

坂高麗左衛門・個展

素子に捧げる

レクイエム

2003年9月26日（金）～10月2日（木）

彩陶庵本館ギャラリー







12世坂高麗左衛門のイノベーション

東京国立近代美術館・工芸課長
金子賢治(Kaneko Kenji)

1. 産業と作家

萩と作家。それは産地と作家、産業と作家、とも言い換えられる。

手作り産業を根絶やしにしていきながら機械化してきたヨーロッパの産業と違って、手作り産業を温存しつつそこから機械産業が分離発展していった日本では、残された手作り産業が作家を生み出す基盤となった。

我が国で基本的に工芸作家が生まれてくる基盤は産地であり、それが美術学校など美術教育の場へと広がり、密接に関連して発展してきた。こうした歴史と背景を持つ日本工芸界の大きな特徴の一つは、産地の産業と作家活動の境目が見えにくいということである。

実際一人の人間がある時は作家、ある時は産業の工房の親方になる、という形の活動形態は極めて普遍的に存在する。ここから作るほうも見るほうも、活動体様、制作物ともに産業か作家かの区別が分からなくなるのである。

見るほうが作家の作品に産地の特徴を要求したり、作るほうが無自覚に産地の定式にどっぷり浸ったり、という現象は以上の歴史を背景としている。その最も典型的なあり方を体現しているのが備前である。どれを見ても似たような作品であり、誰が作ったかよく分からなくなるのである。

歴史的な経過から見ると無理からぬところもあるにはあるが、近代的な意味での作家活動としての工芸、陶芸制作を進めていくには、どのような歴史、産地、技法、素材的特質を持っていよ

うが、それを作家活動の一構成要素として改めて選択するということが必要なのであり、そうしてこそ近代的作家の作品としてあまりにも当然な個性の表現というものが可能となるのである。この陥りやすい危険に常に隣り合わせにいるのが、現代工芸、現代陶芸であるということが出来る。

桃山時代以来の歴史と伝統を持つ萩も、そうした危険と常に隣り合わせにいるということでは極めてシビアな地域の一つである。産業ないしお土産物としての萩焼と、作家活動の産物としての制作物。これらをいかなるバランスのもとに見つめ得るか、それはそう簡単なことではない。

2. 絵画体験

12世坂高麗左衛門もそのことを最も主要な課題の一つとして悩みぬいてきた作家である。彼は多摩美大、東京芸大で日本画を学んだ後、82年、坂素子と結婚し萩に入った。そこから彼の焼物修行が始まり、産地と作家の問題が生じてくるのであるが、彼の場合、一人の独立した作家として、あるいは近代的な意味での作家の表現として、最も大きな拠り所としたのは最も親しんできた絵であった。

彼のもの作りに関する原体験は、革細工師であった父の仕事ぶりを毎日眺めていたことにあるといっても過言ではない。毎日毎日朝は6、7時頃から、夜は12時頃まで、ただひたすら仕事に打ち込む姿に、職人だけはなりたくないと思ったというが、それだけ深く心に刻まれたということでもある。幼稚園の頃、仕事をする父の側にくっついて、絵を描いていた記憶があるという。

そして小学校2年の時、子供のいない担任がいわば自分の子供代わりに随分とかわいがってくれたが、この教師が絵を描くことを強く奨励してくれた。こうした小さい頃の体験から、坂は絵画に勤しむようになるのだが、そしてついに、横山操に憧れ、彼が教鞭を執る多摩美術大学に入学し、直接教えを受けることにまでなるのである。しかし73年、師が急逝したのに伴い、絶望して、多摩美を中退してしまうのである。

そこで、学費の安い東京芸術大学日本画専攻に入り直し、再び絵画の道を歩み始めるのである。そして76年、大学院に進学するのであるが、ここで学んだのは、芸大特有の保存修復と古典絵画の模写という課程の中で、とりわけ平安絵画の美であった。そして大学院終了後、同大学芸術資料館での浄瑠璃寺吉祥天厨子の板絵（重文）の模写、さらに芸大が担当した観心寺如意輪観音（国宝）の模刻を2体制作することに参画する機会を得るのである。ここで彼は平安仏画の様式と彩色の美しさを学ぶのである。

「仏像の顔に感じたのは、祈りとかそういうものからくるのか、表情の品格。自分とは違う、皇室なんかの別格の品ですね。日本文化も平安で終わったって思うくらい、それほど成熟してる。イタリアルネッサンスに匹敵する品位、品格があるね。」（註1）

このイタリアルネッサンスというのも、実際にイタリアを訪ね、システィーナ礼拝堂（ローマ、ヴァティカーノ宮殿内にある。ボッティチェリ、ギルランダーイオらの「聖書」に基づく壁画があるが、最も有名なのはミケランジェロの傑作『最後の審判』）などの代表的な絵画を見聞した体験に裏付けられた感想である。

