

採
Siren
蓮

第
一
四
号

No.24

獨歩 北大路魯山人の作陶と古典復興の時代 (2)／藁科英也

Doppo (Stand Alone) – Kitaōji Rosanjin’s Pottery and the Renaissance
of Modern Japanese Ceramics / Warashina Hideya

令和2(2020)年度 千葉市美術館の活動

令和2(2020)年度 市民ギャラリー・いなげの活動

令和2(2020)年度 利用者数

獨歩 北大路魯山人の作陶と古典復興の時代（2）

藁科英也

茶碗(承前)

北大路魯山人は1928(昭和3)年5月に朝鮮半島に赴いた以外にも、ほぼ同じ時期に日本にある古窯址の調査のためにみずからが赴くか、あるいは窯のスタッフたちを派遣していた。33年に刊行した『魯山人作陶百影』第一輯(便利堂印刷所)には朝鮮半島のほかに瀬戸や信楽、美濃など各地の古窯址を調査したと記している¹⁷⁴⁾が、現在これらについて実態はわかつていない。彼は33年1月の彩壺會の例会での講演「瀬戸、美濃古陶窯發掘に就て」でつぎのように語っている。

……瀬戸の三十六窯と云ふのは御承知の通りであります、これを悉く戸口から發掘して行つたのは、近年では僕だけらしいであります。僕が行きましたのは大正の二年頃だと思ひますが、その當時瀬戸の三十六窯を虱潰しに發掘して歩いたと云ふ人はなかつたやうであります。そこで當時、あの歌に唄ふやかましい三十六窯を知る人がなかつた。所が圖らずも私が赤津の作助氏の所でいたづらをして居りました時に、そこへ來ます労働者の一人に、冬になると雉や山鳥を撃つて歩いたり何かする獵師がありまして、それが大正八、九年の好況時代に、何か發掘があると高く賣れると云ふやうなことで、雉を撃つ外に土を掘つてみたりして小遣錢取りをしたことがありました。〔……中略……〕その男が私を案内しやうと云ふのでありましたので、これ幸いとその言ふが儘に僕はついて歩いて、そして圖らずも三十六窯を發掘して歩くことが出來たのであります。それによる發掘品は、この美濃の發掘とは全然性質を異にして居るものですが、大體さう云ふ譯だつたのです。その後にこの美濃を發見することとなつたのであります¹⁷⁵⁾……。
(北大路魯卿『瀬戸、美濃古陶窯發掘に就て』、傍点原文のまま)

魯山人が語る「大正の二年頃」では時期が合はず、これは「昭和」の誤記である。彼はこの講演で「瀬戸の三十六窯を虱潰しに發掘して歩いた」目的に

ついで語っていないが、瀧波善雅(1904-92)は27(昭和2)年に魯山人がおこなった瓶子窯址(愛知県瀬戸市瓶子町)を中心とした発掘の目的が「志野焼の起源を求めるためだったとしており、「この時には、窯跡や陶片は一カケラも発見出来ませんでした」と回想している¹⁷⁶⁾。30年4月に豊藏が大萱牟田洞窯址で志野筍絵陶片を発見する以前、志野は瀬戸で生産されていたと考えられていた¹⁷⁷⁾。もっとも、善雅が魯山人の許で働くことになった時期は33年からであり彼の回想は実見談ではない。また、魯山人は26年から翌年にかけて北鎌倉でみずからの窯を築いており、茶寮での活動もあったことも考え合わせれば、「虱潰し」に発掘を行うことができたかについては疑問が残る。

ただし、『星岡』第3号の記事と加藤唐九郎の回想から、実子の福田櫻一を瀬戸に派遣していたことは明らかである。

一昨年來(引用者註:1928年以来)、星岡陶研究所より陶都瀬戸に特派して、窯藝研究、瀬戸古窯跡探査に精進し居れる福田櫻一氏は、瀬戸系統三十餘ヶ所に亘る古窯を廻りて發土せる破片を、此程同研究所に廻送し來れが、有益なる資料類多ある中に、こには主要なるもの五六件を發表す¹⁷⁸⁾。

(無署名「瀬戸古窯跡の發掘」、傍点引用者)

祖母懐へ移った(引用者註:1929年)頃、やきものることを研究したいといって、瀬戸へ来ていた福田櫻一という男が居た。彼は、小森忍、矢野陶々、加藤青山、加藤作助、それに麦袋や私のところへ、しょっちゅう出入りして、仕事場や窯場をのぞいたり、いろいろ作陶に関することを聞き書きしたりしていた。と言つても別に陶器を作りたいというのでもなさうだし、私には、物好きな人間としか見えなかつた¹⁷⁹⁾。

(加藤唐九郎『自伝 土と炎の迷路』)

魯山人は、朝鮮半島の古窯址を訪れた成果を自作の刷毛目茶碗の制作に反映させたように、国焼の茶碗を制作する上でも志野の古窯を発見することで自作の向上を図ろうとした。それは彼が第1回習作展

観で発表した「スキヤキ鍋」などではなく、前節で引用した《彫三島風茶碗》の自作解説に記されている、「茶道の佗びに叶ふ」ものを目指したことだった。これは同時に、かつての志野という様式を受け継ぐ者としての正統性(orthodoxy)を主張・喧伝する目的もあったと考えられる(註196参照)。

資料などをたどるかぎり、この魯山人の志野に対する関心がどのように醸成されたかについて、その過程ははつきりとしない。彼が1930(昭和5)年11月の『星岡』第2号に発表した「栗田君の志野考の前に題す志野陶の價值(二)」ではその魅力について朝鮮半島のやきものとの比較からはじめまり、光悦の茶碗を媒介として語っている。これは26年8月に太田多吉から赤樂茶碗「山の尾」を譲られたことを契機とすることができる。彼は日本で作られた茶陶の流れを遡るように江戸初期の光悦に導かれ、桃山期に生まれた志野を見出したのだった。

志野の出来のよい物になると足利前後の繪畫彫刻に比して一步も譲らない藝術的價値を持つてゐると云へやう。今一步進めて、繪畫彫刻に見る傳統的規矩、方法が附きまとつて居ないだけにそれ以上ゆるゆるとした良い氣持で見る事が出来る事を喜ぶのである。之を朝鮮の茶碗類に較べて聊の損色なきのみか更に大特色を有するのである。志野茶碗を見る之が光悦の先をなすものだと頷かずには居られない、光悦以前に生まれて居る志野、光悦以前に世に持て囃されて居る志野を思ふ時、光悦以前に起るのは當然である。全く志野の茶碗を見る時、何人の頭にも光悦の大まかな茶碗が聯想されるほど光悦に彷彿たるものがある。否光悦以上だといふ感じさへするのである¹⁸⁰⁾、……(後略)

(魯山人「栗田君の志野考の前に題す 志野陶の價值(二)」)

まず注意しなければならない点は、当時の志野に対する評価が現在とはことなっているということである。

志野や・黄瀬戸・織部などは、昭和のはじめごろまでは、一般茶人では愛用する者が比較的少なく、益田鈍翁、原富太郎氏など一連の人たちがこれを愛したにすぎない。鈍翁は名古屋へくると、侘びもの目つきの美術商・横山守雄氏が気に入りで、それらのものを彼から多く手に入れた。また、専門の研究家も少なく、奥田誠一氏も大正十二年発行の『陶磁器百選』

(これは原色版でまとまった本としては、はじめてのものかと思うが)の中で、志野香炉(すすきにすぎな模様)を志野窯変と説明していたが、陶片発見後は鼠志野などというようになった。織部も徳川末期ころの鉢が一点出ているにすぎないのを見ると、桃山の古いものの認識が足りなかつたと思える¹⁸¹⁾。

(荒川豊蔵『美濃の陶片一甦える志野 黄瀬戸 織部』序、原文のまま)

この豊蔵の回想は、高橋義雄の『大正名器鑑』での志野の扱われ方からも裏付けられる。同書(第8、9編)で掲載された和物茶碗全153点のうち志野は6点(織部は2点)で、名高い《卯花墻》(国宝、現・三井記念美術館蔵)や《山端》(重要文化財、現・根津美術館蔵)は掲載されているが、光悦の18点と比較すればすぐく印象を与える。巻頭の解説には、

香道の流祖志野宗信が、尾州に於て始めて焼かせたる者なりと言ひ傳ふ、白地に赤味を帶びたる者多く、或は淡墨を以て粗画を描きたる者あり、之を名けて繪志野と云ふ、作行朴雅にして、古來老茶人ならざれば、之を用ふるに適せずと云ひ傳へ、最も侘び味に富みたる者なり¹⁸²⁾。

(高橋義雄「解説 志重」、傍点引用者)

とあり、のちに川端康成(1899-1972)が連作小説「千羽鶴」(1949-51)で喰えたような、成熟した女性の官能美とはかけはなれてい¹⁸³⁾。そして、「光悦以前に生まれて居る志野」という魯山人のことばは、制作年代のあとさきばかりではなく、つくり手の美意識(「繪畫彫刻に見る傳統的規矩、方法が附きまとつて居ない」)の結びつきまでも含んでいるが、魯山人以前に両者の関係について言及したものとしては大正生(大河内正敏)が1921(大正10)年11月に彩壺會でおこなった講演「光悦と空中」のなかで、真逆の見解を示している。

光悦の樂茶碗の作り方と云ふものは、瀬戸の茶碗あたりに大變な影響を與へたやうに思つて居る。例へば志野茶碗であるとか織部茶碗の如き殊に瀬戸黒、黒茶碗の如きは餘程光悦の影響を受けて居る。光悦の作風に眞似た茶碗を瀬戸あたりで餘計やり出したやうに思ふ。¹⁸⁴⁾……

(大正生『彩壺會講演録 光悦と空中』)

現在、この講演以外に光悦と志野の結びつきに関して示された文献や資料を確認することができないため、本稿では魯山人の見解は彼みずからの直観、言い換えれば『陶磁』の展覧会評で批判された彼の「眼」によるものだったと推定したい。それはちょうど、大正期にポスト印象派から出発した岸田劉生が、ドイツ・ルネサンスのデューラーをはじめとする「クラシックの感化」を経て、同時代の数寄者たちとはことなる文脈で中国の宋元画を「発見」したことと同じである。

魯山人は『魯山人家藏百選』第一輯(便利堂印刷所、1933年)の序頭に「山の尾」を掲げ、光悦の茶碗に魯山人が感じた「……光悦その人の持つてゐたに違ひない大きな氣宇、重厚な心持、ふつくらとした體容」の由来について解説している。

それにしても光悦は、製作的に多少はどこからか、何等かのヒントを得て、そしてその性格なり性情なり又は考へなりを、かやうにうまうまと出す事に成功したのではあるまいか。人は云ふ、光悦は桃山時代をその氣持として生れた人だ、殊に彼は樂のノンコウによつて陶法を學んだのであるから、尙更そこにうま味も付いたに違ひなかつたと。然し光悦が果してノンコウに就て陶法を學んだかどうか、又果してノンコウに光悦の作品の性格化を、あくまで強めさせるだけの刺戟的な要素があつたかどうか、疑へばこれは際限のない事であらうと思ふ。

然し幸ひこゝにそれらの疑念を一掃させて呉れる處のものが在る。それは他でもない。遠く光悦以前、足利時代に於て生れてゐる志野焼の茶碗、同じく瀬戸黒の茶碗などが圖らずも發見され(美濃の久々里村のムダが洞の山頂、大萱の古窯から)それが恰も云ひ合はせたやうに、その高大な氣宇に於て、決して光悦の作品の前に跪坐す可き性質のものでないといふ事が明瞭になつたといふ事である。といふのは、此等の作品は大萱窯に於て光悦を遡る百何年か前に於て、それこそ名も無いやうな陶工が、あの山頂の窯場で、四方山又山の景觀を脚下にし乍ら、上天下地たゞ一人といつた氣持を胸一杯に膨らませて作つたとしか思はれないである。そこで光悦に於てもノンコウに於ても、或は是等の茶碗で茶を喫して、ハタと膝を打つて此處だ……とばかりに、自分の性格なり又は心境なりを、斯うしたその共通的な方角へ向けたのではなかつたらうか¹⁸⁵⁾。

(魯山人「光悦手造赤樂雲文茶碗 直齋書付」、傍点引用者)

この文章を読むかぎり、光悦から志野へさかのぼるという道程は、やはり魯山人の直観である。

そして文章に記されているように、志野の窯址では志野だけではなく、あわせて引き出し黒の技法による瀬戸黒茶碗が発掘されていた。

……志野の窯跡が發見されたからとて、珍らしいことではあるが、發見が無かつたからとて、別に大したことでは無い。尾張瀬戸だと思つてゐたら、なーんだ美濃だつたんか、さう云へば今迄瀬戸窯跡では發見されなかつたやうだね。これでお仕舞なのである。ところが製作家の立場となると製陶研究上頗る有益なるものがあつて、等閑視出来ないことになるのである。まづ志野破片中、ナマ焼、ヤケ過ぎ、上出來、下出來、土の赤きもの白きもの、見たことも無き繪模様、繪色の赤きもの黒きもの、繪の白抜きとして様々なもの、手造りのもの、ロクロ製、茶器類、雑器類、この外意外中の意外は、黒瀬戸の大茶碗即ち濃茶に用ひられつゝある黒瀬戸が同時代の同窯作品と見なされるべく混同して發掘されることであつた¹⁸⁶⁾。

(魯山人「栗田君の志野考の前に題す 志野陶の價値」、傍点引用者)

……志野と一所に發掘されてゐる同時代、同窯ならんと、吾人の見るものに黒瀬戸茶碗がある。後年の黒樂茶碗は、最初黒瀬戸茶碗にヒントを得て、輕便燒黒茶碗として造られたものであるとの傳説がある如く、一寸見て黒樂茶碗に見ゆるがしかと作行を見るとき、長次郎もノンカウも其氣宇に於て到底及ぶものではない、誰が目にも映つる稟とした格を備へてゐる¹⁸⁷⁾。

(魯山人「栗田君の志野考の前に題す 志野陶の價値(二)」、傍点原文のまま)

魯山人は發掘された瀬戸黒茶碗に対して「稟とした格を備へてゐる」と評価しながら、「……後年輕便燒黒茶碗の流行に押されて擡頭を傷けられた感がある、そこへ行くと志野の輕便燒は生れ出なかつた爲めに幸運にも志野は其特色を持つたまゝ長く寵遇を蒙つた譯である」¹⁸⁸⁾としており、当時はあくまで志野を優位に位置づけている。そうであっても、志野とともに瀬戸黒茶碗が発掘されたことによって彼は志野にとどまらず、その後「桃山陶」と呼ばれることになるやきものの世界、そのひろがりの一端に触れることができたのであり、やがて彼の関心は志野を生んだ時代の

やきもの全体におよんだ。魯山人が瀬戸黒の造形に対して本格的に向き合う意志を示すことになるのは晩年になってからのことであると思われるが、1930(昭和5)年の時点で瀬戸黒の茶碗が「圖らずも發見され」た意味は大きい。

さきに引用した豊藏の回想に従えば、魯山人は意識的に志野をはじめとする桃山陶に向かった近代最初の陶芸家ということになる。たしかに、志野や織部は桃山以後衰退しながらも江戸期にも作り続けられており、織部の場合には前述のとおり魯山人が技術的な援助を仰いだ加藤作介の赤津窯などに続いていた¹⁸⁹⁾。だが、無自覚に、あるいは所与のものとして「受け継がれた」様式と、つくり手が「受け継ぐべき」と自覚した様式の間には、大きなちがいがある。そして、魯山人の古陶に対する評価は、後述するように時として彼が生きた時代の政治・軍事的な動向に沿った言説として現れている場合がある。彼にかぎらず明治維新以後、日清・日露戦争さらには第一次世界大戦を経た日本の姿と近世初頭の織豊時代を重ねる国民的な気分のなかで桃山陶の存在に新たな光が当てられるようになったという見解は成り立つ。そのような時代の気分を認めつつも、「光悦(茶碗)の先駆としての志野」という彼の文章は、志野に「ある種の永遠不变の抑えがたい新鮮さ」¹⁹⁰⁾(エズラ・パウンド)を見出している。それはみずからが規範とする「古典」との出会いであり、文章には彼の悦びが記されている¹⁹¹⁾。川端の小説に描かれた志野は魯山人の「眼」に続いている。

しかし、結果として志野の窯址は豊藏によって大萱の牟田洞(美濃)で発見された。このため、それまで魯山人が進めていた瀬戸での調査は見えにくいものとなった。豊藏の自伝では彼が郷里ちかくの山道で織部の破片を拾った記憶を発見の端緒¹⁹²⁾としており、魯山人が星岡窯に集めたモノや情報については関連付けて言及はおこなっていない。直接の発明・発見者に全ての功績が帰せられるという、一般的な偉人伝に多くみられるパターンどおりである。白崎秀雄(1920-92)や近年の山田和が執筆した主要な魯山人の評伝は、「豊藏はなあ、あれは君、コロンブスのアメリカ発見からいうと、マストの上における見張人にすぎんのや。コロンブスは俺なんやで」という彼の述懐を紹介している¹⁹³⁾。彼にとって豊藏は、瀬戸に派遣した櫻一と同じだった。

1930(昭和5)年4月の豊藏による陶片発見後、魯山人はただちに牟田洞の土を取り寄せ、6月はじめに茶

寮を訪れた正木直彦に対して「さながらに古志野を焼き得たり」¹⁹⁴⁾と伝え、8月に茶人や研究者たちを茶寮に招いて発掘品を披露した。10月に魯山人は茶寮=彼の活動を伝える『星岡』を創刊したが、当初は自分や窯のスタッフ(そこには豊藏も含まれる)や専門家などを動員し、志野の考察とその発見者が彼であることを喧伝する記事が多く掲載された。これは33(昭和8)年12月に東京美術学校での発掘品展観をひと区切りとするまで続いている。

魯山人のアピールによって1931(昭和6)年には大阪毎日新聞社社長の本山彦一(1853-1932)の援助を受け、同社の井上吉次郎(1889-1976)を中心に大規模な瀬戸および美濃の発掘調査が企画され¹⁹⁵⁾、瀬戸では加藤唐九郎、美濃では豊藏のほかに加藤土師萌と岐阜県多治見工業学校校長である井深捨吉(1875-1961)、同校教諭の高木康一(1899-1946)たちが協力した(そのほか、小山富士夫も参加)。この調査に参加した陶芸家たちの出身地を確認すると、唐九郎は愛知県東春日井郡水野村(現・瀬戸市水野町)、土師萌は愛知県春日井郡瀬戸町(現・瀬戸市)であり、豊藏は岐阜県土岐郡多治見町(現・多治見市)である。文字どおり「山ひとつ隔てた」双方から自分たちの郷里を調査したことになる。この調査によって志野だけではなく、黄瀬戸や織部など今日「桃山陶」と呼ばれるやきものの多くが美濃で生産されていたことが確認された。土師萌と高木は10月に土岐の元屋敷窯址を発掘し、織部焼の源流と位置付けた。ちょうど昭和恐慌の時期(1930-31年)に当たり、陶片が高値で取引されることを知って生活費や小遣い稼ぎを目論む地元住民たちも加わり、美濃はさながら鶴龍山と同じ状況になった¹⁹⁶⁾。

その一方で、三越において1930(昭和5)年9月(日本橋・東京)と翌年1月(高麗橋・大阪)で開催された「魯山人作抹茶に關する陶瓷器展覧会」の展覧会図録に占める志野の割合は少なく、前者は「志野風」の水指(2点)と火入、ドラ鉢であり、後者には掲載されていない。30年6月の段階で「さながらに古志野を焼き得たり」と語っていた彼にしては不自然で、朝鮮半島を巡った後に刷毛目や粉引を図録に掲げたことや、31年に唐津で土を採集した時¹⁹⁷⁾とは対照的である。魯山人が志野の発見について語ることと、自作の発表の間にはへだたりがある。この理由は不明である。図版からの判断になるが、図録に掲載されている「志野風」の作品は25年ころの習作展から格段の展開が示されているわけではない。また、展覧会は31年

1月に三越(高麗橋、大阪)で開催された「魯山人作抹茶に關する陶磁器展觀」の後、33年11月まで開催されていない¹⁹⁸⁾。

*

すでに記したように、北大路魯山人や荒川豊藏たちが1928(昭和3)年5月におこなった朝鮮半島の調査旅行の契機のひとつとして、柳宗悦たちのグループによる活動が考えられるが、両者はともに国際的な潮流のなかにあった。

19世紀末から20世紀初頭にかけてのアジアにおいて、欧米諸国と日本は覇権獲得のために大規模な資本を投入した。その最もわかりやすい象徴が建築物や交通網であり、特に鉄道は大量輸送を行うことができるものとして、権利を獲得した列強各国が各地で敷設をおこなった。魯山人や豊藏たちは朝鮮半島の古窯が「鉄道敷設の際に見つかる」ことを話題として調査旅行に向かったが、長谷部樂爾の「鑑賞陶器のはじまり」には1896(明治29)年に京城—仁川間の鉄道敷設工事中に高麗青磁が出土したことと、1907(明治40)年に開封—洛陽間の工事中に唐三彩が出土したことが紹介されている。どちらも、附近の墓からの出土だった。これらは、10年ころに発見された鉅鹿遺跡から出土した宋磁や翌11年の辛亥革命による皇族・貴族の所蔵品の流出と並ぶできごとして特筆されている¹⁹⁹⁾。

新たに発見されたアジアのやきものは、陶磁史研究や鑑賞の世界に新たな展開をもたらした。典型的な例として、R.L.ホブソン(Robert Lockhart Hobson、1871-1941)による全6巻の大著 *The George Eumorfopoulos collection: Catalogue of the Chinese, Corean and Persian pottery and porcelain*(Ernest Benn、ロンドン、1925-28年)がある。このほか、現在東京国立博物館の所蔵となっている横河民輔(1864-1945)のコレクション、このコレクションから青山二郎(1901-79)が精選した作品集『甌香譜』(工政會出版部、1931年)もこの状況のなかで生まれている。ホブソンの著作は国際的に評価が高く、日本国内でも収集家だけでなく陶芸家たちにも大きな影響を与えた。河井寛次郎と濱田庄司をはじめ、後に陶磁史学者となる小山富士夫は京都に滞在して作陶を学んでいたころ、石黒宗麿とともに「……泥まみれの作業衣のまま、三条の丸善書店にまで足をのばし、二人してあの高名なホブソンの陶器図録に嘆声をあげあつたりした」²⁰⁰⁾(八木一夫)。

アジア、特に中国や朝鮮半島のやきもの(後者の場

合は主に高麗青磁)は17世紀後半のフランスにはじまったシノア(ワ)ズリー(中国趣味)に顯著なように、欧米において技術と意匠(主にその異国性による)の両面から評価を得ており、ホブソンの著作や横河コレクションにみられるやきものはその評価軸に沿ったものだった。これらのやきものとその評価は、日本でも從来から主に茶席のなかでモノの伝来や「使う／使われる」ことによって評価されていた茶陶などとは違うものとして明治末期から受容され、「鑑賞陶器」という即物的な名称によって呼ばれた。その呼称が示すとおり、近代の欧米で発達を遂げた、「見る」ということに特化した評価である。

大河内正敏や奥田誠一たちによる彩壺會は、この欧米の評価軸の影響を受け、陶磁研究を目指した代表的な団体である。同会が陶磁(史)研究の啓蒙活動において果たした役割、あるいは関係者たちが交流する場としての存在意義は大きかった。反面、彼らが主張した「科学的、学術的」な研究は国焼における古伊万里や色鍋島など江戸期に海外に輸出されていたやきもののような、視覚による評価に重点が置かれる陶磁器には有効であってもその姿勢は「「実験(ないし測定)」のための実験(測定)」と批判され得る性格を多分に帶びており、「デカダンス」²⁰¹⁾(高内壮介)と呼べるものだった。そして、彼らの方法を欧米の評価軸には存在しない井戸茶碗から千利休による「侘茶」が生み出した樂茶碗にいたる茶陶群に適用させることは困難であり、結局それらについては從来からの言説に依らなければならなかつた²⁰²⁾。

彩壺會が主張した「科学」。その「デカダンス」は魯山人たちによる志野古窯の発掘に対する批判からも明らかである。『陶磁』第3巻第1号の「陶界漫録」には「小さい人々」と題する記事が掲載されている。

……先達つて去る作家にして陶器の研究家を以て任する人が、自分が踏査した古窯の發土陶片を展觀して、愛陶家や研究者に見せた事がある。其時案内されながら返事をせなかつた某の顯官で、古陶通を以て自任さるゝ人が、何の挨拶もなく入場して、第一にナマ焼の破片と完全なる焼成との兩片を手に探つて、土か違ふと通を振り廻されたに對して、某は人が案内してやつたのに何の返事も出さず、遲刻迄して然も何の挨拶もなくやつて來る早々、半可通を振り廻すとぐつと初めから來たらしいのと、日頃の漫氣が手傳つて、忽ち一言にやつつけにかゝつたものである。某の顯官も亦日頃商賣人の癖をしながら生意氣で、商人

なら商人らしく、學者なら初めから商賣もせずに一本調子で通せばよいに右手に、本を持ち左手に算盤持ち、人を眼下に見下して居る某の小面憎さが胸にあつたものだから、いよいよ事面倒に立至つて、傍の人々をさんざんはらはらせたが、先づそれでも摵み合ひもせずにけりはついたが、扱側で見て居た者は頗る不快を味はされたと云ふ。第三者の批評を聞けば、丁度似合の對手であつたとか。日本人と云ふ島國の人々は一寸物を知ると一ぱちの學者になりたがり又なつた氣持ちになる。學問は窯を發掘して陶片を拾ふ事でもなければ、通を振り廻す事でもない、事物を如何に科學的に論理的に取り扱ふかにある。研究材料の拾い集めは子供でもする。半可通は少々足らぬ人でも、いや少々足らぬ人々が振り廻すものだ。土の相違なんかは先づ試験管に入れてからの問題で、互に目で見た計りで論じ合ふなんて何れも非學者の半可通に變りはない。^(ア)いばつて獨りよがりをやつに所で致し方もない事を、おれが天下の天狗の鼻持ち扱いのならぬ話の種。お互に相手を問題にして居ないならば、あ左様か左様で事が済むだものを。互に人前だけ學者ぶつた様な顔しながら、内心空っぽのつい穂に出てかくの始末、落ち行く人の芒の穂に飛び上つた形。尾籠至極な泥試合の一幕。こんな事を得意げに人をして書き残せる者もあるまいが、自己の人格とか何とか云ふものを靜かに考へて見れば、冷汗も出るものと情けない御話⁽²⁰³⁾。

(無署名「陶界漫錄 △小さい人々」、傍点引用者)

これは、1930(昭和5)年8月に星岡茶寮で行われた発掘品の展観(「志野窯發掘品展観」)でのできごとだったことが『星岡』第2号の「志野發掘の反響」からわかる⁽²⁰⁴⁾。『陶磁』は無署名記事だったが、『星岡』では「奥田氏が」記したとしている(「某の顯官」が誰であったかは未確認)。

「研究材料の拾い集めは子供でもする」という、今日でもなおアリティを感じることができるアカデミズム(=奥田)からの罵倒は、『星岡』誌上でも「これはチト酷評」と記されており、魯山人本人は彩壺會における講演のおり、「で、之を發掘する方法に就きましては、先年、奥田君なんかからも雑誌の上でお叱言を頂戴したのでありますが、實際に臨みますと、却々奥田君の机で考へられるやうには參らないであります。又、斯う破片ばかり列べてあると、小供にも出来る譯のない事のやうですが」⁽²⁰⁵⁾(傍点引用者)と語っている。ここで、『陶磁』誌上の批判は魯山人たちの記

録や測量の有無といった現地調査の手法や調査の杜撰さを問題にしているわけではなかったことは注意すべき点だろう。記事の執筆者(奥田であると考えられるが)にとっての「科學的に論理的に」とは、「先づ試験管に入れて」行うものだった⁽²⁰⁶⁾。

大正期から昭和初期にかけて、日本における過去のやきものに対するアプローチは、研究者たちとならんで——あるいは、それ以上に——茶人や魯山人の星岡窯をはじめとするつくり手たちによる成果が目立つ。茶人である高橋義雄(号・箒庵、1861-1937)が編纂・執筆から刊行までおこなった『大正名器鑑』(大正名器鑑編纂所、1921-28年)は江戸期の本草学(博物学)を背景として編纂された松平治郷(号・不昧、1751-1818)の名物記『古今名物類聚』(1797年刊)の精神を受け継いでおり、高い実証性を備えている。前述の1931(昭和6)年におこなわれた井上吉次郎たちによる瀬戸および美濃の発掘調査に参加した加藤唐九郎の場合、大正期後半から独自に瀬戸の古窯調査に着手していた。彼は1928(昭和3)年11月に開催した「倒大典奉祝記念 加藤唐九郎調査瀬戸古窯出土品展」をはじめとして、33年には瀬戸の陶祖とされ魯山人たちも前提としていた藤四郎の存在に異議を唱えて大きな反響を呼んだ『黃瀬戸』(寶雲舎)を刊行し、やはり同年の『陶器大辭典』編纂参加後は調査の範囲が西日本や朝鮮半島、中国大陸にまでひろがった。また、碧南に生まれた藤井達吉(1881-1964)も同じく28年に古陶調査のため瀬戸に滞在した⁽²⁰⁷⁾。瀬戸以外でも29年ころに十二代中里太郎右衛門(本名・重雄、号・無庵、1895-1985)が郷里である唐津の古窯址で陶片を発掘している。

