

川喜田半泥子の作陶について

西 田 周 平

Ceramics Made by Kawakita Handeishi

NISHIDA Shuhei

In the early modern period, the situation concerning traditional culture in Japan transformed rapidly in the face of the new Meiji era. The tea ceremony, which had barely survived through strong ties with the old powers, temporarily declined and had to wait for the appearance of people called men of refined tastes in order to be revitalized as it is today.

In addition to collecting antiques that had been left untouched in the homes of former daimyo families, people called men of refined tastes collected these art items when they were put on sale. When Arakawa Toyozo discovered Shino-yaki pottery pieces at Mino-Okaya in 1930, the excavation of the pottery pieces that had not been focused upon until then facilitated a new interest in Momoyama pottery. But because the interest of the public focused only on antiques, those that were made at that time never sold. Therefore, Arakawa, Kato Tokuro, and others who were the descendants of potters, engaged in the making of pottery in Mino and Seto, and worked vigorously to restore traditional Momoyama pottery in the Showa era.

On the other hand, the person who challenged traditional Momoyama pottery for different reasons is Kawakita Handeishi. Handeishi was born in a wealthy house of Mie Prefecture and was involved in various projects, he studied under Hisada Soya who mastered of the tea ceremony of Omote-senke and mastered it. Despite being successful as a businessman and being on a wealthy person, he did not show much interest in collecting antiques. Also, based on the excavated pottery pieces and art objects that had been passed down, Arakawa and others spent their lives creating their own individual style of tea bowls rather than engaging in making copies, to produce tea bowls from which they themselves wanted to drink. This paper examines how Handeishi came to be involved in the making of pottery, his philosophy of pottery creation, and the qualities seen in his works in order to position Handeishi in the history of pottery-making and to identify the role he played as the progenitor of future pottery creations.

キーワード：川喜田半泥子；近代陶芸；桃山復興運動；からひね会

はじめに

近代以降、我が国における伝統文化を取り巻く状況は、明治という新たな時代を迎えて急変した。旧権力と強く結びつくことで命脈を保っていた茶道は一時衰退し、今日のように再び活気づくためには、

数寄者と呼ばれる人々の登場を待たねばならなかった。旧大名家に秘蔵されていた品々が売り立てに出されたことに伴って始まった数寄者らによる古美術品の蒐集に加えて、昭和五年（1930）北鎌倉に居た北大路魯山人（1883～1959）の下で轆轤師として働いていた荒川豊蔵（1894～1985）が、名古屋の関戸家が所蔵していた志野茶碗「玉川」に付着していた道具土が、赤いものであったことに気付いたことに端を発した、美濃大萱の山中における志野の陶片の発見を契機に、それまでまったく顧みられることのなかった大量の陶片が日の目を見ることとなり、桃山古陶に対する注目はより一層高まりを見せた。

しかし、その当時造られていたものが人気を博すような状況には繋がらなかった。数寄者など焼き物を愛好する人々の注目が古いものに集中したことも、その一因であっただろう。陶芸作家加藤唐九郎（1897～1985）が、古美術商横山雲泉の依頼で、益田鈍翁所蔵の志野四方向付の写しを制作し納品した例があるように¹⁾、古いものを写したものが、ようやく数寄者や道具屋に買われるといった有様であった。荒川や唐九郎など、かつて焼き物作りに携わっていた陶工の血が流れていた彼らが、昭和以降、本格的に桃山古陶の復元に精力的に取り組んだ一方で、彼らとは異なる立場にありながら、桃山古陶に挑んだ人物がいた。その名を、川喜田久太夫政令（以下半泥子、1878～1963）という。半泥子は、素封家の家に生を享け、様々な事業に携わる傍ら、表千家流の十一代無適斎久田宗也（1884～1946）に師事し、茶を極めた数寄者でもあった。実業家として成功し、裕福な身の上であるにもかかわらず、名品の蒐集にはあまり関心を示さず、また荒川や唐九郎らが当初行っていた、発掘された陶片や伝世品を基に、写し物を生み出すような制作を行うわけでもなく、あくまで自らが「これでお茶を飲みたい」と思うような茶碗を自分の手で造り出すことに生涯をかけた、異色の陶芸作家である。本稿では、数寄者たる半泥子が、どのような経緯で作陶に手を染めたか、作陶する上での信念、半泥子の作品に見られる特徴などを踏まえながら、近代陶芸史上において半泥子の果たした役割と、これから先、茶碗を制作する上で求められるものを検討していきたい。

