

平成 30 年度
金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科
学位申請論文（博士）

『陶による「いきもの」らしさへの造形的接近』

工芸領域 陶磁分野

1892001

佐合 道子

目次

はじめに	4
第一章 「いきもの」らしさとは何か	6
1.1 「いきもの」らしさの知覚	6
1.1.1 原初的な想い	6
1.1.2 「いきもの」らしさの正体	9
1.1.3 初期創作過程の変遷—絞り出しによる構造体形成法の模索	15
1.1.4 初期創作過程の変遷—張り子成形方法による構造体形成法の模索	19
1.1.5 “おもかげ”のかたち	20
1.1.6 均衡のサイクルとしての装飾	25
1.2 「いきもの」らしさの構成要素	27
1.2.1 分布様式・増え方	29
1.2.2 成長・成熟	39
1.2.3 ゆらぎ—規則と不規則	51
1.3 構成要素の造形的変換	62
1.3.1 人工物における造形的変換	62
1.3.1.1 KAIT 工房(神奈川工科大学)	62
1.3.1.2 造花	63
1.3.1.3 TYNANT ウォーターボトル	66
1.3.2 自作における造形的変換	68
第二章 造形の種類と制作方法および技法について	71
2.1 生を捉えるドローイング	71
2.1.1 かたちストック	71
2.1.2 生を捉えるドローイング	72

2.2 素材を活かす造形方法	75
2.2.1 ベースの成形方法	75
2.2.1.1 鑄込み成形	75
2.2.1.2 スリッパ—流跡を際立てた表現	76
2.2.2 細かな造形の成形方法	77
2.2.2.1 絞り出し	77
2.2.2.2 フロッタージュ的技法	80
2.2.2.3 その他の方法	104
2.2.3 釉薬によるテクスチャーの変化	106
第三章 作品における「いきもの」らしさの表れとその変遷	114
3.1 第1期 「いきもの」らしい造形へと向かう意識の確立(2009)	114
3.2 第2期 ベースの成形方法の模索—理想と現実の矛盾(2010～2011)	116
3.3 第3期 内側から発生するかたち(2012～2013)	118
3.4 第4期 思考と制作の一致(2014～2016)	121
3.5 第5期 《器物シリーズ》のはじまり(2017～)	123
第四章 まとめと今後の展開—《器物シリーズ》の行方	126
4.1 本研究のまとめ	126
4.2 今後の展開 —《器物シリーズ》の行方	129
おわりに	132
註	135
引用文献一覧	141
図版出典	142
作品目録	145

はじめに

本論文『陶による「いきもの」らしさへの造形的接近』は、私の一連の作品に共通する特徴である「いきもの」らしさに着目し、それが作品としてどのように成立するかについて、発想と制作プロセスの観点から考察するものである。ここでいう「いきもの」とは、模刻のように実際に「いきもの」をそれらしくつくることや、具体的な生物を作品によって表現することの論考ではなく、「いきもの」らしさをもつ造形表現にはどのような特質があるかという観点について論じるものである。また、著者の制作の結果として表出する造形は、往々にして‘付加する、または付加される装飾’の視点から理解され、受容されるきらいがある。しかし、この視点とは異なる立場から制作が行われていることについても論じることとする。さらに制作において採用している手法は、従来の陶造形の手法とは異なる部分もあり、それを陶芸作品として実現するプロセスについて説明を行う。

第一章では、研究テーマに至るまでの背景をたどると共に、装飾に対する考え方や、そして制作に欠かせないフロッタージュ的技法を用いる意味を整理する。また、制作において取り扱う「いきもの」らしさをかたちづくる3つの要素を挙げる。その上で、自然物から「いきもの」らしい造形に至るプロセスを述べる。まず、制作において取り扱う3つの要素が人の手により作り上げられたもの、すなわち人工物においてどのように適用されているかを示し、加えて自作においてもどのように利用されているかを述べる。

第二章では、自然物から「いきもの」の要素を抽出して作品に向かう過程であるドローイングの方法と、制作で用いる具体的な技法を合わせて説明する。

第三章では、本論文で取り扱う2009～2018年までに制作した70点の作品(4つのシリーズを含む)の変遷を全5期に分け、記す。

第四章では、装飾と造形の関係に対する自身の思考を深めるために始めた最新シリーズ《器物シリーズ》を題材として、研究のまとめとしてテーマである「いきもの」らしい造形の探求の意味について現時点での見解を示す。

私はこれまで一貫して「いきもの」らしい要素を持つ作品を制作してきた。具体的なプロセスについては第二章で触れるが、私のものづくりは身近な自然物を観察することから始まる。これは陶芸を始める以前からある意識で、物心

ついた頃から庭の草や公園の葉っぱを集めていたことが端緒となっていると思われる。観察と興味は次のような進行をたどる。例えば樹の葉を集めると、同種の樹の葉の中であっても一つ一つ違うかたちであることに気づく。どの葉も葉脈があり、裏表があって、ときには縮れたようなものもある。これらはほとんど同じかたちであるが、一つとして全く同じものはない。このことは私たち自身を含め、身の回りにある自然物において同様である。何が同じで何が違うのか、また違っても同じに見える理由とは何か、そしてその葉をその葉たらしめているものは何か、これらは私にとって現在までも続く興味である。自然物を切ったり裂いたり潰したりしながら、目で見える限界の小さい単位まで仔細に観察するやり方は当時も今も変わらない。またこれまで受けてきた教育の中で、身体の構造、いきものの仕組み、地形の成り立ちや組成など広い範囲の知識を学び、それまで経験的に獲得した知識と比較することで、私の考える「いきもの」らしさを徐々に構築することとなった。

観察を中心とした「いきもの」らしさの探求は、土と出会うことで初めて具現化の機会を得ることとなる。それは私にとって一種の憧れであったかもしれない。もしくはそれまで独自に集めた情報から得たものによる証明なのかもしれない。一つ一つの作品やその部分において「いきもの」らしさを思考し表現することは、「いきもの」とはなにか、大きくいえば生命とはなにかを確認する過程であるといえる。

ここで本論中においてかな書きされる「いきもの」という表記について説明する。私が意味する「いきもの」とは、広くいえば変化あるものと説明することができる。本論中においては、動物や植物などを総称する「生き物」と私の定義する「いきもの」を用いている。実制作では通常生き物と定義される動植物などに限らず、水や石、大地など自然物全般。そして私たちの生活に身近な衣服など繊維類やジュエリー、料理など多くのものを参考に行っている。

それらを詳細に観察することは私の制作には欠かせないルーティーンワークであり、各々の持つ特性・性質・構造といった、そのものならではの様相を知るといって、非常に興味深い行為でもある。加えて、各種の自然物がそのものであるための大きな要因となる「差異」や「変化」は、観察する上で重要なポイントである。辞書的な意味で生き物である動植物は生まれ成長し、次世代を残すといった系の循環としての変化を伴う。しかしそれ以外の、動植物とは異なる命のないものにおいても変化は起こる。水は流れかたちを変え、大地は動き

細くなれば砂粒になり、金属や繊維など人工物もさまざまな働きかけにより性質まで変わる。それら全ては時を経ることでも変化が現れる。それぞれはどの瞬間をとっても変化の表れであり、それこそが命がなくても生きているように感じられる理由の一つであると考え。そこで、私はこれらの変化、また変化するものを「いきもの」として定義する。また、私が扱う「いきもの」には大きく 3 つに分類できる。生物学的に生命ある自然物、生物学的に生命のない自然物、人工物である。制作ではこれらが作品の要素として登場するため横断的に表現する作品もあるが、本論文では生物学的に命ある自然物を中心に「いきもの」に関する私の制作思考・方法を記す。

第一章 「いきもの」らしさとは何か

1.1 「いきもの」らしさの知覚

1.1.1 原初的な想い

“ただ在るということ。人は自然物と対峙するとき、そこに在るということを全く違和感なく受け入れている。花が、山が、人がそこに在ること自体に意識すら向けない。当たり前で在るということは言い換えれば圧倒的な存在感があるということではないか。そして、その存在に対しての人の反応は非常に素直だ。安定と不安定、静と動、規則性と不規則性を併存させることによって、その存在感に近づけようと試みた。”

これは 2009 年に筆者が制作した《Decoration fetishism -go back to the basics-》(以後、Deco-Fetish) (図 1) のコンセプトである。この作品については後述するが、これ以前に制作した作品は、植物の文様を中心に和・西欧・東欧・アジアなど種々の文化の文様を、時にはそっくり借り、時にはアレンジし制作物に施していた。当時は、着物などで表現される、アラビックな、あるいは西欧的・エジプト的・ケルト的などの多様な文様を写すことを経て、自身のオリジナルの文様を施そうという段階であった。その際筆者は、いかに対象とするモチーフらしさを失わずに文様化するかという問題にあたった。各文化の伝統的な文様には大なり小なり大抵一つ一つに意味があり、象徴として使用されている。現代においても文様は種々生み出されており、中には意味の見いだ

せないものもあるが、多くの場合それを無視できないと考えた。

当時、オリジナルの文様をつくるに当たっては菊や蓮、牡丹など花を対象としたが、この試みにおいて重要であったのは、「何がそれをそれたらしめているか」という問いが生まれたことである。広く知られる花の構造として、中心に雄しべと雌しべがあり、それらを囲うように花びらがあるが、どういった違いによって菊に見え、蓮に見えるのかを創作活動を通じて考える機会となった。それと同時に、この問いはそれ以前から別の機会に抱いていたものとリンクしていることにも気づいた。先にも述べたとおり、筆者は植物を中心に自然物をはじめとした身の回りのものを仔細に観察することをライフワークとしており、その中で教育による科学的知識がない頃からそれらのつくり・構造に興味をいだいていた。例えばチューリップの花壇に行けば一般的に知られるチューリップ以外にも、それとはかけ離れているともいえるかたちがある。それは品種改良の結果であるが、それでもチューリップだとわかる。また山に行けば生花店には並ばないような一見地味な花があり、それでも特徴を見ればランだとわかる。そしてこのような性質・特徴は時に種を超える。その代表的な例が擬態である。動植物が、他の動植物や無生物に似た姿かたちであることである。枯れ葉にそっくりなムラサキシヤチホコ(ガ)、花に扮するハナカマキリ、海藻のように漂うリーフイーシードラゴン(タツノオトシゴの近似種)、捕食者のヘビになりすますベニスズメガの幼虫、また次項で挙げるリトープス(多肉植物)は自らを自生地(石)に似せているといわれる。このように自然界にはその種の特徴を有しつつ(その種であるのだから)、別のものの特徴も併せ持つものが存在する。私たちは、あるいは擬態者が擬態による回避の対象としている生物はなぜそのかたちから見間違えるのか。そもそも私たちは何を根拠としてそれを見分けているのか。このような自然物の性質・特徴への興味は「何がそれをそれたらしめているのか」という問いに集約され、それと共通する問いが制作活動からも生まれた。ここから私の創作が方向づけられた。そしてこの問いに向かう最初の出発点となった作品がこの頁の冒頭で挙げた《Deco-fetish》(2009)である。制作にあたりコンセプトにもあるように、制作の発想はまず自然物に対する考え方、自身の立場を整理することから始めた。本作品を含めこの時点ではまだ未熟ではあるが、これ以降の作品を制作する中で素材の扱いや見せ方を思考・鍛錬し、「いきもの」らしさとはなにか、を考察していく起点となったことは確かである。



图1 《Decoration fetishism - go back to the basics-》

2009、H2100×φ165、作家藏

私たち人は自然と関わりたいと欲する、あるいは本能的に求める。《Deco-fetish》(2009)の制作で、私は自身の作品に対しても自然物を見るときのように接してほしいと願った。例えば日々、天候に、雑草に、虫に悩まされることもあるかもしれない。一方で海水浴や山登りなど自然の中での行楽を楽しみ、のどが渇けば水を求め、生活空間や仕事場に観葉植物や水槽を置きたいと思うかもしれない。雑多ではあるがこれらの例は挙げればきりがなく、私たちの生活に自然は広く密接に関わっている。それは私たちもまた自然の一部であるという意識が、当然のことながら大きな理由であると考ええる。一方作品はでき上がると同時に作者との間に距離ができ、さらにその間に第三者が入り込む。自身の想いの塊は美術品として価値づけられ定義され、世に晒される。ギャラリーないし美術館やウィンドウ、その他の展示場所などにその塊がある時、多く人は自分に関わりのないもの、遠いものとして感じる人が多いだろう。これは興味とはまた別の感覚である。このことから筆者は、ガラスケースの中、もしくは結界の向こう側にある照明によって照らし出されたその塊を単に好き嫌いの感覚だけでなく、どこか身近なものとして感じさせられないだろうかと思った。作品をつくり始めた頃の前原初的な想いとして、「いきもの」らしさを頼りに制作することでその手がかりを掴んだのではないかと思われる。鑑賞者の内側で、作品から感じ取る印象と個人の体験などからの記憶や感覚とが結びつくことで、作品は美術品という非日常の枠を超えて一歩近い存在になるのではないかと思った。この制作の発想は2009年以降現在も、研究テーマと並行して持ちながら取り組んでいるものである。

1.1.2 「いきもの」らしさの正体

第三者が私の作品を通して得る感覚はある種の迫体験といえる。この場合は作品や作者の背景をたどるのではなく、鑑賞者個人の経験を顧みるという点に集約する。私の作品が例えば「シダ植物のよう」「サンゴみたい」と形容されるのは、そこにシダ植物やサンゴが再現されているからではなく、作品の部分的な特徴や個人の記憶にある関連する情報から「そう見える」のであり、「そういう感じ」がするのである。このような感覚を抱くメカニズムとして、認知科学でしばしば研究の対象とされる類推(アナロジー:analogy)の観点から説明を試みる。

すでにある情報(前提)から新しい情報(結論)を生み出す過程を推論とよぶ¹。その中でも、未知の対象を与えられた時に、既知の類似した対象に関する情報に基づいて、未知の対象に関する情報を得る過程²を類推という。言いかえれば、既存の知識領域(ベース・ドメイン: base domain)と新奇な知識領域(ターゲット・ドメイン: target domain)の知識が類似性により関係づけられるとき、その過程を類推という。このベース・ドメインの知識をターゲット・ドメインにたとえる(当てはめる・対応づける)ことを、ベースの要素をターゲットに写像(mapping)するという。写像は、2つの領域にある知識情報の各要素(項)を対応づけるプロセスである。

この類推について、一つ例を挙げる。朝、出かける前に娘とプランターに水をあげていると、「ルッコラがお水飲んでるねえ」と言った。この場合、ルッコラがターゲット、ベースが娘自身となる。毎日花や野菜に水をあげているのを見て、プランターの植物(植物という言葉も知らないが)には毎日水をあげるということを習慣的に理解している。彼女もまた日常で、食事やのどが渴いた際にはお茶やジュースを飲む。ただ、彼女の生活には入浴という水と関わる機会もある。ルッコラに散水ノズルを通して水をあげることをみれば、自分がシャワーを浴びることのほうが類似性が高く、「お風呂はいつてるね」「シャワーできれいになってるね」といっても良いはずなのである。しかし、彼女は同時に成長も実感している。ルッコラに限らず、プランターの植物がはじめは自分より小さかったのに、次第に自分の身長を超えたり、葉も大きくなったり増えたりしていることに気づいており、これは毎日水をあげるという行動と結びついている。また彼女自身、お茶や食事と摂ることと、毎月保育園で身長を測ったり、周りの大人から「いっぱい食べると大きくなるよ」と言われることが結びついている。これらのことから、「ルッコラに水をあげる」は「ルッコラが水を飲む」となる。まとめると、彼女が「ルッコラが水を飲んでいる」と思った背景には、単に‘シャワーを浴びる’という表面的な類似による転移ではなく、ルッコラが‘成長する→成長するためには水が必要’といった構造的類似(後述)が見出され類推が成立している。「(成長するという点で)私とルッコラは同じ。私は水を飲む。ゆえにルッコラも水を飲むはずだ。」となる。

この事例で用いられた類似の性質を説明する。類推研究における類似性には、対象レベルの類似性(object-level similarity:あるいは表面的類似性)、関係レベルの類似性(relational similarity:あるいは構造的類似性)、プラグマテ

イックな類似性の 3 種類がある。対象レベルの類似性は長期記憶からの検索の一種、2 つの対象間の意味的(同義語・類義語・カテゴリー関係・全体と部分・機能的関係)な類似性に基づくもので、双方の間で特徴がどれだけ共有されているかによって決まる³。関係レベルの類似性はベースに存在する関係とターゲットのその共有度合いに基づく類似性で、四項類推(a:b=c:x)における類似の認識のように構造的な要因が関与する⁴。プラグマティックな類似性は、例えば「この問題は以前解いた問題と同じ方法を用いれば解けるかもしれない」といった、目標構造レベルでの類似である⁵。

先述の娘とルッコラの事例では、彼女の中では「自分：ルッコラ＝私は水を飲む：ルッコラも水を飲む」という構造的な関係の写像が成り立ち、類推が成立している。また、「水・飲む」は 2 つの領域に共通する対象の意味的一致があり、対象レベルの表面的類似性を有している。さらに、この事例では顕在的に示されないが、娘の心的表象の中で自分は生物であり、おそらく生物として共通しているであろうルッコラは、自らと同様に取り扱えるはずだという先行知識が存在し、それがプラグマティックな類似性として機能していると説明することができる⁶。

このように、ある手がかりとなる領域の知識(ターゲットドメイン)が与えられた場合、人は自身の経験の記憶(ベースドメイン)の知識の中からさまざまなレベルで類似性を検索し、自分にとって理解しやすい世界を構築する。別の言い方をすれば、私たちが過ごしている日常の全ては、自分自身の理解しやすいようにつくりあげられているともいえる。

彼女がルッコラと自分の関係を構造的に捉えるように、美術品に対してもまた、同様の見方をすることがある。私の友人が《Beginning - no. 27》(2015)(図 2)を見て、「なにかが出てくるような感じがするね」といった。この感想だけでは作品上部のかたちを見てそう判断したとってしまうが、実はそれに限らない別の背景があった。まずは作品形状からみてみよう。本作は作品の球状の胴体に網目文様が施してある。伝統柄にもあり、みかんネットなどでも馴染みのこの網目文があることで、水平方向に膨らむイメージを持ったようだ(図 3)。

また友人がそのように判断した理由はそれだけではない。友人の感想は、時は遡ること 1206 年、中世に人類最大規模の繁栄を誇ったモンゴル帝国の軍事力についての物語を出発点とする。『チンギス・ハーン時代における軍隊の食料』⁷によると、帝国の軍事部隊は攻撃力もさることながら、彼らを支える体力維持、



图2 《Beginning - no.27》

2015、H370×φ270、作家藏

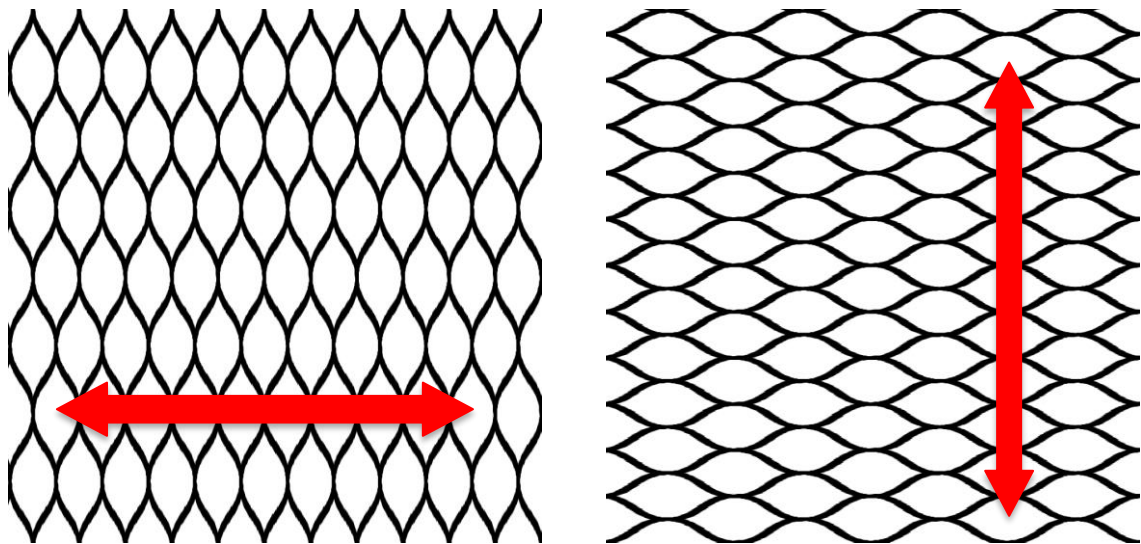


図3 網目文様(左)、網目文様を90°回転させたもの(右)

和柄としてもよく知られた網目文様。弧の連続する方向に収縮する様子を切り取ったデザインである。施す向きによって方向性が生まれる。

とりわけ食料調達・保持に秀でていた。出征時、彼らは乾燥食品を持参し、なかでも代表的なものは干し肉で、その加工・保存技術には大変優れていた。干し肉は乾燥前の4分の1の重さで、砕けば容量も小さくなるため、運搬や保存には適していた。モンゴルでは「すべての肉は胃に」といわれるが、これは牛一頭分の肉を干し肉に加工し、その牛の一つの胃袋に蓄えることを意味しているようだ。内モンゴル出身の友人にとってはこのエピソードが自然に思い出され、水平方向に膨らむような球状の胴体から胃袋を連想した。「何かが出てくるよう」というのは胃から干し肉がでてくる、ということであった。ここでもまた類推が働いている。

既述のルッコラの例では構造的類似や表面的類似を手がかりとした類推で説明したが、本件は類似性が低い場合でも成立する類推、あるいは関係推論で説明することができる⁸。本件は既知の対象であるベースが胃袋、未知の対象であるターゲットが作品となる。友人には幼少の頃から過ごした内モンゴルの生活・文化の影響によりモンゴル帝国のエピソードが染み付いている。これは揺るがない、彼女独自のベースとなっている。作品に網目文様があることから膨らむかたちを感じ取ったが、この膨らむかたちは非常に抽象的で広い領域をまたぐ対象であるため、一般的にみれば牛の胃袋との類似性は低いと言わざるを得ない。しかし、友人にとってはその文化圏の影響から、膨らむかたちと胃袋の関係は非常に近く、オリジナルの観点であるといつて良い。このように一般概念上類似性が低い場合でも、個人の体験などからそれらの関係を見出す場合がある。《Beginning - no.27》(2015)と胃袋の関係のような、個々人の歴史・感性をベースとした見方が、私の作品の存在価値を単なる美術作品から親しみを持った存在へと一歩近づける、重要なプロセスであると考えている。

1.1.3 初期創作過程の変遷—絞り出しによる構造体形成法の模索

「何がそれをそれたらしめているのか」という原初的な問いは、美術品として成立する作品に対して、自然物と対峙するときのように違和感なく受け入れられる存在としてありたいという思いへ集約され、「いきもの」らしさの追求と表現へと導かれたことはこれまでに述べたとおりである。そうして現れた作品はその形状からしばしば、装飾ないし装飾的と言い表されることがある。まずは筆者による初期の創作過程について、創作方法の動向を追って示し、その後筆者が制作の過程で考えた装飾観について考察する。

筆者が土と出会い、創作を始めてから2018年に至るまで、その過程は自己の理想と現実との間の矛盾が共存する、いわば葛藤状態であった。2009年制作の《Deco-fetish》が研究テーマの起点になったことは既述のとおりだが、理想とのギャップはそれ以前、初期の《fossil シリーズ》(2006～)(図4)に取り組む頃から表れ始める。幼少期から自然物を始めとした、身の周りのものを仔細に観察することをライフワークとしていた私は、とりわけクモの巣や樹の葉の葉脈、ふわふわとしたアスパラの葉、レース編みや竹籠など、構造そのものがかたちになっているものに一種のあこがれともいえる興味をもった。その後、花や葉を線で描く方法を市販のデッサン本から学ぶが、この時はじめて、紙のように薄い花びらも葉も構造があり立体物であって、それらを描き表す線は実は面であることを知り、衝撃を受けた。そうすると、それまでなんとなく線として捉えていたクモの巣やレースも途端に構造体としての存在感が増し、線という概念が消えていくような不思議な夢を繰り返し見たのを覚えている。それ以来、自然物を描く際にはなんともいえない緊張感をもって線を描いていたことを記憶している。これは面である、向こう側にもかたちがある、そうだ厚みがあった、というように頭の中では呪文のように繰り返されていた。一方、時は流れ、轆轤や手びねりなど陶芸の基本技術を学ぶと同時に、イッチン技法の応用である「絞り出し」を用いて、構造をかたちにする研究も行っていった。これが《fossil シリーズ》(2006～)のはじまりである。

このシリーズの特徴は、縫い糸ほどの細さからφ3mm程度の比較的細い線状に絞り出すことにある。利点は手びねりのように手と土が直接的に触れ、自分の意のままにかたちができないことである。絞り袋を握り、加圧することはできるが、先端から押し出される土には手を触れず、重力のままに、あるいは土の

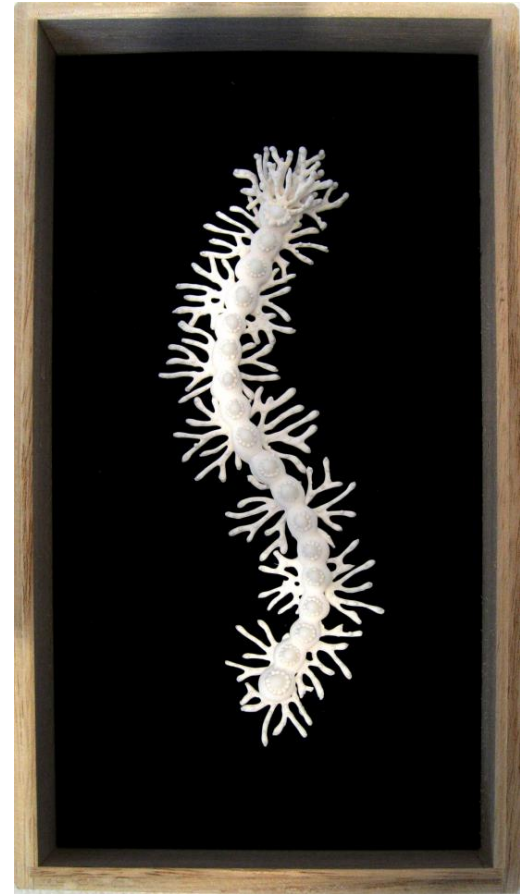


図4 fossilシリーズの作品

上；《fossil》、2011、H43×W103×D72、作家蔵

左下；《ひとといっしょに生きるものたち。(一部)》、2009、サイズ可変(インスタレーション作品)作家蔵

右下；《fossil(mukade)》、2011、H38×W108×W202、個人蔵

硬さ（柔らかさ）に応じて絞り出されるかたちはとても自然である。この技法の使用は、先に述べた線的構造物への憧れから、また私が好んで観察してきた自然物の構造が非常に仔細な単位から成り立っていることに起因する。しかし、利点でも記したように、絞り出しに使用する土（泥漿）は練土よりはるかに水分含有量が多く柔らかであり、取扱いは難しい。そこで初期にはまず、絞り出すことのできるかたちを層にして、あるいは組んで立体的にすることを試している（図 5）。石膏板の上に同心円状に、また交差するようになど、一層目が少し乾いてから二層目を絞り出し、厚み（大きさ）を増していく。又は、平らに敷いた片栗粉をくぼませたり、紙粘土でつくった任意のかたちを芯として、そこに絞り出して網状の立体物を成形したりもした。

陶芸の基本である轆轤や手びねり技法は、造形の最初から最後まで非常に作画的で、計画に満ちており、その計画は造形として確実に具現化される。これは土の特質でもあるが、私が好んでいたのはクモであり、脈であり、編むという行為の蓄積であって、また原子・分子レベルの、あるいは粒子のような小さな単位によって成立している自然物であるため、土の可塑性を利用してその外形にフィットさせる方法に違和感があったからである。変幻自在な土であるため必ず何らか手を加えるが、そこにはできるだけ意図の跡を残さず、若しくはその痕跡を感じさせない。それでいて造形として成立するための構造をつくるにはどうすべきか、という試行錯誤であった。結果としては、絞り出しのみによるある程度以上の大きさを有した構造体の成立はその繊細さもしくは脆弱さから叶わず、《fossil シリーズ》（2006～）はその特性を逆手にとった個体またはインスタレーション作品へと発展することとなる。



