

## 受け継がれた焼物

壺屋から濱田庄司へ、河井寛次郎から壺屋へ

白土 慎太郎

はじめに

陶磁器の制作において、優れた古陶を範にその美質を自作に取り入れる手法を「本歌取り」と呼ぶことがある。陶磁器用語としての「本歌」は「歌学用語であったものからの転用」で、「先人や他窯の作品を倣った写しものや、同じ手のものが作られた場合、そのよりどころとなるものオリジナルな作品」を指す〔註〕。和歌における「本歌取り」とは、古歌の語句や趣向などを取り入れて作歌することで、新古今時代に盛んに行われたという。作陶における本歌取りの名手としては、同時代に持て囃され需要が高かった唐物などの舶来品を巧みに取り入れた尾形乾山（一六六三～一七四三）や、中国の呉州赤絵などを本歌に独特の絵付を完成させた奥田頼川（一七五三～一八一

一）、同じく中国陶磁を本歌に、煎茶器を主体に制作した青木木米（一七六三～一八三三）などが挙げられる。日本の陶磁器は、「本歌取り」を繰り返し取り入れることによって次々に改良され、その表現の幅は世界的に見ても際立った存在となったのである。

近代になると、鑑賞陶磁や朝鮮陶磁、民窯の発見や、古窯趾の発掘によって、これまでの茶陶を中心とする価値観に加え、より幅広い分野の古陶が本歌とされるようになる〔註〕。近代の陶芸家の中で「本歌取り」を縦横に使いこなした作家としては、中国明時代の古染付や天啓赤絵、桃山時代の古陶や六古窯などの古陶を本歌とした北大路魯山人（一八八三～一九五九）が挙げられる。強烈な個性のもとに独自の作風を造り上げた魯山人も、本歌なしには自らの表現を確立することはできなかつ

たとえるのである。近代以降の工芸作家は、西洋に由来した近代的な「オリジナリティ」を常に求められてきたと言える。絵画においても同様で、例えば中近世の絵画では、東アジアで「写しの文化」が優れた造形を生み出す原動力となったことを踏まえ、近代的な「オリジナリティ」が「差異」を意識して強調することに對し、東アジアでは「積み重ね型」のオリジナリティのもとに評価されてきたことが指摘されている<sup>〔註3〕</sup>。「写し」や「本歌取り」という行為の積み重ねなしには発展が有り得ない工芸の分野では、なおさらである。ここで注意が必要なのは、本歌である古陶のエッセンスを取り入れることによつて、深みのある表現へと昇華されねばならないことである。すなわち、本歌が中核に持つ美質をこそ、再生産する必要があるのである。安易な古陶の引用は、表面的な写しに留まるのみならず、本歌を貶めることにさえなりかねない。

ところで、「本歌取り」を使いこなし近代の陶芸家としては、濱田庄司（一八九四～一九七八）もその代表に挙げられるであろう。濱田は日本で本格的な作陶を始める直前にイギリスで活動していたこともあり、イギリスのスリップウェアをはじめとして、欧州の焼物を本歌とした作例も見られるが、そのほかにも朝鮮時代の陶磁や、日本近世の民陶を中心とする幅広い陶技を本歌とし、自らの作品に取り入れている。濱田の引用は、近代という時代であればこそ生まれた、新しい価値観に基づく「本歌取り」なのである。沖縄の焼物を現在と後世に「受け継

ぐ」ということを考えるために、まずは濱田庄司が壺屋焼を本歌とした例を見ていきたい。

#### 濱田庄司と「本歌取り」——壺屋から濱田庄司へ

濱田庄司の初めての沖縄行は二十代半ばの一九一八年である。当時入所していた京都市立陶磁器試験場の先輩で、生涯の盟友となった河井寛次郎と共に三週間ほど過ごし、壺屋の陶工・新垣栄徳の工房を訪れている。一九二〇年、イギリス人のバーナード・リーチがイギリス南西端のセントアイヴスに築窯する際に誘いを受けて渡英し、一九二三年に関東大震災の報を受けて帰国するまで作陶を続けた濱田は、帰国後に京都に住む河井の鐘溪窯や、後に拠点とする栃木県益子で作陶を始め、沖縄では一九二五年に約三箇月、一九二七～二八年には合わせて正味一年ほどを過ごし、本格的に作陶を行なった。一九二七年は、沖縄の丘陵に広がる砂糖黍畑を見て、後に濱田作品のトレードマークとなる黍文様が生み出された年でもある。「私の陶器の仕事は、京都で道を見つけ、英国で始まり、沖縄で学び、益子で育った」と後に語られるように<sup>〔註4〕</sup>、沖縄の窯場・壺屋は益子を拠点に作陶するまでの濱田を培った、重要な土地であった。沖縄の焼物が濱田の作陶に与えた影響については、二〇〇五年に益子陶芸美術館で行なわれた「沖縄と濱田庄司展」<sup>〔註5〕</sup>や、二〇一八年に那覇市立壺屋焼物博物館で開催された特別展



〔挿図3〕濱田庄司《鉄絵共手土瓶》1927-35年頃 19.4×20.6×15.8cm 日本民藝館



〔挿図2〕《白磁扁壺》朝鮮時代 15-16世紀 18.6×22.3×7.5cm 日本民藝館



〔挿図1〕濱田庄司《白掛藍鉄絵扁壺》壺屋 1928年 22.2×19.5×12.2cm 日本民藝館

「民藝と壺屋焼」その影響と現在<sup>〔註6〕</sup>の展覧会図録でも詳述され、具体的な作例が挙げられている。以下重複する部分もあるが、これらを補充するかたちで、濱田が壺屋の器形や技法を自作品の創造の源泉とした例を、一九二〇年代の作品を中心に挙げていきたい。

まずは沖繩の素材を使いながら、他国の陶磁器の器形を本歌とした一例を挙げる〔挿図1〕。扁壺は各国で作られた器形だが、この扁壺は濱田が強く影響を受けた朝鮮陶磁の器形を本歌としたものと思われる。朝鮮の扁壺は、三島手（粉青沙器）や黒釉の陶器に多く見られる、轆轤で瓶形に成形

