砥部・梅山窯の大将と三羽烏

カラスたち

戦後の砥部焼を復興させた陶工たちの足跡

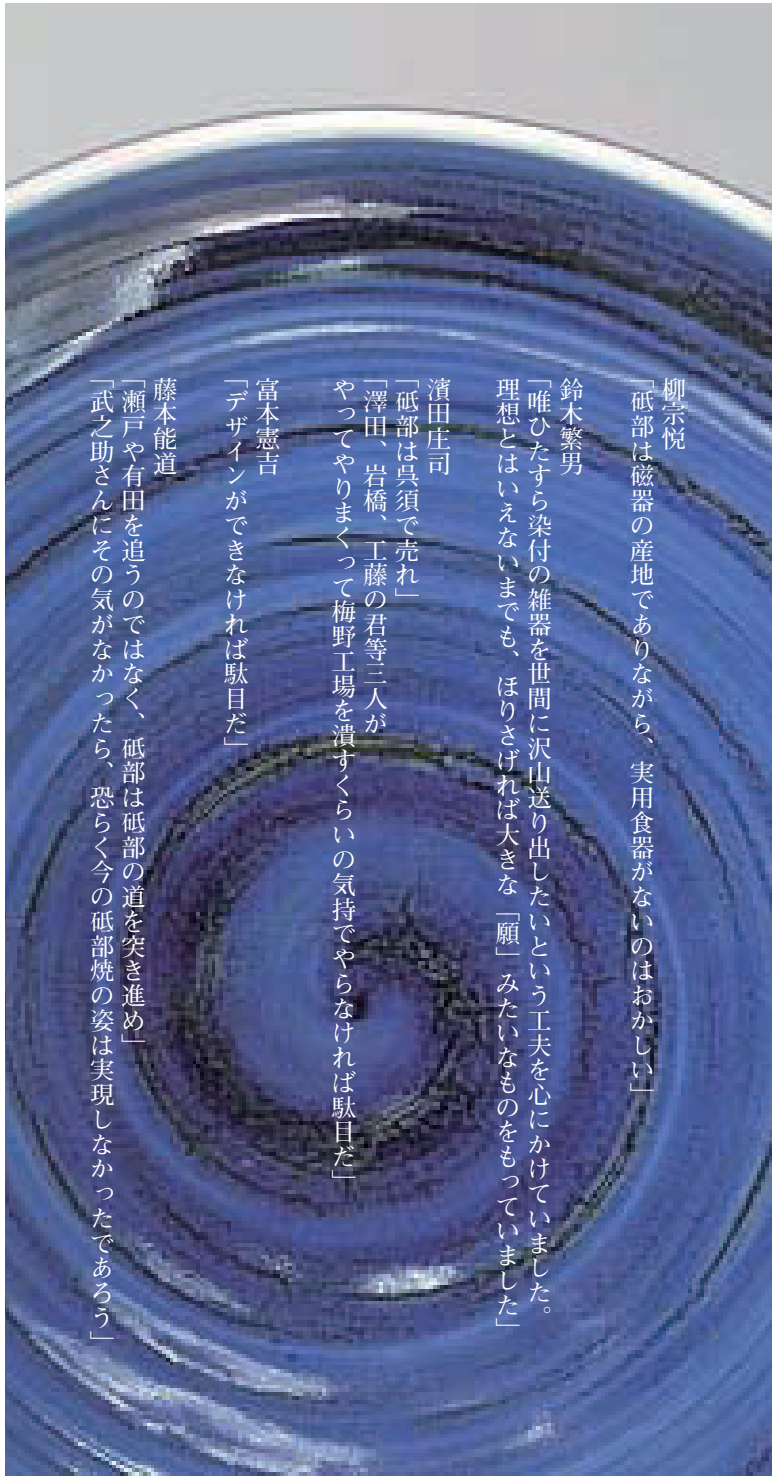
亀井典彦

柳宗悦、B・リーチの来訪に始まる、濱田庄司、
鈴木繁男、富本憲吉、藤本能道らの指導と叱咤。
彼らは砥部に何を発見し、何を残したのか。

梅山窯製品写真
協力・木下陶器店
愛媛県伊予郡砥部町大南 57
www.e-tobeyaki.com

砥部・梅山窯の大将と三羽烏
カラスたち

亀井典彦



柳宗悦
「砥部は磁器の産地でありながら、実用食器がないのはおかしい」

鈴木繁男
「唯ひたすら染付の雑器を世間に沢山送り出したいという工夫を心にかけていました。理想とはいえないまでも、ほりさげれば大きな「願」みたいなものをもっていました」

濱田庄司
「砥部は呉須で売れ」
「澤田、岩橋、工藤の君等三人がやってやりまくって梅野工場を潰すくらいの気持でやらなければ駄目だ」

富本憲吉
「デザインができなければ駄目だ」

藤本能道
「瀬戸や有田を追うのではなく、砥部は砥部の道を突き進め」
「武之助さんにその気がなかったら、恐らく今の砥部焼の姿は実現しなかったであろう」

砥部（とべ）・梅山窯（ばいざんがま）の大将と三羽烏（カラスたち）

戦後の砥部焼を復興させた陶工たちの足跡

亀井典彦

この書籍は平成26年（２０１４）に55部限定出版したものです。
発行の主目的は、これまであまり知られることのなかった、戦後の砥部焼を復興させた工人たちの足跡を、資料と取材で書籍にまとめ、図書館に寄贈して後世に残すことでした。
このたび、砥部むかしのくらし館にて「梅山窯の三羽烏展」が開催されるのをきっかけに、拙著をＰＤＦ化して一般公開することといたしました。
多くの窯が廃業し、どん底にあった戦後の砥部焼。そんな状況下にあった梅山窯四代目の大将と、彼の元に集まった当時20代前半の３人の若者が牽引役となったがむしゃらな取り組みは徐々に実を結び、その成果は、やがて産地全体に影響を及ぼしていきます。
柳宗悦、Ｂ・リーチの来訪に始まり、濱田庄司、富本憲吉等の指導と助言を受けて彼らが何を思い、どのような取り組みをしていったかを知っていただく一助となれば幸いです。

著者。（２０２３・３）

なお、この書籍は発行から丸８年が経過しており、そのため、原稿内容に不備な面も生じていますが、加筆や訂正をせず、そのままＰＤＦ化しています。

著肖

一般公開するにあたり、著作権および肖像権を考慮して、一部写真を割愛していますことをご了承ください。

本書原稿および写真の無断転載を禁じます。

はじめに

昭和20年代の終わりから40年代にかけて、砥部焼（愛媛県）は大きな変革の時を迎えていました。
それは、当時、愛媛県知事であった久松定武が、学習院・東京帝国大学で同窓であった民芸の柳宗悦とバーナード・リーチを砥部視察に招いたのをきっかけに、濱田庄司、鈴木繁男が砥部に来て指導。続いて、砥部焼の白磁に惹かれた富本憲吉が来砥し、鈴木繁男の後を受けて富本門下の藤本能道が指導することで、砥部焼は加速度的に変貌を遂げていきました。
柳をはじめとした民芸の人たちが「無名の工人による無意識の美」を説いたのに対し、富本憲吉は「独創的な模様創出」の大切さを説き、砥部焼はふたつの思想を融和させながら、全国的にも例を見ない独自のスタイルを形成しつつ、産地再生を果たしていきます。
こうした変化を実際に突き動かしていったのが、梅山窯（梅野精陶所）の若き四代目・梅野武之助と、彼の元に集まった、当時、二十代前半の三人の若手陶工です。
これまで断片的にしか語られてこなかった一窯元での取り組みを、史実や証言をもとに整理してみました。
ここに書かれているのは、梅山窯の陶工たちが「大将」と呼び親しんだ梅野武之助を中心にした、約10年間にわたる足跡ですが、その成果はやがて産地全体へと影響を及ぼしました。
白磁に呉須の染付。色絵付けされた食器や花器。砥部焼の代表的ともいえるこのスタイルが形作られ、広く認められるまでには、縁あって武之助と出会った人たちの助言や励ましがあり、彼を支える三人を中心とした多くの陶工たちの挑戦と奮闘があったことを知っていただければと思います。
なお、この文章の中には個人名が出てきますが、すべて敬称を略させていただきました。

昭和の砥部焼再生に関わった人たち

梅野武之助の著述や、その他の資料より作成

昭和
45 44 43 42 41 40 39 38 37 36 35 34 33 32 31 30 29 28 27 26 25 24 23 22 21 20

1970 1969 1968 1967 1966 1965 1964 1963 1962 1961 1960 1959 1958 1957 1956 1955 1954 1953 1952 1951 1950 1949 1948 1947 1946 1945

＜来砥＞

民藝
柳宗悦

日本の焼き物は近代になって機械化され、形にしても模様にしても大変乱れていて、しっかりした良いものがない。

砥部は磁器の産地でありながら実用食器がないのはおかしい

それなら濱田を紹介しよう

民藝同志
バーナード
・リーチ

元愛媛県知事
久松定武

砥部の焼き物を発展させるために
何かいい方法はなかろうか

濱田庄司
（のち人間国宝・文化勲章）

今時このような雑器が大量に焼かれているのは珍しい。

伊万里も九谷も乱れている。これからいい仕事ができるところは、会津本郷と四国の砥部だろう

澤田、岩橋、工藤の三人がやってやりまくって梅野工場を潰すくらいの気持でやらなければ駄目だ！（喝！）

断続的に助言

濱田門下生・阿部祐工
西条から砥部に移る

閉窯して九州へ

阿部を手伝う

われわれの暮らしの中で一番欲しいのは、染付け磁器なんだ。
どこを探しても手ごろなものは見つからない。
特に飯茶わんは磁器が望ましい

砥部は呉須が看板である。呉須を売ることだ

柳宗悦の愛弟子
鈴木繁男
初めて砥部へ

窯の事は窯に聞け

浅川伯教（柳に民藝発見のきっかけを作った人物）
発掘調査研究と作陶のため来砥

ばいざんがま
梅山窯（梅野精陶所）

嘱託を離れても武之助を支援。生涯の友となる。

県嘱託としてデザイン指導

九州・伊万里へ。その後も砥部に足を運ぶ

澤田惇

民藝の先生から貴重なアドバイスをいただいた

岩橋節夫

岩橋。鈴木先生の助手を

産地は疲弊しており、このままでは駄目だ

工藤省治

県嘱託としてデザイン指導

これからは
食器だ！

四代目・梅野武之助
24 歳で家業を継ぐ

藤本能道のアドバイス

はやりすたりの多い花器を本命としたのでは技術向上はのぞまれない。
技術をもっている人が一番多く集っている梅野窯が
その方向に向かわないと将来があやぶまれる

いまさら機械化したところで競争には勝てない。
あくまでも手作りの面白さを生かして、成形は手造りロクロ、
文様も手描きを基本として行くべき

磁器だから手さばきの早い、簡素な染付に上絵の赤線で
かるく付彩したスタイルのものが一番効率がよい
前に指導にこられた民芸の方も富本先生も同じ考えだったと思う

ロクロ成形は陶磁技術の基本で、是非とも窯を持っ者が身につけておかねばならない

筋の通った取り引は万難を排して応えることが大事

藤本能道
（のち人間国宝）

わかりました

藤本君、砥部で指導しては

断続的に来砥

脳を使え

デザインができなければ駄目だ

富本先生、これからどうすべきでしょう

お前の工場にものがわかって図案ができて、
陶器をつくる技術のある男を一人入れることだ

富本憲吉
（当時京都市立美術大学教授）
（のち人間国宝、文化勲章）

卒業生の澤田君を紹介しよう

澤田君、君には砥部がふさわしい

加藤土師萌（のち人間国宝）

現今の製品はかんばしくない。大恵の原料を無駄使いしている。
陶石を活かして、砥部でなくては出来ぬものを作るべき。

この年表は陶磁器研究・山本典男氏が作成した資料年表より抜粋したものです

昭和

グッドニュース　■バッドニュース

20
21
22　ビルマを中心とする東南アジア貿易再開。２６年頃まで
■砥部焼販売所開設、二年余りで倒産。
23　■４月２１日伊予柑一個５０円デパートで人気。削り節、砥部焼さっぱり
■３月、愛媛陶磁器産業株式会社創立。砥部焼の総合販売めざすが、不況のため昭和２６年倒産
24
25　この翌年頃より、登り窯より重油の倒煙式窯に切り替える
■経済状況の悪化、合理化のため、株式会社上山製陶園、愛媛陶器株式会社、陶磁器産業株式会社の三社合併し、新「愛媛陶器株式会社」となる
26　輸出用、電気碍子、食器および花器に生産三分
■この頃からボンド地域の輸出は不振。２８年より内需の花器飲食器に切り替わり不況となる
27　ビルマ、インド、パキスタン等南方向け高台ボール、台湾、琉球向け伊予ボールを中心に月に６０～７０万受注。
■２８年から３１年、鍋底景気。砥部焼販売所も倒産、焦げ付き
28　■この頃、最後の東南アジア向け（ラングーン）輸出、この年を境に南方輸出はなくなる
■砥部陶業株式会社休業。大南・工藤窯廃業。
29
30　砥部陶業（株）ビルマ向け輸出再開。しかし、
■すぐ中止。陶業会社休業。
31　砥部焼食器を全国民芸展・東京松坂屋百貨店に出展し好評
32　砥部焼新作即売展を第一回を東京三越において開催（３２～３７年、五ケ年間継続）
33　第二回東京三越展（４月２９日～５月４日）５１４種、約１０００点
この頃より薪窯より重油窯の関心高まる
34　梅野精陶所、従来の登窯から重油の倒煙式窯に切り替える
淡黄色磁器の製造研究（７０万円中小企業庁輸出振興補助金）
35　第三回東京三越展（９月２９日～１０月４日）２７業者４０００点
36　第五回東京三越展７Ｆ（９月２６日から１０月１日）３５００点
37　砥部焼卸見本市東京大手町産業会館で開催（三ケ年継続）
38　「砥部タイル株式会社」設立、工芸建築タイルの生産始まる。
窯業試験場に電気炉設置。（４０年代に入って窯元普及）
貿易振興会の日本手工芸品輸出推進協議会の関係で、この年より丸善輸出部と砥部焼が共同で欧米向けの砥部焼製品開発。（マル手計画７月）
６月１２～１３第三回砥部焼見本市（大手町、都立産業会館）県組合共催
６月８～１３日丸善「砥部陶磁器展」７００点の内８０％販売
39　工藤省治・菊絵模様の荒土の食器発表。ＣＣＪ第一回クラフトセンター賞（丸善）に選ばれる
40　砥部焼見本市札幌市で開催
梅野精陶所、展示陳列館を設置（製陶工場改造）
41　この年砥部焼３３業者、売上げ３億円、
花器５１％（花瓶３０％水盤２１％）、碍子３６％、残りが食器６％と建材用タイル７％
販路関東地方３６％近議２６％次いで山陽、四国地方と続く
42
43　愛媛県立窯業試験場にＬＰガス窯設直される。
44
45　梅野精陶所株式会社組織に改組し、新社屋工場完成。非公開であった古陶館を「梅山古陶資料館」として公開。
梅山窯、従来の倒煙式油窯からＬＰガス窯に切り替ぇる。

1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970

第一章　梅野トリオ　15
集まった三人、それぞれの経緯
澤田惇／岩橋節夫／工藤省治／梅山窯四代目の大将・梅野武之助

第二章　柳宗悦と鈴木繁男　35
鈴木繁男の指導／民芸・柳宗悦のただ一人の直弟子、鈴木繁男／昭和28年、民芸運動の創始者・柳宗悦とB・リーチが砥部を訪問したことからすべては始まった／濱田庄司の弟子、西条出身の阿部祐工、砥部で開窯／漆芸の図案家から、陶芸指導者へ／梅山窯での第一歩／梅野トリオ、動き出す／工藤省治とロクロ／澤田の取り組み／澤田と若手陶工／食器づくりのロクロ／砥部は呉須で行くべし／梅野呉須の誕生／砥部焼の新しいイメージ／鈴木繁男との共創体制／鶴市、武之助親子の共通の想い／「鍋底景気」と、東京三越での「砥部焼新作即売展」／「砥部焼新作即売展」の成果／花器に依存しつつ、育んだオリジナルの芽

第三章　富本憲吉と藤本能道　91
富本憲吉、砥部へ／富本憲吉のアドバイス／富本憲吉、梅山窯の手伝いをする／武之助に対する富本憲吉の教え／藤本能道が砥部に来るまで／藤本能道効果／藤本能道が見た砥部の実情／工藤の半菊模様、岩橋の羊歯模様／藤本の指導とハッパ／東京三越・新作即売会の意義／藤本のすごさと、人間性に触れる／岩橋と赤絵／砥部以降の藤本能道

第四章　クラフト・センター・ジャパン　123
食器ビジネスの成功へ／財団法人クラフト・センター・ジャパンとは／クラフト・センター・ジャパンとの二人三脚／「砥部計画」に見るクラフト・センター・ジャパンと梅山窯側の分担／展覧会、展示会と営業活動／梅山窯とクラフト・センター・ジャパンとのパートナーシップ／新民芸との二本立て／「梅サイン」のこと／試作から量産へ。デザイナーの仕事。／クラフト・センター・ジャパンの成功事例だった砥部焼／蕎麦猪口の事例／砥部は民芸か、クラフトか／三人に続く世代の成長／梅野学校

第五章　澤田、伊万里へ　173
叱咤の人、濱田庄司／濱田庄司と白磁大皿／澤田、伊万里へ／梅野トリオのデザイン／澤田惇の仕事／岩橋節夫の仕事／工藤省治の仕事／「三者三様」。その後の足跡。

おわりに　219
おわりに　60年を経て／梅山窯の変革がもたらしたもの／梅山窯再生のプロデューサーは、誰だったのか／大将／小窯ネットワークの時代

取材・梅山窯で過ごした日々

高橋　正　砥部・正月窯　147
遊びたい盛りの、見習い小僧でした。
休憩時間の楽しみは、澤田さんたちの話を聞いたり、花札をしたり

西岡一広　砥部・西岡工房　150
澤田、岩橋、工藤、三人の個性がからみあい、
お互いに尊敬しあう人間関係からデザインのエネルギーが生まれていた。

中田正隆　砥部・中田窯　155
鈴木繁男先生の宿泊先にお邪魔して、お聞きした民藝のこと。作陶のこと。
そのときの感銘が、心の奥底でずっと生き続けていたのかなと思います。

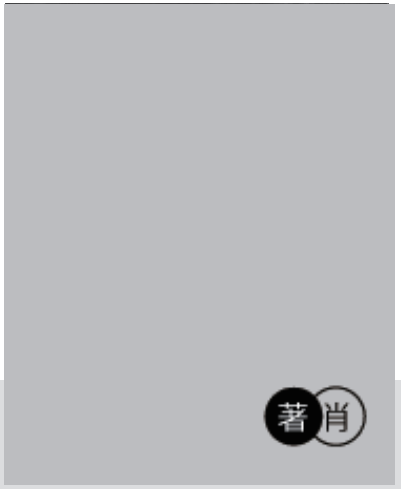
広谷幸雄　砥部・広谷窯　160
三つ葉模様誕生

藤本明成　広島県福山市　陶津窯三代目　166
ロクロと絵付けに明け暮れた5年間

左・鈴木繁男、右・梅野武之助
（鈴木繁男作品集より転載）

低迷が続き、
どん底にあった砥部・梅山窯が、
一人の男を迎えて動きはじめた
昭和30年の夏。
梅野武之助、三十四歳
鈴木繁男、四十一歳

柳宗悦と富本憲吉。
この二人から連なる人物たちが
深くかかわっていくことで
梅山窯および砥部の産地は
大きく変化を遂げていく。

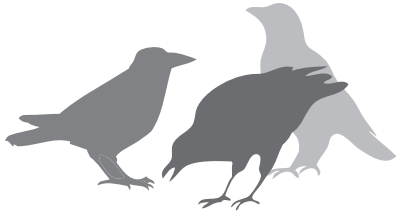


●柳宗悦　やなぎむねよし（1889－1961）
民藝運動を起こした思想家、美学者、宗教哲学者。
民衆の暮らしのなかから生まれた美の世界。その価値を人々に紹介しようと、「民藝」という言葉を作ったのは1925年（大正14）。翌年には、民藝品の美しさを公に展示するための「日本民藝美術館設立趣旨」を発表。
また、「民藝」の理論付けとして『工藝の道』（昭和3年）を上梓し、「工芸の美は健康の美である」、「用と美が結ばれるものが工芸である」、「器に見られる美は無心の美である」、「工芸の美は伝統の美である」と説き、民藝美論の骨子を集約した。
同志に富本憲吉（のちに距離を置く）、陶芸家・濱田庄司、染色工芸家・芹沢銈介、陶芸家・河井寛次郎、版画家・棟方志功らがいる。
柳の薫陶を受けたのが、砥部で指導した鈴木繁男である。
昭和28年、バーナード・リーチらと来砥。濱田庄司を紹介し、のちに、指導は鈴木繁男へと受け継がれていく。

●富本憲吉　とみもとけんきち（1886－1963）
「色絵磁器」で第一回の重要無形文化財保持者、いわゆる人間国宝に指定され、陶芸界で二人目となる文化勲章受章者となった陶芸家。日本の近代陶芸の歴史において、個人の美意識に基づく作品の制作を初めて成し遂げた先駆者として名高い存在。
作陶では「模様から模様をつくらず」を信念とし、写生にもとづく数々の優れた文様を創作。作品については、白磁・染付・色絵・金銀彩などに代表される極めて格調高い作品群が特徴。
昭和25年、京都市立美術大学陶芸科教授に就任。
砥部の白磁に興味を持ち、昭和31年から33年にかけて断続的に来砥して作陶。同時に、自伝と無形文化財の技術保存記録を口述する。このときに梅野武之助と出会い、助言を行う。
大学を卒業した澤田犖を梅野武之助に紹介し、その後、弟子である藤本能道を砥部に送り込んだ。
京都では「平安窯」や「富泉」の銘で富本のデザインによる日常食器の頒布品を製作。ちょうど京都で研修中であった岩橋節夫はこれを手伝った。

二人の来砥は、
その後の梅山窯、砥部焼再生のきっかけを作る
「事件」ともいえる出来事であった。

第一章
梅野トリオ



集まった三人、それぞれの経緯

澤田寧

昭和33年。京都美術大学（現京都市立芸術大学）卒業を控えた澤田寧は、まだ進路を決めかねていた。まわりの友人たちは、作家を目指す者、家業を継ぐ者、企業に入る者、教員につく者、大学に残る者など、いろいろいたが、澤田は「ロクロ職人になってみたい」とだけ思っていた。

在学中、仲間から「牛やん」と呼ばれていたこの男は、一風変わった存在であり、のちに妻となる同じ大学に学び、交際していた明子（染織家）も、当時から「変わった人」との思いがあった。

「僕の親父は世に出ない陶芸家なんや」と、明子に教えていたが、芸術家にありがちな、我が強く、ときに家族を顧みない、奔放な態度の父の生き方を敬遠していた澤田は、本人が言うには、ものづくりが好きだったので、以前は鉄工所にでも勤めようかと思っていたが、大学に進むことになったので、美術大学を選んだ。父の仕事とは関係なく進路を選んだつもりが、結局、陶磁器の世界に入ってしまった、と。卒業後は、各地を転々としていた父と違い、ひとところに腰を落ち着けて実直に仕事に取り組む仕事として「ロクロ職人」を希望していたのかもしれない。

澤田寧の父の名前は澤田痴陶人（ちとうじん）という。本名、澤田米三。澤田が言うように、生前はさほど注目されることのない陶芸デザイナーであり、もともとは陶磁器から日本画家に転じ、再び陶磁器界に戻った人。美濃など各地で陶磁器のデザイン指導することを仕事としていた。晩年、痴陶人は自身の集大成として、伊万里にできた新しい会社で陶磁器デザインの仕事をすることになり、その仕事を手伝わせるため、息子の寧

を伊万里に呼び寄せる。澤田寧がロクロをひき、痴陶人が絵付けをして多くの作品を残した。昭和52年に75歳で没するが、没後20年後の平成9年、大英博物館の日本美術担当者により見いだされ、コレクションに加えられることで、痴陶人作品は一躍脚光を浴びることになる。日本よりも先に海外で評価されることになる陶芸家であった。

澤田寧が京都美大で陶芸を学んでいた教室の担当教授は富本憲吉である。当時72歳。3年前の昭和30年には「色絵磁器」でわが国最初の重要無形文化財保持者、いわゆる人間国宝の指定を受けており、そののち、昭和36年には文化勲章を授与されるなど、我が国陶芸界の至宝ともいえる存在であった。その富本は優れた芸術家であると同時に、日常使いの器や花器にも心を配り、また、教育者として人を見る目、指導の才にも恵まれた人物であった。

澤田寧にとって富本憲吉は、尊敬するにふさわしい人物であったし、卒業後は、京都で富本のために大皿を焼いている職人がいたので、そういうところへ自分も弟子入りできればと思い、「ロクロ職希望」であることを、それとなく富本に話していた。

砥部へ

進路が決まらないまま卒業式を迎えた澤田は、このままぶらぶらしていても仕方がないので、京都のロクロ職人への弟子入り希望の件を、富本に語ってみた。すると富本は澤田に対して意外なことを言った。

「澤田君は京都では体質が向かない。四国の砥部に行ってみないか」。

じつは富本と砥部は昭和31年から接点があり、良質の白磁を求めて断続的に砥部にやってきて作陶活動をし

ていた。その折に、富本との縁ができた砥部・梅山窯（梅野精陶所）四代目の梅野武之助は、富本に、今後の窯の運営について助言を求めた。すると富本は、

「君のところに図案の出来る人で、しかも陶器を造る技術のある人を一人雇い入れ、近代的な経理で運営して行けば必ず良くなる」と言った。

昭和33年の春。富本から陶磁器組合宛に一通の書面が送られて来る。その文面には、

「なお、一、三日前に卒業式をやった澤田という学生の履歴書を同封します。彼の父はやはり陶器家で現今は多治見の近郊で働いています。試験所か、あるは梅野さんで働きたい希望です。私は梅野さんで働いたほうが良いと思います。ロクロは出来ます。図案も出来ますが、完全とは申せません。これより養成していただければ一年か半年後にはお役に立つと思います」。

商用があって上京した武之助は、帰りに京都美大に立ち寄り、富本に相談した。

「私方の工場で最高学府で勉強をした人などを雇い入れたことがなく、どんな待遇をすればよいかわかりません」。すると富本は

「君のところの職場で働いている職人のようにすればよい。そのうち役に立つ仕事が出来るようになればその時考えればそれでよい」。

砥部。思ってもみなかった地名が富本の口から出た。

ちょっと驚いたが、尊敬する富本のすすめであるし、他に行くあてもなかったので、澤田は卒業式を終えた昭和33年3月下旬、砥部へと向かう。

大学の卒業式には、父の米三がやってきて、富本に対して直接礼を述べた。

（ちなみに米三は京都市立陶磁器試験場付属伝習所を出ており、当時の教師には濱田庄司、河井寛次郎がいた）

下見がてら砥部にやってきた澤田を迎えた武之助は、自分の教え子をを紹介してくれた富本に対し、深く感謝の気持ちを抱き、「来る気があるのなら、来てよろしい」と返事。澤田は、自分としてはロクロが好きだったので、ロクロさえできればいい。大学で学んだとはいえ、実際の仕事では大したことはできないだろう。しかし、自分にも何かはできるだろう。きっとできるはず。だから、ここで働こうと、すでに気持ちを固めていた。

だが、梅野武之助は来てよろしいと言ったあと、一度京都に帰って、よく考えてから決めた方がいいと、しきりに勧める。武之助としても、美大卒者を雇い入れるのは初めてのことであったし、富本憲吉からの紹介とはいえ、この若者のこれからの人生が、この地で決まってしまうかもしれない。自分から持ちかけた相談がもとで、この若者はやってきたが、将来を約束できるわけでもない。彼にふさわしい場所はほかにもあるだろう。それに第一、京都の陶磁器産業に比べたらはるかに後進地の砥部の実情を見たら、この若者が心変わりすることもあって当然、という思いでの助言であった。

澤田は武之助の気遣いを察しつつも、ここでお世話になろうと、気持ちはすでに固まっていた。そして、自分が砥部に来るのに際して、ひとつの要望を申し出た。それは、自分と話ができ、一緒に仕事をすることになるであろう同年代の若者を一人紹介してほしい、と。そこで、武之助が作業場の二階に声をかけ、しばらくすると階段を下りて現れたのは、武之助に命じられて、2年ほど前から絵付けの仕事に取り組んでいた岩橋節夫であった。

澤田惇（さわだ　じゅん　1933-1993）

昭和8年、京都生まれ。父は澤田痴陶人の名を持つ陶芸家。中学卒業時は父が失業していたため、恩師のすすめで京都府立山城高校定時制に入る。小さい時からものづくりが好きで、卒業後は就職するつもりだったが、不景気で就職先が見つからず、先輩のすすめで大学を受けることに。父の仕事とは無関係のつもりだったが、選んだのは陶磁器専攻科。主任教授は富本憲吉。卒業したその年に、富本のすすめで砥部に来る。当時24歳。以後、昭和44年まで梅山窯で働くが、父の仕事を手伝うために伊万里へ。その後、佐賀県立窯業大学校教授、大分県立芸術文化短期大学教授。平成5年没。享年59歳。

「澤田痴陶人の全貌」から転載

九州に移ったのちの50代の写真

岩橋節夫

大将に呼ばれ、下に降りてきた岩橋節夫は、大将からこの若者が京都の美大を出て、うちで働く予定であること。ロクロができることなど手短な説明を受けた。一通り聞いた後、岩橋は、にべもなくこう言った。「砥部なんかに来るべきじゃない。ここで働いてもきっとすぐに辞めるだろうから、考え直した方がいい。京都からわざわざ砥部に来るなど、もってのほか」。

焼物をはじめ、さまざまな工芸文化の中心地である京都にいて、しかも大学で偉い先生の教えを受けたような人間が、なんで砥部なんかに来る必要があるのか。京都で都合悪いのなら、ここより大きな焼き物の産地はほかにたくさんある。なぜそうしない。いまはやる気になっているかもしれないが、数日のうちに落胆して、後悔するはずだから、やめておいた方がいい、との忠告であった。澤田を迎える側の大将には失礼だが、いまの梅山窯は美大出の人を雇うほどの土壌が整っていない、宝の持ち腐れになる、との正直な気持ちだった。

岩橋のこの発言の真意を知るためには、当時の梅山窯および、砥部産地の実情を理解しておく必要がある。

戦後途絶えていたビルマ（ミャンマー）など南方への輸出が再開し、産地は息を吹き返しつつあったが、幾度かの景気不景気の波を乗り越えて残っている砥部焼窯元はわずか数軒。当時、作っているものといえば、「伊予ボール」と称する輸出向けの大量生産による雑器茶碗。絵柄も手描きではなく、型絵刷りの手法で、コバルト染料で簡単に模様を施した程度のもの。あとはといえば、水盤、投げ入れなどのお稽古用の華道用品。ことに花器は梅山窯だけでなく、当時の全国的な華道ブームを受けて、どこの窯もこればかり作っていた。また、その水盤や投げ入れも、工芸品と呼べるほどのものでもない。当時、問屋を介した花器の販売ルートがすでに確立されており、華道の先生からの注文を問屋がまとめて各窯に発注し、それを受けて生産をこなす、という

下請的な生産態勢にあった。有田など他の磁器産地に見られる食器類はほごくわずかであった。

花器を作る製法は「鋳込み」と呼ばれるもの。石膏で作った型の中に液状になった磁土を流し込み、水分を抜いたあと型から取り出す、そうしたやり方だった。岩橋も、梅山窯に来てからも、それ以前の、定時制高校に通いながら働いていた長戸製陶所でも、鋳込みで花器を作っていた。

砥部焼は江戸時代から昭和に至る歴史の中で、かつて立派な絵付けを施したものや高度なロクロ技術によるものもあったが、明治10年頃から普及した「型絵染付」によって専門絵師は激減。初期には精細なものもあったが、大正から昭和に入ると粗雑化。技術の伝承は弱いものとなり、生産は半農半陶の陶工による賃加工に依存した状況となり、一番大きな窯であった梅山窯でさえ、一人の絵付け職人もいない、ロクロをひける人もわずかという、いまからは想像もできない状況にあったのである。

しかし、砥部には先人たちが残してくれた足跡がある。一大産地には及ばないが、200年を超える歴史もある。厳しい時代をくぐり抜けて今日まで窯の火を絶やさずやってきた。四代目の武之助としては、自分の手で、なんとか産地を再生させたい、そんな強い思いがあった。

岩橋節夫は生粋の砥部っ子である。伊予窯業公共職業補導所（県立砥部高校の前身）に入所し、砥部高等学校定時制（窯業科）では林正幸教諭の教えを受ける中で、焼き物がだんだんと好きになっていった。父の義隣が梅山窯三代目・鶴市の従弟という縁もあって、卒業する半年ほど前から梅山窯で世話になり、卒業するとそのままこちらに入った。焼物の面白さに目覚めた頃であったし、できたら京都に行って勉強か修行をしてみたい気持ちもあったので、余計に、京都を離れてわざわざこちらにやってくるという、澤田の考えが理解できなかった。「変わったやつ」。これが岩橋が抱いた第一印象だった。

それに、この時期は岩橋にも迷いがあった。地場産業のこの仕事は、決して収入のいい仕事ではなくなっていたし、なので、ネクタイを締めて、松山に通勤するサラリーマンが魅力的に見えた。農家に生まれた彼の兄

弟の何人かは会社勤めをしていた。気持ちの整理がつかないなかで、突然、社長に命じられて、特に好きでもなかった絵付けの仕事をやれと言われるし、今度は、新しく来る澤田の相棒役をも命じられる始末。

結局、澤田は梅山窯で働くことになる。「入っても、3日ももたんわ」と言い放った岩橋だが、数か月たっても澤田にその気配はまるでない。岩橋にとって抜き差しならない状況のまま一年を過ぎた頃、その言葉を覚えていた澤田は「おい岩橋。3日どころか、1年を過ぎたぞ」と、笑った。二歳年上の澤田に対し、岩橋は「澤田さん、これからもよろしくお願いします」と苦笑い。こんな出会い以来、澤田と岩橋は互いに信頼を深め合い、二人の関係は澤田が九州に行ったのち、澤田が59歳で亡くなるまで続くのである。

岩橋節夫（いわはし　せつお）

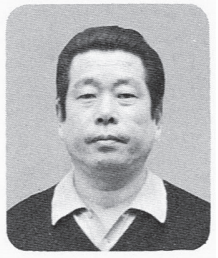
昭和10年、砥部町北川毛生まれ。幼少時の病気がもとで片足が不自由となる。しかし、物おじしない性格で、六男二女の兄弟の中で、最も活発な性格であった。足に障がいはあったがスポーツが好きで、ソフトボールやバレーボールなど、誰よりも率先して楽しむのは、青年になってからも変わらなかった。伊予窯業公共職業補導所（砥部高校の前身）に進んだのは、手に職を持っておいた方がいいという、父・義隣のすすめから。焼物は花器づくりの鋳込みから覚えたが、大将の命を受けて、当時、指導に来ていた鈴木繁男の助手となり、以来、絵付けの世界に進む。澤田との出会いは、その後の岩橋自身に大きな影響を与えた。芸術や文学、音楽、落語などでも大いに知見を得、刺激と影響を受けたと後述している。

昭和36年から約半年、内地留学制度で京都市立工業試験場で窯業一般を勉強。京都時代

の下宿が、かつて砥部で作陶し、教えを受けた富本憲吉の工房に近かったことから、恩ある富本に対し、毎朝、工房に顔を出して富本に挨拶し、愛飲する「やぶきた」茶を入れてから試験場へ。終わると再び「帰りました」と顔を合わすのを日課にしていたのもいい思い出。ときには「お前は筆が使えるのだから手伝え」と言われて富本の横に座り、頒布会向けの皿や湯飲みに線や模様を描いた。ニッカウヰスキーを愛する、大の酒豪。

梅山窯退職後は、砥部焼の後継者を育てる陶芸教室で指導にあたっていたが、かねてから決めていた通り、70歳の時に筆を置く。

元梅山窯職長。工場長。伝統工芸士。砥部文化功労賞。



昭和 54 年発行「第 2 回愛媛の陶芸展」より転載

40 代の頃の写真

工藤省治

澤田が京都から砥部にやってくる、その1年前に、もう一人の風変わりな若者が梅山窯にふらりとやってきて、そのまま寡黙に働いていた。工藤省治である。砥部にやってくるまでの、その足跡がまず、ユニークだった。

昭和9年青森県生まれ。岩手県水沢高等学校を卒業し、昭和30年、札幌美術学院卒業。同年に東京阿佐ヶ谷美術研究所に入所。本格的に油絵を学ぶ。

東京時代は純粋なアート世界に引き込まれていった。そして、多くの芸術家たちが自身の表現世界を広げるために、絵画のみならず、彫刻や写真、版画などに手を広げるように、工藤もまた、平面の世界を抜け出して、彫刻など、立体の分野で作品を作り、表現することへの欲求が次第に強くなり、抑えがたいものとなっていた。ゆくゆくはヨーロッパに渡って創作活動をしてみたいといった夢もあった。そんな中で強い関心を持ち、頭から離れなくなったのが、陶磁器の世界。

当時、手紙でやり取りしていた陶芸家の小山富士夫に相談すると、備前とか、絵が描けるなら有田や砥部もいいよと、紹介された。

砥部。聞きなれない地名だった。さっそく陶磁器図鑑で産地を調べてみた。確かに、砥部の名前は載っているが、詳細な説明はない。ほかの本で探してみると、名前すら載っていないものもあった。磁器を作っているところとはいえ、瀬戸や有田の産地の陰にすっかり隠れ、無名に近い存在だった。よくわからないが、有名産地でないところになんとなく惹かれた。

その頃、工藤はすでに結婚していたので、生活の場を変えるに際し、あまり無計画な実行はすべきではないと思い、産地の様子やどのような窯があるのかを調べるために、ひとまずこちらの公共職業安定所に相談をし

た。その結果、伊予陶磁器組合で「ここに掛け合ってみては」と紹介を受けたのが、武之助の梅野精陶所であった。工藤にとって、こうした就職活動はもちろん初めて。梅山窯に行き、武之助に会い、「働かせてください」と朴訥に申し込んだ。

こうしたいきさつについて、工藤は「僕の場合は、全く浮浪者と言いますか、そういう状態で来ているわけですから。だけど、物の考え方みたいなものは、生意気だったんですけども、生意気というよりは、かなり燃えてたですね」と後述している。

工藤と対面する前、武之助としてはやや躊躇するものがあった。なぜなら、窯の経営は依然苦しく、新しい人を入れる余裕はなかったが、油絵をやり、焼き物に取り組みたいという工藤の話を聞くうち、働く熱意はあると見た武之助は、「じゃあ、来なさいや」ということで、めでたく梅山窯の一員となった。

新天地で創作行為をすることに、熱い気持ちでやってきた工藤だが、はたから見れば、「東京から流れてきたらしい風変わりな男」。愛想もいい部類ではない。おまけに妻帯者ということで、いきなり現れたこの男に対し、珍しいものでも見るような視線がしばらく注がれた。

工藤はある程度覚悟していたとはいえ、心地いいはずはない。なので、自身と周りの「ならし」の意味も含めて、入った半年ほどは工場ではなく、地下足袋姿で陶石を加工する採土場で働いた。焼物を本格的にやるのなら、原料である磁土についての知識を得ておいた方がいいとの武之助の勧めで決まった。春から秋口まで採土場で働き、こちらに戻ると、登り窯の仕事や雑用をするようになった。ロクロ職人が引いたものを順次、天日乾燥させるのである。当時は乾燥設備もなかったため、窯場の周りにはずらりと天日乾燥される花器や雑器が並べられた。空いた時間はロクロ職人の横で仕事の様子を黙って見つめた。誰かが指導したり、教えてくれるわけでもない。技は見て盗め。そんな時代風潮だった。

その後、工藤はやりたかったロクロ場に座り、熱中して取り組むことで短期間のうちに習得。持ち前のデッサン力、デザイン力を発揮して、梅山窯独自の、さらには、砥部焼という産地ブランドのイメージともいえる数々のデザインを生み出していくわけだが、それは彼が当初から陶磁器の世界にいたのではなく、従って、焼物に対する固定概念もなく、アートやクラフトの世界を鳥のような自由な視点から眺め、純粋にモノづくりや表現に関わる仕事をしたかった彼のスタンスが生み出したものと言える。

こうして、37歳になった四代目・梅野武之助を軸に、低迷していた梅山窯を、さらには砥部焼の産地全体を、新しいデザイン戦略で牽引していくことになる3人が揃うこととなった。

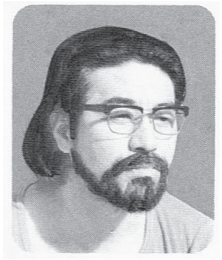
澤田惇25歳、岩橋節夫23歳、工藤省治24歳であった。

工藤省治（くどう　しょうじ）
昭和9年、青森県生
昭和32年、梅野精陶所入所
梅山窯に来てしばらくは、工場ではなく、採土場で作業をした。真新しい地下足袋姿が工藤のスタートであった。その後、当時はまだ誰もができたわけではなかったロクロを、職人の仕事ぶりから学び、澤田からも習得。持ち前の絵画表現力を発揮して、澤田とはまた違ったセンスと才能で、新しいデザインを生み出していく。特に、クラフト・センター・ジャパンとの出会いは、工藤に大いなる刺激を与え、優れた仕事の数々を残していく。
昭和49年には、武之助の理解と支援を受けて、自身の陶磁器研究工房「春秋窯」設立。

現在も一陶工として作陶を続けつつ、梅山窯とかかわりながら、若手陶工の育成に力を注いでいる。彼の若手育成に対する熱意と取り組みについては後半で取り上げたい。

昭和39年　第1回「今日のクラフト展」招待。クラフトセンター賞銀賞受賞
平成元年　第17回国井喜太郎産業工芸賞
平成13年　通商産業大臣デザイン功労者表彰
平成14年　「工藤省治陶磁器デザイン展」（久万美術館企画）
平成16年　厚生労働大臣表彰（現代の名工）
平成19年　黄綬褒章受賞
砥部町無形文化財保持者

