これからの社会における陶芸のあり方についての考察

大　原　千　尋

キーワード：美術、工芸、土、釉薬、窯、人

はじめに

およそ12,000年前に、この日本において縄文土器が生まれてから、人類は多種多様な焼き物を作り続け、技術的にもめざましい発展をとげてきた事は周知の事実であろう。

その中で、焼き物＝器という図式は、いまだ根強くあるものの、「使えない焼き物＝オブジェ」の存在も広く一般に普及しているといってよい。陶芸、焼き物、現代陶芸、オブジェ焼き、クレイワーク…中には焼かない作品というものも存在する。さまざまな表現でいわれる焼き物の世界は、一体どうなっているのか、また、これからどうなっていくのであろうか？

日本人ほど国民全体が焼き物に親しんでいる国も珍しい。陶芸ブームといわれて久しいが、かつては、作家と鑑賞者がはっきり分かれていたが、ここ20年程の間に多くの人が作陶に参加し、作る楽しさを覚えはじめている。

ここでは、いわゆる焼き物（＝焼く事を前提にしたもの）について、主に自作の作品の検証をしながら、人々を魅了する焼き物とは何かという事について、さらには社会の中での陶芸のありかたについてまで考察したい。

私は、自ら作品を作り、発表しながら同時に鑑賞者であり、また、指導する立場にもある。三つの立場を行ったり来たりする際に感じる陶芸の効果や疑問や問題点を浮き彫りにしたい。

その方法として個展やグループ展という形で発表してきた作品の制作の経緯をたどりながら、そこに見えてくる私自身の変化と社会の中の陶芸のあり方についてまで考察できればと考える。

1　現代美術の流れに翻弄された

1980年代、現代美術の流れはさまざま動きを見せて彫刻や絵画も大きな作品や派手な色彩、インスタレーションの時代にあり、陶芸を勉強しているつもりだった私にも当然その波は押し寄せてきた。そんな中、無理矢理大きな物を作ったり（当時、作品を大きくする為の工夫が様々な作家によって行われていた）本焼きのあとに絵の具で色をつけてみたり、とおよそ陶芸とはかけ離れた事をいろいろしていたものである。

インスタレーションは、美術の古い形式に対しての抵抗として生み出された方法の一つであるか

ら、「陶芸」という伝統的な世界に対しての抵抗として当然起こってくる現象ではなかったか、ともいえる。

ここで、美術と工芸を分けて考える事は、今だ、そこに大きな隔たりを感じるが、あえてここでは少し分けて考えてみたい。

美術においてのインスタレーションは、画廊や美術館の中に一時的に設置される状況や環境であって、容易に商品として取り引きできない物である。つまり、その空間から取り除けば、作品としての価値がなくなるというくらい極端な発想である。

それに対して、工芸家（陶芸家）のそれは、決してそうではなかったと言わざるをえない。なぜなら、焼き物をはじめ工芸の分野の仕事をしていると、どうしても、その質感や技術に気持ちが行き、展示を終えたあとも作品は作品として十分に鑑賞に耐えるものとなっている場合が多いのである。そして作者も鑑賞者もそれを求めていることにだんだん気付いたのである。

私自身、初めての個展（京都　堺町画廊　1985年）に於いて、まさしくインスタレーションを試み、画廊の空間の中に作品をどのように配置するのかに重点を置いた。（図版１）

私にとっては、１つ１つの作品よりもその空間の雰囲気の方が重要だったのである。自分が感じる空気感を伝えたいという思いがあった。

図版１　（1985年　個展　堺町画廊）

図版２　（1988年　個展　シティーギャラリー）

しかし、それはどうしても焼き物である必要はなかったのかもしれない。今思えば反省の一言である。しかし、そのことに気付くのには、まだ時間を要したのであった。その後の個展（1987年　大阪　ギャラリー白）（1988年　神戸　シティーギャラリー：図版２）においても、まだまだ暴走を続けていました。

世の風潮も、「超少女」などという代名詞がつけられるほど少しはもてはやされていたのである。

２　転　　機

そんなころ私にも社会にも転機が訪れた。突然起こった阪神大震災である。幸い自宅の被害など、物理的には大した事はなかったが、精神的には相当なダメージを受けたことは確かだ。まず、自分

