

博士学位論文

着色磁器で表現するマジックリアリズムの世界

東京藝術大学大学院美術研究科
博士後期課程工芸研究領域陶芸専攻

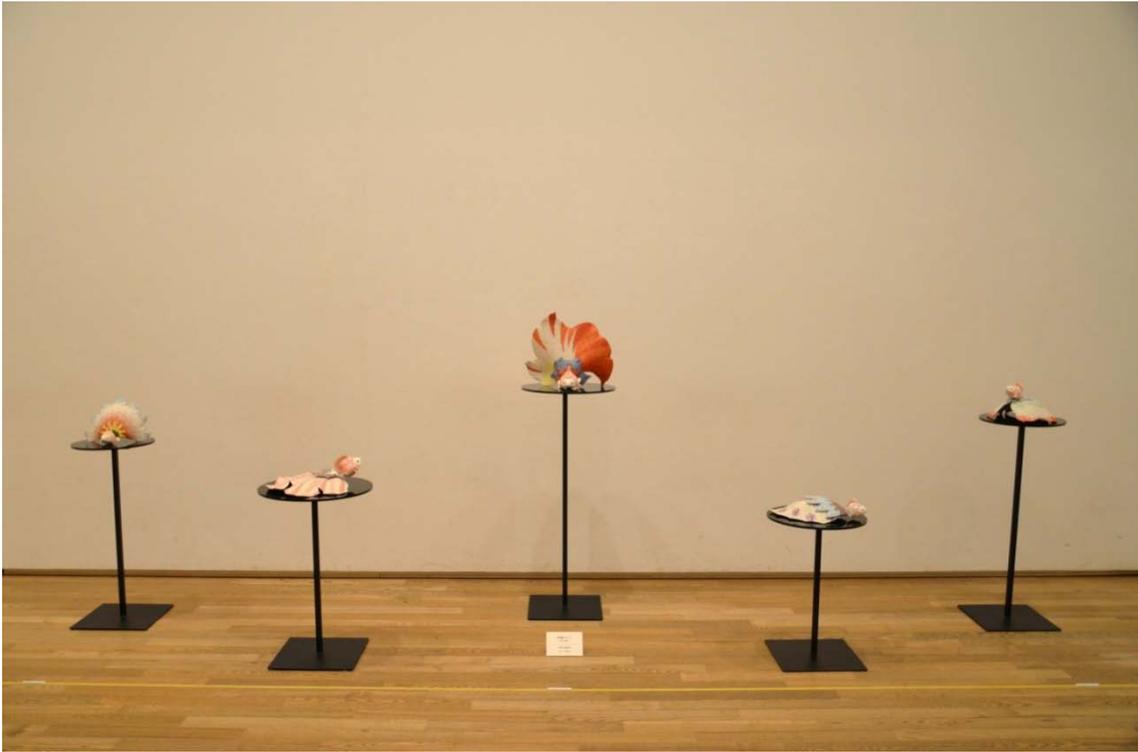
1 3 1 1 9 1 4

小林 佐和子

目次

目次	1
口絵	4
博士審査展 展示風景	
口絵 1 「彩艶くらべ ～水中の踊り～」 I	
口絵 2 「彩艶くらべ ～水中の踊り～」 II	
口絵 3 「彩艶くらべ ～水中の踊り～」 III	
口絵 4 「彩艶くらべ ～水中の踊り～」 IV	
口絵 5 「彩艶くらべ ～水中の踊り～」 V	
口絵 6 「彩艶くらべ ～空の宴～」 I	
口絵 7 「彩艶くらべ ～空の宴～」 II	
口絵 8 「彩艶くらべ ～空の宴～」 III	
口絵 9 「彩艶くらべ ～空の宴～」 IV	
口絵 10 「彩艶くらべ ～空の宴～」 V	
序論	15
第一章 マジックリアリズムの世界	16
第一節 マジックリアリズムとは	17
1-一般的なマジックリアリズムの意味	
2-マジックリアリズムの私的解釈	
3-私の目指すマジックリアリズム	
第二節 マジックリアリズムの「非現実」部分の表現	20
1-「現実に無い形態」	
2-「擬人化」	
3-「錯覚」	
第二章 着色磁器	28
第一節 ヴェネツィアンガラスと和柄	28
第二節 練込	34
第三節 彩層	37
第四節 着色磁器の造形的可能性	41

第三章	作品の制作工程	45
	第一節 学部・修士課程・博士課程の作品	45
	第二節 博士審査展出展作品の制作意図	50
	第三節 博士審査展出展作品の制作工程と材料	54
結論		64
要旨		66
参考文献		68
謝辞		70



博士審査展 展示風景
2013年12月15日
東京藝術大学大学美術館にて筆者撮影



口絵 1 「彩艶くらべ ～水中の踊り～」 I
H. 26×W. 28×D. 8cm
筆者撮影



口絵2 「彩艶くらべ ～水中の踊り～」Ⅱ
H. 9×W. 37×D. 35cm
筆者撮影



口絵 3 「彩艶くらべ ～水中の踊り～」Ⅲ
H. 38×W. 39×D. 15cm
筆者撮影



口絵 4 「彩艶くらべ ～水中の踊り～」 IV

H. 8×W. 34×D. 25cm

筆者撮影



口絵 5 「彩艶くらべ ～水中の踊り～」 V
H. 24×W. 27×D. 27cm
筆者撮影



口絵 6 「彩艶くらべ ～空の宴～」 I

H. 37×W. 24×D. 24cm

筆者撮影



口絵 7 「彩艶くらべ ～空の宴～」 II
H. 23×W. 23×D. 16cm
筆者撮影



口絵 8 「彩艶くらべ ～空の宴～」Ⅲ
H. 43×W. 25×D. 25cm
筆者撮影



口絵 9 「彩艶くらべ ～空の宴～」 IV
H. 22×W. 25×D. 15cm
筆者撮影



口絵 10 「彩艶くらべ ～空の宴～」 V
H. 23×W. 20×D. 20cm
筆者撮影

序論

本論文は「着色磁器で表現するマジックリアリズムの世界」について述べるものである。私は東京藝術大学と同大学院の陶芸研究室に在籍した期間に、磁土に顔料を加えて着色した磁土を用いて作品を成形する着色磁器の研究を行ってきた。マジックリアリズムとは、現実と非現実を混濁(いりまじること)させる表現手段である。本論文はマジックリアリズムという考え方を基に着色磁器の技法で陶芸作品を制作し、自らの表現の幅を広げることと、自身の今後の課題を明らかにすることを目的とする。

私が陶芸で作品を作り自己表現をするに至る第一の起点はヴェネツィアンガラスのミッレフィオリ(千の花と呼ばれるガラスの加飾法)を見たことから始まる。ミッレフィオリに関しては第二章第一節で述べるが、ミッレフィオリの表現を陶芸で行いたいという意思が私の中で沸き起こったことが制作活動のまず始めにあり、東京藝術大学の陶芸研究室で学ぶうちにミッレフィオリへの思いに様々な技術的・思想的要素が加わり現在の私の作品がある。本論文は「マジックリアリズムの世界」と「着色磁器」とで構成しているが、どちらもミッレフィオリを陶芸で表現する手段であることをここに記しておく。

本論文は第一章から第三章までで構成されている。

第一章ではマジックリアリズムについて述べる。第一章の第一節では一般的に理解されているマジックリアリズムと、そこから派生した私が表現したいマジックリアリズムの世界について述べる。第二節ではマジックリアリズムの「非現実」の部分の表現に論点を置き、マジックリアリズムの「非現実」部分の解釈の幅を広げる。

第二章では、陶芸の技術的な話を主題に、私が陶芸作品を制作しながら研究を進めている着色磁器について述べる。第二章第一節では、私が着色磁器で陶芸の表現を始めるきっかけとなった和柄とヴェネツィアンガラスについて述べる。第二節では着色磁器の練り込み技法、第三節では同じく着色磁器の彩層技法について説明する。第四章では、第一節から第三節までに述べた着色磁器の技法を基に、着色磁器の造形的可能性について論じる。

第三章は東京藝術大学大学院の博士審査展に出品する作品の制作工程について述べる。第三章第一節は、博士審査展出展作品以前の、私が陶芸で作品を制作し始めてから博士審査展に至るまでの作品と制作意図の変化について論考する。第二節は博士審査展出展作品のかたちと制作意図について述べる。第三節は制作工程と使用した材料と用具について記す。

第一章 マジックリアリズムの世界

はじめに

本章では、私が陶芸作品を制作する中で表現してきたマジックリアリズム¹について述べる。マジックリアリズムとは現実と幻想を混淆²させる技法を指す語である。

私が表現したい作品は、目に見える形でも、思想としてでも、部分的な既視感³で共感を強め、同時に別の観点からの提案を見せることによってモノとしての存在感や存在意義を強めた作品である。自分が素晴らしいと感じる作品は、どこか一部の形もしくはモチーフもしくは思想などが、今までの生活の中で見たものであり、その他の部分は今までに全く見たことがない、作家の感性から成るものであることが多い。何も共感する点の無い作品には感情移入をしにくいのである。もちろんこれは、私個人の考えであり、そうでない人も多くいるであろう。しかし、どこかで見た、感じたことがあるという感覚を取り入れた作品は、作品を見る人にある種の共感を与える。共感するということは、作品に入り込みやすくする為の入口になり得る。そのため、何らかの意図的な共感を作り出すことは私が作品を作る際に常に心がける作業である。加えて記しておきたいことは、作品が共感のみで作られただけのものであってはならないということである。完全なる共感—つまり過去の他人の作品であったり、自然物の模倣であったりでは作品としての魅力に欠けてしまうばかりか、見る側に模倣しているという点で不快感さえ与える可能性もあると考える。不快感を与える理由は二つあり、完全なる模倣は出来ないことの方が多く本物の美しさを上回る事が出来ないということと、どんなに素晴らしいものでも、最初に見た時に受ける衝撃と二度目のそれとは歴然とした差があるということである。

私が表現したい作品は、共感と違和感がいりまじる表現である。それは既存の言葉で表すとマジックリアリズムという言葉に重なると考える。本章ではマジックリアリズムについて私が考える定義と、今まで制作した作品にどのようにマジックリアリズムを反映させてきたかを述べる。

¹マジックリアリズム(magic realism)とは、元来ドイツに生まれた用語で、今日一般には中南米小説に特徴的な、現実と幻想を混淆させる技法を指す語である。日常にあるものと日常にないものが融合した作品に対して使われる芸術表現技法である。

²いりまじること。

³デジャ・ビュと同義。それまでに一度も経験したことがないのに、かつて経験したことがあるように感じる事。

第一節 マジックリアリズムとは

本節ではまず一般的に使われるマジックリアリズムの意味を述べ、その後自身が解釈し表現するマジックリアリズムについて述べる。

1-一般的なマジックリアリズムの意味

マジックリアリズム(magic realism)とは、元来ドイツに生まれた用語で、今日一般には中南米小説に特徴的な、現実と幻想を混淆させる技法を指す語である。日常にあるものと日常にないものが融合した作品に対して使われる芸術表現技法である。魔術的リアリズムとも言う。⁴

マジックリアリズムは現実と幻想の世界を混淆し表現することによってリアリティに神秘性が、神秘性にリアリティが付加される。マジックリアリズムは文学作品によく見られる文章技法であり、絵画などの芸術分野でもマジックリアリズムといえる作品がある。特に文学作品ではガブリエル・ガルシア・マルケス⁵の『百年の孤独』がマジックリアリズムの技法をとる作品として有名である。次の文章は『百年の孤独』の一部である。

四年と十一ヶ月と二日、雨は降りつづいた。小雨がぱらつく程度のときもあり、そのつどみんなは着飾って、やみあがりの病人のような顔で晴れ間を祝ったが、しかし間もなく、いったんやんでも、それはあとで雨がいつそう激しく降りだす前触れと思うようになった。⁶

「四年と十一ヶ月と二日、雨は降りつづいた。」とある。実際それほど長く雨が降り続くことはなく、非現実的な文章であるが、その後の文章の細部の表現は現実感があり、自然と雨が降り続いたことも現実のように感じられる。

このように、マジックリアリズムは非現実的な出来事による違和感を、現実部分のリアルな描写により実際に起こったかのように強引に思わせる技法である。文章の中で実際に起こりえない非現実的な表現と現実世界の表現が交互に表われ、読み進むうちにすべて現実が起こったような錯覚を引き起こし、独特

⁴大辞林より

⁵ラテンアメリカ文学を代表する作家。ノーベル文学賞受賞。

⁶ガルシア＝マルケス『百年の孤独』新潮社 p. 362

の世界観を感じさせてくれる。マジックリアリズムはシュルレアリスムと同義ではない。シュルレアリスムは夢や幻覚といった誇張された現実を表現しているのに対して、マジックリアリズムはあくまでも現実に関起ったこととして表現するのである。

