

現代陶芸の分析 “八木一夫・加守田章二のデビュー作品”

The Analysis of Contemporary Ceramics "Début Work of KAZUO YAGI & SHOJI KAMODA"

井 上 俊 一
Shunichi INOUE

(美術教育)

(平成13年9月4日受理)

序章 一 共闘と確執一

戦後の日本陶芸界の動向で、1970年代は最も濃密な期間であった。世にいう陶芸ブームの歳月を、疾風の如く駆けぬけた2人の陶芸家がいた。八木一夫(1918～1979)と加守田章二(1933～1983)である。八木一夫はいわゆる天才肌の陶工であり、コリン・ウィルソンの著書『アウトサイダー』^①で語られるアウトサイダーとしての因子を、宗教的側面を除きかなり持ちあわせた人であった。そのアウトサイダーとしての生きざまを、八木自身の著書の中に随所に読みとることができる。

「秘境とは、人跡も稀な未知の箇所とかぎったわけではない。それはそのような、自己の外側に在るものではなく、むしろ、自分が創っていくものである。一中略一新たな自分を触知することなしに、創造はあり得ない。あらゆる分野においても、創造者をみていると、まるで狩人(筆者)のような気配が感じられる。彼らは常に何らかの出くわしを積極的に待ちうけているのだ。その出くわした事物との摩擦によって屈折した、新しい彼を、絶えず彼自身の内部に発見しようとしているのである。彼らの生態は、いってみれば、周囲のことごとくが秘境といえるのではあるまいか。出くわし、発見し、そして創造と、精力的な自らの屈折のさせかたは、決して並の日常性から生じるというものではない。一中略一創造者は、絶え

ずわが身を試行のリズムに浸している。そして更に、自らを異邦人(筆者)と化すこと。非日常的なその姿勢なればこそ、例えば、のっぺらぼうの現象に潜在する微妙な波動を感知し、或いは、きまぐれな起伏を貫いている恒常性を知覚する。というような、ふしぎへと同化した新たな自分と出会うことができるのである。そして、彼の内部に火花が散る。創造とは、自分の内部のふしぎを確かめにいく行為のように私には思われるのである。」^②

「私は私自身の状況を確認するには、ただ表から裏からといじくり廻すよりも、まず先に自分を新鮮な外気へ投げ出す。そしてその反応を知覚するという方法をとってきた。一中略一私には自己既定はおろか、現象的に私自身が固定化をはじめ、私をとりまく外気がそのような私と隔離していく気配を感じとったとき、私は私自身とさえ離別したくなる。そこに居すわるということが、とっさに外気への反応ときめ込んだり、それが生の現実であると自覚する程私は強くもなく、又、老いたくもない。」^③

一方、加守田章二は、まさに闘う修行僧の風貌であったが、側面に悲壮感を漂わせる秀才肌の陶芸家であった。彼は高校生の頃、数学は特に優れた成績であったときく。のちの作品にも幾何学的素養が存分に活かされてくる。自分の領域を冷徹なまでに知覚した理知の人であり、ゆえに衒いを忌避した。生きる方法論は八木のそれとはかなり

違ってみえるが、無器用さにおいて共通していた。ただその処置の施し方が異なっていた。

1 共 闘

八木と加守田の言動と作品は、旧来の窒息した、極めて曖昧な美意識の陶芸の世界に大きな風穴を開け、新たな地平を拓き、やきもののもつ表現の可能性を示唆し、陶芸理念の核となる箴言となった。八木と加守田には極めて似通った陶芸観があり、また奇妙とも思える宿命的な、年譜的な符合がある。まさに現代陶芸確立のための共闘といえる。以下、その事例を列挙してみる。

「新しいものと古典との結婚、これが私のねらいです。ピカソやクレーの近代絵画と、渋い日本の轆轤の味を、作品の上でどう調和させるかが私の仕事です。」^④（八木、31才の時のインタビューより）

「手法とか技術は古くさくても自分のねらっているものを伝統的なものの上にたって新しく追求していきたい。新しい時代に手で作る伝統的な焼物、これがぼくの仕事です。」^⑤（加守田、32才の時のインタビューより）

原始美術について加守田は、「ルーブルではエジプトの部屋だけを見ました。一中略—古いもの程見る人の心に直接に感じて来るものが多いのですが、新しいもの程そのものの裏の裏までわかってしまうような味気無さを感じる事が多いようです。新しいものを見る時、見る人の頭脳が先に働いてしまいがちですが、古いものは見る人の頭脳に働く隙を与えず直接体にひびいて来ます。」^⑥と語り、八木は、「私はもう原始の陶器とは無縁でいられなくなっていた。一中略—心の深みにまでとどく何かを、私は感じていたのである。一中略—さらに原始の、土器のような（それは石でできていても、木でも器でも像でもいいのだが）ものを見ると、造りものというよりは、できごとのように、おのずと生まれ落ちたもの、という感じを私はうける。一中略—造りものには、たまに、それはひとごとといったそぞろしさを感じさせられる場合があるものだが、私は原始のそれと向き合うたびに、他人のできごとであるにもかかわらず、いつもわがことのような気になってしまっているのだ。人為、あるいは自然といった、区別を問うこともなしにそこに印されている痕跡、つまりその表情から、ふと私の胸深く眠らせている記

憶が呼びさまされるのを感じる。それが、全く未知の世界からのような表情であっても、その瞳に蔵された暗がりを、額深く彫り込んだような皺を、私は扉のようにくぐり抜けて、私の記憶と出会うことがある。」^⑦と述べている。

作品発表の度に新しい試みを発現してきた2人であったが、その変貌の深層を八木は、「私は、個展にしる団体の展覧会にしる、ならべおわるともうそれで一仕事ですんでしまった気がする。一中略—展覧会は私には丁度洗濯のようなものなのだ。ここで私は私の手垢をこそげ落したいとおもう。さっぱりとしてさわやかな外気へあゆみ出すこと。終着点ではない、常に新しい出発点としての展覧会なのである。常に新鮮なと感じられる動作でありたいということは実はあきつぱいということなのかもしれない。」^⑧といい、加守田は、「個展の会場に作品をならべ終ると、途端に今まで考えも及ばなかった新たな発想が不思議と浮び上るものなんだ。」^⑨さらに、「気持ちの新鮮さがほしい。本当は、なにも変えずに、常に新鮮な態度で仕事を続けたい。猛烈に不自然なことを強引にやってきたのが、変貌の原因でもある。常に自分の作るものが、不自然でいやで仕方なかった。変わることは目的ではない。」^⑩と八木と通底する心情を語っている。ただし、加守田は作品を並べ終るとそそくさと帰路についたが、八木は狩人のように獲物（観者）の来場を待っていた。

八木も加守田も、やきもののプロセスの中に、曖昧な要素、例えば焼きむらや歪み、企てられた素直な味とよぶような、自分の意志とは異なる要素を受け入れることをかたく拒否した。それは八木の黒陶の選択となり、加守田の「不安定なものは使わない。焼くまでに九割九分勝負のきまった仕事をやりたい。」^⑪という姿勢につながっていく。また年譜を併読していくと神の悪戯（あくせう）ともおもえる符合に気づく。まず2人が陶芸家として確たる認知を得た年齢が共に32才の時であったこと。1950年3月、ニューヨーク近代美術館に、八木の作品《少女低唱》《飛翔するカマキリ》など4点が陳列され、新聞にも大きく取りあげられた。戦後まもない頃のセンセーショナルな事件であった。1966年3月、一連の須恵器風の作品が高く評価され、加守田は日本陶磁協会賞を受賞している。本章で詳しく述べるが、2人のデビュー作品といえるのが、1954年12月、フォルム画廊（東京）で発表された《ザムザ氏の散歩》、八木36

才。1970年3月、日本橋高島屋の個展に展示された作品群《曲線彫文》はやはり加守田36才の時の作品である。八木の作品が、日本現代陶芸の黎明を告げ、加守田の作品が、'70年代陶芸ブームの幕開を告げる時鐘となった。

八木も加守田も長旅は好きではなかったようである。共に生涯に一度だけ海外長期旅行をしている。くしくも1973年7月と時期まで一緒である。八木はシルクロード調査隊として、パキスタン、アフガニスタン、イランを巡回している。7月25日～9月17日までの長期旅行であった。8月25日、パーミアンの大仏跡を訪れている。この時の印象からか、翌年5月に京都の立体ギャラリー・射手座で《パーミアンの少女》という黒陶作品を発表している。この論文の執筆中（2001年3月）、パーミアンの大仏跡は宗教的理由から痛々しいまでに破壊されている。紀行文の中に、「アフガン人とのそれとの奇妙なバランスは、一寸のことでは理解できないことだ。」¹²とあり、八木は今、何を想っているのだろうか。

