

河井寛次郎の「手」

——昭和二十五年以降を中心に——

新 明 琳 花

要旨

河井寛次郎（一八九〇～一九六六）は、昭和二十五年（一九五〇）ごろから手をモチーフとした作品を多く制作している。このモチーフは陶器の文様としてのみならず、木彫・陶彫といった立体物から詩句まで、様々な形式の作品に現れる。本稿では、河井がなぜ手のモチーフを多く用いたのか、その経緯とモチーフに込められた意味を実際の作品の分析と本人の遺した文章を通じて考察した。手は晩年の河井が生み出した詩句や思想を表現するのに最もふさわしいモチーフであり、河井本人にとっても好ましい造形であったために多く用いていた。本人の発言や「宗教的情緒」という独自の宗教観念から、特定の宗教に対する信仰を表したものではないが、仕事に対する祈りや万物を生み出す手への畏敬の念が様々なモチーフと結びついて独特な宗教性を放っている。

キーワード

河井寛次郎、近代工芸、民藝運動、手のモチーフ

はじめに

河井寛次郎（一八九〇～一九六六）は、大正から昭和にかけて京都を中心に活動した陶芸家である。暮らしの道具に美を見出す民藝運動の中心人物として知られており、昭和元年（一九二六）には同じく民藝運動の中心メンバ―であった柳宗悦（一八八九～一九六一）や濱田庄司（一八九四～一九七八）と共に「日本民藝美術館設立趣意書」を發布し、近代工芸界に新しい価値観をもたらした。その一方で、河井は晩年まで精力的に作品制作を続けた多作の人としても知られる。彼の作品様式は多岐に渡るが、制作時期から三つに分類するのが一般的である。まず、中国・朝鮮の古陶磁に影響を受けた前期様式（大正期）。辰砂や青瓷、天目といった釉薬の研究に努め、東京高等工業学校（現在の東京工業大学）窯業科および京都市立陶磁器試験場時代に培った高度な技術をもって中国古典を倣ったモチーフを取り入れた。その後、柳宗悦との出会いを契機に民藝運動に傾倒する中期様式（昭和戦前期）になると、繊細で華麗な作品から一転、「即用美」をモットーとした作品制作が行われる。口縁の太い茶碗や湯呑み、陶硯といった生活の道具が作品の中心となり、素朴で質実剛健な作風である。そして「不定形の時代」^①とも呼ばれる後期様式では石膏の型を用いた左右非対称の器や、打葉・泥

刷毛目などの着彩技法、さらには彫像や金工デザイナーまで、陶芸家の枠に収まらない自由の境地を表現した。

このように多様な作品の中で、河井は後期にあたる昭和二十五年（一九五〇）ごろから手をモチーフとした作品を多く制作している。このモチーフは陶器の文様としてのみならず、木彫・陶彫といった立体物から「手考足思」^②等の自身の詩句まで、様々な形式の作品に現れる。そのため、河井の後期作品群において手は重要なモチーフであったと考えることができる。特に、河井が最終的に到達した世界観を表現した詩句「此世このま、大調和」^③の拓本（図一）において、両手を器のようにして広げた挿絵が用いられていることは注目すべき点である。河井が晩年に手のモチーフを好んで用いていたことは先行研究でも指摘されている。しかしながら、手という具体的なモチーフを取り扱っているにも関わらず、「不定形の時代」の作品群の一つとしてまとめられ、その意図を十分に検討した研究は少ないと言える。こうした現状を踏まえて本稿では、河井寛次郎がなぜ手のモチーフを多く用いたのか、その経緯とモチーフに込められた意味を実際の作品の分析と本人の遺した文章を通じて考察する。これにより、河井が自らの制作的思想をどのようにして作品に昇華していたのかを明らかにすることを本稿の目的とする。

本稿の構成は以下の通りである。第一章では、木彫を本格的に開始した昭和二十五年（一九五〇）という転換点を基準に、独自に三つの時代区分を設置した。それぞれの時代区分の特徴について、具体的な作品と文献から論述する。次の第二章では、最も活発に「手」作品が制作された昭和二十五年（一九五〇）から昭和三十五年（一九六〇）の十年間で、他のモチーフと手が組み合わされた作品に込められた意味合いについて考察する。第二章の各節では特に多く確認される「花」、「丸」、「詩句」のモチーフについて論じる。以上から、河井寛次郎の手のモチーフのありようを改めて問い直すことを本稿の課題とする。

また、本稿で対象とする手のモチーフを用いた作品は展覧会図録や関連書籍にて図版および作品情報が確認できるものに限定する。それぞれの作品については表に示したが、本稿で取り扱う手の作品群の特徴について以下にて概略的に示す。

一覧表（一五頁）に示した作品は全五十点。そのうち、手が陶器の文様として用いられているものが二十六点。彫像（木彫、陶彫、面含む）が二十点、その他拓本や小間絵といった挿絵として用いられていたものが四点である。木彫については、そのほとんどが河井寛次郎記念館の所蔵、つまり本人が長らく所有していたものである。作品情報が確認できたものが少ないために表には含まなかったものの、河井は戦後六十歳から約十年間に百点近い木彫作品を残したとされており^④、二つとして同じものは存在しない。河井の自宅での様子を写した写真からも数点の手の彫像が確認できる。

また、本稿とは論旨が離れてしまうため、ここでの記述に留めるが、木彫をはじめ河井寛次郎の作品アーカイブの一般化が、今後の河井研究において重要な課題となるだろう。

第一章 「手」作品の成立

本章においては、河井寛次郎の「手」作品がいつ、どのように展開したかを概観する。河井の木彫制作が本格的に始まった「昭和二十五年（一九五〇）」を基準に、その前後の作品をそれぞれ検討することで、河井の作品において手のモチーフの現れ方がどのように変化したのかを明らかにする。

第一節 「手」の黎明期―昭和二十五年以前

手のモチーフが最も盛んに制作されたのは昭和二十五年（一九五〇）である

が、それ以前にも河井の「手」作品は存在する。その中で最も古いとされているものが小間絵である。河井は当時深い交流のあった毎日新聞京都支局長の岩井武俊（一八八六―一九六五）との関わりから、昭和四年（一九二九）頃より毎日新聞紙上に小間絵（挿絵）を提供していた。その数およそ六百種とも言われるが⁵⁾、それらの小間絵は新聞掲載の度に河井の親族らによって切り抜かれ、《小間絵集》（作品No.1）として纏められた。そこに描かれた題材としては、動植物や風景などの自然物から、家具や食器といった生活の道具まで多岐に渡っており、その中には手のモチーフを用いた小間絵が数点確認できる。しかし、この時点では後述する宗教的な要素は見られず、どちらかといえば手の動作そのものに着目して描いたスケッチのような印象を受ける。また、河井の孫である鷺珠江氏は『民藝』第七七八号「河井寛次郎の小間絵について」の中で動体物と静止物の表現の違いを指摘しているものの、河井本人が小間絵の題材の中で特に好んで力を用いたモチーフは無いと述べていたとしている⁶⁾。

また、河井は昭和二十五年（一九五〇）以前にも手のモチーフを器の文様として用いていることが分かった。図版を収集した作品の中では《流描き両手文鉢》（作品No.2）、《流し描き両手大鉢》（作品No.3）、《象嵌両手文鉢》（作品No.4）、《鉄葉筒描両手文扁壺》（作品No.5）がそれにあたる。どの作品も両手を皿のようにして広げているような文様が共通している。河井は上記の作品とほぼ同時代に雑誌『工藝』で実際の窯元を訪れた際の体験について綴った「陶技始末」というエッセイを連載していた。両手の文様は、この「陶技始末」の中で河井が述べた以下の論考を反映させたものであると考えられる。

