

昭和における志野焼復興運動について

——荒川豊蔵と加藤唐九郎——

西 田 周 平

Revival of Shinoware in the Shōwa period:
Focusing on Arakawa Toyozō and Katō Tōkurō

NISHIDA Shuhei

At the end of the 16th century, in the Momoyama period (1582~1615), the production of ceramics began in a new place in Japan. Of these, in Minoyō (美濃窯), Kisetō (黄瀬戸), Setoguro (瀬戸黒), Shino (志野), Oribe (織部), for example, new forms of tea bowls and tableware were produced. From Karatsu (唐津) was introduced a climbing kiln (登り窯). Minoyō achieved a stunning development in such ceramics compared with other kiln locates. However, demand decreased because of changes in the style of the tea ceremony. The Shino, Oribe in Minoyō did not last long, and were eventually and forgotten. In the Shōwa period (1926~1989), there were ceramic artists who strove to restore Shinoware. Their names were Arakawa Toyozō (荒川豊蔵) and Katō Tōkurō (加藤唐九郎). Arakawa Toyozō was born in Mino, and after having seen the Tamagawa bowl (玉川) from Shino held by the Sekido clan, discovered a ceramic fragment from Momoyama Shino in the mountains of ōkaya (大萱). After discovery, Arakawa spent the rest of his restoring Momoyama Shino ceramics. Katō Tōkurō was born in Seto (瀬戸). He acquired book of secrets from Katō Shuntai (加藤春岱), who had made Shinoware at the end of the Edo period (1603~1872). Further, Tōkurō learned from Katō Bakutai (加藤麦袋) how to create Shinoware and began making it in earnest. Of the ceramics Tōkurō produced, Shinoware was the only style he continued to make his entire life. This paper examines the process by which Arakawa and Tōkurō restored Momoyama Shinoware, which had been forgotten for a long time, and from their ceramic works, also considers future restoration of Momoyama Shino ceramics.

キーワード：志野焼, 美濃窯, 荒川豊蔵, 加藤唐九郎, 「永仁の壺」事件

はじめに

16世紀末の桃山時代は文化史上において特異な時代であり、既存の寺社勢力や公家勢力に替わって京都・堺の豪商や、織田信長などの新興の戦国大名が文化の担い手として台頭し、豪華絢爛を基調とする文化が誕生した。さらに明との交易に加え、ポルトガル・スペイン・イギリスなどヨーロッパ諸国との

交易やキリスト教の宣教師を通して異国の文化・技術が流入し、さまざまな分野において影響を及ぼした。この時期の絵画においては、新興の狩野派が画壇の主流を占め、狩野永徳筆「唐獅子図屏風」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)や、狩野探幽筆「松に孔雀図壁貼付・襖」(元離宮二条城事務所蔵)など、日本を代表する名品が誕生した。茶の湯もこの特異な時代に発展したものの一つである。「松屋会記」や「天王寺屋会記」などの茶会記から察するに、初めは十四屋宗伍らがいた京都が茶の湯の中心であったが、天文法華の乱により京都の町が戦災に遭ったのを境に、貿易の一大拠点であった堺に移ったようである。港町堺には数多くの舶来品が到来しており、16世紀半ば頃の茶の湯界に爆発的に流行した、高麗茶碗もその一つである。

茶の湯の流行にともない、新たな場所での焼き物造りが始まった。京都では陶工長次郎が天正年間より千利休の指導によって楽焼と呼ばれる低火度焼成の茶碗を制作し始めた。また文禄・慶長の役の後、朝鮮半島から連行された朝鮮人陶工らによって萩焼や薩摩焼などが始まった。一方それ以前より唐津では中国南方か朝鮮半島より伝わった連房式登り窯を用いた生産が始まり、また古代より無施釉で生活用具を制作してきた丹波・備前・信楽においても茶の湯を意識したものを生産し始めた。一方9世紀以降我が国において初となる釉薬を施した灰釉陶器・緑釉陶器の生産を開始していた猿投窯に始まる瀬戸地方での製陶は、やがて美濃国に移行し始め、桃山時代に入ると黄瀬戸・瀬戸黒・志野・織部といった、新たな種類の茶碗や食器などを生産するようになり、また唐津よりもたらされたと考えられる連房式登り窯によって志野や織部を大量生産するなど、美濃窯は他の窯地に比べ著しい発展を遂げた。しかし茶の湯のスタイルの変化による需要の減少のためか、美濃における志野などの製陶も長くは続かなかった。いつしか美濃において志野などは造られなくなり、長く人びとに忘れ去られたのであった。本論ではそうした志野を、我が国を代表する陶芸作家荒川豊蔵(1894~1985)と加藤唐九郎(1897~1985)がどのような経緯をたどって復元に挑むようになったのか、そして両者の生涯や作品から、今後の桃山志野の復興における課題を考察していきたい。

