

磨研土器の制作技法の調査・研究を通じた
現代陶芸における新たな装飾技法の探究

令和5年度

沖縄県立芸術大学大学院芸術文化学研究科

芸術文化学専攻

鈴木まこと

凡例

本論において表記を以下のように統一した。

本文に関する事項

- 年号はすべて西暦を英数字で表記した。
- 作品名、作品シリーズ名に関しては《》で括った。
- 書籍名、雑誌名等の刊行物名に関しては『』で括った。
- 雑誌等の記事名、引用語句、筆者による造語は「」で括った。
- 文中の補足部分は、（）で括った。
- 文中の人名は、以下のように表記した。
 - (1) すべて敬称を省略して表記する。
 - (2) 原則として常用漢字を用いるが、旧字体を使用している人名はそれを優先して表記する。
 - (3) 外国人名は初出の際、カタカナ表記の跡に()内に原地語表記のスペルを表記する。

図版に関する事項

- 本論に使用されている図版は、左を章番号、右を図版番号で表記した。

例) 図 1-23
- 本論における図版のキャプションは、《作品名》、所蔵先の順で表記した。

例) 図 1-3: 《彩陶彩文幾何学文壺》愛知県陶磁美術館 所蔵
- 本論末尾に作品図版一覧(図版番号、作者名、《タイトル》、制作場所・出土先、年代、所蔵先、出典(筆者撮影などを含む))を付録する。
- 作品図版一覧に記載されていない図版に関しては、すべて筆者撮影および筆者作成である。

引用文に関する事項

- 原則として、引用元の表記のまま用いる。
- 旧字体や異字体、仮名遣いなどが用いられている古書等は、可能な限り表記の通りに従う。変換が叶わなかった一部の漢字については、現在の常用漢字を使用した。

【目次】

はじめに	1
0-1 研究の背景	1
0-2 研究の目的	2
0-3 本論文の研究手法	3
0-3-1 実物資料の調査と再現作品の制作	3
0-3-2 実験による技法の検証	4
0-3-3 現代作家を通した土器の技術の調査	4
0-4 本論文の構成	5
 第1章 各地の磨研土器の制作技法について	6
1-1 ネガティブ文様土器	7
1-1-1 チュルカナスのやきものについて	7
1-1-2 ネガティブ文様土器について	9
1-2 磨研土器	11
1-2-1 弥生時代の磨研土器	12
1-2-2 暗文（磨光文）について	13
1-3 世界各地の磨研土器	15
1-3-1 中国・竜山文化の黒陶	15
1-3-2 エジプト・ブラックトップ（黒頂土器）	17
1-3-3 地中海土器	19
(1) エトルリア・ブッケロ	19
(2) 古代ローマ・テッラ・シジッラータ	22
1-4 小結	25
 第2章 土器の技法から考える新しい装飾技法の探究	29
2-1 再現作品の制作と技法の考察	29
2-1-1 ネガティブ文様土器の再現作品の制作	29
2-1-2 暗文に関する技法実験	40

(1) 暗文について.....	40
(2) 研磨についてのテスト.....	41
(3) 煙燻焼成技法についてのテスト.....	42
(4) 暗文に関する技法実験のまとめ.....	46
2-2 低火度焼成と金彩の併用.....	48
2-2-1 金液の定着実験①「研磨の有無による実験」.....	48
(1) 実験の目的.....	48
(2) 実験内容.....	49
(3) 結果と考察.....	49
2-2-2 金液の定着実験②「下地に赤絵を施すことによる実験」.....	49
(1) 実験の目的.....	49
(2) 実験内容.....	50
(3) 結果と考察.....	50
2-2-3 黒陶技法との併用実験「土を使ったマスキングの有無による実験」.....	50
(1) 実験の目的.....	50
(2) 実験内容.....	51
(3) 結果と考察.....	51
2-2-4 実験結果のまとめ.....	52
2-2-5 まとめ.....	54
2-3 黒陶技法の分類.....	56
2-3-1 黒陶について.....	56
2-3-2 煙燻技法の違いによる実験.....	57
(1) 実験準備.....	57
(2) 実験記録.....	57
(3) まとめ.....	63
2-3-3 植物別燻焼実験.....	65
(1) 使用する植物について.....	67
(2) 実験の工程.....	72
(3) 実験結果.....	74
(4) まとめ.....	82
2-4 小結.....	85
 第3章 現代陶芸に見られる土器の影響.....	88
3-1 走泥社.....	90

3-1-1	八木一夫	90
(1)	八木一夫の作品遍歴概要	90
(2)	八木一夫の黒陶技法	93
3-1-2	鈴木治	95
(1)	鈴木治の作品遍歴概要	95
(2)	鈴木治の陶芸観	98
3-2	加守田章二	99
3-2-1	加守田章二の作品遍歴概要	99
3-2-2	成形技法・手びねりについて	101
3-2-3	加守田章二の陶芸観	102
3-3	重松あゆみ	104
3-3-1	重松あゆみの作品遍歴概要	104
3-3-2	発展し続ける陶表現	106
3-3-3	重松あゆみの陶芸観	108
3-4	小結	109
第4章 土器の技術と表現の自作品への展開		112
4-1	土器と自己表現	112
4-1-1	土器に対する憧れ	112
4-1-2	「土器」であること	113
4-1-3	自作品のシリーズについて	115
4-2	技法と表現	117
4-2-1	成形技法と表現	117
(1)	自作品における成形技法の選択	118
4-2-2	装飾技法と表現	119
(1)	黒陶煙燻技法を応用した新たな表現	119
(2)	まとめ	122
4-3	これまでの作品制作について	123
4-3-1	初期作品について	123
4-3-2	《Clay Language》シリーズについて	127
(1)	身体性の記号化	127
(2)	作品について	127

4-3-3 《essay》シリーズについて	136
(1) 具体的なモチーフと日常	136
(2) 作品について.....	137
4-3-4 《土器》シリーズについて	146
(1) 現代における土器の在り方	146
(2) 作品について.....	147
4-4 小結.....	154
4-4-1 本章の概要.....	154
4-4-2 自作品におけるフォルムへの意識について.....	155
4-4-3 まとめ	156
おわりに	158
5-1 各章の概要.....	158
5-2 結論.....	160
5-3 今後の課題・展望.....	162
参考文献	164
作品図版一覧	171

はじめに

0-1 研究の背景

現代において、単に「陶芸作品」といっても、その実態は実に多種多様である。地球上に普遍的に存在し、人類の発展に欠かせない存在であった焼物は、人類の進化と共にその焼成方法や制作技法の発展を遂げた。そして、本来実用品的な性格が強かった陶芸品は、アート作品に至るまで幅広く展開されてきた。その一方で、すべての焼物の原点ともいえる「土器」の制作技法もまた、廃れることなく現在も世界各地で受け継がれ、さまざまな形で活かされ続けている。伝統的に土器づくりをおこなっている地域が存在するのはもちろんだが、今では芸術表現の一つとしてさまざまな作家によって土器の技術が用いられるようになってきている。筆者も土器の持つ一見馴染みの良い素朴さの中に合わせ持った、どこか呪術的であてやかな表情に魅了され、憧れ、その魅力をどうにか自身の制作の中に取り入れられないかと模索してきた一人である。

筆者が土器の技法を研究し、自身の制作に取り入れるに至ったのは、2018年に国立民族学博物館で南米ペルーのチュルカナス(Chulucanas)地方¹でつくられている工芸品、「チュルカナスのやきもの²」と呼ばれる土器に出合ったことが大きなきっかけとなっている。当時、はじめて目にしたその土器は、つややかで瑞々しく、柔らかい石のような、あるいは漆塗りのような質感を持ち、これまで自身が抱いていた「土器」のイメージが一気に打ち砕かれたことを今でも鮮明に覚えている。

チュルカナスのやきものには、黒陶³に使われている燻焼技法⁴を応用した、「ネガティブ文様技法」が特徴的に使用されている。ネガティブ文様技法とは土器の装飾技法のひとつで、700～800℃程度で焼成した土器に水で溶いた土（泥漿）で文様を描き、その上からマンゴーなどの油分を多く含む葉を燃やし、ススを定着させ、最後にマスキング材の土を落として文様を抜き出す技法である⁵。この技法は考古学の分野では主に中南米の土器に見られる技法として認知されているが、日本陶芸の分野では、この焼物の存在や技術もまだ広く知られていないのが現状である。

考古学の分野で認知されていても、日本各地で陶芸を学ぶ人や陶芸の制作に関わっている人々にほとんど知られることなく歴史の中に埋もれている技法は、先に述べたネガティ

¹ チュルカナスはペルー北海岸ピウラ(Piura)県モロボン(Morropón)群の群庁所在地である。米やトウモロコシ、マンゴーやレモンの栽培をおこなう農産物生産の中心地である。

² アンデス研究の第一人者である藤井龍彦が用いている呼称に倣って、本論文では「チュルカナスのやきもの」と表記する。

³ 表面に炭素が付着するか、素地内に炭素が沈着して黒色を帯びた土器。

⁴ 本論では窯内を過還元状態にし、炭素を多量にして黒く燻し焼成する方法と、多量の煤煙を発生させ窯内に充満させ煤煙で燻す方法を指す言葉として使用する。

⁵ 藤井龍彦「伝統の再生へーペルー北海岸、チュルカナスのやきものー」『民族藝術』13号、民族藝術学会、1997年、pp.154-155。

ブ文様技法だけではなく、他にも多く存在するのではないだろうか。筆者は、土器のような歴史的な遺物こそ、これまで陶芸作品の制作に携わった人々が時代を経て取捨選択し、洗練させてきた細やかな技術が色濃く残っていると考えている。これらの技術を研究・考察し、時にはその技法を再現することによって、現代陶芸の新たな表現方法へと発展させる可能性があると感じ、本研究をおこなうに至った。

0-2 研究の目的

本研究では、土器の技術の中でも特に磨研土器⁶に用いられる「黒陶」と「研磨⁷」を中心に研究をおこなう。筆者が本研究を始めるきっかけとなった、チュルカナスのやきものには黒陶と研磨の技法の延長線上にある装飾技法、ネガティブ文様技法が使われている。これには現在の日本で広く認識されている黒陶技法、いわゆる、もみ殻などの油分を多く含んだ植物に埋めて焼成する技法とは少し異なる煙燻焼成の技法が用いられている。しかし現在、日本の陶芸分野では意識的にこれらの違いについて言い表せるような呼称がないことと、ただ「器体表面が黒い」といったおおまかな視覚的特徴だけで「黒陶」と一括りに分類されてしまっていることについて筆者は疑問を抱いている。ネガティブ文様技法に使われる煙燻焼成技法や、本研究の中で自身が応用している煙燻焼成技法による黒陶表現を、現在最も一般的に使われ、認識されている「黒陶」と区別するためにも、表面を黒く燻すまでのプロセスや、炭素の定着・吸着度合い、質感などといった技術的特徴と視覚・触覚的特徴なども含めて、黒陶の技術の中で分類していく必要があると考えている。黒陶技法の他にも、土器における「研磨」の技術について、弥生土器や中国の竜山文化の黒陶などに見られる、器体の磨き分けによって文様を描く「暗文⁸」の調査を中心に技法研究をおこなう。また、エジプトやエトルリアなど、さまざまな地域に存在する土器についても熟覧調査をおこない、世界各地の磨研土器に隠された技術を探る。本論文は、これらの技法研究を通して現代陶芸の分野において新しい表現となるような技術の確立を目的とし、展開していく。

技法研究と並行して、これまで土器の技法がどのような形で現代の作家たちに影響を与えてきたか、黒陶や研磨、焼成方法などの技術的側面や土器への憧れなど思考的側面から、現代陶芸家の作品や関連文献などを通して読み解いていく。そして筆者自身の作品や思考を比較し、現代陶芸の分野の中での自身の立脚点を確認する。また、自身が作品を通して表現したいテーマやコンセプトなどの思考的な側面と、作品の形態や装飾などの造形的な側面を明確にし、それらを表現していく上で土器の技術を用いることがどのように効果的

⁶ 磨研土器とは、器体の成形後、半乾燥状態の陶土表面を石や金属片などを用いて研磨し、低火度で焼成した土器のことを指す。

⁷ 本論では、半乾燥状態の陶土表面を石やプラスチック材などを使って磨くことを技法の一つとして考え、「研磨」と呼ぶ。

⁸ 特に弥生時代中期の祭祀用丹塗磨研土器に多用され、器表を滑らかな竹等の工具で強く押えてナゲるもので、施されない部分との明暗の差として美しい光沢が浮き上がる特殊な文様。

な表現へと繋がっていくのかを自作品を通して分析し、今後の作品展開についても検討していく。

したがって本研究では、土器の調査や再現作品の制作などを通して、そこから学んだ技法を応用して現代陶芸の新しい表現となるような技法の研究をおこない、現代陶芸に土器が及ぼす影響といった観点から、先行研究となる作家の造形思考を考察していく。そして、自身の制作においても同様に、これまでの制作の中で選択し、習得してきた技術と造形思考がいかにして関連していくのかを論述していく。

0-3 本論文の研究方法

0-3-1 実物資料の調査と再現作品の制作

土器の技法研究をするにあたって、本研究の研究対象技法である「黒陶」と「研磨」の特徴が見られる世界各地の土器の熟覧調査をおこなう。

一般的に黒陶と呼ばれる、いわゆる「黒色磨研土器」に関しては愛知県陶磁美術館の収蔵品である、中南米のネガティブ文様土器、中国・竜山文化の黒陶⁹、エジプトのブラックトップ¹⁰の3つの黒陶の熟覧調査をおこなう。また、筆者がイタリア留学中に参加したトリノ考古学博物館（Museo di Antichità di Torino）での講座¹¹内で、地中海で発展した低火度陶器を観察する機会があった。そこで観察したエトルリアの黒色土器「ブッケロ（bucchero）¹²」についても取り上げる。

ネガティブ文様土器においては、実際に再現作品の制作をおこなうことで、その特徴を技術的な側面から考察する。同じ黒色磨研土器と呼ばれる分類であっても、表面を黒くするまでの工程の違いをさまざまな地域の土器から学ぶことによって、自身の制作に還元した際に、質感や得られる「黒」の使い分けが可能になるだろうと考えている。

また、もう一方の研究対象技法である「研磨」については、弥生時代につくられた磨研土器や、中国において竜山文化以降発展した黒陶などに見ることができる、磨きの強さや方向を変えることによって文様を描く「暗文」の技術を中心に、弥生時代の磨研土器と中国・竜山文化の黒陶の調査をおこなう。暗文に関しても技法実験や作品制作を通しながら技術習得を目指す。また、古代ローマで使われていた「テッラ・シジッラータ（Terra sigillata）¹³」についても、先行研究として取り上げる作家を理解する上で重要であるため、

⁹ 中国・新石器時代後期、紀元前3000年～2000年頃に中国北部の黄河中流から下流にかけて広がった文化。黒陶が発達した。

¹⁰ 丁寧に磨き上げられた胴部の赤色と口縁付近に施された黒色が特徴的な、ナカダ文化（エジプト先王朝時代中核）を代表する土器。

¹¹ 2023年4月6日から5月18日の間、隔週で開催された。各90分、全4回。第1回“La ceramica del Greci”（ギリシャの陶器）、第2回“La ceramica dell’antica Cipro”（キプロスの陶器）、第3回“La ceramica degli Etruschi”（エトルリアの陶器）、第4回“La ceramica dei romani”（古代ローマの陶器）受講。

¹² 紀元前7世紀頃にイタリア中部でエトルリア人によって作られた黒色磨研土器。

¹³ 精製した細かい粒子の化粧土を塗布し表面を研磨する古代ローマの赤色陶器に使われた技法。元来は赤色陶器自体のことを指す名称であったが、派生して現在では幅広い意味で使われており、その定義は曖昧である。

その技術について陶片の観察や文献を通して調査をおこなう。

0-3-2 実験による技法の検証

先にも述べたが、現在、日本の陶芸分野では「黒い焼物＝黒陶」と、視覚的な特徴だけで大きく一括りに表現されている印象を受ける。しかし、単に「黒陶」といえど、器面を黒くする際の工程の違いによって得られる特徴も明らかに異なっている。また、黒陶技法を応用する作家たちは一言に黒陶技法といっても、自身の目指す表現を探し、方法を変え、意識的に使い分けているはずである。そこで本研究の実験を通して、それぞれの違いを明確にし、本論文にて黒陶技法の分類を試みたいと考えている。

本論文では、①燻焼する際の温度帯、②使用する植物、の2つの違いによって検証をおこなう。これらの違いによって、得られる効果がどのように違っているのか考察していく。また、ネガティブ文様を施す際に用いる「①低温での煙燻焼成」、古くから燻し瓦を生産する際に使われており、八木一夫が黒陶作品を制作する際にも用いた「②濡らした植物を窯に投入する煙燻焼成」、日本では最もポピュラーな、もみ殻などの「③油糧植物に埋める煙燻焼成」の、3つの方法をベースに実験を組み立てていく。実験を通して明確にした特徴や違いに則り、本論文内でそれぞれの呼称を提案し、自身の制作に関する記述をおこなう際に使用することを目的とする。

0-3-3 現代作家を通した土器の技術の調査

筆者自身の作家としての立脚点を明確にする上で、現代陶芸分野の中で土器の技術がどのようにして活かされてきたのか、実際に本論文で取り上げる作家について関連文献の調査や作品の熟覧調査を通して考察していく。

本論文では、陶芸オブジェのパイオニアで黒陶の技術を作品へと昇華し、その礎を築き上げた走泥社¹⁴の中から、現代陶芸における新たな表現として低火度焼成で用いられる技法を取り入れ、黒陶作品を多く制作していた八木一夫¹⁵と、土偶や土器の在り方に影響を受け、土肌の質感や炎の痕跡が活きる焼き締め作品を制作していた鈴木治¹⁶を取り上げる。また、陶器肌を直接火に当てないことで土器のような柔らかい質感を留める《本焼土器》と呼ばれる作品を生み出した加守田章二¹⁷を取り上げ、質感や意匠的観点から土器の影響を探る。そして現在も第一線で活躍している作家から、有機的な形態とビビットな色彩、表面の研磨による艶めかしい表情が特徴的な《骨の耳》シリーズで知られ、近年では縄文土器の模刻を含めた調査をきっかけに、新たに《jomon》シリーズの制作を始めた重松あゆみ¹⁸を取り上げる。それぞれの作家に対し、土器がどのように影響を及ぼし、そこ

¹⁴ 昭和29年に発足した前衛陶芸集団。八木一夫や鈴木治らによって「オブジェ焼」と称された機能を持たない立体造形作品が発表された。

¹⁵ 海上雅臣『やきものこの現代－八木一夫前後－』、文化出版局、1988年、p.131。

¹⁶ 金子賢治『現代陶芸の造形思考』、東京：阿部出版、2001年、p.273。

¹⁷ 同上、p.71。

¹⁸ 外館和子「空間の発見と想像：重松あゆみの芸術」『陶説』774号、東京：日本陶磁協会、2017年、pp.14-22。

からどのようにして独自の表現へと昇華されたのか、作品や作家の造形思考を読み解いて論考していく。

0-4 本論文の構成

本研究では、土器の熟覧調査や再現作品の制作、技法の研究などを通して、古代に発達した多彩な技術を学ぶ。また現代陶芸作家たちが土器の技術や意匠を通して、なにを学び、なにを考え、どのような影響を受けてきたのかを現代陶芸作家の造形思考と土器との関わりといった観点から考察する。そこから筆者自身の土器への憧れや芸術性と照らし合わせ、現代陶芸という分野に垣間見られる土器への憧れについて、技術と思考の両側面から考察し論述していく。

第 1 章では、各地の土器の熟覧調査を通して気づき得たことを、技法別に取り上げ、比較し、述べていくことで、それぞれの土器の持つ特徴についての共通点や特異性などについて知ることを目的とする。

第 2 章では、第 1 章で調査した各地の土器の再現作品の制作や技法実験をおこない、作り手の視点から、より深く土器の特徴的な技術を学び、抽出していく。そこから現代陶芸の新しい表現に繋がるような装飾技法の確立を目指す。また、黒陶技法について、実験と考察を通して煙燻焼成方法の違いによって得られる特徴について明確にし、黒陶技法の分類を試みる。

第 3 章では、現代の陶芸作家にとって土器の技法がどのようにして影響を及ぼしてきたのかを、現代陶芸作家の作品や造形思考、作品に対する技法的アプローチやコンセプトなどを取り上げながら考察していく。

第 4 章では、土器の再現作品の制作や、新しい装飾技法の確立を目指したことによって得られた独創性などを、自身の作品についての解説を通して論じていく。また、第 3 章で論じた現代陶芸家の作品や思考などを、筆者自身の作品や思考を比較し、自らの制作と土器との関係性をより明確にすることで現代陶芸の分野の中での自身の立脚点を確認する。

結びとして、以上の研究や考察から、技法の調査・研究を通じて土器が現代陶芸において及ぼしてきた影響について論述するとともに、土器の観察から解明した古代土器の高度な技術を応用し、自身の制作に活かしていくことで、新たな装飾技法を確立する。また、それらの技術と制作テーマなどの思考とを合わせて、どのような造形表現へと繋げていくか、といった今後の展望を挙げて、本研究をまとめていく。

第1章 各地の磨研土器の制作技法について

本章では、土器の熟覧調査や文献調査をおこない、古代に発達した多彩な技術を推定・復元することを目的とする。各地の土器の熟覧調査を通して気づき得たことを、技法別に取り上げ、比較し、述べていくことで、それぞれの土器が持つ特徴についての共通点や特異性などについて理解を深める。また本論文を執筆するにあたり、今回は本研究の研究対象技法である「黒陶」と「研磨」の特徴が見られる土器に加え、先行研究の作家について理解を深めるために「テッラ・シジッラータ¹⁹」と呼ばれる低火度陶器の熟覧調査をおこなう。

「黒色土器」や「磨研土器」と分類される焼物は世界各地に分布している。筆者が今回の調査で実際に目にしたものだけでも、アジアからヨーロッパ、アフリカ、中南米に至るまで、その出土地や制作年代は多岐に及んでおり、同じ「黒色土器」や「磨研土器」に分類される器物であっても、制作工程や使われている技術は実に幅広いものであった。そこで本章では、それぞれの制作工程の違いや独自の技術を、実物資料の観察を通じて明確化する。

2021年8月29日～30日にかけておこなった愛知県陶磁美術館での土器の熟覧調査(図1-1)や、イタリア留学中の2023年4月6日～5月18日の間、計4回に渡って開催されたトリノ考古学博物館(Museo di Antichità di Torino)での講座内でおこなわれた実物資料の観察(図1-2)で学び得た内容をもとに、「ネガティブ文様土器」、「弥生時代の磨研土器」、「中国・竜山文化の黒陶」、「エジプトのブラックトップ」、「地中海土器(ブッケロ²⁰、テッラ・シジッラータ)」について、それぞれ形態や装飾の特徴、技法の考察などをまとめていく。また、ネガティブ文様土器に関しては再現作品の制作を通して、その特異な技術である「ネガティブ文様技法」について、技術的な側面から深く考察する。これについては第2章で詳しく論述する。



図 1-1：愛知県陶磁美術館での熟覧調査



図 1-2：Museo di Antichità di Torino での実物資料

¹⁹ テッラ・シジッラータ (Terra sigillata) は、紀元前1世紀～紀元7世紀に遡り、ヨーロッパ、北アフリカ、中近東に広く普及し、食物を提供し、消費するために設計され、高度に標準化された大量生産陶器のことを指す。

²⁰ 紀元前7世紀初頭に南エトルリアで生産が始まり、その後エトルリア主要都市に広がり5世紀頃まで続いたとされている黒色磨研土器。器体表面・素地内部ともに黒いという特徴を持つ。

1-1 ネガティブ文様土器

第一にネガティブ文様が施された《彩陶彩文幾何学文壺》(図 1-3)について取り上げる。本資料は、紀元前 200～500 年頃につくられたと考えられる、高さ 18.5cm・口径 12.7cm・胴径 18.0cm の小型の壺型土器である。ネガティブ文様技法は筆者が本研究を始めるきっかけとなった技術である。したがって、本章でまずこの資料の熟覧調査による技術的考察をおこなうことは自身にとって非常に重要である。



図 1-3：《彩陶彩文幾何学文壺》
愛知県陶磁美術館 所蔵

ネガティブ文様土器とは、中南米で出土している土器の一種で、ネガティブ文様技法によって装飾が施されている土器のことを指す。また、ネガティブ文様技法とは、土器の装飾技法のひとつで、700～800℃程度で焼成した土器に水で溶いた土(泥漿)で文様を描き、その上から油分を多く含む葉を燃やし、炭素を定着させ、最後に土を落として文様を抜き出す技法である²¹。その手順については染色技法のろうけつ染めに近いことから、しばしば、ろうけつ染めを例に説明されることが多い²²。ネガティブ＝ポジティブ装飾と記される場合もある。この技術の発生については紀元前 300 年～200 年頃だと考えられている。以下は、ネガティブ文様技法の起源に関する引用である。

中央アンデスでは北海岸のガジナソ(Gallinazo)文化、南海岸のパラカス(Paracas)文化などで一般的であり、特にピウラ中心とするビクス文化では非常に多く見られるので、紀元前 300～200 年頃に始まったと考えられている。しかし地理的に離れたこれらの文化の中で、どこが起源かという問題には結論は出ていない²³。

1-1-1 チュルカナスのやきものについて

ネガティブ文様土器を考察する上で、現在も燻しによるネガティブ文様技法を用いて制作されているチュルカナスのやきものについて触れておく。筆者がチュルカナスのやきものを初めて目にしたのは、国立民族学博物館に常設展示されている《チチャ売り》(図 1-4)という作品であった。その当時、大学の学部 3 年生だった筆者は、一見すると焼物らしくない柔らかさを感じさせる石のようにも木材のようにも見える印象や、はじめて見る質感や色味によって、これまで自身が抱いていた「土器」のイメージが一気に打ち砕かれた。

²¹ 藤井龍彦「伝統の再生へーペルー北海岸、チュルカナスのやきものー」『民族藝術』13 号、民族藝術学会、1997 年、p.158。

²² 同上、p.158。

²³ 同上、p.158。

その衝撃から、自らもこの資料のような不思議な魅力を持つ作品を作りたいと思い、チュルカナスのやきものに関する資料を収集し、ネガティブ技法に関する技術的な研究を始めた。

土器といっても、ピウラ県チュルカナス村で焼かれるこの焼物の起源は 1970 年代と非常に新しい。現在のチュルカナスのやきものに見られる製法は、①たたきによる成形、②石による磨き、③いぶしによるネガティブ文様という 3 つの特徴を持つとされている²⁴。これらの特徴は、一度は古代アンデス文明で栄えた土器文化に見られるものであったが、実はたたきの技法を除いてインカによる征服をきっかけに一度消滅している²⁵。しかし 1960 年代の初め頃に、チュルカナス地方において紀元 2 世紀～5 世紀頃に栄えたピクス文化の遺跡が発見されたことにより、そこで出土した土器片に描かれた文様に興味を持った人々がこれらの技術を研究し、復興させたのである²⁶。



図 1-4：チチャ売り
国立民族学博物館 所蔵

その中でもネガティブ文様技法については、技法の持つ仕組みが繊維染色のろうけつ染めに似ていることから、長い間、炭素の定着を遮る防染材料は樹脂状の物質であると考えられていたが、チュルカナスの陶芸家、ヘラシモ・ソサ(Gerásimo Sosa)らによる試行錯誤の末、粘土によるマスキングの技法の再発見・再生へ至った²⁷。現在のチュルカナスのやきものは、チュルカナスと同じペルー北部ピウラ県に位置する町、シンビラ地区でおこなわれてきたチチャ甕づくり²⁸において先祖代々受け継がれてきた「たたき技法」に加えて、長く途絶えていた技法の数々が再生され、つくられた焼物である。

ただ、この技術は現在深刻な問題に直面しつつある。現在、チュルカナスのやきものは実用陶器としては使われておらず、主に装飾品や土産物としてチュルカナスの観光産業を支え、その地位を築いている一方で、しっかりと技術を習得せずに制作をおこなう制作者たちが増えているようだ。特に、ろくろ成形や型成形が使われるようになった現在、成形するのに時間を要するたたき技法は、その技術を継承する者が少なくなっているという²⁹。

²⁴ 藤井龍彦「チュルカナスのやきもの」『季刊民族学』84 号、千里文化財団、1998 年、p.49。

²⁵ 藤井龍彦「伝統の再生へーペルー北海岸、チュルカナスのやきものー」『民族芸術』13 号、民族芸術学会、1997 年、p.152。

²⁶ 同上、pp.158-159。

²⁷ 同上、pp.158-159。

²⁸ ペルーでは、古来よりトウモロコシを原料とするチチャ酒を飲む習慣があった。そのため、チチャ酒を造る大型の焼物の需要が途切れることなく現在まで続いてきた。今日までチチャ酒飲用の習慣が絶えることなく伝わってきたことが、シンビラにおけるたたき技法の保存に繋がったとされる。(藤井龍彦「創り出す力：ペルーの民衆芸術をめぐる」『国立民族学博物館調査報告』55 巻 国立民族学博物館、2005 年、p. 219。)

²⁹ マネノ・フアレス氏談。彼はたたき技術の継承のためにも、さまざまところで講義をおこなってきた。(2021 年 8 月 23 日受講の講義内にて聞き取り)

今回、ネガティブ文様土器を熟覧し、その技術を観察する上で、チュルカナスのやきものに使われている技術を参考にして考察をおこなう。特にたたきの技術に関しては、チュルカナスでネガティブ文様土器の制作をおこなう陶芸家、マネノ・フアレス(Maneno Juárez)³⁰からレクチャーを受けたことにより、深く技法を理解する助けになった。2021年8月23日～9月8日に全4回、計8時間に渡ってオンラインにておこなわれたレクチャーでは、スライド資料を用いた、たたきによる成形技術の歴史的背景についての講義から始まり、使用する道具の制作を含め、たたき成形の技術指導を受けた。以上については第2章で詳しく述べる。

1-1-2 ネガティブ文様土器について

ここでは2021年8月29日～30日にかけておこなった愛知県陶磁美術館での土器の熟覧調査での調査資料をもとに、ネガティブ文様が用いられている土器《彩陶彩文幾何学文壺》の形態や装飾、技法の特徴などについてまとめる。

① 観察

【収蔵品名】 彩陶彩文幾何学文壺

【収蔵】 愛知県陶磁美術館

【地域】 エクアドル

【年代】 紀元前200～500年頃か

【サイズ】 総高18.5cm、口径12.7cm、胴径18.0cm

【確認できる特徴】

接地面はなく丸みのある底(図1-5)や器壁の均一な厚みである。丸い器体と口縁のつなぎ目がしっかりとくびれている。研磨の特徴としては、器体に沿ったヨコナデの跡が確認できた。口縁部と頸部は内側の手の届く範囲まで研磨が施されている。燻しの特徴としては、経年劣化によってうすくなっているが、ネガティブ文様が施されていることがわかる。器体外面はマスキングされていた箇所以外、本来は黒く燻されていたと推定できる。装飾的表現については、器体胴上部と頸部、口縁部に幾何学文のネガティブ文様が見られる。また胎土の他に、化粧土として赤土と白土を用いており(図1-6)、手の込んだ装飾になっている(写真の赤○は赤土、白○は白土の化粧土による)。



図1-5：丸みのある底



図1-6：化粧土

³⁰ マネノ・フアレス(1974年-)：チュルカナスに生まれ、チュルカナスの伝統的な技法を用いて作品を制作している陶芸家。若くして焼物づくりを始め、15歳でペルーの首都リマにて初個展を開催する。現在はさまざまな土地で展示会やワークショップなどをおこない、世界的に活躍している。

② 考察

成形方法については、美しく張りのある陶体と接地面がない丸い底、均一な厚みの器壁に加え、正円ではない器体や轆轤目が見られないことから、たたきの技術を用いて成形したものだと考えられる。また、器体胴部と頸部のくびれと器体内部につなぎ目が確認できたことから、頸部から口縁部にかけては、たたき成形でつくられた丸い器体に紐づくりで土を足して成形されたものである可能性が高いと推測できる。

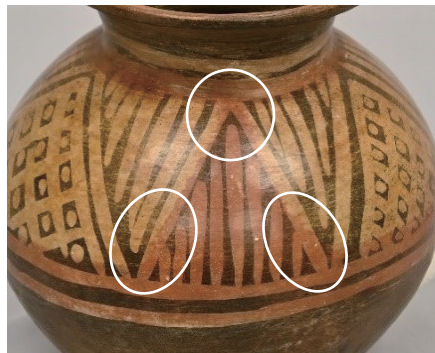


図 1-7：塗り端

装飾については、赤土の塗り端が白土よりも前面に伸びていることから、白土の化粧を施した後に赤土を塗り重ねたと推測することができる（図 1-7：白丸で囲った箇所）。白と赤の 2 色を使っていることから、2 色の化粧土を用いるためには通常の数倍の乾燥時間を要するため、手の込んだ装飾がなされていると言える。美しく均一な器体に手の届く範囲への丁寧な研磨、そして、ネガティブ文様技法という手のかかる工程を踏んで制作されていること、またネガティブ文様がきれいな状態で残っていることから、本資料は実用陶器ではなく、祭祀などで大切に扱われていた器物である可能性が挙げられる。本実物資料については、さらに深く技術的な観察をおこなうため、再現制作をおこない、第 2 章で考察していく。

1-2 磨研土器

磨研土器とは、成形した土器の器体表面を半乾燥状態でヘラや石などで研磨したものである。磨研土器の中には黒陶処理を施されたものや彩色が施されたものが存在し、日本ではそれぞれ「黒色磨研土器」や「丹塗磨研土器」などに分類される。以下、『角川 日本陶磁大辞典 普及版』より日本における磨研土器の定義を引用する。

成形した粘土の表面を篋などで磨いて焼成した土器。表面に光沢がある。世界各地にみられ、アジアでは中国の彩陶や黒陶に顕著で、日本では縄文晩期の黒色磨研土器や、弥生土器の丹塗土器などにみられる。[柴垣勇夫]³¹

以上のように、磨研土器は世界の至る所に存在している。なぜ世界各地で同様に研磨の工程を取り入れた焼物がつくられるようになったのだろうか。以下、研磨が施されるに至った理由について、いくつかの文献を引用して考察する。

器表は丁寧な篋研磨をし、丹を塗彩している。《…中略…》この種の土器は、丹塗磨研土器が多く、おもには葬送の祭祀に伴うものである。(橋口達也)³²

上記は、『世界陶磁全集〈日本原始〉』(1979年)による丹塗磨研壺に関する記述である。北九州で多くつくられた丁寧に研磨が施された丹塗磨研土器は、主に葬送の祭祀用としてつくられたものだと考えられている。また、中国の竜山文化で見られる黒陶についても、日常で使われる土器としてだけでなく、死者を弔うため、特に身分の高い者の墓には、卵殻黒陶のような優れた土器が副葬された³³。また竜山文化で華ひらいた中国の黒陶文化は、のちの戦国時代、さらにその後の前漢時代にも高い技術が受け継がれている。以下、引用である。

中山王墓からは黒陶の壺や鼎などが出土していますが、いずれも戦国時代の青銅器や漆器を精緻に写したものです。このころの黒陶は、青銅器や漆器の代替の副葬品として制作されたものと思われます。つまり、黒陶は実用的な壺や鼎でなく、それらを忠実に写した明器なのです³⁴。

以上から、磨研土器はその精緻なつくりや研磨による器面の輝きを活かし、副葬品として

³¹ 矢部良明(編)『角川 日本陶磁大辞典 普及版』東京：角川学芸出版、2011年、p.1275。

³² 岡田衛(編)『世界陶磁全集〈1〉：日本原始』、東京：小学館、1979年、p.90。

³³ 宮本一夫「華北新石器時代の墓制上にみられる集団構造(二)：山東新石器時代の階層表現と礼制の起源」『史淵』143、九州大学大学院人文科学研究院、2006年、pp.122-127。

³⁴ 出川哲朗「黒陶について」『終わりがけない「近代」 八木一夫とオブジェ焼き』、東京：美学出版、2008年、p.162。

重宝されていたことがわかる。また明器や祭祀用の器物だけでなく、研磨の技術は機能的な面においても重要な技術として使われてきた。以下は『角川 日本陶磁大辞典 普及版』の「黒色土器」についての項の内容であるが、研磨の技術が機能的にどのような効果を与えているかがわかる記述として引用する。

燻し焼きで炭素を器面に吸着させ、黒色に焼き上げる土器の一種。器の内面のみを黒色処理する A 類と内外両面を処理する B 類がある。器の吸水性を抑え、水漏れを防ぐための処理で、多くの場合、篋磨き技法と組み合わせてつくられる。A 類は器の内側に粃殻などを充填し、伏せた状態で焼成するが、B 類は窯で燻して焼き上げる。《…中略…》[巽淳一郎]³⁵

以上のように、器体表面を緻密にすることで吸水率を下げるといった機能面でも重要な役割を担っていた。一方では金属器の輝きを模するために表面を研磨し、死者を弔う明器や祭祀用の器物としてつくられ、もう一方では日用品としてつくられ、釉薬がつくられる前の文明において、生活を豊かにするために機能を向上させるための技術として発展したのである。

1-2-1 弥生時代の磨研土器

日本では縄文時代後期から磨研土器が作られ始め、弥生時代にかけて発展した³⁶。弥生時代中期になると、集落や墓地などから器体が赤く塗られた土器が多く出土する。これらの多くは祭祀用の土器で、他の土器よりも丁寧に制作された。特に、表面に水銀朱やベンガラといった赤色顔料を塗り、ヘラで丁寧に磨いた丹塗磨研土器は祭祀に使う特別な器として作られたもので、器体に光沢が見られるのが特徴である。磨研土器には大型品や特殊な形のもの、「暗文」という研磨によって赤色の線が濃く見える技法を使ったものなどがある。土器を赤く塗ることは縄文時代から見られ、埋葬遺構から多く出土した。また当時、赤は神聖な色として考えられていたようである。写真の《壺型土器》(図1-8)は、丹塗磨研土器の中でも最も美しいとされるものの一つである。器体頸



図1-8：《壺型土器》
福岡市埋蔵文化財センター所蔵

³⁵ 矢部良明（編）『角川 日本陶磁大辞典 普及版』東京：角川学芸出版、2011 年、p.520。

³⁶ 賀川光夫「縄文後期黒色磨研土器：所謂磨研土器の系譜とその背景」『考古学論叢 No.3』、別府大学考古学会、1975 年、pp.123- 136。

部には、縦方向に線状の暗文が見られる。これらは表面を滑らかな竹などの工具で強く押さえて線状になで、施されない部分との明暗の差が美しい文様として施されたものである。福岡市早良区城ノ原出土とされるが、調査によって出土したものではないので、正確な出土地・出土状態等は不明である³⁷。

1-2-2 暗文（磨光文）について

暗文(磨光文)とは、磨研土器にみられる施文技法および文様のことをいう。以下、『角川日本陶磁大辞典』より、その定義について引用する。

土器の装飾技法の一つで、土が生乾きの段階で、篋状の工具で素地表面を部分的によく磨き、表面の艶に違いをもたせることで生じる文様をいう。光の当たり方によって、見えたり見えなくなったりする。中国や韓国では暗文と呼ぶことが多い。中国で磨光文が流行したのは戦国時代で、青銅器を模した黒陶や灰陶の表面を、先端の幅が二ミリメートルほどの工具で軽く磨研し、菱形文や獣文を表した。《以下略》[谷豊信]³⁸

この特殊な技術は、日本では弥生時代の丹塗磨研土器に良くみられる。研磨の技術のみで文様を描く暗文について深く知るために、ここでは福岡市埋蔵文化財センター所蔵の《壺型土器》(図 1-8)に施された暗文について考察していく。

器体頸部に等間隔を意識したような配置で、線状縦方向の研磨跡が複数集まって暗文になっている。遠目にみると、大きなストライプ文様のように見える(図 1-9)。

また、この土器は器体全体が丁寧に研磨されているが、ここで注意して観察したいのが、その研磨の方向である。特徴的な艶やかさを保っている器体胴部は、丁寧に細かいストロークで横方向に磨かれていることが研磨跡からわかる(図 1-10)。対して暗文が施されている頸部は、程よく撫でられ、滑らかに整えられた器面に縦方向の強い研磨によって暗文が施されている。この横方向と縦方向の磨き分けや磨きのストロークの長さ、研磨の強弱の違いによって、より頸部の暗文が強調される仕様になっている。

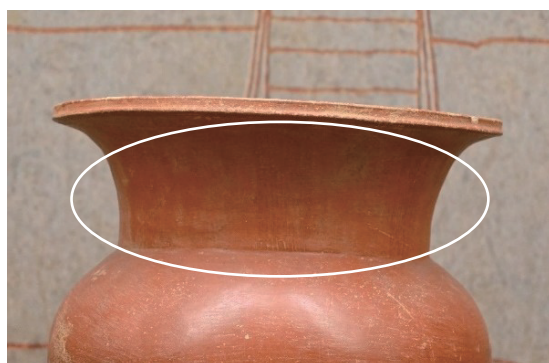


図 1-9：暗文

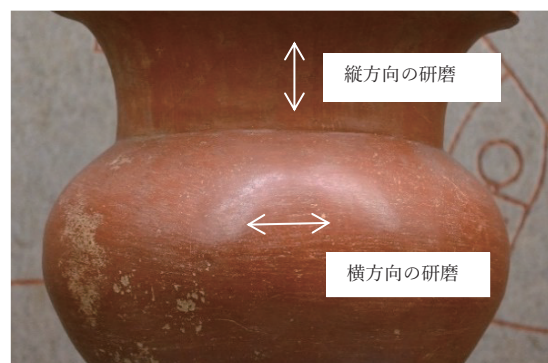


図 1-10：研磨の方向

³⁷ 福岡県文化財データベース「福岡の文化財」(<https://www.fukuoka-bunkazai.jp/frmDetail.aspx?db=1&id=49>)。

³⁸ 矢部良明(編)『角川 日本陶磁大辞典 普及版』東京：角川学芸出版、2011 年、p.1276。

また、水銀朱またはペンガラといった赤色顔料で器体表面が丹塗られているのも、より器面を輝かせている要因の一つであると言えるだろう。しっかりと水簸した顔料や化粧土で器体を覆うことで、表面が整えられ、胎土そのものを磨くよりも一段と滑らかに磨き上げることができる。弥生土器に関して、丹塗と研磨の併用がこのような表現を狙ったものかはわからないが、これだけ艶やかで美しい器面がいまだに残っているのを見ると、丹塗(化粧)と研磨の併用による相乗効果を意識して制作されたと感じざるを得ないだろう。

1-3 世界各地の磨研土器

還元焼成や煤煙を燻し込む技法を用いて器体を黒くする黒陶技法は、しばしば研磨の技術と合わせて用いられる技法である。そのような技術を用いて作られる焼物を「黒色磨研土器」と呼ぶ。それらは世界各地で出土しており、作られた年代もさまざまである。また現在でも黒色磨研土器が日常的に制作される地域も存在し、人類史においても非常に重要な焼物であると言える。

本項では、世界中に広く分布する中から中国・新石器時代後期に発達した竜山文化の卵殻黒陶、胴部の赤色と口縁部に施された黒色が特徴的なエジプト先王朝時代のナカダ文化のブラクトップ、地中海土器から紀元前7世紀頃にエトルリアで青銅器を模してつくられ始めたブッケロと呼ばれる黒色磨研土器を取り上げる。また、第3章で取り上げる先行研究の作家が使用する技術について理解を深めるために、テッラ・シジッラータと呼ばれる低火度陶器についても取り上げる。

1-3-1 中国・竜山文化の黒陶

竜山文化とは中国・新石器時代後期、紀元前2500年～2000年頃に中国北部の黄河中流から下流にかけて広がり、黒陶が発達した文化である。竜山文化は河南竜山文化と山東竜山文化に分けられる³⁹。

中国では仰韶文化で黒陶がつくられ始め、その後、竜山文化にて活発につくられるようになった。竜山文化の黒陶は、器体全面が黒色でツヤがあり、ろくろ成形によって薄手につくられている。中でも最もよく知られているのが、大汶口文化期に現れた器壁の厚さが卵の殻のように薄くつくられた卵殻黒陶と呼ばれる、最高峰の技術をもってつくられた黒陶である⁴⁰。今回の熟覧調査では、卵殻黒陶に類する、竜山文化の薄づくりの黒色磨研土器《黒陶単耳壺》(図1-11)を観察することができた。その考察を以下にまとめていく。



図1-11：《黒陶単耳壺》
愛知県陶磁美術館所蔵

① 観察

【収蔵品名】黒陶単耳壺

【収蔵】愛知県陶磁美術館

【地域】中国

³⁹ 李権生「<論説>山東竜山文化の編年と類型：土器を中心として」『史林』史学研究会、75巻6号、1992年、p.865。

⁴⁰ 出川哲朗「黒陶について」『終わりがけない「近代」 八木一夫とオブジェ焼き』、東京：美学出版、2008年、p.160。

【年代】 竜山文化

【サイズ】 総高 13.0cm、口径 9.4cm

【確認できる特徴】

底面から内部に至るまで器体全体が漆黒とっていいほど黒く炭化され(図 1-12、1-13)、光が反射するほど艶やかな器面である。器壁が薄く、特に口縁は 1mm 以下の薄さで、持ち上げると驚くほどの軽さである。その成形方法であるが、器体下部や口縁部にろくろ目が見られるため、ろくろ成形によってつくられたものであることがわかる。目立つ装飾としては、器体胴部に刻文が施されており、その上から研磨されている。研磨も底部から器体内部の手が届く範囲まで、器体全体に丁寧に施されている。また研磨の跡から、刻文が施されている器体胴部は刻文の向きに合わせて縦方向に、その他の箇所はろくろの回転に沿って横方向に磨き分けてられていることがわかる(図 1-14)。

② 考察

黒陶焼成技法に関して、器体内部底面などの研磨が行き届いていない箇所はまだ黒く燻されているため、炭素が陶体の細かい目の中に浸透していることがわかる。近年の研究では、炭素安定同位体比分析によって黒陶に吸着している炭素の元となった植物がイネやアワ、ヒエなどの穀物であったのではないかと推定されている⁴¹。強還元状態が長く続くような焼成方法で制作されたのではないだろうか。

装飾表現については、刻文を施した後にその上から研磨しているため、暗文とは少し違うが器体表面に凹凸ができることで、光の反射に変化が生じ、独特な表情が現れている。また、研磨をろくろの回転や刻文の流れに沿っておこなうのは、おそらく竜山文化特有の薄い器壁が関係しているのではないかと筆者は考えている。器壁が薄ければ薄いほど、器体の強度は下がり、研磨する際にかかる圧に弱くなる。そのため、研磨の際に器体にかかる負荷が少しでも軽減されるように、ろくろ目や刻文の方向に合わせて、絶妙な乾燥状態のタイミングを見計らって研磨をおこなったのではないだろうか。非常に慎重に作られた土器であることがわかる。



図 1-12：底面



図 1-13：器体内部



図 1-14：研磨の方向

⁴¹ 出川哲朗「黒陶について」『終わりにきれない「近代」 八木一夫とオブジェ焼き』、東京：美学出版、2008 年、p.167。

1-3-3 エジプト・ブラックトップ(黒頂土器)

ブラックトップと呼ばれる黒頂土器は、丁寧に磨き上げられた胴部の赤色と口縁付近に施された黒色が特徴的なナカダ文化を代表する土器である(図 1-15)。ナカダ文化はナイル川下流域に紀元前 4000 年頃に生じた先王朝時代の代表的な文化で農耕や牧畜などがおこなわれたとされる⁴²。



図 1-15:《ブラックトップ》
愛知県陶磁美術館所蔵

ブラックトップの制作に用いられている黒陶焼成技法については、研究者の間でさまざまな説が飛び交っており、まだはっきりとしたことはわかっていない状況である。有力な説としては、加熱した土器を火中より取り出し、もみ殻などの植物性有機物につける取り出しによる炭素吸着をおこなった説⁴³と、温められた地面の上にもみ殻を厚く敷き、土器内部にももみ殻を充填し伏せ置き、全体を薪と藁で覆い、その上に泥を塗る覆い焼きをおこなった説⁴⁴が存在する。今回はこれらの説を参考にしながら、研磨の特徴やその特徴的な黒色部分を考察していく。

① 観察

【収蔵品名】 ブラックトップ

【収蔵】 愛知県陶磁美術館

【地域】 エジプト

【年代】 ナカダ文化 紀元前 4000 年

【サイズ】 総高 22.7cm、胴径 9.5cm、底径 3.3cm×2.8cm

【確認できる特徴】

さまざまな形態が存在するブラックトップの中で、今回熟覧調査をおこなったのは「細長ピーカー型」⁴⁵のものである⁴⁶。ナカダ期のブラックトップの成形方法は紐づくりによる。ただ今回は、表面の研磨だけでなく内側までも全体的に撫で整えられ、特に外面からは紐づくりの跡を確認することは困難であった。研磨については非常に特徴的な研磨跡が

⁴² 馬場匡浩「エジプト・ナカダ文化における「黒頂土器」の器形について」『エジプト学研究』8号、早稲田大学エジプト学会、2000-2003年、p.140。

⁴³ 桜岡正信、佐々木幹雄「黒色土器の吸炭処理について—その実験的考察—」『古代』94号、早稲田大学考古学会、1992年、pp.249-251。

⁴⁴ 齋藤正憲、佐々木幹雄「いわゆる黒頂土器に関する実験的考古学研究」『史観』143号、早稲田大学史学会、2000年、p.88。

⁴⁵ 馬場匡浩氏による分類を参照。ピーカーとは、縦幅が最大横幅より長く、口縁の径が底部の径より長くまたは等しく、頸部と口縁が創り出されていないものを指す。

⁴⁶ 馬場匡浩「エジプト・ナカダ文化における「黒頂土器」の器形について」『エジプト学研究』8号、早稲田大学エジプト学会、2000-2003年、pp.139-151。

確認できた。その跡から胴部には縦方向の研磨、口縁部から4 cmほどの部分には横方向の研磨、と明らかに磨き分けられていることがわかった(図 1-16)。黒陶技法に関しては、口縁部の横方向に研磨が施されている箇所のみ燻されている。また、器体内部は器体外部のような美しい赤ではなく、研磨も燻された箇所も確認できなかった(図 1-17)。

② 考察

観察から胴部は縦方向の研磨、口縁部から4 cmほどの部分には横方向の研磨、と明らかに磨き分けられていることがわかった。この特徴は、ブラクトップに共通して見られるものである⁴⁷。また、口縁部のヨコナデが施されている箇所のみに合わせて黒陶処理が施されており、明らかに意図的に口縁部のみを黒陶焼成していることがわかる。

ただ単に装飾としての黒陶処理である可能性、または欠けやすい口縁部を燻し、緻密にすることで器物としての強度を上げるため、といった機能性を高めるために黒陶焼成がおこなわれた可能性も考えられる。横方向の研磨の跡と燻された箇所の整合性の高さからは当時の人々の技術の高さが窺える。また、燻しの工程をこれだけコントロールできることから、加熱した土器を火中より取り出し、もみ殻などの植物性有機物につける取り出しの技法による黒陶焼成がおこなわれた説が有力であると筆者は考える。

そして、図 1-17 を見るとわかるように、器体内部は器体外部のような美しい赤ではなく、灰色がかかった色をしている。また、底面近くの塗り残しによって胎土の赤土の色が確認できる(図 1-18)。このことから器体外部の美しい赤は胎土の色ではなく、胎土に別の赤土か赤い顔料を用いた化粧を施し、その上から研磨したものであることがわかる。

手跡が残らないように紐づくりで丁寧に成形された器形に、研磨された美しい赤色、狙い定めて施した黒陶部分など、どれを取ってもその当時の技術力の高さが垣間見える土器である。その高い完成度や複雑で手の込んだ制作工程であることや、壊れた箇所を補修し



図 1-16：研磨の方向



図 1-17：器体内部



図 1-18：胎土の色

⁴⁷ 馬場匡浩、高橋寿光「資料紹介 早稲田大学エジプト学研究所所蔵の黒頂土器」『エジプト学研究』9号、2001年、早稲田大学エジプト学会、pp.123-139。

ている例も見つかっていることから、ブラックトップは高価な土器であったと考えることができる⁴⁸。

1-3-3 地中海土器

古代ローマやギリシャなどさまざまな文明が発展した地中海では、作られた土器も多種多様である。筆者は 2023 年 2 月よりイタリアに留学し、イタリア現地で、地中海で発展した土器の調査をおこない、ギリシャ、キプロス、エトルリア、古代ローマでつくられた土器の実物資料を観察する機会を得た。本項では、愛知県陶磁美術館でおこなった熟覧調査の資料とトリノ考古学博物館にて受講した講義内での実物資料の観察、アレツォ考古学博物館(Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio Mecenate e Anfiteatro Romano)の展示品の観察などを合わせて、エトルリアの「ブツケロ」、古代ローマの「テッラ・シジッラータ」、についてその技法的考察をまとめる。



図 1-19 : bucchero・発掘資料
Museo di Antichità di Torino 所蔵

(1) エトルリア・ブツケロ

エトルリアには「エトルリアの国民陶器」と呼ばれる黒色磨研土器が存在する。その名も「ブツケロ」(図 1-19)といい、紀元前 7 世紀初頭に南エトルリアで生産が始まり、その後エトルリア主要都市に広がり 5 世紀頃まで続いたとされている⁴⁹。器体表面・素地内部ともに黒いという特徴を持つ(図 1-20)。



図 1-20 : 断面、素地内部まで黒い

⁴⁸ 馬場匡浩「エジプト・ナカダ文化における「黒頂土器」の器形について」『エジプト学研究』8 号、早稲田大学エジプト学会、2000-2003 年、p.141。

⁴⁹ Rasmussen, Tom. *bucchero Pottery from Southern Etruria*. Cambridge Classical Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. p.1.

