

日本のうつわ史（1）

A History of Japanese Pottery (1)

國分 義司

Yoshiji KOKUBUN

目次

一、土器の時代

土が好き—土器—女の文化—炎える土器—温暖化現象—弥生の土器—かわらげ

二、須恵器の時代

すえともの一祭の器—天平の瓦—燻べやき

三、施釉陶器の時代

彩の器—分焰柱—秋草の詩—山茶碗—古窯消息—ふるせと

一、土器の時代

土が好き

土の上に生を受けた人類は、その始源の頃から、地上の生き物を食料にしてその生を維持するとともに、土そのものを利用してきました。土器*の時代は一般に縄文式土器*の時代と弥生式土器*の時代にわかれますが、日本人の土器の利用の歴史で特筆されるもののひとつに、その利用の期間が長かったことがあげられます。

最初にその長さについてですが、約一万年前からと言う説さえでています。土器を作る技術は、世界中のどの民族も自然発生的に持ち得た技術ですが、一万年以上となると、土器に関してだけいえば、メソポタミア、エジプト、インダス川、黄河流域などの世界四大文明に劣らぬ文明国であったということになります。これは種々の自然の条件や、生活の仕方と関係していたことが考えられますが、このことが結果的には日本人の宗教、あるいはアイデンティティの形成に継がっていると考えられます。このことはこの土器の伝統

が、神社の供物を盛る「かわらけ」*や一部は食器などにも用いられて現代にまで続いているということからもわかります。いわゆる「土のもの」*を作りつづけること、これは世界のどこの国にも見られない日本独特の現象です。

しかもこれほどの長い間、石を火のなかに入れて金属を取り出すことや、土を高温で焼いてその成分をガラス状に変化させるという技術を得ようとせず、むしろ土そのものをもて遊ぶこと、つまりその形をいろいろに変えてみたり、装飾を施すことに主たる関心が向けられたのです。言い換えれば、日本人はその関心を科学的なものより、感性に、造形の上に、美術の上のにのせてきました。このように誰でも出来る土器作りを長い間してるうちに、手に土の感触がしみついてしまって、あるいは土にまつわるある種の感性が身についてしまって、やめることが出来なくなってしまうのかも知れません。土にはそういう要素があって、古代人の血を引いている現代人も、「やきもの」*に一度手を出すといつまでもやめようとしにくい人が多いようです。とにかく日本人は土が好きなのでしょう。

- *土器 可塑性に富む粘土を材料として、釉薬をかけないで素焼きした器物。釉薬をかけた陶器、炆器（せっき）、磁器と区別する。
- *縄文式土器 縄文時代（前一万年～前4世紀）に作られた土器。表面にある縄文が特徴的なのでこの名があるが、無いものも多い。手作りの厚手で殆んどが煮炊き用。
- *弥生式土器 弥生時代（前4世紀ごろ～3世紀）の素焼きの土器。煮炊き・貯蔵・食事に使用された壺、鉢、甕、高杯など。起伏や突起が少なく穏やかな作振りなのが縄文土器と区別される。
- *かわらけ 素焼きで無釉の杯。昔は宮廷で供御を盛る具に、今は神事に用いる。
- *土のもの 室町時代には磁器を茶碗物、陶器を土之物といった。なお、土焼（どやき）は、石焼に対する語で、土質に焼け上がった土器や陶器。
- *やきもの 粘土または石類粉末で形を作り、火熱を用いて焼成した器物。陶磁器の総称。

女の文化

世界にも例のないような極めて高い文化が、女性たちによって育まれる時代が、日本の歴史のなかには時折登場します。卑弥呼や、女帝の時代に代表される政治に、「源氏物語」や「枕草子」の平安時代の文学に、あるいは現代の女性師匠でいっばいの茶華道に於いてもそうでした。縄文式土器の担い手も女性であったのでしょうか。

縄文時代の生活形態は、その大部分が狩猟、漁労を中心としたもので、男は主として外にいるか、内にも猟のための石器や、漁の道具作りに追われていたろうと考えられます。それに反して、農作業も機械の仕事もない時代の女性たちは、子供の養育と簡単な煮炊き以外にこれといって常にやらなければならないことはなかったでしょう。土器の製作に必要な粘土の採集や土練り、薪運びなどの力仕事は男性がしたかも知れませんが、紐づくり*と言われる成型方法や野やき*という焼成法による火の番の仕事は恐らく女性であったろうと想像されます。その証拠を得ようと指紋の圧痕を探したりされているようですが、今のところ状況証拠からの推論に限られているようです。しかしどうやら女性の最大の仕事は土器製作の造形の面にあったということになりそうです。

女性が作った証拠になるかどうかは別として、縄文土器のなかには、上部が母親で、その股から赤ん坊が顔を出している生誕土器や、お産の絵が描かれた大埋め甕があります。後者について考古学者の藤森栄一*は、古代には、えな（胎盤）を埋めて、それを毎日踏みつけると新しい生命が得られるという信仰があったと指摘しています。どこの家にもある六種類の生活道具や、表面に漆を塗ったり、紅殻で赤く染めたり化粧もなんとなく女性の手が感じられます。藤森氏はまた浅鉢の上に三つの帯がつき、その間に三角形の窓が付いた土器を照明器具と見たり、各家の六点セットの土器のひとつの有孔鏝付土器は、ワイン作りのための道具であったことを証明しています。温かい炉を囲み、明るいランプのもとで、にぎやかにおしゃべりしながら、ドングリ料理を作ったり、葡萄酒の用意をしたりしつつ、獲物を抱えて家に戻る男たちを待つ女子供の姿が目に映ってきませんか。

