

現代韓国焼物文化史の一断章 —東国窯を例にして—

中 村 修 也*

A Look at the Cultural History of Modern Korean Pottery: The Example of Dongkukyo

Syuya Nakamura

1 高麗青磁の復活

柳宗悦の「全羅紀行」に次のような文章が書かれている。

古い習慣をよく守る朝鮮では、昔を受けてまだ無造作に美しい品物が方々で出来る。昔の朝鮮を見たいなら、今の朝鮮を見るに如くはない。私たちは今も続いて出来る品物になにかあるか、それをもっと見たかったのである。更にまたどんな環境や心持から、それらの物が生れてくるのか、その根元をつきとめたかったのである。

(水尾比呂志編『柳宗悦民藝紀行』岩波文庫、232頁、1986年)

柳が昭和12年5月2日から16日までの朝鮮全羅道を旅した時の記録である。柳は大正5年8月に朝鮮半島を訪れ、以後、昭和15年までの間に21回もの回数、朝鮮を旅行している。これは20回目の旅行であった。

柳が朝鮮の焼物に興味をもったきっかけを作ったのは、浅川伯教・巧兄弟であった。兄伯教は朝鮮の学校で教鞭をとりながら、陶磁器の研究をして、弟巧は山林の杉の調査で朝鮮に来て、山林調査のかたわら、やはり焼物を収集し、陶磁器の研究をしていた。その巧の記録に、柳とともに窯跡めぐりをしたときの様子が記されている。

栗林を抜けた処に、うず高く盛られた、焼物の破片をYさんが見つけた。それは自分達の今まで知らなかった窯跡であった。白磁の大小茶椀、鉢、皿などの破片が多く、やや厚手で高台には石英の疎砂が附いている。比較的近代のものらしい。この手のものはこの頃でも朝鮮人の家庭に、用いられているものを時々見るが、京城あたりの陶器商には影を絶っている。今に一時代前のものに算えられる。破片のうちには青味の強い白磁や、高台の美しいもあった。(「窯跡めぐりの一日」浅川巧著／高崎宗司編『朝鮮民芸論集』岩波文庫、130頁、2003年)

ここに「Yさん」と出てくるのが柳宗悦のことである。昭和十年代において、すでに朝鮮の窯

* なかむら しゅうや 文教大学教育学部

は多くが廃窯となっており、地方では日用品にまだ残っているものの、ソウルではすでに目にしなくなっているという状況であった。ここに記されたものは白磁であるが、高麗青磁にいたっては一層のことであった。

むしろ、高麗青磁こそ一度断絶した焼物であった。それは高麗王朝の滅亡と運命をともにした。李朝（朝鮮王朝）になってからは、白磁が焼物の主体となった。いわゆる李朝白磁である。白磁は、生活用品の中に溶け込み、朝鮮人の一部となっていった。それは現代にも通じている。金両基氏は、朝鮮の「白」について論じているが、まさに、その白である。

わたしは自然と風土と信仰とをとおして、白が天孫の証としての白であり、白昼の太陽をあらわす明るい意味をもった色であることに気づいた。

（金両基『キムチとお新香』河出書房新社、1978年）

浅川巧が、よい白磁は一時代前のことと記しているが、高麗青磁は、さらに一時代も二時代も以前のものとなっていた。

青磁は中国が本場である。南宋官窯（修内司窯・郊壇窯）や竜泉窯のものが有名で、そのほかに唐から五代時代の越州窯や北宋時代の耀州窯もすぐれた作品を残している。高麗青磁は、中国江南の越州青磁の影響を受けて、10世紀頃から始められたといわれている。ことに全羅南道康津郡大口面竜雲里窯や京畿道仁川市景西洞窯などは、中国五代の越州窯青磁をかなり忠実に写した作品を中心とした。ところが、11世紀末には、朝鮮は独自の青磁を作り上げた。翡色青磁である。この翡色青磁は、越州青磁釉を更に青味を増した、やや透明度のある釉薬を使用していた。12世紀後半には、象嵌技法が加わり、高麗青磁独特の文様が生み出される。13世紀には、文様を鉄や銅の絵具で表した青磁鉄絵や青磁釉裏紅なども作られるようになるが、十四世紀に李朝が成立すると、象嵌青磁は衰退してゆくのである。

