

原著論文

芸術系大学の陶芸教育黎明期におけるデザイン教育理念の 導入構想について

—デザイン能力の涵養を図る新たな日本の陶芸指導観の発現—

佐々木 誉斗

On the Introduction of Educational Concepts of Design at the Dawn of Ceramics Education at Art Universities in Japan: Considerations Concerning Newly Generated Views on Teaching Ceramics for Cultivating Creativity through Design Studies

Takato SASAKI

要 旨

本研究は、日本の芸術系旧制専門学校（美術学校）及び芸術系大学において陶磁部門の教育が成立するにあたり、アーネスト・フェノロサや富本憲吉といった最初期の教育者がいかなる指導観を掲げ、陶芸教育の実践を試みたのかを考察するものである。美術学校における陶芸教育成立の背景には、デザイン能力の涵養を図る教育理念の導入と、その発展的応用が検討されてきた歴史的側面が存在する。諸事情で実現に至らなかった構想も少なくないが、陶芸教育成立史の本流に流れ込む支流として、改めてその真価が議論されるべきである。また富本が重視した写生及びスケッチ課題は、粘土を用いた陶芸専門教育とは一線を画し、図案力養成を目的とした特筆すべき授業であった。情操教育と実践指導を関連付けていた彼の指導と理念は、後進教育者にも多大な影響を与えたと同時に、芸術系大学において陶芸教育の根幹が形作られるきっかけとなったのである。

キーワード：陶芸教育、東京美術学校、文部省工芸技術講習所、富本憲吉、スケッチ

はじめに

日本の芸術系大学において陶磁部門の教育が成立する背景には、前身である芸術系旧制専門学校（美術学校）の時代より、いかにデザイン教育の理念を指導に

組み込み、発展的展開が可能であるかを検討してきた歴史的側面を有している。最も初期の例は、東京芸術大学美術学部の前身である東京美術学校設置準備の段階で、陶芸をデザイン科授業として指導する計画を掲げたアーネスト・フェノロサ（Ernest F. Fenolosa 1853-1908）によるカリキュラム原案である。彼の構想はデザインの基礎教育に重点を置き、段階的に工芸の専門授業を展開する学科編成を描く画期的な原案であったが、実現には至らなかった。次に特筆すべきは陶芸家の富本憲吉（1886-1963）による指導計画である。第二次世界大戦時の困難な状況下で東京美術学校工芸科図案部教授に就任、文部省工芸技術講習所主事も兼任した彼は工芸教育全般で図案力養成の重要性を説き、幅広い視野から実技と学課を学ぶことで、意匠能力を高める講習所授業計画を提出した。しかしこの構想も、様々な事情によって実現は叶わなかった。

このような原案は史実としてその存在が言及される一方、現行の教育課程との繋がりが途絶えて希薄な場合が多く、また直接的な関連性が証明されにくいなどの理由から、歴史的重要性に関する積極的な議論がなされない現状が続いてきた。本稿では、実現せずに埋もれてしまった構想が存在した史実を、陶芸教育成立史という文脈の本流に流れ込む支流として改めて定義付け、その重要性の提示を試みている。原案は教育者たちの指導観が色濃く反映される傾向が強く、彼らが真に志した教育理念の本質と意義を推し量ることが可能となる。デザイン教育理念の導入構想に見られた、新たな陶芸指導観の発現を手掛かりとして、日本における近代陶芸教育成立背景を再考する。

1. 東京美術学校カリキュラム原案

本節では東京美術学校設置の準備段階にアーネスト・フェノロサが岡倉覚三（1863-1913）と共に作成したカリキュラム原案を取り上げる。これは同校設立前史を物語る史料であると同時に、美術教育機関で陶芸指導を実践するにあたっての具体的な検討がなされた、最初期の重要な事例とも言える。先述の通り、同原案では陶磁部門を含む工芸各分野の教育を専修科・デザイン科に組み込む構想が提唱されている。彼がこのカリキュラムを考えた理由について、『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一巻』『東京美術学校創立前史』によると、純粹美術・応用美術のいかなる形式の表現においても、その基本は意匠計画であると考えていたフェノロサが、デザイン力を高める試みこそが美術教育の根幹を成すと捉えていたからと説明している。加えて、専門課程である専修科諸科の筆頭にデザイン科が置かれていたことも、彼がいかに同科を重要視したかが伺えると指摘している¹⁾。

