

尾形乾山の諸相

—— 近代における乾山評価をめぐる ——

平井瑛子

はじめに

江戸時代中期の陶工であり、絵師である尾形乾山（1663～1743）は、琳派の一人として捉えられ、江戸初期の陶工野々村仁清と並んで、京焼¹（楽焼を除く）の二大名工として知られている²。

『世界陶磁全集』（河出書房、1956年）などの乾山を扱う多くの論考において、乾山に下される評価は、以下の二つのイメージに基づいていると考えられる。それは、「世俗を離れた芸術家としての乾山」と、「琳派の意匠を陶器に応用したが、光琳や仁清と比べると寂びた作風である（地味）」というイメージである³。確かに、このような評価は乾山及び乾山作品の特徴を捉えている。一方で、このような評価は近代になって形成された側面があると考えられる⁴。本稿では、近代において乾山がどのような文脈で評価され、その評価により現代における乾山に対するイ

-
- 1 桃山時代に始まり、京都で作陶された陶磁器。御室焼、清水焼、音羽焼などがあり、みやびで華やかさを備えた多彩な色絵陶磁として知られている。一方、京焼は個性がないと評されるように、多様である。
 - 2 現在、仁清作品の国宝指定は2点、重要文化財指定は19点、乾山作品は重要文化財指定が11点（絵画2点を含む）。仁清・乾山が京焼の個人陶工で指定を受けており、青木木米が絵画5点を含めて重要文化財指定が6点であることを比較すると、仁清、乾山陶の指定数は京焼の中でも群を抜いた多さである。『世界陶磁全集』（河出書房、1956年）『陶磁体系』（平凡社、1973～75年）、『日本の陶磁』（中央公論社、1974年）、『日本陶磁全集』（中央公論社、1975～77年）において、仁清、乾山の両者は並んで解説されることが多い。その他の全集においても仁清、乾山については紙幅が費やされている。これらの陶磁全集で京焼の名工として共通して挙げられいるのが仁清、仁清、乾山以外に奥田頴川、青木木米、仁阿弥道八、永楽保全である。乾山写に優れた陶工として京焼では仁阿弥道八、京焼ではないが、幕末の陶工三浦乾也がいる。また乾山の意匠は地方のやきものの意匠にも影響を与えた。
 - 3 このような乾山イメージは、本稿で後述する明治期、大正期の学説によって形成されたが、その後乾山研究の名著である小林太市郎の『乾山 京都編』（全国書房、1948年）によって「陶隠乾山」としての芸術性における評価が完成し、『陶磁体系』、『日本の陶磁』などの体系書でも概ね共有されている。
 - 4 近代における名工観、仁清評価の問題については、岡佳子氏の『国宝仁清の謎』などがある。

メージが、いかに形成されたのかを考察し、その問題点を指摘する。

1. 乾山の生涯と作陶の概略の現状における認識

まず、乾山について従来指摘されてきた略歴及び作陶について以下に概観する⁵。尾形乾山は、京都の裕福な呉服問屋、雁金屋の三男として生まれ、兄に有名な絵師、尾形光琳がいる。乾山は、父の死後、財産を相続し、名を「深省」と改名した。そして元禄2年（1689）、27歳の時に隠逸に憧れ、「習静堂」という居を構えた。乾山の作陶は二条綱平から福王子鳴滝泉谷の山屋敷を譲られ、元禄12年（1699）に本焼窯を築いたことに始まる。鳴滝の地が都の西北の乾の方角であることから「乾山焼」と名付け、作品に「乾山」銘をいれたため、今日では尾形深省は乾山と称されている。なお、別号は霊海、習静堂、紫翠、尚古斎、陶隠などがある。鳴滝の地での作陶は13年ほどに及んだが、鳴滝の本焼窯を廃止し、京都の中心部である二条丁字屋町において、焼物商売を始めた。乾山の焼物商売は成功を納めたが、彼が60代後半ごろの享保年間に、江戸に下って窯を開いた⁶。乾山は生涯独身の身で江戸において81歳で没した。

乾山の作陶時期は大きく分けて、鳴滝泉谷時代（京都）、二条丁字屋町時代（京都）、江戸入谷村時代（江戸）の三期に分けることができる⁷。鳴滝泉谷時代の代表的な作品としては、「色絵定家詠十二ヶ月和歌花鳥図角皿」、「色絵氷裂文角皿」、「鏤絵百合形向付」等があり、兄の光琳が絵付けした合作がある。この時期には、王朝趣味の意匠や、阿蘭陀写の意匠（図2）、諸国のやきものの意匠など多種多様な意匠が見られる。二条丁字屋町時代の作品は、「色絵紅葉文透彫反鉢」、「鏤絵染付絵替土器皿」「色絵竜田川図向付」、「色絵菊図向付」などが挙げられ、色彩が豊で、多彩な琳派様式の意匠の作品が多い。江戸入谷村時代の作品は、「鏤絵十体和歌短冊皿」などがあり、江戸に下った後は「松梅図」、「楓図」「雪松図」など多くの画を描いた。