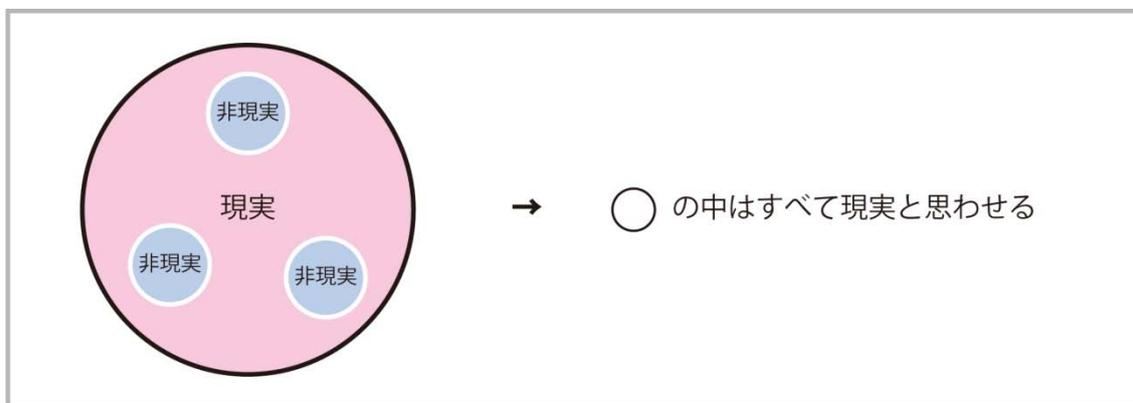


図1 一般的なマジックリアリズムの図解(筆者作図)

図1は一般的に知られるマジックリアリズムを図で表したものである。マジックリアリズムは現実の中に自然に「唐突な非現実的表現」を織り交ぜて非現実な表現を現実に関起ったことであると見る側に錯覚させる表現である。

2-マジックリアリズムの私的解釈

私がマジックリアリズムに興味をもったのは、森見登見彦⁷(1979年～)や村上春樹⁸(1949年～)の小説がきっかけである。これらの小説はどこにでもある日常に、徐々に異質な物や人が入り込み、最後には日常では決して起こりえない状況になる。見慣れた日常から始まることにより読む側に共感を与え物語に入り込みやすくし、少しずつ違和感を与えながら独自の世界観に引き込む手法に魅力を感じた。

マジックリアリズムと呼べる作品の範囲の線引きは人それぞれであり、どの作品がマジックリアリズムの手法をとるかということは曖昧であるが、私はマジックリアリズムを「現実と幻想を混淆させる技法」と定義する。以下、私がマジックリアリズムの手法であると考えてる作品を例に挙げ、マジックリアリズムの解釈の「幅」について論じる。

⁷小説家 著書に『夜は短し歩けよ乙女』など

⁸小説家 著書に『1Q84』など

映画「となりのトトロ」

スタジオジブリが制作した映画「となりのトトロ」(1988年)のあらすじは、昭和30年代のごく一般的な家庭に育った姉妹がトトロという架空の生き物に出会うという話である。この物語も現実(昭和30年代の日本)と非現実(トトロ)の融合から成っていると考える。この映画は現実世界の描写が緻密でリアリティがあり、リアリティがあるからこそ、唐突に表れるトトロという生き物との出会いもまるで現実の延長のように感じられる。現実感とは異質な存在や事柄を受け入れやすくすると同時に異質を強調するのである。私はこの作品は現実と幻想を混淆させているマジックリアリズムの手法であると考えます。

奈良美智

奈良美智(1959年～)の作品には人間と人間でないもの(動物・植物・器物)との混淆が見られる。奈良美智は、平面・立体ともに人間と人間でないものが組み合わさった作品をしばしば発表している。人間の描写はけっしてリアルな表現ではないが、人間という実在のモチーフと植物などの別のモチーフがひとつのものとして表現されている状態は現実と幻想の混淆であると言える。私の定義では奈良美智の一部の作品もマジックリアリズムの手法である。二つのが部分的に組み合わさることで互いを引き立て合い、心地よい違和感を与えている。マジックリアリズムは、作品の存在感を強くする。

ペガサス

ギリシャ神話に登場するペガサスは白馬(現実)に鳥の羽(非現実)が生えた想像上の生き物である。日本の民話に出てくる河童のように全くの空想の生き物とは異なりペガサスには現実的な部分がある。ペガサスのように実際に存在する生き物に唐突に非現実的な要素を付け加えたものは空想の生き物よりも違和感があるように感じる。その一方、白馬という現実存在する部分は共感への入り口になり、空想の生き物に感じる唐突さを緩和するのである。ペガサスも現実と幻想の混淆であり、マジックリアリズムであると考えます。

3-私の目指すマジックリアリズム

小説から感銘を受けたマジックリアリズムであるが、小説を読んだ時に感じた安心感と違和感の共存が生み出す感覚を私も自身の作品で表現したいと考えた。前述したマジックリアリズムの手法を私が立体作品を制作する際の主軸としていきたい。しかし小説と違い立体作品は「モノ」なので徐々に非現実を織り交ぜることが出来ない。私はひとつの立体の中で現実(的な描写)と非現実(的

な形態)の混淆を狙う。現実(的な描写)の部分で見る人に共感や既視感や安心感を与え、作品への入り込みやすさを感じてもらう。同時に非現実(的な形態)の部分で違和感や未知のものに出会った驚きと喜びを与え、主張したいことを表現する。また二つの形態の形としての調和によって、二つの形態が一つのものであるように見せるということが私の目指すマジックリアリズムである。

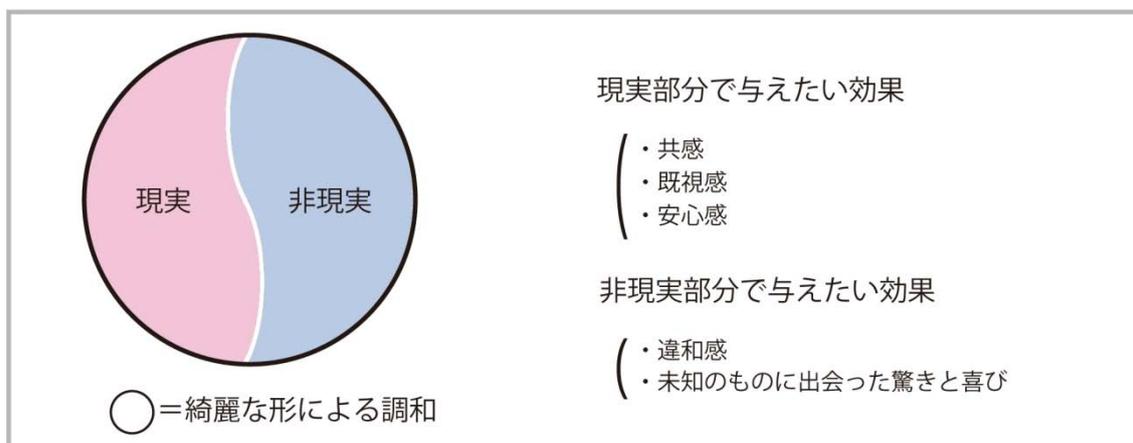


図 2 私が表現したいマジックリアリズムの図解(筆者作図)

図 2 は私が表現したいマジックリアリズムを図に表したものである。場合によっては現実と非現実の表現の割合がどちらかに寄ることや、細かく入り混じることもある。共通して言えることは現実と非現実の中間を狙うということではなく、現実的な描写をした形態と非現実的な形態がひとつの作品の中で調和するということである。私の目指すマジックリアリズムを表現することで、見る人に共感を入口とした未知の驚きを感じてもらいたいと考える。

第二節 マジックリアリズムの「非現実」部分の表現

立体作品でマジックリアリズムを表現するにあたって、マジックリアリズムの「現実」に相当する部分は現実中存在する動物や植物などをモチーフにして表現するが、「非現実」にあたる部分には、いくつかの展開が考えられる。本節では、マジックリアリズムの「非現実」部分の表現について私の作品をふまえて述べる。

「非現実」部分の表現は、前述した中南米小説においては民話や伝承などを登場させることが多い。しかし、例として挙げた『百年の孤独』の一節の「四年と十一月と二日、雨は降りつづいた。」のように現実では起こりえない出来

事を「非現実」の部分に相当させることもある。マジックリアリズムの「非現実」部分の幅は広く解釈できる。私はマジックリアリズムの「非現実」部分を「現実には存在しないもの」もしくは「現実には存在するが、作品の「現実」部分には無いもの」と定義する。

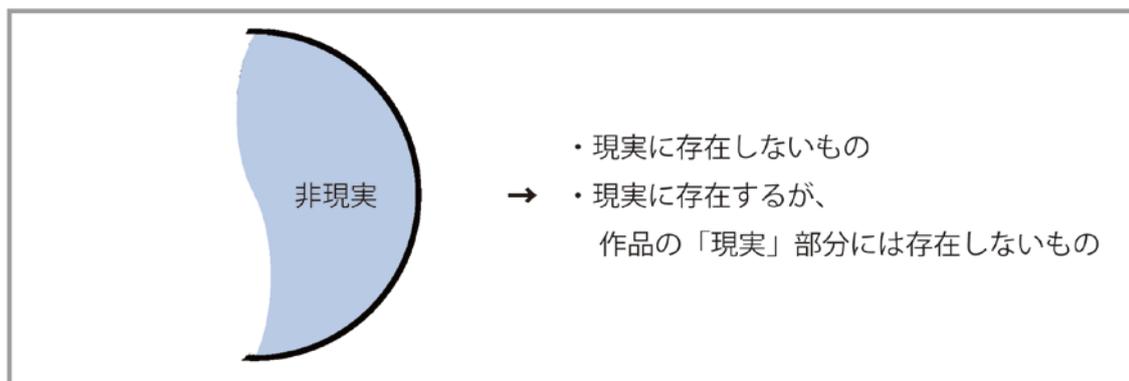


図3 私が表現したいマジックリアリズムの「非現実」部分の表現の図解(筆者作図)

図3は私が表現したいマジックリアリズムの「非現実」部分の表現の図解である。マジックリアリズムの「非現実」部分として表現したいと考える「現実には存在しないもの」もしくは「現実には存在するが、作品の『現実』部分には無いもの」を自身の作品に照らし合わせると1-「現実に無い形態」2-「擬人化」3-「錯覚」の三種類の考え方ができる。以下、この三種類の考え方についてそれぞれ自身の作品を例に挙げ説明する。

1-「現実に無い形態」

はじめにマジックリアリズムの「非現実」部分を「現実に無い形態」で表現する場合について述べる。この場合の「現実に無い形態」は「現実」として表現した動物や植物には存在しない形態を指す。「現実」を自然に存在する動物や植物などで表現し、「非現実」を私が美しいと思う形態で表現する。そして、その「現実」と「非現実」の形としての調和を目指すものである。また、「現実に無い形」で季節感などの自身がその作品で表現したいことを表す。私がマジックリアリズムの「非現実」部分に「現実に無い形態」を表現する狙いは、異質の調和による斬新な驚きを見る人に与えたいという目的がある。本論文でのマジックリアリズムで表現する「現実」にあたる、自然に存在する生物のそのままの姿を参考に立体造形をして、その造形に「非現実」にあたる「現実に無い形態」を加えることで共感と驚きが同時に味わえる感覚を狙いたい。

次に「現実」と「現実に無い形態」から成るマジックリアリズムについて、

自身の作品を例に挙げる。



図4 筆者作「TOP STAR」2012 筆者撮影 H.25×W.20×D.20 cm

図4は、自身が2012年に制作した「TOP STAR」という作品である。この作品は小鳥に季節感のある草花から発生した形態を背負わせたものである。私が表現したいマジックリアリズムだと、メジロ・シジュウカラ・スズメが「現実」であり、それぞれに組み合わせた植物を感じさせる形態が「非現実」である。このように小鳥に現実感とリアルな描写を与え、有機的な形体と融合させることで互いの形と存在をより良く見せることが、私が主張するマジックリアリズムにおける「現実」と「非現実」の調和なのである。

見る側が自然に入り込めるような現実的な描写を、作品を見せる入口として、現実の描写のみで終わらない「非現実」的な部分を作り、作品がそこに存在する面白さを表現していきたいと考える。

2- 「擬人化」

次にマジックリアリズムの「非現実」部分を「擬人化」で表現する場合について述べる。

擬人化とは人でないものを人に模して表現すること⁹である。人間でないものを人間として表現する擬人化は古今東西で沢山の作品が作られている。擬人化をした絵画として、平安末期から鎌倉初期に描かれた「鳥獣人物戯画」などが有名である。

⁹『広辞苑』 岩波書店より

私が考えるマジックリアリズムの「非現実」部分の「擬人化」とは、人間以外のもの(動物・植物・器物など)に人間としての性質や特徴を与え、人間でないものを「現実」、人間の特徴を「非現実」とし、その混淆を狙ったものである。