加守田はヨーロッパ窯場巡りの旅行に参加し、英、仏、伊、ルーマニア、ブルガリア、トルコ、デンマークを18日間かけて巡回している。その紀行手記の中に、最も強く旅の実感をえたブルガリアからトルコまでの汽車の中でのくだりがある。同室のアラブ系の男達を、「人がいやがる淋しさ、空しさ、退屈感を堂々と体で受けとめること、そしてそのことが真に人間として生きる意欲、能力の原動力となる大切な事であること。」¹³と描写している。過酷の地にたくましく生きる人々を、八木も加守田も畏敬と不可思議の眼でとらえている。

八木と加守田の早逝もひとつの符合であろう。八木は1978年11月に東京新宿伊勢丹で還暦記念の個展を開き、《ザムザ氏の散歩》《盲亀》など、自らの過去作品の剽窃をも試み、新旧の作品を対比して展示するなど、これからのさらなる展開が期待された。オブジェ焼作品にも売約札がようやくつくようになったと感慨をもらしていたという。そして翌年、1979年2月28日、心不全のため急逝する。享年60才。一方、加守田も1980年の夏頃から体調をくずし、その後入退院をくり返し1983年2月26日、これまた春の訪れを目前に他界する。享年49才。'70年代の陶芸ブームを牽引してきた2人が、その幕も2人で降ろしたような終焉であった。

II 出会い

2人の共通項として忘れてならないのは、やきものの洗礼を受けたところが京都であったということ。京都であったからこそ關う標的が明確であった。そしてライバルとしての朋友との邂逅があり、師と仰ぐ人との出会いが準備されていた。千年の都には伝統と革新を同時に育む土壌があり、その土質は排他的ではあるが滋養に富んでいる。前衛的な活動が芽生えるのもこの厚味のある耐久性土壌ゆえである。私が京都市立芸術大学陶磁器専攻科に入学したのは1969年4月であった。この当時の京都芸大教授陣はまさに梁山泊の布陣であった。彫刻科に辻晉堂、堀内正和はすでに在り、八木一夫が清水九兵衛の後任として陶磁器科主任教授になったのが1971年4月のことである。ここに辻、堀内、八木の豊穰のデルタが出来上った。辻は火、堀内は水、八木は風であったか。辻は木彫を専らとしていたが、1954年頃から陶彫をはじめ、1956年東京・丸善画廊で《時計》などの作品を発表し、本格的に陶彫の世界へと傾倒していく。八木と土を挟んでの対話と競作がはじまる。そんな辻をみて堀内は、「陶彫をはじめるずっと前から辻彫刻は土くさい。」¹⁴と言っている。1957年からの10年間で、辻陶彫の最盛期であった。1960年代のはじめ頃から辻は壁体による作品を手がけているが、八木の1964年の作品《壁体》はまさに辻陶彫へのオマージュであり、また挑戦であると思える。また堀内は構成的な彫刻、純粹に形体の面白さを追求し、形の組み合わせを工夫した作品造った。中には《うらがえる円筒》(1962年)のように、メビウスの輪のだましみたいな作品もある。八木もまただましは好むところであった。1967年制作の《環境の表裏》と題された黒陶作品は、堀内が八木の代表作であると評価するものだが、方体の表(裏?)に穴があり、のぞくとなにやら女体の一部を連想させる突起があり、裏側から見ればなんのことはない帽子であったという“裏がえしのレトリック”¹⁵の逸品である。気に入った堀内は制作途中にもかかわらず購入予約をしたらしい。これまたオマージュの交歓の風景か。材質は形を支えるための手段に過ぎぬと割りきっていた最左翼(最右翼でもよいのだが)の彫刻家堀内にとって、縮んだり歪んだりするやきものは対極的な位置にあるものであった。にもかかわらず、この3人はつるむように行動した。私もこの3人のオムニバス形式による夜間集中講義を聴講したひとりである。

八木にとって師は父、一舛^{きん}であったろう。一舛の妥協しない反骨の姿勢は、八木一夫にも遺伝した。若い頃は反抗的であったようだが、'70年代後半に書かれた文章に、父一舛への畏敬の念を率直に述べている箇所がいくつか見出せる。それはまた父親としての八木一夫の心情であったかも知れない。「こいつは俺によう似とんねや。」と長男のことを私につぶやいたことがある。無器用で羞恥のなんたるかを知り、弟への想いの複雑な屈折、そして弟の早逝という宿命的符合。

「妙な職業をもったものだ、ときどき思うことがある。私は親の仕事をついだという実感を本当のところもっていない。しごく安易に、ただ親が走っている同じレールの上に乗るかかるにきまっている、そんな性分で生まれおちていたという、いやな思いがしているだけで。」¹⁶ 八木一夫は二代目の玄人の茶わん屋であったし、そのことの二面性を深く自照していた。

「陶工は律義であり、潔癖であった。意と技との完璧な一致を望むゆえに、曖昧さは排除されねばならなかった。未熟が“素直”，下手が“意識”，仕損じが“味”などといういい廻しや読み代えは利かなかったのである。一中略一「為したこと」と「なったこと」との危うげな紙一重の境界線を、観者の側はともかく、作者の側でみすぐすわけにはいかぬ。」¹⁷ 親子の間ですら背負ってゆかねばならぬ、京都・五条坂陶工の怨念である。そんな玄人陶工の言に対し、同じく土という素材を用いて造形していた辻は、両者の異なるところをこう述べている。

「私は彫刻の焼物という一貫した立場で仕事をしてきているから、たとい抽象的な形のものをつくっても彫刻という考えで作ってきた。彫刻もオブジェと云えば云えるだろう。そういう物の観方もあるにしても、私は自分の作るものを単なる物体として作らないし、そのように突き放してしまっ、全く自分の精神と無関係に成り立ち、そして存在するものとして考えることができない。だが陶芸家にはそれができるのである。それは工芸家であるからできるのである。何故かと云うとそれは単なる「物体」として考えてつくることのできるものと、その反対に、単なる「物体」と考えるわけに行かぬものがあるからである。陶芸的立場から作られる焼物オブジェと彫刻的立場で作られる焼物オブジェとは相似て而も異るところがあるような気がする。何と云っても陶芸家は陶芸の技術的基盤に立って造形するが、しかし彫刻家にはそれがなく、陶芸家とは異なる基盤に立っ

ているからである。」¹⁸

八木は、「他者を確実に自らと化すこと。その意志、いや、それ自体とあってしか、ひとりの人間に工芸動作はなりたたぬ。私は私自身を、工芸とも美術ともつかぬ鵠^{たか}と知った。」¹⁹と自分の居所を述べている。とに角、私が在学した6年間（1969～1974）は“陶芸と彫刻との間について”²⁰ということが第一課題であったように思う。工芸の中のやきもの、用と美、皿や茶碗や壺などをことさらとり上げて考えはじめたのは随分あとになってからである。

清水九兵衛は工芸と彫刻^{はびき}の間の造形作家である。建築を学んだ後、終戦後、彫刻をやりたい、しかも実材を使って表現したいと東京芸大の鑄金専攻に入学する。京都の清水家に縁あって入籍しやきものを始める。理詰めの、絶えず質感に問いかける作品を制作し発表し続けている。清水の質感論からの抜粋であるが、質感とマチュールの違いを「マチュールというのは表面的なもの。質感とは中から出されてくるようなもの。」²¹と定義し、「陶器の質感の強さにはついて行けなくなってしまう。質感だけでものと言ってしまふ。フォルムは二の次にならねない。陶器は最も質感の強い素材だと思う。次に木だ。木目がなければ使ってもいい。鉄はすぐに錆が浮いてきて、むしろその鉄錆が大きな効果になっている。鉄錆というのは視覚的には拡散性があり、凝集性のある多くのフォルムには合わない。鋳銅を経て、とにかく平べったいもの、大きくてしかも軽いものをつくりたかった。そこで素材としてニュートラルなアルミを使うようになる。ヘアラインによって光沢を出すことで、この素材に愛着をもつようになった。」²²と実践した素材の特性と変遷を、実にクールに分析し解説している。めったに人を褒めぬ八木も、五条坂の隣人である清水の作陶には期待していた。

彫刻家の素材に対する身構え方、素材選択に至る造形的経緯。先に堀内の素材に対する考え方を最左翼と表現したが、さしずめ辻は最右翼といえる。清水は右翼系か。どうも直接素材に手を触れる時間が長ければ長いほど、その工程の中で自ら携わる作業とよべる時間が長いほど、素材へのめり込み方は強くなる。工芸家のそれと近似する酩酊の時を彫刻家が共有したとしてもおかしくはない。彫刻家の体質にも幅があり、同質の括りとしての工芸との比較には無理がある。別注による

