

Title

島岡達三の縄文象嵌 — 「個性」「無名性」という観点から

Name

佐々 風太

抄録

本稿では、民藝運動の陶芸家・島岡達三の文様、「縄文象嵌」について整理・考察する。この整理・考察を通して、これまで研究の蓄積が手薄であった、縄文象嵌の特色を明らかにする。また、縄文象嵌と密接に関わる、島岡の作陶における「個性」と「無名性」の問題について、明らかにする。

まず、縄文象嵌の成立過程について、島岡の回想や、当時の濱田の評価などを手がかりとしながら確認する。これにより、縄文象嵌の成立に、「個性」と「無名性」の止揚という島岡の問題意識が深く関わっていたことが明らかになる。

続いて、縄文象嵌と、そこに追加される釉薬流し掛けなどの関係（すなわち島岡作品における「地」と「図」の関係）を確認する。これにより、島岡が縄文象嵌という独自の文様をある種の背景（「地」）として位置付けていたことが明らかとなる。そして、「個性」を「無名」にすることで深い「個性」を生もうとする島岡の問題意識と、縄文象嵌を「地」とすることで控えめながら独自の作風へ至ろうとする島岡の志向の、構造の共通性が明らかになる。

さらに、こうした島岡の態度は、縄文象嵌の着想の源となった縄文土器と島岡の関係性にも関わっていた。本稿ではこの点についても一考し、島岡が「個性」と「無名性」を止揚できる文様として縄文象嵌を生み出す過程は、縄文から「図」としての側面を捨象し、「地」としての縄文を展開していく過程でもあったことが分かる。また、島岡が自作や蒐集において実は無文の造形を好んでいたことにも触れ、この志向と「地」としての縄文象嵌の関連性について考察する。

以上のように、島岡の縄文象嵌には、「無名性」と「個性」という二つの命題の往還の問題が、一貫して深く関わっている。この問題は、縄文象嵌の創出、縄文象嵌作品の作風の広がり（釉薬流し掛けなど）、島岡の古作への向き合い方など、島岡の活動をめぐる各所に特徴的なものであった。

キーワード：民藝運動、島岡達三、柳宗悦、濱田庄司、陶磁器

Title

The Rope-Impressed Inlay Patterns of Shimaoka Tatsuzo: From the Perspective of “Individuality” and “Anonymity”

Name

Futa Sasa

Abstract

This paper aims to clarify the characteristics of the rope-impressed inlay patterns (Jomon-zogan) of the potter Shimaoka Tatsuzo, for which there has been little accumulated research to date. Additionally, I clarify the issues of “individuality” and “anonymity” in Shimaoka's pottery, which were closely related to Jomon-zogan.

First, I confirm the process through which Jomon-zogan was established. This makes it clear that this establishment was deeply connected to Shimaoka's awareness of the issue of subsuming “individuality” and “anonymity.”

Next, I examine the relationship between Jomon-zogan and the decoration added to it. This makes it clear that Shimaoka positioned the unique design of Jomon-zogan as a kind of background (the “ground”). I also analyze the structural commonality between Shimaoka's awareness of the issue of trying to create deep “individuality” by making “individuality” “anonymous,” and his desire to achieve a modest yet unique style by using Jomon-zogan as the “ground.” Furthermore, I clarify that his approach was also related to his relationship with Jomon pottery, which inspired his concept of Jomon-zogan.

From these considerations, my conclusion is that Shimaoka's Jomon-zogan is consistently and deeply related to the issue of the interaction between the two concepts of “anonymity” and “individuality.” This issue was characteristic of various aspects of Shimaoka's activities, such as creating Jomon-zogan, expanding the style of Jomon-zogan works, and Shimaoka's attitude toward old pottery.

Keyword: Mingei (folk craft) movement, Shimaoka Tatsuzo, Yanagi Muneyoshi, Hamada Shoji, ceramics

1 はじめに

本稿では、近現代日本を代表する陶芸家・島岡達三（1919-2007）の文様、「縄文象嵌」（図1）について整理・考察する。この整理・考察を通して、これまで研究の蓄積が手薄であった、縄文象嵌の特色を明らかにする。また、縄文象嵌と密接に関わる、島岡の作陶における「個性」と「無名性」の問題について、明らかにする。

島岡の略歴は以下の通りである。1919年、組紐を作る職人・島岡米吉の家に生まれ、1939年、東京工業大学窯業学科（現・東京科学大学物質理工学院材料系）に入学する。窯業学科は、同大学に当時存在した、セラミックスなどを専門とする理工系学科である。前身にあたる東京高等工業学校窯業科からは、濱田庄司（1894-1978）、河井寛次郎（1890-1966）という、民藝運動¹第一世代の陶芸家が輩出された。

窯業学科入学の頃²、島岡は東京都目黒区（駒場）にある日本民藝館を訪れる。同館は、民藝運動を牽引した宗教哲学者・柳宗悦（1889-1961）が濱田や河井らと共に創設した美術館で、1936年に開館したばかりであった。島岡は同館で、古作や、濱田や河井の作品と出会う。また、柳の提唱する「無名性」に魅せられる（杉山,2013, 頁数なし）。

そもそも島岡が窯業学科を選択したのは、受験時に苦手科目の少ないのが同学科だったためであったが（日本放送協会編,1996, p.122）、結果として島岡は窯業そして作陶の道に出会う。さらに日本民藝館での上述のような出会いが加わることで、島岡は陶芸家としての自身の方向性を見出した。「無名」とは民藝運動における重要な概念の一つである。柳は、1928年に刊行された主著『工藝の道』（ぐろりあそさえて）で、「無名な作者は、自らの名において、示さねばならぬ何物をも持ち合せない」、「そこには黙せる必然のみあって、言葉多き主張はない」などと述べた（柳,2005, pp.44-45）。これは、「幸にも執着すべき個性を有たない作り手の描写であり（柳,2005, p.44）、近代作家的ないわゆる自己表現とは異なる制作態度の描写である。個人の力（「個性」）を超えた美の在り方を説く柳のこの種の言葉に、島岡は感動した。必ずしも主体的に作陶を選んだ訳ではない自分にも、良質な作品の創造は約束されている、という感動であった。柳の言葉は「干天の慈雨にも等しいもの」だったと島岡は回想している（日本放送協会編,1996, p.123）。

