

# 採 蓮

Siren

第三号

No.23

目次

Contents

採蓮のいわれ 4

The Implication of "Siren" 5

図版 西川祐信「四季風俗図巻」 6

西川祐信筆「四季風俗図巻」考 北川博子 9

Study of Nishikawa Sakenobu's "Genre Scenes in the Four Seasons" Kitagawa Hiroko 19

平成三二／令和元（二〇一九）年度 千葉市美術館の活動 20

平成三二／令和元（二〇一九）年度 市民ギャラリー・いなげ 企画展および施設の利用者 48

Report on Transforming On-site, In-person Workshops Online Taguchi Yuka 54

会場集合型ワークショップの「オンライン化」についての報告 田口由佳 43

Doppo (Stand Alone) - Kitagaji Rosanjin's Pottery and the Renaissance of Modern Japanese Ceramics Warashina Hideya 41

獨歩 北大路魯山人の作陶と古典復興の時代 (1) 藁科英也 2

# 獨歩 北大路魯山人の作陶と古典復興の時代 (1)

藁科英也

瀧一夫について、多少、詭弁が許されるならば、彼は名工となりうる先ずの条件を備えていたともいえるのだ。彼は陶芸という仕事を、陶芸の世界の内部からとらえたのではなく、外部から、自らの欲求や意志をもって確認し、接近していった、ということ。つまり、多くの陶工にみられる、陶家の出生ゆえの、当然のなりゆきとでもいうように、陶工となっていたのではない。全く無縁の場から、しかとところざして、陶工となつたのである。古くの、または近代の名工といわれている人々に視線を当てがえば、誰しもそうと肯けることであろう。たとえば故人の、木米、乾山を初めとして、近くは富本憲吉、河井寛次郎、北大路魯山人、石黒宗麿と、みなそうだ<sup>1)</sup>。

(八木一夫「瀧一夫のこと」、傍点原文のまま)

はじめに

本稿では近代日本陶芸における「古典復興」について、北大路魯山人(1883-1959)の作陶を通じて紹介したい<sup>2)</sup>。

魯山人の活動は、彼の工房で働いた経験を持つ荒川豊藏(1894-1985)をはじめ、川喜田半泥子(1878-1963)、石黒宗麿(1893-1968)、加藤唐九郎(1897-1985)、金重陶陽(1896-1967)そして加藤土師萌(1900-68)といった同時代の陶芸家たちのなかで先んじていた。

現在、魯山人をはじめとする彼らの作品とその動向は、「古典復興」あるいは「桃山復興」という言葉によって語られている。一般に向けての全集類や展覧会などでの使用例は前者が早く、2002(平成14)年に東京国立近代美術館工芸館で開催された「昭和の桃山復興 陶芸近代化の転換点」以降は後者が多く用いられている<sup>3)</sup>。同展の美術館長名によるあいさつ文では、「桃山復興」についてつぎのように記されている。

昭和初期は古陶磁に対する関心が高まった時期でしたが、とりわけ、志野、織部、備前、唐津、伊賀などの桃山陶芸のやきものが高く評価されるようになって

た時期でした。こうしたなかで桃山陶芸に注目した陶芸家たちは、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としながら独自の作風を確立していきます。このような桃山復興への取り組みを通して作品制作に携わる人々に作家意識が芽生え、近代陶芸の様相は大きく変化していくことになります<sup>4)</sup>。

(辻村哲夫「あいさつ」)

桃山時代のやきものが評価される根拠については、陶磁史の研究者であり、また実作者としても知られている小山富士夫(1900-75)が1958(昭和33)年3月、『淡交増刊 やきもの日本』に寄稿した「日本陶磁の故郷」のなかにみることができる。

……今日の日本のやきものと生きたつながりをもち、今日のやきものの直接の源流と見るべきものは桃山から江戸初期にかけてのやきもので、今でも日本的なやきものとして内外人も認めている、志野・織部・楽・萩・備前・信楽・伊賀の類は素地でも、釉調でも器形でも文様でも、すべて桃山時代に形成された傳統をそのままに保持している。桃山時代の茶陶こそ日本のやきもののふるさとではなからうか<sup>5)</sup>。

(小山富士夫「日本陶磁の故郷」、傍点引用者)

小山富士夫は「桃山時代の茶陶」と記しているが、現在用いられている「桃山茶陶」という呼称は、当時すでに存在していた。末吉佐久子によれば、「桃山茶陶」が美術用語として用いられた例として現在確認できる初出は、『茶陶名品圖録—桃山時代を中心とする—』(便利堂、1955年)に編者である蓮實重康(1904-79)が執筆した概説「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」であるという<sup>6)</sup>。この図録は奈良国立博物館で1953(昭和28)年に開催された展覧会を基にしたものだった。同書には当時奈良国立博物館長だった黒田源次(1886-1957)が「序」を寄せている。その冒頭、

茶陶という文字は私にはまだ親しみの薄い文字で

あるが、その意味は通じないことはない。のみならず、其一群の所謂桃山茶陶の背景に慥に新しい美の発見があつたということも異論はない。発見は即創造である。創造は一面破壊を伴う。桃山期が此二つを兼ね併せた活氣潑刺たる新時代を代表することは、ここに収められた茶陶のどのの一つをとつてみても之を認識するに難くないのである<sup>7)</sup>。

(黒田源次「序」、傍点引用者)

とあり、「茶陶」ということばそのものが当時の美術関係者にとつても、まだ新しいひびきを帯びていたことが示されている<sup>8)</sup>。

しかし、陶芸家たち(それは小山も含む)は志野をはじめとする桃山時代に勃興した日本のやきもののみ注目していたわけではなかった。本稿に記す魯山人や半泥子にとつての朝鮮陶磁、あるいは宗麿の《曜変天目茶碗(稲葉天目)》(12-13世紀、現・静嘉堂文庫美術館蔵)に対する関心などは、そのことを示している。このため、魯山人たちの関心を「桃山陶芸」(辻村)に限定してしまうと全体像が見えにくい。彼らが関心を向けた「桃山陶芸」以外を見ると、その多くは中世から近世初頭、鎌倉期から江戸初期にかけて日本に流入した東アジア(および東南アジア)圏のやきものであり、桃山期に千利休(1522-91)によって大成された茶道において用いられるやきもの、小山や黒田が記す「茶陶」として日本に定着した。そして、「桃山陶芸」は「国焼」や「和物」という呼び名によって、茶陶のなかで位置づけられている。つまり、魯山人たちが向き合ったやきもの多くが、茶陶の古典——優れた、規範とされるモノや形式——として存在していたことになる。

それでは、なぜ「古典」と向き合うことによって「作家意識が芽生え、近代陶芸の様相は大きく変化していくこと」になったのだろうか。

本稿では、この問いを念頭においてすすめることにしたい。

\*

「古典復興」、「桃山復興」に用いられている「復興」ということばは「いったん衰えた物事が再び盛んになること、また、再び盛んにすること」(『日本国語大辞典』)であり、多くの場合地震や戦争といった災禍との関連で用いられる。だが、近代日本の芸術のなかでこのことばの持つイメージは14世紀イタリアではじまったルネサンスと結びついている。明治期からルネサンスには「文芸復興」の訳語があてられており、

ラファエル前派と関係の深いウォルター・ペイター(1839-94)の *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (第2版、1877年)は田部重治(1884-1972)によって1915(大正4)年に『文藝復興』(北星堂書店)として翻訳されている<sup>9)</sup>。

岡倉天心(本名・覺三、1863-1913)は *The Ideals of the East, with Special Reference to the Art of Japan* (1903年)のなかで、彼が生きる明治の日本に「比肩しうる」世界史のできごととしてルネサンス(「かつて十五、六世紀に強健な活動を示したイタリア精神」)をあげている<sup>10)</sup>。岡倉だけでなく日本史の動向を「文芸復興」ということばによって語ることは明治期からみられ、昭和期に入ると本来のルネサンスに擬した新しい文学運動のあり方を示すものとして用いられている<sup>11)</sup>。

澤村専太郎(1884-1930)は1910(明治43)年5月の『國華』第240号に足利末期から江戸初期にかけての文化的な特徴を、文芸復興にあるとする「近世日本美術の曙光」を寄稿している。

凡そ慶長元和の偃武以來、元祿に至つて其最高潮を示せし近世我文藝復興の風潮は幕府當初の文藝治國の大方針に援助せられ、かくて妍麗絢爛、百花一時に開くの春を迎へ得たりと雖も、此復興的精神は果して徳川幕府の治下に於て初めて發現し來れるものなりやと討ぬれば則ち然らず<sup>12)</sup>。

(澤村専太郎「近世日本美術の曙光」)

澤村は戦国時代以来の古典籍の印行、俳趣の出現の背景としての茶道の隆盛(「而かも其茶道が實に戦國を通じ豊臣時代に於て驚くべき隆盛を示せるが如きは抑々是れ如何の意味を體せるものなりや」)<sup>13)</sup>、などに「戦國より豊臣時代へかけて其曙光を放てる文藝復興の氣運」を見ている。彼があげる例には「近世詩歌の一定形なる七七、七五、形式の成立が戦國時代と見得べきが如き」<sup>14)</sup>のように、今日では疑問と思われる見解を含みながらも、論考の核となる文芸復興の意義をかつての文物の復元や模倣(reproduction)のような復古や尚古趣味ではなく、新しい文化や芸術の誕生を導くものとしている。日本国内のできごとでありながら、澤村は視点を設定するにあたってヤーコプ・ブルクハルト(1818-97)をはじめとする欧米のルネサンス研究<sup>15)</sup>に刺激を受けたものと考えられる。

……想ふに藝術の復興的潮流が古代形式其儘の再生に過ぎずとせば、是は寧ろ喜ぶべきものなる能はず、而して若し藝術の復興をして眞に意義あらしめむと欲せば必ずや復興は直ちに新様式の發現を意味せざるべからず、此點に於て繪畫史上の我桃山様式の如きは明かに眞箇意義ある復興と言ふを得べし<sup>16)</sup>。

(澤村專太郎 同)

澤村が指摘する過去の復興による「新様式の發現」という展開は、さきに引用した「昭和の桃山復興陶芸近代化の転換点」のあいさつ文に記されていたことと同じである。

本稿とのかかわりで見れば、奥田誠一(1883-1955)は1919(大正8)年4月の『國華』第347号に寄稿した「日本趣味陶磁器の發達」のなかで、「史家の所謂桃山時代は國民自覺の時代で我國の文藝復興時代である」<sup>17)</sup>としている。この視点はその後も受け継がれた。そのひとつの例として、満岡忠成(1907-94)が45(昭和20)年に出版した『日本人と陶器』がある。彼は直接「文藝復興」ということばを用いてはいないものの、武野紹鷗(1502-55)と彼を受け継いで侘茶を大成した千利休(1522-91)をはぐくんだ背景の記述において、羽仁五郎(1901-83)が『ミケルアンジェロ』(岩波新書、1939年)に記した「ルネサンスの花フィレンツェの自由獨立の市民民衆」<sup>18)</sup>と同じ質を持ったひとつの姿を見出している。

周知の様に茶の湯は、近世初頭に於て奈良衆・京衆・堺衆等の主として近畿地方に於ける新興市民層を母胎として生れたものであつた。當時日本に於ける早期商業資本は近畿の地に於て殊に著しい發展を示し、近世的社會秩序形成の原動力をなしてあつた。かくて彼等近畿の新興市民層は新しき社會の根幹として當時に於ける最も積極的な要素であり、舊き中世的な秩序に對する最も鋭い批判者であり對立者であつた。當時澎湃として社會の上下を貫流せる時代思潮であつた自由の精神は、實に彼等新興市民層を其源泉とせるものであつた。この様に新しき秩序體制の實質的要望者であり新興自由の氣に燃える潑刺たる市民層が、實に茶の湯文化を生める主體であつたのであるが、其社會的性格は茶の湯に於ける美的規範に色濃く投影してゐると考へられる<sup>19)</sup>。

(満岡忠成「茶陶鑑賞論」)

また満岡は、同書に『茶道 器物篇(四) 卷の

十五』(創元社、1937年)に發表した「茶陶鑑賞史」を再録しているが、そこには紹鷗が珠光(1423-1502)以来の侘茶を追求した美的感覺について、「要するに象徴的な内容美が彼等の希求したもので、そのやうな美意識は中世以降の傳統的幽玄思想の繼承の上に生れたものであつた」<sup>20)</sup>とある。

澤村や奥田たちが桃山期に向けたまなざし(およびそのイメージ)は1945(昭和20)年以降も引き継がれ、「桃山茶陶」という概念の成立にかかわっていることは、さきに引用した黒田源次の文章でも確認することができる。日本史のなかでどの時代、あるいはどのような動向をルネサンス=文芸復興として語るかについては一様ではない。そのなかでも澤村たちが比較をこころみた足利後期から桃山期にかけては、この時代にはじまった日本とヨーロッパの直接的な交流によって、近現代の出発点としてのルネサンスの印象を日本にあてはめやすくしている。結果として、澤村たちの語り口は過去を対象としながら、同時に自分たちの「いま」に重ねようとする姿勢を帯びることになる<sup>21)</sup>。これは、小山富士夫が「日本陶磁の故郷」で桃山期の茶陶が今日と「生きたつながり」があると主張した、精神的な背景となっている。

\*

現在のように北大路魯山人たちの活動が「古典復興」、「桃山復興」と呼ばれる以前、小山富士夫は彼らのことを「新古典派」と呼んでいる。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*<sup>22)</sup>(現代日本陶磁展)に協力した小山は、その編成について1950(昭和25)年12月に刊行された『淡交』に記している。

私は今度送つた作品がアカデミックな日展系のものでなく富本憲吉氏を盟主とする新匠工藝の人々、民藝派の河井寛次郎、濱田庄司、舟木遂忠氏たちの作品、新古典派ともいふべき北大路盧山人、石黒宗磨<sup>(77)</sup>、荒川豊藏、加藤唐九郎、金重陶陽氏などの他、前衛派<sup>(77)</sup>とも云うべき四耕会、走泥社の若い連中、素人と目されている川喜田半泥子老、別格としてイサム・ノグチの瀬戸の作品、彫刻家木内克氏の手なぐさめの彫刻まで加はり、我國陶界の全分野の人々が出品されたことはよろこびにたえない。エリセエフ氏もいつていたが、フランスに於てもいろいろの作風の作家をもれなく一堂に集めるといふことは先づ不可能なことで、私はフランスへ送る前ぜひ一度東京で展覧したいと思つていたが、どうしてもその時日のな

かつたのは残念なことである<sup>23)</sup>。

(小山富士夫「陶磁器の洋行—日本陶磁展の撰定にあたり—」、傍点引用者)

1930年代、日本美術院の日本画家である小林古径(1883-1957)をはじめ、安田靫彦(1884-1978)、前田青邨(1885-1977)たちを中心とした傾向は、「新古典派(主義)」と呼ばれていた。小山の形容は彼らの動向と重なる。なかでも古径は、留学中の23(大正12)年に大英博物館で伝顧愷之《女史箴図》(4世紀末)の模写をおこなったことから線描の研究をはじめ、その後は俵屋宗達のたらし込み技法を自作に取り入れるなど、古典に由来する技法を活かした制作をおこなっていた。小山は中国陶磁の研究に基づいた石黒宗麿の作陶について「民芸派の人たちは、石黒は写物屋だと笑っていたようだが、釉薬でも、形でも、文様でも、石黒さんぐらい独創的なものを創作した陶工はいないのではなかろうか<sup>24)</sup>と評しており、彼は魯山人(小山の文章では宗麿)たちの傾向を、古径たちと同じ志向を持った陶芸家としてとらえていたのだろう<sup>25)</sup>。

ただし、古田亮は2005(平成17)年の小林古径に関するエッセイのなかで、近代日本画における「新古典主義」は意味するところがあいまいであるために「定義できず、用語としては意味を成していない<sup>26)</sup>とし、近年の論考ではさらに「……二十世紀初頭、特に大戦間の西欧芸術に現れたモダニズムの中の古典回帰という大きな水脈から考え直さなければならない<sup>27)</sup>」(傍点引用者)としている。

古田の指摘から連想されるのは、古径が制作した《舞踏(崔承喜)》(本画は不明、下図は1948年、東京藝術大学大学美術館蔵)のモデルとなった崔承喜(1911-69?)に対する川端康成(1899-1972)の評である。石井漠(1886-1962)の許でモダン・ダンスを学んだ崔について、川端は1934(昭和9)年に発表した「朝鮮の舞姫崔承喜」のなかで、「……崔承喜は朝鮮の舞踏をそのまま踊つてゐるわけではない。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、自らの創作としたところに生命がある<sup>28)</sup>」(傍点引用者)と記している。この評は川端という20世紀のモダニズムを体験した当事者じしんによって、モダニズムにとつての古典というものが「いま」「ここに」生きるつくり手にとって、単に回帰するための目的地ではなく、養分であり土壌そのものであるということが明らかにされている点で注目される<sup>29)</sup>。

ここで、魯山人たちの活動を振り返るためにも、

1928(昭和3)年に林達夫(1896-1984)が『岩波講座世界思潮』(第一次)(岩波書店)に発表した「文藝復興」の一節、「ルネサンスの語が本来何を指示すべきであるか<sup>30)</sup>」(傍点原文のまま)について参照したい。

ルネサンスとは第一義的には再生または新生を意味する。(従つて我々は一応これを復興の意味にとる解釈を却ておかねばならぬ。)再生とは単に何等かの死せるものよみがえり、例えば死せる文化の復興や滅びた世界の再興等を意味するのではない。むしろそれはそれ自らの我、それ自らの現在の生、それ自らの人間的更生、人間性の更新等に関する事柄である。即ちそれは永い間燻ぶっていた、衰弱していた、あるいは脇道に外れていた状態ののち、自らの本源的の生を再び取り上げるの謂である。我々は例えば重い病人が病氣から癒えて自らを新しく再び生まれたと感ずるあの現象にそれをうかがい知るであろう。かかる場合、回復者は以前とは違った健やかなる心臓、大いなる情熱、豊富なる力の感情を以て、彼の本源的の生を再び取り上げたのだと思うであろう。彼は昂められ、その限りにおいて新生をはじめたのだと思うであろう。重病の癒えたる者が彼自らの生を、よりよき途に導くために、いまひとたびその濁らざる源泉に遡つて獲得しようとするあの肉体的、精神的現象——この類比において我々は最もよく再生の観念を理解し得るであろう。事実これはもともと一つの比喩的観念なのである<sup>31)</sup>。

(林達夫「文藝復興」、傍点原文のまま)

林はルネサンスの理解に「復興」という言葉を用いることに慎重であるべきことを示しているが、魯山人たちについて考えるうえで彼の解説は示唆的である。彼らが古典を「復興」すること、すなわち川端が崔のダンスを評したように、「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、自らの創作としたことと「作家意識が芽生え」ることが結びつくとするれば、それは対象(=古典)を追求するなかでこちら側を絶えず意識(「それはそれ自らの我、それ自らの現在の生、それ自らの人間的更生、人間性の更新等に関する事柄」)していたことになる。

林の「文藝復興」はルネサンスというものが「……根源的にはそれがイタリアの事実<sup>32)</sup>」(傍点原文のまま)であり、ほかのヨーロッパの国々はもとより、ことなつた文化のあゆみを持つわが国への安易な応用を戒めながら、同時にそこに作用している「古代へ復るこ

とによって自己を更新させる」<sup>33)</sup>精神の運動を重要なものとしている。この見解は魯山人たちの活動がなぜわが国の「近代陶芸」に影響を与える力になり得たかについて考えるさい、指針となる。

\*本稿は2019年に碧南市藤井達吉現代美術館、千葉市美術館、滋賀県立陶芸の森陶芸館を巡回した「没後60年 北大路魯山人 古典復興—現代陶芸をひらく—」の図録に寄せた報告を基に加筆・訂正した。

魯山人がみずからその名を用いるようになるのは1918(大正7)年ころからだが、煩瑣であるため、本稿では引用文などを除きべつ々の名は用いない。本文における敬称は略した。

引用文のかなづかいはい部の繰り返し符号以外はそのままとし、煩瑣ではあるが初出に基づきできるだけ旧漢字を用いた。また、引用文中には時代表記や表現など今日の観点から不適当なものもあるが、資料の性格上原文のままとした。

## 陶との出会い

北大路魯山人はその生涯に膨大な点数のやきものを制作した。彼の作陶について清水真砂は「北大路魯山人と古陶磁」のなかで、4期に分けている<sup>34)</sup>。これは制作の展開と外的な要因(魯山人が星岡茶寮を退いたことなど)を組み合わせている。魯山人は初期からさまざまな技法(技術)を用いており、それらの制作年代(時期)を逐一同定することは現在困難である。このため彼の作陶のあゆみを考えるさい、清水の区分は有効なものとなっている。

各時期については下記のとおり。清水の区分には年代が明記されていないため、筆者(藁科)が一部の改変とともに補った。

1. 須田菁華窯時代 1915-16(大正4-5)年
2. 星岡茶寮時代(古窯址の発掘を含む)
  - ① 美食倶楽部および茶寮準備期  
1922-26(大正11-15/昭和元)年
  - ② 茶寮・前期 1927-31(昭和2-6)年
  - ③ 茶寮・中期 1931-33(昭和6-8)年
  - ④ 茶寮・後期 1933-36(昭和8-11)年
3. 北鎌倉時代(戦前) 1936-45(昭和11-20)年
4. 北鎌倉時代(戦後) 1946-59(昭和21-34)年

清水は第2期にあたる星岡茶寮(以下、本稿では多く「茶寮」と略記)の時代についてひとくくりしているが、これは山代の須田菁華窯や京都の宮永東山窯(ともに初代)などに赴いて制作した期間と、北鎌倉・

山崎に窯を築いた期間に分けられるべきだろう。その傍証として1925(大正14)年から27(昭和2)年まで「魯山人習作展観」と名付けた展覧会を星岡茶寮で4回開催しているにもかかわらず、27年2月にみずからの窯が完成してからは同種の名によるやきもの展覧会は開いていないことをあげることができる。このため、魯山人が中村竹四郎とともに茶寮の運営をおこなったのは25年3月だが、やきもの制作から見れば26年までが「準備期」(①)となる。

第2期の②は1927(昭和2)年2月に窯が完成し、翌年5月に荒川豊蔵、川島禮一(1900-80)、魯山人の長男である福田櫻一(1908-49)をともない朝鮮半島南部を中心に古窯址を巡り、陶片のほか、素材となる土を収集するという、30年の豊蔵による志野古窯址の発見の前段階とも位置づけられる活動から、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観(魯山人作陶展観)」を区切りとする<sup>35)</sup>。③は現在展覧会の開催が確認できない時期で、33年11月に星岡茶寮で開催された「魯山人新作陶器展覧會／魯山人舊作茶寮使用品即賣會」まで続く。④は彼が星岡茶寮を退くまでである。

魯山人はみずからの古美術の収集活動などが星岡茶寮の経営を圧迫したため、1934-35(昭和9-10)年に収集した古陶磁を手放している(「北大路家蒐藏古陶磁展覧會」)。その後も古陶磁をはじめとする古美術の収集が衰えることはなかったが、古窯址の探索・発掘と古陶磁の精力的な蒐集、星岡茶寮での活動を通じて知り合うことができた収集家や数寄者たちとの交流は、ほかの時期にはみられない第2期をいろうるはなやかな特徴となっている。清水が魯山人の言葉を用いているとおり、星岡茶寮時代の終わりと古陶磁の「第一期卒業」<sup>36)</sup>は重なる。

第3期、第4期の北鎌倉時代は、魯山人が星岡茶寮時代に北鎌倉に築いた窯で制作活動を行い、彼の作陶が開花した時期である。第2期の終わりである1936(昭和11)年に星岡茶寮ほかで開催された「魯山人近作 鉢の會」の出品作には第3期に共通する自在さがうかがわれるが、翌37年からの展覧会には今日一般的に展覧会などで魯山人の代表的な作品として紹介されるような作品がまとまって発表されている。第3期の終わりを第二次世界大戦の末期としたが、これは物資不足や彼の作陶を支えたスタッフたちが徴兵や徴用されたことによって作陶が中断されたことによる。

第4期は従来の技法による作品に加え、本格的に

備前に取り組み、寂としたたずまいを帯びた陶を作り出しながら、それとは一見正反対に思われる銀刷毛目や銀彩という技法をこころみていることが大きな特徴となっている。また、この時期の壺には古陶を原型とした鑄込が多くみられる。器物の表面を銀でおおったり、鑄込などの技法は以前からおこなわれていた可能性があるが、第4期に代表作とされるものが多くみられる。

また、清水はそれぞれの時期の魯山人の活動について、第1期を「修行時代」、第2期を「ディレクターとして」、第3期と第4期を「陶芸家として」とまとめている。

最初期である「修行時代」は1年にも満たない期間(8ヶ月から10ヶ月ほどのあいだ)であり、一般的に想像されるような修行とはことなる。加えて、続く第2期にそのまま移行することはなく、空白の期間がある<sup>37)</sup>。これは、「修行時代」当時の魯山人が陶芸家を志していなかったためであるし、第2期の作陶にかかわるきっかけも、みずからの事業である美食倶楽部のために食器を揃えなければならなかったという偶然の理由からだ。彼はみずからを陶芸の専門家であると規定することについてしばしば否定的な態度を示している<sup>38)</sup>。このため第1期は修行時代というよりも、彼が初めて作陶を体験した時期、と理解した方が妥当だろう。

第2期以降の「ディレクター」と「陶芸家」というそれぞれの時期についてみれば、魯山人の作陶は主に器胎の制作をスタッフに指示し、みずからは絵付や最後の仕上げに傾注することで成り立っている。これは第4期まで変わることがない<sup>39)</sup>。その意味で彼は望むと望まざるとにかかわらず、作陶においてはもっぱらディレクター的な立場にあった。

現在確認される場所では、1931(昭和6)年1月に三越(高麗橋・大阪)で開催された「魯山人作 抹茶に関する陶器展覧」から33年11月に星岡茶寮で開催された「魯山人新作陶器展覧會／魯山人舊作茶寮使用品即賣會」までの間、やきものを発表を展覧会形式ではおこなっていない(茶寮で用いる器物などは制作していたかと思われる)。これは、茶寮の活動全般に彼がディレクター＝監督として関与(共同経営者の中村竹四郎はプロデューサーに当たる)していたため、作陶にのみ時間を割くわけにはいかなかったことを主な理由としてあげることができる。

このため、清水が記す「ディレクター」と「陶芸家」は、あくまで同時代の第三者が目にした魯山人の姿

のちがいである。

\*

料亭「吉兆」の創業者である湯木貞一(1901-97)は料理研究家・辻静雄(1933-93)との対談で、星岡茶寮で北大路魯山人による料理を食べた思い出を語っている。

辻 そのお料理、よく覚えておられますか。

湯木 料理の手の内はわかっています。金沢と京料理を合わせたものですけれども、あの時分に十円でしたか。

辻 何年ごろですか。

湯木 やはり昭和の八、九年ごろじゃなかったですか<sup>40)</sup>。

(湯木貞一、辻静雄『吉兆 料理花伝』)

