

阿部出版刊「陶 三輪栄造作品集」出版記念
三輪栄造遺作展



彩陶庵本館ギャラリー
2000年9月1日(金)~9月7日(木)

第 1 期 「起」草創期 1970~1978



第 2 期 「承」円熟期 1978~1988





第 3 期 「轉」轉換期 1988 ~ 1995



第 4 期 「結」茶陶期 1995 ~





1994年5月20日(金)～5月25日(水)

彩陶庵本館ギャラリー

三輪栄造・香りと水の器展

両極の土 三輪栄造の三つの顔

金子賢治（東京国立近代美術館学芸課長）

三輪栄造さんは三つの顔を持っている。一つは萩という古くからの産地で、具体的には三輪休雪、休和の仕事の手伝いの中から学んだ感覚、技法による仕事である。それは主に日本伝統工芸展に出品された作品に見ることができる。第26回展の『白萩灰被り面取花入れ』（79年、初入選）や第30回展の『陶筥』（83年）、第38回展の『萩窯変鉢』（91年）、また第13回新作陶芸展（伝統工芸の陶芸部会展）の『萩角皿』（85年）などがそれである。

白萩釉や窯変、陶筥の削貫など、三輪家の伝統をよく受け継いでいる。と同時に、面取花入れは栄造さん得意のものだし、また『萩窯変鉢』のようなロク口の独特の調子も忘れ難い。特に栄造さんのロク口の仕事の特徴は、個展などでよく見られる壺のフォルムに典型的に現れている。それらは、伝統工芸展で支配的な、丸々としてかなり肥満気味に定形化して硬直した壺形とは違い、フォルムのバランスがよく吟味されたものである。また『萩角皿』や『窯変角皿』（第26回展）などの類いも堂々たる作品群である。こうした一連の作品は栄造さん自らが「誰が見ても萩焼だというような仕事」と語るものには違いないが、しかし子細に検討してみると看取することのできる、そこに貫かれている個性的な試みを見逃してはならないと思う。

二つ目は88年の「男のネック」展を契機にして試みられてきた方向である。この展覧会は文字通り首の回りということと、障害という意味にも使われる「ネック」という言葉を広く捉えてテーマにし、個々の作家の通常の仕事とは離れた、意外性のある制作が求められた展覧会であった。

こうした提案は栄造さんに大きな刺激を与えたようで、自由な発想で楽にもの作りを行う絶好の機会になったようだ。

考えたのは鉢と花入れ。頭の中を整理するためちょっと考えただけ。割と楽にできちゃったのね。すごく楽しかった。次から次へと。とにかく日常のものではないから。発想に関してはほんともう遊びの感覚で、堰を切ったように、じゃあ今度あれやってみようかこれやってみようかなって感じ。

彼は「ネック」を前者の意味に取り、それに若干遊びの要素を加えた作品を出品している。鉢形の一か所を切って襟形に曲げたもの、花入れを土の板で巻いて、あたかも襟のように広げ、さらにベルト状の土の板を巻いた『ハーフコートの男』などである。

こうした自由な発想は、さらに新たな制作につながった。例えば『ハーフコートの男』は板の処理など比較的有機的なフォルムを意図している。これを一層無機的に展開したら、完全な板状で手の痕跡を残さないものにしたらどうか。こんな年来の発想が具体的な制作と結び付き始めていた。

それに拍車を掛けたのが、以前に見ていた、明治村のザビエル教会でのザビエルに捧げる茶会のビデオだった。そこでは茶会の道具の一切に、桃山時代のいわゆる南蛮工芸が用いられていた。その中のクルス入りの水指が栄造さんの創造力をいたく刺激したのである。

ここから出来上がったのが世にもユニークな水指である。それはクルス入りならぬクルス形の金銀彩も鮮やかな水指（90年）であった。またそれはさらに三角柱形のものへと発展した。この幾何学的に整然とした造形感覚は、第一のところで述べたバランス感覚にとてもよく通ずるものである。

これがより一層大規模に展開されたのが「雪月花展」（91年）である。これには角柱形、三角柱形、台形形など、様々な無機的、幾何学的形態をした器が、金銀彩、シルクスクリーンによる鮮やかな原色に包まれ、単体ではなく一種の集台体として展示された。ずっきりと立ち上がった器体と微妙なカーブを描く口作りの対比がシャープで凜とした感覚の器が、数の集合と華やかな色感の中でにぎにぎしい装飾的空間を作り上げた。