島岡は「民芸こそ自分の進む道」（日本放送協会編,1996, p.124）と決意し、大学の先輩でもある濱田に弟子入りを志願し、卒業後の弟子入りを承諾される³。太平洋戦争の影響による繰り上げ卒業、ミャンマー出征などを経て、終戦後の1946年、栃木県（益子）で作陶する濱田に入門する。濱田の下で3年間の修行を終えた後は、1950年栃木県窯業指導所に就職し、1953年同指導所を退職して濱田の窯のそばに工房を築く。1954年初窯を焚き、独立した作家としての道を歩み始める。

独自の文様である縄文象嵌を創出したのは、1950年代半ばのことである。以後2007年に死去するまで、縄文象嵌を核とする作陶を益子で続けた。また、海外からの陶芸家との交流も深かったほか（島岡,1976, p.138）、自らもカナダ、アメリカ、ドイツなどを度々訪問し、国際的に作品発表に取り組んだ（栃木県立美術館ほか編,1994, pp.145-147）。

さて、縄文象嵌の概要は以下の通りである。縄文象嵌は、朝鮮半島の陶磁器に見られる象嵌の技法と、縄文土器に見られる文様の施し方を組み合わせたものである。象嵌は、作品の素地の表面に陰刻を施し（凹みをつけ）、そこに化粧土と呼ばれる別の土を埋め込んでいく装飾技法である。島岡の場合、陰刻を施す工程を、組紐師であった父の作る紐を転がしたり、押し当てたりして行なった。紐によって、素地は縄目模様に窪む。そこに化粧土を埋め込むという工程で象嵌するために、この装飾は縄文象嵌（あるいは象嵌縄文）と呼ばれる。

1954年の独立後、島岡は、何を制作しても作品が濱田風になってしまうという問題に直面した。「そういう弟子

が一人くらいいてもいいのではないか」とも考えたが（水尾,2008, p.8）、濱田はあくまで、濱田の真似でない「個性」あるものを早く作るようにと島岡を諭し続けた。こうした経緯を経て、1950年代半ば、島岡独自の文様としての縄文象嵌が創出された。

縄文象嵌は、斜線状の縄文（図1）、ヘリンボーン状の縄文、ドット状の縄文などを基調とし（筆谷・島岡・佐々,2025, p.32、ほか）、紐を転がす方向などによって多様な展開を示す。島岡は「相も変らずの象嵌屋」（島岡ほか,1962, p.26）などと時に自嘲しながら、終生、この文様を作品の装飾に用い続けた。1996年には、「民芸陶器（縄文象嵌）」の重要無形文化財保持者（いわゆる人間国宝）に認定される。島岡の作陶においては、縄文象嵌と並行して、刷毛目、練上など様々な手法が試みられているが、縄文象嵌の用いられた作品数が特に多く、この文様は彼の代名詞となっている。

島岡は、日本の近現代工芸の巨匠の一人として、また、民藝運動第二世代を代表する作家として、よく知られる⁴。文献においては、民藝運動、益子の窯業、人間国宝といった文脈で島岡はしばしば言及される。例えば近年では、志賀（2016）、小林（2022）などで、島岡への言及が見られる。とはいえ現時点では、島岡に特化した研究は質量共に不十分である。主要な先行研究として、水尾（2008）、外館（2016）などを挙げることができるが、いずれも島岡の経歴や言葉などをまとめた概説にとどまっており、島岡に関する学術的な研究の蓄積は未だ手薄であると指摘できる。

本稿はこの不足を補完する意義を有し、近現代日本における工芸作家の制作や作品を多角的に検討する一助となるものである。島岡は、縄文土器をはじめとする古作の造形から大きな影響を受け、独自の造形を展開した。この点を検討する本稿は、近現代の日本の作家たちがこうした古作をどのような問題意識と共に受容してきたか、明らかにする上で意義深い。

また、民藝運動研究においても、島岡を検討する意義は大きく、島岡を通して新たな示唆を与えることにつながるはずである。民藝運動は、柳宗悦や濱田庄司といった第一世代の思想と実践を中心に語られることが少なくないが、第二世代の島岡が、第一世代の問題意識をいかに受け継ぎ、展開していったのかを検討することは重要である。本稿では、民藝運動において中核的な概念とされる「無名性」を、作家としての島岡がどのように理解し、具体的にいかなる作品として結実させたのか、考察する。これにより、民藝運動における理念と実践の接続の問題を再考する視座が提供されることが期待される。

なお、本稿の研究成果は、島岡の著作物や関連文献などの調査に基づく。

2 縄文象嵌の特色—「個性」と「無名性」の往還

2-1 「個性を消す」縄文象嵌

ここから島岡の縄文象嵌について考察を加えていく。まず前提として、縄文象嵌の成立過程について、島岡の回想や、当時の島岡に対する濱田の評価などを手がかりとしながら確認していく。これにより、縄文象嵌の成立に、「個性」と「無名性」をめぐる島岡の問題意識が深く関わっていたことが明らかになる。

従来の論では、縄文象嵌について、島岡の独自性という面を強調する傾向がある（水尾,2008, p.8、ほか）。これは、縄文象嵌成立前夜（1950年代初め）に関する、島岡自身の語りに由来するところが多い。島岡は同趣旨のこと

を様々な機会に述べているが、例えば晩年のインタビューではこのように回想している。

そのころ、私は濱田先生そっくりなものを焼いてましたから、二軒隣の濱田先生は窯出しのたびに見に来て、「島岡さん、早く自分の個性あるものを作らないと駄目だよ」と言われる。それはプレッシャーでした。
(筆谷監修,2017, p.40)