構成的彫刻、それはステンレスであろうが鋳銅であろうが、手づくねで造られたやきものとは、その意味でもまさに対極にあることは確かだ。

加守田が富本憲吉と出会うのは、1952年4月、京都美大（現芸大）陶磁器専攻科入学後である。この出会いは運命的な邂逅であった。加守田の生き方、作品の変貌を見るにつけ、背後霊のように存在する富本を感じるのである。富本の対極でありたいとおもいが、作風にも身の置きどころにも見え隠れする。“模様から模様をつくるな”との富本の格言は、私と同じものは作るな、突きつめれば私と違う生き方をしろということである。この格言は、陶器の絵や模様は、描写を繰り返し、自分のオリジナルな模様として施しなさいという単なる表象上の問題ではない。ものづくりとしての在り方を説く言葉であり、富本にとってはかたくなな京都の陶芸界に対する、創作陶芸宣言であった。加守田自身、達者なアルチザンとしての陶工、八木一夫のような“茶わん屋”とは類の異なる、プロフェッショナルな匂いのしない富本の側であることを自覚している。であるがゆえに富本とのスタンスのジレンマは拡大され明瞭化されてゆく。

富本は住む所も東京、ロンドン、京都とメトロポリタン志向であって、その身繕いも周囲の風景にフィットしたものであった。やきものも白磁、色絵磁器、色絵金銀彩と技術の変遷からみれば後期のもので、肌理細やかで雅を好んだ。加守田は日立、益子、遠野と制作の地は北へと向う。風体に頓着はなかった。須恵器風、土器風本焼と古代へと遡行し、素地も生の土味であり、野太い造形であった。色絵陶器にしても艶消しの古拙感を発現した。表現方法は違っても、同方位への平行線を描いているようにみえる。

私が加守田と会ったのはいち度きりである。1975年4月下旬、益子を訪れた。加守田はその時期、南青山グリーンギャラリーで個展の開催中であつたが、いつものように作品展示が終るとその日のうちに益子へ帰り、自宅ですばらく休養するというその期間中に会うことができた。東京でこの個展を観てそれからの対面であった。勿論作品は完売していた。現われたスーパースターはぼさぼさ頭のこれが朴訥といった風体であった。目は優しく、構えのない対応であった。昼時になり飯を食っていけということでカレーライスとカレーソーメンをいただいた。その折、加守田は両手に

産業陶磁器の西洋皿をぶらさげて現われ、縁側の卓袱台の前に胡座をかき、笑うでもなく「これが本当のやきものだよ。」と言った。東京であの作品群を観たあとだけに、返す言葉もなかった。

1971年、東京交通会館のギャラリー手における個展会場に置かれていた言葉を思い起こす。

「私の陶芸観

私は陶器は大変好きです。しかし私の仕事は陶器の本道から完全にはずれています。私の仕事は陶器を作るのではなく、陶器を利用しているのです。これが私の仕事の方向であり、また私の個人の陶芸に対する作家観です。」

また1973年の「ヨーロッパ旅行雑感」^⑧の中に、「リモージュの陶器工場は私にとって非常に気持ちの良いものでした。その理由は機械でつくる量産の陶器でありますが大変心のゆきとどいた仕事でした。又必然性のある現代陶器の本道を歩いているからです。今私のしている様な仕事をもって陶器の道にたとえるならば挫折も挫折大挫折道です。私は陶器を作って居ります等とは人に言えません。陶器らしきものを作っています、としか言い様がありません。」とある。

加守田邸からの帰途、今では使われていない穴窯を見せてもらった。一連の須恵器風作品が焼かれた穴窯だ。いろいろと会話したように思う。ただ先の出来事が鮮烈であつたため外のことは余り記憶にない。別れ際、片手を軽く上げて見送ってくれた笑顔は覚えている。これが加守田との最初で最後の出会いであった。

III 確 執

1975年4月25日発行の『現代の陶芸（全16巻）』（講談社）のうち、初回配本（第12巻）に關してのことである。日本経済も右肩上りで、陶芸ブームの真っ只中ではあつたが、この豪華本出版はリスクの大きいものであつた。第12巻は八木一夫、鈴木治、加守田章二の3人の登場である。八木と鈴木は走泥社^⑨の創立同人であり、3人枠であるならばもうひとりとは同じく創立同人である山田光が選ばれるべきであつたろう。加守田と八木、東西のトップスター2人ということであればそれなりに納得できる。出版社としては初回配本から頓挫する訳にはゆかぬ。営業面も考慮し、現代陶芸の分野を切り開き、先導した3人という括りの企画であつたろう。

'75年5月下旬に私は八木のもとを訪れた。その折、この初回配本について言及した時であつ

た。「鈴木君はわかる。なんで加守田と一緒にやねん！」と烈火の如く怒りはじめたのである。初めてみる剣幕であった。その真意が奈辺にあるか当時は測りかねた。加守田にとってこの憤りは預かり知らぬことであろうが、加守田の対談などから、この'75年を境に八木に対する微妙な変化が現われる。1973年11月7日に南青山グリーンギャラリーでおこなわれた対談^⑥で、現代のやきもの作家では誰を評価しているかときかれ、「一番魅力のあるのは八木一夫だね。一中略一八木さんの黒陶は一番真剣に作っている。普通のものはうまさがかちすぎる。うまさと照れくささが。」と極めて冷静に分析している。八木の^{とうかい}韜晦を見抜く洞察力は鋭い。少なくともこの対談の中に確執の予兆は察知できない。それが1980年2月中旬の対談^⑦では八木の資質を認めながらも、感情的な言いまわしをきくことになる。

「八木一夫なんか材質をよく知っているから、釉を使って生かしてますね。形もでたらめじゃないし、やきもの屋だと思えます。僕から見ると感心する面もあるけど、またすごくちゃんな面もある。彼には関西人の新しがり屋みたいな、薄っぺらなところがあって、抹茶碗やぐい呑にもろに出てしまう。いやらしいというか、軽蔑したくなるほど軽薄だ。一中略一八木さんはかなり僕を嫌ってますから、八木さんから僕の作品を見れば、グロテスク、俗悪と見えるでしょう。2、3年前に初めて^(筆者)会った時、驚いたことにどうしてだか、僕のことをぼろっかすにいつて。僕が遠野へ行ったりすると、そこで仙人みたいに振舞ってると思っていたみたい。」

初めて会ったとあるが、加守田の学生時代に出会いはなかったのだろうか。2人は多くの企画展に同時に招待出品しているし、その折か。抹茶碗のことをあそこまでいうには、八木の晩年の茶碗展を観たのかも知れない。いずれにせよ、'75年を境に八木の加守田攻撃は容赦ないものになったようだ。私が八木から直接聞いた中にも、仙人みたいに振舞っているという表現はあった。

確執の要因は様々ある。玄人として二代目としての忸怩と矜持、かたやプロフェッショナルな陶工から距離をおく。神話ともなっている加守田の人気ぶり。八木のオブジェ作品が売れるようになったのは、死の直前であったし、なぜ教職についたときかれ即座に「喰われへんからや。」と答えた。八木は走泥社という結社をして旧態然の京都と闘った。加守田は遠野で寂しさや空しさと闘い作陶した。八木は弱さゆえに人と交わり、その

摩擦熱を作陶のエネルギーに代替えていった。武装できない加守田は干渉されるとこわされそうだから人から距離をおいた。そして孤独との対話を創作エネルギーに代替えた。

この'75年の確執だけでなく、加えて1975年という年は、現代日本陶芸にとって極めて濃縮された象徴的な出来事が多く、頂点の年ともいえる。2人に関しての長い前説となったが、本章で述べるデビュー作品の解培にはいる前に必要な肖像図作成であった。しかるのちこれらの作品に至るまでの道程を追体験し、現代陶芸の起点を知見することが本論の主旨である。八木、加守田が没して約20年が経過した。それぞれの肖像に変色の跡を見出し、神話化の気配もある。ものつくりとしての真意が伝わる神話であってほしい。そのことが本論の動因でもある。

哲学者三木清はこう述べている。「社会の発達と共に個人意識が発達した場合には、集合表象の表現は何よりも神話の形式を採らねばならないであろう。単に古代の神話があったのみでなく、それぞれの時代にそれぞれの神話がある。」^⑧

本論－1 《ザムザ氏の散歩》について

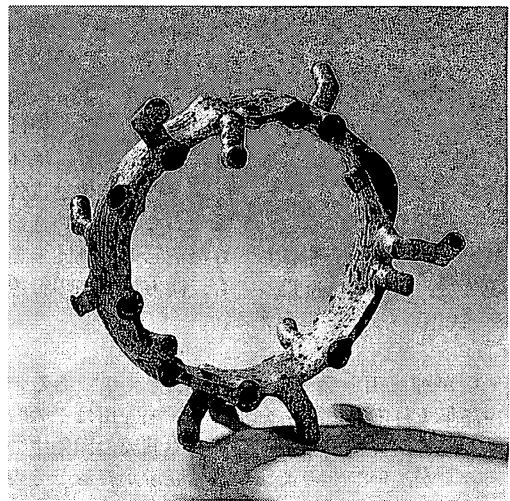


写真1 ザムザ氏の散歩 1954 八木一夫
H27.5×27.5×14.0cm

1954年12月、東京のフォルム画廊で個展を開き、《ザムザ氏の散歩》^{写真1}はこの会場に陳列された。オブジェ焼としての初登場であった。無論この当時、オブジェ焼とかやきもののオブジェとい