高橋や唐九郎たちには単なる懐古ではなく強い動機が存在していた。みずからが体得し、受け継いだ美的価値判断の再確認(箒庵)であり、自分が生まれ、暮らしている土地でかつてどのようなやきものが作られ、それが現在(=自己)とどう結びつくのかという問い合わせ(豊藏、土師萌、唐九郎、達吉、太郎右衛門)だった。そして偶然だったとは言え、豊藏は後者の代表的な存在となった。彼にとって陶片の発見は故郷の(再)発見と同義である。魯山人が志野古窯址の発見を自分の功績としたために、豊藏は1933(昭和8)年春に彼の許を去った。彼はその後も魯山人を断続的に補佐したが、みずからは前年から陶片を発見した牟田洞に窯を築き、故郷でかつて作られていた志野と向き合うことに傾注した。

近代日本における芸術家と彼の故郷との関係につ

いて考えた場合、それは家父長制度に代表される個人を抑圧する対立軸として考えられやすい。さきに記した楠部彌式たち「赤土」の活動などは、從来の京焼との関係においてこれが当てはまる。そのようなあらわれとはべつに、唐九郎や豊藏たちが故郷に向かたまなざしは、明治末から大正期にかけて油彩画の岸田劉生や萬鐵五郎(1885-1927)が集中的に自画像を制作した時と同じ質のものだったのではないか。

自画像というジャンルは、近代の画家たち(主に油彩画)にとって自我の確立に重要な役割を果たしたが、やきもののつくり手たちは彼らの故郷そのものを客観的に見つめ直した。それは奥田(たち)が標榜した「科学」や「研究」と比較すれば素朴ではあったが、伝承を調査し、発掘するという行為がそれに当たる。1943(昭和18)年の第一報以来、報道の立場から登呂遺跡の発掘にかかわり続けた森豊(1917-2001)は『古代史発掘—登呂の碑』(角川文庫、1978年)のなかで、登呂をはじめとする発掘の意義について、「わたしたちの祖先をいまに生かすこと」、「他人事ではなく、わたしたちの祖先のことであり、わたしたち自身のことであり、日本民族の問題である」²⁰⁸⁾(傍点引用者)と記しているが、古窯址を発掘したつくり手たちも「自身のこと」として故郷の大地に向かった。彼らの「祖先の見えざる手の導き」²⁰⁹⁾(豊藏)、「私が桃山の古陶に惹かれたのは、私の体の中に彼らと同じ血が流れていたからに違いない」²¹⁰⁾(唐九郎)などという回想は、みずからの業績を神秘的なものにするためのことばではなく、きわめて具体的な行為に裏付けられた述懐である。自画像を描いていた劉生たちはみずからの造形思考を深める過程で文人画に代表される東洋の美術を彼らの先人(=古典)として(再)発見したが、豊藏や唐九郎たちにとって古陶磁を索めることがすなわち彼らの造形思考を築くべき場を獲得することだった。

魯山人はこのような動向のなかで、ほかのつくり手たちとは立脚点がことなりながら、先んじてみずからの直観によって「発見」した古陶磁を範として作陶に向かっていた。魯山人だけではなく、彼に続いた豊藏や唐九郎たちに共通することであるが、昭和戦前期までに何らかの活動を始めた「古典復興」に属するつくり手たちの多くが、東京美術学校(富本憲吉)や京都都市(立)陶磁器試験場(河井寛次郎や濱田庄司、楠部彌式たち)などの近代的・専門的な美術教育や技術指導を行う機関で学んだ経験を持っておらず²¹¹⁾、「古典」そのものが彼らを導く学校だった。本

稿の冒頭で紹介した「昭和の桃山復興 陶芸近代化の転換点」のあいさつ文には、「(引用者註: 古典復興をこころざした陶芸家たちは)はじめはその再現を目指しましたが、やがて、その作品をよりどころしながら独自の作風を確立していきます」と記されていましたが、やきものづくりという体系を教科や単元などによって分節化された技術として学んだ経験のない者にとって、「再現」というまるごとの体験をぐりぬける必要があつた²¹²⁾。

彼らの行為や目標は京都市(立)陶磁器試験場に在籍していた小森忍(1889-1962)に代表される古陶磁釉薬の研究・再現と同じようにみられかねないが、小森の場合あくまで国や自治体、あるいは業界の要求に基づく「技術」が主な目的であったこと²¹³⁾に対し、彼らは「自己」の確立に向かった。これは彼らのこころみが本来のところで自発的なものであったことがその証明になり得るだろう。彼らの活動は、ともすれば自分たちの「家」の正統性の主張²¹⁴⁾や時代のなかでナショナリズム²¹⁵⁾といったものなどに転化・併呑される危険性をはらみながら、同時に松風嘉定(1870-1928)が提唱し、五代清水六兵衛(1875-1959)や二代眞清水藏六たちが参加した好陶会(1917年発足)などにみられる先人の顕彰と継承という枠を超えて、過去と向き合うものだった。

それでは、魯山人と彼に續くつくり手たちとのちがいはどこにあったのか。

豊藏が故郷への帰還を果たすまでの軌跡は、魯山人の存在を逆照射する。魯山人は京都に生まれたが、その幼少期の不幸な生い立ちは、彼を帰還を迎える共同体が存在しない故郷喪失者とした。豊藏のような「故郷(美濃)=志野」という具体的な対象を持つことができなかった彼のまなざしは直接、抽象のあるいは観念的な「歴史」や「伝統」、あるいは「美」といったものに向けられた。すなわち、彼の朝鮮半島のやきものや桃山陶、そしてそれらを包括する茶(道)に対する関心である²¹⁶⁾。

魯山人と豊藏、あるいは唐九郎や土師萌たちとの比較は、同時代の竹中久七(1907-62)の評が当てはまる。

古陶の鑑賞が一時の物好きな拜見から一步進んで文化的體験を構成する場合、そこには更に古陶解釋の問題が在る。この問題は古陶鑑賞にのみ限定せられるべきものではなく、一切の古典文化の解釋に共通する問題でもある。

古典解釋の方法には左の二つの典型がある。その一つはクラシズムであり、他はリアリズムである。(古代ギリシア文化の解釋上のこの二つの典型的代表にはフリードリヒ・シュレーゲルの「ギリシャ人及びローマ人の研究の價値に就いて」とアナトール・フランスの「エピキュロスの園」がある。この二つの解釋の對立は古陶研究家にも示唆するものが多い。)クラシズムに依れば、歴史上の諸作品を美の永遠なる模範とし、形式及び内容の絶對的なる規範とする。歴史上の偉大なる精神的產物の理念的世界を探求する場合、それを生産した下部構造から分離して探求する態度がクラシズムである。それに依れば古典を完全なるものと見てゐる。そしてその自然的な古典に對して技巧的に探求しようとする。

之に反してリアリズムに依れば古典の時間性・空間性を無視してその正しい理解は困難であるとする。如何なる歴史上の精神的產物の理念も生活の連りに於て始めてその眞實を擱むことが出来るとする。もし古典の生成した場所(社會)と時間(歴史)と條件(技術文化)を知らないで、古典を直觀のみで觸れた所で、その價値を擱むことは出來ないとするリアリズムは、クラシズムを更に一步進めた方法である。

クラシズムの古陶研究家は汗牛充棟もたゞならぬ程ゐる。併しリアリズムの古陶研究家は稀である。我々が今探し求めてゐるのは後者である²¹⁷⁾。

(竹中久七「古陶としての志野・織部」)

竹中は唯物史觀に依つており²¹⁸⁾、個人の情動を考慮に入れていない。そのために彼の主張は生硬さを免れないが、みずからが敬慕する光悦を尺度として志野について語る魯山人には「技巧的な探求」はみられないものの「クラシズム」的な性格があり、豊藏たちはその状態から「一步進めた」「リアリズム」を備えていたとすることができる²¹⁹⁾。

編集された伝統

1931(昭和6)年1月の大坂における「魯山人作 抹茶に關する陶器展観」から33年11月の星岡茶寮での「魯山人新作陶器展覽會／魯山人舊作茶寮使用品即賣會」までの間、展覽會を開かずとも茶寮で用いる食器類は制作されていただろうが、具体的にはわからない。この間、北大路魯山人の活動は出版や星岡茶寮での催しに重点が置かれている。『星岡』誌

上で予告されていた『發見されたる志野窯』、『黃瀨戸考』、『織部燒模様一千影』など、美濃古窯址發見の成果を伝える書籍はついに刊行されなかつたが、中村竹四郎の実家である便利堂から31-32年に『古染付百品集』上下巻、33年には『魯山人家藏百選』、『魯山人作陶百影』(ともに第一輯)をはじめ、『魯山人小品畫集』を第四輯までやつぎばやに刊行している。

このころ、前節に記した魯山人たちの美濃をはじめ、日本人による古窯址の発掘が東アジア各地で相次ぎ、古陶磁に対する関心が一般にも広まつた²²⁰⁾。学術誌である『陶磁』は1927(昭和2)年11月に創刊されていたが、30年代に入ると魯山人の『星岡』(1930年1月創刊)をはじめ、柳宗悦による『工藝』(1931年1月創刊)、小野賢一郎(号・蕪子 1888-1943)が主宰する『茶わん』(同3月創刊)、川喜田半泥子が「泥佛堂日錄」を連載した『やきもの趣味』(1935年3月創刊)などが刊行された²²¹⁾。後年、小山富士夫はこれらの雑誌に筆をふるつたひとびとについてつぎのように回顧している。

当時わが国の陶界で最も活躍していたのは奥田誠一、柳宗悦、北大路魯山人、小野賢一郎、倉橋藤次郎の五人だったので、だれいうとはなしにこの人たちを陶界の五人男とよんでいた。わが国の陶界はこの五人の人たちに負うところが多く、今日の陶磁隆盛の基礎を築いた人たちである²²²⁾。

(小山富士夫「中国陶磁研究の展望」)

そしてまた、茶寮における催しも増えており、古美術を茶や懐石の集まりを通して鑑賞する洞天會が1931(昭和6)年11月から34年10月まで12回開催されたことをはじめ、33年から翌年にかけて日本風料理講習会(活菜會)がのべ13回、34年には書道談語會が8回開催されている²²³⁾。

なかでも洞天會は魯山人をはじめ、正木直彦や脇本十九郎(号・樂之軒、1883-1963)、反町茂作(1888-1962)たちが発起人となり、「各自が古美術品を持ち寄つて、飾つて見て賞玩し、使つて見て味ふ、之を實際化しやうと發動」²²⁴⁾した会であり、会場は茶寮のほかに北鎌倉の窯が用いられた。『星岡』などによって内容を確認すると、茶会の形式は保たれながらも文字どおり茶は從であり、北鎌倉で催された第5回(1932年7月)や第12回(1934年10月)などは園遊会の傾向が強い。洞天會以前にもその前段階とみなすことができる催しがあり、古陶美味會(星岡茶寮、1931年

4月と7月)や鎌倉清水山野點大茶會(陶磁研究會主催、星岡窯贊助、同年5月)が開催されている。前者は茶席を設け、食事は懐石というスタイルながら『星岡』の記事には、

料理の發達は 遂に 食器の進歩を促します。食器の鑑賞は料理を盛ることにより 十分に風情を楽しむことが出来ます。これを満たしてゐるものに 茶道の懐石があることは御承知の通りであります、茶事は一寸億劫であり、料理にも用器にも制限があつて 面白ければ何でもとは參りかねます。そこで本會は 茶道に關しては 不即不離の新態度を以て、自由に食器の鑑賞(陶磁)を盡し存分に食味の歡樂を試みんものと(損器倒免)²²⁵⁾

(無署名「古陶美味會 座談會の形式で」、傍点引用者)

とあるように、「茶の湯を行うことを中心に考えられた施設」という本来の星岡茶寮の性格を活かしながら、それまでの「茶の湯」からの逸脱を図るものだった。これは、代表者である魯山人が正式に茶を学んだ経験がなかった²²⁶⁾ということが理由として挙げられる以外に、時代の変化の表れを見ることができる。益田孝以来近代数寄者たちの間で顕著となっていた、従来からの茶道具以外の美術を自在に取り入れた鑑賞の場としての茶会という性格がより強められており、茶は場を成立させるための枠組みに過ぎなくなっている。その枠組みの緩やかさによって新しい世代の企業経営者や美術関係者、愛好家たちの参加を容易なものとした。洞天會には会員制という条件はあったが、数寄者や茶人が中核となっていた茶(道)が1945(昭和20)年以後に大衆化へと向かう萌芽として位置づけることが可能であり、魯山人じしんも、その緩やかさのゆえに自由に振る舞うことができたといえる。彼は鎌倉清水山野點大茶會で野点を担当したが、主茶碗に珠光青磁「銀閣寺」を用いた(替は唐津、刷毛目、一入、萩)。後日『星岡』誌上での会記にはつぎのように記されている。

……松山に於ける使用の珠光青磁その他の唐物は露天の下には禁ずべきとの難は誰しもが接着する茶事普一般的常識で、廬山の雨趣はよろしく山外の人となつて初めてその眞意が默契されるものと聞く、珠光青磁茶盤は主人が言葉の様に木葉微塵の大ひゞきなるがためと、會記にまで新機軸を出される魯山氏の事とて、茶人の因習久しき唐物の怯畏より脱却した時

代意識を以て、藝術に國境なしで、その實質本位にとの啓示であつたらうと思はるゝものであつた²²⁷⁾。……(後略)

(光夢生「鎌倉清水山に開かれた茶筵」、傍点引用者)

枠組みの緩やかさは、魯山人たちの星岡茶寮で供される料理の傾向にもあらわれ、新しい設備をとりいれた厨房とともに、それまでの懐石と一線を画すものとして当時のひとびとに受け容れられた。

一世の粹人北小路魯卿氏が陶器の味を食つて貰ひたいので(引用者註:これは古陶美味會や洞天會の発足趣旨と同じである)、と云つて始めたのが唯今の茶寮です。誰か呼んで「現代鹿ヶ谷」。政治、實業、文學各方面の大御所の俱樂部の觀があります。そんな俗事を外に、板場をのぞくと、林泉の幽趣、調度室飾の閑雅さに打つて變つて、近代設備一二〇パーセントの檜造りの清淨さ! 二層樓の板場で一階が煮焚場、二階が盛器する名陶と料理との調和に苦心する星ヶ岡獨得の部屋です調理は大體茶趣味の料理を基としてゐるのだそうですが茶の古式に囚はれず、洋風、支那各方面の粹を探り入れ、料理によつて物本來の持味を殺さぬ事に最も注意を拂つてゐるのだそうです²²⁸⁾

(「大衆本位の味覺を訪ねて [2] 星ヶ岡の茶料理」、傍点引用者)

鈴木皓詞は「吉兆料理と日本料理」のなかで、表千家に入門した湯木貞一と終生茶の修行を本格的に行うことのなかった魯山人を比較している。

魯山人には茶の湯を本格的にやつたという記録がない。しかし、魯山人は他の誰よりも早くに、新しい方法でお茶のセンスを料理の世界に活用したのであつた。京都生まれの彼には、お茶の感覚は身体に染みついていたはずである。しかし残念なことに、彼には湯木翁のように茶の湯の全容を習得するまでの精神的余裕がなかつたのだ。お茶を修行しても、お茶が理想とする世界に遊び、かつ、そのセンスを活用できる域に達するまでには、膨大な時間を要するのである。気が短く一挙に物事の本質をつかんでしまう天才肌の魯山人には、茶を学ぶための滅私の継続に堪えられなかつたのである。彼はお茶に内包されているセンスや働きの凄さを認めながら、一方では不遜ともとれる態度で、従来からのお茶のあり方を蔑視し罵倒

したのだった。茶の湯のセンスを持ち前の感覚で最大限に利用しながら、お茶の旧弊を真っ向から否定したのである。そうした考えや意識が彼特有の感性を確立していったことは確かだが、同時にそこには限界が生じてしまうのであった²²⁹⁾。

(鈴木皓詞「吉兆料理と日本料理」)

鈴木は二人の関係について、「魯山人は湯木翁の前方を大鉈を振るいながら、日本料理の組み換えの先鞭をつけたのであった」²³⁰⁾とも評しており、決して魯山人を否定的にとらえてはいない。むしろ、正しく位置づけていると思われ、陶芸の世界における彼が果たした役割も同じことだったのでないかと考えさせられる。

鈴木が指摘する「限界」とは何か。

ここで魯山人が当時茶寮を通じて交流していた小林一三と松永安左エ門(号・耳庵、1875-1971)という二人の実業家を例として見ることができる。彼らは畠山一清(号・即翁、1881-1971)とともに近代数寄者の最後の世代として、特に1945(昭和20)年以降、茶(道)を時代のなかで活かし続けようとする役割を果たした。その姿勢は対照的で、前者が阪急東宝グループというみずからが経営する企業の社会的立場を自覚して消費社会のなかでの茶のあり方を模索し、後者は自分の事業(主に電力)とは直接結びつかないかたちで、求道的に茶に対した。二人を比較した場合、前者に対して後者の求心性が強く印象に残るため、後者の側に立つと前者は停滞しているかに見えるが、実際はベクトルの方向のちがいである。茶寮の活動の一環として洞天會を開いた魯山人は小林のタイプに属する²³¹⁾。茶道を「美術綜合大学」²³²⁾(魯山人)や「芸術即茶道」²³³⁾(小林)ととらえるか、「無によつて得らるる芸美郷」²³⁴⁾(松永)と認識するかのちがいであり、鈴木は後者を尊ぶ立場から魯山人の「限界」を見ている。

このような、茶寮を舞台とした魯山人の多岐にわたる活動や、やきものをはじめとする古美術の収集、さらには大阪(曾根)に新たな星岡茶寮を開業(1935年10月)する準備などを茶寮が経済的に支え続けることは難しく、彼は収集した古陶磁の売却を迫られた。1934(昭和9)年9月から翌年3月にかけて東京、大阪、名古屋の松坂屋で開催された「北大路家蔵 古陶磁展覽會」ではコレクション約5,000点のうち約200点を掲載した豪華版の図録が制作され、そのなかにはかつて太田多吉から譲られた赤樂茶碗「山の尾」も

含まれている²³⁵⁾。魯山人は所蔵品売却の後も自作頒布会「鉢の會」を催すなど活発な活動を続けていたが、茶寮の経済的な問題ばかりではなく従業員との衝突が重なり、36年7月に彼は竹四郎によって茶寮を解雇された。

*

北大路魯山人は星岡茶寮で1933(昭和8)年11月に「魯山人新作陶器展覽會／魯山人舊作茶寮使用品即賣會」、続いて翌年3月には「魯山人作 果物盛鉢の會」を開催した。31年1月までの茶を中心とした展覽会とはことなり、食器による構成となっている。前者の準備は33年8月から始められており、本来ならば34年2月ころをめどに開催する予定²³⁶⁾が使用品の即売会との抱合せで急遽開催された。

（マツ）
魯氏の新作のはこの八月初めから殆ど連日かゝりきりで約三千個を仕上げ、第一回の窯明けは十月七日。信樂で第二回の窯明け、第三回は十月二十日過ぎ、十一月中旬に第四回を明けて新作展覽會といふわけ。數年の沈黙を破つて漸く氣樂に肚が出来て焼物が出来るやうになつたと、會心の作を世に問ふ事となつた。織部風の飯茶碗、唐津風の割山椒向付、鼠志野小鉢などみんな上りがいゝので窯場のチビツ子ヒソヒソと、先生のキゲンがいいね²³⁷⁾。

(無署名「星岡風聞抄」)

『星岡』第37号には新作26点、旧作103点の「品目」が掲載されている²³⁸⁾。新作には從来から制作していた(絵)唐津12点をはじめとして、織部(3点)や黄瀬戸(1点)、鼠志野(1点)、《乾山風椿模様向付》などが並ぶ。主に桃山陶による構成で、それまであった九谷風、赤絵、金欄手などの菁華窯に由来するもの、あるいは朝鮮半島に赴き成果を得た刷毛目などはみられない。

魯山人の唐津に対する関心は、すでに記したように1931(昭和6)年から具体化しており、展覽會が中断していた間も持続していたことになるが、当時彼が唐津をどのように考えていたかについては、32年の『星岡』第23号に掲載した「高麗扁壺の説」と34年の同誌第45号の「古唐津」を比較することで理解できる。

……殊に朝鮮の陶器は、所謂唐物と違つて、その製作技巧及其感じが日本人の性格と共に通する點が有つて、支那のそれよりも一層親しみを感じるのである。この扁壺の好みも頗る無難作な製作で有つて、しまり

が有るが如くしてしまり無く、自由な氣持ちで總てが成されてゐる、これがこの器のとり柄である。

[……中略……]

今日の人間には、も早や朝鮮人と雖もかくの如き自由は成し得ないであらう。然も時代の然らしむる所か、剛健である。卑しきものを少しも持つてゐない。而して日本人の好む所の幽雅なるものを豊富に具へてゐる²³⁹⁾。

(魯山人「高麗扁壺の説」)

古唐津と云ふものの良さは日本陶器として古瀬戸、古備前、古萩、古伊賀、古信樂等の類品と共に何れを姉とし何れを妹とすべくも無いまでに、著しく他に優れた良さと日本趣味に富む野趣を存する。

古唐津は最初全然朝鮮の手法に成つてゐるが、漸を逐ふて日本固有の美形を具へて一種の體をかまへて來る、隨つて底力を缺く朝鮮陶から救はれて、力強き作風と變化し、純然たる日本精神を發揚すると共に典雅な情趣を帶び來つて、眞に心憎きまで人の心をついて來るものがある²⁴⁰⁾。

(魯山人「古唐津一口繪解説一」)

魯山人による朝鮮半島のやきものの評価は、「無難作な製作」、「自由な氣持ち」から「底力を缺く」ものへと転化している。ここに、1931(昭和6)年に勃発した満州事変とそれによる33年の日本の国際連盟脱退という時代の反映を見ることはおそらく正しいだろう。ただし、そのことによってわかりにくくなることがある。それは、彼自身の作陶の変化である。菁華窯や東山窯からはじまった彼のやきものには、後者で制作した青磁に顯著なように当初は中国趣味があらわっていたが、やがて茶を媒介として朝鮮半島のやきものに向かった。33年の段階で志野などよりも唐津が多く発表された理由は、29年ごろすでに小林一三が「三島手、粉引手の茶碗」と並んで「古唐津の割山椒の向付」を買い求めていた(「私の魯山人觀」)ことからわかるように、技術的にも満足がいくものだった。朝鮮半島から渡來した陶工たちが九州で創始した唐津は「最初全然朝鮮の手法に成つてゐるが、漸を逐ふて日本固有の美形を具へて一種の體をかまへて來る」ものであり、刷毛目などによって朝鮮半島のやきものを手がけていた魯山人にとって国焼への本格的な入口になり得る存在だった²⁴¹⁾。

これは魯山人が1920年代末に執心していた志野の実現から一步引き下がり(あるいは、後退せざるを得

なかつた)、みずからの裡で古陶を検証した結果ではなかつたか。また、唐津は釉薬によっては志野をはじめとする瀬戸系のやきものに近似するものがあった(瀬戸唐津)ことも彼が関心を寄せる根拠になったと仮定しても良い。それは、中國大陸や朝鮮半島から招来された文物——立体造形では仏像とやきものが代表的である——が和風に変化する過程を、ひとりの人間が制作活動を通して自分自身の内面を見つめながら追体験することでもある。

魯山人が1934(昭和9)年12月に茶寮で開催した「魯山人作陶展覽會」も前年同様食器の展覽会であり、作品の傾向も《呉須赤繪大鉢》や《九谷寫あやめ繪猪口》などが加わっているが、全体に変わっていない。この展覽会前、彼は加藤唐九郎の協力によって春から夏にかけて北鎌倉の平地を土盛りして傾斜をつけ、瀬戸式の大登窯を築いた²⁴²⁾。翌年1月、松坂屋(上野・東京)での「星岡窯十周年記念新築造初窯 魯山人氏作陶百種展觀」は23日に窯出しがおこなわれ、25日から開催されて「黃瀬戸、織部、信樂、唐津、染付、黃磁、宋窯柿釉、鐵釉、志野、瀬戸」のほか、追加で赤絵が出品された²⁴³⁾。この展覽会にも図録が存在するが、掲載作品は時期から考えて前年の12月の展覽会までに作られている。注目される作としては、どちらの展覽会記録にも後に彼が創始したとされる俎鉢(皿)²⁴⁴⁾を連想させる《織部色紙(形)向付》があるほか、1月の展覽会図録には陶板の四隅を上げただけの《柿釉菓子皿》やしのぎ(鎧)が入っただけに見える《信樂流釉八寸》が掲載されており、これらは作者の手が入りながらも全体が簡素に纏められている。

この時期の魯山人の作品の志向が明瞭に表れたものは、1936(昭和11)年前半に東京と大阪の星岡茶寮(3月)をはじめ、名古屋美術俱楽部(4月)、阪急(5月、梅田・大阪)で開催された「魯山人近作鉢の會」である。この展覽会は魯山人の茶寮時代の最後となった。展覽会図録の構成は彼自身が所蔵する明時代の鉢を典拠とした《染付葡萄繪深鉢》²⁴⁵⁾と柿釉を除けば信楽(皮鯉)、織部、伊賀、(黄、絵)瀬戸、(絵)御本、黄釉などであり、主に美濃に由来するやきものが占め、唐津はみられない(黄釉は元来唐三彩に由来するが、図版で確認するかぎりではかなり柔らかみを帶びている)。

星岡茶寮を退いた後、魯山人は北鎌倉の窯の名をそれまでの「魯山人窯藝研究所 星岡窯」から「魯山人雅陶藝術研究所」にあらためた(「魯山人窯藝研

究所」と表記されている場合もある)。以後、昭和戦前期の彼の外部に向けての活動は、1943(昭和18)年ころまでおこなわれている。この活動は百貨店や美術商における個展と、周囲の後援者たちの会社の頒布品の大量生産、茶寮時代の経験を活かして福田屋(東京)や八勝館(名古屋)などでやきものはもとより様々な調度品を彼の意匠で統一する仕事、そして白木屋(日本橋・東京)を中心とした食の仕事などに大別される。茶寮時代とはちがい、後援者たちがいたとしても自分で経費を貢わなければならなくなつた魯山人は、作陶を主軸としてみずから活動を進めた。現在、総制作点数「10万を越す」とも「30万に達する」とも伝えられる²⁴⁶⁾彼のやきもの多くは、この時期から晩年にかけて作られている。

茶寮時代後期以降の制作風景について、参考となるふたつの文章を引用する。

魯山人のやきものといわれているものには、箱書に「星岡窯」「魯山人窯」「魯絵」「魯山人」というのがある。「魯山人窯」「星岡窯」は魯山人が全然手がけなかつたもので、「魯絵」は絵だけを描いたもの、「魯山人」が自分で全部やつたものを意味した。

その頃には荒川豊蔵氏も星岡窯を去っていたが、松島宏明、山越弘悦、大江文象、奥村衆史、加谷一二の諸氏や佐藤という轍舎専門の人(引用者註: 佐藤芳太郎)など、工房には魯山人の協力者がそろつていた。彼らの努力によって、魯山人のやきものは、大体ふた月に一度の割で焼かれている。記念品はいよいよばばず、その後たびたび行われた魯山人の陶磁展や「鉢の会」などにあてるべく、大量に生産されたのであった²⁴⁷⁾。

(魯山人会編『魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値』)

魯山人のやり方は、ろくろ台を間にはさんでろくろ師と向かい合い、相手がろくろをひき上げるや、こちらはすぐに、口縁を少しづめたり、リラで要所要所を削り、高台も削り出す。あの絵付け、線彫り、釉がけなども、ほとんど自分でやるものもあり、細かく指図して人にやらせることもある²⁴⁸⁾。

(三浦小春『中部のやきもの』)

茶寮を退いてから1943(昭和18)年まで、魯山人の個展は現在確認できるだけで36年11月から43年10月の間に12回を数える。その内訳は絵画(日本画)展と

やきものの展が各3回、絵画とやきもの(画陶)展が4回、絵画とやきもの以外に漆や篆刻、書を加えた綜合展が1回、内容不明なもの²⁴⁹⁾1回である。

これらの中なかで1937(昭和12)年12月に白木屋(日本橋・東京)で開催された「魯山人藝術展観(北大路魯卿綜合藝術展)」は唯一の綜合展である。この展覧会の図録構成は25(大正14)年の「魯山人習作第一回展観」とは対照的に「陶磁藝術」、「繪畫」、「篆刻」、「書藝」、「漆藝」の順となっている。

最初の図版として現在一般には「俎皿」と呼ばれる《織部俎形大鉢》が掲げられている。前年開催された「魯山人近作鉢の會」の資料にはこのタイプのものは見られないが、出品作のなかでは、周囲に縁のある《繪瀬戸長方大平鉢》がちかい。構造的に《織部俎形大鉢》は《繪瀬戸長方大平鉢》の縁を裁ち落とし、四隅を上方にやや反らせている。

懐石料理「辻留」の二代目主人・辻嘉一(1907-88)はホテルオークラの初代総料理長を務めた小野正吉(1918-97)との対談で、「盛り付けはその人の趣味やら、人格やらが全部出るんでこわいもんですがな」²⁵⁰⁾として、魯山人のうつわの良さについて語っている。

それと、余白ですね、大事なのは。余白も絵のうちです。夏は料理が六、余白が四ぐらいが涼しさを感じさせます。冬は料理が七、余白は三ぐらいが適當でっせ。外は寒いんやから、料理は暖こうに盛らな。魯山人の食器で感服すんのんは、盛りやすく、盛りればえがするばかりか、余白の美まで計算されていることですねん。しかも、調和を破らない程度に分厚く、丈夫であることは料理人であったからできたことやと思ひますなあ²⁵¹⁾。