先述のように当時の島岡は、何を制作しても作品が濱田風になってしまうという問題に直面していた。濱田はその模倣を戒め、「個性的」な島岡作品を求めた。それに対する応答として、島岡独自の縄文象嵌は生まれた。

ここで留意の必要な点がある。それは、濱田と島岡が「個性」をめぐる対話する際、そこにはやや複雑なニュアンスが含まれていた可能性があるということである。松井(2019)は、濱田ら民藝運動の作家に関して、「自分の小さな個性のままに、新奇さや他のつくり手と違うものを目指したり、芸術性やオリジナリティを発揮しようとすることは、避けるべきだとみなされてい」た(p.19)と指摘する。このように、彼らが「個性」を語る際、それは単なる目新しさや新奇性などとは異なる意味合いを含んでいた可能性がある。彼らにとって、深い独自性という意味での「個性」と、安易な新奇性という意味での「個性」は、異なるものであった。

この点を考察する際、島岡が縄文象嵌を生み出した際の、濱田の評価について検討することも重要である。島岡は、濱田の言葉を回想しながら以下のように語っている。

「〔濱田は〕『縄文という手法はあまり自己主張しないいい、織物でいえば紬みたいなもの。象嵌という手法も、削るということでギラギラした生の個性を消していく。二つの工芸的手法を重ねた、非常にうまい方法を考えたな』というようなことをおっしゃいました」(原文ママ)(入澤企画制作事務所編,1996, p.28)

あるいは、次のようにも述べている。

〔濱田は〕「島岡さんの手法は模様を紐に託すと、織りにすれば紬のような、模様にすれば絁のような」と述べられ、自分個人の力じゃなくて、模様を紐に託するという個人の上手下手を超えた非常に工芸的な効果が出る大変旨い手法を考えたものと紹介して頂きました。(島岡・中沢ほか,1996, p.31)

濱田は縄文象嵌を、織物に類似する技法であると語った。それは濱田によれば、「あまり自己主張しない」「ギラギラした生の個性を消していく」技法であり、「個人の上手下手を超えた」技法(個人性を超えた技法)である。

島岡自身も、縄文象嵌は「個性を消していく」技法であると述べている。

先生〔濱田のこと〕は、「島岡さん、いいことを思いつきましたね」と、いわれました。直接絵筆を取って描きますと、自分の力、デッサン力がストレートに出ますが、紐という媒体を使い、転がすということは、これは工芸的手法ですから、私の個性が消されます。(日本放送協会編,1996, p.127)

「個性を消していく」、「個性が消され」る、というのは、島岡がしばしば残した言葉であったが、先の引用箇所から判断する限り、濱田譲りの語法であった可能性がある。

以上のように、濱田から求められた「個性的」という命題に対する島岡の応答は、「個性を消していく」縄文象

嵌であった。そして、この応答に濱田も肯定的な評価を与えていた。つまり両者の間には、「個性を消す」ことによって「個性的」たりうる（目新しさや新奇性を越えた「個性」の姿がある）という、興味深い問題意識が共有されていたことがうかがえるのである⁵。

冒頭で述べたように島岡は、柳宗悦の提唱した「無名性」を重視した。そこに、一時期濱田の模倣を繰り返した一因もあったと考えられる。先に見た通り「無名」とは、柳によれば、「幸にも執着すべき個性を有たな」いなり方、「自らの名において、示さねばならぬ何物をも持ち合せな」という在り方、「黙せる必然のみあって、言葉多き主張はない」という在り方であった。以上を踏まえると、島岡が縄文象嵌を生み出した際に模索していたのは、「個性」と「無名性」の止揚とでも呼ぶべきことであったと考えられる。それは、自らの「個性」は、どのような造形であれば「無名性」と矛盾せずに現れるか、という模索であった。

縄文象嵌は、殊更に華やかな文様ではない。技術の巧みさを鑑賞者に殊更に示すような意匠という訳でもない、ごく控えめな文様である。しかし縄文と象嵌の組み合わせは、島岡独自のものである。こうした特徴を持つ縄文象嵌の成立は、「個性」と「無名性」という、一見矛盾するようにも見える二つの命題の止揚に他ならないものであった。これは、「個性を消す」こと（「無名」化）による、より深い「個性」の出現とも言える。

以上のように、単なる新奇性の追求とは異なる複雑な模索が、縄文象嵌の背景にはあった。島岡独自でありながら、殊更に独自性を主張するのとは異なる姿であることが、縄文象嵌の重要な特徴だったのである⁶。

2-2 「地」と「図」の関係と縄文象嵌

続いて、島岡作品における、縄文象嵌と、そこに追加される釉薬流し掛けなどの関係について確認していく。すなわち、島岡作品における「地」（縄文象嵌）と「図」（釉薬流し掛けなど）の関係について、確認していく。これにより、島岡が縄文象嵌という独自の文様をある種の背景（「地」）として念頭に置いていたことが分かる。「無名性」と「個性」をめぐる島岡の問題意識は、縄文象嵌の「地」としての役割と、密接に関わっている。

島岡は、民藝運動の作家らしく食器などの量産品を基本に制作を行った。そのため、作品点数は著しく多く、晩年の彼の回想によると、総数は1万点以上である（筆谷監修,2017, p.48）。よってその総覧は困難であるものの、縄文象嵌は、作品の表面を広域あるいは全面的に覆う構成で施されている場合が圧倒的に多いと指摘することができる⁷。また、あわせて特徴的なのは、縄文象嵌で覆われた表面に、さらに加飾を行っていく例が多く見られることである。これは、島岡が自作において縄文象嵌をどのような存在と位置付けていたのか探る上で、重要な手がかりとなる。