中でも最も品質が高いものは、初期(紀元前 680 年～630 年頃)のもので、「ブッケロ・ソッティエーレ (bucchero sottile)⁵⁰」と呼ばれるものである。それらは器壁の厚みが 1mm～2mm と非常に薄づくりで、器体表面だけでなく素地内部まで漆黒で、器体に複数の装飾技法で細かい装飾が施されているのが特徴である。その特徴は中国の竜山文化の黒陶に類似している。時代が進み、その制作地域が広がると共に品質は落ちていく。中期には器壁の厚さが 2mm～4mm ほどになり、黒色も弱まっていく。そして後期のものは「ブッケロ：ペザンテ (bucchero pesante)⁵¹」と呼ばれ、器壁の厚さは 4mm 以上になり、器体は重く、黒灰色に変化する。主に現在のキウージ(シエナ)で多くつくられていた(図 1-21)。また、焼成温度も下がり、粗雑で脆いものになっていたとされている⁵²。



図 1-21 : 《Anfora in bucchero》
Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio
Mecenate e Anfiteatro Romano 所蔵

《制作技術》

ブッケロはろくろを用いて成形される。焼成方法については、基本的には還元焼成によるもので最高焼成温度は 750℃～800℃に達する。その特徴的な器体の黒色は、鉄分を多く含んだ土を使うことにより、鉄含有酸化物が形成されることによるものだと考えられている。しかし、分子解析によりその黒体に炭素が含まれていることがわかっているため、その黒色は還元焼成のみに起因するものではないと考えられ、他にもいくつかの説が存在している。そのうち一つは焼成前の粘土に木炭粉末を意図的に添加していたという説である。ただ、これに関しては鉄分の乏しい粘土の場合に限定するのではないかという見解もある。二つ目は炭素を発生させるため、還元焼成をおこなう小さな窯に木材を入れ、500℃～600℃の範囲で焼成するという説である⁵³。いわゆる炭化焼成である。

《研磨》

初期のブッケロにはとても強い光沢を見ることができる。このようにブッケロにとって、磨かれた器体はこの焼物の特徴づける一因である。これは器体表面の研磨によるものであるが、より強い光沢感を出すために、表面に薄い有機洗剤や粘土の精製溶液を塗布して

⁵⁰ 「sottile」はイタリア語で「薄い」の意味。

⁵¹ 「pesante」はイタリア語で「重い」の意味。

⁵² Margherita Longoni, Noemi Calore, Matilde Marzullo, Daniele Teso, Veronica Duranti, Giovanna Bagnasco Gianni, Silvia Bruni, “Bucchero Ware from the Etruscan Town of Tarquinia (Italy): A Study of the Production Site and Technology through Spectroscopic Techniques and Multivariate Data Analysis”, *Ceramics* 2023, 6(1), pp.585.

⁵³ Tom Rasmussen, *Bucchero pottery from southern Etruria*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1979, p.2.

仕上げられたと考える説も存在するようだ⁵⁴。より光沢がある資料と光沢感が劣る資料を比較すると研磨跡からその違いが顕著にわかる。図 1-22 の非常に光沢感強い資料は研磨跡が確認できない。しかし、これが乾燥段階に応じて研磨跡すら感じさせないほど繰り返し丁寧に研磨されたものなのか、先述の精製溶液の塗布によるものなのかは定かではない。対して図 1-23 は研磨跡が良く確認できる。特に器体頸部に縦方向の研磨跡がしっかりと確認できる。また、より光沢が強い資料の方が強い黒色(図 1-22)で、比べて光沢が弱い資料は少し灰色がかった黒である(図 1-23)。このことから、研磨と黒陶焼成の関係性が窺える。



図 1-22：強い光沢
Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio
Mecenate e Anfiteatro Romano 所蔵



図 1-23：研磨跡が見える
Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio
Mecenate e Anfiteatro Romano 所蔵

《装飾》

図 1-19 の器体にも見られるように、ブッケロには装飾が施されているものを多数見ることができる。特に初期のブッケロの意匠には銀製の器を想起させるものが多く存在する。また、いくつかの技法を組み合わせた装飾がされていることもある。今回、筆者がトリノ考古学博物館にて観察した器物や陶片は、基本的にレリーフ状の文様が施されていたが、それらからはろくろ回転を用いた刻文、ローラーによる印文、盛り上げ、押し型などの装飾技法が確認できた。図 1-24 の陶片には押し型による装飾が確認できる。器体がまだ柔らかいうちに器体外側に凹文様の施された型を押し付け、器体内側から圧力をかけて付けられた文様である。陶片には内側から押した跡が確認できる(図 1-24)⁵⁵。この技術からは後につくられることになるテッラ・シジッラータの特徴的な装飾に通ずるものが感じられる。

⁵⁴ Margherita Longoni, Noemi Calore, Matilde Marzullo, Daniele Teso, Veronica Duranti, Giovanna Bagnasco Gianni, Silvia Bruni, “Bucchero Ware from the Etruscan Town of Tarquinia (Italy): A Study of the Production Site and Technology through Spectroscopic Techniques and Multivariate Data Analysis”, *Ceramics* 2023, 6(1), p.585.

⁵⁵ 2023 年 5 月 4 日開講、Rosario Maria Anzalone による“La ceramica degli Etruschi”の講義内にて聞き取り(トリノ考古学博物館にて)。



図 1-24：押し型文

(2) 古代ローマ・テッラ・シジッラータ

現在「テッラ・シジッラータ」という名前は、低火度陶器の技法の呼称であったり、または研磨した低火度陶器そのものを指す言葉として使われたり、さまざまなものを指す用語として曖昧な使われ方をしている。筆者は本研究の中で、現代陶芸家の重松あゆみの作品について研究する中で、初めて「テッラ・シジッラータ⁵⁶」という言葉を目にした。彼女の場合はテッラ・シジッラータを技法の一つとして認識し、自身の作品に取り入れていた⁵⁷。これについては第 3 章で詳細に述べる。これをきっかけにテッラ・シジッラータについて調査を始めたが、テッラ・シジッラータという言葉が表すものの曖昧さによって、しばらくその実態を理解できずにいた。そこで、イタリア留学を機に、陶芸の分野におけるテッラ・シジッラータという言葉の初源である、古代ローマをはじめとする地中海全域で大量生産された、赤い低火度陶器について調査を実施した。

《概要》

考古学の分野では、テッラ・シジッラータは紀元前 1 世紀～紀元 7 世紀に遡り、ヨーロッパ、北アフリカ、中近東に広く普及し、食物を提供し、消費するために設計され、高度に標準化された大量生産陶器のことを指す。初期は古代エトルリアに相当するトスカーナ、現在のアレツォ (Arezzo) または現在のキウージ、ピサの古代領土に集中していた。特にアレツォにて最初の大規模生産がおこなわれた(図 1-25)⁵⁸。



図 1-25：古代ローマ時代の跡が残る Arezzo

⁵⁶ 外館和子「空間の発見と想像：重松あゆみの芸術」『陶説』774 号、東京：日本陶磁協会、2017 年、p.20。

⁵⁷ 同上、p.20。

⁵⁸ Sciau, Philippe, Corinne Sanchez, and Elisabetta Gliozzo, “Ceramic Technology: How to Characterize Terra sigillata Ware,” *Archaeological and Anthropological Sciences* 12, no. 9, 2020, p.2.

テッラ・シジッラータの呼称については 19 世紀に導入されたものであり、それまでは”vasi decorati a rilievo(レリーフで装飾された花瓶)”、”vasi decorati alla Barbottina(スリッパで装飾された花瓶)”というような直接的な表現で呼ばれていた。しかし、「テッラ・シジッラータ」という用語には、地中海盆地で広まった膨大な種類の陶器が含まれており、「レリーフで装飾された陶器」(sigillum)(図 1-26)、器体表面に陶工の名前の印が押された「無地の容器」(図 1-27)にも同じように使用される⁵⁹。さらに現代では、テッラ・シジッラータという用語は以上のような考古学的文脈から乖離して、粒子の細かい精製された化粧土を塗布する「技法」として、使われていることが多い。



図 1-26：レリーフで装飾された
Terra sigillata
Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio Mecenate
e Anfiteatro Romano 所蔵



図 1-27：無地の陶器
Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio
Mecenate e Anfiteatro Romano 所蔵

《制作技術》

ここでは、レリーフが施されたテッラ・シジッラータの制作技術をまとめていく。器体の成形方法は型とろくろを併用したものである。まずは「Le matrici (外型)」(図 1-28)を制作する。外型は非常に厚い素焼き陶器でできており、内部に「Punzoni(押し型・印)」(図 1-29)を用いて、装飾が施されている。この外型は、ろくろ成形により厚くつくられた器状の内側に印を押し付け、それらの組み合わせによって文様を施し、素焼き焼成をおこなうことで外型が出来上がる。外型が完成したら、粘土でろくろに固定し、粘土を内側に



図 1-28：Le matrici (外型)
Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio
Mecenate e Anfiteatro Romano 所蔵

⁵⁹ Sciau, Philippe, Corinne Sanchez, and Elisabetta Gliozzo, “Ceramic Technology: How to Characterize Terra sigillata Ware.” *Archaeological and Anthropological Sciences* 12, no. 9, 2020, p.2.

押し広げながら伸ばし、均一な厚さに仕上げていく(図 1-30)。型から外したのち、高台やハンドルなどを付け、全体が滑らかになるよう表面を撫で整え、乾燥させる。この制作技法から、いかにテッラ・シジッラータが大量に生産されており、幅広い地域で使われていたかを想像することができる。乾燥した後に「バルボッティーナ (barbottina)」と呼ばれる精製した液体粘土の薄い層を器体全体に施す。バルボッティーナはイタリア語で「泥漿」の意味を持つ言葉で、日本でいうところの化粧土である。この精製された化粧土がテッラ・シジッラータの光沢のある特徴的な赤色の要因である⁶⁰。おそらくバルボッティーナを施す工程だけが抽出され、現在は低火度焼成の技法としてテッラ・シジッラータの名前が広がっていると考えられる。本来ならバルボッティーナという名前では呼ばれるはずのところ、どのような文脈でテッラ・シジッラータという用語が精製液体粘土による化粧を施すことを指すようになったのか、いつの日か解明したいところである。



図 1-29 : Punzoni (押し型・印)
Museo Archeologico Nazionale Gaio
Cilnio Mecenate e Anfiteatro Romano 所



図 1-30 : 型とろくろを用いた成形(イラスト筆者作成)

⁶⁰ Franco Paturzo, *Arretina vasa la ceramica aretina da mensa in età romana : arte, storia e tecnologia*, Calosci, 1996, pp. 124-158.

1-4 小結

本章では、土器の熟覧調査や文献調査をおこない、古代土器の高度な技術についてまとめた。各地の土器の熟覧調査を通して気づき得たことを、その技法や装飾などを整理し、まとめることで、それぞれの土器の持つ特徴についての共通点や特異性などについて検証することが目的であった。今回は本研究の研究対象技法である「黒陶」と「研磨」の特徴が見られる土器に加え、先行研究で取り上げる作家について理解を深めるために「テッラ・シジッラータ」の熟覧調査をおこなった。

第一に、筆者の制作で最も重要な技術であるネガティブ文様技法について検証するため、エクアドル出土のネガティブ文様土器について取り上げた。ネガティブ文様土器は中南米で出土している土器の一種で、器体にネガティブ文様が施されている土器のことを指す。美しく張りのある陶体と接地面がない丸い底、均一な厚みの器壁から、たたき成形によるものだと考えられる。化粧土による文様には白と赤の 2 色が使われている。そこに燻しによる黒色加わることで、線と点だけで構成されているシンプルな文様でも複雑な印象を与える意匠となっている。また装飾に使う色彩が増えれば増えるほど、乾燥する時間を要するため、制作時間も長くなることから手の込んだ装飾であるといえる。美しい球形の器体への丁寧な研磨、そして多色を使った幾何学文に加え、ネガティブ文様技法という手のかかる工程を踏んで制作されていることから約 2000 年前の人々の美意識が体感できる。特にたたき成形による器体の張りは目を見張るものがある。たたき成形は、古代からチチャ瓠づくりを通してペルー北部のシンピラ地区で継承され、現在ではチュルカナス地方に受け継がれている高度な技術である。しかし残念なことに、型やろくろを用いた成形技術の普及で、現在はその担い手の減少が問題になっているようである⁶¹。

つづいて、磨研土器の中から弥生時代の丹塗磨研土器について取り上げた。日本では縄文時代後期から磨研土器が作られ始め、弥生時代にかけて発展した。九州地方では弥生時代中期になると、祭祀用の土器として、他の土器よりも丁寧に制作された丹塗磨研土器がつくられるようになった。表面に水銀朱やベンガラといった赤色顔料を塗り、ヘラで丁寧に磨いた丹塗磨研土器は、器体の光沢に加え、研磨の施されない部分との明暗の差によって文様を施す技法「暗文」が特徴であった。今回は中でも最も美しいものの一つとされる福岡市埋蔵文化財センター所蔵の《壺型土器》を観察し、特に暗文に着目して、その技術的概要をまとめた。《壺型土器》の特徴は、その美しい形態と磨き上げられた器面、器体頸部に施された暗文である。頸部の暗文は、等間隔を意識したような配置で線状縦方向の研磨跡が複数集まったものである。この土器は器体全体が丁寧に研磨されている。しかし部分ごとの研磨の方向に注意して観察すると、作り手の研磨に対する意識が見えてくるようであった。研磨跡からは、特徴的な艶やかさを保っている器体胴部は丁寧に細かくストロークで横方向に磨かれている。対して暗文が施されている頸部は、程よく撫でられ、滑らかに整えられた器面に縦方向の強い研磨によって暗文が施されている。この横方向と縦

⁶¹ 前掲註 29 と同じ。

方向の磨き分けや磨きのストロークの長さ、研磨の強弱の違いによって、より頸部の暗文が強調されるといった工夫が認められるのである。また、水銀朱やベンガラといった赤色顔料で器体表面が丹塗られていることも、より器面を輝かせている要因の一つであると筆者は考えた。しっかりと水簸した顔料や化粧土でコーティングすることで、器体表面の粒子が均一になり、一段と滑らかに磨き上げることができる。弥生時代の丹塗磨研土器に関して、丹塗と研磨の併用がこのような表現を狙ったものかは定かでないが、これだけ艶やかで美しい器面が2000年ほど経った今も残っているのを見ると、丹塗と研磨の併用による相乗効果を感じざるを得ない。

次に、中国・新石器時代後期に発達した竜山文化の黒陶について取り上げた。竜山文化の黒陶は、器体全面が黒色でツヤがあり、ろくろ成形によって薄手につくられている。中でも典型的なものが、器壁の厚さが卵の殻のように薄くつくられた「卵殻黒陶」と呼ばれる、当時の最高峰の技術によってつくられた黒陶である。今回の熟覧調査では竜山文化の薄づくりの黒色磨研土器を観察することができた。卵殻黒陶に類する資料で、驚くほど器壁は薄くつくられ、特に口縁部は1 mm程の薄さであった。装飾表現について、刻文と研磨の併用によって器体表面に凹凸ができることで、光の反射に変化が生じ、独特の装飾表現となっている。また研磨の観察をおこなった際に、器体を磨く方向には竜山文化特有の薄い器壁が関係している可能性について考えた。器壁が薄ければ薄いほど強度は下がり、圧力に弱くなる。少しでも研磨の際に器体にかかる負荷が軽減されるように、ろくろ目や刻文の方向に合わせて、絶妙な乾燥状態のタイミングを見計らって研磨をおこなうのではないだろうか。器壁が薄い故に、慎重に取り扱わないといけないところから鑑みても、非常に丁寧に作られた特別な土器であると言えるだろう。上記のような薄さを体現する精密なろくろの技術と反射するほどに磨き上げられた器体表面から、今から4000年も前につくられた土器の高度な技術を垣間見ることができて、改めて熟覧調査の重要性を感じた。

つづいてブラクトップと呼ばれるエジプトの黒頂土器を取り上げた。ブラクトップはナイル川下流域に紀元前4000年頃に生じたナカダ文化で発展した磨研土器で、丁寧に磨き上げられた胴部の赤色と口縁付近に施された黒色が特徴的な土器である。今回の観察で、ブラクトップの特徴的な研磨の手法について知ることができた。胴部は縦方向の研磨が、口縁部から4 cmほどにかけては横方向の研磨が施され、明らかに磨き分けられていた。この特徴はブラクトップに共通して見られるものであり、口縁部の横方向の研磨が施されている箇所のみには黒陶処理が施されているようであった。このことから、明らかに意図的に口縁部のみを黒陶化していることがわかる。口縁部のみには黒陶処理をおこなうことが、単に意匠としておこなったものなのか、または欠けやすい口縁部を燻し、炭素を吸着させ緻密にすることで器物としての強度を上げるためといった機能性の向上を図るためにおこなわれたものなのかは定かでない。しかし、横方向の研磨の跡と燻された箇所の整合性の高さからは、黒陶焼成技法をコントロールする技術を持ち合わせていることがわかり、当

時の人々の技術力の高さが窺える資料である。また、その方法は諸説あるが⁶²、燻す箇所を部分的にコントロールできる黒陶焼成技法については今後の制作のヒントになるような新鮮味を感じた。この技術については今後あらためて研究をおこないたい。

最後に、地中海土器の中からエトルリアで発展した黒色磨研土器であるブッケロとその後に、古代ローマを中心として地中海全域で発展したテッラ・シジッラータについて取り上げた。筆者は2023年にイタリアへ留学していたこともあって、より多くの実物資料を目にすることができた。

ブッケロは、紀元前7世紀初頭に南エトルリアで生産が始まり、その後エトルリア主要都市に広がり5世紀頃まで作られ続けたとされている黒色磨研土器である。器体表面・素地内部ともに黒いという特徴を持つ。中でも最も品質が高いものは、器壁の厚みが1mm～2mmと非常に薄く、器体表面だけでなく素地内部まで漆黒で、全体が丁寧に研磨され、器体には複数の装飾技法で細かい装飾が施されている初期(紀元前680年～630年頃)のものである。ろくろを用いて成形され、750℃～800℃の還元焼成によってつくられた。その特徴的な器体の黒色は、鉄分を多く含んだ土を使うことにより鉄含有酸化物が形成され得られるものであると言われている。しかし分子解析により、その黒体に炭素が含まれていることがわかってからは、その黒体が土に含まれる鉄分のみに起因するものではないという見解が示されており、木炭粉末を胎土に練りこむ説や、焼成時に木材を入れ、500℃～600℃の範囲で焼成する炭化焼成がおこなわれた説が存在している。また黒陶焼成のみならず器体の光沢についても、器体表面を研磨するだけでなく表面に薄い有機洗剤や粘土の精製溶液を塗布して仕上げられたと考える説が存在するようである。研磨については観察によって、非常に光沢感が強い資料ほど研磨跡が確認できないことに気が付いた。これが、乾燥段階に応じて研磨跡すら感じさせないほど繰り返し丁寧に研磨されたものなのか、先述のように精製溶液の塗布によるものなのかは定かではない。どちらにせよ、美しい漆黒の器体を取り入れたい時に使う技法として興味があるため、今後技法研究をおこなっていききたい。

ブッケロの衰退から、しばらく経った紀元前1世紀頃からイタリア・トスカーナを中心につくられ始めたのがテッラ・シジッラータである。その後、紀元7世紀にかけてヨーロッパ、北アフリカ、近東に広く普及し、食物を提供し、消費するために設計され、高度に標準化された大量生産陶器である。初期は古代エトルリアに相当するトスカーナ、現在のアレツォにて最初の大規模生産がおこなわれた。テッラ・シジッラータという、この赤い低火度陶器の呼称については19世紀に導入されたものである。しかし、テッラ・シジッラータという用語には、地中海盆地で広まった膨大な種類の陶器が含まれており、さまざまな地域で多様な陶器に同じように使用されている。さらに現代では、テッラ・シジッラータという用語は考古学的文脈から乖離して、粒子の細かい精製された化粧土を塗布する技法の一つとして名前が使われるようになった。

⁶² 有力な説としては、加熱した土器を火中より取り出し、もみ殻などの植物性有機物につける取り出しによる炭素吸着をおこなった説と、温められた地面の上にもみ殻を厚く敷き、土器内部にももみ殻を充填し伏せ置き、全体を薪と藁で覆い、その上に泥を塗る覆い焼きをおこなった説が存在する。

テッラ・シジッラータは大量生産陶器であるため、器体の成形方法は型とろくろを併用したものである。まずは非常に厚い素焼き陶器でできた「Le matrici (外型)」を制作する。型内部に「Punzoni(押し型・印)」を用いて装飾を施す。外型が完成したら、粘土を型の内側に押し広げながら伸ばし、均一な厚さに仕上げる。型から外したのち、高台やハンドルなどを付け、全体が滑らかになるよう表面を整え、乾燥させる。乾燥後、「バルボッティーナ」と呼ばれる精製した液体粘土の薄い層を器体全体に施す。この精製液体粘土がテッラ・シジッラータの光沢のある特徴的な赤色の要因である。また、おそらくテッラ・シジッラータにおいて、この技術だけが抽出され、現在、低火度焼成の技法としてテッラ・シジッラータの名前が使われるようになったのであろう。本来ならバルボッティーナという名前と呼ばれるところ、なぜテッラ・シジッラータという本来なら陶器そのものを指す用語がどのように変遷して技法を指す用語として使われるに至ったのか、今後の研究でもっと深掘りしたい。

本章で世界各国の土器を調査・観察したことで、同じ黒色土器・磨研土器といった分類であっても、それぞれ使われている技術や装飾技法などはさまざまで、それぞれの場所で特徴的な焼物が作られてきたことを認識できた。また、現代にまで受け継がれている技術もあれば、長い年月の中で廃れてしまった技術、さらには一度廃れた技術が復元されることによって新しい伝統として生み出された技術もあり、それぞれの技術の変遷を辿ることは非常に意義深いと感じた。特にテッラ・シジッラータに関しては、本来は陶器自体を表すために使われていた言葉が、現代陶芸の世界では技法・または素材の名前として使われていることを知ることができ、自身が制作に使用する技術や素材の考古学的背景を理解することの重要性を認識した。第 1 章での論考を通じて、自身が影響を受けている土器や技法などの考古学的背景を明確に認識することこそ、歴史的な文脈の中での自分の立脚点を確認し、自身の創作活動を深化させることに繋がると考えるに至った。

第2章 土器の技法から考える新しい装飾技法の探究

この章では、再現作品の制作や技法の考察を通して、ネガティブ文様技法や暗文技法などの装飾技法に隠された古代土器の高度な技術を検証する。さらに筆者が新たに試みた、低火度焼成の器面に金彩を施す新たな技術の確立など、低火度焼成における新たな装飾技法の検討をおこなう。また、ここでは煙燻方法の違いや得られる特徴の違いによって黒陶技法の分類を試みる。現在、日本の陶芸分野では器体表面が黒い低火度焼成の焼物のことを大きく一括りに「黒陶」と表現していることがほとんどである。しかし、「黒陶」と総称されるものの中には、器面を黒くする際の工程の違いによって得られる特徴も明らかに異なっているものがあり、黒陶技法を応用して作品を制作する作家は、自身が目指す表現を探り、制作する際の焼成方法を変えたり、意識的に使い分けたりしているはずである。そこで、本章では実験と考察を通して、技法ごとに得られる特徴の違いを明確にし、黒陶技法の分類を試みたいと考えている。

2-1 再現作品の制作と技法の考察

本節では、第1章で調査した土器の再現作品の制作をおこなう。これまでの文献調査で知り得た制作技法や熟覧調査で観察した特徴などを参考にしながら再現制作をおこなうことで、文献に書かれていることや観察で見えることだけでは分かり得ない技術的な側面を、作り手ならではの視点でより深く理解し、考察することを試みる。

2-1-1 ネガティブ文様土器の再現作品の制作

ネガティブ文様土器に用いられている技術の検証をおこなうにあたって、愛知県陶磁美術館所蔵の《彩陶彩文幾何学文壺》(図2-1)の再現作品を制作する。《彩陶彩文幾何学文壺》の基本的な情報や細かな特徴については第1章で詳しく述べている。また今回、再現制作をおこなうにあたって、基本的な技術の考察はペルー北部のチュルカナス県で現在つくられている工芸品「チュルカナスのやきもの」に使われている技術を参考した。藤井龍彦の論文⁶³、チュルカナス県が発刊しているチュルカナスのやきものに関する資料⁶⁴、そしてチュルカナス出身の陶芸家マネノ・ファレス、その妻である



図2-1：《彩陶彩文幾何学文壺》
愛知県陶磁美術館 所蔵

⁶³ 藤井龍彦「伝統の再生へーペルー北海岸、チュルカナスのやきものー」『民族藝術』13号、民族藝術学会、1997年、pp.152-160。

⁶⁴ “Cerámica de Chulucanas”, Ministerio de Comercio Exterior Turismo(ed),2015.

清水匡子による講座⁶⁵にて習得した技術を中心に、熟覧した実物資料の特徴を取り入れ、制作をおこなった。

【再現作品の制作手順】

①道具づくり

第1章での考察から、『彩陶彩文幾何学文壺』の成形にはたたき成形が使われていると考えられる。たたき成形は、内側に丸い石を添え、外側を「パレットタ(paleta)」と呼ばれる木製のたたき板で挟んでたたいていくことで、土を伸ばしていく成形方法である(図2-2)⁶⁶。

内ゴてとなる丸い石は手のひら程度の大きさで直径7~8cm、厚さ4~5cmで、ほぼ円形のものとやや楕円のものを使用する。⁶⁷

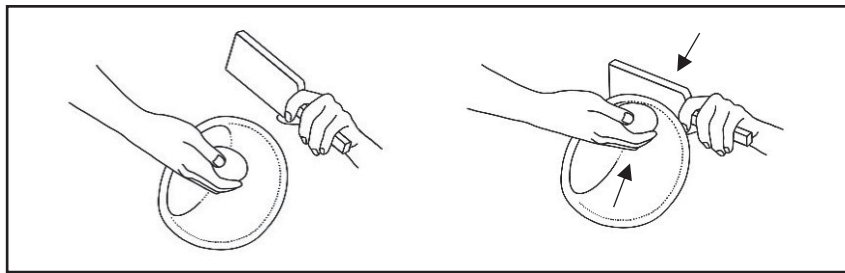


図2-2：たたき成形(イラスト筆者作成)

今回の再現制作では、マネノ・ファレスによる講座内で制作した道具を使用する。ただし、チュルカナスで使われている材料と同じものを揃える事が出来ないため、マネノ・ファレスの指導の下、日本でも容易に手に入るものを使って道具づくりをおこなった。また、本来の伝統的なたたき成形では、その特徴的な張りのある形態を成形するために、海や川で拾った手のひらサイズの丸い石を使うところ、マネノ・ファレスは粘土とセメントと砂を使って、自身が使いやすいサイズの石に代わるものを作って使っている。今回はそれに倣って道具を制作した(図2-3)。

【材料】 赤土、セメント（砂入り）、水、木材

【当て石の制作手順】

1. 赤土とセメントを1:2の割合で水を適量加えながら、混ぜ合わせる。
2. 片手で持てるサイズに丸く形を整え、乾燥させる。
3. 少し乾燥してきたら表面を滑らかに整える。セメントが完全に硬化したら完成である。

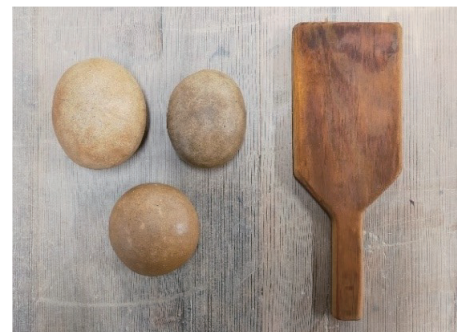


図2-3：制作した石と paleta

⁶⁵ 2021年8月23日~9月8日、全4回、計8時間のたたき成形の講座をオンラインにて受講。

⁶⁶ “Cerámica de Chulucanas”, Ministerio de Comercio Exterior Turismo(ed), 2015, pp.56-57

⁶⁷ 藤井龍彦「伝統の再生へーペルー北海岸、チュルカナスのやきものー」『民族藝術』13号、民族藝術学会、1997年、pp.154。

【paleta(パレッタ)の制作手順】

1. 硬めの木材を使用する。チュルカナスでは一般的にその地域に豊富にあり、硬く耐摩耗性の高いイナゴマメの木でパレッタを制作する⁶⁸。
2. 通常チュルカナスでは、まだ木材が緑色の時に加工され、より滑らかになるように研磨を施す⁶⁹。今回は厚み 1.5cm、25cm×9cm ほどのサイズにカットし、持ち手をつくり、表面を研磨したものを作成した。

② たたき成形

1. 土を一塊、手のひらで叩いて円錐形に整える。今回の再現では、1 kgの土を使用した(図 2-4)。
2. 円錐形の底部の中心に人差し指の第一関節を使って窪みをつくる(図 2-5)。この窪みがたたきを始める際の起点となる(図 2-6)。
3. 2でつくった窪みを起点とし、人差し指の第一関節を突出させた状態で拳を握り、たたくようにして窪みを大きく広げていく(図 2-7)。



図 2-4：円錐形の土塊



図 2-5：中心部に窪みをつくっている様子



図 2-6：起点となる窪み

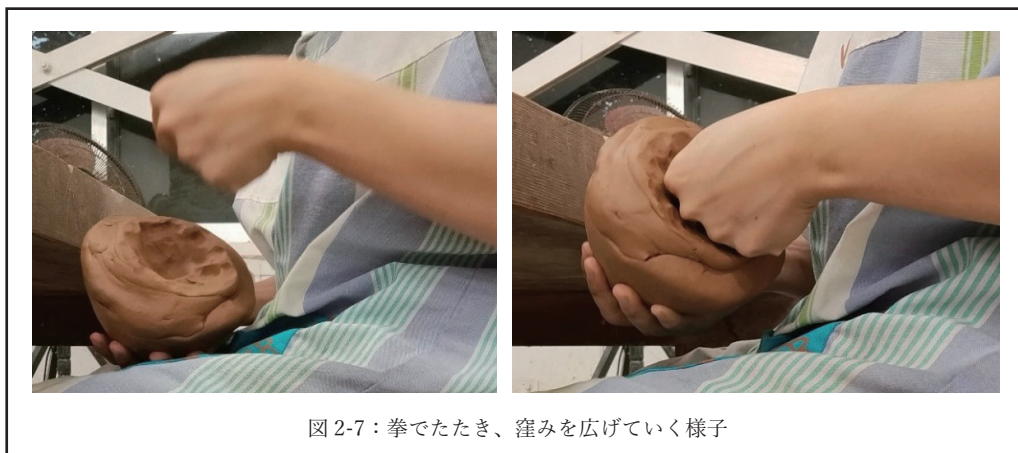


図 2-7：拳でたたき、窪みを広げていく様子

⁶⁸ “Cerámica de Chulucanas”, Ministerio de Comercio Exterior y Turismo(ed),2015,p.99.

⁶⁹ 同上、p.99。

4. たたきで使用する石が入るようになるまで窪みを広げたら(図 2-8)、口を下にして新聞紙で少しの間乾燥させる。この状態をチュルカナスではコメンサード (comenzado)と呼ぶ(図 2-9)⁷⁰。



図 2-8：石が入るようになるまで窪みを広げる



図 2-9：コメンサードを少しの間、乾燥させる

5. コメンサードの乾燥が進み、手で持ち上げて形が変わらない程の硬さになったら、たたきの工程をおこなう。内側に石を入れ、外側から石と挟むように、たたき板で回しながらたたいていく。たたき前に、胎土の口縁部と、たたき板を水で薄めた米酢で軽く濡らし(図 2-10)、乾燥による切れを防ぐ。チュルカナスでは通常チチャ（トウモロコシの醸造酒）を使うが、日本では簡単に手に入らないため、今回の再現制作



図 2-10：口縁部を米酢で濡らす様子

ではマネノ氏の指導の下、代わりにチチャと同じ穀物でできた酸性の液体として米酢を使うことになった。たたき順番としては、まず初めに底部をたたき、薄さを決め、底の丸みをつくっていく(図 2-11)。底部に合わせて、少しずつ上へ伸ばすようにたたき上げていく。口縁部は、切れを防止するために常に土を厚めに残すように意識をしながら、段々と均一な薄さにたたき伸ばしていく。たたいて柔らかくなったら、再度しばらく乾燥させ、これを繰り返しながら形をつくっていく (図 2-12)。

⁷⁰“Cerámica de Chulucanas” ,Ministerio de Comercio Exterior y Turismo(ed),2015,p.97.



図 2-11：たたき伸ばしていく様子



図 2-12：繰り返したたく



胴部の完成

6. 頸部に入る手前までたたき伸ばせたら、紐づくりで土を足して頸部、口縁部の成形に入る(図 2-13)。土を足す際は、接着面に傷をつけ、米酢で表面を濡らし、接着する。随時、米酢で湿らせながら、手で撫でて形を整えたら完成である(図 2-14)。



図 2-13：紐づくりによる口縁部の成形



図 2-14：成形が完了した様子

③化粧土による装飾

調査票の装飾の特徴に関する記述を参考に、成形が終わった胎土に装飾を施していく。
以下は調査票の記述内容を簡単にまとめたものである。

- ・器体胴上部と頸部、口縁部にネガティブ文様。
- ・胎土の他に、化粧土として赤土と白土を用いており、他のネガティブ文様土器の装飾に比べて、より手の込んだ装飾になっている。赤○は赤土、白○は白土による化粧。



調査票の装飾に関する記述内容

上記の通り、胎土の他に赤土と白土が装飾として使われていることがわかる。今回の再現では、赤土に弁柄を混ぜた化粧土と白化粧土(図 2-15)を使用する。また白化粧土については沖縄で一般的に使われてきた安富祖白土と蛙目粘土を7:3の割合で配合したもので代用した。また、第1章でも先述したが、白土を塗った後に(図 2-16)、赤土を塗り重ねたことが、赤土の塗り端の伸び具合から推測できる(図 2-17)。



図 2-15：白化粧土と弁柄



図 2-16：白化粧土から施す



図 2-17：白化粧土の表面が乾いたら弁柄を施す

④研磨

化粧土による装飾が完了し、表面が乾いたら器体表面を研磨する。研磨は石を使っておこなう(図 2-18)。チュルカナスでは表面が滑らかな海や川で採れる小さな石が使われる。今回筆者は幼少期に山で拾った表面が滑らかな石を使用することにした。実物資料の熟覧調査では、器体に対して横方向へのナデ跡が確認できたため、今回の再現作品でも同様に横方向の研磨をおこなった。また、器体外面だけでなく、口縁部内側の手の届く範囲まで研磨されており、かなりつくりが丁寧な壺であるといえる。



研磨前



図 2-18：石で表面を研磨する様子



研磨後

⑤乾燥・焼成

研磨を施した後、しっかりと乾燥させ、焼成する。今回の再現制作ではガス窯にて8時間かけて800℃で焼き上げた(図 2-19)。現在のチュルカナス地方では、薪(一般的にイナゴマメ)を使用した伝統的な焼成方法をとる場合と、一部の工房ではガス窯を使って焼成がおこなわれている⁷¹。たたき成形だと、手びねり成形とは違って、焼成後にも手跡が浮き出てくることがないことがわかった。土と土のつながり目がなく、内からの外へ圧力を掛けながら器体を成形するため、滑らかで張りのある美しい器体を焼き上げることができている。



図 2-19：800℃にて焼成

⁷¹“Cerámica de Chulucanas” Ministerio de Comercio Exterior y Turismo(ed),2015,p.74.

⑥ネガティブ文様を施す（マスキング）

ネガティブ文様を施すために、土によるマスキングをおこない、文様を描いていく。ここで使うマスキング材は、粘土（共土）・シャモット・灰を適量混ぜ合わせたものである(図 2-20)⁷²。実際にチュルカナス地方で使われているものはバルボティナス(Barbotinas)と呼ばれ、その地域で採取できる土を基本に、砂と焼成によって生じる灰を混ぜ合わせて作られる。今回の文献調査では素材各々の正確な割合はわからなかったが、灰の割合が15%を超えることもあるとされている⁷³。今回は、これまでの実験などを通して培った経験から、赤土：シャモット：灰＝6：2：2の割合で混ぜ合わせたマスキング材を使用した。装飾としては、マスキングを施した箇所は、燻しの工程で煙が当たらず、文様として残って浮き出てくる染色技法のような仕組みである。



図 2-20：マスキング材



マスキングで文様を施している様子



マスキングを施した壺

⑦ネガティブ文様を施す（燻し）

マスキングを施したら、2 段構造になっている燻し窯の上段(図 2-21)に作品を置いて燻していく。2 段構造の下段(図 2-22)には油分を多く含む葉を詰め、着火し(図 2-23)、火が上がらないように密閉し、くすぶらせる。現在のチュルカナス地方ではマンゴーの葉⁷⁴を使用していることから、今回の再現でもマンゴーの葉を使って燻し上げる。



2 段構造窯（外観）

⁷²“Cerámica de Chulucanas” Ministerio de Comercio Exterior y Turismo(ed),2015,pp.74-75.

⁷³同上 pp.96-97.

⁷⁴ ムクロジ目ウルシ科マンゴー属マンゴー。現在チュルカナスのやきものの煙燻燃料として使用されているマンゴーの葉は、樹皮からは染料用の成分やゴム質を採取でき、マンゴールというマンゴー特有の漆類成分が含まれている。本論文第4章 p.68 にて詳細の記述あり。

窯を密閉し、マンゴーの葉を酸素が少ない状態でくすぶらせて燃やすため、窯内の温度は100℃前後までしか上がらない。チュルカナスの人々は、マンゴーの葉の乾燥具合や燻す時間、回数などで、褐色から黒色までの色調をコントロールして定着させることができるのである。今回の再現では全面的に均一に濃い茶色になるまで燻した(図 2-24)。



図 2-21：上段に作品



図 2-22：下段にマンゴーの葉



図 2-23：着火した様子



燻しの様子



図 2-24：燻し終わった作品

⑧マスキングを剥がす

燻し終わったら、ネガティブ文様を施すために付けた土をはがす(図 2-25)。前述した通り、燻す際の温度が100℃前後ととても低いため、文様を描くために器体に塗布した粘土は簡単に水で洗い流せる。粘土を落とすと文様が浮かび上がる。細かい箇所は、木べらなどを使って落とし文様を出す。



図 2-25：マスキングを剥がす

⑨仕上げ

マスキング材を剥がし終わったら、仕上げに水洗いと乾拭きをおこなう。研磨による光沢に加え、マンゴの葉の油分によって、より一層ツヤが出ている(図 2-26)。現在のチュルカナスでは仕上げにワックスがけをおこなうこともある。ただ今回は紀元前 500 年頃の土器の再現であるため、ワックスがけはおこなわなかった(ただし、当時も蜜蝋などを使って目止めしていた可能性が考えられる)。以上が、エクアドル・《彩陶彩文幾何学文壺》の再現作品の制作手順である。



図 2-26：再現作品の完成

⑩再現作品の制作のまとめ

今回、実際に当時使われていたと推測できる技法と手順を用いて再現作品を制作することで、本実物資料に見られるさまざまな特徴について気づきを得ることができた。口縁部が少し外側に開き、縁が平たい形態は、たたきによる器部分の成形の後、速やかに口縁部を成形し、成形した形態を保つまでの乾燥を待たずに口縁部を下に伏せて置いたため、口縁部が地面に押し付けられたことによって外側に広がったためであることが推測できる。このことから口縁部を下にして乾燥させる方法は、たたき成形で形づくられた美しい球形を保つために選択された乾燥方法であると考えることができる。また弁柄と白土による装飾に関して、弁柄で施された箇所輪郭が伸びている部分が確認できることから、白土部分の文様を描いて少し乾燥させ、その上から弁柄で文様を描き、描いた文様に触れても手に付かない程度に乾燥した後、すぐに研磨されたものだと考察することができる。研磨に関しては、器体表面に横方向へのナデ跡が確認できたため、今回の再現作品でも、同じく横方向の研磨をおこなった。器体外面は全体的に均一に滑らかな研磨が施されていた。着目すべき点は、器体外面だけに留まらず、口縁部内側の手の届く範囲まで研磨されている点である。以上の工程から、本資料がいかに丁寧につくられた壺であるかがわかる。

今回、再現制作をおこなった《彩陶彩文幾何学文壺》の器壁はそれほど薄くはなかったが、美しい球形が形作られ、非常に均一にたたき伸ばされていた。現在、南米ペルーのチュルカナス地方でつくられているチュルカナスのやきものの器壁は非常に薄い。これは長いアンデスの歴史の中で代々受け継がれてきた、たたきによる成形技法が、いかに高度な技術であるかを物語っている。今回、再現作品を制作する中で、このたたきの工程が一番

難しく、初めの頃はうまく土をたたき伸ばすことができず何度もやり直した。最適な乾燥状態を見極め、一定のリズムで均等にたたいて土を伸ばしていくと同時に、表面もなだらかに均一にすることで、その後の石による研磨の工程を、最もスムーズな状態で施すことができることがわかった。無理にたたきをおこなうと口縁部に細かな切れが入ってしまうことがあったが、その都度米酢で表面を濡らし、土をたたき締めていくと、制作過程で土の粘り気が増していくような感覚があった。現在のチュルカナスでは、チュルカナスとラ・エンカンターダ（La Encantada⁷⁵）周辺の採石場で原土を採取し、土づくりの段階でたたき成形・ろくろ成形・型成形の3つの成形方法に合わせて混合する砂の量を変える⁷⁶。おそらく実際は、今回の再現制作で使用した土より粘り気の強い、たたき成形に向けた性質を持つ土を使うのではないかと考えている。上記の考察はすべて、実物資料を熟覧し、そこに見られる痕跡から、かつての制作手順の面影を辿ることでたどり着いたものである。今回、再現制作をおこなうことで、ただ観察するだけではわからないことを、身をもって感じる事ができた。

かつて中南米で制作され、実用土器として存在していたこの土器の制作工程には、時間を要する石による研磨やマスキングに加え、時間も燃料も2倍必要になる燻しの工程を経て施されるネガティブ文様などが取り入れられ、本来ならば簡易的に早く大量に作られるはずの日用品としては制作工程が多く、決して大量生産には向かない焼物である。一つの器にここまでのデザイン性を求めていたかつての中南米の人々のものづくりに対する姿勢には強いこだわりが窺える。

⁷⁵ チュルカナス近郊の町。

⁷⁶ “Cerámica de Chulucanas” Ministerio de Comercio Exterior y Turismo(ed),2015, pp.54-55.

