



信楽の都市創造性と社会デザイン

自然と都市と市民知に関する文化編集分析

Urban Creativity and Social Designing in Town of Shigaraki, Shiga:
Cultural Editing Analysis of the Nature, City & Citizen's Wisdom

■ 編集

岡野 浩 / 大阪市立大学 都市研究プラザ 教授 副所長
Okano Hiroshi

信楽の都市創造性と社会デザイン

自然と都市と市民知に関する文化編集分析

***Urban Creativity and Social Designing in Town of Shigaraki, Shiga:
Cultural Editing Analysis of the Nature, City and Citizen's Wisdom***

(編集)

岡野 浩

Hiroshi Okano

(執筆)

雲林院治夫・大槻倫子・奥田 實・奥田博士・奥田美恵子・川口雄司・川澄一司・辻喜代治・畑中英二

Haruo Unrinin, Noriko Otsuki, Minoru Okuda, Hiromu Okuda, Mieko Okuda, Yuji Kawaguchi,

Kazushi Kawasumi, Kiyoji Tsuji, Eiji Hatanaka

(編集協力)

奥田博士・奥田美恵子

Hiromu Okuda・Mieko Okuda

(表紙デザイン)

奥田美恵子

Mieko Okuda

大阪市立大学 都市研究プラザ

Urban Research Plaza, Osaka City University

目次 Contents

はじめに Introduction	岡野 浩	3
第1章 信楽の歴史点描	雲林院治夫	4
第2章 信楽の都市性：陶産地の視点から	畑中英二	9
第3章 滋賀県立陶芸の森	川口雄司	24
第4章 信楽焼はどんなやきものを作ってきたのか	大槻倫子	28
第5章 もうひとつの信楽焼：陶板と美術館	奥田 實	38
第6章 セラミック・アネックス・シガラキを巡って	辻喜代治	42
第7章 信楽の自然と環境/ロクロを使った造形/岡本太郎氏と私	奥田博士	47
第8章 記憶の断片	奥田美恵子	62
第9章 産業細分類別統計表から見た陶磁器産地	川澄一司	71
第10章 都市・自然・文化：都市のあいだを繋ぐ社会デザイン	岡野 浩	77

筆者紹介 **Contributors**

大阪市立大学・都市研究プラザは、2007年から2012年にわたり、文部科学省から「都市問題」に関するG-COE(Global Center of Excellence)拠点に選定され、「大阪から21世紀都市の再創造：文化創造と社会包摂」というテーマで研究を行ってきた。筆者に与えられた役割としては次の三点であった。(1) 第4ユニット「国際プロモーション」の責任者として、主に、国際ジャーナル『都市・文化・社会』(*City Culture and Society*, CCS, オランダElsevier社)を立ち上げることで1~3ユニット(都市・文化創造・社会包摂)の研究を国際的に認知されるようにすること。(2) CCSを基礎とする国際ネットワーク学術組織「国際都市創造性学会」(Association for Urban Creativity, AUC)を設立し、運営すること。(3) G-COE推進者として「都市戦略論」のグローバルな事例を研究し、その成果を社会的に還元することである。

2014年4月からは、第4ユニットをこれまでの「国際プロモーション」から、「**国際社会デザイン**」に変更した。ここでいう「社会デザイン」とは、「**都市と地域の文化を発展させ、生態系、社会、人々との調和を目指す都市・地域のデザイン(立案・実施・評価)を担う人材を育成すること**」と定義する。とりわけ、マネジメントの仕組みに焦点を当てながら、政策立案者や都市計画家、技術者、住民など様々なアクター(主体)との間の「インターフェース」・「文化的差異」などをマネジメントするための技術やツール、仕組みなどを設計・運用・管理できる人材の育成を目指す。

研究分野としては、経済地理学、政治地理学、社会デザイン学、情報デザイン学、文化生態学、戦略経営会計など、広範囲にわたるものである。キーワードとして、都市創造性、都市間連携、地域活性化、社会デザイン、産業立地、政治地理学、地理情報システム、交通工学、文理融合、などがある。

また、具体的な研究プロジェクトとして、社会文化コロシアムによる学術空間の創造(岡野2014)、グローバル化と都市・地域経済の活性化、保健医療における地理情報システム、政治地理学と科学社会学の関係性、交通行動分析と社会デザイン、文化遺産と都市創造性の相互浸透、サー

ビス・製品のインターフェースとシェアードサービス、などである。

本書は、こうした文化政策の世界レベルにおける状況をベースとして、滋賀・信楽にスポットライトを当て、「市民知」による創造的な空間づくりの類型を示し、文化的な地域間の関係性デザインを中心とした在り様を示すことを意図している。すなわち、都市における様々なアクター(行為する者・物)のネットワークのあり方が、いか^{もの}にして「市民知」を創造する「場」として重要な役割を果たすことに繋がるのか、また「市民知」を生み出すメカニズムやそれを促進するための政策やサポートのあり方、(海外を含めた)他の地域との連携(ネットワーキング)の在り様、などについて考察を加えたい。

つまり、都市の創造性、とりわけ文化の創造性と持続性に関連するものとして個々人の「記憶」を取り上げ、その記憶を呼び覚まさせるものとしてヒトが歩んできた、多様な「道」(海の道、川、街道、そして精神的「道」)を遡上にあげたい。ヒトとモノ、コトとを結び付け、「記憶」を蓄積したり除去したり埋めたりする「複合物」として(海の道、空の道とともに)「文化の道」として位置づけ、重要なアクターと捉えたいのである。

なお、「市民知」とは「市民による実践知」として捉え、「市民が持っている実践・理論の相互浸透から長い年月をかけて形成された知」と定義づけている。こうした作業によって、信楽の創造性についての理論的・歴史的考察を行い、文頭で述べた UNESCO 創造都市ネットワークの7つのカテゴリーを統合したり拡張したり、それぞれの関係性をよりダイナミックなものとする「枠組み」を示し、都市の創造性の源泉は、こうした市民の方々の日々の活動とそれを集約し、発信するための「世界の人々に開かれた」オープンスペースと様々な「道」を理解する能力であることを主張したい。また、そうした有形・無形の文化財を維持し、発展させ、ヒトやモノを総体として尊重する感性が重要であり、文化を社会が編集するという認識の必要性を示すこととする。

第 1 章

信楽の歴史点描

Skeching History of Shigaraki

雲林院治夫 (Haruo Unrinin)

北と南の間であって

甲賀市信楽町は、滋賀県の最南端に位置し、時計回りに東は甲賀市内甲南町・三重県伊賀市、南は京都府南山城村・和束町・宇治田原町、西は県内大津市、北は湖南市・甲賀市内の水口町に接している。隣接地は、北の近江と南の伊賀・南山城に分けられるが、南北双方の影響を多分に受けながら、独自の歴史を刻んできた地域である。

晩秋から冬にかけて、信楽の住民に憂鬱な時が到来する。近畿で一番の最低気温であると幾度も朝の天気予報で知らされると「こんなことで有名にならんかて」という人が多い。実際、寒いことはそのとおりだが、北から南へ小盆地が団子状に連なる山間支谷の地形がもたらしたものか、よく晴れた早朝には放射冷却によって、気温が一段と下がる。気候は、内陸性で夏は過ごしやすく、旧信楽町では「関西の軽井沢」のキャッチコピーで PR することもあった。年間の平均気温は、仙台市と同じだといわれる。ちなみに、信楽の気候は、市内の他地域より伊賀・南山城地域に近く、天気予報は伊賀・京都南部を参考にするという住民が多い。

かつて、教科書裁判で有名な歴史家の家永三郎氏が、訴訟が敗訴になった時に記者会見で、今の私の心境はこれですと披露した和歌が藤原家隆の「滋賀楽（信楽）の牧の杣川こほりして影も流れぬ冬の夜の月」には驚いた記憶がある。冬の夜の寒々とした信楽の情景を詠んだ歌を自らの心境に重ねたようだ。

加えて、辺境・隠れ里・秘境等の作られたイメージが幅をきかす。随分前に俳優の千葉真一が出ていた CM「秘境信楽に行く」にはまいった。渋い声と共に秘境イメージがお茶の間にもたらされた。地元に住む人間にとっては、標高 300 メートルから 500

メートルの高原の中で、国際的に知られた信楽焼の陶業地で、風味ある美味しい朝宮茶も生み出す自慢の土地柄なのだが、作られた秘境イメージが残念だ。

信楽の語源

信楽は、シガラキという音に信楽という漢字が当てられているが、普通の読み方ではシガラキとは読めない。「シンラク」か「シンガク」と読んでしまう。信楽の語源については、「信楽のむかし話」中にいくつかの説が紹介されている。①しがらきという呼び名は、繁木 しげるき「樹木繁茂」の意味。②聖武天皇が営んだ都が、平城京は寧楽（ねいらく）、恭仁京は（そうらく）、紫香楽宮は（しんらく）、で楽の字が3つ続くことに意味がある。③朝鮮語のシドラという言葉は、盆地・山に囲まれた土地の意味があるので、製陶の技術と共に伝わった。④浄土教の経典「無量寿経」の中に「信楽」という文字が用いられているが、そこには「至心信楽」まごころから信じ楽（ねがう）という意味があり、聖武天皇が大仏の造立をめざして、仏教を中心とした理想の国の出現を發願された土地に相応しい文字といえるのではとしている。これらの説を検討する知見を持たないが、現時点で参考となると思われる見解を紹介しておこう。

まず、信楽の文字がいつから使われてきたかについては、「信楽むかし話」が奈良時代の紫香楽から後年に転じて信楽となったという理解により、信楽という文字が出現した時期を鎌倉時代以降とし、信楽町牧にあった「信楽寺」という寺号が地名に転じたという仮説を出している。

このことについては、1994年に発刊された『紫香楽宮跡関連遺跡調査報告』の中で橋本義則氏が補論

I に、紫香楽宮が平安時代初期に編纂された国の正史『続日本記』にのみあらわれる呼び名で、奈良時代当時の史料である正倉院文書には、甲賀宮と並列して信楽宮が宮号として使用されているとしている。つまり、紫香楽宮が造営された当時の呼び名は、信楽宮または甲賀宮で、その後平安時代に『続日本記』が編纂され、「信楽」に代わって佳字として「紫香楽」が宮号として使われたというのである。

語源については、国語学者の吉田金彦氏が、シガラキを「シガ」(その所)「アラ」(まだ開墾していない荒々しい)「キ」(岐、土地)と分解され「そこが未開拓の神々しい土地」と解釈できるとされている。

紫香楽宮像の展開

紫香楽宮関連遺跡群の発掘調査は昭和 58 年度より始まり、現在までに 40 数回の調査が継続されている。この調査により、当初考えられてきた紫香楽宮像が大きく変わってきた。

たとえば、都の規模は離宮に少し手を加えられた程度と思われてきたが、長大な朝堂院跡や朱雀大路を思わせる公道跡、大規模な官営の鑄銅工房跡、大型井戸の発見により、本格的な都城の造営と大仏造立をめざす聖武天皇の強い意志と計画性が想像できるようになった。

また、遺跡と共に出土した大量の遺物により、紫香楽宮の性格についての考察も進められている。その代表が 7 千点以上といわれる木簡の出土と解説である。

東大寺に『奴婢見来帳』という奈良時代の記録が残っている。奴婢というのは、古代の賤民身分の人たちで、物と同様の扱いを受け、所有者は、奴婢を売買・譲与・質入・交易の対象とすることが自由にできた。奴婢見来帳は、その酷い扱いに耐えかねて逃亡した後、再び捕えられた奴婢の人たちを記録した文書である。

この中に、天平勝宝 3 年 (751) 2 月に佐伯伊麻呂という役人が 3 人の奴婢を捕え、内一人が甲賀宮国分寺大工家で奴忍人という奴婢であったと記されている。これまで、この「甲賀宮国分寺大工家」どう読むかをめぐって、解釈が分かれてきた。

昭和 38 年から昭和 42 年度に、史跡紫香楽宮跡の整備事業が行われ、この事業を担当された水野正好氏は、「事業報告書」の中で甲賀宮国分寺大工家の読みについては、当時、近江国府に隣り合って、国分寺が造営 (現在の天津市大江) されていた可能性が高く、紫香楽宮の整理、資材調達のため、近江国分寺から甲賀宮に来ていた大工家と考えられるとされた。

ところが、紫香楽宮関連遺跡群の中心遺跡である宮町遺跡から平成 5 年度 (1993) 第 13 次調査で出土した木簡の中から「金光明寺」と書かれたものが見つかったことから、新しい解釈が可能となった。木簡解説を主に担ってきた柴原永遠男氏によると、続日本記には天平 16 年 (744) 3 月に金光明寺の大般若経を紫香楽宮に運んだという記事があり、これまでは、この金光明寺を大和国の金光明寺と考えられてきた。しかし、同じ続日本記の天平 9 年 3 月の記事に、国ごとに金光明寺が存在し、大般若経が置かれていたことから、木簡の発見によって、宮町遺跡 (紫香楽宮) の近くに近江国の金光明寺が存在し、大般若経が置かれていたと考えられるとする。金光明寺は正式名を「金光明四天王護国之寺」といい、天平 13 年 2 月に国分寺建立の詔が出され、全国に国分寺が建立されている。

お水とりと飯道神

春の訪れを告げる東大寺二月堂のお水取り、正式な名称は二月堂修二会という法要である。この行事は、二月堂の本尊である十一面観音に世俗の罪や過ちを悔い改め、天下泰平や五穀豊穰、万民快樂 (けらく) などを祈願している。

修二会は、3 月 1 日から 14 日まで続くが、初日には二月堂の周りがある三つの小社殿に満行祈願のお参りをし、15 日にお礼参りをするという慣わしである。この三社は、興成社・遠敷社・飯道社であり、飯道社は、信楽最北端の宮町にある飯道神社祭神の分霊であるといわれている。

飯道神社と二月堂とのつながりは、東大寺大仏開眼供養会が行われた天平勝宝 4 年 (752) に修二会が始められたことに遡る。東大寺の初代別当良弁僧

正の補佐役をしていた実忠和尚は、二月堂を創建して、国中の諸神を勧請し、修二会を始めたといわれ、その時、飯道神も勧請されたようである。飯道神は、和同年間に開基されたと伝えられ（延喜式）、紫香樂宮造営によりよく知られるようになったと推測される。

実忠は、その後、巨大な大仏殿を支えるための副え柱を信楽杣から切り出したと記録されている。（東大寺要録）

このような縁があるためか信楽では、百年以上前から江州一心講の人たちが、お水取りの松明を結えるふじつるを奉納されている。

近衛家領「信楽荘」

信楽では、古代から中世に「信楽荘」という荘園が営まれていた。特に鎌倉時代から室町時代には、全国に153か所ある近衛家領の一つであった。

室町時代後期の近衛家と「信楽荘」の密接な関係を知ることができる史料に近衛政家の日記『後法興院記』がある。

この日記には、応仁2年（1468）8月19日より10月19日までの信楽滞在60日間の出来事が記されている。そこには、当時の応仁の乱を背景にした政治の動向や人の往来をうかがうことができ、政家が荘園経営に腐心する様子と合わせて60日間の滞在中に11回に亘って山野や近辺に出かけ、栗拾いや松茸とり、月見などこの地での生活を楽しんでいる様子が見られる。

また、政家と対面するために、荘園内の小川、江田、神山、長野、朝宮、柞原、中野、杉山の百姓の代表それぞれ樽をもって、滞在先の大光寺を訪れ、信楽荘を構成する郷がどこかということがわかる。都の生活に比べのんびりした鄙（地方）の生活や歓迎する人々との交わりを楽しみ、「このあたりの閑寂もつての外の在所なり」と記している。

後法興院記は、政家の40年にわたる日記で、伝世している30年間（文明元年～10年までが欠落している）に近衛家と信楽荘との間を往来する人、物資等の進納について多くの記事が見られる。

足利義政や禁裏（皇室）の要望に応じて、庭木用

に信楽の槿を合わせて39本掘り出して進上しているが、特筆すべきは、文明17年（1485）2月の記事である。

十一日、（中略）東山殿よりお庭槿、高さ一丈木二十本、信楽へ仰せつけ、掘り進むべきのよし、其の命あり、明日、河原（者）彦三郎、まかり下るべし云々。掘手二人、家門より仰せ付け了ぬ。百疋下行せしむ。

これは、足利義政が政家に銀閣寺庭園用の信楽槿を所望し、信楽荘より槿を掘り出すため、山水河原者の彦三郎が派遣され、そこで近衛家より掘手二人を出し、1千文の金を払った。というもので、庭木用に信楽槿が珍重されていることや造園技術者として名高い山水河原者が派遣されていること等重要な記事である。ちなみに、最近、この時に掘り出された槿が500年を経過して、現在の銀閣寺庭園に所在する可能性があることが指摘されている。

物資だけでなく、文正元年（1466）には近衛家の警護のため、信楽荘より兵士50名が上洛している。この兵士は、定期的に交代で警護についていたとみられ、補充のために何回か「兵士少々上洛」の記事が見られる。

信楽荘からの物資等の進納がピークに達する時期は、政家が関白・太政大臣となる時期と重なる。信楽荘は、京都に近く、応仁の乱前後の公家社会にあって、近衛家はその威信を保つうえで大変重要な役割を果たしたと思われる。

信楽の城館跡

信楽には、中世から近世にかけての城館跡が20か所あるといわれている。これは、滋賀県中近世城郭分布調査報告書に掲載されているものだが、実際に現地で城跡や館跡として確認できるのは10か所と思われる。（甲賀市史（第7巻）甲賀の城参照）

旧甲賀郡内（湖南市・甲賀市）には中世に活躍した甲賀53家と呼ばれる地侍がいて、その内、信楽には鶴飼氏・牧村氏・長野氏・小川氏・杉山氏・多羅尾氏が居住していたとされている。この中で、信楽で群を抜く勢力となるのが多羅尾氏で、その勢力範囲内には、多羅尾地域に4か所の城・砦・館跡が

残っている。

また、小川地域は、近衛家の信楽荘の中心であったことから、配下の鶴見氏が築城した小川城・中ノ城、小川氏が築城したとされる西之城の各城跡があるが、いずれも戦国時代末に多羅尾氏に属する城となったとみられている。朝宮地域には鶴見氏が築いた朝宮城跡が残っている。

多羅尾の上出に通称代官屋敷跡、または代官所跡と呼ばれている館跡がある。正しい名称は、信楽代官陣屋跡だが、陣屋の主は、鎌倉時代末に時の左大臣近衛経平の子、高山太郎師俊を祖とする多羅尾氏の子孫である。

陣屋跡は、中心に正門跡があり、北側に代官の邸宅部分、南側に陣屋の執務機関や収納蔵群があったとみられる。門跡を入ると邸宅への登り道があり、西側に隅櫓跡と伝えられる精緻な石積による石垣が残っている。陣屋跡の周囲には、南側の丘陵に細長い見張り台のような岩跡があり、北側には、開所橋の手前西側の丘陵に多羅尾城と伝えられる城跡がある。

また、多羅尾氏が初期の頃築いたといわれる多羅尾古城跡が北東に残り、さながら陣屋跡を中心にした要塞のような配置になっている。これらの城館跡は、中世から近世にかけての多羅尾氏の勢威をうかがえる貴重な遺跡群である。

小川地域には、コンパクトな規模であっても、中世から近世にかけて農山村地域の豪族たちが作った典型ともいえる、防御性の高い3つの城跡が残っている。県史跡に指定されている小川城は、小川の南東の通称城山にあるが、鎌倉時代に鶴見伊予守が築造したと伝えられ、その後戦国時代に多羅尾氏が占有し改修したものである。

昭和 53、54 年の 2 か年に測量と試掘調査が行われ、山頂とその周辺で 9 か所の曲輪跡が見つかり、土塁や木戸口（門跡）、井戸跡、通路など本格的な城構えを持っていることが分かった。小川城から西の方向に延びる尾根の先端には、中ノ城とよばれる城館型の城跡がある。背後に大きな堀切と土塁を構え、平坦な館跡の先端部には帯曲輪がめぐらされている。

三つ目の城跡は、西ノ城といい、清光寺の西の丘

陵一帯が城館跡となっている。この城は、旧甲賀郡内に最も多い四方土塁タイプの城の発展形といえるもので、方形の曲輪を東側に増築したものと思われる。

「甲賀郡志」には、朝宮地域に 2 か所の城跡が残っているとされている。いずれも、下朝宮の地先で朝宮小学校の東西にある。東にある城は、通称「城山」という山の頂上部にあり、3つの曲輪が並立しつつ連携して防御する工夫がされるという特徴がある。

頂上部だけを比較すれば、小川城より大規模な城で、伝承では、赤松満祐が伊賀攻めをした時に築いたといわれている。しかし、城の築城手法が大和国でよく見られることから、松永久秀方の勢力が築いたともいわれている。小学校の西には、八坂神社の南側に、朝宮城と伝えられる場所がある。一時茶園となったため、城らしい形跡はわからないが、道に近く、小高い独立性のある位置である。この城跡については、鶴見俊純が暦応 3 年（1340）に築き、和束の米山判官義快の一族と籠城合戦をし、25 日間守り抜き、敵将を捕えて勝利を収めたといわれている。この戦いには、多羅尾光能が手勢 300 人で加勢した。

同じく下朝宮にある山口陣屋跡は、信楽の下朝宮と柞原で合わせて 530 石の知行地を有していた山口光廣以後歴代の旗本山口氏の館である。陣屋跡は、大半が畑となっているが、台地状の土地に 25 メートル四方の曲輪が整形され、裾部は高さ 1～2 メートルの石垣が積まれている。北西部には空堀の跡が確認できる。

徳川家康の甲賀・伊賀越え

下朝宮のある家に伝わる『山口家先祖書』によれば、天正 10 年織田信長が上洛し、盟友である徳川家康も上洛、後泉州堺に遊覧した。これには長谷川藤五郎（秀一）が供をした。6 月 2 日に本能寺の変が起り、家康主従は、急遽岡崎への帰途についた。枚方から河内の尊円（延）寺村（現枚方市内）を通り、草地（草内）の渡し（京田辺市草内）より宇治田原に向かった。家康は長谷川藤五郎を宇治田原城主山口甚助に遣わして、路次警護を依頼。

甚助の婿養子山口藤左衛門光廣は、多羅尾の実父

多羅尾四郎兵衛光俊に早飛脚を出し、甚助・藤左衛門は、居城で家康主従を迎え接待した。休息の後、藤左衛門が供をし、朝宮を経て小川の多羅尾四郎兵衛の居城小川城に向かった。小川で一泊し、翌4日甲賀から伊賀越えにかかった。柘植、加太を通過する際、伊賀加太の一揆がおこった。多羅尾作兵衛光雅と山口籐左衛門は、甲賀・伊賀の侍衆千余名を引き連れ、一揆を追い払った。家康一行を伊勢白子の浜まで送り、その際家康から作兵衛と藤左衛門は刀を賜り、新知行地の判物を頂いたという。家康の伊賀越えについては、複数の資料が残され、検証されているが、山口家先祖書の内容がほぼ事実に近いと考えられる。

上記のことに関連した興味深い話がある。多羅尾の郷土史研究者だった故杉原信一氏が原稿を執筆され、地元多羅尾郷土史研究会が編集発刊した『多羅尾の歴史物語』には、甲賀・伊賀越えの際、多羅尾光俊をはじめとする一族が家康一行を手厚くもてなし、伊賀の境まで送った別れ際、光俊が近衛家より伝わった將軍地蔵（勝軍地蔵）を献じたことが記されている。この記述は、ほぼそのまま愛宕神社に安置されている勝軍地蔵の説明として書かれている。これは、江戸幕府の命により編纂された『徳川實記』を底本としているためだと思われる。『徳川實記』によれば、家康は慶長8年に江戸幕府を開き、將軍地蔵を愛宕の祠に仮安置し、同15年愛宕に社寺を造営、愛宕山圓福寺の本尊として安置した。これが現在の港区愛宕神社に引き継がれているようだ。

芭蕉と信楽

信楽には、4か所に芭蕉の句碑がある。一つは、勅旨の玉桂寺にある「松茸や知らぬ木の葉のへばりつく」という句である。この句は、笈日記という俳諧集に載せられているもので、元禄4年頃の作といわれ、芭蕉の晩年の特徴である軽みが現れた微笑ましい句と評されている。玉桂寺に縁のある方がこの句碑を作ったのだろうか。

あと3つの句碑は、同じ句のもので一つは宮尻の

個人宅にあり、あと上朝宮の岩屋観音（仙禅寺跡）と国道422号バイパスの全線開通記念句碑として建てられている。それは、「木が暮れて茶摘みも聞くや杜鵑」という、お茶どころ朝宮に相応しい句碑となっている。これは、俳諧撰集 別座鋪他に載せられているもので、芭蕉が亡くなる少し前の作といわれている。

宮尻には、この句についての伝承が残されている。江戸時代元禄年間、宮尻の桶井に芭蕉の親戚にあたる片木藤兵衛という人の家があり、芭蕉が伊賀からの往來の途中によく立ち寄ったそうである。ある時、片木家を辞した芭蕉が、大宮神社付近で発句を紙に書きとめ、路傍の地蔵に残したのがこの句であるといわれている。

丁稚羊羹は食文化

信楽の冬の名物といえば、牡丹鍋を挙げる人がいるかもしれないが、多くの人は、丁稚羊羹を第一に挙げるのではないかと思われる。信楽の住民は、丁稚羊羹には2種類あることを知っている人は多いが、信楽の丁稚羊羹を初めて食べた人は、これが丁稚羊羹か水ぼいなど驚く。県選択無形民俗文化財になっている「丁稚羊羹」は、丁稚さんが懐に入れても大丈夫な蒸し羊羹風の方で、信楽で作られている水羊羹風は対象外である。

しかし、この信楽名物と思われていた丁稚羊羹は、他の地域でも作られていた。近いところでは、三重県の伊賀地域、県内では高島市や福井県の若狭や奥越前など寒い地域で作られている。

信楽との縁でいえば、東大寺との共通した関係にある若狭の小浜市や江戸時代の後期に、多羅尾代官と縁戚関係にあった土井大野藩の城下町大野市では、信楽と同じ水羊羹風の物が作られている。冬の寒い時だからこそ、暖をとりながら、冷たい丁稚羊羹を頂く、「ああ信楽やなあ」と感じる季節限定の食文化をこの冬もゆっくり味わいたい。

第2章

信楽の都市性

陶産地の視点から

Urbanism of Shigaraki

畑中英二 (Eiji Hatanaka)

1. はじめに

本章では、陶産地としての信楽の「都市性」についてみることにする。ここでの「都市性」は人間交流をキーワードに、そこから創造されたものについて取り上げることとしたい。焼きものづくりを始め前の歴史と地勢から説き起こし、時系列に沿って、「都市性」に関わる事柄について、順次述べていくこととする。

2. 信楽の地勢と歴史的環境

(1) 滋賀の中の甲賀、甲賀の中の信楽

滋賀の中の甲賀

現在の行政区としての滋賀県は、中央に琵琶湖、その四周に平野が広がり、その外側には比良山地・伊吹山地・鈴鹿山地がめぐり、周辺地域と明瞭に画されている。

この地域の中は、奈良時代以降、概ね水系を基準に郡が設けられている。西から時計回りに志賀郡・高島郡・伊香郡・東浅井郡・坂田郡・犬上郡・愛知郡・神崎郡・蒲生郡・野洲郡・栗太郡と信楽の属する甲賀郡の12の郡がある。これら12郡のうち、琵琶湖と接していないのが野洲・栗太郡の東側に位置する甲賀郡のみとなっている。

甲賀の中の信楽

先述したが、滋賀県は山地に画された琵琶湖周辺地域であり、その地域を流れる河川の大半は琵琶湖に注いでいる。例外的に琵琶湖に注がない河川は、信楽谷を貫流する大戸川（瀬田川に合流）、伊吹山南斜面を水源とする藤古川（木曾川支流牧田川に合流）、福井県との県境を水源とする天増川（小河川が合流して北川として日本海に注ぐ）であり、流域面積は

大戸川が群を抜いて大きい。つまり、大戸川流域のみまとまった面積があり、その中に信楽が含まれる。また、信楽は信楽高原とも称される高地で、大戸川沿いに狭い盆地が展開し、その周囲には東西に標高500~600mの山並みが続き、周辺地域（甲賀郡内も含む）と明瞭に画されている。

つまり、滋賀県=近江国の中で特異な地勢にあるのが甲賀郡であり、その中であって、とりわけ特異な地勢にあるのが信楽であるということがわかる。そして、地勢に従って、南山城（京都府）から大和北部（奈良県）、伊賀（三重県）との人的交流も盛んである。

(2) 信楽の人文的環境

天平15年（743）、聖武天皇（701~756）は信楽に宮を設け（紫香楽宮）、宮の近隣に位置する甲賀寺において巨大な盧舎那仏の銅像をつくらんと宣言した（大仏像頭の詔）。このころ、聖武天皇は平城宮（奈良県）を振出しに恭仁宮（京都府）を経て紫香楽宮（滋賀県）を設け、難波宮（大阪府）においても政を執った。日本史上、極めて異例な主都の並立と新造が行われた時期であった。この一連の行動は、当時アジア最大規模を誇った唐が長安・洛陽・太原といった複数の主都を持ち、洛陽郊外に鎮護国家の寺院である龍門の奉先寺にて巨大な盧舎那仏を安置したことに倣ったと解釈することができる（畑中2004）。おそらく、恭仁宮にて政を執っていた聖武天皇としては、恭仁宮の郊外（約30km）の信楽に鎮護国家のための盧舎那仏をつくらうとしたのだろう。

ただし、信楽での大仏造営事業は地震や山火事などにより頓挫し、平城京内の東大寺（奈良県）にて

引き継がれることになった（現在の奈良の大仏）。大仏造営計画は頓挫したが、そこに国分寺が建てられることになり、甲賀寺所用の屋瓦の一部は信楽およびその周辺でつくられた（畑中 2010）。これを信楽焼の始まりと考える説はあるけれども、ここでの瓦づくりはあくまでも一時的なもので、後世に引き継がれることはなかった。故に、この説は成り立ちがたいのである。

先にもふれたが、大仏造営計画が頓挫した後、国分寺が建てられた。しかしそれも延暦4年（785）に焼亡し、石山へと移されたことが分かっている。この時点で信楽は歴史の表舞台から姿を消した。

ただ、歴史上全く姿を消したのかといえばそうではない。平安京・京都の貴紳が「しがらきの外山」を歌枕にして詠んだものが幾つか遺されている。ただし、後述するようなやきものやお茶ではなく、専ら「山」や「木」が詠みこまれている。加えて、明らかに信楽に足を運んだことはないであろう人物の歌もある。つまり、平安京に近い田舎として登場し、貴紳たちにイメージされていったのであろう。

信楽は、中世に入ると五摂家筆頭の近衛家領となっていた。ここは、やきものの産地としてだけでなく、お茶の産地としても知られていた。何故か信楽焼の窯は信楽の北半に、茶畑は信楽の南半の朝宮にあり、計画的に棲み分けが行われていた可能性は否定できない。ちなみに京都府宇治も近衛家の領地である。何らかの関係を想定する方がよいだろう。また、陶産地としては兵庫県丹波窯と並んで京都に近い位置にあった。

3. 開窯期の様相：13世紀

（1）六古窯の誤解と中世窯業の実態

日本の中世におけるやきものの産地は、かつて「六古窯」という言葉で説明されていた。西から兵庫県備前窯、兵庫県丹波窯、滋賀県信楽窯、福井県越前窯、愛知県瀬戸・岐阜県美濃窯、愛知県常滑窯という6か所の窯場が専ら中世においてやきものをつくっていたと考えられていた。しかし、考古学的調査・研究の進展により、当時日本列島各地に80か所程度の窯場があり、多様な技術系統と販路をそれぞれ

に持っていたことが明らかとなっている（畑中 2007）。現在では中世までに開窯して現在なおやきものづくりの命脈を保っているのが「六古窯」ととらえられている。

それ故、開窯当時の信楽はあくまでもその中で一つで近江南半を中心とする地域のみを販路とする小規模な生産を行っていたのであり、今日知られている信楽の姿とはいささか異なるものであったことを知っておく必要がある。

（2）常滑窯の技術的影響を受けて開窯した信楽窯

信楽における窯跡の調査は、20世紀に入ると地元郷土史家などの手により個別的に進められていった。ただ、多くは信楽でやきものづくりに関わる人達であったが故に、好事家の資料収集とは趣を異にした一本筋の通ったものであり、かつ、技術的な視点は今なお有効なものがみうけられる（畑中 2007）。

それらの成果を元に筆者は約200基の窯跡の悉皆調査を行い、考古学的知見を軸に信楽焼の概要をつかんだ。その中で最古の一群と目される窯跡を選び、発掘調査を実施した。信楽谷北部に位置する黄瀬^{きのせ}イシヤ窯である（かつては黄瀬ハンシ窯と呼ばれていた）。

発掘調査の結果、様々なことが判明した。13世紀代に操業していたこと。窯構造は燃焼室と焼成室の境に分焰柱をもつ穴窯で、窯体焼成室面積約30㎡の大型のものであり、常滑窯では甕窯と呼ばれるものにきわめて類似していたこと。製品は無釉焼締の壺・甕・播鉢をつくり、一見して常滑焼と分別することができないほど類似していたこと。以上のことなどから信楽における窯跡の最古の一群は、13世紀代に常滑窯から技術的影響を受けていたことが判明したのである（畑中 2009）。

ここでつくられた大型甕には常滑窯のものと同様に肩部にスタンプ文が捺されているのが通有であり、その中には「楽」のスタンプ文が捺されたものがある。「信楽」の「楽」ではないかとする見解がある。だとすると、常滑窯からの技術的影響を受けて成立した信楽窯が、その存在を誇示するがごとく「楽」のスタンプ文を捺したことになろう。産声を上げた

ばかりの信楽窯の微笑ましい一齣である。

(3) 開窯期の位置づけ

信楽窯の開窯期である 13 世紀以前においては、信楽窯の位置する近江地域南半は、西の兵庫東播磨とうぼん窯と東の愛知県常滑窯の流通圏の縁辺部にあった。つまり、両者の中間地点に生まれた陶産地が信楽窯であったといえる。

先にも述べたが、常滑窯で生産された製品と信楽窯で生産されたものが酷似していることから、開窯期の流通圏を明らかにすることはできないが、現在でいうところの近江地域南半を中心とする範囲であったと想定できる。

なお、この当時生産されていたのは、常滑窯にきわめて類似した壺・甕・播鉢といった暮らしのやきものであった。この時点での信楽窯は、窯跡の数から推測すると生産量はさほど多くなかったようであるし、製品の独自性があつたわけでもないことから、数ある窯場の一つに過ぎなかった(畑中 2007)。今日イメージするような、名の通つた窯場では無かつたと思われるのである。

4. 独自性・閉鎖性の発揮：14～16 世紀

(1) 大型甕の欠落と窯構造の変化

13 世紀に開窯した信楽窯は、14 世紀中頃には独自の道を歩み始める。その一つが窯体の小型化である。開窯期には常滑窯と同様に窯体焼成室面積 30 m² を超すような規模であつたのが、14 世紀中頃のかまがたに窯ヶ谷窯を例に挙げると 5 m² にまで小型化する。もう一つ、製品についても変化がみられる。窯体焼成室面積の小型化とともに、高さ 1 m を超すような大型甕が生産されなくなる。加えて、甕の口縁部や播鉢が常滑窯とは異なる形状に変化していく(畑中 2003)。

窯体の小型化と大型甕の生産中止は、大型甕を大量に生産する常滑窯と結果的な棲み分け(あるいは信楽窯が競合することができなかった)が行われた可能性があり、販路に合わせて生産量や内容を調整していく中での変化であつたとみてよい。常滑窯と異なる製品の形態変化は、常滑窯との直接的な人や

情報の交流が途切れたことを意味するのだろう。

つまり、14 世紀中頃、開窯期から数世代を経て、ようやく信楽焼が誕生したといえる。

(2) 信楽か伊賀か?

信楽窯のごく近隣に存在する窯場として伊賀窯が知られている。信楽窯は近江国=滋賀県、伊賀窯は伊賀国=三重県として古来より行政上区分されていた。しかし、地図を見ると明らかではあるが、この両地域を隔てているのは低い峠のみである。

ちなみに、現地に立つと容易に理解できるのであるが、滋賀県甲賀市信楽町五位の木峠の窯跡群は分水嶺を越えて伊賀側に位置している。現在では、五位の木峠の窯跡群を信楽窯の一部として取り扱っているが、元禄年間(1688～1704)まで伊賀国に属しており、幾たびもの争論の度に境界が動いたのだという。最終的に、元禄年間の争論の結果、近江国に属するようになったに過ぎないのである。

低い峠を挟んで指呼しこの間にある信楽窯と伊賀窯。土も同じ、技術系統も同じくする両者を製品から分けることは難しい。

(3) 信楽茶陶：茶陶信楽の淵源

15 世紀以降、信楽焼は茶湯に用いるやきものの一つに見いだされるようになる。茶会記を見る限り、和物(日本産)の陶器は信楽と備前が圧倒的に多い。南蛮物と呼ばれた中国南方や東南アジア産の土器がみずさし水指やけんすい建水に用いられ、その延長線上に釉薬を用いない無釉焼締の陶器である信楽と備前がそれらをつくるようになった。信楽窯では 17 世紀以降になると釉薬を用いるようになるが、信楽焼といえは無釉焼締であるというイメージが強い。茶湯とのかかわりの中で信楽焼のイメージが醸成されていったことが分かる。

なお、当時の茶会記をみると、信楽焼は水指に、備前焼は建水に用いられることが多い。出土資料を見ると、やはりその傾向があることがうかがわれる。それぞれの窯場の工人が独自につくりだして、結果的に棲み分けられたのではなく、茶人側からの働きかけの結果生み出されたものと考えるのが妥当であ

ろう（畑中 2007、畑中 2012b）。

この時期から、茶陶をつくり出すようになった信楽窯であるが、生産量全体から見るとつくり出された茶陶はごくわずか。あくまでも壺・甕・播鉢といった暮らしの焼き物をつくる窯場であった。

（4）玄哉信楽鬼桶

名物といわれる信楽茶陶の一つに「玄哉信楽鬼桶」と呼ばれる水指があった。日本人は、数多ある手工業製品にも個別的に美や優れた機能を見出し、固有の名前（銘）をつけることがしばしばあった。この「玄哉信楽鬼桶」とは「（辻）玄哉」という茶人が見出し所持した、「信楽（焼）」の、麻糸を績みためておく桶（芋桶）を元につくられた水指である「鬼桶」という意味である。独自の審美観の中で見出されたのである（畑中・岡・大槻 2013）。

この水指の来歴をみてみよう。千利休（1522～91）の師ともいわれる辻玄哉（？～1576）が所持していたもので、玄哉の晩年に織田信長（1534～82）の茶頭の一人であった天王寺屋津田宗及（？～1591）が入手。宗及は、本願寺攻略（1570～80）をめぐる信長との関係が悪化しつつあった信長家臣の佐久間信盛（1528？～82）に玄哉信楽鬼桶を手渡した。それを、信長嫡子信忠（1557～82）に贈らせて、信長と信盛との主従の間をとりなそうとしたのだろう。

結果的には、信長の怒りを買った信盛と嫡子信栄は高野山へと追放されてしまうが、信盛死後、信栄は許されて信忠の配下となる。

なお、信忠とともにあった玄哉信楽鬼桶は、『山上宗二記』によると、天正 10 年（1582）の本能寺の変の際に焼失してしまったようであり、今日を生きる私たちはそれを見ることはできない。戦国の世、命のやり取りに用いられた信楽茶陶があったことのみ知ることができるのである。

（5）信楽大窯：独自の窯構造とその背景

1966 年度に滋賀県初の埋蔵文化財技師であった水野正好氏（奈良大学名誉教授）の指揮によって南松尾窯が、翌年に当時名古屋大学助教授であった檜崎彰一氏（名古屋大学名誉教授 故人）によって中

井出窯の調査が行われ、2001 年度に筆者の指揮によって金山窯の調査が行われた（畑中 2003）。これらの調査結果によって、15 世紀後半から 17 世紀初頭にかけての信楽窯の窯構造を明らかにすることができた。

15 世紀後半以降、信楽窯においては窯構造が大きく変化する。二つの窯を横に並べたような構造で双胴式とも呼ばれるものである。日本列島には他に例を見ないものである。窯を二つ並べたような構造であるから、単純に焼成室面積は倍増し、換言すれば、生産量の増大となる。この時期、生産量を増大させる必要があったのだろうか。

（6）総合商社粟津供御人

15 世紀前半までの信楽焼は、信楽・伊賀の周辺地域で出土しており、近江南半、伊賀、大和北部、山城南部を販路にしていたと考えられる。しかし、15 世紀後半以降、新たにある地域から出土するようになる。京都である（畑中 2003）。

当時の京都は、応仁・文明の乱（1467～77）の余波で将軍は京都に留まることができず、主都としての機能は脆弱化し、かつ、多くの大名たちが京都を離れ領国へと赴いた。とはいえ、依然として日本列島屈指の一大消費都市であった。さして大規模な操業を行っていなかった信楽窯にとっては、窯体焼成室面積を倍増させるほどの販路の拡大だったのだろう。

では、この時期になぜ京都を販路にしえたのだろうか。おそらくは、京都と信楽焼を結びつけたのが粟津供御人であった。彼らは、琵琶湖南端の粟津・橋本に居住し、朝廷の内膳司に属して天皇の膳部の食品貢納を担った漁師たちであった。応仁・文明の乱のころに諸国に關が設けられ、商人たちは自由な商いをするのが難しくなっていたが、彼らは天皇家に貢納するための障害になるとして山科家の後ろ盾を得て諸国往来の自由通行権を獲得した。そこで、關に妨げられない自由な商いができることから、信楽焼を含めて近江の物産を一手に引き受けて京都で売りさばいたのだった。当時の彼らを指して、粟津供御人の総合商社化と評価する研究者もいる。

なお、16世紀後半には彼らの後ろ盾となっていた山科家が没落するとともに彼らも特権を失い没落した。しかし、そのころには諸国で関が撤廃されていたことから、その後も信楽にとっては重要な販路として確保し続けたのであろう。

(7) 日本海側から出土する信楽焼

先にも述べたように、中世における信楽焼は近江南半、伊賀、大和北部、山城南部で出土し、15世紀後半以降京都でも出土するようになる。これが本来的な流通圏＝販路であるといえるだろう。しかし、それとはまったく異なる地点で信楽焼が出土することがしばしばみられる。それが日本海地域である。

北陸から東北にかけての日本海地域においては信楽焼の壺の出土事例が散見される。ごく例外的に甕の出土事例はあるとはいえ、播鉢の出土事例はない。つまり、壺だけが出土しているのだ。出土状況から壺の内容物を明らかにすることはできないが、状況からみると茶葉の容器として用いられていた可能性が想定されている。

朝宮あるいは宇治の茶葉の容器として信楽焼の壺が用いられ、それが日本海ルートでの交易で日本海側の北陸・東北地方にもたらされたと考えられることができる。

5. 大転換の素地：17世紀

(1) 相給と天領：特異な経済構造

16世紀までの信楽は近衛家領で、それ以降は多羅尾氏らが支配したものの、17世紀に入ると様相が大きく変化する。信楽の中心地である長野村の多くは天領となり多羅尾家が代官となった。その他の地域についても、一つの村を複数の領主が支配することとなり、信楽は分断されてしまった。この相給支配は、村政の運営や支配の帰属などに大きな問題があったが、ここではやきものづくりに即してみよう。

一般的に、陶産地を持つ藩は「窯株」といわれる窯を経営するための権利を付与する。これは一見すると一方的な支配とも見ることはできるが、一方では生産統制を行うことによって生産超過に起因する

窯元の共倒れを防ぐための保護策でもある。それ故、陶産地を一円的に支配していた尾張藩によって瀬戸・美濃の窯が統制されていたのとは異なり、相給支配と天領の存在によって地域が分断されている信楽においては窯業全体を調整する機構自体が存在しなかった。つまり、景気が良く需要があると窯は増えるに任せ、その逆だと共倒れして激減現象を起こしてしまうのである。

(2) 連房式登り窯と釉薬の導入

17世紀に入ると窯構造に新たな要素がみられるようになる。文禄・慶長の役(1592～98)とかかわって、出兵に参加した大名たちによって連れてこられたり、大名と雇用関係を結んだりして自ら来日した朝鮮の人々から様々な技能が伝えられた。その中に磁器の製法や日本のものとは異なる窯構造(登り窯)がもたらされることとなった。

信楽においては、磁器生産は導入されなかったものの、登り窯はもたらされた(畑中 2007)。従来の窯は焚口が手前に一つあるだけで、手前はよく焼けるものの奥には十分に熱が伝わらなかったため、窯の前後で焼き上がりが大きく異なっていた。しかし、登り窯は縦方向に焼成室が区切られ、それぞれの部屋ごとに薪を投入することができたので全体として焼き上がりは均質なものとなった。

また、登り窯の導入とほぼ同時期に、信楽においては初めて本格的な釉薬をかけたやきものがつくられるようになった。その代表的なものは、上半は黒色あるいは褐色の釉薬、下半は白色あるいは透明の釉薬でかけ分けられた「腰白茶壺」と呼ばれるものであった。ただし、17世紀代の釉薬をかけた製品は、確認できる限りではこの茶壺のみで、壺・甕・播鉢づくりを専らとし、ごくわずかだけ茶陶をつくるという生産内容は変わることはなかった。

(3) 備前焼原形の信楽焼か丹波焼か

参勤交代制度に伴って道路と宿駅が整備され、数多くの人々の往来を導き出した。その中で、様々な各地の名産が生まれるようになった。日常使いのやきものにおいても消費者のニーズに合ったものがつく

られるようになった。

やきものの中では備前焼の甕と播鉢を挙げる事ができる。堅緻に焼きしまっており、ことに播鉢は「投げて割れぬ」ともてはやされた。これらは口縁部に縁帯を巡らせるという形態的特徴があった。

そのブランドイメージを拝借しようとしたのか、似通った形態の製品をつくりはじめたのが信楽と丹波をはじめとする京都・大坂周辺の窯場であった。

ただし、ブランドイメージを拝借するといっても、口縁部に縁帯を巡らせるという点だけで、土の質感や全体的な形は似ても似つかないし、製作技法も異なる。むしろ、備前を真似た信楽と丹波の両者同士の方が似通っているくらいである。何故、完全にコピーしないのか、この程度のアレンジで購買層の心をつかむことができたのか、など気にかかることは数多あるのであるが、記録は残されていないことから詳細な答えを求めることはできない。何れにせよ、信楽窯の「努力」の一齣とみることができる。

(4) 献上茶の壺をつくる窯場

「ずいずいずっころばし生味噌ずい……」というわらべ歌を耳にしたことはあるだろうか。この続きに「茶壺に追われて戸っぴんしゃん」とある。これは、将軍家に献上される宇治茶を大名行列さながらに仕立てて街道を行くさま（所謂お茶壺道中）を唄にしたものである。実は、献上された宇治茶の容器は、信楽窯でつくられたものであったのだ。少なくとも江戸時代後半には先に述べた腰白茶壺がその容器となっていたことが分かっている。

信楽では「献上茶壺」として、あたかも茶壺そのものが献上されたとし、茶壺をつくる職人は「御用茶壺師」などと称し、門口には「御用」の提灯を下げており、名誉なものであったと受け止められている。