この点について検討する際、「図」と「地」の概念を補助線とすることが有効である。廣松ほか編(1998)によれば、「図／地」とは、「知覚的体制化を構成する基本的特徴の一つ」で、「例えば、白紙の上のインクのしみなどを見る場合、しみは知覚意識の焦点に位置し、背景となる白紙に対して浮き上がって見える。前者を「図」、後者を「地」と呼ぶ」（p.873）。この概念を参考にすると、島岡にとって縄文象嵌は基本的に「地」的なものであったことが分かる。

具体的に、島岡作品の例を検討してみよう。ここでは、島岡の作陶で頻繁に見られる、釉薬流し掛け（流し釉、流文）を用いた作品の例を挙げたい（参考：図2）。釉薬流し掛けは、釉を柄杓などで描くように、作品の表面に流していく技法である。注ぐ量や角度などによって釉の流れ方や溜まり方が変わり、直線状や渦状など、多様な表情を生み出すことができる。これは島岡の代表的手法であるのみならず、益子焼、小代焼（熊本県）、丹波焼（兵庫県）などの民窯でも用いられる。また、濱田庄司、佐久間藤太郎（1900-1976）といった作家も多用するなど、民藝運動に関わった産地や作家らの代表的手法である。

濱田がこの技法を「一瞬プラス六十年」などと呼んだことはよく知られている。流すのは「一瞬」だが、その澁みない実現の背後には、「六十年」もの修練の存在がある、と濱田は言う。濱田は、「出来るだけ意識を抑えて一気に手許まで描き流す」、「六十年間、体で鍛えた業に無意識の影がさしている思いがして、仕事がかんたん楽になってきた」（濱田,1974, pp.13-14）などと述べた。偶発性の高い、「無意識」的な技法ではあるが、濱田の場合その澁みない線が独自性ともなった。

島岡は釉薬流し掛けについて、「私が濱田庄司に学んだもので、いわゆる益子焼の手法の典型となっている」、「下地の釉薬との色の兼ね合いも大切です」などと紹介している（日本放送協会編,1996, pp.70-71）。島岡作品の場合、釉は縄文象嵌の上に流されることになり、それが顕著な特徴となっている。例えば1994年に制作された（図2）の作品では、縄文象嵌は益子伝統釉の一つである地釉で一度覆われ、その上に黒釉などが並行線状に流し掛けされている。縄文象嵌は背景として扱われていることが分かる。1976年に制作された《黒釉象嵌流文皿》（栃木県立美術館蔵）、1985年に制作された《地釉象嵌流文皿》（東京科学大学博物館蔵）など、この種の構成の作例は多い（栃木県立美術館ほか編,1994, p.89、東京工業大学百年記念館編,2009, p.36）。また、縄文象嵌壺（外側を縄文象嵌で覆った壺）など、縄文象嵌の面が垂直に近いものに釉薬流し掛けが施される場合も多い。この場合、釉はしばしば上から下へ流れ落ち、打掛（打文）に近い造形にもなる⁸。この種の作品としては、1975年に制作された《黒釉象嵌流文壺》（栃木県立美術館蔵）などが挙げられる（栃木県立美術館ほか編,1994, p.87）。

島岡は釉薬流し掛けの技法を晩年まで、長きにわたって用い続けた。こうした構成は島岡の作品の中で非常に大きな位置を占めており、彼の作陶を考察する上で手がかりとなる。重要なのは、例えば濱田の場合、流し掛けられた釉のラインに独自性が見出されるが、島岡の場合、第一の独自性は背景の縄文象嵌にある、ということである。様々な島岡作品を普段使いしていたという民藝運動同人の福村豊は、「たとえば縄文の上に流れ釉を激しく打ちかけたり、縄文が下地にあって、上にいろんなものをやる。そのへんの変化というのは、実際に日常生活に使っていると、生き生きとしていて非常にすばらしい」（近藤,2000, p.67）などと評した。ここまで指摘してきた島岡作品の構造が、島岡の友人の眼にも留まっていたことがうかがえる。そもそも島岡作品は、ほとんどの場合、何らかのかたちで施釉との関係性を持っており、島岡も自身の独自性である縄文象嵌が背景（「下地」「地」）となる構造について、極めて自覚的であったと考えられる（縄文象嵌は施釉の前の素地に施される文様である）。

なお、こうした釉（縄文象嵌という「地」に対する「図」）の延長線上には、盛られる食物などの外在物という存在があると言える。先述の通り、島岡の作陶の中心には、食器などの量産品があった。そこでは縄文象嵌は、食物などの背景（内容物のある種の引き立て役）として機能する。島岡が講師を務めた日本放送協会編（1996）では、縄文象嵌が施された皿に、魚料理や野菜の煮物などの食物が盛り付けられた様子が、見開き頁で大きく紹介されている（pp.132-133）。島岡はここで、自らの作品が使用されることについて、このように述べている。「この写真をご覧になって、用の美というものを少しでも認識していただけたなら、民陶の作家として、真に幸せに思います」、「作家の創造物としての衣は着ておりますが、本質的には民芸の精神によるものですから、私の作品もまた、実用にされてこそ生きるものだと思っております」（日本放送協会編,1996, p.132）。日本放送協会編（1996）を再編集した島岡（1998）でも、同じ写真と同趣旨の解説が付されている（pp.101-103）。以上からは、島岡作品が、様々な食物や盛り付け方への高い汎用性を有していることがうかがえるし、島岡がそれについて自覚的であったこともうかがえる⁹。縄文象嵌は、使用者によってもたらされる内容物という「図」の背景にもなり得るもので¹⁰、言うなれば他者を受け入れることを前提とした文様であった。余白的文様と呼ぶことも可能かもしれない。

換言すると、縄文象嵌は文様であっても、例えば筆による絵付けのように対象化して認識することの難しい姿をしており、むしろ使用者の盲点の中に消えていくところに大きな特色がある。広域あるいは全面的に施される縄文