先行研究では、乾山は、禪を学び、書画に優れ、「陶隠」すなわち隠者を自称したことから、世俗と離れた孤高の芸術家というイメージが強く、鳴滝村時代の

5 作陶年表、作品年代について『乾山の芸術と光琳』（NHK プロモーション、2007年）、『乾山と木米』（大和文華館、2011年）、『乾山焼入門』（リチャード・ウィルソン、1999年）、『乾山 京都編』（小林太市郎、1948年）を参照した。

6 乾山は、栃木県佐野でも作陶したとされるが、本稿では、京都、江戸の乾山の作陶について考察する。

7 有年紀作品以外の作品については、窯跡から発掘された出土品などからおよその制作時期を推測することができる。

作品は、商売目的の本格的な作陶ではなく、余技的なものに留まるとされていた⁸。そして二条丁子屋町時代に入って、生活の困窮のため、仕方なく本格的な「焼物商売」を始めたとされてきた。しかし、近年の研究では、乾山は鳴滝時代から既に焼物商売を意識して作陶を開始していたと考えられ、また、独創的な意匠とされてきた乾山の作風も京焼の延長上にあるという側面が指摘されている⁹。

2. 江戸時代における乾山評価

では、そもそも江戸時代には乾山はどのように評価されていたのだろうか。

『京都御役所向大概覚書』第6巻(1712)には、「茶碗焼之事」に楽焼、栗田口焼、清水焼、乾山焼の項目が挙げられ、乾山が焼物商売をはじめたとの記録がある。乾山焼は、乾山存命中に既に世間で名を馳せていたことは、例えば正徳3年(1713)『倭漢三才図会』山城国の土産として清水焼と並んで紹介されていることや、正徳5年(1715)の『生玉心中』の「錦手建(乾)山・音羽焼の皿・・・」とあることなどからも、窺い知ることができる。

乾山没後における評価として、乾山を顕彰したのは酒井抱一(1761～1828)である。抱一は、姫路藩主の弟で、江戸琳派の祖として知られる。彼は、尾形光琳に私淑し、光琳に関する書である『光琳百図』(1815)、『尾形流略印譜』(1815)を刊行しただけでなく、乾山の図案や作画を集めた『乾山遺墨』(1823)(図1)をも刊行した。また、抱一の乾山顕彰活動における功績は乾山亡き後放置されていた墓を訪ね、石碑を建立したことである。抱一はこのような乾山の顕彰活動を行っただけでなく、作陶は行わなかったが、三代江戸乾山から、譲状等を受け、江戸乾山の系譜に連なることとなり、乾山風のやきもので名を馳せる三浦乾也(1821～1889)や、後述する近代の陶芸家である六代乾山、富本憲吉、バーナード・リーチとも間接的に関係している¹⁰。乾山没後の江戸時代の文献では、抱一の出版物の他に『茶人花押藪』(1746)や、『古画備考』第35巻(1851)等にも乾山、乾山焼に関する記述が見受けられる。諸国のやきものの特徴や、陶工について広く言及している江戸時代後期の安政2年(1855)の序文がある 田内梅軒の『陶器考附録』と、安政4年(1857)の序文をもつ金森得水の『本朝陶器攷證』には、仁清、乾山、木米、清兵衛、瀬川、六兵衛など現在に通じる名工たちが項目をあ

8 小林太市郎『乾山 京都編』全国書房、1948年、372頁

9 尾野善裕氏の「京焼—都市の工芸—」『京焼—みやこの意匠と技』、岡佳子氏の『近世京焼の研究』などの先行研究がある。

10 鈴木半茶「乾山系譜新考」『日本美術工芸』151号、日本美術工芸社、1951年、22-23頁

げて取り上げられている。乾山の意匠については、梅軒の『陶器考附録』では

乾山 尾形氏名真省尚古ト号ス陶器ヲ製スルハ世ノ知ル所
西洋ノ風ヲトレリ極彩色モノ、(ノ)内ニアマカワ出来ノ火入フタ
オキ鉢皿ルイニ乾山ノ名ヲ焼付タルモノ多シ¹¹

とあり、金森得水の『本朝陶器攷證』の乾山の項目にも同様の記述が見られる¹²。この西洋の風とは、おそらく乾山の阿蘭陀写の作品のことだと推測される。このような記述から、乾山焼は華やかなイメージの作風として捉えられ、必ずしも琳派様式などの日本的な意匠として評価されていたのではないと考えられる¹³。また、今日名工とされている京焼の名工は、同時代に数多く存在した名工の中から、江戸時代後期の文人趣味的傾向により、選定された蓋然性が高いことが指摘されている¹⁴。このように現代における乾山のイメージと、江戸時代に抱かれていた乾山のイメージは若干異なっていたのである。乾山が江戸時代から名工として評価されていたのは間違いない。しかし、『倭漢三才図会』の記述にあるように乾山焼が土産として買い求めることができるようなものであったことから、現在のような芸術家・尾形乾山としてよりも、ブランド銘である乾山銘の入った工房作品としての「乾山焼」のイメージも強かったと考えられる。

