

河井寛次郎の創作における協働と他力 ——活動前期における陶芸の合作を中心に——

金島隆弘

はじめに

東洋画における画と賛、日本の陶芸⁽¹⁾における銘など、特に東洋においては、創作が自力のみでは成立しない表現が多く存在する。作曲家、そしてピアニストとして知られる木村雅信は、作家の視点から芸術作品における個人の問題を次のように問題を提起している。

芸術作品とは個人の技と精神で作られるものであると一般的に人々に考えられている。しかしながらまったく自力だけでものことが成就すること、制作が完了することがあり得るだろうか。……自分の背後にある大きな力に動かされて、支えられて、生まれてくるのである。それが自力でないということで、他力とよばれることがある⁽²⁾。

その上で木村は、民藝運動の時代に活躍した、富本憲吉(1886-1963)、バーナード・リーチ(1887-1979)、柳宗悦(1889-1961)、河井寛次郎(1890-1966)、濱田庄司(1894-1978)、棟方志功(1903-1975)を取り上げ、各作家の「創作における他力」について論じている。

本論考では、その中の一人、没後 50 年以上をむかえた今日でも展覧会が開催され、現代日本陶芸を代表する河井の創作を協働⁽³⁾の観点から捉え、特に前期にのみ行われた陶芸の合作に焦点を合わせ、河井を取り巻く環境から、創作における思想や協働の変遷を追う。

河井については、今泉篤男や乾由明が述べている、民藝との関わり⁽⁴⁾や創作の変

遷⁽⁵⁾について書かれた論考が以降の研究にもほぼ踏襲され、釉薬⁽⁶⁾や思想⁽⁷⁾の変化に注目しながら創作移行期を考察した論考、また建築⁽⁸⁾や家具⁽⁹⁾に着目した先行研究などがある。しかし、これらはほぼ河井本人に立脚した論考や研究であり、取り巻く環境や協働の視点から河井の創作を捉える試みとしては、前述の『創作における他力』における思想の断片的な記述、及び、記念館が協力した展覧会において「交わり」⁽¹⁰⁾の視点から紹介される程度に留まっているのが現状である。また、美術と陶芸の領域で研究が分断されていることも、両領域を含んだ河井の研究を難しくしている。

河井の創作活動は大きく、中国・朝鮮古陶磁を範とした前期、民藝に傾注した中期、より自由に造形を模索した後期、と一般的に分けられる⁽¹¹⁾が、河井は実業家や職人との協働を通じ、陶芸の合作のみならず、書籍、書画、建築、藁工品、竹家具、木彫、金工などの多様なジャンルの創作にも意欲的に取り組み、独自の創作姿勢を貫いた人物でもある。また、協働を軸に河井の生きた時代の世界の美術動向を見渡すと、パブロ・ピカソ（1881-1973）とジョルジュ・ブラック（1882-1963）のキュビズム⁽¹²⁾や、現代美術の父とも言われるマルセル・デュシャン（1887-1968）とマン・レイ（1890-1976）の共同制作⁽¹³⁾など、今日の世界の主流となっている現代美術の黎明期とも重なる。つまり、現在我々が一般的に持ち合わせる現代美術という概念や、美術における協働という共通認識がまだ日本に入ってくる前に、河井はその概念や認識を持たずして創作において数々の協働を行っていたと言える。

また、過去における日本の陶芸の合作の例としては、尾形兄弟が有名である。これは江戸時代の著名な絵師である尾形光琳と、その弟で陶芸に心酔した乾山との交流から生まれた作品であるが、個人名に紐付かない作品は継承されにくく、今日まで目をみる陶芸の合作の事例は、この尾形の合作以外あまり見受けられない。このような日本の美術と陶芸の領域において、河井の創作を協働の視点から捉え直し、記念館への調査やヒアリング、関連の文献や手記を追うことで、当時の芸術環境から創作における他力について考察を行うことが本論考の狙いである。

