2021年3月期
関西大学審査学位論文

桃山茶陶と近代陶芸の研究

関西大学大学院

東アジア文化研究科　文化交渉学専攻

西田　周平

NISHIDA　Shuhei

「桃山茶陶と近代陶芸の研究」

令和２年度
関西大学大学院東アジア文化研究科
西田　周平

論文要旨

これまでの日本人によるやきものづくりの歴史を振り返った時に、もっとも突出した時代はいずれであるかを考えると、やはり桃山時代こそが黄金期であったといえよう。桃山時代は、長く続いた戦乱の世が終焉を迎え、権力者による全国的な統治が始まりつつある頃であった。また、それまでの会所における喫茶に替わって、禅宗などの影響を受けた「侘び茶」が千利休らによって深化し、大流行していた頃でもある。それまでは日用雑器以外には、中国から請来した天目茶碗などの唐物を写したものを焼くばかりであったが、桃山時代に入ると新たに高麗茶碗が請来し、また茶の湯の世界からの要求の高まりもあって、新たなやきものづくりが美濃、唐津、備前、信楽、伊賀などの窯業地において始まったのである。

美濃窯では、黄瀬戸・瀬戸黒・志野・織部という、茶の湯の場を色鮮やかに彩った新たなやきものたちが生み出され、さらに文禄・慶長の役後に開窯した薩摩では、金海（和名星山仲次）（生年不詳～1621？）によって竪野系の窯場が開かれ、茶入や茶碗を中心とする茶陶を制作していた。

しかし、桃山時代に黄金期を迎えた日本のやきものづくりは、江戸時代に入るとその勢いが大きく減退する。各地にある窯業地の多くが藩の御用窯となり、桃山時代の作品のもつ自由奔放で勢いのあるような作品は、ついにあらわれることはなかった。とくに、美濃窯でのやきものづくりは著しく衰退し、長く人々から忘れ去られてしまったのである。

それからおよそ 300 年を経た昭和５年（1930）荒川豊蔵（1894～1985）は、筍の絵が描かれた古志野陶片を発見した。これにより、桃山時代に志野を焼いたのは美濃であったことを立証した。その結果、窯跡の発掘調査が全国で相次いで行われ、大量の陶片が出土したことにより、桃山時代のやきものが一躍脚光を浴びた。これらの出来事は、当時やきものづくりに携わっていた人々が「桃山古陶」を強く意識し出す契機となり、桃山復興運動へとつながっていったのである。

桃山復興運動とはすなわち、近代において桃山時代のやきものに憧憬の念を抱いた陶芸家が、発掘された陶片と伝世品から失われてしまった桃山古陶の製造法を解明し、その再生を目指す一連の取り組みをいう。この運動には荒川豊蔵をはじめ、北大路魯山人（1883～1959）、川喜田半泥子（1878～1963）、加藤唐九郎（1897～1985）、金重陶陽（1896～1967）、中里無庵（1895～1985）、三輪休和（1895～1981）など、昭和を代表するほぼ同年代の、地域を超えた陶芸家が中心となって活動している。彼らが伝世品や陶片、文献史料などから得

られる情報を手掛かりに、苦心して生み出した作品を発表し世に問うことによって、徐々に「伝統的」なやきものとして、広く認められるに至ったのである。

ここまで侘び茶の成立と、それにともなう新たなやきものの誕生、そして昭和の桃山復興運動のはじまりを振り返ったわけであるが、これらについて突き詰めて考えていくと、いくつかの疑問が湧出するのである。たとえば、侘び茶の成立について、そのルーツはどこにあるのか、桃山陶芸に誕生したやきものたちは、どの程度請来した海外の陶磁器の影響を受けているのか、また国内における窯業地間の交流はどのようなものであったのか、昭和にはじまった桃山復興運動では、その運動に加わった陶芸家たちは全員が同じような過程を経て、桃山風の作品を制作するようになったのか、また彼らの作陶は桃山の模倣に過ぎなかったのか、その後の陶芸家にはどのような影響を与えたのか、というものである。

室町時代における喫茶の変遷をみたとき、上流階級においては歌会などに付随して、あるいは「闘茶」のような遊興として茶を喫していたことが、絵画資料や『喫茶往来』のような史料から明らかである。このような喫茶と、桃山時代に大成した侘び茶とを結びつけるのは、民間の茶屋や一服一銭における喫茶ではなく、《不動利益縁起》や《掃墨物語》、また『室町殿行幸御餝記』にみるような、部屋の中央に囲炉裏を設けた、「ハレ」と「ケ」の中間にあたるような空間における喫茶であるのではないかと思うのである。《不動利益縁起》ではまだ置畳であったが、《掃墨物語》では囲炉裏を囲むように畳が敷き詰められていることから、茶を喫することを目的とした空間として整備されていった様子がうかがえ、そうした空間がその後の村田珠光らの侘び茶における茶室の原型となった可能性のあることを、第一章において明らかにした。

『君台観左右帳記』と『山上宗二記』を比較することによって、16 世紀後半には大きな価値観の変化が起こっており、こうした変化が国産の新たなやきものの誕生を後押ししたのであろう。美濃窯で焼かれた黄瀬戸にみる緑釉、あるいは志野や織部にみる作為的な歪みと志野独自の火色は、あきらかに中国の陶磁器にはみられない特徴であり、侘び茶による新たな価値観の下で、日本独自のやきものとなっていったことは明らかである。その美濃窯と唐津窯という、異なるルーツを持つ、海を隔て遠く離れた場所に位置する窯業地間において、装飾法において共通点がいくつか存在する。文禄の役が起こったのは唐津窯が本格的に操業を始めた頃であったが、この時古田織部も肥前名護屋城に在城しており、さらに中村修也氏が『利休切腹』（洋泉社、2015 年）においていうように千利休も肥前名護屋にいたとすれば、利休や織部による指導が何らかの形でなされたという可能性も考えられないわけではない。こうした窯業地間における技術交流について考えるうえで、利休が切腹したか否かという問題はますます重要なものとなってくるのである。

また、文禄・慶長の役後に開窯した薩摩の朝鮮人陶工金海（星山仲次）は、焼物修行に赴くことで朝鮮半島にはない茶入の製法や、黄瀬戸、志野、織部など独特な茶碗の製法を習得したと「星山家系譜」にあるが、修行先は瀬戸ではなく美濃であったことは金海によってつくられたと考えられる茶入や、帖佐宇都窯から出土した織部のような歪みを持つ茶碗陶片

から明らかである。それと同時に、美濃で盛んに用いられた型押しの技法を応用して「白釉蓮葉文茶碗」を制作したのではないかと思われ、また金海が修行に赴いた当時、美濃では唐津窯より割竹形連房式登り窯を導入していることから、それを参考に第 2 期の窯の築窯したものと考えられるのである。このように、薩摩窯、とくに帖佐宇都窯や御里窯といった初期の竪野系の窯場では、これまで想定していた以上に美濃窯の影響を受けていることを、第二章において明らかにした。

昭和に入って、次々に発見された陶片のもつ自由奔放さと斬新な意匠に心惹かれた陶芸作家は、失われた技法を現代に蘇らせるべく、手探り状態の作陶をはじめた。本論文で取り上げた荒川豊蔵と加藤唐九郎は、その代表的な陶芸作家である。一方で、本論文で取り上げた川喜田半泥子は失われた技法の復元に集中するのではなく、桃山時代の陶工をさらに上回るような自由奔放たる精神に加え、茶の湯に裏打ちされた美意識のもとに作陶しようとすることによって、単なる写しには終始しない、創意あふれる作品を誕生させたのである。その根底には、真にお茶をおいしく飲める茶碗を自ら生み出すためには、桃山時代の陶工のように自由な心を持って作陶しなければ、真の意味で桃山志野に到達し得ないという想いがあったものと思われる。

豊蔵も唐九郎も、最終的には自らの志野に向かって行った。しかし、豊蔵の初期の作陶は桃山の忠実な再現に終始しており、昭和 17 年豊蔵も加わった「からひね会」において、半泥子より自由な心を持って作陶することを学んだことにより、それまでとは作風の大きく異なる「里帰り」の制作を決意したことは、想像に難くない。やがて、豊蔵なりに現代の志野はどうあるべきかを考えながら制作を続けたことにより、実用性には問題が生じることを承知で、あえてきっちりと焼き上げないことにより、ゆったりとして柔らか味のある志野を生み出すことに成功したのである。唐九郎も、はじめは徹底して桃山志野を写し、昭和 44 年制作の「鬼ヶ島」によって志野の技の継承と発展に確信を得たことにより、それ以降は自らの志野に向って行き、「紫匂」のような作品を生み出すことに成功したのである。

昭和という時代は、明治以来の没個性による技巧主義ではなく、個性を前面に押し出し、自由な心を持って作陶することによって、はじめてそれまでにはない、芸術的なやきものを誕生させることができるという気付きを陶芸作家たちに与えた時代であったといえよう。第三章では、昭和における桃山復興運動のはじまった背景、および荒川豊蔵、加藤唐九郎、川喜田半泥子による復興の過程をみていくことによって、作家自らの創意工夫を盛り込むことで単なる桃山古陶の模倣を離れ、独自の表現を展開していったことを明らかにした。

昭和にはじまった桃山復興のその後を、第四章において鈴木蔵と長春天山の作陶から検討した。両名ともに桃山のやきものの単なる模倣に終わることなく、それぞれが得意とする技法や持ち味を活かして、現代にふさわしい作品をつくろうとしていることが作品にもあらわれている。鈴木は桃山のやきものを代表する志野を制作の中心に据え、桃山時代には存在しなかったガス窯を用いることによって「薪信仰」を打ち破り、また力強いフォルムと、溶岩のような火色、あるいは継ぎ色紙風に代表される、自身で考案した様々な技術を駆使す

ることによって、現代であるからこそつくり得るような志野を誕生させたことは、大きな功績であるといえよう。一方の天山は、あえて難易度の高い穴窯にこだわって焼成し、桃山時代の焼成法も研究しつつ、それを少しずつ変えることによって、それまでとはまったく違ったものが、突如目の前にあらわれることもあるのである。つまり、作陶の方向性を自らですべて決めてしまうのではなく、偶然に任せることによって新たな発見につながることもあるのである。現代に誕生したガス窯、桃山時代にも用いられていた穴窯のいずれを用いても、現代にふさわしい新たな作品が誕生する可能性のあることを、両名の作品は証明しているといえるのではないだろうか。

だが、未だに現代の陶芸界は茶の湯界との間には、大きな溝が横たわっているのである。これは、茶道会においては古いものであれば、すなわち素晴らしいものであるという旧来の価値観が根強く残っていることと、現代の陶芸家による様々な創意工夫によって、実用性に乏しい作品も存在することがその原因として挙げられよう。やきものは、実用性のある器から出発している以上、茶陶、とくに茶碗は、あくまでも茶の世界においてのみ用いられるべきであって、茶席にあってこそはじめて「茶碗」たりえるのである。使いにくいからと敬遠され、単なる美術館や画廊の展示品となってしまっては、もはや「碗」ですらなくなるのである。工芸品は使われることによって、はじめてその真価が問われるのであり、人間によって使用されることを前提としたものをつくる際には、自らが生み出した作品の向こう側にその作品を用いる人がいることを常に忘れてはならない。そのことを踏まえながら、今後も彼らの手によって現代にふさわしいやきものが制作されることを切に希望する次第である。

目次

**序論・・・

3.唐九郎の作品について
第五節　数寄者川喜田半泥子による桃山復興
1.川喜田半泥子の生涯
2.半泥子の作陶史
3.半泥子の作陶における姿勢
4.半泥子の代表作について
小結
図版

第四章　桃山復興運動のその後・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・102
第一節　鈴木蔵による現代的な志野への挑戦
1.鈴木蔵の半生
2.「蔵志野」の誕生
3. 鈴木の作品について
第二節　長春天山と穴窯の可能性
1.長春天山の半生
2.天山の志野について
3.灰釉茶碗の誕生について
小結
図版

結論・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・124

関連年表および年譜・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・127

図版出典
主要参考文献一覧

序論

やきものは人間が生活を送るうえで、昔も今も必要不可欠なものであろう。プラスチックという、現代に生きるわれわれの生活をより便利に一変させたものがまだ存在せず、金属を加工する技術も未熟な時代にあっては、なおのこと生活に欠かすことのできない代物であったであろう。

これまでの日本人によるやきものづくりの歴史を振り返った時に、もっとも突出した時代はいずれであるかを考えると、やはり桃山時代こそが黄金期であったといえよう。桃山時代は、長く続いた戦乱の世が終焉を迎え、権力者による全国的な統治が始まりつつある頃であった。また、それまでの会所における喫茶に替わって、禅宗などの影響を受けた「侘び茶」が千利休（1522～1591？）らによって深化し、大流行していた頃でもある。それまでは日用雑器以外には、中国から請来した天目茶碗などの唐物を写したものを焼くばかりであったが、桃山時代に入ると新たに高麗茶碗が請来し、また茶の湯の世界からの要求の高まりもあって、新たなやきものづくりが美濃、唐津、備前、信楽、伊賀などの窯業地において始まったのである。

京都では千利休の指導の下で、陶工長次郎を中心とする工房から低下度焼成による楽焼が誕生し、瞬く間に茶人たちに広まった。美濃窯では、瀬戸窯から陶工が流入し、瀬戸系の技術を用いてやきものがつくられていたが、やがて黄瀬戸・瀬戸黒・志野・織部という、茶の湯の場を色鮮やかに彩った新たなやきものたちを生み出すに至ったのである。

さらに、文禄・慶長の役の際、主に西国や九州の大名によって朝鮮人陶工が招致され、萩、上野、高取、薩摩などの新たな窯場が開かれたことにより、高麗茶碗風のやきものもつくられるようになった。薩摩においては、朝鮮半島から招致された金海（和名星山仲次）（生年不詳～1621？）によって竪野系の窯場が開かれ、千利休の弟子でもあった島津義弘（1535～1619）の下で茶入や茶碗を中心とする茶陶を制作していた。初期薩摩焼の作品の中には、朝鮮半島から運んできた陶土を用いてつくられた「火計手」とよばれるものがあり、「白釉蓮葉文茶碗」（東京国立博物館蔵）はその代表的な作品であるといえよう。

しかし、桃山時代に黄金期を迎えた日本のやきものづくりは、江戸時代に入るとその勢いが大きく減退する。各地にある窯業地の多くが藩の御用窯となり、桃山時代の作品のもつ自由奔放で勢いのあるような作品は、ついにあらわれることはなかった。また、中には衰微してしまい、廃絶した窯業地もあった。とくに、美濃窯でのやきものづくりは著しく衰退し、長く人々から忘れ去られてしまったのである。

それからおよそ 300 年を経た昭和 5 年（1930）に、荒川豊蔵（1894～1985）は、美濃大萱において筍の絵が描かれた古志野の陶片を発見した。このことにより、桃山時代に志野を焼いたのは美濃であったことが立証されたのである。その結果、それまでは見向きもされていなかった窯跡の発掘調査が全国で相次いで行われ大量の陶片が出土したことにより、桃山

時代のやきものが一躍脚光を浴びた。この出来事は、当時やきものづくりに携わっていた人々が「桃山古陶」を強く意識し出す契機となり、桃山復興運動へとつながっていったのである。

桃山復興運動とはすなわち、近代において桃山時代のやきものに憧憬の念を抱いた陶芸家が、発掘された陶片と伝世品から失われてしまった桃山古陶の製造法を解明し、その再生を目指す一連の取り組みをいう。この運動には陶片を発見した荒川豊蔵をはじめ、北大路魯山人（1883～1959）、川喜田半泥子（1878～1963）、加藤唐九郎（1897～1985）、金重陶陽（1896～1967）、中里無庵（1895～1985）、三輪休和（1895～1981）など、昭和を代表するほぼ同年代の、地域を超えた陶芸家が中心となって活動している。彼らが伝世品や陶片、文献史料などから得られる情報を手掛かりに、苦心して生み出した作品を発表し世に問うことによって、徐々に「伝統的」なやきものとして、広く認められるに至ったのである。

ここまで侘び茶の成立と、それにともなう新たなやきものの誕生、そして昭和の桃山復興運動のはじまりについてのあらましを述べたわけであるが、これらについて突き詰めて考えていくと、いくつかの疑問が湧出するのである。たとえば、侘び茶の成立について、そのルーツはどこにあるのか、桃山時代に誕生したやきものたちは、どの程度請来した海外の陶磁器の影響を受けているのか、また国内における窯業地間の交流はどのようなものであったのか、昭和にはじまった桃山復興運動では、その運動に加わった陶芸家たちは全員が同じような過程を経て、桃山風の作品を制作するようになったのか、また彼らの作陶は桃山の模倣に過ぎなかったのか、その後の陶芸家にはどのような影響を与えたのか、というものである。

これまでの先行研究については、まず桃山復興運動の前史となる桃山時代における侘び茶の成立と展開については、すでにさまざまな先行研究が発表されており、特に茶道史関係のものがひときわ多い。たとえば、倉沢行洋『増補　対極　桃山の美』（淡交社、2000 年）、矢部良明『茶の湯の祖、珠光』（角川書店、2004 年）、神津朝夫『茶の湯の歴史』（角川学芸出版、2009 年）を挙げることができ、各地の美術館においても展覧会が繰り返し開催されている。近年開催された展覧会の中で喫茶の歴史をみつめ直したものでは、特別展『茶の湯』（東京国立博物館、2017 年）がもっとも規模の大きいものであったように思われる。こうした先行研究を踏まえながら、侘び茶のルーツはどこにあるのかを、鎌倉時代以降に喫茶の場面を描いた絵巻物などの絵画資料と『室町殿行幸御餝記』などの史料を用いながら、第一章「室町時代における書院の茶と新たな喫茶の登場」において検討していくこととする。

また、桃山時代に誕生したやきもの、とくに楽焼や美濃桃山陶についての先行研究や展覧会も数多くあり、枚挙にいとまがない。すでに『日本の陶磁』（全 20 巻、中央公論社、1974 年）や『日本陶磁全集』（全 20 巻、中央公論社、1975～1986 年）などの全集でも取り上げられており、20 年ぶりに刊行された『日本美術全集』（全 20 巻、小学館、2016 年）においても、茶の湯とやきものの話に多くのページが割かれている。東洋陶磁学会が毎年刊行する

学会誌『東洋陶磁』には最新の研究成果が掲載されており、少し古いものではあるが『東洋陶磁史―その研究の現在―』（東洋陶磁学会、2002 年）は、その当時の陶磁史上における諸問題について記されており、陶磁史研究には未だ多くの問題が山積している現状を知らせてくれるのである。

そうした先行研究を踏まえつつ、当時請来していた高麗茶碗、南蛮陶器、呉須赤絵、華南三彩などが日本のやきものづくりにどのような影響を与えたのか、また日本国内における窯業地間の交流について、美濃窯と唐津窯における交流についての先行研究は多くあるが[1]、美濃窯と薩摩窯における交流については、これまでほとんど注目されてこなかったので、本論文では美濃窯と唐津窯との交流をみた後に美濃窯と薩摩窯との交流をみていき、そうした交流が作品にどのような影響を与えたのかを、第二章「桃山時代における製陶の状況―美濃と薩摩を中心に―」において検討することとする。

後半の核となる桃山復興運動についても、すでにこの運動に参加した個々の陶芸家の足跡については、各地の美術館などにおいて展覧会が繰り返し開催されており、また雑誌等でも度々取り上げられ、書籍も多数刊行されている。しかし、桃山復興運動を扱った研究となると非常に数が少なく、研究論文では木田拓也氏の「昭和の桃山復興運動：陶芸の近代、伝統の創出」（早稲田大学文学学術院、博士論文、平成 24 年）が初出である。また、美術館における展覧会については、『昭和の桃山復興運動』展（東京国立近代美術館、2002 年）を皮切りに、『桃山陶に魅せられた七人の陶芸家―陶片に学んだ技と美―』展（山梨県立美術館など、2003 年)、『没後 20 年　荒川豊蔵と加藤唐九郎－桃山陶の美に魅せられた二人の軌跡－』展（NHK 名古屋放送局／NHK 中部ブレーンズ、2004～2005 年)、『川喜田半泥子と乾比根会―豊蔵・休和・陶陽　陶友たちとも桃山復興―』展（石水博物館、2018 年)、『近現代の美濃陶芸　古典復興からの展開』展（岐阜県立現代陶芸美術館、2019 年）がこれまでに開催されており、2000 年代に入ってようやく桃山復興に関する研究が本格的に始まったのである。

木田氏は「昭和の桃山復興運動：陶芸の近代、伝統の創出」において、境遇をまったく異にする 4 名の陶芸作家（北大路魯山人、川喜田半泥子、荒川豊蔵、金重陶陽）を取り上げ、彼らによる桃山復興における課題への克服、自己表現としての創意ある制作への展開を通して、桃山復興の近代性、桃山茶陶を一つのジャンルとしてどのように確立させたか、また戦後文化財保護法の制定、日本工芸会をはじめとする組織による展覧会の開催などを通して、敗戦後の日本再生の旗印として「伝統」が創出され、桃山茶陶を日本陶芸における粋として位置づけ、我が国における陶芸の「伝統」として確立させたかを考察している。しかし、木田論文において取り上げられている魯山人らの作品については、ごく必要最小限の作品

[1] たとえば、佐藤雅彦「和風の李朝陶」『日本の陶磁第 5 巻　唐津』（中央公論社、1989 年）を例として挙げることができる。

にしか触れておらず、各人の戦後以降の作陶についてはほとんど触れていないのである。特に 4 人の中で長命であった豊蔵は、昭和 60 年（1985）に没するまで作陶を続けており、作風に注目するといくつかの変化が認められるのである。

また、木田氏は陶芸作家、陶磁史研究家として、桃山復興を世に広く知らしめた加藤唐九郎を取り上げていないのである。昭和 5 年（1930）の荒川豊蔵による古志野陶片の発見ばかりが注目されがちであるが、それ以前より唐九郎は瀬戸に伝わる方法によって、独創的かつ瀟洒な志野を制作していたのである。唐九郎の作陶については、出版物の執筆と公務の傍らにあった期間は大きな成果は挙がらなかったが、いわゆる「永仁の壺」事件により一切の公職を辞してから、「鬼ヶ島」、「紫匂」などといった代表作が続々と誕生したのである。このことから、桃山復興運動を考えるうえで加藤唐九郎の足跡は取り上げねばならないものと思われるのである。そこで、本論文では昭和の桃山復興運動の一連の流れを、荒川豊蔵、加藤唐九郎、川喜田半泥子の 3 名の作陶を中心に桃山復興の展開をみていくこととする。境遇をまったく異にする彼らが、どのようにして桃山古陶に興味を持ったのか、彼らが桃山茶陶から何を学び取ったのか、桃山古陶を復興する過程でどのような問題点が生じ、それをどのようにして乗り越えたのかを、第三章「近代における桃山復興運動について」において考察することとする。

戦後に入ると、陶芸界においても様々な潮流が形成されはじめ、これまでの伝統を感じさせない、新たなスタイルを持つやきものが続々と登場しており、現代陶芸にも大きな変化があらわれてきたのである。そうした一方で、今もなお、桃山茶陶をよりどころとしながら創作的な作陶を行う陶芸作家、たとえば鈴木藏（1934～）、杉本貞光（1935～）、中村康平（1948～）、長春天山（1949～）など、も数多く存在するのである。中には伝統的な窯業地ではない地域に窯を持ち、独学で桃山古陶に挑む陶芸家も登場しており、考えようによっては、今もなお桃山復興運動は続いているといえるのではないだろうか。彼らの作品をみていくことによって、桃山復興運動がその後に続く陶芸作家にどのような影響を与えたのかを知ることができるものと思われる。そこで、本論文ではガス窯を用いてこれまでにはなかった志野を生み出し、現在志野の技法で重要無形文化財技術保持者（人間国宝）に指定されている鈴木藏と、室町時代の半地上式の単室窯（穴窯）を復元し、和物茶碗と高麗茶碗を中心に作陶している長春天山を取り上げ、作陶に対する姿勢が正反対といって過言ではないほど大きく異なる両者の作品から、桃山復興の現状と、作陶における姿勢の違いが作品に何をもたらすのかを、第四章「桃山復興運動のその後」において検討することとする。

第一章　室町時代における書院の茶と新たな喫茶の登場

今日では日本各地においてすぐれたやきものがつくられているが、その多くが喫茶、つまり茶の湯の道具の製作を目的としてはじまったものである。換言すれば、日本のすぐれたやきものの多くが、茶の湯から誕生したのである。そのため、日本のやきものについて考えるには、千年以上にもおよぶ喫茶の風習についても触れておかねばならない。

大陸より喫茶の風習が伝播したことにより、日本においても喫茶がはじまったが、日本における喫茶の記録の中では、『日本後紀』弘仁 6 年（815）4 月 22 日条の、近江国へ行幸した嵯峨天皇（768～842）に、大僧都永忠（743～816）が梵釈寺において、手ずから茶を煎じて奉じたという記事が、正史における最古の記録である。この頃に編纂された『文華秀麗集』『凌雲集』『経国集』などの漢詩集に、茶を歌いこんだものが少なからず存在することから、喫茶の風習はすでに寺院のみならず、貴族階級にも広まりをみせていたことを示唆している[2]。永忠が茶を奉じた当時は、遣唐使による交流が断続的に続いており、大陸に赴いた貴族や入唐僧らを通して、陸羽（733～804）の著した『茶経』にあるような煎茶法（団茶法）がもたらされたのであろう。

さて、その後宋の時代に入ると、製茶法にも変化が生じた。それまでは、茶葉を杵と臼で搗き固め円盤状にしていたものを、粉末状に加工するようになったのである。それにより、茶の飲み方も大きく変わるところとなった。それまでは、円盤状の茶葉を削り出し、塩を入れて沸かした湯の中に投入し、煮出したものを碗に注ぎ入れて飲んでいたが、粉末状に加工するようになってからは、あらかじめ碗の中に抹茶を入れておき、その中に湯を加え匙や茶筅でもって撹拌することによって、溶かして飲むようになったのである。平安時代の日本では喫茶の風習があまり広まりをみなかったこともあって、唐代の煎茶法はついに残らなかったが、その後に請来された抹茶法（点茶法）は形を変えつつ、今に受け継がれているのである。その点茶法がいつ日本にもたらされたかは明確ではないが、博多にある中世の遺跡から褐釉の天目茶碗が 11 世紀末期の地層から出土していることから、その頃にはすでに伝わっていたものと考えられており、栄西による請来説は否定されつつある[3]。鎌倉時代末期の執権であった北条貞顕（1278～1333）は、金沢文庫の拡充にも努めた好学の人であったが、茶を愛飲した人でもある。金沢文庫に残る貞顕の書状の中には、茶葉 3 包を抹茶にするよう称名寺の長老釼阿に依頼したものがあり、元徳 2 年（1330）頃に在京していた息子貞将に書き送った書状には「又から物茶のはやり候事、なをいよいよまさりて候、さやうのくそくも御ようひ候へく候」とあることから、貞顕の存命中にはすでに鎌倉の上層武士層の間でも喫

[2] 森鹿三「茶の伝来」『別冊太陽』1973 年秋号、平凡社、14 頁。
[3] 神津朝夫『茶の湯の歴史』角川学芸出版、2009 年、57 頁。

茶と唐物茶道具の蒐集が流行していた様子がうかがえる[4]。また、その頃には「闘茶」とよばれる、遊興性の高い喫茶も広まっていたようである。闘茶とは、産地や品質の異なる何服かの茶を飲み、当てた者は金品を得るというものである。闘茶の様子は南北朝時代の天台宗の僧侶玄恵（1279～1350）が著したとされる『喫茶往来』に記されており、「左に湯瓶を提げ、右手に茶筅を曳き、上位従り末座に至る」まで茶を献じたという[5]。これは、現在も建仁寺に残る四つ頭茶礼と同様の方法である。四つ頭茶礼とは、毎年 4 月 20 日に開山である栄西の降誕会に引き続いて行われる茶会を指し、平成 24 年（2012）に京都市の無形文化財に指定されている。正客たる 4 名（四つ頭）を先頭に、それぞれの相伴客 8 名の合計 36 名が入室し、仮名のコの字形に置かれた畳に着座する。まず献香が行われ、その後四つ頭から順に菓子と「ぴりコン」という醤油で炊いた蒟蒻を盛った縁高と、抹茶の入った天目茶碗を配る。そして注口に茶筅を挿した状態の浄瓶を携えて入室し、客が持つ天目茶碗に左手で湯を注ぎ、右手に持った茶筅で茶を点てるのである[6]。足利幕府の政所執事であり近江国などの守護でもあった佐々木高氏（道誉、1306～1373）は連歌や立花、聞香などの芸能を好んだ、いわゆる「ばさら大名」として知られており、『太平記』には「都ニハ佐々木判官道誉ヲ始トシテ在京ノ大名、衆ヲ結テ茶ノ会ヲ始メ、日々寄合、活計ヲ尽」（巻 33）とあり、また「我宿所ヲ粧テ、七番茶ヲ調ヘ七百種ノ課物ヲ積、七十服ノ本非ノ茶ヲ飲」（巻 36）とあるように、しばしば莫大な課物を積んで、飲茶勝負を行った様子が知られる[7]。このような贅を凝らした闘茶はさすがに一般的なものではなかっただろうが、茶が薬ではなく嗜好品として、さらに賭け事の道具として、鎌倉時代から南北朝期にかけて人々に広まっていたのである。

日本において長きにわたる喫茶の風習の中で、室町時代に広まった「書院の茶」と「侘び茶」は特に注目すべきであろう。「書院の茶」はその名の通り、書院における唐物を用いた喫茶を指し、「侘び茶」は草庵という狭小な空間において、唐物以外の粗末な道具を用いた喫茶を指す。「侘び茶」というものは、村田珠光（1423～1502）、武野紹鴎（1502～1555）、千利休（1522～1591）らが禅的精神をもとに、侘び数寄を探求したことによって深化したものであり、その結果は利休の指導の下長次郎や、天下一を称した田中宗慶らによってつくられた楽茶碗や、利休作と伝わる茶室の中で唯一現存する大山崎の妙喜庵待庵の二畳茶室などに結実しているといえよう。江戸時代以降に作り出された、数多くの逸話によって神格化された利休像にしたがって、長年多くの研究者が議論を交してきたが、天正 19 年 2 月 28 日

---

[4]『日本人と茶―その歴史・その美意識―』（展覧会図録）京都国立博物館、2002 年、287 頁。

[5] 本論文では、『茶道古典全集』（第 2 巻、淡交新社、1967 年）を底本としている。なお、原文は漢文体である。

[6] 建仁寺における四つ頭茶礼に関しては、福持昌之「京都の無形民俗文化財としての建仁寺四頭茶礼」（『観光＆ツーリズム』第 17 号（大阪観光大学観光学研究所報）、2012 年）において詳しい紹介がされている。

[7] 『日本人と茶―その歴史・その美意識―』290 頁。

秀吉との対立の中で切腹させられたはずの利休の名が、その後の文禄元年（1592）5 月 6 日付侍女宰相宛秀吉書状や同年 12 月 11 日付前田玄以宛秀吉書状にある。5 月の書状は、母の大政所に自らの健康振りをいう際に、昨日は利休の茶で食事も進んだことを報告するものであり、12 月の書状は伏見城のデザインを利休にさせるように命じたものである。また勧修寺晴豊と西洞院時慶の日記に利休が逐電し大徳寺山門に置かれていた利休の木像が一条戻橋において磔にされたことと、同時期に奈良で鬼に扮し人々から金品を奪っていた盗賊が捕らえられ処刑されたことが記されていることから、この盗賊の処刑の話と利休の木造が磔になった話がない交ぜになり、利休の首が落とされたという誤報が生まれたのではないかという中村修也氏の説[8]が登場するなど、茶道史においては常識といえる出来事ですら、再度検討すべき状況になってしまったものと思われる。もはや事ここに至っては、ある特定の部分を細かく掘り下げていくだけではなく、茶道史においての通説や茶道界における常識といえるものをも含めて、改めて検討し直すことが求められているのではないだろうか。

平成 27 年 2 月に奈良で開催された第 2 回珠光茶会において、東京国立博物館名誉館員故林屋晴三氏、茶道史研究家神津朝夫氏、武者小路千家千宗屋氏によるシンポジウムが開かれた。シンポジウムの内容は、初期の侘び茶についてであった。神津氏は冒頭で、昨今の茶道史研究の状況について解説しているが、その中で「これまでの茶道史では、室町将軍家で行われていた書院台子の茶が村田珠光らに伝わり、建盞など高価なものの代わりに当時下手物とされていた灰被天目などを用いた茶の湯を始め、その後武野紹鷗により侘びたものとなり、千利休の手によって大成されたと考えられてきた。しかし、いくら探しても将軍の前に台子を持ち込んで、そこで同朋衆が点前をして茶を出したことがうかがえる資料が見つからないことから、今日では茶湯所（茶立所）で点てられたお茶を運んで出していたというのが通説となり、それを「書院の茶」と呼んでいる。客と同じ空間において点前をする侘茶のルーツは室町時代の書院の茶にはなく、市中の茶屋や一服一銭にあるのではないだろうか」と述べている。つまり、長きにわたって利休らが行っていた侘び茶のルーツは、室町将軍家の書院台子の茶であると考えられてきたが、それを示唆する文献史料が発見できないことから、そのルーツは少なくとも書院台子の茶にはなく、市中の茶屋や一服一銭など、いわば民間の喫茶にあるのではないかという説を唱えられたのである。また、神津氏は著書『千利休の「わび」とはなにか』（角川学芸出版、2005 年）の中で「また、多くの人が見る前で、茶器の茶を使って茶を点てる、返された茶碗を清めるといった所作を連続して行うことは、将軍家では行われなかったが、それよりもずっと早くから一服一銭の茶屋ではじまっていた。それは、狭いところに合理的に道具を並べ、手順も定まって手際よく、しかも見ていて興味深い、所作の芸能化を伴うものになっていただろう。これも茶の湯の亭主によって

[8] 中村修也『利休切腹』洋泉社、2015 年、224～236、289～294 頁。

真似された。彼らによって茶の湯の点前の基本が形成された」と主張している[9]。神津氏のいわんとするところは理解できるのであるが、今日の茶道の点前の所作や道具組みにつながるものが、市中の茶屋や一服一銭から発生したとはいささか考えにくいのである。そこで、現存する絵巻物や屏風などの絵画資料と、6 代将軍足利義教が造営した室町殿へ後花園天皇が永享 9 年（1437）に行幸した際に記された『室町殿行幸御餝記』[10]などの史料をもとに、改めて室町時代の喫茶を再検討することによって、侘び茶の源流は一体どこにあるのかを検討していく。

第一節　書院台子の茶と民間における喫茶

まずは長きにわたって、侘び茶の源流であると目されてきた書院台子の茶を描いた屏風絵について触れておく。《邸内遊楽図》（二条城内風俗図）（図 1）の右隻には書院形式の茶室が描かれており、その中に点前をしていると思われる僧形の人物の他に 5 人の男女が描かれている。そのうちの 1 人は筆を手に持っていることから、歌会か、あるいは茶かぶきの光景であると思われる。点前には棚が使われており、茶入と水指は形や釉の様子からみて和物であると思われる。左隻には書院が張り出した部屋に置かれた台子と茶道具一式が細かく描かれている。これと同じような場面が《邸内遊楽図屏風》（相応寺屏風）（図 2）にもみえるが、こちらは点前途中の風景であり、禿が茶を運んでいることから、僧形の人物は茶を点て終わったのでくつろいでいるのであろう。

興味深いことに、今日では台子には天目茶碗以外を使うことはほぼないのだが、この絵では胴締めの半筒形の茶碗が描かれているのである。そこで、茶会記を紐解いてみると、『松屋会記』天文 6 年（1537）9 月 12 日条十四屋宗伍会において「台子ニ平釜、天下一、ホウノサキ、蟹蓋置、上ニワケ盆ニ、高ライ茶碗トヤラウト置合テ」とあることから、古くから天目茶碗以外を用いることもあったようである[11]。なお、この会が茶会記における高麗茶碗の初出である。ただし、台子に天目茶碗以外を用いる例は、やはり数が少ないことに留意しておく必要がある。いずれにしても、この頃には茶の湯が様々な姿をもって広がりをみせていた様子がうかがえる。

また、台子を用いて点前をしている様子は多賀大社蔵《調馬・厩図屏風》（図 3）にも描か

---

[9] 神津朝夫『千利休の「わび」とはなにか』角川学芸出版、2005 年、201～202 頁。

[10] 本論文では『東山御物―『雑華室印』に関する新史料を中心に―』（展覧会図録、根津美術館・徳川美術館、1976 年）に所収されている復刻史料を底本に用いた。また足利義教の会所の間取りについては中村利則「足利義教室町殿会所復元平面図と殿舎配置図」（『週刊朝日百科 15 日本の歴史　中世Ⅱ－⑤金閣寺と銀閣　室町文化』第 544 巻、2002 年 9 月）を参考にしている。

[11] 『松屋会記』については、『茶道古典全集』第 9 巻（淡交新社、1957 年）を底本としている。

れている。次の間の隅で台子に茶道具を並べ、茶堂（茶頭）と思われる頭巾を被った老人が、志野のような半筒形の白い茶碗を用いて、主人や客に背を向けて一心に茶を点てている。そのすぐそばでは、若い小姓が縁側で調馬を見物している客に茶を運んでいるが、手にしている茶碗が黒色であることから、これは楽茶碗か瀬戸黒茶碗ではないかと思われる。

前出の『松屋久政会記』から、遅くとも天文年間には台子を用いた点前が考案されていたことは明らかであり、その点前の場景が《邸内遊楽図》などに描かれたのではないかと考えられるが、なにゆえに「書院台子の茶」というものが長年の間存在したと考えられてきたのだろうか。そこで『室町殿行幸御餝記』をみてみると、各部屋に飾られたものの中に台子があることから、台子そのものはたしかに足利将軍家においても用いられていたことは明らかである。しかし、御餝記をよくみると、足利義教の建造した 3 つの会所の中で水指や釜などの茶道具が置かれているのは 6 部屋あるが、その内台子が置かれていたのは会所泉殿の茶湯所のみである。また、そこに飾られていたのは「御建盞　台　御壷」つまり天目茶碗と天目台、茶入しか飾られておらず、ほとんどの道具は違い棚に飾られているため、今日の台子点前の道具配置をここに見出すことはできず、台子による点前の起源を足利将軍家における喫茶に求めるのは難しいように思われる。したがって、台子点前は後の時代になって、飾り物を置く棚として使用されていたのを茶の点前に用いていたと取り違えられたことによって生じたのではないだろうか。

次に、神津氏が侘び茶のルーツとして挙げた市中の茶屋と一服一銭が、絵画資料にどのように描かれているか触れておきたい。一服一銭とは、すなわち荷い茶屋のことである。前田育徳会所蔵《七十一番職人尽歌合》（図 4）のように、風炉に茶釜を置き、水桶と茶碗など道具一式を天秤棒で担ぎ、街中で茶を売り歩くか、門前などで座って売るのである。また小屋掛けをして道具を並べる者も後に出現した。なお、七十一番本の成立は序文や詠歌、画中詞の内容から明応 9 年（1500）と推定されているが、中世に遡る遺品は現存しない[12]。永正 12 年（1515）頃に成立したとされる清涼寺蔵《釈迦堂縁起絵巻》第 5 巻（図 5）にも一服一銭の姿が描かれており、請来した釈迦如来像を一目みようと集まった人々をよそに、青磁の茶碗で茶を飲む客と、同じく青磁茶碗を左手に持ちながら茶筅で茶をたてる主人の姿を描いている。

南北朝期以前のものとされている根津美術館蔵《地蔵菩薩霊験記絵》（図 6）は、市中の茶屋を描いたものとしては最古のものであると考えられている。大きな地蔵堂のすぐ隣には茶屋があり、茶店の主人らしい僧形の人物と、二人の客が描かれている。主人は茶筅で茶碗を持ちながら茶を点てており、その目の前には高く盛り上げた竈土に乗る大きな羽釜がみえる。後ろの棚には青磁と白磁の茶碗が置かれており、その下の棚には現在の中次に近い黒漆塗りの円筒形の茶器と茶筅が置いてある。また、水桶の後ろに茶臼が置いてあることか

[12] 『日本人と茶―その歴史・その美意識―』293 頁。

ら、二人の客は抹茶を飲んでいることに疑いはない。二人の客のうち、右の人物は台に乗った天目茶碗で茶を飲んでいるのに対し、左の人物は種類の異なる白磁の茶碗で飲んでいるが、中村氏はこの区別の理由について、茶の質、茶の値段によるものかもしれないと推測しているが、同時に施茶であることを考えると、不公平なことは行われないはずであるとも述べている[13]。先に出した《七十一番職人尽歌合》においても、台に載った天目茶碗の他に、台に載った白磁の茶碗も描かれていることから、茶の質の違いによる使い分けがなされていた可能性があり、さらに主人は僧形ではあるが、茶売人として描かれている人物のほとんどが僧形であることから、寺院とはまったく関係のないことも考えられ、もしそうであるとするとこれは施茶ではないことになり、茶の質による値段の差があったとしても不思議ではない。また、寺院と関係があったとしても、茶売りによる収益は寺院の建立や修理、仏像の新造などのために寄付を募る勧進であったことも考えられるのである。

少し話の本筋から逸れてしまうが、この《七十一番職人尽歌合》の煎じ物売りが用いている釜が切り合わせの当時ごくありふれた釜を描いているのに対し、一服一銭が用いている羽を持つ釜は甑口の部分と釜鐶の部分が、明らかに釜本体とは異なる色で描かれており、その色から推して金か真鍮ではないかと思われる。『満済准后日記』永享 2 年（1430）3 月 17 日の醍醐寺金剛輪院における花見の準備のために、前日に同朋衆の一人である立阿弥が金剛輪院の会所に飾った「室町殿会所置物」の中にある「甘子口胡銅」は、あるいはこうしたものを指す可能性があると考えられる[14]。「甘子」はその読みが「鑵」と同じくすることから書かれたものと思われ、中世においては茶釜のことを「釜」、「鑵子」、「つり物」、「さがり」などと表記していた。さらに、通常釜は丸い釜鐶を鐶付という穴に通して持ち上げるか、あるいは手取釜のように左右にある常張鐶付に付いている一つの大きな弦を持って持ち上げるが、この釜は常張鐶付に付いている取手が左右にあるという、珍しい形式のものを描いているのである。

京都市東山区にある珍皇寺の伽藍を描いた六道珍皇寺蔵《珍皇寺参詣曼荼羅図》（図 7）は、桃山時代のものと考えられている。盂蘭盆会の様子や参詣する人びとの姿、門のすぐそばに立ち並ぶ茶店などを細かく描いている。門のすぐ左隣にある茶店には「ちや屋」と記されていることから、少なくともこの店は茶を売っている店であることは明らかである。やはり僧侶の形をした、主人と思しき人物が茶筅を手に茶を点てている。その手前には大きな羽を持つ茶釜と水桶があり、主人の隣では串刺しにした小さな餅を炭で焼いている。これはあぶり餅と思われ、京都の大徳寺付近にある今宮神社参道の二軒茶屋には、今もあぶり餅が伝わっている。この絵から、遅くとも桃山時代には茶とともに菓子を出す茶店が登場したことがうかがえ、《富士見図屏風》（図 8）や《豊国祭礼図》にも、あぶり餅を焼いている茶店が

[13] 中村修也「茶の湯絵画資料見聞」『淡交別冊』第 57 号、淡交社、2010 年、98 頁。
[14] 『満済准后日記』続群書類従完成會、1928 年、134 頁。

描かれている。

以上にあげた絵画によれば、室町時代初期には庶民階層にまで喫茶の風習が浸透していた様子がうかがえる。史料上における市中の茶売りの初見は、京都府立京都学・歴彩館所蔵『国宝東寺百合文書』中にある、応永 10 年（1403）4 月日『南大門前一服一銭茶売人道覚等連署条々請文』である[15]。これは茶売人の道覚らによる請文で、元のごとく南の川縁に居住し門下の石階辺りには移住しないこと、鎮守官仕えの部屋に茶具足を預け置かないこと、鎮守官や諸堂の香火をとり、灌頂院閼伽井の水を汲むことはしないことを誓約しており、本文末尾にこれらの事項に違反した場合、東寺周辺から追い払うことが記されている。茶売人たちによる誓約は、それ以前に彼らがこれらの事項を行っていたことが問題視されたことによるものであることは疑いようがない。この文書から、少なくとも東寺の門前には応永 10 年以前から茶を売ることを生業とした人がいたことは明らかである。また元のごとく「南川縁」に居住することと、茶具足を預け置かないことを誓約していることから、この頃はまだ道具を運び込むのが一般的であったと思われ、また彼らの出自がいわゆる「河原者」であった可能性もある。

東寺側が危惧した通り、翌年 4 月 3 日に茶売人が乞食に預けた火鉢から火が出たが、「寄衆打消火了」の一文から幸いにも燃え広がることはなく、すぐに消火できた様子が見て取れる。その日の廿一口方の評定によって、茶売人らは東寺近辺から追い払われることが決定したが、醍醐寺三宝院若狭法眼以円のとりなしにより、東寺側は 26 日に新条件下での営業を許可することを決定した。新条件とは 7 月 23 日の請文にある、南大門大路（九条大路）よりも南側で営業すること、火鉢や茶道具を南大門の下や築垣の蔭に置いたり、乞食などに預けないこと、軒先で雨宿りをしたり、寺内をうろつかないこと、「権門勢家」に助けを求めないことなど、前回よりもかなり厳しいものとなっている。さらに 7 年後（応永 18 年）2 月 10 日『南大門前茶商人沙弥浄音条々請文』には、南大門が茶売りの営業によって汚くなっているので毎日掃除をすることと、遊女を雇って接客させないことを挙げていることから、遊女に接客をさせるという新たな客寄せを行い、繁盛していた様子がうかがえる。また、同時に茶道具を預けないこと、灌頂院閼伽井の水や鎮守官や諸堂の香火を取らないことも誓約させていることから、結局のところこれらの事項はあまり守られていなかったようである[16]。

---

[15] 応永 10 年（1403）4 月日『南大門前一服一銭茶売人道覚等連署条々請文』と応永 18 年 2 月 10 日『南大門前茶商人沙弥浄音条々請文』の釈文は『日本人と茶―その歴史・その美意識―』292～293 頁に掲載されている。

[16] 東寺南大門における茶売人追い払いの一件については、京都府立京都学・歴彩館東寺百合 WEB にある「百合文書のお話」（http://hyakugo.pref.kyoto.lg.jp/?cat=7　2020 年 10 月 25 日閲覧）№22 と№23「大変だった？茶店のはじまり」において、詳しく触れられている。

第二節　会所における喫茶

中世になって登場した会所とは、すなわち何らかの催しが行われた特定の部屋、もしくは独立した建物のことである。公家や武家、僧侶、同朋衆など、身分の異なる人々が一堂に会し、連歌会や闘茶、花会などの遊興を催す空間であった。つまり会所は、今日の住宅でいうところの客間に当たり、貴賤を問わず人が集まる「ハレ」（晴れ）の場であった。「ハレ」とは、今日「晴れ着」、「晴れの日」というように、年中行事や儀礼、祭りなどの非日常を指す言葉である。

奥書に観応 2 年（1351）とある西本願寺蔵《慕帰絵詞》（図 9）は本願寺覚如の一代記である。第 5 巻 3 段の場面は、初期の会所の様子を知ることのできる貴重な資料である。歌会の光景にもみえるが、あるいは歌集「閑窓集」を編纂しているのかもしれない。中央に絵のある火桶を置いているが、移動可能な火桶の方が部屋を目的に合わせて自由に使用できるためであり、基本的に会所に囲炉裏が設けられることはなかった。畳が敷き詰められず、置き畳である理由も同様であろう。火桶の前で頬杖をついているのが主人公の覚如である。床の間はまだ設けられていないことから 3 幅の掛け軸は直接壁に掛けられ、その下には盆に載った香炉と一対の花瓶が直接板の間に置かれている。厨房の方では料理が準備されているが、棚には丸盆の上に台に載った天目茶碗と茶筅、茶入などが置かれていることと、廊下には山盛りの菓子盆を持ちながら部屋の中の様子をうかがう僧がおり、またもう一人の僧は廊下の片隅で湯を沸かしていることから、茶を供した後に饗宴が開かれるのであろう。湯を沸かす僧の前には水桶と切り合いの風炉釜が置かれているが、湯瓶（浄瓶）が釜の側に見当たらないことから、この廊下の隅において茶を点て、客に運び出したものと思われる。

15 世紀半ば頃に成立したものと思われる前田育徳会蔵《祭礼絵草紙》（図 10）にも、会所に人々が集う場面が描かれている。会所にいる人々は壁に直接掛けられた三幅の水墨画や押板に並べられた花のない花瓶を眺めている。花が生けられていないのは、七夕立花の場合はその翌日か翌々日に花を片付けるためであり、このことからこれはすでに花を片付けた後の場面であり、人々は花よりもむしろ花瓶のほうに関心があったのであろう。この部屋の隣には中央の水を囲むように簀子を敷いた泉殿が描かれている。この泉殿の片隅には、先に挙げた《慕帰絵詞》と同様に水桶と風炉釜を据え、その傍には赤漆の丸盆に載る台付きの天目茶碗が並べられており、片膝を立てた人物はその傍で茶を飲んでいる。廊下の一隅に据えられた風炉と釜は切り合いであり、この時代には風炉と釜がセットでつくられることは珍しいことではなかったことがうかがえる。なお、この絵画にも湯瓶は描かれていない。

文化庁所蔵の《酒飯論絵巻》（図 11）は酒好きの公家と飯好きの僧侶が互いにその良さを論じ合い、どちらもほどほどに好む武家が仲裁に入るという物語だが、この場面では 3 人の人物が酒と膳に載った料理を食している。その奥隣の部屋では僧形の男が火吹竹でもって風炉の火をおこしているところであるから、食後の茶を準備しているところであり、別の場

面では茶臼を挽いているので、抹茶を飲むことは明らかである。料理を食している部屋は「ハレ」の場であり、隣の部屋が茶湯所として使われたのであろう。先ほどの《慕帰絵詞》、《祭礼絵草紙》では廊下や部屋の隅で湯を沸かし、茶を点てていたが、やがて「茶湯所」として一つの部屋を設けるようになったと考えられる。茶湯所は、永享 9 年の《室町殿行幸御餝記》の中に記されている、南向会所の「北之茶湯所」が早い例であろう。南向会所は、義教が築いた 3 つの会所の内でもっとも早い永享 4 年（1432）に建てられたものであることから、15 世紀の初期から永享 4 年までの間に成立したと考えてよいだろう。

ここまで《慕帰絵詞》、《祭礼絵草紙》、《酒飯論絵巻》の 3 点を取り上げたが、これらの作品などから「ハレの場」における喫茶がどのようなものかを考えると、いずれの作品にも湯瓶が描かれていないことから、風炉釜を据えた場所で茶を点て、それを客前に運んだものと思われる。しかし、唐時代末期より始まった抹茶法による喫茶を描いた絵画には日本の茶釜に近いものはほとんどみられず、台湾故宮博物院所蔵《文會図》のように炭火を入れた火桶の中に湯瓶を直接置いて湯を沸かす様子が描かれており[17]、また《羅漢図》（図 12）のように湯瓶を風炉に置いて湯を沸かしていることから、日本においても点茶法がもたらされてしばらくは、湯瓶で直接湯を茶碗に入れて茶を点てる方法も行われていたのではないだろうか。闘茶会の様子を記した『喫茶往来』には「鑵子立てて湯を練」っているが、「左に湯瓶を提げ右に茶筅を曳き」て茶を点てていることから、釜で沸かした湯を湯瓶に移し替えて使用したと考えられる。

しかし、東京国立博物館所蔵の永正 14 年（1517）土佐刑部大輔光信筆《清水寺縁起》（図 13）にある、大勢の僧侶が大般若経を写経している場面には、隣の建物において写経僧たちに振舞うための眠気覚ましの茶が準備されている様子も描かれているが、やはり湯瓶は描かれておらず、僧侶が茶筅で茶を点てており、すぐそばにいる二人の喝食（稚児）はそれぞれ方盆と丸盆を持ちながら茶が点て終わるのを待っているようである。点て終わった茶は、喝食が盆に載せて写経僧の元へ運んでいき、各人に配り回ったと思われることから、寺院においても特別な儀礼以外は、茶は運び出されるように変化していったのではないかと考えられる。日本において、中国式の湯瓶による点茶が普及しなかった理由について、中国では曲彖（椅子）に座ることが定着したのに対し、日本において曲彖はあまり普及せず、畳の上に直に胡坐をかいて座る方式が定着したことが要因の一つではないだろうか。この違いは生活習慣の違いから生じたものと思われ、椅子に座って所作を行う中国の生活様式と床や畳に座って所作を行う日本の生活様式では根本的に違いがあり、座って所作を行う日本人にとって湯瓶は合わなかったためではないかと新郷英弘氏は指摘している[18]。また、数種類の茶を一度に何服も点てることを考えると、浄瓶では湯が足りなかっただろうし、冷めてし

[17] 新郷英弘『釜と工芸品』淡交社、2017 年、70 頁。
[18] 新郷『釜と工芸品』71 頁。

まうのではないかと神津朝夫氏が指摘している[19]。

第三節　「ケ」の空間における喫茶

「ケ」（褻）という言葉は、非日常を意味する「ハレ」の対義語として主に民俗学の方面で用いられている。つまり「ケ」の空間とは、日常を過ごすプライベートな空間のことをいうのである。15 世紀前期頃のものとされる出光美術館蔵《福富草紙》（図 14）の中に、放屁の珍芸により長者となった高向秀武夫婦が、板の間に敷きこまれた畳の上で夜着を打ち掛けて午睡を楽しむ場面がある。部屋の中央には火桶が置かれ、山盛りの果物が載った大きな鉢、長柄の両口銚子など、庶民には無縁のものが床に直置きされているが、棚の上には青磁の鉢と茶碗が直に置かれ、その間には朱漆の丸盆に載る一対の天目茶碗と茶筅が描かれている。秀武のような成り上がり者が唐物の茶道具を所持しているということは、いかに喫茶の風習が幅広い層に広まりを見せていたか、また唐物は社会的地位を象徴するものであったことを画証しているといえよう。