した後、両側から側面を押し扁平にして作る成形方法が一般的だが、白磁か上質な三島手に限っては、轆轤で成形した二つの皿を向かい合わせに繋げて袋状の本体とし、口と高台をその後に取り付ける。濱田の扁壺はこれと同じ成形法である。〔挿図2〕は濱田とともに民藝運動を展開した柳宗悦（一八八九〜一九六一）が創設した日本民藝館に、開館間もない一九三七年に展示されていたことが確認できる朝鮮の扁壺で、恐らく濱田はこの種のをを目にしていたと思われる。装飾は壺屋の胎土に白化粧を掛けて呉須で絵付をし、薄めた呉須と鉛で彩色されている。この組み合わせは、壺屋ではしばしば用いられるものである。濱田の作品としては具象的な絵付で、表面には中央で交差する二本の竹を描き、その余白を筍と葉で埋め、裏面には左右に葉が伴うやや太い竹を、中央に直立させている。濱田の朝鮮陶磁コレクションにも同じ成形法による竹文様の白磁扁壺があるが<sup>〔註7〕</sup>、この作品を制作した一九二八年以前に入手したものであるかどうかは不明である。

次に、壺屋焼の成形方法を本歌とした例を挙げる。〔挿図3〕は、肩から胴にかけて葡萄の葉と果実を鉄絵で描き、肩に太い持ち手を付けた共手の土瓶である。鉄絵による葡萄文は、朝鮮白磁の絵付のモチーフに見られ、朝鮮陶磁に共手の土瓶もあることから、一見すると朝鮮陶磁が本歌かと思われるが、山なりの持ち手は朝鮮の共手土瓶とは異なり、手前から奥に半球状にやや弧を描いている。以下は、沖繩の共手土瓶である按瓶の成

形技法について、濱田が記したものである。

あんびん（水差）の共手の作り方もちよつと考え及ばない手法である。先ず、轆轤の回転によって分厚の円筒形を作り適宜数個に輪切りにし、ひとつの輪の一方所を切りはなして開くと橋型になる。これを胴部に貼り、共手とするのである〔註8〕。

〔挿図3〕は、持ち手に沿う轆轤目が確認できることから、按瓶の成形法を引用したものと考えられる。水差しとして使用された沖繩の按瓶が共手であるのは、水甕に直接沈めて水を汲むためと言われ、焼締の荒焼と釉薬が掛かる上焼ともに作例がある〔註9〕。日本民藝館には、一九四〇年頃に沖繩の実業家・山口全則から寄贈を受けた按瓶が所蔵されており〔61頁挿図10〕、柳が「形堂々として蓋し南蛮の力を最もよく示せるもの」と評しているとおり、その雄渾で豊潤な形は他に類を見ない。濱田がこの作品そのものを本歌としたと見られるのが、寸法と形状に近い一九四一年制作の土瓶である〔62頁挿図11〕。この時期には既に円熟味を見せていた黍文様を、肩の稜線に沿って横向きに配しており、本歌の雄渾さに勝るとも劣らない印象の器形と力強い黍文が溶け合い、本歌を見事に昇華した濱田の代表作となっている。

次に装飾技法を本歌とした例を見よう。〔挿図4〕は一九四

〇年に壺屋で撮影された写真で、沖繩の伝統的な技法、竹筒を使った花文が施される様子である。後年濱田はこの技法について次のように記している。

独特な技法として、まかい（茶碗）に使われた花型文がある。これは径一寸ぐらいの竹筒を節まで届かない程度に縦に16ぐらいに割りを入れ、中央へ適当な竹を押し込むと、割った先が丸く開く、これを絵具または色釉につけて釉の上から押すと花型が出来る。あとから筆で異った色を中央にうつと完成である。これは一老婆の工夫と聞いた。中国のものにも同形のものを見うけるが、割り方



〔挿図4〕 壺屋 花文を装飾する女性 1940年撮影



〔挿図6〕濱田庄司《蓋物》 1927年  
※1933年『濱田庄司陶器集』より転載



〔挿図5〕濱田庄司《草花文  
土瓶》 1927~28年 10.7×  
17.3×13.0cm 日本民藝館

がもつと細く、さすがにはげしい〔註10〕。

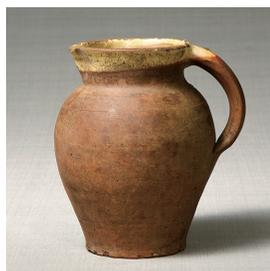
中国の「同形のもの」とは、中国・磁州窯系の、いわゆる絵高麗梅鉢文の碗であろう。それらは白地に黒や黒地に白で裝飾された、中央の点を囲む六つの点から成る七曜文で、古く日本に

輸入されたものは茶道具の茶碗として伝世し、根津美術館や五島美術館、泉屋博古館などに所蔵がある。これに比べ壺屋の花文は濱田の指摘通り、割りが細いため点の数が多し。沖縄には中国陶磁が数多く渡っているため、この技法の誕生には中国陶磁も影響したかもしれない。

〔挿図5〕は、濱田がこの裝飾技法を応用した土瓶で、三つの花文に鉄絵で草文を加えて草花文としている。花文の点数は壺屋の作例ほどでは

ないが多い。この草花文はアサヒビール大山崎山荘美術館が所蔵する三國莊旧藏品「花文蓋付碗」（一九二八年頃）や〔註11〕、青山二郎著『濱田庄司陶器集』掲載の「蓋物」（一九二七年）〔挿図6〕など、同時期の作品にも確認できる。轆轤成形された土瓶本体に付く口や耳の付け根などに色釉を流すのは、本体に継がれた箇所を強度を増すことと裝飾が兼ねられており、壺屋の茶家（土瓶）などの袋物には良く見られる技法である。蓋の摘みは細く急激に立ち上がる、濱田の初期の蓋物作品に特有な形状で、肩の張った胴に平らに乗る平蓋など、全体的に初々しい器形で、力強い作風を確立する以前の過程の作品に位置付けられよう。

「白掛彫絵色差注瓶」（61頁挿図9）は、一見すると器形・裝飾とも旧来の日本の焼物とは異なるモダンな印象である。口縁の一部を摘み出して注ぎ口とし、胴から首にかけて持ち手を付した器形は、伝統的な日本の焼物には見られないようである。濱



〔挿図7〕《ガレナ釉水注》 イ  
ギリス 1920年代 19.5×  
18.0×15.0cm 日本民藝館

田が範としたのはイギリスで学んだ水注の器形と考えられ、例として日本民藝館所蔵の「ガレナ釉水注」（挿図7）を挙げる。この水注は濱田もしくはリーチ經由で柳が入手したのと思われ、セント

アイヴスのあるコーンウォール地方を産とすることから「コーニッシュ・ピッチャー」と呼ばれ、濱田が滞英していた一九二〇年代前半には、荒物屋の店先に数多く並べられていたという〔註13〕。装飾に目を移すと、ジグザグに曲折した線が横向きに胴を一周しており、下方向へ繰り返されていくことで網状の文様となつて器全体を覆い尽くしている。これは中国・明時代の古染付や、日本の有田焼に見られる網目文の応用であり、ここでは日本民藝美術館（当時）の所蔵品として『工藝』に掲載された鉄絵による網目文の茶碗〔註14〕（挿図8）を挙げておきたい。濱田は中国や日本の網目文のように一色で筆で施すのではなく、制作地である壺屋の伝統的な線彫り技法を用い呉須と飴の二色で施している。