片手は皿で両手を合わせると碗になる。（第拾、捨一圖）何もが始めの食器。人が電燈に自分等の眼を置き換えて夜を見守る様に碗や皿は五體から離れた手に相違ない。⁷⁾

河井寛次郎の「手」

「陶技始末」の該当部分の挿絵と、これら作品群の意匠が一致することからも、このことが分かる。この考えに沿うならば、これらの作品は碗が描かれた碗、あるいは手が描かれた手であろうか。河井らしいユーモアである。

そもそも、昭和六年（一九三一）発行の『工藝』第二巻には《小繪馬「両手の手」》（図2）という作品が掲載されている。これは、染色家で河井とも親交のあった芹澤銈介（一八九五―一九八四）が所有していた民画⁸⁾である。これは栃木県足利町大神社に奉納されたもので、所願成就、特に手の病と手技練達祈願のための絵馬と言われている⁹⁾。同雑誌には河井の論述も掲載されており、当時の河井はおそらくこの民画を目にしただろう。河井が初期に制作した両手の文様と絵馬に描かれた手は、左右は異なるものの、両手の掌をこちらに向けて広げている姿や指のふっくらとした造形が共通している。河井はこの民画をきっかけに手というモチーフを陶器の文様として用いたのではないか。ここに、モチーフとしての手の始まりを見ることができるといえる。

以上の通り、昭和二十五年（一九五〇）以前にも手についての河井の言及や作品はあるものの、手と他のモチーフを組み合わせたものやポーズなどのバリエーションは少ないと言える。「陶技始末」での論考は、のちの「機械は新しい人間の手」という戦後の思想の前身である。同様に、この時点においても手の造形表現の萌芽は見られるが、戦後ほど洗練されたものではなく、まだ装飾パターンの一つに過ぎなかったと考える。

第二節 「手」作品の転換期―昭和二十五年から昭和三十五年

前述の通り、一般に「手」作品が本格的に制作されたのは昭和二十五年（一九五〇）以降とされている。この年、河井は京仏師の松久武雄（のちの松久宗琳）と共同で木彫制作を始めた。河井が粘土で原型を作り、それを手本に松久が下彫りを担当し、河井が仕上げを行った。木彫の制作について、河井は以下のように

述べている。

(木彫の) 始りはなんていいますか、陶器では造形的な面でどうしても出来ないものがある。それで木を素材として自分の好きな彫りの造型をやつて見たわけですが、やっぱりやつて見ると陶器を作ると同じ気持ちでなければ出来ないということがわかった。しかし、気持ちは同じでも陶器とは全然別のものだということもわかった。¹⁰⁾

木彫のきっかけについては諸説あり、昭和十二年(一九三七)に河井の自宅を建造した際に余った古材を利用して猫や少女の像を彫ったこと¹¹⁾などが挙げられる。この早期の木彫について、諸山正則氏は「身近な欲求というか、作りたいという素直な機縁に基づく制作であろう。」¹²⁾と評価しており、特別に何かを表現しようとする情熱から生まれたものではないと考えられる。その一方で、昭和二十五年(一九五〇)以降の木彫制作、とりわけ手の彫像を始めた契機としては「木喰仏」との出会いがあると考えられる。

木喰仏とは江戸時代後期の遊行僧・木喰五行人人によって彫られた仏像で、遊行の際に各地で庶民に向けて発願したものである。世間からは長らくその存在を忘れられていたものの、大正十三年(一九二四)に柳宗悦が運命的な出会いを果たし、調査および研究をおこなったことにより、一般に知られるようになった。

河井は濱田庄司に連れられて初めて柳の自宅を訪れた際に木喰仏と対面したが、民衆のために作られた、この素朴な造像にいたく感動したという。その後、柳による木喰仏の探索調査に同行することとなった¹³⁾。河井は島根新聞(昭和三十三年十月)のインタビューにて、丹波での調査の思い出を語るとともに、木彫を始めたきっかけであるとも発言している¹⁴⁾。確かに、表面の仕上げや《木彫像》(作品^{No.33})の手の甲の部分に彫られている、頬がふっくらとしていて微笑み

を湛えた顔の造形などからも河井の木彫が木喰仏から影響を受けていると推測できる(図3)。

また、河井は手の始まりが本人の著書『火の誓い』(昭和二十八年、朝日出版社発行)のカットを描いたことであると雑誌のインタビューで述べている¹⁵⁾。河井は第二次世界大戦下で窯に自由に火を入れることが出来なかったために作品制作を一時中断し、その代わりに日記や詩句の執筆に励んだ。これらの文章は戦後に纏められ、『火の誓い』をはじめとした書物が出版された。この頃、「思想上の転機」と呼ばれる河井の中でも重要な思想の深化が起こるが、その時代の文章と手のモチーフが結び付けられたことは非常に興味深い出来事である。

そのような経緯からか、この時期の手の作品群は宗教的な雰囲気と漂わせながらも多く見られる。花や玉、あるいは河井自身の言葉など他のモチーフと手を組み合わせたものが多く、手のポーズも仏像の手印を想起させるものになっている。一覧表(一五頁)に示した作品についても、上記のような特徴を持ったもののほとんどが、この十年間に制作されている。モチーフの具体的な検討については後述の第二章にて行うが、この時代に「手」作品が最も多く制作され、そこに河井の制作的思想が具体的な表現として表れていた。

第三節 「手」作品の展開―陶彫の登場、手から顔へ 像から面へ

昭和三十五年(一九六〇)以降、最晩年の「手」作品には二つの変化が訪れる。一つ目は彫像の材質の変化である。木彫中心であった河井の彫像は、この頃より材質を土に変化させた。また、河井の陶彫はその多くが先の木彫を主題として作られたものである。例えば《呉洲陶彫像》(作品^{No.46})は、『手』連作 木彫像(作品^{No.19})を元にして制作されていることがわかる(図4、5)。しかし、河井はそのまま全く同じ形態のものを作るのではなく、素材の変化に基づいて、ある程度造形上の微調節を行うことでそれぞれ別個の作品として捉えていた。特に

陶彫については、打葉技法や改めて研究を行った新たな釉調の釉薬を施すことにより、自由な造形がより揺るぎないものとなっている。打葉は河井が晩年に頻繁に用いた独自の技法で、粗土による素地に赤や緑、黒などのはっきりとした色調の釉薬を激しく打ち付けるといったものである。これによって作品がより躍動感を持ち、自由な印象に仕上がる。

ところで、木彫像から陶彫像に材質が変化したことについて、河井の養嗣子である河井博次は以下のように語った。

その後この原型（彫像の粘土原型）を石膏にとり、テラコッタに焼いたものの、それは父の満足を得られないようであった。素材として木の方が、この造形にはふさわしいと考えた父は、それを木彫に置き換えた。（中略）この十年余、倉庫に眠っていた石膏の原型が、今こうして陶彫として再誕生したのは、二年前より（昭和三十五年頃）使い出した京都の掘ったままの粗土が、その造形にふさわしい素材として登場し、それにふさわしい釉薬が見つかったためである。⁴⁶⁾

