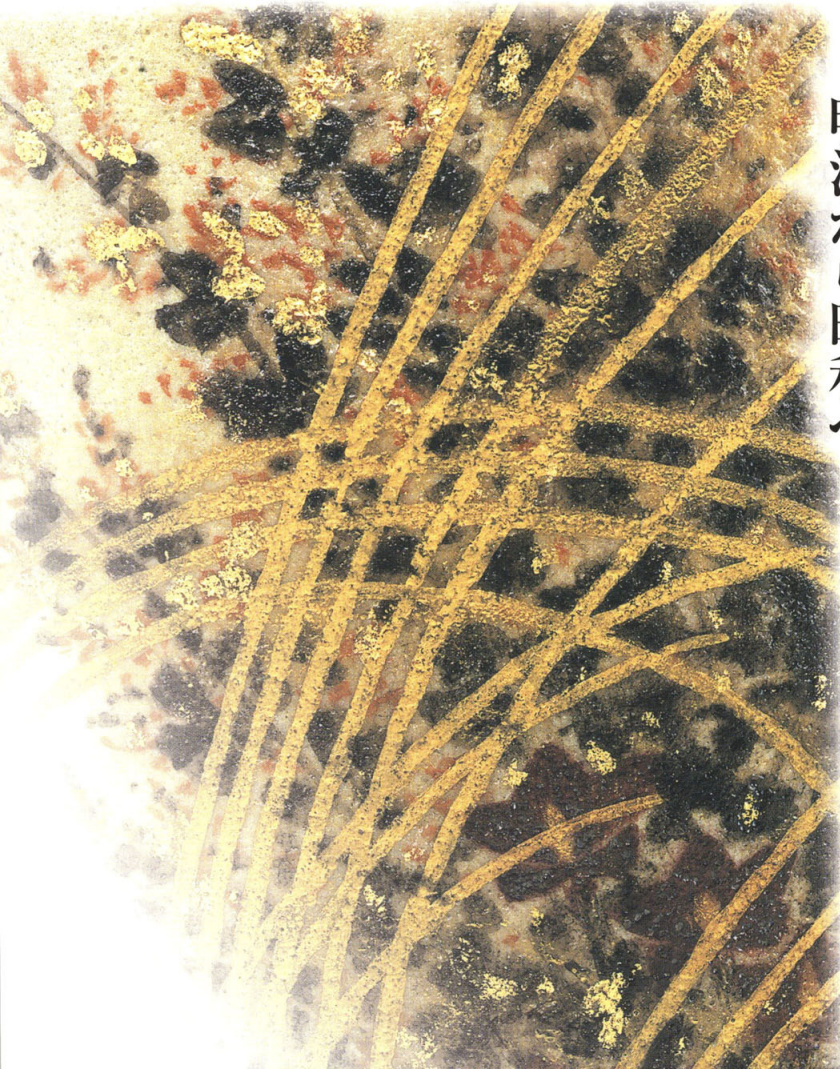




京焼
多彩
なり



明治から昭和へ



目次

3	— ごあいさつ
4	— 近代の京焼 — 伝統との共存
9	— 図版
	東アジアのなかの京焼 — 中国・朝鮮陶磁とのつながり
	色絵の妙 — 受け継がれた仁清のDNA
	置物 vs 陶彫 — 京焼のすぐれた造形力
	伝統に創意を加えつつ — 戦後陶芸としての京焼
57	— 作品解説
66	— 出品目録
iii	— List of Exhibits
ii	— Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成十九年七月七日(土)～九月九日(日)を会期とする
展覧会「京焼多彩なり — 明治から昭和へ」の解説図録である。
- 一、本図録に掲載する図版及び解説の番号は、展示番号と一致する。
- 一、会期中に一部展示替を行う。
- 一、作品解説及び出品目録に記載する寸法は、径(最大径)、高さ、また
はD(縦、奥行、最大径)×W(横、幅)×H(高さ)で、単位はcmで
ある。
- 一、本展覧会で展示する作品は、当館収蔵品のほか、出品番号9、10、23
は用度課所管品である。
- 一、本展覧会の企画及び本図録の概説、作品解説等の執筆は、三の丸
尚蔵館学芸室研究員・岡本隆志が担当した。
- 一、本図録掲載の写真は、佐藤洋一、幸阪勉、天沼儀朗、鈴木達弥(コニ
カミノルタホールディングス株式会社)の撮影による。

くわいせん

わが国のやきもののなかでも、京焼は華やかな意匠や繊細な絵付けによって親しまれています。江戸時代前期から中期にかけて野々村仁清や尾形乾山といった個性豊かな名工を輩出し、彼らに続いた仁阿弥道八や永楽保全らが他の地域へその技術を伝え、高級で多様な技術を持つ京焼という、ブランド・イメージを次の世代へと継承させてきました。本展ではこのような近世以来の伝統を受け継ぎつつ、明治時代にまた新たにその魅力を開花させた近現代の京焼を特集します。

近代の京焼は西洋から新しい製造技術を導入することで、近世の雅やかな器とは異なる新生面を切り拓きました。当初は海外輸出を目的として、細密な絵付けによる京薩摩が量産されたり、同時代の西洋陶磁を参考にして器形や意匠の改良が試みられました。しかし、やがて東洋陶磁の長い歴史を踏まえて自らの特質を模索し、京焼が本来の理想としてきた造形美を再び追究するようになりました。それは、中国や朝鮮の古陶磁を意識したものや、仁清によって昇華された色絵、または巧みな造形感覚を生かした置物や陶彫に見ることができます。そして、戦後はモダンと伝統との間で均衡を保ちながら、それぞれの作家が現代京焼の創造に挑戦してきました。

今回の展覧会では、三代清風與平や五代および六代清水六兵衛、楠部彌次などの作品を中心に、多彩に展開してきた優品の数々を紹介します。本展を機会に京焼の新たな魅力を再発見していただければ幸いです。

平成十九年七月

宮内庁三の丸尚蔵館

宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第44回 京焼多彩なり—明治から昭和へ)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	紅地金襴手吉祥文手鉢	大日本永楽造	十客のうち	明治期 (19世紀)	p. 9
2	旭彩山桜花瓶	三代清風與平	一点	明治38年 (1905)	p. 10-11
3	白磁唐花唐草文花瓶	三代清風與平	一点	明治後期 (20世紀)	p. 12
4	白磁桜花文香炉	三代清風與平	一点	明治40年 (1907)	p. 13
5	青白磁雲文花瓶	五代高橋道八	一点	明治後期 (20世紀)	p. 14
6	青磁鳳凰耳花瓶	京都市立陶磁器試験場	一点	大正4年 (1915)	p. 14
7	青磁鳳雲文花瓶	初代諏訪蘇山	一对	大正8年 (1919)	p. 16-17
8	青磁鳳雲文香炉	初代諏訪蘇山	一点	大正8年 (1919)	p. 15
9	青磁古代文花瓶	初代宮永東山	一点	大正8年 (1919)	p. 18
10	青磁象嵌花文花瓶	初代宮永東山	一点	大正期 (20世紀)	p. 19
11	文乃友	二代諏訪蘇山	一式	大正13年 (1924)	p. 20
12	青磁二珍果文花瓶	二代諏訪蘇山	一点	昭和10~12年頃 (1935~37頃)	p. 21
13	青磁菊蘭文茶碗	二代諏訪蘇山	二点	昭和10年頃 (1935頃)	p. 20
14	青磁鳳雲文花瓶	二代諏訪蘇山	一点	昭和10年代前半	p. 22
15	紫紅四耳壺	河井寛次郎	一点	昭和3年 (1928)	p. 23
16	紫紅双耳壺	河井寛次郎	一点	昭和3年頃 (1928頃)	p. 24
17	窯変草花文合子	河井寛次郎	一点	昭和3年頃 (1928頃)	p. 25
18	辰砂呉洲碗	河井寛次郎	一点	昭和15年 (1940)	p. 26
19	草花文湯呑	河井寛次郎	二点	昭和18年 (1943)	p. 26
20	青白磁牡丹文鉢	初代加藤溪山	一点	昭和5年頃 (1930頃)	p. 27
21	青華甜瓜文菱口花瓶	楠部彌弍	一点	昭和8年 (1933)	p. 28-29
22	草花文花瓶	初代幹山伝七	一对	明治前期 (19世紀)	p. 32-34
23	蝶尽卵形合子	初代伊東陶山	一点	明治後期~大正期 (20世紀)	p. 30-31
24	錦彩花卉文飾壺	二代伊東陶山	一点	昭和3年 (1928)	p. 35
25	御所人形画花瓶	五代清水六兵衛	一对	昭和4年 (1929)	p. 36-37
26	仁清写藤花図茶壺	五代清水六兵衛	一点	昭和9年 (1934)	p. 38
27	誰袖硯箱	五代清水六兵衛	一具	昭和前期 (20世紀)	p. 39
28	色絵丸文白椿茶碗	楠部彌弍	一点	昭和46年 (1971)	p. 42
29	仁清写黒蘭茶碗	永楽即全	一点	昭和44年 (1969)	p. 40
30	仁清写芙蓉平茶碗	永楽即全	一点	昭和47年 (1972)	p. 41

31	仁清写鱗文茶碗	永楽即全	一点	昭和50年（1975）	p. 40
32	鶴置物	四代浅見五郎助	一点	大正期～昭和前期（20世紀）	p. 43
33	青華磁隼置物	商工省所管陶磁器 試験所	一点	昭和8年（1933）	p. 44
34	鶴巢籠置物	五代清水六兵衛	一点	昭和8年（1933）	p. 46
35	天龍寺青磁桃置物	楠部彌弍	一点	昭和16年（1941）	p. 47
36	呉洲辰砂花扁壺	河井寛次郎	一点	昭和32年（1957）	p. 48
37	梅染付花瓶	近藤悠三	一点	昭和37年頃（1962頃）	p. 49
38	金環文花瓶	三代伊東陶山	一点	昭和42年頃（1967頃）	p. 50
39	干支茶碗（辰）	六代清水六兵衛	一点	昭和26年（1951）	p. 54
40	干支茶碗（亥）	六代清水六兵衛	一点	昭和33年（1958）	p. 54
41	三彩流泐鶴首花瓶	六代清水六兵衛	一点	昭和45年（1970）	p. 50
42	牛図飾皿	六代清水六兵衛	一点	昭和47年（1972）	p. 51
43	枝垂桜図飾皿	六代清水六兵衛	一点	昭和49年（1974）	p. 51
44	古稀彩春魁花瓶	六代清水六兵衛	一点	昭和51年（1976）	p. 52
45	古稀彩秋叢花瓶	六代清水六兵衛	一点	昭和51年（1976）	p. 53
46	白磁彩埴飛翔花瓶	楠部彌弍	一点	昭和46年（1971）	p. 56
47	御題茶碗 家（昭和四十六年御題）	楠部彌弍	一点	昭和45年（1970）	p. 55
48	御題茶碗 海（昭和五十二年御題）	楠部彌弍	一点	昭和51年（1976）	p. 55

近代の京焼——伝統との共存

はじめに

本展覧会が対象とするのは明治期から昭和期にかけて製作された京焼である(註一)。京焼といえは、多くの人は近世に華やかな色絵で知られた野々村仁清や、画家である兄・尾形光琳とともに陶器の分野ですぐれた才能を發揮した尾形乾山などを思い浮かべるかもしれない。また、奥田穎川や青木木米ら文人趣味の強い陶工が作った中国陶磁の写しからは、その当時の京都の人々の趣向をうかがうことができる。あるいは、彼ら名工たちの名前は思い出せなくても、やきものに興味があれば、緑や青、金彩がほどこされた古清水の豊かな造形をどこかで見たことがあるだろう。

このように京焼は名工による個性的かつ多種多様な作風を持つやきものとして知られているが、それゆえに原料となる胎土は余所から仕入れたものを用いたり、製作技法に関しても窯ごとに特徴が見られるなど、簡単には一括りにまとめられない側面を持っている。そこで本概説では、展覧会のテーマに沿っていくつかの要素から京焼の特質に焦点を当て、それらが近代の京焼と歴史적인どのようなつながりがあり、そして代表的な作家に触れつつ、それらの特質が彼らの作風にどのように表れたのかについて見てゆくこととしたい。

近代の京焼と東洋陶磁

京焼の特徴の一つに写しものの伝統がある。写しとは複製のこと、すなわち京焼は他の窯業地のやきものを模倣する技術にすぐれていた。十七世紀前半には、京都の諸窯で唐物(中国陶磁)、高麗物(朝鮮陶磁)、瀬戸焼、信楽焼などの写しが製作されていた。仁清が色絵の技術で華やかな茶陶を作り出して一世を風靡するまでは、京焼は写しものの製産を主体としていたのである。仁清以降、色絵陶器のブランドとして京焼の名声は確立されていくが、新たな変革は、江戸後期に京都で初めて本格的な磁器を焼成した奥田穎川の登場を契機とする。穎川は京都で流行し始めた文人趣味を取り入れた中国写しのやきものを作り、呉州赤絵などに優品を遺した。この磁器製産および文人趣味にともなう煎茶愛

好の流行を受けて、穎川の弟子である青木木米らにより明末清初と通称される時期の赤絵や金襴手、古染付、祥瑞、呉州染付など、日本人好みの中国陶磁の写しが作られた。そして、幕末明治初期へと時代が移り、写しものの伝統はさらに変容する。

明治前期、外国への輸出需要の増加を受けた京焼の主力製品は京薩摩であった。この京薩摩については次章で詳しく触れるが、その他に国内向けの染付があった。染付は穎川や木米の時代に見られた文人趣味の強い作風から和様化へと向かい、厳密には写しの範疇には入らないものになっていったと考えられる。その理由は絵付けされた図様の变化にうかがうことができる。代表的な作例として、京都を訪問する予定であった前アメリカ合衆国大統領グラント將軍の接待用に京都府の委嘱で製作された、明治十二年(一八七九)の年記がある《染付草花文洋食器》(京都府立総合資料館蔵、京都府京都文化博物館管理)が挙げられる。初代幹山伝七、三代清風與平、四代高橋道八、三代清水六兵衛、六代和氣龜亭ら、清水五条坂の著名な製陶家が参加した、現存する京焼では珍しい洋食器である。絵付けは日本の草花をモチーフとしており、円山四条派風の写實的で平明な描写が特徴である(図1)。それまでの煎茶器に見られたような南西風の絵付け、中国的な吉祥図様ではない点で、京焼の染付が中国写しから和様の表現へ移行したことが看取できる。

しかしながら、染付が和様の表現へと変化する一方、依然として中国陶磁の複製も作られ続けていた。やきものに関する該博な知識を持ち、自身も京焼の作家として活動していた二代眞清水蔵六はその著書のなかで、明治前期には中国陶磁の「贗物(偽物、疑物、ギブツ)」が数多く作られていたことを伝えている(註二)。ただし、蔵六の話に出てくる「贗物」は、いままで述べてきた「写し」とは意味合いが異なるものである。写しは作者自らが複製であることを明らか

(図1) 三代清水六兵衛《染付四季花卉模様皿》明治12年(1879)
京都府立総合資料館蔵(京都府京都文化博物館管理)

にしているもので、作品にも作者本人の陶印を押すなどして本歌（オリジナル作品）と区別する。近世以前は作家意識がまだ十分に浸透していなかったため不明なところもあるが、近代以降の写しの定義については大体この理解でよいと思われる。それに対し、贋物はあたかも本物であるかのように見せかけて人を騙すことを目的としている。そのため、作者が誰であるのか明らかになつては困るので、当然ながら本人の陶印が押されることもない。このような贋物づくりの歴史は京焼の負の側面であるし、「本物」から成り立つ陶磁史のなかではこれまで触れられることはなかった。中国陶磁の贋物が作られた背景には、おそらくアロー戦争に端を発した英仏連合軍の北京占領（一八六〇）、義和団事件（北清事変、一九〇〇）など、列強諸国の中国進出に際して、中国陶磁が海外へ大量に流出したことが関係している。東アジアの勢力圏が大きく移り変わった世界史の激動のなかで、京焼もまたその渦に巻き込まれていたのである。

このような贋物の横行に反旗を翻したのが三代清風與平であった。清風は、明治二十三年（一八九〇）の第三回内国勸業博覧会で一等妙技賞、二十八年の第四回内国勸業博覧会で名誉賞銀牌を受賞したほか、二十六年には陶磁の分野で初の帝室技芸員に任命されるなど、明治期の京焼のみならず日本を代表する製陶家であった。清風は中国の製陶技術が頂点を迎えた明・清代の官窯製品を研究し、当時の京焼では随一の完成度を見せる作品を作り出した。清風は明治初期の状況を次のように述べている（註三）。

維新の前後などは、當地でも重に唐物の模造を致しましたので、（中略）假令ば青磁でも、白磁でも、此方に立派なのが出来て無銘でございまして、直に唐物として賣りますので。そうする方が價がよいものでございまして、ら、・・・然し全然で何とやらの力持をするようなもので、私は忌々しく、肝に觸つてなりませんから、其頃より反對を致しました。

清風と同じく、贋物を売るることによって得られる目先の利益ばかりを優先するのではなく、京焼自体の技術の高さをアピールすべきだと考える製陶家が徐々に現れてくることとなった。それは別の一面では、作品を第一に考える個々の作家主義の台頭とも言える変化であった。また折しも、海外ばかりでなく、日本国内でも内国勸業博覧会が開催されるようになり、全国規模で自分たちの作品が評価を受けるといふ経験を重ねることによって、作者のプライドが醸成される機会も用意されることとなった。明治期におけるこれらの変化のなかで、京焼の伝統であった中国陶磁や朝鮮陶磁の写しの技術を飛躍的に向上させたのが、以下に紹介する作家である。彼らは、自らの理想とするやきものを追い求めた結果、従来の京焼や他の日本在来のやきものではなく、中国や朝鮮の古陶磁へと辿り着いたのだった。