沖繩独特の線彫りの技法は、白掛けだけのとき線彫りで模様をつけ、上から紺青と鉄錆を淡く溶いたものを釉薬として塗る。線彫りのところだけは、色が深く留つて線描きの代りをし、淡い部分はだみの役をする。沖繩の釉は火が少し強いと、筆書きの線だけでは流れ易いので考えだしたうまい智恵だと思ふ〔註15〕。

濱田の網目文が単線ではなく二重線であるのは、「だみの役」をする「淡い部分」を二重線によつて区切り、効果的に文様を強調すべく採用したためだろう〔註16〕。色は周回ごとに交互に

配され、リズム感のある網目文となつている。最後に、「白掛彫絵色差注瓶」に近い時期に作られたもう一つの水注にも注目したい。「焼締黒流水注」〔挿図9〕は、器形の本歌は「白掛彫絵色差注瓶」と同じく欧州製陶器と考えられるが、焼締の地に黒釉を流し掛けた装飾技法については、信楽焼の「焼締黒流茶壺」〔58頁挿図3〕が本歌とされたと考えられる。この茶壺は、柳、富本憲吉（一八八六―一九六三）、河井、



〔挿図8〕《鉄絵網目文茶碗》  
瀬戸 江戸時代 19世紀  
7.0×12.3cm 日本民藝館



〔挿図9〕濱田庄司《焼締黒流水注》1926年頃 21.1×22.0×19.2cm 日本民藝館

濱田の連名で起草された『日本民藝美術館設立趣意書』（一九二六年四月）の図版にも掲載されたもので、前年の秋に柳が入手したばかりの壺であった。流し釉という装飾技法自体は、日本で発達した。全国の民窯で作例が見られるが、多くは素地に釉薬を掛けた後、その上に異なる色の釉薬を柄杓などで等間隔に流し掛けする例が多く、無釉の素地に直接流し掛ける例は少ない。柳が茶壺の入手経



〔挿図10〕濱田庄司《蓋物》1926年  
※1933年『濱田庄司陶器集』より転載

緯を記した「信楽の茶壺」では、「珍しくもその流し方に冴えた当りがあるのみならず、幾筋かおきにくく型の流しを挟んである。形よく色よく筋紋が冴えすべてが確実で強い。私はこんなにも見事な流し釉の壺を見たことがなかった」と評され、「この壺は吾々の間では一つの新しい感激の渦を起した。仕事が表示通り、河井も濱田も随分この壺から滋養分を摂った<sup>註17</sup>」とも記されており、彼らの間で一大センセーションを引き起こしたことが分かる。「挿図9」は、一九二八年八月に京都・吉田神楽岡の柳邸内で撮影された写真（64頁挿図18）に写り込むことから制作年の下限が知れるが、一九二六年には焼締に流釉の技法で制作された蓋物（挿図10）が制作されていることから<sup>註18</sup>、本作も近い時期の作と考えられる。とすれば、柳が『日本民藝美術館設立趣意書』に信楽の茶壺を「民藝」を代表すべき

品として、入手後直ちに掲載したように、濱田も壺を目にしてすぐに「滋養分を摂り、自作に应用したことが窺えるのである。

以上濱田の一九二〇年代後半の作品を中心に、壺屋焼を主とする「本歌取り」の様相を見てきたが、壺屋の豊かな焼物文化が濱田に

多大な影響を与えたことが窺える一方で、一見では本歌とされた作品が連想し難いほど、さまざまな古陶が重層的に引用され、再構成されていることが分かる。優れた古陶の数々が破綻することなく融合し、濱田独自の作品となっているのは、濱田が触発された古陶磁への称賛や敬畏が、作品の背後に積み重ねられているからだろう。

後に濱田が一定の世評を得るようになると、小規模な焼物生産地だった益子には多くの陶芸家に移り住み、一大生産地へと変貌する。濱田の作風自体に做った焼物の生産者も現われるようになるが、本歌となった濱田作品を凌駕する焼物が生まれたとは言い難い。濱田作品を做うならば、濱田がどのような古陶を本歌に自作品に積み重ねていったのか、遡って考える必要があるであろう。

### 河井寛次郎の型物試作 —— 河井寛次郎から壺屋へ

一九三八年末から翌年一月半ばにかけての約二週間、民藝運動の創始者で思想家の柳宗悦は、初めての沖繩旅行を果した。この旅行は、柳の知人で沖繩県学務部長を務めていた山口泉により、沖繩県教育会の招聘というかたちで実現したもので、首里、博物館、壺屋を始めとして本島各地を訪問、尚家の尚順男爵他多くの人士と交歓し、各種工芸品の生産地を視察、講演会や座談会を開催したほか、新旧の工芸品を数多く集めた旅とな

った。

沖繩の工芸品と生産される土壌となる風物に強く感銘を受けた柳は、二箇月後に再び沖繩の地を踏んだ。この旅行には、濱田庄司や柳夫人の声楽家・兼子、染織家の外村吉之介と柳悦孝、やや遅れて陶芸家の河井寛次郎（一八九〇—一九六六）、染色家の芹沢銈介（一八九五—一九八四）と岡村吉右衛門など、民藝運動に携わった工芸作家が加わった。一行は嶺井首里女学校長宅を宿舍とし、各分野の作家が沖繩独特の型染・紅型や、芭蕉布や首里の織物などを調査して大きな成果を残したが、焼物においては、河井と濱田が壺屋に通い作陶を行なっている。調査旅行の動向については、この年四月に創刊した『月刊民藝』に詳しく、例えば六月号では彼らの壺屋での活動が直ちに報じられている。

河井さんは、壺屋で、型物を主に、三彩風のを試みられ、数多面白いものが出来たそうです。皆より一足先に五月十日頃帰洛。

濱田さんも、同じく壺屋で、此處の伝統的な手法を活用したものを作り、今度は更に南蛮も試み、五月末帰京までには、随分多くの品ができることと予想しています。赤絵の復興も特筆したいことの一つで、生地は壺屋に注文して各種の皿、鉢、まかい茶碗を支度させ、絵付には芹沢さんも吾々の待望を担って従事して居られます（註19）。