同原案の掲げる教育課程の編成で最も特徴的なのは、入学直後の普通科を修了して専修科に進級後も、専門訓練に多くの時間を費やすのではなく、デザイン分野の基礎教養科目の幅広い履修が求められている点である。修業期間は基礎課程・普通科2年間に専門課程・専修科3年間を加えた合計5年間に定められている。普通科第1・2年次に学ぶべき美術の諸原則には、美術形式の諸要素（画格）、デザイン（図案）、モデリ

ング（造型）、美学、文学・道徳（和漢文）、美術史などの科目が並ぶ（図1）。専修科・デザイン科に進級後も、第1年次にはデザイン一般、絵画、モデリング、用途に関する講義（器物論）、材料に関する講義（材料論）、建築の初歩的諸原則（建築術大意）、美術史が並び、基礎科と同様、幅広い教科を学ぶ。陶磁を含めた工芸各分野の専門授業「特殊デザイン（工芸図案）」及び「工房（工場）実習」は専修科第2年次以降と定められ、在籍期間の半分以上を基礎教育に充てた方針なのである（図2）。デザインをはじめとする幅広い学修を経て、専門性の高い領域に展開する工程を重視したフェノロサの考えは、一貫した理念に基づいている。『ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵 アーネスト・F・フェノロサ資料 第1巻』に記載される「日本美術行政に関する提言」草稿には、彼が日本で学校教育制度を確立するにあたり、デザイン教育の運用と実践をいかに捉えていたのかが次のように記されている。

中央美術学校をはじめとする学校教育計画の根幹は、デザイン諸法則の実際の総合的体系であります。それらの法則は絵画、彫刻、工芸（たぶん建築も含む）の各専門学部において応用的に拡大する必要があります。やがては、見習い用の実践的仕事場をこれに関連して設立しなければなりません。²⁾

彫刻科	絵画科	デザイン科
彫刻科に準ずる 彫刻用絵画デザイン	独自の構図(新案) 文学・道徳 自然研究(写生)	デザイン一般 絵画 モデリング 用途に関する講義(器物論) 材料に関する講義(材料論) 建築の初歩的諸原則(建築術大意) 美術史
	独自の構図 自然研究 解剖学 文学・道徳 建築術大意 美術史	特殊デザイン(工芸図案) 陶磁 金工 織物 木工 工房(工場)実習
	建築装飾(法) 歴史 絵画彫刻(彫刻彩色法)	

師範学校教師	美術(普通)の諸原則	美術形式の諸要素(画格)	デザイン(図案)	モデリング(造型)	美学	文学(和漢文)	道徳
文学・道徳 モデリング 美術史 表現の諸要素 デザイン 美術形式の諸要素							
教育実習	文学・道徳						

()内は東京美術学校教科

図1(右)、図2(左)
岡倉覚三筆東京美術学校カリキュラム(原英文)

工芸教育の根幹にデザイン教育を据える試みは、先人の型を学ぶことで確立してきた徒弟制度における「稽古」の指導観や、工業学校で既に実践されていた専門技術者養成のための「訓練」の指導観とは異なっていた。はじめに幅広い情操教育で意匠に関する創造力や表現力を培い、陶芸の美術としての「教育」を実践すべく確立された、新たな陶芸指導観の発現であったと筆者は考察している。これを裏付ける史料に、「日本式画法を公立学校に採用することの得失」と題する図画調査会・図画取調掛に関する草稿がある。この中でフェノロサは学校での一般美術教育の重要性を訴え、公立学校で図画教育を行う目的と日本国民の精神的向上を促進する狙いについても述べている。

あらゆる装飾的美術工芸に、美しいデザインが要求される。職人は大てい、美術家として特別の訓練を受けたわけではなく、仕事の技術的過程においてのみ訓練された者である。従って、彼はデザインについては他人の案に頼らなければならない。だから、創作完成時には美の単一の具体化でなければならないものの諸要素を、二つの別々の頭と二本の各々独立した手が別々に準備することになる。そのような分業は装飾美術の死に他ならない。デザインの技術的過程への、また技術的過程のデザインへの応用は、そのような美の絶対的必要条件であり、両者が単一のインスピレーションから発するところのみ可能である。これこそ私がデザインの自由という意味、すなわち、どんな場合にも応用の無限の可能性を実現する能力なのである。³⁾