*紐づくり 先ず粘土を平らにして底を作り、次に粘土を紐または縄のようにして底部に次第に積み上げてゆき、紐と紐とが重なるところを指先でつないだり、木片で打って平らにして、器を作る。まきづみ（巻積）ともいう。

*野やき

窯なしの土器の焼成法。平地焼成と凹地焼成がある。土器内外の温度差による割れを防ぐために、下に燃料や焼成済みの瓦を置いたり、土器の内部に藁を詰めたり、深い土器だけ別にして弱い火で焼いたりする。

*藤森栄一

明治四十四年諏訪市に生まれる。諏訪考古学研究所長。長野県考古学会会長歴任、昭和48年没、主な著書『旧石器の狩人』『縄文の八ヶ岳』『縄文農耕』など。

炎える土器

誰がこんな土器を作ったのか、と改めて問いたくなるのはかの有名な、火焰式土器*といわれる土器を目にしたときでしょう。口縁に燃え上がる火のような突起といくつもの空孔、そして太く怪しげな曲線の渦、その造形感覚の素晴らしさについて矢部良明*は、「エネルギーが内側に集積され、それが形からはみ出して外側に発散していく。……デコレーションがフォルムを覆いつくしてさらに拮がってゆく」と表現しています。確かにこの種のいくつかの縄文土器は、日本人が世界に冠たる芸術民族であることを証明しています。

しかし本当に誰が作ったのでしょうか。藤村東男*の調査によれば、土器作りには2種類、つまりできばえの良くない粗製土器と、優れたできばえの精製土器とがあり、後者は全体の一割ぐらいで、しかもある特定の場所で、一時的な専従者によって作られたようだといっています。大部分の土器は家単位でつくられました。一部はムラ単位で、さらに少数の特殊なものは、ある一部の地域でつくられ、これは優れたできばえの土器に属するものです。このなかには上に挙げた火焰土器や有名な亀ヶ岡土器*も含まれています。そしてこれらの土器を各地に運ぶ流通業者みたいな人もいたらしいし、それを手に入れたムラの長は、恐らくある種の祭器としてか、あるいは呪術の道具に使ったのではないかと言われています。

優れた技倆を持つ選ばれた作家、あるいは女流作家たちというのは一体どんな人であったのでしょうか。故郷から遠くはなれて、家族の談笑や炉辺の火の暖かい香りから隔てられて、侘しい日々を送っていたのではないのでしょうか。それゆえにこそあのように燃えるようなデモーニッシュ（悪魔的、超自然的）な土器を作り得たのかも知れません。孤独に耐えることによってのみ、日常を超えたものを創造し得るのかも知れません。孤高な、独特な作品を。

- *火炎式土器 縄文時代中期に中部・関東地方で焼かれた躍動的な火焰状の装飾を施した土器。縄文土器の頂点を極めた世界に類のない優品。
- *矢部良明 1943年大磯生まれ。東京国立博物館陶磁室長など歴任。主著に『日本の陶磁』『伊万里』『鍋島』『柿右衛門』『千利休の創意』など。
- *藤村東男 1946年東京都生。慶応義塾大学文学部講師など歴任。書著に『縄文土器の知識 I 前期』『縄文土器の知識 II 中・後・晩期』など。
- *亀ヶ岡土器 縄文時代晩期の東北地方の土器の総称。精緻で美しい文様と変化に富む器形が特徴。青森県木造町亀ヶ岡遺跡による命名。

温暖化現象

もし平均気温が今より十度高かったらどうなるでしょう。恐らく人々は今住んでいる海岸地域から、標高千米ぐらいの信州の高原地帯や、東北、北海道地方に移住するでしょう。縄文時代の中期はまさにそのような退海現象のあった時代だということが実証されています。縄文人はアイヌ人という説は今では後退し、中央高原より北にむかって色々の人種が混じりあったという説が主流になっています。そしてどこの国でもいつの時代にも、生活形態の異なる人々が交流するときには、新しい、画期的な、しかも優れた文化が育ちます。一般に縄文文化は早期、前期、中期、後期、晩期に分けられ、中期の最盛期をすぎると、少なくとも美術史的には見るべきものがなくなったといわれていますが、この長い間には次の弥生式土器に至る周到な準備がなされます。しかもこれまでにない、とてつもない優品が生まれた後には、その後の歴史にも見られるような、多様な模倣品や応用品が出てきています。いわゆる晩期には甕や鉢の類から、日常生活に使う多種の食器が作られるようになります。これは食文化の多様化に伴うものかも知れませんが、製作技術の進歩とも言い得るし、生活文化の面からみれば、着実な発展が成し遂げられたともいわれます。