図5 初期の絞り出しによる構造体制作

1.1.4 初期創作過程の変遷—張り子成形方法による構造体形成法の模索

大きさの制約や作品として最低限必要な強固さが確保できないという理由から、絞り出しによるベースとしての構造体の成立は断念し、「いきもの」らしい要素として取扱うことにした。しかし、絞り出しで泥漿を使用し始めたことは、不自由な点があったがそれは土の限界を知り、構造やその強度、また自分が求めるものについて考える機会となり、創作の当初から技法に縛られなかったという点ではかえって良いプロセスであった。

泥漿を使用した構造の成形実験は次の段階に移り、針金と丸紐を用いることにした。φ0.25~0.35mm程度の針金をφ2~3mmの丸紐(綿)に通していき、その線で任意のかたちをつくる。極細の針金を使用したのは、それ自体にさほど強度がないことが理由の一つである。針金のように自在な素材はこちらが希望したかたちに沿いやすいが、張りがあっては練土と同様、作為のかたちが現れやすい。そこで、できるだけ弱く、最低限の性質を有した極細の針金で、ある意味デッサンで稜線を重ねるように組むことを考えた。

針金を通した丸紐は、泥漿をさらに水で薄めた土に浸す。その際、より染み込みやすくするために、丸紐は事前に精練を行っている。精練とは本来、染色専用でない繊維素材の糊分などを取り除き、その後の染色材料を染み込みやすくするためにおこなう作業である。顔料や染料と土の粒子の大きさは比べ物にならないほどの差であるが、この作業を施しているのといないのではそもそも水の染み込み方も異なる。また、はじめから一般的な鑄込み用の濃度の泥漿に浸すと、土の粒子が丸紐の表面だけに吸いつき中まで染み込みにくい。そこで水で薄めた泥漿を3~4段階に分け徐々に濃くしていき、最後には鑄込み用の濃度の泥漿を纏わせることを行った。張り子の制作方法と同様、任意のかたちを丸紐(針金通し)でつくり、泥漿に浸し、纏わせたものに、さらに泥漿をふくませたティッシュペーパー(難水溶性)とガーゼを貼る。最初からガーゼは使用せず、2~3層はティッシュペーパーを使用する。これは極細の針金を採用していることに起因している。丸紐で組んだ枠に対し、目標のかたちの形成と構造強化のために面をつくるが、そのために貼る素材が泥漿の乾燥により収縮することで本体枠が変形する恐れがある。そのため本体枠の変形を最小限に抑えるために、先に亀裂が入ったり破れたりする枠を引っ張りすぎない弱いティッシュペーパーを使用する。変形を最小限に抑えるようティッシュペーパーによって

面をつくることを繰り返すことで、最初は乾燥の度にあった破綻がなくなる。その上でガーゼを重ねる。ティッシュペーパーと同様、ガーゼもまた泥漿にたっぷり浸す。この工程では、次のガーゼを貼る前に筆などで泥漿自体を一層塗る、そして貼る、を繰り返す。2～3層のガーゼを張り終えたら、さらに3～4層泥漿を塗る。これで本体・ベースの完成である。

ベース完成後、装飾的にレースなどを泥漿に浸したものを貼りつけていき、これにより制作した作品が卒業制作《Dear you-》(2009)である。この張り子による成形はそれ以前の絞り出しによる線が、任意の大きさやかたちに立ち上がったという点では一定の成果を得た。しかし、制作時間の大半がベースの形成に費やされ、本来の目的(当時明確ではなかったが)が果たされない失意の気持ちも同時にあった。また焼成による針金の熱変性と丸紐の焼失による焼成後の強度にも不安が残った。そこで改めて創作の目的もしくはその方向性を熟考することになった。

1.1.5 “おもかげ”のかたち

作品の成形段階で、陶芸の基本の成形法である手びねりや轆轤など、可塑性を利用した変形方法を取らない方途を尽くしたのは、第一章 1.1.3「初期創作過程の変遷—絞り出しによる構造体形成法の模索」、1.1.4「初期創作過程の変遷—張り子成形方法による構造体形成法の模索」で記したとおりである。卒業作品《Dear you-》制作後、何のために、またどのような方向に創作を進めていくかを改めて見極めるため、ライフワークである観察とこれまでの歩みを振り返った。その内容はこの節の冒頭、「1.1.1 原初的な想い」に記したとおりである。「何がそれをそれたらしめているのか」という問いに気づき、その結果として了解したことは、第一章 1.1.3「初期創作過程の変遷—絞り出しによる構造体形成法の模索」と第一章 1.1.4「初期創作過程の変遷—張り子成形方法による構造体形成の模索」で記した過程が、その過程自体これまで日々取り込んでいた「いきもの」らしさを作品化へ向けて消化していたのであり、昇華の過程であったと考える。

《Dear you-》制作後、創作の目的を整理し制作したのが《Deco-fetish》(2009)であり、鑄込み成形と練土によるフロッタージュ的技法を採用している。各々の技法の詳細については第二章で述べることにするが、これらはそれまでの制

作ではあまり使用しなかった技法であり、現在まで利用していることから、本作は創作の上でもまた原点であったといえる。《Deco-fetish》(2009)は、鑄込んだ本体にそれまで同様レースや布を泥漿に浸したものとフロッタージュ的技法で造形を施している。鑄込み成形を採用した理由は、本体制作時間の短縮と基本的な強度を兼ね備えていることにある。

それまでの絞り出しや針金・丸紐による構造体の模索過程では、強度の問題もさることながら、制作の大半が意識的にも実働時間も本体に費やされており、制作プロセスの課題となっていた。また、練土によるフロッタージュ的技法は任意の対象の凹凸を立体的に写し取る方法だが、この技法では造形と観察が同時に行われ、単に表面のテクスチャーを写し取るものではなくなった。そもそも、さまざまなものの表面、とりわけ自然物の表面に現れる質感や凹凸は、外界とそれとをただ隔てている単なる面や層の一つではないと考える。双子葉類の茎であれば中心から髄、木部(道管)、形成層、師部(師管)、髄と表皮を結合する基本組織、内皮、厚角組織、表皮で組織されている⁹。葉も紙のように薄い。表面(上面)から、表皮組織(クチクラ層・気孔)、柵状組織・厚壁組織の繊維、海綿状組織、維管束(木部、師部)、表皮組織(クチクラ層・気孔)で組織されている¹⁰(図6)。動物はさまざまな組織が部分によって複雑かつ多様であるためかなり省略するが、中心から骨(髄・軟骨)、筋肉(腱・靭帯・骨格筋など)、皮膚(皮下脂肪真皮、表皮)などで組織されている¹¹。

このような成体の単位でなくても、その途中段階である幼虫も種も成長とともに大きくなる貝殻も、生物のエネルギーを細胞が活用できるかたちに変換するミトコンドリアのような細胞小器官¹²も、自然物はさまざまな組織・組成で成り立っている。私が先に記した粒子とはこのことも意味している。言うまでもなく、組織・組成で成立していることは山や大地といった広大な単位であれ、目に見えない空気であれ同様である。つまり、私たちが目にしているさまざまなものや表面と言っているものは、構造・組成の一部が見えているにすぎず、いわば内と外界とを隔てている境界である。それ故、境界を写し取る(抽出する)ことは、境界の内側の、対象そのもののあり様を感じさせると考える。このときのあり様とは図6のような具体的な構造そのものではなく、構造に則った“しくみ”から成るそのものらしさ、いわば‘おもかげ’を指す。発生学者の三木成夫はこの“おもかげ”について、著書『生命形態学序説-根原形象とメタモρφフォーゼ-』(1992)の中でこのように述べている。

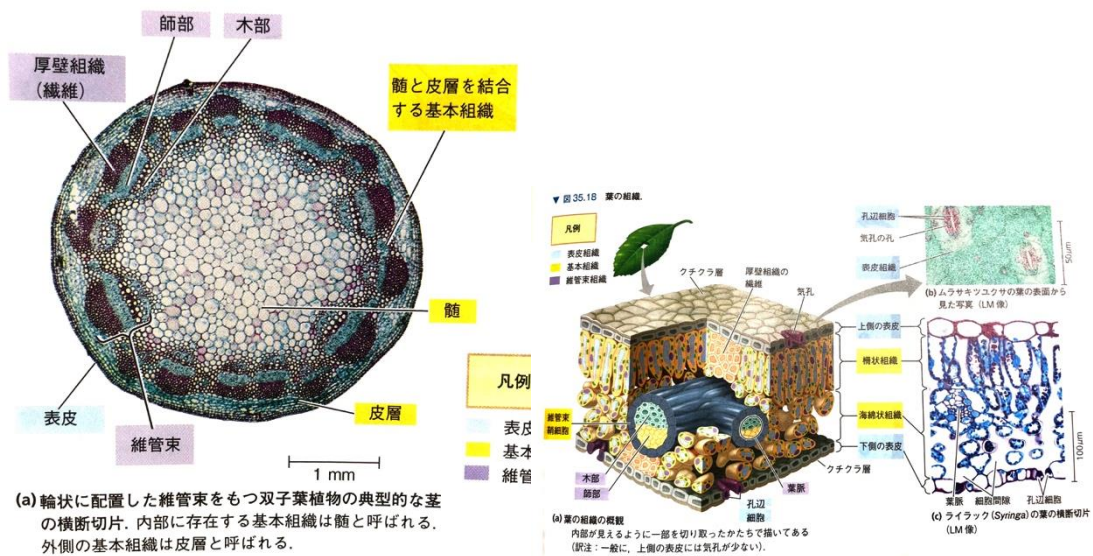


図6 双子葉類の茎と葉の断面図

左；輪状に配置した維管束をもつ双子葉類の典型的な横断面

右；葉の組織の概観

(出典：池内昌彦・伊藤元己・箸本春樹『キャンベル生物学 原書9版』、丸善出版、2013、pp.884-885)

したがってそれは、たとえばひとたびその相手から離れた時たちまちひとつの「形象」として色鮮やかに眼前に浮かび上がり、もはや振り払うことができない、そのようなものとなる。このいわば、“憶裡の”形象こそ、その人間の根原の形象、すなわちここでいう「原形」そのものとなることは、いうまでもないであろう。ひとびとはこれを“おもかげ”と呼ぶ。¹³

また三木は人間の構造解明の一手段としての解剖学の観点から、「構造」を意味するものについて、まず人為の構造を取り上げ、

- ①機械類の構造に見られる“しかけ・しくみ”
- ②建築物の構造に見られる“かまえ・つくり”
- ③文芸作品に見られる“すがた・かたち”

の3つに分類した。つぎに自然の構造を取り上げ、“しかけ・しくみ”がある目的のためにつくられたものでもなければ、また完全に個々の歯車にまで分解されるものではないという意味で最終的に不明であるのに対し、“すがた・かたち”は比較観察の繰り返しによって、たとえば顔貌容姿も手足の神経も、“個々のかたち”が“根原のかたち”の微妙な変貌として捉えられるようになるという点で時とともに明らかになると述べている。その上で、ゲーテの『Zur Morphologie 形態学のために』を振り返り、植物の形態における“根原的な類似性”が動物の形態にも同様にみられることを紹介し、どんな自然の構造も二種の形成 *Bildung und Umbildung* によって、すなわち“根原のかたち”と“個々のかたち”によって成り立っているものであることを示した。そしてこの“根原のかたち”をひとつの根原的な「形象」とみなし、根原形象の略として「原形」と言い換えている。「原形」すなわち“おもかげ”は長い歳月をかけて体得されるもので、「個」のそれのみならず、個々の根原的な類似性から「同類」や「種」のそれを認知するまでに至るが、生物発生の歴史の考察から、その機能は生後だけに行われるものではなく、太古単細胞の代より「本能」という記憶の蓄積として受け継がれてきたものであると述べている。この原形成立の過程つまり“なりたち”を知ることが人体の内部構造の原形探求に最善の方法であるとしている。

その上で、人体の構造解明のための解剖学が、

たとえばこの文明の利器でみごとに培出された一箇の細胞や、さらに生体分子が個体全体の構造に関与するおのれの座を見失い、全体との連関を喪失してたがいに孤立した場合、それは兇器によって“切りきざまれ”バラバラに遺棄されたと同じ結果になる、というこのひとことを忘れてはならない。¹⁴

と述べ、それゆえ「構造」という言葉の意味を徹底的に考察し、人体解剖学がからだ構造のまさに「原形」を明らかにする形態学の一分野であり、“なりたち”を求めることなくしてそれを語ることはできないとしている。本書後半の「生命記憶と古代現象-三木形態学の詩的宇宙-」の中で金子勉は次のように記している。

「かたち」を理解するには、“出来上った”かたちだけでなく、そこに至る「形成」の過程、「なりたち」が問題となることを忘れてはいけないという三木の指摘は、改ためて「かたち」の研究者に熟考を迫るものである。¹⁵

私が用いるフロッタージュ的技法で抽出されるかたちは対象のほんの一部であるが、それは内なるかたちの先端部であり、また三木のいう生命記憶の突端であって、私たちが「いきもの」らしさを感じるには十分であろう。むしろ小さい範囲で曖昧性を高めることで(凹凸の形状のことではない)、目に映る全体像は想像力を煽る。これは第一章 1.1.2 『「いきもの」らしさの正体』で述べた、人がもつ、解りたい・把握したいという欲求を利用したものであり、類似性を探索する認知プロセスによるものである。任意の対象の生命のなりたち、「いきもの」らしさについて、しくみを学び観察の上でかたちの突端を写し取り、次項 1.2 『「いきもの」らしさの構成要素』で述べる方法に則って再構成することは、その抽出により漠然としていく元の対象の存在を、変化あるものとしての「いきもの」へと変換することであり、その最終的な表れが作品である。

1.6 均衡のサイクルとしての装飾

ここでもう一度《Deco-fetish》(2009)を振り返ることとする。本作の造形はフロッタージュ的技法のはじまりであったといえる。そして、私の作品が装飾的であると評されるきっかけにもなった。本作は基本的に、前作《Dear you-》(2009)の名残であるレースなどに泥漿を染み込ませたものとフロッタージュ的技法により造形している。ベースとなる鋳込み部分は、全体像が空間にグラデーショナル的に馴染むことを期待し、凹凸の多いかたちをとっている。この、ベースがありその上に造形を施すという工程が、いわゆる装飾(付加する装飾)とみなされる所以である。しかし私にとっては、先に記した造形意思との矛盾を感じていた部分である。なぜなら、自作はこれまでに述べたように、実際の「いきもの」から第二章 2.1「生を捉えるドローイング」に記す方法によって対象のつくりを自身に取り込み、かつフロッタージュ的技法でその要素を抽出し作品として再構築するという点で、付加する装飾とは成り立ちが異なるからである。この装飾に対する考え方は制作を続ける中で次第に整理されることとなる。

私は、装飾は調和機能を有していると考える。装飾するという事は、常に対象の内に均衡のとれた状態をつくる。たとえば文様であれば、連続するものであれ単一で用いられるものであれ、いずれも対象に対しバランスよく配されることに重きをおく。衣服やアクセサリもまた、各々の個性やテーマを鑑み、選ばれ、そしてつくられる。建築など比較的大型の場合も同様で、常に調和をとるよう、または崩さないように調度品が選定され、窓枠や門が備え付けられる。装飾という概念は、過剰や騒々しさ、混沌といった印象を私たちに与えるが、これは装飾の機能としてある増殖性によるものであると考える。こういった傾向は歴史的に見ても、またさまざまなアイテム、流行においてもみられる。しかし、それでもそこには常に調和が重んじられ、反対の方向性である簡素や静寂もまた同時に存在する。したがって、私にとっては白装束もホワイトキューブも、要はシンプルと言い表されるものもまた、装飾の内からは出ない。つまり、装飾については、付加する・付加される若しくは過剰やシンプルなどという議論自体が本末転倒で、装飾自体が生物における動的平衡のごとく、均衡のサイクルとしての表れであると考え。時に過剰で横溢した様相をみせ、しかしその情性は静謐かつ純粋性を携えている。したたかなる意思の赴くままに装い、それはその内部のみに留まらず、時を超えて繋がれるスタイル・様式と

なる。こういった意味において自作は装飾であるといえる。動的平衡については、福岡は著書『動的平衡』の中でこのように述べている。

可変的でサステイナブルを特徴とする生命というシステムは、その物質的構造基盤、つまり構成分子そのものに依存しているのではなく、その流れがもたらす「効果」であるということだ。生命現象とは構造ではなく「効果」なのである。

サステイナブルであることを考えるとき、これは多くのことを示唆してくれる。サステイナブルなものは常に動いている。その動きは「流れ」、もしくは環境との大循環の輪の中にある。サステイナブルは流れながらも環境との間に一定の動的平衡状態を保っている。¹⁶

この考え方は私が身の回りのものを「いきもの」と定義していることに繋がる。福岡は生命について述べているが、私にとっては「いきもの」すべてがこの動的平衡状態にあると考える。私たちの身体もそうであるように、「生体を構成している分子は、すべて高速で分解され、食物として摂取した分子と置き換えられている。」¹⁷のであり、「その流れの中で、私たちの身体は変わりつつ、かろうじて一定の状態を保っている。」¹⁸のである。生物学的に生命ある自然物はいうまでもなく、生物学的に生命のない自然物や人工物においても地球規模、いわば全体や物質レベルの循環という意味において動的平衡状態にあると考える。装飾もまた、平衡を保とうとする効果としての表れであり、時代、流行、また対象に対して自在に生まれ、展開し、フィットする。自作においても、プロッタージュ的技法はこの一部を抽出することで、一時的につり合いが崩れた状態となるが、それを作品として再び均衡が保たれるよう再構成している。新規の均衡が与えられた作品は、次作を含め、それ以降の私へと作用する。「何がそれをそれたらしめているのか」という問いから始まった「いきもの」らしい造形の探求は、次作が均衡のサイクルとしての装飾であるという考えに至ったという点で、一定の成果を得たと考える。

1.2 「いきもの」らしさの構成要素

土と出会い、それを用いてこれまでの観察を具現化するための私の制作では、「いきもの」らしさの表現において3つの要素を意識している。3つの要素は分布様式・増え方、成長・成熟、ゆらぎ—規則と不規則であり、私たちが「いきもの」らしさを感じるに不可欠な要素だと考える。これらは「いきもの」全般に大きく緩やかに共通すると考えており、制作でも初期段階から最終工程に至るまで常に確認している。

私たちはつぼみを見ればこれから花が咲くことを、また動物の赤ちゃんを見ればそれが鳥になるか犬になるかを経験的に知ることができる。しかし、未知の物体をみたときはどうか。それが生き物かどうかすらわからない可能性がある。図7はリトープス属(以後、リトープス)の多肉植物である。近年多肉植物の栽培は日本のみならず多くの国や地域で人気を博しており、私たちに身近な生活エリアでも生花店だけでなくスーパーなどでも簡単に手に入るため、目にしたことがある人も少なくないだろう。このリトープスもまた例外ではない。リトープスは小石に似た植物として知られ、英名はLiving Stones(生きた化石)やFlowering Stones(花咲く石)と呼ばれている。自生地多くは年間降雨量が250mm以下の乾燥地で、砂漠地帯の岩の割れ目や小石の間に、体のほとんど埋もれるように生えている。地中に身を隠し石に擬態することで、砂漠の灼熱や乾燥、さらに動物の食害からも身を守っているといわれている。属名のリトープスもギリシア語で「石に似る」という意味である¹⁹。

図7のように、リトープスを知らない人が地面に存在している様子を目にしたら植物であるとわかるだろうか。探検家で植物学者のウィリアム・バーチェルがこれを発見したとき最初は石だと思ったと書かれている²⁰。これを植物もしくは「いきもの」だと同定するには少なくとも3つの情報が必要であると思われる。1つ目は、そう遠くない範囲に同種の個体がいるか、2つ目は他の個体があるならば、それらの中に小さい(若い)ものや大きい(古い)ものがあるか、3つ目はそれら一つ一つの模様や大きさ、かたちが少しずつ異なっているかどうかである。1つ目の条件だけでは石など無機物の可能性もあり、また動物かもしれないという可能性を残す。1つ目に加え2つ目の条件があれば、成長過程がみられる個体からは生き物と、またツボミや花が咲くなど既知の植物の成熟を示す特徴がみられれば植物であると推測できる。また3つ目の条件があることで



図7 アフリカに自生する多肉植物・リトープス属

リトープス属はツルナ科のメセンブリアンテマ類(略称メセン)に属し、原産地は南アフリカ共和国とナミビアで、自生地のはほとんどは年間雨量 250mm 以下の乾燥地帯である。長い換気を耐えぬくために、1 対の葉が肥厚して基部で合着し、頂部に割れ目を残した倒円錐型の体となるが、次の 3 型に大別される。

I 型…やや丈の高い倒円錐型で、割れ目がやや深くやや幅広い型。

II 型…低い倒円錐型で割れ目が狭く浅い型。

III 型…割れ目が深く幅が広いため、Y 字形となる型。

リトープスの頂面には透明部と不透明部がある。透明部は窓と呼ばれ、窓に囲まれた透明部は島と呼ばれている。窓はほとんど全頂面部を占める場合や、帯状、斑紋状、斑点状を呈する場合がある。窓が 1 mm くらいの点状場合は透明な点と表現される。

リトープス属も花は 1 種の例外(朝貢玉系)を除き、白色か黄色である。花期は曲玉系と荒球系は 7 月を中心とした夏季で、その他は 9 月から 11 月までである。²¹

(出典：木原浩『世界植物紀行 アフリカ・南アメリカ編』、平凡社、2015、p. 121)

個体間の差異から人工物ではないことがわかる。したがってこの 3 つの条件から判断すれば、痩せた大地にある石ころのような、脳のような不思議な物体が少なくとも植物であると推測できるだろう。このように、私たちが未知の対象を生き物かどうか判断するためには周囲に同類(仲間)がいること、成長の過程若しくは連続的なかたちの変化が見られること、群の各々がまったくの相似形ではなく差異があり個性があることが必要であると考え。本節では生き物を中心に「いきもの」について、自作の造形に取り入れている「いきもの」らしさの表現するための 3 つの要素、分布様式・増え方、成長・成熟、ゆらぎ—規則と不規則について具体例を挙げ記す。

1.2.1 分布様式・増え方

「いきもの」の個体および個体群において、互いの距離感は成長や繁殖の過程でありその痕跡である。上述したリトープスも個体が年に一度爬虫類のように脱皮をしながら大きくなりつつ、花を咲かせて砂粒のような種を飛散させ増える。リトープスは脱皮の際、中央の割れ目から新たな株が現れる。このように株で増殖する場合は一つが二つに割れ、その中の二つがまたそれぞれ二つに割れ、といったように基本的には 2 の累乗数で増える。しかし花から結実する種はそれとは異なる。開花後、花の付け根にできる種の入った鞘は乾燥し、やがて風や虫など外的な要因により株から離れ、とどまったところでは出芽する。リトープスの場合は乾燥地であるため風など気象による影響が大きい、種ができるものは親個体の成長とは異なる外的要因によって任意に拡散する。こうした個体の分布は「いきもの」それぞれの性質により特徴が異なり、また環境によっても大きく左右される。

そもそも個体群(population)とは、辞書的には同一地域に生息する一つの種の個体の集団を指すが、実際には自然界では一つの場所に 2 種以上の「いきもの」が共に生活しているのが普通であり、これら 2 種以上の個体群に対し、一種のみの個体群(同種個体群 intra-species population)と区別して、混合個体群(mixed population)または異種個体群(inter-species population)とよぶこともある²²。この定義は動植物において共通である²³。そして、この個体群内の個体は相互に関係しており、仮に環境が均一だとするならば概念的には、次の 3 つに分けることができる。

- ①個体相互の間に特殊な関係が存在しない。
- ②個体相互の間に誘引性が存在する。
- ③個体相互の間に反発性が存在する。

実際には自然界では①のような事例はなく、一見そう見えたとしてもそれは人間が観察により認識できない弱い程度で、②③の誘引性や反発性がある場合がほとんどである。②の場合はその結果なんらかの集団ができ、群れやコロニーなど集団の性質に応じてさまざまなよび方がある。③はその顕著な例としてなわばりが挙げられる。これらを分布様式(生育地域内における個体の散らばり方のパターン)にあてはめると、理想値として②は生息域の特定の場所に集まっている集中分布(a)、③は生息域全体に均等に散らばっている一様分布(b)、①は不規則で確率的な散らばり方のランダム分布(c)となる。自作では用いる造形それぞれにこういった分布をするかが大まかに決まっている場合もある。造形自体の制作方法は第二章で説明するが、分布様式を把握し、造形に適用することで、性質や特徴を設定していく。ここからは『キャンベル生物学 原書9版』(2013)を元に、先に挙げた3つの分布様式が造形にどのように適用しているのか、作品を例に説明する。

(a) 集中分布



最もふつうに見られる分布で、個体がパッチ状に集合する。植物や菌類は、土壌その他の環境要因が発芽や生長に適している所に集中分布することが多い。たとえば、キノコが朽ち木の中や表面に密集しているような場合がそうである。昆虫やサンショウウオは、倒木の下に集中することが多いが、動物の集中分布は、配偶行動と関係していることもある。カゲロウは成虫になってから1、2日しか生きられないが、おびただしい数で群飛すること

とで、配偶機会を増やす行動になっている。ヒトデは、食物を容易に摂取でき、繁殖がうまくできる潮だまりにおいて、集団となって分布する。ほとんどの個体群は少なくとも集中分布する傾向がある。²⁴

(出典：池内昌彦・伊藤元己・箸本春樹(監訳)『キャンベル生物学 原書9版』、丸善出版、2013、p. 1356)

多くの個体群がこの傾向を示し、筆者の制作においても最も用いるパターンである。それは私たちが有る物体を「いきもの」と同定する条件としてとても慣れていると考えるからである。たとえば、少なくとも二つの物体が密着していれば寄り添っているように感じ、複数集まっていれば家族や群れを想像しやすい。図8の造形は円筒状で、基本的には集合して配す。先端が開いているものとそうでないもの、またそれらがグラデーショナルにある場合もあるが、いずれのときも任意の一点から広がるように寄せることが多い。《haco I》(2011)では箱の角から側面を這い上がるようにかつ窮屈に、各々がより密な状態で寄せ集まるように、《瑞祥》(2012)では3本の竹を束ねるようにある縄を押しつけ、はみ出るように造形した。図9は少し潰した球状、ミカンのようなかたちに深めの凹みがある造形である。《昇華》(2013)では凹みに釉薬が流し込んであるが大小異なる大きさの造形が重なり合うようにあり、《Beginning - no. 3》(2014)では上部に向かうほど小さい個体になるように寄せ集めた。

無論、ただ集合させるだけでは「いきもの」らしさには繋がらない。これは集中分布以外の分布パターンにもいえることだが、造形の特長として自ら動くことのできるものとするか、種や胞子で殖えるものか、あるいは株が分かれることで殖えるかなど、任意に設定する必要がある。この設定は各造形に基本的にあるとはいえ、最終的な決定は作品それぞれのコンセプトによって確定させることが多い。



図 8 自作における集中分布の様相—円筒状の造形

上；《haco I》、2011、H71×W106×D106、個人蔵

下；《瑞祥》、2012、H750×W255×D221、茨城県陶芸美術館蔵

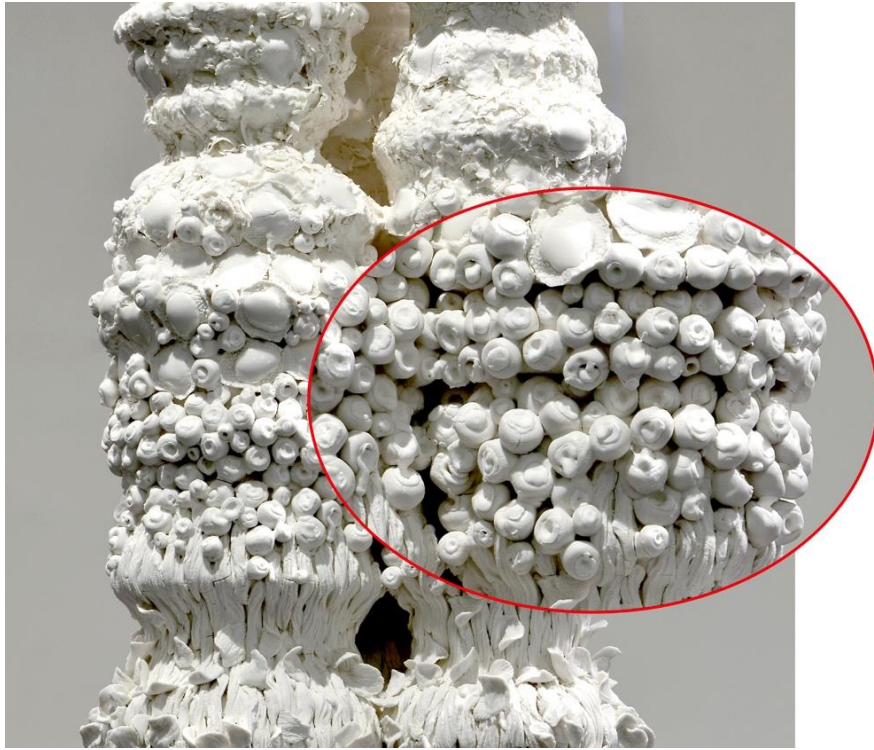
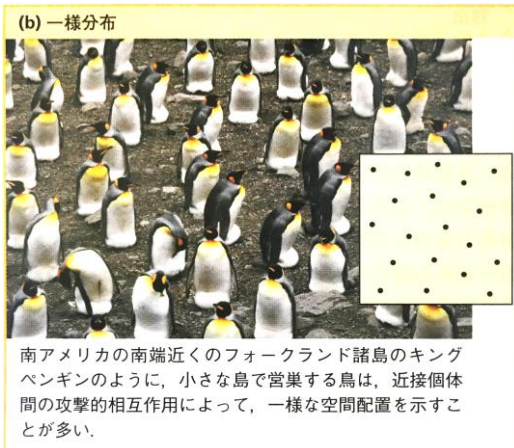