三代清風與平は前述した通り、中国陶磁の完璧な技巧的世界を理想としつつ、そこに自らの創案による文様表現を融合させた。出品番号2《旭彩山桜花瓶》に見られる、薄桃色に発色する釉薬と、立体的に盛り上げられた絵画的な山桜の図様の組み合わせは、もはや中国陶磁の写しというレベルを超えて、近代の京焼が達成した最良の成果であると言える。清風の展覧会出品歴を調べてみると、出品名に「日本式」と名付けられた作品が見られる。これは日清戦争後の国内におけるナショナルリズムの高揚とも少なからず関係するのだが、自身の作品が日本的な意匠（あるいは技法）によって製作されていることを明らかにする意図がある。近世以前の陶工にはそのような必要はなかったが、近代の製陶家、特に清風のように中国陶磁に強い影響を受けた者は、単なる中国写しではないことを明確にする必要があったのだろう（註四）。そのことは清風に関する資料にもうかがうことができ、清風がやきものの頂点と見なした中国陶磁を意識しつつも、それらに匹敵するような作品を作るべく強烈な対抗心を抱いていたことがわかる（註五）。

初代諏訪蘇山は青磁を追究し、わが国で砧青磁と呼ばれる中国・南宋時代の龍泉窯の再現に挑戦した。出品番号7《青磁鳳雲花瓶》、8《青磁鳳雲文香炉》は、すでに帝室技芸員に任命されていた蘇山が宮内省の依頼により製作した、蘇山青磁の代表作である。初代蘇山の前半生は東京での陶画業から始まり、金沢・九谷での九谷陶器会社、石川県勸業試験場、金沢工業学校、京都の錦光山宗兵衛工房など、様々な経歴を経ており、それは殖産興業の最前線を実地に見聞する経験でもあった。蘇山の作家としてのスタートは、明治四十年（一九〇七）に独立して京都・五条坂に移り住んだときからで、すでに五十七歳になっていた。今ならば遅咲きのデビューということになるが、殖産興業の先駆者として積んだ経験が、その後の製作活動の大きな糧となっていた。この後の蘇山は龍泉窯の青磁を中心に種々の中国陶磁の写しを試みて次々と成功させた。また、大正三年（一九一四）、朝鮮李王職の囑託で高麗古窯跡発見につき調査を依頼されて渡鮮し、翌年、昌徳宮苑内鷹峯に築窯を依頼され主管となってその任に当たった。このときの経験が蘇山の朝鮮陶磁に関する知識を豊かなものとし、その写しのレベルをさらに飛躍させたのではないかと思われる。現在、初代蘇山の作品をまとめて見る機会はないが、一周忌に際して刊行された遺作集には、とても一人の作者が作ったとは思えないほど、時代や様式の異なる様々な作品が掲載されている（註六）。本展での出品点数は少ないが、三代清風與平とともに注目していただきたい作家である。

二代諏訪蘇山は初代蘇山の後継者として、大正から昭和初期の国内では稀少な女流陶芸家として確固たる地位を築き上げた。初代の作風をよく受け継ぎ、

特に青磁に優品を遺した。本展では青磁作品の他にも、出品番号11《文乃友》のような珍しい陶磁製の文房具を紹介している。初期の作品であるにも関わらず、非常に完成度が高く興味深い作例である。

初代宮永東山も大正から昭和初期に京都で独特な位置を占めた作家である。初代東山は明治後期に画家浅井忠らと陶磁器への図案応用を研究する団体、遊陶園を結成し、古い図案から脱却できなかった京焼界で先進的な活動を行った。しかし、遊陶園の活動終了後、東山は古典的な東洋陶磁の研究へと向かう。これまで、遊陶園時代を中心としたオール・ヌーヴォー様式の影響を受けた作品に関心が集まる機会が多かったが、本展ではその後の東洋回帰とも言える作風に焦点を当ててみることにした。大正期に東山が農展農商務省主催図案及応用作品展覧会へ出品した作品を考察する際、東洋陶磁の影響を無視することはできない。

河井寛次郎は一般的に民芸運動の作家として知られているが、大正期の主要な作品は中国陶磁、朝鮮陶磁の写しである。これらの作品の技術的な基盤となったのが、技師として赴任した京都市立陶磁器試験場での釉薬研究であった。この試験場での蓄積をもとに、「釉薬の河井」と呼ばれるほど、釉薬技術に深く精通することになる。河井はその知識を買われて清水六兵衛工房の顧問として招かれるなど、釉薬の開発に関しては大正期の京焼界屈指の存在であった。出品番号15《紫紅四耳壺》、16《紫紅双耳壺》、17《窯変草花文合子》は、その釉薬研究の成果が遺憾なく発揮された作品である。

明治初期から昭和初期までのわずか半世紀ほどの間に、中国および朝鮮陶磁の各時代の様々な作風をほぼ網羅するような製作が行われたのは、世界中を探しても、おそらくこの時代の京都において他には存在しなかったであろう。これは冒頭でも触れたように、京焼がもともと特定の様式、技術を持たなかったことが要因の一つとして挙げられるかもしれない。とはいえ、歴史ある古都の街なかで、そのような凄まじい製陶技術の開発が日夜繰り返され、飽くことのない貪欲な美の追究がなされていたことに気付かされて、改めて驚嘆を禁じ得ないのである。

色絵の振幅

現在、京焼のイメージを最も代表するものとして、仁清が確立した色絵陶を挙げることに異論を差し挟む人は少ないだろう(註七)。近世を通じて、京焼は高級飲食器、茶道具としての需要があったが、それは仁清から乾山、そして道八へと、色絵陶の名工に引き継がれてゆくことによって形成されたものであつ

た。やがて時代は下り、明治初期にかけて京焼は新しい種類のやきものを作り出す。それが京薩摩であった。

京薩摩は、幕末以降、海外貿易品としてヨーロッパで高い評価を受けた薩摩焼(本薩摩と呼ばれる)を模して京都で作られた。さがげとなったのは六代錦光山宗兵衛で、明治三年(一八七〇)に初めて薩摩錦手の彩画法を完成させた。同五、六年頃から本格的な輸出が開始され、西南戦争が始まり薩摩藩で作られていた本薩摩の供給が困難になると急速に輸出货量を増やした。京薩摩の製産を担ったのは、京焼のなかでも粟田焼と呼ばれる窯であった。粟田焼は古くは粟田口窯と呼ばれ、使用する胎土が薩摩焼に近かったことから、薩摩焼の模造には最も適していた。粟田焼では絵付けまで完成させる京薩摩の製産のほか、素地まで作り他の窯業地へ輸送して、そこで絵付けをさせる場合もあった。それらのうち、横浜や東京へ送られて絵付けされたものを、横浜絵付け、東京絵付けと呼んだ。

京薩摩を代表する製陶家としては七代錦光山宗兵衛が挙げられる。錦光山の作品は本薩摩を凌駕する細密な絵付けを誇った。絵付けの図様は、着物を着た女性像や花鳥画など、外国人が日本に求めたイメージを絵画化したものが多かった。外国人の日本イメージを象徴したものには、その他にも粟田焼の帯山與兵衛が得意とした、能の演者を描く能画の絵付けなどもあった。また、錦光山はそれらに加え、吉祥的なモチーフを散りばめた文様を器面全体に描いたり、藍地に色絵金彩をほどこした華麗な作品なども製作している(図2)。このように、総じて京薩摩には京都らしい伝統的な文様へのこだわりがうかがわれ、本薩摩に比べて金彩の分量が格段に多いのが特徴である。

その京薩摩は、現在欧米に多くの作品が遺っているのにも関わらず、日本国内に作品が少ないことを考慮すると、製作当時から外国向けに作られたやきものだったと考えられる。では、中国陶磁の影響下から離れて、色絵陶という仁清の伝統を受け継ぐ京都で、なぜ京薩摩のようなある種過剰な性格を持つやきものが作られるようになったのだろうか。粟田焼の素地が薩摩焼に似ていたという理由とともに具体的な要因として考えられるのは、やはり絵付けができる

(図2) 七代錦光山宗兵衛
《色絵金彩母子図香炉》明治前期
京都府立総合資料館蔵(京都府京
都文化博物館管理)

優秀な陶画工を多く抱えていたという京都の土地柄であろう。そのおかげで、京薩摩の方が本薩摩よりも絵付けのヴァリエーションも多かったのである。さらに色絵陶の伝統があるため上絵付けの技術の蓄積も十分にあった。絵付けを武器に生き残る、これが写しと並んで仁清以降の京焼が選択した、京焼が京焼であるための生存術の一つであった。だが、これだけでは京薩摩の製産に関する技術的背景を説明したことにしかならない。もう一方の問題である、絵付けの性格の違いにはどのような背景があるのだろうか。

仁清と乾山の絵付けを一概にはまとめられない点もあるが、両者の色絵陶を簡潔に言い表すならば、それらにはやまと絵から派生した琳派のイメージが投影されている。京焼の色絵の作例を見てゆくと、たしかに仁清、乾山風の絵付けは連綿と継承されてきた。その継承が一時的に衰えるのが、煎茶道具が流行する時期と重なる江戸後期から明治中期にかけてであった。文人趣味に傾倒した煎茶器の絵付けには、当然ながら南画風のもの喜ばれた。しかし、煎茶道具は染付など磁器製品を主としていたので、色絵陶を一掃するまでには至らなかったと思われる。煎茶道具の製産は流行が続く明治中期まで継続されるものの、そこへ同時に出現したのが京薩摩だった。京薩摩は陶器製産の中心地だった粟田焼を席卷したため、色絵陶の多くは輸出向けの京薩摩に切り替わった。京薩摩の絵付けは細密な写実描写が多く見られるため、陶画工の多くは南画ではなく円山四条派周辺の画法を学んでいたのではないかと考えられる。つまり、京焼の絵付けは仁清・乾山の色絵陶以降、少なくとも二度の大きな変化を経ていくのである。その後、明治中期、すなわち二十年代までは仁清・乾山風の絵付けはほとんど姿を見せなくなる。再び仁清・乾山風の絵付け、言い換えると琳派的なイメージが注目を集め始めるのは、三十年代半ばに浅井忠らが遊陶園を組織した頃であった。この問題は近代の琳派受容という大きなテーマに関連してあるので、ここではこれ以上立ち入らないが、京焼の色絵が現在に至るまで何の変遷もなく仁清や乾山の作風を継承してきたわけではないのである。以下、本展の主な出品作を取り上げつつ、近代京焼の色絵作品を見てゆきたい。

初代幹山伝七は京薩摩全盛の時代にあつて、高品質の磁器製産にこだわりの西洋顔料を用いた鮮やかな色彩の絵付け製品を量産した。出品番号22《草花文花瓶》も色絵陶器ではなく色絵磁器で作られており、作品全体に描かれた写実性豊かな花鳥画は、明治前期の陶磁作品全般のなかでも傑出した出来映えを示している。

初代および二代伊東陶山は、どちらも粟田焼の素地と、ともに陶技よりも最初に絵を学んだ経歴を生かして、有職文様などを配した色絵金彩の華やかな作品を製作した。しかし、本展出品作はどちらも本来の作風とはやや異なる様子

を見せる。出品番号23《蝶尺卵形合子》は京薩摩風の細密描写に徹した作品で、24《錦彩花卉文飾壺》は珍しく磁胎で作られており写実性の強い花卉文が描かれている。両者とも近代の京焼らしい絵付けがほどこされた作品であるが、一世代の違いでこのように作風が変化することが示されていて興味深い作例である。

五代清水六兵衛は進取の精神に富み、遊陶園に参加し凶案改良に着手したほか、大正期にはマジョリカ焼を研究した成果を音羽焼と名付けて発表するなど、伝統ある陶家に生まれながら若き日には京焼の殻を破ろうとするような活動をしていた。その六兵衛が昭和期になって出品番号26《仁清写藤花図茶壺》で、仁清の名品の写しに挑んだ。六兵衛のような近代の京焼を代表する陶芸家にとって、仁清は一体どのような存在であったのだろうか。我流に流されることのない堅実な作調からは、模倣を通じて京焼の伝統と真摯に向き合おうとする姿勢が伝わってくる。

先に明治前期の色絵においては、仁清風の絵付けではなく、京薩摩のような細密な写実的描写が主流であったことを述べたが、それは決して仁清が重要なことを意味するわけではない。むしろ、そのような時代は特別で、近世だけでなく、近代そして、永楽即全(出品番号29、30、31)のように現代の京焼作家の間でも、絶えることなく仁清写しが行われてきた。しかし、たとえば五代六兵衛と即全では、仁清の作品に対する姿勢、その捉え方がまるで違う。各時代ごとに仁清作品のどの部分が注目されたのか、製作者にとっての仁清像を把握することも、今後の京焼研究の課題である。

京焼の彫塑性

最後にもう一つ、京焼の彫塑性について触れておきたい。彫塑性と言うと、本展で取り上げた沼田一雅の陶彫(45頁参照)が連想されようが、ここではもう少し拡大して考えてみたい。仁清の《色絵雉香炉》(国宝、石川県立美術館蔵)を挙げるまでもなく、京焼はその初期から器物の生産だけでなく、何かを象ることを特徴としていた。そして、それらは上絵付けによって、形態だけではなく鮮やかな色どりが付け加えられ、見る者に対してより実物に近い印象を与えた。この点が、近代彫刻の概念を規範として単色の釉薬表現を選んだ陶彫とは決定的に異なるところなのだが、ともかく陶彫を受け入れる素地が京焼には元来そなわっていたのである。

さて、せっかく京焼の彫塑性と銘打ったのだから、少しだけ彫刻用語を使いながら京焼について述べてみることにしたい。本展の主要作家の一人でありな

がら、これまで登場してこなかった楠部彌弍の作品の特徴について触れたい。筆者は楠部の作品の根底にあるのは、彫塑的な表現欲なのではないかと考えている。それはなぜかという点、昭和八年（一九三三）の帝展で特選となり楠部の出世作となった、出品番号21《青華甜瓜文菱口花瓶》のヴォリューム感のある形態、曲線を組み合わせた龍耳、器面に彫りつけられた繡文などの諸要素や、出品番号35《天龍寺青磁桃置物》の巧みな造形などに、明らかに見ることができるところである。それらの特徴は、量感をそなえた抽象的形狀の花瓶など戦後の作品において、さらに顕著に表れている。そして、そのことは昭和十三年の第二回新文展に《彩埴蟠桃文花瓶》を発表して以降、楠部の代表的な技法となる「彩埴」にも敷衍して言うことができる。彩埴は漆工技法の堆朱のように彩色した磁土を塗り重ねてレリーフ（浮彫）状に文様を表現する技法である。出品番号46《白磁彩埴飛翔花瓶》は、この彩埴を用いて飛翔する鶴をレリーフ状に表した作品である。色絵で表現できる絵画的図様を立体としたところに、楠部作品の彫塑性の表出がうかがわれる。肉付けして立体的に表現することをモデリングと言うが、彩埴作品ではまさにこのモデリングが行われているのである。

このような観点から見直すと、三代清風與平の出品番号2《旭彩山桜花瓶》の表現にも改めて注目される。清風は磁土を色付けせずに盛り上げて、白のみで厚さを変えることにより山桜の重なりを表現しているが、これは実は近代彫刻の概念で見れば正しい表現方法だったのである。あらゆる角度から観察される彫刻は光を重要な構成要素とみなすため、陶彫作品に単色釉が用いられたことと同様、彩色することでヴォリュームやモデリングの効果が弱められてしまふと考えられたからである。明治期の京焼でも稀な清風のレリーフ表現については、どのような経緯で生み出されることになったのかが明らかではなく、とても興味深い問題である。しかし、清風と楠部の間には直接的な影響関係は指摘されていないものの、色付けの点を除けば両者には絵画的図様を磁土を盛り上げて表現するという共通性が見られるため、ここで取り上げた彫塑性というつながりで関連づけることができるのである。このように彫塑的な表現から近代の京焼を見直してみるのも面白い見方ではないだろうか。

むすび

京焼が作られてきた歴史的な背景を説明しながら、近代の京焼へと引き継がれた特質を概観してきた。東洋陶磁写し、色絵、置物に見られる彫塑性、これらの伝統の引き出しを臨機応変に使い分けることで、京焼では近世から近代へ

とその連続性が保たれてきたのである。もちろん、それだけでなく、乾山のオランダ写しに遡る西洋陶磁受容のあり方や、茶の湯と密接に結び付いた楽家の存在など、本展では触れられなかった他の重要な部分もあるが、このように見ると近世の京焼が持っていた要素を、近代の作家がより多様な作品へと展開していったことが理解されるだろう。作品の美しさを愛でるだけでなく、その裏に隠れた歴史や特徴を知ること、京焼への興味はさらに深まり見方も変わるに違いない。

岡本隆志（当館学芸室研究員）

註

(一) 現在、京焼は経済産業大臣指定伝統的工芸品の一つとなっている（昭和五十二年三月三十日指定）。ただし、指定された工芸品名は「京焼・清水焼」であり、それが現在京都で作られているやきものものを、一般的に「清水焼」と呼ぶ習慣をもたらしたとされる。伝統的工芸品として指定を受けるには、経済産業省から告示された原材料、技術・技法に関する細かい規程を遵守しなければならず、京都で作られたやきものが全て指定の対象となっているわけではない。本展覧会の出品作は、指定を受ける以前の作品が多く、また技法的にも告示内容に該当しないものもあり、伝統的工芸品としての性格は有していない。しかし、「京都で作られたやきものであること」という大前提を以て、本展では企画者がそれらを「京焼」として取り上げることとした。

