、不運にも米国の日本製品輸入禁止令発動により、陽の目を見ぬままに売却されてしまった。歴史に”たら”や”れば”はないが、もしも小森が山茶窯での失敗を活かし、東洋意匠を施した、軽くて堅牢な磁器製洋食器を大量生産にしていたとしたら、食器の歴史も多少変わっていたであろう。

ちなみに小森とほぼ同年齢の富本憲吉は、陶芸の道に足を踏み入れた当初より、多くの人々が手にできるような安価な量産陶器製作に専心し、1934 年頃には一品製作から機械生産への移行も視野に入れていた。後年、富本が執友・柳と袂を分かったのも、柳が手作業に拘泥し機械化を否定したことに加え、「個人工芸家」や「工芸美術家」の存在を認めなかったことに起因している⁷。死の数ヶ月前ですら富本は、以下の如く語っていた。「

若いころからの私の念願であった“手づくりのすぐれた日用品を大衆の家庭にひろめよう”という考えは、いろいろな事情で思うにまかせないが、いま私は一つの試みをしている。それは、私がデザインした花びん、きゅうす、茶わんといった日用雑器を腕の立つ職人に渡して、そのコピーを何十個、何百個と造ってもらうことである⁸。

こうした富本の考え方は、小森の「芸術品を少なく仕上げ高価に売るということよりも、芸術品を多作して安く一般に使ってもらおうという夢」と共通していた。彼らの理想は、後に若干形を変え柳宗理(1915～2011 年)のデザインによってカトラリーやキッチン・ウェアに結実する。

また、民芸における無名性は、(今となっては、皮肉にもある種のブランドでもあるが)無印良品(1980 年～)の開発コンセプトに引き継がれているように思われる。曰く、『これがいい』には微かなエゴイズムや不協和が含まれますが、『これでいい』には抑制や譲歩を含

⁷ 参考：中山修一『富本憲吉と一枝の近代の家族(下)』

<http://www2.kobe-u.ac.jp/~shuichin/work4/work4-00.html#top>

2022 年 9 月 10 日閲覧

⁸ 日本経済新聞社編『私の履歴書 文化人 6』日本経済新聞社、1983 年、229 ページ

んだ理性が働いています」であり、「省資源、低価格、シンプル、アノニマス(匿名性)、自然志向など、いただく評価は様々ですが、いずれに偏ることなく、しかしそのすべてに向き合って無印良品は存在」する⁹というマニフェストには、柳が援用したブレイクによる「肯定の思想」に通ずる無印良品のレーズンデートルが良く表れている。

同社製品でロングセラーを誇る「Muji Kettle(ステンレス製やかん)」(2006年～)は、世界的プロダクト・デザイナーとして知られるジャスパー・モリソン(Jasper Morrison, 1959年～)が手掛けた製品である。しかし、彼の名前はカタログやWebサイトのどこにも見当たらない(彼自身の作品集には、商品名とともに掲載されている)。正にアノニマスを貫く無印良品の姿勢を、端的に示した一例といえよう。当のモリソンは、長く使われる生活用品について以下のような持論を展開している。

成功しているもの、つまり生活のためになるものにはみな共通項があることに気がついた。それらは美しさだけを追求したものではないし、単に機能的なだけでもない。言ってみれば、両極端にあるこれらの価値がバランスし、最適な材料がうまく組み合わせられ、人間的な生活への配慮がなれ、そのものが周囲に与える影響が計算され、その存在意義がきちんと伝わるようなものである¹⁰。

小森が北斗窯時代に手掛けたアイヌ文様を施したビヤジョッキには、重さや口径、口当たりを左右する厚みに加え、三趣(品、朗、快活)、三感(量、力、浄)から成る独自のジョッキ六相なる基準が設けられていた¹¹。正に、モリソンが主張するところの美しさと機能性のバ

⁹ 「What is MUJI?」 無印良品公式 Web サイト

<https://www.muji.com/jp/about/>

2022年9月12日閲覧

¹⁰ ジャスパー・モリソン『ジャスパー・モリソンのデザイン』伊東史子訳、アートデザインパブリッシング、2006年、42ページ

¹¹ ジョッキの六相といえば三趣(品、朗、快活)、三感(量、力、浄)といえましょう。三趣の「品」とは品位の優れたもの、「朗」とは明朗性のゆたかなもの、「快」とは快感を覚える性格のもの、三感の「量」とは大きさであり、深さ、広さでありまして使用に適した量が肝要です。「力」感は眼と手に対する感覚でありまして、形、作行、色、紋様などから受ける感じと、手に取って使用する時の感覚、いわゆる茶道でいう「手取りの味」であります。「浄」感はいうまでもなく清潔感と気持ちのよい感じのものでなければなりません。(中略)要望するジョッキの条件を挙げて見ますと。ジョッキの素地は土味ゆたかな、堅く焼締って、軽からず、重からず、釉はあまり厚くない、淡色のもので、素地の肉厚は薄くなく、どちらかといえば厚手のものがよく、「手付」の味はとてもやかましく、ジョッキの姿の見所は手の付け方にあるといってもよく、色合い、紋様は簡素で、どちらかというところ渋味のある、落ちついたものが好まれます。形は上の口径が底の径より小さく、深さは口径の二倍以上がよく、容量は三五〇CCが頃合いといえます。