ところで、柳宗悦と朝鮮の焼物について語る本には、必ずといってよいほど二人の朝鮮人陶工が登場する。池順鐸と柳海剛である。池が白磁を、柳が青磁を得意とした。海剛はガイドブックには、人間国宝と書かれている。実際、観光骨董街である仁寺洞などでは、値段も高く、品数も少ない。そのうえ、焼物の町として著名な利川には、「海剛陶磁美術館」があり、その実力を示している。この美術館について、JTBのガイドブックは次のように記している。

高麗青磁の再現に尽くした重要無形文化財（人間国宝）、故柳根滢氏と、その子息光烈氏が作った美術館で、柳根滢氏の作品や収集品を収める。青磁は12世紀中国から高麗へ技法が伝わり、高麗時代に最盛期を迎えたが、朝鮮王朝時代に完全にすたれてしまった。柳氏は長い間製造過程が謎だった青磁の再現を目指し、各地の陵墓から発掘されたかけらを研究し、1959年にその復元を果たした。海剛とは柳氏の号。美術館の1階は陶磁器の歴史と技術に関する資料や柳氏の作品が展示され、2階は柳氏のコレクションが展示されている。

（小川真由美編『ワールドガイド 7 韓国』p177、JTBパブリッシング、2004年）

この記述をみてもわかるように、高麗青磁は長らく廃絶していたのである。浅川巧たちが、朝鮮半島の野山を駆け巡って窯跡を探したのも、そのような事情のもとで理解しなければならない。

だが、今、韓国を訪れると、洪水の如く土産物店で高麗青磁に出くわす。どこにいても高麗青磁の茶碗や花瓶など、さまざまな高麗青磁が販売されている。ある意味、みごとな復興をみせたといえよう。では、故柳海剛の高麗青磁復興の後は、いともかんたんに青磁の製造は広がったと考えてよいのであろうか。実はそうではないのである。

2 東国窯の成立

高麗青磁といってもさまざまである。1つ100円の湯呑茶碗から数十万円のものまでいろいろである。抹茶茶碗にしても、1つ数千円から数十万円のものまでいろいろある。それぞれ、別々に見ているとなかなか見分けがつかないが、並べてみると、その釉薬の色合いから模様の正確さ、光の反射具合まで、大きな違いがあることがわかる。

一般に高麗青磁の違いがわかりにくい理由の一つは、形状・模様が画一化されているためであろう。象嵌青磁の模様は、鳥・花・柳など非常に限定されている。形状もそれほど特殊なオリジナリティーのあるものは少ない。それゆえ素人には判別・区別がつかない。

私も高麗青磁の区別がつかない程度の美術眼しかもちあわせていなかった。そのような私が高麗青磁について調べはじめることになったきっかけは、2000年に利川で開かれた世界陶磁器博覧会に偶然、見学に出かけたことにある。

多くの出店作品を見るうちに、色合いや肌触り、成形の完成度などに違いがあることがわかってきた。そうして一つの純青磁の抹茶茶碗に出会い、なんとも透明感のある翡色に惹きつけられたのである。その茶碗の作者が、現在韓国青磁の第一人者である東国窯の方徹柱氏であった。

方徹柱氏は日本語が堪能であったため、その後、何度も私のインタビューに応じてくださった。そうして、門外漢であった私が、現代の高麗青磁についての一文をなすことができるようになったというわけである。



方徹柱一家（右端より徹柱氏、お孫さん、文淑・娘さん）

方徹柱氏は1922年に忠清南道論山に生れている。柳海剛が1894年生れであるから、28歳の年齢差がある。海剛は、方氏が生れる前年の1921年に浅川伯教の紹介で日本に渡り、京都高麗焼で青磁製作術を学んでいた。そして5年後の1926年に海剛は永登浦に高麗青磁の窯を開いたのである。同じ頃、黄仁春も青磁窯を開いているが、当時、韓国における青磁窯はこの二箇所にはすぎなかった。