一 志野とは

そもそも美濃窯において焼かれた志野は、もともと中国の定窯白磁を写そうとしたものである¹⁾という。美濃窯のルーツをさかのぼると猿投窯にたどりつくことは先に述べたが、すでに猿投窯の時代から中国の優れた焼き物に対する憧憬の念から、青磁や天目などを写そうと陶工たちは心血を注いだ。猿投製の手付水注(図1)は、唐時代に越州窯で焼かれた青磁水注(図2)を写したものであるが、姿形だけでなく、色をも真似しようと、釉薬を調合し施している。しかし釉薬の調合が違ったか、焼成時の温度が足りなかったか、あるいは窯の焚き方が違ったなどの理由によって青磁には遠く及ばない色となったが、少しでも中国の優品を写そうという想いが伝わってくる作品である。鎌倉末期から室町にかけての瀬戸窯においても、また美濃窯においても天目茶碗の写しが数多く制作されていることから、志野は白磁を写したのと考えられるのである。しかし中国の白磁とは違い、形は筒形、あるいは半筒形が

1) 藤岡一編『志野と織部』(日本の美術No.51), 昭和45年(1970), 至文堂, 24頁。

ほとんどで、瀬戸黒や織部に見られるような、デフォルメされた造形が特徴である。土は美濃地方のごく一部で産出される、もぐさ土と呼ばれる粘り気の少ない土が用いられる。これを轆轤で成形し、その後手で歪みを加え、そこに鉄絵具で文様を描き、長石を主体とする釉薬を厚く掛けて焼くのである。

志野は日本で初めて、釉薬の下に絵具でもって文様を描いた焼き物であった。これは素地と釉薬が白いことに加え、鬼板²⁾を絵具として用いることにより、文様を表すことが可能となったためである。これが焼成時の焰の加減や釉の厚薄、素地によって様ざまな色に変化するのである。特に「振袖」(図3)に見られるような、美しい赤味がかかった発色は「火色」と呼ばれ、そうした色の変化も志野の見所となるのである。志野は作行によって、無地志野、絵志野、鼠志野、赤志野と大別される³⁾。志野が焼かれ始めたのは、天正年間説と慶長年間説があり、未だ確定はしていない。

また志野を「志野」と呼称するようになったのは江戸中期以降である。元禄7年(1694)編「古今和漢諸道具見知鈔」の織部焼の項に「沓茶碗とてせい(背)ひきく(低く)手あつ(手厚)にゑくほ(えくほ、窪みのことか)入、土色白く、黒葉、薄柿、濃柿、白葉にくろき染付の絵有、地葉白きハくはんゆう有、形ハ色々ハハリ有」と記され⁴⁾、このうち「白葉にくろき染付の絵有、地葉白きハくはんゆう有」の一文は志野を指すものと思われ、少なくとも元禄年間頃までは織部の一種として認識されていたと考えてよいだろう。一方近衛予楽院の言動をまとめた「槐記」では、志野と織部ははっきりと区別して記されていることから⁵⁾、元禄年間以降「槐記」が成立した享保年間にかけて明確に区別されるようになったと考えられる。

その後江戸中期以降になると、美濃において志野を焼くことはなくなり、技術も途絶えていった。茶の湯界では織部亡き後は、小堀遠州や片桐石州、金森宗和ら大名茶人たちが茶の湯界を席卷し、彼らの好みによる新たな焼き物が登場したため、織部や志野の人气が下火になったためであると考えられる。この後次章で取り上げる荒川豊蔵によって陶片が発見されるまで、桃山時代に美濃において志野が焼かれたことは長らく世人から忘れ去られることとなった。

二 荒川豊蔵

荒川豊蔵は美濃で生まれ育った人である。荒川の自伝『縁に随う』(昭和52年(1977)、日本経済新聞社)によって荒川の生涯を簡単に見ていくことにしよう。荒川の母方は美濃窯の祖という加藤与左衛門景一の直系であった。しかし家は裕福ではなかったため、少年期より地元や神戸にある貿易商の下で働いていた。大正8年(1919)上絵付のコーヒー茶碗をプロデュースしたのが、焼き物造りに関わりを持った最初である。しかしこの上絵磁器製作の事業は成功せず、その後しばらくは京都の宮永東山の持つ東山窯の工場長として過ごした。その間売り立てに足を運んでは名品を眺め、また小山富士夫や北大路

