

第2章 現代陶芸におけるうつわの可能性

(1) うつわへの新たな視線

第1章では、現在、私に対峙している現代陶芸の状況について、これまでの歴史的な経緯を中心に考察をおこなったが、芸術表現として不安定に感じられる今日の「やきもの」にとって、その固有性を示していくための有効なアプローチとは、果たして何であろうか。これは私たち世代に投げかけられた共通の問題意識だといえるだろう。

そのような背景のもと、私の注目した要素が、モダニズムの展開の中で一度は否定的に捉えられた「うつわ」であった。

かといって私は、純粹造形を目指してきたという前衛 - 現代陶芸の歴史を否定の対象にしようと考えているわけではない。また、「やきもの」が絶対的に用を備えなければならないという工芸的観念や古典主義を懐古し、前近代的な表現へと還ることを主張するのでもない。もちろん、現在においても「うつわ」は伝統を受け継いでいる多くの陶芸作家にとって、依然として基本的な表現様式ではあることは理解している。

生活に根ざした「やきもの」が主体であった前近代は、(工芸的「用」の象徴としての)「やきもの」と「うつわ」の関係は、誰も疑うことの無い絶対的なものであったといえる。ゆえに「やきもの」のアイデンティティーはとりたてて意識される必要はなかったが、そこからの変革を試みた戦後以降の展開は、近代的な芸術表現としての主体性を、いわば「うつわではない」ということでなければ納得させることの出来ない時代だったといえるだろう。

そのように「やきもの」が本格的に純粹造形表現として歩みだしてから、既に半世紀以上が経過した。その間、社会全体と共に進展を続けた「モダニズム」は役割を終え、次世代の価値観である「ポストモダン」へ移行し、そして、現在の私たちは、更に「その次の位置」に立っているといえる。

今日、こうした「やきもの」が歩んできた半世紀に亘る歴史を確かな積み重ねとして信じるならば、私たちが目指す「新しい表現」にとって、その対象とする相手は、もはや「うつわではない」ということではない。そして、過去の歴史で否定された要素も、

新たな時代、新たな問題意識の中においては、それに即した新たな解釈によって確かな手がかりになり得る可能性は十分にある。

私の考えるアプローチとは、「やきもの」という造形表現にとって「うつわは本来的に造形の根底に存在するものである」と認識することをその端緒としたい。それは、従来の「うつわか、オブジェか、」という二者択一的な表現形式の在り方ではなく、実用、非実用を越えた次元において互いに共有する親和性を見出し、そこから現代的な造形性の獲得を目指すものである。

そして、「やきものはどのように『うつわ』と向かい合うのか」という思考によって、新たな時代の中で投げかけられた「私はどのように『やきもの』と向かい合うのか」という問い掛けについて、自分なりの思索を進めていきたいと考えている。

この章では、その発生から密接に存在する「やきもの」と「うつわ」の関係性を中心に考察を進め、私の考えるアプローチが、「やきもの」を説得力ある造形表現として展開させる発想の起点になり得る可能性を示していく。

(2) パロディのうつわ - アメリカ現代陶芸のポストモダン

「うつわ」への新たな創造的視線という点で、世界の現代陶芸の動向に目を向けると、80年代ポストモダン全盛のアメリカにおいて「やきもの」と「うつわ」の関係性に注目した具体的な展開を見て取ることができる。

そこでは土着的な伝統の無いアメリカならではの多様でキッチュな装飾性を盛り込みながら、「うつわ」のさまざまな様式がアトランダムに取り上げられ、視覚イメージを拡張した作品が多数展開された。

その代表的な作家としては、ギリシャの壺や身近なティーポットなどの器物を表現のモチーフに選び、それらを厚みのない面構造へ還元させる作品を得意とするベティ・ウッドマン(図16)。きこ雲、ドクロ、心臓など現代社会における象徴的なモチーフを、ティーポットなどの日常的な器物に置き換えることで、辛辣でアイロニーにみちたメッセ