こうした絵画体験、そして芸術体験は、当然といえば当然だが、そう簡単に変えることの出来ない形の意識、色彩の嗜好、そして造形思考を彼の中に作り上げた。

「素材が土に変わったからって、じゃあ土でいきなり作るものが、はい変わりましたなんて風に、つちかってきた自分の感性や思考はいきなり変わるものじゃない。それを变えるのではなく、自分なりのものを的確に表現できるものは何だろうかって...。」（註2）

立派な作家としての仕切り方である。ここが産業に対する作家としての自我の息づくべき場所である。ここをはずして近代的な意味での

個人作家は成立しない。

産業として定式に乗っかって奇天烈な形のヴァリエーションに地道を上げるのを表現と取り違えるのが間々見られるのは、ここが分かっていないからである。

「萩焼は色を入れるもんじゃないという批判はあります。でも自分にとって何をやっても無駄だとか後退だとかは思わないんです。」(註3)

「萩焼は…」というのが産業である。産業はそれでいい。しかしそれを近代的な意味での個人作家的制作に持ち込むとどうなるか。そこで個人作家としての表現は分断される。形、色彩、様式。あらかじめ想定され、設定されたこれらのものが表現より前に従うべき定式として存在する。制作者はそれを眺め、作品に取り入れる。まったくの鑑賞の論理である。それが創造の論理に接ぎ木される。表現ではない。ただの模倣である。桃山陶芸至上論、柳の民芸論と同工である。

しかし坂はこれを拒否し、自己の作家的感性、思考の赴くまま、突き進もうとしたのである。

しかしそれは初めからそうであったわけではない。坂自身も時代の子。陶芸とか工芸とかいうものに対する時代のコンセンサスみたいなことで、所詮道具、芸術のレベルとしては低い、美術とは違う、ある種の職人的な決められた仕事という意識を持ち、受け身で考えていた時期もあった。

しかしそうした意識を払拭したのがとりもなおさず、絵を導入したことであった。絵を導入し、それが焼物とうまく折り合いを付けていくにしたがって、いわば彼の中での焼物の地位が上がっていったとも言える。

絵はそのままで焼物の絵付けとはならない。絵自体を再考すると同時に、焼物自体に習熟していかなければ出来ない相談である。先に、「作家の表現として、最も大きな拠り所としたのは絵であった。」と述べたが、それは焼物を取り込んでいく課程の中で、「絵」から「絵と形」、あるいは「絵から形」、「形から絵」へと進化していったのである。言い換えると、坂は従来の絵付けの概念(=形に付ける模様)も再考しようとしたのだということが出来る。

3. 焼物修行

彼の焼物修行はまず、83年、京都の工業試験場窯業科で学ぶことから始まった。陶器、磁器、釉薬、上絵付け、一通りのことは学んだ。しかし彼はいずれ萩に帰って、萩の宗家たる坂家を継ぐ身。一般的な知識では役に立たない。そこでしょっちゅう萩の土を送ってもらい、「萩に帰ってやる」を意識し、京都で教わったものを萩に置き換えたらどうなるか、というダブルでやっていたという。

84年、萩に帰った彼はいよいよ本格的に陶芸家としてのキャリアを歩み始める。そして、日ならずして当面したのが絵の問題であり、そのベースにする形をどうするかという問題であった。そこから平面の多い形、すなわち箱ということが出てくるのである。しかしその制作はそう簡単なことではなかった。

「最初ほとんど割れた。こんな仕事もうやめよと思った。ポイント、つまり土の特性知らないで全然だめ。僕はそんなもんを全然知らないでいきなり始めてるから。やっぱり、京都なんかでも、何十年ってやった人でも、箱って作り方知らなければ、なんぼやったってこんなもんできやせん、ていうことでしょ。やっぱり、たたらってというか、板状に伸ばしたもん、なかなか難しい。それをまた合わせて取るなんたら、木工の指物の仕事の世界ですもんね。土って、収縮するとか、自重でへたるとか。いろいろあって、足したり取ったり。そういう計算というのは、完成作品どおりにやっているとと思ったら大間違い。」

まず板状に土を伸ばすことから始まって、次にそれを一つの平面としていくつかを合わせて箱に作れるかどうか。それが土独特の性質によってそう簡単に成形できない。出来ても乾燥時、あ

