

〈研究ノート〉

飛躍のメカニズム (Ⅲ)
——桃山時代の陶芸にみる
異文化の読み換え方と書き換え方——

木戸敏郎

一 創造する伝統

伝統という語は日本人が好きな言葉で安易に使われているが、これはやっかいな概念である。しばしば、伝統に根ざした創造という事が言われているが、成功している例は少ない。伝統の概念がはっきり捉えられていないからである。こういうことは遮二無二頑張ればできるというものではない。

伝統と似た言葉に古典という語があるが、この方はもう少しはっきりしている。古典は昔製作されて現在も規範となるような価値をもっている作品、つまり個々の作品である。紫式部の源氏物語、長谷川等伯の松林図屏風、千利休の待庵、それぞれ古典であるが伝統ではない。

伝統は個々の作品ではない。古典をはぐくんだ芸術語法或いは芸術概念である。一種の技術や手法であり数世代に及んで蓄積することが可能である。伝統が有る、或いは無い、と言われるのはこの故である。また伝統は固定したものではない。時代と共に進化もするし、また下手をすると退化することもある。

歴史的に蓄積されてきた伝統をそれぞれの時代の理念によって構造化したものが、今日古典と呼ばれている作品である。従って、今日古典と呼ばれている作品を昔の時代性を除去して脱構造化すれば、伝統を抽象することができる。そして、こうして得られた伝統を今日の理念によって構造化すれば、伝統に根ざした創造が可能になる。

もう一つの伝統を抽象する方法として、前者とは逆に古典作品から技法を除去して理念を抽象することも必要である。例えば歌学のさまざまな技法、本歌取りや縁語などの手法を言語から切り離して理念を抽象し、これを別のメディアに例えば絵画に移すと垂迹画と

なり、舞台に移せば能になる、等。即ち、一旦構造化された古典作品をお手本にして、その型を二次使用してなぞれば型は形骸化するしかないが、古典を脱構造化して伝統を抽象すれば創造の源泉たり得る。

伝統に根ざした創造を行うために、重要な事は、伝統を構造化することよりも古典を脱構造化して伝統を抽象することである。これが不徹底なままで、つまり古典の型を引きずったままで構造化を進めると古典のうら成りのようなものになる。

この稿は桃山陶芸の耳付花生を例にして、伝統と創造のメカニズムを解明するものである。

二 鳳凰^{かへい}耳花瓶

二-1 青銅器^{みつぐそく}の三具足

仏教では仏前に焼香と燈明と生花と、この三種類の[・][・]元素を供える。香りも光もエネルギーとしての存在であり、生花は季節の推移にみられる天体が運行するエネルギーの表象である。仏前の前机に、中央に香炉を、その両脇に燈明台を一对、更にその両外に花器を一对、しめて五点セットを五具足と呼ぶ。正式の仏具である。寺院の堂塔ではこの五具足が用いられ、ぎょうぎょうしい青銅製の器である。小規模な仏殿や個人の邸内の持仏堂などでは五具足は大袈裟であるから必要最小限の三つ、香炉、燈明台、花器各一個ずつとした三具足が一般的である。この場合も基本的には青銅器である。

二-2 青磁でトランスフォーメーション（作り換え）

ところが南宋から元時代にかけて陶器製の、その多くは青磁であるが、金属製の三具足の形を模した陶器製の三具足が登場することになる。持仏堂というよりも仏間のような所で使用されるためのものであろう。大きさも小振りであり、形も便化（形態的な変容）や省略されたりしているが青銅器の形を青磁で模したものである事は一見して明らかである。今、日本で青磁鳳凰耳花瓶と呼ばれているもの、或いは青磁袴腰香炉と呼ばれているものは茶道に流用された事によって伝世した青磁三具足の片割れである。これと取り合わされていた燈明台は茶道では使用されなかったために日本では殆んど伝世品を見ないが中国側の資料によって推測できる。いずれも青銅器を原点としながらも青磁で対応できる形にトランスフォーメーションされた形である。

