

エドワード・ヒューズ (Edward Hughes)

《Pitcher temmoku glaze》(天目水差し) (個人蔵)

斐 洙 淨

エドワード・ヒューズ (Edward Hughes: 1953-2006) は、英国の現代陶芸家として、日本の関西地方を中心に陶芸活動を行い、その活動も成功したため、英国よりも日本でよく知られている。日本と英国の架け橋になって、民芸風の作品を作っていたイギリス人の陶芸家が誰かと言えば、ヒューズより先に英国で「イギリスのスタジオ・ポタリーの父」と呼ばれたバーナード・リーチ (Bernard Leach: 1887-1979) だと言ってもよい。ヒューズは、リーチの影響を受けた二〇世紀を代表するイギリスの陶芸家、ルーシー・リー (Lucie Rie: 1902-1995) 及びマイケル・カードュー (Michael Cardew: 1901-1983) にも影響を受け、イギリスのスタジオ・ポターとして、日英で活動が満ち溢れようとしたときに、自宅の裏山での墜落事故によって五三歳で急逝してしまふ。

ただし、注目すべき陶芸家であるヒューズの作品には「生命力 Vitality」があり、その生き生きとした作品には「用の美」も考慮されている。ここで簡単にヒューズの生涯について述べることにしたい。中学生頃に初めて陶土に触れ、土と人の一体感を感じたヒューズは、師となったバリー・グレグソン (Barry Gregson) から、陶芸の世界に目を開かれた。ヒューズは、バリーからリーチや日本近代の代表的な陶工である濱田庄司(一

八九四―一九七八)の陶器のスライドを見せられ、深い感銘を受けたと回想している^①。その後、コーシャムのバーズ・アカデミー・オフアート (Bath Academy of Art, Corsham) を卒業して、運命的に日本の文部省奨学生として京都市立芸術大学の陶磁器学科に通うことになる^②。日本人の静子と結婚し、七年間日本に住みながら、滋賀県琵琶湖の西岸で初めて窯を築き、英国に帰国する前に日本で(大阪、京都、東京など)個展を開き、成功した。帰国後ヒューズは、英国の北西端にあるカンブリア (Cumbria) のレンウィック (Renwick) やアイスル (Isel) に各アトリエを作り、主に英国と日本で個展を開くなど陶芸活動を活発に行った。また、雑誌『民藝』にもイギリスのスリップウェアや、濱田とリーチに関して原稿を発表した。

二〇世紀には、モダンアートが盛んになり、「用」を重視した実用的な仕事の作品と「アート」的な非実用的作品、また工業的生産物のやきものが共存することになり、ロクロを利用した作品は、時代遅れと考えられることもあった。そのような状況下で、ヒューズの作品も、最初はカーディフ (Cardiff) にいた時期に影響を受けたイアン・オールド (Ian Auld) 式のスラブ、板物が目立つ。【図1】

しかし、ヒューズは、コーシャム時代から陶芸家のバイブル的なリーチ著作の『陶芸家の本 A Potter's Book』を読んだことが契機となって、徐々に日常生活のために作られたやきもの制作へと転換していくようになる。そして、リーチと親友であり、民芸の創始者である柳宗悦(一八九一―一九六一)の思想や、リーチと一緒に英国のセント・アイヴス (St Ives) で中世英国の伝統陶器のスリップウェア^③。【図2】を復活させた濱

田についても深い関心をもつ。とくに、「スリップウェアは、最も英国陶芸の伝統である（濱田と柳の見方と同様に）」^④、という見解に共感し、若い頃から魅了されたスリップウェアの伝統を本格的に引き継いでいくことになる。

興味深いことに、リーチが「東洋と西洋の融合」を生涯の信念として、日本各地の民芸作品のエッセンスを自身の作品に積極的に取り入れたことに比べ、ヒューズは、七年間日本に滞在していたうちに、日本の民芸に共鳴しながらも、自身の陶芸のルーツは、イギリスの伝統陶器にあることを明らかにしたので、日本の陶器に教わるよりも、自身のアイデンティティーをしっかりと確立するため、帰国を決意する^⑤。そしてヒューズは、英国の陶芸拠点になった湖水地方のカンブリアで、一九世紀英国の評論家であったジョン・ラスキン（John Ruskin: 1819-1900）や、ウィリアム・モリス（William Morris: 1834-1896）の美術工芸運動を学ぶとともに、柳の民芸哲学をリーチが著した『The Unknown Craftsman』などを読み返した。その結果、ヒューズは、東洋と西洋を超える普遍的な要素は、「自然 Nature」であると解釈した^⑥。そうしたことからヒューズは、自然に柳の民芸思想や、濱田が言及した「作ったものより生んだもの」というメッセージをようやく解けるようになった^⑦。