海剛と方徹柱氏を並べて書いたのには理由がある。海剛陶磁美術館と東国窯は近接した場所にあるからである。年齢的にも方氏は海剛の息子の世代になる。それゆえ、方氏は海剛から教えを受けたのではないかと考えたのである。しかし、この私の予想はみごとにはずれた。両者にはなんのつながりもなかったのである。それは、年齢差があっても、各自が芸術家としての矜持をもってたたためかもしれない。あるいは、海剛の青磁が方氏の目指すものとは異なったためであったからかもしれない。

以下、方徹柱氏とのインタビューをもとに、彼の作陶人生を追うかたちで、戦後の韓国における高麗青磁の復興のあとをたどってみたい。

方氏は、年譜によると1967年から作陶をはじめている。方氏45歳の時である。海剛が17歳で高麗青磁に取り組んだ年齢に比較すると、かなり遅いといわねばならない。実は、方氏はそれまでソウルの協和貿易会社に勤めており、輸入業務についていた。さらに、1953年には釜山の株式会社正仁商事に出資して共同経営を始め、板硝子の輸入を業とした。この会社は発展し、1962年には三井物産を通じてセントラル硝子の代理店として認証されるまでになり、たんに輸入販売だけではなく、加工工場も経営するまでに至った。ところが、1967年に180度方向転換して、作陶修行に入るのである。

では、なぜ会社勤めをやめて、方氏は高麗青磁の作家へと転身したのであろうか。

それについて、方氏は次のように答えてくれた。

「幼い頃から、自分は焼物に興味がありました。しかし、焼物に携わる人々は、一般的には差別的な評価しか受けていませんでした。そこで、まずは会社勤めの道を選びました。しかし、幼い時からの思いは断ちがたく、一大決心をして作陶の道に踏み込んだのです。」

幼い時分に、近所の焼物師が粘土を捏ね、ただの土からさまざまな器を生み出してゆくさまを眺め、まるで魔法のように感じたという。その魔法を自分も使えるようになりたい、その思いが成人した後も、方氏の脳裏から離れなかったのである。だが、先述したように、韓国において、焼物師は職業差別を受けていた。実は、現在においても轆轤師はそれほど高い評価を得ているわけではない。それは轆轤師たちが土を扱うからであろうか。

それについて、柳宗悦が次のように記している。

朝鮮では官窯はあるが、個人陶はない。それ故何れも無銘である。理由を二つ数へたい。李朝では器物の殆ど一切が実用の品である。只見るために作ったものなく、茶器から食器、室内具等に至るまで何れも用途を旨としてゐる。之が理由の一つ。陶工は職人である。窯業は下賤な業である。かかる者を美術家と思ふ心はない。又美術家たるものが、かかる下賤な職に身を下すべきものではない。さう考へられたのである。之が個人陶工の無い理由の二つである。

（『新装・柳宗悦選集4 朝鮮とその芸術』P242～3、春秋社、1972年）

これは、昭和7年1月の『工藝』13号に掲載された「朝鮮陶磁号序」の中の文章である。ここにも「窯業は下賤な業」という社会通念が確認できる。もちろん、職業に貴賤は無い。しかし時代によっては、職業は一つの身分を示すメルクマールになったことは否定できない。方氏が幼少

の頃は、まさにこの柳が実見した朝鮮社会と同じ時代である。他に選択肢がなければ別だが、普通の就職が可能であれば、青年の方氏が、最初から窯業を生涯の職業に選ぶことはむづかしかったであろうことは想像に難くない。