(二) 眞清水蔵六「泥中菴今昔陶話」(學藝書院、昭和十一年)

(三) 黒田天外「名家歴訪録 上篇」(黒田譲、明治三十二年)

(四) ただし、出品に際して「日本式」と名付けることと、作品の銘に「大日本清風造」と入れることは同じ意味ではない。銘に入れられた「大日本」の文字は、中国陶磁の銘「大明嘉靖年製」や「大清乾隆年製」などに見られる、「大明」や「大清」に倣ったものだからである。

(五) たとえば、「○清風與平君傳」(『京都府下人物誌 第一編』、金口木舌堂、明治二十四年)の次の一節。

我國古來美術品に乏しからず 而して又良匠少なしと為さず 然れども人情奇を好み異を尊ひ己を卑ふし他を崇ふするの傾なす能はず 是を以て是非を問はず 善悪を撰はず敢て妄りに外品を賞せんとす 曰く支那なり曰く朝鮮なりと 是れ豈に奇を好み異を尊ぶにあらずや 然れども是亦我工匠に於て罪なき能はず 何となれば則ち彼等は己の特技を發揚して人をして己れを信せしむるの伎倆に乏しければなり 是を以て邦人の迂なる終に支那朝鮮等異邦の器物を以て及ふへからずと為すに至る 蓋し亦思はざるの甚しきものと 言ふへし 夫の我邦清水焼と稱する陶器の如き古雅簡潔頗る韻致に富み 而して人眞價を辨せざるものは職として我匠人の氣力乏しきに由らすんはあらず 若し能く之を發揚して衆人をして其目目に慣熟せしめは何ぞ能く外品の我に優るあらんや

(六) 蘇山遺作品展覧會編『蘇山之陶器』(云艸堂、大正十一年)

(七) このような現在流通している仁清イメージの誕生を近代の史料から詳細に検証したのが、次の研究である。

岡佳子『国宝仁清の謎』(角川書店、平成十三年)

東アジアのなかの京焼 — 中国・朝鮮陶磁とのつながり

Kyoyaki within East Asia - connection with Chinese and Korean ceramics

京焼は華やかな色絵に彩られた雅やかなやきものという高級飲食器のイメージが形成される一方で、奥田穎川や青木木米など煎茶の流行を背景に活躍した名工による、中国陶磁写しの伝統が継承されてきた。つまり、京焼は決して現在言われているような「和のうつわ」という性格だけが突出しているわけではなく、和漢の要素がバランスよく調和して作られてきた歴史を持っている。

明治期以降、製陶技術の改良が進むにしたがって、中国陶磁の強い影響を受けた本格的な製陶家が現れ

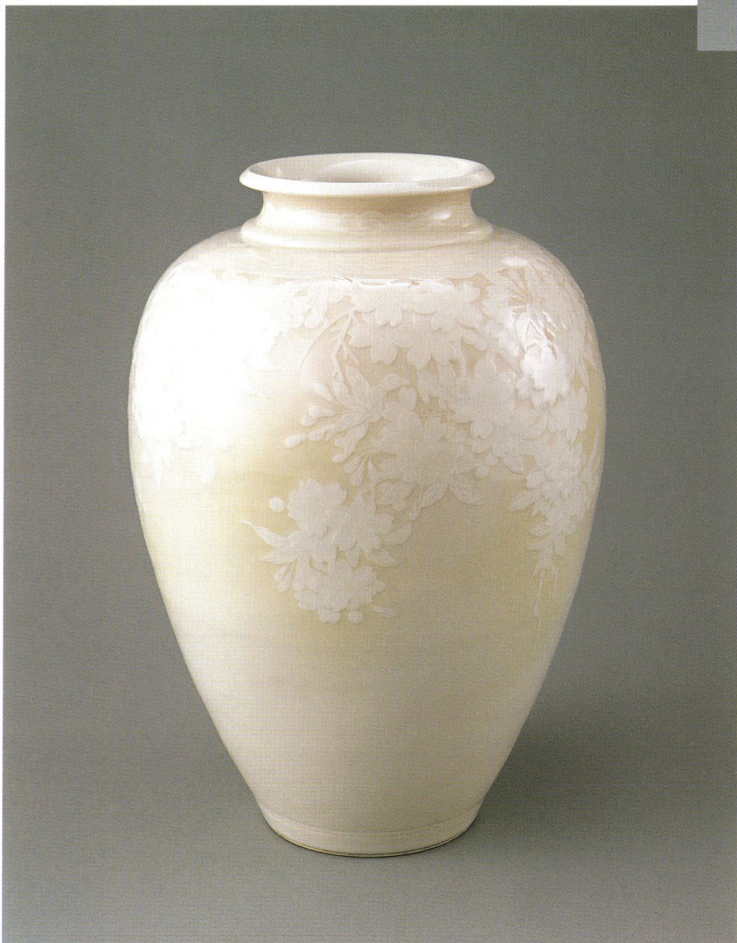
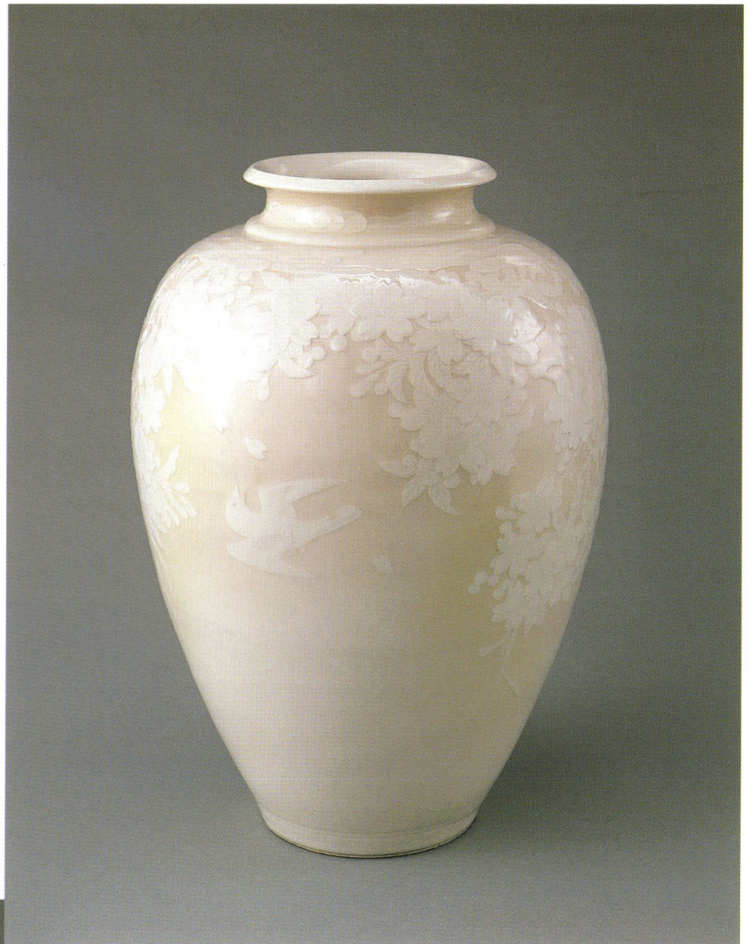
るようになった。彼らの特徴は、中国陶磁の正統である歴代の官窯製品の影響が強く見られる点である。ここで取り上げる三代清風與平、初代諏訪蘇山らは、明治～大正期においてその最良の成果を残した製陶家である。また、昭和前期には製作面から民芸運動を担った河井寛次郎が、呉須と辰砂による絵付けを基本としながら、朝鮮陶磁の力強い造形を取り入れた独自の作風を展開したことも特筆すべき点である。このように、近代の京焼のなかに東アジア陶磁の縮図を垣間見ることができるのである。

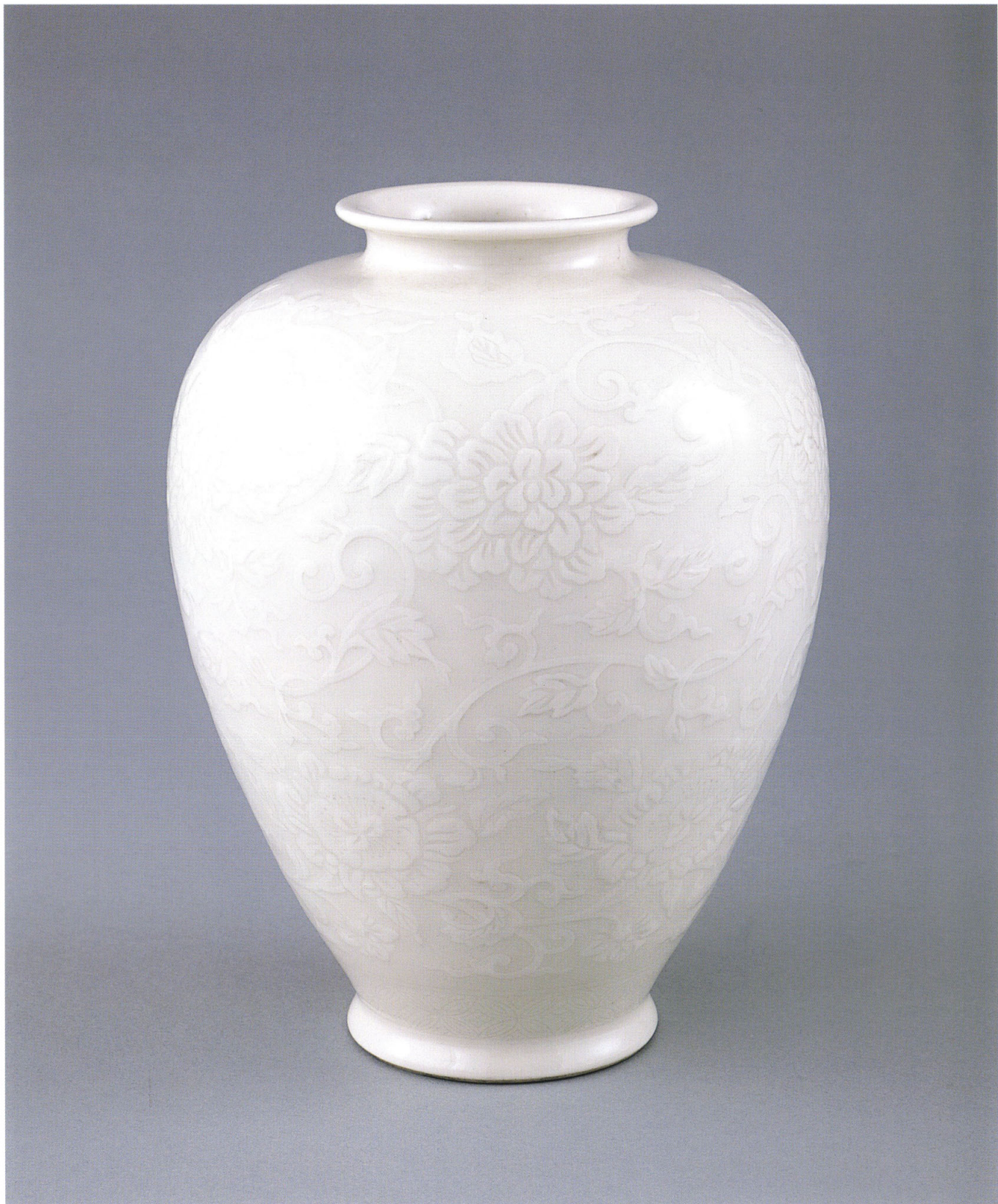
1 — 大日本永楽造
《紅地金襴手吉祥文手鉢》
明治期





2 | 三代清風與平 《旭彩山桜花瓶》 明治三十八年（一九〇五）

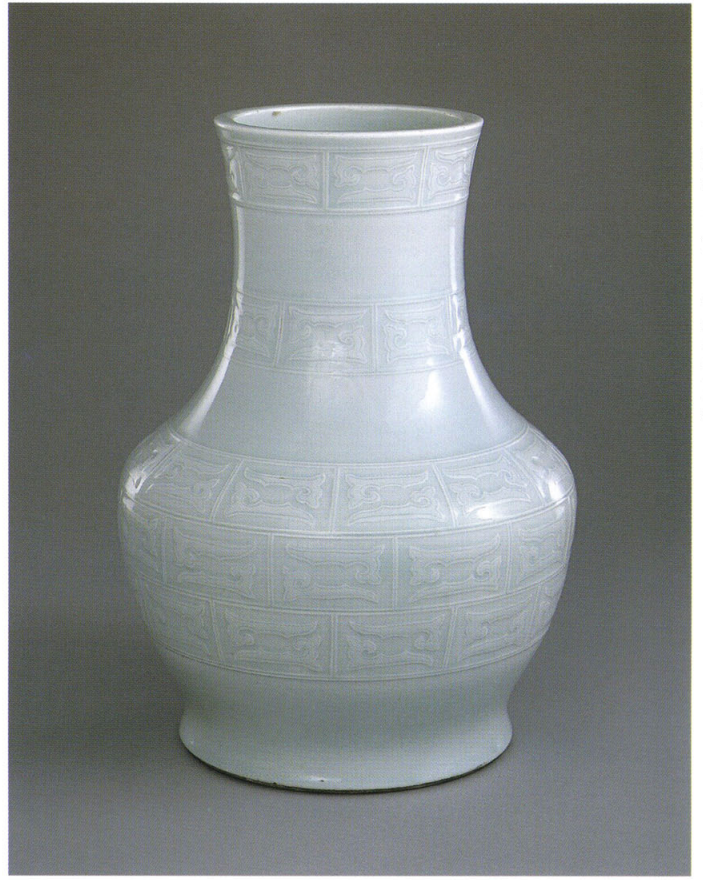




4 | 三代清風與平《白磁桜花文香炉》 明治四十年（一九〇七）



5 | 五代高橋道八《青白磁雲文花瓶》 明治後期



6 | 京都市立陶磁器試験場《青磁鳳凰耳花瓶》 大正四年(一九一五)