（工藤の主な出展および受賞歴は後半で紹介）



昭和 54 年発行「第 2 回愛媛の陶芸展」より転載
40 代の頃の写真

梅山窯四代目の大将・梅野武之助

のちに「梅野トリオ」とも称される3人が、それぞれの想いや実状と縁によって梅山窯に集うことになったが、その三人を引き寄せ、常に三人をまとめて率いたのが、梅山窯四代目の梅野武之助である。

家督を引き継いだのは昭和21年。24歳のとき。先代の鶴市には四男二女の子供がおり、武之助は三男。なので、もともとは家を継ぐ予定ではなかった。

昭和12年に日中戦争が始まると長男・広三郎、次男・時広は相次いで出征。やがて二人とも戦死してしまう。三男の武之助は松山の北予中学（現在の松山北高校）を経て日大に進学。学徒出陣で出征し、マレーシアで終戦を迎える。父鶴市は武之助を学者か教育者にしたい思いがあったと推測されるが、兄二人の戦死で、武之助に家業を継ぐよう言い渡す。

窯場で生まれ育った武之助であるが、仕事のことはよく知らない。家業を継ぐことを背負わされた武之助は責任の大きさを感じるが、気負いばかりが目立った。こんなことがあった。

「仕事にかかったある日、作業中のロクロ陶工大岡勝明氏にそこはこうすべきだ、そうでもない、ああでもない、もうすこし胴を張らせたらよいとしつこく要求したことがある。陶工曰く、若大将あんたそんな事いうなら代ってあげるけんロクロをやってみな、と。なる程返す言葉もない私でした。

この言葉の持つ意味の重大さを知り、私はこう解釈して心に戒しめているのです。あなたはもっとものをよく知り、真の物造りの真髄を究めなさい。そうでなければ、とやかく言う資格なし、

そこで私は誰がなんとおっしゃろうとも誰にも負けないものを身に付けることが大事であることを呼び起させ決意をさせたのが大岡陶工であった」（砥部焼とわたし）

また、京焼の手塚玉堂が鶴市の招請を受けて砥部に疎開を兼ねて一家を移していたが、当時の暮らしぶりは、武之助の言葉を借りれば、「玉堂さんの砥部での生活は経済事情の最も悪い時期で困られていた様子は前後に絶するもので言葉では表現出来ない。もし語るとすれば涙なくしては語ることは出来ない」と言われるほどに困窮していた。そんな中で武之助に対し、

「私が疑問な事柄があると早速相談に参りますと快く迎えて来れ、「形」のこと「釉薬」のことなど丁寧に教えて貰うこと数年続き、大いに力になり助けられました。この恩義は余りにも大きい」（砥部焼とわたし）

と感謝している。研究した何百種類もの色見本を見せてもらって以来、その努力ぶりに敬服。以降、この二人の先達の言葉を胸に、窯の経営に努めるのである。

戦争も終わり、世の中は、戦時中のさまざまな統制から解き放されたとはいえ、その後の歩みは平坦なものではなかった。戦前戦後の景気不景気の波にもまれ、砥部の産地は疲弊しきっていた。澤田、岩橋、工藤の三人が揃ったしばらく前の様子を、武之助は手記でこう書いている。

（戦後、家業に従事しだした）当時の砥部焼業は疲弊してどん底の生活状態でした。経済復興のため、あらゆる面で対応せねばならない困難な状況でしたから、製品は生活に必要な用具の生

産から始めることになった。それで、飯碗、汁碗、壷、すり鉢、火鉢などが主でした。

（社会の）建設が進むにつれて、電気施設の拡大で、碍子の需要があって、低圧碍子のノップ、クリート、外管、茶台などの電気器具の生産をするようになった。経済復興が進むにつれて、戦前より作っていた水盤、投入、置物などの華道道具用品を徐々に作るようになった。そのころの焼成窯は九室もある大登り窯で、松割木が燃料で、九昼夜もかかって焼き上げていたから、大変なものでした。（「新しい波」平成4年の座談会記録）

別の書誌では、このように書いている。

その当時の私方の工場では戦争で優秀な職人を失い、社会の経済状況は特に悪くどん底の生活で疲弊していました。

工場で造形力に対応出来る人は居なく、しかもロクロ成型を立派にこなす人はなく、誠に貧弱なものであった。その頃の製品はお組末なものばかりで、汁流、丼、手焙り火鉢、一升入壷、すり鉢、それに戦争で都市が焼失したので電灯線を引く為の低圧用の碍子類などの製造であった。

実にこれらの製品は粗悪品を多く製作していた。やや良品としては従来より製造していた華道用の水盤、投入れなどの花器類であった。これらは九室もある大登り窯で九昼夜掛けて焼き上げていましたから窯の内部の場所によって温度差があって余程の工夫がない限り、不良品が続出して採算が取れなく何時も苦慮していた。

昭和28年には戦前に製造していたビルマ向の輸出品の伊予ボールを日産一万個の目標で製造し

ていたが、輸出検査の関係で一年後には中止することになった関係でこれからは新しい仕事に取り組むよう対策を取った。
（「澤田惇先生の砥部での仕事に思う」）

つまり、当時の砥部は、有田や瀬戸といった産地に比べて、機械化、合理化が遅れ、昔ながらの半農半陶の労力に頼りながら、なんとか生産を続けている後進地。全国的に見て、取り残された状況にあったのである。工藤が当時、書物で調べても砥部のことが把握できなかったのはこのためである。

しかし、その後、砥部が、有名産地ほどの重い歴史があるわけでもなく、「手造りに頼った後進地」であったことが、逆に、砥部が全国でも稀な磁器の産地に生まれ変わる土壌となったのである。

そして、その生まれ変わりを果たすためには、転機となる人たちとの出会いと教え、梅野トリオを中心とした陶工たちの、10年以上に及ぶ奮闘がなければならなかった。

梅野武之助（うめの　たけのすけ　1921～1999）

梅山窯三代目梅野鶴市の三男として生まれる。日大在学中に学徒動員で応召。マレーシアで終戦。兄二人が戦死したため、家督を継ぐことになる。産地も、梅山窯も、低迷が続く中で、若大将としての責任と役割が両肩にかかる。柳宗悦、富本憲吉らとの出会い、教えの中から手造り手描きによる食器づくりを決意する。

父鶴市が社交家であり、戦前・戦後の町行政の長を務めたが、武之助はこれと反対に、終生、政治面に関わろうとしなかった。ただ、産地組合の要職を歴任して振興に努めるとともに、修学困難な子供たちを支援するために梅野奨学金制度を設けるなど、地域社会への支援と貢献の態度は父親譲りだった。

昭和59年より始まった「砥部焼まつり」は、武之助の音頭取りでスタート。もし事業で赤字が出たら自分で責任をとるとまで約束して開催にこぎ着けた。産地全体の興隆を最後まで願った。

若いときは柔道でならしたが、敗戦後にシベリア抑留を経験したことなどで体を壊したこともあり、後年は体調を崩しがちであった。砥部に来訪した濱田庄司、富本憲吉らの教えを守り、手造り手描きの「ソフト」を重視した食器窯へと方向転換させ、軌道に乗せる。

昭和18年　学徒動員令により徳島連隊入隊
昭和21年　梅野商会入社
昭和44年　梅野商会代表者に就任
昭和45年　（株）梅野精陶所設立　代表取締役社長に就任
昭和47年　砥部町表彰（梅野育英会の設立に寄与）
昭和53年　県知事表彰（組合事業の功労）
昭和56年　紺綬褒章（奨学資金寄贈）
昭和58年　県知事表彰（商工労働観光功労）
昭和58年　黄綬褒章（中小企業振興）
昭和59年　中小企業庁長官表彰（中小企業振興）

昭和63年　砥部町長表影（文化功労）
平成元年　通商産業大臣表彰（中小企業振興）
平成2年　愛媛新聞社賞受賞（砥部焼の若手青成と文化活動）
平成7年　勲五等瑞宝章（中小企業振興）
平成11年　没
平成13年　砥部町名誉町民

勲五等瑞宝章を受けた 70 代の頃

第二章
柳宗悦と鈴木繁男

著肖

梅山窯の登り窯を視察する柳宗悦
（「柳宗悦の世界」より転載）

昭和28年。
民藝運動の創始者・柳宗悦、同志・バーナード・リーチ
砥部・梅山窯を訪れる。
「日本の焼物はどこも荒れてしまい、よいものがない」
「砥部に実用食器がないのはおかしい」
濱田庄司、「伊予ボール」の活況に驚く。

柳宗悦

「日本の焼き物は近代になって機械化され、
形にしても模様にしても大変乱れていて、しっかりした良いものがない」

「砥部は磁器の産地でありながら、実用食器がないのはおかしい」

鈴木繁男の指導

澤田が梅山窯にやってきたとき、迎えた岩橋は大将に命じられて絵付けの仕事に着手していた。澤田が絵付け場を覗くと、岩橋が素焼の湯飲みに格子模様を一生懸命に描いていた。工藤はロクロ場に座って背中を丸めて小さな杯を作っていた。このときの二人の様子を澤田は後年になっても不思議とはっきり覚えていた。岩橋の絵付けは、絵付け師として様になりかけた段階。絵付けをする対象は、これまで作っていた花器とは違って、食器。皿や茶碗、湯飲み類。これらに手描きで呉須を巻いたり、線や格子などを描いていた。定時制高校に通いながら、昼間は窯場で鋳込みによる花器ばかり作っていた岩橋には、食器に色柄を施す、その行為自体が新鮮な感覚であった。これまでの花器製造では味わえなかった面白さがあった。

その岩橋に、絵付けの指導をしていた人物が、鈴木繁男（1914- 2003 年）である。

鈴木繁男は昭和30年から、県の嘱託という形で砥部に2～3か月単位で定期的に滞在し、梅山窯と、知人である阿部祐工が開いていた窯の祐工社、そして佐川窯。この三つの窯を対象にデザイン・絵付けの指導を行っていたわけだが、当時41歳の彼がどういう人物なのか。静岡生まれで東京を中心に仕事していたこの男がなぜ砥部にやって来たのか。また、梅山窯の再生に大きな役割を果たすことになる彼の登場は、じつは、不思議な縁とめぐりあわせの連続がもたらしたものであったことを、順を追って紹介していきたい。

民芸・柳宗悦のただ一人の直弟子、鈴木繁男

梅山窯にとっての幸運は、まず第一に、この鈴木繁男をデザインの指導者として迎え入れたことである。鈴

木は、今日では民芸および日本民芸館出身の図案家として広く認知されているが、彼の仕事およびその能力は、もっと高く評価されていい人物である。民芸の思想が「無名性」を重視するあまり、彼の功績が今日においても陰に隠れがちなのはやむを得ない。鈴木は「個人作家は工人の水先案内人たれ」との柳の教えを忠実に実践することで、彼の生き方、信条を貫いた結果なのだから、これはこれで納得すべきことなのかもしれない。

さて、鈴木が県の嘱託という形で梅山窯の指導にやって来たのは41歳の時。年齢や与えられた役割から察すると、『若手だが指導力に優れた陶芸家』とのイメージを抱きがちだが、実像は違う。

まず、彼が本格的な作陶を決意したのは、県の嘱託として砥部にやって来るわずか2年前。図案に秀でてはいたが、決して陶芸のベテランではない。それでは、彼がどのような腕を持ち、どんな経験を積んできたのか、また、鈴木という人物はいかなる人間かを理解するために、鈴木繁男が砥部に来るまでの、主な足跡を記してみる。

鈴木繁男

大正3年生。父は金蒔絵師。小学生の頃より父に漆技を仕込まれる。
昭和8年　19歳　柳宗悦著「工藝の道」を読んで感銘を受ける。
昭和10年　21歳　式場隆三郎を介して柳宗悦と出会う。柳宗悦に入門。柳家の一員として二階三畳間を与えられ、柳より工藝、ものの見方などについて厳しく教育される。
昭和11年　22歳　益子の濱田庄司を訪問。強い印象を受ける。
昭和12年　23歳　芹沢銈介より模様を学ぶ。「工藝」第73号より漆による表紙制作を始める。
昭和14年　25歳　芹沢工房において沖縄壺屋の皿素地に赤絵を描く。

昭和16年　27歳　岩手県嘱託となり南部椀の紋様生成過程の調査研究と、その実習などを行う。
昭和20年　31歳　終戦。大病中の柳宗悦より日本民芸館再開の依頼を受け、日本民芸館再開。
昭和28年　39歳　初めて愛媛県砥部を訪れる。9、11月、九谷山代にてバーナード・リーチの助手を務め、その助言により作陶を決意する。
昭和29年　40歳　自宅に上絵用の錦窯を集く。阿部祐工の砥部の窯で絵付に協力する。
昭和30年　41歳　4月、濱田庄司の勧めにより愛媛県商工課の嘱託となり、砥部諸窯などの絵付を指導する。

昭和 32 年　砥部に来ていた頃の鈴木繁男（雑誌民芸より転載）

昭和28年、民芸運動の創始者・柳宗悦とB・リーチが砥部を訪問したことからすべては始まった

鈴木繁男が砥部と縁を持つきっかけは、彼が県の嘱託として砥部にやって来た2年前の、昭和28年にさかのぼる。

この年、砥部にとって、ひとつの「事件」とも呼べる出来事があった。

鈴木繁男の師である民芸運動の創始者、柳宗悦とバーナード・リーチは九州へ民芸調査に行く途中、砥部に立ち寄った。じつはこの来砥は、当時の愛媛県知事・久松定武によって招聘されたものである。

この頃、柳は「美の法門」「民と美」「手仕事の日本」などを上梓しており、この時期は西日本を中心に精力的に各地の伝統産業を調査していた。

県の担当者に案内されて梅山窯を訪れた柳は、9部屋もある登り窯がゴーゴーと燃え盛る光景を見て驚いた。

有田や瀬戸とはまったく違う時代遅れの光景だったが、いきいきとした活気があった。そこには「無名の工人」たちが忙しく働いていた。一通り視察したあと、案内した武之助に対し「砥部は磁器の産地であるのに、食器がないのはおかしい」と語った。この一言を武之助は心にとどめ、以降、伊予ボールや花器に代わる、窯の進むべき姿を模索することになる。

帰路、柳一行は愛媛県庁に立ち寄り、学習院、東京帝国大学の同窓である久松定武に会った。久松から「砥部の焼物を発展させるために、何かいい方法はなかろうか」との相談に対し、「それなら濱田がいいでしょう」と、同じ民芸の同志、濱田庄司をその場で紹介した。

同席していた商工課の石川課長はさっそく鳥取で開かれていた民芸大会に来ていた濱田を訪ねて、来砥して指導するよう依頼した。

同28年、濱田庄司は砥部にやって来る。

松山駅に降り立った濱田庄司を迎えた県商工課の担当者の第一印象は、水戸黄門を思わせる瓢瓢としながらも、薄汚い老人にしか見えなかったと後述している。つまり、濱田を印象づける例の、モンペ姿に信玄袋まがいの手提袋と紺がすりの風呂敷包みを抱えて松山駅に降り立った。さっそく梅山窯に到着した濱田は、窯のすべての部屋に伊予ボールがぎっしりと詰められ、焼かれている光景を目にして

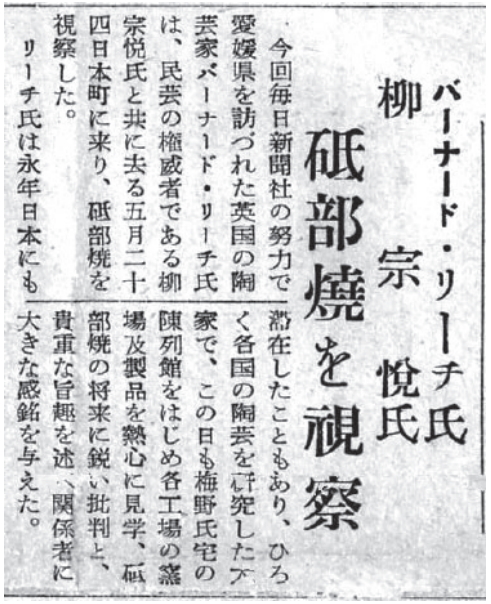
「いまどき、このような雑器が大量に焼かれているのは珍しい」と、驚いた。また、昔ながらの手仕事による活況ぶりを見て、そののち、

「瀬戸も有田も機械化が進んでしまっている。これから(磁器で)いい仕事できるのは会津本郷と砥部だろう」との言葉を残した。

以降、濱田は一晩泊りくらいの日程で、昭和29年、30年、31年と栃木・益子から砥部に足を運ぶ。

濱田がこうして幾度なく砥部を訪れ、以後、武之助を励まし、ときには叱り、砥部に肩入れしたのは、単に柳の依頼があったからだけではない。益子で陶器を作る彼は、食器は陶器よりも磁器が好ましいとの考えがあった。ただ、大きな磁器産地は機械化が進み、すっかり乱れてしまっている。これからいい磁器を作るには、新たな産地を興隆させるべきとの思いがあり、その考えから、砥部に対し、積極的にテコ入れすべく関わっていくのである。

そして、もう一つ理由がある。濱田には阿部祐工という愛媛県西条市出身の弟子が西条で窯を開いており、昭和29年からは濱田のすすめもあり、砥部に窯を移して、磁器の食器を作るべく取り組みを始めていた。弟子・阿部祐工の仕事を軌道に乗せるべく支援する目的もあった。



バーナード・リーチ氏
柳　宗悦氏
砥部焼を視察

今回毎日新聞社の努力で愛媛県を訪づれた英国の陶芸家バーナード・リーチ氏は、民芸の権威者である柳宗悦氏と共に去る五月二十四日本町に来り、砥部焼を視察した。
リーチ氏は永年日本にも滞在したこともあり、ひろく各国の陶芸を研究した大家で、この日も梅野氏宅の陳列館をはじめ各工場の窯場及製品を熱心に見学、砥部焼の将来に鋭い批判と、貴重な旨趣を述べ関係者に大きな感銘を与えた。

砥部町報（昭和 28 年 6 月号）に掲載された、柳一行の来砥を伝える記事。戦後の砥部焼再生は、彼らの来訪をきっかけに始まった。

この記事では、柳よりも、陶芸家バーナード・リーチにスポットが当てられている。

なお、柳の来砥は当時の愛媛県知事、久松定武が招聘したものであった。

「・・・昭和二十六年、知事に就任した私は、こうした砥部焼の荒廃に深く心を痛め、まずその立て直しのため、戦後民芸美術復興に大きな意欲と指導をされていた柳宗悦先生と英国の陶芸家バーナード・リーチ先生の来県指導を仰いだのでした・・・」
（砥部焼とわたし）

濱田庄司の弟子、西条出身の阿部祐工、砥部で開窯

砥部を訪れた2年後に、濱田は益子焼で人間国宝になるわけだが、彼には愛媛県西条出身で、西条で窯を開いていた門下生がいた。祐工社の阿部祐工である。同門には島岡達三（益子・人間国宝）らがいる。

阿部は以前に梅山窯で皿を焼いてもらったことがあり、これを東京の展覧会に出品すると入選した。こうした経緯もあって、濱田と縁のある阿部に対し、濱田が砥部にやってきた翌年、愛媛県商工観光課と伊予陶磁器協同組合の名の下に、砥部で開窯しませんかと誘った。阿部は西条で3室の登り窯を持ち、作家としての道を歩き始めていたが、悶々とした気持ちにあった。理由は、青年作家としてでなく、真の民芸運動の実践者として歩むべきではないか、との自らへの問いかけである。

「伝統的手工芸と近代機械工芸を、好適なる工程によって融合する事こそ、滅びゆく民芸を次の時代の民芸として花咲かせてゆく唯一の方法だ。これこそ陶工としての男子一生の仕事也と意気まいている所へ、この勧誘です。若気の至りと申しましょうか、二つ返事でその話にのったものでありました」阿部祐工（砥部焼とわたし）

濱田庄司を介して、阿部祐工と鈴木繁男はすでに顔見知りの関係にあった。

濱田庄司は陶器の人である。磁器ではない。門下生の阿部も、当然、陶器の人であった。

陶器と磁器は同じ焼物であっても、勝手がずいぶん違う。こちらに来るに際しては悩んだであろうし、実際に数多くの苦労を重ねて作陶を続けるも、当時は経済状況が低迷しており、業績が思ったほど伸びず、販売不

振による資金難で7年余りで志半ばに挫折。砥部を離れることになるのだが、阿部祐工の存在が、後の砥部焼復興へと続く橋渡し役になったのは間違いない。

その阿部が、自分の掲げた夢を成功させるために絵付けの手伝いをしてくれるよう頼んだ相手が、民芸の同門である鈴木繁男だった。

愛媛県側は、砥部焼を振興支援すべく鈴木を県の嘱託として派遣することを了承。

鈴木繁男は阿部のいる祐工社、武之助の梅山窯、少しばかり食器を作っていた佐川窯の三窯を中心に、砥部焼の支援に深くかかわるのである。

漆芸の図案家から、陶芸指導者へ

鈴木は、もともと漆芸家として出発し、柳から直接の教えを受け、濱田庄司や芹沢銈介と出会い、バーナード・リーチの作陶に立ち会ったのがきっかけで、作陶に対する意欲が急速に高まり、自ら「陶芸の世界に進みたい」と柳に願い出て、転身。まさに、作陶に対する火のような熱い情熱を持って砥部にやって来たのである。

鈴木の目に、当時の砥部はどのように映っていたのだろう。県の嘱託としてデザイン指導に来るその前、民芸品を扱う東京銀座「たくみ」の山本社長と共に、初めて砥部に来た昭和28年当時の印象を彼の文章から拾い上げてみる。

「・・初めて砥部を訪れた第一日目に私にとっては胸踊る驚きがあったものでした。なんといっても一番目をうばわれたのは、あの梅野工場の巨大な登窯に火が入って、ごうごうと炎を揚げている有様でした。

この窯は磁器の窯なのにサヤというものが見当らないのです。全部棚積で、焼いている器物に直火が当るのです。奥行三間もある火床の奥に、三尺の丸の松薪が投げこまれているのでした。私のそれまでの磁器の窯に対する認識はここで、ひっくりかえってしまったものでした。

ロクロ場では人が平地でも歩く様に物が作られているし、日当りよい場所に荒むしろを拡げて「そりしご」という中井の素焼をならべて、型紙でコバルト呉須をさっさと刷っていました。窯焚きも仕事ぶりも全く一つでした。

人は一個々々サヤに入れて丁寧にやった物が上等と考えるでしょうが、私はその反対の中に驚きを見たものでした。

それまで私があこがれていた、中国や朝鮮の焼物、日本のものでも、あの活々した器物の命ともいうべきものはどこから産れるのかが、大きな疑問でした。

所がこういう状況下でなければ出てこない何物かを見て、「これだ……」と、心の内で叫びました。見ている内に私もじっとしていられなくなって、遂に手を出してしまいました。早速素焼を十個程もらい受けて思い付いた模様を中丼に描きつけて見ました。・・・」（砥部焼とわたし）

梅山窯の様子を目の当たりにして、震えるような同氏の感動が伝わってくる。

このとき、梅山窯で周りの職人たちに負けじと猛スピードで描いた茶碗が焼き上がると、鈴木のいる東京本郷の日本民芸館に届けられ、これが民芸仲間の間で評判となった。こうしたことがきっかけで、翌々年、濱田庄司の推薦で、鈴木は県の嘱託として、再び砥部にやって来るのである。

鈴木が砥部で指導にあたったのは、先ほどあげた3つの窯。阿部祐工のいる祐工社と、一番大きな窯元・梅山窯、そして少し食器を手がけていた佐川窯である。

指導者として鈴木を迎え入れることができた武之助は、7歳年上の鈴木に対し、当然のように「鈴木先生」と彼を呼んだが、「先生はやめてください。鈴木と呼んでください」と申し出た。以降、武之助は「鈴木さん」と呼んで親交を深めていく。仕事上のつきあいを徐々に深めていく中で、武之助は芸術や宗教、哲学などについて、柳譲りの豊富な知識を持つ鈴木から多くのことを学び、その後の人生に大きな影響を受ける。鈴木が4年間の嘱託契約期間を終えて、砥部を離れて日本民芸館に帰った後も、武之助は鈴木に対し、梅山窯の相談役を務めるよう依頼し、鈴木もこれを快諾。終生まで親しい付き合いが続くのである。

梅山窯での第一歩

意気揚々と、デザイン指導に赴いた鈴木であるが、梅山窯にはまだ絵付けのできる職人は誰一人いない。なので、鈴木の助手として世話をしながら絵付けの技術を学ぶよう、大将から指名されたのが岩橋節夫であった。岩橋は焼物に携わって以来、ずっと鋳込みをやってきたし、じつは、あまり絵を得意としていなかった。なので最初は「いやじゃ」と断ったが、大将の命令なので従うしかない。

鈴木からはこれで筆の使い方を練習しなさいと、習字の先生が子供を教えるのと同じ要領で、線や丸を書いた手本を渡し、岩橋は仕事場でも、家に帰ってからも練習を重ねた。

鈴木が工場内を見渡したところ、造形は鋳込みが主で、ロクロをこなせる人間はごくわずか。大岡陶工くらいであった。こちらも心もとない。

このような状況の中で、鈴木がまず着手したのが、現段階での梅山窯の技量、ものづくり態勢で完成することのできる食器の製作とデザインである。しばらくこうした状況を続けることで人を育てつつ、次のステップに進んでいく。そうしたプランが鈴木にはあったはずである。

ロクロで食器を量産することが無理なら、花器で培った鋳込みの技術で角瓶、角皿を作った。それをベースに絵付けを施す。梅山窯における食器づくりの最初の一歩である。

湯呑に全体に格子を入れたりする。筆の先がちびて、ハサミの先で切ったようになるまで、線引きをした。

それと、ラシャで判を押したり、呉須打やったり、角瓶と角皿みたいなのが多かった。花器の仕事が底辺にあって、その技術を即移行できるのは、角瓶を鋳込で抜いたり、タタラ（平たくした粘土のこと）で水盤作るように、角皿作ったりする仕事で、水盤をやる職人に角皿を作らせていたから、そんなことで、民芸の鈴木先生の指導で、角瓶や、角皿を始めたころに、鈴木先生が「呉須で絵を描け」と言うので、苦手だけど描き始めたのが、焼物に入り込んで行くきっかけだった。

もう砥部の窯元は全部花器だった。そこで、梅野で角瓶や、湯呑や、角皿なんかがあるのは目新しいので、それに絵を書いて商品になるということが、非常に、私自身が新鮮だった。（岩橋談）

鈴木は、梅山窯では大皿類と伊予ボールなど、祐工社では角瓶などの型物類、佐川窯では飯茶碗と小皿を中心に指導したが、梅山窯における鋳込みの成形だとシャープな造形を作るのが難しく、その点で苦心した。

岩橋が助手を務め、初期の頃に取り組んだ仕事は次のようなものである。特に忘れられないものが「呉須打ち」である。

●呉須打ち

濃淡の違う二種類の呉須を筆に含ませて打ち付けて描く。濱田の釉薬掛けを呉須で応用した感じになる。

「こういう呉須打は、だいぶやらされました。そこらへんがどろどろになるんです。ぴしゃっと、筆をしばいたほど面白くなるんで、シャツも靴も、どろどろになりながらやりました。」（岩橋）

「鈴木さんの呉須打ちを見たとき、ああ、この人はアートシーンで注目されたアンフォルメルの表現手法を持ち込もうとしているのかと思いました」（工藤）

●イモ版、ラシャ印判

「筆持つ職人がいなかったから、筆でなくして、もう何か印判風な雰囲気の仕事だったら、だれにでもできるんじゃないか。おばさんらにさしてもできるんじゃないかという発想から、何か模様というので、最初は芋判でやった」

「ところが芋版を作って朝来てみるとネズミに食われたりして。それで、何かないかということで、昔の和服の外套だのインバだのいうのが、ノジに食われてボロになっているのを、ハサミで切って、それをゴム糊でスポンジに張って、呉須を含ませて押し付けたらうまくいくので、それがちょっとしたヒットだった」（岩橋）

●呉須巻

茶碗や湯飲み、皿などに、呉須をそのまま一面に塗るデザイン。

このようなものから手掛けていった。

その一方で、民芸らしく、古伊万里に習った文様で「当面、これをやってみなさい」と、格子柄などの伝統的な模様も書いた。

岩橋が筆に慣れてからの鈴木の指導は、徐々に厳しいものとなった。

「線を一本引くのにしろ、どこに、どのくらいの太さのものを引けば、最もその器にふさわしいのか。1〜2ミリ違ってもデザインは変わってくる。三通り、四通り、実際に書いてみて、置いて眺めてみて、それから決めよ、という具合だった」（岩橋）

鈴木によってデザインされた作品はさっそく焼かれ、彼を送り出した日本民芸館の柳宗悦の元に送られた。以降、新作が作られるたびに、日本民芸館に送られたが、最初に届いた時から、鈴木の作った作品は驚きで迎えられた。荷を開けて品物を取り出すたびに感嘆の声が上がるほどだった。

この時の様子を、当時、日本民芸館に勤めていた水尾比呂志（美術史家）はこう書いている。

「（届いた荷の中から）染付模様と赤絵模様が、純白の磁肌を目覚しく彩り、秀作が次々と生れ出た。印版を使った染付もいいが、打流しの手法は、他に類のない鈴木の独壇場であった。私もその頃日本民芸館にいて、柳宗悦に見せるために鈴木が持参する染付や赤絵の、次々と展開する新鮮な模様に感銘した記憶がある」（民芸「鈴木繁男の仕事」）

民芸側にとっては、まさに満足のいく「新作民芸」そのものの出来栄えであったわけだ。鈴木の成果に、師の柳も喜んだ。

砥部焼再生の時計が、この時から回り始めた。

梅野トリオ、動き出す

澤田が昭和33年に加わることで、あとで「梅野トリオ」とも呼ばれる3人が揃うわけだが、最初から成果を出せたわけではない。工藤が後に語っているように、ひとつの食器デザインが生まれるのに、検討を加えて試作品を作り、展示会や品評会などの反応を見て量産化し、市場に出してやっと売れるようになるまでに、結果的に5年以上かかった、というように、地道な試行錯誤が繰り返されることになる。

岩橋は絵付けの仕事に慣れ始めた頃であったし、澤田はロクロが得意なものの、今後、砥部という歴史と環境の中で、どのようなものづくりができるか考察する時間と経験が必要だった。工藤は雑用からスタートし、やってみたかったロクロ場に座ったのは半年ほどたってから。砂に水がしみ込むようにロクロ技術を習得していったが、まだまだ経験の浅さは否めなかった。

ところで、この三人が武之助から特別な命を受けたとか、いまで言うプロジェクトチームを発足させたとか、また、三人が今後の梅山窯のことについて語り合い、目的を持ってスクラムを組んでいたわけではない。

工藤の言葉を借りれば「三者三様で武之助のめざす方向へ取り組んでいった」。それぞれが、それぞれの持ち味を生かして、やるべきことを淡々と、分担と結束を繰り返して取り組んでいくのである。

三人が共に働いた11年間をあとで振り返ると、三人のかかわり方が、まさに絶妙ともいえるバランスで保たれていたことがわかる。お互いの役割も自然と定まっていった。

岩橋は絵付けだけでなく、大将のパートナーとして、梅山窯全体を回していく役割を果たした。新しい梅山窯に生まれ変わるための、かじ取り役であると同時に、地元出身の人間として、多くの陶工たちをまとめる役割。ときには叱責もし、職人全体の潤滑油として自らを律した。のちに武之助は岩橋のことを「彼と共に歩んできたようなもの」と、梅山窯再生に岩橋の存在が不可欠だったことを語っている。

澤田は鈴木繁男のような「民芸の心」を持ったディレクターであった。自ら表に出ることはせず、のちに数々の秀逸なデザインを残しながら、個人の成果にすることを拒み続けた。そして、陶磁器作りは、その土地の人間が、その土地の材料を使い、その土地の技術レベルで作るべきである。安易に他の産地のまねをするべきではない。そして、技術やデザインは、職人から職人へと無理なく受け継がれることを第一の信条とした。

工藤は梅山窯に来てからの約10年間を、自ら「善良なエゴイスト」であったと回顧する。澤田とはまた違ったスタンスを有していたことが功を奏し、のちにクラフトと出会うことで、今日で言うクリエイティブな手腕を発揮した。表現手法の幅を広げるべく取り組んだ陶芸世界で、会社のためとか、産地のためとかではなく、自分自身の考えるものづくりと、武之助の食器を作る窯に転身するという夢を絡み合わせながら、製品づくりに真摯に向き合った。

この三人は、先ほど述べたように、武之助から特別な扱いを受けた人間ではない。職種も肩書もない。あくまで一陶工として、他の陶工たちと同じ職場で仕事をした。後年、梅山窯が研修生を受け入れる際、澤田や工藤、岩橋らが顔を揃える企画室あるいは研究室のようなものがあると思い込んでいた者がいたが、窯全体が彼らの企画室兼研究室だったのである。

澤田が砥部に来て、働き始めた当時、どう感じていたのか、その時の話が印象的だ。

「鈴木繁男さんが民芸協会から派遣されたわけじゃないけど、その筋だからね。その前に来た、柳宗悦、濱田庄司、バーナード・リーチ、こういう人らが、砥部をどういうふうに感じたかというのを、本にも簡単に書いてあるけどね。僕は若かったけど、どう感じたかというのが、わりとはっきり分かったんですよ。これは処女地であると、汚れてないというわけです。ただし、汚れてないかわりに、土地の伝統が、今のところ切れているわけだから、伝統は実はあるわけだけど、

古伊万里に続いた伝統が途中で切れているわけだ。切れてるけど、処女地に間違いないわけ、長いこと切れたからね。その魅力を柳さんも感じた。濱田さんも、リーチもね。そして私も」（「新しい波」平成4年の座談会記録）

昔ながらの手法で、まるで戦争のような勢いで伊予ボールを作っている光景は、まさに民芸の言う「無名の工人たちが無心で物づくりに取り組んでいる尊い光景」であった。これを目にして、この産地なら何かができる。未来がある。柳、濱田らが抱いたのと同じ感覚を、澤田も感じ、自分が働きたいのはここだと、意思を固めた。そして、自分たちの手で再興することができるはずと確信に近い思いを抱くのである。

三人の上に立つ武之助は、どん底状態から抜け出すために、花器に加えて食器に手を広げるという、これから始まる新たな取り組みについて、覚悟を決め、全責任は自分が負うものの、どのように取り組んでいくかは、この20代前半の若者三人の手にゆだねた。事実、大将はその後、この三人に対して、売れるものを作れとか、一切言わなかったのである。梅山窯の未来は、彼らがこれから取り組む変革の上に築かれる、との思いがあっての覚悟だった

当時の武之助の決断は、三人への先行投資であったと、澤田は後で述べている。

「昭和30年代に、ある意味で梅野社長は先行投資をやったわけです。訳の分からない三人組に「何がなんでも食器を作る、やれ」と。全然売れてないころでも「やれ」と（大将は）言うわけ」（「新しい波」平成4年の座談会記録）

岩橋も言う。

「若いのが三人、好き勝手なことをして、それが全部パーになるやら分からぬのに、黙って、一カ月や六カ月じゃない、三年も五年も好き勝手にやらしておいた」（「新しい波」平成4年の座談会記録）

「ある時など、試作品を山ほど作って、全部廃棄したことがある。それでも大将は何も言わない。「そんなことするな」とか言わない。黙ったまま。そっちの方が、かえって責任を感じた」

工藤も大将の任せっぷりについて証言する。

「その頃私はロクロも覚えたり、少し筆を持ったりしたことは昔からしてましたけど、文様とかそういうものをどんどん描かなきゃだめだという羽目になりまして、「あなたは企業のデザインをしなさい」といわれたことなかったんですけども、勝手に自分がやり始めてると、親方が「ほなやってみいや」という風なことらしかったんですけども。決して「あれを作れ、これを作れ」ってことはございません。「これやりなさい」って言われたこと、実はないんです。

物を作ることに関して非常に厳しかった人ですけども、私の親方っていうのは亡くなりましたけど、何をしても黙って見てる。黙って見てる方が、本当はつらいんですね。本当はつらい。「この野郎、才能もないのに何やってんだ」みたいな、そういう気持ちだったんじゃないかなと思うんですけども。私は才能もないからどんどん好きでやっていました。」（久万美術館での講演から）

食器をやる。やってみせる。
三人にかける大将の覚悟は、決して動じることはなかった。

工藤省治とロクロ

澤田、岩橋、工藤の三人の若者が加わることで、梅山窯にはいくつかの波紋が生じ、それがやがて変革の波へと変わっていく。最初に起きた波紋。それは、伝統的なやり方で育ってきた職人たちとの衝突であった。

工藤が梅山窯にやって来た理由。それは、単に職を得るというだけではなく、自身の創作活動、アート表現に幅を持たせるべく、造形の世界に身を置くためであった。絵画のほかに、立体もやってみたい。ならば陶磁器がいい。そしてゆくゆくは彫刻もやってみたい。海外で創作活動もしてみたい。そんな自身が描く夢を、実現させるための第一歩を砥部で踏み出した。

陶磁器の製作において、ロクロは造形技術の要であり、したがって、工藤にとってはぜひとも習得したい技術であった。

だから、採土場での「ならし期間」を終えたあと、梅山窯に戻り、登り窯の雑用仕事などをしばらく経験したのちに与えられたロクロ場の仕事は、工藤にとって待ち望んだものであった。大将としても、工藤に対し、これから取り組む食器づくりの中心的な陶工になってほしいと期待したはずだ。

一方、工藤を受け入れる側のロクロ場の様子はどうだったのだろう。残念ながら、工藤を諸手を挙げて歓迎する、というわけにはいかなかった。

これは梅山窯だけではなく、全国どの窯場にも当てはまることであったが、当時、モノづくりの職人世界では、まだまだ昔ながらの徒弟制度が色濃く残っていたのである。

その頃、梅山窯には名工・大岡陶工を頭に、数名のロクロ師がいた。彼らは全員、伝統的な徒弟制度の下で腕を磨いてきたし、また、そのしきたりの中で修業中であった。職人は雇われる身ではあるが、独特のプライドを持ち、仕事場では堂々と振舞っていた。

窯場を仕切る大将に対してでさえ、ベテラン陶工は遠慮なくものを言い、ときに大将がやり込められる一幕も何度かあった。経験を重ねた職人は、窯場の主役であり、全員がその存在を意識せざるを得ない、おっかない存在であった。

そうした現場に、何の経験もない工藤が、ある日突然、ロクロの前に座るようになるとどうなるか。大将の許しを得ているとはいえ、工藤はその日からロクロ師たちから無視同様の扱いを受けることになった。これは、彼らの性分がそうさせたのではなく、当時の窯場風潮の中では仕方のないことであった。

本来であれば、新人はロクロ場でしばらく下働きをし、現場を預かる親方に認められたあと、先輩の技を見て習い、彼らの空いた時間を使ってやっとロクロの練習が許される。そうした手順を踏むことなく、いきなりロクロ場に座ることになった工藤は、窯場の秩序を無視する存在に映ったからである。こうした事態に、職人たちの反応は敏感である。本能的に拒絶した。

やれるものなら自分で勝手にやってみろ。そんな視線を向けられながら、工藤のロクロはスタートした。

工藤としても、こうした待遇はある程度覚悟の上だった。なにしろ、経験ゼロからのスタートである。職人世界で、まわりの先輩ロクロ師たちから認めてもらう存在になるためには、とにかく自分でロクロの技術を身につけ、高めていくしかない。ここでは言葉や理屈は通用しない。毎日ひたすら取り組んで、覚える。この繰り返ししか、状況を変えるすべはなかった。小さな器づくりから黙々と取り組む工藤は、いっそう寡黙な男と

なり、まわりから、ますますとっつきにくい存在となった。そんなタイミングの折に、澤田は初めて梅山窯にやって来て、ロクロ場に座る工藤の姿を見たのである。

当時のことを振り返って、工藤は「自分はロクロを急速に覚えた」と言っているが、それは、自分がぜひとも習得したかった造形技術であると同時に、自分の置かれた世界が、そうさせたと言える。

工藤にとってよかったのは、その頃、梅山窯では新流の華道と提携した「新様花器」を盛んに作っており、従来にはない、変形もの、オブジェ風のものなど、多彩な造形にチャレンジできたことだ。登り窯による花器づくりの終盤の頃は、縄文や弥生の土器をヒントにした作品がよく売れた。また、登り窯から大量に出る灰を利用した釉薬をたくさん試作し、製品に変化を持たせた。東京三越での「砥部焼新作即売会」も始まっていた。こうした製品づくりに取り組むことで、着実に技量を向上させていった。しかし、ロクロを始めてたった1～2年でまわりに認められる存在になれるわけでもなく、特に最初の頃は大物を作ると生意気扱いされ、大皿などは裏返そうにも誰も手を貸してくれず、仕方がなく、夕方みんなが仕事を終えたあと、若い人に頼んで手伝ってもらうこともあった。

こうした事態を察知して、ことあるごとにロクロ職人と工藤の間に入ったのが岩橋である。岩橋もまた、工藤と同様の経験の浅い若手にすぎない存在であったが、砥部の人間として、工藤をよそ者扱いしないよう頼んでいった。これは大将からの依頼でもあった。また工藤も、ロクロ場に慣れるに従い、職場のしきたりを大切にし、職人たちに対して素直に頭を下げることを覚えていった。

のち、工藤はクラフト・センター・ジャパンとの仕事が盛んになり、自身がデザインしたものを量産すべくロクロ場に仕事をおろしていくわけだが、工藤は製作に必要なトンボとへらを必ず自分の手で作り、現物の

見本を添えてロクロ師たちに仕事を依頼するようになる。こうしたモノづくりのスタイルが自然と定着する中で、やっと工藤は自分のポジションを確立できたのである。

また岩橋は、工藤がなかなか職場に受け入れられずにいる気苦労と、経済的にも苦しいであろうことを理解していた。なにしろ、自分と同年代の一陶工であるから収入も自分と大差ないことはわかっている。しかも工藤には嫁がいる。だから岩橋は、少しは家計の足しになるだろうと、実家で採れた米や野菜などを差し入れたりもした。