図9 自作における集中分布の様相—凹みのある球状の造形
 上；《昇華（部分）》、2013、H2080×Φ310、作家蔵
 下；《Beginning no.3》、2014、H163×W185×D120、個人蔵

(b) 一様分布



個体群の個体間に直接的な相互作用があり、ある植物は資源を巡る競争個体が近くで発芽・成長するのを妨げる物質を分泌する。動物では、縄張り性territoriality (仕切られた物理的空間を他個体の侵入から防御すること) のような、社会的対立関係によって生じることが多い。一様分布は集中分布よりまれである。²⁵

(出典：池内昌彦・伊藤元己・箸本春樹 (監訳)『キャンベル生物学 原書9版』、丸善出版、2013、p. 1356)

一様分布は個体間の等距離で分布している様子をいうため、例としてあげる造形はあくまでその作品内での設定となる。《幼い抜け殻》(2013)ではウニ殻を利用した造形を、《Beginning-no. 25》(2015)では絞り出しで造形したものを作品全体にほぼまんべんなく配置した。これらは各個体になわばりをもつイメージで、いわば個体間に反発が生まれている状況である(図10)。また、生物学・生態学における一様分布の定義や仕分けとはやや異なるが、図11に見られる網状の造形も全体に均一にあるという点において、自作ではここに分類すべきでないかと考える。この造形のモチーフはヘビヌカホコリ(屈曲子嚢体)といった生活環の中で網状に変形する菌で、それらの様相を自身に取り込んだ上で造形に還元している(第二章2.1「生を捉えるドローイング」参照)。

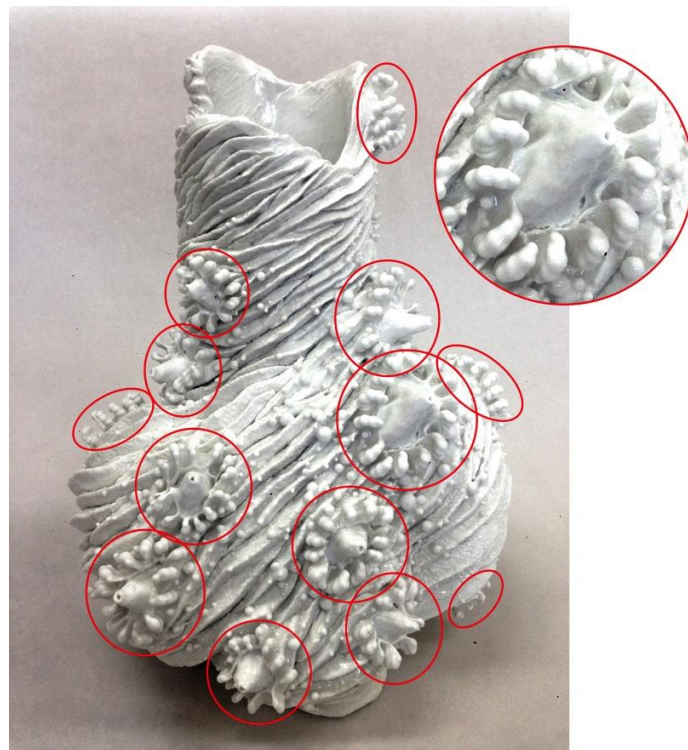


図 10 自作における一様分布の様相
 上；《若い抜け殻》、2013、H410×W380×D365、作家蔵
 下；《Beginning-no. 25》、2015、H215×W190×D160、作家蔵

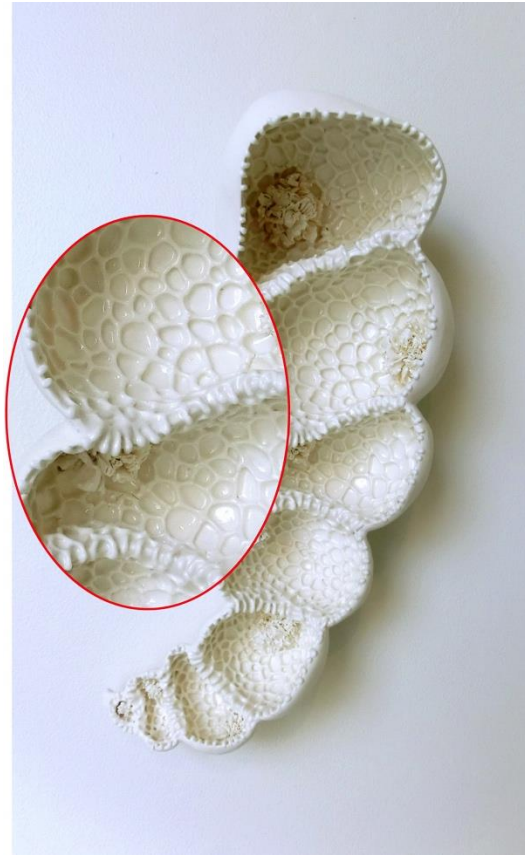


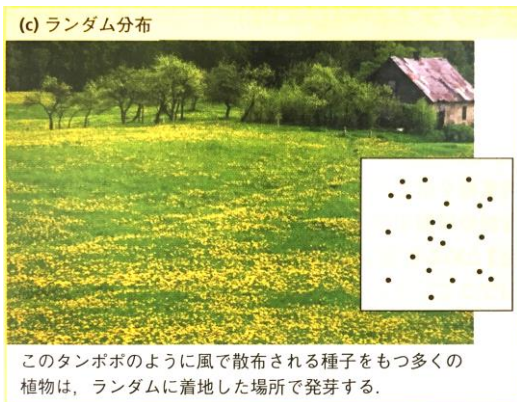
図 11 自作における一様分布の様相—網状の造形

上；《うつせみ》、2012、H330×W120×D90、個人蔵

下；《原生の発露(1/7)》、2011、H180×W350×D330、作家蔵

(※全7パーツ組み合わせたときの全体のサイズは可変)

(c) ランダム分布



予想できない散らばり方で、各個体の位置が他個体と独立である。この分布パターンは、個体間に強い誘引や排他性がない場合や、個体の分布に影響する物理的・化学的要因がその地域で均一である場合に起こる。例えばタンポポのような風散分布種子で定着する植物は、比較的均一な生息地域では、ランダム分布することがある。ランダム分布は自然界では意外に少ない。²⁶

(出典：池内昌彦・伊藤元己・著本春樹（監訳）『キャンベル生物学 原書9版』、丸善出版、2013、p. 1356)

これまで制作した作品にはこのランダム分布として適用したものは少ない。あえて挙げるとすれば《ひとといっしょにいきるものたち。》(2009)と《Beginning-no. 26》(2015)である(図12)。《Beginning-no. 26》は作品上面に飛散したように配置している。飛散したように、という点では上の説明にあるタンポポの種子と同様の考え方ができるが、いかんせん面積が小さく集中分布もとれることから実際はランダム分布とは言い難い。これよりややランダム分布に近いものとして《ひとといっしょにいきるものたち。》があるが、これも《Beginning-no. 26》と同様に区切り方によりその判断がやや異なる。町家(一軒家)の部屋ごとにインスタレーションしているため(作品としては家一軒分全体としてのインスタレーション)、配置されている作品群だけを見ればランダム分布といえるがその部屋全体から見れば集中分布となる。このように、ランダム分布は自然界での例も見出しにくいように、作品上でも分布としてはつくりにくいことは確かである。

以上のような分布は、特にランダム分布は作品に反映しにくいところはあるものの、仕組みや傾向を把握することは「いきもの」を了解し、「いきもの」らしさの表現に還元するために必要である。これらのパターンなくして、このあとの説明する1.2.2「成長・成熟」や1.2.3「ゆらぎ-規則と不規則」だけでは、「いきもの」らしさは導出できない。これは作品をつくる中で体感的に獲得した感覚でもあるが、人が成長過程の経験から感覚的に知覚する情報でもあると考える。



図 12 自作におけるランダム分布の様相

上・左下；《ひとといっしょに生きるものたち。(一部)》、2009、サイズ可変、作家蔵

右下；《Beginning-no. 26》、2015、H110×W230×D140、作家蔵

1.2.2 成長・成熟

自然物と人工物の明らかな違いは成長・成熟の有無である。人工物にも経年や外界から力が加わることによる変化はあるが、生物は基本的な変化の一つとして、内的ないし外的にかたちの変化があり、それは一個体や部分においてだけでなく複数や全体に対してもあてはまる、生まれてからこれまでの時間の記録といえる。

木や貝殻が年輪のような明示的なものがなくとも、私たちは対象の今の姿から時間経過(過去・未来)を無意識に推測することができ、それによって成長や成熟を認識することができる。しかしその判断は経験によるところが大きく、対象はまだ若いかどうか、幼体か成体か、もしくは死んでいるか否かを理解することは容易ではない。実生活で体感するにせよ、教育過程で学ぶにせよ、私たちは知識や経験から、未知のことは類推し判断している。それは、私たちが暮らしの中で体験的に基本的な概念をしっかりと身につけているからであると思われる。成長・成熟は「いきもの」最大の特徴の一つであり、個体ないしその群や系の新陳代謝をも想像させるしくみである。

細胞の入れ替わり、エネルギー代謝、生から死そして生という生活環などさまざまなサイクルは成長・成熟と密接な関わりがある。ここではまず成長・成熟に欠かせない生殖について『岩波 生物学辞典 第2版』(1960)を元に説明する。生殖は生物の特性の一つであり、種の存続には欠かせない生命の仕組みである。その種類は大きく2つに分けられ、性と関係があるものを有性生殖²⁷、性とは関係のないものを無性生殖²⁸という。有性生殖とは、生物界の主要な生殖のしかたで、雌雄の各個体より生じた配偶子の合体すなわち受精によるものである。一部、性の分化が明確でない単細胞生物の配偶子による生殖はこれの萌芽形態として、また単為生殖もやはり性の存続にもとづく生殖法として、いずれも有性生殖に含める。一方無性生殖とは、配偶子が関係しない生殖の方法で2種がある。アメーバやイソギンチャクのような分裂による増殖をするものを無配偶子生殖、ヒドラ・酵母菌による出芽やジャガイモの地下茎・珠芽(むかご)による増殖を栄養生殖という。有性生殖でも無性生殖でも親の個体から子が1～複数の個体生まれ、成長しまた次世代を生むが、これらの最も大きな違いは子が親の持つ遺伝子と同じか否かということである。有性生殖は2つの異なる個体遺伝子が合体(受精)することで双方の遺伝子を併せ持つ子が生まれる。

親世代と同種の性質を引き継ぎかつ遺伝子が異なる個体が生まれる特性は、環境が変化した場合に生き残る可能性が大きくなることである。しかし雌雄の出会いという過程が不可欠なためその点で無性生殖と比べると受精までに時間がかかり、出会えないという可能性も孕む。反対に無性生殖では親と同じ遺伝子を受け継ぐいわゆるクローンを生み出すため、環境が変化すると種として耐えられない可能性があるが、適した環境下であれば爆発的な繁殖が可能となる。

これらの特徴を有する作品を挙げるとすれば、図 13 が有性生殖、図 14 は無性生殖による「いきもの」らしさを参考にしている。とはいえ、これらは生殖の特徴自体を具体的に表しているのではない。生殖の仕組みはあくまで「いきもの」らしさを考える上で基礎となる知識であり、この前提としては先述の通り、生物自体の原点であることが理由である。自身の制作では生殖を起点とする成長・成熟が利用されており、ここからはその詳細について説明する。

成長²⁹は生物学的にいえば、生体系の量的増加と定義されるのが一般的であるが、個体が発生し成熟³⁰へ向かう過程ももちろんその意味を同じくする。前者では植物の形成層や根端の分裂組織のようにその個体が生きているあいだ無限に成長が続く様式(unlimited growth)と、葉や花の構成器官のように一定のかたちと大きさに達すると成長が止まってしまう様式(limited growth)とが区別される。一方成熟は、成長に伴いある生物系がそのものに典型的な作用を遂行し得るような状態に達することをいう。生殖の件で述べたように、次世代を生産する準備が整った状態である。ここでは「いきもの」らしさの表現のための成長・成熟による形態の変化について、私が注目する過程を 2 つ挙げる。ただし、これらは一概に生物学的な分類というわけではなく、あくまで制作において「いきもの」らしさを具現化するためのものである。

一つは個体の発達に伴って各部分の形態が連続的に変化して成体となるものである。哺乳類や鳥類、魚類などの出生後からの成長や、無性生殖の分裂・出芽などがこれにあたる。つまり、成熟と未熟の違いが大小などの量的な変化や、細部の拡張・収縮などによる形態の変化から成長・成熟の度合いが類推できるものである。例えばヒトやネコは出生から成熟を迎えるまでは各部の比率が変化するが、基本的なかたちは変わることなく大きくなる(図 15)。またゾウリムシやプラナリアなど分裂によって増えるもの、ヒドラやイソギンチャクなど出芽によって増えるものも、基本的に親から離れて適切な大きさまでそのままのかたちで成長を続ける。



図 13 有性生殖の生物の「いきもの」らしさを意識した要素を持つ作品

左；《close to you - case.1》、2011、H70×φ250、個人蔵

右；《瑞祥》、2012、H750×W255×D221、茨城県陶芸美術館蔵

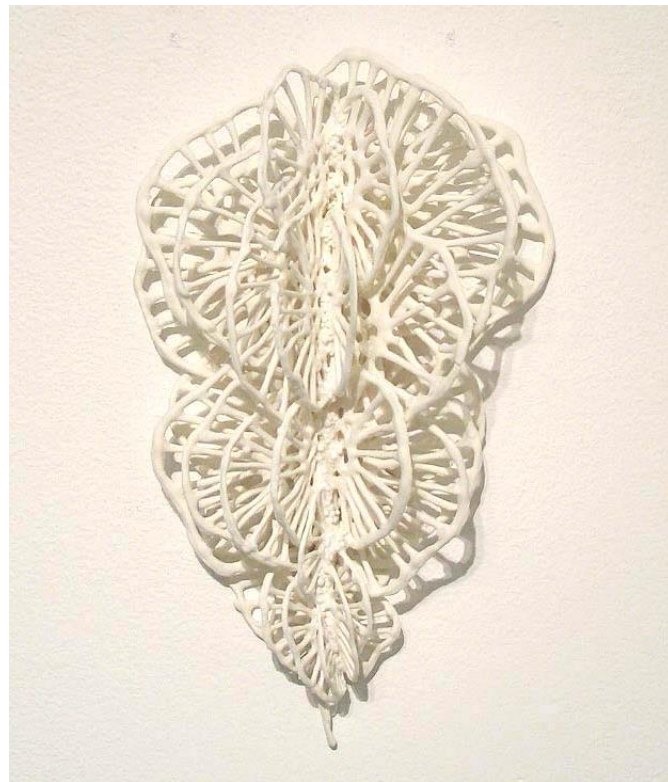
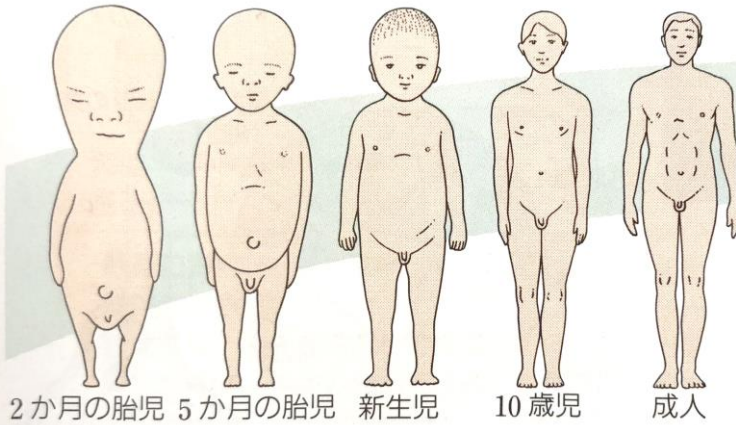


図 14 無性生殖の生物の「いきもの」らしさを意識した要素を持つ作品
上；《slip vol. 1》、2010、H146×W172×D103、個人蔵
下；《fossil》、2010、H247×W143×D68、金沢美術工芸大学蔵

5 ヒトの成長

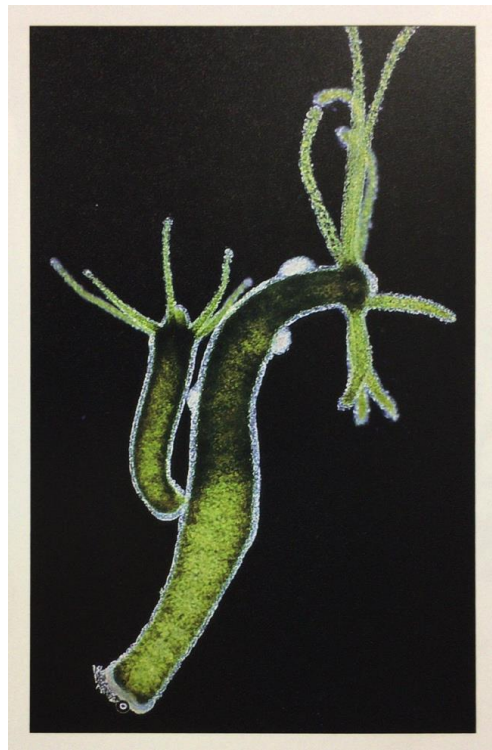
▼からだの相対的な成長を示したものである。



胎児の身長は、頂殿長(頭から尻まで)で表される。

新生児の身長は、約50cmである。

(出典：田中隆荘・田村道夫・田中昭男(監修)『総合図説生物』、第一学習社、1994、p. 77)



(出典；今島実『シリーズ<海の動物百科> 4 無脊椎動物 I』、朝倉書店、2007、p. 25)

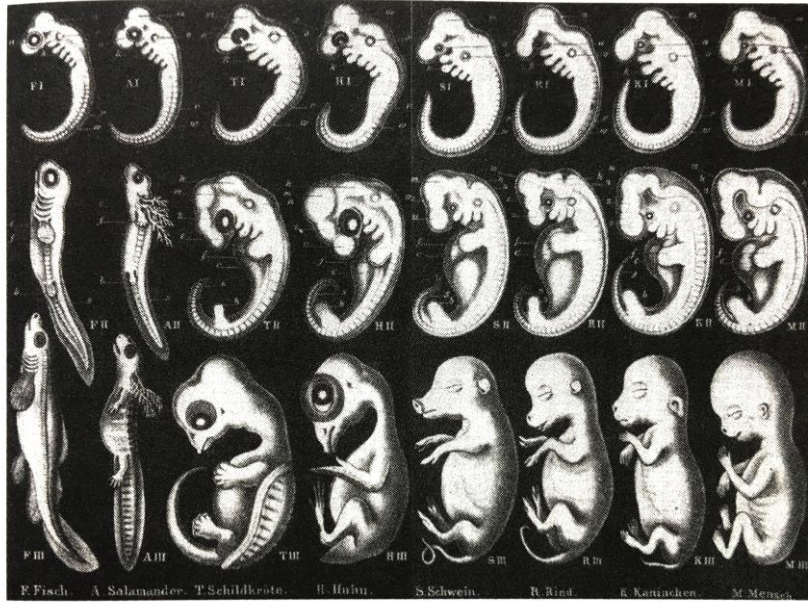
図 15 基本的なかたち(外形)がそのままに、小から大と大きさが変化する上；ヒトの成長

下；グリーンヒドラ (*Hydra viridissima*)。無性的に出芽している淡水ポリプである。群体性ヒドロ虫類とは異なり、出芽によって生じた芽体は親子体から離れ、独立した個体として生活する。³¹

もう一つは変態³²を含む、成長過程で成体とは異なる形状・性質を持つもので、筆者の制作上の分類では動物の受精卵から胎児の初期段階までのかたちも成体とは異なるかたちとしてここに含む。簡単にいえば、成長前と成長後(または成長途中)の姿が全く異なるもの、もしくはその段階を指す。変態とは、広義には生物個体あるいはその一部の外形の不可逆的な内因的变化をいう。また、未分化の細胞が分化する場合にも使用される語である。変態する「いきもの」は多く、幼虫から蛹を経て成虫となるさまざまな昆虫やオタマジャクシを経て成体となるカエルなどはすぐに想像されるだろう。変態は植物界にも存在し、ユズやサボテンの棘、食虫植物に特徴的な捕虫器官もこれにあたる。前者の場合、幼体は成体とは別の形態・生理および生態を持つ。後者は本来の器官とは著しく異なった形態・性質となる(図16)。

これら2つの成長による変化は、先にも述べたようにその仕組みを知っていなければ推測することが難しい。しかし図15・16でも示したように、その変化はグラデーショナル的であるため前後を示すことで、初見の物体でも「いきもの」として成長・成熟の変化を感じやすいと思われる。具体的には、第二章3.2.2「フロッタージュ的技法」で挙げる方法を用いてかたちの変化をグラデーショナル的に示し説明する。図17ではa~cの3種類の造形が左から右へと変化する様子を7段階に分けて示している。aは開いていくモデル、bは大きくなるモデル、cは大きくなりつつ開いていくモデルである。aは最初、口がすぼんだかたちをしているが、徐々に上部が裂け開いていき、6、7段階のあたりでは開ききった状態になる。bはほぼ同形でサイズが大きくなる。大きさが異なるだけで、例えば1段階目と7段階目を比べてみても印象が異なる。cはサイズも大きくなるに連れて唇のような開口部が開いていく。

これらのモデルを示すにあたり最も重要なことは、どこか一つの段階のみ取り出すと、その土の塊は成長・成熟の観点からは「いきもの」らしく見えにくいことである。私の作品に対するイメージがないほどそれは顕著である。作品中の造形はそれぞれ私が創作したかたちであるため、中には「○○に似ている」と連想しにくいものもある。そこで前後のかたちの変化を示す、すなわち成長・成熟の感じられるかたちを併せて配置し「いきもの」らしく見えるようにしている。動きのない陶芸作品上ではさまざまな段階を同時に見せることで、鑑賞者に対して映像的なイメージを企画する。成長・成熟を感じさせる配置など演出によって、また造形のかたちの繋がりによって、ただの土の塊が「いきもの」



(出典：入江直樹『シリーズ 遺伝から探る生物進化2 胎児期に刻まれた進化の痕跡』、慶應義塾大学出版、2016、p.19)



(出典：田辺直樹『食虫植物の世界 420 種 魅力との全てと栽培完全ガイド』、エムピー・ジェー、2010、p.12)

図 16 かたち(外形)が最初と最後で、または途中段階で大きく異なる変化をする
 上；ヘッケルが描いた動物胚のスケッチ
 下；ハエトリソウ



a 開いていくモデル



b 大きくなるモデル



c 大きくなりつつ開いていくモデル

図 17 成長・成熟を感じやすい形態グラデーションモデル

らしい振る舞いをみせるといった点においてはストップモーション・アニメーション³³に似た要素を持つかもしれない。ストップモーション・アニメは静止している物体を一コマ毎にすこしずつ動かし撮影し、それをつなぎ合わせることでまるで動いているかのように見せる手法である。対象が現実ではひとりでは動かない植物やただのボール、ぬいぐるみなどでもこの手法でつくられた映像においては文字通り動きをもって生き生きとした様相を見せることが可能である。私の作品は陶芸作品であるが、そういった前後を備え、動きを感じさせるといってストップモーション・アニメと同様の鑑賞者へのアプローチであるといえる。

このような映像的繋がりを利用した、「いきもの」らしい成長・成熟の見せ方は自作の多くに反映させている。《Beginning-no.1》(2010)(図18)は比較的単純な相において成り立っている。上部3分の1と下部3分の2では用いている造形の種類は異なるが、いずれも円筒に準じたかたちをしており、また下方から上方にかけて変化をもたせている。上部は下方では大きく、頂部にかけて小さく薄くなってゆく。下部では、下方では円柱状の先端が開き外側へ広がっており、上方に行くにしたがって開口部がすぼんで細くなり先端が頂部を向いている。いずれの部分も上方のパーツが小さくまたすぼんでおり、下方に向かうほど大きいまたはより開いているというのは、下方の成熟が進んでおり上方は若い物体であること、若しくは成長の方向が下から上へ進んでいくことを連想させる。《進触》(2010)(図18)は細かな造形を部分的に配した作品である。全体としては円筒状のかたちをしているが頂上部は閉じている。下部に配した造形は下方では小さく上方に向かって大きなパーツが多くなり、中央部の前後に配した造形は穴隙左下方にある最も大きいパーツを中心に大～小のパーツを集合させた。最古株の一個体を中心に、それより若い株を集合させていることで、あたかもそこで種の成長(または繁殖)が進んでいるかのような印象を与えることができる。《連》(2012)(図18)は大小71個のパーツから成る作品である。一つ一つはおおむね球状で、大きさは異なっているが同相である。本作にはワイヤーが通っており、天井から一点の支持により設置する。同相のものがぶら下がるかたちで、また下方に向け大きさが小さくなっていることから熟れた果実を象徴的に示した。

このように大小や成長・成熟の様相を隣り合わせて若しくは集合的にみせることによって、一つ一つのかたちはどうあれ、また陶磁器においても「いきも



図 18 成長・成熟の造形が反映された作品

左上；《Beginning no.1》、2014、H180×W132×D130、金沢美術工芸大

左下；《進触》、2010、H400×W105×D125、国際交流基金蔵

右；《連》、2012、H3300×Φ280、作家蔵

の」らしさを感じさせることができるといえる。無論、鑑賞者は作家自身が意図したイメージとは違う受け取り方やイメージを抱くかもしれない。しかし鑑賞者から実際に感想を頂いた経験から、「いきもの」らしいという枠からは出にくいただろうと考えた。鑑賞者の持つイメージは個々の経験などに基づいていると思われ、私が海のことをイメージして制作したとしてもその鑑賞者が陸地(山や空き地、公園など)との接点が濃ければ「シダ植物みたいですね」「草みたい」といったように山のことを連想するケースがある。これがよくわかる例がある。図 19 はニッコウガイ科のリュウキュウシラトリという貝でつくるパーツで、自作ではよく使用する造形である。図のようにさまざまな使い方をするが、同心円状に、或いは葉のように配したつもりでも鑑賞者のうちある一定数は必ずウニ(生殖巣)みたいだという。確かに割れの入り方や襞などウニのようなテクスチャーである。実際のウニはトロっと柔らかく、鮮やかなオレンジ色だが、その様相だけでもウニと感じられるようである。連続して並んでいて同相異型であることもそう想像させる理由であろう。このように一定の法則(図 17 のようなモデル参照)を個々の造形にあてはめ集合させることにより、陶器でできた造形に「いきもの」らしさを内包させることができると考える。



図 19 リュウキュウシラトリ (ニッコウガイ科) でつくる造形(赤丸の部分)

左上 ; 《Decoration Fetishism-go back to the basics-(部分)》、2009、H2100×φ165、作家蔵

右上 ; 《習作・haco (部分)》、2011、H56×W102×D103、作家蔵

下 ; 《華めく》、2017、H43×W66×D68、個人蔵

1.2.3 ゆらぎ—規則と不規則

「いきもの」の形態や性質には規則性があり、それらが複合的に存在することでその種や系のそのものらしさの特徴をなしている。これは生物学的な分類を考えるとときにも欠かせない指標となっている。ここでは「いきもの」にみられる規則性の例を挙げ、人工物と比較しながら、自然物に生じる不規則性がいかに「いきもの」らしさの表現に不可欠かを述べる。