東京国立博物館蔵《不動利益縁起》（図 15）は 15 世紀中頃のものと考えられている。三井寺の僧智興が重病を患い、弟子の証空がその身代わりとなるべく常住院に祀られていた絵像の不動明王に祈願したところ、不動明王がその身代わりとなったことにより、師弟ともに救われたという説話を描いた絵巻である。三段目には寺院の坊舎の室内が描かれているが、僧侶が集まる置き畳の部屋の中央には囲炉裏が設けられているのが分かる。脇息に身を預ける僧智興がいる部屋には枕のようなものが描かれていることから、ここは納戸（眠床・眠蔵）であると思われる。禅院塔頭の方丈や独立会所などでは、北に面したケ向きに、日常的な居間として使われる書院と寝室である納戸が隣接している[20]。となると、プライベートな空間である納戸に隣接し、また囲炉裏が切られていることから、この部屋もプライベートな空間であると考えられ、書院の前身ともいうべき部屋であるといえよう。この囲炉裏は暖房用に設けられたものであろうが、その周りに食籠や角盥に載る湯瓶、そして刻花文のある青磁の茶碗があり、画面左の棚には天目茶碗も飾られていることから、この部屋で茶が飲まれていた可能性は高い。なお、ほぼ同じような間取りの坊舎が 2 段目にも描かれているが、その傍には湯瓶や大匙、細口丸壷など喫茶に関係するような道具の収まる棚が置かれている。

徳川美術館蔵《掃墨物語》（図 16）は 14 世紀から 15 世紀にかけて成立したと考えられている。失恋から無常を感じた若い女性が京都北山のとある僧坊で出家して隠棲する物語であるが、下巻冒頭のこの場面は女性がまさに髪を下ろしているところである。その隣には六

---

[19] 神津朝夫『茶の湯の歴史』88 頁。
[20] 赤井達郎ほか『茶の湯絵画資料集成』平凡社、1992 年、18 頁。

畳敷の部屋があり、壁一面には山水の張紙が貼られている。床の間には青磁の香炉が置かれ、軸装された水墨画が掛けられている。奥には細畳を敷き詰めた長床があり、太鼓が置かれている。《不動利益縁起》の囲炉裏のある書院らしき部屋は、納戸と隣接していることから「ケ」の空間であると思われるが、この部屋には中央に長方形の囲炉裏があるものの、剃髪の儀式を行っている仏堂と隣接しており、納戸や書院とは隣接していないことから、本当に「ケ」の空間と考えてよいかどうかは、いささか疑問も残る。

長方形の囲炉裏の縁は漆塗りであり、今日も使われている炉縁がすでに登場していたことがうかがえる。それを囲むように高麗縁の畳が敷かれているが、銅製の柄杓立と飯桶型の水桶が置かれている半畳だけは指莚が敷かれていることから、ここで点前が行われたものと思われる[21]。なにゆえに点前座だけが指莚となっているのかは明らかでないが、将軍に近侍し、喫茶や道具に通じており、身分を低く見られていた同朋衆と何らかの関係があるのであろうか。しかし、ここは僧坊であることから、そのような区別をあえてつける必要があったとは思えない。

囲炉裏には上から鎖で短い注口のある鑵子が釣られているが、色からして金か真鍮製のものと思われる。昭和 34 年（1954）に内モンゴル自治区赤峰市大営子遼駙馬贈衛国王墓より出土した湯壷（図 17）は、墓誌銘から応暦 9 年（959）に埋葬されたことが明らかであるが、遼は唐の銀器を重用し、さらに倣製も行ったという[22]。注口が短いのは唐時代の特徴であり、『室町殿行幸御餝記』にも「御鑵　金」「御鑵　銀」とあることから、大陸において金や銀などで製作された金属製の湯壷がある時期に日本へもたらされ、唐物として足利将軍家においても珍重されていた様子がうかがえる。

奥の座敷では僧形の人物が臼を挽いていることから、これから出家祝いの茶会を催すのであろう。この部屋が「ケ」の空間であるかどうかはともかく、それまで行われていた「ハレ」の空間において行われていた運び出しによる喫茶とは明らかに異なる、座敷の中央付近に囲炉裏を設け必要な道具を座敷に持ち出すことによって、点茶と喫茶を同一空間において行う方法が新たに考案され、これが後の侘茶につながっていったのではないだろうか。

永享 9 年の『室町殿行幸御餝記』によれば、義教が築いた 3 つの会所の中で南向会所の「北之茶湯所」が茶湯所としては早い例であることはすでに述べたが、ここには茶道具の代表的なものとして「御鑵如例　御水指如例象眼　下水染付」、続いて上重に「六建盞　大海各一対」が、中重に「建盞二」、下重に「湯瓶一胡銅　杓立　蓋置同青磁　はゝき　炭取」が置かれていたという。上重、中重、下重という表記から、これらはすべて《不動利益縁起》2 段の囲炉裏の傍に描かれているような棚に置かれていることが分かる。一方で、南向会所の北五間の御茶湯棚の上重には「建盞　六　大茶埦青花形　菓子盆卅枚」が、下重に「食籠

[21] 赤井ほか『茶の湯絵画資料集成』16～17 頁。
[22] 小川裕充ほか『世界美術大全集　東洋編』第 5 巻、小学館、1998 年、397 頁。

貝高　湯瓶一鍮石　下水　蓋置同鍮石」が飾られており、他に「御鑵新調　風炉鍮石　水指青磁　杓立鍮石角　炭取藤南蛮物」があることから、この部屋においても茶を供することは可能であったと考えられる。北五間は義教の書院である「雑華室」のみ隣接していることをふまえると、北五間も「ケ」の空間とみなすべきであろう。

会所泉殿においても、茶湯所の四間の違い棚には「御茶垸二青大小　臺　壷肩衝　方盆　食籠一対　建盞一対」が置かれ、他にも「御鑵銀　水指青磁　杓立　蓋置同鍮石　下水染付かますえ胡銅　炭取」が飾られていた。囲炉裏のある赤漆之床間にも「御つり物　水さし同南蛮物　下水胡銅　杓立胡銅　杓二　火箸鍮石　蓋置胡銅　炭かき　箒」が飾られており、御書院の御棚には「湯盞饒州　御茶垸饒州よう入」とあり、やはり「ケ」の空間と思われる部屋にも茶道具が一式揃っている。

また、新会所（新造会所）では南間が茶湯所に当たると思われるが、かりん製の茶湯棚の上重に「建盞　台　壷なすび　盆」が、中重に「食籠　茶垸二青よう入　台　方盆　茶椀二白大小　台」が、下重に「建盞六」とあり、その他「鑵金　風炉胡銅　水指胡銅鍮石　水覆染付　杓立　蓋置同青磁　杓二一竹一やし　火箸　かますへ胡銅　炭取」と茶の湯道具が一式揃っている。ところが、囲炉裏のある北向四間に隣接する北くつかたの間にも、上重に「建盞一対　台　方盆　茶垸二青花形大小　壷肩衝」が、中重に「食籠」が、下重に「建盞五　銀台　鑵　風炉　杓立象眼　蓋置青磁　水指胡銅酒梅形　水覆染付　鑵すへ胡銅」が飾られていることから、やはり新会所においても「ケ」の部屋と思われる部屋には茶道具が一式揃って飾られているのである。

こうした「ハレ」の場における喫茶は、その後も同朋衆によって整備されていった様子が『君台観左右帳記』によってうかがえる[23]。『君台観左右帳記』は足利義政の同朋衆であった能阿弥、あるいはその孫の相阿弥が編纂したものと伝わっているが、中国から請来した唐物の絵画や工芸品をリスト化し、さらにその価値基準までをも記しているのである。これにより、その当時の日本人が持っていた価値基準や美意識をうかがい知ることができる。それに加えて、書院における唐物の飾り方が図示されており、先にみた『室町殿行幸御餝記』にあるような唐物たちが、どのように飾られていたのかを考えるうえでも、有用な史料であるといえよう。

『室町殿行幸御餝記』から、永享年間にはすでに「ハレ」の空間において供される茶を点てる茶湯所が成立していたのと同時に、同一の空間において茶を点て、客に供することも可能であったことが考えられることから、「ハレ」と「ケ」の中間にあたるような空間が新たに創出され、そこで点茶と喫茶が行われたのではないだろうか。この頃は、客人を迎え入れ

[23] 『君台観左右帳記』にはいくつかの異本が伝わっているが、その中でもっとも信頼されている東北大学本には「永正 8 年（1511）10 月 16 日真相(相阿弥)」の奥書と花押があるが、これは永正 8 年からおよそ 50 年後の永禄年間に模写されたものである。

る際に茶を供することが饗応の焦点であったことがうかがえるが、影の仕事として客が目にすることのなかった点前を客前において行うことによって、単なる鑑賞の対象でしかなかった唐物茶道具のより生き生きとした姿を、間近で眺めることができるようになったのである。《慕帰絵詞》、《祭礼絵草紙》、《酒飯論絵巻》の 3 点から、異なる場所で点てた茶を客前に運び込む「ハレ」の場における喫茶について考察し、そして《福富草紙》《不動利益縁起》《掃墨物語》の 3 点から、日常の空間における喫茶について絵画を通して考察してきたが、室町時代には会所における喫茶と、「ハレ」と「ケ」の中間にあたるような空間における主客相対座する喫茶という、2 つの系統の喫茶が併存していたと考えてよいのではないだろうか。

小結

ここまで室町時代の喫茶について検討してきたが、上流階級においては鎌倉時代後期から南北朝期以前より《慕帰絵詞》のように歌会に付随して喫茶が行われ、あるいは茶の種類を飲み当てる「闘茶」が一つの遊興として流行していた様子がうかがえる。庶民階級においても、応永 10 年 4 月日『南大門前一服一銭茶売人道覚等連署条々請文』などの史料と《地蔵菩薩霊験記絵》などの絵画資料から、遅くとも南北朝期から応永年間にかけて寺社の門前に小屋掛けの店を構えるか、あるいは天秤棒で道具を持ち運んできて茶を売っていたことは明らかである。その後も市中における茶屋や一服一銭は様々な絵巻物や屏風に描かれていることから、中世を通して途絶えることなく続いていったのであろう。

会所における喫茶は室町時代以前にはすでに成立していたものと思われるが、室町時代中頃になると《不動利益縁起》や《掃墨物語》のように、会所のように移動式の火桶を置くだけではなく、部屋の中央あたりに囲炉裏を設けた空間における喫茶も登場した可能性を示唆する絵画資料も登場し、さらに『室町殿行幸御餝記』からもそうした様子がうかがえることから、「ハレ」の場における喫茶とともに、「ハレ」と「ケ」の中間にあたるような空間における喫茶も併存していたのではないだろうか。《不動利益縁起》ではまだ畳は置畳であったが、《掃墨物語》では囲炉裏を囲むように畳が敷き詰められていることから、茶を喫することを目的とした空間として整備されていった様子がうかがえ、そうした空間がその後の村田珠光らの侘び茶における茶室の原型となったとみてもよいのかもしれない。

また、茶道具の中で特に茶釜に着目すると、《七十一番職人尽歌合》の一服一銭が用いている羽のある釜は甑口の部分と釜鐶の部分は金か真鍮によって作られたものと思われ、『満済准后日記』永享 2 年 3 月 17 日の醍醐寺金剛輪院の花見に飾られた「甘子口胡銅」は、このようなものを指す可能性を指摘したが、現存する古い茶釜の中にこれに当てはまるようなものは見当たらない。またこの釜は常張鐶付に付いている取手が左右にあるという珍しい形式であるが、こちらについても当てはまるものがあるかどうかは不明である。さらに

《掃墨物語》で上から鎖で釣られている金、あるいは真鍮製の鑵子は後の「手取釜」(図 18)につながっていくと思われるが、手取釜の中には注口のあるものも存在することから、やはり手取釜の原型は大陸からもたらされた金属製の湯沸しであったと考えてよいように思われる。応暦 9 年（959）に埋葬された内モンゴル自治区赤峰市にある遼駙馬贈衛国王墓より出土した湯壷とその形がほぼ似通っており、また『室町殿行幸御餝記』に「御鑵　金」「御鑵　銀」とあることから、唐物の金属製湯壷が珍重されていた様子がうかがえることを指摘したが、こうした湯壷も日本と中国における生活様式の違いなどから、あまり湯を沸かす物として当時の人々に広まることはなく、その後は「手取釜」にその姿をとどめた程度であったといえよう。しかし、日本の金属工芸史ではこうした一連の流れについてはあまり具体的な説明がなされていないように思われ、さらなる調査研究が必要であるように思えてならない。

参考図版



図 1《邸内遊楽図》（二条城内風俗図）右隻部分

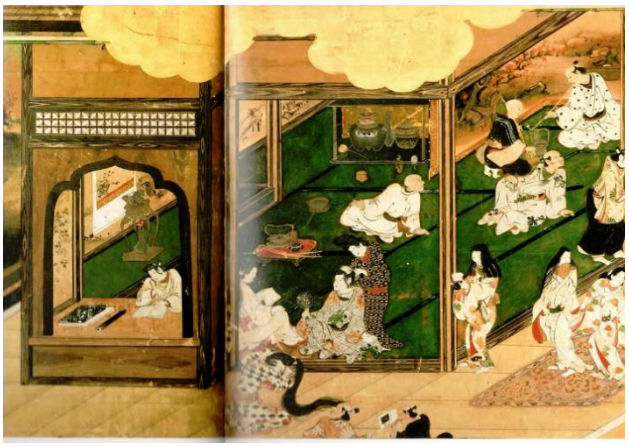


図 2《邸内遊楽図屏風》（相応寺屏風）左隻部分



図 3《調馬・厩図屏風》右隻部分



図 4《七十一番職人尽歌合》より一服一銭



図 5《釈迦堂縁起絵巻》一服一銭



図 6《地蔵菩薩霊験記絵》茶屋部分



図 7《珍皇寺参詣曼荼羅図》茶屋部分



図 8《富士見図屏風》茶屋部分



図 9《慕帰絵詞》巻 5 第 3 段の内　会所と厨房の一部



図 10《祭礼絵草紙》1 巻の内



図 11《酒飯論絵巻》1 巻の内



図 12《酒飯論絵巻》1 巻の内、茶湯所



図 13《羅漢図》部分



図 14《清水寺縁起》上巻の内



図 15《福富草紙》下巻の内



図 16《不動利益縁起》三段目の内



図 17《掃墨物語》下巻の内



図 18 銀鱗文湯壷



図 19 古天明　広口手取釜

第二章　桃山時代における製陶の状況―美濃と薩摩を中心に―

第一節　侘び茶における高麗茶碗・和物茶碗の登場

前章にて述べたように、唐物荘厳の書院の茶から後の侘茶につながる「ハレ」と「ケ」の中間に当たるような空間が設けられ、点茶と喫茶を同一の空間にて行う新たなスタイルが誕生し、そうした茶が民間にも広まっていくにつれて、僧侶であった村田珠光が禅的な精神をバックボーンに、麁相（粗相）な道具を用いた茶の湯に変容させていったのであろう。珠光が侘び茶の創始者と目されているのは、薩摩屋という屋号を持つ堺の町衆であり、利休の高弟である山上宗二（1544～1590）が著した『山上宗二記』[24]に能阿弥を介して足利義政（1436～1490）に召し出され、東山に隠棲して珍しい遊興を求めていた義政に茶の湯を教授したとあることによる。

しかし、義政が東山に山荘を造立したのは文明 14 年（1482）のことであるが、能阿弥はその 11 年も前に没していたことから、この部分の記事については辻褄が合わないことから全面的に信用することはできない。山上宗二は茶堂として豊臣秀吉に仕えていたが、勘気に触れて浪人し小田原の後北条氏の元に身を寄せていたが、天正 18 年（1590）秀吉による小田原攻めの際は投降し、利休の取り成しで秀吉に面会するも、再び秀吉の怒りを買い耳と鼻を削がれた後打ち首となった。宗二が浪人していた際、各地にいる弟子たちのために『山上宗二記』を記したのであるが、道具に関する記述に多くが割かれていることから、侘茶においても道具の鑑賞も重要視されていたことを知る。名物道具について解説を記す中に「口伝あり」という言葉がしばしば登場することから、重要な部分については口頭で指導を行っていた様子がうかがえる。

珠光がどのような考えをもっていたかについては、史料が乏しいこともあってその全体像を把握することはきわめて困難であるが、大和国の古市を本拠とする土豪であり、興福寺の有力衆徒でもあった古市播磨澄胤（1452～1508）に宛てた「心の文」（珠光古市播磨法師宛一紙）[25]と名付けられている書状には「此道の一大事ハ、和漢之さかいをまきらかす事肝要／＼、ようしんあるへき事也、又、當時、ひゑかるゝと申て、初心の人躰かひせん物・しからき物なとをもちて、人もゆるさぬたけくらむ事、言語道断也、かるゝと云事ハ、よき道具をもち、其あちわひをよくしりて、心の下地によりてたけくらミて、後までひへやせてこそ面白くあるへき也」とある。このことから、すでに茶の湯が人々に広まりをみせ、唐物を持たない初心者たちにも比較的入手しやすい備前、あるいは信楽で焼かれた焼き締めの陶器が転用されていたようであるが、珠光はこれらが無闇に茶道具として転用されることに

[24]『茶道古典全集』第 6 巻（淡交新社、1967 年）を底本としている。
[25]『茶道古典全集』第 3 巻（淡交新社、1967 年）を底本としている。

ついて言語道断の事とし、「和漢之さかいをまきらかす」こと、つまり唐物の味わいをきちんと知った上で、和物を取り入れることこそが茶の湯の一大事である、と書き送っている。この「心の文」は古市家から奈良の松屋に移ったが、後に鴻池道億の求めに応じて譲っており、現在原本は行方不明であるものの、道億が作成した写本が今日庵文庫に収まっている[26]。珠光については矢部良明『茶の湯の祖、珠光』（角川書店、2004 年）などにおいてすでに詳しく触れられているので、これ以上の言及はしない。

後に続く武野紹鷗（1502～1555)、千利休（1522～1591？）らは珠光の気風を受け継ぎつつ独自の境地を切り開き、より深化させていった。紹鷗の頃には日本のやきものを積極的に取り入れており、たとえば徳川黎明会所蔵の白天目茶碗（図 1）と備前水指「青海」（図 2）は紹鴎所持の名物として古来より名高い。前章において述べたように『松屋会記』[27]天文 6 年 9 月 12 日条十四屋宗伍会において高麗茶碗が初登場していることから、紹鴎存命中にはすでにある程度、高麗茶碗の中でも古作と考えられている三島や井戸、粉引、狂言袴手と呼び習わされている高麗青磁の筒茶碗などが茶の湯の茶碗として広まっていたのであろう。また、ベトナムを産地とする安南茶碗や占切水指や芋頭水指のような東南アジア地域を産地とする焼き締めの南蛮陶器も 16 世紀後半に請来し、水指や建水として見立てられている。

しかし、利休はこうした中国や朝鮮半島から請来したものだけを用いるのではなく、中国南方あるいは朝鮮半島から渡来してきた父を持つ陶工長次郎に命じて、総釉の黒・赤一色の軟質施釉陶器、いわゆる楽焼、を創始させ、自らの好みに合うものをつくらせた。それがいつ頃の出来事であったのかは定かではないが、長次郎作といわれる獅子像留蓋瓦（図 3）の腹面に「天正二年春依命長次良造之」と彫銘があることから、すでにその頃には何人かの命によって、このような彫塑的な作品を制作していたことを知るのである。この獅子像は長次郎の作品の中で制作年が判明する最古のものであり、また長次郎が実在した人物であったことを示す貴重な資料でもある。全体的に状態が悪く、火災に遭うなどしてこのような姿になったものと思われるが、この獅子像をよくみると僅かな部分であるが緑色とやや黄味がかった白色の釉膚が認められ、釉薬の剥げた箇所には赤土が認められる。

この赤土は聚楽第の建設時に掘り起こされた土であるといわれており、林屋晴三氏はこの獅子像と、同じく長次郎作として伝世しているものの中で初期のものとされる「白鷺」（図 4）や「無一物」も同じ赤土を用いていることから、その時点でこれらを焼造することは技術的に可能であったとしている[28]。彫銘を信用するならば、長次郎は天正 2 年にはこの赤土でもってやきものを作っていたことになる。また緑色と白色の組み合わせの二彩陶という

---

[26]『日本人と茶―その歴史・その美意識―』（展覧会図録）京都国立博物館、2002 年、305 頁。

[27] 注 11 に同じ。

[28] 林屋晴三「長次郎と光悦」『原色日本の美術第 23 巻　陶芸（2)』小学館、1985 年（第 9 刷)、138 頁。

と、中国福建省あたりでつくられたとされる華南三彩にみられるような独特の釉色である。華南三彩の代表的な作品として、三彩印花魚海老文盤（図 5）が挙げられる。長次郎作と考えられている二彩の皿が伝世しており、また 14 代楽吉左衛門（覚入）が公表した『宗入文書』にその名がみえる宗慶によって制作された、文禄 4 年 9 月吉日銘を持つ二彩獅子香炉（図 6）が伝世していることから、楽焼の成立当初からすでに二彩陶を焼成することは可能であったようであり、この技法はその後しばらくの間は途絶えずに伝わったようである。

林屋氏のいうように、少なくとも「白鷺」や「無一物」のような赤楽茶碗を制作することは天正 2 年の時点である程度可能であったと考えられるが、利休による楽茶碗が茶人たちの注目を惹いたのは、しばらく後の天正 14 年（1586）以降のことであったと思われる。『松屋会記』天正 14 年 10 月 13 日条中坊源吾会において「宗易形ノ茶ワン」が登場しているが、宗易とは利休のことであり、当時は利休という居士号よりも宗易の名の方が知られていて、かつ長次郎が利休の指導の下で作陶をしていたとすれば、「宗易形」と表記しても特段違和感はない。しかし、わざわざ「宗易形」と表記するくらいであるから、松屋久政の眼にはよほど真新しく映ったのではないだろうか。「宗易形」という表記は後にも先にもこの一回のみであるが、これを境にして相次いで「今ヤキ茶ワン」が登場している。さらに『松屋会記』には天正 16 年 9 月 18 日大和郡山の豊臣秀長家臣池田伊予守の会では「今ヤキ黒茶ワン」が登場しており、同年 10 月 16 日清水宗仙会では「ヤキ茶ワン」が、11 月 14 日の曲音会では「クロヤキ茶碗」が登場し、これを境に楽焼茶碗と思われるものが相次いで用いられている。「宗易形ノ茶ワン」とは、長次郎作として今日伝わるものの中で最も多い半筒形でシンメトリーなものを指すのであろう。

このように、茶の湯界において新たに請来した高麗茶碗や南蛮陶器、新たにつくられた楽焼が、天文年間から天正年間にかけて急速に席巻しているが、なおも唐物天目や日本で写された天目茶碗が、登場回数は減少したとはいえ用いられていることを忘れてはならない。山上宗二は、侘び茶の茶人について「目利にて茶の湯も上手、数寄の師匠をして世を渡るは、茶の湯者と云う。一物も持たず、胸の覚悟一、作分一、手柄一、此の三箇条の調いたるを侘数寄と云々。」と定義しているが、名人については「唐物所持し、目利も茶の湯も上手、此の三箇条も調い、一道に志深き」ものであることを条件としており、侘び茶の全盛期であってもなお、唐物を所持することはある種のステータスであったことがうかがえる。

また、ふたたび『松屋会記』を紐解くと、高麗茶碗や楽茶碗とされる今焼茶碗が流行している天正 16、7 年においても、伊勢天目や建盞などの天目を用いた会が散見されるのである。この伊勢天目については、現在三重県において天目茶碗を焼いた窯跡が発見されていないことから、伊勢ではなく美濃で焼かれたものの内、伊勢山田の御師に年々需用されたものが呼ばれたとする説がある[29]。林屋氏は茶褐色釉の掛かり、長石釉で胴部に「御伊世」、見込

[29] 加藤唐九郎『原色陶器大辞典』淡交社、1972 年、56 頁。

みに「斎」と文字をあらわした半筒形の瀬戸茶碗「老杉」（図 7）はそれを考える上で手掛かりとなるのではないかとしている[30]。

しかし、16 世紀末期に至っても依然として天目茶碗が用いられていたとはいえ、茶人たちの価値基準までもがまったく同じであったわけではない。16 世紀における茶人の価値基準については『君台観左右帳記』[31]と『山上宗二記』を比較することで、その変遷ぶりがうかがえる。前章で少々触れた『君台観左右帳記』は、少なくとも永正 8 年（1511）には成立していたと考えられるものであるが、天目の中では曜変天目を頂点とし、以下油滴天目、建盞天目と続き、最下位にごく普通の天目を挙げ、灰被天目をその中で上としている。「稲葉天目」（図 8）に代表される曜変天目を「建盞の内の無上也。世上になき物也。」と評し、その値を 1 万疋としている。油滴天目、建盞天目に関しても、それぞれ 5 千疋、3 千疋と高い評価を下しているが、それに対し、「天目、つねのことし。はいかつきを上とする也。上には御用なき物にて候間、不及代候也。」と只天目をごく当たり前のものであり、将軍は使わないものであるから、評価するに値しないとしている。

一方で、それからおよそ 80 年後の天正 16 年（1588）に著された『山上宗二記』では、「天目之事」という項目に天目、次に黄天目、そして建盞を挙げているという。「天目之事」項において最上とされている天目とは灰被天目であり、上中下でランク分けがなされている。黄天目は、灰被天目の中で黄色味を帯びている物を分けて分類したものである。つまり、『君台観左右帳記』では一つに纏められていた灰被天目を『山上宗二記』ではその中からさらに黄天目を別のものとして記している。

『山上宗二記』では、その多くが名物道具に関する記述に割かれているが、灰被天目について「天下三ツの内二ツ関白様ニ在リ。引拙ノ天目堺油屋ニ在リ。」とあるように、それらの所持者を記すことによって個別に認識しようと努め、評価を下している点が『君台観左右帳記』と大きく異なる点である。また、灰被天目や黄天目に対して、曜変、油滴、烏盞、別（鼈）盞、難波（玳玻）盞を挙げているが、これらについては単に建盞と一括りにされており、そのすべてを「代物カロキモノ」であるとしている。

このように 1 世紀も経たないうちに最上とされていた曜変天目や油滴天目が最下位に転落し、替わってそれまで見向きもされなかった灰被天目が最上位にランク付けされるという価値の転換が起こっている。この価値の転換こそが桃山時代の侘び茶の大きな特徴であるが、これは茶の湯界における下克上といっても過言ではないだろう。

さらに、『山上宗二記』には「惣テ茶碗は唐茶盌スタリ、当世は高麗茶盌、瀬戸茶盌、今焼ノ茶盌迄也、形サエ能候へハ数奇道具也。」とあり、事実茶会記からも天正年間には天目

---

[30] 林屋晴三「黄瀬戸・瀬戸黒・志野」『世界陶磁全集第 5 巻　桃山（2)』小学館、1976 年、151 頁。

[31]『茶道古典全集』第 2 巻（淡交新社、1967 年）を底本としている。

の登場回数は減少し、替わって高麗茶碗や瀬戸茶碗、楽茶碗など新しく請来した、あるいはつくられた茶碗が茶会に多く用いられている様子が記されている。このような大規模な価値の転換には大きなエネルギーが必要不可欠であるが、その担い手は武士ではなく、京、大坂、奈良の町人や僧侶たちが中心であった。

第二節　美濃窯の成立と展開

1. 黄瀬戸・瀬戸黒の登場

先にも述べたように、室町時代における喫茶の普及は天目茶碗の急激な需要を生み、その不足を補うためにわが国においても天目茶碗の写しを大量生産するに至ったことは、想像に難くない。しかし、16 世紀末期から 17 世紀初頭の間茶の湯界を席巻した黄瀬戸、瀬戸黒、志野、織部などといった、かつてないまでに色鮮やかで日本的な特質を持つやきものたちを誕生させたのは、瀬戸ではなく美濃であった。

特に織部の中には、その当時流入していたヨーロッパ文化の影響を受けてつくられたものもみられ、我が国のやきものの中で幕末・明治以前のものの中ではもっとも装飾に富み、かつ国際色豊かなやきものであったといえよう。また、志野の中には唐津窯との関連をうかがわせるものもみられ、緑釉の織部焼の生産が始まる頃に導入された連房式登り窯は唐津からもたらされたものであるという。そこで、本節では美濃窯を中心に取り上げ、美濃窯と唐津窯との交流についても併せて検討することとする。

そもそも美濃焼とは、美濃国の可児、土岐、恵那の 3 郡にまたがる東濃地域で焼かれた陶磁器の総称である。美濃の窯業生産活動は、古墳時代末期から平安初期の須恵器窯、平安時代前期の空白期間をおいて平安時代中期には灰釉陶器として復活し、鎌倉時代には無釉の山茶椀窯に転換して室町時代まで続いている[32]。平安時代中期に編纂された『延喜式』では美濃国は陶器調貢国として定められていた。また、同時代には灰釉陶器や緑釉陶器といった施釉陶器が美濃のほかに尾張、山城、長門においても生産されていたが、朝廷勢力の衰退によりやがて生産されなくなり、唯一尾張の瀬戸にのみ施釉技術は残ることとなった。

従来、美濃の施釉陶器の起源は、中世唯一の施釉陶器生産地の瀬戸が、応仁・文明の乱後の荒廃と不況によりその生産が衰退し、瀬戸の山々の窯が一斉に廃棄される、いわゆる「瀬戸山離散」により、瀬戸の工人が地続きの美濃に移動して美濃窯が開かれたものと考えられてきた。しかし、現在確かめられている土岐市内の瀬戸系中世施釉陶器窯跡 8 箇所の操業開始時期は、瀬戸窯と対比しながら編年していくと、15 世紀前半期までさかのぼる可能性が

[32] 井上喜久男「美濃窯の研究（1）－15～16 世紀の陶器生産－」『東洋陶磁』第 36 号、2006～2007 年、6～7 頁。

出てきていることから、従来の瀬戸山離散によって瀬戸の工人が美濃の地へ移動して発生したとする美濃焼起源説は成り立たなくなっている[33]。いずれにしろ、美濃の施釉技術は瀬戸よりもたらされたものであることに疑いはない。実際には美濃で焼かれたやきものであっても、当時は一括りに瀬戸のものとして認識されていたようであり、天文年間頃の禅昌寺文書に飛騨の領主三木直頼が同寺に宛てたものの中に、「瀬戸物ふちかけ自岩村到着候を、此方皆々に出し候、一段重宝由申候云々」とあって、天文の頃に美濃でも一般に施釉陶器は瀬戸物といっていたらしい[34]。

黄瀬戸の出現は、それまで瀬戸窯同様に唐物写しを製作していた美濃に大きな変化を及ぼした。黄瀬戸は光沢の強い灰釉の掛かった初期の古瀬戸系黄瀬戸（ぐい呑み手）と、しっとりと潤いのある油揚げ肌を呈する釉中に黄土を混ぜた「あやめ手」、その後登り窯で焼成された「菊皿手」に大別される。この内、「あやめ手」のものがもっとも創意に富んでおり、全体的に形は端正であるが、彫りや印によって文様をあらわしており、牡丹、唐草、草花文など身近にある植物を題材にしたものが多くみられる。さらに、緑釉（胆礬）の部分的な使用によって黄色と緑による色のコントラストが誕生した。その当時日本においてつくられていたやきものは無施釉の焼き締め陶器が多く、また瀬戸の施釉陶器や請来していた唐物も単色のものが多かったことを考えると、この色鮮やかなコントラストは人々に目新しく映ったに違いない。

黄瀬戸のルーツとしては、以下のものを挙げることができる。一つは漆塗の盤であり、もう一つは前節楽焼について言及した箇所ですでに触れた中国福建省あたりでつくられたとされる華南三彩である[35]。漆塗の盤においては、たとえば「桃蒔絵螺鈿輪花盤」（図 9）のように、見込みに大きく文様を描き、口縁には広い鍔を持ち、中には輪花状のものがあるところが黄瀬戸の鉦鉢（図 10）に類似しており、華南三彩においては、文様を彫りであらわし、色は黄色地に緑釉を部分的に用いることによって文様を際立たせているところに類似点を見出すことができるのである。仮に日本でつくられた漆器の盤もまた、大陸から請来した陶磁器の影響を受けているとなれば、黄瀬戸のルーツは華南三彩のみに絞られることになるが、ここでは断言を避けたい。

黄瀬戸は鉢や皿、向付などの食器が大部分を占めており、その代表的な茶碗として「難波」（図 11）が挙げられる。また、茶碗としてつくられたものとしては、長次郎の楽茶碗と似通った姿をしたもの（図 12）、黄瀬戸茶碗では唯一といって過言ではないほどの歪みを持つ「朝比奈」（図 13）などごく少数である。

茶の湯において懐石料理が振る舞われるようになるにつれ、食器の需要が急速に高まっ

---

[33] 井上「美濃窯の研究（1）－15～16 世紀の陶器生産－」7 頁。
[34] 『可児市史』第 2 巻（岐阜県可児市）2010 年、157 頁。
[35] 矢部良明ほか『やきもの名鑑 2　桃山の茶陶』講談社、1999 年、12 頁。

たことにより、大量に生産されることが求められた。今日でもそうであるが、食器類は同じものが複数個揃わないと都合が悪く、洋食器ならセットで 6 客 6 枚、和食器なら 5 客 5 枚を 1 セットとして揃えるというイメージが今も根強い。そこで、美濃窯では型を用いての成形が盛んに行われたのである。粘土を用いて型をあらかじめつくっておき、そこに皿形や碗形に轆轤挽きした素地を被せる方法か、あるいは粘土をタタラとよばれる型に押し当て、余分な土を切り取る方法が用いることによって、様々な形のものを制作できるようになったのである。

型を用いはじめた頃のものは単純な形であったが、慶長以後緑釉を用いた織部焼を焼くようになると、扇形、傘、千鳥などといったようなものの形を模ったものへと発展していった。尾張徳川家の御用窯である御深井焼においても型を用いてつくられたものがみられるが、その後茶陶の生産が下火になるにつれて型打ち技法は衰退していった。

瀬戸黒茶碗はもともと天目茶碗を焼くときに、釉の溶け具合を調べるために色見本として焼成途中のものを引き出したものが、冷たい外気や水に晒されることによって釉膚が黒色に変化することから誕生したのである。瀬戸黒とほぼ同時期に、京都では長次郎によって楽茶碗が焼かれているが、黒一色のやきものであるところに近似性を感じさせる。しかし、楽焼は基本的に一つ一つ手捏ねで成形し、削りで形を整えた後、一つ一つ小型の窯で焼いていくのに対し、瀬戸黒は一度に轆轤でいくつもつくり、削りで形を整えた後、大窯あるいは登り窯で一度にいくつも焼成するのである。また、造形も大きく異なっており、たとえば長次郎作と伝わるものに多くみられる、腰に丸みを帯びたシンメトリーな半筒形や、もう一つの型ともいえる「俊寛」のような高さを低く抑え、口縁をやや内に抱え込ませ、胴を引き締めるもののとは対照的に、瀬戸黒茶碗は高台が極めて低く削り出され、底部はほぼ水平である。総釉ではなく土見せであり、腰部からほぼ垂直に立ち上がった筒形もしくは半筒形である。さらに、楽茶碗は基本的に総釉であるのに対し、瀬戸黒は基本的に三角形に釉薬を掛け残すことによって土見せとなっているなど、両者には異なる点が多いのである。瀬戸黒茶碗では、利休所持と伝わる筒形の「小原木」（図 14）と半筒形の「大原女」（図 15）が古来より名高い。瀬戸黒の中には長次郎作の「大黒」によく似た形の陶片（図 16）が尼ヶ根窯跡から発見されており、「大原女」などの筒形、半筒形のものに先行して制作された可能性もある。赤沼多佳氏は、あるいは、天正 15、6 年頃の茶会記に登場する「瀬戸茶碗」や「黒茶碗」にはこうした茶碗が含まれていた可能性もあるとしている[36]。

2. 志野・織部の登場

これらが出現した後に、志野と織部が登場するのである。そもそも志野は、中国からもた

[36] 赤沼多佳『茶陶の美 2　桃山の茶陶』淡交社、2005 年、121 頁。

らされた白磁を写そうとしたものであると古くからいわれてきた。確かに、中国からは天目茶碗のみならず青磁や白磁の名品が断続的にもたらされており、そうしたものを実見し日本において生産したいと考えることがまったくなかったと断言することは難しい。現に猿投古窯からは越州窯の青磁水注（図 17）を写したと考えられる手付水注（図 18）が出土していることから、早くから大陸の優れたやきものを少しでも寸分違わず写そうと熱心であった様子がうかがえる。志野の中に白磁の皿を写したと思われる長石釉の掛かった丸皿（図 19）が存在していることから、中国の白磁に志野の起源があるとみてよいのかもしれない。

志野は黄瀬戸や瀬戸黒に比べて作行が幅広く、今日では無地志野、絵志野、練上志野、志野織部、鼠志野、赤志野に分類されている。無地志野はその名の通り、文様のない志野を指す。絵志野は文様が描かれたものを指し、志野の大半はこれに属する。練上志野は練込志野とも呼ばれ、もぐさ土と種類の異なる色の付いた土を練り混ぜることで色土が荒い縞模様となってあらわれるのである。志野織部は大窯ではなく連房式登り窯において焼かれた、織部のような絵付けがなされているものを指す。鼠志野は鬼板と呼ばれる鉄絵具を用いてつくられるものである。轆轤でひき上げた素地に鬼板を化粧掛けし、その上に長石釉を掛けてから焼成すると、鬼板が発色して鼠色になるのである。また、化粧掛けした鬼板を線彫りすることで、高麗青磁のように文様を表すことが可能となる。しかし、釉薬の掛かり具合や炎の加減によって赤く発色することもあり、これを赤志野としている。

土は美濃地方のごく一部で産出されるもぐさ土が用いられている。その名の由来は、焼き上がりがざんぐりとした土味になるからという説と、焼成後の土色がお灸で用いられるもぐさの色に似ているからという説があるが、定かではない。砂の混じる扱いにくい土であるが、これを轆轤で成形し、その後手で歪みを加えながらへらなどで形を整え、そこに鉄絵具でもって文様を描き、釉薬を掛けて焼くというものである。「卯花墻」（図 20）や「振袖」のような瀬戸黒に近い造形である筒形、あるいは半筒形のものが古いとされ、その後に「峯紅葉」（図 21）のような腰高な姿のものや、その後に登場する織部に似通った歪みのあるものが登場したと考えられている。

瀬戸黒と志野にみられる腰部を張り出させた筒形・半筒形の成形について、荒川豊蔵は陶工たちが常に身近で取り扱っている匣鉢の形にヒントを得たのではないかと考えていたようであるが[37]、黄瀬戸の茶碗として名高い「難波」のように、もともと向付であったものを茶碗として転用することが増えるにつれ、はじめから茶碗としてつくるに当たり、向付の形状をそのまま発展させたと考える方がより自然であろう。

志野の高台には、瀬戸黒のように篦で削り出された通常の高台の他に、削り出す際に広めにとった畳付の中央を削った二重高台、そして腰高な姿のものにみられる付け高台の三種類がある。特に、二重高台は志野以外にはほとんどみられないものであるが、なぜ二重に削

[37] 藤岡了一編『日本の美術第 51 巻　志野と織部』至文堂、1970 年 8 月、25～27 頁。

り出しているのかは不明である。志野の釉薬の原料は、長石と呼ばれる岩石である。これを細かく砕いたものと灰などを水で溶いたものを混ぜ合わせ釉薬として用いるのである。

志野には文様の描かれたものが多くみられる。これは素地と釉薬が白いことと、鬼板を用いることによって、文様を表すことが可能となった。西田宏子氏は「白梅文の鉢に用いられている鉄泥を利用する装飾法は、美濃の鼠志野の技法として移行したのではないかと推測され、鉄絵の技法も絵志野の技法の手本となり得るものである」と、中国で産出され、桃山時代には請来していた絵高麗との関連性を指摘している[38]。絵高麗の代表的なものとして、絵高麗梅文茶碗（図 22）が挙げられる。

志野の絵の題材は秋草、橋、屋形、垣、亀甲などがあり、後の織部に比べると種類が少ないが、黄瀬戸に比べると格段に増加している。皿や鉢は全体にほとんど余白なく絵が描かれているのに対し、茶碗は数筆でごく簡素に描かれたものが多い。焼成の際、土や釉に含まれる成分と焔が反応することによって、「火色」とよばれる、美しい赤味がかった発色があらわれることがあり、焔の加減や釉の厚薄によって濃い黒色から紫がかった褐色・紫がかった赤色・赤褐色など様々な色に変化するのである。そうした色の変化も志野の見所となるのである。

志野の出現時期については、かつては天正年間（1573～92）後半には焼かれていたと考えられてきたが、十数年前より考古学者の間で慶長 2 年（1597）を遡らないという主張がなされ始めた。その根拠は、大坂城遺跡の発掘調査において、志野の陶片が慶長 3 年以後の地層からのみ出土していることからである[39]。すでに元屋敷東窯より「慶長拾年」銘のある志野扇面向付と慶長 12 年銘のある匣鉢が採集されていることから、志野は慶長年間から元和年間にかけてのおよそ 30 年の間に登場し、消えていったということになる。しかし、伝世品の中には紹鴎所持と伝わる白天目茶碗があり、古くから志野の黎明期につくられたものとされている。実際に、白天目の陶片は多治見市の小名田窯下古窯群において採集されていることから、美濃での焼成が裏付けられている[40]。

また、『松屋会記』天正 14 年（1586）3 月 2 日郡山曲音会において「セト白茶碗」という志野らしき茶碗が登場している。さらに、天正 13 年に焼失した根来寺坊院跡の焼土層から志野の丸皿の出土があり、天正 18 年に廃絶した八王子城御主殿跡からは、遺構埋土の包含層から志野丸皿が出土しているなど[41]、これまでの定説を支えていたこれらを、如何にとらえればよいのかが問題となってくるのである。志野の焼成年代については、今後もあらゆる

---

[38] 西田宏子「呉州赤絵と交趾三彩のうつわ」『華南のやきもの』（展覧会図録）根津美術館、2000 年、43 頁。
[39] 赤沼多佳『茶陶の美 2　桃山の茶陶』120 頁。
[40] 井上喜久男「美濃窯出土の白天目茶碗」『茶の湯文化学会会報』第 8 号、1996 年。
[41] 井上喜久男「近世の瀬戸・美濃」『東洋陶磁史―その研究の現在―』東洋陶磁学会、2002 年、171 頁。

方向から検討すべき課題であることは疑いなく、志野が焼かれ始めた具体的な時期については、未だ不明確であるとせざるを得ない。

志野の代表的な茶碗として次のものが挙げられる。「卯花墻」は、我が国の国宝茶碗において 2 碗しか存在しない和物茶碗の 1 つであり、桃山時代には数多くの茶碗が焼造されているが、桃山茶陶を語る上で特に欠かすことのできない茶碗である。轆轤で半筒形に成形した後手で全体を三角に歪め、篦を用いて細かに変化をつけている。腰を張らせ、腰部と口縁の間をくびらせ、口造りには緩やかな起伏がつけられており、実に変化に富んだ造りとなっている。高台脇は二段に削られており、これは他に例を見ない。全体が三角に歪められており、掌にすっぽりと納まるようになっている。釉掛かりの薄い箇所では、土中に含まれる鉄分が作用してほのかに火色が生じており、志野独特の景色となっている。

志野「振袖」は、口造りや胴部、高台に桃山の志野らしい自由な造形をみることができる。胴部中央は篦削りのために峰が連なったようになっており、口縁や腰部には赤黒く焦げたような火色が、また胴部にも淡いピンク色の火色があらわれている。高台は付高台であり、無造作な造りがよりこの茶碗の面白さを際立たせている。土見せは三角形になっており、もぐさ土の美しい色合いが味わえる。文様は志野では珍しい細い筆致で、芒、亀甲、橋などが描かれている。銘は格調ある火色と文様から付けられたのであろう。

志野「橋姫」（図 23）は、筒形であるが、腰部を張り出し、そこから口部にかけてすぼまっているのは、桃山の志野の中でも珍しい作行である。正面には大きく橋が描かれており、いわゆる住吉手と分類されるものである。全体に動きが少なく、胴部に篦を入れた跡が残っているが、「振袖」にみられるような自由奔放さを感じ取ることはできず、どこか一つに収めようとする意志が感じられるのである。

志野「通点」（図 24）は、高台際から腰部までを緩やかな曲面にすることで、腰高な格好にしている。胴を引き締め、口縁を少し端反りにさせ、二重高台にしている。亀甲文、蕨、輪違などを胴部に描いた上に厚く掛けられた長石釉はよく溶け、茶碗全体に赤みを帯びている。銘は紅葉の名所東福寺にある通点橋から採ったものと思われる。桃山の志野の中では、口縁の起伏や歪みのない珍しい作行である。また、鼠志野「峯紅葉」もこの茶碗と同じような腰高の格好をしている。そこに鬼板による化粧を施し、当時の能装束にも用いられた亀甲文や草文様を掻き落としによってあらわした後、長石釉を掛けて焼成している。青みがかった鼠色に焼きあがったことにより、正面の亀甲文はよく映えている。峰のように連なった口縁と所々にあらわれた火色から銘が付けられたのであろう。高台は削り出されたもののように思われるが、一風変わった趣である。

志野「蓬莱山」（図 25）は、桃山の志野の中でも特に作為に満ちた志野である。中心を大きく外したやや大振りな茶碗であり、他に例のない作行である。天目茶碗を彷彿とさせながらも、全体を歪ませ、篦を強く入れ、また腰回りに山路のような篦目を一条引いていることにより、天目らしさというものはどこにもなく、完全に和様化しているといっても過言では

ないだろう。破格の造形である上に、胴部に描かれた二つの峰と籬文も太い筆致であり、濃く発色しているため、より堂々とした力強さが伝わってくる志野茶碗となっている。また内側の胴にぐるりと走らせた刷毛目からは、桃山時代らしい自由さも伝わってくる。他の志野茶碗にはみられない特徴を多く持っていることから、侘茶に精通した名のある数寄者の手によってつくられたのではないだろうか。

織部焼は、黄瀬戸や瀬戸黒、志野の優品を生み出した半地上式の大窯ではなく、その後に導入された連房式登り窯において焼成された。もっとも、大窯終末期には、織部黒茶碗や織部茶入が焼成されていることが明らかになったため、織部の発生問題と連房式登り窯の出現期は別問題として扱う必要が生じている[42]。織部は瀬戸黒の流れをくむ織部黒、黒織部と、酸化銅を釉に混ぜることによってあらわれる緑色と瀟洒な文様と独特の歪みを持つもの、あるいは型によって扇や千鳥など特定の形に成形した青織部に大別することができる。一般に、織部といえば後者の方を思い浮かべる人の方が多いであろう。織部と華南三彩との関係についても、伊藤嘉章氏が平成 8 年の織部シンポジウムで論じている[43]。緑釉の掛かった織部は当時の人々を魅了し、急速に人気が高まったようである。初期の京焼は低下度焼成による軟質の施釉陶器が中心であるが、京都において長次郎の工房以外の手による轆轤挽きによる楽茶碗や、緑彩のあるもの、青織部に近い文様構成のものなど多彩なものが焼かれていたことからもそのことがうかがえる[44]。織部の代表的な茶碗として、「黒織部菊花文茶碗」（図 26）、「冬枯」（図 27）、「山路」（図 28）が挙げられる。

3. 美濃窯と唐津窯との交流

織部は、黄瀬戸や瀬戸黒や志野を焼造した大窯ではなく、連房式の登り窯が導入されてからつくられ始めたものである。割竹形連房式登り窯は美濃独自のものではなく唐津からもたらされたものであり、朝鮮半島に由来するものであるという。貞享 3 年（1686）の『瀬戸大竈焼物並唐津竈取立由来書』[45]には、次のように唐津の割竹形連房式登り窯の美濃への伝来の経緯が記されている。

> 扨テ其後加藤四郎右衛門ト云者アリ。於尾州瀬戸初メテ茶入ヲ焼出スナリ。（中略）亦二代目ノ四郎右衛門当地ニ来テ窯取立テ焼ナリ。経年数ヲ後受領而筑後守申スナリ。或時唐津ヨリ森善右衛門ト云浪人、当寺先住一閑和尚ニ内縁有テ被参折節筑後ノ被窯焼見物シ

---

[42] 井上喜久男「近世の瀬戸・美濃」171 頁。
[43] 西田宏子「呉州赤絵と交趾三彩のうつわ」36 頁。
[44] 永田信一「洛中出土の茶陶について―三条界隈出土の茶陶と軟質施釉陶器をめぐって―」『東洋陶磁史―その研究の現在―』東洋陶磁学会、2002 年、182 頁。
[45] 『瀬戸市史』陶磁史編 2（愛知県瀬戸市）、1988 年、383～385 頁。

テ、惜哉、大分火カ損ルト云。時ニ筑後是ヲ聞テ扨何ント唐津窯様躰焼様如何問フ、彼ノ仁答テ、用躰有増語リ兎角是非々々唐津へ行、窯ノ用躰ヲ能ク見分シテ、焼様委細相伝被致ヨト云。依是彼ノ仁帰国ノ節同道ニテ僕一人連レ、彼ノ地へ行キ、窯ノ様躰焼様ヲ念頃ニ相伝シテ帰り、先ツ屋敷之内ニ窯場ヲ定メ、四方高壁ヲ掛、其内ニ窯打ツ也。

加藤筑後（加藤四郎左衛門景延）が唐津の浪人森善右衛門と知遇を得、善右衛門の帰国に同道し唐津へ赴き、窯の構造や焼成方法などを学んで帰国した。景延が美濃に初めて打った窯が元屋敷窯であるといわれており、元屋敷窯跡からは大量の織部の陶片が出土していることから、ここで織部の優品が大量に焼かれたのであろう。

唐津焼は肥前国にまたがる諸窯においてつくられたやきものの総称である。唐津焼の窯跡は唐津市以外にも武雄市・伊万里市・有田町、長崎県の佐世保市・平戸市に存在し、非常に広域にわたるのである。豊臣秀吉による文禄・慶長の役の前後に、連房式登り窯を用いて大量のやきものを生産し、茶の湯界を急速に席巻したのである。茶の湯の方では古来より「一楽二萩三唐津」などといって貴ぶのも、また九州および西日本の一部でやきもののことを「唐津物」と呼ぶのは、その名残であろう。唐津焼も種類が多様であり、作行などから、奥高麗、斑唐津、彫唐津、絵唐津、三島唐津、黒唐津、瀬戸唐津、朝鮮唐津、備前唐津に分類されている。

唐津焼もまた、文禄・慶長の役の際に招致された朝鮮人陶工によって始まったものであると長くいわれてきたが、近年の発掘状況に加え、利休所持と伝わるものの中に、唐津焼の一種である奥高麗茶碗「子のこ餅」（図 29）が存在すること、長崎県壱岐市の聖母宮に天正 20 年（1592）銘を持つ、叩き技法によってつくられた黒釉四耳壺（図 30）が奉納されていることなどから、唐津焼の生産開始時期は遅くとも 1591 年以前であると考えられつつある。林屋氏は「早くともわが国で高麗茶碗の使用がしだいに流行するようになった天文年間前後のことではなかったか」と開窯の時期がもう少し遡る可能性もあると推測している[46]。

「子のこ餅」を収める内箱蓋表には利休の弟子細川三斎（1563～1646）が「子のこの餅」と銘を書き付けており、また総箱蓋裏に「利休居士　筒三之内　所持　狂言袴　稔木　ねのこ餅」と江戸中期の茶人坂本周斎（閑事庵宗信）が書付していることから、早くから利休所持のものとして著名であったようである。この茶碗は全体に茶の世界で好まれている枇杷色をした素直な筒形の茶碗であるが、高台のつくりから、はじめ雑器としてつくられ、後に転用されたものではないことは明らかであり、少なくとも奥高麗については、利休存生中の天正後期以前には意識的に茶碗を焼いていたとみてよいだろう。

もともと唐津の地は、波多三河守親の領地であったが、文禄の役の際の行動によって豊臣

[46] 林屋晴三「唐津」『野趣の美　古唐津の流れ―桃山から江戸―』（展覧会図録）、読売新聞社、1993 年、7 頁。

秀吉の不興を買い、文禄2年（1593）領地没収の上改易された後は、利休の弟子であり古田織部とも交友のある寺沢志摩守広高（1563～1633）に与えられたので、寺沢氏の入封以後、すなわち慶長・元和頃に茶陶生産が盛んになったとも考えられる。文禄の役の際、織部は秀吉の後備衆の一人として肥前名護屋城にあったことから、織部により何らかの指導が行われたことも想定されるが、肝心の古田織部と志野・織部焼との関わりはまだ不明な部分が多く、今後の研究が俟たれる。

唐津焼が本格的に生産を始めつつあった時に文禄の役が起こり、肥前国から数多の諸将が朝鮮半島に渡海したのである。この時、秀吉のみならず、古田織部も肥前名護屋城に在城しており、文禄元年（1592）5月6日付侍女宰相宛秀吉書状にある文面が、中村氏のいうように利休が点てた茶を秀吉が飲んだことを知らせるものであるとすると[47]、罪を赦されてふたたび秀吉の元に召し出された利休による指導が、何らかの形でなされたという可能性も浮上してくる。こうしたことから、美濃と唐津との交流を考えるうえでも利休が天正19年以後も存生であったか否かという問題は、ますます重要なものとなってくるのである。

唐津は朝鮮半島から渡来した陶工によって開窯したため、全体的な作風や技法などにおいて、同じ施釉陶器を生産した美濃窯とは大きな違いがある。唐津では蹴轆轤を用いるのに対し、美濃では手轆轤を用いており、また唐津では変化に富んだ形のものであっても轆轤か叩き作りによって成形しているのに対し、美濃では轆轤の他にたたら作りや型抜きによる成形がなされているなど、やきものの製作方法において大きな違いを見て取ることができる。だが、加飾においては施釉のほかに下絵付という共通点を有しているのである。たとえば、絵唐津菖蒲文茶碗（図31）は唐津の中でも広く知られたものである。しかし、口縁がやや外反した半筒形であり、高台は二重高台と、唐津では珍しい作行である。志野に通じる作行であるが、胴に描かれた菖蒲文は志野にはみられないものである。志野との決定的な違いは、火色である。唐津には志野にみられるような火色はみられず、土や窯の違いから火色が生じなかったのであろう。

彫唐津茶碗（図32）は黄瀬戸の「難波」のように高台をごく低く削り出した素直な筒形であるが、全体はやや厚くどっしりとしている。四方形の胴の各面には大きく×の文様を大胆に深く彫り付けており、力強さが感じられる。また、全体に掛かった長石釉はやや灰色を帯びて野趣あふれるものであり、文様部分と高台周りの梅花皮と長年の使用によってあらわれたしみが見どころとなっている。轆轤挽きした素地に鬼板による化粧掛けを施し、文様の部分を掻き落とし長石釉を掛けることによって鼠志野となるのであり、土を削って文様をあらわす点は共通しているといえよう。

絵唐津草文茶碗（図33）は口縁から胴部にかけて銅釉を流すように掛けているが、その一部が真紅に発色しているのが特徴的な茶碗である。やや鉄分の多い土で轆轤挽きした後

[47] 注8に同じ。

全体を楕円形に歪め、口縁部を織部茶碗のような沓形につくっているところに美濃の志野、あるいは織部と似通っている。しかし、織部茶碗に比べるとやや動きに乏しく、また胴部に描かれた草文も志野や織部に比べるとごく簡略な筆致であるところに、唐津らしさを感じることができる。