やりたかった仕事とはいえ、風当たりの強い中でロクロに取り組んだ工藤であったが、その翌年に、工藤を勇気づける出来事があった。「砥部陶友会」を発展解消させて誕生した「砥部陶和会」のスタート（昭和34年）である。これは砥部焼に携わる若手や後継者たちが垣根を超えてお互いに親睦を深め、技術向上をめざした集まりである。ちょうどこの年、梅山窯で指導をしていた藤本能道も会員たちにロクロ技術習得の大切さを説き、そのためもあって、ロクロ技術習得の機運が一気に高まった。

発足当時、陶和会会員でロクロができたのは、工藤より一回りほど年上の松田哲山、それに工藤、小物を作っていた佐川窯の佐川巌くらいであった。

松田哲山は工藤に対し、若手がロクロを学ぶのは結構なこと。一緒にやっていこうと、よき理解者となり、会員たちは毎晩のように試験場に集まって、遅くまでワイワイ言いながら、ロクロ技術の習得に励んだ。黙ってひたすらロクロに取り組んでいた工藤が、ここではみんなに教える役回りである。無口だった工藤は、陶和会ではいつしかおしゃべりな男に変わっていた。

ちなみに、砥部陶和会創立時のメンバーは、会長・長戸健市。会員は松田哲山、酒井芳美、佐川巌、中元洋一ら。それに梅野トリオの三人である。なお、澤田は初期に参加していたが、松山市内に居住して通勤してい

たこともあり、連夜の集まりに参加しづらいので疎遠となった。

澤田の取り組み

澤田は富本憲吉のすすめで砥部にやって来た。富本からの紹介状には、ロクロができること。模様もできるが完全ではない。しばらく修養が必要とあった。梅山窯では柳ら民芸の指導を受け、食器づくりを新しい柱にすべく取り組んでおり、富本もそのことに賛成し、手造り手描きを維持するよう武之助に進言した。

また、富本は澤田の処遇について、他の陶工たちと同じでいい、と言ったが、ほかならぬ富本の紹介ということもあり、武之助はよく考えた末、澤田には当時の大卒者初任給と同等の額を支給することにした。ちなみに、当時の大卒者初任給を歌った流行歌があり、その名も「一万三千八百円」（フランク永井：昭和32）である。

ところで、この頃の梅山窯の給与待遇はどうだったのだろう。梅山窯は個人経営の窯であり、しかも昔ながらの「半農半陶」の労働力に頼っていたこともあり、給与水準は他の製造業に比べて見劣りした。岩橋も、工藤も、他の陶工と同じ扱いであった。

その結果、同じ新人でありながら、三人の中で澤田のみ突出した給与を手にする、いびつな形となった。澤田を迎え入れた武之助が下した判断であり、しばらくのちに、この待遇差を三人は知ることになるが、これが原因でトラブルになることはなかった。

その澤田の役割について、武之助は食器づくりの中心メンバーとして、自由にやってもらうことにした。彼が望み、また、富本憲吉が進言したように、澤田を中心にした若手で推し進めていくために、岩橋と工藤を加えた三人で布陣を組ませることにした。梅野トリオの誕生である。

三人の中で一番若い岩橋は、すでに鈴木繁男の助手として絵付けを始めていた。工藤はやりたかったロクロに挑戦している。澤田は大学時代からロクロが好きで、ロクロをやりたい気持ちがあった。加えて、砥部が衰退した手造り産地である現場を見て、機械生産とは違う食器づくりに活路があるはずとの感触があった。

澤田はロクロが好きとはいえ、その技術レベルは、所詮、大学で学んだ程度のものであった。何十年も経験してきた職人の技術とは比べようもない。自分がひとつ作る間に、向こうはその数倍も作る。そのくらいの差があった。

絵付けについても同様だった。模様や絵を自在に描けるわけではない。第一、そうした経験は積んでいない。できることと言えば、呉須を塗ったり、線を引いたり、格子、波模様を描くくらい。岩橋と同様、しばらくは鈴木繁男の下で指導を受けるほかなかった。

梅野トリオ共通の友人である木下通義は、澤田が砥部に来た当初の作品をもらい受け、大切に保管している。「焼き物の商売をしている自分から見て、正直、まだまだというレベルでした。澤田は砥部に来て、自分の実力が不足していることを肌で感じていたはずです」と語る。

しかし澤田は、そんな段階にあっても非凡な才能を発揮する。呉須で線しか引けない。この技術レベルを最大限に活かして、独自のトクサ模様を編み出す。

トクサ模様は器の周りに何本もの縦線を引く、昔からある基本的な模様だが、澤田はその描き方に変化をつけた。筆に呉須をたっぷり含ませ、そのまま続けて5〜7本程度の線を引く。再び呉須を含ませて、同じことを繰り返して器の周りを一周する。すると、単純な模様でありながら、線に大小と濃淡の変化が器全体を包む、手造りならではの秀逸なデザインが生まれた。また、この手法は誰もが容易に真似することができ、量産に適

していた。
のち、富本憲吉がこれを見て、「永遠のデザイン」とほめたという。
このほか、同じように線を使ったデザインで、幅に変化のある、何本もの線を引くライン模様も、これまでの砥部焼にはないモダンな商品として商品化された。

澤田と若手陶工

一方、彼が得意としていたロクロは、梅山窯ではどのように取り組んだのだろうか。梅野トリオの一人、工藤が昔ながらの慣習が残る仕事場に飛び込んで、孤軍奮闘している様子を見て、彼の苦労を理解した。自分はロクロ経験者とはいえ、古い職人たちとの技術の差は歴然としている。京都仕込みの技法を伝授しようとしたところで、若い者が出しゃばったことをするなとばかり、拒絶あるいは敬遠されるだろう。一層、波風が立つことが予想される。がしかし、ロクロを使った食器づくりのコツについては、自分の方が知っていることもある。花器と食器とでは、留意する点がずいぶん違うからだ。
そこで澤田は、ロクロ師の中で、自分と同年代で、見るからにまじめで素直そうな一人に、自分が持っている食器づくりのコツを教えることにした。日野林清信。澤田と同じ昭和８年生まれ。後に養子縁組で大内姓となるが、澤田が見込んだ通り、その後、めきめきとロクロ技術を上達させ、昭和49年に皇太子殿下（今上天皇陛下）ご夫妻が梅山窯をご訪問された際に献上したお茶の器は日野林の手で製作されたもの。優れた技能で、のちにロクロ場の長となるのである。
澤田にとって日野林が好都合だったのは、彼が大きな壺や皿でなく、小物製作を好んでいたことである。これから作る食器のほとんどは、小物に類する。ロクロ師の中でも適役と言えた。

食器づくりのロクロ

花器づくりと、食器づくりでは、着眼すべきところがずいぶん違う。長年、花器ばかりを作ってきた職人には、食器づくりの感覚というものが欠如していた。数年前まで食器の「伊予ボール」を大量生産していたとはいえ、成形の現場はとにかく早く、大量に作ることが最優先された。半農半陶の職人は賃挽きで収入を得るため、主に機械ロクロを使って形をあっという間に仕上げる。数がそのまま収入に直結するからだ。口まわりを滑らかにするための、今では当たり前の「口皮あて」を一周すらしない。と言うより、する必要がなかった。形を作って、板の上に並べて、また次。これでよかった。
澤田は日野林に対し、食器づくりの心構えから教えた。
茶碗や湯飲みは手に持って口に当てる。その動作を毎日、毎食繰り返す。つまり、食器は人に寄り添うような姿形、存在でなくてはならない。
南方の労働者が主に使い、スプーンや手で食す、輸出専用の伊予ボールではよかったのかもしれないが、内需向けの、これからの食器づくりはこれでは駄目だ。
口に当てた時、優しく触れ、コップや杯ならすすりやすく、水切れもいい形状。
子供にも年寄りにも優しい、そんな形に仕上げないといけない。
「器の基本は高台と口造りであり、特に仕上げの口皮当ては、口やかましいくらい、細心の注意を払って仕事するよう言っていた」（岩橋）。
花器づくりでは前衛的なものもあり、切ったり、ゆがめたりする面白さが受けていてこれに応えたが、その一方の、食器づくりでは細心の配慮が必要なことを理解させた。

また、澤田は、使う人の使い勝手と同時に、焼成時の収縮によってゆがみや割れが生じないよう、これまで無頓着に削っていた高台づくりについても、均一な厚みではなく、焼成時の収縮を逃がすように計算して削り出すこと。内側と外側とではどのように変えて削ればよいのかを細かく教えた。生産歩留まりの改善である。

澤田には確信があった。こうした心配り、花器づくりにはなかった留意点が食器づくりには不可欠なこと。このことをおろそかにしていたのでは、食器づくりの窯として決して活路が開けないことである。

澤田の恩師、富本憲吉が武之助にあてた書面で、澤田のことを「ロクロはできます」と言ったのは、まさにこの意味である。ロクロ職人を目指しただけのことはある。

工藤「よそから入って来た人間がね、一年かそこらで、若手として、昔からの職人にその「かたち」を作ってもらうことは、今、言うけど、かなり抵抗あったよ」

岩橋「当時はまだ徒弟制度というのが残っていたからね」

澤田「それは当然あった」（平成4年の座談会記録）

特に工藤は、経験が浅いながら、以前からいる陶工たちに指示を出す立場となったため、強い反発を受けた。その頃、「梅野トリオ」は別名「梅野砦（とりで）の三悪人」とも呼ばれ、職人たちから多少煙たがられていた存在だったことは確か、と岩橋は笑う。

普通、窯場では年季の入った職人がすべての仕事の中心にいるが、梅山窯ではいきなり組織改革が行われた。武之助は古い職人を大事にしたが、自分自身が盾となり、食器づくりのすべてはこの三人に委ねた。重い伝統のある産地では到底まねできない、三人の若手陶工が先頭に立つ、全国でも稀な体制が誕生した。

新たな食器づくりは、確かに手間はかかるが、窯から焼き上がった姿形を目にし、触れたとき、伊予ボールや明治期のコバルトが施された、いかにも安価で粗雑な飯茶碗とは比べものにならないくらいに仕上がっていることは、職人なら誰でもすぐわかる。

やっぱり、いいものは、いいのだ。これからの食器はこうでなくてはならないのだ。職人たちは納得した。

こうした空気が窯全体に広がり、定着するのにそう時間はかからなかった。花器から食器に移行していく、わずか3年ほどで、梅山窯の意識はすっかりと変貌を遂げていくのである。

上質な食器を作れる窯に変身するための準備は、できた。

砥部は呉須で行くべし

梅山窯の食器づくりによる再生は、まず民芸直系の鈴木繁男の手によって一石が投じられた。鈴木はかつて、沖縄の壺屋でいきいきと描いたように、次々と図案を創作。

これまでの図案家としてのキャリア、また、これまで溜まっていた陶作への意欲を、一挙に解き放つように創作した。鈴木によって作り出された新生砥部焼の、日本民芸館への発送は、第二、第三と続いた。

鈴木の作品はどれも好評で、民芸から驚嘆されるほど、新境地の作揃いだった。

鈴木の取り組みは、デザイン開発だけでなく、実験と模索の場でもあった。

ひとつは、白磁を使った、鈴木が言うところの「唯ひたすら染付の雑器を世間に沢山送り出したい」新作民芸の創出。もう一つは、梅山窯を食器の窯として、どういう方向に持っていくか、という課題である。着任早々、絵付け指導では古伊万里に習った文様を描かせたが、これは、伊万里の路線を目指したものではない。民芸ゆえ、歴史の中で磨かれ、受け継がれてきた文様に学び、ひとまず取り組んでみる、という意味合いのものである。

梅山窯には絵を描ける人がいないので、こちらに来た当初は苦肉の策として、呉須打ちや、呉須巻、線を引くだけのもの、ゴム印、ラシャ印などを用いてみたが、シンプルな模様である分、評判通りの白磁には呉須の色がじつによく似合う。この点が、民芸の人にもすこぶる好評であった。

呉須は大きく分けて、西洋呉須と天然呉須とがあるが、西洋呉須は色鮮やかで入手もしやすいことから、この西洋呉須を使うのが一般的だった。伊予ボールもまた、この西洋呉須を使って型刷りしていた。

かたや天然呉須は不純物が混じっているものの、くすんだ色をしており、にじみも味となって白磁によくマッチする。古陶器に見られる、絶妙な色合いだ。ただ、問題は天然呉須は中国からの輸入品であり、すでに入手困難な貴重品であったこと。偶然にも梅山窯には江戸時代の天然呉須が倉庫の奥に保管されており、武之助はこの貴重な天然呉須を惜しむことなく鈴木に与え、これを使って自由に模様を描かせた。

白磁によく似合う呉須の色合い。古くから用いられた組み合わせだが、この独特の風合いを梅山窯は活かすべきと、鈴木は実感した。濱田庄司も同意見だった。「砥部は呉須で売れ」と。

チャレンジする方向は決まった。

梅野呉須の誕生

かつて、一日一万個の目標で大量に作られていた伊予ボールに使われていたのは、コバルトを主体とした西洋呉須である。明るい発色で、派手さがあり、輸出用にはこれで人気があった。だが、日本人の感性には、少しくすんだ天然呉須の色合いの方が落ち着きがあって、好ましい。

しかし、天然呉須はすでに貴重で、入手できたとしてもきわめて高価で、呉須打ちやべた塗りで使っていたのでは、すぐに底をついてしまう。

二百年を超える砥部焼の歴史の中で、じつはこの呉須の入手が常に課題であり続けた。陶石や釉薬の原料、燃料の松は地元で調達できるが、呉須は中国からの輸入に頼っており、入手できない。江戸時代から、砥部の陶工たちは長崎にまで足を運び、やっとの思いで呉須を確保していたのである。

鈴木の試作のみならず、通常の製品作りにもこの天然呉須を使っている現場を目撃した澤田は、天然呉須の希少性を知るが故に、「大将、今すぐ天然呉須を使うのをやめさせてください」とストップさせた。（この話を後で知った富本憲吉は「砥部では天然の呉須をバリバリ使っていたそうだが、ものを知らぬにもほどがある」と呆れつつ怒ったそうだ）

貴重な天然呉須がそのうち底をつくのがわかっているし、西洋呉須も決して安いものではない。これも潤沢に使うわけにはいかない。ならば、天然呉須の発色に近い、安価でしかも使いやすい人造呉須を作るしかない。これから取り組む食器づくり、ひいては梅山窯再生にかかわる大きな課題が出現した。呉須づくりこそ梅山窯のデザインの基盤をなす事項であり、すべての成否を決定するほどの意味があった。

後に、大将が「澤田呉須」とも呼んだ梅山窯独自の合成呉須は、澤田を中心に岩橋、工藤の三人で試作を重ね、作り出したものだ。

梅野呉須を編み出した頃の回想だ。

澤田「たまたま組合にかますに入ったマンガンがあったんや。これ何か使い道がないか言うから、それをベースにした呉須、それが梅野の呉須の出発点だった。二俵もあれば当分あるだろうと思ったら、なんとべらべら塗るやろうが。しょうがないから、人造マンガンでやったんだけどね」

岩橋「純度の悪いマンガンだったから、色もよかったね。面白かった」

澤田「あれなんかは、僕のからだは、昔の人間やから、もったいないとか、大切とかいう意識

はいつもついて回っとるのだけど、これは資源に対する感覚として、そういう教育ぐらいは先輩がしておいてもええわな」

山本「今の呉須は、大体、澤田さんが調合したやつですか」

澤田「それからいろいろと変化していって」

工藤「いわゆる中国の旧呉須、あれの分析を基にして」

岩橋「その分析というのが、濱田庄司が京都の試験場にいたころに、分析したデータがあるんよ。それを私もその本を見て、私の帳面にもその分析表を書いているけど、そんなのが基調になって、呉須をいろいろ混ぜ合わせて」

澤田「僕にとっては、後進地であっても、絶対に後進地になってはいけないという、意地があったからね。呉須でも、土は無尽蔵にあったからね、有田の呉須に見えたんでは、これはもう話にならんと思ってましたね」（「新しい波」平成4年の座談会記録）

増量剤に細かくすりつぶした素焼きを使うことで、かくして、安価に作れるから、呉須巻や太線模様、太陽模様、呉須打ちなど、大量に使え、独特の色合いで発色も自然で、使う側からは、筆なじみが良く、濃淡が出て筆跡やタッチを表現しやすい、梅山窯独自の泥呉須が誕生した。

梅山窯がオリジナルなデザインを携えて、食器の窯に脱皮するための、最初の一大課題がクリアできたのである。

砥部焼の新しいイメージ

砥部焼は二百年を超える歴史の中で、さまざまな造形美を生み出してきた。今日において砥部焼を印象づけているのは白磁と青白磁だろう。

今日、砥部焼というと、厚手の白磁に簡素な呉須の染付模様をイメージする人が多いが、これは、鈴木が自信を深め、濱田庄司も「砥部は呉須でいけ」と号令を出して取り組んでから。じつはきわめて歴史は浅いのである。

それ以前は、無地の白磁、彫刻や細工が施されたもの、五松斎に代表される伊万里風のもの、向井和平が完成させた淡黄磁などがある。大正以降の砥部焼は型刷りに依存するあまり、絵付けの伝承がほとんど途切れかけていた。

戦後の花器では、水盤や投げ入れ、コンポートなど、さまざまな色・形ものが作られて全国に出回り、これらも砥部焼の代名詞となった。つまり、武之助と梅野トリオの三人は、砥部焼の歴史を踏まえつつ、一口で言えば、今日の砥部焼の主流を占めている「やや厚手の白磁に呉須染付と上絵のシンプルな絵模様」という新しいスタイルを創出したと言えるのである。

鈴木繁男との共創体制

ところで、梅山窯における鈴木繁男の絵付け指導はどういったものであったのか。

一言でいえば、「指導」の名にふさわしい、厳しいものであった。

鈴木は柳宗悦のもとで民芸や東洋や西洋の美術、思想・哲学まで学び、実践面では芹沢銈介からは図案を、

B・リーチ、濱田庄司からは陶芸を学んだ。特に濱田は、すでに図案家として優れた意匠の数々を残していた鈴木の陶器作品に対し、歯に衣着せぬ口調で批評し、一層の精進を促した。その影響を受け継いでか、梅山窯の三人への指導は、厳しい審美眼の元で臨んだ。

最初は、一番早く梅山窯に来ていた岩橋への指導であった。絵筆を使い慣れていないことから、まずは筆の持ち方から始まり、線の引き方、タッチの出し方など、基本的なことを徹底して教えた。砥部では絵付けの伝統が途切れた状態にあったので、筆遣いは、有田のような細い筆で輪郭を描いてそこにダミ筆で呉須を差すのではなく、よりシンプルに、筆一本のタッチで線に変化を与える「つけたて」を基本とした。

岩橋がまだ筆に不慣れなうちは、技術がなくても絵柄や模様を作ることのできる呉須巻、呉須打ち、線引き、格子模様、印判などによる手法で対応。岩橋が筆に慣れ、つけたてのレベル向上に合わせて、タッチに変化をつけた模様を描かせた。

昭和33年に澤田が入り、工藤も窯場で仕事するようになると、鈴木はこの二人にも基礎的なことから教えた。澤田は多少、絵付けの経験があった。工藤はずっと油絵をやっていたので筆には慣れていたが、油絵と染付とでは勝手がまるで違う。また、色ではなく、筆のタッチで表情を出す難しさにとまどうものの、スムーズに習得していった。

鈴木繁男は約3か月単位で砥部と自宅のある静岡の磐田を行き来した。砥部滞在中に鈴木が見本を作り、それを元に梅山窯のデザインをアレンジしていった。鈴木がいないときは、彼が残した見本を参考に、自分たちでデザインを考案。次に鈴木が来たときに見せるのである。

鈴木はロクロを得意としていなかった。なので器は三人に作らせ、器ごとにどのような高台がふさわしいのか、まっすぐな形状がいいのか、それとも広がりを持たせた方がいいのかなど、自分の目で確かめ、どこにど

のくらいの模様を施したらおさまりがいいのかを吟味して決めるよう、三人それぞれに指導した。

ひとつの器のデザインを決めるのにあたって、だいたい5通りくらい案を出して、鈴木の目で確かめてもらう。そういったやり取りであった。こうした試作品づくりはその後もずっと継続され、膨大な数の試作品は、今も梅山窯の「見本部屋」と呼ばれるところに保管されている。

当時の窯は、薪を燃料としており、梅山窯が重油の倒煙式窯に切り替わったのは昭和34年である。最盛期には13部屋、当時でも9部屋あった登り窯だと、窯いっぱいに詰めて焼くと約3か月もかかってしまう。

これでは出荷までにあまりに時間がかかるので、製品開発の点からも、単窯で火入れして、約1週間から10日で焼きあがるサイクルとした。なので、最初の1週間くらいは三人ともロクロ場で成形をする。素焼きが出来上がると、今度は3日から4日をかけて絵付けを行う。そして窯に火が入ると、再びロクロ場に向かうというローテーションである。

こうした染付磁器の食器づくりを何巡もさせながら、それぞれ腕を磨いていった。

鈴木の手で見本が作られ、それをそのまま描いたり、アレンジして梅山窯オリジナルの文様を作り出していくわけだが、工藤はよく「人のまねをして模様を描くのは気が進まない」とこぼしていたのは、いかにもアート出身だった工藤らしい。自分の手で、自分の模様を作り出したい気持ちは、この頃から強いものがあった。

こうして、三人が徐々に力をつけることで、現在の梅山窯につながるデザインの基礎が形作られていった。

武之助にとって、民芸の人々は恩人であった。自分たちが進むべき方向を示してくれ、鈴木繁男という、民芸直系の人物がじかに梅山窯の若い3人を指導してくれている。成果も出始めた。一方の鈴木にとっても、武之助との出会いは、その後の人生で大きな比重を占めるものとなる。図案家として自由に仕事をすることを許してくれる、この上ない理解者、パートナーであった。鈴木が4年間にわたる県の嘱託を離れると、武之助は

そのまま梅山窯の相談役になって、引き続き支援してくれるよう願い出る。鈴木はこれを快諾。その後は非常勤のデザイン顧問待遇で梅山窯と関わりを持ち続けるのである。

三人が鈴木の下で着実に実力をつけている頃、梅山窯および砥部の産地にとって、外に打って出る好機が訪れていた。濱田庄司の声がかりと、鶴市・武之助親子、陶磁器組合の県への働きかけで実現した、昭和32年から始まる5か年計画の「砥部焼新作即売展」（東京・三越デパート）の開催である。

鶴市、武之助親子の共通の想い

梅山窯は明治、大正、昭和、平成と歩んできた砥部で唯一の窯である。

創業者は梅野政五郎。二代目は長男春吉。三代目は大南の山本家からの婿養子、鶴市。四代目が三男の武之助である。

この冊子で、主に取り上げている昭和20年代後半から40年代にかけての砥部焼復興に関わっているのは、三代目鶴市と、四代目武之助である。

三代目鶴市が、大正期の戦後大不況の時代を乗り切り、砥部焼伝統の白磁花器を再興させ、小原や勅使河原流などの華道と提携し、新様式花器の市場を開拓。花器産地としての基盤を築いた。

四代目武之助は、伊予ボールの南方輸出の停止を受け、陰りの見え始めた花器から食器へと舵を切り、梅山窯のみならず砥部の産地を再び復興させた立役者となるのである。

この鶴市と武之助には、共通の苦い体験と思いとがあった。

それは、まさに辛苦と言える経済的な窮地であり、二度と陶工やその家族たちにつらい思いをさせたくないとの思いである。

鶴市の時代。大正後期には、砥部焼の歴史に残る名窯・向井窯が倒産。昭和初期には20軒あった大窯の多くが廃業に追い込まれ、やっと残ったのは梅山窯を含めてわずか4窯。

戦後もさらに苦難は続き、東南アジアへの輸出が止まると、昭和28年に工藤窯、昭和30年には砥部陶業の大窯が相次いで倒産。戦前からの大窯は、梅山窯ただ一つとなった。

（解雇された陶工の中には、自分で小さな窯を開く者も現れるようになる。後の小窯の出現である）

相次ぐ倒産の連鎖は梅山窯にも深刻な影響を及ぼすことになる。倒産した会社の経営に鶴市が関わっていた関係で多額の負債を抱えることになったのである。資金と貯えが底をつき、梅山窯の陶工たちへの給与遅配という事態が数か月にわたって続く。陶工たちに頭を下げ、製品を早急に現金に換えるべく、荷車に積み込んで自分たちで花器を売り歩いたりもした。

こうした苦難は陶工たちの理解と協力によって何とかしのぐことができた。がしかし、鶴市、武之助親子は税金を払うことができず、武之助が岩橋に語ったことには「わしの褌が入っているタンスにまで赤紙が貼られた」そうだ。ほとんどの家財が差し押さえられ、閉窯やむなしとも思える事態を経験した。武之助が言うところの「どん底だった時代」とは、こうした経験も含まれている。何年も苦しい時を経験したがゆえに、鶴市・武之助親子の、砥部焼産地再生にかける思いは強いものがあった。

こんなエピソードも紹介されている。昭和28年、柳宗悦が梅山窯を訪れたとき、部屋にあった立派な柱時計を柳が褒めたときの話だ。

初代政五郎が梅山窯を開窯した当時仕事をする者にとって時間が必要である、時計がなくてはならない願いから借金をして買い求めたもので仕事をする時刻を毎日知らされ続けて来ました。

その頃の窯焼きは想像も出来ない困難さが毎日続き、駄賃を払うにも、薪を買うにも事欠き金

策に究し因り果てた末、この時計を代換に金を借り受けること再三に及んでいる。何故に苦労を重ねていたかを知るべきである。また約束の日に間違いなく返金されたことを思う時、悲壮な思いであったことを察すのであります。（砥部焼とわたし）

こうした逆境にも、鶴市親子は挫折することなく立ち向かった。ことに鶴市は明治人らしい気骨の持ち主で、高潔で太っ腹。工業組合長時代は、共同坏土施設を整備するなど産業振興のための下地を整備。町のためには私財を注ぐことを惜しまず、人望も厚かったことから、戦前と戦後の二度にわたって町長に就任（昭和36年まで）。当時は「鍋底景気」と呼ばれるほどに経済が停滞していた厳しい時期であり、自身の窯の経営さえ安心できない状態である。町長就任後は多忙を極め、従って、窯の経営はすべて武之助に委ねられることになる。ちなみに武之助は、鶴市とは違い、終生、政治面とは一切かかわることをしなかった。

困窮した状況にある産地の活路を見い出すべく、濱田庄司の声がかりと、鶴市をはじめ組合の努力が実って実現したのが、昭和32年から36年にかけて5年間で計5回開催されることになった、東京三越での「砥部焼新作即売展」である。

産地にとっては、起死回生の願いを込めた取り組みであった。

「鍋底景気」と、東京三越での「砥部焼新作即売展」

柳やB・リーチが砥部を訪れたのが昭和28年。柳の直弟子・鈴木繁男が県の嘱託として砥部焼のデザイン指導に着任したのが昭和30年。

その当時は「鍋底景気」と呼ばれるほどに、深刻な不況下にあった。

産業界は減益・減収、資金不足に陥り、一部の業種を除き全面的に業績が低下。減配・無配になった企業が全国で続出した。

その鍋底景気が立ち直りを見せ始めた時期が、4年間にわたる鈴木の県嘱託の契約期間が終わる頃。デザインによる商品開発はスタートしたが、「売れる」という成果、実感を感じるには、自助努力以外に、しばらく景気の好転を待つ必要があった。

その頃、内需拡大と、各地の地場産業を活性化させるために、全国の各自治体が盛んに取り組んでいたのが見本市、展示会の開催である。

砥部焼は古くからある伝統産業であったので、愛媛県の支援を得て、実現の運びとなった。昭和32年から足掛け5年にわたる東京三越での「砥部焼新作即売展」だ。

昭和36年に終了すると、引き続き昭和37年からは3カ年にわたる「砥部焼卸見本市」が始まる。

昭和30年から40年代の初めにかけては、鍋底景気から抜け出す、まさに我慢と努力の期間であった。

昭和41年における、砥部焼の産地状況を示す数字がある。それによると

窯数33。売り上げ3億円。売上の内訳は花器51％、電気用碍子36％、建築用タイル7％、食器わずかに6％。

この頃であっても、砥部の産地は相変わらず花器類と碍子に頼り、食器はごくわずか。もちろん、梅山窯ではもっと比率は高いが、砥部が食器を中心とした産地に変貌を遂げるのは、昭和40年代の後半に入ってから。さらに時間を必要としたのである。

昭和32年から始まった砥部焼新作即売展が与えた影響は大きいものがあった。梅山窯ではこの砥部焼新作即

売展に標準を合わせて、意欲的に商品を開発し、発表。とくに、梅野トリオの三人が揃い、デザイン開発の力をつけ始めた4回目（昭和35年）以降への参加は、大きな収穫に結びついていく。

「砥部焼新作即売展」の成果

鶴市と組合の努力で実現の運びとなった「砥部焼新作即売展」。砥部の産地にとって、全国にその名をアピールするとともに、新たな市場開拓をする狙いがあった。戦後、徐々に操業を再開した各窯は、期待を持ってそれに参加した。

砥部焼新作即売展の成果概要は以下のとおりである。

第1回目（昭和32年）詳細不明
第2回目（昭和33年）514種 1000点
第3回目（昭和34年）27業者 4000点
第4回目（昭和35年）詳細不明
第5回目（昭和36年）3500点

出品された製品の大半は花器であったが、梅山窯では食器を意欲的に出品した。特に4回目以降は、当時指導に来ていた藤本能道のアドバイスを受けながら、新作を次々と送り出していく。

工藤はプレッシャーの中、藤本の指導の下で必死で取り組んできた経験が「ものすごく勉強になった一時期だった」と後述している。

花器に依存しつつ、育んだオリジナルの芽

思ったように販売の伸びない食器。その原因はやはり、販売ルートの未整備にあった。花器では、先代の鶴市が東京、大阪に直販店を設け、また、砥部の産地問屋もそれぞれにルートを持つなど販売ルートが敷かれていたが、食器については、これに比べてきわめて貧弱で、早急に整備していかなければならない問題だった。

民芸の品々を扱う店も、「たくみ」などごく限られていた。

新民芸の食器を作ることを目的にした祐工社が販売不振から立ち行かなくなったのに対し、梅山窯が持ちこたえたのほかでもない。従来からの花器販売ルートがあったからである。花器需要に陰りが出始めたとはいえ、梅山窯にとってはありがたい販売チャネルであった。

その頃、花器の種類も従来からのオーソドックスなものに加えて、前衛的、オブジェ的なものへの注文があり、梅山窯の陶工たちはこれに積極的に応えた。武之助も指示を出し、ロクロで仕上げたものを、わざと歪めたり、切ったりと、独創的な造形に取り組んだ。

食器では梅山窯オリジナルなものを作って活路を見い出そうとする。かたや従来からの花器では、造形的に面白いものを作り出す。自分たちの手で工夫して、独自のものを作り出そうとする機運が高まっていく結果となった。

この頃の様子を、工藤はこう語っている

「・・・そういう風な時代に花生けのデザインをしなきゃあだめだ。産地っていうのは、京都あたりから少し優秀な問屋が入ってきて、これを作りなさいというと、はいはいって作るわけで

すけど、人様からもらったデザインではなかなか値段を上げることが出来ないものだから、どうしてもオリジナル、どうしても自分の町で、自分の企業で作ったものでなきゃあだめじゃないかっていう考え方が、たまたま親方といろいろ話したりして、「それならお前が作ってみ」という事になったりして。そうすると私も少しデザインのデの字が頭からこう持ち上げましてね。「デザインしてやっちゃろか」てな気分になる。若い頃だからもうすぐ気分になっちまう。そしてどんどんどんどん、登り窯の花生けのデザインをしました。それが功を奏してっていうとうぬぼれみたいですけども、「非常にいいデザインをしたんよ。あの人は」っていうてくれる人は誰もいないから、私がいいますけども。その基本になったのが、縄文とか弥生のものとか、そういうふうな形をどんどんどんどん作りました。そしたら非常に好評で、焼き物屋の花器の問屋が、登り窯が焚き上がると大勢日本中から集まって来まして、どんどんどんどん買ってくれたようですね。」

（工藤　久万美術館での講演から　平成14年）

祐工社の阿部は、高い理想を掲げて良質の食器や鋳込みによる花瓶等を作り、鈴木もそれをサポートしたが、現実は甘くなかった。時代も悪かった。まさに、労多くして益少なし。年を追うごとに経済的に苦しくなり、後半には、窯を回して行くために、やむなく他の窯が作るような花器に活路を求めようともしたが、残念ながら思ったほどの成果をあげられないまま、砥部に来て7年後に窯を閉じることを決意するのである。

著肖

鈴木繁男

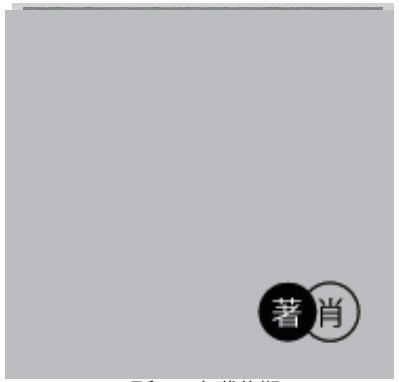
唯ひたすら染付の雑器を世間に沢山
送り出したいという工夫を心にかけていました。
理想とはいえないまでも、ほりさげれば
大きな「願」みたいなものをもっていました。

岩橋　梅野へ入ったら鈴木先生がおいでて、
私は筆持ったりするのは、子供のころからあまり得意じゃなかったので
「いやじゃ」言うのに、大将が助手を「やれ」言うんで、
線引きやタッチの練習を始めた。
筆の先がちびて、ハサミの先で切ったようになるまで、線引きをした。

澤田　僕が来たときは伊万里の絵柄のコピーをやって、「当面これをやってみろ」と。
しばらく、こんな仕事もあってもいいと思っていた。
ラシャ判というのは、印判的な面白さがある。
鈴木さんの独創なんだろうけど、
僕は相当高い評価を今でもしている。

工藤　唐草文が出始めた頃に、鈴木さんが「なずな手」を持ち込んだ。
唐草文とは対照的な
女性的な「なずな手」が加わることで、
梅山窯にバランスというものが出てきた。

昭和 40 年代後期



昭和 40 年代後期

昭和 50 年代後期

昭和 50 年代初期

柳宗悦の地方行脚

柳一行は、大分県日田市の山あいにある小鹿田焼（おんたやき）を訪ねる途中に砥部に立ち寄ったとされている。当時、柳は64歳で、年譜を見るとこの頃は各地に足を運んでいる。

昭和24年　京都、山陽、信州、鳥取、島根
昭和25年　山陽、山陰、関西
昭和26年　九州、山陽、山陰、北陸、佐渡、八丈島、
昭和27年　ヨーロッパ、アメリカ
昭和28年　山陰、山陽、四国、東北、北陸
（この年に砥部来訪）
昭和29年　九州、北陸、越中
昭和30年　四国、山陽、関西

といった具合だ。

旅の目的は、ひとえに、その地で何が作られているかを知るためであった。

民芸の言う「名もなき工人たちの手によって生まれる、用の美、民衆的工芸品、すなわち「民芸」を発見するためである。

柳は自らの直感で、美しいと感じたものを手に取り、蒐集品とした。柳の民芸の旅は、美しいものが生まれている土壌を訪ねる旅でもあった。

柳は言う。

現に何が作られているかを知るためであった。吾々は大概の場合自ら倦まず歩くより仕方がなかった。

吾々が怠れば品物の方は決して近付かない。すべての所が処女地であった。

精出して鋤や鍬をいれない限り実りはない。

作物に正しさを求めて捜せば、何よりも地方の民芸が吾々の前に呼ばれて来る

（「地方の民芸」1934年）

その柳に、民芸発見のきっかけを与えたのが、土産として数点の李朝陶磁器を携えて千葉県我孫子の柳宅を訪ねた、当時、朝鮮で小学校の教員をしていた浅川伯教である。大正3年のことであった。

その浅川伯教は、柳が砥部を訪れる前の昭和23年に来砥し、作陶および調査をしている。

また、柳のあとに砥部にやって来た富本憲吉も、かつて柳の同志であり、『日本民藝美術館設立趣意書』に名を連ねる初期メンバーの一人であった。

のち、機械生産に対する考え方などの相違などから袂を分かつが、砥部を訪れたこうした人々が、点ではなく、偶然にも線でつながっていることが興味深い。

鈴木繁男と陶芸

鈴木が初めて作陶したのは、昭和14年の沖縄での民芸による視察の時。

壺屋で芹沢銈介と共に絵付けをしたが、芹沢は意匠を決めかねてなかなか筆が進まない。反対に、鈴木は勢いよくたくさん描き上げ、芹沢を不愉快にさせたというエピソードが残っている。

その後、鈴木は昭和28年に初めて砥部を訪れるが、同年の10月から11月にかけて、九谷でバーナード・リーチの助手を務めており、その時に、自分も焼物をやりたいとリーチに相談した。鈴木にとって、師の柳はとても怖い存在であり、陶芸への転身は遠慮もあってなかなか言いあぐねていたのである。

リーチは「ぜひやれ！」と賛成。鈴木の躊躇している気持ちを察したリーチは柳に「じつは鈴木が焼物をやりたいと言っているのだが、どうか」と尋ねた。すると柳は「自分は鈴木が焼物をやりたかったことは察していた。やればいい。俺の許しをとる必要などない」と認めてくれた。

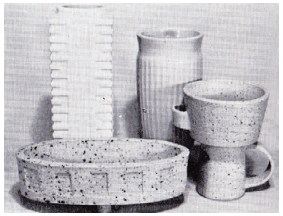
そこで、さっそく鈴木は翌年に自宅に上絵用の錦窯を築き、上絵付けから始めた。

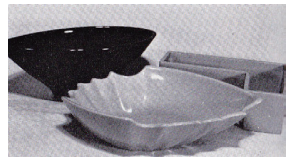
その翌年、再び砥部へ。

つまり、わずか2年ほどの間に、砥部での作陶、作陶への転身を決意、自宅で築窯、再び砥部を訪れてデザイン指導と、身辺が慌ただしく転じている。自宅に作った、ほんの数点ほど焼ける、小さな窯の延長線上に、砥部での仕事があったのである。

お花の稽古と花器

写真は昭和 41 年の、ある衣料品メーカーの女子社員向けお花講座。
当時、新卒女性を多く採用する企業では、福利厚生の一環として、お花やお茶、和裁、洋裁などが学べるよう用意するところが多かった。
もはや死語になった「花嫁修業」だが、お花やお茶は、当時の女性のたしなみとして、人気があった。砥部焼の花器は、こうしたお稽古用として、三重県四日市産のものと並んで人気があった。
花器市場で「砥部焼」は定番ともいえるほど名が通っていた。





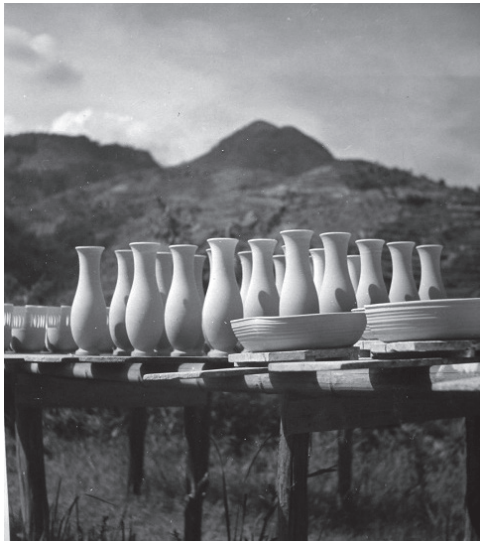
砥部焼花器のいろいろ。主に鋳込みで造られた

（写真下「伊予の陶磁器」より）

天日干しされる花器と
澤田デザインによる人形型調味料入れ

乾燥室がまだない頃は天日で乾燥された。
鋳込みで造られた花器と並んで、澤田がデザインした調味料入れが見える。
武之助は花器とは別に食器の工場を作ろうと考えていたが、いつしか食器中心の窯に代わっていた。

「砥部」より転載



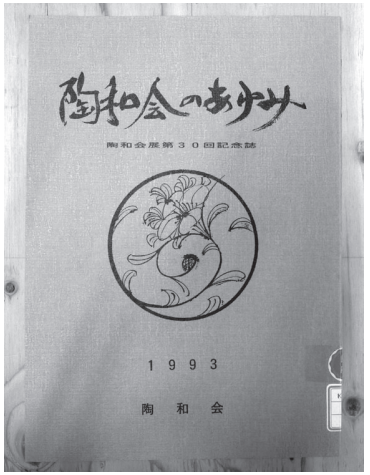
ブログ「やきもの好きみーこ日記」より許可を得て転載
後ろに見えるのは、障子山。

陶和会とロクロ

新生・陶和会が誕生したのは昭和34年のこと。陶和会展30回を記念して平成5年に「陶和会の歩み」が上梓された。発行に当たっては、陶和会の活動に関わった多くの人からの投稿を得、特に、歴代の会長からは全員、早々に原稿が集まるなど、この会が砥部焼の飛躍発展に果たした役割の大きかったことがうかがえる。

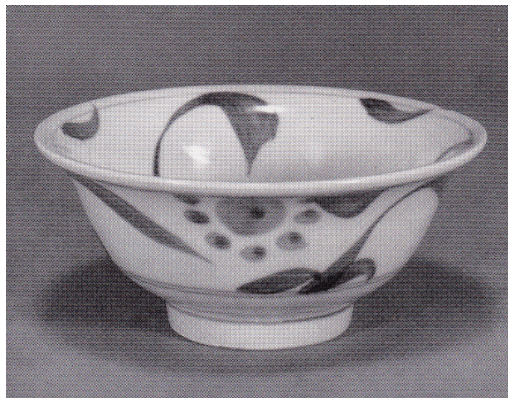
陶和会では、旧来からの師弟関係、主従関係などにとらわれることなく、自由に技を磨き、勉強や情報交換をしあおうという気風が、当初から満ち溢れていた。ロクロの教師役は松田哲山、工藤らが務めた。また、その頃に砥部に滞在していた藤本能道を山本旅館に夜訪ねて、話を聞いたり、相談を持ちかけたりしたことも記録されている。