私がマジックリアリズムで「擬人化」を表現する狙いは鑑賞者に想像力を働かせることにある。あるものを表だって描かないことによって、よけいに隠している部分が気になるということがあるが、私が目指す「擬人化」はまさしくその表現を目指すものである。私が表現したいマジックリアリズムでは動物を「現実」として、動物の一部分を人間の一部分に置き換えて「非現実」とすることで見る人の想像力を刺激する狙いがある。古今東西の偉大な傑作はどれも鑑賞者の想像力を多いに刺激する作品であり、鑑賞者が自身の発想力で作品の欠けている部分を補うことができるように、完全に説明するということをしていないように感じる。作品の一部分を自分の想像で補うことによって、まるで自分が作品の一部になったような感覚を引き起こし、その作品に捕えられ、飲み込まれるのであると考える。私が表現するマジックリアリズムも鑑賞者の想像力をかきたてるものを目指したい。

以下、この「擬人化」における自身の作品を例に挙げる。



図5 筆者作「さむがりふくろう」2013 筆者撮影 H.27×W.25×D.25 cm(写真右)、H.28×W.23×D.23 cm(写真左)

図5の「さむがりふくろう」はマジックリアリズムにおける「非現実」部分に「擬人化」の表現をした自身の作品である。「現実」部分を鼻で表し、「非現実」部分を擬人化した目や寒さで首が竦んでいる人間の動きで表した。人間が寒さで動けなくなり、衣類で着ふくれた様子や布団にくるまる様子を羽のない鼻で表現し、鼻の目を人間の目にして擬人化することで哀愁と滑稽さを表した。また、翼が無いことで動かないという意味も表現した。マジックリアリズムにおける「擬人化」は人間の動きや感情を他の動物がとることで、その感情が更に浮き彫りになり、強調することができる。また、マジックリアリズムの「擬人化」には不思議な滑稽さも表れるので、思わず笑いを引き出すような明るい作品を作ることができると考える。作品を見た瞬間につい笑ってしまうような立体表現は私の目指すところであり、私が表現したいマジックリアリズムの「非現実」部分を「擬人化」で表す表現は滑稽さを助長してくれる表現である。

3- 「錯覚」

最後にマジックリアリズムの「非現実」部分を「錯覚¹⁰」で表現する場合について述べる。

錯覚とは知覚全般に使われる言葉であるが、ここでは視覚に限った話になる。私がマジックリアリズムの「非現実」部分で表現したい視覚的な「錯覚」はあるものが別のあるものに見えるという表現である。また、ふたつのもののどちらにも見えるという表現も視覚的な「錯覚」に含まれる。私がマジックリアリズムによって視覚的な「錯覚」を表現することで、ひとつのものがふたつの意味をもつという面白さを、作品を通して他者に共感してもらいたい狙いがある。マジックリアリズムの「非現実」の部分を視覚的な「錯覚」という一瞬別のもののように見せる手段で表すことで、見る側の想像力をかきたて、存在をより強調したいと考える。視覚的な「錯覚」はいわば「二重の感動」である。そのものに加えて、視覚的な「錯覚」の謎解きができた時に作者の意図が分かり、もう一度感動できるような表現をしたい。この「二重の感動」は、作品そのものの存在感と価値を高めると考える。

次にこの視覚的な「錯覚」について自身の作品を例に挙げる。

¹⁰①知覚が刺激の客観的性質と一致しない現象 ②俗に、思い違い（『広辞苑』 岩波書店より）



図 6 筆者作「練込金魚大皿」2013 著者撮影 H.6×W.48×D.48 cm

図 6 は自身作の「練込金魚大皿」である。この作品はマジックリアリズムの「非現実」部分を視覚的な「錯覚」として表現した作品である。「練込金魚大皿」は金魚の尾ひれを実際よりも大きく表現し、楓の葉の形態で描いた。一瞬大きな楓の葉の作品に見える「錯覚」を狙ったものである。前述した私が目指すマジックリアリズムの考えで言うと「現実」が金魚の体であり、「非現実」尚且つ「錯覚」が尾ひれの部分である。金魚の体よりも尾ひれ(楓の葉)が目立つように色味を調整したのだが、もう少し楓の葉に見えるような努力が必要であったと感じる。しかし、「練込金魚大皿」はマジックリアリズムの視覚的な「錯覚」を表現する第一歩として反省点も含め有効であったと考える。この作品を作ることで次の課題が見えてきたからである。

「練込金魚大皿」のように動物や植物の一部を变形させ違うものに見せる表現が、私がマジックリアリズムで狙う「錯覚」である。

この三種類以外にも私が表現したいマジックリアリズムにおける「非現実」部分の表現として有効な表現はあると考える。博士審査展の提出作品の「彩艶くらべ」はこの三種類の「非現実」とはまた違う「非現実」の表現をした。博士審査展の提出作品の「彩艶くらべ」で表現した「非現実」については第三章作品の制作工程の第二節 かたちと制作意図で述べる。

小結

本章では、私が表現したいマジックリアリズムの世界について述べた。異なる性質をもつ二つのものが会うことで起こる変化は大きな発展性と可能性がある。必ずしも相乗効果的に良い方向へ向かうとは限らないが、見慣れている単体に他の要素が加わるということはそのものの魅力を増幅する。マジックリアリズムの表現は、繰り返し続く日常に変化をつけるということでも有効であると考えられる。

本章で扱ったマジックリアリズムは、その影響が私自身の研究に関連していることは理解していたが、それがどれほど根深いものであるかについて私は無理解であった。自らの思想が、自らが考えるマジックリアリズムの表現の中に自然に組み込まれていることに、私自身驚いたのである。こうして記述することによって、マジックリアリズムから受けた影響の存在感が増幅したと言える。異質を混淆させる手段こそが私の表現方法であるということを改めて感じた。

本章では私が表現したいマジックリアリズムの「非現実」の表現についても述べたが、「非現実」部分の表現において共通している作用は、どれも鑑賞者の想像力を引き出す事を狙いとしているということである。私の考えるマジックリアリズムは鑑賞する個人それぞれの想像力が加わることが重要である。

何ものかを言わずにおくことによって、見る者はその思想を完成する機会を与えられる。かくして、偉大な傑作は見る者の注意を否応無くくぎづけにして、ついに見る者が現実的に作品の一部になっているような気持ちにさせる。¹¹

文章は岡倉天心著『茶の本』（桶谷秀昭訳）からの抜粋である。傑作は作品だけで完結しておらず、部分的に想像する余地を残すことで、鑑賞する人間を作品

¹¹岡倉天心『茶の本』 講談社学術文庫、1994年。

に取り込むという事が書かれている。この文章は私がマジックリアリズムの「非現実」部分に望む作用をそのまま表している。

前述した岡倉天心の言葉にもあるように、芸術は見るものの思考が加わって完成するものである。作品に想像する余地があることは、見る者によって異なる解釈が出来るということでもあり、作品の幅が広がるのである。マジックリアリズムは見る人に想像する余地を残す手段としても有効であると感じる。

マジックリアリズムという用語は世界中で様々な解釈がなされている用語である。本論文では私が表現したいマジックリアリズムの世界として自身の解釈を述べたが、今後も作品を通じて世界の様々なマジックリアリズムの表現に触れていきたい。

第二章 着色磁器

本章では、私が東京藝術大学及び同大学院で研究してきた陶芸の着色磁器の説明と、今まで私が受けた文化的および美的影響について述べる。私は東京藝術大学および東京藝術大学大学院に在籍した9年間で、磁土に酸化金属を混ぜ合わせ着色した土を数種類使用して色の差を器表に表す陶芸作品を制作し、表現に取り組んできた。それは、世間に知られている技術では「練込¹²」に相当するものであるが、一口の練込と言っても様々な技術がある。本論文での説明を容易にするために、私は磁土自体を着色して作品にしているものをすべて「着色磁器」と呼ぶことにする。前述した練込も着色磁器に含まれるものとする。

着色磁器は世界各地で多岐にわたる展開を見せていて、そのすべてを知るのは容易ではない。着色磁器は近現代の作品に多い。土の色を変えその色の差で面白みを表現するという表現方法は、陶芸家にとって、思うような釉薬を作り出すことや、繰り返し窯を焚き技術を研磨することに比べれば比較的難儀でないことから、「練込」を含む着色磁器または着色陶器の技法はかなり昔から行われていたのではないかと推測する。

本章第一節では、私が着色磁器の作品を作り始めた原点の和柄とヴェネツィアンガラスについて延べる。第二節では着色磁器の主なひとつであり、私が研究の主体に置いている「練込技法」の歴史について述べる。第三節では「彩層技法」について述べる。そして第四節で着色磁器の新たな造形的可能性を模索する。

第一節 ヴェネツィアンガラスと和柄

本節では私が影響を受けたヴェネツィアンガラス¹³のミッレフィオリ¹⁴と着物などの和柄について論考する。ミッレフィオリとは日本語訳をすると「千の花」という意味で、ガラスを細く伸ばし、様々な色を使って束にして花模様にする。その状態は日本の金太郎飴のような棒状で、どこで切っても同じ模様が現れる。その棒を細かく切り、裁断面が表に出るように並べて、更に加熱してパーツ同士を溶着させ、器物などの形に加工する。それが、まるで沢山の花が咲いているように見える事からミッレフィオリ(千の花)と呼ばれる。

¹²「練込」もしくは「練上」は、二色以上の陶土・磁土を捏ね合わせたり、積み重ねたりして、その断面の模様を器の表面に出し、器物を成型する陶芸技法。

¹³正確な起源ははっきりしないが、主に13世紀頃からヴェネツィア共和国において制作されたガラス工芸品とされる。

¹⁴「千の花」と呼ばれるヴェネツィアンガラスの加飾方法のひとつ。連続模様。

初めて私の作品をみた人に、ミッレフィオリに似ていると言われることと和風だと言われることが同じくらい良くある。ミッレフィオリと和柄は私自身がどちらからも影響を受けていて、自然と自分の中で混ざり合っているのである。イタリアの文様と日本の和柄との融合が、自身が「柄」について表現する時に表れる。

ヴェネツィアンガラス

私が生まれた土地は北海道である。生まれてすぐに引っ越したが、祖父母の家が北海道札幌市にあり、幼少の頃は良く遊びに行った。祖父母はいろいろな場所へ連れて行ってくれたが、私が一番気に入ったのは小樽の北一ヴェネツィア美術館だった。北一ヴェネツィア美術館では、明治時代の小樽開港後にヴェネツィアから舶来した美術品などを展示していて、主な展示品はガラス工芸である。そこで紹介されていたミッレフィオリというガラス技法での作品は、私が工芸作家を志すきっかけとなったものだ。それを見た時の衝撃は大きく、現在の制作活動でも多大な影響をもたらしたのである。

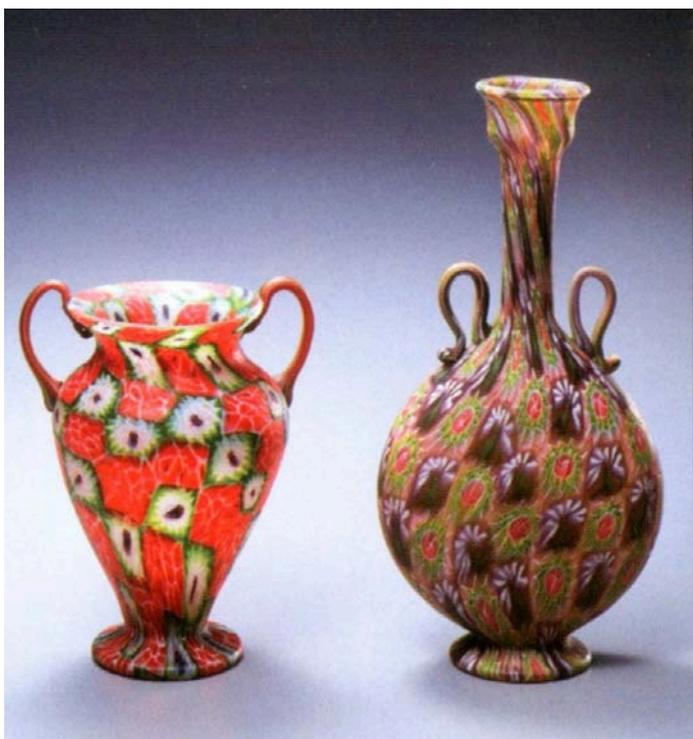


図7 「ミッレフィオリ・ガラス花器」1890～1910 箱根ガラスの森美術館所蔵(『モザイク美の世界』箱根ガラスの森美術館 p.47)



図8 モザイク・グラス皿「ラヴェンナ」1981 エルコレ・モレッティ工房所蔵（『モザイク美の世界』p.72 箱根ガラスの森美術館、2013年）

写真は「ミッレフィオリ・グラス花器」（図7）モザイク・グラス皿「ラヴェンナ」（図8）である。制作年代は異なるが、どちらもミッレフィオリの技法で作られた作品である。近くで見ると非常に細かい模様で構成されており、透明と半透明なガラスの質感の対比が美しい。数種類の細かいドットの羅列で全体の文様を描いている。

