

皮膚と衣装 — 焼物雑感 —

矢島 新

「皮膚と衣装」なる難しいお題を頂戴した。日本美術史を専攻する者としては、小袖の意匠などについて語るべきなのかもしれないが、あいにく筆者には、服飾史に関して活字にするほどの持ち合わせがない。これから述べようとする焼物にしても専門とは呼び難い分野であるが、かつて焼物を素材に日本美術のオリジナリティについて考えたことがあるので、ここではその時の感触を手掛かりに、焼物の肌と絵付けを人の皮膚と衣装に見立てて、日本的な美意識のありかについて駄文を草してみたい。

* *

焼物焼造の歴史を誇る地域は洋の東西に多いが、日本の多くの陶磁器愛好家にとって、中国の陶磁、就中宋代に焼かれた白磁や青磁こそが、最上の存在だったと言って良いだろう。中国

陶磁の中でも、続く元代から明代にかけて焼かれた青花（日本風と呼ばば染付）の精緻な絵付けや、明代から清代を中心に展開した色絵の華やかさを評価する方もおられるかもしれないが、宋磁のモノクロームを、日本人はより高く評価してきたように思われる。

宋代の青磁や白磁は、中国の宮廷で珍重された玉器の肌合いを再現することを目指した焼物であろう。完璧という語は本来玉器について用いられたものであるが、たとえば龍泉窯で焼かれた青磁の、ムラのない均質な青い肌は、人為が生み出した宝石と言うべく、完璧という言葉がびつたりと当てはまる。我々が龍泉窯青磁の逸品を目にする機会は、美術館で開催される展覧会にほぼ限られようが、その完成度の高さは、たとえガラスケース越しであっても、十分に味わうことができる。

そうした宋代の陶磁器は、鎌倉時代以降我が国に相当量もたらされ、国内では焼造することができない逸品として、大変な尊崇を受けた。たとえば足利將軍家も多数を所蔵し、自らの權威を莊嚴する道具としたのである。

中国から請来された完成度の高い作品を尊崇するのは、もちろん陶磁器に限った話ではない。仏像にせよ水墨画にせよ、わが国の造形はそのような高度な達成を示す作品の輸入に始まり、その再現を目標にしてきたのだが、そうした中国作品の賞玩と模倣的な制作を重ねるうちに、わが国独自と見える美意識が、徐々に形作られたのである。たとえば院政期の絵画を代表する源氏物語絵巻の顔貌の描写や空間構成を見れば、中国絵画の特徴の一つであるリアリズムがやや後方に退き、形の面白さや色の優美さといった別種の美意識が主張されていることが、了解されるであろう。

本稿の話題である陶磁器の製造や賞玩の場合は、室町時代の中頃に、より明確に日本のと主張しうる革新的な美学が登場した。珠光に始まり、利休によって大成された「わび茶」である。

茶の湯の席には、茶碗、茶入、茶壺、水指、花生、香合などに用いる様々な焼物が必要であるが、わび茶が登場する以前の、

たとえば室町將軍邸で開かれた茶会（わび茶の登場と時期的にさほどの隔たりはないが）で使われたのは、ほとんどが唐物と呼ばれた中国製品であった。茶会の主役である茶碗には、青磁の碗や、建窯や吉州窯の天目が用いられたが、それらはかの「馬蝗絆」²や「曜変天目」³を見れば明らかのように、完璧な美しさを誇る焼物である。花生についても、やはりムラのない美しい肌を持った竜泉窯青磁の逸品が好んで用いられていた。

しかし茶入と茶壺に使われたのは、唐物とは言っても、完璧に用いられたのは、中国南部の窯で量産されたと言われる何の変哲もない小壺である。名物として今日まで大切に伝えられた茶入は、轆轤で端正に成形されてはいるものの、色は総じて地味な褐色であり、釉の発色にはムラが見られる。自然の風趣が漂う焼物なのである。

茶葉を保存するための茶壺には、肩に蓋を密封するのに都合が良い四つの耳を持った大振りな四耳壺などが転用されたが、それらもやはり中国南部の窯の量産品であり、完璧という表現からは遠い焼物であった。それらの壺は本来まったくの実用品であったはずだが、室町中期の唐物愛好の全盛期には、その素

