

【コメント】

中村 錦平 NAKAMURA Kimpei

多摩美術大学美術学部

Isabelle Charrier は「八木一夫：前衛芸術家・陶芸家」 「Yagi Kazuo's Art beyond Tradition and Modernity」の論中の「1. Yagi and the tradition」の項で「He used to say “I am just a tea bowl maker.” (Even when he started to make abstract objects, he never stopped making tea bowls.)」(傍線筆者)と記しています。そこでは八木一夫が、私は「ちゃわんやですから」とよく言っていたところを「a tea bowl maker」と英訳していますが、「a potter」であるべきだとわたしは思います。

この二つの捉え方の、内外で起りがちな差異を問うことで、八木が基本としたところをみつめられそうです。三つの項目を立てて当ります。

① ちゃわんや (a potter) → 陶磁器製造業 → 陶芸家 (a ceramic artist)。

② 茶盃屋 (a tea bowl maker) ・ 八木の茶盃観。私の茶道考。

③ ちゃわんや (a potter) ・ 八木、出自をテコに新時代を画す。

論を進める前に私と八木の活動の因って立つ時代の差異を明らかにしなければなりません。当研究会の課題は「京都を中心とした、日本の伝統工芸の過去・現在・将来」です。それに対する私の研究発表は「東京焼で見る、日本の伝統工芸、その過去・現在・将来」(以後、中村論文と記す)と題し、ちゃわんや育ちでもあるわたし自身を俎上にすることで本研究を図りました。その論中、第三項の末尾で、八木さんやわたしがやっている、やきもの、工芸、アートが、各時代で各々直面した産業構造や文明構造の変遷に伴って、その主題をどう選びだし、どのように展開したか。それをABC 三つの図表にして試みました。それを参照しながらお聞き下さい。ちなみに日本を代表するアーティスト岡本太郎も「今日の芸術」(1950年)で「アートと産業の関係は極めて強い。無視できない」といっていますが、わたしもそこに注目しています。

八木はABC図の(I)「手工業文明期」にちゃわんやとして成人し(II)「工業化文明」が本格化しようとした時期に直面して制作を本格化させた人であります。対するわたしは17年の年齢差があることで同じ(II)「工業化文明」を日常のこととし、(III)の「情報化文明」への価値観の移行を意識して、いま制作しています。彼との間に文明でひとステージのずれがあります。そのことはわたしの個展「東京焼・メタセラミックスで現在をさぐる」(93、94年)(芸術選奨文部大臣賞)でも明らかです。Metaの概念の導入、制作意識のモノからコトへの移行、インスタレーションによるコミュニケーション意識の重要視などが当個展を支えています。(参照 中村論文 添付写真 No.10)

八木が27歳で、日本国の敗戦をきっかけに（Ⅱ）のステージにあつての脱手工業化と本格的モダニズムの時代に突入したのは今から60年前のことでした。ちなみに早稲田大学助教授鶴見太郎が朝日新聞「今月の論考」（05年10月）で「戦後を新たな歴史として対象化の段階に入った」「その現実を見据えつつ、戦後についての意識の変革を問いたい」といっていますが、わたしもそうした認識で八木を問いなす必要を感じています。その歴史観をもとに先に示した三項目で考察を図ります。

①ちゃわんや → 陶磁器製造業 → 陶芸家。

故郷金沢でもわたしの世代までは役所向け書類の職業欄などには陶磁器製造業と書き込み、日常は「わたしはちゃわんや」で通していたものです。京都も同様でしょう。60年頃になり「陶」に「芸術」「芸能」「芸事」のいずれか判然としないものの「芸」をつけて「陶芸」と呼ばれるようになりました。顧みれば、やきものが日常生活具づくりを工業にゆだね、替ってアート性重視へと機械化時代における手仕事の新しい存在価値の模索が背景にあると見ます。それに「重要無形文化財保持者」を「人間国宝」と呼び替えるのと同様のコマーシャルイズムの後押しもあったはず。そうした呼称をはばかる民芸派の浜田庄司さんは「陶工」と呼ぶよう求めていました。時流に逆って「ちゃわんや」を自称することは自虐的、諧謔的に受けとられ始めたのを覚えています。八木さんのご挨拶語「ちゃわんやですから」も、伝統への批判と、新時代への挑戦、この二者の重たさを意識するつくり手が発する、諧謔と謙遜と、当時のわたしは、受けとめ共感したものでした。17歳下のちゃわんやの倅、わたしにすら、今だに出自・ちゃわんやが同時代にあつて、何が可能か、自問の意識があります。それこそが伝統の根深さというものでしょう。

