

鯉江良二作 《信楽手 沓茶盃》（個人蔵）

末吉 佐久子

はじめに

鯉江良二（一九三八〜）は、「焼かない焼き物というものがあってもいいんじゃないか」^①と、きっぱり言い放つ日本を代表する現代陶芸家である。鯉江の仕事には「轆轤を使わない仕事と使う仕事」^②があり、「これまでのやきものの既成概念に囚われない発想で、土から受けたひらめきをかたちにし、陶の新たな可能性を追求」^③する。「陶芸に戸籍をおきながら、現代芸術の前線に躍り出た鯉江の作品」^④は、国内外の陶芸美術館やコレクターにとって欠かすことのできない作品となっている。

一、鯉江良二の「出立」

鯉江は、一九三八年に漁業と焼き物の町「常滑」に生まれ育つ。十歳の時からアルバイトに行き始めたという土管素地製造所。そこで十四歳の時に右手中指と薬指の第一関節を失う。戦後の日本が再生するために、ようやく世の中全体が立ち上がり、疾走し始めた時代であった。ここで鯉江は「ハンディキャップを持った人たちの生命力」^⑤に出会い、「社会的に弱い立場の人というのは、人間性の中で何か強いところがある」^⑥と後

に語る。そして「僕は土管屋ですから」^⑦とよく口にする。

海に近いその生家の二〜三軒隣に住まう哲学者の谷川徹三と、その息子俊太郎に出会う。その谷川宅でイサム・ノグチの陶作品の角皿を見せてもらい、それを見たさに何度も何度も谷川家を訪れ、その皿との出会いに鯉江の胸が高鳴ったという^⑧。

陶芸家を目指すつもりではなかったというが、愛知県立常滑高校窯業科に入学し、「窯業」、「原料学」、「地質学」などを学ぶ。卒業の後の一九五七年に日本タイルブロック株式会社に入社し四年間勤務する。「もう普通の労働者として働いてました。大きな会社じゃないから、原料の扱いから、釉薬を作る、施釉から窯入れ、窯焚き、出荷とか全行程をやらされたっていうかやってきましたね。そういうことが、ものを作っていく上で、自分の精神構造そのものに大変大きな意味があって、ああよかったなっていうふうに僕は考えています」^⑨と語る。この期に焼き物に関する学問に出会い、実社会に直接つながる焼き物と、実践的窯業技術に出会ったのである。

一九六一年に、新設された常滑市立陶芸研究所に入所する。そして一九六六年に退所し独立するが、この研究所時代つまり一九六〇年代には鯉江にとって重要な出会いがある。東京でのアンフォルメルや抽象表現主義との出会いであり、京都での過去の価値観に囚われない自由な造形を希求する「走泥社」と、それを結成した八木一夫、寺尾恍示ら、そして彼らの作品との出会いである。「その頃の走泥社展の会場にはオブジェと器が同席していたわけ。けれども走泥社の人たちが作る器は、それまで見てきた器とは違うと僕は見たんだね。どこが違うかというと、彼ら

が一方でオブジェを作っていることで、その意識が器を作るときの意識をレベルアップしているような気がしたんだ。それはすごいことじゃないかと思った」と語る。金子賢治氏は、鯉江のこの発言を次のように評している。「つまり、壺は壺でもそこに差があるのは、技術の問題ではなく思想性の問題であるということである。いわゆる「オブジェ」のみならず、器であってもそこに思想や概念を盛り込むことができるという「新しい造形の論理」が鋭く見抜かれている」という。^⑩

そして一九六二年に鯉江にとつて公募初出品となる作品《洋酒瓶》【図1】が「現代日本陶芸展」に入賞することをきっかけに湧き出た、「やきものとは何か」という大疑問との衝撃の出会いである。「ビール瓶を写して、写しそこなって洋酒瓶になった」のに「ナンデ、俺は賞をもらったんだ」。誇りとも不安ともつかない気持ちだが片時も離れることがなかったという。ここから鯉江の「やきものとは何か」という問いかけが始まる。^⑪ これらの出会いは、以後、鯉江の手から生み出される作品を通じての社会へのメッセージへの伏線となっている。