(辻嘉一、小野幸吉『食の味・人生の味』)

「俎皿」にかぎらず、1945(昭和20)年以後に多く制作されている志野や備前の四方鉢などの縁のないうつわの見どころは、表皮の意匠だけではなく裁ち落とされたタタラの、四辺(あるいは四隅)の反りにある。重力に対して反撥する反りは、「調和を破らない程度に分厚」い板の力強さや存在感といったものを増すことに作用する。「調和」とはうつわと周囲の空間との結びつきであり、辻の言葉は両者が結びつきながらも前者にべつの空間が存在していることを示唆している。現在「皿」と呼ばれることが多い一見平面性が強い魯山人のうつわに、元は「鉢」の名が与えら

れていたことは、うつわという「場」が抱え込む空間の容量を想起させる²⁵²⁾。何よりも、料理を「盛る」ということは立体を構築する行為であり、作庭における諸要素の配置と同等の作業をうつわのなかで行わなければならぬ(辻は絵画になぞらえているが)、しかも料理はその「場」において「核」でありながら永続的な存在ではない。このような考えに立てば、「場」としてのうつわは料理を成立させるために視覚的な意匠のみに止まらず、それ自体の空間を有するたしかな存在が求められる。「盛りやすく、盛りばえがする」という辻の言葉はこのことを言い表している。しかも、「分厚く、丈夫」であることは日常の「用」に適う。

《織部組形大鉢》をはじめ、「魯山人藝術展觀(北大路魯卿綜合藝術展)」で発表された作品には、ほかに《染付福字沙羅》、《仁清風立田川向付》、《織部角形大鉢》などがある。この個展の3年後、1941(昭和16)年5月に高島屋(なんば・大阪)で開催された「北大路魯山人氏 第二回 近作名陶鉢の會 近作名畫鑑賞展」では《春秋圖(鉢)》、《赤繪双魚飾皿》、《椿づくし鉢》が発表されており、いずれも現在美術館や展覧会などで見ることができるタイプの鮮やかな作品である。

魯山人は茶陶を朝鮮半島や桃山時代のやきものに学んだように、日本の色絵や染付については色絵陶器を完成させた野々村仁清(生歿年不詳)や琳派の尾形乾山(1663-1743)に学んだ。彼らに学んだ色絵や染付のうち、「仁清風」「乾山風」と呼んだ鉢や向付などはすでに1925(大正14)年や翌年に開催された個展(第1回、第2回の魯山人習作展觀)からみられるが、器胎に施された絵付は充分整理されたものではない。これは織部や志野などと同様で、「描きすぎ」とも受け取られる。ところが星岡茶寮——魯山人の料理を彼みずからが手がけたうつわに盛り付けてひとびとに示すことができた最良の場——を退いた後に開催した前述の個展で発表した作品では、絵付は彼の語るうつわの「衣裳」として一体化を示している。これは彼の作陶が成熟したと同時に、料理を盛らなくとも一箇のモノとして完結する自律性、あるいは『会場芸術』たり得るうつわ」という、質的な転換を意識した結果であると考えられる。26年8月に太田多吉から赤樂茶碗「山の尾」を譲られたことにはじまり、30(昭和5)年4月の荒川豊藏による志野の陶片の発見によって具体的に桃山陶の世界の手がかりをつかんだ昭和戦前期の魯山人のやきものは、この時期に完成を迎えた。45年以降には織部によって人間国宝の候

補にあげられ(註284参照)、晩年には瀬戸黒に関心を示すなど、彼は桃山陶から離れることはなかった。

《椿づくし鉢》と同タイプのものは1941(昭和16)年10月に三越(日本橋・東京)での「魯山人氏近作 繪畫と陶器個展」でも発表されている。椿づくしの鉢は現在魯山人を多数所蔵する美術館でよく展示されており、相当の点数が制作されたと想像される。この時の展覧会評に「擴大された乾山風等と云ふものは乾山の本質を誤るもの多しと云はねばならぬ」²⁵³⁾と記されているものは、おそらくこの鉢を指しているのだろう。私見ではあるが明治期に入ってからの琳派繼承、神坂雪佳(本名・吉隆、1866-1942)などにみられるアル・ヌーヴォーを通して近代化された琳派の意匠は、過去の顕彰や再評価ではあっても実作はトリビアルな印象を与えるものが多い。魯山人は意匠を意図的に「擴大」することでこの印象から免れている。彼の「そりや何と言つたつて皆コツピーさ。何かしらのコツピーで無いものはないのだ。但し、その何處を狙ふかといふ狙ひ所、真似所が肝要なのだ」²⁵⁴⁾という言葉は、さきに紹介した小林一三による魯山人の三島手や粉引手の茶碗に対する評(「外觀形式の持つ模寫」の奥にある、個人作家の「作意氣」)を思い出させるが、むしろこのような意匠のアレンジないし手法(テクニック)にわかりやすく現れている。

魯山人の仁清や乾山に対する理解についてみれば、茶寮を退くころには前者のやきものをみずからが所蔵していた《肩蓑茶入》(京極家伝来)に託し、「仁清の製作陶器は凡そ慶長美術なるものの總てのよさ、總ての價値そのものである」²⁵⁵⁾とまで語り、後者については「純日本精神と趣味を以て充實してみると云つて可い」²⁵⁶⁾としている。魯山人の作例には乾山に範を求めたものが多く知られるが、彼は作品の觀察や伝承に基づいて乾山の制作が器胎を職人に任せ本人は専ら絵付に専念していたとして、彼の伎倆と作品は認めながらも「土に不徹底であつた」²⁵⁷⁾と批判し、仁清を「日本陶磁界の王者」²⁵⁸⁾と呼び、より高く評価していた。この評価は後年になって変化しながらも、彼が1953(昭和28)年3月に東京国立博物館でおこなった講演では仁清を重視する理由について、「陋習の中国趣味を捨て去り、優雅極まりなき日本固有の美術表現に終始」²⁵⁹⁾した点をあげている。魯山人の仁清に対する評価は、絵付にみられる鮮やかな装飾性だけではない。作品全体を統御する造形とその精神であることは、図版で見るかぎり極めて抑制的な色遣いと金を用いた《肩蓑茶入》について、「殊に此の茶入の

如きは最もよく慶長色を表現してゐると思はれる」²⁶⁰⁾
(傍点引用者)と評していることから理解できる。

*

これまでたどったように、北大路魯山人が1933(昭和8)年に「魯山人新作陶器展覽會／魯山人舊作茶寮使用品即賣會」によって展覽会活動を再開して以後、展覽会図録に掲載されている出品作品は主に食器であり、茶席で用いられる茶碗はほとんどない。

魯山人会(編)による『魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値』(徳間書店、1963年)では、「よく人は、魯山人は茶碗がへただつたという」、「北鎌倉の自宅に茶室を建てながらも、抹茶の方はさほどやらなかつた。ために、茶碗は、食器に比べると、やや劣つたといえないこともない」²⁶¹⁾と、世評に寄つた評価を記している。その意味では小林一三のような例外を除けば、1928(昭和3)年の『陶磁』に掲載された展覽会評以来、魯山人の茶碗に対する厳しい評は今日に至るまで大勢として変わっていない²⁶²⁾。

しかし、魯山人は1933(昭和8)年以降も茶碗を作り続けている。

現在、世田谷美術館が所蔵する塩田コレクションには15碗の茶碗がある(表1)。清水真砂「北大路魯山人 塩田コレクションについて」によれば、塩田コレクションを収集した塩田岩治(1895-1983)は魯山人の星岡茶寮時代に交流を深め、彼が茶寮を退いて作陶で生計を立てることになったさいには積極的に作品を収集したほか、第二次世界大戦中の1943(昭和18)年には魯山人とスタッフの松島文智をみず

からが経営する株式会社利根ボーリングの社員にしたという²⁶³⁾。

塩田コレクションの茶碗は、断片的ながら魯山人が朝鮮半島のやきものから桃山陶へ向かうさまを示している²⁶⁴⁾。まず目につくものは、魯山人が1943(昭和18)年以前の展覽会には図録に掲載しなかつた志野の茶碗である。41(昭和16)年ころに制作されたとされる2点の《志野筍筒茶碗》は30年に荒川豊藏が魯山人とともに実見し、その後大萱牟田洞窯址で同じ因柄の陶片を発見した《竹の子文志野筒茶碗 歌銘 玉川》(16世紀、徳川美術館蔵)が本歌となつてゐるもの、2点共口縁の造りと釉の表情に乏しく、つるりとした印象は否めない。1点は当初向付とされていたもので、もう1点には茶碗として魯山人本人の箱書き(「志埜茶碗」)が存在するが、表情やサイズがほぼ同じ($\phi 9.5 \times 7.5$ 、 $\phi 9.5 \times 7.5\text{cm}$)であるところから、茶碗の箱書きがあるものも当初は向付として想定していたのではないだろうか。これは、35-44年の間の制作とされる《志野茶碗》の口縁と強く張つた腰、絵付の素早さを感じさせる檜垣文と比較すれば、うつわとしての性格のちがいが際立つてゐる。

《志野筍筒茶碗》と《志野茶碗》のどちらにも共通するが、1930(昭和5)年9月に三越(日本橋・東京)で開催された「魯山人作 抹茶に關する陶器展観」の図録に掲載されている《志野風水指》、《志野風火入》と比較すれば、使用目的のちがいはあつたとしても塩田コレクションの茶碗には無駄な意匠が凝らされていない。この変化は魯山人の志野に対する理解の

表1：塩田コレクションの茶碗

(世田谷美術館コレクション選集『北大路魯山人 塩田コレクション 暮らしに息づく魯山人の世界』世田谷美術館、2014年による)

	品名	整理番号	掲載頁	1935-44年	1941年頃	1935-54年	1945-59年	備考
1	志野茶碗	80	p.79	○				
2	黄伊羅保茶碗	129	p.84	○				
3	黄伊羅保茶碗	130	p.84	○				
4	刷毛目茶碗	127	p.85	○				
5	刷毛目茶碗	128	p.85	○				
6	志野筍筒茶碗(志埜茶碗)	73	p.80		○			
7	志野筍筒茶碗	74	p.80		○			碁筍底で向付を茶盤に見立てたもの。
8	黄瀬戸筒茶碗(黄瀬戸茶碗)	102	p.81			○		碁筍底で向付を茶盤に見立てたもの。
9	黄瀬戸筒茶碗	103	p.81			○		碁筍底で向付を茶盤に見立てたもの。
10	鉄絵葡萄文碗	106	p.70			○		
11	皮鯨茶碗(かは鯨 茶碗)	123	p.83			○		
12	赤志野茶碗	87	p.87				○	
13	瀬戸黒茶碗	108	p.82				○	
14	備前茶碗	131	p.87				○	北鎌倉での制作か。
15	備前茶碗	132	p.87				○	金重陶陽の窯で制作したか。

進展と、荒川豊藏の断続的な技術協力によるものだろう。豊藏は37年に魯山人の後援者のひとりである長尾よね(米子、1889-1967)の依頼により彼を補佐するために1年ちかく北鎌倉に滞在した。それ以前にも、豊藏が35年4月に大萱で制作した《鼠志野獅子香炉》(荒川豊藏資料館蔵)は魯山人が所蔵していた《絵織部獅子香炉》(16世紀後半)に基づいており、豊藏の志野に関する技法の研究の深まりを示しているとともに、二人の交流が制作の場でも続いていることをうかがわせる²⁶⁵⁾。

魯山人がこの時期以降に制作したとされる志野茶碗には、胴から腰、高台にかけて丸みのある碗形のものが目立ち、このほかにもやや高めの高台がある茶碗なども、茶碗を見慣れた目には意外に映る。これは豊藏や唐九郎が制作した茶碗が過去の名碗とされるものと同じく、(半)筒形や腰高の作例が多いことを見れば、奇妙にも思われる。魯山人の場合、器胎の力勁さよりも茶碗全体のフォルムの柔らかさにつくり手の意識が向けられている。このことは三島茶碗の変化からも明らかで、1920年代末ごろに制作されたものと比較すれば、サイズはより小さく、土の荒々しさはみられなくなっている²⁶⁶⁾。柔らかさという点では《御本刷毛目茶碗》²⁶⁷⁾(1940年)などもその例としてあげることができる。土の肌を見せながら全体はやはり均整のとれた碗形であり、碗の内と外の刷毛目も無造作に見えながら実は双方が呼応する関係を意識して引かれているため、彼の大振りな鉢同様、雅な感覚を備えている。

この傾向がさらに推し進められた作例が塩田コレクションの《赤志野茶碗》(1945-59年)である。うつわの形状は高麗茶碗の系統である熊川を思わせるものでありながらより丸みがあり、全体的に小ぶりながら口の反りと胴のふくらみは豊かな量塊性を感じさせる。そして釉薬はうつわのフォルムが持つ官能性を強調する。本歌につくり手の改変を加えているのではなく、ことなったふたつの伝統が編集されている。

本歌とは異質なこの柔らかみは、1936(昭和11)年に魯山人が茶寮を退いた直後に出会った川喜田半泥子の茶碗にも見ることができる。魯山人の茶碗に対して半泥子の作陶は、個人的な興味からの出発によって、見るからに自娛(=数寄)に貫かれている。そのような彼の井戸手茶碗「雨後夕陽」(1941年ころ、石水博物館蔵)がまとう全体の雰囲気や、朝鮮半島のやきものの技法に琳派に由来する意匠をあしらった粉引茶碗「たつた川」(1945-54年、同)などは独特

の柔らかみを帶びている。あるいは割高台茶碗「浮寝鳥」²⁶⁸⁾(1949年、同)にみられるやや傾いた胴の大きさに対する割高台の小さなバランスは破格と形容されるような作者の力技ではなく、剽げた俳味と評する方がふさわしい。

魯山人と半泥子は出会った当日さまざまな点で意気投合した。なかでも、

一、作品のよしあしは技術といふよりも、人格の現はれといふ事。

一、昔のイヽ焼物は、土も釉も其場所と其時其時の自然の産物であるから、自然の味が出るのだという事。

[……中略……]

一、支那趣味は嫌いといふ事。尤も山人は以前支那好きにて「支那ならば牢屋でもイヽと思つた事があります」と笑はれた。

一、焼物は何といつても日本が世界一といふこと。

[……中略……]

一、茶道といふものは、確かにイヽものでタイシタモノだが、之を誤り傳へて居る「茶人型」はイヤだといふ事²⁶⁹⁾。

(無茶法師「泥佛堂日録(其十六)」)

などは、当時のふたりの造形の関心のありかを示している。茶陶の古典から学びながら、みずからの意志によって改変し、編集する姿勢は、彼らからはじまった²⁷⁰⁾。

山人の言葉のうちに、度々「あなたも自由人でお幸ですネ」とあつた。つまり昔からの約束や、型に捕らへられないで、物を眺め、楽しむことが出来る自由さのある男といふ意味らしい²⁷¹⁾。……(後略)

(無茶法師 同前)

このような魯山人と半泥子の志向は1945(昭和20)年以降の彼らの制作にも見ることができ、彼らに続くように豊藏や唐九郎たちの作品などにも釉薬や焼成、形状やサイズなど随所にオリジナルである桃山陶とはことなる変化が現れている。その変化や特徴はつくり手ごとにちがいはあるものの、昭和に生み出された新しい桃山陶とも呼ぶことのできる茶陶の出現は、茶道が大衆化を迎えるなかで54年におこなわれた裏千家の千宗興(十五代家元、現玄室大宗匠、1923年生)と石黒宗磨による討論²⁷²⁾にみられる、集団的な記憶の蓄積に基づいた「約束」(宗興)と「純粹美」(宗磨)

の対立——これは、1928(昭和3)年の『陶磁』誌上での魯山人の茶碗に対する批判とそれに応えたような魯山人の「作陶の心」の関係と基本的にはほぼ同じであり、それが個人の問題や資質に帰すことができない問題であったことを示している——として顕在化することになる。先に引用した魯山人会が紹介する茶碗の世評は前者に重きが置かれており、それが今まで続いていることはあらためて考えてみるべきではないだろうか。

同時に、魯山人や半泥子たちがおこなった古典の編集という作業は、それらの様式やスタイルといったものを新たに生かした反面、本来備えていた素材や技術の歴史(性)を喪うおそれがあったことも事実である。これは受け手である宗興が主張していた「約束」を念頭に言い換えるとすれば、「やきものがそのように作られた／作されることの必然性」ということになる。

とりわけ魯山人の場合、ほかの陶芸家たちを圧倒するほどの自在な発想、前述した俎鉢(皿)の造形などはこの視点の欠如ゆえに新しい時代のうつわとして可能となったと評することができる。あるいは、(半)筒型が多い志野茶碗とはことなつたフォルムを持つ《赤志野茶碗》である。かつての志野茶碗になぜ(半)筒型が多いのか。それは茶碗を生み出した技術や用いられていた土の性質にかなうかたちであり、釉薬もその関連によって発達したとすれば、魯山人の姿勢は明らかに観念的である。これは1950年代末に豊藏が、天目茶碗からはじまつた志野の茶碗の形状が「卯花牆」(16-17世紀、三井記念美術館蔵、国宝)へと変化したことを技術的な理由であると指摘したことと対比できる²⁷³⁾。

魯山人はみずからが発見した「古典」を称揚しながら、実際の制作では「土の仕事」を成立させる技術の由来、その歴史(性)の代替として、あらたな作品を創造する主体としての「自己」を据えていた。彼がかつて「私の陶器製作に就いて」において記していた、「自己」の心を作品に寫さんとする願ひごと^(アヤ)である。この姿勢は、明治末から大正期の『白樺』同人や岸田劉生たちがヨーロッパの複製絵画を受容したい、オリジナルな「もの」の存在や、図像の成立を支えていた意味および技術などについてかえりみることが少なく²⁷⁴⁾、そのかわりとして「自己」を図像に充填(あるいは投影)させていたことと共通する。それは、「外から」やきものとかかわつた魯山人が「古典」と一体化することをみずからが感じるための方策であり、彼の「クラシズム」の発露だった。

1943(昭和18)年10月に阪急(梅田・大阪)で「魯山人先生の近作に親しむ會」の開催が企画された。告知には魯山人が「志野、瀬戸黒、伊賀などの茶盤、香合、水指、他に一行幅など」²⁷⁵⁾を準備していると記されている。久しぶりに茶陶が纏まって紹介される機会だったが、魯山人は予告文中に引用された小林一三の「時節柄、どんなよいものでも高くてはいかん。世話人ともよく相談して、少しでも安く賣るやうにし給へ。それなら僕も大賛成だ」²⁷⁶⁾という言葉に強く抗議した。このため個展は開催されたかどうか、現在不明のままである²⁷⁷⁾。

晩年まで

北大路魯山人は1953(昭和28)年、それまでの作陶を振り返った発言を残している。

なにしろ根がずぶの素人の陶作家、固より何の教養もあらう筈も無く、はじめは随分氣のひけたものである。今でこそ素人なればこそそのまゝ仕事を打込むことが出来るのだ、など云へる様になつた。

それもその筈である、最初のアマチュア時代が四十年代で、それから三十年も経つてゐる。後れ過ぎて競争するのは、全くいやになつてしまう。

正直なところ、年甲斐もないのがます極りが悪い。だと云つて他にこれと云う能もないのが因果、恥を忍びつゝ遣つてゐる迄だが、決して心中大きな顔はしていない積りである。だが何としたことか、持つて生まれた美食道樂が自づと限りなき欲望を生み、美しく楽しめる食器を要求する。即ち料理の着物を、料理の風情を美しくあれと祈る。

美人に良い衣裳を着せてみたい心と變りはない。この料理の美衣を以て風情を添へることは、他人はどうあらうと、私にはかけがへない樂しみである²⁷⁸⁾。

(「魯山人放談 作陶への情熱」)

第二次世界大戦中も作陶を続けていた魯山人だが、スタッフの徵兵・徵用によって1944(昭和19)年には漆器制作などが主になった。45年以降の作陶活動は、46年7月に興された頒布会「魯山人終戦後作雅陶の会」から始まり、翌年には銀座に魯山人のみの作品を販売する「火土火土美房」が開店した。

魯山人の個展は記録上、1948(昭和23)年1月に三越(日本橋・東京)で開催した「魯山人独創 第一回

電気スタンド展」を皮切りとして彼が亡くなる59年までの間に現在41回が確認できる。そのうち展覧会名から絵画のみと考えられるものは3回。このほかはやきものが中心だったと推測される。歿年の10月に京都美術俱楽部で開催された「魯山人書道芸術個展」(これが生前最後の個展となった)は書道展だが「備前陶に字を陰刻したもの」²⁷⁹⁾(白崎秀雄)が多数出品されていたという。個展については現在不明なものがあり、特に彼が54年に展覧会を開催するために渡米する前後には旅費の資金調達やその返済の目的で展覧会を中心して開催していることから、今後の調査によつてさらに増える可能性がある。

個展にくらべ、グループ展への参加はすくない。そのなかで大規模な展覧会としては1950(昭和25)年から翌年にかけてフランスで開催された*Japon. Céramique contemporaine*²⁸⁰⁾(日本現代陶磁展)や、歿年に国立近代美術館で開催された「現代日本の陶芸」などがある。本稿の冒頭で引用したように、小山富士夫は『淡交』1950年12月号に寄稿した前者の展覧会に関する紹介文「陶磁器の洋行—日本陶磁展の撰定にあたり一」において魯山人をはじめ、石黒宗磨、荒川豊藏、加藤唐九郎、金重陶陽を「新古典派」としてひとつの傾向にある陶芸家とした。この文章は彼らをひとつの傾向としてまとめてとらえた最初期のものである。

その「新古典派」たちが結びつくことになったのは1930年代半ばのことであり、「素人と目されている」(小山)川喜田半泥子が中心的な役割を果たした。彼は36(昭和11)年、備前で金重陶陽、唐津で十二代中里太郎右衛門を訪ねた。すでにこの時唐津で作陶したが、翌年には朝鮮半島でも廃窯を修復してやきものをこころみている。その後も41年に唐津や萩などで作陶をおこなった。40年には荒川豊藏とも交流を結び、42年に豊藏、陶陽、十代三輪休雪(本名・邦廣、後の休和 1895-1981)を津の自宅に招き、「からひね(乾比根)会」を結成した。

また半泥子は彼自身の窯のために各地の窯を調査し、1942(昭和17)年には豊藏や初代宮永東山たちと京都・鳴滝の乾山窯の発掘をおこなった。彼の態度は魯山人とはことなり、実証的精神に裏付けられていた。乾山研究はその後も続けられ、『乾山考』(千歳文庫、1943年)をはじめとするいくつかの論考に結実した。58年、彼が『萌春』第55号に発表した「乾山陶技の精神」のなかで指摘している乾山の特質、「古い伝統を尊び学ぶと同時に、少しもそれにこだわらない

新らしい創作」²⁸¹⁾は彼の精神そのものだろう。そこには「現在と過去との間の尽きることを知らぬ対話」²⁸²⁾(E.H.カー)があり、この姿勢は彼だけではなく魯山人に続いた陶芸家たちに共通する。これが、小山が彼ら(魯山人を含む)を「新古典派」とした由来であると考えられる。前節に記したとおり、半泥子のやきものは魯山人と同じように古典を編集したものがよくみられるが、この乾山評を読むかぎり、彼はみずからの手法が素材や技術の歴史(性)を喪うことについて自覚的である。

1940(昭和15)年11月に石黒宗磨は半泥子と出会い、翌月彼らは当人が不在のなかで魯山人を加えることを想定した新しい在野団体の結成について話し合つた²⁸³⁾。この時には実現しなかつたが、宗磨はその後も団体の結成に関心を持ち続け、彼が参加した日本農村工芸振興会の後進として47年に発足した日本陶磁振興会が展覧会を開催した際には、彼のほかに半泥子と魯山人、豊藏たちが(特別あるいは招待)出品している。

1953(昭和28)年、宗磨は土師萌とともに朝日新聞社が主催する「現代日本陶芸展」(第2回)の展覧会委員を務めた。この前年、宗磨、豊藏、陶陽、唐九郎、土師萌の技術が、当時小山が在籍していた文化財保護委員会によって無形文化財記録保持者に認定され、彼らの発表の場として54年3月、「日本伝統工芸展」が三越(日本橋・東京)で開催された。この展覧会に合わせ、彼らは小山、佐藤進三(1900-68)、小森松菴(本名・新一、1901-89)、黒田領治(1905-87)たちと親睦会「桃里会」を結成し、後に廣田熙(1909-95)が加わった。翌55年には社団法人日本工芸会が発足。魯山人と半泥子を除き、45年以前から古典復興を志向していた「新古典派」の陶芸家たちは、富本憲吉や濱田庄司たちとともに同会に参加し、現代日本のやきものの世界で地歩を固めた。この50年代前半の状況は、つくり手たちの作家としての成熟と、制度や団体の結成という環境の整備が合致した印象を与える。これに関しては小山が前述のような展覧会の企画(人選)や文化行政での活動という複数の面を通して「新古典派」をまとめており、彼が果たした役割は大きい²⁸⁴⁾。彼は後に日本工芸会発足当時の状況について、「……富本憲吉、河井寛次郎、浜田庄司、荒川豊藏、石黒宗磨をはじめわが国のこれという陶芸家たちの生活が一変してよくなってきたのもこのころからである」²⁸⁵⁾と振り返っている。

「桃里会」が発足して数ヶ月後の1954(昭和29)年7

月後半、京都から東京に来た宗磨は唐九郎と会の打ち合わせの後、北鎌倉に魯山人を訪ねた。

私は上京し鎌倉の小山(引用者註:富士夫)邸に厄介になり、昼は都内へ二人で出て行った。留守に北大路さんから使者が二度も来て、是非お待ちしていると言われるので、小山さんと二人でお訪ねした。大変待ち遠しかった様であった。あいさつすると直ぐに、石黒さんは朝日新聞の現代陶芸展の世話をしてくれるが、あんなものヅッツぶしたらどうですと来た。私は打てば響く様に、ハハハ自分も出してみたいのだなあと思ったので、あれはつぶせない、それよりあなたこそ協力して下さいと言ったら、子供の様な顔をしてにこりと笑った。独歩といって、何の団体にも参加しないと断った手前、今更出品は出来ない。私が取りに行けば出品するのだと思った。俺は出す気はなかったが、石黒が来て強奪して行ったのだと言いたいのだろうと、私は腹のなかを読んだが、多忙にまぎれ忘れて取りに行かなかった。小山さんと二人で大変な御馳走になり、相変らずうまいものの話に花が咲いた²⁸⁶⁾。

(石黒宗磨「北大路さんと私」)

「新古典派」たちの活動は作品の制作と発表だけではなかった。特に、1931(昭和6)年に瀬戸および美濃の古窯址の発掘に参加した陶芸家たちは50年代中期以降、自己の体験を踏まえ桃山時代におけるやきものについて一般向けの書籍などに執筆し、解説をおこなっている。それは彼らにとっての「古典」と自作の結びつきを広く印象づけることにもなった。56(昭和31)年に刊行された『世界陶磁全集 第3巻 桃山篇』(河出書房)には土師萌、唐九郎が執筆に参加し、59年に刊行がはじまった『陶器全集』(平凡社)では豊藏が志野の巻を、土師萌が織部の巻をそれぞれ担当した(これらにはやはり発掘に参加した経験を持つ小山が編輯委員や監修者として参加している)。また唐九郎の場合、33年の『黄瀬戸』以来多くの考证を陶磁専門誌などに発表していたが、60年に起った「永仁の壺」事件後も衰えることなく新聞や雑誌に寄稿し、72年には『原色陶器大辞典』(淡交社)を刊行した。このころになると彼は活字メディアだけではなくテレビの番組にも登場していたことは、今日もなおひとびとの記憶に残っている。

1930年代に「陶界の五人男」のひとりと目されてい

た魯山人は、50年代に『淡交』(1947年4月創刊)や『藝術新潮』(1950年1月創刊)などの誌面に登場し、座談会への参加や寄稿などをしておりながら、豊藏たちのような動向にはかかわっていない。これは宗磨が誘った展覧会を断ったような彼の意志というよりも、状況の変化だった。かつての勃興期とはことなり、彼が用いた「見ればわかる」式の論調では本格化する大衆消費社会のなかで不特定多数の読者を想定した知識・情報として広めることは不向きであつたし、送り手の直観や主觀よりも客観的な「リアリズム」が求められるようになっていた²⁸⁷⁾。

*

1945(昭和20)年以降における北大路魯山人の作陶は、それまでのようにさまざまなスタイルのやきものを制作しながら、備前の無釉・焼締の制作を取り口として桃山期以前にさかのぼることができる、新たな視座を獲得した。

1952(昭和27)年5月に魯山人はイサム・ノグチ(1904-88)を伴い、金重陶陽の窯で作陶をおこなった。イサムは前年3月に来日し、12月から魯山人の許で仮寓していた。魯山人はそれまでも備前に赴いたことはあったが²⁸⁸⁾、この時には陶陽の窯で魯山人は助手の協力によって800余点、イサムは一人で51点(のべ57点)を制作した²⁸⁹⁾。