朴なたたずまいが鑑賞に供されるようになる。需要が増加した十六世紀の後半になると、堺の商人たちははるばるフィリピンのルソンに船を出して、新たな品を仕入れてもいる⁴。

茶の湯草創期の茶人たちは、できることなら茶人や茶壺にも、竜泉窯青磁のような、完璧を誇る焼物を使いたかったのかもしれない。しかし今日に伝世する竜泉窯青磁は花生や香炉などほとんどで、茶人や茶壺に使える形と大きさをもつ器を見かけることはない。当時手に入れることのできた中国製の陶磁器の中から、茶人と茶壺の用途に叶ったものとして選ばれた器が、現代まで大切に伝えられる名物茶人や名物茶壺なのであり、それらはムラの有る肌を持った、民間の雑器だったのである。

わびという革命的で逆説的な美学は、もちろん様々な要因が複合する中から生まれたものであるが、茶人と茶壺にそうした雑器を選ばざるを得なかった事情も、深く関与しているように思われる。茶人たちは褐色の壺の微妙な形の違いや、浮かび出た釉のムラの形状を細かく吟味して、入念に選び出したのである。選ばれた名物茶人や名物茶壺に対する尊崇の深さは、仕覆と呼ばれる美しい袋や、二重三重の桐箱に収められて、厳重に保管されたことが雄弁に語っている。ただ、制作者である

中国人にとつて、それらは普段使いの雑器に過ぎなかった。現代中国の陶磁史研究者も、さして高い評価を与えないという。名物茶人や名物茶壺は、日本の茶の湯の世界に於いてのみ評価されてきた、特殊な焼物なのである。

わび茶の祖とされる珠光は、茶会の主役である茶碗にも、一見粗末な碗を使つたという。珠光所持の伝承を持ち、珠光青磁と称される碗は、青が十分に発色しない黄みがかつた素朴な青磁である。さらに続く武野紹鷗の頃には、朝鮮半島から輸入された雑器が、茶碗として用いられるに至つた。それらは高麗茶碗の名を与えられ、後に確立する茶道具評価の体系の中で、茶碗の最上位を占めることになる。

朝鮮半島から輸入された器は、堅い磁器質のものから軟らかい陶器までかなり幅が広がつた。利休をはじめとする目利きを謳われた茶人たちの審美眼によつて、それらの中から見所ある碗が選び出されたのだが、その選択の基準は、完璧さの度合いを問題とした、かつての唐物選択のそれとは大きく異なつていた。たとえば粉引と呼ばれる陶器は、黒っぽい土色を隠すように白化粧を施して透明釉をかけたものだが、白がすつきりと美しいものよりも、胎土の成分が化粧土に滲み出て少し黒ずんだ

ものの方が、「雨漏」の名を冠されて珍重されたのである。整った美しい肌より、味わいある肌に惹かれたと言ふことになるだろうか。「わび」と名付けられた、人為の完璧よりも自然の風趣を評価する特殊な美学が誕生したのである。

わび茶に使われた道具を、改めて本稿のテーマである「皮膚」という視点で眺めるならば、それらが手に取る道具であることを、今一度確認しておきたい。色と形は眺めるだけでも分かるが、たとえば茶碗には、手触りや重さ、口当たりや熱の伝わり具合、あるいはそれらを総合した飲み易さといった要素が重要であり、それらは実際に手に取って茶を喫してみないと分からぬ事柄である。つるりとした薄手の青磁の碗より、ざつくりとした土の味わいを残す高麗茶碗が好まれたのには、視覚上の問題もさることながら、皮膚感覚も大きく関係したのでらう。茶碗には、肌の風趣ある見かけとともに、人の皮膚との相性も重要だつたと言えるだろうか。

わび茶の大成者である利休は革命的な目利きとして名高いが、雑器の中から見所あるものを選び出しただけでなく、自らの美学にかなう道具を作らせてもいる。中でも瓦焼き職人であった長次郎に焼かせた楽茶碗が有名であるが、この楽焼もまた革命