②茶盃屋・八木の茶盃観／わたしの茶道考。

『茶の湯』は喫茶を中心にして、美術、工芸、建築、造園、室礼、料理、芸能などを宗教哲学で支え、千利休（1522-91年）が完成させた。それは『複合芸術』とでも呼ぶべきものでなかったろうか。絵画を視覚、音楽を聴覚といった領域内で成りたたせ『純粹芸術』とした『近代』とは対照的に、利休は『茶』でヒトの五感全部のはたらきを複合させてのメッセージの発信と受信でもって成りたたせようとした。その接点を茶人は『一期一会』としてとらえた。（略）

とはいえ、その千利休は『十年ヲ過ギズ茶ノ本道（＝本質）捨ルベシ（＝すたれるであろう）』と説いたと南方録は伝える。（略）非常に先行した偉大な前衛創造者にしてはじめて洞察しえた、アートについての『真理』と『宿命』だとわたしはみている。（中村論文「桃山、前衛ヲ喫ス」（1998年）から引用）

工芸の分野に限って見ても、茶道はその粋を集めてなる文化であり、日本の全工芸のかなりの部分を構成し、かつ大きく広く影響してきました。では現代につくられている茶盃はどうなのでしょうか。利休の上記指摘から約400年、形骸化が著しく、利休時代のものに比べるべくもありません。家元制茶道の日本文化の支援を否定するものでもありませんが、その巨大化、形式化、大衆化、硬直化が茶盃にも反映しないわけがありません。ただし例外的に敗戦による文化の大変革は初期の人間国宝達をもふるいたたせる機会として働

き、活力に富む茶盃の登場したことがありました。しかしその後は茶道具のマーケットが歴史をもち確立している分、コマーシャルイズムが内容を伴わずにはびこってもいます。

さて八木さんは上記、伝統偏重派の成果などを横目に茶盃にどう対峙したのでしょうか。八木さんほど、伝統の形骸化を一つひとつ批判し、新しい価値観を模索し、幅広く、多様な種類の造形にあくことなく挑戦し、解答していった人は他に例がありません。しかしながら、こと茶盃となると、上記の、根本状況への対象化未だしというか、偉大なる光悦に呪縛されてしまったかのレベルに留まっています。その裏づけとも取れるかのように、彼自身、こう記しています。「茶盃は生きものだ。光悦のそれには一層その感が深い。(中略)天のできごとのように思えた。」(八木一夫展 国立京都近代美術館 04年 カタログ)

このわたしにしても、形骸化を危惧し、同時代の茶盃観を模索しています。(「茶盃考」橋本真之 1989年 中村論文に引用)。またわたしは、「茶」に注目するのなら、それを趣味文化の世界で守るよりも、利休の「複合芸術」の視点そのものをモチベートし、ポスト「近代」を模索するアートにして日本から発信したい、それあってこそ茶道を保ちえた日本文化の現代化だと思うのです。「現代陶芸」にたづさわる人なら、そうした茶と茶盃の現況に批判をもっています。八木さんもそうした批判をもつ人でした。ならば、茶道具専門業でもないのに自ら誤解を招く「a tea bowl maker」を名乗りたくもないでしょう。まして八木さんのような、光悦と比較して、自分の超えられない問題を自覚できる稀有な人が、無分別な挨拶を好んで交わすことはなかった、と思います。

③ ちゃわんや・八木、出自をテコに新時代を画す。

昨秋の「八木一夫展」(京都国立近代美術館)が300点に及ぶ紹介をしたことで、同業のわたしにとって二つのことが印象的でした。一つは驚くべき多様な多作であること。二つは辻晋堂(1910-81年)、堀内正和(1911-01年)を知る者なら、そのモチーフや発想の相互の遺り取り、刺激しあいぶりに同志的緊密さが観察できたことです。

三人は戦後の京都市立芸術大学彫刻科の教師でもありました。最初に辻、そして堀内、その二人が八木を仲間と呼びこんだのでしょうか。八木はこの時、黒陶を、辻は陶彫を、堀内は金属の幾何的彫刻をはじめました。「新価値挑戦三人衆」とも呼べそうです。

何より三人に特記すべき共通事項は、敗戦による文化の大変革に遭遇し、それに伴う本格的モダニズムの日本への導入、脱手工業から機械工業化文明への転期に対峙し、その解答を造形にしたことです。三人が敗戦までに各々が積みあげていた業績を全否定までして自作に大変革を達成させたのでした。しかもそれは今も評価され続けています。わたしも10歳の時、日本国を巻き込んだあの文化の大変動のほどを体験しているので三人のやむにやまれぬ意識が理解できます。が、それを経ていない人には不思議に見えるはずです。ちなみに堀内は論客とされた人ですが1951年に、「現代は価値の転換期である」(「抽象主義の美術といけ花」と自覚のほどを記しています。