ミッレフィオリほど美しいものを私は見たことが無く、心を奪われた。幼少の頃に味わった衝撃はなかなか大きく、その後もミッレフィオリ以上に感動する人工物には出会ったことがない。

ミッレフィオリを作りたいという強い気持ちで東京藝術大学へ入学したのだが、私はガラス専攻でなく陶芸専攻へ進んだ。それは素材との相性の問題が大きい。陶磁器の与えるやわらかな質感や温かみに取り込まれたのである。陶芸の分野において、目的であったミッレフィオリの制作にとりかかった。

下の写真はミッレフィオリを陶器によって再現しようと試みたものである。



図9 筆者作「練込花紋小箱」2009 筆者撮影 H.4×W.7×D.7 cm

図9は自身作の「練込花紋小箱」である。陶器にはガラス特有の透明度がほとんど無いので、ガラスのミッレフィオリとは異なる質感になる。成形方法も限られるので技術的に困難なことも多いのだが、私はこの表現を気に入り、研究を続けることにしたのである。

この表現を陶芸では「練込」と言う。練込技法については本章第二節で説明する。

和柄

日本人は季節に敏感で、いかなる事柄にも季節感を取り入れて大切にする。四季に咲く花々や自然の情景を巧みに取り入れ、衣食住のあらゆる生活に組み込むことで生活を豊かにしてきた。美しい四季は世界の何処にでもあるのに、日本人は日本の四季が最上と信じてやまないのである。私は、この日本人の四季に対する執着を不思議に感じるが、それでも日本で育ったせいか、私も四季

の移り変わりを日々の生活で感じる事が生活の中のささやかな喜びなのである。四季の他に十二月・二十四節季・七十二候と詳細に分けて一年の気候が構成されており、一年を通じてこまやかな季節の変化を生活の中に取り込んで、年中行事や歳時記としている。特に日本の着物には、このような春夏秋冬の移り変わりを季節の景色と花を用いて描かれていることが多い。和柄は、季節の表現なのである。



図 10 雪花模様(『日本のデザイン⑫』 p.84 紫紅社、2003年)



図 11 桜模様(『日本のデザイン④』 p.139 紫紅社、2003年)

雪花模様¹⁵(図 10)と桜模様(図 11)は自身の制作で良く使う模様である。日本の和柄は陰翳を付けないため、平面的である。対象を簡略化したものが多く、一枚の布で同じような文様が繰り返し使われることも多い。意匠はさまざまであるが、総じて柄が細かく密集している。私は、絵を描くと「平面的だ」と言われることがよくある。輪郭だけを捉えて中身を塗りつぶす表現が好きなのであるが、それはまさしく着物の柄と同じであることに気が付いた。また、具象をある程度まで抽象化するのが和柄の特徴なのであるが、その抽象化の程度も私にとっては心地よいものなのである。

¹⁵雪の結晶。または雪の降る様子を花にたとえたもの。



図 12 筆者作「彩層雪花紋壺」2011 筆者撮影 H.30×W.22×D.22 cm

こういった和柄の影響を私は生活する中で自然と受けており、自身の作品でも和柄を参考にしたり、参考にしていなくても自ずと和柄の影響が出ていたりする。図 12 の「彩層雪花紋壺」は、雪の結晶の形を花のように文様化した雪花紋をちりばめた壺である。雪花紋は江戸時代後期に雪の結晶が観察されるようになってからつくられた文様である。この作品は壺自体を雪山に見立て、雪山を登る鹿を主題としたもので、直接的な雪山の描写ではつまらないと思ったので雪花紋を使用した。鹿に対してかなり大きな雪花紋が雪山を連想させることを狙いとした。

第二節 練込



図 13 筆者作「練込華紋茶碗（部分）」2009 筆者撮影 H.8×W.12×D.12 cm

東京藝術大学および同大学院の陶芸研究室で、私は「練込」と呼ばれる陶芸技法を研究してきた。図 13 は自身作の「練込華紋茶碗」である。

「練込」もしくは「練上」は、二色以上の陶土・磁土を捏ね合わせたり、積み重ねたりして、その断面の模様を器の表面に出し、器物を成型する陶芸技法である。¹⁶

「練込」・「練上」は、その切り口が縞文様や木理状の文様を表すことから「鶉手」・「木理手」・「市松手」・「墨流し」などともよばれる。陶芸では特殊な技法である。

技法の古い例としては、中国唐代の三彩の中にその例が見られる。宋代の磁州窯にも「練上手」やそれに類する作品がつくられており、中国では練込を絞胎こうたいと称している。

日本では練込と練上は特定の産地を持つ技法ではなく、様々な地域で制作されてきた。古くは桃山時代の美濃焼に「練込志野」の作例がある。近世では常

¹⁶練込と練上の言葉の違いは作家によって微妙な差異があるが、本論文では同義とする

滑・萬古・信楽・丹波等の窯でも制作されたようであるが、状態の良い作品は多く残っていない。近代以降では、諏訪蘇山・河井寛次郎・上田恒次などに作例がみられる。1993年に松井康成が「練上手」の重要無形文化財保持者に認定されたことによって、練上は画期的な進展をみせる。¹⁷

1-自作について



図 14 筆者作「練込鸚鵡大皿」2013 筆者撮影 H.6×W.48×D.48 cm

図 14 は自身作の「練込鸚鵡大皿」である。磁土による練込技法の作品であり、私の練込作品の中でも大きい作品である。練込の面白さは、筆で描くよりも細かい線や点を表現できることである。また、私が行う練込の模様の作り方は 1

¹⁷『人間国宝辞典 工芸技術編』芸艸堂、2006 年

cmほどの丸いパターンを何種類か作り、それをドット・アートのように並べていくことで、一枚の絵画的な表現にするので、色を沢山使えるのも面白い点である。

練込は、ひび割れしやすいことや時間がかかることなど困難な面が多い陶芸技法であるが、練込から生まれる土の動きや無限とも言える模様との組み合わせは他の陶芸技法では出すことが出来ない独特な表現をすることができるのである。

日本・中国以外の国でも練込や練上の技術を作品に取り入れている作家も多い。以下には、「練上手」において多大な功績を残した、以下では松井康成の作品と、作品から私が受けた影響について述べる。

2-松井康成について

これまでの「練上」は二種類以上の土を用いるため、乾燥や焼成の過程で土の収縮率が合わず、ひび割れの出やすい技法であった。しかし松井康成（1927～2003年）は、坏土を同一のものとし、少量で発色の良い呈色剤との組み合わせを工夫して「同根異色」の土を作り使用した。成形には型を利用するほか、文様を組み合わせた板状の土を円筒に巻き付け、文様を合わせてから円筒を抜き取り、轆轤をゆっくり回して内側から外側へ膨らますという成形法を考案する。作品によっては成形後、表面を削って文様を鮮明に浮かび上がらせている。「嘯裂文」という、轆轤の回転による螺旋運動から、器表に生じる自然の裂傷を生かした技法は、これまでの練上技法に無い画期的なものである。その他にも「象裂」・「堆瓷」・「破調練上」・「風白地」・「晴白」・「萃瓷」・「玻璃光」と次々と新たなテーマへの挑戦を続け、壺・鉢・陶管・茶碗・香炉・陶板など、多様な器種にわたって展開していった。

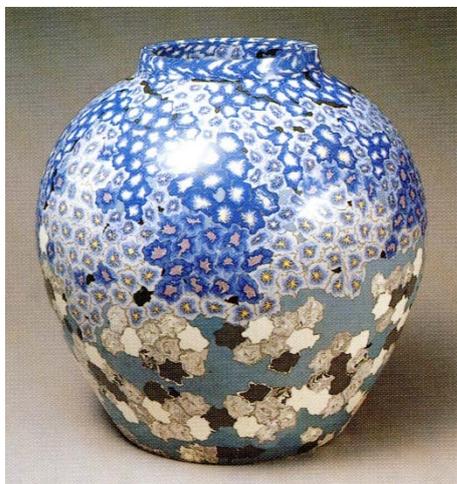


図 15 松井康成『練り上げ玻璃光大壺雪凌花』1998年 茨城県陶芸美術館所蔵（『角川 日本陶磁大辞典』p.1281 角川書店、2002年）

私が松井康成の作品を知ったのは、陶芸を始めて間もない頃である。それまで私は他者が作る練上の作品にあまり良い印象を持っていなかった。まず、轆轤成形にしても型による成形にしても、練込や練上は種類の違う土を使うため、その収縮の違いが焼き上がりで出てしまって、歪んだ形が美しくないのである。単体の土を轆轤によって成形した作品にも歪みは生じるが、それは螺旋の体質を持った歪みであり、歪んでいることが土の質感と相性が良く個体の存在感を引き立てる。しかし練上や練込の歪みは作り出した模様やタタラを曲げた時に出来た状況を土が覚えていたものであって、轆轤の螺旋のような均一性が無く、模様は美しかったとしても、器自体の歪みによって不快感を与える作品が多かった。それから、練上や練込は、土を切ったり貼ったりして作る人為的な模様が、どうしても土の持ち味を殺しているように思える。また、土の種類を変えて模様を見せるという練込・練上技術の意味上、無釉で焼き締めた作品もしくは透明釉およびそれに近い透明性を持った釉薬を施釉した作品をみることが多く、他の様々な釉薬を施す陶芸作品に比べて少し味気のないものに見えたのも、練込や練上技法の印象を難しいものにしていたのである。しかし松井康成の作品は土を同じくする「同根異色」の考えをもとに造られているので、歪みの問題が少ないように感じられた。また「嘯裂文」の作品は、人為的に自然なひび割れを表現しているもので、単純で強引に見えたそれまでの練上・練込とは違い土の持ち味を上手く作品にしている。

第三節 彩層

1-自作について

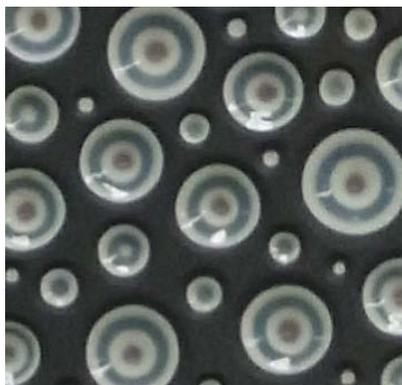


図 16 筆者作「彩層壁掛」(部分) 筆者撮影

前節の練込技法と平行して、私は彩層技法による作品の制作を行ってきた。図 16 は自身作の「彩層壁掛(部分)」である。「彩層」とは自身が考えた言葉である。彩層技法は磁土に顔料で色を付け、何色かの色を地層のように塗り重ね、その後一部分を彫ることで下の層の色を見せる技法である。これは漆でもよく似た技法があり、彫漆技法と呼ばれる。

乾燥磁土に水と水ガラスを加え、ドロドロの泥漿を作り、赤や青などの高温でも発色する顔料で着色する。ベースとなる形を轆轤もしくは石膏型で作し、その上に一色ずつ着色した泥漿を塗り重ねる。泥漿を塗り重ねる際に、全体に同じ厚さになるように気を配るのが技術的に困難な部分である。作品によって塗り重ねる色数は異なるが、大体5色ほど塗り重ねた後、ゆっくり乾燥させる。乾燥して水分が完全に抜けきってから、彫り下げて模様を出す。

石膏型を利用した鑄込みでの彩層は海外の作家で見かけたことがあるが、轆轤を使用した彩層の表現は、同じ表現をしている作家が見当たらず、私独自の技法である。

私はこの彩層技法を大学院2年の頃から4年ほど研究してきた。始めの頃はうまく出来ずに苦労したが、泥漿の具合や塗り重ねるタイミングを何度もテストし、彩層技法での作品を焼き上げることができた。この技法はさまざまな作品に応用が利くので、連続した模様を作ったり、具象を表現したりと幅広く使うことができる。

彩層技法の面白さは、自在に色面の量を変えられることであり、制作中に始めの計画だと作品の色バランスが良くないと思ったら、変更できることである。前述した練込技法であると最初の色計画が上手くいっていないと失敗するのだが、彩層技法では途中からある程度であれば色面の量を変えることができる。これは、制作中ととても面白い。



図 17 筆者作「彩層蓮花紋大皿」筆者撮影 H.5.5×W.49×D.49 cm

図 17 は自身作の「彩層蓮花紋大皿」である。彩層技法は具象表現にも応用することができるので、上絵や下絵と違って色面に塗りムラができないことと、彫り下げて下の色を出すので浮彫の立体感が出るのが特徴である。練込が板に対して垂直に色が通っているのに対して、彩層は板に対して平行に色を重ねているのである。

「彩層」はこれまで「練込」一筋だった私の表現の幅を大きく広げたのである。そして、技術から作るものを考えるのではなく、作りたいものが一番美しく見える技法をその都度研究するという、単純ではあるが私が「練込」に囚われすぎて忘れていた基本的なことを思い出させてくれたのである。