以上、小森忍「ジョッキ談義」(ジョッキに同梱された「しおり」)より引用、前掲『小森

ランスを重要視した、デザイン思想と軌を一にしているといえよう。

さて、小森による大日本麦酒本社ビル・1階ビヤホール内装は、刻々と変化する外光とカフェに集う人々の動きが生み出す光と影に加え、社会的ヒエラルキーを蟬脱した談論風発の思想が独特の空間形成に寄与していた。それは、プラチナ釉タイルの作品を通じてオラファー・エリアソンが示した、「空間は、人それぞれの思考や身体的な関与により作られる」といった思考とも通底している。また、エリアソンは相互にホスティング(受け入れて、「場」を提供すること)した上で、空間や現実を共同で創造する思考は、信頼の共有・行使を通じて人間を活性化させると述べている¹²。彼の作品が設置されたゲスト・ハウスも、小森が内装を手掛けたビヤホールも、そこで邂逅した人々を活性化させる点において共通している。

繰り返しとなるが、明治初期には工芸と工業の大部分は未分化な状態であった。また、1900年パリ万博において陶芸は応用美術であり、建築は純粋美術に分類されていた。こうした点から考えれば、小森による建築内装は「工業」であり「工芸」でもある。そして、陶芸という「応用美術」でありながら、建築という「純粋美術」の重要部分を占めていたともいえる。

建築家・藤森照信は大日本麦酒のビヤホールを評して、「(菅原栄蔵は)ライオンによって自分の作風が完成したと書き遺している。鉱物感覚に満ちた表現を、というのが菅原の願いだったとするなら、ライオンのインテリアこそ、この願いの実現と言えるだろう」と、小森の内装があつてこそ菅原の代表作であると断言している。

小森の仕事において、伝統と革新を反映し、芸術性と産業化が絶妙なバランスで拮抗・併存したアンビバレントな状態こそが、本論における最終的な結論の鍵となる。

小森がどこまで意識的であったのか定かではないが、彼の仕事は常に陶芸と窯業のどちらにも属さず自由な立場に基づき、矛盾対立を超え実践されてきたものである。こうした小森による芸術性と産業化の往還と制作こそが、機能を持つが故に発生する工芸のコンプレックスを解消し、純粋芸術との間に存在するヒエラルキーからも脱却を可能にする交錯点を生み出してきた。

また、高い芸術性を有する廉価な陶磁器の大量生産という小森の活動や、富本の試行は、京焼が有する革新性に根差した従来の価値観の転換といえよう。六代・尾形乾山こと浦野乾哉(1851～1923年)から手ほどきを受けて陶芸の道へと入った富本は、その晩年には量産陶器の開発・発展と、初代乾山が遺した『陶工必用』の解説に一意専心していた。一方の小森は日本全国の土を用いて東洋意匠のディナーウェアを大量に生産し、世界中に輸出すべくドイツ製最新設備を備えた工場を建設したのである。彼らの挑戦は、後にプロダクトデザインと定義される領域への架橋であり、『陶工必用』の教えを受け継ぎながらも、京焼の革新性を時流に則りアップ・デートしたものであった。

以上のように、小森の活動は、その生涯を通じて芸術性と産業化のどちらにも拘泥せず、

忍の生涯』266～268 ページ

¹² 「未来に歩いて入っていったら歓迎された オラファー・エリアソンとティモシー・モートの対話」『オラファー・エリアソン ときに川は橋となる』フィルムアート社、2020年、112 ページ

それらを高い次元で融合・具現化するものであった。多様な仕事を支えていたのは、京都市立陶磁器試験場以来、培ってきた数理的思考に基づく技術力に対する強い信頼であった。加えて、他の陶業地には見られない京焼の脱原料・燃料立地志向が、彼独自の”ものづくり哲学”を更に促したものと考えられよう。一例に過ぎないが、山茶窯(瀬戸)で撫順塊炭を用いたり、北海道に移ってからは道内産原料に拘ったりした点からも、それは明らかである。

また、廉価で優れた陶製品を広く人々に供給するための大量生産といった先駆的手段については、前述の通り富本も類似のアイディアを有していた。しかし、試行段階であった富本に比して、小森は実際に名古屋製陶・鳴海工場を企画・竣工している。加えて、窯印や箱書きに小森忍といった作家名を一切記すことなく、常に「匍雅堂」「山茶窯」「府中窯」(一部「文彬亭造」)「北斗(窯)」といった窯名のみ使用していた点において、彼は誰よりも厳しく言行一致していたのである。それこそが陶製品の大衆化、民主化実現に対して、小森が他の追随を許していなかったことの証左といえよう。