退海現象のあった時代は、必ずしも安定した時代ではなかったと考えられます。少なくとも人の心の中は不安で一杯だったのではないかと想像されます。いわゆる内面の躍動が造形に反映する時代には、庶民の生活にゆとりがある時とは限りません。自分たちではどうすることも出来ない自然の力が神

の力に追いつめられて、ある極端なフォルムを作り上げてしまうことも俟あるようです。近年また世界中で異常気象の報に充ちています。世界中で国際交流の芽も伸びています。そろそろ素晴らしい芸術作品が生まれてきてよさそうに思われますがいかがでしょうか。

弥生の土器

東京都文京区に弥生町というところがあります。そこで出土した土器に発掘を記念してつけられたのが弥生式土器といわれるものです。この土器が作られた時期は紀元前二世紀から紀元後三世紀までの五百年間です。そしてこの土器が出土する地域は、九州や関西地方に始まり、やがて関東から東北に伝わり、北海道と沖縄を除いた日本列島のほぼ全域にかなりのスピードで拡がってゆきます。縄文土器と反対の地域に主として根づいたということは、縄文中期の退海現象が収束したと予想される一方、この土器は朝鮮半島からの影響を受けたことと関係があるようです。

よく日本列島を二分し、縄文人の文化圏と弥生人の文化圏を分けて考える人がいるようですが、最近の研究では、人骨の研究や稲作の伝播の様子を調査を見ても、両者の間の差異は殆どないといわれています。そして口が開いていて、膨らみや締め込みのある調和と安定に充ちた弥生式土器の特徴も、一種の回転台を用いたらしいといわれる技法も、五百年というスパンを考えるとかなり短い期間に、日本中に拡がっていったことが証明されています。いつの時代にも新しいものを伝える役目の人が、あちこちにいたのかも知れません。

この端正なシルエットと絶妙な調和感を持つ土器も、縄文土器と同じように、ほとんど変化せずに長い期間作り続けられます。ほんの少しの社会状況や生活形態の外来文化からの影響によって、あの縄文土器の器形に見られるデモーニッシュなイメージが一気に変わってしまったのに、同時代に輸入された金属文化の影響を全く取り入れていないのは不思議でなりません。つまり、精錬技術や鑄造技術の導入を、施釉陶器*の着想や応用に転換させないのです。土に親しみ、土に心を寄せる習慣が、一種の精神的風土を形成してしまったのでしょうか。このような日本独特のアイデンティティはその後も繰返され、ひょっとすると現代にまで生きついているような気がします。

*施釉陶器 陶器はもともと釉を施して焼いたものであるが、無釉の土

物も窯内で降灰によって自然釉がかり、陶器になるものがある。それと区別するために人工的に施釉した物をいう。

かわらげ

加藤唐九郎編『原色陶器大辞典』の「かわらけ」の項を見るとその語の起源について、「雄略天皇の十七年三月、土師の連が所領七所の民に土器をつくらせ、朝夕後膳を盛る清器として進献したことがみえる。これがカハラゲであろう」とあります。つまり「カハラゲ」は、「瓦筍」で、「筍」は主として素焼きの器、盃をいい、土師器*のことをいいます。土師器の「土師」には、盃を作る坏作土師（つきつくりのはじ）のほかに、贅土師（にえのはじ）といわれる主に皿、椀、高盃、壺などの食器や鍋、釜など、煮炊きの道具をつくる工人もいました。

おもしろいのは宮廷跡の遺跡から出土する土師器の九割弱が、食器なのに反し、普通の住居跡からは、煮炊き用の鍋、釜の方が食器より多く出ているということです。どういうことかすぐにわかるような気がします。

弥生式土器と土師器は、芸術的価値としては、特に現代の造形と比べてもその圧倒的な威力、魅力の点で勝とも劣ることのない縄文中期のそれと較べた場合、あまりにも平凡に見えます。両時代とも、前の時代と較べると社会の秩序が整えられ、食料の供給も安定し、さらに戦争や天変地異など自然の脅威に晒されることも、それ以前の時代よりも少なかったのかもしれませんが。生への不安が内面を覆っている時代には作り上げたものも異様に燃え、安定を謳歌している時代には、変革への意志の衰退や創造意欲の減退がつきもので、時代を画するようなものが生み出されることは先ずありません。優れた芸術家は飢えているときのほうがより生まれやすいことを歴史は教えているように見受けられます。現代はどうなのでしょう。

*土師器 土師（はにし）が作った器。古墳時代から奈良、平安時代まで続いた赤色の素焼きの土器をいう。従って一部は弥生式土器と時代が重なるうえ、文様がないこと以外、様式的にも技術的にも弥生式土器と変わらない。

二、須恵器の時代

すえどもの

須恵器*が日本で最初に焼かれたのは、六世紀の大阪・泉北丘陵の陶邑（す

えむら) 古窯跡*群で、そこから次第に全国に広まったと言われています。しかし仙台市に五世紀に遡る窯跡が見つかったり、四世紀後半のものらしい古窯も見つかるに至ると、大和朝廷中心に一元的に物事を考えるだけではないけないのかも知れません。その発祥は恐らく多元的であったのではないのでしょうか。