1. 陶芸の合作の背景と経緯

河井の作陶の経歴は、1910年に松江中学校を卒業後、学校長の推薦を受け、東京高等工業学校（現・東京工業大学）窯業科に無試験で入学するところから始まる。動機は中学2年時に、京都の産婦人科院の院長である叔父の足立健三郎からの助言によるものだった。工業学校在学中には板谷波山⁽¹⁴⁾の陶芸指導を受け、後輩には後に民藝運動の中心人物の一人となる濱田がいたが、美に関心のある河井の意思に反し、工業系学校の授業の内容は理論だけで実技はほとんどなく、窯業技術者養成が目的であった。卒業後は京都市陶磁器試験場に勤務、小森忍らから実技の指導を受け、その後濱田も同試験場に合流、釉薬研究⁽¹⁵⁾に共同で従事し、河井は陶芸における科学的基礎をこの二箇所の教育機関で確立する。また河井の独立を支援することとなる山岡千太郎ともこの時期に知り合い、1917年に足立の勧めも受けて同試験場を辞し、自家作陶を開始する。

河井はその後、濱田と共に九州や沖縄、朝鮮、満州を旅し、また大連に赴任していた小森を訪問、二週間の滞在中に、宋、元の中国陶磁を技術的に再現していた仕事を視察する。そして1920年、顧問を務めていた清水六兵衛の持窯を山岡の支援を受けながら自らのものとし、鐘溪窯と命名、住居と陶房を構え、同じ年に妻となるつねと結婚する。

山岡はまた、東京高島屋宣伝部長の川勝堅一を河井に紹介し、東京京橋の高島屋にて「第一回創作陶磁展」（1921年）を開催することとなる。河井の初となる展覧会には、宋、元、明、清時代の中国古陶磁、朝鮮李朝初期の手法に基づき制作された181点が出品され、作品は各方面から絶賛される。以降河井は、ほぼ毎年東京と大阪の高島屋にて展覧会を開催する運びとなり、川勝は生涯を通じ河井の創作を支えることとなった。そして高島屋での展覧会の継続開催を通じ、河井は三菱財閥の岩崎小弥太、貴族院議員の細川護立、東京帝国大学教授の黒坂勝美、京都帝国大学教授の内藤湖南、大阪毎日新聞の岩井武俊等多くの実業家や知識人と面識を持ち、以降様々な角度から今後の創作の支援⁽¹⁶⁾を受けることとなる。

このように河井は、二箇所の教育機関で叩き込まれた科学的基礎や作陶の技術力、

国内外の視察や支援者から提供を受けた文献や名品鑑賞の機会を通じ習得した陶磁器の知識、家庭や支援者により築き上げた自家製陶と作品発表の機会など、より高度かつ安定的に創作に集中できる環境を獲得した。しかし、一般的な評価の高まりに対し、技巧を駆使して中国や朝鮮の古陶磁に倣う作陶に自ら疑問を抱き始め、独自の創作に試行錯誤する中で、技巧からの逸脱から民藝へ移行するまでの時期に行った取り組みの一つが、支援者との陶芸の合作であった。

2. 陶芸の合作：足立健三郎と山岡千太郎

様々な協働を行なった河井だが、陶芸については活動前期の後半に行った足立、山岡の2名との合作のみ⁽¹⁷⁾であり、現在記念館には、足立との合作1点、山岡との合作7点が所蔵されている⁽¹⁸⁾。

河井が4歳の時に死亡した生母ユキの弟であり、京都府立医学校の産婦人科学の先駆者であった足立は、河井が陶芸の道を進むべく助言をした人物であるが、京都に河井が居を構えてからも、制作活動の助言など積極的な支援を続けた。河井はその足立が逝去する1925年までの間に合作を行っている。記念館には《辰砂鳩香爐(鳩蹲居印)》(1922年頃)が保管されているが、これは足立が提示したデザインを基に、窯や火の具合から得られる偶然性を作用させながら辰砂を扱った当時の河井の高度な技術が組み合わされた作品である。河井が同時期に制作した代表的な作品⁽¹⁹⁾として、中国の桃を模った水注に辰砂の技術を組み合わせた《青瓷鱗血文桃注》(1922年)や、唐や元、遼から金時代の様々な中国陶磁の特徴を融合させた《二彩双龍耳壺》(1923年)などがある。それぞれの造形は中国の古陶磁に由来しているのに対し、足立との合作である鳩香爐は、中国の青銅器の鳥香炉には類例が見られるが、陶器にはあまりみられない独創的な造形である。また、この作品は郷里の複数の親族が現在でも所有している⁽²⁰⁾ことから、型により量産し、辰砂を巧みに扱う河井の高い技術力を生かして完成させた本作品を、足立が周囲の関係者に配布したことがうかがえる。