が今までやってきた事は、あのような非常時には何の役にも立たない事、作品は、壊れゴミと化す事、等など…。当然、以前のようにがむしゃらに、あるいは気持ちの向くままに制作することは困難となった。

そこで、私が取り組んだのは、ボランティア活動であった。といっても、唐突に全く違う分野の活動に参加することには無理があったので、手始めに友人が主催することとなった「どんぐり銀行」これは、どんぐりを集めて銀行に預けてもらい、苗木を育てて還元していく活動である。直接焼き物とは関係ない活動だが、山に行く機会も多く自然を観察したり、新しい発見ができたり、木や草花の名前を知ったばかりでなく森林や環境の問題を考えるきっかけとなり、実際に山の手入れに参加したり、その後の私の制作や活動にいい影響を与えてくれた。

さらにもう１つは、大阪の東洋陶磁美術館でのボランティアガイドの活動である。これは、自分の専門分野に直結していたので是非ともやりたいと思った活動である。実際、それまでの私の焼き物の見方というものは、制作を通じた見方しかできてなかったように思うのであるが、歴史の流れ、政治の流れ、多方面からの見方を教わった。そして何より良かったのは、普段からもっと足しげく通いたいと考えていた美術館に何度も足を運び、何度も鑑賞できたこと、作品に対する知識もいろいろ教えていただいたことである。

さらに、この２つのボランティア活動において重要な収穫は、人とのかかわり合い方やさまざまな価値観の存在を知る…といった事があげられる。

話は、焼き物からだいぶ逸れたが、これらの経験を得て、しかも震災のダメージも少しずつ薄れてくると、やはり制作に向かう気持ちが強くなってくる。しかも、今までと違って１つ１つの作品に、もっと気持ちを込めようと考えるようになった。

その結果が、ギャラリー白（大阪）における個展であった。（図版３）

依然としてメッセージを込めたいという欲求はあるにだが、その方法を模索していくうちに「私は、立体に絵を描きたい」という結論に達し、形と装飾を切り離して考えてみることにした。

図版３　（1998年　個展　ギャラリー白）

図版４　(1998年　個展　ギャラリー白)

図版５　(2000年　個展　ギャラリー白)

使い古された言い方かもしれないが、「土との対話」という部分を重視すると、形の成形はひも作りのペースが心地よいので、ひも作りを採用した。必要に応じて板づくりやろくろも併用した。形は、ドーナツ型に興味を持った。それは、始点と終点がわからなくなるし、どこから作ればよいか、という謎解きのようなおもしろさがあったので採用することにした。そこに、普段から描き溜めているイメージ画やスケッチを描いてみると、どこかで繋がっていくので、紙に描いていた絵とは全く違った効果を得られるのである。形と絵を切り離して考えていたため、私自身楽しくて興味深く制作できた。(図版４)(図版５)

絵を描く素材として、立体をとらえていたので化粧土を施し、キャンバスになるようあまり釉薬を施さなかった。絵の具は、主に市販されている顔料を化粧土や釉薬と混ぜて使用した。

この技法は、その当時の私の状態に非常にしっくりくる有効な手段であったように思う。しかし、焼き物の特性の中の釉薬の美しさといった部分は、ほとんど排除していた。

ここで、少し、日本の陶磁史にふれておきたい。

日本の陶芸の歴史の中で、桃山時代は重要な意味を持っている。それ以前は、いわゆる中国や朝鮮半島の焼き物を手本として、それに近づくため模索を続けていた。それに対して桃山時代の茶陶に於ける創造は、「日本人が日本人のために作り上げた創造」であった。それ以前の茶陶では、いわゆる唐物（天目茶碗など）が重視され、和物は表舞台には出る事がなかったのである。しかし、室町時代後期には唐物以外のものの中から、新たな価値が見出された。その美学を確率したのは、村田珠光（1423〜1502）などによるものである。茶陶として作られたものでないものの中から拾い上げて美を見つけようとするものであった。

その後、千利休（1522〜91）の登場となるわけである。その利休の弟子であった山上宗二（1544〜90）が著した「山上宗二記」によれば、唐物を持たぬ者であっても美を見極める力があれば茶湯者であるとし、さらには何も持たぬ侘しい人でも数寄の道はある。としている。ここに新たな美意識が確立される事となるのである。