湯木はみずからの店を持つ以前の1929(昭和4)年、当時としては「……本当にどう言いましたらよろしいか、何とも言えん、料理の花を咲かせてる家」<sup>41)</sup>である茶寮で働く機会を得るために上京したという。それは実現しなかったが、彼の回想は料理の由来についてだけではなく、魯山人に大きな影響を与えた京都の内貴清兵衛(1878-1955)、金沢の細野燕臺(本名・申三、1872-1961)という、二人の後援者の存在を思い出させる。彼らは魯山人に料理をはじめさまざまな芸術について学ぶ機会を与えた。

京都に生まれた魯山人は幼いころに見た竹内栖鳳(本名・恒吉、1864-1942)の作品に惹かれ、画家になることを希望したが養父に反対され、正統な教育を受けることなく独学で書を学び、後には篆刻も行うようになった。1905(明治38)年から07年にかけて東京で岡本可亭(本名・竹二郎または竹次郎、1857-1919)の内弟子となっていたが、魯山人はその前年に日本美術協会主催の第36回美術展覧會に隷書《千字文》を出品し褒状一等二席を受けている。可亭の許で学んだことは当時書で生計を立てることとして一般的であった版下書きの技術であったため、芸術としての書ではない。篆刻にしてもその出発は小学校を卒業した10代ころから養家の家業だった木版彫を手伝ったことからだった。

魯山人が可亭の内弟子となって版下書きの技術を学んでいた当時、可亭の子である岡本一平(1886-1948)は東京美術学校西洋画科に学ぶ学生だった。魯山人本人からの聞き書きを基に最初の詳細な記録(1916年ごろまで)をまとめた吉田耕三は、一平に対



する彼の感情を記している。

(吉田耕三「北大路魯山人伝(十一)」)

……岡本一平が、美校の友人達を家に呼んで、奔放に若さを発散させながら、愉快そうに騒いでいる時などは、何かしら、その賑やかさの中に自分を同調させることの出来なかつた卑屈さがあつたらしく、「一平が羨やましかつた」と魯山人が当時を追憶して話していたことがあつた<sup>42)</sup>。

(吉田耕三「北大路魯山人伝(七)」、執筆者名は初出の表記による。以下同)

可亭から独立した魯山人は書道塾を開き、書家・篆刻家として一家を成すための機会を得るために、各地を巡った。1911(明治44)年に朝鮮半島に渡り一時期朝鮮総督府で職を得ながら各地を見聞し、翌年には上海で文人として著名な呉昌碩(1844-1927)に面会して帰国した。帰国後の魯山人は13(大正2)年の初め、近江・長浜に赴き地元の富商たちの後援を受け、ここで後援者が同じだった富田溪仙(本名・鎮五郎、1879-1936)の紹介によって清兵衛と出会った<sup>43)</sup>。内貴家は京都の呉服問屋であり、清兵衛の父・甚三郎は家業の一方で京都市長を勤めた人物だった。

清兵衛について吉田耕三の文章から引用する。

清兵衛の性格も(引用者註：父・甚三郎同様)豪放磊落、恬淡として小事に拘泥することもなく、本業の「銭貴」の商売以外にも、親交の厚かつた島津源蔵の創立した島津電池株式会社の大株主をはじめ、其の他の有力会社等の株主を兼ねて贅沢な生活をしてきた。食事も幼少から父にあちらこちらの料亭につれて行かれ、家庭に於ける毎日の食事も四条大橋の西右にあつた「ちもと」(仕出し専門の料理屋)から取り寄せたり、富小路御池の角の料亭「松清」からも取っていた。およそ金で買える美食は食べあさり、料理人の料理に飽きては自宅の縁側にコンロを持ち出してあれこれと自分なりに味を創作し、材料を新しく発見しては食道楽のはばをひろげることを楽しんでいたようである。美術に対する見識も新旧をわかつたずこぶる高いものを持ち、漢籍にも深い造詣があつたところから、飛鳥、天平、藤原の仏教美術はもとより、東山の蒔絵、肉筆浮世絵、古陶磁器等を蒐集する反面、土田麦僊、富田溪仙<sup>(77)</sup>をはじめ榊原紫峰等の当時京都に於ける新進の画家に対する援助を惜しまなかつた人であつた<sup>44)</sup>。

吉田が記す清兵衛の幅広い美術品の収集は、京都美術倶楽部でおこなわれた売立目録からうかがうことができる。これは「内貴家所蔵」として開催されたもののみでも1933(昭和8)年11月15日、40年5月27日、同6月29日の3回を数える。これらの売立は重要美術品だった《春日鹿曼荼羅》および《道成寺縁起絵巻》(ともに第3回)のような仏教美術の名品をはじめ江戸期の絵画や書を中心として、同時代の日本画と油彩画(第2回に多い)にまでおよんでいる。売立のなかには代々の所蔵品も含まれていると考えられるが、吉田の文章に照らしてみれば代表的なものの多くは清兵衛の収集品だったのである。

魯山人が清兵衛の許を初めて訪ねた年の暮には、東京から牛田雞村(本名・治、1890-1976)、小茂田青樹(本名・茂吉、1891-1933)、翌年には「速水御舟」と名乗ることになる蒔田浩然(本名・榮一、1894-1935)たちが京都に入り、彼らも滞在中は清兵衛の世話になった。当時を知る人物の証言によれば、内貴家での画家(溪仙)と魯山人との扱われ方には「番頭と丁稚程の違い」<sup>45)</sup>があつたという。それでも魯山人は同家においてさまざまな古美術を知り、若い画家たちと出会うことで同時代の美術を評する素地を獲得することができた。

魯山人は清兵衛から、「……世間で云ふ所のえらくなるつて希望を捨てなくては、藝術家には、なれん」<sup>46)</sup>と言われた。彼は具体的にどのような芸術観を学んだか。清兵衛は御舟の歿後に記した回想で、彼と出会った当時のことを記している。

其頃の速水君は一言に言へば楓湖の傳統其儘の繪を描いてみたと云ふ風だつた。夫れを私は頭ごなしに叩きつけたものだ。小さな人間が小ざ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描かなければ駄目だ、と云ふ調子で糞味噌に言ふのを又速水君も負けてはみないで意見を述べる。何でも三日三晩ぶつ通しに議論しあつて、到頭私の言ふ事が分つて自分のものでなければ藝術は駄目だと云ふ氣になつた<sup>47)</sup>。

(内貴清兵衛「京都時代の速水君」、傍点引用者)

古田亮は御舟の《京の舞妓》(1920年、東京国立博物館蔵)に関する報告で清兵衛のこの文章に小松

均(1902-89)の回想を加え、さらに「当時内貴は誰に対しても自分の目で見ろ、写実に徹し、写実を捨てて抽象に向かえと論じていた」(傍点引用者)という関係者の証言を紹介している<sup>48)</sup>。

御舟に語った清兵衛の主張は絵画にのみ向けたものではなかった。1926(大正15、昭和元)年以降のことになるが、楠部彌弑(本名・弥一、1897-1984)は清兵衛に自作の茶碗を示したさいに同様の経験をしている。

私が三十代のころの話だが、京都に内貴清兵衛氏という大変な素封家があった。この人は瀬戸の古窯ものや中国の名器などもかなり収集しておられると聞き、私は自分の勉強のためにも、さる老画家の紹介でお宅を訪ねた。偶然、内貴氏は私に「一つ茶碗を作ってくれないか」といわれた。茶碗くらい簡単なことと、私はすぐ自分の工房で作って、それをたずさえ内貴氏を訪問した。ちょうどそのとき、内貴氏の机の上にすばらしい茶わんの名器が三点おかれていた。それを見たとき、私は自分がいままずさえて来た自作の茶わんのみすばらしさに、いたたまれぬ気がして、私は包みを開くこともできずにこっそり持ち帰った。

それからというものは博物館や収集家のもとで名器の茶わんを見ても、私の頭の中はいつもあのときのことでいっぱいだった。何としてもあの場に持込んでも恥ずかしくないものを作りたい一念で私は茶わんをこわしては作り、作ってはこわした。そうしてやっとな三年目にどうにか自分で気に入る作ができたので、私は喜び勇んで内貴さん宅を訪れ、得意げに苦心の茶わんを内貴さんに出した。「楠部さん、うまくやれたな」内貴さんは茶わんをとりあげるなりいった。そこまではよかったのだが「この茶わんにはあんたの“これでもか”“これでもか”という心がそのまま出ると。茶わんがそういうとね……」というあの言葉に、私は思わず頭を打ちのめされたような気がした<sup>49)</sup>。(楠部彌弑「ときに思う 「知る」と「わかる」のわかるまで」、傍点引用者)

清兵衛が御舟と彌弑に語ったことが示すところは、どちらも同じである。後に魯山人は絵画や陶磁器について記すさい、過去の作品と対比して現代の人間を小さくとらえる——時には諦念とも感じられる——趣旨の文章を記している。これは自然(御舟)や時間を経て残った古美術(彌弑)という、個人では抗えない存在を重視する清兵衛の薫陶によるところが

大きかったと考えられる。

それでは、清兵衛の許で出会った若い日本画家たちとはどのような交流<sup>50)</sup>があったのだろうか。今日では魯山人が彼らとの交流から何を得たのかについては明らかではない。さきに紹介した証言のように、内貴家において「番頭と丁稚程の」扱われ方のちがいがあったとすれば、魯山人よりも若い画家たちが彼をどのように見ていたか。「世間で云ふ所のえらくなるつて希望」(清兵衛)を持ち、自分の境涯や現状からの脱出を芸術というものに賭けていた当時の魯山人に対して、年長者である清兵衛はともかく、若い日本画家たちから向けられた言葉があったとすれば、それは年齢がちかいだけにむきだして、苛烈なものであったと想像することはたやすい。一方、かつて画家をころざしながら果たせないままにいた魯山人は彼らをどのように見ていたか。これについて吉田耕三はかつて可亭の許で出会った岡本一平に対して抱いたと同じような魯山人の心情を推測している<sup>51)</sup>。

このころ、清兵衛のもとを訪れていた画家たちのうち、麦僊や御舟は雑誌『白樺』などが紹介するポスト印象派の情報を受容していた時期だった。彼らは数年後、『白樺』とちかい岸田劉生(1891-1929)の細密描写に影響を受けた日本画を制作することになる<sup>52)</sup>。魯山人が画家たちと交流したとするならば、彼もまた『白樺』や劉生の活動などについて知っていた可能性について否定はできないものの、それまでの彼のあゆみをたどると彼が同時代の新しい動向を知る余裕などはなかったと思われる。実際のところ、交流は対等なものではなく、彼が一方向的に周囲から学ぶばかりだったのではないか。

ここで、魯山人は若い画家たちとの交流から、ポスト印象派のような新しい美術思潮という情報に止まらず、その媒介である『白樺』が提唱していた「自分とは何か」という問いから出発して自我の確立を目指すという主張にふれる機会があった——断片的ではあっただろうが——と仮定することは可能だろう。加えて、筆者には清兵衛が語ったという「世間で云ふ所のえらくなるつて希望を捨て」ることや、「自分の見だしたものを描かなければ駄目」(傍点引用者)という主張などは、『白樺』や劉生たちと文脈はことなりながらも、受け取る側の魯山人にとってはそれほどちがいがあつたものではなかったように思われる<sup>53)</sup>。

\*

北大路魯山人が初めてやきもの制作にかかわりを持ったのは、1915(大正4)年7月、金沢に住む細野

燕臺を知ったことがきっかけだった。京都を離れ再び地方の後援者を求めた魯山人は、福井・鯖江を経て同年8月30日に金沢の燕臺の許を訪れた。細野家は豪商(魯山人が訪れた時はセメントと中国骨董を商う店を営んでいた)で、燕臺は内貴清兵衛同様書画骨董にくわしく、漢学と書道はそれぞれ五香屋休哉(1862-1919)と北方心泉(1850-1905)から深く学び、「金沢最後の文人」と呼ばれた<sup>54)</sup>。

燕臺だけではなく、魯山人は金沢で彼のその後の活動に大きな影響を与えた人物と出会った。その代表的な人物が料亭「山の尾」の主人で彼に加賀料理を教えた太田多吉(1852-1932)であり<sup>55)</sup>、そして作陶の手ほどきをした初代須田菁華(1862-1927)だった。

初代菁華は1876(明治9)年に石川県立勸業試験場に陶器部門専門生として入り、80年の修了後はさらに京都で学んだ。彼は特に絵付にすぐれ、82年に九谷陶器会社に画工長として招聘され、91年に同社が再編(解散)されることを機に独立し、山代に窯を開いた。国内外の博覧会や展覧会にも出品しており、魯山人と出会った後、1917(大正6)年に大阪で開催された第8回日本産業博覧会では金牌を受賞している。

初代菁華はみずからの窯で染付、祥瑞、赤絵や古九谷など多様な倣古作を手がけていた。その技術の卓抜さについて清水眞砂は「署名がなかったら罪つくりだと言われた」という評を紹介している<sup>56)</sup>。これは燕臺をはじめとした金沢のいわゆる「旦那衆」の嗜好に応じて菁華が制作したと理解するよりも、彼が燕臺たちと煎茶仲間だったことからわかるように、彼もまた金沢の地で同じ嗜好を育んだ存在だった。燕臺はそのような菁華の窯を訪れては、職人に注文して制作させた器胎にみずから絵付を楽しみ、それを日々の食事に用いていた。

吉田耕三は「魯山人が後年、料亭『星ヶ岡茶寮』の創設とその運営で大いに名を馳せ、又それに関連して作陶家としても一家を成すに至つたそもその素因が、実は僅か八ヶ月の短い期間ではあったが、この金沢時代に培われたのだと考えられる」<sup>57)</sup>として、魯山人本人の発言を書き留めている。

「自分の造つた食器で毎日食事をしているとは、全く風流なもんだなあ。」と、この頃房次郎(引用者註：魯山人)は食事ごとに燕台氏を羨んでいたと云う。そして後年、「料理とその容器とは、実際に微妙な関係があることぐらいそれ迄も考えないことはなかつたが、

料理がそれにマッチした焼物にぴつたりとあてはまり盛りつけられた時、あたかもその容器からダシが出るかのように一段とその味が旨くなることを、この時程、思い知らされたことはなかつた。」と魯山人は語っていた<sup>58)</sup>。

(吉田耕三「北大路魯山人伝(十四)」)

燕臺に紹介されて菁華窯の刻字看板を制作した魯山人は初代菁華に気に入られ、彼の陶房でやきものの制作過程を見、みずから絵付けもこころみだ。金沢滞在が1年にも満たなかつたことから、その間に彼が土をもみ、轆轤による成形を行うことができるまでに習熟したとは考え難い。魯山人の歿後、小山富士夫は彼の土に対する感情を、座談会で回想している。

ぼくにこういうことをいったことがあります。僕はろくろをさわるのはきらいだ。土がべとべとつく。きたなくて大きらいだつて。自分ではろくろひかないからそういうのです。いじくるだけなんですよ。それで松島(引用者註：宏明)さんが手足のように働いたのでした<sup>59)</sup>。……(後略)

(「座談会 残照—北大路魯山人の徳—」)

この回想に従えば、魯山人は従来つくり手の意識やイメージを具体化する素材として考えられていた土そのものに対して、生理的に馴染むことができなかつたことになる。彼にとって土は、みずからの裡にとりこむことができないモノとして存在していた。彼が小山に対してこの発言をいつおこなつたのかは不明だが、制作のスタイルを考えればこの感覚はほぼ終生払拭することはなかつたと判断できる。このことは、彼が土や轆轤ろくろの扱いについてみずからの言語と化すまでに習熟させることを阻んだ。

この「言語」は、中井正一(1900-52)が『美学入門』(河出市民文庫、1951年)のなかで美感について説明するためにあげた水泳の例がわかりやすい。

……水泳の時、クロールの練習をするために、写真でフォームの型を何百枚見てもわかりっこないのである。長い練習のうちに、ある日、何か水に身をまかしたような、楽に浮いているようなこころもちで、力を抜いたこころもちで、泳いでいることに気づくのである。その調子で泳いでいきながら、だんだん楽な快い、すらつとしたこころもちが湧いてきた時、フォームがわかつたのである。初めて、グツリと水に身をまかせたよ

うなこころもち、何ともいえない楽な、楽しいこころもちになった時、それが美しいこころもち、美感にほかならない。自分の肉体が、一つのあるべき法則、一つの形式、フォーム、型を探りあてたのである。自分のあるべきほんとうの姿にめぐりあったのである<sup>60</sup>。……(後略)

(中井正一「美学入門」)

さらに中井は水泳に続いてボートのフォームについて記し、「一つのあるべき法則」にまで高められたものを「技術」と呼んでいる。

……この法則は、自然の法則のように、宇宙の中にあつた法則であろうか。これは人間と水との間に、人間の創りだした新たな法則であつて、自然の法則ではない。人間がこの宇宙の中に、自然と適応しながら、自分で創造し、発見し、それを固め、そしてさらに発展させていく法則である。これを「技術」というのである。これは大きい意味の技術をさすのではあるが、どんなつまらない技術も、みな、この大宇宙に対決するにたりる、大創造物でないものはない。たとえ、破れ靴のきれっばしでも、人間の創造物なのである<sup>61</sup>。

(中井正一同)

魯山人にとっての「土」を中井が記す「水」、「轆轤」を「ボート」であるとすれば、彼は「一つのあるべき法則」、「技術」を身につけていなかったことになる。その決定的な障壁がありながら魯山人が晩年までやきもの制作に向かうことを可能にさせた理由は、日本の窯業が近世までに分業化が完成していたためだった。

それでも、菁華窯においてやきものを制作する技術過程や作陶上の様々なコツ(あるいはテクニック)は理解したのだろう。燕臺の日常に接したことと初代菁華の陶房で得た知見はその後の魯山人が作陶するさいの基礎となった。1955(昭和30)年、彼は金沢美術倶楽部で「私ハ先代菁華に教へられた」と題する講演をおこなっている。

### 「作陶の心」

本節では、北大路魯山人がやきものをどのようにこつばとして語るまでになったかについて、主に周辺の状況からたどる。

1916(大正5)年、金沢の細野燕臺の許を辞去した魯山人は、京都を経て翌年再び東京に戻った。13年の初めに近江に向けて旅立って以来である。

東京に落ち着いた魯山人は以前の書道塾を再開することなく、「古美術鑑定所」の看板を掲げ、古美術商となった。これは東京を離れ、内貴清兵衛や細野燕臺をはじめとする彼の後援者たちの許で様々な古美術に接した体験に基づいたものだったと想像される<sup>62</sup>。彼は生きのびるために身につけ、覚えたいくつものこと、そしてみずからが出会ったひとびとから学んだ体験を新たな場で活かし続けなければならなかった。彼はこの当時(1916年ころ)、唐代の書家である顔真卿(709-785)にちなむと言われる「魯卿」を名乗るようになっており、彼の活動にとって書や篆刻が重要な位置を占めていることを示している。

「古美術鑑定所」は魯山人が内貴清兵衛に世話になっていた京都時代に知り合った田中傳三郎(1878-1930)の弟である中村竹四郎(1890-1960)を共同経営者に迎え、1919(大正8)年に「大雅堂藝術店」として新たに出発した(翌年、「大雅堂美術店」と改称)。

この店でどのような古美術品が商われていたかについてははくわく伝わっていない<sup>63</sup>。評判となったのは扱っていた古美術ではなく、魯山人が自分で食べるために作った料理だった。

この事情について、後年魯山人が語ったとされる回想から引用する。

星岡の由来? ウン、あれはネ、便利堂の中村竹四郎君が、仕事がないというので、僕も書画道楽だし、一緒に東仲通りに美術店を開いた。大雅堂という店名のね。そのうち常連も出来て、毎日鰻とか何とか料理がはいる——僕は、本当を言つて、そんな料理はうまくないので、自分だけ、里芋のいいのがあるとこれを煮たり、茄子のいいのを見つけて料理したり、塩鮭を焼いたりして食べたものだ——鮭はしつぽでないとい味はないものだ。すると、外の連中がみつけて、美味そうだな、俺にも一つ、というようなことになり、そのうちに、料理屋の品よりこつちがいい、一つ料理方を受け持つてくれ、ということになつたので、僕も好きなものだから、よろしい、とやることになつた。そのうち仲間だけで食べるのは惜しいから「美食倶楽部」をこしらえようじゃないかと、みなが言い出すようになった。じゃあ、一食二円ということになつて、やつているうちに、その中の一人が、江木衷は有名な食道楽だ。あの人にぜひ一つ食べさせてやりたい、二

十円の膳部を作ってくれと言われた。二十円なんて料理を作ったことがないので少しまごついたが、とにかくやつて見ることになった。すると江木さんが喜んでくれる。今度は江木さんが食通を引っぱってくるという始末で、狭い東仲通りに自動車がたてこんで、巡査に注意される始末だった。そこへ関東大震災<sup>64)</sup>……(後略)

(北大路魯山人「料理一夕話」)

1921(大正10)年、「美食倶楽部」を発足させた魯山人は店の商品である古陶磁だけでは足りなくなった食器を揃えるため、翌年から山代の菁華窯や京都の初代宮永東山(本名・剛太郎、1868-1941)の窯にたびたび赴いた。魯山人と24年に東山窯で知り合った荒川豊藏(1894-1985)によれば、魯山人が東山窯を訪れた理由は、清兵衛と初代東山が「前々から交際があった」<sup>65)</sup>ためだった。

……この美食倶楽部の頃から、彼はやきもの作りに熱を入れている。美食倶楽部は七月と八月が休みであった。もちろん、日曜日と祭日も休みだったが、そうした休日を利用して、山代の須田菁華や京都の宮永東山の窯場へ出かけ、窯をかりて作陶にはげんだ。美食倶楽部の頃に使用したうつわは、大体が古陶磁で、古染付や古赤絵などが主であったが、倶楽部の終わり頃には、自作のものもぼつぼつ登場したという。大正十二年には、本物のような力のあるものを自分で作ってやろうと、八百円ほどの金をつぎこみ、須田菁華の窯で食器を大量に製作している<sup>66)</sup>。(魯山人会編『魯山人のやきもの 古陶に迫る不思議な価値』)

初代東山は10代後半から横浜で古美術や美術工芸品を輸出する商社に勤務したことをはじめ、岡倉天心の助手を務め、1895(明治28)年からは農商務省で5年後にパリで開かれる万国博覧会の準備に従事した。博覧会開催の前後2年間はパリに滞在し、同地で七代錦光山宗兵衛(1868-1928)や浅井忠(1856-1907)と知り合った。この縁で1901(明治34)年の帰国後は京都の粟田口三条にある錦光山の工場に招かれ、美術顧問として粟田焼の意匠改良を担当した。09年に錦光山の工場を退き、伏見稲荷ちかくの深草開土に自分の工場である東山窯を開いた。大正期には農商務省凶案及応用作品展覧会(農展)に出品し、29(昭和4)年の第10回帝国美術院美術展覧会か

ら官展に出品するようになった。特に青磁にすぐれ、初期の魯山人の青磁はほとんど彼の窯で制作されている。菁華窯における染付や祥瑞と並んで魯山人の初期のやきものに顕著な、書道に由来する中国趣味を具現化する重要な役割を果たした。

経歴で明らかなおと、初代東山は産業(技術)と芸術が未分化の状態です。近世以来発達していた明治・大正期の京焼のなかで、工房を経営しつつ、個人としては芸術としての陶芸を志向した人物のひとりだった。清兵衛が魯山人に初代東山を紹介した理由は、彼の工房が京都において魯山人の要望を聞き入れるだけの技術と感覚を備えていたからだろう。そしてまた、30代の野心的な、何が正業かわからない人物を相手にできるだけの規模的な余裕が東山窯にはあった<sup>67)</sup>。後者からみれば、清兵衛による初代東山の紹介は、陶芸家というよりも知り合いの実業家に世話を依頼したことにちかい。

\*

北大路魯山人が初代宮永東山の窯を初めて訪れた3年前の1919(大正8)年、前節で紹介した楠部彌弌は河合榮之助(1893-1962)、河村己多良(本名・憲太郎、喜太郎とも、1899-1966)、八木一草(のち一艸、本名・榮二、1894-1973)、荒谷芳景(生歿年未確認)、道林俊正(1892-1964)と革新的な陶芸運動の団体「赤土」<sup>せきど</sup>を結成した。彼らは11(明治44)年に設置された京都市(立)陶磁器試験場附属伝習所(試験場の設立は1896年)に学んだ、新しい世代だった。

附属伝習所はそれまでのように全て経験を重ねて習得する(いわゆる、「体で覚える」)陶磁器の制作<sup>68)</sup>だけではなく、あわせて近代的な化学を基礎として分節された技術の体系を学ぶという性格を備えていた。このような教育と、同時期に京都の若い日本画家たちによって国画創作協会が結成(1918年)された状況のなかで、彌弌たちは技術だけでなく彼ら自身が制作する陶磁器そのものにも、新しい認識を持つようになった。

菊池芳一郎は自著でつぎのような彌弌の言葉を紹介している。

……京都の工芸界では、古老の勢力が断然強くて、新人の出て行く際は全くと言うほど塞がれていた。これに反撥したことも〈赤土社〉結成の一因だが、それよりもこうした時代(引用者註:「国画創作協会」などの新しい芸術運動が勃興した大正時代の気運)を背

景に誕生したのが、この〈赤土社〉の精神と言えるだろう。だから私達の課題は、画家が絵の材料を使い、彫刻家が石や木材等を使うのと同じ様に、陶器の素材、材料を使って、自らの内なる思想をそれに結晶させたいというところにあった<sup>69)</sup>。……(後略)

(菊池芳一郎『楠部彌弑』、傍点引用者)

菊池の記述どおりに当時の彌弑たちが考えていたとするならば、彼らはみづからが制作するやきものを絵画や彫刻と同じモノ、造形物として客観的ないし抽象的にとらえている。

このような彌弑たちによるやきものの客観化は、同じ時期に雑誌『白樺』同人のひとりであった柳宗悦(1889-1961)によって考察が進められていた。「赤土」の結成にやや遅れた1921(大正10)年1月、柳は雑誌『新潮』に発表した「陶磁器の美」のなかで、まず「作者の心が浄まる時、器も心も美しさを受ける」「陶磁器を只の器だと思つてはいけぬ。器と云ふよりも寧ろ心である」<sup>70)</sup>と主張し、それを前提としたうえで「窯藝も空間を占める彫塑的藝術の一つ」<sup>71)</sup>(傍点引用者)と位置づけ、やきものを彫塑とともに「立體」という高次の概念のなかにまとめている。

立體の世界を要する窯藝は又一つの彫刻であらう。彫刻の法則がこゝにも見出されると私はいつも思ふ。陶磁器に現はれる美しい形は、自から人體に其の暗示を受けるのではあるまいか。人體に流れる自然の法則がこゝに守られる時、器も亦自然の美に生きてくるのである。試みに一つの花瓶を想ひ浮べて見よう。やゝ上に向かつて開く其の頂きは頭部を暗示する。そこには屢々美しい頬をも見ることが出来る。時としては耳さへも添へてあるではないか。之につづく狭まつた所は頸部である。其の邊りは人體に於てと同じやうに屢々非常に美しい。頬の下から頸を傳つて肩に流れる其の線は、人の姿を想ひ起させるに充分である。器は續いて其の主要な個所である胴體を常に具へてある。そこにはいつも豊かな健かな肉づけがある。此の肉づけがないならば、器は自らを保つに堪へないであらう。それは我々の肉體に於てと同じである。時として陶工は肩にそつて左右に二つの手を添へることを忘れない。之のみではない、あの高臺は一つの器を立たしめる足であらう。よき高臺によつて器は地の上に安泰である。私はかく考えることが附會ではないやうに思ふ。人體が安定な法則を含んで佇立するやうに、一つの花瓶も同じ法則を守つて、安定な位と美