また、もう一人の合作者である山岡は、実業家として久原工業株式会社では監査役

等を務めていたが、戦争による好景気に疑問を抱き、早々と実業界から引退し、現在の京都造形芸術大学のキャンパスの一部に別荘地を購入、京都への転居を計画する。そして、以前から強い興味を持っていた焼物を試みることを決め、その準備を進める中で幸田露伴に相談し、宮永東山の紹介で河井と知り合う⁽²¹⁾。その後、山岡は焼物に絵付けの必要性を感じて絵の稽古を始めるが、結局絵の方が面白くなり、窯は河井に譲り、自らは「山泉」と号し、その後は「雪舟や中国国画の模写に20年以上も熱中する浮世離れした絵画の大人」⁽²²⁾と評される。模写した作品が高く評価されるだけでなく、高麗李朝の陶磁器80点を東京大学に寄贈するなど、東洋の美術や陶芸に造詣の深い人物であった山岡との合作は、大正中期から末期にかけて行われた。現在記念館には、《海鼠手鉢》、《松陰人物図扁壺》、《鳥図水指》、《湖上帆船図御本深鉢》、《山水図御本深鉢》、《青華菊絵鉢》、《梅花老鉢》の計7点が保管され、内6点は山岡家からの寄贈である⁽²³⁾。合作の多くは絵付けのしやすい一般的な形状をしており、河井から素地を受け取った山岡が下絵付けして名前を入れ、その後河井が透明釉をかけて窯で焼き上げ、底には鐘溪窯の印がおされた。形状が複雑で色鮮やかな《海鼠手鉢》や緻密な絵付けが印象的な《松陰人物図扁壺》は、同様の作業をした後に、山岡が再び赤色や白色で上絵付けをした形跡が見られ、合作がより密接に行われていたことがうかがえる。また、山岡家の所有する《山水図鉢》⁽²⁴⁾は、当時山岡が模写に熱中していた雪舟の長巻《四季山水図》の一部が直径50cmほどの大皿に絵付された力作である。

このように、陶芸の合作を行った足立と山岡は、河井にとって作陶の道を志ざし、制作を継続する上で重要な支援者であったが、陶芸の合作からは、単なる作り手と支援者という経済支援的關係のみならず、技術や知識の学び合い、支え合いの姿勢が読み取れる。また、尾形兄弟は商業目的で合作を行なったのに対し、河井の合作は支援者からの要望に応えるかたちで行われたものの、販売を行わずとも今日まで大切に保管されていることから、両者の関係性の深さもうかがえる。もちろん、戦前の好景気に湧く時代背景がこの資金力のある支援者との合作を後押ししていると言えるが、科学的知識を背景に技巧偏重であった河井が、独自の創作に試行錯誤する状況において、彼らとの交流で享受した文化的知識、育まれた思想や発想力、造形力は、河井の創作

の下地を形成し、幅を広げ、以降の協働にも繋がっていった。

3. 陶芸の合作以降の協働と思想

北大路魯山人とのやりとりとして、「自分は焼物に絵を付けている仕事をしているが、あなたのところの釉や素地には感心しているので、これで形をつくって貰い自分で絵をつける」という申し入れに対し、「私も自分の好みをもって仕事をしているし、あなたも自分の好みで絵を描くというのでは、恐らくその仕事は両方の調和が取りにくくて、うまく一致しますまい」⁽²⁵⁾と合作を断る記述があるように、河井は足立や山岡との合作以降、陶芸の合作を行なわなくなったが、協働は様々な形で続けられた。

民藝の活動が本格化した活動中期、時代は徐々に第二次世界大戦に突入していくが、河井はその流れに創作を沿わせながら、自身の作陶活動と並行して多くの協働も手がけている。岩井とは『京郊民家譜』(1931年)⁽²⁶⁾の出版や毎日新聞への挿絵の提供、韓国系職人の孫斗昌とは藁工品(1934年)の共同制作、日本竹製寝台製作所の台湾人技術者の謝義、杜和順とは竹家具(1941年)を共同制作している。また、現在の記念館として使用されている建物は、1937年に弟の河井善左衛門を京都に棟梁として呼び、完成させている。これらの協働の内容は、民藝の思想に沿うものであり、また周辺のアジア地域の出身者との協働や、藁や竹という素材を活かした創作は、戦時中物資が不足していた当時の環境を反映している。