素材を高度に扱う職工の技術的熟練と、自身の表現力から新しい形態や意匠を創出する美術家・芸術家の創造性の涵養という二面性を、いかに学校の指導現場で両立させ得るかは、日本の近代陶芸教育を形作る上で重要な課題であったと言えよう。彼のカリキュラム原案は、技術と芸術との関係性を教育課程の中で相互に関連付け、体系的学びとする画期的な構想であったと定義できる。しかし同原案における専修科・デザイン科は、美術学校開校時には専修科・図案科としての設置が実現した一方、フェノロサ帰国後の1890年の規則改正によって廃止され、代わりに専修科・美術工芸科が設置された。同科の授業は、伝統工芸の専門技法習得を重視する方針に変更され、彼が思い描いた構想とは著しく異なる授業編成となった⁴⁾。さらに専修科・美術工芸科には金工部門と漆工部門のみを置くと定められ⁵⁾、同校における陶磁部門の開設及び実習授業は見送られてしまったのである。

陶磁部門が設置されなかった理由について『東京芸術大学百年史 美術学部篇』「陶芸部門の発足」には、他部門と比較して予算、敷地、設備面の確保が困難と判断された点や、窯業産地が全国に点在する陶芸を保護奨励しなくとも良いとする意見が当時大部分を占めた可能性が指摘されているが、事実を示した資料的検証が不可能とも明記されている⁶⁾。加えて、フェノロサが目指した構想が実現しなかった理由も、明らかではない部分が多いが、様々な要因が考えられる。開校当時のカリキュラムに見られる専修科・図案科の授業編成⁷⁾は、原案の専修科・デザイン科のものと類似しており、この時点ではまだ彼の理念は反映されていたと言える。しかしフェノロサが帰国の途に就いたことが、彼の影響力を大きく低下させたのは想像に難くない。そして1890年施行の「東京美術学校官制（勅令第233号）」により、大まかな枠組みで開始していた教育課程が様々な面で分化・明確化され、普通科及び専修科カリキュラムの改正・整備、実際に指導を担当する教授・助教授任命など、規則の充実が図られた⁸⁾。さらに臨画や写生に多くの時間を費やして意匠や図案を学ぶ科目「新按」も、専修科・絵画科と彫刻科授業には採り入れられたが、美術工芸科には採用されず、代わりに学年が上がる度に実習時間を増やす技術重視の授業方針に変更された⁹⁾。そうした修正過程を経て、フェノロサの理念を色濃く反映させていた教育課程が、抜本的に改められてしまったと推察されるのである。

実現しなかった原案ではあるが、専門実習に進む前に幅広い教養を身に付ける点において、リベラル・アーツ教育にも通じる思想が示されており、日本の陶芸教育成立の最初期にこうした構想が検討された史実は改めて注目に値する。故に、同原案は日本の陶芸教育研究において、極めて重要な史料及び構想と位置付けられるのである。

2. 文部省工芸技術講習所

東京美術学校に陶磁部門は開設されなかったが、1902年に陶磁研究家の塩田力蔵（1864-1946）が図案科の授業の一部として「窯器製作講義」¹⁰⁾を開講した他、1927年に彫刻家の沼田一雅（1873-1954）を顧問に迎え校友会に楽焼部が発足し、沼田の講演や実地製作法教授の実施、窯の新築、作品陳列会が複数回開催¹¹⁾されるなど、陶芸に関する講義及び設備拡充の機会は幾度かあった。そうした中、校内に設立された文部省工芸技術講習所が本格的な陶芸授業を開始した意義は大きい。校舎の一部を借用して1941年に開所した同講習所は美術家育成機関ではなく、制度上も美術

学校とは関係無い施設で、主に地方の産業指導所に勤務する指導員養成を目的とした教育を行った¹²⁾。しかし工芸科図案部教授と講習所主事を兼任した富本憲吉を筆頭に、後に設置される東京芸術大学美術学部工芸科陶芸講座で初代教授を務めた加藤土師萌（1900-1968）が嘱託教員であったことや、図案部卒業生で富本と加藤の元で助手を務めた藤本能道（1919-1992）、漆工指導を担った浅野陽（1923-1997）らが後に作陶を開始し、同校陶芸講座教授に就任するなど、芸術系大学における陶芸教育発展と展開に関わる重要な教育者が多く携わった機関であった。