二、焼かない焼き物——焼かれた焼き物

それから十年後、現代陶芸の曖昧さを引き裂いて、鯉江独自の芸術観が発信される。一九七一年、第一回日本陶芸展に出品された、焼かない焼き物の代表作とも言える《土に帰る》(のち《土に還る》と改題)【図2】である。その契機となったのは先の《洋酒瓶》であった。^⑫ 《土に帰る》は、シエルベン (Scherben) (衛生用陶器の再生粉末) をピラミッドのよう

に積み上げ、その上部を人間の顔に型取りして固めただけの作品で、焼いてはいない。したがって顔はやがて崩れ去るため、乾由明氏は「ここには人間が消えて土に還帰する生と死が象徴的に表現されている。しかしあらあらしい土の質感をしめすシエルベンは、一度粉末になった陶器の骨を再利用されたものであるから、そういうところから考えればこの作品は、生から死へ、死から生へという輪廻をあらわすといえるだろう」と評している。^⑬ 《土に還る》はシリーズ化【図3】される。アンファイド (un-fired 焼かれていない) といわれる鯉江の仕事は、いわば陶芸の仕事の原点ともいえるべき核心を、もつとも端的に衝いていると言われている。^⑭

一方、「焼く」ことの意味を問いかける「焼かれた作品も」制作している。その典型的な作例は、一九七三年の「証言——ミシン」「証言——時計【図4】」である。これらはシエルベンと砂でつくられた土台の上に、ミシンや時計を置いて高温で焼いたものであるが、これらの物体は黒く焼けただけで、辛うじて原型をとどめるばかりになっている。火によって崩壊し、ここにはもはやミシンでもない、時計でもない、新たな美と存在感をもつ独自の物体がたちあらわれている。この焼けた時計は、八時十五分という広島に原爆が投下された時間を指している、鯉江の反核に対する強いメッセージとなっていると言われている。^⑮ そして以後何度も継続して制作されている《チェルノブイリ・シリーズ》【図5】は、《証言》と同じ手法によりながらより多様化することによって、原発事故に対する激しい告発となっている。^⑯

三、轆轤を使わない仕事——使う仕事

鯉江の轆轤を使わない仕事には、先の作品も挙げられるが、他にも《焙シリーズ》【図6】や、「焼成温度が何度からが焼き物なのか」との可逆的着想が作品の分野を広げた《雨／土—陶 I II》【図7】もある。そして轆轤を使わない仕事は、器にも展開されている。《連々皿々》(俗名 電車)【図8】というタタラ板で上下にスライスして作られている作品である。茶席の横列風景に、隣同士が図柄でなく本体としてつながっていることを示すという。年功序列的制作風景でなく限りなく平らかでありたいとのメッセージがこめられているとされている。²⁰その他にも轆轤を使わない仕事は、皿類等を中心に多数展開されている。

一方、轆轤を使う仕事は、壺、甕、茶盤、酒器などの、いわゆる器類の制作に見られる。これらは先に述べた若い頃に身につけた焼き物に関する学問的「知識」と、実社会とその中の「労働」で培った確かな窯業「技術」に支えられている。そして鯉江のメッセージ性、可逆的思考はオブジェ作品だけでなく、器類にも潜んでいる。

《ころり》【図9】は、轆轤の常にある一本の回転軸から解放されたいという欲求より生み出されたかたちである。不定形の上に輪を乗せることによって、より有機的な形へと向かう。²¹この作品は湯呑ではあるが、その器形は桃山陶の沓形茶盤【図10】を思い起こさせる。

