

佐賀県立博物館・美術館報

佐賀市城内1丁目15番23号 TEL 0952(24)3947 FAX 0952(25)7006

No.95

龍造寺隆信像

紙本着色 七五・六×四八・四 一幅

色彩の剥落など損傷の多い本図だが、描かれた人物に向かうとき、まずその肥満した身体的特徴、放埒そうな髭面がまず目に止まるだろう。また、鳥帽子を被り刀を差す一方で袈裟を懸ける、いかにも武士のようであり、僧のようでもある服装に違和感を覚える人もいるかも知れない。全体として、この人物は豪傑然とした雰囲気を

漂わせている。

本図は、戦国時代の肥前を代表する武将龍造寺隆信の肖像画である。肖像画は、誇張や理想化され易く、今日の写真と同列に考えることはできない。隆信らしく感じるか否かは隆信に対する理解のし方によって異なり、問題は、本図が隆信の真をどれだけよく写しているのかである。その点、写実性の度合、描写内容の意味、制作の意図や状況など慎重に見極める必要がある。

(二一五頁参照)



目 次

- | | | |
|--------------------------|-------|-------|
| ○龍造寺隆信像 | | 表紙 |
| ○研究ノート「龍造寺隆信の肖像」 | | P 2~5 |
| ○講演要旨「やきものー新・奇・美ー明治の博覧会」 | | P 6~8 |

龍造寺隆信の肖像

戦国時代の肥前を代表する武将、龍造寺隆信（1529—84）に対しては、勇猛豪気な戦略家というイメージが付随している。また、時に残忍非情な行動が伝えられる一方、当時二千両の鉄砲隊と大砲を採用する進歩的な一面も知られ、波乱に満ちたこの時代を象徴するような人物である。それに加え、56歳で戦死する島原での戦いで「大肥満の大將」（九州治乱記）と記述され、馬にも自由に乗れず「山駕籠」で移動する程に太っていたということも伝えられている。現在確認される8幅の隆信の肖像画は、このような隆信の姿をより具体的に理解させてくれるものである。それらは今日、適宜歴史関係の書籍類に挿図として掲載されているが、これまで作品として個々に検討が加えられたことはなく、本稿ではこれら隆信像について考えてみたい。

まず、隆信の経歴を概観することからはじめる。隆信は、現在の佐賀城趾付近を本拠地とした豪族龍造寺一族のうち、分家水ヶ江龍造寺氏の周家の嫡子として水ヶ江の館（佐賀市中の館）で生まれた。幼名は長法子丸、母は宗家村中龍造寺氏の胤和の娘慶門。慶門は、夫周家の没後、有力家臣だった鍋島直茂（1538—1618）の父清房の隠室となり、隆信と佐賀藩鍋島家の基礎を築く直茂は義兄弟の関係になる。

隆信は、8歳で父周家の弟豪覺法印がいた天台宗宝琳院（佐賀市鬼丸町）で出家し円月と名乗り中納言とも称したが、1546年（天文15）水ヶ江龍造寺の当主家兼（剛忠）が没し、その子家純、孫周家とともに既に亡く、円月こと隆信が還俗し胤信と改名、家督を相続した。1548年（天文17）には、宗家の当主胤光が24歳の若さで没し、子が無かったため隆信が宗家の家督も継ぐことになった。この時期、龍造寺氏は肥前に於ける一大勢力となっていたとはいえ、一族の中心的な人物の相次ぐ死去により危機感をはらんだ不安定な時期で、そうした状況下に隆信は20歳で当主になった。現に、1551年（天文20）から二年間は家臣の謀反により本拠地を追われ筑後に退くなど、しばらくは苦難の多い時期であったようである。この間、当時龍造寺氏は山口の大内氏の勢力下に属していたため、1550年（天文19）隆信は大内義隆より一字を与えられ胤信を隆胤、さらに隆信に改めている。