これによれば、河井による型物制作、濱田による前節で見たような伝統的な壺屋の手法を活かした制作、染色家の芹沢による上絵付の仕事が行なわれたようである。民藝運動による壺屋への影響についてはこれまでに多くの指摘があり、ここで言われる「赤絵の復興」についても先行研究があるが（註20）、河井が関わった「型物」についてはほとんど触れられていない。本節では、河井が制作した「型物」を検証し、民藝運動が壺屋という産地に与えた影響の一端を示したい。

『月刊民藝』で創刊号より連載されていた「琉球日記」で、壺屋での主な動向を抜粋すると次のようになる。

- 三月 三十日 朝壺屋に行く。濱田が十三年前に仕事を  
した思ひ出なつかしい處だ。（中略）新垣榮徳さんの  
家に行く。こゝは今度濱田、河井の仕事場であり、十  
三年前の濱田の仕事場である。
- 四月 二日 濱田は壺屋にて仕事
- 四月 八日 午後一時河井鹿兒島より宮古丸にて到着。  
鼠色の合帽にて颯爽と上陸。
- 四月 十日 濱田、河井終日壺屋。（中略）河井、今  
日は仕事始めにて型七つを作る。
- 四月 十一日 壺屋に行き、濱田、芹沢絵付
- 四月 十二日 今日壺屋で最初の窯詰め

四月 十三日 濱田、河井終日壺屋で仕事

四月二十一日 壺屋で窯出し、河井の型物試作が出る

四月二十四日 河井少恙、香蓮丸をのんで臥床。濱田、壺屋で仕事。

四月二十六日 濱田、河井は壺屋へ行き、芹澤、岡村は瀬名波へ

四月二十八日 窯詰前にて河井、濱田、早朝より壺屋に行き終日活動

四月 三十日 朝、壺屋についての感想を河井と濱田交々語る。外村筆録。あとは河井、濱田壺屋にいそぎ窯詰前の仕事に忙し

五月 一日 この日、那覇では河井、濱田明日の窯詰のひまをぬすんで識名園に行き、その村の美しさに甚く喜ぶ

五月 二日 壺屋では今日窯詰にて多忙。夕方から火が入った

五月 四日 明後日出立飯京の河井は濱田と共に首里の挨拶にまはる

五月 五日 午後壺屋では第二回の窯出し、来訪者が眞に多く、河井の型物初めて多量に出、次郎君の唐草や、三郎君（引用者注・金城次郎および新垣栄三郎を指す）の魚の絵付がびつたりしてゐるのに感心する

五月 六日 一同壺屋に行き昨日の窯出し全部を見る。

河井正午に湖北丸で出帆

五月 十八日 濱田今日も壺屋（中略）夕、壺屋の栄徳さんとここで食事にあづかった。酒と共に栄徳さん大いに歌ひ踊る。この代表的琉球人に一同惚れ／＼見入った。濱田、歌や踊りを肴にしつ、傍にて仕事

五月 十九日 一昨日と昨日、琉球新報紙上に田中の「織物」の文章が掲載され、今日は芹澤の「紅型」が掲載された。之は明日からの報告展覧会に際して発表したもので、明日は濱田の「壺屋」、明後日は外村の「織物」が載る予定である。午後、大門の南洋薬品会社の樓上で展覧会の用意をした。何としても多いのは壺屋のものである。会場の和室、調子よし

五月 二十日 今日から「琉球の仕事報告展覧会」だ。六時一同揃つて未だかつてない早起をし、濱田は起きぬけに壺屋に走り、外村は首里の反物を集めに行く。壺屋では午後四時半窯詰終了。会場は多くの来観者があり、質問があつたり、喜ばれたり、大いに賑ふ。

五月二十一日 報告展覧会第二日。（中略）濱田、壺屋に行き、芹澤同行、赤絵つけ

五月二十二日 濱田、外村は明後日出帆の浮島丸で帰るといふので時間割して仕事を片付けなければならなくなつた

五月二十三日 朝、壺屋で窯出し。濱田は陶器の荷造り

の世話に大活動

五月二十四日 濱田、外村帰途につく

五月 三十日 芹沢出帆<sup>〔註21〕</sup>

「河井、濱田は壺屋へ」「濱田、壺屋で仕事」など簡単な記述の日付は省いたが、日記を通読すれば、濱田は沖繩到着後約二箇月後に帰途につくまでの四十五日間のうちほぼ毎日の四十日ほど、やや遅れて沖繩入りした河井は二十日間滞沖し十四日ほど壺屋に通って仕事をしたことが分かる。濱田の仕事ぶりは、六月中旬に益子と沖繩での近作展覧会が控えていたためでもあるのだろう<sup>〔註22〕</sup>。型物については、四月十日に河井が「仕事始めにて型七つを作る」という記述が注目される。

陶磁器における型物は、土型や石膏型を使って、轆轤では作り出せない形状の焼物を数多く作り出せるのが特徴である。河井が自作に石膏型を多用したのは、量産というよりは表現のためという傾向が強いが、壺屋という産地にとっても、安価に量産できる製品として十分に成立する成形方法だったと思われる。

河井が壺屋で試みた型成形の焼物は、一九三九年のほぼ同時期に刊行された『工藝』第一〇〇号（十月三十日刊）と『月刊民藝』第八号（十一月一日刊）に図版掲載された各一点が確認でき、ともに日本民藝館に現存する。『工藝』第一〇〇号では、「民藝協会同人が此の四、五両月に互つて、琉球に滞在した時の試作品」として、工芸家たちが制作に関わった焼物や染織計七点が

掲載された。その意図が記された解説は、民藝運動の作家たちが伝統的な工芸品にどのような姿勢で向き合っていたかが良く示されているので、以下に引用しておきたい。

私達の此の旅は様々なものを見学する為もあつたが一つには琉球各種の伝統的な工藝を見直し其の手法を学び、それを将来どう活すべきかの問題を解く為でもあつた。もとより結果は将来に属することであるが、兎も角其の端緒を得たい希望から色々な仕事が試みられた。吾々は指導と云ふやうなおこがましいことを始めから試みに行つたのではない。教へるよりも先づ学び、沖繩の生活の中に入つて工人達と一緒に仕事をし、どう云ふものを産むことが出来るかを親しく試みるにあつた。短い滞在の事故何も充分に出来ないのは当然であるが、併し幾許かの答へは用意が出来たやうに感じる。さうして其のさ、やかな結果を通して将来の希望は大きい。今後は正しい目標と、賢明な進み方が何よりも必要であらう<sup>〔註23〕</sup>。