まず、「いきもの」の規則性について、植物の葉序を例に説明する。『岩波 生物学辞典 第2版』(1960)³⁴によると、葉序とは葉の茎面における配列様式のこと、種特異的な外的条件では容易に変化しない安定した性質であるとしている。葉が全く不規則な配列を示す植物はほとんど知られておらず、通常明らかに何らかの法則に規制された一定の周期的配列がみられる。配列様式は、節につく葉の枚数にもとづいて輪生葉序・対生葉序・互生葉序、また斜列性にもとづいて輪生・縦生・斜生(らせん葉序)に分けられる(図20)。

これらの系統的な起原の中でも、特にらせん葉序はその性質上、数量的な議論がしやすく方方に研究が進んでいる。しかし、未だ解明されていないことも多く、現在の植物界では互生葉序が最も多く現れているため葉序の基礎であり起原であるとする説と、花や化石植物には輪生葉序が多く見られることからこちらが起原であるとする説などがある。葉序は葉の基部の配置に注目した分類の一つであるが、いずれにしても光エネルギーを利用して二酸化炭素と水から有機物を合成する植物の受光率を上げるための機構である³⁵と考えられている。

このようにほんの一例ではあるが、「いきもの」のつくりや性質には規則性がみられる。他にも、花(花冠)が同心円状であることや動物であれば貝殻の渦や卵割、無機物であれば雪の結晶や岩石の素性構造における割れ方も各々の規則性である。しかし葉序のように数量的議論を振起させる規則的な機構もある意味完全でない場合がある。輪生葉序の説明にもあるが、個体による変異や発育の違いによる変動がある。一つの個体上の、例えば低出葉と高出葉あるいは栄養葉と花葉の間に遷移がみられる種特有のものではなく、個体差として現れる不規則な部分についてである。この個体差など一定の決まりから溢れた部分こそが、「いきもの」が「いきもの」らしくあるために不可欠であり、この不規則な部分を私は「ゆらぎ」とよぶ。規則性に対する、しかしそれと共存する「ゆらぎ」はいわゆる個性である。個々の違いは主に4つの要因が鍵だ。

a. 輪生葉序



広義には一つの節に2枚以上の葉がつく場合の総称。節につく葉の数に応じて三輪生(エンレイソウ)、四輪生(ツクバネソウ)、…、多輪生(スギナ)という。しかし、この葉の数も個体による変異や発育のちがいによる変動などによって増数性や減数性がみられるほか、極端な場合には一つの茎の上で輪生から対生に、さらに互生葉序にうつり変わる(クルマバツクバネソウ)。ふつう輪生をなすおのおのの葉は隣り合う節と丁度食い違うように配列するから、一つおきの節ごとに縦生との関係がみられる。

b. 対生葉序



一つの節に2枚ずつ葉のつく場合の総称。180° ずつ開いて同じ節に位置する2葉が隣り合う節ごとに直交する場合は十字対生(decussate)といい、対生の中でももっとも普通にみられる(アジサイ・リンドウの同化葉)。前節の葉の真上にまったく重なってつぎつぎに配列する場合は二列対生(distichous opposite)といい、前出葉とその次の節の葉との間などに知られている(ショウベンノキの腋芽)。また、まったく重なるのでもまた直交するのでもなく、節ごとに或る角度(多くの場合30°から60°の間の値)で一方に回りながら配列するとき、対生におけるらせん階段型葉序(spiroscalate phyllotaxis)といい、イヌガヤ・カヤの栄養葉やケヤキ・ブナの前出葉とその次節の鱗片葉などに見出される。双子葉類の苗条で初めて形成される葉(子葉や前出葉)はたいてい対生であるが、単子葉類には対生の例が少ない。茎の成長につれて対生がコクサギ型葉序やらせん葉序などの互生葉序へ移り変わる場合は多く、その遷移の時期や様式は多様であり種特異的である。また、茎端に花葉が生じるときは逆に互生から対生に変わることがある。さらに、1個体中で輪生葉序と対生が共存するのは花葉と栄養葉の間に多いが、同じ葉態のものとしてはノリウツギの同化葉やイブキの針状葉がよい例である。

c. 互生葉序



一つの節に一枚ずつ葉のつく場合を、その配列様式にかかわらずすべて、互生という。らせん葉序がいちばん普通の互生で栄養葉・花序・球果などにひろく見出されるが、異なる幾種かの開度が周期的に現れてくる。コクサギ型葉序(180°、90°、180°、270°の周期で、四列縦生)やブナ型葉序(90°、270°の周期で、特殊な二列縦生)なども存在する。また、和が360°にならない二種の開度が交互に現れる場合は、二列らせん階段型葉序 (spirodistichous phyllotaxis 独 spirodistiche Blattstellung) という。双子葉類の苗条形成はふつう対生で始まるが多くの場合茎の展開につれてフィボナッチ互生へ変るし(ママ)、単子葉類では大部分の場合が互生だから、現在のところ最も高い頻度で植物界に分布している形式といえる。そのため、系統的にも互生がすべての葉序の基礎となると考えられてきたが、一方に古い形質を保存しているとみなせる花・前出葉・化石植物などに互生の例が少ないので逆の見解も成り立つ。

図 20 葉の配列様式(山田・前川・江川・八杉・小関・古谷・日高、1960)

(出典：鷲谷いづみ・埴沙萌『Nature Discovery Books 葉っぱの不思議な力』、山と溪谷社、2005、p. 14)

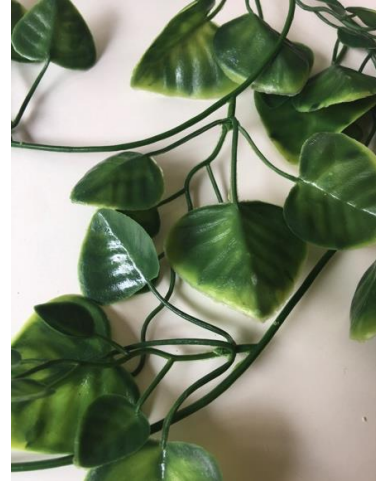
それは2つの環境要因と2つの遺伝的要因である。環境要因とは、ある主体に対するその外圍全体から受ける何らかの影響のことで、その中でも特に生きている他の生物からの影響を非生物的環境要因に対して生物環境要因³⁶という。

非生物的環境要因は地形や土壌、気候や気象のことで、極端に降水量が少なく慢性的に水分が不足する地域では、水分を溜め込みかつその損失を最小限に抑えられるよう進化したサボテン類や、海岸線に防風林として植えられたマツが長年の強風の影響で斜めに生育しているのもわかりやすい例である。一方、遺伝的要因とは有性生殖で基本的に両親から受け継いだ遺伝子により生まれる新個体が親とは異なる遺伝子を持つことと、単為生殖・有性生殖に限らず起るいわゆる突然変異と呼ばれる染色体異常を含む親世代とは異なる形質を持つものが生まれるという2つの因子がある。前者は遺伝する変異であり後者は遺伝子内変異である。これら4つの要因がその種の持つ基本的なルール、すなわち規則的な現れに対し影響することで個々の不規則な形質、すなわち「ゆらぎ」が個性として現れる。この「ゆらぎ」については人工物と自然物を、ここでは人工観葉植物(造花)と本物の観葉植物を比較し説明する。

枯れない植物として親しまれてきた造花(花のないものも含む。人工観葉植物はフェイクグリーンともいう)の歴史の大半を占め、今でも広く販売されているポリエチレン製の造花は多くの人を知る造花らしい造花であろう。水に強く劣化しにくいいため水回りや屋外用としても重宝されている。より古いものの特徴として、人工的な緑色(同じくポリエチレン製の安価な人工芝の色といえば想像しやすいだろうか)をしている。近年は技術の進歩や多様なニーズに伴い、本物と見紛うほどの品質のものもある。しかし、それでも人は人工物と自然物を見分けることができる。見極めるポイントとして質感や素材感の違いは絶対的であるが、ここでは規則と不規則(ゆらぎ)という視点でみていく。

比較する対象種は観葉植物として人気のあるポトス³⁷である。さまざまな品種があるが、一般的な特徴として斑入りの葉、つる性植物であることが挙げられる。ここで示す造花A・Bは価格に差があるものを用意した(A-100円、B-1,780円)。Aは安価な特徴を有しているもの、Bはより本物に近づけようとしたもの、Cは本物のポトスである。まずそれぞれの特徴をまとめ、それを踏まえて後に考察する。なお、人工観葉植物の種類としてブッシュ(鉢ものタイプ)とガーランド(つるタイプ)の2種類がある。今回は対象とするポトスがつる性であること、比較する商品につる状が多いことを考慮し、ガーランドを選択した。

A-100 円、ポリエチレン製、つた巻きプラグリーングーランド、大創産業



[つる部分]

- ・ 直線状で83～89mmの間隔で左右交互に突起がついており、各突起に葉パーツがついている。
- ・ 全体がφ2mmの太さ。色は緑色。バリが確認できることから鋳造により作成されたと思われる。

[葉パーツ]

- ・ 四股に分かれており、3方には葉が一枚ずつある。それぞれ大きさが異なっていて、大きいものから葉長41mm/葉幅54mm、葉長38mm/葉幅41mm、葉長30mm/葉幅37mmとなっている。
- ・ 葉柄は緑色、葉身は大中の葉は中央脈の根元あたりと縁は黄緑色でその他は緑色、小の葉は緑色になっている。残りの一方は先端が細くなるつる状にうねっており(茎頂)、途中にある4枚の小さい葉はそれぞれ大きさが異なっている。大きい方から葉長20mm/葉幅21mm、葉長18mm/葉幅19mm、葉長17mm/葉幅15mm、葉長16mm/葉幅14mmとなっている。
- ・ 葉パーツは商品全体で11個ついている。

B-1, 780 円、ポリエステル・ポリエチレン、ポトスガーランド、株式会社アスカ商会



[つる部分]

- ・ つる全体に2種類の突起がついている。一つは15mmの突起が約100mm間隔で、つるに対して垂直についている（以後、突起①）。
- ・ 突起①のあるラインに対して90度のラインに、つるから先端に向かって約45度の角度で二股（85mm、15mm）に分かれる突起がついている（以後、突起②）。
- ・ 突起②は根元から先端にかけて、285mm、215mm、285mm、235mm、250mm、15mmの間隔であるが、先端に近い2つの突起の間隔が15mmしかないことから、つる自体、最先端から450mmは先端パーツとして独立していると考えられる。
- ・ つるの太さは根元から先端にかけて、φ4mm強からφ3mmと段々と細くなっている。
- ・ 色は全体として抹茶色だが部分的に茶褐色がマーブル状になっており、パーツごとにその割合は異なる。
- ・ バリが確認できることから鋳造により作成されたと思われる。

[葉パーツ]

- ・ 突起①には2種類の葉パーツが任意についている。一つは三又で、それぞれ葉長108mm/葉幅75mm、葉長94mm/葉幅65mm、葉長93mm/葉幅64mmの葉がついている。もう一つは二又で、いずれも葉長107mm/葉幅75mmの葉がついている。つるに対しては根元から、三又、二又、三又、二又、三又、三又、二又、三又、二又、三又、二又、二又、三又、二又の順である。
- ・ 突起②85mmは二又で、いずれも葉長68mm/葉幅53mmの葉がついている。突起②15mmには、全長130mmで、大小4枚（葉長69mm/葉幅54mm×2枚、葉長46mm/葉幅36mm×2枚）の葉とひげ根（らしきもの）で構成されている。
- ・ 色は斑入りのポトスの様相で、大きい葉は緑色が濃く、小さくなるに連れて色が薄くなっている。
- ・ どの葉にも葉脈柄に斑入りのプリントが薄く線状に抜けるように配されている。
- ・ どの葉も突起から葉柄の先端についているが、葉柄はさらに葉の裏側まで伸びて葉脈を形成している。

C-1, 980 円、ゴールデン・クイーン Golden Queen(



[つる部分] (※計測時の値)

- 最も長いつるは約 1660mm。
- 栽培されていたため、つるが途中で折れて再生され、さらに伸びているものが多い。
- 最も長いつるも同様で、根元から再生箇所まで 9 枚の葉がついており、各葉の間隔がおおよそ徐々に狭くなっている (100mm、70mm、60mm、80mm、75mm、55mm、55mm、60mm、60mm)。
- 再生箇所から先端までは 13 枚の葉がついており、先端に行くに連れて間隔が広がっている (40mm、30mm、30mm、30mm、50mm、50mm、80mm、100mm、110mm、100mm、80mm、90mm、70mm)。
他のつるもおおよそ同じ付き方をしている。
- 互生葉序である。
- 根元に近いほど葉表の緑色が濃く、先端に向かうほど若葉や葉裏と同程度の明度の色になる。
- 最も太い根元はφ7~8mm、先端はφ2mm 程度である。生きているため日々伸び、大きくなる。

[葉] (※計測時の値)

- 最も一般的に売られている種で、やや黄み斑がより多く入る。
- 斑の入り方は株によって異なる。
- 若い新しい葉(つる先端から 2~3 枚ほど)は心臓型で表面にツヤがある。最も大きい葉は葉長 125~135mm/葉幅 80~85mm 程度、最も小さい葉は葉長 30~50mm/葉幅 24~60mm 程度だが、どのつるでも根元が最も大きく先端に向かうほど小さくなるというわけではない。
- 最も小さい葉は各つるの先端に順に生まれ出る新しい葉であるが、それ以外の葉はその新旧はさほど関係なく、日当たりや環境などその時々成長のしやすい位置にあるかどうかによって成長の度合いが異なるようである。つまり、根元の古い葉であってもそこは日当たりが悪いためそれほど小さくなく、表面に出ている、つるでいえば中間に位置する葉の方が日当たりがよく大きいといった具合である (束ね方にもよる)。

2つの造花と1つの本物を比較してみると、造花にはやはり造花らしさがあり、自然物ではない違和感があるように思う。ここでは、A・Bの造花をCのポトスを参考に自然物の特徴と比較し、なぜ造花が造花に見えるかを考察する。

最近の造花は安価でも細かな工夫がみられるが、中でも不規則や個体差に寛容であったり、それらがあえて現れるような製造方法をとっていたりする。Aにもその傾向がみられ、薄緑色が全体に、濃緑色が葉の付け根から葉の縁にできるだけかからないように鑄込まれており、その配色にはムラがある。この点は個体差が意識されており、厳密に言えば同じものは一つもない。ただ、Aにおける違和感は2つある。一つは、大中小7枚の葉と一本の茎頂で構成されている組・葉パーツが一鑄であることから、葉と葉柄が形状として繋がっていることにある(図21)。

この部分は植物らしいかたちより、一度で鑄造できるかたちが優先されていることから、自然物ではない違和感があると考えられる。各葉の葉脈も同様で、自然の葉は葉脈が薄く盛り上がっていたり、凹凸がほとんどなくても葉脈の部分だけ明度や色相が周りとは違っていたりするが、Aでは葉自体に3次曲面の凹凸をつけることで陰影を利用し表現している。自然の葉でも葉脈が見にくいものもあるが、ないものは存在しない。あるいは、あるけれど見えにくいものと、全く無いのとでは印象が違うように思われる。これは規則性の観点からいえば、葉本来の構造に則っておらず、それとは異なる型(形式)はあることが違和感の原因であると考えられる。規則性とは単に並び順や間隔のことだけではなく、構造・組成もその内であるから、これもまた違和感の理由であると思われる。

もう一つは、ガーランド全体が、組・葉パーツ1種類のみで構成されていることだろう。私たちは同じかたちの繰り返しに敏感である。商品コストを極力抑えるためか、一種類の型での製造が可能になるよう意図してつくられている。「何がそれをそれたらしめているのか」という問いが生まれたきっかけでも述べたが、葉は同じようで一枚一枚に違いがある。それが「ゆらぎ」であり、個性であると考えられる。同様のことが自然物全体にも当てはまり、私の定義する「いきもの」の特性であると考えられる。私たちはこうした個性、すなわち「ゆらぎ」の横溢した状態に馴染んでいるため、Aのように1種類のパーツが繰り返される型(形式)には人工を感じるのではないかと思われる。

BはAに比べると価格が上昇することもあり、さらに工夫がみられる。自然物に近づけることと、コストが上昇することはほぼ同義であるように思われる。



図 21 A の組・葉パーツの部分

バリがあることから、鋳造による成形であるとわかる。

そのため、葉と葉柄がなめらかに繋がった形状である。

A との大きな違いは葉の模様だろう。素材の違いは明らかだが、ここではまず、A 同様その質やテクスチャーではなく色味や模様をみていく。B の葉はポトス特有の斑が印刷されており、それは裏側にも透けて見える(光の透過度が高い)ことで模様の複雑さが増している。基本的に大きい葉は緑色が濃く、小さくなればなるほど薄い色になっている。また、葉脈も白抜き(実際は薄黄緑色)で施されている。ランダムな斑が入ることで、ひと目でポトスと特定できるほどポトスらしくなり、各葉に色の差があることで、単に大きさの差だけでなく古い葉と若い葉という成長の順が感じられる。また均一な間隔の突起①には 2 種類の葉パーツが不規則につき、別の 2 種類の葉パーツがつく突起②はつるにつく間隔が不均一であり、これらも葉の色・模様と相まって不規則な印象が多様さとして捉えられる。これらの効果によって、B はずいぶんと本物に近く、遠目には見紛うほどである。より本物に近いという点では、造花としては成功しているといえる。ただ、これほどまでに手間暇をかけた造花でも、本物とは異なる違和感が残る。C の本物のポトスでは、つるや葉の位置によってそれぞれの成長度合いに差が生じている。日当たりや密集度が基本的な要因であると考えられ、一概により古い葉のほうが大きいとはいえない。これこそが基本的な規則性に対する不規則性である。B の葉がいかにも不均一に配置していても、こうした差異が真似できないのは型による量産品である理由と無関係ではない。

以上の考察から「いきもの」は規則性に則っているが、不規則性である「ゆらぎ」こそがより「いきもの」らしさを生むことは明らかであり、異常形質のような場合であってもその範囲を出ない。自作において「ゆらぎ」はほぼ全作品に適しているといっている。《twins(ヒダ)》(2015)(図 22)は内側のヒダでその表れが明瞭である。各ヒダは発現が同時であると仮定し、後の成長もしくは成熟の過程において個々の「ゆらぎ」が表れる。ヒダは右側が寄ってれば左側に避けるといったように、お互いの成長が妨げられない方向に向く。上下左右に、そのエリアで可能な大きさに成長していく。《玉型蓋付飾壺》(2017)(図 22)でも、胴体全体に配した半球状の造形は密集することにより、個々の成長やかたちの差が表れている。花束のように成長がある程度完了した後に束ねるものとは異なり、成長過程で隣り合うものが存在した場合、こうした差違が表れる。このように、1.2.1「分布様式・増え方」や 1.2.2「成長・成熟」に加え、あるいはそれらの影響により表れる「ゆらぎ」は、「いきもの」らしい表現において必要不可欠である。



図 22 自作における「ゆらぎ」の作品例

左；《twins(ヒダ)》、2015、H55×W98×D179、個人蔵

右；《玉型蓋付飾壺》、2017、H350×φ370、作家蔵

1.3 構成要素の造形的変換

1.2『『いきもの』らしさの構成要素』で記した3つの要素が人工物において、また自作において「いきもの」らしさの表現としてどのように用いられているかを述べる。1.3.1「人工物における造形的変換」では、要素ごとに具体的な人工物の例を挙げ説明する。また、1.3.2「自作における造形的変換」では、《Harmony》(2013)と《Beginning - no.24》(2015)を例に、自作では3つの要素を同時に取り扱っていることを説明する。

1.3.1 人工物における造形的変換

ここでは、1.2.1「分布様式・増え方」の例として建築家・石上純也氏設計のKAIT工房(神奈川工科大学)、1.2.2「成長・成熟」の例は第一章1.2.3「ゆらぎ—規則と不規則」で破綻のない規則性と一定の枠から出ない「ゆらぎ」の説明で示した造花、1.2.3「ゆらぎ—規則と不規則」の例は、ロス・ラヴグローブ氏デザインのTYNANウォーターボトルを挙げ説明する。

1.3.1.1 KAIT工房(神奈川工科大学)

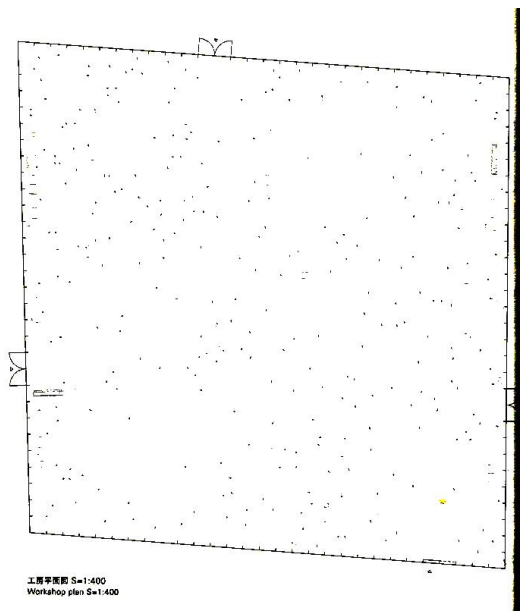
KAIT工房は2008年春、創作活動専用の施設として神奈川工科大学に建設された。当工房は建築家・石上純也氏によって、森を計画するように設計された。学生が自由に使える多目的な工房で、ファサードはガラスで覆われており壁は一切なく、構造的にも計画的にも305本の柱のみで成り立っている。石上は著書『建築のあたらしい大きさ』(2010)の中で、

(前略)建築を設計する時に、部屋どうしを組み合わせ、いわゆる空間構成によって計画していくというよりは、ランドスケープをつくるように、あるいは、森を計画するように、自然環境のなかにみられるようなある種のあいまいさと計画性とを同時に実現するように考える。あいまいさという不確定性は、計画性と相反するものではなく、同じように、空間を成立させる原理になり得る。この建物を利用する人たちは、この建物のなかで、さまざまな道を歩き回り、さまざまに空間を発見することとなる。³⁸

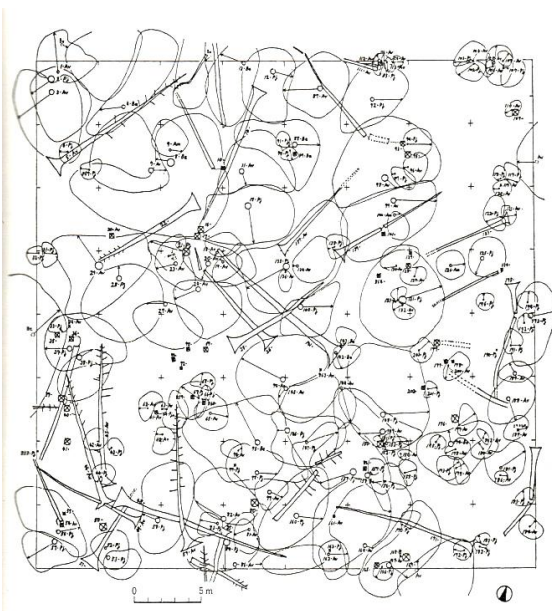
と述べている。その言葉の通り、設計にはさまざまな森そのものの機能や機構の綿密な調査が行われている(図 23)。著書に掲載されている資料は、その調査の一部であろうが、樹木一本一本について、またそれらの関係性や生まれる動線、あり様、そして建築構造について総括され、一つの新しい建築物として成立していることを示している。また石上は、「いま、私たちのつくり出す人工環境に広がりや甚だしく、自然環境と人工環境の境界が曖昧になり、新しい環境が生まれつつある」と述べている。その上で、今まで建築が備えることができなかった、できる限り大きなスケールを建築の中にも含めることで、それは新しい環境になり、また新しい建築となるとしている。こうした思いのもと設計された KAIT 工房は、建築後も利用者の動線や利用方法などが調査され、新たな機能の発見に寄与している。この工房の柱の配置は、図 23 を見るにつけ、およそランダム分布の様相と見て取れる。こういった建築は革新的で、これまでも自然となじむことを目指した建築や森林の中にあるような空間を演出したものはあったが、人工建築物に必要とされてきた機能のある意味排除し、つくりそのものを森や樹々とコラボレーションさせた例は多くない。機能を与えるのではなく、利用者によって模索させることで、ホワイトキューブとはまた違う、建築・空間との関わりとなる。石上の志す新しい建築への試みは、人工物と自然との関わりにおいて先鋭的であると予感する。

1.3.1.2 造花

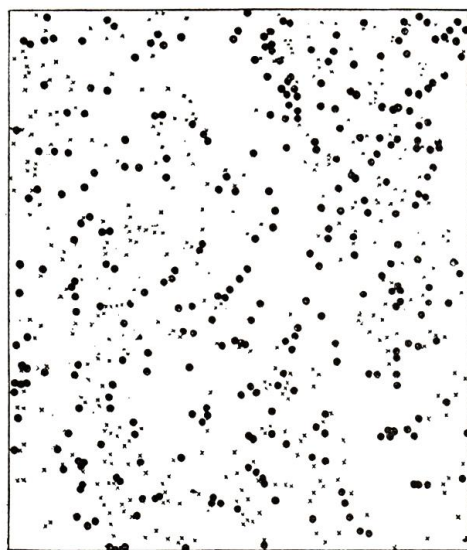
1.2.3「ゆらぎ—規則と不規則」で述べたように、近年の造花は用途に合わせ、価格やそのつくりが展開されている。造花の利点は、土・水・日照などの環境問わずメンテナンスフリーでどこにでも設置できることである。ここで挙げるものは安価で簡単に手に入る造花である(図 24)。さまざまある造花の中でも、これらは成熟した花だけでなく、蕾の状態や開きかけの花も同時にある。このように蕾と完全開花した花、その間の段階があることで生花の様相に近づけていると思われる。実際、スーパーや生花店で販売されている一本売りの花を見てみると、大抵はすべての花が咲ききったものはない。それは自然の中でも同様である。品種にもよるが、花をつける植物は開花の時期を少しずつずらすことによって、受粉の機会を増やそうとしている。こうした生きている、成長の様相を表すことにより、「いきもの」らしさを引き出している。



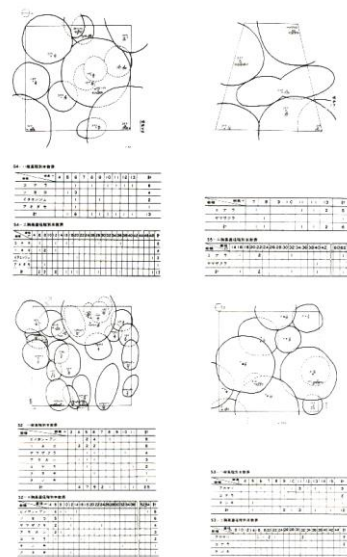
工房平面図



根幹投影図



マダケの分散図



樹冠投影図

図 23 KAIT 工房は森林や植生など綿密な調査を経て建設された
(出典：石上純也『建築のあたらしい大きさ』、青幻舎、2010、pp. 49-87)



図 24 成長・成熟の様相が表現されている造花

左：デルフィニウムと思われる造花

右：グラジオラスと思われる造花

1.3.1.3 TYNANT ウォーターボトル

オーガニックデザインの旗手と形容されることもあるロス・ラヴグローブのデザインは、有機的なフォルムやラインを特徴としている。2001年に発表された TYNANT ウォーターボトル(図 25)もその一つである。水をモチーフにデザインされた本製品は、本人曰く「水に皮膚を与えたようで、量によっても見え方が変わる。機能や美しさといったものだけでなく、清楚感や豊潤さといった製品の価値を引き立てるよう努めた」と語る³⁹。これは、そうすることによってイメージを固定化せず、製品が多様な表情を生み出すことが狙いである。水は変幻自在で、状態によってその性質も変容するが、このウォーターボトルはまさにその一瞬を捉えたような形態である。水の規則性を形態として捉えることは難しい。蛇口から出る流水のような、もしくは無重力の中にあるような形態は、私のいう「ゆらぎ」のような不規則な要素だけで成り立っているようにも見える。しかし、これを見て水のかたちのようだと判断できる私たちには、日常生活から染み込んだ、水への確実な認識能力があり、それを判断する要素こそが水の規則性であり、不規則性だと考える。したがって本製品が蓋や上部のペットボトル的形態があろうとも、それ以下のデザインが水をモチーフとしていると判断できると思われる。

以上のように、分布様式・増え方、成長・成熟、ゆらぎ—規則と不規則の要素は私たちの生活の中に溢れており、さまざまなシーンで、また用途で、ごく自然に用いられている。



図 25 TYNANT ウォーターボトル

(出典 : Ross Lovegrove 『Supernatural: The Work of Ross Lovegrove』、London:Phaidon incLtd、2004、p. 23)