的な焼物であった。すなわち楽焼とは、成形と焼成を大量に行なう通常の焼物製造とは異なつて、念入りに成形した茶碗一点を小さな窯で丁寧に焼成する、他に類を見ないほど製造コストの高い特殊な焼物なのである。

長次郎の茶碗は、轆轤で成形された器のようなきれいな回転体ではない。抹茶を喫するための茶碗として、両手の内に収まるように手びねりで形や大きさが決定され、つるりとした肌ではなく、しっとり手になじむ微妙な感触の肌が目指されたのである。楽茶碗の真価は、手にしてはじめて知ることができる性質のものだらう。

長い焼物の歴史の中で、抹茶を喫する為の茶碗ほど、手触りが重い意味を持ったものが他にあつただろうか。とりわけ楽茶碗は、人の手が、人の手の為に作り上げた、温もりの芸術作品なのである。

*
*

焼物の肌に絵という衣装をまといせようという試みは、はるか石器時代から連綿と続いている。世界の陶磁史をリードした中国に例を拾えば、早くも仰韶文化期に彩陶がつくられているし、唐代に盛んに行なわれた三彩は、華麗な文様を器体に描き



図1 古染付蓮花文大皿

出した焼物として有名である。

宋代の陶磁器は、青磁と白磁のモノクロームを頂点としたが、続く元代以降、様相は一変する。西方から輸入されたコバルトを用いた絵付けの技術が確立して、白い器胎に青い文様のコントラストが美しい青花が全盛となったのである。また、上絵付けで器胎を彩る技法は、金代にすでに磁州窯で始まっていたが、

明代の景德鎮窯

において、赤や黄色などを鮮やかに発色させる五彩の技術が完成する。前代に完成の域に達したモノクロームは、ついに華やかな衣装をまとうに至ったのである。

青花や五彩の

鑑賞に際しては、発色の鮮やかさに眼が行きがちであるが、より重要なのは、それを引き出す器胎の白さであろう。当時のヨーロッパや中東には、純白の堅い器胎を焼く技術がなかったため、それを高度に達成し、しかも美しい色彩で精緻な文様が描かれた中国の磁器は、大航海時代以降、彼の地を席卷することになる。

現代のオークションにおいても、欧米や本家中国のコレクターには、元代から明代にかけて制作された青花や五彩の方が、世界基準で見れば、緻密な絵付けが施された青花や五彩の方が、宋代の青磁や白磁より、おそらく評価が高いのであろう。人為の完璧を評価する立場から見れば、完璧な器胎にさらに完璧な絵付けが加わるのであるから、そうした評価も頷けよう。

興味深いことに、明で青花や五彩が全盛期を迎えていたちょうどその頃、並行する室町時代中期の周辺日本で、わび茶が産声を上げたのである。景德鎮製の精巧な磁器は、ヨーロッパや中東では熱烈なまでに愛好され、多くの大作が海を渡っている。もちろん日本にも相当数が流入したはずだが、祥瑞と呼ばれる日本の茶人の趣味に合わせて焼造された小味なものが、少し時代が下った江戸時代以降によりやく用いられ始めたのを別とす

れば、茶の湯の席に青花や五彩の磁器が持ち込まれることはほとんどなかったようである。茶人が好んだ自然の風趣を残した肌と、景德鎮が得意とした純白の肌では、目指す方向が正反対だったと言うことだろう。

景德鎮の職人達の絵付けはどこまでも緻密であったし、シンメトリーを基調としていた。緻密な絵付けと言うことであれば、日本にも大名間の贈答品として人気のあつた鍋島のような例はあるが、鍋島の絵柄にシンメトリーは少ない。鍋島や古九谷のような日本の色絵磁器の絵柄は、大胆なデザイン性を特色とする。その華麗な絵付けは同時期の小袖の洗練された意匠にも通じ、洗刺とした時代の気分を伝えている。

ただ、茶の湯の世界に於いてはわびの美学の影響力が圧倒的だったはずで、草庵での茶の湯の席に、彩り豊かな器を持ち込むのはなかなか難しい業であつたものと思われる。小堀遠州の頃に「きれいさび」という瀟洒で華麗な美が提案され、野々村仁清によって色絵陶器の茶碗も創造されたが、茶の湯の歴史の中では異色の試みと言うべきであろう。茶碗に絵付けが施された例としてまず思い浮かぶのは、志野や唐津などに見かける、少ない筆数でシンプルな文様を描いた鉄絵である。