輸出陶芸作品分野における七代・錦光山宗兵衛と、理化学陶磁器分野を代表する三代・松風嘉定の二人によって、芸術性と産業化は初めて相互架橋への揺籃期を迎えた。京都陶磁器試験所(後の京都市立陶磁器試験場)の設立は、こうした思想を体現したものであった。

若き日の小森忍は、同試験場でドイツ流の燃料・焼成技術の習得を経て、数理的思考に開眼した。渡満後は、丹念な古窯趾リサーチと化学的な分析によって、中国陶磁器が有する芸術性の再現に成功している。同時に、国策会社であった満鉄が有する冷徹なビジネス志向と、同社特有のリベラルな思想の影響も色濃く受けていたのである。

彼の代表作ともいえる大日本麦酒本社ビル1階ビヤホール(現・サッポロ・ライオン銀座7丁目店)内装は、建築と呼応して、そこに集う人々を主役たらしめる現代アートに通ずる芸術性と、大量の窯変タイル焼成を実現する窯業技術=産業化によって成り立っている。それは、華族の邸宅から百貨店やカフェへと拡散・伝播した消費文化動向に対する小森の鋭い嗅覚と、身分の貴賤を越えた「談論風発痛快な會話場」としてリベラルな思想を体現化したものであった。

小森の仕事は、常に陶芸と窯業、あるいは芸術と産業が拮抗・併存する中で、矛盾対立を超越実践されてきた。しかし、第二次世界大戦直前の大規模な対日経済封鎖によって、東洋意匠を施した洋食器の大量生産が頓挫して以降、芸術と産業の交わりは徐々にずれていく。更に、戦後復興からの内需拡大を目指して北海道に渡ったものの、小森を招聘した製陶会社は経営不振から廃業、自ら北斗窯を開窯せざるを得なくなっていた。結果的として、小森にとっては大日本麦酒本社ビル1階ビヤホールや、名古屋製陶・鳴海工場のような芸術と産業の間を往還するダイナミックな活躍の場は、二度と訪れなかったのである。

一方であらゆる価値観が転換した戦後において、陶芸は「熱き抽象の時代」と呼応するかのように、「用の美」を脱した走泥社のオブジェ焼に代表される前衛的表現と、従来の価値観を重視した伝統工芸へと二分されていく。

また、窯業分野においては、情報化時代の波に付鳳したニューセラミックスの開発・生産で、村田製作所や京セラが世界市場を席捲していくのである。ここに至って、小森により成し遂げられた芸術性と産業化の拮抗・併存は袂を分かち、それぞれが歩むべき道を異にしていたといえよう。しかし、村田製作所が有する他社には真似できないような独自製品の開

発における発想/創造力は、芸術性と極めて類似した価値観であった。また、京セラの技術力に対する高い信頼性は、小森の信念とも相通ずる“ものづくり哲学”といえよう。

古から伝わる陶は、近代化に伴い芸術性と産業化が交錯した点の上で、陶製建築内装(材)や、大量生産を前提とする東洋意匠の洋食器といったエポック・メイキングな製品を生み出すことになった。

江戸時代初期に、それまで無名の陶工が制作してきた京焼に自らの名を冠して、作家性という価値を先駆的に導入したのは野々村仁清である。また、人々が日々の生活に必要な「民衆的工芸」品における「用の美」を唱えた民芸は、「無銘性」を標榜する一方で、河井寛次郎や濱田庄司というスター作家を生み出すというある種の矛盾を抱えていた。しかし小森は、近代化を支える国家的基幹産業であった窯業¹³の可能性を見極めながら、そこに芸術性≠他に真似できない唯一性を付加することで、従来のカテゴリーに捉われない新たな価値観を創出したのである。

日本独自の思想とクリエイティブな発想を最先端技術と融合させることで、世界中の耳目を集めるチームアラボやライゾマティクスは、いずれもアーティスト個人ではなく会社組織としてアート作品を創造している。他分野の研究者やプロフェッショナルとの技術交流・協業が社業を隆盛に導いた旬雅堂や、ドイツ人技師と日本の技術者による知見相乗を試みた名古屋製陶・鳴海工場と、彼らの姿勢及び体制は相似形といえよう。

そして、小森のレガシーは、柳宗理によるカトラリーやキッチン・ウェアのデザイン、あるいは無印良品における製品コンセプト、更にはニューセラミックスが有するものづくり哲学の一部に、現在も脈々と息づいている。また、最近では、スターバックスコーヒーが各地の伝統的な産業に焦点を当てた「JIMOTO made Series」¹⁴や、ルイ・ヴィトンと輪島塗とのコラボレーションである「BOITE LAQUEE WAJIMA」¹⁵などグローバル企業の工芸に対する関