2-1-2 暗文に関する技法実験

「暗文」もしくは「磨光文」と呼ばれる、研磨の方向の違いによって器面に文様を描く技法は磨研土器の装飾文様として、しばしば黒陶技法と合わせて見られる技法である。第1章でも弥生時代の丹塗磨研土器と中国・竜山文化の黒陶を取り上げ、それらに施されている暗文について触れた。本項では、第1章でまとめた調査内容を元に暗文技法について検証し、暗文を自身の制作の中で装飾技法として成立させられるように技術の習得を目標とし、実験をおこない、その過程をまとめていく。

(1) 暗文について

「暗文」とは、器の表面を滑らかなヘラなどの道具でナデ、磨くことで、施されない部分との明暗の差として美しい光沢が浮き上がる文様のことを言い、中国では竜山文化など戦国時代の黒陶群、日本では弥生時代の土器に見られる装飾技法である。暗文土器は金属器の輝きを模したとされている。以下は『角川 日本陶磁大辞典 普及版』にて定義されている内容である。

磨研による土器の施文技法および文様をいう。成形後、篋状の工具を用いて素地を磨研して文様を表し、還元炎で焼成することによって、黒色の光沢の差による文様を表現する。中国、韓国で多く呼ばれ、磨光文ともいう。(以下略) [今井敦]⁷⁷

筆者は資料の観察を通じて、暗文技法は研磨の方向や程度に強弱をつけるだけで文様が描ける、他の装飾技法よりも比較的シンプルで簡単に扱える技法だと考えていた。しかし実際は、焼成前と焼成後・黒陶焼成をおこなった後で見え方が大きく変わるため、非常にコントロールが難しい繊細な技法であることが実制作を通してわかった。暗文技法について調査し始めたばかりの2020年に、技法に対する実験や考察などを十分におこなわないまま《黒色磨研土器》を制作し、ただ研磨する方向を変えることだけを意識して暗文を施した結果、焼成前(図 2-27)はしっかり暗文が確認できる状態であったが、燻しの工程後に暗文が全く目立たなくなってしまうことがあった(図 2-28)。

この経験から、一見研磨だけで終結する簡単な技法であるように思えた暗文技法であったが、実際は研磨を施すタイミングや文様部分とそれ以外との研磨の強弱の付け方、燻しの方法など、さまざまな技術的要因が互いに作用して、はじめて暗文が装飾として成り立つことがわかった。ここで、愛知県陶磁美術館所蔵の中国・四川省の理蕃文化期につくられた《黒陶双耳壺》(図 2-29)と《黒陶鼎》(図 2-30)⁷⁸を例にその特徴を観察する。黒陶双耳壺には器体頸部に帯状に鋸歯文が描かれている。また、黒陶鼎には器体胴部に帯状に相對した卷雲文があり、すき間は細い波折文で埋めるように暗文が施されている。これら2つに共通する点は、どちらもその他の研磨箇所と比べ、極端に研磨を弱めた箇所をつくり、

⁷⁷ 矢部良明(編)『角川 日本陶磁大辞典 普及版』東京：角川学芸出版、2011年、p.64。

⁷⁸ 相賀昌宏(編)『世界陶磁全集〈10〉：中国古代』、東京：小学館、1993年、p.61。

帯状に磨き残された下地は器体表面を整えるためにナデた程度で留めている点である。このことから、器体に暗文を施す際は下地となる箇所は研磨を弱めて、暗文とその背景の研磨の強弱にあえて大きく差をつけて、文様が際立つようにするのが暗文を描く際のコツなのではないかと考察できる。以上のことを研磨の程度の差によるテストで確認していく。



図 2-27：《黒色磨研土器》焼成前



図 2-28：《黒色磨研土器》焼成後



図 2-29：《黒陶双耳壺》
愛知県陶磁美術館所蔵



図 2-30：《黒陶鼎》
世界陶磁全集より引用

(2) 研磨についてのテスト

先に述べた考察を踏まえて、研磨の強弱とタイミングを変えてテストをおこなった。縦 9.5 cm、横 9.5 cm の面を平滑に整えたテストピース(図 2-31)を用意し、一方は初めに全体を丁寧にタテ方向に限定して石を用いて研磨したのち、少し乾燥させてから石を使って、ヨコ方向の研磨によって鋸歯文を描いた(図 2-31 左)。もう一方では、全体は乾燥が進む前の柔らかい状態をへらによるタテ方向へのナデに留め、乾燥が進んでから、石を使ってヨコ方向への強い研磨を施した(図 2-31 右)。その後、煙燻焼成をおこなった。本テストでは、マンゴーの葉を使った低温での煙燻焼成を用いた。

結果としては、文様となる箇所とそうでない箇所の研磨の差が大きいほど文様のはっきりと表れることがわかった。図 2-31 左は、テストピース表面に 3 列の鋸歯文(黄色線上部)を描いたが、研磨する方向を変えただけでは文様がうっすらとしか表れなかった。図 2-31 右のテストピースでは、研磨の方向を変えるだけでなく、磨きの程度に強弱をつけたことで斜めのストライプ状に暗文がくっきりと表れた。

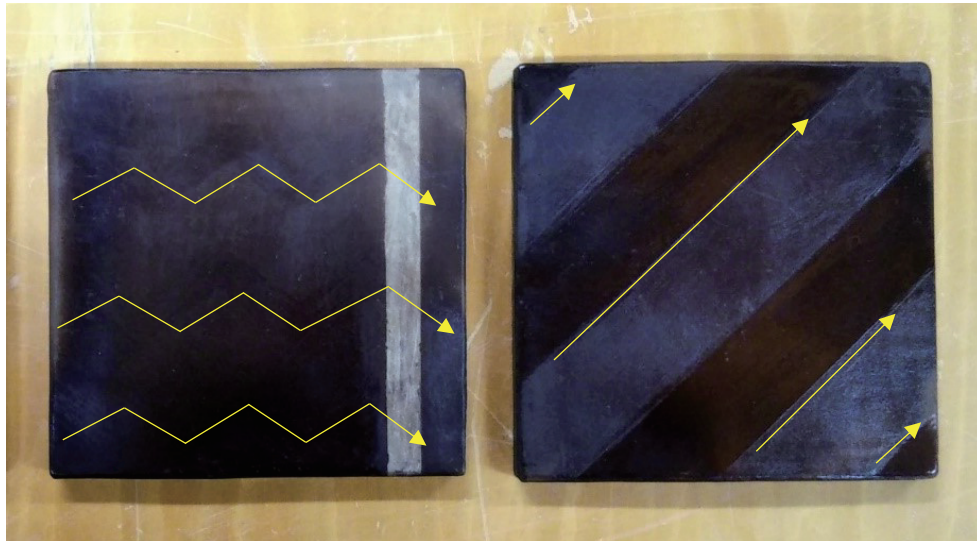


図 2-31：研磨のテスト

以上のように、今回のテストで暗文を効果的に表現するために重要な工程を理解することができた。工程 1 つ目の研磨では、暗文の研磨とその背景となる箇所の研磨の強弱の差が大きいほど、暗文ははっきりとし、差が少ないほど薄っすらとした暗文の表現になることがわかった。今回の実験では、細かい検証をおこなっていないため、まだおおまかなことしか言えないが、おそらく研磨の方向の違いや、研磨する乾燥具合によるタイミングの違いなどによって、もっと細やかな表現へと使い分けることができる可能性を秘めているといえるだろう。

(3) 煙燻焼成技法についてのテスト

つづいて、暗文を施す黒色磨研土器を制作する際に最も暗文が映える煙燻焼成を探るため、煙燻焼成方法の違いによって、暗文の見え方がどのように変わるのかを比較するためのテストをおこなう。今回は、もみ殻などの油糧植物に埋めて焼成し煤煙を吸わせる埋燻黒陶、500℃～600℃ほどで煙燻燃料である植物を投入し、急速に煤煙を吸わせる急速煙燻黒陶、中南米の土器に見られるネガティブ文様を施す技法として使われる 100℃前後と低い温度でおこなう黒陶焼成である低温煙燻黒陶の 3 種類で実験をおこなう。

下準備として、器体表面にストライプ状に暗文を施したテストピース(高さ 8.5 cm、口径 8 cm)を用意する。器体成形後、一度全体を横方向にゴムベラで撫で整え、半乾燥状態になったところで、タテ方向に石を使った強い研磨をおこない、ストライプ状に暗文を施す(図 2-32)。乾燥後、800℃で焼成する。焼成後も暗文がはっきりと確認できる(図 2-33)。また、

本実験で使用する煙燻燃料は自身の制作環境に最も多く自生しており身近で採取できるトクサバモクマオウ⁷⁹を使用した。

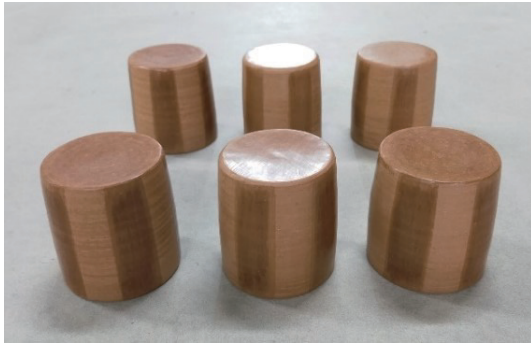


図 2-32：暗文を施したテストピース



図 2-33：焼成後

①埋燻黒陶

まず、日本の陶芸分野で、最も広く知られている黒陶技法である、もみ殻などの油分の多い植物に埋めて燻す方法、埋燻黒陶で実験をおこなう。今回は煙燻燃料としてモクマオウの葉を使用する。サヤの中に葉を敷き詰め、そこへテストピースを埋め込み(図 2-34、2-35)、密閉した後、ガス窯にて 600℃で焼成する。温度を上げ、最高温度が 600℃に達したところで、バーナーの火を消し、煙が出なくなるまで密閉しておく。温度が 100℃以下まで下がってから窯出しをおこなう。



図 2-34：埋め込んだテストピース

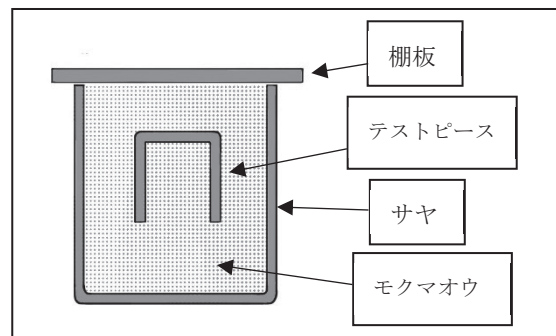


図 2-35：内部構造図(筆者作成)

《結果》

器面全体に炭素が吸着しており、しっかりと黒く燻され、暗文をはっきりと視認することができる(図 2-36)。また石を使った研磨によるタテ方向のストロークまで確認できる。今回は大きなストライプ状の暗文を施したピースでの実験だったが、埋燻黒陶では、もっと細かい暗文もはっきりと施すことができるのではないだろうか。暗文との併用に適した黒陶焼成技法であると言える。

⁷⁹ モクマオウ目モクマオウ科モクマオウ属トクサバモクマオウ。葉枝状の葉は線形で 6～9 枚が輪生している。本論文第 4 章 p.71 にて詳細の記述あり。



図 2-36：埋燻黒陶 焼成結果

②急速煙燻黒陶

つづいて八木一夫が用いた黒陶焼成技法である急速煙燻黒陶で実験をおこなう。埋燻黒陶と同じく煙燻燃料にはモクマオウの葉を使い、最高温度 600℃で濡らした葉を投入する。窯はガス窯の中に段を組み、上段にテストピースを置き、下段に葉を投入する仕組みとなっている(図 2-37、2-38)。最高温度が 600℃に達したら、バーナーの火を消し、窯を開け、葉を投入し、再度窯の蓋やバーナー口などを全閉して、煙が出なくなるまで密閉しておく。100℃以下まで下がってから窯出しをおこなう。



図 2-37：燻し窯

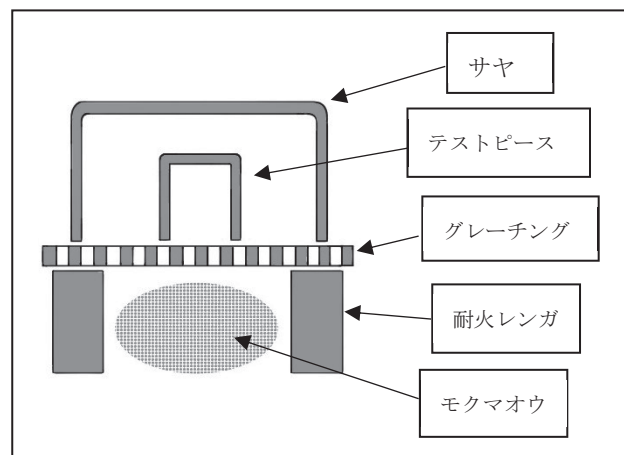


図 2-38：内部構造図(筆者作成)

《結果》

器体全体に炭素が吸着しており、埋燻黒陶と同等に暗文をはっきりと視認することができる(図 2-39)。急速煙燻黒陶では埋燻黒陶同様、もっと細かな暗文でもはっきりと施すことが可能であると予想できる。以上のことから、暗文との併用に適した黒陶焼成技法であると言える。

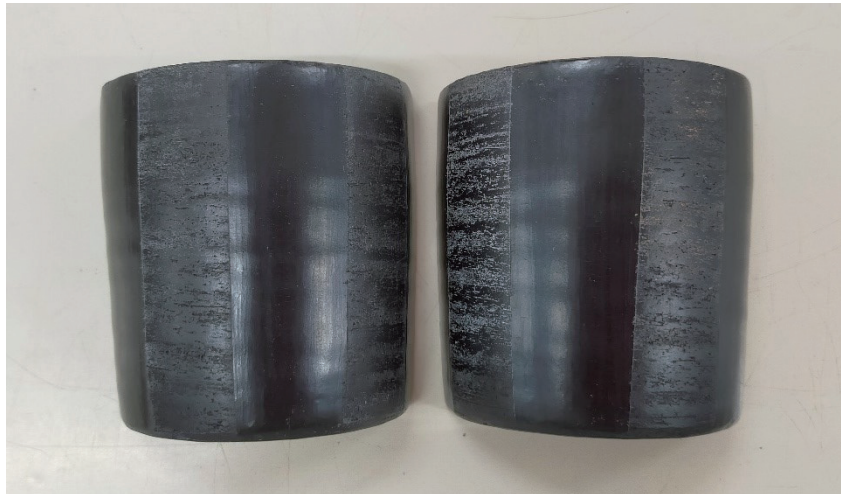


図 2-39：急速煙燻黒陶 焼成結果

③低温煙燻黒陶

最後にチュルカナスのやきものに使われている黒陶焼成技法である低温煙燻黒陶で実験をおこなう。煙燻焼成時の温度は100℃前後のため、非常に低火度で燻していく。2段構造になっている燻し窯の上段に作品を置いて燻す(図 2-40、2-41)。2段構造の下段にモクマオウの葉を詰め、着火し、火が上がらないように密閉し、くすぶらせる。煙が出なくなったら、窯出しをおこなう。



図 2-40：燻し窯

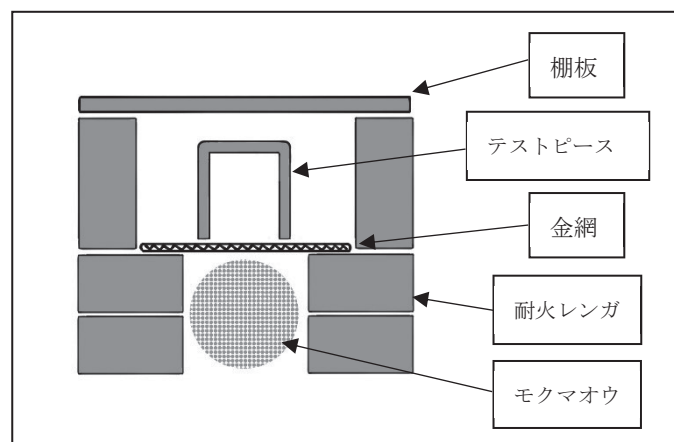


図 2-41：内部構造図(筆者作成)

《結果》

全体的に黒く燻され、チュルカナスのやきものの特有のツヤも全体的に定着している。研磨が弱い箇所にもツヤが定着したことにより、先の 2 つの結果に比べて少し暗文が目立たなくなっているように感じる(図 2-42)。この結果から、暗文を施す際の煙燻焼成技法としては低温煙燻黒陶を用いるのはあまり適さないといえるだろう。ただ、全く暗文が見えなくなってしまうわけではなく、研磨の方向の違いはうっすらと感じられるので、使い方次第で別の表現になり得るかもしれない。



図 2-42：低温煙燻黒陶 焼成結果

④まとめ

本実験によって、暗文と黒陶技法を併用する際に有効的に使える黒陶技法は「埋燻黒陶」と「急速煙燻黒陶」であることがわかった。

前に例に挙げた自作品《黒色磨研土器⁸⁰》では、燻しの工程に低温煙燻黒陶を用いたため、器体表面にススが定着し全体的にツヤが出てしまったことが、暗文が全く目立たなくなってしまう一因であったと言えるだろう。今後、暗文を装飾に用いた制作では、作品のサイズや複合する装飾技法に合わせて、使用する黒陶技法使い分けていくことが可能であるといえる。

(4) 暗文に関する技法実験のまとめ

本項では、中国・竜山文化の黒陶に施された暗文の観察を踏まえて、研磨についてのテストと、煙燻焼成技法についてのテストの2つの実験をおこなった。

研磨についてのテストでは、ただ研磨する方向を変えるだけでなく、暗文の研磨とその背景となる箇所との研磨の強弱の差が大きいほど暗文がはっきりと表れ、差が少ないほど薄っすらとした暗文の表現になり、研磨の工程は、暗文をより効果的に表現するために最も重要な工程であることがわかった。

煙燻焼成技法についての実験では、暗文と黒陶技法を併用する際に有効的に使える黒陶技法が埋燻黒陶と急速煙燻黒陶であることがわかった。チュルカナスのやきものに使われる低温煙燻技法では器体全面に特有のツヤが定着するため、暗文が目立たなくなってしまった。ただ、この結果は暗文と低温煙燻技法の併用が全くできないという訳ではなく、暗文と黒陶を施す際にさらにマスキングも併用することで、ツヤによる暗文のグラデーション表現も可能になるのではないかと新しい気づきを得る結果となった。これについては、

⁸⁰ 本論文 p.41 の図 2-27、図 2-28 を参照。

引き続き技法研究をおこなっていききたい。

今回実験をおこなったことで、基本的な暗文の施し方を理解するに至った。実験後、今回の結果を踏まえて制作した《黒陶暗文白金彩壺》では、暗文による幾何学文様をはっきりと施すことに成功した(図 2-43)。今後の暗文を装飾に用いた制作では、作品のサイズや併用する装飾技法に合わせて使用する黒陶技法使い分けていくことが可能であると言える。



図 2-43：《黒陶暗文白金彩壺》

2-2 低火度焼成と金彩の併用

筆者は黒陶技法を研究する中で、並行して黒陶技法と併用できる装飾技法も探ってきた。黒が映える滑らかな質感と、黒によって強調される立体物としての存在感が黒陶作品の持つ良さではあるが、同時に作家としての個性や作品の独創性を確立するため更なる展開を目指す必要性を感じてきた。

そこで本節では低火度焼成における新たな装飾技法の確立を目指し、黒陶焼成と金彩⁸¹を併用する装飾技法の確立を目指す。現在、黒陶焼成と併用できる装飾技法としては、低火度釉を使ったものが存在しており、実際に京都芸術大学の授業にて黒陶焼成と合わせて紹介されている⁸²。800℃程度で溶化する低火度釉ならば素地が焼き締まることがないため、研磨による特徴的な艶感や黒陶焼成による炭素の定着と併用することが可能である。また低火度釉を施した箇所は黒陶処理を施しても炭素が吸着・定着しない。これらの事柄を参考にして、焼き付け温度が700℃～800℃である金彩も、低火度釉と同様に黒陶焼成と併用できる技法であるのではないのだろうかと思いついた。

しかし金彩というのは、あくまで上絵付けの技法であり、通常は本焼き焼成を終えた釉薬面に施すものであって、無釉の素地に直接施すものではない。また本来、金液の焼き付けは非常に繊細で、金の定着や発色を良くするために施す箇所の下地の状態が良いことは前提条件であるとされている。ただ、石によって研磨を施した面であれば、器体表面の小さな穴をつぶし、滑らかに均一化されるため、もしかすると金が定着するかもしれないという小さな期待からこの実験をおこなうことにした。

本節では①研磨の有無による実験、②下地に赤絵を施すことによる2つの定着実験をおこなう。そして金が定着した場合、黒陶技法と併用するため、チュルカナスのやきものに使われる低温煙燻黒陶と組み合わせて、土を使ったマスキングによる実験をおこなう。

2-2-1 金液の定着実験①「研磨の有無による実験」

(1) 実験の目的

まず初めに、低火度焼成の素焼き面への金液の焼き付けが可能であるかを検証するため、金液の焼き付け実験をおこなう。それに合わせて、後にネガティブ技法を施すことを前提として、チュルカナスのやきものの特徴の一つである「表面を研磨する工程」を取り入れて、表面を研磨している状態の素焼き面に金液を焼き付けることが可能であるか実験する。

予想としては、土肌をそのまま残し研磨していないものは金液を吸ってしまうが、表面を研磨したものは、土肌の目を埋めることによって素焼き面でも金液を焼き付けることができるのではないかと考えた。

⁸¹金を使った装飾技法。金泥、金箔、金液などを使用し彩画する。

⁸²京都芸術大学通信教育課程 Blog 「【陶芸コース】黒田村アートビレッジにて～黒陶焼成～」、2019年1月18日、(<https://www.kyoto-art.ac.jp/t-blog/?p=91559>)。

(2) 実験内容

素焼き面に金彩を施すことが可能であるか実験する。一方は成形したままの状態、一方をチュルカナスの特徴に倣い、表面に光沢が出るまで石で研磨する(図 2-44)。

①土肌をそのまま残したもの(図 2-45)

②表面を研磨したもの(図 2-46)



図 2-44

これらを一度 800℃で焼成し、その上に金液を塗り、再び 800℃で金液を焼き付ける。

(3) 結果と考察

①土肌をそのまま残したもの

ガサガサとした素焼き面が金液を吸ってしまったため、きれいに発色しなかった(図 2-47 左)。

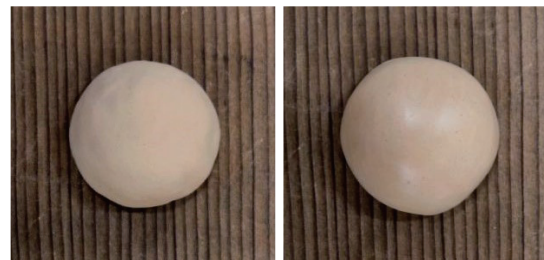


図 2-45

図 2-46

②表面を研磨したもの

研磨することによって素地の目が埋まり、表面にツヤが生まれ、うまく金液を焼き付けることができた。また期待以上にきれいな発色を得ることができた(図 2-47 右)。



図 2-47

2-2-2 金液の定着実験②「下地に赤絵を施すことによる実験」

(1) 実験の目的

実験①で素焼き面への金液の焼き付けが可能であることがわかったが、実験②では金の発色をより良く安定的なものにすることを目的に実験する。陶磁器の装飾技法の代表的なもので赤絵金欄手(図 2-48)⁸³という、滲みにくい赤の上絵具の特性を活かして背景を赤で塗り埋めた上に金で絵付けした様式がある⁸⁴。これは金彩の定着と発色を良くする為に頻繁に使われる上絵技法である。

そこから発想を得て、赤絵金欄手の様式に倣い



図 2-48：《色絵金彩龍文平鉢》
世界陶磁全集〈9〉より引用

⁸³ 岡田衛 (編)『世界陶磁全集 〈9〉：江戸(四)』、東京：小学館、1994 年、p.190。

⁸⁴ 石川県九谷焼美術館「九谷焼とは」(<http://www.kutani-mus.jp/ja/kutani>)。

下地に赤絵を施すことによって、より表面の目が埋まり、赤絵金欄手同様に研磨した素焼き面でも金の定着と発色が良くなるのではないかと考え、実験をおこなうことにした。

(2) 実験内容

赤絵金欄手に倣い、金彩を施す前の下地に赤の上絵具を焼き付けることで金の定着と発色の向上を図る。比較のため、

①下地に赤絵を施したもの(図 2-49)

②赤絵を施していないもの(図 2-50)



図 2-49



図 2-50

の2つに分けて実験する。

(3) 結果と考察

①下地に赤絵を施したもの

赤絵の焼き付けまではきれいな発色だったが、金液を上から施した際に赤絵が金液を吸ってしまったためか、発色が悪く、質感もザラザラとしてしまった(図 2-51)。



図 2-51

②赤絵を施していないもの

赤絵を施していないものの方が、表面で金液をはじき、発色も良かった(図 2-52)。①と②の結果を受けて、素焼き面だと赤の上絵具を吸ってしまい、表面がザラついてしまうからか、釉薬面に施す赤絵金欄手とは違い、仮説に反して下地に赤絵を施しても金の発色を良くする効果は得られなかった。



図 2-52

2-2-3 黒陶技法との併用実験「土を使ったマスキングの有無による実験」

(1) 実験の目的

この実験で、いよいよ本節の主題である黒陶技法と金彩の併用を試みる。今回は中南米のネガティブ文様土器に使われている低温煙燻焼成を用いて黒陶焼成をおこなう。実験①・②の結果から研磨した素焼き面への金液の定着が可能であることがわかったので、「①赤絵の上に金彩をし、その上に土でマスキングをしたもの」、「②赤絵の上に金彩をし、マスキングをしないもの」、「③金彩のみで、その上に土でマスキングをしたもの」、「④金彩のみで、マスキングをしないもの」、の4種類に分けて黒陶技法による装飾を施していく。マスキングをすることによって金への炭素の定着は防げるが、マスキングを剥がす際に金彩も一緒に剥がれてしまうことが懸念される。また、炭素は釉薬面などのツルツルとした目の埋まった表面には定着しづらいことから、マスキングをしなくても金彩自体が残るのではないかと仮説を立てている。

(2) 実験内容

実験①・②を踏まえて、金彩の上に燻しの工程をおこなっていく。

- ①赤絵の上に金彩をし、その上に土でマスキングをしたもの(図 2-53①)
- ②赤絵の上に金彩をし、マスキングをしないもの(図 2-53②)
- ③金彩のみで、その上に土でマスキングをしたもの(図 2-53③)
- ④金彩のみで、マスキングをしないもの(図 2-53④)

の4種類に分けて実験していく。



図 2-53

実験に使用する燻し窯は、簡易的に煉瓦を組んで作った密閉性の高い二段構造窯(図 2-54)を使用する。窯内部は金網を間に組んだ二段になっており(図 2-55)、窯の下段で火を起こし、少しの間、窯自体を温めてから使用する。燻しの燃料となるマンゴーの葉も窯の下段に詰め点火する。燻す対象物は、煙が良く当たるように上段に置く。



図 2-54 : 燻し窯

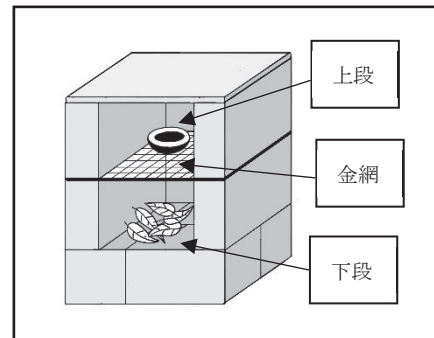


図 2-55 : 窯構造(筆者作成)

(3) 結果と考察

①赤絵の上に金彩をし、その上に土でマスキングをしたもの

マスキングで金彩が剥がれることはなかったが、赤絵を下地に施したことによって、そもそも金の発色が悪くなり、金彩としての良さが損なわれてしまった(図 2-56①)。

②赤絵の上に金彩をし、マスキングをしないもの

赤絵を下地に施したことによって、表面がザラザラしてしまい金の発色が悪く、金彩の部分にも炭素が定着してしまっている。金彩を施す必要性を感じない(図 2-56②)。

③金彩のみで、その上に土でマスキングをしたもの

マスキングによって金彩が剥がれることはなく、ほとんど焼き付けた時のままの輝きを保っている。炭素が定着している面と定着していない金彩部分の面がはっきりと分かれているように見える(図 2-56③)。

④金彩のみで、マスキングをしないもの

燻した直後は金彩の上にも煤が被っていたが、少し研磨することによって金彩が出てきた。少し炭素が定着した感じも見られるが、金の輝きは損なわれておらず、マスキングをしなくても、金彩自体が炭素の定着を防ぐ働きをしているように見える(図 2-56④)。



図 2-56

2-2-4 実験結果のまとめ

今回の「低火度焼成と金銀彩の併用」を目的とした実験の結果についてまとめていく。まず実験①により、金液は素焼き面を研磨したものなら、施釉をしていなくても定着することがわかった。実験②では、通常金の発色を良くすると言われている、下地に赤絵を施す技法を試したが、今回の素焼き面への金彩では、逆に発色を悪くしてしまうという結果になった。そこで以下の結果のまとめでは、この2つを前提条件として論を進めていく。

また、今回の実験でおこなった工程を大きく分けると、①研磨、②赤絵、③金彩、④マスキング、⑤いぶしの5つの工程に分けられる。今回はこれらの工程を踏んで、4つの条件のもと実験し比較した。

①赤絵の上に金彩をし、その上に土でマスキングをしたもの

赤絵の焼き付けまではきれいな発色だったが、金彩を上から施した際に赤絵が金液を吸ってしまったためか、発色が悪く、質感もザラついてしまった。燻しの工程においても、マスキングの際に金彩が剥がれることはなかったが、そもそも金の発色が悪かったために金彩としての良さが損なわれてしまった(図 2-57)。

②赤絵の上に金彩をし、マスキングをしないもの

条件①と同様、赤絵の影響を受け、そもそも金の発色が悪く、表面もザラザラとして

いたため、金彩の部分にも煤が定着してしまっている。金彩を施す必要性を感じない結果となった(図 2-58)

③金彩のみで、その上に土でマスキングをしたもの

磨くことによって素焼き面の目が埋まり、表面にツヤが生まれ、想像していたよりも金彩がきれいに発色した。マスキングによって金彩が剥がれることもなく、ほぼ金を焼き付けた時のままの輝きを保っている。炭素が定着している面と、定着していない金彩部分の面がはっきりと分かれているように見える(図 2-59)。

④金彩のみで、マスキングをしないもの

焼した直後は金彩の上にも煤が被っていたが、少し研磨することによって金彩が現れた。少し炭素が定着した感じも見られるが、金の輝きは損なわれておらず、マスキングをしなくても、金彩自体が素焼き面の目を埋める働きをし、炭素の定着を防いでいるように見える、興味深い結果となった(図 2-60)。

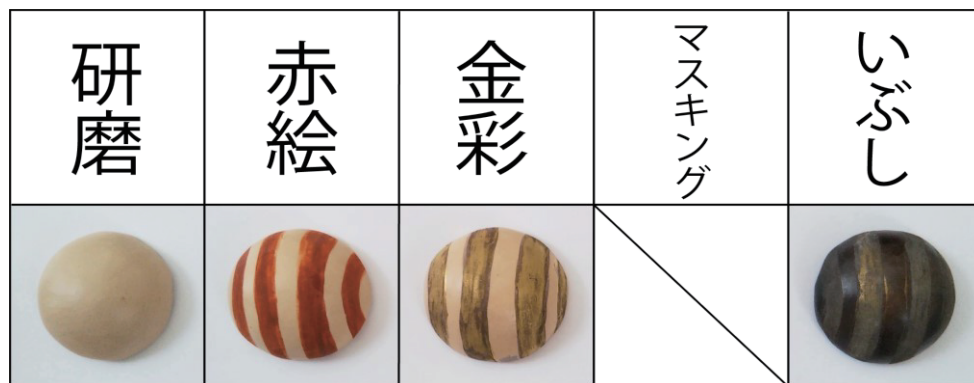


図 2-57



図 2-58

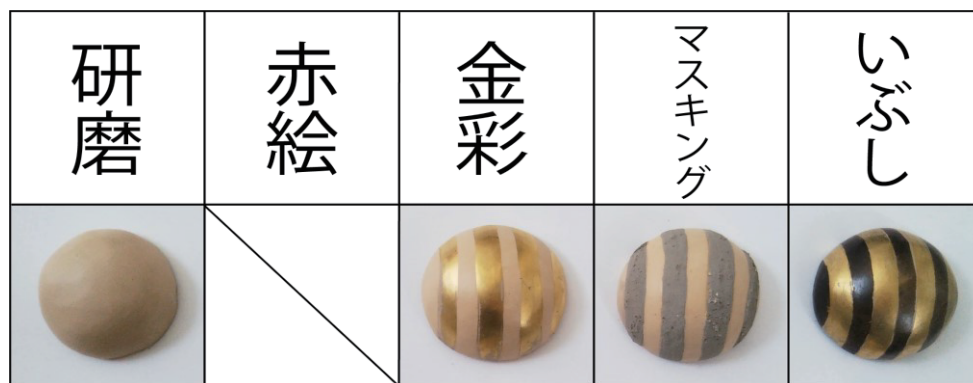


図 2-59

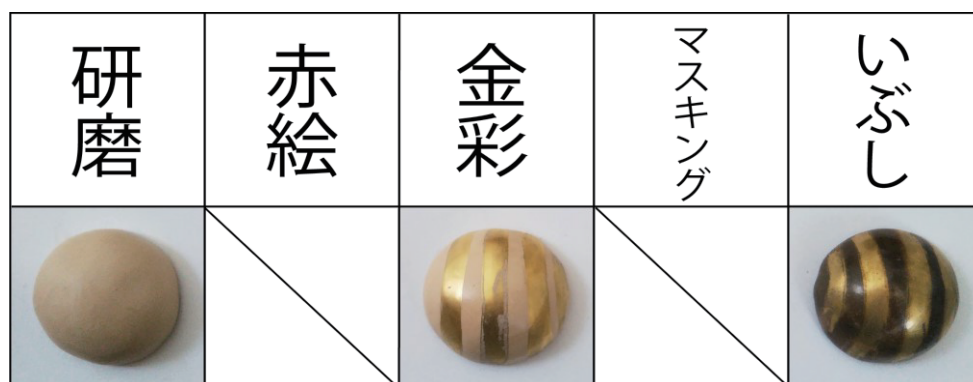


図 2-60

2-2-5 まとめ

本節では、低火度焼成の焼物の表現の幅を広げるため、黒陶焼成と併用できる低火度釉を使った装飾技法から着想を得て、金彩に関する焼成実験をおこなった。実験の結果、素焼き面でも表面を十分に研磨することによって金液が焼き付けられることがわかった。また、金液のより良い定着を目指して、金の発色のために下地に赤絵を施す赤絵金欄手の技術を参考に、素焼き面に赤絵具を施した後に金を焼き付ける実験もおこなったが、予想に反して金はきれいに発色しないことがわかった。黒陶技法との併用に関してまとめると、結果は図 2-61 のようになった。図 2-61①、②は下地に赤絵具を施したため金が発色していないが、③、④は申し分のない金の発色が得られた。また、炭素の定着について、土によるマスキングを施した③は金彩の縁がはっきり出ているのに対し、マスキングをしなかった④は金彩部分の縁がぼやけているように見える。しかしマスキングをしなくても金彩部分への炭素の定着はあまりみられないことから、③と④のどちらも表現技法として成り立ち、使い分けることで表現の幅を広げることができると考えられる。

以上の結果から、黒陶技法と金銀彩の併用は可能であると言える。これまでは釉薬の上に施すものとされてきた上絵技法だが、表面を研磨し、滑らかに整えることで、低火度焼成の素焼き面でもきれいに定着することがわかった。また、金液の焼き付け温度が 750℃～850℃と素焼きの温度帯と重なっているため黒陶技法との併用が可能である。これによって低火度焼成における装飾技法の幅が広がったと言っても過言ではないだろう。

また今回の実験ではテストピースという小さな範囲での焼成実験であったが、今後の課題として、さらに広い面積への金彩の安定した焼き付け方法を探るとともに、自身の作品制作の中で、この技法をどのように展開し活用していくかが低火度焼成における装飾技法を広げる鍵になると考えている。低火度焼成と金彩を併用する装飾表現は、これからの現代陶芸作品の幅を広げるような可能性をはらんでいる、おそらくまだ誰も試みていない新しい装飾表現であるといえるだろう。

	下地に 赤絵あり	下地に 赤絵なし
マスキング あり	① 	③ 
マスキング なし	② 	④ 

図 2-61

2-3 黒陶技法の分類

2-3-1 黒陶について

現在、日本の陶芸分野では煤煙を燻し込む技術を用いて焼成した黒い焼物のことを大きく「黒陶」と分類している。筆者は本研究を進める中で、考古資料の技術的な研究が進み、さまざまな作家が黒陶技法を自身の表現として取り入れている現在、その表現や技術的な差異が多岐に渡っているにも関わらず、いまだに日本における黒陶技法の定義や位置づけが「黒陶」という一言で片づけられてしまっていることに対して疑問を抱くようになった。また同時に、かつて八木一夫が用いていたマツの葉を使った黒陶技法、チュルカナスのやきものに使われている黒陶技法、日本陶芸では最もポピュラーな手法といえるであろう、もみ殻などに埋める黒陶技法を実験的に焼成し、比較した実感として、その工程の違いによって得られる「黒」の特徴が明らかに違うものであると感じてきた。黒い器面の特徴が見られるものを「黒陶」という一言で片づけてしまうのは、工芸の技法として曖昧ではないかと思い、実験を経て、それぞれの違いを明確にし、本論の中で黒陶技法の分類を試みたいと考えている。また、技法として手順を明確にすることで、組み合わせる技法や装飾に対して、より効果的な黒陶の手法を選択できることが可能になり、新しい陶表現の切り口となるのではないだろうか。

まず前提として、「黒陶」という言葉が日本の陶芸分野において、どのように定義づけられているのかを確認する。『原色陶器大辞典』（1990 年）、『陶芸事典』（1991 年）には、それぞれ以下のように解説されている。

土器焼成の時、窯の中を還元状態にしたうえ松葉などの油煙を出す燃料で燻べ、炭素を土器の表裏に付着・吸収させてできるのが黒陶である。さらに、表面を篋で磨いて光沢を出したものもある。《…以下略》⁸⁵

表面に炭素が付着するか、素地内に炭素が沈着して黒色を帯びた土器。燻焼（還元炎焼成をすすめてさらに過還元状態にし、窯内の炭素を多量にして黒く燻し焼成する）するか、黒鉛などを塗り、ヘラで研磨して艶を出すかした。《…以下略》⁸⁶

このように、現在の日本の陶芸分野では、器体に炭素が定着して表面だけが黒いものも、炭素が吸着して器体内部まで黒いものも同様に「黒陶」と呼ばれている。しかし筆者のこれまでの経験上、器体表面に定着しているのと器体内部まで吸着しているのとでは、展開できる表現が大きく変わってくるように思える。そこで本節では、黒陶焼成時の温度帯と煙燻燃料として使用する植物に着目し、それぞれ実験をおこない、黒陶技法で表現できる

⁸⁵ 加藤唐九郎『原色陶器大辞典』二十二版、京都：淡交社、1990 年、p.346。

⁸⁶ 室伏哲郎『陶芸事典』、東京：日本美術出版、1991 年、p.136。

ことの幅広さについて言及する。

2-3-2 煙燻技法の違いによる実験

筆者は、これまでの制作における経験から、黒陶焼成における炭素の定着の仕方には温度の違いが大きく関係していると推測している。例えば、中南米の土器に見られるネガティブ文様を施す技法として使われる黒陶技法(以下、低温煙燻黒陶と呼ぶ)では、炭素の定着は表面のみであり、100℃前後と非常に低い温度で器面を黒くすることが可能になっている。

そして、古来より日本で燻し瓦の生産に使われてきた黒陶の技法は、500℃～600℃ほどで煙燻燃料である植物を投入し、急速に煤煙を吸わせるもの(以下、本論では急速煙燻黒陶と呼ぶ)であった。もみ殻などの油糧植物に埋めた状態で焼成して煤煙を吸わせる方法(以下、埋燻黒陶と呼ぶ)では 500℃～800℃近く温度を上げる場合があり、時には器体表面が銀化することもある。今挙げただけでも 3 種類の焼成方法に分けられる。

そこで本項では、上記 3 種類の焼成方法でそれぞれ黒陶焼成実験をおこない、炭素の定着の仕方や黒色の見え方にどのような差異が見られるのかを考察する。

(1) 実験準備

今回の実験では、①埋燻黒陶、②急速煙燻黒陶、③低温煙燻黒陶の 3 種類の煙燻焼成実験で使用する葉を統一するため、筆者の研究拠点である沖縄県立芸術大学で最も身近にとれるトクサバモクマオウの葉(図 2-62)を使用する。テストピースにはあらかじめ電気窯にて 800℃で素焼きをおこなったものを使用する。



図 2-62：モクマオウの葉

(2) 実験記録

① 埋燻黒陶

まず日本の陶芸で、最もポピュラーに使われている黒陶技法である、もみ殻などの油分の多い植物に埋めて燻す方法、埋燻黒陶で実験をおこなう。サヤの中にモクマオウの葉を敷き詰め、そこへテストピースを埋め込み(図 2-63)、密閉した後、ガス窯にて 600℃で焼成する(図 2-64)。温度を上げ、最高温度が 600℃に達したところで、バーナーの火を消し、煙が出なくなるまで密閉しておく。温度が 100℃以下まで下がってから窯出しをおこなう(図 2-65)。



図 2-63：モクマオウの葉に埋める様子



図 2-64：密閉状態



図 2-65：窯出しの様子

《結果》

黒陶焼成を施した断面を見ると、表面だけでなく内部まで黒くなっていることがわかる。燻されて炭素が吸着したと同時に、強還元状態が続いたため、素地内部まで黒くなったと考えられる(図 2-66、2-67)。

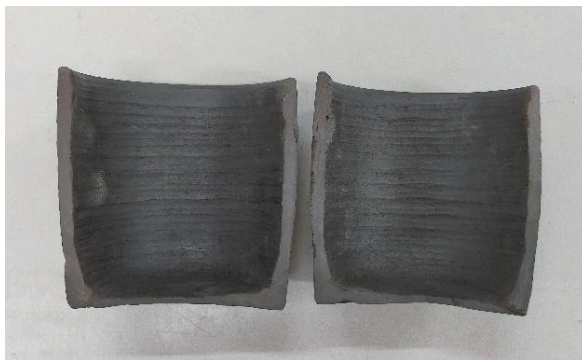


図 2-66：埋燻黒陶 断面図

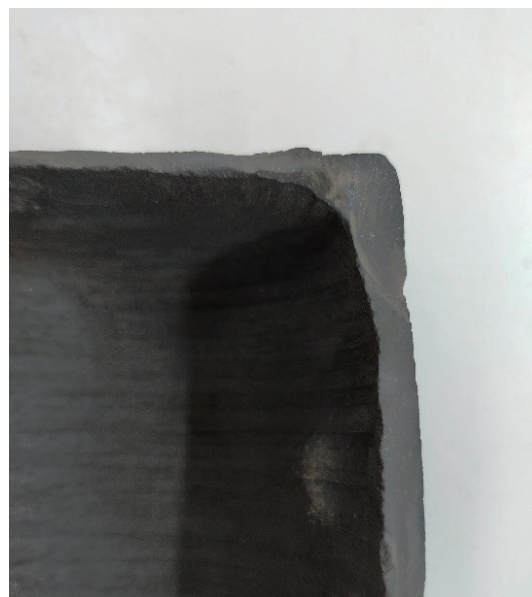


図 2-67：埋燻黒陶 アップ

② 急速煙燻黒陶

次に、黒陶によるオブジェ表現の第一人者である八木一夫が使っていた急速煙燻黒陶を用いて実験をおこなう。かつて燻し瓦の制作過程で使われていた燻し方を応用した、あらかじめ濡らしておいた松葉などの油糧植物を 500℃～600℃の窯に投入して、発生した水蒸気の圧力によって急速に燻すという黒陶技法である。以下、八木がおこなっていた黒陶焼成方法についての出川哲朗による記述である。

素焼きした作品を窯に入れ、松の割り木等の薪で窯の温度を上げ、五〇〇度ぐらいの温度になったら、濡らした松葉を入れてから素早く、焚口などあらゆる口を塞ぎます。窯を密閉することによって、燻し焼きの状態にするのです。窯の隙間からは内部の圧力によって、黒い煙ではなく、青白い煙が周囲に漏れてきます。窯の中では、松葉は完全燃焼してしまわないで、炭素が窯の中で充満し、作品の表面に吸着していきます。水蒸気によって、窯の中の圧力が高まっているので、ほんの一瞬の間に、素焼きの作品の、胎土のわずかな隙間に煤が浸透していきます。徐々に温度が低下していくにつれて、真っ黒な炭素微粒子はしっかりと表面に吸着します。⁸⁷

以上の手順を参考に、本実験では黒陶煙燻実験をおこなう。

日本において黒陶は、縄文時代後期に起源が見られ、以後発達し、弥生時代になると漆黒の黒陶が見られるようになる。しかしその後は、釉薬の発展と共に器物として用いられることは減少し、その技術は主に黒い燻し瓦(図2-68)などによって伝えられてきた。以下は八木の黒陶を解説した海上雅臣の引用である。



図 2-68：《軒棧瓦》愛知県陶磁美術館所蔵

黒陶は歴史的には、土器から陶器に進む中間に生まれている。黒いいぶし瓦にその技術は伝えられていて、戦後までは蒲団の中に入れて足をあたためる行火などに使われているが、戦後のやきものに黒陶を用いる人はいなかった。⁸⁸

この黒陶技法を再び陶表現として応用し、その技術を広めたのは八木一夫をはじめとする走泥社の陶芸家たちである。それからというもの黒陶技法は、走泥社が火付け役となり、現代に至るまで陶芸オブジェのジャンルで積極的に取り入れられるようになった。

⁸⁷ 出川哲朗「黒陶について」『終わりにきれない「近代」 八木一夫とオブジェ焼き』、東京：美学出版、2008 年、pp.168-169。

⁸⁸ 海上雅臣『やきものの現代－八木一夫前後－』、文化出版局、1988 年、p.131。

八木のおこなっていた黒陶焼成は、一度素焼き焼成した作品を煙し専用窯に入れ、松などの薪で 600℃ほどまで窯内の温度を上げたところで、濡らした松葉を投入・密閉し、濡らしていることで多量に発生する水蒸気の圧力を活かしながら、煙し焼き状態にする方法であった。以下も海上雅臣の文章の引用である。。

黒陶を瓦と同じといっても、瓦を割るとわかるが、あれは表面からほんの二、三ミリ程度しかいぶされていない。胎土は白アンのように部厚くない。八木の黒陶は芯のすこしがグレイになっているくらいでほとんど漆黒のように丁寧に燻染されている。⁸⁹

上記から八木の黒陶作品は、煙燻焼成をおこなう際に窯内部の強還元状態が長く続くため、器体内部までススが沈着していることがわかる。また先述したように、八木の黒陶焼成方法は、500℃～600℃に達した時点で濡らした松葉を窯に投げ入れ、発生する水蒸気の圧力を利用して、急激に煤煙を器体に吸着させる方法である。この技法によって、深みのある黒が得られることに加え、その緻密な肌には、ある一定の強度と撥水性を取り入れることができる。

実験では埋燻黒陶と同様にモクマオウの葉を使い、最高温度 600℃で濡らした葉を投入する。使用する窯はガス窯の中に段を組み、上段にテストピースを置き(図 2-69)、下段に葉を投入する仕組みとなっている(図 2-70)。最高温度が 600℃に達したら、バーナーの火を消し、窯を開けて葉を投入し、再度窯の蓋を閉じ、煙が出なくなるまで密閉しておく。100℃以下まで下がってから窯出しをおこなった。



図 2-69：上段にテストピース



図 2-70：下段に葉を投入する様子

《結果》

黒陶焼成を施した断面を見ると、表面から 0.2 mmほどの炭素が吸着している層があることがわかる。前述の埋燻黒陶と比べて、還元焼成によって素地内部まで黒くなっているわけではなく、急激に煤煙を当てられることで表面から炭素の吸着だけがされたといえる(図 2-71、2-72)。この結果から、八木の黒陶が「八木の黒陶は芯のすこしがグレイになっている

⁸⁹ 海上雅臣『やきものの現代－八木一夫前後－』、文化出版局、1988 年、p.131。

るくらいでほとんど漆黒のよう」⁹⁰であると仮定するのならば、納得のいく黒になるまで何度も繰り返し黒陶焼成をおこなっていたか、一定時間還元状態が続く方法で煙燻されたかと想定できるのではないだろうか。

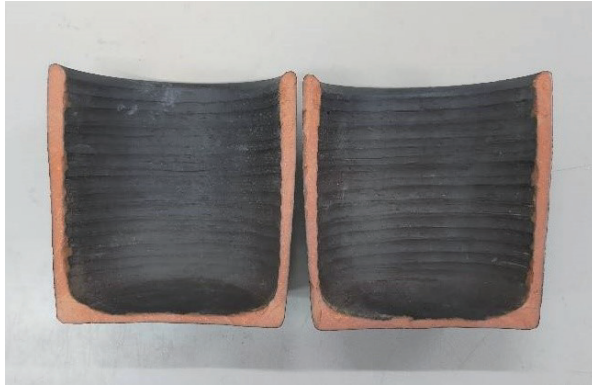


図 2-71：投入式黒陶 断面図



図 2-72：投入式黒陶 結果

③ 低温煙燻黒陶

最後に、ペルー北部のチュルカナス地方の焼物(図 2-73)の装飾で用いられる「ネガティブ文様技法」で使われる 100℃前後という低温でおこなわれる黒陶技法を用いて実験する。

ネガティブ文様技法とは、土器の装飾技法のひとつで、700～800℃程度で焼成した土器に水で溶いた土(泥漿)⁹¹で文様を描き、その上からマンゴーなどの油分を多く含む葉を燃やし、炭素を定着させ、最後に土を落として文様を抜き出す技法である。この黒陶技法は、燻す際の窯内の温度が 100℃前後までしか上がらず、先述の 2 つの黒陶技法のように素地に炭素が吸着するわけではないため、煙が当たらない箇所は素地の色を残すことができる。この温度帯の低さが、ネガティブ文様技法が成立する所以である。

黒陶焼成時のマスキングの実験については、先行研究として西卓男がおこなった実験が 2020 年の大和大学の紀要に掲載されている。西の実験は、彼の研究題材である雲南式野焼き法を活かした黒陶焼成の可能性を探るものであるため、その焼成温度は最高到達点が約 1000℃と非常に高く、黒陶焼成としては成功している



図 2-73：チュルカナスのやきもの
国立民族学博物館 所蔵

⁹⁰ 海上雅臣『やきものこの現代－八木一夫前後－』、文化出版局、1988 年、p.131。

⁹¹ 正確には土と灰と砂を混ぜ合わせ、水で溶いた泥漿状のもの。

が、マスキングの併用に関しては成果を得られずにいた⁹²。今回は、チュルカナスのやきものの煙燻焼成技法に則り、低い温度帯での実験をおこなった。

2 段構造になっている燻し窯(図 2-74)の上段に作品を置いて燻していく(図 2-75)。2 段構造の下段にモクマオウの葉を詰め、着火し、火が上がらないように密閉して燻ぶらせる。煙が出なくなったら、窯出しをおこなう。



図 2-74：2 段構造窯（外観）



図 2-75：上段にテストピース

《結果》

器体外面も内面もしっかりと黒く燻されており、特有のツヤも確認できる。また黒陶焼成を施した断面からは、先の 2 つのように炭素が吸着した層は見られず、器体表面に定着する形で黒く燻されていることがわかる(図 2-76、2-77)。

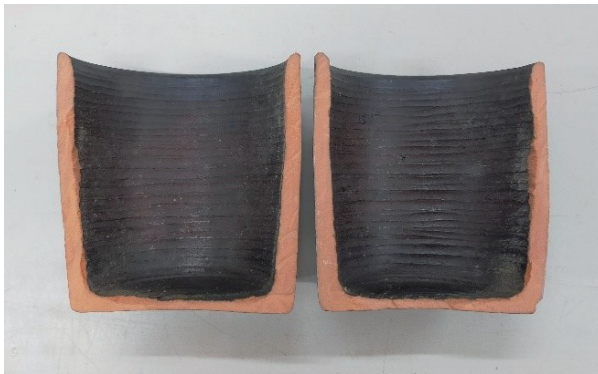


図 2-76：低温煙燻黒陶 断面図

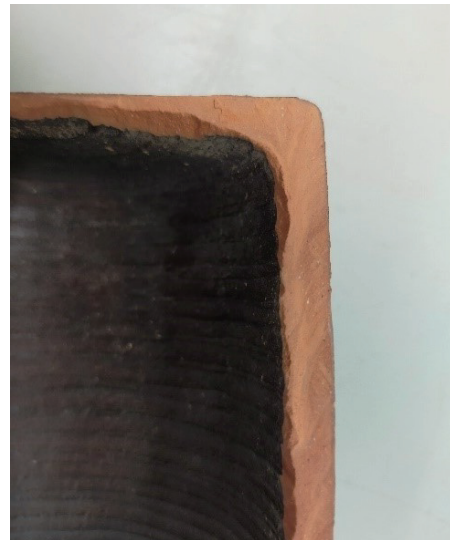


図 2-77：低温煙陶 結果

⁹² 西卓男「雲南式野焼き法の特徴を生かして：黒陶焼成の可能性」『大和大学研究紀要』6 巻、大和大学、pp.89-97、2020 年。

(3)まとめ

本項では①埋燻黒陶、②急速燻黒陶、③低温燻黒陶の 3 種類の黒陶技法の燻焼成実験をおこなった。それぞれのテストピースの断面を比較し、炭素の吸着・定着には燻焼成をおこなう温度帯と燻される時間の違いが大きく関係していることが明らかになった。