国宝に指定された数少ない焼物の一つに、三井記念美術館が所蔵する「卯花塙」と名付けられた志野の茶碗がある。よく溶けた長石の白い釉の肌の下に、鉄絵による具象とも抽象ともつかぬ井桁様の形象が見えており、素朴さの中にも雅な雰囲気を感じ出している。かなり手早い筆で描かれたように見えるが、いかなる人の手になるものであろうか。

「卯花塙」が焼造された桃山時代は、絢爛豪華な美術が咲き誇つた時期ではあつたが、お伽草子や奈良絵本、あるいは参詣曼荼羅などに見られるような民衆的で素朴な絵画スタイルも、一つのピークを迎えていた。たとえばサントリー美術館が所蔵する絵本「かるかや」のような、見る者の心を打たずにはいない珠玉の名品も描かれている。

今「かるかや」の画風を形容するのに、珠玉などと言う大仰な言葉を使つてしまったが、「かるかや」は、作画の技術の練達と言つたこととは無縁の素朴な作品である。おそらく民間での布教にあつていた宗教者のような、専門的な画技の修練を受けていない素人が、詞を書き、絵も描いたのでないかと思われる。そのように稚拙な画風でありながら、「かるかや」は、見る者に安らぎと感動を与えずにはいない。そこにどのような

心理が働くのか十分に説明できないが、技術的な洗練を求めぬ素朴さが、かえって大きな感動を呼ぶのではないかと思われる。「かるかや」の画風は特異にも見えるが、決して孤立したものではない。日本民芸館所蔵の「つきしま」のように、お伽草子絵巻には同種の画風を見せるものが多いし、参詣曼荼羅や地獄絵の中にも、類似の表現を見出すことができるだろう。現代

の絵手紙などを見れば気付かれるように、意図して素朴に描くことはなかなか難しいのだが、「かるかや」をはじめとするこれらの素朴な画風に、作為のいやみを感じることはない。ひょっとするとこの時代の人々は、素朴な表現の秘密に気付き、それを使いこなす高度な技を会得していたのかもしれない。

果たして「卯花牆」の絵付けは、類い稀な画技を見せつけるものなのか、素人の偶然的傑作なのか、それとも練達の職人の無心の筆なのだろうか。今この難問に答える用意はないが、この茶碗にとって、そのシンプル極まる絵付けが、緻密に描き込んだ絵付けをはるかに凌駕する優れた衣装であることは、誰の眼にも明らかだろう。

中国景德鎮窯の器胎裝飾は清代に至りますます精巧なもの

となり、純白の器胎は、色数豊富で緻密な文様で埋め尽くされるに至った。中でも皇帝の使用品として作られたものなどは、史上最も華麗で豪華な衣装をまとった焼物と言って差し支えないだろう。「卯花牆」のシンプル極まる絵付けとはまったく対照的であり、日中間の美意識の違いをはっきり見て取ることができる。

一方並行する江戸時代においては、古伊万里や京都の色絵陶器などの華やぎの上位に、わび茶のモノクロームが鎮座する状況が続いていた。わび茶は、江戸時代後半から明治初期にかけての煎茶の流行によって、一時その座を奪われかけたが、明治の近代化を担った実業家たちが、茶の湯を社交の手段としたこともあって、明治維新後も長く陶磁器鑑賞の世界での影響力を維持し続けるのである。

しかし近代産業としての窯業は、前代の職人芸を受け継ぐ華やかな陶磁器が欧米のマーケットに評価されたため、わびの美学から遠ざかる方向に進んだ。欧米との交易の窓口となった横浜で焼かれた磁器などはその典型である。宮川香山（一八四二—一九一六）らによる輸出用の磁器の精巧さは、景德鎮に匹敵するものであった。単なる絵付けを超えた奇抜な衣装も試みら