掲載された型物は「三彩角瓶」〔挿図11、63頁挿図17〕で、解説には「名酒泡盛を入れる瓶に作られしもの。三彩風の点彩は、壺屋にて前より試みられたもの。河井が新に型を起して新しい用途を開かうとせるもの」とある<sup>〔註24〕</sup>。もう一点の型物は、『月刊民藝』に掲載された「唐草文角瓶」〔挿図12、63頁挿図15〕



〔挿図12〕《唐草文角瓶》 壺屋  
(型・河井寛次郎考案) 1939年  
11.9×14.0×9.2cm 日本民藝館



〔挿図11〕《白掛三彩角瓶》  
壺屋 (型・河井寛次郎考案) 1939年 26.4×16.2  
×12.2cm 日本民藝館



〔挿図13〕壺屋 新垣栄徳窯にて(部分、全図は59頁挿図5)  
1939年4月 撮影・琴宮城昇

である。「新しく図案された形の上に、在来の模様をそのまま描きしもの。筆致捨て難い。識らずして識る模様の納め方、しづき呉州」と柳による解説があり、名称は「泡盛角瓶」と付けられている<sup>〔註25〕</sup>。「新しく図案された形」が誰によってなされたかは記されていないが、河井が試みた型物試作品と見て間違いないであろう。この二点が、一九三九年の河井による型物試作の基準となる。これらの焼物には、型物を得意とした河井に、沖

繩に相応しい今までにない形の焼物を提案してもらい、伝統的な壺屋焼に融合した新しい伝統を切り開く目論見があったのだろう。

「琉球日記」で確認すれば、四月十日に七つが作られた河井の型物は、早くも二十一日には焼成されて窯出しされたらしい。この時に撮影された写真〔挿図13〕を見ると、伝統的な作風の壺屋焼に混じって、河井が試作した〔挿図11〕の型を使用したと思われる型物、左下には〔挿図12〕の型を使用したと思われる単色釉の角瓶、〔挿図11〕の底部を正方形としたような角瓶と、七つの型物のうち三つが確認できる。河井は五月六日に帰京するが、その直前の二日から二度目の窯焚も行なわれ、五日には河井の型物成形作が多量に窯出しされたという。工房の新垣栄盛は、この時の型物の制作ぶりを「濱田河井両氏の壺屋滞在中 鉢込に忙殺されて、轆轤は蹴り度くてたまらなかつたけれどもどうにもならなかつた」<sup>〔註26〕</sup>と振り返っており、河井考案の型を使った焼物が、壺屋の工人の手で相当数作られたことが窺えるのである。

日本民藝館には、昭和時代の壺屋産陶器が多く所蔵されているが、残念ながら制作年代の記録がほとんど見られない。だが、収集記録が辿れるものを見ると、戦前の作品と思しきものはほぼ全て柳が来沖した一九三九年もしくは四〇年に入手されたものであることから、多くはこの時期に集められたと推察される。そしてこれらには、型成形による焼物がいくつ含まれている

のである。とすればこれらの型物は、一九三九年に河井が考案した可能性がある。

以下主なものを挙げていくが、まず確実なものとしては、「挿図11」と同じ型が使用された河井寛次郎の作品が確認できる〔63頁挿図16〕。搔落しの技法で一枚の葉を取めた丸文を下に二つ配し、その裏〔挿図14〕には二つの丸文を基本にこの頃の河井の作品に時折見られる、円内を十字とやや婉曲した菱状の線で区画した幾何文が線彫で施されており〔註28、これらを薄めた呉須と飴で彩る点は、前節で見たように壺屋の伝統的な裝飾法を利用したものである。河井試作の型による素地に、自ら裝飾した作品ということになる。〕

次に、窯出しの記念写真にも写り込む底部が正方形の角瓶を見ると、河井の作とされてきた角瓶が一点〔挿図15〕と、壺屋産陶器とされる角瓶複数〔挿図16〕が同形の角瓶として確



〔挿図14〕河井寛次郎《白掛搔落葉文角瓶》(63頁挿図16の裏面) 26.8×16.8×11.8cm 1939年 日本民藝館



〔挿図15〕《白掛三彩角瓶》壺屋(型・河井寛次郎考案) 1939年 26.4×11.6cm 日本民藝館



〔挿図16〕《白掛三彩角瓶》壺屋(型・河井寛次郎考案) 1939年頃 26.0×11.3cm 日本民藝館

認できる〔註28〕。このうち〔挿図15〕と〔挿図16〕は、ともに三彩で点打した伝統的な技法で裝飾されており、〔挿図15〕のみ河井による加飾とする蓋然性が低いことに気付く。そこで、当時撮影された写真などを再確認してみたところ、一九四〇年一月、柳による三度目の沖繩調査の際に撮影され、同年八月に公開された文化映画「琉球の民藝」〔註29〕において、窯出しの後に壺屋焼の焼物が複数映し出されるシーン〔挿図19〕に、〔挿図15〕そのものが混ざっていることが確認できた。このシーンに使用された壺屋焼は、確認できる限り〔挿図15〕を含めた四点以上が日本民藝館所蔵の壺屋産陶器であり、監修者たちが理想とする伝統的な壺屋焼の数々が集められた可能性が高い。「琉球の民藝」を紹介すべく製作されたこの作品に河井という陶芸家の作品を使用することは不自然であり、沖繩の伝統を踏まえたと新しいかたちの民藝として、この角瓶が映像に使用されたと

受け継がれた焼物



〔挿図18〕《黒釉角瓶》 壺屋（型・河井寛次郎考案） 1939年頃  
26.8×11.4cm 日本民藝館



〔挿図17〕《唐草文角瓶》 壺屋（型・河井寛次郎考案） 1939年頃  
25.9×11.2cm 日本民藝館



〔挿図19〕文化映画  
「琉球の民藝」より  
1940年

みるべきだろう。  
〔挿図12〕と同じ型で成形された焼物を見ると、まず赤絵による上絵付が施された角瓶があるが〔挿図20〕、これについては後述する。もう一点確認できるのが、日本民藝館の記録に「昭和十七年頃」の制作とある、呉須と飴で幾何文を描いた角

〔挿図20〕《赤絵角瓶》 壺屋（型・河井寛次郎考案）  
1939年頃 11.9×14.0×9.3cm 日本民藝館



瓶である〔挿図21〕。記載の通り一九四二年頃のものとするれば、濱田も河井も一九三九年を最後に戦前は壺屋を訪ねていないため、河井が残した型を使用して壺屋の陶工が絵付した作、ということになる。