投稿された記事内容は、設立後数年のメンバーではやはり、ロクロの実技研修に関することが多く、後でいかに重要な取り組みであったかを認識したことがわかる。また、同じ地区の同業者が集まり、自由闊達に意見を交換し会う機会はこれまでなく、陶和会の興隆は、その後、中央での展覧会入賞者を続々輩出するなど、相互に切磋琢磨し合う場として機能し、今日に至っている。



山本典男編集

伊予ボール。
ビフォー＆アフター。



猛スピードで成形され、素焼きされたものは、型絵にコバルトで、これも素早く模様を施された伊予ボール。この造形を活かし、復刻させて鈴木繁男が模様を施したもの。こんなにも現代的に生まれ変わる。デザインによる再生を象徴する事例と言える。

（写真「伊予の陶磁器」より）

鈴木繁男と「百年デザイン」

鈴木繁男と梅山窯・梅野武之助との関わりは、その後、武之助が没するまで続く。鈴木は武之助の要請で相談役となり、外部協力者、オブザーバー的な立場でずっとかかわっていくのである。

その鈴木は、砥部以降、民芸がかかわった他の民窯の指導を行っている。昭和54年から平成5年までの、島根県・出西窯での指導である。

鈴木の出西窯指導に何度か立ち会った経験のある久野恵一（地域手仕事文化研究所主宰、手仕事フォーラム代表）は、「手仕事フォーラム」記事の中でこのように書いている。

昭和54年10月に初めて出西窯に行き、そこから先生（鈴木繁男）はこの窯との関わりが始まった。

出西窯は当時、7人のつくり手がいて、創業時の5人と河井先生の紹介で入ってきた地元の2人の計7名のつくり手がいた。遅れて入所した2人、陰山善市と本多孝市が鈴木さんをとても信奉して懸命に学んだ。ほかの5人も大先生が教えてくれるということで毎日のように学習会を開いた。その指導の様子を私はつぶさに見た。今私がつくり手にああしろ、こうしろと示唆したり、具体的な手を差し伸べるのは、この時の経験がとても参考になっているのだ。鈴木さんはやがて高齢で体調を崩され、指導は辞めた。

●

共同体で運営する出西窯のリーダー、多々納弘光は、鈴木の指導の様子について著書「出雲の民窯　出西窯」で次のように書いている。

「最初の頃は一年に三回くらい、お越しになったときは一か月いたり、一週間でお帰りになったこともありましたが、ともかくそういう来訪ご指導が平成五年まで続きました。後に三、四年はおいでいただけないことがありましたので、わたしたちから荷物をたくさん送ってご批評を受けたものです」

「（批評は）まあ、こっぴどいものでした。ことにわたしたち創業メンバーへのご指導は厳しいものでした。（反対に）若いものには丁寧でした。わたしばかり叱られて。それが毎回なんです。「大将」「はいっ」と。いつもこっぴどくお叱りを受けました。でもお帰りになるまでにつくりまして、「これはどうしても残るんです」「まあいいよ。中のいらんものも取つたし、おとなしくなったし、これならまあ九十五点あげよう」。何となく褒められるとうれしいからニコニコします。こんなことの繰り返しを随分させていただきました」

「先生は『百年デザイン』という言葉がお好きでした。たとえば伊万里のそば猪口ですが、あれは江戸時代から百年どころか何百年たっても人々の暮らしに生き生きと役に立っています。そういうのを百年デザイン、つまり変えようのないもののことです。そこにいたるまで仕事は煮詰めなければだめだというのです」

●

民芸直系の、ただ一人の実践的指導者であった鈴木繁男。陶工たちへの指導の現場で、鈴木が用いた「百年デザイン」という言葉。「新作民芸」を今日的なことばで言い換えたら、こうなるだろう。

柳宗悦の長男、柳宗理（1915-2011）は日本におけるプロダクトデザインの草分けとなったデザイナーであり、濱田庄司が亡くなった後、日本民芸館の三代目館長となった。鈴木を館長に推す声もあったが、彼はこれを頑なに拒み、裏で柳をしっかりと支え続けた。

すでに著名なプロダクトデザイナーであった柳宗理がずっと目指し、手がけてきたもの。それは一過性のコマーシャルデザインではない、真に有用な「百年デザイン」であった。手工芸品とは比べ物にならないほど大量生産される工業製品こそ、正しく美しくあるべきという柳宗理の考えは、そのまま民芸・鈴木繁男の考えと相通じていたのである。

鈴木繁男が砥部にやって来たタイミング考

柳宗悦とバーナード・リーチ、少し遅れて濱田庄司、また、鈴木繁男もその現場を見た、梅山窯における伊予ボール製造の圧倒的な活況ぶり。これは砥部焼の歴史において、どのような経緯の中にあったのだろうか。年表を見てみると、昭和28年には伊予ボールの輸出はストップ。昭和30年に砥部陶業が輸出再開するもすぐ中止、休業、とある。梅山窯において、あれほど忙しく、ロクロ師が日に五・六百個作り（山本氏記事）、全体で千万単位で、戦場のような状態で作っていた伊予ボールが、突如、生産中止となるのである。

伊予ボールの活況ぶりを目撃した彼らは、伊予ボールの生産が打ち切られる、いよいよ最後のタイミングのときに来たのだった。

伊予ボールは、手造りによる大量生産品。この相反する要素が同居している様に、柳、濱田らは驚き、そこに砥部産地の個性および、活路がある事を感じた。

他の有名磁器産地では機械化が進み、製品には粗雑なものばかりが目立つ。その傾向はますます強まっていくだろう事。その点、砥部・梅山窯ならこの手造りによる大量生産をそのまま生かして、食器生産に切り替えていけば、きっと、日本伝統の手仕事を生かしたいものが作れるはず。砥部は、良質な磁器食器を作る産地に生まれ変わることができるはずだと、感じた。

伊予ボールと花器。窯の経営を支えていた二つの柱のひとつが完全に無くなってしまい、残る花器に頼らざるを得ないタイミングのときに鈴木繁男を迎えた。

一方、柳や濱田らを迎え入れ、産地の現状を視察してもらった後、意見を聞いた武之助や砥部側の反応はどうだったのだろう。正直、半信半疑だったはずだ。

「磁器産地なのに食器がないのはおかしい」と指摘され、なるほどそうかもしれないが、砥部には茶碗や皿を作ってきた歴史はある。窯跡からは、いまも食器の破片がザクザク出てくる。いまさらこんな種類のものを作って、果たして売れるのだろうか、と。巷には、有田や瀬戸産の、きれいな模様の入ったものがたくさん出回っている。第一、こうしたものを作る技術も設備も砥部にはない。追いつこうにも、資本がない。

そんな中、「手造り手描きで食器を作るべし」と言われても、昔あった茶碗類を思い起こすだけでピンとこなかったはずだ。自分たちの活路がどういうものか、イメージのしようがなかった。

なぜなら、手造り手描きを基本にした、デザインによる産地再生という、どこの磁器産地もやったことのない取り組みをこれから開始しようとしていたのだから。切羽詰まった状況の中で、いわば「藁にもすがる」に似た気持ちで、柳、濱田の指摘に従い、鈴木の指導を仰いだはずだ。

それを物語るような昭和31年3月の町報「とべまち」の記事（伊予陶磁器協同組合）がある。鈴木繁男が砥部で指導を始めた翌年の経過報告である。

●

砥部焼飛躍的進歩　鈴木講師デザイン指導

一、砥部焼の近況

「・・・ここに一つ残念なことは、明治十一年頃から輸出をはじめ、南方諸地城で大量に使われてきた伊予ボールと呼ぶ飯茶碗が、相当量の註文を受けながら余りに安値で引合いにかからないこと、国際事情に左右されてこの一年間殆んど取引が成立していないことである。・・・伝統を重んずることは勿論大切なことであるが、時代の流れに敏感であることも必要であって、この観点からすれば伊予ボールが、昔日の活況をとり戻すことができなくても仕方ないことではないかと考えられる。

日本の陶磁器産業が輸出に重点を置いていることについては砥部焼にもあてはまる意要な問題であるので、伊予ボールにとって代わる仕事として手をつけたのが昨年来話題となってきた新生白磁染付の置物、花器食器の類であり、強いて云えば民芸調の盛られた優雅な作風であって、砥部磁器の肌に融け込んだよどみのある呉須染付の味は焼物の示す美の一つの限界として昨夏以来東京、大阪で異常な好評を得、一流デパート数社が競って美術部の陳列に加え、米国に於ける一流商社の関心を呼んで商談の成立も近々に期待されるに至った」

二、將來の希望

「新生砥部の染付が、ここまで来るのには業者としても並々の苦労ではなかったが、特記すべき県当局の年来の手厚い育成施策と、世界的な陶芸家であり昨春人間国宝の指定を受けられた濱田庄司先生、美の探究で著名な柳宗悦先生の格別な指導、並にその高弟である鈴木デザイナーの派遣砥部駐在によって推進されてきたことである。鈴木講師は大南に居宅を借り、工業試験場砥部分場を仕事の拠点として目下組合員各工場のデザイン指導に活躍中。

因みに新作染付は昨秋東京で催された政府主催の輸出振興展に出品し、梅野精陶工場、祐工社の二工場が褒章を授興され、奨励金の交付を約束されている・・・」

第三章
富本憲吉と藤本能道

「えひめ雑誌」より転載

昭和31年
富本憲吉、砥部で作陶。
「七十歳を過ぎて、理想の白磁を探してここに来た」
梅野武之助を教え、導き、
澤田寧に続いて、
前衛も色絵もこなす異才・藤本能道を送り込む。

くらわんか、二態。

梅山窯が花器中心から食器の窯へと転身していく過程の中で、江戸時代に盛んに作られていた器を現代に復活させたものがある。「くらわんか」と呼ばれる、いまでは梅山窯の定番となった茶碗だ。着目したのは、濱田庄司。
この「くらわんか」とは「食らわんか」から来たもので、当時淀川を船で往来すると、京都伏見～大阪は下りで半日、上りは丸一日かかった。空腹時を見計らったように枚方付近で小舟が横付けし、碗や小皿に餅や酒、すしなどを盛って乗船客に勧めるのである。
「くらわんか」との掛け声から器に「くらわんか碗」「くらわんか皿」と名前がつき、舟も「くらわんか舟」と呼ばれた。
くらわんか碗は船上で使われるため、安定性を考えて高台が広く、片手ですくうように持ちやすく考えられている。この形状をアレンジし

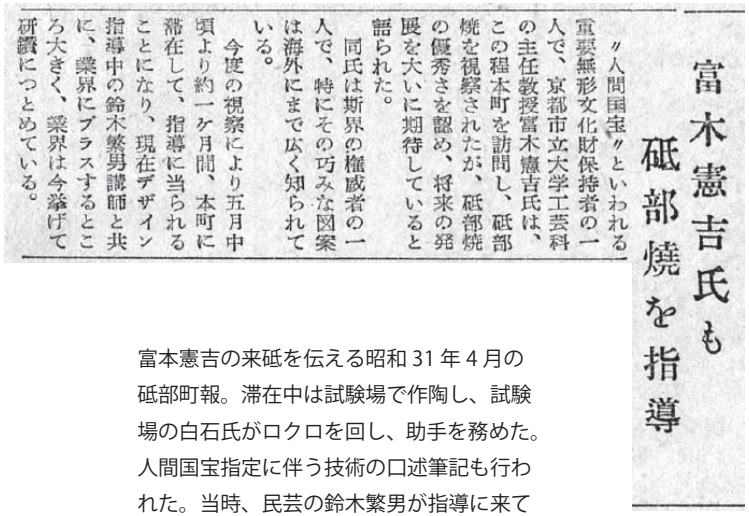
（写真上「古砥部」、下「伊予の陶磁器」「砥部」より）

富本憲吉

「お前の工場にものがわかって図案ができて、陶器をつくる技術のある男を一人入れたらいい」

「デザインができなければ駄目だ」

「人間、一生で自分が納得のいく模様が三つできたらいい方で、それにとどまらないで、その上、どこまでできるかで決まってくる」



富木憲吉氏も
砥部焼を指導

〝人間国宝〟といわれる重要無形文化財保持者の一人で、京都市立大学工芸科の主任教授富木憲吉氏は、この程本町を訪問し、砥部焼を視察されたが、砥部焼の優秀さを認め、将来の発展を大いに期待していると語られた。

同氏は斯界の権威者の一人で、特にその巧みな図案は海外にまで広く知られている。

今度の視察により五月中頃より約一ケ月間、本町に滞在して、指導に当られることになり、現在デザイン指導中の鈴木繁男講師と共に、業界にプラスするところ大きく、業界は今挙げて研鑽につとめている。

富本憲吉の来砥を伝える昭和 31 年 4 月の砥部町報。滞在中は試験場で作陶し、試験場の白石氏がロクロを回し、助手を務めた。人間国宝指定に伴う技術の口述筆記も行われた。当時、民芸の鈴木繁男が指導に来ていたこともわかる。

富本憲吉、砥部へ

岩橋が梅山窯に入り、しばらくすると鈴木繁男がデザインの指導者としてやって来た。その翌年、昭和31年。今度は、民芸・柳宗悦の来砥に続く、砥部にとって「第二の事件」ともいえる人物が砥部にやって来た。

富本憲吉、当時70歳の来砥である。

砥部に対して、特に縁もゆかりもない富本がわざわざ足を運んだ理由はただ一つ。自身の作陶のためであった。

この目的について、富本は武之助にあてた手紙の中でこう書いてある。

「・・・最後の重大事は七拾歳を過ぎて磁土の白いものを捜すために御地に行った事だろうと思います。こう云う白い磁土は永い間の私一人の問題ではなく、白い定窯以来（千年近い）の日本陶器の持って居た大問題でありました。若し私が今考えて居る様に。又思う様にあの磁土をこなせたとしたら千年近い懸案が一挙に解決がつくと考えます。余生最大最強の気力をふるい起こして仕事をします・・・」

富本が砥部に滞在して作陶をした。しかも、約3年にわたって、断続的に訪れて作陶した。

この事実だけでも砥部焼の歴史において特筆すべき出来事だろう。なにしろ、富本は人間国宝の指定を受けたばかりの人物であり、その富本が砥部の白磁を高く評価したことは、砥部の名声を高めることとなった。この点は見逃すわけにはいかない。

ただ、富本は砥部の磁土、特に淡黄磁のやわらかな色合いに興味を持ち、作陶するためにやってきたのであり、柳たち民芸の人物たちのように、窯場を視察したり、助言をしたり、作陶指導が目的であったわけではない。

富本が来た時にはすでに濱田庄司の推薦を受けた鈴木繁男が指導者として着任しており、そういった役割はもちろんなかった。のちに、富本は武之助に対してアドバイスを行うが、これは武之助が富本の知遇を得てからの、個人的なつながりからもたらされたものである。

戦後の梅山窯および砥部焼再生で、富本が残した功績は、自身の作陶行為にあるのではない。むしろ、武之助との会話をきっかけに実現することになった、富本門下の二人の人物を砥部に送り込んだこと。このことこそ、富本が梅山窯および砥部焼を再生させた最大の功績である。

この二人とは、一人は、富本の京都美大時代の教え子で、梅野（梅山窯）トリオの一員となった澤田惇。もう一人は、民芸の鈴木繁男のあとを引き継ぐ形で、デザイン指導者として送り込んだ藤本能道。のちに、東京芸術大学学長となり、色絵磁器で富本と同じく人間国宝となった人物である。

澤田は武之助の信任を受けて、梅山窯を花器から食器の窯へと再生させていく、梅野トリオの中心的存在となる。

一方の藤本は、澤田を含めた梅山窯の3人を指導し、新たな絵付けの技法をもたらすとともに、梅山窯がやがて軌道に乗り、発展する原動力になったクラフト・センター・ジャパン設立後の運営面においても深く関与し、新生砥部焼ブランドを背後から支援するのである。

このほかにも、富本に関わる人物が砥部焼再生に関わってくる。

クラフト・センター・ジャパンの中心人物であった加藤達美（陶芸家）は、人間国宝だった加藤土師萌の長男であり、その加藤土師萌は昭和28年に砥部にやってきている。藤本能道が陶芸をはじめたのは、東京美術学校工芸科図案部を卒業ののち、文部省工芸技術講習所で、加藤土師萌に陶芸の手ほどきを受けたのがきっかけ。

その後、藤本は同美術学校および同講習所の教授に就任した富本憲吉に師事後、助手を務める。文部省工芸技術講習所の主任教授・富本、助手・藤本の下で指導を受けた関係にあるのが、加藤達美（つまり、澤田寧とは同門の関係）。また、砥部での指導を終えた藤本は昭和37年、43歳のとき、加藤土師萌の招きで東京芸術大学の助教授に迎えられるという経緯をたどる。

つまり、戦後、砥部が再生するにあたって重要な役割を果たした人物たちを結ぶキーパーソンとして、富本が存在していたのである。

柳に始まり、鈴木繁男につながる民芸の人たちが、砥部再生のきっかけを作ったのに対し、富本を核として砥部焼にかかわった人物たちは、砥部が飛躍する条件を与え、手を貸した。砥部焼再生の表舞台には出てこないものの、富本が及ぼした影響はきわめて大きいのである。

富本憲吉のアドバイス

砥部における富本の様子を、武之助はこう語っている。

「毎日朝早くから仕事にかかっておられました。白磁壷、染付と赤絵壷、赤絵のみの壷、丸い陶板など数十点次から次へと慎重に作られていた」（砥部焼とわたし）

砥部滞在中に作陶をサポートした試験場の白石氏は、ロクロの腕を買われ、富本が砥部を離れる際、一緒に京都に同行している。

富本が砥部滞在時に知遇を得た武之助は、こんなことを聞いた。

「富本先生、いま私どもの窯は、鈴木繁男先生を迎えて新しい食器づくりに取り組もうとしています。今後、これを軌道に乗せるにはどうすべきなのでしょうか」

すると富本は、磁器産地として、手造り手描きによる食器の方向に進むのはよいとして、これまで通りの態勢では変革はおぼつかないであろうこと。頓挫するかもしれない。窯の内部から変わっていく必要があることを説いた。いわゆる組織作りである。そのためには、「ものがわかって図案ができて、陶器をつくる技術のある男を一人入れたらいい」とアドバイスし、その後、大学を卒業したばかりでロクロ職人希望の澤田寧を送り込むことになるのである。

この男ならやれると、富本の見立てが正しかったことは、さっそく証明される。

武之助が「澤田呉須」と呼んだ梅山窯オリジナル呉須の開発や、職人への指導。その後のデザイン開発面での成果などである。

なによりも澤田は職人希望で、モノを造る、その行為自体に強い魅力を感じていた。

すでに重い伝統のある京都では肌に馴染まないだろうし、澤田の持つ才能を発揮しにくいだろう。それよりも、伝統が途切れかけており、変革を望んでいる砥部の産地には、彼のようなオールラウンダーがまず、新しい波を起こしていくはずだと推挙したのだった。

富本の来砥は、昭和31年から33年にかけて断続的に続く。3〜4カ月の長期にわたって滞在し、京都に戻る、という具合だった。英国仕込みのおしゃれないでたちで砥部にやって来て、砥部町大南にあった山本旅館を定宿とし、ロクロ、絵付けのできる試験場へと毎日通った。

「ツイードのジャケットを着てステッキに帽子。ズボンはニッカのときもあり、ダンディな人でした」（岩橋談）

富本憲吉、梅山窯の手伝いをする

昭和30年代、梅山窯にとって、また、他の窯にとっても一番の関心事は不景気による販売不振からの脱出で

あり、販売ルートの拡充であった。そのために実現したのが、県の支援を得て実現にこぎつけた、東京三越での「砥部焼新作即売展」（5カ年継続）であるのは先に紹介した通りである。

こうした取り組みはなにも愛媛県に限ったことではなく、戦後の地場産業の復興、内需拡大を目的に、多くの県で実施されていた。現在も盛んに行われている県特産品の商談会、販売促進イベントの草分けのようなものである。

梅山窯では、これをチャンスにと花器のほか新作の食器を意欲的に出品した。

また、思わぬ助っ人も手を貸した。砥部に滞在していた富本憲吉である。

砥部焼新作即売展のことを耳にした富本は梅山窯にやってきて、岩橋のいる絵付け場に座った。このときはまだ、澤田も工藤も梅山窯にはいない。自分が小皿の真ん中に風花雪月の「花」の字を書くから、岩橋君、君は皿の周りに呉須を巻いてくれ、との申し出である。こうして、およそ数十枚の、人間国宝富本憲吉の手による小皿が完成した。一級の作品を作るだけでなく、普段使いの雑器づくりにも心を配る富本らしいエピソードと言える。

ところで、富本作と銘打てば、かなり注目されるし、当然高値がつくはずだが、純朴というか、鈍というか、梅山窯側は何も考えず、そのまま他の食器類と一緒に混ぜて梱包発送し、そのまま展示即売してしまった。後でその事実が判明し、蒐集家たちのあいだで、しばらく砥部焼のお宝探し騒動が起こった。ちなみに骨董店に富本作が出回ったとき、当然ながら梅山窯の販売価格の数十倍の値札がつけられていた。

澤田が梅山窯にやって来た昭和33年、この年も富本は砥部にやって来ており、梅山窯で教え子の澤田と顔を合わせている。

「おお、今日はじいさんが来とるのか」。澤田は富本のことを敬愛を込めて「じいさん」と呼んでいた。澤田

は自身を武之助に引き合わせた富本の期待を感じていたであろうし、富本も、励ましの一言二言をかけたかもしれない。後に澤田が梅山窯で早々に、人造呉須を開発して武之助を喜ばせたことは富本の耳に入っているはずだ。

澤田が梅山窯に入ったその翌年に、指導にあたっていた鈴木繁男の嘱託期間が切れ、日本民芸館に帰ることになる。そして、入れ替わるようにやって来たのが、富本憲吉の門下生であり、京都美大で指導をしていた藤本能道、当時40歳である。

富本は藤本に対し、「前々から、誰か砥部に新しい風を吹き込んでくれる人をと頼まれていた。君は以前にあちこちの窯場のデザインをしていたし、薩摩でも種々の経験をしているから、一度、様子を見に行っては」と促され、砥部には京都美大で指導した澤田がいることも要因となって、昭和34年から36年にかけて砥部にやって来るのである。

武之助に対する富本憲吉の教え

武之助は砥部滞在中の富本からいろいろな面で教えを受けた。人材の投入で窯を変えていくこと。近代的な経営をすること。そしてものづくりでは、安易な機械化に頼ることなく、手造り手描きの仕事を基本にすること。そのため、道具は大切に扱わなければならないこと。こうした指導の数々に、武之助はいたく感じ入っていた様子を、そばにいた岩橋は感じていた。

また、民芸の濱田庄司も、武之助と顔を合わせるたびに、武之助に対し、「量産をするな」「手造り手描きを守れ」と念押しするように言っていた。

富本、濱田の共通した助言で、武之助は手造り手描きを堅持。後の昭和40年代後半に、梅山窯は生産が追い付かないほどの注文に追われ、これをこなすために一時はシルク印刷機械導入も考えたが、工藤や岩橋がこの

まま手造りで行きましょうとの言葉で機械化を見送った。

藤本能道が砥部に来るまで

「君（藤本能道）は以前にあちこちの窯場のデザインをしていたし、薩摩でも種々の経験をしているから」と富本が言ったように、藤本の抜擢は彼の実績を踏まえたうえでのものであった。しかし、藤本としては、薩摩での指導が7年間もかかわった割には成果が芳しくなかった苦い経験があり、従って、同様の仕事を砥部ですることに不安があった。

とはいえ、自分を京都に呼び戻してくれた恩師・富本の名指しだから逆らえない。「とにかく一度出かけて見ろとのことで、気の重い腰を持ち上げた」（本人談）のである。

気が重かったのにはもう一つ理由があった。当時の藤本は前衛的な作陶活動に熱中しており、自身が手掛けたいことと砥部での仕事は明らかに方向性が違っていたのである。

前任の鈴木繁男があふれるような創作意欲を胸に秘めてやって来たのに対し、それとは対照的に、ほとんど気乗りのしないままの来砥だった。あとでこの藤本が、鈴木に勝るとも劣らない成果を残し、ことに梅山窯の三名に与えた影響は大きいのだから、面白い。

藤本能道が砥部に来るまでの足跡を、彼の言葉から拾ってみる。

■私は昭和十六年に東京美術学校の図案科を卒業した。同校の中に併設された文部省立の工芸技術講習所に再入学した。そこで加藤土師萌、富本憲吉両先生に出会い、次第に陶芸の道へ入るようになった。

■東京最後の空襲で家を焼け出され、習いおぼえた陶芸と図案で生活をたてようと京都へ出た。三年程の京都生活は苦しい結果になってしまった。

■鹿児島から誰か上絵の出来る人で県内の薩摩焼のデザインの改良をしてくれる人はいないかとの話。渡りに舟と、鹿児島へ県と市の嘱託となって転居した。足掛け七年、この地ですごしてしまった。四十歳を前にして、焦る気持ちにあった。

■京都市立美術大学には陶芸科が出来ていて富本憲吉先生が教授になられていた。

■東京から鹿児島への帰途、京都に立寄り、富本先生をお訪ねして話をしたところ、「京都へ来たまえ」と京都美大に呼んで下さった。

■京都美大で仕事をしていると、愛媛県庁の小原さんと砥部焼組合の古田さんが訪ねて来られ、デザイン改良の指導をして欲しいと依頼された。

富本先生は賛成し、「一度、様子を見に行っては」とすすめられた。

■仕事に対する考えが、前衛的な方向に向っていて、自信がもてないとお答えしたが、とにか

く一度出かけて見ろとのことで、気の重い腰を持ち上げた。
（藤本は昭和32年にモダンアート協会と前衛陶芸の団体・走泥社に参加している）

■結果は昭和三十四年から三十六年度の終り迄、ほとんど毎月五日間前後、現地に出向いて各工場を回り、製品の形や文様の相談をうける仕事をやるようになってしまった。
（「砥部焼とわたし」）

富本氏に促されて、やむなく砥部に行くことになってしまったことを吐露している。

藤本能道効果

藤本は昭和34年から36年にかけて、東京芸術大学に迎えられるまでの約3年間、毎月5～6日の割合で梅山窯を訪れ、指導にあたった。

その頃、梅野トリオの3人の仕事ぶりは板につき始めた。岩橋は国内留学制度を利用して京都での研修を終えて帰って来たばかりのタイミング。澤田は人造呉須を完成させ、食器づくりの基本を陶工に教えていた。工藤はロクロを覚え、新たな表現手段を手に入れたことで創作能力をさらに向上させていた。模様の模写にとどまらない、創作の意欲がどんどん高まっていた。

藤本が専門としていたのは絵付けである。梅山窯に持ち込んだのが「ペン」あるいは「ペンペン」と呼ばれる技法である。

前任者の鈴木が描く模様は、同じように面相筆を使い、書道のような筆遣いで線や曲線を描く「つけたて」

であったが、藤本の「ペンペン」はこれをもっと細分化、簡素化させ、筆遣いのタッチと筆跡で模様を編み出す、という手法である。

藤本はこちらに来た時、

「梅野窯にはロクロの出来る人はかなりいる。だが絵付けの出来る人が少ない。有田風になってしまっても困る。磁器だから手さばきの早い、簡素な染付に上絵の赤線でかるく付彩したスタイルのものが一番効率がよいが、其れを描く方法を考え出さねばならない。こうした考えの基本の方針は私だけではなく、前に指導にこられた民芸の方も富本先生も同じだったと思う」（砥部焼とわたし）

こう回想しているように、早く、スムーズに、白磁にあう絵付けの技として、「ペンペン」を持ち込んだ。有田の伝統的な、輪郭線を描き、その中にダミを流し込むような、確かにきれいだが手のかかる方法ではなく、早く仕上げることができて手造りの味が冴える手法こそ砥部にはベストだとした。また、前任者の鈴木が梅山窯に残したサンプルを見て、鈴木が伝授した絵付け指導がそのまま踏襲できるメリットもあった。

今日、梅山窯が作る模様のほとんどが、この手法で描かれている。

藤本能道が見た砥部の実情

藤本能道が砥部にやってくるのに際して、砥部焼について知っていたことと言えば、伊予ボールを大量生産している産地であること。そのくらいであった。藤本は東京生まれで、彼の両親は高知県出身であったが、こ

の程度の認識しかなかった。

特に先入観もなく、鈴木繁男のように燃えるような意欲を持って砥部にやってきたわけでもなく、富本憲吉から「東京芸大に陶芸講座ができるまでのあいだ」を使って行くように勧められた藤本は、気乗りしない分、砥部の現状を冷静に見ていた。

「今から考えてみると、恐らく当時は砥部焼としては歴史的にみて苦しい所に落ち込でいた時だったと思われる。

甚だ失敬な言い方だが、工場らしい人数をそろえているのは愛媛碍子、梅野窯、祐工社ぐらいのもので他は二人から五人ぐらいの家内工業、総数大体十五か六ぐらいの業態だったと思う。

製品も当時大流行だった活花の稽古用に使う花器を片面流し込みで造る工場が多く、技術的にも他の産地より遅れてしまっているようにみえた」

「民芸の方や富本先生の影響で染付のなかなか面白いデザインのものや、古くから伝わっている大皿引きの技術など一部には他の産地には見られない良い面を持ちながら総体的には大変な地盤沈下としか受け取れなかった」

「梅野窯の製品も大半は花器類であった。砥部は良質の磁土の出る山を背後に控えた磁器の産地だから、是非とも食器を主体とすべきで、四日市の白雲陶器と競走するような、はやりすたりの多い花器を本命としたのでは技術向上はのぞまれない。技術をもっている人が一番多く集っている梅野窯が其の方向に向わないと将来があやぶまれると、機会のある度に梅野武之助さんのねじをまいた。」

「又、砥部は他の産地とくらべて機械化に遅れてしまったが、むしろ其の遅れを利用すべきで、いまさら機械化したところで競争には勝てない。あくまでも手造りの面白さを生かして、成形は手造りロクロ、文様も手描きを基本として行くべきだが、生産量は今より上げて行かねばならない。」

幸い、藤本がこれから取り組む指導が実を結ぶ土壌が、梅山窯には整いつつあった。

「幸いなことに私が砥部に行く前年からだと思うが、京都美大を卒業した澤田惇君が梅野窯に来て勤めていた。又、岩手から陶器造りの仕事をしたさに工藤省治君も来ていた。土地っ子の岩橋節夫君も梅野窯から京都の試験場へ勉強に行き帰って来ていた。

此の三君が私の考えと感覚的な方向を理解し、次第に実行にうつしていってくれた。」

藤本の「ペンペン」を得ることで、「自分たちで新しい模様を創出する」という可能性が、三人共に与えられたのである。

もう一つ、藤本能道が梅山窯だけでなく、砥部の窯元に持ち込ませたのがロクロである。いまはどの窯元もロクロ技術を有しているが、昭和30年代初めにロクロを自在に使えたのは、松田哲山と佐川巌くらいであった。

この実態を藤本は憂慮して、今後、食器を作っていくのなら、絶対に習得すべしと、梅山窯以外の若い後継

者連中にもハッパをかけていくのである。

ロクロなら、自在に形を作ることができる。もちろん花器も作れる。スピードも速い。さらに、鋳込みのような型もいらないので、小さな窯でも投資が少なくてすむ。花器、食器、どちらを手掛けるにしても不可欠な技であると力説した。

工藤の半菊模様、岩橋の羊歯模様

藤本から伝授されたペンペン。それともう一つ、藤本から諭されたのが、これからのデザインの方向性である。つまり、これまで砥部は伊万里の流れをくみ、分派的な経緯をたどって200年の歴史を歩んできた。これからお前たちは、再び伊万里を追うのか。伝統ある産地を追うのなら、中国にはもっともっと古い歴史を持つ焼物の世界がある。だったら、伊万里や他の産地を追いかけたりせず、自分たちでやりたい道を切り開け、という教えである。これを受けて、ペンペンという新しい技法を利用して、他の産地の追従もしくは模倣ではない焼物づくり。そのための模様づくりに取り組んでいった。

昭和35年頃、工藤は故郷東北のこけしにある模様をヒントに半菊模様を完成。続いて岩橋も、中国・宋代の模様をヒントに、昭和36年に羊歯模様を完成させる。ペンペンによる、梅山窯オリジナル模様の出現である。

一方、澤田も、彼らしい、描きやすく、万人受けするラインデザイン等を考案。こうした成果を自信に変え、ペンペンを基本にしたデザイン開発、模様の展開は一気に加速していくのである。

藤本の指導とハッパ

藤本の3人に対する教え方は独特だった。

エッセンスのみを伝授する。そんなやり方であった。

「能道さんが来ては、筆のタッチについてという話を、酔っ払ってしたことがあったけどね。「自分でまずやって見よ」というわけ。どの方角にも腕は動くというわけよね。それで「あ、これは気に入った」というのが、だれにでも個人的に出てくるというわけ。それだけの話だというわけよ。」（澤田）

「能道さんが言っていたね。筆には筆が元へ戻ろうとする毛の力と、押さえば広がる力があるんだから、いろんな筆の突っ込み方、引っ張り方をやってみたら、それだけの取り合わせで一つの模様が生まれるんだと言って」（岩橋）（「新しい波」平成4年の座談会記録）

昭和35年に東京三越で4回目となる砥部焼新作即売会が開かれたが、ロクロにも、絵付けにも、経験は浅いものの懸命に取り組んだ工藤は、大きな手ごたえを掴むことになる。梅山窯に来てわずか3年、工藤は藤本の指導で大きく変貌していた。

藤本は指導に来るたび、模様を描く実地の指導より、もっぱら三人に話す時間の方が長いくらいで、自分たちはこれからどうやって行くべきかといった議論を重ねた。他の産地の後を追うのではなく、砥部は砥部の道を歩むべきではないのか、と諭す藤本。こうした提案に、「若さゆえの合意があった」と工藤は言う。

藤本の存在は、いわば、三人にとっての「触媒」であった。知見、刺激を与えることで、三者三様に、その

後の道を見据えて歩むのである。

東京三越・新作即売会の意義

昭和32年からスタートした東京三越での新作即売会（5カ年）。工藤はその4回目（昭和35年）、5回目（昭和36年）開催時に関わっているが、このときの経験がものすごく勉強になったと後述している。理由のそのひとつは、売れる商品作りへの取り組みである。これまで花器は問屋からの注文に応じて作るのが主流であった。それに対し、新作即売会では自分たちの考えたデザインを発表する。つまり、付加価値をつけて販売する。今で言う、マーケティング戦略に基づいて商品企画を練り、提案するのである。

売れるか、売れないか、市場の反応をダイレクトに得ることができる。こうしたチャンスが梅山窯の若手たちを発憤させた。加えて、梅山窯の新商品である食器の数々が会場に並べられた。新商品に対する評価も下されるのである。

また、4回目、5回目の新作即売会では、これを成功裏に収めるべく、指導に当たった藤本能道自身も、俄然やる気を見せて工藤らを引っ張った。デザイン指導はもとより、会場の飾り付けは三越側に任せることなく、藤本自身が陣頭指揮した。展示は商品を単に並べるだけではだめだ。こういう風に演出するのだと、プレゼンテーションのやり方を指導した。前衛陶芸などの展示会で得たノウハウを注ぎ込んだ。

当の藤本は、新作即売会のことをこう記憶している。

「これは当時の砥部焼の実情が中央では余りよく知られていなかった一例で、私が関係する前々年、昭和三十二年から五年間、県の後援で続けられた東京三越での砥部焼新作即売展でも、砥部という字を何と読むのか、この焼物の産地は何処にあるのか等の質問が多く、甚だ心細い思いがしたのをおぼえている」（砥部焼とわたし）

藤本にとって、新作即売会最終回となる昭和36年は、自身にとっても県嘱託最後の年であり、指導の集大成の意味もあって燃えたのである。

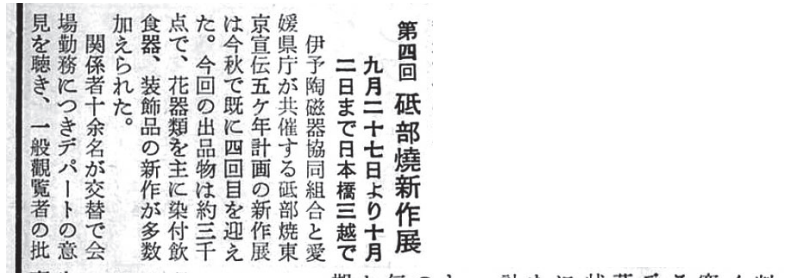
反応は上々であった。

「僕はあの三越の五カ年というのは、砥部の雰囲気を知ってもらうのに、ものすごうよかったと思うのよね。あれがなかったら、まだまだ長くかかったと思うんだけどな」（澤田）

「それは、澤田さんや、工藤さんが来てから、筆である程度模様も描けるし、鈴木さんがちょっとヒントを与えてくれた模様から展開していって、いろんな絵付したりしたが。あの頃に三越に持って行っても、あんなに筆で荒っぽく描いて、赤を筆で。ヒッピッと、あのタッチで描いたりしている焼物はなかったもんなあ」（岩橋）

藤本のすごさと、人間性に触れる

藤本の筆遣いは、3人が3人とも、さすがと舌を巻くほどのうまさがあった。一見シンプルな模様を描いて渡されても、到底まねすることのできない表現世界を持ち合わせていた。古来からの伝統的な模様を学び、それとは真反対のオブジェ的作品を作る前衛にも傾注し、のち、クラフト、そして写実的色絵と、自在に独自世界を歩く、まさに異能の才人であった。3人とも、藤本のその持てる才能と技、彼の個性に強く惹かれていった。



第四回 砥部焼新作展
九月二十七日より十月二日まで日本橋三越で

伊予陶磁器協同組合と愛媛県庁が共催する砥部焼東京宣伝五ヶ年計画の新作展は今秋で既に四回目を迎えた。今回の出品物は約三千点で、花器類を主に染付飲食器、装飾品の新作が多数加えられた。

関係者十余名が交替で会場勤務につきデパートの意見を聴き、一般観覧者の批判を受けて質的改善やデザインの在り方等について研究するのは例年のことであるが、特に本年は砥部焼のデザイン指導者の京都美大藤本教授が上京して、売行状況の観察と会場で出品者に指示を与える等、展示場をそのまま研修の場とする計画である。

展覧会の人気は年々上昇し、昨秋はその成果が新聞の社説にとりあげられて意気の旺んなところを誇示したが、本年も一段の飛躍を期待されている。

4 回目開催を控えた、東京三越での砥部焼新作展示即売会への期待が報じられている砥部町報（昭和 35 年 10 月号）。
藤本能道が現地で直接指導することも紹介している。会場のレイアウト、陳列の仕方も藤本自らが指揮した。

その一方で、藤本はどこにでもいるような酒好きの兄貴的性格で、高知県出身の父母の血を受け継いだせいか、大の酒豪であった。

藤本が砥部に来るときは松山市北京町（現在の二番町界隈）の、武之助が手配した旅館を定宿にしていた。酒の好きな藤本は宿に帰るとそのまま飲み屋に出かけて一人で飲んだ。

土地勘もないし、店のこともわからないので、宿のおかみが、ここなら安心と紹介した店に行き、頃合を見計らって宿の者が藤本を迎えに行った。

藤本と梅野トリオの三人がそれぞれ打ち解けあったころ、岩橋が自分と同じ酒好きであることがわかり、なんでもっと早く言ってくれなかったのか、さっそく一緒に飲もうと誘った。松山市立花にアパートを借りていた澤田と工藤も合流。梅野トリオの三人を前にして、大いに飲んで、語り、すっかり酔った藤本を抱えて宿に送り届けたことが何度かあった。酒席での話は、絵付けのこと、富本憲吉のこと、自身の経験、これからの砥部のことなど、さながら課外授業であった。その後、この課外授業は幾度となく開かれた。

岩橋と赤絵

藤本能道が伝授した「ペンペン」を元に、三人は工夫をして模様を編み出していく。後の梅山窯オリジナルデザインの数々が誕生した。

最初は染付（白磁に呉須）だけだったが、アクセントに赤を加えることで模様のバリエーションがさらに広がる。商品としての魅力も増す。そこで、富本や藤本が用いたように、梅山窯でも赤、さらには緑、黄色といたった色を加えることにした。

鈴木繁男が指導していたときも一部で赤絵を取り入れたが、本格的に取り組むようになったのは、藤本が来

てからである。

この赤絵を取り入れるよう、藤本から直接指名されたのが岩橋である。新しい技術を導入にするに当たって、物事を進めるには「地元出身で、職人たちを掌握しているお前がやるのが一番いい」とのことだった。

肝心の色絵具の材料は、試験場に少しある程度。組合にはなかった。なので、「色絵具の作り方から教えてやる」と藤本が言い、京都、名古屋の業者から原材料を取り寄せ、調合の仕方から教えていった。

ところで、染付と彩色は同時には行えない。二度の焼成を必要とする。手間もかかるし、専用の設備も必要となる。赤は、単に色を増やすというだけでなく、工場の態勢を変えることも意味する。その推進役になることを命じられた岩橋が職人たちの先頭に立ち、動かすことで、計画は短期間にスムーズに進み、一層魅力的な製品を作り出す環境が整えられた。

砥部以降の藤本能道

加藤土師萌から、「四、五年たったら恐らく東京芸大にも陶芸講座が出来るだろうから、その時、君は東京へ出て来て、学校の仕事を手伝ってくれ」との言葉通り、東京芸大に陶芸講座ができると藤本は迎えられ、昭和36年に砥部を離れることになった。