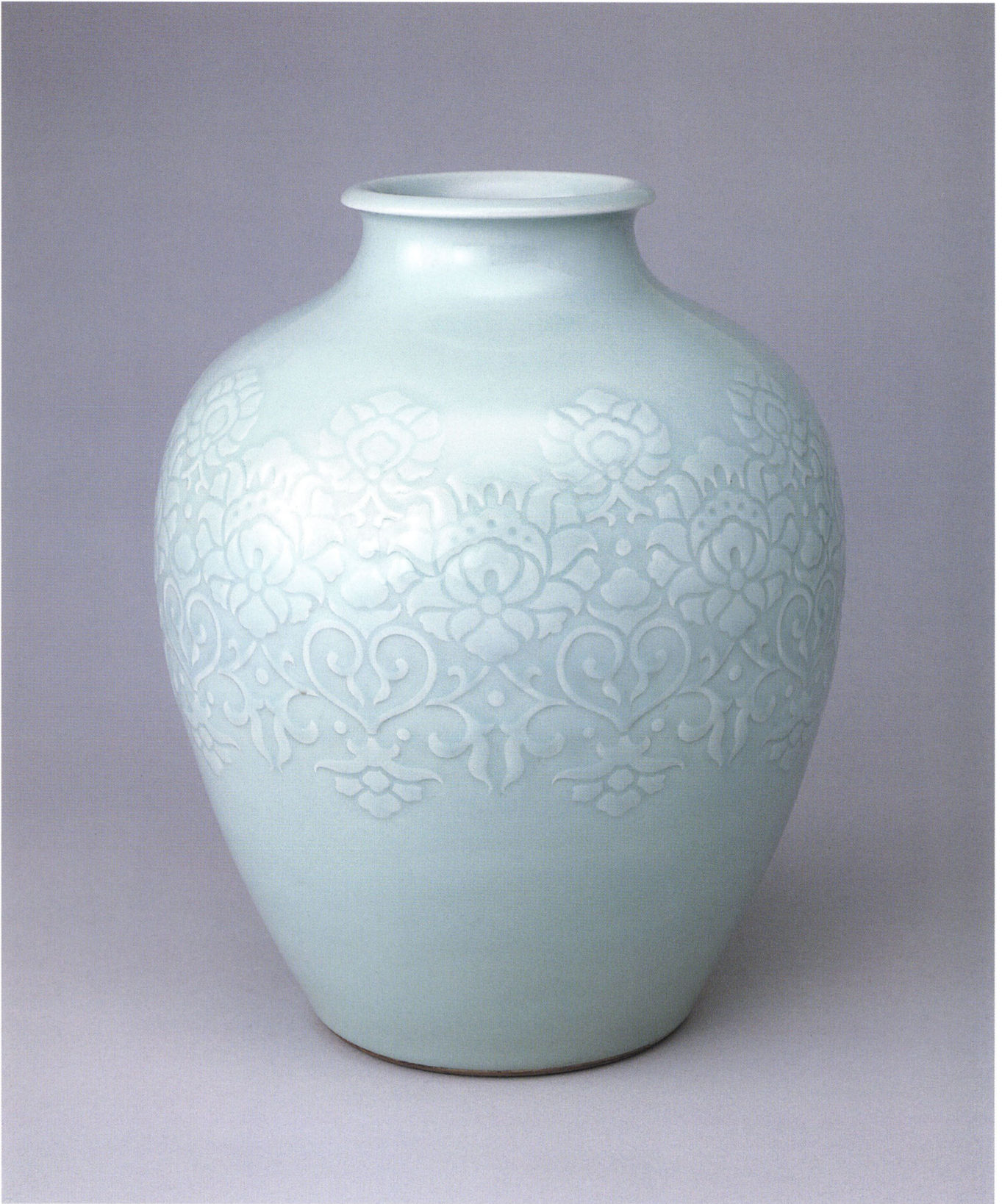
8 | 初代諏訪蘇山《青磁鳳雲文香炉》
大正八年（一九一九）



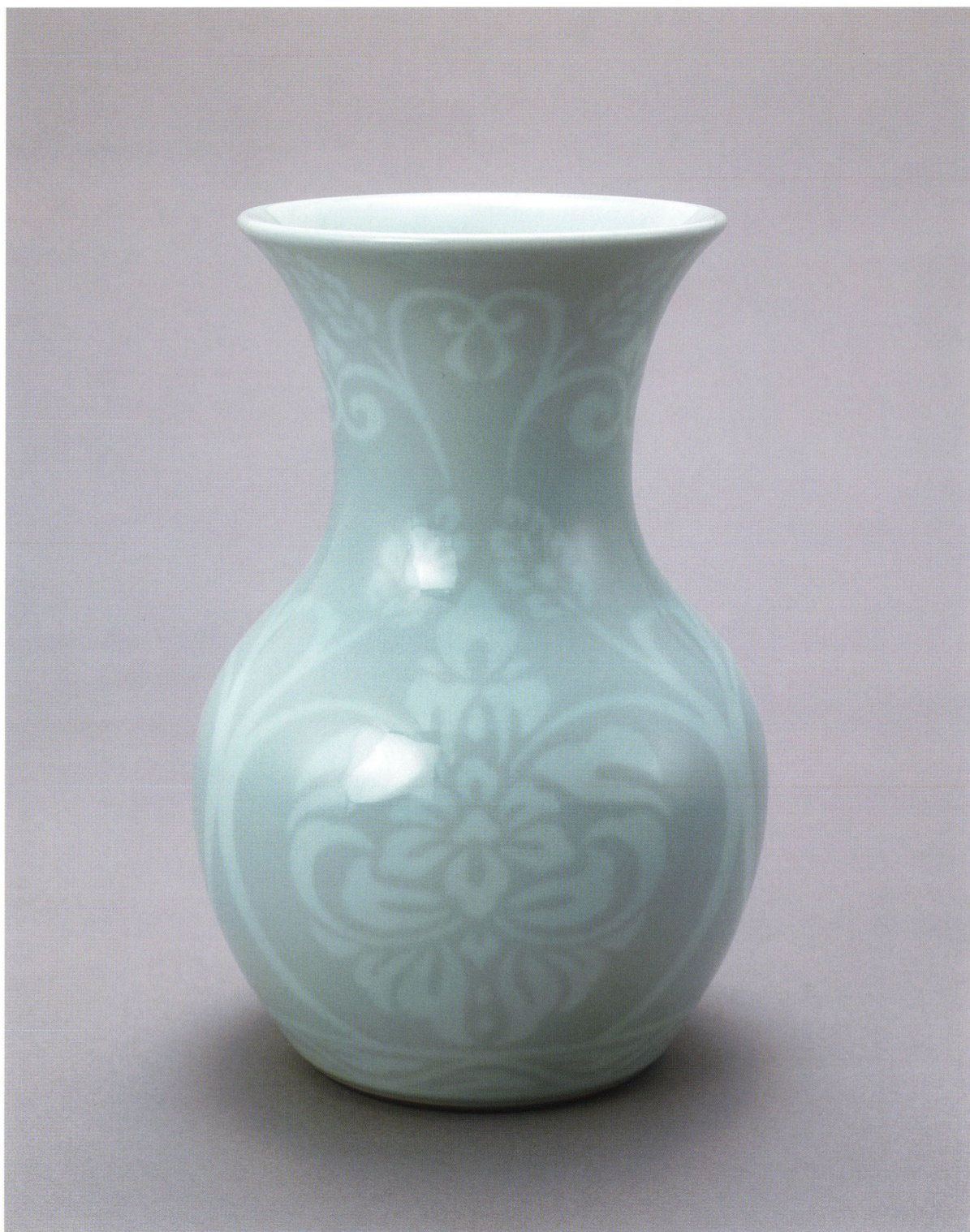


7 | 初代諏訪蘇山
《青磁鳳雲文花瓶》
大正八年（一九一九）





10 | 初代宮永東山《青磁象嵌花文花瓶》 大正期



11 — 二代諏訪蘇山《文乃友》 大正十三年（一九二四）

13 — 二代諏訪蘇山《青磁菊蘭文茶碗》 昭和十年（一九三五）頃

12 | 二代諏訪蘇山《青磁二珍果文花瓶》
昭和十三年（一九三五）頃

裏面

15 | 河井寛次郎《紫紅四耳壺》昭和三年(一九二八)





17 | 河井寛次郎《窯変草花文合子》昭和三年（一九二八）頃



蓋



18 — 河井寛次郎《辰砂呉洲碗》 昭和十五年（一九四〇）



19 — 河井寛次郎《草花文湯呑》 昭和十八年（一九四三）

20 | 初代加藤溪山《青白磁牡丹文鉢》
昭和五年（一九三〇）頃



色絵の妙 — 受け継がれた仁清のDNA

The skillful iroe (overglaze enamels) - legacy of Ninsei's DNA

色絵は京焼の技法のなかでも最もわかりやすく、見た目にも鮮やかで美しい特徴を持っている。私たちは野々村仁清を京焼における色絵の大成者として、その優美な作風を親しく思い浮かべることができるだろう。色絵の伝統は尾形乾山、仁阿弥道八、清水六兵衛らを通じて、江戸時代に連綿と受け継がれてきた。

幕末から明治前期にかけて、欧米における薩摩焼の需要の増加を受けて、京都でも京薩摩と呼ばれる、細密な色絵金彩による絵付けをほどこした陶器が量

産された。金彩を多用した絵付けは、近世の京焼に見られる大らかな色絵とは性格が異なるものであったが、それでも京薩摩の製産には江戸期の技術的蓄積と、京都ならではの優れた画工の存在が必要不可欠であった。そして、ほどなく京薩摩の人氣が収まると、京焼の作者たちに改めて見直されたのは自分たちの原点、仁清の色絵陶であった。なかでも、五代清水六兵衛は直接的に仁清の作風に倣った優品を残し、仁清が開花させた色絵の美意識を近代に復興させたのである。



P.31の内側

23 | 初代伊東陶山《蝶尽卵形合子》 明治後期～大正期





22 | 初代幹山伝七《草花文花瓶》一对 明治前期





P.32の裏面



P.33の裏面



裏面



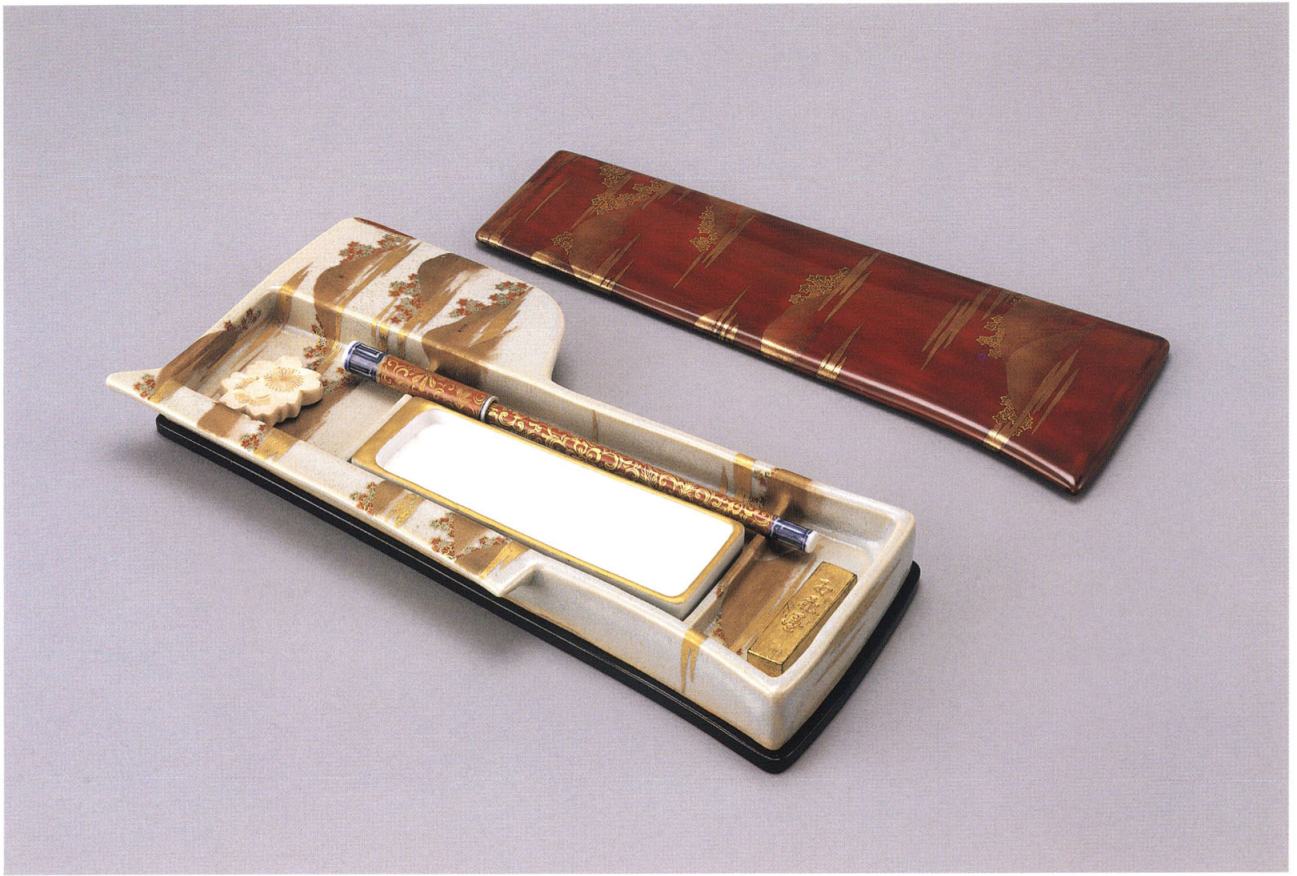
25 | 五代清水六兵衛《御所人形画花瓶》昭和四年（一九二九）





26 | 五代清水六兵衛 《仁清写藤花図茶壺》 昭和九年（一九三四）





29 | 永楽即全《仁清写黒蘭茶碗》 昭和四十四年（一九六九）

31 | 永楽即全《仁清写鱗文茶碗》 昭和五十年（一九七五）

30 — 永楽即全 《仁清写芙蓉平茶碗》 昭和四十七年（一九七二）

28 | 楠部彌次《色絵丸文白椿茶碗》昭和四十六年（一九七二）

置物 vs 陶彫 — 京焼のすぐれた造形力

Okimono (ornamental artifacts) vs. Tocho (ceramic sculpture) - The superior formative ability of Kyoyaki

京焼は飲食器だけでなく動物や器物の形状をかたどった置物の製作においても、類い希なる造形力を発揮してきた。仁清の国宝《色絵雉香炉》をはじめとして、古清水と呼ばれる江戸期の色絵陶器にも、様々な意匠を精巧に写した香炉などが数多く見られる。

大正8年(1919)に京都市から国立へ移管した陶磁器試験所では、昭和7年(1932)にフランスの国立セーブル製陶所で陶磁彫刻を学んだ沼田一雅が彫刻部主任として招聘されて、京都で初めて陶彫の指導が開始された。「彫刻の陶磁器工芸化」を標榜し欧州仕

込みの本格的な陶彫技術を駆使した沼田が、伝統を重んじる京都の窯業界へもたらした影響は決して少なくなかったと思われる(p.45参照)。陶彫の一つの影響として、作品の大型化が挙げられる。これは陶彫がモニュメント(記念碑)として用いられたことと関係するが、五代清水六兵衛の《鶴巢籠置物》(出品番号34)の異例の大きさは、同時代の工芸界に波紋を興した陶彫の存在と無関係ではないだろう。ここでは旧来の置物と新参の陶彫、京都で遭遇することとなった両者の相違を見比べていただきたい。

32 — 四代浅見五郎助
《鶴置物》 大正期〜昭和前期





33 | 商工省所管陶磁器試験所《青華磁隼置物》昭和八年（一九三三）

沼田一雅の陶彫について



ここでは陶彫家沼田一雅について紹介したい。「陶彫」とは陶磁による彫刻のことである。そして、沼田一雅はわが国における陶彫の第一人者である。一般に陶彫という言葉はあまり聞き慣れないものであるし、なぜ京焼のことを述べるのに陶彫に言及するのかという疑問を抱かれるかもしれない。だが、近現代の京焼を考える際に、沼田が京都に伝えた陶彫の影響は決して無視することができないのである。

明治六年（一八七三）、沼田一雅は福井県で生まれた。彫刻に早熟な才能を発揮し、木彫家竹内久一に師事して奈良の古仏の模刻を通じて木彫技術を修めた。その後、東京美術学校で蠟型鑄造の技術を修得し、鑄造家として各種の展覧会で受賞を重ねた。そして、同三十六年に陶磁器彫刻の技法を研究するため農商務省の海外窯業練習生となり渡欧。フランス国立セーブル製陶所で約三年間の研究期間を経て帰国し、日本で初めて本格的な陶彫を教授することとなった。帰国後、同四十年の東京勸業博覧会では審査官を務め、四十二年には東京美術学校教授に就任するなど、ヨーロッパの最新の彫塑技術を身に付けた沼田は、日本彫刻界の重要な位置を占めるようになる。そして、再度の渡仏をはさんで、昭和七年（一九三二）に京都深草の国立商工省所管陶磁器試験所の彫刻部主任の嘱託となり、ついに京都において陶彫を指導することとなった。

沼田の陶彫の特徴は、モニュメンタルな人物像もあるものの、とりわけ動物や鳥類をモチーフにした作品が多いことである。下段に掲載した参考図版は昭和四年に秩父宮殿下の御依頼で製作された《陶彫唐獅子》である。商工省所管陶磁器試験所に赴任する前の作品であるが、沼田の陶彫作品の作風をよく示しており、現存する沼田の作品のなかでも代表作の一つとすべき大作である。本物の獅子（ライオン）を観察したと思われる骨格の様子、古代彫刻を意識した頭部の表現など、随所に陶彫を通じて西洋彫塑を学んだ経験が生かされている。同時代の京焼作家になぜかインド象の置物が散見されるが、これもじつは沼田が得意としていたモチーフであった。また、《陶彫唐獅子》の表面には、ブロンズの質感に似た黒みを帯びた濃緑色の茶葉末釉が掛けられ、鑄造作品のようなどっしりとした重厚感を出すことに成功している。このような鉄釉系の不透明釉や伊羅保釉などの粗い風合いに仕上がる釉薬が、京都で沼田の教えを受けた陶芸家の作品の多くに見られるのも、この時代の陶彫作品の大きな特徴と言えるだろう。

沼田の没後、その生前の名声が長らく看過されてきた最大の理由は、陶彫それ自体が日本に根付かなかったことに起因している。陶磁（工芸）と彫刻（美術）というジャンルの狭間に落ち込んだ結果、工芸界においても、彫刻界においても、日

本では陶彫が正統な立体造形表現として認識されることはなかった。しかし、前衛的な作品を次々に発表して戦後の陶芸界を牽引した八木一夫など、陶磁器試験所で沼田に指導を受けた陶芸家のその後の活躍を顧みるならば、京都における沼田の功績は決して少なくはないのである。



【参考出品】
沼田一雅 《陶彫唐獅子》 昭和四年（一九二九）



34 — 五代清水六兵衛
《鶴巢籠置物》 昭和八年（一九三三）

35 | 楠部彌弍
《天龍寺青磁桃置物》
昭和十六年（一九四二）

伝統に創意を加えつつ ―戦後陶芸としての京焼

Originality added to tradition - Kyoyaki as ceramic art after the war

戦後の京焼は新たな段階を迎える。江戸から明治・大正へと連綿と続いてきた伝統のある陶家では代替わりが進み、時代の変化に呼応して新しい感覚を持った世代が台頭してきた。現在では当たり前のように使われている「陶芸」という言葉が一般化するのも、じつは戦後のことなのである。

戦前の官展を引き継いだ日展では美術工芸部門が存続し、京焼でも日展を舞台に活躍する作家がいた。一方、昭和29年(1954)に創設された日本伝統工芸展は、わが国のすぐれた工芸技術の伝承という観点から戦後工芸の復興を支えた。伝統の工芸技術を活

かしつつ、時代の感性に合った作品を作りだしていくという同展の趣旨は、従来の京焼のあり方とも通じるものであった。

また、同時代の西洋美術の影響も相変わらず大きく、彫塑的な量感のある立体作品や、機能を度外視した作品が作られるようになり、京焼の可能性をさらに広げていった。堅牢な伝統を基底としつつも、常に新しい試みへ挑戦することが戦後京焼の一つの方向性となったのである。ここで紹介するのは、戦後の京焼界を担った楠部彌弌、六代清水六兵衛を中心に、独自の作風を開拓した陶芸家の作品である。



36 | 河井寛次郎
《真洲辰砂花扁壺》
昭和三十一年(一九五七)

37 | 近藤悠三《梅染付花瓶》
昭和三十七年（一九六二）頃

43 — 六代清水六兵衛 《枝垂桜図飾皿》 昭和四十九年（一九七四）

42 — 六代清水六兵衛 《牛図飾皿》 昭和四十七年（一九七二）

44 | 六代清水六兵衛《古稀彩春魁花瓶》 昭和五十一年（一九七六）

45 | 六代清水六兵衛《古稀彩秋叢花瓶》 昭和五十一年（一九七六）

39 | 六代清水六兵衛《干支茶碗(辰)》
昭和二十六年(一九五二)

40 | 六代清水六兵衛《干支茶碗(亥)》
昭和三十三年(一九五八)