〔挿図21〕《幾何文角瓶》  
壺屋（型・河井寛次郎考案）  
1942年頃 11.8×14.3×9.4cm 日本民藝館





〔挿図23〕《唐草文角瓶》壺屋（型・河井寛次郎考案か）1939年頃 27.3×11.0cm 日本民藝館



〔挿図22〕《赤絵扁壺》壺屋（型・河井寛次郎考案か）1939年頃 河井寛次郎記念館



〔挿図24〕《幾何文六角鉢》壺屋（型・河井寛次郎考案か）1939年頃 27.7×10.2cm 日本民藝館



〔挿図26〕《赤絵丸文扁壺》濱田庄司絵付（型・河井寛次郎考案か）1939年頃 20.8×16.5×13.2cm 日本民藝館



〔挿図25〕《唐草文扁壺》壺屋（型・河井寛次郎考案か）1939年頃 21.8×15.8×12.6cm 日本民藝館

次に、文献などに記録はないものの、河井が関わったと思われる壺屋産陶器の型物を確認しておく、いかにも河井らしい造形感覚による〔挿図22～24〕がある。〔挿図22〕は首と口が河井作品に多用される角形で、朝鮮陶磁の俵壺に似た扁壺であり<sup>〔註30〕</sup>、〔挿図23、24〕はほぼ同形の河井作品がある〔挿図29、30〕。なお〔挿図29〕に見られる器形は、伊万里焼の角瓶〔挿図31〕が本歌と考えられる。さらに伊万里焼の器形のもとを辿れ

ば、江戸時代に長崎の出島を通じて日本に請来された、欧州製の角形ガラス酒瓶を写したものである。〔挿図24〕は、轆轤で丸い鉢を成形した後、六角の型に押し付けて変形させたもので、一九四一年に日本民藝館で行なわれた「生活展」会場中央の卓上に飾られた写真が残されており〔挿図32〕、戦前の作であることは確実である。

〔挿図25～28〕は河井特有の形状とは言えないが、複数作られたことが確実な型物である。〔挿図25、26〕は轆轤目がなく、高台は楕円形の平底で、型の継ぎ目が側面縦方向に残ることから型成形と考えられ、既に指摘があるように両者は同じ型によるものと見られる<sup>〔註31〕</sup>。沖繩の伝統的な焼物である抱瓶は、古くは轆轤成形による円筒を二つに切り、一つを反転させて成形したというが<sup>〔註32〕</sup>、〔挿図27、28〕はとも



〔挿図28〕《線影抱瓶》 壺屋（型・河井寛次郎考案か） 1939年頃 10.8×17.7×9.5cm 日本民藝館



〔挿図27〕《赤絵抱瓶》 壺屋（型・河井寛次郎考案か） 1939年頃 10.4×17.3×9.4cm 日本民藝館



〔挿図30〕河井寛次郎《花文六角鉢》 1939年頃 8.0×14.0×16.2cm 日本民藝館



〔挿図29〕河井寛次郎《白地花文角瓶》 1941年頃 26.6×13.0cm 日本民藝館



〔挿図31〕《色絵牡丹文角瓶》 伊万里 江戸時代 18世紀前半 20.2×10.1cm 日本民藝館

に轆轤目がなく同形であることから、本体は同じ型を用いた型成形と考えられ、形状がやや異なる首と注ぎ口、抱瓶としては異例の胴の中央一箇所と肩の三箇所にある突起<sup>〔註33〕</sup>は、型成

形の後に加えられたと思われる。これらの型物も、河井が試作した可能性のある型物として挙げておきたい。ところで、これら河井が関与したとみられる焼物のうち、

〔挿図20〕の角瓶と、〔挿図22〕の河井寛次郎記念館が所蔵する扁壺、〔挿図27〕の抱瓶には類似する上絵付が施されている。〔挿図20、27〕は、柳が没した後のある時期から、日本民藝館では濱田庄司作品として分類されてきたために、近年の展覧会では〔挿図20〕が濱田庄司の作品として紹介されたこともあるのだが<sup>〔註34〕</sup>、制作者については再考が必要である。というのも、濱田が制作したと記される日本民藝館の台帳には、河井考案の型でありながらその記録がないことに加え、台帳



〔挿図32〕日本民藝館「生活展」の展示 1941年 左側に六角鉢が展示されている

自体が柳没後に新たに再編されたもので、柳在世時に使用されていた台帳まで遡って確認すると、〔挿図20〕の産地の項には「生地：琉球壺屋／上絵：東京蒲田」と素地についての記録があり、作者の項には「上絵 芹沢銈介」と記されているからである。この書入れは柳の筆跡ではないことに加え、制作年代の記入もなく、柳在世時の台帳も作品入手後かなりの年月を経ってから制作されているため、確実な情報と言いつけることはできないが、かつては壺屋素地に芹沢による上絵付、と認識されていたことは確認できる。一九三九年の壺屋では、芹沢が化粧土を掛けた壺屋の白素地上絵付を試みる予定であったが、日程の都合上僅かしか時間が取れなかったため、蒲田にある芹沢工房に「濱田氏の設計による上絵窯を築いて、壺屋から生地をとりよせ、帰京後にその仕事に取掛ることに予定をかえた」〔註<sup>30</sup>〕らしく、先述の台帳で上絵が「東京蒲田」とされていることも一応は納得がいく。

類似する絵付の角瓶・扁壺・抱瓶は、いずれも壺屋の素地を使用した型成形であり、絵付は同一作者である可能性が高い。では、三者とも芹沢による絵付なのだろうか。「琉球日記」では、四月十一日に濱田と芹沢が壺屋で絵付したとあるが、この時は河井による型はまだ焼成されていないため、焼成前の素地への絵付か工房作の皿や鉢などへの上絵付だと考えられる。以後四月二十一日と五月五日の二度の窯出しで河井による型が焼き上がるが、二度目の窯出しでは型物に壺屋特有の唐草や魚の絵付

が「びつたりしてゐるのに感心する」という記載はあるものの、赤絵については触れられていない。そもそも本焼後に絵付をし再度焼成する必要がある赤絵については、五月二十一日に芹沢が濱田と壺屋に行き赤絵を施したという記載しかなく、「琉球日記」には上絵の焼成をしたという記録自体ないのである。これらのことから、五月六日に一足早く帰京した河井が壺屋で赤絵を施した可能性は極めて低い。その後河井が京都の工房で絵付をしたという可能性はどうか。一九八六年になって、『民藝』に「琉球日記」の推敲前の手控えが掲載されたが、ここには発表時の「琉球日記」には見られない記述が若干含まれている。これによれば、河井が出帆した五月六日、二度目の窯出し作品を全て見た後、「無地の物は芹沢の赤絵素地となり、河井の型物又加わる」と記されており<sup>〔註36〕</sup>、河井の型物も芹沢の絵付素地とされた可能性が示されている。さらに『月刊民藝』第八号には、十二月に東京日本橋の高島屋で予定されている「琉球新作工藝展覧会」(十二月二日〜七日、日本民藝協会主催、日本文化協会後援)のために、芹沢に加え、鈴木繁男も蒲田の工房で筆を執ったこと、さらに「河井、濱田の両氏も、各自の工房に於て、同じく壺屋出来の角瓶、その他の生地上絵を試みて居られるので、高島屋展に於ける陶器は、数も種類も賑やかに揃ふこと、思ひます」とあり、さらには「之等の作の中から、幸ひに壺屋に適する図案を得た場合には、壺屋の仕事として継続する段取りになつてゐます」と記されている<sup>〔註37〕</sup>。とこ