砥部に来る前の藤本は、八木一夫率いる走泥社やモダンアート協会に参画。陶芸のオブジェ化という最前線に身を置き、自身にとっての陶芸を模索していたが、砥部を離れた後の昭和38年、モダンアート協会脱退。東京芸大に行ってからは、藤本は変身と言ってもいいほどの劇的な変化を見せる。確かな技術を持つ異能の才人ぶりを発揮。

富本憲吉（昭和38年没）、加藤土師萌（昭和43年没）亡き後、磁器絵付けの後継者として独自の世界を拓き、その結果、富本と同じ上絵付けで人間国宝の指定（昭和61年）を受けるのである。

藤本の作風は、砥部時代に教えた、つけたて描法とは全く違う、写生に立脚した写実的な描写をめざしたものであった。日本画の「没骨描法」を取り入れ、上絵具の新色を開発し、新たな釉薬を考案するなど、膨大な実験と科学技術に支えられた現代的表現であった。

その後、東京芸大教授となり、学長にもなり、さらには人間国宝となった藤本の作風の変貌ぶりを見て、梅山窯の三人はあらためて驚いた。こんなすごい底力と表現力を持ち合わせた人だったのかと。

藤本は後述している。

「私は砥部の仕事をしたことが、自分の考えに色々作用して、其の頃、思いまよっていた陶芸への疑問を次第に氷解していってくれたように思っている。

今は、陶芸を習いはじめた初心に立ちもどって、過去でも未来でもない。現在の物をと心掛け、素直に仕事に取り組む気になれるようになった。

富本憲吉先生が砥部の素地に興味をもたれた事が縁となって、陶芸の道に踏み迷っている私が、大きく転回を始めねばならない状態にきている砥部焼に助言役として出かけた、結果は私の方がまよいをといてもらった様なものかも知れない。」（砥部焼とわたし）

藤本自身にとって、重い腰を上げて向かったはずの砥部で、思ってもみなかった収穫があったようだ。

藤本は三人に、「手仕事の中で砥部が傑出した存在になれ」との言葉を残して砥部を離れるのである。

「瀬戸や有田を追うのではなく、砥部は砥部の道を突き進め」
呑兵衛、能道氏、口角泡を飛ばす。

東京芸術大学に迎えられ、
人間国宝の指定を受けた頃の
藤本能道

澤田　ともかく、ものすごく勉強した人。
能道氏曰く
「自分でまずやってみよ。どの方向にも腕は動く。
自分で気に入るタッチが生まれる。
ただ、それだけのことよ」と。

工藤　能道さんが砥部を離れたのち、彼が持ち込んだ「ペンペン」
の原形を中国宋時代の資料の中に偶然見つけた。
発見に小躍りしたね。
「ここから持ってきていたのか」って。
彼もまた、陶磁器の長い歴史の中から学び、
歴史を受け継いで我々に教えていたわけだ。

岩橋　赤絵はまずお前がやれ、と言ってきた。
絵の具の作り方から
焼成から、全部教えてやると。

藤本能道

「砥部は他の産地とくらべて機械化に遅れてしまった。むしろその遅れを利用すべき」

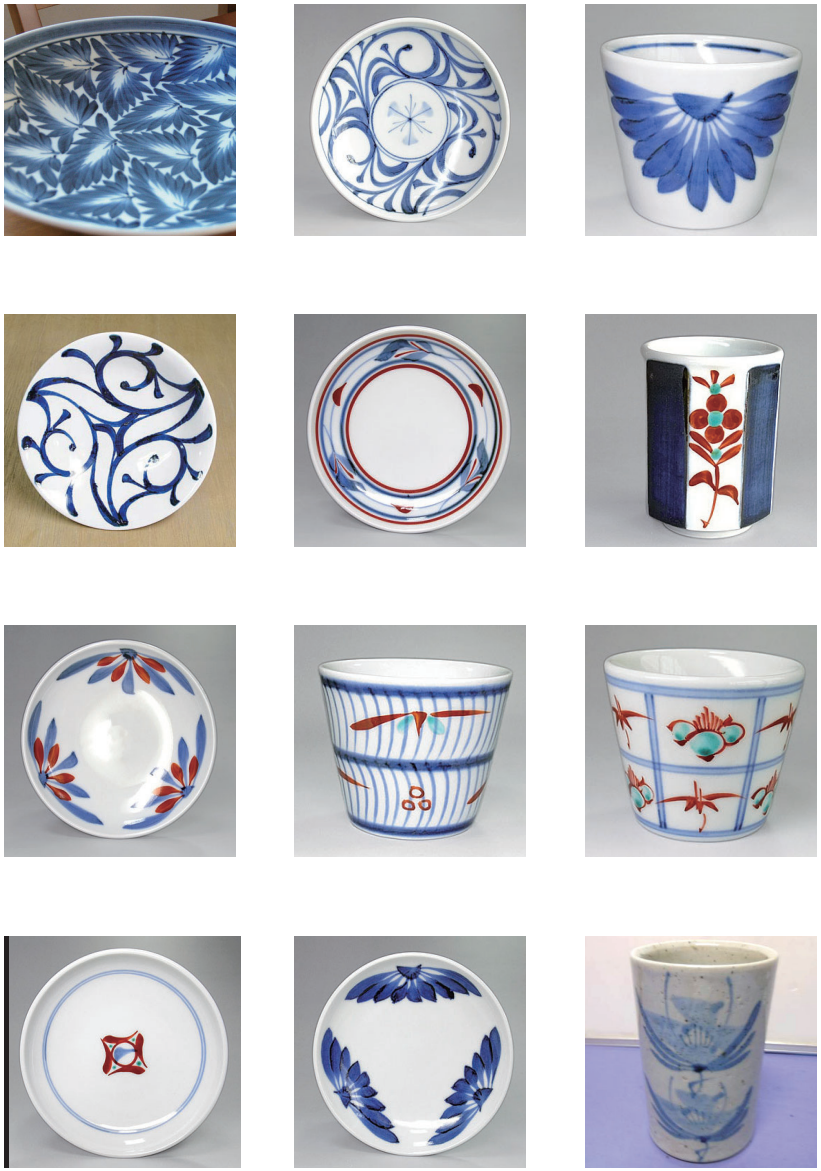
「澤田、岩橋、工藤の三君が私の考えと感覚的な方向を理解し、次第に実行に移して行ってくれた」

「武之助さんにその気がなかったら、恐らく今の砥部焼の姿は実現しなかったであろう」

藤本能道が持ち込んだ「ペンペン」から梅山窯スタイルのオリジナル模様が、次々と生まれた。

梅山窯に残る藤本能道が残したデザイン見本

砥部を離れ、東京芸大に迎えられて以降の作風は写実的色絵を展開。
恩師富本憲吉、加藤土師萌に続き、色絵磁器で人間国宝となる



「ペンペン」を応用して生まれた梅山窯デザイン

写真協力・木下陶器店

武之助、富本憲吉の誘いを、断る。

富本憲吉の作陶は三期に分けられ、砥部とかかわりを持ったのは後年の「京都時代」と呼ばれる時期である。この期間に、代表作ともいえる「金銀彩羊歯模様」を完成させている。

富本の最晩年にあたる昭和36年当時、岩橋節夫は京都の市立工業試験場で勉強していた。

富本の工房では、作品を作るのと並行して、自分の作品を頒布用に複製する仕事が動いており、岩橋はこれを手伝った。

この頒布品の製作だが、じつは以前に富本本人から直接、梅山窯でやってみないかと武之助に打診があった。ありがたい誘いだった。

なにより、砥部には富本も認めた白磁がある。しかし、武之助はこの申し出をひとまず預かった後、丁重に断った。

武之助の返事は「残念ながら私どもの技術は先生のご期待に沿えるレベルに達していません」との内容だった。京都で作られているような、薄手もののの製作に躊躇したのである。

当時から薄手の食器づくりにチャレンジをしていたが、生地が薄いと窯出しの時にどうしてもゆがみが生じていた。磁土の問題もあった。

砥部が薄手をこなせるようになるには、窯材料のカーボランダム登場まで待たねばならなかった。

武之助としては、大恩ある人に迷惑をかけるようなことがあってはならない。そんな気持ちで、富本に答えを示したのだった。

（写真　富本デザインの頒布品例）

加藤土師萌

富本憲吉と同時代に生き、同じく色絵磁器で双璧をなし、人間国宝となった加藤土師萌（かとうはじめ）は、昭和28年に四国を訪問。砥部に立ち寄っている。その時の印象が朝日新聞紙上に掲載されている。砥部焼については次のように評価している。

「砥部は四国を代表する焼き物の産地で、良質の陶石と古い染付ものに心をひかれる。現今の製品はあまりかんばしくなく、あたら大恵の原料を無駄使いしているのが惜しまれる。万年、安別当、川登などの陶石をもっと活かして、ここ砥部でなくては出来ぬ特質を持った白磁ものや、牙白磁、それに選外の陶石を利用して染付の味なものもできるだろう。これからの若人の手で研究向上してほしいものである。砥部は井上正夫の生まれ故郷で、生前親しくした間柄だけに、私も砥部焼の発展が願わしい」。

加藤土師萌が見た当時の砥部焼は、良質の陶石産地にふさわしくなく、製品に魅力がないことを指摘している。そして、若者の手によって、改革して行け、と。

加藤の言葉通り、その後、若者の手によって、しかも、自身の子息である加藤達美（クラフト・センター・ジャパン）をはじめ、加藤に縁の深い人物たちが砥部焼再生に関わっていくのだから面白い。

加藤土師萌

鈴木繁男と富本憲吉の同居

民芸の鈴木繁男が砥部でデザイン指導していた時期と、かつて民芸の同志でありながら袂を分けた富本憲吉が砥部に関わった時期とは、じつは重複している。相容れない理念を持った、いわば『気まずい関係』の二人だが、ある時期、約1か月間、同じ借家で同居生活を送った。

富本は砥部に来ると、砥部町大南にあった山本卯一氏の別宅を仮住まいとし、向かいに住む老婆が食事等を世話した。そこに鈴木が同居することになる。鈴木より富本の方が28歳も年上だから、実際は鈴木が富本を世話した、というのが正しいだろう。二人の生活ぶりを知る由もないが、やはり、お互いに意識するものがあったようだ。

ある日のこと、澤田と岩橋が連れ立って両先生を訪ねてみると、両者の話が議論となり、だんだんと熱を帯びて、やがて取っ組み合いが始まるのではと思われるほどの白熱ぶりに、冷や冷やしたそうだ。年恰好から言って、派手な親子喧嘩みたいなものだ。

話の発端は「あそこに生えている苔は美しいか否か」といった、芸術論でもあるし、禅問答のようなものである。その後、どちらかが住まいを出ていったというような事実はなかったので、お互いに意識しつつ、大人の付き合いを心得ていたということだろう。

両者は奥底の理念は違えど、認め合うものがあった。

このときのことについて、鈴木のことをよく知る水尾比呂志（美術史家）はこう記述している。

「昭和三十一年に、砥部を訪れた富本憲吉と一ケ月起居をともにした経験も、鈴木にとっては大きな勉強だったであらう。自身も言ふ通り、鈴木が最も親密に同調できる性質の模様は、富本のそれだった。演田から受ける重圧感や、河井に感じる異質感や、リーチや芹澤の持つ及び難い能力への恐怖感は、富本には感じなかった。そのまま、すっと気持が合ふ、と言ふ。事実、鈴木の模様の持つてゐる鋭い整ひは、富本の完成された端正さに向つて値れる気質を示してゐる。だが、一面、富本にはない奔流する烈しさが鈴木にはあり、それは彼本来の性向であるとともに、棟方志功的世界への標を表白しているやうに思はれる」

（鈴木繁男の仕事　雑誌民芸）

●　●　●

富本が頒布品に添えた一文

富本が自身のデザインによるレプリカ品販売を公認したことは先ほど紹介した。これは、自分の作った品が高価で取引され、結果、一般の人に馴染みの薄いものになっていることを憂慮し、高島屋、日本クラフト側からの企画にのったものだ。

その頒布品には、富本の次のようなメッセージが添えられていた。

●　●　●

「安く造って多くの人に使ってもらうのが工芸本来の姿であり、私が作陶するとき、何時もその心持を忘れたことがない。

しかし、私個人の数を造る能力では需要に応じきれないため、せっかく安く造っても一部の人の手に入るにすぎないし、またそれが点々としている間に、法外に高い値段になってしまうのである。

今度・・・私が常に考えてきたことを採り上げ、私の原作を忠実に再現し、安くて使いよい、しかも手工芸の美しさを失わないものを一般に広く販売することを企画されたので、図案権が守られていない現状ではあるが、あえて私の本来の念願を果たすために応ずることとした。京都泉涌寺　富本憲吉」

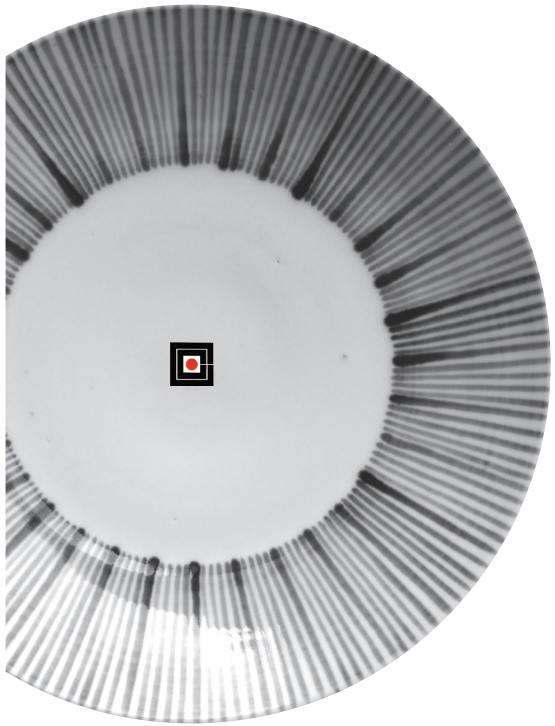
頒布会のしおり文面からもわかるように、広く人々に上質な器を届けたいという、ものづくり、デザインの姿勢は両者ともまったく同じだったのである。

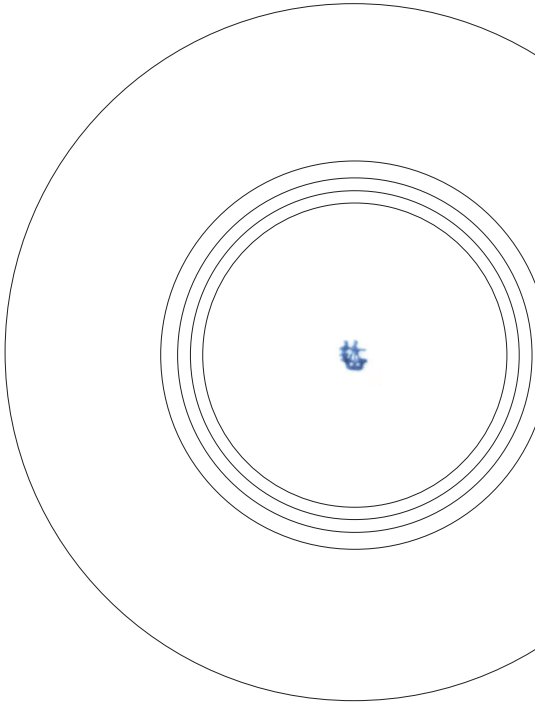
最初、柳の民芸に賛同しながら富本が離れていったのは、オリジナルな模様を編み出すことを信条とした富本にとっては、民芸の路線は我慢ならないものになっていた。ただそれだけのことだった。

富本が日用の雑器に対して、民芸と全く同じ立ち位置にあったことが伺える。

第四章
クラフト・センター・ジャパン

質の高い日用品を意味する「クラフト」。
新しい生活文化を提案する
（財）クラフト・センター・ジャパンとの共創関係が
砥部焼を全国ブランドへと押し上げた。





食器ビジネスの成功へ

これまでは花器から食器へと転身していくための、ものづくりを中心に触れてきた。産地再生をするために、もう一つの大切な柱が流通販売面での整備。ものづくりと流通販売は両輪の関係。この二つがうまくかみ合ってこそ、産地再生を成し遂げることができる。

花器および輸出用の伊予ボールを作っている頃は、問屋を介しての流通ルートが敷かれていた。特に花器は、先代鶴市の時代に、東京にも営業拠点を設けるなど整備されていた。だが、その花器もだんだんと下火になってきて、食器分野へとシフトを急いだが、すぐに生産比率を逆転させるというわけにはいかなかった。作れば売れるという時代ではなかったし、販売ルートを新たに開拓する必要があった。なにしろ、食器に関する販売ルートは貧弱で、ゼロに近いような状態から作り上げていく必要があった。かといって、営業部門を新設するような余力は梅山窯にはない。

鈴木繁男を迎えて、食器を主体とする窯に生まれ変わるべく取り組みはじめ、続いて、藤本能道を迎えて新たなデザイン手法を手に入れた三人であったが、成果はすぐに得られなかった。澤田も言っているが、取り組んで2年目くらいに、自信を失いかけた時期があった。

「これはもう、今のうちにやめたほうがいいんじゃないかと、正直、僕は二年目（昭和35年）ぐらいに思うたよ。給料は一人前くれるしね。「給料減らしてください」と僕は言うたことがあるんだけどね」（澤田「新しい波」平成4年の座談会記録）

自分たちの取り組みに対して、納得できるだけの成果が得られないのである。新規事業を立ち上げる際、何

かと困難がつきものだが、意気込んで取り組んでいる当人たちにとってはつらいところである。

ただ、こうした成果が見えにくい状況でも、武之助は黙って三人に食器づくりを任せた。成果を出すようせかしたり、三人の取り組みに口をはさむことをしなかった。「このままやれ」「続けろ」と無言で見守るのであった。武之助としては、手造り手描き、この方向でよい。いまは産みの苦しみの時なのだ。前に進むしかないとの思いがあったはずだ。

そんな状況にあった梅山窯を、時代のトレンドが、大きな追い風となって後押しすることになる。機械で大量生産された製品ではなく、上質で吟味された品を作り、それを使うことで豊かな暮らしを取り戻そうとする「アーツ&クラフト運動」の日本での広がりである。

戦後の諸運動は、朝鮮戦争を経て経済の高度成長が始まる昭和30年前後に集中しておこるが、「アーツ&クラフト運動」も例外ではなかった。

イギリス、ウイリアム・モリスの思想を起点にする、新しい感覚の生活文化の導入である。

（アーツとは芸術の意味だが、ここでは広義の「デザイン」と解釈した方がわかりやすいし、実際そうだった）

手造りを基本に、テキスタイルや家具、日用品等に美しいデザインや模様を取り入れるトレンドである。「手工芸」ではなく、カタカナの「クラフト」という言葉を使うことも奏して、何となくモダンで、洗練されたモノと受け止められた。

日本におけるアーツ&クラフト運動に関連した主な出来事を拾ってみる。

昭和27年、日本インダストリアル・デザイナー協会結成

昭和30年、銀座松屋にセレクトショップの草分けともいえる「デザインコレクション」設立。

昭和32年、銀座松屋を拠点に「日本クラフトマンデザイナー協会」創設。
同年、通産省によって「グッドデザイン商品選定制度（Gマーク）」創設。
そして、昭和35年に設立されたのが、日本橋・丸善の「クラフト・センター・ジャパン」である。

このクラフト・センター・ジャパンとの出会いと、梅山窯との融合（今でいうコラボレーションのようなもの）が、四国の小さな民窯にすぎなかった砥部の名前を、一躍、全国的な知名度の産地へと変貌させていく推進力となるのである。

そしてじつは、クラフト・センター・ジャパンの活動の中心メンバーには、富本憲吉や藤本能道らを起点に連なる人たちがおり、そうした要因もあって、砥部焼は優位なポジションで支援されていくのである。

もちろん、クラフト・センター・ジャパンの功績は大だが、これをチャンスに、梅野トリオの3人を中心とした職人たちと、彼らに続く、第二期生とも呼ぶべき若い陶工たちの旺盛な創作活動があったことは言うまでもない。

民芸というルート。それに新しく加わった、クラフトというルート。伝統的なるものと、西欧から入ってきた、何となくモダンなトレンド。

梅山窯に大きな二つのチャネルが開かれようとしていた。

財団法人クラフト・センター・ジャパンとは

そもそもクラフト・センター・ジャパンとは、どのような目的を持って設立され活動した団体なのか。クラフト・センター・ジャパンのホームページから、該当する記述を拾い出してみる。

「1959年といえば、日本がバラ色のアメリカを追ってひたすら工業化の道を走り出した時代です。プラスティックやアルミの量産品が、それまで日用品の主流だった木や竹や漆の道具を市場から駆逐し、「経済成長！消費は美徳！」のかけ声に、日本人の暮らしのありようと価値観がガラガラと崩れ、古い道具が惜しげもなく捨てられ始めた頃。・・・建築からプロダクト、グラフィック、そして工芸まで、日本のもの作りの世界に改革の機運が満ちた時代でもありました。

この時代、貴重な日本の伝統の手技を土台に、「新しい時代にふさわしい、美しくて使いやすい道具を創り出そう！日々の暮らしに生き続ける質の高い日用品としての工芸品を創ろう！」と、燃えた工芸家やデザイナーたちが新しいもの作りの種を蒔きました。

この新しいもの作りを何と呼ぶか？「用の美」という意味で昔からある「工芸品」でもよかったのですが、美術館やコレクターの床の間に並ぶものとは違う！その決意が当時一般の人にはまだなじみの無かった「クラフト」という言葉を選ばせました」

「工業がまだまだ欧米に太刀打ちできない時代、唯一世界に冠たる日本の手仕事を貴重な輸出産業として育てたいという行政や財界の願望が、作り手たちの情熱と一体となって、クラフト・センター・ジャパンが通商産業省（現経済産業省）管轄の公益財団法人として正式に誕生したのが1960年です」

（クラフト・センター・ジャパン誕生の背景と種を蒔いた人々）

日本が今日のような工業製品の輸出国になるのはまだ先であり、当時は「日本の手仕事」が外貨を稼ぐ担い手と期待されていたのである。

また、クラフト・センター・ジャパンの推進役となった丸善株式会社の百年史から、クラフト・センター・ジャパンに関する部分を拾ってみる。

クラフト・センター・ジャパンの設立

「その目的としたところは、工芸品といっても一流作家による作品は高価すぎて輸出の対象とはなり得ない故、高級品と安価品の中間で且つ日本の伝統手造品で、一定量の生産ができるものを探し出し、更にデザイナーの手でデザインを工夫して作らせ、輸出することにあった。この意図のもとに若い工芸家(陶器。漆器。ガラス。インテリア。家具その他)及び評論家を糾合した。勝見勝、加藤達美、佐藤潤四郎、内藤正光、藤森健次、菱田安彦、三輪智一、吉田丈夫、渡辺力等がそのメンバーであった。

早速メンバーは手分けして国内を広範囲に歩き廻り、クラフトの発掘及びクラフト・センター・ジャパンの主旨に賛同する生産者の協力を得ることに努力した」

常設展示場

「一方当社本店三階に約三〇坪の常設展示場と事務局を開設、蒐集したクラフトを展示、また輸出のための宣伝文等を作成して、商談に応じられる態勢を整えた。展示作品は、毎月選定会に於て、選定委員が水準以上の作品と認めたものであった(選定委員は前記の人々)。なおこれらの工芸品の国内販売は洋品部が、輸出は輸出部が担当した」

「クラフト」という言葉は当時、真新しい言葉であり、これから取り組む運動の主旨をあらわすものでもあった。この名称に決めるのにあたり、当時の主要メンバーであり、その後、ことあるごとに砥部焼を好意的に紹介した渡辺力はあとでこう語っている。

「『クラフト』という言葉をつくりだしたというのは、そのころ『工芸』という言葉しかなくて、『工芸』という言葉も民芸からグラフィックから、全部美術工芸ですね。床の間に置くような美術工芸というものに僕らが反発して『クラフト』という新しい言葉を創ったわけです」

固定した美術概念から外れ、質の高い日用雑貨を世界に発信しようと設立されたクラフト・センター・ジャパンであったが、実際は、丸善の常設展示場を通じた国内販売が中心であった。ここで重要なのは、日本各地にあった手工芸品をただ集めて販売するのではなく、クラフト・センター・ジャパンの認定品としてよく吟味したものだけを展示販売するという、産地と一体になった取り組みであったこと。このことが、梅山窯の製品開発を加速させ、クラフトの主旨を理解して送り出した試作品は続々と認定品に選ばれ、全国に砥部焼の名前が知られるようになったのである。

（注）現在は丸善がクラフト・センター・ジャパンの運営から手を引いたため、2011年に一般財団法人に移行し、新生クラフト・センター・ジャパンとして新たな取り組みをしている。

クラフト・センター・ジャパンとの二人三脚

昭和32年に、クラフト・センター・ジャパンの加藤達美らの訪問を受け、クラフト・センター・ジャパンの主旨を理解した三人は、ここと共同歩調で進むことを大将に強く進言した。特に工藤は、先に紹介したクラフト・センター・ジャパンの啓蒙思想に強く共感し、以降、工藤の創作活動は一挙に加速していく。大将も三人の説得に「そうか」と、了解した。

この加藤達美は、富本憲吉とともに色絵磁器における双璧をなし、昭和28年に砥部に来たことのある加藤土師萌（1900 - 1968）の長男であり、富本憲吉、藤本能道の下で学んだ門下生。澤田とは4歳違うが、門下生同士の関係にある。

クラフト・センター・ジャパンの加藤らが訪問してきたときのことを、武之助はこう記憶している。

設立されたその夏のこと、加藤達美、原照夫の両名の来訪があって工場及び作品を見て貰って澤田惇、岩橋節夫、工藤省治君と面談して貰ってクラフトセンターの設立趣旨、工芸運動の進め方、梅山窯の受け入れ、他産地の状況などについて話し合いをした。

澤田の意見としては参画して積極的に進めるべきであると強調した。丁度澤田が試作した白磁の長い細口花瓶など二、三点が最初に展示されることになった。このことによって砥部の産地と結びついて活動が始まる切っ掛となったことはありがたく不思議なご縁となった。

昭和三十九年に、「砥部陶磁器展」がクラフトセンターで本格的に開催されたことによって好評を得て逐次販売されるようになった。

この時のメンバーは、澤田惇、岩橋節夫、工藤省治、伊志良光、杉本幸太郎であった。この展示会で選定された作品は工芸品課で取り扱うことになったことで各方面で好評を得ることになった。「澤田デザイン」作品も多く選定され、販売されることになった。

（澤田惇先生の砥部での仕事に思う）

スタートして間もないクラフト・センター・ジャパンの展示会場を、たまたま覗いた澤田はこう述べている。

「最初のクラフト・センター・ジャパンのオープンには行かなかったけど、オープンの展示が残ってるところへ、東京へたまたま行って、見たことがある。そのときは、当時の陶芸家の大先生の作品も並んでいた。今では考えられんけど、八木一夫のクラフトとか、富本憲吉のクラフトとか、そういうものが、手仕事の新しい開発の最初の運動をやってくれたんでね。あれは砥部にとってもものすごくよかったね」（「新しい波」平成4年の座談会記録）

ところで、クラフト・センター・ジャパンとの共同歩調は、どうして梅山窯にとって追い風となったのか。クラフト・センター・ジャパンの母体となった丸善という会社は、主に書籍、特に洋書を扱う老舗企業である。東京のほか、札幌、仙台、名古屋、京都、福岡などに支店があり、そこの一角に、クラフト・センター・ジャパン選定品の常設コーナーが設置されることとなった。日本の優れた手仕事を集めたセレクトコーナーの誕生

である。つまり、梅山窯にとっては、これまで行ってきた展示即売会のような、期間が限定された一過性ではない常設のショールームが全国の主要都市に開設されたことに等しい。願ってもない機会である。花器販売を脱し、食器の創作ビジネスを軌道に乗せる、一大チャンスであった。

洋書を扱う丸善の顧客は、いわゆるインテリ層、時代に敏感な知識人が主。アートや出版、流通の関係者が多く、様々なニュースソースで砥部焼を好意的に取り上げて紹介してくれた。こうした効果で、着実に砥部焼という名前が知られ、注目されることになったのである。

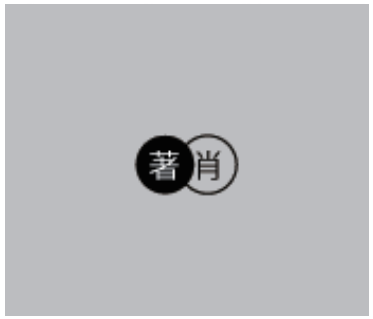


写真 「手　もう一つの生活」
クラフト・センター・ジャパン発行より

写真の製品は鉄絵に赤を差したコーヒーカップ。
このデザインシリーズは選定委員から高く評価され、
認定に選ばれたことで急速に販売を伸ばした。

「砥部計画」に見るクラフト・センター・ジャパンと梅山窯側の分担

クラフト・センター・ジャパンと歩調を合わせ、お互いを良きパートナーにすることで、梅山窯はその後、昭和40年代後半にかけて大きく飛躍と変貌を遂げることになる。クラフト・センター・ジャパン、梅山窯、双方が協力して取り組んだプロジェクトが「砥部計画」である。

クラフト・センター・ジャパン側から見た梅山窯の対応ぶりである。

「当時の陶磁器産地は無性格な安物を造る所が多く、産地の持ち味を生かした個性的な製品で勝負しようとする所は少なかっただけに砥部がねらっている方向は確かにクラフトセンターの掲げた目標に合致していたので、素直に好感が持てた。そしてそれを砥部の人達にも伝え、今後力を合わせ相互に努力することを約束して別れた。

その後、砥部の人達は上京の都度、試作品を持ってセンターを訪ね、熱心に我々のアドバイスを受け入れ、改良を重ね、砥部の特色のある製品に作り上げて行ったのである。それから二、三年を経た、昭和38年にクラフトセンターは独自の事業として砥部と共同で磁器のデザイン開発計画を立て新製品の試作に対し助言を与えることになった」

「計画の推進にあたってはおおむね次の作用分担が了解された。砥部側は梅野精陶所を中心に若い陶工等の新鮮な発想で大胆な作品を試作して、それをクラフトセンターへ送ってもらう。センター側は選定委員のメンバーの合議で試作品の検討をし、改善点を指摘する。センター側は主として使用者の立場から、作品の機能性、利用者の趣向の問題とあわせて商品性について慎重な

検討をして、適当なアドバイスを与え、新製品に仕立てて発表する手順を取ることにした。
一年間の成果として試作品だけで砥部陶磁器展を開いて、一般の反響を求め、その結果をバネにしてさらに計画を発展させるなどして、二〜三年のうちに、砥部焼の魅力を都市生活者の生活の場に効果的に紹介するのに成功した」

「昭和30年代後半から40年代の前半にかけては、経済成長の時期で若い力は都市に集中し、地方には集まりにくいときであったにも関わらず、砥部の窯には若い陶工が集まり、いつも若い者の明るさと情熱の熱気の漂った雰囲気があった」。（内藤正光「砥部焼とわたし」）

クラフト・センター・ジャパンでの認定審査会は毎月のペースで開催された。それにあわせて、試作品を作り、当日までに発送するのである。今のように宅配便もなく、貨物と言えば当時の国鉄便扱いが普通。窯入れ日程の都合で発送が間に合わなかったものは、審査会に参加するため上京する際に、段ボール箱に入れて持参した。上京のルートは、堀江から呉にわたり、そこから夜行列車に乗って東京に向かう。澤田と岩橋が試作品の詰まった段ボールを抱えて呉駅のプラットホームを歩いていると、手が滑って落としてしまった。ガチャンと割れた音。しまったと思ったがもう遅い。割れたものは処分するしかないが、「審査会だから、割れていてもその場で説明したらデザインを理解してもらえるだろう。このまま持って行こう」と、持ち込んだこともあった。（岩橋談）

展覧会、展示会と営業活動

梅山窯とクラフト・センター・ジャパンがかかわりを持ち始めた頃、砥部という産地はまだまだ無名に近い状態のままだった。「砥部」を「とべ」と読んでもらえない。そのくらいの認知だった。工藤の回顧である。

（昭和30〜40年代にかけて）日本の国っていうのは、我々のような手作業のクラフトを奨励はしてくれてるけども・・・工業デザイナーの人達っていうのが非常に日本の国では幅をきかしていた時代ですね。

東京に工業デザイナーの秋岡芳夫なんて方がおられてお付き合いしてたんですけども。「今日はこっちでオートバイのデザインした。今日はこっちで冷蔵庫のデザインをした。今日はこっちで東京から博多までの特急列車のデザインをした」とか言って、まあカッコいいことばっかし言って、「お前は何しよんぞ」と言われまして、「ワシはお茶碗作ってんのよ」ということになったわけですけどね。そういう人達の仲間の中にいて、砥部っていうものが育っていくわけですけど。

そういうクラフト運動っていうものは、非常に楽しいようで、売れないといけないんです。売れないで地場産業が楽しんでちゃあ、これはまた言葉悪いな、食うていけへんですよ。食べていかれないのであります。ですから、どんどん々々作っていかなきゃだめなんですけど。

作っていくけども、買う人もなかなかいなくて、東京のどこか展覧会やったりすると「砥部ってどこにあるんぞ。四国か。なんでいうのか。ていべか?」とかね。「とべ」と読んでくれない、砥部ってなんだべ。そういう風にしてぜんぜん相手にしてくれない。

ほんとに砥部って言うのは日本列島の中で展覧会しまくっていました。とにかく展覧会をする

ことによって、人様に物を見てもらって、そして陶磁器が生まれてこなければだめだし、新しいものが生まれてこなければだめだって。それに対応する。そうすると親方は「展覧会があるよ」って一言僕に言うだけで、「フン、できたか?」って言うだけ。「出来た。ほんなら送るか」。「じゃあ、行ってみいや」「ワシも行ってみよわい」。その程度の会話なんです。お金のことは言いません。（久万美術館での講演）

梅山窯とクラフト・センター・ジャパンとのパートナーシップ

梅山窯にとって、クラフト・センター・ジャパンはＰＲ活動、販売、代金回収まで代行してくれる、願ってもないパートナー。反対にクラフト・センター・ジャパンにとって梅山窯は、世界に向けて日本が誇るクラフトを発信するという理念を実際に具現化してくれるパートナー。お互いが、お互いを補完しあう関係にあった。

梅山窯にとって何よりもありがたかったのは、札幌、仙台、東京、名古屋、京都、博多など都市部に営業拠点を構える丸善内にクラフト・センター・ジャパンの常設展示コーナーがあり、そこに梅山窯の製品が置かれ、販売代行をしてもらったことである。

当時、営業担当を抱える窯は皆無に等しく、一番大きな梅山窯でさえ営業の肩書を持つのは一名のみ。それも、クラフト・センター・ジャパンの窓口という役割がメインだった。

丸善の常設展示コーナーで梅山窯の製品を見て気に入り、業務用など大量発注したい場合、そこの担当者がわざわざ砥部にやって来た。

梅山窯には、クラフト・センター・ジャパン認定品はもちろん、鈴木繁男や藤本能道の指導を受けて過去に

三人が作成したサンプル品がそれこそ山ほどある。その中から、希望に合いそうなものを選んできて見てもらったり、また、大きさはこれ、模様はこれと、組み合わせて、その場で手造り手描きのオーダーできる条件が揃っていた。さらに細かな注文だと、工藤や岩橋がその都度対応して商談がまとまる。こんな受注体制が定着した。

新民芸との二本立て

こうしてクラフト・センター・ジャパンのルートが拓かれていったわけだが、一足早く取り組んだ民芸の販売ルートも、折からの民芸ブームを受けて、昭和40年代に入ると順調に売れ行きを伸ばしていった。

新民芸とクラフト。両方から砥部焼は注目されることになった。澤田はこう語っている。

「34年にクラフト・センター・ジャパンが発足するのだけど、その年、加藤達美ともう一人、全国から日本の新しいクラフトとして採用できるものを発掘しようというので、たまたま砥部へ来た。

そのころ、僕なんか絵も描けない。まあ、ロクロはできる。呉須ぐらい塗れるとか、赤ぐらいべた塗りできると、そういう自分自身の技術でも最初の段階だった。そしたら「これがニュークラフトだ」と、彼らは言うわけよ。こっちにとってはね、それしかできんという（笑）それぐらいの頃でした。

そういう自分の技術を積み重ねながら、我々はやって来たんやけどね。

同時に民芸のほうでも、新作の民芸というのが要求されている時代であって、人数がむろんあったんだけど、そうしたら、シンプルなものというのは、民芸のほうでは、それが柱だから。丸善

のほうでは「これぞクラフト」。民芸の店では「これが新しい民芸だ」と。同じものが二つの販売ルートの中で出て行くという、そういうのがしばらく続いた」（「新しい波」平成4年の座談会記録）

「梅サイン」のこと

梅山窯製品の裏面には、ほぼ全品に「梅」のサインが入っている。これは、窯元や作家をあらわす窯印と呼ばれるもので、手造りが基本の砥部焼には窯ごとに印が入れられている。

梅山窯の場合、窯印を入れるようになったのは、比較的新しく、クラフト・センター・ジャパンとの関係がスタートした後の昭和44年頃から。それ以前は、無記名のままであった。

クラフト・センター・ジャパンに送るサンプル品には、すぐそれと分かるように、たとえば工藤なら自分の名前の「省」の字を入れていた。クラフト・センター・ジャパンに認定されて商品化されると、今度は「省」の字が消えて、無地のままで完成品となる。これでは、店頭で初めて手に取る人は、どこの産地のものか判別できないし、瀬戸や有田の新製品と誤解されても仕方がない。

梅山窯の製品であることをちゃんと示しましょうと、工藤らは武之助に進言したが、なかなか首を縦に振らなかった。なぜ、武之助はサインを入れることに躊躇したのか。それは、武之助自身が民芸の思想に傾倒していたからである。むしろ、民芸に対する恩義の感情かもしれない。

民芸におけるサインのとらえ方は、次のようなものであった。

濱田庄司は「作品そのものが作家そのものであるのだからサインなどは問題ではない」と主張した。この考えは、柳宗悦の「・・・今の人々はこぞって在銘のものを愛します。だがそれは「銘」を愛し、「人」を愛し、「極め」を愛しているのであって、美そのものを見つめているのではないのです」という言葉に表れている。

民芸の立場とも言える無名性に対し、クラフトの考えはこれと完全に対峙する。「製品に名を入れることで製品に責任を持つ」あるいは「デザイン発信者の存在を明らかにする」という、今日のプロダクト全般に通じる立場である。

せっかく製品が全国的に売れ始めているこのタイミングを逃さず、我々も含めた砥部焼というブランドを広めていきましょう、という工藤ら3人の説得に、最終的に武之助はこれを認めた。

武之助の意を汲み、できるだけさりげなく、主張しすぎないものにしようと澤田が何案か作成。そのなかから選ばれたのが、現在の「梅」一文字の窯印である。

澤田自身、自ら手掛けたデザインを個人作とすることを拒んだが、梅山窯のみんなが関わって作ったという主張の証は、澤田も納得できる好都合の窯印となった。

試作から量産へ。デザイナーの仕事。

当時、商品の企画や模様を考える彼ら3人を「デザイナー」と呼んだわけではないが、機械化された他産地の食器工場ではすでに、商品企画、模様を考案する専門の食器デザイナーたちが存在した。彼らの仕事と、手造り手描き産地のデザイナーの仕事がどのように違うのかを、ここで紹介したい。

梅山窯の場合、クラフト・センター・ジャパンに新たな商品企画を持ち込むには、実際にサンプルを作って送り、審査を受ける。問題があれば指摘を受け、それを改良して、また持ち込む。審査を通過すると丸善各店のコーナーに常設展示され、量産化の運びとなる。

「省」のサインを入れた工藤の試作品が認定を受けると、次に工藤はロクロ成形に必要なヘラとトンボを作り、現物を添えてロクロ場の担当に渡す。この道具を使って、この通りの形に仕上げてくれ、という連携であ

る。また絵付けは、工藤らだけで行うわけではない。

それではいつまでたっても三人の手を離れず、新たな提案もおぼつかない。なにより、梅山窯がめざすのは食器を作る量産工場であり、そのための体制を整えておく必要がある。つまりは、一点一点手造り手描きを基本としつつ、サンプルと全く同じ品を、何十、何百と作れるよう、内部で人を養成していく必要がある。

機械化の進んだ工場では、専属の食器デザイナーがおり、デザインが完成したらそこでその人の仕事は終了。あとは、ステンシルや転写といった工程で、ベルトコンベアー式に商品が流れていく。そこには、人の手による作業は必要ない。

梅山窯においては、手作業で絵付けのできる人材が不可欠であり、その役割は昔ながらに、主に近隣の婦人方が担ってきた。もともと半農半陶に依存した産地であったので、分業の素地は整っていた。

こうした体制であるから、商品を企画し、模様を立案する際も、既存の人員で対応可能であることが前提でなくてはならない。書き手によってばらつきが出たり、複雑すぎて再現性が難しかったりしたのでは駄目なのである。なので、そうしたことを考慮したうえで、商品企画や模様を考えないといけない。機械化、自動化の進んだ工場にはない、手造り工程ならではの難しさがここにある。そして、新しい模様を展開する際には、絵付け担当はとにかく練習して、慣れてもらうしかない。

梅山窯の代表的な模様である、工藤が作った唐草模様。これを絵付けの人たちにバトンタッチした時のエピソードが紹介されている。本人の話だ。

「最初に考えた唐草を（絵付けの）彼らに描かせたら、描けない。上から下にカーブするほうの唐草は描けても、次に下から上向きに描くのが難しいらしいんです。描けっていうんだけど、どうしても描けない。だから、これをどうしたら彼らに描かせることができるかと考えた。それ

で最初の唐草に、装飾として葉っぱをうまく付けていったわけ。そしたら、ここに「一つ唐草」ができた。これが、砥部の唐草になったわけです。

そして職人を養成するために、皿なら皿に、これを繰り返しお描きよと。

これをひとつ覚えたら、あとは繰り返しだからねと。

ほんと、最初の唐草が描けるまでは難儀したんです。ところがだんだんだんだん、平気で眼をつぶっても描けるようになる。やった、と思ったね。

それはね、絵画的な知識があって、常に観察してデッサンしてという人たちじゃないんだ。家に帰ったら鍬もったり鎌もったりしかしたことないようなおばさんに、筆をもたせて、描いとおみやと言ったって、描けるもんじゃない。ところが、あれは描くんだよなあ、最終的には」