ージを発信したりチャード・ノトキン (図17)。壺にバロック風の金ぴかの取っ手や、ミッキーマウスの耳のような装飾を施し、多国籍、多民族の文化の転写や引用による作品を理知的に展開したエイドリアン・サックス (図18) などが挙げられる。

このような「うつわ」の形式を用いながら、多彩なメッセージを社会に向けて発する一連のスタイルは、80年代におけるアメリカ現代陶芸の特徴的な傾向といえるだろう。それらは本来「機能」の脇役である「装飾」を必要以上に過剰化させることで、通常とは逆の表現構造を作品に持たせ、その差異によって生まれる遊びの要素を象徴的に変換した極めてポストモダン的な展開だといえる。

しかしながら、このような動向は「やきもの」の本質的な造形性を「うつわとは何か」という意識から導き出そうとする現在の私の目指す方向性とは、はっきりと異なる。

もちろん、私が模索するものは先に述べたとおり、実用性のみを判断基準とする二律背反的な視点による「うつわ」の捉え方ではない。しかしまた「うつわ」という形式を抛り所に、多様な文化イメージや現代社会へのメッセージを過剰な装飾によって象徴的に昇華させていく表現でないことも確かである。

(3) 原始にみるうつわの神秘性

現代の私たちが扱う「うつわ」の最も日常的な役割は、食物の盛り合わせや煮炊き、貯蔵など生活の器物である。それに同調するように生活に根ざした「やきもの」の「うつわ」の基本的な性格も「用」を主体しているといえる。このように人類が慣れ親しんできた「うつわ」と「やきもの」の関係について、原始の時代に人が両手を使って水を飲んだり顔を洗ったりするときにつくり出す「手のひらの形」が、その発生の契機になったという見解もある。¹

これは、人々が手のひらを内側に丸めた窪みで水などを掬ったり、注いだりする行為の中で、その空ろな形そのものに便利な「用」の機能を発見し、それを可塑性のある土と、旧石器時代に発明された火の技術の組み合わせである「やきもの」によって恒久性をもたせ、その成形過程においてより使いやすく単純化されたものが「うつわ」のフォームであるという解釈である。原始の土器は、呪術や祭祀などの様々な精神的なパフォ

ーマンスと密接に関係してきたともいわれているが、この解釈によると、そのような役割やフォルムの前提として、器物としての「用」の働きを担うことが、「やきもの」や「うつわ」の発生からの重要な存在意義であったということになるだろう。

しかし、私はそのような「用」を前提とした見解に一定の理解を示す一方で、原始土器のその造形性からは、現在の日常生活で使用される「うつわ」の機能や役割を得る前に、「やきもの」にはすでに神秘的な別の働きが内在していたように感じられてならない。

例えば、土器の（現在調査されている範囲内においての）最初期様式である縄文土器をみると、大きく口のあいた「中空」の形からは、その空ろな内部に水や食物などを入れて蓄えるといった器物の役割を想像することは確かに可能である。しかし、それを形づくりの壁構造の外面に目をやると、縄文草創期の最も古い土器から直接「用」には必要ない様々な「装飾」が施されていることが確認できる。また、縄文中期にみられる燃えさかる炎を連想させるような火炎式土器や、王冠型土器の立体的でダイナミックな造形性からは、機能を主体とした単なる器物では納まりきらない、まるで次元をも超えようとするスケールの大きな迫力を感じることができるだろう。

原始の人々に芸術や文化という感覚があったかどうかは不明だが、それは「やきもの」の長い歴史の中でもひととき異質な存在であるといえる。一万年にも及ぶ縄文時代の変遷を手掛かりに「やきもの」と「うつわ」の神秘的な役割に想像を広げていくと、「うつわ」が必ずしも手のひらの代替えとして誕生したという見解だけではなく、そこには現代の私たちが知る「うつわ」の役割とはまったく異なった、何らかの「働き」を担って創造されたとも推察できるのではないだろうか。