こうした設置作品に至るには、その間携わった陶壁の経験が大いに与かっている。4トン半の土を使った5メートル四方の一大モニュメントは、栄造さんをして土や陶というものに対して「関き直」らせ、意識の中での床の間という枠組みを解体させてしまったようである。

三つ目は「あそびのシンポジウム」（彩陶庵主催）に出品された、栄造さんがラーメン・シリーズと呼ぶ、『MY MIND』である。

栄造さんは東京へ来るとよく東急ハンズに寄る。特に目的はなくてもなにか焼物に使えるそうで面白そうな道具を買って帰る。その中に注射器のような形をしたアマチュア用の土の紐作り器があった。ネック以来の刺激はその器械のことを思い出させ、全くこれまで考えもしなかったような自己と土との関係を作り出した。この『MY MIND』はネックに発していながらその系列を超えている。つまりこの作品は完成を予測してはいないのである。土と炎の成り行くままなのである。

こうしてみると、もともと第一の系列だけであった栄造さんの造形思考は、第二と第三の両極端の方向に拡大していったことが分かる。第二は「土から陶へ」の徹底的なコントロール、第三は「土から陶へ」の成り行きの観察。つまり栄造さんの造形思考の拡大とは、土と陶の適度の共存関係にある第一系列、いわばその共存関係の中で不問に付されていた土の内部に、人間の意識とは無関係にしっかりと存在する土の本質を取り出そうとしたということである。

第一系列、つまり伝統的な陶芸制作、器制作といわれるものは、土を立ち上げていった長い歴史の中で作り出されてきたものである。ところがそれが長い時間を経る中で、あたかも既に

前提として存在したかの如く受けとられることになる。こうなると自己表現を基本とする作家的制作は機能を果たせなくなり、せいぜいが過去の模倣に終始することになってしまうのである。作家的制作にはその第一系列を成立させてきた前提に常に立ち返ることが必須の条件なのである。

栄造さんの造形思考の拡大とは、まさにその過程であり、そうした真摯な追求の姿勢がユニークな水指や「雪月花」の器群を生み出してきたのである。今回の「香りと水の器展」でもバランス感覚に満ちた無機的な造形性を展開してくれることだろう。



1996年9月6日(金)~9月12日(木)

彩陶庵本館ギャラリー

三輪栄造・茶陶展

三輪栄造の茶碗 新しい定番の登場

金子賢治(東京国立近代美術館学芸課長)

栄造さんの作品に十字型をした『金銀彩水指』(90年)というのがある。これはたまたまビデオで見たザビエルに捧げる茶会で使われていたクルス入りの水指に強い刺激を受けての制作であった。

この作品が同種の水指の一連の作品や「雪月花展」(91年)などで、幾何学的な整然とした

造形感覚の持ち主としての栄造さんを強く印象づけた重要な作品系列を生み出すきっかけとなったのであった。

ところがこの茶会のビデオから受けた刺激の重要なことは他にもあった。「私も最後は茶碗をやりたいと思ったのはそのビデオを見てから。それまでは漠然と茶碗屋の倅だから、いつかはね、茶碗作らなきゃいかんっていう、消極的だったけれども、それを見てから積極的になった。」(註1)

かつて栄造さんはこうも語っている。

「茶碗と言われてもね・・・(苦笑)器であれば良いわけだから。ただパターン化された茶碗の世界とは関わりたくない。単なる道具としての器ではなく、自己表現の手段としての茶碗を目指したいな。」(註2)

「自己表現の手段としての茶碗」。これは一体どんなものだろう？そんな茶碗を作るということが果たして可能なのだろうか？しかしそれが可能だと踏んだからこそ消極から積極へと変わっていったのだろう。

「茶碗にも概念を盛り込むことができる」と、かなり前のことになるが15代の楽吉左衛門が私に語ってくれたことがあるが、おそらく茶碗の上の自己表現とはこのようなものであろう。周知のごとく、楽家の茶碗制作はもっぱら「手捏ね技法」による。土を円板ふう引き延ばし、そのまわりを締め上げるようにして少しずつ立ち上げていく。楽吉左衛門は全くデッサンなしにいきなり土に触れるところから始める。この手と土の交感はその中に不断に新しい感覚を生起させる。それは新たな自己に対する認識の進展である。そしてそこで発見された新しい自己(自己意識)は次々と土のプロセスに溶け込んで形になっていく。