「彩層」という技術が増えたことで表現することが面白くなり、たくさんの作品を制作した。



図 18 筆者作「彩層秋草紋陶板」2011 筆者撮影 H.25×W.25×D.2 cm

図 18 は自身作の「彩層秋草紋陶板」である。色の重なりが与える印象を強く表したくて制作した作品であるが、色選びや色の分量は作品の出来の良さをかなり左右すると感じた。私は色の明度対比のある配色は好きだが、原色の補色同士を隣合わせるなどの激しい色の対比は好まない。補色の作用を使うとしても、ほんの一部に留めたい。個人によって「心地よい配色」と「嫌悪感を引き起こす配色」の線引きは異なり、それは生まれ育った環境によるものが大きいという。私が好ましく思う配色は、暖色の割合が寒色よりも多く、色数の多いものである。白が含まれるものも良い。白の役割は万能であり、例えば赤と緑のような補色対比であっても、白をベースとすることでうまく馴染むことがある。白をベースとしても色を細かく多用しすぎて、全体的にグレイ調の色味に見えてしまうことは避けたい点だが、白は色を美しく見せてくれるので好ましい。室内に飾る置物や日常で使う食器などに季節感を与える手段として、色の印象は欠かせないものであると考える。

以下、彩層に近い「彩埴」という技法を発展させた陶芸家の楠部彌弍について述べる。

2-楠部彌弍の作品について



図 19 楠部彌弍「彩埴釉裏紅金彩鉄線香炉」1973（『現代の陶芸 第五巻』p.17 講談社、1975年）

図 19 は楠部彌弍（1897～1984年）作の「彩埴釉裏紅金彩鉄線香炉」である。楠部彌弍は京都府出身の陶芸家であり、非常に多くの陶芸技法を習得した作家である。その中でも「彩埴」は楠部彌弍を代表する技法である。「彩埴」とは、磁土そのものに発色剤を加えておき、焼成により色の変化を出させる技法である。当時、陶器には様々な技法があったけれども、磁器の場合、手法は限られていた。染付・白磁・青磁などである。「彩埴」はこれまでにない新しい技法であり、発色が土に混ぜ込んだ発色剤の色であるために、釉薬とは異なる独特の味わいを磁器に与えることができたのである。

私が楠部彌弍の作品を知ったのは「彩層」の技法を研究し始めてすぐのことである。「彩層」と「彩埴」の同じところは、磁土に発色剤を混ぜ込むところであり、違う点は「彩層」は層のように何色も塗り重ねているのに対して、「彩埴」は部分ごとに色を変えて塗り重ねることをしないということである。

第四節 着色磁器の造形的可能性

本節では、本章第一節と第二節で述べたことを含めて、自らの制作における着色磁器の造形的可能性を論考する。造形的可能性は、表現の抽出の方法の可

能性と、技術的に作ることでできる形かどうかの可能性がある。

コンセプトについて

まず、表現の抽出の方法、すなわち基盤となるコンセプトやモチーフについて考える。私は何もない真っ白な状態から何かしらの表現を生み出すことは出来ない。表現したいことを第三者に強く伝えるために、表現したいと思った理由や表現する意図を自分の中で明確にしていきたいのである。

表現したいもののひとつは自然物の形態である。自らと自然は切り離すことはできない。自然から受けた感動や喜びを自分の中を通過させることで独自のものとし、誰かに伝えたいという思いがそこにはある。また、単純に自然物が好きなのである。とても難解な曲線を描き、それぞれにとって決して崩れないルールがあるのに、ひとつひとつが違う。どれだけ見ても飽きないモチーフである。

自然をモチーフにした作家・作品に対して共通して言えるのは、既存のもの、見たことのあるものが作品の中にあるという安心感があるということである。例えば、知らない人間に囲まれて会話をするのは、ある種の緊張感や高揚感はあるが、安心感は少ない。私は、初めて見たものに警戒心をもってしまう。それに対して、家族や友人と一緒にいるような安心感と安らぎの感覚を、自然物を取り入れた作品は感じさせてくれるのである。私が求めるものは安らぎに近い感覚なのである。

もうひとつは、第一章で述べたマジックリアリズムをコンセプトとする現実と非現実の対比である。自然物を作品に取り入れることで生じる安心感について前述したが、それに非現実(モチーフにした自然物にとってでも良い)を加えることで、自身の意図を伝えることが可能であると推測する。まず、マジックリアリズムには「現実」の部分と「非現実」の部分が必要とするので、その「現実」の部分に自然物の描写を当てはめることをする。そして「非現実」の部分は「現実」にとって存在しえないような事柄を持ってくる。すると「現実」に説得力があれば「非現実」も「現実」のように見えてくるのである。ここまでするのはとても繊細かつ困難な仕事であるが、表現が上手くいけば、私が伝えたいものに極めて近い作品が生まれることであろう。

技術について

次に、技術的に可能な形についてであるが、私の目指す質感である着色した磁土で造形をすることを前提として、技術的に造形することが比較的安易な技法は以下の四種類である。

①石膏型による鑄込み成形

使用する磁土は、色彩をより発色させたいので出来るだけ白色度の高いものにする。白色度の高い土は可塑性が低いため、成形や乾燥・焼成中に切れたりひびが入ったりしやすい。自由な三次曲面による形態を造形するには、石膏型を使用した鑄込み成形が適している。以下、鑄込み技法の説明である。まず粘土などで原型を制作しそれを型取り石膏原型などに置き換える。更に石膏原型の外型を作る。乾燥させた外型に泥しょう(水分を多く含んだ半液体状の粘土)を流し込み、一定の時間を置くと石膏型が水分を吸って石膏型に触れている部分から粘土が固くなる。余分な泥しょうを型から出し、ある程度乾燥させたのち石膏型を外す。

形や大きさによっては難しいものがあることと、量産はしやすいものの型の作成に時間がかかることが難点である。

②石膏型による貼込成形

貼込成形は、主にタタラ板で裁断した板状の粘土を石膏型に押し付けて造形する方法である。石膏で外型を作るところまでは①鑄込み成形とほとんど変わらない。ただ、成形時に粘土が含む水分量が、鑄込みよりも少ない。貼り込み成形は磁器よりも陶器に良く見られる技法である。私が貼り込み技法を使う時は、主に練込で作った板を立体に起こす時である。この方法だと始めから粘土が含む水分量が少ないので、急なカーブを起こすと粘土同士の接着面が切れやすく、造形的に制限される。そのため、板の形を少し曲げたような形を練込で作る時に使用する技法である。

③轆轤による成形

轆轤を使った成形は、磁土の種類によっては困難なこともあるが、石膏型を使う造形に比べて比較的時間がかからないのが良い点である。乾燥や焼成によって生じる歪みも少ない。しかし、作れる形は回転体と限られる。私が制作で轆轤を使う時は、以下の時である。ひとつめは、白磁もしくは着色磁で回転体を造形するときである。もうひとつは、轆轤で造形した形に着色した磁土を塗り重ねる「彩層」の技法を使用するときである。

轆轤の他の技法と違うところは遠心力が生み出した内側からの「張り」が表現できる所だと考える。

④手びねり成形

手びねりによる成形とは、轆轤も型も使わずに、手だけで形を作る方法であ

るが、私はごく小さなものを作る時だけにこの方法をとる。ひも状にした粘土を一段ずつ積んでいく成形方法である。陶土では一般的だが、磁土では接着面が割れやすい問題や、制作途中で乾燥状態に差がでてしまう問題などがあり、形が大きくなるほど難しい。しかし、自由に造形ができるので、手のひらに収まる程度の大きさのものであれば、手びねりで制作することもある。

以上のいずれかの技法を使って、もしくは併用して制作するのが着色磁器に適している。技術の高さによって形に制限が出てきてしまうのは、陶芸以外の素材においても同じことだが、土という素材感と融合する形を目指したいと考える。それは、自然物である土に人工的な造形を加えることで、より土の持つ魅力が引き立つものでなくてはならないのである。

小結

本章では練込・彩層技法の説明と着色磁器の造形的可能性について述べた。磁土は陶土と違い、土の粒が細かいので、細部までいきわたる仕事ができるのが良いところである。磁土に発色剤を混ぜ込み着色する着色磁器は、磁土の持つ特徴をさらに伸ばすことができると感じる。

着色磁器には様々な可能性がある。無限大にある造形的な可能性を、思考のもとで絞る作業は、表現するものを具体化する手順としてとても有効である。インスピレーションは生活する折々で生まれてくるものである。しかし、インスピレーションの具現化は上手くいく時と上手くいかない時がある。思考やアイデアの具現化の段階で、自らの造形的可能性を知っていることは、具現化の過程があり、筋道があるということである。自分の思考の様々な側面の源を探究するのはすばらしい作業であったし、その作業が私の作品につながっていくものなのであると信じたい。

第三章 作品の制作工程

本章では、私がこれまでに制作してきた作品と、博士審査展の出展作品について述べる。第一節では東京藝術大学と東京藝術大学大学院で制作した陶芸作品で特徴のあるものを過去から数点挙げて、陶芸に対する考えの変化を記す。第二節では博士審査展の出展作品のコンセプトと作業工程について記す。第三節では博士審査展の出展作品で使用した材料と道具、焼成方法を記録する。

第一節 学部・修士課程・博士課程の作品

卒業制作



図 20 筆者作「練込大皿～さくらもよう～」 2009 筆者撮影 H.9×W.47×D.47 cm

図 20 は東京藝術大学4年次の卒業制作の「練込大皿～さくらもよう～」で、卒業制作展に出品した五枚の大皿のうち一枚である。東京藝術大学の陶芸専

攻で練込の研究を始めて 2 年半経た時の作品である。この作品を制作する以前は同じ練込技法でも食器などの比較的小さな作品を作ってきたが、この「練込大皿～さくらもよう～」は初めて練込で大物に取り組んだ。桜が咲いた風景を表現し、近くで見ると細かく桜の花の模様の練込が見え、遠くから見ると桜の木の一房に見えるような作品を狙い制作したのだが、当時は磁土の練込に大変てこずり、ひび割れ無く仕上げることで精一杯であった。作品の構成の面で完成度を上げることができずに、全体的な印象としてぼやっとしてしまっただけが反省点である。桜の淡いピンク色が背景の白と同化気味になってしまい、せっかくの細かい練込も、遠くから見ると何をしているのかわからない。練込の良さを伝える難しさを感じて、課題が明白に見えた作品である。