備前については1951(昭和26)年10月、陶陽が伊部の山麓窯跡について発掘調査を行い、その成果が翌年「日本陶磁協会春季大会 古備前名品展」として4月の東京美術俱楽部(新橋・東京)を皮切りに全国で紹介され、戦前からの関心²⁹⁰⁾にあらためて光が当たっていた。52年9月に刊行された魯山人の個人誌『魯山人・生活誌 獨歩』の第2号(第1号は6月刊行)に杉鯨太郎(本名・湯浅敏夫、1908-94)が寄稿した「魯山人に隨伴して(その一)」によれば、以前から魯山人を備前の地に招く計画があったが、「殊にたべもののむづかしいひとであるから、喰つて貰ふものがない」ために招聘が遅れ、岡山の画廊・金剛荘で作品を展示する機会に招聘したという²⁹¹⁾。陶陽の発掘と展覧会、それに続く魯山人の招聘は、かつての美濃の発掘を思い出させる。備前を訪れた魯山人は陶陽の協力を得て同地の古窯(登窯)を「そつくりそのまま」北鎌倉に運び込んだ。53年2月、陶陽は藤原健(1924-77)とともに北鎌倉に赴き窯焚きを開始するが、この時魯山人と決裂した。理由は不明であり、陶陽はかつての荒川豊藏とはちがい二度と魯山人に協力することはなかった²⁹²⁾。魯山人は3月、移築した窯で焼き上がった備前を自宅の集まりで披露し、4月に

は壺中居(日本橋・東京)で「備前作品展(魯山人作品展)」を開催した。同年7月の『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号(これが終刊となる)には表紙に砧形の《備前花入》を掲げ、備前による多くの作品が信楽、志野、織部とともに掲載されている。以後、彼は備前を作り続けた。備前は須恵器の流れを受け継いだ焼締陶であり、土味と火色に特色がある。このため、備前の窯を築いた後の魯山人の作陶は1934(昭和9)年に制作された《柿釉菓子皿》、《信樂流釉八寸》などにみられた簡素なるものへの志向がより一層推し進められることになった。

魯山人にとって備前は「……一見黯黗たる帶褐色でありながら、其の儘の土味がちつとやそつとでは言ひ難い美しいものである爲に、釉薬は不用、繪付は無用、焼しめたまゝで可と云ふのだからまことに世話無し」²⁹³⁾だった。彼が備前の制作によって何を目指していたかについては『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号に掲載した作品のいくつかの自註に示されているが、そこでは茶の「侘び」と「原始」の感覚が結び付けられている。

この備前、古窯から発掘したと云つてもノーとは云うまい。事実そんな風貌を呈している。八寸に用いて面白いものであろう²⁹⁴⁾。

(「備前 たゝき平鉢」)

原始の趣を想わすに足る頑固な長鉢。宗旦でも居たら何とか云いそうなものである²⁹⁵⁾。

(「備前まな板形長向」)

備前を積極的に制作した同じ時期に、魯山人は全く逆の、銀刷毛目や銀彩も本格的にこころみている。

『魯山人・生活誌 獨歩』第2号に掲載した「銀刷毛の壺」(仮称)に添えた自註。

このやうな壺は昔何處にもある形であつて、一種の物入れである。しかし今は花入れに適する所から新しく作って見たが信楽土では近代感に乏しい…に気付き、銀刷毛目(創意)を試みて見た。聊か魅力のあるものとなつたやうだ²⁹⁶⁾。

魯山人には乾山写の皿などで表面のかなりの部分に金彩を施した作例²⁹⁷⁾があるため、銀刷毛目や銀彩はその延長で発想されたとも推測される。銀は空気中の化学物質である硫化水素に反応して表面が黒く

変質する(硫化銀)。魯山人はこの変質をあらかじめ計算に入っていたという証言²⁹⁸⁾があり、変質は近世絵画の屏風にしばしばみられることから、彼は古美術からヒントを得たのだろう。

乾山写や銀刷毛目の場合は意匠の一部と見ることができると、銀彩には器物の全面を覆う作例が多く、鉢、壺、皿に多くみられる。銀彩の上からさらに施される黄釉や緑釉は、点や網目文のようにうつわに沿った抽象が中心であり、銀彩は意匠ではなくもうひとつの皮膚である。時間を経て外気にさらされ表面が変質し、空間のなかに定着する(馴染む)点に着目すれば、それは器物そのものの陰画(ネガ)ではないだろうか。土そのものの表情やつくり手が加えた籠の跡は、銀彩によって総織部などにみられるレイヤー(層)とはとなる、均一化された表面の凸凹となり、器物のシルエットが立ち上がる。凸凹による表面の陰影は、表面に止まることで器物のシルエットをはっきりとさせることに役立っている。さきに引用した文章で魯山人が信楽の土を「近代感に乏しい」とした理由は、備前の土よりも粗さが目立ち、壺の表面に現れる石英や長石の粒などの素朴で、野趣に富むとも評すことのできる表情のためだろう。彼の銀彩は満足の行く焼成の効果が得られないものに施したと紹介されることが多い。それは単に失敗作の再生だったのか。彼の銀彩はやきものの表面に現れる偶然性を排し、みずから「土の仕事」を際立たせるためにもおこなつていたとも考えられる。

銀彩が器物の陰画であるとすれば、1945(昭和20)年以降の作に多くみられる古陶の壺を原型とした鋳込は、オリジナルと魯山人のイメージが融合した写像である。型抜きは単純に考えれば複製技術による摸造になる。長らく窯のスタッフとの共同作業で制作していた魯山人にとっては、それが目の前のスタッフか古人であるかについては問う必要がなかったのではないか。優れたモノを創り出した古人への敬慕が篤かった彼である。彼は型抜きされた壺の口を欠き、あるいは歪ませたり表面を削ることで自作としたが、完全な壺の口を欠くという行為は以前から茶人たちによって行われていることから、この制作自体が彼らを受け継いでいる。

『魯山人・生活誌 獨歩』第1号に掲載された、鋳込で作られたと思われる壺の自註。

信楽土の壺。ことさらに古信楽の意を表したもの。昔の茶人は壺の口があつてはぎこちないと、態々

口元をぶちかいて、挿花との田和をはかつてゐる。その心は甚だ面白く、私も製作に当つて其の妙を探つて見た。原色口絵に見る様な美しい流れ釉がかつてゐる²⁹⁹⁾。

(傍点引用者)

言及されている「原色口絵」の壺も同じく信楽の土によって作られており、口を欠いた上からたっぷりと伊賀釉(灰釉)が掛けられている³⁰⁰⁾。

原型となった壺は古信楽のものが有名であるが、弥生式土器を原型にしたとされる作例も複数の存在が確認されている。これらについては現在晩年の作と考えられており、釉薬を掛けただけの素朴なものを感じ、中国の染付に例が多い網魚文を胴に線刻したもの、銀彩に胴の周囲を縁釉による網(目)文が描かれたものなど、さまざまである。釉薬だけの壺もさることながら、網魚文を線刻した作例などは原典がわからぬほどに太古の雰囲気がある³⁰¹⁾。

先に引用した備前についての自註や弥生式土器を原型とした魯山人の作例の根拠について、時期の点から彼の許に仮寓していたノグチの生活³⁰²⁾、あるいは1952(昭和27)年9月に神奈川県立近代美術館で開催された「イサム・ノグチ展」で発表された陶との共振を指摘することは可能だろう。周囲の状況からそれを認めたうえで、より重要なものとして43年11月、魯山人が『古美術』の特輯「無釉・自然釉」に寄稿した「土器のよさのことなど」という文章をあげることができる。

六、七百年前の瓶子が古いものとすれば一、二千年前のものは、かりに作意があるとしても、その豊かさが違ひ、無理がないと思ふ。彌生式土器を見てみると、まるで木の實でも見てゐるやうな氣がする。これはその姿が自然に近いからであらう³⁰³⁾。

(北大路魯卿「土器のよさのことなど」)

魯山人は「彌生式は確かに氣品よく深味がある。汲めども盡きぬ味がある。これに釉薬でもかかつてをれば大へんなものであると思ふ」³⁰⁴⁾とも記しているが、弥生式土器を原型とした壺はべつの作例(古陶を原型としないものも含む)とちがい、華奢とも簡素とも見える(弥生式土器を原型とした鋳込で織部釉などによる作例は現在未確認)。銀彩の作例では、口や頸は大きく形作られ、頸と肩の間で新たに継ぎ足したらしい跡も認められる。口の部分の範跡は銀彩のためにこれ以外にはあり得ないと思われるほどに金属的な

ものとなり、質感が与える強い印象は、作者があらかじめ銀彩を施すことを考えていた可能性を示している。

魯山人が弥生式土器についての文章を記した戦時下には、弥生式土器や埴輪などに日本美術や日本精神の源流を求めようとする記事を美術雑誌に見ることができる³⁰⁵⁾。魯山人が寄稿した特輯もそのひとつだった。彼の文章もその気分に覆われてゐることはたしかではあるが、つぎに引用する文章は後に彼が弥生式土器を原型とすることになった根拠として読むことができる。

從來、とかく數寄者の中には目なぐさみの人が多く、豊かな、素直な、あの線から何を學ぶか、まづ第一に美を學ぶことが必要である。今迄自分達のやつてみたことが無理なことを押し通してゐた。曲げられてゐたといふことがよく判つてゐても、判つてゐるそのことが思ふやうに出來ない。土器によつて自己を矯正したい。支那や朝鮮のものは既に分り切つてゐる。日本の土器こそ學ぶべき多くのものがある。何を學ぶかが必要である³⁰⁶⁾。

(北大路魯卿 同前)

魯山人は弥生式土器のフォルム(「あの線」)を「素直」と評して、作為(意)によって生み出される世界とは違うものを見出している。古陶が持つ無作為によつて生まれた造形、そのフォルムを現代の空間に定着させるために魯山人はさまざまな作為をこらしたが、これは同時期に制作された彼の備前などにもあてはある。「焼しめたまゝ」の備前は「原始の趣を想わす」土の表情を示しながら、その表情を支えている造型、「作ゆき」はどこまでも彼の「土の仕事」の結果だからである。無作為を求めるための作為はやむことがない。これは、古典と自己との対峙をいかに止揚するかという問題である。彼は近代日本のなかで、みずからが考える美というものの表出(それは作陶にかぎらない)を、古典を足がかりとして目指していた。古典に対して肉迫を続けても絶えず生まれる自己への問いかが「判つてゐるそのことが思ふやうに出來ない」ものとしてさらなる反省を促す。ここで川端康成による崔承喜の舞踏評を思い返したい。たしかに魯山人はやきものの制作において文字どおり、「古きものを新しくし、弱まつたものを強め、滅びたものを甦らせ、自らの創作とした」。そうでありながら、古典を前にした彼じんのことばは、みずからのいやされない渴きである。このことを魯山人の生い立ちや個性だけに帰す

わけにはいかない。竹中久七が指摘していたように、魯山人の「古典を直觀のみで觸れた」「クラシズム」というものが、「歴史上の諸作品を美の永遠なる模範」(傍点引用者)とする以上、避けられないことではなかったか。それは、彼の活動が「新古典派」たちのなかで先んじていたことを考えれば、先駆者ゆえの問題(アポリア)だった。彼は半泥子たちとはことなり、古陶磁が備える「時間性・空間性」よりも、まず精神的な距離を意識し続けていた。彼がかつてあこがれ、学んでいた中国大陸や朝鮮半島の古陶磁は彼の故郷ではない。そのことは「既に分り切つてゐる」。帰還すべき故郷は自分の観念のなかにしっかりと存在しながら、生身の彼はそこにたどり着くことが出来ない。

ここに、魯山人が若いころに出会った内貴清兵衛が画家に語っていた、「小さな人間が小さかしく作り出した傳統などに囚はれてゐて何が出来るものか。そんなものは皆嘘だ。ほんとのものは自然だけだ。自然を見て、自分の見だしたものを作らなければ駄目だ」という言葉を重ねることは無理ではない。魯山人にとって、眼の前に存在する弥生式土器は清兵衛が語っていたところの「自然」——それは、すこしも人為が加わらないという意味での「自然」でもある——にはかなならない³⁰⁷⁾。「おそらく人間はみな古代人にもどううとする」³⁰⁸⁾(西脇順三郎)。古代にあこがれた魯山人はまさしく近代の芸術家だった。しかしその感情は郷愁や哀愁(sorrow)ではなかった。「土器によつて自己を矯正したい」という願望は同時代の長谷川三郎(1906-57)が日本の古典に対して自分の心情を表明した向日的な文章³⁰⁹⁾と同質のようでありながら実際は真逆(あるいは裏表の関係)の悲嘆(grief)であり、古典と向き合うことの難しさを物語っている。1945(昭和20)年以降の彼の制作に現れた備前への傾倒をはじめとして、原始、太古なるものへのまなざしはこの延長線上にある。

そして晩年の魯山人はそのまなざしによって、1953(昭和28)年3月に東京国立博物館でおこなった講演のなかで、樂家初代長次郎を「日本陶芸史上唯一の芸術家」³¹⁰⁾と評した。この講演では、彼を桃山の世界に導いた光悦についてみずからを重ねるかのように「多趣味多能にして広範囲の美術鑑賞眼をもつ道楽者」と位置づけている³¹¹⁾。かつて樂家歴代では長次郎と並んで彼が出色の存在としていた三代道入(のんこう)については「のんこうには長次郎にみられる強さはない。豊かさに於ても格段に劣る」と峻別され³¹²⁾、「日本陶磁界の王者」と呼んでいた仁清は「衣冠束

帶を身にまといながら自由にふるまいし作家」として一定の評価を与えながらも、同時代の嵯峨人形の秀作と比べると「ずっと劣つて」いるという³¹³⁾。

長次郎は千利休とのかかわりにおいて茶陶を手がけたことが知られているが、魯山人は講演のなかで利休から彼を切り離し、ひとりの陶芸家として見ている。

利休が長次郎を指導したということは何にでも書いてありますが、私は利休というのはそんなに世間で言う程偉くないと思うのです。利休の書跡を見ますと相当頑固なところがあります。それから練達の結果、強引に押すところがある。こなれた達筆であります。利休はいかにもしつかり者だつたには違ひない、よほどしつかりした人間だというような感じがいたします。しかし長次郎は見ても、こいつはしつかり者だなというところはありません。ただ暖かい、まどかな、感じのいい樂に付き合える人間のようです。そうして貫禄では劣りません。朝鮮茶碗の中で井戸茶碗というのが有名ですが、なぜ井戸茶碗がいいのかというと、品格がよくて、貫禄という重さがあるのです。ほかのものでは名作ながら、何か軽々しいところがありますが、そういうよさでは長次郎が個人作家としては一番秀れた人だと言つても間違いないと思うのです。利休が指導したというのは、利休が茶碗に不自由して長次郎にこういう大きさで高さはこれくらいに作つて貰えまいかということは言つたでしょう。自分が使つてみたいのですから……。しかし利休の指導によつて出来たということはあり得ないと思うのです。指導で人間の力はそんなにたやすくわかるものではありません。教育というものは菜園で言えば肥料みたいなもので、瓜の蔓に茄子はならぬといいますが、瓜になんばこやしをやつたつて茄子に変化するものでもなし、茄子が瓜に変つたりはしません。ただ少しうまそうな上等な瓜が出来るまでのものです³¹⁴⁾。

(北大路魯山人「私の作陶体験は先人をかく観る」)

書の印象から「私は利休というのはそんなに世間で言う程偉くない」と語る魯山人であるが、この時期に利休を最も批判していた人物は柳宗悦である。1950(昭25)年、柳は「利休と私」を発表し、「結局、權門に媚びることを怠らなかつた幫間的な彼の暮し方を私は好かない。彼が人格の淨かつた人、深かつた人とは到底云へぬ。一寸今で云へば魯山人に輪をかけたやうな人間であつたであらう」³¹⁵⁾と記している。その柳は「陶磁器の美」以後、樂茶碗については高麗

茶碗などにはみられない「作為」があるとつねに批判していたが、批判は長次郎などのつくり手の問題としてではなく、ほとんどの場合それを作らせた利休をはじめとする茶人たちに向かっていた。おそらく柳は終生、長次郎の作陶について利休とのかかわりのなかでしか理解しておらず、魯山人が語るような「個人作家」としてはとらえていない。これは柳の方が一般的であって、たとえば満岡忠成は「茶陶鑑賞史」のなかで、「…樂は利休の創意によつて生れたもの」³¹⁶⁾
(傍点引用者)としており、今日でもこの見解は変わっていない。

……長次郎でありますが、長次郎のよさは、芸術に欠くべからざる品のよさとか、暖かさとかが備わり、無理が少しもないとか、ことんとした貫禄が物を言つているとか、これは絵画でも彫刻でも建築でも名高き芸術は皆そうです。しかし、長次郎と言えども、信長時代から桃山期という近世の人ですから貴びはしますものの高が知れているのですが、もつと古い彌生式土器などを見ますと、その天真なる巧妙さ、その線の美しさはたまらないものです。樂々としたスケールの大きさ、そういうものから見ますと、長次郎と申しても後代的作為がありますが、茶碗としては高級な作為に属します。どんなものだつて人間が作つたものであります以上、作為のないものはない³¹⁷⁾。

(北大路魯山人 同前、傍点引用者)

魯山人が講演で語るこの長次郎の特質は、1933年(昭和8)年当時の彼の光悦評(「……光悦その人の持つてゐたに違ひない大きな氣宇、重厚な心持、ふつくらとした體容」とそれほどのちがいはない。彼の理想にかなう存在として、光悦のかわりに長次郎が位置づけられている³¹⁸⁾)。そして、彼の見解をそのまま肯定できるかについて考えた場合、樂吉左衛門(十五代、現・直入)が指摘するように、「天正二年 依命 長次良造之」の彫銘がある《獅子留蓋瓦》(1574年、樂美術館蔵)にみられる高い構築性を樂茶碗の造形とてらし合わせると、長次郎を彼が語るような「ただ暖かい、まどかな、感じのいい」つくり手とすることはできない³¹⁹⁾。彼が、「要するに美しさというものは、遠くへ遡つて行かないと調子の高いものはないわけです」³²⁰⁾と主張するなかで位置づけられた長次郎は、彼の観念的な世界から抜け出ることがないようにも理解されかねない。

しかし、魯山人は彌生式土器を前にみずからをか

えりみた諦念から、長次郎のやきものといえども「後代的作為」があり、それはさけられないことであるとする。この指摘が柳の批判する「作為」と具体的に一致するかについては現在明らかではないが、「個人作家」であるつくり手にとっての宿命を語ることによって、魯山人は長次郎のやきものなかに憧憬される先行者とともに同時代人としての姿を見出しており、これが彼の主張を単なる古典礼讃とはことなった、独特なものとしている。

この講演が行われた三ヶ月後、神奈川県立近代美術館で「日本古陶磁展」が開催された(6月20日-8月9日)。展覧会についての魯山人の発言は講演と同じである。

場中第一はなんといつても、彌生式土器(命名されたもの)だね。それに長次郎の二つの茶碗をのぞいて、予想どおりたいしたものはない。光悦もよいが、よわいね³²¹⁾。

(「山莊往來」)

魯山人にはこの時期のものとされる「瀬戸黒の話」という短い文章がある。

瀬戸黒だね、俺が茶碗を作るしたら。その標準となるものは、最近見たものの中ではまずこれが良い。根強い強さにおそろしい美しさを持つている。この強さを持つ、この美しさをもつ工人が数知れず瀬戸赤津にいるのだというが、この部落の人たちは今後なにを生んで見せることであろう。いやいやすでに純白の茶碗に豪壮単純な絵を描き、前代未聞の茶碗を作つたそうな。それが朝鮮の真似でもなく、支那の発明に拠るものでもないそうな。こうなるべきだとは思つてゐるが、愈々日本の陶芸界にも黎明が訪れたというものである。

日本の過去に生まれた陶器、それには白色の陶器こそないが、底力の強い無限に美しいものは多々ある。まず無釉陶にえも言われぬ立体美の数々が見られる。

[……中略……]

瀬戸黒の堅陣な黒厚釉、これはなかなかの工夫で、ここに到るまでが大変なことだ。手を合わせて、瀬戸黒の創始者に感謝する³²²⁾。……(後略)

(北大路魯山人「瀬戸黒の話」)

長次郎について「日本陶芸史上唯一の芸術家」としながら、この文章で魯山人が「俺が茶碗を作る」とし

たら」瀬戸黒であると語る理由は、「作為」から離れることのできなかつた長次郎というひとりの陶芸家を超克する媒介として、彼の技法の源流とされた瀬戸黒を参照するためではなかつたか。それは「個」が生まれる前提となつた、名付けられないものとしての、「無名」の広大な世界である³²³⁾。

晩年の魯山人の日常。

……もっぱら作陶生活に明け暮れたが、寄せくる年の波にはうち勝てず、作陶の時間も減つていった。朝は早く、五時頃から目をさましていたが、すぐには起きずに、よく本を読んでいた。八時過ぎに起きて食事をして、あとはゆうゆう自適、せいぜい二時間ほどの作陶であった。それも、往年のような手のこんだ絵付のものはやめて、土と釉薬をそのままいかす備前や信楽、伊賀などのものを多くやっていた。

ただ、食事のしたくだけは、下働きの人たちもご飯をたくだけで、料理の煮たきや味つけは自分でしていたといふ。女中はただ材料を運ぶだけ、食事も二時間くらいかけてビールを五、六本飲み、ご飯は少ししか食べなかつた。魯山人のビールは、最晩年まで続いたが、大ビンがのちに小ビンに変わつただけであつた³²⁴⁾。

(魯山人会編『魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値』)

北大路魯山人は1959(昭和34)年12月21日亡くなつた。

おわりに

……併し、これこそ素人考へなのかも知れないが、懷石料理といふのは家庭での惣菜料理に一番似たものではないだらうか。ただ家ではさう時間がないし、又経験や知識が足らないから、同じ平凡な料理に存分に手を掛けたのが懷石料理なのだという氣がある³²⁵⁾。

(吉田健一「辻留」)

1954(昭和29)年、京都で仕出しのみ³²⁶⁾をおこなつていた懷石「辻留」の辻嘉一は東京に店を開いた。核家族化にむかう時代のなかで、彼はこの前年から婦人雑誌の連載を担当し、後にはテレビを通して日本料理の基本としての懷石を伝え、おりにふれてみずからの料理を北大路魯山人のうつわに盛り付けて示した³²⁷⁾。星岡茶寮時代にも広報誌(紙)『星岡』などで料理の写真は紹介されており、その後も魯山人の

うつわを用いる料亭は今日まで存在しているにせよ、茶寮は会員制であつたし、料亭を訪れる客もかぎられている。50年代半ばから80年代後半にいたる辻の活動によって、それまで以上に多くの日本人が魯山人のうつわ——茶寮を退いてから制作されたと考えられるものが多い——に盛り付けられた料理を目にすることになった。魯山人の歿後、彼を紹介するさまざまな雑誌記事や伝記が世に送り出されたが³²⁸⁾、彼のやきものの評価を考えるうえで、辻の活動が同時代のひとびとに与えた影響はこれまで見落とされている。

魯山人が亡くなつて10年後、辻は魯山人が世に送り出した幅広い傾向のやきものに対する彼の思いを綴つてゐる。

……いずれもが伝統を正しく把え、魯翁の個性に同化させてみせてくれました。わたくしは現代陶芸の優品も数多く使わせていただいておりますが、古陶に通じる心のようなものがしみじみと感じられる器は、じつに少ないであります。そしてその数少ない器の中に魯翁の作があるのでござります³²⁹⁾。

(辻嘉一『懷石傳書 向附』)

これに対して、「吉兆」の湯木貞一は辻静雄との対談のなかで、魯山人のやきものについて興味深い発言を残している。

辻 魯山人はフランスへも行つてゐるんですよ。

湯木 そうですね。フランス土産を私もいただきました。

辻 何を持ってこられましたか。

湯木 木の葉皿。銀色にしてあって、ちょぼちょぼと藍と白の模様がある。こんなのはお茶にあわんでしょうな。あの人は、お茶をばかにしていらした³³⁰⁾。

(湯木貞一、辻静雄『吉兆 料理花伝』)

ともに茶(道)に由来する懷石を基軸に据え、現代の日本料理を築いた料理人でありながら、魯山人に對する評価は正反対である。これは茶(道)に対する向き合い方のちがいという意味において、本稿で紹介した小林一三(および魯山人)と松永安左エ門の茶(道)に対する見解のちがいと同じであるかもしれない。またそれとともに、彼らの人生のなかで出会つた魯山人の姿が影響しているのだろう³³¹⁾。

*

北大路魯山人の歿後、1963(昭和38)年10月から翌年1月にかけて国立近代美術館と同館の京都分館

で遺作展「北大路魯山人の芸術」が開催された。やきもの177点、鉄器(行灯)1点、漆器9点、日本画19点、書21点、篆刻5点、ほかに藍染浴衣、印譜などによる構成となっている。この展覧会はその後、1月末から名鉄(名古屋・愛知)に巡回された。

国立近代美術館京都分館での開催を機に、1964(昭和39)年2月の『日本美術工芸』では「北大路魯山人の生得と作風」という小特集が編まれた。執筆者は書の森田子龍(1912-98)とやきものの八木一夫(1918-79)の二人。ともに、1950年代前半に魯山人と出会った時のエピソードから記述を始めており、森田は北鎌倉にイサム・ノグチを訪れた折に出会ったさいのできごと、八木は京都で陶芸家たちが魯山人をかこむ集まりの折に、彼と怒鳴り合いとなったことが記されている。

八木は魯山人のやきものについて、現代においては難しいことではあるが、と断りながら「直観的にとらえた永遠性とでもいえる中国古陶と異って、日本古陶は、非合理にあふれた心境的なものといえよう。従つて、表情過剰な日本古陶を、表皮的に似せるのは、比較的容易なこと」³³²⁾であるという。その上で彼は、

……作家は、何らかの意味で、現代をつきはなし、現代と対立した地点からふたたび現代にたちむかう。が現代を突き放した作家が、たとえ一時的にせよ形式的にせよ過去的な姿勢に身を強いることは、ともすれば現代との対決という意図を喪失してゆき、自らの、又、人々の、現実からの逃避という安逸に加担するということにもなりかねない。それは、人間の内部的真実と動作との離反、ひいては社会的生活責任の貧困という現象にもつながっているのだ³³³⁾。

(八木一夫「魯山人の陶器について」)

と、古陶磁を復興することを通じて「いま、ここ」にいる自己を確立しようとした魯山人たちから八木が文章を執筆しているその時、そして今日まで続いているであろう、過去に向き合う場合におちいりやすい陥穰があることを明らかにしている。対峙は時として諂媚となり、逃避に転化するということ。いつの間にか、対象が過去ではなくそれを見つめようとしている自分自身にすり替わってはいないか。そして、様式(スタイル)であれ技法であれ、それがみずから語彙たりえるのか、あるいは自分自身の思想を盛ることができるうつわであるのか³³⁴⁾。これは何も手だけにかぎつたことではない。魯山人に立ち戻れば、「土器によつて

自己を矯正したい」と記した彼に、古陶磁ばかりでなく自己からの逃避はなかったのかと八木は問い合わせかけているようである。

それを踏まえたうえで、八木は魯山人の作陶は單なる「写し」ではないと記す。「荒々しい肌あいの信楽壺のふくらみが、織部釉のくらいみずみずしさをまとつたり、唐の藍彩の壺がもつような妙なる陰影の、銀彩色絵という独創的な手法」に「高度な美意識の動作」を見、「单なる写し屋」ではない作家の姿をとらえている³³⁵⁾。

八木にとって、魯山人の「土の仕事」はどのように見えたのだろうか。やきものの物理的な構造について熟知し、自己の造形をそこから逆算して制作していたという八木³³⁶⁾であれば、魯山人の作るやきものと周囲の空間との関係について見解を知りたいところだが、それについて直接の言及はない。彼の批判はおそらく石黒宗麿の存在を念頭に置きながら³³⁷⁾、魯山人と古典とのかかわりに取斂している。

だが、魯山人の仕事は、やはり古典系列のものであり、その高い美意識にしても、発展の範囲にても、決して古典的境地からの脱出を意図していない。如何に信楽が織部に急変しようと、備前が志野と交合しようと、やはりその深層の性格は、古典的姿勢をひとかけらも解いていないのだ。むしろ魯山人は、新しかるべき独創の手段を行使することによって、過去の人々が生んだ古典美の要素、云いかえれば、古陶愛好者の泣かせどころを、一層つよく掘り起こし、露呈させているようである。又彼が、磁器よりも陶器、支那風よりも和もの風の方が得手だとみえるのは、同じ古典にしても、骨格的意志的側面よりも、肉体的情緒的側面に傾きのある素材、様式などの方が、彼にとって親近感があるのだろう。そのような魯山人が、豪放といわれるような持前の気質や好みとあの編成力とで、あの独特の仕事を完成させているわけなのだが、写し屋ではないにしても、彼のとらえたさまざまの古典美の再編成が、古典を越えて、それらの掛け算の答としての、現代性の創造にまで行きつかず、やはり、古典美的サウリの集合体という特異さに終つては残念なことだ³³⁸⁾。

(八木一夫 同、傍点原文のまま)

八木が魯山人について記した文章は、第二次世界大戦後という時代を背景として本格的な活動を開始した彼ららしい主張——彼は桑原武夫(1904-88)の

『現代日本文化の反省』(白日書院、1947年)を読んだ経験があったのではないかと想像させる³³⁹⁾——だろう。

思い返されなければならないのは、八木のかつての発言である。1950(昭和25)年に自分の作品がニューヨーク近代美術館に送られた時、彼は新聞記者の取材に対してつぎのように応えていた。

新しいものと古典との結婚、これが私のねらいです、ピカソやクレーなどのフランスの近代絵画としづい日本のロクロの味を作品の上で、どう調和させるかが私の仕事です³⁴⁰⁾

(「京の前衛陶器米国美術館へ」)