1.3.2 自作における造形的変換

1.2 『『いきもの』らしさの構成要素』で記した「分布様式・増え方」、「成長・成熟」「ゆらぎ—規則と不規則」の要素は、作品中においていずれも同時に存在することが多い。ここでは《Harmony》(2013)と《Beginning - no.24》(2015)を例に、各作品に用いられているパーツがそれぞれの構成要素を意識しているかを説明する。

《Harmony》(2013) (図 26)

本作は 2013 年に制作し、その後 2014 年博士後期課程研究制作展でまでその姿を変化させた。いずれの時点においても共通してハーモニー(調和)を基調としており、全体像であり特徴である複数個ある玉状のパーツが大小のグラデーションとなるように配置した。さまざまな大きさのパーツに繋がりをもたせて置くことで成長の様子を表した。とりわけ 2014 年発表時には外側に向かうほど造形にはヒビが入り、割れ、バラバラに砕け落ちるようにした。これは玉が積み重なった中央の造形を起点に、拡散もしくは凝縮を感じさせる配置でことから集中分布の様相であり、成長もしくは成熟に則ったかたちの変化を与えている。また、全てのパーツに同様のテクスチャーを施し、かつそれぞれの形態に少しずつ変化があることから一定の規則性に則って「ゆらぎ」も与えている。

《Beginning - no.24》(2015) (図 27)

本作は主に 3 種の造形が施している。半球状にコブのように隆起しヒダに囲まれている部分、角のようで表面がウロコ状の部分、これら 2 種の間を敷き詰められた粒である。瘤状の配置はおおよそランダムで、角状の部分は作品の側面から上部にかけて並んでいることから集中分布の様相、粒は隙間に敷き詰められていることから一様分布ともとれる。各々のパーツは同相異型で、成長・成熟や個々の差があることから「ゆらぎ」の様相も備えている。

これらのように作品の大小に関わらず、一つの作品の中には私が用いている 3 つの構成要素を取り入れている。自然界にある「いきもの」同様、一つの作品の中における造形物が周囲の影響によっても部分的に変化することから、どの構成要素かを明確に分けることはできないが、それらを意識していることは確かである。



図 26

《Harmony》、2013、H1130×φ1500～可変、作家蔵

※写真は2014年博士後期課程研究制作展の様子



图 27

《Beginning - no. 24》、2015、H180×W210×D180、作家藏

第二章 造形の種類と制作方法および技法について

第一章では、「いきもの」らしさの表現において欠かせない考え方・ルールとして、1.2.1「分布様式・増え方」、1.2.2「成長・成熟」、1.2.3「ゆらぎ—規則と不規則」の3つの要素を挙げた。これらはこれまでの観察による経験を元に自身が導いたものであり、どのように用いるかは同時に自己の制作に関わる検討課題となる。私が表現の基盤としているのは、自然の中に現れるかたちと制作に使用する土の2つである。

制作するにあたっては土という素材や陶芸ならではの工程に慣れ、使いこなしていく必要がある。したがって、実際には技術の習得・鍛錬も同時に行われており、作品によっては素材研究が中心となったものも存在する。そこで本章では2.1「生を捉えるドローイング」で実際に存在する自然物からかたちをどのように抽出するかについて、2.2「素材を活かす造形方法」ではベースの制作方法や独自のルールに基づいた細かな造形の技法を紹介する。

2.1 生を捉えるドローイング

「いきもの」のかたちは私の制作においてなくてはならない、造形の基本となる要素である。とはいえ自然物をそばにおいて観察しながら制作するのではなく、また超絶精巧なデッサンをするわけでもない。既述のように再現するための模刻が目的ではなく、あくまでそのものがそのものに見える要素の抽出である。ここでは制作に必要な「いきもの」の要素を自身の中に蓄積させていく方法を記す。

2.1.1 かたちのストック

自作においてモチーフとなる対象は、必ずしも生の自然物を眼前で観察しなくても良いとしている。視覚から得られる情報は「いきもの」のもつ情報の一部だからである。「いきもの」らしい表現のための情報は、自分で写真に収めるほか、画像は本や雑誌、インターネットなどさまざまな媒体を通して収集を行う。その際、色味に制約は持たせず、構造やかたちやテクスチャーを追うように集めることとしている。また収集の対象は人の手が加わっていない自然物に

限らない。人の手が加わっていたとしてもその自然物にはそのものらしさが残っているものである。根がなくても、加熱されていたとしてもその姿や変化はそのものの性質を十分有している。したがって、ファッションや料理などを参考にすることもある。

選ばれた対象は全体像、部分のクローズアップ、必要であればその中間の視点で観察できることが望ましい。樹の葉であれば、葉脈や気孔など顕微鏡や虫眼鏡で見られるレベル、葉の付き方や葉同士の関係、枝ぶりや植生といったことである。これらは大抵画像を切り抜いたり撮影したりして2次元化して収集する。これは対象(3次元)から写真などの媒体(2次元)に置き換える作業であり、次項で記す作業の前段階である。

2.1.2 生を捉えるドローイング

モチーフや造形のヒントとなる形状のサンプルを2次元化して収集してはじめて、自身に蓄積させるかたちの抽出が始まる。集めた2次元媒体(プリントアウトしたもの)にトレーシングペーパーを重ね、対象の要素のみ線で写し取る作業を行う(図28)。このときの要素とは私が任意に抽出しようとする要素である。つまりどの要素を選択するかによって、一枚の画像から何パターンも取り出すことが可能な場合もある。一般的なドローイングは目で見て感じ取った形態や量感を身体的な感覚をもって平面などに再現していくが、私のドローイングで最も重要としていることは、抽出する要素のかたちに忠実に、かつ特徴を正確になぞることである。これはこの作業の目的が、対象の構造を含むかたちを把握するためである。よって自分の引く線が実物上では3次元であることを確認しつつ、輪郭をトレースするというよりは成り立ちを把握するという感覚で行う。

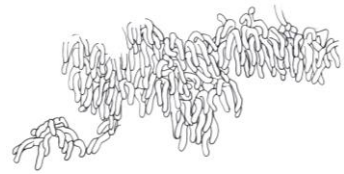
ドローイングは多くの場合0.1~0.3mm程度のペンを使用するが、決して自分の予想した線や作った線にならないよう配慮している。線がわずかにズレただけでも対象のかたちにならないことが生じるからである。こうした過程を、生を捉えるドローイングとよんでいる。対象を目で見て、白紙などに線や面で描きながらかたちを探り近づけていくドローイングに対し、トレースによるドローイングでは手癖が反映されることがなく、探る過程なしに最短時間でかたちを把握することができる。また、こうしたある種シルエットで把握していくよ



2次元媒体



トレース



抽出したかたち



2次元媒体



トレース



抽出されたかたち

図 28 生を捉えるドローイング

本やそれらをプリントアウトしたものにトレーシングペーパーを重ねてトレースする。

トレースしたものは、単独で見ることあれば、元の媒体を重ねて見ることもある。

(出典：松本淳(解説)『粘菌～驚くべき生命力の謎～』、誠文堂、2007、p. 25, p. 36)

うな方法は、土に置き換える段階とも通ずるところがある。私の作品は白を基調としているが、フロッタージュ的技法などで作品を構成していく時にかたちのバランスを陰影で判断する。全光側とその反対側、そして最も重要なのは反射光の部分である。これら、大きく分けて3種の切り替わり部分やグラデーションによって調整をはかっている。光の切り替わる部分がかたちが切り替わる部分であり、そのラインやかたちは先述のドローイングによって自身に取り込んだ「いきもの」らしさを参考にしている。つまり生を捉えるドローイングは、それによって抽出した要素をまったくそっくり土に置き換えるということではなく、あくまで自身の内に「いきもの」らしさを取り入れるために行われるもので、造形を始める前の下準備である。また写真などの媒体(2次元)から作品に置き換える間に、トレースするという2次元の作業をしながらも頭の中では3次元的に把握していくといったことから、これを対象の2.5次元的把握⁴⁰と捉えている。

2.2 素材を活かす造形方法

観察することとドローイングの作業を繰り返すことでそれらのかたち・要素が自身に刷り込まれ、「いきもの」らしさが構築される。ここではそれらを、土を用いて具現化する際に使用する技法を具体的に記す。2.2.1「ベースの成形方法」では鑄込み成形とスリップ一流跡を際立てた表現方法の2種類、2.2.2「細かな造形の成形方法」では絞り出しによる成形を3種類とフロッタージュ的技法を15種類、その他の方法では5種類の成形方法を記す。また、2.2.3「釉薬によるテクスチャーの変化」では本焼成時に用いる釉薬など素材のサンプルを記す。

2.2.1 ベースの成形方法

2.2.1.1 鑄込み成形

鑄込み成形は陶磁器の成形方法の一種で、石膏型に流し込んだ泥漿を型の吸水性を利用して成形する技法である。18世紀初めにフランスのセーブルで発明された。現在では排泥鑄込みと固形鑄込みが一般的であるが、私は前者の方法を用いている。排泥鑄込みは石膏型に流し込んだ泥漿を一定時間放置し、必要な厚みに着肉後、余分な泥漿を流しだす方法で、その作業工程からガバ鑄込み、ぶっちゃけ鑄込みとも呼ばれている。基本的に型は二つ以上の割型となるが、複雑な形状のものは各部分を同時に成形して生素地の段階で接着する⁴¹。

制作ではこの鑄込み成形を用いることが多い。この技法を用いたのは《Deco-fetish》(2009)からであることは第一章 1.1.5「“おもかげ”のかたち」で述べたとおりである。この技法では任意のかたちが一度で成形できるため、基本的に焼成後の変形が少なく、重量も軽く仕上げることもできる。

私の場合は選択している土が磁土⁴²であり、表面に細かな造形やテクスチャーを施すことが多く、またベースの成形が手びねりやろくろ成形では表面が乾燥しすぎてしまうこと、造形の作業こそが重要な作業であるためにその工程に至るまでの時間短縮になるということが鑄込み成形を用いる理由である。鑄込み成形で使用する泥漿は、プレスケーキ⁴³(以後、ケーキ)と呼ばれる状態の土から調整する。練土が水分含有量30%前後に対し、ケーキは水分含有量20%以下

である。このケーキの乾燥重量に対し、邂逅剤を約 0.2～0.3%⁴⁴、水を 10～12% 加え、攪拌機で攪拌する。邂逅剤は、陶芸で泥漿を調合するときに加える水の量を減らすために用いられる。さまざまな種類があるが、私は主に水ガラスを使用する。水ガラスとはケイ酸水素ナトリウムの濃い水溶液で、常温で水飴状である。添加する際にはあらかじめ 2～3 倍に希釈し、粘度を下げて混ぜやすいように準備しておく。調合する泥漿の量にもよるが、攪拌は 3 日～1 週間程度繰り返して行い、水、とりわけ水ガラスを全体になじませるのが良い。泥漿は攪拌および寝かせることで状態がより安定する。その後、必要があれば #100～150 のメッシュで濾して使用する。

2.2.1.2 スリッパ一流跡を際立てた表現

この技法はバームクーヘンの製菓方法から発想したものである。鑄込み成形と同様に泥漿を用いるが、石膏の雌型は必要とせず、泥漿を流しかける作業のみで成形を行う。成形は以下の順に進める。

- ① 任意の太さの木や金属の棒などに必要な形状になるよう布やスポンジなど変形自在な材料を巻きつけ、さらにラップなど水分が染み込まない素材で覆い支持体とする。
- ② 支持体に泥漿を浸したガーゼ等の薄い布を掛け、その上から泥漿を流しかける。この作業を繰り返すことで厚みが増す。
- ③ 任意の厚みになったところで流しかけることを中止し、手で触っても変形しない程度に乾燥した段階で支持体を取り外す。

この技法の特徴として、髷や先端につらら状のディテールが自然に形成され、その状態をとどめることができる。そうしてできる形態は予測不可能な部分も多く、自然物でいう個体差と通じるところがあると考えられる。さらに、支持体となる部分をつくりたい形にあわせて即興的に成形することができるため、鑄込み成形と比べて発想してから土を使う作業に至るまでの時間が格段に短縮できる。造形にとって熟考し時間をかけて見極めていくことが重要である一方、手びねりや轆轤成形といった一般的な陶芸の成形方法のように、イメージが新鮮なうちに粘土に触れることができるということもまた重要である。そういった点で、私にとってこの技法に出会ったことは有益であった。ただ、乾燥によるヒビ割れなど破綻も大きいことから、制作工程にはさらなる工夫・研究が必要

である。この技法で制作された作品は《slip シリーズ》(2010)として、またその応用作品として《原生の発露》(2010)として発表した。

2.2.2 細かな造形の成形方法

2.2.2.1 絞り出し

この技法は私の創作の原点ともいえる技法であり、イッチン技法の応用である。制作ではこれによりさまざまな形態を生み出している。そもそもイッチンとはイッチン描き、イッチン掛け、イッチン盛り、絞り描き、筒描きとも言われ、生素地の上に練り土よりやや水分量を多くした泥漿を和紙、油紙、皮などでつくられたイッチンという道具に入れ絞り出して線を引き模様を描く技法である。日本では江戸期の鹿児島苗代川焼、丹波立杭焼きなどのほか全国の民窯で村名や屋号、模様を走描する方法として使われた。また中国や朝鮮でも白堆文などと呼ばれ同様に用いられてきた。用いる泥漿の含水量は一般的に練り土よりも少し多い15%~40%である⁴⁵。

このように一般的には模様を描くときに用いられているが、私はそれ以外にも立体的なかたちを形成する場合もある。絞り出しのみで制作した作品は《fossil シリーズ》として2006年より現在に至るまで各所において制作しており、第一章 1.1.3「初期創作過程の変遷—絞り出しによる構造体形成法の模索」に記したように、当初は線による構造体の形成やより有機的な表現の幅を広げるための実験的な作品として制作を始めた。用いる泥漿は、通常鑄込み成形で用いるより流動的な状態(溶けたチョコレート程度)から、角が立つ硬さ(練ったクリームチーズ程度)までを使い分ける。硬さの程度は使用方法によって水や水ガラス(珪酸ナトリウム)を加えることで水分量や質感を調整する。調整した土は製菓用の絞り袋(ポリエチレン製)に詰め、ベースなど土に直接絞り出すこともあれば、一度石膏版の上に絞り出した後にベース上に組むこともある。石膏版は水分を吸収する性質があるため、任意の形状を版の上に絞り出した後、自然に乾燥するのを待たずに乾燥具合を選択することができる。つくり出す基本的なかたちは主に線状(a)と粒状(b)、盛りあげ(c)の3種類である(図29)。

(a) 粒状

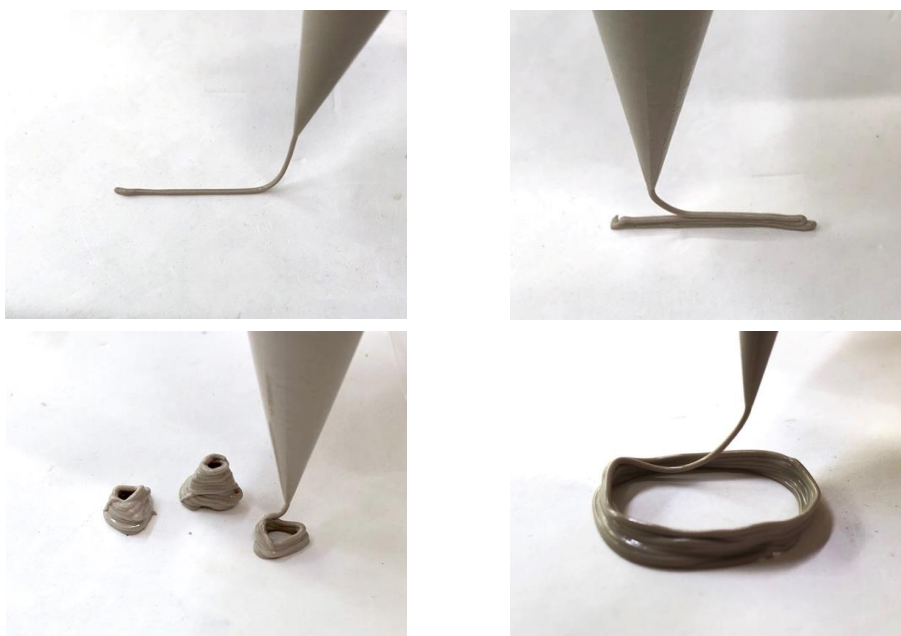
基本的には鑄込み成形で使用する泥漿を用いる。この泥漿は絞り出しで用いる土としては最も水ガラス・水分とも含有量が多い(2.2.1.1「鑄込み成形」参照)。事前準備として、泥漿は絞り袋に入れる前に#100～150メッシュを通し、不純物や土の粒を取り除く。これは絞り出す際、絞り袋の先端の穴がφ1mm前後と大変小さいため、詰りを防ぐためである。

使用する泥漿がほぼ液状であるため、絞り袋で絞り出すと表面張力により自然に球状になる。粒は石膏板に大小さまざまな大きさに絞り出し、それを針で一つずつ作品に貼り付けていたり、また作品に直に絞り出すこともある。



(b) 線状

使用する泥漿は粒を作る時と違い、別途調整する。練土に水を加えて揉み、少しずつ軟化させ、必要に応じて極微量の水ガラス(2倍希釈1～3滴程度)を加える。このつくり方であれば、不純物の混入を最小限に抑えられ、濃度も均一化しやすい。適当な濃度(柔らかさ)になったら不純物・乾燥による土の塊の混入を防ぐため、密閉容器で保存する。図の通り、絞り出した線を積んだり重ねたりした際、その跡が残る硬さが最も成形しやすい。



(c) 盛りあげ

使用する泥漿は、粒を作る時の液状に近い泥漿と線状に絞り出す時の跡が残る程度の泥漿の2種類を制作する形状によって使い分ける。1層目、2層目…と盛り、必要があれば重なるの跡を筆でなでて消す。

1層目



2層目



3層目～



図 29 絞り出しによる造形3種類

(a) 粒状、(b) 線状、(c) 盛り

2.2.2.2 フロッタージュ的技法

この技法は第一章 1.1.5 「“おもかげ”のかたち」でも述べたように、対象の構造の突端、すなわち内と外界とを隔てている境界のかたちを写し取る方法である。“おもかげ”として、そのもののあり様を抽出する行為であると考えられる。フロッタージュとは本来、石・木片・葉、織目の粗い布などに紙を当てて木炭・鉛筆などでこすることで絵画的技法を得る方法(図 30)で、ドイツ出身の画家エルンストにより創始された⁴⁶。この技法の特徴および利点は対象のテクスチャーをそのまま写し取ることができる点である。対象は凹凸があり、かつ比較的硬さのあるほうが写し取りやすい。また、凸面に鉛筆などが当たりながら写し取るため、凹面の形状や質感は判然としない。また、擦る強さによって写し取るテクスチャーの雰囲気は変化する。

私はこの技法を土に応用している。しかし紙に鉛筆などで写し取ることは違い、変形自在な土は凹面にも入り込むため、対象の凹凸両方を三次元的に写し取ることが可能である。また媒体が紙であるときと同様に、力の強弱で写し取られる様相が変化する。ただし、この方法を用いる際の注意していることは、押し当てた後にその土の塊を必要以上に変形させないことである。可塑性のある土はその後の取扱いによっては、写し取ったテクスチャーが消えたり大きく歪んだりして変形してしまう。ゆえに、この技法を用いる際のルールとして、

土を任意のかたち・大きさにまとめる



対象に(もしくは対象で)圧迫する



1回もしくは2回までの手数で成形する

としている。テクスチャーを写し取ったあとはちぎる、折り曲げる、丸めるなど1回ないし2回程度の少ない手数で、かつテクスチャー面に極力触れないよう努めている。以下は作品に多く登場する造形である。使用している対象、押し当てる前の土の形状、押し当てた後の扱いについて個別に示す。なお対象から土の剥離を容易にするため、対象にはあらかじめ片栗粉をまぶしておく(⑧、⑩～⑮は除く)。

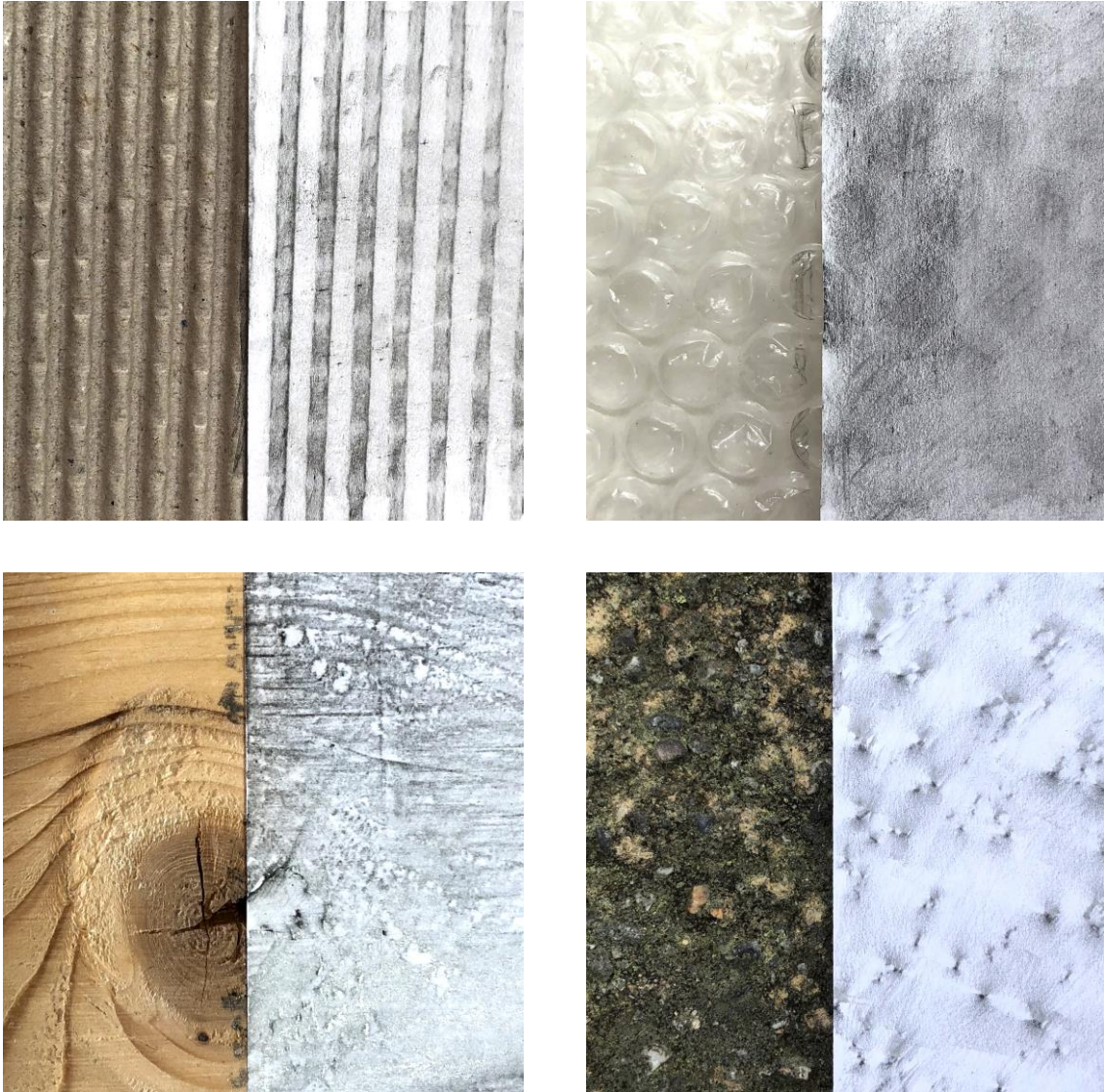


図 30 鉛筆によるフロッタージュ

左上；片ダンボール、右上；緩衝材、左下；木材、右下；コンクリート

① 2枚貝(ボーダー)



左からリュウキュウシラトリ、ホソスジイナミガイ、マルスダレガイ、ツキガイ
イモドキ



I

II

III

IV



V

VI

VII

- I 任意の量の土をやや扁平なかたちにする。
- II 片栗粉をまぶした貝にのせる。
- III 指の腹で押し付け広げる。
- IV 殻頂側から剥がす。
- V～VI おおよそ中心にヘラを当て、裏側の指で支えつつ、つまむ。
- VII 完成。

② 2枚貝(ストライプ)



左からサトウガイ、ハナイタヤ、オオヒシガイ、ミノガイ



I

II

III

IV



V

VI

VII

VIII

- I 任意の量の土をやや扁平なかたちにする。
- II 片栗粉をまぶした貝にのせる。
- III 指の腹で押し付け広げる。
- IV～V 殻の端の土を指の腹でこすり取る。
- VI 殻頂側から剥がす。
- VII 殻頂側にヒダができるように縮める。
- VIII 完成。



I



II



III



IV



V



VI



VII



VIII

- I 任意の量の土をやや扁平なかたちにする。
- II 片栗粉をまぶした貝にのせる。
- III 指の腹で押し付け広げる。
- IV 殻頂側から剥がす。
- V～VII おおよそ中心にヘラを当て、裏側の指で支えつつ、つまむ。
- VIII 完成。

③ 2枚貝(カキなど層状)



劣化・摩耗が激しいため、種類は特定不可。



I



II



III



IV



V



VI



VII

- I 任意の量の土をやや扁平なかたちにする。
- II 片栗粉をまぶした貝にのせる。
- III 指の腹で押し付け広げる。
- IV～V 成長肋に沿って剥がす。
- VI 凹凸面に触らないように、ふんわりと巻くようにまとめる。
- VII 完成。

④ フジツボ



クロフジツボ



I



II



III



IV

- I 任意の量の土をやや扁平なかたちにする。
- II 片栗粉をまぶし、のせる。弱い力で0.5mm程度押し付ける。
- III 指の腹で縁の土を削り取る。
- IV 完成



I



II



III



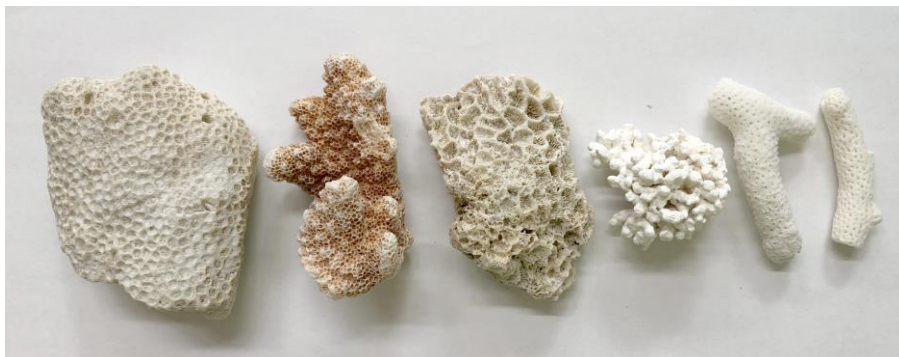
IV



V

- I 任意の量の土をやや扁平なかたちにする。
- II 片栗粉をまぶし、のせる。
- III 外骨格下側の土を、指の腹で削り取る。
- IV 外骨格上部側から剥がす。
- V 1～複数枚まとめて完成。

⑤ サンゴ(塊・棒状)



サンゴ各種。劣化・摩耗のため種類の特特定不能。



I



II



III



IV



V



VI



VII

- I 任意の量の土をやや扁平なかたちにする。
- II 片栗粉をまぶし、のせる。
- III 指の腹で押し付ける。
- IV～V できるだけ凹凸面に触らないよう剥がす。
- VI 端にヒダを寄せるように縮めていく。
- VII 完成。



I



II



III



IV



V



VI



VII

- I 任意の量の土をやや扁平なかたちにする。
- II 片栗粉をまぶし、のせる。
- III 指の腹で押し広げる。凹凸が深い場合は突き破らないよう注意する。
- IV 凹凸面を潰さないように剥がす。
- V～VI 端にヒダを寄せるように縮めていく。
- VII 完成。

⑥ サンゴ (クサビライシ)



I



II



III



IV



V



VI

- I 任意の量の土を扁平に、クサビライシの大きさまで広げる。
- II 土をのせ、指の腹で押し付ける。
- III はみ出た土をこそげ取る。
- IV～V 縁から、かたちが歪まないように剥がす。
- VI 完成。



I



II



III



IV

- I 任意の量の土を扁平に、クサビライシの大きさまで広げる。
- II 土をのせ、指の腹で押し付ける。
- III なるべく変形しないように剥がす。
- IV 完成。