第一章 川喜田半泥子とは

川喜田半泥子は、三重県を代表する大人物である。以下石水博物館等において、平成二十六年から翌年にかけて開催された特別展『川喜田半泥子物語——その芸術的生涯——』展の図録に収録されている「川喜田半泥子略年譜」や林屋晴三編『現代の陶芸 第六巻』（講談社、昭和五十一年）等を基に、半泥子の生涯を見ていきたい。半泥子は、素封家川喜田家の十六代目当主として大阪市東区において出生し、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会社の要職を歴任し、さらに一時期ではあるが、津市議会議員、三重県議会議員を務めるなど、政治にも携わっていた。川喜田家は、もとを辿ると、川北（あるいは河北）を姓とする、津市郊外の川北地方を治める武士であったといい、寛永年間に、川北久三郎が江戸大伝馬町に店を出したのが、商家としての始まりであったという。川喜田家の由緒については、紺野浦二『大伝馬町』（学芸書院、昭和十一年）と千早耿一郎『おれはろくろのまわるまゝ一評伝・川喜田半泥子』（日本経済新聞社、昭和六十三年）に詳しいので、これ以上ここでは

1) 白崎秀雄『当世畸人伝』新潮社、昭和六十二年、389頁。

触れないことにする。『大伝馬町』は、川喜田商店三百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、言うまでもなく、半泥子のことである。その名の意味するところは「紺の裏地」、代々木綿を商ってきた大店の当主にこそふさわしい、茶目っ気のある筆名である。この本の序文を執筆したのが、当時親交のあった加藤唐九郎である。

半泥子は、生まれた翌年に祖父久太夫政明（石水）と、父久太夫政豊を相次いで亡くしたため、急遽家督を相続し、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、祖母政によって育てられた。政の教育がいかに厳しいものであったかは、石水博物館蔵「政子遺訓」の末文からもうかがえる。政は、伊勢射和に店を構える豪商竹川竹斎の妹であった。竹斎は射和万古焼を創始した人でもあり、竹川家における焼き物との関わりについては、おそらく、祖母より聞かされていたであろう。

「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。しかし、一方で半泥子は、多芸多趣味な人物でもあり、長唄や茶の湯、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。「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、貧乏徳利の変わり手などをジッと見つめて居た」²⁾とあることから、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、九代目あたりから歌人や茶人など風流好学の人が出ており、歴代が蒐集した名品が蔵に収まっていたという。その代表的なものとして、伝千利休作竹一重切花入「音曲」が挙げられるが、家にある優れた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と思われる。

雅号の「半泥子」には「半ば泥みて、半ば泥まず」、すなわち焼き物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。半泥子はこの他にも、「無茶法師」「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名乗っているが、それぞれに面白いエピソードがある。

今となっては確かめる術はないが、実は半泥子は生き別れになった母稔の子ではなく、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。この話を千早耿一郎はある二人の人物から聞いたといい、またその二人は、半泥子本人から聞いたという³⁾。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かもしれないのである。さらに、物心つく前から川喜田家の当主として世を渡らねばならなかった半泥子の重圧は、我々の想像以上であっただろう。大勢の使用人に囲まれ、日々の生活に何不自由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。家族、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」とまで言われ、昭和の陶芸界で双璧をなした北大路魯山人もまた同様であった。さらに心身は虚弱で、かつ性格も引っ込み思案であったことから、祖母の勧めで勝峯大徹師に参禅し、修行に励んだ。参禅によって半泥子は

2) 川喜田半泥子『随筆 泥仏堂日録』講談社、平成十九年、206頁。

3) 千早耿一郎『おれはろくろのまわるまゝ一評伝・川喜田半泥子』日本経済新聞社、昭和六十三年、133～134頁。

「無」とは何かを悟り、自由自在の心を得た。半泥子と魯山人は同じような境遇にありながら、二人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。

戦争時分ともなると、半泥子は「愛国八「川喜田」号」という戦闘機を献納し、高射砲を寄付し、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くまなく見舞い、自らが住んでいた千歳山の邸宅を海軍に寄付するなど、軍国主義者ではなかったにもかかわらず、軍に進んで協力し、実業活動だけでなく、社会的な活動にも精を出した。

そうした一連の戦争への協力も一因だったのであろう。戦後半泥子は、GHQの政策によって巨額の財産税を支払わされ、その身は公職追放、さらに、邸宅と窯のあった千歳山も没収されたため、広永に狭小の仮住まいを建て、一家揃って移住した。昭和二十一年（1946）広永に程近い長谷山に窯を移し、有限会社広永陶苑を創設した。広永での制作は、翌年の初窯から病に倒れるまで続いた。