しかし、資料を見る限りでは茶壺が献上されたわけではなく、献上されるお茶の容器として宇治の茶師に買い上げられていたのが実態であった（畑中2007）。江戸時代後半には宇治の茶師と信楽の茶壺師らとの間で幾つもの文書が取り交わされており、当時の実態がおぼろげながら見えてくる。お茶壺道

中が始まった江戸時代初頭の様相は明らかではないが、少なくとも江戸時代後半には茶の容器としての役割に過ぎず、宇治の茶師の統制下にあったといえる。

(5) 17世紀の信楽茶陶

京都三条界隈の桃山茶陶にみる信楽焼

16世紀の終わりころから17世紀にかけての時期、瀬戸・美濃窯から志野・織部といった新たな趣向を凝らした器が登場し、文禄・慶長の役とかかわって成立した薩摩、萩などの窯場から斬新な器がつくりだされた。信楽窯の隣の伊賀窯では破格と評される造形の水指や花入れがつくりだされた。所謂桃山茶陶である。

さて、この時期の信楽焼の茶陶はどのようなものであったのだろうか。京都三条通り界隈に寛永年間（1624～45）頃まで軒を連ねていたやきもの屋の跡が発掘されており、そこから夥しい量の茶陶が出土している（畑中・岡・大槻2003）。それをみると、信楽窯産と考えられるものは、口づくりが当時の流行であった矢筈口やはずぐちになっているとはいえ、基本的には円筒形の無軸焼締である。当時流行していた歪みのある造形は導入されておらず、胴部に軽い捻りがみられるのみである。他の窯場でつくられられる茶陶の造形と比較すると、あまりにも大人しいことから、「侘び茶の保守本流」と積極的に評価してされる方もおられるが、取り除くべき要素が無いほどに簡素である、という意味でもある。それほどまでに、桃山茶陶の中の信楽焼は異質である。

仁清の「信楽写し」

江戸時代前期には、『森田久右衛門日記』（1678）に記されているように、京都では既に信楽焼の土の質感を真似たコピーがつくられていた。茶陶としての信楽焼のブランドイメージが確立したといえる。推測の域を出ないが、江戸時代前期の信楽茶陶と呼ばれるもののうちの幾つかは、京都の窯場で作られたものである可能性は否めないのである。

コピーといえ、似たような言葉として「写し」がある。ただし、単にコピーするという意味合いで

はなく、「本歌」に対してそこから発展していったもの（本歌取り）ということになる。

さて、数少ない本歌取りを果たした信楽写しを紹介しよう。当時世評を博した仁清（生没年不詳）の手による信楽兎耳水指である（三井記念館）。これは、信楽焼の特徴の一つである無釉焼締の円筒形であるが、ラップ状に開いた口縁部にぴったりと合わせられた蓋が取りつく。蓋には刻み目が入ることによってアクセントをつける。肩部には兎形をした耳を二つ取り付ける。最も興味深いのが水指胴部に轆轤ろくろの回転力を用いて砂粒を毛羽立たせ、ささくれ立ったような器面に仕上げているのである。信楽焼の特徴の一つ、器面に見える砂粒を際立たせた逸品である。当時の信楽茶陶を本歌としてつくりだされた写しであるが、本歌を遙かに凌ぐ造形は、さすがに仁清まさに出藍しゅつらんの誉れといったところであろう。

伊賀と信楽：製品と生産構造の相違

16世紀末から17世紀前葉にかけて、領主である筒井家・藤堂家が独創的なやきものをつくりだすことに並々ならぬ力を注いでいた伊賀と比べると、信楽の多羅尾家などの領主達は筒井・藤堂家ほど積極的ではなかったとみられる。それ故、この頃につくりだされた焼き物の多くは、土が同じであるといえども、一目瞭然で産地を識別することができる。

発掘調査が行われた17世紀前半の伊賀西光寺窯跡においては、壺・甕・播鉢といった日用雑器がほとんどなく茶陶が大半を占めている。茶陶生産に重きを置いていたことがわかる。一方、同時期の信楽の窯跡では日用雑器が大半で、茶陶がわずかにみられるのみである（畑中 2007）。

伊賀では、寛永年間（1624～45）に藤堂家がやきものづくりから撤退している。茶陶生産に傾倒するあまり日用雑器の販路を閉ざしてしまったようで、藤堂家が関与しなくなった時点で、結果として廃窯を余儀なくされた。対照的に信楽では領主の関与がさほど強くなかったが故に、大きな浮き沈みもなく日用雑器を連綿とつくりつづけることとなったのであろう。

寛永年間に途絶した伊賀でのやきものづくりは、

復興するまでに、およそ1世紀の年月を待たなければならなかった。

6. 信楽の陶土革命：17世紀末～18世紀前葉

17世紀の終わり頃から信楽焼の陶土が一変する。一言で表現すると、砂粒が多くなり粘土分が著しく低下するのである（畑中 2003）。13世紀から焼き物を作り続けた信楽では、17世紀の終わりを迎えるに至って陶土が枯渇してしまったのであろうか。当時の状況を、文献史料と考古資料からみることにしよう。

人口過多の消費都市である京都は、いうまでもなく天然資源に乏しい。にもかかわらず、複数の分野の手工業が意匠を共有し多様な製品を作り出すことによりブランドイメージを向上させている。こと、窯業に関しては、陶土と熟原料としての薪が不可欠となるが、いずれも豊富であるとは言い難い。つまり、ブランドイメージの高さに比して、生産力は明らかに低い。これが京都ブランドの特性の一つであるといえるだろう。

18世紀初頭、量産化をはじめた京焼茶碗の陶土は白くて肌理が細かく、陶器であるもののあたかも磁器のようであるとして「半磁器」などと呼称されることがある。この陶土を分析すると非常に興味深いことがわかるという。18世紀初頭に京焼風の茶碗を生産していないにもかかわらず、陶土は信楽のものが用いられているのだというのだ。つまり、信楽の土が京都に持ち込まれて京焼として作られていることを示しているのである。

尾形乾山の『陶工必用』に収められている仁清の「陶法伝書」には高麗五器手茶碗の陶土には東山の遊ゆうぎょう行土や黒谷土、山科の藤尾石など地元産の土を使用するとあるが、乾山（1663～1743）は朱註にて「江州信楽郷」の白土を用いるとよく焼きあがると記している。その他にも京都に陶土が持ち込まれていたことを示す史料を見出すことができる。つまり、この時期には信楽の土が京都へ持ち込まれていたことは文献史料と考古資料ともに確認できるのである。

この時期の信楽焼の陶土が一変してしまった理由がおぼろげながらわかってきた。それは、信楽の陶

土が枯渇したのではなく水簸^{すいひ}などの技術によって精良な陶土を作り出すことができるようになったことにより、それが京都に持ち込まれる一方で、砂分の多いものは信楽の壺、甕、すり鉢に用いられたのではないだろうか。京焼とかかわりながら進められていった信楽の陶土革命であった。

7. 京焼風小物施釉陶器の生産

(1) 信楽における京焼風小物施釉陶器の生産

仁清、乾山の活躍により 18 世紀に入ると京焼は一大ブランドとしての地位を確固たるものとした。市井の人々が京焼を求めたにもかかわらず、陶土や燃料といった天然資源に乏しい京都において事業を拡大することは極めて困難なことであった。受容層を下方に押し広げるべく日常使いの製品を量産するために、共通の陶土を用いる信楽に白羽の矢が立ち、18 世紀半ばになると信楽にて京焼（風）のやきものをつくり始めるようになったのであろう。なお、18 世紀前葉と比較すると、18 世紀半ばには約 8 倍の窯が稼働していたことが分かる。爆発的な増加であり、他の窯場ではあまり見ることのできない稀有な状況である。

相給によって支配が分断され窯株などによって一元的な管理がされていない信楽においては、それぞれの領主に窯を開く旨を認めてもらえばそれで事足りたが故に、このような現象が生じたのだと考えられる。

京焼風の陶器づくりは活況を呈し、信楽のやきものづくりの歴史の上で大きな画期となった。確かな資料はないものの、この時期以降、多くの人が信楽を訪れ焼き物づくりに関わったであろうことは容易に想像できる。

(2) 喫茶文化とのかかわり

信楽でつくりはじめられた京焼風小物施釉陶器には形態上の大きな特徴があった。それは、喫茶関係のものが大半を占めていた点である。壺・甕・搦鉢の生産は残りながらも、つくりだされていたものの大半は茶碗ばかりであった（畑中 2003,2007）。

現在の日本の食文化の中で「お茶」が占める比重

は極めて大きい。たとえば、飲食店に入ると当たり前のように「お茶」が出てくる。お茶は手のかかった加工食品であるにもかかわらず、茶専門店以外ならば基本的に無料である。外国人向けのインターネットサイトに「どこの飲食店でも水またはお茶がサービス（無料）で出されます」ので「「持込み」の心配などする必要はない」とわざわざ記されている（www.bite-japan.com/jap/gaisyoku-j.html）。それほどまでにお茶が無料で提供されることは、世界的にみると奇異なありかたなのだろう。

勿論、最初から茶が無料であったわけではない。たとえば京都の東寺（金光明四天王教王護国寺秘密伝法院）の門前にて一服一銭でお茶を供していたことから庶民とお茶とのかかわりが生まれ、立ち売りから小屋掛け、江戸時代に入ると茶屋が普及したという。江戸時代の茶店では一杯一番安いものなら 4 文、普通のお茶なら 8 文、団子を頼めば出廻らしの番茶がサービスされたようだ。

現在の日本の食文化に大きな影響を与えた「まあお茶でも」を担ったのが信楽であったといえる。なお、信楽でつくられた京焼風小物施釉陶器は、上方ではさほど出土しないが、江戸では満遍なく出土する。嗜好の違いがあったのだろうか。

(3) 印銘を持たない窯場：京都とのかかわり

京焼の肩代わりをするように信楽でつくりだされた京焼風小物施釉陶器には大きな特徴があった。一つは独自の印銘を持たないこと、もう一つは瀟洒^{しょうしゃ}な上絵付けをしない（絵師がいない）こと。一見すると、信楽焼と京焼は同様の技術系統上にあるので区別することは難しいが、この二点の有無は陶産地としては歴然とした差異がある（畑中 2003）。

これを如実に表す事例の一つ挙げておこう。牧 8-3 号窯において「清六」という印銘の捺された煎茶碗が出土した。「清六」とは京都五条坂の「清水六兵衛」である。清水六兵衛のコピーをつくっていたのか、もしくは清水六兵衛のボディをつくっていたのだろうか。これと同形同大の煎茶碗に「清六」の印銘のあるものが江戸の小浜藩酒井家下屋敷から出土しており、これには瀟洒な上絵付けが施されてい

る。牧 8-3 号窯でつくりだされた煎茶碗は、信楽以外のところで上絵付けをされて売りに出されたのであろう。

他の手工業の事例を挙げておこう。京扇子は大半が分業制で、^{せんこつ}扇骨を作る人、要を打つ人、扇面を作る人、絵を付ける人、仕立てる人などその作業によって専門の職人がいて、それぞれが高度な技を持ち合わさって京扇子が出来上がっている。このうち、扇の本体にあたる扇骨は滋賀県高島市安曇川町でつくられており、京都のみならず各地に全国の 80% のシェアを持っている。まさしく、先に挙げた牧 8-3 号窯出土の「清六」印銘煎茶碗と類似する構造であるといえる。

なお、19 世紀に京都では磁器生産に乗り出すが、信楽では例外的存在はあるものの陶器のみをつくりつづける。京都の窯構造は磁器生産とともに変化し、信楽では磁器生産を行わないにもかかわらず京都と同様の窯構造に変化する。京都と信楽の緊密な関係を物語っている。当時の信楽窯のあり方を考えるうえで、非常に興味深い事例である。

(4) 近世信楽窯場の発信力

信楽焼が変化・変容していく様子を述べていったが、それは自らの要因で、自らの持っている技術の延長線上で獲得していった変化・変容もあったが、他の窯場からの影響を受けたものも少なくない。では、信楽焼が他の窯場に影響を与えた要素はないのだろうか。

資料が十分でないせいか、幕末以前の様相は明らかではない。文献や伝承によって明らかなのは、安永年間（1772～80）に開窯した茨城県笠間焼（信楽の陶工長右衛門を招聘した）の他はいずれも幕末以降のもので、長野県洗馬焼、滋賀県湖東焼、徳島県大谷焼などを挙げることができるものの、多くは先行して操業していた窯場からの指導を得るという事例である。

少なくとも近世段階においては、技術的に低かったわけではないが、学ぶべき対象であったかどうかは判然としないし、大きな影響力を発揮したわけでもなさそうである。

8. 信楽の近代：19 世紀後半～20 世紀前半

(1) 内国勸業博覧会

日本政府が初めて公式参加した明治 6 年開催のウィーン万国博覧会では、大きな意気込みをもって参加し、一定の成功をおさめた。そこで、国内でも博覧会を開催することによってさらなる技術向上や品質改良が促されると考え、明治 9 年の内務卿・大久保利通（1830～78）の「内国勸業博覧会開設ニ関スル建言書」が提出され、翌年には東京上野公園にて「第一回内国勸業博覧会」が開催された。以降、明治 36 年まで 5 回の博覧会が開催されている。

いわば政府主導で地場産業が互いに競い合う場であった内国勸業博覧会は窯業界にも大きな影響を与えたといわれているが、信楽の場合はどうだったのだろうか（畑中・岡・大槻 2013）。

明治 14 年の第二回内国勸業博覧会においては、多羅尾村の長尾栗蔵が様々な文様を描いた花瓶を出品し、有功賞三等を獲得している。審査評語をみると、海外輸出を試みていたことがうかがわれる。また、明治 8 年から 14 年頃にかけて貿易拡大を目論んで作成された図案集『温知図録』があり、海外輸出の取り組んでいた九谷・有田・瀬戸・京都の図案が大半を占める中で、滋賀の奥田文四郎による 2 つの図が掲載されている。信楽においても従来の枠組みから逸脱しようとする人はいたのである。

ただし、出品されたものの多くは海外輸出とは趣を異にするものであった。出品者の多くを占める長野村の人の作品は、茶壺・花瓶・水鉢などの大物陶器であった。また、数は少ないものの雲井村から徳利や神仏具、長野村神山から土瓶など旧態依然のものが出品されていた。つまり、近代に入ってもなお、江戸時代の製品と大きくは変わらなかったのである。

(2) 模範工場初代場長は九谷から：近代の信楽が目指したもの

明治という時代を迎えた信楽窯は、新たな難局を迎えることになった。中世以来の伝統的製品であった茶壺は、陶器よりも軽くて保湿性に優れたブリキ製の茶箱の普及によって需要が激減した。菜種油で灯りをともしていた灯明具は、より照度が明るく持

続時間の長い石油ランプにとってかわられてしまった。土瓶も金属製の薬缶やかんの普及によって需要が激減してしまった。加えて、低価格競争が起こり、デフレ状態となってしまった。

明治 34 年、信楽では県費の補助を受けて模範工場を設置し、技術者の養成と各種の研究を行うこととなった（畑中・岡・大槻 2013）。専ら国内向けの日用品をつくっていたことから脱却すべく、初代場長は九谷窯から、二代目場長は京都清水窯から招聘し、輸出用の上絵付けを行うことを目論んでいたようである。しかし、信楽では根付くことはなく、場長は更迭された。

東京高等工業学校窯業科で学んだ信楽出身の奥田実代吉が三代目場長になったところから、ようやく軌道に乗りはじめ、化学工業用の耐酸陶器や耐熱陶器の生産を行い、海外へも輸出されたという。

（3）近代化への対応：鍋要なべよの糸取鍋いとりなべ

明治を迎え不振をかこった信楽のやきものづくりの中で、数少なく気を吐いたのが鍋要の糸取鍋であった（畑中・岡・大槻 2013）。糸取鍋とは繭玉を蒸気で煮て、糸を取り出す生糸生産用の道具であり、当時の日本を代表する輸出品を生産するには欠かせない道具の一つであった。日本に技術が伝わった当初は金属製であったが、錆が出ると糸に色がついてしまうことが問題になっていた。そこで、明治 7 年に長野村奥田要助（屋号：鍋要）が陶製の糸取鍋の製造を始めた。海外輸出用の生糸生産の発展を背景に、糸取鍋は生産量を増やしていった。明治 20 年には事業拡大のため「信楽糸取鍋合名会社」を設立、同 33 年にはパリ万国博覧会に糸取鍋を出品して褒章を受け、海外輸出にも乗り出したのであった。

なお、大正元年の資料を見ると、信楽焼の総生産額 23 万 6550 円のうち、信楽糸取鍋合名会社の糸取鍋の生産額は約 2 万円。総生産額の 1 割弱を一つの会社の一商品が上げていたのは驚きに値する。

（4）信楽焼といえばタヌキ

信楽焼といえばタヌキといっても大きな間違いではない。信楽高原鉄道信楽駅の駅前には巨大なタヌ

キが出迎えてくれているし、国道沿いの大型陶器店の店先には大小さまざまなタヌキが勢ぞろいしている。

しかし、信楽焼といえばタヌキと認知されるようになった歴史は意外なほどに新しいのである（滋賀県立陶芸の森 2007）。

昭和 2 年頃、伊賀出身の京都の陶工・藤原鍔造が日本一大きな土瓶の制作を依頼され信楽に移り住んだ。そして同 6 年頃に「本家たぬき製陶所」（現「狸庵」）の看板をあげタヌキの置物をつくりはじめた。店の外には大小さまざまなタヌキの置物が並べられ、その姿が評判を呼び、他府県からも鍔造のタヌキを求めに来る客が増えていったのだという。当時、タヌキの置物をつくる陶工はいたが、タヌキを専門につくる陶工はいなかったため珍しかったようである。

その後昭和 26 年、昭和天皇が信楽に行幸された。その折には火鉢を高く積み上げて奉迎門をつくり、沿道には日の丸の旗を持たせたタヌキを並べて歓迎したところ、たいそう好評だったという。さらに、天皇が「をさなどき あつめしからになつかしも信楽焼の 狸を見れば」と歌を詠まれたことから、全国的に有名になったという。

加えて、昭和 27 年に画僧でありタヌキ愛好家でもある石田豪澄が信楽焼のタヌキの身体的特徴に八つの徳目が隠されている（「信楽狸の八相縁起」）と説いたことから、縁起物としてもはやされるようになったのだという。

昭和 30 年代半ばには、女タヌキや子どもタヌキも登場し、信楽焼の知名度を高め、イメージを広げること大いに貢献したのだった。

（5）信楽汽車土瓶：旅の友・駅弁とお茶

鉄道に乗って長旅をするときに、多くの人々は各地の特色あふれる駅弁を手にも胃袋ごとその地域を楽しむことが一般的であろう。このように地域色あふれる弁当をつくりだしているのは、世界広しといえども日本ぐらいだという。17 世紀の参勤交代によって道路と宿駅が整備され、世界に例を見ないほどの安全で快適な旅を手に入れることになった日本人は、旅人を獲得するために街道を挙げて名物を創出して

いった。近代に入って旅の担い手が鉄道に変わった時点で、街道の本陣や旅籠が駅売りの弁当屋に転業したのだった。つまり、江戸時代 250 年をかけて醸成されてきた街道文化がそのまま鉄道の世界へと持ち込まれたといつてよい。

工夫を凝らした個性溢れる駅弁とともに売り出されたのが「お茶」であった。当初は普段使いの土瓶の一回り小さいものがつくられたが、さすがに車窓に置くには大きすぎた。次第にコンパクトになり、車窓に馴染むようになったのであった。駅弁とともに販売されたやきもののお茶容器、それが汽車土瓶であった。

遺跡から出土した初期の汽車土瓶には信楽窯以外のものもみられるが、記録に残されているのが信楽のみ。つまり、公式記録ではじめて汽車土瓶をつくりだした窯場は信楽である、ということになる(畑中編 2007)。

明治 20 年代に汽車土瓶づくりを始めた信楽窯では、大正年間までには西日本一円に販路を持っていたようである。この時期、東の益子窯、西の信楽窯といつてよいほどの生産量を誇ったことが窯跡や遺跡から出土した汽車土瓶からうかがわれる。ただし、昭和初期以降瀬戸をはじめとする産地にその地位をとってかわられてしまう。そのもっとも大きな理由は工業化である。この時期に出てきたのが石膏型を用いた泥漿鑄込みという方法で、熟練した技能を必要としなかった。つまり、職人の技術料が不要なのでコストを大幅に下げることができたのだ。

信楽窯では、昭和 40 年代に信楽学園が泥漿鑄込みを導入してもなお、かたくなに回転系の汽車土瓶をつくりつづけた。統計データを見ても明らかではあるが、当時の信楽窯自体が、家内制手工業から工場に転換するほど個々の生産者が経済力を持っておらず、転換することは困難だったのだろうか。

なお、汽車土瓶をつくった窯は、信楽窯の中では南部の小川・神山に集中する傾向があり、その地域ではかなりの確率で汽車土瓶をつくっていたようである。

(6) 一家団欒信楽火鉢

太平洋戦争下、金属は軍需物資欠乏のため供出された。今まで金属でつくられていたもののうち、陶磁器で代用できる(と考えられた)ものは、キセルや栓抜き、ボタン、コンロに至るまでつくられるようになった(畑中・岡・大槻 2013)。敗色濃厚となった頃には、手榴弾や地雷など兵器まで陶器でつくられるようになっていた。

その流れの中で、皇室も金属製の火鉢を供出したことから、信楽では「宮」の文字の入った陶器の火鉢を製作し、宮内省に納めている。戦前には国内だけでなく、朝鮮や満州にも市場を広げていた。

戦後には復興景気に乗って昭和 21 年には生産額 1 億円、同 22 年には 2 億円、同 24 年には 4 億円に達したという。このように、昭和 30 年代頃までは「一家団欒信楽火鉢」のうたい文句とともに、火鉢が大量生産された。信楽では火鉢景気という言葉があるように、信楽を上げて火鉢をつくっていたかのような印象がある。信楽の火鉢といえば深い藍色をベースにした海鼠釉なまこゆうがしられており、最近でも、ごくまれに金魚鉢や植木鉢に変身してしまったものをみるができる。

ただし、昭和 20 年代中ごろになると、石油ストーブの普及とともに暖房器具に大きな変化がみられるようになると、急激に需要が無くなってしまった。そこで火鉢にかわってつくられるようになったのが植木鉢だった。これもまた、一時期は植木鉢づくり一色になったのだという。

(7) 陶産地信楽の女性

明治 6 年のウィーン万国博覧会に際し、明治政府が府県単位で産業調査を行った。信楽の長野村は「陶器製造員数取調詳細書上帳」と神山村は「陶器製造員数取調検査詳細書上帳」およびその内容を補足するために描かれた長野村「陶器製造図面取調書上帳」と神山村「陶器製造取調検査図面書上帳」がある。

この図を見ると、非常に興味深いことがわかる。長野村の大型轆轤ろくろによる壺づくりにおいては、「ひでし」と呼ばれる若い娘が轆轤を回している姿が描かれている。このほかにも諸工程において女性が立ち

働く姿が描かれているのである。一方、同時期の京焼の清水・五条坂と栗田の窯場の様相を『陶磁器説』からみると、工程図の中には女性は一切登場しないのである。

京焼では早くから分業が進み、各工程を専門化し、職方制度が確立しており、そこに女性が入る隙間はなかったのである。つまり、信楽でのやきものづくりは、農作業と同様に、老若男女問わず家族総出で従事するものだったといえるのである（畑中・岡・大槻 2013）。

なお、信楽におけるやきものづくりでの女性の姿を描いたものとして水上勉『しがらき物語』がある。そこには「ひでし」の紺が重要な役どころとして登場している。

8. Shigaraki Today : 20 世紀後半～21 世紀

(1) ルイズ・アリソン・コートの信楽通い

1960 年代、信楽焼に魅せられた一人のアメリカ人女性が信楽を訪れた。彼女の名はルイズ・アリソン・コート。海外生活の無い筆者よりも流暢かつ教養溢れる日本語を操り、かつ博覧強記。筆者の信楽焼研究の師である。

1977 年には 10 年に及ぶ綿密な現地調査や聞き取りをまとめ、電話帳のように分厚い『Shigaraki Potters Valley』を英文で著し「Shigaraki」の名を世界に知らしめた(Cort 1979)。

彼女の語る信楽焼の歴史の最終章は「Shigaraki today」。1970 年代の信楽の様子を見事なまでに活写したものである。この章に通底する「これからの信楽はどこに向かっているのだろうか」という問いかけは、今なお続いている。前近代までの信楽を形作った環境(陶土をはじめとする資源や経済構造)は、見る影もなく変貌してしまったからである。

さて、太平洋戦争後から今日までの動きについてみることにしよう。

(2) 岡本太郎とのかかわり

火鉢生産に陰りが見え始めていた昭和 26 年。中小企業庁主催による産地診断が行われ、主産品を火鉢から建築用タイルや瓦などにシフトするべきであ

ると報告された。県立窯業試験場では翌年から建築陶器の研究が着手され、次第に地元でも建築材の製造が始まった。昭和 30 年代には植木鉢や花器を抜いて陶製建材が信楽焼の生産額の第一を占めるようになった。この流れの中で生み出されたものがあった。その一つが、1970 年の大阪万国博覧会のモニュメント「太陽の塔」の背面の顔「黒い太陽」、JR 岡山駅の「躍進」をはじめとした芸術家岡本太郎(1911～96)の陶作品である(畑中編 2012)。

岡本太郎と信楽焼とのかかわりは昭和 39 年に完成した銀座松坂屋の外壁工事を契機とする。この折にテラコッタの制作を受注した信楽の近江化学陶器(かつての鍋要)と色彩関係のアドバイザーとして招聘されていた岡本太郎が出会ったのである。それまでに日本橋高島屋のモザイクタイル「ダンス」や東京都庁の陶板レリーフ「日の壁」「月の壁」ほか陶作品をつくっていた太郎であったが、自身の芸術表現の根幹をなす赤色の発色に納得していなかった。当時、赤色系の釉薬を高火度で焼き上げるのは非常に難しかったのである。そこで、近江化学陶器の営業マンから「信楽なら出せる！」と誘われたのがきっかけであった。

太郎の好む赤色を焼き上げた信楽は、それ以降の太郎の陶作品の大半をつくることになり、信楽焼業界や若手作家たちに「信楽に芸術という概念を持ち込んだ」といわしめた。

太郎の陶作品づくりを大きなきっかけとして、信楽の大塚オーミ陶業株式会社では大型陶板の制作に成功する。高火度で焼き付けているが故に褪色の恐れが極めて少ない夢の美術陶板である。太郎との出会いから生まれた信楽窯の新しい一面であるといえる。

(3) 魯山人と太郎と信楽と

太郎とのかかわりについて信楽の人々に聞き取りを行ったことがあるが、非常に興味深いことが分かった。ビジネス上のトラブルが無かったことが大きな要因であると思われるが、太郎とのかかわりを持った人の誰一人も彼のことを悪くいう人はいなかったのである。一方で、かかわりはあまり広くも深くも

なかったようであるが、評判の芳しくなかった人がいる。陶芸や書など様々な芸術に精通した北大路魯山人（1883～1959）である。彼は、ほぼ独学で書や篆刻をものにし、さらには食器と美食に対する見識を深め美食倶楽部や星岡茶寮という会員制高級料亭をはじめ。その後、1927年以降本格的に作陶活動をはじめ、非凡なる才能をみせるようになる。彼は、篆刻をしていたころから「食客」として地域の富裕層に客として遇してもらい代わりに芸術の芽を伸ばしていくことを常とした。長じて著名な陶芸家になってからも同じようなふるまいをしており、トラブルは絶えなかったようである。当時の肉声を聞くことはできないが、信楽でも同様であったことを耳にすることができる。

なお、師を持たなかったといわれる魯山人がついた唯一の師は、書家の岡本可亭。海苔の「山本山」のロゴを書いた人である。その可亭の孫が岡本太郎。傲岸不羈で人付き合いの良くなかった魯山人は、太郎とは親しく交わったのだという。魯山人のツケを太郎が払いにきたのかもしれない。

（４）信楽窯業試験場

ここでは、信楽窯業試験場を舞台にした平野敏三の試みについてふれておこう。敏三は和歌山県出身の信楽窯業試験場場長で、窯業技術の専門家にして信楽焼の研究者であり『信楽：陶芸の歴史と技法』（昭和 57 年刊）という著書もある。加えていうと先にふれたルイーズ・アリソン・コートルイーズ・アリソン・コートの信楽焼研究の師でもある。敏三の晩年に嚆咳に接することとなったが、私にとっては、穏やかで様々なことを教えてくれる「いい人」であった。

場長としての敏三の大きな仕事としては、信楽焼とモダンデザインの融合を進める「信楽クラフトデザイン協議会」の立ち上げである。協議会会長の敏三は、顧問として町外の学識者やデザイナー、作家を就任させた。また、前衛的陶芸集団「走泥社」の八木一夫、鈴木治、熊倉順吉らを試験場の依頼で招聘し、クラフトデザインの指導をさせていた（畑中・岡・大槻 2013）。

彼らと接することによって、信楽でやきものにた

ずさわる人々に少なからず影響を与えたといわれている。その大きなきっかけが敏三の仕掛けた試験場を舞台とした活動であったといえる。

（５）展開する伝統工芸としての信楽焼 信楽焼の無形文化財

滋賀県では昭和 31 年に「滋賀県文化財保護条例」が制定され、それに基づいて同 39 年に三代高橋楽斎と四代上田直方が滋賀県指定無形文化財信楽焼技術保持者に認定された。二人は、施釉された実用的なやきものづくりが全盛となっていた大正から昭和前半の信楽において、家業の傍ら登り窯の焚口近くを間借りして古信楽や古伊賀写しの焼締陶器をつくっていた。焚口近くの場所は灰がかかり過ぎて施釉されたやきものには不向きであるが自然の力に任せてのやきものづくりとしては適していた。彼らは桃山時代の茶陶写しなどを制作し、地元では時代に合わない下手物げてもものをつくる「へち物や」と呼ばれていたが、古陶ブームを背景に評価されるようになった。

昭和 50、51 年に二人が相次いで亡くなった後、平成 3 年には高橋春斎、五代上田直方が認定された。無釉焼締の信楽焼づくりを得意とする作家がその対象となったといえる（滋賀県立陶芸の森 2012）。

ところで、やきものの滋賀県指定無形文化財は信楽焼のためにあるように思われてきたが、近年そのとらえ方を見直す必要が生じた。平成 24 年に京都府出身で津市に住まう陶芸作家の神農巖氏が滋賀県指定無形文化財保持者に認定されたのである。彼の専門は青磁で、日本伝統工芸展近畿展および本展で幾度も受賞している。信楽のみならず、陶芸業界に少なからず衝撃を与えたが、無形文化財とは、歴史上又は芸術上価値の高いものをつくりだすための「わざ」を体現する個人を認定するわけであるから、滋賀県在住で実績のある彼が認定されることには何の問題もないのである。

そもそも、人間国宝とも称される国の重要無形文化財保持者について、やきもの関係をみると、数ある窯場の中で、信楽からは今のところ出ていない。人間国宝を輩出する窯場にならなければならないとは必ずしも思わないし、今日までに人間国宝が

輩出されていないことに問題を感じているわけではない。信楽の無釉焼締にかんしてはイメージと現実とのギャップが少なからずあることを認識するのみである。

広がりを見せる無形文化財の技術

信楽焼窯場をかかえる旧信楽町および甲賀市では、平成2年に信楽町指定無形文化財保持者を認定し、平成16年に合併し成立した甲賀市にも引き継がれ、平成25年には10人の甲賀市指定無形文化財信楽焼の保持者を抱えるようになった（畑中・岡・大槻2013）。その中には、伝統的といわれる無釉焼締と大物づくりに加えて近世後期の京焼風小物施釉陶器の伝統を受け継ぐもの、さらには加飾や立体造形など現代的なものも含まれる。今日の信楽焼の広がりを伝えているといえるだろう。ここで留意しておきたいのは、保持者の中に信楽出身ではない人が含まれている点である。信楽の懐の深さを感じさせる。

日本伝統工芸展近畿展受賞者の顔ぶれ

先に少しふれた日本伝統工芸展とは、文化財保護法改正に伴い重要無形文化財保持者（人間国宝）を認定する制度が設けられた昭和29年に第1回展が開催されたもの。伝統技術に基づく優れた工芸作品によって、伝統工芸の素晴らしさを人々に伝えるということが一つの目的であるが、伝統工芸を志す多くの優れた作家を輩出するという一面も併せ持つ。つまり、陶芸作家としての力量をみるにはこの展覧会での入選・受賞歴は軽視できないのだ。

そういった意味では、ここ数年、信楽に居住する（広い意味での）信楽焼の作家の活躍は目を見張るものがある。近年の近畿展に入賞した作家はいずれも若手の飯山園子、石山哲也、小牧鉄平、高間智子らであり、無釉焼締だけではない信楽焼の広がりを表現している。注目すべきところは、いずれもが信楽出身者でも滋賀県出身者ではないところにある。信楽窯場の開放性を示している事例とみてよいだろう。

（6）発信される信楽：陶芸の森

平成2年、滋賀県の「新・国民休養県構想」の一

環として信楽町（現甲賀市信楽町）に「滋賀県立陶芸の森」が開設された。やきものを素材とした国際的な交流の場として、現在の信楽陶器産業を紹介する総合展示場とステージを備えた「信楽産業展示館」、現代陶芸を中心に国内外の陶芸作品を展示する陶芸専門美術館「陶芸館」、世界各地の陶芸家の交流と若手作家の研修と創造の場であるアーティスト・イン・レジデンス「創作研修館」が設けられた。現在、年間約30万人の入園者が訪れ、創作研修館では平成24年9月までに48か国から約860人の芸術家たちが来館して作品制作や講演を行っている。陶芸を通じた情報発信と国際交流の拠点としての役割を担っている（畑中・岡・大槻2013）。

なお、この陶芸の森においては、平成3年に「世界陶芸祭：セラミックワールドしがらき91」が開催された。ここでは、「国際現代陶芸展：変貌する陶芸」「ヨーロッパの名窯展」「信楽：歴代の名工展」をはじめとする10会場にわたる展覧会や「野焼きフェスティバル」などのシンポジウム、「世界の陶器市」や「陶芸遊園地」などのさまざまなイベントが繰り広げられた。連日盛況となったが、残念なことに信楽高原鉄道事故を受けて、会期中で中止となった。

（7）窯元散策路の輪

平成19年、信楽長野地区の窯元が「窯元散策路の輪」を結成した。古くからの信楽窯元は、国道沿いから少し奥まったところにあり、ふらりと訪れただけではどこにあるかわからない。そこで、今まで見るができなかった窯元をめぐり、信楽焼が生み出される様をみてもらいたいという思いから、地元有志の手により散策路の整備がはじめられた。春と秋には各種イベントが行われ、やきものの町ならではの雰囲気を楽しむことができる。

地元の人々と信楽に惹かれて移り住んだ人々たちがやきものを核としたコミュニティを形成し、アートと窯業を生業の軸とし、観光客だけでなく多くの人々を誘引している。このコミュニティのホスピタリティによって、やきものづくりの町並みと織り成す景観が保全されており、さらに多くの人がかかわっていく中で、より磨き上げられていく様をみてと

ることができる。

9. おわりに

以上、陶産地としての信楽の「都市性」について述べた。そこで見えてくるのは、畿央地域とも呼ばれる近畿地方の中の山がちな地域にあって、焼きも

のづくりをを巡って極めて特異ともうべき人的交流がはかられていることである。いわば、信楽のもつ開放性がやきものの町信楽を展開させ続けたといえる。その流れは今日なお見られるところであり、一つの大きな特徴であると結論付けることは可能であろう。

参考文献

滋賀県立陶芸の森・滋賀県工業技術総合センター

(2002)『暮らしに美を求めて：陶磁器試験場の技術とデザイン』滋賀県立陶芸の森。

畑中英二(2003)『信楽焼の考古学的研究』サンライズ出版。

畑中英二(2004)「甲賀寺小考」『ザ・グレートブッダ・シンポジウム論集第二号論集 東大寺創建前後』東大寺。

畑中英二(2007)『続 信楽焼の考古学的研究』サンライズ出版。

畑中英二編(2007)『信楽汽車土瓶』サンライズ出版。

畑中英二編(2009)『第37回企画展 大信楽焼展：出土資料を中心に』滋賀県立安土城考古博物館。

畑中英二編(2010)『天平17年以降の甲賀寺』『日本考古学』第29号、日本考古学協会。

畑中英二(2012a)「第四章第四節 信楽焼の成立」『甲賀

市史』第二巻 甲賀衆の中世、甲賀市。

畑中英二(2012b)「備前茶陶の基礎研究」『淡海文化財論叢』第四巻、淡海文化財論叢刊行会。

畑中英二編(2012)『生誕100年・信楽町名誉町民40周年：岡本太郎と信楽』岡本太郎と信楽展実行委員会。

滋賀県立陶芸の森(2004)『信楽のやきものとともに：寒六窯と遊陶人』滋賀県立陶芸の森。

滋賀県立陶芸の森(2007)『ようこそたぬき御殿へ：おもしろき日本の狸表現』滋賀県立陶芸の森。

滋賀県立陶芸の森(2010)『しがらきやき 直方の茶陶 春斎の壺』。

滋賀県立陶芸の森(2012)『しがらきやき2：大西忠左と勅旨の名工たち』滋賀県立陶芸の森。

畑中英二・岡佳子・大槻倫子(2013)「第一章：信楽焼：その歴史・美・わざ」『甲賀市史』第五巻 信楽焼・考古・美術工芸、甲賀市。

第 3 章

滋賀県立陶芸の森

The Shigaraki Ceramic Cultural Park

川口 雄司 (Yuji Kawaguchi)

はじめに

陶、それは人が火を使って作った最初の道具であり、今日では世界中で焼かれ、さまざまな民族に使われている。なかでも、日本ほど陶が暮らし豊かに彩っている国は少ないであろう。縄文土器に始まり、中国大陸や朝鮮半島の影響を受けながら、独自に開花した日本の陶。私たちにはかけがえのない文化的遺産である。

信楽焼は、聖武天皇の御代、紫香楽宮造営のおりに発祥し（注：信楽焼の発祥は、『工芸志料』によると鎌倉時代の中期とされている。）鎌倉時代に再興し、我が国を代表するやきもののひとつとして評価されるまでに至っている。

この信楽に、滋賀県は、「新・国民休養圏構想」の一環として、陶を素材に国際的な交流の場として創造・研修・展示など多様な機能をもつ公園、「滋賀県立陶芸の森」を建設した。

このオープンを記念し、新しいやきもの文化の創生を願い、世界陶芸祭を開催した。広く国際的視点から過去、現在、未来を展望し、陶を軸に民族、文化、技術の交流を促し、産業、芸術、生活に新しい可能性を探ろうというものである。

日本で、世界で、そして信楽で開かれる初めての「陶たちの晴れ舞台」。きっと 90 年代陶芸ムーブメントの発火点、陶芸ルネッサンスの出発点となることであろう。

この文章は、滋賀県立陶芸の森（以降陶芸の森）の開設記念として開催された「世界陶芸際」1991 年 4 月 20 日—5 月 15 日（鉄道事故により会期半ばで中止）の開催趣旨である。

当初 37 日間 35 万人の目標を立てたが、会期を 10 日ほど残り 60 万人を超える入場者を数え、大手広告代理店委託ではなく実行委員会運営の博覧会として大きな成果であった。

世界陶芸際総合プロデューサー・陶芸の森初代館長上原恵美は、世界陶芸際報告書のあとがきで、信楽高原鐵道の悲惨な事故によってイベント史上はじめて、会期途中で中

止されるという結末になった。事故に合われたほとんどの方が陶芸際に来場予定であった。今は、犠牲者の冥福を祈るばかりである。中略、今後陶芸の森が、当初の開設の目的を目指して着実に努力を重ねることこそが、これらの期待に応えることになるとともに、なくなられた陶芸を愛する方がたへの追悼になることと考えている。と締めくくった。

1. 陶芸の森設立

平成 2 年(1990) 4 月 1 日設立、一旦クローズして世界陶芸際に臨んだ。その後平成 3 年 (1991) 7 月より平常業務を再開。現在、公益財団法人 滋賀県陶芸の森が管理運営を行っている。

2. 各施設の紹介

40ha の公園機能としての陶芸の森の中に、陶芸館・甲賀市立信楽産業展示館・創作研修館・管理棟の 4 つの施設を有する。

陶芸館

陶芸専門の美術館として、新しい陶芸の未来を展望できる国際性と現在性を備えた個性的な美術館。

収蔵品

- ・海外の現在陶芸 346 点
- ・日本の現在陶芸 345 点
- ・滋賀ゆかりのやきもの 464 点
- ・クラフトと陶磁器デザイン 152 点

総計 1,431 点の収蔵品を、陶芸の森特別企画展、他館で

の企画展等への貸し出しにより、多くの方に照会している。



陶芸館

甲賀市立信楽産業展示館

広く地域産業・文化の発信基地として、年間を通して信楽焼の最新の産業製品を総合的に展示紹介するなど、地域の産業振興を目的とする(運営：信楽焼振興協議会)。

建物中心部には多目的ホールがあり、講演等文化事業に利用されている。

＊信楽焼振興協議会を構成する団体

信楽町商工会・信楽陶器工業協同組合・信楽陶器卸商業協同組合・信楽町観光協会・滋賀県工業技術総合センター 信楽窯業技術試験場・甲賀市・(公財) 滋賀県陶芸の森



甲賀市立信楽産業展示館

・創作研修館

国内外から陶芸家等アーティストを受け入れ、創作にふさわしい場所や設備の提供を行い、創作の芽を育てることを目的とする。特色として信楽の町全体がやきもの作りを多方面からサポートする地域資源があり、この創作研修館には、2mの高さの作品を焼成できる5.2㎡のガス炉をはじめ、ガス炉3基、電気炉2基、穴窯、登り窯等7基の薪窯

を有する。この制度を利用し、終了後も信楽産地を活動拠点として創作活動するアーティストも増えている。



創作研修館

特色のある取り組み：陶芸の森各事業の中から特色のある取り組み

【アーティスト・イン・レジデンス事業】

宿泊室(ゲストルーム3室、シングルルーム10室、和室)を備える。信楽という陶芸の歴史に支えられた、やきもの一色のまちの環境と設備を備えた陶芸の森という創作の場を活用して、自由に創造的な環境のもとで創作に励むことができる。特別なカリキュラムはなく、招聘した著名な陶芸家や芸術家、評論家などから、あるいはスタジオ・アーティスト相互が芸術的刺激を与えあいながら創作活動を行う。2013年3月末集計で48か国669名、延べ人数で949名のアーティストを受け入れた。日本以外の国では、アメリカの94人、韓国35人、フランス30人、イギリス・台湾25人、中国22人と続く。地域別ではヨーロッパは全域、アジア地域はベトナム・マレーシア以外の全域、中東ではイラク、ヨルダン、イスラエル、南米ではペルー・ボリビア・アルゼンチン、中米でメキシコ、オセアニア地域はオーストラリア・ニュージーランド、アフリカ地域はガーナであった。滞在期間も1か月から1年と様々である。



校外学習で訪れた子どもたちに説明するスタジオ・アーティスト

【つちっこプログラム】

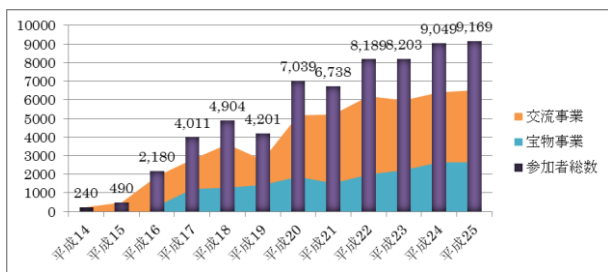
この取り組みは、地域の陶芸家やボランティア、学校な

どと協働して、子どもや障がいを持つ方等に陶土を素材としてもものをつくることの喜びや感動、本物の芸術を体感できる教育プログラムを提供し、次世代の心豊かな人材の育成に努める。

陶芸の森（子どもやきもの交流事業）と陶芸の森内で活動を展開する世界にひとつの宝物づくり実行委員会（滋賀県の負担金等により運営）は、滋賀県次世代文化芸術センターや MIHO MUSEUM などの機関と密接に連携して、活動している。

下記の表が示すように事業参加者数は年々増加しており、この事業に対する期待は年々高まっている。

参加者数の推移



平成25年度に実施した主な事業: 陶芸の森来園プログラムと出張授業

本物と出会うをテーマに、小・中・高等学校を対象に陶芸の素晴らしさや陶芸の森を広く周知していただくことから、学校へのお出張授業や来園プログラムを進めている。これらは学校・美術館・文化ボランティア・陶芸家が加わって行われている。「文化芸術の力を教育に」推進モデル事業の中で、来園制作や出張授業を展開した。来園制作プログラムで来館した守山教育研究所 くすのき教室のみなさんは、陶芸の森のアメリカ人ゲスト・アーティスト、キャサリン・サンドナス氏の幼少時代の学校になじめなかった体験談に引き込まれるように聞き入っていた。キャサリン氏が、今は大学の教師として、陶芸家として活躍されている姿にも励まされたようだ。

【英語で楽しい土面づくり！】

自然に英語を取り入れながら土面制作をする試みを、初めて信楽町内の小原小学校2年生の授業として開催した。土面制作のデモンストレーションを行ったのは、陶芸の森のゲスト・アーティストのギャレット・マスターソン氏

で、子どもたちに英語で問いかけ子どもたちからも自然に英語が出てきた。土面をつくりながら英語と親しみギャレット氏と交流しながら、体で英語を体感できるプログラムとなった。



子どもたちに説明するアメリカ人のギャレット氏

【体験研修】

アメリカ・ミシガン大学芸術学部からの学外研修の学生が、美術館と学校が連携した先駆的教育プログラムの体験研修を行った。その一環として、陶芸の森で研修や制作を行った後、大津市立瀬田北小学校の授業に参加し、子どもたちの制作（土鈴づくり）をサポートしていただいた。平成25年度で3回目となるこの事業は、今後も継続したい。信楽町内からの応援ボランティアもあり、平成20年から続く絆が太いパイプになりつつある。

【夏休み子どもやきものシリーズ】（特別講座）

夏休みを利用して、親子で楽しめる講座で、講師の陶芸家の特徴を生かした取り組み

陶芸家に学べ！この夏あなたは一番弟子だ！

音のでる土の打楽器をつくらう！

土の厚みで音が変わる土ダイコづくり。つくり方や穴の開け方によって音の出方が変わるので、陶芸家のわかりやすい説明によりスムーズに制作ができた。



土ダイコ サンプル

物語をのせた土えほんづくり

おさらのうえに好きなものをのせて色をつけ、物語みたいな土絵本作りに挑戦した。素晴らしい出来栄えとなった。

国際陶芸産業都市特区計画

甲賀市は、信楽焼振興のため【国際陶芸産業都市特区計画】を作成し、滋賀県が創設した「滋賀県経済特区」に名乗りを上げた。県内で5番目となる最後の認定（2007年12月28日）を受けた。

創作狸（第2回まちなか芸術祭）

審査委員長の堺屋太一氏は、「申請書の事業内容のひとつである陶芸によるトリエンナーレの開催を取り上げ、エクステリア等の大物を得意と



する信楽焼の特徴を活かし、開催するごとにオブジェ等を残していくことで、世界的に有名な陶器の産地の風景を作り上げていくことが必要」と講評した。

この認定を受け信楽焼産地は、陶芸の森、信楽町一帯で、「第1回信楽まちなか芸術祭」を開催した。期間：2010年10月1日～11月23日。

小規模ではあるが「世界陶芸際」から実に20年ぶりのイベントとなった。

昨年は「第2回信楽まちなか芸術祭」の開催。信楽作家

協会が、陶芸家、商組、工組組合員、信楽高校をはじめとする各団体、一般の方々に呼びかけ160体もの創作狸が来町者を出迎え大きな反響を呼んだ。

まとめ

滋賀県が誇る特色のある地域産業の一つでもある信楽焼業界も厳しい状況が続いている。また世界的な芸術の流れの中で、芸術系大学、ギャラリーの方々からは、この陶芸の森が陶芸分野の旗艦の場として頑張ってほしいとの声が寄せられ期待も高い。

甲賀市が業界とともに推進する「国際陶芸産業都市特区」から派生した「まちなか芸術祭」の開催をはじめ、陶芸の森の特色のある事業でも述べたが、アート・イン・レジデンス事業、つちっこプログラム等、陶芸の森が持つ財産、「ヒト」「モノ」「情報」を信楽産地と共に、ローカルでありながら世界に広く発信していくことが地域の活性化に繋がると考えている。

滋賀県立陶芸の森も来年で四半世紀の25年を迎える。この25周年を契機として新たな陶芸ルネサンスを起こしていきたい。

第4章

信楽焼はどんなやきものを作ってきたのか

What Kind of Ware Did Shigaraki Yaki Create?

