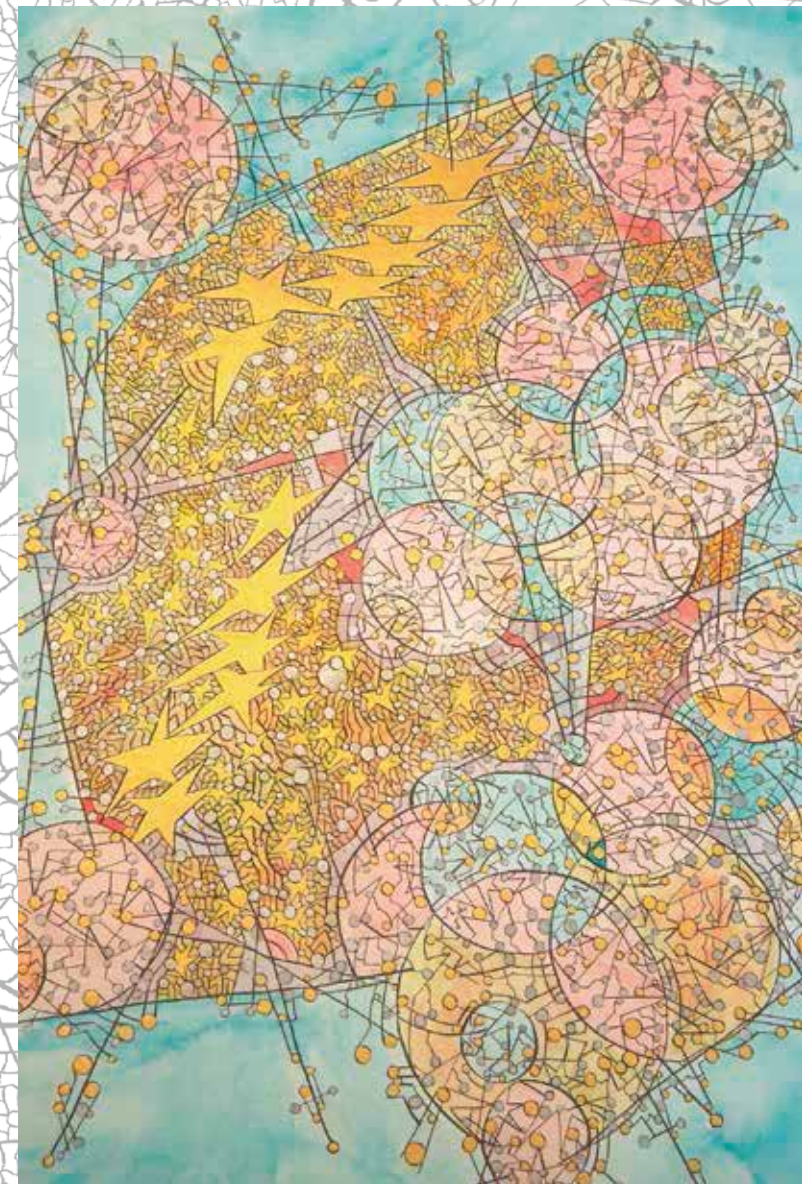
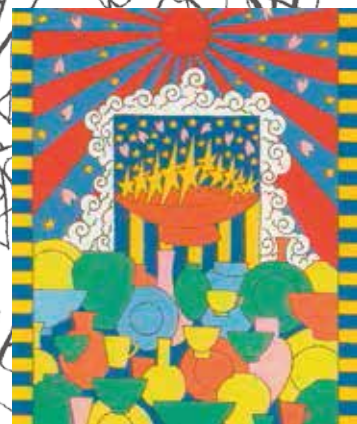


談

鈴木秀昭 vs 中村錦平

論

鈴木秀昭の模様世界と陶芸の現在 / 将来



鈴木 秀昭
2012年11月14日発行



るるる阿房(中村錦平宅)にて 撮影・與石真由美

談 論

鈴木秀昭 VS 中村錦平

—— 鈴木秀昭の模様世界と陶芸の現在 / 将来 ——

2011年9月15日、そして2012年7月1日、2回に渡って中村錦平先生宅へ伺い、私の作品に関して批評の意味も含め対談して頂きました。

先生の提案で、2008年7月に行なった日本橋三越での私の個展、

「今色絵 スーパーコスモス 鈴木秀昭展」に寄せて先生に書いて頂いた

「秩序と混沌 ワープする模様」の文章を基に、話を進めていくことになりました。

○秩序と混沌 ワープする模様

鈴木秀昭は器物と模様でなるやきものの世界に「耽溺の境地」や「眩惑の気配」をつくりだしています。絵画、音楽、文学などはそうした世界を存在させてきましたが、ことやきもの、それも卓上や掌中の器(＝工芸)にそれを可能とした人はいませんでした。世界規模で見ても新境地の開拓者であり、さらに展開できる人と見ます。

彼はこうっています。「細かくいろいろ描き込むことで小宇宙は深く無限の世界になる」「空想を筆に託して絵付けし、焼く。そんなぼくの器が暮らしのスパイスになってくれたらうれしい」「まだ見たことのないものを見たい」と。ここに彼の模様観がうかがえます。

近代の日本のやきものの模様は、富本憲吉、1920年頃の「模様は模様からつくらず」の自然をモチーフにする模様観に呪縛され続けてきました。富本から3/4世紀ぶり、鈴木はそれを超脱させて「スーパーコスモス」と呼称する色絵模様を当展で開陳させています。

彼の模様づくりの特徴はマチエールに徹底してこだわり、積み重ねてゆくことにあります。1m/m単位の微細なパーツを綿密に、そして自在に面相筆で描き埋め込む。そうして生まれでてくる図と地に緊張を求めて、彼自身の身体と精神の動きを重ねるようにして形成させてゆく。その探求は時として、790℃で7回も焼いて続けられる(それ以上は釉薬の収縮が器胎を自壊さす)。制作途上ハイになることもあるというこの工程は、ある時、濃密極まる美しさ、悦楽的小宇宙へと突如ワープするらしいのです。

九谷の地で学びとった色絵観と情報技術文明固有のヴァーチャルな模様感覚がせめぎあっています。それは生活空間に多様な様相をもたらしてきます。日々の卓上に取り込むのは刺激的ですし、愛玩も可、耽溺生活も可とするものです。どう使うかはあなたの感性、生活観次第というところが、同時代の工芸への模索にもなっていて、やるじゃないか鈴木君、とかつての教え子の展開をボクは見守っています。

器の中の宇宙

中村 この文章は5段落に分けて書きました。まず鈴木君への褒めの言葉から話しましょう。君の作品には「耽溺の境地」とか「眩惑の気配」とかということが際立っていて、すごいということです。それは絵画や音楽や文学などの世界ではあることですが、焼きものや模様の世界でそうした作品はかつてありませんでしたね。

鈴木 そのように感じて頂けて光栄です。

中村 そこで鈴木君は立派だなあ、ということになります。

鈴木 大変な褒め言葉ですね。

中村 そしてその次に「掌中」…手の中、ミニマム宇宙とでもいうイメージが鈴木君の世界に存ると僕は思っています。

もうひとつ、「装飾の力」という近代美術館工芸館がやった展覧会(2009.11.14～2010.1.13)、これ装飾と言いながら模様で面白いものを作っている人は皆無に近いと、そのカタログを見ながら思いました。その中で鈴木君は模様で魅力、面白さを出せる稀な存在なんだと思いました。伝統工芸展などを見に行っても、模様を使っている人は沢山いますが、どちらかと言うと伝統様式の踏襲で「何々模様」と名前の付いてしまったものをアレンジするとか、折衷させるとか、その程度で模様としています。その中にあって鈴木君のものには固有の存在感があります。まずそれが鈴木君の仕事への高い評価です。前記文章の一段落目を終わって、次に「細かくいろいろと描き込むことで小宇宙は深く無限の世界になる」という君の言葉を紹介しました。

僕は、鈴木君のこの文章を紹介するまで「宇宙」という言葉 宇宙とはどういうものかというのが僕の頭の中に入らないものだから…そりゃあ太陽があつて月と地球があつて、ということぐらいは頭の中にあるんだけど、鈴木君のものを見て「ああ、ひょっとして宇宙ってこのようにイメージできるものなんだ」というのを、楽しませてもらえました。

常識とは関係なく、ひょっとしたらこれが宇宙というものをイメージした模様なのかと楽しんだということです。

鈴木 そうおっしゃって頂いて有り難いです。

陶芸の世界には、たしか「器の中の宇宙」という言葉があつたと思います。茶盃の中の小宇宙といった意味合いのことを読んだ記憶があります。

中村 そういえば、そうですね。確かにある種美術用語として「宇宙」とか慣用語的に使う人がいますね。

鈴木僕は文章を読むのが結構好きで、言葉に執着するところがあり、陶芸を始めた最初から「器の中の宇宙」というものが頭の片隅にありました。自分が実際に作り始めて、絵画であれば白い平面に描くよ