昭和三十三年（1958）十一月に狭心症で倒れた半泥子は、以後闘病生活に入りながらも、創作活動を続けた。だが、窯を焚き、轆轤を回すことを満足に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、晩年の絵や書のいずれもが、病に倒れた自身を悲観するような様子も、やがて迎えることになる死に対する恐怖心をも感じさせないものである。ある人物に贈られた色紙には、大の字に寝ている自身を描き、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。」⁴⁾と自身の近況をありのままに、しかし、ただ真面目に伝えるのではなく、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、「ケセラセラ」と思い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」⁵⁾たという一言は、まさにそうした半泥子の生き様を的確に表現しているといえよう。昭和三十八年（1963）十月に満八十五歳を目前にして、波乱に満ちた生涯を閉じた。

第二章 半泥子の作陶

半泥子が本格的に作陶を始めたのは大正五、六年のことであったというが、最初は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。しかし、それで満足のいかなかった半泥子は、蒲郡の楽焼師である長江寿泉を招いて、両口倒焰式の石炭窯を築いた。もっともこの窯は、他人に焚かせる方が多かったといい、京都の堀尾竹荘、桑名の加賀月華などの陶工を招いて制作させた。これは魯山人と同じように陶工を雇って、一つの工房にしようと考えたことによる。しかし、ついに誰も半泥子を納得させるものを作ることができなかったことに失意を感じ、自己流で窯を焚くことを決意したという。

しばらくして、この石炭窯の焼き上がりに満足がいなくなり、今度は登り窯を築くことにした。しかし、窯を築いたことなどない半泥子が、いきなり窯を築くことなどできるはずもなく、京都大丸で知り合った小山富士夫（1900～1975）に設計を無理に依頼し、登り窯風の窯を築いた。ところが、この窯

4) 千早、332頁。

5) 林屋晴三編『現代の陶芸 第六巻』講談社、昭和五十一年、193頁。

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いかず、失敗に終わった。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、多治見や瀬戸、唐津、朝鮮へと出かけた。昭和九年（1934）八月に改めて窯を築き、加藤唐九郎のお墨付きを得て、十二月に初窯を焚いた。この窯がいわゆる千歳窯であり、戦後米軍に千歳山を没収されるまでの間、「雪の曙」（図1）をはじめとする多くの作品がこの窯で焼かれた。

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。まず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、轆轤で引くには向か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。自著の中で「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盃を作るには、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。」⁶⁾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徹底して嫌い、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。偶然の要素を積極的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、どんな土でも焼き物になるとも考えた。その考えは、尾形乾山の伝書にある「世界赤白ノ土何レカ陶器ニ不成ト云事アルベカラズ」⁷⁾という言葉によって、より一層強まった。「わが宿はそこらの土も茶碗かな」という半泥子作の句にあるように、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、すでに焼き物作りに用いられてきた土に留まらず、中国や米国など国外のものをも含めて、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採取し、陶土として使えるかどうかを実験している。その成果が、かの有名な志野茶碗「紫匂」（図2）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、焼き物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。そして、一度形になったもので、茶を飲みたいと思えば、たとえ素焼きや釉掛けの段階でひび割れが入った茶碗も、藁で括ったり、紙を張り付けたりして、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」⁸⁾とあり、趣のある作品を求めて、他の作家がなかなか行わないこともあえて実行に移すのも、半泥子陶芸の大きな特徴でもある。

半泥子は、幅広く作陶を行ったが、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思い入れがあったようである。「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

6) 川喜田『随筆 泥仏堂日録』、42～43頁。

7) 千早、90頁。

8) 藤田等風『定本川喜田半泥子作品集』淡交社、昭和六十二年、31頁。

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。」⁹⁾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、赤絵や色絵のものを除けば、侘びた風情のあるものが多い。

昭和十二年（1937）半泥子は、高麗茶碗を焼いていた古窯の発掘調査を行うために、船で朝鮮半島にまで赴き、偶然発見した屋根の落ちた窯を他人に頼んで修理してもらい、一窯焼いた。古陶磁の研究の為に朝鮮へ赴いた人はあっても、現地で焼き物を制作した人は半泥子と浅川兄弟以外にはおそらくないだろう。結局、この窯の作品の中に半泥子の眼に合うものはなく、失敗に終わったものの、半泥子の大胆な行動力には驚くものがある。朝鮮において作陶を試みたことに加え、高麗茶碗風のものを制作していることから、半泥子の高麗茶碗に対する関心がひととき高かったことがうかがいしれるが、これは柳宗悦（1889-1961）らが牽引した民芸運動に感化されたことによるものではなかった。柳と半泥子の茶の湯に対する考えは近いところもあるのだが、民芸派の主張に対しては批判的であった¹⁰⁾。