「新しいものと古典との結婚」を目指し、1950年代から国内外で現代陶芸のパイオニアとして活躍していた八木は、魯山人を通して自分自身の方法論について再検討せざるを得ない。《三島手によるヴァリエション》(1942年)や《搔落向日団壺》(1947年)に示された朝鮮半島のやきもの、《金環蝕》(1948年、京都市美術館蔵)での磁州窯の参照、さらには《ザムザ氏の散歩》(1954年)に用いられた伊羅保釉など、彼のやきものにはその出発からさまざまな古典への言及が現れている。それらが果たして本当に「新しいものと古典との結婚」、あるいは「古典を越えて、それらの掛け算の答としての、現代性の創造」たり得ていたのか。八木の魯山人に対する批判は、そのままみずからのあゆみや存在を問うことにつながっている³⁴¹⁾。

八木が魯山人についての文章を寄稿したこの年、東京オリンピックの開催にあわせ、日本で初めてとなる国際陶芸展「現代国際陶芸展」が8月から国立美術館ほかで巡回された。この実行委員会には小山富士夫や国立近代美術館、国立博物館の関係者たちのほか、宗麿や八木、荒川豊藏、加藤土師萌、六代清水六兵衛(1901-80)、楠部彌式、濱田庄司、宮之原謙(1898-1977)たち陶芸家も実行委員会に参加している。その構成は古典復興(日本伝統工芸展に出品していた宗麿、豊藏、土師萌)、日展(六代六兵衛、彌式、謙)、民藝(濱田)、前衛(八木)である。

彫刻家・柳原義達(1910-2004)は東京美術学校彫刻科塑像部時代、後に陶芸に進んだ瀧一夫(1910-71)と同時期に学んでいた³⁴²⁾。彼はこの展覧会の評を『藝術新潮』10月号に寄せ、「立体のなかにある美的なエネルギーを共有するかぎり、工芸の世界でよく聞きます用途の問題もふくめて、彫刻的な美

しさの対象になるのではないでしょうか」³⁴³⁾と、かつて柳宗悦が「陶磁器の美」で提案した同じ視点に立って日本と海外の陶芸作品について比較している。

……この現代国際陶芸展が自己反省の機会になればよいのですが。実際日本には世界のいたるところから陶芸の研究に陶芸家達がやつてきます。そのことは確かに陶芸先進国なのでしょう。だがこの展示を見て、はたして、陶芸先進国という権威をもちつづけることができましようか。私は残念ながら、アメリカ陶芸界、フランス陶芸界と比較してみると、古い時代の陶工の精神をもはやうしない、技術だけでことたりたと思われる、そのような作品が目立っています。

なんのために、まだれのためにという目的的な創作思考がお座敷で遊んでいる人達の嗜好に左右されているのではないかと、そんなにひどい疑いすらもちたくなるのです。

そのような誤解をまねくほどに、陶芸精神の希薄をかんじるのは私だけでしょうか³⁴⁴⁾。

(柳原義達「日本陶芸の敗北—現代国際陶芸展をみて—」)

八木が記した、みずからをも見据えたような魯山人に対する批評と、柳原による日本陶芸へ反省を促す言葉は、前者が内発的、後者が外発的な立場から魯山人たちのこころみがおこなわれた近代日本陶芸のあゆみを問い合わせ内容となっている。

それは近代の否定ではない。近代において獲得されたものを自己の立脚点として認め、いかに更生、更新するかという新しい問いのはじまりだった。

*

すゑものをつくるこゝろの おくそこになかるゝ清水
やまやまの色³⁴⁵⁾

魯山人

(わらしなひでや 千葉市美術館上席学芸員)

茶碗(承前)

- 174) 序文の一節を引用する。

……自分は朝鮮の古窯の観察を思ひ立ち、京城以東、釜山以西を歩き廻つた。鶴龍山その他數十ヶ所に於て原料土や釉薬の採取を行つた。或は尾張の瀬戸三十六窯と稱せられる古代の窯跡の最初の探査發掘をもつて歩いた。信楽に陶土の採取をやつたのも何回かであつた。近くは美濃の久々里村の山中に志野焼の破片を見付出し、それを使りにその窯跡の探査を進め、……(後略)

以下、みずからが志野古窯址を発見したとする記述が続く。朝鮮半島観察以後の記述は時系列に沿つたものと推測されるが、具体的には不明である。

北大路魯山人「魯山人作陶百影序」『魯山人作陶百影解説 第一輯』(『魯山人作陶百影』別冊)、便利堂印刷所、1933年、pp.2-3

- 175) 北大路魯卿(述)『瀬戸、美濃古陶窯發掘に就て』彩壺會、1933年8月、pp.9-11

- 176) 澩波善雅「隨想・魯山人」『黒田陶苑創業五十周年 黒田陶々庵傘壽記念 人間 北大路魯山人』黒田陶苑、1984年、pp.130-131 *滩波の文章の成立については「付記」(p.138)参照。

- 177) 「第三編 足利氏幕政時代より徳川氏幕政時代に至るまでの美術の變遷 第一章 足利幕政時代 第六節 美術的工藝 (陶磁工)」『日本帝國美術略史稿』農商務省、1901年、p.244

奥田誠一(述)『彩壺會講演録 瀬戸焼の趣味』彩壺會、1927年11月、pp.1-7

*

奥田の講演は1927(昭和2)年6月に行われているが、彼の講演と魯山人がこの年に「瀬戸の三十六窯を虱潰しに發掘して歩いた」とことの関連は現在確認されない。

- 178) (無署名)「瀬戸古窯趾の發掘」『星岡』第3号、1930年12月、p.8

*

2008(平成20)年に開催された「長重之 祖父の遺産」展(足利市立美術館)の川島禮一の略歴には、1929(昭和4)年に川島が荒川豊蔵とともに「志野、織部の古窯を調査」したとある。これが翌30年の誤認であるか、あるいは川島も福田櫻一同様、瀬戸に派遣されていたのかは不明(川島は長の大叔母の子に当たる)。

大森哲也「長重之展 一祖父の遺産一」『長重之 祖父の遺産』足利市立美術館、2008年

- 179) 加藤唐九郎『自伝 土と炎の迷路』日本経済新聞社、1982年、p.93

- 180) 魯山人「栗田君の志野考の前に題す 志野陶の價値(二)」『星岡』第2号、1930年11月、p.1

*

魯山人は光悦の作陶については高い評価を与えているが、書については否定的だったという。

北大路魯卿「書道と茶道 一」『星岡』第64号、1936年1月、p.32 *1934年の講演。

白崎秀雄『魯山人の世界』ちくま文庫、2013年、pp.32-33

- 181) 荒川豊蔵「序」荒川豊蔵(監修)、加納陽治(編著)『美濃の陶片一観る志野 黄瀬戸 織部一』徳間書店、1973年、p.130

- 182) 高橋義雄『大正名器鑑 第八編』大正名器鑑編纂所、1926年、p.3

- 183) もつとも、川端康成は1968(昭和43)年、ノーベル賞受賞の記念講演「美しい日本の私」で、「……私の小説『千羽鶴』は、日本の茶の心と形の美しさを書いたと讀まれるのは誤りで、今の世間に俗惡となつた茶、それに疑ひと警めを向けた、むしろ否定の作品なのです」と發言している。

また、「千羽鶴」執筆直後には描いた茶器について、つぎのように記している。

……私は志野のことなど、なにもほんたうに書けてゐないのである。負け惜しみを言ふやうだが、私はわざとさういふ風に書いたところもある。不案内の人方が讀むと、茶や茶器のことがえらく書いてあるやうに取れるかもしれないが、心得のある人が讀むと、なにもほんたうに書いてないとわかるはずだ。作者の私が不案内だから用心して、さういふ書き方をしたばかりでなく、作中人物がさういふ風であつた。

茶道や茶器を作品にしつかり書いてみたい氣持もあるが、それはいつ出来るかしれない、別の作品である。夢魔のやうに朦朧とした人物の動きの中心、あるひは上空に、確然とした古陶の美が浮かんでみるとよかつたかと思へるが、美が確實と書けなくて、古陶と朦朧とした夢魔のやうになつてしまつた、そこを佐藤(引用者註:春夫)氏につかまつたのかもしれない。作者の衰弱、堕落は争へない。現代の瀬戸物の大の方のやうである。

(川端康成「月花の門 黒百合など」)

川端康成「千羽鶴」『川端康成全集第十二卷』新潮社、1980年、pp.9-151

川端康成「月花の門 黒百合など」『川端康成全集第二十七卷』新潮社、1982年、pp.462-463

川端康成「美しい日本の私」『川端康成全集第二十八卷』新潮社、1982年、p.348

- 184) 大正生(大河内正敏)『彩壺會講演録 光悦と空中』彩壺會、1923年8月、p.25

*

この見解は『星岡』誌上で批判されている。

(無署名)「新聞及冊子等に現はれたる志野」『星岡』第6号、1931年3月、pp.2-3

- 185) 北大路魯山人「光悦作手造赤樂雲文茶碗 直齋書付」『魯山人家藏百選解説 第一輯』(『魯山人家藏百選』別冊)、便利堂印刷所、1933年、p.15 *作品集本体の著者名は「北大路魯卿」。文末等一部改変され、つぎに再録されている。

魯山人「光悦作赤樂雲文茶碗 原色版説明」『星岡』第31号、1933年6月、p.4

- 186) 魯山人「栗田君の志野考の前に題す 志野陶の價値」『星岡』第1号、1930年10月、p.1

- 187) 魯山人「栗田君の志野考の前に題す 志野陶の價値(二)」『星岡』第2号、1930年11月、p.2

註187と同。

- 189) 大槻倫子(現・愛知県陶磁美術館)、大長智広両氏の御指摘による。

- 190) エズラ・パウンド、沢崎順之助(訳)『詩学入門』富山房百科文庫、1979年、p.8

- 191) 桃山陶をみずから「古典」とする魯山人の姿勢は、本文に記したとおり大正期において宋元画に対した岸田劉生と同じであり、註182の高橋義雄にみられるような、再確認ではあるものの「受け継がれた」評価とはことなる。この点、宋元画をめぐる劉生と高橋の違いと同じである。藤井英也「油彩画家・椿貞雄」『千葉市美術館研究紀要採蓮』第20号、2018年、pp.25, 27

- 192) 荒川豊蔵『縁に隨う』日本経済新聞社、1977年、pp.76-77

- 193) この比喩は当時星岡茶寮で働いていた秦秀雄が『星岡』第33号に「釋圓耀」の筆名で寄稿した文章中にみられる。

先年魯山人氏美濃古窯を發掘して古來不明の志野の窯元を發見した。山人氏の前に破片を拾ひ暗示を投げかけた、荒川氏の功また少なくは無い。と言つて山人氏の仕事に協力した荒川氏を發見者となすの言を放つ者あるはコロンブスのアメリカ發見に疑を抱く莫迦氣たセンサクだとは思ふ。

釋圓耀「星岡交膝語錄 徒然」『星岡』第33号、1933年8月、p.33

白崎秀雄『北大路魯山人(上)』ちくま文庫、2013年、p.342

山田和『知られざる魯山人』文春文庫、2011年、p.384

*

荒川豊藏が『星岡』誌上に発掘についてみずから寄稿した文章はつぎの二つ。後者は魯山人が星岡茶寮を退いた直後に掲載されている。

荒川豊藏「志野大萱風聞」『星岡』第15号、1932年1月、p.10

荒川豊藏「美濃古窯發掘の思ひ出」『星岡』第70号、1936年9月、pp.12-13 *未完。

- 194) 正木直彦『十三松堂日記 第二巻』中央公論美術出版、1965年、p.766 *6月3日の頃。

*

ただし正木に発見を伝えた時点で魯山人は発掘現場に赴いておらず、牟田ヶ洞の地を訪れたのは正木に発見を伝えた翌々日である(豊藏の発掘を手伝った加藤肇の日記による)。

荒川豊藏(監修)、加納陽治(編著)『美濃の陶片一甦える志野 黄瀬戸 織部一』徳間書店、1973年、p.146

- 195) 井上吉次郎「山々の想ひ 美濃から瀬戸へ」『陶磁』第8巻第2号、1936年5月、pp.11-17

- 196) 魯山人の文章ではつぎのように描写されている(傍点およびカッコ内は引用者による)。

私の發見と發掘を知つた大毎(大阪毎日新聞)の井上吉次郎君が聞き捨てならぬとでも思つたか、私に、東道方を鎌倉へ頼んで來られた。私は良き同好を得たと思つて、早速荒川(豊藏)を派遣して四五日その案内をさせた。すると同時に井上君の現場視察發表が大毎に飛び出る……と騒ぎ出した……一部の世間が。

第一、先達つて亡くなつた本山(彦一)社長の好奇心が動きだした……かと思ふ間に……今度は本山社長美濃古窯跡發掘が大きく書きたてられて、井上副官はお宮づかへを氣にしつゝも社長の爲めに大車輪に發掘する。それを又文章ににする。社長は夫人其他を引率して美濃の山中まで出馬臨検するまで熱が出る。

大萱は彌々騒がしく、日々に喧かましくなる、多治見の陶器學校まで腰を揉げる。

井上君の忠勤に容易ならぬ馬力がかかる。

發掘物に段階が出だす。それが段々暴騰する。

純朴であつた村民が不純朴になる。近郷の土岐津、多治見の町民は狂態的になつて、終には集團四五十名も組んで發掘作業に係る。山を荒らす。

山の地主から苦情が出る。

自由に掘れなくなる。

こんどは夜だと云ふので懐中電燈を用意して眞夜中に盜掘を遣り出す。

そこで山主も考へ出して發掘權を金で賣り出すことにした。

斯くて美濃の山々は太古の如き靜寂を一舉に破られて、修羅の巷と化した。名古屋から見物が乗り出す、買出し商人や素人の好者までが、續々詰めかけ買値の競争をする。

茶碗の小野(賢一郎)さんが、いつの間にか偵察に出かけて要領を得て歸る。朝日奈(名古屋の古美術商)が騒ぎ出して得意の怪力をかける。瀬津(伊之助)、新井(不明)なんと云ふ東京の素人の玄人が度々出で掛け、狂人に劍を持たずやうな事をして煽り立てる。中にも多治見あたりの二三狡猾な好者は、前後不覺になつて夜の眼も樂々と寝られないと云ふ始末。

斯うなると古陶研究を志した肝腎の家元、星岡窯は手の付けやう無く、凡慮如何せんと云ふ譯でばかん……と傍観だ。……(後略)

魯生「美濃の古窯跡から 発掘した繪徳利」『星岡』第27号、1933年2月、p.6

- 197) (無署名)「唐津の土来る」『星岡』第5号、1931年2月、p.3

- 198) 『魯山人と星岡茶寮の料理』(柴田書店、2011年)の「同時代資料で探る 星岡茶寮誕生から魯山人追放まで」では、星岡茶寮と銀茶寮が必要とする器の数から「星岡窯は当初から生産過剰となる宿命を背負っていた」ために魯山人が作陶に熱心でなくなったとしている。また、作陶に再び向かった契機については魯山人が東京帝室博物館に鎌倉時代の作として寄託した狛犬が明治の作だったという事件と関連付けている。

「同時代資料で探る 星岡茶寮誕生から魯山人追放まで」『魯山人と星岡茶寮の料理』柴田書店、2011年、pp.105-107

- 199) 長谷部樂爾「鑑賞陶器」のはじまり』—東京美術俱楽部創立百周年記念—「大いなる遺産 美の伝統展」 国宝を中心とする古美術名品』東京美術俱楽部、2006年、pp.70-71

- 200) この挿話は筆者が初代宮永東山旧蔵とされる『匱香譜』を実見したさい、プレートの台紙の多くに陶土による指紋があつたことを思い出させる。

八木一夫「石黒宗麿さんのこと」『淡交増刊 No.16 現代工芸10人集』通巻第219号、1965年5月、p.48

- 201) 高内壮介(1920-97)は『秩序と混沌 [湯川秀樹論]』(工作舎)のなかで、江戸期から湯川秀樹(1907-81)にいたる近代日本の科学(主に理論物理学)の展開をつぎの4段階に分けている。

A、江戸科学人による〈実験〉の自覚。(腑分けの衝撃)

B、〈実験〉を〈測定〉と化した明治科学人の頽廃。

C、江戸科学人の〈実験〉の衝撃を復活させた長岡半太郎。

D、長岡の方法を具体化した湯川秀樹。

高内は「……このような図式は、断絶史觀でもなければ、連續史觀でもない。二歩進んで、一步後退し、再び二歩進むという進退史觀とも名づけるべきものである」という。

彩壺會は高内が記すBの段階に該当する。彩壺會を設立した大河内正敏は理化学研究所(理研)の第三代所長を務めた科学者(造兵学)であり、奥田誠一は註84に記したとおり東京帝国大学文科大学で心理学を学んでいた。高内が指摘する「明治科学人の頽廃」について具体的に見れば、木田拓也が「大河内正敏と奥田誠一 陶磁器研究会/彩壺會/東洋陶磁研究所一大正期を中心に」で紹介している、大河内がおこなった色鍋島の皿の測定はその端的な例だろう。彼は皿が備える曲線の美し

さについて、対象を計測・数値化することによって「証明」したようでありながら、実際には美しい壺の「説明」に数学を用いたに過ぎない。高内が記す、「〈実験とは測定とみつけたり〉といったデカダンス」である。

中原佑介(1931-2011)は生前、筆者と話をしていたおりに、高内の論考で核となる中間子論理解が誤っていると批判した。中原氏が具体的にどの点を誤りと考えるかについては聞き漏らした。しかし、高内の記す江戸期から近代に至る科学観(ないしは世界観)の展開は、奥田たちの発言をたどる限り高内の指摘どおりであると考えられる。

なお、湯川本人は自然科学における科学者の規準として、「……既得の知識のほかに、さらに新たに発見るべき真理が、まだ自然界に潜んでいる。そういう意識を持って、創造的活動をしてきた人」(『江戸時代の科学者』)と記している。彼の記す精神は、歴史を対象とする人文科学の分野にもあてはまるのではないか。

湯川秀樹『江戸時代の科学者』『太陽』No.145、1975年6月、p.10

高内壮介『秩序と混沌 [湯川秀樹論]』(増補改訂版)工作舎、1979年、pp.83-100

木田拓也「大河内正敏と奥田誠一 陶磁器研究会／彩壺会／東洋陶磁研究所一大正期を中心にー」『東洋陶磁』第42号、2013年、pp.24-25

- 202) 大正生(大河内正敏)による樂家初代長次郎(? -1589)に関する講演では、

元來茶器の趣味を解するに、必しも茶道から這入る必要があるかどうかかも疑問であると思ふ。抹茶趣味は純日本趣味で容易に外國人に解し得られざる趣味であるが、夫れ丈け吾々日本人には共通の趣味であると思ふ。茶道の形式に依らなくとも茶器其物の趣味、藝術味は味ひ得られると思つて居る。私は茶道の方から這入つて行つた趣味は多少形式に拘泥する所があつて自由なる賞讃、解放せられたる藝術味を十分に味ふことが出来ないやうにも思はれる。茶人が茶器に對する批評は稍ともすると使用的上の事許りを考へて居る。使い勝手の好い物を喜んで茶器其物の藝術味を顧みない傾きがある。掛物の繪柄を氣にしたり其寸法の長短許りを云々して繪畫其物の藝術的價値を顧みない者は眞に繪畫を解する者と何人も思はないが茶を樂む人の茶器に對する批判を聞いて居ると何時も此流儀でやつてる。何處へは使へないとか使ひ惡ひとか、茶器其物の趣味を他處にして居るのは自分の密かに不平とする處である。

という主張が冒頭に行われながら、「茶碗全體」の鑑賞については今泉雄作(1850-1931)の名前をあげ、「……茶碗を見る時の見方として高麗茶碗には七箇所の見どころがある。樂茶碗には五箇所の見所がある」という「所説」のもとに、口作り、茶溜り、高台、高台の脇取、茶筌摺などを紹介している。これは今泉の説ではなく、從来から「見どころ」とされていた茶碗の部位である。これは長次郎に限らず、二代常慶(? -1635)と三代道入(ノンコウ、1599-1656)に関する講演でも「……ノンカウの茶碗に限つて、茶溜りを殊更に作つたやうな所が無く、ごく自然であるから其處に少しも嫌味がない」と評している。

大正生(大河内正敏)『彩壺會講演録 田中長次郎』彩壺會、1921年9月、pp.1-2, 11-14 * 講演は1919(大正8)年11月。

大正生(大河内正敏)『彩壺會講演録 樂常慶とノンカウ』彩壺會、1921年5月、p.17 * 講演は1920(大正9)年11月。

- 203) (無署名)「陶界漫録 △小さい人々」『陶磁』第3巻第1

号、1930年9月、pp.47-48

- 204) (無署名)「志野發掘の反響」『星岡』第2号、1930年11月、p.4
205) 北大路魯卿(述)『瀬戸、美濃古陶窯發掘に就て』彩壺會、1933年8月、p.7

*

つぎの記事は講演会の摘録である。

北大路魯卿『瀬戸美濃瀬戸發掘雑感』『星岡』第28號、1933年3月、p.21

- 206) 魯山人は後年、料理について、

料理を教へるのに、塩何グラム、砂糖何匁、などと、正確に出すならねぎ、適宜にきざみと云ふな。何々何グラムといふやうな、料理法を、科学的文明人の生活だと思ってゐる人がある。科学的とは塩何グラムではなく、科学する生活態度をもつてゐる自由人の事である。

(魯「羊頭と狗肉」)

と語っている。この発言を大河内正敏の『味覺 清美庵隨筆』(有情社、1947年)などとただちに比較することは困難だが、奥田誠一の「科學的に論理的に」という主張には、魯山人が語る「塩何グラム」の意味がある。

魯「羊頭と狗肉」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.98 * 目次は「羊頭狗肉」。

- 207) 藤井達吉と加藤唐九郎の調査に関連があるかについては未確認。

土生和彦(編)「関連年表」『開館記念展 藤井達吉のいた大正 大正の息吹を表現したフェウザン会と前衛の芸術家たち』碧南市藤井達吉現代美術館、2008年、p.147

- 208) 森豊『古代史発掘—登呂の碑—』角川文庫、1978年、pp.249-250

- 209) 荒川豊藏『縁に隨う』日本經濟新聞社、1977年、p.105

- 210) 加藤唐九郎『自伝 土と炎の迷路』日本經濟新聞社、1982年、p.253

- 211) そのなかで例外的な存在は、加藤土師萌と十二代中里太郎右衛門である。土師萌は日野厚(1886-1947)から個人的に教育を受け、愛知県立瀬戸窯業学校に勤務(1920年より)したことを行ひ、近代的な組織に身を置くことのみずから学んでいた。太郎右衛門は佐賀県立有田工業学校別科(製陶科)に学んでいた(太郎右衛門については大長智広氏の御指摘による)。

- 212) これがわかりやすく示されたエピソードが窯焚きの失敗である。窯焚きの失敗は彼ら以前にもあり、近代では板谷波山(本名・嘉七、1872-1963)の場合がよく知られているが、荒川豊藏や川喜田半泥子たちも失敗によって技術を得ていている。

豊藏が1933(昭和8)年に築いたみずから窯の初窯は失敗であり、その後も「初窯以来二年は試行錯誤である。作っては失敗が続いた」。また、同じ年に半泥子は川喜田商店創立三百年の祝として従業員一同から小山富士夫設計による登り窯を寄贈された。窯は失敗だったが、この体験は半泥子にとって「此の上もない幸福」であり、彼は「生きた教へ」を受けたという。これは豊藏や半泥子(および小山)のような、人生の途中でやきものづくりに入った場合に限らない。家業としてやきものづくりを意識しないままに体得した者であっても「古典」の存在によつてみずから技術を客觀的にとらえる機会を得、程度の差こそあれ「試行錯誤」を重ねている。このことは金重陶陽がおこなった焼成の工夫や窯の改造(1926-27年頃)にはじまる昭和戦前期の活動に顕著である。

無茶法師(川喜田半泥子)「泥佛堂日錄(其四)」『やきもの趣味』第1巻第9号、1935年11月、pp.10-11

- 荒川豊蔵『縁に隨う』日本経済新聞社、1977年、p.125
 川喜田半泥子「無茶法師焼物年表」、「(その四)ロクロ三昧境」『隨筆 泥仏堂日録』講談社文芸文庫、2007年、pp.30-49
- 213) 藤井英也「ふたつの茶会—棟方志功の「実験茶会」と柳宗悦の茶会—」『河井寛次郎と棟方志功 日本国藝館所蔵品を中心に』千葉市美術館、2016年、pp.250-251
- 214) 富田康子「桃山の求心力—あるいはその“余白”について」『昭和の桃山復興 陶芸近代化の転換点』東京国立近代美術館、2002年、p.94
- 215) 本文中に記したとおり、1928(昭和3)年11月に開催された「加藤唐九郎瀬戸古窯出土品展」(瀬戸市公会堂)は御大典奉祝記念・瀬戸町協賛事業のひとつとして開催されている。
- 216) 古典復興の陶芸家たちは故郷を離れて作陶した者(魯山人、石黒宗磨、加藤土師萌)と、しなかつた者(川喜田半泥子、荒川豊蔵、加藤唐九郎、金重陶陽、十二代中里太郎右衛門)に大きくわかれ。私見であるが、後者にくらべて前者のほうが作品の傾向に幅がある。このことは、本文で記した魯山人が抽象的、観念的なものに関心を向けたこととかかわりがあるようと思われる(後者の例外は津を離れなかつた半泥子である)。
- 217) 竹中久七「古陶としての志野・織部」『陶磁往來』春岱寮美食會、1939年、pp.122-123
- 218) 竹中久七の実家は1883(明治16)年に浅草で近江出身の竹中久次(1841-1913)と森嶋留藏(1851-1919)の兄弟が牛肉卸小売と牛鍋専門店を開業した「米久」(現在知られている同名の企業はここから暖簾分けされた)であり、木村莊平(1841-1906)の「いろは」と並ぶ牛鍋チェーン店だった。
- 「米久」は久次の子・平蔵(1864-1951)が経営をしていた1933(昭和8)年ごろ、芝公園内に新店舗の料亭「春岱寮」を開いた。日本料理(半懐石料理)をはじめとしてフランス料理や壽喜焼・牛鰐焼・鳥鍋などで、この店は平蔵の子である三男の久七と兄弟(長男・久平、次男・久八)たちによって運営され、プロデュースは久七と二代加藤作助(号・春仙、1844-1923)の三男である初代加藤春鼎(本名・鼎、1885-1961)がおこなつた。留藏の子孫に当たる森嶋利成によれば、「久七の影響力、プロデュース能力はあらゆる面で非常に大きかった」という。
- 店名は春鼎が尊敬する江戸後期の窯屋で名工として知られた加藤春岱(名・宗四郎、1802-77)にちなんで、店で用いる食器は春鼎の瀬戸焼で統一されていた。星岡茶寮に匹敵する会員制の料亭であり、また機関誌『寛閑觀』や食文化に関する文献を刊行したことでも知られる。偶然ながらその敷地の一部にはかつて、魯山人たちの「美食俱樂部」を継ぐ「花の茶屋」があった。
- 竹中のマルクス主義に対する関心は彼が慶應義塾大学経済学部に学んだ経験(中野嘉一によれば、同期の卒業生には中野のほか、瀧口修造、山本健吉がいる)と、詩人としての指向が反映している。彼は大正末期に佐藤惣之助(1890-1942)が主宰する『詩之家』同人として出発し、1929(昭和4)年にはかの同人たちと詩誌『リアン(Rien)』を創刊した。活動の出発当初は古賀春江(1895-1933)、阿部金剛(1900-68)と交流し、形式主義からシュルレアリズムへの展開を図っていた(『リアン』の名も阿部の作品にちなんだ)。
- 竹中はこのモダニズム詩の姿勢から1930(昭和5)年に入るとシュルレアリズムとプロレタリア芸術運動の弁証法的な結合(接続と止揚)を図り、「科学的超現実主義」を唱えた。これは『芸術』の革命から『革命』の芸術への転換だった。彼は「社会的歴史的感覚・文化史的批判」(中野嘉一)を重視し、歌人たちにも影響を与えたという。このような視点は本文中に引用した「リアリズム」の性格からもうかがうことができる。彼のやきものの歴史に関する論考は観念性が目立つが精緻である反面、註164に記したように魯山人の文章が「代筆」であるという批判などは当時の反応を知る上で興味深いが、それをただちに受け入れるには注意を要する。
- 『リアン』は1937(昭和12)年に第18輯で終刊。なお、陶磁関係者としては竹中のほかに岡田宗叡(本名・重正 1909-87)が双子の兄・悦哉(1909-98)とともに同誌に参加している。雑誌の終刊後同人は34年に警視庁特高課の取り調べを受け(第一次検挙)、41年12月の日米開戦にさいして再び検挙された。
- 本項の竹中、森嶋兩家の生歿年に関する情報は、森島商事株式会社(「近江牛 毛利志満」)の森嶋篤雄、利成兩氏より御教示をいただいた。
- 中野嘉一「第四章 リアン詩運動」『前衛詩運動史の研究—モダニズム詩の系譜—』大原新生社、1975年、pp.333-378
- 中野嘉一「芸術革命から革命芸術への志向 「詩と詩論」と「リアン」の運動」『シュルレアリズム読本2 シュルレアリズムの展開』思潮社、1981年、pp.140-147
- 柴田書店「魯山人と星岡茶寮の料理」柴田書店、2011年、pp.62-[63]
- 高橋新太郎「竹中久七論—「リアン」芸術運動の旗手」、『詩誌『Rien』芸術運動の位相』、「竹中久七・マルクス主義への横断 [年譜]」『高橋新太郎セレクション・3 集書目誌・詩誌「リアン」のこと』笠間書院、2014年、pp.182-198, 210-230
- 森嶋利成「歴史発掘エッセイ 昔日を聴く 第2回 春岱寮美食會と『寛閑觀』」「ネノネ」#1、2018年5月、pp.8-10
- 219) ただし荒川豊蔵たちにもばらつきはあり、豊蔵と『黄瀬戸』(寶雲舎、1933年)を著した加藤唐九郎では、後者の方が竹中久七の記す「リアリズム」に近い。
- それでは、近代日本の陶磁史研究において今日まで続く「科学的」「論理的」なアプローチ——対象となった世界を理解し、認識するうえで「思考の道具」となるもの——はどのように始まったのだろうか。本稿はそれについて検証する場ではないが、遠山茂樹(1914-2011)が『明治維新』(初版 1951年)の序論に記した、「日本近代史が科学という名を冠することができるようになったのは、社会主義運動が起ってきた時期、いいかえれば唯物史観の考え方方がこの国に根をおろした時期からであった」という主張に沿えば、まさにその時代を生きた加藤唐九郎や小山富士夫、大河内信威(磯野風船子、1902-90)、あるいは註218の竹中久七たちの体験に濃淡の差はあっても共通する、マルクス主義による唯物史観を受け止めた体験が果たした役割について再考されるべきだろう。
- 野田孝之「幼なじみ」里文(編)『小山富士夫の世界』里文、1981年、p.61
- 加藤唐九郎『自伝 土と炎の迷路』日本経済新聞社、1982年、pp.103-110, 117-125
- 奈良本辰也「昭和の大豪傑、加藤唐九郎」加藤唐九郎追悼集刊行委員会(編)『追悼 加藤唐九郎』財团法人翠松園陶芸記念館、1987年、pp.332-338
- 「証言:日本の社会運動 産別民同がめざしたもの(1)ー三戸信人氏に聞く」『大原社会問題研究所雑誌』No.489、1999年8月、pp.67-68
- 網野善彦「戦後歴史学の五十年 歴史観の問題を中心に」『歴史としての戦後史学』日本エディタースクール出版部、2000年、pp.13-55