3. 明治期における乾山イメージ

では、現代における乾山のイメージいつ形成されたのか。その萌芽は、近代になって西洋に対する日本（東洋）が意識されたことが契機になっていると考えられる。乾山は、明治以降装飾芸術家として名高い琳派の系譜として評価されてきたが、それは琳派の大家である兄光琳との関係が重要である。玉蟲敏子氏は、琳派の大家である光琳が、「世界に誇る日本美術の特質である、絵画のみならず、「美術的工芸」にまで優れた「装飾芸術」の大家として理解されるに至ったのが政府系アカデミズムで形成された国粋主義的な光琳観であり、明治30年代後半か

11 田内梅軒『陶器考附録』真友会、1883年、5頁

12 なお、『陶器考附録』、『本朝陶器攷證』にも、乾山風の乾也焼の項目はない。乾也が陶工として本格的に活動したのは明治になってからであるためである。

13 作陶において、当時デルフト様式など、阿蘭陀風の意匠が流行しており、乾山焼でも阿蘭陀写の作品を制作している。

14 尾野善裕「仁清・乾山が名工たる所以」『仁清・乾山』淡交社、2011年、67頁

ら 40 年代において席卷した光琳イメージであった¹⁵」と指摘している通り、近代において導入された西欧美術観では工芸が位置する「応用美術」は、「純粹美術」に対し圧倒的に低い地位にあったが、そのような問題を克服したのが、絵画と工芸の両面を備えた装飾芸術であった。このような文脈において、琳派が積極的に評価されることとなった。西欧の美術観をふまえた美術史の講義を行った岡倉天心は、明治 43 年（1910）の講義録である「泰東工藝史」において「「装飾芸術」としては、光琳よりも乾山は偉大である」と評価している¹⁶。琳派が装飾芸術として評価されるとともに、三越で光琳祭や遺作展が行われるなど、商業的な観点からも琳派が流行していた。琳派の流行に呼応して、明治期の図案家と陶芸家の研究団体である「遊陶園」が、浅井忠を中心として明治 36 年（1903）に結成された¹⁷。京都を代表する工芸家の集まりである「遊陶園」では、浅井忠を中心として、琳派風の図案が描かれ、乾山に触発されたと考えられる浅井の意匠もある（図 3）。

明治 30 年代以降には、装飾芸術として琳派が評価されるとともに、日本美術の特質である装飾芸術家として乾山は評価されてきたが、装飾芸術家として乾山が評価される前後の明治初期から明治のおわりに至るまでの過程を以下で考察する。

明治初期の乾山に関する記述は、明治 10 年（1877）の蜷川式胤著『観古図説』における「乾山焼」の項目及び、作品解説がある。パリ万国博覧会の参加にあわせて産業を奨励する趣旨で明治 11 年（1878）に発刊された、黒川真頼の『工芸志料』では、京焼と称するものとして、楽焼、乾山焼、永楽焼の別途項目が設けられている。そして、乾山焼について以下のような記述がされている。

乾山焼は京焼の一種にして、元禄年間尾形深省という者の造る所の陶器の称なり。紫翠乾山は其の号なり。当時京師に於いて有名の画工尾形光琳の弟なり、父を尾形宗謙と云う。（乾山の号は皇白の乾なる鳴滝村に居るを以て、自ら号となせり）。青年より製陶方を好み、本阿弥光悦の方に倣い、一種の陶器を製出す。毎品裏面に紫翠乾山、或は、紫翠深省の落款あり。其の造る所のもの器械を以ってするものあり、又手頭を以って捏造するものあり、共

15 玉蟲敏子『生きつづける光琳 イメージと言説を運ぶ《乗り物》とその軌跡』吉川弘文館、2004 年、109 頁

16 岡倉天心「泰東工藝史」『岡倉天心集』筑摩書房、1968 年、287 頁

17 「遊陶園」は、図案家の浅井忠、神坂雪佳（日本画家、図案家）、菊池素空（日本画家）が、陶芸家は初代宮永東山、初代伊藤陶山、五代清水六兵衛、七代錦光山宗兵衛、沢田宗山が構成員であった。

に楽焼に類す。深省没して後之の法を伝うる者なし¹⁸。

『工芸志料』は、現在の工芸の概念とほぼ一致するが、まだ、工芸と工業が明確に分化していなかったため、乾山の概略と乾山焼の技法に留まっており、格別乾山自身を賞賛するという記述ではない。また、京焼ではないが、江戸乾山の系譜に連なる、幕末から明治期に流行していた乾也焼の項目「尾形乾山の陶方を摸して製す。」と別途あげられるようになった¹⁹。明治初期には、まだ、工芸が芸術としての側面よりも、産業として意識されていたことを窺わせる。