《斜壺》【図11】は、轆轤の軸盤にもう一枚、木製の盤を傾斜させて重ねる。その上で、壺を挽く。粘土は傾斜したまままわる。踊るような回転運動になるだろう。傾いたまま底を切り離す。この特異な回転運動か

ら生まれたのが《斜壺》である。²²

釉薬掛けの《つぼぼぼ》【図12】という壺では、通常は棚板から壺を浮かあげて焼成するためにツクヤトチを挿むが、鯉江はそれを鼎の脚のように壺の高台として取り込んでいる。²³

逆に、壺を逆さにして焼成した《オリベ壺》【図13】では口まで流れた釉薬が口で留まり、ツクが付いたまま作品となっている。²⁴胴の真ん中には勢いよく入れられた線彫の×が効いている。この抽象文のような線彫の×は鯉江の作品によく刻まれるモチーフである。

《のべ皿》【図14】は、「のべ皿は、単に壺の内側が見たいという欲望です」²⁵と云って轆轤の筒挽きの一か所を裂いて引き延ばしている。これも轆轤を使った鯉江作品の一つと言えるであろう。失敗すれば適当に切り刻んで《もみじ手向付》《色九谷》に仕上げたという。²⁶

四、鯉江良二作《信楽手 沓茶盤》

さて今回紹介する鯉江良二作《信楽手 沓茶盤》(個人蔵)【図15】は、高さ八・九、口径一〇・〇〜一二・二、高台径四・五〜五・〇センチメートルの信楽手の茶盤である。鯉江らしい豪快で奔放な筆による共箱【図16】が付いている。

茶陶信楽の特色を端的に言い表したと言われる『和漢諸道具見知鈔』²⁷には、「神楽焼物(中略)土色ハざんぐりとあらきめに、小砂のやきはぜあり、(云々)」とあるが、本作品はその特色を示している。小砂混じりで、ざんぐりと土は荒いが、掌への感触は比較的優しく、手持ちが程よ

い。信楽焼と伊賀焼は血縁関係にあると言われるが、信楽は火度が低いので、激しく焼きぬいた古伊賀に比して手取りは軽めであるとされる。²⁰

鯉江は、灰釉、白磁、織部、萩、引き出し黒など多様な技法の茶盃を制作している。そして信楽の土を使用し、轆轤挽きしてそれを縦に切った《西風・東風》【図17】や信楽モミジ手向付【図18】も制作しているが、信楽手の茶盃は極めて珍しい。一般に古伊賀のデフォルメの烈しい警抜な成形や強い窺目に対して、信楽は、ややおとなしい器形であるとされるが、本作は大きく歪んでいる。しかしその歪みは、鯉江の手技によって絶妙なバランスが保たれている。「ひょうげた」といわれる桃山陶の織部【図19】を彷彿させる豪快な杳形である。轆轤成形したのち、全体を大きく歪めたと思われる。

自然な轆轤の味というのではなく、力にまかせたスピード感で勝負しているのであろうか、外側に走る鯉江の指が直に感じられる轆轤目【図20】がいきいきとしている。

内側と見込みには、スピードある轆轤の回転によって、土に混じる小石粒が、流れ星のような軌跡となって残っている。【図21】そして見込みと腰の立ち上がりの境目付近にある石はぜ【図22】が、リズムを加えている。