粗土とは水簸⁴⁷⁾によって精製されていないそのままの粘土であるが、河井は晩年この素材を好んで用いていた。昭和三十二年（一九五七）に行われた京都市水道局による排水管敷設工場の現場で掘り出され廃棄されようとしていた土が、河井にとって好ましいものだったため、これを譲り受けることにしたのがきっかけである⁴⁸⁾。この素材を用いることによって、戦前の水簸した粘土で作られた陶彫と比べると、生命力のあるずしりとした印象を受ける。《三色打葉陶彫》（作品No.44）などは、これに前述の打葉を施すことによって独特の存在感を放つ作品となっている。すなわち、河井は元々陶彫の構想は持っていたが既存の素材では満足できず、当時ふさわしいと感じた木材に挑戦する。その後、表現するに相応し

い素材を入手したことで開始された待望の陶彫であった。

材質の変化に関して言えば、河井は木彫を金属像にすることも希望していた。雑誌『民藝』（一九五七年二月号）では、木彫について「自分としても全部鉄やブロンズ、真鍮などにもなりたいものだと思っているんだ。」⁴⁹⁾と述べ、金工への意欲を示している。河井といえ、昭和三十年代前半を中心に手掛けた真鍮のキセルデザインが一般に知られているが、この頃よりもっと大きな作品に金属を用いることを所望していたのだろうか。河井が生きている間に彫像を金属にすることは叶わなかった。しかしながら、遺族の意向により河井寛次郎記念館の開館十五周年に合わせてブロンズ像が作成された。

そして、「手」作品における二つ目の変化は彫像から彫面へ、さらに手の表現も人体、そして顔の表現へと変化したことである。諸山氏の分類⁵⁰⁾によれば、昭和二十五年（一九五〇）に前述の通り、手のシリーズが始まり、昭和二十八年（一九五三）には人体像が、昭和三十二年（一九五九）には木彫面の制作が始まる。人体像、木彫面ともに写実性とはかけ離れた独特の抽象表現が見られる。まさにこの時期における河井の思想的変化といえ、カメラやオート三輪車、スクーターなど見るもの全てが「顔」に見えるようになったことである⁵¹⁾。河井寛次郎記念館には作品の他に河井本人によって切り抜かれた新聞や雑誌の記事・写真のスクラップが保存されているが、その中には電車の連結器部分を真上から撮影した写真がある。これが顔に見えるというところで、大切に額装して保管していたようである。このように物体が顔に見える現象は「シミュラクラ現象」⁵²⁾に近いものであるが、河井はそれを眼で楽しみ作品制作に活かしていたようである。河井の木彫面を見れば確かに機械を思わせる外観も、河井の機械への関心との関連性が見えてくる。

このように、昭和三十五年（一九六〇）以降の「手」作品はそれぞれ以上のような過程を通して、もはや手を離れて顔や人体へと展開し、より自由で幾何学的

な作風になっていった。

本章では河井寛次郎の手の作品群がいつ始まり、どのように展開していったかについて論じた。(昭和二十五年以前)〈昭和二十五年から昭和三十五年〉(昭和三十五年以降)の三つの時代区分で、それぞれの時代に登場した「手」作品を検討することによって、以下のことが明らかになった。まず、手のモチーフは戦後に突然登場したというわけではなく、戦前にもその前身となる作品があった。そして、昭和二十五年(一九五〇)から昭和三十五年(一九六〇)の間に本格的に「手」作品が作られるようになる。この時、他のモチーフと組み合わせられるなど具象的で多様な作品展開が行われる。その後の昭和三十五年(一九六〇)以降には手や顔、人体の造形へと変わり、抽象的かつ機械的な表現へと変化していった。また、この時代には手をモチーフとする作品は木彫をリメイクさせた陶彫以外の作品では見られなくなる。したがって、手のモチーフに限定して考えるならば、昭和二十五年(一九五〇)から昭和三十五年(一九六〇)の十年間に制作した作品に注目することで、河井が手に込めた思いを垣間見ることができるとはならないか。

第二章 「手」作品の分析

本章においては特に昭和二十五年(一九五〇)から昭和三十五年(一九六〇)の間に制作された「手」作品に注目する。前述の通り、制作された手の作品が最も多く、手他のモチーフが組み合わされた作品が多いことがこの時期の特徴である。その中でも特に頻繁に見られる「花」、「丸」、「詩句」についてそれぞれ分析を行うことで、河井が手というモチーフにどのような思想を込めていたのかを考察する。

第一節 花

昭和二十五年(一九五〇)以降の作品の中には手で花を持っているものが数点見られる。一覧表(二五頁)に示した作品の中では、九点の作品がこれにあたる。花の持ち方としては、おおよそ二つの様式に分けられる。まず、《鉄葉筒描花手文陶板》(作品No.13)のように指で花を摘んだもの。上記の作品は親指と人差し指で花を摘んでいるが、《三彩花手文鉢》(作品No.18)などは親指と中指、薬指で花を摘み、いわゆる狐のような手のポーズになっている。もう一つは《呉洲筒描花手扁壺》(作品No.17)などにみられる、花を上向けにして茎の部分を握り、人差し指に沿って立たせているものである。

花の部分に注目すると、丸みのある雫のような形で、萼があり、そこから茎が伸びており、先端部に玉がついているものもある。花の部分は花びらが開いた状態というより、蕾のようである。上記は全ての花に共通した造形表現であるが、これらは全て蓮の蕾であると考えられる。蓮の蕾の特徴として、茎に葉が付いておらず、ふつくらとした丸い蕾であることが挙げられる。例えば、江戸時代の絵師・東東洋(一七五五〜一八三九)の《蓮池図》(図6)の手前左側に描かれている水面から蕾だけがついた茎がすらっと伸びている様は河井の花の造形と類似している。さらに、河井と比較的近い時代の画家・土田麦僊(一八八七〜一九三六)の《蓮華(下図)》(図7)もまた、同様の形状の蕾および茎であるとわかる。また、蓮と同じように水辺に咲き、しばしば画題として取り上げられる花として燕子花、あるいは菖蒲が挙げられるが、これらの花の蕾は細長く先端が鋭く尖った形である。このため、河井が描いた花は蓮の蕾であったと考える。

この花が蓮の蕾であるとするならば、宗教的な雰囲気帯びる河井の「花手」や「拈華」と称される作品群からは、「拈華微笑」というモチーフを連想することができるとは。『拈華微笑』とは禪宗における逸話の一つで、禪宗の始まりを伝えるものとして最も有名な話の一つである。話のあらすじとしては以下の通りであ

る²³。

ある日、釈迦牟尼仏が靈鷲山で説法していたが、方広と言う名の大梵天王から一つの蓮華を受け取り、それを拵つて会場の人々に見せたところ、弟子の摩訶釈葉だけがその意を悟つて、にっこりと微笑んだ。それを見た釈迦牟尼仏は、「吾れに正方眼蔵、涅槃妙心、実相無相、微妙の法門あり、不立文字、教外別伝、総持人持、凡夫成仏、第一義諦、今方に摩訶釈葉に付属す。」と言つたという。

河井と禅宗の関係といえは、河井の生家の信仰は禅宗の曹洞宗であつた²⁴。熱心な教徒というわけではなく、宗教の教理とは没交渉であつた河井だが、道元の修証義は読んでいたという。さらに河井は愛読書に仏教書や聖書を挙げるなど宗教には関心があつたことが窺える。そのため、花手の作品において「拵華微笑」をイメージしたと考えることも可能であろう。