絵唐津胴紐沓形茶碗（図 34）は、鉄分の多い土を轆轤成形し、ひずませて沓形につくり、口縁部を外に捻り返して、胴部の中央には紐を付けている。口縁に鉄砂を巡らし、胴の二か所には刷毛目文様を施している。高台近くまで長石釉を施釉しているが、酸化焔焼成により茶褐色に発色し、鉄絵具は黒く発色している。高台は二重高台である。織部茶碗とよく似通った造形ではあるが、先に挙げた絵唐津草文茶碗のようにやや動きに乏しく、端正に歪ませていることから、やや自由奔放さに欠けるのである。

このように、美濃と唐津との間には、明らかに何かしらの交流があったことを作品は如実に物語っているが、そうなるとどちらの窯が下絵付を施すのが早かったのかが必然的に問題となろう。すでに述べたように、かつて天正年間にはつくられはじめていたと考えられてきた志野が、慶長年間以降につくられはじめたのではないかという説が近年考古学の方面から唱えられていることから、文禄・慶長の役以前より窯煙を上げていた唐津において絵唐津が先行してつくられていた可能性もないとはいえない。しかし、以上に挙げた作品のいずれにおいても、歪ませ方や箆の入れ方、文様、高台など、どれを取っても志野や織部ほどの自由奔放さがみられないのである。このことから察するに、美濃においてつくられた志野や織部の製品を、唐津において写したとみるべきであるように思うのだが、まだ明確な結論は出ていないことから、今後も最新の発掘調査の結果を踏まえながら検討していく必要があるだろう。

第三節　初期薩摩焼にみられる大陸陶磁器の影響

桃山時代を境に西日本・九州地方において、やきものを生産する窯業地が急増した。これは千利休が大成した侘び茶の流行に加え、豊臣秀吉による文禄・慶長の役の発生によるところが大きい。豊臣秀吉は下層階級の出であったが、尾張の戦国大名織田信長の下で頭角を現し、ついには天下人に成り上がった、歴史上稀に見る人物である。戦国の乱世にあった武将らはこぞって茶の湯に取り組むようになり、「名物」と呼ばれる茶道具を蒐集するようになった。蒐集熱の高まりにしたがって、そうした名物は一国一城と比肩するほどのものとなったのである。秀吉も茶器における「名物」を数多く蒐集し、茶の湯に熱心であった武将の一人である。秀吉が所持した名物として、天下三肩衝と名高い初花、楢柴、新田肩衝、井戸茶碗「筒井筒」、青磁香炉「千鳥」が挙げられる。その天下人秀吉が最後に抱いた野望こそ、「唐入り」つまり明の征服である。日本の何十倍もある、かつての漢・唐をも上回る広大な領土を有した明を征服せんとする、無謀としか言いようのない大望のもとにはじまった朝

鮮半島への侵攻（文禄・慶長の役）は、結果さしたる戦果を得ることもなく、秀吉の病没により明へ侵攻することなく幕を閉じた。日本へ撤退する諸将の中には、朝鮮人の陶工をともなって帰国し、新たなやきものづくりに従事させた者もいた。周防・長門の毛利氏（萩焼）や肥前の鍋島氏（鍋島焼）、筑前の黒田氏（高取焼）、豊前の毛利氏あるいは細川氏（上野焼）がその代表として挙げられる。これを境に、我が国における製陶の様相は一変した。ここで取り上げる薩摩焼もまた、文禄・慶長の役後に薩摩・大隅・日向三ヶ国の太守であった島津氏が朝鮮人陶工を連行したことによりはじまったものである。見知らぬ地に降り立った彼らの中で、とくに島津義弘の招きを受けた金海は、茶入や茶碗をはじめとする茶陶を焼いていた。そのため、茶碗に関しては高麗茶碗の影響を強く受けているのは当然のことであるといえる。

薩摩焼のごく初期のものの中で、「火計手（ひばかりで）」とよばれるものがわずかながら今に伝わっている。胎土、釉薬共に白色である火計手は、朝鮮半島から運んできた陶土を用いており、火のみ（燃料）が日本のものであることが、その名の由来である。火計手の大部分が白ものであるが、わずかに黒飴釉のかかったものも伝世している。なお、火計手の中には見込みあるいは側面に刻印のある「御判手」と呼ばれるものが存在するが、御判が押されたのは茶碗のみであり、茶入にはまったくみられない。この火計手の一部には、他の薩摩焼にはみられない特徴を持つものがあり、それらには初期の高麗茶碗にみられるような素朴さはなく、むしろ中国の青磁、あるいは高麗青磁などの影響を受けているのではないかと思われるようなものが伝世しているのである。そこで、初期薩摩焼の一部である火計手において大陸陶磁器のような性質がみられる理由と、そうした作品が 16 世紀末に南九州地域において誕生した背景について検討していきたい。

1. 薩摩焼について

「薩摩焼」と一口に言っても、その中に含まれるものは実に多種多様である。今日薩摩焼というと、多くの人が細やかな貫入のある白地に色彩豊かな絵が緻密に描かれているものを思い浮かべることと思われるが、薩摩焼には黒色のもの（黒もん）と、白色のもの（白もん）の、大きく二つの系統が存在するのである。白ものは藩の専用窯となったので特に発達し、染付をはじめ色絵、錦手、三彩、宋胡録写しなど、色彩豊かで絢爛豪華なものであり、藩を代表する名産品となったことにより、後に薩摩焼を代表するものとなったのである。幕末の開国以降輸出先であった欧米においても「SATSUMA」は人気を博し、慶応 3 年（1867）のパリ万国博覧会においても高い評価を得ている。

それに対して、黒ものは、その大部分が日常に用いられる雑器であり、薩摩特産の芋や米を原料とする薩摩焼酎を水と割ったものを燗する際に用いる「黒茶家（くろぢょか）」（あるいは黒千代香とも表記される）や福山町の名産である黒酢を仕込む大きな甕がその代表である。また、龍

門司焼にみられる民芸調の焼物もこの流れである。

このように、薩摩で産出される焼き物は他窯に比べて多岐にわたっており、同時期に興った萩焼や高取焼などと比べると大きく異なるのである。白薩摩・黒薩摩も、見た目こそ大きく違うものの、どちらも同じ薩摩にて生まれたやきものであり、もちろんこれに当てはまらないものも存在する。その一つとして、俗に「鼈甲手」と称される、平佐において焼かれた三彩の磁器を例に挙げることができる。また、制作年代によってその作風や材質もまったく異にしており、そうしたことが受け取る側によって薩摩焼に対するイメージの喰い違いを生じさせる一因となったのであろう。佐藤雅彦は「それほどに薩摩焼が広い範囲にわたるやきものを産した原因は、そもそも薩摩に窯業を興した朝鮮渡来の陶工たちが、同一地の出身ではなく、異なるいくつかの窯場からやってきたことに原因するらしい」[48]と、薩摩焼に対する人々の認識の喰い違いの起こる原因について説明しており、また関一之は栗野松尾城跡にある窯跡から出土したトチン・ハマ・サヤなどの窯道具の出土状況と初期唐津を焼いた岸岳城周辺の窯跡における出土状況とを照合することによって、異なる時期に異なる陶工集団（甕匠技術の集団と沙器匠技術の集団）が連れ来られたと推測していることから[49]、朝鮮人陶工は複数回にわたって薩摩に渡海していた可能性もあるのである。

薩摩焼は、竪野系（姶良市・鹿児島市）、苗代川系（いちき串木野市・日置市）、龍門司系（姶良市）、元立院系（姶良市）、平佐系（薩摩川内市）、熊野系（西之表市）の 6 つの系統の窯場から成る[50]。これらの内、竪野系と苗代川系は古くから存在し、竪野系の源流である帖佐宇都窯と苗代川系の源流である串木野窯は、ともに古記録によってその操業開始時期を慶長年間までさかのぼることが可能である。開窯時期の詳細については、後で検討することにする。

2. 朝鮮人陶工の渡海時期について

先に述べたように、朝鮮人陶工は複数回にわたって薩摩に渡海していた可能性もあるのだが、朝鮮人陶工が薩摩へ渡海した時期に関しては、文禄 4 年（1595）説と、慶長 3 年（1598）説とがある。先行研究では、田沢金吾・小山冨士夫『薩摩焼の研究』[51]が慶長 3 年説を取り、これが現在においても主流である。慶長 3 年説の根拠の一つが国立国会図書館蔵「先年朝鮮

---

[48] 佐藤雅彦「薩摩」『世界陶磁全集 7　江戸 (2)』小学館、1980 年、203 頁。
[49] 関一之「松尾城跡採集のトチンについて」『白と黒からの脱却』関一之氏遺稿集刊行会、2019 年、101 頁～103 頁。
[50] 渡辺芳郎「薩摩焼陶工は琉球にどのような製陶技術を伝えたか？」『那覇市立壺屋焼物博物館紀要』第 19 号、2018 年、34 頁。
[51] 田沢金吾ほか『薩摩焼の研究』国書刊行会、1987 年。なお、初本は東洋陶磁研究所より 1941 年に出版されている。

より被召渡留帳」（以下「留帳」）[52]の中にある一文である。これを以下に挙示する。

> 慶長三年戊戌冬被召渡候朝鮮人、串木野の内嶋平、市木の内神之川、鹿児嶋の内前の浜、三所に着船仕候、嶋平へ着船仕候は男女四拾三人にて御座候（中略）神之川へ着船仕候者其姓は申金盧三姓にて御座候、男女拾人計り有之候はんと奉存候（中略）鹿児島へ着船仕候者姓数委敷相知不申候、凡男女弐拾人余り有之候はんと奉存候

この『留帳』には慶長3年から享保7年（1722）までの苗代川窯の歴史が編年的に記されているが、明治6年（1873）のウィーン万国博覧会に薩摩焼を出品するにあたって、作品の選定や博覧会において作品を紹介するための参考資料として執筆されたものであり、博覧会事務局が各県庁に依頼し、県庁の命令によって明治5年5月25日に苗代川の役人車金圓らが史料の写しを添付し、提出したものであると深港恭子氏が指摘している[53]。さらに深港氏は、「留帳」と東京大学史料編纂所所蔵の「苗代川由来記」および黎明館所蔵の「苗代川由来記」を比較検討した結果、記述されている期間に違いはあるものの、元禄15年（1702）までは記されている内容が酷似していることから、これら三史料は、根源的には一つの記録であったものと考えられるとも指摘している。

また、時代は下るが、江戸時代中期の鹿児島藩士得能通昭（1729～89）が著した「越昭随筆」[54]の中に、帖佐焼と苗代川地域に関する記述がみられる。題目である「越昭随筆」の越は本姓である越智から、昭は諱から一字ずつ取ったものである。得能氏は、もとは河野を名乗っており、伊予守護河野氏の流れを汲む一族である。「越昭随筆」巻2の内「苗代川朝鮮人伸伸李朴四家」項には、苗代川において役人や庄屋などを勤めた四家の由来が記されているが、その中の伸家の項に「伸水石慶長三年冬串木野へ着船、六ヶ年居住す」とあり、さらに李家の項にも「李仁上慶長三年十八歳にして朝鮮国より来り」とあることから、通昭が何に拠ったのかは不明ではあるが、彼らの渡海を慶長3年の出来事としている。また「苗代川朝鮮人之事」項においても、「苗代川朝鮮人ハ慶長三年惟新公朝鮮国より御帰朝の時、朝鮮人多人数捕へられ、串木野へ召置かる、今爰を本壷屋といふ、同八年の冬苗代川へ移され（後略）」と、ここでも同様に慶長3年としている。

一方で、薩摩焼研究の先駆者前田幾千代は「留帳」の慶長3年説を否定し、渡来年月を文

---

[52] 前田幾千代『陶器全集18　薩摩焼総鑑』（宝雲舎、1934年）に「先年朝鮮より被召渡留帳」の全文が収録されている。

[53] 深港恭子「薩摩焼をめぐる苗代川関係文書について」『黎明館調査研究報告』第13号、2000年、103～106頁。

[54] 「越昭随筆」は6巻から成り、『鹿児島県史料集第58集　通昭録（7）』巻49～巻54（鹿児島県史料刊行委員会、2018年）にすべて収録されている。『通昭録』は、鹿児島県立図書館のウェブサイトにおいて公開されている。
（http://www.library.pref.kagoshima.jp/honkan/?p=25283）

禄 4 年としているなど[55]、文禄 4 年渡来説を唱える研究者も存在した。島津義弘は文禄の役の際には大隅国栗野にあり、帰国後栗野より帖佐へ移城している。栗野一帯に窯が築かれたという古記録は存在しないが、工事の際に栗野松尾城跡の一画から偶然発見された、登り窯の窯詰めに用いる糸巻形トチン 2 点と、数 10 点ほどの陶磁器片について、関一之が「松尾城跡採集のトチンについて」[56]に詳しくまとめている。その中で、窯と思われる遺構内部より 2 点のトチンが発見されたことから、帖佐において宇都窯を、加治木において御里窯を築かせたように、文禄の役の際に連行された陶工が松尾城内の一画に登り窯を築いたのではないかと考察している。関氏はその傍証として、竪野関係文書中の「右高麗にて星山と申所致取持焼物細工致まかり居り候ところに、惟新様御渡海あそばされ、御帰国の砌、被召列当国ニ罷渡申候しかるところ栗野において被召出焼物細工御覧あそばされ、星山仲次と改名仰せ付けられ（後略）」[57]という一文を挙げている。

『栗野町郷土誌』（栗野町郷土誌再版委員会編、1995 年）によれば、松尾城内からの出土品として、二の丸出土の大量の須恵器の食器片と少量の磁器、代官所堀出土の抹茶用石臼を挙げている。抹茶用の石臼が出土したことから、城内における喫茶の風習の存在が考えられる。同郷土誌では、二の丸出土の少量の磁器は金海によって焼かれたのではないか、としているが、松尾城二の丸出土の磁器片が、関氏がとりあげた 2 点のトチンを用いて焼造したものかどうかが、この問題を考える上で一つの手がかりとなるのではなかろうか。

ただし、前田幾千代が文禄 4 年説を唱えていたことはすでに述べたが、それでも栗野における開窯については、文禄 4 年の帰国後の栗野滞在がわずか 3 ヶ月であったこと、薩摩・大隅への帰国前に秀吉に謁見した義弘が同年末の移封を察知できなかったのか、また栗野における窯業や朝鮮人陶工についての伝説がないことを理由に否定していることから[58]、必ずしも文禄 4 年に朝鮮人陶工が渡来したことが、ただちに栗野における開窯には結びつかないことを念頭に置いて、考えていかねばならないように思われるのである。

3. 薩摩と美濃との関わりについて

冒頭にて述べたとおり、「白もの」は藩の専用窯、つまり特産品、贈答品として発達したのに対し、「黒もの」はおもに民衆用の雑器を生産していたが、その源流をたどると、ともに帖佐宇都窯、串木野窯に辿り着くのである。帖佐の宇都窯と、その後の加治木の御里窯はともに竪野系窯場の基となったものであり、串木野窯は苗代川系窯場の基となったものである。いずれも昭和 9 年（1934）田沢金吾、小山冨士夫らによって発掘調査がなされており、

[55] 前田『陶器全集 18　薩摩焼総鑑』117 頁。
[56] 注 49 に同じ。
[57] 竪野関係文書については、田沢ほか『薩摩焼の研究』に全文が収録されている。
[58] 前田『陶器全集 18　薩摩焼総鑑』116 頁。

その成果をまとめた『薩摩焼の研究』によれば、宇都窯も御里窯もともにごく小規模なものであり、朝鮮系の半円筒形の半地下式単室傾斜窯である。傾斜角度は登り窯に近いものであるが、高さはすこぶる低く抑えられている。

宇都窯の操業開始時期に関しては、慶長 4 年（1599）の島津忠恒による伊集院忠棟（幸侃）の殺害に端を発する忠棟の子伊集院忠真による日向国庄内の都城での立て籠もり（庄内の乱）の勃発、関ヶ原の合戦における西軍側への参戦と敗走、その後の桜島における謹慎と本領安堵など、当時の島津家を取り巻いていた状況などから推して、少なくとも慶長 6、7 年以降のことであろう。

宇都窯と御里窯におけるやきものの生産に大きく貢献した朝鮮人陶工金海（星山仲次）については、不明な点が多い。島津義弘は文禄・慶長の役において島津軍の総大将として戦地に赴いた。一旦和議が成り朝鮮から引き揚げてきた文禄 4 年（1592）当時、義弘の居館は大隅国栗野にあったが、同年 12 月には同国帖佐へ移城している。「星山家系譜」によれば、金海は義弘の命で 5 年間焼物修行に赴いており、「その後、瀬戸焼茶入稽古仕るべき由、惟新公より仰せつけられ、上方え召し登り、五ヶ年まかり居り、まかり下り御用焼物相い調え差し上げ申し候」とあることから、修行先は上方、瀬戸、あるいは美濃であったと思われる[59]。とすると、慶長 6、7 年頃開窯した後 5 年間焼物修行に赴いたとなると、慶長 11、12 年頃帰国した計算になり、宇都における生産はごく短期間のことであったことになる。

昭和 9 年の調査で発掘された宇都窯跡の窯壁が焼締まっておらず、焼成によって生じる自然の吹き出し釉もみられず、表面が赤黒く焦げている程度である点から、このことは裏付けられている。反対に、御里窯跡から出土した窯壁はよく焼き締まっており、自然の吹き出し釉もみられることから、御里窯における生産は長期間に及んだことを実証している。したがって、金海が本格的に茶陶を制作するようになったのは加治木に移ってからであり、「当世古帖佐と唱候焼物、帖佐製に不限、多くは加治木製有之由申傳候」[60]という『柁城古事集録』高崎焼物山の条にあるこの一文は、その主体が宇都窯ではなく御里窯であったことを正しく伝えているものであるといえよう。

しかし、平成 12 年に行われた発掘調査の結果から、宇都窯はⅠ期とⅡ期に分けられることが判明し、さらにⅠ期の窯は国内に類例のない特殊な構造で、Ⅰ期の遺構は 4 本の排煙口と窯出しとみられる平面台形の空間が残るのみで、他はⅡ期（朝鮮系の半円筒形の半地下式単室傾斜窯）の窯を築造する際に削られたという[61]。つまり、修行に赴く前後の数年間、それも帰国後に打ち直したと考えるのが自然かもしれないが、同じ場所において大きく窯をつくり変えているのである。窯を改めて築造する時点ではその後に義弘が加治木に移城す

---

[59] 田沢ほか『薩摩焼の研究』131 頁。
[60] 田沢ほか『薩摩焼の研究』36～37 頁。
[61] 帖佐宇都窯跡の内部にある立て看板（2003 年 3 月姶良町教育委員会製作）の説明書による。

ることは想定しておらず、加治木への移城がなければ、金海はおそらく打ち直したⅡ期の窯でもって作陶を続けていたのであろう。

宇都窯、御里窯で焼かれたと思われるものを見てみると、素焼きの陶片が多く、少量の製品は「古帖佐」と呼ばれてきた褐色ないし黒飴釉のかかったものと、胎土、釉薬ともに白色の火計手に大別される。種類は茶入、茶碗、甕と推測されるもののみとかなり限定されており、初めから茶陶を目的としている様子がうかがえる。島津義弘は初陣以来武勇の誉れ高い猛将であったが、一方で数寄風流を好む人物でもあり、こと茶道に深く傾倒し、千利休からも直接指導を受けるなどして修練に努めていた。窯跡から茶陶以外のものがあまり出土しない点から、金海の作陶はひとえに主君義弘好みの茶道具を制作するためのものであり、だからこそ宇都に留まることなく、義弘の移動に付き従って加治木にて新たに窯を築いたのである。元和 5 年（1619）義弘は 85 歳で没し、その後窯は跡を継いだ家久によって竪野に移されたが、金海も元和 7 年に 57 歳にて没したという。

さて、ここからは今に伝わる初期薩摩焼の中でも、特に優れていると思われるものをいくつかみていきたい。

御里で焼かれたと考えられる蛇褐釉肩衝茶入（図 35）は加治木の新納家に伝わったものである。底広がりの茶入であり、どっしりとした力強さを感じさせるものである。それまでの肩衝茶入は左右対称かつ均一な曲線であるのが従来のスタイルであったが、この茶入は厳密な左右対称ではなく、鉄分の多い土を轆轤で成形しているが、不整形に轆轤挽きされている。釉は裾までかかっていないことから、腰のあたりからは土見せとなっている。全体に鉄釉を薄く化粧がけした上に黒飴釉をかけ、さらにその上から白濁釉を流しかけている。このように、三度にわたって釉薬が施されるのは珍しい。異なる種類の釉薬をかけ合わせ、また藁灰系の白い失透釉を混じえている点に関しては、上野や高取など同時期にはじまった他の窯においてもみられることから、そうした地域との交流を想定してみることも必要であろう[62]。古格の感じられるものであり、薩摩を代表する茶入といえよう。

また別の薩摩肩衝茶入（図 36）は、轆轤引きの後篦で胴を削ぎ落としているが、底からおよそ四分の一にかけてはさらに削り込まれることによって、より細くなっている。こうした造形は織部好みと伝わる高麗茶碗の御所丸茶碗や織部茶碗によくみられるものである。甑（首と肩の境の部分）が肩にめり込んでいるが、これは織部所持と認められる備前茶入「さび助」（図 37）や織部肩衝茶入（図 38）にもみられる特徴である。胴の上部には幾筋もの細い篦目がみられ、さらに正面にある一本の大きな縦の篦目をはじめ、何本もの縦の篦目がみられるなど、変化に富んだ作行である。鉄釉の上に白濁釉を斜めに流しかけ、そこに梅鉢文を二つ描き、景色としている。特に後者の茶入は織部と共通する部分が多く、明らかに古田織部の好みを意識して制作したものである。もはや黒織部の肩衝茶入と見紛うほどの作振

[62] 佐藤「薩摩」『世界陶磁全集第 7 巻　江戸（2）』206 頁。

りである。窯跡から出土した茶入陶片の中に、瀬戸系の茶入と似通った糸切底部が発掘されていることから[63]、金海が瀬戸あるいは美濃において実際に修業していたことは立証されているが、こうした伝世品からも修行の成果をうかがうことが可能である。梅鉢文を二つ描いた茶入は美濃において生産された黒織部茶入を写したものとすれば、実際の修行先は美濃であったと考えるべきではないだろうか。

古田織部は薩摩焼の茶入を好んでいたようであり、慶長 9 年（1604）極月朔日付島津義弘宛山口駿河守直友の書状が国宝の島津家文書中に現存している古文書の中で薩摩焼に関する初めての記述であるが[64]、その中に「就中茶入之儀、先日も以書状申入候、焼しほ一段能御座候由、古織被申候、皆々爰許之衆ほしかられ申候」とあることから、すでに山口直友の周囲で薩摩焼の茶入は人気を博しており、焼成の具合を古田織部が評価していることがわかる。また、翌年 2 月 13 日付島津義弘宛山口駿河守直友の書状においても「去年被成御越候かたつき、古織へとられ申候」と、織部が山口直友に贈られた薩摩焼茶入を入手したことを記している。

慶長 17 年（1612）11 月 22 日付織部自筆の義弘宛書状では、送られてきた 2 つの薩摩焼茶入に対して「薬能も無御座候、薬ハくろめなる薬之多御座候か能御座候、所々白キ薬之入候も能御座候」「なりハ被成御作せ候が能御座候」「尻ノすばり候ハぬ様」と送った茶入の形や釉薬に関して細かに所見を述べ、自らが求める茶入像を具体的に教えていることから[65]、薩摩焼の茶入を通して古田織部と島津氏との間には密接とまではいえないもののある程度の繋がりは有しており、そうした中でいかにすれば中央の茶の湯界においてより受け入れられる茶入となるものかと、義弘や金海らは模索していたに違いない。そのことは、同年 7 月 25 日付宗善宛の書状の中で、「肩衝一上せ申候、是者焼立分替申候間、如何候ハン哉、様子承度候間、細々御書付候而可被差下候」と京へ送った新たな焼成具合の薩摩焼茶入の評判を気にかけていることからも明らかである。また、織部自筆の文書には上田宗箇の薩摩逗留に関する謝辞と、宗箇が焼かせ、帰る際に持参した茶入に対する厳しい批判も記されていることから、宗箇は薩摩へ下向し、直接金海らに何らかの指導を行ったことが考えられる。

以上のように、薩摩焼の茶入には美濃で焼かれたものと共通する部分が多く、これは金海が美濃において茶入の製作方法を習得したことによるものではなかろうか。織部の好みに合わせてつくられた薩摩焼の茶入は中央の茶の湯界に歓迎され、諸大名への贈答品としても用いられたことは想像に難くない。それに対し、茶碗に関してはどうもそのようではなかったようである。宇都、御里両窯からの出土陶片は茶入の量が圧倒的に多いことから、少な

---

63 田沢ほか『薩摩焼の研究』22～23 頁。

64 松村真希子「「島津家文書」にみる薩摩焼」『東洋陶磁』第 35 号、2006 年、100～106 頁。

65 『古田織部 400 年忌　大織部展』（展覧会図録）岐阜県現代陶芸美術館、2014 年、75 頁。

くとも茶碗の生産は茶入に比べるとごく限られた量であったようである。薩摩焼茶碗の中で、初期の黒もの茶碗の代表的なものとして、褐釉茶碗（図 39）が挙げられる。腰部が強く張り出し、口縁に近づくにつれてすぼまっている。広く、そして高さのある高台がこの茶碗をとくに印象付けている。ここまで高さのある高台は、李朝時代の粉青沙器における祭器風の深鉢にもみられる。釉は後の竪野で焼かれたようなものとは違い、どこか古拙さを感じさせるものである。

4. 火計手茶碗にみる大陸陶磁器的性質

ここまで、いわゆる黒ものの作品を中心に取り上げたが、ここからは「火計手」と称される、半磁質の細密な白土でもってつくられた作品をいくつか取り上げたい。帖佐宇都窯からの出土陶片を見てみると、わずかではあるが火計手のものが存在する。同様に串木野窯も、出土陶片の大部分は黒物であるが、こちらからもわずかながら半磁質の透明釉のかかった火計手の陶片も出土しているのである。このことから、金海のみならず、串木野に着船した伸水石や李仁上らもまた、朝鮮半島より白い陶土を持参していたことが考えられる。

宇都窯跡出土の陶片の中に、火計手の陶器片（図 40）がある。胎土が白色であることから、窯跡付近で発見された白土と同様のものが使われたのであろう。これは胴部の一部と高台の一部（図 41）が残っていることから、もとは茶碗であったことは明らかである。胴部の中央にはくぼみをつけており、織部茶碗、あるいは志野茶碗の作行に近い。高台は畳付の広いものであり、不整円形であったと思われる。この陶片から、金海らは志野、織部風の茶碗の制作にも挑んでいたことは明らかであるが、これまでに伝世品はみつかっていない。

火計手の白釉塩筒茶碗（図 42）は、その形が塩を入れる壺に似ていることに由来するという。塩筒茶碗は、元は懐石において用いる食器であった志野の「玉川」や黄瀬戸の「難波」と同様に、貿易の際に別の何かを入れる容器であった小壺を茶人が見立てて転用したうちの一つであろう。腰部に膨らみをもたせ、口元が巾着袋のように狭まった姿は、どことなく愛らしさを感じさせるものである。釉薬はなだれ気味にかかっており、酸化焼成であったためか、全体は淡い黄緑色に焼きあがっている。

いくつか伝世している火計手茶碗の中で、もっとも声価の高いものとして、東京国立博物館蔵「白釉蓮葉文茶碗」（図 43）が挙げられる。また加治木の曾木家にはこの茶碗と同手のもの（図 44）が伝わっていることから、少なくともいくつかはつくられたものと思われる。この他に、愛媛県松山市の某家所蔵のものを合わせた 3 碗が世に知られているという[66]。

写真のある東京国立博物館所蔵のものと加治木曾木家所蔵のものとを比べてみると、全体のかたち、葉脈の付け方、高台外側の水波紋のいずれもが共通していることから、轆轤挽

[66] 岡田喜一『陶磁大系第 16 巻　薩摩』平凡社、1972 年、101 頁。

きしたものを型にはめてつくられたのであろう。この蓮葉文茶碗については「蓮葉の意匠性、あるいは洗練された作風から、元禄ごろの作と判断するのが妥当」[67]という見方もあるが、後年に竪野で制作された白釉捻花茶碗（図 45）に比べると、文様は単純であり、全体的に動きは乏しい。また、口縁の一部が乱れてべべら状になっており、これは型での成形の際に生じたものと思われるが、いささか未熟さを感じさせるものである。

また、用いた胎土は宇都窯付近で発見された純白に近い白土によく似通っているが、宇都窯より出土した火計手の台鉢の脚部とも酷似しており[68]、また先に取り上げた宇都窯より出土した茶碗陶片とも似通っているのである。こうしたことから、この茶碗は従前通り宇都、もしくは御里において金海の手によって焼かれたものと考えるべきではないだろうか。

この茶碗は器表に葉脈を付けており、また高台外側にも水波紋を施していることから、外型を用いてつくられたことは明らかであるが、美濃桃山陶においては外型を用いたものは存在しないのである。これは、懐石において用いる鉢や向付などにおいて特定の形をつくるために型を用いているのであり、茶碗に比べて高さも低いことから、器の外側には細工を施す必要がないためである。内型と外型という違いは、型による成形を美濃で学んだ金海は習得した技術を応用し、茶碗であらわそうとしたことの証左ではないだろうか。

「白釉蓮葉文茶碗」は李朝白磁に通じるような、柔らか味のある白色を呈している。型にはめて全体の姿を蓮の葉に仕立てており、これは井戸茶碗や粉引茶碗のような素朴さのある無作為な高麗茶碗には見られない造形である。口縁に刻みをつけて一部を外反させることによって葉をあらわしているところは、6 つの刻みによって花弁をあらわしている青磁茶碗「馬蝗絆」（図 46）と似通ったつくりであるといえる。また、12 世紀に作られた高麗時代の青磁のなかにも「青磁陽刻菊花文輪花形碗」（図 47）という作品があるが、これは黄蜀葵の花弁を捻花状にしたものである。花と葉という違いはあるものの、全体の姿は高麗茶碗よりも、むしろこれらのほうがよく似通っているのである。

火計手の茶碗として、他にも「白釉瓜形茶碗」（図 48）が挙げられる。この茶碗もおそらく先の「白釉蓮葉文茶碗」のように型でもって成形したものであろう。茶碗として相当使い込まれたものと見え、とくに口縁部には茶渋がよく浸み込んでいる。この茶碗と「白釉蓮葉文茶碗」は初期の薩摩焼茶碗の中でも、また今日に至るまでの薩摩焼の歴史の中でも異色のものであり、この作品のような具象をモチーフとした作風はこれらの作品以外は先に取り上げた白釉捻花茶碗のようなもの以外には見当たらないといって過言ではない。高麗青磁の中にも「青磁象嵌菊蓮花文瓜形水注」（図 49）という瓜形のものが存在している。高麗青磁にはこうした輪花形ものや瓜形の碗や水注などが伝世しており、作行だけに注目すると、金海の作品には中国青磁、あるいは高麗青磁にみられる特徴があらわれているといえるの

---

[67] 矢部良明ほか『やきもの名鑑 2　桃山の茶陶』148 頁。
[68] 田沢ほか『薩摩焼の研究』24 頁。

である。

高麗茶碗の中でも、ある具象をモチーフとしたものが存在しないわけではない。たとえば、金海茶碗の「難波」は三方を内側に押し込むことによって全体が州浜形になっており、州浜形は和物茶碗にはみられない造形である。金海茶碗にはほかに「西王母」（図 50）の銘が付けられた桃形のものも伝世している。金海茶碗は御所丸茶碗と同様に古田織部時代の日本からの注文品の一つと考えられている。これら金海茶碗は特定の形をあらわしているのに対し、「白釉蓮葉文茶碗」・「白釉瓜形茶碗」は蓮の葉・瓜といった特定のものの形をあらわしているところに大きな違いがある。

5. 南九州地域における大陸陶磁器の請来

金海が朝鮮半島のどの地域にて、どのように作陶していたかは、史料から明確にうかがい知ることはできないが、文禄・慶長の役の際、島津軍が進軍したルート上のうち、やきものの生産が行われていた地域のいずれかと考えるのが自然であろう。

しかし、金海が朝鮮半島にて作陶していた時期には、すでに高麗青磁の技法は衰微して久しく、かろうじて「疋田筒」（図 51）のような狂言袴手とよばれる、筒形、あるいは半筒形のものに象嵌技法を用いて雲鶴文などの文様をほどこしたものがごくわずかに焼かれる程度であったか、あるいはすでに途絶えていたと考えられている。それでは、金海はどうして「白釉蓮葉文茶碗」や「白釉瓜形茶碗」のような作品をつくり得たのであろうか。そのことを考えるうえで、金海らが渡海する以前の南九州地域においても、さまざまな大陸陶磁器の請来が認められることから、南九州地域における大陸陶磁器の受容の様子を検討することが、何かしらの手掛かりとなるように思われる。そこで、金海の作陶の地である帖佐・加治木周辺における大陸陶磁器の受容の様子をみていくこととする。

大隅国一宮である正八幡宮（現在の鹿児島神宮）を代表する四社家の一つである留守家と桑幡家の屋敷跡地からは、多くの外国製陶磁器片が出土している。ここでいう留守家とは、貞治元年（1362）に本所石清水八幡宮善法寺より執印として下向した、中納言法眼坊（左衛門尉景信、あるいは紀親宗とも）を祖とする家である。紀姓留守氏は、景信以降代々正八幡宮の執印や留守職などの要職を務め、中世末期以降四社家の筆頭格となったのである。

もっとも、それ以前から留守を名乗る人物は史料上に登場しており、例えば中納言法眼坊の下向は、当時正八幡宮が抱えていた懸案に対して、景信より以前に善法寺より下向していた留守康俊による対応に起因するものであっただろうし、暦応 2 年（1339）11 月日付「大隅正八幡宮講衆・殿上等訴状」を講衆・殿上等が本家（石清水八幡宮）御使越中前司入道道延に差し出したとき、挙状を出したのは留守観道であった。この留守観道と留守康俊が果たして同一人物かどうかについては断言を避けたい。

さらに、建治 2 年（1276）8 月日付大隅国在庁守護代連署注進「石築地役配符案」[69]から、石清水八幡宮祀官であった石清水（平山）了清の下向以前の大隅国帖佐西郷平山村の名主は留守刑部左衛門尉真用であったことを知る。さらにさかのぼって、養和元年（1181）鹿児島神宮文書中「正八幡宮一命婦職補任状」の連署最奥に留守散位藤原朝臣とあり、文治 3 年（1187）禰寝文書中「正宮神官等解」には留守散位藤原朝臣実平の署名がある[70]。署名から察するに、これは同一人物と考えてよいだろう。留守刑部左衛門尉真用が留守散位藤原朝臣実平と同族なのか、あるいは他姓であるかは不明であるかも断言はできない。

霧島市隼人町宮内に位置する留守家館跡は、平成 13 年から同 17 年にかけて発掘調査が行われ、貿易陶磁器の遺物としては 12 世紀以降のものがみられる。同安窯系の青磁、竜泉窯系の青磁、白磁の玉縁口縁碗、白磁の端反口縁碗、白磁の有耳壺、青白磁、高麗青磁の陶片、景徳鎮窯系の碗、漳州窯系の皿などが出土している。これら出土資料から、貞治元年（1362）に大隅国へ下向した留守景信以前に留守職にあった留守康俊、留守刑部左衛門尉真用、留守散位藤原実平らも同地に居住していた可能性が考えられるのである。

また同じ地域に位置する桑幡家館跡も、平成 12 年から同 16 年にかけて発掘調査を行われた結果、多数の貿易陶磁片が出土している。桑幡氏は息長姓で、火闌降命の子孫であるといい、四社家の中では最も早くから現地にあり、中世末期までは四社家の筆頭格として、代々権執印などの要職を務めていた。貿易陶磁器の遺物としては 11 世紀後半以降のものがみられる。白磁の玉縁口縁碗、白磁の端反口縁碗、青白磁、同安窯系の青磁、竜泉窯系の青磁や白磁、高麗青磁、天目茶碗、染付、タイ・ベトナム産の焼締陶器の陶片が出土している。請来陶磁器に限って言えば、留守家館跡から出土したものとほぼ似通っている。出土資料などから、桑幡氏は平安時代から同地に居住していた可能性が高まった。

桑幡氏館跡に隣接する弥勒院跡からは発掘調査の結果、留守氏や桑幡氏の館跡よりもさらに古い時代のものである越州窯系青磁片と元時代の飛青磁片が出土しており、さらに鹿児島神宮に宝物として伝世している陶磁器群の中に、14～16 世紀に作られた竜泉窯青磁、景徳鎮窯の法花、漳州窯の青花など 7 点、タイ産の焼締陶器 1 点の計 8 点があり、加えて 11 代藩主島津斉彬（1809～1858）の代に作られたそれらの写し 8 点を合わせた計 16 点が、平成 22 年に県の指定文化財に指定されている[71]。タイ産の焼締陶器については吉良文男氏

---

[69] 『鹿児島県史料　旧記雑録前編一』286～292 頁。

[70] 正八幡宮社家の留守氏については、五味克夫「大隅国正八幡宮社家小考」（『続荘園制と武家社会』竹内理三博士古稀記念会、1978 年）に詳しい。

[71] 鹿児島県霧島市の公式ウェブサイト（http://www.city-kirishima.jp/）において「鹿児島神宮　陶磁器」と検索すると、「文化財【隼人】」において紹介されている。2019 年 11 月 27 日閲覧。（https://www.city-kirishima.jp/bunka/kyoiku/rekishi/bunkazai/shitebunkazai/bunka-hayato.html　2019 年 8 月 14 日更新）

が調査しており、作品について詳しい分析を行っている[72]。これらの宝物の伝来は明らかでなく、また奉納された時代、および経緯についても不詳である。

姶良市西餅田に位置する建昌城は中世のある特定の時期に機能していた城であるが、公園開発計画にともなって昭和 63 年から平成 2 年にかけて発掘調査が行われた。その結果、さまざまな陶磁器片が出土している。古いものでは成川式土器に縄文土器、中世の和物では備前焼の擂鉢や壺甕、古瀬戸の鉄釉天目と思しきもの、土師質土器が出土している。請来陶磁器では中国の青磁、白磁の碗、瓶、皿の陶片が出土しており、ごくわずかであるが染付の陶片も 2 点出土している[73]。

この城は、もともと帖佐郷を支配していた紀姓平山氏一族[74]との戦いのために築かれたものである。平山氏は、京都の石清水八幡宮の別当寺である善法寺の一族であり、承久 2 年(1220)善法寺祐清の子（あるいは弟子）であった曼珠法眼朗清（栄清）が大隅国正八幡宮領「平山村」を譲与されたことが「検校祐清譲状」[75]にみえ、それによって平山と号したことに始まる家である。『姶良町郷土誌　増補改訂版』（鹿児島県姶良町、平成 7 年）によれば、弘安年間に栄清の孫了清が大隅国に下向して以来、代々帖佐の地を領した。平山氏は守護島津氏と二代連続して養子縁組をしたようである。島津氏との養子縁組については、帖佐来歴所収「平山氏略系図」や「隈之城士平山氏系図」、輝北町歴史民俗資料館所蔵「平山氏系図」などといった平山氏関係の系図から、平山氏と守護島津氏との間で、忠武は氏久、あるいは元久と、武久は久豊との間で養子縁組が行われたものとみてよいだろう。

しかし、久豊の子忠国の代になると、守護職や家督相続などを巡って弟である薩州家の用久との対立が生じ、その後国人衆らとの関係が次第に悪化していった。平山氏がいずれの側であったかは明らかではないが、平山氏と友好関係にあったとされる伊作氏や伊集院氏は用久派であったことからして、用久派であったかもしれない。やがて、帖佐の平山一族を降伏させ、惣領であった越後守武豊（忠親、忠国とも）、あるいは子の備後守忠正を指宿に移封させた前後に、島津忠国、あるいはその子立久は一族の季久をして帖佐を知行せしめ、瓜

---

[72] 吉良文男「鹿児島神宮伝来のタイ陶器」『東洋陶磁』第 23・24 号、1993～1995 年。

[73] 建昌城跡における発掘調査の結果は、『建昌城跡』（姶良町埋蔵文化財発掘調査報告書（4）姶良町教育委員会、1991 年）にまとめられている。

[74] 紀姓平山氏については、五味克夫「大隅国帖佐郷小考」（『文学科論集』第 8 号（鹿児島大学法文学部紀要）、1973 年）、五味「大隅国正八幡宮社家小考」、三木靖「中世の姶良と山城」（『姶良町中世城館跡』姶良町文化財調査報告書（1）、姶良町教育委員会、1994 年）、平山旦清「紀姓平山氏寸考」（『家系研究』第 69 号、家系研究協議会、2020 年 5 月）、平山「紀姓平山氏関係の系図について」（『家系研究』第 70 号、家系研究協議会、2020 年 10 月）などに詳しい。なお、五味氏の論文の大半は、『鎌倉幕府の御家人制と南九州』（戎光祥研究叢書、戎光祥出版、2016 年）、『南九州御家人の系譜と所領支配』（戎光祥研究叢書、戎光祥出版、2017 年）、『戦国・近世の島津一族と家臣』（戎光祥研究叢書、戎光祥出版、2018 年）にまとめられている。

[75] 『大日本古文書　家わけ第 4　石清水文書』1―169。

生野城(建昌城の初名)を築いて居住したのが、この城の始まりである。

建昌城が位置する餅田一帯は、紀姓平山氏から分かれた餅田氏が知行していたところである。およそ 180 年間、9 代にわたって帖佐を領した平山氏の移封は享徳 3 年（1454）の出来事ではなく、江戸時代山本正誼らによってまとめられた『島津国史』[76]（全 32 巻）にあるように島津氏に反乱を起こした長禄 3 年（1459）以降のことであったと思われる。季久の次男越後守忠康（初名九郎右衛門久継）は平山城に入り、平山を号したことが御家平山氏の始まりであるが、これが後に紀姓平山氏との混同を引き起こすことになったのである。その後文明 18 年（1486）季久の嫡子忠廉が日向国飫肥福島への移封を命ぜられた後は、この城の様子について史料からうかがい知ることはできない。

城内から発掘された青磁、白磁陶片の大部分が、その特徴からほぼ 14 世紀後半から 15 世紀にかけてのものと想定され、染付の陶片の数があまりにも少ないことから、染付が流通し始める直前の時期には、軍団の拠点として利用されることはなくなったのであろう。慶長 5 年（1600）関ヶ原の合戦で西軍石田方に与した島津氏は、合戦後徳川方の侵攻に備えてこの城を修築したということから、その時点では城として存在はしていたものと思われるが、薩摩焼をはじめとする近世陶磁器については発掘されなかったことから、そう遠くない時点で廃城となったのであろう。

同じく西餅田にある小瀬戸遺跡は九州縦貫自動車道の建設にともなって昭和 46 年に発掘調査がなされたが、こちらからも土師器、須恵器、瓦に加え、越州窯青磁片、邢州窯白磁片、「伴家」と釘書きされた緑釉陶器片が出土しており、こうした出土品などからほぼ奈良時代末から平安時代にかけての遺跡であり、地方官衙等を想起させる古代地方政治の一遺跡であると考えられている[77]。果たして餅田に地方官衙等が存在したのかについてはここでは言及しないが、越州窯青磁片、邢州窯白磁片が出土し、その上「伴家」と釘書きされた緑釉陶器片が出土していることは注目に値する。越州窯青磁片は桑幡氏館跡に隣接する弥勒院跡からも出土しているが、緑釉陶器片の出土例は大隅国内ではそう多くはない。日本において 9 世紀から 11 世紀にかけて、奈良三彩の流れを汲んだ緑釉陶器がつくられており、遺跡の年代から推して、これもそれに当てはまるものと考えられる。

以上のように、正八幡宮の社家の館からは、中国で焼かれた青磁をはじめ、白磁、青白磁、染付、タイ・カンボジアの南蛮陶器などの陶片が発見されており、正八幡宮には宝物として今に伝えられている。また、島津氏の持城の一つであった帖佐の建昌城からも、14 世紀後半から 15 世紀にかけての青磁、白磁、染付などの陶片が出土しており、建昌城にほど近い小瀬戸遺跡からは 8 世紀後半から 12 世紀にかけての青磁、白磁などの陶片が出土している。

---

[76] 本論文では、明治 38 年（1905）に島津家編集所より発行されたものを参照している。
[77] 『姶良町埋蔵文化財発掘調査報告書 9：姶良町内遺跡詳細分布調査報告書』姶良町教育委員会、2004 年、54 頁。

帖佐も正八幡宮のある隼人も、ともに海に程近いところであることから、貿易によって大陸から南九州地域にもたらされていた様子がうかがえる。

南北朝期までは島津氏に比肩するほどの一大勢力であった正八幡宮も、平山氏やその周辺の加治木氏、吉田氏、蒲生氏などをはじめとする在地領主層の相次ぐ島津氏への帰属などにより弱体化していき、やがて中世末期には留守氏や桑幡氏もまた島津氏の家臣団に組み込まれていったが、そうした中にあっても大陸より優れた陶磁器を入手することが可能であったことが、発掘された陶片を通して明らかとなった。こうした品々を島津義弘の仲介によって金海は手に取って見る機会を得ることができたことは想像に難くなく、数寄風流を好んだ義弘がそうした大陸の優れた美術品に対して興味を抱き、金海に命じてつくらせたのではないだろうか。また、「白釉蓮葉文茶碗」のような一風変わった茶碗を、型を用いて大量に生産し、薩摩藩の製品として茶入同様に諸大名への贈答品として用いようという考えを持っていたのかもしれない。

文禄・慶長の役を契機とする薩摩焼創始の過程を概述したうえで、帖佐、加治木地域において焼かれた、古帖佐焼と火計手を中心に取り上げた。宇都、御里と同じように朝鮮半島から陶土を持ってきていた串木野窯は藩の庇護なく成立しているところから民窯的なものであるのに対し、金海らの窯は藩の庇護を受け、特に金海は義弘の命に従って修行に赴き、その結果、志野あるいは織部に似通った歪みのある茶碗や黒織部風の茶入など、織部好みのものを作陶していたことからも、官窯的な性格を帯びていたのは明らかである。さらに、薩摩に下向した上田宗箇から直接指導を受けていることから、中央の茶の湯界からも歓迎されていたことに疑いはない。

一方で、「白釉蓮葉文茶碗」や「瓜形茶碗」のように、粉引や井戸など、金海が朝鮮半島において作陶していた時期に焼かれていたと考えられる高麗茶碗にも、同時代の和物茶碗にもみられない、また織部好みとも思えない独特の作行のものも存在しているのである。青磁茶碗「馬蝗絆」や高麗青磁の「青磁陽刻菊花文輪花形碗」に全体の姿が似通っていることを指摘し、作行をみると金海の作品には中国・高麗青磁の特徴があらわれているとした。

それでは、果たして金海は中国青磁、高麗青磁に関する知識をどの程度有していたのであろうか、という疑問が浮かび上がってきたが、それに対する一つの解として、これまでの発掘調査による正八幡宮の社家の館、および帖佐の建昌城、小瀬戸遺跡からの中国青磁をはじめ、白磁、青白磁、染付、タイ・カンボジアの南蛮陶器などの陶片の出土状況などから、少なくとも 11 世紀以降断続的に貿易などによって大陸の優品が南九州地域にもたらされていたことは疑いようがない。数寄風流を好んだ義弘がそうした大陸の優れた美術品に対して興味を抱いていたとしても、あながち不思議なことではなく、金海が残したこの異例な作品たちは、風流人であった義弘の好みを反映したものであったのかもしれない。あるいは、薩摩焼の茶入を諸大名への贈答品としたように、茶碗においても志野や織部に似通ったものだけではなく薩摩独自のものを制作し、諸大名への贈答品などに用いようと試みていたの

かもしれない。

本節では金海の作陶の中心地であった帖佐・加治木地域周辺の城跡・館跡からの出土陶片から検討したが、今後島津氏の本拠地であった鹿児島にある東福寺城、清水城、内城などといった城跡からの出土品もあわせて検討することによって、より当時の様子が明らかになるのではないだろうかと思われる。また、織部好みの茶陶以外にも、藁灰系の白い失透釉など異なる種類の釉薬をかけ合わせる点や型を用いての成形など、日本国内の他の窯業地、たとえば薩摩とほぼ同時期に開窯した高取や上野、そしてそれらよりも先行して開窯した唐津などとの交流の有無などをより具体的に検討する必要があるが、これらについては稿を改めたい。

小結

本章では 16 世紀における、侘び茶の流行にともなう美意識の変化を『君台観左右帳記』と『山上宗二記』の比較を通してみたが、16 世紀後半に高麗茶碗と和物茶碗が急速に広まったことがその背景にあることは、山上宗二の「惣テ茶碗は唐茶盌スタリ、当世は高麗茶盌、瀬戸茶盌、今焼ノ茶盌迄也」という一文からも明らかである。また、侘び茶においても名物道具の賞翫は重要視されていたが、『君台観左右帳記』では曜変、油滴などといった、茶碗の種類名称を挙げるのみに留まっていたが、『山上宗二記』では名物の銘だけでなく、所持者の名も合わせて記すことによって、その中のある特定のものが名品であるという言い方に変化しているところに、朝鮮半島や中国からの請来数の増加と、国内における茶陶生産が最盛期を迎えつつあったことを感じとることができる。

また、我が国における施釉陶器の生産について考えた時、美濃窯と唐津窯が代表的な窯業地として挙げられるが、ルーツも異なり、また海を隔て遠く離れた場所に位置する美濃と唐津との間に、装飾法において共通点が見出されることから、京・大坂・奈良を中心に大流行した侘び茶の影響力は全国的なものであったことをうかがわせる。美濃において誕生した黄瀬戸や志野、織部には、中国から請来した華南三彩などの影響が指摘されていることから、日本独自のやきものであるとはいい難い部分もあるのかもしれない。しかし、華南三彩にようにきっちりと釉を掛け分けるのではなく、黄瀬戸における緑釉のように、部分的に胆礬を打つことによって文様を際立たせる方法や、あるいは志野や織部にみる作為的な歪みは日本独自のものであり、侘び茶によって培われた美意識が反映されたことによって、それまでにはまったく存在しなかった茶碗が誕生したのである。

文禄・慶長の役に際し、多数の陶工が招致され、西国を中心に新たに窯煙の立つところとなった。島津義弘によって薩摩に招致された金海は、義弘の下で茶陶を中心に焼いていたが、帖佐宇都窯から出土した織部風の陶片や梅鉢文のある薩摩焼茶入などから、実際には美濃に焼物修行へ赴くことによって、朝鮮半島にはない茶入の製法や黄瀬戸、志野、織部などの

製法を学んだことが考えられる。この時、美濃において盛んに用いられた型押しによる成形法を応用することによって「白釉蓮葉文茶碗」がつくられたのではないだろうか。また、金海は宇都に築いた窯を大きくつくり変えており、これも美濃における焼物修行が背景にあったことが考えられるのである。「星山家系譜」によれば、金海は慶長 6、7 年頃に宇都窯を開窯し、5 年間の焼物修行を経て慶長 11、12 年頃に帰国したと考えられるが、金海が美濃にあった時期には唐津より割竹形連房式登り窯が導入されていることから、それを参考にして行ったものと考えられるのである。このように、薩摩窯、とくに竪野系の窯においては、これまで考えられてきた以上に美濃窯の影響を受けていることは明らかであり、それを踏まえたうえで、ほぼ同時期に開窯した高取や上野、そしてそれらよりも先行して開窯した唐津などとの交流を検討していくべきであろう。