るいは焼成時に割れてしまう。

ここで坂はいろいろ学んだ。江戸時代頃にも3段、4段くらいの重箱がある。磁器でもある。富本憲吉も作っている。なんとなく出来ないことはないなという感じを持つ。そして同窓の陶芸家にも教えてもらう。彼は東京芸大当時、バレーボール部に所属していたが、そこに藤本能道門下の陶芸家の同期生が何人かいた。そして坂が箱作りに悩んでいた頃、磁器の箱作りに精を出していた。彼らに聞いてみたのである。試行錯誤して問題を抱えて聞くと、実体験があるから、彼らのアドバイスはよく分かったという。

こうして少しずつ箱制作技法のプロセスの困難を克服していき、87年の第34回日本伝統工芸展に、「萩夏秋草八角陶笥」（径41センチ）が入選するまでになっている。

そしてこうした箱作りはいろいろやってみれば、結構彼にとっては性に合うものであるという発見もあった。

「やっぱり箱なんか、いじくっていじくっていじくりまわして、自分の中でどこまでイメージに近づけていくか。そのための方法をどうやっているいろいろ工夫しようとかかっていう意味での、機械いじりと同じ意味での工作的な楽しみっていうのは、すごくあるし、わりと好きなんですよね、そういうのがね。」

まず絵が先にあった。そしてそれをどう形に乗っけるか、それが次の問題であった。それがたまたま箱になっただけだ、と坂はいう。あ

れがもし壺だったら、伝統工芸展などで間々見られるように、丸い壺

に絵をどう乗っけようかということを試行錯誤して見出そうとする方向に行っただろう。これだったら既成の絵付けのラインに乗っただけのこと、と彼はいう。しかし絵が先にイメージされたのである。その絵はいかなる形に乗っけたいのか、あくまでそれが問題だったのである。

「出発が逆なんですよ、俺は」と、彼は語る。ここに、先に「絵付けの概念を再考しようとした」と述べた理由がある。

4．絵と焼物の統合

しかしこれはまた絵が主で、絵が描きたいために陶の平面を作ったということで止まっていたわけではない。

「絵を描くこと自体を優先して考えていくと、その域から全然出ない。要するに絵付け職人と轆轤師が作ったものを、ただ単に組み合わせただけでものが出来上がってっちゃうみたいなことだったら、自分で形も絵も考えてやっていく仕事に何の意味もねーな、と思ったんですね。」

まさに先に引用したように「自分の中でどこまでイメージに近づけていくか」ということなのである。この「イメージ」とは絵とそれが乗っかるもの、それが融合して出来ていくイメージである。絵だけが優先するのであれば、まさにそれは明治工芸の性格と限りなく似てくる。つまり日本画家が作る図案を工芸職人が形にうまく当て嵌めていく、便化といわれる当時のデザイン思想をもとにした制作である。そこでは近代的な意味での作家の表現に照らすと、立体である陶器の形とそれを彩る色、模様が全く分裂してしまい、表現として成り立たない。

「絵を描くためのベースをどうするか。単なる額縁入れた絵にしちゃー、紙を土に変えただけで、なんの意味もないなっていうのは、やっぱり土いじくりだして形を追っかけてきたから。

やっぱり立体に乗っけたい。で、必然的になっていうか、あるべくしてそこに絵があるみたいな形を求めていきたいみたいな方向にどんどんどんどん行ったんです。」

先に「工芸＝職人仕事」という先入観から逃れられたのは絵を導入したからだだと述べた。そしてそれは「絵」が「絵と形」になって十全なものとなったのである。

5．絵と茶碗

そしてさらにその造形思考は、萩宗家、坂家の制作の本宗とも言うべき茶碗制作にも及ばされ

た。

坂家としての茶碗制作は井戸茶碗系のものを主とすることは言うまでもない。しかし坂は箱作りの時々の変化と連動して、轆轤による茶碗制作に関して、様々な感慨を抱いてきた。

まず当初、箱作りの試行錯誤を始めた頃。イメージをストレートに定着できない反動で、一気に引き上げることのできる轆轤に爽快感を持っていた。

「(箱は)いきなりポーンとイメージをすぐにぱっぱっぱとできちゃうような仕事じゃないから。そうすると轆轤で一瞬というか呼吸というか、勢いで、だめなものはだめ、つぶして、次ぎもう一個って、おっかけてく仕事が、反動で、わりと土の固まりぼんとぶつけて、やっていくような勢いみたいなものは、自分でコントロールするには、わりと仕事としてやりやすかった。」

しかしそれが箱が徐々に形を成してくるとまた違ってくるのである。

「轆轤には、逆に入れ込んでいっちゃうと、(工作的な楽しみが)全然出てこない。こっち側の気持ちの欲求とか勢いに、もっとストレートにつながっていかないと、うまくいかない。とろくさーい仕事になっちゃう。気持ちの中でやる仕事としては、同じことを反復するように色々な部分を工作していく仕事とは全然違うわけだ、轆轤の場合。」