2) 美濃地方において産出される褐鉄鉱を粉碎したもの。

3) 藤岡, 39頁。

4) 満岡忠成「織部焼」, 『世界陶磁全集5, 桃山(二)』, 昭和51年(1976)、小学館, 173頁。

5) 加藤唐九郎『自伝 土と炎の迷路』, 平成24年(2012)、日本図書センター, 60頁。

魯山人らと交流を重ねることで、焼き物に対する知識を身に付けていった。昭和2年(1927)鎌倉に築窯した魯山人の誘いで東山窯を辞し、魯山人の下で作陶を行うようになり、乾山風・九谷風の色絵、刷毛目、染付などを手掛けた。

荒川が桃山志野の復興を志すきっかけとなったのは、美濃大萱において古志野の陶片を発見したことである。発見に至った経緯を、豊蔵自身が昭和55年(1980)に「古窯発見端緒の図」(図4)を描いて回想しており、画中有る文章の一部を以下に引用する⁶⁾。

関戸家所蔵の志野秋草絵之香炉ともう一碗、五郎さんが気をきかして借り(て)来られた志野竹之子絵のある茶碗を丸文旅館にて、魯山人と共に初めて手にして眺める図。(中略)そうして思(い)がけぬもう一碗の竹の子絵の茶碗を箱から出して眺める。これは、元向付として作られたもので、高台の内側まで釉薬が施されて居る。此の為に焼成の際にサヤに附着を防ぐために赤い土の輪をサヤに置き、その上に茶碗を置いて焼いたために高台の内側にこの輪の跡が薄赤く残り、輪の土が米粒程附着して居るのに気づく。これを見て古から瀬戸で焼いたと云われて居たが、これは瀬戸以外の處のもの、様に思ふと云へば、これを魯山人が瀬戸でなく外にどこの窯で焼かれたかと反問された。どこだとは即座に答へる事が出来ないが、この輪の土を見るとそうゆう気がする。(中略)大正十四年頃に高田の叔父に案内されて、美濃焼大萱古窯跡に初めて発掘した事を思(い)出した。(中略)この三日後に、古里の多治見から従兄の富田繁昌君を同道して、山越へで三里はなれた大平の窯跡を訪れてあ(ち)こち掘ってみたが、志野は勿論、織部の陶片も発見されなかった。諦めて帰らふとすると、山主加藤清右衛門さんが近くの大萱と云ふ處にも古い窯跡があると教えられた。その足で大萱に赴き、(中略)杉、檜之鬱蒼たる樹立之中で、偶然にも此の絵にある志野筍茶碗と同じ陶片、志かも筍の絵の部分が発掘して大変驚いた。此発見により、古志野が美濃で焼かれた事が明らかになった。

すなわち昭和5年(1930)松坂屋での個展のため名古屋にいた荒川と魯山人は、古美術商横山商会の横山五郎を介して当時名古屋の関戸家所蔵であった志野香炉と志野筍絵茶碗「玉川」(図5)を実見した。「玉川」は向付として造られたが、後に茶碗に転用されたものである。桃山の黄瀬戸茶碗の大部分が向付からの転用であり、「難波」・「万歳」がその代表である。「玉川」の作行は向付の特徴ともいえるシンメトリーで、かつまったく動きのない寸胴型であり、轆轤で端正に薄くひき上げられている。胴部には篋削りによって一本の線が胴紐状に現れ、「卯花牆」や「振袖」に比べると灰が多く混入している長石釉を薄く掛け、その中に筍の絵が赤く浮かび上がっている。全体に淡く火色が現れており、筍の絵も相まって趣のある茶碗となっている。荒川が志野の優品を見たのはこの「玉川」と志野の香合が初めてであったという。「玉川」の高台内側にわずかに付着した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日後に以前織部の陶片を拾った大平窯跡、その後大萱窯跡を発掘

6) 荒川豊蔵筆「古窯発見端緒の図」中の文章を活字化したもの(『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——展図録』,平成16年(2004)~同17年(2005),148頁)を転載した。

すると、筍の絵が描かれている古志野の陶片（図6）を発見し、志野が美濃で焼かれたことを証明した。おそらく荒川はこの時、自らが生まれ育った美濃において焼かれた志野に対して特別な感情を抱いたと思われ、また実際に焼かれた場所が特定できたことにより、桃山志野復興の可能性を感じて挑むことを決意したと思われる。この時荒川は36歳であった。