しかしその一方で、河井の宗教観を鑑みるとそこまで強固なイメージがあつたのだろうかという疑問もある。というのも「神と仏とは、私にとつて一本の縄のようなものでした。」²⁵と語る河井は、幼い頃から特定の宗教・宗派への信仰心というよりはもつと漠然とした神仏への親しみの感情を持つていた。盆が来れば先祖が帰つてきたような気がするし、終われば本当に別れるような気持ちになる。河井の自宅には年中しめ縄と餅花が飾られていたが、そうしていると家の中に神様や仏様がいるような気がする。そこに教義や理屈ではなく、心の底から実感としてそのように感じていたのである。宗教に対する知識は豊富な河井であつたが、自身と宗教との距離感は極めて日本的であつた。「少しもムジユンを感じず、お寺の前でおじぎをしてから、すぐその後で神様におまいりできるのです。」²⁶という言葉がそのことをよく表している。河井はそういった宗教への心の

在り方を「宗教的情緒」²⁷と呼び、この情緒を通して宗教や信仰などを体感していた。「手」作品に見られるような宗教的な雰囲気は、河井自身の宗教的情緒によつて生み出されたものではないだろうか。実際これらの「手」作品に宗教的なものを感じると指摘された際には、「仏臭さがあるかもしれない」と自認しつつも、「実際には自分でも分からないんだ」²⁸と述べる。だからこそ、作品の解釈の仕方は見る人の受け取り次第であるとした²⁹。

河井は昭和十九年（一九四四）一月一日から日誌を執筆しており、日々の気候や出来事、自身の心情などを書き綴つていく。この日誌は現在『毛筆日記』と称されているが、その中で昭和十九年（一九四四）二月四日の日誌には以下のような記述がある。

今又真ニアルトアラユルモノ非生有生一切ノモノガ大キナ力ニヨツテアラセラル事ヲ思フ此身モコノマ、一切大イナル力ニ生カサレテ居ル³⁰

日誌に現れる「大キナ力」あるいは「大イナル力」については浪波利奈氏の「河井寛次郎の制作と思索」に詳しいが、河井にとつての「大イナル力」とは神や仏、あるいは自然といった人智を超えた大きな存在のみならず、人間という小さな存在の奥底にはたらく運命・歴史を動かすほどの無限の可能性を持つ力でもあると考へていた。河井の花手の作品に現れる宗教性は、「拵華微笑」という具体的な宗教的要素を用いながらも、その意味内容をそのまま表現しているというよりは、そういったモチーフを用いることで目には見えない「大イナル力」を表現しようとしていたのではないか。

第二節 河井寛次郎の「丸」

花手のモチーフと同様に、河井の「手」作品に多く見られるのが玉手の作品で

ある。一覽表（一五頁）に示した作品では特に彫像作品によく見られる。河井の丸というモチーフも、手と同様にしばしば注目される独特なモチーフである。

河井が丸を好んでいたことをあらわす代表的なエピソードとして、庭の丸石が挙げられる⁸⁰。現在の河井寛次郎記念館は元々河井の自邸であるが、この家が建てられた際、故郷の島根県安来の親友・太田直行が新築祝いとして河井に石灯笼を贈ろうとした。しかしながら河井は「灯笼ではなく丸い石が欲しい」と言い、実際に太田からは丸い石が贈られた。河井はその石をたいそう気に入り、愛でたという。太田宛の書簡には「丸石毎日大元氣、益々丸い」「丸石日々新、日々喜、日々謝」「雪ノ日ノ丸石美シ美シ」と何度も感謝の言葉が綴られていたという。河井は中庭で丸石を転がし、自分の気に入った位置になるまで試行錯誤していったようである。その他にも記念館の階段には手すりの代わりに木製の球体が数珠のように連なっている縄が備え付けられていたり、手の彫像の手首の部分は全て丸みを帯びた球体状になっていたり、河井にとって丸は非常に好ましい造形であったといえる。

玉手の作品にもいくつかの様式がある。まず《鉄葉筒描玉手文鉢》（作品No.15）のように小さな玉を摘んでいるもの。主に陶器文様として用いられ、花手にも共通して見られる意匠であった。次に《木彫像》（作品No.33）のように、広げた掌上に玉が置かれているものも見られる。この木彫は両手を本のように広げた状態で掌には玉が置かれたもので、木彫の裏面である手の甲にはこやかで頬のふくらとした顔が彫られている。他にも《木彫像》（作品No.37）のように、球が複数個組み合わされた物体が掌に乗っている作品も存在する。

このように多様な玉手の作品の中で最も印象的なのが、指の先に玉がついている作品である。《手（灰釉陶彫）》（作品No.48）のように、天を指差している人差し指の先端に丸い玉がついている。この玉は作品によって大きさが微妙に異なり、河井が制作の段階で気に入ったバランスになるまで細かく調整していたことが窺

える。例えば、昭和三十七年（一九六二）に制作した《三色打葉陶彫》（作品No.44）は、昭和二十六年（一九五一）制作の《手》連作 木彫像（作品No.21）を元にした作品である。両者の玉と手のバランスを比較すると、木彫像の玉の方が一、二回り大きい（図8、9）。

手に玉をつけたことに関しては河井の言及がある。

それから手が面白くなり、上に丸のついたのを始めた。（中略）指の先に丸をつけたのも別に意味はないんだが、作ってみてから自分で考えたね。これは油断できんぞ、油断すると手の上の玉が落ちるし、これは結局自分の阿弥陀如来だなど思ったな。阿弥陀さんはわれわれが寝ている時も、寝てない時も油断なく見つめていてくれるんだから、手の上の玉も油断できないぞということがわかったな。それが自分に対する答だ。⁸²

指の先端に玉をつけたことに関して、これといつて深い意味はないと発言しているものの、ここでもまた阿弥陀如来といった宗教的な要素が現れる。これは前述の河井独自の宗教的情緒に基づく作品解釈であろう。神仏が常に我々を見守ってくれている中で、常により良い作品を生み出そうとする河井の作品に対する真摯な姿勢が窺える。

一般的に丸といえば、古来より「宇宙」「永遠」「調和」「完全」などの象徴として用いられてきた。ドイツの哲学者、マンフレート・ルルカーは円という存在について「それ自体で完結しすべての方向に丸みをもつ円は、神話や儀式や迷信や造形美術や文学において現れる時、空間と時間を清め、しかる後に己れを神聖化し完全化し再び神の永遠の円に帰還しようとする人間の憧憬の可視的な表現となる」⁸³といった言葉で表現している。例えば、仏教やヒンドゥー教で修行の道具として用いられる絵画である曼荼羅はサンスクリット語で「円い」を語源とし

ている。また、エジプトで永遠を意味する象形文字は紐の両端を結び合わせて円にしたような造形である。あるいは丸を「回転」と捉えるならば、作陶に用いる轆轤は一定の回転運動で無限に円を描いているともいえる。その意味で河井にとつて丸は、日頃から目にする非常に馴染み深い存在だったといえる。

河井は全ての形は肉体の延長であると考えたが、とりわけ丸を形の発祥、人体の器官で例えるなら「心臓の鼓動や血行」と評している⁸⁴。河井の作品の中でも最もシンボリックな作品の一つが《鉄釉球体》である。素地の板の上に鉄釉がかけられた十センチ程度の丸い玉が乗せられているだけという非常に簡素な作品である。わずかに十センチ程度の小さな作品でありながら、何らかの吸引力を感じさせる存在感を持った作品である。シンプルな造形の中に無限の可能性が凝縮された全ての根源である丸は、まさに河井のいうところの「大イナル力」を持ったモチーフであり、河井が丸に象徴的なものを感じていた可能性もある。