大槻倫子 (Noriko Otsuki)

はじめに

滋賀県の西南部に位置する甲賀市信楽町は、日本有数の窯業地である。信楽が日本屈指のやきもの産地になり得たのは、作陶に適した良質の土が採れたことが一番の要因であるといえる。信楽周辺地域は、琵琶湖の前身である古琵琶湖が隆起してできた古琵琶湖層上にある。琵琶湖の歴史は、現在の三重県伊賀付近に約400万年前に誕生した古代湖・大山田湖が北上を続けて、約100万年前に現在の位置に移動し、約30万年前に現在のような深い湖となった。この約400万年前から30万年前に湖の底に溜まった土砂や動植物の残骸などが堆積したのが古琵琶湖層で、ここから採取される土がやきものに適した土として信楽焼に用いられてきた。また信楽では人々が暮らす集落を囲むように山々広がっている。そこからは窯焚きの燃料となる薪を得ることができ、また山の斜面は窯を築くのに適していたのだ。まさに信楽はなるべくしてやきもの産地になったといえるだろう。

平安時代末期(11世紀末)から鎌倉時代(13世紀)にかけての時代には日本各地に多くの陶器窯が発生し煙を上げていた。信楽窯もそのような中世古窯のひとつで、その開窯時期は他の中世古窯と比較すると遅く、鎌倉時代後期(13世紀中葉)であると考えられている。中世古窯のうち現在まで連綿と活動を続ける六つの窯、つまり瀬戸焼、常滑焼(以上、愛知県)、備前焼(岡山県)、越前焼(福井県)、丹波焼(兵庫県)、信楽焼を指して「中世六古窯」と呼んでいる。いずれも長い時代を越えて人々の生活器を焼成し続けてきた窯である。信楽焼はこれまでの長い歴史を振り返ると、常に庶民たちの日常生活のための器を焼成する窯場として発展してきた。本章では日本を代表するやきもの産地・信楽では、現在までにどのようなやきものが作られてきたのかを追ってみたいと思う。

信楽の土

作陶に使われる代表的な信楽土は「木節粘土」と「蛙目粘土」である。木節粘土は、炭化した木片を含んでいることから名付けられた土で、カオリナイトを主成分とし、可塑性(自由に形つくりすることができる性質)、乾燥強度が大きく、陶磁器制作においては重要な可塑性原料となる。また蛙目粘土は、花崗岩が風化して生成された堆積物である。灰色がかかった良質の白色粘土で珪石を多く含み、可塑性、乾燥強度は木節粘土に次ぐ。その珪石粒が蛙の目のように見えることから「がいろ(蛙のこと。愛知県瀬戸地方の方言。)」にちなみ「がいろ目粘土」と呼ばれる。信楽の土は、耐火性に富み、粘り気が強く成形しやすいといわれる。有機物を多く含んでいることから陶器らしいざっくりとした質感を生み、水簸(土漉し)して不純物を取り除くと半磁器のように滑らかで乳白色の土となる。この特質を活かして信楽以外の多くの窯業地でも、信楽土がブレンドして使われてきた。特に近隣の京焼では信楽土が好まれ、江戸時代活躍した陶工・尾形乾山(1663-1743)の技法書『陶工必用』や欽古堂亀祐(1765-1837)の『陶器指南』にも信楽土の使用についての記録がみられる。また、かの美食家・北大路魯山人(1883-1959)も、ざっくりとした質感、焼成するとやや赤みが出る特徴を好み、ほとんどの陶器に信楽土を混ぜて使っていたという。

中世の信楽焼：壺・甕・鉢

中世信楽窯の生産品は、他の中世古窯と同じく壺・甕・鉢(捏鉢・すり鉢)の三種である。いずれも当時の農業生産の発展を背景として、農耕を行う民の間で需要が増大した器種である。甕や壺は水を溜めたり、台所や貯蔵庫で食物を収納したりするほか、肥溜めとして使われたり、種籾を貯蔵するとともに種蒔き前に

は水をいれてふやかす発芽を促す農具「種壺」として使われたりなど、人々の生活に広く活用された。銭壺や骨蔵器、舍利容器、経塚の外容器として使われた例もあり、特に骨蔵器として使用された壺の出土例は多い。壺は口が小さいために密閉性があり、甕よりも小型であることから持ち運び可能な容器として用いられることも多く、また甕は口が広く、持ち運びより据え置いて使用することが多かった。現在では目的に応じた様々な容器があるが、当時の壺・甕はそれらを一手に引き受けていたのである。

鉢は、食べ物をすり潰したり混ぜたりする調理具として使われ、日本の食文化に大きな変革をもたらした精進料理の伝来と共に中世から登場した器種である。初期には播り目がない「捏鉢」であったが、信楽では14世紀後半頃から播り目が刻まれるようになり、食物を容易にすり潰すことができるようになった。

中世の信楽焼の成形法は「手捻り」である。ロクロの中央に粘土塊を置き、丸く平らになるよう回転させながら叩き締めて器の底部をつくり、その上に粘土を紐状にして輪積みし、指で練りつけて接合しながら器を形作っていく方法である。粘土を紐状にして用いることから「紐づくり」とも呼ばれる。大型の器を成形する場合は、一度に作ると重みで素地が崩れてしまうため、ある程度まで作っては乾燥させて少し素地が硬くなるのを待ち、また続きを作るといった成形方法をとる。これを信楽では「クッタテ」と呼んでいる。焼成は、釉薬を施さずに高温で素地を焼き締める「焼締陶器」で、薪を燃料とする穴窯で焼成された。耐火度が高い信楽土は高火度焼成にも耐え、硬く焼締まった陶器が焼き上がる。

当時の信楽焼の流通は、消費地での発掘例から見ると近江南部、伊勢、奈良北部、南山城と狭く、流通力は弱かったといわざるを得ない。しかし15世紀後半から16世紀にかけて信楽焼の流通範囲は、京都を中心に大きく拡大した。需要の増加に伴って生産量の拡大が必要となり、大量に焼成するため窯構造にも変革が行われ、分炎柱の進化形である「分炎壁」を持ち二つの窯室からなる「双胴式」登り窯が登場する。そして16世紀末頃になると燃焼室面積を30㎡にまで増大させ生産力を上げた。

室町時代後期から桃山時代：茶陶信楽

室町時代後期（15世紀後半）には、信楽焼の歴史に大きな転機が訪れた。人々の暮らしの中で日常器として使われてきた信楽焼が、茶の湯の道具として用いられるようになったのである。中国から招来された文物を珍重する「唐物趣味」から始まった我が国の茶の湯は、当時「侘（わび）」「冷（ひえ）」「枯（かれ）」といった自然観をとり入れて、日本独自の世界に展開しようとしていた。そこで茶人たちが目をつけたのが和物陶器であった。彼らは何の飾り気もない日常雑器に美を見出し、水指や花生などに見立てて茶の道具に用いるようになる。信楽焼は備前焼と共に、最も早い時期に茶の湯に用いられた和物陶器のひとつとなったのである。室町時代後半から桃山時代に奈良や堺の茶人たちがもよおした茶会の〈茶会記〉には、水指や建水を中心に、たびたび信楽焼が茶会に用いられたことが記されている。

当時の茶人たちの信楽焼観を知りえる記録として、奈良称名寺の僧・村田珠光（1423～1502）が第一の弟子・古市播磨法師（1459～1508）に与えた茶の湯伝授の一紙「心の師の文」がある。

「この道の一大事ハ 和漢のさかいをまきらかす事肝要へ、
ようしんあるへきことなり、又、当時ひゑかるゝと申して
初心の人躰が びぜん物、しがらき物などをもちいて
人もゆるさぬたけくらむ事、言語道断なり」（一部抜粋）

要約すると、茶の湯において一番大切なことは、和漢の境を融和させることであるが、近頃「ひゑかるる（冷え枯るる）」と申して、侘び茶を未だ解していない初心者が、にわかには備前焼や信楽焼を所持して、その真髄を理解したかのように振る舞うのは言語道断であると戒めている。この一文からは、既に16世紀初頭には信楽焼が茶陶として用いられていたこと、また茶道を極めたものにしか理解できない「冷え枯れた」ともいうべき高度な美を信楽焼に見出していた様子が見て取れるのである。ただしこの記録は、珠光の没後16世紀前半頃の成立であるとする説もあるため、検討の余地があることを付け加えなければならない。

茶陶信楽は、初期には見立て道具として転用されていたが、次第に茶人たちの注文に応じて好み物の茶陶が焼成されるようになっていったと考えられている。考古学的研究においても、16世紀から17世紀初頭にかけての信楽窯のうち中井出窯、大窯谷窯、金山窯などから水指や建水が出土し、信楽窯での茶陶焼成を裏付ける報告がなされている。しかし、当時の焼成品全体に目を向けてみると、壺・甕・すり鉢が大多数であり、茶陶の出土例は少ないことから、注文生産であったと見るべきであろう。江戸時代初期頃までは、茶会記などの記録に信楽焼が使われたことが度々記されるが、17世紀後半になると備前焼などの茶陶が流行する陰で、信楽焼が用いられることが次第に少なくなっていったようである。

江戸時代の信楽焼

江戸時代前期（17世紀）には連房式登り窯が導入されて生産量を増大させた。17世紀は全国的に施釉陶器（釉薬をほどこした陶器）が広まり始めた時代であり、中でも京焼はその中心的産地として色絵で彩られた華やかな陶器がつくられた。また佐賀・有田では磁器焼成に成功し、染付や色絵で鮮やかに絵付けをほどこした磁器が大量につくられ流通するようになった。

信楽でも17世紀後半から施釉陶器（釉薬を施した陶器）の焼成が始まり、18世紀中頃になると、中世以来の焼締め陶器は減少し、生産品の中心は碗や皿などの小物施釉陶器へと移行していった。これらの碗や皿は、当時の京焼と判別がつきにくい程に類似している製品である。京焼は一大ブランドとしての地位を築き上げていたが、この需要を補うために信楽で京焼風陶器が焼成されるようになったと考えられている。京焼風陶器の生産への移行は、信楽にとっては画期的な出来事であり、操業窯数は増大し、その流通は京や大坂地方のみではなく、江戸市中へも大量にもたらされたことがわかっている。

一方、これより早い時期の信楽の施釉陶器として17世紀の「腰白茶壺」がある。茶壺生産は江戸時代の信楽の大物陶器づくりを代表する製品であった。「腰白茶壺」は将軍家に献上する宇治茶を詰めるための壺で特殊製品といえる。四耳壺で、上部が鉄釉、下部が白釉

の掛け分けと仕様が決まっており、宇治の御用茶師を通じて注文され、決められた壺細工人だけが制作に携わることができた。またその製作は長野村で独占的に行われていたようである。

文化7（1810）年には、300余名分の朝鮮通信使の接待用食器十六種4,300点が信楽の陶工・石野伊兵衛に注文されたことがあった。幕府の公用として使用する陶器が、しばしば信楽に注文されたことは特筆すべきことであろう。

17世紀は、また全国的に施釉陶器が広まり始めた時代であり、中でも京焼はその中心的産地であり、また佐賀・有田では磁器焼成に成功し、染付や色絵で鮮やかに絵付けをほどこした磁器がつくられるようになった。

江戸時代後期から明治時代の信楽焼製造状況

日本政府は、明治6（1873）年に開催されたウィーン万国博覧会に初めて公式参加した。政府は出品準備のために前年の明治5（1872）年に全国の物産調査を行っている。その報告書である『近江国六郡物産図説』（滋賀県立図書館蔵）には、甲賀郡の長野村と神山村から提出された陶器製造についての報告が記載されている。同書に集録された「信楽焼陶器起源製造書」によると、当時の甲賀郡信楽郷の内で陶器を焼造していたのは、長野村、牧村、勅使村、江田村、神山村、小河村、柞原村、出村、新村で、そのうち長野村は茶壺や大瓶などの大物陶器を専らつくり、其の他の八村は、「油皿、^{かんびん}間壇、ソロリ（酒を温める器）、小杉茶碗、大杉茶碗、花立、ミキスマ（神酒徳利）、台カンテラ、油注」などの小物陶器を焼成していたことがわかる。これらは明治5年の報告ではあるが、江戸時代少なくとも江戸時代後期の信楽焼製品の様相を示しているといえるだろう。

また長野村「陶器製造員数取調詳細書上帳」には、江戸時代末から明治初期にかけて、5年毎の陶器製造の状況が報告されている。これによると長野村の陶磁器製造を営む家数（営業家数）と製陶数（一年平均製陶数）は、嘉永4（1851）年には38軒、112,000本であったものが、明治4（1872）年には68軒、208,000本。また神山村「陶器製造員数検査詳細書上帳」によると、

嘉永 5 (1852)年に 31 件、19,840 箇であったものが、慶応三(一八六七)年には二十九件、四万四千八百箇である。いずれも幕末から明治初期にかけて、信楽焼は製造箇数を大幅に増加させたのである。

明治期の信楽：信楽焼産地の近代化に向けて

明治中期には、江戸時代の販売統制が崩れたことを背景に粗製乱造や契約を重んじない風潮などによって信楽焼の名声は衰退し、需要が大きく落ち込んだ。そこで失墜した信楽焼の名誉回復のために有志が集まって組合を組織し、共同の精神のもとに製品の改良や営業上の秩序を確立しようとする動きがみられた。大正 3 (1914) 年に発行された「信楽陶器同業組合の栞」によると、明治 20(1887)5 月に認可を受けて「信楽陶業組合」が組織され、その後同 28 (1896) 年に組織を改編して「信楽陶器同業組合」が設立された。(同 35 (1902) 年には重要物産組合法によって再び改組)。そして同 38 (1905) 年には、長野村の長野地区では製造業者によって「信楽販売購買組合」が、長野村の神山、江田地区では「神山江田販売購買組合」が組織された。

また、明治 35(1902)年には、信楽陶器同業組合によって長野村大字長野(現：甲賀市信楽町長野)に「信楽陶器模範工場」が設立された。模範工場の目的は模範的製品の製造、陶器業者への製法の教示指導、伝習生の養成により実用的人物の養成などであった。初代場長には石川県の九谷焼から村田甚太郎を迎え、また二代目場長には京都清水焼産地から遠藤平橋を迎え、九谷風や京焼風の華やかな絵付けをほどこした装飾品類や食器類の製造を目指した。恐らくは海外輸出も念頭に置いてのことであったと考えられるが、他産地出身の技術者から導入・指導された上絵付などの装飾技法は、信楽焼本来の特性を活かして応用されることはなく、結局は信楽焼に根付くことはなかったという(倉橋 1915)。

そこで信楽焼の特性や地元陶業者の実態を理解している地元出身の指導者の存在を切望する声があがるようになり、長野村の奥田三代吉(1880-1930)が、東京高等工業学校窯業科(現：東京工業大学)卒業後に、帰郷して信楽陶器模範工場の技術者となった。明治 44 (1911)年に長野村大字長野字二本松に設立された原

料粉碎工場は、三代吉の計画提案によるもので、同業組合の組合員に質の良い素地、釉薬、着色剤等をより安価に供給するための同工場は、当時最新のイギリス製機械を含み、信楽で唯一の原動機使用工場であった。また、三代吉は大正 4 (1929) 年頃に登り窯の外に半地窯をつくり、それまで登り窯では焼成不能とされた耐酸陶器の焼成に成功し、インク壺や電気器具、その他海外輸出品の製造のための技術を研究・導入するなど、信楽焼の発展に大きな功績を残した(「信楽陶業の二大先覚 奥田三代吉」『近江の先覚』、滋賀県教育会編 1951)。

耐酸陶器や耐熱陶器の製造は、大正初期には軌道に乗って大変好調となったことから、大正 7(1918)年には、模範工場では、ほぼ化学工業用の耐酸陶器、耐熱陶器のみの製造に切り替え、県外の多くの会社工場の多数の注文に応えた。そしてそれらの会社を通じて信楽の耐酸陶器や耐熱陶器は海外へも輸出された。書籍・文具・洋品雑貨販売業「丸善」のインク壺は全て模範工場で製造されていたそうである(「信楽の模範工場」1917年3月27日、大阪朝日新聞記事、『大日本窯業協会雑誌』第309号所収、大日本窯業協会 1918)。その後模範工場の指導により耐酸陶器は地元業者でも製造されるようになり、当時の信楽焼主産品の一つとなった。

大正末期になると、県立の試験研究機関設置の気運が高まった。同業組合が中心となってその設置運動を行った結果、昭和 2(1927)年、模範工場の設備・機構を受け継いで、商工省認可・滋賀県立の滋賀県窯業試験場(現：滋賀県工業技術総合センター信楽窯業技術試験場)が設立され、信楽陶器模範工場は発展解消した。

明治中期の新製品の開発：糸取鍋

明治維新後には、西洋の化学的知識に裏付けられた技術導入がはかられ、日本の各地の産業に大きな影響を与えた。人々の生活に便利な新しい道具類がもたらされ、その陰で旧来の道具は次第に使われなくなった。信楽焼もその例外ではなく、主産品であった長野村の茶壺は、軽く収納性や保湿性に優れたブリキ製茶箱の普及によって需要が激減する。また勅旨村の灯明具は、より明るく継続時間が長い石油ランプにとって代わら

れ、神仏具はいちはやく大量生産設備を導入した瀬戸焼（愛知県）や萬古焼（三重県）との産地間競争に敗れてしまった。さらに神山村の土瓶類も、金属製の薬缶やかんの普及により売れなくなった。この状況は明治期の信楽焼にも大打撃を与えたのである。

これに追い打ちをかけるように明治 14（1881）年頃より、政府の緊縮財政政策を背景にして日本は全国的な大不況に見舞われた。信楽焼もこのあおりを受けて、同 15（1882）年頃より生産額は大きく落ち込んでしまう。

大物陶器の技術を活かしつつ、茶壺などの壺類に代わって信楽焼の主産品となったのは火鉢、糸取鍋、便器等であった。糸取鍋は繭玉を蒸気で煮て糸を取り出す糸生産用の道具で、明治 7（1874）年に長野村の奥田要助（屋号一鍋要）が陶製糸取鍋の製造を始めた。それまでの糸取鍋は金属製であったが、錆が出て糸に色が着き、糸の光沢を損じてしまうことがあったことから、これを改善するために陶製の糸取鍋を考案し、製造に着手したものであった。製糸業は、製茶と共に明治期から昭和初期までの日本の主要産業であり、外貨獲得のための重要な産業でもあった。これにいち早く目をつけて陶製糸取鍋の開発に挑んだことは、正に時代の先を読む先見の明があったといえるだろう。製糸業の発展を背景にして信楽焼の糸取鍋は大きく需要を伸ばした。

大正期から昭和前期の大ヒット製品：信楽火鉢

大正期に信楽焼の主産品となったのは大物造りの技術を生かした火鉢の生産であった。信楽では江戸時代後期から火鉢が製造されるようになっていたが、当初は他産地の火鉢に圧されて販路は伸びなかった。しかし信楽の火鉢は他産地のものに比べて急熱急冷に強く品質が高いことが好評となって、明治後期頃から次第に産額を伸ばす。この需要増加の背景には、品質が高い火鉢を製造するための製陶者たちの努力があった。まず一つは明治 30（1897）年頃に谷井直方らによって、中国陶磁の海鼠釉なまこゆうを範とした釉薬の製法が解明されたことである。もう一つは大正 9（1920）年には石野里三らによって石膏型による火鉢の機械ロクロ成形法が完成されたことである。この製法によって手ロクロでは形が不揃いであった火鉢づくりが、正確な揃った形

で成形できるようになった。さらに量産可能となったことで信楽焼の火鉢生産に大変革をもたらした。

太平洋戦争後の信楽焼

太平洋戦時下では陶器は売れず、また軍部からは、製陶は不法不急とされ、軍事物資用に製陶機の鉄材を供出しなければならないという窯業地として存続の危機にさらされる。代用陶器や陶製兵器などを生産してなんとか乗り切ったものの、信楽の陶器産業は大打撃を受けた。

しかし戦後間もない昭和 20 年代（1945-54）から大きな需要をよんだのは火鉢であった。火鉢は順調に需要を伸ばし、キズモノであっても火鉢の形をしていれば飛ぶように売れたという話さえ残っている。信楽の町は「火鉢景気」に沸き、18 世紀から茶盃や神仏具を焼成していた小物用の窯の多くが、火鉢を焼く大物用の窯に改築される勢いであったという。

信楽火鉢の生産は昭和 20 年代には全国トップシェア占めるほどになったが、昭和 30 年代に入り、ストーブの普及と共に火鉢の需要が衰退し始める。そこで信楽では大物造りの技術を生かしながら、火鉢に代わって植木鉢が主産品となり、植木鉢がプラスチック製鉢におされて衰退すると傘立てが人気商品となった。また昭和 30 年代中頃からは、タイルを始めとする建築用陶器の生産が始まり、現在も信楽焼の主産品となっている。その他にも土鍋、土瓶、硫酸瓶、傘立て、信楽狸を代表とする置物類、建築用タイル、ガーデンセット、花器、和食器、そして最近では風呂桶、洗面台まで、時代の流れに力強く対応し、信楽焼は数々のヒット商品を作り出してきた。少しおおげさな言い方かもしれないが、信楽焼は土で作れるものはなんでも作ってきたのである。

昭和 50（1975）年には「伝統的工芸品産業の振興に関する法律」に基づいて、信楽焼は通商産業省から「伝統的工芸品」の指定を受けた。現在も人々の日常生活で使われ愛される工芸品として知られている。

大物陶器づくりの技術を活かした信楽たぬき

たぬきの置物は全国的に有名である。日本人なら信楽焼といえば「たぬき」を連想する方が大変多いので

ある。たぬきの置物は、信楽焼全体の中では主力製品ではないものの、信楽の陶器店の最前列には多くのやきものたぬきが並べられ、大型陶器店ではたぬきが並んでいないとお客様が入ってこないのだというほど、いまや町のシンボルになっている。しかし実は、いつ頃からたぬきの置物が信楽焼で作られるようになったのか、残念ながらわかっていない。現在では、たぬきは信楽の専売特許のようにいわれているが、明治期～昭和初期の間には、京焼や常滑焼、備前焼でもたぬきの置物が制作されていた。二本足で立ち、笠をかぶって手には通い帳と徳利を持つ「酒買小僧」スタイルのたぬきは、江戸時代後期の文学や絵画などにしばしば登場する。これをもとに陶器製などの置物が作られるようになったと考えられる。

信楽たぬきの詳しい起源はわからないにしろ、現在のように全国的に有名になった理由はいくつかあげられる。まずひとつは初代狸庵（藤原鍔造 1876-1963）をはじめとする狸づくり専門の陶工が活躍したことである。狸庵は三重県阿山町にまれ、京都清水の窯元で修行したが、昭和10年頃に料亭から日本一大きな土瓶の制作を依頼され、大物づくりの産地として知られていた信楽に移り住んだ。かねてよりたぬきの置物づくりを好んでいた狸庵は、信楽の大物づくりの技術を活かしてたぬき制作を始めたところ、大きくて表情豊かな狸庵のたぬきは評判となった。信楽たぬき流行の影には、やはり信楽焼の大物づくりの技があったのだ。

また昭和26（1951）年、戦後復興の各地視察のため昭和天皇が行幸された。信楽では、陶器産地信楽らしいお出迎えをしたいと、信楽の主力製品である火鉢を積み上げてアーチをつくり、日の丸の旗を持たせ大きな信楽たぬきを並べて奉迎した。それを見た昭和天皇はたいそう喜ばれ、後に「おさ（幼）なとき あつ（集）めしからに なつかしも しがらきやきのたぬきをみれば」と歌に詠まれた。これが報道を通じて注目されて信楽焼のたぬきが全国的に知られるようになったといわれる。

そして3つ目の理由にはたぬき文化研究者としてしられた天台宗の僧侶・石田豪澄（1910-2005）が伝承などをベースに考案した「信楽狸八相縁起」がある。豪澄の勧めで信楽の陶器店が「信楽狸八相縁起」のしおり

をつけて販売したところ、たぬきの置物が縁起物として好まれ、家庭の庭や軒先などに飾ることが流行するようになった。現在は財布に入るような小さなたぬきから庭先におく大型のものまで、様々な信楽たぬきがつくられている。

京都や大阪からさほど遠くない位置にありながら、のどかな風景が広がる信楽の山里のメージが「たぬき」とぴったりはまったことも信楽たぬきが有名になった要因として忘れてはならないだろう。

昭和の信楽焼伝統技法復興と名工の活躍

昭和5（1930）年に荒川豊蔵（1894-1985）が桃山時代の志野茶碗の陶片を発見したことにより、織部や黄瀬戸・志野などの桃山陶が美濃窯で焼成されていたことが判明した。これがきっかけとなって、日本各地で古窯の発掘調査が行われ、この研究成果をもとに、古陶磁を収集する人々が増えた。いわゆる古陶磁ブームが沸き起こり、各地のつくり手たちがその伝統技法の復興再現にも取り組むようになった。信楽では大きなムーブメントになることはなかったが、その中であって古信楽の復興に熱い眼差しを向けた二人の陶工がいた。三代高橋楽斎（1898-1976）と四代上田直方（1898-1975）である。楽斎は江戸時代末頃から続く陶家の三代目で、「なまや」とよばれる陶素地を制作するロクロ師として生計をたてる傍ら、古信楽や古伊賀写しのやきものをつくっていた。直方は江戸時代末に活躍した谷井直方の号を受け継いだ上田直方系譜の四代目であった。昭和18（1943）年、二人は信楽焼の焼締め陶の伝統技法の再現に取り組み、自己の作品の上で完成させたことから、商工省より「信楽焼技術保持者」に認定される。しかし彼らが取り組んだ、古信楽写しの焼締め陶は、当時の信楽では「へちもん」と呼ばれ、地元ではほとんど注目する人はいなかったという。本当の意味で古信楽の魅力が見直されるようになるのは、戦後を待たなければならなかった。

法隆寺金堂の火災がきっかけとなって、翌年昭和25（1950）年に文化財保護法が公布された。有形文化財と共に伝統技術の保護と育成を図るために、工芸・演劇・音楽の技術が重要無形文化財の指定対象となり、同29年には重要無形文化財保持者（人間国宝）の制度

が制定された。このような戦後の文化財保護への取り組みを背景として、伝統的工芸産地においては、技術の復興・保護、そして作家たちの登場に結びつき、次第に地方産地のつくり手たちの活動は盛況となっていく。信楽もこの例外ではなく、三代楽斎、四代直方は、さらに信楽焼の伝統技術の復興に取り組むと共に、単なる古信楽写しにとどまらない独自の信楽焼の制作に打ち込むようになっていった。そして同 35(1960)年には、楽斎がブリュッセル万国博覧会に「信楽縄文壺」を出品しグランプリを受賞し、古信楽復興の担い手として、また信楽焼を代表する作家としてその名を知られるようになっていったのである。その後、昭和 40 年代からは信楽では信楽焼の伝統技法を受け継ぐ多くの個人作家たちが活躍するようになっていった。

芸術の町・信楽

信楽は、数々の芸術作品を生み出してきたところとしても知られる。昭和 30 年代の終わり頃からは、中世の信楽焼の伝統技術を復興し、茶陶などの作品を制作するつくり手たちが活躍するようになる。そして昭和 40 年代に入ると、信楽焼の技術に注目した県外の芸術家たちが頻繁に出入りし、その技術的サポートを受けて作品づくりを行うようになった。大阪万国博覧会のために制作された岡本太郎(1911-96)の「太陽の塔」の裏の顔は、その最も有名な例であろう。信楽のタイルメーカーのサポートにより、その技術を駆使して制作されたものであった。岡本太郎の信楽における制作は信楽焼業界の関係者や若手作家たちに大きな影響を与えた。太郎の作品制作には、信楽の若手作家たちがアシスタントをつとめ、そのうち笹山忠保、川崎千足、奥田博士、小島太郎、大谷無限らは後に信楽を代表する作家として活躍するようになる。

その他にも 1960-70 年代を中心に、八木一夫(1918-79)や鈴木治(1926-2001)、熊倉順吉(1920-85)ら日本の前衛陶芸をリードした「走泥社」の作家たちが、たびたび信楽を訪れ作品制作を行ったり、信楽窯業試験場でデザイン指導を行い、少なからず信楽の陶芸に影響を与えたことも付け加えておきたい。

昭和 40 年代後半に入ると、多くのつくり手が作家として活躍するようになった。信楽の製陶を営む家に生

まれた作り手たちだけではなく、他地より移住して信楽に独立開窯する人たちや、近隣の芸術系大学を卒業した若手の作家達が、信楽のメーカーに職人やデザイナーとして就職する機会が増えていった。信楽は一見閉鎖的といわれながらも、実は外部から多くの人々が入り出し、それなりに受容していく産地であるといえるだろう。現在もなお、外部より移住して信楽で独立開窯する作家たちは少なくない。そして昭和 60 年代からは、やきものを素材に造形作品を制作する作家達がさらに増え、信楽はさらに芸術の地としての顔を露わにしていった。信楽は、「産業(窯業)」と「芸術」という 2 つの顔を持ち、うまくバランスを保ちながら発展してきた窯業地であるいっても過言ではないだろう。

信楽焼の見所^{みどころ}

中世から続く信楽焼の焼締陶器は、信楽土と薪窯焼成が生み出す独特の美あり、多くの古陶器ファンを魅了している。その作風は、現代の信楽作家たちの作品づくりの範となり、現在もなお影響を与えている。ここにその見どころを紹介しておきたい。

焼締陶^{やきしめとう}

中世から続く信楽焼の伝統技法で、釉薬をほどこさずに高温(1,200~1,350℃)で焼成した陶器。信楽土はコシが強く可塑性^{かそせい}(力を加えると形が自由に変化する性質)に富んでおり、成形しやすい。また高温焼成にも絶えられないため焼締めに向いている。日本の代表的な焼締陶器の産地は、信楽、備前、越前、伊賀、常滑などがある。

写真 1 : 窯変・景色^{ようへん}

素地土に含まれる成分や酸化焼成、還元焼成の強弱など焼成方法の違い、薪窯焼成による降灰や炎的作用によって、素地色が「火色」に変化したり、「自然釉」「灰かぶり」「焦げ」などが表れた様を「窯変^{さま}」という。鑑賞の対象として「景色」とも呼ばれる。



高橋春斎『窯変丸壺』

写真2：火色・^{ひいろ}緋色

焼締陶では、焼成時の窯中の位置や、炎の廻り、湿度、酸素量、素地土に含まれた塩分などの条件の違いで、やきものの素地に含まれる鉄分が赤褐色を呈する。これを火の色になぞらえて「火色」または「緋色」とよんでいる。信楽土は鉄分が比較的少なく、ほんのり淡い赤褐色や橙色近い赤色などに発色しやすい。



写真3：ヌケ

焼成時に炎があたらなかった部分は、ほぼ素地色のままに焼け残り、これを「ヌケ」とよぶ。鉄分が少ない信楽土は白く焼け残り、火色との対比が美しい景色を作り出す。

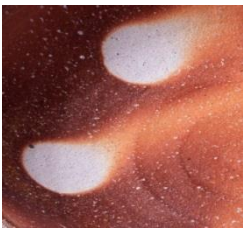


写真4：灰かぶり

焼成時に窯の焚き口に置かれたものには、薪の灰が素地に降りかかる。灰がそのままかかったような信楽焼の景色を「灰かぶり」と呼んでいる。



写真5：^こ焦げ

灰かぶりが、炭化すると黒くなる。やきものの表面がただれて、焼け焦げているように見えることから、これを「焦げ」という。



写真6：自然釉・ビードロ釉

焼成中に窯中の温度が 1,250℃から 1,300℃前後になると、薪の灰に含まれるアルカリや石灰などの成分が素地中の珪酸と反



応し、共に溶けてガラス質の釉となったもの。焼成条件によって自然釉の色合いは、微妙に変化する。

写真7：^{とんぼ}蜻蛉の目・玉垂れ

自然釉がとけて筋条になって流れ、その先端が丸い半玉状になった釉溜まりになることがある。その様が蜻蛉の目のように美しいことから「蜻蛉の目」と呼ばれている。



写真8：^{いし}石ハゼ

信楽土には多くの長石や珪石粒が含まれている。高温で焼成することで素地が収縮し、高温でも溶けない珪石粒が土中から顔をのぞかせる。石が爆ぜたようにみえるため「石ハゼ」と呼ばれる。

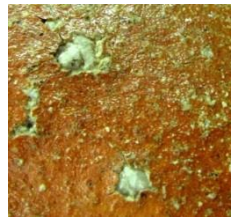


写真9：^{かにめ}蟹の目・^{あられ}霰

信楽土に多く含まれた長石は、窯中の温度が 1250℃から 1280℃になると溶けて、白いガラス状の粒となって土の表面に表れる。その様が蟹の目のように見えることから「蟹の目」と呼ばれ、白い霰をまいたようであることから「霰」ともいわれる。火色との対比が美しく、信楽焼特有の景色として好まれる。



写真10：ウニと抜け

信楽焼に使われる主な土に、炭化した木片などの有機物を含む「木節粘土」がある。これらの有機物を「ウニ」「木ぐされ」とよぶ。焼成すると燃えてしまうため、その部分が空洞になる。これも「抜け」と呼ばれ、信楽焼など焼締陶器の景色となる。



写真11：^{へらめ}篋目

やきものの表面に、篋などを使って意識的にほどこされた彫り目、削り目、撫で目などのことをいう。特に焼締めの茶陶では、日本特有の美感である



^{わび} 侘、^{さび} 寂につながる景色のひとつとなり重要な要素となる。

滋賀県内施設の窯業と信楽

「近江学園」(現：滋賀県立近江学園)は、糸賀一雄(1914-68)、池田太郎(1908-87)、田村一二(1909-1995)によって、昭和21(1946)年に大津市石山南郷町(昭和46年湖南市東寺へ移転)に設立された戦災孤児ら環境不良児をあずかる施設として設立された。近江学園では、「設立ノ趣旨」の大きな柱として生産教育の確立が掲げられ、生活と学習と生産の一元化をはかる近江学園の金看板のひとつであった。窯業は農場や畜産と共に最も早い段階からスタートしている。創立当初の近江学園は大津市南郷にあり、信楽町内の施設ではなかったが、窯業科の活動には窯業地・信楽の存在が影響していた。

近江学園で作陶に取り組むきっかけとなったのは、日本を代表する窯業地・信楽が南郷のほぼ隣に位置していることであったという。糸賀は作陶について「その作業工程が土掘りから土練り、成型、ロクロ、型押し、素焼、絵付け、本焼きや楽焼、販売と一環したものの中に、実におびただしい変化を含んでいるということと、たまたま学園の土は、田上の平野をへだてて前面にそびえている田上山を越えた、信楽という古い窯業の産地と脈が続いていると考えられたし、その信楽には、業界の主だった人たちに昔から私は公私の深い親交があった」と述べている(糸賀1982)。実際にやきもの作りの指導を得るために、糸賀と親交があった信楽の陶工・藤原乙次郎に依頼し、昭和22(1947)年、その指導のもとに園内に小さな登り窯「南郷焼窯」が築かれ、後にその息子の藤原年明も指導あつた。また後に元・滋賀県立信楽窯業試験場の技師であった濱路睦夫も指導者となった。近隣地である信楽より、窯業技術についての高度な技術と確かな知識をもった優秀な人材と窯業のノウハウを得ることができたことは、大きな力となったといえるだろう。

また、昭和27(1952)年4月信楽町大字神山には、「滋賀県立信楽身体障害者更生指導所」、そして7月に「信楽寮」(現：滋賀県立信楽学園)が併設された。初代所長となったのは、近江学園の創設時より、知的ハンデを持つ子どもたちの教育に尽力した池田太郎であった。その設立の目的は「自立更生の意欲に燃える身体障害者や独立自活に乏しい精神薄弱児に対し、滋賀県の重

要な産業のひとつであつて全国に周知されている信楽焼を通じ、その更生援護ならびに福祉の措置を講ずるため」というもので、生産教育に窯業が選ばれたのは「①信楽の窯業が県の重要な産業であるということ、②粘土を扱うこと自体が興味を起こさせる作業であるということ、③協力が必要な一貫作業であること、④簡単なものから複雑なものまでいろいろな作業工程が含まれ、各々の力量に応じた作業を設定しやすいこと、⑤粘土を扱うことが運動機能訓練に効果大きいこと」等からであった(藤田2002)

信楽寮の生産教育は、滋賀県が買い取った陶器工場でスタートし、それまで同工場に勤めていた陶工たちが指導者として迎えられて、寮生たちの指導にあたることになった。創立当初期には信楽焼の主製品である植木鉢や火鉢を制作していたが、「自分たちで物を作って、多くの人たちの役に立っているということを思わせる教育」を実践するため、その後生産が始まったのが駅売りのお茶容器「汽車土瓶」の生産に着手した。池田は寮生たちが作ったやきものの販路の開拓と地元業者との摩擦が起こらないようにするための調整に奔走し、ついに米原駅の弁当屋から汽車土瓶の大量注文を得ることができたという(池田1984)。しかしその後プラスチックの普及により汽車土瓶が売れなくなると、そこで地元の業者や信楽窯業試験場(現：滋賀県立工業技術センター信楽窯業技術試験場)の指導をうけながら、そば皿、井ぶりへと製品器種を変えて生産を続けてきた。

日本を代表する窯業地である信楽の存在は、滋賀県内の施設で先駆的に作陶が行われるきっかけの一つとなり、そして障がいのある人たちが生産活動として、また造形活動として作陶を行うためのサポートを陰ながら行ってきた。信楽の町の中にはやきものが制作される風景が日常にあり、町中にやきものが並んでいる。小学校をはじめ町内の多くの公共施設には、窯など作陶のための設備が備えられ、やきものを作ることが特別なことではない気風がある地なのである。陶芸の材料である粘土や釉薬がすぐに入手でき、技術的な面でもアドバイスを得られる人材は豊富であった。長い時代を超えて、大衆のための様々なやきものを作り続けてきた窯業地、信楽の力強く、柔軟な姿勢は、多くの

様々な立場の人々を受け容れて今日まで共存してきたのである。

おわりに

本章では粗削りではあるが、信楽焼のはじまりから近年までどのようなやきものがつくられたかを紹介しながら、信楽焼の様相を述べた。信楽は中世にはじまり、常に人々の生活のためのやきものを「全て」といっても良い程に柔軟に何でも制作し、技術革新を続けながら時代を乗り越えてきた力強い産地である。そして現在も産業・芸術が交錯しながらモノづくりが続けられている。タイルをはじめとする建築用材、園芸用陶器、食器、エクステリアなどの産業陶器が生産される一方で、古信楽の美を追求する伝統工芸作家、そして陶を素材とし自己の表現を追求する造形作家、器作家など、様々な作家たちが活躍している。

外国からの安価な陶磁器が大量に輸入され、また日

本人の生活スタイルの変化などを背景として人々のやきもの離れがささやかれる今日、国内の窯業地は疲弊しているといわれている。しかし信楽は時代に対応してきたこの底力をもって乗り越え、人々に愛されるやきものを作り続けてもらいたい。

参考文献

- 池田太郎 (1984) 「汽車どびん作りの実践」『人間らしさを求めて』株式会社学苑社。
- 糸賀一雄 (1982) 『糸賀一雄著作集Ⅱ』糸賀一雄著作集刊行会、日本放送出版協会。
- 倉橋藤二郎 (1915) 「信楽陶業調査資料 (下) 改善の方針」『大日本窯業協会雑誌 第二百七十二号』大日本窯業協会。
- 藤田久仁子 (2002) 「通史」(『創立五十周年記念誌 歩』滋賀県立信楽学園。
- 甲賀市史編さん委員会編 (2013) 『甲賀市史 第5巻 信楽焼・考古・美術工芸』甲賀市。

第5章

もうひとつの信楽焼：陶板と美術館

Author Shigaraki Ware: Ceramic Panels and Museum of Art

奥田 實 (Minoru Okuda)

1. 構想とその背景

この企画は大塚グループの創業75周年の記念事業として考えられたものである。美術館建設は従来の美術館新設とは全く異なるもので、基本的にはまず超大型陶板ありきであった。グループ企業の大塚オーミ陶業が20年間培ってきた新しいやきものの総合技術を生かし、西欧の約3,000年の美術の粹組を陶板で再現するという奇想な計画である。

- ①陶板を使用すること、
- ②原画と同寸として再現すること、
- ③1,000点とすること（計1,074点）、
- ④明石大橋の開通時に開館すること、

以上の原則をいかにして具体的に実行するかについて、まず頭に浮かんだのは、アンドレー・マルローの空想の美術館である。原寸大でレプリカを製作するので、空想ではなく実想として、実現することを考えた。NHKエンタープライズの協力を得て、作品選定委員を決定し、当時東京大学の青柳正規氏を中心に方向を決めることにし、検討の結果、西欧美術（絵画）歴史美術館とすることとなった。

まず全世界から古代、中世、ルネサンス、バロック、近代、現代の各時代に代表作品をリストアップし、これを時代ごとに系統的に展示することとした。テーマを決め、時代を超えて展示するテーマ展示、さらに、ヴァチカンのシステリーナ礼拝堂の内部の再現、スクロヴェーニ礼拝堂の内部の再現等、この三つの展示コンセプトとして実現すること、これらがその基本構想であった。

現代活躍中の作家でもその作品は全部レプリカとすることとし、美術教育を目的とすることとした。書物や映像では体験できないことを実現することとなった。作品

の全点数は1,074となったが、システリーナ礼拝堂の内部全体も1点であるし、2号位の小作品も1点とすることになった。

以上の具体的な選定と決定には1年間を要し、時代ごとに作品のレベルと美術的な重要性を考慮し、十分な検討と調整を行った。

2. 展示計画

決定された計画に従って展示計画に入ったが、許認可等の関係で計画リストの変更が生じ、そのため何回もレイアウト変更を行うこととなり、最後までこの問題が続くこととなった。相手の理解と協力が得られないと進まないため、その調整が計画と一致しないので、考えもしなかった苦労となった。

展示は、結局、次の二つの軸を持つこととなった。

①系統展示：古代、中世、ルネサンス、バロック、近代、現代の時代区分により系統的に展示する（表1参照）。

②テーマ展示：空間表現／だまし絵／時／生と死／食卓の情景／運命の女／レンブラントの肖像画、など。

時間と人を超えた形のテーマによる展示で、この方法もレプリカだからできうることである。

表1

時代区分	製作監修・指導委員	担当点数
古代	青柳 正規	130点
中世	長塚 安司	100点
ルネサンス	若桑 みどり	140点
バロック	神吉 敬三	120点
近代	千足 伸行	330点
現代	木島 俊介	110点
テーマ展示作品		120点
環境展示作品		12点
合計		1074点

3. 環境展示

選定は、美術史的に重要なもの、展示効果の大きいもの等で環境空間を再現し、さらに臨場感を演出できるものとして、次の12点を配置することになった。

- ①鳥占いの間（タルキニア）
- ②秘儀の間（ポンペイ）
- ③貝殻のヴィーナス（ポンペイ）
- ④聖テオドール聖堂（カッパドキア）
- ⑤聖マルタン聖堂（ノアンビック）
- ⑥聖ニコラス・オルファノス聖堂（テサロニキ）
- ⑦スクヴェーニ礼拝堂（パドヴァ）
- ⑧ストゥディオオーロ（パラッツォ・ドゥカーレ・ウルビーノ）
- ⑨システイーナ礼拝堂（ヴァチカン）
- ⑩エル・グレコの祭壇衝立（ドーニア・マリア・デ・アラゴン学院）
- ⑪ゴヤの家(黒い絵)（プラド美術館）
- ⑫モネの大睡蓮（オランジェリー美術館）

これら三つの展示方法により総合展示計画を行い、モネの睡蓮は陶器の特性を生かして、外部に展示することにした。

4. 建築設計事務所と建設会社の選定

建築設計事務所の選定は、当時東京大学教授であった鈴木博之氏を中心に6名の選考委員の会議を持ち、全国60社余りの中から、設計思想、美術館の実績、陶器及び陶板についての認識、建築主やゼネコンとの調整能力等、また官公庁に対する諸申請の処理能力等々、あらゆる角度からの検討を行い、坂倉建築研究所に決定した。

建設会社の選定は大手4社の指名入札で、竹中工務店に決定した。もちろん、設計事務所の選定と同様に種々の角度から検討し、価格の問題も最重要のポイントとなった。

5. 用地選定

建設地は、大塚の発祥地の鳴門市内とし、3ヶ所の候補地から検討の結果、国立公園内の現在の場所に決定した。国有公園内の美術館という特殊な条件のため、高さ制限、色彩の制限等々さまざまな条件があり、さらに臨海地域でもあったことから、漁業組合や近隣に対する諸問題の

処理も重要であり、環境アセスメントも行い認可を得た。建築は長期に耐え得るものとし、そのため建築主体を地下に入れるようにし、極力立地を生かして環境に留意した。

諸官公庁、特に文化庁、環境庁、建設省、また地元徳島県、鳴門市等々に対する申請、ヒアリング、現場調整等に大きなエネルギーと時間を要したが、これら全ての諸業務は、大塚製菓工場の関係者と設計事務所、建築会社のチームワークが成功に導くことになった。

6. 作品製作の許認可

知的所有権の問題は近年、とみに世界的にクローズアップされており、一般の関心も高まり、法整備も進んできている。絵画における著作権の使用は出版物では歴史があり、我が国の欧米に対する支払い金額は大変な額になるものと推定される。本プロジェクトでは実物原寸大でしかも陶板で制作するということであり、このような企画は、歴史上初めてのことであり、奇想天外と受け止められるのが普通である。陶板の大きさ1m×3m自体が理解されず、またやきものの表現方法で原始壁画から板絵、フレスコ、油彩等の絵画の歴史の過程による変遷が果たして表現可能なのかについての説明は努力と忍耐を要した。