浅見雅男『反逆する華族 「消えた昭和史」を掘り起こす』平凡社新書、2013年

遠山茂樹『明治維新』岩波文庫、2018年、p.24

*

竹中久七が示した古典解釈の「クラシズム」と「リアリズム」のちがいは、やきものだけではなく魯山人が活動していた同時期の油彩画の動向にも見ることができる。先行者としての岸田劉生と彼に続いた椿貞雄(1896-1957)、あるいは椿以外でも1930年代以降も油彩画の日本の表現(写実)を志向していた画家たちとの関係がそれに当たる。

編集された伝統

- 220) 1935(昭和10)年から39年にかけて全25巻を刊行した『陶器講座』(雄山閣)の月報には、本文に記した31年の井上吉次郎を中心とした瀬戸および美濃の発掘調査をはじめとして、各地の発掘調査が紹介されている(執筆者は小山富士夫か)。

最近東洋古陶瓷の研究は洋の東西を問はずいよいよ熾烈となり、ますます科學的組織的になりつつあるが、斯界近來の一傾向となつてゐる窯址發掘の如きもそれを物語る一證左であらう。

先づ日本内地に就てみても、井上吉次郎、加藤唐九郎、高木庸一諸氏の美濃瀬戸諸窯、金原京一、水野和三郎、大宅經三諸氏の九州諸窯、北原大輔氏の肥前、加賀、越中諸窯、永山卯三郎氏の備前熊山諸窯、更には淺川伯教氏の朝鮮諸窯、山田萬吉郎氏の金南務安地方等枚舉に暇がないが、邦人の活躍は遙か支那、南洋にも及んで、大谷光瑞師、中尾萬三博士に依る汝越等諸窯、松村、米内山兩領事の杭州郊壇窯、三木榮氏、儀嶽少將のシヤム諸窯等にも發掘が行はれ、貴重な研究報告が發表されてゐる。外人も亦劣らず着手してゐるが、杭州の陳萬里の如きは龍泉窯に就て屢々發掘を行はれ、詳細な報告を邦文雑誌『陶瓷』にも寄せられてゐる。また最近の外誌の所報に依れば、英人ジエラード・エム・エム・ブルーマー氏は建窯々址を福建省建寧縣水吉鎮に探り、窯址に膨大な陶片の堆積があり、その數は何千萬とも知れないと發表してゐる。この水吉鎮の建窯々址は既に山本由定氏に依つても踏査されたことがある。

(無署名)「東洋古陶瓷と新發見」『陶磁器』(『陶器講座』月報)第1期第9号、1936年3月、p.1

- 221) 小山富士夫「中国陶磁研究の展望」『小山富士夫著作集(下) 朝鮮の陶磁ほか』朝日新聞社、1979年、p.490

- 222) 註221、p.491

*

『茶わん』の創刊時、秦秀雄が同誌の編集をおこなっていた(3月に雑誌創刊、4月に星岡茶寮に入る)。秦は後年、柳宗悦と小野賢一郎そして魯山人のことについて記している。

昭和初頭に柳が華々しく民芸運動を展開すると小野は『茶わん』誌、山人は星岡誌によって三者三様の自我の強い意見を吐露して骨董の世界を闊歩し始めた。個性の強い三人の主張に一致は元より望むべくもなかった。然し三人に共通する所は從来名物、大名物だとか遠州蔵帳藏品だとか言つて伝承伝説の知識物知りの鑑識を一切かなく捨てじかに好むところのものを見る事であった。初期桃山茶人の目に返る事であった。

(秦秀雄「狂気の芸術家魯山人」、傍点引用者)

秦は続けて、「ところがこの桃山の目(陶学者や茶人たちは大体寛永末年迄一西暦一六〇〇年より一六四三年迄一桃山時代と称している。徳川二代三代将軍の治世時代迄を含む。私は関ヶ原戦前の從来歴史学者の称する桃山の事)への復興はこの三人に限ったことではなかった」(傍点引用者)として、倉橋藤治郎(1887-1946)、山村耕花(本名・豊成、1885-1942)をはじめ奥田誠一や安田鞆彦(本名・新三郎、1884-1978)たちの名前をあげている。

『茶わん』の主宰者である小野は俳人でもあり、註218の竹中久七とは対照的な立場で京大俳句事件(1940年)をはじめとする俳句各流派への介入、「俳句報國」運動の推進者として大きな役割を果した。また、やはり註218で言及した岡田宗叡は詩については竹中同様佐藤惣之助に師事していたが、俳句は小野に師事し、『茶わん』の編集記者だった。

村山古鄉『石田波郷伝』角川書店、1973年、pp.124-128, 131-135

田島和生『新興俳人の群像 「京大俳句」の光と影』思文閣出版、2005年、pp.149-150, 193-233, 237-238

秦秀雄「狂気の芸術家魯山人」『北大路魯山人の星岡別冊総目録』東洋書院、1977年、pp.5-6

- 223) 「魯山人と星岡茶寮年表」『魯山人と星岡茶寮の料理』柴田書店、2011年、pp.142-149

- 224) (無署名)「洞天會第一回」『星岡』第13号、1931年11月、p.5

- 225) (無署名)「古陶美味會 座談會の形式で」『星岡』第7号、1931年4月、p.5

- 226) 原田伴彦(1917-83)は魯山人が「鎌倉の自宅には夢境庵という変型六畳の茶室をもうけ、昭和十六、七年ごろから裏千家の鈴木宗保宗匠に習つた。だが点前は自称「横町流」で流派にこだわらなかつた」と記している。宗保本人の隨筆にも魯山人について記されているが、彼が「教えた」とまでは記されていない。

原田伴彦「第十五章 奔放自在の風流陶仙 北大路魯山人と川喜田半泥子」『近代文豪者太平記』淡交社、1971年、p.278

- 227) 光夢生「鎌倉清水山に開かれた茶筵」『星岡』第8号、1931年5月、p.8

- 228) 「大衆本位の味覺を訪ねて〔2〕 星ヶ岡の茶料理」『アサヒグラフ』第15巻第12号(通巻第358号)、1930年9月17日、p.27

- 229) 鈴木皓詞「吉兆料理と日本料理」『茶道学大系 第四巻 懐石と菓子』淡交社、1999年、p.276

- 230) 註229、p.277

- 231) 魯山人と小林一三、松永安左エ門の直接的な交流は魯山人の星岡茶寮時代が中心であり、二人との交流は1943(昭和18)年にはほぼ絶えた。

しかし小林は1956(昭和31)年にみずからが『日本美術工藝』に連載していた「大乘茶道記」で、『淡交』の企画によって魯山人がおこなつた「実驗茶会」(註323参照)について高く評価する文章を発表しており、その評は小林と魯山人が茶に対して同じ指向を持っていたことを示している。

昨年來「淡交」誌上に於いて「實驗茶會」だとか「サロン茶會」だとか、いろいろの計畫が實行されている。私はそれに興味を持って愛讀しているが、九月號には北大路魯山人君の「第七回實驗茶會」を一讀して面白いと思った。魯山人は、陶器においても、繪畫においても、料理においても、その他建築、美術、行くとして可ならざるはなしで、いずれも一頭地を擢いて、斯界の第一人者として天下無敵である。現在、生前においてすらも識者から鑑賞すみ

であるから、その死後は必ず高く評價されるに違いない。

近來各方面に行われている茶會よりも、私は魯山人の「實驗茶會」くらい、わが意を得たものはない、羨ましく思ったことはない。自分の思う通りに斷行しているのみならず、それが却てお客様を喜ばせて満足せしむるのであるから不思議である。高價な道具自慢や、茶道具商人のお世辭や、舊態依然たるお茶會に飽きあきしている私達、自分勝手のお茶會にも既に退屈しきっているから、この主人の主觀的な、イヤならばヨセと叱られているような會合こそ、却て面白く嬉しく、私は思うものである。

(小林一三「大乘茶道記 魯山人君の「實驗茶會」)

白井史朗(文)、原田忠茂(撮影)「實驗茶會 一北大路魯山人邸の一」『淡交』第10卷第9号(通巻第99号)、1956年9月、pp.94-105

魯山人の「實驗茶會」については白井が後年稿を改めており、初出には記されていなかった開催された月などが確認できる。

白井史朗「再見・實驗茶會 ⑯ はちす葉の茶会(一)」『日本美術工芸』第638号、1991年11月、pp.20-27

白井史朗「再見・實驗茶會 最終回 はちす葉の茶会(二)」『日本美術工芸』第639号、1991年12月、pp.54-60

白井史朗「はちす葉の茶会」昭和30年 おもしろ實驗茶會 淡交社、1992年、pp.[203]-223

小林による魯山人の「實驗茶會」評および、松永と魯山人の交流についてはつぎの資料および論考を参照した(小林との交流についてはあわせて註277を参照のこと)。小林一三「大乘茶道記 魯山人君の「實驗茶會」」、(無署名)「魯山人氏の茶會一實驗茶會のあらましー」『日本美術工芸』第217号、1956年10月、pp.70-71

尾崎直人「松永安左エ門 茶の湯事始めー安左エ門から耳庵へー」『福岡市美術館所蔵品目録 松永コレクション』福岡市美術館、1999年、pp.5-23

232) 北大路魯山人「茶美生活(二)」『淡交』第6卷第2号(通巻第44号)、1952年2月、p.61

233) 小林一三「二、新茶道問答」『新茶道』講談社、1986年、p.84 *初版 文藝春秋社 1951.

234) 松永耳庵「「茶」といふこと(無によつて得らるる藝美郷)」『茶道雑誌』第12卷第10号、1948年10月、pp.18-20

松永安左エ門「わが茶日夕」『松永安左エ門著作集 第五卷』五月書房、p.30 *初版 河原書店 1950.

235) この時「山の尾」は売却されなかつた。1939(昭和14)年、中野忠太郎(1862-1939)に売却。45年以降に中野家から離れた。その後、83年5月に開催された「益田鈍翁展」(三越・日本橋・東京)で公開されている。

『益田鈍翁展』日本經濟新聞社、1983年 *cat.no.57
「會津八一・北大路魯山人略年譜」『會津八一生誕一三〇年・没後五十五年記念 會津八一vs北大路魯山人一傲岸不遜の芸術家ー』新潟市會津八一記念館、2011年、p.78

*

コレクション売却の理由については諸説があり不明な点が多い。瀧波善雅は星岡茶寮の大坂進出の費用に充てるためとしており白崎秀雄もそれに沿っている。山田和は新たな古美術蒐集の費用捻出のためとしている。瀧波も山田も一致する点は、この大々的な売立が1934(昭和9)年9月の室戸台風によって売上が思つたほどではなかつたということである。

瀧波善雅「隨想・魯山人」『黒田陶苑創業五十周年 黒田陶々菴壽記念 人間 北大路魯山人』黒田陶苑、1984年、pp.134-135

山田和『知られざる魯山人』文春文庫、2011年、pp.388-

394, 407-408

白崎秀雄『北大路魯山人(下)』ちくま文庫、2013年、pp.17-18

236) 京太郎(秦秀雄)「魯氏の作陶風聞記」『星岡』第37号、1933年12月、p.30

237) (無署名)「星岡風聞抄」註236、p.31

238) 「品目」註236、n.pag.

239) 魯山人「高麗扁壺の説」『星岡』第23号、1928年10月、pp.5-6

240) 魯山人「古唐津一口繪解説ー」『星岡』第45号、1934年8月、p.4

241) 柏木麻里「出光コレクションの古唐津一やきものは日本人の心にどのように寄り添うか」『開館50周年記念 古唐津一大いなるやきものの時代』公益財團法人出光美術館、2017年、pp.6-13

242) 加藤唐九郎は座談会で、築窯について「昭和十年ごろだな、夏じやつたなアあれは」と語っているが、『星岡』の記事などから考えて1934(昭和9)年に築かれた窯のことと考えられる。

松島文智(記)、佐藤辰三(撮影)「星岡窯に新築造成る瀬戸式大登窯」『星岡』第52号、1935年2月、pp.18-19

加藤唐九郎、高橋茂、杉浦静、松田伴吉、黒田領治(司会)「座談会 一本の椿ー魯山人を語るー」『定本 北大路魯山人』雄山閣、1975年、pp.536-537

243) (無署名)「魯山人氏作陶百種展觀」『星岡』第54号、1935年3月、p.20

244) 祢鉢(皿)の創始について、山田和は「星岡茶寮時代にはすでに作っていた」としている。その完成が1945(昭和20)年以降である点は白崎秀雄も指摘している。

白崎秀雄『魯山人の世界』ちくま文庫、2013年、pp.161-166

山田和「傑作選」、「第五期 戦後時代【昭和21年～昭和29年】」『夢境 北大路魯山人の作品と軌跡』淡交社、2015年、pp.16-17, 144-148

245) 『染付葡萄繪深鉢』は『青花葡萄文水指』(明、現・逸翁美術館蔵)を典拠としているが、荒川豊藏にも同タイプの『吳須葡萄繪水指』(個人蔵)が存在する。豊藏の水指は制作年が早く、1928(昭和3)年5月に魯山人とともに朝鮮半島を訪れたさいに採取した花様里の陶土を用いて北鎌倉の窯で29年ごろに2点制作した試作品のうちの一つとされている。この時のもう1点が、世田谷美術館の塩田コレクションの『染付葡萄文鉢』であると考えられているが詳細は不明。

正村美里「『吳須葡萄繪水指』解説」『人間国宝 荒川豊藏』中日新聞社、2007年、pp.120, 218

246) ともに松島宏明(文智)の証言として紹介されている。

魯山人会(編)「魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値」徳間書店、1963年、pp.4-5

山田和「夢境 北大路魯山人の作品と軌跡」淡交社、2015年、p.8

247) 魯山人会(編)「魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値」徳間書店、1963年、p.79

248) 三浦小春『中部のやきもの』中日新聞本社、1981年、p.355

249) 1937(昭和12)年9月に商工獎励館(日本橋・東京)で開催された「北大路魯山人近作展」。

250) 辻嘉一、小野幸吉(プロデューサー・平田嵯樹子)『食の味・人生の味』柴田書店、1982年、p.95

251) 訂250と同。

252) この思考は魯山人が1951(昭和26)年に出会ったイサム・ノグチ(1904-88)の《地形に沿つてつくられたブレイグラウンド》(香川県文化会館蔵、1941年)のようなランドスケー

- プ・デザイン、あるいは1970年代半ばの小清水漸(1944年生)や清水九兵衛(1922-2006)の彫刻作品にみられる「仮構の場」、「大地の写像」として上部の空間を受け止める「面」という思考と近似している。
- 253) 無畏三藏「魯山氏近作 繪畫と陶器個展」『茶わん』第11巻第11号(通巻第130号)、1941年11月、p.88
- 254) 日枝通子「星岡夜話」「星岡」第42号、1934年5月、p.24
- 255) 魯山人が所蔵していた仁清の茶入(現在の所蔵先については未調査)も光悦の「山の尾」同様、「北大路家蒐集古陶磁展覽會」の図録に掲載されているが、展覽会の時点では買い手が現れなかつたのだろう。
- 魯山人「仁清作肩蓑茶入」『星岡』第65号、1936年2月、p.5
- 256) 魯山人「乾山の藝術」『星岡』第58号、1935年7月、p.3
- 257) 魯山人生「乾山の陶器を語る(口繪寫眞説明)」『星岡』第28號、1933年3月、p.5
- 258) 北大路魯山人「仁清作荷葉油皿 仁清作蜻蛉火皿」『魯山人家藏百選解説 第一輯』(『魯山人家藏百選』別冊)、便利堂印刷所、1933年、p.15
- 259) 北大路魯山人「私の作陶體験は先人をかく観る」平野武(編著)『独歩—魯山人藝術論集』美術出版社、1964年、pp.11-12
- 260) 魯山人「仁清作肩蓑茶入」『星岡』第65号、1936年2月、p.7
- 261) 魯山人会(編)『魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値』徳間書店、1963年、p.83
- 262) つぎの図録や文献を参照のこと。特に読売新聞社の図録解説は川喜田半泥子が「……半泥子の数寄風流の作陶は、現代の茶陶のなかにあって最も高く評価され、ことに茶碗に優れたものが多い」と紹介されていることに対し、魯山人の場合は「……用に即した個性的な作風を展開し、その作風は現代の陶芸界にあって極めて評価が高い。しかし抹茶茶碗にはあまり興を抱かなかつたのか、優品は少ない」と対照的である。
- 今泉篤男、林屋晴三(監修)『伝統に生きる茶の造形 現代の茶陶百選』読売新聞社、1982年 *cat.nos.4, 5
林屋晴三「北大路魯山人 新しい数寄の器—奔放自在の表現力」『日本の陶磁 現代篇 第1巻』中央公論社、1992年、p.226
- 十五代樂吉左衛門「同形の茶碗—光悦のアマチュアリズムII」『光悦考』淡交社、2018年、pp.165-166
- 263) 清水真砂「北大路魯山人 塩田コレクションについて」『世田谷美術館コレクション選集 北大路魯山人 塩田コレクション 暮らしに息づく魯山人の世界』世田谷美術館、2014年、pp.4-7
- 264) 魯山人の茶碗は本文に記したとおり食器に比べて展覽会出品に関する資料に乏しく、製作年代の同定はより難しい。このため、作品が塩田夫人によって美術館に寄贈された1985, 86(昭和60, 61)年度以来整理を行われた清水真砂氏をはじめとする世田谷美術館のスタッフの労に感謝したい。
- 265) 「絵織部獅子香炉」は「北大路家蒐集古陶磁展覽會」に掲載されていない。魯山人の後、瀬津伊之助が所蔵。
『世界美術全集 別巻第十六巻 陶磁篇』平凡社、1931年、pp.56-59 *pl.no.93
『—伝統と創造— 魯山人とゆかりの名陶展』世田谷美術館、NHK、NHKプロモーション、1996年、pp.33, 198
*cat.no.古14
- 266) 誌173と同じく黒田佳雄氏の御教示による。この時期の茶碗にはそれまでとはことなり、輶軸削りを自身でおこなつと考えられるものもみられるという。また、氏は1935(昭和10)年ころからの三島茶碗はサイズが小さくなつたこともあ
- りそれまでと比較してより使い易いものとなつてゐるとも指摘されたが、これは茶碗の制作に当たつて破格や勁い造形性を意図的に抑えたことと併せ、明らかに魯山人の特徴だろう。
- それは彼が、本稿に記したように1945(昭和20)年以降に顕著になつた茶(道)の大衆化の先駆けのような活動(洞天会など)をおこなつていたことと関係があると思われる。
- 267) 『特別展 浅川巧生誕120年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼—朝鮮時代の美—』美術館連絡協議会、2011年、p.151 *cat.no.211
- 268) 誌267、p.150 *cat.no.209
- 269) 無茶法師(川喜田半泥子)「泥佛堂日錄(其十六)」『やきもの趣味』第2巻第11号、1936年12月、p.17
川喜田半泥子「(その十六)北大路さん」『隨筆 泥佛堂日錄』講談社文芸文庫、2007年、pp.129-130
- *
- 初出の『やきもの趣味』の「編輯後記」(p.40)には編輯者である鈴木伸樹(「鈴木生」)によってつぎのように記されている。
- 無茶法師 今月の日錄は問題の北大路魯卿を俎上に上せてゐるが、無茶法師の前では、今までの噂の如き魯卿氏ではなかつたので、不思議な感がしました。考へ方によつて面白いことだと思ひました。
- 本文中にも記したとおり、魯山人が中村竹四郎によって茶寮を解雇されたのは1936(昭和11)年7月であり、「泥佛堂日錄(其十六)」にはその翌月に魯山人と初めて会つたおりのことが記されている。
- 270) 本文では茶碗のみについて記述したが、このほかには中野忠太郎(1862-1939)の依頼によって魯山人が制作した『萌葱金欄手鳳凰文煎茶碗』(1939年、公益財團法人中野邸記念館蔵)にも「和風化」が現れている。加藤土師萌は魯山人の萌葱金欄手を本歌と比較して完成していないと評しているが、土師萌が記す文章を読む限り魯山人は単なる本歌の再現を目指してはいない。
- ……北大路さんもこの緑地金欄に一時熱をあげておられ、この絵具の調製は専ら京都の山越弘悦に一任しておられたが、緑の色調がなかなか魯氏の気に入らず、「苗しろにそよ風が吹いたときの色合だよ」と難しい注文をつけられて山越君大いに困惑していたことがある。
- たしかに萌葱金欄手の感覚は豪華で氣品があり、金の模様から窺く緑地の美しさは宝石のようである。金色の反射作用も伴つて一層萌葱調になる、この美しさに誰しも魅せられて追求したくなるらしい。しかし両氏(引用者註: 魯山人と富本憲吉)とも惜しいかな本歌への觀察不足でその技法を正しく検討されないので遂に完成されなかつた。
- 『萌葱金欄手鳳凰文煎茶碗』の緑地の比喩は魯山人が制作当初から「本歌」から離れたものを目指していたことを示唆しているし、金箔の上に描かれた中国大陆に由来する文様は一見稚拙でありながら闊達で、全体として中国を見るよりは魯山人の当時の呼称に従えば、推古や天平の趣がある。
- 加藤土師萌「金欄手の技術について」小山富士夫(編)『金欄手名品集』芸艸堂、1971年、n.pag.
- 271) 誌269と同。
- 272) 石黒宗麿、千宗興、陶和会メンバー「共同研究 これからの茶の湯設計 序説 新陶作家群の意見」『淡交』第8巻第5号(通巻第71号)、1954年5月、pp.84-93
- *

この後、1956(昭和31)年11月28、29日の2日間、同じ年の5月に第一期工事が完了した裏千家の茶道会館で荒川豊蔵、石黒宗麿、金重陶陽、加藤唐九郎、加藤土師萌による新作を茶陶として用いる「新しい陶芸の茶会」が催された。この茶会が催された経緯については現在明らかになつてないが、本項の宗麿と宗興の討論が契機になつていると考えられる。陶芸家たちの顔ぶれは作陶において「古典復興」を目指した者で構成されており、彼らの活動として本文中に後述することになる「からひね(乾比根)会」や「桃里会」と並ぶ重要性を持つている(むしろ、「用いる側」である受け手と直接向き合つたという点において、より注目される)。

荒川豊蔵、石黒宗麿、加藤唐九郎、加藤土師萌、金重陶陽『座談会 花々しき窯出し』『淡交』第94号、1956年4月、pp.36-44

(無署名)「茶道界の新旋風 新しい陶藝の茶会」『淡交』第103号、1957年1月、pp.[65-71], 74-85 *pp.82-85は陶芸家たちによる座談会。

273) 荒川豊蔵の指摘はつぎのとおり。

……天目茶碗から、なぜ「卯花壇」のような形に変化してきたか、ということは、そう簡単にはきめられない問題で、一部にいうように、織部の影響というのも、どうも納得がゆかない。それよりも、むしろエンゴロ(サヤ)にヒントを得たのではないかと考える。たとえば、天目茶碗をいれてやく、比較的小型なサヤを作るとき、サヤを手のひらの上にのせ、茶碗の高台がうまく嵌りこむように、中からサヤの底についてクボミをつくる。そうすると、自然、サヤの外側の底は外に張り出ることになる。そこに高台をつけさえすれば、サヤでも立派に茶碗として使える形となる。こうしたことが、あの志野や、瀬戸黒茶碗特有の形のうまれる、一つの機縁となっているのではないかと思う。……(後略)

豊蔵はこの文章に続けて傍証として手の指あとが残る無地志野茶碗を写真とともに示している。

この指摘が現在も妥当と考えられるかという筆者の問い合わせに対し、加藤桂子氏(荒川豊蔵資料館)より粘り気の少ない志野の「もぐさ土」の特性上、薄作りは困難であろうと思われるので、豊蔵が指摘するように厚みのある筒状が形状的には失敗が少なかったと思われるという御回答をいただいた。ただし志野のなかには口縁が開いた碗形も少なからず存在するため、豊蔵が示した見解のほかに桃山期に新しいやきものという概念が加わった結果ではないかとも氏はつけ加えられた。

荒川豊蔵『陶器全集4 志野』平凡社、1959年、p.8

豊蔵は以後も同じ観察を記している。

荒川豊蔵『美濃焼の伝統と技術』小山富士夫、荒川豊蔵『日本のやきもの8 美濃』淡交新社、1963年、pp.144-145
荒川豊蔵『志野の種類』『日本陶磁大系11 志野 黄瀬戸瀬戸黒』平凡社、1972年、pp.99-100

荒川豊蔵『志野の種類』荒川豊蔵、竹内順一『日本陶磁大系11 志野 黄瀬戸瀬戸黒』平凡社、1989年、pp.95-96 *豊蔵歿後の出版。竹内は「志野の種類」について口述筆記ではないかと推測している。

*

「没後60年 北大路魯山人」展開催のさい、来場者の方から「もぐさ土」で《赤志野茶碗》のようなフォルムを作り出すことは難しいのではないかというご指摘をいただいたが、現在まで確認できていない。

また、本文では筒型の茶碗について重きをおいて記したが、加藤氏が指摘されたように美濃では「卯花壇」と同時期に《赤志野茶碗》(16-17世紀、根津美術館蔵)の

ような優美なフォルムをもつ茶碗も生まれている。

根津美術館学芸部(編)『新・桃山の茶陶』根津美術館、2018年、pp.50, 149 *cat.no.28

274) 高村光太郎は「素材と造型」という文章のなかで、近代日本の油彩画受容について「……日本に油繪は輸入されたが、油繪の傳統とその背後にあつた歴代の作品の累積とはまるで度外視されてゐた」とし、「……油繪を習ふ者は何故油繪といふものが存在するのか、油繪がどうして斯ういふ方法で描かれるのかなどといふ疑問や反省などを抱くまでの知性を持ち得なかつた」と指摘している。

高村光太郎「素材と造型」『高村光太郎全集第五卷』筑摩書房、1995年(増補版)、p.193

藁科英也「油彩画家・椿貞雄」『千葉市美術館研究紀要探蓮』第20号、2018年、pp.12-13

*

八木一夫は魯山人の歿後に記した文章中、

魯山人の作陶は、たしかに単なる写しではない。卓抜した写しの技能の上に、柔軟なバリエーションの才能が働いている。色絵水玉文壺や織部の大壺は、共に信楽の壺からのバリエーションである。信楽の壺をみつめた彼は、その材料、技術、形態、性格などの特性の解釈から、信楽という彼の方程式を組み立てるのだ。普通ならば、その方程式をもって職人を指示し、作り上げさせれば、その仕事は一段落というところなのだが、魯山人は、豊かな古典への教養と天性的秀抜な感性が培ったデザイン力を持っており、信楽壺の制作のさなかに於てもそれはゆらめきづける。そして、かすかな因子をとらえては、大きく仕事を変貌させる可能性を孕んでいるのだ。……(後略)

(八木一夫「魯山人の陶器について」、傍点引用者)

と記している。

八木は魯山人が技術的な見地に立った上で古典を編集していると指摘しており、それに沿えばオリジナルの歴史性に考察がおよんでいたことになる。これが、八木が親炙した石黒宗麿であればこの見方は成立するかもしれないが(註337参照)、魯山人についてあてはまるかについて考えた場合、本文に記したような彼の觀念的姿勢から難しい。後進である八木は、魯山人や宗麿という古典復興の陶芸家たちの方法論を、同じものと理解していたということは考えられる(あるいは、宗麿を基軸に魯山人の方法論を推し量ったか)。