埋燻黒陶では、燻焼成により炭素が吸着したと同時に、油糧植物に器体を埋め、密閉することで長時間の強還元状態が続いたため、胎土内部まで黒くなった。瞬間的に濡らした油糧植物を投入することによって大量の煤煙と水蒸気が発生し、極度の還元状態になる急速燻黒陶では、その断面の観察から器体表面より 0.2 mmほど炭素が吸着している層ができていることがわかった。前述の埋燻黒陶と比べて、還元焼成によって素地内部まで黒くなっているわけではなく、600℃に達したと同時に急激に燻焼成をおこなったため、器体表面から炭素の吸着だけが起こったと考えられる。低温燻黒陶では、器体表面にチュルカナスのやきものにみられる特有のツヤが確認できる。また断面からは、埋燻黒陶や急速燻黒陶のように炭素が吸着している層は視認できず、器体表面に定着する形で黒く燻されていることがわかった。それぞれの断面の特徴を図にまとめると以下ようになる(図 2-78)。今回の結果から、低温燻焼成による表面のみへの炭素の定着だからこそ、チュルカナスのやきもののような、くっきりとしたネガティブ文様を施すことが可能になっていると言っているだろう。

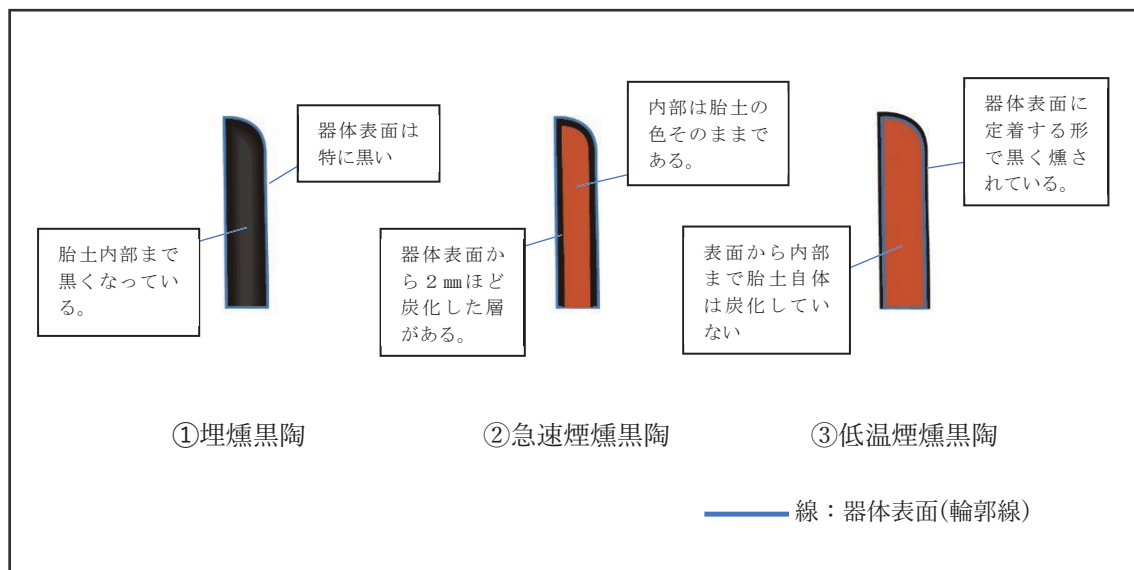


図 2-78：テストピース断面の簡略図(筆者作成)

暗文の実験についての項で先述したが、2020 年に筆者が制作した黒色磨研土器では、低火度焼成の段階では明瞭に認識できた暗文が燻焼成の工程で低温燻黒陶を用いたため、表面に炭素とマンゴーの葉特有のツヤが定着し、暗文が全く目立たなくなってしまったという経験があった。その原因として器体表面に炭素が定着する黒陶技法である低温燻黒陶を使って燻焼成をおこなったことも一因として挙げられるだろう。このことから、

黒陶技法を表現によって使い分けるために、それらの性質を理解することは重要になってくると言えるだろう。以後、自身の制作では目指す表現に合わせ、埋燻黒陶・急速燻黒陶・低温燻黒陶の3種類の黒陶焼成技法を使い分けていきたい。

また以上の実験結果から黒陶技法について考察し、本論文にて以下のように黒陶技法を分類したいと考えている(図 2-79)。

第一に『陶芸事典』(1991 年)による黒陶の定義から言葉を借りると①「表面に炭素が付着するか、素地内に炭素が沈着して黒色を帯びた土器⁹³」と、②「黒鉛などを塗り、ヘラで研磨して艶を出す⁹⁴」黒陶に大きく二分できる。それぞれ「燻黒陶」と「彩色黒陶」という呼称を付け分類する。そして燻焼成の中でも炭素が吸着するか、定着するかの違いにより二分でき、それぞれ「吸着黒陶」、「定着黒陶」と呼ぶことにする。さらに吸着黒陶の中で、燻焼成を始めるタイミングの違いによって「埋燻黒陶」、「急速燻黒陶」に分けられると考えた。定着黒陶には中南米のネガティブ文様に用いられる 100℃前後での燻焼成、「低温燻黒陶」が含まれる。以上が本項で提示する黒陶技法の分類である。この分類は現段階では自身の制作の中で黒陶技法の使い分けをするためのものに過ぎないが、黒陶技法の持つ表現の幅広さを作品における効果的な使い分けを通して発信していき、いつか日本の陶芸分野において広く認識されることを目指したいと考えている。

また本実験で取り上げることはできなかったが、本項で彩色黒陶という呼称をつけた器体表面に黒煙や顔料を塗布する黒陶技法をはじめ、世界各地にはまだまだたくさんの「黒陶」が存在し、その数だけ燻焼成の技術も存在している。この先も燻焼成の使い分けによる低火度焼成の表現の幅を広げるため引き続き研究を続ける。

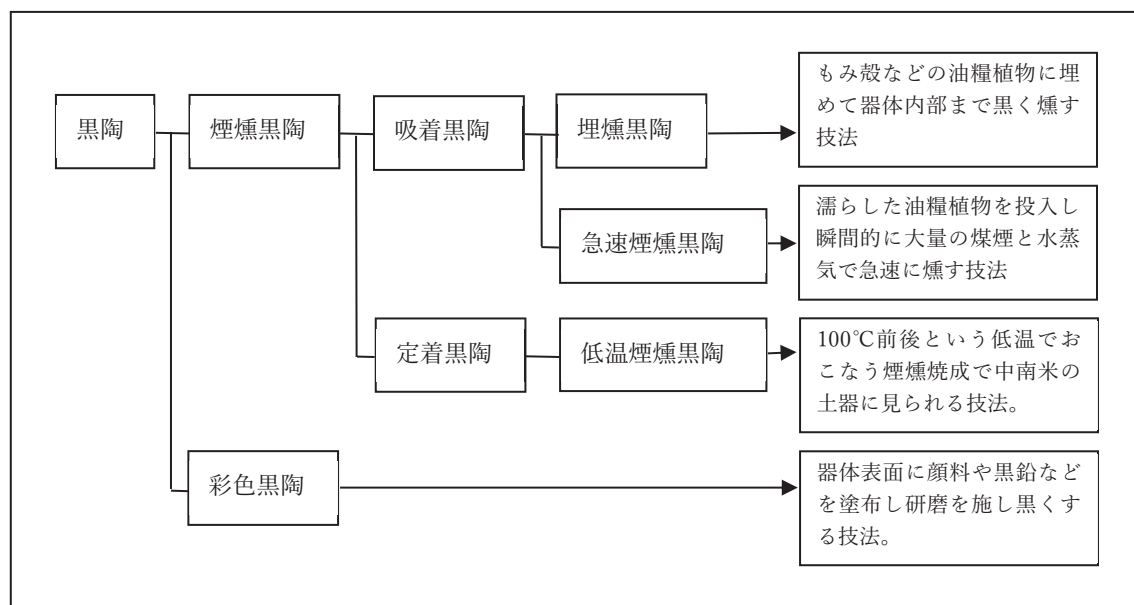


図 2-79：黒陶技法の分類(筆者作成)

⁹³ 室伏哲郎『陶芸事典』、東京：日本美術出版、1991 年、p.136。

⁹⁴ 同上、p.136。

2-3-3 植物別燻焼実験

本項では、マンゴーの葉以外でもチュルカナスのやきもののような特有の色合いやツヤ感を表現することはできるのか、ネガティブ文様技法がマンゴーの自生しない土地でも用いることのできる技法になり得るのかを検証するため、使用する葉を変えて煙燻焼成実験をおこなう。

チュルカナスのやきものについて研究し、ネガティブ文様技法を用いた制作をする中で、自身がこの技術を制作に取り入れることができたのは、たまたま沖縄というマンゴーが自生する土地に暮らしていたからなのだろうか疑問に思ったことがきっかけで本実験をおこなうに至った。そこから、低温煙燻焼成による黒陶がマンゴー以外の植物でも代用可能な技法なのかといった純粋な疑問につながった。しかしチュルカナスのやきものについて調査を進める中で、かつての煙燻焼成ではマンゴーの葉は使われていなかったことが判明し（以下で詳述する）、本格的に本実験をおこなう必要性を感じ、実験するに至った。

第1章でも述べたが、ネガティブ文様技法を用いるペルー北部・チュルカナス地方の土器では、煙燻焼成をおこなう際の燃料として現在はマンゴーの葉を使用している。1960年代初め、古代ビクス文化(紀元2～5世紀)の土器が出土したことをきっかけに、若い陶工たちの間で、ビクス土器の特徴を取り入れた新しい焼物をつくろう、という気運が高まり、現地の陶工たちはチュルカナスの特産品としてネガティブ文様土器の生産に力を入れてきた。現在のチュルカナスのやきものにマンゴーの葉が使われているのは、ビクス文化の土器製作技術の再生に尽力した陶工たちが、ネガティブ文様を土器に描くために、さまざまな葉っぱでの燻しの実験をおこなった中で、特にマンゴーの葉を燃やした際に独特の光沢感や、より良い炭素の定着が得られたからだと言われている⁹⁵。また、チュルカナス地方はマンゴーの栽培が盛んであることも大きな要因となり、現在に至るまで、チュルカナス地方のネガティブ文様土器の黒陶焼成ではマンゴーの葉が使われてきた。

しかし、植物学的側面からマンゴーについて調べると、ビクス文化が営まれた時代には、まだ南米にマンゴーは存在していないことがわかった。以下はマンゴーの起源について『熱帯果樹類図説』（1973年）と『果実の事典』（2008年）からの引用である。

マンゴー *Mangifera indica* Linn. はインド・ビルマ起源 Indo-Burma origin で、インド東北部丘陵地帯の森林中に野生していた⁹⁶

マンゴーは5000年以上前からインドで栽培されてきた。その後、徐々に世界各地に伝えられたが、〈…中略…〉新大陸へは18世紀初頭にポルトガル人によってブラジルに伝えられ、〈…中略…〉メキシコへはスペイン人により18世紀後半に伝えられ、19

⁹⁵ 藤井龍彦「伝統の再生―ペルー北海岸、チュルカナスのやきもの―」『民族藝術』13号、東京：民族藝術学会、1997年、pp.152-160。

⁹⁶ 照屋全昌『熱帯果樹類図説』、那覇：第一教育図書、1973年、p.242。

世紀後半にはハワイへ入り、その後オーストラリアにも伝えられた。⁹⁷

こうした記述から元来マンゴーはインド原産で、南米に伝わったのは1700年以降とされていることがわかる。このことから、紀元2世紀～5世紀に栄えたビクス文化で作られていたネガティブ装飾の土器は、器面を黒くする燻しの工程でマンゴーの葉を使用していなかったと推定できる。よって本研究で熟覧調査をおこなってきたネガティブ文様が施された全ての土器は、マンゴーの葉以外の燃料によって煙燻焼成されたことがわかった。

マンゴー以外の植物での煙燻焼成については確かな情報が得られなかったが、ピウラ⁹⁸の焼物に関するスペイン語の文献“La Cerámica de Piura”とホームページに掲載されたチュルカナスのやきものに関するレポート“CHULUCANAS POTTERY, ANCIENT TECHNIQUES, AND UNIQUE STYLE”に数行だけ、これについて触れている記述がある。ただ、どちらも確証があるものではないため、本論では参考に軽く触れる程度に留めておく。以下は両文献からの引用である。

(9)Quemado o cocción: El Quemado se realiza ya sea junto con la cerámica utilitarla (siempre en el fondo) en hornos grandes o en hornos pequeños, da poca profundidad, permitiendo el ingreso del aire (les da un cocimiento más uniforme) es la llamada atmósfera oxidante, o no permitiendo el ingreso del aire “atmósfera reductora” para obtener el color negro o negro combinado. El combustible empleado es la leña de zapote o de overal.⁹⁹

訳文：(9)焼成と燻し：焼成は実用的な陶器と同じ窯か、小さくて浅い窯でおこなわれ(より均一な焼成をおこなうため、空気の入りが良い窯)酸化焼成がおこなわれる。また、空気の侵入を許さない「還元焼成」は、黒色または組み合わせた黒色を得ることができる。使用される燃料はサポジラまたはあらゆる薪である。(筆者訳)

The ceramist used household garbage to smoke the decorated pottery and later investigated the materials that Vicus culture used to smoke. Together with her brother-in-law Segundo, they tried paper, rice husks, banana leaves, etc. The one that worked the best was mango leaf, which is woody and has a resin that gives the ceramic an exceptional shine when smoked. Besides, it existed in abundance in the region. But since it was not an original plant, perhaps Vicus culture used the sapote leaf, which is very similar but smaller.¹⁰⁰

訳文：陶芸家は家庭ごみを使って装飾された陶器を燻製し、後にビクス文化で煙燻

⁹⁷ 杉浦明、宇都宮直樹、片岡郁雄、久保田尚浩、米森敬三(編)『果実の事典』、東京：朝倉書店、2008年、pp.444-445。

⁹⁸ ピウラ、チュルカナスの位置する県の名称。ピウラ県チュルカナス。

⁹⁹ José R. Sabogal Wiesse, “La Cerámica de Piura” IADAP, Sede Central, Sede Nacional del Perú, between 1980 and 1983, pp.109.

¹⁰⁰ Fiorella Madsen “CHULUCANAS POTTERY, ANCIENT TECHNIQUES, AND UNIQUE STYLE” (Chulucanas pottery, ancient techniques, and unique style - La casa de Freja), 2020.

焼成に使用していた材料を調査した。義理の兄弟セグンドと一緒に、彼らは紙・穀・バナナの葉などを試した。最も効果があったのは、木質で、燻製するとセラミックに並外れた輝きを与える樹脂が含まれているマンゴーの葉であった。その上、それはこの地域に豊富に存在していた。しかし、それは元来の植物ではなかったので、おそらくビクス文化ではマンゴーに似ている、より小さいサポジラの葉を使用したと考えられている。(筆者訳)

これらの記述によると、おそらくビクス時代にはサポジラの葉が使われていたと推定することができる。サポジラはメキシコ南部ユカタン半島付近原産の植物で、ビクス文化でネガティブ文様土器がつくられた地域にも近く、ネガティブ文様土器が出土している地域と照らし合わせても辻褄が合う。以下に引用した藤井龍彦による論文の記載からネガティブ文様土器の主な出土地域がわかる。

中央アンデスでは北海岸のガジナソ(Gallinazo)文化、南海岸のパラカス(Paracas)文化などで一般的であり、特にピウラ中心とするビクス文化では非常に多く見られ《…中略…》北のエクアドル地方、あるいはさらに北のメソアメリカにおいて古い資料が知られている¹⁰¹

このように植物学的側面から見ても、かつてネガティブ文様を施す際にサポジラが使われていたことが推定できる。また、サポジラは現在でも薪として使われており、南米の人々にとって非常に身近な樹木であるようだ。しかし、先述した通り、古代ビクス文化においてサポジラの葉を使って燻していたことについて確証となるものはまだ見つからない状況である。

ただ、元来中南米でおこなわれていたネガティブ文様土器の煙燻焼成において、マンゴーではない別の植物が使われていたとするならば、マンゴーの葉以外でもチュルカナスのやきもの特有の色合いや質感を表現することができるのではないだろうか。また、ネガティブ文様技法がマンゴーの自生しない土地でも用いることができる技法になり得るのか、本当にサポジラでネガティブ文様を施すほどの煙燻焼成は可能なのか、これらを明確にすべく、さまざまな植物の葉を用いて煙燻焼成実験をし、考察・実証をおこなった。

(1) 使用する植物について

これまで筆者は、沖縄でもマンゴーの葉が難なく採取できることもあり、マンゴーの葉で煙燻焼成をおこなうことがネガティブ文様を施すにあたって、当然で尚且つ確実であると思っていたが、元来の中南米でおこなわれていたネガティブ文様技法の煙燻焼成が、マンゴーの葉で燻焼されていないのであれば、マンゴーの葉だけでなく、他にもネガティブ

¹⁰¹ 藤井龍彦「伝統の再生―ペルー北海岸、チュルカナスのやきもの―」『民族藝術』13号 民族藝術学会、1997年、p.158.

文様を施す際の煙燻焼成に最適な葉があるのではないかと思います。これらを検討するため、本項ではマンゴーの葉とその他の葉を燃やした煙を当て、煤煙の定着を比較する実験をおこなうことにした。

まずは、マンゴーと同じウルシ科で、沖縄県内で採取可能な植物であるハゼノキとタイトウウルシの2種と、沖縄では自生しないがウルシ科の代表的な植物であるウルシの葉を岩手県より入手した。さらに、ウルシ科に加え、先述したビクス時代のネガティブ文様土器に使われていたと仮定されているサポジラ、そして八木一夫が黒陶技法で使っていたマツ科の中で沖縄に自生するリュウキュウマツ、筆者が制作している環境で一番身近に自生する油糧植物のモクマオウを合わせた、全7種で比較することとした。また、同条件での焼成実験ではないので、本論では正式な比較対象とはしていないが、日本では手に入らないウルシ科の植物として、ベトナムで入手したカシューナットノキの葉での黒陶実験の結果も記録することとする。

今回の実験では、(1)マンゴー、(2)タイトウウルシ、(3)ハゼノキ、(4)ウルシ、(5)サポジラ、(6)リュウキュウマツ、(7)モクマオウの7種類の植物の葉を乾燥した状態でそれぞれ100g、200g、300g用意した。それぞれの葉が燃え尽きるまで、テストピースに煙を当て続け、黒色の定着具合を比較する。まず、それぞれの植物の概要を記す。

【各植物の概要】

①マンゴー（学名：Mangifera indica L.）



図 2-80：マンゴーの葉



図 2-81：マンゴーの樹木

【分類】ムクロジ目 ウルシ科 マンゴー属 マンゴー

【原産地】インド北東部から北ビルマの熱帯ヒマラヤ地域

【形態】常緑高木で高さ10～20m、あるいはそれ以上になる。葉は長さ15～30cm、幅6～10cmで、葉表は光沢のある深緑色、葉裏は淡緑色である。樹皮からは染料用の成分やゴム質を採取することができる。また、漆類成分であるマンゴールという成分が含まれている¹⁰²。実験で使用したものは沖縄県で主に生産されているアーウィン種の葉である。

¹⁰² 杉浦明、宇都宮直樹、片岡郁雄、久保田尚浩、米森敬三（編）『果実の事典』、東京：朝倉書店、2008年、pp.443-451。

邑田仁『原色樹木大図鑑』、東京：北隆館、2004年、p.420。

②タイトウルシ（学名：Semecarpus gigantifolius）



図 2-82：タイトウルシの葉



図 2-83：タイトウルシの樹木

【分類】ムクロジ目 ウルシ科 タイトウルシ属 タイトウルシ

【原産地】フィリピン諸島、台湾

【形態】中型の常緑高木で高さ 8～15m になる。葉は長さ 35～50 cm、幅 8～12 cm で、葉表は光沢のある濃緑色、葉裏は緑灰色である。葉身は長楕円形、先はとがり、基部は鋭形である。樹皮は有毒で皮膚につくとかぶれる。¹⁰³

③ハゼノキ（学名：Rhus succedanea L.）



図 2-84：ハゼノキの葉



図 2-85：ハゼノキの樹木

【分類】ムクロジ目 ウルシ科 ウルシ属 ハゼノキ

【原産地】中国、東南アジア、インド

【形態】落葉高木で高さ 7～10m になる。葉は奇数羽状複葉で 4～7 対の小葉からなる。小葉は長さ 4～10 cm、幅 1.5～3 cm、広皮針形または狭長楕円形で先端と基部はやや鋭形である。漆類成分であるラッコールと呼ばれる成分を多く含む。果実からはロウがとれる有用樹である。樹液に触れるとかぶれる。¹⁰⁴

¹⁰³ “Flora of Taiwan 2ed ed” Taipei : Editorial Committee of the Flora of Taiwan, 1993, p.587.

池原直樹『沖縄植物野外活用図鑑 第 8 巻 ばら科～きつねのまご科』、東京：新星図書出版、1989 年、p.48.

¹⁰⁴ 邑田仁『原色樹木大図鑑』、東京：北隆館、2004 年、p.416.

④ウルシ (*Rhus verniciflua* Stokes)



図 2-86：ウルシの葉



図 2-87：ウルシの木

【分類】ムクロジ目 ウルシ科 ウルシ属 ウルシ

【原産地】中国、インド、チベット

【形態】落葉高木で高さ 10m ほどになる。葉は奇数羽状複葉で 3～7 対の小葉からなる。小葉は長さ 8～12 cm、幅 4～7 cm、卵形または楕円形で先端は鈍くとがり、基部は丸い。葉表は濃緑色、葉裏は淡緑色となる。漆成分であるウルシオールと呼ばれる成分を多く含む。漆汁は漆器などを塗るのに使われる。樹液は非常にかぶれやすい。¹⁰⁵

⑤サボジラ (学名：*Achras zapota* L.)



図 2-88：サボジラの葉



図 2-89：サボジラの樹木

【分類】ツツジ目 アカテツ科 マルニカラ属 サボジラ

【原産地】メキシコ南部ユカタン半島付近

【形態】熱帯性の常緑高木で高さ 5m～2m ほどになる。葉は長さ 5～15 cm、幅 2～7 cmの楕円形。葉表は濃緑色、葉裏は淡緑色となる。樹体内には乳液が含まれ、どの部位でも傷をつけると白い乳液がでる。その樹液からチューインガムの原料となるチクルが採取できる。別名チューインガムノキ。¹⁰⁶



図 2-90：チクル

¹⁰⁵ 邑田仁『原色樹木大圖鑑』、東京：北隆館、2004 年、p.414。

¹⁰⁶ 杉浦明、宇都宮直樹、片岡郁雄、久保田尚浩、米森敬三（編）『果実の事典』、東京：朝倉書店、2008 年、pp.275-277。

邑田仁『原色樹木大圖鑑』、東京：北隆館、2004 年、p.619。

⑥リュウキュウマツ（学名：Pinus luchuensis Mayr）



図 2-91：リュウキュウマツの葉



図 2-92：リュウキュウマツの樹木

【分類】 マツ目 マツ科 マツ属 リュウキュウマツ

【原産地】 トカラ列島以南

【形態】 常緑高木で幹の高さは 25m ほどになる。葉は線形で長さ 10～20 cm、幅 1.2 mm 内外、でやわらかである。樹体には樹脂を含む。木工材として利用される。別名リュウキュウアカマツ。¹⁰⁷

⑦トクサバモクマオウ（学名：Casuarina equisetifolia）



図 2-93：トクサバモクマオウの葉



図 2-94：トクサバモクマオウの樹木

【分類】 モクマオウ目 モクマオウ科 モクマオウ属 トクサバモクマオウ

【原産地】 オーストラリア

【形態】 常緑高木で幹の高さは 7～10m ほどで大きいものでは 20m になる。葉枝状の葉は線形で 6～9 枚が輪生している。若枝にはトクサの茎の様に節がある。針葉樹の様相であるが被子植物である。¹⁰⁸

¹⁰⁷ 邑田仁『原色樹木大圖鑑』、東京：北隆館、2004 年、p.752。

佐竹義輔、原寛、亘理俊次、富成忠夫（編）『日本の野生植物 1 木本』、東京：平凡社、1999 年、p.7。

¹⁰⁸ 邑田仁『原色樹木大圖鑑』、東京：北隆館、2004 年、p.1。

佐竹義輔、原寛、亘理俊次、富成忠夫（編）『日本の野生植物 1 木本』、東京：平凡社、1999 年、p.26。

(2) 実験の工程

次に本実験の工程について記す。以下の手順で植物別のネガティブ文様技法の黒陶実験をおこなった。まずは下準備として、器面を十分に研磨したテストピースとして用意した高さ 7 cm、胴径 9 cm の小壺(以下、テストピースと記す)を 800°C で素焼きし、共土とシャモット、灰を混ぜて作ったマスキング材で器体に文様を施す(図 2-95)。



図 2-95

- ① 煨焼時の温度を一定にするため、煨焼前に 80°C にキープした小型の電気窯(図 2-96)に入れ、テストピースを温める(図 2-97)。
- ② 耐火レンガで組んだ煨焼用の簡易 2 段構造窯の上段にテストピースをセットし(図 2-98)、下段に葉を詰め、点火し、密閉する(図 2-99)。窯内の構造は以下のような(図 2-100)。
- ③ 葉に火が付かないようにくすぶらせながら燃やし、煙を当て続ける。
- ④ 葉が燃え尽き、煙が出なくなったら、窯から出す。
- ⑤ 粗熱が取れたら、マスキング材を水で洗い流す。
- ⑥ ①～⑤の手順で、7 種類の植物の葉に対して、それぞれ 100g、200g、300 g と量を増やしながら 3 回の煨焼実験をおこなう。



図 2-96

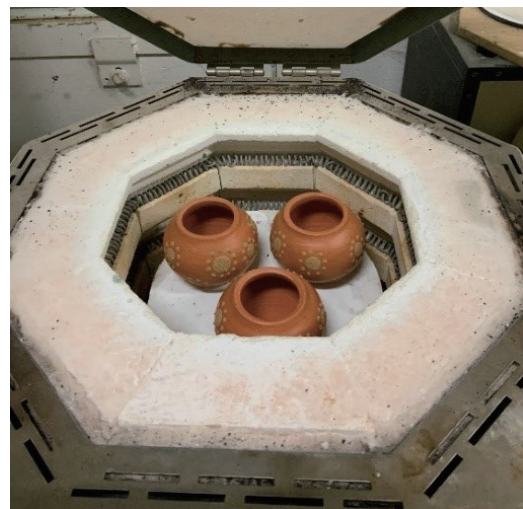


図 2-97



図 2-98



図 2-99

《燻焼用簡易 2 段構造窯の構造》



窯・下段（葉を詰める段）



窯・上段（金網で段を組みテストピースを置く）

窯の簡略図(筆者作成)

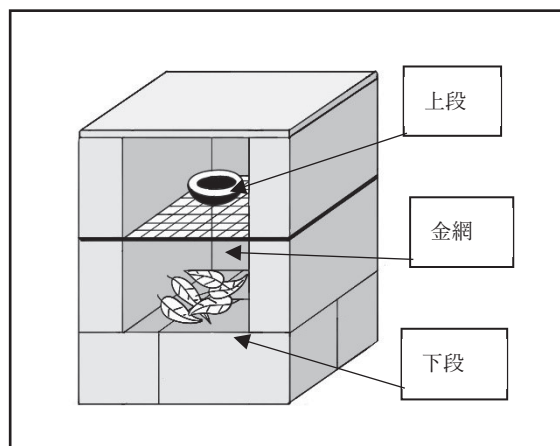


図 2-100

(3) 実験結果

①マンゴー

《100g》

器体下部の煙が良く当たる箇所から上部にかけて、こげ茶～茶褐色の柔らかいグラデーションになった。100gでも十分にネガティブ文様を確認することができた(図 2-101)。



図 2-101

《200g》

100gでは下部からのグラデーションになっていたが、200g分の煙を当てると器体全体が満遍なくこげ茶色に燻されている。燻した直後は特につややかに表面がコーティングされている。ネガティブ文様もよりはっきりと確認できた(図 2-102)。



図 2-102

《300g》

より濃いこげ茶色に燻されている。特に煙が強く当たる器体下半分は、黒に近い色合いである。もちろんネガティブ文様もより一層はっきりと表れている(図 2-103)。



図 2-103

マンゴーの葉は一枚一枚が大きく乾燥状態でも厚みがあり、しっかりとしているため、長く煙が出続け燃費が良い印象であった。また、少量でもネガティブ文様もしっかりと表現でき、特有のツヤが得られ、特に燻した直後は水をはじくほどコーティングされていた。

②タイトウウルシ

《100g》

薄くではあるが、一応ネガティブ文様が確認できるほどには燻されている。ただ、ツヤ感は得られなかった(図 2-104)。



図 2-104

《200g》

200g に量が増えると、ネガティブ文様がはっきりと確認できるほどに茶色に燻され、特に煙が強く当たった下半分はこげ茶まで燻されている。また器体表面にツヤも確認できる(図 2-105)。



図 2-105

《300g》

器体上部もこげ茶色に燻され、ネガティブ文様もくっきりと表れている。ただ、200g と比べると、定着具合にそれほど大差がないように感じる(図 2-106)。



図 2-106

タイトウウルシの葉は大きいですが、乾燥すると薄く、かなり燃え尽きるのが早い印象であった。そのため、煙の量が少なく、マンゴーに比べて燻されるまで時間がかかる上、葉の量もかなり必要になるようであった。ただ、器体に当てる煙が一定量を超えれば、ネガティブ文様は施す事が可能であることがわかった。

③ハゼノキ

《100g》

色ムラはあるが、ネガティブ文様がしっかりと確認できる。100g という少量の葉であっても燻した直後は器体全体がつややかである(図 2-107)。



図 2-107

《200g》

200g になると、ムラも少なく、器体全体がやわらかなこげ茶色に燻された。ネガティブ文様もしっかりと施されている(図 2-108)。



図 2-108

《300g》

燃やす葉の量が増えた分、しっかりと燻され、かなり黒に近いこげ茶色になっている。ここまで黒く燻されるとムラは一切感じられない(図 2-109)。



図 2-109

小葉一枚一枚は小さいが、乾燥後も意外としっかりしており、煙の量も多い。燻している最中、独特な匂いがした。ロウの成分を含んでいるためか、燻した直後は燃やす葉の量に関わらず、器体全体がつややかになり、少しベタつく印象であった。マスキングを剥がし、洗い流すと、ツヤ感とベタつきは抑えられる。多少ムラはあるが、茶褐色～黒まで、と得られる色幅も広い。

④ウルシ

《100g》

薄い色調だが、煙が良く当たっている器体下部から上部にかけてやわらかなグラデーションに燻されている。また、少し茶褐色の中に赤みを感じられた(図 2-110)。



図 2-110

《200g》

満遍なくしっかりとこげ茶色に燻されている。ネガティブ文様もしっかりと表れ、マスキングを剥がし、洗い流した後にもツヤが感じられた(図 2-111)。



図 2-111

《300g》

器体全体が満遍なくしっかりと燻されているが、色味の濃さについては、下半分は少し濃いこげ茶色であるが、200g と大きな差異は感じられない。マスキングを洗い流した後もツヤ感が残っている(図 2-112)。



図 2-112

ウルシの葉は乾燥すると薄くやわらかくなり、タイトウルシ同様、燃え尽きるのが早く煙が少ない印象を受けた。また、ハゼノキ同様、煙がかなり独特な匂いがする。色味自体はやわらかなこげ茶だが、やはり漆成分が作用してか、ツヤ感はしっかりと残っていた。

⑤サボジラ

《100g》

器体全体がやわらかいこげ茶色に満遍なく燻され、ネガティブ文様もしっかりと施すことができている。また、マスキングを洗い流した後もツヤ感がしっかりと維持されていた(図 2-113)。



図 2-113

《200g》

満遍なく燻され、器体全体が 100g の時よりも濃いこげ茶色になり、よりネガティブ文様がしっかりと表れている。また、つややかさも増しているように感じられた(図 2-114)。



図 2-114

《300g》

葉の量を増やした分、しっかりと燻され、より一層濃いこげ茶色になっている。ツヤ感もしっかりと維持されている(図 2-115)。



図 2-115

サボジラの葉は乾燥すると光沢を維持したまま薄くパリパリとした状態になる。煙はそこまで強く上がる印象はなかったが、ゴム質であるチクルが含まれているためか独特の匂いがした。マスキングを洗い流す際の撥水性はそこまで強くないが、表面のツヤ感 は他の植物よりも強く見受けられた。また、マンゴーに近い茶色の色幅を得ることができた。

⑥リュウキュウマツ

《100g》

器体全体にかなり満遍なく燻すことができた。また他の植物に比べ、100g という少量でもかなり濃いこげ茶色になった。ネガティブ文様もくっきりと表れていた(図 2-116)。



図 2-116

《200g》

200g になると、かなり黒に近い色にまで燻すことができた。また、燻した直後は赤みのある濃いこげ茶色で器体全体がつややかである。マスキングを落とし、水で洗い流すと黒に近くなった(図 2-117)。



図 2-117

《300g》

300g では、燻した直後はツヤはあまり感じられず、漆黒に近い黒色であった。ただ、マスキングを剥がし、洗い流すと 200g とあまり大差がないように感じた(図 2-118)。



図 2-118

リュウキュウマツは葉が細く燃えやすいので、一度火を付けたら燃え続け、煙の量も多く、かなり効率よく黒く燻せるように感じた。しかし、マツに含まれているヤニが関係しか、少量の葉でもすぐに黒色になってしまうため、色幅を活かしたい場合の燻しの工程には向かないようである。

⑦モクマオウ

《100g》

ムラが大きいが、ネガティブ文様がわかる程度には全体的に燻されている。灰色がかった茶色であった(図 2-119)。



図 2-119

《200g》

200g になると、ムラは目立たなくなり、器体全体が彩度の低いこげ茶色に燻されている。ネガティブ文様ははっきりと表れている(図 2-120)。



図 2-120

《300g》

300g になると、より濃くこげ茶色に燻されている。特に器体下半分は黒色に近い。表面のツヤ感も増している。燻した直後は少し表面にベタつきが感じられた(図 2-121)。



図 2-121

リュウキュウマツ同様、葉が細く燃えやすいので、一度火を付けたら燃え続け、煙の量も多く、かなり効率よく黒く燻せるように感じた。ただ、リュウキュウマツより油分が少ないからか、色の定着度合、ツヤ感共に劣っているように感じる。

⑧カシューナットノキ (学名: *Anacardium occidentale* L.)

先述の通り、本論執筆中にベトナムに滞在する機会があったため、ウルシ科の植物であるが日本に生育していないため、手に入らないカシューナットノキの葉を用いて簡易的な黒陶実験をおこなうことができた(図 2-122)。ただし、他の植物と同条件での焼成実験ではないので、今回は他の植物との比較対象としては除く。ここでは、参考までに定着具合など簡易窯での実験結果を記録する。



図 2-122：現地で調達できる材料で制作した簡易窯



図 2-123：カシューナットノキの葉



図 2-124：カシューナットノキの樹木

【分類】ムクロジ目 ウルシ科 カシューナットノキ属 カシューナットノキ

【原産地】ブラジル東北部

【形態】純熱帯の常緑高木で高さ 10m～15m ほどになる。葉は長さ 10 cm～20 cm、幅 5 cm～10 cm前後で、倒卵形でやや皮質。殻などからは油性の汁液が採取でき、塗料や木材の保護剤として利用可能である。¹⁰⁹

《実験結果》

カシューナットノキの葉は厚みがあり、煙の量が多く、よく燃える印象であった。葉の量もおおよそ 150g ほどの少量であったが、器体全体がムラなく、かなり黒く燻されている。また、表面のツヤも十分に得られ、撥水性も認められた。残念ながら日本国内では手に入らないが、ネガティブ文様技法に使用する燃料としてはかなり扱いやすいように感じた(図 2-125)。

¹⁰⁹ 杉浦明、宇都宮直樹、片岡郁雄、久保田尚浩、米森敬三(編)『果実の事典』、東京：朝倉書店、2008 年、pp.555-558。

邑田仁『原色樹木大圖鑑』、東京：北隆館、2004 年、p.421。



図 2-125

(4) まとめ

今回の実験は、ネガティブ文様技法の燻煙焼成に用いる燃料として、どのような植物が適しているのかを探るため、油糧植物全 7 種を比較するものであった。現在チュルカナスのやきものに見られるネガティブ文様技法の燻煙焼成の燃料として使用されているマンゴーの葉を基準として、マンゴーと同じウルシ科から現在の日本に自生しているハゼノキ、タイトウウルシ、ウルシの葉を用いて実験をおこなった。加えて、かつて中南米でネガティブ文様土器に使われていたと推定できるサポジラ、そして八木一夫が黒陶技法で使っていたと言われるマツ科の中から沖縄に自生するリュウキュウマツ、筆者が制作している環境で一番身近に自生しているモクマオウを合わせた、全 7 種を採取し、それぞれ 100 g、200 g、300 g の計 3 回に分けて燻煙実験をおこなった。

結論から述べると、すべての植物の燻煙焼成結果から、ある程度の油分を含む植物であれば、一定量の煙を当て続けることで、どれもネガティブ文様を施す際の燃料として使用できることがわかった。定着するまでの時間や色味に差異はあるものの、効率の良さを抜きに考えれば、どれも土器にネガティブ文様を施す燻煙燃料として用いることが可能であると言っていだろう。

本実験の基準となる、チュルカナスで燻煙燃料として使用されているマンゴーの葉であるが、葉は一枚一枚が大きく、厚みがあり、少量の葉でも長く煙が出続け、効率が良い印象であった。また、今回の実験では茶褐色から濃いこげ茶色に至るまで、色幅も広く得られた。ネガティブ文様もしっかりと表現され、チュルカナスのやきものにみられる特有のツヤを得ることができ、特に燻した直後は水をはじくほど表面がコーティングされていたのが印象的であった。

マンゴーと同じウルシ科の植物で、外来種でありながら、その繁殖力の強さにおいて、現在沖縄で増え続けているタイトウウルシは、一枚一枚の葉はとても大きく、特徴的な光沢と厚みがあり、採取段階では燃料として扱いやすいように思われた。しかし乾燥すると薄く柔らかくなり、点火してから燃え尽きるまでかなり早い印象であった。そのため、他の葉と比べると葉の質量に対して器体に当たり続ける煙の量が少なく、ネガティブ文様を施すためには、器体全体が燻されるまでに燃焼する葉の量が多く必要になることがわかつ

た。ただ、器体に当てる煙が一定量を超えれば、ネガティブ文様を施す事ができるため、効率は下がるが煙燻燃料として使用可能であるといえる。

沖縄に自生するウルシ科の植物の中で、唯一の固有種であるハゼノキは、小葉一枚一枚が小さく、可燃部が少なく感じられ、燃料としては少し物足りない印象であったが、燃えやすさに加え、ロウの成分を含んでいるためか、燃焼時に発生する煙の量が多い印象であった。燻している最中は独特な匂いがした。燻した直後は燃やす葉の量に関わらず、器体全体がつややかになり、燻した直後に触ると少しベタつきが感じられた。マスキングを剥がし、洗い流すと、ツヤ感とベタつきは少し弱まる。多少の色ムラはあるが、茶褐色から黒までと得られる色幅も広い。

沖縄には自生しないが、ウルシ科の植物という括りで実験をおこなうのであれば、欠かすことのできないウルシの葉は、油分を多く含み、ウルシオールという特有の成分を含むことから、マンゴーの自生しない地域でネガティブ文様技法をおこなう際に使用する煙燻燃料として大きく期待していた。しかし、ウルシの葉は乾燥すると薄くやわらかくなり、タイトウルシ同様、燃え尽きるのが早く、煙の量が少ない印象を受けた。またハゼノキ同様、煙からかなり独特な匂いが感じられた。色味自体はやわらかなこげ茶だが、やはり漆成分が作用してか、ツヤ感はしっかりと残っている。

かつて中南米においてネガティブ文様を施す際に使われていた煙燻燃料だと仮定されているサポジラの葉は、乾燥すると光沢を維持したまま、薄くパリパリとした状態になる。点火後、煙が強く上がる印象はなかったが、チクルと呼ばれるゴム質が含まれているためか独特の匂いがした。マスキングを剥がし洗い流した際の印象は、撥水性はそこまで強くないが表面のツヤ感は他の植物よりも強く見受けられた。また、マンゴーに近いきれいな茶色の色幅を得ることができた。

八木一夫が黒陶焼成を施す際に煙燻燃料として使っていたマツに倣って、沖縄で採取可能なマツ科の植物であるリュウキュウマツで実験をおこなった。葉が細く燃えやすいので、一度火を付けたら燃え続け、発生する煙の量も多く、かなり効率よく黒く燻せるように感じた。しかし、マツに含まれているヤニが関係してか、少量の葉でもすぐに黒色になってしまうため、色幅をコントロールするのは難しいように感じた。ただ、八木にとっては瑞々しい質感の獲得と造形表現の一環として黒陶表現を取り入れていたため、色幅の調整の必要はなく、急速煙燻黒陶を用いて全体を均一に黒く燻す場合においては、煙燻燃料としてのマツの葉の使用は効率がよいといえるだろう。

筆者の制作環境で最も身近に自生しているモクマオウの葉はリュウキュウマツ同様、葉が細く燃えやすいので、一度火を付けたら燃え続け、煙の量も多く、かなり効率よく黒く燻せるように感じた。色幅のコントロールもリュウキュウマツ同様、少し難しい印象である。ただリュウキュウマツより油分が少ないからか色の定着度合・ツヤ感共に劣っているように感じる。

本実験によって燃料として用いる植物の違いにより、得られる色味も多少変わってくることがわかった。特に、ウルシ科の植物は赤みがかった茶色が得られ、マツやモクマオウ

は煙を当てれば当てるほど寒色寄りの黒に近づいていくことがわかった。また、その燃えやすさから途切れることなく煙を当て続けることができるため、他の葉に混ぜて使う事で煙の量を調節することが可能であると推定できる。ハゼノキに関しては、燻した直後のツヤ感だけでいえばマンゴーの葉をもしのぐものがあり、作品にツヤ感を加味したい際に使うなど場面によって使い分けたり、併用することが可能であると考えられる。

以上の結果から、定着するまでの時間や色味に差異はあるが、油分を含む植物であれば一定量の煙を当て続けることで、ネガティブ文様を施す際の燃料として使用できることが明らかになった。また、燻煙焼成の燃料を使い分けることで、ほんの小さな違いかもしれないが、茶褐色から黒の色幅・色味やツヤなど、黒陶作品の持つ印象をコントロールすることができ、低温煙燻焼成による黒陶表現の新たな可能性を見出すことができたといってもいいだろう。

2-4 小結

第2章では、熟覧調査で観察した実物資料をもとにおこなった再現作品の制作や技法の考察を通して、ネガティブ文様技法や暗文などといった装飾技法にみられる、古代に発達した巧みな技術について論述した。さらに低火度焼成の器面に金彩を施す技法の提起といった、新たな装飾技法を探る技法研究について論じた。

再現制作では熟覧調査をおこなった各地の土器の中からネガティブ文様が施されたエクアドルの土器《彩陶彩文幾何学文壺》の制作をおこなった。特に、たたきの技術によって形作られる美しく張りのある曲面と研磨の親和性の高さについては、再現制作を試みなければ気づき得なかった。以上のように、文献調査で知り得た制作技法や熟覧調査で観察した特徴などを参考にしながら再現作品を制作することで、実際に制作してみなければ知り得ない技術的な側面を作り手ならではの視点でより深く考察することができた。

また、中国・竜山文化の以降に発達した黒陶に施された暗文技法を取り上げ、研磨についてのテストと煙燻焼成技法についてのテストの2つを通して技法の考察をおこなった。研磨についてのテストでは、ただ研磨する方向を変えるだけでなく、暗文とその背景となる箇所との研磨の強弱の差が大きいほど暗文は明瞭に表れ、差が少ないほど薄っすらとした表現になった。研磨の技術はより効果的に暗文を表現するために最も重要な工程であるといえるだろう。暗文技法と併用する煙燻焼成技法についての実験では、暗文を施す際に有効的に使える煙燻焼成技法は埋燻黒陶と急速煙燻黒陶であることがわかった。これら2つはどちらも強還元状態で燻し、炭素が器体内部へ吸着するタイプの煙燻焼成技法である。対してチュルカナスのやきものに使われる低温煙燻黒陶では器体表面に炭素が定着するため暗文が目立たなくなってしまった。暗文を明瞭に施すには、焼成や燻しなどの全工程の後に、研磨によって暗文を施した直後の状態から表面の質感がいかに変化しないかが重要になってくるようである。ただ、この結果は暗文と低温煙燻黒陶の併用が全く向かないという訳ではなく、暗文と黒陶処理を施す際にさらにマスキングも併用することで、ツヤによる暗文のグラデーション表現も可能になるのではないかと、という新しい気づきに繋がる良い結果を得ることができた。

つづいて低火度焼成における新たな装飾技法を試行した。低火度焼成における表現の幅を広げるため、黒陶技法と併用できる低火度釉を使った装飾から着想を得て、本来は釉薬の上に施すものとされてきた上絵技法である金彩を素焼き面へ施す実験をおこなった。実験の結果、素焼き面でも表面を十分に研磨することによって金液が焼き付けられることがわかった。黒陶技法との併用に関しては土によるマスキングをせずに煙燻焼成をおこなった場合でも金彩を施した部分には炭素が定着しなかった。これらの結果を踏まえて、黒陶技法と金彩の併用は可能であると言える。今回の実験で研磨をすれば素焼き面にも金液を焼き付けられることがわかったことは、これからの低火度焼成における装飾技法の幅を広げるきっかけになったのではないだろうか。今後、この新たな発見を自身の制作の中でさ

らに発展させていきたい。

また本研究を進める中で、黒陶技法の器面を黒くする際の工程の違いによって、得られる特徴が明らかに異なることに気がついた。しかし、現在の日本では低火度焼成で器体表面が黒い焼物のことを一括りに「黒陶」と表現している。その大きく括られた呼称に対し疑問を抱くようになり、本章で黒陶技法の技術的分類をおこなうことにした。今回は「埋燻黒陶」・「急速燻黒陶」・「低温燻黒陶」の3種類の黒陶技法の燻焼成実験をおこなった。それぞれのテストピースの断面を比較することで、炭素の吸着・定着には燻焼成をおこなう温度帯と燻される時間の違いが大きく関係していることが明らかになった。まず、大きく「燻黒陶」と「彩色黒陶」の2つに分類することができる。そして燻焼成の中でも炭素が定着するのか、吸着するかの違いにより二分でき、それぞれ「定着黒陶」、「吸着黒陶」と呼ぶことにした。この炭素が吸着するか、定着するかという点は併用できる装飾技法が変わってくるため、最も重要な分類であるといえる。定着黒陶には中南米のネガティブ文様に用いられる100℃前後の低温で燻焼成をした「低温燻黒陶」が含まれる。吸着黒陶はさらにその中で二分し、燻焼成を始めるタイミングの違いによって「埋燻黒陶」と「急速燻黒陶」に分けた。この2つは、見た目はさほど大きな違いがないように思えるが、還元状態がどれだけ続くかによって炭化の度合いが大きく異なった。今回の実験では触れることはできなかったが、埋燻黒陶では使用する燻燃料を変えたりすることで銀化の表現に発展させることができるため、今後さらなる分類をおこなっていきたい。以上が本項でおこなった黒陶技法の分類であり、細分したこれらの黒陶技法をベースに、今後自身の制作の中で意識的に使い分けていきたいと考えている。

さらに本章では、低温で燻焼成をおこなうネガティブ文様技法について、燻燃料として使用する植物を変えて燻焼成実験をおこなった。中南米のネガティブ文様土器とチュルカナスのやきものについて調査する中で、現在のチュルカナス地方で燻燃料として使われているマンゴーの葉は、古代のピクス文化では使われていなかったことが判明し、それならばマンゴーの葉以外でもチュルカナスのやきもののような特有の色合いやツヤ感は表現することはできるのか、ネガティブ文様技法がマンゴーの自生しない土地でも用いることのできる技法になり得るのか、また、かつて中南米で使われていた燻燃料は何だったのだろうか、といった疑問が生じた。これらを検証するため、使用する葉を変えて燻焼成実験をおこなった。今回は①マンゴー、②ハゼノキ、③タイトウウルシ、④ウルシ、⑤サボジラ、⑥リュウキュウマツ、⑦モクマオウの全7種を採取し、それぞれ100g、200g、300gの計3回に分けて燻焼成実験をおこなった。それぞれの植物の結果をまとめると、ある程度の油分を含む植物であれば一定量の煙を当て続けることで、どれもネガティブ文様を施す際の燻燃料として使用できることがわかった。定着するまでの時間や色味に多少の差異はあるものの、効率の良さを抜きに考えれば、どの植物も土器にネガティブ文様を施すのに使用可能であると言える結果であった。また、使用する植物の違いにより得られる色味やツヤ感などには小さな違いがあることがわかった。また、燃やした際に発生する煙の量も植物ごとに差異があり、燻燃料としての使いやすさ、効率の良さが変わ

ってくることを明らかにした。以上のように植物ごとの特徴を理解し、場面によって使い分けたり、併用したりすることで、表現する色幅・色味やツヤなど、黒陶作品の持つ印象をコントロールすることができるようになるのではないかと考えている。

この章では、再現作品の制作やさまざまな技法実験を通して黒陶に関する技法研究について論じてきた。まとめとして、「黒陶技法」と呼ばれる技法一つとっても、その中にさまざまな技術が内在すること、さらに低火度焼成で用いることのできる装飾技法を合わせれば、その表現の幅は大きく広がると言えるだろう。「黒陶」といっても単純に見た目が黒い焼物だけではなく、そこには作り手が選択し、自身の表現の一部として取り込んできたさまざまな技術が存在することを本論文と自身の作品制作を通じて発信していきたい。

第3章 現代陶芸に見られる土器の影響

現在、我々が一般的に使用している陶磁器と呼ばれる器物は、釉薬を施した高火度焼成の焼物である。対して土器は日本において、縄文・弥生時代と約 15000 年もの間にかけつつくられ続けた低火度焼成の焼物である。古墳時代に朝鮮半島から窯による焼成技術が導入されてからは、より丈夫な須恵器の生産が盛んとなり、奈良時代の始まる少し前頃に釉薬が誕生し、用いられるようになってからは次第に陶器を中心に生産がおこなわれるようになった。江戸時代頃まではカワラケ¹¹⁰などの土器の生産は続いたが、明治・大正時代以降には日常生活の中ではほとんど使われなくなってしまう。一度はほとんど消えてしまった土器の技術であるが、20 世紀後半以降になると個人陶芸家による創作活動の幅広い展開によって、陶芸でのオブジェ作品の制作などに応用され、現在では芸術表現の域にまで昇華されているといってもいいだろう。