二-3 茶道の視点でトランスクリプション（読み換え）

茶道においては舶載された品々を本来の用途から切り離して茶道の視点で読み換えて、作者が予想もしなかった使い方をしている物がある。井戸茶碗は元は朝鮮半島の飯茶碗であった。天目茶碗は中国の修行僧が日常の生活に使った茶碗。茶入は中国の薬味を入れた器であった。そして中国の龍泉窯で焼成された青磁の三具足のうちの鳳凰耳花瓶を単独で茶座敷の花生に流用した。新しい視点で解釈しなおすことをトランスクリプションといい、新しい価値の発見であり、一種の創造行為である。こうして日本における茶道具としての鳳凰耳花瓶は成立した。（挿図1）



挿図1
鳳凰耳花瓶 銘 万声 国宝
高 30.8 cm
龍泉窯 南宋一元

三 耳付^{はないけ}花生

三-1 唐物から国焼へ

前章より時代は一時代くだる。桃山時代、唐物に対する趣向は衰えてはいなかったが数には限りがあり、また本能寺変など戦乱で失われたものも多かったはずである。そして茶道は侘び茶の時代に移行していた。新しい美意識はそのための道具を必要としていた。俗に国焼きと呼ばれているが、日本で焼成された茶道具が登場する。

在来存在しなかった物が現れるとき、かつて中国で青銅器を模したように、やはり何らかを模倣することから始まる。無からの創造ということは有り得ない。この場合、行きさつから、当然唐物を模倣することから始まった。然しながら、当時の日本には青磁を焼成する技術はなかったから鳳凰耳花瓶をそのままコピーすることは不可能だった。

それまでにも日本は、何度も中国の陶器をコピーしながらいずれは日本の陶器の中に吸収している。鎌倉時代に、中国・南宋の梅瓶めいびんを古瀬戸で模造したことは、桃山時代にはまだ記憶されていたことだろう。この時の模造の仕方が下敷きとして役に立ったはずである。梅瓶は轆轤で成形した端正な形の素地の表面を削り取るようにして描いた文様の上に透明な釉薬を掛けた青白磁である。然し、鎌倉時代の日本に、これだけの轆轤の技術もなければ、青白磁焼成の技術もあり得なかった。この時、鎌倉時代の古瀬戸の陶工がしたことは、輪積みで作った素地を轆轤で表面だけ削って、轆轤で成形したように見せかけ、表面にそれらしい刻文や印花文をつけて全面にすっぽりと、いかにも梅瓶風に灰釉や褐釉を掛けるという、涙ぐましい努力であった。この努力が日本の施釉陶器の発達をうながすことになったが、古瀬戸の瓶子は技術が及ばないことで創造的に見える皮肉な面白さはあるものの、基本的には梅瓶のコピーであることはまぬがられない。

三ー2 古典の脱構造

桃山時代に、青磁の鳳凰耳花瓶が国焼きへ変換されるときは、鎌倉時代よりははるかに戦略的な方法がとられた。

まず、本歌となる鳳凰耳花瓶を分析的に考察して、用途と形とに分けて考え、花生という用途と鳳凰耳という形に分離している。

花生であることによって表れてくる用途は水を容れる器であるということ。この水のための容器として、日本の陶器の中から焼締というマチエルを引用した。

日本の陶芸では施釉の伝統こそ歴史が浅いが、焼締では長い伝統がある。有名な備前や信楽のほか伊賀や丹波などは平安・鎌倉以来の伝統を伝える窯で、無釉・焼締の陶器を焼成してきた。磁器は焼きすぎると融けるが、陶器は焼けば焼くほど締まる。この陶器の特質を利用して、焼いて焼いて焼き締めるだけの陶器である。焼成中に窯の中で灰が自然釉になって流れていることはあるが、人為的に施釉はしていない。

これらの窯は甕や壺などの生活雑器を生産していた。水や酒を貯蔵や運搬するための器である。焼締・無釉の素地は液体が漏れることはないが浸み出ることがあって、この僅かな外界との接触が内容物の鮮度に有益である。また運搬の際、粗い素地の表面は壺の中の液体の揺れによるあばれを抑制するにも役立つ。