八木一夫「魯山人の陶器について」『日本美術工芸』第305号、1964年2月、pp.61, 64

275) (無署名)「魯山人先生の近作に親しむ會」『美術工藝』第19号、1943年10月、廣8

276) 註275と同。

277) (無署名)「魯山人の「絶縁状」小林一三あて 自筆書簡6通発見 逸翁美術館 きょうから公開」『読売新聞』大阪本社版、2010年10月9日、p.35

*

小林一三による1943(昭和18)年以降の自筆文献で、魯山人について言及されたものとしては、註231で紹介した「大乘茶道記」のほか、53年10月27日付の日記がある。

五時壺中居に立寄、何とかいふ素人の新陶作品を見て失望した。魯山人や小山富士夫君などは無暗に賞めた広告文を見てわざわざ見に行つたのであるから私の失望は甚だしい、値段も高いのにも驚いた。瀬津君の店を尋ねていろいろ見たが乾山すゝきの絵の平鉢を買つた、二十五万円也。六時四十二分東京駅発にて帰宅、七時半カマクラに帰る。

この展覧会は医師の岡部敢(?-1963)による個展だった。「無暗に賞めた広告文」は未見。岡部は当時魯山人に北鎌倉の窯で自作の茶碗を焼いて貰うような関係があり、岡部の歿後の座談会では「最後には北大路さんのお弟子さんのようでしたね。本当のお弟子以上につかえてました」(廣田熙)と偲ばれている。

日記に「無暗に賞めた広告文を見てわざわざ見に行つた」とあるように、小林は魯山人との交流が途絶えた後も彼に対して一定の関心を持ち続けていたことが判る。

一方、魯山人の側も1953(昭和28)年ころに小林とまたま出会ったさいの感想を公表しているが、そのトーンはきわめて冷淡である。

(北大路魯山人)「魯山人放談 先生と君と」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、pp.35-36 *口述筆記か。

邑木千以「愛藏辯あり 十九 岡部敢氏」『日本美術工藝』第178号(16/11)、1953年8月、pp.34-37

(無署名)「陶説ニュース(一) 岡部敢氏作陶展觀」『陶説』8、1953年11月、p.37

加藤土師崩「セミ・アマ陶芸作家秀作選 私の意見」『淡交増刊 No.4 現代やきもの読本』通巻第137号、1959年8月、pp.98-99

藤岡由夫、田中作太郎、広田熙、岡田宗穂、磯野風船子(司会)「座談会 脇本楽之軒氏、岡部敢氏を偲ぶ」『陶説』第123号、1963年6月、pp.38-45

小林一三『小林一三四日記 第三卷』阪急電鉄、1991年、p.496

辻清明『辻清明 自伝 焱に生きる』日本経済新聞社、1996年、pp.79-83, 87-91

晩年まで

278) (北大路魯山人)「魯山人放談 作陶への情熱」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.40 *口述筆記か。

279) 白崎秀雄『北大路魯山人(下)』ちくま文庫、2013年、p.344

280) 小山富士夫は魯山人が日展に出品して落選した「木の葉の皿の五枚組」をフランスに送ったと語っているが、日展応募の経緯などは不明。

小山富士夫、棟方志功、棟方夫人(チヤ)、辻嘉一、黒田領治(司会)「座談会 残照一北大路魯山人の徳一」『定本 北大道魯山人』雄山閣、1975年、pp.523-524

281) 川喜田半泥子「乾山陶技の精神」『萌春』第55号、1958年5月、p.10

*

1950年、川喜田半泥子が『陶説』に発表した「陶工乾山」にはつぎのような記述がある。

シロートの私が生きを申す様でありますのが冷静に批判して、乾山でも仁清でも決して名工とは云えないと思います。仁清の輶轎を賞讃する方は多いようでありますが、本職の輶轎師としてアレだけの輶轎が出来なければ一人前の輶轎師とは云えません。それなのに、乾山、仁清、と取上げて賞讃されるのは、此の二人は一般陶工のように中国や朝鮮などの古陶の模倣をせず、夫れぞれ独自のものを作つたからであります。仁清に於ける木米、乾山に於ける乾也の作品を見ますと、木米や乾也の方が器用なものを作つております。

然し木米は木米で、乾也は乾也であります。仁清でもなければ、乾山でもありません。此ことは美濃ものゝ黄瀬

戸、織部、志野に就ても同様で、昔の陶工が不焼や出来そこないで捨てたものを發掘して、それをお手本で作つて喜んでいます。買う人も亦そんなものかと思つて買ふ。これでは昔のもの以上に優れた物の出来よう筈がありません。

(川喜田半泥子「陶工乾山」)

半泥子の文章をそのまま読みれば、彼の批判は「からひね会」に参加した荒川豊蔵あるいは加藤唐九郎などに向くことになる。彼との交流が途中で絶えた唐九郎はおくとして、豊蔵について考えれば半泥子が彼を批判しているとは考えられない。このため、本稿で紹介した古典復興を目指した「新古典派」とはべつに「昔の陶工が不焼や出来そこないで捨てたものを發掘して、それをお手本で作つて喜んでいた」動向があることをこの文章は示唆している。しかし半泥子が具体的にどのような動向を念頭においていたかについてまではわからない。

川喜田半泥子「陶工乾山」『陶説』14、1954年5月、p.28
川喜田半泥子「無茶法師焼物年表」『隨筆 泥仏堂日録』講談社文芸文庫、2007年、p.31

282) E.H.カーペンター(訳)『歴史とは何か』岩波新書、2014年(改版)、p.40

283) 石黒宗麿「(昭和15年12月2日消印 長谷川忠夫宛)」、「(昭和15年12月7日消印 川喜田久太夫宛)」、「(昭和15年12月9日消印 長谷川忠夫宛)」小野公久(監修)『石黒宗麿書簡集 第2集』新湊市博物館、2001年、pp.37-38 *書簡 no.9-11.

284) 小山富士夫は1947(昭和22)年7月東京国立博物館嘱託に採用され、49年文部技官となった。翌年9月文化財保護委員会の美術工芸課勤務を経て52年8月、文化財保護委員会無形文化課勤務。59年1月に文化財保護委員会無形文化課調査官となつたが、60年秋に起つた「永仁の壺」の重要文化財指定解除問題によって、翌年7月文化財保護委員会事務局を辞した。

この間、小山は魯山人に織部焼による重要無形文化財を受けるよう依頼したが拒絶されたという。

……私も焼物の方で重要無形文化財の指定のことで魯山人のところへ頼みに行つたが、君のいうことは何でもきくけれども、これだけは勘弁してくれといつて一切、位階勲等をうけることを拒んで、無位の真人ということばがあるが、魯山人はそのことばに価する人であった。

小山富士夫(口述筆記)「魯山人の人と芸術」『現代の眼』108号、1963年11月、p.2

*

小山は陶磁研究を志したはじめごろから実作にも関心を持ち、1925(大正14)年に瀬戸の矢野陶々(1895-1947)に弟子入りして以来、30(昭和5)年までの間は集中的に作陶にはげんでいる。28年に石黒宗麿と出会い、翌年には展覧会に出品した作品を川喜田半泥子に全て買い上げられるなど、「新古典派」たちとの交流は深かった。博物館に嘱託として採用された47年ごろの作陶にも彼らとの親和性がうかがわれる事が、当時の記録からわかる。

服加減の濃茶の香りを心行くまで味つて、茶盃を順闊する。大きな黒刷毛茶盃は新窯のものとはわかるが作者はとても判らない。腰削り、高臺もしつきりして、ろくろ挽き鮮やかに、茶溜りのきりと小深いもの井戸のそれのやうに好ましい。それよりも白釉を下がけした上に黒刷毛を無難作に塗りたくつたところが如何にも面白い。

「誰だらう、うまいもんだね。」

「大振りのところは半泥子かね。」

連中はしきりと首をひねる。亭主はにやにやしながら鹽せんべいの盆をすゝめて、薄茶所望の向きへメキシコの製だといふ色繪の平茶盃に茶を點てゝゐる。たうどう兜を脱いだ客へ亭主は語る。

「黒刷毛の間に富士山の頂のやうな白釉が見えるでせう。作者に因みもあるので『富士』と銘をつけようと思ふのですが、さて『白芙蓉』か『黒芙蓉』かと迷つてゐるんですよ。」

「富士……富士夫、まさか小山さんぢやあるまいね。」

「さうなんですよ、小山さんの近作ですよ、うれしくてね、毎日喫んでゐるんです。この間も伊賀から出で来られた菊山さん(引用者註:當年男か)が感心されましてね……」「さうか、やつぱり茶盃は、慾氣と邪念を離れたものでなくては頂けないね。」

辻嘉一「第一年 八月 午睡の後」『懐石茶事二ヶ年』河原書店、1950年、pp.56-57 *初出(『茶道月報』)未確認。

285) 小山富士夫「茶陶の歴史」山口県教育庁文化課(編)『伝統の萩焼と高麗茶碗 古萩』伝統の萩焼と高麗茶碗・古萩名品展実行委員会、1975年、p.107

286) 石黒宗麿「北大路さんと私」『現代の眼』108号、1963年11月、p.4
この文章はつぎに再録されている。

石黒宗麿「自分が執筆した文章③個展の推薦文や批評・追悼など その4 「北大路さんと私」」小野公久(編)『石黒宗麿データブック 第1集』射水市新湊博物館、2016年、pp.26-27 *註を附す。

石黒宗麿「北大路魯山人について 北大路さんと私」東京国立近代美術館(編)『美術家たちの証言 東京国立近代美術館ニュース『現代の眼』選集』美術出版社、2012年、pp.74-76

*

『陶説』第17号の消息欄にはこの時の宗麿の上京が記されている。

石黒宗麿氏 文化財所要にて七月十八日上京、鎌倉の西洋古陶展を見学、小山富士夫理事訪問、廿二日は陶々庵にて加藤庸九郎理事を交へ、桃里会推進の相談あり、魯山人氏訪問の上帰窯。

「石黒宗麿氏」『陶説』第17号、1954年8月、p.46

287) このことは、やはりかつて「陶界の五人男」のひとりだった柳宗悦、あるいは青山二郎などにも当てはまる。

柳宗悦、西澤笛斎、小山富士夫、杉原信彦「座談会 重要無形文化財(工藝)をめぐつて」『藝術新潮』第6卷第8号、1955年8月、pp.157-172

青山二郎「唐九郎を“鑑定”する」『藝術新潮』第13卷第1号、1962年1月、p.[63]

288) 杉鮫太郎「新生備前」『日本美術工藝』第168号(16/1)、1952年10月、p.36

山田和「年譜」『夢境 北大路魯山人の作品と軌跡』淡交社、2015年、p.376

289) 金重陶陽(談話摘記・矢田三千男)「ノグチ氏の仕事が訓えるもの」『日本美術工藝』第168号(16/1)、1952年10月、p.36

290) 参考になるものとして桂又三郎(1901-86)による雑誌『備前焼』(文献書房、1936年9月-40年5月?)の活動のほか、つぎの雑誌特集がある。

『やきものの趣味』第3巻第6号、1937年6月(備前焼研究号)

*

備前焼の研究史についてはつぎの書籍を参照のこと。

下村奈穂子『備前焼茶道具の研究』法藏館、2016年

*特に「第一章 先行研究史」pp.19-28

291) 金剛荘での展覧会記録は未確認。

杉鮫太郎「魯山人に隨伴して」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第2号、1952年9月、p.26

292) この事情についてはLouise Allison Cortの“Japanese Encounters with Clay”にくわしい(以下は著科訳)。

(引用者註: 1952年)8月、焼け具合を見るために魯山人とノグチが備前に戻ったさい、彼らはともに強い感動を覚えた。ノグチは一度の制作で直ちに成功を収めたことを喜んでいた(そのなかの備前の皿は、彼の神奈川県立近代美術館での個展目録の表紙に掲載された)が、魯山人はさらに先のことを考え、彼の工房に備前式の窯を築いて欲しい旨を陶陽に依頼した。神奈川県立近代美術館(ノグチ)と高島屋(魯山人)の個展がそれぞれ終了した直後の10月、陶陽と助手たちは北鎌倉に到着した。彼は築窯に六週間を費し、魯山人が備前の土を用いて準備していた仕事を助けたばかりではなく、蓄えられていた土や釉薬によって試験をおこなった。ところが翌年春の窯焚きのおり、魯山人は焼き方を指図しようとする陶陽に怒った。二人の間で激しい口論となり、陶陽が備前に帰った時、彼は所蔵していた魯山人の作品を全て壊した。

この記述に関する原註はつぎのとおり。

筆者(引用者註: Cort)による金重晃介(陶陽の三男、1943年生)へのインタビューによる(伊部にて、2001年3月30日)。

ところで、魯山人と陶陽の仲違いを目撃したアメリカ人に、当時若い陶芸家だったJ.B.ブランク(J.B.Blunk)がいる。1952年、彼は山口淑子の紹介によって魯山人の工房で働き始めたが、翌年陶陽の工房に移り、彼の許で14ヶ月を過した。57年、陶陽が初めて渡米した折、最初の滞在先是カリフォルニアにあるブランク宅だった。アメリカ滞在後、陶陽はノグチに会うためにパリに向かった。晃介によれば、ノグチは陶陽をナイト・クラブに連れて行ったという。

(忠成)「山莊に割期的備前窯」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第2号、1952年9月、p.27

Louise Allison Cort, "Japanese Encounters with Clay," in *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics: A Close Embrace of the Earth*, Louise Allison Cort and Bert Winther-Tamaki (Washington: Smithsonian Institution, 2003), pp.139, 190.

293) 魯「寸感 古備前・新備前」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.105

294) (無署名)「(備前 たゝき平鉢)」註293、p.[58]

295) (無署名)「(備前まな板形長向)」註293、p.[59]

296) (無署名)「(銀刷毛の壺)」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第2号、1952年9月、p.[14]

297) 昭和10年代に制作された《乾山風金彩絵替皿》などがある。

『—伝統と創造— 魯山人とゆかりの名陶展』世谷田美術館、NHK、NHKプロモーション、1996年、pp.104, 107, 207 *cat.nos.65, 66

298) 辻義一「魯山人の言葉 金彩銀彩」『魯山人の器と料理』角川ソフィア文庫、2015年、pp.122-123

299) 同誌第3・4合本号の「(信楽灰被口かけ花入)」の自註にも「口カケは古人の工風を学んだもの」とある。

(無署名)「(信楽土の壺)」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第1号、1952年6月、p.[13]

(無署名)「(信楽灰被口かけ花入)」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.[56]

*

註293-296, 299で引用した『魯山人・生活誌 獨歩』に掲載された魯山人の作品についての註は無署名のため魯山人の周辺が執筆した可能性もあるが、彼が自邸内に設けた「夢境庵」(註226参照)は千利休(1522-91)の孫である宗旦(1578-1658)による「又隠」(裏千家)を範としたとされており、「(備前まな板形長向)」にみられる「宗旦でも居たら……」は魯山人本人の関心が理解できていなければ記されない内容であると考えられる。また、「(信楽土の壺)」には「私も製作に当つて……」ともあり、これらは自筆あるいは口述筆記であると判断した。

- 300) 『魯山人・生活誌 獨歩』に原色版で掲載された壺は「北大路魯山人の芸術」(国立近代美術館ほか、1963-64年)の図録に《伊賀釉口かけ壺》として図版掲載されているが、作品リストにはcat.no.127の《灰被壺》とある。
- 301) 白崎秀雄によれば、魯山人の最晩年の作品とされるものなかには弥生式土器のほかにも、「口が広く高台のよく張った、漢の縁釉の壺に似たもの」や「六朝あたりの越州窯の四耳壺をアレンジしたような壺」も制作されていたというが、はつきりしない。仮に後者が1958(昭和33)年3月の「第五十四回北大路魯山人展」(高島屋、日本橋・東京)の図録に掲載されているものであるとすれば、図版で判断する範囲内ではあるものの白崎の形容は疑問である。
- 最晩年の作品に限らず、魯山人の作品については調査や比較検討は充分ではなく、今後更にそれらを重ねる必要がある。
- 白崎秀雄『北大路魯山人(下)』ちくま文庫、2013年、p.339
- 302) イサム・ノグチ、北代美和子(訳)「日本でのプロジェクト」『イサム・ノグチ エッセイ』みすず書房、2018年、pp.115-[119]
- 303) 北大路魯卿「土器のよさのことなど」『古美術』第154号(第13巻第11号)、1943年11月、p.19
- 304) 註303と同。
- 305) 萩科英也「勅使河原蒼風の立体造形」『草月とその時代 1945-1970』草月とその時代展実行委員会、1998年、pp.27-29, 31
- 306) 註303と同。

*

「土器のよさのことなど」には「支那や朝鮮のものは既に分り切つてゐる」とあるが、1941(昭和16)年11月に描いた明末の吳須赤絵を描いた絵の添え書きに「この鉢の／赤と墨線の／流れ 稍々わが／意を得たり／形は柔かみ／乏しく／まねても／まねても駄目也」と記している。

『辻留の和食器入門 料理を想いかべながら器を考える』中央公論社(別冊暮らしの設計No.1)、1985年、p.68

307) 内貴清兵衛は1955(昭和30)年に亡くなつた。

魯山人歿後の座談会で、廣田松繁と吉田耕三は清兵衛と魯山人の交流について語り合っている。

広田 死ぬまで内貴さんの事悪く云はなかつたですね。

吉田 それはもう内貴さんだけは特別でした。内貴さんが亡くなるまでお茶碗送つたりしてました。内貴さんも又北大路さんとなると大変な氣の入れ方でした。北大路先生の悪口は内貴さんのところではタブーでしたからね。

広田 肝胆相照らすものがあつたんだね。

吉田 北大路さんの才能を認めてのびのびとその芽を延ばした点、内貴さんの貢献は大きいものです。

秦秀雄、真船豊、小山富士夫、広田松繁、吉田耕三、佐

藤進三、黒田領治(司会)「天上天下唯我独尊—北大路魯山人氏を偲ぶ—」『陶説』第85号、1960年4月、p.70

*

魯山人は亡くなる三ヶ月前の1959(昭和34)年9月におこなった辻嘉一との対談で、清兵衛について語っている。

辻 お父さん(引用者註: 内貴基三郎)は、あんまり美術はわからなかつたかな。

魯山人 普通の趣味があるのやね。だからまあ、山陽の額かけるとか、そんな程度のことだね。それでも鉄斎の絵か何か知らぬが、ぼくが行った時に、鉄斎の三幅對がかかるつたがね。そういう美術は好きな、といふんじゃないけれど……。

辻 茶人ではなかつたですね。

魯山人 まあ……茶があればいいんだけれどね。

辻 内貴さんも茶はなかつたな。

魯山人 ない。

辻 煎茶だつか?

魯山人 煎茶もあらへん、何んにもない。そら、まあ、それぞれが無茶苦茶ですワ。

辻 陶器はわかつてはりましたか。

魯山人 わからへんで、おれが教えてやつた。

辻 大体に分つてたのは絵画ですか。

魯山人 そうや、何となしに絵が好きやつた。古いものといつても、せいぜい大雅か夢窓ぐらいで、うんと古いものは分らへんのや、そこへゆくと、憚りながら吾輩とはまるで違うんだけれど、そんなこというてもしょうがないから、おつきあいにその話をして、美術のことに関しては僕が教えたようなもんや。陶器なんかぼくが教えて、なんばもうけたか分らぬ。

辻 しかし、内貴さんという方は、たいしたお人やつたね。

魯山人 まあいい人だったね。

(辻嘉一、北大路魯山人「北大路魯山人様との対談 獨歩の舌」)

この対談には全体に強気と嘆息があり混じつたような印象がある。「美術のことに関しては僕が教えたようなもんや。陶器なんかぼくが教えて、なんばもうけたか分らぬ」と語っている魯山人であるが、絵画などはさておき、陶器については彼の自負ばかりではなかつた。

林屋晴三は昭和期における国焼の代表的な収集家のひとりとして、清兵衛の名をあげている。

日本の国焼の蒐集としては、明治年間におけるモールス・コレクション(ボストン美術館蔵)が夙に有名ですが、昭和に入ってからでは、関西の山口吉郎兵衛氏、内貴清兵衛氏と東京の伊東祐淳氏、竹内金平氏の蒐集が知られていたようで、戦前の刊行物に所載されている国焼の多くは、所蔵者として四氏の名が記されています。ことに東京では、いつしか国焼といえば伊東コレクション、伊東といえば国焼ということになっていたようですが、まことに残念なことにそれら四千点のコレクションのほとんどは戦災で消失してしまったのです。さらに内貴コレクション、竹内コレクションも戦後に散逸してしまって、いまでは山口コレクションの滴翠美術館と私が勤務している東京国立博物館がもっとも大きなコレクションといえるかもしれません。しかし博物館のそれとても国焼のコレクションとしては貧弱なものです。そうしたことからも伊東コレクション四千点の焼失は、日本の地方窯研究の上でも痛恨の極であったのでした。

(林屋晴三「伊東祐淳先生の古玩」)

清兵衛が国焼を収集するにいたった事情について

は、秦秀雄による「趣味人を探る 内貴清兵衛氏」にくわしい。

……問題を本論にすゝめて趣味人としての氏を語つて行かう。彼は今はやりの瀬戸系焼物のコレクタアとなつた。これ迄佛像を蒐め、支那古陶を買ひ、其他観でも、墨でも漆器でも佛器でも、凡そ美術と名のつくものなら人形でも玩具でも見のがさなかつた。然し惜しいかな、京都といふ舞臺が悪い。ものはあつてもあそこは人物が乏しい。倒立ひにせりあひもみあひをやつて勵み合ふ事が無い。そつと道具屋から買つて一人楽しむやり方で、東京のやうに騒がない。

彼はいつの間にか取残された感があつた。言はば趣味界の田舎者になつた感が無いでは無かつた。

だが多感にして多分に情熱的なる彼がいつ迄舊態を續けやう。彼はふとしたはづみで瀬戸、織部、志野を識つた。識つたら最後、度胸よく買ひ出した。蒐め出した。そして去年の暮から漸くその緒についた彼の蒐集は、今や百點や千點ですまされない迄に立ちいたつた。而して瀬戸系のものから、やがては唐津系統のものにも及び、唐津の蒐集家倉橋藤治郎、北大路魯山人兩氏のものなど見て少し立ちおくれの感をいまいしまがつてゐる。(らしい)

(越前京太郎「趣味人を探る 内貴清兵衛氏」)

秦の文章を信頼するならば、清兵衛の国焼の収集は1932(昭和7)年の暮以降に本格化したことになり、魯山人たちによる志野古窯の発見・発掘以降のことになる。

「百點や千點ですまされない」収集品の全貌について現在知ることは不可能だが、1940(昭和15)年におこなわれた2度の売立目録などからその一端を知ることができる(表2)。

表2：内貴清兵衛による国焼収集

A.『陶磁』第9卷第3号(1937年8月)	
図版番号	品名
6-A	瀬戸天目釉双環耳牡丹唐草文佛花器
B.『原色版 陶磁大觀 第一巻 瀬戸』(アトリエ社、1938年)	
図版番号	品名
3-下	黄瀬戸香爐
5	織部瓜形向付
C.『當市 内貴家所藏品入札目録』(京都美術俱楽部、1940年5月)	
目録番号	品名
233	黒織部杏茶碗 猿ノ繪
234	志野萩ノ繪大鉢
235	志野草ノ繪額皿
236	織部梅ノ繪菱形火入
237	織部手口水指
238	織部誰袖平鉢
239	鼠志野艸花四方鉢
240	黄瀬戸瓶子式花生
241	志野杜若額鉢
242	織部水指
243	織部松皮菱火入 一對
244	繪唐津累座火入
245	志野杏茶碗
246	斑唐津徳利
247	織部細火入
248	繪唐津茶碗 唐草
249	志野四方火入 橋ノ畫
250	唐津筒茶碗

251	繪唐津筒茶碗
252	織部松皮菱香爐
253	斑唐津筒茶碗
254	織部梅繪香合
255	古瀬戸耳付香爐 銘玉藻 銀火舍 松浦鎮信箱
256	繪志野丸形向付 五客
257	織部寄向付 五客
258	黄瀬戸茶入
259	繪唐津香爐 銀火舍
260	織部福良雀香合
261	志野小香爐
262	黄瀬戸六角酒呑
263	古萩シノギ向付 五客
264	瀬戸菊形向付 五客
265	古萩銀杏形向付 五客
266	瀬戸菊形大皿
*この他、青磁、白高麗、吳州赤繪、染付など。	
D.『當市 内貴家所藏品入札目録』(京都美術俱楽部、1940年6月)	
目録番号	品名
164	古織部瓜形向付 五客
165	織部六角香合
166	古瀬戸瓶子窯印花花瓶
167	志野筒茶碗
168	黒織部杏茶碗
169	繪志野丸形香合
170	朝鮮唐津方徳利
171	古備前種壺水指
172	古織部引重
173	繪唐津盃
同	黄瀬戸平盃
同	繪唐津馬上杯
同	高取酒呑
同	紅毛白磁盃
*No.164はB、No.166はAにも掲載。	
**この他、青磁、古赤繪、木米、南蛮など。	
E. 桥崎鐵香『はぎやき』(盛運堂、1943年)	
図版番号	品名
1	茶碗古萩
11	茶碗古萩
35	筒茶碗古萩
36	筒面取茶碗古萩
57	向付しのぎ寫
65	茶碗古萩
66	茶碗古萩
68	手付水指
69	木葉形平鉢
71	菱形足付鉢
72	手付鉢
85	茶碗杏形
F. 満岡忠成『日本人と陶器』(大八洲出版、1945年)	
図版番号	品名
6	瀬戸花入
*1946年の河原書店版にも掲載。	
G. 西村貞『キリストンと茶道』(全國書房、1948年)	
図版番号	品名
写真1	十字文俵手鉢(傳庄代焼)
写真2	燭台(織部焼)

- 越前京太郎(秦秀雄)「趣味人を探る 内貴清兵衛氏」『星岡』第36號、1933年11月、pp.18-19 *目次の筆名は「乃木一仁」。
 辻嘉一、^(著)北大路魯山人「北大路魯山人様との対談 独歩の舌」辻嘉一『庵丁控』婦人画報社、1960年、pp.59-60
 林屋晴三「伊東祐淳先生の古玩」『古玩の世界 伊東コレクション』渋谷区立松濤美術館、1986年、p.8
 308) 西脇順三郎「あとがき」「じゅんさいとすずき」筑摩書房、1969年、p.222
 309) 魯山人の文章と比較できる長谷川三郎の文章としてつぎのようなものがあげられる。
 長谷川三郎「古典は我々のものである」『自由美術』第2号、1940年5月、p.1
 長谷川三郎「土と空気と」『MUSEUM』No.2、1951年5月、pp.16-19
 長谷川三郎「簡素」「ノグチ」美術出版社、1953年、n.pag.
 310) 北大路魯山人「私の作陶体験は先人をかく観る」平野武(編著)『独歩一魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、p.11
 311) 註310と同。
 312) 註310およびつぎを参照のこと。
 星岡窯主人「私の陶器製作に就いて」『星岡』第11号、1931年9月、p.2
 313) 註310、pp.11-12, 27
 314) 註310、pp.22-23
 この発言は、ほかにも見られる。
 (北大路魯山人)「魯山人語 “瓜の蔓に茄子”」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.28
- *
- 魯山人はこの講演に先立つ1947(昭和22)年から翌年にかけて『陶磁味』に「或日の長次郎と利休」を寄稿し、同じような主張を試みようとしている(未完)。
- 北大路魯山人「或日の長次郎と利休(序説)」『陶磁味』第2号、1947年11月、pp.15-17
 北大路魯山人「或日の長次郎と利休(序説二)」『陶磁味』第3号、1948年6月、pp.12-16
- 315) 柳宗悦「利休と私」柳宗悦全集著作篇第十七卷『筑摩書房、1982年、p.119
 316) あるいは堀口捨己は、「利休の茶碗」(初出: 1949年)のなかで、「……利休なくしては生まれ出てこなかった茶碗」としている。
 満岡忠成『茶陶鑑賞史』加藤唐九郎(編)『茶道 器物篇(四) 卷の十五』創元社、1937年、p.520
 満岡忠成『茶陶鑑賞史』『日本人と陶器』大八洲出版、1945年、p.159
 堀口捨己「利休の茶碗」『利休の茶』鹿島出版会、1990年(復刻版)、p.768
 317) 註310、p.20
 318) この変化がいつごろ起こったかについては現在明らかではない。1934(昭和9)年から翌年にかけて行われた所蔵品の売却(「北大路家蔵古陶磁展覽會」)に「山の尾」が含まれていたことが変化を考える材料になると思われる。
 319) 楽は《獅子留蓋瓦》と樂茶碗の関係について、「力動に溢れた個性的世界」から「非個性の静の世界」への転換ととらえており、この「飛翔の転換点」に利休の存在を位置づけている。

……長次郎茶碗は長次郎一人ではなしえなかつたものであり、利休という同伴者の存在があつてこそ生み出し得たものであり、利休は長次郎の極から極へと飛び越える飛翔の導師であったとも言えるのではないだろうか。