う言葉はなく、後年、八木や走泥社の同人が造る用をなさない陶立体作品をオブジェ焼と呼ぶようになった。今では公用語として定着している。八木にとってオブジェへの飛翔というより、変革への旅立ちであつたろう。フォルム画廊が絵画、彫刻を専らとする場であつたことをおもえば、八木の新境地への希求がはかり知れる。しかしこの作品は当時としてはさほどセンセーショナルな評価を得たものではなかった。八木の作品や活動が評価され、後になって出発点が新たに価値づけられ、《ザムザ氏の散歩》が一人歩きしはじめた感がある。この作品について神話的論評も生れはじめており、作家の真意、造形的背景、制作プロセスに対する正面からの掘り起こしが無視されている傾向のものが出現している。

「八木一夫が1954年の個展に発表した《ザムザ氏の散歩》は、まさに前衛陶芸集団「走泥社」の存在を世に知らしめたものであろう。カフカの『変身』の主人公であるザムザ氏がある日突然虫になったことからこの前衛的な小説が始まるが、八木はこのカフカの『変身』を読んで、虫になったザムザを作ってやろうと思ったのであろう(筆者)。制作の動機はもちろん思想的なものであったが、いたずら坊主が変身して、大人たちを驚かせてやろうという趣がある。この《ザムザ氏の散歩》が陶芸界に大いに波紋を投げかけたことは間違いない。西洋の小説家の作品を陶芸に表現することは日本の陶芸界では珍しい。ましてそれが最先端の前衛的な小説であるとすれば、空前絶後のこと。八木以外にかかることをする陶芸家は日本にはいない。」^⑩

この文章を読んだ後、神話はこうして生れていくのかと実感した。直径27センチ位のむしろ小振りのやきもの《ザムザ氏の散歩》は、発表当時、やきもの世界にあっては最前衛にあつた作品であることは確かだ。八木没後20余年を経た今、こういう解釈も成立していく。柿右衛門神話においておやである。日本の陶芸にはこのような付加価値としての物語が多い。

いくら衝撃的な小説であつたとしても、読後、その造形的イメージがただちに表出したとは思えない。造形作品は継続の中の一点であるし、そんな単純なものではない。カフカのこの小説は1916年に刊行され、1952年には高橋義孝訳で新潮文庫より出版されている。シュールレアリズムの先駆けの小説であるが、甲虫の人間の視線から既にドストエフスキーがその手法で表現している。時代に敏感であつた“新しがり屋”の八木は、エルン

ストやクレイ、ピカソなどの美術作品だけでなく、新たな外来の文物すべてに興味を示した。『変身』も翻訳出版後、直ちに読んだことだろう。このシュールな表現を記憶細胞にインプットした。現代美術の動向に鋭敏であり、そこから引き抜いた要素と、一方では修練した技巧と原始美術、伝統的陶芸の知識との合体が、八木陶芸の真髄であつた。八木の引き抜き方、引っぱり出し方こそが、“八木一夫 剽窃の論理”^⑪の主要因なのである。推測するに、はじめに『変身』が動機としてあつたのではなく、完全に後付けされた作品タイトルであろうし、八木特異の諧謔であり、この後も我々は八木の作品とタイトルの行間を彷徨うことになる。その観者のとまどう姿を見て八木はほくそ笑むのである。観者はレトリックの罠にはまるのである。ただその後、観者は快い脳裏のくすぐりと、微かな自虐の痛味から、感性の居所を察知することになる。

例えば、1964年制作の《盲亀》は30センチ位の角の丸い方体で、しわ寄せ手による黒陶作品である。中央部の半球の凸部にマッチ棒で穿たれた無数の小穴があり、どう見てもあの亀の具象性はない。八木が黒陶を本格的に発表しはじめたのは、1964年9月の京都・紅画廊での個展からであろうが、それまでの無釉焼メ調から、より偶然性や焼き味を排除し、磨くという行為でフォルムを再確認し、土味の饒舌を黙らせ、造形の根幹で勝負できる黒陶を選択することになる。運命的な表現方法との出会い、納得できる自作品《盲亀》と廻り会つたのである。歌舞伎の科白にある“盲亀の浮木、優曇華の花、ここで会つたが百年め……”ということらしい。八木の注釈なしにはこのタイトルの解明は不可能である。この《盲亀》をして八木のデビュー作、あるいは代表作と評する人は多い。八木といえば黒陶、古代からある技法を現代陶芸の表現技法として採り上げた先駆者である。そしてこの《盲亀》から八木黒陶の世界、八木芸術ははじまるという説である。いずれにしても八木の作品タイトルは厄介である。しかし、詩のタイトルが必要であるように、そのタイトルが八木作品を絵画の額縁のようにきりと締めるのである。

私はこの《ザムザ氏の散歩》が、古典からの剽窃、多足多孔の花器制作、転位(イサム・ノグチの剽窃として)、タイトル付加という経緯から生まれたと推測した。以下項目ごとに検証する。

Ⅰ 古典からの剽窃

八木は古い物をよく見た。原始美術の簡素であるが力強い形、ストレートな表現を好んだ。古陶磁にも造詣が深く、八木陶芸の両輪のひとつであることは先に述べた。そしてこれらの知識や技法はむしろ前衛的な抽象形態に遺憾なく注入されている。八木の文章の中にも、美術館、博物館、骨董屋まで覗く姿がよく描かれている。いつも狩人の身構え方であった。古陶器を観賞するとき、中でも八木の嗜好は、使用目的のはっきりしたもの、例えば陶硯、水滴などの文房具とか、抹茶よりむしろ煎茶の道具、茗碗や茶銚、ほうふら（湯罐）などを好んだ。そんな煎茶道具をいとおしむように書かれた文章がある。

「掌にして用うるもの、置いておくもの、ときおり持つもの、うごいていくもの、近距離、或いは遠距離で視られるもの。目と手と、膚と心と、そして主と客と。それら物理的・心理的なつりあいの妙は、尽きるところがない。茶器とは、さらに茶事とは、まさにそうしたものだ。一中略一煎茶の気質には、余白や余情の美というものへの、意識の先行、或いは大巧は拙に似る。などといった曖昧な姿勢を拒否して、いわば造り手の玄人意識

に徹した潔癖に終始している。ゆるんでいる糸は太くみえるが、ぴんと張りつめた糸は、細くみえるものである。」^⑥

古陶磁観賞の折、中国の陶硯、《青瓷獸脚硯》^{写真2}などには特に興味を持ったのではないだろうか。多足の型抜きされた脚をもつ轆轤成形による円盤状の陶硯である。なんとも超現実的であり、容易に節足動物を連想する。ひっくり返せば亀やカブトガニ、コガネムシが丸い背を下に、足を不規則に動かしながら、必死にもがく姿そのものである。八木は'54年頃から長年にわたり多足の器を制作している。'54年の《輪の花生》^{写真3}、'65年の《器》^{写真4}、《歩行》^{写真5}などである。'73年の《亀》^{写真6}は塩釉による小品だが、裏返った亀が足を空しく動かしている様がスローモーションの映像を見えるように表現されている。足はなぜか8本である。時間、動きさえも現わそうとしたのか。多足の器は、八木の多彩な表現技法のひとつであり、《ザムザ氏の散歩》以前に既に獲得されていた技術である。その原風景が《青瓷獸脚硯》ではないだろうか。



写真2 青瓷獸脚硯 隋（6世紀）口径17.3cm

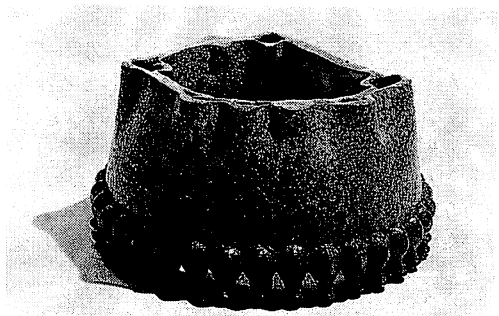


写真3 輪の花生 1954 八木一夫
H 7 × 14.3cm

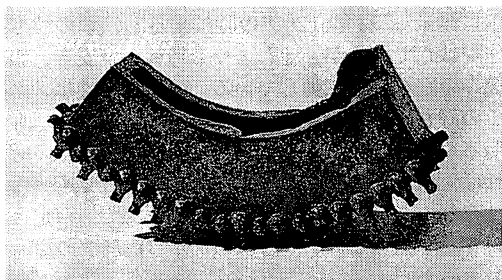


写真4 器 1965 八木一夫 H12×7×23cm



写真5 歩行 1965 八木一夫 H9.5×14.5cm

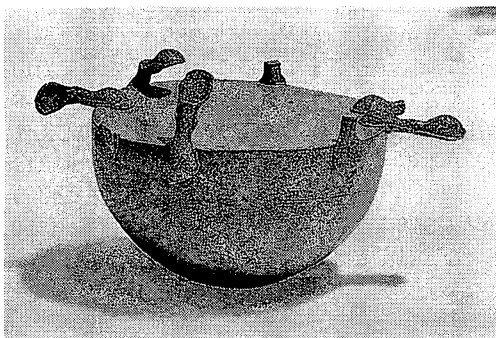
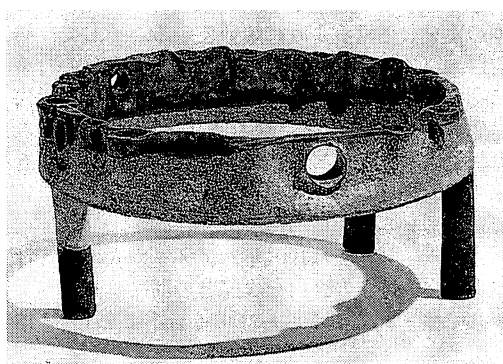