¹³ 明治の窯業は、政府の提唱した殖産興業・富国強兵のスローガンのもとに、輸出産業のエースとして活躍した。(中略)つまり現代の日本で言うならば、基幹産業である自動車産業や電化産業に比すべき存在であった。窯業は、現代の我々からは想像もできないような巨大産業だったのであり、国の威信を懸けて奮闘したのが明治の窯業であった。

引用：荒川正明「明治陶芸の様式展開」『東洋陶磁学会 30 周年記念 東洋陶磁史—その研究の現在—』東洋陶磁学会、2002 年、214～219 ページ

¹⁴ 「日本各地にあるその地元の産業、素材を取り入れた商品開発を行い、その地元の店舗のみで販売するシリーズです。その土地、その土地の産業、その土地にいる人のことを大切にしたいという思いをはぐぐむために、このシリーズは生まれました」(スターバックス・コーヒー・ジャパン株式会社の公式 Web サイト)である。現在までに、「江戸切子」グラス(墨田)や「小石原焼」マグカップ(筑前)、「九谷焼」スタッキングマグ(加賀)など、既に 15 の地域で同プロジェクトは実施されている。

<https://www.starbucks.co.jp/jimoto/>

2022 年 10 月 19 日閲覧

¹⁵ 2007 年に発生した能登半島地震で、大きな被害を受けた石川県・輪島市の伝統技術である輪島塗に対する復興支援を目的に、ルイ・ヴィトン社が製作・販売した小物ケース(漆

心も高まりつつある。

また技術的にも、慶長年間から続く京都・宇治の窯元である朝日焼が、総合 ICT サービス企業と協働して、新たな作品デザインを生成する AI モデルに関する実証実験¹⁶を 2022 年 10 月から開始するなど陶芸も新しいフェーズに入りつつある。

以上のような現状に鑑みれば、今こそ、伝統と革新そして芸術性と産業化の拮抗・併存によって、陶芸と窯業の新たな地平を拓いた小森忍の仕事が評価されるべきであろう。芸術と産業の併存が、21 世紀にはどのような新しい領域融合や変換へと発展していくのか、これからも研究を続けていきたい。

器)。鏡面仕上げされた黒漆の表面には、モノグラムと花模様が金蒔絵によって施されている。

¹⁶ 伊藤忠テクノソリューションズ株式会社が、AI のクリエイティブ活用で知られる株式会社 Qosmo 及び、京都・宇治の窯元である朝日窯と共同で、陶芸作品の新たなデザイン生成を行う AI モデルに関する実証実験である。

<https://www.ctc-g.co.jp/company/release/20221108-01499.html>

2022 年 10 月 19 日閲覧

参考文献

書籍等

- ・青木茂、酒井忠康『日本近代思想大系 17 美術』岩波書店、1989 年
- ・阿木香、日野永一他『日本タイル博物誌』INAX、1991 年
- ・朝倉友海『「東アジアに哲学はない」のかー京都学派と新儒家』岩波書店、2014 年
- ・安藤更生『銀座細見』安藤更生、中央公論社、1977 年(元々は 1931 年春陽堂刊)
- ・石川拓治『京都・イケズの正体』幻冬舎、2017 年
- ・稲賀繁美『接触造形論ー触れあう魂、紡がれる形』名古屋大学出版会、2016 年
- ・稲賀繁美、樋田豊郎『終わりきれない「近代」ー八木一夫とオブジェ焼』美学出版、2008 年
- ・稲盛和夫『稲盛和夫のガキの自叙伝』日経 BP マーケティング、2004 年
- ・稲盛和夫『アメーバ経営ーひとりひとりの社員が主役』日本経済新聞出版、2006 年
- ・乾由明『現代日本の陶芸 第 7 卷 伝統と創造の意匠』講談社、1984 年
- ・今尾恵介『地図で読む戦争の時代:描かれた日本、描かれなかった日本』2011 年、白水社
- ・今橋映子『近代日本の美術思想美ー術批評家・岩村透とその時代』上・下巻、白水社、2021 年
- ・ウィリアム・モリス『民衆の芸術』中橋一夫訳、岩波書店、1953 年
- ・海老澤善一『ヘーゲル論理学と弁証法』梓出版社、2016 年
- ・上杉千郷『狛犬事典』戎光祥出版、2001 年
- ・上田恭輔『匍雅集第三 支那陶器絵高麗』匍雅会、1922 年
- ・上田恭輔『支那骨董と美術工芸図説』大阪屋号書店、1940 年
- ・奥州市立後藤新平記念館編『後藤新平書翰集 : 後藤新平記念館所蔵』雄松堂書店、2009 年
- ・太田雄三『E. S. モースー「古き日本」を伝えた親日科学者』リプロポート、1988 年
- ・岡佳子『近世京焼の研究』思文閣出版、2011 年
- ・尾形乾山『陶工必用』(江戸時代・和書複製本)大和文華館、1964 年
- ・奥田誠一、小山富士夫、林屋晴三他編『日本の陶磁』東都文化出版、1954 年
- ・小熊英二『「日本人」の境界ー沖縄・アイヌ・台湾・朝鮮植民地支配から復帰運動まで』新曜社、1998 年
- ・小野賢一郎編『日本陶窯史 瀬戸系統篇卷 1』民友社 陶器全集刊行會、1931 年
- ・オールコック・ラザフォード『日本の美術と工藝』井谷善恵訳、小学館スクウェア、2003 年
- ・加藤唐九郎『原色陶器大辞典』淡交社、1972 年
- ・金森得水『本朝陶器考証 2 卷』文泉堂、1894 年
- ・神野雄二『高芙蓉の篆刻』木耳社、1988 年
- ・亀谷伴吉『成功亀鑑 第一輯』成功亀鑑編纂所、1907 年
- ・河井寛次郎『火の誓い(講談社文芸文庫)』講談社、1996 年
- ・河井寛次郎記念館『新装版 河井寛次郎の宇宙』講談社、2014 年