昭和8年（1933）には星岡窯を辞し魯山人の下を離れ、多治見の大萱古窯跡近くに穴窯を復元し、桃山志野の再現を目標に作陶をはじめた荒川であったが、最初の頃は失敗続きであったという。この窯における初焚きは、自身が意識を失って倒れるまで4日間焚き続けたものの、上手く温度が上がらず、瀬戸黒が一碗焼けただけで失敗に終わった。翌年新たな窯を築き直し、瀬戸で焼かれた志野や古窯跡から出土する陶片を頼りに、志野、瀬戸黒、黄瀬戸などを制作し続けた。清荒神清澄寺所蔵の志野茶碗（図7）は、荒川が初めて個展を開いた昭和16年（1941）の作品である。腰の張った姿に口縁下や胴部に施された窺削りは桃山時代の志野によく見られるものであり、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。初期の作品は後年のものに比べると作為をめぐらせており、荒川志野の中でも珍しい作行となっている。この茶碗は無地志野であるが、ところどころに現れた火色と石はぜがアクセントになっている。高台脇には銘である「斗」が刻まれているが、荒川は一貫して自らの作品に「斗」の銘を高台脇に刻んでいる。さらに昭和17、8年頃の作である赤志野「里帰り」（図8）は、もぐさ土ではなく鉄分を多く含む赤土を用いた点と、碗形である点が極めて珍しい。釉の掛かりが薄いため、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は白くなっており、さらに梅花皮も見られる。強く張り出した高台に口縁下の大きな石はぜも見どころである。当時荒川は「からひね会」に参加しており、メンバーの一人であった川喜多半泥子らの影響を受けて新たな試みを行ったのであろう。この茶碗には丸太を削り貫いた荒川自作の挽家が添うが、蓋裏に川喜多宅で作ったと記しており、半泥子との親交を物語っている。

その後も荒川は志野を制作し続け、昭和30年（1955）志野と瀬戸黒の技法で国の重要無形文化財保持者の認定を受け、昭和35年（1960）2回目の個展を日本橋三越で行ったが、作品が完売するほど盛況であった。その翌年に造られたのが荒川志野の中でも特別な作品である志野「随縁」（図9）である。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現れている。荒川の志野には器表にピンホール（空気穴）が比較的多く見られるのが特徴であるが、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、その上に長石釉を掛けて焼いているが、筍の絵と山の絵が鮮やかな赤色となって発色している。荒川が桃山の志野の再現を思い立つきっかけとなった「玉川」を写したものであること、また晩年よく用いたという「縁に随う」という、偶然の陶片発見を機に志野復興に生涯を費やした自らの人生を物語るような言葉をこの茶碗の銘として名付けたこと、そして長年苦楽を共にしてきた妻志づに贈ったものであることから、この茶碗に対して相当な思い入れがあったと思われ、荒川志野を代表するものと言って過言ではないだろう。同年吹上御所建造にともなう宮内庁からの依頼で、志野の陶壁を納めている。

志野「氷梅」（図10）と「耶登能烏梅」（図11）は、ともに昭和45年（1970）頃の作である。「氷梅」を正面から見ると、胴部は丸みを帯びていて、また口縁を内に抱えているため温和さが感じられるが、全体に梅花皮が現れており、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現れた作品が多く見られ、荒川志野の特徴の一つとなった。銘は梅花皮と梅の絵の様子から付けられたのであろう。一方「耶登能烏梅」も「氷梅」とほぼ同じ造り込みである。高台は大らかに削られ、至る所に豊蔵の人柄が現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、そして全体に現れた火色であろう。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。

昭和38年（1963）にプラハで開催された第3回国際現代陶芸展で「志野花入」が金賞を受賞したことにより、荒川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年にもわたって志野・瀬戸黒の再現という目標に向かって邁進した賜物であろう。昭和59年（1984）大萱窯の敷地内に豊蔵資料館（現・荒川豊蔵資料館）を設立し、自身の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。特に陶片に関しては自らが発掘したことによって窯跡を荒らしてしまったことへの反省や、貴重な資料である陶片を広く公開したいという荒川の強い思いが背景にあった。荒川は翌年8月に多治見において、91歳で大往生した。