また、手の上に付けられた玉や上記の《鉄釉球体》など河井の作る多くの球体は、そのほとんどが十センチほどの大きさである。手のひらにすっぽりと収まるこの大きさは、前述の数珠型の手すりの玉とほとんど同じサイズ感である。その手の収まりの良さについて、河井にとつて丸が好ましい意匠であったことや彫像がその後彫面という戯具へと展開していくことを踏まえると、必ずしも晩年の作品が日用に即していないとは限らないと推察する。すなわち、玉のついた手の彫像は飾って置くことを目的としたオブジェではなく、触ることを楽しむための道具だったのではないか。「今思うと河井は河井の巢から飛んで来て、何年か民藝の沼辺で他の仲間と餌を拾ったあと、民藝への根は一層深く固めながら、最後に再び自分の空へ高く飛び去った一羽の鶴とでも思いたい気がします」⁸⁵という濱田の言葉のように、河井の玉には不定形の時代となっても、民藝の頃から地続きで醸成された用の美の思想を見て取れるのではないか。「道具としての彫像」という仮説については今後の検討課題としたい。

第三節 「詩句」と手

陶板は河井が最晩年に取り組んだ作品様式の一つである。スポイトに入れた泥漿を絞り出し、線を高く盛り上げて様々な装飾を施す、いわゆるイッチン描き（筒描き）と呼ばれる技法を用いて陶板に自身の生み出した言葉を書き綴った。昭和四十一年（一九六六）制作の《陶板「花を見てゐる」》は河井が亡くなる年の最後の作品の一つであると言われている⁸⁶。

河井の詩句が書かれた陶板の多くに手のモチーフが共に描かれている。収集した「手」作品では《陶板「眼聴耳視」》（作品^{No.35}）、《黒釉筒描双手陶板》（作品^{No.36}）などがこれにあたる。陶板の中心に手が描かれ、それを囲むように文字が配されている。

「眼聴耳視」および「手讀足解」は河井が独自に生み出した四字熟語である。河井は自身の言葉における漢字の読み方については限定しておらず読み手の自由に任せていた⁸⁷。また、河井が生み出した言葉の中には上記のような対立概念を並列したものがしばしば見られる。さらに、河井が書き綴った詩句は陶板のみならず拓本として数点残されている。序章でも取り上げた《木彫拓本》（作品^{No.6}）は、毛筆で「此世このまゝ大調和」という詩句が書かれているが、中心には両手を碗のように広げた手が配置されており、その手は陰陽の丸を受けている。このように、河井は自らの言葉と手を組み合わせた作品を多く制作したことが分かっている。この節では河井の言葉に着目した上で、共に描かれた手のモチーフについて考察する。

第一章第二節でも言及したように、河井は第二次世界大戦下で作品制作の中断を余儀なくされた時期がある。国策による資源節約と生産統制が行われ、昭和十九年（一九四四）十一月以降は窯に火を焚べることすらできなくなった。作品を山科の一燈園に疎開させた後、五条坂に留まって町内会長を担い、人々への食糧の配給等の職務に追われていた河井であったが⁸⁸、作陶ができないう期間も創作を

止めることはない。作陶から文筆に表現の場を移し、引き続き創作活動に勤しんだ。河井の文筆活動は前述の『毛筆日記』と、昭和十八年（一九四三）末より、故郷・島根の記憶を綴った「思い出すこと」の二つが代表的である。

「思い出すこと」については宮川智美氏の『河井寛次郎における戦時下の「思想上の転機」―その背景と展開―』に詳細な記述があるが、この「思い出すこと」を下地にした文章が昭和二十一年（一九四六）から河井が亡くなる昭和四十一年（一九六六）までの約二十年の間、断続的に執筆されていた⁴³⁹。したがって、河井の晩年の思想は戦時中の文筆が表現の中心となっていた時期に醸成されたと考えられる。そして、河井の晩年の思想をあらわす言葉として、「此世このま、大調和」と「機械と手とが一つ」の主に二つが挙げられる。

「此世このま、大調和」は昭和二十四年（一九四九）に発表された言葉で、散歩中に葉を食べる虫を見た際の記述から生まれたものである。若い頃、この世には美を追う世界と美が追いかける世界の二つがあると見た河井であったが⁴⁴⁰、終戦間際に世界はたった一つであると思に至る。「葉っぱが虫に喰われ、虫が葉っぱを喰っているにもかかわらず、虫は葉っぱに養われ、葉っぱは虫を養っている」⁴⁴¹からは食物連鎖を連想することができる。第二次世界大戦も終盤に近づいてきた当時、葉っぱを日本に、虫をアメリカやイギリスであると考えていたとされ⁴⁴²、世界情勢を食物連鎖に見立てて認識していたようである。「私は不安のまま次第に愉しくならざるを得なかったのです」⁴⁴³という記述からは当時の情勢をただ受け入れることしかできなかった河井の心情を窺うことができる。葉っぱと虫の関係を「大調和」として受け入れることは、欧米列強との戦争を肯定していたと捉えることもできるが、この言葉から受け取られる河井のこの諦念はそのような一面的なものではない。「戦争」と「平和」はそれぞれ一方ずつしか成立できない対立概念というわけではなく、すべて「大調和」のもとに内包された互助の関係にある。これは西田幾多郎の「絶対矛盾的自己同一」⁴⁴⁴との類似が認め

られる。

先程述べた通り、河井の遺した言葉には「手考足思」や「東向西進」などの対立した言葉を並べたものが多い。これらも河井の表現する「大調和」の中に包括された概念であることを示唆している。ここにおいて「此世このま、大調和」の拓本に描かれた手は、さまざまな対立概念（＝陰陽の丸）の全てを包み込む象徴として用いられたと推察する。

機械は物だ。―そう思っている人があるならば、自分は尋ねたい。機械はひとりで動くといったなら、最初に反対するのは誰だろう。恐らくは機械は物だと思っている人が一番始めに反対するに違いない。というのは、どんな道具でも人に触れられないでは道具にならない事を、その人は知っているからだ。⁴⁴⁵

『機械は新しい肉体』にて河井は、「機械と手とが一つ」という言葉で機械そのものとそれを動かす人間の手は不可分であるという思想をあらわした。河井はこの考えを大正初期、つまり陶器の制作を本格的に始めた頃すでに自覚していたが、終戦間際になってはつきりとそのように考えるようになったという⁴⁴⁶。第一章でも取り上げた「陶技始末」での「片手は皿で両手を合わせると碗になる」、「碗や皿は五體から離れた手」という表現もこの考えの前身となるものであろう。河井は工業製品が生まれる過程を生物の進化にたとえ、生まれた工業製品はそれぞれ人間の体の部位の延長にあるもの、人間の身体機能を拡張させるものと捉えていた。具体的には起重機や圧搾機は手、汽車や自動車は足。電燈は「暗黒を認めない眼」、ラジオは「世界に通ずる声―吾等の新しい声帯」である⁴⁴⁷。道具の発展に人間の身体的な進化を重ねて見ることにについては、河井の生物学的な関心があつたと先行研究で指摘されている⁴⁴⁸。河井が所有していたとされるワトソン