参考図版

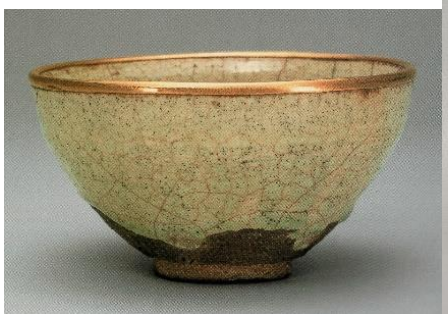


図 1　白天目茶碗



図 2　備前水指「青海」



図 3 長次郎 獅子像留蓋瓦

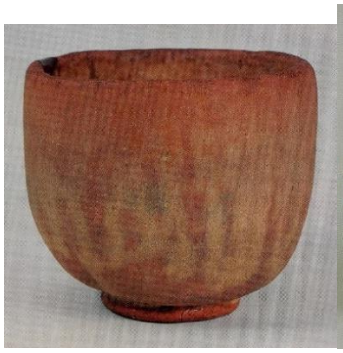


図 4　赤楽茶碗「白鷺」



図 5　三彩印花魚海老文盤



図 6 宗慶 獅子香炉



図 7　瀬戸茶碗「老杉」



図 8　曜変天目茶碗「稲葉天目」



図 9　桃蒔絵螺鈿輪花盤



図 10　黄瀬戸鉦鉢

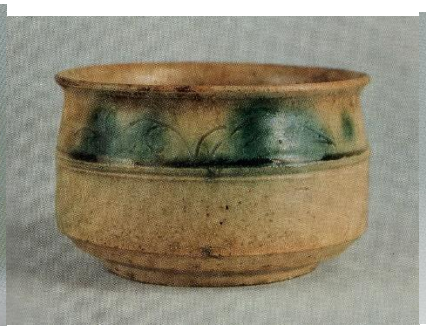


図 11　黄瀬戸茶碗「難波」

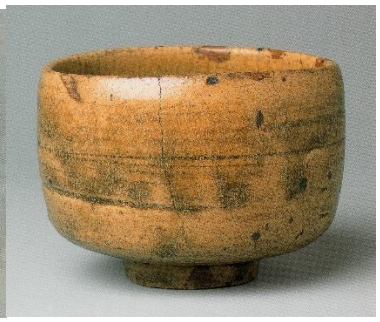


図 12　黄瀬戸茶碗



図 13 黄瀬戸茶碗「朝比奈」



図 14 瀬戸黒茶碗「小原木」



図 15 瀬戸黒茶碗「小原女」



図 16 瀬戸黒茶碗（尼ヶ根窯出土）



図 17 越州窯青磁水注



図 18　猿投窯水注



図 19　志野丸皿



図 20 志野茶碗「卯花墻」



図 21 鼠志野茶碗「峯紅葉」



図 22　絵高麗梅文茶碗



図 23　志野茶碗「橋姫」



図 24　志野茶碗「通点」

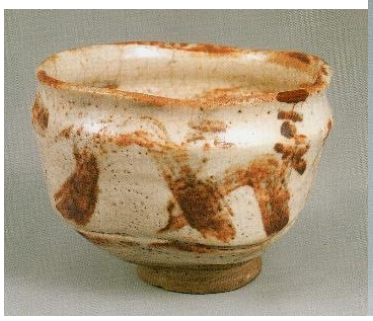


図 25　志野茶碗「蓬莱山」



図 26　黒織部菊花文茶碗



図 27　黒織部茶碗「冬枯」



図 28 織部茶碗「山路」

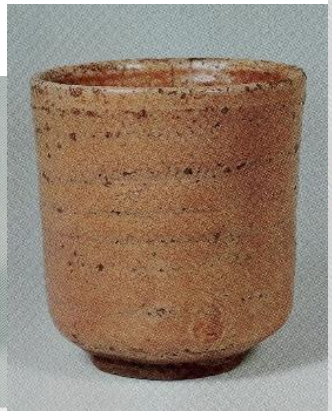


図 29 奥高麗茶碗「子のこ餅」

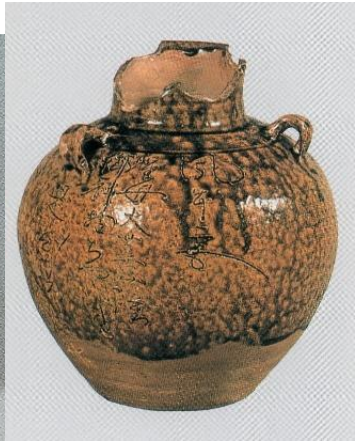


図 30 黒釉四耳壺



図 31　絵唐津菖蒲文茶碗



図 32　彫唐津茶碗



図 33　絵唐津草文茶碗



図 34　絵唐津胴紐沓形茶碗



図 35　蛇褐釉肩衝茶入



図 36　薩摩肩衝茶入

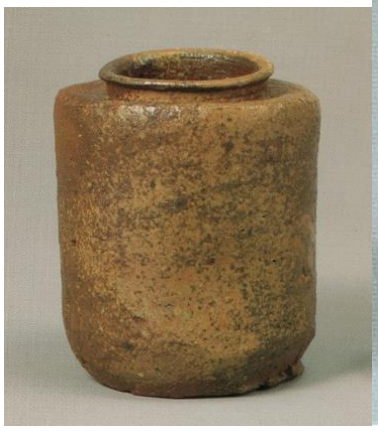


図 37　備前茶入「さび助」



図 38　織部肩衝茶入



図 39　褐釉茶碗



図 40　火計手茶碗陶片



図 41　同陶片高台部

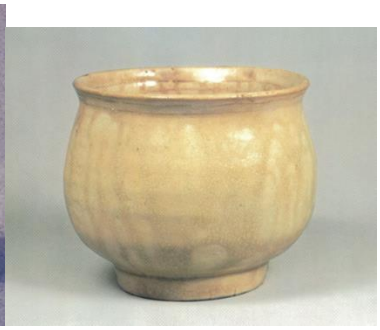


図 42　塩筒形茶碗



図 43　白釉蓮葉文茶碗

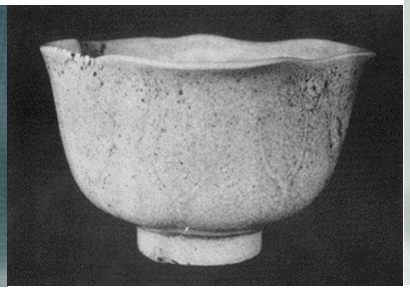


図 44　白釉蓮葉文茶碗



図 45　白釉捻花茶碗

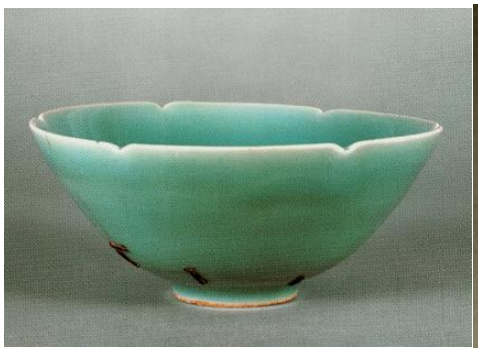


図 46　青磁茶碗「馬蝗絆」



図 47　青磁陽刻菊花文輪花形碗



図 48　白釉瓜形茶碗



図 49　青磁象嵌菊蓮花文瓜形水注

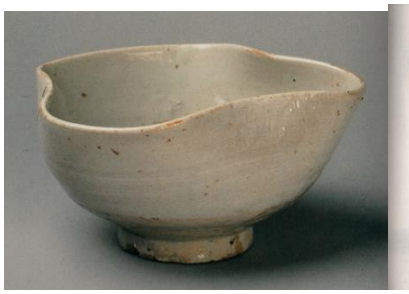


図 50　金海茶碗「難波」



図 51　金海茶碗「西王母」



図 52　狂言袴茶碗「疋田筒」

第三章　近代における桃山復興運動について

第一節　昭和初期における桃山復興運動勃興の背景

桃山時代に大量に生産され、茶の湯の場を色鮮やかに彩ったやきものたちは、その後ごく一部の茶人たち以外にはすっかり忘れ去られてしまった。およそ300年経った後、大名家や商家に永く秘蔵されていた桃山古陶が、大正半ば以降断続的に起こった旧大名家などの売立てによって、ようやく人々の眼前にその姿をあらわしはじめたのである。高橋箒庵（1861～1937）によれば、それまで旧大名家に秘蔵されていた茶道具の大規模な売立てが相次ぐようになったのは、大正5年（1916）の伊達家の道具売立てがきっかけであるという[78]。

さらに、大正末期には第一次世界大戦や関東大震災によって膨大な不良債権が発生していたところに、昭和2年（1927）片岡直温蔵相の失言に端を発した取り付け騒ぎが起こったことにより、東京渡辺銀行・台湾銀行は休業に追い込まれ、金融不安は一気に国民に広まった。また、その2年後にはアメリカ合衆国ニューヨークのウォール街で起こった株価の大暴落（いわゆる「暗黒の木曜日」）に端を発する世界恐慌のあおりを受け、さらに事態は悪化するところとなった。こうしたことにより、旧大名家や財閥家の中でも経済的苦境に立たされる者があらわれ、先祖代々の宝物をやむなく手放すことによってこの不況を乗り越えようとしたのである。売立ての際には目録が作成・配布されたが、現在美術品の伝来や流通を考えるうえで、非常に重要な資料となっている。

出品されたものの中で、特に茶道具に関しては、第1次世界大戦により財を成した益田鈍翁（1848～1938）、根津青山（1860～1940）、原三渓（1868～1939）、小林逸翁（1873～1957）、松永耳庵（1875～1971）など茶道を嗜む実業家が競って蒐集したことによって、茶道具の高騰が起こった美術市場は賑わいをみせ、近代数寄者らによる茶の湯も活発なものとなった。

『大正名器鑑』全9篇（1921～26、宝雲舎）を編纂した高橋箒庵もまた近代数寄者の一人であるが、その中には桃山時代のものも収録されている。しかし、作品の由緒来歴と箱書、伝承など、茶の湯の世界では重要とされている事柄については詳細に記している一方で、産地や制作年代といったやきものの基本情報についてはまったく言及していないことから、同書においては桃山時代の優れたやきものという評価ではなく、確かな由緒来歴を持つ名品としての評価に留まっていたのである。

一方で、こうした名品がふたたびその姿を世にあらわしたことにより、陶芸を志す者、古陶磁研究家ややきものが好きな他分野の研究者、実業家や医者といった学識者たちが日本の古陶磁の本質的な価値に気付きはじめ、後藤牧太を中心とする「品陶会」、高田早苗を中心とする「聴霜会」、「陶話会」などといった研究会が相次いで結成され、古陶磁に関する研

[78] 木田拓也「昭和の桃山復興」『陶説』第562号、2000年1月、39頁。

究もはじまった。中でも、大正 3 年（1914）大河内正敏（1878～1952）や奥田誠一（1883～1955）らによって東京帝国大学内に設立された「陶磁器研究会」はその草分け的存在であろう。陶磁器研究会において中心的な役割を果たした大河内は、当時東京帝国大学工科造兵学教授であり、奥田も当時同大学の心理学教室にあった。はじめは古い陶磁器に興味を持つ少人数のグループであったが、やがて入会者が増加したため開催場所を移すのにともない、「彩壷会」と改称したのである。

彩壷会では、それまでの茶道界で重要視されていた箱書や伝承伝説にとらわれた骨董趣味的な研究ではなく、ヨーロッパにおける東洋陶磁研究をモデルとして学術的に古陶磁の研究を行いはじめ、茶道具以外の陶磁器にまで幅広く関心をむけるようになった[79]。絵画や彫刻の方では、すでに岡倉天心らを中心に東京美術学校を明治 20 年（1887）に設立し、西洋の最新なスタイルをいち早く取り入れながら、アカデミックな教育を施していたのを考えると、日本における陶磁器研究は大きく立ち遅れていたといわざるを得ない。大河内や奥田らが批判の矛先を向けた一つが、先に挙げた『大正名器鑑』である。ヨーロッパの東洋陶磁研究を取り入れ、科学的に作品を賞鑑することを目指して、まずは作品と作品の由緒来歴や箱書とを切り離し、純粋に作品本体を鑑賞しようと努めた。

大河内や奥田らがまず注目したのは、柿右衛門、色鍋島、古九谷といった日本の色絵磁器であり、仁清などの京焼であった[80]。あくまで、中国陶磁器はその対象ではなかった。このことから、木田拓也氏は陶磁器研究会には、日本のやきものを日本人の眼で見直していきたい、という方針があったのではないだろうかと指摘している[81]。

それに加えて、昭和 2 年（1927）の第 8 回帝国美術院展覧会（帝展）に第 4 部として「美術工芸」が追加されたことを忘れてはならない。明治 40 年（1907）の文部省美術展覧会（文展）開始以来、20 年経ってようやく工芸作品も参加が認められたのである。これにより、絵画や彫刻と同じように工芸の制作においても創作性や個性的表現が重視されはじめたのであり[82]、ごくわずかではあるが出品作の中にも、たとえば水野愚陶（1904～1953）の「鼠志野牡丹文角皿」や「鼠志野角水指」のような、桃山陶芸を意識して制作したものも登場しはじめたのである。

明治から大正にかけての陶芸を振り返った時、その当時の優れたやきものとは、すなわち欧米諸国において好評を博した輸出用の陶磁器であるといえるのではないだろうか。「御一新」によって新たな時代を迎えた明治政府は、欧米諸国よりお雇い外国人を積極的に迎え入

---

[79] 木田拓也「陶芸家たちの桃山復興」『淡交』2002 年 9 月号、21 頁。
[80] 木田拓也「昭和の桃山復興」38～42 頁。
[81] 木田拓也「昭和の桃山復興：陶芸の近代、伝統の創出」（博士論文、早稲田大学）2012 年、53 頁。
[82] 木田拓也「1930 年代における工芸とナショナリズム――「伝統工芸」前史について」『美術フォーラム 21』第 19 号、醍醐書房、2009 年、133 頁。

れ、欧米諸国から最新技術や文化を入手することにより文明開化政策を推し進めた。また、地租改正や殖産興業、徴兵制や軍制改革など富国強兵政策も合わせて断行することによって、国家の自立維持を図った。

日本が初めて参加した国際博覧会である慶応 3 年（1867）のパリ万国博覧会では、薩摩藩の出品した白地に赤や青、緑、金彩が施された薩摩焼が鑑賞者を魅了し、ジャポニズムの流行を巻き起こした。その翌年に来日したドイツ出身のゴットフリード・ワグネル博士（1831～1892）によって、酸化コバルトなどの彩色絵具の製造および使用法、またドイツ式の石炭窯の設計および焼成法など、新たな陶磁器製造法がもたらされた。こうしたことによって、古来の技法に欧米の最新技術が融合した明治時代のやきものが有田や九谷、薩摩、瀬戸、京都、東京などにおいて誕生し、我が国のみならず欧米諸国においても人気を博したのである。

明治 3 年横浜に開窯した真葛焼の宮川香山は和洋折衷、精巧華麗な作風が高く評価され、明治 6 年（1873）のウィーン万国博覧会では名誉金牌を受賞し、明治 29 年には帝室技芸員に挙げられている。また、京都では 7 代錦光山宗兵衛（1867～1927）や伊東陶山（1846～1920）ら粟田系の陶工は積極的に海外輸出物を製作しており、伊東陶山は大正 6 年（1917）帝室技芸員に挙げられている。

しかし、こうしたものには日本人として伝統ある我が国の陶芸を貫こうとする意識はみられず、ただジャポニズムという一時の流行に乗って欧米諸国の人々の趣味におもねって外面的に精巧かつ華麗なものを量産しているだけであった。現在錦光山宗兵衛や伊東陶山など帝室技芸員に選ばれ、戦前の陶芸界の重鎮であった彼らの知名度が低い背景には、こうしたこともあるのではないだろうか。ジャポニズムは 1920 年頃には下火になり、やがて横浜における製陶は廃絶し、錦光山も閉窯するなど、日本におけるやきものの生産にも大きな変化があらわれ始めた。

木田氏のいうように、陶磁器研究会に日本のやきものを日本人の眼で見直していきたいという方針があったのだとすれば、そこには明治から大正にかけての、西欧での一時の流行に乗って没個性なものの量産に終始していた状況に対する批判的な考えがあったのではないだろうか。だが、一方で陶磁器研究会はヨーロッパにおける東洋陶磁研究をモデルとしており、ヨーロッパにおける陶磁器の好尚の影響を受けていたため、あくまでも主流は柿右衛門、色鍋島、古九谷といった日本の色絵磁器や仁清などの京焼であったと倉橋藤次郎は指摘していることから[83]、陶磁器研究会（彩壷会）の成立が直ちに桃山時代のやきものに対する研究に結び付いたわけではなかったのである。

それでは、研究者や陶芸作家、愛好家らが桃山古陶に目を向け始めたのはいつ頃であるのかを考えると、昭和 5 年（1930）美濃大萱において荒川豊蔵（1894～1985）が志野の陶片を発見したことによって、続々とおびただしい量の陶片が日の目を浴びたのが直接の契機で

[83] 倉橋藤次郎「焼物趣味界の今昔」『星岡』第 71 号、1936 年、36～37 頁。

あったといえるであろう。

第二節　古志野陶片の発見と桃山古陶に対する再評価

大正 14 年頃宮永東山工房の工場長であった荒川豊蔵は、初代宮永東山（1868～1941）を訪ねてきた北大路魯山人（1883～1959）と知り合い、それがきっかけで昭和 2 年より魯山人が鎌倉に築いた星岡窯を轆轤師として手伝うことになった。魯山人は当時美食家、料理家、書家、篆刻家など幅広く活躍していたが、陶芸においてもその非凡な才能を遺憾なく発揮した。

北大路家はもともと京都上賀茂神社の社家であったが、父親と死別した後は養家を転々とし、不遇な幼少期を送っている。やがて書家として身を立てた魯山人は、長浜をはじめ京都、金沢の素封家の食客となることで食器と美食に対する見識を深め、大正 8 年（1915）食と骨董で意気投合した京都便利堂の代表中村竹四郎と共同で古美術店の大雅を京橋に開店、その 2 階で常連客を相手に高級食材を用いた料理を古美術の器に盛って提供したのがきっかけで、2 年後には会員制食堂「美食倶楽部」を発足させた。大正 14 年（1925）に経営不振に陥っていた東京・永田町の「星岡茶寮」を中村とともに借り受け、会員制高級料亭を始めた。魯山人が京都の宮永東山窯を訪ねたのも、星岡茶寮で用いる食器の研究のためである。

豊蔵は星岡窯の窯場主任として魯山人が蒐集した陶磁器や陶片を手本に刷毛目や三島といった高麗茶碗風のものや、染付、赤絵、乾山風、九谷風など、幅広いジャンルの食器を手掛けた。また、魯山人にいわれるがまま、志野の実物をみたことがなかったにもかかわらず書物などをたよりに志野を制作していたが、魯山人の意にかなうものはできなかったと、後年豊蔵は自叙伝に記していることから[84]、その当時魯山人も豊蔵も志野というやきものがあることは把握していたが、どういうものであるのかはよく知らなかったのである。

魯山人と豊蔵が初めて志野の優品を見たのは、昭和 5 年（1930）のことであった。松坂屋での個展のため名古屋にいた両者は、古美術商横山商会を介して当時関戸家が所蔵していた鼠志野香炉と志野筍絵茶碗「玉川」（徳川美術館蔵）（図 1）を宿にて実見している。「玉川」をみた時の感想を後年次のように記している。

> 姿は黄瀬戸によくある筒の大ぶりで胴紐が細かく引かれそれに雪の様な柔かい志野薬が厚く、或る處は薄く全體に施され處々に調子の高い緋色が如何にも自然に現われて、それになだらかな山に松が二三本と筍が大小二本極めて素朴な筆つきで描かれ雪の様な肌が赤く滲み出て居り高臺の内にもややいびつなりの輪のあとが赤く發色して美しい如何にも和やかな日本的なものであった。是れまで中國、あるいは朝鮮の陶磁に興味

[84] 荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977 年、79 頁。

を覺えこれ等の陶磁のみ追求して和陶は古九谷位を試みて居った私には、こうした日本的な陶器に深く感激していつまでも喰い入る様に眺めていた。そのうちに高臺の内の輪のあとに輪に使用された赤い土が僅に米粒半分位のものが残っているのがふと目に止まった。志野は古くから尾張の瀬戸で焼けた様に傳えられているが、この茶碗に付いている土を見るとどうも瀬戸あたりの物ではなさそうに思えて、瀬戸焼の傳説に疑問を抱き始めたのである[85]。

この一文から、豊蔵が単なる名品鑑賞に終始せず、作陶する者ならではの観察力を存分に発揮している様子がうかがえる。この時、「玉川」の高台内側に付着している道具土が赤いことから、桃山の志野は瀬戸で焼かれたとする通説に疑問を持ち、その 2 日後の 4 月 11 日に多治見から高田の山に出かけ、以前織部の陶片を拾った大平、次いで大萱の窯跡を発掘すると、名古屋で見た筍絵茶碗とよく似た、筍の絵が描かれた志野の陶片（図 2）を発見したことにより、志野が美濃で焼かれたことを実証したのである。この時のことを豊蔵は自叙伝において次のように回想しており、少々長いがそのまま引用することとする。

連れだって牟田洞の谷あいに入れば、杉、雑木の林である。谷川から数メートル上、雑木の葉の散り積むあたりに陶片があると知らされ、そのところを葉かき分けて掘る。天目、鉢、円五郎（サヤ）などの破片が出る。始めて間もない。ほの白いものを掘り出す。取り上げてみた。志野である。てのひらに収まるほどの小片だが、ゆずはだで、火色の小さな筍が一本描いてある。なんと、一昨日丸文旅館で魯山人とながめた筍絵筒茶わんと同手ではないか。あれの筍二本のうち、小さい方のある部分である。体中が、かっと熱くなる。えらいことになったぞ。口には出さぬが、心の中では、大声で叫んでいた[86]。

少々出来すぎた話にも思えるかもしれないが、豊蔵はこうして志野の陶片を発見し、桃山志野に対するそれまでの通説を根底から覆したのである。豊蔵は多治見の陶磁器試験所へも一報を入れ、それを聞きつけ豊蔵の元へとやってきた加藤土師萌（190～1968）に発掘した陶片をみせると、感激のあまり話が尽きず、夜を徹して語り合ったという。鎌倉の魯山人にも報告し、その年の 8 月星岡茶寮において、小野賢一郎や高橋箒庵、今泉雄作などの著名人を招いてその成果を公表した。豊蔵はその後魯山人の出資を受け、美濃地方に点在する窯跡の発掘を続けており、採掘した陶片の多くを鎌倉へ送った。魯山人は美濃から続々と送られてくる陶片を整理し、星岡茶寮において発掘の成果を公開している。

---

[85] 荒川豊蔵「志野古窯發見の思い出」『世界陶磁全集月報』第 8 号、河出書房、1956 年、2 頁。
[86] 荒川豊蔵『縁に随う』89~90 頁。

昭和初期になると、古陶磁の研究者のみならず、実業家や文化人など幅広い分野の人々が古陶磁に関心を持ち始めており、古陶磁に対する興味関心の高まりを反映して、新たな雑誌が相次いで創刊した。たとえば、奥田誠一が主宰する東洋陶磁研究所からは『陶磁』が昭和2年に、魯山人が経営していた星岡茶寮の会員向けの雑誌『星岡』は昭和5年に、民芸運動を主導した柳宗悦による『工藝』（聚楽社）と小野賢一郎による『茶わん』（茜屋書房）はその翌年に、鈴木恵一による『やきもの趣味』（学芸書院）は昭和10年に創刊している。こうした新たな雑誌は、発掘現場の状況を読者に伝えつつ、各々の視点から桃山古陶に対する様々な考察がなされたのである。

とくに、魯山人は志野陶片の発見の半年後には『星岡』を創刊しており、その第1号（1930年10月）に投稿した「志野焼の價値」の冒頭に「古伊賀古志野は日本の生んだ純日本的作風を有することが先ず第一の權威に價する」と述べており、さらに第2号（1930年11月）に投稿した「志野陶の価値（2）」では「只々志野は善い陶器であり稀に見る純日本的陶器であり珍重すべき陶器であり尊敬すべき陶器である。」といち早く志野を純日本的な陶器と高く評価している。このように、魯山人は雑誌『星岡』において桃山古陶、とくに志野を高く評価し、桃山風の食器や茶碗の制作に熱心に取り組むようになるのである。

古志野陶片発見の翌年には、大阪毎日新聞社の井上吉次郎らによって、美濃窯、瀬戸窯、古唐津窯などの発掘調査が行われ、その様子が新聞紙上で報道されると、桃山時代の古窯跡は急速に脚光を浴び、研究者や陶芸作家のみならず、愛好家や古美術商、不況によって職を失った人々によって発掘が行われた。それによって、おびただしい量の陶片が日の目を浴びることとなり、次第に市場にも流通するようになった。こうしたことが、その地にあった陶芸作家を刺激し、特に桃山のやきものに心惹かれた荒川豊蔵、加藤唐九郎、中里太郎右衛門、金重陶陽、三輪休雪らは、窯跡から発掘された陶片と伝世品を手掛かりに、江戸時代に入って失われた技法と自由奔放な精神を求めて、手探り状態での作陶を開始するのである。

第三節　荒川豊蔵による桃山復興

1. 荒川豊蔵の生涯

荒川豊蔵の作品に触れる前に、その生涯を「日本経済新聞」に連載した「私の履歴書」をまとめた『縁に随う』（日本経済新聞社、1977年）や、日本橋三越などで開催された『荒川豊蔵回顧展―その人と芸術』（朝日新聞社、1988年）所収の年表などを用いてみてきたい。

豊蔵は、明治27年（1894）岐阜県土岐郡多治見町（現多治見市）において農家の長男として生まれた。多治見は良質の土に恵まれた場所であったが、江戸末期に磁器が焼かれるようになって以来、内外向けの日用雑器を主に生産しており、志野や織部のようなものはまったく焼かれていなかった。母方の家は多治見の高田で製陶業を営んでおり、高田焼の陶祖加

藤与左衛門の直系の家であるという。とはいっても、加藤家において家業を手伝うことはなく、困窮のため少年期より地元や神戸にある貿易商で働いていた。

豊蔵がやきものづくりに初めて関わりを持ったのは、25 歳の時（大正 8 年）であった。たまたま名古屋で教育者鈴木勲太郎と知遇を得、磁器に用いる上絵の具の研究をしていた鈴木から絵の具の提供を受けたのをきっかけにコーヒー茶碗をプロデュースしたものの、成功はしなかった。

しかし、それがきっかけで錦光山宗兵衛を通して宮永東山に知遇を得、大正 11 年から昭和 2 年までは、宮永東山が経営する東山窯の工場長として京都に居住し、本格的にやきものづくりに携わるようになった。この間、旧大名家などの売り立て会場に足を運ぶことによって知識を養い、また北大路魯山人、二代真清水蔵六や小山冨士夫と知り合っている。それがきっかけで、後に魯山人の轆轤師として星岡窯において作陶することとなったのである。

その後、昭和 5 年に豊蔵は初めて志野の優品を魯山人とともに手に取って眺め、その 2 日後に多治見へ赴き、大萱の窯跡において、名古屋で見た筍絵茶碗「玉川」とよく似た筍文のある志野陶片を発見したことにより、志野は美濃のものであったと実証したことは、先に述べた通りである。桃山志野に対するそれまでの通説を根底から覆した豊蔵は、先祖代々受け継いだ陶工としての血も騒いだのであろう、桃山時代に美濃で焼かれた志野、瀬戸黒、黄瀬戸などへの挑戦を決意した。明治以降欧米向けの陶磁器ばかりを制作してきたことに対するある種の反動で、日本のやきものにもようやく眼が向き始めたことに加え、大正 15 年（1926）に柳宗悦、浜田庄司らによる民芸運動の宣言と、昭和 2 年帝国美術院美術展覧会（帝展）に第 4 部として美術工芸が新設されるなど、工芸においても個性を重視する創作スタイルが確立し始めたのも、その後押しとなったであろう。

豊蔵が美濃において本格的に作陶しはじめるのは、3 年経った後のことである。魯山人が『星岡』において、古志野陶片発見を自らに帰すようにいうのに耐えかね、昭和 8 年（1933）魯山人の下を離れた。「偶然ではありましたが、一番最初に僕たちが、発見した大萱の志野、それにまァ端を発するのですが、結局この一番最初に吾々が発見した大萱のものが、私共の一了簡一見解からして、芸術的に一番価値の高い器を産んでいる」という魯山人の講演原稿が残っているといい[87]、こうした言葉の端々からも、魯山人は古志野陶片の発見は自らの手柄であるといわんとしているのが感じ取れる。路銀に事欠くも辛うじて多治見に帰郷し、大萱古窯跡付近に半地上式の穴窯を復元し、桃山志野の再現を目標に作陶をはじめた。

この窯における初の窯焚きは、豊蔵自身が意識を失って倒れるまで焚き続けたが、なかなか温度が上がらず、瀬戸黒一碗のみという結果に終わってしまった。これは、モデルとした牟田洞の古窯址は焚口が十分に残っていなかったからだという[88]。翌年新たに窯を築き、美

[87] 三浦小春『中部のやきもの』中日新聞社、1981 年、332 頁。
[88] 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

濃の古窯跡から出土する陶片などを頼りに、釉薬となる長石とそれに合う土を探し回り、土と釉の性質、焼け具合などを陶片と比較し見極めながら試行錯誤を重ねつつ、志野、瀬戸黒、黄瀬戸の制作を繰り返した。

豊蔵は、初めの頃は立て続けに焼成に失敗しているが、その原因の一つが釉薬の乖離であった。桃山の志野は現在のように、素焼きをした上で本焼成をするわけではなく、あくまで釉薬を生掛けして、そのまま本焼成していた。志野の施釉は柄杓で掛けるのではなく、直接手で腰の辺りを逆さに持ち、釉薬を溜めている甕に高台に掛からないように気を配りながら入れることによって、厚く掛けるのである。志野の釉薬の原料は長石であるが、よく風化した長石を用いると粘りが出るが、風化が十分でないものだとさらっとしたものになってしまい、焼くと剥がれることがある。また、窯中が高温になり素地が焼締まりすぎると、長石が素地から剥がれてしまうのである。あらかじめ素地を素焼きすればこれを防げるのであるが、豊蔵は「焼製品に味が無くなる」とこの方法を良しとせず、轆轤挽きしたものをよく干して乾かすことを心掛けたという[89]。

多治見に帰郷するときにスウェーデンの貿易商ドルエドソン夫人が餞別に渡してくれた100円と知人からの借金が元手であり、師を持たず、また書物も伝世品も持たない中での制作は困難を極め、苦しい生活を強いられた。たが、ようやく自身が納得のいくものをつくることができるようになり、美濃の山中に籠りながら、志野、瀬戸黒、黄瀬戸、唐津などの作陶に専念した。

しかし、豊蔵の築いた半地下式穴窯は燃料である薪を多く必要とする割に小型であるため、量産には適していないことに加え、制作の可能な範囲に限りがあり、かつて東山窯や鎌倉で制作し、得意としていた染付や色絵といった磁器系統のものはつくることができなかった。豊蔵の百貨店における初の個展である「荒川豊蔵作陶並びに絵画展覧会」（昭和15年、梅田阪急）の際も穴窯だけでは到底会場を埋めるだけの数を揃えることができなかったため、志野、瀬戸黒、唐津を出品量の半分だけ作ると、宮永東山に頼んで窯を借り、色絵や染付の作品を作ることでなんとか間に合わせている。こうした問題を解消するために、戦後虎渓山永保寺の持山を借り受け、新たに連房式登窯を築き、水月窯と名付けた。ここからは染付や色絵の名品が多数生まれている。

初個展は、ぎりぎりまで窯焚きに追われていたために、初日に作品を搬入し、客が訪れるころに並べだすという、通常ではありえない事態を引き起こしてしまい、また売り上げも芳しくなかったこともあり、失敗に終わった。その際、数寄者として名高い阪急東宝グループ創業者小林逸翁から、香合の半端ものがあるから、それに合わせてもう片方を作ってほしい

美術館研究紀要』第6号、2000年、16～27頁。

[89] 荒川豊蔵『縁に随う』126～127頁。

という依頼があり、豊蔵は返事もせず断ったという[90]。おそらく豊蔵に限らず、他の作家にもこうした依頼があり、生活苦から中には引き受けたものも居ただろう。

戦後になると、伝統的な工芸技術を保護しつつ育成していく機運が高まり、昭和 27 年（1952）日本工芸会の設立準備に豊蔵も参加し、昭和 30 年に結成を迎えた。結成に先駆けて、昭和 29 年より始まった日本工芸会主催の日本伝統工芸展には、「紅志野茶碗」、「瀬戸黒茶碗」、「志野菊香合」の 3 点を出品している。同年陶芸家から豊蔵、加藤唐九郎、石黒宗麿、加藤土師萌、金重陶陽、日本陶磁協会の小山冨士夫、小森松庵、黒田領治、佐藤進三の 9 名は「桃里会」を結成し、翌年 10 月に日本陶磁協会主催で「桃李会第 1 回展観」（於日本橋壷中居）が開催されている。

また、「桃里会」に参加した 5 名の陶芸作家は、昭和 31 年裏千家茶道会館において裏千家十四世千宗室（淡々斎）の協力の元で「新しい陶芸の茶会」を催している。これは、当時の茶道が現代の工芸運動とはまったく無関係にある状態を打破し、作家側から自作の意味を問いかけることによって、茶陶としてのあり方に対する問題提起を試みたものである。

長年にわたり桃山の志野と瀬戸黒の再現に情熱を燃やした結果、昭和 27 には志野で、同 28 年には瀬戸黒で無形文化財に選定され、昭和 30 年には志野と瀬戸黒の技法で国の重要無形文化財技術保持者の認定を受けた。同年 2 回目となる個展を東京日本橋三越にて行い、作品は完売している。昭和 38 年（1963）プラハで開催された第三回国際現代陶芸展で「志野花入」が金賞を受賞しており、豊蔵の志野はついに世界に認められるところとなった。昭和 46 年（1971）の文化勲章受章は、およそ 40 年にもわたる桃山志野の再現という目標に向かって邁進した賜物であろう。翌年頃より「斗出庵」の号を箱書などで多く用いるようになった。

昭和 59 年（1984）大萱の敷地内に豊蔵資料館（現荒川豊蔵資料館）を開館、自身の所有する作品や窯跡より出土した陶片などを資料として寄贈した。特に陶片の展示に関しては、きちんとした知識を持たないまま発掘したことで窯跡を荒らしてしまったことへの反省や貴重な資料でもある陶片を広く公開したいという豊蔵の強い想いが背景にあった。豊蔵は翌年 8 月 11 日多治見において、91 歳で大往生を遂げた。

2. 荒川の作品について

ここまで、豊蔵が何か不思議な縁に引き寄せられるかのようにして古志野の陶片を発見し、かつて遠い先祖が作陶していた地において、幾多の失敗を重ねつつ、徹底して穴窯で焼成することにこだわることで、豊蔵独自の志野がつくり出されたことを、自叙伝等を通してみてきたわけである。おそらく古志野陶片の発見という出来事がなければ、志野や瀬戸黒や

[90] 荒川豊蔵『縁に随う』150 頁。

黄瀬戸を美濃山中に籠って熱心に制作することはなく、北大路魯山人お抱えの轆轤師として一生を終えていたかもしれない。それでは、ここからは豊蔵の作品を、制作年代がおおよそ判明するものに絞って、時代順にみていくこととする。

清荒神清澄寺所蔵の瀬戸黒茶垸（図 3）は昭和 14 年頃のものであるが、底部から垂直に立ち上がった筒形、ごく浅く削り出した高台、轆轤引きの後に強く入れた口縁部と胴部の箆削りは、まさしく桃山の瀬戸黒を研究し、その成果を制作に取り入れている様子がうかがえる。しかし、未熟さゆえか高台脇には箆削りの跡が残っており、これによってせっかくの土味が半減しているように思われる。

同じく清荒神清澄寺所蔵の志野茶垸（図 4）は、昭和 16 年に豊蔵が初めて個展を開いた年の作品である。腰の張った姿、口縁下や胴部に施された箆削り、二重高台は桃山時代の志野によくみられるものであり、桃山時代の技法を習得しようと試行錯誤していた姿が窺える。初期の作品には、このように桃山の志野から習得した作為をあらわしたものが多くみられ、この頃にはある程度の成果があらわれているように思われる。しかし、高台は桃山の志野にもよくみられる二重高台であるが、削り込みが浅いため、完全な二重高台にはなっていない。偶然胴部にあらわれた火色と、口縁下と高台脇にあらわれた石はぜが、この茶碗をより魅力的なものにしている。高台脇には豊蔵の銘である「斗」が大きく刻まれているが、豊蔵は一貫して自らの作品に「斗」の銘を高台脇に刻んでいる。

赤志野「里帰り」（図 5）は、昭和 17～18 年頃の作である。豊蔵の志野のほとんどがもぐさ土を用いたものであるが、これは鉄分を多く含む赤土でつくられている。また、椀形であることも、豊蔵の志野の中では極めて珍しい作行である。赤土を用いており、かつ釉の掛かりが薄いことから、全体が赤く発色しているが、長石がよく掛かっているところだけは白くなっており、一部には梅花皮もみられる。強く張り出した高台と、口縁下の大きな石はぜが見所の一つとなっている。

この茶碗には豊蔵自作の挽家がともなうが、これは通常の挽家、すなわち板を組み合わせたものとは異なり、丸太を適当な長さに切った後、刳り抜いている。蓋裏には「此の桐箱は／伊勢津川垚多家／に於て二夜かか里て／作る／大萱／豊蔵／斗／作」とあることから、津の川喜田半泥子宅で作ったものであることが分かり、この作品からも半泥子との親交が窺える。この作品がつくられたのは、半泥子の提唱で「からひね会」が結成されたころであり、この作品には初期の他の作品よりも、豊蔵のオリジナリティが明確にあらわれているように思われるのである。

「からひね会」は、書物や陶片から得られる情報を基に桃山古陶の復元を目指していた陶芸家らの作陶姿勢や焼成方法などを、一から検討し直すべきという半泥子の信念に賛同した豊蔵、備前の金重陶陽、萩の十代三輪休雪の 4 人によって結成されたものである。「からひね会」については、半泥子の箇所で触れることにする。

昭和 28 年に制作された清荒神清澄寺所蔵の鼠志野梅絵茶垸（図 6）は、胴に丸みのある、

全体的にゆったりとした半筒形である。口縁には緩やかな起伏がつけられている。鬼板で全体に化粧掛けした後、絵の部分だけを掻き落としているため、梅が白く浮き出ている。火色はあらわれておらず、淡い鼠色に焼きあがっている。釉色、器形、文様ともに重厚でありながら温雅な作風となっている。

桃山時代の志野には住吉手と呼ばれる作行があり、それは表には住吉大社の象徴ともいえる太鼓橋の絵を、反対側には住吉大社を模した屋形の絵を描いたものである。桃山の志野茶碗において、橋はもっとも多く描かれた画題の一つといえよう。橋の絵のある志野は、素直に轆轤引きされたものが多く、「橋姫」、「住吉」の銘を持つものは、全体の姿、釉調、鉄絵の発色が特に優れている。昭和 28 年に豊蔵が制作した橋の絵茶垸（図 7）も素直な轆轤引きによるものであり、正面に橋が大きく描かれているが、反対側には屋形ではなく満月と思しき丸模様が描かれており、豊蔵が桃山志野の絵付けを範としつつ新たな絵付けを試みていた姿がうかがえる。

豊蔵は黄瀬戸も積極的に制作しているが、黄瀬戸に関しては、茶碗よりも花入の方に妙味のあるものが多い。特に、昭和 29 年作の黄瀬戸竹花入（図 8）は、窯の火の当たる場所に置かれ、おそらく薪がぶつかったのか、あるいは炎の作用によるものか、中央から真っ二つに大きく裂けているのである。しかし、そのことがかえって通常の竹花入や竹製の花入にはない激しさ、豪快さが備わり、焼成中の窯の中がいかに厳しい環境であるかを我々に物語っているようにも思われるのである。これは土でつくるがゆえに可能なのであり、こうした窯中での偶然の変化をも、積極的に造形に取り込もうとした姿勢がうかがえる。

こうした造形はつくろうと思ってつくり出すことのできるものではなく、また自らの手でつくったとしても、作為的であるがゆえに、どこか違和感を抱くようなものとなってしまうことが多いのが難しいところである。偶然に誕生した、唯一無二の破格の造形ともいうべきこの花入は、いけばなの世界で重要視される型を否定した、異端の華道家勅使河原蒼風（1900～1979）の気に入るところとなり、しばらくの間愛蔵されていたという。

志野筍絵「隨縁」（図 9）は昭和 36 年（1961）の作で、筒形の素直な茶碗である。釉は白く、器表には無数のピンホールがあらわれている。豊蔵の志野にはピンホールのあらわれたものが比較的多くみられるが、これは釉薬をずぶ掛けにすることによって生じたものであろう。表には筍の絵を、裏には山の絵を鉄泥で描き、その上に長石釉をずぶ掛けにして焼いているが、筍の絵と山の絵が鮮やかに発色している。この茶碗は長年苦楽を共にしてきた妻志づに贈ったものであり、共袱紗には「これだけは手放すでない」と記している。豊蔵が桃山の志野の再現を思い立つきっかけとなった「玉川」を彷彿とさせるものであり、妻に贈ったものであること、また晩年よく用いた「縁に随う」という言葉をこの茶碗の銘として名付けたことから、この茶碗に対して相当な思い入れがあったことがうかがえ、豊蔵の志野を代表する一碗と言って過言ではないだろう。

志野蕨絵「早春」（図 10）は、白土でロクロ引きし、鬼板で蕨の絵を絵付している。表面

にはピンホールが多くあらわれており、全体がほんのりと嫌みのない赤色に発色しており、得も言われぬ志野となっている。おとなしい釉調とは対照的に、一気に削ったためか、高台脇や高台内部が縮緬皺のようになっており、荒々しさが感じられる土味となっている。この作品は昭和 38 年に制作され、翌年三越本店で開催された「大萱築窯三十年記念展」に出品されている。

志野「氷梅」（図 11）は、昭和 45 年の作である。正面から見ると胴は丸みを帯びていて温和さが感じられるが、全面に梅花皮があらわれており、力強さも感じられる茶碗になっている。梅花皮は素地と釉薬の収縮率の違いから生じるのだが、この頃の作品には梅花皮があらわれた作品が多くみられ、豊蔵志野の特徴の一つともなった。銘は梅花皮と梅の絵の様子から付けられたのであろう。

志野「耶登能烏梅」（図 12）もその頃の作品であり、荒川志野の代表作として名高い作品である。腰をやや張らせ、胴は丸く、口をすぼめ、口縁は波打たせており、力強さを感じさせる。高台は大らかに削られ、至る所に豊蔵の人柄があらわれているようである。この茶碗の最大の特徴は、指撫での跡とその周りの梅花皮、そして全体にあらわれた火色であろう。指で撫でることにより火色と周辺の梅花皮が強調されており、効果的な意匠となっている。

以上豊蔵の作品 10 点をみてきたが、どの作品からも重厚さと温雅さは感じることができるように思われる。昭和 10 年代の作品は徹底して陶片などから桃山の志野・瀬戸黒を研究し、豊蔵なりにその再現に努めようと努力していた様子が伝わってくる。

しかし、昭和 17、8 年頃になるとその作風は大きく変わっていることは、「里帰り」からも明らかである。この変化の背景には、豊蔵も参加した「からひね会」において、提唱者の川喜田半泥子から何らかの指導があったことが考えられるが、それはこの作品を収める挽家を津の半泥子宅において制作していることもその証左となるのではないだろうか。後年半泥子は「陶工乾山」において、「最後に私は無遠慮に一言陶工の方々に申しておきたいことがあります。」と断った上で「乾山でも仁清でも決して名工とは云えないと思います。仁清の轆轤を賞讃する方は多いようでありますが、本職の轆轤師としてアレ丈けの轆轤が出来なければ一人前の轆轤師とは云えません。それなのに、乾山、仁清、と取上げて賞讃されるのは、此二人は一般陶工のように中国や朝鮮などの古陶の模倣をせず、夫れ〳〵独自のものを作つたからであります。仁清に於ける木米、乾山に於ける乾也の作品を見ますと、木米や乾也の方が器用なものを作つております。然し木米は木米で、乾也は乾也でありまして、仁清でもなければ、乾山でもありません。此ことは美濃ものゝ黄瀬戸、織部、志野に就ても同様で、昔の陶工が不焼や出来そこないで捨てたものを発堀して、それをお手本で作つて喜んでいます。（中略）これでは昔のもの以上に優れた物の出来よう筈がありません。」[91]と豊蔵のように陶片を頼りに作陶する者に対して痛烈な批判を行っている。半泥子は、戦争時分

[91] 川喜田半泥子「陶工乾山」『陶説』第 14 号、1954 年 5 月、28 頁。

には乾山関係の研究を始めており、『乾山異考』（窯芸美術陶磁文化研究所）を出版した昭和17年、『乾山考』（乾山考刊行會）を昭和18年に出版している。そのため、「からひね会」を結成した頃にはそうした考えをすでに有していたのではないだろうか。半泥子から豊蔵にどのような指導があったのかは明らかにはできないが、「里帰り」には半泥子のそうした考えが如実に反映されているように思えてならないのである。

豊蔵の志野は、昭和10年代には徹底して陶片などに学んだことがうかがえる作品や「里帰り」のような新たな試みを感じさせる作品がみられるが、昭和20年代以降は「橋の絵茶碗」のような半筒形のものと、「氷梅」のような少し腰高なもの、あるいは椀形に近いものに大別することが可能であり、作風にはそれほど大きな変化は見受けられない。一貫して百草土を手回し轆轤にてぽってりとした厚みのある、おおらかな姿に成形している。豊蔵の志野は意識して手で歪めたようなものはほとんどみられず、形のバリエーションも他の作家に比べて少ないように思われる。南邦男は「内面的な造形性が重要な要素となる茶陶ということもあるが、作為的な技巧を排除する荒川さんの制作態度が、人間的にも造形的にも安定し、その作風の完成された時期が、年齢的にも晩かったことと、その境地がそのまま晩年の円熟期に持続されたからではないかと思う。」とその原因を分析している[92]。確かに、桃山古陶を再現するという事は、桃山時代の技術がどのようなものであったかを制作を通して検証すると同時に、馬鹿になること、つまりそれまでに培っていた近代的な技術などを捨て去ることも求められたはずであり、それは決して一朝一夕にできることではない。それに加えて、半泥子から作陶姿勢の見直しも求められたのであるから、作風が安定するまでには時間が掛かっても仕方のないことであるから、そうしたことも一因ではあったと思う。

だが、そもそも豊蔵にとって「羽衣」（図13）や「朝日影」（図14）のような自由奔放で豪快な造形、また「羽衣」の高台（図15）の持つ無造作さや「羽衣」の胴部にあらわれた激しい景色を持つ志野は求めるところではなく、むしろ住吉手の志野にみられるような、素直でゆったりとしたな轆轤挽きに丁寧に削られた高台、発色の鮮やかな文様のある、柔らかな質感の志野を理想としていたのではないだろうか。豊蔵の描く絵は具象的で雅趣のあるものであり、新雪のような真白い長石釉には時に淡い火色があらわれ、また時には梅花皮があらわれるなど、おっとりとした器形とうまく調和している様は、温厚実直と評された人柄がそのまま作品にあらわれたかのようであり、総じて温和な作風となっている。

しかし、一方で豊蔵の志野には大きな問題が存在する。それは、豊蔵の志野は焼きが甘いために土が締まっていないことから、茶渋が沁み込んで土が黒く変色してしまうのである。上口愚朗によれば、豊蔵の志野は「志野釉が独特で、焼きが甘いから高台茶で黒づんでいる。

---

[92] 南邦男「荒川豊蔵の志野への道」『荒川豊蔵回顧展―その人と芸術』（展覧会図録）朝日新聞社、1988年、163頁。

それ位のことは常識として誰でも知っている」ことであったという[93]。上口はその原因が釉薬の原料である長石とその製法にあるといい、充分に焼くと悪る光りになり、貫入は綿のようにならず、間隔が粗く単線で深いため汚れが黒く目立ち、それを防ぐために焼きを甘くすると土が焼き締まらず、茶渋が沁み込んで黒く変色し取れない汚れとなる。また時に厚く掛けることによって釉薬が割れて梅花皮があらわれるなどとしている。

そうしたことからいえば、荒川志野は古志野に似せようと研究はしているが、焼物としての質に問題があることからあまり世間からは歓迎されず、茶の湯の場などにおいても非常に使いにくいものであったであろう。荒川の志野が昭和 20 年代後半に入るまでなかなか世間から大きく評価されなかったのには、「写し」に対する芸術的価値の低さだけでなく、こうした問題があったためであるかもしれない。しかし、その後昭和 27 年には志野で、翌年には瀬戸黒で無形文化財に選定され、昭和 30 年には志野と瀬戸黒で重要無形文化財技術保持者の認定を受けたことによって、次第に今日のように我が国を代表する陶芸作家とみなされるようになっていったのである。

だが、やきものをつくる人間にとって、きちんと焼き切らなければそうした問題が生じることは当然想定されるはずであり、宮永東山や北大路魯山人の元で長年作陶していた豊蔵が、そのことを考えなかったとは到底思えない。だとすれば、やはり豊蔵は先に述べたように、柔らかな質感の志野を理想としていたのであり、そうした作品を制作するためにあえて実用性を犠牲にすることによって、これまでにはなかった柔らか味のある志野を誕生させることができたのではないだろうか。もしかすると豊蔵は、これからの時代は茶席で用いられる機会よりも、美術館や百貨店などで展示される機会の方が多くなり、そうした場でより映える作品をつくろうと志向していたのかもしれない。豊蔵がそうした志野を追及していたのだとすれば、その目論見は見事に成功し、独自の境地を確立することができた稀有な陶芸作家であるといえよう。

第四節　加藤唐九郎による桃山復興

1. 唐九郎の生涯

加藤唐九郎の作品に触れる前に、『自伝　土と炎の迷路』（日本経済新聞社、1982 年）[94]所収の年譜や、名古屋丸栄などで開催された『追悼加藤唐九郎展』（展覧会図録、1987 年）所収の「加藤唐九郎年譜」などを参考にしながら、その生涯をみていくこととする。

---

[93] 上口愚朗「古志野焼成技法と荒川志野」『陶説』第 73 号、1959 年 4 月、18 頁。
[94] 本論文では、2012 年に日本図書センターより「人間の記録」シリーズ第 199 巻として発行されたものを用いている。

加藤唐九郎は、明治 30 年（1897）7 月（戸籍上は戸籍上は 1898 年 1 月） 愛知県東春日井郡水野村（現瀬戸市水北町）に長男として生まれた。先に取り上げた荒川豊蔵は 3 歳上である。初名を加納庄九郎といい、後に一家全員が加藤家に復籍するのに従い加藤姓を名乗っているが、この経緯を『自伝　土と炎の迷路』に記している。掻い摘んで書くと、庄九郎という名は父方の祖母たきの実家であり、数代続いた窯屋であった加藤家の長の名であった。加藤家はたきより 4 代前までは村上姓を称していたが、天明 5 年（1785）加藤姓に復することを尾張藩の命によって強制されたという。

村上姓を名乗るようになったのは、永禄年間に愛知郡中根郷士村上弥右衛門の娘が加藤家に嫁入りし、父方が庶民であれば、そこに生まれた子供は武家であった母方の姓を名乗るという慣習によって、村上姓を名乗ったという。唐九郎が生まれた当時加納姓であったのは、明治以降の借金から逃れるために、祖父の実家である加納家に入ることになったからであるという[95]。

役場に日参した結果、祖母たきの念願が叶って一家揃って加藤姓に復したのはよいが、加藤庄九郎という同姓同名の人物が、狭い地域に 3 名も居ることになり、結果一番年下であったことから遠慮して「唐九郎」と改名したという。名を「唐九郎」とした理由については、字を崩して書いたときに「庄」と「唐」がよく似ており、またやきものの源流である「唐の国」に秘かに憧れがあったからかもしれないと記している[96] 。父である桑治郎は半農半陶で窯業を営んでおり、明治 41 年（1908）父が製陶業に専念するのに従って瀬戸町乗越（現瀬戸市窯神町）に転居した。唐九郎が陶芸を本格的にはじめたのは、大正 3 年（1914）に父から製陶工場の一部の使用権を譲り受けてからである。

この頃、瀬戸の永泉教会の牧師井上藤蔵の影響を受けてクリスチャンとなり、当時行われていた社会運動にも熱心であった。また、実業家を志してとある企業の重役に納まったが、実業家には向いていないと自ら見切りをつけ、ふたたびやきものづくりに精を出した。唐九郎と桃山古陶との出会いは、唐九郎が 13 歳の頃、知り合いが窯跡から発掘した黒い沓形の筒茶碗（黒織部茶碗）を持ってきたのをみたときに、桃山古陶への憧れが初めて芽吹いたという[97]。

大正 7 年（1918）頃には瀬戸地域の古窯の調査を始めており、昭和 3 年瀬戸町公会堂において「御大典奉祝記念瀬戸町協賛事業」の一環として「加藤唐九郎調査瀬戸古窯出土品展」を開催し、その翌年に発足した瀬戸古窯調査保存会では常任理事に就くなど、制作のみならず窯跡の発掘、陶片の研究にも精を出しており、また豊蔵と同じように売り立てなどに通い、伝世品を手に取って勉強したという。中でも昭和 4、5 年に伊勢の九鬼家より名古屋の美術

---

[95] 加藤『自伝　土と炎の迷路』9～12、30 頁。
[96] 加藤『自伝　土と炎の迷路』31 頁。
[97] 加藤『自伝　土と炎の迷路』52 頁。

クラブが借り受けた鼠志野「峯紅葉」を実見し、それを茶人とか趣味人の手になるものと考えたことによって、職人的な技術の熟練だけで、いい作品を生み出そうと思ってもだめだ、と痛切に感じたという[98]。

こうした研究によって得られた知識を唐九郎は積極的に本にまとめ出版しているが、昭和 8 年（1933）宝雲舎より処女出版した『黄瀬戸』は黄瀬戸の出土陶片を編年によって把握しようと試みた画期的なものであるが、同時にそれまで瀬戸焼の開祖と考えられていた加藤四郎左衛門尉景正について検討を加え、少なくとも開祖ではないと結論付けたことにより、藤四郎を陶祖と信奉する瀬戸の人々の大批判を浴び、焚書騒動を引き起こした。しかし、唐九郎は臆することなく、翌年より昭和 11 年にかけて『陶器大辞典』（全 6 巻）を刊行している。

昭和 5 年（1930）瀬戸市祖母懐町に拠点を移すと、そこでは思い通りの作品が何碗も焼けたという。初期の代表作である「氷柱」（図 16）もその一つである。昭和 10 年には、先年の騒動による居心地の悪さもあったのだろう、瀬戸から守山町（現在名古屋市守山区）小幡翠松園に移住している。この時、津の川喜田半泥子とは入魂の間柄であり、共同で作陶するために半泥子の支援を受けて造成したものであるが、その 2 年後に両者の関係は破綻している。昭和 17 年には、自身初となる個展「志野・織部新作展」を東京高島屋で行い、戦後には黒田陶苑で「唐九郎作瀬戸黒茶わん展」を開催するなど、これ以降積極的に個展を行っていくのである。

昭和 21 年には日本陶磁協会の理事となり、翌年には日本陶業連盟内に日本陶芸協会を設立し、理事長に就いている。また昭和 23 年には芸術陶磁器認定委員会の中央委員兼事務局長に就任し、昭和 25 年には川端康成らと新日本茶道研究会を結成している。日本工芸会の設立準備に参加したり、桃里会に参加するなど、特に戦後はさまざまな組織の結成に加わったり、あるいは自ら立ち上げるなどして、幅広く活動している。さらに、昭和 27 年（1952）織部で無形文化財有資格者の認定を受け、フランスのパブロ・ピカソと互いの作品を交換し、昭和 30 年には愛知県より文化功労者として表彰され、その翌年には中日文化賞を受賞するなど、多方面に唐九郎の技術と作品、そして研究の成果が認められた。

しかし、昭和 34 年（1959）に重要文化財指定がなされた「水埜政春」銘の「永仁の壺」（図 17）[99]に疑義が生じ、科学的調査などによって現代の作であることが判明し、さらに「永仁の壷」は唐九郎の長男嶺男と唐九郎自身が相次いで自分が作ったものであると告白したことから、この作品を含む 3 点は翌年に指定を抹消され、重文に推薦した文部技官小山冨士夫（1900～1975）は責任を取って職を辞すなど、我が国の文化財行政の根幹を揺るがす大事件となった。この事件については、あとで詳しく触れることにする。

---

[98] 加藤『自伝　土と炎の迷路』80 頁。
[99] 正式名称は「古瀬戸飴釉永仁 2 年銘瓶子」という。

事件後、唐九郎はあらゆる公職から退いたことにより、作品の制作に集中することができるようになった。そのため、唐九郎の志野にも変化があらわれはじめる。昭和 39 年（1964）には作家としての起死回生をかけた「東京オリンピック記念加藤唐九郎陶芸展」を新宿伊勢丹にて開催し、存命作家の個展では過去最高の売上額となったことにより、翌年三島由紀夫らとともに毎日芸術賞を受賞するなど、事件の余波をものともしない活躍ぶりである。

これ以降毎年のように百貨店等で個展を開催し、また各地での講演や本の出版に加え、翠松園陶芸記念館、愛知県陶磁資料館（現愛知県陶磁美術館）の開館に尽力するなど、昭和 60 年（1985）88 歳（戸籍上は 87 歳）にて永眠するまで、縦横無尽に活躍し続けた。

2.「永仁の壺」事件について

昭和 34 年に重要文化財にとなった「永仁の壺」を含む古瀬戸 3 点は、現代の作であると鑑定されたことから、翌年指定を取り消され、重文に推薦した小山冨士夫は責任を取って辞職するという一大事件となった。この事件は唐九郎の人となりを考える上で重要であると思われるため、長くなるがこの事件についてさらに詳しくみていくことにする。