「茶碗というのは、特に約束があるわけではないし、お茶が喫めればいいわけです。結局それだけのことで、自分の意識にひっかかるものだけで作ります。」(註3)

この発言は栄造さんの「器であれば良いわけだから。」という言葉と見事なほどに照応する。この地点から「自分の意識にひっかかる」ところまで、この間が埋められれば自然に茶碗を制作することができようになるであろう。そしてその過程が現実化したのが、「土から陶へ」というプロセスをもっぱらにする芸術の両極へ制作を振ってみたことであった。

この両極への振りとは、栄造さん自身が「誰が見ても萩焼だというような仕事」という土と陶が適度な共存関係を保っている伝統的な器制作が、一方では前記の水指のように形を徹底して作りだし、「土から陶へ」を完璧にコントロールしようとした仕事へ。もう一方ではラーメン・シリーズのように「土から陶へ」を成り行きに任せる仕事へと広がっていったことをいう(註4)。

現代美術を見るときにはそんなことは想像だにしないが、いったんその視線が陶芸に向けられると、「伝統的」と称される器ないし陶芸制作というものが様式的にも実践的にも元々存在したかのような幻想に囚われるのが、現代の「陶芸」をめぐる制作、言説双方にまつわりつく悪習である。しかしその様式は長い人類の歴史の中でまさに歴史的に、極めて合目的・合理的に形成されてきたものなのである。

その長い歴史が詰まった「陶芸」を、職人ではなく、近代的ないし現代的な作家としての方法として採用しようとするとき、その歴史の結果、すなわち出来上がった様式、あるいは概念化した器、などということを受容し受け入れてはならない。それでは過去の模倣にしかならない。桃山陶芸至上論（註5）、柳宗悦の民芸論（註6）、こういうものの行き着く先は結局はそこであった。

そこから逃れ得て真に現代作家としての芸術的方法として「陶芸」を獲得しうる道は、その歴史を溯って、それを自らの芸術的方法として改めて採用し直すことにしかあり得ない。この「遡る」とは、べつに文書としての歴史をひも解くことではない。そんなことをしても結果は桃山陶芸至上論、民芸論と大差ない。

問題は具体的な形としての器、あるいは概念としての器に至るまでの素材の流動である。つまりその両義の「器」に至るまでに土がどのように立ち上げられていったのかということ自らの実体験でつかみ直すことである。

それでこそ初めて、器も「土から陶へ」の一過程で出来上がってきたものであり、それ以外に土はもっと自由に動きまわるもの、動かせるものであることを認識しうるのである。ここで、職人ではなく、真に現代作家としての芸術的方法として「陶芸」を選び取ることが出来るようになるのである。これがすなわち、「自分の意識にひっかかる」ものだけを制作するということなのである。あとはそれを茶碗に適応すればいいだけである。

栄造さんは昨年、ということは武蔵野美術大学を卒業して26年目、自分自身の登り窯を築いてから10年目で初めて茶碗を作ったことになる。さぞや大きな決意で茶碗制作に踏み切ったことだろうと、そういう話にふってみても本人はいたって冷静で、「特に特別な思いはない、自然の流れで・・・」と、淡々としている。

もちろん茶陶の中心である茶碗を初めて作って意識しないわけではないのだが、それさえ自然に受け入れられるという気持ちのあり方なのである。それはとりもなおさず、茶碗といえども「土から陶へ」という「素材のプロセス」+「そのプロセスを進行させる技術」の総和からなり、そういう種類の幅広い造形（工芸的造形）の一つとして相対化されている故のことなのである。

側面がほとんど垂直に立ちあがる安定感のある特徴的な茶碗。

そのフォルムは、張りが適度に抑えられて最大の膨らみが重心よりもやや高めにつけられた栄造さん独特の壺群のバランス感覚など、これまでの個性的な試みをよく受け継いでおり、その延長上に作り出された、新しい定番とでもいうべきものなのである。

註1 インタビュー

註2 「陶子」創刊号

註3 以上、15代楽に関する部分は、金子「二人の茶碗に見る類似性」（「炎芸術」23）など参照

註4 金子「両極の土—三輪栄造の三つの顔」（三輪栄造個展カタログ、彩陶庵）

註5 金子『「土から陶へ」の認識論』（西武百貨店「陶芸の現在性」展カタログ）

註6 金子「国画会工芸論」（「第70回記念国展工芸部」カタログ）