うに、僕の場合は立体に模様を描くことによって、様相がまるつきり変わってくるじゃないですか。それで先ほどの言葉とつなげて、やはり宇宙があるというように感じていました。

そしてできればその空間を広げたい、異様な力のある宇宙的な模様にしたいという思いが自然に出てきて、いろいろやった結果、全面に細かく描き込むところに至ったんです。今はそこに焼きもので使える金をプラスしています。金を使うことでより煌びやかな、華やかな世界が出現すると感じています。

今回ローゼンタールとのコラボレーション（2011.10. 銀座三越での個展）を行う機会がありました。事前にテスト焼きしてみるとローゼンタールの素地上では和絵具が剥離して使えなかったために、初めて洋絵具だけで普段の作風に近づける作業をやってみました。そうしたところ、いくら様々なことを試しても和絵具に対して僕が感じていた良さに到達できないことが分かったんです。

中村 二つの話、ともに面白いね。

鈴木 その時、和絵具の良さというのはガラス質の輝き、厚みがあること、そして煌めきと共に下地が透けるということも独特の魅力を生んでいる、と改めて認識しました。

中村 あーそうか、輝いてるよね。洋絵具と確かに違うんだ。洋絵具はペラっとして、厚みを出せず色だけだものね。

鈴木 洋絵具を使って作品を完成させて、それを画廊の人に見せたところ、特にその違いが分かりませんでした。僕にとっては大きな違いだったのですけれど。

中村 なるほど。ではその宇宙観を表わすのに和絵具は有効に働いているわけ？

鈴木 そうだと思います。世界に類をみない利点のある絵具ですね。

中村 それはなかなか面白い活用の仕方であって、和絵具で鈴木君の言うように光っている、厚みがある、硝子体である、ということが宇宙を模様化するために極めて有効であると。君がやきものを学んだのは九谷の地でしたが、九谷の絵具をそんな風に積極的に作品化している人もいなかったし、そうした視点を持つ人もいませんね。

鈴木 その宇宙に関係していることで、例えば砂で描かれた曼陀羅などを見て、その宇宙観の奥深さを感じていて、そこへ近づきたいという思いがありました。曼陀羅を宇宙観を表わすものとしてとらえると、僕の作品もそれにどこか重なる部分があるのではないかと考えています。

そして先生が最初におっしゃった「耽溺」とか「眩惑」が、絵画、文学、音楽にはあるというところで思い出したのですが、僕は陶芸をやる前の若い頃、映画や文学にはまっていた時期があって、その頃に強烈に良いと感じたものが、そういった傾向の耽美的作品だったのです。そこからインパクトを受けた記憶が、作品を作る際に一つの指針として、陶のジャンルで同等のものを作れたら、という願望につながっているように思います。

中村 その文学というのは、具体的には？

鈴木 感動した多くの作家の中で、例えば三島由紀夫や吉行淳之介などが好きでした。たしか三島のエッセイにもあったと思うのですが、実際は善悪が表裏一体となっているのが現実というものだから、善や光だけではなく悪や闇の部分も描くことで、作品に毒を盛り込むことが重要なんだと言っているんですね。

芸術というのは現実の日常の中に必然として散らばっている闇の深淵、その淵に立たせるような恐ろしい部分を持っていないと良い作品にはならないということ。そういった作品を彼らは追求して作っていて、僕は読者としてとても感動したわけです。人工的に作られた傑作と言われる作品に、自分が生きている現実以上の真実味を感じていた記憶があります。

中村 あーそうなの。

鈴木 作り手それぞれにとって良いものがあるとすると、僕の考える良いものは、その時代に感銘を受けた耽美主義的作品の傾向と重なると感じています。

中村 なるほど。

鈴木 漠然とであるにせよ、僕の頭の中にある良きものを目指そうと、上絵の技法を使ってあれこれ模索してきて、そして出てきたのがこの細描であり、和絵具の使用であったわけです。

中村 あー面白い話だな。作家としてあなたがその作品に至る背景というようなものが今の話にうかがえます。

模様で宇宙を作る

鈴木 模様に関係していることで最近思うのですが、金色の魔力というか、本金の色の独特な力を感じています。それは何故だかよく分からないのですけれど。

寺などの歴史的な建造物をみると、権力を持った人たちは豪華で絢爛な建物を建てて金を施し、そこには極楽浄土を示す意味がありました。曼陀羅にも特別な力を表現するものとして、金が使われていたりします。

僕は先ほど言ったように、美につながる非日常を作りたいんですね、日常的なものではなくて。

中村 うん、あなたのもの、どこにも日常性ないよ。

鈴木 ドラマチックで非日常的なものを作りたいと本金を使用することは、極楽浄土を表現するのに金を多用したことに通じるところがあるように思います。金にそういった特別なものを思わせる力があるとして使われたんじゃないか、まあ金自体が貴重なものですが、その色に特別な意味があると僕は感じていて、それは昔の人も思っていたのではないかと。

中村 それはそうでしょう。仏教の現状には、鈴木君がかつて見て感じたようなものはうかがえませんが、あなたの作品に代わって出てきている。かつて存ったものが今の時代の形としてあなたの作品に出ている。普通だったら、模様だから小紋からいくつか取り入れるみたいに、類型化した模様から考えるところが、あなたの作品には過去のしがらみみたいなものが全く無い。出してきた世界が新しい鈴木君独特のものになっていく、それがあなたの売りだよね。

鈴木 僕も昔の模様や小紋を使うことはあります。ただ、それをそのまま使うというのは止めようと考えていて、例えば小紋の柄の面白い一部分を切り取って、一つのパーツとして取り入れます。僕のオリジナルの模様と昔ながらの模様を組み合わせることで、新たな模様を作るわけです。

中村 なるほど。白い生地があるとしたらどのように描き始め、完成させていくのですか。

鈴木 僕は常に焼成を含む焼きもの特有の技法上の問題をクリアすることを考えながら、未だ使っていない記号としての模様、それは骸骨でも蝶々、花でもいいのですが、それをコラージュ的に組み込むことを一つの方法としています。

その場合、アイテムがばらばらで統一されていなくても構わないのです。古典的模様がその中の一つであってでもいいですし、現代的にデザイン化された骸骨であってでもいいわけです。

合理的に考えて、僕自身がその骸骨や花を描く必要はなくて、どこかでデザインされた著作権フリーのものを転写紙にするとか、売られている転写紙の中からピックアップして一つの記号として模様に組み込んだりして、全体の模様を構成していきます。つまり、コラージュと平面構成、そして発想力で僕なりの模様を作っているのでしょうね。

そのような方法をとっているので、陶芸で新しく開発された絵具や新しい材料などにアンテナを張っていて、新しいものが出ると使えるかどうか試しています。

中村 その中で鈴木君の策略みたいなものがあるのでしょうか？例えば記号ならこの手の記号でいきたいとか。構成はこうだとか。

鈴木 それは僕の好き嫌いに大きく関係していると思います。使いたいアイテムもあれば、ダメだというものもあって、その区別するラインを説明するのは難しいのですが、例えば他の人の模様を見た時に、創造力豊かに面白い模様を作っていると思う作品は結構あります。

中村 それは焼きものの世界で？

鈴木 焼きものや他の分野でも、模様を描いている作家の作品ですね。一方で、良くできているのだけれど好きになれない作品もあります。その理由の一つに、漫画チックになってしまっているということがあります。

今の時代はカワイイとかキレイとか、分かりやすい絵が一つの主流になっています。若い人に多いのですが、その人の生きている時代性を反映しているとする、自然に漫画チックになっているのだらうと思います。

中村 うーん、そうなるでしょうねえ。

鈴木 先ほど話したように僕は若い頃、言わばリアリティーのある作品に感銘を受けたので、そういったカワイイとか漫画チックというものに深みを感じられなくて、どうも駄目なところがあるんですね。そこに使いたいかどうかのひとつのラインがあるように思います。

中村 そうすると、鈴木君の作品はポップ的ではあるけれど、漫画チックなアプローチは好きでない、避けるというところがあるんですか。

鈴木 そうなりますね。僕の中で取捨選択しています。

中村 冒頭の君の話で、陶芸を始めた頃に出会った「器の中の宇宙」という美術界の慣用的な語の存在。それを逆手にとって、皿の内面に模様でもって宇宙をイメージ化させる。まさに鈴木流はポップなのではあります。とはいえ今の流行のポップ調には迎合したくはないんですね。

鈴木 そうですね。「カワイイ」や「ワカリヤスイキレイ」とは違うものを打ち出したいです。

中村 うん。なかなか面白い。

鈴木 それから作り方について言うと、先生も僕が習った時によくおっしゃっていたと思いますが、僕も同じだと思っていることとして、「何を」の部分、コンセプトやどういったものを作りたいかという、考え方の部分に時間を費やしたいし、そこが一番楽しい部分ということがあります。

ですから他の分野の多くのアーティストが採用している方法、つまりアイデアや作りたいものがはっきり出てきた後に、自分で全てを作ることにこだわらずに、技術的にうまい人に作ってもらって作品を完成させるという方法にも興味があります。既に作品のボディ（粘土で成形された立体）についてはその方法も取り入れています。さらにそういった方法も採用しながら「何を」の部分を大切にして、新たな作品の幅を広げたいと思っています。作れる時間は限られているので、それは仕方ないことかと。

