

博士学位論文

2023年度

**埴輪の特質を現代陶芸表現に活用するための考察**

——造形表現の可能性と陶芸プロセスによるアートプロジェクトの可能性を中心に——

**A study on the application of Haniwa's characteristics to contemporary  
ceramic art works**

——Focusing on the possibility of formative expressions and the possibility of  
art projects by ceramic process——

東京造形大学大学院造形研究科

博士後期課程

氏名：河明求

HA Myoung-goo

博士学位論文

2023年度

**埴輪の特質を現代陶芸表現に活用するための考察**

——造形表現の可能性と陶芸プロセスによるアートプロジェクトの可能性を中心に——

**A study on the application of Haniwa's characteristics to contemporary  
ceramic art works**

——Focusing on the possibility of formative expressions and the possibility of  
art projects by ceramic process——

東京造形大学大学院造形研究科

博士後期課程

学籍番号：22162001

氏名：河明求

HA Myoung-goo

## 目次

はじめに .....	4
背景と目的 .....	4
本研究の構成 .....	5
第1部 埴輪の陶芸表現の可能性 .....	7
第1章 古墳時代と埴輪 .....	8
第1節 前方後円墳と埴輪の誕生背景.....	8
第2節 埴輪の種類と分布範囲.....	8
第2章 問題設定と研究方法について .....	10
第3章 埴輪の造形的な特徴分析 .....	10
第1節 円筒形垂直構造.....	11
第2節 中空性と孔.....	12
第3節 時代の表象.....	13
第4節 本章のまとめ.....	17
第4章 埴輪と現代陶芸作品との比較.....	18
第1節 戦後の美術界と埴輪.....	18
第2節 現代陶芸作品と埴輪.....	20
第1項 八木一夫 .....	21
第2項 三島喜美代 .....	23
第3節 本章のまとめ.....	25
第5章 分析結果のまとめ .....	26
第2部 埴輪の陶芸プロセスによるアートプロジェクトの可能性.....	28
第1章 問題設定と研究方法について.....	29
第2章 埴輪と古墳からみた象徴的な場所の構成要素 .....	30
第1節 共同体としての意識.....	30
第2節 共同体としての制作.....	31
第3節 本章のまとめ.....	33
第3章 埴輪と古墳による象徴的な場所とアートプロジェクトを比較分析.....	33

第1節	アートプロジェクトとは.....	33
第2節	陶芸プロセスによるアートプロジェクト事例.....	34
第1項	アントニー・ゴームリー .....	34
第2項	キム・クーハン .....	36
第3節	本章のまとめ.....	37
第4章	分析結果のまとめ .....	38
第3部	自作への活用 .....	40
第1章	埴輪の陶芸表現の可能性 .....	41
第1節	作品コンセプト.....	41
第2節	マスクを活用した埴輪シリーズ.....	42
第3節	日常の形状を活用した埴輪シリーズ.....	45
第4節	本章のまとめ.....	47
第2章	埴輪の陶芸プロセスによるアートプロジェクトの可能性.....	48
第1節	未来へのおくりものプロジェクト.....	48
第2節	滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクト.....	49
第3節	朝霞市立博物館でのアートプロジェクト.....	54
第4節	本章のまとめ.....	59
おわりに	.....	61
結論	.....	61
今後の方向性	.....	61
引用文献	.....	63
参考文献	.....	66
図版引用	.....	67

## はじめに

### 背景と目的

本研究は埴輪の特質を現代陶芸表現に活用するための考察を行い、自作へ活用する事を目的としている。日本と韓国で発掘された数多い古代土器の中でも、今回、日本の古墳時代と当時を代表する土器である埴輪に注目した理由は次のようである。<sup>1</sup>

まず、埴輪が制作された古墳時代における日本列島では、初めてヤマト王権が登場し、文化的な共同体として形づくられていった。縄文時代から弥生時代を経て、ヤマト王権が樹立したことによって当時の朝鮮半島との対外交流の流れはより明確になり、古代日本の国家形成や日・韓交流の歴史を語る上での分岐点となる。

特に、陶芸分野においては、朝鮮半島からの渡来人による当時の最新のロクロと焼成技術の導入など、活発な交流関係によって日本列島の社会に大きな変化が起こる。それに伴い、当時を代表する土器である埴輪は実用性を持った器物の領域を超え、日本特有の象徴性を持つ存在として発展していったと言われている。

しかし、日本列島で最初の国の形を樹立したことによって、現在は日本と韓国でしか発掘されていないという埴輪を考察する中で、それを今の陶芸表現に活用する事例はほとんど見受けられない。また、考古学界においても同様に専門化しすぎた歴史研究は、現代社会との結び付きが希薄であるという反省の声も多い。<sup>2</sup>