では、焼物のなかでも、なにゆえ高麗青磁でなければならなかったのでしょうか。

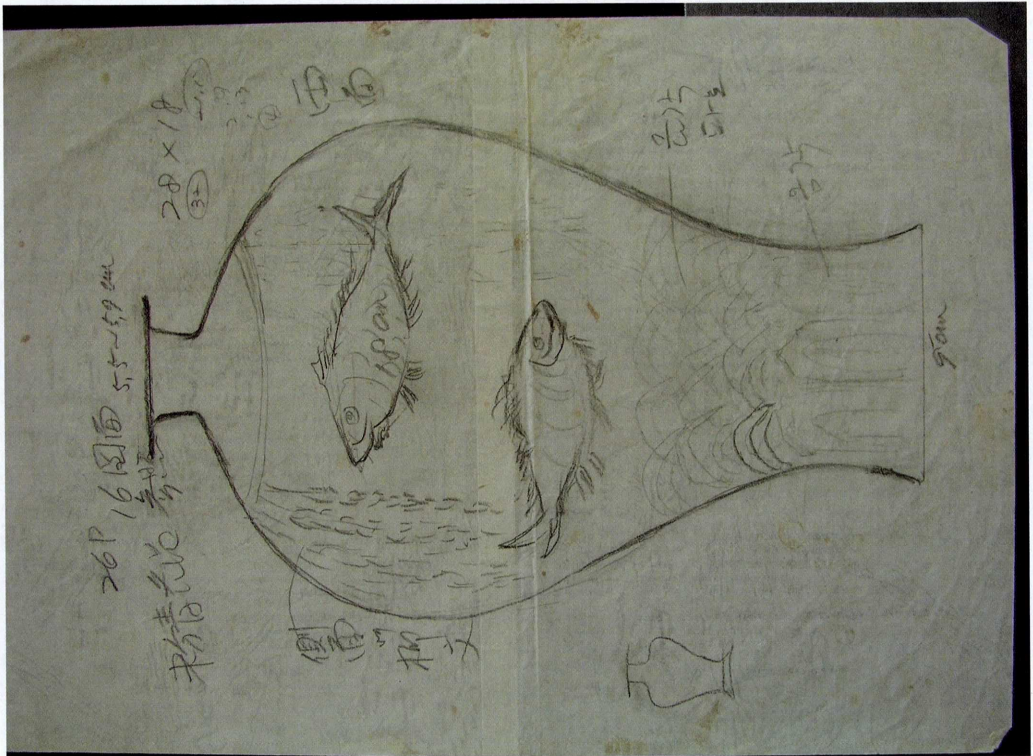
方氏は1970年代前半には、白磁も手がけたことがあった。白磁だけではなく三島手も作ったし、その他の焼物にも挑戦したという。しかし、幼い頃からの憧れの対象は、やはり高麗青磁であった。なぜ、いろいろな焼物の中から、特に青磁に惹かれたのかという、私の質問に対して、方氏はこう答えた。

「滅びた物への哀愁があった。途絶えたものを復活させたいという情熱があったのです」

どこかで方氏は翡色青磁を見て、その美しさに感動し、同時にそれが失われた芸術であることを知り、いっそう消滅した芸術への憧れの念を掻き立てられたのであろう。

まず、彼は自力で高麗青磁に関する勉強を始めた。韓国には青磁に関する文献がなかったので、日本の書物を探すことから始まった。当時、方氏が参考にした文献が、今も彼の書斎にあったので、見せていただいた。それは次のようなものであった。

- 国立中央博物館編『国立中央博物館名品圖録』三和出版社、1972年
- 鄭良謨編『韓國美術全集10 李朝陶磁』同和出版公社、1973年
- 『水品朴秉來所藏李朝陶磁器圖録』中央日報社、1974年
- 崔淳雨・長谷部楽爾編『世界陶磁全集18 高麗』小学館、1978年