中村 仕方ないからそれを選択しているということではなく、あえてそうした組み合わせを選んでいる。

鈴木 そうです、はい。

中村 自分とは別の世界とやりあうと言うか。

鈴木 制作過程で、予想以上の技法や知恵が出てくると面白いですね。

ですが市販のものや自分で作っていないもの、人の力を借りたものは劣るという考え方の人がいて、理解してもらえない事もありますね。

中村 今だにいるかなあ。



Untitled 1993年 H43×45×12cm



Nest 1994年 H47×38×14cm

鈴木秀昭展「陶 玉蔓文コスモス/インスタレーション」2003年 世界のタイル博物館



Golden Leaf I 2011年 H100×35×35cm



Basara Angel II (torso: 鈴木良一) 2011年 H36.5×28×20cm



Memento Mori Sake Cup 2011年 H15×10.6×10cm

鈴木 陶芸の分野ではそういうことが結構あります。でも僕は結果的に完成品が良いものになるなら、それでよしと考えています。

中村 陶芸の世界は他のアートに比して、手仕事社会の古い価値観を引きずっているから。

鈴木 なるほど、そういうことがあるんですね。

作る人と作られるもの

中村 僕は先日、「ITO美術館・第十展示室・鈴木秀昭」というDVDを見ました。ここまで器と模様のことを中心に話してきたのですが、そのDVDに出てくる縄文的な作品については話していないので、補いたいと思います。
あの中で鈴木君は縄文について、火焰式土器が好きだと言っていましたね。

鈴木 はい。火焰式土器に刺激を受けて縄文的な作品を作り始めたのは、アメリカの美術大学院でした。

中村 それはクランブルックの時代ですね。

鈴木 そうです。大学院1年目は色絵の抽象的なオブジェを作っていましたが、アメリカへ行ってすぐ気づかされたことに、自分自身の核やルーツから発する作品でなければ良い作品はできないということがありました。そこで自分がどのようなルーツを持っているのかということを考えていたわけです。
2年目にさしかかる時に自然をテーマにして作品を作ろうと思い立ち、制作方法から見直すことにしました。

中村 なるほど。

鈴木 昔から日本人にとって自然との関わりは重要なもので、そういった風土の中で育った僕が自然をテーマにして作品を作ったらどのようなのか、と考えたのです。外国人にも自然をテーマにして制作する人は大勢いましたが、僕の考える自然観とは違っていたこともきっかけになりました。その時に、それまでやっていた色絵の絵付けを自然を表現するための技法として見直してみると、なにか人工的でふさわしくないと感じて一旦やめたのです。

中村 ああ、そう。

鈴木 ルーツを考えるもう一つの手掛かりとして、日本の陶芸の歴史を辿っていく中で惹きつけられたのが火焰式の縄文土器でした。それと日本的な自然観、この二つがテーマになって僕の縄文シリーズの制作が始まりました。

中村 最初は陶土でやっていた縄文的作品を最近磁土に変えたと言っていましたね。

僕はこの前の銀座三越で君がやった展示（2011.10.）で、磁土による縄文的作品を見たんですね。以前見せてもらっていた陶土の縄文と、金や銀を施した最近の磁土による縄文を比較してみると、最近のものの方がはるかに鈴木君の魅力が出ていて、模様をやっている人がコイル状のものを使うようになるのかという、関係がぐっと近づいて見えてきて、鈴木君の縄文の作品も面白いと思わせてもらえたんですよ。

僕は模様の鈴木君が何故縄文なのかと見ていましたが、先ほどのアメリカで日本人として考えた、という話で納得できました。それはもっともな話で、僕もアメリカへ行った時に「自分の国は」ということを嫌と言うほど自問しましたから。異国で同じ体験をした結果なんだろうと思いました。
また、鈴木君は縄文と言ってはいるものの、火焰式土器が持っている溢れるようなパワーとかが僕にはあまり感じられなくて、それはなんでだろうと考えました。火焰土器が好き、だけど作るものは火焰土器の活力やパワーといったものは出ていない。それは何故なんだろうと。
そのことは、我々が日本の陶芸は立派と言っても、その後に出てきた我々の作るものが、かつてのものに比べれば弱くなってしまう、その関係と同じだろうと思いました。

僕なりの火焰式土器に対する解釈として、あれをやるには五感のうちの「触」感覚と「視」感覚の両者が必要になります。火焰土器の面白さと言うのは、その触感覚と視感覚が同時にせめぎ合う魅力にあり、後世の僕らには出来ない感覚の働かせ方だと思います。
もう一つ、この見方の方が大切ですが、僕らが追いかけるべき問題として、縄文の時代にあの土器を作らなければならなかった作り手が、どういう気持ちであれを作ったかという、言ってみれば表現と時代性との関係です。それを追いかけることは不可能ということです。
そこから考えると、我々が制作方法として歴史を辿って陥りやすいのは、技と形式とから入り込もうとして、時代が持つ切実な動機が欠けてしまうことだと思います。
鈴木君も縄文人の気持ちとか、表現しなければならなかった当時の理由を追いかけるはずもないから、縄文をコイルという技と形式で後を追いかけるということにならざるを得ないのだと思いました。
そうであっても、良い意味で、火焰式土器の縄文ではなくて鈴木流の繊細なコイルで出来上がったものと、鈴木君が茶盃でやっている模様とに筋の通った関連が見えて、安心して面白いと思えました。

鈴木 先生がおっしゃったように、粘土の素材が持つ力強さや活力というのは、自分の作品には出ていないと思います。

中村 うん。

鈴木 僕の持っている性格や感性が、そういったところに繋がっていかないこともその理由ではないでしょうか。
僕が火焰式土器に惹かれたのは、その考え方、想像力の面白さ、独創性でした。そこを大切にできなかったので、火焰式をコピー、リメイクすることは考えていませんでした。

中村 うん、同じ質量のコピーなんてできるはずもないしね。

鈴木 はい。そのエッセンスを僕のルーツや感性を通して想像力を働かせて、僕なりの作品を作りたい

かったということです。

中村 当然そうですね。それは感じます、十分。

もうひとつ、鈴木君の縄文的作品から感じたことがあるので話しますね。

富本憲吉さんが「模様から模様を作らず」と言ったのは1925年、その後あの人は白磁を、しかも無地のものを作っていました。

鈴木 そうですね。形も追求していったんですよね。

中村 富本さんは1940年に「製陶余録」にこう記している。「壺を見る上で最も肝要なことは、壺の形」、形とはつまりボディのことですが、「釉薬、上薬や模様は本体である形の上を飾るにすぎない」と言っているんですね。

「釉も模様も美しさを作り上げる上で随分重い役割を果たしていることは勿論であるが」とことわりながらも、「形はその根源であって、立体である壺として生命の源泉である」とまで言いだしたわけです。これは言ってみれば模様で装飾をしていた人が、1925年から15年経って、釉薬や模様より形が大切なんだ、という考え方を持ったということです。

鈴木君の方は、ボディが大切だと言い出しているわけではなくて、盃、ボウルという典型的な茶盃の形を、美術用語的に言う模様と支持体としている、と読めると思います。そこが富本さんの時代とあなたの時代の違いになります。

あなたが磁土で作って金や銀を施したコイル状の作品も見ようによつては、支持体さえも無くしてしまつて、模様のなもので立体が作られていると見れます。

そういう繋がりでもって鈴木君と言う人を解剖すると筋が通り、鈴木秀昭像も描ける。

鈴木 深い読みですね。

実は、この縄文的作品をシリーズで作り始めた最初は、縄文土器と同じように粘土でボディを作り、その表面にひも状にした粘土を貼り付けていました。

中村 へえ、そうなんですか。

鈴木 それがある時から、ボディも全てひも状の粘土で作るようになっていきました。

粘土のひも自体が持つ面白さに着目して、その意味を深めようと考えたのです。

同時に自然物からもヒントを得て、例えば蜂の巣の成り立ち方が、ひもを積み重ねて形を作る方法と共通していると気づき、その方法は自然の法則に沿う無理の少ない作り方になると考えました。

中村 そういう経緯があるんですね。

鈴木 ええ。その頃から何となく、僕には根本的に装飾への嗜好があるように感じていました。

中村 確かにそういったものがあるね。模様で成り立たせた立体みたいなものだからね。

そうなるのは、あなたの特筆すべき特徴だ。

鈴木 特に意識しないで、ひもの集積による立体の装飾になっていったわけですが、それは僕自身の特性なのかもしれませんね。

中村 それはあなたの生い立ちにも見えますね。ITO美術館のDVDの中で君は、焼きものをやった動機は、会社員やサラリーマンは自分には不向きで、アートの方が合っていると言っていましたね。そしてそのアートの中でも生活できそうなのは焼きものだろう、だから陶芸を選んだ、と言っていました。