（大野千佳氏の取材記録より）

くり返し、くり返しの仕事は、やがて「慣れた手つき」を生み出す。

唐草模様は何本ものタッチが絡まりあうようにして描かれるが、お椀状の丸い器の中央に、しかも小さいものだと余計に難しい。デザインした工藤でさえ手こずるものを、絵付け場の人は慣れた手つきで、たやすくこなしてしまうのである。

常に手造りの現場を想定してデザインを考え、現場で指導する。

生産体制の違いで、デザイナーの守備範囲はこうも異なってくるのである。

クラフト・センター・ジャパンの成功事例だった砥部焼

ところで、クラフト・センター・ジャパンが全国からセレクトした品は陶磁器だけではない。クラフト・センター・ジャパンのメンバーが全国を回って、日本の優れた手仕事を探し出し、リストに加えていった。そんな中で、砥部・梅山窯は出色の存在だった。

「陶磁器ばかりでなく、漆、金工、木竹工、紙芸と、あらゆる工芸品がクラフトという名で、全国から集められ、並んでいる。その総数は膨大なものであろう。だが中心は陶磁器である。皿、鉢、茶碗、花瓶、箸置とあらゆる分野にわたり、数百点にものぼるという。ところが、この半数以上を砥部の製品が占め、そのまた半数以上が梅山窯のもの」（「砥部焼とわたし」九原常雄）というほどの状況であった。

この数字からも、いかに梅山窯がクラフト・センター・ジャパンの理念を理解し、商品開発に没頭して取り組んでいたかをうかがい知ることができる。

砥部焼はクラフト・センター・ジャパンの取り組みの中でも、特に成功した事例であった。クラフト・センター・ジャパンを通して梅山窯の製品が広く知られるようになり、結果、砥部焼イコール梅山窯デザインの製品、というイメージが定着するのである。

幸いなことに、クラフト・センター・ジャパンの取り組みは、周辺の著名な人たちを巻き込み、砥部を支援することになる。

「あのころ、渡辺力という工業デザイナーが盛んに砥部の器を紹介して、記事にしてくれたりした時代があったですよ。だから、ああいう人たちとか、神代雄一郎という建築家なんかまでも、砥部というものを見てくれたし、それから日根野作三だとか、澤田米三とか、ああいう人たちが、砥部というものに非常に外部で、我々を励ましてくれたことは確かですね」

「当時、日本クラフトデザイン協会の集まりに出かけた時に、まわりのみんなからこう言われました。クラフト・センター・ジャパンは砥部が独占してしまっているじゃないか、と。どの産地もなかなか認定を受けられないでいるのに、砥部はどんどん認定品を送り出している。これを聞いた時、正直、鼻高々でした。それだけ我々には勢いがあったということです」（工藤）

蕎麦猪口の事例

蕎麦猪口がどんどん売れた。何百個という単位でオーダーが来るのである。武之助も三人も驚いた。注文の内訳をクラフト・センター・ジャパンに問い合わせてみると、飲食店からの注文だった。しかも、不思議なことに、注文が多いのが名古屋や京都など焼物の中心地からであった。

蕎麦猪口は昔から使われている、ごく一般的な器である。梅山窯が作っているのは、形も模様も特別変わったものではない。他の産地のものと大差ない。

にもかかわらず、よく売れる。注文が途切れることがない。不思議な現象だなと思いつつ、四人は、はたと気がついた。

蕎麦料理はいたってシンプルであり、そこで使われる食器といえば、蕎麦猪口のほかに、つゆを入れる容器

と、薬味入れくらい。食器の主役は、片手に収まるこの小さな器なのである。手に持つ器の風合いは、料理の味わいをも左右する。その頃、市場に出回っている蕎麦猪口の大半は、大量生産されたプリント絵柄のものであった。蕎麦を提供する店側は、食器の主役である蕎麦猪口に対し、料理をさりげなく引き立てる、より上質な器を求めていた。蕎麦屋の潜在的なニーズである。そこに、梅山窯の、手造り手描きのものがうまく入り込んだ。当時、札幌から博多まで、主要都市部にあったクラフト・センター・ジャパンの展示やニュースソースをきっかけに砥部焼の存在を知ることになり、店側がこれはよいと評価した。この流れが同業者間に広がり、どんどん売れるという事態を招いたのである。

かつて柳宗悦一行が砥部に来たとき、日本の食器は機械化が進んで画一化され、よいものがない旨のことを言ったが、伝統的な和食の世界で、高級料亭で使うほどの高級品ではなく、かといって粗雑安価なものは敬遠したい、「良質な器」を求める市場が確かに存在することを、この蕎麦猪口需要はあぶり出す結果となった。

また、こうした営業店での採用が、砥部焼の販路をじわりと拡大していった。砥部焼を手にした顧客の「この焼き物はどこのものですか」という関心と、口コミによる砥部焼評価の広がり。雑誌などでの露出。店側からの定期的な追加注文などで、結果、砥部焼は地元愛媛県よりも先に、全国で知られるという珍しい経緯をたどるのである。

付け加えれば、営業店から見ても、梅山窯のセミオーダー的な注文が可能な点は魅力であった。器の種類と柄の指定が、手造り手描き体制であるが故に可能であり、オリジナルな「あつらえ感」がワンランク上のサービス提供に一役買ったのである。

こうして軌道に乗ったクラフト・センター・ジャパンとの共同の取り組みに、これは行ける、と踏んだ梅山窯の三人は、他の窯にも声をかけて食器づくりに取り組むよう勧めたが、最初のうちは反応が鈍かった。

「我々が梅野で仕事を始めたというか、クラフト運動にも効果が出てきだしたころにでも、梅野精陶所新作展じゃなしに、砥部焼新作展で出して、窯の人に、みんなに協力して出してくれ言うても、二、三軒それに乗っかって一緒にやるぐらいだった」（岩橋談）

花器に比べたら売上比率はまだまだ小さいし、食器への参入には二の足を踏んでいる状況だった。

クラフト・センター・ジャパンに対して「砥部焼」という名で出していたが、実質は「砥部・梅山焼」であった。自分たちは砥部の窯元ではあるが、「砥部焼」の名を使って産地全体を代表するのはおこがましい。なので、クラフト・センター・ジャパンでの展示会では「砥部焼新作展」ではなく「砥部・梅山窯工人展」の名で開催されたのである。

砥部は民芸か、クラフトか

砥部焼は「民芸」だ、とよく言われる。間違いではない。民芸・柳直系の鈴木から指導を受け、再起の道を歩いてきた経緯があるからである。

一方、砥部は「クラフト」であるとの意見。アーツ&クラフトの思想を反映したプロダクトという意見だ。模様に独自性を追求した富本の取り組みはそうであったし、クラフト・センター・ジャパンと共同して、積極的に製品を開発してきた経緯がある。

九州大学の宮川泰夫は、「柳の民芸運動と、その背景をなす英国のウイリアムモリスの工芸運動を結びつけたのは、東京美術学校建築科を卒業し、英国で工芸運動の洗礼を受けた富本憲吉である」（農美運動と民芸運動）

と簡潔に述べているように、梅山窯の製品は民芸と、オリジナルな意匠を大切にするクラフトが一直線上につながって生まれたものである。

つまりは、砥部焼は、民芸、クラフト、どちらからも評価された全国でも稀な存在なのである。だが、梅山窯にとっては、そんなことはどちらでもよかった。梅山窯は名品を生み出す窯ではなく、日常使いの、良質な食器づくりをめざす窯にほかならないのであるから。

「あの頃は、民芸とかクラフトとか考えなくても、しっかりした器を作るんだと思っていたんです。当時よく梅野精陶所にデパートの渉外部が来て、民芸品はないでしょうか、クラフトはないでしょうか、なんて言うから、「民芸もクラフトも、ここはやっていませんよ。ものを作っています。器を作っています。どうぞ見てくださいと言うと、フンという顔をする。けれども僕は一番それにこだわっています。「誠実な、乱暴でない、しっかりした器を作っていますよ」という答えを、いつでも持っていました。そういう気持ちをもって、丸善にも乗り込んでいったんです」（大野千佳氏の取材記録より）

これが三人の、梅山窯の、偽らざる答えだろう。いま、梅山窯や工藤が作る品々を見てそう思う。民芸でもあり、クラフトでもある造形が不思議な魅力となっている。

三人に続く世代の成長

昭和30年から鈴木繁男が指導。昭和34年から藤本能道が指導。続いて、昭和37年に加藤達美が来砥し、商品企画と流通の両面からクラフト・センター・ジャパンが関わるようになってから、梅山窯は徐々に活気を呈するようになっていく。

その時代に梅山窯に入り、ともに時代を過ごした四人に当時の様子を語ってもらった。

正月窯　高橋　正（平成26年3月取材）
日本工芸会　正会員　伝統工芸士（ロクロ部門）　昭和36年から梅山窯勤務
昭和43年から青年海外協力隊で2年間、フィリピンで窯業指導　昭和51年正月窯築窯

遊びたい盛りの、見習い小僧でした。休憩時間の楽しみは、澤田さんたちの話を聞いたり、花札をしたり。

梅山窯に入った頃

昭和36年に梅山窯に入りました。昼間は梅山窯で働いて、夕方から砥部高校定時制の窯業科で勉強。私は西条出身なのですが、梅山窯でも、砥部高校でも、それぞれ友達や知り合いができて、それが楽しくて。正直、その頃は、将来焼物をやりたいとか、真剣に考えていませんでした。

当時は鍋底景気から抜け出しつつあって、松山では働き口もいろいろありました。給料もよかったので、まわりのみんなからはなんでわざわざ給料の安い焼物の仕事なんかを選んだのかと、よく言われました。

定時制の同期は12人。そのうち何人かは松山の方で昼間働いていましたし、学校卒業後、全員が焼物の世界

に進んだわけではありません。

梅山窯の様子

15歳で梅山窯のお世話になりましたが、我々を受け入れてくれるような窯は梅山窯しかありませんでした。当時、主力は花器でしたが、販売不振で、小さな窯はどこも苦戦していたはずです。

私は窯場の見習い小僧みたいなものですから、雑用全般をやりました。薪を割って運んだり、釉薬をかけたり、若いし、体力もありましたので何でもやりました。窯場の皆さんからは子ども扱いされて、可愛がっていただきました。

仕事に慣れると、次に任されたのが機械ロクロ。この機械ロクロの仕事と雑用とが半々でした。機械ロクロで作っていたのはそば猪口や湯飲み、皿など。花器中心の梅山窯にとって、食器類は新製品。それらを素焼きして仕上がったものを絵付け場に運び込んで、岩橋さんや工藤さん、澤田さんたちが絵付けしていたわけです。私と同期の西岡君（西岡工房・西岡一広氏）が、その補佐役をしていました。

絵付け場のこと

絵付け場には素焼きを持ち込むだけで、絵付け場の仕事の様子はよくわかりません。ですが、10時と午後3時、それにお昼休み時間には絵付け場に顔を出して、岩橋さんら三人からいろんな話を聞くのが楽しみでした。それと、よく花札をしました。澤田さんから教えてもらいました。もちろん金品なんかは賭けていませんよ（笑）。純然たるお遊び。おおらかな時代でした。

絵付け場では、三人の方々がそれぞれ切磋琢磨して取り組んでいる雰囲気を感じました。

鈴木先生も時折お見かけしましたが、物静かな方という印象で、私はお話しする機会はありませんでした。藤本先生も同様です。

陶和会で勉強

梅山窯は工場ですから、朝8時から夕方5時までの決まった勤務時間。技術を覚えたい、勉強したい人は、そのあと、人から教わったり自分で練習するのですが、あいにく当時の私はそこまでの熱意がなかった。友人たちと遊ぶのが楽しくて、一日一日が過ぎていきました。

焼物に本格的に取り組もうと思ったのは二十歳前後から。私は梅山窯に入った早々に陶和会に入れてもらっていましたので、そこで、ほかの窯の人たちも交えて、いろいろとお話を聞くのが楽しく、勉強になりました。ロクロを覚えようと、哲山さんを先生役に教えてもらい、少しずつ技術が身につきました。

いまと違って、勉強するにも情報源は限られていたので、毎回のように陶和会の集まりに顔を出し、いろんなことを教えてもらいました。ここでも最年少でしたので、皆さんから可愛がられました。

青年海外協力隊でフィリピンへ

24歳の時に青年海外協力隊の隊員募集の話があって、2年間、フィリピンの田舎町で窯業指導をしました。梅山窯は、休職という形で行かせてもらいました。

戦後20年経っていましたが、まだまだ戦争の傷跡が生々しく、そこでの生活は厳しくも、いろんなことを考えさせられました。こちらに帰ると再び梅山窯でお世話になりましたが、フィリピンでの厳しい生活を通して、人間やる気になれば何でもできるとの自信みたいなものもありましたので、自分の力でやっていこうと、独立を願い出ました。

武之助社長は私を、工藤さんたちに続く人材に育てようとの思いがあったのか、独立の申し出に驚き、残念がってくれましたし、怒られもしました。

独立したのが昭和51年。当時、梅山窯には100人を超える人がいて、活気がありました。景気もよかったので、独立間もない私でさえ、作った品物はよく売れ、助かりました。

梅山窯では大してお役に立てませんでしたが、自分としては、この仕事を梅山窯でスタートできたことに感謝しています。何も知らない小僧を、焼物の世界でやっていこうと決めるまで、私を育ててくれた場所でした。

西岡工房　西岡一広（平成26年3月取材）
昭和36年から梅山窯勤務　昭和52年　西岡工房設立　昭和56年　梅山窯退社、独立

澤田、岩橋、工藤、三人の個性がからみあい、お互いに尊敬しあう人間関係からデザインのエネルギーが生まれていた。

入った頃

梅山窯に入ったのは昭和36年。民芸からは鈴木先生、そのあとに藤本先生が来られて、梅山窯独自のデザインや模様が生まれはじめた頃。そこにクラフトも入ってきた。直接、間接に、いろんな刺激を受けさせてもらったおかげで、現在の自分があると思っています。

鈴木繁男、藤本能道、両先生の仕事への取り組みぶりを見ていると、お二人とも焼物に対する大きな夢を持っておられて、さすがだなと思いました。夢を追い、夢の中で仕事をしている。これを「夢中」と言うのでしょうか。そのような現場を、私は二十代の時に直に見て、心に強く感じたんです。

入社した頃は梅山窯はまだまだ牧歌的な雰囲気が残っていました。大勢の職人がいるものの、農繁期になると職人の数は半分くらいに減ってしまう。大谷地区の半農半陶で生活している人たちに支えられている状況の中で、食器作りが始まったわけです。

私は絵付け担当でしたが、その頃はまだ、食器という商品は確立されておらず、藤本先生の指導の下で、澤田さんや岩橋さん、工藤さんたちが、なんとか軌道に乗せようと頑張っていました。熱気がありました。

私は三人のお手伝いをし、藤本先生が来られる数日前には使用する色絵具を、色ごとに1時間ほどかけて乳鉢で擦って用意しておく役割でした。

来られた藤本先生に絵の具を差し出すと、さっと指ですくって唇の上に乗せ、まるで口紅をのばすように動かして仕上がり具合を確かめるんです。最初ビックリしました。何してるんだ、この人はと(笑)。「これはいい」とか「もうちょっと擦る必要がある」とか指示をもらって、満足のいく絵具に仕上げるわけです。

スケッチ修行

食器づくりがどんどん進んでいるわけでもないので、空いた時間を使って、澤田さんからスケッチの指導を受けていたのを思い出します。器に竹の絵を描くときも、梅山窯の裏にあった竹藪に入って、竹のスケッチをしてからでないと描かせてくれませんでした。草花の模様も同じです。この経験が、後で役に立った。竹の葉の折れた部分をスケッチすると、折れた部分は角度もあるし、陰影がついて強い感じになる。それを筆で描くと、一旦筆を止めたあと、すっと払う。筆の使い方を、スケッチを通して覚えるわけです。澤田さんいわく、我々は絵描きではなく、絵付師だ。絵付師ならではのスケッチのやり方がある、というわけです。あと、一本のツルを採ってきて、下は粘土に差して固定しておく。ツルの上をピンで壁にとめる。そこに真横からライトを当てると、ツルのくねり具合がくっきり投影される。これ自体がもう、無駄のない模様になっていて、これをスケッチして写し取るわけです。こうしたスケッチのストックがアイデアの源泉になるんですね。スケッチをおろそかにしないのは、恩師である富本憲吉さんの影響だと思います。

大学生たちとの交流

藤本先生が来た後からは、東京芸術大学や武蔵野美術大学など、芸大出身者、現役学生たちが勉強をするために梅山窯に来ていました。彼らの存在は、私にとっていい刺激になりました。彼らは実務経験は浅いので、最初はおぼつかないのですが、ロクロを経験し、絵付けも次第にできるようになると、仕事が終わったあと、自分の作品として、じつに面白いものを作るわけです。当時、伊志良光さん、杉本幸太郎さん、藤本明成さんなどがいました。

私は彼らに自分の知っていることを教えましたし、逆に今度は、彼らが年末年始やお盆の時期に東京に帰るときに自分も一緒に連れて行ってもらい、彼らの下宿に泊めてもらいながら、大学の研究室や実習室の様子を見せてもらいました。梅山窯からは少し余分に休みをもらって、一週間ばかり、美術館にも行ったり、いろんなところで刺激を受けて帰ってきました。そんな日々が、私の梅山窯時代にはあったんです。

梅野トリオ

澤田、岩橋、工藤、この三人はそれぞれ性格も違いますし、得意としていることも違う。一見、バラバラのようでありながら、バランスをとってひとつにまとまっていました。それは、お互いがお互いを尊敬しあう、いい人間関係だったからこそ、保たれていたのだと思います。

たとえば、工藤さんが大きな壺に模様を描くときは、その後ろに澤田さんが立ってじっと見ていました。岩橋さんが新しい上絵に取り組む時も同様でした。もし、絵付け場のリーダーが一人のみでしたら、その人のカラーに染まってしまいますが、梅山窯ではそうではなかった。三人の視点と技量とが切磋琢磨しあう関係の中で、梅山窯のデザインは作られていました。

その当時、東京の三越で開かれる新作展示会に向けて、工藤さんたちはプレッシャーの中で、とにかくやるしかなかった。必死だったと思います。

その頃から私も、少しずつサポートできるようになり、自分の考えた模様やデザインが商品になり、梅山窯の窯印が押されて市場に出ていくのが、とても誇らしかったです。

澤田氏のこと

私にとって澤田さんは、常に刺激を与えてくれる存在でした。言葉と行動、生き方が同一の方で、澤田さんが砥部を離れて伊万里に行ってからも、年に一回は、自分の作品やデザイン帳を持参して見てもらっていました。いつも、明るく朗らかなのですが、批評は手厳しく、にっこり笑ってバッサリ切る、そんな感じでした。ほめてもらったことは一切ありません。「方向は間違っていない」とか、その程度。

澤田さんの作業場で見せてくれた作品は、古いとか新しいとか、そういう基準のものでなく、とにかく楽しい焼物がいっぱいでした。ああ、焼物でこんなことができるのかとびっくりして、その驚きが私の創作意欲をかき立ててくれましたし、自分が独立するきっかけになったのかもしれません。

独立

自由に、思いっきり、色絵に挑戦してみたかったので、梅山窯の仕事と並行して個人工房を作ったのが33歳のとき。その4年後に梅山窯を辞して独立させてもらいました。

意気揚々と作品を作り、地元の販売店に持ち込んだところ、置かせてくれたのはただ一軒のみ。楽しい食器づくりに励んだのですが、散々なスタートでした。そんな折、梅山窯と縁のあった東京のデパートの方が、私が独立したことをなぜか聞きつけ、仕入れるので品物を送るようにとの連絡をいただきました。うれしかったです。さらに、池袋などで個展を開くことも実現して下さった。これは、澤田さん、岩橋さん、工藤さんたちが、いい仕事をし、何年もかかって創りあげてきた下地があってこそのことであり、本当にありがたかった。あのチャンスがなかったら、いまの私の仕事はなかったと思っています。

砥部の歴史の中で仕事する

澤田さんは59歳の若さで亡くなりましたが、最後まで、幸せな人生だったと思います。夢の真っただ中で、最後まで仕事をしていた方ですから。私も澤田さんに見習って、使って楽しい、そんな器の数々をずっと作り続けたいと思います。

砥部の素材をうまく使って、西岡らしいと言われるような、そして贔屓にして下さる方には、次の作品を期待してもらえるような作陶を心がけていきたい。そして、何十年かたったとき、砥部で西岡と言う男がこんな仕事をしていたと、歴史の端っこに残るようになればいいですね。

最後になりますが、私は歴史について想いがあります。歴史の中に自分が居るのではなく、今は仕事をしていることが歴史であると考えています。私も次の世代に少しでも光を残すことが出来ればと思います。

中田窯　中田正隆（平成26年3月取材）

昭和40年　梅山窯へ作陶修業に入る　昭和42年　技術院名古屋工業技術試験場にて釉薬の研究
昭和46年から48年　青年海外協力隊員としてインドで陶器製作指導　昭和49年　砥部にて中田窯独立

鈴木繁男先生の宿泊先にお邪魔して、お聞きした民藝のこと。作陶のこと。そのときの感銘が、心の奥底でずっと生き続けていたのかなと思います。

わずか3年弱ながらも、濃い時間の流れた日々

19歳で梅山窯に入って、21歳で名古屋工業技術試験場に行きましたから、梅山窯にいたのは、実質3年弱。短い期間でしたが、その後、私が作陶生活をしていく上で、基盤ともなったたくさんのことを学ばせてもらいました。

梅山窯に入った頃は、何もわからない状態でしたから、すべて一から勉強。最初の年は、機械ロクロを担当しました。定時まで仕事をした後、空いたロクロの席を借りて手ロクロを練習しました。これは私だけじゃなく、当時、梅山窯に技術習得の目的で来ていた芸大卒業者や現役学生たちも同様に、夜、練習していました。

その人たちは一旦寮に帰って、食事を済ませてから、また梅山窯に上がってくるんです。私も彼らも、夜8時くらいまでロクロに向かっていました。ときには工藤さんが座っていたこともありました。自分の作品を作ったり、東京での展示会に出品するためのものを作っていたのでしょう。

工藤さんや岩橋さんらとは違って、私などは経験も浅く、全然重要な位置にいませんでした。私が感じた当時の梅山窯は、若い人たちがすごく熱心に勉強していたこと。大学生など、外部から来た人たちの刺激も、いい具合に作用していました。職場も活気に満ちていましたし、工藤さんら三人は、どんどん新しい仕事に取り組んでいました。

ですから、その雰囲気に一緒に引っ張られるといいますか、自然とやる気を起こされたわけです。私のロクロ練習もそうです。上に立つ三人の仕事ぶりに刺激されて、自分たちも勉強せんといかん、そういう雰囲気に満ちていました。

たった3年ほどでしたが、一番いい時期にお世話になって、いまの自分の仕事の基礎になっているように思います。

大将

大将は夏場はだいたいステテコ姿でね。事務所にいて、受けた注文を振り分ける、そんな仕事ぶりでした。勢いのある梅山窯の大将ですから、私などはそんなに話をする機会もなかったです。

機械ロクロの後は手ロクロで、くらわんか茶碗や湯飲みなどを作っていました。作るものは、機械ロクロの時とそんなに大差ありません。食器がどんどん伸びていった頃です。

その後、県が補助していた国内留学制度を利用させてもらって、名古屋の試験場で釉薬の勉強をさせてもらいました。砥部以外のところで勉強してみたい気持ちが強かったんです。名古屋からこちらに帰ってきて、その後2年間、青年海外協力隊員としてインドで陶器指導したのち、砥部で開窯しました。

鈴木繁男先生のこと

梅山窯で忘れられないのは、こちらに指導に来ておられた鈴木繁男先生と交流を持てたことです。鈴木先生が民芸の柳さん直系の方であることはすでに知っていましたので、できればこんなすごい方とお話がしたく

て、うずうずしていたんでしょうね。ところが、私は先ほども言ったように、梅山窯では下っ端の陶工ですから、話をする機会などありません。私が鈴木先生と話をしてみたい素振りを感じ取ってくれたのか、鈴木先生の方から「よかったら旅館に遊びにいらっしゃい」と声をかけてくださったんです。夜、滞在先である大南にあった山本旅館に伺い、鈴木先生から柳宗悦やバーナード・リーチ、濱田庄司、棟方志功などのいろんな話をお伺いすることができました。興味は尽きませんでした。

先生が砥部に来るたび、山本旅館にお邪魔しました。

何回目かの時、私がどこかで陶芸の修業をしてみたい旨をお話しすると、じゃあ、濱田庄司を紹介しようかと、大変な方の名前を出されたんです。人間国宝になって2年くらいたった頃だと記憶しています。結局、私の都合で弟子入り志願を見送りましたが、あのときにお願いして、もし実現していたら、また違った人生を歩んでいたかもしれないと、いま思います。それとはまた別に、澤田さんから知人を介して、これも人間国宝になった方を紹介してあげようかというチャンスがあったのですが、これも私の都合で実現できずじまい。結局、2回も人間国宝になった方の弟子入りを逃した男と自嘲しています（笑）。

鈴木先生が砥部に来られるたびに、山本旅館に通ったものですが、ある時は大きな図面を持ってきておられました。聞きますと、大阪で開かれる万博の日本民芸館の展示を濱田庄司（館長）から任されたんだと、建物や展示室の設計図を見せてもらいました。

鈴木先生からはいろんなことを教えられました。なかでも、「芸術家なんていうのは百年に一人か二人、出るか出ないかの世界だ」と。つまり、中途半端な芸術家を目指すのではなく、焼物の作り手として、愚直に、作るという行為を大切にした方がいいということでした。その時の言葉がなぜがずっと心の奥底にあって、以来、私は中央の展覧会出品のお誘いがあってもこれを辞退していました。私は民芸の純粋な賛同者ではありま

せんが、鈴木先生の考え方に影響を受けて今に至っていると思います。

模様は独立してから

私は初期の伊万里など、古い焼物が好きなんです。模様もそこからいただいています。自分で模様を作れないこともありませんが、何百年もの暮らしの中で培われ、伝えられてきた模様は、そう簡単に超えられるものではありません。模様を描くのは、誰に教わったわけでもなく、古い焼物を先生に、見よう見まねでやってきました。

自分で窯を開いた時、鈴木先生がわざわざ訪ねてきてくださって、頑張りなさいと、励ましの言葉をかけてくださいました。

また、器の裏に入れる窯印を見て、これいいね、とほめていただいた。自分で鉛筆を削って作った簡単な窯印でしたが、目立たず、出しゃばり過ぎないところを気に入っていただけたのでしょう。また、私が考えたマット調の釉薬も、いい味が出ていると認めてくださいました。民芸に通じる味が出ていたのでしょう。

いま思うと、あの頃の梅山窯には、いろんな人が出入りして、とにかく活気がありました。昔気質の職人も大勢いましたし、新しく作り始めた食器類、クラフトの流れ、新民芸、次々やって来る学生たち、鈴木先生、そして、岩橋、工藤、澤田の三氏・・・。何もかもがいっしょくたになって回っていた感じです。こちらまで熱くなる空気がありました。そんな熱い時間をくぐって、私は焼物の道を歩き始めたのです。

広谷窯　広谷幸雄（平成26年7月取材）
昭和45年から梅山窯勤務　昭和56年広谷窯築窯

三つ葉模様誕生

大将との出会い

昭和45年に梅山窯に入り、昭和56年に独立するまでの10年半、大将の下でお世話になりました。

梅山窯に入った時は、陶磁器のことについて、何も知らない、何もできない状態。全くの素人でしたから、絵付け場で迎えていただいた岩橋さん、工藤さんは、さぞかし大変だったろうと思います。「なんじゃ、こいつは」ときっと思われたことでしょう。

梅山窯と私を引き合わせていただいたのは、同じ町内に住む山本さんです。連絡を受けて、大将の面接を受けるために、大慌てで黒のズボン、白のカッターシャツを用意。ボサボサだった髪の毛も整えて梅山窯へ行き、大将との面接に臨みました。しばらく言葉を交わした後、「さっそく明日から来い」との返事。こうして私の陶芸人生は始まりました。

家での練習中に生まれた三つ葉模様

当時、梅山窯では窯の燃料が重油からＬＰガスに切り替わったタイミングで、食器の生産が軌道に乗りかけ

た頃でした。私は絵付け場で、最初は掃除や準備、片付けなど、雑用全般から始めました。次に、筆を持ち、つけたて技法を教えてもらい、岩橋・工藤さんの仕事の手伝いです。呉須を巻いたり、線を入れる仕事です。

私が入った翌々年くらいに、工藤さんが唐草模様を完成されましたが、現在のような連続模様ではなく、独立した、ひとつの模様で、主に壺などに描いておられました。

工藤さんはクラフト・センター・ジャパン向けに、次々と新しいデザインを創り出していました。岩橋さんは民芸関係を中心に、鈴木先生のものをアレンジされていました。私も、鈴木先生が持ち込まれた、なずな手を任されて描くようになりました。

つけたてができるようになった頃、工藤さんから、お前もなにか模様を考えてみろということで、家で練習がてら点や線を引いているうち、偶然、三つ葉模様の原型が出来上がり、翌日、工藤さんに見せました。なかなかいいのではないか、ということで工藤さんにアドバイスをもらい、外を囲む線を太くしたり、また、赤を足して、現在の三つ葉模様が完成しました。

さっそく工藤さんがクラフト・センター・ジャパンの選定会議に送ってくれたところ、すんなりと通過。絵付け場のみんなも喜んでくれました。

東京の丸善で開催された「梅山窯工人展」に私も同行させてもらい、その時、そば猪口に三つ葉模様を描いたのが最初です。

その後、皿や湯飲み、コーヒーカップ、茶碗など、いろんな器にこの模様を描くよう注文が舞い込み、製品の種類が徐々に増えていきました。

大将はこのことを喜んでくれ、あまり人を褒める人ではありませんでしたが、「あれ（三つ葉模様）はよかった」と、あとで一言褒めてくれました。後にも先にも、大将から褒められたのはその一度だけです。

その頃から、梅山窯は各地のデパート、クラフト・センター・ジャパン、民芸店など、いろんなところから

注文が来るようになり、忙しくなりました。

そうしたタイミングの昭和49年に皇太子殿下ご夫妻、現在の天皇皇后両陛下が梅山窯にお越しになり、工場を見学されました。絵付け場にも足を運ばれることになり、事前に大将から一番得意なものを描くように言われました。私は岩橋さんの横に座り、三つ葉模様を描いたのですが、緊張のあまり、最後の最後でちょっと失敗してしまったのを思い出します。

若者とベテランが混然一体

岩橋さん、工藤さんは、私にとって大先生でした。何もかも教えていただいた存在でしたし、後の私の作品作りに大きな影響があったと思います。

当時、梅山窯には私をはじめ、同年代の若者がたくさんいました。幾人もの大学生が修業に来ていました。彼らは、北海道、岩手、山形、新潟、埼玉、東京など、東日本各地からもわざわざ砥部にやって来るのです。雑誌に砥部や梅山窯のことが取り上げられ、手造り磁器の産地として全国的に注目されるようになった時期でした。

気がつくと、梅山窯はベテラン職人はロクロ場に数人いるだけで、ほかはみんな若手。１００人近い所帯になっていました。伝統ある窯ですので、昔ながらのしきたりは残っていましたが、多くの若者がそこに入り込むことで、独特の雰囲気があったと思います。

忘れられないのは、みんなでよく酒を飲んだこと。

仕事が終わった後、今日はどじょう汁をしようと、朝から準備をしたり、また、焼き肉を楽しんだり、老いも若きも窯場のみんなが楽しんでいました。ちなみに、私は酒の量では負けませんでした。若さに任せて、大いに飲んで騒いでいました。

職人的な気風が残りつつ、自由なものづくりに取り組むことのできる窯場の雰囲気の中で、みんな黙々と仕事をし、力をつけていったのです。

梅野学校

梅山窯および砥部の産地は、どん底状態で機械化に取り残された後進地から、新民芸でもあり、先進のクラフト製品を次々と送り出す、全国で最も注目を集める存在へと変貌を遂げていく。

そのことは、これから本格的に陶芸あるいはクラフトを学ぼうとする若いクリエイターたちの関心を集め、多くの者が梅山窯での研修を希望してやって来た。

伝統に縛られない、自由で伸びやかなチャレンジ精神と、雑誌などでたびたび取り上げられる秀逸なデザイン実績が、人を惹きつけたのだろう。新民芸でもあり、クラフトでもある、いわば『懐の深い新たな産地』に転換していった。

藤本能道が東京芸術大学の職に就くため砥部を離れて以降、藤本の東京芸術大学をはじめ、各地の美術大学、専門学校、なかには、工学部の土木学科を出たけれど陶芸をやりたいというような人物まで梅山窯にやってきて修業した。

こうした彼らに一般的だったのが、大学を出てすぐにこちらにやってきて、3年から5年程度、修業し、地元の窯に帰ったり、次の修業先に行く、という具合である。

彼らのために寮も用意された。

このような状況から、梅山窯は別名「梅野学校」とも呼ばれた。

陶芸の道を歩もうとする若者たちに、大将は、ここで学んで成長してもらうのは大変喜ばしいことと、機会を提供し、支援した。またこうした各地から若い人材が集まる産地にしていくのは澤田の狙いでもあった。同じように、窯が学校の一面を持つことはいいことだと、大将に推したのが工藤である。思えば、工藤自身、彫刻などの立体をやりたくて、陶芸を勉強するつもりで砥部にやってきた若者だった。

これまでに実に多くの若者がここで学び、腕を磨いたが、砥部を離れて以降、音信不通の者もいる。迎えた側としてはいささか残念であるが、こればかりは仕方がない。

その一方で、ずっと砥部の修業時代を忘れず、砥部とのつながりを大切に考えている者もいる。

平成26年1月22日～28日、松屋銀座でこのような展示会が開催された

「若き日砥部で修行した6人展」

展示会の案内文にはこうある

「愛媛県の砥部は健康的な日常食器で有名。特に梅山窯では沢山の若者が修行し、やがて自分の窯を築いて飛び立ちました。今も砥部で活躍する工藤省治という大先輩を中心に、当時の若者6人が集まります。同じ土地で修行してもこれだけの個性。お出かけ下さい」

出品者は

伊志良光（小田原／染付・釉裏紅）
昭和40年東京芸術大学工芸科陶芸卒業　昭和40年～43年　砥部梅山窯に滞在

藤本明成（福山／陶津窯）
昭和43年東京芸術大学　大学院工芸科陶芸卒業　昭和43年～48年　砥部梅山窯に滞在

古川章蔵（奈良柳生／色絵）
昭和45年金沢美術工芸大学卒業　昭和45年～50年　砥部梅山窯に滞在

松本慶一郎（川越／青花窯）
昭和46年愛知県立芸術大学卒業　昭和46年～54年　砥部梅山窯に滞在

力石俊二（益子／色絵）
昭和46年東京芸術大学工芸科陶芸卒業　昭和46年～48年　砥部梅山窯に滞在

そして、会場には先輩の工藤省治の新作も並んだ
出品者の一人、藤本明成氏に（福山・陶津窯）当時の話を伺った。

藤本明成（平成26年3月取材）
広島県福山市陶津窯三代目　福山市文化賞受賞　日本工芸会正会員　福山大学・福山短期大学　非常勤講師
昭和41年東京芸術大学工芸科陶芸卒業　昭和43年東京芸術大学大学院工芸科陶芸卒業
昭和43年～48年　梅山窯で修業

ロクロと絵付けに明け暮れた5年間

昭和43年から48年まで、梅山窯でお世話になりました。東京芸術大学および同大学院で学んだあと、藤本能道先生のご紹介で、梅山窯で実地勉強する機会を得ることができました。

3年間はロクロ。2年間は絵付けでした。学校を出たばかりで、経験に乏しい我々にとっては、陶芸の実務

全般を学ぶことのできる、この上ない機会でした。

ふつう、窯場での修業というと、まず何年間は薪割りや窯場での雑用を経験したのちに、ロクロ場や絵付け場に座ることが許されるのですが、我々の場合、藤本先生と梅野武之助氏の計らいで、初めからロクロ場に座ることが許されたのは誠に名誉なことであり、とてもありがたく思いました。

当時、梅山窯ではクラフト・センター・ジャパン経由の注文を中心に、とても活況を呈していました。ひとつの製品のオーダーが、300、400という単位で次々とロクロ場に発注伝票が回ってきて、みんな忙しくしていました。

まだロクロに慣れない者は、比較的簡単なものから作らせてもらい、経験を積んで上達すると、それぞれの技量にあったものをロクロ場の責任者が振り分けるという感じです。

私の場合、蓋物が多かったことを覚えています。完成品を渡されて、これと同じものを数百個、指定された期日までに作るわけで、寸法を測って図面を書き、内側の曲面を作るヘラやトンボなども自分で工夫して製作。焼成時の収縮率も計算して、試しに10個ほど作ってみて評価していただき、これでよしとなれば、あとはそれこそ一心不乱に、毎日ロクロに向かう。この時の経験は、本当に勉強になりました。また、昼休みには、空き地でバレーボールに興じたりして、人一倍元気なおばあちゃんがいたりと、和気あいあいとした雰囲気がありました。そんな梅山窯での日々と、将来陶芸家を目指す私の姿が、当時のＮＨＫ番組「若い広場」で全国に紹介されたのもいい思い出です。

一日の仕事を終えると、梅山窯から見える松山方面の街の明かりに誘惑されつつ、借りていた一軒家に戻り、梅山窯には私のほかに大学の先輩後輩がいましたので、彼らとお酒を飲みながら話をしたのもいい思い出です。休みの日には、バイクで面河渓にも行きました。観光道路ができる前の、それは素晴らしい景観でした。

岩橋さんには、よくご自宅に招いていただき、お酒と共に奥様の手料理を楽しませていただきました。お酒と言えば、私の恩師の藤本能道先生は、大学での窯入れのときは一緒に付き合って下さるのですが、その際には一晩でウイスキー一本を開けるほどの方でした。その能道先生からは「社会貢献する気持ちを忘れるな」との教えがあり、その一環で、いま私は福山大学の非常勤講師で学生に陶芸を教えています。

先般、学生を引率して、本当に久しぶりに梅山窯へ行きました。すると、かつてお世話になった工藤さんとバッタリ対面。本当に懐かしかったです。

梅山窯でお世話になってから40年になりますが、砥部の磁土は質が良く、じつに面白いものであったことを、ありありとこの手に思い出した一日となりました。

東京

砥部焼展示即売会

民藝調飲食器に新人気

東京で砥部焼展示、即売注文に応じました。

の備しが、去る六月三ケ所ではぼ同時期に開かれ今までにない好評を博し、砥部焼の将来にますます明るい見通しがつき、関係者は喜んでいます。

まず、第三回砥部焼見本市は六月十一、十二、十三の三日間東京都立産業会館で開催されました。花器を主体に、飲食器、置物、タイル等新しい製品約千三百点が出品され、関係業者の

今年の見本市の結果では予定どおり全体的に約二割の伸びがあり、特に民芸調の飲食器に人気のあつたことなどが特徴と言えるようです。

また同時に六日間の日程で開催された丸善書店のクラフトセンター、ジヤパンでの砥部焼即売会では今までにない絶讃を浴び前半の三日間で殆んど品物が売り切れるというれしい悲鳴

に、関係者はあわてまわる一幕もあつたとかとにかく大変な売れぶりでした。

なお、東京三越本店でのガーデン・ウエアー展示即売会にも、鶴、兎、蛙などが出品されその三分の二が売り切れました。

飲食器の人気が高かったことを伝えている

砥部焼の好調な売れ行きを伝える昭和 39 年 7 月の砥部町報。この年の展示会の盛況ぶりは、関係者に明るい未来を予感させた。武之助もまた、この時の反響が生涯忘れることのできない特別なものとなった。武之助の一文である。

「昭和三十九年に、「砥部陶磁器展」がクラフトセンターで本格的に開催されたことによって好評を得て逐次販売されるようになった。

この時のメンバーは、澤田𥑮、岩橋節夫、工藤省治、伊志良光、杉本幸太郎であった。

この展示会で選定された作品は（クラフトセンタージャパンの）工芸品課で取り扱うことになったことで各方面で好評を得ることになった」

秋岡芳夫と砥部焼

工藤の久万美術館での講演で名前のあがった秋岡芳夫（1920–1997）。工藤と同時代を生きた工業デザイナーである。カメラやオートバイ、木工製品など、じつに多種多彩な工業製品のデザインを手がけた。

秋岡はクラフトの分野でもデザインを残しており、特に後年は、工業デザインからは距離を置いて生活用品に目を向け、東北を拠点に、地場産業である木のお椀の商品開発、産業支援に力を注いだ。

梅山窯がクラフトで活況を呈していた昭和47年。秋岡はさまざまな職業に就く人たちがフリーに集まって、人とモノの関係、暮らしのありようを考え、提案しあうサロン「グループモノ・モノ」を主宰。さまざまな職人たちがそこに集まり、プロジェクトを実現化させていった。

そして「もっと暮らしの中にクラフトを」というキッチフレーズで秋岡とグループモノ・モノが最初に企画した展覧会が、クラフト・センター・ジャパン主催で行われた「今日のクラフト展・くらしの提案」（1971年）である。セッティングも秋岡が手がけ、この提案はクラフト・センター・ジャパンのギャラリーを巡回し、広まっていくのである。