ようやく、1570年（元龟元）佐賀に迫った大友氏

を直茂等による今山の夜襲をきっかけに破り、以後、攻勢に転じ、1578年（天正6）有馬氏を降伏させ肥前を平定した後は近隣諸国へ戦いを拡大。その勢いは筑前、筑後、肥後、豊前にまで及び「五州の太守」と称せられた。しかし、1584年（天正12）大軍を率いて臨んだ有馬、島津との島原の戦で戦死。隆信自ら、永禄年間（1558—69）少弐氏の屋敷だった場所に龍造寺家の安泰のため建てた曹洞宗龍泰寺（佐賀市赤松）に葬られた。法名はこの龍泰の二字を用いた泰巖宗龍大居士とし、後に法雲院殿の院号がつけられた。また、隆信没後の龍造寺氏は1587年（天正15）豊臣秀吉の島津氏遠征に先陣をつとめ、この仇敵との戦での勝利を機に、直茂により城の鬼門にあたる東北に隆信の菩提所、曹洞宗宗龍寺（佐賀市水ヶ江）が建てられた。從って隆信の墓所は龍泰寺と宗龍寺で、戦死の際奪われた隆信の首は瀬高の顕行寺に埋葬されていたが、1971年（明治41）いすれも鍋島氏の菩提寺、曹洞宗高伝寺（佐賀市本庄）に改葬され現在に至る。

現在確認される隆信の肖像画は、次の三つの形式に分類することができる。

- I 侍鳥帽子を被り、紋を施した直垂つまり大紋姿に袈裟をかけ、扇子を持って上脣に坐る。
- ・宗龍寺A本 宗筋賛 紙本着色 75.6×47.4（表紙）
- ・鍋島報效会A本 絹本着色 77.0×47.2（図1）
- ・佐賀県立博物館A本（旧成松家） 紙本着色 59.6×35.0

II 甲冑姿で上脣に坐る。

- ・宗龍寺B本 成富益峯筆石田一鼎賛（山村俊之書） 絹本着色 76.9×44.6（図2）
- ・高伝寺本 絹本着色 80.6×41.4（図3）

III 頭巾のような変形の帽子を被り、直垂姿で袈裟を懸け上脣に坐る。

- ・佐賀県立博物館B本（旧村田家本） 天雪賛 紙本着色 97.2×40.8（図4）
- ・鍋島報效会B本 絹本着色 105.5×42.9
- ・威徳寺本 紙本着色

最初にIの形式は、鳥帽子に大紋姿（紋所不明）の武士としては通常の服装に、さらに袈裟を懸ける半僧半俗の肖像である。隆信が幼年期に出来ていたためと考えられるが、大紋に袈裟の取り合せは管見では他に類例を知らず特異な服装といえよう。宗龍寺A本は、本紙が切り詰められており、大紋の薄背の色彩もかろうじて部分的にしか残らない程に剥落も多く保存状態は良好でない。そのため隠れていた下書きの墨線が露呈しており、煩雑な衣皺線はそ

のため、制作当初の状態からすれば視覚的効果は著しく損なわれているといえる。

隆信の面貌は、側頭部だけ髪が残るまで禿あがつた豊満な丸顔に武将髭を蓄える。大きめの鼻、弧を描く眉に、目は黒目が上瞼に接しない程大きく見開かれる点は特徴的で、この一見人懐っこそうな表情のなかに豪快な気性を見て取ることは容易であろう。体躯も両肩から腕にかけての大きな曲線が肥満した肉体をよく表わしているし、何とも不釣合いに頭頂に乗る鳥帽子も、全体からみれば姿態が構成する正三角形の構図の頂点に位置し、量感、安定感共に十分でどちらかといえば弛緩しがちな画面を引き締める役割を果たしている。描法は、手の表現に幾分ぎこちなさがあるが、面貌の髭の表現など丁寧で手際よく、衣紋線に看取される打ち込みのある比較的肥瘦の少ない巧妙で確かな描線など、本図の作者の洗練された技量が窺える。