1942年、講習所で岐阜県高山市に赴く出張講習教室が開かれた際、助手の藤本と数名が1か月交代で出向して監督にあたり、窯元見学や洪草焼松山窯での下絵付けと轆轤実習などが行われた。同出張教室は予想以上の成果を上げ、以後毎年実施される運びとなる¹³⁾。また同年12月以降には横浜市港北区日吉町の加藤宅にて分教室が開始され、轆轤挽き成形と、鉄絵や呉須絵・彫り・赤絵を用いた加飾技法の実習課題、そして初歩的な化学実験課題が出されたとの記録がある¹⁴⁾。こうして陶磁分野の基礎知識と実技向上に焦点を当てた授業が、美術教育機関において始まったのである。

富本は1944年6月より東京美術学校教授、同年7月より講習所主事を兼任¹⁵⁾したが、打診された頃の彼は、当時籍を置いていた帝国芸術院や官展（当時の帝展）で作品の価値判断と何ら関係のない序列意識を重んじる体制に対し、「私は、こんなところにいたのでは、とても責任をもって後進を指導することのできないという感じを年とともに深く胸に刻みつけられていったのだ」¹⁶⁾と述べるなど、当時の工芸界を取り巻く状況に大きな不満を抱きつつも、後進育成に関心を抱いていた様子が見取れる。さらに彼は「私にしてみれば官展のあり方にあきたらず、せめては美術学校の教育から改めなければならぬと痛感していたやさきなのである」¹⁷⁾と、教授招聘の話が届いた当時の心境を述懐している。

（前略）私は「工芸は図案である」といふ年来の見解の下に、図案全般について自身の考へることを行つてゆきたいと思つてゐる。工芸の根本内容は図案にあるのであつて、個々専門の技術はそこから生れる表現手段であると思へる。立派な図案が出来れば立派な工芸は生れる、と私は信じてゐる。その根本となる図案力の養成を目的として、工芸部全般の図案教育を私は受持ちたいと思つてゐる。新しい日本の図案を生み出す力を養ふことが、現在最も緊要なことである。といつて、古典を捨てるわけではない。古人の立派な仕事はいふ

までもなく私共の軌範とするものであるが、それに促はれることなく、もつと自然から直接図案を學んでいゝと思ふ。つまり図案即ち工芸が生活的でなければならない。（中略）これ等のことを思ふ時、図案力の根本となる教育の重大さを切に思ふ。私には重い役目であるが、繪畫部の友人とも研究してよりよき方法を得て、どうか立派な日本工芸の後継者を生み出す爲に微力の限りを捧げたいと念じてゐる。¹⁸⁾

教授の任に就いた富本は1944年8月発行『美術 第七號』に「図案力の養成」と題した論稿を掲載し、自身の教育指導観を上記のように表明した。彼が言及する図案力養成の具体案は、1945年初頭の「内規制定伺〔上野直昭、富本憲吉、山下検印〕』という講習所における実技・学課計画書に見ることができる。内容は、基礎教育期間の第1年次は図案構成を学ぶ自然観察や植物写生に始まり、絵画・塑造、古作品の模写、各種工芸品の図案制作と基礎実習を行うなど、初歩図案の修得に重きが置かれている。学課の特別講義も、工芸の鑑賞、工芸制作上で必要となる情操や知識の涵養、工芸制作現場である工房（工場）経営理論、輸出工芸の海外事情など、幅広い内容が扱われる。第2年次の完成教育期間は高山出張教室で専攻実技を追求し、各種調査や専門実技の研究を経て卒業製作を行うと定められている¹⁹⁾。意匠能力、計画能力、実技能力を養成し、「正シキ意匠力ヲ持ツ工芸技術者ノ錬成」²⁰⁾を目指す方針が打ち出されている。