それを聞いたとき僕は、なんと暢気な大雑把な職業の選び方なのかと、半ば呆れました。また、陶芸を学びに行く学校は瀬戸でも九谷でも良かったと言い、九谷で学んだ後、アメリカの美術大学院へ行く時に、受かったいくつかの大学院の中で最も良いとされている学校だから、クランブルックを選んだとも言っていました。

いつ、なぜ焼きものをはじめたのかと質問するつもりだった僕からすると、自分の進路なり焼きものというジャンルを、なんと大雑把に選んできた人なのかと呆れました。

その一方で、九谷に入ってくると、九谷の人でも気がつかなかったようなジャンルを切り開いていく。入り口は大雑把なんだが、やり出すとえらく丁寧に丁寧に細部にこだわっていく傾向がある。

人生の選択をえらく大雑把にやった挙句に、縁あったジャンルを極めていこうとする。模様の発想とか、コイルの発想とか、自分の人生についての選び方も、人が聞いたら呆れるくらい暢気な選び方をしているのに、いざ入った所では大変に極めていく。

その傾向はマクロに対するマイクロやディテール、つき離して見ることと人には出来ないような接近して見ること、また合理的かと思えば非合理的だったりするわけです。

あなたの模様の特徴に通じるようなことを、人生の節目でもやっているなあと、DVDを見ながら面白がれました。

鈴木 なるほど。無意識のうちに僕自身の生き方が、作品に投影されているということですね。

僕なりに自分の作品について考えてみると、前半でお話した思春期に感銘を受けた天才的な作家たちの作品、そのイメージがずっと僕の中に焼きついていて、至れないにしてもそのレベルを目指さなければならぬという思いが、意識のどこかにあるんでしょうね。

その目指す方法として、たまたま九谷へ行つて色絵や細描といった技術を学んだことと僕の性格が一致して、良いものを作ろうとすると、自然と繊細な雰囲気作品になっていくように思います。

中村 面白いね。

鈴木 そういったことは、茶盃の色絵についても同じことが言えるかと思います。

僕は特に使うことを考えないで盃に模様を描いていて、器の形なので一応使えるけれど、見ることに比重を置いたオブジェ、どこか耽美的な作品として作っているように思います。

中村 そうですか。

鈴木 そのような考え方で制作しているので、これまで自作の茶盃でお茶を飲んだことがありませんでした。最近ある展覧会で茶会をやって貰って、実際に自作の茶盃でお茶を飲んでみると、予想に反して悪くないと感じたのです。そう感じたのが僕一人かと思ったのですが、他にも同様の意見の人がいて、意外でした。

中村 いい話だね。

鈴木 むしろ盃の内側全面に模様がある方が楽しいと感じましたね。

中村 色絵の茶盃というと仁清とか永楽とかありますね。あれは内側には意図的に避けているのでしょうか、白生地そのままであったり、あるいはまれに真黒にしたりしています。鈴木君のように、盃の内外に模様を行き渡らせているというようなもの、それこそ「盃の中の宇宙」といった考え方を模様で作り出してはいませんね。仁清風の生地とか磁器ものの内側は、全てがそういう状況であって、鈴木君の模様で描き込むさまは、初めてのものだと思います。

鈴木 そう言えば、模様で全面を埋め尽くして描いてある盃を見たことがないですね。

中村 しかもあなたのやり方は徹底していて、高台の内側や、時にはその断面にまでやるじゃないですか。

鈴木 それは僕なりに盃の宇宙をより広く深くしようと模索した、ひとつの結果なんです。茶を飲みながら一瞬感じた、模様の宇宙に引き込まれるような感覚、それが正に模様の力なんだと再確認することができました。

中村 徹底した描き方も、鈴木流宇宙を思わせる模様を充実させる要因なのだろうね。

時代と作品、その関係

鈴木 最近、社会が急速に変動していると感じることが多いです。作り手と作品、そして作家の生きていく時代は密接に関係していて、制作する際にとても重要なことになると思うのですが、先生はどのようにお考えですか。

中村 時代を読み取る力は大切だね。それは、我々が今どんな時代を生きているか、立ち位置はどうなんだということ。今日そして明日、で作るのではなく、過去50年と将来10年位の間の中で考えるということ。少なくともこの50年ぐらいの間のどこで自分が仕事しているのかという視点を持つのが大切だと、特にこの頃僕は考えます。そう思うのは、時代の転換期に出会ったこともありますね。とはいえ、僕も出だしの時にあっては、自分がどこにいるかなんていうことは考えられなかった。明日何を作ろうかしらの繰り返しで切り開いてきたのですけど。

鈴木 先生のように明晰な作り手でも、時には迷い、模索しながらの制作があったのは意外な気がします。

中村 作り手やアーティストは、人生に山を二つは目指せる。目指す人のものの方がいいと顧みています。30歳代までは直観で切り込むことで、山をつくれる。その後、惰性に陥ってしまう、技の吟味でことすませり、とする人も少なくありません。ですが、50歳代には今いうところの時代を読み取って、一つ目とは異なる山に挑めるか否かじゃないかな。そこから考えると、対談を始める前に鈴木君は、今は不況で焼きものが斜陽化していく不安があると言ったけど、どんな状況でも自分が生き残る方法はあると思うんです。時代を読んで時代に応答するというをやっておれば、そうでなかった人より強いと思っています。作り手の持つ資質、創造力、感受性や体力などと共に、時代を読む目が大切です。それがあれば良くなるといった簡単なものではないにしても、今言ったいくつかの要素を合わせた時に、作るものが違ってくと思います。

鈴木 その「時代を読む目」の事をもう少し深く知りたいです。それは現代社会に起こっている事にアンテナを広げて、情報として自分の中に取り入れてそこから自然に出てくるものなのでしょうか。

中村 情報と言うより読み取る力だと思う。情報と言うと、さまざま勝手に入ってきたり、世の中の風評としていろいろあるわけだけど、あまりそれは頼りにならなくて、時代の流れをどう読み、どう見るかが大切。例えば「装飾の力」展に魅力を感じないと言ったのは、時代を見る目、時代とやり取りする感性の乏しい作品が多かったからだと思う。僕らの世代が戦後の約50年をかけて「日本の現代陶芸」というものを形にしたと顧みるのだけど、その50年を完走した一人としてそう思います。

鈴木 重みのある言葉ですね。

中村 完走者としての感想と言った方がいいかもしれないけど、僕らの前には「現代陶芸」という形式がまだ出来ていなかった。実例としてあったのは人間国宝の浜田庄司さんが作る伝統的な皿であり、日展の先生が作るREMAKE的な壺であったんですよ。それだけしか存在しなかった。その頃「用と美」の両立が言われていましたね。僕らは、それでは時代との関わりが弱いんじゃないかと気付き始めて、壺の形を壊してみたり、壺の上の口を閉じてみたり、さりとて彫刻の後追いといったものも愉快じゃないと自己批判したりで。存在の意味を見出そうと「用と美」を離脱して自分の答えを求め続けていたら、50年余である種の「現代陶芸様式」といったものが出来上がっていたというものなんです。ですから僕が自慢できるのは、誰かが作った様式の後を追いかけて物を作ったというのではなく、作ってきたものを振り返ったら一つの様式になっていたということです。

鈴木 なるほど、そういうことなんですね。

中村 この前も多摩美の4年生4人による選抜展を見に行った。その学生達の作品を見て、「みんなうま



色絵光輝天空大皿 2007年 H8.5×46×46cm



金銀彩陽光酒器膳 2010年 H13×43×10.5cm



ローゼンタール コラボレーション 2011年 カップ&ソーサー: Gold Cosmos Rocking H6.5×14.5×14.5cm / マグ: Gold Cosmos Rocking H9.7×12×8.5cm



時の推移 — 金銀彩宙酒杯盤 2012年 H3.7×10×60cm



Aquamechanics — 花器 2007年 H27×15×17cm



Clockwork Sake Cup 2010年 H10×10×9.7cm



金銀彩綺羅星茶碗 2010年 H10.5×10×10cm



Cut Off Shining Sky 2011年 H7×70×50cm

いね。批評してくれと言うけれど、僕は感心することしかできん。」と言ったんですよ。「どうしてこんなにうまいの？」と尋ねたら、「先生を含めて前例があるから工夫できるんです。」と言っていましたね。

僕らは前例がない方へと模索したのだけど、今の大学で学ぶ人たちは50年余の前例がたっぷりあるもんだから、卒業する時にかなり完成度の高いものに行ってしまう。「現代陶芸様式」といったものが出来上がっているからなんだよね。

僕らの時を振り返ってみると、壺はこうやって作る、皿はこうだという前例がたっぷりあったから、大学を出る頃には今いった学生の例と同じで、壺や皿のREMAKEに関しては立派なものが作れましたね。それと同じことが今50年後に繰り返されている。現代陶芸という形式の中で、いわゆるREMAKE的な作り方をする。今のREMAKEで上手な人と、前例の無かった所で50年かけて切り開いてきた人との違いは大きいと思うんですよ。問題はアートとして時代を衝いているか、です。