本多静雄*著の『古瀬戸』によると、「瀬戸」の語源を調べると、「スエト」説が有力で、この説では、「スエ」は、須恵のほか、末、陶、主衛、主恵という文字が当てられ、「ト」には所が当てられます。これらの名のついた地名は、今の瀬戸市の前身である旧山田郡主恵郷を中心にした四方の地に多数あり、しかもこの地域には膨大な須恵器古窯地帯があります。しかも旧山田郡の地内には多数の古墳があり、縄文、弥生式土器をはじめ、土師器、初期の須恵器も出土していることから、この地帯一帯から鎌倉期以後の常滑、渥美古窯や室町期以後の美濃陶を含め、七千年にわたりやきものが焼かれた土地全部を含めて「瀬戸」と呼ぶべきで、いわゆる「せともの」は、これらの地域で産出する陶磁器類の総称とみなすことが出来ます。つまり須恵器は、あるとき突然ある特定の場所に導入されたのではなく、歴史には連続性があるもので、地名についてもあまり限定的に考えると大局を見失ってしまう恐れがあります。

五世紀ごろ、初めて須恵器の技術が輸入されたとき、大和朝廷は近傍の丘陵地の陶邑古窯地帯と、東の猿投(さなげ)古窯*を含む瀬戸の外郭地帯を指定し、須恵器窯の築造を命じたとする説もありますが、これは「すえと」というネーミングと共にかなりの信憑性があるとおもわれます。なぜならば、新しい技術や文化は、それを受け入れる素地、条件が備わっているところにしか入りにくいことはわかりきったことだからです。

- *須恵器 古墳代後期から奈良・平安時代に作られた、大陸系技術による素焼きの土器。成形にろくろを用い、窯で高温の還元焼成をした。食器、貯蔵用の壺、甕のほか祭器もある。
- *陶邑古窯跡 大阪南部、現在の南河内郡狭山町・堺市・和泉市・岸和田市地帯に分布する須恵器窯跡群。未発見のものも多く、総数は千基を越すものと思われる。
- *本多静雄 明治31年愛知県上郷戸村生。日本陶磁協会理事、名古屋民芸協会会長など歴任。主著『猿投西南麓古窯跡群』『幻の壺』『古瀬戸』など。

*猿投古窯 正確には猿投山西南麓古窯跡群。奈良・平安にかけて須恵器が焼かれたわが国最大の須恵器窯跡群。岩崎地区（長久手村、日進町、名古屋市の一部）、折戸地区（日進町、東郷村）、黒笹地区（三好町、東郷村、豊田市の一部）に分布し、総数約三百。

祭の器

須恵器は朝鮮半島から、その技術とともにわが国へ入ってきたものだけに、その造形も、かの国の影響も強く受けています。しかもこれらの造形は、弥生土器や土師器とは全く対照的に、器形や装飾の多様さに充ちています。特に主として祭祀に用いられた異形の壺、甕をはじめ、盤、瓶、杯、高坏から碗、皿にいたるまで、広い作域と細工の細やかさがあって、縄文中期以来、久しく途だえていた表現意識を鼓舞するものとなっています。

祭器は、その性質上、当然日常性を超えた造形が許されるものなので、用器の束縛から開放されているだけでなく、むしろ過度の技術やデザイン（意匠）が要求されることになり、創造意欲を刺激するに十分なものでした。確かにこの時代に作られたものの多くは、朝鮮半島にあるモデルの写しが多く、独創的なものではありませんが、未知のものを厳密に写しとることによってこれまでにない技術を修得することになりました。特に兵庫県出土の装飾付脚付壺や岐阜県出土の台付四連壺などのような奇妙なかたちの壺や、動物や人物が蓋や首のまわりについたものなどを作る場合、恐らくこれまで以上の労力と時間を必要とすることになるでしょう。それは造形感覚をも、手や心を通じて身につけることになり、このようなことは技術の修得と同時に是非必要な事かも知れません。壺に蓋や耳、把手をつけたり、底の丸い器などは、この時代に修得した文化遺産で、その後の造形に幅を与えることになります。

須恵器は、五・六世紀においては祭器が重要視されますが、七世紀以降になると次第に実用的なものが重んじられ、食器などが多彩になって人々を楽しませます。一般に極端な、非実用的な、見た目におもしろい、芸術的なものが排出した後に、それらのうちの現実的な要素が実用化されて、庶民の生活に取り入れられるということがまゝあります。これは縄文時代にも見られました。

天平の瓦

六世紀の後半から七世紀にかけて、仏教建築が盛んになるにつれて、朝鮮

半島から、特に初期においては百済から、新技術を持った工人があいついで渡来しました。

門協禎二*著『飛鳥』によると飛鳥寺の瓦には、灰黒色のものと、赤褐色ないし樺色のものと二種類ありますが、その手法から後者は明らかに日本の須恵器作りの工人の手法のものと見られています。渡来人から新しい技術を学んだこれら須恵の工人たちが、二、三十年の後には、彼ら独特のデザインの瓦を焼くようになったのです。飛鳥寺創建当時の軒丸瓦*だけでなく、その後建てられる寺院の大部分のそれには、百済のものと同二つの、蓮弁を左右対象に偶数個配した蓮華文で飾られています。しかし飛鳥寺や法隆寺の若草伽藍など初期の寺院の軒丸瓦のなかには、九枚とか十一枚など奇数個の蓮弁のついたものがあって、どうやらこれは、寺院建築のために動員された須恵工人の作らしいのです。