秋岡は、日本人の手のサイズと、暮らしの中で培ってきた皿や椀、湯飲みなどのサイズ、形の関係についても独自の考察を行っている。

その秋岡が、砥部焼磁器創業二百年祭の折に発行した「砥部焼とわたし」に、そば猪口に関する一文を寄稿している。

●

砥部で親切な器を想う　秋岡芳夫

幕末の猪口の、機能の、美事な一器多用さ。素晴らしい。その直截な形。まこと使いやすい。あの、便化しつくして美しい呉須絵。見飽きることがない。

（略）猪口は、使うものにとってまことに親切だ。重ねて運びやすく、入子にしてしまいやすくて、全く親切な器だった。加えて、一緒に使う器同志にも親切に作ってあった。猪口は、器の尻、高台に釉をかけることで、他の器を傷つけない配慮を、行きとどかせている。高台が釉をかけて滑らかだから、膳・盆・卓に寸毫の傷も残さない。たとえ猪口を、椀の中に入れて運ぶ間違いを犯しても、やわらかなな漆器の肌を痛めることが少なくて、要するに猪口は一緒に組んで使う器にも親切な作りの器だったと、有難く想う。厄介な吊高台にしてまで尻に釉をかけるその親切心を、有難いと、いまにしてしみじみ想う。

・・・揃って、かつての猪口に楽しめる絵つけが見られるのは、とりもなおさず、かつての日本各地の窯に、絵つけも楽しむゆとりがあってのこと。窯を焼くことに、たしかなゆとりがあって、そこに働く人たちにも親切な細工場があったからか。通う早起きが苦にならぬ楽しい絵つけ場があちこちにあったのに違いない。

いまどき、手描きの工人たちにとっても楽しい窯はまれになったが、砥部には厳として、それがある。

訪ねて見るとそれと解る。砥部には人がいて、図柄の工夫を生き甲斐にするものあり、より上手にと思いながら画筆を運ぶものまたあまたで、目を見張らせる。

なぜいまどき、機械・版で絵つけをしないのかと、訊ねたものは自らの考えを怪しむだろう。想えば、絵柄を、版で刷るのと手で描くのと、一体どちらが作り手の心を楽しませるか？自明のことだ。

いまの砥部は、いまの用をたしかにふまえたいまのものを、数々焼く。

現代の用を伝統の心で親切に焼く。かつてより、さらに進んだ技術で、かつての器よりさらに丈夫に、磁器をかつての白さよりさらにこうこうと焼く。ひきつづき現代の用があれば、むかしながらの猪口も焼く。猪口を、むかしながらの親切心で、その底に釉をかけて焼く。いまの、生産性第一、生産者の都合優先の世に、作るものに不都合な高台の釉がけをあえてやる窯をわたくしは、不幸にして砥部をおいてほかに知らない。

この地、砥部は、親切な人たちの住む土地柄なのであろうか。親切な人たちが多勢住みついていて、親切な器を焼いていて、想えばうれしい土地があるものだ。

●

幕末ではない、現代ものの悔山窯そば猪口の裏を見てみると、確かに、どれも高台裏にまで釉薬がかかっている。秋岡が指摘したように、そのせいで、すべりもいいし、机を傷つけにくく、スタックするとき、接する際の器同士のダメージが少ないこともわかる。

こんなところに着目するあたり、さすがだ。

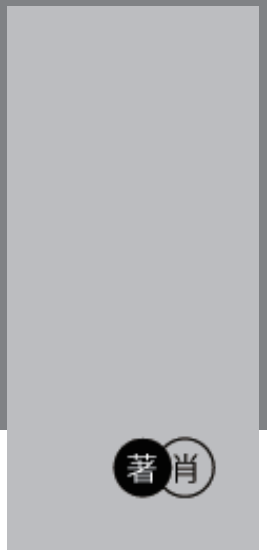
数々の工業製品の意匠を手掛けながら、その基本は、手作り、手作業の素晴らしさと、その背景にある思いやりの心をデザインの基本にしていたのだなとわかる。

工藤は、華やかな世界でデザイン仕事をする秋岡と会ったとき、自分のことを「ちゃわんをつくってんのよ」といささか自分を卑下するような発言で濁したが、秋岡は、クラフト・センター・ジャパンと組んで、次々と新しい食器を送り出していく砥部の産地、工藤らのエネルギーに対して、エールを送っていたはずだ。

第五章

澤田、伊万里へ

その後の大将と三人

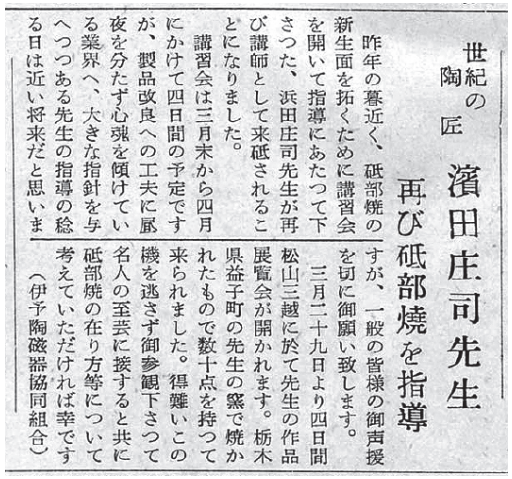


昭和 31 年。
砥部に来ていた頃の濱田庄司

一度もほめることのなかった
毒舌の主、濱田庄司。
二十年かかってやっと武之助が手にした
「及第点」。

濱田庄司

「澤田、岩橋、工藤の君等三人が
やってやりまくって梅野工場を潰すくらいの気持でやらなければ駄目だ」



世紀の陶匠　濱田庄司先生
再び砥部焼を指導

昨年の暮近く、砥部焼のすがた、浜田庄司先生が再び講師として来砥されることになりました。

新生面を拓くために講習会を開いて指導にあたつて下さつた、

講習会は三月末から四月にかけて四日間の予定ですが、製品改良への工夫に昼夜を分たず心魂を傾けている業界へ、大きな指針を与へつつある先生の指導の稔る日は近い将来だと思いま

すが、一般の皆様の御声援を切に御願い致します。

三月二十九日より四日間松山三越に於て先生の作品展覧会が開かれます。栃木県益子町の先生の窯で焼かれたもので数十点を持つて来られました。得難いこの機を逃さず御参観下さつて名人の至芸に接すると共に砥部焼の在り方等について考えていただければ幸です

（伊予陶磁器協同組合）

濱田庄司の二度目の来砥を伝える砥部町報
（昭和 29 年 4 月号）。
外部から著名な指導者を迎える高ぶりが、
文面から伝わってくる。

叱咤の人、濱田庄司

濱田庄司は民芸・柳宗悦の同志であり、初めて砥部に来た翌々年の昭和30年、人間国宝となった益子焼の陶芸家である。砥部には昭和28年から31年にかけてやって来ており、それ以外にも、武之助らは上京する際に会う機会を作ったが、顔を合わせる度にいつも厳しいことを言われ、ほめられたことは一度もなかった。

丸い顔と体、丸い眼鏡の温厚なイメージとは裏腹に、こと作陶に関しては終生、厳しい姿勢を崩すことがなかった。これは梅山窯の人間に対してだけのことではなく、梅山窯を指導した鈴木繁男に対しても同様であったというから驚く。

［雑誌民芸　鈴木繁男の回想文から］

「私の一泊二日の益子訪問は、生涯忘れ得ない驚きを受けることになる。

これ以上ない幸せな温かいおもてなしを受けたのだが、濱田先生の作物を私は漫然と見ていたことを知った。一個の作物の中に隠されている「知性とエネルギー」の底の深さに圧倒されたのだった。大地にしっかりと両足をすえた、そのお仕事ぶりや、お暮らしぶりを見せられて私は感動してしまった。その後、幾度伺ってみても、その驚きは変わらなかった」

「帰って柳先生から「どうだった」と聞かれたので、「私はあんなすごい所に行けば殺されてしまいます」と返事したら、先生は「ワハハハッ」と高声で笑われた。

以来、濱田先生は私の「カタキ」になった。

リーチさんや富本憲吉先生も、手は届かないが、こちらの味方という感じがする。濱田先生はなお手の届かぬ「カタキ」、別次元の深い何物をか持っている人である。この「カタキ」はその後、

お会いするたびに、身にこたえる「毒舌」を浴びせかけてくる。やられればやられるほど信頼が増すのだから不思議である。」

（そして、自身の初窯出しのときには、柳、濱田の二人に作品を見せたところ）

「作物をお二人の先生に見ていただいたのだが、濱田先生から例の「毒舌」の夕立を受けた。」

砥部にやって来る数年前の鈴木繁男に対してでさえ、この態度である。

澤田、岩橋、工藤の三人は、あるとき、濱田庄司からこっぴどく叱られた経験がある。食器づくりが軌道に乗り始めた頃、製品に少し変化をつけようと白磁の土に、花器作りで使う予定だった土を混ぜた「荒土」による製品を作った時のことだ。これまでにない、面白い味が出て、市場でも上々の反応だった。実際、よく売れた。クラフト・センター・ジャパンの選定品にもなった。三人にとっては、砥部焼の新しいデザイン展開を発見したようにも思えた。

澤田「未熟者だから、磁器が白すぎて手ごわいんだ。下手な模様を描くとぶち壊しになるから、こんなにきれいな磁器にせずに、途中の段階の荒作りの土でもあったら、もうちょっと仕事がしやすいがなあと思って、もういっぺんその捨てる砂を混ぜ戻して使ってみたのがきっかけで、これは、とんでもない邪道なんだ」

岩橋「ザクッとして、それに染付で描いたら、ちょっとにじみができるような、ザラッとした焼物ができよった」

工藤「高松陶石の風化したやっというのは、花器を作るときに、鉄分の多い陶石土に混ぜてい

くと、可塑性が出るんで、あれを入れようというので、貨車一台入れたわな」

岩橋「ぼろの信楽土を混ぜたような磁器で、鉄分はそれほどないけども、ザクッとした感じになりよった。濱田先生に怒られたぞ」

澤田「そら、怒られるわ。やってはいかんことなんや。磁器の産地で、あるまじきことだったんですね」

岩橋「磁器の産地でこんなことしていたら、産地がだめになる、いうて怒られた」

この件で面白いのは、砥部の良質な磁土に、わざわざ鉄分のある混ぜ物をして、白磁の質感自体に変化を持たせた試みである。実行の中心となったのが工藤であった。焼物に対して先入観を持たない、工藤らしい試みであった。確かに白磁の世界から見れば、濱田が指摘するような邪道かもしれないが、出来上がった品は、一品ごとに表情の違う、手造り感をいっそう引き立てるものとなった。また、クラフトのテイストともよくマッチしていた。工藤はクラフト・センター・ジャパンが主催した第一回「今日のクラフト展」の招待を受け、この土を使って得意の半菊模様を描いた鉢を出品。これが丸善クラフトセンター賞を受賞（昭和39年）するのである。現在、梅山窯では作られていないが、磁土に鉄分を加え、マット釉薬をかけた食器は、中田正隆の中田窯などで作られている。

それと、濱田をめぐってはこんな話もある。

武之助と三人が益子にある濱田の工房を訪ねた時のことだ。

ゆっくり工房見学でもしてから帰れ、とでも言ってくれるのかと思ったらまるで違った。

「私（武之助）にとって一つの思い出があります。澤田惇、岩橋節夫、工藤省治の各氏と私が濱田先生のお宅を訪問したことがあります。

先生にお目にかかり挨拶をすませると、先生曰く「君等は益子へ来る所じゃないよ」即刻帰りなさいといわんばかりの強い声です。

次に先生曰く「君等三人がやってやりまくって梅野工場を潰すくらいの気持でやらなければ駄目だよ」と誠にきびしい言葉でした。

それでいて多忙な先生がついてこいと先生みずからご案内役となったのだから私はたまらない。先生のあとに付いていった。その時の先生の後姿が仏様のように見えてならなかった。多忙な先生が長い時間を掛け私達のために教え導びいて下さったことに深い感銘を受け心の中にいつまでも残っている。濱田先生は私にとって大事な先生なのです」（砥部焼とわたし）

梅山窯の4人にとって、濱田は畏怖に近い存在だった。それは、濱田が自分たちでは到底たどり着けない思想と技量の持ち主だったからだ。澤田は思い出す。

「僕はやっぱり濱田さんの言葉を思い出すんだけどね。「益子なんてどんどん変わって行くんだ。益子に伝統という通俗的な感覚だったら、いまだにすり鉢と梅干し壷を作っとらないかん。しかし、伝統というのはそんなものじゃない」と言うわけだね。

「いわゆる民芸というのは、もう早晩滅びる。そこから先が民芸だ」と言うわけだ。偉い人は違うなと思ったよ」（「新しい波」平成4年の座談会記録）

「君等三人がやってやりまくって梅野工場を潰すくらいの気持でやらなければ駄目だよ」。この言葉には、お前たちはいま梅山窯そして砥部焼の新しい歴史を作っているのだ、との思いからの、厳しい叱咤であった。濱田の言葉はそれぞれの胸に響き、自らを奮い立たせたのは言うまでもない。

武之助にとって濱田庄司は恩師であると同時に、自分の仕事を客観的に評価してくれる存在でもあった。時代遅れの産地を再生させるきっかけを作り、この日本に、質のいい手造りの磁器を作り出す新たな産地に育ってほしいがゆえに、仕事への評価は厳しいものがあった。それゆえ、武之助は「これまで一度もほめられることがなかった」のである。

いつしか、濱田に認めてもらうこと。砥部は良質の磁器を作り出している産地であると認めてもらえること。これが武之助の目標となっていた。

そしてついに、その日がやって来る。思えば、濱田と出会ってから20年の歳月が流れていた。

濱田庄司と白磁大皿

梅山窯再生のきっかけを作ってくれた柳の日本民芸館から日本民芸館賞（昭和47年）をもらった武之助の喜びには、感慨ひとしおのものがあった。やっと、恩のひとつを返すことができたとの思いである。

何よりうれしかったのは、これまで一度も褒めてくれることのなかった濱田庄司が、「なんとか及第点をやる」と認めてくれたことであった。

20年の歳月をかけてやっと獲得した「及第点」。重い意味を持つ及第点であった。

出品したのは、何の模様も描いていない、白磁の大皿である。

この無地の大皿に、どんな新しい伝統の姿を描いていくのか、それを楽しみにしているぞ、との濱田のメッセージだったのかもしれない。

受賞したあと、雑誌「民芸」に掲載された武之助の言葉をここに紹介したい。

冊子の巻頭を飾り、受賞に対する儀礼的な意味合いも深いが、初めて濱田と会ってから20年かけて認められたことがなによりうれしいとある。食器への転向を決意して、やっとここまで来たことの安堵感、喜びを感じることができる。

こんどは最高の民芸館賞を頂いて、こんなにうれしいことはありません。長い間何もわからなくて、当り前の仕事を続けて参りましたまでのことで、もったいない気持です。只静かにふりかえってみますと、浅川伯教先生がお見えになり、「窯の事は窯に聞け」と、この心は何を意味しておるか、その後柳宗悦先生、バーナード・リーチ先生が、私の窯場をお訪ね下さってもう二十年になります。その時に先生方は「焼物の産地は近年殆んど機械化されて了い、形や模様にしても、非常に乱れて来ている。それだからむしろ砥部はこれからだ」と申されていました。これは何を意味しているや、私達は、この両先生の言葉をどう考えるべきか、そして磁器の産地として、砥部は如何にあるべきか、砥部の材質を如何に生かすべきか、心に訴えるものがあり、無心に仕事に取り組んで参りました。その当時、濱田庄司先生にご指導賜る機会を得まして、先生は「根っこをしっかり堀り下げてゆくことが大事だ」と、少しずつ仕事を続けております間に、その言葉の意味がほのかにわかるようになって参りました。先生にお目にかかるたびに、非常に厳しい声をかけて下さって、これでよいとお答えを頂いたことがなく、私達にとっては、この厳し

いお言葉が、大変な励げみになり、心の支えともなり、先生の仏心が段々わかるようになって参りました。幸ひにも鈴木繁男先生の、長年にわたって、大変なお力添えを賜り、心温まる気持で頭の下る思いがいたします。誠に有難いことです。また曽つて富本憲吉先生が砥部でお仕事の折に「知美」と書いて下され「美を知る」即ち「美を行う」との意なりとのこと。このことも、心の励みとなり忘れることの出来ないお言葉です。また上京の度に、駒場の民芸館を訪ね、田中豊太郎先生から切々とご教示を賜り有難い心のふれあいに接し、誠に幸せと存じております。今度の賞は私達にとって「まだまだこれからが大事で、もっとしっかり立派なよい品を作りなさい」とお励ましの言葉であると受取っております次第です。未熟な私達を長い間見守つて頂いた諸先生方に、深くお礼を申し上げますと共に、今後共なお力添を賜わりますようお願い申し上げねばなりません。私達といたしましても、よい品を正しく、出来るだけ多くの人々によろこんで頂けるよう命をかける決意をいたしております。拙文ながら受賞のよろこびにかえさせて頂きます。

柳先生から頂いた書軸「ドコトテ御手ノ真中ナル」このお言葉をいつまでも忘れず大事にいたし度いと思っております。（砥部窯・梅野精陶所主）

また、別の寄稿でも、この時の受賞のことを紹介している。

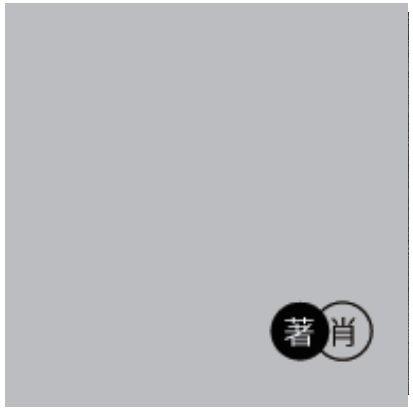
「永い年月の間で濱田先生に一度もほめられたことがなかった。

五年前（昭和47年）の十一月三日に日本民芸館の新作展の発表懇談会に出席したとき砥部の梅野さんの所で出来た「白磁大皿」は本年度の「日本民芸館賞」であると発表された。

濱田先生の講評に砥部はなんとか及第点をつけることが出来た。と初めてほめられました。

私はこの時のよろこびはどんな他の賞を載くより有難いか知れませんでした。この賞を今後大事に守って行きたい信念です。講評が終って突然感想を述べなさいと云われて私は「大変な賞を載いたことは今後もしっかりやりなさいよと云う賞だと受け取っています」と決意を申し上げました。私はこう申し上げるより他に言葉がありません。諸先生方のご指導のおかげと深く感謝をしています。この賞を受ける道は遠く二十数年の歳月の有ることを思えば感無量なものがあります」（砥部焼とわたし）

日本民芸館賞受賞は武之助にとって、大きなひとつの区切りとなった。その4年後の昭和51年には、砥部焼は陶磁器部門で全国6番目となる国の伝統的工芸品の指定を受けるのである。



日本民芸館賞を受賞した白磁大皿。
（雑誌民芸より転載）

澤田、伊万里へ

武之助が日本民芸館賞を受賞するその3年前。澤田に転機が訪れていた。九州佐賀にいる父・痴陶人が、従来の伊万里磁器にはない斬新な新感覚の焼物を創作する「伊万里陶苑」の設立に参画することにしたので、こちらに帰って手伝ってほしいとの依頼である。

澤田としては、砥部に来た早々に、このまま砥部に定住するつもりでいたが、その一方で、次第に迷いも生まれてきた。梅山窯の将来を考えた時、このままずっと自分がいることで、これから入ってくる若手の壁のような存在になってしまわないだろうか、という思いである。

澤田「丸々十一年砥部におったんやけど、砥部というのは、もう押しも押されもせん砥部焼で日本中通るようになっとった。そのころに人気というのはいつか落ち目になるときが来るじゃろうと思うてた。

いつも新鮮な産地というのは、どういうものであろうか。物作りのアイデアとか、試作とかをやるスタッフの中に、いつも二十代のやつが入れかわり立ちかわりおったほうがいいんではないか。若いエネルギーに見通しゼロのその可能性に期待するという、当時（昭和44年）の砥部だったらやれるわけや。そういうことを少々やっても、社運が傾くというようなことは、まあなかろうと思うた。

ところが、いいか悪いか、砥部はもうそのスタイルで、どんどん注文が入ってくる。当分、新作というか、新しい工夫を無理やりせんでもいい時期に入っていた。それで、このまま俺が砥部

において、梅野の工場で仕事はする、そのほかにもう一つの仕事をやりたかったんよね。どうしていいか分からぬ産地があったら、行って、そこで一年のうち半年ぐらいはやれるようなことが、そんな気持ちがあったころに、伊万里の話があったので、それもあって、フラフラ行ったんだけどね」（「新しい波」平成4年の座談会記録）

澤田のこの発言は、澤田が砥部を離れて20年以上たった後、収録されたものである。確かにその頃には梅山窯は軌道に乗りつつあったが、澤田が言うような、「砥部焼で日本中通るようになった」のはさらにその後の、昭和40年代後半から50年代にかけてである。

それまでの飛躍のためには、澤田が抜けた後、クラフト全般のものづくりを担うことになった工藤、民芸路線を任されるようになった岩橋、そして、彼らに続く若手陶工の頑張りによって成し遂げられたことを付加しておきたい。

「砥部へ来て、仕事が順調に進む前、海の物とも山の物とも分からぬ頃に、俺はもう砥部で一生住もうと思った。砥部で骨になるつもりだった（本人談）」澤田だが、昭和44年に、後ろ髪をひかれる思いで砥部を離れるのである。

この時の判断について、後に工藤はこう語っている。

「澤田さんは、これから自分の仕事を思う存分できるタイミングで呼び戻されてしまった。そのまま砥部にいたら、さらに素晴らしい仕事ができたはず。私としても、とても残念だった。伊万里ではデザイナーとしてではなく、お父さんを支える役に徹してロクロを回した。びっちり、

この仕事をした。こういう運命を背負った人だったのかもしれない」

この書では、武之助を中心とした梅野トリオ三人の歩みを主題にしたものであり、澤田が砥部を離れた時点で、ひとつの区切りとなる。

澤田の離脱は、父・痴陶人の、突然かつ強引ともいえる申し出によりなされたものであり、悩んだ澤田は結局これに従った。こうしたこともあり、その後、武之助、澤田、痴陶人の間にはしばらく気まずい雰囲気が流れるのである。武之助が澤田の離脱を残念がったことは言うまでもない。機械化の進んだ有田と砥部とでは、デザインの仕事の質がまるで違うことを知る武之助は、仕事に押しつぶされることを案じ、いつでもこっちに帰って来いと言って送り出している。

ただ、澤田と武之助のつながりは、この日を境に途切れたわけではない。以降も澤田は砥部に断続的にやって来ており、昭和60年には澤田を砥部焼指導専門委員に任命。梅山窯、砥部焼との関係はその後も維持された。また、親友関係となった岩橋や、澤田を常に意識して陶芸の道を歩んできた西岡工房の西岡一広は、それぞれ伊万里を何度も訪れ、作陶談義に花を咲かせている。

梅野トリオのデザイン

澤田、岩橋、工藤の三人は、梅山窯が食器窯として再生するためのデザイン開発を実際に実行していった中心メンバーである。ここでは、デザインと言うよりも、商品開発、あるいは「砥部焼の立て直し」と表現した方が正しいだろう。

三人にはデザイナーという肩書き、あるいは、商品開発といった部署が与えられたわけではない。立場は、

他の職人と同じ、一陶工である。三人が陶工集団の核となり、武之助が彼らをバックアップする形で梅山窯の再生は進められていった。

三者三様、それぞれの考えで、お互いの得意分野を生かし、足らない部分は補完しあい、前へ前へと進めていった。当然、失敗も多くあった。早々に自信を失いかけたこともあったが、武之助はこれを黙って見守った。

彼らの手で成し遂げたデザインの成果を、ここで個人の成果として分類するのは、彼らの意に反するかもしれない。特に岩橋は「梅山窯で働く人は全員職人であり、ここで生みだされてくるものは全てが、ここで働くみんなの知恵・力によるものである」との、梅山窯の不文律をずっと大切にしてきたからだ。

なのでここでは、彼らそれぞれの役割、個性の一端を理解する一助として、成果の一部を紹介していることをご了承いただきたい。

澤田惇の仕事

澤田の仕事は、梅山窯に来て早々に手がけた人造呉須、ロクロ仕事における食器の高台や口づくりの細かな指導など、今日の梅山窯の製品造りの基礎となる部分をしっかりと押さえることに力を注いだ。

デザインにおいては、自身の成果とすることを拒み、裏方に徹した。作家より職人を志願して梅山窯にやってきた彼らしい取り組み姿勢を最後まで貫いた。

絵付けのデザインにおいては、絵付け担当の誰もが取り組みやすい、シンプルな模様造りを心がけた。ゆえに、澤田のデザインでは個性的、特徴的なものは少ない。その一連のデザインの中で異色なのが、昭和38年に輸出陶磁器デザインコンクールで通商局長賞を受賞した人形型の調味料入れ、それとワインボトル。あと、現

在の梅山窯が作り出すほぼすべての製品に記されている窯印「梅」。これも澤田の手によるものだ。
梅山窯がクラフト・センター・ジャパンとのマッチングで、全国に砥部焼の名前が知られようとするその初期段階で、父・痴陶人の作陶を手伝うべく伊万里へと向かうのである。彼本来の創作才能をこれから存分に発揮できるであろうというタイミングでの離脱であった。

岩橋節夫の仕事

三人のうちで、一番最初から食器作りに関わったのが岩橋である。岩橋が最初に指導を受けたのが、民芸の鈴木繁男。鈴木の指導は押しつけ的なものではなかった。伝統的な絵柄を範にしたデザイン思想がその根底にあった。また、呉須打ちなどの独創的な試みは、岩橋のその後の取り組みに影響を及ぼしている。
岩橋と言えば、得意の羊歯模様がある。これは藤本能道より伝授されたペンペンを応用した模様で、壺や大皿に施された。
赤絵の上に、金で彩色されたものも目を引く。
鈴木、藤本の二人に影響を受けながらも、岩橋自身、最も印象的で影響を受けたのは、富本憲吉だという。砥部と京都で、富本と間近に接し、その横で絵付けを手伝った経験が、岩橋の焼き物への取り組みを開眼させたことが大きい。
いわば、鈴木、藤本、富本、この三者の影響をそれぞれに受けたのが岩橋といえる。
デザイン面では絵付けもさることながら、武之助の片腕として、窯運営面でのサポートは岩橋だからこそなしえた。また、澤田、工藤の両名が砥部に来たしばらくの間、よそ者扱いされがちだったのを、仕事をしやすいように環境を整えることにも気を配った。
梅山窯という窯自体のデザインをしたのが岩橋と言えるかもしれない。

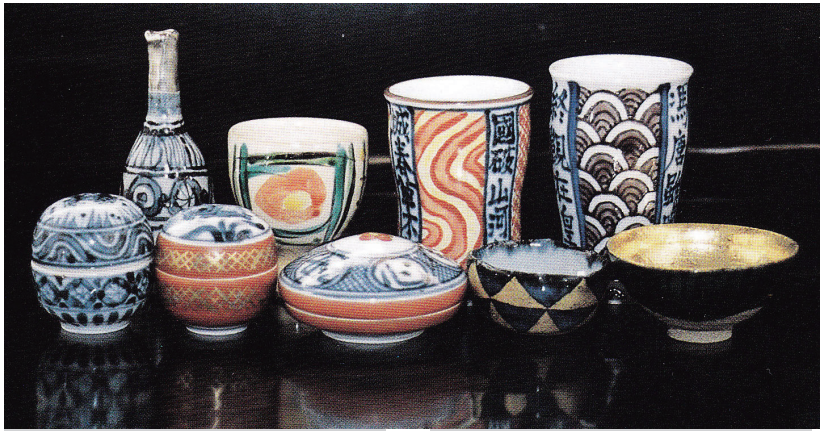
工藤省治の仕事

工藤の50年を超える仕事の足跡は、梅山窯および彼の研究工房・春秋窯を超えて、砥部の産地全体を象徴するものとなっている。事実、工藤の代表作ともいえる唐草模様は、砥部焼の中で最もよく売れたデザインであり、結果的に産地を象徴するデザインになっているのは誰しもが認めるところだ。
もともと陶芸を、自身の表現手段の一つとしてとらえ、経験ゼロから取り組んできた。
梅山窯での最初の10年間は、梅山窯のため、砥部焼のため、というよりも、自分の創作欲をそのまま形に表したいとの「善良なるエゴイスト」的挑戦が功を奏した。
藤本能道との出会いを経て、クラフトの思想に誘発された工藤の才能は、以降、いかんなく発揮されていく。クラフトと積極的にかかわることで梅山窯、ひいては砥部産地の銘柄性を引き上げて行くべく作品を発表していく中で、数々の賞を受賞する。わけても第17回国井喜太郎産業工芸賞、通商産業大臣デザイン功労者表彰は、工藤の梅山窯および砥部での地道な努力の積み重ねが評価されたものだ。

「砥部」より転載

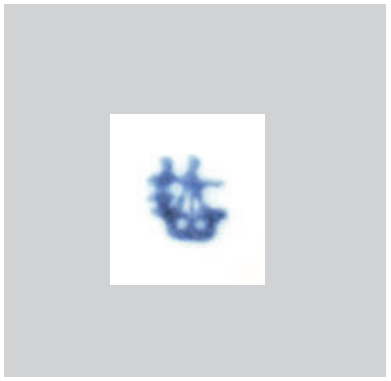
「えひめ雑誌」より転載

澤田椁のデザインした食卓の小物
（昭和30年代）

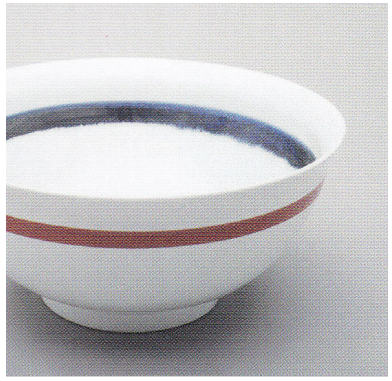


伊万里時代の仕事　個展ハガキより転載

澤田椁の仕事



岩橋節夫の仕事



写真「工藤省治の仕事と昭和のデザインプロジェクト」パンフレット、 ほかより

工藤省治の仕事

「三者三様」。その後の足跡。

「三者三様」。工藤が言い表した三人の姿である。
それぞれがそれぞれの役割をした。
三人のバランスで力は発揮された。
あの三人にはかなわんなあ。
好き勝手ばかりしよるんと違うか？と
年配の陶工も、見習いの陶工も、半ばあきれながらも
全員で走ってついていった。
それはいつしか、大きなうねりになっていた。
武之助はそれを少し離れて見ながら、
これでいいんだ、もっとやれと見守る。
そこに梅山窯の成功があった。

澤田惇

澤田ははじめから、作家ではなく、一陶工、ロクロが得意な一職人であることに誇りを持ち、器を作り、届ける行為の本質部分にこだわった。
もの作りの基本を大切にし、何が大切なのかを教えた。
富本憲吉が武之助に推薦し、送り込んだ、その期待に応える役割を果たした。

焼き物に関する広範な知識を持ち、外からやってきただけに、砥部の地を客観的に把握することができ、先人や指導者たちから何を取り入れて学ぶべきかを判断し、梅山窯を健全な方向へと向かわせた。
そして自らの手で、幾多の、新生梅山窯にふさわしいデザインを作り続けた。
このほか、現在、砥部の窯で一般的に取り組んでいる「櫛目膨らまし」のロクロ技法は、古くは「古丹波」などにあり、近代になって京都の辻晋六などがやったが、その技法を砥部にいち早く紹介したのが澤田惇であった。
そのほか、貝殻灰を使った青白磁釉を小山富士夫に教えられ、研究するなど先進地の技法を紹介し、砥部焼の若手に大きな刺激を与えた。

砥部を離れて以降の澤田の足取りである。
〈伊万里時代〉（昭和44～57年）
従来の伊万里磁器にはない斬新な新感覚の焼物をという「伊万里陶苑」設立に父の痴陶人が参画することになり、澤田惇もこの事業に参加。
伊万里時代初期の作品は荒土と呼ばれた鉄分を含んだ素地に染付けをしたデザインのもの。飛びカンナのものなど砥部時代の延長のような仕事をしていた。このうち飛びカンナに染付けした作品は松屋のニュークラフト展で松屋賞を得、伊万里全体に模倣されるほど普及した。
しかし半年に一度新作を発表し、デザインの切り替えをしなければならない肥前産地の風土と、それの展開を支えるスタッフ不足にデザイナーとして悩んだ時期でもあった。
この時代には澤田は父痴陶人の独特のデザインの影響をうけた五彩と呼ばれる萬暦赤絵風の作品を発表し、

その新感覚の作品は肥前地区で注目された。
またこの時代より『澤田道場』と呼ばれる若者の陶芸の研究会を主宰し、焼物の技術や感性を後輩たちに根付かせる努力をしている。

〈鹿島時代〉（昭和58～61年）

量産的販売の伊万里地区で手仕事デザインを展開する難しさと自らの立場を見詰め直す時期でもあった。
鹿島市に小さな窯を築き、独立した澤田は色絵、土物、染付けなど素材、技法などありとあらゆるタイプの焼物に挑戦している。
この時期、砥部焼活路開拓事業の専門委員として、砥部焼の素材としての可能性をアドバイスしている。

〈大分時代〉（昭和61～平成5年）

大分県立芸術短大に移った澤田は若者の教育にその価値を見出すことになる。
「デザイン教育とは工夫の喜びとその価値を見出す事だ」との考えから、澤田の研究室はありとあらゆるものが集められ玩具箱のようであった。
あらゆるものに興味を持ち、身の回りに置く様を「かわうそ」のようだと人は言い、自らも瀬祭庵を名乗った。
平成5年2月6日没。59才の生涯を閉じた。
死後、父子による伊万里時代の作品が現代伊万里の代表作として「大英博物館」に収蔵されることとなった。

昭和44年　伊万里陶苑（佐賀県伊万里市）入社。
昭和47年　ニュークラフト展・ニュークラフト賞　松屋賞翌年、受賞記念展

昭和50年　澤田惇作陶展（銀座・丸善画廊）
昭和51年　金子産業入社。
昭和57年　「澤田惇と伊万里泉花窯」展（銀座・松屋）
昭和58年　佐賀県鹿島市に独立、開窯
昭和50年　佐賀県技術アドバイザー委嘱。澤田惇小品展…馬と車（銀座・和光）
昭和60年　佐賀県立窯業大学校教授（非常勤）
「地域活路開拓促進事業」で砥部焼の指導専門委員となる。「梅山窯と4人」展
昭和61年　大分県立芸術短期大学（現・芸術文化短期大学）
昭和63年　同匠会陶磁二人展
平成5年　大分県立病院にて逝去
没後、伊万里陶苑時代の作品が大英博物館に収蔵される。
（澤田惇の作品とその時代　砥部での追悼展示会案内より）

岩橋節夫

岩橋は常に、武之助の理解者であり助言者、片腕とも言えるパートナー役であった。
岩橋は一絵付け師として腕を磨く一方で、澤田、工藤両名の力を理解し、それを牽引力に、窯全体の動力につなげるシャフトの役を自ら買って出た。
岩橋は鋳込みも、ロクロも、染め付け、上絵もできる梅山窯自体の具現者であった。常に陶工たちの中心に

いた。

ムードメーカーであった。昼食後の昼休み、駐車場の空き地でバレーボールに興じる陶工たち、おばさんたちの中に、必ずと言っていいくらい岩橋の姿があった。

そして、酒豪であった。「岩橋さんにはかなわんなあ」と言われ、酒席の話の中心にいた。そして仕事は堅実で、梅山窯のものづくりのあり方を背中で示していた。

岩橋は、武之助が食器をやろうと決めて取り組み始めた最初から一緒に歩んできた。

最初は鈴木に師事し、富本憲吉と出会い、藤本能道の指導を受けた。

自身は、富本憲吉との出会いと、京都で勉強していた頃の富本とのやりとりを印象深く覚えているが、作陶人生は鈴木の影響を強く見て取ることができる。鈴木は絵付けが専門であったし、三人の中では最も鈴木的な作風を梅山窯に残している。また、最後まで、鈴木に一番近い立場で親身に接した。

中田窯の中田氏も述べているが、自分は意識しないまま、鈴木の言動から影響を受け、一陶工であることに徹して展覧会等とは無縁を決め込んだように、岩橋もまた、同様であった。その意味で、岩橋は民芸的であった。これは岩橋のことを評した次の言葉からも推察される。

「梅山窯にあって、早くから武之助氏の片腕となって陰にひなたに氏をたすけてきた岩橋君が、「この工場では、職人として自覚のないひとにはいてもらうわけには参りません。ここで生みだされてくるものは全てが、ここで働くみんなの知恵・力によるものであって、ひとりだけの功績ということはあり得ません。そうでなかったら工場を続けてゆくことはとてもできません。だから、ここでは職制や形式上のことより、実際に守られる不文律のようなものの方が大切なんですよ。」と、民芸に生きる心情に近いような心境などと併せて、ポツリポツリきかせてくれたことがありました。」（吉田丈夫　クラフト・センター・ジャパン常任理事「砥部焼とわたし」）

また、鈴木繁男も岩橋のことをこう述べている。

「絵付場に岩橋節夫君がいます。初めの頃の無茶苦茶な突進時代には、いつもそばにいてくれました。今では梅野工場には三十人近い人が朝から晩まで筆をふるっていますが、私が梅野工場で仕事をする当初は筆をもつ人は一人もいませんでした。私は工場にいる青年の中から二人を選んで運筆の稽古をしてもらいました。

その一人が岩橋君であります。彼は器用なまねは出来ないが、彼の描く「しだ絵」は梅野工場の名物であり、人のまねの出来ない所があります。草花を愛し、暮しぶりにちゃんとした所があり皆の信頼を集めています。

私も何かにつけ相談によくゆきます。梅野氏とまるで兄弟だと思う事があります。君が砥部にいる事を有難く思います。」（「砥部焼とわたし」）

同僚の工藤がクラフトと出会い、その啓蒙的な主張に賛同して積極的に作品を発表。作者としての責任を明示するために、自身の素性を明らかにし、中央に向かっていったのとは対照的である。澤田が抜けて、トリオが二人になっても、どちらか片方に集約することなく、ここでもお互いがバランスを保って歩むのである。

岩橋は職長として職人たちをまとめ上げた。工場長として、窯の運営に当たった。

梅山窯イズムを具現化していった。

地元の人間が、地元の材を使い、地元のレベルで作ることを浸透させていった。

武之助と共に歩み、窯をあるべき姿に導いていった。
70歳で退職した。まだ筆を握ることはできたが、かねて決めていた通り、筆を置いた。
他の窯から、都合のつくときだけでいいので手伝ってほしいとの要望もあったが、すべて断った。ただ、後継者養成の陶芸塾では講師役を引き受けて指導にあたっていた。
もともと足腰にハンデがあり、子どもの頃からスポーツを楽しんだが、遊びすぎがたたって、いまはあちこち痛いぞ、と笑う。
仕事もスポーツも一線を退いたが、相変わらず酒は現役のまま。
後継者育成、砥部焼発展のための助言等、いまも意欲的にかかわっている。

工藤省治

工藤が梅山窯で成し遂げた創作活動の功績はあまりに大きい。デザインの才能だけではない。もし彼が、自分の生まれ持った才能だけで仕事をするタイプなら、これだけの成果を梅山窯に残せなかっただろう。
自称「善良なるエゴイスト」は、自分を高めるために貪欲であり、自ら発表の機会を作り、実行し、自分にプレッシャーをかけることで次の創作の糧とした。
その取り組みが梅山窯、そして砥部の産地に勢いをもたらしたといえる。
工藤のことをよく知る陶磁器史研究の山本典男氏は、「砥部焼における工藤さんの仕事」と題した文章の中で、工藤の仕事とその果たした役割について次のように評している。

「工藤さんというと、まず文様を主とするデザイナーの印象があるが、実は形から出発して物を発想する人で、彼自身のロクロの技は卓越している」
「工藤省治の最大の功績は、梅山窯で手掛けた砥部焼の一連のデザインにあると思っている。彼の仕事が砥部という地場の産地に与えた影響を考える時、それは余りに大きい」
「工藤さんの仕事は、そうした砥部焼というイメージに繋がる「産地イメージのデザイン」が実に多い。一例をあげれば、菊絵、唐草、風船かづら、朱線文、それに玉縁鉢、一連のライン・デザインなどである。しかも、それらは全てオリジナルで、その模様は梅山窯から発信されて、全国に砥部焼そのものと理解され、影響は砥部焼全体に及んでいる」
「今や彼のデザインは全国の産地にまで真似られるになり、すでに「産地デザイン」の枠から飛び出してしまっているとも言える」
「工藤省治は一貫して食器づくりにこだわり、オリジナルな器に精力を尽してきた。彼の仕事は今日の砥部焼のイメージの形成に大きな役割を果たしただけでなく日本の陶磁器のデザイン界にも影響を与え、「国井喜太郎産業工芸賞」とか「通商産業大臣デザイン功労者表彰」など権威あるデザインに関わる全国的な賞をもらっている。が、残念なことに地元でもその価値や意味を知らない人が多い」
「工藤さんの作品を考える場合、過去の焼物の古文様からはモチーフを得ないばかりか意識的に排している。かつて富本憲吉が「模様から模様を造らず」を信条としたことがあったが、富本の「過去の時代の焼物を幾ら重ねても新しい時代の焼物は一つも生まれない」は工藤さんの信条にも共通する」

（工藤省治陶磁器デザイン展久万町美術館　巻頭の言葉より）

昭和44年に澤田が砥部を離れてからは、デザイン担当としての役割はいっそう大きいものとなった。「澤田さんが去ってからは、民芸でもない、クラフトでもない、砥部の器を作っていこうと決めた」（本人談）。クラフト・センター・ジャパンとの関係は順調に進み、昭和40年代半ばからは急速な右肩上がりで生産量も増え、梅山窯は活況を呈するのである。

そうした動きの中、工藤の身にも転機が訪れる。これまで住んでいた借家を出なければならない状況になり、どこかに転居するか、もしくは新しく住まいを構え、同時に念願であった自分の研究工房を一緒に立ち上げるという選択肢が急浮上した。