写真6 亀 1973 八木一夫 H11×20cm

写真7 円筒花生 1954 八木一夫
H10.5×22.3cm

II 多足多孔の花器

環壺（朝鮮古陶磁や日本の須恵器にもみられ、轆轤により中空のドーナツ状の輪を作り、下部を丸く削ったあと、起こして高台、口部分を付けたもの）の成形応用から'54年の一連の円筒花生が制作される。'54年の《円筒花生》^{写真7}は、上部のある部分は塞ぎ、ある部分には筆の竹軸などをそえて円筒をつくり花を挿す口とした。3本の足はやはり竹軸に粘土を巻きつけて作ったものであろう。輪の部分のみが轆轤であり、混合された成形である。《ザムザ氏の散歩》の場合は、輪の部分は中空ではなく、円筒の輪切りに小管（竹軸に巻いて作る）を数多く付けているように見える。ここでの大きな変化は、用途としての花を挿す口が、立体造形の物理的な穴、空洞に転化していることだ。轆轤を機械として意識し制作した最初の作品が《ザムザ氏の散歩》であると八木は言うて

いるが、陶工として思い入れのある轆轤を、竹軸と同じく形を作るための道具として扱ったということか。轆轤で部分を作りそれを組み合わせる手法は古代からあり、また轆轤と他の成形技法との合体もことさら新しい手法ではない。むしろ器から立体造形物への転位に注目すべきであろう。

III 転位—イサム・ノグチの剽窃として

「イサム・ノグチの仕事—そこにあるいかにも近代的なたたずまいのうちの、見事に生かされた古代の日本の気質があざやかで、やられたか、と思わずつぶやいたような始末であった。ノグチの仕事は、どちらかといえば心理的なもので、肉体的、ないしは物理的な仕事とはいえないだろう。これはヨーロッパの古代の土偶にみられる、率直な肉体性に反して、日本の埴輪の気質的な性格にちかしいものを感じさせる。アメリカ人としての

彼の生活が、彼にも流れている日本人の血の中の
 疊ったしめつばさを払いおとして、日本人本来の
 率直なあかるさだけを育てていたのかもしれない。】^⑩ ポカッとこれはやられたなあとは八木は
 語っている。ノグチは'52年の来日の時には、北
 大路魯山人の敷地内に住居を構え作陶した。119
 点の陶器作品と《あかり》と呼ばれる竹と和紙に
 よる照明装置を、鎌倉の神奈川県立近代美術館に
 展示する。八木はこの時の作品を見たのであろ
 う。《ザムザ氏の散歩》発表の2年前のことであ
 る。

美術評論家、瀧口修造はノグチの陶器を見て、
 「ノグチは陶器を彫刻として焼いている。一中略
 一彼が陶器のなかに見いだそうとしているもの
 は、まず近代彫刻のいろいろなイデオロムの可能
 性だということである。」^⑪ と評し、「ノグチは日
 本の土をむさぼるように焼いている。そして、備
 前、瀬戸、信楽のような伝統の焼物を自分の言葉
 にして何かを発見しようとしている。伝統と近代
 の思い切った結合をいつも異国人の手で見せら
 れ、油揚げをトンビにさらわれた様子なのが、近
 来の私たちではなかろうか。」と新聞の美術時評
 で述べている。

イサム・ノグチは1904年、アメリカ人の母、日
 本人の父・詩人の野口米次郎との間にロサンジェ
 ルスで生まれている。しばらく日本で暮し、'18

年に渡米。'31年、26才の時に来日し、この時も
 作陶はしているが、それよりも埴輪や竜安寺、銀
 閣寺の庭をみて感動している。埴輪の陽性はノグ
 チの好むところであり、'52年の作品群の中にも
 明るくからりと焼められた無釉の作品がある。そ
 れは、堀内正和が『はにわのこころ』^⑫ で述べた
 「万葉の心のように、素朴で、肯定的で、否定と
 いふ影を知らない。」、日本のアポロ的側面の讃歌
 であった。

八木のイサム・ノグチからの感化を具体的にど
 こに見い出すか。例えば'50年の来日の折に制作
 した《ひまわり》は厚手の帯状の輪に5個の突起
 物がすくすく伸びるようについた、むしろ太陽を
 想わせるテラコッタ作品であるが、彫刻作品のマ
 ケットのようであり、陶作品とはいいがたい。こ
 の輪と突起から《ザムザ氏の散歩》との類似を指摘
 する人もいるが、むしろ、立てて作ったものを横に
 し、また上下逆さまにすることにもいたって自由
 な、やきもののきめ事などに頓着しない姿勢に八木
 は注目したのではないか。勿論、極めて近似した作
 品、八木の《作品B》^{写真8} ('55年)とノグチの《白
 夫人》^{写真9} ('52年)、八木の《素焼きパイプ・風位》
^{写真10} ('55年)とノグチの《ポリスマン》^{写真11} ('50
 年)などは、まさに八木の剽窃といっても過言で
 はない。

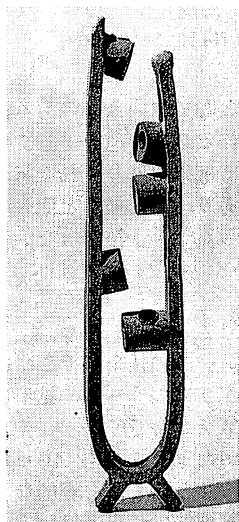


写真8 作品B 1955 八木一夫
 H48×4×9.3cm

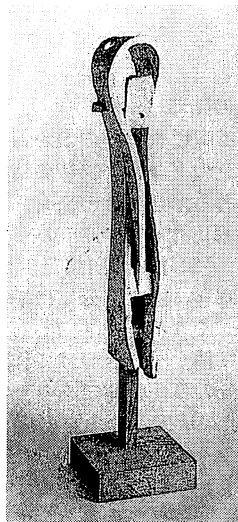


写真9 白夫人 1952 イサム・ノグチ
 H108.0×24.1×22.5cm

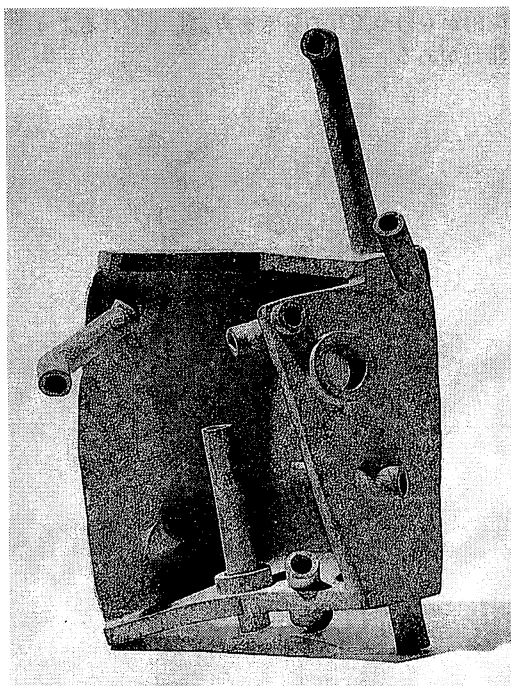


写真10 素焼きパイプ・風位 1955 八木一夫
H34.5×11.5×23cm

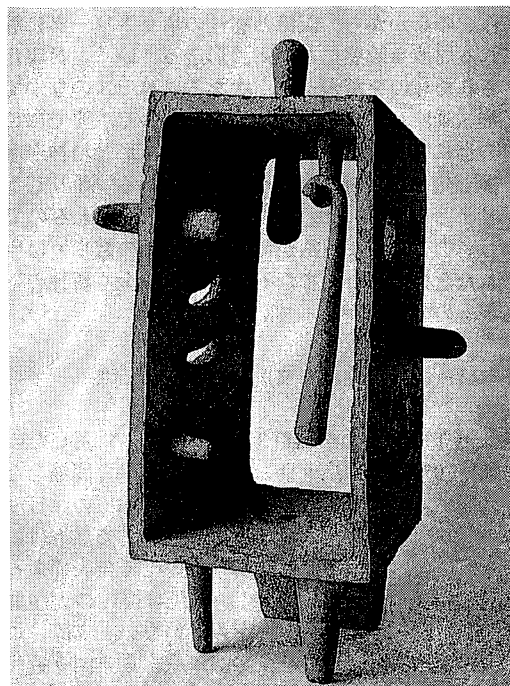


写真11 ポリスマン 1950 イサム・ノグチ
H35.6×22.2×14.0cm

その剽窃という語意を、美術史家、高階秀爾はこう定義している。「剽窃という言葉は、通常そうであるように、否定的意味で用いられるのではない。それは他人の作品を下敷きにしているという点では模倣であり、借用であるが、同時に、借用したものに基いて奔放自在に自己の創造力を展開して見せる点で、変奏と呼んだ方がよいかもしれない。」^⑩