琳派が装飾芸術として高く評価されるに至った明治30年前後には、明治27年(1894)の横井時冬著『工芸鏡』第2巻で「尾形乾山」の項目に「一種の雅致ありて人にもてはやさる」と記されている。また明治34年(1901)にパリ万国博覧会向けに出版された帝国博物館編『稿本日本帝國美術略史』では、宗達を経て、光琳、抱一までの系譜が辿られており²⁰、ここでも乾山は光琳派の項目において記されている。『稿本日本帝國美術略史』では、徳川氏幕政時代・六節の美術的工芸において、京窯仁清焼、粟田焼、清水焼の類と²¹、乾山焼、永楽焼の別途項目が設けられ、乾山焼の項目に「作家并に作品」が加えられている。

作家并に作品

尾形乾山 乾山は光琳の弟なり、学問及び茶事を藤村庸軒に學び、畫を狩野安信に學びしとぞ曾て陶器を洛西鳴滝村に築き阿蘭陀風の釉を用ゐ、種々の自在畫を施し、自賛を加ふ、頗る雅致ありて詩人の激賞を博せり。後ち、江戸に來たり入谷村に窯を築く、寛保三年八十一歳にして没す²²。

とあり、「作家并に作品」では、乾山が画や茶道を嗜み、作風に雅致があるとの芸術家としての乾山の個性に関する記述が加えられている。『稿本日本帝國美術略史』における「日本美術の特質」の項目には、日本美術は趣致に富み、装飾的であり、瀟洒であるという特徴をもつ。そして、その清廉な作品とは芸術家も名

18 黒川真頼『工芸志料』有隣堂、1878年、83頁

19 その他にも、横井時冬による『工芸鏡』(明治27年)の陶器工の項目で京焼の陶工では野々村仁清、尾形乾山、青木木米等が挙げられている。

20 玉蟲 敏子『生きつづける光琳 イメージと言説を運ぶ《乗り物》とその軌跡』吉川弘文館、2004年、63頁

21 野々村仁清、奥田穎川、青木木米、清風与平、真清水蔵六の説明がある。

22 帝国博物館編『稿本日本帝國美術略史』農商務省、1901年、257頁

利を捨てた人々によって作り出されると記されている²³。ここでは、日本美術の特質として装飾的であることが挙げられ、上述の作家及び作品の解説では、乾山が、このような日本美術の特質を備えた芸術家であることを強調しようとする姿勢が垣間みられる。

次に乾山に関する論考として、明治22年(1889)に岡倉天心らによって創刊された学術雑誌『国華』を挙げる。『国華』では、明治27年(1894)今泉雄作が、論考「尾形乾山」において「彩筆ノ雅潔ニシテ洒脱ナル所」、乾山の生活について「自適風流三昧」と論じている²⁴。今泉雄作は、それより先の明治24年(1891)の「本邦陶説」において、楽焼、仁清焼の項目と並んで乾山焼について記述しているが、そこでは、「兄光琳の画法に倣ヒ之ヲ陶器に施シ」とあり、また乾山の作陶地や生涯について概略しているが、乾山自身の芸術性については触れていない²⁵。また、明治38年(1905)に無外子は、光悦、光琳、乾山を一流派とした上で、乾山は陶器においてこの特徴をよく表したと指摘する。更に、「乾山が陶器の意匠に於けるや真に日本的なり。」と評し、乾山の日本的な意匠として琳派様式の作品をあげている。一方、

又乾山は時として自身の本職とせざる他の窯法も試みたることもあり、茲に其例として阿蘭陀風の茶碗と共に楽焼風の茶合わんとを掲げたれば読者は是等に依りて渠れが伎倆の如何に多方面なるかを知るを得べし²⁶。

と言及し、乾山の作品の本質はその日本的な意匠にあると論じている。しかし、これらの叙述の中でも、乾山が光琳派(琳派)の一人であり、乾山の作品が日本的な意匠であることには言及しているが、現代に通じる「禅味や寂にみちた作風」、また乾山が「世俗からはなれた」というイメージは明確には構築されていない。このようにみていくと、特に明治初期から明治20年代前半においては、「乾山焼」の項目がもうけられていることが多く、工房作品としての乾山焼の解説が主であったが、「乾山焼」の項目から、「尾形乾山」という作家としての項目が主となるのは、明治20年代後半から30年代以降である。この頃から乾山焼に関する解説よりも乾山に関する記述が多くなり、芸術家としての乾山のイメージが形成されていると考えられる。これは、琳派が日本で流行する明治30年代前後と