また、実物大でレプリカを作ることは絶対に許可されない鉄則があり、世界的なルールである。したがって、これを許可することは相手の立場を考えても大変なことである。たとえばルーヴル美術館でこれが否定されると全世界に波及し、この企画が全て駄目となる。

これを成功させることは並みのことではなかった。26ヶ国、136美術館、遺跡や教会等、現在も活動している場所も多くあり、宗教的な問題、人種的な問題等、日常的に日本人の我々が予測や想像ができないことも多くあった。この仕事はプロジェクトの根幹になることであり、専門弁護士チーム(著作権等に関する諸外国の法律の専門家)を結集して、検討した。また、許認可作業、交渉、説明等でローマに事務所を設けたりして解決を図った。

7. 現地調査と撮影

現時点の作品を忠実に再現するために、形状、色調だけでなく質感や正確な寸法の計測も行った。特に環境展

示の場合は臨場感をいかに出せるかが大事であり、この点綿密な調査を行い、撮影を行った。再創作を行う場合、その元になる原稿は、できるだけ大きい寸法で、正確なポジフィルムが必要である。したがって分割して撮影する場合はフィルムの製造ロットまで管理チェックすることも必要であった。欧州では8"×10"のカメラはほとんど使用されておらず、実際に書籍やポスター等ではそこまで詳細な写真は必要ではない。また、美術館ではほとんど出入りの写真屋がおり、その人達の既得権もあり、気位が高く、その人達に撮影の仕方について指導するようなことになった。当然のことではあるが、こちらが費用を全て負担していても、撮影の著作権は先方に発生するためそれらの交渉もあった。美術館や協会等の撮影は夜間や休日となり、警備、設備要員等の美術館の窓口サイドだけでない部門との交渉もあった。個々の調査は、それぞれ条件が異なるため、その場の状況に合わせて対応し、結論を出さねばならなかった。

特に環境展示の作品は建造物全体を把握する必要があり、選定、設計、作品製作の三者が一体となつての調査が必要であった。たとえば、スクロヴェーニ礼拝堂の場合は、館長やパドヴァ市の大変な協力を得ることとなり、5"×7"のフィルムで約220カットの分割撮影を行った。館では高さ12mの移動式足場を、見学者が毎日出入りする中で、1年間も設置を認めるという特別配慮もあった。

色合わせでは、試作品を高所まで持ち上げ、原画と並べるようにして行った。また、美術館と市と大学からも信楽の工場にチェックに来るといふ力の入れ方であった。フランスのノアンヴィク村の聖マルタン聖堂の壁画の場合、天井が不定形三次元のドーム祭室で、採寸やまた図面上の表現等があり、トルコの Cappadocia・聖テオドール聖堂でも同様なことがあった。

8. 作品製作

古代からの絵画を材料や技法の面からみると、古代壁画、モザイク画、壺絵、テンペラ、フレスコ壁画、タペストリー、油彩、版画など、時代による変遷や地域や人によってさまざまな違いがある。本計画ではその技法、プロセスのそれぞれの理解が必要となる。しかも、そのもの通りではなく、やきものの表現技法に置き換えることになる。

この置き換えは、製作上最も重要なことである。言うまでもなく、原作の時点まで、全ての条件をバックさせることは不可能であるので、陶板による表現の技法ですら経験のある独自の表現方法や全く新しい技法等も組み合わせる技術開発と共に1点1点の作品について検討、試作の繰り返しであった。完成してみれば、陶板のレプリカという簡単な言葉による批判もあるが、表現の技法として歴史上いままでも何人も実現し得なかったことを成し遂げたことになった。

8.1 古代

ギリシアの壺絵は、絵画をテーマとしているため、平面的に表現するため特殊撮影によりカメラを回転させながら撮影することで平面に仕上げる事ができた。これは日本の技術で縄文土器の展開写真等で実績ある特技である。また、アレキサンダーモザイク、ナイルモザイク等、古代モザイクの1片を釉薬と筆で画くという作業であり、《アレキサンダーとエクエストの獅子狩り》に至っては小さい玉石を、釉薬を盛り上げて表現するという、全く気の遠くなる仕事であった。中世・初期ビザンティン、アテネ（イスタンブールの大理石モザイクは表面がピースごとに平面でなく傾斜しているため、その表現は極めて根を要する仕事であった。タペストリー《貴婦人と龍》は細かい縦横の織物の質感を出すことにポイントを置いて製作した。テンペラの独特の光沢などは現物の研究にシナイ半島まで出かけ調査・撮影を行った。ラファエロの代表的な作品であるヴァチカンの《アテネの学堂》は、撮影予定期間に修理作業中で2年余り遅れて完成したので大変な目にあった。フレスコ独特の無光沢の着色表現も、やきものとして新しい挑戦であった。

8.2 中世

麻の布を使ったキャンバス、麻油を使う油彩の出現は、ベラスケスやレンブラント等の巨匠を生み出すこととなり芸術表現が広がったが、陶板にとっては光沢度合いや質感の表現にまた新しい技法が必要となった。

エル・グレコの祭壇衝立の復元は、故神吉敬三氏とスペイン・アカデミーのゴンザレス教授の6点説に基づき製作した。1600年頃、スペイン・アラゴン学院に納められたもので、ナポレオン戦争により絵はスペインとルーマ

ニアに分散され祭壇は消失した。祭壇のデザインは当時の建築家ファラディオの手によるもので、現存する建築や他の祭壇を参考にして復元したものである。日本、スペイン、イタリア、ルーマニアなど国際的な協力のもとに実現できたが4年余りの時を費やし、400年ぶりに再現したものである。祭壇を製作したイタリアのヴィツェンツァ市では、この完成を市を挙げて祝うということで市長、教区長、商工会議所会頭、額縁組合長、職工組合長等、他多くの市民が盛大に祭りとして祝ってくれた。これこそ真の民間外交だと感じたものである。

8.3 近代：油彩、水彩、パステル

印象派は特に日本人に親しみのある作品が多いが、オランジェリーのモネの睡蓮は陶板なるがゆえに風雨に耐えるため、外部に置き、自然の光の中でみるようにした。曲面のため大陶板を曲げるという技術的問題もあったが、何とか解決した。晴天と曇天や、雨天の場合により表情の大きな変化があり、これも見方によっては自然光による変化として受け止めれば特に問題はないと考える。

8.4 現代

現代の作品は作家の死後50年以内のものと現存作家のもので、全て著作権の許認可を必要とした。アンディ・ウォホルのシルクスクリーンの作品から、ジャクソン・ポロックの作品、またミロやピカソの作品などである。ピカソの作品は指定の作品をサンプルとして制作し、その出来具合をみて許可の可否を決めるということで、サンプルをパリまで持参し、検討の結果OKとなり《ゲルニカ》を含んだ15点の製作許可が出た。工場での作品の検品は2回に亘り、クロード・ピカソが工場にやってきて詳細の検品を行いパスしたものである。特に《ゲルニカ》は20世紀人類が創った最高の作品とされている。墨絵を思わせる表現で別の意味の難しさはあったものの、この成功は本プロジェクトによる最大の喜びの一つであった。

先進10ヶ国の間での著作権会議がドイツで行われ、幹事国のフランス著作権協会からの連絡で、本プロジェクトの著作権料の問題が国際的な話題となり、不公平であるということで、この問題に取り組むことになった。

著作権料は出版物、ポスター、ポストカード等で、原

画の寸法と同じでなければ大小関係なく1点×発行数で決められていた。実物大で1点のみの製作は基準がなく、日本の美術家連盟を通じて、日本の作品で多くの作品の製作を行ってきたが、その基準は、コスト、オン方式であった。種々検討を重ね国際的にこの方式を採用されることとなった。

9. 額装

額の重要性は論をまたない。本プロジェクトではこの問題をいかにするかを検討したが、平山郁夫氏から、これだけの仕事は1世紀に一つもない位だ、額は昔からの本式のものを造ることはほとんどなくなり世界的にみても技術が無くなりつつあるので、この点を充分考えて、対処してほしい、とのアドバイスを受けた。これに応じてグレコの祭壇衝立から、ナポレオンの戴冠式、ルイ14世の肖像等、時代考証を行い、考証不可能のものは現在のものをそのまま再現し、日本、フランス、イタリアで製作した。本美術館は額の歴史美術館でもある。

これは長塚安司氏の指導とハマカゼ・アートの協力を得て出来上がり、組み立ては最終の作品取り付け時に各国から職人が来日して作業を行った。

10. 作品取り付けを完了して

平成10年3月末に開館が決定し、最後の取り付け作業を全品取り付け図面通りに行った。8,800坪の展示物に1,074点の作品は照明テストを完了させると輝いてみえた。10年を要し、前人が誰も想像もしなかったことを成し遂げられ、毎月の全体会議での横の連絡によるチームワーク、無事故で完了したことは何よりも嬉しかった。

最後となったが、故・大塚正士オーナーと大塚明彦・現オーナーの決断と、それに賛同して、膨大な資金の援助を行ってくれたグループ各社の人達の協力がなければ、この計画は絵空事に終わったものでであると、心から感謝している。この美術館プロジェクトは今後の美術館のあり方、考え方に一石を投じたこととなり、その本当の評価は100~200年後となると考える。今後、陶板による絵画作品が世の市民権を得、新しい芸術家によって陶板芸術が広がることを念願するものである。

第6章

セラミック・アネックス・シガラキを巡って

On Ceramic Annex Shigaraki

辻 喜代治 (Kiyoji Tsuji)

1980年代中頃から90年代前半にかけて、信楽では若手作家を中心に従来の陶芸展とは違ったイベント「セラミック・シガラキ・アネックス」展が開催されてきた。この小論ではその具体的な活動を紹介するとともに、この文化イベントが生まれてきた当時の陶芸界や、社会状況、さらにこのイベントがその後の陶芸界に与えた影響について考える。

80年代の陶芸界

まず陶芸界の状況から見ていきたい。ここでは器を中心とする伝統的な陶芸とは異なる、造形を主とする現代陶芸の世界について述べる。50年代中頃から本格的に活動を始める新しい陶芸いわゆる前衛陶芸は、60年代を経て70年代から関西を中心に急速に広がりを見せる。そしてその前衛陶芸は、このころから現代陶芸と呼ばれるようになり、一般的に認知されるようになる。

この日本の現代陶芸の世界は、1978年に京都で開催された世界工芸会議(8th W.C.C)以降、急速に国際的になっていく。そして日本の現代陶芸が海外に於いても注目され、アメリカやヨーロッパ他で紹介される機会が増え、現代陶芸は国内外で活発な動きを見せるようになる。80年代になると現代陶芸界は次世代の若い作家たちの活動が活発となり、従来の陶芸産地内での活動から他の地域、さらに国を越えて作家同士の交流へと発展していく。そうした中で作家たちは、現代陶芸の情報の共有、陶芸の技術交流の必要性を強く意識するようになる。それは、ヨーロッパを中心に開かれていた「国際陶芸アカデミー」(I.A.C)の会議や、毎年アメリカで開催される「全米陶芸教育会議」(NCECA)に、若い作家たち、ギャラリー関係者、さらにキュレーターたちが積極的に参加する時期とも重なる。

信楽の状況

信楽は鎌倉時代から歴史的に長く続く窯業地で、現在でも日本六古窯の一つにあげられる。大物を作る伝統から、現在でもインテリア用品を中心とする産業陶芸、伝統的作品を作り続ける個人陶房、さらに少数であるが現代陶芸作家として活動する人たちなど、さまざまなかたちで陶芸に関わっている。70年代には当時の社会的状況からドロップアウトした人や、個人作家を目指した若者が信楽に出入りし、かなり活発な活動が見られた。それは隣接する京都に刺激をうけたことも大きかった。特に70年代の京都は、陶芸を中心に工芸界全体が前衛化し、もともと積極的に活動していた。そうした状況は80年代になると少し落ち着きを見せ、日本各地域にその活動の影響は広がっていった。

信楽においては、さまざまな傾向の陶芸家が一同に集まった展覧会が、定期的に地元の伝統産業会館で開催されていた。しかし80年代中頃になると、その中から奥田博士ら造形の若手作家が中心となって、従来のグループ展と違った活動を始める。それがセラミック・アネックス・シガラキ展である。当時、京都で工芸を中心とするギャラリーの企画の仕事をしていた筆者も、その活動の手伝いをするようになる。

セラミック・アネックス・シガラキ (Ceramic Annex Shigaraki) の活動

セラミック・アネックス・シガラキ展(以下アネックス展)は、1986年~1994年の9年間開催された陶芸のグループ展である。その中心となったのが、当時30代中頃の信楽の若手陶芸家たちである。それまでは、信楽の伝統的作家からデザインを重視するクラフト系、さらに造形系の作家までが一緒になって毎年展覧会を開催していた。その中から造形の若手作家たちが独立する形で、

80年代前半に「信楽造形集団」というグループを結成する。15人ほどのグループであったが「信楽を国際的な工芸都市に」という目標を掲げ「信楽造形集団展」を開催し、活動を始めた。この会長には奥田博士が務め、副会長には上田健次、その他会計・書記といった役職を置き、会員さらに信楽周辺の作家たちも準会員として登録している。活動資金は会員が収める年会費でまかない、さまざまな事業開催のための準備委員会への参加を義務づけている。

アネックス展はそんな活動の中から、地域を超えて横のつながりをさらに深めていこうとの思いから始まった。日ごろから彼らと親交のあった筆者や、滋賀県立近代美術館の学芸員、桑山俊道が相談役となって構想を練った。80年代初めには信楽と常滑との間で「常滑・信楽ジョイント展」が開催されていた。しかしこれは地域の有力陶芸家が共同して開いた、縦関係の力が強い展覧会で、作家同士の情報交換や交流は非常に限られたものであった。アネックス展では作家同士が平等に自由に交流できる仕組みを目ざした。そのため陶芸家だけでなく、キュレーターが企画に参加し、さらに美術館の協力体制も作った。そのことが、従来のグループ展と大きく異なるところである。

展覧会タイトルは、「セラミック・アネックス・シガラキ」と命名した。これには「従来の信楽とは異なった」、「もう一つの信楽」という意味を込めている。さらに信楽も含めてすべてカタカナ表記とし、これまでの信楽との差異を強調した。展覧会はこれまでの信楽だけではなく、1984年に大津に出来た滋賀県立近代美術館のギャラリーも使い、2か所で開催した。信楽は地理的に奥深い内陸の陶芸地のイメージがあり、専門家しか足を延ばさない。そこまで行かなくても作品が見られる公共的な空間が必要だと考え、美術館の協力を得て開催した。これは多くの人に、我々の活動をアピールすることを考慮したものである。

展覧会の運営は実行委員会形式を取り、信楽の作家が事務局を担当し、資金準備の他展覧会の企画にも参加した。招待作家はキュレーターが中心となって、他の地域の人選を進めることにした。このキュレーターも固定するものではなく、毎回実行委員会が指名し、常にあたらしい視点で作家を選出することにした。つまりキュレー

ターも毎年選考され、作家たちとキュレーターの間でお互いに緊張した関係を作りだした。運営資金は信楽の作家が会費として納めたものを原資とし、事務局が信楽町の文化協会、他企業などからも寄付を集めた。その基本的な運営資金は100万円前後であったが、特別な企画の場合にはさらに資金を集めることが必要だった。こうして作家自らがその交渉から資金集め、さまざまな支出ほかマネジングを行ったことは、大変重要なポイントだと思われる。自分たちの活動を地域に広げると共に、理解してもらうことにつながるからである。美術界においても80年代後半からその重要性がいわれるようになり、アートマネジメントという言葉が聞かれ、大学においてもこうした講座も開かれるようになっていく。具体的な展覧会に話を戻そう

展覧会は年に一回、滋賀県立近代美術館ギャラリーと信楽伝統産業会館で開催された。展覧会は信楽造形集団の作家と、キュレーターが選んだ他の地域の作家20人前後、全体では毎回30人～40人ぐらいで構成された。全国から選ばれた作家は、京都、大阪を中心に東京、常滑、土岐、金沢、新潟ほか、さらには韓国にもおよんだ。各地域から選ばれた作家は招待作家ではあるが、全て無償で各々個人が搬入・搬出まで行った。そして展覧会中はホストの地元信楽の作家の家に滞在し、お互いにさまざまな交流が行われた。各地域の作家は、さらに信楽の陶芸材料の購入や独自に技術研修も行い、信楽の理解を深めた。こうしたことが地域間、同時代の作家の結びつきを強固なものとし、回を重ねるごとにこの展覧会の意義を深め、その重要性を増していったと思われる。

このアネックス展の特徴は、作品展示以外にもさまざまな関連イベントが企画されたことである。地域の陶芸報告、陶芸に関する講演・シンポジウムの他、異分野の専門家を招いての講演会やパフォーマンスを開催した。陶芸界だけでなく当時の他の芸術分野・社会状況を、みんなで共有する勉強会的な性格であった。こうした文化イベントは信楽で行い、全て公開で誰でも自由に参加できた。そして広報活動では案内状の他、毎回大型のポスターを制作、全作家に配布して各地域で広報してもらった。ポスターには展覧会告知他イベント情報を表に印刷し、裏面にはカタログの代わりに全出品者の経歴と作品写真を掲載した。これら印刷物の編集はキュレーターの

大切な仕事であった。

アネックス展の経過と特色

1986年の初回は記念展として、基調講演に京都国立近代美術館の当時主任研究員であった福永重樹氏に「日本の現代陶芸」について語ってもらった。さらに各地域の作家による作品プレゼンテーションを行っている。特筆すべきはちょうどこの時期、美術館を訪れていた国際陶芸アカデミーのスタッフに展覧会資料を求められ、後に送付したことである。このことは主催者にとって、その後の運営に大きな励みとなった。

1987年には通常の作品展とは別にミニアチュール作品を制作し、信楽と東京で展覧会を開催。アネックス展の活動をさらに各地に広げることになった。

1988年には現代芸術家の鈴木昭男氏を招き、陶芸作品を使ったサウンドパフォーマンスを開催した。1990年には「80年代の現代陶芸」をテーマに、80年代に各地で活躍が著しかった作家9人を選んだ。さらに「80年代の日本陶芸を振り返って」をテーマにシンポジウムを開催。評論家、学芸員を招いて80年代陶芸の検証を行った。

1991年には、これまでで最多の39名の陶芸展となった。そしてこれまでのアネックス展のまとめとして、初めてカタログを制作。その制作には信楽の企業支援があった。ちなみにこの年、滋賀県立陶芸の森がオープン。カタログ制作は、それを記念して開かれた「世界陶芸祭」に向けてのアピールも意識していた。

1992年になるとアネックス展は、さらに大きく飛躍することになる。それまでの陶芸の世界だけでなく他の造形分野にも目を向け、越前和紙の産地である武生(福井)の紙の造形作家を招待し、信楽作家と地域の陶芸作家、そして紙の造形作家との合同展を展開した。そしてこの年以降、これまでつかってきた展覧会名から陶芸の「セラミック」を取り、「アネックス・シガラキ」展とすることにした。

1993年には海外に目を向け、筆者の友人である韓国のキュレーター李侖信を招いて、韓国作家との合同展を実現した。これまでの日本の現代陶芸が、欧米への視点を強く意識してきたところから、東洋の視点で見ることにより日本の独自性を見てもよとの意味合いもあった。こうした試みは翌年の1994年にも引き継がれ、その後の

日本各地で繰り広げられる日韓陶芸交流展へのきっかけにもなった。

結び

このアネックス展の9年間の活動では、韓国を含む実に100人以上の招待作家が信楽との交流を経験し、それを各地に持ち帰った。そして90年代にはその経験を地域ごとに生かした展開が見られるようになる。例えば常滑では作家が中心となって、海外の作家が長期滞在して作品制作ができる(アーティスト・イン・レジデンスシステム・IWCAT)を実施・運営してきた。また金沢や福岡では美術系大学が関係して、韓国作家との交流展が続いて行われるようにもなった。アネックス展はさまざまなところで、これらの活動に影響を与えたと思われる。

社会的に俯瞰すると、アネックス展が開催されてきた80年代中頃から90年代前半にかけて、日本は空前の好景気の時代を迎えた。そしてバブルの崩壊によって急激に社会が変化した時代である。日本の文化状況も経済の影響を受け大いに発展した。企業の社会的貢献が一般的になり、多くの企業で文化支援も活発に行われるようになる。いいかえればアネックス展は、こうした経済状況に支えられたから実現できたともいえよう。

一方自治体も財政のゆとりから、積極的に文化政策に目を向けたころである。滋賀県が近代美術館を設立した80年代前半は、日本の美術館ラッシュの時代で、各自治体が競うように美術館を建設している。滋賀県においては近代美術館に続いて1990年、他府県に先駆け、信楽の産業部門の振興と個人作家の陶芸活動をより発展させる目的で、陶芸文化施設滋賀県立陶芸の森を開設した。しかしセラミック・アネックス・シガラキ展が蓄積してきた「陶芸ネットワーク」は、そこで連動し活用されることはなかった。この時代、行政の文化への取り組みの柔軟さや、アネックス展への理解がまだ不十分だったといえる。一方アネックス展においても展覧会を企画・実行することが精いっぱい、積極的に未来への提案につなげることが出来なかったのも事実である。しかし80年代中頃信楽で、作家だけでなくキュレーターと手を結び企画を進める新しいスタイルを生み出したことは、その後の地域文化活動に向けての大きな出来事であった。

展覧会の概要

■セラミック・アネックス・シガラキ/Ceramic Annex Shigaraki

展覧会概要（1986年～1994年）

<1986年展>

1986年10月14日～26日 滋賀県立近代美術館ギャラリー

1986年10月28日～11月28日 信楽伝統産業会館

信楽作家：15名、招待作家：東京、京都、大阪ほか18名

●セラミックミーティング86 10月28日 信楽伝統産業会館

基調講演：福永重樹（京都国立近代美術館・学芸主任研究員）

スライドレクチャー

・桑山俊道・井上雅之・松本ヒデオほか

※IAC（国際陶芸アカデミー）スタッフ展覧会を視察、作品スライドを渡す。

企画：辻喜代治/桑山俊道

<1987年展>

8月25日～9月19日 信楽伝統産業会館

9月22日～10月4日 滋賀県立近代美術館ギャラリー

信楽作家：16名、招待作家：京都、大阪、兵庫、東京、金沢他15名

ミニチュア作品展：8月25～9月19日 ギャラリー陶園（信楽）

1988年2月11日～2月31日 ギャラリーGENKAI（東京）

●セラミックミーティング87 —素材・人・創造—

8月24日 信楽伝統産業会館

16m/m 映画制作の出会い「橋姫水神伝説」上映

ティーチイン：中島省三他 スライドレクチャー

・本郷重彦・桑山俊道 企画：辻喜代治/桑山俊道

<1988年展>

8月28日～9月25日 信楽伝統産業会館

9月27日～10月10日 滋賀県立近代美術館ギャラリー

信楽作家：19名、招待作家：京都、金沢、美濃、瀬戸、笠間他12名

ミニチュア作品展 8月28～9月21日 ギャラリー陶園（信楽）

●セラミックミーティング88

8月27日 信楽伝統産業会館

基調講演：菅谷富雄（現代工芸評論家）

サウンドパフォーマンス 鈴木昭男

企画：桑山俊道

<1989年展>

1989年8月29日～9月24日 信楽伝統産業会館

1989年9月26日～10月8日 滋賀県立近代美術館ギャラリー

信楽作家：18名、招待作家：東京、神奈川、新潟、長野、常滑、京都、大阪他12名

企画監修：桑山俊道/菅谷富雄

<1990年展>

1990年8月31日～9月24日 信楽伝統産業会館

1991年9月26日～10月7日 滋賀県立近代美術館ギャラリー

信楽作家：21名、招待作家：80年代各地で活躍した作家9人を招待。

80年代のまとめの展覧会

●アネックスシンポジウム：「80年代日本現代陶芸を振り返って」

8月31日 信楽開発センター

パネリスト：金子賢治・桑山俊道・笹山央・菅谷富夫 司会：辻喜代治

●特別講演：「船津圭三 南極を語る」 船津圭三

企画：辻喜代治/桑山俊道/平田健生

<1991年展>

1991年4月16日～5月6日 滋賀県立近代美術館ギャラリー

1991年6月2日～6月26日 信楽伝統産業会館

信楽作家：18名、招待作家：東京、神奈川、常滑、金澤、福井、瀬戸、三重、京都他21名

スモールセラミック展 4月20日～5月26日 ギャラリーキューブ（信楽）

企画：辻喜代治 協力：桑山俊道、平田健生

●特別イベント

鈴木昭男 特別パフォーマンス カタログ制作

協賛企業：大塚近江陶業株式会社、丸二陶料株式会社

<1992年展>

1992年6月28日～7月20日 信楽伝統産業会館

1992年9月29日～10月11日 滋賀県立近代美術館ギャラリー

信楽作家：16名、招待作家：東京、愛知、京都他6名 プラス福井、紙の作家6名

企画：辻喜代治/桑山俊道

※セラミック・アネックス・シガラキからアネックス・シガラ

キヘ (92~94)

<1993年展>

1993年8月21日~9月19日 信楽伝統産業会館

1993年9月21日~10月3日 滋賀県立近代美術館ギャラリー

信楽作家19名、招待作家：東京、大阪他4名、紙作家6名、プラス韓国5名

企画：桑山俊道/ 李侖信（韓国キュレーター）



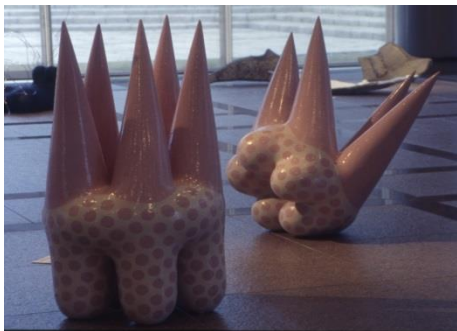
<1994年展>

1994年7月5日~7月17日 滋賀県立近代美術館ギャラリー

1994年7月19日~8月16日 信楽伝統産業会館

信楽作家15名 東京、益子、美濃、常滑、京都他10名プラス韓国作家6名

企画：桑山俊道/ 李侖信（韓国キュレーター）



第7章

信楽の自然と環境/ロクロを使った造形/岡本太郎氏と私

Nature and Environment in Shigaraki/ On the Shape by Rokuro/ Taro Okamoto and Myself

奥田博士 (Hiromu Okuda)

私が小学生だったころ、信楽町長野はまだ307号線もなく、現在のギャラリー喫茶、陶園の前の川沿いの道がメインストリートだった。道はすべて地道で舗装されてなくて、交通手段は信楽鉄道に蒸気機関車が貴生川経由で通っていた。焼き物はリヤカーに乗せて、縄で縛り駅まで運んでいく。貨物は焼き物を乗せるため馬力の強い蒸気機関車で後に客車がジーゼルになっても、トラックで運送されるまで荷物は蒸気機関車で運んでいた。なんだ坂この坂（貴生川の坂）を蒸気機関車が煙を吐きながら苦しそうに走っていた。焼き物の土を工業組合から牛車で運ぶのだが、（馬より力が強い）土の塊一個8貫目（30kg）を10個ほど乗せて牛車はのろのろと道を歩いて行く。尻尾をびしびしと振りながら。その様子が面白くて小学校2~3年の頃、友達何人かで運んでいる土を少し取って玉にして牛のお尻に当てると、牛が尻尾をくるくる激しく振る。その様が面白くて牛を引いているおじさんによく叱られた。子供のころは学校から帰ったらよく大戸川へ魚釣りに近所の子と一緒にいった。大戸川の川沿いには大きな桜の並木道が続き、根っこが洗われて恰好の魚のすみかになっていた。この桜並木は道が舗装され川幅を広げたためになくなった。釣りはテグスに針を10本ほどつけて、みみずを餌にウナギをよく釣った。釣れたウナギは近所の魚屋でさばいてもらい、かば焼きにして食べた。清流にしかいないギンギもよく釣れた。小山地区の川には山椒魚もいて学校の水槽で飼っていた。今住んでいる田代地区には学校から遠足で行ったが清流にヤマメやイワナがたくさんいた。信楽の川は花崗岩層でろ過された大変美しい清流があちこちに流れていた。ゴルフ場が出来て、農薬の為に魚はいなくなってしまった。

小学生のころは子供の仕事があった。井戸の水汲み、

これは桶の水をこぼさずに上までたぐり寄せるのは、なかなか難しかった。近所の製材所から丸太の端（こわ）をリヤカーでもらってきて（リヤカー一杯、いくらで売っていた）父と一緒にもらいに行き、切るのは子供の仕事。2mぐらいあるので30cmぐらい短く、のこぎりで切って鉋で小さくして、焚きつけように細かく割る。おくどうさんの火おこしと七輪の火おこし、これは毎朝、毎夕方、小学校3年から6年ぐらいまで日課だった。

遊びは火鉢のかけらを、お尻にひいて赤土の山の斜面を滑り降りてズボンを汚してよく叱られた。陣地作りもよくして遊んだ。花崗岩の岩の洞窟のような場所やお宮さんの太い木の根っこの穴にもぐりこんで遊んだ。冬は地道の凍った氷のかけらを蹴飛ばしながら学校に行った。中学生ぐらいになると、細い竹で鉄砲を作り、杉の実の玉をつめて（ぴちんとつぼうと呼んだ）遊んだ。火祭りは子供のころからあり、7月長野の新宮神社から愛宕山まで抱えきれないほどの大きな松明や各自趣向をこらし仮装したり、今のように規格サイズで上がるのをめざすのではなく、なかなか面白かった。屋台も出た。長野には信楽劇場という二階建ての演芸場があり、美空にばりや高田幸吉の映画を母と見に行った。2階は栈敷になっていて、冬は手あぶり火鉢を各自借りて観た。時には流しの大衆演芸も公演していたが、テレビができて廃館になった。御馳走は、かしわ（鶏肉）のすき焼きと決まっていた。普段はブキサバ（塩さば）を焼いてよく食べた。母はよく、かしわと、ごぼうと、にんじんを入れた、かやくご飯を炊いた。とうふと鳥のもも肉を細かく切って砂糖と醤油で甘がらく煮て、溶き卵を最後に入れて三つ葉を散らした、煮とうふも作った。鳥は各家で飼って食べていた。

母がいつていた。登り窯を焚いていたころ、窯焚きや

さん（流しの窯焚き専門の職人が各窯を回っていた）が窯をたいていて、その食事に夏の暑い時分、キュウリの酢の物を出したら、かしわのすき焼きぐらい出さないかと叱られ、ご飯の準備は毎回大変だったと、かしわのすき焼きで思い出した。

奥田三衛門（山三）と奥田博士の小史

私の先祖は江戸時代、信楽長野地区で茶壺行事として献上茶壺を作っていた奥田三右衛門（屋号は山三）である（畑中 2007、大槻 2003）。また寛政ごろガラスの坩堝も専業としていた（1736-1741 年）。茶壺を改良して完成品が出来る（平野 1986）。だが、明治になり他の競争の為に亡びた、と平野氏の著書に記述されている。陶業家としての山三は続き祖父の弟、奥田三代吉が現在の東京工業大学を出て、信楽出身で初めての 3 代模範工場長になったのは平野氏の著書中に多く出てくる。その中に奥田三代吉は陶業者の息子でありという記述があるので、その時点で陶業者すなわち山三家を認識されていたはずだが、もしかしたら献上茶壺とこのガラスの坩堝を専業としていた奥田三右衛門家、山三のことをあまり御存知なかったのかもしれない（平野 1986）。当時は大変羽振りもよく、街中は山三道りといわれ土山や登り窯があり職人も多くいたようだ。京都から絵師が逗留、曾祖父夫妻の肖像画が残っている。

明治維新、曾祖父の今でもめずらしい、ちょん髷をゆった銀板の肖像写真がある。代々長男が三右衛門を襲名、祖父はそれを嫌い三楽と名乗り襲名せずに東京蒲田の商店街に陶器店を構え、信楽の山三窯の焼き物を直売することを始めた。大物ロクロが得意だったが絶品の茶入れが 1 点残っている。中心をずらし変形させた小さな茶入れは自由闊達でありながら大変品格がある。昭和 6 年の岡山で開催された勲業博覧会に出品した信楽焼き花器や水差しが入賞した賞状が残っている。時は昭和 13 年戦争の色が濃くなってゆく中、魯山人の星ヶ丘亭や魯山人とのつながりから、鎌倉の魯山人窯を昭和 13 年には指導していたようだ。戦争に入り陶器の製造販売どころではなくなり、東京大空襲で蒲田は全焼、戦後祖父は信楽に帰還。そのころには財産も大方失い失意の中で世界。葬式には魯山人も来たという。祖父の弟、三代吉は現、東京工業大学を卒業後、今の滋賀県立窯業試験場の前身

信楽模範工場の 3 代目場長として就任。窯業博士として初めて信楽の大物ロクロでの窯業の発展に寄与した。現在でも試験場で教えている大物練り付けろくろを使いながらの碗つき技法を考案した。これはその当時、化学容器の製作に必要な大物ロクロで正確な寸法の容器制作の必要のための技術考案だった。また 3 メートルの円筒を焼成できる平地窯を初めて作り、焼成に成功した。窯の温度を正確に知るためのゼーゲルを初めて使いその後の信楽の登り窯焼成にも使われるきっかけとなり窯の温度管理が容易になった（平野 1986、大槻 2003）。父、富次は嫡男として三右衛門を襲名。病弱で父三楽の気ままな行動に翻弄されながら陶器の原型作りの腕のいい職人として独立。窯場の指導や、日本で初めての建築レリーフを石膏型でつくる方法を編み出した（朝日フェスティバルホール、1958 年、大阪）。



滋賀県展入賞作品 「頭でっかち」 1966 年

就職

1967 年、近江化学窯業株式会社のデザイン室に入社した。時代は 1968 年から大阪万博の 1970 年へ。多くの戦後の芸術界の先鋭達が近江化学の工場に建築レリーフを制作に来ていた。その中には万博の立役者、岡本太郎氏もいた。弱冠 19 歳の私が担当して大阪万博の太陽の塔の黒い顔の現場制作のまとめ役になり、竹中建設の担当者とは相談しながら作っていった経験は大変刺激的なものだった。また現場で造形が出来る人が私 1 人だったこともあり岡本太郎氏の陶造形を手びねりした。美術大学には行かなかったが多くのアーティストが真剣に取り組む作品の手助けが出来たことはその後の作家としての心構えを教えていただいた。

独立 (1972年)

アトリエと窯を信楽町長野に借りそのころ注文の多かった前衛華道の花器の仕事と、自身の作品制作を始めた。23歳で初めて京都の射手座ギャラリーで個展を開催した。その当時射手座ギャラリーは前衛陶芸の八木一夫氏が個展を開催していて、たまり場のようになっていて夜遅くまで酒を飲みかわしながら芸術談義をされていたのを思い出す。23歳から毎年、京都の画廊で一年に一回のペースで個展を開催。陶で造形を作る意味と何を作るか、どう作るかについて悩んだ。26歳のころには、「座の解体」と題して80cmぐらいの立方体の上に人の顔が造形され、それが6点ぐらいで画廊空間に構成される作品を発表した(ギャラリー16、京都)。その後、実際に歩いてその足跡を手びねりで造形化し、10枚ぐらいの座布団で構成した作品を発表した。



ギャラリー射手座 1976年 (座の解体) 京都

座の解体と名づけた作品群は人間の持つ、権威的な(座)の解体を願って作った。最初のギャラリー16の作品は人間の顔が主題になり、後の射手座の作品は足が主題となる。顔も足も人間の体の部分を使つての表現であるが、それらが何個か作品が組み合わせられることで、意味が展開してゆく。また顔の作品は白い釉薬を掛けた白い作品、足跡の作品は黒マットの作品である。足という体の肉体の部分の表現でありながら足跡という、残らないモノを造形化することで、人間の権威主義の滑稽さを表現したかった。

今考えると、すでにこの時私の造形が1点の陶芸作品としてではなく数点で構成され空間で表現していくというインスタレーションの原型があったようである。1977年にはタタラで板状のものを作り会場いっぱい泥を流した泥漿の作品を発表した。焼成はせず、会場で泥が固まりながらひび割れて変化して行く様を見る展覧会にな

った。その後ロクロで作った盤に泥を流して、会期中土の固まる様を見せた作品を発表した。

1979年、本間美恵子と結婚し、信楽町田代にアトリエを作り住まいを移す。花器の製造を中心に器の製造を始め最低1年に1回の個展を京都で開催しながら自身の造形について思考錯誤を繰り返していた。



ランニングアート '82 京都市立美術館、大阪府立現代美術センター 1982年(水母)

1982年にはクラゲのような手びねりの造形で中が空洞になっていてアクリルの箱の中で水に浮いた様が見える作品を発表。水というまったく違う存在と組合すことでどんな表現ができるか、ためした作品だった。

1983年、走泥社の熊倉順吉氏からの強い勧めがあり、1回だけなら京都市立美術館での走泥社の展覧会に賛助出品した作品が最初のロクロによる作品である。60cmぐらいの造形に鉄工所からもらった鉄板の端ものをロクロ造形の上に押しつけて、そのまま一緒に野焼きで焼成した。10点ぐらいで空間構成した。ロクロ造形を最初に使ったがまだロクロをひいて作るロクロ造形のもつ意味については感じていなかった。

1985年信楽陶芸展大賞作品は手びねり造形に金彩釉をコンプレッサーで吹き、その上の部分に砂を置きスプーンとフォークを置いて酸化焼成した。虚構と名づけた作品は人間社会が多くの虚構の上に成り立つそんな意味のない権威主義の存在として皮肉を交えた作品である。

振り返ってみれば、社会に問う作品も作ってきた。陶芸という素材で困難な表現方法だが、社会に対して反発と不満が多々あったように思う。作品を作るということが、社会に問うところに意味を見出していた時期であった。しかし、まったく関係なく土の現象を捉える作品や、水に浮かぶ作品も並行して作った。その後は色んな素材と組み合わせで焼成を試みた。焼くとは何か、焼成で何

が変化するか、そんな化学実験ような作品を多く手掛けた。作品は写真にのみ残り、前項の足跡の作品はかろうじて残るが多くは土に還元されてしまった。異素材との組み合わせでどういう表現が可能か、鉄、空き缶、ナイフ、木、砂、ガラス瓶と何でも土と一緒に焼成していた。

素材と表現

木や鉄、石といった素材はそれ自身がすでに形として存在している。それらの素材は外から削ったり、くっつけたりという行為で形を再生成できる。土は有機物で、それ自身は形を持たないので、形を作らなくてはならない。土という素材で形を作るとき、それまで手びねりの造形は土の紐を積み上げて形を作り表面をカンナで削りながら形を出していたが、この削るという行為が作品を痩せて弱くする。焼くという行為がまた作品を縮小させる。

この素材としての土を考えた時、土という有機的な形を持たない素材ゆえの特徴に気づいた。それは外から形を削ったり、くっつけたりしながら形を作り出すのではなく、内部の圧力で形ができていくロクロを使った造形こそ土という素材をストレートに表現できる手段であり、土という素材のみ内部から形を造り出すことが出来る唯一の素材である。ロクロという道具は回転しながら土を上へ上へと押し上げていく。その時、手にサイレンという布を両手に持って引き上げる（信楽大物ロクロ伝統的な方法）。

これは、この方法で土を内部から押し上げると、手でひきあげるより薄く早く引き上げられて土の持つ素材としての柔らかさが自然に出る。それを2分して焼成後ボルトで接続しながら造形を作っていく。この2分するとロクロで引き上げた内部の螺旋が視覚化できる（以降、現在の奥田博士の仕事参照。）1985年京都のマロニエギャラリーの個展作品が現在に近い、大物練り付けロクロによる造形作品の最初のものとなる。

ロクロを使った造形について

1985年、ギャラリーマロニエ（京都）の個展で、初めて大物練り付けロクロを使って、90cmのロクロ造形を作り胴体に穴を空けて雑木（径約、15cm）を差し込んだ作品を発表した。



滋賀県立近代美術館ギャラリー個展 1986年（音空）



大阪府立現代美術センター個展 1986年（音空）

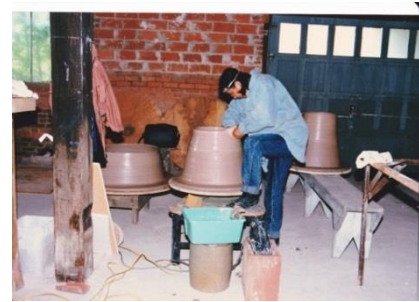
1986年、滋賀県立近代美術館ギャラリーの個展の作品は90cmのロクロ造形を半分に分割、雑木と組んだ作品を発表した。全て1点ではなく、数点から数十点で会場を構成するインスタレーションの走りの構成であった。「音空」と名づけた作品をこの後多く制作するが「音空」のイメージ「空」とは命の生まれる場と捉え、空間に命の音が共鳴するような作品と「場」の関係を作りたいと思った。1986年、大阪府立現代美術センターでの個展は、原始の生物がうごめいて、その音が響き合うような空間になった。1988年滋賀県立近代美術館企画「生まれかわる造形」で手びねり造形を加えて5メートル（高さ）の作品を発表した。雑木と赤土の焼き締め陶が響き合って、未知の自然界に遭遇したような、大きな陶造形の連動はその空間に入った人を懐かしいような、温かい不思議な気持ちにさせたようだ。これほどの大作は美術館という大きな空間の展覧会でのみ可能な展開だったと思う。2点は美術館所蔵となるものの、後のほとんどの作品群が野外に置いておいたため破損してしまい個人での制作と所蔵の難しさを痛感している。

東京佐賀町エキジビットスペースでインスタレーションの展覧会を開催したのを機に、佐賀町主催者の小池一子氏のご尽力でACC（アジア文化交流ロックフェラー基金）を取得した。1989年アメリカのモンタナ州のアーチ

ブレイファンデーションに6か月滞在し、制作する。1990年、モンタナの雑木と滞在制作した作品を組んでカリフォルニア州立大学フルトン校のアートギャラリーで発表。ACCの世話でアメリカ各地を周遊した。

初めてのアメリカ周遊は日本文化とアメリカ文化の違いを体で学んだ。この時期アメリカは経済的にバブル期の日本の攻勢にさらされながら文化の興隆に注ぐ意思の力は日本の浮足立った興隆力より緻密でネットワーク力の力強さに驚いた。ACCのネットワークは素晴らしく周遊をするために、どこに行きたいか聞かれサンフランシスコ、オマハ、シカゴ、ワシントンDC、ニューヨークと廻り、空港まで迎へに通訳兼案内人が来てくれて予約したホテルへの送迎、滞在期間中のサポート全般、会いたい人物への連絡、見たい展覧会へのサポートいたれり尽せりの温かい扱いに大変感動した。記憶に残るのは、シカゴのアートインステチュートでのスライドレクチャーは初めてのレクチャーで大変緊張したが最後に多くの質問にあつて、学生の積極性に驚いた。ワシントンDCのスミソニアン博物館のフリーア美術館の地下倉庫を1日かけて、コレクションの茶碗など手に取って見せていただけたのは、大変感動した。ニューヨークはACCの持つアパートへ短期入居して、毎日市場とメトロポリタン美術館へ通って面白い体験をさせていただいた。美術館が多くて市民も寄付を厭わない文化、また多くのギャラリーが地域と関わりながら美術館ともコネクがある状況は日本の官制縦割りの一方通行のあり方と大きく違って、常に運動しながら動いているというダイナミズムを感じた。滞在はアーチブレイファンデーション（モンタナ州）に6か月、5月から10月まで滞在制作した。アーチブレイファンデーションは1950年代に煉瓦工場跡に出来た、アメリカ最初の滞在型陶芸施設で日本の影響が大きい。民芸の濱田庄司とバーナードリーチが訪れて、その後のアメリカの陶芸に多大な影響を与え今でも特にアメリカで民芸的なクラフト作品を手掛ける作家は多い。アーチブレイファンデーションの事務所に彼らの写真が掲げられていたのは大変印象的だった。アメリカの陶芸のスタジオ・アーティストの発祥が日本人とイギリス人によって始まり、そのイギリス人バーナードリーチも日本の民芸運動の影響を受けて本国イギリスのスタジオ・

アーティストの発祥となったのは知られるところだ。現在のアメリカは素材として陶を扱う作家も増え、表現が多様化している。



制作風景 アーチブレイファンデーション1989年

アメリカの乾いた大地に立って日本の湿潤な風土の中から生まれてきた文化について気づいた。初めて他国に立った時に自身が日本人であるという認識を強く感じた。モンタナの土は赤土を使ったが信楽の土と違い焼成後大変硬い感じで（ストーンウェアという、まさに石のような感じで実際よく焼きしまつて硬度がある）モンタナの雑木と接続したが全体的に硬い感じがした。これは土という自然物を原料に制作する陶芸にいえることだが、その場所の土という原料を使うことで、自然とその風土を発現しているといえる。現代はネット社会、グローバル化が叫ばれて久しいが、陶芸という原初的な文化の発現方法は土という素材のおかげで最もローカルのといえるかもしれない。これから土を全て調査する時代になれば別だが自然の山から産出した土を使って焼成する陶芸はアナログ的でグローバリズムの対局にあるといえる。世界が均一化する中で、もしかしたら最もアナログ的である陶芸が、大変魅力的で意味を持つ時が来るであろう。



東京電力銀座プラスマイナスギャラリー（東京）1989年(文明)

1989年、東京プラスマイナスギャラリー、4人展、銀座（東京電力のギャラリー）では、原子力発電の危険性を指摘した。原発批判はご法度だったが、すでにギャラリ

一に持ち込んでしまったのでギャラリー関係者も黙認という形になった。メルトダウンの作品を発表する。

1986年におきたチェリノブイリ原子力発電所の事故はバブルに浮かれる日本にも大きな衝撃を与えた。その東京電力のギャラリーでメルトダウンを意識した作品を発表することは大きなかけであったが、それほど話題にもならなかった。信楽からは上田健二が大きな陶板に赤い雨の点々のような作品、笹山弘明が危ういバランスを取ったカラフルな陶板作品を、小海滝久が手びねりのこれも危ういバランス感覚の黒い陶造形を作り、どれもが暗示的な作品群で、その後のプラスマイナスギャラリーの企画展の無毒な作品展とは異質な展覧会だった。1991年まで赤土を1180度で還元焼成焼き締め雑木と組んだインスタレーションの‘音空’シリーズを発表した。1991年のギャラリーマロニエ個展から雑木を抜いた陶造形のみで構成する。



琵琶湖畔撮影 マスダスタジオ 東京 1993年
(ボート)

陶造形のみ作品に変えることで、造形の精巧度と完成度を上げ、単体作品でも空間を響かせるような造形を作りたいと思った。赤土の還元焼成焼き締め作品で1993年のすずきギャラリー（京都）の個展作品をセラミックアネックスシガラキ展の滋賀近代美術館庭に展示した（生命）作品は6点の部品で構成されている。ロクロ造形を最初の時点からドーナツ状に2重にひいてゆき、ドーナツの中の部分は外側の部分より薄く引くことで窯の中で歪み、外の厚いロクロ引きの部分にくっついて、かろうじて、つぶれずにすんだ。これは、その効果を狙って中の部分を薄く作ったのだがうまく成功した。また横につないだ角のような部品と小槌のような部品は手びねりで作った。今までのどこか懐かしい原始の自然空間と生命の音の作品から、どこか危うい生命の形状を持つようになった。これは1992年に家の裏にゴルフ場が出来、家の横に流れていた清流が流れ出た赤土で覆われ住んで