さて、ヒューズの生涯と陶芸思想を踏まえながら、今回取り上げた作品を紹介したい。今回紹介するヒューズの《Pitcher temmoku glaze》（天目水差し）【図3】（個人蔵）は、高さ一六・八、口径七・三×七、底径七・五センチメートルの中型のピッチャー（水差し）である。形の源泉は、伝統的なイギリスの中世陶器ピッチャーの形【図4】を受け継いで

いながら、口注が胴体より小さく、全体の安定感を考えた量感あふれる形である。脚はなく、底はほぼ平らである。ただ、底の真ん中の部分が少々内側にへこんでいる。おそらく、手でピッチャーを持ったときに、安定感を高めるためであろう。興味深いことに、底の真ん中に天目釉を丸文のように落としてある【図3-1】。その意図は不明であるが、おそらく胴体の二重丸の文様と一体感をもたせたのではなからうか。要するに、一番目立たない底の部分にまで気を配ったと考える。また、三葉形の口【図3-2】をしており、楕円形の把手【図3-3】がついている。把手には三重線が引かれており、滑り止めの用途を狙ったと考える。

ヒューズは、リーチと同様に作品の形を最も重要視していたことから、他のヨーロッパの中世陶器の形と比べながら、本作品の器形の特徴を明らかにしたい。ピッチャー類の中では、中世にイタリアからヨーロッパ全体に広がって流行した「マジヨリカ」という錫釉の彩色陶器がある^⑧。マジヨリカの陶器では、水や酒を入れるピッチャーとして、ボツカール（Boccale）や、ブロッカ（Brocca）に注目したい。その中でブロッカより、ボツカールの器形がイギリスピッチャーと類似している。特に、ほぼ卵形をした一六世紀の典型的なボツカール【図5】は、ヒューズの本作品に類似している。ただ、大きく異なる点は、脚の有無である。ほとんどのボツカールは、脚が付けられ、高さによって全体のイメージが決まる。しかし、イギリスの伝統的な陶器ピッチャーは、安定感を重要視しており、ほとんど脚を付けていないことに注意すべきである。ヒューズは、かなり「用」を大事にした作り手であり、窯出しの後に、実際に手に取って、そのものに生命力があるかどうかを見て、良いものか悪い

ものかを判断できると述べている。^⑨ 日常用品に一番大事なものは、用途であることを意識していたヒューズは、地面に正しく立つ形を狙ったため、脚を付けなかったと考える。それに加えて、高さだけが約六センチ異なる全く同様のヒューズのピッチチャーがあるが【図6】、高さの違いと、曲線の流れや量感が豊かであるため、最も温かい美を感じさせる作品だと考える。

ヒューズが主に用いた釉薬は、天目釉、灰釉、白いぬか釉、緑釉であるが、本作の釉薬は、中国からの影響である天目釉が外側に、白いぬか釉が内側の全面に施されている。釉薬を施す前に、素地の上に焦茶色のスリップで文様を描いていたと推測する。とりわけ、【図7】は本作と同様のピッチチャー類の制作中の写真であり、それを見ると、まだ天目釉を施していない状態で文様が描かれているのを見ることができると。つまり、まず素地の内側に白いぬか釉を施し、次に焦茶色のスリップを用いて、外側の胴体には二重丸文様を、把手と注口には線文を描き、その後で天目釉を施したため、白色と黒色と焦茶色の境界線の色が少々滲んでいるのを確認することができる。【図3-1-4】

そこで、ヒューズの本作品に描かれている文様を詳しくみると、おそらく二重丸の文様は、「太陽」を表していると考えられる。なぜなら、日本に住んでいて、日本と中国など東洋の思想にも理解があったヒューズは、東洋の抽象的な文様に深い関心をもっていた。濱田が陶器をカンバスとして、自分なりの抽象的な文様を描いたとしたら、ヒューズは、日本の滋賀や英国の湖水地方など地方の自然が好きであったため、身近な自然の様子を簡略化して抽象的に描いたと推測できる。さらに、太陽と思わ