ろが、後年記された柳悦孝の回想によると、河井や濱田が各自の工房に戻った後に壺屋素地に絵付をした可能性は低そうである。

柳悦孝「いざとなつたら、(引用者註・高島屋での「琉球新作工藝展覧会」)濱田、河井両先生が出品なさらないだけ高島屋には焼物も出すと約束している。それで芹沢さんがそのしりぬぐいする羽目になったんです。しかしさすがに浜田さんも気がとがめられたらしく、赤絵の薬の調合とか、窯をつくるとか、そういうことは濱田さんが蒲田に来てやって下さいましたね。芹沢庭内に大小二つ赤絵の窯をつくりましてね、そこで芹沢さんが悪戦苦闘なさったわけです。駒場の民芸館やその他に残っている芹沢赤絵はその時のもので、そういう経緯で出来たんですよ。(中略)鈴木繁男君、岡村君等々の応援団、それに私にいたるまで絵付を手伝いましたね。今から思うと冷汗三斗ですけれど……」<sup>〔註38〕</sup>

このように文献資料を見る限りでは、日本民藝館と河井寛次郎記念館が所蔵する赤絵型物陶器の絵付は、壺屋で五月二一日に上絵付を行なったという記録がある芹沢(もしくは濱田)によるものか、蒲田の芹沢工房に送られた型物素地に、芹沢あるいは鈴木繁男、岡村吉右衛門、柳悦孝らが上絵付を行った可能性

も加わることになるのである。

絵付自体を見てみると、河井が一九三〇〜四〇年代に使用した草文とも趣を異にし、濱田による当時の赤絵の典型例〔挿図26〕とも筆勢が異なり、さらに芹沢の赤絵や赤絵に因む手控帖を参照しても、近い絵付は確認できない〔註39〕。意匠は赤で花文様を描き、緑で点描を加えたものである。戦前の壺屋産陶器には、呉須で菊唐草文様を描いた作例があるが〔挿図33〕、赤絵の意匠はここから菊花文の部分を取り出したような絵付であり、壺屋の職人が絵付を施した、と見ることもできそうだ。

以上絵付の筆者は現在のところ判然とせず、今後の課題としておきたい。だが作者の同定が難しいということはいさなわち、作家の個性が表面に出ていない焼物、ということになる。一九三九年の壺屋での活動は、「オリジナリテイ」が求められる近代陶芸とは異なり、作家よりも産地性が



〔挿図33〕 壺屋・新垣栄徳工房での金城次郎による絵付 1940年

優先されており、河井による型や工芸作家による上絵付が、壺屋の伝統的な陶器に融合することが求められたのである。産地独特の地方性とともに無銘性も求められた民藝運動にとっては、見事にその目的を果たし得た、ということになるかもしれない。

河井により導入された型物成形の技法は、その後壺屋に定着したのだろうか。壺屋の新垣栄盛が河井の型物の鑄込に忙殺された、という前述の記事は、鑄込み成形という壺屋にとつての新しい技術を行なう土壌を育んだ、ということにもなる。戦後、甚大な被害を被った沖繩本島の中でも比較的被害が少なかった壺屋では、米軍の意向もあつて、早くも一九四五年の一月には窯業復興のため陶工たちの先発隊が壺屋に戻ったという〔註40〕。この後の復興に民藝運動が果たした役割は大きく、一九五二年七月には米軍の入島許可を得た柳悦孝や上野訓治らが戦後の沖繩民芸の調査を敢行し、日本民藝協会の協力のもと、一月には「琉球工芸文化展」(渋谷・東横百貨店)が開催された〔註41〕。展覧会では第一部を戦前の工芸文化、第二部を戦後篇として先の調査で集めた製品を、第三部では沖繩の手法を生かした新人の作品をそれぞれ展示し、十日間で六十万人に近い入場者を得たという〔註42〕。

一九五七年三月末には、河井を団長として上村六郎、黒田辰秋らが参加した琉球伝統工芸視察団が沖繩に渡り、約一週間の間にさまざまな工芸品を視察した〔註43〕。その様子は『琉球新



〔挿図35〕「沖縄民芸展」に出品された角瓶 ※「民芸手帖」1959年9月号より転載



〔挿図34〕壺屋で角扁壺を見る河井寛次郎 1957年 ※「琉球新報社」提供

報」でも大きく取り上げられ、現地の人々にとっても伝統的な文化を見直す機会となったという。四月六日の『琉球新報』では、視察の様子を七枚の写真で振り返っているが〔註3〕、そのうちの一枚は壺屋焼を手を持つ河井の写真で、「これは一八年

前私が作った形だ」と懐かしむさまが捉えられている〔挿図34〕。器形は底面がやや広がった角扁壺で、現存する型物作品は見当たらないものの、河井の型が戦後も引き続き使用された可能性も窺わせる。

前述の「琉球工藝文化展」以後、渋谷の東横百貨店では毎年のように沖縄の民芸展が行なわれたが、一九五九年の展覧会を報じた記事には、〔挿図20〕に近

い形状の角瓶が掲載されており〔挿図35〕、壺屋での型による角瓶づくりが定着しつつあったことが窺える。この角瓶は作風から判断すると、戦前の新垣工房で濱田や河井の間近で仕事をし、後に沖縄を代表する陶芸家の一人となった金城次郎による可能性が高いが、後の金城の作品にも型成形の角瓶が散見され、一九七〇年前後の制作という角瓶も確認できる〔註5〕。金城は住宅が増えた壺屋では登り窯の焼成ができなくなったことから一九七二年に読谷村へと仕事場を移す。これを機に多くの陶工が読谷村に集まるが、一九九〇年に築窯された読谷山焼北窯でも、型物の角瓶は現在に至るまで作り続けられている。これらの角瓶は、河井という近代を代表する陶芸家と、壺屋特有の素材と陶技を持つ陶工たちの共同作業によって、産地の新たな可能性を切り開き、かつ現代まで引き継がれてきた、貴重な例といえることができる。