象嵌は、文様であっても「図」としてはほとんど機能しておらず、「地」へと後退していく特色がある。しばしば陶磁器の過剰な装飾はこうした実用性を削ぎ得る（内容物と容器の装飾が視覚的に干渉し合うため）。しかし島岡作品の場合、縄文象嵌という徹底的な装飾のために、かえって用い易いものになっている、という逆説がある。無文にも似た特徴を縄文象嵌は有している、と形容することも可能であろう。縄文象嵌は、ほとんど無文同然に「図」を引き立たせていくのであり、文様で埋め尽くされた状態は無文に近づくという興味深い逆説が、ここに見られる。

ここでさらに、「地紋」（地文）という概念を補助線とするのが有効である。「地紋」とは、染織品などの生地自体に織られた文様のことである。この種の「地紋」は、有価証券や表彰状などの背景としても用いられる（大日本印刷株式会社編,1987, p.147）。現在漫画やイラストレーションなどで用いられるスクリーントーンの原型も、昭和時代初期の日本では「地紋」と呼ばれていた（永田,1996, p.29）。

管見の限り、縄文象嵌を考察する際に「地紋」という概念が用いられた例は一度ある。外館（2006）では、島岡が1974年に制作した縄文象嵌壺について、「本作では、点が網目のように密集した地文となっている」（p.15）と指摘されている。ここでは同作品の縄文象嵌のみを対象に「地紋」（地文）と呼んでいるように見受けられるが、同作品においてのみ縄文象嵌が「地紋」として機能しているのではなく、縄文象嵌自体がそもそも「地紋」として島岡に位置付けられていたものと言える。それは上で見たように、使用者のもたらし内容物まで視野に入れた「地紋」であり、島岡作品の特色は、こうした縄文象嵌の「地」化にある。

先述の通り、島岡の縄文象嵌創出の背景には、「個性を消す」ことが「個性的」である（「個性」を「無名」化することによる「個性」の出現）という問題意識があった。こうした問題意識から、殊更に華やかではなく、技術の巧みさを鑑賞者に殊更に示すような意匠という訳でもないが、確かな独自性を有した、縄文象嵌が生まれた。さらに島岡は、上で見たように、縄文象嵌を「地」とし、背景へと退却させるという構成を企図した。これは、技術的にはその他の作り手にも再現可能であるが、島岡独自の構成として確立されているため、実質的に島岡にしかできないものであると言える。その点で、より「個性的」な方向性の模索であったと言える。しかし同時に、独自の文様を退却させていくというかたちの、さらに「個性を消す」試み、「無名性」の試みでもあったと見ることができる。縄文象嵌の「地」化は、「個性」を「無名」化するという問題意識と、共通した構造を有しているのである。

以上の通り、縄文象嵌の「地」化は島岡作品の大きな特色である。島岡作品において、埋め尽くすように施された文様は「地」であるために、新たな「図」を受容することが可能になっているのである。彼の作品は、文様であふれているにもかかわらず（あふれているからこそ）、常に新たな「図」を一軸を、あるいは食物などの外在物を一招き入れることが可能となった。縄文象嵌はあくまで「地」であるから、施文の完了は島岡作品にとって単なる完成ではなく、新たな造形の始まりでもある。独自ながら「無名」の存在としての縄文象嵌は、島岡作品を自己完結させず、他者に対して開いていく構造にした¹¹。

縄文象嵌の人間国宝に指定される1996年のインタビューでは、縄文象嵌が「個性を消していく」技法だと述べる島岡と、インタビュアーの間に、このようなやり取りが見られる。

—個性を消していく？ それはしかし、ものを表現する作家の行為にとっては矛盾するのではないのでしょうか。

〔島岡：〕「没個性のようだが、その結果として個性的なものになっているともいえます。〔略〕」（入澤企画制作事務所編,1996, p.28）

「没個性のようだが、その結果として個性的なものになっている」という言葉には、縄文象嵌の特色が端的に示

されている。民藝運動の作家として直面した、「無名性」（あるいは非個性的個性）という命題に対して島岡の出した解は、第一には新しい控えめな文様を生み出すことであり、第二にはそれを「地」とすることであった、とまとめることができる。

この展開は、逆説的に縄文象嵌の独自性を際立たせることにもつながり、島岡は人間国宝として認められることになる。他方で上述のように、自らが手を尽くした縄文象嵌を「地」としていく（背景へと退却させていく）こと、すなわち独自性のある種の「無名」化も、彼の作品の特徴的な点である。縄文象嵌には、「無名性」と「個性」という二つの命題の往還の問題が、一貫して深く関わっているのである。

3 縄文土器への距離と無文への志向

以上のような島岡の問題意識は、縄文象嵌の着想の源となった縄文土器と島岡の関係性にも関わる。この点について、補足的に一考しておこう。

縄文象嵌が、縄文土器の施文方法をルーツの一つに持つことは先に述べた。その経緯は以下の通りである。1950年、濱田の下での修行中、島岡は東京民藝協会の白崎俊次（1921-1984）らの依頼で、学校教材（『古代土器複製標本』ドルメン教材研究所、1950）用の土器レプリカ制作に取り組んだことがあった。レプリカの原型は濱田が作成し、石膏型を用いて量産する工程を島岡が担当した。彼らは各地の博物館や大学で縄文の施文方法を詳しく学んで、レプリカは制作された（品川,2018a、品川,2018b、中島,2025）。

その後独立し、濱田風の作品ばかりを制作してしまうことに悩んだ1950年代半ばの島岡は、レプリカ制作のことを思い出す。島岡は、体得した縄文の施し方と象嵌の技法を組み合わせるという着想に至り、縄文象嵌が創出された。

こうした経緯で独自の文様を生み出した島岡は、当時の民藝運動の中で最も体験的に縄文の造形を理解していた人物の一人であると考えられる。しかし、島岡は縄文土器を好んでいたという訳ではなかった。後年（晩年）のインタビューで、彼はこのように述べている。