同計画は図案部の教育課程ではないが、注目すべきは産業工芸推奨を掲げ発足した講習所の教育指導においても、芸術とデザインの基礎を重視する富本の理念が強く反映されている点である。その方針はかつてフェノロサが構想したカリキュラム原案とも共通する部分が多く、デザイン能力向上を志した二人の興味深い一致である。しかし、富本の在籍時期は戦局が悪化の一途を辿った最も困難な時代であり、上掲の論稿及び計画書に記された教育課程の実施は困難であった。同時期に諸学校は授業停止期間に入るが、講習所は高山で授業が継続された²¹⁾。この高山疎開計画は1945年には東京での教育活動が難しくなっていた事情から、講習所の本拠地を高山市に移す試みであり、富本も学生と教員らを引率して疎開先の洪草焼窯元で教育指導を行った²²⁾。同地で授業を行うつもり富本であったが、実際は授業を進めようにも講義どころではなく、疎開後1か月経過しない間に全員が栄養不良に陥り、栄養補給と食料調達に奔走する事態となるなど、「講義らしい講義もなく、夜になると、炉端で車座になって私が工芸や美術の話をして聞かせた」²³⁾と彼は実

情を書き残している。ただ「ここにだけエア・ポケットのように美術に精進する集団が存在した。考えてみれば、荒廃の中であって、たとえ短い期間にせよ、そのような生活があったことは、めったに得られない幸運だったかもしれない」²⁴⁾とも記し、困難な時代に経験した美術教育への心情も綴られている。終戦後1946年に教授の職を正式に辞して奈良に帰郷した富本は、1949年に京都市立美術専門学校客員教授就任と同時期に、京都に居を移した²⁵⁾。そして1950年、京都市立美術大学（現在の京都市立芸術大学）開学と同時に彼は教授として招かれた²⁶⁾。その時に創設された工芸科陶磁器専攻は芸術系大学で全国初の陶芸学科であり、美術史研究者の前崎信也（1976-）は「教育者としての富本憲吉」の中で、既に工業系大学で行われていた窯業教育とは異なる、芸術系大学で正規の陶芸教育課程に携わった初の教員として富本を位置付けて論じている²⁷⁾。彼は京都で独自の図案力養成理念に基づく教育に改めて取り組むのである。

3. 富本憲吉の陶芸教育 写生及びスケッチ課題

京都市立美術大学で富本は、写生及びスケッチ課題を重点的に指導し、習慣的な観察と描出を通して図案力向上を図った。それは情操教育と実践指導を関連付けた富本の目指す理念を象徴した授業でもあった。本節では、彼が同校で志した陶芸指導の本質に着目し、写生及びスケッチ課題と陶芸教育との関連性を考究する。同校で陶磁器専攻が発足した当初、陶磁器の授業は通年で毎週1日実施されたが、全工程は行われず、絵付けを中心とした授業が組まれた。1952年に各専攻の分離独立となって以降、成形から焼成までを体験する編成となり、基本的な轆轤とスケッチを通した文様や形態の研究に関する指導が行われた。1953年に専攻科の設置が認可されると、2年の研究期間で各自の研究主題に応じた指導が行われるようになった²⁸⁾。富本は、工芸論、製陶法、工芸の鑑賞といった題目で、専門教育科目（学科）講義や芸術学特講も担当したという記録がある²⁹⁾。

富本による実習授業が実際にどのような様子であったかは、卒業生で陶芸家の森野泰明（1934-）と柳原睦夫（1934-）が言及している。森野によると富本は手取り足取り教えるような指導は行わず、時折粘土に触れて実演するか、あるいは彼が大学に現れると皆が研究室に集まり様々な講話を聞かせる機会が多かった。他に面相筆による写生、自ら手本を書いて好きな字を書かせる習字など、陶芸以外の様々な実習が行われ、それら全てが富本流授業であったと云う³⁰⁾。自身も教育者である柳原は、「やっぱり富本先生は、何と

かして伝えようとなさるんですね。要するに思想なんです。思想と実践です。作ることと。それがね、今はもう乖離して、思想は思想のパートで教えるし、作るのはハウツー本でどうやって作るか。だけど本当は一人の人間の中で、思想があって、創作があると。精神があって、創作がある。だからその両方を、先生は伝えたいんですよ。」³¹⁾と語り、彼が目指す陶芸教育は学課と実技が別々の編成に基づくものではなかったと指摘している。