とを空間に占めるのである。私は屢々器の面に人の膚を聯想する。あの一つの壺も一個のトルソーである。私はかく考へることによつて一層其の美の神祕に近づき得ると思ふ。器にも活きた人の姿がある<sup>72)</sup>。

(柳宗悦「陶磁器の美」、ルビ原文のまま)

柳は、彫刻とやきものをアナロジーによつてとらえている。彫刻と、壺や茶碗を同列に論ずることは一般的な発想ではありえない。近代以降、彫刻はそれ自体に主体的な存在が獲得されるものとしてあり、壺や茶碗は生活の「用」という機能のなかで客体的なものとして位置づけられるからである。柳が彫刻と壺や茶碗の機能的性格に由来するヒエラルキーという美学的な垣根を跨ぐとき、彼は壺や茶碗に彫刻のような主体的性格を求め、彫刻に客体的性格を認めている。ここで、彫刻がそれを見る者にとつて思念を注ぐ「器」であるという形而上のアナロジーが成立する<sup>73)</sup>。

彌弑たちも彫刻が「自らの内なる思想」を結晶させたモノであると理解しているため、つくり手と受け手と同じアナロジーによつて向かい合い、双方向から造形としてのやきものを位置づけていることになる。ただし「赤土」結成当時、彌弑たちはやきものが彫刻や絵画と同じモノであるという視点を獲得しただけに止まっている。柳は彼らと同じ視点に立ち、やきものが空間のなかに存在し、彫刻と比肩しうる構造を備えているという新たな認識を示した。柳の方が彌弑たちよりも深化していることになるが、彼らの思索はともに、やきものによる彫刻(この時代以降にみられることになる、つくり手が一般的な彫刻のイメージを陶によつて再現したような)などという表層的な、うわべだけの発想ではない。

柳の思索は彼一人によつてのみ成し遂げられたわけではなかった。彼が1922(大正11)年12月に「陶磁器の美」を私家本として上梓したさい末尾に、

此書を余の友として又陶工として敬愛する／富本憲吉、バーナード・リーチ兩兄に贈る。／言葉なき兄等の器から、是等の言葉の多く／を學び得たことを、こゝに紀念したい<sup>74)</sup>。

として、富本憲吉(1886-1963)とバーナード・リーチ(1887-1979)という『白樺』とかかわりの深い二人に献辞を捧げている。特に富本の場合、陶芸家となる以前、留学中の10(明治43)年にマイヨール(1861-1944)の彫刻に触発されてやきものの制作を構想した体験が

あり、彫刻とやきものを同じ範疇(または、位相)にあるものとして理解する発想は柳よりも早かった。

厚く柔らかい白磁釉を壺に用ひて一種特別な感じのする陶器を造り出さうと考へ出したのは私が未だ陶器家として身を立てなかつた若い頃で、フランスでマイヨール作の小像を見てその柔らかくふよやかな肉附に感心した時に始まる<sup>75)</sup>。

(富本憲吉「陶技感想 白磁」)

柳は「陶磁器の美」のなかでやきものの根本の要素を「形」の美であるとし、「貧しい形は其の利に於ても美に於ても、よき器となることは出来<sup>76)</sup>ないとし、やきものを構成する二つの要素である「素地<sup>きぢ</sup>」と「釉薬<sup>うはくやく</sup>」について「素地は陶磁器の骨であり肉である」、「釉薬によつて器は全き装ひを得る<sup>77)</sup>」と記している。この文章が発表された同じ年の9月、富本が『白樺』に寄稿した「李朝の水滴」は、この時期の両者のやきものをめぐる考察の親和性がよく示されている。

模様について一言をゆるされたい。第一にその外形である。普通には通用せぬ事ではあるが私は模様と云ふ語のうちに立體的のもの及び外形等をも含ませて考へて居る。壺の形なしに模様を考へる事が出来ず、建物に於ける壁間の装飾は側面圖や空界線<sup>スカイライン</sup>なしには考へられない。形は身體骨組みであり、模様はその衣服である。形と模様とは相互に連關して初めて一つの生命を造る。釉薬に造り出される斑点その他釉の變化も同斷なる事無論である<sup>78)</sup>。

(富本憲吉「李朝の水滴」、ルビ原文のまま、傍点引用者)

柳の「陶磁器の美」はこのような実作者たちの体験を汲み上げ、言語化・体系化を図つたものであり<sup>79)</sup>、同時にかつての茶人たちが茶碗に見出した精神性を近代に敷衍する第一歩となった。その論考の重要性は、従来から日本に存在していた茶陶を評価する基軸、「見る」だけではなく「使う」という視覚以外(たとえば触覚において)による価値判断の基準などを受け継ぎながら、同時に「やきもの」がまず空間のなかに存在しているモノであるという、現在から見ればごく当たり前に思われるところからはじまり、自分自身のことば——近代の日本語——によって再定義をこころみた点にある。さきに引用した箇所について具体的にみれば、彼は「やきもの」の各部位を従来の茶人たち

などによって定着した呼称や、すでに存在していた人体とやきものアナロジーを踏まえながら、ロダン以降の近代彫刻で確立された部分と全体の関係で位置付けることによって、それらの美的機能を明らかにしている<sup>80)</sup>。

柳たちの思索の新しさは、大河内正敏(1878-1952)が中心となつて1914(大正3)年に結成された陶磁器研究會、それに続き陶磁器の科学的・学術的な研究を標榜して結成された彩壺會の見解と比較できる。大河内は20年の段階で陶磁器を「純藝術(的)作品」と「應用藝術」の二分法のなかで、「繪畫とか彫刻とか云ふものに近づきたがつて居る」ヨーロッパの陶磁器を前者、日本の陶磁器を後者に位置づけており<sup>81)</sup>、23年には同会で奥田誠一が「陶磁器の鑑賞に就いて(本質・製作・趣味)」と題した講演の冒頭で「一體陶磁器と云ふものは純粹の藝術品と云ふ事は出来ませぬので、繪畫や彫刻を見るのと同じ立場で是を見ると云ふことはちよつと困難かと存じます<sup>82)</sup>」と語っていることからわかる。

特に奥田の場合、「陶磁器の美」が発表される以前の1918(大正7)年9月、『國華』第340号に寄稿した「茶器の鑑賞に就て」では、茶器鑑賞のポイントについて形、色、線などの抽象的なことばを用いて解説し、さらには「鑑賞に重要な役目をなす感官」として触覚をあげている。彼はみずからの論考のなかでそれらをふたたび総合し、「かく一の個體が空間中に成立すると」「自然界の一分子<sup>83)</sup>として存在するという、柳の論說に近似した見解を示しながら<sup>84)</sup>、繪畫や彫刻と彼が語る「個體」が同じモノであるとはしていない。彼には前提として「純藝術(的)作品」と「應用藝術」というヒエラルキーが根強くあつた。逆に、彼が柳の主張をとり入れた早い時期の論考として現在確認されるどころでは24年10月、『思想』第36号に発表した「井戸から光悦迄」がある。ただし、この論考は彼が立脚していたヒエラルキーの枠組みに柳の「陶磁器の美」を表層的に織り込んでいるだけであり、やきものと彫刻を同じモノとしてとらえる視点を導入しながら、前提としての彫刻観がロダニズム以前(奥田)と以後(柳)というちがひがある<sup>85)</sup>。奥田(および大河内など、ほかの彩壺會の会員たち)がやきものに向けたこのようなまなざしとはことなり、柳たちは清新だった。

彌弑たち「赤土」の活動は1920(大正9)年から翌年にかけて大阪、京都、東京で4回の展覽會を開催したもの、同人は次第に退會し、22年に彌弑と一

草の二人展を大阪でおこなったことで翌年自然消滅した。関東大震災の年である。雑誌『白樺』も編輯の行き詰まり<sup>86)</sup>と震災によって23年8月の第160号を最後に刊行が途絶え、翌年4月、柳は東京を離れて京都に移住した。彼は『白樺』誌上でロダンをはじめとするヨーロッパの美術、そして朝鮮半島のやきものを紹介していたが、移住前の1月に朝鮮陶磁の調査に赴いた甲府で木喰仏を発見し、その研究を発願していた。彼は25年6月に京都府立図書館で「木喰五行木彫展覧會」を開催した。彌弍は黒田辰秋(1904-82)とともに展示の手伝いに行き、そこで柳と出会ったという<sup>87)</sup>。

柳は1924(大正13)年11月に木喰五行上人研究會を発足し、翌年3月から12月にかけて『木喰上人之研究』を6冊(特別号を含む)刊行した。各号には調査の報告のほか、新たに研究会に加わった会員の名が紹介されている欄がある。第3号(6月15日発行)の「新入會員氏名(第三回五月末日迄)」には濱田庄司(1894-1978)の名が確認される。同じく掲載されている「河井寛一郎」は河井寛次郎(1890-1966)だろう。会員の住所はともに京都となっている<sup>88)</sup>。二人は東京高等工業学校窯業科で学び、卒業後は京都市(立)陶磁器試験場に助手として勤務した経験があった。柳との交流は濱田の方が早く、19年5月にバーナード・リーチ(1887-1979)を介して我孫子で知り合っており、河井はこの雑誌が刊行された前年、24年4月に濱田の紹介で京都の柳宅を訪ね、木喰仏を介して初めて対面したばかりだった。

続く第4号(8月15日発行)の「新入會員氏名(第四回七月末日迄)」にも京都の陶磁関係者たちの名前がみられる。河村蜻山(1890-1967)、彌弍、荒川豊藏、河村己多良(「河村喜多良」と表記)である<sup>89)</sup>。蜻山は己多良の兄。彼は1905(明治38)年に京都市(立)陶磁器試験場を修了し、この雑誌が刊行された年にはパリ万国裝飾美術工藝博覧会で金賞を受賞している。

この会員名簿に記載された陶磁関係者の顔ぶれを見ると、この後昭和期を通して日本の陶芸(蜻山の造語とされる)をさまざまな立場で担った作家たちが揃っている。木喰研究の最中から本格化した柳の民藝運動を終生支えた濱田と河井、官展系の展覧会のなかで創作陶芸を追求した彌弍と河村兄弟<sup>90)</sup>、そして古典復興の豊藏である。

彼らのなかで豊藏だけが京都市(立)陶磁器試験場の関係者(助手や修了・卒業生)ではなく、陶磁に

関する専門的な教育すら受けていなかった。彼は1906(明治39)年に多治見尋常高等小学校を卒業後、神戸や多治見、そして名古屋で陶器の輸出業に従事した。22(大正11)年に大倉陶園の採用を断られ、その年末に東山窯の工場長となった。この時点での彼は主にやきものを販売する側であり、つくり手ではなかった。しかも東山窯で「初めて、焼き物に風雅なのがあるのを知」<sup>91)</sup>った。「工場に、美術部と普通部がある。美術部は上手物を作り、普通部は実用品を作る。そんな種分けがあると知ることさえ、私の陶芸への視野をひろげる基となる」<sup>92)</sup>。

現在、柳が1924(大正13)年から29(昭和4)年にかけて京都に滞在したさいの陶芸家たちとの交流は、濱田と河井にほぼ限定して語られている<sup>93)</sup>。例外は彌弍であり、彼は52年2月の『淡交』民藝特輯に「民藝の事」という回想を寄稿した。そこには柳との出会いからはじまり、彼から26年に具体化した民藝運動への参加を促されながらその主張である「用即美」の思想に対して、「意識なくしては生活して行けない世界に、意識なき無想の器物が作られるであらうか」<sup>94)</sup>という自問によって袂別しなければならなかったことが記されている。彼の回想を基に考えれば、すでに柳と親しかった濱田と河井、そして京焼をめぐる状況が理解できなかったにちがいない豊藏を除けば、彌弍や河村兄弟たちがなぜ木喰五行上人研究會に参加したかについて推測することができる。彼らには木喰仏への関心もあったかもしれないが、それ以上に彼らの関心(共感、としても誤りではないだろう)は柳がそれまでおこなっていた『白樺』誌上での活動や、彼が発表した「陶磁器の美」などにあったのではないか。「赤土」の宣言文を引用すれば、柳の入洛そのものが「忘我の眠りより覺めず、因襲的な様式に拘泥せる陶工を謳歌し讚美する」状況を変革するものとして期待されていたのだった。若い陶芸家たちのその後をたどれば、結果として彼らの多くは彌弍の回想に見られるように柳の思索の深まり(＝民藝運動の展開)とともに彼から離れているが、木喰五行上人研究會の会員名簿は柳が入洛した当時の熱気を伝えている。

豊藏の自伝『縁に随う』(日本経済新聞社、1977年)には、柳や彌弍たちの活動や言説について、当時の彼がどのように受け止めていたかについては記されていない。

\*

北大路魯山人のやきものに関する言説があらわれるのは1925(大正14)年以降であり、彼が星岡茶寮に



かかわってからのことになる。

興味深いことに、魯山人は1929(昭和4)年3月に三越(日本橋・東京)で開催された「魯山人陶磁器作品展観」の図録巻頭に掲げた「二回目公開自作陶磁に就て」のなかで、やきものを「土の仕事」と「衣裳に比すところの釉薬や、模様」(傍点引用者)に分けている。これは22(大正11)年当時の柳宗悦や富本憲吉の思索と同じである。

……近時の陶磁作家たるものは、土の仕事に親しむべきを等閑軽視し、表皮の意匠のみを以て、愛陶家の心を奪はんとして居る。従つて陶磁を鑑賞なすときに於ても、亦表皮の模様、釉色、外型等のみを視て以て得たりとなすの弊があることを私は遺憾に思つて居る<sup>95)</sup>。

(北大路魯卿「二回目公開自作陶磁に就て」)

魯山人には後年語つたとされる「食器は料理のキモノ」<sup>96)</sup>ということばがあるが、彼はこの段階でやきものそのものを同じようにとらえており、両者は入れ子構造の関係になる。執筆時期や内容、比喩などから考えて、この魯山人の文章が柳や富本の論説の影響下にあることは明らかだろう。富本にしても「全く無縁の場から、しかとこころぎして、陶工となつた」(八木一夫)存在であり、出発にあたってやきものを客観視せざるを得ない立場にあった魯山人は、柳や富本と思想や趣味、あるいは生い立ちなど、さまざまな隔たりがありながらも彼らの論理を受け入れている。

1930(昭和5)年4月に松坂屋(名古屋・愛知)で開催された「魯山人作陶展観」図録に掲載した「作陶の心」の冒頭でも柳と近似した思考を確認することができる。

轆轤は姿を作り、繪付と釉薬は色を現す。陶器は立體物なるが故に、姿と色の完備せるものでなければ名品ではない。然し色は何人にもすぐに判別されるが、姿は閑却されがちである。況んや姿の持味をや。たゞ茶道に心をよするものは夙に、作ゆきと稱へて姿の持つ美、姿の持つ味を觀賞上の重點として居る<sup>97)</sup>。

(北大路魯卿「作陶の心」、傍点原文のまま)

魯山人はやきものの成立条件として、柳が「陶磁器の美」でこころみていたことと同じように、「立體物」という概念を据えることによって対象(=やきもの)を客観的に扱っている。その「姿の持つ美、姿の持つ

味」が「作ゆき」と呼ばれるという。翌年、彼は星岡茶寮の広報誌(紙)『星岡』第11号に「私の陶器製作に就いて」を発表したが、そのなかで「作ゆき」について、みずからがやきもの制作を行うさいに重きを置く点であるとして、ややくわしく語っている。

……(引用者註:「作ゆき」とは)土の仕事、即ち土によつて成立つ成型上の美醜に係る點に於て藝術上から鑑る觀點であります。陶磁器は、この土の仕事が藝術的價値を充分に具へて居ることを第一條件とします。如何に美しい釉薬が塗布されても如何に力ある模様が付されても土の仕事が不充分では面白くないものであります。それに引き換へ土の仕事が、藝術的價値を充分に具へます場合は釉薬が掛りませんでも、少し曲りまして出来そこねましても、所期の通りの光澤が出ませんでも元々根本の土の仕事の作ゆきが良いのでありますために燦然として有價値に光を放つのであります<sup>98)</sup>……

(星岡窯主人「私の陶器製作に就いて」)

「作ゆき」ということばは、「作陶の心」と「私の陶器製作に就いて」のふたつをつなぐ役割を果たしている。前者では「茶道に心をよするもの」が「姿の持つ美、姿の持つ味」を評価するものとして説明されている。これは現在でも用いられている意味と同じであり、『角川茶道大事典 普及版』(角川書店、2002年)では「作意気ともいう。陶磁器鑑賞上の用語。作者の個性や癖の現れ、作品そのものの気品などを含めて、その器物のできばえを評する語」<sup>99)</sup>(伊東明弘、傍点引用者)とされている。

さらに魯山人の文章と比較するものとして、『陶器大辭典 卷三』(富山房、1935年)の「さくゆき 作行」の項目を参照したい。同書では石川出身の数寄者・茶道研究者である粟田天青(本名・常太郎、1878-1953)が解説している。

これを上品にいふならば『芥子園畫傳』に謂ふところの氣韻生動である。近世の畫家の術語に見るならば即ち「個性の表現」であらう。陶器の作行も、それらの意味と一脈共通のものがあつて、陶工個人の「人格の現はれ」といつた精神的な表現もあれば、その昔、名もない賤民といはれた勞役の一陶工が、多年熟練の恐ろしさには、其無心に引上げた轆轤乃至篋とり、又は繪附、又は釉掛に、到底人間の理智的意圖では表はし得ない、天籟的な面白さを、其腕によつ

て發揮する場合があるが、それも即ち作行である。但し如上は作行の上乗の場合である。また陶工の癖のみにかかるものがある。善い癖は其工人の天分と共に、個性の表現として「あの人が出てる」と珍重されるが、悪い意味の癖が出てゐるものは、其癖によつて「此作行はあの人の嫌な癖が出てゐる」として喜ばれない。又單に癖以外でも、作者不明のもの、窯跡不明瞭のものにでも、作行の善<sup>(一文字)</sup>□は、器の鑑別上に、よく使はれてゐることはいふ迄もない。作行の文字「作意氣」と書く人が多い<sup>100)</sup>。

これに対して、魯山人が「私の陶器製作に就いて」で記す「作ゆき」は、「土の仕事」にまず焦点が当てられている。それは柳が「陶磁器の美」で示した見解と同様の「土によつて成立つ成型上の美醜」であり、魯山人によれば「古來有名なる陶器は何れもこの土の仕事が立派に藝術的要素を具へ」<sup>101)</sup>いた。「……萬曆赤繪にしても、古染付にしても、乃至朝鮮ものにしても何れも何れも土の作ゆきが良いと云ふことが根本價值となつて光彩を放つてゐるのである。古瀬戸然り、古唐津然り、仁清、乾山、木米、或は柿右衛門、何れも何れも土の仕事が根本的に藝術的要素を具へての有名であることは争へない事實である」<sup>102)</sup>。

魯山人は顧客層に対して「土の仕事」を説明するうえで、顧客たちが古陶を評価するさいに用いていたであろう「姿の持つ美、姿の持つ味」としての「作ゆき」ということばを、みずからのことばとして採用したと考えられる。そして彼は「作ゆき」を学ぶためにも数多くの古陶に接することを欲した。

そこで、私は、私の製作上必然の慾求として、學者の慾求が常に活書にあるやうに、古へより傳ふる處の古陶名器を出來得る限り聚集し、與へられる限り深く深く古へを見ることに努めてゐる<sup>103)</sup>。

(星岡窯主人「私の陶器製作に就いて」)

魯山人は古陶の「作ゆき」が、どのように生み出されたと考えていたのか。

……そもそも形に於ける意匠、釉藥表現の色調、着け模様等に依る賢い働きは主として理智である、殘念にも此理智のみに依て出來て居るのが現代の藝術である、名は藝術であつても、實は藝術でも何んでもない、美の表現を標準とした智恵比べである、帝展な

どの出品物を見ると、繪畫と云はず、工藝と云はず、何れも意匠圖案の智恵比べである、色調取合せの智恵比べである、斯の如く作者の智恵比べのみに依つて毎年……柄と模様と色調とが仰々しく取換へられる、それだけの仕事が帝展及其他であるが、鑑賞家も亦作者同様に智恵を以て理智鑑賞を爲すが爲に、兎も角一時的に現代美術は支持されてゐるやうなものゝ、本當のこと藝術の所詮は智恵の問題ではないのである、實は眞心の問題であり、熱情の問題であるのであるから、永く後に殘る作品は智恵のみで作ることは駄目だと云ふことが明白になるのである、ところで今日の状態は別として、古は如何、昔はと顧みると、古への人は如何に考へても、今の人よりは眞心が多い、年代を遡れば遡る程、眞心の持主が多かつた事を幾多の事實が物語てゐるやうだ、眞心の仕事であればこそ、未來永劫、昔の藝術が後の人の心を打つのである、假りに古へ人の持つた智恵だけを見ても感心するにはするが、何と云つても根本は古人の眞心と熱情に成つた點に、吾々後人は動かされてゐるのである、私は全く斯ふ信じてゐるのである、だから私は古人の仕事を眺める、さうして古人の心を讀まんとする、少しづつでも古人の心が讀めて來ると實にうれしい。それと云ふのは自分も古人のやうに、心で仕事を仕て見たいと思ふからである、さうして心の作品が生れると、はたと膝を打たない譯にはゆかない。古の人はこの調子だと考へざれる<sup>104)</sup>。

(星岡窯主人 同前)

これを踏まえた上で、彼は「……私の陶器を作る場合に於ける作ゆきに重きを置く」と云ふのは「自己の内容に重きを置くことであり、自己の心を作品に寫さんとする願ひごとである、従つて模様や色は根本を飾る爲めの補助にすぎない第二義的研究とも云ひ得られる」<sup>105)</sup>としている。

ここで、魯山人が記す「作ゆき」には「土の仕事」「土によつて成立つ成型上の美醜」と、「自己の内容」「自己の心」という要素が重なり合つてゐることが明らかになる。後者に重きをおいた場合、基本的な趣旨は「自らの内なる思想をそれ(=みずからが制作するやきもの)に結晶させたい」とした楠部彌式たちと同じである。このような彼らの「願ひ」は、柳が「陶磁器の美」に記していた前提(「作者の心が淨まる時、器も心も美しさを受ける」、「陶磁器を只の器だと思つてはいけない。器と云ふよりも寧ろ心である」)に収斂される。

しかし、魯山人が鑑賞家ではなくつくり手として

「古人」から学んだ「作ゆき」を自作に反映させる時、何が作用するか。それは、制作過程において作り手の(美的)価値判断という「智恵」によって決定される「成型上の美醜」であり、粟田が説く「熟練」や「無心」、「天籟」などとは正反対の「理智的意圖」である。魯山人の主張は、彌弋が柳の民藝運動を受け容れることができなかつた同じ問題を抱えていることになるが、彼はこの問題(が存在すること)について、「私の陶器製作に就いて」で明らかにしていない。

魯山人の古陶と「古人」に対する敬慕は終生続いた。彼の姿勢は、内貴清兵衛や細野燕臺をはじめとする後援者たちや初代須田善華などとの交流によって育まれたが、それを彼がみずからの文章として記した時に見られる特徴——「私の陶器製作に就いて」に記した現代美術の「智恵」と古陶の「真心」という対比、「古人」という存在の設定——は、柳が1927(昭和2)年から翌年にかけて雑誌『大調和』に連載し、『工藝の道』(ぐろりあそさえて、1928年)としてまとめた複数の論文のなかに、より精緻に構築された論理をみることができる。柳はみずから設定した「民衆」や「無學な工人」と個人作家の関係について、「民衆から轉じて個人作家に来る時、そこに見出される著しい特質は、無心から意識への推移である」<sup>106)</sup>(「来るべき工藝 中 工藝と個人作家 二」、傍点引用者)とした。それを逆転させること。たとえば、つぎに引用する柳の文章の「民衆」を「古人」と読み換えるならば、作り手としての魯山人がやきものの制作でみずからの「理智的意圖」を克服することはできないだろうか。

……彼等(引用者註：個人作家)は彼等自身をのみ表現しようとすべきではない。況んや自らの名に急ぐ愚を重てはならぬ。作家は彼の個性の小さい室と、彼獨りの工房とから外に出ねばならぬ。彼らは自らを民衆の世界に投げねばならぬ。「多」と離れる事によつて「孤」を守るべきではなく、「孤」を「多」の中に活かさねばならぬ。彼等の存在を彼等自身で保とうとすべきではなく、民衆の中にその生命を見出さねばならぬ。<sup>107)</sup>……

(柳宗悦「来るべき工藝 中 工藝と個人作家 五」)

柳の「民衆」「無學な工人」と魯山人の「古人」は、彼らが示した作例をみれば重なるもの(朝鮮半島よりもたらされた井戸茶碗など)があるが、柳は「民衆」「無學な工人」が生み出す「下手物」を個人作家が

学ぶことによって近代的な自意識からべつの次元、「個性を包み個性を越えた更に大きな世界」<sup>108)</sup>へと展開(『白樺』の語法では「生長」)する可能性を論じた。「……あの僅かな<sup>じょうてもの</sup>上手物」は美しい場合でも、どこかに病ひが見え、夥しい<sup>げてもの</sup>下手物は粗末な場合でも、どこか健やかである<sup>109)</sup>(「正しき工藝 三」)。

柳のやきものをめぐる思索は、「陶磁器の美」から『工藝の道』の諸編へと移行する間に、「素地と形態と用途とその模様との間に」<sup>110)</sup>結合と平衡がある「下手物」の「工藝美」を指標として、やきものを生みだす社会全体のあり方にまでひろがった。これは彼が「陶磁器の美」でこころみたような、絵画や彫刻の理解を援用してやきものの美的機能を分析・評価する視座からはなれることを意味する<sup>111)</sup>。この結果、柳が著した『工藝の道』のなかでは、魯山人が「土の仕事」を評価した古陶でも、個人に由来するものは批判の対象となった。柳は、個人にとどまるかぎりそれは「美術化された工藝」でしかなく、純粹な「工藝」の美に劣ると説いた<sup>112)</sup>。

……見られよ、あの苦心になる絢爛な柿右衛門の赤繪に對し、明代の下手な五彩は壓倒的捷利を示すではないか。あの聰明な木米の煎茶器も、支那の雜器に見られる染附に、立ち打ちが出来ないではないか。無心な美の前には賢い智慧もまだ愚に見える<sup>113)</sup>。

(柳宗悦「正しき工藝 四」、ルビ原文のまま)

……後代に作られた茶器を見られよ、もはやそれは美の爲に出来た器であつて、あの大茶人達(引用者註：ここでは利休以前、柳のことばでは「初代の茶人達」)が決して選ばなかつた器である。私達は「井戸」と呼ぶる<sup>げて</sup>下手物たる「大名物」と、「樂」と印された<sup>じょうて</sup>上手物たる茶碗との間に、本質的な區別があるのを見誤つてはならぬ。一つは無想に發し、一つは有想に滯つた作物に過ぎない。あの大名物が若し<sup>げて</sup>下手物でなかつたら、決して大名物とはならなかつたであらう<sup>114)</sup>。

(柳宗悦「工藝美論の先驅者に就て 六」、ルビ原文のまま)