円を二分して左右に蓮華文を偶数枚配するデザインは、容易であるばかりでなく端正な、シャープな印象をあたえます。それを非常に苦心して、わざと左右に奇数個と偶数個ずつ割り付けるといような芸当を、彼らはなぜしたのでしょうか。

想像されるのは、それは技術的に稚拙な須恵の工人たちの一種の抵抗を表している、ということです。つまり彼らは、縄文時代以来身につけてきた芸術的センスを、そのデザイン力を示すことによって自分たちの存在感を主張しようとしたのかもしれませんが。確かに一見田舎臭くも見えますが、見るほどにその面白さが増し、魅きつけられていきます。技術ばかりでなく、生活習慣においても、国際的に交流するときには、いくらかの抵抗や、軋轢はあるようです。しかしこれは同時に文化交流の意義にもなるのです。このことは半世紀も過ぎないうちに奇数の軒丸瓦の文様はなくなり、逆に偶数にはなるけれども、次第に大陸風の固さがとれ、日本風のやさしい文様が変わってきます。蓮華文が桜の花と見紛うようになりました。

*門協禎二 1925年高知県生まれ、奈良女子大学文学部、京都府立大学文学部教授歴任。主著に『古代国家と天皇』『神武天皇』『飛鳥その古代史と風土』などがある。

*軒丸瓦 軒先に葺く丸瓦。古くは蓮華文が多い。軒先に葺く平瓦は軒平瓦。

燻べやき

五世紀の須恵器の時代になると、土器の時代には露天で焼かれたいたやきものが、朝鮮から移った陶工たちから学んだ窖窯（あながま）*といわれる窯で焼きはじめます。窖窯には地下に築かれる場合が多いが、掘り抜きの地下式と粘土を張って構築する半地下式がありましたが、中には長さ10mもあるトンネル状の窖窯もありました。窯が出来ると温度はたちまち1100度から1200度近くまで上がりましたが、これによって、祭器ばかりでなく、日常生活の用具である平瓶（へいへい）や壺、鉢などの実用品もつくられました。

もうひとつ面白い焼成技術も身につけました。「燻べやき」によって、これまでの自然の土の色に甘んじるのではなく、人工のとは言えないまでも、ある確かな技術を駆使することによって器に色をつけることが出来るようになりました。つまり、いきなり酸化焰焼成*とか還元焰焼成*といってもよくわからないかも知れませんが、火を燃やすことに必要な酸素の量を調節している間に、不完全燃焼のときに出る煤（炭素）を器物につけて黒いやきものを作る技術を手に入れたのです。もっとも不完全燃焼を起こさせるといっても、はじめから酸素を少なくして物を燃やすわけにはいきません。初めは焚き口を開き、空気を十二分に窯内へ送りこんで酸化焰焼成をします。温度が上昇し、製品がほぼ焼きあがる頃を見計らって焚き口も煙突も絞って、酸欠状態にします。高温のまま大量に発生した煤は、逃げ場を失って器物のなかに入ってしまうのです。

石川県の珠洲の古窯から発掘された壺のかけらを見ると、表面だけではなく、中まで真っ黒になっているのがあります。

- *窖窯 窯の形式のひとつ。丘陵斜面に煙突を斜め横にしたような細長い溝を掘り、天井、側壁を粘土で構築した地下式の窯。
- *酸化焰焼成 酸素の供給を燃焼に必要な量以上に送り込み、高温で完全燃焼すること。その際、釉や土に含まれる金属物質に化学変化がおき、過大に供給される酸素によって、それらの金属の呈色に変化が見られる。
- *還元焰焼成 酸化焰焼成とは逆に、酸素の供給を絞って酸欠状態にしてやると、燃焼ガスによって器から酸素原子が奪われて、器物の呈色に変化が生ずる。

三、施釉陶器の時代

彩の器

外来文化を無批判に受け入れ、すぐに模倣してしまうという国民性が、日本人の中には決してみられないのだという事例が、陶芸の歴史のなかでは依然として続きます。今から見れば革命的に見えるあの「奈良三彩」*といわれた色あざやかな器の出現は、これまでの長い長い無釉の土器や燻んだ須恵器の時代と較べると、「青丹よし」と歌われた奈良の都に彩りを添えたつかの間の輝きでした。

七世紀から八世紀にかけての、本当に短い間の、しかもほんの数えることの出来る程のこれらの宝の壺は、まとまった数では畿内中心ですが、北は福島県の郡山市から、南は福岡県に至る各所で、主に墳墓、神社、仏閣関連の遺跡から出土しています。妙な形、極端な彩色などのものの例に違わず、これらの三彩、二彩の壺や皿は、祭器として使われたようです。作られた場所が、奈良時代のもは唐招提寺境内の瓦窯跡と東大寺の裏山の古窯で、見つかる場所が、国分寺関連が多いことも、ある時期にある特定の目的で作られ、配られたことがわかるような気がします。製作者、または製作指揮者は、おそらく隋、唐時代の渡来人であって、須恵器のときとは異なった伝来の仕方をしているようです。