富本の授業で特筆すべきは、毎週水曜日に必ず課したとされるスケッチブック点検であると筆者は考察している。森野によるとスケッチブックを持って日常行動していた彼は、学生が持参したスケッチブックを1頁ずつ丁寧に目を通し、ペンを取り出して図案を描いて見せ、「観察が足らん、もっと観察」³²⁾と言って指導した。柳原も1年次の夏季休業に草花スケッチを100枚描く宿題が課された際の富本との会話を以下のように振り返っている。

一枚一枚、こう丁寧に見てくださって「観察が足りない」と。要するに観察なんです。植物の構造を知るっていうことですね。それが出来ていないと。例えば「これ茎がどうなってるか？」で、「茎は」って私が言ったら、「四角でなかったか」って。茎が四角の植物があるんですよ。「それをこう折ると、中、空洞になってたやろ」って。「はい。」「匂い嗅いでみたか。」「いいえ、匂いは。」「それがあかん！強い匂いがしたんじゃないか。」「いいえ」って言ったら、「じゃあ観察が足りん。いいか、茎が四角、それに草冠に、それで四角は方（芳）」ですよ？「漢字見てみる。匂う草はみな四角なんや」って仰る。その話はとりとめもなく広がるようできて、完全に富本先生の世界なんですね。³³⁾

1952年に富本は授業で配布する教科書として、ガリ版刷りの未定稿『わが陶器造り』を自作したが、同書の図案に関する記述の中に「私は模様が付て枝を曲げたり、花を切つて断面を写して新しい模様をつくれとは決して言はない。見、考へ、そして悟ることである」³⁴⁾と、上記の柳原の回想を想起させる一節がある。こうした証言や記述から、富本の写生及びスケッチ課題の狙いを考察すると、彼が繰り返用いた「観察」という言葉は、単純に対象を見る行為と同義ではないことが読み取れる。能動的に見ようと試み、本質を掴むまでの一連の動作、つまり認識の域に到達するまでのプロセスであったと解釈できる。それは情操教育と実践指導を関連付けて能力の涵養を促すという、

東京美術学校在籍時から変わらぬ理念で特徴付けられた教育指導であったとも言える。富本と同時代に東京美術学校の教官を務め、工芸技術講習所では工芸史及び工芸指導法の講師も担当した工芸研究家の前田泰次³⁵⁾ (1913-1982) は、富本の代表的模様の一つである羊歯模様を例に、彼の観察と描出について次のように論じている。

彼は自分が納得する迄、庭の羊歯を写生し研究しただろう。しかしそれは単なる植物学者の研究の目的ではない。あらゆる時々における生きた羊歯の生命、つまり羊歯の真実を富本流に再生させて行ったのである。諸君は羊歯文の一線一線をよく見てみるが良い。何処にも粗末で無神経な筆跡は見られない。一本一本が呼吸しており、それは富本さんが筆を持って呼吸しているそれと共鳴しているのである。³⁶⁾

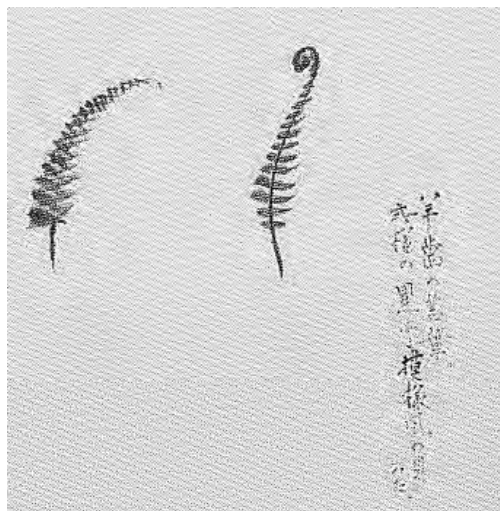


図3 (上段左) 富本憲吉
素描 羊歯模様 (1910-1920年代)

図4 (上段右) 富本憲吉
鹿澤早春草花図 (部分) (1934)

図5 (下段左) 富本憲吉
赤絵羊歯模様大角陶板 (1935)

図6 (下段右) 富本憲吉
色絵金彩羊歯模様大飾壺 (1960)