半泥子は、皇族・貴紳から農夫まで幅広い人々と分け隔てなく交流したが、陶芸分野においても多くの人々と交わった。半泥子の著書『大伝馬町』の序文を執筆した加藤唐九郎との親交は、昭和九年（1934）頃に、共通の知人の紹介で始まったといい、そのきっかけは、唐九郎曰く、半泥子が焼き物のことについて厳しく教えてくれる人を紹介してほしい、と依頼したためだという。唐九郎と半泥子はたちまち意気投合し、唐九郎のために英国製生地の高級背広を誂えたり、ともに唐津へ窯跡調査に赴いたり、小幡翠松園に「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。「天狗窯」は、唐九郎とともに作陶をするつもりで築いたものだが、そのすべてが完成した昭和十二年に、両者の関係は破綻してしまったのである。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。（中略）いかなる経緯をたどったかは知れぬが、川喜多^(ママ)は怒って唐九郎に退去を求め、唐九郎頑として応ぜず、訴訟になった。（中略）唐九郎は居住権や占有権を主張してゆづらず、川喜多^(ママ)はつひに訴訟をとり下げたといふ。」¹¹⁾と記していることから、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る絶交とも考えられる。唐九郎は半泥子の追悼文の中で、「私はついに半泥子の好意を裏切って断交を決意せざるを得なかった。」と自分の方から交流を断ったと記しているが、半泥子はこのことについては詳しく書き残していない¹²⁾。

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とって眺めることができ、金銭上の便宜を受けるなど、半泥子はむしろ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¹³⁾。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」¹⁴⁾とあることから、果たして半泥子が唐九郎を

9) 川喜田『随筆 泥仏堂日録』、174頁。

10) 千早、167頁。

11) 白崎秀雄『当世崎人伝』、新潮社、昭和六十二年、386頁。

12) 千早、102頁。

13) 千早、104～105頁。

14) 千早、104頁。

師として見ていたかどうかは疑問である。

その後の昭和十七年（1942）半泥子は、荒川豊蔵、備前の金重陶陽、萩の十代三輪休雪（後に休和を号す）を千歳山に招いた際、半泥子の提唱で「からひね会」を結成した。その趣旨は、単に古典を写すことに終始するのではなく、心の趣くままに造ることで、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。会として展覧会を開催する活動などは特に行われなかったが、手紙などで交流を重ねることによって、互いに切磋琢磨を促し、また、桃山を師表として、窯跡からの出土品などを参考に作陶を始めていた彼らに対し、作陶における自己の想念の表出の必要性を説いたことは、近代陶芸史上における半泥子が残した、大きな功績の一つであるといつてよからう。

第三章 半泥子の代表作について

本章では半泥子が残した、三万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、検討していくことにする。

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くなっている。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、むしろなんとか引き上げて様になる形になった、と言わんばかりである。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。千早耿一郎氏は、半泥子の弟子である坪島土平（1929-2013）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¹⁵⁾。この茶碗もまた、轆轤成型にはおよそ向いていない、均整な形を数多く引くことに慣れている陶工には、引こうと思ってもなかなかできないほどの扱いにくい土で造られたものと考えれば、歪みと、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、と考えられているが、粉引の茶会記における初出は、『臘月庵茶会記』元禄五年（1692）八月二十二日と比較的遅いが、それ以前より登場している白高麗が、粉引のことであるとすると、『宗湛日記』慶長二年（1597）二月二十四日にまでさかのぼることができる¹⁶⁾。鉄色の素地に白土を化粧掛けし、その上に透明釉をかけて焼成している。「楚白」や「三好」、「津田」（図3）が粉引の代表的なものであるが、いずれ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、しみのような斑紋があらわれることもあり、枯淡