唐九郎は「永仁の壺」が世に出た経緯を『自伝　土と炎の迷路』に詳しく記している。それによれば、知人刑部金之助の紹介で西本願寺派大谷尊由の弟子佐々木祐俊なる僧侶から、アジア民俗の精神的統合を旨とする、宗教団体を設立する際に用いる祭器を一対つくるよう依頼があったため、昭和 12 年（1937）に制作したという[100]。その計画が頓挫した後は刑部と、昭和 18 年に現在行方不明となっている 1 本目が発掘された現場とされた志段味村長長谷川佳隆が所持していた。もちろんこの発掘話も虚偽であろう。戦後長谷川らは唐九郎の紹介で森田正道と称する者に化学肥料の斡旋話を持ち掛けられたが、農業組合の公金を持ち逃げされたため、その穴埋めのため刑部が所持していた方は売却されたとしている[101]。しかし、これを裏付ける証拠は示されておらず、また詳細をよく知るはずの両者は、重要文化財指定前に逝去している。だが白崎秀雄は、「永仁の壺」はそもそも昭和 8 年（1933）岐阜県郡上郡白鳥町（現郡上市）の白山長滝神社の境内から発掘された、「正和元年」銘を持つ一対の「古瀬戸灰釉瓶子」（図 18）を強引に借り出して、写して作為を加えたのが「永仁の壺」であったと、事件を告発したグループの談として記している[102]。

「永仁の壺」が重要文化財に指定されたのは昭和 34 年 6 月のことであった。この時の文化財専門審議会における審議は、海外流出を懸念した日本陶磁協会顧問尾崎洵盛の後押しもあり、わずか 15 分で決定したという[103]。だが、「永仁の壺」はそれ以前にも審議にかけら

---

100 加藤『自伝　土と炎の迷路』139～143 頁。
101 加藤『自伝　土と炎の迷路』184～187 頁。
102 白崎秀雄『当世畸人伝』新潮社、1987 年、403 頁。
103 「贋作　戦後美術史」『芸術新潮』新潮社、1991 年 11 月号、8 頁。

れていた。昭和 23 年（1948）12 月小山は一対の永仁銘瓶子を国宝保存会議に提出して審議にかけた[104]。この時点ではまだ一対揃っていたのである。しかし、陶磁以外の委員から銘文中の干支「甲午」が割書きで記されている点が疑問視されたため、指定には至らなかった[105]。つまり、小山には少なくとも 10 年以上も「永仁の壺」について考える時間があったにもかかわらず、その間も真作と信じて疑わなかったというのだから、唐九郎が根津美術館に寄贈した「松留窯」出土という大量の陶片をよほど信頼していたのであろうか。いうなれば、唐九郎は 20 年以上もかけて周到に準備し、小山らの眼力を試したようなものである。

我が国において古来より、善悪を別として、修行のために古作を写すことが行われてきた。唐九郎も古美術商横山雲泉の依頼で、益田鈍翁蔵の志野四方向付の写しを制作し納めている[106]。写し物そのものは悪意なくつくられたものであっても、その後古作として市場に出回ることもあり、また残念なことに、初めから悪意ある偽物としてつくられることもある。

そもそも、唐九郎が焼き物づくりを始めた頃は、陶芸作家にとっては帝展に入選することも難しかったが、仮に入選したとしても、作品が売れるわけではなかった[107]。茶陶の中でも、特に茶碗は、当時の茶人が古いものにしか興味を示さなかったため、ことに売れなかった。そのため、農耕に従事するか、あるいは生活雑器をつくるか、依頼に応じて古い茶陶の写し物をつくるなどして生活していたのである。つまり、その当時は色絵や染付の茶碗や瀬戸において生産が始まった磁器の方が、人々の興味関心を惹いていた時代だったのであったのである。実際、陶芸で帝室技芸員となった作家は、色絵陶器、青磁、白磁、染付を得意とした者ばかりであった。戦前まで人々に見向きもされなかった志野が再評価され、今日のように芸術の域にまで押し上げられたのは、ひとえに魯山人や豊蔵、唐九郎らの尽力によるものといって過言ではないだろう。

しかし、写し物をつくる中で、ほぼすべての作品に銘を入れなかったことは、唐九郎の作品が古作に紛れた一因となったことは確かである。唐九郎の初期の作と判明しているものが極端に少ないのも、このためであろう。唐九郎も初めの頃は銘を入れていたというが、藤井達吉（1881～1964）の影響を受け、銘を入れるのを止めてしまったという[108]。そう考えると、唐九郎は自作が古作の中に紛れる可能性があることを知りながら、あえて銘を入れずに作り続けていたとも考えられ、さらに自らの作品である「永仁の壺」を自らが編纂した『陶器辞典』（陶器辞典刊行会、昭和 29 年）に鎌倉時代のものとして図版まで掲載し、また重要文化財に指定されたにもかかわらず、真実を直ちに公表しなかったことから、やはり悪意を持って写し物を制作していたとも受け取れるのである。

---

104 白崎『当世畸人伝』408 頁。
105 「贋作　戦後美術史」『芸術新潮』6 頁。
106 白崎『当世畸人伝』389 頁。
107 白崎『当世畸人伝』388 頁。
108 加藤『自伝　土と炎の迷路』62 頁。

もし唐九郎が「永仁の壺」に銘文を入れていなければ、今も鎌倉時代のものとされていたかもしれない。また、戦後唐九郎は多くの組織の結成に関与しているが、その半数以上は唐九郎自身が設立した団体か、設立に関わったものであることを考えると、唐九郎には人一倍の功名心があったのかもしれない。『黄瀬戸』の梵書騒動、ピカソや棟方志功に始まる著名人との交友、人気画家加山又造との共同制作、焼き物を話題とした文化人との対談などをマスコミに報じさせることによって、とにかく自らの名を世間にアピールしているとも思えるのである。

そもそも、制作の発端となった宗教団体設立計画が破綻した時点で、自らの手で破壊しておけば、このような事件にはならなかったのである。しかし、唐九郎にとって「永仁の壺」は単なる祭器ではなく、古瀬戸を追い求めた結果つくり上げることのできた秀作でもあったため、おそらくこの壺を割るのを惜しんだのであろう。「正和元年」銘の瓶子と瓜二つの姿であり、「永仁の壺」の方がより肩が張っているため、より立派に見える程である。

唐九郎は、戦前は古瀬戸に強い関心があった。「永仁の壷」以外にも、同じく重要文化財に指定されていた「蓮花唐草文四耳壺」（図 19）もまた、唐九郎の作と考えられている。これとよく似た作行のものとして、鎌倉末期から南北朝期のものとされる「印花菊花文四耳壷」（図 20）が挙げられるが、これは白磁の四耳壷に倣ってつくられた、古瀬戸特有の厚い玉縁状の口を持つ大型の四耳壺である。輪積みで大まかな成形をした後、轆轤で仕上げたのであろう。積み重ねていく際に付いたと思われる手の跡は、大型器にはよくみられるものである。成形後線彫りで大きな菊花文をあらわし、その間には印花の小菊花文を押している。全体に黄釉がよく掛かっており、焼成中に溶けて底部に向かって幾筋もの流れがあらわれるのも、古瀬戸ならではである。

「蓮花唐草文四耳壺」からは、唐九郎が古瀬戸の陶片や出土品をよく観察し、その特徴を学び取ったうえで作陶していた様子がうかがえる。線彫りで蓮花唐草文をあらわしているが、この作品の線には本歌をも凌ぐ鋭さがあり、また溶けて流れた光沢のある釉の鮮やかさも、古瀬戸では稀である。「永仁の壷」には、銘文や流れる釉に不自然さがみられるが、この作品にはそうした不自然さはまったくみられない。矢部良明氏はこの作品について「松留窯作品には二通りある。多くは、生硬でやきものとしては評価できないが、なかにはこの四耳壷のように壮大で生き生きとしており、鑑賞に耐えうる内容を持つものもある」と評しており[109]、これこそが戦前唐九郎が手掛けた古瀬戸の代表作として位置付けられるべきではなかろうか。これだけ近代的な感覚を吹き込んだ、優れた古瀬戸をつくることができたのであるから、世間への問いかけ方がまた違ったものであれば、豊蔵をも凌ぐ栄誉を手にしていたかもしれない。

この事件は結果的に現代の人間の作品が、古陶磁の研究家として名を馳せていた小山冨

[109] 「贋作　戦後美術史」『芸術新潮』11 頁。

士夫ら、陶磁学者や考古学者の眼を欺いて重要文化財になったことにより、陶芸作家加藤唐九郎の力量を世間に示すものとなったのは確かである。事件後、重要文化財に匹敵する作品をつくり得る作家との評判が立ち、注目を浴びるきっかけとなったことは、作家として起死回生を図った「東京オリンピック記念加藤唐九郎陶芸展」において、過去最高の売上額を記録したことからも明らかである。詰まるところ、唐九郎はこの事件によりありとあらゆる公職を失ったが、それと引き換えに、世間に対し重要文化財に匹敵するレベルの作品をつくり得ることを示した。それによって、陶芸が現代の芸術として大きく注目される契機をつくったという点では、評価できるのではないだろうか。

また、それまでの古いものばかりを尊ぶ茶道界や権威主義の官僚や学者、古美術商らに主導されていた文化財行政に対して、捨て身で一石を投じたとみることもできる。この事件の数年後には、戦後最大の真贋騒動とも目され、今なお議論が続く「佐野乾山」論争が勃発するなど、それまでの文化財行政に対して大衆から注目を浴びた時期であり、またこれからのあり方を問われた時期でもあった。なお、事件前唐九郎は日本陶磁協会の理事でもあったが、「永仁の壺」を重文に推した小山も理事であり、さらにもう一方の「永仁の壺」売却に関与した古美術商佐藤進三もまた専務理事であった[110]。事件当時の陶磁協会には、陶芸作家や学者だけでなく、有名な古美術商も複数人理事として名を連ねていたのである。つまり、現時点で判明している関係者のみならず、さらに多くの人物が事件に関与していた可能性もあることにも注意しなければならないのである。

以上のことから、唐九郎はこの事件を金銭や名誉を欲して企てたと考えられるが、結果的には陶芸が注目される契機をつくり、また文化財行政に一石を投じることにつながったことは、唐九郎の功績と言えるのではないかと思われる。

事件後、名古屋の漢学者服部担風より「一無斎」の号を贈られ、作品に「一ム才」・「一ム」などの銘を入れるようになった。また、「贋作者」というレッテルを貼られた唐九郎は、あらゆる公職から退くことになったが、それによって唐九郎は作陶に集中する時間を得ることができ、それまでとは異なる作品を生み出すことになったのである。

3. 唐九郎の作品について

すでに述べたように、荒川豊蔵は志野・瀬戸黒の技法で重要無形文化財技術保持者に認定され、唐九郎は織部の技法で無形文化財有資格者に認定されたことにより、一般的に志野と言えば豊蔵、織部と言えば唐九郎というように理解されがちである。確かに、戦前あるいは戦後間もない頃に制作した織部は、古作として通用してもおかしくないほどのものである

[110] 「国会会議録検索システム」より詳細検索を選択。「第 38 回国会・文教委員会」で検索し、昭和 36 年 2 月 24 日分の議事録を PDF 形式で、平成 29 年（2017）11 月 30 日に閲覧。

が、唐九郎本人は織部よりも、むしろ志野の方により強い想いを抱いていたと思われる。日本経済新聞において昭和 59 年（1984）1 月 9 日から 20 日にかけて連載された「名碗十選」で紹介した 10 点の作品の内、志野は鼠志野を含めると 3 点と多く、また『唐九郎のやきもの教室』（新潮社、1984 年）に収録されている「自陶自賛」で紹介した自作 10 個の内、鼠志野・紅志野を含めて 6 点が志野茶碗であったことからそう考えられる。

唐九郎は若い頃、瀬戸の名工加藤春岱（1802～1877）の流れを汲むという加藤麦袋（1861～没年不詳）と親交があり、作陶上の秘伝まで教えてもらったという。それによって、瀬戸流の火色のない白い志野の制作方法を覚えたという[111]。また、加藤春岱の弟子にあたる人が所持していた春岱の秘伝書を譲り受けたという。春岱は幕末御窯屋として尾張藩に出仕し、古瀬戸、織部、志野などを焼いていた。荒川による陶片発見以前、志野は瀬戸でつくられていたと信じられていたのは、こうしたことにも起因すると思われる。

唐九郎は「麦袋の志野も、さらに春岱の志野も、ずいぶん古いものを研究した形跡は見られるが、今日では志野として通らないものだ。徳川三百年のうちに、桃山の美意識と技術が、どこかへ失せてしまっていたのである。麦袋の志野は柔らかい感じで持って軽く、色は暖か味のある白だったが、志野独特の緋色がなかった。それに桃山独特の力感がなかった。」と、春岱、麦袋の志野の抱える問題点を鋭く分析している[112]。春岱のつくった志野には、桃山のそれを写そうと努力した跡はみて取れるのだが、そこに春岱のオリジナリティはなく、原料も技法も異なることから、志野であるようで志野ではないというようなものとなってしまっている。だが、春岱の秘伝書については「こうした手がかりを残しておいてくれなかったら、私の目指した古陶の復原は、一生かかっても、なおおぼつかなかったにちがいない。」と、志野を焼く上で大いに役に立ったという[113]。つまり麦袋との出会いと、春岱の秘伝書を入手したことにより、唐九郎はようやく志野風のものを焼くことができるようになったのである。

唐九郎は、志野だけは生涯途切れることなく制作し続け、また絶作となった 3 点はすべて志野であった。それでは、唐九郎はどのような志野を焼いていたのだろうか。作品をみていきたい。

志野練込手茶盌（図 21）は、昭和 3 年の作である。失敗に失敗を重ねた結果、大正の末頃になって納得のいく志野が焼けるようになったという。これは唐九郎が初期の頃にどのような志野をつくっていたのかを知ることの出来る、数少ない作品の一つである。椀形に近い形をしており、白土と黒い土とを練り合わせ、長石釉を掛けて焼いたと思われる。黒土を練り合わせたことにより抽象文様のようになり、面白い効果を発揮している。

---

111 加藤『自伝　土と炎の迷路』52～53、79 頁。
112 加藤『自伝　土と炎の迷路』53 頁。
113 加藤『自伝　土と炎の迷路』60～61 頁。

志野掛分茶盌（図 22）もその頃の作であるという。志野というよりは、絵のない黒織部茶碗のような作品である。腰を張り出した、典型的な半筒形である。全体に長石釉をズブ掛けにした上に鉄釉を掛けている。通常掛け分けにすると白色の部分と黒色の部分が綺麗に分かれるはずなのだが、長石釉の上に鉄釉を、茶碗を片手で持ちながら柄杓で垂らすように掛けたことにより、鉄釉が意図しない方向に流れたか、あるいは焼成中茶碗が傾いたことによって、横方向への流れが生じたのであろう。いずれにしても、従来の掛け分けとはまた違った奇趣を感じさせる。特殊な技法を用いたわけではないにもかかわらず、どこか目新しさが感じられる。唐九郎はごく初期のうちは桃山をあまり意識しないことによって、桃山にはない瀟洒な志野を制作していたことが分かる作品である。春岱や麦袋らの志野はシンメトリーなものが多いが、唐九郎は早くから桃山の志野のように歪みを与えている点に注目すべきであろう。

志野「氷柱」は、昭和 5 年（1930）の作という。国宝の志野茶碗「卯花墻」を意識して写したものと思われるが、唐九郎は実見したのではなく、高橋箒庵編『大正名器鑑』第 8 編（宝雲舎、1926 年）[114]掲載の写真などを参考にしたのではないかと考えられる。正面には「卯花墻」と同様に垣文様があるが、鼠志野のように掻き落とし技法によってあらわしているのが、「卯花墻」との大きな違いである。高台脇に付着している指跡から、鼠化粧を施してから長石釉を掛けたことが分かる。篦か何かで掻き落とすことによって文様を表しているため、線が細く、今ひとつ迫力に欠ける。

この茶碗に用いた土は瀬戸の土であり、桃山時代の窖窯ではなく瀬戸の従来の窯で焼いたものであろう。窯の形式も土などの原料も異なることもあって、桃山の志野と比べるとまだ足元にも及ばない出来ではあるが、春岱らの志野と比較すれば、確実に桃山に一歩近づいたといえるのではないだろうか。この茶碗はそれまでの作風とは打って変わって、桃山志野への強い意識が芽生えたことを示す記念碑的な作品であると位置づけられよう。荒川豊蔵が大萱の窯跡で桃山の志野陶片を発見し、その再現を志した頃には、すでに唐九郎は桃山の志野を意識したものを焼いていたことが分かる。

唐九郎の手元を離れた後は、杉浦澄子氏の推測では当時名古屋で代表的な数寄者であった高松定一か、あるいは名古屋きっての目利で唐九郎をいち早く評価し、益田鈍翁にも近かった横山五郎によって鈍翁の手に渡ったのではないかと推測しているが[115]、唐九郎は東京の茶人横井夜雨によって鈍翁の元に持ち込まれたとしている[116]。鈍翁はこの茶碗に「氷柱」の銘を付け、「藍は藍より出でて尚青く、氷柱は水より出でて尚冷たし」と蓋裏に書き付けている。唐九郎は戦後になってそのことを知ったといい、自らの作品を然るべきところに残し

---

[114] 高橋箒庵編『大正名器鑑』第 8 編、大正名器鑑編纂所、1926 年。
[115] 杉浦澄子「終生のテーマ―志野」『唐九郎のやきもの』平凡社、1997 年、16 頁。
[116] 加藤『自伝　土と炎の迷路』82 頁。

て公開するため、所蔵者に頼み込んで、これとその当時の志野茶碗とを交換してもらったという。それは、外箱の蓋裏にある唐九郎の書付から、昭和 41 年頃の出来事だと思われる。

志野「茜垣」（図 23）は昭和 38 年、すなわち「永仁の壷」事件後に制作されたものである。半筒形であり、真上から見ると四角に歪められているのが分かる。口縁の山路も緩やかである。この頃の絵付は、太めの線で描くのが一つの特徴であったが、この作品では特に写真正面部の線が細いため、穏やかなものに感じられる。その上に長石釉を掛けているが、釉が薄いためオレンジ色がかった淡い火色が全体にあらわれており、色と文様が調和した気品を感じさせる作品となっている。高台脇には「一ム才」とある。当時愛知県知事であった桑原幹根が銘を付けた[117]。

志野「叭々鳥」（図 24）は、唐九郎志野の中では珍しい椀形である。また、他の作品に用いているのを見たことがない、独特の黒土を用いている点も見逃せない。後年の作品に志野唐津茶盌と命銘したものがあり、全体の姿がよく似通っているため、この茶碗もその類のものと考えてよいのではないだろうか。昭和 40 年の作である。釉薬はズブ掛けにするのではなく、高台を持ちながら同じ釉薬を掛け分けているのが分かる。高台脇には朱漆で「一ム」と銘を書き入れているが、これも他の作品にはあまりみられない。同年に制作された「龍安寺」はこれとよく似た形をしており、この年にはこれと似通った形の志野を数碗制作していたものと思われる。

鼠志野「鬼ヶ島」（図 25）は、昭和 44 年の作という。凛とした姿をしており、轆轤挽きの後胴部や裾を篦で削って整えた際、胴部の中央が胴紐状になっている。口縁の起伏には抑揚があり、デフォルメされた志野において、どの方向から見ても破綻のない姿をした、希有な茶碗である。素地に鉄分の多い土を用いたため、釉掛かりの薄い箇所では火色がよくあらわれている。胴部には無数のピンホールがあらわれており、柚子肌となっている。作行、釉調、土味すべてが秀でており、桃山の志野でもこれほどまでにバランスのとれたものはわずかであろう。唐九郎の志野の中でも声価が高いことに納得のいく出来栄えである。唐九郎は、最初に窯から出てきたこの茶碗に大いに共感するところがあったらしく、この茶碗を残して、後はすべて割ってしまったという。また、この作品が出た窯をも壊し、まったく違う形式の窯を別の場所に建てたという[118]。

林屋晴三氏との対談でこの当時を「〝鬼ヶ島〟一つだけが、どえらくいいんです。これだ、と思って、そのつぎ、一生懸命、〝鬼ヶ島〟をねらって焼いたんだけど駄目だった」と語っている[119]。唐九郎はよほど「鬼ヶ島」に惚れ込んでいたようであり、その後しばらくはこの茶碗を凌ぐものをつくろうと努力はしたらしいが、結局「本歌」を凌ぐものをつくることが

---

117 『加藤唐九郎 志野』（別冊陶磁郎）双葉社、2007 年、15 頁。
118『追悼加藤唐九郎展』（展覧会図録、1987 年）所収、林屋晴三、加藤重高、上田晃の鼎談「唐九郎先生を偲ぶ」より。
119 林屋晴三「加藤唐九郎論」『現代の陶芸第 6 巻』講談社、1976 年、144 頁。

できなかったからこそ、唐九郎は同じような志野をつくるのを止め、窯を壊したのであろう。唐九郎は「志野焼随想」の中で「私は作陶生活に入って既に六十年余になるが、その作品を図録としたのは本書が初めてである。これまでは、その勇気がなかった。それが五年前鼠志野、銘「鬼ガ島」が上がった時から、志野焼茶碗に対する、何か暗示のようなものを得て、以来、それの技の継承と発展に確信を得た」と記していることから[120]、永仁の壷事件以降およそ 8 年間作陶に専念し、桃山の志野に対し真摯に向き合った努力がこの一碗に結実し、それによって桃山に到達することができたと、唐九郎自身も考えたのであろう。

志野「貫道」（図 26）も同年の作である。やや小振りな半筒形であるが、箆削りは大胆で力強さを感じさせる。昭和 40 年代に入ると、茶碗はより厚みと重みが増していき、ダイナミックな造形の作品が生み出されている。高台は二重高台である。絵付も豪快であり、太筆でもって一筆で絵付しているが、正面と見込みの鉄絵は、唐九郎の銘である「一ム」と書かれているようにみえる。生焼けの時によく見られるピンホールがあらわれているが、釉薬はよく溶けている。釉調、作行共に冴え渡った作品である。同年制作の「唖幌」（図 27）は兄弟茶碗であるが、「唖幌」もまた正面と見込みを見ると、「一ム」と書かれているように見える。銘の由来は、その年がアメリカ合衆国の宇宙船アポロ 11 号が月面着陸に成功した年であることに因む。この土はよく溶けた真っ白な釉にうまく調和しており、唐九郎も「二箇の土の発見は、わたくしにとっては、人類が初めて月面に立った喜びに匹敵するものがあった」[121]と記しており、歴史的な出来事を銘に付けたところに、この作品に対する唐九郎のこの上ない喜びを感じるのである。また、「貫道」に関しても、この道、つまり透明感のある白色をした志野茶碗をつくり続けようという決意の表れとも取れるのである。「永仁の壷」事件によって作陶に集中するようになって以降は、色の変化を追い求める一方で、こうした透明感のある白さが際立つ志野茶碗も制作している。

志野「紫匂」（図 28）は、唐九郎志野の中でも知名度は群を抜いて高いものである。半筒形をしており、真上から見ると口縁の一部を大きく歪ませているのが分かる。動きのある茶碗であるが、やや小ぶりにつくられており、箆でもって丹念に削ったためか、唐九郎の志野の中では比較的軽いものである。胴部にはピンホールが無数にあらわれており、二本の線が黒くなって現れている。土や釉薬に含まれる鉄分が焼成時に窯変したことによって、得もいわれぬ淡い紫色に焼き上がったと考えられる。「紫匂」と銘を付けたのは作家の立原正秋であり、蓋裏には「表は紫／裏は薄紫の襲の色目の如し／故にむらさきにほひと名づく」と銘の謂れが記されている。これは昭和 54 年（1979）の作品であるが、唐九郎は 80 歳を過ぎても、なお創作意欲が衰えておらぬことに人びとは驚異を感じたであろう。いうなれば、唐九郎は八十路を過ぎて、ようやくそれまでこの世にはなかった紫色をした志野茶碗を生み出

[120] 加藤唐九郎「志野焼随想」『唐九郎志野茶碗』求龍堂、1974 年、142 頁。
[121] 加藤「志野焼随想」143 頁。

し、新たな境地に至ったのである。これ以降晩年の唐九郎は原料や制作方法、焼成方法などの条件を変えることで、「深紫志野」「鉄志野」などといった色の変化が際立った茶碗を生み出していったのである。

絶作となった茜志野茶盌（図 29）について述べると、唐九郎は昭和 60 年（1985）豊蔵の死後わずか数ヶ月後に永眠したが、この作品はその翌日に三男重高たちによって窯出しされた 3 点の内の 1 つである。口縁下にくびれを持たせ、腰に至るまでの間を緩やかに膨らせた、特徴的な造形である。勢いよく一筆書きした抽象的な線と相まって、どっしりとした力強さが感じられる。一面に燃えるような茜色があらわれており、「紫匂」とはまた違った境地に至ったことをうかがわせてくれる作品である。「永仁の壺」事件以降、まるで科学者が実験を行うかのように色の変化を追い求め、試行錯誤を重ねた唐九郎に相応しい絶作であるといえるのではないだろうか。

ここまで唐九郎の作品を 12 点みてきたが、豊蔵の志野に比べると非常に変化に富んでいることが分かる。豊蔵は戦後おっとりとした轆轤の温雅な志野を根気よく制作し続けていたのに対し、唐九郎はある時は白さを求め、ある時は豪快に箆を走らせ、またある時は色の変化を追い求めるなど、次から次へと作風を変えている。これが世人に「静の豊蔵、動の唐九郎」と評された所以であろう。

唐九郎の生涯は、古瀬戸や桃山古陶の研究に明け暮れた生涯であった。唐九郎がここまで瀬戸や美濃で焼かれた古陶に憧れたのは、そのものが持つ美しさに惹かれたこともあっただろうが、数代続いた窯大将であった加藤家の長として嘱望した祖母たきの影響があったことも考えられる。庄九郎という名が付けられたことからも、祖母の期待が如何ほどのものであったかがうかがえる。青年時代の唐九郎には、常に迷いが付きまとっていて、そうした迷いがキリスト教や社会運動に唐九郎を誘ったものと思われる。一時期実業家を志したが、そうした世界に自分は向いていないと自ら見切りをつけたことによって、陶芸作家としての道を歩んでいくことが決定づけられたのである。

唐九郎は陶芸作家としてだけではなく、研究者としても名を成した。唐九郎が編集した『原色陶器大辞典』（淡交社、1972 年）は、今日も陶磁器研究者には必携の書である。大正 7 年頃には瀬戸地域の古窯の調査を始めており、早くから窯跡調査の重要性に気付いていた稀有な存在だったのである。出土する陶片だけではなく、加藤春岱の秘伝書や加藤麦袋らから授かった作陶上の秘伝など、先人の知恵も重視した。その上で、彼らの作陶における問題点、すなわち彼らの志野は桃山のそれとはまったく異なるものであるという問題に対して、発掘によって蒐集した陶片などを手掛かりに挑むことによって、豊蔵が古志野の陶片を発見する頃には「氷柱」を制作しているのである。だが、そうして研究者として名を成したことが、「永仁の壺」を鎌倉時代の古作として小山らを欺くことのできた一因となった面も否めない。唐九郎の研究力は並々ならぬものであり、「永仁の壺」のみならず「蓮花唐草文四耳壺」もほぼ同時期に制作していたというが、特に「蓮花唐草文四耳壺」については矢部氏

をして「壮大で生き生きとしており、鑑賞に耐えうる内容を持つものもある」といわせしめるほどのすぐれた作品であり、単なる鎌倉時代の古瀬戸の贋作としてしかみなされないのはあまりにも残念であり、今後は唐九郎の手掛けた古瀬戸の秀作として積極的に評価されることが望まれるのである。

また、晩年には「紫匂」という傑作を生みだしているが、自らを「土泥棒」と称し、あちこちの土を片っ端から採集し陶土として用いた成果であることを考えると、いくつもの組織において重要な役職に就き公務に追われていたままでは、こうした作品は誕生しなかったのかもしれない。

唐九郎は、志野だけは途絶えることなく制作していたが、その合間に瀬戸黒や黄瀬戸、唐津、信楽など幅広いジャンルのやきものを制作している。たとえば、唐津などをみると、唐九郎の持ち味である感覚的でのびのびとした轆轤であるのに対し、志野となるとどうも気構えてしまうようである。特に「永仁の壺」事件以降は、どの志野をみても気骨のある鮮烈な姿をしており、どうも肩の張ったような感じがみて取れるのである。これは、唐九郎自身「志野というもんは格がなければいけない」[122]と、志野は特別なものであるという考えのもとに制作していたことが背景にあると思われる。現代において桃山の志野のもつ可能性をいかにとらえ、また蘇らせるかという使命感が常に唐九郎の頭の中をよぎっていたと思われるが、桃山時代の志野がどういったものかをよく知らなかった大正末期から昭和初年までは、桃山にはない瀟洒な志野を制作しており、そうした印象はまったく見受けられない。「鬼ヶ島」のエピソードのように、桃山を徹底して研究し、また懸命に写そうとすればするほど、本歌から次第に遠ざかっていってしまうというジレンマを抱えることも起り得るのは、桃山を復興する上での大きな障壁の一つといえるのではないだろうか。

第五節　数寄者川喜田半泥子による桃山復興

1.川喜田半泥子の生涯

初代川喜田半泥子（以下半泥子）[123]は、三重県を代表する大人物である。以下半泥子の自著『随筆　泥仏堂日録』（講談社、2007 年）や千早耿一郎『おれはろくろのまわるまま一評伝・川喜田半泥子』（日本経済新聞社、1988 年)、『川喜田半泥子物語―その芸術的生涯―』（展覧会図録、石水博物館など、2014～2015 年）に収録されている「川喜田半泥子略年譜」などを基に、半泥子の生涯および作陶史をみていくこととする。

---

[122] 三浦小春『中部のやきもの』中日新聞本社、1976 年、344 頁。

[123] 初代川喜田半泥子の孫にあたる川喜田敦も陶芸家として活動しており、平成 13 年に 2 代目半泥子を襲号している。本論文で扱うのは、初代の半泥子であることをお断りしておく。

半泥子は明治 11 年（1878）大阪市東区本町（現中央区本町）において出生し、家業である川喜多商店をはじめ、津電燈社長、百五銀行頭取など多くの企業の要職を歴任し、さらに一時期ではあるが推されて津市議会議員、三重県議会議員を務めるなど、政界にも身を置いていた。「石橋を叩いても渡らない」と例えられるほど堅実な経営を心掛けることにより、昭和初期の金融恐慌を乗り越えるなど、銀行家として大きな成功を収めた。

半泥子の生まれた翌年に祖父久太夫政明（石水）と、父久太夫政豊が相次いで亡くなったため、急遽 16 代目として家督を相続し、久太夫政令と名乗った。実家に送り返され平瀬家に再嫁した母稔に替わり、祖母政によって養育された。祖母の教育がいかに厳しいものであったかは、明治 32 年（1899）半泥子 21 歳の誕生日に贈られた「政子遺訓」（石水博物館所蔵）からもうかがえる。

今となっては確かめる術はないが、実は半泥子は母稔の子ではなく、父久太夫政豊と京都在住のある女性との間に生まれた子であるという話を、千早耿一郎はある 2 人の人物から聞いたといい、またその 2 人は半泥子本人から聞いたという[124]。この話が仮に事実であったとすると、半泥子は生まれながらにして川喜田家の当主の座を約束されていた訳ではなく、祖母政の後見がなければ、その才覚を発揮することなく生涯を終えていた可能性もあったのである。さらに物心つく前から川喜田家の当主となり、世を渡らねばならなかった半泥子が抱えていた重圧は、およそ我々の想像以上のものであっただろう。大店の主人として大勢の使用人に囲まれ、日々の生活に不自由さを感じることなく過ごしていたものの、精神的には孤独であったに違いない。

母は存命ではあったものの、京都の平瀬家に再嫁しており、祖母のいいつけで 20 歳になるまで会うことを許されなかった。森孝一氏は解説「川喜田半泥子の人と作品」の中で「これは川喜田家の当主となるために課せられた一つの試練であったかも知れない」と推測しており[125]、祖母政の半泥子に対する教育の厳しさを改めて知る。

祖母政は、伊勢射和に店を構える豪商竹川竹斎の妹であった。竹斎は私財を投じて、かつて沼波弄山が始め、すでに途絶えていた万古焼を復興した人物でもあり、竹川家におけるやきものとの関わりについては、おそらく日頃から祖母より聞かされていたであろう。半泥子によれば、竹斎は芸術的な素養のある人物であり、「画もかけば篆刻もやる、誌も歌もやった上に、弄山との縁もあったので、とうとう焼物もやったのである。」と記している[126]。直接竹斎の影響を受けたわけではないにしろ、半泥子と竹斎との間には、何か通じるものがあるように思えてならない。もっとも、半泥子は万古焼の作品に関しては感心していなかったようであり、現在四日市市文化会館にある万延元年（1860）10 月につくられた射和万古の

---

[124] 千早耿一郎『おれはろくろのまわるまま一評伝・川喜田半泥子』日本経済新聞社、1988 年、133～134 頁。
[125] 川喜田半泥子『随筆　泥仏堂日録』講談社、2007 年、248 頁。
[126] 川喜田『随筆　泥仏堂日録』170 頁。

陶製灯篭が、昭和 10 年に重要美術品認定を受けたことに対し、「ナント云う事だ、こうなると重要美術品の価値が疑われてくる。」「これと同じもの（銅青磁で俗に万古青磁というイヤな色の釉がかかって高サ五六尺の春日灯篭）が、現在射和の竹川家の庭に、まだ二三本残っているからイッソみんな指定するがイイ。こんなものを憶面もなく指定すると、又星ヶ丘の天狗さんに叱られるぞ。」と、正直な感想を記している[127]。

親族、特に両親との縁が薄いという点においては、「東の魯山人、西の半泥子」と昭和の陶芸界で双璧をなした北大路魯山人も同様であった。さらに、半泥子は心身虚弱で、かつ性格も引っ込み思案であったことから、祖母の勧めで南禅寺の勝峯大徹師に参禅し、禅の修行に励んだ。半泥子と魯山人は、ともに似たような境遇にありながら、彼らを取り巻く環境の違いから、まったく異質な芸術家が誕生することになったのである。昭和 11 年 8 月に両者は鎌倉の魯山人宅において初めて対面しているが、意気投合して、正午から日暮れまで語り合ったという。作品のよしあしは、技術というよりも、人格の現われだという事、焼物は何といっても、日本が世界一だという事、茶道というものは、確かにいいもので大したものであるが、これを誤り伝えている「茶人型」は嫌だという事、などについて意見が一致したという[128]。

半泥子は銀行家として本業に勤しむ一方、非常に多芸多趣味な人物でもあり、長唄、茶の湯、陶芸、書、俳句、洋画、日本画、写真、テニスなど、様々なものを嗜んでいた。大店の当主であるから、多芸多趣味であっても不思議ではないが、これも祖母の勧めによるものという。近世津地方の茶の湯を巡る状況は、津藩祖の藤堂高虎正室が小堀遠州の妹であった点が先ずあるが、遠州流の影響は川喜田家や津地方にはみられなかった[129]。川喜田家は代々表千家流の茶に親しんでおり、半泥子も表千家の 11 代久田宗也（無適斎、1884～1946）に師事し、茶道の奥義ともいえる台子の点前も習得した立派な茶人であった。しかし、半泥子はそうした「流儀の茶」を志向していた訳ではなく、胡坐座にあられをつかんで口に放り入れ、もう片方の手で茶碗を持ってそのまま飲むような、従来のしきたり、約束事にとらわれない、自由奔放な茶を希求していたのである。

「中学生の頃から、ガラクタ屋の店先に立って、行灯皿やニシン皿とか、貧乏徳利の変り手などをジッと見つめて居た」[130]と青年期の自身を回想していることから、すでにその頃には、焼き物に対して漠然とした興味を抱いていたものと思われる。川喜田家においては、9 代目あたりから歌人や茶人として名を成した者が出ており、歴代当主の蒐集品の代表的なものとして、伝千利休作竹一重切花入「音曲」、伝本阿弥光悦作赤樂茶碗「松韻」（いずれも

---

127 川喜田『随筆　泥仏堂日録』66 頁。
128 川喜田『随筆　泥仏堂日録』129～130 頁。
129 宮武慶之「近世津地方の茶の湯―川喜田家の場合―」『公益財団法人三徳庵茶道文化学術助成平成 22 年度研究報告書』2012 年、23 頁。
130 川喜田『随筆　泥仏堂日録』206 頁。

石水博物館蔵）が挙げられる。戦前川喜田家の所蔵するもののうち 23 点が重要美術品に指定されているが[131]、街中で下手物のやきものを眺めるだけではなく、こうした家蔵の優れた美術品を、また友人知人の所蔵する美術品を鑑賞することによって、半泥子の眼は徐々に鍛えられていったのであろう。

戦争時分ともなると、半泥子は「愛国 8 号」という戦闘機や高射砲などの兵器のみならず、自らが住んでいた千歳山の邸宅をも軍部に寄付し、さらに久居連隊に所属する隊員全員に鉄兜を配給し、市内の出征者ならびに戦死者宅を見舞い歩くなど、軍国主義者ではなかったにもかかわらず進んでこれに協力し、社会的な活動にも精を出した。戦後 GHQ は、占領政策の一環として、軍国主義的あるいは極端に国家主義的な人物を排除するため多くの人々を公職追放とした。その対象者は『公職追放に関する覚書該当者名簿』（総理庁官房監査課編、1948 年）にまとめられている。その中に「川喜田久太夫　明治生命保険監査役　三重」とあることから、半泥子もその対象者であった。また、巨額の財産税を支払わされ、さらに邸宅と窯のあった千歳山も進駐軍に接収された。進駐軍の兵士の喧騒から逃れるために、広永に九尺二間の粗末な仮住まいを建て、一家揃って移住した。井戸もないこの狭小な家を「鳴穂堂」と名付け、自身を「鳴穂堂主人」と称した。昭和 21 年（1946）広永に窯を移し、有限会社広永陶苑を創設し、弟子たちとともに作陶に励んだ。

半泥子は昭和 33 年（1958）に狭心症で倒れ、以後闘病生活に入りながらも、なお創作活動は続けた。だが、満足に轆轤を廻し、窯を焚くことを行うことができなくなったのであろう、創作の中心は絵画や書に移行していく。しかし、晩年の絵画や書からは、病に倒れた自身を悲観するような様子も、やがて迎えるであろう死に対する恐怖心も感じられない。ある人物に贈られた色紙には、大の字になった自身を中央に描き、その余白に「昨年十一月から赤ん坊のような半泥子。如図。寝ていると天井ばかり見る。大小便垂れ流し。」[132]と自身の近況をありのままに、しかしただ伝えるのではなく、半泥子流のユーモアを交えているあたりに、先の見えぬ闘病生活に入っても、なお心に余裕を持ちながら筆を執っていた様子がうかがえる。長年半泥子を傍で支え続けた藤田等風（1908～1990）の「晩年病臥四年、最後までその病にさえ遊びを通し」[133]という一言は、まさにそうした半泥子の最晩年の生き様を的確に言い表しているといえよう。

昭和 38 年（1963）10 月に 84 歳にて波乱に満ちた生涯を閉じた。

2. 半泥子の作陶史

---

131 藤田等風「意識から離脱した創作」『現代日本陶芸第 3 巻　古典復興の名匠』講談社、1983 年、123 頁。
132 千早耿一郎『おれはろくろのまわるまま一評伝・川喜田半泥子』332 頁。
133 藤田幸之「川喜田半泥子論」『現代の陶芸第 6 巻』講談社、1976 年、193 頁。

雅号である「半泥子」は南禅寺管長勝峯大徹の命名によるものであり、「半ば泥みて、半ば泥まず」の意味がある[134]。すなわち、やきものにのめり込むあまり、代々続いた川喜田の家を潰さぬようにという戒めが込められているのである。また「無茶法師」の号も好んでよく用いた。しかし、半泥子はこれらの他にも「莫加野（耶）廬」「鳴穂堂主人」「其飯」「反古大尽」「千歳山幸運寺住職」「河南蹲者」「千阿弥」など、数多くの戯称を自ら称しているが、それぞれに面白いエピソードがある。

半泥子がやきものづくりを志したのは、『泥仏堂日録』所収「無茶法師焼物年表」によれば大正元年（1912）の頃であったという。風流好学の当主が続いた川喜田家の現当主といえども、やきものづくりに関してはあくまで素人である。当初は、すぐに入手可能な千歳山の陶土を用いて、手捏ねの楽焼を制作する程度であった。

大正 14 年千歳山に両口倒焔式の石炭窯を築いているが、築窯などしたことがない半泥子がいきなり窯を築くことなど到底できるはずもなく、蒲郡の楽焼師長江寿泉に設計を依頼したという。同年表には「大正 3 年に蒲郡常磐館の楽焼窯場おいて初めて轆轤を廻し、花入を辛うじて制作した」とあるが、おそらくこの時に長江寿泉と知遇を得、石炭窯の築窯の際も寿泉を頼ったのではないだろうか。同年 12 月に石炭窯の初窯を焚いているが、この時も寿泉が来訪していた。

この頃、半泥子には鎌倉の北大路魯山人と同様に、陶工を雇って、一つの工房にしようという考えを持っていたようであり、寿泉以外に京都の西川清翠、堀尾竹荘、桑名の加賀月華などの陶工が昭和 4 年から 7 年にかけて来訪し制作したが、「無茶法師の趣味と合わないものばかり。ガッカリしてイヤになった。」[135]と、ついに誰も自身を納得させるものを作ることができなかったことに失望の念を抱き、自己流で窯を焚くことを決意したという。

やがて、石炭窯の焼き上がりにも満足がいかなくなった半泥子は、昭和 8 年（1933）に新たに登り窯を築くことにした。この時は小山冨士夫（1900～1975）に設計を依頼し、二間の登り窯風の窯を築いた。昭和 4 年 12 月京都大丸にて催された、小山富士夫、石黒宗麿ら京都在住の 6 名の新進陶芸家による個展において、小山の全作品を半泥子がまとめて買ったのが、両者の交友のはじまりである。ところが、この窯は小山や二代真清水蔵六（1861～1936）ら本職の人間が焚いてもうまく焼けず、半泥子はこの失敗から独学で窯を築くことを決心し、窯や土について学ぶべく、翌年 5 月から 6 月にかけて多治見や瀬戸、唐津、果ては朝鮮へと出かけている。

---

[134] 藤田等風『定本川喜田半泥子作品集』淡交社、1988 年、7 頁。なお、森本孝氏は大徳寺黄梅院の好清和尚によるものとしており（「川喜田半泥子―その人と芸術」『生誕 105 年記念　川喜田半泥子展目録』三重県立美術館、1984 年）、千早耿一郎氏も好清和尚の言葉にヒントを得たものとしている（千早「半泥子慶世羅々々の生涯」『川喜田半泥子のすべて』（展覧会図録）朝日新聞社、2009 年）。

[135] 川喜田『随筆　泥仏堂日録』49 頁。

自ら設計した 3 間ある登り窯を 8 月に築き、加藤唐九郎のお墨付きを得て、11 月に初窯を焚いた。加藤唐九郎は谷川徹三、林屋晴三との鼎談において、半泥子の登り窯は半泥子自身の工夫の末に考案したものかどうかについて聞かれ、「いやいや、ぼくが行って築いた窯だよ。窯はね、素人じゃ駄目ですよ。素人がいくらやっても焼けないもんでね。」[136]と答えているが、いずれが真実かは断言を避けたい。この窯がいわゆる千歳窯であり、戦後 GHQ に千歳山を接収され広永に窯を移すまでの間、「雪の曙」（図 30）をはじめとする多くの作品が焼かれた。

加藤唐九郎とは昭和 8、9 年頃に共通の知人の紹介で知り合ったといい、意気投合した半泥子は唐九郎のために英国製生地の高級背広を誂え、また唐津の中里太郎右衛門（無庵、1895～1985）をともに訪ね、一窯焼くのみならず、焼ヶ峰、弓野、窯ヶ谷の窯跡において陶片の採集も行っている。唐九郎は、川喜田家に眠る古文書等を調査し、川喜田家の由緒を『大伝馬町』の序文に認めている。この『大伝馬町』は川喜田商店 300 周年の記念事業として出版されたものであり、著者の紺野浦二とはいうまでもなく半泥子のことであり、その意味するところは「紺の裏地」と、代々木綿を商ってきた大店の当主にふさわしい、茶目っ気のある筆名である。

半泥子は唐九郎とともに作陶するために、守山の小幡に「天狗窯」と陶房兼住居を築き、その代金はすべて半泥子が負担した。しかし、すべてが完成した昭和 12 年に両者の関係は破綻したのである。半泥子は『随筆　泥仏堂日録』所収の「無茶法師焼物年表」に「二月十一日、加藤唐九郎氏不都合に付き交を絶つ。」と記すのみであり、その詳細は不明である。これについて、白崎秀雄は「両者の間には後日紛争が生じた。」「いかなる経緯をたどつたかは知れぬが、川喜多は怒つて唐九郎に退去を求め、唐九郎頑として応ぜず、訴訟となつた。」「唐九郎は居住権や占有権を主張してゆづらず、川喜多はつひに訴訟をとり下げたといふ。」[137]と記しており、唐九郎が亡くなるまで居住していた小幡翠松園の土地や建物の所有権をめぐっての絶交とみることもできる。

また、半泥子と唐九郎との間には、やきものの制作姿勢において決定的な違いがあった。唐九郎は、窯出しの際焼き上がった作品が気に入らなければすべてその場で叩き割ってしまうのに対し、半泥子は自身が気に入ったものであれば、たとえ焼く前に割れていようと、工夫して窯に入れ焼き上げた。谷川徹三、林屋晴三との鼎談の中で、「内幕を申し上げると、ぼくは、あの人の作品をほとんど割っちゃったな。山のように割っちゃった。それでもまた作るので、また見て、ぜんぶ割っちゃった。初めのうちは千分の一も、たすけないで割ってしまった。」[138]と述べており、半泥子の作陶における姿勢とはまったく合致しなかったこと

---

136 谷川徹三、林屋晴三、加藤唐九郎鼎談「現代陶芸作家論―作品のもつ芸術的意味について」『現代の陶芸　第 6 巻』付録、講談社、1976 年、7 頁。
137 白崎秀雄『当世畸人伝』386 頁。
138 谷川徹三ほか「現代陶芸作家論―作品のもつ芸術的意味について」6 頁。

も、絶交の一因であったのかもしれない。

唐九郎との交流の中で、半泥子が彼から学んだことは何一つなく、反対に半泥子が所蔵していた長次郎や光悦、黒織部の茶碗などの名品を手に取って眺めることができ、金銭上の便宜を受けるなど、利用されることの方が多かったと藤田等風は指摘している[139]。唐九郎が病気になった際に送った電報には「ムリニオキルト、デシカラハモンニスルゾ」[140]とあるということから、果たして半泥子が唐九郎を本当に師と仰いでいたかどうかは、いささか疑問である。

しかし、古志野陶片の発見以前より、瀬戸に伝わる技法で瀟洒な志野や織部を焼いており、また『黄瀬戸』などの著者である唐九郎から一つも学ぶものはなかったとは考えられず、半泥子も登り窯築窯の話の後「石炭窯時代には、自己流の轆轤で丸ッ切り問題にはならなかったが、其の時から本格的に教えて貰って、寒暑や昼夜をもいとわず根よくやったので、今ではトニカクー通りのものは出来るようになったと自分では思っている。」と『星岡』昭和12年1月号に投稿した「やきものの神様」に記していることから[141]、半泥子を本格的な作陶の道に誘ったのは、唐九郎であったと考えてよいのではないだろうか。

昭和12年（1937）船で朝鮮半島に赴き、全羅南道咸平の山田万吉郎を訪ねた際、荷苗里にある屋根の落ちた廃窯を修理してもらい、一窯焼いた。古陶磁研究の為に朝鮮へ赴いた人は数あっても、現地においてやきものを制作した人は、半泥子と浅川兄弟以外にはおそらくいないだろう。結局半泥子の眼に適うものはなく失敗に終わっているが、半泥子の大胆な行動力には驚くものがある。もっとも、半泥子のこの行動は、柳宗悦（1889～1961）らが牽引した民芸運動に感化されたことによるわけではない。半泥子は民芸派の主張に対してはあくまで批判的であった[142]。

千歳山の邸宅を軍部に寄付した後は鈴鹿に移り、さらにその後戦争の激化のため、一時期制作は途絶えたものの、昭和21年以降は、広永にて弟子の坪島土平（1929～2013）らとともに作陶に励んだ。あたり一面の松林を切り開き、千歳山の窯を移築することからはじまったが、窯を築く際に用いる煉瓦土や窯道具である匣鉢などを作る道具土が、物資の不足する時代ゆえ入手できず、やむなく地元の土で築窯した。しかし、初窯の際に焼成中に窯の粘土が溶け出したため、あわててトタン板などで穴を覆い、なんとか焼き上げたと後年坪島は語っている[143]。素人であった半泥子の元には、坪島以外になぜか水野愚陶や上口愚朗、三輪節夫、小西平内といったプロの陶芸家が入門しているのである。また、美術評論家の吉田耕三も一時期半泥子の弟子であった。この点だけをみても、半泥子が単なる素人ではなかったこ

---

139 千早『おれはろくろのまわるまま一評伝・川喜田半泥子』104～105頁。
140 千早『おれはろくろのまわるまま一評伝・川喜田半泥子』104頁。
141 川喜田『随筆　泥仏堂日録』207頁。
142 川喜田『随筆　泥仏堂日録』54頁。
143『炎芸術』第100号、阿部出版、2009年、65頁。

とは明らかである。

3. 半泥子の作陶における姿勢

半泥子は幅広いジャンルを制作したが、総じて技巧的、装飾的なものは好みではなく、桃山時代の侘び数寄の茶において用いられた高麗茶碗や和物茶碗に深い思い入れがあった。「概念的ではあるが、私は古志野、古唐津、瀬戸黒、瀬戸唐津、李朝初期、古染附、楽焼では光悦、長次郎等が好きだ。伊万里、京窯、高麗雲鶴、青磁の類には親しみが持てない。仁清、ノンコウの輩に至っては虫が好かない。尤も、イイといっても夫れ等の名前ならみんな好きだとはいえない。（中略）又、土味から云うと、志野と瀬戸唐津、井戸が好きだ。焼物は何と云っても胎土、ロクロ、焼成が肝心で、この三つが欠けては、形や、絵付や、釉の色で、いくらゴマカシても駄目だ。この意味から云っても、仁清や、ノンコウを嬉しがる連中の気が知れない。」[144]と自己の好みをはっきりと表明している。そのため、半泥子の作品には赤絵、色絵のものを除けば、侘びた風情のあるもの、土味を楽しめる焼き締めや土見せのあるものが多く見受けられる。

半泥子の土に対するこだわりは、並々ならぬものであった。半泥子は土をブレンドすることを嫌い、粘り気のない土や、石や砂が多い土など、通常であればそのままの状態では轆轤挽きをしないような難しい土であっても、構うことなく轆轤に載せたのである。「単味で焼いたやき物の味は、灘の生一本の味だ。合せ土は安物のコクテルだ。日本人という事を忘れて犬の遠吠えのような声で謡ったり、西洋人が賞めなけりゃ、ありがたいと思わぬ連中の飲むコーヒー茶盌を作るには、丁度安物コクテル土が性に合ってる。だから、本当にイイ焼物を作りたけりゃ、イイ陶土を見出す事だとツクズク思う。」[145]と記しているように、半泥子は市販されている出来合いの土や、混ぜ合わせた土を作陶に用いることはなかった。また、寝かせた土ではなく、採ってきた土をなるべくそのまま用いることにもこだわった。生きた土をそのまま用いることで、土に含まれている様々な物質が水に溶け出ることなく作品にあらわれ、生きた茶碗になるとの想いからである。偶然の要素をも積極的に作品に取り込もうとする、半泥子の作陶に対する姿勢がここからもうかがえる。

さらに、半泥子はどんな土でもやきものになるとも考えていた。この考えは作陶していくにしたがって形成されたものではなく、大正 2 年中国・朝鮮半島を旅行した際、玩具とともに陶土も持ち帰っていることから、手捏ねで楽茶碗を制作しはじめたころにはすでに有していたものと思われる。「無茶法師焼物年表」によれば、昭和 7 年 7 月の窯焚きにおいて、伊勢田丸の土、アメリカ、コロラドスプリングの赤土、伊豆十国峠の赤土、中国明の十三陵

144 川喜田『随筆　泥仏堂日録』174 頁。
145 川喜田『随筆　泥仏堂日録』42～43 頁。

の鼠色の土、八達嶺万里の長城の鼠色の土、京都西芳寺の池底の土、香港西貢の陶土を試験しており、その結果いずれの土もそのままやきものに、あるいは釉薬になることを確信している。

半泥子は、昭和 15 年に京都鳴滝の乾山窯跡を調査し、乾山に関する書を刊行しているが、乾山の伝書にある「世界赤白ノ土何レカ陶器ニ不成ト云事アルベカラズ」[146]という言葉によって、この考えはより一層強まった。小林一茶の句をもじった「おらが宿そこらの土も茶碗かな」という半泥子作の句にもあるように、自らの住む千歳山の土をはじめ、瀬戸、美濃、信楽、備前、萩、唐津など、古来よりやきものづくりに用いられてきた窯業地の土に留まらず、中国や米国など国外のものを含めて、手当たり次第に作陶に用いた。ごく短期間の付き合いに終わった加藤唐九郎もまた、自らを「土泥棒」と称したほど野山を歩き回って土を集め、陶土として使えるかどうかを実験しており、その成果が、「紫匂」に結実したのである。新たな発見は旧習から生まれることはなく、やきものの新たな可能性を探る上で、土探しは特に欠かせないものである。

土をブレンドせず、なるべくそのまま轆轤に載せて一つの形にするということは、非常に難易度の高い行為である。千早耿一郎は、坪島土平から半泥子の作品に歪みや変形が多い理由として「やわらかすぎる土であるとか、砂が多くてどうしようもない土、かたくて練るとバサバサになるような土とかを使って、だましだまし成型するからですよ」と聞いたという[147]。そのため、粘度が乏しいことから乾燥や素焼き、釉掛けの段階で壊れることも度々であった。

しかし、半泥子は一度形になったもので、それで自らがお茶を飲みたいと思うものであれば、たとえ素焼きや釉掛けの段階でひび割れが入ったとしても、藁で括ったり、あるいは美濃紙を張り付けるなど、工夫して窯に入れた。ある作品の箱書には「縁ありて一度ロクロに掛けし茶碗はたとへ破れても助けて用う」[148]とあり、趣のある作品を求めて他の作家が考えもしないことを行うのも、半泥子の作陶の大きな特徴である。また、焼成中に割れたものに関しても、失敗作として捨ててしまうのではなく、桃山時代の窯跡から拾った陶片などのような、それとはまったく異なる陶片と漆で金継ぎすることによって、ほかにはないオリジナルな茶碗として生まれ変わらせた。その代表が呼継茶碗「ねこなんちゅ」(図 31) であろう。