千利休が、長次郎に焼かせた楽茶碗の登場である。この動きに連動して、唐物尊重の時代から中

国陶磁の写しをしてきた瀬戸、美濃の窯が独自の展開を見せるようになってきた。それが、黄瀬戸であり志野であったが、この頃から唐津、備前、信楽、伊賀、丹波などの窯で作られた茶陶が発展していくのである。

その桃山の創造の集大成というべきものが織部焼であろう。造形の点で、すでに楽茶碗、瀬戸黒、志野の茶碗などで歪みが生じていたが、織部焼に至って最も顕著になってくる。

古田織部（1544～1615）の茶会に於いて「セト茶碗、ヒツミ候也、ヘウケモノ也」【『宗湛日記』神屋宗湛（1551～1635)】の記録が残っている。

これが、茶碗だけでなく向付などの食器に於いても発展していく。その形は、丸いものはほとんど無く、四方形、幾何学的な形、動物や器物を形取ったものから不整形とふくらんでいった。さらに加えておもしろいのは、その無秩序な構図の加飾であった。酸化銅を５％ほど含んだ緑釉（いわゆる織部釉）をたらし込み、余白に鉄絵を加えたその構図。一定の約束はなく秩序だてもない。

私が、自作の作品をふりかえる時、この織部の食器の精神が、最も自分と近いものである事を意識せざるを得ない。形と加飾の無秩序さであるとか、白化粧の使い方（化粧土をあらかじめ一部掛け残しておいて、文様構図の起点とし文様を膨らませていく＝構図を考える起爆剤になっている点）など、まだまだ学ぶべき点は測り知れない。

このような事を考慮しながら、その後も試行錯誤を繰り返しているうちに、やはり釉薬というものは、焼き物の持っている大きな魅力、しかも捨てがたい魅力ではないかという事を感じはじめていた。

３　焼き物の魅力について

東洋の焼き物の釉薬は、自然釉、つまり窯の中で薪が燃えて灰が器物に降り掛かり、それが高温（1200度以上）で融けてガラスのような釉薬になる、すなわち土と灰からの発想である。

それと、対照的なのは西洋の釉薬で、ガラスをルーツにした考えである。すなわちソーダ長石と珪砂が融け合って生まれるガラスが元になっている。

図版６　(2005年　Ceramic Site　展)

図版７　(2005年　Ceramic Site　展)

私は、どちらの釉薬の成り立ちにも興味があるが、後者の考え方から生まれた錫釉（酸化錫を含んだ白色の低火度乳濁釉、有色素地を白く覆い、その釉上に鮮やかな着色ができる）には、日本の焼き物にはない発想を感じ、ずっと採用してきたわけである。（図版６）（図版７）

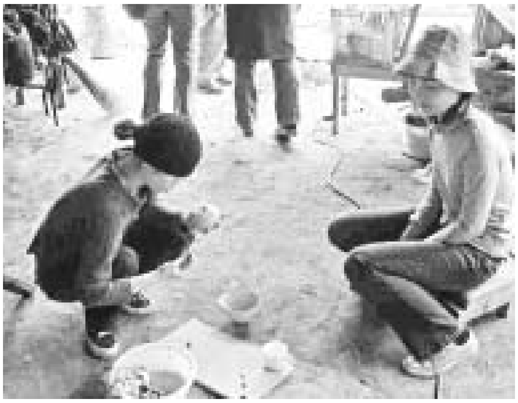
それに加えて、近年、やはり自然釉の魅力というものにも強くひかれ取り入れてみることにした。その取り組みは、とりもなおさず薪窯への取り組みにもつながる事となる。

幸い、その機会にもめぐまれた。電気窯やガス窯が主流となっている現在では、窯詰めはたいへん楽になっているが、薪窯独特（すなわち作品を炎で焼く）の、面倒な窯詰め作業（焼成中に作品と窯道具の付着がおこるため、作品１つ１つに目とよばれる耐火度の高い粘土をくっつける）が必要となる。このような窯詰めの場面で経験することとなったのは、多くの人たちとの共同作業である。薪窯は、なかなか一人や二人でできるものではなく、自ずと何人かで焚くことになりますが、彼等の多くはいわゆるプロではない場合も多い。年令や作陶経験さまざまな人たちが、協力して取り組むのであるが、皆一様に「窯焚きをとても楽しみにしている」ことに気付くのであった。（図版８、９）