旧石器時代に描かれたとされるラスコーの洞窟画は、記録や観賞のためではなく、人類の生存をかけ、実際の狩の成功を祈願した原始宗教の信仰心に基づく神聖な狩猟呪術だったのではないかと考えられている。そのような洞窟画と同じように、縄文土器はその発生から人の溢れ出る感覚や思想の受け皿として、また人間が立ち向かう厳しい自然に対しての畏敬の念や、神への祈りといった神秘的な働きを担えるものとして存在したのではないかと私は考えている。

また、古墳時代につくられたとされる形象埴輪のくり貫かれた目や、口の奥に存在する中空の「がらんどろ」の暗闇は、それはまるで埴輪の透き通った「たましい」をそこ

から静かに抜き取ったようにも感じられ、生命の後に残ったもの、あるいは残されたものを造形化したような不思議な魅力を見出すことが出来る。そして、その静的なかたちの美しさをもった造形は、内部に存在する「中空」の空間が、目や口をくり貫くことによって際立ち、そして「焼成」によってその表現が一層豊かになるという「やきもの」の造形性と当時の人々の思想とを結びつけた、まさしく「たましいのうつわ」と呼べるものだといえるのではないだろうか。

元来「やきもの」は、大地の「土」に「水」を加えて成形するという人間が生きていく上で必要不可欠な自然的な要素と、樹木を伐採して「火」を焚くという人為的な行為との組み合わせによって生み出される創造物であるといえ、このことは太古の昔から現在まで（多少のシステムの変化はあるにせよ）基本的に変わらず受け継がれている。そこには、「土」が「火」によって硬化するという単なる化学変化を超えた自然や生命との深い関わりも感じることができる。例えば、原始の人々にとって「やきもの」はその成り立ちや存在、行為そのものがあらゆる「生命の記憶」を背負うものとして、きわめて神秘的な意味を持っていたと推察することは出来ないだろうか。

そして、縄文草創期から前期に見られる深鉢のような「うつわ」のフォルムは、自然と人為的行為を重ね合わせた「やきもの」という特別な存在を、より美しく成立させるために、人類が導き出した造形上最良の構造であったと解釈できないだろうか。

現代に生きる私にとって当時の人々の造形観を正確に知る術は無い。しかし、原始の土器を「土」という自然的な素材と、「焼成」という人為的な技術との対話をとおして、人類が厳しい生活の中で見出した思想や新しい価値観を具現化した存在と捉えるならば、それは今日の私たちが食器などに求める用途とは明らかに異なった働きといえるだろう。

このような一般的な器物の概念とは違った「うつわ」の神秘的な側面や、それらの役割を担うことができた「うつわ」と「やきもの」との造形的な親和性は、私が現代の一人の制作者として、「用と美」、「機能と造形」といった対立を超えたところで「やきもの」を展開していくための、有効な手がかりになりえると考えている。

しかし、それは原始土器の原始宗教的な祈りの要素や、呪術道具としての「うつわ」の神秘的な役割を、自身の作品に持ち込むことで現代の陶芸表現としての可能性を探ろうとしているのではない。

素材と技術、及びその統合である造形システムから導き出される「やきもの」の本来的な構造と、そこに「ある働き」が重ね合わされたときに「うつわ」としての役割が発生したと捉えること。私にとってはその「捉え方」が重要であり、そこから「うつわ」が今日の形式や機能に縛られることなく、その表現世界を広げることの出来る可能性を見出していきたい。そのような視点において縄文土器や埴輪の存在は、「やきもの」特有の構造に即してつくられた造形は必然的に「うつわ」と立脚していくということを具体的に示す優れた例証だといえるだろう。

(4) やきものとうつわの親和性

「やきもの」の主素材である粘土が、自在にさまざまな形をつくることの出来る可塑性という柔らかさと粘りの性質を持っているということは、その成形においては外すことのできない要素といえる。