の『生物誌』にも「人間は動物の體に具備してある器官に對應する道具を作り出し、それを以て置きかへて來た」、「ひとり人間の手のみが、多くの使用に應じ得る性能を留保している」⁶⁹など河井の発言と一致する部分が多く見られる。ここで河井の『機械は新しい肉体』においては、人間の身体が未熟なために機械を使うということではなく、あくまでも機械は人間の身体の延長にあるもので、人間の肉体が持つ可能性にこそ焦点があたっていることに留意したい⁷⁰。

加えて注目すべき点は、河井にとって肉体の延長となる工業製品というのは、自動車や飛行機のような複雑で近代的な機械に限定しているわけではないということである。金槌や轆轤、またそれらで作られた陶磁器も河井のいうところの工業製品に含まれているのである。河井の随筆『民族造形の祈願』の冒頭、「普通、われわれが民芸と言っているのは、その時代その時代の工業だと思えます。もちろん、その頃は、機械的なものが今日ほど発展していないから、ことごとく手作業であった時代で、工業と民芸とは不可分であったわけです」⁷¹と述べたように、河井の中では民藝運動の際に出会った民具も、社会の近代化によって生まれた複雑な機械も、優劣はなく、そのどちらもが人間の身体と不可分な存在であることに矛盾はないのである。工業世界を美が追いかけていると定義した河井は「まず機械をもつとわが身に親しいものとして感じなくてはならない。機械を使つてする労働の過程全体を、自分の心に描き、美しいものとして自覚するようにならなくてはならない。」⁷²と警鐘を鳴らした。

河井の「機械と手とが一つ」という言葉は、機械工業が盛んな近代以降だけでなく、もっと広い範囲の時代に対しての言葉であることがわかる。その時代その時代の工業はさまざまである。その中で、時代を超えて変わらないものが道具を取り扱う手であると言える。生涯を陶工として生き、「仕事は祈り」⁷³と考えていた河井にとって、様々なものを生み出す手は畏敬に値する特別な存在であった。

本章では河井寛次郎が手のモチーフと組み合わせ用いた「花」、「丸」、「言葉

(詩句)」についてそれぞれ論じた。河井が手と他のモチーフを組み合わせたことについて明確な理由を述べることはなかったが、本稿では作品と遺された文献から以下のように考察する。

「花」と「丸」のモチーフでは宗教的な要素を用いているが、河井本人の宗教観念を鑑みれば、具体的な宗教や信仰を示したものではない。しかしながら、そういったモチーフから現れる独自の宗教的な雰囲気は、河井の言葉である「大イナル力」などに表されるような目には見えない可能性や力を示している。また、河井は手のモチーフと自身の言葉とを多く組み合わせ作品を制作した。晩年の河井の思想を表す「此世このま、大調和」、「機械と手とが一つ」という言葉表現するのに手は最も適したモチーフであったと言える。世の中の様々なものを生み出してきた手は、河井にとって全ての事象を包括する象徴だったのではないか。

おわりに

本稿では、河井寛次郎の用いた手のモチーフについて実際の作品や遺された文章についての分析を踏まえつつ、そこに込められた意味を考察した。第一章では「手」作品の成り立ちと発展の過程を確認し、第二章では具体的なモチーフを取り上げて手のモチーフが河井にとってどのような存在であったのかを思索した。

手のモチーフは河井の晩年の思想である「機械と手とが一つ」などを表現するのにもふさわしいモチーフであり、河井本人にとっても好ましい造形であったために多く用いていたのではないか。宗教色の強い造形であるものの、本人の発言や「宗教的情緒」という独自の宗教観念から、特定の宗教に対する信仰を表したわけではない。終生陶芸家として生きた河井にとって、手という存在は万物を生み出す特別な力を持ったもので、自らもその手で多くの作品を生み出してきた。だ

からこそ、誰よりも手の持つ無限の可能性を認めていた。つまり、手こそが河井のいう「大イナル力」を持った存在ではないだろうか。河井寛次郎の手の作品は、仕事に対する祈りや手への畏敬の念が様々なモチーフと結びついて独特な宗教性を放っている。

今回は河井本人の作品と彼自身の言葉を関連づけて分析を行うことに重点を置いた。そのため、同時代の他の作家との比較やさらに広い範囲での河井の手の作品の位置付けについては不十分かつ今後の課題といえる。この点については、前後の時代の作家と河井寛次郎の関係から検証する必要があるだろう。

- 註(1) 河井寛次郎記念館編『新装版 河井寛次郎の宇宙』講談社、二〇一四年、五七頁
- (2) 同右、九〇頁
- (3) 河井寛次郎「自解」、『火の誓い』講談社、一九九六年、二四二頁
- (4) 『没後50年 河井寛次郎 —過去が咲いてゐる今、未来の蕾で一杯な今— 展覧会図録』毎日新聞社、二〇一六年、二六一頁
- (5) 同右、二六二頁
- (6) 鷺珠江「河井寛次郎の小間絵について」、『民藝』七月号第七七七号、日本民藝協会、二〇一八年、一八頁
- (7) 河井寛次郎「陶技始末(三)」、『工藝』第五号、聚樂社、一九三二年、三四頁
- (8) 『工藝 第二号』聚樂社、一九三二年、五七頁
- (9) 同右
- (10) 河井寛次郎、式場隆三郎「対談 河井寛次郎の木彫」、『民藝』二月号第五〇号、日本民藝協会、一九五七年、二六頁
- (11) 前掲註(1)、七〇頁
- (12) 諸山正則「木彫と陶の世界」、『生命の歓喜 生誕一二〇年 河井寛次郎展』毎日新聞社、二〇一一年、一七頁
- (13) 河井は大正十四年七月の京都府・船井龍泉寺、大正十四年九月の滋賀県蒲生郡朝日村・竹田神社、大正十五年二月・京都府船井郡八木町・清源寺の三度に渡って柳の探索調査に同行している。その道中で親交を深め、のちの民藝運動に至ったとされる。(森谷美保「柳宗悦の木喰研究 —大正末期に起こった木喰仏発見の騒動について」、『生誕二九〇年 木喰仏 庶民の信仰— 微笑仏 図録』神戸新聞社、二〇〇七年、一九六—一九七頁)
- (14) 河井寛次郎「火は心の炎」、『蝶が飛ぶ 葉っぱが飛ぶ』講談社、二〇〇六年、三五頁
- (15) 前掲註(10)、二六頁
- (16) 河井博次「父の影像について」、『民藝』第二二〇号、日本民藝協会、一九五一年、四九頁
- (17) 水簸(すいひ)とは粒子が水中を沈殿する際の粒径や比重による沈殿速度の差を利用して、鉱物の分離精製や粒度分けを行うこと。土濾しともいう。(矢部良明編『角川日本陶磁大辞典』角川書店、二〇一一年、七二四頁、項目「水簸」)
- (18) 河井寛次郎「炉辺歎語 土・形」(対談 一九六四年一月十六日)、『炉辺歎語』東峰書房、一九七八年、八四頁
- (19) 前掲註(10)、二七頁
- (20) 前掲註(12)、一八頁
- (21) 前掲註(14)、三九頁
- (22) 三つの点を逆三角で結ばれるように配置すると、人は無為意識に図形全体の配置をまるで人の顔であるかのように思い込んでしまうことがある。