名前から分かるように、縄文土器から文様の付け方をいただいています。でもあの生命力があってバイタリティーにあふれた縄文土器をイメージしたわけでは全くありません。〔略〕一、二点縄文土器を持っていますが、第一、あんなの周りに置いておいたら、強さに負けて疲れてしまう。焼き物の本来の美しさは静謐（ひつ）さにあると思っています。（筆谷監修,2017, p.40）

「あんなの周りに置いておいたら、強さに負けて疲れてしまう」という言葉と共に、縄文土器の造形に対して、ある種の忌避感を表明している。島岡が陶磁器に関して「静謐」という概念を特に好んだことは、島岡の長女・筆谷淑子も回想している（筆谷・島岡・佐々,2025, p.30 ほか）。本稿の議論を踏まえると、「静謐」とは、殊更な自己表現とは異なる造形の、その「無名」の佇まいを表現したものと見ることができるであろう。そして島岡によれば、縄文土器の佇まいは「静謐」ではない。

自作をめぐる作家の発言に関しては、自己演出的な面を含んでいる可能性も、一考されてしかるべきであろう。とはいえ、島岡の縄文が、縄文土器のものよりもオールオーバーで平坦なものとなっていたことは確かである。

島岡の縄文象嵌では、縄文は大きなメリハリなく、広域あるいは全面的に施される。そして、その表面は象嵌で均される。島岡が、「個性」と「無名性」を止揚できる文様として縄文象嵌を生み出す過程は、縄文から「図」としての側面を捨象し、「地」としての縄文を展開していく過程でもあった。

なお、先に筆者は、縄文象嵌は無文に似た特徴を有していると述べた。無文とは、言うなれば極まった「地」的造形であり、無装飾なるがゆえに様々なバリエーションの加飾を可能にする造形であり、多様な内容物に汎用性を持つ造形であると言える。こうした造形に、縄文象嵌という文様であふれた造形が近づいていくという逆説は、島岡が好んだのが無文の陶磁器であったという事実と、決して無縁ではないように思われる。水尾（2008）は島岡から聞いた話として、以下のように記している。

島岡は、焼物のなかでは李朝のものに一番惹かれ、なかでも無地が好きだそうだ。白釉の壺は、白のつぶ掛けの優品で、島岡の代表作と言えるが、無地は何と言っても形が生命だし、好む買い手も少ないので、多くは作らない。（p.9）

島岡が実は無文の造形を好んでおり、自作においても、限られた点数ではあるが無文のものを試みていたと語られている。現在東京科学大学博物館に収蔵されている、1977年制作の《白釉水差》（図3）は、ここで紹介されている無文・白色の島岡作品の一種である。1974年制作の《白壺》（栃木県立美術館蔵）なども、類似の作品である（栃木県立美術館ほか編, 1994, p.137）。こうした島岡の無文の作品一解説なしに島岡作品と判別できる人は決して多くないはずである一には、彼の憧れた造形が最も端的に示されていると言える。彼にとって無文は、最も端的な「静謐」「無名」の姿だったのであろう。彼の縄文象嵌はこうした無文的な在り方を（すなわち、徹底的に控えめで、あらゆる「図」を内包し得る造形を）こそ、目指していた面があったと考えられるのではないだろうか。比喩的に述べるならば、島岡の縄文象嵌は、無文に憧れた文様ではなかったか。

こうした島岡の志向は、蒐集品からもうかがえる。島岡は民藝運動の作家らしく、特に古作の蒐集を重視した（杉山, 2013, 頁数なし）。島岡は、「〔陶芸家の〕勉強のひとつの手段としては、数多くの美しい工芸品を見ることです」、「自分の心を打ったものを、できれば入手して身辺におくことです。日々それらとの対話を繰り返して、じっくりとその美の源を汲み取り、自らの創作の養分とするのです」（日本放送協会編, 1996, pp.6-7）と述べている。島岡が特に好んだのが、朝鮮半島の無文の白磁壺（《李朝白磁壺》）などの古作であったことは、島岡製陶所（1998）など、彼が蒐集品を紹介している資料から分かる。島岡は、こうした古作の「静謐」「無名」の佇まいも踏まえながら、無文的文様としての縄文象嵌の在り方、坦々とした「地」としての縄文象嵌の在り方を、模索したと考えられる¹²。

4 おわりに

ここまで、島岡の縄文象嵌について考察を加えてきた。まず、縄文象嵌の成立過程について、島岡の回想や、当時の濱田の評価などを手がかりとしながら確認してきた。これにより、縄文象嵌の成立に、「個性」と「無名性」の止揚という島岡の問題意識が深く関わっていたことが明らかになった。

続いて、縄文象嵌と、そこに追加される釉薬流し掛けなどの関係を確認した。すなわち、島岡作品における「地」

（縄文象嵌）と「図」（釉薬流し掛けなど）の関係を確認した。これにより、島岡が縄文象嵌という独自の文様をある種の背景（「地」）として位置付けていたことが明らかとなった。そして、「個性」を「無名」にすることで深い「個性」を生もうとする島岡の問題意識と、縄文象嵌を「地」とすることで控えめながら独自の作風へ至ろうとする島岡の志向の、構造の共通性が明らかになった。

さらに、こうした島岡の態度は、縄文象嵌の着想の源となった縄文土器と島岡の関係性にも関わっていた。本稿ではこの点についても一考し、島岡が「個性」と「無名性」を止揚できる文様として縄文象嵌を生み出す過程は、縄文から「図」としての側面を捨象し、「地」としての縄文を展開していく過程でもあったことが分かった。また、島岡が自作や蒐集において実は無文の造形を好んでいたことにも触れ、この志向と「地」（無文的文様）としての縄文象嵌の関連性について考察した。

島岡の縄文象嵌には、「無名性」と「個性」という二つの命題の往還の問題が、一貫して深く関わっている。この問題は、縄文象嵌の創出、縄文象嵌作品の作風の広がり（釉薬流し掛けなど）、島岡の古作への向き合い方など、島岡の活動をめぐる各所に関わるものであった。以上が、本稿から浮かび上がる。