水や酒が焼締陶器になじむということは、逆の見方をすれば焼締陶器は水や酒によって活きいきとした表情をする、ということだ。ガラスが光によって美しさを発揮するように、焼締陶器は水によって素地の美しさを増幅する。水を容れた焼締の器が、中の水を外に滲ませてうるおった質感は生き物の感じである。この効果をあげるために、今日茶会などでは備前や信楽などの器は使用する前日から水に浸してよく水を浸み込ませて水を含んだ素地のしっとりした肌を鑑賞している。

桃山時代に国焼きで花生を創る際、花生が水を容れる器であるという点を接点にして焼締のマチエルを引用したのだ。水指ではこの根拠は一層明白である。

三-3 特化と便化

鳳凰耳花入の形を焼締陶器でいわゆる本歌取りするに当って、素地が焼締であるから青磁の形をそのままコピーすべきではない。何を選び、何を捨てるかという取捨選択が働いている。この辺も極めて戦略的である。

鳳凰耳花瓶というぎょうぎょうしい名前で表されているこの形は、分析的に観察すると二種類の性格が違う造形の混合によって成り立っている。

- (1) 主体をなす部分、胴と頸と口の三つの部分の合成で、機能的な造形であり特別のメッセージを持っていない。
- (2) 付帯的な部分、頸の両脇に鳳凰の形をした耳が一对、同じ形で左右相称に付いている。具象的な形であり、メッセージを持った造形である。

この鳳凰耳花瓶を青磁ではなく焼締陶器で本歌取りするに当って、最も特徴的な(2)の鳳凰耳を特化し、これを目立たせるために(1)の主体となる部分を便化させることをしている。そして更に、特化した耳を、この種の花瓶にしか見られない特殊な形からただの耳へ、即ち固有名詞的な性格の形から普通名詞的な性格の形へ変換して、その代りに如何にも取って付けたような行為が目立つわざとらしい一对の耳に変換した。

これはもはやコピーではない。トランスクリプション或いはトランスフォーメーションという創造の一例である。

陶芸は用途に従って社会的規約に縛られている。流体は袋物でなければいけないし、水を貯える甕は口が大きいこと、運搬する壺は口が小さいこと、などの用途による伝統によって形が制約されている。然し、作品の環境が変わった場合、こんどは伝統が制約になることがある。そんな時伝統を読み換えて旧来の素材で新しい形を作り換えることが行われてきた。侘び茶の世界で鳳凰耳花瓶は耳付花生にトランスフォーメーションされた。(挿図2)



挿図 2
耳付花生 銘 からたち 重要文化財
高 28.4 cm
伊賀 桃山時代

耳付花入と類似している耳付水指は耳付花生を水指にトランスフォーメーションしたものの。一对の耳が付いているのがその証拠である。水指は茶道が要求した道具であり，中国に手本とすべきものがない。水を接点にして焼締陶器を素地にし，日本で創造された花生の形を本歌とするしかなかったのだ。

四 「侘び」の構造

四-1 表象としての花生

前述のとおり，茶道の世界では既存の器を茶道具に読み換えて転用することが多い。井戸茶碗はその最たる例であるが，^{うずくまる}蹲 という名で呼ばれている焼締陶器の小壺を花生に転用したり，鬼桶と言う名で呼ばれている焼締陶器の容器を水指に転じている例もある。蹲も鬼桶も，これこそ百パーセントの伝統的な焼締陶器の器であり，モノ自体も味わい深いものであるが，「侘び」という点での評価は耳付花生や耳付水指には及ばない。伝統的な焼締陶器の中ではやや傍系の耳付花生や耳付水指が侘びとして高い評価を得ているのは，侘びの意味作用（シニフィカション）に或る仕組みがはたらいているからである。