⑦ ウニ殻



バフンウニ



I



II



III



IV



V



VI

- I 任意の量の土を扁平に広げる。
- II 土をのせる。
- III ウニ殻を包むようにまんべんなく押し付ける。
- IV くるみすぎないようにする。縁は特に触らない。
- V なるべく変形しないように外す。
- VI 完成。

⑧ 網



茶漉し以外にも、網目の大きさによって使い分ける。



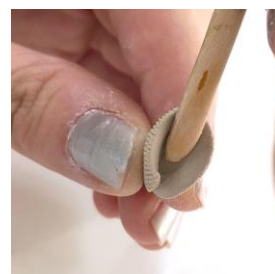
I



II



III



IV



V

- I 任意の量の土をやや扁平にする。
- II 茶漉しの裏(凸面)に土をのせ、網目に食い込まない程度に押し付け広げる。
- III 跡を崩さないよう剥がす。
- IV 任意の棒やヘラで内側(凹凸のない方)を支え、下方をすぼめる。
- VI 完成。



- I 任意の量の土をやや扁平にする。
- II 茶漉しの内側(凹面)の裏に土をあてる。
- III～V 2～4回に分けて押し付ける。
- VI 先の尖った竹串などで掬うようにとる。
- VII 完成。

⑨ スティック状



鉛筆や竹串など。先は尖っていても尖ってなくても良い。



I



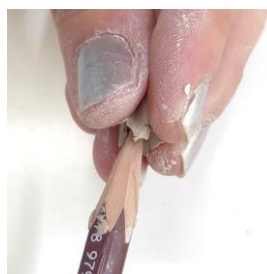
II



III



IV



V



VI

- I 任意の量の土を扁平なかたちにする。
- II～III 鉛筆の削った部分に巻きつける。
- IV 手のひらを転がして表面をなめらかに、厚みをおおよそ均等にする。
- V 3～4本の指で、やや指の跡がつくよう強めにつまみ、鉛筆から外す。
- VI 完成。



- I 任意の量の土を細めに丸め、竹串に巻きつける。
- II 指の跡がつかないように、竹串から外す。
- III 完成。



- I 任意の量の土をシワがないように丸める。
- II 細い木の棒を押し付ける。
- III 変形しないように抜き取る。
- IV 完成。穴の周りだけすぼめることでも印象が変わる。

⑩ 糸や紐の束



しつけ糸(白)、丸紐(緑)



I



II



III



IV



V



VI



VII

- I 任意の量の土を細長いかたちにする。
- II～III 丸紐の束の中心に置き、全面が丸紐にあたるようにくるむ。
- IV しっかりと握る。
- V～VI 土が折れないように丸紐をそっと外す。
- VII 完成。



I



II



III



IV

- I 細いかたちの土をしつけ糸の中心に入れ、くるむ。
- II しっかりと握る。
- III 土が切れないよう、慎重にしつけ糸を外す。
- IV 完成。

⑪ 乾いたタオル



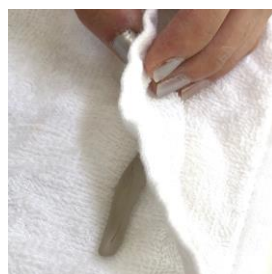
乾いたタオル



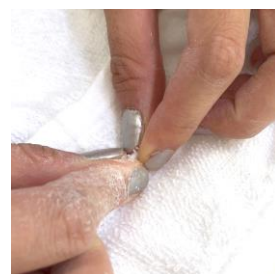
I



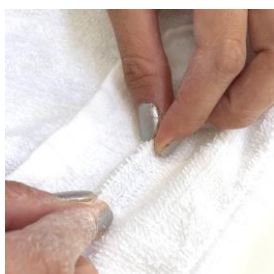
II



III



IV



V



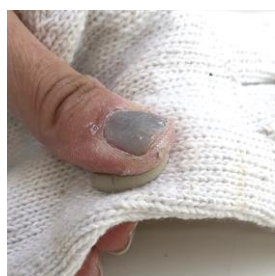
VI

- I 任意の量の土を細くする。
- II タオルにのせる。
- III タオルをかぶせる。
- IV～V タオルの上から、指で強めに押す。
- VI 完成。

⑫ 軍手



I



II



III



IV



V



VI

- I 任意の量の土を丸める。
- II 軍手に押し付ける。
- III 軍手から剥がす。
- IV 半分に折るようにして両脇をつまむ。
- V つまんだ両端を近づけるように寄せる。
- VI 完成。

⑬ 布目(細・粗)



オーガンジー



麻布

いずれも、任意の大きさ・かたちにした土を布で挟み押す。

⑭ ラップ



I



II



III



IV

- I 任意の量の土を丸める。
- II 土を指にのせ、ラップを被せ、指先側から下に向かって引っ張る。
- III ラップを剥がす。
- IV 完成。

⑮ スポンジ



I



II



III



IV



V



VI

- I 任意の量の土を丸める。
- II 指の腹でスポンジに押し付ける。
- III スポンジから剥がす。
- IV～V 端にひだを寄せるように縮める。
- VI 完成。

2.2.2.3 その他の方法

2.2.2.1「絞り出し」、2.2.2.2「フロッタージュ的技法」に分類されない方法による成形方法を紹介する。

① 浸す・コーティング



布やレース、綿や紙など水の染み込む素材を用意する。(図はスポンジ)



I



II



III



V



VI

- I 任意の素材を泥漿に浸して絞る。
- II 浸して絞るものの完成。
- III 浸して絞るものを針に刺して泥漿にくぐらす。
- IV コーティング完成。

② 垂らす



I



II

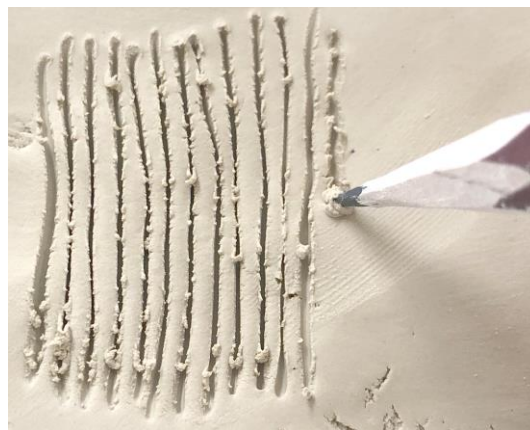


III

I～II 任意のベースに対し、スプーンなどで泥漿を掛ける。

III 完成。凹凸を少なくする場合には、泥漿の濃度を調整しておく。

③ 掻く



任意のベースに対し、ヘラや鉛筆など(左：アルミかきべら、右：鉛筆)で引っ掻く。

3.3 釉薬によるテクスチャーの変化

一般的に陶芸では素焼き後に、棚板との接地面である高台以外の全体に釉掛けをし、本焼きを行う。自作においては表面全体を一種類の釉薬で覆うことはほとんどない。理由は成形段階で注意深く行ったいきものらしい表現をより強調または活かすためであり、箇所によって3種の釉薬と2つの素材を使い分ける。これらの素材の混合または重ね塗りによって、無釉の場合とは異なる質感が生まれ、また白さにも差が生じる。3種の釉薬は透明釉(透明ツヤ)・マット釉(透明ツヤなし)・白マット釉(白乳濁ツヤなし)、2つの素材はアルミナ(水酸化アルミナ)・制作に用いるのと同じ磁土である。ここでは3種の釉薬と2種の素材にa~eの記号を振り、混合と重層のサンプルを示す。但し、サンプルとして有効でないもしくは結果が他と同様になる組み合わせは実験しないものとする。またサンプル写真の色味は参考である。

素材；

- a. 透明釉(ツヤ) —— ヤマカ陶料 SAG-8(透明ツヤあり)
- b. 透明釉(マット) —— 日本陶料 マット釉(透明ツヤなし)
- c. 白マット —— 日本陶料 白マット釉(不透明・白乳濁ツヤなし)
- d. アルミナ —— 相和 A-2 アルミナ(酸化アルミニウム)
- e. 土 —— ヤマカ陶料 特白

使用状態；

- a~c —— 一般的な釉掛けに使用するときの約2倍の濃度で使用する。
- d —— アルミナの半量の水で解いたものを使用する。
- e —— 鑄込み用の泥漿を使用する。

焼成；素焼き-900℃、本焼き-1255℃(練らし20分)

表現；

- 透明度 —— 透明、やや透明、半透明、やや不透明、不透明の5段階を基準に表す。
- 白さ —— 無釉が基準。アルミナが最も白く、次に白マット釉となる。
明度や色味も含めて表す。

<混合>(図 31) ※基準として、無釉サンプルも示す。

締め焼き(無釉)

③ c

⑥ a+d

⑨ b+d

① a

④ a+b

⑦ a+e

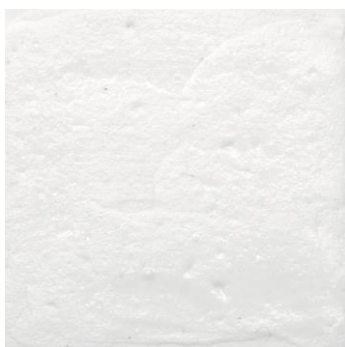
⑩ b+e

② b

⑤ a+c

⑧ b+c

⑪ c+e



	サンプル	光沢・質感	白さ
無 釉		光沢なし。 なめらかな質感。 細かな凹凸もよく見える。	やや黄身、グレー味のある白。
①		ツヤあり。 このツヤ感が基準となる。 透明。	無釉と大差ない色味、白さ。
②		ツヤ感はまったくない。 一見、無釉と大差なく見えるマットな質感。 透明。	無釉と比べ、やや明度が下がる。
③		半光沢。 なめらかな質感。 不透明。	無釉に比べ、明度も高く白い。
④		ツヤあり。 ①と同様透明だが、ごく微細な気泡が混ざるため、①より透明度がやや強い印象がある。	①と同様の白さ。
	サンプル	光沢・質感	白さ

⑤		ツヤあり。 やや透明。	①と比べ、やや明度が高く白い。③ほど白くない。
⑥		半光沢。 粉感のある質感。	アルミナの影響で、③と同程度に白い。
⑦		半光沢。 不透明。	①と③の中間の白さ。
⑧		ツヤあり。 やや透明。	①よりやや白い。
⑨		ツヤなし。 不透明。 アルミナの粉の質感。	アルミナの白さ。最も白い。



	サンプル	光沢・質感	白さ
⑩		ツヤなし。 やや不透明。 ②より盛ることが可能なため、やや厚みがある。	②と同様の白さ。
⑪		ツヤあり。 不透明。 やや厚みのある印象。	⑤と同様の白さ。

図 31 釉薬混合サンプル

<重ね塗り>(図 32)

締め焼き(無釉)

⑭ c+b

⑰ c+e+c

⑫ a+d

⑮ a+c+a

⑱ a+c+a+c+a

⑬ c+a

⑯ a+e+a



	サンプル	光沢・質感	白さ
⑫		アルミナが浮き出ている部分はツヤなし、透明釉(ツヤ)が浮き出ている部分はツヤあり。 おおよそ、アルミナの粉の質感。	⑥と同程度の白さ。
⑬		ツヤあり。 白くまだらの部分は不透明、それ以外は透明。	白マット釉がまだらに入り、全体としては⑤と同程度の白さ。
⑭		白マット釉が浮いている部分は不透明・つやなし、それ以外の部分はやや透明・ツヤあり。	白マット釉がまだらに入り、全体としては⑤と同程度の白さ。
⑮		ツヤあり。 やや不透明	白マット釉が薄く全体に入り、全体としては⑤と同程度の白さ。
⑯		ツヤあり。 やや不透明。 土の盛り跡が残る。	⑤と同程度の白さ。



⑰		<p>部分的に半光沢部分が残るが、全体としてはツヤなし。 ②に近いマットな質感。</p>	②と同程度の白さ。
⑱		<p>ツヤあり。 透明釉(ツヤ)の奥に不透明の白マット釉が見える。</p>	⑤と同程度の白さ。

図 32 釉薬重ね塗りサンプル

第三章 作品における「いきもの」らしさの表れとその変遷

観察を端緒とした「いきもの」らしさの表現である作品の変遷を、全5期に分けて説明する。自作は段階的に展開しており、その主な内容は自身の内における思考の発展である。また、全期にわたり細かな造形の習熟や新規の造形の模索は常に行われている。

3.1 第一期 「いきもの」らしい造形へと向かう意識の確立(2009)(図33)

第一章 1.1.1 「原初的な想い」で述べたように、「何がそれをそれたらしめているのか」という問いへ向かう最初の出発点となった作品が《Deco-Fetish》(2009)である。ある「いきもの」がその「いきもの」らしく見える要素こそ、その「いきもの」の特徴であるが、それは一つではなく、複数の要素が組み合わさってはじめて同定するに至る。よって、ある要素のみを取り出して任意に寄せ集めると、そこには新規の「いきもの」が表れ、また人はその要素を手がかりに自身の知識の中から検索しようとする。要素の抽出方法は第二章 2.2 「素材を活かす造形方法」で述べた方法に則って行うが、これらが初めて用いられたのが《Deco-Fetish》である。

本作は13のパーツから成り、各パーツは鋳込みによって成形し、それをベースとして表面をフロタージュ的技法をはじめとした細かな造形で覆い尽くしている。また本作の床部にはおよそφ100cmの円形にシャモット(細目)⁴⁷を敷いている。そういった様相から、輪郭がぼやけていくような、発光しているような錯覚的な感覚を呼び起こすことを意図している。絞り出しによる造形は、第一章 1.1 『『いきもの』らしさの知覚』で記したように、それまでに行ってきた構造体として成り立たせるための挑戦を一旦休止し、造形の一部として取り込んでいる。ただ、本作においてもその強度はやはり脆弱で、絞り出しによる造形の扱い方については改めて考えることとなった。

しかし本作のつくりは、「いきもの」らしい造形の探求にあたり私が持っている、かたちは内側から成り立つという考え方からはズレがあるように感じた。本来一体となるべき、もしくは一体と見えるべき部分が、鋳込み成形によるベースとそれを覆うようにある細かな造形といったように、役割があまりにも分かれすぎていると考えたからだ。この課題は次作へと継がれることとなる。



图 33 第 1 期作品

《Decoration fetishism -go back to the basics-》、2009、H2100×φ165、作家藏

3.2 第2期 ベースの成形方法の模索—理想と現実の矛盾(2010~2011)(図34)

《Deco-Fetish》(2009)の制作後から発生した、ベースと細かな造形の距離感をできるだけ近づけたいという理想に向けての模索が第2期から始まった。これは理想と陶芸ならではの制作方法や成形順序の相違が原因であると考えた。鑄込みにより制作したベースに別途制作した細かな造形を貼り付けるよう施していく方法は、付加する装飾のように捉えられることもあり、当時は違和感を感じていた。

そこで、ここからは2つの試みが同時進行する。1つ目は《Deco-Fetish》の制作により感じた、ベースと細かな造形の乖離をかたちの上で繋げるようにするため、ベースに穴を開け内側のかたちも造形の一部として取り入れようとする試みである。例として《進蝕》(2010)や《gaze》(2010)、《close to you no. -1》(2011)がその例である。洞のような穴を開け、制作時または鑑賞時の意識を内側にまで導くことをねらいとした。また、穴の開口部を器状になるまで大きくしたのが、《plantlets》(2010)や《原生の発露》(2011)、《haco シリーズ (I~VI)》(2011)である。これらはそれまでとは異なり、凹面の内側を中心に造形が施されている。

もう一つの試みは、細かな造形が即興的にかたちづくられるように、同様のスピード感と任意性を併せ持つベース成形方法の模索である。第二章 2.2.1.2 「スリップ-流跡を際立たせた表現」に記した方法は、即興性や任意性に加え、出来上がったかたちも私が求める様相に近いと感じられた。例として《slip シリーズ(vol.1~4)》(2010)や《原生の発露》があり、成形方法に若干の差こそあるが、泥漿を流しかけた時にできる流跡とそのかたちを利用した細かな造形の配置がなされている。ただ、スリップという成形方法はベースがとれる成功率が非常に低い。その後も何度か試みたが、技法手順に未だ検討の余地があることやそれを扱う私自身の技術不足もあり、スリップによる確実な成形は今後の課題である。

上記の2つの試みにより、私たちが目にする「いきもの」の表面・外側のかたちは内側から構築されたかたちの表れであるという私の考え方と、成形方法との矛盾解消の糸口を掴んだ。しかしこの時点では、ベースに対する考え方を、内側から発生するかたちであると設定すると定めたにすぎず、作品としての具現化は次作以降で試した。



图 34 第 2 期作品

上；《進触》、2010、H400×W105×D125、國際交流基金藏

左下；《haco I》、2011、H71×W106×D106、個人藏

右下；《slip vol. 1》、2010、H146×W172×D103、個人藏

3.3 第3期 内側から発生するかたち(2012~2013)(図 35)

内側から発生するかたちという考え方のもと、制作したのが《うつせみ》(2012)、《連》(2012)、《Harmony》(2012)である。《うつせみ》は貝のような、芋虫のようなものの内側を見せる形態をとっており、細かな造形は内側にのみ施している。とはいえ《原生の発露》(2011)や《haco シリーズ》(2011)のように、凹面の内側のメインに細かな造形を施したかたちとは異なりその様相はシンプルである。うつせみとはセミの抜け殻のことであり、また仏教思想より現世の人間は儚く虚しいものと考えられたという意味ももつ。本作はタイトルから、現世の、という今の時間的概念が垣間見られながらも、生物を断ち切ったかような形状からは死のイメージも醸し出す。しかし、内側にはびこる装飾には形態の縁にまで向かう、生の印象が逆。「いきもの」らしい造形の探求をする中で、その想いは「おわりに」で記す死生観にまで移って来ており、この時点でまだ言葉になっていない感覚も含め表した作品である。

《連》は玉状の造形が上から下に向かって小さくなっている。熟れすぎ、腐敗や枯れ萎えていく寸前の状態をイメージしている。ワイヤーを中心に通して吊るしていることから、人がそばを通った程度の空気の動きであってもゆっくりと回転する。鑑賞者と共に揺れ動き続ける作品は現時点ではこの一作である。

《Harmony》は『Harmony』(MA2 ギャラリー/東京)にてガラス作家・松宮硝子とのコラボレーション展をすることをきっかけに、2009年以前から試みていた、造形が構造になる形態に挑戦した作品である。周囲に凝集または拡散するイメージで、規模はこれまでよりも大きく、その点でも意義ある試みとなった。コラボレーション時には互いの要素が混じり合う部分をつくり、現場で即興的に組んでいった。本作はその後、単体でも展示し、2014年『第15回大学院博士後期課程研究作品展』では、中心の玉型の造形が組んである部分を中心に、およそφ7mの範囲でインスタレーションを行った。この時点ではより大きな球形パーツを配し、外側に向かうほど、それらが割れ開く(破裂)するかたちをとっている。私が多く制作するオブジェとして一つの塊の中で完結する作品とは異なり、室内など空間も巻き込んだ「いきもの」の表現ができたことで、2009年同様に作品の存在感が周囲に及ぼす影響もしくは醸し出す雰囲気を変えて自覚的に思考していく機会となった。

内側から構築されるかたちという意識を保ったまま、吉祥をテーマに制作し

たのが、《瑞祥》(2012)、《花祥》(2012)、《実祥》(2012)、《祥》(2012)、《招福亀甲飾》(2012)である。これらは竹や甲羅といった、《うつせみ》や《連》よりさらに具体的なモチーフがあることから、「いきもの」であることがわかりやすい。またそれまで「いきもの」らしさに対して具体的なモチーフを設定しない、あくまで接近したアプローチを続けていた制作に、敢えて具体的なモチーフを用いることで、作品の印象や鑑賞者の反応がどういったものになるかを検証する試みでもあった。鑑賞者はモチーフを特定できなかったとしても、「花」や「実」といった見た目に馴染みのある要素があることで、これら以前の作品よりもわかりやすさを感じたようであった。

しかし具体的なわかりやすさは想像もしくは類推をそこでストップさせてしまい、それ以上のイメージを創出することが難しいのではないかと感じた。作品と接する時に自ずと出てくる理解したいという意識は類似性の検索に大きく関与しており、「いきもの」らしさへ造形的に接近することは、私が願う鑑賞者と作品との関係に寄与するのではないかという印象を持つに至った。

具体的な自然物をモチーフにした制作を経て、やはり抽出された「いきもの」らしい要素で組み上げていくことを再度試みたのが《幼い抜け殻》(2013)である。2010～2012年まで行ってきた、内側からのかたちを意識した制作は、ベースと細かな造形との乖離をなくし、「いきもの」らしい造形として一体となることを目指したものだ。これは裏を返せば、自身の内においてベースと細かな造形という2つの制作工程やかたちという意識があるということでもあった。しかし《幼い抜け殻》の制作時点では2つの工程やかたちは意識の中で統合された。本作をもって、本当の意味で「いきもの」らしい造形の探求が始まるという感覚をもつに至った。



图 35 第 3 期作品

上；《Harmony》、2012、H1130×φ1500～可变、作家藏

左下；《瑞祥》、2012、H750×W255×D221、茨城县陶芸美術館藏

右下；《幼い抜け殻》、2013、H410×W380×D365、作家藏

3.4 第4期 思考と制作の一致(2014~2016) (図 36)

ベースと細かな造形という 2 つに分かれていた意識が制作中にも統合され、一体として「いきもの」らしい造形を制作しているという感覚を掴んだ。ここからはその感覚を自身に更に馴染ませる、かつ新規の「いきもの」らしい造形の創出と既存の「いきもの」らしい造形のブラッシュアップのための制作が始まった。

《Beginning シリーズ》(2014~2015)は、分化前の胚をイメージの根底においている。シリーズ全体においては即興的で、できるだけ要素を減らした造形をつくることを自身に強いた。即興的であることは、発想したイメージが新鮮なうちに具現化でき、要素を減らすことで一つ一つの造形の精度を向上できるのが利点である。

本シリーズは全 3 期に分かれている。第 1 期では、内側を積極的にイメージして制作すること中心としている。これは自らにその制作方法を染み込ませる作業でもある。《Beginning - no. 1~9》(2014)は、概ね両手に乗る程度の大きさを制作し、区切りとして《Beginning - no. 10》(2014)では比較的大きなサイズで制作した。第 2 期《Beginning - no. 11~22》(2015)では新規の造形を生み出すことを中心に、また要素さらに限定的に用いて完成度を高めると共に、一つ一つの造形の持つ魅力を再確認することに努めた。ゆえに、この段階の作品は手のひらサイズのものが多く、第 2 期においてストックした造形の魅力を損ねることなく、無理のないサイズアップを図ったのが第 3 期《Beginning - no. 23~28》(2015)である。本シリーズ以前には、インスタレーションを含む大きな作品を制作したこともあったが、当時の力量もあり、間延びする部分や埋めるという意識があったことは事実である。全体を把握し、コントロールできる状態を保ったまま作り上げることが、本作における目的である。

全 3 期に渡る《Beginning シリーズ》では、それまで行ってきた理想を具現化することに少し距離を置き、技術面や思考を 1 つずつ確認しながら、言うなれば落ち着いて制作に向かうこととした。この過程を経たことで、「いきもの」らしい造形を生み出す際に葛藤のあった、鑄込み成形によるベースと細かな造形の関係が別個のものではなく、内側をもつ殻とその影響の表れとしての外のかたちという、一体のものであるという思考が十分に整理された。



图 36 第 4 期作品

左上；《Beginning no. 1》、2014、H180×W132×D130、金沢美術工芸大学蔵

右上；《Beginning no. 10『漣』》、2014、H623×W363×D293、茨城県陶芸美術館蔵

左下；《Beginning no. 24》、2015、H180×W210×D180、作家蔵

右下；《乳房》、2016、H460×φ190、作家蔵

《Beginning シリーズ》を経て、「いきもの」らしい造形への思考が改めて整理されたことを受け、再度個別のテーマをもって制作することを試みたのが《乳房》(2016)である。個別のテーマ性のある作品は2012年以來である。乳房や身体に関する調査を行い、《Beginning シリーズ》同様、内側のかたちを意識した。《乳房》の制作によって、《Beginning シリーズ》で目的とした内側からの思考が具現化されたこと、また身体についての調査から袋状の構造が発想され、次シリーズ《器物シリーズ》(2017～)へと繋がる。

3.5 第5期 《器物シリーズ》のはじまり(2017～)(図37)

「いきもの」らしい造形の追求は、《乳房》(2016)の制作により、ベースの形態を袋状にすることにも意識が向けられるようになった。2013年頃までベースの内側と外側の関係に悩んでいたが、本作制作をもって、「いきもの」のかたちは内側から構築されているという考え方と制作方法・工程とが合致した。私の考える「いきもの」の構造と成形時の内的志向とが一致したことにより、その後の「いきもの」らしい造形制作に安心感をもって取り組めるようになった。そして、このような考えに至る要因となった《乳房》はその機能の一部から、《器物シリーズ》(2017～)を発想するきっかけとなった。

袋状の構造は器物と通ずると考える。私たちをはじめ、自然物の構造は袋状であることも多いのは事実である。そこで器物というテーマを掲げ、今回は「いきもの」という視点から内側と外側、また器物自体の在り方について思考する試みに移った。

器物は陶芸、工芸という分野に携わる者にとって避けては通れない事項である。2009年からの制作を振り返ると、2013年頃までは「いきもの」らしい造形に対するさまざまな角度からの試みを行い、2014年からはそれまでに培った技術や制作方法を用いて再度思考する期間でもあった。2017年から始まった《器物シリーズ》は、器物を通して「いきもの」らしい造形を考えることで、私の制作が工芸においてどのようなものかという態度、また造形と装飾の関係について思考する機会であった。

本シリーズにおいては、3つの方法によって思考していくことが考えられる。1つ目は2017年に制作した10点のように、壺型など外形もしくは機能から器物と捉えやすい形態をもったもの、2つ目は外形もしくは機能として器物の形態を

とっていないもの、3つ目はその中間である。2017年に制作した《彩》《廻》《麗》《璧》《うたかた》《絡》《boom》《華めく》《園》(2017)の9点は器物と捉えやすい形態をとっている。見た目に器物らしい形態をとりながらも、それを損ねることなく「いきもの」らしさを醸し出すため、どの程度までの変形が可能かどうか見極めていくプロセスである。《玉型蓋付飾壺》(2017)や《華型蓋付透彫飾壺》(2018)は機能的には器物の機能を含みつつも、一見して器物と分かりにくくという意味で中間的な作品である。また、《華型蓋付透彫飾壺》にはこれまでに試みたことのない、透かし彫りの要素を取り入れている。また、本作底部には金箔を施し、台に置いた際に接地面の影が色づくようになっている。

このシリーズ中、またこれからの作品において今回のような箔や金液などを施す作品が表れるかは未定である。今後、《器物シリーズ》の制作は継続を予定している。制作では《Beginningシリーズ》(2014~2015)もそうであったように、ある意味盲目的に制作していくことにより、課題である造形と装飾の関係や、自身にとっての器物に対する考え方を確立することを目指す。



图 37 第 5 期作品

左上；《彩》、2017、H90×φ64、个人藏

右上；《麗》、2017、H102×φ98、个人藏

左下；《玉花蓋付飾壺》、2017、H370×φ350、作家藏

右下；《華型蓋付透彫飾壺》、2018、H235×φ220、个人藏

第四章 まとめと今後の展開—《器物シリーズ》の行方

4.1 本研究のまとめ

本論文「陶による『いきもの』らしさへの造形的接近」では、日々の観察から見出した「何がそれをそれたらしめるのか」という問いから、土を通して「いきもの」らしさとは何かを解明することを試みた。まず第一章『『いきもの』らしさとは何か』では、研究テーマに至る過程とともに、装飾に対する考え方、そしてフロッタージュ的技法を用いる意味を整理した。また、制作において取り扱う「いきもの」らしさをかたちづくる要素を挙げた。ここから自らの制作において重要な発想が次の通り示された。

第1に自作は経験や感性をベースとした鑑賞者それぞれの見方によって、新たな存在価値を得ることである。これは鑑賞者の好みとは別の観点で、第一章1.1.2『『いきもの』らしさの正体』で記したプロセスによって構築される。例えば、娘が「自分：ルッコラ＝私は水を飲む：ルッコラも水を飲む」という構造的な関係の写像から類推を成立させたように、人はある手がかり（作品）が与えられた場合、自身の経験や知識の中からさまざまなレベルで類似性を検索し、自分にとって理解しやすいよう作品を解釈する。この場合、一般的な概念としての類似性が低くても個人の体験や生まれ育った文化圏の影響から独自の関係を見出す可能性がある。