技法としては、溶融剤として鉛を用いた釉に、緑青*（ろくしょう）を加えて緑釉を、赤土（鉄分の多い土）を加えて黄・褐色釉を作って塗り分け、八百から九百の低火度で焼成したようです。あくまでも人工的に施釉したところが、自然の灰釉がかかった須恵器の一部とは異なっているところです。

この三色の器の生産状況で気になるのは、これらは庶民にとってはほとんど密室に近い状況で作られていたらしいということです。同じく官営工房で作られた土師器や須恵器と比較しても、土師器は、その材料の調達や納入先への運搬の費用も含めて製作者の側が負担し、製品は一個いくらかと値段をつけて取引しているし、須恵器は市で官司が購入しています。一方のこの施釉陶器は、材料の全てが官の手で調達され、工人はおそらく官に直属しており、官の窯を用いて作られていたらしいのです。これでは、これらの技術を受け入れられませんし、模倣しようにもしようがありません。この壺は、長い間、外国で生産されたのではないかといわれてきましたが、このような状況では、たとえ日本でつくられたとしても国産とはいいい難いように思われます。せっかく導入された外来文化が、国内に広がらないように、一部の特権階級に独占されてしまったのですから。

- *奈良三彩 奈良時代に唐三彩を真似て作られた三彩釉の陶器で、釉をかけたわが国での焼き物では最古のもの。
- *緑青 銅の表面に生ずる緑色の錆。空気中の水分と二酸化炭素が作用して生じる。

分焰柱*

陶芸に関する技術史を総覧して気になるのは、新しい技術のほとんどが、隣国の中国や朝鮮半島から来ていることです。これからもこの傾向がしばらくつづきます。このあたりで一つ、どんな小さなものでもよいから日本のオリジナルなものを見せてくださいという声が聞こえてきてもよさそうに思えます。それに応えてくれるのが、この窖窯の中にとりつけた分焰柱です。窯の中央の火の通り道に柱を立てて両脇に火を廻してやるのです。そうすると窯全体の温度が高温に保てるだけでなく、両端に置かれた器にも強い火が当たるようになるわけです。九世紀中葉にこのような構造の窖窯を工夫した愛知県の瀬戸市に近い猿投窯は、当然須恵器系の窖窯を一步リードし、その影響を受けた東山窯、渥美窯、常滑窯、湖西窯等地方へ影響を与えてゆき、さらに北陸の越前窯、加賀窯から東北南部へ、西日本では、信楽、丹波の窯業地へと拡がっていったと、これまでは言われて来ました。

ところが現瀬戸市の山田郡において、乙磨呂という渡来人（名前からそう思われる）等三人が施釉をした須恵器の量産に成功して、造資器生の名で賤民から官吏に準ずる待遇を受けるようになったという記録が、『日本後記』という本に見られるのです。彼らは木の灰を材料に使い灰釉を工夫して須恵器の上に向け、高火度*で焼成して、青磁*に近い灰釉陶を完成させることに成功したのです。これを皮切りに、当時上にあげた地域には、朝鮮半島の新羅から多数の工人が渡来し、窯の改良に貢献してきたらしいこと、しかも渡来人は東北地方の宮城県にまで定住したことが知られるようになりました。つまり、それぞれの地方に同じ技術を持った違う人たちが渡来したというのです。どうやら分焰柱は日本人の発明という説が怪しくなってきました。

このうち主に官用から民用への切り替えに失敗した窯や、高火度の焼成に耐える土をもたなかった地域や、流通機構から外れた地方の窯は消えてゆきますが、今日もいぜんとして栄えている窯業地もあります。この時代には多くの地方で一時的にろくろを使わなくなるといった現象が見られますが、甕や壺など大振りのもが多く作られたことと、高温の焼成に、ろくろ*成型は技術的に解決されなければならない問題が多かったのではないかと想像され

ています。

- *分焰柱 窯の焚き口と出口の間に何も障害物がないと、火の通り道になる中央は温度が上がるが、両脇は上がらない。火を二手に分け、両脇においた器物にも火が回るように、焚き口と焼成室の間に立てた柱をいう。
- *高火度焼成 一般に焼成温度を一二五〇℃前後の高さまで上げて焼くこと。
- *青磁 雑木の灰を成分とし、そこに含まれるわずかの鉄分が還元焼成（古窯消息の項参照）によって青色を呈したやきもの。磁器が完成する以前は青瓷とも呼ばれた。

秋草の詩

技術史や国際交流史だけに目をむけていると、器や壺の美しさを忘れてしまいそうな気がします。本来、技術に目を向けたがる時は、作品の形や器肌の色艶の素晴らしさに感動を覚え、その秘密に迫りたいという欲求からくるものです。土器から須恵器へ、須恵器から陶器、磁器、ニューセラミックス*へと進むことが、技術の進歩とのみ捉えると、日本のやきもの史は、停滞、後退を繰り返していることになります。科学技術史的には後退するが、芸術史、文化史的には注目すべき作品がこの時代に芽をふきます。そのひとつに自然を器に写した渥美窯の優品があげられます。