- ・河原正彦『日本陶磁全集 29 潁川 木米』中央公論社、1978 年
- ・川原義友『寡占に挑む ソーダ・硝子・鏡との 15 年間』コマ文庫、1981 年
- ・木々康子『林忠正 浮世絵を越えて日本美術のすべてを』ミネルヴァ書房、2009 年
- ・京都市商工局『京焼業界の実態 京都商工情報特集号』1961 年
- ・錦光山和雄『京都粟田焼窯元 錦光山宗兵衛伝』開拓社、2018 年
- ・朽木ゆり子『東洋の至宝を世界に売った美術商 ハウス・オブ・ヤマナカ(新潮文庫)』新潮社、2013 年
- ・久原英樹『日本のやきもの・現代の巨匠 14 加藤土師萌』講談社、1978 年
- ・久保田博『日本の鉄道史セミナー』グランプリ出版、2005 年
- ・財団法人芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史刊行委員会『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第 1 巻』ぎょうせい、1987 年、28 ページ
- ・小出慶一『亜鉛結晶釉』小出慶一(私家版)、2001 年
- ・小森忍『匋雅集第 5 匋雅堂談圃(支那古陶窯録)1』、匋雅会、1923 年
- ・小森忍『支那刺繍図案—小森忍氏蒐集—』三 K 會、1924 年
- ・小森忍『彩壺會講演録 辰砂手に就て』彩壺會、1925 年
- ・小森忍『支那古陶磁器解説』關東廳博物館、1930 年
- ・小森忍『瀬戸山茶窯小森忍作新興食器集』第一書房、1931 年
- ・小森良夫『市民はいかにして戦争に動員されるか—戦争史の底辺を歩んで』新日本出版社、2008 年
- ・小山周三『現代の百貨店 (新版)』日本経済新聞社、1970 年
- ・彩壺會編『祐右衛門と色鍋島』現代之科学社、1916 年
- ・エドワード・W. サイド『オリエンタリズム』上・下、板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳、平凡社、1993 年
- ・株式会社サッポロライオン『ビヤホールに乾杯 サッポロライオン銀座 7 丁目店が還暦をむかえた』双思書房、1994 年
- ・佐藤光『柳宗悦とウィリアム・ブレイク 環流する「肯定の思想」』東京大学出版会、2015 年
- ・佐藤雅彦『中国陶磁史』平凡社、1978 年
- ・佐野博士追想録編集委員会『佐野利器—佐野博士追想録』1957 年
- ・塩田力蔵『日本陶工伝』雄山閣、1937 年
- ・ジャスパー・モリソン『ジャスパー・モリソンのデザイン』伊東史子訳、アートデザインパブリッシング、2006 年
- ・菅原潤『京都学派』講談社、2018 年
- ・菅原定三『美術建築師・菅原栄蔵』住まいの図書館出版局、1994 年
- ・杉田望『満鉄中央試験所』徳間文庫、1995 年
- ・杉田博明『京焼の名工・青木木米の生涯』新潮社、2001 年
- ・鈴木郁生、中野卓『中尾万三伝—中国古陶磁と本草学の先駆者』刀水書房、1999 年
- ・鈴木博之監修『皇室建築 内匠寮の人と作品』建築画報社、2005 年
- ・瀬戸町『御大典記念 瀬戸町誌』1915 年