四-2 或る連想

焼締陶器の耳付花生を「からたち」という銘を持つ伊賀の耳付花生で代表させて侘びの

仕組みを考察してみよう。

- （１）素地 伊賀特有の焼締陶器である。伊賀は有名な信楽と隣接した窯業地で、歴史的には信楽には及ばないが、信楽と殆んど同じ様相の焼締陶器を焼成していた。ただ、どういう訳か伊賀の花生や水指には信楽のそれよりも名品が多く「からたち」も焼け焦げて荒れた肌やたっぷり灰が降りかかってできた自然釉や、焼成中に窯の天井が崩れて落下したものに当って欠けた山傷など、焼締陶器の特質を全部備えている。
- （２）形 耳付花生と言う名称で呼ばれているとおり、まず耳が目立つ形である。左右に同じ形で一對の耳が付いている。機能的には必要のないものであり、如何にも取って付けたようについている。この種の花生は数多く伝世しており、耳の形も板状のものや紐状のものなどさまざまであるが、必ず一對で登場する。その姿が、青磁の鳳凰耳花生を連想させる。ここで或る飛躍が起こる。その飛躍の仕組みをステージ作品を引用して説明する。私はステージの演出評論が本業であり、演出のメソッドで説明する方が解説しやすいからだ。

昨年（2001）六月から七月にかけて、東京の世田谷パブリックシアターでピーター・ブルックの「ハムレットの悲劇」が上演された。一九九九年にパリのブーフ・ド・ノーで初演されたものの再演であった。このステージでハムレットを演じたのはエイドリアン・レスターというジャマイカ出身の両親を持つ俳優であった。本人はバーミンガムで生まれ、ロンドン演劇王立アカデミーで学んでいるからイギリスの俳優ということになるだろうが、人種としては黒人である。ピーター・ブルックはシェークスピアの原作を刈り込んで短くしていたが、原作にないことは追加していない。ハムレットは誰でも知っているあのハムレットである。彼はデンマーク国の王子である。黒人のはずはない。然しながら「ハムレットの悲劇」のハムレットは黒人が演じていた。台本は短く刈り込んでいたが名場面は抜かりなくカットしないで全部残していて、「To be or not to be ……」というセリフも墓地の機智にとんだセリフもそのままである。私はそれを聞きながらこれまで何度も見たいろいろなハムレットの同じシーンを思い出していた。すると、目の前でハムレットを演じているエイドリアン・レスターがハムレットであるよりも黒人である事の方が前景化してきた。黒人独自の切れの良さ精悍さが前景化してきたのである。（挿図3）以前オペラ「カルメン」のカルメン役を黒人の女性歌手で聞いたときも同じことを経験した。カルメンはジプシーであるが黒人ではない。然し黒人が演じることで異化作用（Verfremdung effect）が生じて野性が特化されたのだ。



挿図3 エイドリアン・レスター演じるハムレット(ピーター・ブルック演出「ハムレットの悲劇」より)

四-3 「侘び」というイメージ

伊賀の蹲や鬼桶は典型的な伊賀焼であり、たとえそれが花生や水指に流用されていてもそのマチエルが焼締であることに何の不思議もない。

ところが、鳳凰耳花瓶を伊賀でトランスフォーメーションした「からたち」は、いかにも取って付けたようなわざとらしい一對の耳が異化作用を起こして本歌の鳳凰耳花生を想起させるが、マチエルは本歌の青磁とは似ても似つかぬ焼締陶器である。このちぐはぐさが今度は伊賀のマチエルを異化して見る者にイメージとして働く。

〔田舎家に名馬を繋ぎたるや良し〕という侘びの構造は、田舎家風にしつらえられた茶座敷に置かれることで異化された青磁の鳳凰耳花瓶に具現される。これを逆転して、青磁の鳳凰耳花瓶を焼締陶器でデフォルメした花生は、その素朴さが異化されて一層侘びたる佇まいを呈することになる。

花生は物質であるが侘びは概念である。物質を概念に変換するのは見る者の意識である。見る者の意識に働きかける仕掛けが耳である。これを記号学の意味作用で説明すれば伊賀の耳付花生という物質がシニフィアンであって、形から連想される青磁がパラディグムとして働き、侘びという概念がシニフィエとして見る人の意識の中に生じるということになるだろう。