ここで、人はなぜ焼き物を作るのか、また、焼き物に魅せられるのかについて論じたい。

原点に帰ると、土は固体（鉱物粒子、岩片）と液体（水）と気体（空気）からできている。乾燥した土では、粘土細工は作れないが、水を少しずつ加えていくと、ちょうどよい軟らかさ
になり粘りも出てきます。さらに水を加えるとドロドロになり流れ出す。

図版８　（窯詰め作業）



図版９　（窯詰め作業）

ちょうどよい軟らかさの時「可塑性に富み粘性が高い」ので子供の力でも変化し、何かを作ることができます。これは、土という素材が持っている「受け入れやすさ」という特質であろう。すなわち、誰でも手で直接に造形することができるという事です。この特質が、これからまだまだ求められている焼き物、陶芸の可能性をささえていると考えられる。

すなわち、この21世紀に於いて、あらゆる場面で人は皆疲れ、癒しを求めている。実際コンピューター関連の仕事で疲れ果て、それを辞めて陶芸を志す人も目にする。さらに生涯教育、障害者教育の現場でも、陶芸は大きなウェイトを占めている事も見逃せない。

ところが、この一見やさしい素材は、重力に逆らう造形を作るとなると、そうやさしくはないし、乾燥、さらに焼成という事となると、容易に作者を裏切ることがしばしば起こるのである。これは、土という素材を焼く事によって生じる制約です。作者は、いろいろな経験から①それに馴染んでいく　か　②拒否する　か　③逆手にとる　か　の選択を迫られるのである。多くの作家は、①の馴染んでいく（＝変化に寄り添っていく）方法を取っていると考えられる。そのため、馴染んでいくには数限り無い技法も試さねばならずある程度の時間を要するし、しかも、やっかいなことに焼けてしまえば『何となく作品になる』（使える使えないに拘わらず）という曖昧さがある。というような理由から焼き物は、なかなかやめられないものとなっている。実際、私もその一人である。

ここまで述べてきて気付くことは、この焼き物というものは、入口（土）と出口（焼けたもの）で、とても広い口を持っているのだということである。

この間口の広さが焼き物の魅力（良さ）であり欠点でもある。

入口の広さは、誰にでもできる（楽しめる）ことにつながり、出口の広さは満足感につながると思うのである。その事が、生涯教育の場などで陶芸が生かされる要因である。その代わりプロとアマチュアの境界も曖昧になってしまう危険を孕んでいる。そこで一体どんな仕事をすれば良いのかが問われる。

私が、指導する学生達も、実に気楽に焼き物を作りたいと考えている。派手な服装で爪をデコレーションして携帯電話が大好きな学生達でも、「陶芸ってどんなイメージ？」と尋ねると、一様に「なんか、タラーっと釉薬が流れたりしてる感じ」という答えが返ってくる。

これは、日本人の持っている固有の心情（無意識、無作為）ではなかろうか？　これは、どんなに技工美を求めても、この解放感あふれる自然釉を捨てることはできないのではないだろうか。

4　古陶と現代陶芸

私は、前にも述べたが、東洋陶磁美術館のガイドをしているが、いつももどかしい思いをすることがある。件の美術館には、一級の朝鮮陶磁、中国陶磁、日本陶磁が所蔵されている。当然お客さんは、それらの古陶磁に熱い視線を送るし、我々ガイドの話も熱心に聞いてくださる。ところが、数は少ないが現代陶芸も数点展示されているのだが、ほとんどの方はその作品の前で足を止める事も無く通り過ぎていかれるのである。私も、一度くらいその現代陶芸作品に目をとめてもらいたいと思うのだが、なかなかそのようなアナウンスは出来ない。現代陶芸のはしくれで仕事をしている者として、いかにも情けないことである。

そこに鑑賞者の次元の違いを痛感するのである。つまり、古陶に対する鑑賞者（理解者、興味を持つ人）の多さに対して現代陶芸のそれは、数の上でも知識の上でも余りにも貧弱である。