次に「ちゃわんや」の八木を顧みる上で二人と比較しその差異も検討しようと思います。青少年期の感性の形成が、こうもその後の思考に影響するものかと驚かされます。辻、堀内は共にロダンから彫刻に入った人ですが、戦後、一転してその範疇を脱し、自分の造形

を拓きました。この二人と八木との大きな差異は二人がその後も一つか二つのテーマにしぼって、執拗に自我意識との関係を探求しているのが作品群にうかがえます。その点に関して八木は対極にあることを上記展の300点も物語っています。八木には二人のような思考はそれほど尠えず、あくまでも工芸的、ちゃわんや（potter）的価値観を手離しはしなかったことです。

堀内も「オブジェ焼と陶彫」と題してそのことに言及しています。「オブジェ焼という言葉がある。陶器をつくる人が茶盃や徳利のような役に立つ器を作るかたわら、役に立たぬ何かを土で作って焼くと、それがオブジェ焼である。彫刻を作っている人が役に立たぬ何かを土で作って焼くとこれは陶彫または単に彫刻といわれて、オブジェ焼とは呼ばれない。それが僕には不思議でならぬのだが、オブジェ焼の元祖八木一夫に言わせるとやっぱり違いませ、という。（略）（この人達が）若者らしい革新の意欲に燃えていたに違いあるまいが、新しく結社を結んだからといって、ぱっと新しい境地が開けたわけではない。（略）壺の形をできるだけ変え、細長くしたり、扁平にしたり、口をたくさんつけてみたりして新味を出し、それにピカソやクレーから学んだ文様を描いたり刻んだりする。それくらいがせいぜいで、なんとか旧套を脱ぎたいと試行は繰り返すが、陶土でひねってこねあげるかぎり、形はどうしても壺になってしまう。それが彼らの悩みだった。（略）陶器の作り方を根本的に考えなおすことができるのではないかという示唆を投げかけてくれたのはイサム ノグチの陶彫であった、と、これは八木本人の口から聞いた。」（芸術新潮 1976年4月）

上記引用も明らかにするように八木は **teabowl maker** などではなく **potter** を自覚しないわけにいかなかったのです。そしてそれをテコに文明の転期に価値の創造をめざした人だったのです。作品群は半世紀後の今、顧みれば転期のとば口に立った人の模索の足跡そのものに見えます。そしてその足跡はその後のわたしたちに発想のとっかかりの多くを示唆してくれています。

その最も大きな業績は手工業時代までは手で全文明を支えてきたのが、機械にその座を引き渡した。二義的となった手と、自然素材・土で、アート性を創出することで工業化時代の特性に応答可能なヤキモノの模索を提示したことでしょう。

器類や有用の窯業製品を供することが核でありえた手工業文明の旧価値観からすれば、無用の「前衛」的様相のヤキモノであり、他方、堀内の「時代の洞察」や鶴見の「戦後を新たな歴史として対象化」を図れば、「価値の転換期」にあつて、先鋒たらんとした八木が同時代に対峙してなした、解答そのものに見えます。

八木のオブジェ焼と、ロダンを動機とした二人の友人、辻の陶彫や堀内の金属彫刻、そしてノグチ、彼ら3人との違いは、彫刻というジャンルが数世紀前から西欧で、既に近代化のプロセスを経由させていたことと、未経由のやきももの来歴によるものでしょう。没後25年「八木一夫展」で示されて見れば、文明の転期に遭遇しての解答をもつ、きわめて「ちゃわんや＝Potter」的なものでした。

その上京都にみる日本人好みの美意識が、ちゃわんや・八木によって同時代意識で翻案

されていると見ました。次のようなことがらです。それを記して終わりとします。

- *アートと手仕事の領域を自在に、あるいはあいまいに往来する。アートの手仕事、手仕事のアート。
- *造形の手立てとして、京都の感性「機智、階虐、エロティシズム」を活用。
- *同時に伝統的「写し」の美学からの敷衍。「移し」「映し」「遷し」「見立てる」など。
- *「土の生理」という素材観。自然材・土に、人知を超えたもの、神秘観をもって望む。素材からの束縛を享受。対照的に辻は土を「粘土細工」、堀内は「陶土の柔らかさを最大に生かしたノグチ」などとしかなかった。
- *それはマチエール、テクスチャ、ディテールに凝ることにつながる。そしてそれらから形を立ちあがらせもする。そこにも、あじ、けしき、風情などを愛したプレ「近代」の美意識が否定しがたくのぞく。