日本陶芸におけるオブジェ作品の制作は、陶芸作品から「用」を排除することによって新たな表現を目指した四耕会¹¹¹に始まり、その後発足した走泥社¹¹²の作家たちによって、その基盤が築かれた。それまでの「陶芸」とも「彫刻」とも違った、土という素材や技術の制約の中で造形する「陶芸オブジェ¹¹³」という新ジャンルの確立は、それまでの陶芸史を揺るがす出来事であった。金子賢治は2001年に、上記のような新しい陶造形の確立に対して以下のように述べている。

それは形が素材を自由に選ぶ純粹美術とは「ちょっと違う」のである。しかし同時にまた「用」を基本とする従来の工芸観とも違う。ここから陶芸のプロセス(「轆轤—土の構築—乾燥—施釉—焼成—完成=実用性」=陶芸の伝統的秩序)を通して作家の個性や自己自身を表現するという、純粹美術のようでもあり従来の工芸でもあり、そのどちらでもない、つまり土のプロセスに自我が溶け込んでいくように形を作り出すという、「近代美術」(正確には西洋の)にはない「新しい造形の論理」が打ち出されているのである。¹¹⁴

以上のことから、四耕会や走泥社の作家たちが自由な造形を追求していく中で、形からで

¹¹⁰ 酸化焼成された小皿などの素焼き土器の総称。《…中略…》中世では山城国愛宕郡の幡枝土器や木野土器、同紀伊郡の深草土器、伊勢国多気郡の有爾焼など、近世では江戸の今戸焼などが知られている。(新村出(編)『広辞苑』第七版、東京：株式会社岩波書店、2018年、p.358)

¹¹¹ 四耕会は1947年に宇野三吾を中心に、清水卯一、林康夫、伊豆蔵壽郎、木村盛和、藤田作、大西金之助、浅見茂、鈴木康之、谷口良三、荒井衆の計11名によって京都で結成された団体。

¹¹² 走泥社は1948年に、叶哲夫、鈴木治、松井美介、山田光、八木一夫の5名で結成された前衛陶芸集団。

¹¹³ 外館和子『日本近現代陶芸史』、東京：阿部出版、2016年。(本書において、陶芸におけるオブジェを指す言葉として「陶芸オブジェ」という言葉が使われている。これに倣い、本論文では陶芸におけるオブジェについて「陶芸オブジェ」という言葉を用いる。)

¹¹⁴ 金子賢治『現代陶芸の造形思考』、東京：阿部出版、2001年、p.18。

はなく素材や技術、制作プロセスの中で形ができていくことが重視され、陶芸オブジェと呼ばれる新たな造形が誕生したことがわかる。

しかし、筆者が本論文において特に着目したいのは、日本で陶芸オブジェというジャンルが確立されてから、一度はつくられなくなった低火度焼成の焼物の技術が、表現のために再度用いられるようになった点についてである。陶芸オブジェの誕生を皮切りに、黒陶技法をはじめとする土器で使われていた技法が、新たに表現として使われるようになったのである。特に黒陶表現に関しては、現在では陶芸オブジェの中で、一つのジャンルとして確立していると言ってもいいほど、多くの作家が制作に取り入れている。もちろん筆者もそのうちの一人である。

現代陶芸において、低火度焼成による作品の制作や黒陶表現がこれだけの広がりをもせた一番の要因は、八木一夫¹¹⁵をはじめとする走泥社の働きが大きいだろう。走泥社による陶表現に対する意識の変化によって、筆者を含めた現在を生きる作家は、当たり前のごとく、自由な陶表現を目指すことが許されている。その反面、なぜ陶芸の技術や土という素材を用いる陶芸のプロセスを経て制作するのかを深く考えなくても作品を生み出すことが可能な状況であるともいえる。はたして現在、どれほどの作家が自身の制作に用いている技術のルーツや歴史的文脈を理解しているだろうか。かくいう筆者もこれまで、この手の質問に散々悩まされてきた。

そこで本章では、日本の現代陶芸史の中で、土器の技法がどういった流れで取り入れられ、作家たちに影響を与えてきたかを論じる。また、その変遷を理解することで自身の作家としての立ち位置を明確にすることを目的とする。その上で、現代陶芸分野の中で土器の技術がどのようにして活かされてきたのか、実際に本論文で取り上げる作家について、作品や関連文献の調査を通して考察していく。本章では、陶芸オブジェのパイオニアで黒陶の技術を陶芸オブジェへと昇華し、その礎を築き上げた走泥社の中から、土器の瑞々しさに憧れ、黒がより深い黒陶作品を晩年まで多く作り続けた八木一夫と、土偶や土器から影響を受け、土肌の質感や炎の痕跡が活きる焼き締めの作品を制作していた鈴木治¹¹⁶を取り上げる。そして、《本焼土器》と呼称される作品を制作し、須恵器や土器、炆器のような表情を高火度焼成の作品に取り入れた加守田章二¹¹⁷を取り上げ、デザインの観点から土器の影響を探る。また現在、第一線で活躍している作家から、有機的な形態と表面の研磨が特徴的な《骨の耳》シリーズで知られ、近年では縄文土器の模刻を含めた調査をおこなひ、2015年以降、新たに《縄文》シリーズの制作を始めた重松あゆみ¹¹⁸を取り上げ、土器

¹¹⁵ 八木一夫（1918—1979）：前衛作陶集団「走泥社」を創立。独創的な作品を発表し、陶芸の新しい領域を開拓した。中期から後期にかけて、黒陶作品を多く制作し、現代陶芸における黒陶表現の基盤を築く。

¹¹⁶ 鈴木治（1926年—2001年）：前衛作陶集団「走泥社」を創立。馬や鳥、雲や太陽などをモチーフとして、抽象的フォルムの詩情あふれる作品を制作した。自身の作品を「泥像」、のちに「泥象」という言葉を用いて表現した。

¹¹⁷ 加守田章二（1933年—1983年）：初期は灰釉作品、その後焼かれた土の質感をそのまま残す炆器の作品を制作した。作品は「本焼土器」と呼称され、独創的な器形と文様でモダンなデザインの焼物を多く発表した。

¹¹⁸ 重松あゆみ（1958—）：学生時代は八木一夫の最後の学生であり、鈴木治の最初の学生である。有機的な形態と滑ら

の技術が及ぼした影響について論考していく。

3-1 走泥社

走泥社は、1948年に叶哲夫、鈴木治、松井美介、山田光、八木一夫の5人で結成された前衛陶芸集団である。それから50年もの間、さまざまな考えを持つ人々が集まり、入れ替わりを経ながら活発な創作活動がおこなわれ、日本の陶芸界を牽引する存在であった¹¹⁹。走泥社の最も大きな功績を端的に表すと、いわゆる「オブジェ焼」を世間に認知させ、陶における自由な表現の可能性を広く知らしめたことだろう。

日本の陶芸界でのオブジェ作品の登場は、四耕会の林康夫の《雲》が最初期のものであり、陶芸において「オブジェ」という言葉が使われ始めたのも四耕会によるものであった¹²⁰。1950年代半ばに、走泥社の作家たちもオブジェ作品の制作をはじめた。そこには、同時期に活動していたイサム・ノグチのテラコッタや辻晋堂の陶彫による影響があった。オブジェ作品がつくられるようになり、壺の口を閉じたり、反対に口をたくさん付けてみたりというような試行錯誤から始まり、焼成という制限はあるものの、そこから生み出される形態の自由度はかなり高くなった。そして八木ら走泥社は、土器の焼成温度帯であれば形の変化も少なく、さらに成形における自由度を上げることができることに気づき、黒陶焼成を用いた作品が多くつくられるようになった。筆者はこのことこそ、現代陶芸の発展において、走泥社が成し得た隠れた功績なのではないかと考えている。彼らが陶芸の表現技法として、土器や土偶などの古代の焼物からインスピレーションを受け、低火度焼成の技術を取り入れたからこそ、現在の陶表現は大きく広がりを見せたといっても過言ではないだろう。

走泥社の活動によって陶表現がさまざまな広がりを見せる中、山田光や荒木高子など、さまざまな作家が黒陶焼成を用いた作品の制作をおこなった。その中でも、八木一夫は現代陶芸において黒陶を語る上で最も重要な作家であるといえる。今でも多くの作家が八木の黒陶に影響を受け、低火度焼成におけるオブジェ作品を展開するに至っている。そこで、陶芸オブジェを日本に広く知らしめ、土器の制作技法を芸術表現へと昇華させた立役者である八木が、どのような経緯で黒陶焼成を作品に取り入れるに至ったのかを紐解きながら、土器の技術が作家に及ぼした影響について論じていく。

3-1-1 八木一夫

(1) 八木一夫の作品遍歴概要

まず八木一夫の作品遍歴についてまとめていく。八木のオブジェ作品以前、八木の関心

かな質感が印象的な作品を制作する。「形」や「構造」に目を向け、現在も常に新しい陶造形を目指し制作している。
京都市立芸術大学 現教授。

¹¹⁹ 『走泥社再考 前衛陶芸が生まれた時代』、京都：株式会社青幻社、2023年、p.4。

¹²⁰ 外館和子『日本近現代陶芸史』、東京：阿部出版、2016年、p.62、p.70。

は中国や朝鮮陶磁に向けられており、当時の作品は主に朝鮮陶磁風の白化粧を施した壺形の器体に掻き落としや象嵌の技術を用いて抽象的な文様を描いたものであった¹²¹。

その後、オブジェ的な表現の先駆けともいえる機能性を持たない作品がつくられ始める。図 3-1 の《二口壺》のように、口を2つ付け、奇妙に窪ませた形に、クレーやミロを思わせる絵付けを施し、「ピカソやクレーの近代絵画」と「しぶい日本のロクロの味」を調和させる、というところが出発点であった。これについては、八木本人がとあるインタビューにて「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、渋い日本のロクロの味を、作品の上でどう調和させるかが私の仕事です。¹²²」という言葉を残している。この頃の八木に関して海上雅臣は1988年に以下のように論じている。

これでは単に表面的な向う受けを狙ったに過ぎない。使い慣れた形に添えてエキゾチックな刺激を絵付とするのは、板谷波山が明治末年に中国陶磁の典雅な形にアールヌーヴォー風の装飾を施した鑑賞陶器のやり方と同じだ¹²³。

この海上の批評は的を射ているとは思いますが、当時の陶芸界の風潮から考えれば、一石を投じるような作品であったのではないだろうか。フォルムと装飾の一貫性こそ感じられないが、何か新しい表現を目指そうと壺をへこませたり、口を二つ付けたりと、試行錯誤しているようにも感じられる。この頃の作品は、西洋美術に影響を受け、器体表面にクレーやミロを思わせる象嵌や絵付けを施しているのとは対照的に《二口壺》という名前の通り、まだ器としての機能を完全には失っておらず、高火度焼成で釉薬も使用されている。あくまで「陶芸」の範疇で新たな表現をしようという心意気を感じられる作品である。

八木は1954年の第一回個展にて、現在では陶芸オブジェのシンボリックな存在になっている作品、《ザムザ氏の散歩》(図 3-2)を発表する。カフカの『変身』に出てくる主人公のザムザ氏と、八木自身の当時の境遇を重ね合わせたところから発想した作品で、その強烈な見



図 3-1：《二口壺》
京都国立近代美術館所蔵



図 3-2：《ザムザ氏の散歩》
京都国立近代美術館 所蔵

¹²¹ 大槻倫子「古陶磁技法の再活用」『終わりきれない「近代」 八木一夫とオブジェ焼き』、美学出版、2008年、p.123。

¹²² 海上雅臣『やきものこの現代—八木一夫前後—』、文化出版局、1988年、p.100。

¹²³ 同上、p.100。

た目から、「オブジェ焼き」という言葉が生まれるきっかけとなった作品である。ろくろ成形による円柱の組み合わせによってつくられ、条痕釉と呼ばれる灰釉を掛け焼成されており¹²⁴、その制作技術は工芸的な作品である。この奇天烈な見た目をしたものが、陶芸の伝統的な技術によってつくられているものだという事実は当時の人々にとって、どれほど衝撃的だったであろうか。

その後、「窯任せ」にして、偶然性をよろこぶ、日本陶芸特有の美意識に疑問を持ち、焼物を最後まで制御して、作品に対する偶然性を排除するような制作を目指すようになる。焼物にとっては非常に重要視されているはずの、窯の中での偶然性を否定した八木は、低火度焼成や無釉の焼き締めなどを試みた末に、陶土で成形した形がそのまま保たれる変化が少なく、なおかつ磨き・燻すことで火跡や直接的な土の質感からも遠ざけることができる「窯任せ」の対極に位置する黒陶焼成技法にたどり着き、自身の表現方法として選択した。単に黒陶といっても、その中で乾燥段階による磨き分けや、使用する土を変えるなどしてさまざまな表現を試みた制作をおこない、常に新しい表現を探っていた。八木は自身の随筆の中で、以下のように述べている。

轆轤の上の、いましがた水びきを終えたばかりのもの—それが、いちばん生きている。それが、かわくにつれ、けずるにつれ、そして、素焼きとなると、土の精気のうすれがとてもおおきい。私は、自分の素焼きを見ながら、あの土器のようなみずみずしさが、なぜないのだろうか、と、よく思ってみたことだった¹²⁵。

この言葉からは土器の持つ特有の表情への憧れが感じられる。八木にとって、憧れの土器が持つ精気あふれる「みずみずしさ」を表現できる技法こそが「黒陶焼成技法」だったのである。

図 3-3 の《盲亀》は、「皺寄せ手」という八木特有の技法と黒陶の組み合わせにより、土ならではの造形が焼成の痕跡をまぬがれて、やわらかな質感を留めているのが印象的な作品である。この作品の興味深い点は、ただ火跡や直接的な土の質感から遠ざけるために表面を磨き整え、黒陶技法を用いるのではなく、土が押し付けられることで生まれた曲面を研磨した箇所と、これまた押し付けられたことによって生まれた溝にそのまま手が加えられずに、土そのものの動きや質感が残っている箇所が非常に対照的に表現されている点である。この作品は無作為を作



図 3-3：《盲亀》
広島県立美術館 所蔵

¹²⁴ 大長智弘「今、走泥社を「再考」するということ」『走泥社再考 前衛陶芸が生まれた時代』、株式会社青幻舎、2023 年、p.273。

¹²⁵ 八木一夫「土器の世界」、『オブジェ焼き 八木一夫随筆集』、講談社、1999 年、pp.173-174。

為的に表現しているものだと言える。窯の中での偶然性を極力否定した八木が黒陶技法を選んだ理由は、陶土で成形した形そのままの造形が保たれるという点はもちろん、「造形の作為を、素材としての陶器の魅力に融和させるところ¹²⁶」にある。黒陶技法を用いて磨き、燻し、陶芸特有の痕跡を残さないようにしている反面、皺寄せ手のように成形段階に生じる意図的な偶然性は取り入れているところから、八木の目指す表現を垣間見ることができる。この《盲亀》を発表した 1964 年頃から、次第に黒陶作品を精力的に作るようになり、黒陶作品の制作は 1979 年に八木が急遽するまで続けられた¹²⁷。

八木は制作を続けていく中で、常に新しい表現を取り入れようと模索し続けた。晩年になると、黒陶に鉛を貼り付ける表現を取り入れるようになる。焼成温度が上がってしまうと素地の目が詰まり、炭素を吸着しなくなるため、黒陶技法と併用できる技法は数少ない。普通なら楽茶碗のような低火度釉を用いることぐらいしか想像がつかないであろう。しかし八木は、焼成後に手を加える方法を選んだ。あらかじめ作っておいた浅い溝に鉛を貼り付け、陶体と一体化させるのである。図 3-4 の《隠遁のゾーン》で



図 3-4：《隠遁のゾーン》
愛知県陶磁美術館 所蔵

は、黒く燻された立方体の側面 4 面に鉛が貼り付けられている。この「鉛」という素材も一見風変わりなように思えるが、鉛は陶芸の長い歴史において、遥か昔から釉の材料として普遍的に使われてきたものであった。素材選びにも八木の洒落が利いているのである。このことから、八木がいかに勉強家であり、あくなき探究心を持ち続け、古い物から学んだ技術を取り入れ、次々と新しい表現へと昇華してきたかがわかる。また、八木のつくる作品のフォルムは、抽象的でシンプルかと思えば反対に具象的であったり、また一周して記号的であったりと、それぞれの作品のテーマが形態からでは想像がつかないほどに、八木の中で消化され、八木の「形」となり、見る者の想像力を掻き立てる作品となって生まれ出ている。八木は鑑賞者に対しても非常に挑戦的であったと言える。

しかしさまざまな形態のオブジェ焼なるものを作りながらも、八木はあくまでも陶芸家でありつづけた。自身のことを「チャワン屋」だと明言し、陶芸家として、「土」を表現の媒体にし、あくまで「彫刻」とは違う、「陶芸」の中での新しい表現、例えば燻し瓦から黒陶の技法を、鉛釉から鉛を流し込む技法を、といったように古くから使われている技術や素材を、自身のフィルターを通して制作に応用していくことで探究し続けたのである。

(2) 八木一夫の黒陶技法

先にも述べたが、八木一夫の黒陶は陶芸界において大きな影響を及ぼした。日本における現代陶芸の技法としての黒陶は八木から始まったといっても過言ではないだろう。八木

¹²⁶ 海上雅臣『やきものこの現代―八木一夫前後―』、文化出版局、1988 年、p.127。

¹²⁷ 海上雅臣『やきものこの現代―八木一夫前後―』、文化出版局、1988 年、pp.143-144。

がおこなっていた黒陶焼成について技法的な側面からまとめていく。八木の黒陶焼成については、第2章で技法別の黒陶焼成実験をおこなった際にも少し触れたが、八木が作品に用いている黒陶技法は、燻し瓦の生産技術として受け継がれてきた煙燻焼成技術を応用したものである。八木ら走泥社によってオブジェ焼に応用され、50年以上経った今でも、陶芸オブジェのジャンルで積極的に取り入れられている。

八木の黒陶作品の制作手順については、まず作品の白土や赤土で成形し、作品が半乾燥状態の段階で金属のヘラや玉砂利のような石を用いて表面を研磨する。作品に応じて研磨に強弱をつけたり、研磨を施す箇所と施さない箇所を取り入れたり、意識的に焼成後の表情をコントロールすることもあった。その後、一度電気窯で素焼き焼成したものを、八木自作の燻し専用窯に入れ、黒陶焼成をおこなった。松などの薪で500℃ほどまで窯内の温度を上げたところに、濡らした松葉を投入し、焚口などを密閉して燻し焼き状態にする方法である。そうすると炭素が窯の中で充満し、葉を濡らしたことによって発生する水蒸気によって圧力が高まり、作品表面に吸着する仕組みである。筆者は本論文にて「急速煙燻黒陶」と名付けた。以上の方法でつくられる八木の黒陶作品は表面が漆黒に燻されている。八木の黒陶の燻染状態については海上雅臣や出川哲朗による以下のような記述が見つかった。

黒陶を瓦と同じといっても、瓦を割るとわかるが、あれは表面からほんの二、三ミリ程度しかいぶされていない。胎土は白アンのように部厚くない。八木の黒陶は芯のすこしがグレイになっているくらいでほとんど漆黒のように丁寧に燻染されている。(海上：1988年)¹²⁸

炭素は胎土の表層部分だけではなく、表面から一ミリメートルから五ミリメートルぐらいの炭素の浸み込んだ黒い層ができています。(出川：2008年)¹²⁹

以上の記述から八木の黒陶作品の燻染状態については諸説あることがわかる。ただ、筆者が第2章でおこなった八木一夫が用いていた黒陶焼成技法の実験では、器体表面は漆黒にであったが、断面を見ると、上記引用の燻し瓦の状態や、出川の記述と同じく、表面から1～2mm ぐらいまで浸透している程度であった。しかし実際に八木の黒陶作品の断面を割って観察した訳ではないため、実験結果と八木の作品の表面的な観察による推測の域を出ないが、図3-3の《盲亀》の皺寄せ手によって生じた研磨されていない溝まで強い黒に燻染されているところから見ても、八木は黒陶焼成によって得られる強い黒色にこだわりがあったと言えるだろう。燻し専用窯を造る程に黒陶に関する技法研究もおこなっていたのではないだろうか。このことから八木は、作品によって煙燻具合を調節し、特に漆黒を目指した作品は、納得のいく黒色になるまで繰り返し煙燻焼成をおこなったか、長時間大量

¹²⁸ 海上雅臣『やきものこの現代―八木一夫前後―』、文化出版局、1988年、p.131。

¹²⁹ 出川哲朗「黒陶について」『終わりがきれいな「近代」 八木一夫とオブジェ焼き』、美学出版、2008年、p.169。

の煙を当て続けたかして、炭素の定着を施したと推定できる。あるいは、第一章で熟覧した中国・竜山文化の黒陶やエトルリアのブッケロのように、煙燻焼成をおこなう前に還元状態が長く続くような状態にするのだろうか。繰り返しになるが、八木の黒陶は多くの作家たちに影響を及ぼした。そして、現代陶芸において陶芸オブジェの基盤を築き上げただけでなく、低火度焼成における陶表現を開花させたのである。そこから土器の技術が現代陶芸の造形や装飾として取り込まれはじめ、現在の幅広い陶表現への発展につながっている。

3-1-2 鈴木治

つづいて、八木一夫と共に走泥社を創立した一人である鈴木治の作品遍歴を通して、その造形思考についてまとめていく。鈴木も八木同様、日本陶芸史における陶芸オブジェの発展に欠かせない人物であり、土器や明器から抽出した表現や造形物としての存在意義、いわゆる人々の営みの中に寄り添う陶の在り方を「詠む陶」として現代陶芸の表現として昇華させた作家である。鈴木は土偶や土器から影響を受け、土肌の質感や炎の痕跡が活きる焼き締めの作品を制作した。その多くは馬や鳥、雲や太陽などをモチーフとした抽象的なフォルムの詩情あふれる作品である。また鈴木は「オブジェ」という言葉を使わず、自身の作品を《泥像》のちに《泥象》という言葉を用いて表現した¹³⁰。

(1) 鈴木治の作品遍歴概要

1954年に「従来からの陶芸の世界を、より広く展開することになると信じて¹³¹」鈴木は走泥社の中でもいち早く、立方体に足が突き出たような《作品》(図3-5)を制作し、ろくろでは成形できない形を陶表現として取り入れた。しかし同時に、陶芸オブジェに対して一番慎重であったのも鈴木であった。下手をすれば、焼物のプロセスが希薄になり、焼物と違うものになってしまうことを危惧した鈴木が、素材や技術に根差した表現を模索し導き出した新たな陶芸の形こそが、ろくろ成形では生み出せない形であった¹³²。そして、その後「オブジェ」という言葉を用いることを好まず、自身の作品を《泥像》と呼ぶようになった。

鈴木は1960年代の前半から《土偶》や《泥像》というタイトルの作品を制作している。言わずもがな土偶や埴



図3-5：《作品》1954年、個人蔵、
『泥象 鈴木治の世界』より引用

¹³⁰ 松原龍一「泥象 鈴木治の世界―「使う陶」から「観る陶」、そして「詠む陶」へ」『泥象 鈴木治の世界』、日本経済新聞社、2013年、p.8。

¹³¹ 鈴木治「回想 八木一夫と草創期の走泥社」『八木一夫作品集』、講談社、1980年、pp.220-226。

¹³² 金子賢治『現代陶芸の造形思考』、東京：阿部出版、2001年、p.271。

輪のような古代の焼物から影響を受けていることが窺える名前である。上記のような作品を制作するきっかけとなったのが、1954年に大阪市立美術館で開催された「明器泥像展¹³³」であった。同展を鑑賞した鈴木は、その際に目にした古代中国の陵墓の副葬品の持つ、素朴だが圧倒的な土の力に感銘を受けた¹³⁴。

また、鈴木が自作品の呼称として使っていた《泥像》という言葉は「明器泥像」からとったものである。1963年につくられた《土偶》(図 3-6)をみると、大部分に施された幾何学的な文様からは装飾古墳のような原始的な印象を受ける¹³⁵。しかし反対に立方体と直方体を組み合わせたような形態からは現代的な印象を受ける。おそらく、機能性



図 3-6：《土偶》1963 年
『泥象 鈴木治の世界』より引用

のない焼物、いわゆる「オブジェ焼き」をつくることに対してためらいを感じていた鈴木にとって、土偶や埴輪などの「機能を持たない」が人々の生活に寄り添う焼物に出会ったことは、一つの解のようなものを見つけたようであったに違いない。鈴木は「明器泥像展」を鑑賞した当時を受けた衝撃について、以下のような言葉を残している。

この展覧会は私にとって、作陶の道に入っはじめての大きな感動を受けた、そして私の目を大きく開かせてくれた出来事であった。中国の明器泥像ばかりでなく、連鎖的に日本の土偶やハニワ、更に中近東からヨーロッパなど、古代文明にまで目をむけるようになっていった。珍しい『志那古明器泥像図説』という京都大学考古学の創始者である浜田青陵博士が昭和のはじめごろにだされたものを、知人を通して目にもすることもできた。漸くかすかながら、私の目標になりそうな一つの気配を感じていた¹³⁶。

上記の鈴木言葉や《土偶》のような作品からは、古い焼物が物語る歴史や当時の人々の営みや祈りなどを感じ取り、自身の制作に取り入れ、新しい陶表現を模索している様子が窺える。この頃に発現した鈴木陶芸観は、のちの代表作である《馬》シリーズや《泥像》、《泥象》へとつながっていくような、鈴木治の持つ造形思考の骨格を成すものであるように思う。

¹³³ 1954年10月1日～11月14日まで大阪市立美術館で中国古代の美術と題して、「明器泥像展」を開催し、全国から201点が出陳された。(大阪市立美術館「大阪市立美術館関連年表」、(<https://www.osaka-art-museum.jp/wordpress/wp-content/uploads/2017/03/P50-65.pdf>)。)

¹³⁴ 中尾優衣「鈴木治の求めた「象」―「詠む陶」の視点から」『泥象 鈴木治の世界』、日本経済新聞社、2013年、p.12。

¹³⁵ 大長智広「『泥象 鈴木治の世界―「使う陶」から「観る陶」、そして「詠む陶」へ』展に寄せて」『陶説』736号、日本陶磁協会、2014年、p.31。

¹³⁶ 鈴木治「泥象のこと」『国立国際美術館月報』57、1997年、p.3。

鈴木の焼き締め作品のシリーズは、信楽の白土を手びねりによって成形し、抽象的なフォルムに赤い化粧土を刷毛で塗り重ね、そこに灰そのものを吹き付けて土ならではの質感を表現したものである。灰のかかった箇所は黒色を帯びた褐色に、灰がかかっていない箇所は赤化粧土の赤褐色になる。吹き付けによって施しているためグラデーションとなり、やわらかな印象を受ける。釉薬ではなく、灰そのものを使うことで、より土という素材自体の表情が豊かに表現されているように感じる。1960年代後半から70年代にかけて土の量感に意識を向けたアプローチが始まる。その代表的な作品ともいえる《馬》(図3-7)が誕生する。



図3-7：《馬》1971年
京都国立近代美術館 所蔵

今回作品を取り上げることはしないが、鈴木は土物の仕事と並行して青白磁の仕事もおこなっていた。1970年代後半からは磁器泥像の制作も手掛けるようになる。素材、制作工程、焼成温度と全ての制作プロセスが大きく異なる焼き締め陶と青白磁の仕事を両立させることは、制作者の立場から考えると非常に難しい事のように感じる。この制作スタイルだったからこそ、新たな陶表現を開拓するための広い視野を獲得していったのではないだろうか。



図3-8：《消えた雲》1982年
『泥象 鈴木治の世界』より引用

1980年代に入ると、制作工程は一貫して同じだが、土の量感を感じさせるフォルムから一転して、平面性を取り入れた作品を制作した。そのフォルムはどこか記号的で、美しく抽象化されている。一塊の土を用いて成形した方が手っ取り早い形態であっても、鈴木はあくまでも手びねりによる成形にこだわり続けた。これは陶彫と焼物との制作プロセスの違いを言い表した「陶器の中は空ろだ」¹³⁷という観念によるものである。また80年代には、鈴木は自身の作品に「泥象」という言葉を用いるようになった。そして作品のテーマに「雲」や「風」などといった自然現象を取り上げるようになる。「泥象」から「泥象」に呼称を代えた理由は、鈴木いわく「泥象」の像の字は「ひとがた」を連想させるので、森羅万象という意味で人偏を外した「象」^{かたち}の字を付けた¹³⁸ということらしい。それまでの明器から影響を受けた人の営みが垣間見えるような作品から、自然現象のような人の手が及ぶことのない明確な形を持たない現象を、いかにして土という素材で可視化するか、というところに制作の意識が移り変わっていったのである。図3-8の《消えた雲》は四角い陶体の上部が雲をイメージさせる形に切り抜かれているように見える作品で

¹³⁷ 金子賢治『現代陶芸の造形思考』、東京：阿部出版、2001年、p.272。

¹³⁸ 中尾優衣「鈴木の求めた「象」―「詠む陶」の視点から」『泥象 鈴木治の世界』、日本経済新聞社、2013年、p.12。

ある。雲自体を形づくることをせず、作品タイトルの通り「雲が存在していた」という空白の表現によって「雲」という現象を表現している。目に見えないものや、明確な形が存在しないものをテーマにし、さらにそれらをあえて直接的でない形態によって婉曲的に表現している泥象のシリーズは、日本画や俳句のような日本的な美意識すら感じさせる。また《泥象》の作品になってからは、よりグラデーションを意識したような柔らかい色調の表現がされるようになった。焼き締め陶に灰が被ることで色調の変化を取り入れることは、一見すると「窯任せ」によって自然な風合いを作品に取り入れる一般的な「焼き締め」作品と同じことのように思える。しかし実際は、陶土に灰という全く同じ素材を使っているにもかかわらず、それらの素材をコントロールすることで「窯任せ」とは対極の、いわば「自然な作為」を生むための技術なのである。そして、このコントロールされた色調のグラデーション表現は、作品にどこか幻想的な印象を抱かせ、抽象的な形態と相まって鈴木独自の世界を展開している。

(2) 鈴木治の陶芸観

鈴木作品はしばしば詩的な作品と評される。特に《泥象》の作品を制作するようになり、目に見えないものや明確な形が存在しない現象や気象などをテーマにしはじめて以降、そう表現されるようになっていった。作品とタイトルとの関係性も非常に効果的で、タイトルと作品を見た時に鑑賞者の想像が膨らむような作品としての「余白」が残るように狙って名付けられている。これが、鈴木が晩年に提唱した「詠む陶」の出発点である¹³⁹。

鈴木は作り手と作品、鑑賞者が焼物の特性を通して、非常に感覚的なイメージ共有すること、またそのような空間を作るといった広い視点で陶芸をしていた。土という素材に向き合い、鑑賞者に問いかける。決して一方通行の「オブジェ」にならないように想いを込めて制作したのではないだろうか。素材、作者、作品、テーマ、鑑賞者、さまざまな要素が関わり合って作品が完成する「詠む陶」は、人が使うことでその存在が完成する器物と近いように感じる。鈴木は機能性を排除した「オブジェ」作品を「見る」だけでなく、物語性をもたせ、「詠む」ものとしたことで、自身の作品が焼物として人々の営みに関わることを選択したのである。

鈴木治の初期から晩期までの作品と制作に対する思考の遍歴を辿ることで、陶芸という分野でオブジェ作品をつくるにあたって、素材や制作プロセスの中で何を選択していくか、何を表現として取り込んでいくか、というような造形のための思考がいかに重要になってくるかを学んだ。そして、土器や中国の明器などの古い焼物が、現代の作家に対して表面的な技術だけではなく、機能を持たないが人々の営みの中に寄り添うような陶表現の在り方を示し、陶造形をつくる意味において影響を及ぼしていたことがわかった。鈴木「泥象」や「詠む陶」における造形思考もまた、現在の陶表現、陶芸オブジェの在り方の道標となっている。技術や表現だけでなく、思考もまた後世へとつながっていくのである。

¹³⁹ 大長智広「『泥象 鈴木治の世界―「使う陶」から「観る陶」、そして「詠む陶」へ』展に寄せて」『陶説』736号、日本陶磁協会、2014年、p.30。

3-2 加守田章二

つづいて、《本焼土器》シリーズや《曲線彫文》シリーズを制作する中で、土器の装飾や表情を高火度焼成の作品に取り入れた加守田章二を取り上げ、「手びねり」という造形手法やデザインの観点から土器の影響を探る。加守田の作品は、これまで先行研究として取り上げた八木一夫や鈴木治のような陶芸オブジェとは違い、あくまで器としての機能を有するものであった。しかし、そのデザイン性の高さや緩やかで美しい曲線、特殊な焼成方法によって得られる独特の質感などは、器物としての枠を越えた存在感を醸し出し、器物の形をした造形物という全く新しい表現を現代陶芸において指し示したのである。本節では加守田の作品遍歴を追うと共に、加守田の陶芸観について土器との関係性を中心に考察していく。

3-2-1 加守田章二の作品遍歴概要

まず、加守田章二の作品遍歴をまとめていく。加守田は個展を開催するたびに作風を変える「変容する陶芸家」として知られている。大学に進学してから陶芸の道を志した加守田は、1983年に49歳の若さでこの世を去った。そのため加守田の作陶人生は短い。しかしその間に、実に多様な作風を展開している。加守田の作風の変遷は大きく以下の3つに分けられることが多い。

① 灰釉作品・須恵器風陶器(1963～66年)

加守田が作家として独立し、制作を始めた頃は、雑木の灰に長石とベンガラを入れた飴釉や鉄釉などを用いた表現への挑戦から始まった。その後、穴窯を築き、須恵器風の灰釉作品の制作に取り組んだ。時代を遡ってしまうが、加守田は大学在学中のある時にふらっと立ち寄った京都国立博物館で、古墳時代の須恵器の一群を目にした。その須恵器の一群から感じた、時代を超越した強烈な魅力に感銘を受けた¹⁴⁰。おそらく当時の衝撃が、加守田のその後の作陶人生に大きく影響を及ぼしたのであろう。



図3-9：《灰釉鉢》1967年
京都国立近代美術館所蔵

1960年代半ばの加守田の灰釉作品は、ろくろ成形でつくられた鋭利で洗練された口造りと、ずっと立ち上がった緊張感のあるボディが印象深く、還元焼成による緑青色の渋い釉調と調和していた作風であった。1966年に第13回日本伝統工芸展に出品した《灰釉鉢》が文化庁の買い上げとなり、その翌年も《灰釉鉢》(図3-9)が国立近代美術館京都分館に買い上げられる。同年《灰釉鉢》の作品を対象として第10回高村光太郎賞を受賞し、注目を集めた。《灰釉鉢》で一躍脚光を浴びた加守田であったが、その直後の個展では、がらり

¹⁴⁰ 吉田耕三「証言 天才・加守田章二の生涯」『加守田章二全仕事』、東京：株式会社講談社、2005年、pp.311-312。

と作風を変えた古代土器風の《酸化文》というシリーズを発表している¹⁴¹。

② 焼締試作～本焼土器、面取多面体作品、炆器(1967～69 年)

1967 年に始まった本焼土器と呼ばれる作品群は、その呼称の通り、土器のような柔らかな見た目をした 1250℃以上で本焼成された作品である(図 3-10)。その制作方法は特殊で、成形・素焼き後、耐火性の高い別の土を全面に化粧掛けし、その上から石灰釉を全面にかけて本焼焼成をおこなう。その後、窯出しの際に化粧土ごと釉が剥離することで現れる、直接火が当たらなかったことで生まれる素地肌は、照りがなく、高温焼成により焼き締まっているが、まるで土器の素地肌のように柔らかい表情となる¹⁴²。

また、再度手びねりによる成形を取り入れたのも焼締試作の頃からであり、本焼土器の制作が始まってから本格化した。本焼土器という呼称は美術評論家の吉田耕三によって名付けられた¹⁴³。加守田自身は酸化文と呼んでいたが、加守田が手びねりを用いて制作していたことや追い求めていた質感、のちに発展する文様の集積からは、縄文土器などから影響が感じられる。



図 3-10：《角炆壺》1968 年

③ 曲線彫文、彩陶(1970～71 年)

その後、《本焼土器》の作品から発展して、その特徴である火が直接当たらないことで生まれる照りのない土器肌のような質感に加え、器全面に波状文が細かく丹念に掘り出された《曲線彫文》シリーズがつくられるようになる。手びねりで成形された器面に竹べらを使ってゆるやかな曲線を彫り入れた作風は、見る者に原始的な印象を与える。筆者は図 3-11 の《曲線彫文壺》を熟覧した際に、張りのある器体全面に緻密に彫り込まれ整えられたゆるやかな波状文を見て、縄文土器に通ずるような呪術的な印象や生命感すら感じた。加守田は自身の作品で縄文土器のような原始的な印象を持つ、生命感溢れる陶表現を目指したのであろうか。以下、加守田が土器から影響を受けていたことがわかる田中めぐみによる一文を引用する。



図 3-11：《曲線彫文壺》1970 年
愛知県陶磁美術館 所蔵

¹⁴¹ 吉田耕三「証言 天才・加守田章二の生涯」『加守田章二全仕事』、東京：株式会社講談社、2005 年、p.313。

¹⁴² 佐野素子 編「加守田章二の技法」『加守田章二全仕事』、東京：株式会社講談社、2005 年、p.326。

¹⁴³ 吉田耕三「証言 天才・加守田章二の生涯」『加守田章二全仕事』、東京：株式会社講談社、2005 年、p.314。

土門拳（1909～1990）の写真が好きで、特に『日本人の原像』（1996）に感銘を受けて制作しているという話をぽつぽつと語った。『日本人の原像』は縄文土器などを土門の視点で撮影した書籍である。加守田は 1971 年に『日本の源流』という言葉を残しているが、縄文土器の持つ原初的な力強さに惹かれていたのだろうか¹⁴⁴。

上記の引用にもあるが、加守田は 1971 年に『日本の源流』の中で、「自分個人の世界の中で陶芸を使って日本人の源流を発掘することが私の仕事である¹⁴⁵」という言葉を残している。おそらく、この陶芸観こそが、加守田の作品に縄文土器のような幽遠な印象を抱かせているのであろう。加守田自身は作品を「土器」と呼んではいなかったが、先述した通り、明らかな影響を見ることができる。「曲線彫文」シリーズの刻線によって施される波状文のルーツについては諸説¹⁴⁶あるが、間違いなく縄文土器もその影響の一端を担っているといえるだろう。

「曲線彫文」のち、加守田は「彩陶」シリーズを手掛けるようになる。ここでも質感にこだわりを持ち、彩色に用いる上絵具に土を混ぜて失透させた、特徴的な表情を作品に取り入れている。また文様も波状文から始まり、年を追うごとに水玉の連続文、鱗文(図 3-12)など多様化していった。「曲線彫文」以降の加守田の作品は、その特徴的な肌理とフォルムと装飾がみごとに一体となっている。また「彩陶」以降も、釉薬を用いた装飾を施した作品や半磁土をベースとした作品を発表し、49 歳でこの世を去るまで刻々とその作陶表現を変化させた。



図 3-12 《彩陶壺》1971 年

3-2-2 成形技法・手びねりについて

ここで、加守田章二の用いた成形技法「手びねり¹⁴⁷」について、加守田の造形思考とどのように関係していたのかを考察していく。手びねりという成形技法は、加守田の作品制作を語る上で最も重要なポイントの一つである。大学に入ってから陶芸を志した加守田は、初めの一年に手びねりによる成形を実践して以降、灰釉作品を制作していた頃まで轆轤による成形方法をとっていた。しかし、のちに加守田は作品を手でつくっていくことによって感じられる安心感を求め、ろくろ成形をやめて手びねりによる成形方法を選択した。再び手びねりを制作に取り入れたのは、焼締作品の試作を始めた頃であり、特に本焼土器の時に本格化した。加守田は対談の中で成形技法の選択について以下のような言葉を残して

¹⁴⁴ 田中めぐみ「孤高の人・加守田章二が愛した遠野」『炎芸術』145 号、東京：阿部出版、2021 年、p.80。

¹⁴⁵ 「日本の源流」1971 年 9 月 14 日～19 日、日本橋高島屋での展覧会の案内状に記された加守田章二の言葉。

¹⁴⁶ 加守田の 1969 年頃からの作陶拠点である遠野にある鳥居の柱と横木の木目が曲線彫文のもととなったという話がある。(松原龍一「20 世紀陶芸界の鬼才 加守田章二の軌跡」『加守田章二全仕事』、東京：株式会社講談社、2005 年、p.323。)

¹⁴⁷ てづくね。轆轤、型などを使用せず、指だけで素地を成形する方法。

いる。

ろくろをやめてしまって、また改めて手で作っていくと、なんか安心してものを作ってるっていう実感というか、もとの学生時代に戻ったような感じがしましたね。〈…中略…〉手捻りってのは、面白いことは面白い。確実に中の空間っていうものが、できていくんですからね。ろくろはあめ細工みたいなもんですね。かたまりがあつてね、にゅうんというふうでしょう¹⁴⁸。

上記のように、手びねりによる成形は自身の手や指を道具とすることから陶芸の成形技法の中で最も直接的で、その分作り手の意識や作為が現れやすい技法である。そのため、加守田の求めた表現や「安心してものを作ってるっていう実感¹⁴⁹」を得るために最も適した成形方法であったのだ。しかし、ろくろ成形による作品の薄い口造りとすっと立ち上がった緊張感のある器体胴部のようなシンプルで洗練された形態から見ても、ろくろ成形で表現することのできる美しい形を目指し、決してろくろ成形を軽んじていたわけではないことがわかる。制作を続けていく中で、ろくろ成形は加守田にとって求める造形に適する成形方法ではなくなったのだ。手びねりによる成形を始めてから、それまでのろくろ作りの洗練された作品のフォルムから、たおやかで美しく装飾文様と呼応し合い、幽美な印象へと変化したように感じる。

3-2-3 加守田章二の陶芸観

加守田は個展を開催する度に作風を変容させ、絶えず新しい表現を開拓した。しかし、その「かたち」は一貫して「うつわ」状であった。しかし加守田の作品は「うつわ」の形をしていながら、造形物としての魅力を感じさせられるものばかりである。特に筆者は、手びねり成形によってつくられる緩やかでボリュームのある器体と、全面に施された波状文が特徴的な《曲線彫文》シリーズの溢れ出す存在感に圧倒された。加守田は日本の現代陶芸において「うつわのかたちで空間そのものを作意として立ち上げることに初めて成功した作家¹⁵⁰」であるのだ。1971年に開催された個展に際して「私の陶芸観」と題して「私の作品は外見は陶器の形をしています但中味は別のものです¹⁵¹」という言葉を残している。この言葉からも加守田が目指したのは、造形表現としての焼物であったことが窺える。加守田は作品において、決して新しい「かたち」をつくる作家ではなかったが、ろくろ成形時代の鋭く洗練された口造りや、文様と形態の一貫性、意識的にデザインされた質感と形態・装飾との関係性など、非常に研ぎ澄まされた感性といくつもの高度な技術の集積によ

¹⁴⁸ 長谷川公之×加守田章二「(再掲)未公開対談 伝統と前衛のはざままで」『炎芸術』145号、東京：阿部出版、2021年、p.65。

¹⁴⁹ 同上。

¹⁵⁰ 川北裕子「現在にみる加守田章二」『炎芸術』145号、東京：阿部出版、2021年、p.61。

¹⁵¹ 「私の陶芸観」1971年4月19日～5月8日、東京・交通会館内のギャラリー手の展覧会会場に掲げられた加守田章二の言葉。

って丁寧につくられた数々の作品は、現代陶芸において「新たな表現」を確立するに至ったのだ。また、名声に縋ることなく刻々と作風を変化させ続けたことから、最も自身の理想に従順な作家であったといえる。陶芸を始めたばかりの頃のように土でつくる純粋な楽しさをいつまでも持ち続け、自身のつくりたいものにまっすぐ向き合った結果こそが、加守田の変容する作風の正体なのではないだろうか。加守田は八木一夫などと同様に、縄文土器や須恵器などからインスピレーションを受けたが、日本の現代陶芸においてオブジェ焼とはまた違った、機能性を排除することのない「用を持つ陶の造形」という新たな方向性を指し示した作家である。

3-3 重松あゆみ

つづいて、現在活動中の作家として、低火度焼成の作品を制作している重松あゆみを取り上げる。重松の作品は有機的で生命感を感じさせる形態に、滑らかで艶のある質感、多様な色彩が印象的である。

3-3-1 重松あゆみの作品遍歴概要

1980年代、京都市立芸術大学の学生であった重松は、母校である京都市立芸術大学で習得した八木譲りの黒陶技法に彩色を加えた作品の制作していた。それらは、成形後に色化粧を用いて彩色・研磨し、素焼き焼成した後に、八木流の黒陶焼成技法で燻すものであった。煙燻焼成の際に、炭素を吸着させたくない箇所に別パーツとして作った素焼きのピースを被せ、黒陶焼成をおこなう。すると、ピースを被せていた箇



図 3-13：《Work 1991-3》1991 年
愛知県陶磁美術館 所蔵

所は炭素の吸着が抑えられ、ふんわりとグラデーション掛かった色彩が残る、といった方法で制作された作品であった。その後、黒陶の箇所とビビットな彩色をより明瞭に分けるために、黒陶の支持体に、色化粧を施し研磨した色彩豊かなピースをはめ込んでいくレリーフ状の作品を展開していく(図 3-13)。この頃の重松は、いかようにして黒に色彩を取り込んでいくかという点に注目して作品を制作していた。また重松の初期作品には、黒と他彩色でピースを分けるだけでなく、黒陶のピースの中でもさらに研磨の有無で分けてピースをつくり、組み立てた時にその質感のコントラストを装飾として取り入れる、まるで暗文のようなピースごとによる磨き分けの手法も使われている。この頃から研磨に対するこだわりが窺える。そして、これは重松の個展の際に本人との会話の中で判明した全くの偶然であったが、重松が黒陶作品を制作していた初期にアルバイトで通っていた国立民族学博物館で、筆者と同じく南米ペルーのチュルカナスのやきものを見て、素焼きのピースを被せて燻すという技法で黒陶に色を取り込めるのではと思い至り、制作を始めたということであった¹⁵²。余談であるが、筆者はやはりチュルカナスのやきものが持つ不思議な魅力を確認し感慨深かった。

その後、1991 年から、それまでのレリーフ作品のような平面的な作品から有機的な立体作品へと変貌する。同時に黒陶は見られなくなり、色化粧による彩色と表面を研磨する技法が残る《骨の耳》シリーズの制作へと移行していく。谷川俊太郎の詩「死と炎」から着想を得た《骨の耳》シリーズは、ビビットな色彩によるグラデーションが美しく、そのフォルムと研磨による艶めかしい質感が特徴的である。2021 年 8 月に愛知県陶磁美術館にて、

¹⁵² 2022 年 9 月 23 日、重松氏談。なお、重松の経歴は 2022 年 3 月 29 日に開催したオンライン授業と、2022 年 9 月 23 日に重松の個展会場にて本人から教示を受けた。

《骨の耳'92-11》(図 3-14)の観察をおこなった際に、重松が意識的に作品の部位によって研磨の強弱を使い分けていることに気が付いた。発芽するかの如く上に伸びる形態に合わせて、その先端へと視線を誘導するように研磨も強くなっていき、先端は光り輝くまで研磨が施されている。重松は色彩のグラデーションだけでなく、研磨の技術にもグラデーション表現を取り入れているのだ。それらによって有機的なフォルムとビビットな色彩の一体感が生み出されており、非常に有効的に研磨の技術が使われているように感じた。



図 3-14 : 《骨の耳'92-11》1992 年
愛知県陶磁美術館 所蔵

2000 年以降、《内から外へ》シリーズの制作が始まり、「内部空間への意識」が強まり、「内と外がつながる形」へと展開していく。そして形が複雑化することにより、研磨を施せない箇所が出てくる。そのことから古代ローマの赤色磨研陶器である「テラ・シジラータ (Terra sigillata)¹⁵³」に使われていた技術を応用するようになり、研磨の技法と合わせて、精製された粒子が細かい色化粧土を内側は刷毛で、外側はスプレーで吹き付け、1050℃程で焼成するようになる。それまで 800℃~900℃と低かった焼成温度が 1050℃になったことによって作品に強度が生まれた。その反面、《骨の耳》シリーズに見られるほどのツヤ感はなく、少しばかりマットな印象の質感になった。上記について、外館和子は以下のように評している。

テラシジラタでは顔料が多くは混ぜられないため、作品はパステル調の淡い色調となる。それがやや低火度の一〇五〇度で焼かれることで、現代的な、あるいは次の世紀を予感させるような新しい物質感を獲得している。テラシジラタという古代ギリシャ陶器などに使われたとされる手法が、重松の形と一体となることで、従来にない新たな陶の姿かたちが誕生したのである¹⁵⁴。

まさに外館の言うように、自身の表現したいもののために、妥協なく技法の研究をおこない、古代の高度な技術を取り入れ、現代の価値観や造形思考と掛け合わせることで新しい表現へ昇華された陶表現の新たな展開における重要な一例である。

その後、2015年頃から図3-15の《Jomon Infinity》のような縄文土器の造形の仕組みを取り入れた《縄文》シリーズの制作が始まり、より一層複雑な空間



図 3-15 : 《Jomon Infinity》2020 年 作家

¹⁵³ 細かい粒子の化粧土を塗布し表面を研磨する古代ローマの赤色陶器に使われた技法。しかし本来は赤色陶器自体のことを指す名称であったが、派生して現在では幅広い意味で使われており、その定義は曖昧である。第 1 章参照。

¹⁵⁴ 外館和子「空間の発見と想像：重松あゆみの芸術」『陶説』774 号、東京：日本陶磁協会、2017 年、p.20。

構造の作品に変化していく。きっかけとなったのは、2015年に勤務先である京都市立芸術大学のテーマ演習で「奥行きの感覚」というテーマの下、縄文土器にみる奥行きについて制作者の立場から立体構造として分析するという演習をおこなったことであった。特に縄文時代中期の土器の造形の魅力である、胴部の表面の紋様から口縁部・突起部の立体に至る頸部の構造の仕組みをスケッチや模刻を通して考察する試みであった¹⁵⁵。「最初に縄文土器に魅せられたのは、2008年に兵庫陶芸美術館で小さな耳飾りの実物を見た時である。¹⁵⁶」と重松は語っている。おそらく、その頃から縄文土器の複雑で精巧な立体物としての面白さに興味を惹かれていたのであろう。その後、国宝の火焰型土器をはじめとする多くの縄文中期の土器に出会ったことで、その興味は加速し、大学での研究を経て、その魅力を自身の作品世界へと取り込み、新たな陶表現へと昇華した。