こうしたことからついに茶碗にも絵を入れ始めたのである。井戸茶碗じゃ絵は入らない。入れてもかなりうるさくなる。ここから茶碗の側面に面を取ることを考案した。

それは既に94年、第41回日本伝統工芸展の「萩櫛目面取茶碗」に現れているが、それに絵が入り始めたのは97年頃からである。そして今回の個展で、本格的な風花月ともいべき絵が初めて現れたのである。これまでの絵付け茶碗は、どちらかという松の木立や山、月が釉薬の流れや金彩の文様に溶け込んで、いわば抽象的色分けの構成要素という感が強かった。今回のものは具象的な花、月などがはっきりと描かれ、完全に面目を一新した。むしろ茶碗の主流を成しつつある。

おわりに

こうして12世坂高麗左衛門の近年の制作は、絵と陶芸ないし工芸の新しい関係性を模索し作りつつある。それが既成の絵付け概念を根本的に変え得るかいなか。それはひとえに絵、形、それぞれのより一層の洗練にかかっている。

註

1. 作家インタビュー(以下、特に断らないものはこれによる)
2. 「陶子」6, 1992年秋
3. 同上

坂家の由来について

--	--

16世紀の終わり、豊臣秀吉による俗に「やきもの戦争」ともよばれる文禄・慶長の役が起こりました。その頃は、桃山時代に千利休によって高められた「侘び茶」が盛んになり、茶の湯の世界でも高麗・李朝のやきものがとても珍重される時代だったのです。

そこで秀吉は、戦場に出発する大名たちに、腕の立つ職人を連れ帰るように命令したのでした。その時、総帥として参加した毛利輝元に招かれた李勺光・李敬の兄弟によって萩焼が生まれました。

李敬は坂助八と名乗り、やがて中ノ倉にできた松本御用焼物所の総取締役として、初代藩主秀就から「高麗左衛門」を任命されました。このときの御判物（ごはんもつ）は、いまも坂家に伝わっています。爾来藩主から拝領したこの場所で、坂家は萩焼の宗家として約400年、12代にわたる歴史を築いてきたのです。

12代高麗左衛門はこの坂家の歴史と伝統に学びながら、日本画家としての技術と完成を陶芸に生かし、これまでの萩焼にない新しい個性の出現として高い評価を受けています。号の「熊峰（ゆうほう）」は、大徳寺520世第14代管長福富雪底師の命名によるものです。



熊峰の命名書

昭和63年(1988年)5月
命名者福富雪底、大徳寺
520世第14代管長の書



名替えの御判物

右から
任 高麗左衛門
寛永弐
十一月廿二日
秀就花押
坂助八とのへ

寛永2年11月22日（1625年）萩藩初代藩主毛利秀就より坂家初代助八（李敬）に下付された「高麗左衛門」に任ずる旨の名替えの御判物

旧萩藩御用窯 坂家世系

初代	坂 高麗左衛門	道忠	1643（寛永20年）2月21日没、58歳
二代	坂 助八	忠李 （道忠の長男）	1614（慶長19年）生 1668（寛文8年）5月10日没、55歳
三代	坂 新兵衛	忠順（忠李の長男）	1648（慶安元年）生 1729（享保14年）9月29日没、82歳

四代	坂 新兵衛	忠方（忠順の長男）	1683（天保3年）生 1748（寛延元年）12月7日没、66歳
五代	坂 助八	忠達 （忠方の養子、忠順の三男）	1722（享保7年）生 1769（明和6年）2月11日没、48歳
六代	坂 新兵衛	忠清（忠達の長男）	1739（元文4年）生 1803（享和3年）1月12日没、65歳
七代	坂 助八	忠之	1774（安永3年）生 1824（文政7年）没、50歳
八代	坂 高麗左衛門	忠陶（忠之の子） 雅号 翫土斎	1791（寛政3年）生 明治6年4月2日隠居し松翁 1877（明治10年）3月13日没、87歳
九代	坂 高麗左衛門	松翁の孫、本名道輔 雅号 韓峯、韓岳	1849（嘉永2年）生 1921（大正10年）8月17日没、73歳
十代	坂 高麗左衛門	道輔の次男、本名秀輔 雅号 韓峯	1890（明治23年）生 1958（昭和33年）12月19日没、69歳
十一代	坂 高麗左衛門	秀輔の養子、本名信夫 雅号 韓峯	1912（明治45年）生 1981（昭和56年）1月13日没、68歳
十二代	坂 高麗左衛門	信夫の養子、本名達雄 雅号 熊峰	1949年（昭和24年）生