いた沢蟹や、小魚もいなくなり今も赤土が流れ出て赤い川となっている。環境は常に変化し汚染はなくなりますが、それでも、どこか生命のしたたかさを信じている部分がある。変化しながらも生き続ける生命のしたたかさ（生命）の作品にはそんな思いもある。

同じ時期ボートと題した作品はマスダスタジオ（東京）の個展から琵琶湖畔で撮影したが、ロクロびきと手びねりで構成され、ドーナツ状の作品の外側はロクロで中側は手びねりで作った。この手びねりは、1988年滋賀近代美術館の「生まれかわる造形」の5メートルの背の高い手びねり造形と同様の方法で制作した。この手びねりは私が考案したもので、紐状の土を積み上げてその接着部分を持ち上げて伸ばしてゆく従来の手びねりと違い紐状の外側の部分の積みあがった土の紐の部分を残すことで、コイル状の段々が明確にのこり、松ぼっくりのひだのようなタッチが出る。この手びねりは、ひねりっぱなしで形を整えるためにカンナで削る手びねりと違い、土の形が痩せることがなく土でしかできない自然な造形が生まれることに特徴がある。また普通の手びねりも使うが形を整えるために削ることはせず、ひねりっぱなしで形を作る。（ボート）の作品は内部にこの手びねりが入りロクロ造形と一体化することで強い表現になった。また、ラップ状の先端部分も手びねり造形となっている。琵琶湖畔に置いても自然に飲み込まれない強さがある。後に（舟）の作品のベースになる。



滋賀県立陶芸の森制作研修館前設置 2002年（大地の生命）

2003年の楓ギャラリー（大阪）の個展の作品「舟」は赤土の表面に酸化鉄を塗り還元焼成することで表面が鉄のような黒く強い表現になる。赤土を還元焼成で焼き締めた作品を多く作ってきたが、2001年以降から黒い表面の作品群になる。表面が黒く焼き締まることで、赤土の柔

らかい質感から鉄器のような硬い質感に変化してゆく。陶造形の有機的な質感が固い鉄色に覆われることで不思議な強さが出てきた。この表現は、2001年の台湾のYINGKU 国立陶芸美術館の開館記念展に招待出品した（黒い生命）でも同様の方法で制作した。台湾の展覧会の作品は2001年すずきギャラリー（京都）の個展の作品を出品した。台湾では2週間ホテルに滞在しながら美術館脇のテントでワークショップをした。その作品は後に焼成され収蔵品になっている。この展覧会ではアメリカ人、カナダ在住のルーマニア人、オランダ人、デンマーク人、私と5人の招待作家がいた。



台湾 Yingku 国立陶芸美術館開館国際大陶彫展 2001年

この展覧会は台湾の美術館の開館記念展だったが、まるで町あげてのお祭りようで、町全体に大きな垂れ幕があちこちに下がり、大変活気のある展覧会だった。

帰国後、2002年には信楽陶芸の森に招待作家として通いながら制作した。陶芸の森は2mの作品を焼成できる大きなガス窯があり、家の窯では90cmが限界だが、単体2mを2点焼成後鉄のボルトで接続、4mの作品を作った。リフトに登りながら制作した。（前項写真）そう多くはない海外滞在与制作だが、滞在型陶芸施設では信楽の陶芸の森は世界で最高の施設に違いない。アーチブレイや後に滞在した、「マンチェスター・クラフトマンズ・ギルド」（MCG）のような施設は必ずしも窯も施設もいいとはいえないが、関わる人々の情熱とその施設をささえる町の人々との関係は密でボランティアが多く関わっていたのは、やはり文化の違いだろうか。信楽の町の人々が陶芸の森に滞在している作家と交わる接点がなく、町の人たちが交流を望まないのか、興味がないのか、困難ではあると思うが、もう少し町の人たちとの関係が密になる方法を考えていければ信楽にとってもより実り多いものになるに違いない。

2008年、MCGから招聘され、1か月滞在した。ピッ

ツバーグ大学、スリッパリーロック大学、MCGにてワークショップを行った。MCG 所有のランを栽培する温室で奥田美恵子と345人の市民、子供たちと「多様な生命の再生と循環」をテーマに雑木と枯葉、破損した陶を含みながらコラボレーション展とした。多様な生命が自然界の中で死と再生のドラマを繰り返す様子を温室という空間に具現化した。滞在中アメリカで1年に一度各地で開催される全米教育陶芸会議（NCECA）にMCGの世話で蹴ロクロのデモンストレーション。このMCGには2006年信楽陶芸の森のレジデンスアーティストとして滞在していた、デニス・グリーン氏と知り合い、彼女が信楽高校の夏のワークショップに参加高校生と共に制作したのを機に彼女の夫のMCGのデューレクター、ジョシアグリーン氏から、メールでNCECAに合わせてピッツバーグに来ないかと要請があった。

しかし会議があり、私がACCグラントをもらっていてNCECAのボーダーメンバーが私を推薦してくれたこと、また美恵子はピッツバーグの大学で教鞭をとっていた前からの知り合いだったドナニコラス氏が推薦してくれた、2人で1か月間の滞在与制作し、展覧会、ワークショップ、と刺激的でまたとない機会を与えてくれた。現地の草月流の日本人方々や、展示を手伝ってくださった多数のボランティアの方々、もう一つの奥田美恵子との2人展の会場、CAPAギャラリー、芸術高校のディレクターなど多くの方々の賛助で成り立った展覧会だったが、感謝と共に信楽の地に陶芸の森という世界に開かれた陶芸施設があり、多くの作家と知り合えるチャンスがあることに大変刺激的で幸運なことだと感じている。信楽という、三方山に囲まれた地ではあるが、京阪神に近く世界への窓口があることに信楽の可能性を感じている。



温室、奥田美恵子と345人の人々とのコラボレーション展

MCGという施設はたいへんユニークな施設で、ピッツバーグとフィラデルフィアの2か所にあり、ビルストリックランド氏がこの事業を立ち上げた。この運営方法

が今注目されている。ビル氏自身ピッツバーグの貧困家庭に生まれた人で、高校時代恩師の陶芸家と出会い、彼の援助で大学に進学した。大学卒業後ガレージで陶芸を貧しい子供たちに教え、子供たちに自信を取り戻し社会に出ていける基盤づくりをするということで、放課後貧しい子供たちを受け入れる施設を作った。これがMCGの始まりで、私たちが滞在した時は陶芸、音楽、デザイン、食、などの技術と方法を無償で子供たちに教授、好きなことを子供たちが選んでそれらの技術を学ぶことで貧困の連鎖から抜け出る施策を試みていたが、現在ではそれが増え陶芸、料理、医療技術、化学、生物学、製菓、園芸というジャンルの専門家を呼んで、小さいときに学校へ行くことが出来なかった人たちにそのスキルを教え、大学進学を目指す手伝いをしているとのこと。私が滞在したときより、より職業訓練的、実際的になってきたようだ。

私が滞在している時は多くの見学者が訪れた。それらの見学者の賛助寄付金で運営されているが、そのほか、蘭を栽培する温室も多く敷地内に所有し、展覧会はその温室の一つで行われた。温室で作られた花は町の花屋に販売され、その資金も活動費になる。ユニークだったのはMCGのレストランは食を学ぶ若い人が作った献立で安い費用でボリュームのあるメニューを提供していた。MCGのレストランで学んで、社会に出てゆくという、かなり実践的で合理的な考えで運営されているように感じた。日本で現在6人に1人の子供が貧困の中にあるという状況の中で、学校へ行けない子供たちも増えている。行き場のない子供たちを受け入れる地域の場所づくりが早急に必要な時代になった。MCGはアメリカの特有の施設で方法論だが、学ぶものもあるような気がする。モノ作りはアメリカは衰退してしまっているが、日本はまだいいモノづくりが残っている国である。本物の講師を招いて、モノづくりを通して子供たちが自信と夢が持てるような地域の場所づくりが出来たら素晴らしい。それはMCGのように大きな施設ではなく、もっと家庭的な場所であるのが好ましいかもしれない。それが私自身とどうつながるか未知数だが何かできる事があれば役に立ちたい。



全米陶芸会議 (NCECA)にてデモンストレーション

新たな挑戦

アメリカでの滞在が、より自身の原点‘信楽’を見直すきっかけになった。2009年、ギャラリーKURO (大阪)にて信楽の薪窯焼成の大壺を中心にした個展を開催した。宇宙船のような KURO の建築空間の中で中心をずらした揺らぎの大壺は天体の誕生のように揺らぎながら大壺同士が共鳴し合った。色調は時に青く赤く、緑に窯変して、深海のように見飽きることない海の光の色調を放つ。炎色と黒く炭化した大壺は地球の大地のように力強い。窯の中で変形した大鉢は大地のプレートのように重なりが揺らいで圧倒的な力と、うねるような揺らぎがその力を解放する。



ギャラリーKURO 2009年 (大阪) 革新から伝統へ

ロクロ造形を長く手掛けてきたが、真正面から壺を作ることは自身への挑戦でもあった。ピッツバーグで使い手がない蹴ロクロを使い、茶碗や水指、壺を作るワークショップはみんな大変喜んで熱心に見てくれた。たぶん、それは陶芸としての基本、もっともシンプルなわかりやすい表現だからにちがいない。技術はあって当たり前、技術で何を表現するかが重要という考えで作ってきたが、その技術力は私の先祖も含めた先人の試行錯誤の上に立つ改良や、長い伝統の上に成立するものだと再認識した。アメリカという伝統のない国では、積み上げた技術力がない。あって当たり前と思っていた技術が彼らの羨望の対象であると分かった時、今まで見てこなかった大事な宝物を見つけた気がした。それは私にとって最

も身近な技術、大物のロクロを使い、信楽の壺を作るということだった。それは、奇しくも私の先祖、山三に繋がる仕事であり、たどり着いた場所があまりに古いなじみの場所であり、見ることも忘れていた場所であり、気が着けば足元であり、こんなところに新天地を見出すとはピッツバーグに行くまでは思ってもみなかった。海外での制作やワークショップの体験は最も自身を見つけるきっかけになる時がある。まさに、ピッツバーグでの1か月の滞在は目を覚ますのに十分な時間だった。薪窯を焚くという体験は若い時分からしていたが、壺を焼くとは思ってみなかった。しかし窯焚きの体験は今生かされることとなった。信楽の大物ロクロ技法に加えて私が作った新たな揺らぎの技法で大壺が生まれる時、それは今までに存在しなかった新たな信楽となる。

アネックス展で招待してから交流がある、現代音楽のサウンドパーformer鈴木昭男氏が、普段の住まいがある京都府丹後町界限出土の弥生時代の発掘土笛を再現、信楽土で作成、私の窯で色々な焼成方法で煩惱の数103個焼成した。その土笛を使い、KUROのオープニングに土笛を友情出演で吹いていただいた。大壺の中で共鳴し合っ、古代の音が静かに響き、忘れていた時がゆっくり、都会の現代建築の中に流れ込んできた。手繰り寄せるような鈴木昭雄氏の吹く土笛の音が私たちに少しずついざなってゆく。忘れがたいオープニングの夜となった。

その後の造形作品

成安造形大学での作品は2006年にすずきギャラリー(京都)で行った「天花」という個展の作品の連作になる。この個展で初めて赤土に酸化鉄を塗って還元焼成した黒い作品と、磁器土のロクロ成形焼き締め皿状の作品を焼成後ボルトで接続。黒く鉄のような作品と磁器の白く有機的だが硬い焼き締めを組み合わせた。成安造形大学のギャラリーでは、2011年ギャラリー恵風(京都)の個展作品、宇宙樹の作品と組んで「音空—今大地から」というタイトルの展開とした。宇宙樹を中心に命が再生されるような空間、そこには白い花が咲く。



楓ギャラリー (大阪) 2013年 (宇宙樹)

揺らぎについて、これから

大物ロクロで作品を作りだして早くも30年近い歳月が流れた。多くの陶造形を大物ロクロで作ってきた。アトリエ横には収蔵しきれないロクロ作品の片割れが多量に横たわって、日々苔むし破損してゆく。

ロクロ成形は遠心力によって、上へ上へ伸びてゆく。最初斜めにした丸板の上に土を置いた時、中心から丸板をずらす。それを繰り返す、何回か土を足して、上へあげると中心がずれながら造形が揺らいでいく。中心のバランスを取り戻すべく、揺らぎながら立ち上がってゆく時、シンメトリーの退屈から解放されて、周りの空気すら緊張しそうな造形が立ち上がってくる。制作中は緊張の手をゆるめると、すぐにつぶれてしまう。この緊張の中、バランスを取ることが無意識に出来るようになったのは、多量の大物ロクロ造形を長年作ってきた成果といえるかもしれない。

この揺らぎの大物ロクロの技法を使い、今までになかった信楽の大壺を作っていきたい。

信楽土は風化花崗岩でできている。一旦マグマで焼かれた土はそれ自身が強い存在感を持つ。長石や石英を含んだざっくりした土は、窯の中で松灰と出会い窯変して青に、緑に、紫に、萌黄に、黒く、茶色く、多くの色彩を生む。変化に富んだ色相は輝いて宝玉に生まれ変わる。それらの予測出来ない焼成は緊張をはらんだ揺らぎの造形に、新たな火の生命の息吹を吹き込む。それは予測可能な造形を超え、原始の命のありようを纏っている。

大物ロクロの技法について

13世紀中庸、鎌倉時代から信楽大壺は練り付け大物技法でつくられてきた。練り付け大物ロクロ技法とはロクロ台の上の土の塊をそのままロクロを回して上げるのではなく、直径5cmぐらいの土の紐を壺の底の平たい円板

の周りに練りつけてゆく。3本ぐらい練り付けてロクロを回しながらひきあげる。少し置いて口が少しかたくなったら、そこにまた土の紐を練り付けて（土の泥漿を塗った上に）ロクロを回転させながら上にひきあげる。これを繰り返して大きくしていく。この時サイレンという布を両手に持って引き上げる。この技法のいいところは小さい力で大きな物を作ることを容易にし、厚さを均一に引き上げることができる。この大物ロクロ技法は信楽と信楽から伝盤した大谷焼きが現存する。

奥田博士の大物ロクロ造形技法の特徴

ロクロの台の一方の下に煉瓦をいれてロクロ台の上の丸板を斜めにする。（揺らぎを作るため）斜めにした丸板の中心をずらす。（シンメトリーにせず、揺らぎを作るため）上述の大物ロクロの技法で練り付けながらロクロをひいてゆく。1回に3本の寄り紐で上げていくが1回ずつ引き上げる前にロクロの中心をずらす。中心をずらされた土の円筒は内部からの力で不均等に膨らみながら横に斜めに揺らぎながら螺旋を描いて上へあがってゆく。ロクロの回転と体が同調していくとき、土と手が一つになっていく。土が自由に動きながら立ち上げていく。土の「思うがままに」という感じがある。少し固くなった胴体の下から切っていく。胴体の円筒にポンズで丸い穴を開けその穴まで切れ目をいれる。（切れ目が走って裂けないようにするため）それを繰り返し1メートル近く引き上げていく。最終半分に分けた2体の造形ができる。

大物練り付けロクロ技法の伝承について

大物練り付けロクロ技法は13世紀鎌倉時代の壺に始まるが、その時代の壺は土紐を練り付けてひねりあげていく要素が大きく、江戸時代になり茶壺が生産されるようになり土紐を練り付けながらロクロ台を回転させて作っていった。2人一組になりロクロ台の上で作る人とその前に座ってロクロ台の脚を縄で回す人がいた。回す人は女弟子（ヒデシ）といって女の人で息が合わないといけないので夫婦が多かった。電動ロクロに代わるまで、この方法が続いた。

岡本太郎氏と私

19歳で岡本太郎氏という大変気さくで魅力的で純粋な

芸術家と近江化学陶器株式会社デザイン室勤務時に御一緒に仕事をさせていただく好機を得た。なぜ岡本太郎氏が東京から離れた片田舎の信楽に作品を作りに来ていたのか？

それは近江化学が戦後建築タイルの工場として、養蚕陶器からの脱却をはかったが、建築タイルは多くの色が必要でありその色を出すための釉薬の研究室があった。京都の工業繊維大学の教授が週1回講師として招かれ釉薬を教えていた。釉薬の研究者が一人常任して、たえず焚いていたトンネル窯に生地テストと釉薬テストを繰り返し、釉薬の色見本を多数抱えていた。その釉薬の多様性は岡本氏が要求するどんな色でも出すことが出来た。当時、それが可能だったのは近江化学だけだった。またトンネル窯は円形で回る窯から長いトンネル窯になったと記憶している。燃料は重油で、亜硫酸ガスが出るので、後にブタンガスに代わるが、1970年代はまだ重油窯を焚いていた。重油窯の特徴として大きい窯での焼成が可能で、10立米はあるかと思われる大きな部屋のような窯で多様な注文陶器を焼成していた。信楽町の勅使工場はタイルを焼くトンネル窯があり長野工場は、この大きな重油窯があつて私はこの長野工場のデザイン室にいた。デザイン室長として従妹の小嶋太郎氏と一人助手がいた。

焼成は窯の仕組みを組み焼成する人と釉薬をコンプレッサーで掛ける人は同じで7~8人いた。原型を石膏で取る専門家が奥田重久（私の兄）でその助手が2人。型を押す人は別で4人、その助手が2人いた。全て分業でなされ、総勢20名ぐらいの構成だった。この分業によって、どんな注文でもこなすプロの集団になっていたと思う。2メートル四方の陶板を窯の中で斜めに棚組して焼成、成品を焼成していた。

岡本太郎氏は最初石膏で小さな（30cmぐらい）エスキースを制作した。それを東京の青山のアトリエで3倍の90cmぐらいの大きさに精巧に石膏で拡大する。それは当時、東京芸大の彫刻科の大学院生や多摩美術大学の院生がアルバイトをし、アトリエで作っていた。1968年ごろ、私も一度だけ青山のアトリエへ行き手伝ったことがある。岡本太郎氏の庭で撮った写真がその時、19歳の私だ。



岡本太郎宅にて東京青山 (1968年)



近江化学陶器株式会社勅使工場裏

右手奥、奥田、竹中工務店と平田タイル担当者と相談中 (1969年)

その拡大された石膏の作品原型を近江化学のトラックで夜走って朝、信楽に到着するように運んでいた。拡大された原型は、私を手びねりにより忠実に土で再現する。出来たころ岡本太郎氏が近江化学の長野工場に來られて手直しをされる。岡本氏がイメージされる色の忠実な再現はデザイン画だけでは無理で、その後、岡本氏が釉薬のテストピースを見ながら釉薬の専門家と色を決定していく。以上の工程を経てやっと一つの作品が完成する。

1970年ごろ手の形をした椅子を手びねりした。親指が1本不安定で焼き物として焼成するのは指が焼成時落ちてしまいそうだったが、焼成の担当者が棚板を斜めにし、作品を斜めに焼成、見事に完品に仕上げた仕事が印象深い。

岡本氏は造形には大変厳しかったので岡本氏の感じる形を造形化するのは石膏の原寸大の見本があっても簡単ではなかった。せっかく作った造形にぱっさり手を加えられて、また最初からやり直すこともたびたびあった。ただ形が美しいという造形の美しさを求めたのではなく、その背後のエネルギーを形にしようとされていたのかと今になって気づく。氏のイメージを形にするという作品へのエネルギーは半端ではなかったが、普段は大変穏や

かな紳士だった。ある時、作業室で焼き芋が食べたいと急に言われ助手が買いに走り、石油ストーブで焼いて私と2人で食べたのは懐かしい思い出である。

岡本太郎氏は若くしてフランスに留学してピカソとも親交がありピカソが当時の西欧文化の否定と原始文化への回帰として、アフリカの土着民の仮面や絵から大きな影響を受けて制作したことは有名だが、岡本太郎氏は帰国後、日本の縄文を発見された。だれも日本土着の原初の文化、縄文に目を向けていなかった時代、社会に縄文を広く知らしめられた功績は大変大きい。

また、1970年代の高度成長期における大阪万博でのモニュメントを皮切りに多くの公共建築空間におけるレリーフの仕事をしたことは建築と絵画の融合として素晴らしい。芸術を個人のコレクションに留めることなく公共空間に芸術作品を展開することにこそ芸術家の存在意義があると考えられ生前、絵を売ることなく徹底した芸術と公共の融合を目指されたことは、それを可能にする時代背景があったという時代性があるが、現在、芸術が細分化しながら個人の趣味嗜好の中に埋没しているのとは対極にあるように思う。公共性と芸術、この考えは今の価値観が多様化した個人の時代にとっては困難な思考かもしれない。

もっとも岡本氏が精力的に活動されていた時期をご一緒させていただけたことは私にとっては大きな財産であり、作家としての厳しさを学ばせていただいた。

ただ私は、岡本太郎氏の作品からは直接、影響を受けなかった。それがどうしてだったか、作品が他者を圧倒する岡本氏以外の何物でもない作品群だったためか、多分あまりにかけ離れた確立されたアーティストの立場の岡本氏に若い陶芸職人として岡本氏を理解出来なかったに違いない。独立する時、親戚中からお前は岡本太郎にはなれないと揶揄されたのを思い出す。それほど彼は特別に輝く星だった。私の先祖は古い陶家であるが、独立した時は手回しろくろ1個が道具でアトリエも家も借家、そんな境遇だったので先祖を顧みる余裕もなかった。岡本太郎氏は違う惑星の住人だった。しかし私は常に土とは何かを自身に問いかけながら土と正面から向いあってきた。その中から私は自身のロクロ造形と手びねりを見つけた。しかし今、熟考してみたとき、弱冠19歳の私に、まっすぐに純真に自分のイメージを造形化するために、

体ごとぶつかってこられた岡本太郎氏からまったく影響を受けなかったらどうかと、再度自問してみる。形の為の形ではなく、形の背後に潜むエネルギーを具現化する。今、私が作ろうとしている作品はまさに、そこに他ならない。もし、エネルギーを形にするという点だけ見れば、岡本氏のかつての姿とダブる。私がたどり着いた地点は岡本太郎氏の見ていた地点と同じだろうか？しかし、と思う。大変似ていて違う点がある。それは自身のイメージを具現化することに、最大級のエネルギーを注がれた岡本氏と、まったく違う点。それは、私が焼き物を知って、信楽土を知り、その土によるところの、土の持つエネルギーを最大限に生かす作品を作りたいという思い、逆にそのことで私が生かされるという考え方に行きついたことだと思う。この点に関して岡本太郎氏はどこまでも個人の才能を発現する作家だった。それは土でなくてもよかったに違いない。私はどこまでも自分の足元から一本も出ない、ずっと足元の土を掘ってきたように思う。

岡本太郎と信楽展：信楽産業展示館（2010年）

岡本太郎と信楽展実行委員会の元に滋賀県立陶芸の森の信楽産業展示館で岡本太郎氏をめぐる当時の信楽との関わりが写真や、作品、太陽の塔のレプリカ、大変珍しい原色で塗らたレリーフの石膏原型、座ることを拒否する椅子の数々、1950年代に造られた犬の植木鉢、岡本氏がデザインされて作られたネクタイやカップ、絨毯など、多種多様な「物」の展示の中から岡本氏と信楽の関係をあぶりだしたユニークな展覧会となった。また、大阪万博前の東京オリンピックの代々木の体育館のレリーフの制作に関わった、信楽の作家3人、大阪万博に関わった作家2人、計5人の作家の個人作品も展示された。私は信楽大壺「海」と「地球」大鉢「大地」台湾の大陶彫展に出品した「黒い生命」を出品した。大変好評で産業展示館始まって以来の入場者で信楽と岡本太郎の関係を初めて知ったという方々が大半だった。地場産業としての信楽陶が日本の高度成長に符号しながら、建築と共にアーティストとの共同作業で完成度の高い陶器を多数、世に送り出してきたことは記憶にとどめたい。



信楽産業展示館（陶芸の森内）2010年



手前 太陽の塔レプリカ 奥、奥田博士（黒い生命）

展覧会以外の活動歴

1994年から2002年まで9年間、アネックス・シガラキを立ち上げて、毎年、信楽町伝統産業会館での展覧会と滋賀近代美術館ギャラリーの展覧会を開催した。キュレーターに要請して東京からは金子賢治氏、京都からは辻喜代治氏、滋賀からは桑山俊道氏、各地で活動している面白い若手の陶造形作家を人選してもらって（大学生は除外、院生はいいという条件）選ばれた人たちは自費で参加。搬入搬出自費。宿泊および滞在費は信楽持ち。各作家の家に宿泊。ネットも陶芸の森もない時代、日本各地に散らばる陶造形作家同士の情報がわからず情報に飢えていた時代、縦の関係ではなく横に広がる関係をキュレーターと作家が一緒になって時代を切り開くというコンセプトのもとに立ち上げた会で夏の暑い日の夕方から近江牛肉を買い付け今の信楽町長野の陶芸店ロクロの横の駐車場でバーベキューをした。おにぎりは信楽の作家の女房が作り、そのころには参加作家に便乗した知らない人たちも加わってにぎやかな酒盛りが深夜までつづき、その後また各自の家で酒盛りがつづいた。この展覧会は展覧会だけでなく、その時代の面白い人たちとコンタクトをとろうということで現代音楽パフォーマの鈴木昭男氏を招聘する。彼は信楽に来てから音を見つけるので、その音のもとを探すのにパフォーマンスのぎりぎりまで暑い中ゴミ捨て場までまわり最終大壺が窯の中で自

然に壊れたのを宗陶園で見つけて開発センターで‘音’のパフォーマンスをしてもらい素晴らしかったのを思い出す。

1991年には南極大陸を犬ぞりで横断した舟津圭三氏のレクチャーには多くの子供たちも来てくれて面白い話が聞けた。滋賀県では琵琶湖を撮り続けている中島省三氏が小説家の高城修三氏の橋姫伝説を映像化した作品を鑑賞した。鉄の彫刻家本郷重彦氏の鉄の音のパフォーマンスなど、その後も今でも皆と交流がある。

また、陶造形作家だけではなく異ジャンルの造形家たちとの交流ということで、福井の紙の作家との交流のちに福井の武生でも展覧会をした。日本以外の韓国の作家との交流展ということで京都芸大に留学した元慶煥氏を中心に交流展をした。

1992年から1994年まで、信楽の大塚近江窯業株式会社の奥田實氏のご尽力により、東京渋谷にあったセラミックアートギャラリーで、セラミック・アネックス・シガラキのメンバーの企画展や個展を開いていただき、大塚の特殊陶器板を使った展覧会なども企画していただいた。惜しまれながら、1994年9年間続いたアネックス・シガラキは幕を閉じた。もっと続けたらという要望も多々あったが、1991年に滋賀県立陶芸の森誕生もあり一つの稀有な時代とエネルギーが集中して可能になったアネックス・シガラキは役目が終わった。

このアネックス・シガラキには信楽文化基金からの賛助金、大塚近江陶業株式会社、丸二陶料株式会社、滋賀県立窯業試験場、信楽伝統産業会館、信楽観光商工課、信楽の作家会費を原資として、80万から100万円ぐらいで運営していた。

2005年—2010年まで6年間：信楽県立窯業高校での学生とのコラボレーション制作と展覧会

私の母校、滋賀県立信楽窯業高校の陶芸クラブの生徒と毎年夏休みの3日間、信楽陶芸作家協会のボランティアで参加した作家が協力して生徒が考えた造形を生徒と一緒に作陶した。作家はそれ以外の作品を1点制作し、後に先生と生徒が薪窯で焼成した。高校の校庭に立体に組んで永久設置された。この間作家のスライドレクチャーを生徒にする。また、2006年から陶芸の森の海外レジデンスアーティストにも参加を要請してボランティア参加

してもらった。これは私の母校信楽高校の先生と懇意にしていた私が高校で生徒と一緒に何か出来たら次の世代にとってもいいのではないかとということで始めた。

高校の陶芸クラブの生徒ということで陶芸の好きな子たちが10名ほど参加したが、みな陶芸の作家にならなくても、この高校の一時期いろいろな考えの作家や海外の作家と知り合うことは人生を豊かにするはずというコンセプトでの企画し、作品は校庭に永久設置された。

モニュメントふうのものから、トーテンポールふうのものまで多彩な作品が制作され野外展示されている。



滋賀県立信楽高校校庭 2005



高校生と共に

2010年、信楽陶芸祭にて信楽町長野の新宮神社の境内での展覧会は、大変興味深いものだった。高校生に境内に集まってもらい、神社の境内という空間のなかで各自がどのような作品展開をするかイメージしてもらい、後日学校にイメージデッサンを持ち寄り、その作品をどのように境内の空間に展示するか考えてもらった。3日間という短い制作期間の中で、作家が技法を手助けしながら作り上げ、作家はその期間中1点は自作を制作、作家と学生が新宮神社で1か月間、野外展をした。これは作家にとっても貴重な体験になった。ピッツバーグで温室という展覧会場ではない空間での展覧会の面白さを知ったことが、この野外展のコンセプトに生かされた。神社の境内という神聖な場でどのように展開するか作家も学生も同じ立場で考えて制作できたのは楽しい時間だった。これらの企画には丸二陶料株式会社の賛助金をいただいた。2007年から2010年まで4年間、信楽陶芸作家協会

の会長として毎年信楽のギャラリー6 か所で作家協会のメンバーの器展、同時に伝統産業会館での展覧会、信楽新宮神社での野外展を企画した。

信楽の大物ロクロの伝承状況¹

大物練り付けロクロ技法の伝承については、滋賀県立窯業試験場にて、年間1名から3名までの研修生を全国から受け入れて1年で習得する。この制度は、1967年に試験場が窯業の研究だけでなく、滋賀県技術者養成事業として研修制度をスタートさせ、同じ敷地内に研修生を受け入れる設備を整備したのが始まりである。釉薬科、小物ロクロ科、大物ロクロ科、素地科、石膏原型科を作ったが、大物ロクロ科が稼働したのは1969年のことであった。それ以前は1957年から1962年までは国の管理していた信楽窯業工補導所にて職業訓練の一つとして、大物ロクロが指導されていた。1962年この制度が廃止されて試験場に大物ロクロの技術指導が引き継がれたが、1962年から最初の大物ロクロの指導が試験場で始まる1969年まで空白期間がある。それ以前はそれぞれの陶器の工場に弟子入りという形で5年ぐらいの徒弟制度の中で現場の中で技術は習得されていた。

滋賀県立窯業試験場は、1904年(明治36)に設立された信楽陶器同業組合経営の信楽模範工場が発展解消し滋賀県立窯業試験場として産地業界の製品の品質向上を目的に1927年に現在地に設立された。現在信楽県立窯業試験場で指導されている、ねじつけ(ねりつけ、練り付け、同等)大物技法の授業内容は1年間、週5日以下で以下の工程を習得する。8時半から5時まで訓練を受けた。

- ① ロクロ台の上の土を伸ばす。
- ② 植木鉢の形を造る。
- ③ 横に広げたボール状の形を造る。
- ④ 46 x 46 cmの背もたれのない椅子を造る。
- ⑤ 丸い花瓶を造る。(わんつぎの技法で) わんつぎ、または、わんこつぎといわれる技法は1個の碗状のものを作りもう一つ同じ形状の碗状のものを作り、口どうしを接続して大きい形を作る技法で数個接続することもある。

¹ 2014年4月9日、西尾隆臣氏(滋賀県立窯業試験場・ロクロ担当)からの聞き取りによる。

- ⑥ 横に大きい60 cmの金魚鉢を作る(わんつぎ²) 大きいので一晩おいて継ぎ目を少し硬くして接ぐ。
- ⑦ 切り継ぎ花瓶 細長い筒状のものを継ぎ目が柔らかいうちにわんつぎする。
- ⑧ 球体の花瓶 30 cm
- ⑨ 大皿 52 cm
- ⑩ 3段つぎの花台 3個の円筒をわんつぎにして、3段の花台を造る。

以上の10工程を習得するが、この窯業試験場で習得する信楽ねじつけ大物ロクロ技法は大きくするのに碗つぎが主体とされている。これは工業生産的な必要依頼から技術の変遷で昭和初期にはガラスの融解壺の生産など規格が決まった大きい壺の需要がありその名残が現在の碗つぎの技法の多用につながっていると思われる。碗つぎ技法は大きさと形の正確さを必要とする大きい陶器の生産技術に向く技法である。この技法は奥田博士の祖父の弟、奥田三代吉の考案である。練り付け大ものロクロ技法を使いながら最終数個の形状を接続することで形を整えて大きくするこの技法は、練り付け大物ロクロ技法のみで制作した物とは全く違ったものになる。練り付け大物ロクロ技法のみで大きいものを作った場合、形の正確さより土の柔らかさ動きが重点になる。

信楽の土の特徴³

信楽の地層は花崗岩層でかつて古琵琶湖の下にあった。300万年~400万年前、花崗岩が風化分解して小さな粒子になり、それが急な流水で流されて自然に水簸する時間がなく堆積した土である。蛙目粘土は石英が70パーセント以上含まれカオリン鉱物と石英粒子や荒い雲母粘土が分解できずに堆積したので有機物が少なく外観が白く一般に水簸して使う。蛙目とは土の中に混ざる長石や石英が蛙の目が光る様のように見えたので名づけられた。また生きた化石といわれるメタセコイアの炭化した木片が多く混ざる木節粘土は蛙目粘土より可塑性と耐火性が

² 試験場では練り付けを「ねじつけ」という。また碗つぎを「わんつぎ」という。

³ 2014年5月9日、川澄一司氏(滋賀県立窯業試験場・陶磁器デザイン)からの聞き取りによる。

高い。これは風化花崗岩が雨水や河水に流された時、流れが緩やかで遠くまで流され堆積した微細な粘土。木片が埋もれて長い時間がたち独特の色がある。(黒、青) 信楽の古い壺類はこの蛙目粘土と木節粘土が混ざって使用されている。表面に石英の白い粒粒が現れ、木の節が燃えて穴が開いていたりする。

赤松を燃料に薪窯で 1300 度の高温で焼成すると、土の中の長石が燃料の赤松の灰と混ざり天然の釉薬となりガラス質の緑(ビードロ釉)、青、紫、萌黄など、変化に富む色相に窯変することがある。また灰のかからないところは、土の中の微量な酸化鉄と、酸化カリウムが反応して赤みかかった炎色となる。

蛙目、木節粘土以外に実土が多く採れる。実土はきめが細かく、水切れして作りにくい但现在は混ぜて増量材として使われる。また痩せた花崗岩質の山は赤松の生育

に適し薪窯の燃料の赤松が近隣の山から採れる。あまり知られていないが釉薬の原料、長石も多く産出される。まさに陶芸に適した場所といえる。

参考文献

- 大槻倫子(2003)『日本の焼き物 信楽伊賀』淡交社。
岡本太郎(1980)『岡本太郎著作集』講談社。
畑中英二(2003)『信楽の考古学的研究』サンライズ出版。
畑中英二(2007)『続 信楽の考古学的研究』サンライズ出版。
平野敏三(1982)『信楽陶芸の歴史と技法』技法堂出版。
平野敏三(1983)『日本の焼き物 信楽伊賀』淡交社。

第8章

記憶の断片

Piece of Memory

奥田美恵子 (Mieko Okuda)

私の育った大阪府枚方市は、1960年代には田畑が広がる丘陵地帯だった。

菜の花畑の向こうに交野山が見えて小学校では健足会というのがあり、私市を通過して交野山まで登った記憶がある。毎日学校から帰ったらカバンを放り出して、台所のざると小さなバケツを持って裏の田んぼの畔に泳ぐメダカをすくって遊んだ。田の畔には参勤交代の道に植えられたような大きな松が行儀よく植わっていて週末は父と母と一緒に、おにぎりを持って松の木の下に行き、ござを敷いて昼食を食べて寝転がったりしてのんびり過ごした。家の裏が松の並木道だったのでしょっちゅう簡単なピクニックをした。父の好みだったと思う。父は70歳で私が使わなくなった日本画の画材を一式あげたら独学で絵を描き始め、85歳ぐらいまでたくさんの風景画を描いた。また独学で書も書いた。父は木が好きで、近くの雑木林からけっこう大きな木を採ってきて育てていた。その影響で小学生の私も松の幼木など採ってきて育てていた。母は草花が好きだった。母も独学で何でも作る人だった。洋裁、和裁、編み物、家族全員の布団も作っていた。隣には父の弟家族が住み同じ歳の従妹の女の子と一つ下の弟がいて、毎日のように一緒に遊んだ。従妹の家には小学館から出ていた世界文学全集があり、小学校5年ぐらいの夏休みには夢中で全部読んだ。海底二万里、小公女、嵐が丘、一番のお気に入りには秘密の花園であった。裏の田んぼの畔に咲く桔梗、吾亦紅、竜胆、そして小さなため池のある場所を自分なりに秘密の花園と呼んでいた。大人になったら自分の好きな花を植えて花園を作るという夢が芽生え、それは今、信楽で実現している。秘密の花園は荒れた庭を再生していく中で、弱った子供が元気に生き生きと再生してゆく物語だが、今でもこの場面を読むとふつふつと元気が出てくる。中学生になるころには家の周りが次々に開発され、私の秘密

の花園も松並木も一夜にしてなぎ倒され、無残にブルドーザーにかき回されて赤土の山になっていた。大好きな白鷺も来なくなった。この時の無力感は今も隅々の方に、ざらっとした感覚で残っている。中学では美術クラブに入った。キャンバスはクラブで自由に使えたので油絵具を買ってもらい、花や近所の風景を描いた。絵が好きになったのは小学校4年の時の理科の時間に季節便りという授業があり、ノートの上の欄に絵を描いて、下の欄にその絵の説明文を書く授業があった。綿のついたゼンマイの絵を描いて先生に褒められ、その授業が終わっても、ずっと絵を描いて、ノートを提出してまた褒められたのが忘れられなかった。学校で褒められたのはそれが最初で最後だった。そのせいか、すっかり自分は絵の才能があり絵描きになると思いついてしまった。

その授業がきっかけだったかどうか、植物図鑑を見るのが大好きになり、たいていの植物の名前と効用を覚えた。水生動物の図鑑も好きで特に淡水の池に住む生き物の絵は毎晩眺めていて、とても幸せな気分になった。また中学3年のころ、ゴッホの麦畑にカラスが飛んでいる絵に大変引きつけられ、小林秀雄のゴッホの手紙という本を読んで芸術家は悲惨な最期を遂げるのが本当だと思ったりした。高校は京都市立日吉が丘高校の美術コース日本画科に入った。油絵の具の溶液のシンナーの匂いがどうも合わなかったので、水で溶く日本画ならいいと思った。高校では基本的な日本画の技法を学んだが、絵具の厚塗りが主流で絵具の性質上どうしてもマット質になり、絵具の質感とテクニクのみ重視の絵ばかりに囲まれて、なぜ、何をどう描くのかわからなくなっていた。日吉時代は近くの東福寺にこっそり潜り込み市松模様の苔の庭園の美しさに惹かれて、しょっちゅう潜り込んでいた。芸大に行くことは決めていたが京都市立芸大を落ちて、1年浪人

して京都私立精華短大の染色科に行くことになった。そのころには絵描きになることを諦めていた。描きたい絵がなく描くということが何なのか分らなかった。日常生活の中に生かされる工芸のほうが自分には向いているような気がした。2年染色の基礎と、スケッチを簡略化して図案化する方法を主に学んだ。

就職

麻田脩二先生に、お前なら勤まるかもしれない市田へ行けと言われ、京都市田株式会社特選呉服デザイン室勤務となった。前任の先輩が出産のため退社され、その後を引き継いだ。デザイン室は頼もしい先輩女性と大阪店から来た中年の男性デザイナーだけで、2階の畳敷きの大きな部屋に特選呉服の営業場、多量の反物やら仮絵羽仕立ての着物が積まれた奥の狭い場所にデザイン室の机が置かれ、しょっちゅう営業の人に机を奪われる弱い立場にあった。その日から、多量の反物の値札つけを手伝う日が続く。年に2回、春と秋の市田の主調発表会の柳選会と、人間国宝の森口華弘氏率いる百選会、年1回加賀友禅の発表会の世話を多くの仕事をこなしておられ、当然のように後釜入社私が担当することになった。柳選会は東京店のデザイナー3人も京都に集まり4人でその時の主調色とテーマを決めて、そのあと資料を作り営業の人を交えながら各分業の友禅作業を取り仕切る悉皆屋さん資料を渡し説明をしたりした。

発表会まで染めだされてくる借り絵羽や反物を見ながら構図や色をアドバイスする作業が続く、がこのアドバイスなど新米に出来るはずもなく、ほとんど慣れた担当営業マンがしていて横で神妙に座っていただけだった。発表会で着物に名前を付けて1枚ずつピンで留めるのだが、その名前は80歳を過ぎたベテランの非常勤の紳士が来られて、色紙に筆でタイトルを書かれる。そのタイトルの書き出し、それを適当に着物に付けるのは私の仕事だった。時々色紙が足りなくて、会場で適当に筆で書くという大胆不敵な行いもこっそりしていた。森口華弘氏が率いる百選会は南禅寺の對龍山荘で毎回あり、この對龍山荘は明治時代、市田が創建した著名な山荘で、疎水から水を引いた大きな鯉のいる池を眺める平屋の日本家屋があり、その座敷で百選会

の勉強会と発表会があった(尼崎 2007)。華弘氏は小柄な方だったが顔が大きくて声もよく通って、はっきり物を言われる方だった。会は全部で5人ぐらいの友禅作家で構成されていたが、70歳以上の高齢の方が多かったように記憶する。ほかの方々の途中の仕事を華弘氏が批評するという形だった。華弘氏のアドバイスは構図上の不必要な柄の削除と色の選別に特徴があった。私がいたころの華弘氏の着物は絵羽で見ているより着て立体となったほうが美しくなるような、いらぬ絵を省略した構図になっていた。華弘氏の仕事場にも何回かおじゃまして、作業を拝見したり絵羽のスケッチ草稿を見せていただいたりした。漆の蒔き糊からヒントを得て独自に友禅に蒔き糊技法を開発された、その忍耐力に今でも敬服している(桑山 1986)。

百選会のお世話をしている歳をとっても作家は仕事ができる一番面白い、このときそう思った。加賀友禅は資料集めに金沢の能、加賀宝生をテーマに取り上げた時は、金沢の家元の家まで能衣装の写真を撮りに行ったのは貴重で緊張した体験だった。加賀友禅は資料出しの時着物の絵羽が印刷された小さな紙に、着物の構図を示したデッサンを渡していた。毎日めまぐるしく仕事で帰宅は夜遅く、そんな中、帰宅途中で立ち寄っていたギャラリーで奥田博士の友人の陶芸家の展覧会があり、そこで奥田博士と知り合い1年後結婚した。2年は頑張れとおっしゃった麻田先生のお言葉通り2年きっかりで辞職した。

作陶生活

1979年、信楽の地で結婚生活が始まる。信楽田代村は子供時代に遊んだような田畑が雑木林に囲まれ、その中に50軒ほどの小さな集落があり子供時代にはなかった小さな清流が家の横を流れていた。川には赤い沢蟹や小さなハヤという魚がいて、四季折々野花が咲き乱れ時代から忘れられたような別天地、天国のような風情の在所だった。村人に何でこんな田舎に住む気になったかたびたび聞かれたが、こんないいところはないからといっても、村から出たことがない人にとっては理解できないようだった。

いきなり窯づめの手伝いが始まり、練習のための練習は意味がないということで、10cmの底、高さ30cm

円筒の花器を手びねり、それが出来るようになると角の花器を作って販売して生活費をねん出した。食器を扱う店はまだなく、花器が主流だった。その後、赤土に化粧がけをしてそこに線刻の花器、傘立て、時計の盤を作って販売した。博士との共同作業が続く。時計の盤は陶板に化粧をコンプレッサーで掛けて乾いてから鉄筆で線刻した。文様は周りの草花と幾何の線の組み合わせが多かったが、江戸時代の時計の旧時刻銘を記載した陶板も評判が良かった。日本画、染色での図案化全てが役に立った。1983年ごろから少しずつ食器が売れるようになり、タタラ作りの食器を作りだす。赤土に化粧線刻、還元焼成が多かった。その後博士がロクロで作品を作りだすと同時に電動ロクロを買って器のロクロ生産を始める。博士の作るのを見よう見まねで、まずは尺上げなくてはロクロに伸びがなくなるといふことで、いきなり30cmまっすぐ円筒に上げる練習を繰り返して、けっこう早くできてそのまま花器にした。その後大津市田上の東急不動産が開発した住宅地に博士にモニュメントの依頼があり、その報酬で真空ドレーン機を2機購入、土の菊揉みから解放された。その間一間だった部屋を拡張、仕事場も一室から5室になって、大物部屋、小物部屋、釉掛け室、土練場と増やしていった。その間博士の母が病気になり一緒に住むことになり5年間一緒に住んで他界された。

小松均墨絵教室

1985年から約3年間京都大原の小松均墨絵教室に博士と月一回通った(内山1984)。小松先生は風景をその場で墨で直接描いてゆく独特の方法をとられていて、切っ先の長い筆で、ナイフで切るような線で対象物から目を離さずにキャンバスを目の前にひざで抱えるように立てて描かれていた。最初にかぼちゃを描き、その次は石、教室で描いて次にそれを批評していただくという形式だった。家で描いてきてそれを見て貰ってもよかった。石は面白くてはまった。初めて物をどういう風に線で捉えて描くかということを教えていただいた。生きた線と死んだ線について学んだ。線で捉えて描くが後の墨入れは感性こればかりは教えられないといわれた。ある時2枚の石の絵を描いていき、最初のは墨入れが失敗黒く濁っていた。もう一枚は周り

を囲んだ生徒たちが先生が墨入れをしたと勘違いしたほど、いい出来だった。墨の入れ方がわかった。

1988年から3年間滋賀現代絵画展に出品した。四角いキャンバスでなく四角を切ってずらしたキャンバスに心の中にある、森と水の風景を墨とアクリル絵の具の青で描いた。この時の墨の使い方は小松先生の線の影響は受けながらも違うものになっていた。



滋賀現代絵画展 1988年



最初の墨入れの岩絵 1985年

初めてのアメリカ

1989年博士がロックフェラーグラント(ACC)をもらい初めての海外渡航で、アメリカのモンタナ州アーチブレイファンデーションに6か月滞在、そのころ作っていたイメージの注ぎを作った。その後ACCの世話の周遊でワシントンDCのフリーア美術館の地下倉庫で宗達の松島図と出会い、こんなところに、と感動した。宗達の素晴らしさを改めて認識した。松島図にはもう一度ぜひ逢いたい(バーネット1971)。また、織部の茶碗を手にとって見せていただいた。キャサリン氏という通訳兼キュレーターがついてくださり次の日もう一度見たいといったらそれはダメといわれた。写真を撮ることに気をとられ目を見ることをおろそかにした。まずは、ちゃんと見ることをそれから心した。伊藤若冲の展覧会をアメリカで見た。若冲は好きな絵描きの一人でもあったので嬉しくその作品量の多さと質の高さに驚いた。宗達にしろ若冲到しろ遠くアメリカでコレクションされていることに複雑な思いをもつ

た(辻 2014)。ただ大変大事にされているようで救われた気がした。ニューヨークの近代美術館で現代美術を見たがあまり感動しなかった。メトロポリタン美術館では好きなオキーフとアフリカ美術が良かった。初めてのアメリカは色んなことがあったが多くの助けで無事帰国出来た。アメリカ滞在で改めて日本の良さと日本美術を発見した気がした。

帰国後

織部の緑は湿度の多い日本の苔の色だと感じた。これは乾燥したアメリカに行って初めて感じた。特に信楽の土は石分が多くざっくりしていて焼成後、柔らかい感じがする。土と釉薬は風土を現わしていると思うが2000年に招聘されて行ったハンガリーのケチケメートインターナショナルスタジオで織部のプレートを作ろうとして緑が出なくて青くなり何度も焼きなおした経験を通して再確認した。ハンガリー磁器土は優れていて土の塊を掘り抜いて後で接着して焼成しても切れなかった。日本の磁器土では困難。また織部釉は出なかったが青く窯変してこれは日本では出ない色相になっていつかもう一度ハンガリーでこの青の仕事をしてみたいと思う。

織部の作品はプレート以外に座れるが森のイメージの椅子や土の塊をワイヤーで半分に切って中をくり抜き、また接続した土瓶、ポットを作った。これは近くのお不動さんの山道を散歩中、川の中の苔むした濡れた緑の岩の美しさに惹かれて、石の注ぎから水が出たら面白いと思って作った。表面に黒の顔料でドロイングをして、それを織部釉を筆で塗ると、窯の中で墨の量しのように流れたりして濡れた苔の色になった。織部は釉薬に土灰を使っていたが、購入していた灰の成分が変わりどうしても冴えた緑が出なくなった。いろいろな灰を試したがうまくいかず夏草のような深い緑が出なくて、今は還元織部を作っている。山の鉄泥を信楽白土に塗ってそこに、灰織部を掛けると、ラスターかかった緑が出る。白土で残した部分は緑や辰砂に窯変してこれはこれで面白い。

1995年にスパイラルを主題にした作品を手掛けた。これは2012年に生命的なスパイラルのドロイングを多く手掛けたが陶に螺旋生命形を線刻した作品の伏

線になっていたことに今回気付いた。

織部の緑と並行して青い色が出たくて、青銅マットの青からより青いトルコ青になってゆく。またこのトルコ青はカットした断面の釉薬が焼成中薄い色になり、断面の鋭角的な変化が表面に出やすい釉薬なのでよく使った。土の塊をワイヤーでカットしてカットする時波打たせると自然な波型の反転した形が出来ることを見つけた、波型の部分を生かして接続して1点の塊にして中を掘り抜いて生命的な形状の注ぎを多く作った。



ギャラリーZ A (京都) 擬態 2001年

青の生命の誕生。生命的な形状から水が注がれたらそれが命を持った形になるかもという思いがあった。イメージの注器を1991年玄海ギャラリー(東京)から多く手掛けた。その後はイメージの青香炉も多く作った。2001年のギャラリーZ Aではこの、ワイヤーカットの技法を使い生命的なイメージの注器を制作した。

この土の塊をワイヤーでカットして、その断面を生かしながら生命的な形状を作ってゆくのは2002年大阪の楓ギャラリーの壁一面をこのこの青の生命で埋め尽くしたのが最初である。用とイメージのはざまの仕事をしてきたが初めて用をはずした。

その後、2003年、京都市美術館のインパクトアート展で床に白磁のこの即興のワイヤーカットの技法を使った小品を床に円形に並べる作品を作り、2003年倉敷のギャラリーKで床が白磁の10cm角のタイルに、無釉の白磁の焼き締め、即興生命の作品を1個ずつ乗せて円形に展示、次の部屋に黒陶で炭化した即興生命を壁にランダムに展示した。生まれ出る場 というイメージの展開で多様な生命が次々に無限大に誕生して炭化(死)と再生を繰り返すというのがイメージだった。床が白磁のタイルのギャラリーはめずらしく奥の丸い部屋の空間が子宮のように感じたので、命の誕生の場にふさわしく思った。

この10cm角の磁器タイルの床の展示が2008年のピッツバーグのCAPAギャラリーの2人展の展示に繋がる。ディレクターが倉敷の展示の写真を見て白磁のタイルを見つけてきてくれた。それが面白く帰国後タイルを買って2011年恵風ギャラリー個展(京都)2012年楓ギャラリー個展(大阪)にもタイルを使った。



ギャラリーK(倉敷、岡山)生まれ出づる場 2003年

用とオブジェの狭間で

全ての生命は器であると感じる。この地球も海も湖も山も昆虫も花も.....