鈴木 先生のおっしゃっている、時代を読むというのは、先ほどの具体例で言うと「なぜ口の開いた壺じゃなきゃいけないのだろう」と考えて口をつぼめてみたりする…ということが一例になるということでしょうか。

中村 うん、言ってみれば器は本来は水を入れたり米を入れたりするもので、それが水も米も入れなくなって床の間の飾りとして出てきたということ自体、だんだん必要性を希薄にしてきていた。そこで同時代の読みでもって、異なる「表現と形式」を見つけようとした、という風に言えるなあと。

鈴木 それが時代を読むということ。

中村 時代を読むというか、過去を振り返って今の時代の価値観とともに見つめ直すっていうこと、これでいいのかという批評性を持つて見るということかな。

鈴木 なるほど、批評性ですね。
先ほど先生は、今の学生は皆うまいものを作るとおっしゃったのですが、そうすると、うまい作品だけだと時代との関係からすると面白くないということですか。

中村 これは行き止まりで、この先はないよ、ということですね。僕の世代で言うと1960年から70年にかけて、僕なんかは壺、皿にかけては「非常にうまい」と言われて登場してきました。振り返れば、壺や皿の形式はその時代にたっぷり行きわたっていたものだから、若者の目で壺や皿をREMAKEできたわけです。
今の人は50年のスパンを過ぎた現在、壺、皿はさすがに作らないけれども、現代陶芸様式のREMAKEを始めたということでしょうね。

鈴木 リメイクに関して、様々な分野のものがそうですが、日本人は模倣から優秀なものを作ると言われています。

中村 でもそれは別に日本人特有の技でもないんじゃない。近代化＝西欧化の、後追いに慣れた島国的

民族ナルシズムでしょう。

鈴木 得意技でないにしても、ごく一般的な方法として、模倣から新しいものを作るということがあるとすれば、学生の作り方もそれと同じじゃないでしょうか。

中村 REMAKEでは時代を切り開けない。やがて行き詰る。アートとしての存在が弱い。
50年前がそうでした。

鈴木 結局は僕も同じ様な気がします。そこで知りたいのは、学生たちの作品は良くできているけれども面白くない、僕のものは面白い…とすると、その違いはどこにあるのでしょうか？

中村 その違いは、鈴木君の作品は時代の転換期とやりとりしているということだと見ます。過去50年の形式の後追いやREMAKEというよりは、今の転換期、つまり工業化時代から情報化時代への移り変わりのところで登場してきて、真真正直な応答がある。

鈴木 僕も先生がおっしゃったように、うまいけれどもアートとして面白くない作品を作っている人は結構いるように思います。ただ僕自身も彼らと考え方がそんなに変わってないと思うのですけれど…。

中村 いやあ、その謙虚さがいいねえ。違うところを出してきている人だから対談しています。

鈴木 では、その人達が時代に応答した面白いものを作る方法はどこにあるのでしょうか。

中村 うん、僕は今度10月11日に学校へ講義に行くんだけど、現代陶芸様式とREMAKEの関係から話に入ろうと思っているのね。学生は、なんだこの爺さんと思うかもしれない。なんと言ったって僕の弱みは爺さんだから。どうしたって時代の流れとズレが出てくる。まして作り手がものを作らないでしゃべるというのは、非常に危険な状況にあるわけです。
僕なりに納得しているのは、60歳位までは工夫の仕方によって、実作者として先を走れる。それ以降は追い上げてくる実力者には勝てない。自分は年をとって、あらゆる意味で鈍くなってくるわけだから。そうなってくると、自分の今までの50年なりを通して、将来を読めないかしら、というところで頭を使うことになる。その方が使わないでいる作り手よりは、少しは面白い生き方になるんじゃないかと。老境を如何に生かすかですよ（笑）。

鈴木 僕は、先生が極めて考える能力を持った作り手だと常々思っているんです。今度先生が講義でそういったことを話されて、生徒が「ああ、そうか」と思った時に、「ではどうしたら面白くできますか？」と質問してくると思うんです。

中村 うん、なるほど。僕自身がそうでした。

鈴木 その時はどう答えるんですか。

中村 だからこれまでに説明した考え方で、答えはあなたが自身で探りなさいと。それしか力のあるものには至れないと。

鈴木 ああ、突き放すわけですね。

中村 もちろん。

鈴木 答えはないということでしょうか。

中村 70代も後半の高齢者が若者に向かって答えを出せるわけじゃないじゃない。自身の過ごし方に照らして、己の答えの探り方を言う位までですよ。

鈴木 なるほど。例えば、陶芸の歴史の流れから、今何を作るんだ…みたいなことになる…。

モノからコトへ / 時代は展開

中村 今やその陶芸には拘わらない方がいい。超えて模索する時だと思っています。
今は情報化時代なんだわ。情報を作り、情報を仕掛ける時代であって、しこしこモノを作るだけでは面白くもないじゃないですか。
モノ社会から情報社会へ。哲学者・故廣松渉は「物的世界像から事的世界観へ」と言いました。僕はその言葉に大変啓発されています。あなたはその文明、産業の転換期に出合って、その事的要素を持った模様を中心に作っている。
伝統工芸に立ち位置を占め、従来の模様のREMAKEで済ましている、せいぜい工業時代の発想、モダニズムの美意識でものを作っている人達に対して、あなたの作品はそこを脱して情報化時代的な要素や、宇宙だとかなんだとかっていうものをテーマに探っている。

鈴木 モノ的世界からコト的世界への意味を理解したいのですが、コトという意味を茶盃に例えて考えてみると、台座の上に単体で茶盃を置いて展示するのをモノとすると、茶室空間で他の道具と一緒に、手順などの決め事の中で茶盃が使われるのがコトの意味、というように考えて良いのでしょうか。

中村 お茶で例えを出すのは、僕はあまり好きではないんです。何故かと言うとお茶をアートとして見た場合、千利休の時にピークがあって、その後は社交の形式として続けてきた。例えば抹茶盃を代々並べていくと、千利休の頃の茶盃は、茶盃という物の発見があって、次は発見があった後をフォローする形式を持続させてきている。千利休が南坊宗啓へ話したこととして、「十年ヲ経ズシテ茶ノ本道廃ルベシ」という言葉がある。つまり彼は廃れるであろうと見抜いているんですね。
それはすべてのアートに言えることで、何かを模索しながら作り出す。それを持続させることによって、一つのアートとしてのピークに至る。ピークの後、成熟し、やがて形式化し形骸化してしまう。弧を描くような過程を辿ります。
茶についてもそれと同じことがあった、という見方を持ってお茶と付き合わない、非常に滑稽なこと

になりかねない怖さがあります。

鈴木 芸術は必然として時間と共に形骸化する…は、とても重みのある話です。

中村 茶はモノとコトとで、茶会という複合芸術とした。モノとして茶盃、釜、花器、水指、茶室、庭。コトとして点茶、喫茶、席入、懐石、室礼。このモノとコトを繋ぐのが、茶掛が示す禅の思想というわけです。

鈴木 理解する方法としては良いわけですね。

中村 先行例として、参考にするのはいいですね。

鈴木 さらに分かりやすく理解するために、現代の人気歌手、AKB48を例にとると、彼女らは新聞の号外が出るほどの社会現象になっている人気のあるグループです。そうなったのは、そのグループに音楽プロデューサーが付いていて、おそらくコトの時代に応答する仕掛けを作りだし、それをAKBというモノと繋げて成功した、と考えられないでしょうか。
具体的には、専用の劇場を秋葉原に設け、ほぼ毎日公演する。ファンが購入する音楽CDには握手券が付いていて、それで好きなメンバーと握手ができる握手会を開く。またCD購入によって最員のメンバーに投票でき、ファン票を多く集めたメンバーが、一定の期間ステージの中央でスポットを浴びられる、というような方式です。

中村 うん、それくらいはニュースとして知っていますよ。

鈴木 そうですか (笑)。
僕が思うのは、これは今の時代に合った観客参加型の構造になっていて、観客の興味や購買欲をうまく刺激して成功しているコト的方法だろうということです。それはどう思われますか。

中村 ああ、そうですね。
今、パフォーマンスというようなことを言いましたよね。コトという考え方からいくと、モノよりも演劇性とかの方向にいけますね。演劇だとそもそもコトがらみでやっている。一方われわれのアートはもともとモノがらみでやってきているわけだから、演劇やそれに類するものはコト的要素を早くから取り入れながらやっているジャンルですね。
だからAKB48に限らず、芝居とか舞台とかはコト的要素で繋がっている。

鈴木 二つの例でコト的という内容が、僕には分かりやすくなりました。

中村 もうひとつ、アートのジャンルで言うと、コト的形式を持っていると考えられるのは、インスタレーション、コラボレーション、それからワークショップですね。それらの形式は30年ほど前か、少なくともこの15年ほど前から盛んになって、美術館の催事などにこの3つがすごく出てきますよね。
それは明らかにコト的要素を追っています。

鈴木 そうですね。

中村 僕もインスタレーションの形式を活用してきた一人です。1976年「土⇄水」、84年「陶祠」、93年「東京焼・メタセラミックスで現在をさぐる」の個展と続きます。廣松涉さんが「事的世界観へ」を発表したのが74年です。アーティストの直観と哲学者の頭脳でそれぞれに文明の展開を感じとっていた。