- ・造幣局あゆみ編集委員会『造幣局のあゆみ 改訂版Ⅱ』独立行政法人 造幣局、2018年
- ・田賀井秀夫『乾山陶法の秘伝―入門・乾山自筆「陶工必用」』全国加除法令出版、1980年
- ・谷川徹三『日本陶磁全集 30』中央公論社、1980年
- ・中国新聞「毒ガスの島」取材班『毒ガスの島―大久野島悪夢の傷跡』中国新聞社、1996年
- ・趙屹、莫秀秀編著『吉祥図案』中国社会科学出版社、2008年
- ・筒井紘一編『茶書古典集成 5 神屋宗湛日記』淡交社、2020年
- ・寺本敬子『パリ万国博覧会とジャポニスムの誕生』思文閣出版、2017年
- ・陶器全集刊行會編纂『陶器大辭典』第4巻、富山房、1936年
- ・『陶磁器講座』第1巻、雄山閣、1935年
- ・『陶磁器講座』第4巻、雄山閣、1935年
- ・『陶磁器講座』第8巻、雄山閣、1936年
- ・東京都庭園美術館編『旧朝香宮邸物語―東京都庭園美術館はどこから来たのか』アートダイバー、2018年
- ・中川千咲『日本陶磁大系 23 仁清』平凡社、1990年
- ・中島隆博『中国哲学史―諸子百家から朱子学、現代の新儒家まで』中央公論新社、2022年
- ・中西利八編『新人物大系揃』東方経済学会出版部、1936年
- ・『ニッポンの名茶碗 100 原寸大図鑑』小学館、2020年
- ・日本経済新聞社編『私の履歴書 文化人 6』日本経済新聞社、1983年
- ・『日本陶磁器大全 23 仁清』平凡社、1990年
- ・日本民藝館監修『柳宗悦コレクションⅠ ひと』筑摩書房、2010年
- ・日本民藝館監修『用の美 日本編 柳宗悦コレクション』世界文化社、2021年
- ・野口孝一『銀座カフェ―興亡史』平凡社、2018年
- ・端田晶『負けず 小説・東洋のビール王』幻冬舎メディアコンサルティング、2020年
- ・濱田庄司『無盡蔵』朝日新聞社、1974年
- ・春山行夫『春山行夫の博物誌Ⅶ 紅茶の文化史』平凡社、1991年
- ・林忠正シンポジウム実行委員会編『林忠正―ジャポニスムと文化交流』ブリュッケ、2007年
- ・平野耕輔『布袋荘小誌』平野耕輔(私家版)、1940年
- ・藤岡幸二編『京焼百年の歩み』京都陶磁器協会、1962年
- ・藤田嗣治『地を泳ぐ』書物展望社、1942年
- ・藤田英夫『大阪舎密局の史的展開―京都大学の源流』思文閣出版、1995年
- ・『別冊芸術 天目 てのひらの宇宙』阿部出版、2018年
- ・真壁昭夫『若者、バカ者、よそ者 イノベーションは彼らから始まる!』PHP 研究所、2012年
- ・松井覚進『永仁の壺―偽作の顛末(講談社文庫)』講談社、1995年
- ・松崎天民『銀座』中央公論社、1992年(元々は1927年に銀ぶらガイド社から刊行)
- ・松下亘『叢書・江別に生きる 3 小森忍の生涯』江別市教育委員会、1991年
- ・丸本恵萍『陶磁』巧人社、1934年
- ・宮永理吉『やきもの―宮永理吉の世界』駸々堂出版、1992年

- ・松本誠一『岡田三郎助 1869－1939』佐賀県立佐賀城本丸歴史館、2011年
- ・水谷盛光『名古屋城と城下町』名古屋城振興協会、1979年
- ・村田昭『不思議な石ころー私の履歴書』日本経済新聞出版、1994年
- ・村山知義『演劇的自叙伝』全4巻、東邦出版社、1971～77年
- ・アンソニー・J・メイヨー、江川雅子、山崎繭加「日本の起業家 稲盛和夫」ハーバード・ビジネス・スクール『ケース・スタディ 日本企業事例集』ダイヤモンド社、2010年
- ・八木一夫『オブジェ焼きー八木一夫陶芸随筆(講談社文芸文庫)』講談社、1999年
- ・柳宗悦『手仕事の日本(岩波文庫)』岩波書店、1985年
- ・柳宗悦『新編 美の法門(岩波文庫)』岩波書店、1995年
- ・柳宗悦『民藝とは何か(講談社学術文庫)』講談社、2005年
- ・山崎正和『装飾とデザイン』中央公論社、2007年
- ・山本五郎『意匠説：附・織物統計表』織染研究会、1890年
- ・ユク・ホイ『再帰性と偶然性』原島大輔訳、青土社、2022年
- ・窯業協会編『窯業大観 創立60年記念出版』技報堂、1951年
- ・Yuko Kikuchi, “Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism”, Routledge, 2005
- ・“Olafur Eliasson: Experience”, Phaidon Press, 2018
- ・Yunpeng Re and Zhengnian Wang(2008), Productive Technology to Fine Bone China Making , [Kindle DX version], Retrieved from Amazon.com