口縁は静かにうねる穏やかな山道である。【図23】一方、高台はダイナミックに窺で削られ、高台内は豪快にざくつと抉られている。彫塑的美を感じる。【図24】

火表は酸化焼成による緋色が火焰のように走る。【図25】一方、火裏には静かに白い満月が浮き出ている。【図26】

見どころは、よけいな窺目がない代わりに、胴に刻まれた線彫りである。ここに鯉江の仕掛けがある。抽象文の×や線の構成による四角にも見えるこの線彫りは、他の鯉江の作品にもよく見られるモチーフである。しかしここに鯉江の仕掛けが潜んでおり、この茶盃を手にする者後に驚かせる。茶の湯の拝見の時のように、高台を見ようと茶盃をおもむろに横に寝かして覗いた瞬間、覗る者の眼に「良」の字が入ってくるのである。つまりこの線彫りは、共箱の左下にしるされた「良」とおなじ形となっているのである。鯉江のしたり顔がみえてきそうである。土が柔らかいうちに彫ったのか、伸びやかで繊細な線となっている。鯉江の作品を調べていくと、「良」の字が大きくよこに寝て彫られている茶盃が他にもあり、《長石と貝釉茶碗》【図27】がそれである。²¹このような仕掛けは、茶盃だけでなく、壺【図28】や水指などにもみられ、線彫りだけではなく絵付けの、よこに寝た「良」の字が描かれた杯【図29】もある。本作品は、「茶の湯の用」としても、オブジェとしての「鑑賞の用」どちらの舞台にも堂々と鎮座する茶盃であろう。

日本陶磁の精華といわれる桃山陶という古典を敬ってはいいるが、倣作には走っていない。いくら迫っても鯉江は、独自の距離をあげているというメッセージが潜んでいる作品といえよう。

おわりに

鯉江の仕事量は膨大である。大小数々の展覧会も催し、ギャラリーでの個展を含めると国内外で数えきれないほどの数となる。美術館におけ

る代表的な展覧会としては、一九九六年に岐阜県美術館で開催された「鯉江良二展《地↕人》」や二〇〇六年の韓国・亜州美術館での「Stealing God's Fire RYOJI KOIKE」などが挙げられ、国内外で活躍が見られる。また一九六七年の第五回朝日陶芸展秀作賞、一九九二年度の日本陶磁協会賞、二〇〇二年の織部賞など、数々の賞も受賞している。鯉江良二は、自らの手から生み出される作品から様々なメッセージを発しながら、精力的な創作活動を展開し、それらは高い評価を得ている。

「全部テストピースやから」と言っている鯉江の言葉からは、本作品も鯉江にとっては、「仕事」であり、「テストピース」であるのかもしれない。

注

- ① 加藤孝造・鯉江良二・榎本徹ほか「日本陶磁協会岐阜県支部トークセッション」(『陶説』五九八号、日本陶磁協会、二〇〇三年、八一頁)。
- ② 乾由明ほか編集『現代日本の陶芸 第十四巻、土と火の奇想』講談社、一九八四年、一〇四頁。
- ③ 森孝一「鯉江良二 足付壺」(『陶説』六六五号、日本陶磁協会、二〇〇八年)。
- ④ 芝辻政彦「鯉江良二——現代芸術に掴まった陶の造形家」(『陶説』六〇三号、日本陶磁協会、二〇〇三年、七一頁)。
- ⑤ 鯉江良二・内田鋼一・森孝一「鼎談——作家の原風景」(『陶説』六六八号、日本陶磁協会、二〇〇八年、七六頁)。
- ⑥ 梅田美津子「鯉江良二先生のこと」(『陶説』六六五号、日本陶磁協会、

二〇〇八年、二五頁)。

- ⑦ 同書、二七頁。
- ⑧ 前掲書、森孝一 二〇〇八年。
- ⑨ 前掲書、加藤孝造・鯉江良二・榎本徹ほか 二〇〇三年、八三頁。
- ⑩ 前掲書、森孝一、二〇〇八年。
- ⑪ 金子賢治「誇り高く、土に還る——鯉江良二論——」(鯉江良二『鯉江良二作品集』、講談社、一九九四年、一〇頁)。
- ⑫ 「つくる、とは何をつくることか」という問題をめぐって常滑の陶芸家鯉江良二と話したこと(『かたち・ノート』一号、かたち社、一九八三年)。
- ⑬ 前掲書、芝辻政彦、二〇〇三年、六三頁。
- ⑭ 同書、六三―六四頁。
- ⑮ 乾由明「鯉江良二——仕事と人間」(『陶説』六六五号、日本陶磁協会、二〇〇八年、三五頁)。
- ⑯ 乾由明・林屋晴三責任編集『日本の陶磁 現代篇 第七巻』、中央公論社、一九九三年、二四六頁。
- ⑰ 前掲書、乾由明、二〇〇八年、三五―三六頁。
- ⑱ 同書、三六頁。
- ⑲ 前掲書、芝辻政彦、二〇〇三年、六七頁。
- ⑳ 鯉江良二『鯉江良二作品集 THE WORKS OF RYOJI KOIKE』講談社、一九九四年、七一頁。
- ㉑ 同書、八一頁。
- ㉒ 前掲書、芝辻政彦、二〇〇三年、七一頁。
- ㉓ 同書、七一頁。
- ㉔ 同書、七一頁。
- ㉕ 前掲書、鯉江良二、一九九四年、七二頁。