全ては器であるならそれは空洞があって、そこに何かが入っている、入ったら出ると思ったら、その営みこそ生命的で流動的で魅力的だと感じる。それは全ての生命体が本来器であり日常の中で生命形が注器に、花器に、皿に、碗になる。人の動きが関わることで、それが能動的になり変化が起こる。見るだけでなく触り感触を楽しみ、そこに参加できるのが器の喜びであると感じる。手中に地球が海が、、、。イメージが用を持つ仕事は継続していてそのつど発見があり面白い。造形のみ作品、それを器に取り込んだ作品、絵が入る作品、全てはリンクしながらぐるぐる巡る。



18x18x17cm トルコ青 ワイヤークット断面即興手ひねり花器 Box 香炉

2005年、ギャラリー恵風の作品はワイヤークットの

技法を使いながらそこから手ひねりを加えて、生命的な形から自然に口が生まれてきた花器を作った。これは花器だが、たまたま水が入り花器にもなるだろうということで花器を最初に作るというイメージではない。また蓋つき花器を作ったが、これは蓋の磁器土生命形は以前から作っていた即興生命形のオブジェの中から面白い形を見てきて蓋にした。この時壁にボックス型の香炉を作ったのが2010年の恵風ギャラリーの壁即興生命形がはいるボックスへとつながり2012年の楓ギャラリーの壁の作品になる。10cm角の白磁タイルの立体がイメージである。

2008年アメリカペンシルバニア州ピッツバーグのマンチエスタークラフトメンズギルド(MCG)からの招聘で奥田博士と1か月滞在制作。行く前からMCG所有のランを栽培する温室とCAPAギャラリー2か所の展示会は分かっていたので、CAPAの方は小品オブジェを20点(博士10点、美恵子10点)送り、壁は和紙の上に岩の墨絵と、墨と金、銀箔の上のドローイング10枚持参した。博士のオブジェは現地制作、1点、美恵子の即興生命体はディレクターが探してくれた磁器タイルに乗せて円形状に展示した。

行く前から温室の展示は博士の雑木を使ったオブジェと美恵子の即興生命体のコラボレーションのつもりだったが、MCGのディレクターが現地の子供たちと何か一緒にしてほしいという要請があり、急きよ美恵子がワークショップで子供や大人たちに即興生命の作り方を見せて、345人という大人数の方々が協力してくださり、大人も子供もいっしょになり即興生命体を作った。磁器土の焼しめで無釉なので素焼きもなく本焼き(1300度)1回で焼成。各大学の陶芸科が協力して焼成してくれた。この作品は無釉なので作品を積み上げて焼成してくっつかないので大量に焼成が可能。

グリーンハウスの展示

白磁即興生命形の中には、これは何というものもあったし土の破片みたのもあったが1つ残らず温室に展示した。この展示は3日間だったが、搬入は最初の2日間で博士の雑木と陶による立体を並べ1日(朝から夕方まで、夕方からCAPAギャラリーの展示)仕上げたが(ボランティアと4人)空いた空間に枯れた松

葉を適所に置き、その中に白磁の即興生命体を並べていった。その場で温室の全ての空間を使い展示した。初めてワークショップでこの即興生命をしたが、みんな何ができるのか興味津々であった。結構夢中になって子供も大人も楽しそうだった。小学校の先生は色紙を切って開いたときできる紙の切細工は知っていたが、土でこんなのは見たことがないと感心しておられた。写真の好きな高校生の一人は自分が切った土の断面をアップで写真に撮っていた。ファインダーをのぞくとエベレストみたいだといいいながら。小さな子供（幼稚園ぐらい）は切った断面がちょうちょみみたいだと、はしゃいでいた。けっこう、教えた通りには出来ないもの私ではできないような切り方をして、とても面白い形ができてきたのには感心した。



グリーンハウス 多様な生命の再生と循環
(ピッツバーグ、アメリカ) 2008年



CAPA ギャラリー

壁の白いパネルにも展示したが、壁の後ろの見えない水道周りの水槽やガス管にも白磁生命体を並べた。また隣の温室との壁プラスチックの透明な波板壁の細い棧の鉄骨の上にも並べた。多様な生命の再生と循環’ というテーマにはぴったりの破片からも再生していくような、奥田博士の酸化鉄を塗った黒い陶と雑木に磁

器の白い即興生命が群がって、温室空間に生命が湧き上がってくるような、突然出現した原始の豊饒な生命発生現場のようなエネルギーに満ちた空間になった。夕方からのオープニングパーティには多くの人が来てくださり、夕日がプラスチックの透明な波板から漏れて、逆光の中の作品たちは、ピンク色に染まりより輝きをまましてオープニングを盛り上げてくれた。この展示会は多様な生命の再生と循環というテーマでの展示会で、一つ一つが完成された工芸品ではなく未完成なあるいは、不完全な形状を温室空間全体に配置することで、生命の誕生空間のようなダイナミズムが生まれたと感じた。未完成な部分が残ることで、人にとっても心地よい空間になったのは今後考えてゆくものを含んでいる。

だいたいはイメージしていたが全て現場において即興展示で仕上げた。この展示を短時間に即興で仕上げるといった体験はどんな空間でも面白い展示ができるという自信と発見になった。



MCG 即興生命 ワークショップ
(ピッツバーグ、アメリカ) 2008年

1か月という短期間での制作と展示会をどう成功すかという課題の中で、全米教育陶芸会議が同じ時期に行われ、MCG のディレクターがお世話をされていたので、そちらの陶芸会議でもデモンストレーションをすることになったが、何もかもが日々決定されていき、事前に決まっていたことに変更が多々あり、それが短期間の集中と人々の団結、成功へのエネルギーになっていった。まさに即興的なフェスティバルのような熱気のある雰囲気があった。これが日本だと全て事前に決まった通りしか行われず、結果として可もなく不可もなくで終わってしまう。今回のピッツバーグの体験は成功か不成功かどちらかしか選択がない世界。中間は存在しない。そんなアメリカの文化を感じた。

また成功のために向かって集中と団結はすごい力を発揮して、多くの人々を巻き込むのを感じた。多分これは短期決戦だからこそ可能だったのかもしれない。この経験は展覧会について考えさせられた。決まった画廊空間の展示の限界とコラボレーション展の可能性について。

帰国後

帰国後、織部を使った作品を作る。1990年信楽の陶園の個展で初めてプレートに黒の顔料、およびドローイング織部釉でぼかした作品を作った。この釉薬でぼかすという方法は、墨絵の墨入れと同じ感覚で行った。その後、プレートの展開は6、7年続き、2008年のピッパグでの奥田博士との2人展迄続く（この時は日本から大正黒の顔料を持参、プレートにドローイングのみ）。



‘森’ 信楽白土荒 白化粧 大正黒 織部皿 楓ギャラリー (大阪) 2000年

信楽荒白土胎土で部分的に白化粧をして大正黒の顔料で下絵なしの即興ドローイング、そこに灰透明釉を杓掛け、その上に織部釉薬を杓掛けか、大きい平筆で墨の量しのように織部釉を乗せる。全て同じ土、釉薬だが焼成を酸化で緑、還元焼成から途中で酸化に切り替えて焼成すると辰砂と緑同時に発色、還元で渋めの赤（窯変して御本手の薄いピンクが皿全体に出る）これら、一連のプレートは丸い絵画のイメージで、裏の高台に穴をあけてステンレスのワイヤーを通して壁にも掛けられるようにした。

信楽の神社で野外展をした。2008年博士とのコラボレーション展。また2010年の新宮神社の野外展は学生が考えた神社の石段に座る女の子というイメージを元に1体を私が作り1体を手伝いながら学生が作った。

この石段に座った2体の女の子の手は前に膝をそろえて上を向いていて、何か神社で拾った木の葉か石を置いたら、と学生にアドバイスした。それは、神社の一部取り込む仕掛けと想っていたが、展示後見に行ったら2体の少女の手のひらに10円玉が数枚置かれていて驚いた。学生が乗せたものではなく見学者か参拝者がのせたのか、神社という空間ならではの面白さがあった。初めて人体を作ったが3日間で2体の制作はきつかったがと楽しい時間を生徒と共有できた。



信楽高校生との共作 新宮神社野外展 2010年

即興渦巻生命ドローイング

2012年、1年をかけてA4のサイズの画用紙に鉛筆、ボールペン、色鉛筆、墨、などを使って、1500枚の渦巻生命のドローイングを描いた。2013年で2580枚になった。

これは針金を使って土の塊から即興的に次々に生命的な形を生み出すシリーズを制作するうちに描く中で同様の生命的な即興の線を生みだしたいと思ったことがきっかけだった。土の塊をワイヤーで切ってその波型の切口を利用して生命的な形を次々に生み出す同等の考えを描くということに転化するとき生命的な波形を描くでは渦巻にしてみた。1枚のドローイングに必ず1個の渦巻が入っているを条件に即興的に次々にドローイングをしていくと、1日1枚を目標にしていたが、何枚も描けてしまうので予想以上に多量のドローイングが生まれた。渦巻という原初的で生命的なイメージの線は、描く中で私を解放的な気分させてくれて夢中になってしまった。古生代のカンブリア期の生命爆発のように多様な形状が次々に生まれてきた。描きながら生命誕生の不可思議な現場に立ち合っているような気分になり、限りなく似ていて非なる多様な生命的渦巻形状が無尽大に生まれてくることに非現実的で違う空間にトリップしているような気分になった。

また、この渦巻ドローイングを目をつぶって描いて

みた。これは見て描かないことで、思いがけない線が生まれてくると思って描いたが、本当に面白い渦巻線が生まれた。

即興生命ドローイングを使った陶による表現

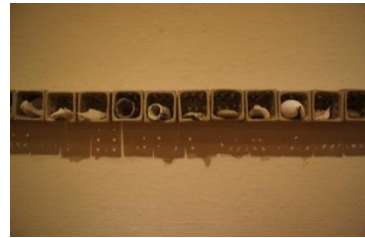
この渦巻線があまりに面白かったので、この即興渦巻線を陶に使ってみたいと思った。そこで2012年楓ギャラリー（大阪）の個展で信楽荒白土で3点脚の台状の形を手びねりで作り台面に3か所、約3cm角の和紙を切り抜いて張る。その上から山の鉄泥を塗る。乾いたら紙をはがす。白く残った約3cm角の空間に黒の顔料で即興線を細い筆で描く。上に透明釉。織部釉薬を少し塗る。（焼成後、織部釉は赤く発色）鉄泥を塗った台状の形状に即興で渦巻生命を鉄筆で線刻。

3か所白く紙で抜いた空間を作ったのは、焼成後その部分は透明釉を塗ることで、光を感じさす窓の役目をする。鉄泥を塗って線刻した部分は焼しめになり、1200度で還元焼成。焼成後、鉄泥部分を荒めのペーパーで磨く。磨くことで余計な泥が落ち、土の中に含まれる石英の白い粒粒が表面に出てくる。3点脚の台状の形状はそれ自身が生命的な形状になっている。3点脚は一番安定する形であり、古代より3点脚の台は八咫鳥にもあるように神話的生命的な形状だった。そのような3点脚の生命的な形状の台の上に生命的な渦巻即興線を描き、星を感じさす石英の白い粒粒と相まって今でにない立体に描かれた生命的、宇宙的な形状と線になったと思う。

また、会場では6点の台状作品を床に並列の並べ、1点ずつの台の上に白磁の7cm角の穴あきボックスの中に白磁の即興生命体を入れて置いた。1点ずつ独立して存在感があると同時に6点がお互いに響き合う関係を作った。正面の壁には7cm角の白磁穴あきボックスを横に25個、左側面の壁には縦に25個並べて設置。穴あきボックスに白磁生命体、土のテストピース、貝、石、木、種、などを入れた。

正面中央の床には、10cm角の白磁タイルを10枚四方、1メートル角のタイル平面を作りその上に白磁のボックスの集合体形を置きその中に白磁生命体や石、ガラスなどを入れた。また、タイルの上には白磁生命体や石を乗せた。

全体的に多様な生命が誕生する静謐でありながらエネルギーのある豊饒な空間を作れたと思う。



楓ギャラリー（生まれ出づる場：生命の不思議のかたち）2012年

これを発展させて、2013年恵風ギャラリー（京都）の個展で生命の源、‘太陽礼賛の元に光合成する華、信楽白荒土手びねりの舟状の花びら（80cm x 35cm x 20cm）に山の鉄泥を塗り中に即興渦巻線刻、花びらの先端に穴あき白磁立方体を焼成後ボルトで接続しその中に白磁即興生命体や石、貝殻を入れた。光を白磁ボックスの穴から取り入れた。

アンモナイトの化石（イメージ）を含む3点脚の台や、光合成する椅子状の形状に即興ドローイング、白磁立方体を接続した。会場の床に6点で構成した。

2012年の作品は白磁台状に乗せて構成し、乗せるもので常に変化する、物が他の物のかかわりの中で変化するという、一つの造形が固定化しないということを目指したが、2013年の作品は本体に焼成後ボルトで接続するという方法を取った。これは接続するものが変わることで、いつでも違うものに生まれ変わることができる。一つの完成された造形であると同時に常に未完成であるということが重要だと感じて焼成後のボルト接続を試みた。次には違う物も接続可能になる。一連の作品は白磁立方体の中に入れるものにより変化出来る可能性を試みた。これは、自然界を見ていて常に可動性があることが生命の本質であり変化することが自然の本質であるような（長いスタンスで）。また光

をより意識した作品になった。生命の根源‘光’を感じる作品を作りたかった。一連の信楽白荒土に山の鉄泥を塗って焼成後磨いて、長石と石英の白い粒を出す仕事は、白土も鉄泥も信楽土の特徴を生かした仕事といえる。また恵風ギャラリーの壁に60cmX60cmの日本画を初めて発表した。この展覧会は太陽礼賛の元に色んな物が集まり、生命の営みを感じる展覧会になればという大きなくくりでしたので、あえて統一感がなくてもいいと思った。自然界が多様で変化に富みながら、それでもそれぞれが美しく輝いているように。



参考文献

岩田慶治(1995)『岩田慶治著作集』講談社。
小松均(1984)『画業65周年 小松均展：自然の魂を描く』毎日新聞社。
辻惟雄(2014)『若冲と蕭白』岩波書店。

ギャラリー恵風（太陽礼賛）（光合成する）2013年

これからの仕事

陶に描く仕事と造形を作る仕事を並行してきたが、また絵を描くことも始めた。初めて描きたいものがたくさん見つかった。全ては繋がってゆく。陶でしか出来ない仕事。それはイメージの造形化の仕事と同時に器にも展開される世界。全てに境界がなくなり自由に無理なく行き来できる地点にいるような気がする。即興の仕事は目に見えないが感じる瞬間の世界を視覚化する。今まで世になかったような作品を作っていきたい。

1993年に初めてお出会いさせていただいた、文化人類学者の岩田慶治先生には多くの事を学ばせていただき、迷った時には帰る場所となっている(岩田1995)。

バーネット,F.H.(1988)『秘密の花園』福音館書店。
森口華弘(1986)『人間国宝の技：特別展』滋賀県立近代美術館。
『世界の美術館：36：フリーア美術館II』講談社、1971年。
『對龍山莊：植治と島藤の技』淡交社、2007年。

第9章

産業細分類別統計表から見た陶磁器産地

Production Places for Ceramic by Industrial Statistics

川澄一司 (Kazushi Kawasumi)

はじめに

ここ20年ほど、わが国の陶磁器業界は景気が良くない。信楽陶器工業協同組合が組合員を対象に実施している生産高調査のグラフも、毎年右肩下がりとなっている。しかし「信楽は他産地に比べればましなほうだ」「よそが廃業したため、逆に仕事が増えている」などという声を耳にすることもある。実際のところはどうなのだろうか。

全国のさまざまな製造業の生産実態は、経済産業省の「産業細分類別統計表」にまとめられている。この統計表は、インターネットで、(経済産業省のWEBサイト>統計>工業統計調査>統計表一覧>細分類)の順番で、ボタンをクリックしていくと、Excelのファイル形式でダウンロードすることができる(<http://www.meti.go.jp/statistics/tyo/kougyo/result-2.html>)。

総務省は各省庁による統計の基準を明確化させるため、日本標準産業分類を公示している。産業細分類別統計表は日本標準産業分類に基づき、製造業の生産実態をおよそ570項目の細分類ごとに毎年調査しているものである。調査項目等は表1のとおりである。

表1 産業細分類別統計表の項目

地域コード	地域名称 (全国および都道府県)
産業コード	産業分類 (細分類)
調査年	(西暦)
事業所数	
従業者数	(人)
現金給与総額	(万円)
原材料使用額等	(万円)
製造品出荷額等	(万円)
生産額	(従業員29人以下は出荷額) (万円)
付加価値額	(従業員29人以下は粗付加価値額) (万円)
有形固定資産投資総額	(従業員30人以上) (万円)

産業分類において陶磁器産業は(大分類:製造業>中分類:窯業・土石製品製造業>陶磁器・同関連製品製造業)に位置づけられており、「陶磁器・同関連製品製造業」は表2の9項目に細分類される。

表2 陶磁器・同関連製品製造業の細分類

分類コード	項目名
2141	衛生陶器製造業
2142	食卓用・ちゅう房用陶磁器製造業
2143	陶磁器製置物製造業
2144	電気用陶磁器製造業
2145	理化学用・工業用陶磁器製造業
2146	陶磁器製タイル製造業
2147	陶磁器絵付業
2148	陶磁器用はい(坏)土製造業
2149	その他の陶磁器・同関連製品製造業

産業細分類別統計表の問題点

産業細分類別統計表にはいくつかの問題点がある。まず、2014年現在において確報が閲覧できるのは2年前の2012年に調査された統計である。

データには欠落が多い。たとえば2012年の衛生陶器製造業の統計には愛知・滋賀・福岡・大分という主要産地が揃っているが、その5年前の2007年には福岡以外のデータがなく、さらに5年前の2002年には愛知・大分以外のデータが欠けているため時系列での比較ができない。

従業者数4人以上の事業所のみを対象としている点も問題である。家族で経営している窯元の多くや個人作家は含まれない。また、表の中のXは、「該当事業所の数が1または2の場合、申告者の秘密保護のために秘匿した箇所」である。わが国には「伝統的工芸品産業の振興に

関する法律」、いわゆる「伝産法」に指定されている 31 の陶磁器産地がある。しかし 2012 年調査の「食卓用・ちゅう房用陶磁器製造業出荷額」の統計においては、福島・福井・兵庫・徳島の製造品出荷額等が秘匿されている。

表 3. 2012 年調査 伝産法指定産地府県の「食卓用・ちゅう房用陶磁器製造業」出荷額

伝産法指定産地	府県	製造品出荷額等 (万円)
大堀相馬焼	福島県	X
会津本郷焼		
笠間焼	茨城県	13399
益子焼	栃木県	75384
赤津焼	愛知県	244463
瀬戸染付焼		
常滑焼		
美濃焼	岐阜県	2356364
四日市万古焼	三重県	375698
伊賀焼		
九谷焼	石川県	607064
越前焼	福井県	X
信楽焼	滋賀県	62619
京焼・清水焼	京都府	116819
丹波立杭焼	兵庫県	X
出石焼		
石見焼	島根県	26138
備前焼	岡山県	39233
萩焼	山口県	69953
大谷焼	徳島県	X
砥部焼	愛媛県	30488
小石原焼	福岡県	27846
上野焼		
伊万里・有田焼	佐賀県	765269
唐津焼		
三河内焼	長崎県	455003
波佐見焼		
小代焼	熊本県	13458
天草陶磁器		
薩摩焼	鹿児島県	12654
壺谷焼	沖縄県	27645

どの産業細分類別統計表を用いるか

表 3 に示した「食卓用・ちゅう房用陶磁器製造業」の製造品出荷額等の値は岐阜が圧倒的に大きい。この細分類のみを用いて陶磁器産地の比較をすると、「信楽は外壁タイルや置物などを主力製品としているので不公平だ」という不満が寄せられるはずである。そこで表 2 に示した 9 項目の細分類のうち、幾つかの細分類の数値を合計した値により考察したい。

先に述べた通り、「衛生陶器製造業」はデータの欠落が多い。「電気用陶磁器製造業」と「理化学用・工業用陶磁器製造業」も同様であり、時系列の考察ができない。したがってこの 3 項目は除外する。「陶磁器絵付業」と「陶磁器用はい(坏)土製造業」は半製品と原料の付加価値を向上させる工程であるから、製造品の出荷額等とは切り離して考える必要がある。そのようなわけで、本章においては表 5 に示す 4 項目の細分類の数値を合計した値を用いる。「その他の陶磁器・同関連製品製造業」とは、「植木鉢製造業、セラミックブロック製造業、陶瓶製造業、陶磁器製神仏具製造業、陶磁器素(生)地製造業、陶磁器関連製品素(生)地製造業など」を指す。製品と半製品が混在する項目である点には問題がある。しかし植木鉢等、信楽焼産地と関連が深い品目を含むため、あえて採用した。

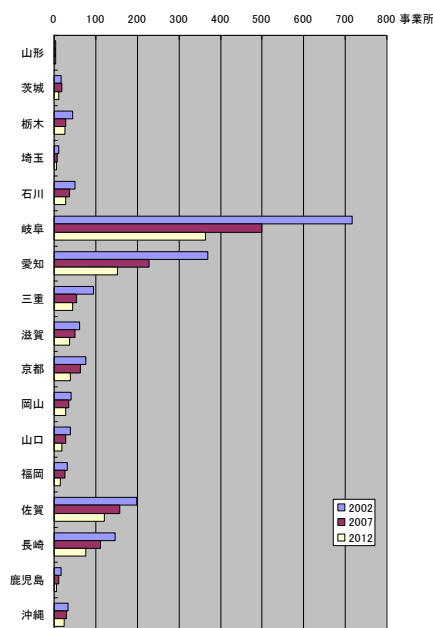
表 4. 本章において統計の数値を合計した細分類

分類コード	項目名
2142	食卓用・ちゅう房用陶磁器製造業
2143	陶磁器製置物製造業
2146	陶磁器製タイル製造業
2149	その他の陶磁器・同関連製品製造業

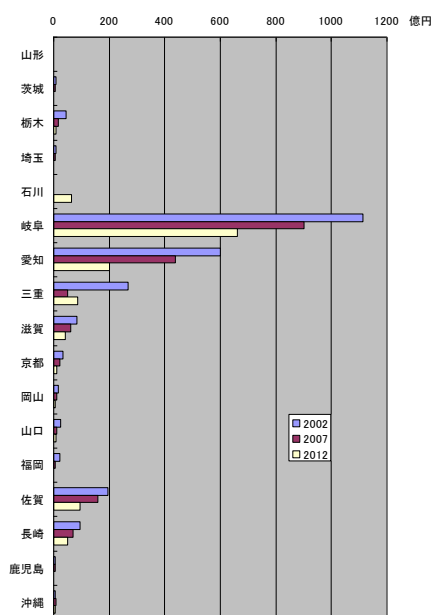
統計表のグラフ化

まず、事業所数と製造品出荷額等につき表 4 に示した細分類の数値の合計を 2002 年・2007 年・2012 年の 5 年ごとにグラフ化した。なお、石川のデータには欠落があるため、「事業所数」以外の統計は 2012 年のみを用いた。

グラフ 1. 事業所数



グラフ 2. 製造品出荷額等



元データからの考察

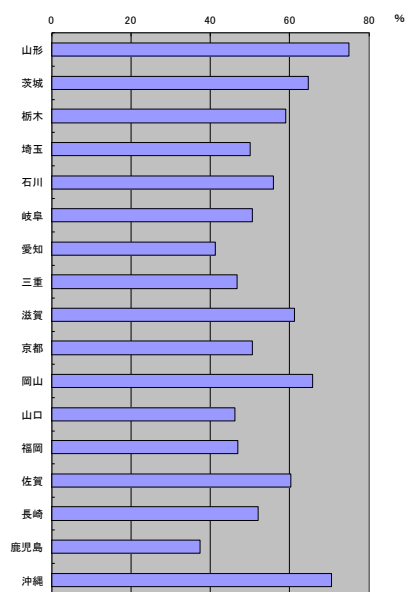
2012 年の事業所数は岐阜>愛知>佐賀>長崎>三重>京都>滋賀>石川>岡山>栃木>沖縄>山口>福岡>茨城>埼玉>鹿児島>山形の順となっている。(グラフ 1.) 製造品出荷額等は岐阜>愛知>佐賀>三重>石川>長崎>滋賀>京都>栃木>山口>岡山>沖縄>埼玉>福岡>茨城>鹿児島>山形の順である。事業所数・出荷額ともに岐阜が首位である。(グラフ 2.) 滋賀は事業所数、出荷額ともに 7 位であり、中小規模の産地といえよう。

10 年間の増減率

時系列の統計を詳しく見るためには、本来ならば近似関数等を求めるべきであるが、本章では各項目について 2002 年と 2012 年の数値を比較し、10 年間の数値の増減率を百分率で示した。なお、石川は欠如しているデータがあるため除外した。

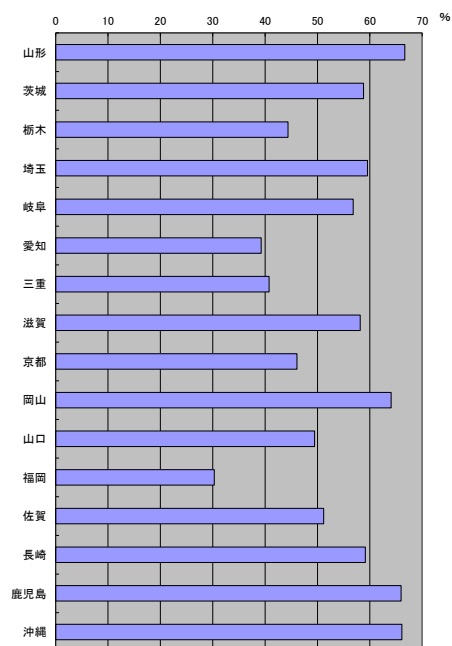
事業所数は鹿児島と愛知の減少が目立つ。大産地である岐阜も半分近くまで減少している。滋賀は辛うじて 60%を維持している (グラフ 3)。

グラフ 3. 事業所数の増減率



従業者数は福岡・愛知が 40%以下、三重・栃木・京都・山口も 50%以下に減少している (グラフ 4)。

グラフ 4. 従業者数の増減率

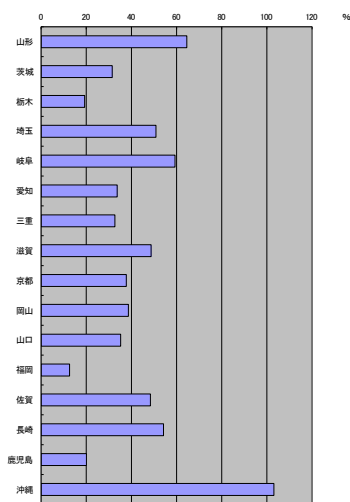


製造品出荷額等は福岡・栃木が20%以下、鹿児島・茨城・三重・愛知・山口・京都・岡山は40%以下の減少である。滋賀は10年間で約半分に減少した。一方、壺屋焼の沖縄が微増している（グラフ5）。

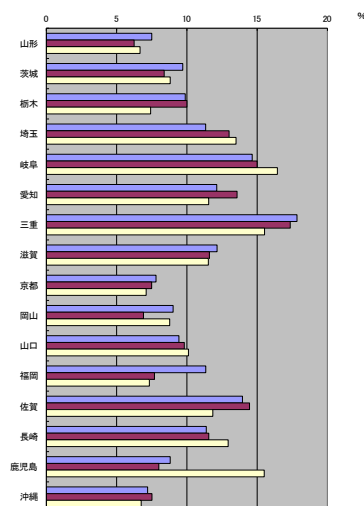
元データの二つの統計の数値を百分率で示したグラフ

従業者数を事業所数で割った値、すなわち事業所の人的規模は2012年の調査において岐阜>三重>鹿児島>埼玉>長崎>佐賀>愛知>滋賀の順である。岐阜・長崎は10年間で事業所あたりの従業者数が増えているが、三重・佐賀・滋賀・京都などは減少している。岐阜・長崎は大手が生き残った磁器の産地であり、減少した産地は大手が廃業した産地であるとも考えることもできる。埼玉に存在する十数人規模の工場は、タイル製造のT社と思われる（グラフ5）。

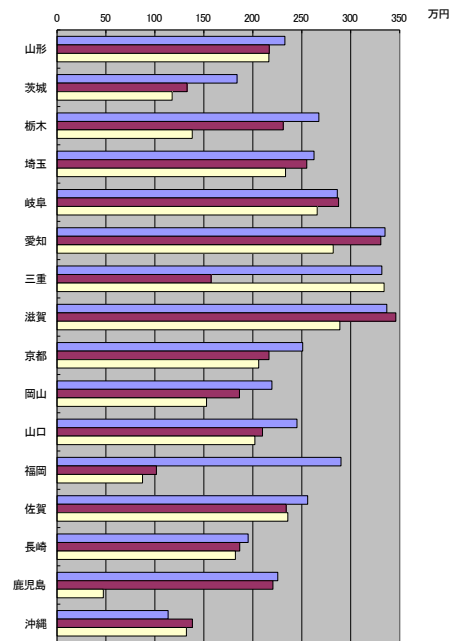
グラフ5. 製造品出荷額等の増減率



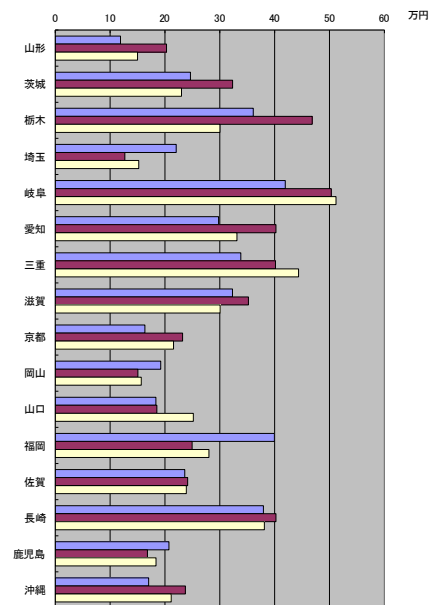
グラフ6. 事業所あたりの従業者数 (従業者数÷事業所数)



グラフ7. 従業者あたりの現金給与 (現金給与総額÷従業者数)



グラフ8. 出荷額に占める原材料使用額等 (原材料使用額等÷製造品出荷額等 %)

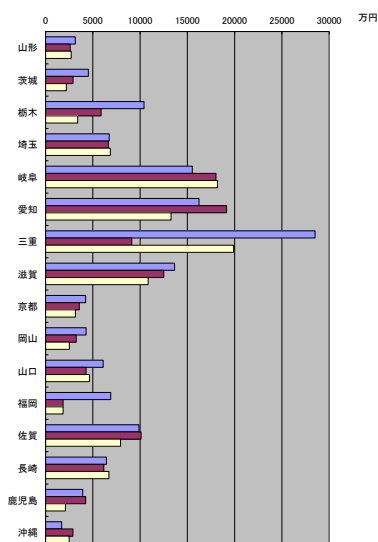


従業者あたりの現金給与はいずれの府県も350万円未満であり、この業界で働くことの厳しさが感じられる。2012年の給与は三重、滋賀、愛知の順で良好であり、鹿児島、福岡、茨城、沖縄、栃木は150万円未満である（グラフ7）。

出荷額に占める原材料使用額は、岐阜、三重、長崎の比率が高い。岐阜と長崎は白い磁器を比較的安価に出荷しており、三重は耐熱陶器素地用の高価なペタライトを

輸入しているためであろう。京都・岡山・山口といった茶器・酒器・花器の産地は、手仕事により付加価値を高めているためか、原材料使用額等が占める割合が低い(グラフ 8)。

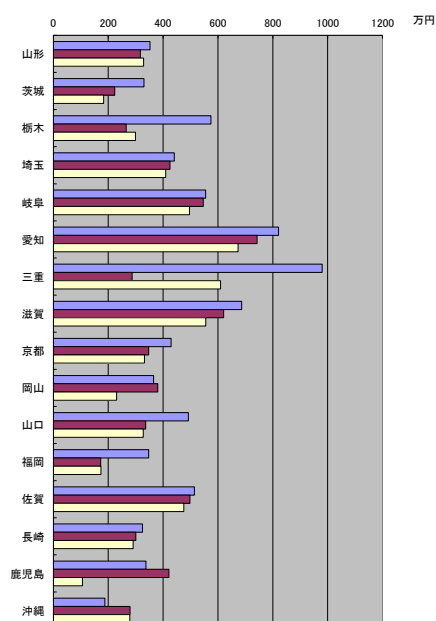
グラフ 9. 事業所あたりの出荷額 (製造品出荷額等÷事業所数)



2012年における事業所あたりの出荷額は、三重>岐阜>愛知>滋賀>佐賀の順である。1位の三重は土鍋を製造しているG社やN社などが想起される(グラフ 9)。

従業者一人あたりが上げている利益は、愛知>三重>滋賀>岐阜>佐賀の順である。出荷額が7位の滋賀が1位の岐阜と3位の佐賀を上回っている(グラフ 10)。

グラフ 10. 従業者あたりの利益 (付加価値額÷従業者数)

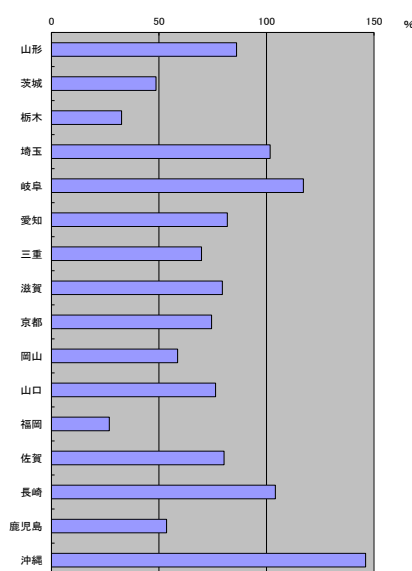


事業所あたりの出荷額と従業者あたりの利益の増減率

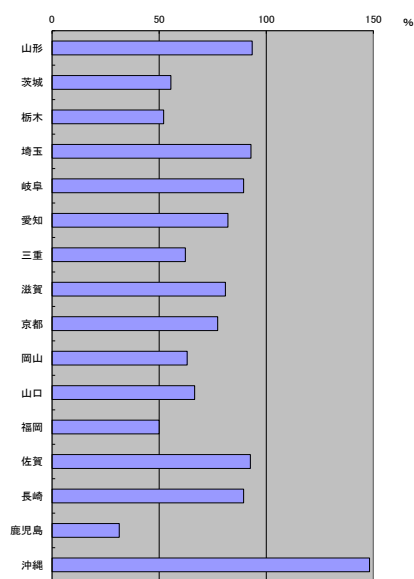
さて、冒頭に記した「よそが廃業したため、逆に仕事が増えている」という話については、(グラフ 9)において各府県の棒グラフを時系列に見ると推測ができる。あくまでも「よそ」が同一府県であると限定してのことであるが、10年間で数値がさほど下がっていない地域が、少数精鋭化しているはずである。そこで2002年と2012年の出荷額の増減率と事業所数の増減率を比較し、百分率を求めた。グラフを見る限り、沖縄・埼玉・山形といった産地の値が高いが、事業所数がもともと少ない地域なので単純な割り算では有利となる。中規模以上の産地では岐阜と長崎が100%を超えている。一方、愛知・三重・滋賀・京都・佐賀は、一定の大きさのパイを多くの事業所で分け合っている感がある(グラフ 11)。

同じ手法により従業者あたりの利益につき2012年の値を2002年の値で割り百分率を求めた。沖縄以外は100%を割り込んでいるが、中規模以上の産地では、岐阜・佐賀・長崎・愛知の値が比較的高い(グラフ 12)。

グラフ 11. 事業所あたりの出荷額につき2012年の値を2002年の値で割った百分率



グラフ 12. 従業者あたりの利益につき 2012 年の値を 2002 年の値で割った百分率



まとめ

統計はさまざまな角度から解釈することができるので、簡単に結論を出すことはできない。以下に述べることは個人的な感想に近いものであるとご理解いただきたい。

まず、各地域について概観しよう。岐阜は事業所数が多いが、廃業した窯元も多い。生き残った大手の窯元が量産装置により中国と競争をしているものとみられる。近年は景品として配布されている中国製のマグカップに熱湯を注ぐと割れてしまうという事案が増えている。配布元のチェーン店等は数十万個単位でマグカップを回収せざるを得ない。このようなリスクを回避するため、消費者が岐阜の磁器に回帰することを祈りたい。

愛知については、言葉は悪いが、自分で自分の首を絞めてしまった地域という印象がある。産地の間屋が瀬戸で品物を作るよりも中国で作らせたほうが儲かると気づき、熟練の技術者・窯業機械・窯炉等を中国へ送り込み、その結果、産地が空洞化した。別の見方をすれば産業を陶磁器から他の業種に転換した地域といえよう。

三重は、量販店等が販売した中国製の土鍋の釉から鉛が検出された 2007 年の騒動以降、出荷額等が V 字回復

した。2012 年の調査時において、事業所あたりの出荷額と利益、従業者あたりの現金給与と出荷額が、最も高い地域となっている。しかし土鍋等の耐熱陶器の主原料は輸入品のペタライトなので、円安による影響が懸念される。

佐賀は事業所あたりの出荷額が少ないが、分業制が進んでいることが一因かもしれない。付加価値額は岐阜、愛知に次ぐ第三位であり、有田・伊万里のブランド力に強みがあるはずである。

波佐見焼の長崎は滋賀同様に産地が中小規模であるためか従業者数の減少率等が比較的小さい。しかし中京地方や滋賀と比べると、従業者あたりの現金給与が低い。

小規模な産地ではあるが、壺屋焼の沖縄の出荷額・現金給与・従業者あたりの利益が伸びている点には注目したい。土産物という特殊性はあるものの、沖縄県工業技術センターによる手厚い支援と職人の努力が感じられる。

今後、滋賀県の窯業、信楽の陶器をどうすればよいのだろうか。正直なところ、グラフをにらんでもなかなか答えが出ない。普通に考えられることは、中国等の新興国とは競争しないこと、新興国にコピーされるような品物を作らないことであろう。磁器と比べた場合、陶器には日本的な美意識が深く宿っている。その点を信楽は大事にすべきであろう。また、良いものを作ることは大切であるが、品質においても、意匠においても、安くて悪いものを作らないことがさらに重要であろう。少子高齢化が進む時代には、多少は高くても、飽きの来ない品物と長く寄り添う生活が求められるはずである。

さて、本章においては「減少」という言葉を多く用いてきた。しかし出荷額等が激減している地域においても、陶磁器産地はそれぞれの特色を残しながら存続している。もしかすると、わが国の陶磁器産地は適正規模に戻りつつあるのではなかろうか、という意識も頭をよぎる。冒頭の、「信楽は他産地に比べればましなほうだ」という声については、グラフをご覧になって、みなさんで考えていただきたい。

第10章

都市と自然

都市のあいだを繋ぐ社会デザイン

Urbanism and Nature: Social Designing for Linking among Cities

岡野 浩 (Hiroshi Okano)

1. 序

「はじめに」で述べたように、都市研究プラザの第4ユニットを「国際プロモーション」から「国際社会デザイン」に変更した。

ここでいう「社会デザイン」とは、都市と地域の文化を発展させ、生態系、社会、人々との調和を目指す都市・地域の立案・実施・評価（＝デザインすること：Designing）を意味し、それを関係主義的（調和的）な観点から創造的・連携的観点からこれを担う人材を育成することに主眼を置く。

以下では、本レポートシリーズ（『都市の創造性』の『空堀』（2012年）・『八尾』（2013年）・『交野』（2014年）で好評した拙稿のエッセンスを絞り込むとともに、本年（2014年）にプラザ主催で開催した大阪市立大学国際シンポジウムの概要を含めて検討し、理論のブラッシュアップを図ることとしたい。

2. 文化編集による都市創造性プラットフォーム

(1) 文化の重層性とアーキタイプ（原型・かくれた形）

以上のサーベイを基にして、都市の創造性⁴を増進させるためのものが文化編集である。加藤ほか(2004)において、日本文化のあらゆる領域に成立した歴史発展の型として、新しいものが受容される場合、新旧の交替となっていくよりは、古いものに新しいものが加え

られるという発展の型が原則をなしているとする。そして、日本人の世界観の歴史的な変遷は、多くの外来思想の浸透によってよりも、むしろ、具体的な感情生活の深層に働くところの土着の世界観の執拗な持続と、そのために繰り返された外来の大系の『日本化』によって特徴づけられるとする。

すなわち、土砂が堆積することにより地層が形成されるように、様々な異なる文化が堆積し、積み重なっていく「重層的な文化の地層」が出来上がってくるとしながらも、深層に働く世界観は「執拗低音」のように持続してきたのであるという。これを「かくれた形」として取り上げる丸山(2004)によれば、歴史が歴史形成に参加する人格の決定の積み重ねによって創り出されるものではなく、非人格的な、大きな時間の流れの「いきおい」として、「おのずからなる」ものと考えられる歴史観を問題にしている。すなわち、無窮の連続性、血脈の系譜的連続における無窮性が、日本人の歴史意識の「古層」として、永遠者の位置をしめてきたという⁵。「ことあげされないモノ」、「隠されているモノ」などを掘り起す必要があるといえよう⁶。

⁴ 創造都市については、佐々木(1997)、Laundry(2000)、Florida(2002)などを嚆矢とするが、創造性そのものについてはそれまでも重要なテーマであった。たとえばde Bono(1970)、西堀(1990)などがある。さらに、都市の創造性についての最近の論考としてはCohendet, *et al.*(2010)、Okano and Samson(2010)、Heraud (2011)、Stolarick *et al.* (2010)などがある。

⁵ 丸山氏が「原型」という用語を諦め、地質学的比喩としての「古層」、音楽的比喩としての「執拗低音」を使ったかについては丸山(2004)を参照(144頁)。「かりにこの比喩を用いて日本思想史を見ると、主旋律は圧倒的に大陸から来た、また明治以後はヨーロッパから来た外来思想です。けれどもそれがそのままひびかないで、低音部に執拗に繰り返される一定の音型によってモディファイされ、それとまざり合って響く。そしてその低音音型はオスティナートといわれるように執拗に繰り返し登場する。ゲネラル・バスのようにただ持続して低声部の和音をひいているのではない。ある場合には国学的場合のように表面に隆起してメロディとしてはっきり聞き取れ、ある場合には異質の主旋律に押されて輪郭が定かではないほど『底』にもぐってしまう。

⁶ 日本の経営システム、ひいては日本企業の行動様式の四つの特質を「動詞化」によって検討すれば、日本的経営システ

本章では、地層を断面から切ったり、はがしたり、パイプを打ち込んだりしながら、地層の状況を見つ、地層の関連性・関係性を掘り起こす必要があると考えたい。ここには個人・個別レベルでの重層性も含まれるが、組織間や企業間、さらには社会レベルでのそれを含むものと考えたい。内包される多様性や多義性を含んだ概念として重層性を中心に捉えたいのである(岡野 2004)。さらに、様々な断層面⁷の時間と空間を超えた関連性を読み解くことが必要であろう。断層面の重なり具合に着目し、それらの断層面がどのような複合的な意味内容を持っているか、さらには、その意味内容がいかなるプロセスで単一の意味内容に収斂させられてしまうか、という問題点が提示される(岡野 2006a, 2008)。