れる理由は、前述したように、ヒューズが読んだリーチの『陶芸家の本』の中に中国の文様を紹介するページがあつて、そこでは二重丸の文様を「太陽」と解釈している。【図8】ただ、『陶芸家の本』で紹介された中国の太陽文に比べて、ヒューズの文様は、固まった文様というより、手の動きにまかせたように自由に描かれ、八つの太陽文の中で全く同じように描かれた文様はない。濱田が自らの著『窯にまかせて』で、自身が作るというより、自身を陶芸の環境にまかせるということにヒューズは共感し、土にまかせることを重視して、実際、制作中には何も考えないと述べている。^⑩

最後に把手の下に押されたヒューズのサイン【図3-1-5】について述べたい。ヒューズによると、そのサインは自身のイニシヤルでありながら、東洋的思想に適用して論じると、「大地」と「太陽」であり、さらに陶芸に適用すると、「土」と「火」の象徴であるという興味深い解釈を行っている。^⑪ そのことを考慮すると、やはり本作品の文様は、太陽の象徴であると考えられる。加えて、かなり抽象化された文様は、原始的かつ幾何学的な文字にもみえてくる。

以上、ヒューズは、自身の作品に「生命力を吹き込みたい」という信念を持ちながら土に向き合い、使い手によって、自身の作品が新たに生まれると考え、それを願った非凡な人物である。今回紹介したヒューズの《Pitcher tennoku glaze》（天目水差し）は、伝統的なイギリス陶器の美を含めながらも、流れるような柔らかい曲線の器形が、黒い天目釉の中に明るく光っている「太陽」を温かく抱きしめているようにみえるヒューズなりの生命力のある一点である。また、本作品を通じて、ヒュ

ーズの陶芸思想をめぐり問ひつゝがじゆんへ。

注

- ① “it was [he], who opened that world of Bernard Leach and all that h stood for. I mean what was memorable, and I think really what got me so excited, was he gave these wonderful slide lectures introducing the work of Hamada and it was another world” Stephanie Boydell, Shizuko Hughes and Alex McErlain, *A Japanese passion: the pottery of Edward Hughes*: Blurb, 2013, Edward Hughes interviewed by Alex McErlain, April 2002 IseI Studio, Cumbria, p.53.
- ② コトヘスハ ‘It was a blessing when the news of the scholarship came to go to Japan. That was the great turning point for me’ と述ぐ。日本に行くとが、自身の人生のターニングポイントであったと回想している。op. Ibid, p.14.
- ③ スリップウェアとは、「スリップというのは色違いの土を液状にした化粧（スリップ＝泥漿）を使って模様をつけ、装飾したやきものこと」である。：エドワード・ヒューズ／静子・ヒューズ「イギリスのスリップウェア（一）」『民藝 第五三四号、一九九七年六月、日本民芸館、一二頁にやり転載。
- ④ “English slipware which I still, as Hamada and Yanagi, see as our greatest ceramic tradition in this country” (和訳は筆者の訳) op. cit., p.54.
- ⑤ “There are quite a lot of westerners who go to Japan who want to learn to make Japanese pots, curiously I have never wanted to do that. My love of English slipware was so strong what I made without deliberately doing it was very English” op. Ibid, p.71
- ⑥ コトヘスの原文は次の通りである。 “I discovered John Ruskin who had so inspired William Morris and the English Arts and Crafts Movement. I began to understand the wonderful exchange between East and West through a love of craft, which had at its source a universal love of Nature” op. cit.: “The inspiration” by Stephanie Boydell and Alex McErlain, p.25.
- ⑦ 次のコトヘスの原文には、興奮している彼の姿を読まされる。 “I read the writings of John Ruskin and Yanagi Soetsu with a new understanding. Surrounded by trees, as we had rice fields in Japan, my eyes were opened. I began “to see clearly” after 30 years! I learnt how craft in Hamada Shoji’s words should be “born not made”. op. Ibid, p.25.
- ⑧ マジヨリカは (Maiolica, イタリアではマインヨリカ)、西洋陶器の語源になり、マジヨリカという名称の由来は、スペインのマジヨルカ島を経由してイタリアに輸入されて各地で作られたためであると言われている。マジヨリカは、特にイタリア北部フィアドリア海に近いファエンツァ市が中心地域であった。：『ファエンツァ国際陶芸博物館所蔵 マジヨリカ名陶展 Capolavori di Maiolica Italiana dal Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza』(日本経済新聞社、2001) 図録を参照。
- ⑨ “[He was] asking what it is when the pot comes out of the kiln that I identify that makes one pot better than another. … We come back to this word we talked [of] earlier, [we] used the word life force. It is one of the best tests of a pot that we say that it has “life”. It is almost

impossible to explain why it has it, but most of us recognise it when we see it. Don't we? It's extraordinary." op. cit., pp.85~86.