これは人が顔を認識する際に、顔に含まれている特徴を細かく認識するのはなく、全体を捉えて顔を認識しているためであるが、この性質によって起こる錯覚認識のことをシミュラクラ現象と呼ぶ。(久枝高、中村嘉志「人の顔認識能力に基づいた幾何模様からの顔画像検出手法の提案」、『国立館大学理工学部紀要』第十号、二〇一七年、三頁)

- (23) 何燕生「禅思想のもう一つの流れ——道元における「拈華微笑」の理解をめぐって」、『論集』三十四卷、印度学宗教学会、二〇〇七年、四六頁
- (24) 河井寛次郎「機械は新しい肉体」、『蝶が飛ぶ 葉っぱが飛ぶ』講談社、二〇〇六年、一六頁
- (25) 前掲註24、二二頁
- (26) 同右
- (27) 同右
- (28) 前掲註10、一九五七年、二七頁
- (29) 同右
- (30) 河井寛次郎『毛筆日記』一九四四年二月四日(上記の資料は未公開のため、波浪利奈「河井寛次郎の制作と思索」聖心女子大学博士学位論文、二〇一八年、五四頁から引用した。)
- (31) 前掲註(4)、二七一頁
- (32) 前掲註10、二七頁
- (33) マンフレート・ルルカー、竹内章「象徴としての円 人類の思想・宗教・芸術における表現」法政大学出版局、一九九一年、一五二頁
- (34) 前掲註18、九三〜九六頁
- (35) 濱田庄司「河井との五十年」、『無盡藏』朝日新聞社、一九七四年、二四四頁
- (36) 『生命の歓喜 生誕二二〇年 河井寛次郎展』毎日新聞社、二〇一二年、

河井寛次郎の「手」

一一二頁

- (37) 前掲註36、一三三頁
- (38) 木立雅則「河井寛次郎と京焼の生産システム―登り窯を「受け継ぐ」意味」、『近代京都の美術工芸―制作・流通・鑑賞』思文閣出版、二〇一九年、九五頁
- (39) 宮川智美「河井寛次郎における戦時下の「思想上の転機」―その背景と展開―」、『デザイン理論』第六十六号、二〇一五年、六一頁
- (40) 河井は大正初期にこの世は二つの世界があり、それは美を追っかける世界(『美術の世界』)と美が追いかける世界(『工業の世界』)の二つがあるという自覚を持った。この自覚は無名陶の賞賛、そして後の民藝運動につながる。(河井寛次郎「機械は新しい肉体」、『蝶が飛ぶ 葉っぱが飛ぶ』講談社、二〇〇六年、二〇頁)
- (41) 河井寛次郎「蝶が飛ぶ 葉っぱが飛ぶ」、『蝶が飛ぶ 葉っぱが飛ぶ』講談社、二〇〇六年、六六頁
- (42) 河井須也子『不忘の記・父、河井寛次郎と緑の人々』青幻舎、二〇〇九年、二二頁
- (43) 前掲註41、六五頁
- (44) 西田幾多郎「絶対矛盾的自己同一」、上田閑照編『西田幾多郎哲学論集Ⅲ』岩波書店、一九八九年、七頁
- (45) 前掲註(3)、二四一頁
- (46) 前掲註24、二〇頁
- (47) 前掲註(3)、二四一頁
- (48) 前掲註39、六二頁
- (49) ワトスン(訳・朝山新一)『生物誌』創元社、一九四〇年、二九八〜二九九頁

50) 『生物誌』では「人類の手が、動物の手足より未発達である」(二九九頁)のために人間は様々な道具を生み出している、と論じているため。

51) 河井寛次郎「民族造形の祈願」、『蝶が飛ぶ 葉っぱが飛ぶ』講談社、二〇〇六年、四〇頁

52) 前掲註24、三〇頁

53) 河井寛次郎「美の心 祈らない祈り」、『炬辺歎語』東峰書房、一九七八年、一八四頁

(文学研究科博士課程前期課程)

【表】河井寛次郎の「手」作品一覧

凡例

一、表は河井寛次郎が制作した「手」の作品を纏めたものである。作品が制作された年代順に並べ、通し番号をつけた。

一、表を作成するにあたって参照した書籍は以下の八冊である。

・『民藝 二月号 第五〇号』聚楽社、一九五七年

・『河井寛次郎の仕事』日本経済新聞社、一九八六年

・『生誕一二〇年 河井寛次郎展』島根県立美術館他、二〇一〇年

・『生命の歓喜 生誕一二〇年 河井寛次郎展』毎日新聞社、二〇一〇年

・『新装版 河井寛次郎の宇宙』講談社、二〇一四年

・『没後50年 河井寛次郎 ―過去が咲いてゐる今、未来の蕾で一杯な今―

展覧会図録』毎日新聞社、二〇一六年

・『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

・『特別展 陶技始末―河井寛次郎の陶芸 展覧会図録』中之島香雪美術館、二〇二二年

一、作品名はそれぞれの書籍の表記に準拠した。特に染付の顔料である呉須の表記が「呉須」、「呉洲」あるいは「呉州」と異なる三つの表記があるが、それぞれ掲載書籍の表示に準拠している。