お得意先を貴族から庶民に切り替えた渥美窯から、十二世紀の初ごろになると線刻の絵が描かれた壺がいくつか出土しました。そのなかの逸品、国宝「秋草文壺」は、その秋草が乱れる模様が、素朴な器形に見事に調和し、柔らかな日本の自然を、この上なく上品に写しだしています。

作られた当時は、すでに源氏物語や枕草子、宇津保物語などの王朝文学の成立から一世紀近く経過しているのですが、貴族の世界が生んだ名作が、このころになってようやく民衆の間に浸透してきたのか、この時代に急に自然を描く線刻画が出てきます。そして当然のように十三世紀中葉以降、武家社会の到来とともに次第に粗雑化し、やがて消滅します。

中世の陶磁器に描かれた刻画には、秋草文系の他に、三筋文系、樹文系、動物文系などがありますが、秋草文系はその文様の素晴らしさで群を抜いているように思われます。さらにこの系統では秋草に限らず、草樹、花鳥蝶、草花、動物を総合的に四方に配して、四季絵を構成しているものもあります。

後の花鳥風月の原点がここにみられるのです。

国宝「秋草文壺」の絵を詳しくみてみましょう。口頸部は規矩文、トンボを相対して描き、その間に薄が二株配されています。肩は三筋文を地に四方に分割し、柳、かえて絵と相対して、カラス瓜のたわわに実る夏から秋にかけての図を、とんぼと対応させています。胴部には三株の薄を大きく描いて、全体としては秋の風物詩を歌っているように見えます。本歌*に添って写してみたくありませんか。

*ニューセラミックス 従来の陶磁器類の製法を発展させ、生成した原料から作る高性能非金属無機材料。耐熱性、半導体性など、多彩な特性を示し、情報通信、精密機械、医療などの分野で利用されている。

*本歌 本来は歌学用語。先人の歌の用語や語句を踏まえて和歌・連歌などを作った場合、その典拠になった歌。

山茶碗*

行基焼とも、また土地によっては、藤四郎焼とも呼ばれる膨大な無数の山茶碗というのは、平安末期から室町にかけて瀬戸、渥美、常滑など三河、尾張地方から静岡県にかけて、焼かれた無釉の粗雑な碗、皿の類をいいます。それだけ大量の茶碗の需要が生じたということは、律令国家の主役たちから、大衆にとその需要の主体が変わったのだらうというのが、これまで多くの人によってなされてきた一般的な解釈です。

ところが世の中には、それに対していろいろと疑問を投げかける人がいます。問題は、先ず生活のための実用の器にしては、あまりにも粗雑なと、数の多さです。武士や農民の全てが使うにしても壺、甕、摺鉢などの生活用具を焼く窯より、圧倒的に多い山茶碗の窯の数をどう考えるべきでしょうか。三千もの窯で一度に千ないし三千個近く積み焼きされたいとされているのですが、そうすると一年に一回焼いたとしても、膨大な数になります。それが数百年続けられるのです。しかも遠方に流通した形跡も見当たらないのです。

瀬戸地方では行基焼、藤四郎焼と混同されることもあります。藤四郎伝説によれば、加藤四郎左衛門景正という人が鎌倉の初期に入宋し、陶技を得て帰国後常滑から瀬戸まで土を求めて試し焼きをしながら、行脚したといわれていますが、歴史的にも地域的にも正当化するには無理があります。しかも

地元では藤四郎焼きと行基焼きは区別されていて、前者は一部に施釉して酸化焰で焼いた比較的白い須恵器の浅鉢を指して、後者は無釉の茶碗を指しているそうです。

山茶焼は恐らく宗教的なものに関係があるのではないかとの説もあります。時代は特定されていませんが、伊勢から三河、尾張、駿河から信州の奥深くにかけて天白宗教という名の一種の山岳宗教があったらしいのです。新羅の土族の信仰に根ざしているように見受けられる伝説と地名だけが各地に伝わっているのですが、今のところよくわかっていません。猿投地方を初め各地に分焰柱をつけた窖窯を伝えたのが、やはり新羅人だとすると、ひょっとすると山茶碗となんらかの関係があるかも知れません。

いずれにせよ山茶碗製作の継続は、後期になる程ろくろの使用が少なくなったという事実からも、ろくろの技術の継承には貢献しなかったが、山茶碗の窯の構造は、次第に焼成室の前半部の幅が広く、炊き口の部分が狭くなり、分焰柱の両脇に段状の昇焰壁が設けられて、次の時代の大窯*の出現を示唆するようになっているといわれています。

*山茶碗 平安末から室町時代に尾張・三河地方で焼かれた、無釉、積み焼きされ、底に硲殻高台の着いた浅い鉢。

*大窯 一般には窖窯を半地上式、地上式に改良し、容積を大きくした窯。桃山時代の瀬戸大窯は、唐津式の登り窯の導入の際、それを小窯、それ以前の地上式窖窯を大窯と称した。