冒頭で述べたように、島岡に特化した研究は質量共に不十分であって、島岡については今後も様々な角度から検討される余地がある。特に、本稿の議論の延長線上で、島岡作品の国際的な位置を検討することは、今後の重要な課題である。先に述べたように、島岡は海外の作家とも交流し、海外での作品発表の機会を多数持っていた。

国際的なものとしての島岡の縄文象嵌を考える際、対照的な存在として、例えば抽象表現主義の画家ジャクソン・ポロック（1912-1956）のオールオーバーな画面を想起するのは、さして困難なことではない（二人は概ね同世代でもある）。ポロック作品では画面の自律性が重視され、作品と単なる「壁紙」との間には常に緊張関係があった。1950年代、ポロック作品が、雑誌『VOGUE』（1951年3月号、コンデナスト、1951）においてモデルの背景として使用され、議論を呼んだのは象徴的である。他方で島岡の場合、本稿で見てきたように「無名性」を重視し、縄文象嵌を自律的には存在（完結）しないものと捉え、縄文象嵌を背景（「地」）にしていっていった。島岡は独自の種のある画面を、積極的に「壁紙」にしたと言える。こうした異同は興味深い¹³。

島岡の問題意識や作風が、彼や民藝運動の作家に特有のものなのか、あるいはそこに地域的な特徴さえ見出すことができるのか、という点については慎重な検討を要する。しかしながら、今後このように、戦後の国際的な造形文化の中で島岡の特色を検討することは重要であると思われる。それは、単に島岡に関する研究を多面化するのみならず、民藝運動の位置、ひいては日本やアジアの工芸の位置をめぐり、新たな視座をもたらし得るはずである。

付記

本稿は、「表象文化論学会 第16回研究発表集会」（関西大学、2022年11月12日）における口頭発表（佐々風太「島岡達三の象嵌縄文に関する考察―「地」としての紋様という観点から」）の内容に、大幅な加筆修正を施したものである。

図版



図1 島岡達三の縄文象嵌（筆者撮影）



図2 島岡達三《地釉象嵌流文皿》東京科学大学博物館蔵
画像引用元：東京工業大学百年記念館編, 2009, p.40



図3 島岡達三《白釉水指》東京科学大学博物館蔵
画像引用元：東京工業大学百年記念館編, 2009, p.23

参考文献

青木宏（1994）「清水雅コレクションから見た島岡達三の陶芸」、栃木県立美術館ほか編『清水雅コレクション寄贈記念 島岡達三展』栃木県立美術館、10-14 頁。

入澤企画制作事務所編（1996）「特集・陶芸家の肖像 島岡達三」、『季刊 陶磁郎』（5）、双葉社、26-29 頁。

寛菜奈子（2017）「ジャクソン・ポロックの作品の装飾的受容」、『ディアファネースー芸術と思想』4 号、京都大学大学院人間・環境学研究所岡田温司研究室、51-70 頁。

小林真理（2022）『陶芸の美』芸術新聞社。

近藤京嗣（2000）「柳宗悦に火を灯された人々（66） 座談会 島岡達三・益子語り（2）」、日本陶磁協会『陶説』571 号、日本陶磁協会、60-67 頁。

近藤京嗣（2008）「さようなら島岡さん」、『民藝』665 号、日本民藝協会、14-16 頁。

志賀直邦（2016）『民藝の歴史』ちくま学芸文庫。

品川欣也（2018a）「教材として作られた縄文土器」、東京国立博物館ほか編『縄文—1 万年の美の鼓動』東京国立博物館、226-227 頁。

品川欣也（2018b）「206 縄文土器（模造）」「207 深鉢形土器」（作品解説）、東京国立博物館ほか編『縄文—1 万年の美の鼓動』東京国立博物館、280-281 頁。

島岡製陶所（1998）「（有）島岡製陶所」（島岡製陶所広告）、『民藝』547 号、日本民藝協会、49 頁。

島岡達三ほか（1962）「受賞者の言葉」、『民藝』120 号、日本民藝協会、26-28 頁。

島岡達三（1976）『益子』（日本の陶磁 7）、保育社。

島岡達三（1998）『NHK 趣味入門 陶芸』日本放送出版協会。

島岡達三・中沢三知彦ほか（1996）「座談会 島岡達三氏と民陶」、蔵前工業会『蔵前工業会誌』918 号、蔵前工業会、30-34 頁。

杉山享司（2013）「島岡達三と民藝運動」、横堀聡編『益子町名誉町民章受章記念 島岡達三展 東京工業大学博物館所蔵 中澤コレクション』（益子陶芸美術館企画展図録）益子町文化のまちづくり実行委員会、頁数なし。