鈴木 では、インスタレーションを含めて、これからのコト的な方法論について考えてみると、基本の作品を単体で展示するだけではなくて、何か他の要素、映像やパフォーマンス、ワークショップ等と連動させることによって、単体の作品をより際立たせ、劇的にすることがその方法論になる、と考えられますか。

中村 コトをどういう形式を使って表現するかというと、そうなるね。君はコンセプトを大切にしていると言いましたね。コンセプトを持って表現するには、必ず形式と技が要る。表現に相応しい形式を探さねばならない。表現から形式へ、と繋がっている仕事は充実させやすいけれど、それが逆方向に形式の方から作り始めるものは技術や形式偏重で、一般にアートとして脆弱になりやすい。

鈴木 コト的な形式とモノがあっても、核になる動機やコンセプトがなければその時代のアートにはなり得ない……、は重要だと思います。そのことは先生が縄文時代の土器に関しておっしゃっていたことです。ありますね。

次世代の表現

鈴木 では、次世代の表現はどのようなものになると思われますか。

中村 それは、新たに明日花開いていくジャンルなものだから、お互いに分かっているような、分かっているような、いつの時代もそうですが、変わり目においては気づける人は少ないですね。そこが今のところなかなか無いものだから、コラボレーション、インスタレーションはあるものの、造形表現というものを自分の中に持っていないために次の時代に移っていけないのだと思います。鈴木君の場合は、それを模様という世界でコト的要素…僕が「耽溺の境地」「眩惑の気配」と言った、明らかにコト的解釈を持った作品を作っています。焼きものの壺などには使いもしない言葉だけれど、鈴木君の模様にはそれがあるから僕は、ああ面白いと思ったわけですね。

鈴木 先生にそのように感じて貰えた理由を考えてみると、良いものが出来る前提として、作り手のルーツ、性格や特性と、技法や考え方が一致することがあると思います。それによって真実味と言うか、偽物ではない本物らしさが出てくるので、先生がそのように感じて下さったのではないのでしょうか。

中村 そうだと思いますよ。

鈴木 そこから考えると、良いと思うコト的な方法論が頭に浮かんだとしても、それが自分のルーツと合っていないければ、形式としては面白いかもしれないけれども、作品としてはたして力を持つかは疑問があるわけですね。

中村 それはそうですね。だからいつの時代でも新たな状況が登場する時には、多分作った本人も疑心暗鬼みたいなもので、たまたま作ったら評判が良かったりして、そんなところからスタートして、徐々にそれが深まって行ったり、面白さを出していったりということだね。だから方法やアイデアは、きっかけをつかんだ、ということになると思うね。表現と形式ということから言うと、次の時代の表現はこれだというのを、まだ暗中模索というところですね。フレーズで言うと、既に話した廣松渉さんの「物的世界像から事的世界観へ」が、いろんな表現のアイデアを持ちこめると思います。以前、柳宗悦の「用と美」という言葉がありましたね。これに戦後、ちょうど工業化とモダニズムが定着した頃、工芸に時代のフレーズが欲しかった時に皆が飛びついた。本当は言い出したのは戦後ではなくて1925年ぐらいなんです。戦前に宗悦は「用と美」という言い方ではなくて「用と美の融合」と言っていました。そう発言した宗悦さんからすると「融合」と言っていたのを割愛されて「用と美」、「用の美」と言われ出してしまった。言葉は変わったんだけど、「用と美」あるいは「ファンクションとアート」というようなフレーズが時代として欲しいという気分があって、時代の変わり目に遭遇した我々は共感したのでしたね。それから50年ほど過ぎて今、「事的世界観へ」の方が「用と美」に代わるものとして面白いと思います。

鈴木 日本の伝統的な工芸作品、巧みな技術で作られたものについてはどう思われますか。

中村 技にだけ頼ることの怖さというものを僕はいつも感じています。例えば縄文土器を今やれると思う現代人はゼロだと思いますが、織部や九谷や茶盃ならやれるという人はまだ存在しています。だけどそれとても、やがて時間が経っていくとだんだんアートとして弱くなるだろうと思う。それを支える「何のために」ということがだんだん希薄になって、技のみで完成させるもんだから、内容は空っぽ、技のお化けみたいなものになっていく。ある種の末期のお化けは時に魅力を発し、面白いけれど、そのお化けが長く続いてはいかない。ある時途絶える。いつの時代も末期にはそういったものが出て来ましたね。

鈴木 巧みな技術で作られたものが再評価されて、昔風なものに戻るということはないのでしょうか。

中村 それはないと思うよ。再解釈はあるにしても。僕はリメイクには再解釈が伴わなければならないと考えています。

鈴木 なるほど。何かしら新たな視点を入れたら、リメイクも良いということですね。

中村 やむを得んわな。50年前頃盛んであった、壺、皿のリメイクは今や趣味の世界にのみ生きていますね。



Cosmic Angel 2011年 H19×10×10.5cm



金彩銀河花宇宙茶碗 2012年 H9×15×15cm



Cosmic Golden Pot 2008年 H16×21×16.5cm



赤絵天空光彩大皿 2010年 H4.3×32.5×32.5cm



金彩赤絵細描コロボ茶碗(細描:織田恵美) 2012年 H8.2×14.7×14.7cm



Cosmic Skull・Dome 2012年 H18×15.7×15.7cm

鈴木 コト的社会が進んでいくと、手仕事の陶芸そのものが無くなっていくと思いますか。

中村 技中心ではなく、時代とのやりとりを盛り込めば、形を変えて生き残っていく可能性はあるね。だって、文化の存在はますます必要となるのだから。

鈴木 時代に合った文化が重要視されるわけですね。
今は百円ショップの機能的に問題ない、大量生産の器を食生活に使って、不満のない人達が増えて
いると思います。

中村 そうですね。

鈴木 手仕事による、よくできた器を生活の楽しさの一つの道具、用と美の作品として使う人は減ってきて
いるように感じます。

中村 生活がらみのコトとして、展開の可能性は充分ある。けれども、理解できる人とコストの問題の両面
で、閉塞した時代にあって、苦戦するんじゃない。

鈴木 このままだと従来の陶芸作品では作家は生きていけない、ということになりそうですね。

中村 次の時代に対応する相応しいものとして役に立たせられれば存在していくし、役に立たなくなって
くれば、よく使われる言葉で「良いものはいいい」と言いながら潰れていった多くのものと同様に消えて
いくでしょうね。
明治維新頃、近代化に沿って絵画、彫刻、工芸という順に西洋を先進としてジャンルを作りました。そ
の時、工芸というジャンルは今残っている漆、焼きもの、金属ばかりじゃなくて、絵画と彫刻を除いた
ものは全て工芸だったと言えます。
それが終戦ぐらいまでに徐々に消えていって、その後機械化の達成とともに、ほとんど無くなった。そ
れこそ百円ショップになってしまって、というような運命を辿っていますね。
そういった流れの中で、たまたまある一部の工芸の仕事が工業化時代になったにも拘らず存在を主
張して、20世紀後半の50年に至れたわけですね。

身近な方法の模索

鈴木 作り手の日常から考えると、先ほど先生がおっしゃったように、よく解らない中で作りながら手探り
している、それも経済的制約の中で、というのが実情かと思います。

中村 そうですね。

鈴木 パフォーマンスやインスタレーションの他に、作り手にとってやり易い方法はないかと考えてみると、
先ほどのAKBの例で、観客の興味や好奇心を喚起させることがコト的な方法だったわけですから、

ひとつの作品の中で作者が独自の工夫や仕掛けを盛り込むことも、コト的方法になるんじゃないか
と思います。それは新しいことではなくて、アート作品のコンセプトとして試されてきた、例えば異素
材との組み合わせによる制作とか、他の作家とのコラボレーションとか、あとは謎めいた物語性を
持たせたり、ユーモアを加えることなども、時代との応答を満たす方法になり得るのではないでしょ
うか。

中村 それはその通りなんじゃないかな。
単体の皿の中でコト的表現を実現させている例として、「秩序と混沌 ワープする模様」の2段落目の
ところと言っている、富本憲吉(1886-1963)と鈴木秀昭を比較するとよく分かると思う。
富本さんは1920年頃に、「模様から模様を作らず」と言っていましたね。彼は庭から草花を切って来
てスケッチし、どのようにして模様を作るか、を言った人ですよ。オリジナル性をもつ模様がいかに大
切かを説いています。それに比べると鈴木君はさっき、人の作った模様であつてもコラージュして面
白ければいいんだと言ったじゃないですか。するとそれは富本さんからすると、鈴木秀昭はなってい
ないとなるわけです。