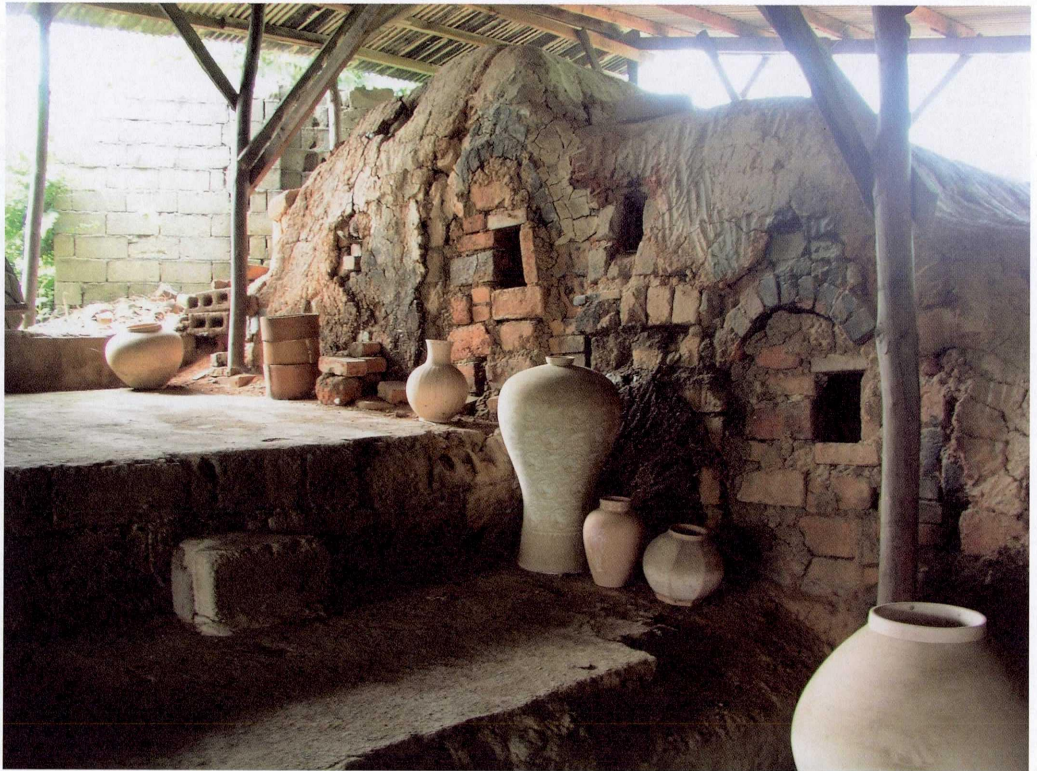
方徹柱氏のデザイン下絵

香本不苦治『朝鮮の陶磁と古窯址』雄山閣 1976年

しかし、これらは方氏が利川に窯を開いてからの出版であるから、現物はみつからなかったが、小山不二男や野口某の本などが、当初の参考書として使われたようであった。いずれにしても、あまりに少ない参考書といえよう。ことに、陶磁器はモノクロ写真の図版しかなく、なんとかカラー写真のある本を探したという。それは、もちろん青磁の色のすばらしさを知りたかったからである。だが、当時の韓国では、本物の青磁がみられる状況ではなかった。さらに、日本の方が、韓国より良い色の写真集があった。それは光線の関係であった。つまり、日本の電燈の方が技術的に進んでおり、明るくきれいな輝きであったから、写真もよい色が出せたのである。

方氏は1971年に念願の窯を利川市新屯面水下里に開くことができた。それには崔順燮氏が関わっていた。崔氏は、方氏が窯場を探していることを知り、利川の所有地を自由に使ってくれと土地を提供したのである。まったくの好意であり、崔氏は方氏に無償で2400坪の土地を貸し与えたのである。当時の地価は1坪34Wであった。小高い台地に位置したその土地には井戸があり、まわりはどングりの雑木林で囲まれていた。道は、近在の農家の人が市場に通う踏み分け道があった。後に、方氏は1978年に1坪700Wで買い上げることになるが、当初はこの申し出はとても助かったはずである。

そこで本格的な方氏の作陶が始まる。まず、最初の仕事はろくろ師捜しであった。幸い利川一の腕利きといわれた高栄在氏と出会うことができ、10年間の契約を結んだ。それから窯を築き、作業場や倉庫を建設し、配電・電話引き込み・道路の整備まで一からしなければならぬことは



東国窯の登り窯

山ほどあった。もちろん、青磁用の粘土、白磁用の陶土の採集など準備期間に約4ヶ月がかかった。それから、労働力の確保、松薪の確保、粘土の水簾設備、轆轤の設置などでさらに6ヶ月が過ぎた。