23 項目は、京窯仁清焼、粟田焼、清水焼の類、乾山焼、永楽焼と続く。また、京焼ではないが、乾也焼の項目がある。

24 今泉雄作「尾形乾山」『国華』第54号、国華社、1894年、109頁

25 今泉雄作「本邦陶説」『国華』第17号、国華社、1891年、107頁

26 無外子「尾形乾山」『国華』第185号、国華社、1905年、95頁

時期がほぼ一致している。

また、明治期には抱一に続いて、数多くの乾山顕彰事業が行われた。まず、乾山没後 150 年を記念して、明治 25 年（1892）には、江戸琳派に連なる中野其明が中心となって上野講演内の日本美術協会列品館にて乾山百五十回忌追善会が開かれている²⁷。そこでは、光琳乾一派の画幅屏風等約 350 点、陶器漆器約 120 点が陳列された。この乾山百五十回忌には、三浦乾也の養子で、西洋画家の石井鼎湖が初代乾山、三代乾山、及び乾也の作品等 13 点を出品している²⁸。その他美術行政家である正木直彦が会長をつとめた国華倶楽部では、明治 45 年（1912）に乾山忌と、乾山遺作展覧会を行った。今泉雄作による尾形乾山と題する講演が行われ、参加者は、学者、画家、書家など約 250 名が参加している²⁹。出展作品は、「草籠図」、乾山遺墨所収の「夜鹿香合」などの乾山の画、「光琳画福祿寿乾山作亀甲形陶盤」などの光琳と乾山の合作、百合花絵茶碗などのやきものなどが出品された。更に、国華倶楽部からは、『乾山遺墨』を出版している。国華倶楽部は大正の関東大震災後、大正 8 年（1919）にも二度目の法要と乾山忌展を開催した。展覧会では「乾山筆花籠図」、「乾山筆鹿図」などが出品され、参加者は、六世尾形乾山他約 200 名で乾山忌と展覧会が行われている³⁰。このような場では、個人が所蔵する光悦、光琳、乾山の作品が一同に並び、学者や芸術家達が身近に乾山作品を実見することができた。乾山顕彰事業では、個人が所有していた作品が集結し、それを限られた美術関係者が評価する交流の場を提供していた。近代を代表する美術行政家、芸術家を中心となって乾山を顕彰してきたことは、乾山が装飾芸術として高い評価を受けた琳派の系譜に連なることの認識を一にし、それだけでなく乾山独自の芸術性に対する考察を行う機会となったと考えられる。

4. 大正期以降の乾山イメージ「彩壺会」と「洛陶会」の活動を中心に

日本美術の特質である装飾芸術家乾山としての明治期における評価をふまえた上で、大正期には本格的な陶磁器研究が行われた³¹。同時代の陶磁器研究の中心と

27 鈴木半茶「乾山百五十回忌の事ども」『やきもの趣味』第 7 巻第 9 号、学芸書院、1941 年、33 頁

28 石井柏亭編『鷺湖及鼎湖』石井満吉、1919 年、144 頁

29 木村捨三「国華倶楽部の顕彰事業に就いて（上）」『やきもの趣味』第 7 巻第 7 号、学芸書院、1941 年、20、21 頁

30 木村捨三「国華倶楽部の顕彰事業に就いて（下）」『やきもの趣味』第 7 巻第 8 号、学芸書院、1941 年、20、21 頁

31 大正期には大名家、富豪の古陶磁が流出したこともあり、古美術に関する関心が高まっ

なっただと考えられるのが、「彩壺会」である。「彩壺会」は大河内正敏（1878～1952）ら東京帝国大学の教授を中心として、大正5年（1916年）頃に結成された。「彩壺会」は、作品の真偽を中心とする骨董趣味とは隔絶し、作品そのものを評価する近代的な観賞を追求する立場で、大正年間に数多く講演会を行い³²、また各個人所有の古陶磁作品の展覧会を通じて研究を行った。このような「彩壺会」の視点は、日本の陶磁器研究全体に及んでいた³³。「彩壺会」の言説は、時代背景から、排他的でナショナリスティックな論調は否めないものの、近代的な美術観を踏襲し、体系的に陶磁器全体を位置づけ、特色づけた功績は大きいと考えられる。特に、日本陶磁を「瀬戸系統」、「朝鮮系統」、「伊万里系統」、「仁清系統即ち京焼の系統」の四系統に分類し、京焼すなわち仁清系統は、趣味の上で殆ど外国の影響を受けていない唯一の窯であると日本陶磁器における「日本的な」窯の京焼の位置づけが構築された³⁴。乾山作品の芸術性については、「禅味を帯びた飄逸な作」、「世を隔れ俗世間に超越した無我の作品」という評価が行われた³⁵。また、仁清と乾山について、茶道具を主とした仁清の作品は、「内裡風、有職風の極上品な日本趣味の物」であり、乾山は「脱俗した雅味を含んだ抹茶趣味、禅味に富んでいる」と比較して考察している³⁶。着目すべきは、「彩壺会」における仁清と乾山の共通する評価として、抹茶趣味、すなわち茶の湯を背景として評価されている点である。乾山は「彩壺会」によって、「茶の湯」や「禅」などの日本文化、「寂」などの日本の美的理念を備えた作風として評価されるに至った。一方、煎茶道具を主に制作した青木木米は技術的な側面は評価されても、中国的な作風が評価されなかった³⁷。乾山に対する評価は「日本的なもの」との結びつきが重要だったのである。

