

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第27回

炎の育む金属の水滴が呉須の青い 磁肌の表面に結露する

近藤高弘氏の工房探訪 (2004年6月29日)

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

清水焼団地は、京都東山、五条坂の清水寺のふもとにはない。東山トンネルをぬけた山科の盆地に、陶芸の町はある。昭和40年代初めころ、京都市内では登り窯が禁止され、多くの陶工や陶芸家は京都市の幹線によって当地に移住した。呉須の染付けで雄渾の絵柄を誇った近藤悠三の仕事場は当初清水寺に登る参道の奥、両側に焼き物店が軒を連ねる坂道突き当たり右にあった(現在は記念館)。が、晩年、悠三自身も清水焼団地から程近い西野山岩ヶ谷にふたつめの仕事場を持った。現在この仕事場で制作に打ち込んでいるのが、孫にあたる近藤高弘。卓球の覇者として鳴らした高弘氏は、1982年に法政大学を卒業後、競技の関係で協和発酵に入社するが、祖父晩年に至り、家業に開眼する。脱サラを遂げた高弘氏は、1985年、京都府立 陶工訓練校修了、86年には京都市立工業試験場の課程を修了して、30歳を目前に、陶芸家としての道を歩み始める。93年には「日本の現代染付陶芸——近藤悠三・潤・高弘三代展」が日本の主要都市を巡回。大胆にして奔放な祖父。端正にして直裁な父。このふたりの先達の染付けに対して、前衛書道やシュポール・シュルファース系の抽象絵画を我が物とした孫の絵柄は、最初から明確に一線を画してい

た。新人離れた絵付けの成熟は、斬新な形態の器と見事に調和して、注目を浴びる。狭い意味での陶芸のみではなく、隣接領域の芸術動向にも鋭敏な感性を張り巡らし、食欲かつ主体的にそれらを血肉化してきた努力が、すでにこの時期に開花したといえよう。翌94年には京都市芸術新人賞を受賞。2000年には千住博、池坊由紀との領域横断の三人展「イマジネーションは時を越える」が全国を巡回。今や若手/中堅の創作陶芸家として、近藤高弘の評価は揺ぎない。

山科の窯場

山科の工房は、東山を背に、山科盆地を見下ろす山麓の傾斜地に安らっている。母屋とは庭を挟んで反対側に位置する祖父の木造の仕事場には、薪併用の電気炉三台を囲んで、轆轤場や削り場が設えてある。乾燥のための室が一杯になったあたりでひと窯焚く、というのが標準的な仕事の段取りとなった。素材は磁器が中心。繊細な土を用いるが、最近は素焼きの後、本焼きを3-4度と繰り返し焼成する手の込んだ作品が多い。作品が大きくなればなるほど、冷却の途中で冷め割れが発生しやすい。そのため、最終工程での破損を防ぐべく、窯はオムロン^①のコンピューター制御に重宝している。

還元には松の薪を用いる。経験的にみて、ガスよりも染付け（コバルトによる絵付け）の発色がよい。発色といえば、釉薬も重要で、石灰釉の融剤に柞灰を使用する。その品質は天然ゆえ変動が激しい。高弘氏は宮崎産のものを、品質が高く安定している時期を見越して、ある程度まとめて購入しているという。

6月29日にその山科のアトリエにお邪魔した。ちょうど昨日窯入れをしたということで、窯室には余熱が籠もる。熱気に当てられ汗びっしょりになって戸外に出ると、池を巡らした広大な庭には家鴨〔名前：カモチ〕が我が物顔で歩き回っては、来客を出迎える。家人やお弟子さんたちを自分の同族と思ってか、人間に連なって行列する。その傍らには虎猫も二匹〔名前：チグラージャと坊ちゃん〕、悠々と庭を徘徊し、風の通る仕事場のたたきに寝そべては、来客に甘える。窯場から裏の山裾にかけての斜面に、登り窯よろしく、新築の仕事場を増築したのが、10年ほど前。築10年を迎えるこの増築部は、高弘氏の素描をもとに建築家に図面を引いてもらったものだ、という。

増築一階中央の吹き抜け天窓の部屋には、粘土板を整えるための米国製のスラブ・ローラー。日本製ではこれだけの大きさのローラー一台はなかったのだという。1ミリ単位で厚みの調節が可能で、手で操作のうえ、成型した素材を寝かす棚が横にある。高弘氏も初期には電動轆轤を用いた壺を制作していたし、蹴り轆轤も操れるけれど、最近では球形の造形が必要な場合を除くと、もっぱら木型による成型を組み合わせ、複雑な形態を造形するようになってきた。木型の多くは自分で工作するが、複雑なものはラフ・スケッチを描いて制作を依頼する場合もある。ただ頭でいくら考えておいても、実際に制作に入ると、1センチや5ミリといった、微妙な調節と計画変更が、随所で必要となる。また同じ形状の作品は、せいぜい4-5個しか作らない。同じ形態の作品を量産するなら、石膏型を用いた鋳込みという選択もあろう。だが高弘氏の場合、