図 版



【図2】「土に還る-68」1968-71年頃
第一回日本陶芸展出品作 春風洞画廊蔵



【図1】「洋酒瓶」1962年



【図3-2】「土に還る」1984年
埼玉県立近代美術館「今日の版画展」



【図3-1】「土に還る」1971年3月28日
名古屋・栄公園にて制作。
写真は左より8時0分、9時15分、9時20分の記録



【図3-4】「土に還る」1971年 常滑市蔵



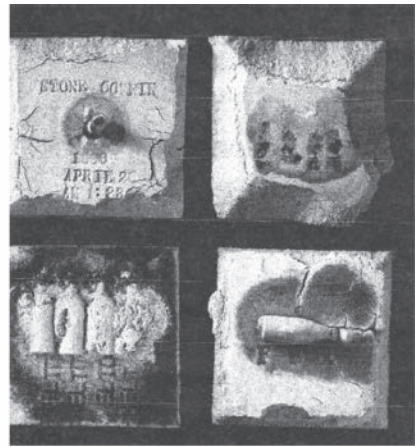
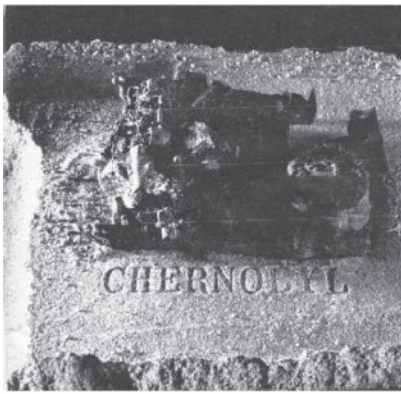
【図3-3】「土に還る」1977年 愛知県常滑市天竺にて



【図4】左「証言-ミシン」1973年
山口県立美術館蔵



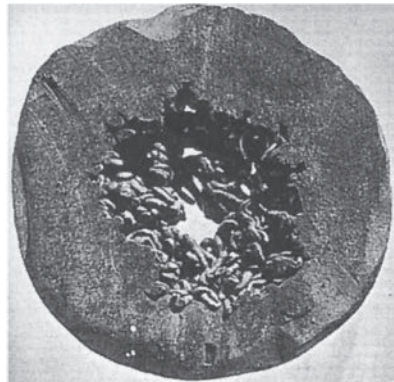
右「証言-時計」1973年
常滑市蔵



【図5】「チェルノブイリ シリーズ」 H9.4~19.0×30.0×30.0cm 1989~90年



【図6】左「熔」1968年



右「熔」1965年



【図7】 左「雨／土-陶Ⅰ」H30×150×150cm 1982年 山口県立美術館（1990年撮影）
右「雨／土-陶Ⅱ」H30×150×150cm 1983年



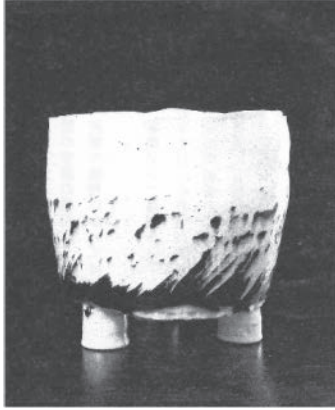
【図9】「ころり」大：H8.3×10.3cm
小：H8.5×9.4cm
1980年代初期～