五 三角花生

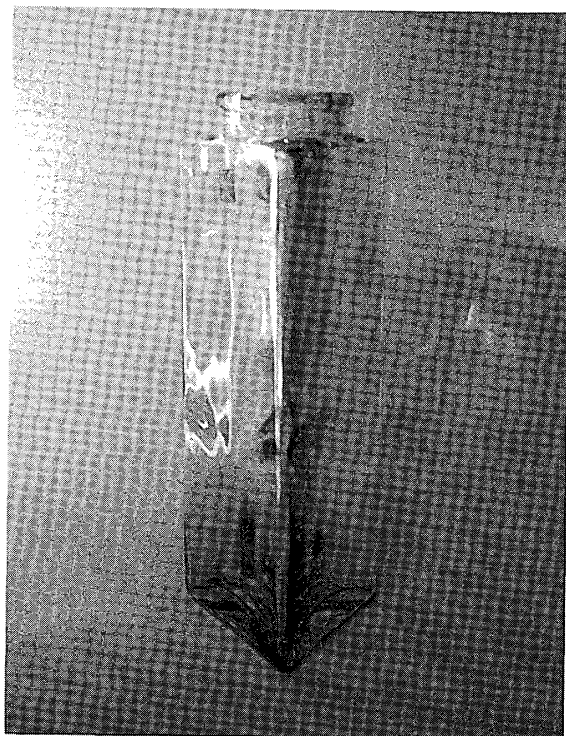
五-1 陶芸語法の進化

焼締のマチエルがフィーチャーされたことによって、伊賀の陶工は焼成の技術に一層の磨きをかけるようになった。伊賀の特徴となっている俗にビードロ釉と呼ばれている自然釉の一種を人為的に作ることに成功している。ビードロはガラスを意味する昔の語で、ビードロ釉は薪の燃焼した灰が焼成中の器物に降りかかって溶解し釉となって流れているもので溶解温度は極めて高く薪の種類や窯にも工夫が必要である。薪の種類や焼成中に窯の中に流入する酸素の量の多少によって、黄褐色や青緑色と異なった色相となるが、いずれも透明度の高い釉である。その透明感は伊賀が開発した焼締陶器の一つの表情であった。

五-2 ビードロ釉を接点にして

ビードロ釉という名称が何時頃から使われてきた語かは知らないが、このビードロ状の釉薬を接点にして、花生はビードロの連想へ飛躍し、南蛮渡来のビードロの形を引用することになる。

ここで、再び生活雑器が登場する。今度はヨーロッパのそれである。ヨーロッパの家庭で使うガラス器に、三角形の瓶がある。日本で言えば梅酒を作るように家庭で果実酒を作るための容器らしい。オリーブのような小さい実の果実酒は瓶を傾けると酒と一緒に実も



挿図 4
三角形のガラス容器
高 25 cm
フィレンツェ 現代

転がって出てくる。三角形の瓶の稜角の部分を下にして傾けると小さい実は窪みの部分にたまって酒だけを出せる仕掛けである。ヨーロッパではデパートの家庭用品売り場へ行くと日常的に見かけるが、オリーブが定着していない日本では用途がなく輸入されていない。昨年九月、私は或るシンポジュームのパネラーとしてフィレンツェを訪れた際たまたま見かけて買ってきた。実は本稿を執筆する気になった直接のきっかけは、このガラスの三角瓶を買ったことである。私が買ったガラスの三角瓶は現代のものであるがその形は用途から割り出された必然性のある形であり、こういう生活雑器の形は日本の甕や壺と同様に数百年の伝統に培われた形のはずである。(挿図4)

桃山時代から江戸初期にかけて、南蛮物と呼ばれた西欧の雑貨が伝来した。それらの中に三角形のガラス容器が含まれていた可能性は充分考えられる。今日曼殊院に伝世するガラス器を見ると、当時の伝来品に意外なものも含まれていたことに驚かされる。鎖国以前の日本である。旺盛に異文化を吸収していた時代である。そして侘び茶は最先端の前衛であった。

五-3 形の引用

研究家によれば伊賀の花生の中では次世代の作品といわれているものの中に耳付花生と



挿図5
三角花生
高 25.8 cm
丹波 桃山時代

は全く違う様相の花生が登場する。トレードマークになっていた一對の耳はない。そして胴を断面三角形に成形している。これらの一群の花生は三角花生と呼ばれ、伊賀に多いが備前・信楽・丹波などの焼締陶器の窯全般で広く作られている。（挿図5）私はこれらの三角花生は南蛮渡来の三角形のガラス容器をビードロ釉の焼締陶器でトランスフォーメーションしたものであろう、と考えている。