3-3-2 発展し続ける陶表現

筆者は2022年9月に神戸のギャラリー島田にて開催された個展で、初めて《縄文》シリーズの実物を目にした。新作3点を含む2019年～2022年までの作品、《縄文》シリーズ計11点が一堂に会する展示であった。

重松が制作する《縄文》シリーズは、縄文土器の装飾から着想した「立体的な装飾」を作品として展開し、内と外が繋がる構造が相まって、装飾と立体の垣根のない「装飾としての陶芸作品」というジャンルの確立をしているように思う。《縄文》シリーズに見られる渦の止めに対し、「渦は始まりにも終わりにもなる」と語っていた¹⁵⁷。一言で渦といっても、重松の渦は実に多様である。渦自体が丸みを帯び、レリーフ状になっている半立体的な表情の渦(図3-16)と、渦自体によって一つの面が作り出され、周囲の空気を受け止めるような平面的な渦(図3-17)が一つの作品内に共存しているのである。

また近年、重松の立体への意識は、もの本体だけにとどまらず、ものを取り巻く空気・空間というところへも向いている。重松は縄文土器の持つ構造に対して、以下のように述べている。



図 3-16：立体的な渦

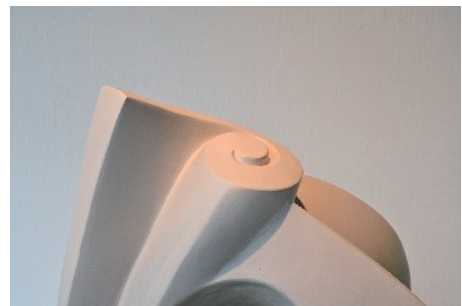


図 3-17：平面的な渦

内部空間を持つ上部の突起部は、垂直方向に生き生きと伸びて空を受け止める。さ

¹⁵⁵ 中ハシクシゲ研究代表『研究プロジェクト「奥行きの感覚」2016年度活動報告』、京都市立芸術大学美術学部研究紀要、2017年。

¹⁵⁶ 重松あゆみ「縄文土器のしくみ：穴と渦が生み出す謎の造形世界」『陶説』784号、東京：日本陶磁協会、2018年、p.41。

¹⁵⁷ 同上。

まざまな穴の在り様は空間を内外に取り込み、線とつながった渦は視線の起点や折り返し点となってリズムを生み出す。また、胴部の表面上の渦巻などの紋様はしばしば口縁部につながり、平面から立体へと移行する¹⁵⁸。

近年の重松の作品には、まさにこれらの特徴が取り入れられている。図 3-18 は《Jomon Lifeform》の上部を撮影した写真であるが、空間を受け止めるように形作られていることがわかる。このように、重松のフォルムへの意識は、作品自体の形だけでなく、ものと空間との関係といったところにまで及んでいる。

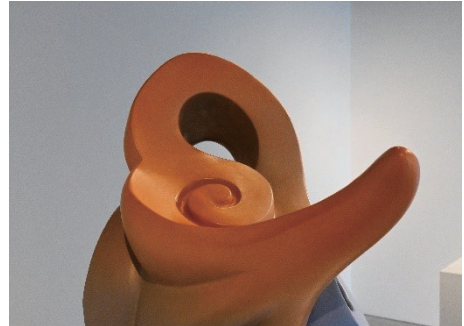


図 3-18 : 《Jomon Lifeform》2022 年
上部空間を受け止める形

《縄文》シリーズの核心である「穴」という存在に対し、穴の口造りの違いによって、周囲の空間を内へ取り込むのか、逆に内から外へと出すのか、といった点一つをとっても、作品と空間の関わり方が大きく変わってくる。そして、一つの作品にその両方の表現を取り入れることで、作品が自発的に空気を取り込み、吐き出すような、まるで呼吸しているかのような印象を受ける。筆者は《縄文》シリーズを実際に目にしたとき、我々人間の人体に近いように感じた。口から器官へ、耳から脳へ、私たちの体が穴から内部へつながっていて、それがまた別の穴と繋がっているように、重松の作品も穴から内へ、内から外へと複雑に繋がっている。その有機的なフォルムもさることながら、それぞれ動きが違う渦や穴がといった構造、そしてテッラ・シジッラータの艶めかしい質感が、作品に生命感すら感じさせる。

また、2022 年の個展では、彩度の低い色調の作品が印象的であった。《骨の耳》シリーズによく用いられたビビットな色調の作品のイメージが強い作家であるが、今回の新作 3 点のうち 2 点は無彩色に近いものであった。《内から外へ》シリーズに入って以降、テッラ・シジッラータの技術的な制約によって、ビビットだった色彩からパステル調の淡い色彩へと移行していたが、《縄文》シリーズに入ってから内と外の構造の面白さに重きを置いてきたこともあり、立体としての魅力を最大限に引き出すことを目的として、彩度を抑えたグレーがかった作品の制作にたどり着いたという(図 3-19)¹⁵⁹。グレーといっても、5 色を混ぜ合わせてつくったグレーであり、グレーの中で繊細



図 3-19 : 《Jomon Space》2022 年 作家蔵

¹⁵⁸ 重松あゆみ「縄文土器のしくみ：穴と渦が生み出す謎の造形世界」『陶説』784 号、東京：日本陶磁協会、2018 年、p.42。

¹⁵⁹ 2022 年 9 月 23 日、ギャラリー島田で開催された重松あゆみの個展会場での会話内で聞き取り。

な色温度のグラデーションが展開されている。また、作品に合わせて胎土を赤土に変えることで、テッラ・シジッラータの下から薄っすらと赤土が透けて、ほんのり赤みがかったような表現を取り入れるなど、色味へのこだわりは強く持ち続けている。むしろ、作品と色彩の結びつきがより深まっているように感じられる。作品の色彩が抑えられたことで、立体の陰影が強く表れ、複雑な構造が作り出す立体としての面白さが引き立っているように感じた。

3-3-3 重松あゆみの陶芸観

重松は、2018 年発刊の『陶説』784 号にて「今の時代の私の眼と手を通して、縄文土器に秘められた構造を新たな陶造形につなげたいと思う¹⁶⁰。」と述べている。重松のこの言葉は、『縄文』シリーズのみならず、これまでの彼女の制作に対する姿勢を示しているように思う。また、重松の作品の変遷を辿ると、随所でターニングポイントのようなものが訪れ、新たな展開へと進むためにその都度要素を省いたり、加えたりしていることがわかる。重松は作品のフォルムはもちろん、内部構造、さらには空間との相対性まで意識して制作している。作品の形態や構造に応じて、使用する素材や技術の研究にも余念がない。初期の頃から中南米の磨研土器の技術、古代ローマのテッラ・シジッラータ、縄文土器の装飾や構造、さまざまな技術を取り入れながら、すべて自身の表現へと一体化させ、唯一無二の陶造形が生み出され続けている。「今の時代の私の眼と手を通して」、「新たな陶造形につなげたい」これこそが重松が作品づくりにおいて一貫して抱いている想いなのではないだろうか。

¹⁶⁰ 重松あゆみ「縄文土器のしくみ：穴と渦が生み出す謎の造形世界」『陶説』784 号、東京：日本陶磁協会、2018 年、pp.44。

3-4 小結

本章において、土器の技法が現代陶芸に及ぼした影響について研究を進めていく中で、実は陶芸オブジェの誕生と現代陶芸において土器の技術が用いられてきたことが大きく関わっていることが明らかになった。八木一夫が、陶芸の醍醐味である「窯任せ」とは対照的な成形した形がそのまま保たれる低火度焼成と、磨き・燻すことで火跡や直接的な土の質感からも遠ざけることができる黒陶焼成技法を表現のために作品に取り入れたことや、重松が「骨の耳」シリーズに見られるようなビビットな色彩や特徴的なしっとり滑らかな質感を作品に取り入れるために低火度焼成を選んだことも、日本で陶芸オブジェという、焼物から機能性を排除した陶芸作品のジャンルが生まれたからこそ起こり得たことなのである。陶芸オブジェが作られはじめ、八木をはじめとする走泥社による、自由な陶表現の探究によって、ほとんど使われなくなった低火度焼成の焼物の技術が、新しい表現のために再度用いられ始めるようになったのである。このことは走泥社が残した大きな功績だと言えるだろう。

最後に、今回取り上げた作家のそれぞれの作品遍歴を通して、取り入れた技術や装飾技法などについても一度まとめておきたい。八木一夫の初期作品は近代絵画と日本陶芸の調和を目指したものであった。その後、低火度焼成や無釉の焼き締めなどを試みた末に、研磨し燻すことで火跡や土の直接的な質感から遠ざけることのできる「黒陶」の技術を取り入れた。黒陶作品は晩年まで作られ続け、後半には鉛と黒陶体を合わせる手法を取り入れた。

走泥社の創立メンバーとして、八木と共に陶芸の開拓期を駆け抜けた鈴木治は、いち早く、ろくろ成形では生み出せない形の陶芸作品を制作した。また、中国古代の明器からインスピレーションを受け、《土偶》や《泥像》といった作品を制作した。鈴木は焼き締め作品は、信楽白土を手びねりによって成形された抽象的なフォルムに、赤い化粧土を塗り重ね、そこに灰を吹き付けて土ならではの質感を表現したものである。1960年代後半からは、土の量感を感じさせるフォルムへのアプローチが始まる。その後、還元焼成がおこなえる窯を手に入れたことにより青白磁の作品も手掛けるようになる。1980年代に入ると、制作工程は一貫して同じだが、土の量感を感じさせるフォルムから一転して、平面性を取り入れた記号的な作品を制作した。

加守田章二は《本焼土器》と呼ばれる、高温焼成により焼き締まっているが直接火が当たらないことで生まれる土器の素地肌のように柔らかい表情をした作品や、その質感に加え器体全面に波状文を施した《曲線彫文》といった作品を制作した。文様と形態の一貫性、意識的にデザインされた質感と形態・装飾との関係性など、その研ぎ澄まされた感性といくつもの高度な技術の集積によって丁寧につくられた作品の数々は、「造形物としての器物」という、陶芸オブジェとも違った、全く新しい表現を現代陶芸において指し示すに至った。

学生時代に八木流の黒陶を制作に取り入れていた重松あゆみは、黒陶と彩色のピースを

使った壁面作品のような平面的な仕事から、次第に「骨で聞く」という言葉から連想した《骨の耳》シリーズといった立体的な仕事へと移行していく。その後、モノの構造に焦点を当てた《内から外へ》シリーズ、縄文土器の構造に魅せられて作陶を始めた《縄文》シリーズと、作品の内部と外部とのつながりに加えて、作品自体と空間との関わりにまで意識を向けた作品へと進化していく。

上記のように、それぞれの作家の作品遍歴を辿ったことで、制作の出発点は作家それぞれによって違ってくることに、制作において重きを置く対象が技法を通した作品のテーマ性であったり、素材との対話や造形のプロセスに向けられていたり、造形・構造としての面白さだったり、当たり前かもしれないが、それぞれが重要な要素を取捨選択して、独創性、あるいは作家としての個性を確立させていることが見えてきた。また、本章で取り上げた作家全員に共通する点は、自身の求める表現に対して妥協せず、さまざまなところから技術や素材のヒントを得て、吸収し、新しいことに挑戦し続けるという姿勢である。これこそ作家としての大切な資質であると言える。そして、その中で見つけた表現のための媒体となり得る素材や技術を自身の技術として体得し、極めることこそが、作家の個性を生み、作家たらしめていく所以なのではないだろうか。

陶芸オブジェが誕生して70年あまり経った今、陶芸における表現の幅が広がったどんどん広がり続けている。陶芸オブジェの良いところは、機能性を排除することで焼成温度帯や素材を自由に設定できること、伝統や価値観に囚われず、技法・素材・制作工程などを幅広く取り入れられることである。しかし逆を言えば、陶芸としての「土を焼く」という制約があるにせよ、かなり自由な表現が許されており、その中で自身のスタイルを確立するのは至難の業である。また、鈴木治が懸念したように一步違えば「陶彫」と「陶芸」の境目もあやふやになってしまうだろう。「何かを作り出すのに必要なプロセスを経るといふのと、プロセスを通して形を作り出し何かを表現するということとは、本質的に全く別のことである。¹⁶¹」と金子(2001)は陶芸オブジェの工芸的な仕事と陶彫のような現代美術の仕事との違いについて論じている。我々陶芸を志す者の創作の出発点は、作りたい「形」や「イメージ」から始まるのではなく、それ以前に土という素材や焼成・装飾といった技術に対して、どう向き合うか、調和するのか、対抗するのか、何を取り入れて何を省くのか、そのような思考を巡らせることから始めるべきなのである。八木一夫は火跡や直接的な土の質感に対抗する手段として黒陶焼成技法を選択し、鈴木治は土ならではの質感を表現するために赤化粧土に灰を吹き付ける焼き締め作品を手掛けた。これらは相反するようだが、どちらも土という素材に向き合った結果として生み出された表現なのである。

本章では、筆者自身が陶表現において古代の土器の技術を応用していることから、作家としての自身の立ち位置を明確にする目的で、先行研究作家として土器の要素を自身の表現に取り入れた八木一夫、鈴木治、加守田章二、重松あゆみを取り上げた。論述を進める中で、走泥社によって陶芸オブジェの基盤がつけられたこと、何よりオブジェ作品がつく

¹⁶¹ 金子賢治『現代陶芸の造形思考』、東京：阿部出版、2001年、p.271。

られるようになってから、土器の技術が新たな表現方法として取り入れられるようになったことが、今の筆者が土器の技術を応用した低火度焼成の作品をストレスなく自身の表現として発表でき、それらが自然と鑑賞者に抵抗なく受け入れられていることに改めて気が付かされた。また、陶芸オブジェの創生から発展までの過程でさまざまな陶芸作家が試行錯誤してきた結果、枝葉のように広がった現代陶芸の流れの末端に、自分自身が存在することをより深く確認できた。おこがましいかもしれないが、本論文のような自身の研究がさらなる陶表現の発展につながることを願い、現代陶芸作家の端くれとして、この先も研究と制作を続けていきたい。

第4章 土器の技術と表現の自作品への展開

本論文では、第1章・第2章で世界各地の黒色磨研土器を熟覧し、再現制作や技法実験をおこなうことで、その多彩な技術について言及してきた。また第3章では、土器に魅せられ、その技術や表現・造形思考を自身の制作に取り入れた現代陶芸作家を取り上げ、現代陶芸史の中で、土器の技法がどのような流れで取り入れられ、作家たちに影響を与えてきたかを論じた。これらは全て、土器へ強い憧れを抱き、その技術や装飾技法などを自身の制作に取り入れてきた自分自身を深く理解するためでもある。そこで、続く第4章では、土器の技術や表現から自分自身がどのような影響を受け、思考し、作品制作をおこなってきたか、より深く自分自身の陶表現について考察するため、制作に用いている素材や技法、コンセプトや造形について自作品を通して論じていく。また自身が制作した作品についての技法的な解説に加え、土器から受けた影響を自身の表現として取り入れるにあたっての思考について解説する。

4-1 土器と自己表現

前述したように筆者は2016年から現在に至るまで、土器の技法を用いたオブジェ作品を制作してきた。第3章では、筆者と同様に土器から影響を受け、制作に反映させた作家として、八木一夫、鈴木治、加守田章二、重松あゆみを取り上げ、その作品遍歴や造形思考について分析することで、それぞれの作家が土器から受けた影響とそこから発展させた作家独自の表現について論じた。上記を踏まえて本節では、筆者自身がどのような経緯で土器の技術を応用した作品制作を始めたのか、また自身が土器からどのような影響を受けたのかといった点を、先行研究として取り上げた作家と比較しながら、技術的観点、思想的観点の両側面から考察し、まとめていく。

4-1-1 土器に対する憧れ

土器は遙か昔から世界各地でつくられ、人々の生活の中でさまざまな発展を遂げながら作られ続けてきた。また、その用途には実用品だけでなく、人々の祈りや信仰のための祭器や、死者を弔うための明器(副葬用器)などもあり、その形態や文様にはさまざまな装飾表現が取り入れられてきた。半永久的に残り続ける焼物には、その時代に生きた人々の生活だけでなく、目に見えないはずの祈りや願い、時には価値観などが窺えることがある。特に何千年も前につくられた土器には、時空を飛び越え、我々現代人に何かを訴えかけてくる力があるように感じる。走泥社の八木一夫が土器のもつ瑞々しさへの憧れから低火度焼成で黒陶作品をつくったり、鈴木治が中国古代の明器からインスピレーションを受け《土偶》や《泥像》と呼ぶ作品を制作したり、重松あゆみが縄文土器の構造に関心を寄せ制作に取り入れているように、土で何かを形づくることの根源には原始的な衝動があり、土という素材を強く感じるができる。つまり、土器には、作陶を志す者が心惹かれる

何かがあると言っても過言ではない。

筆者自身、最初の制作衝動は南米の土器を見たことによって掻き立てられたものであった。序論でも述べたが、筆者が現在のような制作や研究をおこなうようになったきっかけは、6年前に国立民族学博物館で南米ペルーの工芸品、「チュルカナスのやきもの」と呼ばれる土器に出合ったことであった。当時、はじめて目にしたその土器は、つややかで瑞々しく、柔らかい石のような、あるいは漆塗りの木製品のような質感に見え、展示品の解説文を読むまで何の素材でつくられているのかわからなかった。当時の筆者は、陶芸を志して1年目であり、まだ土器といえば縄文土器や弥生土器のような、表面がザラザラとした焼物しか思い浮かばなかった。そのため、初めてチュルカナスのやきもののような質感の磨研土器を目にして、これまで自身が抱いていた「土器」のイメージが一気に打ち碎かれた。その当時まだ陶芸に関する浅い知識しか持ち合わせていなかったこともあるだろうが、張りのある美しい器体と表面を研磨することで施される特有のツヤ感、手のひらにしっとり吸い付くような質感など、どれもが筆者にとって衝撃的であった。そこから、この土器のような不思議な魅力を持つ作品を作りたいという磨研土器への憧れが芽生え、チュルカナスのやきものに使われているネガティブ文様技法の技法研究を始め、自身の制作に取り入れたのである。

以上の通り、筆者が土器の技法を制作に取り入れたのは土器への純粋な憧れからである。先行研究で挙げた作家たちのように自身が目指す表現のための手段として土器の技法を取り入れた訳ではなく、筆者の制作はネガティブ文様土器の模倣から始まったものであった。そのため、作品にネガティブ文様技法を取り入れたオブジェ作品を作り始めた最初期の段階では、自身のオブジェ作品の制作において作品のテーマや表現したいことよりも使いたい技法や作品に求める質感が先行していた。つまり、技法の習得と作品制作を同時におこなっているような状態であった。

4-1-2 「土器」であること

筆者は、土器の技法を用いた制作をはじめた最初期の段階から、自作品は「土器」とであると認識してきた。これまで制作してきた作品は、そのほとんどが機能や用途を持たない、いわゆるオブジェ作品であった。ネガティブ文様技法を用いた土器に出合い、その技術を自作品に活かすことからオブジェ作品の制作が始まったこともあって、当初から現在に至るまで、その根底には「自分がつくっているものは土器である」という強い意思を持っている。もっとも、自作品を《土器》と呼んだ際、その呼び名に対し、疑問を持たれた経験がある。そこで、自作品への自分自身の認識と一般的な土器に対する認識を比較するため、ここでまず、広辞苑や陶芸辞典による土器の一般的な定義について確認しておく。

『広辞苑』（2018年版）

どき【土器】釉薬を用いない素焼の器物。可塑性に富む粘土を材料とするため、器形・文様などに時代・地域の特色が反映され、考古学の重要資料。日本では出現順に

縄文・弥生・土師器・須恵器を指す。かわらけ。¹⁶²

『陶器大辞典』（1941 年）

焼物の中で最も原始的にして、また最も低級な製品に属するが、普通は氣孔質ながら無釉な一種として分類されてゐる。けれども時には極めて軟質な施釉陶器を加へて、同じく土器中に入れ置くこともある。これらは火度または硬度上から種別したもので、却つて混同を招きやすい所がある。要するに土器は石器に比して、同じく無施釉ながらも、後者が無氣孔質だといふ相違がある。《…以下略》¹⁶³

『原色陶器大辞典』（1990 年 22 版）

粘土を材料として焼成した容器のうち多孔質で、釉薬の掛かっていないものを土器と呼び、多孔質で釉薬を掛けた陶器、および炆器・磁器と区別する。焼成温度が摂氏一千度未満で、粘土中の鉱物組成にガラス化が生じていないものが多い。ただしわが国の須恵器は一千度以上の高温で焼成しており、表面に釉が吹き出しているものもあるなど土器としては陶器に近く、陶質土器とも呼ばれている。なお中国語・英語では土器と陶器とを区別せず、それぞれ共に陶器・pottery と呼んでいる。《…以下略》¹⁶⁴

『陶芸事典』（1991 年）

土器（どき）：土を主素材に成形し焼き上げた器物。日本では縄文土器、弥生土器、土師器などがある。焼成温度は六〇〇-九〇〇度と低く、施釉して一二〇〇度以上で焼く陶器や一三五〇度で焼く磁器と区別される。また、土器より高温だが、陶器よりは低温（一〇〇〇度以上）で焼かれる日本の須恵器や朝鮮の新羅焼のようなやきものは陶質土器と呼ばれる。¹⁶⁵

『角川 日本陶磁大辞典 普及版』（2011 年）

土器（どき）：①胎土に採掘した粘土をそのまま用いて成形し、七〇〇－一〇〇〇℃以下の低い温度で焼成した有色素地の無釉のやきもの。《…中略…》また、土器は耐火性、耐燃性があり、科学的にも安定で、対候性、耐久性にも優れる。適度な強度があり、とくに多孔質で吸水性、通気性をもっているため、現在でも植木鉢や吸水盤、散気盤などの工業用にも使われている。[浜野健也]¹⁶⁶

以上のことから、日本では「土器」とは 1000℃以下の低火度で焼成された無釉の焼物の

¹⁶² 新村出（編）『広辞苑』第七版、東京：株式会社岩波書店 2018 年、p.2080。

¹⁶³ 小野賢一郎『陶器大辞典』4 巻、東京：株式会社寶雲舎、1941 年、p.200。

¹⁶⁴ 加藤唐九郎『原色陶器大辞典』二十二版、京都：淡交社、1990 年、p.691。

¹⁶⁵ 室伏哲郎『陶芸事典』東京：日本美術出版、1991 年、p.167。

¹⁶⁶ 矢部良明（編）『角川 日本陶磁大辞典 普及版』東京：角川学芸出版、2011 年、p.986。

ことを指すといえる。また、「土器」という言葉を使用して、低火度で焼成された多孔質の焼物のことを示すのは日本だけで、中国では「陶器」に分類されることがわかる。日本独自に「土器」という言葉がつくられ、分類されていることは非常に興味深く、いかに日本の陶芸史において現在土器と分類されるような低火度焼成の焼物の存在が大きく、影響を与えてきたことを物語っているようである。

また明記されている訳ではないが、各辞典で定義されているのは、器の形をした用途のあるものを指しているだろう。これらの定義からすると、やはり器としての機能を持たない、陶芸オブジェに分類されるような自作品を土器と呼ぶのは少し違和感があるかもしれない。しかし筆者は、これまでの自作品について、出発点が磨研土器への憧れであることや、その成形技術や装飾技法に土器の技術を用いている点を広くアピールしたいと考えている。また古くから、日常で使用するためだけでなく、人々の祈りなどを伝えるためのツールとなっている土器の在り方に感銘を受け、自作品も自己と他者をつなぐツールとなるような作品を目指していることもあり、自作品は《土器》であると認識しており、今後も自作品を《土器》と呼んでいくつもりである。

4-1-3 自作品のシリーズについて

前項でも述べたが、筆者の作品制作は、人々の祈りや生活の痕跡などを伝え、時代を超越した存在である土器の在り方に感銘を受け、自作品も時を超えて自己と他者をつなぐツールとなるような作品を目指したことから始まり、一貫して土器の技術を応用した制作を続けてきた。大学に進学しての陶芸を学び始めたばかりの2016年から、既に土器の技法を用いた制作を始めていたが、当時は土器の技法を用いることのみを意識し、オブジェ作品(図 4-1、4-2)を制作していた。今振り返ってみると、黒陶焼成技術や土器の技法を自身の表現と言えるレベルまで精度を上げるために技術を習得し、応用していくために必要な時間であったように思う。



図 4-1：《うらはら》2017 年制作



図 4-2：《潜るⅡ》2018 年制作、個人蔵

その後、2020 年から現在にかけて《Clay language》シリーズと《essay》シリーズの 2 シリーズで作品制作をおこなってきた。《Clay language》シリーズは Body Language という、身振り手振りで意思を伝えてコミュニケーションを図る、言語を用いない意思疎通の

方法から連想したものである。陶芸は筆者にとっては他者に自己の思考を伝えるためのツールであり、それを用いて自分自身の感情を文字のように記号化するというテーマの作品シリーズである。

《essay》シリーズは、自由な形式で意見や感想などを述べるエッセイを書くように自身が体験したことや、日ごろ考えていることなどを文章に代わって、手びねりで陶土を用いて形作っていく、という作品のシリーズである。

また、2022年以降はこの2つのシリーズと平行して器物型の作品も制作するようになった。土器の技術を自身の制作に取り入れ始めてから、機能性を持たない自由造形のオブジェ作品の制作をおこなってきたが、とあることをきっかけに器物型作品の制作を始めるに至った。それは本研究の一貫で2022年3月に開催した個展会場にて京都市立芸術大学教授の重松あゆみに自作品について講評を受けた時のことであった。個展会場には複数のオブジェ作品、主に《essay》シリーズの作品が並んでおり、その際、自作品について「どの作品も回転体の域を抜け出していない」と指摘を受けた。自身の中では、たたきと手びねりを組み合わせて成形していることもあり、ろくろ成形では生み出せない形を意識して作っているつもりであったため、当時は大きな衝撃を受けた。しかし、確かに自作品を客観視してみると、捻じってみたり潰してみたりしているものの、どこか回転体の印象が残っている印象を受けた。手びねりで成形しているからといって、必ずしもろくろ成形でつくれない形を作る必要はないのだが、自由な造形をしていると思って作っていた形が回転体の域に留まっていたと気づかされたことで、自身の形態への認識の甘さを痛感させられた出来事であった。それからというもの、自作品のテーマから発想する形態との間にずれのようなものを感じるようになった。それ以前に、どうしても土器の技術を作品に用いることが作品のテーマよりも先行してしまっていたこともあり、これまでのような作品のフォルムやテーマが果たして土器の技術で表現するのに適していたのか、と迷いが生じてしまった。そこで、2023年に入ってから一度「土器」というものに立ち返ってみることにして、器としての機能性を有した、器の形をした《土器》の制作を始めた。それぞれのシリーズの詳細は本章第2節、第3節で、これまでに制作してきた自作品の解説を通してより具体的に述べる。

4-2 技法と表現

作品を制作する際、自身の求める表現のためにどのような技法や技術を使うか、という選択は非常に重要である。陶芸作品一つを作り上げるまでに数々の技法・技術が存在し、特に陶芸オブジェにおいては、時にはそのプロセスの選択自体が彫刻作品と陶芸作品との境界になり得る。かつて鈴木治が感じたように¹⁶⁷、工芸作品の制作過程において重要な要素である素材と技法というような陶芸の技術に根差した表現を探る必要がある。

前項で述べた通り、筆者が土器の制作技法を作品に取り入れたきっかけは、自身の追い求める表現のためではなく、純粋な磨研土器への憧れからであった。筆者のオブジェ作品の制作は、磨研土器の技術を学び、作品に用いて、磨研土器の質感を真似ることから始まった。当時のこの出発点は非常に工芸的な思考であったように思う。しかし同時に、オブジェ作品を制作するために土器の技術を用いることに関して特別な意味などを持ち合わせていなかった。そのため、初めて土器の技術を使って制作した作品は《pájaro》¹⁶⁸(図 4-3)といい、ネガティブ文様技法を用いて作品が作りたいという衝動のみから生まれた作品であった。鳥を抽象化した形態にネガティブ文様土器に見られる技術である研磨とネガティブ文様を施したもので、それ以上でもそれ以下でもなく、作品としての完成度は低かった。しかし、この段階で初めてネガティブ文様土器の技法を自ら選んで取り入れ、作品化したことが、本研究や現在の作品制作に大きくつながっていったのは確かである。

筆者の作品制作は、土器の技術抜きでは語ることができない。それほどまでに技法の選択は自作品にとって重要な要素である。本項では筆者の作品制作の中で、これまでの技法選択がどのような思考によってなされてきたのか、自身の表現とどのようにリンクするのかを、主に成形技法や装飾技法の観点を通して振り返りながら論考していく。

4-2-1 成形技法と表現

作品制作における成形技法の選択と造形思考というものは非常に強く結びつきがあるように思う。第 3 章で土器に影響を受けた作家について取り上げた中で、それぞれの成形技



図 4-3 : 《pájaro》2016 年制作

¹⁶⁷ 金子賢治『現代陶芸の造形思考』、東京：阿部出版、2001 年、p.271。

中尾優衣「鈴木の求めた「象」―「詠む陶」の視点から」『泥象 鈴木治の世界』、日本経済新聞社、2013 年、p.12。

¹⁶⁸ 「pájaro」とはスペイン語で鳥を意味する言葉。

法についても触れた。鈴木治は、機能を持たない焼物について思考する中で素材や技術に根差した表現を模索し、その一つの答えとして、ろくろ成形では生み出せない形を手びねりを用いて制作する方法に行きついた。80年代になって作品がより記号的になり、一塊の土を用いて成形した方が早い形態の制作に移行したとしても、陶彫と焼物との制作プロセスの違いを言い表した「陶器の中は空ろだ」という観念に基づき、《泥象》作品を制作する際は、あくまでも手びねりによる成形にこだわり続けた。加守田章二は作品を手でつくっていくことによって感じられる安心感を求め、昭和35年頃からろくろ成形をやめて手びねりによる成形方法を選択した。重松あゆみは、陶土であるからこそ表現できる形態を求め、土を使ったマケット制作を繰り返し、その中で辿り着いた新しい形を、手びねりによって地道に土を積んでいくことで空間と一体となった形態を展開している。八木一夫は、初期の頃にろくろで成形できる回転体を組み合わせた表現で新しい形を目指した後、型成形や手びねり成形など、作品個々に応じて制作方法を選択した。しかし、あくまでも陶芸技法の範囲内での選択であり、それによって陶彫との一線を引いていたように考えられる。

以上のように、先人たちの塔によるオブジェ作品の制作においては、成形技法を意識的に選択し、表現の一つとして取り入れることが、そのオブジェ作品を陶芸作品たらしめる一つの重要な要素であったことが共通している。

(1) 自作品における成形技法の選択

筆者は作品制作の際、チュルカナスのやきものの成形技術である、たたき成形と手びねり、作品に応じてろくろ成形を併用して成形している。筆者の制作している作品のテーマについては《Clay language》シリーズと《essay》シリーズという2つのシリーズで、それぞれ成形技法を使い分けている。

《Clay language》シリーズでは、ろくろ成形によって作った円筒状のパーツを組み合わせて作品を制作している。《Clay language》シリーズは「文字」をつくる試みであるため、立体造形物だが、正面性を大切にしながら形状のデザインをおこなっている。また本シリーズでは、文字のように記号的な表現を取り入れるため、円柱を組み合わせた構造にすることで作品の形態に共通点を持たせたいと考え、ろくろ成形を基本とした成形方法を用いてきた。

対して《essay》シリーズでは、たたき成形と手びねりで成形している。手びねりで作品を制作する時、どれだけ急いだとしても土を積み上げる際に時間を要する。否が応でもただ土を積むだけの時間が生まれ、その間あれこれと思考を巡らせ、作品について考えるのはもちろんだが、それだけでなく昔のことを思い出したり、未来のことについて考えたりする。陶土のもつ可塑性と手びねりという自由造形に向けた成形技法が合わさることで、その時の思考は手を通してダイレクトに作品に現れる。寄り道したくなったり、時には迷ったりしながら、現在の自分自身にとっての最適解を探しながら、手と頭で思考する成形方法である。

また、技術的な側面にのみ目を向けると、チュルカナスのたたき成形は、磨研土器の制

作に最も適した成形技法である。第 2 章でも述べたが、土を内と外で挟んで、たたき伸ばしていくことで、器体表面も内部も均一に整えられ、手跡なども残らないため、成形後の研磨が非常にスムーズに施せるのである。よって、筆者は手びねり成形後もたたき成形で使用する成形道具のたたき板と内ごてとなる石を使用して、器壁の厚みや表面が均一になるまでたたき伸ばすようにしている。

以上のように、筆者は制作する作品に対して、使用する成形技法を変えている。

4-2-2 装飾技法と表現

6 年前にネガティブ文様土器に魅せられた筆者は、ネガティブ文様の技法研究を始め、そこから派生して、暗文などの磨研土器に見られる装飾表現を取り入れたりしながら、黒陶煙燻技法を応用した装飾表現を探究してきた。現在は、作品に応じて使用する技法を使い分けながら唯一無二の表現を目指している。本節では、筆者が作品制作に用いている特徴的な装飾表現について論じていく。

(1) 黒陶煙燻技法を応用した新たな表現

①金彩と黒陶技法の併用

自作品における装飾の中で、特徴的なのは土器の制作技術と金彩を併用している点である。第 2 章でも述べたが、これまで陶磁器制作の工程では、滑らかな釉薬の上に施すものとされてきた金彩であったが、土器の焼成温度帯が 700℃～850℃、金彩の焼き付け温度帯 750℃～800℃と重なっていることに着目し、表面を研磨する磨研土器の制作方法なら、金液の焼き付けが可能ではないかと考え、実験・研究をおこなった。その結果、素焼き面でも研磨され整えられた器面になら金液を焼き付けられることがわかり、自身の制作の中に取り入れるに至った。

そして、施した金彩自体も低温煙燻技法で燻しを施すことにより、奥深い輝きになり、土器の質感や燻しが施された黒茶色の器面とも調和させることができることを明らかにした。対して、急速煙燻技法との併用においては、金彩を施した箇所のみ炭素を吸着せず、金と黒の器体とのコントラストがはっきりと浮かび上がることがわかった。以上のように土器の質感に金彩という新しい表現が可能になったのである。

②煙燻技法のグラデーション表現

チュルカナスのやきものに使われている低温煙燻技法¹⁶⁹では、煙燻焼成の際の温度が 100℃前後であり、非常に低火度で炭素が定着することに着目して、より細やかで自由な表現にするため、耐火度が 120℃であるマスキングテープを使用し、ネガティブ文様技法を応用した。何度か実験を繰り返す中で、80℃～100℃程の温度でもススが定着することがわかり、マスキングテープを使って段階を踏んだ燻しをおこない、煙燻焼成の際に煙を当てる時間の長さを変えることによってグラデーション表現が可能になった。以下がグラ

¹⁶⁹ 炭素が定着する定着黒陶の中でも、特に中南米のネガティブ文様に用いられる 100℃前後での煙燻焼成をおこなう黒陶技法のこと。本論第 2 章 3 節を参照。

レーション表現を施す際の工程である。

1. 成形後、乾燥を経て 800℃で焼成する。(図 4-4)
2. マスキングテープをカットして、文様を施す。(図 4-5)
3. 文様をさらにマスキングテープ、もしくはアルミホイルなどで覆い、燻しの際に煙の当てる箇所を限定する。(図 4-6)
4. 徐々にマスキングテープを剥がしていき、グラデーションを作っていく。(図 4-7)
5. 4 の工程を繰り返し、仕上げ磨きをして完成。(図 4-8)



図 4-4



図 4-5



図 4-6



図 4-7



図 4-8

また、順序良くマスキングテープを剥がしてグラデーションを表現するだけでなく、細かく燻し分ける中で、一度燻した箇所に再度マスキングをおこなうことで、奥行のある表

現も可能になった。簡単に貼って剥がせるマスキングテープを使い、煙燻される時間を調節することで非常に繊細な装飾が可能になるこの装飾方法は、黒陶焼成における表現の幅が大きく広がる応用技術であると考えている。

③黒陶技法の併用

第2章3節にて、焼成する温度帯や方法を変えた実験をおこない、黒陶技法について分類した。そこから、それぞれの黒陶焼成によって得られる特徴を応用して、複数の黒陶焼成技法を組み合わせることで新たな黒陶表現を目指した。

その中で、暗文と急速煙燻技法(または埋燻黒陶)と低温煙燻技法を併用して、黒一色の中に質感の差をつける応用技法を表現として取り入れることに成功した。以下はその工程である(図4-9)。

1. 研磨の工程で、磨き分けによる暗文を施す。(図4-9①)
2. 800～850℃で焼成した後、急速煙燻または埋燻焼成で器体を燻す。(図4-9②)
3. 低温煙燻焼成で燻す箇所とそうでない箇所に分けてマスキングをしていく。
4. 低温煙燻焼成をおこない、器体表面にツヤを取り入れる。(図4-9③、④)

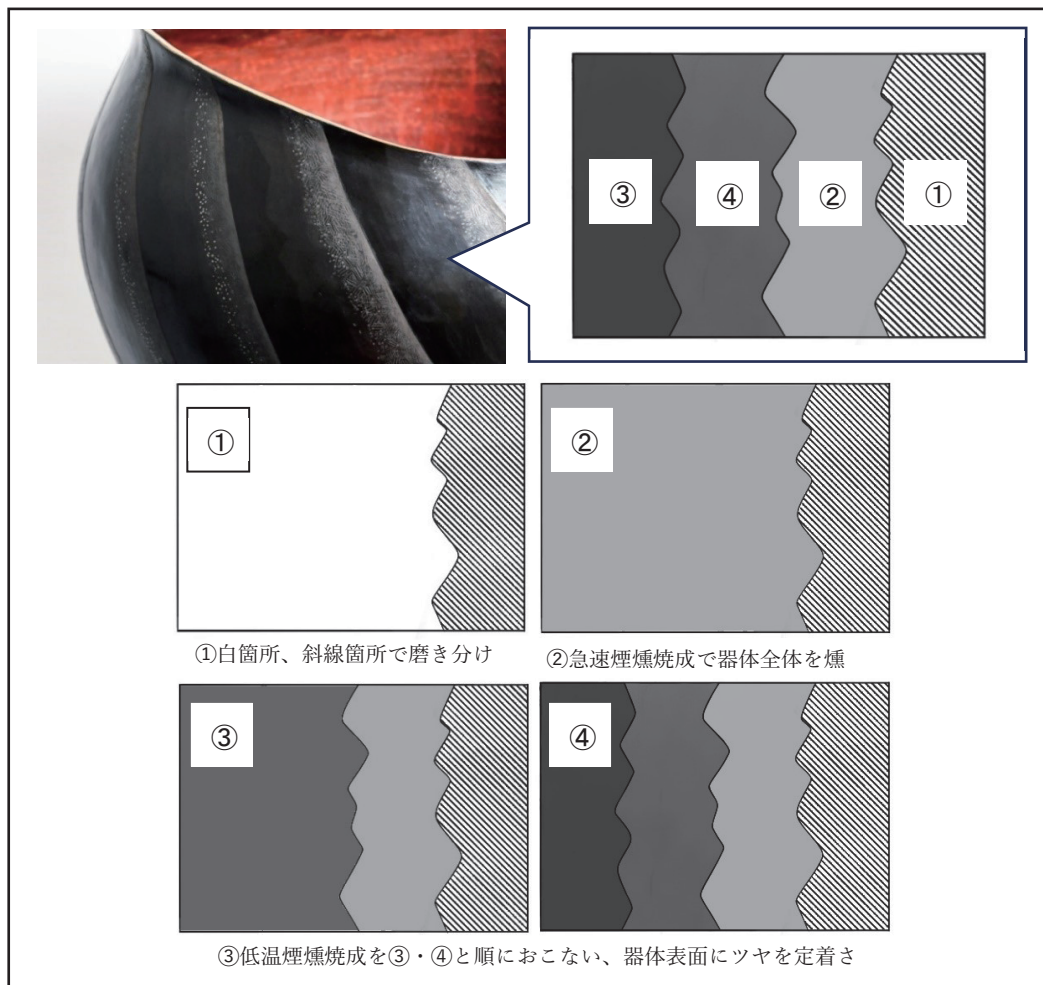


図4-9 (筆者作成)

以上の工程により、質感のグラデーション表現が可能になり、黒一色の中に深みのある表情を取り入れることができることを明らかとした。

(2) まとめ

筆者はこれまで、ネガティブ文様技法に使われる低温煙燻焼成をはじめとする黒陶技法の研究と習得を続ける中で、そこから派生して土器などの低火度焼成の焼物に使われる装飾表現を取り入れ、それらを応用した新しい表現になり得る技術を探究してきた。

その中で、金液の素焼き面への焼き付け実験を経て、金彩と黒陶の併用を試み、土器の質感に金彩という新しい装飾表現に辿り着き、低温煙燻焼成の特徴を活用してマスキングテープを用いて炭素の定着具合を調節したグラデーション表現を取り入れることに成功した。また、暗文技法と急速煙燻技法または埋燻黒陶に加え、低温煙燻技法を併用して、少しずつ質感を変化させる表現が可能になり、黒一色の黒陶の中に、深みのある表情を取り入れることが可能になった。

以上のように、本研究によって黒陶の表現の幅を広げることが可能になり、それによって、筆者の作風の幅が広がったと考えている。今後も、低火度焼成の中で展開できる装飾技法を増やししながら、作品に応じて使用する技法を使い分け、唯一無二の表現を目指していきたい。

4-3 これまでの作品制作について

本節では筆者のこれまでの作品制作、主に自身の作品テーマや個々の作品のコンセプトについて、自作品を通して述べていく。また並行して、作品に応用している土器の制作技法についても解説していく。

筆者の制作の根底には、日常的に自分自身が考えていることや面白いと感じるもの、美しいと感じるものなどの他者と共有したい感覚を、作品を通して伝えたいという気持ちがある。これは、筆者が制作する理由の核を成していて、つくる作品がオブジェであっても、器物であっても、自分にとっては同じ「自分と他者との関わりを生むもの」であるとする考えによるものである。

第1節でも述べたが、焼物というものは、半永久的に残り続け、その時代に生きた人々の生活の痕跡だけでなく、目に見えないはずの祈りや願い、時には価値観などを具現化し、後世に伝える。特に何千年も前につくられた土器には、時空を超越し、我々が生きる現代に何かを訴えかけてくる力があるように感じる。筆者は上記のような土器のもつ伝える力と磨研土器特有の質感に憧れ、土器の技術を用いた作品制作をおこなってきた。また、作家にとって作品を制作し、この世に残すということは、自分が生きた記録を残すことと同義であると思う。そこで、土器のもつ「記録し、伝える力」にインスピレーションを受け、自身の「記録」としての作品制作をおこなってきた。これら思考を前提として、《Clay Language》シリーズと《essay》シリーズ、さらに近年は《土器》シリーズを加えて三本柱で作品を展開してきた。

また、自作品の造形的特徴は磨研土器の技術を応用することによって形成されてきた。先にも述べたが、筆者の作品制作は磨研土器への憧れから始まった。そのため研磨の質感を活かすために作品はおのずと丸みを帯び、美しい曲面を意識するようになった。また、たたきの技術を取り入れ始めてからは、内から外への圧力が感じられるような器体の膨らみを重要視するようになった。現在は主に《土器》シリーズの形態において、意識的にハリのある器体を目指し制作している。また、たたき成形の道具を使用することで生み出すことができる曲面が今や自身の造形において重要な特徴となりつつあるように感じる。

装飾表現については、これまで自作品では幾何学文をベースとした装飾文様を多く作品に取り入れてきた。これは、筆者が磨研土器の技術を応用した作品の制作を始めたばかりの頃、有機的な形態と幾何学文様を合わせることで、物事の二面性について表現しようというところが始まりであった。現在では、物事の二面性を表現するという出発点からは少し離れているが、現在積極的に制作している《土器》シリーズでも柔らかな曲面に幾何学文の連続文様を取り入れている。

4-3-1 初期作品について

前節でも述べたが、筆者は大学に進学しての陶芸を学び始めたばかりの頃から、一貫して土器の技術を応用した制作を続けてきた。特に初期の頃は、土器から学んだ技法をどの

ように自作品に取り入れていくか、また技術の精度を上げるために実験的に表現を探ることが制作の中で一番の目的であった。本項では筆者がどのような変遷を経て、現在のような作品制作をおこなうに至ったのか、大学の学部・修士時代に制作した初期作品の中から2作品を例に挙げ、考察していく。

① 《うらはら》

【制昨年】2017年 【材質】陶土、マンゴーの葉

【焼成温度】800℃ 【サイズ】W60 cm×D60 cm×H45 cm

【使用技法】手びねり成形、低温煙燻技法

《うらはら》(図4-10)は、筆者が土器の技法を制作に取り入れ始めてから2作目に制作した作品である。作品の形態は、スカートがひらりと動く様子から着想を得て制作した作品である。

本作品はタイトルの《うらはら》が表す通り、人が持つ二面性をテーマにしたものである。人は誰しも幾つかの側面を持ち合わせている。当時、他人と接する時の自分の人格と、自分自身が自覚している人格に差異を感じて、このテーマを設定した。そのため、作品の内と外で大きく印象が変わるような表現を目指し、有機的な形態に合わせて作品の外周を幾何学文様で装飾することで、他人に対して上手く取り繕おうとするさまを、作品内部を一面びっしりと埋め尽くす突起体で覆うことで、心の中はいろんな感情に覆われているさまを表した(図4-11)。



図4-10

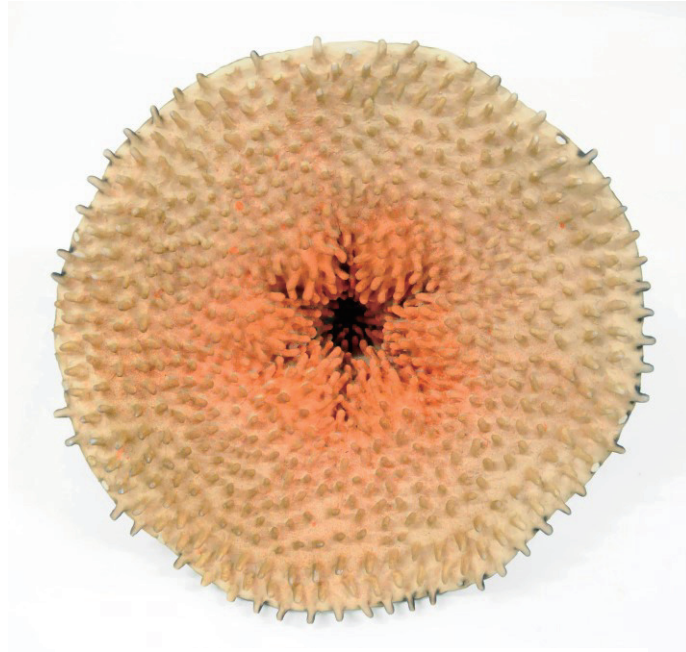


図 4-11

【制作工程について】

本作品は手びねりにて成形した。作品を裏返した状態(山型)になるように土を紐づくりによって積み上げていき、ベースとなるすり鉢状の器体を成形した。その後、バケツを使い、ひっくり返し、生々しい表現にするため器体内部には土を盛り、肉付けした上に突起体を奥側から順に一つ一つ付け足していった。半乾燥状態になったら、再度ひっくり返し、器体外面に刷毛で色化粧土を施し、研磨を施した。器体内部には、スプレーガンを用いて、オレンジ色から薄い黄色のグラデーションになるように色化粧を施した。さらに乾燥を進め、ガス窯にて 800℃で焼成をおこなった。その後、土で正三角形を組み合わせた幾何学文様にマスキングを施した。燻しの工程では、レンガとトタンでつくった円筒を組み合わせた簡易的な二段構造の窯を用いて、下段にマンゴーの葉を敷き詰め、上部に作品を立てた状態で設置して、煙燻焼成をおこなった。

作品のフォルムと低温煙燻焼成による装飾には一体感が感じられず、研磨や黒陶技法にも不慣れなところが見られるが、低火度焼成の焼物ならではの柔らかさ、研磨による艶やかな表情によって生命感を感じさせる表現になっている。本作品の制作を通してはじめて、自身の中で「作品で自己を表現する」という意識が芽生えたように思う。

②《潜るⅡ》

【制昨年】2019 年 【材質】陶土、金液、マンゴーの葉

【焼成温度】800℃ 【サイズ】W50 cm×D40 cm×H40 cm

【使用技法】手びねり成形、タタラ成形、金彩、低温煙燻技法



図 4-12

《潜るⅡ》(図 4-12)は、筆者が修士課程 1 年次の頃に制作した作品である。本作品は「自意識」をテーマにしたものである。筆者は、深く考え事をしている時、周囲の音が遠くなったり、周囲の環境から自分自身が切り離されたような感覚になることがある。その感覚が水中に潜っている時に似ていると思い、《潜るⅡ》と名付け¹⁷⁰、「自意識の中に潜っていく感覚」を表現した。本作品の形態は、自意識を水でできた球形で表し、自意識を客観的に俯瞰した形態にするため、作品上面のタタラ成形によって水面を表した。

【制作工程について】

本作品は手びねりとタタラ成形を用いて制作をおこなった。半球の箇所は手びねりで積み上げ、タタラでつくった粘土板で蓋をするように張り付けることで形作った。半乾燥状態になったら器体上面に刻文を施していく。スプレーガンを用いて作品側面に薄い青色化粧土を施し研磨を施した。さらに乾燥を進め、電気窯にて 800℃で焼成をおこなった。そ

¹⁷⁰ 《潜るⅡ》という題のⅡについては、これまで本作品と同テーマで作品を 3 つ制作しているため、それぞれナンバリングをおこない《潜るⅠ》、《潜るⅡ》、《潜るⅢ》と名付けたためである。