Maiolica Italiana dal Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza]
日本経済新聞社' 2001年。

⑩ 若し頃から自然が好きで、コーシヤトの学校を選んだきっかけに綺麗な
風景や理由のいいところを挙げていた。"It was the experience at Corsham
[that] was so wonderful because the environment was so conducive to
work" op. Ibit., p.61.

⑪ "Well it's interesting that because in the making it's not there at all.
It's totally absent I would say because in the actual making your only
concern is to make the pot" op. Ibit., p.87.

⑫ "The pottery mark stamped on all his work incorporates, in addition to
his initials, the Japanese characters Earth and Fire, signifying the basic
elements of the potters craft" op. cit.: "Pot in the making" by Stephanie
Boydell and Alex McErlain, p.23.

⑬ "If you can go beyond that simply making into giving birth to life in the
ing [that] you are making, that really is wonderful" op. cit., p.86.

図版出典

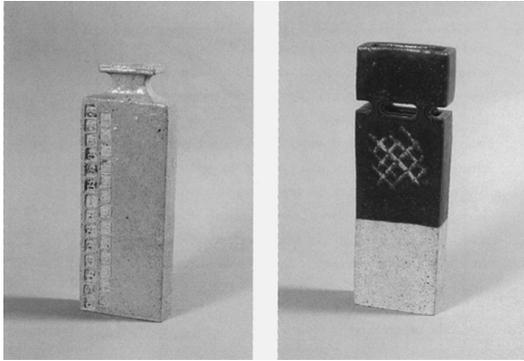
図1' ⑥' ~ Stephanie Boydell, Shizuko Hughes and Alex McErlain, A
Japanese passion: the pottery of Edward Hughes, Blurb, 2013.

図3' ③-1' ③-2' ③-3' ③-4' ③-5 筆者撮影。

図2 日本民芸館『日本民芸館手帳』タニヤモンテ社' 2000年

図4' ⑥ Bernard leach, A *Potter's Book*, London.: Faber and Faber, 2015.

図5 『ファレンツァ国際陶芸博物館所蔵 トンブリカ名陶展Capolavori di



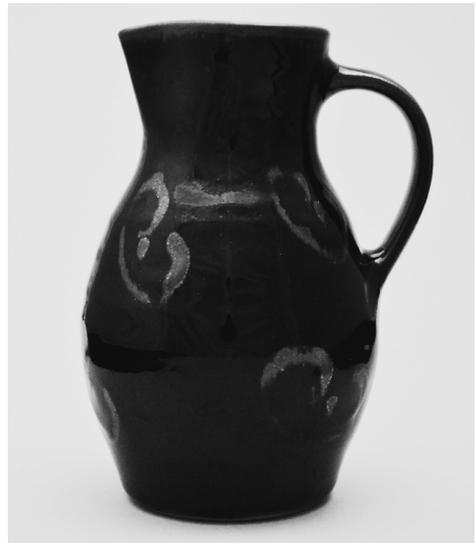
【図1】 Slabbed bottle Edward Hughes作
1972年、H22cm (左)、H24cm (右)