修了制作

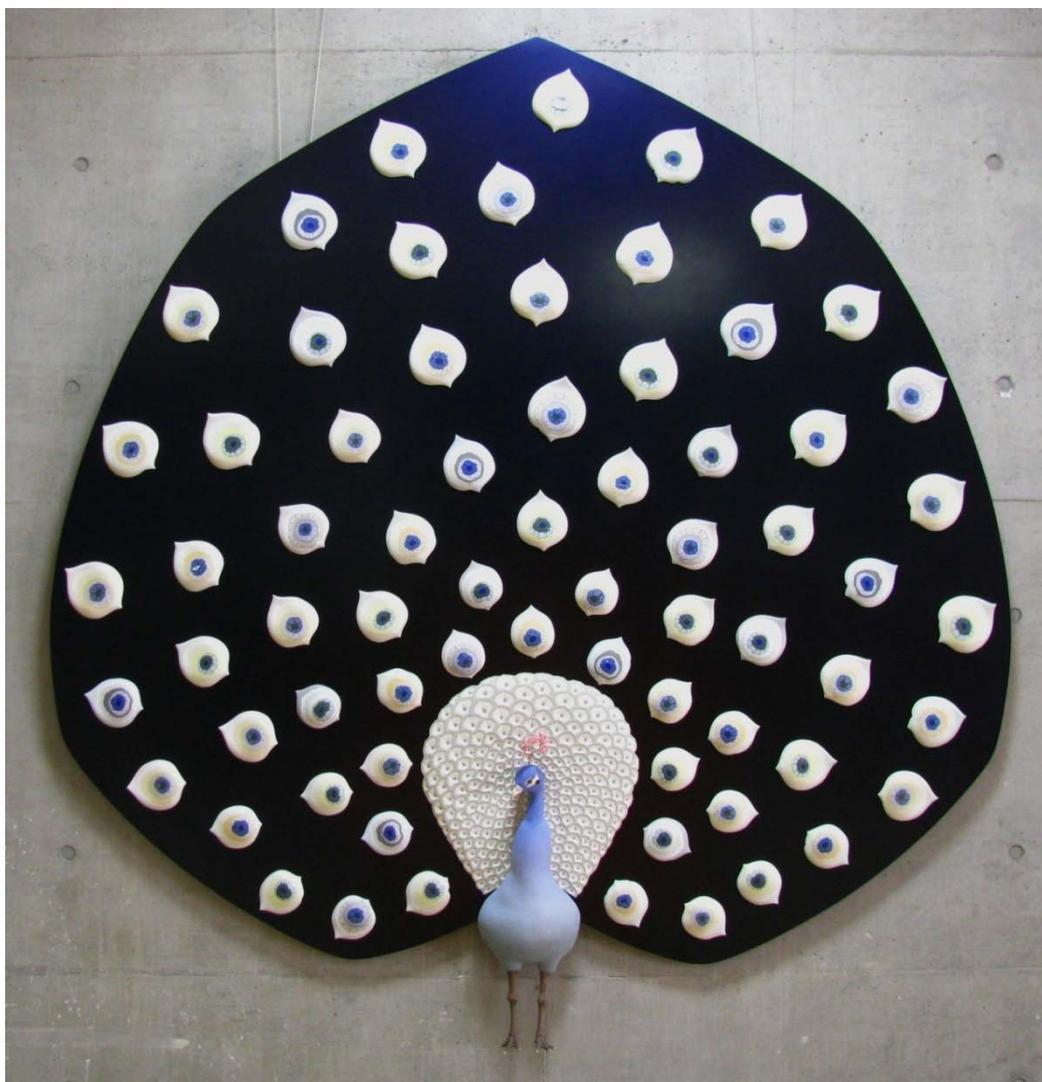


図 21 筆者作「天衣無縫～月夜の散歩～」2011 筆者撮影 H.210×W.200×D.15 cm

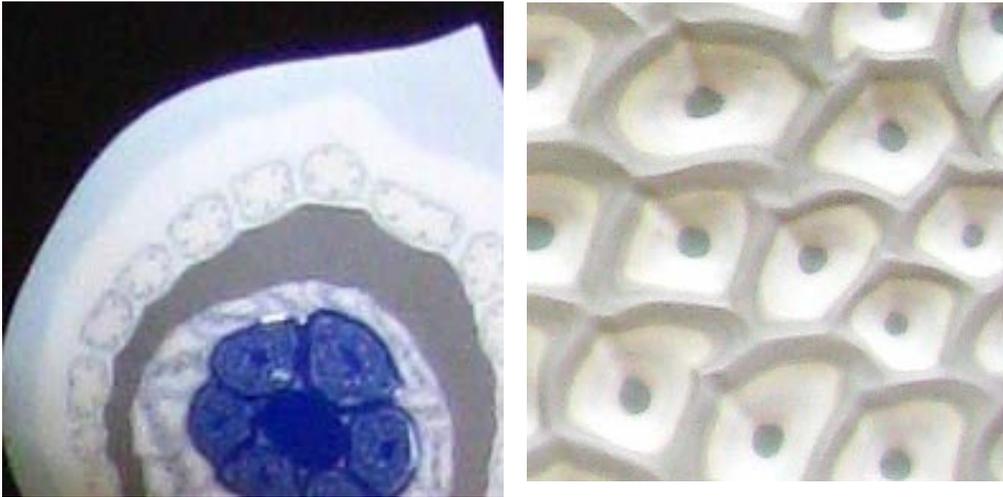


図 22 筆者作「天衣無縫～月夜の散歩～」(部分)

図 21 と図 22 は東京藝術大学大学院二年次の修了制作の「天衣無縫～月夜の散歩～」である。卒業制作で理解した課題について考えて、大学院での二年間はひたすら作品のコンセプトについて悩んだ時期である。何を作りたいのかということと、何を伝えたいのかということを実際に考えた結果、生命の輝きと地球に生きるものの形と色の美しさを表現することが自分にはとても自然な行為であるという考えに至った。見る人を少しでも良い気分にするのが出来たら素晴らしいと思った。

作品タイトルの「天衣無縫」は天人の衣に縫い目がないということから、文章などがわざとらしくなく自然な様を表す四字熟語である。私はこの言葉に、命あるものの美しさは作ったような形跡が無く、自然でとても美しいと思う自身の気持ちを込めた。実際に生命の色や形に改めて感動した時期であり、沢山の動物や植物を見た。

技術的には、この頃になると練込のひび割れの失敗が少なくなってきた。作りたいものが造れるようになってきた。また、この作品は孔雀の背中の中部分に彩層技法を取り入れた。彩層技法を使ったのはこの作品が初めてである。伝えたいことを作品で表す力はまだ不足していると感じたが、技術的な成長は作品について考える時間の余裕を与えてくれた。

博士課程在学中の作品



図 23 筆者作「彩層蓮花紋香炉」2012
筆者撮影 H.21×W.15×D.15 cm



図 24 筆者作「彩層竹紋雀香炉」2012
筆者撮影 H.18×W.15×D.15 cm

図は東京藝術大学大学院博士課程の在学中に制作した「彩層蓮花紋香炉」(図 23)と「彩層竹紋雀香炉」(図 24)である。博士課程の一年目と二年目では、主に技法の幅を広げることに取り組んだ。

彩層はこの時からさまざまなパターンが生まれた。轆轤で成形した器物に着色磁土を塗り重ねて、大皿・大壺・花器・香炉などを制作した。彩層技法は磁土を塗り重ねる為に重さが出てくるので、

食器などの小さな作品には適さないが、壺などの大物の加飾方法として様々な表現ができることが分かり、作ることが楽しくなった。図で示した作品以外にも具象表現(図 17 自身作「彩層蓮花紋大皿」参照)や、板ものの制作も行った。



図 25 筆者作「練込花紋茶碗」2013
筆者撮影 H.7×W.11×D.11 cm

図は「練込花紋茶碗」と「練込蓮花蛙大皿」である。練込技法では、大学院修士課程までは具象の表現を避けて、あくまで模様という意識で練込の表現を行ってきたのだが、博士課程に進んでからは花や動物などの具象表現を作品に取り入れた。それまで練込での具象表現を避けてきた理由は、も筆で描いた方花や動物などの



図 26 筆者作「練込蓮花蛙大皿」2013 筆者撮影
H.5×W.48×D.48 cm

具象は練込よりも断然美しいラインを描けるからである。しかし、具象の練込を試してみると、同じ練込でも具象を意識して作った部分と背景として作った部分で差が生まれて、面白い奥行きが出来ることに気付いた。また、幾何学的な模様のための練込に比べて、具象の部分と背景の部分との磁土の動きの差も生まれて、作品の見るポイントが絞られて、作品が見やすくなったように感じた。



図 27 は「彩層金魚水文壺」である。この作品は練込と彩層の両方の技法を取り入れた作品である。器の形は轆轤で作り、彩層技法のベースに部分的にうすい練込の板を貼り付けた。練込が一部分入ることで、目の留まる場所を作ることを目的とした。彩層と練込はその性質の違いから、一緒に使うとお互いを引き立てあうことを実感した。

図 27 筆者作「彩層金魚水文壺」2012 筆者撮影
H.22×W.23×D.23 cm

彩層技法も練込技法も研究を重ねるたびに幅が広がる技法であり、作りたいものは今も尽きることが無い。技術に振り回されることが少なくなってきたこともあり、これからの制作は一層面白くなっていくように感じる。今でも作品で伝えたいことを伝える自身の課題であり、それが十分でないところは、私の作品の弱い部分であると感じる。しかし、今までに培った技術は幅が広がり、作れる形も多くなった。更に美しいものを作れるように研鑽を重ねていくことで、自身の課題も解消されていくことを望む。

第二節 博士審査展出展作品の制作意図

本節では博士審査展の展出作品の「彩艶くらべ」についての制作意図を述べる。

1-モチーフについて

博士審査展の提出作品である「彩艶くらべ」は金魚と鳥をモチーフとして制作した。多くの生物の中で金魚と鳥を選択した理由は、その色彩と形態が華美であるということに他ならない。地球上には、まるでその色彩と形態を自ら選んだかのように美しく、私を惹きつける生物が存在する。鳥類や蝶、魚類に多く、「彩艶くらべ」でモチーフとした生物はその代表である。私が惹かれる生物に共通して言えることは、模様が派手で色数が多く、部分的(例えば魚類の鱗や鳥

類の羽など)に薄く繊細な形態が含まれるものである。色や形態は、進化の過程でそれぞれの理由により、その色と形態になったのであろうが、生命の姿には驚くことばかりである。また、人間の他の生命の姿を美しいと感じる感情は不思議なものである。

人間が実際に食べる動物(牛や馬など)であれば、その存在に魅力を感じることは自然であるが、人間に何か営利をもたらすということも無いにもかかわらず、色彩や形や動きで人間を魅了する生物が存在する。例えば、金魚を見て、おいしそうだから美しいと感じることはない。人間は単純にその姿を見て美しいと感じて鑑賞の対象として生物を見て、安らいだり嬉しくなったりするのである。それは芸術を鑑賞する事と同じ行為で、人間が持つ美德のひとつであると私は考える。

金魚—金魚は私が最も美しいと感じる魚である。張りのある胴体と、背鰭や尾鰭の形と量のバランスが良く、目や口も愛らしい。水中で泳ぐ姿は見ていて飽きることがない。色や質感も形に合っている。観賞魚として日本人に愛され続けてきた魚であり、私は特に薄い尾鰭に魅力を感じる。

ホオジロカンムリツル¹⁸—ホオジロカンムリツルのように、鳥類には華やかな色のものが多い。そして進化の方向も様々である。鳥類は胴体の量感に対しての羽や嘴の繊細な形の対比を美しいと感じる。「彩艶くらべ」では、ホオジロカンムリツルを含めた5種類の鳥を制作した。

¹⁸アフリカに生息

私は生命の美しさと、人間が持つ、他の生命に感動できる性質を作品で表現したい。私が生命に対して美しいと感じる部分の色彩と形態を華美に表現することで、私が生物から享受した感動を他者に共感してもらいたいと考える。

これを制作するにあたり、本論文第二章で述べた練込技法と彩層技法の表現は、生命の模様を実際よりも細かく華美に見せる表現手段として、有効であると考え。また本論文の第一章で述べたマジックリアリズムの表現を取り入れて、実際の生物に存在する要素を実際そのまま作る部分と、誇張して装飾する部分とを作ることで、生命への感動と尊敬を伝えることを目標として、博士審査展の「彩艶くらべ」の制作に取り組んだのである。

2-マジックリアリズムについて

本論文の第一章で述べたマジックリアリズムの表現を博士審査展の出展作品の「彩艶くらべ」でも試みた。「彩艶くらべ」は私が表現したいマジックリアリズムの「現実」部分を金魚と鳥の本来の形を基盤とした現実的な立体描写とし、「非現実」部分を「本来ある形のデフォルメ¹⁹」とした。

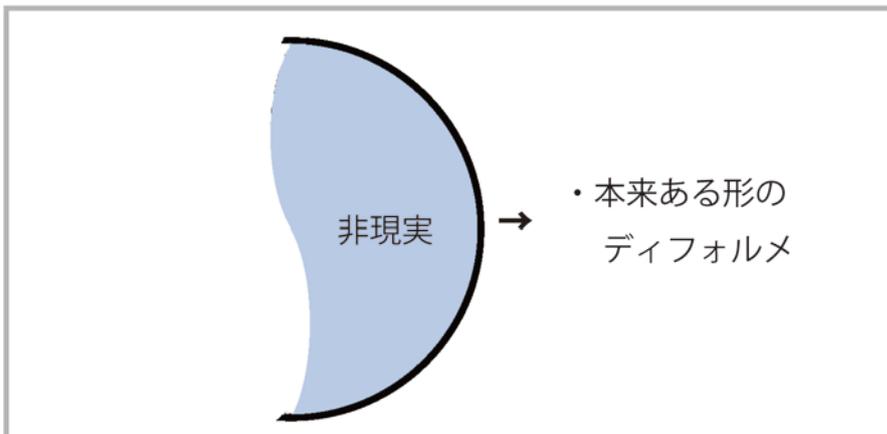


図 28 マジックリアリズムの「非現実」部分を「本来ある形のデフォルメ」とした場合の図解(筆者作図)

図 28 はマジックリアリズムの「非現実」部分を「本来ある形のデフォルメ」とした場合の図である。本論文第一章第二節では私が表現するマジックリアリズムの「非現実」部分を 1-「現実には無い形態」2-「擬人化」3-「錯覚」と分類して述べたが、博士審査展の出展作品の「彩艶くらべ」はマジックリアリズム

¹⁹美術において対象を変形させて表現すること。自然の形に歪みを加えて表現すること。(三省堂 大辞林 第三版)

の「非現実」部分をこの三種類のどれにも当てはまらない「本来ある形のディフォルメ」として表現する。ディフォルメとは対象を変形させて表現することである。「彩艶くらべ」では金魚と鳥の一部を変形させて表現する。具体的に述べると、金魚は尾鰭の部分巨大化させて変形し、その美しさを強調させる狙いがある。鳥は首から下の形と模様を簡略化させて省略し、鳥の色や模様を強調させる狙いがある。