しかし、工藤には十分な資金がない。状況を知った武之助は、これを支援し、また、自分の工房を立ち上げたいという工藤の希望についても了承した。ただし、梅山窯との関係は続けるようにと依頼され、工藤は承諾。しかしその後、武之助は体調を崩して入退院を繰り返したこともあって、周囲は工藤に対してこれまで通り梅山窯で仕事をするよう要請。工藤はこれに応えた。その後、工藤は梅山窯で仕事をした後、自身が昭和49年に開窯した研究工房・春秋窯での作陶は、夜間に行うこととなった。その後、勤務のあり方こそ変化したが、工藤は今日まで梅山窯に通うことになるのである。

昭和47年から48年にかけて完成させた唐草模様は、工藤の代名詞であるばかりか、砥部焼の産地をイメージさせるデザインとして定着する。このほかにも秀逸なデザインを数多く残し、全国に工藤ファンは多い。

クラフトと出会い、クラフトの啓蒙活動に共鳴した工藤は、様々な展示会にも意欲的に出品していく。自身の作品を通して、砥部の産地をアピールしていく狙いがあった。その成果とも言えるべき、梅野トリオ解散以

降の、工藤の主な出展と受賞歴である。

昭和47年　イタリア「フアエンツァ国際陶芸展」に「染付唐草文大皿」招待出品
昭和48年　「国際デザインコンペティション」に「染付唐草文鉢」出品、入選
昭和52年　東京。大阪「ヤマギワ日本のあかり展」招待出品
昭和53年　「愛媛の陶芸展」始まる。以後毎回出展
昭和54年　第2回「愛媛の陶芸展」最優秀作品愛媛新聞社賞受賞
　第5回「日本陶芸展」に「染付唐草文大皿」出品入選
昭和56年　第6回「日本陶芸展」に「染付唐草文鉢」出品入選
昭和57年　「国際工芸デザイン交流展」（金沢）招待出品
昭和59年　「日本のデザイン展―伝統と現代」（モスクワ）招待出品
昭和63年　「近代日本の陶芸展」（福島県立美術館）招待出品
平成10年　「現代日本のセラミックデザイン展」（愛知県陶磁資料館）招待出品
平成12年　「うつわをみる一暮らしに息づく工芸」（東京国立近代美術館工芸館）招待出品
　「自磁鉢」「自磁蓋物」が東京国立近代美術館工芸館の収蔵品になる
平成14年　「工藤省治陶磁器デザイン展」（町立久万美術館）
　「現代陶芸の100年展」（岐阜県現代陶芸美術館）招待出品
平成15年　「日本の陶磁器デザイン展」（愛知県陶磁資料館）招待出品
平成26年　工藤省治の仕事と昭和のデザインプロジェクト（愛媛県美術館）

主な受賞

平成元年　第17回国井喜太郎産業工芸賞
平成4年　伝統産業展生活産業局長賞
平成13年　通商産業大臣デザイン功労賞
平成16年　現代の名工「厚生労働大臣表彰」
平成19年　黄綬褒章
平成26年　よんでん芸術文化賞

（資料　工藤省治の仕事と昭和のデザインプロジェクト）

こうした取り組みを続ける中、工藤がずっと憂慮していたのは産地の後継者育成問題。特に、優れた職人の養成である。産地を代表するデザイナーとなった工藤は、ニュースソースにもたびたび登場し、砥部焼を牽引する一人として発言する機会を得る。

加戸知事の時代、約1年間にわたって知事を囲む懇談会に出席する機会を得た。これは砥部焼業界の代表としてではなかったが、その際に提案したのが、陶芸を含む工芸分野の人材、職人を養成する大学や専門学校の開設。あいにく、工科大学の設置は高知県に先を越されたが、工藤らの働き掛けが功を奏して、職人育成のための事業計画が認可された。それが、平成14年、15年に県が実施した「えひめ陶芸塾」であり、これを引き継ぐ形で平成16年より砥部町が実施した「砥部焼陶芸塾」である。

工藤はここで講師を務めるとともに、それ以外に、愛知県立芸術大学非常勤講師、島根県の工芸関係の専門

学校からも要請を受けて講師を引き受けている。後継者育成、ひいては産地発展への思いは人一倍強いものがある。80歳とは思えないバイタリティだ。

武之助のその後

昭和40年代に入ると、武之助は好況に転じてきた梅山窯の経営を舵取りするその一方で、砥部焼産地の代表としての役割が増してくる。父鶴市は、戦前戦中戦後の三期にわたって町長を勤め、伊予陶磁器協同組合の組合長を昭和40年まで務めた。その後、沢田勝躬に代わり、昭和50年からは武之助が組合長となる。

組合長になった翌年の昭和51年には「伝統的工芸品産業の振興に関する法律」に基づき砥部焼の伝統的工芸品指定を勝ち取っている。

この指定を契機に、組合は町や県・国とともに、昭和58年の陶芸創作館や陶板の道づくり、昭和60年の伝統産業都市モデル事業の完成、昭和61年の国際観光モデル地区指定、そして、平成元年の砥部焼伝統産業会館の建設を進め、アートの里としての接遇環境整備へと継続発展させていくのである。

また、武之助自らも梅山窯において、登り窯の保存や古陶資料館を建設し、砥部焼文化の保護と情報発信、産地としての接遇環境の改善に多大な役割を果たすのである。

棟方志功、
スケッチ旅行で砥部に立ち寄る

民芸創設期のメンバーには、巨匠と呼ばれる人たちの名前が並ぶ。棟方志功もその一人だ。
棟方志功はスケッチ旅行のため、昭和47年に砥部に立ち寄っている。
その日、たまたま梅山窯へデザイン指導で訪れていたのが、旧知の間柄の鈴木繁男。
申し合わせたわけでもないのに、四国の小さな町の窯で偶然会うとはと、棟方は鈴木が来ていることを知らされて大層驚いた。
棟方を、鈴木と共に迎えた山本典男氏は、その時の様子についてに次のような記事を書いている。

●

まもなく、棟方先生一行が到着した。
「民芸館の鈴木繁男さんが来ておりますよ」と言って十メートル程先の鈴木さんを指差すと、「なに、鈴木が来とるうー?」と驚いた様子で、棟方先生は指差す方向に向かって「スズキーイ」と呼びながら突進し、互いに抱きあってダンスのように回り始めた。体全体で感動を示す無邪気な二人の行動に一同あっけにとられた。
工場を一通り見学の後、事務所に降りてきた鈴木さんの「紙と墨」の声を合図に準備。
棟方先生は目と紙を擦り付けるように体全体で「遊」「黙雷」「柳緑花紅」の言葉を圧倒的な迫力で一気に揮毫した。（愛媛新聞「えひめ雑誌」）

●

こんな明るく、無邪気なエピソードがあったのである。
棟方志功が世に認められ、「世界のムナカタ」とまで称されるようになったきっかけは、国画会に出品されていた棟方の版画を見て買い上げた柳宗悦の目であった。つまり、鈴木も、棟方も、柳を介しての縁で結ばれていた。砥部焼のほのぼのとしたぬくもりには、こんな人間関係の余熱が含まれているのかもしれない。

梅山窯にある棟方の揮毫

伝統的工芸品

砥部焼は昭和51年に、国が指定する伝統的工芸品に選ばれた。
伝統的工芸品の指定を受けるには主に次のような条件がある。

- ●１００年以上の歴史（生産年月）
- ●原材料が自然のものであること
- ●製品づくりの全工程が手作業
- ●30名以上の職人が居住している

審査を受け、伝統的工芸品に指定されると、対象となる組合は、次のステップとして振興計画書を作成し、事業実施の推進母体となるわけだが、指定を受けたすべての伝統的工芸品が、その後も順調な歩みをたどっているとは限らない。
需要の低迷、後継者不足、原材料の入手困難などの理由で、すっかり衰退してしまった伝統的工芸品も少なくない。
その点、砥部焼は恵まれた状況にある。
伝統工芸士は、その産地固有の伝統工芸の保存、技術・技法の研鑽に努力し、その技を後世の代に伝えるという責務を負っている。
誕生時は通商産業大臣認定資格であり、経済産業大臣認定資格を経て、現在は（財）伝統的工芸品産業振興協会が認定事業を行っている国家資格。
最初の伝統工芸士資格取得者（１９７７年）は
岩橋節夫（上絵付け）、工藤省治（ロクロ成形）、
酒井芳美（ロクロ成形）、中元寅義（下絵付け）、
松田哲夫（ロクロ成形）

記念切手　伝統的工芸品シリーズ「砥部焼」

「古砥部陶片文様集」と「古砥部」

「古砥部」と呼ばれる古い砥部焼の文様を収集し、考察した「古砥部陶片文様集」（津守淳二著）という冊子がある。この冊子は、古い陶磁器片から模様を写し取り、欠けた部分は類推することで完全な文様に再現したところに意義がある。たくさんの文様と器の断面図等が収められた労作で、今日においても、古きを訪ねるアイデア帳として、大いに活用できるものだ。

じつはこの冊子が発行される（１９９５年）20年ほど前に、先行研究として、山本典男氏を中心にした梅山窯の若手陶工７名とで「古砥部」という陶片を集めた写真集を発行している。

印刷物ではなく、撮影からプリント、レイアウト、表装まで一冊ずつ手作りの大型アルバム冊子である。発行部数はわずか56冊。窯元にも配られた。

見落としたくないのは、その発行時期である。

砥部の産地が戦後のピークの活況を迎えていた頃、古砥部のてらいのない文様の中に、新たなデザインの芽を見つけようと、協力して陶片を集め、一片ずつ分類し、考察していたことである。

「模様から模様を作らず」と富本憲吉は言ったが、それは、富本だからこそ言えたこと。富本も、生涯にひとつかふたつできればいいといったくらい、完全オリジナルの模様を作る出すことは難しい。陶磁器の世界では、先人が作った幾多の文様に学び、継承しながら変化を加え、発展してきた。絵付けが途絶えていた砥部は、昭和の再生で絵付けをこの手に取り戻した。だからこそ、温故知新。襟を正し、古きに学ぼうと、手造り手描きの砥部の里に、手造りのデザイン研究冊子が誕生したのである。

この取り組みに対し、産地再生の一番最初からかかわった鈴木繁男が巻頭に「推薦の辞」を寄稿している。手書きの原稿をそのまま複写して収録しているのも貴重だ。その文面からは、鈴木らしいやさしいまなざしを感じることができる。その全文をここに紹介する。

推薦の辞　鈴木繁男

砥部で窯業が始まって今年で二百年目になります。それを記念して、いろいろな事業が行われる中で、梅野精陶所の若い人たちが創業当時からの古い陶片を集めて写真集を作りました。熱意がなければできないことです。

ここに集められたものは、主に染付の模様ですが、皆、可憐であり、天真な模様が多く、釉の中に薫染されたように浮かんでいます。

土も、作も、釉も、呉須も自然で、しかも、これを作った人の心も素直です。この性質に触れるからこそ、焼物に心惹かれるのだと思います。

焼物の美は、自然の創造力と人の真心が一体化したところにあります。しかも、染付の模様には、詩がありません。詩があって、それを表現したものでなく、詩そのものです。

それは万人誰でも通ずる詩であります。

そこには見せかけだとか、思わせぶりなど、少しもありません。個性だとか、自己主張とかの陰がありません。全体の働きとして、自然と全く一体の厳然たる自己の現れを、このささやかな陶片から見ることできます。

もともとこれは器が求める装飾の必須な条件なのでありましょう。

この陶片が示す大事な教訓はこれではないでしょうか。

初期の頃と、現在ないし将来において、本当の心底にあるものは変わるものでしょうか。

花を見て美しいと感ずる心は過去においても、未来においても、変わらないのです。それは現在の人々が、一番よく知っていることです。模様もその変わらない奥底から出てきたものには、すたりがなく、常に新しいのです。

ここに集められた陶片は、砥部の風土が産んだ花のようなものです。だから使い手の心にピタリときて、隙間がなくなるのだといえます。そして、砥部の生産は盛んになる。

この写真集は、この秘密を探り出す、絶好の手掛かりになると私は信じます。

幸い、山本君のような熱意のある得難い人のところに松本君の力を得て、若い有志が力を合わせて、この写真集が出来上がりました。こんなことはいまだ他の業地ではやっていないことです。

一見つまらぬことのように思われて、見捨てられがちな、このささやかな陶片の語るものは、案外、日本の染付の原点を示し、工芸の真実を語っているというものです。

それを見てとって、現在に活かすこと、それ自体が創作です。

創業二百年記念事業の中で、一番活きた仕事になることを望んでやみません。

この仕事に力を合わせてくれた諸君に敬意を表します

昭和51年6月20日　磐田にて

編集にあたった山本氏は、序文と編集後記で、当時のこの取り組みへの思いを、メンバーを代表して書いている。ここに紹介したい。

●

序に代えて
陶片に見る砥部焼の美　山本典男

砥部の町へ入ると、舗装の切れた道路の横には必ずと言ってよいほど呉須で描かれた古い砥部焼の破片が転がっている。

この破片には、今日でも使ってみたい文様が多いし、不思議といやな模様が少ない。だが我々が、いざ古い砥部焼の文様を色々と勉強したいと思っても、なかなか適当な資料がないし、断念せざるをえない場合が多かった。

そこでなんとか、みんなが勉強できるだけの写真集を作りたいと言い始めたのが最初である。砥部焼はなにぶん庶民の雑器で、長い間には破損するため伝世品が少なく、ある場合には、木箱に入れた高級品という感じが強く、文様としては末梢的で、面白くない。そこで、上原窯、福岡窯、守本窯等の窯跡で何回か破片を拾い、その他の窯跡も何度か探索し、陶片を中心とした写真集とすることにした。

部数は沢山作りたかったが、我々の手作りとせざるを得ないため、砥部の必要な人たちに、最低限分けられる程度とし、56冊となった。

来年、磁器創業二百年を迎える砥部焼だが、その間、一貫して流れる性格は庶民の雑器を焼く窯として貫かれたことは、写真集をご覧になればすぐにわかる。

砥部焼の陶片を見て感じるのは、伊万里と呼ぶ九州の磁器の様式をそのまま受け継いでいながら、砥部の磁器は形はどこか鈍重で、器物につけられた文様も、大半はどこか拙く、専門の絵師ではなく、農家の婦人によって描かれたものと感じさせるところがある。

しかし、不思議に思うのは、伊万里が幕末になるにつれて文様が技巧的となり、ますます堅くなるのに対し、砥部の磁器はいつまでも拙く、下手糞であるが、その線は柔らかく、素朴で、親しみやすい文様となっている。また、砥部の磁器の文様は、実用食器の文様として優れたものがある。その文様は大体において控えめで、用以上の出しゃばりはない。

さらに感心するのは、産業工芸というか、量産的文様として優れている。砥部の焼物は大半において安物で、手間暇構わず描くといったことは特別なもの以外、許されなかった。

それらの限られた条件の中から、いかに模様として見せられるものにするかが窯屋の親方の仕事である。おまけに分業体制の中で、デザインするものの、個性はそのままには出ない。多くの職人の手を経るごとに型が変わったり、文様が最初と全く違ったりすることが

多い。そして文様として残るものは、作者の個性ではなく、最も大きな人間的共通の感情に触れる部分が支持者を失わずに残っていく気がする。

そして古文様にはそれら歴史の洗礼を受けたものがそこにある気がする。

我々はこれらの古砥部の文様から学んだものを現代の砥部に比較せねばならぬ。現代の砥部焼にこれらの古文様がどのような形で残るか、それはこれからの問題である。

むろん、それが砥部焼のすべてではない。我々が写したネガのうち七百点あまりの中から約二百点を選んだ。だがその選択は、私たちの趣味がかなりあるから、別の選択もできるだろう。

だが許されたい。私たちにとって、選択自体が大変な勉強であったし、楽しいことであったのだから。

編集後記

この写真集が進められ、早や半年の歳月がたちました。私たち7人は毎日の如く作業を続けましたが、なにぶん、すべて手仕事であるため、作業は予想以上に難航し、たびたび行き詰ることもありました。こんなとき、私たちを鞭打ってくださったのが、完成を待っていただいた皆様の声でした。今回の仕事では、梅野社長をはじめ、森和氏、山田きよしさん、井上さんには資料の提供をいただきました。また、梅野広次さん、工藤さん、岩橋さんには度々の御助言をいただきました。また予算の都合で東洋プロカラーの渡辺さんにも御助力いただきました。この意味では、この写真集は皆様の御理解なしでは完成できなかったでしょう。

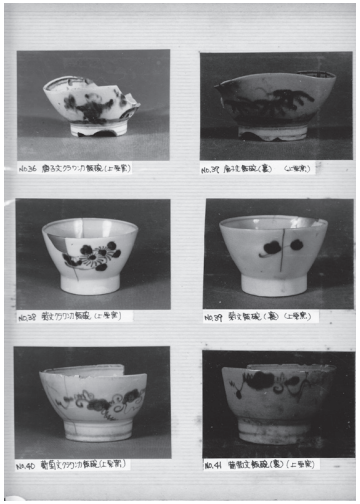
今回特にうれしかったのは、鈴木繁男先生に表紙の字体と序言を頂いたことです。

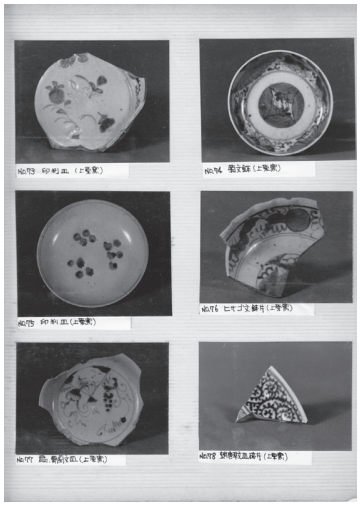
鈴木先生は戦前の雑誌「工芸」の表紙を千枚、ウルシで描かれたという隠された経歴の持ち主ですが、それ以上に先生は、20年前、砥部と因縁を持たれてから、優れた古文様を砥部焼の中に導入し、砥部の食器の世界に第一歩を踏まれた方で、今日の砥部食器の名声は、鈴木先生なしには考えられません。

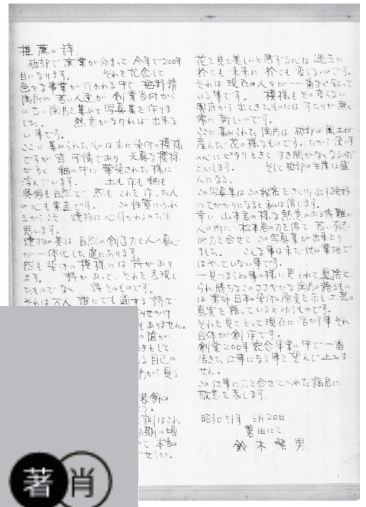
写真集の完成は私たちの一区切りであるにしても終着点ではありません。私たちはこの写真集をもとに、古砥部の文様から多くの良さを学び、展開していくことこそ大切だと思います。この写真集の編集には、次の七名の者があたりました。

内田史朗、奥田淳三、佐藤明、広谷幸夫、松本慶一郎、矢野徹、山本典男

完成　昭和51年6月20日
作成部数　56冊

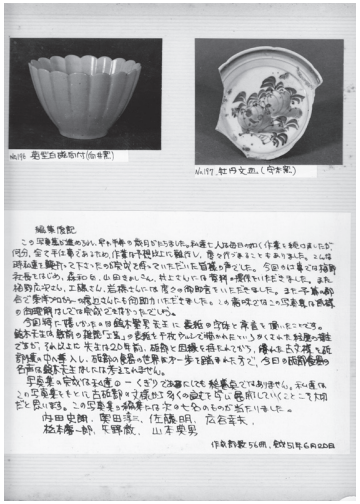


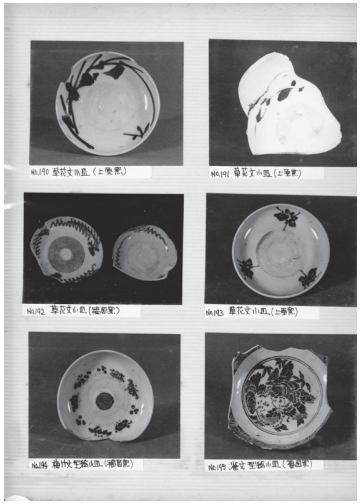




鈴木繁男の推薦の辞と
平成５年の鈴木（民芸から転載）

題字は鈴木繁男作





冊子内容の一部。写真用アルバムに写真と説明文を貼り、一冊ずつ手作りしている。
なおこの冊子は、砥部磁器創業 200 年記念誌発行の際のベースとなった。

見込み文様写し　広谷幸雄による

司馬遼太郎と砥部焼

作家の司馬遼太郎が週刊朝日で連載していた「街道をゆく」シリーズ。この中に、砥部を訪れた時の文章が収められている。『街道をゆく、南伊予・西土佐の道』だ。昭和53年6月15日から19日間、松山市～砥部町～大洲市～宇和町（現・西予市）吉田町（現宇和島市、吉田町）～宇和島～松野町～中村市（現・高知県四万十市）の旅をしたときのものだ。

タイトルは「砥部焼」。文章の中から拾ってみる。

●

・・・私は砥部については何も知らず、運転手さんにまかせていると、丘の上の工場につれて行ってくれた。降りると、右に二軒、わらぶきの農家の建物がある。一軒は建物保存のためのもので、一軒は陳列館になっている。左が、工場である。運転手さんが、「見学者です」と声をかけると、すぐ初老の人が出てきて、どうぞ、といった。見学人が多いせいか、身ごなしが馴れているようであった。運転手さんに、小さな声で、ここはどこです、ときくと、「梅山窯です」と、教えてくれた。べつに運転手さんが許可をとりつけるための電話をしたのではない。いわば、常時、このように市民へのサーヴィスをしているのである。

・・・先生の来訪は予約もなく突然であった。タクシーから降りた運転手は見学の用件を告げた。夕刻で今日中に大洲に出るというので急いでいた様子で、乗客の名は告げなかったがその白髪をみて司馬先生であることをすぐに察した。

挿絵の須田剋太画伯も同行していた。

「福田といいますが、森和（森陶房）さんに会いたいので、来ていただけるよう連絡をとってもらいたいのですが」。

司馬とはいわず、笑顔で本名を名乗った。

森さんに連絡をとると「何とかこちらに来てもらうよう言ってもらえないか」という。早速、その旨を伝えると「分かりました。行きましょう」と気持ちよく言われた。

大阪外語のモンゴル語は今もあるが、学生も二年に一度しか募集していないと外語にいた奈良の叔父から聞かされている。それだけに同学に対する親しみも強いのだと思った。

「砥部焼は民芸臭くないのがいいですね。やはり伊予はシタタカなんですね」と、司馬先生は私に砥部焼の印象をいった。

この「シタタカ」の言葉が今も妙に頭に残っている。

（「えひめ雑誌」愛媛新聞社）

（略）

砥部焼というのは、丹波の立杭焼などと同様、官窯でなく、民間の雑器をつくってきたところだけに、江戸期のものも中国・朝鮮の名品に対する変な気勢いだちがない。

そういう平かさはこんにちの作品にまでつづいていて、あの奇妙な民芸意識もない。初期の民芸運動のひとびとが早い時期におそれたように、民芸という作家が出てきて、花魁の衣装のように民芸風をあつがさねして商品化する傾向が、こんにちの名窯を軒なみに悪くしている。そういうものは、砥部焼の現状にはどうやら稀薄なようで、ほっとする思いがした。

（伊予というのは、したたかなものだ）と、おもった。

（「街道をゆく、南伊予・西土佐の道」朝日新聞出版）

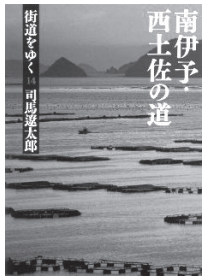
●

このとき、「初老の人」とは別に応対したのが、当時、梅山窯に勤めていた山本典男氏（現在陶磁器研究家）である。愛媛新聞社発行「えひめ雑誌」に連載した「愛媛の陶芸文化」（平成9年）で、この時の様子を紹介している。

●

工藤も、発売になったばかりの週刊朝日を手に取り、司馬が梅山窯の製品を見て「したたか」と表現したことに、いたく感動を覚えた。

民芸の導きをそのまま取り入れて染まることなく、クラフトの良さも貪欲に吸収して、新しい砥部焼のスタイルを創出していった行為は、まさに「したたか」であり、梅山窯の特質を見事にいい当ててくれたこの四文字を目にしたとき、張本人である工藤はとてもうれしく思ったそうだ。



陶祖が丘に建つ
梅野武之助の碑

平成 11 年、梅野武之助没。
生前、武之助には二つの夢があった。
ひとつは、これまで梅山窯が牽引してきたともいえる戦後の砥部焼の歩みだが、次の世代の人たちによって、新しい産地の姿を作っていってほしいこと。そして、新たな活況を見せてくれること。
もう一つは、梅山窯で勉強し、巣立っていった人たちが、それぞれの地元で作った作品を集めた美術館を作ること。
いつの日か、かつで梅山窯で学んだ本人やその後継者たちの作品が、梅山窯に一堂に集まった様子をぜひ見てみたいものだ。

陶祖が丘。
砥部焼開祖の碑が立つ小高い丘の上に、平成 22 年、父・鶴市（梅山窯三代目、元砥部町長）の銅像と向き合うように、梅野武之助翁顕彰碑が建てられた。

顕彰碑文
大正十年十二月六日大南に生まれ戦後の不況期に砥部焼の再興に尽くし中央から著名な工芸家を招いてデザイン指導を受け白磁に呉須で代表される今日の砥部焼の基礎を築いた。また昭和五十九年から砥部焼まつりを開催するなど砥部焼の発展に尽力されたのでここに顕彰する
平成 22 年 3 月吉日建立　砥部焼まつり実行委員会

おわりに　60年を経て

梅山窯における昭和のデザイン再生の歩みは、砥部においても、一窯元における出来事・取り組みということで、あまり公にされることはなかった。武之助自身も、自分の経営する窯の取り組みを、まるで自慢話のように受け止められかねないことに抵抗があったのだろう。また、長く組合の要職を務め、産地の代表者であったことも一因だろう。梅山窯側から情報発信がない以上、事の詳細は関係者のみが知るところとなった。

この冊子でたびたび引用している「砥部焼とわたし」という冊子は、砥部磁器創業200年を記念して昭和52年に発行されたものであり、100名を超える方が原稿を寄せ、収録したものだ。この中には、武之助のほか、久松元知事、鈴木繁男、藤本能道など、砥部焼復興に関わる人たちから寄せられた原稿が収められており、執筆者によっては梅山窯における昭和のデザイン活動を語る記述も散在している。つまり、梅山窯および砥部焼のデザイン再生の取り組みは、その程度の記録と、当時を知る人たちの口述による記憶でしかなかった。従って、地元砥部の窯業関係者でさえ、昭和の出来事についてよく知られていなかったのである。

磁器創業200年に関連して、いろいろと記事が書かれたり、書籍が出版されたが、昭和の歩みについては「中央から著名な指導者たちを招いてデザイン指導を受け、新たな展開を見せた」といった程度の紹介に終始した。

その後、平成8年から10年にかけて、砥部町在住の陶磁器史研究家・山本典男氏が愛媛新聞社発行の「えひめ雑誌」に「愛媛の陶芸文化」を連載。砥部焼の歩みについて、また、梅山窯における昭和のデザイン活動について、「柳宗悦と砥部焼」「富本憲吉と砥部」「クラフト運動と砥部」「梅山窯四代記」といった内容で、初め

て文章として紹介された。

その後、平成20年に松山市に住む一人の女性が、日本のデザイン史から見た、昭和における梅山窯のデザイン再生についてスポットを当て、限られた資料と、岩橋と工藤への取材を基にした論文を発表する。大野千佳氏による「梅山窯に見る昭和のデザイン運動と砥部焼」（平成21年）の論文だ。

その後、大野氏の取材時に同席した愛媛県産業技術研究所窯業技術センターの安岡史朗氏、二人が所属するエヒメデザイン協会会長の山内敏功氏らが協力して、平成23年6月、砥部町文化会館友の会講座で大野氏の講演とシンポジウム「砥部焼とデザイン」開催。平成26年3月には、愛媛県美術館本館で「工藤省治の仕事と昭和のデザインプロジェクト」が開催された。なお、この展示会は「工藤省治の」と題打ってはいるが、本題は大野千佳氏が論文で発表している昭和における梅山窯の取り組みを紹介し、年代ごとの工藤の仕事とをリンクさせ展示したものだ。そして展示会では、工藤のこれまでの作品だけでなく、自身の手によるデッサンの数々を展示することで、若い陶工たちに向けて、作陶におけるデッサンの重要性をメッセージとして送っている。

本書は、こうした取り組みを受けて、柳らが砥部にやって来た「事件」からすでに60年がたち、あらためて砥部で何が起きていたのかを振り返り、総括する価値ありと考えてまとめたものである。

現在の砥部焼に至る道筋を理解する一助になれば幸いである。

梅山窯の変革がもたらしたもの

昭和20年代後半から昭和40年代にかけての梅山窯における一連の取り組みは、梅山窯を、明治以降続いていた輸出依存型、下請け主体の窯経営から、内需向けの手作り手描きによるオリジナル食器・花器を中心とした、独立自営の窯へと変貌させた。

このことは、砥部における他の窯、産地全体に、直接・間接的に影響を及ぼすことになる。

砥部の産地は、かつての神戸や名古屋の問屋に組み込まれる輸出依存型、下請け的な立ち位置から、徐々に、自らデザインし、自ら商品の価格も決める、自立自営の窯が集積する産地へと変わっていったのである。展示会や発表会を重視し、窯元の共同出資による直営店も誕生することとなった。

梅山窯が先陣を切って取り組み、軌道に乗ることで産地にもたらした影響は、次のように要約されるだろう。

- 砥部が、良質な食器を作る産地として広く認識された。
- 食器を作る窯が増えていった。
- もともと花器づくりの素地があり、ロクロ技術が加わることで工芸的な花器に取り組む窯が増えていった。
- 手造り手描き、白磁に呉須、上絵、という梅山窯スタイルが普及・定着した。
- 従来からの白磁、青白磁器等と共存し、砥部焼は多元的に捉えられるようになった。
- そのことは、磁器産地・砥部の銘柄性を向上させていった。
- 民芸やクラフトといった概念にこだわらず、自由で良質な創作をよしとする産地の気風が生まれた。

梅山窯再生のプロデューサーは、誰だったのか

民芸運動の創始者・柳宗悦の同志であり、郷里の鳥取に帰ってから、新作民芸運動に取り組んだ吉田璋也（1898–1972年）はこう言っている。

産地だけの自助努力で、再生は不可能である。古い伝統産業自体による再生はあり得ない、と。

・個人主義の今日にあって、また商業資本主義の今日の社会にあっては、民芸品は姿を消しこそすれ、現代の民芸品が新しく自然発生的に生産されることはきわめて稀であって、のぞみの薄いことです。

・（新作民芸品は）自然発生的なものではなく、物を造る直接当人でなくとも、誰かが美意識を働かせているので本質的には違います。

・今の時代の生活様式に役立つ実用品に姿を変えて受け継がせていくには、絶えず新鮮な香りを持たせるためには、民芸のプロデューサーや民芸の意匠家の出現がまず先決問題です。

（吉田璋也『「たくみ」と新作民芸』鳥取民芸美術館 1963年）

産地を再生していくためには、民芸の「プロデューサー」、広義のデザイナーの力が必要であると説く。そのプロデューサーに必要な資質として、次の要素をあげている。

・仏教にしても篤信の人を導く僧侶がいるように、新しく民芸品を生み出そうとするには、工人を誘導する協力者を必要とする。私はこれを民芸品のプロデューサー、監督生産者と呼びたいと思う。私はこの新作民芸品監督生産者が各地に出現してきてこそ日本の民芸復興は期待されると思う。

・（民芸のプロデューサーが持つべき天分として）美しい物を採りあげる目、自分でもデザイ

ンできる力、製作上の技術に多くの協力者を得られる力、繰り返して製作させる力、即ち作品を売りさばく力、かような能力が、新作民芸品監督生産者たるには必要だと思う。

（鳥取民芸協会『吉田璋也　民芸のプロデューサー』牧野出版 1998年）

吉田は自らを「民芸のプロデューサー」と位置付けて、当時、地元鳥取で荒廃寸前の民芸を復興させ、新民芸を誕生させた実績を持つ。たとえば、牛ノ戸焼を手始めに木工、金工、染織、家具、因州和紙などである。未来は歴史の延長線上に、待っているのではない。絶えざる変革を行うことで生き延び、その結果、新たな展開が生まれるのである。

思い切った変革を遂げるには、プロデューサー的なる者の働きが必要なことに異論はない。砥部もまた、柳に始まる外部の人たちの助言や指導を得て、新しい取り組みを行い、幾多の課題を乗り越えることで変貌を遂げてきた。

戦後、砥部は再生を果たしたが、では、吉田璋也の言うプロデューサー的役割を果たしたのはいったい誰なのだろうか。

方向を決め、陣頭指揮を執ったという点では、鈴木繁男と藤本能道。県の嘱託として指導にあたったこの二人だ。デザインや造形についてはもとより、流通・販売面までかかわって指導したのは、クラフト・センター・ジャパンとのかかわりを創出し、武之助に対して「筋の通った取り引は万難を排して応えることが大事なことである」と諭した藤本能道だろう。また、上絵はもとよりロクロにも卓越し、前衛陶芸にも熱中したという「器用さ」はビジネスセンスも持ち合わせるものとなっている。藤本は自ら型絵で使う模様をデザインし、窯元に売り込んだという商才を持ち合わせている。昭和35年、36年の東京三越での「砥部焼新作即売展」では、自らディ

スプレイを行うなど陣頭指揮を執った。しかしながら、「プロデューサー」と呼ぶほどの産地への深入りは見受けられない

じっさい、鳥取での吉田のような働きを為したプロデューサー的人物は、砥部では見られないのである。

販路拡大ではクラフト・センター・ジャパンの果たした役割は大きい。選定品に選ばれるよう、梅山窯の若手は絶えず試作品を作り続けた。クラフト・センター・ジャパンも、世界に日本のすぐれた手仕事を紹介するという観点から、梅山窯のモノづくりを主導した。二人三脚の取り組みであり、この意味で梅山窯の方向付けを決めるプロデューサー的役割を果たしたと言える。とはいえ、クラフト・センター・ジャパン側から見れば、梅山窯は自分たちの理念を理解し、陶磁器分野においてものづくりを担う一業者であったにすぎない。

クラフト・センター・ジャパンとの仕事がうまく回っていく中で、次第に梅山窯らしいデザインスタイルが定着し、クラフトブームのほかにも民芸ブームといったものが後押ししたという図式だ。

梅山窯のプロデューサーは、個人でもなく、第三者でもない。三人を中心にしたデザイン開発と、質の高いハンドメイド品を求める市場と、それを届けるビジネスパートナー、それに時代のトレンドがからみあって、今日の梅山窯、砥部焼の代表的スタイルを作り上げてきたのだ。

大将

梅野武之助は窯のみんなから「大将」と呼ばれた。

24歳で窯を引き継いだときは「若大将」だったが、父鶴市が戦前、戦後と二度にわたって町長を務め、身辺多忙になるうち、いつしか父に代わって大将と呼ばれるようになった。

こんなエピソードがある。

「裸の大将」で有名な山下清画伯の一行が梅山窯を訪れた。昭和32年のことである。

にこやかに迎える武之助。車を降りた山下画伯はつかつかとやってきていきなり

「お前は兵隊の位で言うと何か？」すると武之助は

「わしゃ、大将じゃ」。

大将同士のご対面である。

窯で働く連中にとっては、大将の方が呼びやすいし、親しみもある。

ことに梅野トリオのカラスたちにとっては、よしやれと、後方に陣取って何もかも黙って任せてくれるデンとした存在は、まさに大将と呼ぶにふさわしい。

武之助は経営者であったが、製品造りを指揮するプロデューサーではなかった。三人の精神的支柱であった。その役割に徹した。

実際、武之助は澤田、岩橋、工藤のそれぞれがどんな仕事をし、デザインを残したのか、把握していなかった。クラフト・センター・ジャパンとの製品開発についても同様である。真に、三人に任せっきりだった節がある。

また、見た目は細いが、実は柔道の猛者。中学時代から鳴らし、国体の前身、明治神宮競技大会出場経験もある四段の腕前であった。くどくどと突っかかって来たやつを投げ飛ばして黙らせたという逸話もある。

家業を継いだその日から、苦境にあった窯を立て直すことを運命づけられた大将であったが、後の著述からは苦労話めいたことや自慢話は見当たらない。文中には、感謝とか、相手のことを「立派」とか、相手を思いやった言葉が多く使われている。

夏場はステテコ姿で出荷場にあぐらをかいて座り、筆で器用に箱書きをしていた。梅山窯を初めて訪れた人は、この人が砥部で一番大きな窯元の主人とは気がつかなかっただろう。箱書きの「梅山」の文字は、恩人であり、終生の友となった鈴木繁男の筆使いをヒントに自分で考案したものだ。

武之助は三者三様で飛び回るカラスたちが、安心して帰ることのできる木であった。
武之助は押しの強いタイプではない。優柔不断な面はあるがシンは強い。それぞれに才を持った三羽のカラスと、窯に働く全員をまとめ上げ、梅山窯を再生させた働きはまさに「大将」という言葉が似合う。

小窯ネットワークの時代

平成26年（2014年）現在、砥部焼の窯の数は100を超えている。武之助がどん底と呼んだ時代は、十指に満たない状況であったことを思えば、飛躍的な数と言える。砥部焼は全国的なネームバリューを持ち合わせているし、砥部を「とぶ」とか「とうべ」とか読み間違えられることもなくなった。
数からみれば、武之助が望んでいたように、多くの窯が集まる産地となっている。しかし、産地の様相は少しずつ変化し、昔のままの産地ではない。
かつてのように、開窯するのにさほど大きな資本を必要としない。
結果、開窯するハードルは低いものとなった。新しく窯を開くのにも、必ずしも砥部で修業や経験を積んだわけでなく、他の地域で学んでから、砥部で開窯するケースも多い。
結果、砥部の磁土を使ってさまざまな焼物が作られ、これまでのような、砥部焼イコール「白磁に染付」「色絵付」「青白磁」というイメージだけではとらえきれない状況に変わっている。言い換えれば、バリエーションが広がっている。その傾向は今後ますます強まるだろう。
いわば、いろんな個性がそのまま共存するサラダボウル状態。
これからは、そうした個性ある小窯の集積地として、砥部は歩んでいくのかもしれない。
これまでは梅山窯を中核に産地を形成してきたが、今後は小窯が連携する時代。したがって、砥部という産

地イメージも多元的に捉えられる時代になるだろう。
武之助たちは、よき伝統を受け継ぎつつも、伝統に縛られることなく、新しく自由な試みで産地再生を図ってきた。そうした「自由さ」こそが砥部の魅力であり、強みであった。
時代は変わっても、新しい魅力を発信し続けることのできる土壌が砥部にはある。
とはいえ、砥部においても、全国の伝統産業の多くが抱えている課題と無縁ではない。ひとつは、後継者の問題。長引いた経済の停滞が産地の活力を弱め、後継者が育ちにくい状況にある。後継者不在のままの窯は多い。もう一つは、優良な原材料の確保。こちらも同様な理由で人材確保の問題が存在する。
こうした課題を克服しつつ、砥部は、自由さを武器に、日用の雑器をまじめに、したたかにデザインし続けるのが進むべき道なのだろう。（おわり）

※本書で出てくる「座談会」とは、平成4年に、梅野武之助が梅山窯百年を記念して、砥部焼伝統産業会館に澤田、岩橋、工藤を集め、旧知の間柄である陶磁器研究家の山本典男氏を進行役に開かれた座談会の口述記録である。この翌年、澤田は亡くなる。武之助と三人が顔をそろえる最後の機会となった。

最後になりましたが、本書をまとめるにあたり、取材の申し出に快く応じてくださった皆様に深くお礼申し上げます。ありがとうございました。　亀井典彦

梅野トリオの三人を中心に、これまでに手掛けた製品の試作品、見本を納めた部屋。
通称、見本部屋。
残念なことに、平成 13 年の芸予地震で大量の品が破損してしまった。

取材協力（敬称略）

岩橋節夫、工藤省治、山本典男、西岡一広、高橋正、中田正隆、
広谷幸雄、藤本明成、木下道義

資料協力（敬称略）

岩橋節夫、砥部焼伝統産業会館、梅山窯、木下陶器店

参考文献

「砥部焼歴史資料（第１集)」山本典男　明星印刷　1997
「連載　愛媛の陶芸文化」山本典男　えひめ雑誌　愛媛新聞社　1996-1997
「陶和会のあゆみ」山本典男編集　アマノ印刷　1993
「砥部焼とわたし」大内優徳編集　関洋紙店印刷所　1977
「工藤省治　陶磁器デザイン展」 町立久万美術館　2002
「工藤省治　陶磁器集」 創風社出版　2013
「工藤省治展ギャラリートーク」 久万美術館　2002
「柳宗悦の世界：「民藝」の発見とその思想」 尾久彰三　平凡社　 2006
「澤田惇追悼文集」
「鈴木繁男作品集」大阪日本民芸館　1993
「澤田痴陶人の全貌」TBS 1997
「民藝」 日本民芸館
「砥部」 伊予陶磁器協同組合　1977
「砥部焼の歴史」 砥部町教育委員会　1969
「柳宗悦の民藝と巨匠たち展」 ひろしま美術館ほか　日本民芸館　2004
「富本憲吉展」 東京国立近代美術館　1991
「梅山窯に見る、昭和のデザイン運動と砥部焼」大野千佳　2009
「砥部町報」「とべまち」
「丸善百年史」 丸善株式会社
「座談会　新しい波」1992
砥部焼産地の革新機講　宮川泰夫『比較社会文化』第２巻（1996）

参考ホームページ

一般財団法人クラフト・センター・ジャパン http://www.craftcenterjapan.jp
愛媛県生涯学習センター　データベース「えひめの記憶」
http://www.i-manabi.jp/index.php

砥部・梅山窯の大将と三羽烏（カラスたち）　著者　亀井典彦　kamei norihiko
701-1205　岡山県岡山市北区佐山 2107-2

発行　平成 26 年 12 月　限定 55 部製作
印刷　オンデマンド印刷
取材・企画　亀井典彦

この冊子は販売を目的としておりません。