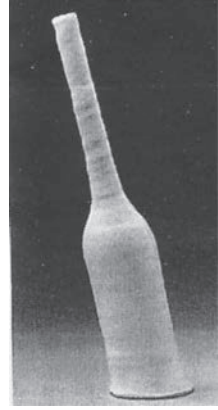
【図8】「連々皿々（俗 電車）」
連皿 H3.9×15.0×総長75.5cm 1985年



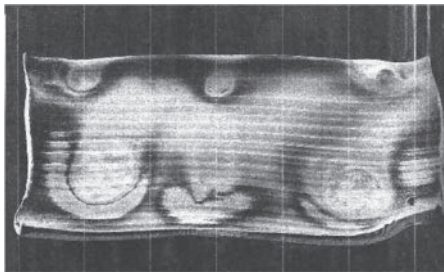
【図10】「黒織部吊るし文茶碗 銘雁かね」
桃山時代 17世紀初期
口径11.2～14.7 高台径6.4 高7.6cm



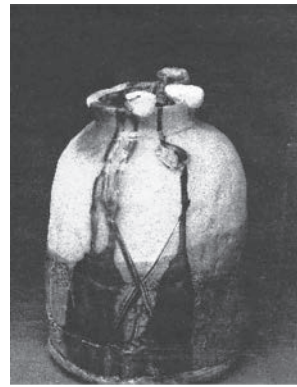
【図12】「つぼほぼ」H32.5×33.5×30.4cm 1990年



【図11】「斜壺」1962年
カタログに「傾壺」とかかかれているが、現在は鯉江が呼ぶ「斜壺」という言い方が忠実であろうとされている。(柴田政彦 『陶説』603号 71頁。)



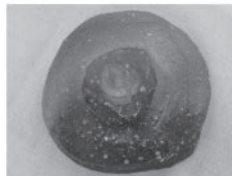
【図14】「のべ皿」H5.0×47.0×26.0cm 1978年



【図13】「オリベ壺」H42.0×29.5cm 1993年



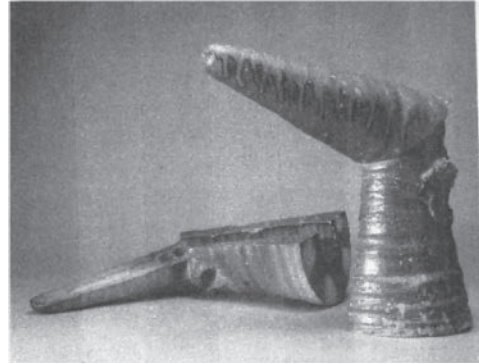
【図16】共箱



【図15】「信楽手 沓茶盃」(個人蔵)
高8.9 口径10.0~12.2 高台径4.5~5.0cm



【図18】「信楽モミジ手向付」
右手前 H11.6×21.0×19.3cm
1992年



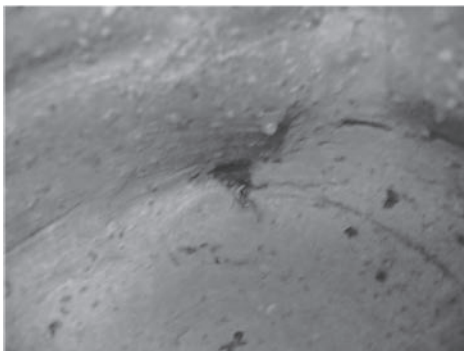
【図17】「西風・東風」
左 H31.6×11.0×32.0cm
右 H31.6×34.5×8.5cm 1992年