次々と違う形を作るには、その場その場で木型の組み合わせのほうが有利。また鋳込みは実際にやってみると、器の形状が複雑なため、焼成で割れることが多く、技術的に困難だった、という。窯づめにも、企業秘密ではないにせよ、無論さまざまに工夫はあるという。制作が軌道に乗るまでには、かなりの試行錯誤があった様子だ。

土の仕込みと絵付け

粘土の準備についても若干触れておこう。高弘氏は、引き白^{ミル}は使わない、という。ミルでは粒子が揃い過ぎるので、かえって焼成の際に、割れやすくなる。もっぱらスタンパで突いて粘土を準備し、粒子にささくれた状態を作るようにし、粘着力を高めるのだという。土は兵庫出石の磁土と、天草の陶石を併用している。祖父の代であれば、こうした生地を轆轤^{いすし}でひねり、染付けに移った。祖父はそれを陶画と呼んでいたが、画面が立体の曲面である以上、絵付けと轆轤の作業とは、互いに互いを意識した工程となる。両者をまったく分離した板谷波山のような場合もあるが、一般には轆轤を回しながら絵柄を考え、また器の形を思い描きながら絵柄を構想するという相互作用が不可欠だろう。だが高弘氏の場合、90年代に抽象画に親しんだ経験もあり、今では制作の中心は方形を組み合わせた立体となった。このため成型に轆轤を用いることは少なくなったが、それでも絵付けには、隣の畳部屋に御座を敷き、あぐらをかいて筆を取るのが、姿勢も安定し、精神的にも集中できる。

という次第で絵付けだが、呉須による絵付けは、近藤悠三以来の御家芸。毛足の長い筆のほうが顔料の含みがよく骨描きには適している。とはいえ、最近では原材料が払底して、なかなかそうした長毛の筆は手に入らない。わざわざ無理をいって作ってもらったこともあったが、なぜか使い勝手はいまひとつだった。呉須の青の発色はコバルトによるが、コバルトは摩擦熱を嫌うためか、顔料の準備には機械に頼らず手擦

りが必要となる場合もある。天然呉須は酸化コバルトのほかにマンガンや鉄などを多く含み、発色に味わいが深い。とにかく高価。呉須の青は還元反応による発色だが、マンガン、鉄などを含めて人工的に合成された合わせ呉須は、発色が派手であったり藍色に奥行きがなかったりする。近藤家では、天然呉須7割をベースに後は合成した呉須3割の両方を合わせて好みの発色を出す工夫をしている。いずれにせよ呉須はお茶で解くのが秘訣といえれば秘訣。どんなお茶でもよいがタンニンが布海苔のような役割を果たして、顔料を凝縮させるので、運筆もキレがよく、発色もよくなる。近藤家では煎茶の煮出し汁を用いているが、腐りかけくらいの方が効果が高い。水で解いたのでは絵が滲むようで、線が弱くなる。アラビア・ゴムなどを繋ぎに入れる同業者もあるが、このあたりは御里の知れるところで、いっかなお茶の効能には敵うまい。

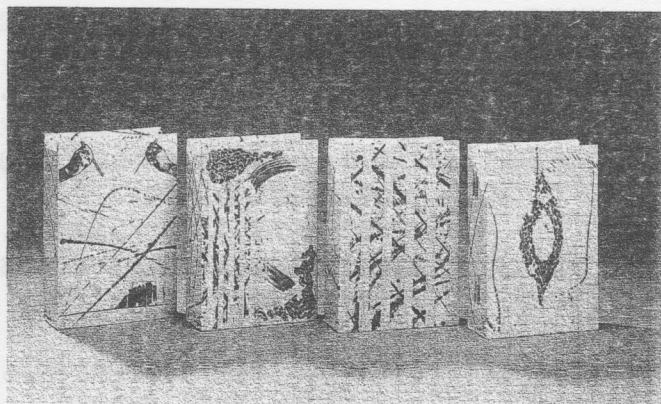
職人氣質から作家志向へ

奥様に誘われて二階にあがり、見晴らしのよい応接間に車座になって話を伺った。新築部も木造で、切り妻屋根の峰の部分が南北方向に伸びており、屋根の斜面に沿って三角形の切り妻になった漆喰の壁には丸い窓が嵌まっている。この小さな教会堂を思わせる和洋折衷(?)の船底天井にそって、廊下状の空間が確保され、そこにはイラン