三 加藤唐九郎

加藤唐九郎は瀬戸で生まれ育った人である。唐九郎の著書『自伝 土と炎の迷路』と『陶芸口伝』（翠松園陶芸記念館、昭和54年（1979））によって、唐九郎の生涯を見ていくことにしよう。唐九郎の父は半農半陶を営む人であったため、幼い頃より土に慣れ親しんでいたと思われる。唐九郎が本格的に作陶を始めたのは大正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といい、青年唐九郎は当時行われていた社会運動やクリスチャンとしての活動にも熱心であった。また唐九郎は各地の古窯跡や古文書を調査して回り、その結果を基に執筆も行っていった。研究の成果は後に梵書騒動を引き起こした『黄瀬戸』（宝雲社、昭和8年）として現れたのである。

唐九郎が生まれた瀬戸地方は、江戸時代を通して窯業が盛んであった。特に幕末御窯屋として尾張藩に出仕していた加藤春岱は古瀬戸、織部、志野などを焼いていた。荒川による陶片発見以前、志野は瀬戸で造られていたと考えられたのは、このことに起因するものと思われる。この春岱の弟子加藤麦袋との交流、そして春岱の秘伝書を手に入れたことにより、本格的に志野に取り組むようになったものと思われる。志野掛分茶盃（図12）は、昭和3年（1928）の作である。腰を張り出した典型的な半筒形である。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のだが、全体に長石釉を掛けた上に、鉄釉をいびつな三角形に掛けているが、正面のいびつな三角には鉄釉の掛け外しがあることから、茶碗を片手で持ちながら柄杓で鉄釉を垂らすように掛けたことによって、掛け外しと鉄釉の横方向への流れが生じたのではないだろうか。従来の掛け分けとは違った奇趣を感じさせる。特殊な技法を用いたものではないにもかかわらず目新しさが感じられ、唐九郎が早くから桃山にはない装飾的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。

昭和5年（1930）初期の唐九郎志野を代表する「氷柱」（図13）が誕生した。国宝「卯花塙」（図14）

を意識したものであろうが、唐九郎は実際に見たのではなく、高橋箒庵編『大正名器鑑』第8編⁷⁾掲載の写真などを参考にしたと考えられる。「卯花壺」は絵志野であるのに対し、この茶碗は鼠志野であり、掻き落としによって正面の大きな井桁文様を表現している。窺か何かで掻き落としているため井桁の線が細く、今ひとつ迫りに欠けるところがあり、桃山の志野には及ばないものの、春岱らの志野に比べれば確実に桃山に一歩近づいたといえよう。荒川が古志野の陶片を発見しその再現を志す前に、すでに唐九郎は桃山志野を意識したものを制作していたことが分かる。銘は益田鈍翁によるものである。

戦後唐九郎は日本陶磁協会理事，日本陶芸協会理事長，芸術陶磁器認定委員会中央委員兼事務局長，日本平和委員会理事，日本工芸会理事，愛知県産業工芸協会理事長など多くの組織の結成に加わり，あるいは自ら立ち上げるなどして，幅広く活動している。しかし重要文化財指定がなされた「水埜政春」銘の「永仁の壺」（図15）⁸⁾が現代の作であったことが科学的調査などによって判明し，さらに「永仁の壺」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点は指定を抹消され，重文に推薦した文部技官小山富士夫（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。少し本筋からは逸れてしまうが，唐九郎の人となりを考える上で必要となるため，長くなるがこの事件についてさらに詳しく見ていくことにする。

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对造るよう依頼があったために昭和12年（1937）に制作したといい，その計画が頓挫した後は刑部と，昭和18年（1943）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る。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記しているが，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両者は重要文化財指定前に逝去している。しかし作家白崎秀雄は自著に，「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」銘を持つ一对の「古瀬戸灰釉瓶子」（図16）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⁹⁾。「永仁の壺」が重要文化財に指定されたのは昭和34年（1959）6月のことであった。この時の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¹⁰⁾。しかし「永仁の壺」はそれ以前にも審議にかけられていたのである。昭和23年（1948）12月小山是一对の永仁銘瓶子を国宝保存会議に提出して審議にかけた¹¹⁾。この時点ではまだ一对が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「甲午」が割書きで記されている点が疑問視されたため

7) 高橋義雄（箒庵）編『大正名器鑑』第8編，大正名器鑑編纂所，昭和元年（1926）。

8) 正式名称は「古瀬戸鉛釉永仁2年銘瓶子」という。

9) 白崎秀雄『当世崎人伝』，新潮社，昭和六十二年（1987），403頁。

10) 「贋作 戦後美術史」，『芸術新潮』，新潮社，平成3（1991）年11月号，8頁。

11) 白崎，408頁。

指定には至らなかった¹²⁾。つまり小山には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。言うなれば、唐九郎は何十年もかけて周到に準備して、小山らの眼を試したようなものである。