もちろん、「彩壺会」における評価だけが、大正期の乾山のイメージを確立させたのではない。京都では、先に述べた通り、琳派の流行により「遊陶園」の活動が図案家と製陶家を中心に行われるなど、京焼の名工研究や陶磁器の技術、意匠の研究が進んでいたが、「遊陶園」の活動に続いて、「彩壺会」と同時期に京都では、陶器業者、古美術商を中心とした「洛陶会」が大正8年（1919）に結成さ

ていた。

32 1920年代の講演者は奥田誠一、今泉雄作、横川民輔等である。

33 森仁史『日本「工芸」の近代：美術とデザインの母胎として』吉川弘文館、2009年、107-108頁

34 大河内正敏「日本陶磁器の分類法」『彩壺会講演録』彩壺会、1920年、22頁

35 大河内正敏「尾形乾山」『彩壺会講演録』彩壺会、1921年、15頁

36 大河内正敏「青木木米」『彩壺会講演録』彩壺会、1921年、16頁

37 同上、10-17頁。

れた³⁸。近代には、煎茶道は江戸時代後期のような隆盛はなく、茶の湯が日本文化として称揚されたが、「洛陶会」の活動は、前近代の価値観を受け継いで、茶の湯の陶器を制作した野々村仁清と尾形乾山、煎茶道具を得意とした青木木米を京焼の三名工を顕彰することであった。洛陶会の活動は、主な活動として大正9年に三名工の記念碑を建立し、大正10年（1921）には東山大茶会、京都帝室博物館にて仁清・乾山・木米三名工展を開催している。その他洛陶会の出版物としては、大正10年発刊の『平安名陶伝 木米』、昭和5年（1930）発刊の『楽焼』が刊行されるにとどまっている³⁹。東山大茶会は、秀吉の北野大茶湯に続くほどの大規模な茶会であり、岡佳子氏は、「東山大茶会は、三名工尽しの茶会であり、三名工の巨大な展覧会のものである。そして、過去の京焼の陶工の顕彰の背後には強い伝統への回帰があり、新しい京焼の創造を試みた⁴⁰。」と指摘している。「洛陶会」の活動は京焼の三名工を顕彰し、それを世に知らしめることにより、京焼とそれに付随する産業を活発化することが目的であったと考えられる。また、仁清・乾山作品が一堂に会する場を設けることで、仁清、乾山の日本的とされる意匠が近代の京焼の製陶家において伝統的な意匠として受け継がれたという点において、「洛陶会」も近代の乾山評価に貢献していた。

「彩壺会」が、発足から学者、財界人、芸術家などを中心に継続的に活動を行っていたのに対し、「洛陶会」の活動は、「彩壺会」のように陶磁器界全体に言及することなく、京焼の名工についての研究活動に留まっている。「彩壺会」の活動が、近代的な観賞の立場から政府系アカデミズムを受け継ぎ、日本陶磁器全体を系統化し、日本陶磁全体における京焼の位置づけ、仁清、乾山などの名工の位置づけを学術的に論じたのに対し、洛陶会の活動は、学術的な側面よりも、産業としての京焼とそれを取りまく環境に重点が置かれたと考えられる。

「彩壺会」の論調は、特に乾山においては、禅、寂、わびなどの日本の美的理念の観点から高く評価するものであったが、このような論調は、その後も共有された。例えば、1937年に大河内正敏、横川民輔、奥田誠一の「彩壺会」の会員を中心として刊行された図版『陶器図録 第一巻京都編』において、乾山を以下

38 洛陶会の前身である好陶会は、京焼研究家である蜷川第一の運動により始まり、「彩壺会」よりも早い大正初年に（1912年）結成された。洛陶会の会長は京都の実業家、松風嘉定である。

39 「乾山没後200年」（『画説』）の対談で『平安名陶伝 木米』著者の脇本楽之軒（画説の創刊者）は、木米伝に続く仁清、乾山を洛陶会から執筆するよう依頼されていた。しかし、仁清伝を途中まで執筆していたが、中止することとなり、仁清、乾山伝については洛陶会からは結局発行されなかったと述べている。