ピカソは剽窃の天才であった。八木もまたその取り込み方、変奏はうまかった。八木はそれらをやきものという埒の中で解体し翻訳し創造していった。「八木一夫 剽窃の論理」は今後、究明すべき課題である。

八木はノグチの制作プロセスにおける発想の自由さ、転位を学んだ。転位法(デバイズマン)とは、シュールレアリズムにおいてよく用いられる方法だが、“物をその用途目的からひき離して、その物を自立させることで、見る人に思わぬ刺激や幻想をひき起こすことが出来るという発見につながる。”という意だ。《円筒花生》を立てることによって、花を挿すという目的から離別し、やきものによる三次元立体物として独立する。工芸で

もない美術でもない、陶芸でも彫刻でもない、オブジェとしか呼びようのない、新しいやきものの存在と価値の発見であった。

IV タイトル付加

円筒花生を立ててみた。(《ザムザ氏の散歩》は伏せて焼いてあり、輪の片側に目跡がある)この動作自体、ノグチの作陶姿勢を学習していた八木にためらいはなかった。脚であった3足は手に触角に変わった。片側ではアンバランスだからもう一方の側にも小管を付ける。この時点で甲虫や節足動物のイメージは明瞭になる。釉薬はやきものであることの主張から伝統的な木灰釉を使う。色は茶褐色。まるで虫のようだ、虫が歩いているようだ、花生がオブジェに変身した、カフカの『変身』を思い起こす。主人公は確かザムザ、虫になって歩行するザムザ、《ザムザ氏の散歩》。しかしこのように推測すること自体、八木のレトリックに振り回され、諧謔の陥穽に落ち込んでいくことなのかも知れない。

造形作家がものをつくる時、突然に神がかり的に形が現われることはまずない。反覆という行為や

作業のなかから、記憶と感性のネットワークに触れる周波を敏感にとらえ、形造っていく。具現化されたものを踏台とし、次なるプロセスのなかで加減乗除し自分の埒を見い出してゆく。すでにこの世に在るものと、自分の中に在る形と精神が摩擦し熱となり創作という行為にかわる。オリジナリティとはすぐれて解釈の方法だと言えるのでは。このような理路から《ザムザ氏の散歩》は生れたと推測した。またその胎内には全く新種のやきものの胎児が宿っていた。

本論－２ 《曲線彫文》作品群について

加守田がこの炆器群31点^{写真12, 13}を発表したのは、1970年3月、東京・日本橋高島屋で開催した個展においてである。これまでの加守田の注目度もあり、そこに並べられた作品は今まで誰も目にしたことのない、まさに衝撃といえる発表であったと語りつがれている。⁷⁰年代幕開けの大序曲であった。私はこの個展をみていない。実際にこれらの作品を観たのは、1987年秋、東京国立近代美術館工芸館で催された、“現代陶芸の美・加守田章二展”と1990年秋の彌生画廊主催による回顧展である。初発表後、20年近く経過していたが、他の作品と比較してみてもこの《曲線彫文》の作品群は他を圧倒していたし、実に新鮮な印象であった。

⁷⁰年3月のこの個展を見てその衝撃の度合いを評論家吉田耕三は、「まるで太古の海底から砂浜が化石化したような、古代人の手で彫られた神像の衣襷のように巧緻な」と形容している。また加守田が益子に居を構えて以来の友人である浅香公紀は、まるで仏たちの間を縫って歩く思いがしたと語っている。浅香は円空仏の鑿跡に畏怖感さえ抱いていた当時の加守田を目撃している。このことは後述するが、《曲線彫文》作品群は、色濃い仏像彫刻の影響がある。さらに浅香はこれら作品群を賞玩して、「彫文鉢の鉢とは名ばかりで、歪みが凹状をつくり、長方皿は両袖にわずかな反り上がりがあるだけだ。どちらにも表から裏へと彫文でくるんで素材の陶をサンドイッチしたものである。壺は内側から発して外側を包む。皿や鉢の表面とは、加守田陶器にあっては、壺であれば内側に相当するものである。」^⑩ 作品を舐めまわすように触知した深い観察であり、指摘である。文様が作品全体を覆う手法は、⁷¹年の彩陶にも用いられるが、隙間恐怖症は陶芸家の持病なのか、埋めつくさねばとの生真面目と、作業という

酩酊がものづくりの日常を肯定してくれるような錯覚がある。

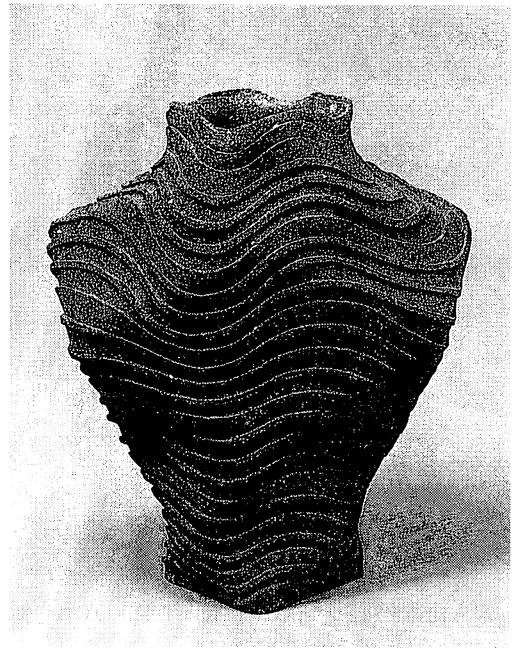


写真12 曲線彫文壺 1970 加守田章二
H27.0×22.6×12.0cm

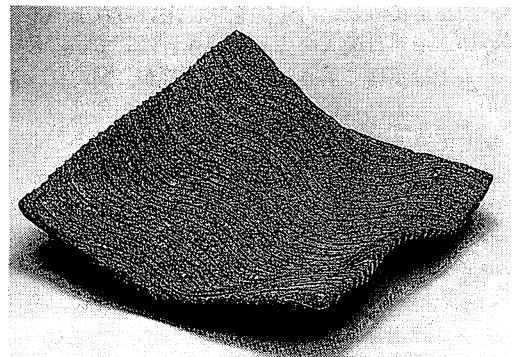


写真13 曲線彫文鉢 1970 加守田章二
H12.1×32.5×32.1cm

《曲線彫文》作品群はまさに唐突な出現、ある種の事件のように思える。ここに至るまでの構築はうなずけるが、こののち、作風は彩色陶器へと変貌する。その意味でもこの作品群だけが突然に

昇天した感さえある。評論家、海上雅臣はこの戸惑いをこう表現している。「一体この突然の大胆な変貌は、何から生じたのであろうか。それ以前の質朴な表現に親しんだ人は、これ以後の展開にとまどい、これ以後の展開に親しんだ人は、それ以前の作品を習作のように見る。」⁹⁾

加守田も八木と同様に次々と作品を展開し変貌した作家であった。加守田の作品変遷を分類検証することは本論の主旨ではないが、大きくは3つに分類できるとする考え方、即ち須恵器風作品まで、本焼土器を経て曲線彫文の作品まで、そして彩色陶器、この彩色陶器の時代を更に分けて5つの分類であるとする説もある。私は大きく2つに分類する。大きな波頭を'70年の《曲線彫文》とし、前半を形を第一義とした彫刻的作風とし、後半は彩色による陶器と分類する。後半は色や文様、総じて装飾性の分野、バリエーションに係る領域である。'71年4月、東京交通会館・ギャラリー手で彩陶と呼ばれる波状文や水玉文様の作品を発表する。その会場にこの言葉があった。「飛翔の色 私は矛盾を感じ 抵抗を感じ 内に暗さや重さを秘めながら軽く明るく 飛翔したい欲望がある そんな気持が 私に 色を使わせた」

谷崎潤一郎の小説などに描かれる、色彩豊かな絢爛の世界に憧れていたとき。ただし加守田の色彩は光沢のある雅の色調ではなく、装飾古墳にみられる艶消しの陰翳であった。また'71年9月に日本橋高島屋で赤朱系の鱗状文の彩色陶器を発表した時の案内状に、「科学文明の急進が、世界を狭くし、色々の文化が入り乱れても 日本人はあくまでも日本人である 自己を見つめる時はやはり日本人としての自分を見つめ それが 世界の中の自己を見つめることになる……」と書いている。そして加守田にとって日本とは、東北の寒冷の地、祇園祭ではなくねぶたの喧騒と色合い、弥生埴輪のアポロ的微笑ではなく縄文のディオニソスの寡黙であったか。