個々のオリジナルの観点から作品を解釈することは、作品の完成をもって作者との距離ができ、美術品として価値づけられる作品が単なる美術品から鑑賞者に近づくことを意味すると考える。このように個々の鑑賞者による作品の再解釈によって、作品には新しい価値が生まれる。このことは私が作品制作の先に望むことである。

第2に「いきもの」らしさを表現した自作は、均衡のサイクルとしての装飾であると捉えられるという点である。これは装飾が調和機能を有した持続可能な存在であるという考え方を元にしてしている。装飾は対象に対し、常にバランスよく在ることに重きが置かれる。それはその対象の内部のみに留まらず、時を超えて繋がれるスタイル・様式となる。ゆえに過剰やシンプル、付加する・付加されるといった議論は装飾の一部の機能を取り上げているにすぎない。そして、装飾のサステイナブルな調和機能は、私の定義する「いきもの」と通じる。

この結論を導くため、自作における装飾性が要素の付加ではなく、物質の動的平衡の過程において、均衡と調和の現れとして要素が現出することについて述べた。自作はドローイングや素材を活かす造形方法、とりわけフロッタージュの技法によって「いきもの」らしい要素を抽出し、作品として再び構成する。これは装飾が対象によってさまざまに変容しつつも、調和を保つという点と共通すると考える。またこうした過程を経て生まれゆく作品は、その一つ一つが新たに構築される新規の「いきもの」であることから、作品の表れ方・つくるサイクル自体が均衡のサイクルとしての装飾のようであり、「いきもの」らしい表れ方であると捉えることができる。と考える。

上記の主張を構築するため、本論では次のような構成で議論を行うことにした。まず第一章 1.2 「『いきもの』らしさの構成要素」では、「いきもの」らしさを表現する構成要素として、「分布様式・増え方」「成長・成熟」「ゆらぎ—規則と不規則」の観点から論じた。これらは、「いきもの」（とりわけ、生物学的に生命ある自然物）が自らの形態を構成する重要な性質である。研究では、実際の生物学的知見を元に、自作における構成要素をまとめ、「いきもの」らしさの表現を構成する特徴について論じた。

また第一章 1.3 「構成要素の造形的変換」では、第一章 1.2 「『いきもの』らしさの構成要素」で示した 3 つの構成要素が、人工物において利用されている例を挙げた。自作においてはそれぞれの要素が一つの作品中に同時に利用されていることを示した。

第二章では、第一章で示した「いきもの」らしさが造形として成り立つ前段階にあるドローイングについて述べた。実際の「いきもの」（3次元）を、撮影などを経て2次元媒体に置き換え、それらをトレースすることで対象を2.5次元的に把握する。この作業によって著者の制作が、「いきもの」らしさの要素を自身の内にストックした上で造形へと向かうというプロセスを経ることを示した。

また第二章 2.2 「素材を活かす造形方法」では、均衡のサイクルとしての装飾としてある「いきもの」らしさを具現化するための造形方法・技法について説明を行った。2.2.1 「ベースの成形方法」では2種類の成形方法を挙げ、それぞれの特長や問題点を示した。また2.2.2 「細かな造形の成形方法」では絞り出しを利用した造形方法やフロッタージュの技法の工程を、写真を用いて具体的に示した。そして2.2.3 「釉薬によるテクスチャーの変化」では、5つの素材による白さや質感の変化をサンプルにより示した。これらサンプルで示したそれぞ

れの違いは非常に繊細ではあるが、造形により表現された「いきもの」らしさをより引き立てるためになくってはならない要素である。本章では、造形方法の点から自作の特性を強調することとした。

第三章では、《Deco-Fetish》(2009)から最新作《華型蓋付透彫飾壺》(2018)までの制作思考と造形方法を第一章・第二章との関連において説明し、作品がどのようなものとして捉えられるか、また解釈されるかについて論じた。3.1「第1期 『いきもの』らしい造形へと向かう意識の確立(2009)」では、「いきもの」らしい造形表現の出発点となった《Deco-Fetish》を挙げ、本研究開始時点の課題であるベースと細かな造形との違和を明らかにした。さらに3.2「第2期 ベースの成形方法—理想と現実の矛盾(2010~2011)」では、《Deco-Fetish》制作後の課題に対し、ベースへのアプローチや成形方法の工夫することで、ベースに対する新たな考え方が生まれたことを示した。そして、3.3「第3期 内側から発生するかたち(2012~2013)」では、内側から発生するというベースに対する考え方が制作においても自身に浸透するよう、さまざまな形態の作品制作に取り組んだ過程を示した。これは創作テーマに対して作者自身が腑に落ちると思われる考え方と、作者によって生み出される造形とをすり合わせていく過程である。続いて3.4「第4期 思考と制作の一致(2014~2016)」では、第3期の後半に《幼い抜け殻》(2013)の制作により統合されたベースと細かな造形への意識をより確固たるものにするために始めた《Beginning シリーズ》(2014~2015)について記した。本シリーズの制作は、統合された意識をもって「いきもの」らしい造形へと向かう修練の機会であり、これを経て再度テーマ性のある《乳房》(2016)を制作したことにより、次シリーズ《器物シリーズ》(2017~)のきっかけを掴んだ。最後に、3.5「第5期 《器物シリーズ》のはじまり(2017~)」では、「いきもの」という視点から内側と外側、また器物自体の在り方について思考する機会であることを示した。そして、これは器物を通して工芸、また造形と装飾の関係について思考を整理するきっかけとなりうると考える。本シリーズは現在も継続されており、《Beginning シリーズ》と同様に思考を作品化することを繰り返すことで、その解決を目指すとしている。

これらの議論から示されることは、「いきもの」らしさの表現においては、「いきもの」は常に変化する存在であることを理解し、捉えることが重要だという結論である。「いきもの」の構造として、内側から構築されており、その突端として外側のかたちがあることを了解して制作に向かうことや、ドローイングや

フロッタージュ的技法によって要素を抽出することも変化を了承することである。この変化とは、見ている間に移りゆくものもあれば、目に見えるものばかりでもない。

ここで改めて、自作において「いきもの」としてのかたちを形成する発想についてまとめる。第一章 1.1.6「均衡のサイクルとしての装飾」において示したように、「いきもの」における変化はその内において常に起こっていると考える。生活環の中で起こるわかりやすい見た目の変化だけでなく、非常に仔細な、細胞・分子レベルの変化は絶えることはない。次節で詳述するが、私の考える変化を内在させる「いきもの」は小さな粒子によってできており、これが私の元々漠然と持っている「いきもの」のかたちの概念として存在しているものと思われる。1.1.3「初期創作過程の変遷—絞り出しによる構造体の形成方法の模索」で記した、薄い花びらや葉を描き表す線が実は面であると知ったときの衝撃は、世界を粒子の集まりとして捉えていた幼い感覚が、構造体という新たな事実として整理された機会であったように思う。作者自らが、教育を受け知識を得るという経験を通して、この原初的な感覚が失われていないのは、土という粒の塊に出会ったことが要因であるように思う。

粒子は新しく生成され、移動し、集合体としてかたちを変えることはあっても、消滅することはないというのが私の考えである。つまり、この粒子の動きや変化が「いきもの」の変化であると考え。それを了承すること、また理解したいということが制作に向かう動機であり、私の創作において必要不可欠であると考え。

4.2 今後の展開—《器物シリーズ》の行方

第三章「作品における『いきもの』らしさの表れとその変遷」では、第一章「『いきもの』とは何か」の冒頭で挙げた《Deco-Fetish》(2009)から最新作《華型蓋付透彫飾壺》(2018)までの制作思考と造形方法の模索の推移を全5期にわたり記した。ここで改めて、《器物シリーズ》(2017～)についてその目的をまとめ、現段階の考えを記す。

「いきもの」の内側から形成されるかたちをめぐる試行錯誤の末たどり着いた《器物シリーズ》は、作品に対して何かを合わせるという意味をもたせることによって、器物としての役割を与えることを試みている。これは作品に対し

である対象を設定することにより、これまでは単体として成立していた「いきもの」らしい造形が、何かのためもしくはある対象と共に在るという関係を孕んだ造形となることを意味する。私が研究の対象としている「いきもの」はその内において生命活動も含め、常に変化している。その変化は一見してはわかりにくいかもしれないが、動的平衡状態であり、動きとして存在するだろうと考えている。

一方 1.2.3「ゆらぎ—規則と不規則」で述べたように、「いきもの」はその外囲全体(環境)からの影響も受けている。植物であれば、細胞、構造、幹や枝葉、林や森、山、大陸などどこに「いきもの」の焦点を合わせるかによって、その「いきもの」に対する環境も変わる。その中で何かに沿い、または反発するなど、「いきもの」は内的に、また外形としても変化する。別の言葉でいえば、「いきもの」が存在する際には常時外界などにさらされ影響を受け続けている状態にある。ところが《Beginning シリーズ》(2014~2015)以前の作品では、この外界もしくはその他からの影響が関与しない造形であったと思われる。完成をもって変化の可能性を感じられないということは、ある意味完結した状態であったかもしれない。しかし本来私の考える「いきもの」には、変化の過程で一定の状態が保たれる瞬間はあっても行き止まりや終焉はない。

《器物シリーズ》をはじめのきっかけとなった《乳房》(2016)の制作では、以上のような気づきがあった。乳房はいうまでもなく、動物の器官の一部であり、特に女性はさまざまな機会にその変化を感じる。第二次性徴、毎月繰り返されるホルモンの変動、日々の体重増減や妊娠・出産、また加齢など、形状だけでなく機能も目まぐるしく変化する。これは女性特有もしくは私個人の感覚かもしれないが、乳房は間違いなく自分の身体の一部ではあるのに、常に別のなにかに影響されるような感覚がある。身体から切り離し、単独で成立させた《乳房》を前に、やはり何かに常に変化し影響し合う物体であるという意識が強くなった。そして本作がそれ以前の作品とは異なった「いきもの」らしさを備えているように感じた。何かと影響し合う「いきもの」としての本作は、私のもつ「いきもの」像に近づいていると考える。

「はじめに」において、私が意味する「いきもの」とは変化あるものと述べた。さらに、その「いきもの」はとても小さな粒子の集まりであると考えている。「いきもの」の要素や粒子らを再構成し、新たな「いきもの」としてその姿を留めたものが《Beginning シリーズ》以前の作品であるならば、今後の創作では「い

きもの」らしい造形への新たなアプローチとして、《乳房》のような「いきもの」らしい変化を内包した作品に取り組んでみたいと考えた。その題材として設定したのが器物である。これは乳房のリサーチや《乳房》(2016)の制作により、本体(《乳房》の場合は乳房)がそれ以外(乳房の場合は成長やホルモンなど)から影響を受けたり、その変化を意識したりする作品を制作することが私の考える「いきもの」らしさの探求に繋がると考えたからである。乳房以外からの影響による乳房の大きさ・機能の変化から、私は乳房に対し、袋状のイメージをもっている(実際には幾種類もの組織があり決して袋状ではないことは承知している)。単純ではあるがここから発想したのが器物である。

その上で、器物という題材は今後の目標である、「いきもの」らしい変化を内包した作品制作には適していると考えます。それは、乳房と同じように、器物もまた本体とは別の何かの影響を受け、そのかたちが成り立つと考えることにある。何を入れるか、何と合わすのかという対象があってはじめて、器物は器物となる。その対象、意義があればいわゆるお椀型でなくとも、鏡でさえ器といえるのではないかと。器物とは入れ物(容れ物)として、そもそもその形状が重要なのではなく、何のために存在するかを思考するべきではないかという着想を持つに至った。器物という題材を設定することにより、具体的もしくは抽象的にでも、ある対象を設定することが必然となり、その上で創造される作品はある対象からの影響を孕んだかたちとなる。その影響が「いきもの」らしい変化として作品に現れることを目指している。

また、「いきもの」らしい変化を内包した作品は鑑賞者へもこれまでとは異なる印象を与えるのではないかと期待している。その印象の違いは筆者にとっては少し見えつつある。ここからは私が現時点で感じていることであり、また実際に耳にした一部の鑑賞者の感想に基づいており、《器物シリーズ》の結論ではない。《Beginning シリーズ》(2014~2015)以前の作品では、鑑賞者は作品に対して自らの経験や知識から類似性のあるもの・ことを検索していた。その際のイメージにはサンゴ、植物、食べ物、身体の一部などの‘もの’である。もしくは、山や海、庭などどこかの風景を‘切り取った’イメージであったように思う。

現時点で制作した《器物シリーズ》(2017~)は全11点であるが、それらに対する鑑賞者の感想はおおむね映像的である。これは鑑賞者自らが類似性の検索から導き出したものやことを素材にした、新たな空間(世界観)が創出されている

るようであった。無論、《Beginning シリーズ》以前の作品から映像的イメージが創出される例がなかったとは言い切れないが、感想を聞く限り、そういった機会が多かったように思われる。加えて、「いきもの」らしい変化を内包した作品であるため、映像的イメージが想起されると安直に結びつけることもできないのも確かである。しかし私がこれまで望んでいた作品制作の先にある、鑑賞者と作品との間に結ばれる特別な関係が進展しているとも考えられる。言い換えれば、鑑賞者によって作品に新たに備わる価値に臨場感が増してきているように感じられる。これらの感想の変化は、細かな造形とベースの関係からの影響であるのか、均衡のサイクルとしての装飾性を帯びた作品とそれに対して設定されたある対象との関係からの影響であるのか、現時点では不明である。

《器物シリーズ》がどのような結果を生むかは未知であるが、器物というさまざまな意味合い、またそれに対する個々人や歴史的な捉え方など多角的な意見がある分野への突入という意味で非常に挑戦的であり、これまで身につけた技をもって意識的に取り組むという点では初の試みでもある。ある対象の設定は、作品を私がこれまで想像していたものとは違う発想へと誘うことを期待する。それは「いきもの」の粒子が内外からの影響により自在にかたちを変えるがごとく柔軟に創作に望みたいという願いの現れでもある。この試みもまた、第一章 1.1.3「初期創作過程の変遷—絞り出しによる構造体形成方法の模索」や第一章 1.1.4「初期創作過程の変遷—張り子成形方法による構造体形成方法の模索」、第三章「作品における『いきもの』らしさの表れとその変遷」で記した試行錯誤と同等の難易度であると思われる。とはいえ、《Beginning シリーズ》(2014～2015)のように制作しつづけることにより結論が導かれると考える。

おわりに

本論文『陶による「いきもの」らしさへの造形的接近』では、私が定義する「いきもの」の要素を土によって「いきもの」らしい造形として再構成することで、新たな調和を持った装飾として具現化する過程を記した。また最新の《器物シリーズ》(2017～)制作において、何のために存在するのかという原初的な問いへの気づきがあったことは、私にとって多義的かつ曖昧模範な工芸に対する考え方を、今後において集約するきっかけとなりうると考える。何のために存在するのかという問いは、器やものに限らず、自分自身にも何度も投げかけ

た問いである。自身に対しては創作活動を通じて、また周囲との関係に影響され、その方向性が明確になってきたように思う。自分以外の人やものに関して、もまた、自身が対となり思考することでそれらの意味を理解しようとしている部分もある。

第一章 1.1.2 「『いきもの』らしさの正体」で記したように、人は周囲にあるものや起こることに意味をもたせたり、理由をつけたりして自身がわかりやすいように理解しようとする。そういった意味づけや理由づけもまた、「何がそれをそれたらしめるか」という問いへの答えであると考えている。

ここで、個人的なエピソードをもって、「いきもの」変化を表現する発想について、改めて説明を試みる。私が物心つき始めた頃、祖父が他界した。当時、白装束の祖父は木製の座棺に入れられ、墓石の後ろに埋葬された。埋葬された上には、祖父を埋葬した座棺と同じ量の土が盛られており、墓参りの度にその上に乗ってはいけないと言われたものである。その盛られた土は見るたびに低くなっていき、いつの間にか平らになっていた。平らになるまでの間に、またそうなるからも埋葬された祖父がどうなったのかよく考えていた。死や、生物学的なこと、組成などよくわからない幼い私が出した答えは、祖父はとても小さな粒になったのだということであった。とても小さな祖父の粒子は土に染み込み、雨に混じり流れ、虫に食べられたり、そこに生える草や木に吸収され花や実となったり、風に乗って遠くに運ばれたりすると考えた。これがあながち間違ってもいないということは、さまざまな知識を得る中で理解したことも事実である。「はじめに」に記したような、身近な植物などを分解したり切り刻んだりしたことは、自身の考えた粒子がどういうものであるのかを知ろうとする試みであったかもしれない。春に芽吹く若芽が次第に大きくなり、柔らかく淡い色合いであったものが厚みをまして濃い緑色になる。やがて変色して枝から落ち、土に馴染めばいつの間にかなくなっている。土に戻った葉は木や草に吸収され、再び新たに息吹くものの糧となる。

こうした、目に見える、また目に見えない微細な単位の「いきもの」の変化を、私は祖父の死と結びつけた。これは生きているときや素朴な生物学的視点から了解される、それをそれたらしめている理由とは別の解釈である。当初、祖父の死をきっかけに発想された祖父の粒は、それから30年余りたった今となってはあちこち拡散し、私の身体の内も含めた世界全体に在るような感覚がある。これは霊的な意味ではなく、一度生まれた(発生した)ものはかたちが変わる

ってもどこかにあり続けるという、理想化された対象の永続性の観念であると考えている。祖父が亡くなってから生まれた思考により、生物としての祖父を、変化し続けるサイクルの「いきもの」として新たに定義し捉えた。そうすることで、新たな存在価値が生まれ、粒子らが他と結ぶ関係が多様になったと考える。

このように、私の「いきもの」らしさの探求は祖父が他界したことがきっかけであったかもしれない。やがて土に出会い、制作を通して「いきもの」を思考する中で制作方法やそれに対する考え方に迷いや葛藤もあったが、《器物シリーズ》の制作にあたり、なんとか深化の方向に向かえる気がする。これは技と武器を備えた状態に近い。このシリーズがどのくらいの期間続くのか、またどのような結果が得られるのかは未知である。しかし、やがてたどり着く成果とその先に再び現れるだろう課題に期待を抱きつつ、まずは次作に取り組もうということをもって、本研究のすべてとする。

註

- 1 服部雅史『演繹推論と帰納推論』、楠見孝(編)、現代認知心理学 3 思考と言語、北大路書房、2010、p. 2
- 2 秋葉澄孝・松原仁・石崎俊『類推における類似性と写像の相互関係に関する考察』、全国大会講演論文集 第 40 回(人工知能及び認知科学)、1990、pp. 444-445
- 3 鈴木宏昭『類似と思考』、共立出版、1996、pp. 37-40
- 4 同上、23-26 ページ、38 ページ、p. 42-45
- 5 同上、38-39 ページ、pp. 45-47
- 6 この類似性は、機能的投射という概念で説明されることがある。(稲垣・波多野『人はいかに学ぶか』(中公新書)、1989、中央公論社)
- 7 J. バザルスレン・T. エルデネヒシグ「チンギス・ハーン時代における軍隊の食料」、『glocal ブックレット』、16 号、2014、pp. 45-50
- 8 現在では、類推は単に類似による推論ではなく、2 つの領域間で何らかの関係による対応づけが成立するなら比較的容易に類推が成立するという関係推論 (relational reasoning) として考えられるようになっており (Holyoak, K. J., 「Analogy and Relational Reasoning」、Holyoak, K. J and Morrison, R. G. (eds.) 『The Oxford Handbook of Thinking and Reasoning』、2012、pp. 234-259) 本研究でもこの知見を採用する。
- 9 池内昌彦・伊藤元己・箸本春樹『キャンベル生物学 原書 9 版』、丸善出版、2013、pp. 883-884
- 10 同上、pp. 883-885
- 11 同上、pp. 1003-1007
- 12 同上、p. 125
- 13 三木成夫『生命形態額序説-根原形象とメタモルフォーゼ-』、うぶすな書院、1992、p. 237
- 14 同上、1992、p. 210
- 15 金子務「生命記憶と古代現象-三木形態学の詩的宇宙-」、『生命形態額序説-根原形象とメタモルフォーゼ-』、うぶすな書院、1992、p. 306
- 16 福岡伸一『動的平衡』、木楽舎、2009、p. 232
- 17 同上、p. 231
- 18 同上、p. 232

- 19 土橋豊『ミラクル植物記』、トンゴ出版、2009、p. 64
- 20 A Tropical Garden ・井上熱帯園(監修)『食虫植物・おもしろ植物』、ブティック社、2016、p. 24
- 21 日本多肉植物の会『原色 多肉植物写真集』、誠文堂新光社、1981、p. 140
- 22 森下正明『生態学論集 第二巻』、思索社、1979、p. 303
- 23 石川慎吾「揖斐川の河辺植生：I. 扇状地の河床に生育する主な種の分布と立地環境」、『日本生態学会誌』、38 巻 2 号、1988、pp. 73-84
清和研二・菊沢喜八郎「トドマツ人工林における樹木の大きさごとの空間分布の林齢にともなう変化、『日本林学会誌』、69 巻 12 号、1987、pp. 465-471
- 24 池内昌彦・伊藤元己・箸本春樹(監訳)『キャンベル生物学 原書 9 版』、丸善出版、2013、p. 1355
- 25 同上
- 26 同上
- 27 「有性生殖」生物界の主要な生殖のしかたで、無性生殖の対語。雌雄の性が分化し、両性の個体より生じた配偶子の合体すなわち受精による生殖が、ほんらい有性生殖とよばれたものであるが、性の分化の明確でない単細胞生物の配偶子による生殖はこれの萌芽形態として、また単為生殖はやはり性の存続にもとづく生殖法として、いずれも有性生殖に含める。従って、有性生殖を配偶子による生殖と定義することも可能である。(山田・前川・江上・八杉・小関・古谷・日高『岩波生物学辞典 第 2 版』、岩波書店、1960)
- 28 「無性生殖」配偶子が関係しない生殖の総称。有性生殖に対立する。この中にはかなり異質な現象が含まれている。(1)無配偶子生殖：これは細胞単位で行われる生殖(細胞生殖)の総称で、細胞の二分分裂・多分裂、非配偶子・胞子などによる生殖現象である。(2)栄養生殖：多細胞の生殖体による生殖現象で、腔腸動物や多毛類などの出芽・分裂、海綿の芽球、高等植物の地下茎・珠芽(むかご)、コケ類の無性芽など。配偶子生殖の場合でも厳密に同型配偶子の場合には無性的生殖ではないかとも考えられるが、形態的な同型配偶子も生理的には雌雄性が認められることから、この場合も有性生殖に含める。また単為生殖・雄性発生などは有性生殖の変形と考え、やはり無性生殖に含めない。(山田・前川・江上・八杉・小関・古谷・日高『岩波 生物学辞典 第 2 版』、岩波書店、1960)
- 29 「成長、生長」俗には発育とほとんど同義に用いられるが、生物学の術語としては生体系の量の増加と定義されるのが普通である。しかし、ただそれだけでは、

例えば水分が加わることによる量の増加なども成長に含まれることになるので、原形質の量の増加、またはその系自身が合成する物質の量の増加と定義する場合もある。ただし、この定義では、骨や貝殻の成長は成立しないことになり、また具体的に成長の測定に際して、その系で合成される物質とそうでない物質とを区別し、その増加を知ることは、場合により困難である。そこで成長を2つに分けて、骨・貝殻などの添加的成長(additive growth)と、増加するものが原形質に属する増殖的成長(multiplicative growth)とに区別することもある。後者では、成長は自己増殖と一致する。多細胞の成長はまた、細胞増加および細胞自身の成長の両面から考察され、単細胞生物の増加も、同様の関係にあり、細菌学の分野では個体数の増加も成長という。細胞分裂を伴わずに個々の細胞が増大する現象も、比較的稀ではあるが認められる。(例：動物の母細胞、ハサミムシの哺育細胞、高等脊椎動物の神経細胞、幼生のある種の細胞など)。また逆に成長を伴わない細胞分裂もある(例：卵割、もつとも核内のDNAの増殖などはある)。一般に成長は栄養・運動などの影響をうけるが、生物個体・器官・細胞は、与えられた環境条件において一定の成長限度をもっており、これは動物では植物より顕著である。個体・器官・細胞の成長はそれぞれの成分要素の成長の複合であるが、それは単なる複合ではなくて各種の調整機構の支配されるものである。(中略)とくに植物では発生が進むと成長は限られた部分でしか行えなくなる(→成長点、→肥大成長)。形成層および茎頂や根端の分裂組織のようにその個体が生きているあいだ無限に成長が続く様式(unlimited growth)と、葉や花の構成器官のように一定の形と大きさに達すると成長が止まってしまう様式(limited growth)とが区別される。また、成長は植物では生活活動のうち最も多くのエネルギーを必要とする仕事である。なお微生物の増殖(個体数の増加)もしばしば成長と呼ばれ、また森林の成長などの語も使われる。(山田・前川・江上・八杉・小関・古谷・日高『岩波 生物学辞典 第2版』、岩波書店、1960)

- 30 ある生物系がそのものに典型的な作用を遂行し得るような状態に達すること。例えば、個体の性的成熟、生殖細胞の成熟、種子の成熟など。(山田・前川・江上・八杉・小関・古谷・日高『岩波 生物学辞典 第2版』、岩波書店、1960)
- 31 今島実『シリーズ<海の動物百科>4 無脊椎動物I』、朝倉書店、2007、p. 25
- 32 [変態] もつとも広義には生物個体あるいはその一部の外形のかなり不可逆的な内因的变化をいう。未分化の細胞が分化する場合(例えば精子変態)にも使用される語。[1] 多細胞動物胚期終了後の個体発生(後胚発生)において、胚が直接に成体の形態を取らず、まず成体とは別個な形態・生理および生態をもつ幼生(昆虫

では幼虫) となる場合、幼生から成体へ(ある場合には幼生から幼生へ)の転換の過程を変態とよぶ。動物の幼生が千差万別の形態をもつのに応じ、変態とよばれる過程も動物群によって極めて著しい差異を示す。(中略) [2] 植物の根・茎・葉が通常の状態といちじるしく異なったものとなり、その性質が種として固定されているとき、その現象を変態という。単に個体的かつ突発的に起る場合は奇形として区別されるが、変態と奇形の境界が問題となることもある。多くの変態はその植物にとり合目的的は変化と見られ、一方、奇形には有害無益なものが多い。根の変態には貯蔵根・気根・呼吸根・同化根などがある。葉には捕虫葉・浮葉・仮葉・葉針などがあり、サルトリイバラなどでは卷鬚(まきひげ)となっている。茎では一見葉のようになったウチワサボテン・カニサボテンの例がいちじるしく、また茎刺・卷鬚などの例もある。苗条が変化し、多肉となったむかごなどは植物の無性増殖器官として例が多い。(後略)(山田・前川・江上・八杉・小関・古谷・日高『岩波 生物学辞典 第2版』、岩波書店、1960)

- 33 [ストップモーション(stop motion)] 動きを止め他効果のこと。1コマを複数コマにプリントしてせいしした効果を生じさせる。特撮技法のひとつで、人形などを1コマずつ少し動かして撮影する技法。アニメーション技法。(横田正夫・小出正志・池田宏『アニメーションの事典』、朝倉書店、2012)
- 34 山田常雄・前川文夫・江上不二夫・八杉竜一・小関治男・古谷雅樹・日高敏隆『岩波 生物学辞典 第2版』、岩波書店、1960、「葉序」の項
- 35 茎につく葉の配置は、葉序 *phyllotaxy* と呼び、光の捕捉において非常に重要なシユート構築の特性である。(池内昌彦・伊藤元己・箸本春樹『キャンベル生物学 原書9版』、丸善出版、2013、p. 902)
- 36 [環境] 主体が存在している場合、すなわち、ある主体に対するその外圍を、その主体の環境(Umgebung)という。したがって、主体を特定しない環境というものは、実体として把握できない。生物の環境という場合、主体としては個体ないしは個体の集団が意味されているのがふつうである。また、個々の細胞や組織片などを主体としてとりあげることも稀ではない。生物の個体あるいは集団の環境は、それを取り巻く広義の自然全体にほかならず、その自然には人工物も不可分のものとして含まれる。しかし、ふつうは主体に適当に近接した範囲が、環境として意味されている。そこには諸種の構成要素や状態量が認められ、これらは環境要因といわれる。環境要因はふつう非生物的環境要因と生物的環境要因とに大別される。非生物的環境要因を物理的と科学的、あるいは気候的(*climatic*)と土壌的