- 樂吉左衛門「長次郎茶碗にうかがう利休の美意識」『茶碗の美 第一巻 茶陶の創生』淡交社、2004年、pp.125-126
 320) 註310、p.21
 321) この魯山人の発言は7月7日、辰野隆(1888-1964)、谷川徹三(1895-1989)、小山富士夫が訪問した時のもの(『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号の奥付の発行日は7月1日)。
- 神奈川県立近代美術館で開催された「日本古陶磁展」については1953(昭和28)年7月の『陶説』第4号には「凡そ百二十点の多きに及んでいる」とあり、同誌第6号に「その図録が小山富士夫理事の手によつて美術出版社から発行された」とある。これは「日本古陶磁」を特集した『三彩』61号(8月10日発行)のこと、主要な出品作品が紹介されている。同誌によると、魯山人の発言にあつた「彌生式土器(命名されたもの)」とは、1884(明治17)年に本郷弥生町で発見されて登見された場所から時代(様式)の呼び名となった壺(《本郷弥生町出土壺形土器》東京大学総合研究博物館蔵、重要文化財のことであることがわかる。また、長次郎については無銘の黒樂茶碗、魯山人に「よわい」とされた光悦は「伝光悦作」として黒樂茶碗銘「ビク」がそれぞれ掲載されている。後者については解説の末尾に「果して真作であるかどうかは今後の研究にまつことにしたい」とある。
- 「山莊往來」『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号、1953年7月、p.105
 「陶説ニュース(一) 日本古陶磁名品展」『陶説』第4号、1953年7月、p.27
 (執筆者不明)「グラビヤ版解説 2 彌生式土器壺」、「同 12 長次郎黒樂茶碗」、「同 13 黒樂茶碗 伝光悦作 銘ビク」『三彩』61号、1953年8月、pp.43-44, 46-47
 (佐藤生)「編集後記」『陶説』第6号、1953年9月、p.34
 322) 「瀬戸黒の話」は、平野武(雅章、1931-2008)が魯山人の歿後に編纂した『独歩一魯山人芸術論集』(美術出版社、1964年)以後、魯山人の書籍に掲載されているが、現在初出が確認できない(同書では1953年の執筆しているのみ)。やはり平野の編纂による『魯山人著作集 第一巻 陶芸論集』(五月書房、改訂版 1993年)の「改題」(p.495)によれば「山莊往來」と同じく1953(昭和28)年の『魯山人・生活誌 獨歩』第3・4合本号に掲載されたとされているが、同誌にこの文章は掲載されていない。ただし、内容から晩年のものと考えられる。
- 北大路魯山人「瀬戸黒の話」平野武(編著)『独歩一魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、pp.65-66
- *
- 冒頭に語られている「最近見たもの」が神奈川県立近代美術館の「日本古陶磁展」だった可能性は、さきの「山莊往來」での発言との整合性から低い。
- 『三彩』には瀬戸黒茶碗が1点掲載されている。
- 小山富士夫「作品と解説 2 瀬戸黒茶碗」『三彩』61号、1953年8月、p.[54-55]
- 323) 参考までに1955(昭和30)年8月、魯山人が『淡交』の企画で行なった「実驗茶会」(註231参照)の際に用いた茶碗について紹介したい。彼は「一人につづつ名盤をもたせるんだよ。それが、ほんとうの御馳走というもんだ」と語り、茶碗を選んだ。

^(著) 床間とは拓本の佛像がかゝつてある。その舟に、茶盤が無雑作にふせてある。それを一つ一つ指し乍ら、青井戸・長次郎・古瀬戸・ノンコ・対島・一人・吳器・宋窯黑・御本……

まあ、二十年も前にあつめてそのまゝだから……箱はボロボロ

まあ、よう見とけ…と仰言る。

どんな名器でも、ようく勉強てしまえばもうそれでいいんだ。そのまゝつこんでしまう。そういうもんだよ。

臼井史朗(文)、原田忠茂(撮影)「實驗茶會一北大路魯山人邸の一」『淡交』第10卷第9号(通巻第99号)、1956年9月、pp.98-99

- 324) 魯山人会(編)『魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値』徳間書店、1963年、p.85

おわりに

- 325) 吉田健一「辻留」『吉田健一著作集 補巻一』集英社、1981年、p.188
- 326) 吉田健一(1912-77)は「辻留」の冒頭、「辻留は三代に亘る京都の懷石料理の名流が使つてゐる屋號で、さういふ一流所だから、京都に行つて「辻留」といふ料理屋を探しても、そんなものはない。然るべき屋敷かお寺に席を設けて、辻留に頼んで出張して貰ふのである」と記している。
註325、p.187
- 327) 辻嘉一はうつわを用いた以外にも、註307に引用したように、魯山人が歿する前後に刊行した自著に対談を掲載したり、つぎのように題字や見返しに彼の書を用いた例がある。
辻嘉一『味噌汁三百六十五日』婦人画報社、1959年
*表題は杉本健吉。
- 328) 「同時代資料で探る 星岡茶寮誕生から魯山人追放まで」『魯山人と星岡茶寮の料理』柴田書店、2011年、pp.80-88
- 329) 辻嘉一『懷石傳書 向附』婦人画報社、1964年、pp.223-224
- 330) 湯木貞一、辻静雄『吉兆 料理花伝』新潮社、1983年、p.216
- 331) 辻嘉一「拝謝回想 魯大人の味覚」『献立帳』三月書房、1968年、pp.204-208
湯木貞一、辻静雄『吉兆 料理花伝』新潮社、1983年、pp.214-215
- 332) 八木一夫「魯山人の陶器について」『日本美術工芸』第305号、1964年2月、p.61
- 333) 註332と同。
- 334) 八木一夫は亡くなる直前に出演したNHK教育テレビの番組「私の自叙伝」でつぎのように語っている。

……たとえば、現代人の語彙——現代というものは、昔の語彙を使っていたら、どうしてもだめだといったような感じがしたわけです。万葉的な言葉をいま用いてたら、現代人の心の状態、世界みたいなものは、どうしても表現し得ない。現代は現代の語彙を使わなければいかんじないかというようなこと。そういうようなところもありまして、いわゆる造型的な意味のアルファベットを自分でこしらえていこう、発見していくうじやないかということで「オブジェ」というようなものを始めたわけなんです。これは自由な展開が出来そうでした。

八木は「語彙」という単語を用いているが、彼の同志であった山田光(1923-2001)は生前自作のミニマリストイックな作品について「ボキャヴェラリーがすくない」と語っており、「語彙」「ボキャヴェラリー」は彼らにとって重要なキーワードであったのだろう。

ここで、八木が「虚平」の名で句作をしていたという鈴木治(1926-2001)の回想と、山田がふとした折にみずから的心情を表明する手段として自由律俳句を作っていたことが思い出される。八木たちにとって輶轄でひかれたうつわは「みんな門う」なるものだった。つまり、定形である。彼らの個人的な体験に止まらず京都における新傾向俳句や自由律俳句の展開を参照しつつ、彼らが近代俳句における定形／非定形の問題を輶轄によって制約されるやきものに当てはめていた可能性について検証する必要がある。後年「オブジェ焼」と呼ばれることになる彼らの作品は関係者ですらしばしば誤解がみられるが、単に陶を素材として抽象彫刻に擬した作品を制作するだけでは成立しなかったと考えられる。

八木一夫「私の自叙伝」、鈴木治「八木さんのこと」『刻々の炎』駿々堂、1981年、pp.17-18, 360-361 *「私の自叙伝」は1979(昭和54)年2月1日にNHKで放映された「私の自叙伝」を活字化したもの。

- 335) 引用文中、「婉」は「美しいさま」を意味する。「しなやか、たおやか」の「婉」に同じ。八木一夫の歿後刊行された『刻々の炎』(駿々堂、1981年)では女偏に幻をあてているが初出の方が文意に適っている。読みは、「ヨウなる」か。八木一夫「魯山人の陶器について」『日本美術工芸』第305号、1964年2月、p.64
八木一夫「魯山人の陶器について」『刻々の炎』駿々堂、1981年、p.173
336) 花里麻里「八木一夫と清水洋の革新性についての試論 土とフォルムをめぐって」『八木一夫と清水九兵衛 陶芸と彫刻のあいだ』公益財団法人菊池美術財団、2017年、p.6
337) 八木一夫には石黒宗麿の作品に接した経験について記した文章がある。

そのときの私は、石黒さんの仕事の裏うちとなっているはずの、「古典」という古色の型を感じたりはしなかった。むしろ、作者個人だけにとどまらず、現代そのものにも生きている感覚や、瀟洒な好み、造りのたしかさと柔軟性、そんなものに感心させられていたという記憶がある。

いまにして思えば危険であった。もしあのとき以来あの鮮烈の魅力にわれわれがとりつかれてしまつておれば、果たしてその後はどうなつていたことか。若く、いまよりも純粹な感性であったろう未熟のわれわれが、未熟の解釈のまま表皮的にその魅力へのめりこんでいったとしたら――。……(後略)

八木一夫「石黒宗麿さんのこと」『淡交増刊 No.16 現代工芸10人集』通巻第219号、1965年5月、p.46

- 338) 八木一夫「魯山人の陶器について」『日本美術工芸』第305号、1964年2月、p.64
339) 桑原武夫の『現代日本文化の反省』は、1946(昭和21)年の発表直後大きな反響を呼んだ「第二藝術—現代俳句について—」(『世界』9月号)をはじめ、翌年発表された「横光利一氏の『秋の日』」(『文藝』4月号)などを収録。筆者には「現代俳句に人生を盛ることが、いかに困難であるか……」(「第二藝術—現代俳句について—」、傍点引用者)という一節などは著者から八木一夫への問い合わせのように思われる。同書は48年の二刷以後『第二藝術論 現代日本文化の反省』と改題され、52年に河出書房市民文庫より刊行されている。
桑原武夫「第二藝術—現代俳句について—」『桑原武夫集2 1946~1950』岩波書店、1980年、p.137
340) (無署名)「京の前衛陶器米国美術館へ」『夕刊朝日新聞』大阪本社版、1950年3月28日、p.2 *関係者が所蔵する

- スクラップブックによる。ただし最終版が収録されたマイクロフィルムでは当該記事を確認できない。
- 341) 大槻倫子「古陶磁技法の再活用」、出川哲朗「黒陶について」樋田豊郎、稻賀繁美(編)『終わりきれない「近代」八木一夫とオブジェ焼』美学出版、2008年、pp.121-148, 151-173
- *
- 八木一夫は1950年代以降、長く茶陶の発表からは遠ざかっていた。彼が魯山人や石黒宗麿について文章を記した1964, 65(昭和39, 40)年は、彼が古典、あるいは茶陶に対して最も自分との距離を感じていた時期だったのかも知れない。
- 1966(昭和41)年11月に開催した「八木一夫『壺』展」(壹番館画廊、銀座・東京)で発表した作品群のなかには60年代の一時期避けられていたように見える「新しいものと古典との結婚」を前面に示したものがある。特に《信楽大壺》(現・柳澤コレクション)は壺の胴に大きく縫の裂け目を入れた作品で、原型を用いてはいないものの魯山人が古人に倣って壺の口を欠いて焼成した手法に似ている(註299, 300参照)。胴に裂け目を入れることで壺を「壺ならざるもの=オブジェ」に転化しているが、その裂け目は古伊賀の水指「破れ袋」(17世紀初期、五島美術館蔵)や川喜田半泥子の水指「欲袋」(1940年、石水博物館蔵)などと同時に、ルーチョ・フォンタナ(1899-1968)のカンバスや陶による「空間概念」の諸作に通じる。魯山人の手法を批判してからわずかしか時を経ずに制作された本作品は、古典と現代が強く結びついた作例として、八木の最も成功した作品だろう。
- この後、八木が茶陶を発表することになるのは1970(昭和45)年からだが、このころ彼は小森松菴と交流があった。彼が亡くなる一ヶ月前に刊行された松菴の作品集『茶杓』に寄せた文章で、松菴の自宅で利休、宗旦、織部などの茶杓を見た経験について記している。
- ……私は自問とも自答ともつかない感想を洩らしながら、やゝ暗い電燈で畳の上に並べられた茶杓を透かし眺め、その微妙な表情の変化、展開、転調、収斂のさまを味わった。そして、それらはまさに私自身の現在の状況、或いは予想される行方とも考えられる形象がそこに提示されたように感じさせる。茶杓自体については解らぬが、その微妙が示す情況に共鳴し、または抵抗する私の内部そのものを、私自身で聞いたゞす必要をも感じた。そうと予想して、小森さんは私をこの夜に招じたのかもしれない。
- (ルビ原文のまま、傍点引用者)
- かつて、「現代にたちむかう」ことを掲げていたひとりの陶芸家は茶杓を手にし、「その微妙が示す情況に共鳴し、または抵抗する私の内部そのものを、私自身で聞いたゞす必要」を感じている。彼にとって松菴との出会いは、再び茶陶あるいはさまざまな古典と向き合う大切な契機となっていた。
- その一方で、八木は魯山人論を発表した前後から早すぎた晩年まで、黒陶の制作が制作活動のなかで大きな比重を占めている(彼が黒陶による制作をはじめて手掛けたのは1957年とされている)。
- 杉浦澄子『陶芸家の対話 下』雄山閣、1975年、pp.[105]-124, [301]-321 *小森松菴および八木一夫との対談。
- 八木一夫「小森松菴さんのこと」小森松菴『茶杓』六耀社、1979年 *別冊子
- 八木一夫、小森松菴「『対談』素人の視点」『刻々の炎』駿々堂出版、1981年、pp.329-341 *1974年1月、「土の子窯開窯記念」(伊勢丹・新宿・東京)のさいに行われた対談だが、「初出一覧」には1973年とある。
- 林屋晴三「茶碗におもう」『伝統に生きる茶の造形 現代の茶陶百選展』読売新聞社、1982年
- 嶋田正(編)『パンリアル美術運動の旗手 三上誠 評論・日記』三上誠資料館、1995年、pp.335, 350-351 *1967年5月11日、68年6月24日の項。
- 奥科英也「ふたつの茶会一棟方志功の『実験茶会』と柳宗悦の茶会ー』河井寛次郎と棟方志功 日本国藝館所蔵品を中心に千葉市美術館、2016年、pp.251, 262
- 342) 澪一夫は柳原義達と同じ1931(昭和6)年に東京美術学校彫刻科塑像部に入学した。33年に低学年の出品を禁止されていた第14回帝国美術院美術展覧會に「瀧雅童」の名で《女の首》を出品し、このため1年留年させられたという。柳原は前年の第13回展に《女の首》が入選しているが同じような措置はとられていない。これは33年7月、「本校生徒心得」に「公私ノ展覧會へ出品シ得ルモノハ本科第三學年以上生徒ニ限ル／本科第二學年以下及圖畫師範科ノ生徒ハ公私ノ展覧會ニ出品スルコトヲ得ズ」という規定が加えられたことと関係があるが、規定に抵触していたとすれば瀧はそれまでに休学しない留年していたことになるが不明(瀧が雅号を用いて出品しているのもこのためか)。彼はその後38年に卒業した(柳原は36年卒業)。瀧と柳原は在学時期だけではなく、瀧が入学以前から清水多嘉示(1897-1981)に学び、柳原は在学中彼に私淑しており、その「組立ての美しさ」(柳原)をともに学んだ点で共通している。
- 瀧は卒業後陶芸に向かい、瀬戸市陶磁器試験所や国立京都陶磁器試験所に勤務しながら制作し、後年は佐賀大学で指導した。
- 鈴木健二「近代造形からの展開」『現代日本の陶芸第五卷 創作陶芸の展開I』講談社、1984年、p.145
- 柳原義達「私と彫刻 反省の歴史」『柳原義達美術論集孤独なる影刻』筑摩書房、1985年、p.188
- 財団法人芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史刊行委員会(編)『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇第三卷』ぎょうせい、1997年、p.633
- 343) 柳原義達「日本陶芸の敗北—現代国際陶芸展をみてー」『藝術新潮』第15巻第10号、1964年10月、p.63
- *
- 柳原義達のこの展覧会評は現在題名ばかりが独立歩きしている感がある。彼の優劣を論ずるようなジャーナリストイックな題名(東京オリンピックはこの直後に開催された)に対して、評そのものは真摯であり、海外の作品に対しても評者なりの造形観に立って批判している。いたずらに日本ばかりを批判しているわけではない。このことから、題は掲載誌の編集部によって付けられたと考えられる。
- 榎本徹「日本陶芸は敗北したのかー1964現代国際陶芸展が問い合わせるものー」、花卉素子「『現代国際陶芸展』の記録と証言を追って」『開館15周年記念展 1964 証言—現代国際陶芸展の衝撃』岐阜県現代陶芸美術館、2017年、pp.86-88, 89-91
- 344) 註343、pp.63-64
- 345) 《德里圖》(1930)画贊
魯山人小品畫集刊行會(編)『魯山人小品畫集 第四輯』便利堂 中村竹四郎、1933年

[附記]

本稿を記すに当たり大槻倫子(滋賀県立陶芸の森 陶芸館、2021年現在・愛知県陶磁美術館)、大長智広(京都国立近代美術館)両氏から貴重な御助言と御意見を、大森哲也(足利市立美術館)、河野エリ(とちぎ蔵の街美術館、21年現在・栃木市教育委員会)、黒田佳雄(銀座 黒田陶苑)、出原均(兵庫県立美術館)、中ノ堂一信、廣岡和高、廣岡正次(ギャラリーヒロオカ)、川北(松崎)裕子(益子陶芸美術館、21年現在・パナソニック汐留美術館)、森嶋篤雄(近江牛 毛利志満)、森嶋利成(同)、八木明の各氏および恩文閣、Joan B. Mirviss LTDから御意見・御協力をはじめ資料と情報の御提供を賜りました。

また、北大路魯山人の事蹟については吉田耕三、白崎秀雄、清水眞砂(世田谷美術館)、山田和各氏の報告と著作から多くを学び、生前刊行された図録類については関係機関が所蔵するもののほか、「北大路魯山人資料室」(<http://www.rosanjin.net>)を参照しました。

末筆ながらここに記し、心より御礼を申し上げます。
(2019.1.27 藩科記)

本稿で紹介した北大路魯山人が太田多吉より譲られた、本阿弥光悦作と伝えられる赤樂茶碗の銘「山の尾」について、白崎秀雄が『淡交』に連載(1978年1月-80年12月号)した益田孝(鈍翁)の評伝「益田鈍翁」では、1978(昭和53)年6月14日に取材した「鈍翁愛顧の道具商伊丹の番頭であつた柴田桂作」の談話として、「光悦の茶碗は、鈍翁が箱に『山の尾』と銘をかき、それを太田さんは魯山人に贈ったのです」とあり、白崎は「このたび、本稿を綴るにあたつて持主に問合わせてみると、果して箱は鈍翁であつた」と記している(連載第33回、1980年9月号)。これは『光悦赤茶碗圖 二葉』に魯山人が記した、

器名、山の尾は太田氏の家號(山の尾)と金城の異名尾山と云ふを記念せん爲めの微衷に出で越權を省みず余の自から付して以て後來に傳へむと欲すところ、幸ひに大過に非ずんば余の喜悅これに過ぎず

という銘の由来と矛盾する。

ただし、白崎が連載を基に大幅に改稿した『鈍翁・益田孝 下巻』(新潮社、1981年)では、雑誌連載時に箱書が鈍翁であるとする箇所は改稿されており(同書、pp.126-127)、また「いささか事實を明かにして魯山人のため、追記したい」として、『星岡』第31号(1933年6月)に掲載された魯山人の手記「光悦手作赤樂雲文茶碗」を基に、「山の尾」の銘も魯山人がつけた追銘であると、自らいふ」というしめくくりによってみずからの取材との矛盾については言及しないままにエピソードを終えている(同、p.155)。このため、本稿でも『光悦赤茶碗圖 二葉』と手記「光悦手作赤樂雲文茶碗」により「山の尾」を魯山人の追銘とした。

*

筆者が近代日本陶磁史における古典復興について本格的な関心を持つことになったきっかけは、Louise Allison Cort氏(現・Curator Emerita for Ceramics at the Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery at the Smithsonian

Institution)が2004年に発表した“Japanese Encounters with Clay”(註292参照)による。氏のテキストと、そこに引用されている文献のオリジナルを読むことによって、2019年に開催された「没後60年 北大路魯山人 古典復興—現代陶芸をひらく—」展の構想を固めることができた。氏には展覧会の企画段階からさまざまな御助言とはげましをいただき、今回本稿のsummaryを訳していただいた。

本稿の加筆・訂正にあたっては、大長智広、花里麻理(茨城県陶芸美術館)、森孝一の各氏に全体を検討していただきました。特に、大長氏からは最初に加筆をこころみた段階で、北大路魯山人が用いた「作ゆき」と「土の仕事」という、ふたつのことばのあいまいさに筆者が引きずられているのではないかという御指摘をいただき、いくらか改善することができた。

このほか、薄井ゆみこ(城陽市歴史民俗資料館)、加藤桂子(荒川豊蔵資料館)、三本松倫代(神奈川県立近代美術館)、清水眞砂(元・世田谷美術館)、堀宜雄(福島県立美術館)、原田光の各氏より近年の研究による見解や情報などの御教示をいただきました。また先行する方々の成果として、鄭銀珍(大阪市立東洋陶磁美術館)、下村奈穂子(根津美術館)両氏の調査と研究は、大いに参考となつた。

皆様方に改めて御礼申し上げます。

(2022.2.16 追記)

Doppo (Stand Alone) — Kitaōji Rosanjin's Pottery and the Renaissance of Modern Japanese Ceramics

Warashina Hideya

This essay documents the activities of Kitaōji Rosanjin (1883–1959) within the framework of the developments termed the “Renaissance of modern Japanese ceramics” or the “modern revival of Momoyama ceramics.”

The trajectory of three-dimensional modeling within Japan owed considerably to the arrival of Buddhist sculpture together with the doctrines of Buddhism during the Asuka period (538–710). Thereafter, Buddhist sculpture alternated between localization of style and the arrival of new modes from overseas. After the emergence of the Kei school in the Kamakura period (1185–1333), however, it entered a long phase of stagnation.

Tea ceramics (*chato*), the wares used in the context of whisked the mode of tea preparation introduced from China, emerged as though an alternative to Buddhist sculpture. Thereafter, tea ceramics evolved as if to follow the precedent of Buddhist sculpture, not only moving in the direction of localization, but also becoming a vessel for Japanese concepts of materiality and spirituality, and blossoming in the Azuchi–Momoyama era (1574–1600). In the ensuing Edo period (1600–1878), ceramics developed fully as an industry merging aesthetics and mass production.

Japanese ceramics from the Meiji era (1868–1912) onward continued the technology perfected during the late Edo period while gradually pivoting toward a mode of modern individualism. From the Taisho era (1912–1926) into the prewar years of the early Showa era (1926–1989), emerging potters paid attention to ceramics from the Chinese mainland, the Korean peninsula, and earlier Japan. Their activities could be said to correspond precisely to the way in which the Renaissance movement in Europe opened a new world through its efforts to revive the classicism of ancient Greece and Rome. Against a background of research reflecting a positivist approach continuing from the early modern period, and of new approaches to ceramic history, these potters strove to revive historical ceramics and their modes of production. They emerged on the scene of their own volition and gradually created a new mode of modeling. No other example can be found in the development of modeling in Japan during the early modern and modern eras of a field of endeavor showing such a tight connection between past and present. The forerunner in this field was Rosanjin.

Born in Kyoto, Rosanjin occupies a unique position among Japanese ceramic artists of modern Japan. He first engaged in the fields of calligraphy and seal carving. In 1913 he found a patron and moved to Nagahama in Shiga Prefecture. There he had the opportunity to become acquainted with the prosperous Kyoto industrialist Naiki Seibee (1878–1955). Naiki instructed Rosanjin, born into poverty and misfortune, on the nature of art. In 1915, Rosanjin moved to Ishikawa Prefecture, where Hosono Entai (1872–1961) became his benefactor. Hosono took him to Yamashiro Onsen, where the master potter of Kutani ware, Suda Seika I (1862–1927), introduced him to ceramics. This was Rosanjin’s fateful encounter with clay.

At the same time, Rosanjin cultivated his longstanding fascination with food. In addition to the influence of the gourmet Naiki, he received instruction in classic cuisine from the proprietor of a restaurant in Kanazawa, Ōta Takichi (1852–1932).

In 1919, in Tokyo, Rosanjin collaborated with Nakamura Takeshiro (1890–1960) to open an antique shop they named Taigadō. Rosanjin gained a reputation for the food he cooked in the shop for his own meals. As a result, in 1921 he opened the members-only “Gourmet Club” on the shop’s second floor. At first, he served meals on the antique ceramics that the shop sold, but as the club’s membership grew those vessels were no longer sufficient, and he began producing tableware to his own design at the kilns of Suda Seika I and, with Naiki’s introduction, the Kyoto potter Miyanaga Tōzan I (1868–1941). Like his calligraphy, the tableware that he created during this period showed the influence of Chinese style.

The Great Kantō Earthquake of 1923 destroyed Rosanjin and Nakamura’s shop. Seizing an opportunity, they took on management of the Hoshigaoka Saryō, which had been in operation since the Meiji era, with the endorsement of its owners. Nakamura became the president, while Rosanjin served as adviser and head chef.

Despite common misunderstanding, the Hoshigaoka Saryō had not originated as a restaurant. Tea practice was at the core of its operation as a center for socializing among the elite; its character was close to that of the clubs of England.

The responsibility for management of the Hoshigaoka Saryō served to intensify Rosanjin's involvement in producing ceramics. The establishment attracted guests of status incomparably superior to those of the earlier "Gourmet Club." In 1926, to produce wares for the Hoshigaoka Saryō, Rosanjin opened a kiln in Yamazaki, Kita Kamakura. In the course of this development, the quality of his ceramics underwent a transformation. Responding to the original purpose of the Hoshigaoka Saryō, Rosanjin turned to production of wares in the mode of historical ceramics used for tea (*chatō*). This change is thought to have been inspired, as well, by Ōta's presentation to him, in Kanazawa in 1926, of a tea bowl attributed to a famous cultural figure of the early Edo period, Hon'ami Kōetsu (1553–1637). The bowl bore the name "Yama no O," after the name of Ōta's restaurant as well as the name by which Kanazawa was known for a while during the Momoyama period. As a result of that gift, Rosanjin confronted the tea practice that stood at the core of traditional Japanese culture.

Rosanjin shifted his interest from the simple tea bowls made on the Korean peninsula that had captured the affection of tea practitioners of the Momoyama period toward Shino ware made in Japan around the same time. It was as though the tea bowl "Yama no O" guided him to the roots of beauty. Certainly, Shino ware was also admired by tea aficionados (*sukisha*). But Rosanjin considered Shino ware to be the epitome of ceramic beauty. In the same way, Rosanjin and his contemporary, the oil painter Kishida Ryūsei (1891–1929), first admired Northern Renaissance drawings, beginning with Albrecht Dürer (they studied from reproductions), then came to esteem the paintings of Chinese Song and Yuan period artists, which had been held in high regard in Japan from the Ashikaga period (1336–1573) onward by *sukisha* and others. Rosanjin had no formal training in ceramics from an art school or a workshop. His concepts of ceramic form and evaluation were influenced by the early writings of Yanagi Muneyoshi (Sōetsu, 1889–1961) in the literary journal *Shirakaba*. (Ryūsei also had a connection to that publication.) Today Yanagi and Rosanjin are perceived as holding opposing opinions with regard to aesthetics, but they were not simply rivals.

Rosanjin wanted to know the location of the kilns that had made Shino ware in the Momoyama period. At the time he was searching for the kiln sites, he seems to have believed that Shino and other types of ceramics made for tea use during the Momoyama period had been produced in Seto, Aichi Prefecture. — But in 1930, a member of Rosanjin's pottery workshop staff, Arakawa Toyozō (1894–1985), discovered Shino shards at the Ogaya Mutagahora kiln site in Mino, modern Gifu Prefecture. This site was close to where Toyozō had been born and raised.

Toyozō's discovery of the Shino shards made clear that Shino— as well as Oribe, Ki-Seto, and Setoguro wares of the Momoyama period— had been made at kilns in Mino. Potters Katō Tōkurō (1897–1985) and Katō Hajime (1900–1968) also took part in the kilnsite investigations. This project marked the concrete beginning of the modern revival of Momoyama ceramics. Although Rosanjin did not discover the Shino shards, he played an important role through his early advocacy of the significance of Shino ware in a modern cultural context. In 1936, Rosanjin's complex temperament and a variety of other issues led to his departing from Hoshigaoka Saryō and turning it over to Nakamura. For the rest of his life, however, he continued producing ceramics at his kiln in Kita Kamakura.

The distinctive trait of Rosanjin's ceramics is the manner in which he reintroduced vitality to the styles of traditional tea ceramics which, in the course of their perpetuation over a long time, had lost their expressive power. A concrete example is how he freely combined a clay body from one ceramic tradition with a glaze from a separate tradition. His method, which could be called a "mash-up of traditions," was not something he practiced consciously, but it clearly fits within the parameters of twentieth-century modernism. This method was not confined to Rosanjin alone. It can be seen as well in the work of another potter who followed the same trajectory, Kawakita Handeishi (1878–1963). However, comparison of their attitude toward old ceramic traditions shows that the pioneering Rosanjin was subjective, whereas Handeishi (like Toyozō and various other potters as well) was objective and analytical. Through his efforts in reviving tradition, Rosanjin strove to discover himself (the establishment of a modernist ego). That approach had the potential to oppose tea culture with its heavy burden of traditional standards (as well as orthodoxy). At the same time, Rosanjin's stance differed from that of the academy, represented by the Teiten, and the Mingei movement espoused by Yanagi. It exerted influence on the period of his own life as well as on the potters who came after him.

(Translated by Louise Allison Cort)

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.24

March 30, 2022

Edited and Published by
Chiba City Museum of Art
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba City, Chiba 260-0013 JAPAN
Phone. 043-221-2311

Translated by
Barbara Cross
Louise Allison Cort

Produced by
erA

千葉市美術館研究紀要

採蓮 第一四号

二〇一二年三月三〇日発行

編集・発行 財團法人千葉市教育振興財團
千葉市美術館

二六〇一〇〇三 千葉市中央区中央三一〇一八
電話 ○四三一二三一一二三一(代)

翻訳協力 バーバラ・クロス
ルイーズ・アリソン・コート

制作
e A