そして第二次世界大戦が終了した以降にあたる活動後期は、より自由な作陶に呼応するように、扱う素材も土に限ることなく、協働にも更に積極的な姿勢が見られるようになる。棟方との合作は、河井が自作の壺を描き、棟方がそれに花を添えた⁽²⁷⁾平面作品《花と壺図》(1946年頃)に留まらず、書籍『火の願い』(1947年)や『六十年前の今』(1968年)の出版、京仏師の松久武雄とは木彫(1950年以降)の共同制作、金工職人の金田勝造とは真鍮煙管(1955年以降)の制作を手がけている。また、1956年、式場隆三郎との対談での「自分としても全部鉄やブロンズ、真鍮などにしたいもんだと思っているんだ」⁽²⁸⁾という発言を汲むかたちで、河井の没後に記念館がブロンズ

やシルミンの制作も行っている。このように河井が思い描く創作を実現するため、土以外の素材についての技術や資源を持ち合わせた他力を自力として取り込み、そして創作の上では自身と相性のあう人間と協働する傾向が見受けられる。

また、戦後は海外美術が日本にも積極的に輸入されるが、河井は海外作家の表現や、フランスのアンフォルメルやアメリカの抽象表現主義といった概念など、当時の欧米の最新の美術動向にも対峙している。「ピカソ陶器原色版写真と河井寛次郎自選陶展」(1950年)の開催に関連した毎日新聞への寄稿では、ピカソの陶器を次のように指摘している。

ピカソ程全身をあげて陶器へ踏み込んだ画人を自分は知らない。しかしよく見ると皿は彼を許してはいない。ピカソは歌っているが皿は和してはいない。この協和しない性格の二重奏はどうしたことなのであろう。……ピカソは権利を行使はしているが、当然負うべき義務を忘れていようである。一見彼に征服されたように見えても、よく見ると陶器は服従はしていない⁽²⁹⁾。

この発言について今泉篤男は、東洋思想を以って西洋思想に対峙しようとした河井の姿勢を次のように読み解いている。

河井によれば、陶器もまた一種の生きものであるから、本当に作者に作品を服従させようと思うなら、作者の方も謙虚に、土と火、つまり陶器に従順にならなければいけない、というわけだ。これは明らかに東洋の造形の倫理である⁽³⁰⁾。

しかし一方、アンフォルメルが日本に紹介され始めた1950年代後半以降の河井の作品には、ドリッピングを意識した釉薬の使用がみられ⁽³¹⁾、アンフォルメルに対しては同調していることが読み取れる。つまり河井にとって、西洋と東洋という区別に重きを置いているのではなく、自分の思想に沿うものであれば、洋の東西を問わず、創作における他力の一つとして自力に取り込む強靱さがあり、40年間仕事を続けた高島屋からの取材⁽³²⁾でも次のようにその姿勢が読み取れる。

……実際個人なんてものはないんです。……今は個人時代だけれども、個人にとどまっていたは結局駄目で、個人から抜け出したものでこそはじめてみんなと一緒に、自・他のない世界に入れる……。個人なんてものはつまらん……そういう考えのもとにできた造形の世界はものをいうでしょうね。

だれが造ったっていいんですよ、これは自分が造ったということを力説する必要はないんですよ。……こさえたものの全体が責任の表示です。……無銘陶の発見ということが……我々の方向をつけたものだと思います。……日本でも光悦はいれておりませんよ。楽が金印をもらって「楽」とやっていますが、楽という総体の名で個人の名ではない。……個人名を出したのは日本では仁清でしょう。

そもそもことばは全部模倣です。……九分九厘九毛まで我々の暮らしは模倣です。……根本からいえば模倣が一番大事なものだというのが私のたて前です。意識的な創作は私は創作ではないと思っている。このごろはやりの前衛何々というものの、あれはみんな思い付きだ、……思い付きなどは根が浅い、いつかは消えてしまうものだとは私は思っているのですよ。