登窯、穴窯、角窯と焼成を試み、京都、日立、益子、遠野の土に触れ、轆轤から紐づくりへと成形の技法を変え、科学的実践の末に獲得された加守田独自の斬新なフォルム。まずは形を確かなものとし、その延長上に彩色陶器があった。白磁から色絵金銀彩へと展開した富本と同じ軌跡であった。富本は、「陶器家の形は人体である。人体あるものは肥厚、あるものは細身であり、その人体を被う衣服にあたるものが陶器では形に対する模様であり、釉であると思う。」と指導している。

《曲線彫文》作品群の制作動因とプロセスを分析検証するにあたって、推測する2つのポイントをまず述べておきたい。その1は木彫による仏教彫刻の存在、その2は波状文を鑿で彫ったことである。この作品群に至る道程を振り返ってみると、まず使用された土であるが、'67年晩秋、'68年1月に遠野を訪れ、瓦を作る土を持ち帰り試作している。精製されていない生きている土だと感想を述べている。'69年6月には遠野に陶房を構え、10ヶ月間、籠るようにして《曲線彫文》作品群を制作する。成形の方法も轆轤から紐づくりに移行し、'68年4月、ギャラリー手、'68年9月、日本橋高島屋、'69年5月、ギャラリー手における個展で、完全に紐づくりによる成形に自信を得た。加守田は紐づくりによる作品を、自分の作品は“線”が際立ったものであること、手びねりは確実に中の空間が同時にできていくこと、素材そのものがじかに手に触れ、土の生理とつくり手の生理がぶつかり合い、なじみ合って出来ていくことを再確認する。器には重心、中心というか芯みたいなものがあるが、その捉え方は轆轤による器制作で十分に習得していた。また手びねりによる作品は面の構成による稜線の際立った作品が多いが、それは古典技法である面取りの方法の延長上にあるものだ。元来、面取りは厚手の壺などを軽くするために、幅広の刃物などで側面を切りおとすもので、その切り口が造形的に面白いことから、一種の彫刻的装飾技法として伝承されてきた。李朝の白磁壺などに好例があるが、加守田は'58年、'59年頃、既にこの技法で花瓶などを作っている。《曲線彫文》直前の作品は面取りというより、面作りであり、しかも三角形の面の構成は、施された波状文の幾何学的基盤となった。また遠野の土の性質が平面の多い立ち上る形を要求したことも一因であろう。まず多面体の作品に釉色による表現、線刻による表現、泥しようによる表現などを試みる。布石ともいえる追求である。ついに彫りによる凸線文様の作品を試みる。'69年の《壺》^{写真14}は唯一残した作品で他は全て破棄したらしい。無機的な印象を嫌ったようだ。そして次に曲線が現われる。三角形の面の構成によるフォルム、三角形等分による波状文の連なり。単に幾何学的図式からのみ表出した文様であろうか。仏像の髪を参照し図式化の手助けとしたと考えてもおかしくない。源氏物語絵巻から線部分を抽出し、長皿に文様として施したものが既にある。平安前期の仏像を愛で、円空の鈍彫りを畏敬した加守田の剽窃であったとしても不思議で

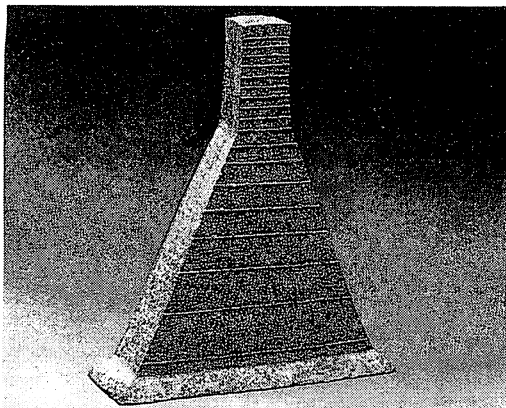


写真14 壺 1969 加守田章二
H30. 6×25. 9×8. 7cm

はない。中でも例えば唐招提寺の《伝薬師如来立像》^{写真15}や神護寺の《薬師如来立像》^{写真16}の力強く彫られた衣の動き、うねり。そして霊木化現仏といわれる岩手の《天台寺聖観音立像》^{写真17, 18}の、鉦や鑿によるいっ気に彫られた衣をみると、その一部分に《曲線彫文》の壺が潜んでいるかのようだ。'67年の東北旅行の折、遠野からさほど遠くない天台寺にも立ち寄ったかも知れない。この立像のほぼ全身を這う並行する鑿跡。さらに直角彫りや片彫りのリズムさえ見出すことができる。学生時代、彫刻科に出入りしていた加守田は、木彫も手がけたという。これらの前提からあの《曲線彫文》の波状文の彫りは、鑿で突くように彫っていったものと推定できる。ヘラだけではあの力強い深さは表現できない。かかる技法や道具の使用をこれまでの陶芸技法の中に見出しえない。半乾燥の少し硬目の状態の時、壺なりを横に寝かせて彫り進む。まさに木彫、陶彫であった。凸状に彫り出された波状文のリズムは、深く深く深く浅くの繰り返しであり、攻めて彫って残した凸状の波状文は、'71年以降の彩色陶器に現われる、攻めて残った線と同質のものである。坂本善三の抽象画にもこれと全く同質の線がみられるが、ちなみに英米ではこのように線や文様を残す技法のことをレジスト (resist) という。抵抗する、耐えるの意である。レジスタンス加守田である。

制作工程上、他に特記すべきことは、本焼成の折、塩酸アンモニウムと黄土の混合液を筆で塗り、更に耐火性の強い白泥を全面に塗り、膜を作り、石灰釉を施し、還元焼成する。窯出し後、白泥の膜をワイヤーブラシなどでおとす。この技法は先の土器風本焼作品で既に習得されたもので



写真15 伝薬師如来立像 唐招提寺 木造



写真16 薬師如来立像・部分 神護寺 木造

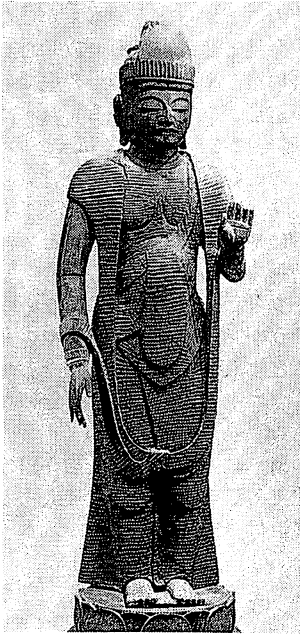


写真17 聖観音立像 天台寺 木造



写真18 聖観音立像・部分 天台寺 木造

あった。《曲線彫文》作品群は大胆さと緻密な計算から造られた。その意味で、彫りの手法は多彩な加守田の手法の中でも特化している。着実な単純な生活の積み重ねこそ最も充実した生活であることを信条とした加守田。これら作品群に着手するまでには下準備、下絵、マケット作成のための膨大な時間が費やされた。

彫文を施す道具として鑿を使用したことを推測し、こだわった。その理由、背景についても言及した。道具も技術そのものである。「技術というものは、あくまでも自分が作り出すもの。技術と仕事、作品をわけけることは出来ない。技術も作品の中へ入る。技術も独自、皆ちがう技術をもつのが本物。技術そのものが個性、分けられない。」^⑧と加守田はいう。“模様から模様をつくるな”との格言の翻訳でもある。

終 章

1945年以降の陶芸の動向を知るうえで、鈴木健二著、『ファンタジーとマチエール 現代陶芸の解剖』^⑨はまさに聖典であり、'70年代の総括である。そのあとがきに「本書の特徴は、現代の陶芸を現代の精神表出と現代美術の一環としてみたことにつくる。」と述べているが、この認識も八木一夫たち走泥社の動向、辻智堂、堀内正和、清水九兵衛、他工芸家たちの動向と併走することにより獲得されたものである。鈴木は走泥社にとって理論と実践の一翼を担う飛車、角行であった。やはり鈴木編集による『近代の美術 30 現代工芸』^⑩の巻末に、'75年時点でのオブジェの定義をこう記述している。

「かつては、主題（シュジェ）が芸術の中心課題で、何が物語られているかが肝要であり、マチエールは、それを実現するための手段に過ぎなかったのに対して、マチエールは自分自身を解放して、オブジェとなるのである。こうして、作者は、自ら作ったものに「オブジェ」（あるいは英語流に発音して「オブジェクト」）と題するようになった。そして、それは作者の説明なしに、その存在を他に示すものとなったのである。—中略— 絵画において、抽象表現主義が絵画作品をオブジェ化した。その後の展開は、彫刻と同じくオブジェ観を出発点としている。ところで、工芸の諸領域もオブジェを志向しているのが現代の特徴といってよい。—中略— こうみるなら、オブジェを媒介にして、工芸と彫刻（絵画）は溶解す