47 | 楠部彌式 《御題茶碗》 家（昭和四十六年御題）
昭和四十五年（一九七〇）

48 | 楠部彌式 《御題茶碗》 海（昭和五十二年御題）
昭和五十一年（一九七六）

46 | 楠部彌式 《白磁彩埴飛翔花瓶》 昭和四十六年（一九七二）

作品解説

1 大日本永楽造 《紅地金襴手吉祥文手鉢》

明治期
各径二・五、高七・八

十客のうち

本作は中国陶磁の写しに抜群の技巧を示した永楽の作である。十客組の手付き小鉢で、赤地の周囲に金箔焼付と金彩で鳳凰を表し、見込にも金彩で鳳凰と染付で麒麟を描き、非常に手の込んだ吉祥意匠によって仕上げている。底裏に「大日本永楽造」の染付銘が見られ、永楽和全（一八三三―一九六）以降の明治期の製作であると推測される。同種のものには江戸期に中国から高級食器として輸入され、富裕層の間で愛好された金襴手製品がある。本歌（オリジナル作品）は中国・明時代嘉靖年間の景德鎮窯で焼成されたもので、赤地のほか緑地、三彩等の釉上に金彩で文様が描かれた。秩父宮家旧蔵品。

2 三代清風與平 《旭彩山桜花瓶》

明治三十八年（一九〇五）
径三〇・五、高四三・〇

本作は明治三十八年の日本美術協会第三十七回美術展覧会に出品されて、三等賞銅牌を受賞し宮内省買上となったもので、三代清風與平（一八五一―一九二四）の代表的な作品として知られている。旭彩と呼ばれる本作の特徴は、白磁の素地に文様部分だけを残して薄桃色に発色する釉薬を掛けている部分で、おそらく曙光のようなほのかな色合いに因んで旭彩と名付けられたものと考えられる。また、レリーフ状に磁土を盛り上げて、山桜とその間を飛翔する野鳥を表した絵画的図様を花瓶の周囲に巡らす作風も、清風らしい特徴である。特に首部の雲文や桜花の折り重なる様子は、エッジを効かせて立体性を強調し奥行きすら感じさせる仕上がりで、一般的な貼花（ちょうか）文様を別に作って貼り付ける技法のこととは異なり、京焼では他に類を見ない

技術である。このように清風は、釉薬と文様表現の双方で独自の境地を築き、その完成度の高さは当時の京焼のなかでも随一のものであった。底裏には「大日本清風造」の彫銘がある。

三代清風與平は播磨国印南郡に画家岡田得鳳の子として生まれ、田能村直入に師事して絵を学んだ。慶応二年（一八六六）に清風家の養子となり、二代清風與平に就いて陶技を身に付け、明治十一年（一八七八）に二代與平が病没すると、三代與平を継承した。早くから内外の博覧会で受賞を重ね、二十六年には陶磁界から初の帝室技芸員に任命され、二十八年には緑綬褒章を授与された。中国・清朝陶磁を範とした端正な器形に、自らが創案した文様を融合させ、流行に左右されることなく独自の作風を追究した。

3 三代清風與平 《白磁唐花唐草文花瓶》

明治後期
径二〇・八、高二六・〇

中国陶磁の梅瓶（メイビン）を思わせる肩が張り胴裾に向かつてすぼまる器形に、通常の梅瓶よりも大きな口がついた白磁花瓶である。梅瓶は宋代に焼造され酒瓶として用いられたが、明・清代になると胴が太くなり実用品から装飾品へと用途を変えた。本作の器形も装飾品としての梅瓶を意識したものであり、清風の作域が明・清代の中国陶磁に強い影響を受けていたことをうかがわせる。胴全体には磁土を盛り上げた清風独特のレリーフ状に仕上げた唐花唐草文を破綻なく配し、首下と裾に七宝繫文が陰刻されている。この七宝繫文も清風の花瓶によく見られる装飾文様の一つで、従来の京焼では色絵で表されることが多かったが、清風は色絵ではなく陰刻としている。こうした文様の獨創性と、中国陶磁の美点を自らの美意識のなかで融合させて表現した清風らしい優品である。底裏に「清風」の彫銘がある。箱書には「清風製之」の墨書と「帝室技芸員」の朱印があり、少なくとも清風が帝室技芸員に任命された明治二十六年（一八九三）以降の製作であることがわかる。なお、本作は大正二年十月、皇太子

が大正天皇より御拝領になったという伝来を持つ。

4 三代清風與平 《白磁桜花文香炉》

明治四十年（一九〇七）
径一三・〇、高九・五

出品番号3《白磁唐花唐草文花瓶》と同様に象牙色を呈する白磁の三足香炉。盛り上げを薄くした加飾で、首の辺りに雲文を、胴の三方に桜を表している。出品番号2《旭彩山桜花瓶》に見られる折り重なった桜は、肉厚に盛り上げたレリーフ表現が際立つものであるが、本作では前後に重なる桜花の部分もほとんど厚みを感じることはない。また、盛り上げ部分は地となる部分とほぼ同色で、遠目には無文の白磁香炉と見えるほど抑制された表現が特徴である。明治前期に作られた輸出向け薩摩焼を典型とする過剰な加飾表現の対極に位置する作風と言ってもよく、清風作品が品格の高さを謳われる所以である。本作は明治四十年に日露戦争の戦勝記念として華族一同から明治天皇へ献上された、桑木地飾棚に附属する棚飾品である。飾棚および棚飾とも帝室技芸員一同が製作した。

5 五代高橋道八 《青白磁雲文花瓶》

明治後期
径二四・七、高三三・〇

中国の古代青銅器を思わせる重厚な作品である。首に間隔を空けて二列、肩から胴にかけて連続する三列の文様帯で装飾し、各列を二重線の長方形でいくつにも区画し、そのなかに向かい合う雲文を配している。中国では古くから陶磁器の祖形として一般的に青銅器が用いられてきたが、わが国でも煎茶を愛好する習慣が流入して以降、近世京焼の名工・青木木米を始め、青銅器写しの作品が見られるようになる。二代道八（仁阿弥道八）は尾形乾山に倣った和風の陶器を得意としていたが、五代道八は本作のような本格的な磁器による全く異なる性格を示し、歴代道八の幅広い作風の一端をうかがうことができる。

本作の製作年は不詳であるが、底裏の「華中亭道八製」の染付銘から、作者は五代高橋道八（一八六九〜一九一五）であることがわかる。五代道八は近江甲賀出身でもとは小川勇之助といったが、明治三十年（一八九七）に四代道八が死去した際に嫡男が幼少であったため、高橋家に入り五代を継いだ。本作は青白磁であるが、四代道八が得意とした白磁などの技術を堅実に継承したことがうかがわれ、非常に完成度の高い作品である。明治四十五年四月、皇太子が明治天皇より御拝領になったという伝来を持つ。

6 京都市立陶磁器試験場《青磁鳳凰耳花瓶》

大正四年（一九一五）

径一五・五、高三・六

本作は大正四年の御大礼の際に京都市から献上された品で、中沢岩太の京都市立陶磁器試験場開場二十年記念の講演記録によれば山科・毘沙門堂の砧青磁を模造したものであるという。毘沙門堂の砧青磁は後西天皇が名付けたと伝えられる「万声」の銘を持つ、中国・南宋時代の龍泉窯の名品である（国宝、現在は和泉市久保記念美術館所蔵）。砧青磁とは、南宋から元代に龍泉窯で焼造された青緑色の青磁を、衣を打つ道具である砧に似た形状の花生が多かったことから、後世の日本でそのように呼称したものである。わが国では古くから珍重されてきたこともあり、近代の京焼でも砧青磁の再現を試みた陶工が少なからず見られる。本作は器形についてはかなり忠実に模しているが、釉色の再現に関しては非常に難しかったようで、砧青磁独特の青みがかつた伶俐な発色には至っていない。

京都市立陶磁器試験場は、明治二十九年（一八九六）に京都市東山区東大路通り五条上ル梅林町に設立された（三十六年に試験場と改称されるまでは試験所と呼ばれた）。前年の第四回国内勸業博覧会における京都の陶磁器の不振を受けて、地元の窯業界、有力者の尽力により、同時代の要請に応える陶磁器製作の研究指導機関として実現した。初代所長はワグネルに師事した窯業技術および窯業化学者の藤江永孝（一八六五〜一九一五）で、

藤江は素地、釉薬、顔料の研究や、製作工程の機械化、石炭・ガス窯の普及など、京都窯業界に新しい知識や技術を導入した。陶磁器試験場は大正八年に国に移管され、伏見区深草正覚町に移転した。

7 初代諏訪蘇山《青磁鳳雲文花瓶》 一對

大正八年（一九一九）

各径二四・〇、高四六・五

8 初代諏訪蘇山《青磁鳳雲文香炉》

大正八年（一九一九）

径一七・〇、高一五・五

「青磁の蘇山」と謳われた、初代諏訪蘇山（一八五一〜一九二二）を代表する青磁作品である。初代蘇山の青磁は、わが国で砧青磁と呼ばれる中国・南宋時代の龍泉窯青磁を理想として製作されたらしく、出品番号6《青磁鳳凰耳花瓶》と同形の青磁花瓶の写しも試みられている。口縁が大きく端反りになる部分は特殊な形状であるが、本作も龍泉窯作品に倣い、淡い青色を呈する格調高い釉調に仕上げられている。なお、初代蘇山は釉薬だけでなく、胎土の研究も併せて行ったことで砧青磁の再現を可能とした。本作は花瓶、香炉とも宮内省より依頼を受けて製作したもので、初代蘇山の履歴にも記載される代表作である。花瓶には「青瓷鳳雲浮模様花餅」「大正八年十二月 諏訪好武（印）奉命謹製」、香炉には「青瓷鳳雲浮模様香爐」「大正八年十二月 諏訪好武（印）奉命謹製」の箱書がある。

初代蘇山は並外れた器用さの持ち主で、釉薬研究のすぐれた成果だけでなく、金沢在住時代には彫像、置物製作で卓越した技量を示し、九谷焼の色絵の技術も修得していた。京都に移ってからの作風も幅広く、各種の青磁のほか、白磁、白高麗、交趾釉、漆黒釉、三島、刷毛目、五彩などを古陶磁に学んで製作し、錦光山工房時代にはアール・ヌーヴォー様式の精緻な透彫の花瓶などもある。また余技として漆工も手掛けており、堆朱、螺鈿など巧みな彫刻技術を活かした作品を残した。初代蘇山が彫刻の技術に優れていたことは、

本作の鳳凰や雲文の裝飾にもうかがうことができる。

初代諏訪蘇山は金沢に生まれ、洋式武学校壮猶館に学び、明治元年（一八六八）には教授役となった。その後、軍職を辞して陶画法を学び、東京に出て陶画業を営む傍ら、フェノロサやワグネルの知己を得て教えを受けた。十二年に石川県に戻り、石川県勸業試験場、九谷陶器会社、金沢工業学校などを経て、三十三年に京都の錦光山宗兵衛の工房に務めた。そして、四十年に独立し、京都五条坂で製陶業を始めた。大正三年（一九一四）、朝鮮李王職の囑託として高麗古窯跡発見につき調査を依頼され、その翌年、窯を再興して完成させた。六年には帝室技芸員に任命されている。

9 初代宮永東山《青磁古代文花瓶》

大正八年（一九一九）

径三一・五、高三八・五

用度課所管

胴部周囲に貼花（成形した文様を貼り付ける技法）で唐花文様を表し、青磁釉を厚めに掛けた重厚感のある花瓶である。本作は青磁にすぐれた才を発揮した初代宮永東山によるもので、大正八年の第七回農商務省工芸品展覧会に出品されて、宮内省に買い上げられた。箱書には「青磁古代紋華瓶」とある。古代文様とは、正倉院宝物などを中心とする主に奈良時代の工芸品から採られた文様で、明治期の工芸品に広範に見られ、一般的にこの名で呼ばれる。そして、この古代文様は、大正期になるとヨーロッパのアール・ヌーヴォー様式を始め、ギリシア、エジプトなどの古代地中海文明、インド以西の古代オリエント文明、東南アジアの更紗、そして中国文化などにまで、その範囲を広げて取り入れられアレンジされた。本作の場合も特定は難しいが、そうしたなかで初代東山が生み出した文様であろう。

初代宮永東山（一八六八〜一九四二）は石川県に生まれ、一九〇〇年（明治三十三年）のバリ万博には事務員として渡仏し、ヨーロッパ各地を視察するなかで浅井忠と知り合う。帰国後、陶磁を志し錦光山宗兵衛の工房に入り、明治三十六年には浅井忠らと遊陶園を設立

して、陶磁器の意匠改良に取り組んだ。その後、中国陶磁の研究を深め、青磁、青華、呉須赤絵などに優品を遺している。

10 初代宮永東山 《青磁象嵌花文花瓶》

大正期
径一八・八、高一八・〇
用度課所管

器面全体に大胆に宝相華文様を配した花瓶である。宝相華文自体は伝統的な東洋美術の意匠であるが、このように宝相華を胴の中心に大きく据えて唐草をその周囲に上手く配したことで、曲線的な植物文様を主体としたアール・ヌーヴォー様式の作品のような効果を生み出している。文様部分は白土を象嵌して表し、その上から青磁釉を掛けているため、象嵌部分は白ではなく淡い緑色を呈している。初代東山は遊陶園における活動で意匠に対する製作意識を高めたことにより、幅広い作風を展開するが、青磁でアール・ヌーヴォーを狙ったかのような斬新さを見せる本作のように、大正期にはかなりモダンな雰囲気のある作品を作っていた。しかし、このうち古典的な東洋陶磁を取り入れた作風へと回帰してゆくことになる。

11 二代諏訪蘇山 《文乃友》

大正十三年（一九二四）
一式
筆筒…径七・五、高一・四、
硯…一四・二×一〇・〇×二・八、
硯屏…四・四×二・二×一・七、
水滴…径九・三、高五・九、
筆架…五・二×一〇・五×三・〇、
墨床…四・二×六・三×二・五、
文鎮…各二・三×一〇・七×二・八

二代諏訪蘇山（一八九〇～一九七七）は初代蘇山の養女として、初代の指導のもとに技術を学び、初代の弟子米沢蘇峰、湧波蘇隆、八田蘇谷、滝本蘇嶺らの協力を得て二代を継承した。当時としては京都だけでなく国内でも珍しい女流作家として活躍した。初代から受け

継いだ様々な陶磁技法のなかでも、特に青磁に秀でていた。作品を納める箱の蓋表には金蒔絵で「文乃友」とあり、蓋裏には「大正十三年一月之吉 蘇山諏訪席子謹製」と墨書されている。二代蘇山の本名は虎子であるが、二代を継いで間もないためか、珍しく「虎子」と箱書されている。

七種の文房具をすべて磁器で揃えた作品である。交趾焼風の硯屏や白磁の水滴など型作りによるものがある一方で、象嵌文様のある青磁の墨床や透かしを入れた色絵金彩の筆筒など、技法的に見ても様々な要素が見られ、一点一点の意匠が吟味された、女性らしい細やかさがうかがわれる。また、硯屏や筆架に使用された紫、緑、黄の色釉や、文鎮の赤絵金彩など、初代諏訪蘇山のルーツである九谷焼系統の技術が多く見られるのも興味深い特徴である。香淳皇后御遺品。

12 二代諏訪蘇山 《青磁一珍果文花瓶》

昭和十一年（一九三五）三七頃
径三・三、高三四・六

表裏に香淳皇后のお印である桃と、柘榴をレリーフ状に表した青磁花瓶である。桃は長寿を、柘榴は子孫繁栄を願う、中国に古くから伝わる吉祥文様である。どちらも果実の部分が淡いピンク色で表されており、青みの強い青磁釉のなかで鮮やかなアクセントとなっている。青磁に浮彫風の文様をほどこしてその文様による色をつける作風は、初代蘇山にも見られ、ここでも二代蘇山が初代の技術を忠実に受け継いでいることが理解される。なお、本作には初代蘇山が久邇宮家より下賜された「精」の金印が、蓋裏の蘇山の箱書とともに押されている。香淳皇后御遺品。

13 二代諏訪蘇山 《青磁菊蘭文茶碗》

昭和十年（一九三五）頃
各径二・三、高五・八

黄釉に近い、淡い萌黄色の釉葉が掛けられた茶碗。口縁部分にわずかに気付く程度に菊と蘭の文様が盛り

付けられた上品な仕上げである。

本作は秩父宮家旧藏品であるが、「満洲国皇帝来日記念」という書き置きが付されていて、おそらく同十年四月の皇帝溥儀の訪日に合わせて特別に製作されたものであると考えられる。文様に採用された菊と蘭は、それぞれ日本および満洲国の皇室（帝室）の御紋を表すものである。作品自体に銘はなく、「蘇山」の箱書も通常の蓋裏ではなく、目につきにくい身の底裏に記されており、本作の由緒の特異性をうかがわせる。

14 二代諏訪蘇山 《青磁鳳雲文花瓶》

昭和十代前半
径一四・二、高二六・三

表を鳳凰、裏を唐草文とした青磁花瓶。本作も二代蘇山が得意とした青磁であるが、この頃になるとすでに透明感のある青緑色の安定した釉色を得られるようになったようである。鳳凰や唐草文を表した土を均等に盛り上げて、輪郭線を主体とした文様とする方法には、出品番号7に見られるような初代蘇山の作品との違いがうかがわれる。胴下部から裾にかけて見られる蓮弁文は、中国・南宋時代の龍泉窯の青磁碗などにも盛んに用いられていた裝飾文様である。それに対して、耳を勾玉にしている点は、国粹思想が主流となり記紀神話に対する関心が高まった、製作当時の時代背景を反映しているようで興味深い特徴である。このように本作を総体的に見てみると、和漢折衷の様式をベースとして、パーツごとに古典的要素を当て嵌めていく近代工芸独特の性格がよく表れている。香淳皇后御遺品。