註

〔註1〕『角川日本陶磁大辞典』角川書店、二〇〇二年

〔註2〕『人間国宝と古陶 対峙する眼と手』茨城県陶芸美術館、二〇一〇年

二〇一〇年

〔註3〕島尾新「引用の自由」『多摩美術研究』1号、多摩美術大学、二〇一二年

〔註4〕濱田庄司「濱田庄司七十七盤譜」日本民藝館、一九七二年

〔註5〕「沖繩と濱田庄司展」益子陶芸美術館、二〇〇五年

〔註6〕「民藝と壺屋焼 その影響と現在」那覇市立壺屋焼物博物館、二〇一八年

〔註7〕「濱田庄司蒐集 益子参考館2 東洋」学習研究社、一九七八年、図版171

〔註8〕濱田庄司「沖繩の陶技」沖繩の陶器」琉球電信電話公社、一九七二年

〔註9〕前掲註5 図版19 解説

〔註10〕前掲註8

〔註11〕「没後40年濱田庄司展 山本爲三郎コレクションより」アサヒビル大山崎山荘美術館、二〇一七年、図版19

〔註12〕青山二郎「濱田庄司陶器集」工政会出版部、一九三三年、第30図。解説に「竹筒の先をいくつかに割って拡げ、濃い白掛土に浸して素地の上に捺印し、これを花卉に見立てて鉄絵を差す。これは現在の琉球の茶碗(マカイ)に最も普通に行はれる手法を利用せり」琉球窯「昭和二年」とある。

〔註13〕濱田庄司「滯英雜記(スリップ・ウェア)」『工藝』第25号、聚樂社、一九三三年一月。水尾比呂志訳・編「濱田庄司回想記2 セント・アイヴスでの日々」『民藝』第四二〇号、日本民藝協会、一九八七年十二月)にも同様の記載がある。

〔註14〕『工藝』第27号、聚樂社、一九三三年三月、図版2

〔註15〕前掲註8

〔註16〕同じ文様が施された蓋物を解説した「濱田庄司陶器集」によれば、「二股の篋」で網目が彫られたという(前掲註12第34図解説)。

〔註17〕柳宗悦「信楽の茶壺」『蒐集物語』中央公論社、一九五六

年  
〔註18〕前掲註12第22図。解説に「焼々に黒釉を流す」『益子窯』「大正十五年」とある。

〔註19〕「民藝協会だより」『月刊民藝』第3号、日本民藝協会、昭和十四年六月

〔註20〕倉成多郎「沖繩陶芸における民藝風赤絵様式の成立と展開」『沖繩県立芸術大学紀要』27号、二〇一九年

〔註21〕「日本民藝協会同人 琉球日記」第2回〜第7回『月刊民藝』第2〜7号、日本民藝協会、一九三九年五〜十月

〔註22〕「民藝ニュース」『月刊民藝』第3号、日本民藝協会、一九三九年六月

〔註23〕柳宗悦「本号原色版挿絵小註」『工藝』第100号、日本民藝協会、一九三九年十月

〔註24〕前掲註23

〔註25〕柳宗悦「琉球工芸解説」『月刊民藝』第8号、日本民藝協会、昭和十四年十一月

〔註26〕新垣栄盛「壺屋陶工日記抄」『月刊民藝』第8号、日本民藝協会、一九三九年十一月

〔註27〕呉須、鉄、辰砂による絵付ではあるが、「京都国立近代美術館所蔵作品集 川勝コレクション 河井寛次郎」(光村推古書院、二〇一九年) 図版256などに同様の文様が確認できる。

〔註28〕前掲註6には、本稿の挿図15が河井寛次郎作品として、挿図16が壺屋産陶器として掲載され(図版26および58)、同様の型を用いて製作されたと推定されている。

〔註29〕「琉球の民藝」監修・柳宗悦、式場隆三郎 企画・日本民藝協会 製作・大日本文化映画製作所、11分

〔註30〕この扁壺については、同じ型による作例は現在のところ確認できていない。作品の所在については、鷲珠江氏（河井寛次郎記念館）、梶山博史氏（中之島香雪美術館）にご教示を賜った。この場を借りて御礼申し上げたい。

〔註31〕前掲註6比嘉立広による図版56、57の解説

〔註32〕倉成多郎『壺屋焼入門』ポーターインク、二〇一四年

〔註33〕突起が付く抱瓶の作例はほかにも、前掲註11図版69に一九四〇年頃の濱田作品として掲載がある。絵付は典型的な濱田の赤絵の丸文で、型成形によるものか確認は出来ていないが、〔挿図27、28〕と同じ型による可能性もある。また、前掲註6図版77には、やや小振りながら突起が付く赤絵抱瓶が掲載されている。一九六〇年代の金城次郎作品とされてきたものの、解説には〔挿図27〕の抱瓶との類似から、「作者の再検討も含めて、何かしらの影響関係が考えら」れる、と指摘がある。さらに、河井寛次郎記念館にも突起のある壺屋産の赤絵抱瓶が所蔵されている。これらについては改めての調査が必要である。

〔註34〕前掲註5、第2章「沖繩の濱田庄司」図版84

〔註35〕前掲註22

〔註36〕外村吉之介「ある民藝運動者の来し方・行く手」(3)六十年の回顧と展望『民藝』第408号、日本民藝協会、一九八六年十一月

〔註37〕『民藝協会たより』『月刊民藝』第8号、日本民藝協会、一九三九年十一月

〔註38〕(対談)芹沢銈介、柳悦孝「回想7 沖繩行、そして紅型」『芹沢銈介全集』第2巻月報7、中央公論社、一九八一年

〔註39〕『芹沢銈介全集』第28巻（中央公論社、一九八二年）には

芹沢が絵付した陶器が、第15巻と第16巻（一九八一年）には赤絵に関する手控帖が掲載されている。

〔註40〕前掲註32

〔註41〕『民藝通信』第7号（琉球特集）、日本民藝協会、一九五二年十一月

〔註42〕『協会記』『民藝通信』第8号、日本民藝協会、一九五二年十二月

〔註43〕『民藝』第55号（沖繩民藝特集）、東京民藝協会、一九五七年七月

〔註44〕「素晴らしい民芸 工芸視察団を追って」『琉球新報』一九五七年四月六日夕刊

〔註45〕松井健ほか『金城次郎壺屋時代作品集』国書刊行会、二〇二〇年、図版34。〔挿図23〕に似た形状の型が使用されている。