創作において、個人に留まらずにそこから抜け出した先にある自と他の一致、また模倣の作業を正当化しようとするこれらの河井の発言から、日本社会が近代化すると共に創作における思想が西洋化していく中で、もともと匿名性が前提であった陶芸が、個人の創作物となっていくことへの反発や葛藤が垣間見られる。また、「柳による民藝の発見は、明治期の工芸の行きすぎた技巧主義を批判するものであり、それはまた個人の独創性を強調する西欧的な自我発揚型の芸術観への批判であった」⁽³³⁾が、実際に創作する側に立つ河井は、この民藝の思想と自身の創作の狭間で、自・他のない世界、無銘陶、そして模倣を支持しながら、創作を個のみに属させないことを貫いた。故に、個に属した創作を顕彰する人間国宝や文化勲章などを河井が辞退したことも、自然な流れとして理解できる。

また、現代美術における協働とは、対等に自律する個と個の関係性を基に成立するが、河井の活動中期以降の創作における協働は、対等な個の関係からではなく、自身の意思で選んだ他を自に取り込んだ上で、自力では制作できない作品を生み出す機会となった。そして出来上がった作品を無銘とし、創作を個に属させないことで、河井の創作は続けられた。

おわりに

本論考では、今まで本人に立脚しながら作陶の技術や表現を読み解くことが主流であった河井研究において、協働という視点を取り入れることで、当時の芸術環境から、創作における他力についての考察を行った。

戦争の好景気に沸いていた明治から大正にかけての前期、河井は科学的理論や実技教育、釉薬研究を基とし、科学や技術で作陶に挑んでいたが、自身の創作に悩み試行錯誤の中で行なった支援者との陶芸の合作は、創作における他力を開眼させる契機の一つとなり、自に他を取り込む形で以降の協働にも繋がっていく。また合作した作品からは、古陶器に縛られない独創的な造形の発見や、絵付けを通じた密接な作陶のやりとりが見受けられた。そこには、単なる支援者という立場を超えた、技術や知識の学び合い、支え合いの姿勢と、深い交流が読み取れ、また河井の文化的知識、創作における思想や発想力、造形力を育む機会となった。

昭和から戦中にかけて民藝に傾注した中期は、河井の作品からも銘が消え、協働においても民藝の思想に沿うかたちで、書籍の出版や自宅の設計をしている。戦況が悪化し、物資が困窮していく中では、韓国や台湾からの技術者と共に藁工品や竹家具の制作を手がけた。そして戦後を迎え、欧米の美術が積極的に日本でも紹介され、河井も自由な造形を追い求める後期では、土の素材に留まらず、協働を通じて絵画、書籍、木彫、金工などの創作にも挑み、没後には河井の意向を反映したブロンズも制作された。

このように、各時代の社会状況は、河井が扱う素材や銘入れ、協働の内容に影響を

与え、時代の変化と共に、河井の創作における思想や姿勢も大きく変容していると言える。しかし河井は、創作が個のみに属さないという強い信念を貫くことで、他を取り込みながら行なった自身の創作における思想を肯定し、そして西洋から導入された美術にも対峙しようとしていたことがうかがえる。このように河井の創作についての更なる理解には、個人に立脚するだけでなく、河井を取り巻く環境や社会への意識、創作における自力と他力との相互作用の視点からも捉えることは意義があり、また今日創作に励む作家の参考ともなるべく、以降も研究を継続していきたい。