このような柳の主張に対して、魯山人は1930(昭和5)年12月、星岡茶寮の広報紙(誌)『星岡』第3号に寄稿した「柳宗悦氏の民藝論をひやかすの記(上) 一名初歩悦君 帝展工藝評を讀みて」で批判した。彼はそのなかで、作り手の道を歩むみずからの立場から、「上手物とて本格のものには、生命がある、其

心は純真であつて、無慾な美であり、その作意も有心より出で、無心に歸して居る、君の民藝とも何等心に、かはりはない<sup>115)</sup>と主張している。

魯山人の批判は柳だけではなく河井寛次郎や濱田庄司の制作や作品に向けられたことはよく知られている。それらの文章のトーンから単なる悪罵とも、感情的な反撥のようにも受け取られかねないが、最初に記された批判のなかには、「……立體にしろ平面にしろ、何の價値も無い俗線を以て、物の形をまとめて居るに過ぎない<sup>116)</sup>」という前後の文章との温度差を感じさせる一節があり、素朴ではありながらも彼の主張が柳の出発点となった思索と同じであることが示されている。魯山人は柳を批判しながら、同時期に記したみずからのやきものをめぐる造形思考では、さまざまな点で彼(および初期の富本)の言説に負っていた。

魯山人は生涯にわたって多くの文章や談話筆記を発表した。本節で紹介した魯山人の文章はいずれも北鎌倉に自分の窯を築いて間もなく、1929(昭和4)年から31年にかけて記されている。このため、作陶をめぐる彼の思索はそれ以前、本節に記した柳たちの京都における活動などから、魯山人が星岡茶寮の準備のために訪れた東山窯で荒川豊藏と出会った24(大正13)年ごろには始まっていたと考えることができる<sup>117)</sup>。

## 茶碗

1923(大正12)年9月1日の関東大震災によって大雅堂美術店は罹災し、北大路魯山人と中村竹四郎はつてをたどって芝公園内に「花の茶屋」を開いた。同店の専用封筒には「元美食俱樂部 新稱 花の茶屋」とある。彼らはその後、25年3月から星岡茶寮を共同経営することになった。魯山人は茶寮の事業を推進するディレクター(顧問兼料理長)であり、中村が経理・経営を担当した。

星岡茶寮の成立は明治初期までさかのぼる。1882(明治15)年8月に三野村利助(1843-1901)、奥八郎兵衛(生歿年未確認)、小野善右衛門(西村勘六、1826-1900)の連名によって麴町公園内の拝借と家屋建設の願が東京府に提出され、84年6月に開業した。その目的は「……貴客紳士之雅筵小集二供シ、又ハ一時之休憩所」であり、「専ら雅致高尚ヲ宗」とするものだった<sup>118)</sup>。

魯山人は1936(昭和11)年の『星岡』7月号に政治家・実業家長尾半平(1865-1936)の追悼文「星岡茶

寮の産みの親としての 長尾さんを想ふ」を寄稿している。そのなかで彼は「僕は前々から、山王の星岡茶寮には眼をつけてみたが、美食俱樂部が壊滅した時には、特に星岡茶寮程度のところで、美食俱樂部を復興したいと思つた<sup>119)</sup>」と記している。また後年、彼は「……建築が気に入つて、長尾半平という方の紹介で、藤田謙一氏から借り受けるようになって……」<sup>120)</sup>とも語っている。

1897(明治30)年に刊行された『風俗畫報臨時増刊 新撰東京名所圖會 第九編』の星岡茶寮の項には「設立の計畫」として、

明治十四年の夏、納涼みがでたらに、奥八郎兵衛八木佳平の二氏此地に遊び、亭閣林泉の趣、洛東圓山の佳境の坐る思ひ出でられてや、低回久うしたりける、茶寮設立の計畫は斯夕結ばれつるなり<sup>121)</sup>。

(傍点引用者)

とあり、東京のなかに「洛東圓山の佳境」を見出したことが茶寮設立の契機とされている。さらに同誌に紹介されている水原氏(不明)による茶寮の撰文は、魯山人が「建築が気に入った」理由を説明するものとなっている。

吾妻に大宮所選<sup>うつ</sup>されてより、よろつ都<sup>みよこ</sup>の手ふりにうつりゆくか中に、茶の道はしも古より都にぞ名たゝる人々世々に出て、何事もよ所にはゆつらざりける、爰には好めりといふ人も猶いかにそやおほゆるか多かるをくちをしとて、都よりうつろひ來ぬる人とち相はかりて、日枝の御社のかたはら、星か岡といふ所に新たにたてられたる是の茶寮よ、其道に心得たる工ともを京より呼<sup>よび</sup>とりて、室のたてさまはさらなり、庭のおもむきはかなき木草石のたゝすまひまでも、千の翁のなかれをくみて、瓦かへ土をさへみな都より取よせられたり、扱間こと<sup>てうり</sup>のさまのうつは、くひ物の調理をも悉く都ふりにしたてたれば、さなから都に歸りぬる心ちぞする、只加茂川の清き流をひき得ぬぞ心にまかせぬ事にはありける、あまさかる鄙<sup>ひな</sup>より出たる人すらも、獨古郷をよしと思ふはなへての習なるを、まして都人の是を見これを味はひては、いかてかめてくつかへらざらむ、まんまん心のあつま人も、此道には一步をゆつらんかしと阿かむたふとときのそゝろ言をかくなん<sup>122)</sup>。

水原生物具(ルビ原文のまま、変体仮名は現行に変更した)

瓦や(壁)土までも京都から取り寄せ、「只加茂川

の清き流をひき得ぬぞ心にまかせぬ事」だった茶寮は、東京でありながら京都そのものだった。明治、大正と時を経てもその雰囲気が変わっていなかったとすれば、星岡茶寮は京都を離れた魯山人たちにとって故郷をしのぶ場として、東京のどの施設よりも魅力的な場として映ったにちがいない。

茶寮はただ京都をしのぶばかりではなかった。撰文には、茶道の中心地としての京都(「茶の道はしも古より都にぞ名たゝる人々世々に出て、何事もよ所にはゆつらざりける」)を新首都の東京に示すという意図が記されている。桐浴邦夫は近代数寄屋建築の観点からこの施設の目的が「茶の湯のための施設」にあったと指摘しており、論考において「茶寮」という語自体を「茶の湯を行うことを中心に考えられた施設」として「数寄屋」と同義に見なしている<sup>123)</sup>。これは茶寮に配された部屋のなかに千利休を祀る利休堂が設けられていたことから明らかである<sup>124)</sup>、庭も撰文に「千の翁」とあるように、利休以来の伝統が意識されていた。

茶寮は大正期に入り経営不振となり経営者が何人も替わり、関東大震災を経て魯山人たちが美食倶楽部や大雅堂美術店の顧客たち——貴族院議長の徳川家達(1863-1940)や前出の長尾半平(1865-1936)、実業家・三島海雲(1878-1974)をはじめとする——の支援を受けて経営することになった<sup>125)</sup>。これは単に建物を引き受けて営業をおこなっただけではなく、その性格をも受け継いだことを意味する。古美術店でみずからが作る料理が評判となり、やがて「二十円の膳部」を作ることになった魯山人は、茶寮で懐石料理、その根本である「茶(道)」そのものと向き合うことになった。

そして茶寮を開いた翌年の1926(大正15)年8月30日<sup>126)</sup>、金沢における後援者である太田多吉から本阿弥光悦(1558-1637)作と伝えられる赤楽茶碗「山の尾」(魯山人による追銘)を譲り受けたことも彼の意識を茶、さらには後述するように桃山期の茶陶に強く向かわせることになったと思われる。

「山の尾」は益田孝(号・鈍翁、1848-1938)が太田多吉宛の書翰のなかで「恍惚として忘れ難く」、「昨夜も獨り夢に見る」<sup>127)</sup>と評した茶碗だった。この書翰は1935(昭和10)年の『北大路家蒐藏古陶磁圖録』に10月26日付として紹介(写真版ではない)されているが、世田谷美術館の「魯山人とゆかりの名陶展」(1996年)図録には26(大正15)年11月に太田が益田を星岡茶寮の利休堂に招き一亭一客の茶会を催し

た会記が図版掲載されており、「碗 光悦赤 直齋書付」とある<sup>128)</sup>。古陶磁図録の書翰に記された日付を活字化されたさいの誤りとすれば、益田の「……利休堂に安置せらるゝ利休居士の靈に……」という記述から、彼の書翰はこの茶会の礼状として読むことができる。世田谷美術館の図録では茶会が11月6日か翌日かは判然としないが、当時東京美術学校の校長だった正木直彦(号・十三松堂、1862-1940)は同月7日に魯山人が星岡茶寮で催した茶会に出席した。彼の日記には、「光悦の赤茶盃山の尾主人より北大路魯山人に傳來せるもの當日の主なり」<sup>129)</sup>と記されている。

「山の尾」を譲られた魯山人は原色図版二葉(側面と底面)にみずからの文章を添えてタトウに収め、関係者に配布した。

光悦赤茶碗／直齋書付 銘「山の尾」  
高四寸五分／横四寸二分

北大路魯卿記

右別紙印刷(二種)を廣く同好の士に頒ち、この名器を余に與へたる(家號山の尾)太田多吉氏の厚意に、酬ひんとする余の一端の微意を表す。

此の茶碗を余が嘉惠を受けたるは去る八月三十日にして與ふる者、受くる者、共に今以て其の所以を知る無し、餘人も亦以て唯奇現象と爲し天事と爲すの外無きが如し、但余の今日深く感ずる處は實に此の茶碗贈受以後僅々二ヶ月を出でざるに拘らず、藝術上其神の養はるゝところ詢に鮮少の糧にあらず而して、この自覺は自づから感謝の念の生ずるを禁ずる能はず夢寐報謝の道なきに悶ふるところ耳嗟嗟

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

時 大正十五年十一月一日<sup>130)</sup>

益田孝が太田に宛てた礼状には「……斯る名器を遠く相携へ被遊て」と記されており、魯山人の文章とはくいちがいがあ<sup>131)</sup>。この印刷物の発行日は不明ながら、文章の執筆時から考えて一亭一客の茶会や

正木が参加した茶会とはほぼ同時期のものだろう。益田と魯山人の文章には月日のちがいがいるものの、茶会や印刷物はすべて同じ目的によって計画されたものであったと推測することができる。それは、「同好の士」である正木のような茶道に関心のある従来からの茶寮の顧客に対して、星岡茶寮の新たな運営者(魯山人)が「千の翁のなかれ」をくむものとして開かれた茶寮の性格を受け継ぐにふさわしい人物であるということの喧伝である。この後、「山の尾」は魯山人が収集した茶碗のなかでも別格のものとして扱われた。1928(昭和3)年6月、久邇宮邦彦王(1873-1929)が北鎌倉の窯を訪れたさいには太田多吉を金沢から招いてこの茶碗で宮に呈茶したほか、大寄せの茶会(第6回洞天會)ではガラスケースに入れて展示するだけに止め、使用していない<sup>132)</sup>。

\*

北大路魯山人は星岡茶寮の再開に当たって懐石料理で用いるうつわや茶陶にかぎらず、あらゆるうつわを新調しなければならなかった。美食倶楽部で用いていた古陶磁は震災で喪われていたし、まず揃えなければならない数から違っていた。

……現在の星ヶ岡茶寮を經營する事となり、舞臺は更に大きく展開し、時には百人前を越える器物一切を必要とする様になった。以前のやうに古陶磁でその用を辨ぜさせようとするは殆ど不可能の事である。と云つて五條坂の陶器は又用ひらるべくも無かつた。

こゝに於て自分は京都の宮永東山、河村蜻山、三浦竹泉、九谷方面では山代の須田菁華、山中の矢口永壽、大聖寺の中村秋塘、尾張赤津の加藤作介等々の諸氏に依囑して、先づ好みのまゝに生地を作ってもらひ、それに自分が繪付をして震災後我々の有となつた星岡茶寮最初の器物を調へる事として、先づ當時の用を満たす事としたのである<sup>133)</sup>。

(魯山人「なぜ作陶を志したか」、原文のまま)

引用文中の「五條坂の陶器」とは後段との関係で読めば特にどの作家を指すというわけではなく、この当時高級料亭で用いられるうつわを調達できた最大の生産地のひとつが京都の五条坂だったため、既成品というぐらゐの意味だろう。この魯山人の回想には初代宮永東山をはじめとする京都、初代須田菁華の石川という二つのグループのほかに、「尾張赤津の加藤作介」が記されている。「加藤作介」は三代加藤作助(本名・精一、号・春山、1879-1948)。加藤家は

御窯屋加藤唐三郎(初代)の三弟景元を家祖とする赤津の陶家で、「あの邊では相当の物持ちであり、且つ陶工の親分」<sup>134)</sup>(魯山人)だった。先代は大正天皇より「古瀬戸窯」の号と金印を賜っており、三代作助は織部の釉と焼成に長じていた。誰が魯山人に彼を紹介したかは不明な点が多いが、パリ万国博覧会の事務を通じて全国の主要な窯元と知り合っていた初代東山である可能性が高い(これについては不明な点が多く、さらに調査が必要である)。

1924(大正13)年9月に魯山人は華族會館(霞ヶ関・東京)で初めての個展「魯山人作品展観」を行い、書、篆刻、やきものを販売した。この展覧会については資料が少ないが茶寮を開くための資金獲得だったとされる<sup>135)</sup>。翌25年3月に茶寮を開いて後、27(昭和2)年までに魯山人が茶寮で開催した4回の展覧会は全て「習作展観」とされている。

「習作展観」図録の内容・構成はつぎのとおり。

- 第1回(1925年11月) 書(篆刻を含む)、陶の順で掲載
- 第2回(1926年3月) 日本画(主に色紙)や木彫額に続き陶を掲載
- 第3回(1926年11月) 陶のみ
- 第4回(1927年5月) 日本画の小品のみ

第1回と第2回では書や日本画の掲載が優先されており、やきものについては観衆の反応をうかがうような構成になっている。第4回を除けばやきものが掲載されているが、第4回も図録にまとめなかつただけで出品していた可能性がある。

魯山人は第1回の図録巻頭に掲げた「自己の作品に對して一言す」のなかで、書、日本画そしてやきものと、それぞれのジャンルにおいて「感興の觸るゝ儘に、順序も無く統一も無く極めて散漫に製作」<sup>136)</sup>したと記している。個展という形式で自作を発表したばかりのところだったとは言え、書と篆刻の技倆によって各地の後援者の門を叩いた経験を持つ彼が、それらの発表を「習作」と謙遜することは、一見大言壮語であるかのような図録の文章とあわせてみると、そぐわない印象を与える。日本画の場合、第1回展図録には「戯畫」として掲載されており、後の展覧会も小品が主であるため、それらはたしかに「感興の觸るゝ儘に」描かれている。すでに記したとおり、1927(昭和2)年に自分の窯を北鎌倉に開いてからは「習作展観」の名称による展覧会を開催しておらず、「習作」とはやきものの制作を他人の窯でおこなっていた、いわば助走

期間を指す。彼は極めて計画的だった(華族会館でおこなった展覧に「習作」の名を冠しなかった理由は、それが茶寮にかかわる資金獲得という理由があったためだろう)。

第1回、第2回の図録に掲載されたやきものは青磁、古九谷写、仁清風、赤絵、呉須、黄瀬戸、志野、織部風、五郎介(第1回)、染付、吉田屋風、金襴手、乾山風(第2回)などである。このなかには後年の作品を思わせる、錫蒔絵の月に芒をあしらった仁清風の大鉢(第1回)や「福」を籠字で書いた《古九谷風赤呉須》(第2回)などがある。もともと、前者は写真で確認するかぎり巧みにまとめてはいるがまだ拙さがみられる<sup>137)</sup>し、黄瀬戸や織部は鍋や釜、播鉢である。志野に至っては「スキヤキ鍋」であり、その表面は平滑にちかく、色は現在のわたしたちが「志野」から想像するようなものではない。全体が黒あるいは暗褐色で底の周りに薄く白い釉薬が認められ、これが長石を原料とした志野の釉だろう。そのような問題はあつたものの、傾向の多様さは目を引く。これはおのれの才能を誇るためと考えるよりも、魯山人の言葉を用いれば茶寮で「先づ當時の用を満たす」うつわとしてそれだけの種類を必要としたと見るほうが適っている。

「スキヤキ鍋」が物語っているように、志野あるいは織部という桃山期に興った技法は、江戸期をくぐり抜けて近代になると初期の茶陶にみられる力強さを喪っていた。志野と比較すれば織部には緑釉によってまだ雑器としての魅力があり、これは魯山人の展覧会図録からでも確認することができる。とはいえ、志野や織部などによる過去の茶陶の名品が高額で取引されている状況のなかで、新たに作られるモノは魯山人が「スキヤキ鍋」を「志野」として図録に——おそらく、自信を持って——掲載することができたのだ。結果的に見れば、この時点での魯山人はいくら図録の巻頭文で古人を理解することを誇ってはいいても、やきものにかぎってみれば過去との結びつきは薄い。過去の作品に近づけた雰囲気はいくら纏わそうともそれは過去「風」であり、仮に技術を凝らしてオリジナルに近づけたとしても「写し」の域を出ることはない。

傾向の多様さだけであれば、1933(昭和8)年に『魯山人作瓷印譜 磁印鈕影』を贈られた正木直彦が印譜を評したように、「さても達者な男哉」<sup>138)</sup>で終わっただろう。魯山人はこれに応えるかのように、第3回では茶陶というひとつのテーマでまとめるころみをおこなっている。茶席で用いられる茶碗は第1回、第2回の展覧会図録には掲載されていない。第3回で

は図録に巻頭文として「某氏に與へたる書翰(陶磁器と茶事に就いて)」を掲げ、《倣古刷毛目作意 茶碗》を筆頭に東山窯で制作した《青瓷酒瓶(刻字丸紋無釉)》のほか、《倣乾山意 火入》、《浪白釉茶碗》、《焼シメ黄交趾風 平鉢》が続いている。茶碗は現在所在が不明のため、残念ながら実見できない。

魯山人は東山窯で制作のために京都滞在中、茶器の名手として知られ、明治期に朝鮮半島に渡り現地はやきもの状況を聞いた経験のある二代眞清水藏六(1861-1936)を荒川豊藏とともに訪ねており<sup>139)</sup>、「高麗茶碗」の一種である刷毛目に対する関心は以前からあつたと考えられる。これは彼の好みだけではなく、技術的問題からでもあつた。豊藏は回想のなかで、彼と出会った1924(大正13)年ころの魯山人が「まだ焼き物に明るくなく、私が図案を下書きし、それで染め付けの絵を描いていた。また、青磁などには双魚の判を押ししたりした」<sup>140)</sup>と記している。魯山人にいくら菁華窯での経験があつたとしても、すでに多くの職人たちの仕事に接していた豊藏の眼から見ればその程度だったのであり、数年で技倆が飛躍的に上がったとは考えられない。このため、魯山人が第3回展の図録に《倣古刷毛目作意 茶碗》を最初に掲げた理由もおのずかと理解できる。刷毛目茶碗は茶道において「高麗茶碗」として古くから親しまれていたために茶陶としての格がありながらも、30年代に入って浅川兄弟や柳宗悦たちが指摘した<sup>141)</sup>ように、元来が一般庶民の雑器であつたために使い勝手を問わなければそれほどの技術を必要としない。同じく《浪白釉茶碗》もそれほど制作が困難というものではない。

魯山人は茶寮が「茶の湯を行うことを中心に考えられた施設」であるために、自分の茶陶(特に茶碗)が茶道に精通した顧客たちに受け入れられるという自信を持つまで、図録への掲載や展覧会での本格的な発表を控えていたのではない。第3回展の図録巻頭文「某氏に與へたる書翰(陶磁器と茶事に就て)」には「現在世に行はれ居り候處の職業茶人、金満茶人」<sup>142)</sup>への批判と、「職工と自己との合作を以て怪しみもせず自己製作の如く思惟致し居り候事も有之候但だ今日は恥かしきこと、相成申し候」<sup>143)</sup>という、つくり手側の現状を憂える文章が記されている。1913(大正2)年に相談役に退いた後も三井コンツェルンの重鎮だつた益田孝をはじめ、近代の数寄者たちの多くが経済人だつた。「金満茶人」への批判はそのまま茶寮の重要な顧客層に向けられてしまうことになるわけで、この月並みで思慮の足りない批判はみず

からが作った茶碗に対する自信であり、彼の性格に由来する。そして「職工と自己との合作を以て怪しみもせず」というくだりは、自分自身を批判する言葉になってしまっている。彼の制作は「職工と自己との合作」だったからである。

習作展で魯山人が発表した茶陶がこのような彼の文章とつり合うものであったかについては、現在くわしい反応が確認できないためにわからない。この後、彼が展覧会で発表するやきものは、北鎌倉に築いた窯で制作したものになる。

魯山人は1919(大正8)年11月、東京から北鎌倉に転居し、26(大正15)年秋、同地の山崎で築窯に着手した。窯は翌年2月に完成。工房づくりのために栃木から東山窯で働いた経験のある川島禮一、菁華窯から山本仙太郎(生歿年未確認)、同じく石川から松島小太郎(1872-1946)そして東山窯から豊藏などが集められた。禮一は京都市(立)陶磁器試験場で学んだ後東山窯で働き、その後郷里の渡良瀬で登窯を築いた経験があり、この魯山人の最初の窯は彼が設計した<sup>144)</sup>。仙太郎と小太郎は素地の担当(轆轤など)であり、豊藏はマネージャー役(技術主任)として築窯と併行して進められていた古陶磁を展示するための参考品陳列館普請の指図などまで任された。それでも、豊藏は北鎌倉に来てから初めて「自分専用の轆轤を持ち、夜になって暇な時、試みるのがあった」<sup>145)</sup>という。彼は当時33歳であり、陶芸家としての出発は遅い。偶然ながら魯山人が初代菁華の窯で初めて作陶を体験した年齢(32歳)とほぼ同じだった。この後、北鎌倉の窯に勤務するスタッフは魯山人との衝突や個人的な事情などでしばしば替わったが、小太郎の長男である松島宏明(初名・文智、1898-1982)は27(昭和2)年父と呼ばれ窯に勤めることになり、31年父が金沢に去った以降も57年まで魯山人の作陶を支えた<sup>146)</sup>。そして、28年には細野燕臺を金沢から鎌倉に招いた。これは魯山人が彼に茶寮や窯の相談役ないしは後見人(燕臺本人は「窯場の世話役」と形容している)となることを期待してのことだったと伝えられる。ふたりの交流は魯山人が茶寮を退いた36年を境として乏しいものとなるが、その後も燕臺は亡くなるまで鎌倉に住み続けた<sup>147)</sup>。

北鎌倉での初窯は魯山人本人が記すところでは1927(昭和2)年10月7日<sup>148)</sup>。12月、茶寮において「星岡窯 第一回作品展観」として発表され、黄瀬戸の水指や信楽などが評価を得た<sup>149)</sup>。最初の展覧会図録に茶碗は掲載されておらず、翌年6月に開催した第2

回展の図録に《刷毛目平茶碗》が1点掲載されている。この展覧会は茶寮ではなく百貨店(三越・日本橋・東京)を会場としており、外狩素心庵(本名・顕章、1893-1944)によれば約300点ほどの出品のうち、「……その中で一番数の多いのは刷毛目の類、恐らく全體の七分を占めてゐるかと思ふ、後は、信楽、瀬戸、染付、薩摩、九谷、南蠻、赤繪の類がそちこちと顔をのぞかせる」<sup>150)</sup>内容だった。魯山人は茶陶において朝鮮半島に由来するやきものを集中して制作していたことがわかる。図録には最初の図版として《刷毛目水指》が掲げられている。

魯山人は展覧会図録の巻頭文として「余が近業として陶磁器製作を試みる所以」を掲げている。そこには「由来陶磁器製作は識見高き人物自らが其の製作に没頭し泥土を取扱ひたる例は頗る稀であつて、概して低級な人間の製作爲す所となつて居るのである」<sup>151)</sup>として、「甚だ僭越なる申分であるが余の如き薄識鈍才を以て斯道に係るすら現代に於ては無人境を行くが如き感無きを得ない」<sup>152)</sup>と記されており、彼の強い自信は変わらない。

この展覧会直後、彩壺會の主要なメンバーであった奥田誠一が主宰する東洋陶磁研究所(1924年設立)の機関誌『陶磁』第1巻第4号に掲載された展覧会評は、第3回の習作展観以来の彼のやきもの、特に茶碗に対する批判となっている。

……器用な同君の作品には君ならではの把握の出来ない古陶磁器の甘味が表されてあつた。此傾向は茶盃に於て特に著しい。然し鑑賞家にして作家たる君の立場は頗る損な立場である。腕と口とは絶えず争つて居る。そうして此鬭争は可成り醜い矛盾を作家を裏切つて我々に見せて居る。賢明なる君は之をよく知つて居る筈だ。知つて敢てする君の眞意は現代の所謂陶藝家に對する挑戦にあるのであらう。其意氣の壯は吾人の認むる所であるが、其理由の如何に關せず此口手の必ずしも上品ならざる鬭争の跡を曝露する事を敢てする事は君を知る吾人に取つては可成り堪えられぬ痛恨事でなければならぬ。君も亦若う人の一人であるとは思ひながらも<sup>153)</sup>。

(無署名「展観漫録 曜々會展観と星岡窯魯山人製陶展」、傍点引用者)

「君ならではの把握の出来ない古陶磁器の甘味」とは、魯山人の鑑賞眼の卓抜さではない。むしろ逆であり、彼の古陶磁に対する理解の甘さ、浅さである。



その「甘味」が茶碗に顕在化しているという。この展覧会評は、彼の「腕と口」の乖離に対する批判に止まらず、巻頭文に記されていた「温故知新の意を以て窯藝に精進せむことを欲する」<sup>154</sup>ため窯場に陶磁器参考館を建設したという「眼」に対する批判でもある。文章中では明示されていないが、彼が作る茶碗の「甘味」を彼個人の古陶磁理解の甘さや浅さに求めるとすれば、それに対置されるべき存在は、古来から茶人たちによって積み重ねられた記憶の蓄積から醸成された茶陶に対する評価になる。

ここであらためて、1925(大正14)年12月に星岡茶寮で開催された「魯山人習作第一回展観」の図録巻頭に魯山人が掲げた「自己の作品に對して一言す」を読み返してみたい。この文章には彼の「眼」の指標が記されている。

……小生の美術鑑賞は約千年に遡るに非ざれば、最大の感激を爲し得ない。支那でも宋、元、明、となつては支那崇拜患者の其れの如く感服同意は爲し難い。況や清朝においておやである。但し日本に於ては、徳川時代の中にも鑑賞に價すべきもの、鮮なからざるを認むる一人である。就中、光悦、宗達、大雅、蕪村、丈山、玉堂、芙蓉、茂卿、雪山、光琳、乾山、木米、仁清、版畫、大和繪、特に良寛の如き、其外大茶人、高僧、大人物に肝銘敬服すべきもの少しとせず。維新以後に於ても、雅邦、芳厓の特長を認め、春草の天分を敬愛し、村山槐多、關根正二、二君の洋畫に特偉の天才は近世稀に見る所と爲す。而して栖鳳が天來の名工振りも感心せざるには非ざれども、世の聲價に比し敬愛の念厚からざるを告白する<sup>155</sup>。……(後略)