カタログ類

- ・『會津八一と安藤更生ー學藝の継承ー』早稲田大学会津八一記念博物館、2016年
- ・『オラファー・エリアソン ときに川は橋となる』フィルムアート社、2020年
- ・『木村兼葎堂ーなにわの巨人 特別展没後200年記念』思文閣出版、2003年
- ・『乾山の芸術と光琳』展カタログ、NHKプロモーション、2007年
- ・『京都市陶磁器試験場の釉薬研究と小森忍ー寄贈・堀田毅コレクションを中心にー』(リーフレット) 愛知県陶磁美術館、2018年
- ・『栗木伎茶夫陶芸展』瀬戸市、瀬戸市文化振興財団、2007年
- ・『小森忍・河井寛次郎・濱田庄司ー陶磁器研究とそれぞれの開花』NHK プラネット中部、2019年
- ・『小森忍の陶磁器』江別市セラミックアートセンター、2008年
- ・『小山正太郎と「書ハ美術ナラス」の時代』新潟県立近代美術館、2002年
- ・『諏訪蘇山作陶展』京都大丸、1984年
- ・『生活と芸術ーアーツ&クラフツ』朝日新聞社、2008年
- ・『生誕120年記念 小森忍 日本陶芸の幕開け』「小森忍展」実行委員会、2009年
- ・『千峰園 伊藤四郎左衛門ー窯屋の経営と名望家としての横顔』公益財団法人 瀬戸市文化振興財団、2019年
- ・『茶の湯と京焼2 仁阿弥・保全を中心に』茶道資料館、1982年
- ・『辻永展ー<山羊の画家>の軌跡ー』水戸市立博物館、1986年

- ・『泥象 鈴木治の世界』日本経済新聞社、2013年
- ・『日根野作三足跡展』財団法人 岐阜県陶磁資料館、2007年
- ・『北海道のやきもの(第13回特別展目録)』北海道開拓記念館、1975年
- ・『没後 50年 河井寛次郎ー過去が咲いてゐる今、未来の蕾で一杯な今!ー』毎日新聞社、2016年
- ・『和田三造展』姫路市立美術館、2009年
- ・『MAM リサーチ:007 走泥社 現代陶芸のはじまりに』森美術館、2020年
- ・『SATSUMA』清水三年坂美術館、2015年

定期刊行物

- ・『アカデミア 令和2年秋号(第135号)』市町村アカデミー、2020年
- ・朝日新聞、1984年6月8日
- ・『INAX REPORT No.185(2011年1月号)』INAX、2011年
- ・『大阪工業倶楽部』351号、1962年
- ・『大阪工業倶楽部』353号、1963年
- ・『大阪工業倶楽部』354号、1963年
- ・大阪毎日新聞 1933年10月1日
- ・『改造』1936年3月号、改造社、1936年
- ・京都新聞 2020年12月1日
- ・『芸術新潮』2015年11月号
- ・『ゲンロンα』2019年9月27日
- ・『工芸』106号、日本民芸協会、1941年
- ・産経新聞、2018年6月14日
- ・『大日本窯業協会雑誌 54巻621号』社団法人 窯業協会、1946年
- ・『陶説』255号、公益社団法人 日本陶磁協会、1974年
- ・『陶説』324号、公益社団法人 日本陶磁協会、1980年
- ・『陶説』366~384号、公益社団法人 日本陶磁協会、1983~85年
- ・『陶説』391号、公益社団法人 日本陶磁協会、1985年
- ・『ニューリーダー』12(5)通号139、1999年
- ・文化庁広報誌『ぶんかる』2014年10月2日号
- ・北海タイムス 1962年9月9日・朝刊
- ・北海道新聞 1951年3月13日・夕刊
- ・『北海道の文化6』北海道文化財保護協会、1964年
- ・毎日新聞 2017年8月7日
- ・毎日新聞、2018年11月29日
- ・都新聞 1935年9月14日
- ・『室蘭市民文芸』第十号、室蘭文芸協会、1976年
- ・『窯業協会誌 62巻693号』社団法人 窯業協会、1954年
- ・『萬朝報』72 自六〇七四~至六一六五