また、半泥子は轆轤挽きの際は、急所だけに力を入れ、そのほかは気を抜くという「イケコロシ」を常に心がけていた。生け殺しとは、大阪歌舞伎の下座音楽から来た言葉で、強弱をはっきりさせることをいう[149]。半泥子のいう「陶車のイケコロシ」とは、すなわち「一つの形を作るに、急所丈けに力を入れて、其外は気を抜いておく事」だという。また「高台、

---

146 千早『おれはろくろのまわるまま一評伝・川喜田半泥子』90 頁。
147 千早『おれはろくろのまわるまま一評伝・川喜田半泥子』92 頁。
148 藤田等風『定本川喜田半泥子作品集』31 頁。
149 千早耿一郎「無茶の芸　川喜田半泥子の生涯」『炎芸術』第 100 号、20 頁。

腰、胴、飲み口と一ツ力で作ったならば、仮令形が如何麗しくても、ノンベンダラリで見た眼に感じが悪い。」としており、同じ力でただ轆轤を挽くのではなく、抑揚を付けて轆轤引きするのを良しとしている。また轆轤を挽き上げた後器の内外を削って形を整えたものでは、何の味も出ないのである。半泥子は織部や光悦、李朝の高麗茶碗にはこの「イケコロシ」があるとしており、天目茶碗や青磁、中国の磁器、仁清や遠州好みのものは「イケコロシ」がないとしている[150]。

半泥子は乾山、光悦に深く心を寄せており、とくに光悦については半泥子作の句にもたびたびその名が登場している。両者はともに素人出身の陶芸家であるが、それぞれ歴史上に残るような名品を誕生させている。光悦は織部に師事した茶人であり、織部の切腹後は未開の地である鷹峯を徳川家康より拝領し、これを一大芸術村に発展させた。光悦もまたマルチな才能を発揮しており、本阿弥家の本業である刀剣の方ではさして名を挙げなかったものの、特に書においては「寛永の三筆」の一人として称えられた。ほかにも漆芸においてもその才を遺憾なく発揮し、代表作である「舟橋蒔絵硯箱」は国宝に指定されている。光悦は、おそらくわが国においてはじめて、自由な精神のもとに作陶を行った人であろう。吉左衛門常慶や吉兵衛道入から手捏ねによる成形を習い、その後も楽家の手助けを借りながらも、彼らの作品とはまったく異なる、作為を前面に押し出した、個性あふれる茶碗を残したのである。

昭和 17 年（1942）半泥子は美濃の荒川豊蔵、備前の金重陶陽、萩の 10 代三輪休雪（後の休和）を千歳山の自宅に招いて、互いに面識のない彼らを引き合わせた。その際、半泥子の提唱で「からひね会」を結成することとなったのである。会の名の由来は、千歳山の自邸付近に鎮座する加良比乃神社に因むものであるという。会の趣旨は、単に古典を写すことに終始するのではなく、心の趣くままにつくることで、自己の想念を表出させるという桃山時代の作陶の意に通ずる新しい創造を目指すことであった。

日記にある会則には、久田（久田宗也、半泥子の茶の湯の師匠）、土橋（土橋嘉平次、古美術商）両氏を顧問として器物の取り扱い方を学び、古の名品についての話を聞く会合を持つこと、高松定一、大西虎之助両氏から会員の作品に対する批評を乞う会合を持つこと、美術家、名家の所蔵する名品を拝見する会合を持つことなどを定めている。この会則からは、未だ桃山のやきものの全貌が明らかになっておらず、また戦争時分という困難な時代においても意欲的に活動する 3 人に、更なる研鑽の場を提供しようとする半泥子の親心があらわれている[151]。この 4 人が一堂に会したのはこの 1 回きりであったようであり、半泥子の存命中には会として展覧会を開催するなどといった活動は特に行われなかったことから、会則にあるような会合が本当に持たれたのかは疑問である。

---

150 川喜田『随筆　泥仏堂日録』78～79 頁。

151 『川喜田半泥子と乾比根会―豊蔵・休和・陶陽　陶友たちとも桃山復興―』（展覧会図録）石水博物館、2018 年、86～87 頁。

彼らは書簡などで交流を重ね、お互いの仕事場を尋ね、日頃使わない土や釉薬、道具などを使って、いつもとはひと味違った作品を生み出しており[152]、親交を重ねさせることによって切磋琢磨を促した。4 人が一堂に会した際に、半泥子の口からは、後年『陶説』(第 14 号、1954 年 5 月）に投稿した「陶工乾山」にあるような、「昔の陶工が不焼や出来そこないで捨てたものを発堀して、それをお手本で作つて喜んでいます。（中略）これでは昔のもの以上に優れた物の出来よう筈がありません。」[153]という、先年から始めた乾山の研究から得た考えを 3 人に語ったことは想像に難くなく、伝世品と窯跡からの出土陶片などを参考に作陶を始めていた彼らに対し、作陶における個性の表出の必要性を、身を以て説いたことは、半泥子が残した大きな功績の一つであろう。

4. 半泥子の代表作について

本章では半泥子が残した、3 万点とも 5 万点ともいわれるほどの膨大な作品群の中から、特に優れていると思われるものを選定して、みていくことにする。なお、半泥子の作品には制作年代が不明なものが多くあることから、必ずしも時代順ではないことをお断りしておく。

粉引茶碗「雪の曙」は、半泥子の茶碗の中では抜きん出たものと言って、過言ではないだろう。全体的に少し傾きのある姿をしており、他の粉引茶碗には見られないほど急な角度でほぼ一直線に立ち上がる。口縁はある部分は歪み、ある部分は大きく裂け、またある部分は驚くほどに薄い。これは、桃山の織部茶碗のような、轆轤で成形した後に指でデフォルメを加えたものとは様子が異なる。勢いよく轆轤で引き上げたというよりも、むしろ辛うじて挽き上げてようやく様になったといわんばかりである。

果たして、これは半泥子の轆轤技術の未熟さ故にこのような姿になったのであろうか。先にも述べたように、千早耿一郎は坪島土平より「やわらかすぎる土であるとか、砂が多くてどうしようもない土、かたくて練るとバサバサになるような土とかを使って、だましだまし成型する」と聞いており[154]、この茶碗もまた、轆轤成形にはおよそ向いていない、1 日に数多く轆轤挽きすることに慣れている陶工でもなかなか挽けないような、難しい土でつくられたものと考えれば、歪みと、口縁の大きな裂け目と、厚みのある部分と薄い部分とが混在することに納得がいくのである。

そしてこの茶碗の最大の見所として、茶碗の片身にほのかな桃色と、下部に青みがかった

---

[152] 唐沢昌宏「桃山陶に魅せられた七人の陶芸家―陶工から陶芸家へのあゆみ―」『桃山陶に魅せられた七人の陶芸家―陶片に学んだ技と美―』（展覧会図録）山梨県立美術館など、2003 年、13 頁。
[153] 注 89 に同じ。
[154] 注 136 に同じ。

色が窯変によって偶然あらわれていることが挙げられる。粉引茶碗は、高麗茶碗の中でも比較的古いものであるとされており、鉄色の素地に白土を化粧掛けし、その上に透明釉を掛けて焼成している。粉引茶碗のいずれにも胴部に火間があり、これが古来より茶人の喜ぶところであった。また、中には長年の使用によって茶渋が釉膚に沁み込むことにより、茶色がかった色の、染みのような斑紋があらわれることもあり、枯淡の味わいを楽しませてくれるのである。

桃山古陶において、粉引の白と素地の鉄、黄瀬戸の黄色と緑色、志野の白色と赤色、織部の黒色と白色、あるいは緑色と白色といった色のコントラストは存在したが、この茶碗では粉引の白色、片身にあらわれた桃色、茶碗腰部にあらわれたわずかな青色、そして胴部の指跡に垣間みえる素地の鉄色が加わった 4 色のコントラストを味わうことができるのである。いずれの色も己の存在を主張しない淡い色であるためうまく調和しており、そこへ素地の鉄色がアクセントとなっており、傾きのある独特な器形も相まって、愛らしさの感じられる作品となった。林屋晴三氏は「彼が身につけた技と、心に描いた粉引茶碗に対する理想が生んだ一碗だと思う。高麗茶碗のような無作為の茶碗ではないが、「松平粉引」と並べても決して劣らぬ風格がある。また、私の見聞した和物茶碗の中にこれを凌ぐ粉引茶碗はない。古萩の「白雨」（図 32）とこれを較べても、粉引茶碗としての魅力は「雪の曙」が優ると私は思う。2 碗の間には 350 年近い年月の隔たりがある。「白雨」にはどこか精気の乏しさを感じるが、これは生々としている。」[155]と絶賛している。林屋氏が『名碗は語る』（世界文化社、2015 年）において挙げた 59 碗の中で、近現代の作品はこの「雪の曙」のみであることから、この茶碗は古い名碗と並べても遜色のないものであると考えたのだろう。

確かに、桃山時代の粉引茶碗と比べても何ら遜色はないという林屋氏の意見に同意するが、それだけでなく国宝に指定された本阿弥光悦作の「不二山」（図 33）にも勝るとも劣らない、品格のある茶碗となったようにも思うのである。

南蛮縄すだれ水指（図 34）は、昭和 16 年 11 月 16 日に伊勢神宮参拝の折半泥子宅に宿泊した三笠宮崇仁親王の御前で轆轤挽きしたものといい、この時下命により同作の水指を貞明皇太后に献じている。南蛮の水指のうち、胴に縦または斜めに平行な櫛目文の加えられているものを縄簾水指と呼んでいるが、半泥子はそれを松葉掻きによってあらわしているのである。この水指は全体に素朴な風情のものであるが、蓋を開けると、その世界は一変する。内側に銀箔を貼り巡らすことによって豪華さを演出し、さらに茶の世界では貴人には清浄なものを良しとする考えがあるが、この銀箔はそうした雰囲気も醸し出してくれるのである。

志野窯変茶碗「赤不動」（図 35）は、昭和 24 年広永窯で焼かれたものである。志野によくみられる半筒形とは異なり、なだらかな丸みを帯びた形である。口縁は厚く作られており

[155] 林屋晴三『名碗は語る』世界文化社、2015 年、240～241 頁。

内にすぼまり、その下でややくびれた後、膨らみながら腰部に至る。高台は茶碗の大きさにしては小さなものであり、やや中心から外れているためか、「雪の曙」のような傾いた姿である。デフォルメは抑えられており、ふくよかな丸みを帯びた姿は、どこか光悦のおおらかな茶碗を連想させる。しかし、その一方で 2 カ所に口縁から胴部にかけて、稲妻が轟くような大きな割れが生じている。内側には釉薬を厚く掛けているのに対し、外側はごく薄く掛けられている。外側は手で塗ったともいわれており、ところどころに素地がみえている。

この作品は窯詰めの時間がせまっていたために、素焼きをしないまま釉掛けをしたが、内側に厚く掛けすぎたために、釉薬が乾くにしたがって亀裂が入ってしまったという[156]。通常はその段階で割られてしまうものだが、一度形になったもので、お茶を飲んでみたいと思うものであれば、構うことなく窯に入れるのが半泥子の主義であったため、藁に包んだ状態で匣鉢に詰め、窯に入れられた。窯入れの際、器体を藁で包むという技法は備前焼で用いられており、藁を巻き付け、匣鉢に入れて焼成することで、美しい茜色があらわれるのである。半泥子がこの技法について知っていたかどうかは不明であるが、少なくとも志野において、それまで藁に包んで焼成するということは行われていなかったのは確かであり、図らずも新しい試みとなった。

外側の釉が薄く掛けられたこともあり、藁が焦げたことによって生じたと思われる、口縁の下をぐるりと回る一筋の茶色がかった筋と、立ちのぼるような紅蓮の炎を思わせる火色があらわれており、悟りを求めようとする激しい想いを秘めた不動明王が茶碗にあらわれたかのようである。桃山時代の「羽衣」のような激しい景色である。亀裂の部分を金で継ぐことによって、金色の輝きが紅蓮の炎のような火色をより際立たせており、この作品をより魅力的なものとしている。銘を「赤不動」としたのも納得のいく出来栄えである。

志野茶碗「大さび」（図 36）は、桃山の志野には見られない姿である。素直な碗形に轆轤を引き上げた後、施釉して窯に入れたものと思われるが、大きなひび割れが 3 か所生じており、その周辺の釉薬が弾け飛ぶことにより、素地が露わになっている。これも「赤不動」と同じ、生掛けした上に厚く掛けたことによって生じたものであろう。通常であれば割られてしまうのであろうが、きちんと茶碗としての姿は保っているし、大きなひび割れと釉薬の弾け飛んだ姿が、見事なまでに豪快であり、作意がないだけに不自然さも感じられないのである。

呼継茶碗「ねこなんちゅ」は、みる人すべてに驚きを与えるような茶碗である。鉄分の多い素地に灰釉を掛けて焼成した素朴な茶碗であるが、引っくり返すと、桃山時代の黄瀬戸の欠けた皿があらわれるのである。これは発掘調査の際に窯跡で拾ってきた黄瀬戸の皿の陶片に、半泥子が造った底のない茶碗を上手く金継ぎしてできたという、奇妙な茶碗である。

---

156 木田拓也「川喜田半泥子〈志野茶碗「赤不動」〉について」『東京国立近代美術館研究紀要』第 7 巻、2002 年、39 頁。

おそらく半泥子自身も初めて試みたであろう斬新な呼継茶碗であり、遊び心すら感じられる。銘の「ねこなんちゅ」は、「珍碗珍碗」という客があったので、では猫ならなんというだろうか、という意味であり、ユーモアたっぷりなものである。

焼締茶碗「沖の石」（図 37）は、戦後広永で焼かれたものである。窯周辺の松の根の土を、ほとんど水にさらすことなく生のまま練って轆轤にかけ、釉を掛けずにそのまま窯に入れ焼き締めたものである。全体の造形は長次郎の「大黒」に近い半筒形であり、曲線を描くように腰部へと下降している。しかし、長次郎の「無作為の作為」と表現されるような独特のストイックさはこの茶碗からは感じられず、何ら奇をてらわない、ごく素直であるところに親しみが持てる。ごつごつとした岩肌を思わせるざらついた膚のいたる所に小さなひび割れが生じており、その中に数個の石が顔をのぞかせている。おそらく並の茶人であれば、茶巾回りの悪く、また茶筅当たりの悪い、使いにくい茶碗という評価で終わるかもしれない。

しかし、この茶碗からは途方もないほどの生命力を感取でき、耳を近づければ土の呼吸が聞こえてきそうである。備前や信楽の土とは違った趣があり、こんなにも素晴らしい土がすぐ傍にあったのだから、半泥子はよほど運に恵まれた人物だったのであろう。とある箇所には、石が外れたために小穴が開いているが、この茶碗の持つ魅力を前にしては、茶巾回りの悪さも、茶筅当たりの悪さも、この小さな穴もほんの些細なことであろう。

べべら口茶碗「黒童子」（図 38）は、広永の作である。柿の蔕茶碗のような、素朴で渋みのある茶碗である。姿も柿の蔕に近いものであり、高台回りでは土味を見せている。そこに、柿の蔕と同様に釉をごく薄く掛けて焼成することによって、焼き締め陶のように焼き上がっている。しかし、柿の蔕と大きく異なるのは、口縁がべべら口になっている点である。轆轤を挽く際に、ある程度引き上げると、上から数センチを削り、口縁を整えていくのが普通である。しかし、半泥子は轆轤挽きした後、篦で形を削り出すことを嫌い、あまり整えず挽きっぱなしにしておくのである。そうして自然な姿のままにしておくことによって、土のもつ生命の躍動感があらわれるのである。こうした破調のものであっても、胴体と高台でしっかり収まりをつけるところに、半泥子の持つ技術力の凄さがうかがえる。

以上ここまで半泥子の作品 7 点をみたが、半泥子がここまで自由奔放に作陶できたのは、自分の作品を生活のために他人に売る必要がなかったことが大きいだろう。陶芸はあくまで趣味の一つであればこそ、経済的な効率を重視する必要もなく、また素人として思い通りに作品をつくり、時には水の漏るような水指、あるいは穴の開いた茶碗であっても、臆することなく世に出すことができたのである。半泥子の作陶が、茶道の家元や数寄者らのような手慰みに終わらなかったのは、桃山古陶に対する飽くなき探求心と、真においしくお茶を飲むことのできる一碗を、生涯を賭して追求したためであろう。

半泥子の生涯を振り返ってみた時、半泥子の人格を形成したのは祖母政であったことは明らかである。勝峯大徹師の下へ参禅することを勧めたのも、芸事などを嗜むことを勧めたのも、政であった。千早がとある 2 人の人物から聞いた話が事実であるとすると、政の後見

なくして川喜田家の当主となることが、果たして可能であっただろうか。また、川喜田家ではなく、母方の、あるいは別の家に引き取られることになっていれば、おそらくまったく違った人生を歩むこととなったであろうし、後世に名を残すこともなかったかもしれない。あるいは養子として他家に出され、親の愛情を知ることなく成長することによって、魯山人のように優れた才能を有していても、他人には憎まれるような人物となっていたのかもしれない。政なくして、この不世出の陶芸家があらわれることはなかったといっても過言ではないだろう。祖母の没後 25 年に、供養のため千歳山梅林の傍らに「紅梅閣」を建立し、また『莫加野蘆之記』に挙げた 4 人の恩人の中に、身内では唯一祖母を挙げ、「全身是大恩也」と記していることからも、半泥子も殊更に恩義を感じていたことは明らかである[157]。

半泥子の土に対する考えは、もはや本職よりも徹底したものであるといえよう。国内外の、ありとあらゆる土を苦労して手に入れ、通常であれば轆轤で挽きやすいように水に晒し練り上げるものを、土が持つ自然の成分を最大限に引き出すために、あえて生のままで轆轤挽きするのである。それは陶芸における茨の道ともいえようが、仕事から帰るとスーツ姿のまま轆轤に向かうという、日々の修行の賜物である技術でカバーしたのである。無茶ともいえる方法をあえて行った背景には、どんな土もやきものになるという信念があり、その先に無限の可能性を感じていたからではないだろうか。

陶家に生まれたわけではなく、それも 50 歳を過ぎて本格的に作陶に手を染めた素人であり、いってしまえば「五十の手習い」である。ひたすら技術を磨きつつも、心のおもむくまま、土と語り合いながらの作陶を心掛けたため、世間一般にいうところの駄作が多いのも致し方のないことだろう。半泥子は素人であったため、当然最初からきちんとした作品を造ることができていた訳ではない。大好きだった淡島寒月の忌日に供えた自作の花入が、水漏れして仏壇を水浸しにし[158]、昭和 12 年（1937）赤坂山王山の茶屋にて開催された「無茶法師作陶展」の推薦文には「無茶法師が焼物を始めたばかりの頃には、蓋のあかない蓋物や、水の漏る花生等が多かったが、本人は“上手の手から水が漏るのだ”といっては、押しつけられるので、貰っても閉口した。其後漸く蓋もあき、水も漏らなくなったが、今度は重たくて使い悪いと小言をいえば、法師は“目方売りだから”と口のへらないことをいっていた」[159]と書かれていることからも明らかである。

しかし、素人だからこそ本職にはできない、あるいは考えもしないことを実行することができたのである。また、それを可能にする財力と行動力もあったのである。半泥子は呼継茶碗「ねこなんちゅ」のように、窯跡から拾い上げた陶片をも生かして一つの作品にしてしまい、また志野茶碗「大さび」のように釉薬が弾け、剥がれ落ちたとしても、あるいは隣に置

---

157 千早『おれはろくろのまわるまま一評伝・川喜田半泥子』53、135 頁。
158 藤田等風『定本川喜田半泥子作品集』188 頁。
159 千早『おれはろくろのまわるまま一評伝・川喜田半泥子』169 頁。

いた茶碗の陶片が付着していても、それを景色として活用するなど、偶然を喜んで受け入れた。また焼締茶碗「沖の石」のように小穴が空いていても、志野茶碗「大さび」のように大きなひび割れがあろうとも割らずに世に出す、茶の湯の約束事にもとらわれない無茶ぶりである。茶道の奥義である台子の点前も習得していたが、一方で形式にとらわれない、自由な茶の湯を志向していた半泥子を前にしては、もはやそうした約束事も無用の長物だったのであろう。こうした半泥子の自由自在な作陶は、陶技のみならず、精神上においても、桃山を超えることのできた、空前絶後の陶芸作家であったといってもよいように思われる。

生涯で 3 万点、あるいは 5 万点といわれるほど膨大な数の作品を制作したというが、その大部分は茶碗である。深く心を寄せた光悦の真作とされるものはおよそ 20 点ばかりであり、それほど多くの作品を残さなかったのとは対照的である。もちろん、半泥子の作品にはいわゆる駄作も含まれる。しかし、桃山時代にはもっと多くのやきものが世に送り出されたはずであり、その中から茶人のような眼力のある人物によっておよそ 400 年間かけて取捨選択がなされ、大切に守られてきたのである。膨大にある半泥子の作品も、これから長い時間をかけて多くの眼力ある人物によって取捨選択され、評価されたものだけが後世に残るのではないだろうか。

半泥子の作陶における基礎は桃山古陶にあったことは、「雪の曙」や「赤不動」などの作品からも明らかであり、それは荒川豊蔵や加藤唐九郎、金重陶陽らも同様である。しかし、あくまで半泥子を作陶に駆り立てたのは、真にお茶をおいしく飲める茶碗をこの手で生み出したいという想いであり、必要以上に桃山の伝統にこだわることはしなかった。その点が荒川たちとの大きな違いである。からひね会の結成した頃に豊蔵が制作した赤志野茶碗「里帰り」には、他の作品にはみられない特徴を幾つも持つものである。豊蔵が半泥子の自由自在な作陶に触発されて、桃山志野からの脱皮を図ろうとしていたことを、この作品は如実に示している。半泥子の自由自在な作陶は、桃山の復興に取り組んでいた彼らが自己の表出という新たな創作へと向かう原動力となり、近代の陶芸界に新風を吹き込むことに繋がったのである。

小結

ここまで桃山復興運動の興隆、および豊蔵と唐九郎、半泥子の作陶をみてきた。桃山復興運動が勃興した背景には、大正 5 年以降立て続けに行われた旧大名家などの売立てによって名品たちが姿をあらわしたこと、「彩壷会」などの古陶磁の研究グループの創設、および東洋陶磁研究所の『陶磁』、魯山人による『星岡』などといった新たな雑誌の創刊があったことはすでに述べたとおりである。そうしたことによって、日本のやきものを日本人の眼で見直していく機運が高まりをみせた中に、美濃窯という誰もが存在するとは思ってもみなかった一大窯業地が、数々の偶然に支えられた荒川豊蔵による古志野陶片の発見によって

突如日の目を浴び、おびただしい量の陶片が続々と姿をあらわしたことにより、研究者や陶芸作家、古美術商、古陶磁愛好家たちの眼が一斉に桃山古陶に向けられたことが挙げられよう。

新発見の陶片の持つ自由奔放さと斬新な意匠は、それまでのやきものにはみられないものであり、独創的な桃山古陶に触発された各地の陶芸作家、ことに古くからの窯業地において活動する陶芸作家、失われた技法を現代に蘇らせるべく、手探り状態の作陶をはじめたのである。

今回取り上げた荒川豊蔵と加藤唐九郎は、今日においても何かと比較されるのであるが、生き方、作陶に対する姿勢、作品、そのいずれもが実に対照的である。特に、唐九郎は梵書騒動や「永仁の壺」事件など世間をたびたび騒がせており、毀誉褒貶の人であったが、荒川には「欲」を求めた節がみられず、功名心や金銭的な利益を度外視して、ただ純粋に桃山志野の復興に生涯を賭して挑んだのである。そして作品もまた対照的である。両者の志野を一言でいえば、荒川はおっとりとした轆轤にきれいでやわらかな長石釉にほのかな火色が差しているが、唐九郎は躍動感に溢れた轆轤で、純白のみならず赤、オレンジ、紫と色彩豊かで、かっちりと芯まで焼き上げており、まさに対照的である。

唐九郎はその時々で作品に大きな違いがあり、土や石はいうに及ばず、窯も何度も打ち直すほど、同じような作品を繰り返し制作することを嫌った。長年唐九郎の傍で作陶を手伝っていた重高は、唐九郎の没後に父のことを語っているが[160]、「唐九郎は常に最高のものを手本にして、それを越える自分自身の作品を生み出すことを生涯の目標にした人だったと思う。次々に自分の可能性に挑戦し、様々なジャンルのやきものを追い求めた。そしてある水準に達すると、容易にそれを捨て去って、別なものに移って行く」と、唐九郎の作陶姿勢を端的に述べている。

それに対して、荒川は一つの型にこだわり、土や石もあまり変えず、唐九郎のように頻繁に新たな窯を築くこともせず使い続けることによって、安定して同じような作品をつくり続けた。唐九郎を科学者と例えるならば、荒川は求道者と例えられるのではないだろうか。さらに、唐九郎は高温でしっかりと焼き切っているのに対し、荒川は焼き切っていない。荒川は特にやわらかさのある志野を好み、あえて素地を素焼きせずによく乾燥させ、釉薬をズブ掛けにして焼いている。そのため、確かに焼き上がりはゆったりとして気品のあるやわらかな志野となっており、そこが荒川志野の持つ魅力であるといえよう。両者とも桃山志野に対して一方ならぬ想いを抱いていながら、荒川はあまり桃山志野にとらわれることなく最初から自分の志野をつくろうとし、唐九郎ははじめ徹底して桃山志野を写し、やがてその成果は「鬼ヶ島」にあらわれた。それによって、志野の技の継承と発展に確信を得て、それ以降は自らの志野に向って行った。

---

[160] 加藤重高「私が見たこと、聞いたこと」『芸術新潮』1991 年 11 月号、12〜13 頁。

だが、そもそも桃山の志野は、その当時の侘び茶の世界からの要望によってつくられたものであるのに対し、彼らは桃山時代のやきものの陶片をみて、これを復元したいという熱意によって制作しているという大きな違いがあることを忘れてはならない。強いていえば、桃山時代の陶工のように自由な心を持って作陶しなければ、真の意味で桃山志野に到達し得ないのではないだろうか。近年国宝の「卯花墻」が焼かれた場所が、荒川の窯場のある牟田洞窯跡であることが確定したが、その場所の土を用いた荒川の志野ですら、完全な再現には至っていないことから、原料や窯を桃山時代と同じ条件に持っていくだけでは、完全な再現には至らないのである。しかし一方で、唐九郎のように土や釉薬、焼成次第で多種多様な志野を生み出すことができることを考えると、全国各地のさまざまな土を試すことで「紫匂」のような、新たな志野が誕生する可能性は十分あるように思われる。そうした可能性は、半泥子の作陶によってより一層高められたように思われる。

半泥子の作陶には、桃山古陶に対する共感が根底にあったことは疑いようもない。しかし、あくまで半泥子を作陶に駆り立てたのは、桃山古陶に対する飽くなき探求心をさらに上回る、真にお茶をおいしく飲める茶碗を、自ら生み出したいという想いであり、必要以上に茶の湯の約束事や桃山の伝統にこだわることはなかった。こうした半泥子の自由自在な作陶はからひね会を通して、桃山の復興に取り組んでいた荒川たちに、自己の表出という新たな創作へと向かわせる原動力となり、近代の陶芸界に新風を吹き込むことに繋がったのである。

参考図版



図１　志野「玉川」



図２　古志野陶片



図３　豊蔵　瀬戸黒茶埦



図４　豊蔵　志野茶埦



図５ 豊蔵 赤志野「里帰り」



図６　豊蔵　鼠志野茶埦



図 7　豊蔵 志野橘の絵茶埦



図 8 豊蔵 黄瀬戸竹花入



図 9　豊蔵　志野筍絵「隨縁」



図 10 豊蔵 志野蕨絵「早春」



図 11 豊蔵 志野「氷梅」



図 12　豊蔵 志野「耶登能烏梅」



図 13　志野「羽衣」



図 14　志野「朝日影」



図 15　「羽衣」高台部



図 16 唐九郎 志野「氷柱」

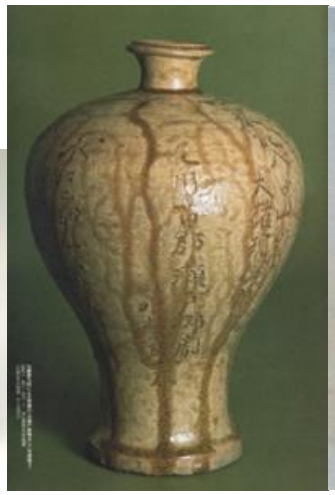


図 17 唐九郎 永仁 2 年銘瓶子

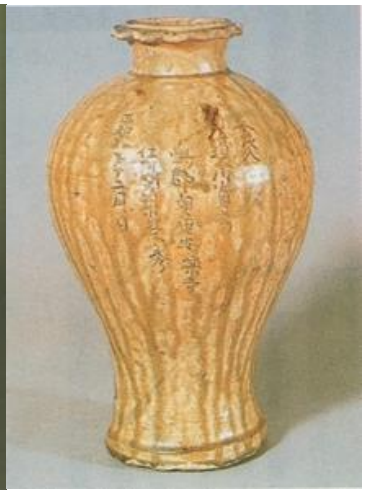


図 18 古瀬戸灰釉瓶子

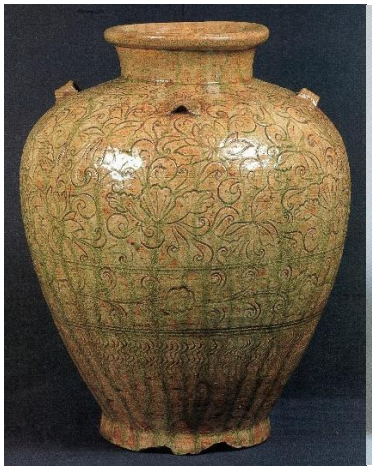


図 19 唐九郎 蓮華唐草文四耳壷

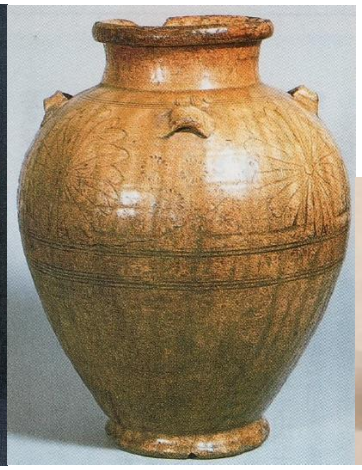


図 20 印花菊花文四耳壷



図 21 唐九郎 志野練込手茶盌



図 22 唐九郎 志野掛分茶盌



図 23 唐九郎 志野「茜垣」



図 24 唐九郎 志野「叭々鳥」





図 25 唐九郎 鼠志野「鬼ヶ島」 図 26 唐九郎 志野「貫道」 図 27 唐九郎 志野「唖幌」





図 28 唐九郎 志野「紫匂」 図 29 唐九郎 茜志野茶盌 図 30 半泥子 粉引「雪の曙」



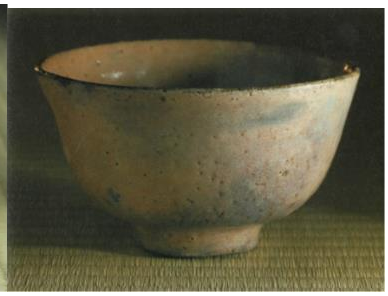


図 31 半泥子 呼継「ねこなんちゅ」 図 32 粉引「松平」 図 33 古萩「白雨」

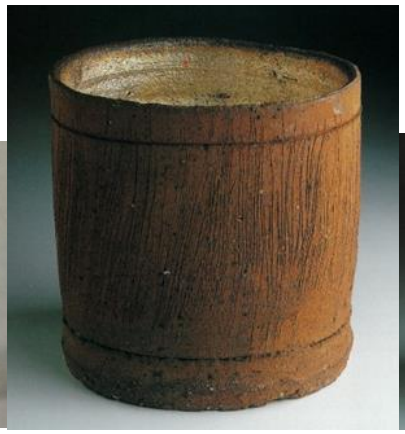
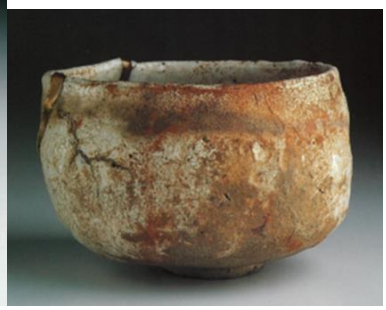




図 34 光悦 白楽「不二山」 図 35 半泥子 南蛮縄すだれ水指 図 36 半泥子 志野「赤不動」



図 37 半泥子 志野「大さび」



図 38 半泥子 焼締「沖の石」



図 39 半泥子 べべら口「黒童子」

第四章　桃山復興運動のその後

前章にて取り上げた荒川豊蔵、加藤唐九郎、川喜田半泥子らによって桃山復興運動が盛んになって以来、数多くの陶芸作家によって、桃山古陶風のやきものが全国各地で制作されており、それによって技法は途絶えることなく今日に伝わっている。考えようによっては、今もなお桃山復興運動は続いているといえるのではないだろうか。豊蔵や唐九郎の元を巣立った陶芸家も多く、またそれ以外にも、伝統的な窯業地ではない地域に窯を持ち、古参の陶芸家に弟子入りするか、あるいは独学で桃山古陶に挑む陶芸家も登場しており、作陶の姿勢も作家によって千差万別であるため、現代における桃山復興運動の及ぼした影響の全体像をとらえるのは、まことに難しい。

そこで、本論文では現在志野の技法で重要無形文化財技術保持者に指定されている鈴木蔵（1934～）と、桃山時代に黄瀬戸や瀬戸黒、志野などの名品を生み出した、経済的にはきわめて非効率的である半地上式の単室窯（穴窯）を復元し、和物茶碗と高麗茶碗を中心に作陶している長春天山（1949～）を取り上げ、桃山復興の現状をみていくことにする。なにゆえこの両名を取り上げるのかというと、後に詳しく述べるが、鈴木は文明の利器ともいえるガス窯を用いて、これまでにはなかった志野を生み出しているのに対し、天山は桃山時代の穴窯で桃山時代にはありそうでない志野などを生み出しており、両者の作陶に対する姿勢が正反対といって過言ではないほど大きく異なるためである。両者の作品から桃山復興の現状と、作陶における姿勢の違いが作品に何をもたらすのかを検討していくこととする。

第一節　鈴木蔵による現代的な志野への挑戦

1.鈴木蔵の半生

鈴木蔵の作品について触れる前に、まずは鈴木の半生について『現代の陶芸』第 13 巻（講談社、1975 年)、『志埜　人間国宝鈴木蔵展』（日本経済新聞社、2001 年）所収の年譜などをもとに触れておく。鈴木は昭和 9 年(1934)に、美濃焼の産地である岐阜県土岐市に生まれ、昭和 28 年（1953）岐阜県立多治見工業高等学校窯業科を卒業した。鈴木が才能を開花させる土台を築いたのは、窯業について学んでいた高校生の時ではなく、高校卒業後に入社した多治見の丸幸陶苑株式会社時代であった。

丸幸陶苑を主宰していたのは 5 代加藤幸兵衛である。当時釉薬の研究において右に出る者はいないと評された父の通雄の厳しい指導によって、陶芸の基礎である釉薬、轆轤、絵付の技術を仕込まれ、製品の見本づくりを手伝うようになった。しかし、芸術的なことは別にそう好きではなく、またものをつくることはどうしても好きになれなかったこともあって、

陶芸作家として活動していこうとは考えていなかったという[161]。父通雄も若き頃は陶芸作家を目指した一人であり、宮永東山窯では工場長であった荒川豊蔵と知遇を得、様々な教えを受けたという。そうした縁もあって、後年鈴木も荒川豊蔵から様々な教えを受けたのであろう。

当時丸幸陶苑では、主に磁器を製作販売していたが、志野の商品化も模索していた。これは、前章において述べた通り、すでに荒川豊蔵や加藤唐九郎らが志野を制作し一躍有名になっていたため、商品化すれば売れるのではないかという期待からである。しかし、思惑に反して志野の食器はあまり売れず、また鈴木の先輩が公募展に志野の作品を出品したものの 2 年続けて落選したことから、良い志野は薪でしか焼けないという「薪信仰」が作り出された。

その後、鈴木は志野釉を掛けた 5 枚組の丸皿を丸幸陶苑の石炭窯で焼き上げ、昭和 34 年（1959）第 8 回現代日本陶芸展（朝日新聞社主催）に初出品したところ、いきなり佳作賞を受賞し、賞金が出た上に作品は売れた。これを皮切りに、翌年には「志野象嵌花器」で日本伝統工芸展ＮＨＫ会長賞を、さらに翌年には「志野花器」でチェコ国際陶芸展グランプリを受賞するなど立て続けに大きな賞を受賞し、日本工芸会の正会員となっている。以降およそ 10 年もの間、新人には入選すら難関とも言われるほどレベルの高い公募展に相次いで出品し、受賞を重ねている。自分の作品が賞を取り、さらには作品も売れた喜びも相まって、志野を中心に制作する陶芸作家となったのである。

鈴木が陶芸作家を志した 1960 年代初頭には、石炭、重油に続き、ガスという新たな燃料を用いた窯が岐阜県陶磁器試験場と丸幸陶苑に設置された。「時代が変われば、焼き方も変わる」[162]と考えた鈴木は、昭和 39 年（1964）にガス窯を自宅に築窯した。石炭窯では窯の中に棚を組むため、作品のサイズに限界があり、また自分の思うように焼き上げられなかったことも理由の一つである。窯は自ら設計し、煉瓦を自分で積み上げた。また志野の特徴の一つである火色を出すため、市販のガス窯よりも壁を厚くしている。

鈴木は現在に至るまで一貫してガス窯を用いているが、ガス窯について鈴木は「やきものは窯変という、偶然性に左右され、しかも、幾つか焼いたうちのひとつしか作品として取れないということが、盛んにいわれる。けれどそうじゃなくて、ガスとエアーの量をコントロールしたら、酸化も還元焼成も自由だし、窯変も意のままになると考えました。もし、短い焼成時間で焼けて、いいものができるのなら、それに越したことはないんじゃないか。しかも焼いた作品が全部取れるようになれば、きっと一点に集中して制作することができるから、より密度の濃いものができるというようなことを思った。」「ガス窯だったら、独りで根気強く、狭い場所でも繰り返し焼けるし、自分の労力を捨てるつもりになれば、思い切った

[161] 杉浦澄子『巨匠との対話　昭和の陶芸』雄山閣出版、1991 年、276 頁。
[162] 「現代の志野を追求」『朝日新聞』1994 年 5 月 21 日。

こともできます。だから個人作家としても、当然やっていけると思った。」[163]という発言から、文明の利器ともいうべきガス窯を用いることでロスが減り、それによって1点に集中して制作することが可能となり、思い切った作品が生み出せるのではないかという期待感と、独りで現代の志野に挑戦しようという作家としての覚悟が読み取れる。

ガス窯築窯の2年後には丸幸陶苑を退社し、本格的に作陶生活に入っている。昭和42年（1967）日本橋高島屋にて個展「第一回鈴木藏陶芸展」を行い、以降今日に至るまで毎年のように高島屋や丸栄、松坂屋など各地の百貨店や画廊で積極的に個展を行っている。昭和57年（1982）に日本陶磁協会金賞を、昭和62年（1987）には芸術選奨文部大臣賞を獲得したことによって、日本においてトップクラスの陶芸家の仲間入りを果たしたといえよう。

昭和59年（1984）頃より、新傾向の作品を発表している。皿などにおいては斬新な造形を取り入れ、面取りや削ぎを入れた花入・水指なども登場し、陶画のりを用いて象嵌のように文様を描き、さらに「継ぎ色紙」と呼ばれる平安時代に考案された技法にヒントを得て、3種類の土を継ぎ合わせる「継ぎ色紙風」と名付けた技法を用いるなど、これまでになかった新技法を編み出すことに成功した。これにより、ますます表現に力強さが増し、作行にも広がりをみせている。同年より「志野」の表記を「志埜」と変更しているのは、新たな現代志野をつくり上げたという自負の表れによるものであろう。

平成6年（1994）に重要無形文化財〈志野〉の技術保持者に認定され、翌年には紫綬褒章を受章したことは、これまでの活動が広く評価された結果であろう。また、伝統工芸作家としては珍しく海外での個展を行っており、平成10年には「鈴木藏展」（朝日新聞社主催）をパリ三越エトワールにて行っている。現在も日本伝統工芸展や東海伝統工芸展等に精力的に作品を出品し続けている。

ここまで鈴木の半生を簡単に紹介したが、鈴木の志野はガス窯の導入によって始まったといっても過言ではないだろう。独りでは操作すらままならず、窯変が起こるなど状態がなかなか安定しない穴窯では自らが理想とする志野は焼くことができないと判断し、ガス窯を改良しながら用いることで、自らが考案した技法が最良の状態で、美しくあらわれるのであろう。

2.「藏志野」の誕生

東京国立博物館名誉館員故林屋晴三氏は「鈴木は一見田夫のような素朴さを感じさせる風貌をしていて、その仕事ももっとも日本的な質感をもつ志野を主題にしているが、彼は決して桃山の茶陶志野のみを至上の理想としている倣古作家ではない。彼の志野が、一貫して新しいエネルギーであるガス窯で行われてきたことも、現代に生きる作陶家として現代の

[163] 「藏志野誕生史」『炎芸術』第45号、阿部出版、1996年、37～38頁。

燃料での可能性を追求しようとする使命観からのものであり、おのずから、創作意欲もなかなか激しいものを持っていることを、最近の彼との語らいから感じとった。」[164]と鈴木について簡潔に記しているが、ガス窯の導入によって 1 点 1 点に集中して作品をつくることができるようになったことと、それまでの石炭窯ではつくることのできなかった大きな作品にも挑戦することが可能となったことにより、鈴木の創作意欲はますます激しさが増したのであろう。

先に述べたように、鈴木は昭和 34 年以降立て続けに公募展において受賞を重ねているが、それは制作する上であまり制限のない壷や花器や皿によるものであった。志野大皿「波涛」（図 1）は長方形の大きな皿であるが、自由奔放な鉄絵と箆などによって大きな波涛文が抽象的に表現されている。波涛文は日本人好みの文様の一つであり、着物や帯などにもよく用いられているが、桃山の志野においては、当時の陶工たちの身の回りにある秋草、橋、屋形、垣といった風景や自然、あるいは亀甲文など、当時の能の衣装などに用いられた文様が多く、志野において波涛文を用いたのは、おそらく鈴木が初めてではないだろうか。石炭窯の時代から、波涛文をあらわした志野の大皿を制作していたようであるが、この「波涛」は志野の理想ともいえる純白に焼き上がっており、昭和 41 年（1966）の第 4 回朝日陶芸展で優秀賞を受賞した記念碑的な作品であるといえる。

鈴木の持ち味の一つに箆削りの技術、すなわち削ぎが挙げられる。たとえば、重要無形文化財保持者指定の翌年につくられた志埜水指（図 2）は、轆轤挽きの後に箆で大きく面取りを施すように削ぐことと、全体に化粧掛けした鬼板が所々赤く発色していることによって水指とは思えないほど力強い造形に仕上がっている。この紅蓮のような火色は、鈴木の志野にしかみられない独特の色調であり、こうした火色を出すために、窯の構造と焼成にも相当こだわったようである。胴の中央部より上と下で削ぐ位置を変えることによって、リズムの良いものとなっている。こうした鈴木の著しく卓越した削ぎは、特に花器や水指や皿において、存分に発揮されているように思われる。

鈴木が作品を制作する根底には「命の大切さのような強さを表現したい」[165]という思いが常にあるといい、この思いが作品の力強さに繋がるのであろう。この強さを表現するために、鈴木は桃山にはなかった前衛的なフォルムと、長石釉を掛け合わせたのである。前衛的なフォルムと志野はそう簡単には調和しないであろうが、鈴木にとって伝統というものは、あくまで革新でなければならず、つくる側にとっては新しいものであるということに対する試みがなされなければどうしようもない、と語っている[166]ように、様々な創意工夫の結果これを見事に調和させたことによって「蔵志野」は誕生したのである。

---

[164] 林屋晴三「鈴木蔵」『現代の陶芸』第 13 巻、講談社、1975 年、187～188 頁。
[165] 鼎談「鈴木志埜」『志埜　人間国宝鈴木蔵展』（展覧会図録）日本経済新聞社、2001 年、134 頁。
[166] 杉浦『巨匠との対話　昭和の陶芸』278～279 頁。

鈴木は志野のみならず、織部や瀬戸黒も手掛けている。織部は1970年代の後半あたりから80年代の初めに集中しており、作品は大皿、花器、壷に限定されており、茶碗はない[167]。絵付けのあるものはなく、総じて全体に緑釉が掛けられている。織部大皿（図3、図4）は対でつくられたと思われる大皿である。篦や鎬を用いて大胆に渚や渦潮をモチーフに造形がなされているが、これと透明度の高い織部釉とが組み合わされることによって起こる相乗効果により、桃山の織部にはみられない奥深さが感じられるのである。ごく短期間の制作に終わった鈴木の織部であるが、今日においてもまったく色あせることなく燦然と輝いている。それは、透明度の高い織部釉によって可能となった、鈴木の持つエネルギッシュな力強さによる細やかな造形表現が今もなお新鮮味を帯び、それが我々の眼を惹きつけてやまないからではないだろうか。この織部の大皿をみるだけでも、鈴木の作陶が単なる倣古に終始していないことは明らかであろう。

3. 鈴木の作品について

ここからは、鈴木の制作した作品について取り上げていく。すでに述べたように、鈴木は大皿、花器、壷によって立て続けに受賞しているが、ガス窯を自宅に築窯して間もない頃から茶碗を制作するようになったという。築窯から4年後（昭和43年頃）に制作した志野茶盌（図5）は、素直な半筒形であり、篦を入れることで若干胴がくびれたようになっている。胴や口縁の歪みも少なく、全体的におとなしい雰囲気である。口縁は赤く焦げており、胴部の別掛けされたであろう長石釉の白色とのコントラストが美しい。高台脇には「オ」の彫銘があり、書体の変化はあるものの今日まで一貫して用いている。高台は畳付を広くとって丁寧に削られており、鈴木の真面目さが感じられる。

この茶碗にはスリップウェアと呼ばれるイギリスに古くからある技法が用いられており、素地に鼠化粧を施し、その上に白化粧を施して、それらが乾く前に篦などで動かすことで、模様を表そうとしている[168]。口縁の辺りなどに、赤く焦げた中に長石による白線が認められる。昭和61年制作の志埜茶盌（図6）には、引っ掻いた跡がよりはっきりとあらわれている。しかし、いずれの茶碗においても、はっきりとした模様にはなっていないことから、成功しているとはとてもいい難い。しかし、鈴木は早くから新技法を用いた新たな志野を模索していた様子は、これらの作品からもうかがえる。

昭和44年頃に制作された志野茶盌（図7）は、前作と同様におとなしい雰囲気である。無地志野であり、胴には大きな篦筋が見られる。長石釉が全体に掛けられており、釉掛かりの薄い所は素地の影響でやや赤味を帯びている。写真の正面にある赤味を帯びた箇所と、長

[167]『志埜　人間国宝鈴木蔵展』13頁。
[168]『志埜　人間国宝鈴木蔵展』63頁。

石釉との境目がくっきりしており、また山形になっていることから、一度長石釉を全体に薄くすぶ掛けにした後で同じ釉か、あるいは種類の違う長石釉を、この部分を避けて掛けたのであろう。この頃の作品には鈴木の持ち味である削ぎはみられず、姿形ともにおだやかなものが多い。鈴木は父通雄だけではなく荒川豊蔵にも指導を受けており、特に初期の作品において豊蔵の影響が垣間みられるのである。昭和 50 年の作である志野茶盌（図 8）には梅と思しき文様が描かれているが、梅の絵も豊蔵が好んで描いた題の一つである。豊蔵は陶芸作家になる前は画家を志していただけあって、志野の文様はおだやかな器形に調和するよう簡素に描いているが、鈴木は絵志野においてはかなり抽象的に文様を描いており、対照的である。

この茶碗で着目すべきもう一つの点は、器形である。それまではほとんど変化に乏しい器形であったが、昭和 50 年頃になると桃山の志野にみられるような強い歪みをもつものがあらわれるのである。この茶碗は口縁を山路状につくり、全体を指で歪め、腰を大きく張り出させることによって動きのある造形となっており、勢いのある筆致と抽象的な文様も相まってより力強さが増している。林屋氏は「最近まで、彼は茶碗を知らずして茶碗を作っていたように思えてならない。」とそれまでの茶碗について酷評しつつも、「昨年から今年にかけて彼は何かを悟ったらしく、過去のものとは作風は大きく変貌し茶碗としての骨格がそなわってきたように思われる。」[169]と、茶碗における鈴木の作風の変化にいち早く注目し、ようやく茶の飲めるものとなってきたと評している。昭和 50 年頃になって、ようやく桃山の志野とも、豊蔵や唐九郎の志野とも異なる、鈴木の理想とする力強い志野茶碗が誕生したことがこの作品から読み取れる。鈴木にとってこの作品がつくられた頃は一つの転機であったことを、この作品は物語っている。

昭和 51 年に制作された志野茶盌（図 9）は一見すると鉄絵具で絵を描いたようにみえるが、この茶碗には練上の技法が用いられている。茶碗を裏返して見ると、赤土が線のように繋がっていることから明らかなのである。白土と鉄分の多い赤土を混ぜ、練り合わせることで赤土が縞模様のようにあらわれるのである。茶碗の側面の模様が、さながら住吉手の橋の絵のようになっているのが面白い。かつて練上手を得意とした作家に松井康成（1927～2003）がいるが、松井は収縮率や耐火度の違いによるひび割れや剥がれを防ぐために、性質の異なる土を混ぜ合わせることはせず、顔料で土に色を付けていた。この茶碗でも素地の現れている高台付近に着目すると、赤土の部分においてひび割れが生じているのが認められる。性質の異なる土を混ぜ合わせることが、いかに難しいことであるかを実感させる作品である。

こうした異なる性質の土同士を掛け合わせる技法を応用して誕生したのが、「継ぎ色紙風」という鈴木自身が名付けた技法である。平成 6 年に制作された志埜茶盌（図 10）は、赤、白、ピンクの三色が一つの茶碗にあるという、桃山時代には存在しなかった志野茶碗である。

---

[169] 林屋晴三「鈴木蔵」『現代の陶芸』第 13 巻、188 頁。

これは、種類の異なる 3 つの土でそれぞれ似たような形の茶碗をつくり、一つをベースにして、ある部分を切り取った上で、残りの 2 つから継ぎ合わせることによって、1 つの茶碗とするものである。この茶碗を裏返すと全体が鉄分の多い赤土であるから、もともとの素地は赤土であることが分かる。つまり、赤土を轆轤で成形した後一部を切り取り、そこに白色の土とピンク色の土を継ぎ合わせているのである。

平成 13 年制作の志埜茶盌（図 11）もこの技法によるものだが、継ぎ足した赤土の部分に注目すると大きなひび割れが起きている。すでに述べたように、土は種類によって収縮率や耐火度が異なり、それが剥がれやひび割れの原因となることから、種類の違う土を合わせるためには、収縮率や耐火度を同じにしないと成功せず、非常に手間と根気が必要とされる技法である。

昭和 59 年に制作された志埜茶盌（図 12）は、スリップウェアと同じように鼠化粧の赤と長石釉の白色とのコントラストが美しいが、この茶碗に使われている技法は「泥描」と鈴木が名付けたものである。鼠化粧した後、文様を描くように白化粧をスポイトで流し掛けにし、あるいは陶画のりでマスキングをしてから白化粧することにより、多くのバリエーションが生まれるのである。この茶碗は、同年の日本橋高島屋での個展「鈴木蔵陶芸展」の出品作であるが、この時から箱書の表記を「志野」から「志埜」に変更している[170]。

平成 3 年に制作された志埜茶盌（図 13）は、半筒形をした鼠志野であるが、口縁の一部を内に抱えさせ、胴の篦削りも大胆なものであり、高台は碁笥底になっているなど、これまでの志野に比べ変化が多く、造形により力強さが増した作品となっている。志野に碁笥底を取り入れたものはあまり作例がなく、豊蔵や唐九郎も碁笥底の志野は制作していないであろう。平成に入ると、造形や文様に勢いのある作品が増加している。

平成 11 年に制作された志埜茶盌（図 14）は、腰をやや張らせており、上に行くにつれてすぼませている。口縁のゆがみも、胴の篦もおとなしい茶碗であるが、赤色の釉景色が何とも言えない力強さを放っている。これは素地に刷毛で鼠化粧を施しているが、釉の厚薄の影響からか、一部が黒く焦げている。翌年につくられた志埜茶盌（図 15）も刷毛による釉掛けが施されたものだが、淡いピンク色と刷毛による鼠色、所々にあらわれた赤色の調和が美しい。同じ技法ではあるが、同じ茶碗に仕上がるとは限らないことがよく分かる作品である。

平成 20 年代に入ると、作風にさらに大きな変化が見受けられる。平成 24 年に行われた第 43 回東海伝統工芸展に出品した志埜茶盌（図 16）は筒形に近い形をしているが、胴を絞っている。絵付けのない無地志野であるが、胴は面取りにしてあり、また口縁を大きく歪ませ、尖らせている箇所もある。これまで鈴木は、泥描や継ぎ色紙風に刷毛目など、釉薬や絵付に関する技法を駆使して主に色の変化で力強さを表現していたが、ここに来て造形での力強さの表現に力点を置いている。また、同年の第 59 回日本伝統工芸展に出品した志埜茶

[170] 『志埜　人間国宝鈴木蔵展』72 頁。

盌（図 17）をみると、これも前作にとても近い作行をしている。こちらの方が造形は比較的おとなしいが、火色がより強くあらわれている。

平成 25 年に行われた第 44 回東海伝統工芸展に出品した志埜茶盌（図 18）であるが、これも面取りが施されており、口縁の歪みも荒々しく、一部は尖っている。素地に鼠化粧を施した上に、スポイトか何かで白化粧を施したのであろう。また平成 28 年に行われた第 63 回日本伝統工芸展に出品した志埜茶碗（図 19）も面取りになっており、口縁も非常に動きのあるものである。近年の鈴木の志野茶碗をみていると、ここ数年で造形・釉景色ともに動きの増した志野となっており、それまでとはまた違った世界に歩み始めたことを思われるのである。

ここまで鈴木の志野茶碗を 19 碗みてきたが、彼が志野を焼くことになったきっかけは極めて偶然なものであり、陶芸作家を志した当初から志野に対してことさら深い想い入れがあった訳ではなかったのであろう。しかし、志野を繰り返し制作していくうちに、志野には日本人にとって大切なものが宿っているのではないかと考えるようになり、また穴窯でないと良い志野は焼造できないという迷信を打ち破ろうと、今日までガス窯での志野の制作に情熱を注いできたのである。