富本による写生及びスケッチの表現変化を比較すると、彼は対象の観察から陶芸技法に基づく新たな自己表現を描出するまでを首尾一貫して展開していたことが分かる。図3から図6は富本による羊歯の素描、及び羊歯模様を施した陶芸作品である。「素描 羊歯模様」(図3)は概ね実寸大の羊歯を写実的に捉えたスケッチであるが、「鹿澤早春草花図」(図4)では葉の特徴的な形状に焦点を当て、筆致でその雰囲気をつかむか試すような描かれ方がなされ、後に完成する羊歯模様の片鱗が垣間見られる。そして「赤絵羊歯模様大角陶板」(図5)と「色絵金彩羊歯模様大飾壺」(図6)を見ると、共に羊歯を表した陶器であるが、その趣は大きく異なっている。陶板の羊歯は、赤絵と細く掻き落とされた線により独特な葉の付き方と葉脈が描かれ、絵画的要素を残した表現を見せている。一方、飾壺全体に施された色絵金彩の羊歯は、「模様は繪彫刻よりも一層抽象的である」³⁷⁾と自著で富本が記すように、葉の広がり方を象徴的に捉えた模様へと発展させている。全体を覆う羊歯は写実的な描写から離れて簡略化され、形態の抽象化が行われている。前田の指摘通り、富本は写実的に描くことをスケッチの主な目的と定めておらず、観察で自身の感覚を養い、表現を純化させる訓練と捉えていたのである。

富本の思想は、陶芸家の藤本能道が抱く指導観にも大きな影響を及ぼした。「美術の作家として富本先生や加藤先生がいて、美術家として焼物をとらえるという線で焼物を始めた」³⁸⁾と語る彼は、工芸技術講習所時代に富本の元で助手を務めた。富本が移った京都市立美術大学でも藤本は1956年より講師、1957年から1962年まで助教授として在籍³⁹⁾し、彼の教育指導を最も長く身近に見てきた人物の一人と言える。藤本は後に東京芸術大学の陶芸講座教授を経て同大学学長にも就任するなど、芸術系大学における陶芸教育の確立に多大な貢献を果たした教育者である。彼は東京芸術大学の工芸科がまるで絵画専攻のように写生をあらゆる表現の根底に置いていた方針について、次のように持論を展開している。

スケッチはスケッチでやればいい。無理に結びつけなくても役に立てなくても、スケッチは自分の見た形を確認していく行為なのだから。自分がいいなと思った風景などを描く。それがものすごく蓄積されたときに初めて陶器に対応できる。生きてくるんです。絵描きが絵を描くのと違う。陶器屋は絵を描かなくてもいいけれど知らなきゃならない。木の枝がどっちに出るかとか銀杏の木はどうだとか、そういうことがわからないと模様はつくれません。私は、模様というものはデザイン

の中でいう装飾ではないと思います。絵画を乗り越えた象徴であると理解しています。⁴⁰⁾

藤本の語るスケッチ論には、富本の「観察」に共通する理念が確認できる。「スケッチをするということは自然の状況を心にとどめるとか物を知るとかということ」⁴¹⁾とも語るように、藤本もまた、芸術系大学で陶芸教育を展開するにあたり、写生及びスケッチを特に重視する方針を打ち出した。描く行為から本質を捉え、認識の域に到達する一連のプロセスを意識下に置くという訓練を、陶芸の重要な情操教育と位置付けていたのである。

4. おわりに

近代陶芸教育成立の黎明期において、専門的実習授業の拡充ではなく、デザイン教育理念の導入とその発展的应用によって新たな陶芸の「教育」を志したフェノロサや富本の計画には、彼らの陶芸指導観が強く反映されていた。どちらも専門教育に進む前段階に幅広い教養を身に付け、創造力や表現力を養成する目的を掲げた教育課程であったという共通性が確認でき、興味深い一致であると同時に、その重要性が再考されるべき構想である。そして富本が重視した図案力養成を目的とする写生及びスケッチ課題は、技術的修練を目的とした陶芸実習とは一線を画し、情操教育と実践を関連付けた指導を目指す彼の教育理念を象徴した授業でもあった。その理念は後進の陶芸家や教育者たちの指導方針に受け継がれ、芸術系大学で発展してきた陶芸教育思想の根幹が形作られていったのである。

図版出典

- 図1：村形明子編・訳(1982)ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵 アーネスト・F・フェノロサ資料 第1巻. p. 170, ミュージアム出版, 東京.
 図2：同上. p. 171.
 図3：京都国立近代美術館, 朝日新聞社編.(2006)生誕120年 富本憲吉展(内山武夫監修). p. 216, 朝日新聞社, 東京.
 図4：同上. p. 228.
 図5：同上. p. 73.
 図6：同上. p. 194.