で制作する祖父の姿を写した写真や、三代にわたる展覧会のポスターが展示されている。この中央の回廊の東側に、山科盆地を一望に臨む応接間。ここも天井は抜けていて、梁や屋根裏の木組みの視覚的効果を生かしている。窓を切った東側は床から1メートルほどの高さまで、三段の書棚が壁を覆っており、専門の文献や展覧会図録の類いが整理されている。南側の戸棚は部屋の外側の階段の側に開くガラス戸棚となっていて、古陶磁の破片などが陳列されている。こうして東・南・西とコの字型に部屋を囲む棚のうえには、父上の作品を含む器や、陶磁の破片が並べられている。10人程度が楽に集える広さが確保されていて、その北側には露台のテラスが広がる。桜の木を囲むようにコの字に巡らされた、この雨ざらしの木製のテラスには、先ほど来の家鴨や猫もやってきては、来客におねだりを繰り返す。春は桜、秋は楓が見事で、野外の宴会にも最適な環境は心憎い。冬の雪景も格別、テラスの奥にも、作家の仕事場。そして舟形天井の西、すなわち山裾側の一隅には、天井を網代で演出した、長方形の一角が設けられ、肩幅よりやや広い和机が、あぐらをかいての書や絵付けに適した、こじんまりとした仕事場を提供している。

京都市内五条からの引っ越しにともなうて、昭和40年代には共同窯がなくなった。京焼の陶芸家たちはこれに代わって、ほと

んど個人でガスや電気窯を用いて制作するようになった。五条の登り窯の時代には、それは活気があったし、利点といえば、容易に他人の仕事の様子を眺める機会の得られたことを、祖父は懐かしがっていたという。作家と職人とのあいだにも良い意味での緊張感があったらしい。職

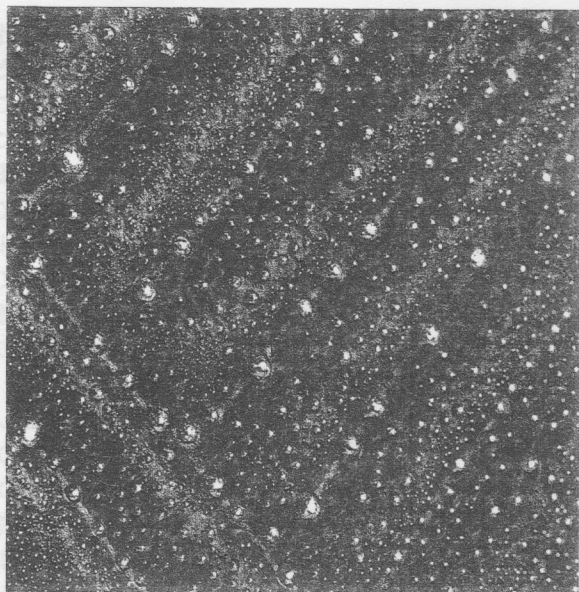


近藤高弘 ドローイング 1992

人気質の窯焼きさんや絵付師、轆轤師が、有名な作家の仕事ぶりを見て、腕は自分のほうが上だと豪語しかねない有様だった。また、当時新進の作家・八木一夫氏や鈴木治氏が登り窯の一番悪い場所の捨て窯を使ってオブジェを焼いてみたりする、といった前衛運動へのきっかけも得られたのだろう。「つまり、器からオブジェ、職人から芸術家までの陶磁器がすべて同じ登り窯で焼かれていた。窯場はいわば展覧会会場であり、技の暗黙の情報交換の場であり、お互いを切磋琢磨させるコミュニティーであった。そういう意味では、江戸時代の仁清、乾山による京焼の創生期、そして昭和時代の特に共同窯時代は新たな京焼の発展期といえただろう。そして、その後共同窯が無くなり、京焼はより個人作家的方向になっていく。確かに、個々の仕事場で安定した電気窯やガス窯による新しい独創的作品が京焼の陶芸界の水準を常に押し上げてきた。現在、個人作家の数、その作品の多彩さと水準は世界的にも突出しており、そういう状況からみれば、現在の京焼は成熟期といえるかもしれない。しかしながら、京焼全体の産業としてはバブル以後沈滞している。そのため、伝統的職人技の継承や後継者の減少は否めない。京都の陶芸は、伝統的な技や素材扱いの深み、奥行きがあるからこそ、それを土台にして独創的な作品が生み出されるのである」(近藤高弘)