(北大路魯卿「自己の作品に對して一言す」)

中国美術の評価は、この時の彼の展覧会および図録にはやきものよりもまず書の展示紹介が優先されていたことから考えて、主に書についての見解であると思われる。徳川期の芸術家たちの羅列は内貴清兵衛をはじめとする後援者たちの許でじかに接したものでろう。「特に良寛の如き」という一節は、後に魯山人が積極的に収集することになる良寛に対する敬慕がすでにこのころからあることが示されている。

そのなかで、村山槐多(1896-1919)と関根正二(1899-1919)の名前は唐突である。とりわけ、関根の名を1925(大正14)年の時点で記すことは珍しいことではなかったか。土方定一(1904-80)が71(昭和46)

年に関根についてみずからの調査が完結しない理由について、

……大正期に村山槐多、高間筆子とともに同時代の青年層にはげしい衝撃を与えた関根正二はその後、忘却のなかに置かれ、ときに異端としてわずかに名を記されている歴史的状況のためもあったといつていい(たとえば、雑誌『美之國』、昭和二年二月号、大正美術紹覧号の諸家のアンケートに、関根正二の名をひとりも挙げていない)<sup>156</sup>。……

(土方定一「幻視の画家—関根正二」)

としており、遺作展の開催や雑誌の追悼記事の後は急速に「忘却のなかに置かれ」たという。

村山、関根の遺作展はともに、1919(大正8)年3月に開廊した兜屋画堂で相次いで開催(関根が9月、村山が11月)されており、同じ年に東京で大雅堂藝術店を開いた魯山人が展覧会を見た可能性は高い。兜屋画堂は翌年閉廊してしまうが、画廊を経営していた写真家の野島康三(1889-1964)は在野(反官展)の新進芸術家たちを積極的に紹介し、20年6月の閉廊後は21年暮から22年にかけて集中的に自宅で富本憲吉や岸田劉生など、雑誌『白樺』とかかわりの深い芸術家の個展を中心に展覧会をおこなった<sup>157</sup>。

魯山人は村山や関根のような同時代の早逝した画家たちに心を寄せる「眼」によって過去的美術品を見ていたことになり<sup>158</sup>、これが『陶磁』誌上で批判された彼の古陶磁理解の「甘さ」につながる。そして、「自己の作品に對して一言す」のなかで、富岡鉄斎(1837-1924)について「……小生は近代に於て斯くの如き大藝術家の顯はれたるを異とし、全世界に誇らんとするものである。彼のゴッホ、セザンヌ、ロダン、ルノアールの如き、若し夫れ鐵翁に對比せんか、殆ど足下の問題なりとす」<sup>159</sup>と評した箇所から、魯山人が明治末から大正期にかけてヨーロッパの芸術を積極的に紹介していた『白樺』についてある程度纏まった冊数を読んでいったという仮説を導き出すことは難しくない。これは彼の「眼」の成立についてだけでなく、前節に記した、彼が1929(昭和4)年から31年ごろにかけて発表した「作陶の心」や「私の陶器製作に就いて」などの、やきものをめぐる言説の由来にもかかわっている。

魯山人は三越で開催した1928(昭和3)年の第2回展以後、29年から31年にかけて東京や大阪をはじめ名古屋や金沢、島根など茶(道)が盛んな土地で8回

にわたって展覧会を開催している。29年4月に金沢美術倶楽部で開催された個展では細野燕臺をはじめとする以前からの彼の後援者に加え、粟田天青などが発起賛成者として名前を連ねており、図録とはべつにそれまでの展覧会評のうち好評なものを抜粋して配布するという念の入れ方である(展評の抜粋を配布することは、べつの地方会場でもおこなわれた可能性がある)。彼はこれらの図録に前節で紹介した「作陶の心」を掲載<sup>160)</sup>し、みずからの陶磁器観が「茶道に心をよするもの」と同根であることを表明している。『陶磁』の批判的な展覧会評に対する「作陶の心」という位置づけによって後者を読めば、前節でみたように一見矛盾をはらんだ内容でありながら、近代に入り茶陶に取り組んだひとりの人間による、彼個人の造形観と古来から受け継がれ蓄積された茶陶の評価を接合させようとするところみであり、『陶磁』の評に対する魯山人の間接的な反論となっている。近代、茶陶の制作において個人の(美感や制作にかかわる)意識と集団の記憶が対峙したときごとで文献上確認できるものとして、魯山人のこの文章はごく初期のものに属する。

\*

1928(昭和3)年5月、北大路魯山人は荒川豊蔵、川島禮一そして最初の妻である安井タミ(1884-1941)との子である長男・福田櫻一を伴い、朝鮮半島の主に南部を巡る調査旅行をおこなった。身内である櫻一の同行は、彼が22(大正11)年に京都市(立)陶磁器試験場附属伝習所で学んでいたからだった。

証言などでは確認できないが、魯山人たちにとって柳宗悦および浅川伯教(1884-1964)、巧(1891-1931)兄弟による朝鮮半島のやきものをはじめとする工芸の研究が刺激になっていたと考えられる。彼らは1922(大正11)年の『白樺』9月号における李朝陶磁器の特輯をはじめ、24年4月には朝鮮王宮内に朝鮮民族博物館を開館していた。特に伯教の現地調査にもとづいた考察は研究者である奥田誠一から評価されていたが、伯教は中・近世の日本にもたらされ茶陶として用いられたやきものの調査まで行い、奥田とは立脚点がかかる高橋義雄も『大正名器鑑』において先行者である二代眞清水蔵六とならんでその所見を紹介している<sup>161)</sup>。魯山人たちが朝鮮半島に赴く前の月には主に伯教を中心として巧、柳、倉橋藤治郎(1887-1946)の連名による共同研究「朝鮮に於ける高麗末期より李朝初期の陶磁器の根本的研究」に対して財団法人啓明會の補助が決定し、朝鮮半島の古

陶磁調査は新しい段階を迎えていた<sup>162)</sup>。

もともと魯山人たちの場合、調査はあくまで自分たちの作陶上の関心(あるいは制作上、技術上の問題解決のため)であって、伯教たちのような学術的な性格はなかったといつてよい。報告書をまとめなかったことはもとより、陶片などの収集は見目の良いものをあちこちで拾い集めることが主だった。この調査旅行については、『魯山人作陶百影』第一輯(便利堂印刷所、1933年)に魯山人本人による作品自註のなかに半島行に関する言及と行程を記した地図があるほか、関係機関に現地で撮影した写真などが残されている。

朝鮮へ行く前年、朝鮮古窯が鉄道敷設の際に見つかるといふことがあり、それで星岡窯でも、発掘調査をしようとの話になったのである。五月一日四人で出発したが、魯山人の長男桜一君は徴兵検査で途中で帰った。行く前に貴族院議長徳川家達さんが、朝鮮総督山梨半造、政務総監池上四郎の二人あてに紹介状を書いてくれた。それをたずさえて総督と政務総監をたずねた。先方は、よほど偉い人が来たと思ったようである。大変丁重に扱われ、多くの便宜を供与してくれる。どこへ行くにも役所の車で、巡査が警護に付く。五月一日出かけて三十日帰るまで、一度雨が降ったきり、天候にもすこぶ恵まれた。

南朝鮮の主だった窯をほとんど回る。破片収集の他、焼き物用の土も掘り、内地へ発送する。朝鮮の焼き物を知る上で、非常に勉強になった<sup>163)</sup>。

(荒川豊蔵『縁に随う』)

豊蔵は「朝鮮古窯が鉄道敷設の際に見つかるといふことがあり」と記しているが、魯山人の文章に「丁度當時は彼の鶏龍山發掘でやかましい折柄で、自分達の旅行直前まで、まだ發掘が盛んに行はれて居つた」<sup>164)</sup>とあるように、忠清南道公州郡の鶏龍山における古窯址発見が該当すると思われる。野守健(1887-1970)と神田惣蔵(生歿年未確認)の連名による『昭和二年度古蹟調査報告 第一冊 鶏龍山麓陶業址調査報告』(朝鮮総督府、1929年)の「緒言」には、「昭和元年十二月以來忠清南道公州郡反浦面鶴峯里鶏龍山支峯の麓に在る、陶窯址から夥しく陶器の殘片を盜掘して、之を骨董商に賣る者があり、骨董商も盛に出入りして其歪曲せるもの、甚しきは斷片すら高價に買ひ取り、遠く東京・名古屋・大阪等へ送る有様であつた」<sup>165)</sup>と記されている。

『陶磁』第1巻第2号の記事はより具体的である。

……此地には鶏籠山寺及其末寺があるが昔は大伽藍であつたらしい。此山の山腹の傾斜に窯跡が発見され、最近其跡から比較的完全な三島茶碗や鉢片口杯杯臺の類刷毛目の鉢德利水指等の外、刷毛目の上に鐵繪の描いてある繪刷毛目とも云ふべき種々の器物が掘り出されて、東京や名古屋大阪の市場に現はれ茶人や好事家を喜ばせた。のみならず此窯跡から最近弘治三年の年號が見ゆる墓志銘の書きつけた陶板の斷片が発見された。弘治は支那明の孝宗の年號で、三年は我が延徳二年に當り、足利義政將軍薨去の年で、今から四百三十七年前になる<sup>166)</sup>。……(後略)

(無署名「研究資料 鶏籠山三島と繪刷毛目」)

記事では「……昔から茶人が古三島と云つたり、禮寶三島と稱して珍重した茶盃や鉢の中には、鶏籠山窯で焼成されたものがある事は明らかである」<sup>167)</sup>と結論づけており、魯山人たちはこの情報を話題にしたのではないか。

朝鮮半島から戻った直後の6月、前述の『陶磁』で茶碗を酷評された第2回展が開催されているが、開催時期から考えて出品作は5月以前に制作されている。その次の展覧会に向けて、魯山人は持ち帰った土で制作した。

鶏籠山では、刷毛目の原料土が出土したと覺しき跡に立つてその土を探し、それを持つて歸つたのである。刷毛目の原料土の白土も折よく居合せた鮮人古老の思ひがけぬ言葉によつて、山の一部を六尺餘りの深さに掘り、その底にある赤黒き小豆色の土をそれと聞いて、半信半疑ながら持歸つたのである。

歸來半信半疑の小豆色の土を以て刷毛目の試験を行つて見た所、果して古老の言の如く、往古の三島や刷毛目の持つ白色と略同様の成績を得た。

この白土は内地の蠟石類の白、信樂邊の白泥の持つ純白過ぎるものと異ひ、鈍色の美しさを有し、頗る風情に富むもので、茶道の侘びに叶ふ點が嬉しい。

次に原土は、果して採取したものがその昔の刷毛目三島に用ひたのと同じのものかどうかは判らないが、兎に角鶏籠山古窯跡附近に於て試掘したものである<sup>168)</sup>。……(後略)

(魯山人「彫三島風茶碗(昭和三年度作)」、傍点引用者)

この粉吹平茶碗も亦鶏籠山の原料を用ひてすべて出來上つたものである。朝鮮陶器中頗る簡単な手法に成るものであるに關らず、その價尤も高くやかましい粉吹、又は粉引といふもの、それを狙つてこの茶碗を作つた<sup>169)</sup>。

(魯山人「粉吹風平茶碗(昭和三年度作)」、傍点引用者)

魯山人の朝鮮半島を巡る旅の成果は、1929(昭和4)年3月に三越(日本橋・東京)で開催された「魯山人陶磁器作品展觀」において披露された。

今度の展觀作では粉吹手のものに「とうとうこゝまでやつた」な感を起させた、土も朝鮮、釉も朝鮮、竈だけが鎌倉の氏の星ヶ岡竈その粉吹手の二十數點どれでもが大時代の現前來で、それこそ窯印や作銘を取りのけたならば、古陶磁の鑑賞を以て喜びとする者にしては、卒然とその名品ぶりに眼を拭はざるを得ない事でもある<sup>170)</sup>。

(外狩素心庵「魯山人の作陶第二回展」)

これが素心庵の過褒ではなかつたことは、このころべつ場所で魯山人のやきものに接したという小林一三(号・逸翁、1873-1957)の回想から裏付けられる。

私が魯山人の作品を初めて知つたのは昭和四年頃と記憶する。交詢社の七階に有尾君のお店にお伺した時、偶然開催中の星岡窯の作品展覽會を見て非常に驚いた。その潑刺たる個性を大膽に發揮して居る點に於て近代作家の何人よりも、自己の強い力を現はしてゐる點に於て、其作品に一つ一つの取りどころがあるので、三島手、粉引手(引用者註：素心庵の「粉吹手」に同じ)の茶碗、古唐津の割山椒の向付や、染付、御本手の中皿なぞ買ひ得たのであるが、其時私は此三島手、粉引手の茶碗は、恐らくイミテーションとしては、現代に於ける何人よりも優秀なものである事を吹聴した。それが單にイミテーションといふ心持から出た外觀形式の持つ模寫、作意氣のウブな野暮らしさが躍如としてゐるのに引つけられた。殊に中皿の自由繪模様の、何とも言へぬ放逸の力強さが明時代の名品を見ると同じに感じたので、全體星岡窯とか魯山人とかいふのは何人か——といふ疑問を暫らく持つて居つたのである<sup>171)</sup>。

(小林一三「私の魯山人觀」、傍点引用者)

近代の数寄者として知られる小林は1915(大正4)年ころから茶道に親しむようになっていた。美術品の収集はそれより早く明治末期からである。

この、1929(昭和4)年3月の三越での出品作と、26(大正15)年11月の第3回習作展観を比較することが可能であれば、制作の展開について何らかの検証できるかもしれないが、それは今後の課題である。たとえば、29年の金沢美術倶楽部で開催した展覧会の図録表紙に掲げた《刷毛目釘彫三島風茶碗》<sup>172)</sup>(1928年、個人蔵)は厚手であり、同時期に制作されたべつの三島茶碗は薄手で成形(轆轤)の巧みさが目立ち、出来上がりにはばらつきがある。これは、オリジナルの三島茶碗自体が不均一であることに由来するという<sup>173)</sup>。素心庵が「大時代の現前來」と形容したように古陶の再現、つまり手本にどれだけ近づいたのかを評価していることに対して、小林の評で注目すべき点は「外觀形式の持つ模寫」の奥にある個人作家の「作意氣」に着目し、評価をこころみているところにある。それはおそらく魯山人的な「土の仕事」ではなく、粟田天青が解説する「個性の表現」という意味であると思われるが、小林は魯山人の茶碗にオリジナルとは違った、土に向かうつくり手の姿をとらえている。「自己の強い力」と、それが生む「ウブな野暮らしさ」である。

小林は伝統的な茶道具を用いる一方で、後には茶席に現代作家による日本画を掛け、海外の旅先で求めた美術工芸品を取り入れた。彼が近代の数寄者のなかでも柔軟な姿勢の持ち主だったからこそ、魯山人の茶碗をはじめとする茶陶をみずからの尺度によって評価できたのだろう。この後、魯山人と小林は茶寮を通して交流が始まり、それは1943(昭和18)年ごろに途絶えてしまうが、彼らの出会いは茶陶をめぐる新しいつくり手と受け手が登場したことを物語っている。

(わらしなひでや 千葉市美術館上席学芸員)

註

はじめに

- 1) 八木一夫「瀧一夫のこゝろ」『懐中の風景』講談社、1976年、pp.71-72
- 2) 筆者は同じテーマで短い文章を発表したことがあり、本稿でも重複した記述がある。  
薬科英也「第4章 古典復興のうねりの中で～富本憲吉・河井寛次郎・濱田庄司・石黒宗麿・川喜田半泥子・北大路魯山人～」『特別展 浅川巧生誕120年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼 一朝鮮時代の美一』美術館連絡協議会、2011年、pp.144-145  
薬科英也「浅川兄弟のいる風景一展覧会に寄せて一」

『C'n 千葉市美術館ニュース』59号、2011年6月、pp.5-6

薬科英也「北大路魯山人 古典復興の先駆者として(特集 北大路魯山人の生きた時代とその作品)」『淡交』第74巻第4号(通巻第919号)、2020年4月、pp.25-33

- 3) 1983(昭和58)年に林屋晴三の責任編集によって『現代日本の陶芸第三巻 古典復興の名匠』(講談社)が刊行された。作品が収録された陶芸家は川喜田半泥子、石黒宗麿、荒川豊蔵、中里無庵(1895-1985)、三輪休和(1895-1981)、金重陶陽、加藤唐九郎、加藤土師萌。

一方、2002(平成14)年に東京国立近代美術館工芸館で開催された「昭和の桃山復興 陶芸近代化の転換点」に作品が出品された陶芸家は荒川豊蔵、金重陶陽、川喜田半泥子、北大路魯山人、中里無庵、水野愚陶(1904-53)、三輪休和。このほかに加藤土師萌の資料(《元屋敷窯跡出土陶片図》)を展示。陶芸家以外では陶芸家の旧蔵品、長野埜志(1900-77)の釜、堀口捨己(1895-1984)の資料などが展示された。

東京国立近代美術館工芸館での展覧会を担当した木田拓也は、展覧会以前から「桃山復興」に関する論考・論文を複数発表している。そこには、「……現在では、桃山復興、あるいは、古典復興として歴史的な位置づけがなされている」「(昭和の桃山復興)」、「……桃山復興、あるいは古典復興などと総称される」(「荒川豊蔵の桃山復興：桃山陶芸の再評価から伝統の形成へ」)とあり、従来陶磁(史)関係者たちの間では両者がほぼ同義に用いられていたと考えられる。

木田拓也「昭和の桃山復興」『陶説』第562号、2000年1月、pp.38-42

木田拓也「荒川豊蔵の桃山復興：桃山陶芸の再評価から伝統の形成へ」『東京国立近代美術館研究紀要』第6号、2000年、pp.16-27,82

木田拓也「昭和の桃山復興(2)」『陶説』第574号、2001年1月、pp.42-47

- 4) 辻村哲夫「あいさつ」『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、n.pag.
- 5) 小山富士夫「日本陶磁の故郷」『淡交増刊 やきもの日本』2(通巻第119号)、1958年3月、p.23
- 6) 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」『茶陶名品圖録一桃山時代を中心とする一』便利堂、1955年、pp.1-18  
末吉佐久子「桃山茶陶」という美術用語の初出と成立過程』『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』第8号、2018年、pp.73-92
- 7) 黒田源次「序」註6、1955年、n.pag.
- 8) 『角川日本陶磁大辞典 普及版』(角川書店、2011年)で「茶陶」の項を担当した竹内順一は、このことばは「茶の湯の美術」や「茶の美術」などと同様に、美術館展覧会や出版物の用語として昭和三〇年代以降に定着したものであり、「……室町・桃山時代の茶の湯と美術工芸との関連評価の機運のなかでしだいに一般化した」としており、「見る」ことに重点が置かれた時に流通がはじまったと指摘している。

竹内は研究文献での初出について(「管見の限り」として)、1937(昭和12)年に満岡忠成が『茶道 器物篇(四)巻の十五』(創元社)に寄稿した「茶陶鑑賞史」(註20参照)や「日本茶陶書解題」をあげている。満岡の前後には、名古屋を中心に活動した表千家吉田流五代の吉田堯文(号・紹村、1908-70)が『やきもの趣味』1936年12月号に「随想録(二) 茶陶雑記」を、38年には近代の茶道史家である高橋竜雄(龍雄とも、号・梅園、1868-1946)が『歴史公論 臨時増刊 趣味の陶磁器』に「茶陶に

就いて」をそれぞれ寄稿しているが、45年以前に刊行されたテキストに「茶陶」を標題として掲げたものはすくない(また、その執筆者は研究者に偏っている)。このため、註7のように黒田源次が展覧会の図録の序文に「茶陶という文字は私にはまだ親しみの薄い文字であるが、その意味は通じないことはない」と記したことも理解できる。

吉田堯文「隨想録(二) 茶陶雑記」『やきもの趣味』第2巻第11号、1936年12月、pp.12-13

満岡忠成「茶陶鑑賞史」、「日本茶陶書解題」加藤唐九郎(編)『茶道 器物篇(四) 巻の十五』創元社、1937年、pp.475-529,545-560

高橋龍雄「茶陶に就いて」『歴史公論 臨時増刊 趣味の陶磁器』第7巻第9号(通巻第74号)、1938年8月、pp.89-101

- 9) ただし田部重治は「譯者序」で、「Renaissanceを文藝復興と譯することは、原作者の意志に反することは知りつゝも適當な譯語が思ひ附かぬ爲め、在來の名稱を用ゐることにした」と記している。

田部重治「譯者序」『文藝復興』北星堂書店、1915年、p.8

- 10) 岡倉覚三、佐伯彰一(訳)「東洋の理想」『岡倉天心全集 第一巻』平凡社、1980年、p.111

- 11) 磯貝英夫「第五講 文芸復興期の文学」『昭和文学十四講』右文書院、1966年、pp.1201-242

河田和子「第九章 国学の再建による《文芸復興》と国民文化運動」『戦時下の文学と《日本的なもの》—横光利一と保田與重郎—』花書院(比較社会文化叢書XV)、2009年、pp.208-249

平浩一「『文芸復興』の系譜学」笠間書院、2015年

- 12) 澤村専太郎「近世日本美術の曙光」『國華』第240号(第20編)、1910年5月、p.290

- 13) 註12、p.291

- 14) 註13と同。

- 15) ブルクハルトの *Die Kultur der Renaissance in Italien, ein Versuch* (1870年)は間崎万里(1888-1964)により『ルネサンスの文化』(泰西名著歴史叢書第4巻、國民圖書)として

1925(大正14)年に翻訳されているが、それ以前に複数の版が日本で読まれていたと考えられる。たとえば本文で後述する林達夫は、第一高等学校時代(1916-19)にペイターの『文藝復興』(註9参照)を読み、京都帝国大学時代(1919-22)にブルクハルトの同書を英訳で読んだという。林達夫、久野取「解説対談」『林達夫著作集6 書籍の周囲』平凡社、1972年、pp.400-401

- 16) 註13と同。

- 17) 奥田誠一「日本趣味陶磁器の發達」『國華』第347号(第29編第10冊)、1919年4月、p.387

- 18) 羽仁五郎『ミケランジェロ』岩波新書、1939年、p.2

- 19) 満岡忠成「茶陶鑑賞論」『日本人と陶器』大八洲出版、1945年、pp.175-176

- 20) 満岡忠成「茶陶鑑賞史」加藤唐九郎(編)『茶道 器物篇(四) 巻の十五』創元社、1937年、p.509

満岡忠成「茶陶鑑賞史」『日本人と陶器』大八洲出版、1945年、p.144

- 21) 澤村専太郎はみずからの論考の末尾に、「破壊より喚起せられたる自由奔放の精神に充てる事を認めざる能はず」

からはじまる「桃山形式」の「命題」をあげており、そのなかに「對外關繫が與ふべき影響を認めざる能はず、即ち征韓の役や南洋西歐との交通が美術界に對し、何等かの感化を及ぼせざるを想到せしむ」という項目がある。彼の論考が発表された1910(明治43)年が日露戦争(1904-05年)を経、韓国併合の条約が締結された年であることはおそらく偶然ではない。

満岡忠成の場合、『日本人と陶器』は第二次世界大戦下(敗戦のおよそ2週間前)に刊行されており、より直截である。彼は「茶人」という呼称は「……其後茶の湯が極度に墮落して全くの無内容となり、本來の精神を失つて單なる煩瑣な愚劣その物ともいふべき形式のスケルトンと化し去つた」江戸中期以降に生まれたとする。

……極言すれば茶人などいふ名前は、茶の湯の眞精神に徹する者にとっては絶大な侮辱といふべきで、この名稱を甘受する者は即ち茶の湯以外の何か愚劣な猿芝居でも演じてみるものであるかも知れないが、絶対に茶の湯の道に參じてみる者でないことだけは確言出來よう。そこでわたしはこの際提言したいのであるが、いまや桃山盛時の本格的な生氣瀦刺たる雄大豪放な眞の茶の湯が八紘一宇の大日本精神の全面的展開と共に堂々と復興されて世界に雄飛せんず勢ひを示してゐるこの昭和の歴史的時代に於ては、宜しく茶人なる語を茶の湯界から全然抹殺し去つて、之に代ふるに桃山時代に於ける茶湯者の稱をあらためて復活し使用せんことを、わたし自身は單なる一局外者に過ぎないとはいへ切に希望する次第である。精神の復興は、當然名稱の復活をも伴ふべきであらう。

(満岡忠成「茶・陶・句」)

戦時下、「桃山」と「昭和の歴史的時代」を重ねた茶道関係者は満岡だけに限らない。端的な例をあげれば1942(昭和17)年3月、「御影左大臣」(高原慶三、号・杓庵、1893-1975)の案として『汎究美術』に発表された「南方茶道具資源圖」では、過去(「呂宋壺」や「南蛮繩すだれ水指」のような茶道具)と現在(日本陸海軍が進出した南方の地名)が二重写しになるように視覚化されている。

なお、満岡の『日本人と陶器』は1946(昭和21)年に河原書店から再刊されているが、引用した箇所などは改変されていない。

澤村専太郎「近世日本美術の曙光」註12、p.299

御影左大臣(案)「南方茶道具資源圖」『汎究美術』第54号、1942年3月、n.pag.