40 岡佳子「洛陶会と京焼」『陶と人』1999年、88頁

のように説明している。

仁清に次で出現した名工乾山の存在も亦この期にあつて注目されるべきもので、彼の洒脱飄逸な作風は仁清とはまた別種の日本的な味ひを蔵し、尽きざる雅し趣によつて殊に茶家の間に貴ばれ、乾山風の特徴は以後永く陶工の上に影響を及ぼしている⁴¹。

また「彩壺会」の会員、関係者の多くが寄稿した昭和年間に発行された『茶わん』や『書画骨董雑誌』、『焼もの趣味』などの陶磁器雑誌においても同様の価値観を基礎としていた。例えば、雑誌『茶わん』を中心となって編集した小野賢一郎は乾山について「図案の巨匠でどこまでも創造的⁴²」と捉え、「作品は絢爛であっても何処か落ち着きと世を離れた超然さ、即ち寂がある⁴³」述べている。その他、『陶器講座』では、乾山は作陶において「全く自己独創の芸術を樹立した⁴⁴」と述べられるなど、陶磁器研究に関する論説において、「彩壺会」と同様の乾山評価が広く共有されていた。

現代における乾山のイメージの形成には、近代に活躍した陶芸家の存在も重要な役割を担っている。民芸運動の支持者で、陶芸家である富本憲吉(1886～1963)とバーナード・リーチ(1887～1979)は、1912年に東京で作陶していた六代乾山から作陶を学び、リーチは後に七代乾山を名乗っている。六代乾山は、三浦乾也の弟子で江戸における乾山焼の系譜に連なる人物であった⁴⁵。江戸における乾山焼は、乾山に私淑した江戸の陶工三代宮崎富之助から酒井抱一に譲状等が譲られ、それを吉原の名主であった西村藐庵が譲り受けている。その後藐庵から、乾山風の作陶をするとして賞賛された幕末の陶工三浦乾也へと譲られたという経緯がある⁴⁶。富本は、六代乾山について、

41 大河内正敏、横川民輔、奥田誠一「京都編概説」『陶器図録 第一巻京都編』雄山閣、1937年、2頁

42 小野賢一郎『茶碗の見方』茶わん発行所、1932年、62頁

43 小野賢一郎「乾山の作品の考へ方」『やきもの鑑定読本』宝雲舎、1938年、41頁

44 内藤堯宝『陶器講座』第5巻、雄山閣、1935年、2頁

45 乾山の系譜に連なる人物の中で、乾山が後継者として直接関与したのは、聖護院で作陶した二代乾山伊八だけである。乾山の後継者として、その他乾山を名乗る、もしくは、乾山の銘を入れた作陶家は乾山写の作品を作陶したが、彼らとは乾山が直接関与したのではなく、乾山に私淑し、乾山を名乗っている。

京都における乾山の系譜では、初代乾山、二代乾山伊八、三代乾山呉介がいる。

46 石井柏亭編『鷺湖及鼎湖』石井満吉、1919年、144頁

永楽善五郎、真葛香山、清水六兵衛、真清水蔵六などと並べて決して劣る人ではないと思ふ。「乾山本燃法楽焼」の正系だけあつて楽焼は上手だつた。絵も描けたし、彫刻も手に入つたものであつた。それまでは作に銘を入れないでいたものをリーチと二人で六世乾山と欽銘を入れることを勧めたので後では書き入れていた⁴⁷。

リーチは乾山から奉書紙に「許し」をもらつていた。乾山の正系七代目をリーチが継いだ訳で、全く日本陶器史上に興味ある史実となると思う⁴⁸。

と述べている。興味深いのは、富本とリーチと出会う以前は、六代乾山は、乾山と銘をいれておらず、富本らのすすめによって乾山の銘をいれることになったという点である。富本は、独創的な意匠を施した装飾芸術家として尊敬する乾山の系譜に、リーチと富本自身が連なっていることを六代乾山との交流における発言から示唆している。富本は、1913年に三越での津田青楓と二人展を開催するなど、作品が好評を博し始め、新進気鋭の芸術家として自信をもちはじめていた。また、リーチは後年、『乾山 — 四大装飾芸術家の伝統』において、乾山について、宗達、光悦、光琳と乾山の系譜から考察し、乾山の生活や芸術を禅と結びつけて高く評価している。富本やリーチにとって乾山の系譜に連なることが芸術家としての指標となっていたと考えられる。

乾山に私淑したのは、富本、リーチだけではない。同時代の陶芸家、北大路魯山人は、乾山に強い憧れを抱き、乾山風の椿、竜田川、桔梗（図4）などの意匠を取り入れた作品（図5）を制作している。昭和初期に、魯山人は、「乾山はあくまで俗欲がなく、芸に遊んだ道楽者であり、それゆえにその作品は純日本精神と趣味をもって充実している⁴⁹」と乾山の芸術について語っている。