本図の制作の経緯は不明だが、面貌の目や髭などの各所に散見される写実性に根ざした個性把握は、直ちに対象写照の可能性を導くものではないとしても隆信の実感はまだ十分に濃厚にとどめられている。また、右足の部分で描き起こしの線が下書きの線を大幅に訂正して引かれた点など、模本ではない本図の初発性を示すものと解せないだろうか。大紋姿あるいは半僧半俗の武将像は16世紀後半の室町時代から桃山時代に流行した形式で、作風からみても桃山期を想定することは可能であると考える。制作時期は、隆信の死が戦死による突然のものであったことからすれば、没後とみる方が自然であろう。本図は、直茂が宗龍寺に寄付したものであることが添え状及び宗龍寺の「御触達書上帳」に伝えられ、制作時期を1588年（天正16）宗龍寺創建以降、早ければ七回忌法要まで遅くとも17世紀初頭までに置くことはできないだろうか。

本図は、隆信の肖像画の中で「大肥満の大将」とも伝えられ豪放な戦国大名隆信の姿を誇張、理想化少なく自然らしく描出する点、最も優れた作品といえる。同時に、從来から知られる桃山時代の武将像と比較しても、その破格な服装はじめ隆信の肉体的特徴によるものとはいえ豊満な肉体表現など、一際個性豊かな肖像画であり、同時代の武将像の一例としても少なからず価値を有すといえるであろう。また、このような表現を可能にした作者については、興味深いものがあるが、筆力のある描線から漢画系の画入を想定できるとしても現段階での特定は困難である。



図1. 鶴島報效会A本

【陰信、直茂時代の絵師としては、狩野（元頬）文周、狩野宗俊、葉山朝湖が知られる（館報91号、「佐賀藩初闇の絵師」）。また、隆信の建てた龍泰寺は山口の龍文寺、直茂の建てた宗龍寺・高伝寺は山口の福島光寺を本寺として開かれている点は、当時の文化的土壤を考えるとき重要な要素といえる。】

なお費の部分は、別紙となり後後に継ぎ足されたもので以下のとおりである。

五州藩主隆信公贊
善応無方出宰官家
作法王臣万抗不立出法
王家還紳饗家來兮寅不
來去兮寅不去碧油幃下
安禪證亀作鼈万行門
中趣入錯魚作魯到處煦
物大功不率單提獨露一
句觀紅爐点雪不容娶
夫之是五州大守隆信公曰
己亥之吉 住山宗敬敬書

着費者の宗局は、宗龍寺末寺の善応庵2世、普門院4世、地蔵院4世をつとめた僧で、詳しい伝記を欠くが着費の干支「己亥」は1719年（享保4）が想定される。費の内容は、隆信戦死の際隆信とその首を挙げた島津氏の家臣川上左京との問答に取材している。つまり『藤龍家譜』には「島津ノ家人河上左京亮ト申者ニ候御介錯ノ為參テ候ト申シ上シニ隆信公取アヘズ御答有ケルハ不去不來仮テ隆信ト生ス偕汝大將ノ首討法ヲ知ルカ在京畏テ銅刃上ノ一句乍隆信公御答ニ香炉上一点ノ雪ト其時左京一拝領首シ

テ則御首ヲ給ル」と記されている。

ちなみに、隆信戦死の状況については異説があり、龍造寺と戦った馬方の「有馬晴信記」には、川上左京が自分の従者の首を持ち龍造寺陣中に紛れ込み隆信の所在を尋ねると、近習達は馬方と思い込み隆信の居場所を教えててしまう。これを隆信も聞きつけ、左京に名を質そうと立ち上がったところを走り寄られ首を捕られたとする。さらに、キリシタン大名有馬氏を養護し、その敵隆信には批判的な立場にいたルイス・フロイスの書簡（日本耶蘇介年報）には、川上左京はじめ数人の兵士が六人担ぎの駕籠に乗った隆信の後方に潜入、戦いをはじめた。隆信は、味方同士の争いと思い兵士を嗜めたが、駕籠の担ぎ手が背を突かれて駕籠を下に降ろしたところを、左京が名乗り出て槍で刺し、首を斬ったと記す。報告が敵味方相互で食い違う点は興味深いが、真相は案外あっけない最期であったのかも知れない。

同型式の鍋島報效会 A 本は、法量も近い類似する作だが宗龍寺 A 本以上に保存状態は良くない。両者を比較すると、報效会 A 本では両肩の張りが幾分小さくなり上脛は省略されている。描き起しの線は、下書きの線と矛盾するものではなく、描線に伸びやかさを欠き全体に表現の硬さが窺える点、宗龍寺 A 本を基に描かれた後の作であることを示しているようと思われる。

佐賀県立博物館 A 本は、龍造寺四天王の一人成松信勝の出た成松家に伝來したもので、画は隆信の子政家（1557-1607）の作、画中に記された隆信の法名は 3 代藩主綱茂の筆になると伝承を持つ。法量は前二者より一回り小さく、政家の作の伝承を誘発させるような素人的作風のものである。

次に、II の形式のものに宗龍寺 B 本がある。『葉隠』（510）に、1685 年（貞享 2）3 月 24 日のこととして「隆信様御影御讚宗龍寺へ御寺納」と記されるのが本図に該当すると考えられる。本図には 1854 年（安政元）の「甲冑御影筆者目録」なる添え状があり、旧記に依ったとして「讚 石田安左衛門宣之入道一鼎／書 山村造酒俊之／画 成富源三郎益峯」と記されている。本図の作者とされる成富益峯（?-1719）は、武勇と治水事業などで有名な成富兵庫助茂安の

親類筋で、白石鍋島家に仕えた家柄にあり洞円と号した。その子洞秋も画家で、3 代藩主綱茂に召されたことなどが伝えられるが、これまで両者とも遺作は確認されておらず、現状では本図の作者と確証するものはない。贊を書いた山村俊之については不明であるが、贊の撰者石田一鼎（1629-93）は初代藩主鍋島勝茂、2 代光茂の近侍をつとめ、また『葉隠』の山本常朝の学問の師に当たる。贊に関しても立証する資料を欠くが、これらの人物が本図に介在した可能性はある程度の信憑性を持つことのように思われる。

贊には、下記のとおり記されている。

龍造寺山城守藤原隆信法名泰巣宗龍大居士号
法雲院勇智武略傑然出群連討祖父之敵克振國家之威直茂為天倫之親在其左右輔國政調軍事
遂戸次道雪蒼村撃大友八郎於今山加之肥筑前後及豈前至于壹岐島悉属其指揮雖墜命於戰場而留名於後代長子民部大輔雖安堵肥前十郡
依病氣而讓家於直茂直茂相続抽忠勤于不墜家業偏以 御當家御代々御重恩也貞享元年阿部豈後守掘田下総守承 公命而点檢諸家所賜之感狀我在江府持參自家所藏之御内書而口演累代御厚恩之大端族及隆信直茂之事因憶先代之事迹不可忘是故改其影像於甲冑之姿記其梗概云 貞享二年三月廿四日

贊の最後に「その影像を甲冑に改め」とあり、暗に先行する肖像画の存在をほのめかしている。すな



图2. 宗龍寺B本

图3. 高伝寺本

わち、面貌について所在を同じくする宗龍寺 A 本と本図を比べてみると、描法は異なるものの目鼻口や髭などの個々の形態は明らかに共通しており、宗龍寺 A 本が本図の基になる肖像であったと考えることは容易であろう。本図は、隆信の百回忌法要も過ぎ名だたる武将として理想的な姿に変容された肖像といえ、描法も極めて丹念だが、反面宗龍寺 A 本にみられた豪放な印象は薄れてしまっている。

本図にみられる特徴的な兜は、戦死の地島原の沖縄手二本木神社（祭神は隆信）に奉納されていた隆信着用の甲冑と伝えられる紺糸威桶幅二枚胸具足（佐賀県立博物館蔵、館報85号参照）の兜と同型体であり興味を引く。ちなみに、同じく『葉隠』（510）に1685年（貞享2）6月3日高伝寺に納められた直茂の肖像画も、成富益峯筆石田一膳撰贊による制作とされているが、面貌以外はほとんど類似した形態となっている。

また、高伝寺本は贊も含め同形式のもので、ほぼ同じ時期の制作と考えられ、作風も近いものがある。しかしながら、宗龍寺 B 本が赤ら顔であるのに対し、高伝寺本では蒼白の面貌に描かれているのをはじめ彩色、装飾、描線などに微妙な相違点は多く、作者を異にするように思われる。また、贊の筆致も同一とするには若干の違和感がある。本図の伝来の事情は不明で、鍋島氏の菩提所高伝寺に隆信の墓が移された1871年（明治4）以降、同寺にもたらされたようと思われる。

最後にIIIの形式のものに、龍造寺氏の家系で江戸時代久保田邑主だった村田家旧蔵になる佐賀県立博物館 B 本がある。本図の面貌は、眉はつり上がり目も三白眼でにらみつけるような険しい表情で、これまで見てきた I、II の表情と異なる。しかしながら、扇を持って坐る姿勢は明らかに宗龍寺 A 本の類型に属し、衣皺線など宗龍寺 A 本から派生し著しく形式化が進んだものと見なすことができる。

また本図には、次のような贊がある。

肩上法衣是別伝

腰間刀子旧因縁

説經蟲毒之鄉水

擬作吾宗一味禪

天雪度譜贊

さらに、龍泰寺25世大養俊機が記した巻留銘があり、本図は直茂が自ら描き龍泰寺の5世天雪珠光に着贊させたものであるとする。本図が直茂の筆になると、にわかには認め難いものがあるが、龍泰寺の5世天雪は寛永（1624—43）頃の住持であったこ

とが知られ、本図の制作時期の下限もその頃に置かなければならないことになる。画面から看取される形式化の進行からすれば、制作時期を江戸時代初期に置くことに躊躇を覚え、画風的にも II の形式のものに劣ると云わざるを得ないが、他の形式のものに見られない帽子状の被り物や面貌の表現などから、本図に先行する同系統の作例があつた可能性も十分に考えられよう。

1788年（天明8） 図4. 佐賀県立博物館B本
の「龍泰寺本末錦地并諸事書上帳」に、隆信が在世中に描かせた自分の肖像画を龍泰寺に預け、後に同寺5世天雪がこれに贊を加えたとする記述が見える。さらに、これに該当する隆信像が什宝として別記されているが、現在、龍泰寺にこの記録に相当するような隆信像はなく、本図との関係は気になるところである。

さらに本図の巻留銘には、9代藩主齊直が1816年（文化13）改製に際し模写を行わせたことが記されている。鍋島報效会 B 本は、納められる箱の蓋表裏の銘文からこの時模写されたものであることが知られる。また同型式のものに、臨濟宗威徳寺（佐賀郡福明町）本の存在も知られる。

以上、現在確認される隆信像を三つの形式に分け紹介してきた。そのうちの形式に属する宗龍寺 A 本は、隆信像として初発の要素が認められる最も先行する作例で、同時に作品としての優秀さも兼ね備えた肖像であることを指摘した。また II、III の形式のものは、それぞれ宗龍寺 B 本及び佐賀県立博物館 B 本を代表例として紹介したが、I の形式の他本も含めいずれも宗龍寺 A 本が基本となって部分的に変容されたものと観察できた。したがって、未解明の部分も多く残されているが、とりあえず宗龍寺 A 本を起点とし II、III の形式が派生したとする隆信像の系譜を想定することは可能であろう。

(当館学芸員 福井 尚寿)



やきもの 新・奇・美

—明治の博覧会—

佐賀県立九州陶磁文化館主査・学芸員 鈴田由紀夫

今日は明治のやきものを中心にして話をしてみたいと思います。明治のやきものを短い言葉でいうとなんだろう、そのキーワードはということで「新・奇・美」というタイトルをつけてみました。

「新」は、長い江戸時代から新しい時代「明治」に変わり、産業界にも外国から新技术が導入され、商人たちは新しい販路を世界に求めて活動するというこの明治を語るうえで欠かせない主題です。

「奇」には、明治のやきもの特有の技巧的で装飾過剰、けばけばしさ、非常に変わった器形、変わった模様のために人目をひく要素が考えられます。奇妙で面白いのですが、現代的とはいはず、自分は好きになれないと思下されてしまうところがあり、美術史の研究者の中でも、陶磁器といえば江戸時代の古伊万里や柿右衛門、鍋島のほうを高く評価し、「明治というのはどうもよくわからない」と低くみられる傾向にあります。この奇妙の「奇」は明治の工芸全般にいえるキーワードの一つです。

また、「美」にも単に美しいという意味だけでなく「明治特有の美しさ」があり、正当に評価されていないと思える明治のもつ美をもう一度見直してみたいと思っています。

こういう「新・奇・美」という3つの要素をおりませて明治のやきものを語るのですが、サブタイト



文久2年（1862）のロンドンの博覧会でオールコックが集めた日本の工芸品のコーナーには、丁子屋や、布などがあり、外国人から見た珍しいもの、日本人の考える工芸とはちがった物がならんでいます。この当時は「美術工芸」「工芸」と「産業品」「工業品」の区別はありません。美術工芸というより産業、工業の製品です。

ルの「明治の博覧会」というのは今回の「西國工藝博覧會」という展覧会の名称でもあります。「博覧會」は英語の“EXHIBITION”的訳語で、明治になって生まれた言葉で、この頃外来語を訳した「美術」とか「美術工芸」という言葉も、明治以前にはなかったものです。“ART”を一生懸命訳して「美術」、「芸術」と表現し、辞書にはさらに「技術」とも書いてあり、さまざまな訳が作られたわけです。

こうした新しい時代の新しい見せ方が、江戸時代にはなかった「博覧會」というかたちの展覧会なのです。この博覧会は1780年代のイギリスやフランスで小規模に始まりますが、日本の幕末、1851年（嘉永4）にイギリスで開催されたロンドン大博覧会が“INTERNATIONAL EXPOSITION”万国博覧会（世界博覧会）の最初です。その後、国際的な博覧会の一番盛んな時期がちょうど文明開化をへて国際化をめざす日本の明治時代と重なり、日本の工芸が世界へ向けて紹介されていくのです。

こうした博覧会への日本国初参加は慶應3年（1867）のパリ万国博覧会です。それ以前の文久2年（1862）、イギリスのロンドン万国博覧会に当時の駐日公使オールコックが個人で収集した日本の工芸品をコレクションとして出品し、外国人に初めてとまったく日本の工芸品が紹介されます。その数年後に、NHKの大河ドラマ「獅子の時代」の巻頭でえがかれた慶應3年のパリ博が開催されます。参加したのは薩摩と佐賀と徳川の江戸幕府ですが、すでに徳川幕府の権威はなく、薩摩こそ日本の代表と日の丸を立てて博覧会に参加したという話です。出品リストは残っていませんが有田焼などが出品されたはずのドラマの中の博覧会に、佐賀藩の話はまったく出てこず残念でした。

その時、江戸の瑞穂屋卯三郎という薬屋がパリに行きいろいろな薬を買ってきます。その中にやきもの顔料があり、それまでの有田焼で見慣れた染付の藍色と柿右衛門や鍋島の赤黄緑金銀とはちがった、ヨーロッパのいろいろな色が日本に紹介されます。鍋島藩もその新しい顔料を有田で使わせようとサンブルを取り寄せますが、どんな実験をやったのか、結局使い方がわからず濃すぎたためいい発色が出ませんでした。その使い方を最初に教えたのが、ワグネルというドイツ人のお雇い外国人でした。ワグネルは明治3年（1870）に有田に来て4カ月ほどの滞在期間中に、ヨーロッパ製の酸化コバルトを薄めて使う方法を指導しました。翌明治4年（1881）の年号の入った志田焼磁器の証拠品があります。コバル



トのあざやかで濃い、紫がかった蓝色は、高価で入手しにくい中国産の天然鉱物「呉須」に代わってまたたく間に日本国中に広がりました。このように外国製の絵の具は日本にはいってすぐ普及します。

その一方、やきもの世界の近代化といえるヨーロッパの最新式の作り方や大型機械の使い方は有田でも酸化コバルトのようにすぐには定着せず、普及には時間がかかりました。

明治期の博覧会の中で工芸にとって、日本の産業にとって最も意味のあるのは明治6年（1873）のウィーン博覧会でした。当時世界をリードしていたイギリス、フランス、オーストリアなどで開かれた万国博覧会は、現代のオリンピック開催を先進国が主導するように、大がかりな博覧会を企画できる組織力、経済力などの要素が大国の条件でもあったわけです。

ウィーン万国博覧会は日本政府が国をあげて参加した博覧会です。佐賀出身の佐野常民（赤十字社の創立者）を副総裁に、お雇い外国人ワグネルや、有田にゆかりの納富介次郎（小城出身で佐賀工業学校初代校長、日本の工業、工芸の近代化に尽力し各地に工芸学校を創設）、河原忠次郎（この時ヨーロッパに留学、最新式製陶技術を学び有田で会社設立）などそうそうたる若き日のメンバーが参加しています。

この万国博覧会後、組織的な製造販売の必要性を痛感した有田では、日本で最初の陶磁器会社「香蘭社」が明治8年（1875）につくられます。今も続く名門会社の創業当時は、八代深川栄左衛門を中心にも名工深海墨之助、その弟の竹治（帝国技芸員推挙の間際に亡くなった名工）、辻勝蔵（江戸時代から禁裏御用を務め、辻精磁社を設立）、作る方、商売の方ともに一流の人で囲め、それに手塚亀之助が参入します。その翌年、明治9年（1877）のアメリカフィラデルフィア博覧会に大量の陶磁器を出品した香蘭社

は最高賞などを受けますが、わずか4年で、明治12年（1879）に経営上の問題や方針の対立から分解してしまいます。この8年から12年の間が香蘭社第一期です。

資本も大きく、名工集団が移籍してきた明治12年の精磁会社に対して、香蘭社は八代深川栄左衛門が単独で引き継ぎます。しかし、精磁会社はわずか10年、明治22年に経営悪化のために名工辻勝蔵が抜けて実質的に解散してしまいます。組織替えという危機的状況をへて再出発しますが、その後10年ほどしか続きません。創業当時のメンバーによる優れた作品は、明治12年から22年（1879～89）の間に作られ、29年頃までの作品はありますが品質は劣ります。一方、万国博覧会で最高賞をとった香蘭社は百年以上続き、精磁会社はわずか10年で力を失う、この差はなんだろう、これが私の明治研究のきっかけでした。残された作品（本展出品は1点のみ）は、デザイン、色調、技術とも第一級、世界最高といえるものを作っていますが、散っていました、今は知る人も少ない精磁会社、これを掘り起こし紹介することは学芸員の使命だと思うのです。

なぜ香蘭社が生きのび精磁会社が終わったのかは、明治の工芸を語る上で象徴的な話です。一言でいえば、香蘭社は碍子を作りました。明治は日本の工芸品が外国に大量に輸出された時代ですが、売れすぎて粗製濫造になり、ダンピング価格から品質低下をまねいたうえに、実用品でなく趣味的なものは満たされると飽きられ需用がなくなるのです。これが遠因になり明治の半ばに国内外で不況が始まります。この時香蘭社は一方の美術工芸品、もう一方の工業製品（碍子）の両輪で不況を乗り越えるのです。現在も香蘭社は碍子の生産高を誇り、ファインセラミックスというやきもので作った刃物や機械の部品を開発して二本立て経営を行っています。

香蘭社が明治の初期からに碍子を作り始め、明治10年（1877）の内国勧業博覧会では賞状を受けています。この内国勧業博覧会は、外国にならって日本でも国内での産業工業を奨励しようというもので、香蘭社が授賞した賞状には「名誉之賞 磁器」、「名誉之賞 インスレット」とあり、このインスレットが碍子のことです。電灯がともり鉄道が走る（やきものや久留米絣の模様にも登場する）明治の文明開化の中で、碍子はそのものを具体化した商品でした。碍子を眺めて楽しむ人はいないでしょう。ただ單に白く工芸とはいえない製品の必要性に気づきいち早く着手したのは香蘭社の偉さです。深川栄左衛門は

美術工芸品を作る製造部門も持つてはいましたが本質的に商人でした。商人だからこそ次の時代に売れるものはなにか、今からどういう物が必要かをハッキリつかみとったのです。

一方の精磁会社は優れた経営者もいたのですが、第一級の職人の集まり、名品をつくることにかけては世界最高の技術をもったスタッフを擁する技術者集団でしたが、美術品でない碁子を作る気はしなかつたでしょう。不況にも着実に売れる碁子の製造が、美術品を作りながら百年を生き延びた香蘭社の経営方針とすれば、精磁会社は商売の非常に下手な会社でした。

さらに商売下手の典型は士族授産会社でした。いわば公務員の武士に補助金を出して産業を興させますが、武士の商法は民間では通用せず、ことごとく失敗しています。開業が明治10年代の不況にかかった不運もありました。

鍋島藩窯を支えた大川内の名工たちは高度な技術を持ち、なかでも光武彦七は工芸品としてかっての有田焼をしのぐ技巧的な傑作（本展出品の「鳥籠」など）を作りますが、精巧社を設立し鍋島藩窯の伝統を守る試みは長く続きません。

大川内の柴田善平（細工物の名工）が指導した兵庫県石出の益進社も、士族授産で始まり白磁の優品を残しながら、経営不振で終わってしまいます。この柴田善平は同じ兵庫県の永世社でも仕事をしています。また、砥部の五松齋という窯にも大川内の陶工が招かれ優品を作りますが、産業としては続きません。

こうして歴史から消えていった陶磁器にスポットを当てる意味で、今回の展覧会は新たな見方ができると思います。明治という激動の時代に、それを生き抜いた人たちと、生き抜けなかった人たちがおります。その両方を評価しながらも、生き抜けなかった人たちの方、埋もれた資料を掘り起こすことに私は心をひかれるのです。

薩摩焼は佐賀・長崎・福岡が中心の展覧会のためでていませんが、薩摩焼の権利手は現14代の祖父にあたる12代次寿官の時代、幕末から明治にかけて素晴らしい作品を作り世界的に評価されます。「薩摩」が世界中のブランドとして一世を風靡するようになると、これまで常に工芸の中心地だった京都で薩摩



長崎会場展示風景よりセイガ海波花瓶（右）

風の上絵付けを真似した薩摩風京焼「京薩摩」といわれるやきものが誕生します。技巧的にはいつの間にか薩摩以上のものになりますが、京都が地方を真似することなどこれまでの工芸史では考えられないことでした。また磁器の産地の瀬戸や美濃、趣のちがう九谷でも薩摩風を作っています。そのうえ、白いやきものの素地を薩摩からとりよせ、横浜や神戸に絵付け工場をおいて上絵を付けさせて輸出しました。日本国中で薩摩焼（薩摩焼風の陶器や磁器）が焼かれるほどの輸出景気があったのですが、その結果は粗製濫造、ダンピング、薩摩焼の品質低下にともない評価も下がり、生産も下火になってしまいます。

明治の半ば以降のこうした経験から、明治後半には海外市場を分析し、どのような形が好まれ、受け入れられるのか、ヨーロッパのデザイナーと協力して製品を開発するようになります。ちょうど1900年頃、ヨーロッパでは芸術家、美術家たちが日本の浮世絵や日本の工芸品に影響をうけてアール・ヌーヴォーという様式を創造します。日本独特の花鳥風月のデザイン、左右対称ではなく自然を取り入れた曲線的なデザインが絵画や、建築、やきものの模様に広がり、今回出品されている「1911」年製銘のフランスのセーヴル製陶所の作品にも、藤を圖案化した柔らかく曲線的な模様の日本のモチーフをヨーロッパの色彩、紫がかかった明るい藍色で表現し、やきもの相互の影響関係を見るうえで興味深い例といえるでしょう。

以上、幕末から明治にかけての工芸のおおよその流れをお話ししました。

（以下、スライドを使った作品解説は省略）

「西國工藝博覽會」記念講演会採録より

平成4年2月11日（火・祝日）於博物館教室

平成4年2月29日

佐賀県立博物館・美術館報 第95号

編集発行 佐賀県立博物館・佐賀県立美術館

〒840 佐賀市城内1-15-23 国0952・24・3947 携0952・25・7006

印 刷 ㈲大同印刷