方氏が利川で窯を本格的に開いたときに3人の協力者がいた。窯の運営をする朱氏、ろくろを担当する高榮在氏、彫刻の文氏の3人である。それ以外に、薪割り2人・土揉み・水・彫刻などの人々があり、東国窯の運営が軌道にのると、利川の地元の人達が「働かせてくれ」「習いたい」と多くやってきた。次第に人数は増え、やがて東国窯は常時25人～26人の従業員を抱えるようになったという。

彼らの協力の下、方氏は焼物を始めるが、1年目も2年目も満足のいくものができなかった。焼かれた作品のほとんどが瓦礫となっていた。3年目に50点ほどなんとか焼き上げ、その中から2点厳選して、第一回韓国人間文化財工芸展に出品し、それが評価を得て、東国窯は文化財管理局より示範窯に指定された。

これによって、方氏もいくらかの自信を得て、むやみに作品を割るということは慎むようになった。また、三星グループの李会長からも激励されている。李会長は当時、新世界デパートの社長を務めており、彼から「多くの人に作品を見てもらわなければいけない」と励まされたことも、方氏にとっては大きな力付けとなった。李氏は、常務のソン氏を東国窯に出向かせ、新世界デパートでの高麗青磁の販売を交渉してきたのである。

方氏と李氏は1974年5月に知り合って、同年12月に新世界デパートで販売するという運びに至った。実は、韓国ライオンズクラブの関係で、方氏は1973年に日本に作品をすでに出品していた。場所は銀座の松坂屋であった。韓国のライオンズクラブは1969年に結成されているが、会社運営をしていた方氏は、同年6月19日に入会している。この、もとの職業時代に作り上げたライオンズクラブの人脈は、方氏にとっては重要なものとなっていく。

方氏が経済界に人脈をもっていたことは、その後の東国窯の運営においても、有利に働いたことであろう。そこには、単なる経済的な繋がりというだけではなく、方氏の人格的な面が評価されたことはいまでもないことである。このことは、現実的な問題をはらんでいると同時に、現代芸術家にとって重要な問題でもある。たとえば、池順鐸や柳海剛たちが、経済的な人脈無しで独立できたかという、それは不可能であった。そして二人とも若くして焼物の道に入っていたことがかえって、そうした人脈づくりに苦勞を強いる結果となっている。

作家としての活動と窯場の経営という、二つの側面を現代作家たちは、バランスよく保たねばならないのである。そこにクリエイターに集中できないというジレンマも当然の如く生れてくる。この辺に、方徹柱氏が、ろくろや彫刻を他人に任せて、自分自身は象嵌に専念するというスタイルをとっている理由があるのであろう。

そして、1975年から1976年にかけて大きな変化が方氏のなかで起こった。それは純青磁にとって最適の陶土を見つけたからであった。方氏は、高麗翡色青磁の色調が表現できる土を捜し求めていた。そしてついに、1975年春、康津大口面水洞里で満足のいく陶土に出会うことができたのであった。2年の年月をかけて、そこから陶土を採掘し、その陶土に適合する釉薬の研究に励んだ。

そして、1976年にちょうど韓国美術5000年展が開催され、そこに参加することができた。民間の陶芸者として、青磁部門では柳海剛・池順鐸・方徹柱の三氏が、白磁部門では安東五・千漢鳳の二氏が出品した。人選は韓国文化財保護協会が選抜し、最終的に文化委員が決定した。若手

の方氏が選ばれたのは、中央日報社社長の洪さんが文化委員になっており、方氏を推薦してくれたおかげであるという。洪氏は、李承晩政権では法務大臣を務めた人であった。

この時が一番活気のあった時期で、最高で従業員が40人にも登った。奇しくも、1970年代は、多くの焼物師たちが輩出した時期であった。海剛窯からは、沙音窯の金文植、松月窯の金鐘浩、漢青窯の金福漢、世昌陶芸の金世龍、扶林窯の李奇休、如泉窯の李連休らが独立した。また池順鐸窯からは、韓陶窯の徐光洙、陶元窯の朴富元、金太漢らが独立し、広州窯からは、曹東憲、青波窯の李段九たちが独立している。