古来より、善悪を別として、修行のために古典の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¹³⁾。写し物そのものは悪意なく造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造られることもある。そもそも唐九郎が焼き物造りを始めた頃は、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、それでも作品が売れるわけではなかった¹⁴⁾。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。そのために農耕に従事するか、あるいは生活雑器を造るか、依頼に応じて古い茶陶の写し物を造るなどして生活していたのである。つまり陶芸において、志野や織部よりも明治以降人気を博していた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、人びと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。実際陶芸で皇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。戦前まで人びとに見向きもされなかった志野が今日のように芸術の域にまで押し上げられたのは、ひとえに彼らの尽力によるものと言って過言ではないだろう。

しかし写し物を造る中で、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。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、さらに自作である「永仁の壺」を、自ら編纂した『陶器辞典』（昭和29年（1955）、陶器辞典刊行会）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考えられるのである。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であろう。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ものか、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たんした時点で、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造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。世

12) 「贋作 戦後美術史」、6頁。

13) 白崎, 389頁。

14) 白崎, 388頁。

問への問いかけ方がまた違ったものであれば、荒川をも凌ぐ榮譽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、古陶磁の研究者として名を馳せていた小山富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造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造ることができることを示したことによって、現代美術において陶芸が世間に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、捨て身で一石を投げたとも見ることもできる。なおこの事件の数年後には、戦後最大の真贋騒動とも目され、今なお議論が続いている「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¹⁵⁾。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。

「贋作者」というレッテルを貼られた唐九郎であったが、あらゆる公職から退いたことにより茶碗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見え始める。昭和38年（1963）作の志野「茜垣」（図17）は、半筒形で真上から見ると四角に歪められているのが分かる。この頃の絵付は、太めの線で描くのが特徴であったが、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を感じられる。釉が薄いため、オレンジ色に近い淡い火色が全面に現れており、色と文様が調和した、特に気品を感じさせる作品となっている。当時愛知県知事であった桑原幹根が銘を付けた¹⁶⁾。翌年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、さらに翌年三島由紀夫らとともに毎日芸術賞を受賞するなど、事件の余波をもものとしないう活躍ぶりである。

鼠志野「鬼ヶ島」（図18）は昭和44年（1969）の作という。凛とした姿であり、轆轤引き後胴部や裾を篋で削って整えた際、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たんのない姿をしている、希有な茶碗である。素地に鉄分の多

15) 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日閲覧。

16) 『加藤唐九郎 志野』（別冊陶磁郎）平成19年 双葉社 15ページ。

い土を用いたため、釉掛かりの薄い箇所では火色がよく現れている。胴部には無数のピンホールが現れており、柚子肌となっている。桃山の鼠志野には、必ずと言って良いほど掻き落としによって亀甲や植物などの文様が表現されているのだが、この「鬼ヶ島」には文様は一切ない。形、土味、釉調すべてが秀でており、唐九郎志野の中でも声価が高いことに納得のいく出来栄である。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、後はすべて割ったといい、またこの作品が出た穴窯をもすぐに破壊し、まったく違う形式の窯を別の場所に建てた¹⁷⁾ ことから、唐九郎は二度と同じような志野を造る気はなかったのであろう。それはおそらく、唐九郎はこの茶碗によって桃山に到達することができたと考え、次の段階に移るために窯をも破壊したのではないかと思われる。

志野茶盃「紫匂」（図19）は、昭和54年（1979）の作という。口縁の一部分を大きく歪ませた動きのある茶碗であるが、やや小ぶりに、そして軽く造られている。偶然土や釉薬に含まれる鉄分が焼成時に変化したことにより、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る。唐九郎は80歳を過ぎて、なお創作意欲が衰えていないことに人びとは驚異を感じたであろう。言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すことが出来たのである。これ以降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、色の変化が際立った茶碗を生み出していく。だが、この3年後に造られた鉄志野（図20）や深紫志野においては、形こそ素直でどっしりとした良いものであるものの、土中あるいは釉に含まれる鉄分の量が多すぎたためか、かなり気味の悪い色に焼き上がっており、白崎秀雄は自著¹⁸⁾の中で、「わたしが正視し難いやうな気がしたのは、（中略）「紫匂ひ」と名付けた茶碗五ケと、同類の「深紫志野」三碗、さらによく似た「鉄志野」三碗などである」と述べている。唐九郎本人は同展の図録中にある林屋晴三との対談において「ようやく濃い紫まで出たから、あの濃い紫を薄くすりゃいつでも、うす紫にはなる」と述べていることから、「紫匂」の完成は偶然であったことが分かる。唐九郎は昭和60年（1985）豊蔵よりも数か月後に死去した。絶作となった茜志野茶盃は、一面に燃えるような茜色が現れた力強い茶碗である。「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ひたすら追い求め、試行錯誤を重ねた唐九郎に相応しい絶作となった。