杉浦澄子氏は鈴木を「陶を志す人は、いいようもない素朴で純なところがある。鈴木蔵氏のよさはまず第一に人柄である。謙虚で、実直で、ものの本質を見抜く力をそなえている。根性の据え方がいい。」と評しており[171]、釉薬の配合や土の特性、窯の構造などいろいろ考えねばならないことは山のように存在するが、考えるだけではいい作品の誕生には結びつかず、自然に対してはあくまで謙虚な姿勢で、時にはひたすら窯に向かい続ける覚悟も求められるのではないだろうか。杉浦氏がいうように、鈴木にはそうした資質が備わっており、現代に生きる彼が桃山の志野を彼なりに理解した上で、あえて直接みる者の眼に訴えかけるような力強いフォルムと、眼にも鮮やかな白色を呈する長石釉と熱の未だ冷めぬ溶岩のような火色、あるいは三色のコントラストを可能にした継ぎ色紙風に代表される、自身で考案した様々な技術を駆使して現代の志野に挑み、とうとう薪窯ではつくり得ないものをつくり上げたのである。陶芸に関わる人々に長く沁みついていた、薪で焼いた作品のみを尊ぶ「薪信仰」を打ち破った功績は、永く陶芸史に残るであろう。

第二節　長春天山と穴窯の可能性

1. 長春天山の半生

長春天山は、昭和 24 年（1949）福岡県小倉市の素封家の家に生まれた。彼自身がまとめ

[171] 杉浦『巨匠との対話　昭和の陶芸』287 頁。

た「長春天山家傳陶歷」[172]によると、かつて豊臣秀吉に仕え豊前国企救、田川 2 郡を領し、慶長 5 年（1600）の関ケ原の合戦後に細川忠興に小倉城を明け渡した毛利壱岐守吉成（？～1611）の末裔であると言う。毛利壱岐守吉成は、あるいは毛利勝信ともいい、こちらの名前のほうが歴史書などにおいてよく知られているが、実際に一次史料において確認されている名は吉成のみである。毛利姓は小倉に封ぜられて以降に改姓したものであり、元は森姓である。出自については不明な点が多いが、豊臣秀吉麾下の武将として、天正 14 年の九州平定や肥後国人一揆や文禄・慶長の役において軍功を挙げたという。小倉城を明け渡した毛利壱岐守は肥後の加藤清正、次いで土佐の山内一豊に預けられ、同地において死去した。子の一人に、大坂冬の陣・夏の陣で活躍した豊前守勝永（1578～1615）がいるが、勝永という名も一次史料では確認できず、自署はすべて吉政としている[173]。

『小倉商家由緒記』（九州史料刊行会、昭和 38 年）には亀屋が二軒収録されているが、はじめ伊予屋を号した方が毛利壱岐守の子孫であり、毛利壱岐守吉成から雅楽成政、吉村九兵衛政旨と続いたという。吉村姓への改姓は、長州の毛利氏を憚ってのことだといい、九兵衛政旨は長門国豊浦郡貴飯店村に居住していたが、元和元年（1615）に再び規矩（企救）郡志井村に来住したという。寛文 10 年（1671）子の旨房は小倉室町一丁目に伊予屋を出店したのが商家としての始まりである。その孫の吉三郎房康の代に屋号を亀屋に改めたという。代々城の構築や絵画・書・陶芸など、芸術的な仕事にて小倉藩主小笠原家の御用をつとめてきた亀屋の家に生を享けたためであろう、幼少期から絵画・書・篆刻・彫刻の修行を始めている。

天山とやきものとの関わりは、近畿大学工学部在学中、現在国宝に指定されている「油滴天目茶碗」(大阪市立東洋陶磁美術館蔵)の美しさに惹かれたことに始まる。昭和 40 年(1965) 19 歳の時に大学を中退し、陶芸作家となるべく修行を開始した。釉薬については京都で釉薬原料を扱っていた伊勢久商店の岩崎勇三郎に指導を受け、その後岩崎の紹介で上野を代表する陶芸家 15 代熊谷紅葉に弟子入りし、修業を重ねた。長春天山という名前はもちろん本名ではなく、長春は師の 15 代熊谷紅葉が、天山は飛騨高山への移住後本人が付けた雅号である。

昭和 45 年（1970）に「油滴天目茶碗」、昭和 51 年（1976）に「耀変油滴天目ぐい呑」、その翌年には「柿天目茶碗」を制作し、さらに 17 年間の研究期間を経た昭和 59 年（1984）に「緑木葉天目茶碗」を制作している。作陶の道に入ってわずか十余年で油滴天目と木の葉天

---

[172] 「長春天山家傳陶歷」は、『作陶三十年　長春天山秀作七拾選展』（展覧会図録、福岡県立美術館、1998 年）に収録されている。また、作品とともに配布したものは、平成 4 年までの出来事がまとめられている。

[173] 毛利吉成・吉政父子については子孫の 1 人である鳥取大名誉教授毛利亮太郎の『上野焼尊楷渡来の研究―毛利吉成説の確立―』（歴史研究会叢書、2009 年）と今福匡『真田より活躍した男 毛利勝永』（宮帯出版社、2016 年）に詳しい。

目を修得しており、これは驚くべき成果であるといえよう。前節で取り上げた鈴木藏は、ガス窯を駆使して現代の志野をつくり上げているが、天山はガス窯や電気窯に頼るのではなく、経済効率の極めて悪い原始的な穴窯を用いて油滴天目、木葉天目といった中国の陶器の他に桃山時代の侘茶で好んで使用されていた高麗茶碗や美濃でつくられていた志野や瀬戸黒などをつくろうと志し、小倉の自宅の庭に数回窯を築き作陶していた。

しかし、都会化した北九州での窯焚きに限界を感じ、燃料となる薪が入手しやすく、作陶に集中できる静寂な環境を求めて、昭和 63 年（1988）40 歳を目前にして岐阜県吉城郡上宝町（現高山市）に広大な土地と合掌造りの古民家を購入し移住した。それより前に小倉城内にある菜園場窯跡の発掘調査に協力した際、縁あって室町時代の穴窯の図面を入手し、これを高山の自宅の敷地内に復元し、以来この窯でもって作品をつくり続けている。

平成元年（1989）1 月に復元した穴窯における初窯の様子が、NHK 番組「窖窯に火が燃える」にて放映され、その収録中に赤い木葉天目茶碗を制作することを宣言した。赤木葉天目の作例はそれまでになく、他の陶芸家より制作は不可能であると批判を浴びたが、平成 3 年に赤木葉天目茶碗「旭光」（図 20）を制作している。

平成 7 年（1995）より平成 22 年（2006）4 月頃まで、三越百貨店を通して依頼した赤木葉天目の鑑定が縁で当時東京国立博物館陶磁室長であった矢部良明氏に師事していたが、矢部氏は「昨今のようにせち辛くなった御時世では、このような計算なしの生活を送る人と出会うことは、すっかり無くなってしまったので、大切な人種に属すると、いつも考えている」[174]と天山を評している。平成 8 年には猫掻き手長春青茶碗を、その翌年には茜雲茶碗を、平成 14 年には窯変辰砂茶碗を立て続けに制作している。

茜雲茶碗の命名は矢部氏によるものであるが、茜雲茶碗は空気の澄んだ秋の曇り空に、茜色の夕日が差し込むような情景を思わせるものである。土の窯変により、鼠がかった色の中に茜色があらわれたのであろう。初期のものは、御本茶碗のようなピンク色に近い明るい色調であるが、やがて太陽が水平線の彼方へ沈みゆくように漆黒を帯びた茜色に変化していくのである。その代表的なものとして、初期のものの中から「宝鏡」（図 21）を、晩期のものの中から「夕映」（図 22）を挙げることができる。

また、平成 22 年 7 月から平成 29 年（2017）までは、故林屋晴三氏に師事していた。平成 24 年に織部志野茶碗、翌年に光輝茶碗、平成 27 年に灰釉茶碗と天山井戸茶碗を制作し、現在近畿、中部、北陸地方の百貨店を中心に個展を開催している。高山への移住後、山奥故の不自由な暮らしと毎年冬になると必ず降る大雪に嫌気が差し、より生活と作陶のしやすい環境を求めて、平成 29 年に富山県砺波市に古民家を購入して居を移し、制作を続けている。もっとも、窯は高山に置いたままであるので、窯を焚くときは轆轤挽きした作品とともに移動するのである。

---

[174] 矢部良明「長春天山さん　作陶三〇年を祝う」『作陶三十年長春天山秀作七拾選展』。

矢部、林屋両氏に師事していた関係でこれまでほとんど公募展に出品しておらず、もっぱら百貨店における個展で作品を発表している。現在に至るまでの制作のレパートリーをみると、中国宋時代の油滴天目や木の葉天目、朝鮮半島で焼かれた高麗茶碗、桃山時代の和物茶碗などに範を求めた作品を数多く制作しているが、その一方で茜雲茶碗、猫掻き手長春青茶碗、織部志野茶碗、光輝茶碗、灰釉茶碗など古典を意識しつつも独創性が感じられる新しい作品も制作しており、今もなお自らの作陶の範囲を拡大しようと努力を続けている。

2. 天山の志野について

先に述べたように、長春天山の作域は中国陶磁から高麗茶碗、和物茶碗とまことに幅広く、その時々によって制作の中心に据えるものを変えるため、鈴木蔵のように絶えず志野を制作しているわけではない。茜雲茶碗や灰釉茶碗に関しては、すでに図録としてまとまっているのだが、志野や瀬戸黒などはまとまっていないため、作風の変遷を追うのは困難である。そこで、本論文では筆者が実際に手にしたものの中から、優れていると思われるものを選択してみていくこととする。

志野「残雪」（図 23）は、天山の志野の中では比較的初期のものであると思われる。腰部を張らせ、胴部を緩やかにくびらせ、口部を軽く外反させている。胴部に二筋の箆目があり、これが景色となっている。釉薬をずぶ掛けにした際の手跡が腰部によく残っている。茶碗全体が白色ではなく灰色がかった色をしており、また釉薬に不純物が混じっていたためか、胴部に黒斑が現れている。天山の初期の志野には、こうした灰色がかったものが多く、これは窯の焚き方と、土や長石が桃山のものとは違ったからであろう。

「開成」（図 24）の名を持つ志野茶碗は、平成 22 年頃の作と思われる。桃山時代の鼠志野「峯紅葉」のような腰高の格好をしているが、「峯紅葉」とは違ってわずかに口縁部を外反させている。天山の志野には端反りになっているものが多く見られるのが特徴である。鉄絵具で絵付し、長石釉を掛け焼いているが、炎の作用か、あるいは用いている長石が風化しきっていないためか、胴部では釉が一部縮れており、下にある鉄絵と相まって面白い景色となっている。

志野「永初」（図 25）は、全体を楕円形に歪め、口縁に大きな起伏をつけている。また、一方を大きく端反りにし、腰を張らせることで、独特な姿になっている。高台はやや低く、無造作に削ったため、土味のある高台となっている。本来であれば、美しい白色をした志野茶碗になるはずであったが、焼成の際に起きた窯変によって紫がかった色に変化している。わずかに胴部や腰まわりに残る白い長石釉がそれを物語っている。おそらく匣鉢に入れずに焼成することで炎が直接当たったことにより、土に含まれる成分が変化を起こした結果、このような色になったと思われる。そのためか、見込みと端反りになっている部分は変化が顕著であり、この部分に強く炎が当たったのではないかと思われる。

連房式登り窯で焼成された、織部風の絵付けのあるものを指す「志野織部」という種類名称は古くから存在していたが、「織部志野」という名称は新たに考案したものである。全体の形は、高麗茶碗の一種である御所丸茶碗に範を求めていることと、その上に鉄泥によって文様を描き、その上に長石釉を掛けて焼成することから、織部志野としたという。御所丸茶碗の名称の由来は、朝鮮半島より運び込まれた際に載せられた御所丸船に因むという。御所丸茶碗の代表的なものとして、「古田高麗」、「御所丸黒刷毛」が挙げられるが、作為的な歪みや、六角形や八角形に削り出された高台、段をつけて削り出された胴部、腰回りにつけられた破天荒な篦目、そして御所丸黒刷毛には志野や織部以上に自由奔放に絵付けを施すなど、他の高麗茶碗に見られない特徴がいくつもあることから、日本からの注文品であったと考えられる。また織部好みに通じる点もあることから、古田織部、もしくは織部の影響を受けた人物によって発注されたものと考えられている。

織部志野茶碗「松鶴」（図 26）も御所丸に近い形であり、高台と高台脇も御所丸のように削り出されている。その上に赤土を化粧掛けした後に絵付を施し、その上に長石釉を掛けて焼くという新しいものである。釉のよく溶けていない箇所には柚肌があらわれており、淡い火色も一部にあらわれている。鉄分の多い土を化粧掛けした上に絵付を施した陶芸作家は、おそらく天山が最初ではないだろうか。

志野「白虎」（図 27）は、轆轤で半筒形の形に挽き上げ、その後手で楕円形に成形している。やや腰高の格好であり、一重の高台が削り出されている。鉄絵具で橘の絵が描かれているが、釉が厚く掛かっているため、絵の一部が消えている。志野独特の長石による白色と、腰まわりや胴部、口縁にあらわれた鮮やかな火色とのコントラストが志野茶碗にしか持ちえない独特の優美さを醸し出しており、味わい深い茶碗である。志野は通常、化粧掛けを高台脇まで施し、高台は土見せにするのであるが、この茶碗には先ほどの織部志野のように高台全体をも鉄分の多い赤土で化粧掛けしており、そのためもぐさ土とは違った趣になっている。また、正面には化粧掛けした赤土を掻き落とすことによって、草文様があらわされている。掻き落としは鼠志野に用いられる技法であるが、それを絵志野に取り入れている例は、管見の限りみたことのない。厚く釉薬が掛かると掻き落とした文様が隠れてしまうため、必ずしも文様があらわれるとは限らず偶然に左右される部分もある。絵志野の技法と鼠志野の掻き落とし技法の併用は他の作家にはみられないものであり、桃山の志野を意識しつつも独自の創作を行おうとしている様子が、この作品からうかがえる。

3. 灰釉茶碗の誕生について

天山は平成 25 年頃から平成 30 年頃にかけて、灰釉茶碗を制作している。そのきっかけとなったのは、同年 9 月に富山美術倶楽部において開催された、日本陶磁協会富山後援会主催の茶会の席上で、林屋氏とともに数少ない桃山時代の信楽茶碗「挽臼」（図 28）を手に取

る機会を得たことである。「挽臼」を前に、林屋氏より桃山の信楽が持つ魅力などについて指導を受けたことが、灰釉茶碗の制作につながったのである。

灰釉茶碗を制作する上でもっとも重要なのは、土である。「水の子」や「挽臼」のような土の美しい火色は、窯変によってあらわれるものであるが、もちろんすべての土がそうなる訳ではない。たとえ信楽の窯跡から掘り出した土であっても、然りである。窯変によって美しい火色が得られる土を探すだけで、数年の月日が経ってしまったという。また、どの木材を薪として用いるかも重要である。そして、窯の中での置き場所にもかなりの工夫が必要とされる。これらの条件が揃って、はじめて天山が理想とする灰釉茶碗となるのである。

天山は若かりし頃より、信楽のような美しい自然釉のかかった焼き締め陶器にも興味を持ち、様々に研究を重ねていた。美しい火色やビードロがどのようにすれば得られるのか、長年試行錯誤していたのである。窯変自然釉大壷「雷神」（図 29）や窯変自然釉水指「秋乃声」（図 30）、窯変自然釉花入「岩清水」（図 31）は、そうした探究から誕生した物であるといえよう。桃山の信楽茶碗「挽臼」を手に取り、林屋氏の長年にわたる研究成果を直接教わることによって、桃山の信楽に勝るとも劣らない、天山の灰釉茶碗を生み出すことのできるヒントを得ることができたのである。天山の灰釉茶碗は、人為的に釉薬を掛けて焼成したものではなく、信楽の土に無施釉で焼き締めただけのものである。それなのに、どうしてここまで透明感のある自然釉があらわれるのかという疑問が湧くが、それは天山の長年にわたる穴窯での焼成により習得した技術と、根気よく繰り返し窯に入れることによって得られるのであるという。そのため、厳密にいえばこれは灰釉茶碗ではなく「焼き締め灰被茶碗」とでも呼ぶべき代物であるが、林屋氏はこれに合格のお墨付きを与えた際に、平成時代に誕生したまったく新しい、焼き締め陶器ならではの土味と透明感のある自然釉の美しさを同時に味わうことのできる茶碗であり、信楽とはもはや別格であるということから、新たに「灰釉茶碗」と命名したのである。

同時期に制作を開始した「天山井戸」も林屋氏による命名である。これは、国宝の大井戸茶碗「喜左衛門」を所蔵する、京都の大徳寺孤蓬庵に奉納するために始めたものである。林屋氏は「また私が天山井戸と言っていいのではないかと云った井戸風の茶碗も、素朴さのなかに存在感がそなわってきて、一碗の茶をおいしく飲めるものになった」[175]と、天山井戸茶碗に対する感想を述べている。この命名について美術評論家森孝一氏は、第一冊目として刊行予定の天山井戸茶碗の図録に寄せた一文において「現代作家の道具を組み合わせて、現代の茶に挑戦されてきた林屋先生だけに、現代の茶陶に対する眼は厳しい。この命銘は天山さんの井戸茶碗を《茶の飲める一碗》として、林屋先生が認めたということであり、これは奇跡に近い出来事と言ってもいいだろう」と述べている。

---

[175] 林屋晴三「長春天山の茶碗について」『第 1 回長春天山灰釉茶碗展』（展覧会図録）大阪歴史博物館、2016 年、2 頁。

過日行われた『第一回長春天山灰釉茶碗展』（大阪歴史博物館、平成 28 年）において、幸運にも出品されたすべての作品を手に取る機会を得た。灰釉茶碗の大部分が穏やかな轆轤であり、天山井戸茶碗制作時に林屋氏よりいわれた「思いを込めて、ゆっくり轆轤を引きなさい」という言葉を忠実に守っているように思えた。また、灰釉は透明感があり、宝石のような眩い輝き放つものもあれば、黄色がかったもの、水色に近い色を呈するもの、何度も窯に入れられたことにより、よく灰を被っているものなど、実に多種多様であった。

平成 27 年には、新宿柿伝において個展「長春天山陶展」を開催した。柿伝での個展はこれで 2 回目であったが、この個展のダイレクトメールにも、林屋氏が認めた推薦文が載っている。その中の「過日この展覧会出品作の一部を拝見したところ、灰釉の素直な作行きの茶碗があり、《これでいいのではないか》と独り言をつぶやいていた。」という一文から、灰釉茶碗に対する林屋氏の率直な感想がうかがえる。林屋氏は『第一回長春天山灰釉茶碗展』図録にも「長春天山の茶碗について」と題した一文を寄せているが、その中で「私が例年新宿の柿傳の茶室で催している初釜に昨年から来るようになり、そこで使った光悦作の赤茶碗「大福」を手にして大いに感じることがあったらしく、独特の作振りの手づくねの茶碗に窯変した灰釉をかけた茶碗を昨年の秋に見せてくれた。釉景色と焼き締った土味、それに口造りと高台にも一風ある趣があり、ここまで来てくれたのかと大いに共感を抱いた。彼の窖窯による灰釉は魅力のあるものを生み出す窯であり、これからいい茶碗が生れてくることはたしかだ」[176]と、具体的な感想と今後の制作への期待を述べている。天山によれば、その茶碗は「極寿」（図 32）であるという。これは、林屋氏が所蔵していた本阿弥光悦の赤楽茶碗「大福」を手に取ることによって刺激を受けた天山が、その後手づくねで形成したものの一つであるが、なるほどこれ以上はないといっても過言ではないほどの薄づくりであり、林屋氏のいうように、高台と口づくりには独特の趣がある。土の火色も緑色のビードロも申し分のないものである。高台回りは灰に埋まったためだろうか、黒く変色している。光悦の世界とはまた違った、極限の境地に至った稀有な茶碗である。

「鹿鳴」（図 33）は、高山市に寄贈された「天運」や「天謝」などと同時に完成したものであり、作行はほぼ共通したものである。いずれも高台から口縁部にかけて広がりをみせる、ゆったりとした轆轤である。やはり極限まで薄く轆轤挽きされており、はじめて手に持つ人は見た目の大きさに反するあまりの軽さに、おそらく意表を突かれることであろう。極限まで薄く轆轤挽きするということは、焼成するまでに、あるいは焼成中に潰れたり割れたりするリスクを当然伴う。何ゆえここまで薄く轆轤挽きする必要があるのかというと、素地に灰が付着し、それが溶けることで自然釉となるが、繰り返し窯に入れて焼くことにより、土の収縮も相まって厚みが出るからである。釉薬を掛けない灰釉茶碗であれば必ずしもここまで薄くする必要はないのだが、同時進行で制作している「天山井戸茶碗」は納得のいく窯変

[176] 林屋晴三「長春天山の茶碗について」2 頁。

が得られるまでは釉薬をさらに上掛けし、ふたたび窯に入れて焼成するため、ここまで薄く轆轤挽きすることを求められるのである。「天山井戸茶碗」の制作のために、極限まで薄く轆轤挽きする鍛錬を自らに課しているのである。この作品も納得のいくまで何度も窯に入れられ繰り返し灰と焔を浴びたのであろう、土には火色があらわれており、釉もよく溶けて光沢があり、美しい緑色を呈している。

「鵲」（図 34）は、全体に薄緑色の釉が掛かった、穏やかな茶碗である。しかし、先に挙げた「極寿」のように、限界に達しているのではないかと思われるほどの薄造りであり、そのために得もいわれぬ、凛とした緊張感が漂っている。見込みに溜まった釉は美しいガラス状になっており、光の加減によっては、宝石のエメラルドのような眩い輝きを放つのである。一方「水鏡」（図 35）は、井戸茶碗風の形である。これは、天山井戸茶碗を制作し始めた時期と重なっているために、練習を兼ねて灰釉茶碗用の土で轆轤挽きしたものを、そのまま窯に入れたことにより、井戸型の灰釉茶碗となったのである。全体に薄緑色の釉がよく掛かっていることは先の「鵲」と共通しているが、こちらは見込みに溜まった釉が、透明感のない水色となっているのである。

「寿風」（図 36）は、今日にほとんど知られていない高麗桶茶碗を写したものである。高麗桶茶碗は、高台の二か所を桶のように切ることからその名が付いたと思われ、金海や御所丸と同様に日本人による注文品であったのだろう。高台から口縁部にかけてほぼ一直線に広がりを見せており、至って素直な轆轤である。内には、やや黄色がかったビードロが片身にかかっている。かつては、萩などの高麗茶碗の影響を強く受けた窯場でもつくられていたようであり、数は少ないが伝世品が存在している[177]。天山は、ある人が所蔵していた高麗桶茶碗を手に取る機会があり、その時一つでも多くこの茶碗の写しをつくってこの世に残したいと思い立ち、今も時折制作している。

灰釉花入「青龍」（図 37）は、竹製の花入としては一般的ともいえる一重切花入を写したものであるが、天山のつくる花入としてはあまり例のないものである。もっとも、すでに触れたように荒川豊蔵は黄瀬戸で竹花入を制作しており、一重切のものも存在する。荒川の黄瀬戸は裸で焼かれることが多かったため、桃山時代の「難波」のような明るい黄色ではなくくすみがかった黄色を呈しており、また焦げがあらわれるなどしているため、白竹特有の清々しさや、時にあらわれる染みや胡麻などとは異なる、独特な世界を醸し出している。特に昭和 29 年 (1954) に制作された竹花入は、焼成中に正面と反対側が大きく裂けているが、この裂け目は作為のない偶然のものであり、またこの裂け目が生む迫力は、もはや竹によるものとは比べるまでもないだろう。

さて、この「青龍」は正面に花窓を設け、その下に節を篦削りで表現し、そこに芽を後か

[177] 河野良輔『陶磁大系第 14 巻　萩・出雲』（平凡社、1975 年）図版 68 に、萩焼の高麗桶茶碗のモノクロ写真が掲載されている。

ら付け加えている。透明感のある灰釉が半身に掛かっており、瑞々しい青竹を思わせる。土には美しい火色があらわれており、よく焼き締まっている。下部は灰に埋まって燻ぶったために黒く焦げており、一部には光沢も見られる。きわめて焼き上がりのよい花入であると思うのだが、惜しむらくは、窓である。竹花入のようにまっすぐ丁寧に切り出し、強度に問題が出てくるかもしれないが、背面に向かってもう少し切り込んでいくことによって、より緊張感のある花入になったのではないかと思われるのである。

「鵺」（図 38）は、灰釉茶碗の中でも、特に趣に富むものである。この茶碗は全体に灰をよく浴びており、黒みがかった灰釉と胡麻のような焦げが随所にあらわれている。轆轤は、碗形に近い素直なものでありながら、胴部には篦で勢いよく削った跡が残っており、天山の灰釉茶碗の中では、もっとも豪快なものである。また内側の見込みに溜まった釉は、天山の灰釉茶碗らしい美しい緑色であるが、口縁付近の灰釉はやはり灰により黒みがかっている。灰釉茶碗にしては珍しい豪快な轆轤と黒みがかった釉、全体に無数の白い長石が器表にあらわれているのが相まって、独特の風格を持つものとなった。

灰釉花入「鳳老人」（図 39）は、「寿老人」「福老人」「光老人」「天老人」「龍老人」と同時に完成したものである。「青龍」は灰がよく溶けていたのに対し、こちらは被った灰がほとんど溶けずに付着している。僅かに右耳の周辺に自然釉が認められる。同時に完成した「寿老人」は、灰がよく溶けて美しいビードロとなっていることから、置いた場所のわずかな違いによる差が、これほどまでにあらわれることに驚かされる。縦にも横にも篦を入れているが、特に最後に入れたと思しき縦の篦にはよく力が籠っている。桃山とは異なる篦の入れ方であり、灰を多く被り焦げが非常に多いためにより寂びた雰囲気となり、天山の作陶が新たな境地に至ったことを示唆しているのである。

灰釉水指「南風」（図 40）は、林屋氏より課題として南蛮水指を写すように言われて制作したものである。しかし、何度も窯に入れ焼成したために、南蛮水指とはまったく趣の異なるものとなったことにより、「焼き過ぎである」とお叱りを受けてしまったというエピソードがある。確かに、南蛮の水指を写したものとしてみると、土が焼き締まり過ぎているように思われ、また装飾もいささか過ぎるきらいがある。これは、ただ焼き締めるだけでは満足できず、より灰が付着し溶けるように何度も窯に入れ、面白味のある窯変を求めたことによるものであり、天山の飽くなき探求心がこのようにさせたのであろう。また、よく溶けた釉に全体の半分以上が覆われていることから、土味を味わうという点においては、少々不足であるかもしれない。

しかし、南蛮水指の写しではなく単なる一つの水指として見れば、形体、景色ともに出来栄えの良い風格のあるものであり、自然釉の流れが大胆で、迫力もある。信楽の作品の中でも、ここまで透明感のある自然釉のあらわれたものはおそらくそうないものと思われ、そうした点では大いに評価できるのではないだろうか。共蓋の収まりがいささか悪いのが気にはなるが、これは焼成中に歪んでしまったために生じたものと思われる。最後は窯にすべて

を委ねねばならないところが、焼き物をつくる上でのもっとも辛いところであるといえよう。

ここまで天山の志野茶碗と灰釉茶碗、灰釉花入などを合わせて 14 点をみてきたが、天山の作品はその時々でまったく様子の異なるものになることが、お分かりいただけることと思う。天山は桃山を模範としつつ、織部志野という新たな志野を生み出し、また絵志野の技法と鼠志野の掻き落とし技法を併用するなど、果敢に挑戦している。志野「永初」のように、窯変は時として我々の予想をはるかに超えることがあり、窯変によって偶然に生まれた美は、時として人工的な美を凌駕することもあり得るのである。

しかし、志野に限っていえば、天山は必要以上に桃山志野を意識するあまりに、自らの個性を表現する点に関しては未だ不十分であるように思うのである。たとえば、桃山にはない造形感覚を取り入れることによって、より古典と現代とが融合した、斬新な志野が誕生するのではないだろうか。天山が穴窯に関して高度な焼成技術を保持していることは、これまでの作品から明らかであることから、少なくとも志野においては今後どういったものを制作していくかを考えるべき時期に来ているのではないかと思うのである。

また、灰釉茶碗においては、制作にとって重要となる 3 つの条件に加え、酸化焼成や還元焼成など、窯の焚き方によっても結果は左右されるため、同じようなものを繰り返し制作することはまことに難しいのである。しかし、そのことがかえってバリエーションが豊富になることにもつながったのである。釉薬を掛けずにこれ程透明感のあるビードロ釉に仕上げるためには、何度も繰り返し窯に入れて焼き上げる必要があるため、一度に完成する作品の数が少ないのも、仕方のないことである。

天山が穴窯にこだわって焼成を続ける理由を考えた時、その一番の目的は当時の焼成条件と同じようにするためではないかと考えた。そうすることによって、特に中世の焼き締め陶器にみて取れる、自然の織り成す玄妙な調べというものを、自らの作品の持ち味の一つとして取り入れたいという思いが根底にあるのかもしれない。ただし、桃山時代とまったく同じように焼成しているのかとなると、必ずしもそうではない。たとえば、信楽茶碗「挽臼」は焼成時には伏せていたことが口縁の付着跡から明らかであるが、天山はそうしていない。そのまま棚に置いて焼成することによって、灰釉茶碗の持ち味の一つである口縁から見込にかけて流れる透明感のある釉を得ることができるのである。志野においても、匣鉢に入れずに灰を被せて焼成することにより、独特の志野に焼き上がっている。桃山時代の焼成法も研究しつつ、それを少しずつ変えることによって、それまでとはまったく違ったものが、突如目の前にあらわれることもあるのである。

あるいは、作陶の方向性を自らですべて決めてしまうのではなく、自然の成り行きに身を任せようという意識が働いているのかもしれない。つまり、鈴木蔵のように安定するガス窯を用いて、テストを繰り返しつつ作品の完成予想図をあらかじめ思い描いてから制作するのではなく、窯中で窯変が起こることにより、土を試験的に焼いてみた時の様子と本焼き後

の土や釉の様子がまったく異なっていたとしても、それが良いものであれば、それもまた良しとするのである。そうしたことの繰り返しによって、また新たな発見につながることもあるのであろう。

小結

本章では現在活動する陶芸作家の中で、特に桃山古陶に倣って作陶する陶芸作家を取り上げたが、鈴木蔵と長春天山の 2 名のみを取り上げただけに終わってしまったことは、少々悔やまれる。しかし、この 2 名の作陶史と作品をみただけでも、相当密度の濃いものであることは、疑うべくもないだろう。両名とも桃山のやきものを単に模倣するのではなく、また大衆に迎合することもなく、それぞれが得意とする技法を活かしながら、現代にふさわしい作品をつくろうと努めている。彼らと志を同じくする、日本各地にいる他の陶芸家も同様である。今後も彼らの手によって、現代にふさわしい桃山風のやきものを制作していただきたいものである。

一方で、現代の陶芸界が抱える問題の一つに、茶の湯界との乖離がある。桃山時代のやきものが、その当時黄金期を迎えた侘び茶によって花開いたものであることを考えると、特に本論文で扱った彼らのような、桃山古陶を自らの作陶の出発点としている作家にとって、この問題は避けて通ることはできない。現代の陶芸家が現代のものを取り入れ、アレンジを加えながら様々に試行錯誤を重ねているが、そうした創意工夫が現代陶芸と茶の湯界との乖離をより推し進める要因の一つとなっていることは否めない。

たとえば、前章で取り上げた荒川豊蔵の志野について、焼きが甘いことから実際に茶を点てると後で土が黒ずんでくるという問題が起こりうることをすでに述べたが、荒川の志野は純白に近い白、あるいは明るい色調の火色が全体、あるいは部分的にあらわれたものが多いことから、黒ずんだ汚れが生じては致命的である。また、唐九郎の茶碗の中で最も重いとされるのが、およそ 850 グラムもある志野茶碗「巌」（図 41）であるが、手で持ちあげて飲むにしては重過ぎるあまり、使いにくいものとなっているのである。鈴木の近年の一部の茶碗は、これまでにないくらいに豪快な作振りであり、さながら切り立った崖のようであるが、口部の一部が尖っているため、口当たりの悪さを感じるのである。

茶碗は、あくまでも茶の世界においてのみ用いられるべきであって、茶席にあってこそはじめて「茶碗」と呼べるのである。使いにくいからと敬遠されるあまり、単なる置物となってしまっては、もはや「碗」ですらなくなるのである。オブジェではなく、茶碗や花入など使用されることを前提としたものをつくる際には、自らが生み出した作品の向こう側にその作品を用いる人がいることを忘れてはならないのである。

参考図版



図 1　鈴木　志野大皿「波涛」



図 2　鈴木　志埜水指



図 3　鈴木　織部大皿



図 4　鈴木　織部大皿



図 5　鈴木　志野茶盌



図 6　鈴木　志埜茶盌



図 7　鈴木　志野茶盌



図 8　鈴木　志野茶盌



図 9　鈴木　志野茶盌



図 10　鈴木　志埜茶盌



図 11　鈴木　志埜茶盌



図 12　鈴木　志埜茶盌



図 13　鈴木　志埜茶盌



図 14　鈴木　志埜茶盌



図 15　鈴木　志埜茶盌



図 16　鈴木　志埜茶盌



図 17　鈴木　志埜茶盌



図 18　鈴木　志埜茶盌



図 19　鈴木　志埜茶碗



図 20 長春 赤木葉天目「秋風」



図 21 長春 茜雲「宝鏡」



図 22 長春 茜雲「夕映」



図 23 長春 志野「残雪」



図 24 長春 志野「開成」



図 25 長春 志野「永初」



図 26 長春 織部志野「松鶴」



図 27 長春 志野「白虎」



図 28 信楽「挽臼」



図 29 長春 窯変自然釉大壷「雷神」



図 30 長春 窯変自然釉水指「秋乃声」





図 31 長春 窯変自然釉花入「岩清水」 図 32 長春 灰釉「極寿」







図 33 長春 灰釉「鹿鳴」 図 34 長春 灰釉「鵲」 図 35 長春 灰釉「水鏡」







図 36 長春 灰釉「寿風」 図 37 長春 灰釉花入「青龍」 図 38 長春 灰釉「鵺」



図 39 長春 灰釉花入「鳳老人」



図 40 長春 灰釉水指「南風」

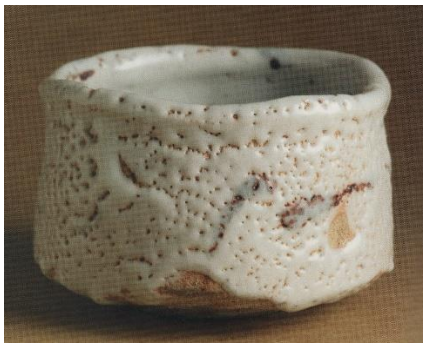


図 41 唐九郎 志野「巌」

結論

室町時代における喫茶の変遷をみたとき、上流階級においては歌会などに付随して、あるいは「闘茶」のような遊興として茶を喫していたことが、絵画資料や『喫茶往来』のような史料から明らかである。このような喫茶と、桃山時代に大成した侘び茶とを結びつけるのは、民間の茶屋や一服一銭における喫茶ではなく、《不動利益縁起》や《掃墨物語》、また『室町殿行幸御餝記』にみるような、部屋の中央に囲炉裏を設けた、「ハレ」と「ケ」の中間にあたるような空間における喫茶であるのではないかと思うのである。《不動利益縁起》ではまだ置畳であったが、《掃墨物語》では囲炉裏を囲むように畳が敷き詰められていることから、茶を喫することを目的とした空間として整備されていった様子がうかがえ、そうした空間がその後の村田珠光らの侘び茶における茶室の原型となった可能性のあることを、第一章において明らかにした。

『君台観左右帳記』と『山上宗二記』を比較することによって、16 世紀後半には大きな価値観の変化が起こっており、こうした変化が国産の新たなやきものの誕生を後押ししたのであろう。我が国における施釉陶器の生産について考えると、一大生産地であった美濃窯の製品の多くは、当時中国より請来していた天目や白磁に加え、華南三彩、絵高麗の影響を受けていることが先行研究によってすでに指摘されており[178]、必ずしも日本独自のやきものであるとはいい難い部分もあるかもしれない。しかし、黄瀬戸にみる緑釉、あるいは志野や織部にみる作為的な歪みと志野独自の火色はあきらかに中国の陶磁器にはみられない特徴であり、侘び茶による新たな価値観の下で、日本独自のやきものとなっていったことは明らかである。

美濃窯と唐津窯という、異なるルーツを持ち、海を隔て遠く離れた場所に位置する窯業地間において、装飾法において共通点がいくつか存在することから、京・大坂・奈良を中心に大流行した侘び茶の影響力は全国的なものであったことは明らかである。唐津焼が本格的に生産をはじめつつあった時に文禄の役が起こり、肥前国から数多の諸将が朝鮮半島に渡海したのである。この時、秀吉のみならず、古田織部も肥前名護屋城に在城しており、さらに中村氏のいうように千利休も肥前名護屋にいたとすれば[179]、利休や織部による指導が何らかの形でなされたという可能性も考えられないわけではない。こうした窯業地間における技術交流について考えるうえで、利休が天正 19 年以後も存生であったか否かという問題もいよいよ重要なものとなってくるのである。

また、文禄・慶長の役後に開窯した薩摩の朝鮮人陶工金海（星山仲次）は、焼物修行に赴くことで朝鮮半島にはない茶入の製法や、黄瀬戸、志野、織部など独特な茶碗の製法を習得

[178] 注 38、43 に同じ。
[179] 注 8 に同じ。

したと「星山家系譜」にあるが、修行先は瀬戸ではなく美濃であったことは、金海によってつくられたと考えられる茶入や、帖佐宇都窯から出土した織部のような歪みを持つ茶碗陶片から明らかである。それと同時に、美濃で盛んに用いられた型押しの技法を応用して「白釉蓮葉文茶碗」を制作したのではないかと思われ、また金海が修行に赴いた当時、美濃では唐津窯より割竹形連房式登り窯を導入していることから、それを参考に第 2 期の窯の築窯したものと考えられるのである。このように、薩摩窯、とくに帖佐宇都窯や御里窯といった初期の竪野系の窯場では、これまで想定していた以上に美濃窯の影響を受けていることを、第二章において明らかにした。

昭和に入って、次々に発見された陶片のもつ自由奔放さと斬新な意匠に心惹かれた陶芸作家は、失われた技法を現代に蘇らせるべく、手探り状態の作陶をはじめた。本論文で取り上げた荒川豊蔵と加藤唐九郎は、その代表的な陶芸作家である。一方で、本論文で取り上げた川喜田半泥子は失われた技法の復元に集中するのではなく、桃山時代の陶工をさらに上回るような自由奔放たる精神に加え、茶の湯に裏打ちされた美意識のもとに作陶しようとすることによって、単なる写しには終始しない、創意あふれる作品を誕生させたのである。その根底には、真にお茶をおいしく飲める茶碗を自ら生み出すためには、桃山時代の陶工のように自由な心を持って作陶しなければ、真の意味で桃山志野に到達し得ないという想いがあったものと思われる。

豊蔵も唐九郎も、最終的には自らの志野に向かって行った。しかし、豊蔵の初期の作陶は桃山の忠実な再現に終始しており、昭和 17 年豊蔵も加わった「からひね会」において、半泥子より「昔の陶工が不焼や出来そこないで捨てたものを発堀して、それをお手本で作つて喜んでいます。(中略) これでは昔のもの以上に優れた物の出来よう筈がありません。」[180]という教えを受けたことにより、それまでとは作風の大きく異なる「里帰り」の制作を決意したことは、想像に難くない。やがて、豊蔵なりに現代の志野はどうあるべきかを考えながら制作を続けたことにより、実用性には問題が生じることを承知で、あえてきっちりと焼き上げないことにより、ゆったりとして柔らか味のある志野を生み出すことに成功したのである。唐九郎も、はじめは徹底して桃山志野を写し、昭和 44 年制作の「鬼ヶ島」によって志野の技の継承と発展に確信を得たことにより、それ以降は自らの志野に向って行き、「紫匂」のような作品を生み出すことに成功したのである。昭和という時代は、明治以来の没個性による技巧主義ではなく、個性を前面に押し出し、自由な心を持って作陶することによって、はじめてそれまでにはない、芸術的なやきものを誕生させることができるという気付きを陶芸作家たちに与えた時代であったといえよう。第三章では、昭和における桃山復興運動のはじまった背景、および荒川豊蔵、加藤唐九郎、川喜田半泥子による復興の過程をみていくことによって、作家自らの創意工夫を盛り込むことで単なる桃山古陶の模倣を離れ、独自の

[180] 注 89 に同じ。

表現を展開していったことを明らかにした。

昭和にはじまった桃山復興のその後を、第四章において鈴木蔵と長春天山の作陶から検討した。両名ともに桃山のやきものの単なる模倣に終わることなく、それぞれが得意とする技法や持ち味を活かして、現代にふさわしい作品をつくろうとしていることが作品にもあらわれている。鈴木は桃山のやきものを代表する志野を制作の中心に据え、桃山時代には存在しなかったガス窯を用いることによって「薪信仰」を打ち破り、また力強いフォルムと、溶岩のような火色、あるいは継ぎ色紙風に代表される、自身で考案した様々な技術を駆使することによって、現代であるからこそつくり得るような志野を誕生させたことは、大きな功績であるといえよう。一方の天山は、あえて難易度の高い穴窯にこだわって焼成し、桃山時代の焼成法も研究しつつ、それを少しずつ変えることによって、それまでとはまったく違ったものが、突如目の前にあらわれることもあるのである。つまり、作陶の方向性を自らですべて決めてしまうのではなく、偶然に任せることによって新たな発見につながることもあるのである。現代に誕生したガス窯、桃山時代にも用いられていた穴窯のいずれを用いても、現代にふさわしい新たな作品が誕生する可能性のあることを、両名の作品は証明しているといえるのではないだろうか。

だが、未だに現代の陶芸界は茶の湯界との間には、大きな溝が横たわっているのである。これは、茶道会においては古いものであればすなわち素晴らしいものであるという旧来の価値観が根強く残っていることと、現代の陶芸家による様々な創意工夫がその原因として挙げられよう。やきものは、実用性のある器から出発している以上、茶陶、とくに茶碗は、あくまでも茶の世界においてのみ用いられるべきであって、茶席にあってこそはじめて「茶碗」たりえるのである。使いにくいからと敬遠され、単なる美術館や画廊の展示品となってしまっては、もはや「碗」ですらなくなるのである。工芸品は使われることによって、はじめてその真価が問われるのであり、人間によって使用されることを前提としたものをつくる際には、自らが生み出した作品の向こう側にその作品を用いる人がいることを常に忘れてはならないのである。そのことを踏まえながら、今後も彼らの手によって、現代にふさわしいやきものが制作されることを切に希望する次第である。

関連年表および年譜

① 茶の湯及び桃山陶芸関連年表

西暦（和暦）	できごと
805（延暦 24）	最澄、唐より帰国し、茶の実を近江坂本の日吉大社近くに植える（『日吉社神道秘密記』）。
814（弘仁 5）	嵯峨天皇の勅命により『凌雲集』編纂される。
815（弘仁 6）	4 月 22 日嵯峨天皇近江国韓崎に行幸。梵釈寺において大僧都永忠が茶を献じる。
816（弘仁 7）	嵯峨天皇、畿内近国に茶を植えて、毎年献じるよう勅命を出す。
818（弘仁 9）	嵯峨天皇の勅命により『文華秀麗集』編纂される。
827（天長 4）	淳和天皇の勅命により『経国集』編纂される。
1168（仁安 3）	栄西、博多津より渡宋する。
1187（文治 3）	栄西、2 度目の渡宋。
1191（建久 2）	栄西帰国、筑前の脊振山に植えたという。
1192（建久 3）	後白河法皇没。源頼朝、征夷大将軍に任じられる。
1206（建永元）	明恵、京都栂尾に高山寺開山。中国で元が建国される。
1207（承元元）	明恵、栄西より茶の種を贈られ、寺内に植えたという。
1211（建暦元）	栄西、『喫茶養生記』（初治本）を記す。
1214（建保 2）	栄西、源実朝に茶を献じ、『喫茶養生記』も併せて献ず。
1215（建保 3）	栄西没。
1221（承久 3）	承久の乱発生。六波羅探題を設置す。
1274（文永 11）	元軍来襲（文永の役）。
1281（弘安 4）	元軍 2 度目の来襲（弘安の役）。
1323（元享 3）	この頃、韓国新安沖にて、慶元府（現在の寧波）から博多に向かっていた船が沈没す。
1330（元徳 2）	この頃、北条貞顕は京都にいる貞将に宛て、唐物と喫茶の流行などを手紙に書いて調度具足の調達を要請している。（『金沢文庫文書』）
1333（元弘 3）	新田義貞の攻撃により北条高時ら自害し、鎌倉幕府滅亡。
1334（建武元）	後醍醐天皇による建武新政開始。
1336（建武 3）	足利尊氏、京都に幕府を開き、建武式目を制定。連歌会、茶寄合を禁止する。
1343（康永 2）	闘茶勝負の点取票があり、闘茶の流行を物語る（『祇園社家記録』）。

1363（貞治 2）	『仏日庵公物目録』作成される。
1366（貞治 5）	佐々木道誉、大野原で百服の茶勝負を催す（『太平記』）。
1368（応安元）	足利義満、3 代将軍に就任す。明国成立す。
1373（応安 6）	佐々木道誉没。
1375（永和元）	義満、観阿弥・世阿弥の猿楽興業を見物す。
1403（応永 10）	4 月東寺南大門前の茶売人道覚らは、南の川縁に居住すること、茶具足を預け置かないこと、香火および閼伽井の水を取らないことを東寺側に誓約す（『南大門前一服一銭茶売人道覚等連署条々請文』）。
1404（応永 11）	4 月 3 日乞食に預けた火鉢から出火。茶売人らは東寺近辺からの追放が決定したが、醍醐寺三宝院若狭法眼以円のとりなしにより、26 日新条件下での営業を許可することを決定す。
1411（応永 18）	2 月 10 日南大門前の茶売人沙弥浄音は、門周辺を毎日掃除すること、遊女を雇って接客させないこと、茶道具を預けないこと、閼伽井の水や香火を取らないことを誓約す（『南大門前茶商人沙弥浄音条々請文』）。
1429（正長 2）	足利義教、6 代将軍に就任す。
1430（永享 2）	3 月 16 日醍醐寺金剛輪院の会所に、立阿弥が将軍家所蔵の唐物を飾り立てす（『満済准后日記』）。
1437（永享 9）	室町殿（花の御所）完成。後花園天皇行幸す（『室町殿行幸御餝記』）。
1441（嘉吉元）	足利義教、赤松満祐に暗殺される（嘉吉の乱）。
1443（嘉吉 3）	能阿弥、貞成親王に鷹の絵の鑑定を依頼される。
1449（文安 6）	足利義政、8 代将軍に就任す。
1455（享徳 2）	下京の町人が自宅前で「茶屋」を開く。
1467（応仁元）	細川氏と山名氏らの対立から、応仁の乱が勃発す。
1471（文明 3）	能阿弥没。
1476（文明 8）	『君台観左右帳記』（能阿弥奥書、群書類従本）ができる。
1482（文明 14）	義政、東山に山荘を造営し、翌年移る。
1501（文亀元）	志野家で「名香合」が行われる。
1502（文亀 2）	村田珠光没。
1511（永正 8）	『君台観左右帳記』（相阿弥奥書、東北大学本）ができる。
1512（永正 9）	永正 9 年銘の瀬戸四耳壺・備前花入あり。
1517（永正 14）	土佐刑部大輔光信、《清水寺縁起》制作す。
1518（永正 15）	『君台観左右帳記』（相阿弥奥書、国立歴史民俗博物館本）ができる。この頃、金春禅鳳が著した『禅鳳雑談』に珠光の物語がみえる。
1523（大永 3）	相阿弥、将軍足利義稙のために『御飾記』を著す。

1526（大永 6）	『宗長日記』『二水記』に下京茶の湯について記される。
1528（大永 8）	武野紹鴎、三条西実隆に入門し、歌道を学ぶ。
1536（天文 5）	天文法華の乱勃発し、下京が壊滅的な被害を受ける。
1537（天文 6）	十四屋宗伍、台子の茶の湯に高麗茶碗を用いる。茶会記における高麗茶碗の初出（『松屋会記』）。
1549（天文 18）	フランシスコ・ザビエル、鹿児島に上陸す。茶会記に伊勢天目の初出（『天王寺屋会記』）。
1555（弘治元）	武野紹鴎没。
1560（永禄 3）	尾張国の織田信長、桶狭間において今川義元を討ち取る。
1561（永禄 4）	茶会記に伊勢茶碗の初出（『天王寺屋会記』）。
1565（永禄 8）	永禄の変により、13 代将軍足利義輝は、三好義継・松永久通らの軍勢によって京都二条御所に襲撃され、殺害される。
1568（永禄 11）	信長、堺衆に矢銭 2 万貫を要求、今井宗久・天王寺屋宗及は和を講じ、松島の茶壷、紹鴎茄子茶入を献ず。松永久秀、付藻茄子茶入を献ず。
1569（永禄 12）	信長、丹羽長秀・松井友閑に命じて「名物狩り」を行う。
1571（元亀 2）	信長、東福寺において茶会を催す。
1573（天正元）	15 代将軍足利義昭、信長に降伏し、足利幕府滅亡す。信長、京都妙覚寺において茶会を催す。
1574（天正 2）	信長、相国寺において茶会を催す。長次郎、二彩獅子留蓋瓦を制作す。
1576（天正 4）	信長、近江国に安土城を造営す。
1578（天正 6）	秀吉、播磨国三木城において口切の茶会を催す。
1580（天正 8）	千利休、「ハタノソリタル茶碗」を使用する（『天王寺屋会記』）。
1582（天正 10）	信長、明智光秀の謀反により、本能寺において死去。明智光秀、京都大山崎近辺において秀吉軍を迎撃し大敗、そのまま死去。
1583（天正 11）	秀吉、石山本願地跡地に大坂城を造営する。千利休、京都大山崎に茶室「待庵」を造営す。
1585（天正 13）	秀吉、関白に就任す。禁裏において茶会を催し、それに先立って茶堂千利休は利休号を正親町天皇より下賜する。この年に焼失した根来寺坊院跡の焼土層より志野の丸皿が出土す。
1586（天正 14）	秀吉、太政大臣となり「豊臣」賜姓さる。茶会記に「宗易形ノ茶碗」と「セト白茶碗」という志野らしき茶碗が登場す（『松屋会記』）。
1587（天正 15）	秀吉、九州平定す。聚楽第完成す。北野大茶会を催す。
1588（天正 16）	山上宗二、『山上宗二記』を著す。
1589（天正 17）	大徳寺山門「金毛閣」に利休木造を安置し、落慶法要を営む。

1590（天正 18）	秀吉、小田原征伐に向かい、陣中にて山上宗二を処刑す。この年に廃絶した八王子城御主殿跡から志野丸皿が出土す。
1591（天正 19）	利休、秀吉より切腹させられたか。
1592（文禄元）	秀吉、朝鮮半島への出兵を発令し、文禄の役始まる。5 月 6 日付侍女宰相宛秀吉書状、および 12 月 11 日付前田玄以宛秀吉書状に利休の名がみえる。聖母宮に天正 20 年銘の叩き唐津四耳壷あり。
1593（文禄 2）	唐津の領主波多三河守親、文禄の役の際の行動によって秀吉の不興を買い領地没収の上改易となり、徳川家康の預かりとなる。岸岳窯の陶工は四散したか。
1594（文禄 3）	秀吉、伏見城を造営す。
1595（文禄 4）	関白秀次、秀吉より賜死。宗慶、二彩獅子香炉を制作す。
1597（慶長 2）	秀吉、再度朝鮮半島への出兵を発令し、慶長の役始まる。
1598（慶長 3）	豊臣秀吉没。この年、あるいは文禄 4 年に出兵した西国の諸将によって朝鮮人陶工らが招致され、新たなやきものづくりが始まる。
1599（慶長 4）	神屋宗湛、古田織部会において歪んだ茶碗を見て「ひずみ候也、瓢げもの也」書き残す（『宗湛日記』）。島津忠恒、伏見屋敷において伊集院忠棟を手打ちにす。嫡男忠真は所領の庄内に立て籠り、庄内の乱勃発す。
1600（慶長 5）	関ケ原の合戦。西軍の石田三成らは処刑される。
1601（慶長 6）	この頃、大隅国帖佐郷において朝鮮人陶工金海（和名星山仲次）は島津義弘の命で開窯し、その後美濃へやきもの修行に赴く（「星山家系譜」）。
1603（慶長 8）	徳川家康、征夷大将軍に任じられ、江戸に幕府を開く。日本語とポルトガル語による『日葡辞書』刊行さる。
1604（慶長 9）	極月朔日付島津義弘宛山口駿河守直友の書状に、薩摩焼に関する記述が初めてみられる。
1605（慶長 10）	徳川秀忠、2 代将軍に就任す。同年銘の志野扇面向付出土す（元屋敷窯跡）。山口直友所持の薩摩焼茶入を古田織部が入手（2 月 13 日付島津義弘宛山口駿河守直友書状）。
1606（慶長 11）	この頃、やきもの修行より金海は帰国する。帰国後ほどなくして、義弘の加治木移城にともない、御里に開窯する。
1607（慶長 12）	古田織部、織田有楽斎、豊臣秀頼に献茶す。慶長 12 年銘の匣鉢出土す（元屋敷窯跡）。
1610（慶長 15）	古田織部、秀忠に台子の茶の湯を伝授する。
1612（慶長 17）	古田織部、薩摩より送られてきた茶入に対して所見を述べ、義弘に助言を与える（11 月 22 日付織部自筆の義弘宛書状）。

1614（慶長 19）	大坂冬の陣勃発す。
1615（慶長 20）	大坂夏の陣により、豊臣家滅亡す。古田織部、豊臣方への内通により切腹を命ぜられる。本阿弥光悦、京都鷹峯の地を家康より拝領す。
1616（元和 2）	徳川家康没。李参平、泉山に白磁鉱を発見し、磁器生産が始まる。
1619（元和 5）	島津義弘没。
1621（元和 7）	金海没。その後、島津家久によって窯は竪野に移される。