の後、上面に金液を塗布し、再度 800°Cで焼成した。土によるマスキングで細かなカケアミ文様¹⁷¹を施し、低温煙燻焼成を用いてグラデーション表現を取り入れようとした。燻しの工程では、レンガとトタンでつくった円筒を組み合わせた簡易的な二段構造の窯を用いて、下段にマンゴーの葉を敷き詰め、上部に作品を立てた状態で設置して、煙燻焼成をおこなった。

本作品は、初めて金彩を土器に焼き付ける表現を取り入れた作品である。また、煙燻焼成によるグラデーション表現を取り入れようと試みたが、土によるマスキングでは難しく、あまりうまくいかなかった。しかし、本作品でのチャレンジが現在のマスキングテープによるグラデーション表現に繋がっており、博士論文に繋がる本研究をおこなうきっかけになった作品である。

4-3-2 《Clay Language》シリーズについて

(1) 身体性の記号化

ボディランゲージ(Body language)という身振り手振りで意思を伝え、コミュニケーションを図る、言語を用いない意思疎通の方法から連想し、いわば私にとっては Body language と同じ、非言語コミュニケーションツールの一つである「作品」というものを、《Clay Language》と名付けて、2020 年からシリーズとして制作していくことにした。

人間の感情というものは、意識していなくても体のさまざまな部分に表れるものである。目、口、耳、手、足…など、人それぞれ、実にさまざまな種類で言葉より正直に表れる。この《Clay Language》シリーズは、我々人間の体の動きや形をモチーフに、そこにまつわる感情やこれまでの自身の経験などを合わせて、文字のように記号化している。そのため、造形立体だが、「正面性」を大切に形状のデザインをおこなっている。また、シリーズ内でもそれぞれ個体同士の共通点を持たせたいと考え、成形方法もろくろ成形を基本とし、ろくろで成形した同じサイズの筒を複数つなぎ合わせてつくる形態の中で形の展開をしている。

象形文字が物の形をかたどって生まれたように、《Clay Language》シリーズの作品を制作する際は、モチーフの形を一度自分の中に取り込み、かみ碎き、消化し、「自身の形」としての抽象形態を生み出す、という流れで制作している。以下、個々の作品を取り上げ、より詳細に解説していく。

(2) 作品について

① 《Clay Language I》

【制昨年】2020 年 【材質】陶土、金液、マンゴーの葉

【焼成温度】800°C 【サイズ】W108 cm×D18 cm×H60 cm

【使用技法】ろくろ成形、金彩、低温煙燻技法

¹⁷¹ カケアミとは漫画で用いられる技法の一種。



図 4-13：《Clay Language I》2020 年制作

《Clay Language I》(図 4-13)は、本シリーズの第 1 作目となる作品である。この作品の形のモチーフは我々人間の「口」である。口は言葉を発するという点だけでなく、人間の表情を作るパーツとしても重要な働きをしている。目は口程に物を言う、という言葉があるが、口も言語を発さなくても、尖らせたり、固く結んだり、大きく開けたりすることで、感情を良く伝えることができる。怒りや悔しさ、悲しみなどを伝えるものとして、「口をわなわなと震わせる」という表現がある。そのわなわなと震えるほどの負の感情を自身の記号として表現したのが、この《Clay Language I》である。暗い感情に頭が支配されてしまった時に、心がズンと重くなるというような「実体のない重み」を感じることがある。本作品では全体を燻すことで「実体のない重み」の重量感を、研磨でツヤを出すことで生命力を感じさせる生々しさを演出できると思い、あえて装飾を凝らすことは避けた。また、設置面をつくらず、作品を少し浮かすことで不安定さを演出した。

比較的単純な構造と装飾だが、ある一定の量感と生々しさを感じる質感を得ることで、《Clay Language I》に込めた筆者が伝えたいことの 100%が伝わる訳ではないが、見る者の心もざわつかせるような「負の感覚」のニュアンスが伝わる表現ができているのではないだろうか。

【制作工程について】

本作品はろくろ成形を用いて制作した。直径約 20cm の円筒を 6 パーツつくり、つなぎ合わせることで円環状の形態をつくっている(図 4-14)。その後、円環内径に突起体を付け、半乾燥状態になったら全体に研磨を施し、さらに乾燥を進め、ガス窯にて 800℃で焼成し

た(図 4-15)。突起体に金液を塗布し、再度 800°Cで焼成した(図 4-16)。燻しの工程だが、最長部が 108 cmと大型作品であったため、ガス窯の内部にレンガを組んで二段構造にし、バーナー口などを全て閉じることで燻し窯に代用した。二段構造の下段にマンゴーの葉を敷き詰め、上部に作品を立てた状態で設置して、煙燻焼成をおこなった。



図 4-14

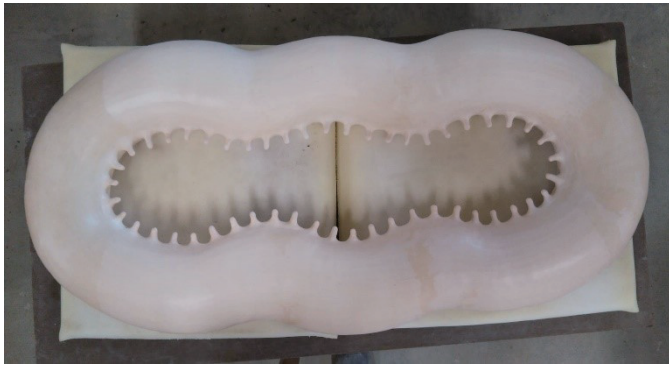


図 4-15

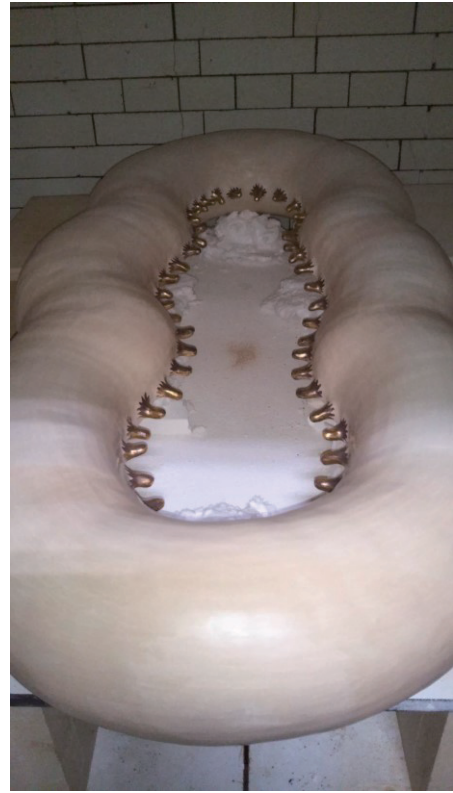


図 4-16

【本作品に用いた新たな技法・表現について】

これまでオブジェ作品の制作においては、手びねり成形にて制作していたが、本作品では、初めてろくろ成形によるオブジェ作品の制作をおこなった。このことには、シリーズの作品内で共通点を持たせたいという意図に加え、ろくろ成形であれば、成形段階で表面を均すことができるため、より研磨をおこないやすいのではないかという考えからであった。

② 《Clay Language II》

【制作年】2020 年 【材質】陶土、顔料、金液、マンゴーの葉

【焼成温度】800°C 【サイズ】W50 cm×D50 cm×H70 cm

【使用技法】ろくろ成形、色化粧、低温煙燻技法、土とマスキングテープによるネガティブ文様技法



図 4-17 : 《Clay Language II》2020 制作

《Clay Language II》(図 4-17)は、《Clay Language I》と同時並行で制作した連作である。そのため、I・IIと通し番号のタイトルを付けた。本作品も《Clay Language I》同様、人体をモチーフに負の感覚をテーマに制作したものである。「重い腰を上げる」という言葉から連想し、人間の足腰をモチーフに記号化した作品である。人は誰しも、何か新しい物事を始める前に、ある事ない事あれこれ考え、億劫になり、やる気が出なくなってしまうことがあるのではないかと思う。そんな人間の豊かな想像力が生み出す負の感覚が、少しずつ心を侵略していく様子を、複数の同心円がぶつかり、押し合い、重なり合う装飾文で

表現した。また、人は表情だけでなく、身体の動きの中にも如実に感情が現れるものである。足というパーツも例外でなく、組んだり、小刻みに揺らしたり、軽やかに跳ねたりして、感情を動きとして現すことができる。本作品では重心を上部に置き、自立するぎりぎりの形態を狙うことで、人が立ち上がる時の動きを感じさせることを目指した。

【制作工程について】

本作品も《Clay Language I》同様、ろくろ成形を用いて制作した。直径約 20cm の円筒を 4 パーツつくり、つなぎ合わせて両足に当たる箇所をつくり、2 本を手びねり成形でつなぎ合わせた(図 4-18)。その後、表面に色化粧を施し、半乾燥状態になったら全体に研磨を施し、さらに乾燥を進め、ガス窯にて 800°C で焼成した。焼成後、ネガティブ文様を施すために土で文様を描き、マスキングを施した(図 4-19)。煙燻焼成の工程では、低温煙燻焼成をおこなうために用意した窯(図 4-20)を用いた。窯内部にレンガとグレーチングを使って二段構造をつくり、下段にマンゴーの葉を敷き詰め、上部に作品を立てた状態で設置して、煙燻焼成をおこなった。一度燻した後、土のマスキングを洗い流し、さらに模様の上からテープを使ってマスキングを施し、再度煙燻焼成をおこなった(図 4-21)。この工程を繰り返すことで文様の中に奥行きを感じさせることのできる表現になった。

【本作品に用いた新たな技法・表現について】

本作品では新たに、土によるマスキングと併用して、テープを用いた低温煙燻焼成を取り入れた。土によるマスキングをおこない、一度、低温煙燻焼成をおこなった後、その上にテープによるマスキングを施すことで複雑な燻し分けができるようになった。また、土によるマスキングを洗い流した後も、再度テープを使ってマスキングをおこなうことで、ネガティブ文様に奥行き感を取り入れることができた。



図 4-18



図 4-19



図 4-20

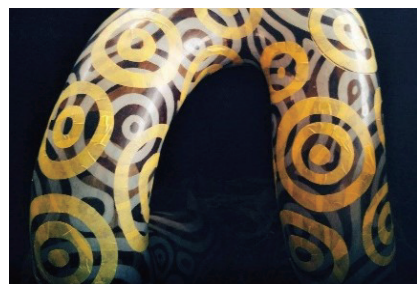


図 4-21

③ 《shift》

【制作年】2020年 【材質】陶土、弁柄、金液、マンゴーの葉、モクマオウの葉

【焼成温度】800℃ 【サイズ】：W60 cm×D85 cm×H40 cm

【使用技法】ろくろ成形、たたら成形、色化粧、金彩、低温煙燻技法、マスキングテープによるグラデーション表現



図 4-22：《shift》2020 年制作

《shift》(図 4-22)は《Clay Language》シリーズにおいて、初めてタイトルを付けた作品である。本作品は「七転び八起き」をテーマに、転んだ時にうまく受け身をとって立ち上がろうとする人の動き、端的に言えばでんぐり返しのような動きモチーフにして、漫画表現的にデフォルメした作品である。本作品の制作時、新型コロナウイルスによるパンデミック真只中で、3 か月間家から出られない日々が続いていた時であった。筆者は4月から博士課程への進学が決まっていたが、4月から6月まで思うように大学に行けず、調子よく走り続けてきた中、突然つまずき、転んだような気持ちになった。当時、幸いなことに筆者は家で制作できる環境が整っていたため、まさに今自分自身が感じていることを元にして、たとえ転んでもすぐに立ち上がって、いつか報われることを信じて先に進もうとする人間の力を作品にすることにした。タイトルの《shift》には「転じて変化していくさま」という意味がある。この先、いい方向へとシフトしていけるようにという願いを込めて名付けた。形態に関しては、転がって起き上がるまでの動きを最大限表現するために、設置面をつくらない形態にした。また、先端に行くにつれて色調が明るくなるようにマス

キングテープを用いたグラデーション表現を取り入れ、そこからつづく先端の金彩で、その先に見える希望を表した。

【制作工程について】

本作品も前 2 作同様、主にろくろ成形を用いて制作した。直径約 20cm の円筒を 4 パーツつなぎ合わせ、その先の目標とする長さまでは途中自重で潰れてしまわないように、少しずつ手びねりで延長していった。先端にはたた板を張り合わせ、彫文様を施した。その後、表面に弁柄を元につくった赤色化粧を施し、半乾燥状態になったら全体に研磨を施し、さらに乾燥を進め、ガス窯にて 800℃で焼成をおこなった。先端の文様に金液を塗布し、再度 800℃で焼成後、テープとアルミホイルを用いてマスキングを施した(図 4-23)。

煙燻焼成の工程では、低温煙燻焼成をおこなうために用意した窯を用いた。窯内部にレンガとグレーチングを使って二段構造をつくり、下段にマンゴーの葉とモクマオウの葉を敷き詰め、上部に作品を立てた状態で設置して、煙燻焼成をおこなった。今回モクマオウの葉を煙燻燃料としてマンゴーと合わせて使ったのは、低温煙燻焼成をおこなうための窯の構造上、窯の下段に空気が通りにくく、火が燃え続けにくいいため、より燃えやすい葉を混ぜることで効率よく燻することができるためである。煙燻焼成をおこない、燻したい箇所がほんのり茶色になったら、一段階マスキングを剥がし、さらに燻す、という工程(図 4-24)を 10 回ほど繰り返して、黒から赤褐色までのグラデーションを施した。



図 4-23



図 4-24

【本作品に用いた新たな技法・表現について】

本作品では新たに、テープを用いた低温煙燻焼成を応用した表現を取り入れた。あらかじめ何層にもテープによるマスキングを重ねておいて、低温煙燻焼成を繰り返しおこないながら、上の層から順番にテープを剥がしていくことで、煙燻焼成を施す時間をずらしていき、燻しの表現に濃淡を取り入れることで、グラデーション表現ができるようになった。

④ 《汽水域》

【制作年】2022 年 【材質】陶土、弁柄、顔料、金液

【焼成温度】850°C 【サイズ】W130 cm×D40 cm×H40 cm

【使用技法】ろくろ成形、色化粧、暗文、金彩



図 4-25：《汽水域》2022 年制作

《汽水域》(図 4-25)はこれまで筆者が制作してきた中で最も大型の作品である。前作までは、全て人体のパーツや人の動作など人間の身体性から着想を得たものであったが、本作ではこれまでとは違い、自身の体験によって生まれた感覚を記号化するに至った。本作品はタイトルの通り、川と海が混じる河口付近の汽水域から連想した作品である。筆者の自宅近くには汽水域があり、幼い頃からそこで育まれる豊かな生態系を身近に感じてきた。また高校生の頃から現在に至るまで、汽水域に架かる橋が通学路であったため、マングロ

ープ¹⁷²林を毎日のように眺めてきた。その習慣によって、マングローブ林の横を通ると見知った安心できる場所へ帰ってきたような気になり、いつしかマングローブ林が自分自身にとっての「安心感」と深く結びついた風景となっていた。

以上の経験から本作では「安心感」をテーマに、汽水域に生えるオヒルギやメヒルギ¹⁷³、ヤエヤマヒルギなどの木をモチーフにした、自分自身にとっての安心のシンボルとなるような作品を制作することをめざした。マングローブに自生する木には、呼吸根と呼ばれる地上に飛び出した根を持つ。その特徴的な形をデフォルメし、暖色の色化粧を施し、さらに暗文で装飾することで、汽水域の淡水と海水が混じり合い、多種多様な生き物が共生している温かい場所を表現した。



図 4-26

【制作工程について】

本作品もろくろ成形を用いて制作した。直径約20cm の円筒を下段、中段と 8 パーツつなぎ合わせ、上段は自重で潰れてしまわないよう慎重に、手びねりで成形した。成形後、表面に弁柄を元につくった赤色化粧土とチタン化合物である黄色顔料でつくった色化粧土を刷毛塗りで自然なグラデーションになるように施した(図 4-26)。作品全体を撫で整え、半乾燥状態になったら、研磨する箇所と研磨しない箇所を決め、ストライプ状に暗文を施した(図 4-27)。さらに乾燥を進め、ガス窯にて 850℃で焼成をおこなった。暗文の研磨した箇所に金液を塗布し、再度 800℃で焼成した。



図 4-27

【本作品に用いた新たな技法・表現について】

本作品では新たに、磨き分けによる暗文の装飾をおこなった。作品上部の強い研磨から、下部にかけてストライプ状の暗文に移り変わる表現を施すことによって、作品に新たな表情を取り入れた。

¹⁷² マングローブとは海水と淡水が入り交じる沿岸に生育する植物群の総称を指す。マングローブを構成する植物の主な特徴は、大気中に根を出す呼吸根を持つこと、胎生種子植物であり、塩水に浸かっても枯れないこと、海と森の2つの生態系を持ち合わせるものの4つである。

¹⁷³ 熱帯・亜熱帯の湾や河口など浅海の泥湿地に発達するマングローブを形成する常緑小高木。

4-3-3 《essay》シリーズについて

本シリーズは、エスキースの段階で厳密に仕上がりの形を決めてから、そのゴールを目指して作り上げるのではなく、製作段階で色々な事を考えたり、思い出したりしながら手びねりで土を積み重ねていき、その時々に関心自身にとっての最適を選びながら形づくっていく、という制作方法である。この制作方法がつつらと取り留めのないことを文章にしたためのエッセイのようであったため、《essay》シリーズと名付けた。エッセイとは、自由な形式で意見や感想などを述べた文章のことをいう。また「essay」の語源はフランス語で本来「試み」という意味を持つ。文字通り「手探り」でつくり上げていく作品が、常に自身にとって新しい表現への挑戦となるように、という気持ちも込めている。

本シリーズでは、たたき成形と手びねりで成形している。手びねりで作品を制作する時、どれだけ急いだとしても土を積み上げる際に、ある程度の時間を要する。その黙々と土を積むだけの間に、つくっている作品に対してあれこれと思考を巡らせ、いつの間にかそこから脱線して昔のことを思い出したり、未来のことについて考えたりする。陶土のもつ可塑性と、手びねりという自由造形に向けた成形技法が合わさることで、制作最中の思考は自らの手を通して作品に現れる。手と頭で思考しながらつくる作品シリーズである。

先にも述べたが、本シリーズでは、エッセイを書くように、自身が体験したことや日ごろ考えていることなどを文章に代わって作品として形作っていく、というテーマで作品を制作していく。そこで 1 作品につき、1 エピソードをテーマとして設定し、自身の中で反芻し、かみ砕きながら制作を進めている。まさに、エッセイを一本仕上げるかのように、頭の中で自身の体験や思考を整理しながら、土を積み上げ、整えていくのである。

また黒陶や金彩のような上絵付といった装飾技法は、焼成後でも何度も施すことができ、初めから明確なゴールを決めなくて良いので、臨機応変に装飾を足していくことが可能である。低火度焼成であることも相まって、成形・乾燥・素焼き・施釉・本焼成、という最も基本的な陶芸の制作手順よりも柔軟で、新しい表現を探るにはうってつけなシリーズである。

(1) 具体的なモチーフと日常

《essay》シリーズでは、自身が日常で感じたことや考えたことを具体的なモチーフを通して作品という形で記録している。人の記憶や思考は、その当時目にしていたものや聞いていた音、感じていた匂いなどと結びつくことがある。また第 1 節でも述べたが、土器はその当時の人々の記録を伝える力を持つ。この 2 つに着想を得て、本シリーズでは、設定した自身の体験や思考などが記憶として作品と結びつくように、その体験に関連付いた物をモチーフに選び、それを元にしておおまかなフォルムの要素を決めている。しかし先述の通り、成形前段階では形態を決め過ぎず、土を積み上げる工程で臨機応変に造形の要素を足したり引いたりしながら、仕上がりはなるべくシンプルに、シンボリックに抽象化されるように心掛けた。

(2) 作品について

① 《知不知》 しるしらぬ

【制昨年】2021 年 【材質】陶土、顔料、プラチナ液、マンゴー・モクマオウの葉

【焼成温度】800℃ 【サイズ】：W65 cm×D50 cm×H60 cm

【使用技法】たたき成形、手びねり、色化粧、プラチナ彩、低温煙燻技法、マスキングテープによるネガティブ文様技法



図 4-28：《知不知》2021 年制作

《知不知》(図 4-28)は、自身が日常で取り留めなく考えたことをテーマに制作した作品である。作品のモチーフは「バッグ・クロージャー」という食パンなどの袋をとめる器具である。筆者が《知不知》という作品について、どのように思考して、本作品をつくるに至ったのか、エッセイ形式でまとめる機会があったため、ここにも記載しておく。

食パンの袋をとめる“あれ”のことは、おそらくほとんどの人が知っているだろう。しかし、“あれ”の名前を聞かれたら、おそらくほとんどの人が答えられないのではないだろうか。私も例にもれず、もちろんそうであったし、なんと高校生の時に一度友人に例の“あれ”の正式名称を教わったことがあったのにも関わらず、“あれ”の名

前を 10 年近く忘れ去っていた。

食パンの“あれ”は「あれ」という指示語だけで通じるぐらい、私たちの生活に根付いている。それなのに、なぜか大半の人が名前を知らない上、知ろうとも思わない。むしろ知らなくても何も困らない。この、みんなが当たり前のように共通認識を持っている存在について“知っている”のに“知らない”という、なんとももどかしい事態に、私は気付いてしまった。知っているのに知らない現象は、気づかないうちに“知っているつもり”になっていることと同じなのかもしれない。この世のすべてを知ることは到底かなわないが、知っているつもりになってしまっていることに気づくことができ、その先を知る努力ができれば、もう少し色々なことが見えてくるようになるのかもしれない…などとアレコレ考えていたら、私は食パンの“あれ”から自力でソクラテスの言うところの「無知の知」という思想にたどり着いていた。

私にとって食パンの“あれ”は、すっかり「知の象徴」になってしまった。“知っている”のに“知らない”こと。この現象はまだまだ世の中にたくさん溢れている。私はこの現象を《知不知》という作品にしたためておくことにする。¹⁷⁴

以上が本作品のテーマであり、同時に制作をしながら筆者が実際に考えていたことである。また、バッグ・クロージャーの特徴を表現するため、中心に穴が開いたフォルムと、バッグ・クロージャーの中で一般的に最も良く使われている物の特徴である淡い水色を取り入れた。そして「知っているのに知らない」というモヤモヤとした状態を表現するために、漫画のカケアミ表現を装飾文様として使用した。

【制作工程について】

本作品は陶体の下半分をたたき成形を用いて、上半分は手びねりにて成形した。手びねりで成形した箇所も、たたき板で表面が滑らかになるようにたたき均した。成形後、表面に青色顔料で色化粧土づくり、刷毛塗りで施し、半乾燥状態になったら研磨する(図 4-29)。さらに乾燥を進め、電気窯にて 850°C で焼成した。作品上部片翼にプラチナ彩でカケアミ文様を施し(図 4-30)、再度 800°C で焼成し焼き付けをおこなった。その後、テープを用いて反対にも煙燻焼成によってカケアミ文様が現れるようにマスキングを施し、さらにカケアミ文様がグラデーションになるように上からもマスキングを施した(図 4-31)。合わせて作品下部にもグラデーションを施すためのマスキングをおこなった。煙燻焼成の工程では、低温煙燻焼成をおこなうために用意した窯を用いた。窯内部にレンガとグレーチングを使って二段構造をつくり、《shift》同様、下段にマンゴーの葉とモクマオウの葉を敷き詰め、上部に作品を立てた状態で設置して、煙燻焼成をおこなった。煙燻焼成をおこない、燻したい箇所がほんのり茶色になったら、一段階マスキングを剥がし、さらに燻す、という工程を 10 回ほど繰り返し(図 4-32)、黒から赤褐色までのグラデーションを施した。

¹⁷⁴ 2021 年 7 月開催、令和 3 年度 第 2 回研究発表会 配布資料より。



図 4-29



図 4-30



図 4-31



図 4-32

【本作品に用いた新たな技法・表現について】

本作品では新たに、ネガティブ文様をグラデーションで表現する低温煙燻焼成を応用した技術を取り入れた。まず、テープを組み合わせ文様を施し、その上からグラデーションを施すためにテープを重ねていき、煙燻焼成をおこないながら、複数回に渡って文様の上に貼ったテープを剥がしていく。これによって、ネガティブ文様自体のグラデーション表現が可能になると推測していたが、本作品では思っていたよりもネガティブ文様の濃淡の差を表現することができなかった。

② 《つつみ、つつまれ》

【制作年】2021 年 【材質】陶土、弁柄、金液、マンゴー・モクマオウの葉

【焼成温度】800℃ 【サイズ】W80 cm×D35 cm×H50 cm

【使用技法】たたき成形、手びねり、色化粧、金彩、低温煙燻技法、マスキングテープとアルミホイルによるグラデーション表現



図 4-33：《つつみ、つつまれ》2021 年制作、チャームプレミア浜田山 所蔵

《つつみ、つつまれ》(図 4-33)は、筆者の日常的な役割を通して感じる安心感をテーマに制作した作品である。本作品では、餃子をモチーフに、餃子を包むという行為が自身にもたらす安心感と幸福感を表現した。以下、エッセイではないが、筆者が本作を第 19 回アートギャラリーホーム作品公募展に出品した際に、作品コンセプトとして書いた文章を記載する。

我が家では餃子を包む作業は私の役割である。5 人家族の全員分の餃子を私が包むのだ。私は黙々と餃子を包む、その時間が心地よく、安心感を覚える。私は餃子を包むことで、皆が変わりなく健康に暮らしているこの日常の、目に見えない幸せを思い出す。それはじんわりとあたたかく、まるで家路につく頃の夕暮れのように。¹⁷⁵

餃子から安心感を連想するのは少し変わっているかもしれないが、きっと誰しも日常のほんの小さな一場で、心が温かくなることがあるだろう。本作品はそんなふとした瞬間を

¹⁷⁵ 2021 年記入、第 19 回アートギャラリーホーム作品公募展 エントリーシートより引用。

筆者のフィルターを通してつくり上げた作品である

【制作工程について】

本作品は前作同様、陶体の下半分をたたき成形を用いて、上半分は手びねりにて成形した。先端の造形は扇状に口を閉じた後に、餃子のひだをデフォルメした波形に切り取って成形した(図 4-34)。成形後、一度軽く表面を磨き整え、表面に弁柄を刷毛塗りで施し、半乾燥状態になったら研磨する。さらに乾燥を進め、電気窯にて 800℃で焼成をおこなった。作品上部先端に金彩をライン上に施し、再度 800℃で焼成し焼き付けをおこなった(図 4-35)。その後、細かい稲穂模様をテープでつくり、作品上部にマスキングし、さらに、グラデーション表現を取り入れるため、上からテープとアルミホイルを用いてマスキングを施した(図 4-36)。煙燻焼成の工程では、低温煙燻焼成をおこなうために用意した窯を用いた。窯内部にレンガとグレーチングを使って二段構造をつくり、前作同様、下段にマンゴーの葉とモクマオウの葉を敷き詰め、上部に作品を立てた状態で設置して、煙燻焼成をおこなった。煙燻焼成をおこない、燻したい箇所がほんのり茶色になったら、一段階マスキングを剥がし、さらに燻す、という工程を繰り返しながら、稲穂文様を途中から追加して張り付けたり、剥がしたり、細かなマスキングをすることで、黒から赤褐色までのグラデーションの中に、奥行き感を施すことができた(図 4-37)。

【本作品に用いた新たな技法・表現について】

前作同様、ネガティブ文様をグラデーションで表現する低温煙燻焼成を応用した技術を取り入れた。しかし、本作品では前作の反省点を活かして、文様を描いたテープも時間差をつけて剥がしていくことによって、よりネガティブ文様の濃淡の差を表現することができるようになった。



図 4-34



図 4-35



図 4-36



図 4-37

③ 《conscious》

【制昨年】2021 年 【材質】陶土、弁柄、金液、マンゴーの葉

【焼成温度】850°C 【サイズ】W50 cm×D30 cm×H70 cm

【使用技法】たたき成形、手びねり、色化粧、金彩、暗文、低温煙燻技法、マスキングテープによるネガティブ文様技法



図 4-38 : 《conscious》2021 年制作



図 4-39

《conscious》(図 4-38)は、その名の通り、自意識をテーマに制作した作品である。作品モチーフは女性の身体で、他人の目を必要以上に気にしてしまう過剰な自意識を本作品で表現した。筆者自身、他人にどう思われているのか気になってしまい、要らぬ不安を感じてしまうことが時々ある。鏡に映る自分を見るたびに、人より劣っているのではないかと自身の外見に対して自信を無くしたり、人との関わりの中でも、もしかしたらあの人に嫌われているかもしれない、と根拠のない不安に襲われたりする。おそらく、かなりの人が自意識過剰に物事を考えてしまう経験をしたことがあるだろう。このようなことを考えるのは人間だけで、もっとも人間らしい考え方であるように思う。本作品の形態は、先述した通り女性の身体である。正面からのフォルム(図 4-38)と側面からのフォルム(図 4-39)を変えることで、自身の認識と本当の姿とのズレを表した。また、金彩で内に向けた三角文様を施し、作品の中心部に行くにつれて色調を暗くすることで過剰な自意識による心の不安を表現した。

【制作工程について】

本作品は前 2 作同様、陶体の下半分をたたき成形を用いて、上半分は手びねりにて成形した。手びねり成形の箇所もたたき板で均一になるように表面をたたき締める。成形後、

表面に弁柄を刷毛塗りで施し、軽く表面を撫で整えた後、乾燥状態になったら研磨によって渦状に暗文を施す(図 4-40)。さらに乾燥を進め、電気窯にて 850℃で焼成をおこなった。作品の研磨を施した箇所に金液で三角文様を施し、再度 780℃で焼成し焼き付けをおこなった(図 4-41)。その後、内に向かって色調を暗くするためにテープとアルミホイルを用いて、作品外周を覆うようにマスキングを施した。煙燻焼成の工程では、低温煙燻焼成をおこなうために用意した窯を用いた。窯内部にレンガとグレーチングを使って二段構造をつくり、前 2 作同様、下段にマンゴーの葉とモクマオウの葉を敷き詰め、上部に作品を立てた状態で設置して煙燻焼成をおこなった。その後、燻したい箇所がほんのり茶色になったら、一段階マスキングを剥がし、さらに燻す、という工程を繰り返すことで、内に向けて色調が暗くなるようグラデーションを施すことができた。



図 4-40

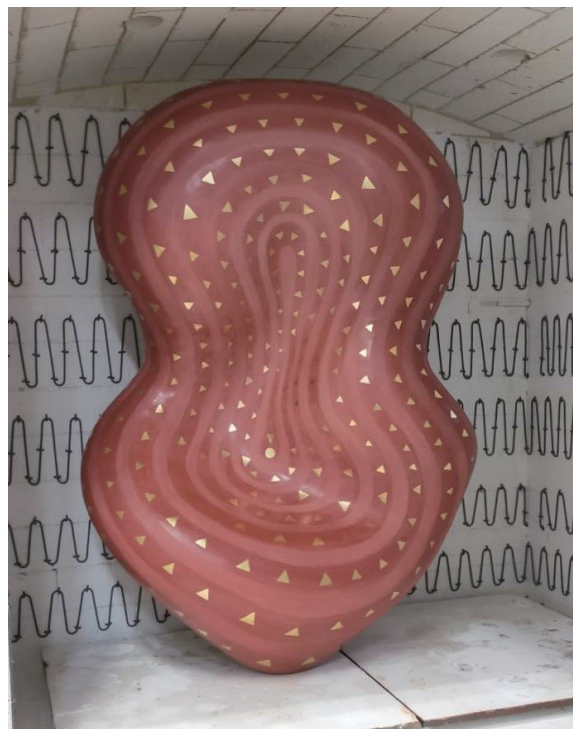


図 4-41

【本作品に用いた新たな技法・表現について】

本作品では新たに、暗文による装飾と低温煙燻焼成によるグラデーション表現を合わせて取り入れた。暗文の研磨が弱い箇所と研磨が強い箇所によって、定着する炭素の量も変わるため、見え方や質感に違いを生み出すことができ、研磨と黒陶表現の組み合わせによる表現の幅の広がりを感じた。

④ 《noboru》

【制昨年】2021 年 【材質】陶土、白化粧土、金液、マンゴーの葉

【焼成温度】800℃ 【サイズ】W55 cm×D55 cm×H50 cm

【使用技法】たたき成形、手びねり、白化粧、金彩、暗文、低温煙燻技法、泥漿・マスキングテープによるネガティブ文様技法



図 4-42 : 《noboru》2021 年制作

《noboru》(図 4-42)は、タイトルの通り、筆者が富士山に登った時の体験をもとに制作した作品で「記憶の中で美化されていくこと」がコンセプトとなっておる。形態のモチーフは富士山と富士山頂から見下ろした雲海、頂上までのジグザグとした長い登り坂のイメージである。

2018 年夏に筆者は友人と富士山への登頂を試みたことがあった。若さゆえのフットワークの軽さと思いつきで始まった登山であった。ご来光を拝むために日の出に合わせて深夜に頂上に到着する計算で登ったにも関わらず、気温 5℃の中、山頂で雨風に晒され、体温がどんどん奪われ、頭に「死」という言葉がよぎるほど大変な経験であった。当時、この先もう二度と山登りはしないだろうなと思ったのだが、時間が経つにつれて、自身の記憶の中で大変だった気持ちより、楽しかった気持ちの方が強くなっていき、いつしか富士山登頂の記憶は良い思い出になってしまった。本作品では、辛い体験をも記憶の中で美化されてしまったことに気が付いた、作品制作当時の気持ちがテーマとなっている。明るい白と黒陶焼成のコントラストと、作品トップの見えなかったはずのご来光をイメージした金彩で、美化された記憶を表現した。

【制作工程について】

本作品は他作品同様、陶体の下部をたたき成形を用いて、山型になっている上部は手びねりにて成形した。富士山の形態をモチーフにしたことから円形の山型と火口のイメージを取り入れ、結果、壺型の作品とした。成形後、表面に白化粧を刷毛塗りで施し、軽く表面を撫で整えた後、乾燥状態になったら研磨によって三角文の暗文を施した。さらに乾燥を進め、電気窯にて 850℃で焼成した。作品トップに金液でご来光をイメージした金彩を施し、再度 780℃で焼成し焼き付けをおこなった。その後、低温煙燻焼成にてネガティブ文様を施すために、テープとアルミホイルを併用してマスキングを施した。煙燻焼成の工程では、低温煙燻焼成をおこなうために用意した窯を用いた。窯内部にレンガとグレーチングを使って二段構造をつくり、他作品同様、下段にマンゴーの葉とモクマオウの葉を敷き詰め、上部に作品を設置して煙燻焼成をおこなった。燻したい箇所がほんのり茶色になったら、一段階マスキングを剥がし、さらに燻す、という工程を繰り返した。器体側面には、細く切ったマスキングテープを用いて、強く研磨を施した三角文に鋸歯文を施し、富士山頂へ向かう登り道を表現した。作品上部は頂上に向かうにつれて波型に色調を明るくしていくことで、大変だったはずの気持ちがいつの間にか美化される様子を表した(図 4-43)。



図 4-43：作品上部

【本作品に用いた新たな技法・表現について】

本作品では、ここに来るまでにそれぞれの作品で取り入れてきた技術を全て使用して装飾を施した。暗文、金彩、土とテープを併用したマスキング、低温煙燻焼成によるグラデーション表現を全て取り入れたが、まだそれぞれの装飾にばらつきが感じられる印象であった。

4-3-4 《土器》シリーズについて

このシリーズの制作を始めるまで《Clay Language》・《essay》シリーズと、シリーズとして一貫したテーマを設定した作品制作をおこなう中で土器の技術を新しい表現として応用してきた。しかし、土器の技術を作品に用いることが作品のテーマよりも先行してしまっていたことや、これまでのような作品のフォルムやテーマを土器の技術で表現することが最適であるのか、表現と技法選択の理由が乖離してしまっていないか、と迷いが生じてしまったことをきっかけに、2023 年に入ってから、一度「土器」というものに立ち返ってみることにした。そして同時に、現代で《土器》をつくることの意味についても考えながら、器としての機能性を有した土器を制作するに至った。以下、本項で使う「土器」という言葉は器形をしているものを指す。しかし、「器としての機能を有する」と言っても、実際に使用するためのものとしてつくっているのではなく、加守田章二の言葉を借りると「私の作品は外見は陶器の形をしています 中味は別物です¹⁷⁶」といったところである。本シリーズは土器の技術を用いて、いわゆる「土器」の形をした筆者にしか生み出せない作品をつくる最もシンプルな試みである。

(1) 現代における土器の在り方

日本では、陶器や磁器製品がつくられるようになってから、一般的な生活の中で土器に触れる機会はすっかりなくなってしまった。陶器や磁器と違って吸水性があるため、日常生活で使うのには向かない土器を現代でつくる意味とは何だろうか。

しかし、「土器」と呼ばれるものは決して使用することのみに意味を見出すものではないと筆者は考えている。第 1 章にて観察をおこなった、弥生時代の丹塗磨研土器や中国・竜山文化の黒陶は、器としての機能性を有していながらも、日常的に使うものではなく、祭器や明器として人々の祈りを届けるためのものであった。それらは、日常的に使用する器物とは比べ物にならないほど丁寧につくられ、装飾され、人々の願いや祈りをのせるための「うつわ」として存在した。「器」という漢字は、祭器が並べられた象形と生贄に捧げられた犬の象形が組み合わさったとされる¹⁷⁷場合と、複数の容器と見張りの犬の象形が組み合わさった重要な容器を意味する¹⁷⁸場合があるようで、どちらからも祭事などの儀式に用いられる大切な「うつわ」を意味して作られた字であることがわかる。これらのことから、古くから我々人類にとって土器を制作することは、日用品の制作だけでなく、祭器や明器などの祈りのための器を作ることも含まれ、この世とあの世・天と地・あるいは目に見えない何かと我々人間とをつなぐ、精神的なよりどころとなるような重要なツールであったことが推測できる。土器をつくることは、器の初源に向き合うような一種の原始的な衝動に近いと感じながら制作をおこなった。そこに器の機能性の有無は関係なく、だか

¹⁷⁶ 「私の陶芸観」1971 年 4 月 19 日～5 月 8 日、東京・交通会館内のギャラリー手の展覧会会場に掲げられた加守田章二の言葉。

¹⁷⁷ 藤堂明保、松本昭、竹田晃、加納喜光(編)『漢字源』改訂第六版、東京：株式会社学研プラス、2018 年、p.336。

¹⁷⁸ 小川環樹、西田太郎、赤塚忠、阿辻哲次、釜谷武志、木津祐子、『角川 新字源』改訂新版、東京：株式会社 KADOKAWA、2017 年、p.246。

からこそ筆者は土器が生活に必要とされていない現代でも、自身の土器に対して感じる憧れや原始的な衝動に向き合い、自分自身と他者、あるいは現在を自分と未来をつなぐために土器をつくるのである。

(2) 作品について

① 《黒色暗文白金彩壺》

【制昨年】2022 年 【材質】陶土、黒泥、プラチナ液、モクマオウの葉

【焼成温度】850℃、【サイズ】W45 cm×D45 cm×H65 cm

【使用技法】たたき成形、手びねり、プラチナ彩、暗文、急速煙燻技法



図 4-44 : 《黒色暗文白金彩壺》2022 年制作

《黒色暗文白金彩壺》(図 4-44)は、土器の装飾技法である暗文をどのように作品に取り入れるかというところから出発した習作的な作品である。土器の技法を活かし、器としての機能も有しているが、自身の表現としての《土器》としてつくったのは本作が初めてであった。中国・竜山文化の黒陶に施された暗文の観察を踏まえた第 2 章での暗文の技法実験から気づき得たことを活かして制作をおこなった。三角の幾何学文を菱形になるよう組み合わせたり、ずらしたりすることで、縦のラインを強調した。また、黒一色と三角の連続文様によって作品全体が単調にならないためのアクセントとなるよう、プラチナ彩と土によるマスキングで上下に点線を施した。

【制作工程について】

本作品は、チュルカナスのやきものの成形方法を参考に、初めにたたき成形を用いて一塊の土を叩きのばし、ベースとなる下半分を成形し、紐づくりで土を足しながらたたき板を用いて目標とする形になるまでたたき伸ばしていった(図4-45)。成形後、器体外側に黒泥を刷毛塗りで施し、軽く表面を撫で整えた後、乾燥状態になったら研磨によって三角文を連続させた暗文を施す(図4-46)。器体内側には、青色顔料でつくった色化粧土を施した。さらに乾燥を進め、電気窯にて850℃で焼成した。作品の研磨を施した箇所にはプラチナ液で作品下部から上に向かう点線を施し、再度780℃で焼き付けをおこなった。本作品では、暗文が効果的に現れるよう、急速煙燻焼成技法を用いて黒陶焼成をおこなった。黒陶焼成をおこなう前に、作品上部から下に向かって、土によるマスキングを用いて点線を施した。急速煙燻焼成では600℃前後まで温度を上げた後、煙燻燃料となる油糧植物を窯内に入れる黒陶焼成技法であるため、本作品の煙燻焼成では温度を簡単に上げられるガス窯を使った。ガス窯内部にレンガとグレーチングを使って二段構造をつくり、上部に作品を設置してバーナーに点火し、窯内の温度が600℃まで上がったところで、扉を開けて下段にモクマオウの葉を投入し、煙が逃げないようにバーナー口などは全て密閉した。窯内の温度が下がり切ったら窯から出し、マスキングの土を剥がし、完成である。急速煙燻焼成技法を用いたことによって、よりはっきりと暗文を表すことができた。



図 4-45



図 4-46

【本作品に用いた新たな技法・表現について】

本作品では、八木一夫が用いていた黒陶焼成技法である急速煙燻技法を始めて取り入れた。第2章で述べたが、暗文と黒陶焼成技法を併用する場合は、炭素を吸着する急速煙燻技法の方が暗文をくっきりと表すことができるという特徴を活かし、急速煙燻技法を用いるに至った。また、プラチナ彩を施した箇所は急速煙燻焼成をおこなっても炭素を吸収しないこと、磁器土であれば温度帯が高い急速煙燻焼成でもマスキングが機能することがわかった。ただ、低温煙燻焼成ほどしっかりと燻し分けができるわけではない。

②《艶黒陶―夜光虫―》W50 cm×D50 cm×H47 cm

【制昨年】2023 年 【材質】陶土、弁柄、金液、プラチナ液、モクマオウの葉

【焼成温度】850°C、【サイズ】W50 cm×D50 cm×H47 cm

【使用技法】金彩、色化粧、プラチナ彩、暗文、急速煙燻技法、低温煙燻技法、マスキングテープによるグラデーション表現



図 4-47：《艶黒陶―夜光虫―》2023 年制作

《艶黒陶―夜光虫―》(図 4-47)は、前作の《黒色暗文白金彩壺》とは少し違い、副題の「夜光虫」からわかるように、器の形をしているが装飾などの表現にテーマ性を取り入れ、制作した作品である。夜光虫は海洋性のプランクトンで大発生すると夜に光り輝いて見えることからその名をつけた。本作品では、夜光虫が打ち寄せる波の中で光り輝く様子をモチーフにしている。夜の海で波が静かに寄せている表現については黒陶焼成技法を併用し、テープを用いたマスキングで質感を微妙に変化させることで取り入れ、打ち寄せられ発光する夜光虫をプラチナ彩の点描で表現した。また器体内部を弁柄で赤くすることで、夜は光り輝き美しい夜光虫が、昼は赤く見え、赤潮の原因になることから、物事には違う側面があることを表した。「艶黒陶」という名称は、特殊な黒陶技法を使用していることを強調するために、本作品にて自身が名付けた新しい黒陶の呼称である。油糧植物を煙燻燃料に、低温煙燻技法を用いて器体表面にツヤを定着させた黒陶作品を自身の中で「艶黒陶」と呼ぶことにした。

造形表現としては、たたきの技術を活かし、少ない接地面とハリのある器体に成形した。口造りにおいては、文様の波の表現と関連付けて、波打つように成形し、口の反り返りの幅も大きく反っている箇所と小さくおさまっている箇所をつくることで土の伸びによって、たおやかに波打つ様子を感じさせるように動きをつけた。

【制作工程について】

本作品は、前作同様チュルカナスのやきものの成形方法を参考に、初めにたたき成形を用いて一塊の土を叩きのばし、紐づくりで土を足しながらたたき板を用いて目標とする形になるまでたたき伸ばして成形した。成形後、器体内側に弁柄を施し、研磨する。器体外側は、軽く表面を撫で整えた後、半乾燥状態になったら研磨によって器体の丸みに添うように斜めに暗文を施した(図 4-48)。さらに乾燥を進め、電気窯にて 850℃で焼成した。暗文と研磨面との境に、プラチナ液で打ち寄せる波に混ざって光る夜光虫を表現する点描を施し、再度 780℃で焼成し焼き付けた。本作品は、急速煙燻焼成技法と低温煙燻焼成技法を併用した黒陶焼成を施した。前作同様、急速煙燻焼成では 600℃前後まで温度を上げた後、煙燻燃料となる油糧植物を窯内に入れる黒陶焼成技法であるため、本作品の煙燻焼成では温度を簡単に上げられるガス窯を使った。ガス窯内部にレンガとグレーチングを使って二段構造をつくり、上部に作品を設置してバーナーに点火し、窯内の温度が 600℃まで上がったところで、扉を開けて下段にモクマオウの葉を投入し、煙が逃げないようにバーナー口などは全て密閉した。窯内の温度が下がり切ったら窯から出し、テープを用いてマスキングをおこない、今度はマンゴーの葉を煙燻燃料に低温煙燻焼成を二段階に分けて施した(図 4-49)。この黒陶技法の併用によって、黒一色の中に、研磨が弱い箇所と、強く研磨した箇所で急速煙燻焼成のみ施した箇所、低温煙燻焼成によって表面に艶を出した箇所、更に長くマンゴーの葉の煙が当たったことでより艶が定着している箇所の四段階の質感を取り入れることができた。



図 4-48

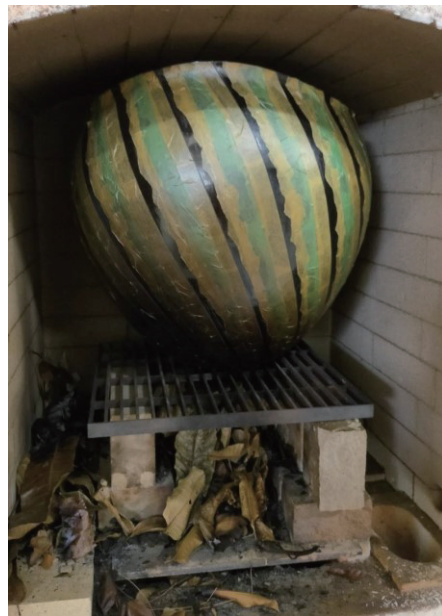


図 4-49

【本作品に用いた新たな技法・表現について】

本作品では、暗文と 2 つの黒陶技法を併用することによって新しい表現を取り入れた。暗文を施すことで研磨の強さによる質感の違いを取り入れ、急速煙燻黒陶で器体全面を燻した後に、器体にマスキングをおこない、低温煙燻焼成で艶を出す箇所とそうでない箇所

に分けることで、質感のグラデーション表現を取り入れることが可能になった。

③《艶黒陶壺—夕波小波—》W40 cm×D43 cm×H40 cm

【制昨年】2023 年 【材質】陶土、弁柄、金液、マンゴーの葉

【焼成温度】850℃ 【サイズ】W40 cm×D43 cm×H40 cm

【使用技法】たたき成形、手びねり、色化粧、金彩、暗文、低温煙燻技法、マスキングテープによるグラデーション表現



図 4-50：《艶黒陶壺—夕波小波—》2023 年制作

《艶黒陶壺—夕波小波—》(図 4-50)は前作同様、器の形をしているが装飾などの表現にテーマ性を取り入れ、制作した作品である。タイトルの「夕波小波」という言葉は、夕方の穏やかな海の情景を表した言葉である。夕暮れ時のゆっくりと夜になっていく時間の雰囲気在这个作品で表現したいと思い、緩やかな大きな曲線の中にグラデーションで小さい波文様を装飾した。また、本作品の弁柄を用いた色と器体の肩から頸部にかけての形態は《壺型土器》¹⁷⁹をオマージュしたものである。そこへ、より文様とマッチするように頸部と口縁部にゆらぎを取り入れた。

【制作工程について】

本作品は、前作同様チュルカナスのやきものの成形方法を参考に、初めにたたき成形を用いて一塊の土を叩きのばし、紐づくりで土を足しながらたたき板を用いて目標とする形

¹⁷⁹ 福岡市埋蔵文化財センター所蔵、図 1-8 参照。

になるまでたたき伸ばして成形した。器体の胴部である球形が成形できたら、頸部を紐づくりで土を足し、成形していく。そして器体頸部に鋸歯型の彫文を施した。成形後、器体に弁全面に弁柄を施し、器体内側を研磨する。器体外側は、軽く表面を撫で整えた後、半乾燥状態になったら研磨によって縦方向に波状の暗文を施した(図 4-51)。頸部の彫文は、彫り込んだ箇所以外を丁寧に研磨し、質感の違いでより彫文が強調されるようにした。乾燥を進め、電気窯にて 850°Cで焼成した。器体胴部の研磨した箇所に金液によって点描の曲線を施し、再度 780°Cで焼成し焼き付けをおこなった。本作品は、低温煙燻焼成技法にて黒陶焼成を施した。グラデーション表現を取り入れるため、燻し分けられるようにテープを用いてマスキングをおこなった(図 4-52)。レンガとグレーチングを使って二段構造のレンガを組んだ窯をつくり、上段に作品を設置して下段にマンゴーの葉を詰めて点火する(図 4-53)。点火してから煙が切れるまで置き、煙が出なくなったら、一度窯から作品を出し、マスキングテープを剥がす(図 4-54)。この工程を 10 回ほど繰り返し、グラデーションを施した。



図 4-51



図 4-52



図 4-53



図 4-54

【本作品に用いた新たな技法・表現について】

本作品では、暗文、金彩、低温煙燻技法、マスキングテープによるグラデーション表現といった、これまで自作品に応用してきた多様な技法を組み合わせで装飾した。テープによるマスキングであるが、あらかじめデザインカッターで波状にカットすることで、燻し分けによる濃淡の変わり目をコントロールしたり、燻し分ける段階で細かい文様を濃淡で表すような装飾表現を取り入れることが可能になった。