満岡忠成「茶・陶・句」註19、pp.293-294

\*

1945(昭和20)年以降について見ると、和辻哲郎(1889-1960)は50年に発表した『鎖国 日本の悲劇』(筑摩叢書)で、「室町時代乃至戦国時代が國家の統一の失われた時代、秩序の乱れた時代であるということは、誤りのない事実である。江戸幕府がその統一と秩序を回復した後に、その功績を誇示し、前代の無秩序と対比して宣伝したことも、決して嘘の宣伝ではなかった。しかし視點を変えてみれば、その秩序の乱れの裏には、ちょうどイタリアの十四、五世紀におけるような、個性のある強剛な人物の輩出を指摘することができるであろう。数々の専制君主や、傭兵をひきいていつでも戦争の需要に応じたコンドチエーレなどが、イタリアのルネサンスの時代の特徴となっている。それと同じタイプの人物が室町時代や戦国時代を作ったのである(傍点原文のまま)としている。さらに彼はイタリアにおいて社会の秩序が失われ争闘や残虐による「伝統破壊の現象」が「人間性解放の一つの仕方」としてあり、そこからルネサンスの文化が作り出されたように、日本の14、5世紀も戦乱に明け暮れながら「能楽・茶の湯・連歌のとき、日本文化の独自の特徴を示すものは、みなこの時代に作り出された。歌舞伎や浄瑠璃のごとき次代の創造の基礎を築いておいたのもまたこの時代である。そういう点から見ればこの時代は創造的な時代、積極的な時代であつて、決して闇黒な時代ではない」

という。

和辻が『鎖国 日本の悲劇』を執筆した理由は同書の副題や「序」に記した「日本人及び日本文化の運命に関する反省」に明らかであるが、結語の「……日本に欠けていたのは航海者ヘンリ王子であった。あるいはヘンリ王子の精神であった。／恐らくただそれだけである。そのほかにはさほど多くのものが欠けていたのではない」という筆者の「反省」は、戦後の「復興」というものに彼が必要であると考える精神をもとめてのことだった。彼が記した桃山期以前の「秩序の乱れた時代」に輩出される「個性のある強剛な人物」という存在は、澤村専太郎が記していた「破壊より喚起せられたる自由奔放の精神」や註7で紹介した黒田源次の「序」も同じ文脈に沿っている。

ここでもひとり、花田清輝(1909-74)をあげなければならない。彼は和辻が『鎖国』執筆の準備に着手した1945(昭和20)年以前、41年から43年にかけて『復興期の精神』(我觀社、1946年)の諸編を書き続けていた。花田の場合は、和辻のように近代を「復興」するための「反省」ではない。時代という本来流動的なもの(花田が用いたことばでは「転形期」)のなかで前進(＝創造)し続ける人間にとって、必要とされる精神を示したものだ。書き手にとっての「いま」が照射されているのではなく、「近代に内在しつつ近代をこえようとする」(谷口英理)こころみである(この点、後に引用する林達夫のルネサンス論にちかひ)。その後彼は、『鳥獣戯話』(講談社、1962年)あたりを助走として、最晩年にかつての自著と呼応するかのような『日本のルネサンス人』(朝日新聞社、1974年)を発表した。

また、若き日に花田や岡本太郎(1911-96)の活動に触発された草月流三代家元の勅使河原宏(1927-2001)は、千利休400年忌にちなんでみずから監督した映画『利休』(1989年)の制作と並行して、連続講座(草月文化フォーラム)「日本のルネサンス・桃山文化を考える」を開催している(1988-89年)。

和辻哲郎『鎖国 日本の悲劇(上)』岩波文庫、1982年、pp.268-269

生松敏三「解説」和辻哲郎『鎖国 日本の悲劇(下)』岩波文庫、1982年、pp.309-322

草月文化フォーラム(編)『日本のルネサンス(上・下)』原書房、1990年

谷口英理『花田清輝『復興期の精神』と戦時下における「ルネサンス」』五十殿利治、河田明久(編)『クラシックモダン—1930年代日本の芸術』せりか書房、2004年、pp.44-59

- 22) *Japon. Céramique contemporaine* については、つぎの論文にくわしく紹介されている。

田口知洋「ピカソの陶器と日本陶磁—陶器芸術における伝統と近代—」『南山大学国際教育センター紀要』10号、2009年、pp.35-66

- 23) 小山富士夫「陶磁器の洋行—日本陶磁展の撰定にあたり—」『淡交』第4巻第12号(通巻第30号)、1950年12月、p.21

- 24) 小山富士夫「石黒宗磨・人と作品」『小山富士夫著作集(中) 日本の陶磁』朝日新聞社、1978年、p.361

- 25) 小山富士夫が理事を務めていた日本陶磁協会は、1953(昭和28)年4月に機関誌『陶説』を創刊した。題字は第1号から56年12月の45号まで小林古径、翌年1月の第46号から今日まで安田毅彦(同会特別会員)によるものが用いられている。

小山は同誌の編輯担当ではなかったが、編輯には深くかかわっており、註26に記すような工芸の動向などよりも、日本画家たちの方が連想しやすかったと思われる。

佐藤生(佐藤進三)「理事の栞」『陶説』第2号、1953年5月、p.36

- 26) 古田亮「小林古径をめぐる、5つの断章」『小林古径展』日本経済新聞社、2005年、pp.20-21

\*

草薙奈津子は講演「1920～30年代日本画を検証する」で、古典(日本および中国)の影響を受けた近代日本画には岡倉天心によって始められた日本美術院の系統と、松岡映丘(1881-1938)を中心とした新興大和絵の一派というふたつの大きな流れがあるとしているが、講演会にあわせて行われたシンポジウムのまとめのなかで、「……ヨーロッパの新古典主義が古典をはっきり規定しているのに対して、日本ではその古典といったものがはっきりしない」と語っている。また、草薙は「新古典主義」ということばの初出についても、「これはいつ使ったか、なかなかはっきりしない」としながら、籀木清方(1878-1972)が1938(昭和13)年に発表した松岡の追悼文で彼の《室君》(1916)に対して用いた例と、森口多里(1892-1984)がわが国の近代美術について記した『美術五十年史』(鱒書房、1943年)を紹介している。

濱中真治は草薙の講演を再録した報告書に、近代日本美術のなかで「新古典主義」という用語がどのように使用されたかについて、批評家や研究者たちによる個々の用例の調査を寄稿している。彼によれば、本文中に記したように日本美術院の画家たちを新古典主義とするのは、1945(昭和20)年以降の河北倫明(1914-95)や今泉篤男(1902-84)の言説によるところが大きいことが確認される。それ以前についてみれば、草薙が言及した『美術五十年史』の著者である森口多里は戦前期、日本画の傾向について「新古典主義」を明瞭に用いた例であるというが、やはり「明確な定義づけ」はなされていないとする。

森口は『美術五十年史』のなかで、1930年代の日本画の動向を中心として「新古典主義」の呼称を用いて回顧している。そこでは、土田麦僊(1887-1936)や小林古径などの作品に見られる「……屬性描寫の省略と線形の洗煉と沈静及び均整への厳しい順應とによって古典的な畫品を得た」作品を「新古典主義的」なものとしているが、第2回新文部省美術展覧会(新文展)に出品された石崎光瑠(1884-1947)の《霜月》(1938、東京藝術大学大学美術館蔵)を、

……菊花の華やかな色にも拘らず全體として古典的な均整の静かさをもち、こゝでも數株の菊のほかは地面の落葉だけで、鳥も蟲もみない。花あれば鳥という常型から離れて均整の美を追求したのである。……

(傍点引用者)

と評しているところから、「常型」の古典主義に対して新古典主義はそこから脱したものであると考えることができる。また森口は(彼の考える)新古典主義の「静肅な秩序」には、「わが國の茶道や、禮法に通ずるものがある」としている。彼のこの評は、後の『美術八十年史』(美術出版社、1954年)でもそのまま活かされている。

ところが森口は同じ著作のなかで、油彩画家の伊原宇三郎(1894-1976)が1929(昭和4)年の帝国美術院第11回美術展覧会に出品した《椅子によれる》(アーティゾン美術館蔵)や翌年の出品作《二人》(徳島県立近代美術館蔵)について、「……裸體の重厚な量感と單純な色彩計畫とに新古典主義ピカソの鼓吹を示し、鈴木誠や猪熊弦一郎の裸體群像にも類似の表現があつた」ともしている。森口は欧米の近代美術のあゆみについて記した『近代美術』(東京堂、1940年)のなかで新古典主義に一章を

割き、アンドレ・ドラン(1880-1954)やパブロ・ピカソ(1881-1973)の傾向について論じている。ひとりの研究者が東西の同じ時代の絵画を、同じ用語を用いているが、濱中が指摘するとおり印象批評であり、明確な定義によるものではない(森口はドランについて、「彼自身はこの名で呼ばれるのを意外とするかもしれないが」と記している)。そのなかでも森口が論じる東西の「新古典主義」に共通する要素は、ピカソの1923年から翌年にかけての肖像画について「古典的な寫形と沈静な情操とに新しい感覚を與へたもの」とする見解に集約されるものと考えられる。

森口多里『近代美術』東京堂、1940年、pp.389-402  
 森口多里『美術五十年史』鱗書房、1943年、pp.506、509-518、526-528  
 森口多里『美術八十年史』美術出版社、1954年、pp.313、316-321、325-326  
 草薙奈津子「1920～30年代日本画を検証する」、鈴木杜幾子、玉蟲敏子、林功、大熊敏之(パネリスト)、草薙奈津子(兼司会)「日本に新古典主義絵画はあったのか? —1920～30年代絵画を検証する—」、濱中真治「〈新古典主義〉って何? —研究ノートより—」『山種美術館開館30周年記念シンポジウム報告書 日本に新古典主義絵画はあったか? —1920～30年代日本画を検証する—』山種美術館学芸部、1999年、pp.13-21、50-60、61-71

\*

「新古典主義」ということばは、日本の美術のなかで日本画や油彩画のみに用いられていたわけではなかった。続いて工芸の分野(陶芸を除く)での使用例のいくつかをみた。

1927(昭和2)年に開催された帝国美術院第8回美術展覧会には美術工芸部門が「第4部」として新設された。工芸(史)研究の渡邊素舟(1890-1986)が『アトリエ』11月号に寄せた同展の評において、鍍金の佐々木象堂(本名・文蔵、1882-1961)の《鑄銀孔雀香爐》を「新古典主義的な作品」、「單に、ネオ、クラシシズムとのみいふことの出来ない感じを持つところの作品」と評している。この「新古典主義」の意味について考えるとすれば、渡邊が象堂の傾向にならぶものとしている、彫金の北原千祿(千庵、1887-1951)による《置物(花の折枝)》について「……極めて日本的な味と感じとが啓示される」と評していることと、「古典主義の美しさを物語る作品」として鍍金の香取秀眞(本名・秀治郎、1874-1954)の《蝶鳥文八稜鏡》をあげていることが参考となると思われる(ちなみに、渡邊は同展の「陶器」について「全く良い作品がないのに落膽した」と記している)。

また、1931(昭和6)年の同誌2月号には工芸批評の大島隆一(1903-84)の司会によって、鍍金(金工)の高村豊周(1890-1972)と杉田禾堂(1886-1955)、豊田勝秋(1897-1972)、漆芸の山崎覺太郎(1899-1984)、染色の廣川松五郎(1889-1952)による座談会「工藝美術座談會第一回 「古典」と「新古典」 「批評及び批評家に就いて」」が掲載されている。

座談会では主に現代工芸の古典主義が文学を参照しつつ議論されている。特に、出席者のひとりである高村が、「古典」とは、いつ時分のことを云ふかと云ふと、日本では工藝史上にそう云ふ藝術運動がなかったから、確立した範疇がないと言つてもいい、「古典主義は、形式を重んずるし、約束を重んずる……だから類型的になる。それ故、獨創はない。古典主義は類型的であることを認しているのだ」、「要するに、結論としては「古典」の藝術の形式を尊重するのみで、その精神を忘れたものは擬古主義と云つていゝね。古い時代の様式を必ず固守しないでも、現代の日本の様式で、作ったものにも自然と民族精神

は具現されるのだ。そこに、日本の傳統があるのだと思ふ。つまり、現代の感覚がなければならぬ、と、云ふことになる。單なる古代への憧れからは精神的な何物も生れるわけではない」と発言することで、座談会の方向付けを行っている。高村の発言で注目されるのは、前出のシンポジウムにおける草薙奈津子の発言と軌を一にするような、(日本の)工芸の古典というものが、「確立した範疇がないと言つてもいい」という見解である。

本項の工芸に関する文献は大長智広氏(京都国立近代美術館)より御教示をいただいた。

渡邊素舟「帝展工藝美術評」『アトリエ』第4巻第10号、1927年11月、pp.83-92  
 高村豊周、廣川松五郎、杉田禾堂、豊田勝秋、山崎覺太郎、大島隆一(司会)「工藝美術座談會 第一回 「古典」と「新古典」 「批評及び批評家に就いて」」『アトリエ』第8巻第2号、1931年2月、pp.117-124

- 27) 古田亮「日本画とは何だったのか 近代日本画史論」角川選書、2018年、pp.242-264  
 28) 川端康成「朝鮮の舞姫崔承喜」『川端康成全集第二十七巻』新潮社、1982年、p.85

\*

川端康成と崔承喜については、李賀峻が戦後まで続く川端の崔に対する関心をくわしく紹介している。李賀峻「補章 戦前から戦後における川端康成の〈崔承喜〉論—『舞姫』の中の〈崔承喜〉を中心に」『「東洋」を踊る崔承喜』勉誠出版、2019年、pp.299-327

- 29) 20世紀のモダニズムの性格については、(主に)文学の場合になるが、つぎの説明がわかりやすい。  
 湯川豊「書評の意味一本の共同体を求めて」、鹿島茂「官能的なものへの寛容な知識人」『書物の達人 丸谷才一』集英社新書、2014年、pp.76-79、132-133  
 30) 林達夫「文芸復興」『林達夫著作集1 芸術へのチチェローネ』平凡社、1971年、p.145  
 31) 註30、pp.145-146  
 32) 註30、p.148

\*

ブルクハルトは「……即ち古代の復興はその獨力を以て西歐の天地を征服したのでなかつた、寧ろ之と並んで存在した伊太利の國民精神と密接に聯合して始めて之を爲し得たのであつた」としている。

ブルクハルト、村松恒一郎(訳)『伊太利文藝復興期の文化 上巻』岩波文庫、1931年、p.230

- 33) 註32と同。

## 陶との出会い

- 34) 清水真砂「北大路魯山人と古陶磁」『—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.14-20

\*

山田和は『夢境 北大路魯山人の作品と軌跡』(淡交社、2015年)で、書や篆刻、絵画も含めた制作年代をつぎのように区分している。

- 美への覚醒と実現。ロサンニンからロサンジンへ
1. 初期 ～1924(大正13)年
  2. 「星岡茶寮」時代 1925-36(大正14-昭和11)年  
自立と苦難の時代
  3. 「星岡窯」時代 1937-41(昭和12-16)年
  4. 戦中時代 1942-45(昭和17-20)年  
「無境」、融通無碍の時代

5. 戦後時代 1946-54(昭和21-29)年  
6. 最晩年時代 1955-59(昭和30-34)年

山田の区分は清水の区分と較べると、空白の時期(1917-21年)がなく、生涯を理解するためには理解しやすい。ただし作陶の展開をたどるには山田が記す第1期と2期の区分、あるいは第2期と3期をことなつた時代として分けるにはさらに検討されるべきではないかと考えられるため、本稿では清水に従つた。

山田和『夢境 北大路魯山人の作品と軌跡』淡交社、2015年、pp.32-33, 46-47, 72-73, 122-123, 142-143, 236-237

- 35) 1931(昭和6)年に大阪の三越で開催された展覧会は、これまで1月と6月の2回開催されたとする資料があり、2019(平成31/令和元)年の「没後60年 北大路魯山人 古典復興—現代陶芸をひろく—」展の図録に掲載した年譜(pp.279-280)でもそれにならっていたが、1月の開催のみだったことが確認された。
- 36) 北大路魯卿「自序 所藏陶磁器を公賣するの辯」『北大路家蒐藏 古陶磁展覧會』星岡窯研究所、1935年、n.pag.
- 37) 白崎秀雄によれば、この間の作例が存在する(筆者は未確認)。

大正四、五年、彼はおそらく京都の五条坂あたりの陶房へ行き、やきものに字や絵をかきつけていたことがある。染付の盃などが、その例である。器胎は半陶半磁のような柔かいもので、魯山人は呉須で簡単な詩句や、「大観学人作」などと銘を書いている。漢瓦を描いた皿などもある。

白崎秀雄『魯山人の世界』ちくま文庫、2013年、p.133

- 38) 魯山人は1936(昭和11)年に開催された「魯山人近作 鉢の會」の挨拶文に「私は別に陶器作家を以て世に名を成すのが目的ではありませんから」と記し、最晩年に開催された展覧会の挨拶文では自分自身について「兎に角陶人でも画人でも書家でもない得應の知れない一種の駄々つ子に似た者らしいのです」と記している。
- 北大路魯山人「自作鉢の會に一言」『魯山人近作 鉢の會』星岡茶寮、1936年、n.pag.
- 魯山人「御挨拶」『北大路魯山人 五十四回作陶展』善田昌運堂、1957年、p.3
- 39) 山田和最晩年の魯山人が窯のスタッフが贋作を作るため、彼らを遠ざけてみずから「厚手の作品」を制作したと記している。
- 山田和『知られざる魯山人』文春文庫、2011年、pp.565-566, 570-571
- 40) 湯木貞一、辻静雄『吉兆 料理花伝』新潮社、1983年、p.214
- 41) 註40、p.212
- 末廣幸代(編)「湯木貞一年譜」、湯木美術館(編)『吉兆 湯木貞一のゆめ』朝日新聞社、2002年、p.274

\*

湯木貞一が星岡茶寮で働く目的で上京したのは「二十九歳の九月」であり、希望がかたくなく無く帰郷したのは翌年の「六月十日頃」だった。この年の11月21日に大阪・新町に「吉兆」を開業。

湯木貞一『吉兆味ばなし 四 お茶事 その他』暮しの手帖社、1992年、pp.38-39

末廣幸代『吉兆 湯木貞一 料理の道』吉川弘文館、2010年、pp.17-20, 23

- 42) 吉田耕三「北大路魯山人伝(七)」『陶説』第92号、1960

年11月、p.56

\*

この時期のできごとについて魯山人は後年、

……僕が若い頃、東京へ出て来て、岡本一平のお父さんに世話になったことがあるが、ある時、一平と僕を並べて、「お前たち金があつたらどんな道楽をするね」と言われて、「陶器をいじつてみたいと思います」と答えたのを覚えていた。一平はこの時「人間は一生の大半を寝て暮すのだから、布団だけは道楽したい」と答えた。そんなふうで、料理などは頭になかつた。

(北大路魯山人「料理一夕話」)

と、回想している。当時の彼の関心から考えてみれば中国の陶磁器ということになるが、この時期に、「いじる」ものとして明確な対象があつたとは考え難い。それよりも、余裕のある境涯を「陶器」というモノに象徴させたと理解すべきだろう。

北大路魯山人「料理一夕話」平野武(編著)『独歩—魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、pp.430-431

- 43) 吉田耕三による。吉田が『陶説』に発表した魯山人の1916(大正5)年ころまでのいきさつは、本人からの聞き取りを基にしているが、最晩年の魯山人は辻嘉一との対談でも、内貴清兵衛と会つたのは誰の紹介だったのかという辻の問いに対して、「富田溪仙に紹介してもらつて行つたら『まあ上がれ』とて、……」と語っている。

しかし一方で魯山人は「田中伝三郎君の想い出」(初出未確認)のなかで、中村便利堂の長兄である彌左衛門(1870-1925)のおかげで清兵衛と知りあふことになったと記している。

……私が中国、朝鮮方面の滞留を了えて帰省した三十歳くらいの時であつたと憶うが、私のかねて好きであつたところの書や篆刻において、彼(引用者註：傳三郎)の目に多少芸術的進展展あることが映じたものか、君京都でチト仕事しやはれ……てなことをいって、長兄の彌左衛門君に特に私を紹介して援助を乞うたりした。そこで彌左衛門君は京都の名門にして殊に美術に卓見の聞えある内貴清兵衛氏に紹介すべく尽力してくれた。その結果として、私は内貴氏の同情のもとに東山清水寺内泰山寺に留つて銭筆に属する作業を始め出した。

(北大路魯山人「田中伝三郎君の想い出」、傍点引用者)

このため、魯山人に清兵衛を紹介した人物が誰であつたかについて判然とはしない。筆者は現在、溪仙の紹介状と彌左衛門による「尽力」の双方がともにあつたと考えている(後者はいわば、京都における魯山人の身元保証人のような役割ではなかつたか)。

辻嘉一、北大路魯山人「北大路魯山人様との対談 独歩の舌」辻嘉一『庖丁控』婦人画報社、1960年、p.58

吉田耕三「北大路魯山人伝(十)」『陶説』第95号、1961年2月、p.61

吉田耕三「北大路魯山人伝(十一)」『陶説』第96号、1961年3月、p.38

北大路魯山人「田中伝三郎君の想い出」平野雅章(編)『新装愛蔵版 魯山人著作集 第二巻 美術論集』五月書房、1998年、p.402

- 44) 吉田耕三「北大路魯山人伝(十一)」『陶説』第96号、1961年3月、p.40

45) 註44、p.41

46) 内貴清兵衛「放談」『星岡』第26号、1933年1月、p.11

47) 内貴清兵衛「京都時代の速水君」『塔影』第11巻第5号、



1935年5月、pp.27-28

- 48) 古田亮「速水御舟筆「京の舞妓」について一修復を終えて」『MUSEUM』第518号、1994年5月、p.32
- 49) 楠部彌弌「ときに思う 「知る」と「わかる」のわかるまで」『毎日新聞』東京本社版、1972年1月12日(夕刊)、5面
- 50) つぎの年譜には画家たちとの交流が言及されている。足立美術館学芸部『北大路魯山人の生涯』足立美術館 北大路魯山人展』日本経済新聞社、1993年、p.80  
中ノ堂一信(編)『年譜』没後50年 北大路魯山人展』E.M.I.ネットワーク、2009年、p.145
- 51) 吉田耕三「北大路魯山人伝(十二)」『陶説』第98号、1961年5月、pp.55-57
- 52) 尾崎正明「大正期の細密描写」、尾崎「大正期の速水御舟」、尾崎「国画創作協会の作家達」、尾崎・水谷長志(編)『関連年表』『写実の系譜II 大正期の細密描写』東京国立近代美術館、1986年、pp.10-15,130-133,176-179,226-243
- 53) 内貴清兵衛はキリスト教を学んだ時期があり、この経験が彼と『白樺』(に集った同人とその読者たち)の主張が近似し得た根拠として考えられる。秦秀雄(1898-1980)が1933(昭和8)年11月、『星岡』第36号に「越前京太郎」の筆名で寄稿した「趣味人を探る 内貴清兵衛氏」には清兵衛のキリスト教体験が記されている。

老子を学び、莊子を暗んじたビュリタン内貴氏はアメリカ帰りの牧師、牧野とかいつた人(引用者註：同志社の牧野虎次か)から五年間續けて一週に一度バイブルの講義をさへ聞いた。話は聞くが僕に宗教を強ひるのは一切御免だ、さういふ約束を前置きにして彼は彼のキリスト教を認識する事を勉めた。何不自由ない生活の中で、聰明な彼は仰いで天界に自由を求めた。……(後略)

越前京太郎(秦秀雄)「趣味人を探る 内貴清兵衛氏」『星岡』第36号、1933年11月、p.18 \*目次の筆名は「乃木一仁」。

- 54) 細野燕臺についてはつぎの資料を参照した。  
吉田耕三「北大路魯山人伝(十三)」『陶説』第99号、1961年6月、pp.65-69  
吉田耕三「北大路魯山人伝(十四)」『陶説』第100号、1961年7月、pp.69-75  
北室南苑『新装改訂 雅遊人 細野燕台 魯山人を世に出した文人の生涯』里文出版、1997年
- 55) 吉田耕三によれば燕臺は魯山人に太田多吉を紹介していない。  
吉田耕三「北大路魯山人伝(十六)」『陶説』第102号、1961年9月、pp.54-59
- 56) 清水真砂「北大路魯山人と古陶磁」『一伝統と創造—魯山人とゆかりの名陶展』世田谷美術館、NHK、プロモーション、1996年、p.16
- 57) 吉田耕三「北大路魯山人伝(十四)」『陶説』第100号、1961年7月、p.69  
註57、p.72
- 58) 小山富士夫、棟方志功、棟方夫人(チャ)、辻嘉一、黒田領治(司会)「座談会 残照—北大路魯山人の徳—」『定本 北大路魯山人』雄山閣、1975年、p.516
- 59) 中井正一「美学入門」『中井正一全集 第三巻 現代美術の空間』美術出版社、1981年、pp.7-8
- 60) 註60、p.9

## 「作陶の心」

- 62) 廣田松繁(号・不孤斎、1897-1973)は魯山人歿後の座談会で、当時の思い出を語っている。

私が神通薫隆堂商店にいた頃、二十才前の時かな——私の主人というのがシナ通いをしてた人で、竜泉堂の先代を北京へ連れていった人で、シナへ骨董を仕入れにいった最も古い人だつたのです——唐の石仏をウインドウに飾つてあつた。それを洋装の三十年輩の人が一生懸命みている。そして中へ入つてくると小僧の私にその石仏の値を聞かれた。二十五円か三十円だと思つたなあ、三像仏(引用者註：三尊像か)で。その買いつぶりがいいんだね、値切りもしないで、届け先が紅梅町。ニコライの坂の中途、右側に格子のはまつた家がある。金を貰つてフト見ると古美術鑑定所と書いてある。だから石仏を買つたのはその青年じゃなくて、その店の主人かなにかだと思つた。その後星ヶ岡であつた時、神田に住んでた事があるでしょうという話から、石仏を届けに行つたのは私だが、買つたのは誰だか聞いたら、いや俺が買つたんだというわけ、あれは面白いからと。

秦秀雄、真船豊、<sup>(77)</sup>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.63

- 63) 岸田劉生による1923(大正12)年4月6日付の日記に大雅堂美術店を訪れた記述がみられる。

……それからかねてたづねてみやうと思つた大雅堂といふ家へよつたらそこの主人の一人の男がひどく不快の奴にて、余にくつてかゝりいろいろ議論をふきかける。余は早く怒つて、かへつてしまへばよかつたのにへんにひつかつてしまつて、馬鹿をみた。実にいやな奴だ。かういふ時もう少しゾーメイにならうと思ふ。もつともつと豪マンになつていふと思つた。十時半の汽車で帰つたら千家(引用者註：元磨)と横堀(同：角次郎)が来てゐた。もつと早く帰ればよかつたと思つた。千家たちと話して三時頃迄話す。千家とまる。おかげで、不快の気持ちが殆どなくなつてうれしかつた。

これだけでは判らないが、この当時劉生は既に《呂紀 風花鳥》や邊文進《鳩》、錢舜舉《葵》などを収集しているため、当時の魯山人の嗜好と劉生の日記の記述、細野燕臺の家業などから考え、「支那畫」を扱っていたことは推測できる。

劉生と口論になったことについては魯山人も後に語っている。

岸田劉生とは京橋の美術商のところ(引用者註：みずからの店舗のことをこのように語るの是不自然だが、編集者によるものか)で會つたことがある。酒を僕は飲んでた。そこへ出てきて彼が言うのは、僕は世界に三つしか頭の下る繪はないんだ、だからどうとか言つていふ。劉生が威張つてゐるんだ。僕が飲んでいなければよかつたが飲んでた。それなのに、こういうものはないか、ああいうものはないかと言つて掘り出しを探している。それじゃ、あんたは世界で三つしか繪がないと、<sup>(78)</sup>□んなにはつぎり知つていながら探さんかていいじゃないか、わかっているんだから、それ以外のもの見つけたつてしようがないじゃないかと憎まれ口をきいた。彼も賣り言葉に買ひ言葉で何かやりとりをしたよ。神田の喫茶店のマッチのペーパーみたいなものを書いていたでしょう。僕はよう知つているが、