第三章 荒川と唐九郎の相違点

ここまで両者の生涯と作品を見てきたが、まず両者の生き方そのものが対照的であったと言えよう。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。対して荒川には、唐九郎のように「欲」を求めた節がまったくなく、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。それが両者の最終的な肩書の違いに繋がった。

17) 「追悼加藤唐九郎展」（昭和六十二年（1987））図録中の対談「唐九郎先生を偲ぶ」より。

18) 白崎『当世畸人伝』、424頁。

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く、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、白のみならず赤、オレンジ、紫と色彩豊かで、さらにかっちりとしまで焼き上げており、まさに対照的である。唐九郎はその時点で作品に大きな違いがあり、土や石は言うに及ばず、窯も何度も打ち直すほど、同じような作品を繰り返して造ることを嫌った。長年唐九郎の傍で作陶を手伝っていた三男重高は、唐九郎の没後『芸術新潮』において父のことを語っているが¹⁹⁾、「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。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、特に窯は何十年と使い続け、安定して同じような作品を造り続けた人であった。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が感じられる志野を好み、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。乾燥が足りないと釉薬が乖離してしまうのである。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り、そこが荒川志野の魅力である。

ところが荒川の志野茶碗を用いて茶を点てると、すぐに汚れが付いて取れなくなってしまうという大きな難点があった。つまり荒川は自らが理想とする志野を造るために、「用」を度外視して制作していたとも言えるのである。しかし茶碗は、あくまで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「茶碗」と呼べるのである。それだけに使いにくいあまり茶人に敬遠され、単なる飾り物となってしまうのは、もはや「碗」ですらなくなるのである。

ここまで両者の志野を比較してきたが、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」を造ろうとし、唐九郎ははじめ徹底して桃山志野を写していたが、昭和四十年代以降は自分の「志野」に向って行った。その違いが、唐九郎が「鬼ヶ島」など、桃山に迫った名品を生み出すことにつながったように思われる。だがそもそも桃山の志野は茶の湯の世界からの要望によって造られたのに対し、彼らは桃山志野を観て、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。強いて言えば、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、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「卯花塙」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、窯や他の原料の違いなどから、桃山志野とは似て非なるものになっており完全な再現には至っていない。窯跡の調査によって窯の下部の構造は判明しても、上部の構造と高さについてはほぼすべての窯跡の天井が崩落しているため、穴窯の完全な復元が不可能であるため、荒川の築いた穴窯が桃山の穴窯と違っていただけで、焼き方が違っていただけで、温度が足りなかったことも原因であったと考えられる。また現在もぐさ土も風化長石も入手しにくくなり、高値で取引されている状況であり、桃山の志野の復元には相当な金額と手間と根気が要求されることが、志野

19) 加藤重高「私が見たこと、聞いたこと」、『芸術新潮』、新潮社、平成3（1991）年11月号、12-13頁。

の再現が容易に進まない一因なのであろう。しかし一方で唐九郎のように、土や釉薬次第で多種多様な志野を生み出せることを考えると、全国各地のさまざまな土を試すことで、「紫匂」のようなまったく新たな志野が偶然誕生する可能性は十分あるように思われる。

また荒川の後には志野で重要無形文化財保持者に指定されている鈴木藏（1934～ ）は、ガス窯を用いて両者のものとは違った志野を制作しており、これまでにイギリスで発展したスリップウェアを取り入れた志野、「継色紙風」（図21）と自ら命名した、種類の異なる土を組み合わせるという画期的な志野、そして近年彫塑的な一風変わった茶碗（図22）を制作している。最新の機械を導入し、また新たな技術の開発し、志野を制作する上での選択肢をより増やしていくことによって、志野の世界はますます広がりを見せるものと思われるのである。