15) 千早、92頁。

16) 谷見ほか『高麗茶碗 茶人に愛された名碗の誕生』淡交社、平成二十年、42頁。

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、わずかに茶渋のしみの色、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に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わずかに垣間見える素地の鉄色が加わった四色のコントラストを味わうことができるのである。片身の桃色も、青みがかった色も淡い色であるため、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り、独特な器形もあいまって、愛らしさのある作品となった。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』（図4）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5）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。二碗の間には三百五十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。」¹⁷⁾と絶賛している。林屋氏が同書で名碗として挙げた五十九碗の中で、近現代の作品はこの「雪の曙」のみであることから、この茶碗は桃山の名碗と並べても何ら遜色のないものであると考えられたのだろう。古萩の『白雨』よりも、三百五十年近い年月を経た後に誕生したこの茶碗の方が、粉引茶碗としての魅力は勝るとした林屋氏の評価は重大なものと認識すべきであろう。これは、すなわち『白雨』が持つ、三百五十年以上という長きにわたって、大切に用いられることによって醸し出される風格よりも、完成して百年も経ていない「雪の曙」が持つ風格の方が上であるということである。

戦後広永窯に移ってから完成した作品の中に、「赤不動」（図6）という銘がつけられた志野茶碗がある。大ぶりの茶碗であり、志野によく見られるような半筒形である。口縁は厚く作られており、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。

そして、これまた光悦茶碗のように、二カ所ほど飲み口から胴部にかけて、大地に轟く稲妻のごとき大きな亀裂が生じている。これは釉掛けの段階で生じたといい、その原因は、登り窯を焚く時期が迫っており、素焼きをしている時間がなかったため、内側に釉薬を厚く生掛けした結果、乾くにしがたって亀裂が生じたのである。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のであれば、構うことなく窯に入れるのが半泥子の考えであったため、この茶碗は藁に包まれて匣に詰め、窯に入れられた。窯入れの際に藁で包むという技法は備前焼で用いられており、器表に藁を巻き付け、さや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。半泥子がこのことを知っていたかは今明らかにし得ないが、金重陶陽と親交があった半泥子なら、知っていた可能性はある。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明らかであり、図らずも新しい試みとなった。荒業ともいえるこの応急処置と、外側は釉薬を薄く掛けたことにより、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あらわれたかのようなのである。桃山の「羽衣」（図7）のような激しい景色で

17) 林屋晴三『名碗は語る』世界文化社、平成二十七年、240～241頁。

ある。銘を「赤不動」としたのも、納得のいく出来栄である。

窯から出された時、その場にいた坪島土平も吉田耕三（1915～ ）も、この作品のよさは分からず、半泥子から「お前にやろう」と言われても、欲しいとも思わなかった。しかし、半泥子が金漆でひび割れを埋めると、その景色はさらに一変し、二人は驚嘆し、かつ、残念がったという¹⁸⁾。吉田耕三は、その当時半泥子の弟子であったが、後に東京国立近代美術館の技官となった際に、この茶碗の存在を思い出し、川喜田家から買い受けたことにより、同美術館の所蔵となった¹⁹⁾。

志野茶碗「大さび」（図8）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、大きなひび割れが三つほど生じており、その周辺の釉薬が弾け飛び、素地が露わとなっている。これも「赤不動」と同じように、生掛けである上に、厚く掛けたことが原因なのであろう。荒川も初めの頃は立て続けに志野の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。志野の釉薬の原料は長石であるが、高温によ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。素地を素焼きすればこれを防げるのだが、荒川はこれをよしとせず、よく干して乾かすことを心掛けたという²⁰⁾。また釉薬に粘りが不足してもいけないのである。長石がよく風化していると粘りが出るのが、風化が十分でないときとさらっとしたものになってしまい、焼くときとばらばらと剥がれてしまうのである。通常であれば焼きそこないとして割られてしまうのであるが、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、見事に豪快であり、作意がないだけに不自然さもないのである。

呼継茶碗「ねこなんちゅ」（図9）は、見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たことによって誕生したという、何とも奇妙な茶碗である。おそらく、半泥子が初めて試みたと思われる斬新な呼継であり、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、それ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10）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、釉をかけずにそのまま窯に入れたという²¹⁾。長次郎の「大黒」に近い半筒形であり、曲線を描くように緩やか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を持てる茶碗である。ごつごつとした岩肌を思わせるざらついた膚は、いたる所で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。並の茶人であれば、茶巾回りが悪く、また茶筌当たりも悪い、使いにくい茶碗という評価で終わってしまうかもしれない。しかし、

18) 千早、287頁。

19) 千早、286頁。

20) 荒川豊蔵『縁に随う』日本経済新聞社、昭和五十二年、107頁。

21) 千早、93頁。

この茶碗からは、途方もないほどの生命力があふれており、大地の息吹が感じられる。備前や信楽の土とはまた違った趣のある表情であり、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。完成するまでに石が取れてしまったのであろうか、小さな穴が開いている箇所がある。しかし、この茶碗の持つ魅力を前にしては、茶巾回りの悪さも、茶筌当たりの悪さも、この小さな穴もほんの些細なことである。