15 河井寛次郎 《紫紅四耳壺》

昭和三年（一九一八）
径三・七、高三八・五

16 河井寛次郎 《紫紅双耳壺》

昭和三年（一九一八）頃
径三五・〇、高四二・八

中国・宋元代の名窯と言われる鈞窯の釉薬表現を試みた作品である。河井寛次郎の作品としてはかなり大型で、のちに見られるようになる造形的な作為を加えずに、轆轤による自然な器形とした堂々たる献上作である。環を首のすぐ下に縦向きに付けた四耳壺と、肩に横向きに付けた双耳壺という違いはあるが、どちらも青みがかった失透性の白濁釉の上に銅分を加えた釉薬を降り掛けて、降り掛かった釉が地となる釉薬と混ざり合いながらぼんやりと青紫色に浮かび上がる様子が見どころとなる。中国陶磁の再現において絶頂を極めていた大正期から、民芸運動に参画し徐々に作風を変化させていった過渡期に当たり、装飾を抑えて河井の作陶のなかでは優雅とさえ評せるような格調の高さを示している。四耳壺は昭和三年七月に御大礼を奉祝して牧野宮内大臣より献上されたもので、双耳壺は同じく御大礼の際に昭和天皇より香淳皇后へ贈られたものである。

河井寛次郎は、明治二十三年(一九〇〇)に島根県に生まれ、東京高等工業学校で窯業技術を学び、大正三年(一九一四)に京都市立陶磁器試験場に技師として採用された。平野耕輔、小森忍らの指導を受けて釉薬の研究に従事し、試験場を辞して約二年間清水六兵衛工房の顧問となり釉薬の開発に取り組んだ。同九年に清水六兵衛の窯を譲り受けて独立。以後、中国、朝鮮の古陶磁の研究、濱田庄司とともに民芸運動へ参加するなど、多彩な活動を繰り広げた。

17 河井寛次郎 《窯変草花文合子》

昭和三年(一九一八)頃
径二一・〇、高一・四

油滴のようなムラを見せる黒釉が河井の作品としては珍しい。その黒釉をはじくようにして、金属的な鈍い光沢がある銀彩風の絵付けで草花文が描かれている。かなり抽象化された草花文は、その後の作品に見られる草花文のさきがけとなるものである。また、他の河井の作品のように粗い土で厚めに器胎を作るのではなく、粒子の細かい白い土を用いているため、エッ

ジの鋭い端整な器形に仕上げられているのも本作の特徴である。小品であるが、河井の釉薬や轆轤の技術の高さをうかがうことができる作品である。出品番号16の双耳壺とともに、御大礼の際、昭和天皇より香淳皇后へ贈られた作品であることから、製作時期もおそらくほぼ同じ頃と推測される。

18 河井寛次郎 《辰砂呉洲碗》

昭和十五年(一九四〇)
径二一・八、高九・〇

19 河井寛次郎 《草花文湯呑》

昭和十八年(一九四三)
各径九・〇、高七・二

民芸運動参加以降の河井の典型的な作風による茶碗と湯呑である。白い化粧土の上から呉須(河井は箱書などには「呉洲」と書いた)や辰砂、鉄釉などで草花文を描いている。河井は大正期に中国陶磁の写しを通じて釉薬表現を追究したあと、柳宗悦や濱田庄司に出会い、李朝陶磁の世界に触れる。李朝陶磁は染付、辰砂、鉄砂、白磁などに、技巧を極めた中国陶磁とは異なる独特の魅力があり、のちの河井の作風に大きな影響を与えた。小品ながらも圧倒的な存在感を感じさせるのは、厚めにひきだされた轆轤の技、描きこなされた草花文など、作陶を重ねるにつれて自らのスタイルを完成させていたからであろう。河井はこの技法で花瓶や扁壺など、数多くの作品を遺している。秩父宮家旧蔵品。

20 初代加藤溪山 《青白磁牡丹文鉢》

昭和五年(一九三〇)頃
径二一・二、高八・七

ごく薄手に作られており、見込みには押型で牡丹唐草文様をレリーフ状に表し、白磁素地の上に青みを帯びた透明釉を掛けている。本作は青白磁ではあるが、薄手の鉢に印花(押型による加飾のこと)で牡丹唐草文を配した作風は、中国・宋代の定窯白磁の特徴を想起させる。

初代加藤溪山(一八七九―一九六二)は岐阜県に生まれ、西浦陶器教習所を卒業後、五代清水六兵衛に師事した。大正五年(一九一六)に五条坂に開窯、天龍寺青磁、砧青磁等、中国・宋元代の青磁を追究し、「青磁の溪山」として知られていた。秩父宮家旧蔵品。

21 楠部彌次郎 《青華甜瓜文菱口花瓶》

昭和八年(一九三三)
径二九・〇、高四五・〇

昭和八年の第十四回帝國美術院展覧会第四部で特選を受賞、宮内省買上となり、楠部彌次郎(一八九七―一九八四)の出世作となった作品。本作は昭和初期の工芸作品の一傾向をうかがうことができる点でも貴重な作例である。

胴の中央を膨らませて八角形に面取りした青華白磁花瓶で、まるで金工作品のようにどっしりとした安定感のある器形である。昭和初期はヨーロッパのアル・デコ様式を摂取した、津田信夫、高村豊周らの鍍金作品が全盛を迎えていた時期で、楠部もその洗礼を受けて「メカニズム調」と評された鋭角を強調した作品を発表していたが、本作はそれから徐々に作風を変化させていった時期に製作された。本作を上から順に細部に注目してゆくと、まず鉄釉をほどこした口縁の厚さに気が付く。これほどの厚みがないと焼成の際に器形が維持できなかつたのだから、その背景には昭和二年に帝展第四部として美術工芸部門が設置されて以降、会場芸術として工芸作品の大型化が顕著になっていった時代の傾向がある。器形と並んで楠部の非凡な造形力を示しているのが、曲線を重ねて形作った龍耳と青華の甜瓜文と交互にほどこされた繡文の彫刻である。また、青華に関しては、子孫繁栄を象徴する伝統的な吉祥文様である甜瓜(マクワウリ)が、上部に向かって屈曲しながら伸びる様が描かれている。のちの楠部の端整な絵付けに較べると、ややぎこちなさすら感じさせる甜瓜の絵付けだが、しっかりと根を張り力強く天へと伸びてゆく様子は、大正期のアール・ヌーヴォー作品を支えていた「生」のイメージが投影されている。

るのかもしれない(詳しくは「日本のアール・ヌーヴォー」一
九〇〇—一九二三「工芸とデザインの新時代」展図録、東京
国立近代美術館、平成十七年を参照)。

楠部は京都に生まれ、大正四年(一九一五)に京都市
陶磁器試験場附属習所を卒業後、同八年に同窓であ
った八木一舂らと作陶家集団「赤土」を結成した。赤
土は陶磁工芸における前衛運動として多くの注目を集
めた。この赤土を出発点として、楠部はそののちに多
彩な作風を展開してゆく。

22 初代幹山伝七 《草花文花瓶》

一対

明治前期

各径二五・三、高五一・五

滑らかな白磁胎に梅、菊、蘭、百合などの花々、雀、
鶯、翡翠などの小鳥を、西洋顔料を用いた鮮やかな色
彩と金彩によって写実性豊かに描写している。首の細
密な金彩文様は中国の古代青銅器を参照したと見られ
るものである。また、獅子喚環の飾耳も青銅器を思わ
せる装飾であり、粉彩のような緻密で鮮明な絵付けに
は中国陶磁の影響を指摘することができる。ただし、
青銅器を陶磁で模倣するという作風は、近世の京焼で
も青木木米の作品にも見ることができ、木米の作品が
受容された煎茶の文脈においては決して珍しいことでは
なかつた。

仁清の色絵と幹山の色絵には大きな相違があるが、
上絵付けの描写手法に注目して見るならば、そこには
同時代の主流であった絵画様式が反映されていること
がうかがわれる。仁清については色絵茶壺に描かれた
植物図様などから狩野派や琳派の絵師との関連が指摘
されている。それに対し、幹山の方は九谷庄蔵、横田
虎次、上原孝染、水野香圃、伊東陶山らの名前が画工
として知られており、人物画、花鳥画、有職文様など、
それぞれが得意とする分野を持っていた。本作につい
て見るならば、上絵付けは写実的な花鳥画であり、京
都で画業を修めたのであれば恐らく円山四条派周辺の
画工であったと推測される。このような写実性の高い
花鳥画は、並河靖之の七宝作品など、明治中期頃まで

の京都の工芸品の意匠としても盛んに用いられていた。

初代幹山伝七(一八二二—一九〇)は尾張瀬戸の陶家に
生まれ、安政四年(一八五七)に彦根藩の御用窯である
湖東焼に招聘された。文久二年(一八六二)に京都へ移
り、他に先んじて磁器製造の専業、西洋顔料の使用を
開始した。内外の博覧会で受賞を重ね、海外への輸出
にも乗り出していた。本作は明治二十八年七月、皇太
子が明治天皇より御拝領になったもの。底裏には「大
日本幹山製」の染付銘がある。

23 初代伊東陶山 《蝶尽卵形合子》

明治後期—大正期

六・八×九・五×六・七
用度課所管

卵色の栗田焼の素地に金彩色絵で加飾した京薩摩風
の作品である。表面には金彩で縁取りして赤、青、紫、
緑を用いて夥しい数の蝶を、内側には同じく金彩で縁
取りして赤、青、紫、緑、黄、白で菊花や桜花、金彩の
金霞が描かれている。また、口縁の周囲を雲形に縁取
って、細密な亀甲文風の地文に流水と紅葉をすべて黒
と金彩で表している。この金彩の文様帯は、初代陶山
が初期に絵付けを担当していた幹山伝七の作品にも同
様な細密描写が見られる(出品番号22参照)。同時代の七
宝作品にも蝶をモチーフとした作例が見られ、本作の
ように細密表現の極致を競うような蝶尽しの図様も、
海外の美術愛好家に喜ばれたため数多く作られたよう
である。底裏に「陶山製」の金彩銘がある。

初代伊東陶山(一八四六—一九二〇)は京都に生まれ、
初め四条派の画家小泉東岳に師事して絵を学び、文久
三年(一八六三)に陶磁製作へ転向した。その後、五条
坂や粟田の陶工のもとで陶技を身に付けて独立、明治
初期には海外へ洋風飲食器、装飾陶器を輸出した。粗
製濫造の弊害に陥った栗田焼の改革を志し、技法の開
発を行うとともに、京都陶磁器商業組合の頭取になる
など京都窯業界の改革にも積極的に関わった。内外の
博覧会で受賞を重ね、明治三十二年(一八九九)に緑綬
褒章を授与され、四十五年には久邇宮邦彦殿下より

「陶翁」の号、金印、銀印を下賜された。大正六年(一
九一七)には帝室技芸員に任命されている。

24 二代伊東陶山 《錦彩花卉文飾壺》

昭和三年(一九一八)
径一五・三、高三・八

宝珠形の鈕(摘み)が付く蓋を持つ小型の飾壺。大正
十三年の皇太子御成婚の際、文武官一同より献上され
た《鶴桐蒔絵螺鈿飾棚》に附属する棚飾品の一つであ
る。近代陶磁の作品としては面白い器形であるが、も
ともこの形状は江戸期の伊万里焼で作られていた沈
香壺と呼ばれる輸出向けの器種によく見られる。野々
村仁清にも同形状の《色絵鳳凰文壺》(重要文化財、出光
美術館蔵)があり、明代の嘉靖、万曆年間(一五三二—一
六二〇)の中国陶磁に祖形を求められるため、中国陶磁
の影響が少ないとされる仁清のなかでは特殊な作例と
して知られている。初代に引き続き、京焼の色絵の伝
統を受け継いだ二代陶山であることを考慮すると、本
作に関しては伊万里焼や中国陶磁ではなく仁清の方を
参照したのではないかと考えられる。仁清の《色絵鳳
凰文壺》は大正七年(一九一八)に旧丸亀藩主の京極家
から売り立てられており、それ以降のどこかの時点で
二代陶山が見る機会があったのかもしれない。

しかし、その一方で、磁胎にほどこされた濃密な色
彩による写実的な花卉文の絵付けは、出品番号22の幹
山伝七の作品と同様に中国・清朝の粉彩磁器との親近
性が見られる。また、底裏に見られる「陶山謹製」の
方印風の陰刻染付銘の入れ方など、全体として本作か
ら受ける印象は中国風である。ただし、幹山の作品の
ように素地の色合いを純白ではなく光沢を抑えた象牙
色にした点では、磁胎とはいえ二代陶山が本来得意と
した栗田焼の雰囲気近く、中国陶磁と京焼を融合させ
た作品を目指したのだろう。

二代伊東陶山(一八七二—一九三七)は滋賀県の元膳所
藩士本多家に生まれ、初め日本画家内海吉三に絵を学
んだ。その後、初代伊東陶山に師事し、作陶へ転向、
初代陶山の婿養子となった。大正九年(一九二〇)に二

代陶山を襲名したが、それ以前に浅井忠らの遊陶園への参加、膳所焼の復興など、多彩な活動をしていた。晩年は帝展の審査員も務め、五代清水六兵衛とともに大正昭和前期の京焼界を支えた。

25 五代清水六兵衛 《御所人形画花瓶》 一对

昭和四年（一九二九）
各径一〇・〇、高一八・〇

日本画のような細い輪郭線で愛らしい五体の御所人形を描いた華やかな花瓶。御所人形の肌は白磁の色合いをそのまま使用しているため、人形の肌の白さをよく表している。背景には金泥を思わせる濃淡のある金彩をほどこし、人形は姿形や衣裳だけでなく大きさを換えることで、一對で並べて置いたときの奥行きのある空間を感じさせる工夫も凝らされている。大型花瓶の製作も多い五代清水六兵衛のなかでは小品であるが、顔の表情から多彩な色遣いに至るまで、絵付けの秀逸さは群を抜いている。五代六兵衛の作例のなかでは極めて珍しく、収納箱には昭和四年一月、京都にて香淳皇后が六兵衛に御注文になった旨の書き付けが付される。「御所人形之画花瓶 一双」「昭和四年睦月六兵衛謹作(印)」の箱書がある。

五代清水六兵衛（一八七五〜一九五九）は四代清水六兵衛の次男として生まれ、初めは幸野棟嶺の画塾で絵を学んだ。明治二十一年（一八八八）に京都府画学校へ進み、卒業後、父に就いて陶磁一般を身につけた。三十六年、中沢岩太、浅井忠、初代伊東陶山、初代宮永東山らと図案および作陶の革新的な研究団体である遊陶園を結成する。その後、様々な陶磁団体に参加し、京都の陶芸家の中心的な存在となる。団体展のほか、農商務省展や商工省展、帝展においても活躍し、昭和十一年（一九三五）には帝国美術院会員となった。

26 五代清水六兵衛 《仁清写藤花図茶壺》

昭和九年（一九三四）
径二七・五、高一九・四

明治後半期から大正期にかけて、図案改良や新しい技法の開発を積極的に試みた五代六兵衛であるが、昭和期に入ると京焼の古典とも言うべき野々村仁清の写しに取り組むようになる。本作は仁清の国宝《色絵藤花図茶壺》（MOA美術館蔵）を写したものである。白釉の上に金彩と赤絵、銀彩と赤絵で藤の花、緑で葉と蔓、そして黒で縁取りして茶色で枝を描き出している。肩の張った器形の、ちょうどその肩の辺りから花が下がり始めるようになっていて、どの方向から見ても様々に変化をみせる様子は、さながら藤棚を築むかのような優雅な趣がある。とはいえ、本作を見る者よりも、それ以上に作った六兵衛自身が仁清の偉大さを実感していたのではないだろうか。我流に走るのではない非常に堅実な作調であり、そこには京焼の伝統を一身に背負っているという作者の自負がうかがわれる。「摹國寶仁清翁作藤花圖壺」「昭和九年新春 帝國美術院會員六兵衛謹作(印)」の箱書がある。秩父宮家旧藏品であるが、京都市美術館にはほぼ同寸の類例作が所蔵されている。

27 五代清水六兵衛 《誰袖硯箱》 一具

昭和前期
本体二・五・〇×三・三×三・〇

桃山〜江戸期にかけて描かれた衣箱に掛けられた豪華な衣裳図をモチーフにして硯箱とした、近世の京焼を彷彿とさせる遊び心のある作品。身を陶胎として、たなびく霞に紅葉を散らした遠山を金彩で描き、同じ絵柄で金蒔絵をした塗蓋が付く。硯箱の中には、白磁の硯、染付に金彩赤絵をほどこした筆、うすすらとピンク色に染まる桜花形の水滴、そして石花墨が入る。道具によって、技法や素材を変えているところに、出品番号11《文乃友》に通じる京焼ならではの多様性が見られる。器形の発想、上品な絵付けの様子から、おそらく仁清の作品を写していた時期と重なる頃に製作されたものと考えられる。「誰か袖硯箱 白磁硯 金欄手筆 御本桜水滴 六兵衛(印)」の箱書がある。昭和二十年に久邇宮大妃殿下より香淳皇后へ献上された。

28 楠部彌式 《色絵丸文白椿茶碗》

昭和四十六年（一九七二）
径二一・三、高六・五

黒釉地に円形の窓を三つ空け、それぞれ異なる形の白椿を描く、斬新な意匠の茶碗である。白椿の背景には金霞が表されている。このような黒と金の取り合わせは仁清の茶碗にもその例を見ることが出来る。楠部は出品番号46《白磁彩埴飛翔花瓶》のような彩埴（さいは）いえん）と呼ばれる、色づけした磁土を筆で塗り重ねて立体的に図様を表す技法がよく知られているが、本作のような伝統的な色絵の表現にもすぐれていた。また、独学で身に付けたと思われる絵画の技術にも秀でており、筆墨による植物のスケッチも日本画家に匹敵する力量を示した。「色絵丸文白椿茶碗」「彌式謹作(印)」の箱書がある。香淳皇后御遺贈品。