学術論文

- ・赤尾舞「登り窯が五条坂の明日を動かす」『京焼と登り窯－伝統工芸を支えてきたもの－立命館大学アート・リサーチセンター、2006年
- ・荒川正文、三輪茂雄、吉田文昭「陶磁器と粉体－磯松嶺造先生に聞く」『粉体工学研究会誌 Vol. 9, No. 1』一般社団法人 粉体工学会、1972年
- ・石川晃「もうひとつの京焼－高山耕山化学陶器(株)にみる京焼・化学陶磁器の黎明－」『京焼と登り窯－伝統工芸を支えてきたもの－』立命館大学アート・リサーチセンター、2006年
- ・今井寛治「京焼の原料・素地の変遷－京都地場原料から良質・均質な原料へ－」『国際シンポジウム 京都の土と石－伝統工芸を支える資源－』立命館大学、2014年
- ・今村嘉宣「松風の創業者 松風嘉定について 美術陶磁器から人工陶歯まで」『一般社団法人 国際歯科学士会日本部会雑誌』Vol. 46.、一般社団法人 国際歯科学士会日本部会、2015年
- ・上野佳奈子「登り窯が果たした役割」『京焼と登り窯－伝統工芸を支えてきたもの－』立命館大学アート・リサーチセンター、2006年
- ・江川佳秀「旧関東州における展覧会制度」『豊田市美術館紀要』第3号、2009年
- ・大岡聡「昭和戦前・戦時期の百貨店と消費社会」『研究報告(52)』成城大学経済研究所、2009年
- ・奥田浩二「京都における起業家の輩出要因に関する一考察～起業家を支援する企業家の役割を中心に～」『関西ベンチャー学会誌 第13号』2022年
- ・柿野欽吾「京都陶磁器産業の歴史と現状」『社会科学 第32号』同志社大学人文科学研究所、1983年
- ・河島千尋、素木洋一「本邦産珪藻土及び其工業的應用に關する基礎的研究(第6報)各地珪藻土礦床(樺太及び北海道地方)の現地調査に就て(1)」『大日本窯業協會雑誌 49 卷 582 号』1941年
- ・木田拓也「大連における中国陶磁の研究－大正期の小森忍と旬雅会のネットワーク」東京国立近代美術館編『研究紀要 2017年(21)』、2017年
- ・木立雅朗、米田浩之「道仙化学製陶所窯跡第5次発掘調査成果報告」『立命館文學』627号
- ・木立雅朗「京都の土と窯－発掘現場からみた伝統工芸と京都の土と石の関係－」『立命館文學』649号、立命館大学人文学会、2017年
- ・小森忍「陶磁器繪具の性状に就て」『大日本窯業協會雑誌 25 卷 294 号』大日本窯業協會、1917年
- ・齋藤文良、佐野茂、二階堂満「フォルステライトの生成に及ぼすタルクとMg源混合物に対する乾式粉碎効果」『粉体工学研究会誌 Vol. 39, No. 1』一般社団法人 粉体工学会、2002年
- ・佐々木仁「中国古代青銅器の器形と文様について－器物の装飾性に関する考察ノート－」『図学研究 26 (4)』1992年
- ・沢井実「戦前・戦中・戦後における内野正夫の歩み」『稻盛和夫研究 第1卷 第1号』稻盛和夫研究会・稻盛ライブラリー、2022年

- ・下岡順直、長友恒人「石英・長石を試料とした光励起ルミネッセンス年代測定法の基礎研究」『RADIOISOTOPES 50 巻 9 号』公益社団法人 日本アイソトープ協会、2001 年
- ・豊田かおり「モダニズム文学にみるモダンガール」『文化学園大学紀要 人文・社会科学研究 22 号』2014 年
- ・中島朋子「日本の陶磁器のアメリカ市場開拓ーアメリカ文化史からの考察」『近代陶磁 第 5 号』近代国際陶磁研究会、2004 年
- ・中山修一「富本憲吉の『ウィリアム・モリスの話』を再読する」『表現文化研究 5 巻 1 号』2005 年
- ・林かおり「五条坂にみる京焼の現在ー美しき手仕事と私たちの生活ー」『京焼と登り窯ー伝統工芸を支えてきたものー』立命館大学アート・リサーチセンター、2006 年
- ・星野睦子「銀座 5 丁目尾張町「ライオンビヤホール」(1939 年)とその壁画：建築家・図師 嘉彦の言説を手がかりとして」『筑波大学芸術学研究誌』30 巻、2015 年
- ・水野信太郎、水野由美、三島辰雄、野口英一朗「陶芸家 小森忍が製作した装飾タイル：日本近代タイル研究 3」『日本建築学会 学術講演梗概集. F-2, 建築歴史・意匠』日本建築学会、2000 年
- ・森本和也「平成 27 年度廣川研究助成事業報告(3)機能性粘土鉱物の成因調査と利用に関する国際共同研究に向けた事前協議」『GSJ 地質ニュース Vol. 5, No. 9』国立研究開発法人 産業技術総合研究所 地質調査総合センター、2016 年
- ・山路勝彦「女給が輝いていた昭和：近代日本のカフェ文化(2)」『関西学院大学社会学部紀要 136 号』、2021 年
- ・横溝廣子「研究資料 ウィーン万国博覧会出品目録草稿(美術工芸編)(一)」『美術研究』357 号、1993 年

図版出典一覧

【図 1】 白地黒搔落し手花文壺(1921～1928 年)

『小森忍の陶磁器』江別市セラミックアートセンター、2008 年、5 ページ

【図 7】 絵高麗手パン皿(1928～1934 年)

前掲『小森忍の陶磁器』20 ページ

【図 8】 赤絵金彩多角皿(1928～1934 年)

前掲『小森忍の陶磁器』20 ページ

【図 9】 アイヌ文ジョッキ(1951～1962 年)

前掲『小森忍の陶磁器』85 ページ

【図 10】 大久野島毒ガス資料館で展示されている蛇管

毎日新聞 2017 年 8 月 7 日(広島県竹原市提供)

【図 11】 五条坂京焼登り窯に保存されている呂号陶器
京都新聞 2020 年 12 月 1 日