さらに、日本的機能別管理、現場・現物主義、ボランティア性の強調、源流管理という日本的経営システムの特質についても、これらの特質を相互に関連させることによって、テクノロジーとしての制度を構成するプロセスの記述が必要となるのであって、このプロセスの変化・変容の記述が新たな「文化史」となる(岡野 2002, 2003)。

フーコー(1969)は、言説的実践の断層を切り離し、実践が生成され変形される法則の定式化を行ったうえで、様々な知の体系の間の不連続面を「出土」させ、これまで見えなかったものを見えるように変換する(可視性の創造)手法を「考古学」とよぶ。さらに、ある特定の主張・概念・真理がいかなるものであるかを分析し、連続的な「事実」の連鎖としての系譜において本質や根源的統一性などは存在しない、とする彼独自の「系譜学」を提唱した(岡野 1995)。これはある意味において、重層的な空間を設定し、その時系列での非連続な部分に焦点を当て、なぜそれがそこに関係性として存在しているのかを様々な「言説」(実践よりも)を通じて明らかにするところにフーコーの真骨頂があった。『ある「空間がどのようにして「歴史」の一部をなしていたかを理解することが重要』というの

はそのように理解すべきであろう。問題は、言説に焦点を当てることの是非である。本章では、「言説」を詮索しつつも、「実践」(レイブとウェンガーのいう)を遡上に乗せることとしたい。

(2) 文化編集の射程：編集行為と動詞化

様々な重層性を見ながら、各層の断層面の重なり具合に注目し、それを解体したり、別の層とそこから離れた別の層とを接合したりするようなことをここでは「文化編集」と呼ぶ。ANTでの「翻訳」の箇所を検討したように、ある「翻訳」が失敗したときにはさらなる「翻訳」のため、既に安定化されたブラックボックスを開き、アクターの立ち現われ方が変幻自在に変容するプロセスを表現する概念として、さらに、丸山氏の「非人格的な、大きな時間の流れの「いきおい」として、「おのずからなる」ものと考えられる歴史観」に関わるものとして、「翻訳」を捉えたいのである。

岡野(2009a,b)では、製品の機能とコストとの関数として価値をとらえ、製品の改善を行っていくための手法であるVE (value engineering)を例にあげ、顧客が望む製品やサービスの「機能」を、静的な「名詞」としてとらえるのではなく、目的語と動詞とに分解して動的に捉え直すことによって、その静的な名詞が動きのある「改善行動」を示す「行動」(action)に変換させることができるとした。それらの行動をクロスファンクショナルな活動に変換させることにより、分業体制の高度化が図られる可能性があるといえよう。戦略から戦略的行動へのシフトがこれである。

これにより、VEの本質は、製品やサービスの機能を目的語と動詞に分けることによって、モノをコトに変換することを通じ、設計者ほかの開発担当者の過去の経験で潜在意識のなかに埋め込まれていたものを引き出し、そこにはいない、不可視の担当者や潜在顧客などとのコミュニケーションを促進させることにあることが分かる。

原価管理の事例でいえば、①安価なものへの変更(かえる)、②寿命を延ばす(のばす)、③標準・基準の見直し(かえる)、④再利用(なおす)、⑤作業改善(とめる、かいぜんする)、⑥歩留り向上、⑦不良低減(さげる)、⑧設備投資・改造(とりかえる)、⑨省エネ(や

ムやその底流にある日本的行動様式の端緒的な在り様、すなわちアーキタイプが見て取れるであろう。

⁷ これについてはフーコーの歴史認識との親近性がある。詳しくは岡野(1995)を参照。

める・なおす・とめる・さげる・ひろう・かえる)、横への展開(ヨコテン)、内製化、ムリ・ムラ・ムダの解消、などがある。VE という価値とは企業構成員に関連したものであり、とりわけカスタマーやユーザーを正面に据えたものが多い。

本章では、ここにも異質のものを共存させた、日本における重層的な文化的特質を表すものとしたのである。また、コトがモノに埋め込まれ、動きを触発するものとして「想い」を捉えたい。

あわせ・かさね・きそい・そろえ：文化編集の典型

日本の「方法」に焦点を当て、あらゆる行為を「編集行為」に接近するものとして松岡(2006)がある。「日本の方法ではなく、日本という方法」という視点から、松岡は、日本文化形成の方法(編集法)に焦点を当て、二項対立でなく二項同体(述語的包摂ともいう)として考えること、および言挙げされていない本質部分を暴き出そうとした。すなわち、日本という方法の特徴は、主語的ではなく述語的に繋げて行ったことであり、文化を抽出する方法として、「おもかげ・うつろい」(記憶し、投影する)あるいは「あわせ・かさね・きそい・そろえ」(並立させ、重ねて、競い合わせて、揃える)という独特の手法が強く反映されていると主張する。さらに、おもかげ(イマジネーション)・うつろい(移っていく、変化していく)、空・虚・洞の文化、想い・記憶の集積物として祈り⁸など、日本の編集との関わりから特質を示すのである⁹。

茅原(1999)は、新古今和歌集の選者である藤原家隆¹⁰が和歌の中に使った「心の果」や「しのぶの奥」という心奥表現¹¹に着目し、この表現の発生や流布、その特質を調査するとともに、当時の歌壇である「六百番歌合」でこうした表現が用いられた時代背景や、いか

なる現象が生じていたかについて考察する。その過程のなかで、当時(建久4年ごろ、いわゆる新古今の時代)、観念的な空間認識を伴った「心の底」という語が流行し、「心の果」や「心の奥」、「しのぶの奥」などの広がりといかなる関係にあったのかを追求した。その背景には西行の入寂したことにあるとし、西行和歌の本質が仏教的な実相観に支えられた自己と自然との希求にあり、その根底に「観想」の態度が見られることを指摘する。さらに、西行の和歌で象徴的に出てくる「心の月」と「心の空」は奥行きを示す「果」・「奥」・「底」・「末」・「道」などの語を伴い、心の内部を観ずるという密教的な月輪観を表象したものであるとした。

ずらし

性質の異なる二つ(以上)のものを重合させる「あわせ」や「かさね」とはまったく異なる文化編集の例として「ずらし」という手法がある。すなわち、視点や立ち位置、時代認識や時点を前後にずらすことによって、これまでとは異なるスペース(実体的・バーチャルの双方)を創り出す手法である。

Okano(2008)では、「あわせ・かさね・きそい・そろえ」という動詞に加えて、この「ずらし」によって日本の管理会計の歴史的特質を解釈しようと試みた。つまり製品開発段階におけるコストマネジメントの技法である原価企画をとりあげ、生産段階では原単位管理を中心とした実体管理や物量次元(課業レベル)を行い、原価管理の主軸としては生産段階から設計段階に時期を「ずらし」ながら、新モデルと旧モデルとの仕様の原単位の差異のみを金額換算する差額原価法を用いて成果をあげた。

佐々木(2010)は、美学の領域から「ずらし」の想像力について和歌を取り上げながら考察する。「おもかげ」「なごり」「なつかしき」などは日本人にとって「詩」を感じる言葉であり、その多くは文化的な環境のなかで生まれ、個々の文化に固有の感性が生まれるとする。その上で、日本的感性の特性である「ずらし」と「触覚性」を明らかにした。

さらに、山西(2008)は、多文化社会コーディネーターの形成に関連させ、異なったものを「ずらし」ながら繋げていく能力の重要性を掲げている。行政・企

⁸ 藤原(2008)は、重ねは日本文化の「基本作法」とであると主張する。

⁹ また、この点は、主語を省略する日本語の特性にも関連するであろう。「てりむくり」は合わせや重ねの象徴である。唐破風といいながらも、日本独自の様式である。アワセやカサネは習合ではなく、混濁であることに留意すべきであろう。ズラシのほうがその特質を端的に表している。

¹⁰ 彼は四天王寺周辺に「夕陽丘」の語源ともなった「夕陽庵」(せきょうあん)を建てた。

¹¹ 心の内奥を、空間的な奥行や厚みとして表現しようとするものを示す。

業。学校・市民団体などの組織、教育・福祉、医療などの領域などが従来持っていた枠を変革するキーワードとして「ずらし」を重視する。「ずらし」とは読み替えてであるとともに、関連させたものとして想いや偲びがそこに存在するといえる。

清水(2009)は、京都の空間意匠として、分けて繋ぐ、見立てる、巡る、奥へ、くずす・ずらす、組む、間をとる、透ける、光と闇、水を生かす、生けどる、墨絵の世界、といった動詞を中心としたコンセプトに分けた。とりわけ、「ずらし」によって新たなイメージが掻き立てられることを指摘し、建物単体ではなく、木々の緑と合わさった周辺環境の中でその建物を見ると、単体では作りえない空間づくりの巧みさ美を感じるとしている。建物はシンメトリーではないが、別の要素でバランスを取りながら大きな緊張感を出しているとする¹²。

3-2-3 「差し引き」と「リバースモード」

「差し引き」(差し引く)とは、龍安寺の石庭など禅宗の庭園の作法に端的にみられるように、重要なもの(石庭の場合は水)を差し引くことによって、逆にそれを想起させる手法である。すなわち、浮かび上がらせる一つの技法として、極端に沈ませるわけであり、水を徹底的に排除することによって、逆に水を浮かび上がらせる効果がもたらされる。この「差し引き」は

¹² また、自動車に竹による日本の伝統を埋め込み、職人の手作業を埋め込んだ事例としてLexusのCT200hがある。日本を象徴する素材であり、工芸品の材料とされることが多い「竹」がパネルに採用された。3年で成長し伐採でき、環境に優しい素材である竹はハイブリッドカーにふさわしい素材である。縦に裂き、重ねることで水平な直線模様を浮かび上がらせるとともに、塗装を施さずに「いぶす」ことで自然の風合いを表現しようとした。

さらに、漆器の表面のホコリを除去し、滑らかで艶を出すための伝統技法である「水研ぎ」という手法を車体の塗装面に用いた。漆を塗り、水研ぎを施し、その上に漆を塗る工程を繰り返すことで、漆器が日常品としての器から伝統工芸品に昇華される。また、塗装面を6層にして、噴射口の強い遠心力によって塗料を微粒子化し、きめ細かく塗ることで、色むらを最小限に抑えた。ここでチーフデザイナーが重視したのは、「正統派で本質的価値をベースにした、新しい価値観」を顧客に感じてもらうことであるが、これは日本の文化編集技法である「合わせ」や「重ね」を用いながらも、「ずらし」が埋め込まれているといえる。また、周囲の自然や素材を尊重しながら、そこに調和する美を獲得するための試みともいえ、背景の山や木を使いながら、庭園そのものには石や砂を用い、自然美を引き立たせる文化操作手法を用いた、「枯山水方式」と共通したものといえよう。

欧米で理解を得ることは難しい面もあるものの、この理解を促すことによってブレークスルーが起り、日本文化のさらなる理解が進むことは間違いない。

近年、個人別成果主義への移行によって、部門別・費目別(場所別)計算にシフトしてきたが、元来、製品開発プロジェクト別(モノ別)と費目別の計算が主流であり、しかも、業績評価的なファクターを「差し引く」ことによって、機能別管理の体制を維持してきた。

すなわち、目標原価を個人別に分解することはなく、いわば責任会計の部分を差し引くことによって、人事考課と管理会計(業績評価会計)との一定の距離を保ってきたといえる。責任の所在は重要であるものの、会計の不可視性を考慮するため、責任会計を徹底させることはしなかったのである(岡野 2009a)。重要なものほど「差し引く」という文化操作の手法が用いられている。しかし、成果主義の台頭によって、クロスファンクショナルな管理体制よりも、部門別・個人別の計算空間にウェイトが掛かってくるようになってきたといえる。

また、「リバースモード」といういい方も重要であろう。テープレコーダーの逆回転を思い浮かべれば理解できる。「逆説」の連続性を続けることによって、強烈な順説を生来させるということである。原価企画は欧米では、「リバース・カリキュレーション」(逆計算)といわれているが、市場で顧客から評価された価格が製品開発段階での目標価格の計算するための出発点であることを想起すべきである(岡野 2006a,b)。

(3) シンクレティズム：習合と補完

シンクレティズムとは、異なる文化の相互接触により多様な要素が混淆・重層化した現象を指し、日本の神仏習合など、元来異質な神格や教義が混在・融合して一つの宗教体系をなしている場合や、同一社会に複数の宗教体系が併存し人々が状況に応じて関与する場合などがある。

シンクレティズムは折衷主義ともされてきたが、混合という意味の「折衷」ではない。二つのものが外見上は合体していると見えたとしても、両者は区別されながら、保持・保存されること、区別されながらも併

存しているのである。そのシンボルが「唐破風」の屋根であり、神社や寺院に共通して見られながらも、それをくぐって中に入れば、まったく異なった世界が広がっている。文字通り「唐」を「破る」ものであり、神仏とも共通している意味はいかなるものであろうか。

山折(1983)は、近代社会で主流になってきた「われ」という意識的自我は究極的な人間の根拠といえるかという問いを発する。その上で、西田幾多郎による「自己とか自我、主体性を否定し、そうしたものを成立させている根元的な場所¹³の優位性を主張する「絶対無」の視点を援用する。そして、自我を支える母胎としての共同体や無意識の領域、ヒトの生命を大きく押しつむ自然環境というものから示される「場所」の復権を示す。さらに、この「無の場所」という考え方がわが国の伝統的な神々の在り方、すなわち、自己の存在のあかしを主張せず、森や山のような自然のふところ深く、幽暗の「場所」にひたすら鎮まりかえるという固有の伝承を残してくれていると主張する。

これに対して、藤原(2008)は、日本文化の基本作法として「かさね」をあげ、神仏習合が神道と仏教とが同じ空間で棲み分けてきたこと、すなわち、一方が他方を排斥したり圧殺したりすることなく、重なりながらそれぞれ分をわきまえ領分を守り、親しく交わるのが有利とみれば「溶け合いなじみ合っ」てきたと述べる。そのうえで、「くずし」や「やつし」、「もじり」や「うがち」、「あそび」や「見立て」などの発想や作法を取り上げ、あくまで神仏習合の「習合」は混淆ではなく、交接し混血の神を生むことはなかったと主張する。

明治維新以降、政府による神仏分離や国家神道の成立などの史実はあるものの、庶民レベルにおける神と仏との関わり方、すなわち、日常生活に根差した習合と分離の在りようを見れば、藤原説の正しさを頷くことができる。

とりわけ神仏の補完関係を主張するのは末木(2006)である。すなわち、日々の生活のなかで、仏教だけでは解決のつかない問題があり、実質的に神道がその役割を果たしてきたことを受け止めながら、神仏関係を

考える必要性を説く。

また、これまで否定的な意味合いで使われることので多かったシンクレティズムを、ここでは積極的な意味合いで取り上げることを目指している(Stewart and Shaw1994)。井上(2011)も指摘するように、シンクレティズム(やハイブリディティ)という言葉によって「文化」や「宗教」が隠喩的に語られると、人々の日常の営みが見えなくなる可能性が高くなる。

鎌田(2009)は、モノとは物質性としての「物」から人間性としての「者」を経て、霊性としての霊(もの)にまで至る多次元的なグラデーションを有するものであり、モノを知り、モノを使い、モノを食ひ、モノを語る人間の営みの総体を探求する学問を「モノ学」と称している¹⁴。

(4) 文化編集をベースとした都市創造性

「制度」と人々の活動との「双方向性」の歴史(連続性と非連続性)を記述するためには、単に経済活動における「事実」の記録・報告のための中立的な装置として「制度」を捉えるのではなく、今日われわれが生活している世界や社会的現実の類型、企業や個人に開かれた選択肢を見出す方法、多様な活動やプロセスを管理し組織化する方法、他人や自分自身を統治する方法などに影響を及ぼす一連の「実践」¹⁵として理解す

¹⁴ これに関連して、岡野(1995)では、ヨハネ福音書の冒頭にある「はじめにロゴスありき」のロゴスを「言葉と行いの未分離の状態」であることを指摘した。はじめにコトありきであり、ロゴスは言葉と行いの結びついたモノ・コトの集合体であると理解したい。

¹⁵ 実務についてド・セルトーは次のように述べる。すなわち、「こうした『モノのやり方』は、幾千もの実践をつくりなしており、そうした実践をとおして使用者たちは社会文化的な技術によって組織されている空間をふたたびわがものにするのである。それらが提起する問題は、フーコーがあつた問題と似てもいるし、またその逆である。似ているというのは、数々のテクノクラシーの構造の内部に宿って繁殖し、日常性の『細部』にかかわる多数の『戦術』を駆使してその構造の働きかたをそらしてしまうような、なかば微生物にも似たもろもろの操作を明るみに出すことが問題だからである。また、逆だというのは、秩序の暴力がいかにして規律化のテクノロジーに変化していくかをあきらかにするのはもはや問題ではなく、さまざまな集団や個人が、これからも『監視』の網の目のなかにとらわれ続けながら、そこで発揮する創造性、そここに散らばり、戦術的で、ブリコラージュにたけたその創造性がいったいいかなる隠密形態をとっているのか、それを掘り起こすことが問題だからだ。消費者たちが発揮するこうした策略と手続きは、ついには反規律の網の目を形成

¹³ 場所とは、われわれヒトの意識や判断が成立する根元的な場所のことを示す。

べきである(岡野 2008,2009a,b)¹⁶。

「実践の歴史」を叙述するためには、社会史や文化史の様々なアプローチからの知見を受容しなければならないこと、とりわけ、「文化」は個人や集団が創り出し、また享受するものであり、創り手、文化財、およびそれを享受するものの三者の相互関係に配慮しつつ文化の発展を追跡するのであるが、それが生み出された社会のありかたと切り離して論ずることはできない(阿部・西垣 2002)。ここにおいて、「創り出す」アクターと「享受する」アクターとのコミュニケーションが緊要点となる。文化編集はこの局面に作用するのであり、「翻訳」によって従来含められることのなかったアクターが含められ、アクター間の役割が変わるのであり、「翻訳」の中身が文化編集であるといえる。

さらに、経営手法は計算「実践」の制度化された「構築物」として理解され、経済的現実を映し出す「鏡」(技法)としてではなく、現実を構築する「テクノロジー」であると認識しながら、各自が持っている知識、場の認識、および社会が「当然のこととしている」認識によって制度が「社会的に構成される」とみなされるが、どのように構成されるかは状況依存的であるといえる。こうしたプロセスの歴史的記述についても、上述した特質を相互に関連させることによって、主体的なテクノロジーを構成するプロセスの記述が必要となるのであって、このプロセスの記述そのものが「新たな歴史」となる(岡野 2002, 2003)。¹⁷

ここで、ワイク(1979)によるイナクトメント(保持された過去の経験)、さらには加護野(1988)による「組織の慣性」の議論が深く関係するといえる。すなわち、環境の変化に対応して変化すべき組織行動が変化することなく、旧来の行動パターンが継続されてしまう現象であるが、ワイクにいわしめれば「適応が適応可能性を排

除する」ということであろう。「適応が適応可能性を排除する理由としては、最近有効であったやり方をヒトが記憶しているからである。記憶はイノベーションを殺ぐ」(Weick 1979)。

これに対して、加護野(1988)は、ワイクと同様、組織の認識(認知)レベルに着目し、「見る、見分ける、感じる、分かる、信じる、考える、解く、選ぶ、学ぶなど」(p.60)の動詞が「概念を知識の利用と獲得にかかわる心的な活動である」としている。その上で、「日常の理論」を通じて情報の意味を読み取る主観的認識が存在することを強調する。

新制度主義における同型化プロセス、さらにはデカップリングの状況が起こらないようにさせることが重要であろう。同型化で一見すると同じような形態で体裁が保たれていることで安心するようなことが頻繁に起こる。このことによって問題の発見が遅れ、明示的になったときは手遅れということが起こる。こうした逆機能の長期的な潜伏を止めることが重要であって、実践コミュニティはこれを未然に防ぐものになりうるのである¹⁸。

3. 創造性を高めるための動詞

(1) 「包摂する」: 社会的持続性と包摂力

ここでは、創造都市・文化創造・社会的包摂を連結する概念として、ポレス(M.Polese)とストレン(R.Stren)による「社会的持続性」を取り上げたい。

ポレスとストレンによる *Social Sustainability of Cities*(2000)では、ジェイコブズ(J.Jacobs)やフロリダとは異なり、都市化による「ダイナミクス」を記述している¹⁹。

都市はパブリックセクターの後退や労働市場の再構築によって社会的持続性への脅威を経験するが、移民の増加によってもたらされる多様性と通じ、新たな「機

していく。それこそ本書の主題である」(ド・セルトー 1987, p.17-18)。

¹⁶ 実務史と理論史との相互関係については岡野(1995)を参照。

¹⁷ 制度的特質と変化: 適応・変態・進化・革新の異同関係については、Meyer, Brooks and Goes (1990)に詳しい。彼らは、連続と非連続、そして組織と組織フィールド(組織・人が置かれている関係のネットワーク)の4つの関係性によって、適応(組織内の連続的变化)・変態(組織内の枠組みを超越するような変化)・進化(確立済の組織内の連続的变化)・革新(創発・変容・フィールドの衰退)に分けた。

¹⁸ Sternberg (2003)は、創造性の類型として、「写し取る」、「再定義する」、「前進させる」、「さらに前進させる」、「方向を変える」、「再構築する(逆・分岐)」、「再始動する」、「統合する」という8個の動詞を提示する。

¹⁹ J.ジェイコブズは、「創造都市」の主役である職人企業というマイクロ企業のネットワーク型の集積が示す「柔軟性、効率のよさ、適応性」のすばらしさに驚嘆し、その特徴を輸入代替による自前の発展とイノベーションとインプロビゼーションに基づく経済的自己修正能力あるいは、修正自在型経済と把握している。

会」が得られると捉えるのである。

また、ポレセとストレンは、しばしば見逃されることの多かった、都市の多様な部分を「相互に結合した一つの全体」として紡ぎ、公的サービスと雇用へのアクセスのしやすさを増加させる、ローカルな「場のマネジメント」政策の役割を重視する。

より具体的には、ハウジング、食物の配給、保健、近隣計画に関する新たな試みを行いながら、社会・経済的なネットワークを有する地域社会を出現させることを目論むのである。

(2) 「バランスをはかる」

都市の創造性の源泉を追求する場合、バランスをはかること(balancing)が求められる。ブラッドフォード(Bradford,2004)は、こうしたバランスの一つの有り様を示し、カナダやイギリス、さらにはオーストラリアの都市をケースとして、それらのバランスの取り方について検討している。創造都市であるためのバランスとして、次の9点をあげる。

- ・「地域コミュニティに根差したモノやコト」と「グローバルなコスモポリタンの影響」
- ・「遺産」と「新奇性」
- ・「国際的な関心を引くような大規模なフラッグシップ的プロジェクト」と「創造的な基盤を奮い立たせる小さなプロジェクト」
- ・「公式的な高度な文化」と「非公式のストリート・シーン」
- ・「非営利のアーティスト」と「創造的な産業クラスター」
- ・「ローカルな知識」と「プロフェッショナルな専門技術」
- ・「規則に準拠した説明責任(アカウントビリティ)」と「草の根の実験」
- ・「全体的な思考」と「戦略的な行動」
- ・「近隣の再生」と「社会包摂」

「地域コミュニティのルーツ」と「グローバルなコスモポリタンの影響」はこれまでの論稿(岡野 2009c)で取り上げたものであるし、「遺産」と「新奇性」はUNESCOの世界遺産と創造都市ネットワークとの関係性を検討していることを想起させる。また、社会的持続性に密接に関連する項目として、「フラッグシップ

的プロジェクト」と「小さなプロジェクト」とのバランス、「ローカルな知識」と「専門知識」とのバランスは重要である。

問題は、こうした「バランスをはかる」をどのような手段を用いて達成し、どのような状況になれば達成したとみなされるかにある。政策的に言えば、単純にプロジェクト別の予算配分のバランスによって達成できるものではない。

一方が他方の文化基盤として優先されるべきものも存在する。また、上であげた各項目内のバランスだけでなく、各項目間のバランスも重視すべきである。たとえば、業績評価尺度(バランススコアカード)を組み込んだ人事評価制度と教育システムとの融合された人事教育制度があげられよう。このバランスを達成するための一つの重要な思考がシンクレティズムである

(岡野 2012a,b)。これは異なる文化の相互接触により多様な要素が混淆・重層化した現象を指し、日本の神仏習合など、元来異質な神格や教義が混在・融合して一つの宗教体系をなしている場合や、同一社会に複数の宗教体系が併存し、人々が状況に応じて関与する場合などがある。ただ、シンクレティズムは折衷主義ともされてきたが、混合という意味の「折衷」ではない。二つのものが外見上は合体していると見えたとしても、両者は区別されながら、保持・保存され、併存しているといえる。

(3) 「パッチングする」：俊敏性とダイナミックケイパビリティ

ダイナミックケイパビリティは、経営学の資源ベースドビュー(resource based view)という競争戦略論の流れから生まれたものである²⁰。とりわけ、主に80年代以降の日本企業の台頭を背景として、その戦略行動の理論化を行うプロセスで定式化された。

資源ベースアプローチでは、企業が保有する資源に価値(valuable)があり、稀少で(rare)、真似ができず(inimitable)、代替できない(non-substitutable)

²⁰ 経営戦略論において、ポジショニングから、資源ベース、ダイナミックケイパビリティへの重点変化については岡野(2003)およびダイナミック戦略、とりわけパッチングについてはEisenhardt and Brown(1999)およびBrown and Eisenhardt(1998)を参照。

場合、それらの資源が当該企業の持続的競争優位の源泉となるとされる (Barney, 2002)。

しかしながら、一度獲得した資源は長期間維持されるのを前提としており、変化の激しい動的環境は考慮に入っておらず、資源特有の固着性が逆に変革の足かせにもなるというパラドックスも内包されていた。

これに対して、ダイナミックケイパビリティの議論では、持続的競争優位というものは存在せず、資源の束を絶え間なく組み替えながら、新たな競争優位の獲得を頻繁に繰り返さなければならないとし、特定の資源そのものではなく、その時々で相対的に出現する「資源」を俊敏に組み替える能力がダイナミックケイパビリティであると定義される(例えば、Eisenhardt and Martin, 2000)。

また、ティース等(Teece *et al.*, 1997) は、急激な環境変化に対応するため、企業内部や外部のコンピテンシーを統合・構築・再構成する能力であるとする。すなわち、新たな資源構成を実現する企業内のプロセスが重要であると考えられるようになってきた。

こうした思考の変化は、資源の束を組み替える能力だけでなく、戦略的提携などによって他社の価値ある資源や知識を自社に取り込む能力、異質な文化を持つ提携パートナーとの相互作用によって、新たな知識を生み出すケイパビリティ (knowledge creating capability)、すなわち組織学習がその前提として位置づけられるのである (野中 1990)。

さらに、アイゼンハートとブラウン(Eisenhardt and Brown, 1999)では、ビジネスチャンスの変化や移動に合わせて、絶えず事業をマッピングし直す、戦略的プロセスである「パッチング」(patching)²¹の重要性を主張する。パッチングは変化の少ない市場よりも環境変化がめまぐるしい市場で効果的であるとし、パッチングの条件として、各事業ユニットがモジュール構造 (共通単位を持つ部品を組み合わせたもの) で、完成度の高い業績評価指標があり、一貫した給与体系が組み込まれていることをあげている。

²¹ パッチングとは、(応急的に) 手当てする、鎮める、調停する、などの意味がある。「鎮める」や「調停する」については、原始宗教や神道との関連性が浮かびあがる。これまでの組織改変との差異については Eisenhardt and Brown (1999)を参照。

8. 創造性の構成要素としての「文化」

それでは、創造性はどのようにして捉えればいいのであろうか。M.ド・セルトーは、モノが幾千もの過去の実践を生来させ、実践をとおして使用者たちは社会的文化的な技術によって組織されている空間を「我がもの」にするとし、数々のテクノクラシーの構造の内部に宿って繁殖し、日常性の「細部」にかかわる多数の「戦術」を駆使してその構造の働きを壊してしまうような、微生物にも似た操作を行っている「モノ」に焦点を当てるべきであるという(ド・セルトー 1987, p.17-18)。

さらに、さまざまな集団や個人が、これからも「監視」の網のなかに囚われ続けながらも、他方でここに散らばっており、戦術的で、ブリコラージュに長けた「創造性」が隠れた型 (隠密形態) をとっているか、この在り様を掘り起こすことが必要であるとする。こうした策略と手続きを行う主体はあくまで「消費者」であり、彼らが反規律の網の目を形成していくと主張する。この点は、M.フーコーの「考古学」的理解とはまったく逆の発想であることに留意しなければならない。

次に、創造性を促進させ持続させるための要素として、定型性、インプロビゼーション (即興性)、リズムを挙げ、八尾の道路や河内音頭などを事例としてアプローチしてみたい。

(1) 定型性と自由度のバランス

これは、型を歴史のなかから創り出しながら、個人および社会の自由度を獲得することを意味する。自然からヒトから、過去の文化的なエッセンスを消化し、過去の様々な遺産や思考法を借りながら、編集しながらこれを定型化することによって、一方では自由度を獲得する方法がこれである。

まず、「八尾の軸」といえるようないくつかの軸がある。そのなかで最も重要なものの一つが旧大和川の流路による「軸」である (図表4、実線の矢印)。

昭和 38 年 (1963) に開通した光町久宝寺線 (表町線) は、やはり「八尾の軸」に直角になるように北東から南西に向けて通されているが、この角度は他の都

市計画道路とともにほぼ同じ角度である（図表5）。

そのすぐ北東部には旧大和川の付け替えによる新田が開発されたことに影響され、北西－南東の軸に沿って街並みが形成された。その結果、開通した道の両脇にある歴史的な道路との交差部分は直角ではなく、意図したかどうかは別として結果的に「放射状」になっている。慣れるまでは分かりにくい、ひとたび八尾の軸あるいはアーキタイプス（原型）の一端を理解すれば、行きたいところに最短距離で行くことができる道になっている。この特徴を伸ばすことによって、さらに利便性の高いエリアを形成し、他の地域との連携を高めることができる可能性がある。この特徴がさらに伸ばされることを期待したい²²。

これに関連して、会津若松市・都市計画マスタープラン（2013年3月）における「4. 分野別構想：まちのつくり方」（他都市との連携を図る「放射環状ネットワーク」）は注目できる。とりわけ、災害に強い街を作るためにも、会津若松市の「外部に向かって開かれた」都市を志向している点に注目すべきである。いうまでもないが、これは河内の人々が一貫して目指してきたものである（図表6）。

表町線は、昭和21年に内務省の認可が下り、工事が進行したが、本町1丁目交差点から近鉄八尾駅の間の舗装予定地点に神木の楠が3本あった。これを伐採して工事を進めるべきか慎重に検討されたが、八尾市によるお祓いがなされ、昭和38年（1963）1月19日に開通式を迎えた²³。ここにおいて、いのちへの共感が見取れる（図表7）。

八尾市役所の裏側（北）にある、やはり旧大和川の流路と同じ角度で通されている「旧道」も維持されている。これは可能な限り直線距離で目的地へ行くことができるという利便性、および、歩いてみようと思わせる「仕掛け」を重視したものとなっており、いまは水路になっている「新橋」（志んばし）という歴史を感じさせる小さな欄干などにも重要な文化遺産であるといえよう。自然の川であった昔の姿を臉に浮かべる

²²<http://www.city.aizuwakamatsu.fukushima.jp/docs/2013042300012/> 昭和40年から実施され、現時点では、道路計画のうちで61%程度が達成されているとの回答があった。

²³ 表町線の延長工事の着工については八尾市（1962）、開通式については八尾市（1963）に詳しい。

ことができる（図表8）。

また、八尾市立幼稚園の横に最近設置された、下水の高度処理水を利用した水路も、八尾商工会議所の西側を南に走る水路とともに、重要な意味を持つものである（図表9）。

旧大和川の軸とその対極の軸、流路を尊重した新田開発の結果、こうしたことが可能となったのであり、過去のモノを生かしながら、活かすか、付け替えても「変わらない」ものを保存するのである。川と水路、そして道路との関係性は重要であろう。その関係性において「見えないアクター」を見出す努力が求められるのである²⁴。

八尾枚方線、安中植松線、萱振曙川線（南部分）、中央環状線や外環状線なども、とりわけ旧大和川の流路を跨ぐ部分は、まさにこの角度に道が建設されている。上述した「八尾の軸」の形成に旧大和川の流路が現在においても大きな影響を及ぼしていることがわかる²⁵。

また、生活の中での「利便性」や「心地よさ」が生まれている。こうした「八尾の軸」を形作っている長い歴史の積み重ねが都市の創造性にとって重要である。もちろん、今の生活にも影響を与えているものも多いが、見えなくなっているモノやコトが多く、気づくのは難しい。埋め込まれた創造性を見抜く目をいかに養うかが課題である。

（2）都市の即興性：河内音頭とジャズ

第二のファクターとしてあげられるのが即興性である。即興（improvisation）とは「構図（作曲）と実行（演奏）

²⁴ 絶滅危惧種の淡水魚である日本バラタナゴの市民および高校・大学レベルでの保存・研究活動もこの文脈で考えることができる。いうまでもなく、日本バラタナゴなどの絶滅危惧種が重要なアクターとして位置づけることができる。

都市の水資源および大阪平野の地下水や水質については益田（2011）に詳しい。

²⁵ この角度の理由については、風水および陰陽道の影響も見逃せない。鬼が出入りするとされる北東-南西の「鬼門」（および裏鬼門）を避けるため、「南天」（なんてん）を植えることによって「難点」（なんてん）を避けることも行われてきたが、道そのものを鬼門の方向に据えることによって、各家の鬼門を逃がす（ズラす）ことになることも重要であろう。これも文化編集の一つであるといえよう。

詳しくは宮本（2009, 131頁）を参照。

また、古代の河内と大和との接点については近江（2013）を参照。

の行為が不可分であり、構図（作曲）/実行（演奏）のそれぞれが過去のそれらとは異なること」（Bastien and Hostager,1992）、「自発的な方法で行為を導く直感」（Crossan and Sorrenti,1996）などと説明され、アドリブと同義とされる²⁶。

これとの関連で、八尾の創造性の根源を生かした総合的なイベント（「コト」）である河内音頭が注目できる。河内音頭は、700年の歴史を持つとされ、常光寺での「流し節正調河内音頭」（本書第Ⅱ部に所収）などの宗教的な意味合いをもつもののほかに、農作業の際に歌われる「恩智音頭」、「ジャイナ音頭」、「植松ヤンレー節」、そして現代版の河内音頭など、様々なバリエーションがある。そのスタイルとメロディは北河内の交野節のほか、滋賀の信楽の「やっちくれ」あるいは「信楽節」も重要である（佐々木 1997）。

河内音頭は滋賀県の江州音頭から生まれたといわれる。近江商人の藤野四郎兵衛良久は今でいうところのプロデューサー的役割を担ったとされるが、その足跡は大いに注目できる²⁷。近江商人の文化活動は、伊勢商人と同様、地域連携の「アーキタイプ」（原型）であるとも考えられる。行商を自らのビジネスの発祥とし、「三方よし」の中でも商売の基本である顧客との信頼関係を築きあげるために「現地よし」の精神を浸透させることが喫緊の課題であった。

²⁶ 即興演奏は「演奏の過程において作品が創作されること、あるいは演奏過程において作品に最終的な形が与えられること」と定義される。

²⁷ 行基が建立した滋賀県豊郷町の千樹寺は天明年間（1781～1789年）に大火に遭い、消失する。北前船で活躍した近江商人又十の2代目 藤野四郎兵衛良久が、亡父の遺志を継ぎ、海上の安全や漁族の慰霊祈願も込めて浄財を投じ、千樹寺の再建に取り組んだ。その遷仏供養の日を七月十七日（旧暦）に迎えるにあたり、隣町の八日市に祭文語り・桜川雛山の弟子、「歌寅」こと西沢寅吉（後の初代桜川大龍）を私宅に招いて経文祭文を採りいれた一般民衆向けの音頭を作らせたという。当日、この音頭に節をつけて歌わせ、更には光彩を添えるために「絵日傘」や「扇」を与えて踊らせたところ、集まった人々は、「踊らにゃ損」と音頭にのって踊り明かしたという。評判が評判を呼び、美濃や伊勢にも広まり、「江州音頭」という呼び名が定着するようになったのである。本来の祭文の意義も徐々に豊作祈願へと変わり、各地で盆の恒例行事となるに従い、「恋物語」から「軍記」、「出世もの」、「お国自慢」と、演題もみるみる増えて行く。娯楽に乏しかった当時の人々にとって、この上ない「楽しみ」でもあり、また厳しい時代を生き抜く「力の源」でもあった。詳しくは、滋賀県・豊郷町の豊会館のHPを参照。

さらに、若い従業員と年配の経営陣との関係性を高めつつ、商人と顧客との商談と会話の即興性、そして年中行事を共に参加するなかで、各地域での信頼を獲得することが最重要課題であったわけで、文化の担い手の役割はその最も高度なモノであったといえよう。

前述した定型性との関わりでは、河内音頭は、冒頭のみ非常に形式的であり、年齢に配慮しながら、自分には「見かけどおりの若輩」で「悪声」であるという一方で、自由度を獲得するであり、その場に応じてアドリブを利かすことが許されるとも考えられよう。

また、歌に使われるテーマは地域によって異なり、歌の構造は定めないことも多い。河内音頭は伝統的な民衆音楽の定型的なものであるとともに、即興性と無制限性を兼ね備えた文化遺産であるといえる²⁸。

たとえば、「新聞^{しんもん}詠み」を復興した河内家菊水丸（2001）は、その時々²⁹の出来事（グリコ森永事件、国際食糧問題、北朝鮮やイラク訪問など）、歴史人物、言い伝え、ボブ・マーリーやジョン・レノンなどの音楽家の生涯を題材とした。リクルート事件を糾弾した菊水丸による河内音頭はNBCやNYタイムスなど欧米メディアでも大きく取り上げられた（同上、89頁）。

また、多くの音頭取りにより、エレキギター²⁹など1960年代において社会的に問題視されていた楽器を取り入れられるとともに、太鼓など伝統的な和楽器と掛け合わせたりすることは「文化編集」の視角からも興味深いといえる。

すなわち、伝統をベースにしながらも、現在性をアピールし、「即興性」を交えながらダンスと共に物語を語るというやり方は、伝統的な社会への抵抗や社会批

²⁸ 河内音頭は他の地域でも人気を増しており、東京墨田区錦糸町（1982～現在）、姫路、宝塚、大阪府池田市、四国などその他の町の盆踊りで歌われるだけでなく、町おこしとしても重要な存在となっている。この墨田区・錦糸町の河内音頭については朝倉喬司氏の貢献が大きい。詳しくは朝倉（1978）を参照されたい。

²⁹ 1965年10月、足利市教育委員会は「エレキギター禁止令」を出し、エレキギターなどの購入、バンド結成、演奏会への参加を禁止、テレビのエレキ番組は見えないよう指導するということが同中学校の校長会で申し合わされた。高校生も自粛が求められ、校外での演奏は休日でも学校の許可が必要になった。その後、エレキは社会的な認知を受けることになるが、バンド活動をする高校生たちが置かれた立場は現在も変わっていないという（毎日新聞、2013年6月24日、地方版）。

評（クリティーク）をようでもあった。

「即興性」の分野はジャズ音楽を引き合いに出されることが多いが、ジャズの象徴への接近は避けることができず、ジャズは即興がさらに大きく洗練されたものに発展した静かな現象の一つとなった事実がある。探究へと進歩させた団体の有効性は、学者が徹底的に調べた比喩的なアリーナと交響楽団の演奏会ほど違いが見られる(Kanter, 1989; Sayles, 1964)。

「即興による創造性」とは、価値の創造、効果的な新製品、もてなし方、ひらめき、行動、また複雑な社会的組織の中での個人の働きによるプロセスに関係するとする(Woodman *et al.* 1993)。また、Miner *et al.*(1996)によれば、行動とは、変化を起こすこと、改正すること、創造すること、いじくったり、変更したり、つけ加えることというよりも、より純粋に即興で新たな発見をすることであるとする。

(3) 都市のリズム³⁰

「リズム」(律動)とは時間軸における二つの点を置くことにより、その二点間の時間に長さを感じるようになるが、その「長さ」をいくつか順次並べたものをいう。すなわち、「時間的現象要素の規則的反復である」といえる。これに対して、「拍子」は、弦を一様に叩くこと、あるいは弾くことである。

「リズム」と「拍子」の対立は、運動の持続性がリズムとして体験されるためにはまず拍子がそれに加わらねばならないということと矛盾しない(クラークス 1971)。それゆえ、運動が少なからず〔リズムの〕決定的要因としてとどまる。しかし、他方で、「リズム」と「拍子」が本質的に異なる発生源を持つにもかかわらず、人間のなかで互いに融合しうる³¹。

³⁰ クレストン(1968)は、リズムの要素として、拍子・速度・アクセントおよび型をあげ、アクセントがリズムの生命であるとする。「それ(アクセント)なくして、拍子は単調な鼓動拍の集合の連続にすぎず、速度は全く動きの感覚をなくし、型は雲をつかむようなぼんやりしたものになってしまう」(35頁)。

岡(1987)は、リズムが音楽・芸術・文化をはじめ、日常生活の隅々にまで浸透しており、東と西の文化が各民族の「リズム的風土」の上にはっきりと根付いていると主張する。

³¹ クラークス(1971)は、昼と夜、明と暗、夏と冬、生長と衰弱、生誕と死亡、貯蔵と分配、逗留と放浪、拘束と放逐のリズム的交替のなかに、また、天と地、太陽と太陰、火と水、

「繁栄と衰退、受容と放棄、邂逅と離別など、人間生活にとって避けることのできないこれら転変とともに、あらゆるリズム的脈動を、ことさら人間の生命の非常に感動的な反映たらしめているものはまさにこれのみである」。

次に、朝倉(1987)は河内音頭とリズムについて次のように述べる。「……流れるようなメロディ・ラインが内にリズムを生んでいく、あるいはまたその逆の、河内音頭の両極性に結びつくだろう。喜びの中の悲しみ、悲しみのひしめきからの喜びの蘇生、河内音頭に限らず、歌とは、だいたいこうした両極性のはざまに生まれるものだと思うが、河内音頭は、その構造がとりわけダイナミックである。リズムと節の反発と融合の目まぐるしい入れかわりが、歌い手と踊り手の間の底の深いスウィング感として増幅され、悲業を悲しむ涙の節まわしが地と足の間に浮きたつような喜びの磁場をつくり、それは生者と死者の、やや騒々しい年に一度の交歓の場に、あれよあれよと移りかわっていく」(39-40頁)。

そのうえで、朝倉は、同じ道を聖俗のはざまから繰り出された念仏踊りの遊芸人たちも歩いたはずであり、この遊芸人の念仏踊りが村々に定着し、河内音頭の祖型になったのであり、河内音頭は、異質なものを排除するのではなく内にとりこむ「容器」ともなっているという。

「リズム」と「拍子」、および創造性との関係性についていえば、時間的および空間的に「ずらす」(文化編集)ことによってリズムが生まれ、創造性が生みだされる可能性がある。河内音頭の最近の踊り方である「まめかち」もアップテンポにしてリズム感を増したものであり、ゆったりとした正調河内音頭、さらには江州音頭との間の大きな差を生みだしている。こうした正調河内音頭、河内音頭、まめかち、スウィング調の踊りなど、異なる時代に生みだされた多様な河内音頭を一つのスペースで行うことによって創造性の芽が出る

男と女、上と下、前と後、右と左のリズムの交互性においても、生成と消滅へと対極化する万象の姿を明らかに見出そうとする。

このような諸現象のリズム学は現象世界の領域内にとどまり、直接現象するリズムの本質的特徴を拡大することによって、原則的に測定可能な中間ではなく、上がり下がりとなり下がり上がりの質的対立によってリズム的な交替現象になっているという。

とともに、伝統的なものを残しつつ、若い世代の脳裏に刷り込むことができる³²。

異なる地域における文化の重なり、時間の重なり、ずらしの文化編集によって、新たなリズムが生まれ、創造性に繋がっていくといえよう。世代の感性の違いにより音頭に変容が加えられる。問題はその変容に対して支持が得られるかどうかであろう。ただし、この支持については、短期的な評価ではなく、長期的な尺度でみていく必要がある。

4. 創造性のアクターとしてのメタセコイア

メタセコイアは、大阪市立大学の三木茂教授が化石で発見され、1941年に英文論文で世界中に発送されたが、戦時中のこともあり、多くは届くことはなかった。しかし、1945年に四川省で生きた原木が発見され、戦前から交流のあった中国植物学会の泰斗の胡先驌教授が「三木が化石で発見したメタセコイアに違いない」と同定され、同じく戦前から交流のあったカリフォルニア大学バークレー校のチェイニー教授の仲立ちで、植物学者であった昭和天皇や日本政府に苗木100本が送られた(斎藤1995)。これを元にして、日本の各地で植えられ、近年、滋賀県高島市などでは「メタセコイアの並木道」として町おこしにも利用されている。同様の取り組みは中国・南京市や上海市などにおいても見られ、中国の高等教育機関ではアカデミズムのシンボルとして位置づけられている。

ここでは、1970年に大阪で開かれた「人類の進歩と調和」をスローガンとした日本万国博覧会(EXPO'70・大阪万博)とメタセコイアとの関係、そして陶器で有名な滋賀県信楽町との文化的関係について考察し、創造性の源泉についての基礎理論を導出してみたい。

岡本太郎が制作した芸術作品であり建造物である太陽の塔は、大阪万博のテーマ館のシンボルとして建造され、万博終了後も引き続き万博記念公園に残されたが、メタセコイアがその周りを取り囲んでいることは様々な意味において象徴的なものである。



大阪万博のシンボル「太陽の塔」(岡本太郎作)を守るように植えられたメタセコイア

まずは、太陽の塔の裏面には信楽で取れたメタセコイアなどの化石や養分が含まれた「土」によって創られた信楽焼であるという点である。岡本太郎を信楽に招き入れたものは、太郎の求めていた「脈動する心臓の血の色」であり、「生命を凝縮した太陽の色」であった。これを完成させるための信楽の土(木節粘土)とそれに合致した(ガラスを使った低火度釉とは異なる深みと光沢のある)釉薬、そして、こうしたイノベーションを達成しようと試みたヒトの存在である。こうしたヒトやモノ、そしてコトをつなぎ合わせる創造性の要素として次の3点が挙げられる。①定型性と自由度とのバランス、②即興性、③リズム、がこれである。

岡本太郎と信楽との関係性に即していえば、まず、縄文という型を歴史のなかから「出土」させながら個人や社会の自由度を獲得すること、すなわち、伝統の中に拘泥する(法隆寺を維持することを一義的に考える)のではなく「自分が法隆寺(のような存在)になる」(岡本2005, 51頁)という方法の提示である。第二に、太郎の望む「赤」を信楽では出せるとする一見無謀なやりとりを通して得た太郎の信頼とそれを独自の釉薬を編み出すことによって「赤」を実現に導いた近江陶業の技術陣の即興性と長年の高い技術力をあげることができる。