東国窯からもやや遅れて1980年代に7、8人が独立している。こうした傾向が出てきたのには、経済的な好況が影響している。直接には、日本人観光客が増え、彼らが高麗青磁を求めたからであった。さらに登り窯に代わってガス窯が普及し、生産性が向上したことも見逃せない。

1981年から、方氏も東国釜にガス窯を導入することに踏み切った。池・海剛の所ではすでに導入されていたが、方氏は、できるだけ登り窯にこだわりたい。しかし、登り窯における成功率は2割から3割であった。これでは、あまりに土がもったいない。そう考えた方氏は、ついに81年にガス釜への切り替えを決意したのであった。

そこで、方氏は、日本の京都に出かけ、京都陶芸教室から1ルーベのガス窯を購入し、3ヶ月の試験期間を経て、操業にかかったのである。その後、さらに1.5ルーベのガス窯も増やして、いっそうの生産性の向上をはかった。この頃から、日本人バイヤーも東国窯を訪れ、大量の注文があったからである。

しかし、ガス窯の導入は、一方で焼物界に不都合な状況も生み出した。それは安物の氾濫現象



作品倉庫と方徹柱氏

である。たとえば、ガス窯を購入し、色にこだわらなければ、陶土屋から陶土を購入し、専門業者から釉薬の供給を受けさえすれば、練達者でなくとも、一応の工程さえ把握していれば、未熟な人でも容易に窯主になれるという状況が生れたのである。しかも、日本はバブル期に向かっており、需要は多く見込まれた。いわゆる素人窯の多産現象である。その結果、2000年には、窯数は利川325箇所、広州90余箇所、驪州500前後という数にのぼった。

だが、この窯元の増加は、当然のことながら質の低下現象を伴った。そしてバブルの終焉とともに、利川でも休業の窯元が増えてきた。東国窯でも人員の整理をして、稼動させるガス窯の数を減らしている。ある意味、韓国焼物業界は一大転換期に来ているといえよう。

このまま経済不況の煽りを受けて、焼物業界も衰退して行くのであろうか。それでは焼物業界は経済に左右される存在に過ぎなかったということになってしまう。だが、柳海剛にしろ、方徹柱氏にしろ、本来の目的は「高麗翡色青磁の復興」にあり、それは彼らの純粋な美への追求心に起因していたはずである。

池順鐸や柳海剛が高麗青磁・白磁復興の第一世代であるとするならば、赫山方徹柱氏は第二世代というべきであろうか。しかし、第一世代と第二世代の線引きはむづかしい。第一世代の窯で育った人たちは、方氏の次代に位置するからである。なぜか方氏は池窯にも柳窯にも足を向けていない。前にも書いたように、東国窯は池窯・柳窯とそれほど離れているわけではない。この疑問については、方氏は明確な回答をしてくれない。さまざまな事情があるのであろう。一つには、方氏のめざす翡色が二人からは感得できなかったのかもしれない。また、すでに40歳を越えていた方氏が、一から彼らの窯元で修行するには抵抗があったのかもしれない。いや、それ以上に、方氏は幼い頃からの自分の思い描く象嵌を、早く実現したいと欲したためかもしれない。

そして、逆に方氏が、現在のような見事な翡色青磁を復元できたのは、独自の研究を行った成果ともいえよう。だが、独力で研究し、それを製作していくのは並大抵の困難ではなかったであろうと思われる。そのような苦労を経た方氏にしてみると、現在の安価な青磁の氾濫は、なんと苦々しい状況としか言いようが無からう。

3 現代韓国陶磁器の可能性

焼物に必要なものはなにか。もちろん製作者の技術や独創性も必要であろう。しかし、最も重要なものは土であろう。焼物に適した土がなければ、製作者の思うような色合いや肌触りが実現できない。それゆえ、材料というよりは焼物そのものである土こそが最も重要といえよう。柳海剛も何度も土不足で作陶を断念している。東国窯の方徹柱氏も、土が見つかったからこそ現在の自分がいると繰り返し述べた。