註

- (1) 陶芸という言葉は1920年代まで一般的ではなく、1932年に日本陶芸協会が設立された以降に普及するが、本論考では陶磁作品の総称として用いる。
- (2) 木村雅信「創作における他力」『札幌大谷短期大学紀要』1995年、27号、1頁。
- (3) 協働には他に、コプロダクションやパートナーシップなど様々な訳語があるが、本論考では特に美術の分野で多く使用されるコラボレーションの和訳として用いる。
- (4) 今泉篤男「民芸運動と河井寛次郎」『現代日本陶芸全集 第四巻』集英社、1980年、41-48頁。
- (5) 乾由明「造形の詩人—河井寛次郎」『現代日本陶芸全集 第四巻』集英社、1980年、73-100頁。
- (6) 吉竹彩子「土の言説：1920年代の河井寛次郎 技巧から素材への変遷を巡って」『京都大学研究紀要』1996年、17号、139-173頁。
- (7) 宮川智美「河井寛次郎における戦時下の思想上の転機——その背景と展開——」『デザイン理論』2015年、66号、59-73頁。
- (8) 石川祐一「河井寛次郎の建築意匠——民芸運動による建築的成果」『デザイン理論』2005年、46号、5-19頁。
- (9) 大木武男「河井寛次郎の家具」『千葉大学教育学部研究紀要』2004年、52号、269-292頁。
- (10) 河井寛次郎記念館『生命の歓喜 生誕120年 河井寛次郎展』毎日新聞社、2010年、64-74頁。
- (11) 河井寛次郎記念館がウェブサイトなどに掲載している公式見解に基づく。
- (12) 協働の代表作に《果物皿とクラブのエース》(1913)などがある。
- (13) マルセル・デュシャンが女装してローズ・セラヴィに扮し、マン・レイが撮影したポートレイト《Rose Sélavy》(1921)は二人の協働作品として有名である。
- (14) 東京美術学校(現・東京藝術大学)彫刻科を卒業、美術教育を受けた陶芸家として日本の近代陶芸の開拓者とされ、陶芸家としては初の文化勲章を受章している。

- (15) 扱いが難しいとされる赤色を出すための辰砂の釉薬研究に特に没頭した。
- (16) 岩崎、細川からは、岩崎家、細川家所蔵の唐、宋の名品を鑑賞する機会を得、黒坂や内藤は、民藝移行期に展覧会を控えた際の後援会の発起人として河井を支えた。
- (17) 河井寛次郎記念館『生命の歓喜 生誕 120 年 河井寛次郎展』毎日新聞社、2010 年、74 頁。
- (18) 河井寛次郎記念館での調査と学芸員鷺珠江へのヒアリング（2018 年）に基づく。
- (19) 河井寛次郎記念館『没後 50 年 河井寛次郎』毎日新聞社、2016 年、256 頁。
- (20) 河井寛次郎記念館『ふるさと安来贈られた河井寛次郎のころ』大森デザイン室、1992 年、12 頁。
- (21) 山岡千太郎「雪舟の模写」『清閑』清閑舎、1944 年、第 19 冊、43-46 頁。
- (22) 雅俗山荘主人「山岡山泉翁の藝術」『阪急美術』阪急百貨店、1940 年、第 30 号、12-15 頁。
- (23) 2003 年 4 月 16 日に計 6 点を譲り受けた記録証が河井寛次郎記念館に保管されており、それまで合作は全て山岡家によって管理されていた。
- (24) 山岡静三郎『河井寛次郎先生と父山岡千太郎の思い出』1973 年、1-2 頁。
- (25) 濱田庄司『河井との五十年』1968 年、22-23 頁。
- (26) 書き出しには「千年の歴史を誇る京都の街にも凄まじい勢いで文明が侵入し、一方で都会生活の利便を加えつつある反面、街の趣が次第に破壊されつつある」と民藝の思想が反映され、出版当時に伏見市を合併し、日本一の大都会となった京都市の様子がうかがえる。
- (27) NHK 京都放送局『河井寛次郎と棟方志功展』1999 年、70 頁。
- (28) 河井寛次郎・式場隆三郎「対談 河井寛次郎の木彫」『私のなかの河井寛次郎』河井寛次郎記念館、1976 年、96 頁。
- (29) 河井寛次郎「陶器が見たピカソの陶器（1950 年 1 月 27 日）」『河井寛次郎と仕事』河井寛次郎記念館、1976 年。
- (30) 今泉、前掲書、46-47 頁。
- (31) 「あの時みんな熱かった！ アンフォルメルと日本の美術」（京都国立近代美術館、2016 年）ではドリッピングを意識した釉薬の使用がみられる《打薬扁壺》（1962 年）が展示された。
- (32) 河井寛次郎「鐘溪窯談話」『高島屋美術部 50 年史』高島屋本社、1960 年、286-289 頁。
- (33) 木村、前掲書、5 頁。