れて、鳥や蟹などの形姿を色も形も本物と見紛うばかりに造形したものを、そのまま器胎に貼付けた作品まで登場している。

アートであることを目指すようになった一部の近代陶芸にとって、もはや生活の道具であることは二の次になり、鑑賞されることが最大の存在理由となった。使い勝手や肌の手触りなどはさしたる問題ではなくなり、まとった衣装の華麗さがまず問われるようになったのである。それは世界基準への適合と云うことでもあったが、その変化は輸出用の作品に限られたわけではない。たとえば近代陶芸の幕を開いた巨匠である板谷波山（一八七二—一九六三）の作品を見れば、そのアートとしての見所の大半が、精魂込められた絵付けにあることが了解されるだろう。はたして波山は自分で轆轤をひかずに、熟練の職人に注文して成形させることが多かったと云う。

時代が明治から大正へと移る頃になると、そうした制作面ばかりでなく、鑑賞の世界にも、技術的な完成度を優先して評価する世界基準の波が押し寄せている。鉄道建設などに伴う中国各地での発掘や、辛亥革命前後の名家の没落などによって、景德鎮官窯の作品を筆頭とする完璧な美しさを誇る中国陶磁が続々と世界市場に出回るようになり、日本にも一部が持ち込ま

れたことがきっかけであった。

完成度の高さを愛するということは、もちろん人類全般に共通する指向であろうが、ヨーロッパや中国のような文明の中心地において、とりわけ顕著であったように思われる。かつて景德鎮製の青花や五彩に魅了されたシノワズリー（中国趣味）を経験しているヨーロッパで、新たに市場に登場した中国陶磁器が高く評価されたのは当然とも言えよう。

日本でも大正年間頃から、発掘品の唐三彩や流出した景德鎮官窯作品を収集するコレクターが現れている。若い実業家であった彼らは茶の湯の伝統に縛られることがなく、学術的な陶磁器研究にも熱心であったという。奥田誠一（一八八三—一九五五）をはじめとするアカデミックな陶磁器研究者が、彼らの収集を後押ししたことも重要である。

中国官窯製品や、高麗青磁、鍋島などに代表される技術的完成度の高い焼物を、日本では鑑賞陶器と呼んでいる。道具として実際に使うのではなく、ガラスケースに入れて眺める焼物と言う意味をこめた名称であろう。そこで問題となるのはもちろん肌触りではない。器形の美しさと、それを飾る衣装が最重要であったことは、改めて述べるまでもないだろう。

* *

日本の美術は、明治維新以後に急角度に進路を変えて、欧米の技術や概念を移入する方向に邁進したのであったが、日露戦争に勝利して一息ついた大正時代を迎えると、それまでの欧化一辺倒の反動なのか、伝統回帰の風潮が現れ始め、日本的な表現が模索され始めた。リアリズムにこだわらずに、素朴な表現を目指そうとする画風の登場などはその顕著な現れの一つで、筆者はかつてそうした素朴スタイルの展開過程を探る展覧会を企画し、カタログで拙論を展開したことがある。

明治維新以後に世界基準への適合へと舵を切った陶芸界にも、いくつか伝統に回帰しようとする動きが見られた。それらを振り返ってみれば、焼物の制作や鑑賞に、手触りの感触を取り戻そうとする試みであったように見える。

その一番手としてまず言及すべきは、思想家柳宗悦（一八八九—一九六二）がなした一連の仕事、就中民芸という思想の提唱であろう。柳の業績に関しては多くが語られているし、筆者も柳による美の発見の経緯について、いささか言及したことがあるので、ここで煩瑣な繰り返しは避けなければならぬが、柳の審美眼が、遠く利休の衣鉢を継ぐものであったことは、

繰り返し指摘する価値のある事柄だろう。

柳は無名の職人の篤実な仕事を愛した。柳の蒐集品は日本民藝館に収められて、今も多くの人の眼を楽しませているが、ここに景德鎮官窯や鍋島のような上手の作品は含まれていないし、仁清や光悦のような作家名が明らかなものも見かけることが多い。

柳は民衆の普段使いの陶器の素朴な肌触りを愛した。「彼ら（陶磁器）の姿が私達の眼を引く時、どうして思わずもそれ hands を触れずにいられよう。彼らを愛する者は必ずや二つの手の間にそれを抱き上げる。私達がかくしてそれに眼を注ぐ時、温かい吾々の手をそれらのものも慕っているように見える。人の手は器にとつては、きつと母の懐の温か味があるに違いない」という柳の言葉には、手触りの温もりを重視した彼の陶磁器観がよく表れている。