一、作品名が同一のもの(『木彫像』など)は備考に作品の特徴を示した。また、『《手》連作』と称される木彫作品五点は便宜上、掲載順にI~Vの通し番号をつけている。

【表】河井寛次郎の「手」作品一覧

No.	作品名	収蔵先	制作年	形状	備考
1	小間絵集	河井寛次郎記念館	昭和4(1929)年	挿絵	
2	流描き両手文鉢	京都国立近代美術館	昭和6(1931)年	陶器文様	
3	流し描双手大鉢	河井寛次郎記念館	昭和8(1933)年	陶器文様	
4	象嵌双手文鉢	京都国立近代美術館	昭和10(1935)年	陶器文様	
5	鉄葉筒描双手文扁壺	京都国立近代美術館	昭和10(1935)年	陶器文様	
6	木彫拓本	京都国立近代美術館	昭和20(1945)年	挿絵	詩句「此世このまゝ大調和」、「二つならべてそのうらにも月を見させる」
7	拓本「暮しが仕事 仕事が暮し」	河井寛次郎記念館	昭和22(1947)年	挿絵	
8	「いのちの窓」より(詩句14種・複製)	河井寛次郎記念館	昭和23(1948)年	挿絵	
9	花手紋蓋物	河井寛次郎記念館	昭和23(1948)年	陶器文様	
10	黄釉筒描拵華文鉢	京都国立近代美術館	昭和25(1950)年	陶器文様	
11	「手」連作Ⅰ	河井寛次郎記念館	昭和25(1950)年	木彫	
12	花手鉢	京都国立近代美術館	昭和26(1951)年	陶器文様	
13	鉄葉筒拵花手文陶板	京都国立近代美術館	昭和26(1951)年	陶器文様	
14	白地花手文鉢	京都国立近代美術館	昭和26(1951)年	陶器文様	
15	鉄葉筒拵玉手文鉢	京都国立近代美術館	昭和26(1951)年	陶器文様	
16	鉄葉花手文鉢	京都国立近代美術館	昭和26(1951)年	陶器文様	
17	呉洲筒拵花手扁壺	大阪日本民芸館	昭和26(1951)年	陶器文様	
18	三彩花手文鉢	河井寛次郎記念館	昭和26(1951)年	陶器文様	
19	「手」連作Ⅱ	河井寛次郎記念館	昭和26(1951)年	木彫	花を握り、天を指差している。
20	「手」連作Ⅲ	河井寛次郎記念館	昭和26(1951)年	木彫	左手を広げている。
21	「手」連作Ⅳ	河井寛次郎記念館	昭和26(1951)年	木彫	人差し指の先端に玉。
22	木彫・像	河井寛次郎記念館	昭和26(1951)年	木彫	人差し指の先端に童女。
23	手に玉角鉢	高島屋資料館	昭和26(1951)年	陶器文様	
24	白地魚手文大鉢	河井寛次郎記念館	昭和26(1951)年	陶器文様	
25	黄釉筒拵双手文陶板	京都国立近代美術館	昭和27(1952)年	陶器文様	
26	黄釉筒拵双手文食籠	京都国立近代美術館	昭和27(1952)年	陶器文様	
27	黄釉双手文筥	京都国立近代美術館	昭和27(1952)年	陶器文様	
28	筒拵花手文扁壺	河井寛次郎記念館	昭和27(1952)年	陶器文様	
29	「手」連作Ⅴ	河井寛次郎記念館	昭和27(1952)年	木彫	指を差した掌に顔、甲に文様。
30	筒拵文双手文扁壺	河井寛次郎記念館	昭和28(1953)年	陶器文様	
31	木彫像	河井寛次郎記念館	昭和28(1953)年頃	木彫	片手を開いた状態、掌に玉。
32	木彫像	河井寛次郎記念館	昭和29(1954)年頃	木彫	両手を合わせている。
33	木彫像	河井寛次郎記念館	昭和29(1954)年頃	木彫	両手を開いた状態。
34	木彫像	河井寛次郎記念館	昭和29(1954)年頃	木彫	両手を合わせている。
35	陶板「眼聴耳視」	個人蔵	昭和30(1955)年	陶器文様	
36	黒釉筒拵双手陶板	河井寛次郎記念館	昭和30(1955)年	陶器文様	
37	木彫像	河井寛次郎記念館	昭和30(1955)年	木彫	両手を合わせた状態で、丸い瓶のようなものを持っている。
38	呉須筒拵陶板「手考足思」	京都国立近代美術館	昭和32(1957)年	陶器文様	
39	呉洲筒拵双手文扁壺「不打必中」	個人蔵	昭和34(1959)年	陶器文様	
40	呉洲双手陶面	鳥根県立美術館	昭和35(1960)年	陶彫	
41	呉州陶板「紙郷有人」	安部栄四郎記念館	昭和35(1960)年	陶器文様	
42	木彫面	河井寛次郎記念館	昭和36(1961)年	木彫面	狐手で玉を持っている。顔が二つ。
43	木彫・面	河井寛次郎記念館	昭和36(1961)年	木彫面	表面は顔、裏面は両手で玉を受けている。
44	三色打葉陶彫	京都国立近代美術館	昭和37(1962)年	陶彫	
45	呉須陶彫	京都国立近代美術館	昭和37(1962)年	陶彫	
46	呉洲陶彫像	河井寛次郎記念館	昭和37(1962)年	陶彫	
47	灰釉陶彫像	河井寛次郎記念館	昭和37(1962)年	陶彫	
48	手(灰釉陶彫)	河井寛次郎記念館	昭和37(1962)年	陶彫	
49	陶彫像	河井寛次郎記念館	昭和37(1962)年	陶彫	両手を開いた状態、打葉三彩。
50	陶板「すべてのものは自分の表現」	河井寛次郎記念館	昭和38(1963)年	陶器文様	

図版出典

- 図1 河井寛次郎《木彫拓本》一九四五年、46.5×44.0 cm、京都国立近代美術館蔵
写真提供 京都国立近代美術館
- 図2 作者不明《小繪馬「双手の手」》
図版引用 『工藝』第二号、聚樂社、一九三二年
- 図3 河井寛次郎《木彫像》一九五四年、67.0×31.5×26.0 cm、河井寛次郎記念館蔵
図版引用 『没後50年 河井寛次郎 —過去が咲いてゐる今、未来の蕾で一杯な今— 展覧会図録』毎日新聞社、二〇一六年、一三二頁
- 図4 河井寛次郎《呉洲陶彫像》一九六二年、54.8×20.0×16.4 cm、河井寛次郎記念館蔵
図版引用 『特別展 陶技始末—河井寛次郎の陶芸』公益財団法人香雪美術館、二〇二二年、四七頁
- 図5 河井寛次郎《「手」連作 木彫像》一九五一年、高さ76 cm、河井寛次郎記念館蔵
図版引用 河井寛次郎、式場隆三郎「対談 河井寛次郎の木彫」、『民藝』二月号 第五〇号、日本民藝協会、一九五七年、二八頁
- 図6 東東洋《蓮池図》江戸時代後期、絹本着色、141.1×62.2 cm、一幅、東北歴史博物館蔵
図版引用 東北歴史博物館 館蔵資料データベース (http://jmapps.ne.jp/hm1/det/hm1?data_id=42) 最終アクセス二〇二三年六月二十九日
- 図7 土田麦僊《蓮華（下図）》一九三〇年、紙本墨画淡彩、126.8×145.0 cm、愛知県美術館蔵
図版引用 愛知県美術館 コレクション検索 (http://jmapps.ne.jp/apnow/pict_viewer/hm1?data_id=14526&shiryo_data_id=5748&data_idx=5&referer_id=0&lang=ja) 最終アクセス二〇二三年六月二十九日
- 図8 河井寛次郎《三色打葉陶彫》一九六二年、20.0×15.0×46.5 cm、京都国立近代美術館蔵
写真提供 京都国立近代美術館
- 図9 河井寛次郎《「手」連作 木彫像》一九五一年、高さ96 cm
図版引用 河井寛次郎、式場隆三郎「対談 河井寛次郎の木彫」、『民藝』二月号 第五〇号、日本民藝協会、一九五七年、二九頁



図2 作者不明《小繪馬「双手の手」》



図1 河井寛次郎《木彫拓本》
1945年、46.5×44.0cm
京都国立近代美術館蔵



図5 河井寛次郎
《「手」連作 木彫像》
1951年、高さ76cm
河井寛次郎記念館蔵



図4 河井寛次郎《呉洲陶彫像》
1962年
54.8×20.0×16.4cm
河井寛次郎記念館蔵



図3 河井寛次郎《木彫像》
1954年、67.0×31.5×26.0cm
河井寛次郎記念館蔵



図7 土田麦僊《蓮華（下図）》（部分）
1930年、紙本墨画淡彩、126.8×145.0cm
愛知県美術館蔵



図6 東東洋《蓮池図》（部分）
江戸時代後期、絹本着色、141.1×62.2cm
一幅、東北歴史博物館蔵

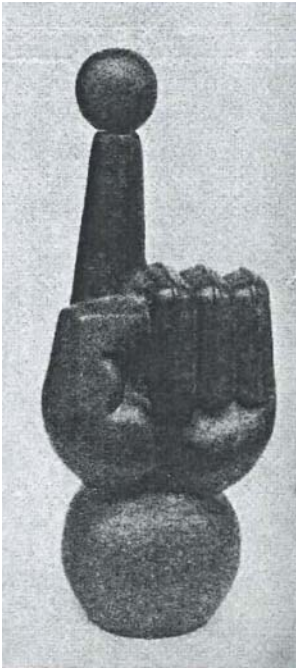


図9 河井寛次郎
《「手」連作 木彫像》
1951年、高さ96cm



図8 河井寛次郎《三色打薬陶彫》1962年
20.0×15.0×46.5cm、京都国立近代美術館蔵