要するにあんた(引用者註:勅使河原蒼風か)えらそうなことをさつきから聞いていると言うが、岸田劉生というものはタカの知れた繪畫きだということを感じておいてくれ。

- 劉生の京都時代の日記に頻出する「内貴さん」は清兵衛のことであり、また彼が魯山人の星岡茶寮に赴いていた可能性もあるが、二人はすれ違ったままで終わった。岡本太郎、北大路魯山人、勅使河原蒼風、棟方志功「華々しき毒舌 戊辰談義」『淡交』第12巻第1号(通巻第116号)、1958年1月、pp.141-142
- 岸田劉生「日記 大正十二年」『岸田劉生全集 第八巻』岩波書店、1979年、pp.114-115 \*4月7日の項。
- 岸田劉生、松崎天民「春宵酒興座談会」『岸田劉生全集第十巻』岩波書店、1980年、p.773
- 64) 引用文中の江木衷(1858-1925)は法学者・弁護士で、東京弁護士会会長を務めた。北大路魯山人「料理一夕話」平野武(編著)『独歩一魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、pp.431-432
- 65) 内貴清兵衛の父・甚三郎は1887(明治20)年5月に京都初の工場制工業による陶器生産を目指して結成された京都陶器会社に重役として参加しており、初代宮永東山との交流は父の代に遡るものと思われる。荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、p.64
- 奈良本辰也「海外市場の形成と京都陶器会社一明治陶磁業史の一断面一」『奈良本辰也選集 別巻 初期論文集』思文閣出版、1982年、p.103
- 66) 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.62
- 67) 荒川豊蔵は東山窯の規模について「職人は四十人以上、この種の工場としては大きい」と記している。職人たちは美濃や瀬戸からも来ていた。三代宮永東山氏の話によると、近代の京都では各地の陶磁器生産が工業化に進むに従って職を失った熟練の職人たちを受け入れたという。たしかに、豊蔵の自伝には1922(大正11)年に彼が東山窯に入るまでについて、工業化した多治見や名古屋での陶磁器生産について記されている。
- 豊蔵は「宮永さんの窯では他所より給料は良かった」(「京焼き随想」)とも記している。ただし、初代東山の窯の規模が大きいことが安定した経営に結びついていなかったことは彼の回想にくわしい。
- 北大路魯山人「山椒魚と蝦蟇の味」『星岡』第57号、1935年6月、p.14-15
- 荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、pp.54、58-61
- 荒川豊蔵「京焼き随想」『日本のやきもの [第3集]』読売新聞社、1978年8月、p.31
- 68) 楠部彌弑は京都市(立)陶磁器試験場での体験について、後に回想している。

……私たちにロクロを教えてくれた目釜新七さんという方は、まだ健在です。ロクロでは、ずいぶん鍛えられました。同じ形のもを百も二百も作らせられる。まず盃(さかずき)、浅底や深底などいろいろやる。次が湯のみ茶わん。さらにこれをロクロで引っぱりあげると、徳利ができる。それに手足をつけると、どびんになる。もう一つロクロをひいて大きくすると、花びんが生まれる。つまり、一つのがロクロの働きで、いろいろなものへ発展できるわけです。私はいま、いちいち寸法をとらなくても、目分量で正確にロクロをひくことができますが、これはあくことのないロクロの修練のおかげだと思います。陶芸を志す若い人たちがぜひとも肝に銘じてほしいのは、ロクロが陶芸の技術のすべての基礎になるということです。

楠部彌弑(聞き手・岡満男)「対談閑話 土と火にかける(1) 陶芸との出会い」『毎日新聞』東京本社版、1968年6月27日、5面

前崎信也(編)『大正時代の工芸教育 京都市立陶磁器試験場附属伝習所の記録』宮帯出版社、2014年

- \*  
楠部彌弑の回想で言及されている目釜新七については、本人が座談会に出席したつぎの記事があり、みずから「……楠部彌弑とか、伊東翠壺とか近藤悠三とか全部の人がほとんど私の教えた人ばかりです。現在日展の審査員に私の教えた方が七人出ています」と語っている。目釜新七、木村繁、竹内富造、永田康夫、太田諒、山田ひさ子(座談会)「五条坂職人会議」『淡交増刊 現代やきもの読本』4(通巻第137号)、1959年7月、pp.108-119
- 69) 菊池芳一郎『楠部彌弑』時の美術社、1976年、pp.16-17

- \*  
「赤土」から後、1945(昭和20)年以降にも彼らと一見似たような発言を若い工芸作家たちの中に見ることができ。しかし、それがはたして「赤土」のようにみずからの制作物を客観的にとらえたものであるかについては、検討を要する。
- 葉科英也「清水九兵衛、造形のあゆみ」『清水六兵衛歴代展 京の陶芸・伝統と革新』千葉市美術館、2004年、pp.195,215
- 70) 柳宗悦「陶磁器の美」『柳宗悦全集著作篇第十二巻』筑摩書房、1982年、p.6
- 71) 註70、p.7
- 72) 註70、pp.8-9
- 73) この段落は以前の拙稿をほぼそのまま用いた。原文では「柳」以外に浅川伯教と巧の兄弟を指していた。当時の柳宗悦や伯教たちの活動においては、具体的に彫刻とやきものが等価なものとして交互に現れている。
- 葉科英也「量塊の変容一植木茂の木彫作品を中心に」『河井寛次郎と植木茂一ふたりの木彫』千葉市美術館、2001年、p.124(語句を一部改めた)
- 74) 水尾比呂志「解題」柳宗悦全集著作篇第十二巻』筑摩書房、1982年、p.757
- 75) 富本憲吉「陶技感想 白磁」『隨筆集 陶器』朝日新聞社、1948年、p.3
- 76) 註70、pp.7-8
- 77) 註70、pp.9-10
- 78) 富本憲吉「李朝の水滴」『白樺』第149号(第13年9月号)、1922年9月、p.26 \*「李朝陶磁器の紹介」頁であり『白樺』本体ではない。
- 79) 「陶磁器の美」の成立と富本憲吉たちによる実作とのかわりについての言及は大長智広氏の御指摘による。
- 80) 柳宗悦による「自分自身のことば」、「近代の日本語」で過去の美術や美意識を語る作業は、『白樺』と関係が深かった岸田劉生による宋元画や初期肉筆浮世絵の論考などと同じである。しかし、柳の「陶磁器の美」は劉生の論考にくらべて、論理が飛躍したような印象はすくない。これは、劉生の場合はいくまで制作の現場でつちかわれた、彼じんの造形論を用いて古美術を読解していることに對して、柳の「陶磁器の美」は導入部に、従来の茶陶の見方を柳が学んだ「彫刻の法則」によって再読するという作業を据えているためだろう。
- この柳の論考を可能にさせた従来の茶人達によるアナロジーについて、西堀一三は『茶道 器物篇(四) 巻の十五』(創元社、1937年)に寄稿した「茶具鑑賞史序説」で、「茶道の傳統に於ては、茶器の部分に名稱を興ふるに、之を人體に比して居る事がある。茶入の形を肩衝と云ひ又尻膨と云ふことも人體に事よせたのであることは疑ひ

がない……(後略)」と指摘している。  
西堀一三「茶具鑑賞史序説」加藤唐九郎(編)『茶道  
器物篇(四) 巻の十五』創元社、1937年、p.537  
藁科英也「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.22-27

- 81) 大正生(大河内正敏)『彩壺會講演録 日本陶磁器の分類法』彩壺會、1921年9月、pp.1-6 \*講演は1920(大正9)年4月。  
82) 奥田誠一『彩壺會講演録 陶磁器の鑑賞に就て』彩壺會、1925年2月、p.2 \*講演は1923(大正12)年12月。  
83) 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」『國華』第340號(第29編第3册)、1918年9月、p.105  
84) 奥田誠一と柳宗悦の論考についてそれぞれの発表時期や論述の展開を比較した場合、後者は前者を下敷にしたのではないかと考えられるがその判断は保留したい。

奥田は1910(明治43)年に東京帝国大学文科大学哲学科を心理学によって卒業し、柳は13年にやはり同科心理学専修を卒業している(文科大学は10年9月に3学科19専修学科制に改組)。柳が在学中の12年に奥田は心理学教室の副手に採用された(14年より美術史研究室の副手となる)。

\*

奥田と柳のふたりを比較した論考については、つぎの論文がある。

竹中均「桃山中心主義に抗して一日本の美イメージをめぐる柳宗悦の闘争」『大阪大学人間科学部紀要』第25巻、1999年、pp.79-99

襄洙淨「朝鮮陶磁器をめぐる近代の二つの視点—柳宗悦と奥田誠一の見解を比較して—」『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』第3号、2014年、pp.75-96

奥田個人についてはつぎの記事および論文を参照のこと。

梅澤曙軒「偉大なる足跡」、広田不斎著「奥田先生を悼む」、満岡忠成「工藝史的陶磁研究の草分」、林屋晴三「奥田先生のこと」、余田喜一「奥田さんのことども」『陶説』第33号、1955年12月、pp.121-128

小山富士夫「奥田誠一先生の死をいむ」、久志卓真「奥田先生と私」、満岡忠成「奥田先生を偲ぶ」、松本榮一「谷中清水町」、内藤匡「先生と私」、藤岡了一「奥田先生のことども」、邑木千以「五色の天目」、中川千咲(編)「奥田誠一先生著述文獻目録」『日本美術工藝』第207号、1955年12月、pp.51-65 \*「奥田誠一先生追悼録」(pp.44-65)のうち。

林屋晴三「師奥田誠一先生を語る」『東洋陶磁』第42号、2013年、pp.5-14 \*東洋陶磁学会第三十九回大会基調講演(筆耕：高田瑠美)。

Seung Yeon Sang, “The Trajectory of Modern Ceramic Scholarship: Okuda Seichi’s Ceramic Appreciation in the Taishō Period, 1912–1926” (PhD diss., Boston University, 2016).

- 85) 奥田誠一の「井戸から光悦迄」は註82の講演の翌年に執筆された(末尾の日付は大正13年9月7日)。冒頭の一章をそのまま引用する。

陶磁器の中最も多く藝術味の現はれ得る器物として、壺は近來流行物の一となった。口に首に肩に胸に腰に脚に各部分に變化があり、一つの纏つた姿を表現して居る點に於て、其形式美を之に見るは當然である。土塊を軋軋の中心に安んじ其の廻轉に逆つて手先の力と腕の運動に依つて内から外へ、下から上へ一つの姿がぬらぬらと創造されて行くのは、丁度土塊の上に更に其一握りづつを加へて内より外へ肉附けられて行く彫塑の成立と相通

ずる物がある。中から外へ下から上への發達は生物發生の形式であり、中より外への擴張は立體藝術創作に於ける普通の過程である。故に軋軋と云ふ一器械の力を利用はするが壺の成立に自然律や藝術味の溢流するのは自然の數である事は云ふ迄もない事と思ふ。首の縮り肩の線の柔かさ曲面や肉附の温かさ、胸の脹ら味脚の強さ、それは陶壺の美しい姿の主なる要素であると同時に、彫塑に於ける作家の藝術的表現であらねばならぬ。美しい人體彫塑の製作と何の變りがある。工人は云ふ。壺程姿の採り難いものはない。肩の肉取の少しの不注意は焼成後の焼縮みに依つて豫想せぬ姿の破綻を現し來ると。然し製作の難易は藝術の價值に關係はない。壺は藝術的な器物ではあるが純藝術品と云ふには猶不滿な何物か潜して居る。茶盃に至つては一つの立體として其姿は纏りのない物足らぬものであると云ふ。成程胴切りにされた彫塑に表はるゝ全體としての満足の得られぬ感は之に認められる。一は全體であり是は部分である。然し此不滿は即ち茶盃の使命本性の發現である。生々しき人間の生活が藝術に喰ひ入る痛感である。吾々は立場を換へねばならぬ。眼鏡を取らねばならぬ。現實其儘の眼で見ねばならぬ。此處に吾人は陶の器物を或る配列に置いて見ると、一方の端に壺を置き他方の端に皿を置く。中間に來るものは鉢や茶盃である。是は立體から平面への開展であり部分より全體への充實である。皿は全體への手引にはならぬが茶盃の姿の中には纏つた形の動きが窺はれる。完成への動、生動が窺はれねばならぬ。早い話が壺を二つに胴切りにするとそこに二つの茶盃が生れる。然しそれは死んで居る。茶盃成立の運動を繼續するならば軋軋は壺に到達するであらう。それは生きて居る。然も浮世の聲を擧げながら。工人が茶盃を捨てて壺に走るは自ら葬る穴に急ぐものとも考へられよう。工藝としての陶器は茶盃を至上とせねばならぬ。吾々の肉に最も近く來り得るものは茶盃を措いて何があらう。人間の生活の渦中に端的に投じ來る茶盃の如きものが他にあらうか。鑑賞に於て壺は吾人から離れる、又離れねばならぬ。反之茶盃は人間に近づき來り、遂には手の中に入らねばならぬ。人間生活の基礎に立つて藝術への突進をなすものと云ふべきである。工藝美術としての立場は此處にある。十訓抄に「近くは徳大寺の右の大臣、うちまかせてはいひ出でかたき女房のもとへ獅子形をつくりたる茶盃の枕を奉るとて、うすやうの紙をやりて此の歌を書きておもひがけぬはさまにかくし入れたり。わびつはなれだに君にこそなれよかはさぬ夜半の枕なりとも。」此茶盃は陶器を指す事は云ふ迄もない。茶盃の語を以て陶器全體を表はす事は頗る吾人の意を居た面白い事實である。

柳宗悦の「陶磁器の美」を連想させるような文章ではじまっているが、「成程胴切りにされた彫塑に表はるゝ全體としての満足の得られぬ感は之に認められる。一は全體であり是は部分である」という箇所は、「陶磁器の美」に記されていた「あの一の壺も一個のトルソーである」(註72参照)をなぞりながら、奥田みずからの主張によって柳の思索から外れている。奥田は「善く作られた一つの胴體は一切の生命をも含」む(ロダン)とは考えておらず、あくまで「全體」にこだわっている。彼の彫刻に対する評価は現実の写像、再現性にあつたのだろう。これが本文で言及した彼の彫刻観が理解できる箇所である。ここから、「然し此不滿は即ち茶盃の使命本性の發現である。生々しき人間の生活が藝術に喰ひ入る痛感である」として、彼のそれまでの「應用藝術」論に接続している。

この奥田の論考が発表された数年後の1927(昭和2)年ごろ、柳は後述するようにやきものを絵画や彫刻に照らし

- 合わせる立場からはなれている(註111参照)。
- 奥田誠一「井戸から光悦迄」『思想』第36号、1924年10月、pp.160-162 \*のち、『茶碗談義』(創藝社、1948年)に再録。一部、「彫塑」を「彫刻」のように語句を改めた箇所があるが、さきに引用した箇所の論旨に変更はない。
- 高村光太郎(訳)「ロダンの言葉(ジュネト クラデル筆録)」『高村光太郎全集第十六巻』筑摩書房、1996年(増補版)、p.83
- 長谷川三郎「オーギュスト・ロダン《歩く人》」『研究紀要』第3号、愛知県美術館、1999年、pp.29-46、II
- 86) 今井信雄『『創作』物語』『新訂 『白樺』の周辺—信州教育との交流について—』信濃教育会出版部、1986年、pp.230-304
- 87) 菊池芳一郎『楠部彌式』時の美術社、1976年、p.20
- \*
- 入浴以前の柳宗悦の活動をどれほど知っていたかについて、楠部彌式は具体的な思い出を記していない。しかし、赤土が1920(大正9)年11月に第2回展を開催した京都府立図書館では18年11月に「第八回白樺美術展覧會」が開催されており、同じ時期に道路を隔てた向かいの第一勧業館では「國畫創作協會第一回展覧會」が開かれていた。赤土の成立について国画創作協會結成の影響は従来から指摘されており、彌式たちも『白樺』や宗悦の活動について知悉していたと考える方が自然だろう。そうでなければ、木喰仏の展覧會を準備中だった宗悦を訪ねることもなかったに違いない。
- 長舟洋司「『白樺』と京都—黒田重太郎、須田国太郎、国画創作協會をめぐって—」、杉山昌夫「白樺主催展覧會新資料の考察—「白樺主催第五回美術展覧會」場内の写真—」『『白樺』誕生100年 白樺派の愛した美術』読売新聞大阪本社、2009年、pp.160-168
- 88) 「新入會員氏名(第三回五月末日迄)」『木喰上人之研究』第3号、1925年6月15日(裏表紙は1日)、p.73
- 89) 「白石盛香」もやきものの関係者と思われるが、詳細は不明。
- 「新入會員氏名(第四回七月末日迄)」『木喰上人之研究』第4号、1925年8月15日、p.85
- 90) 河村兄弟はこの後京都を離れ、兄は1938(昭和13)年から54年にかけて我孫子の宗悦の旧宅に窯(深草窯)を持ち、その後は鎌倉に移住した。弟は50年に愛知県猿投に移住し、魯山人亡き後の61年に北鎌倉の窯を引き継いだ(其中窯)。
- 榎本重雄「旧魯山人窯見学記」『陶説』第107号、1962年2月、pp.32-34
- 91) 荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、p.56
- 92) 註91と同。
- 93) 杉山享司、土田真紀、鷲江、四釜尚人『柳宗悦と京都民藝のルーツを訪ねる』光村推古書院、2018年
- 94) 楠部彌式「民藝あれこれ 私はこう考える 民藝の事」『淡交』第6巻第2号(通巻第44号)、1952年2月、pp.36-39 \*目次では「民藝の手」。
- 菊池芳一郎『楠部彌式』時の美術社、1976年、p.21
- 95) 北大路魯卿「二回目公開自作陶磁に就て」『魯山人作陶展観圖録』三越、星岡茶寮、1929年、n.pag.
- 96) この言葉は魯山人が亡くなった直後、1959(昭和34)年2月に刊行された『春夏秋冬 料理王国』(淡交新社)に掲載された文章の題だが、初出とは題もことなり文章にも異同がある。どちらの文中にも「食器は料理のキモノ」という言葉はない。類似のものは36年の「自作鉢の會に一言」に「料理に對する食器の存在は人間に於ける着物の存在でせう」という一節がある。また52年に創刊された個人誌『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第1号の「うまいもの話」の中見出しのひとつに「食器は食物の衣裳」がある。
- 北大路魯山人「私は何故に窯を築いたか(筆記)一十月一日東都一流の料理業諸家を星岡窯参考館に招いて講演せし要旨—」『星岡』第63号、1935年12月、pp.36-39
- 北大路魯山人「自作鉢の會に一言」『星岡』第65号、1936年2月、p.28
- 魯「うまいもの話」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第1号、1952年6月、p.56
- 北大路魯山人「食器は料理のキモノ—私はどうして陶磁器ならびに漆器などを作るようになったか—」『春夏秋冬 料理天国』淡交新社、1959年、pp.91-99
- 97) 北大路魯卿「作陶の心」『魯山人作陶展観圖録』松坂屋美術部(名古屋)、1930年
- 98) 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.1
- 99) 伊東明弘「作ゆき」林屋辰三郎ほか(編)『角川茶道大事典 普及版』角川書店、2002年、p.547
- 100) 粟田天青「さくゆき 作行」陶器全集刊行會(編)『陶器大辭典 卷三』富山房、1935年、p.22
- 101) 註98と同。
- 102) 註98と同。
- 103) 註98と同。
- 104) 註98と同。
- 105) 註98、p.2
- 106) 柳宗悦「来るべき工藝 中 工藝と個人作家 二」『柳宗悦全集著作篇第八巻』筑摩書房、1980年、p.164
- 107) 柳宗悦「来るべき工藝 中 工藝と個人作家 五」註106、p.176
- 108) 柳宗悦「来るべき工藝 中 工藝と個人作家 四」註106、p.174
- 109) 柳宗悦「正しき工藝 三」註106、p.100
- 110) 註106、p.167
- 111) 「陶磁器の美」のなかで「日本の著名な陶工に於いて最も模様の意味を知り、豊かな模様を産み得たのは頴川や初代の乾山等であらう。彼等の筆には自由があつた」と評されているが、「来るべき工藝 中 工藝と個人作家 二」では「繪畫的要素」として批判されている。「……作者は多く繪畫的視野に於て、彼の個性をより自由に、より充分に表現し得るからである。之に反し工藝に要する素材と、其物理的工工程とは幾多の自由を拘束する。彼等の工藝は彼等の繪畫より優れてみた場合は殆どない。」
- これに対して魯山人は後年、正反対の見解を記している。
- 世の作陶家に向かつて、先づ筆で陶器を作れと云ひたい。筆で陶器が表現出来ぬ様では、良い陶器の出来やう筈はない。陶器の生命を繪に表はせる作家にして始めて理解ある陶器を作ることが出来、繪付の力も物を言ふ。
- 陶工人の大抵は質がわるく、もともと繪も書も解らぬ職人が多い。それに陶器では焼上つた繪が實力以上に旨く見える傾きがあり。自然不勉強となる。しかし繪畫は陶器の生命で、これなしに陶器を作らんとするのは、水無きに魚を求めると同じで良い陶器の生れやう筈がない。
- 陶聖と云はれてゐる仁清、乾山、木米を見ても分るやうに何れも畫家以上に繪がうまい。私も常々それを心にかけて油断しないつもりである。
- (魯「口繪解説 染付鉢の繪」)
- 柳宗悦「陶磁器の美」『柳宗悦全集著作篇第十二巻』筑摩書房、1982年、p.13
- 註106、pp.165-166
- 魯「口繪解説 染付鉢の繪」『魯山人・生活誌 獨歩』第1巻第1号、1952年6月、p.50

- 112) 註106、p.166
- 113) 柳宗悦「正しき工藝 四」註106、p.121
- 114) 柳宗悦「工藝美論の先驅者に就て 六」註106、p.205
- \*
- このほか、柳宗悦は「正しき工藝 四」(註113)で、(伝)光悦作とされる赤楽茶碗「鷹ヶ峯」と楽茶碗を批判している。両者に対する批判はすでに「陶磁器の美」に記されており、彼の個人作家および茶(道)に対する批判の原点と考えられる。
- 柳宗悦「陶磁器の美」『柳宗悦全集著作篇第十二巻』筑摩書房、1982年、pp.22、24
- 藁科英也「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 日本民藝館所蔵品を中心に』千葉市美術館、2016年、pp.249、261
- 115) 魯山人「柳宗悦氏の民藝論をひやかすの記(上) 一名初歩悦君 帝展工藝評を讀みて」『星岡』第3号、1930年12月、p.5
- 116) 註115、p.6
- 117) 1924(大正13)年前後、京都滞在中の魯山人が東山窯以外にどれだけの陶芸家と交流があったかについてはくわしい記録がない。32(昭和7)年の『星岡』第24号に発表した河村蜻山に関するふたつの文章には「自分は以前から蜻山君を能く知つてゐる」(「作者河村蜻山君から聞く染付の製作」)、「悪意な蜻山君」(「三越に於ける 川村蜻山 川村喜太郎 新井謹也 三氏の合同作品展を評す」)などと記されており、翌33年に発表した「なぜ作陶を志したか」には茶寮の食器を調達するために京都の陶家では初代宮永東山と蜻山、三浦竹泉(三代か、1900-90)に依頼したとある。
- 魯山人「作者河村蜻山君から聞く 染付の製作」、呂仙窟「三越に於ける 川村蜻山 川村喜太郎 新井謹也 三氏の合同作品展を評す」『星岡』第24号、1932年10月、pp.7、17
- 北大路魯山人「なぜ作陶を志したか」『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、p.5 \*作品集本体の著者名は「北大路魯卿」(以下同じ)。
- 125) 魯山人たちは震災後から星岡茶寮を経営するまでの間、芝公園内でかつて美食倶楽部に勤務していた関係者が開いていた「花の茶屋」を足場として活動していた。北大路魯卿「星岡茶寮の産みの親としての 長尾さんを想ふ」『星岡』第69号、pp.10-13
- 中村桃太郎「父と事業」『中村竹四郎』中村竹四郎刊行会、1962年、pp.366-369
- 「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.88-94
- 126) 北大路魯卿「(光悦赤茶碗)」『光悦赤茶碗圖 二葉』北大路魯卿、1926年頃 \*本資料は北大路魯山人資料室の確認による。
- 127) 「益田鈍翁書翰寫」『北大路家蒐蔵古陶磁圖録』星岡窯研究所、1935年、n.pag.
- 128) 世田谷美術館(編)『一伝統と創造— 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.200-201
- 129) 正木直彦『十三松堂日記 第一巻』中央公論美術出版、1965年、p.439 \*11月7日の項。
- 130) 註126と同。
- 131) 太田多吉が星岡茶寮の利休堂に益田孝を招いた茶会については、1932(昭和7)年11月の『星岡』第24号に掲載された太田の追悼記事に言及されている。
- 「今から三十年餘りも昔」とあるために1900(明治33)年ころと思われるが、益田孝は金沢の太田宅に滞在したことがあったという。その後交渉がないままだったが、大正の末ごろ(「今から六年前の秋深頃頃」)上京した太田が益田に会いたい旨を魯山人に話し、ふたりで栃木県塩原にあった益田の別邸を訪ねたと記されている。この記事では利休堂での一亭一客の茶会は、この別邸訪問の返礼としておこなわれたという。

それから二人が男(引用者註:男爵だった益田を指す)邸の話は止さう。かくして男が太田翁の乞ひを容れ、山王臺星ヶ岡の利休席へ招き返される話になる。太田翁は七十幾歳にして男を迎へる三四日後の一茶會の爲に夜行で益田男をもてなす茶器を取りに金澤へ出かける。そしてまた夜行でもどつて來るといふ騒ぎ。實に壯者を凌ぐ活動によつてそれぞれ準備をとへのへる事となつた。細野燕臺氏また加はつてこれを手傳ひ愈星岡で益田男其他を御招きするといつた趣向。

自分一人は氣に入りの太田邸に三十年の昔泊りこんで、御もとの人は宿屋に寝せて太田邸に通はせて平然たる野人の風格を具へる益田男を、いかに楽しませるか、苦心は並々のもので無かつたらしい。

當日太田翁のもてなしは、いたく益田男の心にかない、男は一日の清遊をつくしてにこにこしてもどられた。……(後略、傍点引用者)

この記事のとおりであれば、太田は益田の礼状にあるように茶道具を「遠く相携へ」て茶会をおこなっている(ただし、それが「山の尾」であるかは不明)。また、記事には「益田男其他を御招き」とあるが、註127の「益田鈍翁書翰寫」には「……大野鈍阿に拜見可致さす候へ共夫どころでは無く今日の世に光悦其他詮議高き田中親美と言ふ友人に一日拜見相致度是は小生より懇願致候も茶寮にまかり御厄介相懸ては恐縮に付高輪東禪寺内小生次男の家即ち昨日同致候家内の方へ茶碗御持參御來駕被下候はば田中氏も參り拜見相致度折角の名器を東京の識者に見せざるは残念故しく願致候」(傍点引用者)と記されている。

## 茶碗

- 118) 東京市役所(編)『麹町公園茶寮建築事蹟』『東京市史稿遊園篇第五』東京市役所、1933年、p.702
- 119) 北大路魯卿「星岡茶寮の産みの親としての 長尾さんを想ふ」『星岡』第69号、1936年7月、p.11
- 120) 北大路魯山人「料理一夕話」平野武(編著)『独歩—魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、p.432
- 121) 「星岡茶寮」『風俗畫報臨時増刊 新撰東京名所圖會 第九編』第151号、1897年10月、p.17
- 122) 註121、p.18
- 123) 桐浴邦夫「東京府の公園經營と星岡茶寮の建設経緯 星岡茶寮の建築の研究 その1」『日本建築学会計画系論文集』第491号、1997年1月、pp.217-218
- 桐浴邦夫「第二章 公の場所に設置された数寄屋」『茶の湯空間と近代 世界を見据えた和風建築』思文閣出版、2018年、pp.55-56
- 124) 桐浴邦夫によれば星岡茶寮に先立って1881(明治14)年に芝公園内に開館した紅葉館にも83年の拡張時に茶室「利休堂」が加えられた。
- 桐浴邦夫「第二章 公の場所に設置された数寄屋」『茶の湯空間と近代 世界を見据えた和風建築』思文閣出版、2018年、pp.50-52、54-55、70-71