³² 平家物語、電車などの車内放送など、語りのリズムについての幅広い分析は兵藤(1997)を参照。



「黒い太陽」は信楽焼で創られていることはあまり知られていない。



滋賀県立陶芸の森とメタセコイア

今後の課題として、こうした取り組みを用いた地域間・国際間のネットワークを構築するとともに、植物や動物などの生命体と人々との密接な関係性について、自然科学だけでなく社会科学や人文科学、芸術などと広範囲な学問的検討が必要になるとと思われる。ウプサラ大学のリンネの庭、オックスフォード大学植物園、同マートンカレッジ（TSエリオット記念館）、ライデン大学植物園などでもメタセコイアが植えられているものの、その来歴や教育的・文化的な重要性・含意などは検討されていないケースが大半であるといえよう。これを発展させたものが本章12節で取り上げる「社会文化デザイン・コロシアム構想」である。簡潔に言えば、陶芸の森の「アーティスト・イン・レジデンス制度」は陶芸家だけが滞

在できる制度であるが、これに多様な世界の芸術家、研究者（の卵）などを加えようとするものである。

4. 自然と都市についての国際シンポジウム

2014年7月22日～24日の3日間、「包摂型創造都市と文化多様性」と題する国際シンポジウムを大阪国際交流センター、国際花と緑の博覧会記念協会（花博協会）、大阪市立自然史博物館による共催、UNESCO、Elsevier社、大阪ガス株の協賛にて、大阪国際交流センター、共催機関のサイト、理学部附属植物園などで開催した。

これは、大阪国際交流センターとの共同による「国際ラウンドテーブル会議『都市の世紀を拓く』」の第5回、プラザが2年前にパリで開設した国際学術組織「国際都市創造性学会」の第3回を兼ねたものである。

また、都市プラザ主催による大規模国際シンポジウムとしては、4年前の2010年において、文部科学省G-COEの中間報告および国際ジャーナル *City Culture and Society* (CCS, Elsevier社) の創刊を記念して開かれた「文化創造性と社会包摂による都市の再興」の続編として位置づけられる。

開催の趣旨としては、都市の創造性を推進するエンジンとして「自然」や「植物（園）」、「自然史博物館」などに焦点を当て、創造性と文化多様性の関係性、「自然」を通じた都市間連携（国際・国内）の担い手（アクター）の高度化、そのための手法やロジックを見出すことに置いた。

統一セッションでは、UNESCOが推進する「世界遺産」や「創造都市ネットワーク」との相互浸透を一つのテーマとして取り上げた。UNESCOは文化や教育、科学技術の領域で世界の研究・教育機関から人材・知識を積極的に受け入れるとともに、世界の教育文化行政に携わるハブ的な役割を果たしてきている。午後の二つの統一セッションでは、都市と自然との関わりを文化が持つ創造性と文化が取り持つ都市間連携の具体化として、植物園や自然史博物館、さらには科学コミュニケーションの役割に焦点を当て、二日目の自由論題、さらには三日目のエクスカッションとの一体性を持たすこととした。

初日の基調講演として、前スウェーデン王立科学ア

カデミーの永久事務局長で前カロリンスカ研究所教授のノルビ氏をお迎えし、ノーベル賞と科学の街としてのストックホルムの発展と、王室との関わり、の歴史に焦点を当てながら、学術都市の文化的側面を示していただいた。*Nobel Prizes and Life Sciences* (2010) (邦訳『ノーベル賞はこうして決まる』創元社、2011年)、および *Nobel Prizes and Nature's Surprises* (2013) で明らかにしたデータを用いて、ストックホルムやウプサラなどの都市とアカデミズムとの文化的含意を抽出された。

こうした学術の創造性の取り組みは一朝一夕にできるものではなく、長年にわたる多くの人々や自然の恵みによって、達成されること、そしてこの「歴史の重層性」が現在建設中の「ノーベルセンター」に繋がっていることが強調された。

次に、記念セッション「創造都市と世界遺産」として、文化政策に携わってきた4人の専門家による報告と討論が行われた。まず、近藤誠一氏（前文化庁長官）からは、いかに日本が文化による国際政治をリードする必要性やそのあり方について、三保の松原を含めた一体的な文化遺産としての富士山を世界遺産として認定に導いたエピソードを交えながら、アーティスト・イン・レジデンスなどの滞在型施設の重要性が説かれた。

また、長年にわたりベネチアの保存プロジェクトの指揮官として、さらに世界遺産センター長と創造都市ネットワークの立役者として活躍された **Bandarin** 教授（前ユネスコ副事務局長、現 IUAV 教授、本年9月より CCS の編集長）、EU や日本、様々な国々の文化政策に関する提言をされている **Grefte** 教授（ソロボンヌ大学）、社会学の国際組織 **RC21** のまとめ役など、多くの業績をあげられた東ピエモンテ大学教授の **Perulli** 氏より、都市の創造性と文化多様性、自然と都市との相互浸透などについて提示された。

午後には、八尾市長の田中誠太氏より「八尾の自然と文化の創造性」と題する講演をお願いした。また、前日には基調講演者などを八尾市役所にお招きいただき、江戸時代の私塾である環山楼や築三百年を超え茅葺き屋根を持つ和菓子業を営む「与兵衛 桃林堂」も訪問でき、八尾の創造性について身をもって実感するこ

とができた。

統一セッション1「自然と都市：文化の創造性と都市間連携」では、岡野を座長として、都市における「自然」の重要性についての議論がなされた。

飯野教授（私市植物園長）からは私市植物園の地域における役割の変化と、大学植物園の役割が重要になってきていることが強調された。塚腰氏が指摘された「メタセコイアの発見で重要な点は、三木博士が世界の誰もが見た事がない種類の植物化石を採集したのではなく、世界の研究者が、セコイアやヌマスギとしていた化石の中に、未知の植物を見出したことにある。メタセコイアの発見は、三木博士の言葉を借りれば、「中学校の植物分類学の基礎で行う事ができた発見」ではあるが、植物の本質を見抜いた深い洞察力に基づいた「世界レベルの」研究であった」点は示唆に富むものであった。藤田教授（生活科学研究科）からは大阪の中心部の豊崎での母屋と長屋との一体的な改修について、大阪ガスの柴垣氏からはNEXT21（実験マンション施設）の役割が語られた。

次に、足立泰二氏（大阪府立大学名誉教授・大阪公立大学共同出版会理事長・NPO みやざき自然塾長）を座長として統一セッション2「都市と科学コミュニケーション」が行われ、科学コミュニケーションの方向性と科学技術研究の新たな役割、都市の商業や産業と芸術家の役割などについて活発な議論がされた。

エルゼビア社で自然科学ジャーナル統括部長を務められる **Terheggen** 氏による「科学と文化：情報発信側からみたグローバルスタンダード」、前カリフォルニア大アーヴィン校教授で長年エルゼビア社から国際ジャーナル **JPP** の編集長を務めた **Hoffmann** 教授による「科学と文化：科学者のモチベーションと感性」の両報告では、科学文化形成とコミュニケーションの基本要素である出版事業について、事業者と研究者という異なった立場からの主張が展開された。**Thomsen** チューリッヒ大教授からは、「自然、とくに生物に対する感性＝文化力」と捉え、ナチュラリストであり実業家そして芸術家であった若沖と木村兼葭堂を中心に、複数主体の重要性について考察された。これらは自然の中でのみ存立しうる、都市多文化社会のアイデンティティの主張でもある。松山壽一氏（大阪学院大学教授）から

は、西洋美術と王都ミュンヘンのコレクターでありパトロンであった国王と都市の創造性について披露された。

なお、上記の2つのセッションと密接に関連する、セッションG(2日目に開催)では、UNEPのChandak氏、Pune大学のSaraf氏、「銀河浴」写真家の佐々木隆氏、信楽の陶芸家・奥田博士氏および奥田美恵子氏から都市のデザインと創造性について述べられ、とりわけ奥田美恵子氏による信楽粘土の即興性パフォーマンスは大きな関心が示された。

懇親会では、八尾の若手・中堅の音楽家により、ケルト音楽や沖縄歌謡が披露された。さらに、学術都市ウプサラ生まれの民族楽器ニッケルハルパの実演や三線との共演がなされ、都市の創造性についての思いを共有する場を持つことができた。

三日目には、エクスカージョンとして、長居(大阪市立自然史博物館)、鶴見緑地(咲くやこの花館)、交野(私市植物園)の3か所を視察した。自然史博物館の塚腰氏および佐久間氏による企画展「都市の自然展」の解説や三木茂教授の業績についての展示、標本館などの見学が行われた。

鶴見緑地での「咲くやこの花館・植物園」の見学や鶴見緑地内の国連環境計画(UNEP)の幹部による活動が紹介された。

大阪市立大学理学部附属植物園へ移動し、「都市と自然との共生に果たす植物園の役割と地域協働のあり方」と題して、大阪市立大学理学部附属植物園長の飯野盛利教授をコーディネイト役としてワークショップが行われた。

まず、交野市長・中田仁公氏から、市大植物園との共催企画や都市と自然に関わる市民活動の報告がなされた。大阪市立大学理学部附属植物園を舞台に、「交野の自然とアートのつながり」と題して、音楽などのパフォーマンスや自作の移動式ピザ釜によるピザの実習、交野の竹を使い3,000個のキャンドルによるイルミネーションや空間デザインの演出がなされた。次に、庵原トシエ・南浦雅子の両氏から、附属植物園の創設に尽力された庵原教授との思いで、ケニア・ナイロビでのジョモケニヤッタ農工大学設立のプロセスでの生活について、庵原トシエ氏による絵画を通して語ってい

ただいた。都市や地域の創造性は、その都市に住んできたあるいは現在住んでいる人々だけで維持できないであろう。都市を訪れ、関わり、当該都市のことを他の都市に伝えた人々などとともに、何にもまして自然の役割が重要である。交野市民による紙芝居の披露もなされた後、交野の美味しい寿司などが振舞われた。

5. 「社会文化デザイン・コレジウム」の創設

これまでの経緯と新たな目標

都市研究プラザは、2006年の設立時から、GCOEなどによって包摂型創造都市の研究を行い、学部・大学院生を通して多様な人材を育成し国内外に送り出すとともに、都市研究における海外の主要研究者や国際機関、芸術家などの専門家とのネットワークの構築によって、社会科学・人文科学系の国際ジャーナルCity, Culture and Society(エルゼビア社)やAUC(Association for Urban Creativity, 都市創造性学会)を立ち上げてきた。

さらに、上海や台北、香港、バンコクなどのアジアの諸都市やメルボルンにおいて海外サブセンターを設立し、オックスフォードやモントリオール、ミュンヘン、ロンドンなどにCCSの編集拠点を置き、エルゼビア社との密接な関係を構築してきた。こうした活動は徐々に国際センターに移管されており、全学レベルでの貢献を示している。

こうした状況を踏まえ、第4ユニット「国際プロモーション」を「国際・社会デザイン」ユニットと改称した上で、より社会・文化開発、そのデザインニングに焦点を置いた活動を行う研究拠点として、「都市・文化デザイン コレジウム」を設立し、これまでの都市研究プラザの経験と基礎としながらも、本学においてこれまで手薄であった、スカンジナビア諸国・スイス・イスラエル・アフリカ・北南米(アメリカ・カナダはもちろん、ブラジル・アルゼンチン・コロンビアなど)を含めた、国際ネットワーク組織を構築したい。

背景と課題

本年6月NYでの国連総会において、「文化多様性の尊重」が2015年以降における国際連合(UN)アジェンダのトップに位置づけられた。文化が包摂的で公正かつサステイナブルな成長と発展にとって最も尊重す

べきことが主張され、2015年から実施されようとしている³³。

都市研究の高度化と文化の多様性の深まりは、一方では豊かな都市生活を創出するとともに、他方で、文化と文化の衝突が顕著となり、政府間の紛争が勃発し、市民による経済活動や移動（観光）にも暗い影を落としている。これに自然災害の脅威および原発問題が加わり、様々な都市問題を誘発する懸念が広がっている。国家レベルの政治的解決も重要であるが、課題が山積しており、UNなどの国際機関も、国家間の政治的駆け引きによって、その解決が阻まれている。

新たな方針と方法（文理融合、定性・定量分析）

こうした状況を打開するため、UNESCO、ICOMOS、UNCTAD、UNDP、UNEP（大阪・鶴見緑地）などの国際機関やストックホルム大学、SciencesPo（パリ政治学院）、ロンドン市大、LSE、NY市大、ウプサラ大学、チューリッヒ大学などとの提携により、「都市・文化デザイン コレジウム」（Collegium for Urban Culture and Design, UCD）（PFIなどの手法により）（UNESCO 研究センターを併設）を設立し、上記の問題について正面から解決に繋げる理論および実践を生み出すとともに、国際機関の職員や国際公務員、社会起業家、NPO 代表などを志望する人材を育成したい。

ここでいうコレジウムとは、大学など従来の研究機関には存在しなかった、先端的な領域の第一級の研究者を（半年程度）招聘し、社会・人文・自然科学、および芸術・文化を融合する研究の推進と生活（食・住）との連結を実現するための組織体であり、中長期的な視野によって新たな研究を推進する組織を意味するものである。

ここで芸術・文化は3つの科学領域を結びつける連結環として最重要の価値を与えるものである。とりわけ、自然、生態、植物、動物などと文化の多様性の保持に重点が置かれる。教員と学生が寝食を共にしながら小論文で知の交換を行う、オックスフォードやケン

ブリッジの「コレッジ」での教育の、（一流）研究者育成版であるともいえる。

こうしたことを推進するためには、国際機関と NGO/NPO、そして市民との関係性の再構築や、そのための理論を構築することが必要である。

これを行うのは、社会科学や人文科学だけでも不十分であり、また、とりわけ最近において、研究資金の授受問題や科学論文の投稿などにまつわる研究者の倫理の問題など、多くの問題が噴出している。これらは、研究者個人のモラルの問題というよりも、組織的および社会的なレベルの問題（引用インデックスの個人業績評価への編入問題など）学術ジャーナル本来の問題性が関わっており、学術研究・教育の在り方を根底から揺るがしかねない問題を含んでいる。こうした問題に対処するためには、トムソン・ロイター社によるインデックスの体制やエルゼビアなどの国際学術ジャーナルの編集体制、データ実験データなどの再現性の確保など、多くの解決すべき課題を抱えている。

科学哲学の泰斗、B・ラトゥールや M・カロンのアクターネットワーク理論（ANT）³⁴を下地にしながら、これを乗り越える「文理融合の仕組み」や研究リスクマネジメント、新たな「科学コミュニケーション理論」などの構築を目指していきたい。

なぜ UNESCO か

UNESCO は文化・教育・科学の主要三領域において様々な研究活動を行い、世界の研究・教育機関から人材・知識を受け入れるとともに、研究・教育機関にそれらを供給してきた、いわば学術人材のハブ的な役割を果たしてきている。

また、UNESCO は国連組織のなかで常任理事国制を採用していない機関であり、アカデミズムの独立性からも親和性があること、また、国際学会 AUC の幹部の8割が UNESCO 基金教授か UNESCO アドバイザーであり、CCS の2人の新エディターは双方ともこれにあたり、多くのパイプが存在していることもあげられる。

さらに、CCS では、バンダリン副事務局長をゲスト

³³ ただし、アメリカに代わり中国が UNESCO を始め国際機関のリーダーシップを財政的に支えており、本年5月17日に中国・杭州で採択された『杭州宣言』ほかにおいても顕著であることに注意すべきである。

³⁴ 『科学論の実在：パンドラの希望』産業図書、2007年。『虚構の近代：科学人類学は警告する』新評論、2008年。

エディターに迎え（第2巻第3号、2011.9）、第3巻第4号（2012.12）からは新コーナーとして世界の創造的人物や都市、地域に焦点を当てる『都市創造性フォーラム』をバンダリン氏とともに立ち上げており、本年6月にロンドンで開かれた AUC 会議でも基調講演をしていただくなど、一定の信頼関係をすでに構築している。

また、2014年8月から、バンダリン副事務局長を CCS の編集長(Editor in chief)に招き、UNESCO だけでなく他の国際機関やスウェーデン王立科学アカデミーや世界の学界との関係のさらなる強化を図りたい。

こうした UNESCO との包括的提携が達成されれば、本学の学生・院生の研究・教育の観点からも、国際機関への就職や研究テーマとして関心を持たせることに資することができ、UNESCO への拠出金の高さ（世界2番目）にかかわらず、人的な貢献は韓国よりも少ない現実を変えることが可能となるであろう。

実施ステップ

- (1) UNESCO（8月よりベネチア建築大学）からバンダリン氏、スウェーデン王立科学アカデミーからノルビ教授、スウェーデン先端研究コレジウムからウイトロック教授、AUC からプレテセーユ教授、チューリッヒ大学からトムセン教授、インドからアーメダバード大学・イノベーションデザイン研究所所長ヴィクラム・パーマー教授（オランダ・デルフト大学修了）を大阪市立大学・特任教授に招聘し、「スカンジナビア研究部門」、「スイス研究部門」、「アフリカ研究部門」および「南アメリカ研究部門」、「インド部門」を設立する。世界でも歴史のある大学のコインブラ大学（ポルトガル）やボローニア大学、バルセロナ大学なども重要な候補である（HQ は大阪、シンガポールかロンドン、パリ、LA などが候補）。
- (2) ベネチア建築大学・スウェーデン先端研究コレジウム（ウプサラ）、ロンドン市立大学・SciencePo（パリ政治学院）・UNESCO パリ本部・UNCTAD ジュネーブ、に海外リエゾンオフィス（センター）をつくる。
- (3) 大学統合以降は、私市植物園の敷地内や鶴見緑地、

長居の大阪市立自然史博物館などの敷地内に『都市・文化デザイン コレジウム』を（PFI などの財務手法を駆使することによって）設立し、文理融合の都市科学研究の総合化を目指す。ここで重要なのは科学哲学と社会学、生態学である。大学附属植物園としては、チューリッヒ大学附属植物園、オックスフォード大学附属植物園、ライデン大学附属植物園（シーボルトハウスと連携）、メルボルン大学附属植物園、ウプサラ大学附属植物園（リンネ）

- (4) 地域的には、これまで手薄であった、スカンジナビア諸国、スイス、旧フランス宗主国のアフリカ諸国、南米に焦点を当てる。HQ は大阪と欧米の都市、シンガポールや香港などのアジアのハブに置く。
- (5) エルゼビア社と UNESCO を交えた共同プログラムを立ち上げ、生命科学をはじめとする研究の倫理にかかわる諸問題を解決するための、国際学術ジャーナルの編集のあり方の見直しなどのプログラムを推進する。国際ジャーナル CCS を基盤に、UNESCO とのモノグラフシリーズの共同発刊(UNESCO, Elsevier, OCU)なども行い、世界の研究者・国際公務員の滞在・研修プログラムを実施し、大学統合後の都市経営研究科の目玉の一つにすることにもつなげていきたい。
- (6) 滞在型研究機関を目指し、海外からの滞在を容易にするため、研究・生活一体型の設備を立ち上げる（京都・神戸・奈良などへのアクセスのため、大阪中心部に HQ を置くことが重要であろう。（国立共同利用施設で、博士課程を有する「国際日本文化研究センター」（京都市）のレジデント制度にならいつつ、正規研究者と海外からの滞在研究者割合をさらに高めることを目指す（同センターの 50 対 50 でなく、海外を 70 まで引き上げる）。

当初の専門分野

創造都市・（植物）生態学・エスノボタニー、文化遺産学・（文化）人類学・都市計画・都市マネジメント・交通システム・水（上水・下水）・空気（森林学・環境学）・貧困経営・都市と紛争(平和学)、国際開発、科学哲学、研究倫理、学術コミュニケーション論、自然学、世界遺産と創造都市ネットワークとの融合、貧困経

済・社会文化・危機・リスク管理・アントレプレヌールシップ論、産業遺産の保全・利用、国際都市・文化・社会情報アーカイブ構築など

活動例

1. 招聘フェローを年限2年で世界から招聘し、滞在中に著書や論文を投稿し、アカデミー滞在中の研究成果であることを銘記してもらう（過去の招聘フェローリストおよび業績を蓄積する）。
2. 国際機関・研究センター（スカンジナビア諸国などのコレジウム）との提携を促進する。
3. 新領域、および学際的な学会の設立を促進する。
4. 国際シンポ、サマースクールなどを実施する。
5. 若手研究者滞在プログラムを実施する。

組織（委員会）体制

- ・ ナショナル・ボード（運営委員会）
- ・ アカデミックボード（世界水準の研究者）（海外のコレジウムとの連携を図る組織）
 - ・ 招聘フェロー会議
 - ・ 編集会議（研究の蓄積・公表を重視）
 - ・ 国際学会支援会議
 - ・ シンポジウムボード（国際シンポ、サマースクールなどの企画・実施）
 - ・ 若手研究者滞在プログラム
 - ・ その他プログラムをいくつか立ち上げる

プログラム・研究テーマ例

1. 植物学から見た都市の創造性：キューガーデン・パリ植物園・世界の大学附属植物園を創造文化論・生態学によって結ぶ
2. 平和と都市：創造的ベンチャー企業の立ち上げ支援
インド 中国 タイ カンボジア（国立シンガポール大学にオフィス）
3. 都市部・里山・奥山との連携システムの構築（トヨタ自動車の支援によりタイ、インド、アフリカ諸国）
4. 創造都市ネットワークに関する国際機関間のコラボレーションの調整システム
5. 世界遺産の選定プロセスにおけるイコモスの役割：学術メンバーとその他のメンバーとの関係性

6. 国民経済計算と文化産業（国家間のコラボレーションの計算）
7. 自動車の社会性・デザイン・ハイブリッドカーや電気自動車の高度化（災害時の活用法の改善）
8. スイスの核シェルター（国民100%整備されている）のメンテナンスと都市生活との関係、日本での可能性
9. ノーベル賞の推薦プロセスにおける国際ネットワーク分析（カロンやラトゥールのANT分析）
10. 外部資金の授受に起因する、研究リスクのマネジメント体制の確立について
11. イスラエルにおける学術ネットワークの歴史・現状・方向性

・コレジアムの文化的背景

カール・フォン・リンネ（**Carl von Linné**、1707年～1778年）は、スウェーデンの博物学者、生物学者、植物学者で、ラテン語名のカロルス・リンナエウス（**Carolus Linnaeus**）でも知られる。「分類学の父」と称される。

リンネは、それまでに知られていた動植物についての情報を整理して分類表を作り、その著書『自然の体系』（**Systema Naturae**、1735年）において、生物分類を体系化した。その際、各種の特徴を記述し、類似する生物同士の相違点を記した。近代的分類学の始祖とされる。生物の学名を、属名と種小名の2語のラテン語で表し、二名法（または二命名法）を体系づけた。現在の生物の学名は、リンネの考え方に従う形で、国際的な命名規約に基づいて決定されている。分類の基本単位である種のほかに、綱、目、属という上位の分類単位を設け、それらを階層的に位置づけた。後世の分類学者たちがこの分類階級をさらに発展させ、現代おこなわれているような精緻な階層構造を作り上げた。ロンドン・リンネ協会には1980年に、日本の皇太子明仁親王（現：今上天皇）が「魚類学への貢献」ということで外国会員になられ、1986年からは名誉会員に名を連ねている。

コレジアムは、オランダ東インド会社の医師として江戸末期に入国し徳川将軍に拝謁し、医療活動を行いながら、植物採取を行うとともに、精緻な都市文化研究（大阪が最も特筆すべき都市として賞賛し、理由と

してその素晴らしい植物園と演劇文化を取り上げた)を行い、帰国後日本の植物学の最初の著書を出版するなど、多大な貢献を我が国にもたらしてくれたリンネの弟子カール・ツンベルグ (**Carl Thunberg**) の偉業を顕彰する施設として位置づける意味合いもある(ツンベルグ『ツンベルグ日本紀行』(山田珠樹訳註、昭和3年発行)³⁵。

スウェーデン国立コレジウム内のリンネの庭の写真や肖像、弟子のツンベルグにちなんだセミナーホールやツンベルグの名を冠した花であるツンベルグ・アラータ (**Thunbergia Alata**) などを、大塚オーミ陶業による「陶板」により再現する計画である。大塚国際美術館の陶板絵画を参照されたい。

³⁵ ツンベルグは大坂を「日本のパリ」であるとしたことはよく知られているが、その理由として大坂の植物のすばらしさと演劇などの文化力の高さをあげている。

参考文献

- 朝倉喬司(1978)「大阪の闇をゆさぶる河内音頭のリズム：いまなおホットなその生命力のしぶとさ」『ニュー・ミュージック・マガジン』10月。
- 朝倉喬司(1997)「盆踊り唄、口説」『岩波講座 日本文学史』(第16巻：口承文学I) 岩波書店。
- 阿部 猛・西垣晴次 (2002)『日本文化史ハンドブック』東京堂出版。
- 伊丹敬之 (1991)『グローバル・マネジメント：地球時代の日本企業』日本放送協会。
- 伊丹敬之・田中一弘・加藤俊彦・中野誠 (2007)『松下電器の経営改革』有斐閣。
- 井上昭洋 (2011)「シンクレティズム再考」『グローバル天理』第12巻第10号。
- 上田正昭 (1988)『住吉と宗像の神：海神の軌跡』筑摩書房。
- 岡 利次郎 (1987)『リズム考：東と西の文化の源流』草楽社。
- 岡野 浩 (1995,2002)『日本の管理会計の展開：「原価企画」への歴史的視座』(初版)(第2版)中央経済社。
- 岡野 浩 (2003)『グローバル戦略会計：製品開発コストマネジメントの国際比較』有斐閣。
- 岡野 浩 (2004)「日本の管理会計の変容：社会的・制度的アプローチからみた原価企画」『会計』第166巻第5号。
- 岡野 浩 (2006a)「日本管理会計史研究序説：社会史・文化史としての方法」『経営研究』第56巻第4号、2006年2月。
- 岡野 浩 (2006b)「管理会計の受容と創造：計算モデルとしての原価企画とABCとの差異」『経営研究』第57巻第1号、2006年5月。
- 岡野 浩 (2008)「日本の管理会計史の断層面：文化の重層性とアーキタイプス」『会計』第173巻第5号、2008年5月。
- 岡野 浩 (2009a)「日本の管理会計の連続性と非連続性」『会計』第175巻第3号、2009年3月。
- 岡野 浩 (2009b)「管理会計戦略の実践的射程」『企業会計』第61巻第6号、2009年6号。
- 岡野 浩 (2009c)「グローバル創造都市の文化ブランド戦略」(佐々木雅幸・水内俊雄編『創造都市と社会包摂：文化多様性・市民知・まちづくり』水曜社、所収。)
- 岡野 浩 (2012a)「都市創造性と文化編集」岡野 浩・三島啓子編『都市創造性プラットフォームとしてのアートギャラリー：大阪空堀をめぐる文化ネットワークの形成』大阪市立大学都市研究プラザ。
- 岡野 浩 (2012b)「原価企画の文化史的含意：動詞化・述語的包摂による文化編集の視点から」『会計』第182巻第4号。
- 岡野 浩ほか (2009)「パブリックセクターにおける戦略的業務革新」富澤修身編『大阪新生へのビジネス・イノベーション：大阪モデル構築への提言』ミネルヴァ書房、2009年。
- 大阪府・歴史街道ウォーキングマップ (<http://www.pref.osaka.jp/attach/1464/00002290/K01-16.pdf>)
- 近江俊秀 (2013)「大和と河内の峠道」(鈴木靖民・吉村武彦・加藤友康編『古代山国の交通と社会』八木書店、所収)。
- 大手門学院上町学プロジェクト (2011)『上町学 再発見・古都おさか』学校法人・大手門学院。
- 加護野忠男 (1988)『組織認識論』千倉書房。
- 加藤周一 (2004)「日本社会・文化の基本的特徴」(加藤ほか2004所収)。
- 加藤周一・木下順二・丸山真男・武田清子 (2004)『日本文化のかくれた形』(現代文庫) 岩波書店。
- 鎌田東二 (2010)『モノ学・感覚価値論』晃洋書房。
- 鎌田東二 (2009)『モノ学の冒険』創元社。
- 川喜田二郎 (1992)『鳥葬の国：秘境ヒマラヤ探検記』講談社(初版1973年)。
- クラークス,L.(1971)『リズムの本質』(杉浦實訳) みすず書房(原著出版年1923年)
- クレストン,P.(1968)『リズムの原理』(中川弘一訳) 音楽之友社。
- 斎藤清明(1995)『メタセコイア：昭和天皇が愛した木』(中公新書) 中央公論社。
- 佐々木幹郎 (1997)「河内音頭」『岩波講座 日本文学史』(第16巻：口承文学I) 岩波書店。
- 佐々木健一 (2010)『日本の感性：触覚と暮らしの構造』中央公論新社。
- 佐々木雅幸・水内俊雄 (2009)『創造都市と社会包摂：文化多様

- 性・市民知・まちづくり』水曜社。
- 佐々木雅幸 (1997) 『創造都市の経済学』 日本評論社。
- 清水泰博 (2009) 『京都の空間意匠:12のキーワードで体感する』 光文社。
- 末木文美士 (1992) 『日本仏教史:思想史としてのアプローチ』 新潮社。
- 住吉大社 (2008) 『遣隋使・遣唐使と住吉津』 東方出版。
- 高口恭行 (1996) 『都市のたくらみ・都市の愉しみ:文化装置を考える』 日本放送協会。
- 武田清子 (2004) 「まえがき:日本文化のかくれた形」 加藤周一ほか(2004)所収。
- ド・セルトー, M. (1987) 『日常実践のポイエティック』 (山田登世子訳)、国文社。
- 茅原雅之 (1999) 「家隆における西行歌受容考:『心の果』と『しのぶの奥』」 (日本大学文理学部人文科学研究所) 第58号。
- 帝国書院編集部 (2010) 『地図で訪ねる歴史の舞台 (日本)』 帝国書院。
- 寺田 透(1978) 『道の思想』 創文社。
- ド・セルトー, M. (1987) 『日常実践』 (山田登世子訳) 国文社。
- 仲尾 宏 (2007) 『朝鮮通信使:江戸日本の誠信外交』 岩波書店。
- 中野紀和 (2007) 『小倉祇園太鼓の都市人類学:記憶・場所・身体』 古今書院。
- 西堀榮三郎 (1990) 『創造力:自然と技術の視点から』 講談社。
- ニュートンプレス(2009) 『ニュートン:日本人の起源』 ニュートンプレス。
- 野中郁次郎 (1990) 『知識創造の経営:日本企業のエピステモロジー』 日本経済新聞社。
- 兵藤裕己(1997) 「口承文学総論」 『岩波講座 日本文学史』 (第16巻:口承文学I) 岩波書店。
- ファビオ, G. (2011) 「行為者としての『モノ』:エージェンシーの概念の拡張に関する一考察」 『同志社社会学研究』 No.15。
- フーコー, M. (1969) 『知の考古学』 (中村雄二郎訳) 河出書房新社。
- 藤原成一(2008) 『かさねの作法:日本文化を読みかえる』 法蔵館。
- 益田晴恵(2011) 『都市の水資源と地下水の未来』 京都大学学術出版会。
- 松岡正剛 (2006) 『日本という方法:おもかげ・うつろいの文化』 (NHK ブックス) 日本放送出版協会。
- 松嶋 登 (2006) 「企業家の翻訳プロセス:アクターネットワーク理論における翻訳概念の拡張」 『神戸大学経営学研究科・ディスカッションペーパーシリーズ』 2006, No.44。
- 丸山真男 (2004) 「原型・古層・執拗低音:日本思想史方法論についての私の歩み」 (加藤ほか2004 所収)。
- 三島啓子 (2012) 「楓ギャラリーの設立と経過」 (岡野・三島 2012 所収)。
- 宮本要太郎 (2009) 「聖なる都市のコスモロジー:儀礼都市から祝祭都市へ」 木岡伸夫編 『都市の風土学』 ミネルヴァ書房、2009年。
- 村松貞次郎(1973) 『大工道具の歴史』 岩波書店。
- ロジャース, R. (2002) 『都市:この小さな惑星の』 鹿島出版会。
- 八尾市(1962) 『八尾市時報』 241号 (1962年9月) 八尾市。
- 八尾市(1963) 『八尾市時報』 246号 (1963年2月) 八尾市。
- 山折哲雄(1983) 『神と仏:日本人の宗教観』 講談社。
- 山中浩之(2012) 「近世の医家と学芸」 『文化財講演会記録集』 (八尾市文化財紀要 17) 八尾市教育委員会文化財課。
- 山根徳太郎(1962) 『難波の宮』 学生社。
- Amin, A. and P. Cohendet (2007) *Architectures of Knowledge*, Oxford: Oxford University Press.
- Ahrens, T. and C.S.Chapman (2007) "Management Accounting as Practice, *Accounting, Organizations and Society*, 32(1-2).
- Barney, J.B.(2002) *Gaining and Sustaining Competitive Advantages*, 2nd ed., NY: Pearson. (岡田正大訳『企業戦略論:競争優位の構築と持続』ダイヤモンド社。)
- Bastien, D.T. and T. J. Hostager (1992) "Cooperation as Communicative Accomplishment: A Symbolic Interaction Analysis of an Impovised Jazz Concert," *Communication Studies*, 43.
- Bourdieu, P. (1977) *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bradford, N. (2004) "Creative Cities: structures Policy Dialogue Backgrounder," *Background paper F/46 Family Network*, Canadian Policy Research Networks Inc., August 2004.
- Brown, S.L. and K.M. Eisenhardt (1998) *Competing on the Edge: Strategy as Structured Chaos*," Boston: Harvard Business School Press. (佐藤洋一訳『変化に勝つ経営:コン

- ピーティング・オン・ザ・エッジ戦略とは』トッパン、1999年。)
- Chua, W.F. (2007) "Accounting, Measuring, Reporting and Strategizing: Re-using Verbs: A Review Essay," *Accounting, Organizations and Society*, 32(4-5), 305-496.
- City of Vancouver (2005) "Policy Report: Social Development," May 10, 2005, City of Vancouver.
- Cohen, M.D. J.G. March and J. P. Olsen (1972) "A Garbage Can Model of Organizational Life," *Administrative Science Quarterly*, Vol.17, No.1, March. (Reprinted in J.G. March, *Decisions and Organizations*, Oxford: Basil Blackwell, 1988.)
- Cohendet, P., D. Grandadam and L. Simon (2010) "The Anatomy of the Creative City," *Industry and Innovation*, Vol.17, Issue 1, Feb.
- Colantonio, A. (2009) "Social Sustainability: Linking Research to Policy and Practice," Working paper, Oxford Brookes University.
- Crossan, M. and M. Sorrenti (1996) *Making Sense of Improvisation*, unpublished manuscript, University of West Ontario.
- de Bono, E. (1970) *Lateral Thinking: Creativity Step by Step*, NY: Harper & Row.
- DiMaggio, P.J. and W.W. Powell (1991) *The New Institutionalization in Organizational Analysis*, The University of Chicago Press.
- Eisenhardt, K.M. and S.L. Brown (1999) "Patching: Restitching Business Portfolios in Dynamic Markets," *Harvard Business Review*, May-June 1999. (DIAMOND ハーバードビジネスレビュー編集部訳『「選択と集中」の戦略』ダイヤモンド社、2003年。)
- Eisenhardt, K.M. and J.A. Martin (2000) "Dynamic Capabilities: What are they?" *Strategic Management Journal*, Vol.21, No.10-11, October.
- Farias, F. and T. Bender (2010) *Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*, London: Routledge.
- Florida, R. (2002) *The Rise of the Creative Class*, NY: The Basic Books.
- Giddens, A. (1984) *The Construction of Society*, Berkeley: University of California Press.
- Harvey, D. (2009) *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*. New York: Columbia University Press, 2009 大屋定晴ほか訳『コスモポリタリズム』作品社、2013年。
- Heraud, J.-A. (2011) "Reinventing Creativity in Old Europe: A Development Scenario for Cities within the Upper Rhine Valley Cross-border Area," *City, Culture and Society*, Vol.2, Issue 2, June.
- Hopwood, A.G. and P. Miller (1994) *Accounting as a Social and Institutional Practice*, Cambridge: Cambridge University Press. (岡野 浩ほか監訳『社会・組織を構築する会計: 欧州における学際的研究』中央経済社、2003年。)
- Jepperson, R.L. (1991) "Institutions, Institutional Effects, and Institutionalization," in *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, edited by W.W. Powell and P.J. DiMaggio, Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Johnson, G., A. Langley, L. Melin and R. Whittington (2007) *Strategy as Practice: Research Directions and Resource*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kanter, R.M. (1989) *When Giants Learn to Dance*, NY: Simon and Schuster.
- Landry, C. (2000) *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, NY: Earthscan. (後藤和子『創造的都市: 都市再生のための道具箱』日本評論社、2003年。)
- Litting, B. and E. Grief3ler (2005) "Social Sustainability: A Catchword Between Political Pragmatism and Social Theory," *International Journal of Sustainable Development*, Vol.8, No.1/2.
- Meyer, A.D., G.R. Brooks and J.B. Goes (1990) "Environmental Jolts and Industry Revolutions: Organizational Responses to Discontinuous Change," *Strategic Management Journal*, Vol.11.
- Meyer, J.W. and B. Rowan (1997) "Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony," *American Journal of Sociology*, No.83.
- Miner, A.J., C. Moorman, C. Bassoff (1996) *Organizational Improvisation in New Product Development*, unpublished manuscript, University of Wisconsin, Madison, WI.
- Nicolini, D., S. Gherardi and D. Yanow (2003) *Knowing in Organization: A Practice-Based Approach*, NY: M.E. Sharpe.

- Okano, H. (2008) "The Cultural Significance of Management Accounting in Asia: India, China and Japan," *Congress Proceedings, Vol. 1, 12th World Congress of Accounting Historians, July 20-24, 2008, Istanbul, Turkey, Avcio.*
- Okano, H. (2010a) "Building Business for Poverty through Cultural Creativity," *The 8th Academic Forum on Empowering Urban Culture and Creativity; Art, Publicity, and Transformation, Chulalongkorn University (Thailand), March 9-10, 2010.*
- Okano, H. (2010b), "Building Businesses for Poverty Through Cultural Creativity: BOP (Bottom of the Pyramid) and Social Sustainability," *Proceeding of CCS Workshop at University of Manchester, 9 November, 2010.*
- Okano, H. and T. Suzuki (2007) "A History of Japanese Management Accounting" in Chapman, C. A. Hopwood and M. Shields (ed) *Handbook of Management Accounting Research*, Oxford: Elsevier.
- Okano, H. and D. Samson (2010) "Cultural Urban Branding and Creative Cities: A Theoretical Framework for Promoting Creativity in the Public Spaces," *Cities*, Vol. 27, Supplement 1.
- Oppenheimer, S. (2003) *Out of Eden: The Peopling of the World*, London: Constable and Robinson. (仲村明子訳『人類の足跡 10 万年全史』草思社、2007 年。)
- Polese, M. and R. Stren (2000) *Social Sustainability of Cities*, Toronto: University of Toronto Press.
- Sawyer, R.K. (2003) *Creativity and Development*, Oxford: Oxford University Press.
- Sayles, L. (1964) *Managerial Behaviour: Administration in Complex Organization*, NY: McGraw-Hill.
- Schatzki, T.R., K. Cetina and E. von Savigny (2001) *The Practice Turn in Contemporary Theory*, Routledge.
- Scott, W.R. (1995) *Institutions and Organizations*, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc. (河野昭三・板橋慶明訳『制度と組織』税務経理協会、1998 年。)
- Stolarick, K., B.J. Hrats and R. Florida (2010) Occam's Curse, Dialectics and the Creative City, *City, Culture and Society*, Vol. 1, Issue 4, Dec.
- Sternberg, R.J. (2003) "The Development of Creativity as a Decision-Making Process," in Sawyer (2003).
- Stringer, C. and R. McKie (1996) *African Exodus: The Origins of Modern Humanity*, Henry Holt and Co. (河合信和訳『出アフリカ記：人類の起源』岩波書店、2001 年。)
- Suchman, L. (1987) *Plans and Situated Actions: The Problem of Human-Machine Communication*, Cambridge University Press.
- Teece, D.J., G. Pisano, and A. Shuen (1997) "Dynamic Capabilities and Strategic Management," *Strategic Management Journal*, Vol. 18, No. 7, December.
- Weick, K.E. (1979) *The Social Psychology of Organizing* (2nd ed.), McGraw-Hill. (遠田雄志訳『組織化の社会心理学 (第 2 版)』文真堂。)
- Whittington, R. (1996) "Strategy as practice," *Long Range Planning*, 29(5).
- Whittington, R. (2007) "Strategy Practice and Strategy Process: Family Differences and the Sociological Eye," *Organization Studies*, 28(10).
- Woodman, R.W., Sawyer, J.E. and R.W. Griffin (1993) "Toward a Theory of Organizational Creativity," *Academy of Management Review*, 18(2).
- Zucker, L.G. (1977) "The Role of Institutionalization in Cultural Persistence," *American Sociological Review*, Vol. 42.

筆者紹介 Contributors

雲林院治夫 (Haruo Unrinin) 信楽町文化財保護委員

奥田博士 (Hiromu Okuda) 陶芸家

奥田美恵子 (Mieko Okuda) 陶芸家

奥田 實 (Minoru Okuda) 大塚オーミ陶業株顧問、信楽焼振興協議会顧問

大槻倫子 (Noriko Otsuki) 滋賀県立陶芸の森 主任学芸員

川口雄司 (Yuji Kawaguchi) 滋賀県立陶芸の森 館長

川澄一司 (Kazushi Kawasumi) 滋賀県信楽窯業技術試験場 陶磁器デザイン担当 専門員

辻喜代治 (Kiyoji Tsuji) フリーランスキュレーター・成安造形大学名誉教授

畑中英二 (Eiji Hatanaka) 滋賀県教育委員会事務局文化財保護課

岡野 浩 (Okano Hiroshi) 大阪市立大学都市研究プラザ副所長、教授、経営学研究科・商学部（併任）教授

表紙写真：財団法人 滋賀県文化財保護協会『聖武天皇とその時代』から転載。

大阪市立大学 都市研究プラザ レポートシリーズ No.30

『信楽の都市創造性と社会デザイン：自然と都市と市民知に関する文化編集分析』

URP Report Series No. 30

***Urban Creativity and Social Designing in City of Shigaraki, Shiga:
Cultural Editing Analysis of the Nature, City and Citizen's Wisdom***

Edited by Hiroshi Okano

Published by Urban Research Plaza (URP), Osaka City University
3-3-138 Sugimoto, Sumiyoshi, Osaka 558-8585 JAPAN

発行日：2014年12月25日 25 December, 2014

編集：岡野 浩

発行：大阪市立大学 都市研究プラザ

〒558-8585 大阪市住吉区杉本 3-3-138

TEL: (+81) (0)6-6605-2207

FAX: (+81) (0)6-6605-2069

大阪市立大学 都市研究プラザ レポートシリーズ

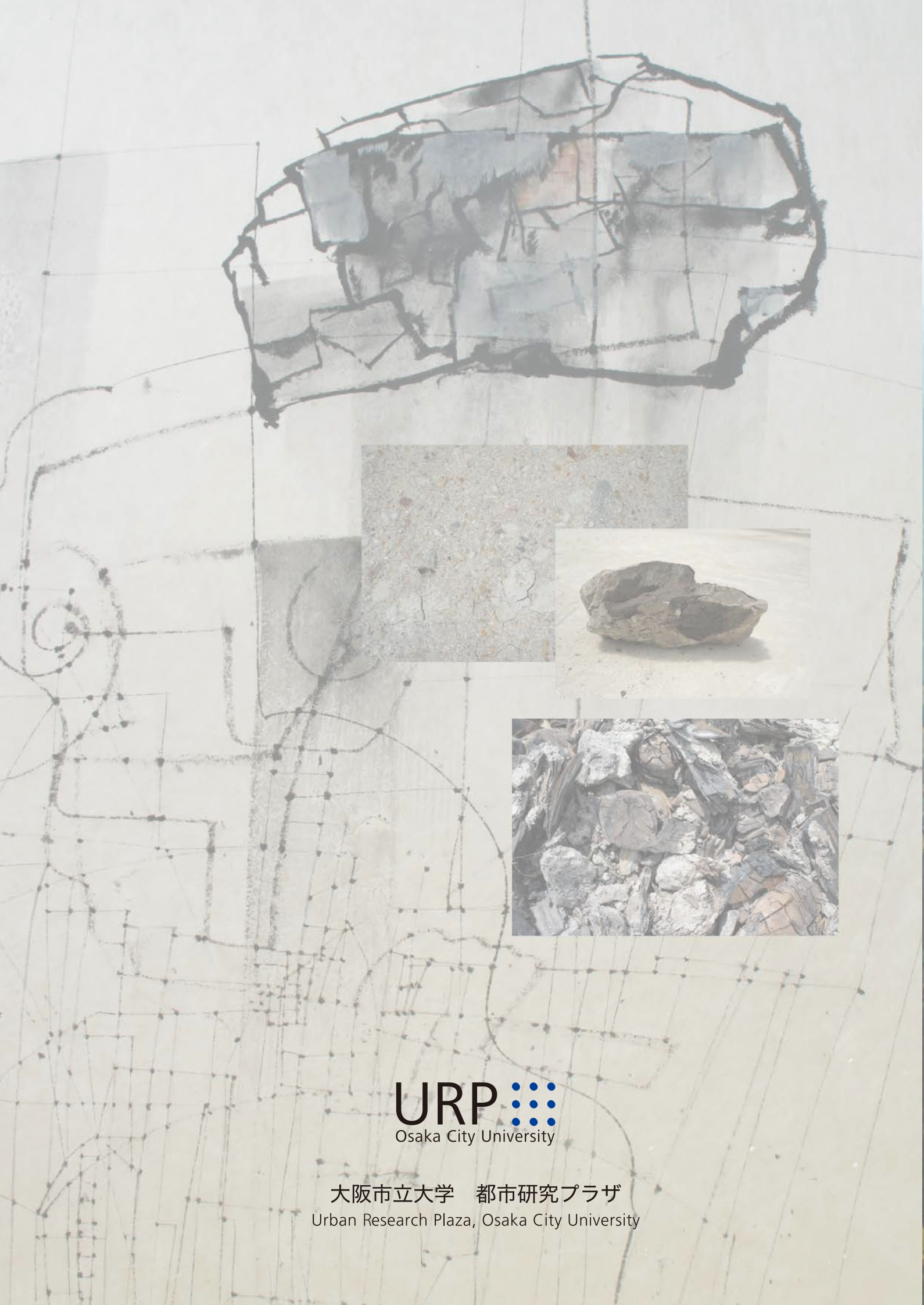
<http://www.ur-plaza.osaka-cu.ac.jp/archives/report.html>

No.25 岡野 浩・三島啓子 (2012) 『都市文化プラットフォームとしてのアートギャラリー：大阪空堀・楓ギャラリーをめぐる文化ネットワークの形成』

No.28 岡野 浩・西辻 豊 (2013) 『大阪・八尾の都市創造性：市民知による文化実践分析と文化編集』

No.29 岡野 浩 (2014a) 『大阪・交野の自然と創造性：大阪市立大学・私市植物園と庵原遜のコスモロジー』

No.30 岡野 浩(2014b) 『信楽の都市創造性と社会デザイン：自然と都市と市民知に関する文化編集分析』



URP 
Osaka City University

大阪市立大学 都市研究プラザ
Urban Research Plaza, Osaka City University