② 5 人の陶芸年譜

西暦（和暦）	できごと
1878（明治 11）	**川喜田（0 歳）**大阪市東区本町（現中央区本町）において生まれる。幼名善太郎。
1879（明治 12）	**川喜田（1 歳）**家督相続、名を久太夫政令と名乗る。
1887（明治 20）	**川喜田（9 歳）**黄綬褒章を受章する。
1888（明治 21）	**川喜田（10 歳）**2 月、紀元節の県庁の儀式にフロックコートを着て出席する。
1893（明治 26）	**川喜田（15 歳）**洋画家藤島武二に絵を習う。
1894（明治 27）	**荒川（0 歳）**岐阜県土岐郡泉村（現多治見市）に生まれる。
1897（明治 30）	**加藤（0 歳）**愛知県東春日井郡水野村（現瀬戸市）に生まれる。
1898（明治 31）	**加藤（1 歳）**この年に戸籍に登録される。
1901（明治 34）	**川喜田（23 歳）**7 月、分家川喜田四郎兵衛の長女為賀と結婚する。
1903（明治 36）	**川喜田（25 歳）**百五銀行に入行する。
1906（明治 39）	**荒川（12 歳）**神戸の貿易商能勢商店に就職する。
1907（明治 40）	**川喜田（29 歳）**3 月、津市議会議員に当選。8 月、三重県議会議員に当選。**荒川（13 歳）**多治見の陶磁器貿易商木塚商店に就職する。
1908（明治 41）	**川喜田（30 歳）**この頃、大徹禅師に参禅する。
1911（明治 44）	**荒川（17 歳）**従妹の志づと結婚。
1912（大正元）	**川喜田（34 歳）**この頃より、千歳山の土を用いて楽焼の制作を試みる。**荒川（18 歳）**神戸の親類が営む陶器商の仕事を手伝う。
1913（大正 2）	**川喜田（35 歳）**初めて中国・朝鮮を旅行し、陶土を持ち帰る。
1914（大正 3）	**川喜田（36 歳）**元旦に蒲郡の常盤館の楽焼窯で轆轤を挽き、辛うじて「砧形花入」を制作する。**加藤（17 歳）**古染付の食器制作のため、父より丸窯の割当権を譲り受け、制作をはじめる。
1915（大正 4）	**川喜田（37 歳）**千歳山に邸宅を造営する。**荒川（21 歳）**再び名古屋に

	戻り、愛岐商会に勤める。
1918（大正 7）	**川喜田（40 歳）**川喜多商店を株式会社とし、社長となる。**加藤（21 歳）**12 月、加藤きぬと結婚。この頃より、瀬戸周辺の古窯跡の調査を始める。
1919（大正 8）	**川喜田（41 歳）**百五銀行頭取に就任。**荒川（25 歳）**名古屋で知り合った鈴木勲太郎より絵具を譲り受け、コーヒー茶碗を制作する。錦光山宗兵衛を通して、宮永東山と知り合う。**加藤（22 歳）**実業家を志し、三共商事の役員となるが、翌年退社する。
1920（大正 9）	**川喜田（42 歳）**紺綬褒章を受章。**加藤（23 歳）**キリスト教の伝道活動に従い、バイオリンを習う。加藤麦袋より作陶の秘伝を授かり、桃山復興を志す。
1921（大正 10）	高橋箒庵、『大正名器鑑』第 1 篇刊行する。以下 9 篇まで刊行される。
1922（大正 11）	**荒川（28 歳）**11 月、宮永東山の東山窯の工場長として単身で上洛する。
1923（大正 12）	**川喜田（45 歳）**3 月、長男とともに欧米を旅行する。この旅行より「無茶法師」の号を用いるようになる。**加藤（26 歳）**奥田誠一の講演を名古屋で聞く。 関東大震災が起こる。
1924（大正 13）	**川喜田（46 歳）**3 月、家族全員で上海へ旅行。**荒川（30 歳）**この年東山窯で北大路魯山人と知り合い、意気投合する。
1925（大正 14）	**川喜田（47 歳）**7 月、楽焼師長江寿泉設計の石炭窯を築く。**荒川（31 歳）**正月、母方の祖母きわ死去。帰郷した折、叔父の案内で大平の窯跡を見学し、青織部の陶片を拾う。**加藤（28 歳）**大洪水により窯場と工場が破壊される。
1926（昭和元）	**荒川（32 歳）**魯山人と真清水蔵六を訪ねて、小山冨士夫を知る。**加藤（29 歳）**工場を移転し、製陶を再開する。また、藤井達吉と出会う。
1927（昭和 2）	**川喜田（49 歳）**長男と次男を伴い、インド・カンボジア・ジャワ・バリ島を旅する。**荒川（33 歳）**魯山人に招かれて、星岡窯の工場長となる。**加藤（30 歳）**加藤姓の復姓が認められ、「加藤唐九郎」と名乗る。この年、奥田誠一を中心に東洋陶磁研究所が設立され、また帝展に第 4 部美術工芸が開設される。
1928（昭和 3）	**川喜田（50 歳）**次男と長女を伴い、中国・朝鮮を旅する。**荒川（34 歳）**魯山人とともに朝鮮南部の古窯跡を発掘調査する。**加藤（31 歳）**御大典奉祝記念瀬戸町協賛事業の 1 つとして、「加藤唐九郎調査瀬戸古窯出土品展」を開催する。

1929（昭和 4）	**川喜田（51 歳）**京都の堀尾竹荘が来て、一窯焚く。京都大丸にて小山冨士夫と知り合い、出品作すべてを買う。**加藤（32 歳）**窯を祖母懐に移す。「瀬戸古窯調査保存会」が結成され、常任理事となる。この頃より度々上京して、美術評論家などと交わるようになり、また売り立てにも通い、名品の数々をみる。
1930（昭和 5）	**川喜田（52 歳）**石水会館を設立し、社会事業および文化事業を行う。また、先祖伝来の美術品や蔵書を収蔵するため、「千歳文庫」を建てる。**荒川（36 歳）**4 月、美濃大萱山中で、筍の絵が描かれた古志野陶片を発見し、志野は美濃で焼かれたことを立証する。8 月、星岡茶寮において発掘した陶片を展示する。魯山人は雑誌『星岡』を創刊する。**加藤（33 歳）**1 月、志野「氷柱」を制作。
1931（昭和 6）	**川喜田（53 歳）**2 月、紅梅閣を建てる。4～5 月、華北を旅する。**荒川（37 歳）**1 月、大阪毎日新聞の井上吉次郎が大萱を訪問する。**加藤（34 歳）**7 月、大阪毎日新聞社の美濃古窯発掘調査を手伝う。10 月、第 12 回帝展に「黄瀬戸魚文花瓶」が初入選。
1932（昭和 7）	**川喜田（54 歳）**5 月、桑名の陶工加賀月華を招いて、一窯焼く。6 月、自己流で窯を焚くことを決意する。**荒川（38 歳）**この頃、鎌倉と美濃を往復し、窯跡の発掘調査を進める。**加藤（35 歳）**大阪毎日新聞の品野・赤津・瀬戸の古窯調査に参加。この頃から、小山冨士夫と親交を結ぶ。9 月、美濃窯下窯を発掘調査。
1933（昭和 8）	**川喜田（55 歳）**10 月、石炭窯を焚き、これを最終とする。12 月、小山冨士夫に設計を依頼した薪窯を焚くも失敗する。**荒川（39 歳）**12 月、牟田洞の初窯を焚くも、失敗に終わる。**加藤（36 歳）**3 月、『黄瀬戸』を刊行。梵諸騒動を引き起こす。
1934（昭和 9）	**川喜田（56 歳）**5 月、多治見・瀬戸の窯を見学する。また、唐津の御茶盌窯で一窯焚き、のち朝鮮半島の窯場を見て歩く。8 月、千歳山に 3 間の登り窯を築く。10 月、唐九郎が千歳山に来訪、千歳山の轆轤場を「泥仏堂」と名付ける。**荒川（40 歳）**窯を築き直し、夏に窯を焚く。**加藤（37 歳）**1 月、朝鮮半島に古窯調査に出かけ、浅川伯教に会う。4 月、魯山人・豊蔵らが窯場を訪問する。10 月、半泥子を訪ねる。『陶器大辞典』第 1 巻（宝雲舎）刊行。**鈴木（0 歳）**岐阜県土岐市駄知町において生まれる。 小山冨士夫、田沢金吾とともに薩摩諸窯を発掘調査する。
1935（昭和 10）	**川喜田（57 歳）**3 月、窯を築き直し、4 間とする。5 月、美濃窯を見学

	する。6 月、『やきもの趣味』に「泥仏堂日録」の寄稿を始める。**荒川（41 歳）**「志野酒杯」と「瀬戸黒茶碗」を制作し、魯山人に褒められる。**加藤（38 歳）**3 月、守山の翠松園に移住する。
1936（昭和 11）	**川喜田（58 歳）**5 月、備前の金重陶陽を訪ね、その後唐津の中里太郎右衛門を訪ねる。唐九郎も同行し、古唐津の復興について意気投合する。御茶盌窯で作陶し、一窯焚く。10 月、唐九郎と共同で、守山に天狗窯を築窯し、翌月初窯を焚く。この頃、川喜多商店 300 周年を記念して『大伝馬町』（学芸書院）を刊行する。**荒川（42 歳）**7 月、魯山人、田辺加多丸らと丹波古窯を調査する。
1937（昭和 12）	**川喜田（59 歳）**2 月、唐九郎と交流を断つ。4 月、東京赤坂山王下の山の茶屋で「無茶法師作陶展」を開催。5 月、岡山で「津市千歳窯無茶法師・伊部窯金重陶陽作陶展」を開催する。その後、朝鮮半島の山田萬吉郎を訪ね、廃窯を修理して一窯焚く。12 月、『泥仏堂日録』を刊行する。**加藤（40 歳）**4 月、『新撰陶器辞典』を刊行する。 支那事変おこる。
1938（昭和 13）	**川喜田（60 歳）**8 月、美濃の水野愚陶、東京の上口愚朗、入門する。11 月、陶陽の窯を訪ねて作陶する。**加藤（41 歳）**中国大陸に渡り、4 ヶ月間滞在し古陶磁の調査を行う。
1939（昭和 14）	**川喜田（61 歳）**茶席「山里」を造営する。**荒川（45 歳）**信楽古窯を調査、高橋楽斎窯で作陶する。
1940（昭和 15）	**川喜田（62 歳）**6 月、陶陽窯を訪ねる。**荒川（46 歳）**冬、半泥子とともに京都鳴滝の乾山窯を調査する。
1941（昭和 16）	**川喜田（63 歳）**池田氏所蔵の『陶工必用』を筆者する。5～6 月、備前・萩・唐津を旅行し、各地で作陶する。秋、小西平内・三輪節夫（のちに休雪）が入門する。**荒川（47 歳）**10 月、大阪梅田阪急で初の個展を開催する。 小山冨士夫、2 月に『薩摩焼の研究』を刊行する。 太平洋戦争開戦。
1942（昭和 17）	**川喜田（64 歳）**2 月、『乾山異考』を刊行する。同月、からひね会を結成する。3 月、豊蔵らと鳴滝窯跡を発掘調査する。6 月、豊蔵の窯場を訪ねて、作陶する。**荒川（48 歳）**8 月、備前の陶陽を訪ねて作陶する。**加藤（45 歳）**11 月、東京高島屋において初の個展「志野・織部新作展」を開催する。
1943（昭和 18）	**川喜田（65 歳）**3 月、『乾山考』刊行。**加藤（46 歳）**猿投村に疎開、「古

	志戸窯」を開窯する。
1944（昭和 19）	**荒川（50 歳）**備前の陶陽を訪ねて作陶する。
1945（昭和 20）	8 月、第 2 次世界大戦終戦。
1946（昭和 21）	**川喜田（68 歳）**進駐軍に千歳山を接収され、自宅と窯を広永に移す。**荒川（52 歳）**色絵陶器を制作するために「水月窯」を築窯し、翌年初窯を焚く。**加藤（49 歳）**日本陶磁協会理事に就任する。
1947（昭和 22）	**加藤（50 歳）**5 月、日本陶業連盟内に「日本陶芸協会」を設立し、理事長に就任する。
1948（昭和 23）	**川喜田（70 歳）**2 月、大阪で広永一門展を開催する。11 月、日本橋高島屋で「半泥子作陶展」を開催する。**加藤（51 歳）**9 月、日本陶芸協会内に「芸術陶磁器認定委員会」を発足、中央委員兼事務局長に就任する。 八木一夫・鈴木治らは「走泥社」を結成する。
1949（昭和 24）	**川喜田（71 歳）**10 月、岡山、山口、京都にて、広永一門展を開催する。**長春（0 歳）**福岡県小倉市において生まれる。
1950（昭和 25）	**加藤（53 歳）**1 月、黒田陶苑にて「唐九郎作瀬戸黒茶わん展」を開催。11 月、パリの「現代陶芸展」に「織部向付」6 点を出品する。南仏ヴァロリス巡回後、ピカソに贈られる。川端康成らと「新日本茶道研究会」を結成する。 この年、文化財保護委員会発足する。
1951（昭和 26）	**荒川（57 歳）**備前の陶陽を訪ねて、作陶する。
1952（昭和 27）	**荒川（58 歳）**唐九郎、石黒宗麿、宇野三吾らの有志とともに「日本工芸会」の設立について協議する。3 月、国の文化財専門審議会より唐九郎、陶陽、石黒宗麿、宇野三吾、今泉今右衛門とともに無形文化財に選ばれる。**加藤（55 歳）**5 月、ピカソより贈られた壷を瀬戸市に寄贈する。7 月、「愛知県産業工芸協会」を設立し、理事に就任する。
1953（昭和 28）	**荒川（59 歳）**11 月、瀬戸黒の工芸技術で無形文化財に認定される。**加藤（56 歳）**黒田陶苑にて「加藤唐九郎新作陶芸展」を開催。**鈴木（19 歳）**3 月、岐阜県立多治見工業高校窯業科を卒業し、翌月丸幸陶苑株式会社に入社。
1954（昭和 29）	**川喜田（76 歳）**5 月、「陶工乾山」を『陶説』に投稿する。**荒川（60 歳）**3 月、「第 1 回無形文化財日本伝統工芸展」に 3 作品を出品する。同月、伊豆の桃里境で陶陽、唐九郎、石黒宗麿、加藤土師萌ら陶芸作家と、佐藤進三、小山冨士夫ら世話人を合わせた 9 人で「桃里会」を結成する。

	加藤（57 歳）12 月、上野松坂屋にて「加藤唐九郎新作織部作陶展」を開催する。
1955（昭和 30）	**川喜田（77 歳）**3 月、妻と九州、四国を旅行する。**荒川（61 歳）**2 月、重要無形文化財保持者に認定される。秋、日本橋三越で「荒川豊蔵作陶展」開催。 **加藤（58 歳）**10 月、愛知県文化功労者として表彰される。 8 月、日本工芸会が発足する。
1956（昭和 31）	**川喜田（78 歳）**5 月、藍綬褒章を受章する。**荒川（62 歳）**裏千家茶道会館にて唐九郎、陶陽、石黒宗麿、加藤土師萌らとともに「新しい陶芸の茶会」を催す。**加藤（59 歳）**4～7 月、日本アジア連帯委員会の文化使節団の一員として、インド・ソ連・中国・北朝鮮・ギリシャなど 10 ヶ国を歴訪する。5 月、第 9 回中日文化賞を受賞。
1957（昭和 32）	**川喜田（79 歳）**『半泥子八十賀百盌鑑』を刊行する。**加藤（60 歳）**日ソ工芸展実行委員長および日本工芸会理事に就任する。
1958（昭和 33）	**川喜田（80 歳）**11 月、狭心症のため倒れる。以後書画・俳句の制作に集中する。**荒川（64 歳）**第 10 回中日文化賞を受賞する。
1959（昭和 34）	**荒川（65 歳）**文化庁が「志野鉦鉢」「瀬戸黒茶碗」を買い上げる。 「永仁の壷」が重要文化財に指定される。**鈴木（25 歳）**5 月、第 8 回現代日本陶芸展に「志野丸皿」を出品し、佳作賞を受賞する。また、第 6 回日本伝統工芸展に「面取壷」を出品し、初入選する。
1960（昭和 35）	**川喜田（82 歳）**9 月、『莫加野蘆之記』を刊行する。**荒川（66 歳）**1 月、偶然「光悦筆宗達金銀泥鶴下絵三十六歌仙和歌巻」を発見し、入手する。**加藤（63 歳）**5 月、ヨーロッパ各地を歴訪す。8 月、「永仁の壷」問題が起き、唐九郎は責任を取ってすべての公職を辞任し、以後作陶に集中する。**鈴木（26 歳）**6 月、第 9 回現代日本陶芸展に「志野蓋物」を出品し、佳作賞を受賞。
1961（昭和 36）	**荒川（67 歳）**石黒宗麿、加藤土師萌、金重陶陽、小山冨士夫らと「柏会」を結成する。**加藤（64 歳）**漢学者服部担風より「一無斎」の号を贈られる。志野「尾張の誇り」（愛知県知事桑原幹根命名）を制作する。**鈴木（27 歳）**4 月、第 10 回現代日本陶芸展に「志野土びん」を出品し、朝日新聞社賞第 1 席、松坂屋賞を受賞する。 「永仁の壷」は重要文化財指定を解除され、小山冨士夫は事件の責任を取り、文化財保護委員会事務局を辞職する。
1962（昭和 37）	**加藤（65 歳）**『やきもの随筆』（徳間書店）刊行する。**鈴木（28 歳）**9

	月、チェコスロバキアのプラハ国際陶芸展で「志野花器」がグランプリを受賞する。日本工芸会正会員となる。
1963（昭和 38）	**川喜田（85 歳）**10 月、死去。**荒川（69 歳）**チェコプラハで開かれた国際陶芸連盟主催の「第 3 回国際現代陶芸展」で「志野花入」が金賞を受賞。新宿伊勢丹にて「第 1 回現代名匠陶芸展」を開催し、豊蔵、唐九郎ともに出品する。**加藤（66 歳）**日本貿易振興会の海外向け記録映画「炎の芸術」に出演する。**鈴木（29 歳）**9 月、第 1 回朝日陶芸展で「志野大皿」が富山県知事賞を受賞。
1964（昭和 39）	**加藤（67 歳）**作家としての起死回生をかけて、新宿伊勢丹にて「東京オリンピック記念加藤唐九郎陶芸展」を開催。存命の作家では、過去最高の売上額を記録する。**鈴木（30 歳）**9 月、第 2 回朝日陶芸展で「灰釉大皿」が優秀賞を受賞。自宅にガス窯を築窯する。
1965（昭和 40）	**荒川（71 歳）**写真家の土門拳、華道家の勅使河原蒼風が大萱に来訪。名古屋丸栄で「大萱築窯三十年記念・荒川豊蔵作品展」を開催。紫綬褒章を受章。**加藤（68 歳）**毎日芸術賞を受賞。**鈴木（31 歳）**9 月、第 3 回朝日陶芸展で「志野鉄絵大皿」が岐阜県知事賞を受賞。
1966（昭和 41）	**加藤（69 歳）**名古屋丸栄にて「炎の陶人・唐九郎展」を開催。**鈴木（32 歳）**9 月、第 4 回朝日陶芸展で、志野大皿「波涛」が優秀賞を受賞。丸幸陶苑を退社し、独立する。林屋晴三氏と出会う。
1967（昭和 42）	**鈴木（33 歳）**10 月、日本橋高島屋にて「第 1 回鈴木蔵陶芸展」を開催する。
1968（昭和 43）	**荒川（74 歳）**勲四等旭日小綬章を叙勲される。豊蔵の妻しづが死去。**鈴木（34 歳）**4 月、これまでの陶芸活動が評価され、日本陶磁協会賞を受賞。
1969（昭和 44）	**加藤（72 歳）**鼠志野「鬼ヶ島」を制作する。**長春（20 歳）**近畿大学工学部を中退。陶芸作家を志し、京都の岩崎勇三郎より指導を受ける。
1970（昭和 45）	**鈴木（36 歳）**8 月、京都国立近代美術館で開催された「現代の陶芸―ヨーロッパと日本」展に招待出品。**長春（21 歳）**上野の 15 代熊谷紅葉に師事する。油滴天目茶碗を制作する。
1971（昭和 46）	**荒川（77 歳）**11 月、文化勲章を受章し、文化功労者としても顕彰される。**鈴木（37 歳）**第 1 回日本陶芸展（毎日新聞社主催）に推薦を受けて「織部花器」を出品。以後毎回出品する。**長春（22 歳）**穴窯を自宅の敷地内に築窯する。
1972（昭和 47）	**荒川（78 歳）**この頃より「斗出庵」の号を用いる。**鈴木（38 歳）**第 19

	回日本伝統工芸展の鑑査委員を務め、「志野花器」を出品する。
1973（昭和 48）	**荒川（79 歳）**名古屋丸栄にて「大萱築窯四十周年記念・荒川豊蔵展」を開催。**鈴木（39 歳）**4 月、第 1 回中日国際陶芸展の評議員および審査員となり、「志野花器」を出品する。**長春（24 歳）**2 回目の穴窯の築窯を行う。
1974（昭和 49）	**加藤（76 歳）**『唐九郎志野茶碗』（求龍堂）を刊行。**鈴木（40 歳）**4 月、第 2 回中日国際陶芸展の評議員および審査員となり、「志野壷」を出品する。**長春（25 歳）**3 回目の穴窯の築窯を行う。
1975（昭和 50）	**鈴木（41 歳）**4 月、第 3 回中日国際陶芸展の評議員および審査員となり、「織部角皿」を出品する。**長春（26 歳）**4 回目の穴窯の築窯を行う。沖縄に窯および陶土、鉱物の調査を行う。
1976（昭和 51）	**荒川（82 歳）**萩の三輪休和を訪ね、作陶する。**鈴木（42 歳）**9 月、第 23 回日本伝統工芸展の特待者となるが、落選する。**長春（27 歳）**5 回目の穴窯の築窯を行う。
1977（昭和 52）	**荒川（83 歳）**10 月、岡山天満屋にて「からひね会展」を開催する。**加藤（80 歳）**『陶藝唐九郎』（毎日新聞社）を刊行する。**長春（28 歳）**亀屋の 14 代目を襲名する。柿天目茶碗を制作する。
1978（昭和 53）	**長春（29 歳）**志野茶碗を制作する。
1979（昭和 54）	**長春（30 歳）**黄瀬戸茶碗を制作する。
1981（昭和 56）	**加藤（84 歳）**小説家立原正秋との共著で『紫匂ひ』（講談社）を刊行。**長春（32 歳）**岐阜県吉城郡上宝村に土地と古民家を購入する。
1982（昭和 57）	**荒川（88 歳）**11 月、岡山高島屋にて「からひね会展」を開催する。**加藤（85 歳）**名古屋丸栄、新宿伊勢丹にて「加藤唐九郎の世界展」を開催。**鈴木（48 歳）**4 月、1981 年度の日本陶磁協会金賞を受賞する。「現代の茶陶百盌展」（読売新聞社主催）に志野の茶盌が 2 点選ばれる。
1983（昭和 58）	**長春（34 歳）**兎毫盞天目茶碗を制作する。
1984（昭和 59）	**荒川（90 歳）**4 月、大萱に荒川豊蔵資料館が開館する。**加藤（87 歳）**名古屋丸栄、有楽町西武、京都高島屋にて「志野・黄瀬戸・織部―桃山と唐九郎展」を開催。**鈴木（50 歳）**11 月、「鈴木蔵陶芸展」（日本橋高島屋）において、花器、角皿などにおいて新傾向の作品を発表する。また、この頃より、箱書において「志野」を「志埜」と表記するようになる。**長春（36 歳）**緑木葉天目茶碗を制作する。
1985（昭和 60）	**荒川（91 歳）**8 月、死去。**加藤（88 歳）**12 月、死去。**鈴木（51 歳）**11 月、寛土里において個展「流旅轉生」に会席用食器一式を出品する。

1986（昭和 61）	**鈴木（52 歳）**9 月、第 33 回日本伝統工芸展に特待者として志埜茶盌を出品。同月、名古屋松坂屋にて個展「炎舞する蔵志野―大皿・花器・茶盌」を開催する。**長春（37 歳）**中国陶磁器の研究のため、中華民国を訪問する。
1987（昭和 62）	**鈴木（53 歳）**2 月、岐阜新聞文化賞を受賞する。4 月、昨年度の活動に対し、芸術選奨文部大臣賞を受賞。5 月、中日文化賞受賞。11 月、岐阜県芸術文化顕彰を受ける。**長春（38 歳）**岐阜県吉城郡の敷地内に穴窯の築窯を始める。
1988（昭和 63）	**鈴木（54 歳）**日本工芸会理事となる。**長春（39 歳）**一家そろって移住し、号を長春天山と改める。
1989（平成元）	**長春（40 歳）**初窯の様子が、NHK テレビ「窖窯に火が燃える」にて放映される。上宝、国府、神岡、古川、高山で個展を行う。
1990（平成 2）	**鈴木（56 歳）**多治見市虎渓山町に築窯し、初窯を焚く。この時に制作し、伝統工芸展に出品した志埜茶盌が、文化庁の買い上げとなる。**長春（41 歳）**5 月、富山大和にて個展を行う。
1991（平成 3）	**鈴木（57 歳）**5 月、第 2 回陶芸ビエンナーレ（中日新聞社主催）審査員を務める。**長春（42 歳）**4 月、赤木葉天目茶碗「秋風」を制作し、同月、岐阜近鉄での個展で発表される。
1993（平成 5）	**長春（44 歳）**NHK テレビ「雪降る里に窯の火燃えて」が放映される。
1994（平成 6）	**鈴木（60 歳）**5 月、志野の技法で重要無形文化財に認定される。9～11 月、パリ三越エトワールで「人間国宝展」が開催され志埜茶盌 2 点を出品する。
1995（平成 7）	**鈴木（61 歳）**11 月、紫綬褒章受章。**長春（46 歳）**NHK ニュース「おはよう日本」にて「幻の陶器復元に挑戦」が放映される。この年より、矢部良明氏に師事する。
1996（平成 8）	**長春（47 歳）**猫掻き手長春青茶碗、茜雲茶碗を制作する。
1998（平成 10）	**鈴木（64 歳）**9 月、パリ・三越エトワールで「鈴木蔵展」が開催される。**長春（49 歳）**福岡県立美術館にて「作陶三十年長春天山秀作七拾選展」を開催する。
1999（平成 11）	**鈴木（65 歳）**3～4 月、日本橋三越などで、「パリ展帰国記念鈴木蔵展」（朝日新聞社主催）を開催する。
2000（平成 12）	**鈴木（66 歳）**「茨城県陶芸美術館開館記念　人間国宝展―技と美を極めた匠たち―」に志埜茶盌ほか数点出品する。記録映画「志野に生きる鈴木蔵」が制作される。**長春（51 歳）**窯変桃花織部茶碗が完成する。

2001（平成 13）	**鈴木（67 歳）**日本橋高島屋などで「志埜 人間国宝 鈴木蔵展」（日本経済新聞社主催）が開催される。第 39 回朝日陶芸展審査員。
2002（平成 14）	**長春（53 歳）**窯変辰砂茶碗が完成する。NHK ニュース「おはよう日本」にて、窯変辰砂茶碗について放映される。
2006（平成 18）	**鈴木（72 歳）**8～10 月、「第 1 回智美術館大賞 現代の茶陶展」で 大賞を受賞する。旭日中綬章を受章。
2008（平成 20）	**鈴木（74 歳）**4～6 月、「第 2 回智美術館大賞 現代の茶陶―造形の自由・見立ての美」に出品する。
2009（平成 21）	**長春（60 歳）**4 月、『月刊美術』において矢部氏と対談する。7 月、林屋氏に師事する。8 月、大徳寺孤篷庵において、林屋氏とともに国宝「喜左衛門」井戸茶碗を実見する。
2010（平成 22）	**鈴木（76 歳）**7～11 月、「第 3 回智美術館大賞 現代の茶―造形の自由」で」優秀賞を受賞する。この年の 11 月から翌年 3 月にかけて、菊池寛実記念智美術館において「流旅転生 鈴木蔵の志野展」が開催される。
2011（平成 23）	**鈴木（77 歳）**1 月、しぶや黒田陶苑にて個展「鳳觴　鈴木藏展」を開催する。
2012（平成 24）	**長春（63 歳）**織部志野茶碗を制作する。東京柿伝にて個展を開催する。
2013（平成 25）	**長春（64 歳）**9 月、信楽茶碗「挽臼」を実見する。窯変光輝茶碗の制作を始める。
2015（平成 27）	**鈴木（81 歳）**1 月、銀座和光にて個展「人間国宝二人展―やきものとおりもの　鈴木藏・北村武資―」展を開催する。**長春（66 歳）**東京柿伝にて 2 度目の個展を開催する。灰釉茶碗、天山井戸茶碗が完成する。
2017（平成 29）	**長春（68 歳）**4 月、林屋氏死去。12 月、大徳寺孤篷庵に天山井戸茶碗「晴山」を奉納する。
2018（平成 30）	**鈴木（84 歳）**4 月、「髙島屋美術部創設 110 年記念　人間国宝鈴木藏展」を開催する。**長春（69 歳）**大阪萱振御坊恵光寺、相国寺、比叡山、西来寺に天山井戸茶碗を奉納する。
2020（令和 2）	**鈴木（86 歳）**12 月～翌年 3 月にかけて、菊池寛実記念智美術館にて「鈴木藏の志野　造化にしたがひて、四時を友とす」展を開催予定。**長春（71 歳）**1 月、北日本新聞にて新作の光輝茶碗が紹介される。同月、富山大和にて個展を行う。

なお、本論文の関連年表である「①茶の湯及び桃山陶芸関連年表」は、喫茶の風習が中国より請来したとされる平安時代から薩摩の陶工金海の没年である元和 7 年（1621）までと

し、「②5 人の陶芸年譜」は、半泥子の生年である明治 11 年（1878）から本論文の提出年である令和 2 年（2020）までとした。「②5 人の陶芸年譜」において、加藤唐九郎の生年は戸籍上の登録年ではなく、その前年（明治 30 年）とした。これらの年表を作成するに当たって用いた参考文献は、主要参考文献一覧にまとめて記した。

図版出典

第一章

図 1～3、6、7、9～11、14～17：赤井達郎ほか『茶の湯絵画資料集成』平凡社、1992 年。

図 4、5、8、13：『日本人と茶―その歴史・その美意識―』京都国立博物館、2002 年。

図 12：『茶の湯』（展覧会図録）東京国立博物館、2017 年。

図 18：小川裕充ほか『世界美術大全集東洋編　第 5 巻』小学館、1998 年。

図 19：木下桂風『釜の歴史と鑑賞』思文閣出版、1979 年。

第二章

図 1、2、8、46：赤沼多佳ほか『茶陶の美 1　茶陶の創成』淡交社、2004 年。

図 3、4、6：『日本の陶磁第 1 巻　長次郎　光悦』中央公論社、1974 年。

図 5、22：『華南のやきもの』（展覧会図録）根津美術館、2000 年。

図 7、16：『世界陶磁全集第 5 巻　桃山（2)』小学館、1976 年。

図 9、10、12、13、19、27、29、32：矢部良明ほか『やきもの名鑑 2　桃山の茶陶』講談社、1999 年。

図 11：『日本の陶磁第 3 巻　黄瀬戸　瀬戸黒』中央公論社、1974 年。

図 14、15、20、24、26、28：赤沼多佳『茶陶の美 2　桃山の茶陶』淡交社、2005 年。

図 17、18：加藤唐九郎『唐九郎のやきもの教室』新潮社、1984 年。

図 21、23：『日本の陶磁第 2 巻　志野』中央公論社、1974 年。

図 25：『桃山の数寄―茶の湯の名碗―』（展覧会図録）愛知県陶磁資料館、1997 年。

図 30、33、39、43、48：『世界陶磁全集第 7 巻　江戸（2)』小学館、1980 年。

図 31、34：『野趣の美 古唐津の流れ―桃山から江戸―』(展覧会図録) 読売新聞社、1993 年。

図 35、36：14 代沈寿官『日本のやきもの第 1 巻　薩摩』淡交社、1986 年。

図 37：熊倉功夫編『名宝日本の美術第 16 巻　利休・織部・遠州』小学館、1983 年。

図 38：『日本の陶磁第 4 巻　織部』中央公論社、1988 年。

図 40、41：姶良市デジタルミュージアム（http://aira-digitalmuseum.jp/）のうち「古帖佐焼宇都窯跡」のページに掲載されている。(2020 年 11 月 14 日閲覧)
http://aira-digitalmuseum.jp/?properties-db=%e5%8f%a4%e5%b8%96%e4%bd%90%e7%84%bc%e5%ae%87%e9%83%bd%e7%aa%af%e8%b7%a1

図 42、45：『日本陶磁全集第 19 巻　薩摩』中央公論社、1978 年。

図 44：田沢金吾ほか『薩摩焼の研究』国書刊行会、1987 年。

図 47、49：『高麗青磁－ヒスイのきらめき』（展覧会図録）大阪市立東洋陶磁美術館、2018 年。

図 50、52：小田栄一『茶道具の世界第 2 巻　高麗茶碗』淡交社、1999 年。

図 51：林屋晴三『陶磁大系第 32 巻　高麗茶碗』平凡社、1972 年。

第三章

図 1：『荒川豊蔵自選作品集』朝日新聞社、1976 年。

図 2～9、11、16、23、24、26～29：『没後二十年　荒川豊蔵と加藤唐九郎－桃山陶の美に魅せられた二人の軌跡－』（展覧会図録）NHK 中部ブレーンズ、2004～2005 年。

図 10、12：『豊蔵志野―挑戦から創造へ―』（展覧会図録）荒川豊蔵資料館、2014 年。

図 13～15：林屋晴三責任編集『日本の陶磁第 2 巻　志野』中央公論社、1974 年。

図 17～20：『芸術新潮』1991 年 11 月号、新潮社。

図 21、22：加藤唐九郎『陶藝唐九郎』毎日新聞社、1977 年。

図 25：加藤唐九郎『唐九郎のやきもの教室』昭和 59 年、新潮社。

図 30、35、36、39：藤田等風『定本川喜田半泥子作品集』淡交社、1987 年。

図 31、37、38：『炎芸術』第 100 号、阿部出版、2009 年。

図 32、33：林屋晴三『名碗は語る』世界文化社、2015 年。

図 34：林屋晴三責任編集『世界陶磁全集第 5 巻　桃山（2)』小学館、1976 年。

第四章

図 1～15：『志埜　人間国宝鈴木藏展』（展覧会図録）日本経済新聞社、2001 年。

図 16～19：公益社団法人日本工芸会公式サイト内「作家を探す」から、「鈴木藏」を検索。
http://www.nihonkogeikai.or.jp/work/3201　（2020 年 11 月 1 日閲覧。）

図 20～22、29、30：『作陶三十年　長春天山秀作七拾選展』福岡県立美術館、1998 年。

図 23～27、32：『第 1 回長春天山灰釉茶碗展』（展覧会図録）大阪歴史博物館、2016 年。

図 28：『愛蔵版日本のやきもの第 3 巻 信楽 伊賀 長次郎』講談社、1977 年。

図 31、33～40：筆者撮影

図 41：『加藤唐九郎 志野』（別冊陶磁郎）双葉社、2007 年。

主要参考文献一覧

史料

・『喫茶往来』／『茶道古典全集』第 2 巻、淡交新社、1967 年。
・『珠光古市播磨法師宛一紙』／『茶道古典全集』第 3 巻、淡交新社、1967 年。
・『山上宗二記』／『茶道古典全集』第 6 巻、淡交新社、1967 年。
・『松屋会記』／『茶道古典全集』第 9 巻、淡交新社、1957 年。
・『満済准后日記』続群書類従完成會、1928 年。

単行本

・赤井達郎ほか『茶の湯絵画資料集成』平凡社、1992 年。
・赤沼多佳ほか『茶陶の美 1　茶陶の創成』淡交社、2004 年。
・赤沼多佳ほか『茶陶の美 2　桃山の茶陶』淡交社、2005 年。
・荒川豊蔵『陶磁大系第 11 巻　志野　黄瀬戸　瀬戸黒』平凡社、1972 年。
・荒川豊蔵『荒川豊蔵自選作品集』朝日新聞社、1976 年。
・荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、1977 年。
・荒川豊蔵ほか『日本のやきもの　美濃』淡交社、1986 年。
・磯野信威『陶磁大系第 17 巻　長次郎』平凡社、1973 年。
・磯野風船子ほか『一楽二萩三唐津―桃山から現代まで―』、朝日新聞西部本社、1977 年。
・乾由明『現代陶芸の系譜』用美社、1991 年。
・今泉篤男「荒川豊蔵の作品と茶陶」『第 6 巻　荒川豊蔵』集英社、1981 年。
・今福匡『真田より活躍した男 毛利勝永』宮帯出版社、2016 年。
・奥野高廣『戦国時代の宮廷生活』続群書類従完成会、2004 年。
・岡田喜一『陶磁大系第 16 巻　薩摩』平凡社、1972 年。
・小田栄一『茶道具の世界 2　高麗茶碗』淡交社、1999 年。
・梶川芳友ほか『魯山人の世界』新潮社、1989 年。
・加藤唐九郎『原色陶器大辞典』淡交社、1972 年。
・加藤唐九郎『唐九郎志野茶碗』求龍堂、1974 年。
・加藤唐九郎『陶藝唐九郎』毎日新聞社、1977 年。
・加藤唐九郎『陶芸口伝』財団法人翠松園陶芸記念館、1979 年。
・加藤唐九郎『自伝　土と炎の迷路』(「人間の記録」シリーズ第 199 巻) 日本図書センター、2012 年。
・川喜田半泥子『随筆　泥仏堂日録』講談社、2007 年。
・河野良輔『陶磁大系第 14 巻　萩・出雲』平凡社、1975 年。
・木田拓也「昭和の桃山復興：陶芸の近代、伝統の創出」(博士論文、早稲田大学) 2012 年。

・木下桂風『釜の歴史と鑑賞』思文閣出版、1979 年。
・吉良文男『茶碗と日本人』飛鳥新社、2016 年。
・熊倉功夫編『名宝日本の美術第 16 巻　利休・織部・遠州』小学館、1983 年。
・倉沢行洋『増補　対極　桃山の美』淡交社、2000 年。
・黒田草臣『名匠と名品の陶芸史』講談社、2006 年。
・桑田忠親『茶陶とその巨匠』朝日新聞社、1977 年。
・神津朝夫『千利休の「わび」とはなにか』角川学芸出版、2005 年。
・神津朝夫『茶の湯の歴史』角川学芸出版、2009 年。
・五味克夫『鎌倉幕府の御家人制と南九州』戎光祥研究叢書 戎光祥出版 2016 年。
・五味克夫『南九州御家人の系譜と所領支配』戎光祥研究叢書 戎光祥出版 2017 年。
・五味克夫『戦国・近世の島津一族と家臣』戎光祥研究叢書 戎光祥出版 2018 年。
・小山冨士夫『陶磁体系第 38 巻　天目』平凡社、1974 年。
・清水穣『陶芸考―現代日本の陶芸家たち』現代新潮新社、2016 年。
・白崎秀雄『当世畸人伝』新潮社、1987 年。
・新郷英弘『釜と工芸品』淡交社、2017 年。
・杉浦澄子『巨匠との対話　昭和の陶芸』雄山閣出版、1991 年。
・高橋箒庵編『大正名器鑑』第 8 編、大正名器鑑編纂所、1926 年。
・竹内順一ほか『千利休とやきもの革命』河出書房新社、1998 年。
・田沢金吾ほか『薩摩焼の研究』国書刊行会、1987 年。
・立原正秋ほか『紫匂ひ』講談社、1981 年。
・千早耿一郎『おれはろくろのまわるまま一評伝・川喜田半泥子』日本経済新聞社、1988 年。
・14 代沈寿官『日本のやきもの第 1 巻　薩摩』淡交社、1986 年。
・中里太郎右衛門『陶磁大系第 13 巻　唐津』平凡社、1973 年。
・中村修也ほか『花ひらく王朝文化　平安・鎌倉時代』（よくわかる伝統文化の歴史①）淡交社、2007 年。
・中村修也ほか『茶道・香道・華道と水墨画　室町時代』（よくわかる伝統文化の歴史②）淡交社、2006 年。
・中村修也ほか『黄金文化と茶の湯　安土桃山時代』（よくわかる伝統文化の歴史③）淡交社、2006 年。
・中村修也ほか『大名と町衆の文化　江戸時代』（よくわかる伝統文化の歴史④）淡交社、2007 年。
・中村修也『利休切腹』洋泉社、2015 年。
・林屋辰三郎ほか『日本の茶書』（全 2 巻）、平凡社、1971 年。
・林屋晴三『陶磁大系第 32 巻　高麗茶碗』平凡社、1972 年。
・林屋晴三「侘の造形」『日本陶磁全集第 20 巻　長次郎』中央公論社、1980 年。

・林屋晴三「野の陶工―加藤唐九郎」『現代日本陶芸全集第 11 巻　加藤唐九郎』集英社、1981 年。
・林屋晴三監修『茶碗　一楽二萩三唐津』淡交社、1983 年。
・林屋晴三ほか『名碗を観る』世界文化社、2011 年。
・林屋晴三『名碗は語る』世界文化社、2015 年。
・藤田等風『定本川喜田半泥子作品集』淡交社、1988 年。
・前田幾千代『陶器全集 18　薩摩焼総鑑』宝雲舎、1934 年。
・松浦潤『唐九郎の世界』学習研究社、1997 年。
・三浦小春『中部のやきもの』中日新聞社、1981 年。
・毛利亮太郎『上野焼尊楷渡来の研究―毛利吉成説の確立―』歴史研究会叢書、2009 年。
・矢部良明『日本やきもの史入門』新潮社、1992 年。
・矢部良明『茶道具の世界 1　唐物茶碗』淡交社、1999 年。
・矢部良明『古田織部―桃山文化を演出する』角川書店、1999 年。
・矢部良明ほか『やきもの名鑑 2　桃山の茶陶』講談社、1999 年。
・矢部良明『古陶と現代陶を結ぶ琴線』双葉社、2001 年。
・矢部良明『茶の湯の祖、珠光』角川書店、2004 年。
・矢部良明『戦国武将茶の湯物語』宮帯出版社、2014 年。
・楽吉左衛門ほか『茶碗と茶室　茶の湯に未来はあるか』新潮社、2012 年。
・『世界美術大全集　東洋編』第 5 巻、小学館、1998 年。
・『原色日本の美術第 23 巻　陶芸 (2)』小学館、1985 年。
・『原色日本の美術第 30 巻　請来美術 (陶芸)』小学館、1972 年。
・『世界陶磁全集第 5 巻　桃山 (2)』小学館、1976 年。
・『世界陶磁全集第 7 巻　江戸 (2)』小学館、1980。
・『日本の陶磁第 2 巻　志野』中央公論社、1974 年。
・『日本の陶磁第 3 巻　黄瀬戸　瀬戸黒』中央公論社、1974 年。
・『日本の陶磁第 4 巻　織部』中央公論社、1988 年。
・『日本の陶磁第 5 巻　唐津』中央公論社、1989 年。
・『日本陶磁全集第 14 巻 黄瀬戸 瀬戸黒』中央公論社、1977 年。
・『日本陶磁全集第 17 巻　唐津』中央公論社、1980 年。
・『日本陶磁全集第 19 巻　薩摩』中央公論社、1978 年。
・『現代の陶芸』第 1 巻、講談社、1977 年。
・『現代の陶芸』第 4 巻、講談社、1975 年。
・『現代の陶芸』第 6 巻、講談社、1976 年。
・『現代の陶芸』第 13 巻、講談社、1975 年。
・『現代日本の陶芸第 3 巻　古典復興の名匠』講談社、1983 年。

・『現代日本の陶芸第 8 巻　伝統と創造の意匠 2』講談社、1984 年。
・『昭和の文化遺産第 6 巻　工芸 1』、1990 年。
・『愛蔵版日本のやきもの第 3 巻 信楽 伊賀 長次郎』講談社、1977 年。
・『探訪日本の陶芸第 9 巻　美濃―中部』小学館、1980 年。
・『唐九郎のやきもの』平凡社、1997 年。
・『加藤唐九郎 志野』（別冊陶磁郎）双葉社、2007 年。
・『館蔵茶碗百撰』根津美術館、1996 年。
・『岐阜県史　通史編　中世』岐阜県、1969 年。
・『可児市史』第 2 巻通史編（岐阜県可児市）2010 年。
・『瀬戸市史』陶磁史編 2（愛知県瀬戸市）、1988 年、383～385 頁。
・『鹿児島県史料 58　通昭録（7)』巻 49～巻 54、鹿児島県維新史料編さん所、2018 年。
・『鹿児島県史料　旧記雑録前編一』鹿児島県維新史料編纂所、1979 年。
・『建昌城跡』姶良町埋蔵文化財発掘調査報告書（4)、姶良町教育委員会、1991 年。
・『姶良町中世城館跡』姶良町文化財調査報告書（1)、姶良町教育委員会、1994 年。
・『大日本古文書　家わけ第 4　石清水文書』東京大学史料編纂所、1969 年。
・『続荘園制と武家社会』竹内理三博士古稀記念会、1978 年。
・『姶良町埋蔵文化財発掘調査報告書 9』姶良町教育委員会、2004 年。

定期刊行物所載論文

・荒川豊蔵「志野古窯發見の思い出」『世界陶磁全集月報』第 8 号、河出書房、1956 年。
・井上喜久男「美濃窯出土の白天目茶碗」『茶の湯文化学会会報』第 8 号、1996 年。
・井上喜久男「桃山陶その後」『東洋陶磁』第 26 号、1997 年。
・井上喜久男「近世の瀬戸・美濃」『東洋陶磁史―その研究の現在―』東洋陶磁学会、2002 年。
・井上喜久男「美濃窯の研究（1）－15～16 世紀の陶器生産－」『東洋陶磁』第 36 号、2006～2007 年。
・上口愚朗「古志野焼成技法と荒川志野」『陶説』第 73 号、1959 年 4 月。
・川喜田半泥子「陶工乾山」『陶説』第 14 号、1954 年 5 月。
・金子賢治「陶芸と近代的個人作家―その誕生と展開」『炎芸術』第 64 号、阿部出版、2000 年。
・木田拓也「昭和の桃山復興」『陶説』第 562 号、2000 年 1 月。
・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。
・木田拓也「昭和初期の陶芸」『炎芸術』第 65 号、阿部出版、2001 年。
・木田拓也「川喜田半泥子〈志野茶碗「赤不動」〉について」『東京国立近代美術館研究紀要』

第 7 巻、2002 年。
・木田拓也「陶芸家たちの桃山復興」『淡交』2002 年 9 月号。
・木田拓也「昭和の桃山復興―陶芸家と近代―」『東洋陶磁』第 35 号、2005～2006 年。
・木田拓也「1930 年代における工芸とナショナリズム――「伝統工芸」前史について」『美術フォーラム 21』第 19 号、醍醐書房、2009 年。
・吉良文男「鹿児島神宮伝来のタイ陶器」『東洋陶磁』第 23・24 号 1993～1995 年。
・熊倉功夫ほか「対談　織部を生んだ「かぶき者」の時代」『芸術新潮』新潮社、1992 年 7 月号。
・倉橋藤次郎「焼物趣味界の今昔」『星岡』第 71 号、1936 年。
・神津朝夫「茶の湯の前史」『別冊太陽　茶の湯』第 251 号、平凡社、2017 年。
・五味克夫「大隅国帖佐郷小考」『文学科論集』第 8 号（鹿児島大学法文学部紀要）、1973 年。
・関一之「松尾城跡採集のトチンについて」『白と黒からの脱却』関一之氏遺稿集刊行会、2019 年。
・永田信一「洛中出土の茶陶について―三条界隈出土の茶陶と軟質施釉陶器をめぐって―」『東洋陶磁史―その研究の現在―』東洋陶磁学会、2002 年。
・中村利則「足利義教室町殿会所復元平面図と殿舎配置図」『週刊朝日百科 15　日本の歴史　中世Ⅱ－⑤金閣寺と銀閣　室町文化』第 544 巻、2002 年 9 月。
・中村修也「茶の湯以前」『美術フォーラム』第 25 号、醍醐書房、2012 年。
・中村修也「茶の湯絵画資料見聞」『淡交別冊』第 57 号、淡交社、2010 年。
・西田宏子「南蛮・島物―南海請来の茶陶―」『東洋陶磁』第 23・24 号、1993～1995 年。
・林屋晴三「茶の湯の場における請来陶磁と和物陶磁の交流」『東洋陶磁』第 25 号、1995～1996 年。
・林屋晴三「志野の行方―茶陶を中心に」『炎芸術』第 96 号、阿部出版、2008 年。
・林屋晴三「茶陶の面白さ」『目の眼』2011 年 11 月号別冊、里文出版。
・林屋晴三ほか「対談　名碗とは何か？　美濃陶から現代陶器まで」『芸術新潮』新潮社、2013 年 11 月号。
・林屋晴三ほか「名碗のこころを知る」『目の眼』第 452 号、里文出版、2014 年 5 月。
・林屋晴三「侘び数寄という美の大転換」『目の眼』第 475 号、里文出版、2016 年 4 月。
・平山旦清「紀姓平山氏寸考」『家系研究』第 69 号、家系研究協議会、2020 年 5 月。
・平山旦清「紀姓平山氏関係の系図について」『家系研究』第 70 号、家系研究協議会、2020 年 10 月。
・深港恭子「薩摩焼をめぐる苗代川関係文書について」『黎明館調査研究報告』第 13 号、2000 年。
・福持昌之「京都の無形民俗文化財としての建仁寺四頭茶礼」『大阪観光大学観光学研究所報『観光＆ツーリズム』第 17 号、2012 年。

・藤岡了一編『日本の美術第 51 巻　志野と織部』至文堂、1970 年 8 月。
・藤原貞朗「偽セモノ（偽物）と「写し」の価値転換―昭和 30 年代の「永仁の壷」事件と荒川豊蔵作《随縁》をめぐって―」『人文コミュニケーション学科論集』（茨城大学人文学部）第 17 号、2014 年。
・古川庄作「美濃のやきもの」『志野・織部』（太陽やきものシリーズ 5）1976 年春号、平凡社。
・松村真希子「「島津家文書」にみる薩摩焼」『東洋陶磁』第 35 号、2006 年。
・宮武慶之「近世津地方の茶の湯―川喜田家の場合―」『公益財団法人三徳庵茶道文化学術助成平成 22 年度研究報告書』公益財団法人三徳庵、2012 年。
・森鹿三「茶の伝来」『別冊太陽』1973 年秋号、平凡社。
・森毅「大坂出土の 16・17 世紀の陶磁器―美濃陶器を中心に―」『東洋陶磁』第 26 号、1997 年。
・矢部良明「現代陶芸に筋金を通す「冷・凍・寂・枯」の美学」『炎芸術』第 37 号、阿部出版、1993 年。
・弓場紀知「小山冨士夫の陶磁の世界」『目の眼』第 292 号、里文出版、2001 年 1 月。
・渡辺芳郎「薩摩焼陶工は琉球にどのような製陶技術を伝えたか？」『那覇市立壺屋焼物博物館紀要』第 19 号、2018 年。
・渡辺芳郎「薩摩焼研究の現状と課題―この 4 半世紀の成果から―」『東洋陶磁』第 49 号、2020 年。
・「巻頭特集　何が「スゴい」の？魯山人と唐九郎」『炎芸術』第 34 号、阿部出版、1992 年。
・「蔵志野誕生史」『炎芸術』第 45 号、阿部出版、1996 年。
・「特集　贋作　戦後美術史」『芸術新潮』新潮社、1991 年 11 月号。
・「現代の志野を追求」『朝日新聞』1994 年 5 月 21 日。
・「林屋晴三が選ぶ「力のある器」　林屋氏がとらえた 9 人の作家とその作品」『和楽』2001 年 12 月号、小学館。
・「澄心庵・杉浦澄子氏にきく茶の湯と現代茶陶」『炎芸術』第 78 号、阿部出版、2004 年。
・「特集　半泥子の〝無茶〟」『炎芸術』第 100 号、阿部出版、2009 年。

展覧会図録

・『東山御物―『雑華室印』に関する新史料を中心に―』根津美術館・徳川美術館、1976 年。
・『加藤唐九郎の世界』日本経済新聞社、1982。
・『侘びの古陶　信楽　伊賀　丹波　備前展―桃山茶陶を中心に』京都高島屋ほか、朝日新聞社、1982 年。
・『志野　黄瀬戸　織部―桃山と唐九郎―』丸栄スカイビル、1984 年。
・『生誕 105 年記念　川喜田半泥子展目録』三重県立美術館、1984 年。

・『追悼加藤唐九郎展』名古屋丸栄など、1987 年。
・『荒川豊蔵回顧展―その人と芸術』朝日新聞社、1988 年。
・『堺衆―茶の湯を創った人びと―』堺市博物館、1989 年。
・『野趣の美　古唐津の流れ―桃山から江戸―』読売新聞社、1993 年。
・『桃山の数寄―茶の湯の名碗―』愛知県陶磁資料館、1997 年。
・『作陶三十年　長春天山秀作七拾選展』福岡県立美術館、1998 年。
・『楽茶碗の 400 年・伝統と創造』楽美術館、1998 年。
・『秀吉・織部と上田宗箇』広島県立美術館、2000 年。
・『華南のやきもの』根津美術館、2000 年。
・『桃山陶芸の華展―黄瀬戸・瀬戸黒・志野・織部―』名古屋高島屋ほか、NHK 名古屋放送局／NHK 中部ブレーンズ、2000 年。
・『志埜　人間国宝鈴木蔵展』日本経済新聞社、2001 年。
・『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。
・『日本人と茶―その歴史・その美意識―』京都国立博物館、2002 年。
・開館記念展Ⅰ『現代陶芸の 100 年』(第 1 部、第 2 部) 岐阜県立美術館、2002 年～2003 年。
・『桃山陶に魅せられた七人の陶芸家―陶片に学んだ技と美―』山梨県立美術館など、2003 年。
・『没後 20 年　荒川豊蔵と加藤唐九郎－桃山陶の美に魅せられた二人の軌跡－』NHK 中部ブレーンズ、2004～2005 年。
・『川喜田半泥子のすべて』朝日新聞社、2009 年。
・『茶碗　今を生きる―楽歴代と時代を語る名碗』松坂屋美術館、中日新聞社、2011 年。
・『土岐市収蔵品図録Ⅱ　収蔵品にみる美濃窯の歴史』土岐市美濃陶磁歴史館、2014 年。
・『古田織部四〇〇年忌　大織部展』岐阜県現代陶芸美術館、2014 年。
・『豊蔵志野―挑戦から創造へ―』荒川豊蔵資料館、2014 年。
・『茶碗の中の宇宙　楽家一子相伝の芸術』京都国立近代美術館ほか、2016 年。
・『第 1 回長春天山灰釉茶碗展』大阪歴史博物館、2016 年。
・『茶の湯』東京国立博物館、2017 年。
・『現代の茶陶』茨城県陶芸美術館、2017 年。
・『高麗青磁－ヒスイのきらめき』大阪市立東洋陶磁美術館、2018 年。
・『川喜田半泥子と乾比根会―豊蔵・休和・陶陽　陶友たちとも桃山復興―』石水博物館、2018 年。