【図2】 スリップウェア (Slipware)
18世紀 径40.8cm



【図3】 Pitcher tenmoku glaze
Edward Hughes作
H16.8cm 口径7.3×7cm



【図3】 Pitcher tenmoku glaze Side view



【図3-1】 Pitcher tenmoku glaze
底部 Bottom View



【図3-2】 Pitcher tenmoku glaze
三葉形の口部 Top view



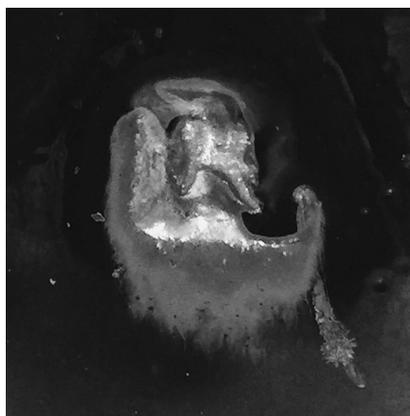
【図3-3】 Pitcher tenmoku glaze
 把手 a grip



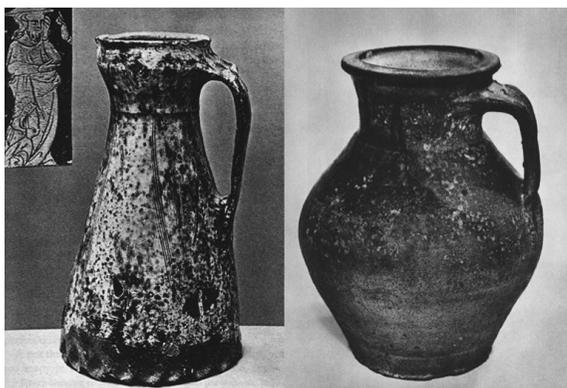
【図3-4】 Pitcher tenmoku glaze
 内部 Inside view



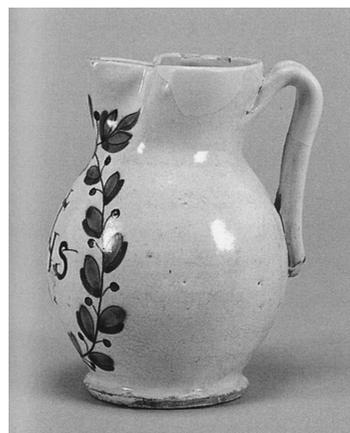
【図3-4】 Pitcher tenmoku glaze
 境界線が滲んでいる拡大部分



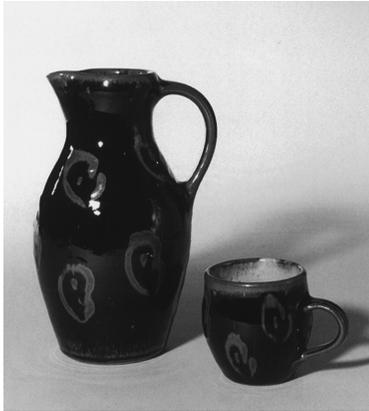
【図3-5】 Pitcher tenmoku glaze
 サイン (拡大部分) a signature



【図4】 English Mediaeval Pitcher 14世紀



【図5】 Boccale/Maiolica Faenza,
 fine XVI-inizio XVIIsecolo
 H 17.3cm; diam. piede 8.8cm.



【図 6】 Pitcher and cup tenmoku glaze Edward Hughes 作
H23cm / H10cm



【図 7】 Freshly slipped jugs Edward Hughes 作 2000年

BELOW Chinese characters provide excellent symbols and geometric patterns for decoration. The first three motifs are early and late symbols for mountain, the next two denote the sun. Then there is the dual principle of 'ying' and 'yang' (positive and negative), and finally the cash, a square within a circle signifying man's construction, i.e. the city, set foursquare within the circle of the universe.



with it. The personal or human touch which vitalizes the fusion of these two approaches I have attempted to deal with in the chapter on standards.

During the last quarter of a century geometric form and pattern have invaded every branch of European art with the force of a revolution, but it must not be forgotten that primitive and Mohammedan art are saturated with geometric concepts. The difference between such art and ours is one of development and accent. Primitive and Eastern pattern is two-dimensional and freehand, ours is three-dimensional and more constrained. Sense of form in the West has evolved to a stage in which free play is given to geometric abstractions of a predominantly intellectual order. In so far as this is a reflection of mechanized materialism in modern life it offers the potter and all hand-craftsmen a coldly forbidding background for their work. But, as I have already pointed out in another connection, our civilization differs from all those which have preceded it in that we are the first to have the opportunity of drawing inspiration from the cultures of the whole world and of all epochs. There is some justification therefore for the hope that our growing appreciation of beauty as expressed by primitive and Eastern artists and craftsmen will as time passes counteract the aridity of extreme intellectualization.

DECORATIVE TREATMENT OF RAW CLAY

The earliest methods of decoration were derived from the processes employed in making pots. The impress of basket moulds, for example, led to the imitation of woven patterns. Roughly fashioned tools of bone, wood or stone were used to give these repeated impressions. The actions of beating, indenting, embossing, modelling and scraping were all employed in shaping the pot, and it was only one step forward to use the same processes for purely decorative

【図 8】 Decoration (CHAPTER V)
Bernard Leach 著『A Potter's Book』にて転載。