鈴木 はい、そうなりますね。

中村 誰が作ったものでも切って貼り合わせて面白くなればいいんだというのは、富本さんに言わせると、
なっていないやり方となるんだけど、僕ら二人は、それをなっていないとは見ずに、面白いと見ているん
ですね。富本さんは旧いよと言っているわけです。
富本さんと鈴木君の違いを時代との関係で見ると、古来の模様の引用や折衷ではなく、例えば自然の
草花から模様を作り出さねばという富本さんの考え方はモダニズムと工業化の到来初期、転換期に
あつて応答をしようとしていた。それから100年、あなたは今の時代や文明の転換期にこれまた応答し
て、コラージュでもその他なんでも自分が面白いものは良しと肯定的に考えている。同時代に独自に
応答してつくる作家のあり方として、鈴木君を考えられるということなんです。

時代の変遷 / 模様の展開

鈴木 先生が先ほどおっしゃった、富本憲吉さんがある時期を境に、模様は飾りで形が大切と言ったこと
は、僕にはとても興味深く思えます。
富本さんは陶芸で模様の第一人者として認められている人なのに、結局は模様の力を否定したとい
うことなんでしょうか。

中村 富本さんという、言わば模様の権威が言い出したことで、彼は模様は大事だけれど…とか言ってい
ますね。
まあそう言わざるを得ないでしょう。自分の半生を通じて模様をやってきて、さすがに言い難い。

鈴木 陶芸の多くの作り手が模様をテーマに制作していて、その人達にとって富本さんは先達者なわけ
で、その先生が模様には力が無いと言ったら希望が無くなってしまいますよね。

中村 でもそれに近い思いになったんですよ、1940年54歳の時には。だからきれいさっぱりと無地にした白磁の壺を作っている。

鈴木 富本さんは模様は飾りと言い、本質は作品の形だと考えながらも、白磁と色絵を作り続けたのは面白いですね。

中村 アーティストは時代とやりとりしながら、変わっていくのが必然だと僕は思っています。その実例として、モダニズムと工芸の日本における定着、本格化に合わせて、作り手に4つの動向があったと顧みます。ひとつは、装飾ではなく造形だ、と認識し始めたものの、日本の装飾、模様の愛好の伝統に抗しきれず、白磁と色絵の作品の両者を作った富本さんのような制作。次に、アドルフ・ロスの「装飾と犯罪」やミース・ファン・デル・ローエの「LESS THAN MORE」に、結果として共振する走泥社の1950年頃からの動向。そして、僕の個展「日本趣味解題」（1988年）のように、近代化と日本における装飾意識の再考。最後に、君の制作や「装飾の力」展（2009～2010）のように、装飾や模様の存在を当然のこととする動向。

鈴木 それらは、時代の変遷に沿って生まれたということですね。

中村 時代の変化を考えずに、「表現」より「様式」、それも「技」を中心にして守ろうと思うと、どうしても無理が出る。それぞれの時代がもつ必然に迫れない仕事になる。

鈴木 富本さんの変化は、単純に考えれば、美しい形に模様を施してしまうと形の美しさが消えてしまう、ということだったんでしょうね。

中村 そう観たんでしょう。だからそれを実行したんでしょうね。

鈴木 それはすぐに思い当たることのような気がして、もしかすると彼は長年模様を追求していく最初の頃に、薄々でもそう感じていたんじゃないかと思うのですけれど。

中村 いやあ、そうじゃないと思うよ。イギリスに留学して、ウィリアム・モーリスのアート&クラフトの産業革命への対抗文化を見た富本さんは、日本に帰って、単なる楽焼では駄目だと思ったんでしょう。日本古来の模様をアーティストとして自分のオリジナルのものにしなければ、と新時代の価値観から考えたんだろうね。

鈴木 時代の推移に伴って、美しい形に模様は不要だと感じた先達者がいた。そこから年代が進んだ今、再び模様の効用に注目して、むしろ模様があった方が良く考える人が出て当然ということでしょう。

中村 そうです。だけど富本さんが白磁になっていったことに共感できることとして、彼が模様の制作をして

いた当時の世の中は、まだ手工業の価値観をもった時代で、模様ばかりでなく技を凝らす文明が現実にあったじゃない。次に本格化し始めたのは工業化の時代だったわけで、機械で作るものが価値の基準になったわけですね。その時代の展開への応答として、上辺を飾る模様よりは形だよと強く思ったのだでしょう。

鈴木 一人の著名な作家にとつての模様の重要性が、時代の変遷に繋がっているということですか。

中村 僕はそう見るね。富本さんは大真面目に時代と応答した作り手だと思うね。機械化時代を実感して、多くのアーティストが抽象彫刻とかをやり始めたわけですから、自分の前に土がある富本さんとしては、抽象彫刻的な気持で白磁の壺をやったというように僕は思えます。

鈴木 今はさらに複雑な社会になって、時代は大きく変わっているわけですから、改めて模様が復活してもいいわけですね。

中村 そうなるね。時代の変遷に伴って、富本さんの「模様から模様を作らず」があって、「やっぱりボディは白磁だよ、形だよ」となって、次にあなたの言う「模様は写生から入らなくていいんですよ」が出てきたということだね。

鈴木 作品と時代の関係についての深い話ですね。このまま時代が進んでいくと、新たな時代の必然として、さらに作品も変化せざるを得ないということですね。

実用を失った工芸 / アートの多様化

鈴木 では工芸の未来について、何か考えがとおりでしょうか。

中村 今の時代が過ぎていくと、我々が関わっているものは実用性にこだわるのではなく、アートのものに軸足を移さざるを得ないと思うよ、僕は。

鈴木 どういうことですか。実用性が無くなって、見るだけのものになっていくということですか。

中村 見るだけでも、触るだけでもいいけど、要はアートの要素を多くしていく。

鈴木 用と美とすると、用がなくなっていくということですか。

中村 用の方は工業製品に委ねる。そもそも物は作らなくて、事的世界観とともにあるコトを作るんだよ、という時代になってしまおうとしているわけですから、モノへのこだわりは衰えていくと思う。今までの手仕事の社会においては、役に立つものを作るのが我々の仕事でしたね。次の工業化の時代になった時に機械がそれを担ってやっていきますから、あなたにしこしこやってもらう必要は薄いんですよ、というようになって我々はいつの間にか、よりアートのアプローチで制作している。

模様についても、手仕事の時代なら壺があつて無地だとちょっと寂しいから、何か少しデコレーションしましょうという存在だったのが、工業化時代になった時に、もう用のあるものを作ってもらふ必要はないんです、工業の方でやりますからとされていくなかで、鈴木君は模様をアートの視点でやりだしているわけですからね。

鈴木 実用性から離れたところに比重を置いているということですね。

中村 従来の役割から解放される。解放されると言えるし、お役御免になると言えよう。今より更に多様性をもったアートでもって、社会と向きあうことを求められています、我々は。

鈴木 それがどのようなものになっていくかは説明できない…。

中村 そう、明日のものは説明できない。

解らないものだから先づは言葉でもって、ああかね、こうかね、とやってるわけだね。それをやらないと、新たなところに入り込んで行けないということがある。ある時突然閃いた、なんていう簡単なものじゃないからね。まあ、まれには閃く人もいるだろうけど。

それから、きっと若者は直感でもってやれるだろうね。なんでそんなことを言えるかというと、僕が30歳前後の頃は、直感でものを作れましたから。そしてそうやってできた作品には、年配の人には無い、時代とのやりとりがありました。今20代、30代になる人の中から、思いがけず次の時代を読んだものを登場させてくるでしょうね。

鈴木 これからコト的社会がどんどん進んでいった場合、工芸に限定して言うと、今私たちが工芸的アートとして良いと考えるものが次第に無くなっていくということでしょうか。

中村 作り手次第だね。時代とやりとりできるものならば存在するし、「良いものはいい」と言って従来のものを原理主義みたいに守っていたら、気がついたら消えていたとなるだろうね。

鈴木 時代に対応した、人々が共感できる作品を作れるかどうかにか懸かっている…。

中村 そうなりますね。

鈴木 時代に対して鋭敏な感受性を持つ若い作り手に、その能力に希望が託される…ということですね。これからの時代を担う若い人とともに、私を含めもう若くはない作り手全ての能力で、新たな時代の文化を生み出そうとする意志が必要だと思いました。