- 記者「太田翁と益田男」『星岡』第24号、1932年11月、pp.33-34
- 132) 閑艸亭「第六回洞天會の記」には、「……光悦の赤樂茶碗、これ亦金澤の某氏珍藏せし所の傳世品(益田孝氏の激賞に成る一間もある書簡付)を今から十年も前に一見、即座に魯山人氏膝をたいて激賞せるもの。その態度が氣に入ったとあつて門外不出の家寶を割愛せしと聞く。ずんぐりした茶碗。惜しい事にガラス箱の中にあつて手に取つて拜見出来ぬ」とある。
- この記事が掲載された見開きには「金澤の某氏」である太田多吉の訃報、べつのページには魯山人の弔辭が掲載されている。
- 第6回洞天會は1932(昭和7)年9月25日に開催された。太田は同じ月の27日歿。
- (無署名)「故久邇宮邦彦王殿下星岡窯御成を偲び奉るの記」『星岡』第3号、1930年12月、p.1
- (無署名)「金澤の大茶老(山の尾)太田多吉翁逝く」、閑艸亭「第六回洞天會の記」、北大路魯卿「茶道を語る(故山の尾太田多吉翁に送る弔辭)」『星岡』第23号、1932年10月、pp.24-25,28
- 133) 北大路魯山人「なぜ作陶を志したか」『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、p.5
- 134) 北大路魯山人「食道樂四十年を語る 三 珍味二題 山椒魚と蝦蟇の味」『星岡』第57号、1935年6月、p.14
- 135) 山田和『知られざる魯山人』文春文庫、2011年、p.325
- 136) 北大路魯卿「自己の作品に對して一言す」『魯山人習作第一回展觀錄』便利堂コロタイプ印刷所、1925年、p.2
- 137) この後、1931(昭和6)年10月の『星岡』第12号に掲載されている「魯山人作大皿(徑一尺五寸)」に描かれている蟹も、サイズの違いを考慮に入れたとしても、後に多く制作された今日よく知られている蟹の意匠とはちがひ、省略が行き届いていない。
- 138) 正木直彦『十三松堂日記 第三卷』中央公論美術出版、1966年、p.1024 \*2月17日の項。
- 139) 荒川豊蔵『縁に随う』日本經濟新聞社、1977年、p.66
- 140) 註139、p.64
- 141) 浅川巧「朝鮮茶碗」高崎司(編)『朝鮮民芸論集』岩波文庫、2003年、p.261 \*初出:『工藝』第5号、1931年5月
- 柳宗悦「喜左衛門井戸」を見る』『柳宗悦全集著作篇第十七卷』筑摩書房、1982年、pp.149-150 \*初出:『工藝』第5号、1931年5月
- 浅川伯教「鈍翁と茶道 鈍翁の立體的趣味道」横井夜雨、佐分雄二、鈴木智足堂(伸樹)(編)『大茶人益田鈍翁』(『やきもの趣味』臨時増刊號、第5卷第3号、通巻第48冊)、1939年3月31日、p.78 \*奥付には「第六卷」とあるがあまり。
- 142) 北大路魯卿「某氏に與へたる書翰(陶磁器と茶事に就て)」『第三回魯山人習作展觀陶器』星岡茶寮、1926年、p.1
- 143) 註142、p.4
- 144) 白崎秀雄は「魯山人が山崎に築いた窯は、大正十四年の川島禮一による試験的なものを最初に、備前古窯が六基目であり、最後であった」と記している。川島は1916(大正5)年ころ京都市(立)陶磁器試験場附属伝習所に学び、18年東山窯に入った。21年に郷里の足利に戻り、翌年登り窯を築いた。
- 川島に関する情報は、大森哲也(足利市立美術館)、河野エリ(とちぎ蔵の街美術館)、松崎裕子(益子陶芸美術館)各氏より御教示をいただいた。
- 白崎秀雄『北大路魯山人(下)』ちくま文庫、2013年、
- p.251 \*本項での引用は中公文庫版の下巻(1997年、p.287)に基づく。
- 近藤京嗣「忘れられた陶芸家川島礼一のこと」『民藝』第548号、1998年8月、pp.24-28
- 145) 荒川豊蔵『縁に随う』日本經濟新聞社、1977年、p.71
- 146) 佳川文乃緒『魯山人と影の名工 陶工 松島宏明の生涯』オスカアート、1990年
- 147) 細野燕臺は座談会で鎌倉への転居を1926(大正15)年の暮であると語っているが、本稿では北室南苑の調査(註54参照)に従った。同じ座談会で燕臺は「松島といふ都合のよい窯焚きなど数人連れて来たのわしじや」とも語っている。これは松島小太郎(註146参照)のことと思われるが、彼は26年に魯山人の窯に入っている。このため、燕臺は転居以前から鎌倉で築窯中の魯山人を訪れていたと推測される(彼が転居を26年暮であると語った理由もそのためか)。金沢の名士であった燕臺の家業はこのころ傾いており、魯山人はそれを知り移住を勧めたとも思われる。
- また、本文にも記したように1936(昭和11)年以降ふたりの交流は乏しくなるが、その後も燕臺が魯山人を訪問したことを示す資料がある。
- 細野最明庵、瀬津雅陶堂、廣田不孤齋、黒田陶々庵、齋藤壽福菴(司会)「北鎌倉放談 於 柴庵」『陶説』第46号、1957年1月、pp.47-48
- 広田不孤齋「鑑定のみつかしき」『骨董裏おもて』国書刊行会、2007年、pp.278-279
- 148) 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、p.1
- 149) (執筆者未確認)「魯山人の新陶作 星岡窯第一回展」『作品に對する世評』(『魯山人陶磁器觀圖録』付録)、1929年、p.2 \*初出:『都新聞』1927年12月
- 150) 素心庵生「魯山人の陶磁展を觀る」『作品に對する世評』(『魯山人陶磁器觀圖録』付録)、1929年、p.2 \*初出:『中外商業新報』1928年6月
- 151) 北大路魯卿「余が近業として陶磁器製作を試みる所以」『星岡窯 魯山人陶磁器展觀圖録』星岡茶寮、三越呉服店、1928年、n.pag.
- 152) 註151と同。
- 153) (無署名)「展觀錄 曜々會展觀と星岡窯魯山人製陶展」『陶磁』第1卷第4号、1928年7月、p.44
- 154) 註151と同。
- 155) 北大路魯卿「自己の作品に對して一言す」『魯山人習作第一回展觀錄』便利堂コロタイプ印刷所、1925年、pp.2-3
- 156) 土方定一「幻視の画家一関根正二」『土方定一著作集7 近代日本の画家論II』平凡社、1976年、p.145
- 157) 光田由里(編)「兜屋畫堂 展覽會活動歴」、竹早町野島康三邸「展覽會活動歴」渋谷区立松濤美術館所蔵野島康三 作品と資料集』渋谷区立松濤美術館、2009年、pp.76-78,80
- 158) 酒井忠康は『一関根正二 遺稿・追想 新装版』(中央公論美術出版、1991年)の「新装版あとがき」で、一関根正二の遺作集刊行計画を伝える『讀賣新聞』1921(大正10)年8月17日付の記事を紹介している。
- 記事から一部を引用する。
- 一昨年六月、廿一で夭折した天才的洋畫家關根正二君を追慕し、その遺された藝術を熱愛する人々によつて、遺作畫集の編纂が着手された／主として骨を折つてゐるのは鴻の巢の主人なる鴻巢山人と洋畫家瀬津伊之助氏等で、右畫集には遺作油繪三十點、素描八十點並びに遺稿を網羅し、一千部に限り一部價廿圓で頒つ計畫なき

うだ……(中略)……で、此等の二點(引用者註：記事で言及された《信仰の悲しみ》と《樂器を持てる女》)が今度の畫集に收められるのは勿論、瀬津氏所藏の「死のおどり」外數點鴻巢山人所藏の油繪十一點、小説家久米正雄氏所藏□數點など、準備は大方整ひかけてあるので、目下はその出版費用一萬五千圓の調達に奔走中だとの話。……(後略)

(「ビールの泡」)

「鴻の巢の主人なる鴻巢山人」とはカフェ兼レストランのメイゾン鴻乃巢(鴻之巢、鴻ノ巢なども)主人である奥田駒藏(1882-1925)であり、「洋畫家瀬津伊之助氏」はのちに美術商となり「雅陶軒」(のちの雅陶堂)を開いた瀬津伊之助(1896-1969)である。ともに、魯山人とは関係が深い。

メイゾン鴻乃巢は1910(明治43)年夏の創業以来、「パンの会」をはじめとして多くの文学者や美術家たちに愛された店だった。日本橋小網町ではじめられた店は日本橋通1丁目(1913年)を経て、16(大正5)年に京橋区南伝馬町2丁目に移転している。

義祖父の伝記を記した奥田万里の『大正文士のサロンを作った男 奥田駒藏とメイゾン鴻乃巢』によれば、メイゾン鴻乃巢に魯山人が彫った大きな看板が掲げられたのが1919(大正8)年ごろのことだった。駒藏は19年3月に京橋区東仲通南鞘町6にすっぽん料理の店「まるや」を開店する。奥田は自著でこの店の「○」の看板も魯山人が彫ったものだったといういつたえを紹介しているが、同じ年の5月に魯山人と中村竹四郎は南鞘町7、ちょうど駒藏の「まるや」と道をはさんだ向かい側に大雅堂藝術店を開いた。

中村竹四郎は昭和に入ってから(つまり、駒藏の歿後)、魯山人と駒藏の交流について記している。

うまいものと云へば此の時分よく料理屋といふ料理屋を食ひ歩いた。鴻の巢などへは殆んど毎晩のやうに一緒に出かけて行つた。あんまり行つたものだから終ひには鴻の巢の親爺さんとも懇意になつて仕舞つて、果ては此親爺さんを引張り出して、又他へ飲みに行くやうになつた。此人も亦かなり趣味的の人で自分で畫を描いたりするものだから、北大路君に認められて、之亦藝術を談ずる様になつてしまつた譯である。

(中村竹白「美食俱樂部以前」)

魯山人が1913(大正2)年に長浜の後援者を訪問して以来、京都や金沢などをめぐり、ふたたび東京に腰を落ち着けるのは17年2月のことであり、以後19年11月まで駿河台に住んでいた。中村が兄の田中傳三郎(1878-1930)に伴われて魯山人と出会うのは17年の5月である。魯山人と中村が東京の料理屋を食へ歩き、駒藏と出会つたのはこの翌年までのあいだのことだったと考えられる。以後、中村が記すような交流がはじまつたのだが、魯山人より一歳年長の駒藏は京都周辺の生まれ(久世郡寺田村、現在の城陽市寺田)であり、10代はじめに実家が家財競売にかけられたために学校をやめ、建仁寺町の酒造家に奉公に出た経験があった。

一方、瀬津については廣田松繁が記した追悼文に、彼が美術商となる以前のことが言及されている。

京都の有名な素封家の内貴清兵衛さんの家に北大路さんが居られた時に、瀬津さんは内貴さんを訪ね、北大路さんと知り合われたのでした。瀬津さんは画家になるつもりで京都の関西美術学院を出て東京の川端画学校に

通つたのもその頃のことで、向井潤吉・佐伯祐三両画伯は同窓で親しく交っていました。又、安井曾太郎先生にも師事され、二科会に入選したこともあつたそうです。瀬津さんが東京に出て来たのは北大路さんの勧めもあつたようですが、安井先生が東京に居られたためでもあつたようです。

(広田不孤齋「追悼 瀬津伊之助さんのこと」)

『芸術生活』1963年12月号に掲載された「特集・人間研究 北大路魯山人」(執筆者不明)には、瀬津が内貴清兵衛のもとで魯山人と出会つた年を1915(大正4)年とし、上京のさいには魯山人が「駿河台の自宅に泊めてくれた」とあるが、この年は魯山人自身が金沢で細野燕臺の食客となつていた。駿河台に居を構えたのは前述のとおり17年2月のことになるので、瀬津の上京はそれ以後のことだろう。

関根正二が亡くなつたのは1919(大正8)年6月16日だが、現在まで魯山人と中村たちが生前の関根と出会つた形跡は認められない。関根はメイゾン鴻乃巢を何度か訪れたことがあるが、「自由な所のない厭な所だ」(17年7月23日付の日記)と記しており、駒藏と会うこともなかつたように思われる。関根が歿して3ヶ月たらずの9月に兜屋画堂で開催された「関根正二 遺作展覽會」の出品目録に所藏者として駒藏と瀬津の名はみられず、翌年9月の『美術寫真畫報』に現在アーティゾン美術館が所藏する《子供(小兒像)》が《エスキース》とともに「鴻之巢主人藏」として掲載されていることから、ふたりはこの遺作展以後に作品を収集している(村岡黑影は「……九月兜屋に開催の遺作展覽會は豫想外の好結果を來した、出品の繪は全部賣約になつた」と記す)。魯山人と駒藏が濃密な交流をしていた19年、「藝術を談ずる」なかで関根の遺作展やその作品が話題になつたことは現在の時点で実証できないが、その可能性は高い。

新聞記事にもどれば、1921(大正10)年にメイゾン鴻乃巢で開催された遺作集出版の打合せの席上に魯山人は同席していたのだろうか。中村はさきに引用した文章に続けて、魯山人と駒藏は前者が提案した(と、中村は記す)すっぽん料理の材料であるすっぽんの質が原因となつて対立し、「さうなると北大路君のことだからぼんと匙を投げて、茲に縁が切れてしまつた」という。この時期がいつかについて中村は明らかにしていない。21年4月に会員制の「美食俱樂部」が発足し、「……狭い東仲通りに自動車があたてこんで、巡查に注意される始末」(「料理一夕話」)であるほどの人気だったことを考えれば、向かいにあった駒藏の店に対する遠慮などはすでになかつたかと思われる。遺作集の打合せの時にはすでにふたりの「縁が切れて」おり、集まりに魯山人はいなかつたのではないだろうか。

結局、関根の遺作集を刊行しようとした駒藏と瀬津たちの努力は実ることはなかつた。1923(大正12)年9月の関東大震災によって魯山人や駒藏たちの店は喪われ、25年3月に星岡茶寮が魯山人たちの運営によって新たに開かれたが、同じ年の10月1日に駒藏は亡くなった。瀬津は魯山人の誘いで星岡茶寮の帳場を担当したものの、慣れないままに茶寮を辞め、30年12月に「雅陶軒」を開いた。

佐藤進三、秦秀雄、廣田松繁たちの回想から引用する。

佐藤 瀬津さんが星ヶ岡にいた頃は貴方が支配人の時ですか。

秦 いや、あの人が出て一ヶ月経たない中に私が入つた。  
佐藤 もう瀬津君をボロクソに云つて、非道いんだよ、傍で聞いてられない。良く我慢してたとと思う。

吉田 瀬津さんの偉さというものがわからなかつたんでしよう。

広田 しかし瀬津さんが道具商として才能があることを一番先に見抜いて私と西田君(引用者註: 西山保、号・南天子、1901-33)の処へ行つて相談しろと云つたのは北大路さんですよ。

(「天上天下唯我独尊—北大路魯山人氏を偲ぶ—」)

駒蔵の歿後、借財の整理のために彼が所蔵していた関根正二の「油繪十一點」は売却された。その全貌は現在も明らかになっていないが、『美術寫眞畫報』に駒蔵の所蔵品として紹介されていた《子供》は、魯山人と瀬津のふたりにゆかりが深い京都の内貴清兵衛が購入したと現在考えられている。清兵衛は1922(大正11)年5月に京都市岡崎會堂東館で駒蔵の展覧会(「鴻巣山人繪畫小品展覧會」)が開催された時には榊原紫峰(1887-1971)や竹四郎の兄弟である長兄の中村彌左衛門(1870-1925)、三兄の田中傳三(田中家に入った)たちとともに発起人に名をつらねているだけでなく、25年11月に鴻乃巢で開催された「鴻乃巢山人遺作展覧會」でも世話人となっている。この世話人は、呼びかけ人である謝野野子(1878-1942)をはじめ21年に復刊された『明星』同人が中心であり、そこに京都在住の清兵衛がわざわざ加わっていることは、清兵衛と駒蔵の間に魯山人を介さないつながりがあったことを物語っている(そして、世話人に魯山人の名前がないことは印象的である)。京都での個展発起人一同による挨拶文(「鴻巣山人繪畫小品展覧會に就て」)の冒頭は、「吾等友達に、東京にて佛蘭西料理を渡世とする男あり鴻巣山人と云ふ」という文章で始まっている。京都での個展に魯山人がかかわったことは前述の理由によって考えにくい。そして、ふたりの兄が発起人となっている竹四郎の存在は無視できないが、「吾等友達」は単なる世辞ではないのかもしれない。

それでは、魯山人が関根と並んで「特偉の天才」と呼んだ村山槐多について、ここで記したような関根の歿後と同様のできごとがあったのだろうか。これについては現在不明。酒井は生前の瀬津について「昭和四十二年の展覧会のときに、右も左もわからぬ若僧のわたしに、懇切に應對して下さり、ご自分の所蔵になっていた「三星」などを、進んで貸して下さり、村山槐多の、あの、桃色のラブレターなどもみせていただいたりした」(「あとがき」)と記している。

本項については薄井ゆみこ(城陽市歴史民俗資料館)、三本松倫代(神奈川県立近代美術館)、堀宜雄(福島県立美術館)、原田光の各氏より御教示いただいた。村岡黒影「関根正二君を憶ふ」『みづゑ』第178号、1919年12月、p.21

川路柳虹「天折した二人の畫家—関根正二氏と村山槐多氏の作品について—」『美術寫眞畫報』第1巻第8号、1920年9月、p.68

「ピールの泡」『讀眞新聞』1921年8月17日、7面  
中村竹白(竹四郎)「美食俱樂部以前」『星岡』第63号、1935年12月、pp.28-30

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  
「特集・人間研究 北大路魯山人」『芸術生活』、1963年12月、pp.106-110

北大路魯山人「料理一夕話」平野武(編著)『独歩—魯山人芸術論集』美術出版社、1964年、pp.431-432  
広田不斎(松繁)「追悼 瀬津伊之助さんのこと」『古美術』第26号、1969年6月、p.135

酒井忠康「あとがき」、「新装版あとがき」『関根正二 遺稿・追想新装版』中央公論美術出版、1991年、pp.260-261、265

貝塚健「研究報告 関根正二《子供》のいま」『館報』61号(2012年度)、石橋財団ブリヂストン美術館・石橋財団石橋美術館、2013年3月、pp.77-80

樋口良一「近代日本版画家名覧(1900-1945) 戦前に版画を制作した作家たち(7) 鴻の巢山人」『版画堂』107、2015年3月、pp.81-82

奥田万里『大正文士のサロンを作った男 奥田駒蔵とメイゾン鴻乃巢』幻戯書房、2015年

『奥田駒蔵とメイゾン鴻乃巢一寺田出身の青年が作った大正文士のサロン—』城陽市歴史民俗資料館(平成30年度秋季特別展 展示図録30)、2018年、pp.14-15

159) 北大路魯卿「自己の作品に對して一言す」『魯山人習作第一回展觀錄』便利堂コトタイプ印刷所、1925年、p.3

160) 「作陶の心」が掲載されている図録はつぎのとおり(出版社の代わりに会場を記した)。

『魯山人作陶展觀圖録』松坂屋(名古屋・愛知)、1930年4月

『魯山人作陶展觀圖録』興雲閣(松江・島根)、1930年5月

『魯山人作 抹茶に關する陶磁器展觀』三越(日本橋・東京)、1930年9月

『魯山人作 抹茶に關する陶磁器展觀』三越(高麗橋・大阪)、1931年1月

161) 奥田誠一は1922(大正11)年から翌年にかけて『國華』に9回にわたって連載した「朝鮮の陶磁器に就て(八)」で、柳宗悦と浅川伯教の活動とその主張について言及している。

……最近柳宗悦君や浅川伯教君に依つて李朝陶磁器の藝術的價値は高調された。從來世人に依つて捨て顧られなかつた我が李朝陶磁器が、世人の注目を得る様になつた事は兩氏の賜であると言はねばならぬ。柳君は高麗の作に女性的美があるならば、李朝の作には男性の美がある。感情よりも意志が美を支配した力だと思ふ事が出来る。と云つて居らるるが、此言はよく李朝窯の或る種のものに適合する言葉である。然し五百年の永い李朝の總ての陶磁器を表はす言葉としては、自分は少し受取り兼ねるのである。又朝鮮に於て大ききのあるものや、強さのあるものを求めようと思ふなら、李朝の磁器に來ねばならぬ。と論じられて居るが、君が李朝の磁器を高調して陶器を看過した事は自分に取つては頗る不満である。自分は貧弱なる智識を以て、君の所論を駁する譯ではないが、自分の立場と君の立場とは大いに異なる所がある。従つて君の所論が自分には受取れぬ所があり、自分の云ふ所が君の反感を買ふ様な結果になるのである。然し自分は鑑賞家としての君及浅川君の研究に依つて、非常な啓發を受けた事を研究者として厚く感謝し度いのである。そうして將來自分は兩君に依つて李朝の磁器に就て研究上教示を受け度いと思ふのである。

(奥田誠一「朝鮮の陶磁器に就て(八)」)

奥田はこの報告に続く「(九)」で、「……自分は柳君や浅川君の白樺に發表された論文を三讀して大いに啓發さるゝ所があつた」とも記している。これは1922(大正11)年の『白樺』9月号の李朝陶磁器特輯をさす。同誌には浅川伯教の考察「李朝陶器の價値及び變遷」と詩「壺」、柳宗悦の「李朝窯漫録」が掲載されている。また、奥田は24年の「井戸から光悦悦」(註85参照)でも伯教の調査を引用している。



現在、伯教の日本国内での調査は朝鮮半島で行なったものにくらべて明らかになっていない。奥田は「朝鮮の陶磁器に就て(八)」に当時の調査をめぐる状況を記しているが、伯教も同様だったと思われる(註141の伯教の文章を参照)。

……然らば李朝初期の陶磁器は何に依つて考へ得るか  
と云へば、吾人は之を我國に室町以來傳來した茶器の中、大名物等と稱せられ尊重されたものに依つて判断するより致し方がないのである。然るに是等の茶器の多くは何れも諸侯富豪の祕庫に藏せられて、我々研究者が容易に窺ひ知る事の出来ぬ状態にある。従つて此方面より來る我々の智識は極めて少い。然し最近財界の好況の爲に諸家人札會の催されるものが多く、其間名器珍什の吾人の目に觸れ手に接して可成り徹底的に鑑賞し観察する事が出來た。然し之とて我國に傳來して居る名器の中の頗る狭少なる範圍に過ぎぬ。故に茶器の研究は吾人研究者に取つては最も困難なる事の一であらねばならぬ。最近に至つて之等蒐藏家が學術研究の爲に其祕藏を開かるゝ様な傾向になつたから、今後此方面の研究は進捗する事と思ふ。

(奥田誠一 同前)

このような状況のなかで、伯教と高橋義雄がいつごろ出会つたかは不明(現在高橋が公表した茶会記では『昭和茶道記』にその名が確認できるのみ)。伯教が1925(大正14)年ごろ益田孝と出会つたさいには仲介者として横井夜雨(本名・半三郎、1883-1945)がいた(「翁と知り會ひになつたのは夜雨氏からである」)ことから、数寄者である高橋との出会いにはやはり横井のような(あるいは彼本人か)仲介者がいたものと想像される。

奥田誠一「朝鮮の陶磁器に就て(八)」『國華』第392号(第33編第7冊)、1923年1月、pp.233-234

奥田誠一「朝鮮の陶磁器に就て(九)」『國華』第393号(第33編第8冊)、1923年2月、p.274

高橋義雄「解説」『大正名器鑑第六編』大正名器鑑編纂所、1925年、pp.4-5 \* 「御所丸」の項。

高橋義雄「解説」『大正名器鑑第七編』大正名器鑑編纂所、1926年、pp.1-4 \* 総説、「五器」(あわせて「大徳寺五器」p.187参照)、「御本」の項。

高橋義雄「解説」『大正名器鑑第八編』大正名器鑑編纂所、1926年、pp.1-2 \* 「三島」の項。

浅川伯教「鈍翁と茶道 鈍翁の立體的趣味道」横井夜雨、佐分雄二、鈴木智足堂(編)『大茶人益田鈍翁』(『やぎもの趣味』臨時増刊號)通巻第48冊、第5巻第3号、1939年3月31日、1939年3月、p.76 \* 註141参照。

高橋箒庵「朝鮮茶目旅行」熊倉功夫(編)『昭和茶道記二』淡交社、2002年、pp.96,110

- 162) 鄭銀珍「朝鮮古陶資料大展覽會一窯跡調査の集大成」『特別展 浅川巧生誕120年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼 一朝鮮時代の美一』美術館連絡協議会、2011年、pp.50-57

\*

同じ著者によるつぎの書籍は、柳宗悦や浅川兄弟の活動について研究史だけではなく産業史などからも位置づけた包括的な研究となっている。

鄭銀珍『韓国陶磁史の誕生と古陶磁ブーム』思文閣出版、2020年

- 163) 荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977年、pp.76-77  
164) 北大路魯山人「彫三島風茶碗(昭和三年度作)」『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、p.29

\*

なお、本稿では『魯山人作陶百影解説 第一輯』の文章を魯山人のものとして扱った。ただし、文章中に記されたゼーゲル鍾の数値などを記述した箇所などは京都市(立)陶磁器試験場附属伝習所で学んだ川島禮一や福田櫻一によるものと推測されるが、このことがただちに竹中久七(1907-62)が批判するような「代筆」に当たるかについては疑問である。

竹中久七「陶器は個性の表現なりや」『陶器を見る眼』春袋寮美食會、1939年、p.225

- 165) 野守健、神田憲藏「一、公州郡反浦面鶴峯里陶窯址(一)緒言」『昭和二年度古蹟調査報告 第一冊 鷄籠山麓陶業址調査報告』朝鮮總督府、1924年、p.1

- 166) (無署名)「研究資料 鷄籠山三島と繪刷毛目」『陶磁』第1巻第2号、1928年1月、p.42

- 167) 註166、p.43

- 168) 北大路魯山人「彫三島風茶碗(昭和三年度作)」『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.29-30

- 169) 北大路魯山人「粉吹風平茶碗(昭和三年度作)」註168、p.23

- 170) 表題の「第二回展」は三越での回数と思われる。外狩素心庵「魯山人の作陶第二回展」『作品に對する世評』(『魯山人陶磁器觀圖録』付録)、1929年、p.1 \* 初出:『中外商業新報』1929年3月

- 171) 引用文中、小林一三が記す1929(昭和4)年ごろの「交詢社の七階に有尾君のお店にお伺した時、偶然開催中の星岡窯の作品展覽會」は現在未調査。

小林一三「私の魯山人觀」『雅俗山莊漫筆 第四』私家版、1933年、p.35

- 172) 『特別展 浅川巧生誕120年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼 一朝鮮時代の美一』美術館連絡協議会、2011年、p.151 \* cat.no.210

- 173) 黒田佳雄氏の御教示による。氏によれば、以後に制作された1930(昭和5)年ごろの三島茶碗には厚手のものが多く作られているという。

謝辞等は(2)に掲載。

# 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 (*chatō*), 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.23

March 30, 2021

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

ISSN 1343-148X

千葉県美術館研究紀要  
採蓮 第二三号

二〇二一年三月三〇日発行

編集・発行―財団法人千葉県教育振興財団

千葉県美術館

〒〇〇〇〇三 千葉県中央区中央三―一〇―八

電話 〇四三―二二一―二二二(代)

翻訳協力―バーバラ・クロス

ルイズ・アリソン・コート

制作―e r A