おわりに

古来より茶の世界において「一楽二萩三唐津」、あるいは「一井戸二萩三唐津」と呼び親しまれているこれらは、茶の世界と密接な関わりのあるものであり、楽以外はすべて高麗茶碗の系統であることから、いかに桃山時代前期に流行した高麗茶碗が茶人たちに好まれていたのかがよく分かる。そしてこの中には美濃で焼かれた瀬戸黒も、黄瀬戸も、そして志野も入っていない。志野と、ほぼ同時期に誕生した楽とでは、それらが持つ性質は異なるものである。楽は千利休が探究した侘び数寄の茶から具現化された物であり、そこには無作為であろうとする作為が働いており、どこか内向きであるのに対し、志野は桃山時代の絵画や建築などに見られる、絢爛豪華を基調とし、既成のものを打ち破る自由奔放さ由来しているように思われ、明らかに内向きではない。千利休の没後、茶の湯界は古田織部という新たな指導者を得たことも相まって、「ヘウゲモノ」（風変わりなもの）と評された織部焼が桃山後期に大流行することになったのであろう。素地に絵付を施し、その上に施釉して焼く技法は、発掘調査の結果から志野の方が古いことが判明していることから、志野は織部焼の基となった焼き物の一つと考えて良いだろう。つまり桃山時代における志野は、後に一世を風靡した織部焼の登場にはなくてはならないものであったのである。また現代においても、志野は重要な立ち位置にある。黄瀬戸や瀬戸黒のような単色の物では、色を大きく変化させてしまうと、まったく違うものになってしまうためなかなか制作のレパートリーを増やしにくいのが、志野は鼠志野や赤志野、偶然生じる火色や焦げなどによって、すでに桃山時代に様々なバリエーションが存在しており、現代においても新たな技法を用いたり、土と長石の種類、鉄分の有無、焼成方法次第で、様々な新しい志野を生み出すことができることから、現在活動している陶芸作家たちが志野に挑むことは、大いに意義のあることと思われる。

両人の志野には多少の弱点ないし欠点はあるものの、それまで顧みられることのなかった志野を人びとに広く知らしめ、またその技法と美しさを後世に残すという大きな事業に、生涯を捧げた姿には頭の垂れる思いである。そのことを踏まえた上で、彼らの作品に対して批評をさせていただいた。彼らの作品を観ることによって、桃山志野の再現に挑むことがいかにいばらの道であるか、そして創意工夫次第で新たな志野が生まれる可能性があることを知ることができた。しかし近年茶道人口は減少傾向であり、また残念ながら茶道界でよく用いられている茶碗は流派によって多少異なるものの、楽・大樋・萩・唐

津・京焼となっており，ここに志野は入っていない。志野がこの先も残っていくかどうかは，現在活動している作家たちの手に委ねられていると言っても過言ではないだろう。



図 1



図 2



図 3



図 4



図 5



図 6



図 7



図 8



図 9



図 10



図 11



図 12



図 13



図 14

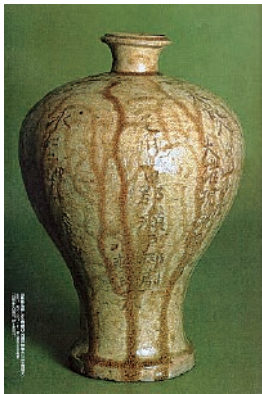


図15



図16



図17



図18



図19



図20



図21



図22

〔挿図出典〕

〔図1, 2, 18〕加藤唐九郎『唐九郎のやきもの教室』, 新潮社, 昭和59年(1984)。

〔図3〕『桃山の数寄一茶の湯の名碗一展図録』, 愛知県陶磁資料館, 平成8年(1996)。

〔図4, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 19〕『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一展図録』, 平成16年(2004)～同17年(2005)。

〔図5〕荒川豊蔵『荒川豊蔵自選作品集』, 朝日新聞社, 昭和51年(1976)。

〔図11〕『豊蔵志野—挑戦から創造へ—展図録』, 荒川豊蔵資料館, 平成26年(2014)。

〔図12〕加藤唐九郎『陶藝唐九郎』, 毎日新聞社, 昭和52年(1977)。

〔図14〕林屋晴三他『名碗を観る』, 世界文化社, 平成23年(2011)。

〔図15, 16〕『芸術新潮』, 新潮社, 平成3(1991)年11月号。

〔図17, 20〕『加藤唐九郎 志野』(別冊陶磁郎), 双葉社, 平成19年(2007)。

〔図21〕『志埜 人間国宝 鈴木藏展図録』, 日本経済新聞社, 平成13年(2001)。

〔図22〕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> 平成29年(2017)11月30日閲覧。