引用文献

1. 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編.(1987)東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一巻. pp. 65-67, ぎょうせい, 東京.
2. 村形明子編・訳(1982)ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵 アーネスト・F・フェノロサ資料 第1巻.

- p. 57, ミュージアム出版, 東京.
3. 同上. p. 30.
 4. 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編. 前掲書 (1) . p. 67.
 5. 磯崎康彦, 吉田千鶴子. (1977) 東京美術学校の歴史 (桑原實監修) . p. 51, 日文教出版株式会社, 大阪.
 6. 財団法人芸術研究振興財団, 東京芸術大学百年史編集委員会編. (2003) 東京芸術大学百年史 美術学部篇. p. 237, ぎょうせい, 東京.
 7. 磯崎康彦, 吉田千鶴子. 前掲書 (5) . p. 52.
 8. 同上. p. 53.
 9. 同上. pp. 54-55.
 10. 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編. (1992) 東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻. p. 134, ぎょうせい, 東京.
 11. 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編. (1997) 東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第三巻. pp. 1127-1128, ぎょうせい, 東京.
 12. 磯崎康彦, 吉田千鶴子. 前掲書 (5) . pp. 273-274.
 13. 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編. 前掲書 (11) . pp. 870-871.
 14. 同上. pp. 871-872.
 15. 京都国立近代美術館, 朝日新聞社編. (2006) 富本憲吉一年譜, 生誕120年 富本憲吉展 (内山武夫監修) . p. 277, 朝日新聞社, 東京.
 16. 富本憲吉. (1969) 私の履歴書, 私の履歴書 第十六集 (日本経済新聞社編) . p. 275, 日本経済新聞社, 東京.
 17. 同上. p. 276.
 18. 富本憲吉. (1944) 圖案力の養成, 美術 第七號. p. 8, 日本美術出版株式會社, 東京.
 19. 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編. 前掲書 (11) . pp. 875-876.
 20. 同上. p. 876.
 21. 同上. p. 875.
 22. 同上. pp. 873-875.
 23. 富本憲吉. 前掲書 (16) . p. 283.
 24. 同上. p. 283.
 25. 京都国立近代美術館, 朝日新聞社編. 前掲書 (15) . p. 278.
 26. 京都市立芸術大学百年史編纂委員会編. (1981) 百年史 京都市立芸術大学. pp.73-74, 京都市立芸術大学, 京都.
 27. 前崎信也. (2019) 教育者としての富本憲吉, わが陶器造り (富本憲吉原著, 森野彰人, 前崎信也編) . pp. 375-378. 株式会社里文出版, 東京.
 28. 京都市立芸術大学百年史編纂委員会編. 前掲書 (26) . p. 419.
 29. 同上. p. 400.
 30. 乾由明, 柳原睦夫, 森野泰明, 森野彰人. (2019) 鼎談「わが陶器造り」, わが陶器造り (富本憲吉原著, 森野彰人, 前崎信也編) . pp. 23-24. 株式会社里文出版, 東京.
 31. 同上. p. 29.
 32. 同上. p. 23.
 33. 同上. pp. 24-25.
 34. 富本憲吉. (2019) わが陶器造り (釈文+解説), わが陶器造り (富本憲吉原著, 森野彰人, 前崎信也編) . p. 257. 株式会社里文出版, 東京.
 35. 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編. 前掲書 (11) . p. 877.
 36. 前田泰次. (1980再版) 工芸とデザイン. p. 330, 芸艸堂, 東京.
 37. 富本憲吉. (1975) 李朝の水滴, 窯邊雜記 (新装復刻版) . p.71. 文化出版局, 東京.
 38. 東京芸術大学美術学部工芸科陶芸講座. (1979) 新技法シリーズ 陶芸の基本. p. 16. 株式会社美術出版社, 東京.
 39. 京都市立芸術大学百年史編纂委員会編. 前掲書 (26) . pp. 519-521.
 40. 東京芸術大学美術学部工芸科陶芸講座. 前掲書 (38) . p. 26.
 41. 同上. p. 26.

[2022. 10. 6 受理]

コントリビューター：谷口 和弘 教授
(造形デザイン学科)