29 永楽即全 《仁清写黒蘭茶碗》

昭和四十四年（一九六九）
径二一・四、高八・三

30 永楽即全 《仁清写芙蓉平茶碗》

昭和四十七年（一九七二）
径一三・八、高五・一

31 永楽即全 《仁清写鱗文茶碗》

昭和五十年（一九七五）
径二一・五、高八・三

この三点の茶碗は永楽即全（十六代永楽善五郎）の作で、現代の色絵茶碗の優品である。三点全てに表千家十三代即中斎の箱書があり、いずれも「仁清写」と命名されている。これらは必ずしも仁清の茶碗を正確に写しているわけではなく、仁清の色絵のエッセンスを抽出して茶碗に仕立てたと言わなければならない。ただし、出品番号31《仁清写鱗文茶碗》については、北村美術館に本歌となる仁清の《色絵鱗波文茶碗》があり、それを現代風に解釈して見せている。決して多くはない色数で、これだけ豪華な雰囲気醸し出すこと

が可能であるのは、永楽の織細にして大胆な絵付けと、仁清の作品が本来持っている意表を衝く巧みな意匠の力によるのだろう。秩父宮家旧蔵品。

永楽即全(一九一七〜九八)は十五代永楽正全の長男として生まれ、京都市立美術工芸学校に通いつつ、正全から陶技を学んだ。昭和十年(一九三五)に十六代善五郎を襲名、以後、戦後の茶道界復興のなかで三千家(表千家、裏千家、武者小路千家)の茶陶を製作した。茶道具製作の一方で、三十五年には十四代樂吉左衛門(寛入)、二代宮永東山、宇野宗麿らと京都伝統陶芸家協会を結成するなど、京都の陶芸家との伝統陶芸の復興に尽力した。

32 四代浅見五郎助 《鶴置物》

大正期〜昭和前期
六・五×一三・五×六・三

掌に載る大きさの可愛らしい鶴の置物である。鉢込みによる型作り成形からなり、丹頂鶴らしく見せるため、白磁の器体に頭頂を赤、尾羽を黒に色付けしている。初代は染付の一種である祥瑞(しよんずい)を得意とし、「祥瑞五郎介」と号した陶家であるが、染付ではない本作は製作技法の点で興味深い作例である。秩父宮家旧蔵品で昭和十七年に貞明皇后より御拝領になったという伝来を持つ。「霏置物」「五郎介作(印)」の箱書がある。

四代浅見五郎助(二八九五〜一九六七)は入江道仙(二代五郎助の妻の兄弟)の次男として生まれたが、大正五年(一九一六)に入籍、四代を継承した。帝展への入選も多く、昭和十四年(一九三九)に国の伝統技術保存作家の指定を受けた。歴代中、最も多種多様な作風を展開し、染付、辰砂、刷毛目、三島などの技法を得意とした。

33 商工省所管陶磁器試験所 《青華磁隼置物》

昭和八年(一九三三)
一五・四×二八・一×二九・〇

強く弧を描いて反る樹幹に一羽の隼が留まる様子を陶彫で表した置物。隼には色を付けず白磁のままとし、細かい羽毛の表現が省略されており、その冷たい質感と相俟って緊張感漂う隼の様子を活写している。一方、樹幹には青華(染付)を使用し、荒々しい筆意をも加味した力強い造形となっている。対象の内面にまで肉薄する陶彫の表現は、それまでの京焼の置物には見られなかった要素である。本作は昭和八年十月に商工大臣中島久萬吉より献上された。「青華磁隼」「商工省所管陶磁器試験所謹製(印)」の箱書がある。

商工省所管陶磁器試験所は、出品番号6《青磁鳳凰耳付花瓶》を製作した京都市立陶磁器試験場を引き継いだ組織で、大正八年に国に移管されて農商務省所管、十四年から商工省所管となった。本作製作時の所長は平野耕輔で、その平野の斡旋で沼田一雅が彫刻部主任として赴任することになった。

34 五代清水六兵衛 《鶴巢籠置物》

昭和八年(一九三三)
三二・五×七・〇×二七・五

鶴の置物は京焼のなかでも人気の高い品目であったらしく、近世の古清水から近代の作家まで、多くの作例が遺されている。本作はそれらのなかでも、おそらく最も大型の作品であると思われる。長寿のシンボルである鶴がうずくまった姿で、新しい生命の誕生を意味する巢籠の様子を造形化しており、不老長寿と子孫繁栄を象徴する意匠である。

沼田一雅が広めた陶彫が彩色の要素を排して、ブロンズ彫刻や大理石彫刻などに近い単色釉表現を主とするのに対し、京焼の伝統を継承する五代六兵衛は鶴らしい色遣いをほどこしている点で、陶彫と伝統的な置物の大きな違いが見られる。しかし、献上作品であるという点を考慮しても、本作の大きさは尋常ではなく、あまり大型の器種を作らない京焼のなかでは異質な作品である。京都という狭い地域性を考えれば、そのことは本作が製作された当時、沼田一雅が商工省所管陶磁器試験所で陶彫の指導を始めたことと無関係ではな

いだろう。陶彫作品が志向するミニメタルな性格が、せいぜい香合や香炉など狭い日本家で享受される大きさのものしか作らなかつた京焼に刺激を与えたのではないだろうか。本作は昭和八年十月、昭和天皇が京都へ行幸された際に京都府知事より献上された。「巢籠置物」「昭和八年十月 六兵衛(印)」の箱書がある。

35 楠部彌式 《天龍寺青磁桃置物》

昭和十六年(一九四一)
幅一九・五、高二・五

本作は楠部彌式が置物製作にもすぐれていたことを示す好作例である。楠部は同時代の京焼作家のなかでも、器物以外の製作に関して非常に巧みな技術を持っており、楠部の代表的な技法である彩埴も、じつは色付けした土を器体表面に盛り上げてレリーフ状に表す彫塑的な手法によってできている。戦後の楠部は、絵画的な図様を特色とする彩埴と、絵付けをせずに単色釉で量感のある立体表現を見せる手法の、大きく分けて二つの系統の作風を展開していくが、そのどちらもが彫塑的な要素を根底に持つのが特徴である。

桃は長寿の象徴として、古くから美術品の意匠として用いられてきた。本作では全体にオリーブ・グリーン(青磁釉)を掛けて、果実の先端部分に辰砂をほどこし濃厚な赤色を浮かび上がらせている。造形力だけでなく、釉調の美しさも本作の魅力である。「天龍寺青磁桃置物」「彌式謹作(印)」の箱書がある。天龍寺青磁とは、中国・元代後期の龍泉窯で開発された青磁のこと、わが国での通称である。昭和十六年五月、香淳皇后が関西行啓の際に御買上になったという伝来がある。

36 河井寛次郎 《呉洲辰砂花扁壺》

昭和三十三年(一九五七)
一一・六×一四・五×二〇・二

戦後、河井の作陶はより自由さを増し、もはや従来

の京焼とのつながりを示唆する造形要素は見当たらない。わずかに呉洲と辰砂の色合いだけが、戦前から引き継がれた要素である。本作も扁壺でありながら、首、胴、裾と三つの部分がそれぞれ異なる形状にはつきりと分かれる組み合わせで、何とも形容しがたい力強い存在感を放っている。呉洲と辰砂を基調とする地色は、出品番号18、19と同じであるが、本作では胴に大きく描かれた抽象的な花文が特徴である。これは「イチチン描き」などと呼ばれる筒描きの技法を用いたもので、白い化粧土を筒状の容器から絞り出して文様を描いている。箱書は「花扁壺 呉洲辰砂 寛(印)」。秩父宮家旧蔵品。

37 近藤悠三 《梅染付花瓶》

昭和三十七年(一九六二)頃
径二・八、高一〇・八

胴を途中で断ち切ったかのような寸胴の器形で、どっしりとした安定感を感じさせる花瓶である。白磁の器体には染付の重要無形文化財保持者である近藤が得意とした梅の絵が大きく描き出されている。近藤の染付の特徴は、幕末明治初期の京焼の染付に見られるような四条派風の繊細な描写ではなく、ざっくりとした筆遣いで太い線を使って思い切りよく描いていく点にある。近藤の絵の素養は、関西美術院でデッサンや洋画を学んだこと、津田青楓から漢詩と絵を習ったことなどが基礎となっている。そして、陶磁器製作の師であった富本憲吉の独創的な文様表現の影響を受けて、近藤にしか描けない豪快な絵付けを生み出したのだろう。「梅染付花瓶」の箱書がある。秩父宮家旧蔵品。

近藤悠三(一九〇二―八五)は京都に生まれ、大正三年(一九一四)に京都市陶磁器試験場付属伝習所に入所した。同所を出たあと、濱田庄司の紹介で富本憲吉の助手を三年間務めた。独立後は官展・日展を舞台に活動し、戦後、京都市立美術大学で長らく教鞭を執った。

38 三代伊東陶山 《金環花瓶》

昭和四十二年(一九六七)頃
径二・八、高一〇・〇

粟田焼らしい黄みがかかった白釉を掛けて、胴に金彩をほどこして放射状に広がる円形の陰刻文をめぐらす花瓶である。内側には褐釉を掛けて、外側の白さと対比させて、わずかに見える口縁内が花瓶全体の印象を引き締めるアクセントとなっている。胴の文様は、掻き落としと呼ばれる、器の表面の釉を削り落とし表面とは違う下層の色を出す加飾法に似ているが、本作の場合は白釉を削り落としてその上に金彩を焼き付けている。粟田焼の素地に金彩という伝統的な要素と、斬新な意匠を融合させて、現代の京焼が辿ったひとつの姿を提示している。「粟田金環文花餅」「陶山造(印)」の箱書がある。秩父宮家旧蔵品。

三代伊東陶山(一九〇〇―七七)は京都に生まれ、大正七年(一九一八)に京都市立美術工芸学校絵画科を卒業した。陶技を父である二代陶山に学び、上絵付けの技法を身に付け、粟田焼の伝統を継承した。昭和十三年(一九三八)に三代陶山を襲名、官展、戦後は日展を中心に作品を発表した。二十八年には補部彌次、宮下善壽、叶光夫らと博通会(ほくしよくかい)を結成した。

39 六代清水六兵衛 《干支茶碗(辰)》

昭和二十六年(一九五一)
径一・五、高八・八

40 六代清水六兵衛 《干支茶碗(亥)》

昭和三十三年(一九五八)
径二・七、高七・六

干支茶碗は京焼のみならず、茶陶を手掛ける作陶家の多くが製作するものである。展覧会出品作などに比べると肩の力を抜いた、素材で味わいのある作品が多く、かえってその作家の真の実力をうかがうことができる。この二点の干支茶碗は六代清水六兵衛の作で、それぞれ辰年と亥年の茶碗である。辰年は筒形に「銚(しゅうよう)」と名付けられた古唐津風の釉を掛けた

もので、側面に鉄絵で龍を描き、またその上から灰釉を掛けることで、雲間から龍の姿が現れたかのような面白い表現となっている。箱書には「辰之年銚沏茶盃」とある。亥年は口縁の端を歪ませた器形に、灰色の地に短冊形の白化粧をして二枚の花札の表裏を表し、絵柄となる方に萩に猪を描いている。箱書には「亥之年茶盃」とある。干支の表し方と製作技法の組み合わせにも工夫が凝らされていて、次の年を心待ちにしたくなるような茶碗である。どちらも秩父宮家旧蔵品。

六代清水六兵衛(一九〇一―八〇)は五代六兵衛の長男として生まれた。大正九年(一九二〇)に京都市立美術工芸学校絵画科を卒業後も京都市立絵画専門学校に進学するなど、当初は絵画を専門的に学んでいた。十四年から五代六兵衛に師事して作陶を始め、当初は昭和初年に流行したモダンニズム的なデザインに仕上げをほどこした作品を発表した。昭和二十年(一九四五)に六代六兵衛を襲名、二十三年に京都陶芸家クラブを結成して、戦後の京都の若手陶芸家の育成に尽力した。

41 六代清水六兵衛 《三彩流沏鶴首花瓶》

昭和四十五年(一九六〇)
径二・五、高一・一

モダンな作品を数多く製作した六代六兵衛には、中国古陶磁を独自に再現した三彩流沏(さんさいりゅうお)という技法がある。昭和六年(一九三一)、六代六兵衛は古陶磁研究のため中国を訪れ、その当時、発掘が相次いでいた唐三彩に出会う。以後、その時に見た三彩を自らの作陶に取り込むことを目指して研究を続け、ようやく二十二年に三彩流沏を完成させた。三彩流沏は本作に見られるように、単なる唐三彩の模倣ではなく、透明感のある鮮やかな三彩釉が様々な変化を見せながら流下する様子に特徴がある。そのため、器体には余計な装飾文様や彫刻をほどこさずに、滑らかな素地に流れ落ちる緑や褐色、藍の釉葉それ自体が華麗な文様を作り出すのである。箱書の作品名は本展出品名の通り。秩父宮家旧蔵品。

42 六代清水六兵衛 《牛図飾皿》

昭和四十七年（一九七二）
一九・五×三〇・〇×二一・三

43 六代清水六兵衛 《枝垂桜図飾皿》

昭和四十九年（一九七四）
二〇・三×二一・〇×三三・〇

六代清水六兵衛の他の作例から、いずれも「鏝濁（しゅうよう）」と呼ばれる技法を用いた作品であると見られる。出品番号39の辰年の干支茶碗も「鏝濁」と名付けられていたが、その時点では初期の鏝濁であったと思われる。まだ金彩や銀彩を使うらびやかな作風にはなっていない。完成された鏝濁は、茶褐色の上の上に褐色の鏝濁を掛け、さらにその上から金彩を刷毛目までこして、渋みのなかに金彩の光沢が際立つ作風である。ほとんどの作品は、その金彩の刷毛目を下地に上絵付けをしており、本作でも牛や枝垂桜を絵画的に表している。42《牛図飾皿》は昭和四十七年に作者より献上されたもので、昭和天皇の生まれ年の干支、翌年の干支に因んだ作品であろう。43《枝垂桜飾皿》は秩父宮家旧蔵品である。

44 六代清水六兵衛 《古稀彩春魁花瓶》

昭和五十一年（一九七六）
径三二・二、高四〇・七

45 六代清水六兵衛 《古稀彩秋叢花瓶》

昭和五十一年（一九七六）
径三二・〇、高四二・〇

「古稀彩（きさい）」とは、昭和四十六年（一九七二）に古稀を迎えた六代六兵衛が発表した新技法で、厚手の多泡質のガラス釉で器体を覆うのが特徴である。44《古稀彩春魁花瓶》は古稀彩の上に金、銀、黒、赤の色彩で梅樹を描き、45《古稀彩秋叢花瓶》は古稀彩の上に前述の色に紫を加えた色彩で萩や桔梗、ススキなどの秋草を描いている。晩年の作品に見られるようになる琳派風の絵付けがなされており、金と銀が効果的

に使用されている。口を大きく開いた形状で、絵付けを優先的に考えた凹凸の少ない無装飾の器体としている。造形や釉薬では新しい試みをする一方で、絵画的要素は古典の影響を大きく受けており、六代六兵衛が晩年に至るまで伝統と革新のはざままで製作を続けていたことがうかがわれる。両作品名とも箱書は本展出品名の通りで、他に「奉祝 天皇御在位五十年」「昭和五十一年秋 六世清水六兵衛謹作(印)」と記されている。昭和五十一年に作者より献上された。

46 楠部彌弼 《白磁彩埴飛翔花瓶》

昭和四十六年（一九七二）
径二二・八、高三一・〇

楠部が戦前から追求してきた「立体版色絵」とも言うべき彩埴（さいえん）の技法を用いた作品。彩埴が単なる色絵と異なるのは、平面的な絵付けではなく、色づけた磁土を筆で塗り重ねてレリーフ状に図様を表すという、半ば彫塑的な性格を持つ技法だからである。それにより、彩埴によって表された図様は色彩と立体性の両方を兼ね備えたものとなる。さらに、本作では出品番号44、45の六代清水六兵衛の作品と同様に、無駄な装飾を排して口縁の広い器形とすることで、彩埴による図様をより効果的に見せることに成功している。

本作は鶴の群れが飛翔する様子を、白磁の素地の色合いを活かして非常に抑えた色数で表している。このような抑制された表現への志向、そして彩埴の特徴であるレリーフ状の絵画的図様表現は、なぜか三代清風與平の作品（出品番号2、3、4に通じる部分がある。楠部自身には清風からの影響に関する言葉は見られないが、同じ京焼の作家として、世代を超えて相通じるものがあつたのではないだろうか。本作は昭和四十六年九月に神宮司庁より献上された。「飛翔花瓶」「彌弼謹作(印)」の箱書がある。

47 楠部彌弼 《御題茶碗 家(昭和四十六年御題)》

昭和四十五年（一九七〇）
径二二・〇、高七・六

48 楠部彌弼 《御題茶碗 海(昭和五十二年御題)》

昭和五十一年（一九七六）
径二二・〇、高七・〇

楠部は戦後間もなくより、毎年の歌会始の御題を題材とした茶碗を欠かすことなく焼き続けた。ときには「光」や「音」など、具体的に表しにくい意匠もあつたが、楠部はそれらを様々な技巧を駆使して見事に茶碗へと結実させた。展覧会への出品を目的にした製作ではなかつたにも関わらず、御題茶碗はどれも楠部らしい気品漂う逸品となっている。