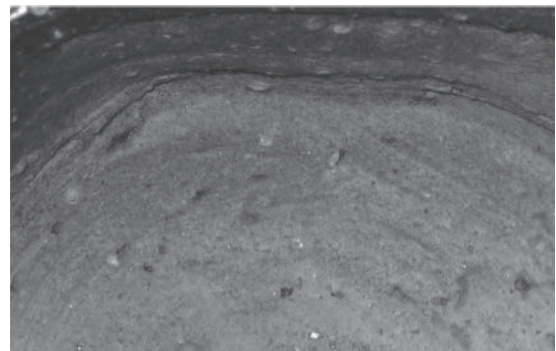
【図20】「信楽手 沓茶盃」部分
鯉江の指が直に感じられるいきいきと
した轆轤目



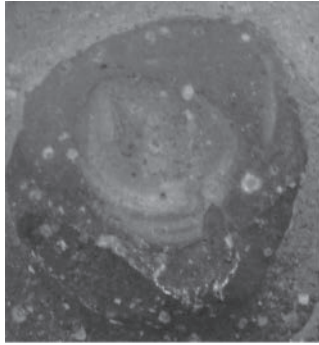
【図19】「黒織部」8.2×14.2cm
堺環濠都市遺跡 SKT771地点より出土
文禄、慶長年間



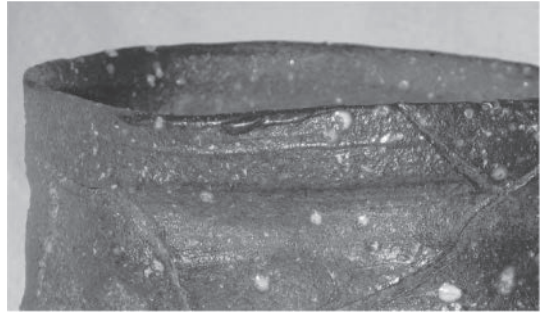
【図22】「信楽手 沓茶盃」見込みと腰の立ち
上がり部分の境目付近の石はぜ



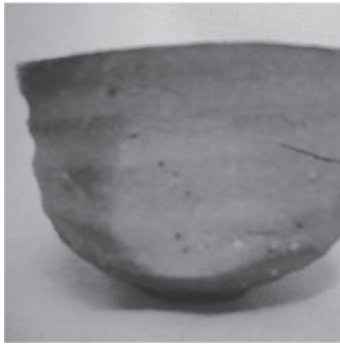
【図21】「信楽手 沓茶盃」内側、見込み部分
スピードある轆轤の回転によって小石粒が流
れ星のような軌跡となって残る。



【図24】「信楽手 沓茶盃」高台部分彫塑的美を感じる。



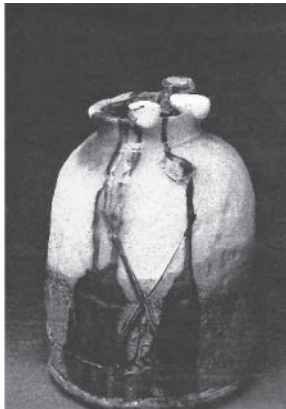
【図23】「信楽手 沓茶盃」口縁部分は穏やかな山道となっている。



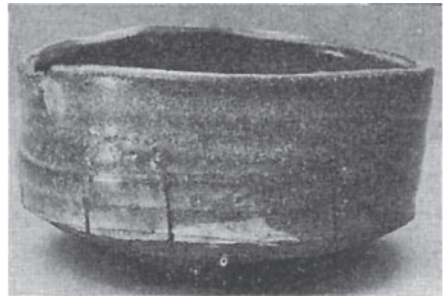
【図26】「信楽手 沓茶盃」火裏に浮き出る満月



【図25】「信楽手 沓茶盃」火表の緋色



【図28】「オリベ壺」
H42.0×29.5cm 1993



【図27】「長石と貝釉茶碗」



【図29】「ハイ」右端 H3.3×4.2cm 1990