耳付花生もそうであったが、距離的に遠い複数の窯業地で、同時発生的に新しい造形が始まることは、その背後にすべてを共通して動かしていたアートプロデューサーが存在したことを示唆している。恐らくは著名な茶人であっただろう。そして各窯業地には受注して製品化するアートディレクターが居た。その中で伊賀のアートディレクターが最も優れた才能を持っていたらしいことは、伝世する作品を見れば解る。この辺の事情はさきの飛躍のメカニズム（Ⅱ）で考察した織部や古染付の場合と酷似している^{註）}。

六 創造のメカニズム

創造のメカニズムは歴史（時間）を縦軸とし、場所（空間）を横軸として、その交叉点に位置付けると理解しやすい。

A 縦軸としての歴史的に蓄積された語法の洗練

一 創造する伝統で述べたことがこの辺の様子を分析したものである。伝統という概念を明確にしておかなければいけない。伝統と古典とは違うものであるということ、古典を脱構造したものが伝統であるということ、具体的に言えば焼締陶器の甕や壺を脱構造して形態を除外し、焼締という陶芸語法を抽象したとき、古典から伝統は抽象される。この操作が充分に行われないうちに古典の型を伝統と誤解して、型をなぞれば形骸化する。世間ではしばしば伝統に根ざした創造と称して、実体は古典のうら成りでしかないものが横行しているのが実情である。

B 横軸としての場所的に培われた理念の変容

三－3の特化と便化で述べたことがこの辺の様子を分析したものである。三－3（1）（2）の或る条件のもとで培われた理念を、四－2の（1）で考察した語法にあてはめて構造化したものが創造として現れる。具体的に言えば青磁という語法の中で培われた鳳凰耳花瓶の理念を伊賀などの焼締陶器の語法で構造化すると耳付花生という作品に変容する。

このような創造は次世代の同様なメカニズムによる創造を誘発することになる。五－1の陶芸語法の進化で述べたことがその辺の様子を分析したものである。具体的に言えば耳付花生の素地のマチエルを花生にふさわしく洗練を重ねた結果、自然釉を人為的に作ると

いうパラドックスめいたことが行われるようになった。つまり窯の中の窯変をコントロールできるようになり、ビードロ釉と呼ばれる透明感のある釉が誕生した。ここで次世代の構造化が起こる。五-3の形の引用がその辺の事情を説明している。ビードロ釉はガラス器の連想を誘い、花を活けるのに丁度都合がいい形の三角形のガラスの瓶の形が引用されて三角花生が誕生した。

縦軸の古典を脱構造して伝統を抽象するメカニズムは、私が伝統音楽の音楽語法による現代作品を創造する音楽運動の過程で開発したものである。この方法論を私は「創造する伝統 Tradition Créatrice」と呼んで喧伝している。古典を脱構造するということが反発を招いたこともあったが最近では共鳴してくれる人が多くなった。

横軸の異文化の理念、または新しい時代の理念を伝統に当てはめて構造化するメカニズムはフランスの C.N.R.S. と呼ばれている国立科学研究所 Centre National de la Recherche Scientifique によって開発された「ポイエティック Poietique —創造学」というメソッドを基調にして私なりに作り換えた方法である。ポイエティックでは創作過程をプレポイエティック／ポイエティック／ポストポイエティックの三つに分けて考察する。本稿では鳳凰耳花瓶がプレポイエティックに相当し、耳付花生がポイエティックに相当し、三角花生がポストポイエティックに相当する。こうして表面的な様相は変化しながら伝統が継続していくメカニズムはヴィアーラが提唱した表層は変化しながら生命体が継続してゆく「オートポイエシス Auto poiesis」に共通するものである。

注) 飛躍のメカニズム (Ⅱ) ——桃山時代の陶芸にみる異文化の読み換え方と書き換え方—— 札幌大学総合論叢第 12 号 2001 年 10 月