47、48はどちらも楠部のすぐれた描写力を示す色絵の作品で、細やかな色遣いに金彩を添えて華やかさを醸し出している。秩父宮家旧蔵品。

出品目録

[展示期間] 前期…七月七日(土)～八月五日(日)
後期…八月七日(火)～九月九日(日)

番号 作者

作品名

製作年代

員数

法量

展示期間

東アジアのなかの京焼—中国・朝鮮陶磁とのつながり

1	大日本永楽造	《紅地金襴手吉祥文手鉢》	明治期	10客のうち	各径二・五、高七・八	全期	
2	三代清風與平	《旭彩山桜花瓶》	明治三十八年(一九〇五)		径三〇・五、高四三・〇	全期	
3	三代清風與平	《白磁唐花唐草文花瓶》	明治後期		径二〇・八、高二六・〇	全期	
4	三代清風與平	《白磁桜花文香炉》	明治四十年(一九〇七)		径一三・〇、高九・五	全期	
5	五代高橋道八	《青白磁雲文花瓶》	明治後期		径二四・七、高三三・〇	全期	
6	京都市立陶磁器試験場	《青磁鳳凰耳花瓶》	大正四年(一九一五)		径一五・五、高三三・六	全期	
7	初代諏訪蘇山	《青磁鳳雲文花瓶》	大正八年(一九一九)	一対	各径二四・〇、高四六・五	全期	
8	初代諏訪蘇山	《青磁鳳雲文香炉》	大正八年(一九一九)		径一七・〇、高一五・五	全期	
9	初代宮永東山	《青磁古代文花瓶》	大正八年(一九一九)		径三二・五、高三八・五	全期	
10	初代宮永東山	《青磁象嵌花文花瓶》	大正期		径一八・八、高二八・〇	全期	
11	二代諏訪蘇山	《文乃友》	大正十三年(一九二四)	一式	筆筒…径七・五、高一・四、硯…一四・二×一〇・〇×二・八、 硯屏…四・四×二・二×一・七、水滴…径九・三、高五・九、 筆架…五・二×一〇・五×三・〇、墨床…四・二×六・三×二・五、 文鎮…各二・三×一〇・七×二・八		前期
12	二代諏訪蘇山	《青磁二珍果文花瓶》	昭和十三年(一九三三)		径三一・三、高三四・六	全期	
13	二代諏訪蘇山	《青磁菊蘭文茶碗》	昭和十年(一九三五)	二点	各径二・三、高五・八	前期	
14	二代諏訪蘇山	《青磁鳳雲文花瓶》	昭和十年代前半		径一四・二、高二六・三	全期	
15	河井寛次郎	《紫紅四耳壺》	昭和三年(一九二八)		径三二・七、高三八・五	全期	
16	河井寛次郎	《紫紅双耳壺》	昭和三年(一九二八)		径三五・〇、高四二・八	全期	
17	河井寛次郎	《窯変草花文合子》	昭和三年(一九二八)		径二二・〇、高一・四	後期	
18	河井寛次郎	《辰砂呉洲碗》	昭和十五年(一九四〇)		径一一・八、高九・〇	前期	
19	河井寛次郎	《草花文湯呑》	昭和十八年(一九四三)	二点	各径九・〇、高七・二	後期	
20	初代加藤溪山	《青白磁牡丹文鉢》	昭和五年(一九三〇)		径二一・二、高八・七	全期	
21	楠部彌弼	《青華甜瓜文菱口花瓶》	昭和八年(一九三三)		径二九・〇、高四五・〇	全期	

色絵の妙—受け継がれた仁清のDNA

22	初代幹山伝七	《草花文花瓶》	明治前期	一対	各径二五・三、高五一・五	全期
----	--------	---------	------	----	--------------	----

23	初代伊東陶山	《蝶尽卵形合子》	明治後期～大正期	六・八×九・五×六・七	全期
24	二代伊東陶山	《錦彩花卉文飾壺》	昭和三年(一九二八)	径一五・三、高三・八	全期
25	五代清水六兵衛	《御所人形画花瓶》	昭和四年(一九二九)	各径一〇・〇、高一八・〇	全期
26	五代清水六兵衛	《仁清写藤花図茶壺》	昭和九年(一九三四)	径二七・五、高二九・四	全期
27	五代清水六兵衛	《誰袖硯箱》	昭和前期	一具 本体二・五・〇×一三・三×三・〇	後期
28	楠部彌弼	《色絵丸文白椿茶碗》	昭和四十六年(一九七二)	径二・三、高六・五	前期
29	永楽即全	《仁清写黒蘭茶碗》	昭和四十四年(一九六九)	径二・四、高八・三	後期
30	永楽即全	《仁清写芙蓉平茶碗》	昭和四十七年(一九七二)	径一三・八、高五・一	後期
31	永楽即全	《仁清写鱗文茶碗》	昭和五十年(一九七五)	径二・五、高八・三	後期

置物 vs 陶彫 — 京焼のすぐれた造形力

32	四代浅見五郎助	《鶴置物》	大正期～昭和前期	六・五×一三・五×六・三	全期
33	商工省所管陶磁器試験所	《青華磁筆置物》	昭和八年(一九三三)	一五・四×二八・一×二九・〇	全期
34	五代清水六兵衛	《鶴巢籠置物》	昭和八年(一九三三)	三一・五×七・〇×二七・五	全期
35	楠部彌弼	《天龍寺青磁桃置物》	昭和十六年(一九四一)	幅一九・五、高一二・五	全期
	参考出品 沼田一雅	《陶彫唐獅子》	昭和四年(一九二九)	一対 阿像二・五六・五×四三・五×六七・五 昨像二・五六・〇×四三・五×六八・五	全期

伝統に創意を加えつつ — 戦後陶芸としての京焼

36	河井寛次郎	《呉洲辰砂花扁壺》	昭和三十二年(一九五七)	一・六×一四・五×二〇・二	前期
37	近藤悠三	《梅染付花瓶》	昭和三十七年(一九六二)頃	径二・八、高二〇・八	全期
38	三代伊東陶山	《金環文花瓶》	昭和四十二年(一九六七)頃	径二・八、高二六・〇	全期
39	六代清水六兵衛	《干支茶碗(辰)》	昭和二十六年(一九五一)	径一・五、高八・八	後期
40	六代清水六兵衛	《干支茶碗(亥)》	昭和三十三年(一九五八)	径二・七、高七・六	後期
41	六代清水六兵衛	《三彩流渤鶴首花瓶》	昭和四十五年(一九六〇)	径二・五、高二五・一	全期
42	六代清水六兵衛	《牛図飾皿》	昭和四十七年(一九七二)	一九・五×三・〇×二・三	前期
43	六代清水六兵衛	《枝垂桜図飾皿》	昭和四十九年(一九七四)	二〇・三×二・〇×三・三・〇	前期
44	六代清水六兵衛	《古稀彩春魁花瓶》	昭和五十一年(一九七六)	径三・二、高四〇・七	全期
45	六代清水六兵衛	《古稀彩秋叢花瓶》	昭和五十一年(一九七六)	径三・〇、高四二・〇	全期
46	楠部彌弼	《白磁彩埴飛翔花瓶》	昭和四十六年(一九七二)	径二・八、高三一・〇	全期
47	楠部彌弼	《御題茶碗 家(昭和四十六年御題)》	昭和四十五年(一九七〇)	径二・〇、高七・六	後期
48	楠部彌弼	《御題茶碗 海(昭和五十二年御題)》	昭和五十一年(一九七六)	径二・〇、高七・〇	後期

※ 出品番号9、10、23は用度課所管作品。

謝辞

本展覧会の開催準備にあたり、次の各位に調査等の御協力をいただきました。また、作家の御遺族の方々にも御協力をいただきました。ここに記して御礼申し上げます。(敬称略、五十音順)

伊藤嘉章、尾野善裕、後藤結美子、洲鎌佐智子、松原龍一

京焼多彩なり ― 明治から昭和へ

三の丸尚蔵館展覧会図録No. 44

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成十九年七月七日発行

© 2007, The Museum of the Imperial Collections

- ・各展覧会図録中，作品名や作者，制作年などの表記は，図録発行当時のものです。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録の著作権はすべて宮内庁に属し，本ファイルを改変，再配布するなどの行為は有償・無償を問わずできません。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録（PDF ファイル）に掲載された文章や図版を利用する場合は，書籍と同様に出版を明記してください。また，図版を出版・放送・ウェブサイト・研究資料などに使用する場合は，宮内庁ホームページに記載している「三の丸尚蔵館収蔵作品等の写真使用について」のとおり手続きを行ってください。なお，図版を営利目的の販売品や広告，また個人的な目的等で使用することはできません。

京焼多彩なり——明治から昭和へ

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 44

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成十九年七月七日発行

© 2007, The Museum of the Imperial Collections

- 25
Kiyomizu Rokubei V
Pair of vases with *goshō-ningyō* doll design
1929
each d. 10.0, h. 18.0
- 26
Kiyomizu Rokubei V
Tea jar with wisteria design, imitating Ninsei
1934
d. 27.5, h. 29.4
- 27
Kiyomizu Rokubei V
Inkstone box with *tagasode* kimono design
Early Showa period
box : 25.0 × 13.3 × 3.0
- 28
Kusube Yaichi
Tea bowl with white-camellia-in-circle design in overglaze enamels
1971
d. 12.3, h. 6.5
- 29
Eiraku Sokuzen
Black tea bowl with orchid design, imitating Ninsei
1969
d. 12.4, h. 8.3
- 30
Eiraku Sokuzen
Wide tea bowl with cotton rose design, imitating Ninsei
1972
d. 13.8, h. 5.1
- 31
Eiraku Sokuzen
Tea bowl with consecutive triangle design, imitating Ninsei
1975
d. 12.5, h. 8.3
- Okimono (ornamental artifacts) vs. Tocho (ceramic sculpture) – The superior formative ability of Kyoyaki**
- 32
Asami Gorosuke IV
Crane
Taisho to early Showa period
6.5 × 13.5 × 6.3
- 33
Ceramic Laboratory of the Ministry of Commerce and Industry
Perigrine with cobalt underglaze
1933
15.4 × 28.1 × 29.0
- 34
Kiyomizu Rokubei V
Nesting crane
1933
31.5 × 70.0 × 27.5
- 35
Kusube Yaichi
Celadon peach
1941
w. 19.5, h. 12.5
- reference exhibit
Numata Ichiga
Pair of ceramic Chinese lions
1929
lion with mouth opened : 56.5 × 43.5 × 67.5,
lion with mouth closed: 56.0 × 43.5 × 68.5
- Originality added to tradition
– Kyoyaki as ceramic art after the war**
- 36
Kawai Kanjiro
Bottle, cobalt and copper glazes
1957
11.6 × 14.5 × 20.2
- 37
Kondo Yuzo
Vase with plum design in cobalt underglaze
around 1962
d. 21.8, h. 20.8
- 38
Ito Tozan III
Vase with gold ring design
around 1967
d. 12.8, h. 26.0
- 39
Kiyomizu Rokubei VI
Tea bowl with Chinese astrology design - dragon
1951
d. 11.5, h. 8.8
- 40
Kiyomizu Rokubei VI
Tea bowl with Chinese astrology design - boar
1958
d. 12.7, h. 7.6
- 41
Kiyomizu Rokubei VI
Vase with long neck, *Sansai-ryuyō* (unique three-color glaze)
1960
d. 12.5, h. 25.1
- 42
Kiyomizu Rokubei VI
Plate with cow design
1972
19.5 × 30.0 × 2.3
- 43
Kiyomizu Rokubei VI
Plate with weeping cherry blossom design
1974
20.3 × 20.3 × 3.0
- 44
Kiyomizu Rokubei VI
Vase with early spring design in *Kokisai* (unique overglaze enamels)
1976
d. 32.2, h. 40.7
- 45
Kiyomizu Rokubei VI
Vase with autumn plant design in *Kokisai* (unique overglaze enamels)
1976
d. 32.0, h. 42.0
- 46
Kusube Yaichi
Vase, white ware with *Saien* (modeled colored clay) technique, “Flying”
1971
d. 22.8, h. 32.0
- 47
Kusube Yaichi
Gyodai (Emperor’s theme of 1971) tea bowl, “Home”
1970
d. 12.0, h. 7.6
- 48
Kusube Yaichi
Gyodai (Emperor’s theme of 1977) tea bowl, “Sea”
1976
d. 12.0, h. 7.0
- note: exhibition numbers 9,10 and 23 are works of the Supply Division of the Imperial Household Agency

List of Exhibits

Kyoyaki within East Asia – connection with Chinese and Korean ceramics

- 1
Dai Nippon Eiraku-zo (inscription)
Bowl, with auspicious design in *kinrande* style on red ground
Meiji period
among a set of 10
each d. 12.5, h. 7.8
- 2
Seifu Yohei III
Vase, white glaze on pink body with cherry blossom design
1905
d. 30.5, h. 43.0
- 3
Seifu Yohei III
Vase, white ware with carved flower and arabesque design
Late Meiji period
d. 20.8, h. 26.0
- 4
Seifu Yohei III
Incense burner, white ware with cherry blossom design
1907
d. 13.0, h. 9.5
- 5
Takahashi Dohachi V
Vase, bluish white ware with carved cloud design
Late Meiji period
d. 24.7, h. 33.0
- 6
Kyoto Municipal Ceramic Laboratory
Vase, celadon ware with handles
1915
d. 15.5, h. 33.6
- 7
Suwa Sozan I
Pair of vases, celadon ware with phoenix and cloud design
1919
each d. 24.0, h. 46.5
- 8
Suwa Sozan I
Incense burner, celadon ware with phoenix and cloud design
1919
d. 17.0, h. 15.5
- 9
Miyanaga Tozan I
Vase, celadon ware with ancient design
1919
d. 32.5, h. 38.5
- 10
Miyanaga Tozan I
Vase, celadon ware with flower design inlay
Taisho period
d. 18.8, h. 28.0
- 11
Suwa Sozan II
Fumi no Tomo (Friends of Letters), set of stationary utensils
1924
brush stand : d. 7.5, h. 11.4,
inkstone : 14.2 × 10.0 × 2.8,
inkstone screen : 4.4 × 12.2 × 11.7,
water dropper : d. 9.3, h. 5.9,
brush rest : 5.2 × 10.5 × 3.0,
ink rest : 4.2 × 6.3 × 2.5,
paperweight : each 2.3 × 10.7 × 2.8
- 12
Suwa Sozan II
Vase, celadon ware with two rare fruit design
around 1935-37
d. 31.3, h. 34.6
- 13
Suwa Sozan II
Tea bowls, celadon ware with chrysanthemum and orchid design
around 1935
each d. 12.3, h. 5.8
- 14
Suwa Sozan II
Vase, celadon ware with phoenix and cloud design
Late 1930's
d. 14.2, h. 26.3
- 15
Kawai Kanjiro
Jar with four handles, purplish red ware
1928
d. 32.7, h. 38.5
- 16
Kawai Kanjiro
Jar with two handles, purplish red ware
around 1928
d. 35.0, h. 42.8
- 17
Kawai Kanjiro
Lidded container, *yohen* (fire-induced) glaze with flower and plant design
around 1928
d. 12.0, h. 11.4
- 18
Kawai Kanjiro
Bowl, cobalt and copper glazes
1940
d. 11.8, h. 9.0
- 19
Kawai Kanjiro
Cups with flower and grass design
1943
each d. 9.0, h. 7.2
- 20
Kato Keizan I
Bowl, bluish white ware with peony design
around 1930
d. 21.2, h. 8.7
- 21
Kusube Yaichi
Vase with oriental melon design in cobalt underglaze
1933
d. 29.0, h. 45.0
- The skillful *iroe* (overglaze enamels) – legacy of Ninsei's DNA**
- 22
Kanzan Denshichi I
Pair of vases with flower and grass design
Early Meiji period
each d. 25.3, h. 51.5
- 23
Ito Tozan I
Lidded container in egg shape with butterfly design
Late Meiji to Taisho period
6.8 × 9.5 × 6.7
- 24
Ito Tozan II
Jar with flower design in overglaze enamels
1928
d. 15.3, h. 23.8

Foreword

Among the Japanese ceramics, Kyoyaki is popular for its brilliant designs and delicate painting. From the early to middle Edo period, master craftsmen with marked individuality such as Nonomura Ninsei and Ogata Kenzan appeared, followed by Nin'ami Dohachi and Eiraku Hozen who passed on their techniques to other areas, and the brand image of Kyoyaki as a high quality style with various techniques, to the next generation. This exhibition features the modern to contemporary Kyoyaki works that bloomed with new charm in the Meiji period, succeeding the tradition since the early modern era.

The modern Kyoyaki imported new manufacturing techniques from the west, and opened a new field differing from early modern elegant works. At an early stage, the Kyo-satsuma ware with minute painting was mass-produced for export, and improvement in form and design was attempted referring to western ceramics of the same era. However, after searching for their individuality based on the long history of eastern ceramics, they came to investigate the formative beauty that was originally considered ideal in Kyoyaki ware, once again. This can be seen in the works conscious of Chinese and Korean old ceramics, the *iroe* (overglaze enamels) that Ninsei sublimated, and the *okimono* (ornamental artifacts) and *tocho* (ceramic sculpture) created with dexterous formative sense. After World War II, the artists challenged to create contemporary Kyoyaki, balancing the modern style and tradition.

In this exhibition, focusing on Seifu Yohei III, Kiyomizu Rokubei V & VI, Kusube Yaichi, and others, we will introduce the many superior works unfolding in a wide variety. We hope it will be an occasion where our visitors will rediscover the new charm of Kyoyaki.

July, 2007

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan



The Variety of Kyoyaki Ceramics

— from Meiji to Showa Eras

July 7 (Sat.) — September 9 (Sun.)

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan