

世界の陶磁器と国際陶磁器フェスティバル

—国際陶磁展美濃を例として—

Ceramics of World and International Ceramics Festival

—As Case in International Ceramics Competition Mino—

熊田喜三男

Kisao Kumada

はじめに

美濃陶磁業の歴史は古墳時代の7世紀初頃、生産された須恵器が起点とされる。それ以来、当世まで1300年にわたり、窯の火を消すことなく、美濃は日本を代表とする陶磁器の産地として発展してきた。周知のように、岐阜県は大きく飛騨と美濃の2地域により形成され、中でも美濃は西濃、中濃、東濃に区分され、さらに東濃は西部と東部に類別されている。東部には恵那市、中津川市の2市があり、西部には多治見市、土岐市、瑞浪市の3市がある。これらの3市は、陶磁器産業を基盤に経済や文化など多くの共通性を有している。圏域市の性格も、まちづくりの方向性も根元は1つとする運命共同体となっている。東濃西部の3市は、日本一の陶磁器生産地域であるだけでなく、名実共に国内外の需要欲求に応え得る世界の陶磁器文化首都圏になろうとしている。また、多治見、土岐、瑞浪の各市は国内外の陶磁器産業・文化発展に貢献するため、陶磁器デザインおよび陶芸の国際コンペティション・展示会を実施し、世界のアーティスト（デザイナー、陶芸家）など人的交流の場として大切な役割を果たしている。

さらに、現在も続く陶磁器の一大産地である東濃西部の3市の歴史的財産である織部、志野、黄瀬戸、瀬戸黒の陶磁器「美濃焼」の過去、現在、未来

に触れられる国際陶磁器フェスティバルが2011年秋（9月）、この東濃地域で開幕された。また、国際陶磁器フェスティバルは3年に一度、東濃地域にあるセラミックパーク MINO（岐阜県多治見市）で開催されるが、第1回が1986年に開かれ2011年で第9回目である。それらについては本論で詳しく述べている。なお、国際陶磁器フェスティバル美濃実行委員会（理事会）が2012年6月19日に開かれ、次回のフェスティバルを2014年秋に開催することが決った。実行委員を構成する49団体の大半が、実施すべきだとの前向き姿勢を受けて本式に決定した。国際公募展と産業・地域振興事業をイベントの2本柱にするなど実施方針もまとめた。主会場はセラミックパーク MINO で運営体制も前回は踏襲するなど約束した。会長に選任された多治見市長は、次回第10回のメモリアル開催であるので、各団体の意見を土台に、これからも国内外へ美濃焼文化を情報発信できる開催形態を探りたいとしている（『中日新聞』2012年6月20日）。

そこで、本稿では「世界の陶磁器と国際陶磁器フェスティバル」（～国際陶磁器展美濃を例として～）というテーマの基に、世界の土器・陶磁器の歴史：土器・陶磁器の出現と東方の国々（先史および古代の土器や陶器、磁器の生成と発達…）、陶磁器の交易と西方の国々（中国・日本の陶磁器とヨーロッパ、ヨーロッパの陶磁器生産…）、世界各国の陶芸の考え方：新しい陶芸の発明と美術運動の幕開け（轆轤の発明と量産化、アーツ・アンド・クラフツ運動…）、芸術と技術の結合と美術・陶芸家（近代手工業と手工業精神の復活、芸術の人間変革と技術の自然改変…）、モダン・デザインの源流：モダン・デザインと新しい芸術（インダストリアル・デザインと分業・交換、アールデコとアール・ヌーヴォー…）、産業革命とモダン・デザインの主張（大量生産とロンドン万国博覧会、モダン・デザインと生産品の展示・市場活性化…）、国際陶磁器のフェスティバル：美濃焼の故里と織部の精神（日本の陶磁器の生産地、織部の創造力とデザイン力…）、陶磁器のコンペティションと諸作品（国際陶磁器のコンペティション、デザイン部門と陶芸部門の評論…）などの視点を踏まえて整理的・点検的に考察することにしたい。

1. 世界の陶磁器の歴史

(1) 土器・陶磁器の出現と東方の国々

陶磁器または焼物とは土と炎が混合・融合しあって生れた造形物で、土と炎の芸術と呼称している。旧石器時代は狩猟や採取による移動の生活で、石や木を道具として使用していた。新石器時代と称される農耕、牧畜を基にした定着生活に入ると、粘土という素材を使用して容器など作るようになった。当初は太陽を利用して粘土を乾かしていたが、やがて火を用いて焼固する方法を発見した。粘土のできた器は火熱により質的な変化を起し、強度を増し、貯水も可能になり、ここに土器が生成したのである。土器は煮炊きをしたり食物の貯蔵や盛り付けに用いられ、祭祀や埋葬などの用途にも使用され、新石器時代の生活文化は向上した。このような土器は、新石器時代には世界各地で作られているが、それらが相互に影響し合って生成したのか、1か所で生成したのかはいまだ明らかでない。新石器時代の世界各地の民族は土器を使用し始めているが、日本では縄文式土器、中国では彩文土器、ロシアのシベリアでは櫛目土器が出現し、新大陸でも独自の土器が作られ使用されている（『日本史小百科〈陶磁〉』10～11ページ）。このように世界の各地で古い土器が発見されているが、それらの土器が発見される以前は、人類は土器のない時代を長く過ごしてきた。旧石器時代と新石器時代を分ける考え方は、土器出現が分岐点であるともいえよう。煮炊きや貯蔵が可能な土器は世界中に普及し、世界の殆んどすべての民族が土器作りを経験していて、現在でも土器を使用している人々が多いのである。文明が進展するにつれて硬質で丈夫な、また美しい土器が作成されるようになり、やがて器表に釉薬をほどこすことが発見された。吸収性や水洩れのない、丈夫で艶やかな美しい陶器は、製作工程が複雑なため簡単には普及しなかった¹⁾。後に、釉薬を作ったとのことであるが、これは鮮やかな色と魅惑的な表面を有したラピスラズリ（青金石）を作りだそうとして、様々に試しているうちに偶然にも発見されたものであろう²⁾。

紀元3000年紀には古代エジプトでは、ナイルの沈泥や泥灰土を胎土とし

て、手捏ねと型作り技法で早期から土器作りが実施され、先王朝時代には彩文土器が作成されている。土器は赤褐色か褐色、またはクリーム色で、その上に赤褐色、白色、黒紫色の顔料や泥漿で文様が施行されていた。装飾文様としては人物、動植物、幾何文などがある。この先王朝時代には口縁部に煤を付着させて黒くした黒頂赤色磨研土器が製作されている。土器の焼成温度は600度から800度位で、器形は多岐で、実用品のほか祭祀用容器、土偶（女性・動物像）も作られている。釉薬は前4000年紀末頃の使用例がみられる。エジプトでは素材に石英の粉末やアルカリソーダ釉を用いた焼物が盛んに作られたが、その釉はなじみにくく、このエジプト陶器の限界があった。新王国時代では多色の彩文陶器が盛繁する一方で、釉下黒褐彩蓮・鳥・魚文の青・青緑色陶器が焼成され、古代エジプトの土器・陶器は最盛期を迎えていた。また、中国の陶磁器の期限は古く新石器時代にまでさかのぼる。最古のものは、前8000年を超える土器が河北省の南荘頭遺跡で発見されている。中国の先史土器は焼成技法により呈色が違い、紅陶、黒陶、灰陶の違いが生じた。中国の先史土器の中で最も華麗で独創性を有するのが彩陶（彩文土器）であるが、前3000年紀頃には黒陶、灰陶が代って発達し、後に殷・周時代の灰釉陶に包括されたのである³⁾。

世界各地における初期の土器の中でオリエント地域の土器は注目に値するものがある。古代文明の発祥地の1つであるオリエントでは、紀元前7000年前から6000年頃に農耕や牧畜が生成し、人々は土器の製作を開始し、それを貯蔵器として使用していた。開始頃には赤褐色や灰黒色をした低温度、焼成の粗雑な簡単な土器であった。だが、焼成の粗雑な簡単な土器であった。だが、紀元前5000年頃には北メソポタミアで土器の表面に黒線で文様を描いた彩文土器が誕生している。これは人間が最初に造成した芸術的な土器と称されるものである（同上書『日本史小百科〈陶磁〉』11ページ）。以前、焼物は焚火で焼成していた一塊の土くれに過ぎなかった。現代のニューセラミック（陶磁器）では刃物まで製作することができる。焼物・陶磁の道の未来は人間の想像を超越して、大きく拡大している。焼物は日常の容器であることはいう

までもないが、同時に一個の美術品でもあり、科学産業を担う素材の1つでもある。焼物の未来を占うこと、それは焼物とは何かという本質を理解することであり、そこへ到った永い歴史を学習することから始めなくてはならない⁴⁾。

また、中国の漢代になって、酸化鉛を媒溶剤として、酸化銅を加えると緑釉陶器が生成し、さらに酸化鉄を加えると褐釉陶器になる。いわゆる鉛釉陶器と呼称する焼物の誕生である。鉛釉陶器は前漢時代後期－後漢時代に華北を中心に発達した焼物であるが、その出現は定かでない。紀元前後、(ローマ時代の地中海地域で緑釉陶器や褐釉陶器が作成されており、その技法が中国に伝播して鉛釉陶器ができたのではないかとしている。この時代鉛釉陶器と並んで青磁が焼かれるようになった。原始磁器から青磁への発展過程は明らかでないが、原始青磁は釉薬のかかった硬質の焼物であり青磁は器表に十分と青磁釉がかけられ、安定した青緑色をした高火度焼成の陶磁器である。後漢時代の窯からぬちい素地に精良な灰釉が全体にかけられた青磁が出土している。江蘇省の後漢墓から青磁壺が出土しているので、青磁の出発点はこの頃からと判断されよう⁵⁾。一般的にいえば、青色釉がかけられて、1200度以上の高温で焼成した陶磁器を青磁といっている。青色にみえる釉は釉中に少量含まれる鉄分を還元して得られるのである。技術的な起源は中国の商代(紀元前1500年)に遡る。初めは灰釉をかけて灰緑色となる陶器であり、これを原始青磁と呼んだが、淡青色釉が本格的に生まれるのは後漢代で、唐代にかけて良質の青磁が誕生した。また、宋代は青磁として完成の域に達した淡青色の製品が作られており、青磁の生産は飛躍的に伸長した。青磁は日本など各国に高級生活用品として輸出され、各国の窯業技術にえた影響は大きかった(同上書『日本史小百科〈陶磁〉』58～59ページ)。日本で最初に磁器が作られたのは、江戸時代の初めの元和2年(1616)とされている。中国に比較すると1000年以上、安南(ベトナム)、朝鮮に比べても数百年も遅れており、日本は東洋で磁器の一番遅れてい発達・発展した国なのである⁶⁾。

中国は青磁の流れを受けて白磁が誕生した。その白磁は鉄分の少ないカリ

オン質の高い白い素地に精良な灰釉(透明釉)をかけて、高火度で焼いた焼物である。中国殷代にも白陶はあるが、白陶に釉はかかっていない。白磁が中国で焼成されるのは6世紀後半の華北地方である。北斉期の白磁の製作は沢山ではないが、この時期の白磁は若干青味のかかった白磁で、青磁との区別は困難である。白磁生産が本格的になったのは、中国隋時代以降であるが、河北省の邢州窯のものが唐時代の代表的な白磁窯である。邢州窯の白磁は北朝頃から生産が開始されているが、この時期の白磁は素地に白土をかけて白磁を作っている⁷⁾。7世紀になって三彩陶が現れた。前述したように唐代の陶磁器は隋代に開始された河北省邢州窯などの純白の白磁が中心で、器形も多種多様となった。武周期には明器として大量生産された唐三彩が出現し、玄宗期に頂点に到達した。唐三彩は白土の上に緑、褐、黄、白の釉薬やコバルトを使用した藍釉をかけて焼いたものである。華やかで美しい色彩と武人、胡月などの死者と共に埋葬した人形である俑類や胡瓶、角杯などの皿類が国際性を十分に教示している。とくに、唐三彩の駱駝楽人俑は駱駝に乗った多くの胡人が奏楽、舞踏する形を取り、貴族たちの西方趣味の有様を知ることができる。唐朝の衰退と共に唐三彩の生産も終り、代って北方では陝西省耀州窯が主に生活用品として黒釉磁を焼き、南方では浙江省越州窯の青磁が完成度を高めて行った。茶の全国的な普及に伴ない、越州窯の青磁や耀州窯の白磁が高級茶碗として絶賛された⁸⁾。中国では古い時代から陶器は宗教的指導者、世俗的権力者などからも重要視されてきた。初期の頃は宮廷は焼造を命じて陶磁器を作らせたが、後には官窯を設定して焼造させた。仏教の儀式では陶磁器は重要な役割を担っていたため、仏壇の瓶などは嚴重な管理下で焼かれたのである⁹⁾。

西方では、紀元330年、ローマ帝国コンスタンティヌス一世はローマを捨て、新首都を古代ギリシャの植民地であるボスポラス海峡に面するビザンティウムの地に建設した。その名もコンスタンティポリス(イスタンブール)と命名し、キリスト教を認容した新帝国を打ち立てた。やがてローマは東西国家に分裂し、東方には東ローマ帝国、またはビザンティン帝国として、1453

年にオスマン・トルコによって滅亡させられるまで約1000年余にわたり、東地中海から小アジア、エジプトに至る地域にキリスト教文化を開花させた。一方、西ローマ帝国は476年に滅亡し、この地域ではローマ時代以来の陶器の技法は殆ど影をひそめ、赤褐色の押型陶器、施釉陶器（紅・緑・青釉）、さらには轆轤の使用すら忘れ去られ、陶芸は衰亡への道程を歩いたのである。著名な工芸書などにもビザンティンの多彩陶器についてはほんの数行触れているだけで、ビザンティン陶器についての記述は殆どみられない。古代ギリシャ・ローマ文化の継承者として、美術を踏襲したビザンティン帝国でもビザンティン陶芸は金工芸、象牙細工などのビザンティン工芸に比較して、とくに目立った存在ではなかった¹⁰⁾。工芸とは「工作に関する芸術。生活に直接関係の深い工業的生産品を芸術的に作り出すこと」（『広辞林』633ページ）と定義されている。ビザンチンで施釉陶器（紅・緑青釉）など作られたが、ローマ帝国の衰亡と共に衰亡した。華やかに開花したのがイスラム陶器である。イスラム陶器は中国に次ぐ世界的に有名な製陶地で、装飾に優れた名品を残している。古代メソポタミヤや古代ペルシアでは彩文土器や施釉陶器が発達し、その伝統がイスラムの陶工によって継承されていた。世界の製陶の中でイスラムの陶工が第1に誇れるのは器形、装飾技法・文様が豊かなことで、多彩な装飾は他に類がない。ことに、独特の装飾要素はアラビア文字である。イスラム教でアラビア語は神の啓示の言葉であり、それをアラビア文字で綴ったのがイスラム教の聖典コーランである。陶器に記されたアラビア語の銘文は、何らかのメッセージを伝える第一義的な機能を有している。それと共にアラビア文字は建築や工芸品の装飾要素として尊重されてきた。それはアラビア文字の形態そのものに韻律などあって、美しいのみならず、曲線にも直線にも自由自在に変わりうる柔軟性を有しているからである。またアラビア文字は抽象的な形を有している表音文字であり、抽象性の強い幾何文様などと調和しやすい特徴を持っているのである¹¹⁾。それでは、幾何学文様などの文様とは何かであるが、文様は造形的に二次元の平面的空間に描いたり組み入れたり、彫刻したりする図形（図様）のことである。表面に現わ

れた模様は、それが複数反復されたものである。文様の形態には雷文とか菱文のように抽象的なものから人間や風景や器物など具象を模倣したものまであり、この中間的なものまで多くある¹²⁾。

かくて、焼物は土と炎の芸術であり、ものをストックするなどのために生まれ、それにより人類の生活は向上し、文明の進歩につれて硬質で美しいものを作るようになった。一塊の土くれにすぎなかったが、現代ではニューセラミックスで刃物まで作られるようになった。メソポタミアの土器は黒線で文様が描かれており、これは人類が最初に造成した芸術的土器と称されるものである。

(2) 陶磁器の交易と西方の国々

イスラム陶器は、優れていると盛んに評価されたが、ヨーロッパに影響が及んで作られたのがスペインの近世陶器である。ヨーロッパの近世陶器は近世初頭にかけてイベリア半島南部を支配し、オリエント文化をこの地に伝達したイスラム教徒のムーア人によって生みだされて開花したものである。その誕生の年代は明確でないが13世紀中頃には製作されていたようである。初期の作品はその器形や装飾様式がイスラム陶器と類似していることからこれらの陶器はイスラム教徒の陶工達によって製作されたものと推測できる。イベリア半島に移動した陶工達はこの地で錫釉陶器を焼成するようになるのだが、初期の陶器の装飾はアラビア風意匠の草花文、幾何学文、聖樹など主題としたものが多かった。これらの陶器技法は当地のスペイン人にも継承され、いわゆるイスパノ・モレスク陶器は、ムーア国スペイン陶器とも呼ばれるスペインの地で焼成されたイスラム風錫釉陶器のことである。イスパノ・モレスク陶器の装飾手法には2種あり、1つは金属的な輝きを有するラスター彩陶器、2つは釉薬上に緑、青、褐色で絵付したエナメル彩色絵陶器である。以前はラスター彩陶器だけをイスパノ・モレスク陶器と呼称していた¹³⁾。また、ヨーロッパを代表する陶器となったイタリアのマヨリカ陶器は、イタリアで興り、学問上・芸術上の革新運動であるルネサンス期に開花した美しい

錫釉の色絵陶器は、一般にマヨリカ陶器として親しまれている。その名称の起源は、1114年にイタリアがスペインのバレアレス諸島のマホルカ島を征服した折に、戦利品としてラスター彩の陶器をイタリアへ略取したことに始まる。その後、14・15世紀に入り、イタリアではスペインで焼かれたラスター彩の錫釉陶器を輸入し、これが逆にマホルカ島から輸出されたものであることから、イタリア語でマヨリカ（英語でマジョリカ）と呼称した。それ故、マヨリカは錫釉色絵陶器を意味する語となった¹⁴⁾。

16世紀初頃からオランダでは、イタリア人陶工によりマヨリカ陶の生産が開始されていた。その中心はアントワープで、その製品はハプスブルク帝国全体を市場圏とするまでになっていた。だが、アントワープの陶工達は経済的理由と信仰的理由から北部ハーレム、デルフト、アムステルダムなどへ移住して、そこでマヨリカ陶器を製作するようになり、次第にアントワープの窯業は終焉に向かった。1600年頃にはハーレムが新窯業の中核となり、さらには1650年頃にはデルフトが中心となった。この間に陶器の焼成技法が改良され、絵付けの意匠を変化させることで、デルフト陶器として認知される新しい焼物が生れたのであった。この変化を促進させたのがオランダ市場へ進出した大量の中国磁器であった¹⁵⁾。オランダ東インド会社は、東洋貿易を独占して大量の中国磁器をヨーロッパに輸出していたが、中国の明が滅亡（1644年）して、明から清への動乱期は中国磁器（景德鎮）は停止した。その間隙を補うために中国から伊万里（有田）へ赤絵などの技術移転がなされた。この頃から伊万里の作風が大きく変化し、伊万里：柿右衛門様式の磁器は輸出用の新製品として開発された。その柿右衛門は乳白色の濁手と呼称される白磁に鮮やかな赤絵を施設してあるのが特徴である。延宝から元禄時代にかけて焼成された代表的作品である金襴手伊万里は染付白磁に金泥を包含する絢爛豪華な赤絵を施した輸出用磁器である¹⁶⁾。輸出製品時代を迎え伊万里焼に急に高い緊張感があふれるようになった。よりよい製品を造れば高価格で販売できるは資本主義の経済原則である。陶工を作陶の充実度を高めさせた要因の1つは製品価格であった。1640年代までに日本に輸入された中国

製品（磁器）は、平均価格は0.025フロインで、これに対してオランダに販売された中国製品の平均価格は0.24フロインと約10倍の価格差があった。輸出製品を製造することと同義であるという価値観を伊万里焼の陶工達に植え付けたのである¹⁷⁾。価格の概念について J.J. バランは「価格は価値の貨幣的表現であり、そのようなものとして価格は競争的交換過程で中心的地位を占める」¹⁸⁾と指摘している。また H. ハンセンは「価格とは製品の価値を与えてあらゆる条件の金銭的要約である」¹⁹⁾と述べている。つまり製品価値は貨幣（金銭）で表現したものであり価値＝価格なのである。

なお、前述したように、1659年に開始されたオランダ東インド会社による日本磁器の輸出は、輸出中国磁器の激減に対し採用された緊急措置であった。その企画は成功し、とくに肥前の色絵磁器は華麗さでヨーロッパ人を魅了した。1680年代に中国磁器の輸出再開後も洗練された柿右衛門様式の染付けは、オールド・ジャパンと呼称され色絵磁器輸出は堅調であった。だが、中国の輸出磁器の展開も多彩で緑色系と称される五彩磁器を完成し、注文による紋章入り磁器の製作、さらには日本磁器の手法を模倣するなどして、輸出磁器の主体を奪取した。景德鎮で粉彩技法が完成し、輸出磁器もバラ色系と称される粉彩磁器が主流となった。粉彩の絵具は不透明であるため細密な表現ができ、色も多数なので写生風の図柄に最適である。複雑な図柄も美しく表現するにも相応しい技法であった。中国磁器のヨーロッパなどへの輸出は、1840年に開始されたアヘン戦争ではほぼ終結した。中国輸出陶磁が各地の陶磁器製作に与えた影響は顕著で文化交流に大きな役割を果たした²⁰⁾。17世紀、ヨーロッパの王侯、貴族間では中国・日本趣味を反映して高価な中国・日本磁器を多く所蔵することが権威と栄華の象徴となっていた。自国で磁器を焼くことは国や企業家にとって名誉なことで、同時に莫大な利益を得ることを意味していた。そのため各国は大金を出資して専門家に研究させたが、実験は困難で、本物の硬質磁器が焼かれるまでには半世紀以上を要した。フランスでは硅砂、石膏、ソーダに石灰を粘土を加味した軟質磁器が焼かれ、セーヴェル窯などでフランス磁器として開花した。また、イギリスでは骨灰

を付け加えたボン・チャイナの誕生となるが、透明感など質上からも舶来の磁器とは比べものにならなかった。だが、とうとう1709年、真正磁器焼成の偉業がドイツで若き錬金術師F.ベツトガーによってなされた。ベツトガーは王命で金属を金に変える研究もしたが成功せず、王権より逃れてベルリンを去りドレスデンにやってきた。ザクセン国王は逃亡者を救護し、大金を投じて金を作らせたが成功せず、マイセンに近い城に投獄された。この時、科学者・経済学者チルハウゼンはベツトガーの抱禁を解いて磁器を研究させるよう国王に進言した。努力の結果、硬質な焼物に成功し、これがベツトガー磁器と呼称される炆器である²¹⁾。

炆器とは不透明、不透過性素地の製品で吸水性は低く、石のように硬質で、表面は光沢が鈍く、施釉や無釉のものがある。鉄分の少ない混合原料で作った有色の天然炆器などがある²²⁾。ベツトガー磁器から数年後、カリオンを主成分とする白磁土の採用により、ヨーロッパ初の真正の硬質白磁の焼成に成功した。中国・日本の磁器の熱烈な愛好家であるザクセン国王の勅命により、マイセンで本格的に磁器の生産を開始した。国王は磁器は国家に莫大な利益をもたらすと見通し、その秘法の維持のためベツトガーを厳重な監視下に置いた。ベツトガーはその苦悩から自由になるため身を持ち崩し、37歳の生涯を閉じた。王立マイセン磁器製作所の開窯から9年後には、その秘法は盗出された。その後、若い絵付師がやってきて、絵付に健筆を發揮し、上絵付の顔料に改良を加えて人気を得、マイセン窯の美術総監となった。また、有名な彫像作家を迎えることによって、王立マイセン磁器製作所は、最初の黄金時代を呼び寄せたのである²³⁾。ヨーロッパ各国での開窯（年）をみると次のようになっている。イギリス：チェルシー（1743）、ボウ（1744）、ダービー（1748）、ウースター（1751）、ウェッジウッド（1759）、スボード（1770）、ミントン（1796）、ドルトン（1815）、アルバート（1896）、フランス：ヴァンサンヌ（1738）→セープル（1759）に移転、ジアン（1821）、アピランド（1842）、ベルナンド（1836）、デンマーク：ロイヤル・コペンハーゲン（1737）、ハンガリー：ヘレンド（1826）、オーストリア：アウガルテン（1924）、オラン

ダ：ボースレン・フレス（1653）、イタリア：ドッチャ・ジノリ（1716）→リチャード・ジノリ（1896）に移転、スペイン：リヤドロ（1746）、ヘキスト（1746）、フツェンロイター（1814）、ビレロイ & ボッホ（1836）、SPドレステン（1872）、ローゼンタール（1879）などがある²⁴⁾。このようにみていると、世界の陶磁器史は長く、その製品は多種多様である。それ故、全体像を端的に示し意味・内容を察することは難しい。また、陶磁史には多面性があり、それによって様々な視点がある。製作技術面からみる技術史的視点、生産流通の側面のみる経済史的視点、生活・文化との関連のみる美術史的視点などある。だが世界を地域に区分し各地域の陶磁器の歴史を眺めることによって、地域的特質を明確にすると共に、時代的特徴が把握しえるのである²⁵⁾。

かくて、文様とは造形的に二次元の平面的空間に描いたり組み入れたり、刻んだりする図形でそれが複数反復されたものである。その技法はヨーロッパ各国で継承され開花した。その後、中国や日本の磁器がヨーロッパ市場に運ばれ好評を博したが、自国で磁器を焼成することを強く望み、中国・日本の磁器を参考にして、ついにドイツでマイセン磁器など生みだし陶芸王国となった。

2. 世界各国の陶芸の考え方

(1) 新しい陶芸の発明と美術運動の開幕

陶芸は絵画や彫刻と異なり、あらゆる時代を通して日常生活と最も深い関わりのある造形作品である。それ故、陶芸は実用性から生まれた形状のものから陶芸作家と称される専門家による多彩色の極限を示すものまで、実に多様な造形美を創出している。そのような意味でも陶芸は工芸の華である。ヨーロッパ各地の数多くの工芸博物館では、莫大な数の陶磁器が収集・陳列されているが、その形状や装飾は千差万別である。たとえば、楕円形の大皿に実物大の蛇やざりがに、蛙を浮彫りしたもの、等身大の男女の横たわる形の像を蓋上に載せた陶棺、喜劇役者の感情や動きを表現した小彫像など色々で

ある。また、壺絵・絵皿には細密画的なタッチで器全体に神話や伝説なども描かれている。本来は陶磁の装飾のためになされる絵付が主役を演じ、陶磁器は絵画のキャンバスを提供しているにすぎないものが多い。ヨーロッパ陶磁器とは何かの疑問も生じるが、歴史的、地理的、民族的な広がりをもつヨーロッパ陶芸について応えることは容易でない。ラテン民族とゲルマン民族とは住民の感性や美意識も異なるし、同民族でも時代によって宗教観、世界観の違いから美意識は相違している。世界観とは「ある時代の個人や社会がその中に自ら生活している世界としてどのように認識し、その意義をどのように評価し、またこの評価にもとづいてどのような目的や理想を立て、自らの生活を主宰していこうとするかは、その時代の哲学や宗教や芸術にもっともよく言い表されている。こうした世界の全体の解釈を世界観という」(『新版哲学小事典』、136～137ページ)としている。具体的には人間中心的、現世的な世界観を有する古代ギリシャ時代では酒器、祭器、水瓶、水差など必要に応じて製作しているし、その器形は比例率に基づいた生活機能を有する形態となっている。これらの器の絵付は初期の陶器を除外して、すべて神話、英雄か人間生活が創作動機で、風景や草花は全く描かれていない。他方、初期キリスト教時代では、偶像崇拜を禁じ、陶磁器の装飾は抽象的、幾何学的文様、組紐文、草花文へと変化している。全般的にこの時代の陶芸への関心は希薄であった。さらに、重要なことはヨーロッパの陶芸は東方からの影響を感受してきたという現実である。陶芸の起源も多く東方に負っている。その第1が轆轤の発明である²⁶⁾。

粘土で造形する陶芸に幾つかの手法がある。その中で古代から圧倒的に多いのが回転板式方法である。回転板の出現以前には木の葉や籠や布目の上に粘土の塊りを乗せて、上部へ薄く伸ばしたり、底部の上に紐を積み上げながら造形するものであった。器を乗せたまま動かすので、作り手が周囲を動く必要もなく作業が進展し形よく仕上げられる。大きなものを造形する時、動かない台の上に粘土の紐を積み重ね、陶工がその周囲を周わりながら造形していたが、この手法は現在でも実施されている。その後、轆轤の出現によって

短時間で大量に同形で均一品質のものを作れるようになった。陶磁器が普及するのに轆轤の果たした役割は非常に大きいものがあった²⁷⁾。なお、焼物とか器、陶器、磁器、陶磁器などの呼称がでてくるが、江戸時代は焼物、陶器、明治初期は磁器、明治中期は陶磁器が使用されている。明治40年頃に陶磁器を土器、陶器、炆器、磁器に分け、それ以来は陶器を総称として使うことになった²⁸⁾。轆轤による陶芸は最も一般的な陶磁器の形成方法である。新石器時代から回転台を利用して器が作成されていたが、轆轤という時は回転力で粘土が引き上げられて形成されることを指すことが多く、これは水挽成形と称される。轆轤は遠心力により連続的に回転する台とそれを支える軸から構成される。以前は手で回転させる手回式轆轤と足で回転させる蹴式轆轤の2種があった。今日では電動式轆轤が一般的となっている。轆轤の回転方式は地域的な相違があり、伝統や技術の系統を理解する上で大切である。手回式轆轤は陶工が回転する台の縁の穴に棒を挿入して回転させ、蹴式轆轤は陶工が台を跳って回転させる。中国では別人が足で跳式の轆轤である。轆轤成形後は台上の粘土塊から製品が切離されるが、一般に回転している中に細糸で切離し、それを糸切りと称する。連続して幾つかの製品を作ることができ、製品の底には渦巻状の糸切りの痕跡の渦模様が残る。また蓖を使用して轆轤上から製品を取り上げる場合もあり、これを板起しと呼んでいる（前掲書『日本史小百科〈陶磁〉』39ページ）。

轆轤は前4000年代末期にメソポタミアで発見され、前2750年頃、エジプトに伝わり前2000年以降、ギリシャに伝播した。また、ヨーロッパの陶芸はエジプトより伝わったものであり、その技法はイスラム人によりイベリア半島へ伝えられ、イタリアで大いに開花した。時代は下って18世紀のオランダ、イギリスは先に触れたように。中国・日本から陶芸（磁器技法）を移入し、ヨーロッパ各国は磁器技法の模倣に努め、ついにドイツが修得した。その陶芸はヨーロッパ全土に拡大し、ここに新しい陶磁器が誕生したのである。たとえばフランスは中国・日本の磁器とは異なる軟質磁器を発明したり、イギリスでは白色炆器を開発したのである。その後、様々な改良がなされ、現在

のテーブルウェアとなっている。これまで西洋陶芸は西洋という閉鎖された独自の世界で生みだされたものではなく、それは常に他の世界との関わりの中で生成し、大きく花開いたのである。つまり、西洋は陶芸の様々な種子を他の世界から受け継ぎ、それを自身の精神的風土の中で育成し、東洋陶芸とは異質の西洋陶芸という独自の花を咲かせたものであるといえる²⁹⁾。20世紀初期には昔ながらの製品を焼成していた各地方の製陶地は、細々でも焼造を続けていたが、第1次世界大戦の勃発で殆どが終焉を迎えることになった。多くの製陶工房は自己の製品をアピールする中で、伝統的な日常品から芸術的な作品を制作する方向へ転換を試みた。だが、その殆どが世に認められることはなかった。このような改革のムード漂う漠然とした状況の中で、芸術家も工芸家もデザイナーも新方向を模索していた。この時、ドイツにバウハウス・デザイン学校が設立された³⁰⁾。

バウハウスは文字通り、ハウス（家）をバウ（建てる）を意味するドイツ語である。これは第1次世界大戦直後の1919年にワイマールで開始された近代的なデザイン運動を指している。この運動として注目されるのは、1903年に結成されたウィーンの工房であり、1907年にミュンヘンで創立されたドイツ工作同盟であった。後者は工業生産時代を迎え、デザインは如何にあるべきかなどに取り組み、工場建設・集合住宅などで成果を上げた。バウハウスは第1次世界大戦前のこれらの運動と連動しながら W. グロピウスを軸に始まった。文化、芸術に理解のあったワイマール大公の治めるワイマール公国はドイツ精神文化の中心地であった。ここで制定された民主主義憲法の典型とされるワイマール憲法は有名である。ワイマール大公は美術アカデミーと工芸学校も創立したが、その後建築家 W. グロピウスはこの2つの学校を統合してバウハウスと命名した。バウハウスには様々なコースが設定され、その名の如く、バウハウスの柱は建築であり、グロピウス自身もすべての造形活動の最終目標は建築で、建築を装飾することは様々な美術の最も高貴な課題であると述べている。また、バウハウスの基本的なデザイン・ポリシーは合理主義的な構成主義であった。装飾のための装飾を排除したバウハウスの簡

潔な幾何学的なデザイン（装飾）は、その後の近代デザインに大きな影響を与えた³¹⁾。

バウハウスの究極的な目的は、あらゆる芸術の総合化を目指しており、教育システムもこれに従って作成される。カリキュラムはクラフトの教習と形態の郷愁に分かれる実技と基本の2コースである。クラフト教習の内容は石工、木工、金工、陶芸、ガラス、色彩(壁面装飾)、織物となる。形態教習は観察(自然研究、材質分析)、表現(記述的幾何学、構成技術、構成物の平面図・模型製作)、構成(空間、色彩、デザイン理論)からなる。基礎教育(形態教育)は半年、実技教育3年履修する。このように基本と実技の2つのコースに区分したことが特徴である。そのため、グロピウスはフォルムマイスター(携帯親方)とヴェルクマイスタ(工匠親方)の2人教員制を設置した。バウハウスでは、教員はマイスター(親方)、生徒はレーリング(徒弟)、ゲゼル(職人)と呼称された。レーリングは3年の教育期間後、試験を受けてゲゼルになる。マイスターという中世の職人用語を用いているのは、バウハウスがアーツ・アンド・クラフツ運動に関連するものであることを示している³²⁾。1863年フランスの画家E. マネは作品「草上の昼食」とサロンに出品して落選、2年後、作品「オランピア」を出品して再び落選した。だが、マネの色彩にあふれた作品に魅せられた若き画家達C. モネ、C. ピサロ、A. シスレー、P.A. ルノアール、P. セザンなどはカフェ・クルボアに集合し、マネを中心に新絵画について論じた。1874年、第1回印象派展が開催されたがそれは現代絵画誕生の記念すべき出発点であった。マネの「草上の昼食」作品が落選する2年前、近代工芸運動の先駆者W. モリスは友人であった画家B. ジョーンズ、建築家P. ウェブ、工芸家マクマードなどと共に、工芸復活を目指して実践の場としてモリス・マーシャル商会を設立、現代デザインの第一歩を歩み始めた。時あたかも、イギリスの産業革命時代で、世は機械化、工業化という新時代へと向った。このイギリスに始まった波は各国へと波及し、あらゆる産業分野に起こり、大量生産による新工業製品を市場に送り出したのである。このような社会背景の中で、若き美術家や工芸家達は商業主義と結び

付いた作品は、非人間的俗悪なものであると強く反発した。自由個性を尊重した中世主義に影響された若い建築家やデザイナー達は中世の手仕事による美の復興に立ち上がった。「カントは‘目的なき合目的性’が美であり、美は利害の関心のないところに成立するとし」（前掲書『新版哲学小事典』64ページ）ている。イギリスに興ったアーツ・アンド・クラフツ運動は機械生産を否定した手仕事への回帰であると同時に時代における美術運動（美）の開幕であった。この運動はモリスによって開花すると共に機械による大量生産は反美的であることを訴えた。この運動に賛同したグループが多く生成し、これまでマイナー・アートとされてき工芸品に対して美術品としての正当な評価を求め各地で展覧会が開催された。理論家のゴデン＝アンダーソンは、これら一連の工芸運動にアーツ・アンド・クラフツ運動なる名称を与えた³³⁾。

かくて、陶芸は絵画や彫刻と違い、あらゆる時代を通し日常生活と深い関わりのあるものである。陶芸の技法も多くは東方に負っているが陶芸の第一が轆轤の発明であり、陶磁器が普及するのに果たした役割は、大量生産の道を開くなど大きいものがあつた。その轆轤はメソポタミヤで発明された。その後、陶芸はヨーロッパ全土に拡大し、これが大きくなうねりとなって近代的な工芸運動へと発展して行った。

(2) 芸術と技術の結合と陶芸家達

近代工業製品は機械化により新時代を感じさせるものであり、手工業による工芸製品は間違いなく葬送されつつあつた。近代工業製品の中で生き抜かねばならぬ人間は、如何にして価値ある手工業精神を復活させ得るかである。その課題に積極的・建設的に取り組んだのが W. モリスであつた。モリスは中世の職人時代の手工業に眼を向けた。そこでは職人は創作者であり芸術家で、職人と芸術家の分離はなかつた。中世をこのように捉えたモリスは、中世の精神に戻り、中世時代の職人の手工業生産様式を蘇生させることが、新しい美の創造、発見させることになると考え、手仕事の重要性、美と用の一致が信条となつた。人間は手仕事によって品物を作る時、労働は喜びであ

り、人生の楽しみである。だが、近代工業における機械相手の労働は苦痛にすぎず、人間が労働から解放され、生産活動が喜びになるのは手仕事しかない。モリスはこのようにして近代生産様式に反対し、中世の職人生産方式に復帰することを重要視したが、それは一種の時代錯誤であった。大量生産品を大衆に供給しうる能力を有する機会生産を手工業に戻すことは無意味なことである。だが、実用品の美の結合の大切さ、また工芸品の社会的機能を捉えたモリスは確かに立派な先駆者であった。モリスの運動を批判しながら受け入れたのが、ベルギーの画家 V.D. ベルデであった。ベルギーはヨーロッパの芸術運動の一大中心地となり、新進気鋭の芸術家達が結集していた。芸術とは何か、「芸術は人びとを結合し、人びとに感情や思想を伝達する手段」（同上書、『新版哲学小事典』64ページ）。なのである。それから芸術家達は、芸術（デザイン）は人間が環境を変革する行動であるという現代的視点に立脚していった。環境を改変することは、生産技術の理念と一致するもので技術は自然に働きかけ、自然と人間生活に適應するよう改変して行くことである。その意味で芸術家達の主張は芸術と技術を結合させ得るものであった。芸術家達は生活空間を充足させる工芸品にまで視線を向けることになり、そこにモリスの運動への関心が生れた。だが、ベルデはモリスの中世回帰の運動の無意味さを見通しており、近代機械生産方式は大衆に豊富に生活用品を供給するもので、これを否定することは大衆を再び貧しい生活へ追いやることになる。むしろ機械生産品の中に美をもたらすことこそ新しい欲求ではないかとしている³⁴⁾。

さて、陶芸家が抱えてきた主な関心事は、経済的・社会的変革を如何なる形式で新表現するか、その技術を如何にして開発するかということであった。工房陶芸家達は伝統的な陶器に背を向け、轆轤での手作り食器類のような陶器は、地方の陶磁器の製造を職業とする陶工達に引き継がせ、陶芸家は特殊な作品制作の方向に向ったのである。このような変化に対する疑問は陶芸家とは一体芸術家なのか、職人なのかということである。これには格が違う作品を価格という手段で如何なる基準で価値づけするのかなど問題も生

じる。作品は工芸品店に並べるべきか、それとも画廊に陳列すべきかということも問題となる。陶芸分野でも創意を活発化して開発をもたらしたが、それにはそれなりの理由があった。それは西欧社会は利潤追求を重視してきたことであり、このような傾向はあらゆる芸術分野に影響を与えて、とくに視覚芸術では市場と作品の両方が影響を受けることになった。つまり所有が可能な作品を購入することに変化が生じ、人々は純粹に鑑賞したり使用したりする目的でなく、自慢らしく誇示したり、投資目的に作品を購入するようになった。芸術家達は作品の売買市場を無視することが困難になり、中には、このような市場に適合した作品を作る陶芸家も出現した³⁵⁾。それについて、T. ヴェヴレンは、良き名声の基礎となるものは、結局は金銭的な実力である、そして、その金銭上の実力を示し、さらに良き名声を獲得し、維持するための手段は衒示的閑暇であり、また財貨の衒示的消費である。そして衒示的閑暇と衒示的消費の世評の目的に対する効用は、共に両者の共通である無駄遣いである。前者の場合は時間の無駄遣いであり、後者の場合は財貨の無駄遣いである。しかも、両者とも富の所有を誇示する方法であると指摘している³⁶⁾。また、社会分化がより進展し、より広範な人間環境と接することが必要となる折には閑暇より消費の方が体面を保つ手段として有効になってくる。衒示的閑暇から衒示的消費への変化は、商業の発展などと密接に関係しており、人々は相互に他人を追い抜こうと競争し、衒示的消費の正常水準をより高い点に釣り上げ、結果として金銭上の体面を示すために一層支出が必要となる。衒示的消費を誇示しようとしたのは、富裕な有閑階級であった。たとえば東洋から輸入された美術工芸品、陶磁器、ジャパンと呼称された漆器など舶来品は貴族、商人階級は勿論、ジェントルマンと称された富裕な地主階級も衒示的消費の対象となった³⁷⁾。

陶芸分野では、また別の大きな変化があった。1979年にB. リーチ、1981年にH. コパー、1983年にM. カーデューが他界すると。彼等の作品の売買に大きな変動が生じ何10倍、何100倍とその価格が劇的に高騰したのである。陶器は急に重要な投資の対象となった。著名な陶芸家の作品を集めて売買する新

美術商も出現し、美術商達は将来性のある有望な作家を発掘して世にだしている。画家の中にも陶器に魅力を感じて、陶芸家と合作で制作している作家もいる。イギリスではB.マックリーン、J.ホイランドがアメリカではC.ハリング、F.ケースなどが興味深い作品を制作している。アメリカはとくに陶器の買手が元気な市場で世界的な著名な美術商が絵画、彫刻と共に陶器を専門にしているほどである。だが、高い価格を自ら自由に決定する陶芸家は少ないが、このような作家の作品は革新的技術と芸術的技術、進取の精神に満ち満ちており陶芸世界に甚大な影響を有している³⁸⁾。91歳で他界したリーチは名実共に20世紀最大の世界的陶芸家で、リーチの名は陶芸に関心を抱いている人の間では知らない人はいない巨匠である。リーチ窯で修行した陶芸家は自国のイギリス人を除いて、アメリカ、カナダ、ニュージーランド、オーストリア、フランス、ベルギー、デンマーク、日本などを数え、M.カーデュ、C.P.ブーベリー、浜田庄司の三男浜田篤哉、市野良茂など多くの優れた陶芸家がそれぞれの自国で活躍している³⁹⁾、また、リーチと出会って陶芸の世界に入った人に富本憲吉がいる。富本は東京美術学校(図案科)を卒業した後、ロンドンに留学し近代工芸を学んでいた。その後、帰国しリーチと親交を結んだが、リーチが陶芸を始め、言葉(英語)に自由な富本を尋ねることが多かった。質問に応えるためにも富本は大和の自宅庭に窯を構築し楽焼を開始した。なお、自由な個性を尊重する陶芸の道に入った富本は河合寛治郎、浜田庄司などに大きな影響を及ぼし、近代陶芸の基礎を構築したのである。柳宗悦もリーチや富本との交際から民芸に開眼したのである(前掲書『日本史小百科〈陶磁〉』275ページ)。

やがて、宗悦は民芸を提唱するようになる。民芸とは民衆が日常使用する工芸品のこと(意味)であり、実用的工芸品の中に最も深く人間の生活に交る品物の領域である。俗語的に表現すれば、下手な品と称することがあり、ここで下とは並の意味で、手は質とか類とかの意味である。それ故、民芸は民器であって日常生活と切り離せない、きわめて深い関係のある普通の品物である。毎日の衣食住に直接必要な品々で、このようなものを民芸品と呼称し

ている。それ故、珍しいものでなく大量に生産されるもの、庶民の目にも触れられるもの、安価で買えるもの、何処でもあるもの、それが民芸品なのである。それに一番近い言葉は雑器という用語である。雑器または雑具と呼称しているものは、民家の生活に一層親しい関係を持っている実用品が民芸品である。民芸品は民間から生まれ、民間で使用されるものであり、従って作者は無名の職人で作品には銘はない。作られる数も多く、価格も安く、使用される場所の多くは家族の住む居間とか台所で勝手道具と呼ばれるものが多い。自然姿も質素で頑丈で、形の模様も単純で、美意識から工夫されたものでない⁴⁰⁾。リーチを軸に繋がった柳、浜田、富本の交友関係は兄弟愛に近い親密なものがあり、柳もまた富本の仕事を誰よりも称賛してくれる支持者であった。だが、大正末年から柳の主唱で始まる民芸運動では、富本はそれらの輪の中に参加せず、むしろ民芸論を容赦なく批判する姿勢となっている。宋窯を百積み重ねたところで、1個の現代陶器も出来上がらないし、不作為にこそ工芸の美を認めようという柳の唱導は、富本にとってはとても許容しがたいものであった⁴¹⁾。

かくて、近代工業は機械化により新時代を感じさせるものであり、手工業による工業製品は葬送されつつあった。そこで近代工業製品の中で生き抜かねばならぬ人間は如何にして、価値ある手工業の精神を復活させるかという課題に建設的に取り組むことになった。だが、近代機械生産方式を否定することは、大衆を再び貧しい生活に追いやることにもなる。むしろ機械生産の中にモダンデザインの美を求めることこそ新しい要求ではないかの問題も生じた。

3. モダン・デザインの源流

(1) モダン・デザインと新しい芸術

モダン・デザインの歴史はどのような段階から、またモダンの意味でのデザインが起こったのは何時頃か、さらにデザインとは何かを取り上げる必要がある。そこで、まずデザインとは①計画、目的、意図、陰謀、筋書、構

想、設計、図案、下絵、模様、②計画する、工夫する、企てる、志す、図案する（『エッセンシャル英和辞典』378ページ）となっている。語源的にはデ+サインで、デとは①…から、の、関する、②…に属する、③離去、除去、低下、強意、完全、否定（同上書、355ページ）。サインとは①印、証拠、徴候、前兆、符号、記号信号、暗号、合図、身振り、看板、②記名調印する、記号をつける、十字を切る、手まねきする、身振りで知らせる、目くばせする、承認する、保証する（同上書、1225ページ）。そこでサインとは記号であり印であり切ることである。また、デザインはフランス語でデッサンのことであり、デッサンは英語でスケッチのことである。スケッチとは、①写生図、下絵、下書、草案、見取図、梗概、概略、小品文、短編、描写する（同上書、1232ページ）となっている。このようにみると、デザインとは計画をもって、何かをしようとの意図で、前もって筋書きに基づいて、頭を働かせておくこととなろう。R.C. ミラーがモダン・デザインに関して著作しているが、それによると1980年代後半にメトロポリタン美術館の新館にモダン・デザインとモダン建築の常設ギャラリーが作られたことを記念して自説を主張したものである。ここで主張されている分類や時代区分などは参考になる。まず用語としてアプライド・アート（応用美術）、デコレティング・アート（装飾美術）、インダストリアル・アート（工業美術）、デザインがあるが、ほぼ同義的に使用している。ここではアートの代わりにデザインの語を用いており、これらは3つの領域に区分されている。(1) デコレティブ・デザイン：ある人によって考えられ、他の人によって作られた作品を指している。一般的に手作りで限定製作で、大部分は贅沢品が占めている。(2) インダストリアル・デザイン：ある人によって考えられ、他の人によって作られた作品を指すが、作品は大量生産を意図している。さらに(3) クラフト：考える人と製作が同一人間で、時として同時的に仕事をする。これらの区分は絶対的なものではないが、企画者と製作者の同別が基準の目安となる。同人であるクラフトは最も古い形であるが、別人である分業としてのデコレイティブ・デザインも近代以前からあった⁴²⁾。

分業についてみると、市場経済の基では各人が独立した経済主体で、自由意思によって決定し行動するが、独立というのは他に全く依存しないということではない。必要な品物を全部自分で生産する人はまずありえない。たとえば、質素な上着でさえ牧羊者、羊毛選毛工、梳毛工刷毛工、染色工、粗梳工、紡績工、織布工、縮職工、仕上工など沢山の人々の力の結集である。個別な各人は品物の一部分を生産し、それを他人の生産物と交換している。つまり、分業と交換が実施されるのであって、市場経済は相互依存の体系なのである⁴³⁾。なお、欲求を満たす方法は4つしかない。つまり、盗む、借りる、請う、交換である。この中で交換（分業）は、もっとも道徳的かつ効果的な方法であり、マーケティングの核心であるとP.コトラーは指摘している⁴⁴⁾。このような分業からするとインダストリアル・デザインが近代の形であり、その特徴を最も良く表現していることになる。インダストリアル・デザインの特徴は大量生産である。デコレイティブ・デザインは1つのデザインに1つまたは少数製品が対応しているのに対し、インダストリアル・デザインでは大量の製品が対応している。そこでは複数の問題が表に現われる。このようにみえてくると近代的（モダン）な意味のデザインは物からデザインが明確に分かれ、複製、大量生産の技術を前提としたものということになる。従って、モダン・デザインの起こりは複製技術時代を考慮してみなければならない。かつて、モダン・デザインの歴史は、19世紀的なものからの脱出として把握されていたので、20世紀初頭から始まるとされたのでアール・ヌーヴォーなどは入らなかった⁴⁵⁾。ヨーロッパに巻き起ったアール・ヌーヴォーは絵画・彫刻にもみられるがT.ロートレックなどのグラフィック・アート、E.ガレ、R.ラリック、L.L.ティファニーなどの装飾美術工芸などに典型的に示された様式である。フランス以外にもアール・ヌーヴォーがあり、ドイツのユーゲントシュティール、オーストリアの分離派様式、イギリスのリバティー様式、ベルギーのオルタ様式など様々な呼称がある。それ故、これらの名数だけの個性的なアール・ヌーヴォー様式があったと考えられるが、その芸術様式は自然、とくに蔓草、百合、ばら、白鳥、孔雀などを基に単純化、抽象化しながら

優美な曲線を形取ることであった。端的に言えば自然をデザインし、様式化することであり、現にウィーンでは様式芸術と呼称されていた。「自然は、思惟・精神に対する物質的存在としての、自然科学の対象としての外的自然という意味に使用されていることが多い」（前掲書『新版哲学小事典』、90ページ）のである。

つまり、アール・ヌーヴォーとは表向きは自然に従いながら裏面では自然に手を加えて整形し、より装飾的・美的な自然に仕上げて行くのである。だが、アール・ヌーヴォーも次第に下降線を辿り、それを決定的にしたのはキュビズム、フォーヴィスムといった20世紀最初のモダニズムであった。これらは共に20世紀初頭のフランスに生じた前衛運動の1つであるが、その起源は神秘的主題で知られる象徴主義の画家 G. モローであった。キュビズムを形態芸術とフォーヴィスムは色彩芸術と称される。フォーヴィスムの画家達に顕著な影響を与えたのは、後期印象派の P. セザンヌ、V. ゴッホ、P. ゴーギャンと新印象派の G.P. スーラ、P. シニャックであった。アール・ヌーヴォーを代表とする画家の一人 B. ベルトンは重要なのは自然以外の何もをもモデルとしないオリジナルな芸術の創造であり、たとえば全体にとって必要であれば、人の頭髪を緑や赤にすることもある。ベルトンの言葉こそ自然に囚れない自由な色彩を駆使したモダニズムと称されよう。アール・ヌーヴォー特有の装飾志向は自然から出発しながら、これらに拘束されない線から形成される斬新な作品を生み、やがて抽象絵画の先駆となったのである⁴⁶⁾。アール・ヌーヴォーの陶芸家の代表者の一人に A. クロがいる。クロの作品は日本の版画、工芸品の草花、小鳥、風景の構図など描写を模範とし、風情のある下絵で描いた絵皿が多数占めていたが、1890年代を前後にクロの作品は著しく変化した。従来の絵皿、壺とは異なりコーヒーカップ、ポットの把手や蓋の摘みに蛙や蜻蛉など小動物や昆虫など加味した。これは明確にアール・ヌーヴォー、ナンシー派のガラス作家 E. ガレの感化を受けたであろう。だが、クロはガレー派の非左右相称の流動的耿美的な装飾様式とは違って、自然の小動物、昆虫、森林、草花などを直接に主要題材とすることによって

装飾に生命を入れ込んだのである。クロもガレも日本美術の根底にあるものを彼らの知性と感受性に合致させたことである。クロが製作した数多くの蓮花上の蛙や蝸牛のある皿などは、自然を見事に採り入れた陶芸の傑作としても過言ではなからう⁴⁷⁾。とくに「容器は入れものを意味するだけでなく、精神的な象徴性や宗教的な内容さえ暗示して」⁴⁸⁾ いると E. クーパーは指摘している。

アール・デコは新しい芸術を意味するアール・ヌーヴォーと様式的に対のように思われているが、両者は主義主張や理論に基づいた運動ではなく、相互に交差する部分も少なくない。だが、様式的にはアール・デコで顕著なのは、キュビズムなどの影響下で明快な幾何学的な形態を多用することにより、ウェットで情緒的なアール・ヌーヴォーに対し、ドライですっきりしたモダン感覚が鮮かである。流線型もアール・デコのトレード・マークの1つである。だが、建築分野でアール・デコを代表するのは、ル・コルビュジェのレスプリ・ヌーヴォー館である。また、アール・デコはアメリカでもニューヨークのクライスラー・ビル、ロックフェラー・センターの装飾など注目すべき成果を示している⁴⁹⁾。機械時代の到来とは逆方向に進展したアール・ヌーヴォー様式とは違って、アール・デコ時代は、たとえば住宅は住むための道具であり、形は常に機能に従うというような信条から判明されるようになった。代表的作家には建築の R. コルビュジェ、ガラスの R. ラリックなどがある。陶芸では、フランスの E. カゾーや R. ラシュナル、イギリスではロイヤル・ドルトンの H. シメオン、W. ロー、女流陶芸家の C. クリフが有名である。クリフはテーブルウェアに抽象的、幾何学的な草花、風景のデッサンを採用して一躍著名となり、後に陶器会社の美術監督となった。さらに、オランダでは T. コレンブランダーが幾何学的な型の抽象的なデザインの陶器、ベルギーでは C. カトーの炆器やテーブルウェア、スウェーデンでは W. コーゲが機能に基づく新デザインのテーブルウェアを製作して、広く北欧デザインの名声を高めた。そして、アール・デコ様式の陶芸は今日の機能主義的視

点に立脚した現代陶芸の発展に大切な役割を果たした⁵⁰⁾。機能とは「あるものはたらし、活動を機能という。たとえば人間の手の機能は物をつかむことである」(同上書、『新版哲学小事典』49ページ)。

かくて、モダン・デザインの起点をアール・デコやアール・ヌーヴォーに求めるのだが、アール・デコは明快な幾何学的な形態を用いるドライなスッキリした様式である。そして、新しい芸術を意味するアール・ヌーヴォーは、自然を様式化し、単純化・抽象化しながらウェットな情緒的な表現をするもので、明確な哲学に基づいた運動(起点)ではない。

(2) 産業革命とモダン・デザインの主張

モダン・デザイン史はアール・ヌーヴォーから、またはデザインのパイオニアの巨匠 W.モリスから始めるのが妥当であるかも知れない。だが、社会的視点からみるとデザイン史は、モダン・デザインの基盤を産業革命と1851年のロンドン万国博覧会をモダン・デザインの始点とする考えが最も適切であろう⁵¹⁾。われわれは農業社会から産業(工業)社会への移行を画期づける人類史上、最重要な出来事を産業革命と呼称している。産業革命には様々な説明があるが、一般的には機械の発明と工場制生産の出現を中軸とする資本主義の成立を産業革命といい、イギリスの18世紀中頃から19世紀中頃にかけての1世紀を産業革命時代と称している。それは、長期的視点からみれば工業化現象として把握され、イギリスに生成した産業革命は真に工業化の出発点であった。その工業化はイギリスを起点として、ヨーロッパ各国、アメリカ大陸、ロシア、日本へと波及し、さらに中国、東南アジア、ラテン・アメリカ、アフリカといった諸国へと拡大している。工業化の波は全世界的規模で進行しているといえよう。「今や、われわれは高度大衆消費時代に到着した」⁵²⁾と W.W.ロストウが指摘した。ロストウは工業化が最高度に発達し耐久消費財が大衆の間に広く普及する時代を高度大衆消費時代と呼称した。だが、今では耐久財革命も普及しうるものは一応普及し、その普及も終了し限界点に達している。今日、工業化の進展により、公害・資源問題などその矛

盾が激化し、人間生活の根源的破壊が生じるなど、工業化それ自身が根底から問われつつある⁵³⁾。因みに、18世紀の人々には、イギリスの産業の進歩は単に発達とか発展とかいう言葉で表現するには、あまりにも急速であるように感じられた。そこで産業革命という新語がフランスの著述家アルジャンソン侯によって創出されたのである⁵⁴⁾。

機械革命すなわち機械の発明・発見の過程は、人類経験上の全くの新たな事態であり、新たな第一歩であった。農業の発明などとは別のもので、その源を異にしている。その産業革命は機械設備を持つ大工場を成立させ、工場的生産方式による大量生産を可能にしたが、小農業家、小実業家を滅亡させるなど、社会構造を根本的に変化させた。工場的生産方式は動力や機械が出現する以前にも現われたが、小生産者などを没落させることはなかった。だが、産業革命による工場的生産方式は、小生産者、小農業家、小実業家を解体させ賃労働者化し、工場で分業（協業）させた。工場の成果は機械の産物でなくて、分業の産物であるといえる⁵⁵⁾。協業の1つの形態である分業は、社会的分業と個別的分業があるが、両者は類似性と関連性を持っている。だが、両者は区別されなければならない。個別的分業は協業として統一的意志のもとで計画的に実施されるが、社会的分業は商品生産の実施される社会、とくに資本主義社会では無政府的になされる。分業に基づく協業を生産形態として採用する作業場をマニュファクチュアという（『岩波小辞典経済学』175～176ページ）。マニュファクチュアは人力や畜力の限界を克服する強力な動力を具備したポンプの出現が求められる。その求めに応じて出現したのが蒸気機関である。まず最初に出現した蒸気機関はトーマス＝セイヴァリが考案したが、数か所で使用したに過ぎなかった。それよりもやや進歩した蒸気機関が18世紀初めトーマス＝ニュコメンによって発明され、これは一般的に気圧機関と呼称された。これはかなり広く普及しタイン河、ウィア河沿岸の北部炭坑地帯のみでも約100ほど存在していた。けれどもこれには大きな欠点があった。たとえば、熱交換に莫大な燃料（石炭）を要し、そのため高コストという点で普及に限度があった。その気圧機関の欠点を改良しようとし、そ

れに成功したのがジェムズ=ワットであり、ワットの発明した蒸気機関である。ワットの蒸気機関は蒸気力のみを用いてピストンを上下運動させることであるが、そのピストンの上下運動を軸に回転運動に転化することに成功し、特許を得た。蒸気機関は単なるポンプから複動式蒸気機関、すなわち動力機となった。このようにして、ワットの動力機は人力、水力、風力、畜力など農業社会の基本的動力を退けて動力革命をもたらし、産業革命が真に革命の名に値する技術基礎を構築し、大量生産の道を開いた⁵⁶⁾。

世界で記念すべき最初の万国博覧会は、1851年開催のロンドン万国博覧会である。この博覧会の会場クリスタル・パレス（水唱宮）は1850年7月に起工し、1851年1月に完成という非常に短期間で建築されたものであった。この博覧会はイギリスのヴィクトリア女王の夫アルバート公の強力な推進によって開かれた。コンペティションには莫大な案が当局に寄せられたが採用案がでず、建設委員の一人が自分の案を強強に提出して、会場計画は大混乱となった。開幕あと10カ月のところで、庭園技師で幾多の温室を設計したJ.パクトンの設計図が採用された。それ故、その建物クリスタル・パレスは巨大な温室構造となっている。建物は実に長さ564m、幅124m、使用した鑄鉄3800トン、ガラス30万枚という大建造物であった⁵⁷⁾。ロンドン万国博覧会の開催以来、パリ、ウィーン、フィラデルフィア、シカゴなどで開催されることになる。当初、ロンドン、パリの交互の開催であったが、19世紀から20世紀にかけて、アメリカの都市とパリで開かれた。というのも、万国博覧会は18世紀末にフランスで実施された国家主導の国内産業品の展示会を源とするものであったのである。国内市場の活性化を目的とした製品展示会であったが万国博覧会にすることで、国家間の製品競争となった。それ故、万国博覧会はこれらの事柄から大きく3つの側面に区分できよう。1は国家間の技術競争、2は消費と娯楽、3は帝国の支配を正当化する文化装置、ディスプレイとなる。これらの3つの要素が相互に絡んで、万国博覧会を形成して行ったのである⁵⁸⁾。前述したように、モダンデザインは大量生産（大量消費）時代を背景としており、それは産業革命によって起こったもので、ロンドン万国博覧会を具体

的に表現すれば、すべての国民の産業生産物の大展示会は産業革命の勝利を示している。それ故、ここからモダン・デザイン（デザインによる生活変革）史をスタートさせるのは誤っているとはいえないだろう⁵⁹⁾。

かくて、モダン・デザイン史はこのようなアール・ヌーヴォーなどから始めるのも妥当かもしれないが、社会史的視点からみれば、産業革命とロンドン万国博覧会をモダン・デザインの出発点とするのが最も適切であろう。それは産業革命によって工業化（デザイン化）が生じ、大量生産、大量消費で生活の変革がなされたところに、モダン・デザインの特徴があったからである。

4. 国際陶磁器のフェスティバル

(1) 美濃焼の故里と織部の精神

7世紀古墳時代の後期、岐阜県東濃地方の山の斜面を掘って作った窖窯で土器とは違う硬質な焼物である須恵器が焼成されていた。これが美濃焼の起源とされている。（『国際陶磁器フェスティバル美濃'11』2ページ）。「東海地方では8、9世紀にかけて須恵器の生産量はかなり多い。奈良時代には、岐阜の老洞窯で『美濃』の刻印がある須恵器が盛さんされて」（前掲書、『日本史小百科〈陶磁〉』105ページ）いた。そして桃山時代には、日本の製陶の中心地は美濃でこれは美濃豪族の土岐氏が手厚い保護を与えたためである。美濃の守護、土岐頼定は虎渓山永保寺を建立し、尊氏の信任も厚く、御一家の次の諸家の頭たるべきとまで称された重臣であったが、土岐氏は戦国時代、斎藤道三に滅ぼされた。信長、秀吉とも保護したので美濃焼は桃山時代に俄に盛大になり、岐阜県の土岐郡一帯の太平、久尻などに沢山の窯が生じた。だが、美濃焼の起源は桃山時代ではなく、土岐津には須恵器の窯跡もあり、多治見の池田、生田には平安時代の灰釉陶の窯跡もある。また、鎌倉時代に山茶碗を焼いた窯跡は虎渓山・小名田・大萱・大平から御嵩への峠、多治見の大畑・笠原・市之倉・妻木・下石などに点在している。室町時代には古瀬戸も作っている。笠原と妻木の境の丘陵を背に南から北へ、一直線に大湫・西

山などに窯跡があり、五斗時にも古瀬戸の窯跡がある。釉胎、器形、作風などは何れの窯にもほぼ同様で、文様はなく器種は瓶子、仏花器、平茶碗などである。安土・桃山時代になって志野、黄瀬戸、瀬戸黒、織部など独特の焼物を焼成するようになった⁶⁰。

東日本の中世最大の窯業地帯であった瀬戸窯の技術は、美濃に移転された。美濃窯はこの技術を消化すると共に、戦国期に瀬戸山離散で東濃に移ってきた焼物師の集団を受け入れて、さらに技術的發展を果していった。大窯による生産量も多く、近世になると茶陶ブームにより、美濃はより注目されるようになった。近世初頭では大窯60余基、連房式登り窯80基以上と称されるので、その窯業の規模の大きさが推察されよう。近世初頭の実の陶器で注目の的は、瀬戸黒、黄瀬戸、志野、織部であるが、瀬戸黒、黄瀬戸、志野は中世後期導入された大窯での焼成であった。織部は唐津より技術移転された連房式登り窯で焼かれた。とくに、織部焼は緑釉を使用する斬新なデザイン感覚を有するだけに、武人・茶人織部の指導もあって美濃陶器の特色を存分に発揮したものであった。いずれにせよ、連房式登り窯を導入して革新を図った美濃窯は、大量生産のための技術的基盤を形成したことになるが、その後、間もなく茶陶ブームが去り、さらに唐津、伊万里などの九州陶器の勃興や京焼が出現し、また瀬戸の復興があり、美濃窯業は次第に揺れ動き始めた。この中で美濃窯群は窯業を大々的に展開したが盛期には及ぶことがなかった。窯業統制を初めとする生産調整を実施し、日常雑器の生産に主力を注ぎながら近代的発展をして行った⁶¹。このようにして、茶道との関わりが次第に希薄となると、庶民用の焼物生産に転換して行った。江戸時代中期には鉄釉による日用食器などが大量生産され、江戸を中心に地域に販売された。また、江戸時代の文化・文政の頃には、美濃でも磁器の生産が始まっている。明治時代には美濃焼の生産・販売が自由化したので、窯屋や陶器商が増えた。製品は深付磁器が本流となり、量産用の絵付転写技術が開発された。一方、手仕事のすばらしい技術を示すものとして、欧米で開かれていた万国博覧会に出品して好評を得たことである。とくに加藤五輔や西浦円治は非常に高い評価

を受け、輸出にも勢いがあつた（前掲書「国際陶磁器フェスティバル美濃'11」2ページ）。

まず、美濃焼の明治の名工として第一に上げられるのが加藤五輔である。五輔は天保8年（1837）に多治見・市之倉で生まれたが、それは正に市之倉で染付磁器が本格的に焼成され始められた時でもあつた。五輔の家は代々の窯元で京都村雲御所の御内窯として、良質の染付磁器を焼いていた。五輔の名工としての素質はこのような環境の中で生まれ、また明治時代初期、美濃焼の粗製濫造と世間で呼ばれるのを残念がっていた三代目西浦円治は、美濃焼の品質向上を願って、市之倉にある窯で生産を開始した。五輔と円治の出合いは五輔が西浦窯の製作主任になったことに始まる。市之倉には、かつて尾張、江戸の商人を相手に美濃焼の発展に力を注いだ俠気の円治と奇骨と称されるほど焼物作りに全精神を打ち込んだ五輔がいた。二人は海外進出へ向けて良品を作りだすこと、人生意気に感ずるものがあつた。五輔はその天分を伸ばし一筋に製作に専念し、円治は五輔を得て海外進出への道を開くことになる。円治と五輔の出会い、美濃焼の発展に誠に意義深いものがあつた。今日残されている五輔の湯呑には西浦組織職工・加藤五輔の銘が示しているように、製品は西浦工場の製作としてであつた。または、西浦陶器店・加藤五輔製もあり、西浦の銘入りの作品は五輔の初期の作品である。明治11年（1878）、パリ万国博覧会に五輔のみの名で出品しているので、その頃から独立したと推測される⁶²⁾。また、市之倉では大型の磁器製品を焼成するため、焼成時にゆがみや破損の少ない丸窯（石炭）を明治19年（1886）に加藤幸兵衛らが構築した。五輔の優秀な作品は、この窯で焼成されたものが多かつた（「ワンダフル！ミノヤキ」1ページ）。日本が万国博覧会で最初に参加したのは慶応3年（1867）パリ万国博覧会である。それには、幕府、薩摩藩、佐賀藩などが参加した。参加者の中には、後の明治政府による博覧会事業で目覚ましい活動する幕府の山高行離、田中芳男、薩摩藩の町田久成、そして明治6年（1873）ウィーン万国博覧会の副総裁の任に當つた佐賀藩も佐野常民がいた。パリ万国博覧会で博覧会の有用性を体験した人は、それを日本にも

導入し、開設するため力を尽くすことになるのである⁶³⁾。

大正3年（1914）に勃発した第1次世界大戦時では、交戦国の生産減少、供給不足から開戦と同時に日本は世界市場を獲得して好景気を迎えた。この波に乗じて生産者は増え、工場施設も拡張して行った。窯でも連房式登り窯が近代的な石炭窯へと転換し、さらに成形では電動轆轤の仕様に刺激を与えた。昭和6年（1931）の満州事変勃発後、日中戦争へと突き進んで行くと、軍需産業への供給優先により石炭が不足し、石炭窯使用の業界は追い詰められた。さらに第2次世界大戦の開戦による貿易が途絶えるなど、多くの陶磁器業者は転業・廃業を余儀なくされた。第2次世界大戦直後、陶磁器産業も大打撃を被っていたが、生産を促進させたのは被災地からの注文であった。ただし、石炭不足は戦時中と変化なく石炭の確保はた易くなかった。輸出も再開され、円相場が円安ドル高の故に、調子よく推移したものの不安定状況は続いた。だが、昭和30年代になると高度成長の波に乗って、生産技術の進歩、上絵付技法の向上などもあり、美濃焼は年々生産を増加させた。近年になりバブル景気後の不況や中国などの安価な陶磁器生産地の台頭や食のライフスタイルの変化などにより、大量生産を主眼としてきた美濃焼業界は大変な苦境に入っている。安価な外国製品では対応し難く、多品種少量生産への転換などによって、美濃焼再生が試みられている。他方、異業種交流や産業観光など多方面への取り組みも実施され、美濃焼は伝統と歴史を基盤に新産地へと変貌しようとしている（前掲書「国際陶磁器フェスティバル美濃'11」、2ページ）。このように美濃陶業の歴史は古く、古墳時代に生産された須恵器に始まるとされている。それ以来、現在に到るまで窯の火を絶やすことなく、美濃は日本を代表とする陶産地として進展・発展してきた。現在、日本一の陶磁器生産地であるのみでなく、海外の需要に応えられるまで技術も充実し、世界の陶磁器文化首都にならんとしている。これからの陶磁器産業とその文化発展に貢献するために、陶磁器デザイン・陶芸の国際コンペティションの展示会が実施され、世界のデザイナーや陶芸家などの人的交流の場としての役割を果たしている。さらに東濃3市の歴史的資産である美濃焼の過去、現在、

未来に触れられるフェスティバルが2011年、この東濃地方で開幕された(「国際陶磁器フェスティバル美濃11公式ガイドブック」10ページ)。

その国際陶磁器フェスティバルの基本理念の概略をみておこう。10,000年以上を超える陶磁器の系譜を想う時、今、陶磁器の精神と存在を再度、その歴史に学ばなければならない。かつて無造作に産出されたものの中から、美を発見し、精神を与えて名器は誕生したのである。無技巧な手にも非凡を認め、色を感じ、感触を味わい、主張することもない形に宇宙をみたこともある。生活者の欲望と様式に一致し、新しい提案をするものは、時代を超えて輝き続け、生命力を持つのである。21世紀を迎えた技術革新の波は、陶磁器の精神と存在をどの方向へ導こうとしているのか。技術至上主義の前に創造力は失われていないか。生活者を見つめる温かい人間愛を否定していないか。陶磁器の未来を誓う国際陶磁器展美濃は、高度技術に裏付けられた創造力と限りない人間愛を持った未来への提案の場であり続けることとなっている(『第9回国際陶磁器展美濃』3ページ)。愛とは何んらかの価値あるものと認められる対象に引き付けられるのか、如何なる対象が如何に愛せられるかによって愛は様々の相を呈する。異性に対する愛は恋愛、同志に対する愛は同志愛、人間に対する愛は人間愛で人類全体に及ぼされる、このように愛は世界全体を結合する原理なのである(前掲書『新版哲学小事典』1ページ)。このような理念を基に、美濃焼の素晴らしさを世界に発信し、陶磁器の国際的交流を通じて陶磁器産業の振興と文化の高揚に寄付することを目的に開催しているのが「国際陶磁器フェスティバル美濃」である。2011年で第9回目(1986年から3年毎)を迎えている。この国際展では世界を代表する陶磁器コンペティションに相応しく、日本および海外から57か国と地域から2777点の応募があった。審査方法もすべて一般公開し、第1次審査を通過した247点を最終審査の結果、入賞作品25点、入選作品165点を選出した。そしてこれら190点を多治見市のセラミックパーク MINO で展示した。東濃西部地域は日本はもとより世界有数の陶産で、東洋美術史に燦然と輝く志野や織部を生みだしたところである(前掲書『第9回国際陶磁器展美濃』、5ページ)。

一般的に織部の用語は、美濃焼の一種で多くは緑色の釉調のものを指すが、その織部焼に代表される美濃陶の全部が桃山時代、茶匠古田織部のいわゆる織部好みである故、美濃焼全部：志野・黄瀬戸・瀬戸黒もまとめて織部と称することができるとしている。だが、織部焼のうち緑色釉と狭義で織部と称しているが、古田織部その人も織部と呼んでいるので少々の混乱もある⁶⁴⁾。織部といえば元屋敷といわれる程であり、土岐美濃焼の陶祖である加藤築後守・景延の屋敷跡で、織部焼の発祥地である。所在地は岐阜県土岐市泉町久尻である⁶⁵⁾。なお、土岐の名称は、この土岐川一帯の産地が陶土を産し、今日、日本の陶器産地であることを考える時、土岐すなわち土器より誕生したと思われる。殆んど無盡蔵とも称すべき陶土を使用して、各地に窯を築き多くの需要を充足していたことは想像に余りある。この地に陶祖の碑を建設して、もってその遺徳を顕彰して土岐の根源に感謝している⁶⁶⁾。千利休の死後、茶湯名人となったのが利久七哲の一人、武将・織部である。織部は秀吉の好みを茶陶に採り入れ、利久の好みを疎外することにより、織部好みを作りだした。織部が京都・伏見の自宅茶会で使用した茶碗に、ヘウゲモノ也と記している。この茶碗は織部好みで、歪んだ杳形の茶碗に極端にデフォルメした異国的な図柄が絵付けされたものとみられる。美濃の茶陶が織部により新しいデザインを採用して、桃山時代の本流となるのである。⁶⁷⁾中でも黒織部は黒釉を一部分、施釉せずに窓のように空間を残部として、そこに鉄絵を描く、鉄絵によるデザインは抽象文様が多く、これが斬新と称される理由である。古田織部はその名の如く、織部司で染・織物などを担当する役で、従って織維との関連するデザインが多いのが特徴である。それ故、多くの場合、染職文様が採用されているが、絵のモチーフが染職にあるからといって、その模倣にあるものではない。それらデザインの第1は、美濃、中でも生れ故郷の自然風物(吊し柿、川蟬、柴垣)など。第2は、海外から入ってくる斬新なデザインで東南アジアなどの関係が深く、南蛮の中には十字に関するキリスト教のものも多い。第3は、幾何学文様や抽象文様の組み合わせなど。第4は、唐津焼との関連の深い樹木など。これらの文様は大別すると植物文、唐津文、

動物文、人工物文、幾何学文、自然物文、抽象文、文字文となるが、このような文様が開花し、量産化したのは織部の技術指導とこれを売捌いた京都の豪商、有来新兵衛の存在も大きいといえる⁶⁸⁾。

織部の世界には、このように多くの文様が展開されているが、文様の分とは何か。文とは線を交差させた形象のことで、あや（綾）、かざり（装飾）の意味である。つまり、文は一個の複雑な綾＝文として宇宙・自然を表わしており、また綾＝文に組み込まれ、人間が作りだす言語も文である。言語芸術（文彩）に広く宇宙や自然のなせる文／綾／彩／模様である。古代ギリシャ人は夜空の星をみて、これを装飾（コスモス）と呼称したように、何も無い真暗な夜空に現れる星座は、正に宇宙の秩序としての天の綾織り（天文）だったのであろう⁶⁹⁾。先にみたように、織部は利久の茶に反し武士らしい武骨、荒々しいなど自分好みの志向・工夫をしており、いわゆる織部好みである。その性格は利久好みの静かな内包的なものと同置するとあまりの差に驚く。それはひょうげたもの、ひん曲った茶碗としての織部である。後世の茶人からすれば茶祖の利久とは正反対で、ひょうげた茶碗など使用する者は神をも恐れぬ者と忌み嫌い軽蔑した。だが翻ってみると茶道は自由闊達で創意工夫すべであり、人真似であってはならないとした利久にとって、織部の茶の生き方こそ意にかなったものであった。それ故、織部こそ近世の夜明けに生きた時代の子であったといえる⁷⁰⁾。このような先人の経験と豊富な技術を引き継ぎながら、美濃焼は和・洋食器、タイルなど多種多様な陶磁器を焼成している。これからは国際陶磁器展美濃がより国際的な権威と認知を確実なものとして、時代を創出する役割を推進する。美濃地域が次代へ向けて陶磁器技術や文化の情報発信基地として、限りなく貢献することに希望と託している（前掲書『第9回国際陶磁器展美濃』、5ページ）。まず、第1回国際陶磁器展美濃86の応募作品－①陶磁器産業デザイン部門：計画生産、反復（多品種少量量を含む）を前提とする陶磁器デザイン作品、テーマは「未来への胎動」で未来の陶磁器デザインの方向性を示唆する新しいコンセプトを提案するもの。②陶芸部門：自由な発想と手法による陶芸作品。テーマは「伝統から革新へ」

で陶磁器を育ててきた民族固有の伝統をスプリングボードに現代陶芸の新領域を提案するものとなっている（『第1回国際陶磁器展美濃'86』、206ページ）。最も新しい第9回国際陶磁器展美濃の募集要項（2011）では、テーマ:特定のテーマは設定しない。募集部門-陶磁器デザインファクトリー部門:実用機能を有するファクトリー・プロダクト（機械を主とした分業システムによる大量生産品）、陶芸部門:自由な発想と手法による陶芸作品。賞:グランプリ、金賞、銀賞、銅賞、審査特別賞となっている（前掲書『第9回国際陶磁器展美濃』、171ページ）。

かくて、美濃地域の焼物は大規模な近代的な大窯や連房式登り窯の登場により、大量生産のための技術的基盤が形成された。その上に、漸新なデザイン感覚を有する武人・茶人の織部の指導のもと特徴ある焼物が誕生した。今日では美濃地域は日本一の焼物生産地となり、ここから次次に向けて陶磁器技術や文化の情報発信の基地として国際貢献することを期待して、国際陶磁器展が開催されることになった。

(2) 焼物のコンペティションと諸作品のコメント

それでは、国際陶磁器展美濃における作品の総評（審査委員長）をみてみよう。第1回国際陶磁器展美濃（1986）-陶磁器産業デザイン部門:美しく新しい形・機能性・表現の技術、新しい材料の使用、高度な技術開発による焼物など初回に相応しい作品が選出されている。この展覧会を契機として陶磁器デザインの一層の努力と進展が望まれる（『第1回国際陶磁器展美濃'86』、44ページ）。陶芸部門:従来の陶芸には余りなかった鮮烈で色彩の大胆な造形が顕著だったことも新しい現象であった。このような先鋭作品の進出に比較して伝統的手法による器物の作品は一般に低調だった。器物と造形との問題はデザイン部門との関連性で、今後検討されるべきである（同上書、110ページ）。ということは、もの（具体的にはものの機能・形態・材質・色・肌合などといったもののデザイン、そしてさらにはより漠然としたイメージとしてのデザイン）を通して、人間の生活を変革しようとしたところにモダン・

デザインの1つの特徴があった。つまりもの（製品）＝デザインなのである⁷¹⁾。デザインが優れていないもの（製品）は魅力的に映らないし、人間は美しいもの格好の良いものをみた時、心が動き、それを身近に置きたいと思うものである。優れたデザインは人の心を動かすものである⁷²⁾。製品とはもの（物）やサービスだけでなく、ニーズまたはウオントを満たしうると考えられるすべてのものをいうとP.コトラーは指摘している⁷³⁾。第2回国際陶磁器展美濃（1989）－陶磁器デザイン部門：質量とも第1回より優れた応募結果を期待していたが、実際の作品はかなり前回を下まわり、いささか期待はずれであった。だが、現行のアートとデザインの二分野区分法にも問題があろう。アートとデザインを1本にするか、またはアートの作品群とノンフィクション作業群、そしてプロダクティブ・デザイン作品群の3領域に分け公募する可能性について充分検討すべきであろう（『第2回国際陶磁器展美濃』、32ページ）。陶芸部門：第1回より若干の新しい動きがあった。それは彫刻的なフォルムを土で構築した作品でなく、土でなければなし得られない独自のフォルムと表現の探求が様々な形で実施されていることである。だが、ポストモダンともいえる雑多なフォルムの集積は、最近の陶芸の大きな特徴の1つともいえる。また器といっても従来の実用的機能に即応したフォルムの復活ではなく、器物のイメージに基づきながら実用性を超えた自由形式を創造しようとするものであり、より広い意味で芸術的な器の創造である（同上書、78ページ）。

創造（性）とは何か、それは新しい価値のあるものを創出する力をいうのである。新しい価値あるものとは何か、何もない無から有は生れない。新しいとはすでにあるものを組み合わせるか、分解するか、素材は同様でも、それを組み直すか、とに角すでにあるものを現在とは異なる形に再構成することである。それ故、創造性とはすでにあるものを構成し直す力と称することができる⁷⁴⁾。第3回国際陶磁器展美濃（1992）－陶磁器デザイン部門：必ずも目を見張るような活力は伝わらず緊張感がやや乏しいものであった。それは逆にいえば安定感というような印象を受けた。機能性を優先する人、遊戯性

を重視する人、人により思考が異なっている。それらの要素をうまく兼ね合わせる事が要求される。将来へ向けての新実験または冒険が試みられる作品が希望されよう（『第3回国際陶磁器展美濃92』、36ページ）。陶芸部門：作品の傾向は現代の国際的な陶芸の現状を反映して、大へん多種多様である。とくに非実用的、造形的な作品が多いが、器物もかなり出品されている。合理的なフォルムもあれば有機的な形態の作品もある。いずれにしても今日の陶芸（芸術）の世界が予想だにできなかったほど、大きく拡大していることが分かる（同上書、86ページ）。芸術とはアートの訳語であるが、アートという語は元来、人工、技巧、技術を意味し、ものを造る営みすべてを指していた。それ故、料理術も建築術、絵画術もアートであり、これらはすべて同次元にある。このような芸術（アート）は元々、形成における技術（アート）の意味していた。ところが、ルネサンス期に芸術家によって、一部の技術地位が高まるにつれて、職人的技術と芸術の間に分裂が起こった。やがて芸術を他の技術から区別し、その核心であるという思考が強くなり、芸術は美しい技術と呼称されるようになり、ファインアートの語が生成した。つまり同根を持つアートが生活のための技術と美的な芸術とに分裂したのである。その後、ファインなどの形容詞を除いたアートが芸術を意味するようになったのである⁷⁵⁾。第4回国際陶磁器展美濃（1995）－陶磁器デザイン部門：入選作と選外作の差はごく小さく応募作品の水準の平均化がみられるようである。そのことはまた、刺激的作品が若干乏しいともいえる。将来への可能性が拝聴しえるような主張が少し欲しかったのが実感である。しかし詳細に作品をみると、デザインが多様化していることが感じられるので、これからも期待されよう（『第4回国際陶磁器展美濃95』、40ページ）。陶芸部門：作品の質的な水準からみれば、日本の作品が総体的に水準が向上したのに対し、諸外国からの作品はやや低調であるようである。これは欧米諸国では陶芸の動向が行きづまりをみせているように感じた。作品の傾向は非実用的な造形や彫刻的な作品が圧倒的で、器物の形態をとっているものでも、単なる機能を超越した造形美や存在感を追及しているものが多かった。これは、各国の民族や

地域での文化の多様性を示すもので、文化の差異の比較を通して相互理解の必要性を痛感したのである（同上書、89ページ）。

文化とは人間の生活様式の全体で、定義的に表現すれば文化遺産や芸術作品のような有形の文化と文化人類学や社会学で用いられる無形の文化である思想、習慣、信条、価値などの両方を対象とする有形、無形の価値観の総体といえよう⁷⁶⁾。第5回国際陶磁器展美濃（1998）－陶磁器デザイン部門：審査にはデザインと陶芸の二部門の区別があるが、ある意味で共通するものがあり、同じステージで審査するのが望ましいのではとの意見もあった。あえてデザイン部門を設定する意味は、陶磁器の有する特性、つまり成形の容易さ、清潔さ、保水性、保温性など生かした革新的な作品を期待するからである。その点からすれば今回の応募作品が食器など既存領域が殆んどで、もの足りなさを感じる。デザイン部門が設立された意図を理解し、新しい陶磁器分野を想像する意欲的な作品の展覧を切望する（『第5回国際陶磁器展美濃'98』、34ページ）。陶芸部門：作品の傾向として、自由な造形、新しい技法・発想も多く各国の特色を生かした多種多様な作品群をなしている。非現実的・空想的・幻想風など様々な様式が現われ、今や世界陶芸の傾向は従来の既存の世界から遠ざかりつつあることを実感する（同上書、88ページ）。このように、世界格好の中には、新しい焼物を創出する人間の姿勢とか文明（文化）があり、それらが伝播して行きながらも、各国の風土に培われた伝統的な民族性の相違により、その表現の仕方が多様であることに気づくものである⁷⁷⁾。第6回国際陶磁器展美濃（2002）－陶磁器デザイン部門：デザインと陶芸の部門の微妙な差異から応募部門を入れ替えて賞をだしたらというような作品が多かった。それは作者が申請部門を間違えているのではないかとの確認できないジレンマとして残った。デザインにとって生産性は避け得ない宿命であり、大きな跳躍は着地が至難であるし、手堅い仕事は面白味に欠ける。そのような中、デザインは時代や興味の対象、価値観で変化して動くからである。あいまいな境界線こそ新しい問題提起や時代性が潜んでいるといえよう（『第6回国際陶磁器展美濃』、14ページ）。陶芸部門：土から陶という陶芸の当然の

過程も真摯に取り組んだ作品が増加している。若々しいエネルギーに満ちた作品、織部・志野などの伝統技法や磁器の透光性等、陶芸に備わっていたものを現代風に組み替えた新表現の作品もある。だが、小手先で作る細工物然とした作品も目につき、極端に現代美術の模倣作品も少しあった。これらは克服されるべき課題であろう（同上書、80ページ）。

模倣(真似)とは何かということであるが、真似は本物＝オリジナルがセットそして付いてくる。というより本物があり、その陰に隠れて模倣(真似)＝偽物がある。誰れもが本物は偽物より優れていると思っている。それは価格も本物の方が高いからである。本物と偽物の関係をみれば、時間的な関連があるように見える。本物は偽物より古く、偽物は本物より新しい。それは本物がありその後本物をまねた偽物が作られる。常に先に作られた方が本物である故に価値があることになる⁷⁸⁾。第7回国際陶磁器展美濃(2005)－陶磁器デザイン部門：今回のデザイン部門の特徴は、ファクトリー部門とスタジオ部門に分離されたことである。それは製作過程の微妙な差異を公平・平等にみるためである。コンペティションも回を重ねると意表を突く作品は出現し難くなってくる。未発表作品に限定するという出品条件であったが、何処かで受賞していたとか、何処かでみたとか、何処かで売られていたなど審査以前の情報で翻弄されたことである（『第7回国際陶磁器展美濃』、10ページ）。陶芸部門：作品そのものが軽やかな感じがする作品が多くなってきたようである。今回の審査から変更されたものに、陶芸の専門家以外の審査員が加わったことである。それ故、審査員が軽くなったともいえよう。また、この道一筋といった肩に力が入った作品が少なくなったようだが、その変化が時代を捉えているかどうかは作品をみる人に委ねたい（同上書、84ページ）。作品はみる人に委ねるのであるが、以前はほんの少しの人間の特権だった芸術が、一般人にも可能な表現になってきているのだろうか、芸術家と一般人との距離は確実に縮小されているのだろうかの問題はある。急速化する情報のおかげで激動化時代を生きている今、世界で生じていることを知ることができる。だが、多くの一般人にとっては、これは非常に混沌としている状態だ

ろう。それはもはや如何なる分野でも何処に自分の注意を向ければいいのか分からず、何が真の価値で何が偽りの価値であるかが判断できなくなっているからであると B. ムナリーは指摘している⁷⁹⁾。

第8回国際陶磁器展美濃（2008）－陶磁器デザイン部門：デザイン部門をファクトリー部門（量産された作品）とスタジオ（少量生産された作品）に分けて、同時審査の形で進化した。その後、今後の陶芸のあり方や生活者への提案など、世界的な視野でみるべき作品が選ばれた（『第8回国際陶磁器展美濃』、10ページ）。陶芸部門：作品の傾向をみると、土での挑戦の可能性を示すもの、陶片での集合体で立体化したもの、異素材との組合せによる空間構成で全体化したもの、偶然的にできた形を人意的に整理し作為的に作ったもの、伝統的な形や技法を使用し、形の一部を崩し、伝統を無視したもの、量産技法により複数形を組み合わせ、物語性を意識したものなどである。この地で催される国際展を通して、伝統陶芸と現代陶芸の接点を発見しえるのではないかと思っている（同上書、84ページ）。国際展の意味だが明確な定義は分からないので、一般に数年に一度の周期で国内外から多くのアート関係者を招き、会場を設定して開催される大規模な現代美術の展覧会という位の理解でよいと考えられる。中でもイタリアのヴェネチア・ビエンナーレは伝統を有し、1895年開催されて戦争による中断の外は現在まで継続されている世界最古の国際展として知られている。ビエンナーレ（2年に一度）やトリエンナーレ（3年に一度）があるが、多くの国際展はその開催周期をイタリア語式に呼称することから出発している⁸⁰⁾。第9回国際陶磁器展美濃（2011）－今回の審査にポイントが3つあった。その1は画像審査によって大部分が選外になったこと。その2はデザイン部門と陶芸部門の実作品を一堂に並べて、両部門の審査員が一緒に実施したこと。その3は用に徹して作られた作品がグランプリになったことである。それによって全体的に眺めると、グローバル化、国際化と称されるが、各国の作品の相違はあまりなくなっている。だが、各民族が長年にかけて大自然の中から学び、作り上げた感情を起訴とした美意識、思考力のあり方は持っている。このことを深く掘り下げ、再認識

したり刺激し競争し、その上で理解することで、文化交流があり文化向上があるといえる（前掲書『第9回国際陶磁器展美濃』、40ページ）。

かくて、国際陶磁器展は1986年に第1回が開催され、2011年で9回目を迎えた。デザイン部門と陶芸部門に分かれているが、ある意味で共通するものがあり、同じステージで審査するのも望しい。中には応募部門を入れ替えて賞をだしたらというような作品も多くあるなど、あえて2部門に分ける必要性はないのではともいえる。また、模倣（真似、偽物）作品と本物を見分けることは難しく、これらは克服されるべき課題であろう。

むすび

焼物は土と炎の芸術であり、ものを貯蔵するなどのために誕生し、それにより人類・人間の生活は向上し、文明・文化の進展につれて、硬質で美しいものを作るようになった。一塊の土くれに過ぎなかったが、現代ではニューセラミックで刃物まで作られるようになった。メソポタミヤの土器は黒線で文様が描かれており、これは人類が最初に作った芸術的土器と称されるものである。その文様とは造形的に2次元の平面的空間に描いたり、組み入れたり、刻んだりする図形でそれが複数反復されたものである。その技法はヨーロッパ各国で継承されて開花した。その後、中国や日本の磁器がヨーロッパ市場に運ばれ好評を博したが、自国で磁器を焼成することを強く望み、それらを参考にして苦心の末、マイセン磁器を生みだし、ドイツは陶芸王国となった。陶芸は絵画や彫刻と違い、あらゆる時代を通し、日常生活と深い関わりのあるものである。陶芸の技法も多くは東方の国に負っているが、その陶芸の第一が轆轤の発明であり、陶磁器が普及するのに果した役割は大量生産の道を開くなど大きいものがあつた。その轆轤はメソポタミアで発明された。その後、陶芸はヨーロッパ全土に拡大し、これらが大きくなうねりとなって近代的な工芸運動へと発展して行つた。近代工業製品は機械化により新時代を感じさせるものであつたが、手工業による工芸製品は葬送されつあつた。そこで近代工業製品の中で生活せねばなら人間は、如何にして価値ある

手工業の精神を守り復活させるかということが課題になった。その課題に取り組むのだが、近代機械生産方式を否定することは、大衆を再び貧しい生活に追いやることになる。むしろ、機械生産品の中にモダン・デザインの美を求めることこそ新しい要求ではないかの疑問も生じた。モダン・デザインの起点をアール・デコやアール・ヌーヴォーに求めるのであるが、アール・デコは明快な幾何学的形態を用いるドライなスッキリした様式のことである。またアール・ヌーヴォーは自然を様式化、単純化、抽象化しながら情緒的に表現するもので、明確な哲学に基づいた運動（起点）ではない。だが、モダン・デザイン史はこのようなアール・ヌーヴォーなどから始めるのも妥当とする考えもないでもないが、社会史的視点からみれば、産業革命とロンドン万国博覧会をモダン・デザインの出発点とするのが最適であろう。それは産業革命によって工業化（デザイン化）が生じ、大量生産・大量消費で生活の変革がなされたところにモダン・デザインの特徴があったからである。

さて、美濃地域の焼物は大規模な近代的な大窯や連房式登り窯の登場により、大量生産のための技術的基盤が形成された。その上、漸新なデザイン感覚を持つ武人・茶人の織部の指導のもと、特徴ある焼物が誕生した。今日では、美濃地域は日本一の焼物生産地となり、ここから次代に向けて陶磁器文化の情報発信基地として、国際貢献することを期待して、国際陶磁器展が開催されることになった。国際陶磁器展は1986年に第1回が催され、2011年で9回目を迎えた。デザイン部門と陶芸部門に分かれての作品審査であるが、ある意味で共通するものがあり、同じステージで審査するのも望ましい。中には応募部門を入れ替えて選考したらというような作品も多くあるなど、あえて二部門に区分する必要性はないのではいもいえる。また、模倣作品と本物を見分けることは困難で、これらは克販すべき課題である。このような視点からの研究は非常に興味あるテーマであろう。

注

- 1) 長谷部楽爾「はじめに」長谷部楽字爾監修『「カラー版」世界やきもの史』美術出版社、

- 1999年、4ページ。
- 2) E.Cooper, *A History of World Pottery*, Curtis Brown Group Ltd., London, 1988 E. クーパー著、南雲龍比古訳『世界の陶芸史』日貿出版社、1997年、28ページ。
 - 3) 杉村棟「先史・古代の土器・陶器」長谷部楽爾監修、前掲書（『カラー版』世界やきもの史』）8～12ページ。
 - 4) 井高洋成著『陶芸入門』（NHK 趣味講座）日本放送出版協会、1987年、143ページ。
 - 5) 弓場紀知「中国の陶磁Ⅰ、磁器の誕生と発展」長谷部楽爾監修、前掲書（『カラー版』世界やきもの史』）、33～35ページ。
 - 6) 小山富士夫著『日本の陶磁』中央公論美術出版、1985年、146～147ページ。
 - 7) 弓場紀知「中国の陶磁Ⅰ、磁器の誕生と発展」長谷部楽爾監修、前掲書（『カラー版』世界やきもの史』）、36～38ページ。
 - 8) 前田耕作監修『東洋美術史』美術出版社、2000年、154ページ。
 - 9) E.Cooper, *op. cit.*, E. クーパー著、南雲龍比古訳 前掲書（『世界の陶芸史』）、66ページ。
 - 10) 前田正明著『西洋やきもの世界』（誕生から現代まで）平凡社、1999年、64～65ページ。
 - 11) 杉村棟「イスラム陶器」長谷部楽爾監修、前掲書（『カラー版』世界やきもの史』）、104～105ページ。
 - 12) 鶴岡真弓著『装飾美術・奇想のヨーロッパをゆく～ケルトから日本へ』（NHK 人間大学）日本放送出版協会、1998年、23ページ。
 - 13) 前田正明著、前掲書（『西洋やきもの世界』）、90～91ページ。
 - 14) 前田正明「ヨーロッパの陶器Ⅰ、ヨーロッパ近世の陶器」長谷部楽爾監修、前掲書（『カラー版』世界やきもの史』）、124～125ページ。
 - 15) 西田宏子「ヨーロッパの陶磁Ⅱ、磁器の誕生－模倣から創造へ」同上書、135ページ。
 - 16) 加藤誠軌著『やきものから先進セラミックスへ』内田老鶴圃、2000年、175ページ。
 - 17) 矢部良明著『世界をときめかした伊万里焼』角川書店、2000年、121ページ。
 - 18) J.J.Lambin, *Le Marketing Strategique:Foundermments, Methodes Et Applications*, McGraw-Hill, Paris, 1986 J.J. バラン著、三浦信、三浦俊彦訳『戦略的マーケティング』嵯峨野院、1990年、315ページ。
 - 19) H.Hansen, *Marketing. Text, Techniques, and Cases*, R.D.Irwin, Inc., 1969 H. ハンセン著、宇野政雄監修、市川繁、十合暁訳『マーケティング』日本生産性本部、1973年、517ページ。
 - 20) 長谷部楽爾「波濤を越える中国陶磁」長谷部楽爾監修、前掲書（『カラー版』世界や

- きもの史』)、100～102ページ。
- 21) 前田正明著 前掲書（『西洋やきもの世界』）179～180ページ。
 - 22) 素木洋一著『セラミックスの技術史』技報堂出版、1983年、5～7ページ。
 - 23) 前田正明著、前掲書（『西洋やきもの世界』）、180～182ページ。
 - 24) メディアユニオン編、南大路豊監修『わかりやすい西洋焼もののみかた』有楽出版社、1997年、159ページ。
 - 25) 長谷部楽爾「はじめに」長谷部楽爾監修、前掲書（『カラー版』世界やきもの史』）、4ページ。
 - 26) 前田正明著、前掲書（『西洋やきもの世界』）、8～10ページ。
 - 27) 井高洋成著、前掲書（『陶芸入門』）、82～83ページ。
 - 28) 加藤誠軌著、前掲書（『やきものから先進セラミックスへ』）、22ページ。
 - 29) 前田正明著、前掲書（『西洋やきもの世界』）、10～11ページ。
 - 30) E.Cooper, *op. Cit.*, W. クーパー著、南雲龍比古訳、前掲書（『世界の陶芸史』）、266ページ。
 - 31) 千足伸行著『すぐわかる20世紀の美術』（フォーヴィスムからコンセプチュアル・アートまで）東京美術、2008年、84～85ページ。
 - 32) 海野弘著『モダン・デザイン全史』美術出版社、2002年、186～187ページ。
 - 33) 前田正明著、前掲書（『西洋やきもの世界』）、238～240ページ。
 - 34) 吉田光邦著『改訂版万国博覧会』（技術文明的に）日本放送出版協会、1985年、99～101ページ。
 - 35) E.Cooper, *op. cit.*, E. クーパー著、南雲龍比古訳、前掲書（『世界の陶芸史』）、309ページ。
 - 36) T.Veblen, *The Theory of Leisure class*, New York, 1899 T. ヴェブレン著、小原敬士訳『有閑階級の理論』岩波書店、1993年、85～86ページ。
 - 37) 角山栄、川北稔、村岡健次著『産業革命と民衆』河出書房出版新社、1994年、16～18ページ。
 - 38) E.Cooper, *op. cit.*, E. クーパー著、南雲龍比古訳、前掲書（『世界の陶芸史』）309～310ページ。
 - 39) 前田正明著『西洋陶芸紀行』日貿出版社、2011年、169ページ。
 - 40) 柳宗悦著『民芸とは何か』講談社、2009年、20～23ページ。
 - 41) 辻本勇著『近代の陶工・富本憲吉』双葉社、2000年、140～141ページ。
 - 42) 海野弘著、前掲書（『モダン・デザイン全史』）、24～26ページ。
 - 43) 岡田泰男「経済史」千種義人編著『経済学通論』（理論・歴史・政策）税務経理協会、

- 1980年、67ページ。
- 44) P.Kotler, *Marketing Insights From A to Z: 80 Concepts Every Manager Needs to Know*, John Wiley & Son International Rights, Inc., 2003 P. コトラ著、恩蔵直人監訳、大川修二訳『コトラのマーケティング・コンセプト』東洋経済新報社、2003年、158ページ。
 - 45) 海野弘著、前掲書（『モダン・デザイン全史』）、26ページ。
 - 46) 千足伸行著、前掲書（『すぐわかる20世紀の美術』）、14～19ページ。
 - 47) 前田正明著、前掲書（『西洋陶芸紀行』）、166～168ページ。
 - 48) E.Cooper, *op. cit.*, E. クーパー著、南雲龍比古訳、前掲書（『世界の陶芸史』）、317ページ。
 - 49) 千足伸行著、前掲書（『すぐわかる20世紀の美術』）、110～111ページ。
 - 50) 前田正明著、前掲書（『西洋やきもの世界』）、251～252ページ。
 - 51) 海野弘著、前掲書（『モダン・デザイン全史』）、26ページ。
 - 52) W.W.Rostow, *The Stages of Economic Growth, A-Non-Communist Manifesto*, The Syndics of the Cambridge University Press, 1960 W.W. ロストウ著、木村健康、久保まちこ、村上泰亮訳『経済成長の諸段階』ダイヤモンド社、1968年、15ページ。
 - 53) 角山栄、川北稔、村岡健次著、前掲書（『産業革命と民衆』）、23～25ページ。
 - 54) T.S. Ashton, *The Industrial Revolution, (1760-1830)*, Geoffrey Cumberlege the Oxford University Press and British Literary Center, 1948 T.S. アシュトン著、中川敬一郎訳『産業革命』岩波書店、1984年、3ページ。
 - 55) H.W.Wells, *A short History of the world*, Penguin Books Ltd, 1965 H.G. ウェルズ著、長谷部文雄、阿部知二訳『世界史概観』（下）岩波書店、1974年、82～84ページ。
 - 56) 角山栄、川北稔、村岡健次著、前掲書（『産業革命と民衆』）、29～30ページ。
 - 57) 久島伸昭著『「万博」発明発見50の物語』講談社、2004年、12～14ページ。
 - 58) 伊藤真実子著『明治日本と万国博覧会』吉川弘文館、2008年、1ページ。
 - 59) 海野弘著、前掲書（『モダン・デザイン全史』）、125～126ページ。
 - 60) 小山富士夫著、前掲書（『日本の陶器』）、80ページ。
 - 61) 永原慶二、山口啓二編著『講座・日本技術の社会史』（第4巻窯業）日本評論社、1984年、208ページ。
 - 62) 多治見市編『多治見市史』（通史編、下）ぎょうせい、1980年、1385～1386ページ。
 - 63) 国雄行著『博覧会の時代』（明治政府の博覧会政策）岩田書院、2005年、23～24ページ。
 - 64) 村山武「織部のすべて」黒田和哉、村山武、古川庄作著『美濃＝志野・織部・黄瀬戸・瀬戸黒』（日本のやきもの②）講談社、1997年、298ページ。

- 65) 久野治著『ORIBE』（古田織部のすべて）鳥影社、1997年、298ページ。
- 66) 笹原侘介著『土岐頼兼公』堀川印刷所、1938年、14～15ページ。
- 67) 黒田和哉「志野の歴史と風土」黒田和哉、村山武、古川庄著作、前掲書（『美濃＝志野・織部・黄瀬戸・瀬戸黒』）45ページ。
- 68) 久野治著、前掲書（『ORIBE』）、294～313ページ。
- 69) 鶴岡真弓著、前掲書（『装飾美術・奇想のヨーロッパをゆく』）、24～26ページ。
- 70) 村山武「織部のすべて」黒田和哉、村山武、古川庄著作、前掲書（『美濃＝志野・織部・黄瀬戸・瀬戸黒』）84～85ページ。
- 71) 柏木博著『現代デザインの源流』（NHK 市民大学）日本放送出版協会、1987年、5～9ページ。
- 72) 木全賢著『売れる商品デザインの法則』日本能率協会マネジメントセンター、2007年、26ページ。
- 73) P.Kotler, *Marketing Management: analysis, planning, and Control* (4th edition), prentice-Hall, Inc., 1980 P.コトラ著、村田昭治監修、小坂恕、疋田聡、三村優美子訳『マーケティング・マネジメント（第4版）』（競争的戦略時代の発想と展開）プレジデント社、1990年、12ページ。
- 74) 恩田彰、野村健二共著『創造性の開発』講談社、1970年、20～21ページ。
- 75) 木村重信著『民族芸術への招待』（NHK 市民大学）日本放送出版協会、1986年、7～8ページ。
- 76) 後藤和子「文化政策とは何か」後藤和子編『文化政策学』（法・経済・マネジメント）、有斐閣、2001年、②～5ページ。
- 77) E.Cooper, *op. cit.*, E.クーパー著、南雲龍比古訳、前掲書（『世界の陶芸史』）、345ページ。
- 78) 森村泰昌著『超・美術鑑賞術～見ることの突飛リズム』（NHK 人間講座）日本放送出版協会、2002年、57～59ページ。
- 79) B.Munari, *Artista E Designer*, Gius.Laterza & Figli s.p.a., Roma-Bar, 1971 B.ムナーリ著、萱野有美訳『芸術家とデザイナー』みすず書房、2008年、7ページ。
- 80) 暮澤剛己「はじめに」暮澤剛己、難波祐子編著『ビエンナーレの現在』（美術をめぐるコミュニティの可能性）青弓社、2008年、9ページ。

参考文献

- ・E.クーパー著、南雲龍比古訳、『世界の陶芸史』日貿出版社、1997年。
- ・J.J. バラン著、三浦信、三浦俊彦訳『戦略的マーケティング』嵯峨野書院、1990年。

- ・ H. ハンセン著、宇野政雄監修、市川繁、十合眺訳『マーケティング』日本生産性歩運部、1973年。
- ・ T. ヴェブレン著、小原敬士訳「有閑階級の理論」岩波書店、1993年。
- ・ P. コトラ著、恩蔵直人監訳、大川修二訳『コトラのマーケティング・コンセプト』東洋経済新報社、2003年。
- ・ P. コトラ著、村田昭治監修、小坂恕、疋田聡、三村優美子訳『マーケティング・マネジメント（第4版）』（競争的戦略時代の発想と展開）プレジデント社、1990年。
- ・ W.W. ロストウ著、木村健康、久保まちこ、村上泰亮訳『経済成長の諸段階』ダイヤモンド社、1968年。
- ・ T.S. アシュトン著、中川敬一郎訳『産業革命』岩波書店、1984年。
- ・ H.G. ウェルズ著、長谷部文雄、阿部知二訳『世界史概観』（下）岩波書店、1974年。
- ・ B. ムナーリ著、萱野由美訳『芸術家とデザイナー』みすず書房、2008年。
- ・ 長谷部楽爾監修『「カラー版」世界やきもの史』美術出版社、1999年。
- ・ 井高洋成著『陶芸入門』（NHK 趣味講座）日本放送出版協会、1987年。
- ・ 前田耕作監修『東洋美術史』美術出版社、2000年。
- ・ 前田正明著『西洋やきもの世界』（誕生から現代まで）平凡社、1999年。
- ・ 鶴岡真弓著『装飾美術・奇想のヨーロッパをゆく～ケルトから日本へ』（NHK 人間大学）日本放送出版協会、1998年。
- ・ 加藤誠軌著『やきものから先進セラミックスへ』内田老鶴圃、2000年。
- ・ 素木洋一著『セラミックスの技術史』技報堂出版、1983年。
- ・ 矢部良明著『世界をときめかした伊万里焼』角川書店、2000年。
- ・ メティアユニコン編、南大路豊監修『わかりやすい西洋焼のもののみかた』有楽出版社、1997年。
- ・ 千足伸行著『すぐわかる20世紀の美術』（フォーヴィスムからコンセプチュアル・アートまで）東京美術、2008年。
- ・ 海野弘著『モダン・デザイン全史』美術出版社、2002年。
- ・ 吉田光邦著『改訂版万国博覧会』（治術文明的に）日本放送出版協会、1985年。
- ・ 角山栄、川北稔、村岡健次著『産業革命と民衆』河出書房新社、1994年。
- ・ 前田正明著『西洋陶芸紀行』日貿出版社、2011年。
- ・ 柳宗悦著『民芸とは何か』講談社、2009年。
- ・ 辻本勇著『近代の陶工・富本憲吉』双葉社、2000年。
- ・ 千種義人編著『経済学通論』（理論・歴史・政策）税務経理協会、1980年。

- ・久島伸昭著『「万博」発明発見50の物語』講談社、2000年。
- ・伊藤真実子著『明治日本と万国博覧会』吉川弘文館、2008年。
- ・小山富士夫著『日本の陶器』中央公論美術出版、1985年。
- ・永原慶二、山口啓二編著『講座・日本技術の社会史』（第4巻窯業）日本評論社、1984年。
- ・多治見市編『多治見市史』（通史編、下）ぎょうせい、1980年。
- ・国雄行著『博覧会の時代』（明治政府の博覧会政策）岩田書院、2005年。
- ・黒田和哉、村山武、古川庄作著『美濃＝志野・織部・黄瀬戸・瀬戸黒』（日本のやきもの②）講談社、1991年。
- ・久野治著『ORIBE』（古田織部のすべて）鳥影社、1997年。
- ・笹原佐介著『土岐頼兼公』堀川印刷所、1938年。
- ・柏木博著『現代デザインの源流』（NHK 市民大学）日本放送出版協会、1987年。
- ・木全賢著『売れる商品デザインの法則』日本能率協会マネジメント・センター、2007年。
- ・恩田彰、野村健二共著『創造性の開発』講談社、1970年。
- ・木村重信著『民族芸術への招待』（NHK 市民大学）日本放送出版協会、1986年。
- ・後藤和子編『文化政策学』（法・経済・マネジメント）有斐閣、2001年。
- ・森村泰昌著『超・美術鑑賞術へ見ることの突飛リズム』（NHK 人間講座）日本放送出版協会、2002年。
- ・暮沢剛己、難波祐子編著『ビエンナーレの現在』（美術をめぐるコミュニティの可能性）青弓社、2008年。
- ・佐々木達夫著『日本史小百科〈陶磁〉』東京堂出版、1994年。
- ・都留重人編『岩波小辞典経済学（改訂版）』岩波書店、1963年。
- ・小松攝郎編『新版哲学小辞典』法律文化社、1984年。
- ・三省堂編集所編『広辞林』（第6版）三省堂、1983年。
- ・旺文社編『エッセンシャル英和辞典』旺文社、1964年。
- ・国際陶磁器フェスティバル美濃'86開催委員会編『第1回国際陶磁器美濃'86』国際陶磁器フェスティバル美濃'86開催委員会、1986年。
- ・国際陶磁器フェスティバル美濃'89開催委員会編『第2回国際陶磁器美濃'89』国際陶磁器フェスティバル美濃'89開催委員会、1989年。
- ・国際陶磁器フェスティバル美濃'92開催委員会編『第3回国際陶磁器美濃'92』国際陶磁器フェスティバル美濃'92開催委員会、1992年。
- ・国際陶磁器フェスティバル美濃'95実行委員会編『第4回国際陶磁器美濃'95』国際陶磁器フェスティバル美濃'95実行委員会、1995年。

- ・国際陶磁器フェスティバル美濃'98実行委員会編『第5回国際陶磁器美濃'98』国際陶磁器フェスティバル美濃'98実行委員会、1998年。
- ・国際陶磁器フェスティバル美濃'02実行委員会編『第6回国際陶磁器美濃'02』国際陶磁器フェスティバル美濃'02実行委員会、2002年。
- ・国際陶磁器フェスティバル美濃実行委員会編『第7回国際陶磁器美濃』国際陶磁器フェスティバル美濃実行委員会、2005年。
- ・国際陶磁器フェスティバル美濃実行委員会編『第8回国際陶磁器美濃』国際陶磁器フェスティバル美濃実行委員会、2008年。
- ・流行発信編『第9回国際陶磁器美濃』国際陶磁器フェスティバル美濃実行委員会、2011年。
- ・国際陶磁器フェスティバル美濃実行委員会編『国際陶磁器フェスティバル美濃'11』（公式ガイドブック）国際陶磁器フェスティバル美濃実行委員会、2011年。
- ・国際陶磁器フェスティバル美濃実行委員会編『国際陶磁器フェスティバル美濃'11』（資料）国際陶磁器フェスティバル美濃実行委員会、2011年。
- ・多治見市美濃焼ミュージアム編『ワンダフル・ミノヤキ！～輸出された近代の美濃焼』（多治見市美濃焼ミュージアム企画展・資料）多治見市美濃焼ミュージアム、2012年。
- ・『中日新聞』中日新聞社、2012年6月20日。

なお、本稿は拙稿「岐阜東濃地域とミュージアム・マーケティングについて」（多治見、土岐、瑞浪を例として）『紀要』第4号、名古屋外国語大学現代国際学部、2008年3月1日。拙稿『岐阜東濃地域の恵那、中津川とミュージアム・マーケティングの促進』『紀要』第5号、名古屋外国語大学現代国際学部、2009年3月1日。拙稿「道の駅とマーケティング戦略の実践」（岐阜東濃地域を例として）『紀要』第6号、名古屋外国語大学現代国際学部、2010年3月1日。拙稿「製品計画の設定とブランド・マーケティングの推進」（土岐陶磁器ブランドの構築を例として）『紀要』第7号、名古屋外国語大学現代国際学部、2011年3月1日。拙稿「岐阜県東濃地域の活性化と将来像」（～多治見、土岐、瑞浪、恵那、中津川の観光を例に～）『紀要』第8号、名古屋外国語大学現代国際学部、2012年3月1日。長谷部楽爾監修『カラー版』世界やきもの史』美術出版社、1999年。海野弘著『モダン・デザイン全史』美術出版社、2002年などをもとにした。