柳はまた、素朴な筆致の絵付けを愛した。「しばしば模様が器を美しくした。概してこれを見れば古代から近代へと進むに連れて模様は複雑に移り、色彩は濃厚の度を増してくる。しかしこれは美の下降であった。吾々は真の模様には煩雑な画風を求めてはならぬ」という言葉には、彼の美学が表れている。

柳はそのように、民衆の普段使いの道具の持つ健康的な美しさを高く評価したが、人為の完璧を嫌い、自然の風趣を愛するその美意識は、遠く利休のわび茶の精神を受け継ぐものであったと言つて良いだろう。しかし興味深いことに、柳は高麗茶碗を高く評価する一方で、利休の創意が生み出した楽茶碗を、「形が畸を銜い粗に流れ不自然な姿に終つ」たものとして退けている。見出されたわびと、意図されたわびの違いについて、柳は敏感だったのである。

柳の主導した民藝運動を支えた人物に、陶芸家河井寛次郎（二八九〇—一九六六）と浜田庄司（一八九四—一九七八）がいる。彼らの焼いた実用の器も、人の手になじむ温かな手触りを持つものであった。寛次郎がたどった興味深い軌跡については拙論^⑧を述べたことがあるので、今は繰り返さない。

制作の現場で見られた伝統回帰の動きとしては、途絶えていた古陶の技術を蘇らせようとする陶芸家が各地に現れたことに言及しておこう。志野や黄瀬戸の再現に情熱を傾けた荒川豊蔵（二八九四—一九八五）や、備前焼の無釉の焼き締め陶を復興した金重陶陽（二八九六—一九六七）がその代表である。荒川が志野の再現を志したのは、美濃の古窯跡で、志野の陶片を発見し

たことがきっかけであったという。世界基準の華麗な衣装を指さずに、桃山時代の焼物が持っていた風合い豊かな土肌を再現しようとした彼らの作陶は、焼物に手触りの感触を取り戻そうとする試みだったと言えるだろうか。

陶磁器鑑賞の世界で、柳とは少し違った形で利休の美学を受け継いだ者に、青山二郎（一九〇一—一九七九）がいる。青山は近代骨董の大成者と位置付けられるが、その陶磁器鑑賞のスタイルは、遠く利休のわびの美学を先祖と仰ぎ、焼物を独立した美術品とみる西欧発の鑑賞陶器の流儀を父とし、柳の唱えた民芸を母とするものであった。

青山は若き日に、鑑賞陶器の国内最大のコレクターであった横河民輔の一万点近い蒐集品の整理を任されて、優れた図録を編集している。ただ完璧な形と色を誇る鑑賞陶器に対する見解は、かなり冷めたものだったようだ。戦後に発表した文章の中で、「見れば解る、それだけの物だ。博物館にあれば沢山であり否定的な感想を述べている。原色版の複製写真で解らない所は何處にもない」と、かな

青山の陶磁器観は、一回り年長であった柳から多くを受け継

いでいる。柳の民芸運動旗揚げ宣言である『日本民藝美術館設立趣意書』に、作品選択者にして諸般事務担当と名が記されたように、民藝運動の草創期に、青山は柳と行動をともにしている。自然の風趣を残した焼物の味わいを愛でる態度は両者に共通するし、『日本民藝美術館設立趣意書』の表紙の図版に青山の所蔵品が使われたことが示すように、青山と柳の眼が同じ物を見ていることも多かった。

青山と柳の眼を分つのは、真に美しい物を選び抜くのか、それとも無数の下手物を本道と見るかという点であったように思われる。両者はともに李朝の陶磁器を深く愛したが、柳が「見劣りするものでも罪深くはない。それで朝鮮のものは大概は捨てる」と述べて、民衆的な工芸品を極力拾い上げようとしたのに対し、青山は「朝鮮物第一流のものは焼物、百万中に一つなり」と述べて、李朝の陶磁器の中から真に自らの心にかなうものを選び抜き、美しくないものは斥けようとしたのである。柳の蒐集が、自らが提唱する民芸という思想を形にすることに主眼があつたとすれば、青山の蒐集は、自己表現そのものであつたように思われる。