しかし、土には限りがある。無限の資源ではない。むしろ、ごく限られた有限の稀少な資源といえよう。2003年に方徹柱氏は、自分が確保した土は、あと2年分ぐらいしかないと言力なく私に告げた。おそらく朝鮮半島全土においても、純青磁に耐えられる土はあまり残されていないのかもしれない。

では、土がなくなれば青磁はまたも衰退してしまうのであろうか。

2005年夏、利川の東国窯で私は生気溼刺たる方徹柱氏と出会った。方氏の新しい作品を見て、その元気のもとがなんであるかがわかったような気がした。そこには、土にこだわらない創作性への方向転換が見て取れた。これまで伝統的な模様以外の図柄を用いた作品はあったが、あく



枝垂れ桜紋円壺（上）・菖蒲図花瓶（下）

まで自分を抑えた、幾何学的な模様や、伝統的模様のバリエーションを駆使した、色にこだわったストイックな作品が主体であった。ところが、今年の新作は、枝垂れ桜など具象的な図像のものが増え、色も鉄砂を使用した朱や濃緑などが自由に駆使されたものが多く見出された。

方氏が枝垂れ桜を描いた大型円壺を作製したきっかけは、ある日本の宗教団体の要望によるものであったという。直径80～100cmもあろうかというその円壺は、まるで日本画のごとき雰囲気をかもし出していた。その作製に当たって、直径30cmほどの小型の円壺をいくつも試作し、そのうえで大型の作製に取り掛かり、それでも7、8個は無駄にして、ようやくできあがったと方氏からお聞きした。

日本人好みの図柄と高麗青磁の融合である。これも、方氏が常日頃から象嵌の図柄考案に心血を注いでいたからこそその成功といえるであろう。それ以外にも、朱色を巧妙に配した大輪の牡丹の象嵌もある。

まさに伝統から独創への転換である。

残念ながら中国の宋代に作られた碧玉色の青磁は、これからの韓国では望むことはできない。釉薬も土もないからである。かつて足利義政が手に入れた馬蝗絆のような茶器は作製されないということである。しかし、それに代わる新しい高麗青磁が生み出される可能性が見えつつあるといえよう。

この年、私はいくつかの美術店を覗いて歩いた。わずかに市場にでている柳海剛の作品にも出会った。しかし、それらはたんに海剛作品というだけで高額な値段がつけられている代物であった。人間文化財作品展示館にも出かけた。だが、そこに展示された作品には、なにも心を動かさ



東国窯庭先に打ち捨てられた青磁群

れなかった。色にも感心しなかったし、象嵌のラインもシャープさがみられなかった。仁寺洞を歩いても、手ごろな値段で購入意欲がわくものはほとんどなかった。

ところが、現代作家の作品の中には、釉薬の工夫によって、えもいわれぬ明るい透明感のある緑色を施した作品もあった。その色合いが、果たして韓国においていかなる評価を得ているのか、また、専門家からみてどうなのかわからない。しかし、少なくとも私には、新しい工夫の中で模索している青磁作家の存在を感じることができた。

磁器が何に適し、陶器が何に適しているかという問題はあろう。

また、日用品としての青磁と美術品としての青磁の違いもあろう。

しかし、どちらか一方だけが突出することはあるまい。日用品の青磁の質が向上することは、美術品としての青磁のレベルを高くするであろうし、美術品としての青磁が素晴らしいものを造形してゆけば、自然と日用品のレベルもあがると考えられる。

今後、造形性・象嵌の多様化・釉薬の工夫などの面における、新たな試みが今後の高麗青磁をより高みへと導くことであろう。最後に、方徹柱氏の言葉を引用したい。

伝統は生きて流れる永遠なる生命力であって、総ての基礎をなすので、先ずこれを真面目に理解することだと思いました。随って昔のものを模倣するか、伝受するに止まるのではなく、伝承に対する正確な理解は、先祖代々よりの技法と、時代の流れに伴う美の感覚を現代にも適合するように再創造し、更には後世に伝達する義務感があることに感じました。

(『図録 赫山 方徹柱 青磁集』 東国窯、2005年)