そのような事を常に痛感しながら制作すると、自ずとその問題点を浮き彫りにするようなものを作ることはできないか、と考えるに至った。

私は、2005年ギャラリー白の個展において、万人にわかりやすい壷という形を借りることとした。さらに釉薬にも皆がなじみある自然釉も取り入れることにした。（図版10、11、12）

図版10 （2005年　個展　ギャラリー白）

図版11 （2005年　個展　ギャラリー白）

図版12 （2005年　個展　ギャラリー白）

壷というものは、もともと水道や冷蔵庫の無かった時代水瓶として用いられたり、酒や醤油、油、薬品などの貯蔵容器として使われたり、花を生けるもの、インテリアとして飾られたりしたものである。ところが、21世紀の現代、壷はその元来の目的で使われる事は少なくなってきている。しかしながら、多くの陶芸家は、今もなお自分の技を印す土台として壷を作り続けている。わたしは、ここに少々の疑問を抱いているのである。

そこで、一見鑑賞者に迎合したような形で、壷づくりを始めたのであるが、内実そこには皮肉たっぷりな部分を込めた。つまり、それは別段用途のない壷、上に載せた蓋を置くための壷である。蓋の部分にはいろいろなメッセージをこめられるし、鑑賞者は奇怪な形に悩まされる事なくすんなりと作品に入っていける。しかし、よく見ると「なんか変」なのである。使えないものとも見られるし、使えるものとしても見られる狭間の作品である。まだ、始めてからそれほど時を経て無いが、これまでの作品と違って、これはしばらく続けるのに余りある課題ではないかという確信を持ち始めた。

今後の課題と展望

私のこれまでの取り組みは、工芸という視点（ある一定の緊張感を伴う壮絶な技から生まれる工芸美）から見ると、甚だ稚拙で低次元のものである。が、私は、もともと美術として陶芸を志してきたわけだからそれほど技工に重点をおいた制作をしてきたわけでない。

しかも、この現代において技工主義はそれほど求められているとは思えないし、その分野での役割は、すでにたくさんおられる優れた技をもっておられる作家に一任し、私は私の立場で出来る事を探っていきたいと考える。

まずは制作者として、今までずいぶん遠回りをしてきたと感じるが、やっと自分が何を作るべきか見えてきたので、今後はもう少し技術も進化させて、私でなければ作れない物の研究を一層進めるべきであろう。織部焼の精神を取り入れた制作も研究途上であるし、壷制作もまだ始まったばかりである。

指導する立場にある時は、焼き物はやさしいもののように見えて実はとても難しいということを伝え、焼き物の魅力について語ることができれば、よい作品づくりのため、ひいてはよりよい鑑賞者、消費者を育成することになるのではないかと考える。

陶芸の可能性としては、技術の進化ということだけでなく、あらゆる場面でコミュニケーションツールとなりうることもあげられる。また、とかく焼き物の世界だけで語られていることも他の分野の人たちと語ることによって社会の中で違った展開もみえてくる。

誰もが作陶を楽しむ時代、ある意味で縄文時代やタイ、インドネシアの土器のように誰もが工人であったのと同じことが起こっているのかもしれない。ある種の自然への回帰本能が働いているのか、まだ見守る必要がある。陶芸に触れ、親しむ人たちの可能性を開き、よりよい焼き物作りを楽しむため、先人たちの遺してくれた知恵や技術を受け継いで伝えていくことも重要だと考える。

参考文献

海野弘　小倉正史　『現代美術アール・ヌーボーからポストモダンまで』新曜社　1988
海上雅臣　『やきものこの現代』　文化出版局　1988
㈳日本林業技術協会　編　『土の100不思議』　東京書籍　1990
矢部良明　『日本やきもの史』　美術出版社　1998
矢部良明　『古陶と現代陶を結ぶ琴線』　双葉社　2001
金子賢治　『現代陶芸の造形思考』　阿部出版　2001
福本繁樹　編　『21世紀は工芸がおもしろい』　求龍堂　2003
高知県立美術館　編　『柳原睦夫と現代陶芸の尖鋭たち』　2003