る。少なくとも連帯をもつのである。やきものや金工などは彫刻と、染めやパネル漆絵などは絵画と、そして絵画と彫刻がオブジェにおいて出会うように、工芸のさまざまな素材がオブジェにおいて触れ合いをもつとってよいであろう。そして旧来の美学のジャンル論による区別はもはや困難になった。」

この現代工芸理論は、21世紀を迎えた今、さらにその具体性を証明し続けている。やきものが先導した工芸のオブジェ化であったが、そのことをも含め、鈴木は“「工芸」とはすぐれて日本的な概念である。”という結論に到達するのである。工芸の英訳がクラフトという無理や窮屈を、おおかたの工芸家たちが感じている。近年、工芸概論という括りの作業を見聞きしない。当初の概念から現在の工芸、やきものの在り様を共通語として言語化するのには困難なことだ。

2001年2月、東京国立博物館で催された“土器の造形 縄文の動・弥生の静”展で、土偶の一点を前に佇んだ瞬間であった。長野県茅野市棚畑遺跡出土の縄文中期、高さ27センチの出尻の土偶であり、“縄文のビーナス”と称される国宝である。約5千年も昔のものであることなどすっかり忘れ、その豊かさや造形の確かさ、たった今造られたばかりのような新鮮さに、ただ“嘘だろう”を連発していた。彫刻と同時にやきものであるこ

と、いやそのことすらどうでもよかった。そのものの实在、発見と認識が私を解放した。やきものの解体と再構築、やきものの埒の中での新しい試みから次の造形が生まれてくる。八木はこのことを'75年の時点でこう述べている。

「やきものというものの昔から背負っておった一つの制約みたいなものから自分自身を解放して、要するにやきものというプロセスと、それから自分の精神みたいなものを、もっとストレートにビシャツと結びつけようじゃないかという考え方、というか動作。一中略— やきものは形からということよりも、粘土の生理だとか粘土の構築していくプロセスからの導きみたいなもので発展している。」^⑧

全てこの言葉に還元される。加守田の展開も、鈴木現代工芸観もこの理念と通底する。そしてやきものにおける解放の狼煙が、八木一夫の《ザムザ氏の散歩》であり、加守田章二の《曲線彫文》作品群であろう。創造されるやきものの萌芽である。創造とは。八木はこう述べている。

「「創」という字が、「つくる」とも「きず」とも読むことである。一中略— 創造の条件には自由という情況の先行が必須というわけではない。むしろ自由の情況を傷つけ、その自ら設定した不自由な枠と対応し超克しようとする、創造とはそこから展開していくものだろう。」^⑨

注釈及び引用文献

① 『THE OUTSIDER』

Copyright © 1956 by Colin Wilson

中村保男訳、集英社文庫本（1988年2月25日第1刷）を参考とした。1957年、紀伊国屋書店から単行本として翻訳出版。疎外者の意ではなく、あまりに深く、あまりに多くを見とおし、何よりもまず真理の探究者であるという立場から、病める現代からの脱出の道を探求した著書である。

② 『八木一夫 懐中の風景』（1976 講談社）のうち『秘境から』より

③ 『八木一夫 懐中の風景』（1976 講談社）のうち『不安定なノート』より

④ 1950年3月ニューヨーク近代美術館に《少女低唱》《飛翔するカマキリ》など4点が陳列される。その社会的ニュースに新聞記者の質問に対する答の一部。

⑤ 雑誌『いけ花龍生』第65号 1965-9月巻のインタビュー記事より

⑥ 図録『現代陶芸の美 加守田章二』（1987 東京国立博物館）、手記「ヨーロッパ旅行雑感」より

⑦ 『八木一夫 懐中の風景』（1976 講談社）のうち『原始への随想—無名性の切実感』より

⑧ 『八木一夫 懐中の風景』（1976 講談社）のうち『契約』より

⑨ 『現代の陶芸 第12巻』（1975 講談社）のうち『加守田章二論 吉田耕三』より

⑩ 雑誌『炎芸術』（1987-17 阿部出版）美術評論家長谷川公之との対談—伝統と前衛のはざまで—より

⑪ 『陶芸家との対話 上 杉浦澄子』（1975 雄山閣）

⑫ 『刻々の炎 八木一夫』（1981 駸々堂）のうち『時差のかなたの死—中近東紀行日記』より

- ⑬ ⑥と同じ
- ⑭ 『坐忘録 堀内正和』(1990 美術出版社)のうち『モデル・イメージ・無心―辻晉堂』より
- ⑮ 『坐忘録 堀内正和』(1990 美術出版社)のうち『裏がえしのレトリッカー―八木一夫』より
- ⑯ 『八木一夫作品集』(1969 求龍堂)のあとがきとしての文より 写真奈良原一高 編海上雅臣による限定800部の出版
- ⑰ 『八木一夫 懐中の風景』(1976 講談社)のうち『伊万里三百年』より
- ⑱ 『辻晉堂著作集 泥古庵雜記』(1992 三彩社)のうち『陶彫のこと』より
- ⑲ ⑯と同じ
- ⑳ 『現代陶芸の解剖 ファンタジーとマチエール 鈴木健二』(1977 講談社)のうち『第1章 陶芸と彫刻との間について』より
- ㉑ 雑誌『芸術新潮』(?年)のうち『特集 場に棲息する彫刻』美術評論家建畠哲との対談から引用しまとめたもの
- ㉒ ⑥と同じ
- ㉓ 走泥社(そうでいしゃ) 1948年京都で結成された陶芸団体、八木一夫、山田光、鈴木治、叶哲夫、松井美介が創立、陶芸を旧来の束縛から解放し、オブジェ作品を中心に年に2回(京都・東京)発表、陶芸の世界においては前衛的な仕事を追求したグループ、1998年50周年を機に解散。同人として他に熊倉順吉、林秀行、宮永理吉、寄神宗美、益田芳徳などが活動した。
- ㉔ ⑪と同じ
- ㉕ ⑩と同じ
- ㉖ 『現代陶芸の解剖 ファンタジーとマチエール 鈴木健二』(1977 講談社)のうち『第17章 現代陶芸の神話』より
- ㉗ 『オブジェ焼き 八木一夫陶芸随筆』(1999 講談社)の巻末解説 梅原猛著の『四つのエピソード』より
- ㉘ 高階秀爾著『ピカソ 剽窃の論理』(1995 筑摩書房)による 初出は1983年美術公論社版
- ㉙ 『八木一夫 懐中の風景』(1976 講談社)のうち『私の陶磁誌 ほうふら』より
- ㉚ 『八木一夫 懐中の風景』(1976 講談社)のうち『土器の世界』より
- ㉛ 図録『イサム・ノグチと北大路魯山人』(1996 セゾン美術館他)のうち ブルース・アルトシュラー著『イサム・ノグチの陶彫』より
- ㉜ 『坐忘録 堀内正和』(1990 美術出版社)のうち『はにわのこころ』より
- ㉝ ㉘と同じ
- ㉞ 図録『加守田章二展』(1986 栃木県立美術館)のうち 浅香公紀著『カモさんの思い出』より
- ㉟ 『やきものこの現代 海上雅臣』(1988 文化出版局)より
- ㊱ ⑪と同じ
- ㊲ 1977 講談社発行 雑誌『日本美術工芸』(1974年8月から1年間連載)を加筆し出版
- ㊳ 1975年9月1日発行 至文堂
- ㊴ 『現代の陶芸 第12巻』(1975 講談社)付録『座談会 勃興期の前衛陶芸―走泥社結成の思想的拠点』より
- ㊵ 『刻々の炎 八木一夫』(1981 駸々堂)のうち『屈託のなかで』より

他参考文献

- ・図録 八木一夫展 1981 京都国立近代美術館 東京国立近代美術館
- ・現代日本の陶芸 1982 講談社
- ・図録 加守田章二作品集 1990 彌生画廊
- ・八木一夫作品集 1980 講談社
- ・現代陶芸の系譜 乾由明 1991 用美社
- ・図録 清水九兵衛展 1992 三重県立美術館
- ・東京国立近代美術館 研究紀要第5号 1996

- ・図録 陶芸の現在—京都から 1990, 92 高島屋美術部
- ・観音菩薩 奈良国立博物館編 同朋舎
- ・日本美術全集第5巻 密教寺院と仏像 平安の建築・彫刻I 講談社
- ・奈良六大寺大観第13巻 唐招提寺2 岩波書店
- ・名宝・日本の美術第7巻 唐招提寺 小学館
- ・東北の古代探訪 司東真雄 祥文堂
- ・岩波日本美術の流れ 全7巻 岩波書店
- ・陰翳礼讃 谷崎潤一郎 中央文庫
- ・遠野物語 柳田国男 新潮文庫