以上のように、大正期の「彩壺会」による評価から日本の美的理念と結びついた現代の乾山イメージが確立された。その後、このイメージを裏付けるようになされた同時代を代表する学者、芸術家の言説、陶芸家による乾山写の作品制作により乾山は再び流行し、乾山は趣致に富んだ日本的な芸術を体現した芸術家として再評価されるに至ったと考えられる。そのイメージから、乾山の商品の中でもとりわけ王朝趣味の意匠や琳派の意匠といった日本的な意匠が着目されたが、それは、乾山作品全体が日本的な感性に集約されるといった問題も内包しているの

47 富本憲吉「六代乾山とリーチのこと」『茶わん』第36号、茜屋書房、1934年、70頁

48 同上、68頁

49 北大路魯山人「乾山の芸術」『魯山人著作集 陶芸論集』、五月書房、1993年、114頁

である。

おわりに

明治期には、琳派の称揚によって乾山は装飾芸術である琳派の一人として捉えられ、「遊陶園」の活動や、近代を代表する美術関係者による乾山顕彰活動によって、乾山焼ではなく、芸術家乾山のイメージが形成され、乾山の作品は日本的な作風として評価された。そして明治期の乾山評価を受け継ぎ、大正期において、全国的に影響力があつた「彩壺会」の評価によって、茶の湯や禅に代表される日本文化、寂などの日本の美的理念と結びついた乾山像が形成され、学者や芸術家達の間で乾山イメージが共有された。そこでは、華やかな色彩をもつ兄光琳や、多彩な色絵の仁清との対比によって乾山は寂としての側面が特色づけられた。学術的な研究における評価を裏付けるように、近代を代表する陶芸家である富本や、リーチ、魯山人によって乾山は上記のようなイメージをもって評価されてきた。すなわち、大正期以降、日本の美的理念と結びついた乾山像が形成されたのである。このように明治30年以降の評価は、江戸時代における乾山焼としての側面よりも、芸術家としての乾山像を象徴させるものであつた。

現代における乾山のイメージは、明治期の装飾芸術家としての乾山、そして大正期において禅や茶の湯などの日本文化の側面から評価が確立し、国粹主義の高揚とともに「幽玄、あはれ、さび」などの日本の美的理念に対する理論的研究を通じて、乾山のイメージが定着したと考えられる。もちろん、乾山の日本的な意匠以外の作品についても考察が全く行われなかった訳ではないが、乾山が今日のように評価されるに至ったのは、近代における乾山評価と切り離すことはできないと思われる。

現代における乾山イメージである「世俗を離れた芸術家としての乾山」や「琳派の意匠を陶器に応用したが、光琳や仁清と比べると寂びた作風である（地味）」という側面は、確かに乾山の一面を捉えている。また、乾山作品が日本の美的理念を表現しているのも事実である。しかし、そのような側面だけでは、乾山の異国趣味の作品や、流行する意匠に対しての乾山の作意を十分に捉えているとはいえず、乾山の全体像についてはまだ議論の余地があると考えられる。乾山が近代において、どのような側面から受容され、評価されてきたのかを明確にすることは、「乾山焼」における研究でも重要である。

主な参考文献

- 上村益郎編『乾山・抱一』高見澤木版社、1940 年
 岡佳子『国宝仁清の謎』角川書店、2001 年
 『近世京焼の研究』思文閣出版、2011 年
 淡交社編『仁清・乾山 いま明かされる、名工の真実』淡交社、2011 年
 河原正彦『陶磁体系 京焼』第六巻、平凡社、1973 年
 大河内正敏、横川民輔、奥田誠一編『陶器図録京都編』雄山閣出版、1937 年
 小林太市郎『乾山 京都編』全国書房、1948 年
 森仁史『日本「工芸」の近代 美術とデザインの母胎として』吉川弘文館、2009 年
 玉蟲敏子『生きつづける光琳 イメージと言説を運ぶ《乗り物》とその軌跡』吉川弘文館、2004 年
 北大路呂魯山人『魯山人著作集』第一巻、五月書房、1993 年
 リチャード・ウィルソン、小笠原佐江子『乾山焼入門』雄山閣出版、1999 年
 京都国立博物館『京焼—みやこの意匠と技—』2006 年
 国立近代美術館『北大路魯山人の芸術』大塚巧芸社、1963 年
 黙語会編『黙語図案集』山田芸艸堂、1908 年
 田内梅軒『陶器考附録』真友会、1883 年
 富本憲吉「六代乾山とリーチのこと」『茶わん』第 36 号、1934 年
 森下愛子「近・現代における伝統的意匠の継承—伝統の継承に関する一考察」『無形文化財遺産報告 5』東京文化財研究所、2011 年

【図 1】



乾山「夜鹿香合」『乾山遺墨』

【図 2】



乾山「作樂焼糸巻火入」

【図 3】



浅井忠「陶器花瓶図案鹿」
『黙語図案集』

【図 4】



乾山「桔梗扇面平皿」

【図 5】



北大路魯山人「乾山風扇面鉢」