大日本印刷株式会社編（1987）『図解 印刷技術用語辞典』日刊工業新聞社。

高木崇雄（2020）『わかりやすい民藝』D&DEPARTMENT PROJECT。

東京工業大学編（1939）『東京工業大学一覧 自昭和十四年 至昭和十五年』東京工業大学。

東京工業大学百年記念館編（2009）『東京工業大学百年記念館収蔵資料目録 陶磁器コレクション』東京工業大学百年記念館。

外館和子（2006）「島岡達三の世界」、朝日新聞社『人間国宝』11 号（2006 年 8 月 13 日号）、朝日新聞社、14-15 頁。

外館和子（2016）「島岡達三—民芸に学んだ知性派」『日本近現代陶芸史』阿部出版。

栃木県立美術館ほか編（1994）『清水雅コレクション寄贈記念 島岡達三展』栃木県立美術館。

中島岳志（2025）「濱田庄司の縄文土器づくり」『縄文 革命とナショナリズム』太田出版。

永田竹丸（1996）「スクリーントーンと漫画」、福留朋之編『スクリーントーン百科』美術出版社、28-29 頁。

日本放送協会編（1996）『NHK 趣味百科 陶芸に親しむ 講師島岡達三』日本放送出版協会。

日本民藝館学芸部編（2025）『日本民藝館所蔵 棟方志功板画集』日本民藝館。

濱田庄司（1974）『無尽蔵』朝日新聞社。

廣松渉ほか編（1998）『岩波哲学・思想事典』岩波書店。

筆谷淑子監修（2017）『私の生きた刻 TURNING THE WHEEL by Tatsuzo Shimaoka』島岡製陶所。

筆谷淑子・島岡桂・佐々風太（2025）「島岡達三と縄文象嵌について」、『民藝』867 号、日本民藝協会、26-38 頁。

松井健（2019）『民藝の機微』里文出版。

水尾比呂志（2008）「島岡達三の仕事」、『民藝』665 号、日本民藝協会、4-12 頁。

村田戸室（1989）「村田元一その生涯と作品」、益子焼村田元作品集刊行委員会編『益子焼 村田元作品集』同時代社、67-79 頁。

柳宗悦（1928 / 2005）『工藝の道』講談社学術文庫。

ロングネッカー、マーサ（2008）「島岡達三氏との思い出—国際的人間国宝」、『民藝』665 号、日本民藝協会、26-29 頁。

¹ 本稿では「民藝」「工藝」を表記する際、歴史的表記および先行研究における表記などを踏まえ、「藝」を旧字体のまま用いている。ただし、引用や文献名では原典の表記に従い、原典で新字体の「芸」が用いられている場合にはそのままとしている。

² 具体的な年については、年譜によって記述が異なる。例えば栃木県立美術館ほか編（1994）では、「1938 年（昭

和 13 年)」（窯業学科入学直前)と記されている (p.145)。日本放送協会編 (1996) では、「昭和十四年」(窯業学科入学直後) のことと回想されている (p.123)。

³ 在学中、学内では、当時窯業学科の教員であった陶磁史研究者・奥田誠一 (1883-1955) による授業を受講するなどしていた (東京工業大学編, 1939, p.53、水尾, 2008, p.5)。学外では各地の民窯産地を実見するなど、経験を積んだ (日本放送協会編, 1996, p.124)。

⁴ 日本国内では、東京科学大学博物館 (東京都目黒区)、栃木県立美術館 (栃木県宇都宮市) などに作品が収蔵されている。前者の収蔵は約 120 点、後者の収蔵は約 200 点である (東京工業大学百年記念館編, 2009、栃木県立美術館ほか編, 1994)。海外ではミンゲイ・インターナショナル・ミュージアム (アメリカ、サンディエゴ) などに、作品が収蔵されている (ロングネッカー, 2008, p.28)。展覧会としては、「島岡達三展」(益子陶芸美術館、2013 年)、「棟方志功展 I 言葉のちから」(日本民藝館、2025 年) などにおいて島岡作品は取り上げられてきた。「棟方志功展 I 言葉のちから」では島岡の陶軸 (柳宗悦が表具に用いていた) が紹介された (日本民藝館学芸部編, 2025, p.201 ほか)。

⁵ 濱田はしばしば、「やきものに絵を書いてはいけません」(原文ママ) などとも弟子に指導した (村田, 1989, p.78)。新奇な絵付けなどを一旦排したとき、どのような「個性」が浮かび上がってき得るのか、という弟子への問いであったと考えられる。

⁶ 島岡は日本民藝館には縄文象嵌を施した花入を持参し、柳にも、「島岡も道を見つけてよかったなあ」と評されたという (近藤, 2008, p.15)。柳も濱田と同様に、「無名性」と止揚された「個性」の姿を、島岡の新しい文様に見てとったのかもしれない。

⁷ 例えば、青木 (1994) でも、「象嵌縄文が器胎への絵付け的な意匠ではなく、器胎そのものの素地を意匠的に形成するものである」(p.12) と指摘されている。

⁸ 打掛 (打文) は、釉薬を叩き付けることで加飾とする技法である。釉薬流し掛けのようなストロークは伴わない場合が多い。小鹿田焼 (大分県) などの民窯に伝わるほか、河井寛次郎、佐久間藤太郎などの民藝運動作家が駆使した。

⁹ なお、「用の美」という語は、現在では民藝運動の代名詞のように用いられる語であるが、高木 (2020) の指摘する通り、柳宗悦による使用例は確認できない (p.145)。管見の限り、濱田庄司による使用例も確認できない。他方で第二世代の島岡は、この語を自覚的に使っていたようである。

¹⁰ 本稿で詳述する余裕はないが、島岡は縄文象嵌を施した花入、壺などの花器も多く制作した (東京工業大学百年記念館編, 2009, p.17 ほか)。花器の場合も、縄文象嵌はある種の「地」として機能すると考えられる (活けられた花が主役となり、縄文象嵌は鑑賞者の盲点の中に消える)。

¹¹ 島岡の長女・筆谷淑子は以下のように回想している。「これ、いつ聞いたのかな、私が中高生くらいだったかな。『私〔島岡〕は科学を信じない』って。『人間が人間を作れるようになったら信じる』ということ saying ってた。この人、東工大出たんじゃないの、って思ったの。すごく衝撃的な父の言葉でした。できそうだけど、できないよね。そういう神秘性を信じていた人でした」（2025年1月15日、島岡製陶所にて筆者聞き取り）。島岡は日常的に様々な角度から、人間が何かを「完成」させることの限界について思索していたのであろう。

¹² 島岡達三の聲咳に接した島岡桂は、「〔達三は〕本当はすごいシンプルな軟質陶器、李朝とかもう少しああいいう柔らかいものを作りたかったと思う」と述べている（筆谷・島岡・佐々, 2025, p.34）。

¹³ ポロックのオールオーバーな画面の自律性や、その「壁紙」的受容については、筧（2017）などに詳しい。