だが、そのような恵まれた性質の反面、成形後の素地を焼成する過程において、土は一定以上の厚みの塊で焼き上げることが困難であるため、その造形は基本的に薄い板状や中空の構造によって成形される必要がある。この点は、私が「やきもの」を「土による造形」や「炎の芸術」だけで単純に割り切ることはできないと考える所以である。そしてそれは「やきもの」の成形技術とも大きく関わっており、例えば原始土器などにもみられる手びねり技法は、紐状の土を輪積みしながら下から順々に積み上げることで、円筒状の中空の構造をつくり上げていくことにうまく適した成形の方法といえるだろう。

それはオブジェのような造形表現の場合においても、もちろん同様である。表面的には量塊に見える作品も内に空を孕んだ「中空の造形」にする必要があり、「やきもの」の基本構造に即しながら成形をしていくことがひとつの条件となる。それは粘土素材の生理的側面に配慮しながら、外のフォルムは内からのアプローチによって、また内のフォルムは外からのアプローチによってというように、内外が互いに反応しながらその形象は調整されていく。

これは、粘土による原型をキャストリングすることで恒久性のある素材に置き換えて成立させる塑造彫刻とは、同じ粘土素材を使用しながらその扱いにおいて大きく異なる部分といえる。このような「やきもの」の素材と技術、及び中空性という構造との関わ

りは、元来無定形である「土」という自然素材を人為的に構築していく手段として、その発生から受け継がれてきた「やきもの」特有の造形システムだといえるだろう。

しかし「壺の口」を塞ぎ、器物としての実用性を内部に閉じ込めることで純粹造形表現を目指したモダニズム以降のオブジェ展開の中では、「用」の要素と共に、「やきもの」の基本構造である中空性までもが表現上の反作用として閉ざされた内部に押し込まれてしまったのではないだろうか。それは造形のシステムにおいて「やきもの」に即した構造と、モダニズムの純粹表現の方向性とは矛盾をきたしているともいえ、この「表現」と「構造」の食い違いこそが、「やきもの」がモダニズムの思想に完全になじみきれなかった要因であると私は考えている。

戦後の動向から半世紀以上が経過し、現在の現代陶芸に対峙する私にとっての関心は、「用」と共に「中空性」という「やきもの」特有の構造までも否定せざるを得なかったモダニズム的発想でも、また、「うつわ」に実用的な役割を形式的に組み込みこまなければならぬ工芸的発想でもない。それは「実用性」と「中空性」という二つの要素の延長線上において存在する「うつわ」の本質的な造形のあり方を、「やきもの」のシステムに即した形で如何にして考えていくことが出来るかに他ならない。

私の考える「うつわ」とは、内外を何らかの境界によって分けることで生まれる内部の空間、すなわち中空性にどのような用を供するかということが重要である。そのように「うつわ」を、物理的、精神的にかかわらず何らかのエネルギーを外部から「受容」し、内部の空間を介して再び外部に「放射」する存在と捉えたとき、それは器物としての役割や形態にかかわらず「うつわ」の概念を拡張するものとして、新たな造形性への発想の起点になり得るのではないだろうか。

このような視点において、例えば音楽の演奏に使われる楽器は、空気の振動によって起こる音を、楽器の内部の空間に受容することによって増幅し、より強い（もしくは美しい）エネルギーに変換して放射するという、それは文字どおり「音のうつわ」と捉えることができるだろう。

私は「やきもの」の造形システムにとって本来的に潜在している「中空性」という構

造を、独自の造形性としてポジティブに受け止めることにより、そこから「やきもの」の表現世界がより大きな文脈の中で展開していくための確かな基軸を見出したいと考えている。

そして「やきもの」の内部の空間に、私によって「ある働き」が託されたとき、その「空間」とそれを作り出す「構造」は、より密接な関係を持って「うつわ」と立脚する存在になり得るということを、自身の作品制作によって思索していきたい。

註

- ¹ 樋田豊次郎『工芸には生活感情が封印されている』295頁（中央公論美術出版 2003年）参照
京都造形大学編『陶芸を学ぶ 2』59頁-60頁（角川書店 2000年）参照