酒好きの青山がとりわけ好んだ焼物は、徳利と盃(ぐい飲み)

であつた。昭和十年代に、青山と盟友であつた小林秀雄を中心に、川上徹太郎、永井達男、大岡昇平らが集つた「青山学院」と呼ばれた文芸サロンがあつて、昭和の文芸史に大きな足跡を残したが、その酒宴において青山が好む酒器がメンバーに提示され、青山独特の陶磁器評価の基準が共有、あるいは教育されたという。かつて利休が茶会で行なつたことを、青山は酒宴で行なつたと見ることができだ

らう。趣味や教養を同じくする者達との、器物を仲立ちとした交歓に、青山の生き甲斐はあつた。

青山がかつて所持していた徳利や盃は、いずれも自然の風合



図2 粉引徳利(左)と鶏龍山徳利

いをまとう品である。松永耳庵が「酔胡」の名を与え、青山が「狸の金玉」と呼んだ李朝の粉引の徳利の微妙な肌合いや、青山が「虫歯」と名付けた唐津の盃の絶妙な形の歪みは、人為では作り得ないものであろう。

青山は「俺は日本の伝統を生きているのだ」が口癖だったという。人為の完璧を達成したかに見える華麗な衣装よりも、自然の風趣を残した肌を愛する彼の美学は、正しく利休のわび茶の系譜を継ぐものであろう。日本文化が周辺のな性格を持つものであることは改めて述べるまでもなく、そこにオリジナリテイを見出すのが困難な仕業であることも認めざるを得ないが、珠光、利休、柳、青山と受け継がれたわびの美意識こそは、周辺ならではのオリジナリテイであるように思われる。

以上、与えられた「皮膚と衣装」というテーマを、いささか強引に焼物の「肌と絵付け」の問題に読み替えて、拙い論を展開させていただいた。門外漢である故の概論的な記述に終始してしまっただけを、ご寛恕いただければ幸いである。

(挿図の掲載に際し、青柳恵介氏のお世話になりました。感謝申し上げます。)

註

- (1) 拙稿「骨董への道程」(『骨董誕生』展図録、渋谷区立松濤美術館、二〇〇六年)
- (2) 馬蝗絆は東京国立博物館が所蔵する竜泉窯産の青磁の碗。ひび割れがあったため、足利義政が所蔵していた時に中国に送って代わりの品を求めたが、明代の中国ではもはやこのような優れた青磁が製造できなかつたため、鏝を打って送り返してきたという伝承を持つ。
- (3) 曜変天目と呼ばれる茶碗は数点があり、うち三碗は国宝に指定されている。最も著名な静嘉堂文庫美術館が所蔵するものは、内面の黒釉上に現れた銀色の斑紋と、その周囲の虹彩が美しい。
- (4) 天正年間に茶壺鑑賞の風潮が高まると、堺の商人がルソンに船を出して、発掘させるなどして大量の壺を収集し持ち帰った。これを呂宋壺と称している。その大半は中国南部で焼かれたものであるという。
- (5) 拙稿「素朴美の系譜 江戸から大正・昭和へ」(『素朴美の系譜 江戸から大正・昭和へ』展図録、渋谷区立松濤美術館、二〇〇八年)
- (6) 拙稿「『眼の革命』——日本美術の発見者たち——」(『日本美術の発見者たち』、東京大学出版会、二〇〇三年)
- (7) 柳宗悦「陶磁器の美」(『新潮』一九二二年一月号、その後『茶と美』「牧野書店、一九四一年」に収録)
- (8) 拙稿「骨太な表現者・河井寛次郎の到達点」(『表現者河井寛次郎展』図録、浅野研究所、二〇〇四年)
- (9) 青山二郎「日本の陶器」(『淡交』一九五三年七月号)
- (10) 柳宗悦「本号の挿絵」(『工藝』一三三号、一九三二年一月)
- (11) 青山二郎「朝鮮考」(『工藝』一三三号、一九三二年一月)