べべら口茶碗「黒童子」(図11)は、柿の蒂茶碗のような素朴で古淡の味わいのある茶碗である。姿も柿の蒂に近いものであり、高台回りでは土味を見せ、高台脇には篋で削った跡がよく残っている。そこに柿の蒂と同様に釉を薄くかけ、焼成している。しかし柿の蒂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。通常轆轤を引く際に、ある程度引き上げると、上から数センチのところを削り、口縁を整えていくのだが、ひきっぱなしであるために、勢いがあり、そこに土がもつ生命の躍動が感じられる。そのために、あえて自然な姿のままにしているのである。

おわりに

半泥子の生涯を振り返ってみると、半泥子の人格を形成したのは祖母政であった。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。千早がとある二人の人物から聞いた話が事実であるとする、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。養子として他家に出され、人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、傲岸不遜といった悪評がつきまとうような人物となっていたのかもしれない。政なくして、この不世出の銀行家・陶芸家が、この世に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。祖母の没後二十五年経った後に、供養のために千歳山の梅林の傍らに「紅梅閣」を建立し、また『莫加野蘆之記』に挙げた四人の恩人の中に、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、半泥子も特別に恩義を感じていたことは明らかである²²⁾。

第二章ですでに述べたとおり、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勞して手に入れ、通常であれば轆轤で引きやすいように水にさらし、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引きするのである。そのためにはこの上なく高度な技術が要求されるが、仕事から帰るとスーツ姿のまま轆轤を引くという、日々の修行でカバーしたのである。無茶ともいえる道をあえて行った背景には、どんな土も焼き物になるという想いがあり、その先に無限の可能性を感じていたのではないだろうか。

生涯で三万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。陶工の家に生まれたわけではない人間が、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ないことだろう。半泥子は素人であったため、当然、最

22) 千早、53頁、135頁。

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。昭和十二年（1937）に開催された「泥仏堂無茶法師作陶展」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」²³⁾ とあることから、明らかである。しかし、技術は日々の修行によって培うことが可能であり、また心を磨くことによって、それまで見えていなかったものも見えるようになるのである。また、素人だからこそ玄人にはできない、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。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生かして作品を造り、また志野茶碗「大さび」のように、釉薬が弾け、剥がれ落ちても、それを景色として有効活用するなど、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、割らずに世に出すという、茶の湯の約束事にもとらわれない無茶ぶりである。半泥子は表千家流の十一代久田宗也に師事し、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、もはや約束事も無用の長物である。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過言ではないだろう。

半泥子の作陶における基礎が桃山古陶にあったことは、今回取り上げた作品からも明らかであり、それは半泥子と同時期に活躍し、親交もあった荒川豊蔵や加藤唐九郎、金重陶陽らも同様であった。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」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、荒川が制作した赤志野茶碗「里帰り」（図12）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、釉をかなり薄くかけている点、強く張り出した高台、大きな石はぜがある点など、荒川志野では他に見られない特徴を幾つも持つ、異例の作風である。荒川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。

参考文献

三重県立美術館「生誕105年記念 川喜田半泥子展」図録、昭和五十九年。

「特集 半泥子の無茶——「ろくろの回るまま」の自然体——」（『炎芸術』No.100、平成二十一年、阿部出版）。

23) 千早、169頁。



図 1



図 2



図 3



図 4

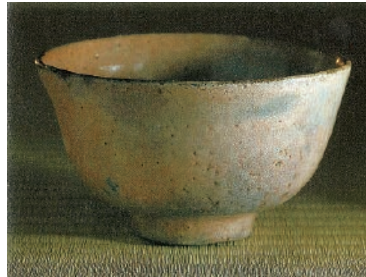


図 5



図 6



図 7



図 8



図 9



図10



図11



図12

<挿図出典>

図 1、6、11 藤田等風『定本川喜田半泥子作品集』淡交社、昭和六十二年。

図 2、12 特別展『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—』展図録、平成十六年～平成十七年。

図 3、4、5 林屋晴三『名碗は語る』世界文化社、平成二十七年。

図 7 林屋晴三編『世界陶磁全集 5 桃山 (二)』小学館、昭和五十一年。

図 8、9、10 「炎芸術 No.100」阿部出版、平成二十一年。