- (edaphic)などに区別することもある。こうした諸種の環境要因の生物に対する働きは、それぞれが独立的ではなく、互いに関連し合っている場合が多い。(後略)
(山田・前川・江上・八杉・小関・古谷・日高『岩波 生物学辞典 第2版』、岩波書店、1960)
- 37 ポトス；【原産地】ソロモン諸島と考えられている【最低温度】5～10℃【日照条件】明るい室内【利用】観葉植物として最も一般的なものの一つで、若い幼期の苗を使用している【特徴】付着根でよじ登る常緑の多年草。一般に栽培される若い株の葉は、心臓形で、表面には光沢があり、緑色地に濃黄色の斑が不規則に入る。熱帯圏で見る成熟株は、長さ70cmほどで、羽状に裂ける。めったに開花しないため、分類上の位置づけが困難な園芸植物のひとつである。(土橋・椎野『葉の美しい熱帯・亜熱帯の観葉植物 547 品目の特徴と栽培法 カラーリーフプランツ』、誠文堂新光社、2017)
- 38 石上純也『建築のあたらしい大きさ』、青幻舎、2010、p. 50
- 39 「COVER INTERVIEW ROSS LOVEGROVE」、『AXIS vol. 97 6月号』、アクシス、2002、pp. 50-55
- 40 2.5次元の把握というのは、立体物を人間の視覚系が知覚するときの認知プロセスに従って表現したものである。マー(Marr, 1982)は、3次元の立体(空間)を網膜(2次元の知覚システム)像から認識するプロセスの中で、奥行き手がかりを2次元像に付与することで、擬似的に3次元の情報として構成することが介在していることを指摘しており、これを2.5次元(あるいは2と1/2次元)スケッチとよんでいる。本研究(制作)のドローイングも、2次元で表現されているドローイングの中で、概念的には3次元表現の理解を行っていることから、2.5次元の把握を表現する。
- 41 矢部良明(編)『角川 日本陶磁器大辞典』、角川書店、2002、「鑄込み」の項
- 42 本論文にて取り扱う作品は全て、ヤマカ陶料株式会社の「特白」を使用している。やや黄みがかかった白色。本製品はロクロ成形や鑄込み成形、造形用としても適しており、耐火度が高いことから比較的大きいものも制作可能である。酸化焼成による適正温度は1250℃以上とされており、やや吸水性が残るため半磁器の性質も持ち合わせている。著者は1255～1260℃にて焼成を行っている。透け感はない。
- 43 精製した土やその他の原料を泥漿状で合わせ攪拌し、フィルターに入れ、圧力をかけて水分を絞った状態の土。練土はこのプレスケーキを再度練り直している。練土が水分含有量30%前後に対し、ケーキは水分含有量20%以下である。
(矢部(編)『角川 日本陶磁器大辞典』、角川書店、2002、「プレスケーキ」の項)

- 44 邂逅剤が水ガラス(珪酸ソーダ)の場合、土の乾燥重量の0.5~0.7%がよいとされているが、水ガラスは入れすぎると弾性・粘性が強くなることで固くなったり、鋳込んだものの石膏型からの離型が困難になったりする。これらのことを念頭に置き、一般的には乾燥重量の0.2~0.3%程度のごく少量から調整していく。また、邂逅剤の量はそれ自体の性質や使用する土によっても変動する。(矢部(編)『角川日本陶磁器大辞典』、角川書店、2002、「鋳込み泥漿」の項)
- 45 矢部良明(編)『角川 日本陶磁器大辞典』、角川書店、2002、「イッチン描き」「イッチン泥漿」の項
- 46 新村『広辞苑 第六版』、岩波書店、2008、「エルンスト【MaxErnst】」・「フロッターージュ【frottage】」の項
- 47 [シャモット]粘土を焼成して粉碎したもの。シャモットを非可塑性成分として耐火物調合成分に使用すると、可塑性を減らし、乾燥収縮および焼成収縮を少なくすることができる。英語ではグログ(grog)といい、日本では焼粉と呼ぶこともある。シャモット煉瓦、窯道具の匣鉢(さや)および陶磁器素地の原料として使用する。(矢部(編)『角川 日本陶磁器大辞典』、角川書店、2002)

引用文献一覧 (アルファベット順)

- 秋葉澄孝・松原仁・石崎俊「類推における類似性と写像の相互関係に関する考察」、『全国大会講演論文集第40回(人工知能及び認知科学)』、1990
- A Tropical Garden ・井上熱帯園(監修)『食虫植物・おもしろ植物』、ブティック社、2016
- 福岡伸一『動的平衡』、木楽舎、2009
- サボテン相談室・羽兼直行『小さな多肉植物たち』、主婦の友社、2013
- 服部雅史「演繹推論と帰納推論」、楠見孝(編)『現代認知心理学3 思考と言語』、北大路書房、2010
- 池内昌彦・伊藤元己・箸本春樹(監訳)『キャンベル生物学 原書9版』、丸善出版、2013
- 今島実『シリーズ<海の動物百科>4 無脊椎動物I』、朝倉書店、2007
- 石川慎吾「揖斐川の河辺植生：I. 扇状地の河床に生育する主な種の分布と立地環境」、『日本生態学会誌』、38巻 2号、1988、p.73-84
- J. バザルスレン・T. エルデネヒシグ「チンギス・ハーン時代における軍隊の食料」、『glocalブックレット』、16巻、2014、p.45-50
- 木原浩『世界植物記 アフリカ・南アメリカ編』、平凡社、2015
- 三木成夫『生命形態額序説-根原形象とメタモルフォーゼ-』、うぶすな書院、1992
- 森下正明『生態学論集 第二巻』、思索社、1979
- 日本多肉植物の会『原色 多肉植物写真集』、誠文堂新光社、1981
- 新村出(編)『広辞苑 第六版』、岩波書店、2008
- Ross Lovegrove『Supernatural: The Work of Ross Lovegrove』、London:Phaidon IncLtd.、2004
- 清和研二・菊沢喜八郎「トドマツ人工林における樹木の大きさごとの空間分布の林齢にともなう変化」、『日本林学会誌』、69巻12号、1987、pp.465-471
- 鈴木宏昭『類似と思考』、共立出版、1996
- 田辺直樹『食虫植物の世界 420種 魅力との全てと栽培完全ガイド』、エムピージェー、2010
- 土橋豊『ミラクル植物記』、トンボ出版、2009
- 土橋豊・椎野昌宏『葉の美しい熱帯・亜熱帯の観葉植物 547品目の特徴と栽培法 カラーリーフプランツ』、誠文堂新光社、2017
- 山田常雄・前川文夫・江上不二夫・八杉竜一・小関治男・古谷雅樹・日高敏隆『岩波 生物学辞典 第2版』、岩波書店、1960

横田正夫・小出正志・池田宏『アニメーションの事典』、朝倉書店、2012

図版出典

- 図 1 《Decoration fetishism -go back to the basics-》
……………写真提供 国立近代美術館工芸館
- 図 2 《Beginning - no. 27》
……………写真提供 ギャラリー02
- 図 4 fossil シリーズの作品 《ひとといっしょに生きるものたち。(一部)》
……………写真提供 池田ひらく
- 図 6 双子葉類の茎と葉の断面図
……………池内昌彦・伊藤元己・箸本春樹『キャンベル生物学 原書 9 版』、丸善出版、2013、pp. 884-885
- 図 7 アフリカに自生する多肉植物・リトープス属
……………木原浩『世界植物紀行 アフリカ・南アメリカ編』、平凡社、2015、121 ページ
- 図 8 自作における集中分布の様相—円筒状の造形 《haco I》
……………写真提供 ギャラリー02
自作における集中分布の様相—円筒状の造形 《瑞祥》
……………写真提供 茨城県陶芸美術館
- 図 9 自作における集中分布の様相—凹みのある球状の造形 《昇華(部分)》
……………写真提供 池田ひらく
- 図 11 自作における一様分布の様相—網状の造形 《うつせみ》、《原生の発露(1/7)》
……………写真提供 池田ひらく
- 図 12 自作におけるランダム分布の様相 《ひとといっしょに生きるものたち。(一部)》
……………写真提供 池田ひらく
- 図 13 有性生殖の生物の「いきもの」らしさを意識した要素を持つ作品 《瑞祥》
……………写真提供 茨城県陶芸美術館
- 図 15 基本的なかたち(外形)がそのままに、小から大と大きさが変化する
……………田中隆荘・田村道夫・田中昭男(監修)『総合図説生物』、第一学習社、1994、p. 77
今島実『シリーズ<海の動物百科> 4 無脊椎動物 I』、朝倉書店、2007、p. 25

- 図 16 かたち(外形)が最初と最後で、または途中段階で大きく異なる変化をする
 ……入江直樹『シリーズ 遺伝から探る生物進化2 胎児期に刻まれた
 進化の痕跡』、慶應義塾大学出版、2016、p. 19
 田辺直樹『食虫植物の世界 420種 魅力との全てと栽培完全ガイド』、
 エムピー・ジェー、2010、p. 12
- 図 18 成長・成熟の造形が反映された作品 《Beginning no.1》、《連》
 ……写真提供 池田ひらく
- 図 19 リュウキュウシラトリ(ニッコウガイ科)で作る造形(赤丸の部分)
 《Decoration Fetishism-go back to the basics-(部分)》
 ……写真提供 池田ひらく
- 図 20 葉の配列様式(山田・前川・江川・八杉・小関・古谷・日高、1960)
 ……鷺谷いづみ・埴沙萌『Nature Discovery Books 葉っぱの不思議な
 力』、山と溪谷社、2005、p. 14
- 図 23 KAIT 工房は森林や植生など綿密な調査を経て建設された
 ……石上純也『建築のあたらしい大きさ』、青幻舎、2010、49-87ページ
- 図 25 TYNANT ウォーターボトル
 ……Ross Lovegrove、‘Supernatural : The Work of Ross Lovegrove’、
 London : Phaidon incLtd、2004、p. 23
- 図 26 《Harmony》
 ……写真提供 池田ひらく
- 図 27 《Beginning - no. 24》
 ……写真提供 ギャラリー02
- 図 28 生を捉えるドローイング
 ……松本淳(解説)『粘菌 ~驚くべき生命力の謎~』、誠文堂、2007、
 p. 25, p. 36
- 図 33 第1期作品 《Decoration fetishism -go back to the basics-》
 ……写真提供 国立近代美術館工芸館
- 図 34 第2期作品 《haco I》
 ……写真提供 ギャラリー02
- 図 35 第3期作品 《Harmony》

- ……………写真提供 池田ひらく
第3期作品 《瑞祥》
……………写真提供 茨城県陶芸美術館
- 図 36 第4期作品 《Beginning no.1》
……………写真提供 池田ひらく
第4期作品 《Beginning no.10 『漣』》
……………写真提供 茨城県陶芸美術館
第4期作品 《Beginning no.24》
……………写真提供 ギャラリーO2

29 ページの(a)集中分布は、池内昌彦・伊藤元己・箸本春樹(監訳)『キャンベル生物学 原書9版』、丸善出版、2013、p.1356 から引用

32 ページの(b)一様分布は、池内昌彦・伊藤元己・箸本春樹(監訳)『キャンベル生物学 原書9版』、丸善出版、2013、p.1356 から引用

35 ページの(c)ランダム分布は、池内昌彦・伊藤元己・箸本春樹(監訳)『キャンベル生物学 原書9版』、丸善出版、2013、p.1356 から引用

以上に示していない図版は著者による作成

作品目録

- ・ 本文中に掲載していない作品を含む、全 70 点
- ・ 目録の表記は以下のとおり
《タイトル》、制作年、サイズ、所蔵
- ・ サイズの単位は mm、H=高さ、W=幅、D=奥行き、 ϕ =直径
- ・ 作品には通し番号を付け、制作年順に記載

- 1 《Decoration fetishism -go back to the basics-》
- 2 《ひとといっしょに生きるものたち。》
- 3 《進触》
- 4 《slip vol.1》
- 5 《slip vol.2》
- 6 《slip vol.3》
- 7 《slip vol.4》
- 8 《gaze》
- 9 《plantlets》
- 10 《fossil》
- 11 《原生の発露》
- 12 《haco I》
- 13 《haco II》
- 14 《haco III》
- 15 《haco IV》
- 16 《haco V》
- 17 《close to you case.1》
- 18 《close to you case.2》
- 19 《fossil》
- 20 《fossil(mukade)》
- 21 《Harmony》
- 22 《うつせみ》
- 23 《連》
- 24 《瑞祥》

- 25 《花祥》
- 26 《実祥》
- 27 《祥》
- 28 《招福亀甲飾》
- 29 《昇華》
- 30 《幼い抜け殻》
- 31 《Beginning no-1》
- 32 《Beginning no-2》
- 33 《Beginning no-3》
- 34 《Beginning no-4》
- 35 《Beginning no-5》
- 36 《Beginning no-6》
- 37 《Beginning no-7》
- 38 《Beginning no-8》
- 39 《Beginning no-9》
- 40 《Beginning no-10》
- 41 《Beginning no-11》
- 42 《Beginning no-12》
- 43 《Beginning no-13》
- 44 《Beginning no-14》
- 45 《Beginning no-15》
- 46 《Beginning no-16》
- 47 《Beginning no-17》
- 48 《Beginning no-18》
- 49 《Beginning no-19》
- 50 《Beginning no-20》
- 51 《Beginning no-21》
- 52 《Beginning no-22》
- 53 《Beginning no-23》
- 54 《Beginning no-24》
- 55 《Beginning no-25》
- 56 《Beginning no-26》

- 57 《Beginning no-27》
- 58 《Beginning no-28》
- 59 《twins (ヒダ)》
- 60 《乳房》
- 61 《玉華蓋付飾壺》
- 62 《華めく》
- 63 《麗》
- 64 《園》
- 65 《boom》
- 66 《彩》
- 67 《絡》
- 68 《襜》
- 69 《廻》
- 70 《華型蓋付飾壺》



1 《Decoration fetishism -go back to the basics-》、2009、H2100×φ165、作家蔵



2 《ひとといっしょに生きるものたち。》、2009、サイズ可変、個人蔵



3 《進触》、2010、H400×W105×D125、国際交流基金蔵



4 《slip vol. 1》、2010、H146×W172×D103、個人蔵



5 《slip vol. 2》、2010、H155×W278×D124、作家藏



6 《slip vol.3》、2010、H167×W198×D97、作家蔵



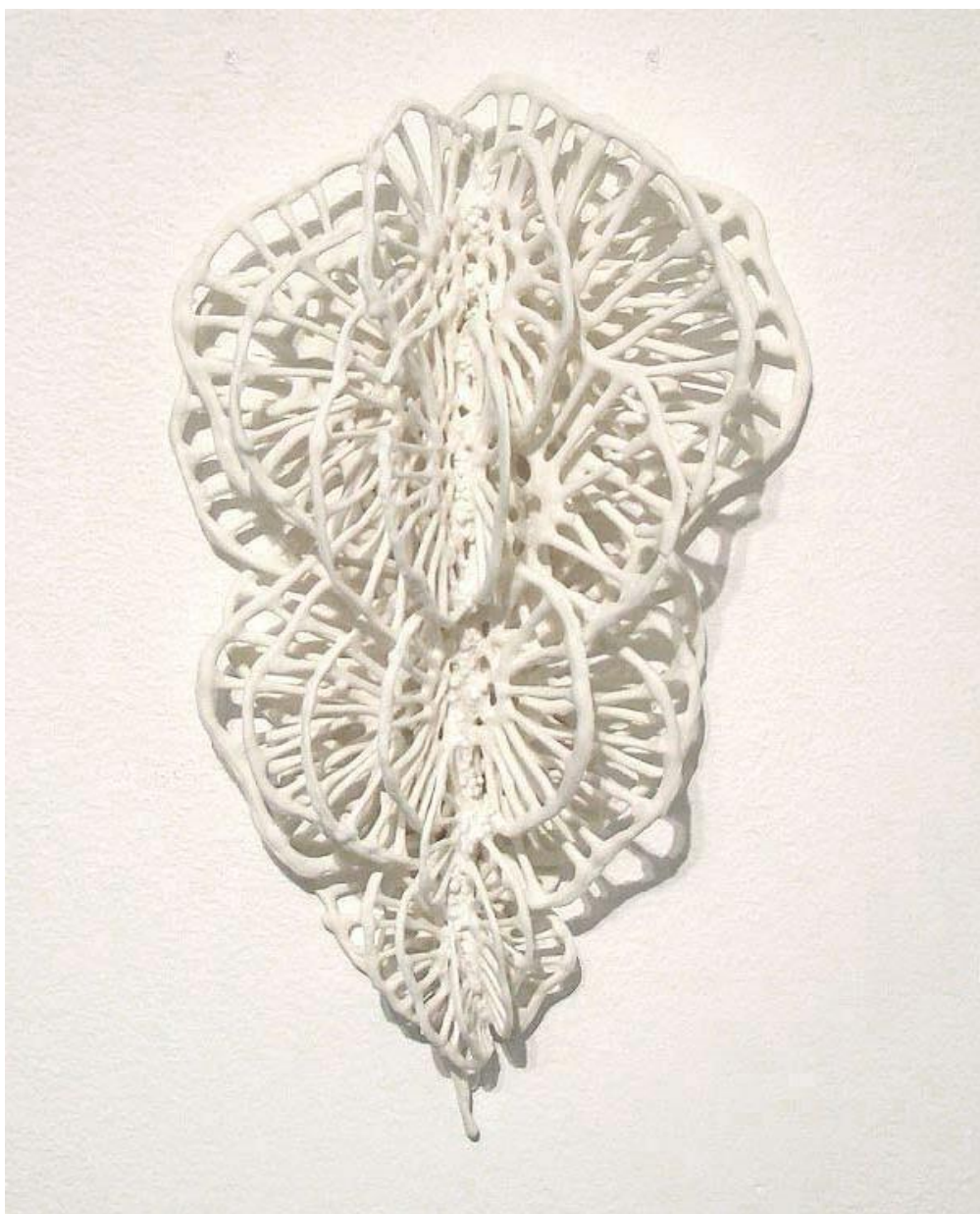
7 《slip vol. 4》、2010、H455×W130×D70、個人蔵



8 《gaze》、2010、H112×W440×149、作家藏



9 《plantlets》、2010、H84×φ287、個人蔵



1 0 《fossil》、2010、H247×W143×D68、金沢美術工芸大学蔵



1 1 《原生の発露》、2011、作家蔵、
H180×W430×D330、H180×W520×D390
H180×W450×D330、H180×W350×D330
H180×W380×D300、H180×W460×D380
H160×W174×D286



《原生の発露》（部分）



1 2 《haco I 》、2011、H71×W106×D106、個人蔵



1 3 《haco II》、2011、H58×W106×D106、個人蔵



1 4 《haco III》、2011、H71×W106×D106、個人蔵



1 5 《haco IV》、2011、H71×W106×D106、個人蔵



1 6 《haco V》、2011、H71×W106×D106、個人蔵



1 7 《close to you case.1》、2011、H70×φ250、個人蔵



1 8 《close to you case.2》、2011、H70×φ250、個人蔵



1 9 《fossil》、2011、H43×W103×D72、作家蔵



2 0 《fossil(mukade)》、2011、H38×W108×D202、個人蔵



2 1 《Harmony》、2012、H1130×φ1500～可変、作家蔵



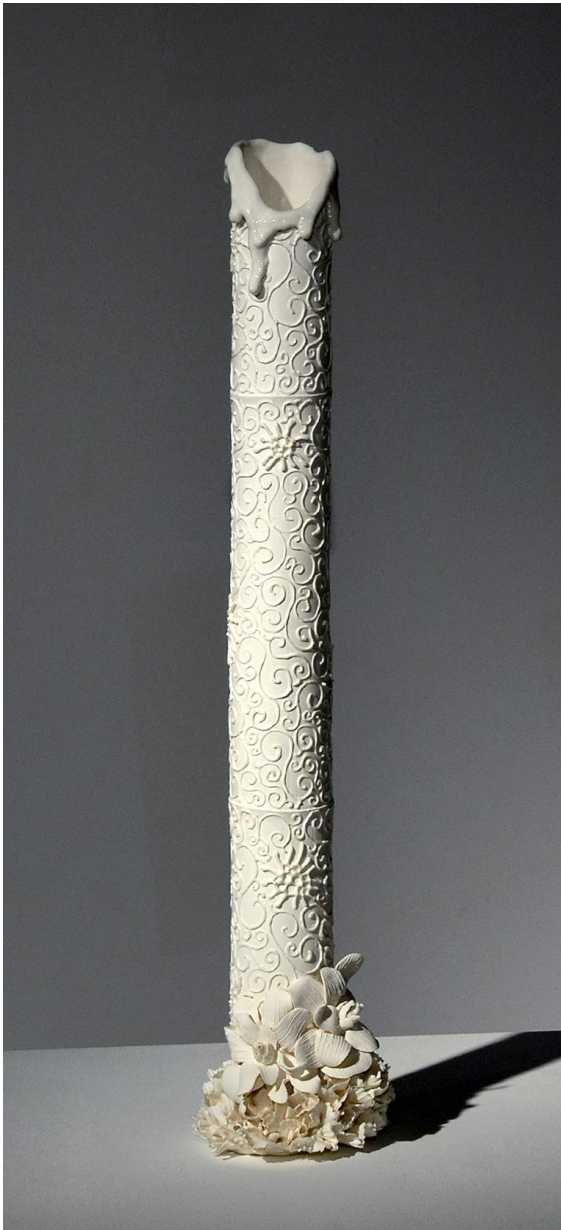
2 2 《うつせみ》、2012、H330×W120×D90、個人蔵



2 3 《連》、2012、H3300×φ280、作家蔵



2 4 《瑞祥》、2012、H750×W255×D221、茨城県陶芸美術館蔵



2 5 《花祥》、2012、H575×W115×D120、作家藏（左）



2 6 《实祥》、2012、H425×W115×D120、个人藏（右）



2 7 《祥》、2012、H201×W110×D95、個人藏



28 《招福龜甲飾》、2012、H370×W230×D90、作家藏



29 《昇華》、2013、H2080×φ310、作家蔵



30 《若い抜け殻》、2013、H410×W380×D365、作家蔵



3 1 《Beginning no. 1》、2014、H180×W132×D130、金沢美術工芸大学蔵



3 2 《Beginning no. 2》、2014、H103×W115×D105、個人蔵



3 3 《Beginning no. 3》、2014、H163×W185×D120、個人蔵



3 4 《Beginning no. 4》、2014、H82×W130×D108、個人蔵 (左)



3 5 《Beginning no. 5》、2014、H95×W105×D155、作家蔵（右）



3 6 《Beginning no. 6》、2014、H110×W135×D125、個人蔵



3 7 《Beginning no. 7》、2014、H77×W140×D115、作家蔵



3 8 《Beginning no. 8》、2014、H68×E175×D110、個人蔵



3 9 《Beginning no. 9》、2014、H95×W155×D110、個人蔵



4 0 《Beginning no. 10 「漣」》、2014、H623×W363×D293、茨城県陶芸美術館蔵



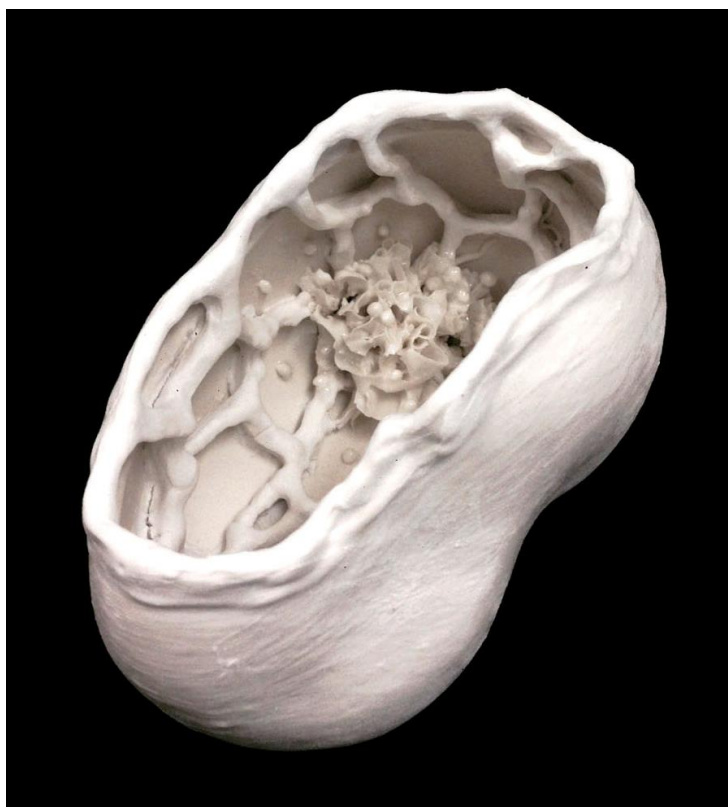
4 1 《Beginning no. 11》、2015、H108×W135×D106、作家蔵(上)



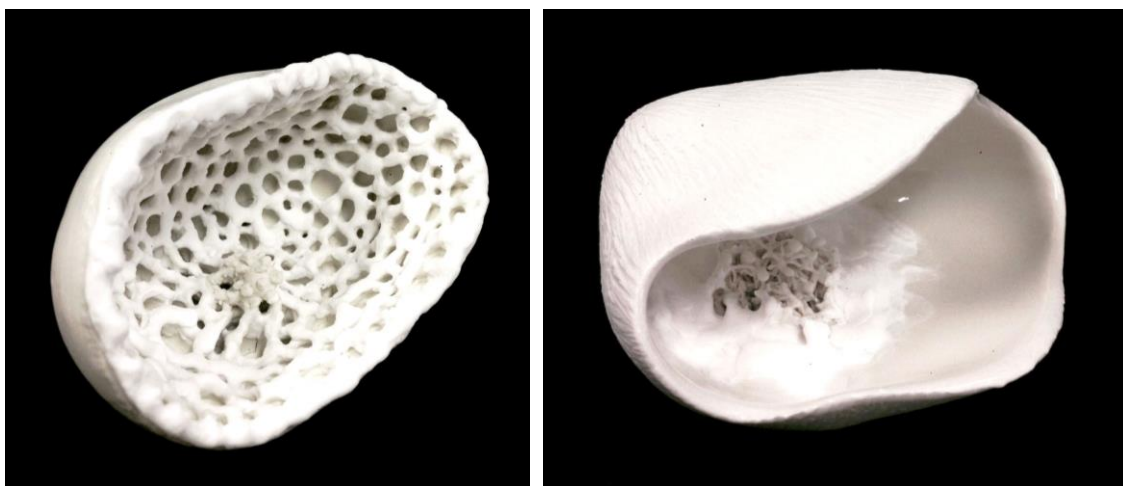
4 2 《Beginning no. 12》、2015、H70×W70×D82、個人蔵(左)



4 3 《Beginning no. 13》、2015、H78×W63×D68、作家蔵(右)



4 4 《Beginning no. 14》、2015、H52×W58×D83、個人蔵（上）



4 5 《Beginning no. 15》、2015、H48×W93×D73、個人蔵（右）

4 6 《Beginning no. 16》、2015、H53×W78×47、作家蔵（左）



4 7 《Beginning no. 17》、2015、H77×W110×D60、作家蔵（右）



4 8 《Beginning no. 18》、2015、H90×W100×D96、作家蔵



4 9 《Beginning no. 19》、2015、H78×W34×W199、作家蔵



5 0 《Beginning no. 20》、2015、H63×W66×D179、作家藏



5 1 《Beginning no. 21》、2015、H115×W73×80、作家藏



5 2 《Beginning no. 22》、2015、H83×W100×D87、作家藏



5 3 《Beginning no. 23》、2015、H220×φ170、作家蔵



5 4 《Beginning no. 24》、2015、H180×W210×D180、作家蔵



5 5 《Beginning no. 25》、2015、H215×W190×D160、作家蔵



5 6 《Beginning no. 26》、2015、H110×W230×D140、作家蔵



5 7 《Beginning no.27》、2015、H370×φ270、作家蔵



5 8 《Beginning no. 28》、2015、H173×W202×D203、作家蔵



5 9 《乳房》、2016、H146×φ190、作家藏



6 0 《玉華蓋付飾壺》、2017、H370×φ350、作家蔵



6 1 《華めく》、2017、H43×W66×D68、個人蔵



6 2 《うたかた》、2017、H63×φ77、個人蔵



6 3 《麗》、2017、H98×φ102、個人藏



6 4 《園》、2017、H138×W63×D68、作家藏



6 5 《boom》、2017、H100×W88×D95、個人蔵



6 6 《彩》、2017、H90×φ64、個人蔵



6 7 《絡》、2017、H94×φ62、個人蔵



6 8 《襞》、2017、H90×φ75、個人蔵



6 9 《廻》、2017、H83×φ74、作家蔵



7 0 《華型蓋付透彫飾壺》、2018、H235×φ220、個人藏