4-4 小結

4-4-1 本章の概要

本章では、自身がこれまで土器の技術や表現からどのような影響を受け、思考し、作品制作をおこなってきたか、制作に用いている素材や技法、コンセプトや造形といった点から自作品を通して、自分自身の陶表現について考察した。

第1節では、筆者が土器から受けてきた影響について、主に思考的な側面から述べた。筆者のこれまでの制作が磨研土器への憧れから始まったことや、自作品の成形技術や装飾技法に土器の技術を積極的に用いている点を広くアピールしたいという考えから、自作品は「土器」であると認識してきたことを述べた。器としての機能を持たない作品について、土器であるという認識を持つことは少し違和感があるかもしれない。しかし、土器は日常で使用するためだけでなく、人々の祈りなどを伝えるための祭祀用の器や明器としても存在する。天と地であったり、あの世とこの世であったり、土器には道具としてだけでなく、さまざまなものや人をつなぐ在り方もあることに感銘を受け、自作品も自己と他者をつなぐような作品を目指して、今後も自作に対する認識を《土器》とすることに決めた経緯について述べた。

つづいて第2節では、筆者が土器から受けてきた技術的な影響について述べた。筆者がこれまで作品に取り入れてきた土器の成形技術や装飾技術を応用し、探究してきた新しい表現になり得る技術についてまとめた。金液の素焼き面への焼き付け実験を経て辿り着いた土器の器面に金彩を施すという新しい装飾技術や、低温煙燻焼成の特徴を活用してマスキングテープを用いて炭素の定着具合を調節し、黒陶にもグラデーション表現を取り入れられることを発見した経緯を概述した。また、暗文技法と急速煙燻黒陶技法または埋燻黒陶に加え、低温煙燻技法を併用することで少しずつ質感を変化させる表現が可能になり、黒一色で一見単調のように見える黒陶の中に、深みのある表情を取り入れることが可能になったことについてまとめた。

第3節では自身の制作について、シリーズごとに一つ一つ作品を例に挙げながら、作品のテーマやモチーフからは造形に至った思考を、成形や装飾などからは技術的な側面について解説した。現在、筆者が制作している作品は《Clay Language》シリーズ、《essay》シリーズ、《土器》シリーズの3つに分けられる。

《Clay Language》シリーズは、筆者が初めてシリーズとして形態に一貫性を持たせて制作した作品群であった。自分自身にとって、言語を用いないコミュニケーションの方法の一つであると考えていた陶芸作品を、筆者自身の言葉に代わるものと見立てて、ボディランゲージというコミュニケーション方法から連想し、《Clay Language》と名付けて制作を始めた。本シリーズを始めたばかりの頃は、なるべく記号的に平面を意識した形を目指していた。一方で、本論文執筆にあたって、これまでの作品について振り返ってみると、一貫性を持たせるためにろくろ成形で同等サイズの円筒形を組み合わせ構成したことによって、展開できる形態の広がりが狭まって、どれも既視感のある面白みのない形態にな

っていたことを認識した。今後、本シリーズを続けていくにあたって、一貫性を持たせつつ、尚且つ独創的な作品にするために、フォルムの検討こそが最も重要になってくる問題であると考えている。焼成による形の変化が少ないという低火度焼成で制作しているからこそその強みを生かした作品づくりをおこなっていききたい。

つづいて《essay》シリーズでは、まるでエッセイを書くように自身が体験したことや日ごろ考えていることなどを作品として形作っていくというテーマで作品を制作してきたことを述べた。作品を制作する際に、自分自身の中で記憶の中にある一つ思い出や、自身の物事に対しての見方など、その時にふと思いついたことをテーマとして設定し、まさに、エッセイを一本仕上げるかのように、土を積み上げ、作品を成形しながら、頭の中で自身の体験や思考を整理しながら、整えていくといった制作方法を取っている。また、本シリーズでは自身の体験や思考などが記憶として作品と結びつくように、具体的な形態モチーフを据えて、それを元にしておおまかなフォルムの要素を決めている。しかし、成形前段階では形態を決め過ぎず、土を積み上げる工程で臨機応変に造形の要素を足したり引いたりしながら、なるべくシンボリックに抽象化したフォルムを目指している。もっとも、自身の体験や思考の記録として作品を制作することはとても内省的な行動と捉えることもできる。一方で、悠久の時を超えて残り続ける土器の姿を目の当たりにするたびに、その時を自分が生きた証として形作り、遙か先の未来に自身の記憶を残すことに強く惹かれてしまうのである。そこにこそ、作陶の醍醐味があると言っても過言ではないだろう。

本研究を進める中で、土器という存在と現代で自分自身が土器を制作する意味についてあらためて考えるために器としての機能を有した土器制作への立ち返りを試み、《土器》シリーズと題して、作品制作を始めた。本論ではこれまでの作品から《黒色白金彩暗文壺》、《艶黒陶―夜光虫―》、《艶黒陶壺―夕波小波―》の3点を取り上げ、それぞれのテーマと技術的な側面についてまとめた。これらのどの作品もそれぞれ違った形態の中で異なる装飾技法を用いて制作したものである。本シリーズでは「器状である」という一つの制限がある中で自身の独創性などを表現しなければならないことを自身に課したことによって、他シリーズよりもしっかりとフォルムや装飾を考えるようになったと感じている。

《土器》シリーズの作品をつくる毎に、特に器体胴部の曲線・張り具合や、口造りの印象、フォルムと装飾文様の関係性などについて強い意識を持って制作するようになった。

4-4-2 自作品におけるフォルムへの意識について

現在の制作において、筆者が作品の形態を考える時に最も意識していることは、制作する作品にとって、どのような形態がテーマを象徴するようなシンボリックな形態であるか、という点である。これまでの作品では、人体のパーツや、動き、その他さまざまな具体的なものをモチーフに、それらのモチーフから特徴を抽出し、なるべくシンプルに抽象化する、という工程でフォルムの検討をおこなってきた。また、磨研土器の制作技法による影響が大きいのが、視覚的にも触覚的にも、作品が滑らかな曲面で構成されるように意識して作品を成形している。筆者が土器に感じる魅力の一つに、ほのかに生命感や温かみを感じるような、無機物であるはずなのに有機的な存在であることが挙げられる。これは、独特

の質感や触覚といった直接的な要因だけでなく、土器に対して人が抱く懐古の念のような心理的な要因も影響して生まれる魅力であると筆者は考えている。そこから派生して、現在はシンプルに抽象化した形態の中に、生命感を共存させたいというのが筆者の目指す作品の形となっている。そのため、作品のふくらみ感を意識して成形し、土器のやわらかな質感を活かして、本来無機物である作品に肉感や温度を感じさせるような造形表現を取り入れたいという思いで制作してきた。これらを取り入れることで、作品に親しみや懐かしさを内在させ、自身が土器に感じているような感覚を、自作品を通して鑑賞者にも感じてほしいと考えている。

シンプルで作品全体に丸みを帯びさせた抽象的なフォルムは、磨研土器の装飾技法を活かす形態である。しかし、自作品を客観視した際に、そのシンプルな作品形態は装飾技法を活かすフォルムである反面、造形の幅を狭めてしまっているのではないかと感じることもあるのも事実である。前項で自作品についてまとめたが、初期作品である《うらはら》以降、フォルムがより抽象化され、シンプルな構造の作品になっていることが見てとれる。このことは、磨研土器の技法を作品に取り入れたことによって、作品フォルムへの意識が、より研磨が施しやすいような形になるようにと、自分自身の中で制約を設けてしまったことが起因しているのであろう。

先にも述べたが、筆者は本研究の最中、自分自身の作品に対する形態への意識の弱さを痛感した。第 54 回女流陶芸公募展に出品・受賞した際の展評においても自作品に対して「既視感のある形態」¹⁸⁰と指摘を受けた。現時点での筆者は、重松あゆみのような作品自体のフォルムだけでなく、作品と空間との関係にまで及ぶ形態に対する鋭い意識¹⁸¹や、加守田のように「かたち」で自己表現をするのではなく、「器」という枠組みの中で表現を試み、器体や口造り・装飾との一体感といった繊細な造形意識¹⁸²も薄く、フォルムの弱さが作品づくりにおいて大きな課題となっている。制作技法や装飾表現と作品形態との関係性について熟考し、どちらにとっても制約ではなく、造形の美しさや面白みが引き立つようなフォルムを検討していくことこそが、現在の筆者にとって必要なことであると言える。自身にとってのこの先の大きな課題であると痛感した。

4-4-3 まとめ

純粋な土器への憧れを原動力に制作していた頃から 2 つのシリーズを経て、現在いわゆる「土器」の制作に立ち返ったことで、技術的な進歩はもちろん、造形と装飾との関係性、表現することに対する姿勢など、自身の制作においてさまざまな変化があったことが本章では確認できた。2016 年に初めて土器の技術を用いた作品を制作してから現在に至るまで、筆者は一貫して土器の技術を用いた作品の制作を続けてきた。そして、本論文執筆を機会にこれまでの作品についてまとめたことで、自身の制作についてあらためて客観視するこ

¹⁸⁰ 外館和子「陶芸公募展レポート 第 54 回女流陶芸公募展」『炎芸術』145 号、東京：阿部出版、2021 年、p.133。

¹⁸¹ 重松あゆみ「縄文土器のしくみ：穴と渦が生み出す謎の造形世界」『陶説』784 号、東京：日本陶磁協会、2018 年、p.42。

¹⁸² 川北裕子「現在にみる加守田章二」『炎芸術』145 号、東京：阿部出版、2021 年、p.61。

とができた。まだフォルムの詰めが甘かったり、形態と装飾の一体感が薄かったりと未熟な点が目立つというのが現時点での正直な感想である。しかし同時に磨研土器特有の質感や黒陶技法による艶やかな表情など、少しずつではあるが、これまでの研究を活かした、筆者にしか表現できないような独創性も作品に現れてきたとも客観的に見て確認できた

しかし、磨研土器で使われている技法一つとっても、研究と実制作を続けてもいまだに使いこなせない技術や、可能性を感じて興味を抱いているが研究できていない技術、まだ筆者が目にしたことのない表現などが少なくない。低火度焼成における新しい表現への可能性はまだまだ広がっているのである。この先、筆者が何を取捨選択し、何を表現していくのか、自分自身でも想像がつかない。ただ、先行研究で取り上げた作家たちのように、常に学び続け、常に新しい表現を探り、独創性を手に入れるために試行錯誤し続ける、挑戦的な作家でありたいと思う。

おわりに

5-1 各章の概要

第 1 章では、世界各地の磨研土器の熟覧調査を通して気づき得たことを、技法別に取り上げ、比較し、述べていくことで、それぞれの土器が持つ特徴についての共通点や特異性などについて論述した。世界各地で発達した土器の中で、特に自身の制作における研究対象技法である「黒陶」と「研磨」の特徴が見られる土器に限定して調査をおこなった。まず、自身の制作の原点である中南米のネガティブ文様土器について、紀元前 200～500 年頃と推測できる《彩陶彩文土器》と南米ペルーのチュルカナスでその制作技術が再現され、現在は地域の工芸品としてつくられているチュルカナスのやきものについて調査し、ネガティブ文様土器の技術に関する考察をおこなった。さらに、美しく丸みを帯びた器体への丁寧な研磨、そして多色を使った幾何学文に加え、ネガティブ文様技法という手のかかる工程を踏んで制作された土器に見られる 2000 年以上前の人々の美意識についても言及した。

次に弥生時代の《壺型土器》からは研磨による装飾である「暗文」について考察をおこなった。また、器体に弁柄などを用いて、化粧を施して表面を整えた後に研磨を施すことによって、より一層器面が美しく整えられることについても指摘した。

つづいて、中国の竜山文化の黒陶について、ろくろ成形によって精巧につくられた黒色磨研土器について考察した。今回の熟覧調査によって、ろくろの回転・装飾の方向・研磨の方向の観察をおこない、竜山文化特有の薄い器壁と研磨の技法の関係性から 4000 年以前につくられた土器の高度な技術について言及した。

次にエジプトのブラックトップと呼ばれる胴部の赤色と口縁付近に施された黒色が特徴的な土器について考察した。口縁部は横方向の研磨、胴部は縦方向の研磨という磨き分けがされている特徴的な研磨の観察において、横方向の研磨の跡と燻された箇所の高さから当時の人が黒陶焼成技法をコントロールする技術を持ち合わせていたことについて指摘した。

最後に、地中海土器の中からエトルリアで発展した黒色磨研土器であるブッケロとその後、古代ローマを中心に地中海全域で発展したテッラ・シジッラータについて実物資料や陶片などの観察を通して考察した。ブッケロについては、ブッケロ・ソッティーレと呼ばれる初期のものの中に、非常に光沢感が強く、研磨跡が確認できないものがあることに気が付いたことに関して述べた。テッラ・シジッラータについては、本来は地中海盆地で広まったバルボッティーナと呼ばれる精製した赤い液体粘土が施された陶器を指す用語であるが、現代陶芸の世界で使われているテッラ・シジッラータという用語は考古学的文脈から乖離して、粒子の細かい精製された化粧土を塗布する技法を意味する言葉として使われることが多いことを指摘した。

第 2 章では、ネガティブ文様技法が用いられている土器の再現作品の制作や、暗文の技

法実験を通して、考古資料の中に観察可能な高度な装飾技法について技術的側面から考察した。第1節の再現制作では、たたきの技術によって形作られる美しい曲面と研磨の技法との親和性の高さについて指摘した。さらに低火度焼成の器面に金彩を施す実験を経て、低火度焼成における新たな装飾技法の創出について論じた。

また第2節2項では、現在の日本では器体表面が黒い低火度焼成の焼物のことを一括りに「黒陶」と表現していることについて言及し、単に黒陶といっても、器面を焼す際の工程の違いによって得られる特徴も明らかに異なり、意識的に使い分けることが可能であることを指摘した。また、黒陶技法ごとに得られる特徴の違いを明確にし、黒陶技法の分類について言及した。

つづく第2節3項では、低温煙燻焼成技法によって施されるネガティブ文様技法について、煙燻燃料としてさまざまな植物の葉を用いた煙焼実験をおこなった。その結果、ある程度の油分を含む植物の葉であれば一定量の煙を当て続けることで、どれもネガティブ文様を施す際の煙燻燃料として使用できることがわかった。また、かつて中南米でネガティブ文様を施す際に使われていた煙燻燃料がサポジラの葉であるという仮説について、実験の結果と植物史を鑑みた結果、信憑性が高いことについて指摘した。以上を踏まえて、現在「黒陶技法」と呼ばれる技法は、その中にさまざまな技術が内在すること、さらに低火度焼成で用いることのできる装飾技法を合わせれば、その表現の幅が広がる可能性について論考した。

第3章では、筆者自身の作家としての立ち位置を明確にする上で、現代陶芸の分野内で土器の技術がどのようにして活かされてきたのか、作家が土器からどのような影響を受けてきたのかについて現代陶芸作家の作品や作品に対する技法的アプローチやコンセプトなどを取り上げ考察した。ここでは土器に影響を受けた作家として、八木一夫、鈴木治、加守田章二、重松あゆみを取り上げた。

八木は土器の持つ瑞々しい質感を求め、その解として黒陶技法にたどり着き、制作に取り入れた。晩年には黒陶に鉛を流し込む表現を取り入れたり、常に新しい表現を模索し続けた。また八木を筆頭とした、日本で陶芸オブジェの制作を発展させた作家たちによって土器の技術が新たな表現として用いられ始めたことについて指摘した。

鈴木は中国古代の明器や日本の土偶やハニワなどからインスピレーションを受け、《泥像》のちに《泥象》と呼ばれる作品を制作した。鈴木 of 造形思考を辿ったことによって、現在では機能を持たない土器や中国の明器などの古い焼物が現代の作家に対して、人々の営みの中に寄り添うような陶表現の在り方を示し、表面的な技術だけではなく陶造形をつくる意味においても影響を及ぼしていたことがわかった。

加守田は質感や装飾などのデザイン的な観点において、土器や須恵器など影響を受けた。八木一夫などと同様に古い焼物からのインスピレーションに基づきながらも、陶芸オブジェとはまた違った機能性を排除することのない「用を持つ陶の造形」という新たな方向性を指し示した。

重松は中南米の磨研土器の装飾技術、テッラ・シジラータや縄文土器の構造といった

さまざまな技術・意匠を取り入れながら、すべて自身の表現へと一体化させ、唯一無二の陶造形を生み出し続けている。重松の作品からは、現代の我々の眼を通すことで遙か昔の土器の技術や装飾から新しい表現が生まれ得る可能性について考えさせられた。

以上のように、それぞれの作家が、制作技法などの技術的な側面だけでなく装飾や形態、価値観など土器の持つさまざまな側面に惹かれ、違った側面に影響を受け、新しい表現へと昇華していることがわかった。

第4章では、第1章、第2章で論述した文献調査や実物資料の熟覧などを通して学び得たことを活かし、土器の再現作品の制作や新しい装飾技法の確立を目指したことが、どのように自身の作品につながったか、自作品の解説を通して論じた。また技法的な解説に加え、土器の技法を自身の表現として取り入れるにあたって、制作に対する造形思考について述べた。

第1節では土器と自己表現と題し、自身が土器への憧れから、土器の技術を用いた制作を始めるまでの経緯を述べ、現在では、土器の技術を応用した自作品については「土器」として認識していることについて明確化した。

第2節では、これまでに習得してきた土器の技術を応用することでたどり着いた、新たな表現技法についてまとめた。同じ温度帯で施すことができる金彩に目を付け、土器の器面に金液を施すことができることを発見したほか、低温煙燻焼成ではマスキングテープによる細かい燻し分けが可能なこと、暗文や複数の黒陶焼成技法を併用することで黒陶の黒の表現にも幅が生まれること、といった低火度焼成における新しい表現技法の確立について述べた。

第3節では、自身の作品遍歴をシリーズごとにまとめ、作品のテーマやモチーフ、制作工程についてまとめた。筆者にとって作品制作は言葉を用いないコミュニケーション方法の一つであるとする考えによってスタートした《Clay Language》シリーズからは《Clay Language I》、《Clay Language II》、《shift》、《汽水域》の4作を取り上げた。また、エッセイを書くように、自身が体験したことや日ごろ考えていることなどを作品として形作っていく、というテーマで制作する《essay》シリーズから《知不知》、《つつみ、つつまれ》、《conscious》、《noboru》の4作を取り上げた。そして、土器という存在について考えるために、器としての機能を有した土器に立ち返って制作を始めた《土器》シリーズでは、《黒色白金彩暗文壺》、《艶黒陶一夜光虫一》、《艶黒陶壺一夕波小波一》の3点を取り上げた。

以上のように筆者のこれまでの作品遍歴を、実作品を例に挙げてまとめたことで自身の制作に対する変化について客観視できたことについて論述した。

5-2 結論

本研究では、土器の技術の中でも磨研土器に用いられる「黒陶」と「研磨」という技法を中心に研究をおこない、考古資料の熟覧調査や文献調査を経て、その概要を把握すると

共に、現代でその技術を生かすために実験を通して技法研究をおこなってきた。また、制作者の立場から実物資料や文献の記述などを参考にしながら、考古資料の再現制作をおこなったことで、制作時の細かい過程や工夫などが見え、当時の技術への理解を深めることができた。

また実験による技法研究の中で、黒陶技法の器面を黒くする際の工程の違いによって、得られる特徴が異なることを明確化した。しかし、現在の日本では低火度焼成で器体表面が黒い焼物のことを一括りに「黒陶」と表現している現状に対し違和感を抱いたことから、本論において黒陶技法の技術的な分類をおこなった。煙燻焼成をおこなう温度帯と方法の違いから、それぞれ「埋燻黒陶」・「急速煙燻黒陶」・「低温煙燻黒陶」と名付け、これら 3 つの黒陶技法の煙燻焼成実験をおこなった。その結果、それぞれのテストピースの断面を比較することで、煤煙の吸着・定着には煙燻焼成をおこなう温度帯と燻される時間の違いが大きく関係していることを明らかにした。以上のような実験を経て、得られる特徴ごとに「黒陶」の分類をおこなった。今後の筆者の制作・発表活動の進展により、この黒陶の技術分類が広く認識されて用いられるようになること目指したい。その他にも釉薬を施さない素焼き面への金彩の焼き付け実験や、暗文表現を施すための技術実験などをおこなったことで、低火度焼成による表現の幅を広げるような研究結果を得られた。

第 3 章では、土器の技法が現代陶芸に及ぼした影響について先行研究の作家を取り上げ、それぞれの制作遍歴を追ったことで、陶芸オブジェの誕生によって、再び陶芸分野において土器の技術が用いられるようになったことが明らかになった。陶芸オブジェと呼ばれるような、陶から機能性を排除した作品を発展させた、八木一夫や鈴木治ら走泥社を筆頭に、自由な陶表現が探究されたことによって、当時ほとんど使われなくなっていたはずの土器の技術が、新しい表現のために再度用いられ始めるようになったのである。そして、土器を意識した無釉の焼き締めによる造形や黒陶表現は陶芸オブジェの中で一つのジャンルと言ってもいいほど、さまざまな作家によって取り入れられてきた。その流れの中で、重松あゆみのように新たにテッラ・シジッラータや縄文土器などから影響を受け、自身の表現として昇華させながら、次々に新しく独創的な表現を生み出してきた陶芸家も現れた。もちろん筆者もその流れの中で、先人たちの培ってきた低火度焼成の焼物における表現の数々に恩恵を受けつつ、独創性を得るために試行錯誤しながら制作を続けてきた。

第 4 章では自身の造形論や、それに付随する技術的側面について客観的な理解を深めていくために自作品についてまとめた。自身のオブジェ作品のシリーズである《Clay Language》シリーズと《essay》シリーズの根底には、筆者が思う土器の持つ伝える力への憧れがある。自身の体験や思考の記録として作品を制作することが、これらの作品の大きなテーマである。筆者は時を超えて残り続け人々を魅了し続ける土器の姿を目にするたびに、遙か先の未来に残り続ける悠久のロマンに憧れる。以上のように、自身の根底で制作への原動力となっているのは、やはり土器への憧れであり、自分自身が生きた記録として作品をつくりたいと創作意欲が刺激されるのである。

そこから現代で自身が土器を制作することについて向き合うために、器としての機能を

有した土器に立ち返って、《土器》シリーズの制作を始めた。これまで自由造形の作品のみ制作していたことから、器であるということが表現において一種の制限となることに気が付き、オブジェ作品を制作する時より、器体のフォルムや口造り、装飾と形態の関係性などへの意識が強くなった。

筆者が初めて土器の技術を用いた制作を始めてからこれまで、一貫して土器の技術を用いた作品の制作を続けてきた。そして本論文において、これまでの自作品をまとめたことで、自身の制作について客観視する機会が生まれた。その結果、自身の作品のフォルムに対する意識の低さや、形態と装飾の一体感の無さが露呈したが、その反面、自身が本研究で追い求めてきた磨研土器特有の質感や黒陶技法による艶やかな表情などを作品に昇華するという、筆者にしか表現できない独創性を培ってきたことも確かであった。微々たるものではあるが、作家としての自信につながる結果となったように思う。

これまで、現代陶芸の分野において、さまざまな作家が土器の技術を自作に再現し、応用してきた。現在の日本において、土器文化はひとつの芸術表現として現代陶芸に根差しているといっても過言ではないと思う。筆者は現在、先行する作家たちによってつくられた流れの中でさまざまな恩恵を受けながら、技法研究や唯一無二となるような表現を目指す途上にいる。一方で、少しおこがましくはあるが、本論文で示した現時点での研究成果が、この先、低火度焼成による陶表現に関心を持つ制作者にとって、ひとつの手がかりになることを願っている。

5-3 今後の課題・展望

本研究では「磨研土器の制作技法の調査・研究を通じた現代陶芸における新たな装飾技法の探究」というテーマのもと、土器の熟覧調査や再現作品の制作などを通して古代の高度な技術を学び、新しい表現へとつなげていくことが大きな目的であった。本論執筆にあたり、さまざまな磨研土器の熟覧調査をおこなったが、ペルシャ、キプロス、イランで出土した黒色磨研土器など本論文においては取り上げられなかった資料もたくさんあった。また世界には今でも伝統的に磨研土器がつくられ、生活で使われている地域が存在する。その数だけ各地で培われてきた技術があり、この先も見聞を広げていきたいと思う。

また、本論文では現在の日本における黒陶技法の認識について言及し、黒陶技法の分類をおこなった。しかし、本論文にて筆者試みた分類はまだ一部分でしかない。今回は触れることができなかったが、現在の日本で「黒陶」と呼ばれている陶芸作品の中には、まだまだ多くの技術の可能性が包含されている。例えば、埋燻黒陶で使用する燻燃料を変えたり、焼成する温度帯を変えたりすることで銀化の表現に発展させることができるのである。現に陶芸作家の黒川徹は高温焼成によって炭素を銀化させた作品を「銀黒陶」と名付けて発表している¹⁸³。このように「黒陶」はさまざまな作家によって研究・応用され、派

¹⁸³ LIXIL GALLERY「黒川 徹展－銀黒陶 有機体の幾何学－Kurokawa Toru Exhibition」、2011年、(https://livingculture.lixil.com/archives/gallery/ceramic/detail/d_001823.html)。

生しながら独自の表現として追求されている。今後も黒陶焼成に関する研究を続け、さらなる技術的な検証をおこなっていくことが筆者の当面の課題である。

本研究は、現代陶芸と土器との関わりといった観点から、土器の技術や表現を作品に取り入れた作家たちの造形論について作品や関連文献から読み解き、自作品や自身の制作に対する思考と比較しながら、自身のこれまでの制作について客観視する機会となった。

走泥社の働きによって発展した陶芸オブジェというジャンルは、筆者を含めた現代を生きる作家にとって、もはや当たり前の存在になっている。自由な陶表現を目指すことが許されている反面、なぜ陶芸の技術や土という素材を用いる陶芸のプロセスを経て制作するのかを深く考えなくても作品を生み出すことが可能な状況である。特に筆者を含めた低火度焼成によって作品制作をおこなう作家は、下手をすれば焼物のプロセスが希薄になり、焼物と違うものになってしまうかもしれない、という鈴木治が危惧していた状態¹⁸⁴に簡単に陥ってしまう可能性をはらんでいる。もはや表現の世界で、工芸とアートの境界線、彫刻と陶芸の境界線など必要ないのかもしれない。しかし筆者は、八木一夫や鈴木治のように、あくまでも陶による表現の範疇で「焼物のプロセス」を大切にして¹⁸⁵制作を続けたい。そして、そのためには歴史的な文脈を理解し、これまで世界規模で培われてきた陶芸の文化や技術を知ることこそ、自分自身の立脚点を見つけることにつながると確信している。

結論でも触れたが、筆者は初めて土器の技術を用いた作品を制作してからというもの、一貫して土器の技術を用いた作品の制作を続けてきた。しかし研究や実制作を続けていても、いまだ使いこなせない技術や、まだ知らず出会ってすらいらない表現や技術などが歴史上に、あるいは現代の世界においても限りなくあると確信している。筆者が目指す低火度焼成による作品制作は、技術的な制限があってもなお、新たな表現への大きな可能性が広がっているのである。この先、先行研究で取り上げた作家たちのように、常に学び続け、常に新しい表現を探り、独創性を手に入れるために試行錯誤し続ける挑戦的な作家であり続けたい。

以上の課題も含めて、これらを低火度焼成における新たな技術の発展への糧とし、引き続き技法研究をおこなっていく所存である。また自身の制作においても低火度焼成の中で表現できることをさらに増やししながら、唯一無二の表現を目指し続けることを今後の展望とする。

¹⁸⁴ 金子賢治『現代陶芸の造形思考』、東京：阿部出版、2001年、p.271。

¹⁸⁵ 同上 p.47。

【参考文献】

〈書籍〉

海上雅臣

『やきものこの現代—八木一夫前後—』文化出版局、1988 年。

金子賢治

『現代陶芸の造形思考』、東京：阿部出版、2001 年。

高嶋広夫

『陶磁器釉の科学』、東京：内田老鶴圃、1994 年。

照屋全昌

『熱帯果樹類図説』、那覇：第一教育図書、1973 年。

外館和子

『日本近現代陶芸史』、東京：阿部出版、2016 年。

樋田豊郎、稲賀繁美 編

『終わりきれない「近代」 八木一夫とオブジェ焼き』、東京：美学出版、2008 年。

八木一夫

『オブジェ焼き 八木一夫随筆集』、東京：講談社、1999 年。

『刻々の炎』、京都：駸々堂出版、1981 年。

Franco Paturzo

Arretina vasa la ceramica aretina da mensa in età romana : arte, storia e tecnologia, Calosci, 1996.

José R. Sabogal Wiese

La Cerámica de Piura. IADAP.Sede Central, Sede Nacional del Perú. between 1980 and 1983.

Luis Guillermo Lumbreras

El Arte y la Vida Vicus. Banco Popular del Perú. 1979.

Rasmussen, Tom

Bucchero Pottery from Southern Etruria. Cambridge Classical Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

〈書誌掲載論文〉

乾由明

「陶芸の解放 八木一夫の芸術と思想」『炎芸術』43 号、東京：阿部出版、1995 年、pp.27-30。

賀川光夫

「縄文後期黒色磨研土器：所謂磨研土器の系譜とその背景」『考古学論叢 No.3』、別府大学考古学会、1975 年、pp.123-pp.136。

金子賢治

「鈴木治の制作の軌跡 — 「詩情のオブジェ 鈴木治の陶芸」 展に際して —」『陶説』 553 号、東京：日本陶磁協会、1999 年、pp.28-36。

川北裕子

「現在にみる加守田章二」『炎芸術』 145 号、東京：阿部出版、2021 年、pp.60-63。

小吹隆文、外館和子

「関西の陶芸展」『陶説』 813 号、東京：日本陶磁協会、2021 年、pp.142-149。

齋藤正憲、佐々木幹雄

「いわゆる黒頂土器に関する実験的考古学研究」『史観』 143 号、早稲田大学史学会、2000 年、pp.83-96。

桜岡正信、佐々木幹雄

「黒色土器の吸炭処理について—その実験的考察—」『古代』 94 号、早稲田大学考古学会、1992 年、pp.243-257。

重松あゆみ

「縄文土器のしくみ：穴と渦が生み出す謎の造形世界」『陶説』 784 号、東京：日本陶磁協会、2018 年、pp.41-44。

関雄二

「中央アンデス地帯における土器製作のはじまり（南アメリカの先史芸術）」『民族芸術』 9 号、民族芸術学会、1993 年、pp.49-59。

大長智広

「泥像 鈴木治の世界—「使う陶」から「観る陶」、そして「詠む陶」へ」展に寄せて」『陶説』 736 号、日本陶磁協会、2014 年、pp.26-31。

外館和子

「空間の発見と想像：重松あゆみの芸術」『陶説』 774 号、東京：日本陶磁協会、2017 年、pp.14-22。

「新・現代陶芸入門」『炎芸術』 No.143、東京：阿部出版、2020 年、pp.10-69。

「戦後陶芸史における「オブジェ」と八木一夫」『陶説』 623 号、東京：日本陶磁協会、2005 年、pp.35-47。

中尾優衣

「鈴木が求めた「象」—「詠む陶」の視点から」『泥象 鈴木治の世界』、日本経済新聞社、2013 年、pp.10-18。

橋本知成

「内観の地平から：手捻りと低火度焼成による土の形象」『年報美術工芸研究』 18 号、金沢美術工芸大学、pp. 25-38、2017 年。

花里麻理

「土とかたち」『陶説』 762 号、東京：日本陶磁協会、2016 年、pp.11-14。

馬場匡浩

「エジプト・ナカダ文化における「黒頂土器」の器形について」『エジプト学研究』8号、早稲田大学エジプト学会、2000年、pp.139-151。

馬場匡浩、高橋寿光

「資料紹介 早稲田大学エジプト学研究所所蔵の黒頂土器」『エジプト学研究』9号、2001年、早稲田大学エジプト学会、pp.123-139。

藤井龍彦

「伝統の再生へーペルー北海岸、チュルカナスのやきものー」『民族藝術』13号、民族藝術学会、1997年、pp.152-160。

「チュルカナスのやきもの」『季刊民族学』84号、千里文化財団、1998年、pp.46-57。

「創り出す力：ーペルーの民衆芸術をめぐってー」『国立民族学博物館調査報告』55巻 国立民族学博物館、2005年、pp. 215-232。

松原龍一

「20世紀陶芸界の鬼才 加守田章二の軌跡」『加守田章二全仕事』、東京：株式会社講談社、2005年、pp.318-325。

宮本一夫

「華北新石器時代の墓制上にみられる集団構造(二)：山東新石器時代の階層表現と礼制の起源」『史淵』143、九州大学大学院人文科学研究院、2006年、pp.105-145。

吉田耕三

「証言 天才・加守田章二の生涯」『加守田章二全仕事』、東京：株式会社講談社、2005年、pp.310-317。

李権生

「<論説>山東竜山文化の編年と類型：土器を中心として」『史林』史学研究会、75巻6号、1992年、pp.865-901。

Margherita Longoni, Noemi Calore, Matilde Marzullo, Daniele Teseo, Veronica Duranti, Giovanna Bagnasco Gianni, and Silvia Bruni.

“Bucchero Ware from the Etruscan Town of Tarquinia (Italy): A Study of the Production Site and Technology through Spectroscopic Techniques and Multivariate Data Analysis” 6, no. 35 (2023): 584–99.

Sciau, Philippe, Corinne Sanchez, and Elisabetta Gliozzo.

“Ceramic Technology: How to Characterize Terra sigillata Ware.” *Archaeological and Anthropological Sciences* 12, no. 9, 2020.

Luca Bedini. “Kilns and Experimental Firing in Oxidation, Partial and Total Reduction” 12, no. 1. 2019.

〈紀要〉

中ハシクシゲ研究代表

『研究プロジェクト「奥行きの感覚」2016年度活動報告』、京都市立芸術大学美術学部

研究紀要、2017 年。

西卓男

「雲南式野焼き法の特徴を生かして：黒陶焼成の可能性」『大和大学研究紀要』6 巻、大和大学、pp.89-97、2020 年。

山崎猛

「彫塑教育におけるテラコッタの研究--黒陶の製法について-2-」『茨城大学教育学部紀要』20 号、茨城大学、pp.55-70、1970 年。

“Cerámica de Chulucanas” Ministerio de Comercio Exterior y Turismo(ed).

〈記事〉

入澤聖明

「フォーカス・アイ 黒川徹」『炎芸術』148 号、東京：阿部出版、2021 年、pp.84-87。

田中めぐみ

「孤高の人・加守田章二が愛した遠野」『炎芸術』145 号、東京：阿部出版、2021 年、pp.76-81。

外館和子

「陶芸公募展レポート 第 54 回女流陶芸公募展」『炎芸術』145 号、東京：阿部出版、2021 年、pp.132-133。

松山龍雄

「重松あゆみ：かたちは構造から生まれる」『炎芸術』145 号、東京：阿部出版、2021 年、pp.92-99。

「速報 第 5 回日本陶磁協会 現代陶芸奨励賞 九州・沖縄展」『陶説』843 号、東京：日本陶磁協会、2023 年、pp.62-63。

「第 5 回日本陶磁協会 現代陶芸奨励賞 九州・沖縄展」『陶説』844 号、東京：日本陶磁協会、2023 年、pp.7-15。

〈月報〉

鈴木治

「泥象のこと」『国立国際美術館月報』57、1997 年、p.3。

〈辞典〉

小川環樹、西田太一郎、赤塚忠、阿辻哲次、釜谷武志、木津祐子(編)

『角川 新字源』改訂新版、東京：株式会社 KADOKAWA、2017 年。

小野賢一郎(編)

『陶器大辞典』1巻、東京：株式会社寶雲舎、1941年。

『陶器大辞典』2巻、東京：株式会社寶雲舎、1941年。

『陶器大辞典』3巻、東京：株式会社寶雲舎、1941年。

『陶器大辞典』4巻、東京：株式会社寶雲舎、1941年。

『陶器大辞典』5巻、東京：株式会社寶雲舎、1941年。

加藤唐九郎

『原色陶器大辞典』二十二版、京都：淡交社、1990年。

加納喜光、竹田晃、松本昭、藤堂明保(編)

『漢字源』改訂第六版、東京：株式会社学研プラス、2018年。

新村出(編)

『広辞苑』第七版、東京：株式会社岩波書店、2018年。

室伏哲郎

『陶芸辞典』、東京：日本美術出版、1991年。

矢部良明(編)

『角川 日本陶磁大辞典 普及版』東京：角川学芸出版、2011年。

〈図鑑・図録〉

池原直樹

『沖縄植物野外活用図鑑 第8巻 ばら科～きつねのまご科』、東京：新星図書出版、1989年。

乾由明(編)

『現代日本陶芸全集：やきものの美 14 八木一夫』、東京：集英社、1982年。

岡田衛(編)

『世界陶磁全集〈1〉：日本原始』、東京：小学館、1979年。

『世界陶磁全集〈9〉：江戸(四)』、東京：小学館、1994年。

『世界陶磁全集〈22〉：世界3』、東京：小学館、1994年。

相賀昌宏

『世界陶磁全集〈10〉：中国古代』、東京：小学館、1993年。

加守田章二

『加守田章二全仕事』、東京：株式会社講談社、2005年。

京都国立近代美術館、日本経済新聞社(編)

『八木一夫展：没後二十五年』、京都：京都国立近代美術館、2004年。

佐竹義輔、原寛、亘理俊次、冨成忠夫(編)

『日本の野生植物 1 木本』、東京：平凡社、1999年。

杉浦明、宇都宮直樹、片岡郁雄、久保田尚浩、米森敬三(編)

『果実の事典』、東京：朝倉書店、2008年。

大長智弘、齋藤智愛、島崎慶子(編)

『走泥社再考 前衛陶芸が生まれた時代』、京都：株式会社青幻社、2023 年。

中尾優衣、松原龍一、大長智弘、成相肇、石崎泰之(編)

『泥象 鈴木治の世界』、日本経済新聞社、2013 年。

邑田仁

『原色樹木大圖鑑』、東京：北隆館、2004 年。

Editorial Committee of the Flora of Taiwan(ed)

“Flora of Taiwan 2ed ed” Taipei : Editorial Committee of the Flora of Taiwan, 1993.

〈対談〉

長谷川公之×加守田章二「(再掲)未公開対談 伝統と前衛のはざままで」『炎芸術』145 号、東京：阿部出版、2021 年、pp.64-67。

長谷部満彦×香本不苦治×菊池昭「(再掲)追悼座談会 嗚呼 加守田章二 その人生と芸術」『炎芸術』145 号、東京：阿部出版、2021 年、pp.68-75。

〈映像〉

「【陶磁器専攻】重松あゆみ教授インタビュー 京都市立芸術大学」

(https://www.youtube.com/watch?v=Yt_qmQeH2Oc)。

「龙山蛋壳黑陶杯」『如果国宝会说话』中国国際放送局、2018 年。

〈ホームページ〉

石川県九谷焼美術館「九谷焼とは」(<http://www.kutani-mus.jp/ja/kutani>)。

大阪市立美術館「大阪市立美術館関連年表」(<https://www.osaka-art-museum.jp/wordpress/wp-content/uploads/2017/03/P50-65.pdf>)。

京都市立芸術大学「教員紹介：重松あゆみ」、

(<https://www.kcuu.ac.jp/professors/shigematsu-ayumi/>)。

京都芸術大学通信教育課程 Blog「【陶芸コース】黒田村アートビレッジにて～黒陶焼成～」、(<https://www.kyoto-art.ac.jp/t-blog/?p=91559>)。

国立民族学博物館「チュルカナスのやきもの」(<http://www.minpaku.ac.jp/>)。

日本金液株式会社「金彩の話」(<http://www.fuji-liquidgold.co.jp/kinsai.html>)。

福岡県文化財データベース「福岡の文化財」(<https://www.fukuoka-bunkazai.jp/frmDetail.aspx?db=1&id=49>)。

La casa de Freja “CHULUCANAS POTTERY, ANCIENT TECHNIQUES, AND UNIQUE STYLE”(<https://www.lacasadefreja.com/de/blog/2020/09/07/chulucanas-pottery-ancient-techniques-and->

unique-style/).

LIXIL GALLERY「黒川 徹 展－銀黒陶 有機体の幾何学－Kurokawa Toru Exhibition」
(https://livingculture.lixil.com/archives/gallery/ceramic/detail/d_001823.html)。

【作品図版一覧】

図 1-3、2-1

《彩陶彩文幾何学文壺》、エクアドル、紀元前 200～500 年頃、愛知県陶磁美術館所蔵、筆者撮影。

図 1-4、2-74

サントディオ・パス、《チチャ売り》、ペルー・チュルカナス、1993 年、国立民族学博物館所蔵、国立民族学博物館より借用。

図 1-8

《壺型土器》、福岡市、弥生時代、福岡市埋蔵文化財センター所蔵、福岡市埋蔵文化財センターより借用。

図 1-9、1-10

《壺型土器》、福岡市、弥生時代、福岡市埋蔵文化財センター所蔵、筆者撮影。

図 1-11

《黒陶単耳壺》、中国、竜山文化、愛知県陶磁美術館所蔵、筆者撮影。

図 1-15

《ブラックトップ》、エジプト、ナカダ文化(紀元前 4000 年頃)、愛知県陶磁美術館所蔵、筆者撮影。

図 1-19

《Bucchero》、南エトルリア、紀元前 7 世紀頃、Museo di Antichità di Torino 所蔵、筆者撮影。

図 1-21

《Anfora in bucchero》、キウージ、紀元前 600 年～550 年頃、Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio Mecenate e Anfiteatro Romano 所蔵、筆者撮影。

図 1-22

《Bucchero oinochoe》、南エトルリア、紀元前 550～500 年頃、Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio Mecenate e Anfiteatro Romano 所蔵、筆者撮影。

図 1-23

《Oinochoe di bucchero》、紀元前 6 世紀の第三四半期、Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio Mecenate e Anfiteatro Romano 所蔵、筆者撮影。

図 1-24

Bucchero の陶片、Museo di Antichità di Torino 所蔵、筆者撮影。

図 1-26

《Modiolo》、Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio Mecenate e Anfiteatro Romano 所蔵、筆者撮影。

図 1-27

Terra sigillata の陶片、Museo di Antichità di Torino 所蔵、筆者撮影。

図 1-28

《Le matrici》、Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio Mecenate e Anfiteatro Romano 所蔵、筆者撮影。

図 1-29

《Punzoni》、Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio Mecenate e Anfiteatro Romano 所蔵、筆者撮影。

図 2-28

筆者作、《黒色磨研土器》、2020 年、筆者蔵、筆者撮影。

図 2-29

《黒陶双耳壺》、中国・前漢時代 漢文化(紀元前 3 世紀～1 世紀)、愛知県陶磁美術館 所蔵、筆者撮影。

図 2-30

《黒陶鼎》、中国・戦国時代(紀元前 4 世紀)、『世界陶磁全集〈10〉：中国古代』、東京：小学館、1993 年、p.61 より引用。

図 2-43、図 4-41

筆者作、《黒陶暗文白金彩壺》、2022 年、作家蔵、筆者撮影。

図 2-49

永楽、《色絵金彩龍文平鉢》、1865 年、東京国立博物館所蔵、『世界陶磁全集〈9〉：江戸(四)』、東京：小学館、1994 年、p.190 より引用。

図 2-69

《軒棧瓦》、愛知県豊橋市・19-20 世紀、愛知県陶磁美術館所蔵、筆者撮影。

図 3-1

八木一夫、《二口壺》、1950 年、京都国立近代美術館所蔵、筆者撮影。

図 3-2

八木一夫、《ザムザ氏の散歩》、1954 年、京都国立近代美術館所蔵、筆者撮影。

図 3-3

八木一夫、《盲亀》、1964 年、広島県立美術館所蔵、『八木一夫展：没後二十五年』、京都：京都国立近代美術館、2004 年、p.97 より引用。

図 3-4

八木一夫、《隠遁のゾーン》、1977 年、愛知県陶磁美術館所蔵、筆者撮影。

図 3-5

鈴木治、《作品》、1954 年、個人蔵、『泥象 鈴木治の世界』、日本経済新聞社、2013 年、p.25 より引用。

図 3-6

鈴木治《土偶》、1963 年、『泥象 鈴木治の世界』、日本経済新聞社、2013 年、p.30 より引用。

図 3-7

鈴木治、《馬》、1971 年、京都国立近代美術館所蔵、『泥象 鈴木治の世界』、日本経済新聞社、2013 年、p.55 より引用。

図 3-8

鈴木治、《消えた雲》、1982 年、『泥象 鈴木治の世界』、日本経済新聞社、2013 年、p.101 より引用。

図 3-9

加守田章二、《灰釉鉢》、1967 年、京都国立近代美術館所蔵、『加守田章二全仕事』、東京：株式会社講談社、2005 年、p.67 より引用。

図 3-10

加守田章二、《角垢壺》、1968 年、『加守田章二全仕事』、東京：株式会社講談社、2005 年、p.78 より引用。

図 3-11

加守田章二、《曲線彫文壺》、1970 年、愛知県陶磁美術館所蔵、筆者撮影。

図 3-12

加守田章二、《彩陶壺》、1971 年、益子陶芸美術館所蔵、『加守田章二全仕事』、東京：株式会社講談社、2005 年、p.121 より引用。

図 3-13

重松あゆみ、《1991-3》1991 年、愛知県陶磁美術館所蔵、筆者撮影。

図 3-14

重松あゆみ、《骨の耳 '92-11》1992 年、愛知県陶磁美術館所蔵、筆者撮影。

図 3-15

重松あゆみ、《Jomon Infinity》2020 年、作家蔵、筆者撮影。

図 3-18

重松あゆみ、《Jomon Lifeform》2022 年、作家蔵、筆者撮影。

図 3-19

重松あゆみ、《Jomon Space》2022 年、作家蔵、筆者撮影。

図 4-1、4-10

筆者作、《うらはら》、2017 年、作家蔵、筆者撮影。

図 4-2、4-12

筆者作、《潜る II》、2018 年、個人蔵、筆者撮影。

図 4-3

筆者作、《pájaro》、2016 年、作家蔵、筆者撮影。

図 4-8、4-33

筆者作、《つつみ、つつまれ》、2021 年、チャームプレミア浜田山所蔵、筆者撮影。

図 4-13

筆者作、《Clay Language I》、2020 年、作家蔵、小高政彦 撮影。

図 4-17

筆者作、《Clay Language II》、2020 年、作家蔵、小高政彦 撮影。

図 4-22

筆者作、《shift》、2020 年、作家蔵、筆者撮影。

図 4-25

筆者作、《汽水域》、2022 年、作家蔵、筆者撮影。

図 4-28

筆者作、《知不知》、2021 年、作家蔵、筆者撮影。

図 4-38

筆者作、《conscious》、2021 年、作家蔵、筆者撮影。

図 4-42

筆者作、《noboru》、2021 年、作家蔵、筆者撮影。

図 4-47

筆者作、《艶黒陶—夜光虫—》、2023 年、作家蔵、筆者撮影。

図 4-50

筆者作、《艶黒陶壺—夕波小波—》、2023 年、作家蔵、筆者撮影。

謝辞

本論文の作成にあたり、学部生の頃から私の興味関心に対して親身になっていただき、陶芸技術や知識に関する指導だけでなく、私が土器研究を続けるために修士・博士課程に至るまで長期に渡って支えていただきました、沖縄県立芸術大学美術工芸学部 山田聡教授に深く感謝致します。同大学副学長、附属図書・芸術資料館長 森 達也教授には、私が博士課程に進学するきっかけをいただき、修士時代から論文指導をおこなっていただきました。また美術館での熟覧調査にもご同行いただき、本研究に関して多大なるご指導をいただきました。深く感謝申し上げます。

チュルカナスの焼物に関して調査するにあたって、マネノ・フアレス様、清水匡子様には、ペルー北部の歴史に関する講義からたたき技法の実技指導に渡り、本当に多くのことをご教授いただきました。たたき技法の実技指導をしていただけたからこそ、作り手としての視点から再現制作をおこなうことができ、本論の要となるような研究をおこなうことができました。また、京都市立芸術大学の重松あゆみ教授には本論の先行研究の対象作家としてだけでなく、実技面でもご指導いただき、多大なるご指導をいただきました。本研究だけでなく、私の作家としての姿勢について考える機会をいただき、たくさんの方の大切なことを学ばせていただきました。心より御礼申し上げます。

独立行政法人国立美術館国立工芸館 唐澤昌宏館長におかれましては、学位審査後も論文指導や作品講評など、博士課程修了後の指針となるようなご指導をいただきました。同じく学位審査をお引き受けくださった沖縄県立芸術大学美術工芸学部 名護朝和教授、作品制作や展覧会準備などにおいて親身になってご助言いただきました沖縄県立芸術大学美術工芸学部 島袋克史講師、実験材料である漆の葉の調達をお手伝いいただきました同大学 松崎森平講師には、本研究をおこなうにあたって多大なるご協力をいただきました。深く感謝申し上げます。

熟覧調査にあたって、愛知県陶磁美術館 田畑潤主任学芸員には多大なるご協力をいただきました。この熟覧調査があったからこそ再現制作や技法研究を進めることができました。また、イタリアへの研究留学のため、沖縄県立芸術大学美術工芸学部 尾形希和子教授、同大学国際交流室 室長 高良則子教授、ピコッカ大学 アンドレア・マウリーツィ教授には、ポストコロナの厳しい状況下でしたが、渡航前から渡航後まで手厚くサポートいただきました。心より御礼申し上げます。

制作材料としてマンゴーの葉をご提供いただいた照屋様、糸満工芸の佐久間様、宮里酒造の宮里様にも深く感謝申し上げます。

沖縄県立芸術大学美術工芸学部 工芸専攻陶芸分野の学生・スタッフの皆様をはじめ、沖縄県立芸術大学 陶漆学科 助手 金城宙矛氏、同学科 教育補助専門員 島袋香子氏に

は、制作においていつも手助けいただき、精神的にも支えられました。本当にありがとうございました。

最後に、関わってくださったすべての皆様、これまで私を見守り、応援してくれた家族・友人に心から深い敬意と感謝を表し、心より御礼申し上げます。

令和5年度3月18日

沖縄県立芸術大学大学院（後期博士課程）芸術文化学研究科

芸術文化学専攻 芸術表現領域造形芸術研究室

鈴木まこと