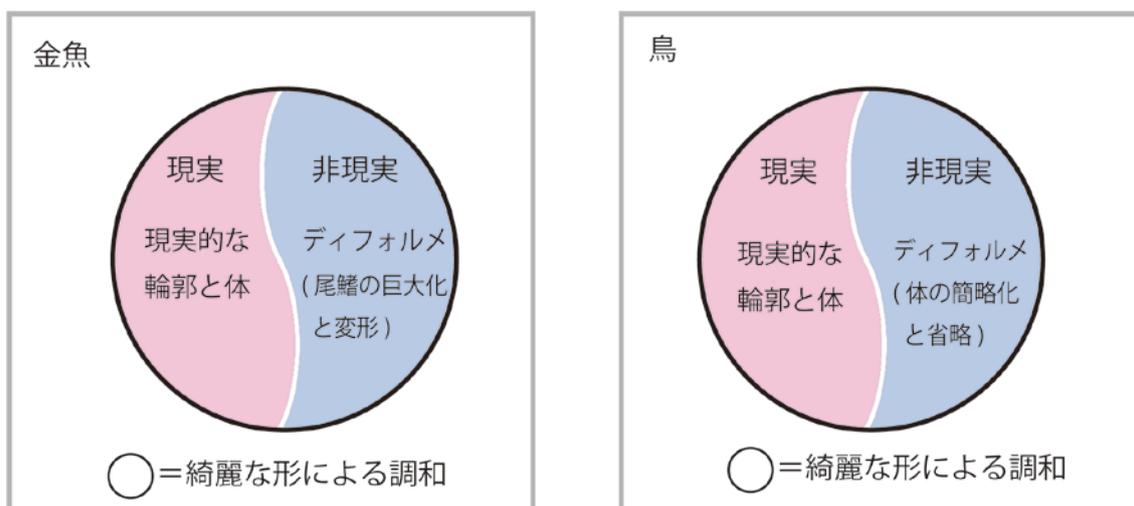


図 29 金魚と鳥で私が表現したいマジックリアリズムの図解(筆者作図)

図 29 は「彩艶くらべ」の金魚と鳥で私が表現したいマジックリアリズムを図で表したものである。金魚も鳥もマジックリアリズムの「非現実」部分を「本来ある形のディフォルメ」とすることは同じだが、内容は巨大化と簡略化という点で異なる。金魚と鳥でディフォルメの方向性が異なる理由は、それぞれにディフォルメを加えて美しい形をイメージした時に、私の中で自然と浮かび上がった形が金魚と鳥で異なっていたからである。それぞれが美しく見える形態を考えた際に、それぞれのディフォルメの方向が定まったのである。

このマジックリアリズムの考え方を基盤として「彩艶くらべ」の制作にあたった。

3-金魚と鳥の競合について

「彩艶くらべ」は金魚 5 体とさまざまな鳥 5 体の計 10 体の個体から成る作品である。作品題目の「彩艶くらべ」の「くらべ」の言葉は「力くらべ」や「駆けくらべ」と同じく「比べ」や「競べ」の意味がある。「彩」は彩りであり、「艶」は艶やかさである。「彩艶くらべ」とは、彩りと艶やかさを競い合わせるという作品の狙いを、見る人に伝える為に付けた作品題目である。また、どの個体が

優れているかの判断を見る人に委ねて、作品鑑賞を楽しんでもらいたいという狙いもある。金魚とさまざまな鳥を競合させるモチーフとして選んだ理由は、金魚と鳥が私の好きな生物であることと、できるだけ住む場所が違う生物を競い合わせたかったということがある。金魚は水中に生息し、鳥は大地と空に生息する。それぞれの場所で生活する両生命の美しさを強調した作品を同時に並べることで、異なる環境で進化してきた本来並び得ない異種の生物がともに並び競合する喜びを感じてもらいたいと考える。

第三節 博士審査展出展作品の制作工程と材料

本節では博士審査展の提出作品である「彩艶くらべ」の制作工程と使用した材料について記述する。

1-制作工程

彩艶くらべ ～水中の踊り～



図 30



図 31

原型制作<図 30・図 31>。石膏型を作るために、最初に原型となる形を粘土で作る。



図 32

石膏原型の制作<図 32>。金魚の胴体の部分は磁土の鋳込みで成形する。鋳込みの型を作るために、粘土原型を3個の型に分けて石膏取りし、型に離型剤を塗り石膏を流し込む。粘土原型と同じ形の石膏原型(雄型)を作り、原型の完成度を上げる。

石膏原型に離型剤を塗り、3型の鋳込み型(雌型)を作る。粘土で土手を作り、型の厚さが均一に3cmになるように石膏を流し

込む。

鑄込みに使用する磁土の泥漿を作る。完全に乾燥させた磁土に水と水ガラス(珪酸ナトリウム)を加えよく混ぜる。作った泥漿に顔料を加えて着色する。



図 33

鑄込み<図 33>。金魚の胴体部分は彩層技法を使う。異なる色を薄い層にして重ねるので、最も表に来る色から順に泥漿を流し込み、すぐに泥漿を出す作業を繰り返す。石膏はすぐに水分を吸うので、手早い作業を心がける。

後から彫ることを考えて、最後に白い泥漿を鑄込む。泥漿を型いっぱい注ぎ、30分ほど放置して磁土の厚みが充分に取れたら排泥する。



図 34

手で押しても形が動かない程度まで乾燥させて、型から取り出す。図 34 が型から出したものである。金魚の背鰭と腹鰭の型も制作し、こちらにも泥漿を流し込み乾燥させ型から外す。



図 35



図 36

象嵌と加飾<図 35・図 36>。鑄込みの磁土が完全に乾く前に背鰭を接着する。

金魚の目の部分をくり抜き、着色した泥漿を象嵌する。表面に着色した泥漿を塗る。手鰭と腹鰭の形を作る。その後、完全に乾燥させる。



彫り<図 37>。ゆっくり乾燥させ、完全に水分を抜く。金魚の鱗を彫る。この後、焼成を行う。

図 37



貼込型の成形<図 38>。金魚の尾ひれ部分は練込で制作した板を石膏型に張り込んで制作する。原型を石膏取りして、外型を作り、外型に粘土の板を貼り付けて石膏を流し、内型を作る。この型に、練込で制作した板を打ち付け、尾鰭の形を作る。

図 38



図 39



図 40



図 41



図 42



図 43



図 44

練込<図 39～図 44>。白い磁土に顔料を混ぜ込み、練り込んでミッレフィオリ状の模様を作る。作った棒状の模様を並べ、細かい模様を作る。



図 45

貼込<図 45>。練込で作った板を石膏型に貼り込み、乾燥させる。完全に乾燥したら表面を削り、模様を綺麗に出す。その後、焼成する。



図 46



図 47

二枚目の尾鰭を作る<図 46・図 47>。磁土を板状に伸ばし、ヘラなどで形を作る。少し乾いてから着色した泥漿を塗り重ね、完全に乾燥したら削って形を整える。



図 48



図 49

施釉と焼成<図 48・図 49>。約 1000° で素焼きし、その後透明の釉薬を掛ける。本焼きは 1240° で焼成する。焼成に関しては本節の 2-焼成に記す。

彩艶くらべ ～空の宴～



図 50



図 51

轆轤成形<図 52・図 53>。鳥の体部分を轆轤で成形する。少し乾燥したら裏返し、削って形を整える。



図 52



図 53

変形と手びねり<図 52・図 53>。轆轤で成形した形を、磁土が柔らかいうちに内側と外側から押して変形させる。その後鳥の首から上の形を轆轤で成形し、体の形と接着する。



図 54

頭の部分の成形<図 54>。鳥の頭の部分を、磁土を貼り付けたたり削ったりしながら細部まで作りこむ。



図 55



図 56



図 57

頭の部分に泥漿を塗る<図 55～図 57>。磁土が乾かないうちに鳥の頭の部分に着色した泥漿を塗る。一色塗るごとに乾くのを待ち、乾いたら色と色の境目となる部分の線を整え、次の色を塗っていく。図 59 は頭部すべてに色を塗った写真である。



図 58



図 59

体の部分に泥漿を塗る<図 58・図 59>。次に鳥の体の部分に泥漿を塗る。頭部は一色ずつ泥漿を塗ったが、体は後から彫ることを考え、一部分につき4色から5色ほど異なる色を塗り重ねる。



図 60

泥漿を塗り重ねる<図 60>。図 60 は泥漿をすべて塗り終えた時点での写真である。体と頭部の境目が、接着したことで弱くなっているの
で、ひび割れしないようにゆっくり乾かす。



図 61



図 62

体の彩層部分を彫る<図 61・図 62>完全に乾燥したら、泥漿の塗り重ねで作った体の彩層部分を彫り下げる。この後、1000° で素焼きする。



図 61



図 62

施釉と焼成<図 61・62>素焼き後、目など部分的に透明の釉薬を掛ける。また、全体にもコンプレッサーを使用して薄く透明の釉薬を掛ける。

2-焼成

博士審査展の出展作品の「彩艶くらべ」は計 10 体から成る作品である。これらの作品の焼成はすべて電気窯を使用し、酸化焰焼成²⁰で窯を焚いた。

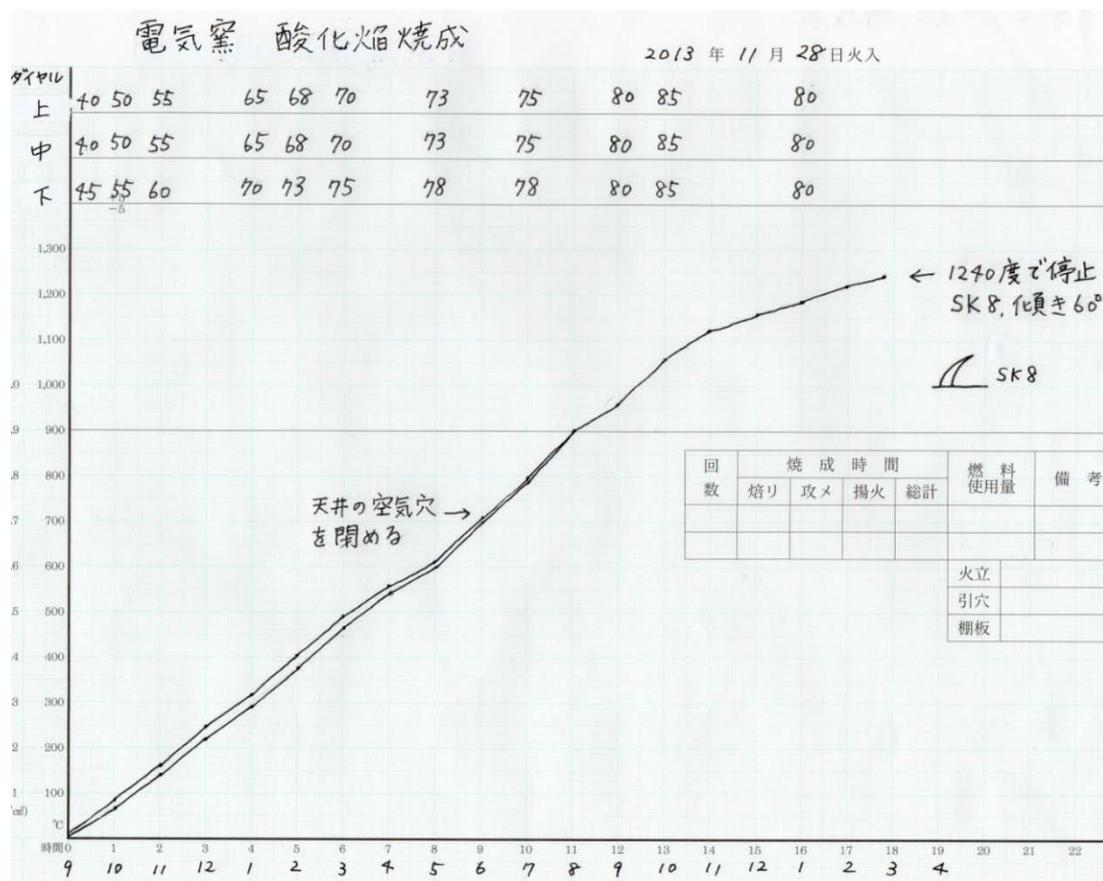


図 63 電気窯焼成グラフ(筆者作図)

図 63 は電気窯の焼成グラフである。

3-使用した材料と用具

博士審査展の出展作品の「彩艶くらべ」に使用した材料と用具を記す。

磁土…丸石窯業原料株式会社

顔料…伊勢久株式会社(練込顔料)

釉薬…一号石灰釉

²⁰窯に酸素を充分に取り入れた状態で焼成する方法。



図 64 彫りに使用した道具

図 64 は乾燥した磁土を彫る時に使用した道具である。

4・展示について

「彩艶くらべ」の展示は円形の亚克力板を天板とした金属の展示台の上に作品を置き展示した(展示風景は本論文 p.4 口絵参照)。円形の亚克力板の上に作品を置き、その下を金属で支える展示の形をとる理由は、作品を軽く見せたいと考えたからである。また、できるだけ台が目に入ることがないように、四角の板ではなく円の板を使用した。「彩艶くらべ」の副題として金魚の作品には「～水中の踊り～」、鳥の作品には「～空の宴～」と付け、それぞれ五作品ずつをまとめて展示した。作品ごとに台の高さを変え、鑑賞者の目が動くように工夫した。