古窯消息

十二・三世紀から十五世紀にかけての数千の古窯のうち、瀬戸、常滑、備前、信楽、丹波、越前などの諸窯は六古窯と名づけられています。最近でも古窯の発掘は各地でなされていますが、それにも関わらず六古窯だけが特別扱いされるのは、主にそれらの窯業地は、現在も生き延びている窯という意味がこめられていると思います。その点ではこの選定は納得できます。しかし多くの古窯の消長を見ていると、かなり長い間優れた作品を作り続け、現代にも多くの影響を与えていながら消えていった窯についても、一定の文化的な評価を与えて置かなければなりません。先に挙げた猿投窯や渥美窯に加えて珠洲（すず）窯も是非それにつけ加えたいと思います。

珠洲焼きは、須恵器の伝統を継承し、還元焰焼成を維持した鉛色の器肌に、流れるような秋草文やブリミティブな樹木文の逸品を産み出し、一時は日

本海一帯を支配していた常滑系の器のシェアを完全に奪い取るまでに至りました。しかし十五世紀の戦乱の時期を迎えると他の多くの古窯とともに、消滅の憂き目を見ることになります。

六古窯のうちの常滑窯は猿投系の技術を身につけ、しかも早くから民窯に徹して需要を伸ばし、一時は全国制覇の勢いで前進し、その製品が青森から鹿児島まで流通したようですが、他の特徴ある地方窯との競争や、庶民の購買力低下と流通機構の破綻とが主な原因で、次第に縮小を余儀なくされました。それでも常滑窯は、時代の荒波にもまれ他の古窯が消えてしまった時代にも、種類を限定するなどして、現在も命脈を保っています。

それに反して酸化焰による焼締め*の壺、甕、摺り鉢を武器に西日本をシェアに収めた備前窯が勢力を得ました。猿投系の常滑との関係を一切結ばず、須恵器窯から独自に発展させた、例の特有の赤い器肌の焼締め陶の備前焼きは、土にも、地理的にも恵まれて、鎌倉末期に降盛を極め、その後十六世紀の茶陶の時代にも独立独歩の精神を持ち続け、多くの侘びの茶人から茶器に見立てられて、称賛され、現代も衰えることを知りません。

その他、信楽、丹波窯も販路を限定し、地方の庶民の要望に応える生活用器を整えながら、現在まで支持され、命脈を保っています。これらの諸窯で特徴的なのは、強いて釉をほどこすことはしなかったことですが、窯の改良による焼成の高火度化にしたがって自然釉が往々見られることです。

*焼締め 『焼き締め』とも『焼き占め』ともいい、①高火度で焼いた無釉の焼き物、②成形された器物から水分を除去するため、窯に入れて低火度でやくこと、の二つの意味がある。ここでは前者。

ふるせと

古瀬戸*は、平安の末から貴族や僧侶たちの注文に応じて盛んに作られたが、鎌倉時代あたりから、当時力を蓄えた地方の土豪たちや、有力な戦国武士たちによって購入され始めました。器種は、四耳壺（しじこ）、梅瓶（めいびん）*、水注などが主力ですが、それらは、これも平安時代の末から中国から輸入された白磁*の写しが主力となっています。写しと言っても、輸入中国陶磁は、その出土がほぼ鎌倉幕府の領内に限られていることから、新興の地方の武家たちは、2番手人気の古瀬戸の灰釉陶を手に入れるか、それもかなわぬ身分のものは、常滑や渥美などで焼かれた庶民向けのやきものを

手に入れたようで、これも出土の状況から察せられます。

それと同時に、出土品で気になるものとして、古瀬戸の壺に火葬骨が収められていることが多いということです。もちろん四耳壺や梅瓶は骨壺としてつくられたわけではないので、おそらく故人の意思か、あるいは遺族たちの気持が、そうさせたものと思われます。現在は、わざわざ骨壺と銘打つ高級品が特別に作られていて、それが生前親しくしていた作家ものなら、いくら高価でも売れると言うことです。

それはそうとして、中国白磁の輸入が14世紀に止まると、しばらくの間、瀬戸物の優位は続き、15世紀の末、戦乱が瀬戸物の中心の供給地である瀬戸、赤津、品野地区（現在はいづれも瀬戸市内）が戦場と化して、古瀬戸窯が壊滅的な打撃を受けるまで続きました。

*古瀬戸 「こぜと」「こせと」ともに国語辞典でひくと、鎌倉・室町時代に今の瀬戸市を中心に作った焼き物とある。加藤唐九郎編の原色陶磁大辞典では、「こぜと」（小瀬戸）は、古瀬戸（ふるせと）茶入の小振りのものとあり、「ふるせと」をひくと古瀬戸釉（鉄質黒釉）を施した器で新旧には無関係とある。また初代藤四郎が宋より帰国後に焼いた茶入をすべて「ふるせと茶入」または単に「ふるせと」と言うが、最近では「こせと」という人のほうが多い、とある。

*梅瓶 口が小さく、肩は広くまるく張り出し、下に向かうにつれて次第に細くなり、足元がかすかに広がる瓶

*白磁 透明な高火度釉を施した純白な磁器、中国六朝時代に起り、平安末ごろわが国に輸入された。日本では江戸時代に伊万里で焼成。

日本のうつわ史（2） 目次

- 四、茶陶の時代
 - 五、作陶家の時代
 - 六、磁器の時代
 - 七、窯業の時代
-