作家としての抱負

このように社会環境が時代とともに変わるなかで、近藤高弘氏自身は、当初から作家としての志向を貫いている。日常品を作るなら、大量に反復生産して値段を押さえ



近藤高弘 New works in porcelain and glass (2004年5月10日-6月2日) より

ることもできるだろう。だが自分がめざすのは、あくまでも一品あるいは少数しか同一の形態をもたない、立体造形作品として磁器であり、ひたすら自分の作りたいものを作りたい、というに尽きる。とはいえそれは、作家としての自分の仕事を後世に残したい、といった意識ではない。良い作品ができれば、それは作家の意志とは無関係に、自ずと残ることだろう。そもそも磁器染付けという範疇にもとらわれたくない。ここ数年、藍色の呉須の磁器表面に、銀やプラチナの金属粒子が「結露」する作品を作ってきた。あたかも冷たい器に水滴が結ぶようなひんやりとした効果を、窯の炎という高熱を通して表現してみたかったからだ。熱で溶けた金属が、磁器の表面に球状に盛り上がった状態で凝固するには、適切な温度を維持せねばならない。

セラミック作家として立つことを決意したのが、人生の最初の転機なら、この金属の利用が第二の転機だった。そしていま、エンジンバラ滞在[2002年9月~2003年12月末]をきっかけに、磁器とガラスを結び付ける試行に取り掛かっている。陶器とガラスを

組み合わせる作家はいるが、磁器とガラスという組み合わせは未知数だろう。これが自分の第三の転機となることだろう。素材については柔軟でありたい。セメントなどを取り入れるのもよい。エジンバラでは、磁器制作のために、地元の作家たちはわざわざ値段の張るリモージュ（フランス）の土を取り寄せていたが、地元では軽視されていたコーンウォール〔バーナード・リーチが窯を持ったことで有名〕の土は、使ってみると、ことのほか扱いやすかった。信楽の土にしても備前の土にしても、今のものは昔のものとは違っている。このあたり、既成観念にとらわれなくてよいだろう。工芸と彫刻との区別や、何が伝統で何が現代アートか、などという議論はあまり気にしなくてよいと思う。むしろ大切なのは、日本の陶芸が国内での自給自足に留まるだけでなく、国際的な土俵で認知されることだろう。それも単にクラフトの領域に位置づけされるだけではなく、いかにしてアートとして認知されうるか、が問われるだろう。

近年、日本の工芸的造形は、ニューヨークをはじめとする海外の関心を惹き、アート・ディーラーや収集家の数も着実に増えている。また、海外の美術館、博物館などでも陶磁を素材とした現代作家の作品をコレクションする機会が多くなってきている。ただ海外のコレクションの場合、ギフト（寄贈）を受け入れ条件にしてくる場合がある。自分の場合、ギフトはお断りして必ず買い上げてもらうようにしている。あくまで収集する側が、こちらの作品に価値を見いだしてくれることが前提だからだ。

最近、自分の作品はやはり「京都市」と評されることが増えてきた。あえてそのことを否定しようとは思わない。ただ京都と

いう既成観念の枠にはとらわれたくない。中途半端な伝統回帰にはなりたくない。工芸であれ、現代美術であれ、そのどちらかの極にまで行けば、そこで初めて古典のなかの本質が見えてくるだろう。そこに現れてきたものが「京都らしさ」と呼ばれるならば、本望といってもよい。近藤家の伝統を云々する方もあるが、受け継ぐ意識というのは逆説的なもので、三代のひとりひとりが自分を初代と思えばこそ、開ける道がある。これは樂焼十八代の樂吉衛門さんも同様のご意見だと耳にしたことがある。蓄積があるから継承できる、というものではない。伊東陶山だって、清水六兵衛だって、大変だろう。伝統とは変わるもの、変貌であり進化の過程であって、時代に対応して組み替えてゆく作業なくして、伝統とは言えないだろう。

それでも日本とか伝統といったものを意識したのは、イギリス、スコットランドの滞在経験からだろうか。向こうではあくまで作家の意志に沿って材料を加工する。土に合わせるとか、土の味を引き出す、といった考え方は、語ってみても、容易に理解してもらえなかった。材料と技法と技量との探り合いや協働のうちで、どちらが主体ともいえない、相互依存の曖昧な領域に突き当たる。こうした感覚が、あるいは日本的な伝統と呼ばれるものへの回路となるのかも知れない。逆に日本に戻ってくると、青磁にせよ白磁にせよ、難しいなと思うのは、何をやってみても、すでに誰かがやったことに似てしまうことだ。誰にも似ていない世界を探ることで初めて、自分の世界が見えてくる。ガラスと磁器の組み合わせで模索しているのも、そのことだ。

*以上は、共同研究会「京都を中心として伝統工芸その過去・現在・将来」の共同研究員の皆様と、近藤高弘氏のアトリエを訪れた際のメモより再構成したもの。近藤氏からはわざわざ校閲の労を執っていただいた。とはいえ記録者の未熟から、なお多くの有用な情報を聞き落とし、また作家の言葉を歪曲して伝えているか、と恐れている。この場を借りて、ご多忙のなか長時間にわたる訪問に対応していただいた近藤家の皆様、また当日のご案内の労を取っていただいた、栗本夏樹先生に、深謝を表します。