小結

本章では、博士審査展の出展作品の「彩艶くらべ」を制作するに至るまでの過去の作品の経緯を述べ、「彩艶くらべ」の制作意図と制作工程を記した。制作意図をこうして文章化する事は、私がこれまでに疎かにしてきた作業であった。漠然とした制作のコンセプトに対する思考を文章で表すことでその曖昧さを明確にした。その結果、作品の細部まで統一した考えを貫くことが出来たように感じる。またそのことで作品の完成度も上がったように感じる。

制作工程に関しても写真を踏まえて工程を追っていくと、自身の制作工程の重要な部分と無駄な部分とがよく分かった。無駄な部分は今後の制作では省略し、作業の効率を良くしていきたいと考える。

私が本論文で着色磁器と記した、顔料を加えて着色した磁土を使用して造形する陶芸の手段は、近年、若手の陶芸家の中に増えてきているように感じる。本章で記録した制作工程が、今後、後進の人間の役に立つことがあれば幸いである。

結論

本論文は、私が表現したいマジックリアリズムの世界と着色磁器に主題を置き論考した。結論では、第一章から第三章までのまとめと、全体としての結論、自身の今後の展望について述べる。

第一章ではマジックリアリズムの説明と私が表現したいマジックリアリズムの世界について論じた。一言にマジックリアリズムと言っても様々なものがあるので、本論文で触れた具体例はほんの一部に過ぎないが、自身の作品の具体例を挙げて論じることで自身の好む傾向がより明確になったと感じる。自身の好むマジックリアリズムの手段とは、現実的な描写と非現実的な形態との混淆である。第二節で論考した擬人化はその代表例である。何かと何かの中間点を狙うような表現ではなく、それぞれの特徴をそのまま残した状態での混淆こそが、私の表現したいマジックリアリズムであると理解した。

第二章の着色磁器について論じた部分では、自身の原点とも言える着色磁器を表現する発想の始まりと、その技法について述べた。第二節で論じた練込技法と、第三節で述べた彩層技法は、それぞれに思い入れの深い技法であるが、こうして文章で表すことで、それぞれの技法の良い面と困難な面の特徴を見取ることが出来たので、今後の制作に活かすことができると考える。第四節で述べた着色磁器の造形的可能性は、現時点で私が考えられるものをすべて述べたが、今後の制作手段によっては、新しい造形的可能性が出てくることが期待できる。

第三章では、博士審査展の作品の製作意図と制作工程について記した。自身の作品の制作工程を写真をふまえて段階的に記す作業は、私自身初めて行った行為である。こうして制作工程を記すことで、制作の無駄な部分や変更すべき部分が浮き彫りになった。制作工程を文章としてまとめる作業は、自身の問題点を洗い直す意味で、とても有効であると感じた。

最後に全体のまとめと今後の展望について述べる。本論文を書き始めた目的として、自身の考えを整理するということが一番にあった。私は本論文に着手する前は、日々制作のみを繰り返し行ってきて、自らの考えを整理するというを行ってこなかったのである。作りたい作品をただひたすら作り続けた結果として、技法にとらわれ方向性を見失い、自身の作品を言葉で説明することが非常に困難になってきたのである。自身の思考の整理がつかないので、作品で主張したいことに迷いが表れ、完成した作品がなんとも曖昧な、主張の弱いものになったしまった。思考を一つの軸で回転させることができれば、作品の主張も作品自体も強くなると考えて、本論文に着手したのである。結果として、自身が興味のある対象を扱って論考を積み重ねる作業は、自身の考えをより明

確にした。思考に優先順位をつけることで、今まで曖昧であった、作品で訴えたいことや表現したい事が見えてきたように感じる。

今後の展望としては、本論文を書くことでまとってきた思考をもとに、技術的な問題点を解消できるように努力を重ねていきたいと考える。私が美しいと感じる作品は、制作者の意図が明白すぎると言っていいほど明白であり、そのため誰からみても分かりやすく、素直な共感を呼ぶ。そういった作品を作るために、思考を言葉で表現する作業は、より良い作品制作への第一歩であると考えている。今後も制作で行き詰まりを感じた時は、言葉でまとめるという手段を取り、解決に向かう手がかりにしていきたい。(終)

着色磁器で表現するマジックリアリズムの世界

小林佐和子

要旨

本論文は、私の研究素材である着色磁器を、マジックリアリズムという精神的手段を独自に解釈し、その存在をより明確にしていくものである。

着色磁器とは、磁土に酸化金属などの高温でも発色する顔料を混ぜ込み、焼成した磁器である。私は東京藝術大学及び東京藝術大学大学院陶芸研究室で、着色磁器の研究に取り組んできた。私の着色磁器の研究はヴェネツィアン・ガラスのミッレフィオリを陶器で展開したいという思いから始まった。ミッレフィオリを陶器に置き換えたものを練り込み技法及び彩層技法と言う。この着色磁器にマジックリアリズムという現実と非現実を混淆させる思考を取り入れて立体作品を制作する。本論文ではその思考の発生源と過程と着色磁器の説明および具体的な制作工程を記す。

私が表現するマジックリアリズムとは、現実と非現実の混淆を狙うものである。生来、異質なものが混淆されて調和が保たれているものに興味を持つ性がある。それは対局にあるものでも隣り合うものでも良いのであるが、二つの世界感が出会った時に相乗効果で起こる化学変化のような驚きと魅力に感動することが多い。何かと何かは混ざりあって、世界の経済・文化・人類は発展してきた。異質が出会うことは人間の成長や発展という点において、これほどスピードを早めるものは無い。私も異質の混淆を具現化することによって、自らの精神的な成長を求めていきたい。そう思い、本論文の執筆に取りかかった。内面的な成長に、外からの刺激は必要不可欠なものであり、私自身、私以外のすべてのものの存在に助けられている。単体は単体で絶対的に存在しているものであり、単体の持つ美しさは普遍的なものであるが、見慣れているものの一部に異質が混淆する面白みを表現することは、藝術作品ならではの価値を増すものだと考える。そして、その行為は私自身にはとても自然なことである。

本論文は、私が表現したいマジックリアリズムの世界と着色磁器に主題を置き論考した。結論では、第一章から第三章までのまとめと、全体としての結論、自身の今後の展望について述べる。

第一章ではマジックリアリズムの説明と私が表現したいマジックリアリズムの世界について論じた。一言にマジックリアリズムと言っても様々な表現の可能性があるため、本論文で触れた具体例はほんの一部に過ぎないが、自身の作品の具体例を挙げて論じることで自らの好む傾向がより明確になったと感じる。

自身の好むマジックリアリズムの手段とは、現実的な描写と非現実的な形態との混淆である。第二節で論考した擬人化はその代表例である。何かと何かの間点を狙うような表現ではなく、それぞれの特徴をそのまま残した状態での混淆が、私の表現したいマジックリアリズムであると理解した。

第二章の着色磁器について論じた部分では、自身の原点とも言える着色磁器を表現する発想の始まりと、その技法について述べた。第二節で論じた練込技法と、第三節で述べた彩層技法は、それぞれに思い入れの深い技法であり、技法の良い面と困難な面の特徴については今後の制作に活かすことができると考える。第四節で述べた着色磁器の造形的可能性は、現時点で私が考えられるものをすべて述べたが、今後の制作手段によっては、新しい造形的可能性が出てくるのが期待できる。

第三章では、博士審査展の作品の製作意図と制作工程について記した。自身の作品の制作工程を写真をふまえて段階的に記す作業は、私自身初めて行った行為である。こうして制作工程を記すことで、制作の無駄な部分や変更すべき部分が浮き彫りになった。制作工程を文章としてまとめる作業は、自身の問題点を洗い直す意味で、とても有効であると感じた。

最後に全体のまとめと今後の展望について述べる。本論文を書き始めた目的として、自身の考えを整理するということが一番にあった。私は本論文に着手する前は、日々制作のみを繰り返し行ってきて、自らの考えを整理することを行ってこなかったのである。作りたい作品をただひたすら作り続けた結果として、技法に捕われ方向性を見失い、自身の作品を言葉で説明することが非常に困難になってきた。自身の思考の整理がつかないので、作品で主張したいことに迷いが表れ、完成した作品がなんとも曖昧な、主張の弱いものになってしまった。思考を一つの軸で回転させることができれば、作品の主張も作品自体も強くなると考えて、本論文に着手したのである。結果として、自身が興味のある対象を扱って論考を積み重ねる作業は、自身の考えをより明確にした。思考に優先順位をつけることで、今まで曖昧であった、作品で訴えたいことや表現したい事が見えてきたように感じる。

今後の展望としては、本論文を書くことでまとまってきた思考をもとに、技術的な問題点を解消できるように努力を重ねていきたいと考える。美しい作品は、制作者の意図が明白すぎると言ってもいいほど明白であり、そのため誰からみても分かりやすく、素直な共感を呼ぶ。そういった作品を作るために、思考を言葉で表現する作業は、より良い作品制作への第一歩であると考えている。今後も制作で行き詰まりを感じた時は、言葉でまとめるという手段を取り、解決に向かう手がかりにしていきたい。

参考文献

※参考文献は年代順に記載する

単行本

- ◆ 『現代の陶芸』第五巻、講談社 1975
- ◆ 谷崎潤一郎 『陰翳礼讃』 中央公論新社 1975 (1933年発表)
- ◆ 柳田國男 『年中行事覚書』 講談社 1977
- ◆ 太田博太郎 『床の間—日本住宅の象徴—』 岩波書店 1978
- ◆ 『日本の絵巻』6 鳥獣人物戯画中央公論社 1987
- ◆ 松井康成 『宇宙性』 講談社 1994
- ◆ 安蘇谷正彦 『神道とはなにか』 ペリかん社 1994
- ◆ 『現代・見立て百景』 INAX 出版 1994
- ◆ 岡倉天心 『茶の本』 講談社学術文庫 1994
- ◆ D・クライン/W・ロイド編 『ガラスの歴史』 1995
- ◆ 『新・坪庭考』 INAX 出版 1997
- ◆ 『角川日本陶磁大辞典』 角川書店 2002
- ◆ 『となりのトトロ』(徳間アニメ絵本) 徳間書店 2002
- ◆ 『日本のデザイン』 紫紅社 2003
- ◆ 高岡一弥・久留幸子 『きんぎょ』 ピエ・ブックス 2003
- ◆ 『人間国宝辞典 工芸技術編』 2006 芸艸堂
- ◆ ガブリエル・ガルシアマルケス(鼓直訳) 『百年の孤独』 新潮社 2006
- ◆ 『大辞林 第三版』 三省堂 2006
- ◆ 山本三千子 『室礼おりおり』 NHK 出版 2007
- ◆ 小林玖仁男 『日本の室礼』 求龍堂 2008
- ◆ 『きものの文様』 世界文化社 2009
- ◆ 『世界鳥類大図鑑』 株式会社ネコ・パブリッシング 2009
- ◆ 種村季弘 『魔術的リアリズム』 ちくま文芸文庫 2010
- ◆ 山蔭基央 『よくわかる日本神道のすべて』 講談社 2011
- ◆ 竹中敬明 『四季の年中行事と習わし』 近代消防社 2011
- ◆ 和田京子 『妖怪寓話』 青幻社 2012
- ◆ 白井明大 『日本の七十二侯を楽しむ』 東邦出版 2012
- ◆ 横浜美術館 『はじまりは国芳』 大修館書店 2012
- ◆ 吉岡幸雄 『王朝のかさね色辞典』 紫紅社 2012
- ◆ 濱田信善 『日本の図像 漫画』 PIE BOOKS 2013
- ◆ 『奈良美智写真帖 2003～2012』 講談社 2013

図録

- 『ベネチア・ガラス美術展』 東京新聞社、中日新聞社 1982
- 『開館四十周年記念特別展 国宝 源氏物語絵巻 図録』 五島美術館
2000
- 『ルネ・ラリック展』 ファンデーションカジカワルネ・ラリック総合研究所
2003
- 『没後 400 年特別展長谷川等図録』 毎日新聞社 2010
- 『没後 150 年 歌川国芳展』 日本経済新聞社 2011
- 『モザイク美の世界』 箱根ガラスの森美術館 2013

雑誌

- 『季刊 つくる陶磁郎』 37—特集 練込と象嵌 双葉社 2006
- 『MONOQLO プライム日本のしきたり』 普遊舎 2011
- 『炎芸術』 No.116 2013 冬、阿部出版株式会社 2013

謝辞

本論文を作成するにあたり、豊福誠教授、島田文雄教授、藤原信幸准教授、片山まび准教授に、丁寧かつ熱心なご指導を賜り、心より感謝いたします。

主に技術面においての細やかなご指導をしてくださった陶芸研究室の教員の方々に感謝いたします。

また、寝食を共にし、一人ではできない作業の手伝いをしてくださった陶芸科の学生の皆様にも感謝いたします。

たくさんの方々のご助力があり、本論文と作品を完成させることができました。

本当にありがとうございます。

小林 佐和子