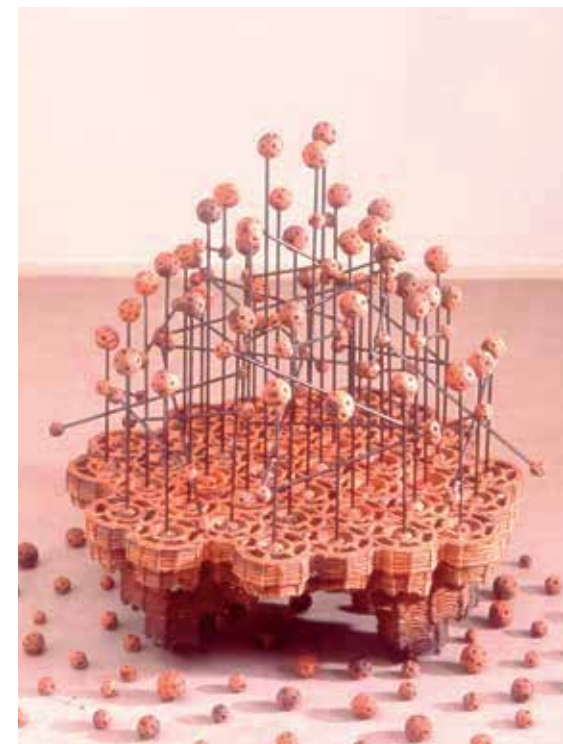
第一回対談 2011年9月15日

第二回対談 2012年7月1日

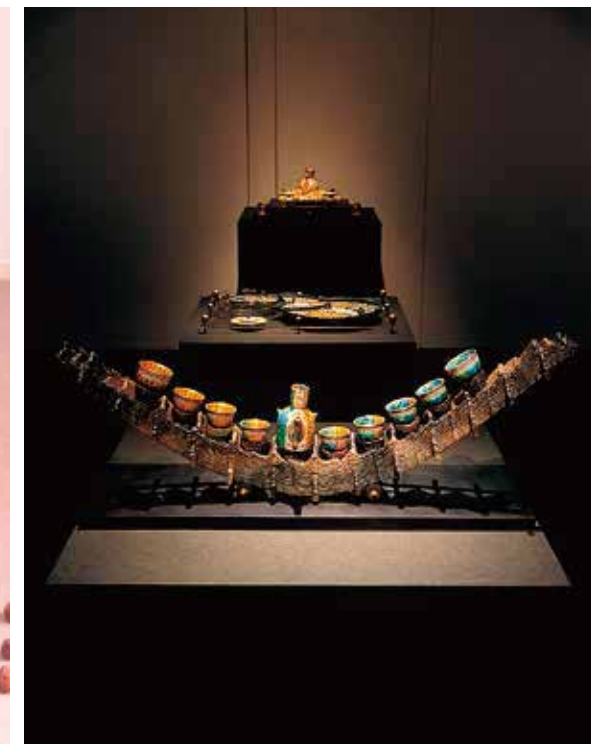
鈴木秀昭 略歴

すずき ひであき

1959年 東京に生まれる／86年 ユタ州立大学(アメリカ)社会学部卒業／91年 石川県立九谷焼技術研修所卒業／92年 ヴァロリス国際陶芸ビエンナーレ(フランス) 文化相賞／93年 クランブルック・アカデミー・オブ・アート大学院(アメリカ)修了／94年 アーティスト・イン・レジデンス バンフアートセンター(カナダ)制作／95年 アーティスト・イン・レジデンス ヨーロピアン・セラミックスセンター(オランダ)制作／96年 アーティスト・イン・レジデンス ウッドストックアートセンター(アメリカ)制作／97年 アーティスト・イン・レジデンス 真露国際陶芸ワークショップ(韓国)制作、フレッチャー・チャレンジ国際陶芸展(ニュージーランド)入選(同'92,93,95,96)／98年 ゴールドコースト国際陶芸展(オーストラリア)大賞／2000年 シドニーメイヤー国際陶芸展(オーストラリア)奨励賞／01年 第52回ファエンツァ国際陶芸展(イタリア)入選／02・05年 多摩美術大学にてスライドレクチャー＆ワークショップ／04年 日本大学国際交流学科にてスライドレクチャー／06年 シドニーメイヤー国際陶芸展(オーストラリア)優秀賞／07～10年 日本大学国際関係学部 非常勤講師／09年 現代工芸への視点ー装飾のカー(東京国立近代美術館工芸館)／11年 第1回現代工芸アートフェア(東京国際フォーラム)、第6回パラミタ陶芸大賞展／コレクションにヴァロリス国際陶芸美術館(フランス)、ヨーロピアン・セラミックスセンター(オランダ)、ウッドストック・アートスクール(アメリカ)、ゆのくにの森(石川県)、シェパートン・アートギャラリー(オーストラリア)、ゴールドコースト市ギャラリー(オーストラリア)、真露文化財団(韓国)、株式会社INAX、常滑市(愛知県)。



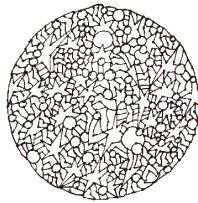
記憶の星座 オランダにて 1995年



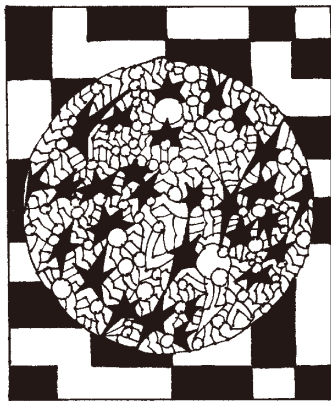
「パラミタ陶芸大賞展」パラミタミュージアム 2011年



Hideaki Suzuki



Kimpei Nakamura



中村錦平展「東京焼 メタセラミックスで現在をさぐる」スパイラル 1994年

中村 錦平 プロフィール

東京焼窯元

多摩美術大学名誉教授



るるるる阿房（東京・青山）玄関ホール 撮影・興石真由美

1935年 金沢に生まれる／金沢美術工芸大学彫塑科中退／銀座「中嶋」で日本料理と魯山人の器を実学／59年 梅山窯を世襲／66年「陶の壁Ⅰ」ソニービル／67年「陶の壁Ⅱ」モントリオール万博日本館／69年 個展「せめぎ合う戒め 度し難し」（荏番館画廊）／69年 CULTURAL EXCHANGE J.D.ROCKEFELLER III FUND／73年「現代陶芸」多摩美術大学で開講／73年 企画「THINKING TOUCHING DRINKING CUP 国際展」（北海道立美術館収蔵）／82年 企画「ART and/or CRAFT 飾るの現在 USA & JAPAN」／84年 滝「水のピラミッド」東芝本社ビル／85年 海外制作 仏国立セーブル製陶所 ／88年 個展「日本趣味解題」（フジキ画廊モダン）／91年 陶壁「おいであそばせ」北国新聞会館／91年 滝「傾斜する渚」INAX本社／93～4年 個展「東京焼 メタセラミックスで現在をさぐる」（石川県立美術館など巡回）芸術選奨文部大臣賞／05年 著作「東京焼 自作自論」（美術出版社刊）／06年 文化庁長官表彰／コレクションに 東京国立近代美術館、金沢21世紀美術館、パリ装飾美術館、ブルックリン美術館、EKWC（オランダ）、ソウル市立美術館、国際陶芸博物館（伊）他。

あ と が き

私は20代後半で職業にしようと陶芸を選び、技術を学ぶために九谷焼の研修所へ行きました。研修所には特別講師として数人の先生が招かれていて、その一人として中村先生が教えに来られていたのが、先生との出会いでした。当時、様々な疑問を抱えた生徒だった私のどんな質問にも、理路整然と納得できる言葉で答えて貰えた初めての教師が、中村先生でした。数回だけの先生の限られた授業を待ち望む思いで、質問していたことを覚えています。

卒業後、縁あって折あるごとに先生と話す機会を得て、先生が有名無名年齢を問わず相手と真摯に向き合い、本当の思いを正直に伝える生き方をしていること、考えを論理的に言葉で語れる能力を持ち、コンテンポラリー・アートとして陶芸を深く考えている人だということが分かりました。

小冊子としてまとまったこの対談は、私の個展に寄せて先生のことばをお願いしたことに始まります。最初は個展案内の短い文章のために、先生宅で対談をさせて頂きました。録音した対談を文字に起こし、その原稿をもとに先生とやり取りしながら推敲して、文章にまとめる予定でした。

実際に対談を文字にして、語られた内容を確認していくうちに、私にとって意味深いこと、作るヒントや刺激になることが数多く含まれていることに改めて気付きました。また、その対話の過程が、研修所時代の自分と先生の質疑応答に重なっているようにも感じました。

学生の頃を思い返すと、作ることを仕事にする不安は大きく、少しでも迷いを減らそうと納得のいく答えを切実な思いで求めているように思います。中村先生は私にとって正に理想的な回答者で、そのような教師が少なかったことを考えると、この対談は、答えを求めたい生徒と、共に考え助言してくれる教師との貴重な対話になるのかもしれないと思い始めました。もしかすると私だけではなく、不安を抱えてこころ揺れ動く作り手の中にも、読みたい人がいるのではないだろうか、個展に寄せる文章には納まらない、何かしら重要な意味を持つ対談になるのではないかと考えました。

そこで中村先生にその旨を話し、二度目の対談の機会を設けて頂き、対話の内容を広げることで小冊子としてまとめることができました。

膨大な情報が溢れる時代ですが、この対談が何かの機会にどこかの場所で、陶芸の戦場で生きようとする若い作り手の目に触れることで、彼らの制作や生きるヒントに僅かでも繋がることがあれば幸いに思います。

最後になりましたが、ご多忙の中、未熟な私との対談を承諾して頂き、そして小冊子にするに当たって、繰り返し推敲、校正を快く引き受けて下さった中村錦平先生、手厚い協力をして頂いた中村洋子さんに深く感謝致します。また、私と共に試行錯誤しながら冊子制作に携わって貰った妻、鈴木英子に感謝しています。

2012年10月 鈴木秀昭