次に、筆者は韓国で生まれ、日本を制作拠点とし、陶芸作品を制作している芸術家である。主な作品は日本と韓国の神話、伝説など「物語」からインスピレーションを受け、それを陶による造形として表現する〈トッケビシリーズ〉がある（【図1】）。本研究では、実体のない「物語」を確かな物理的存在として現出させるといった今までの手法ではなく、形として明確に過去を記憶している対象についてその特質を分析することによって、新たな現代陶芸表現の可能性を見つけ、自作の表現の幅も広げて行けるのではないかと考えている。

このような問題意識と筆者による制作背景をもとに、本研究では古代の埴輪の特質について分析考察を行うことによって、「過去」「現在」「未来」という「時間」を「途切れない同じ流れ」として捉え直したい。つまり、古墳時代（過去）の埴輪に潜在している造形的な特徴を分析し、それを現代の陶芸表現に活用することによって過去と現在を繋げる「連続性」を生み出し、それが再び、未来に繋がっていくのではないかという仮説を立てている。

このような研究背景をもとに、本稿では古墳時代に制作された埴輪が持っている造形的な特徴を分析し、現代陶芸表現の事例と比較することで、埴輪の特質を現代陶芸表現に活用するための考察を行う。さらに、その結果をもとに、埴輪の造形的な特徴を活用した実験制作を実践することによって「過去」「現在」「未来」を繋げる新たな現代陶芸表現の可能性を見つけることを目指し、本研究を進めていく。



【図1】物語を陶による立体として表現した〈トッケビシリーズ〉

イメージは筆者による2016年から2020年までの作品の一部

## 本研究の構成

上記の内容をもとに、次のようなプロセスで本研究を進める。第1部では埴輪の陶芸表現の可能性について分析を行う。まず、第1部第1章では考古学による先行資料をもとに、古墳時代と埴輪について調査を行い、前方後円墳と埴輪の誕生背景、埴輪の種類と分布範囲について考察する。

第1部2章では第1部の問題設定と研究方法について明らかにし、第3章では埴輪の造形的な特徴について分析考察を行う。特に、日本で数多く発掘された埴輪の中でも、国宝として指定された埴輪に焦点を絞り、「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」といった特徴に注目して埴輪の造形的な特徴について分析考察を行う。

第1部第4章では、第3章での分析考察の結果をもとに、埴輪の造形的な特徴と現代陶芸作品との比較分析を行う。まずは戦後、埴輪が美術表現として活用された事例について調査をする。次に、本研究で埴輪の造形的な特徴として注目している「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」と、日本で制作された現代陶芸作品の事例との比較分析を行う。

比較分析の結果をもとに、第1部第5章では第1章から第4章までの研究内容をまとめて埴輪に潜在している陶芸表現としての可能性について考察し、その内容を整理する。第1部での研究結果を参考にして、「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」という埴輪の造形的な特徴を活用した自らの実験作品を制作する。自作への活用についてはその詳細を第3部の第1章で明確にする。

第2部では埴輪の陶芸プロセスによるアートプロジェクトの可能性について分析考察を行う。まず、第1章では第2部の問題設定と研究方法について明らかにする。

第2部第2章では埴輪と古墳の関係性から解釈した、「象徴的な場所」の構成要素について分析考察を行う。特に本研究では、埴輪と古墳に潜在している「象徴的な場所」とは「共同体としての制作」によりその「共同体としての意識」が形づくられ、「半永久的」

にその場に残ることであると言った先行研究結果をもとに、分析考察を進めていく。<sup>3</sup>

つまり、古墳時代の埴輪と古墳の制作プロセスや社会状況などから読み取れる「共同体としての意識」と「共同体としての制作」に注目して分析を行い、「象徴的な場所」の構成要素について考察をする。

第2部第3章では第2部第2章での分析考察結果をもとに、古墳時代に埴輪と古墳を通じて実現していた「象徴的な場所」という概念とアートプロジェクトとの関係性について比較分析を行う。

まず、先行資料をもとにアートプロジェクトについて考察し、埴輪と古墳が持っている「共同体としての意識」「共同体としての制作」といった特徴と関連性があるアートプロジェクトの中でも、陶芸プロセスによるアートプロジェクトの事例に焦点を絞って調査をする。

このような陶芸プロセスによるアートプロジェクトの特徴と埴輪と古墳が持っている「共同体としての意識」+「共同体としての制作」＝「象徴的な場所」という特徴との比較分析を行う。

比較分析の結果をもとに、第2部第4章では埴輪に潜在している陶芸プロセスによるアートプロジェクトの可能性について検証をし、その内容をまとめて整理する。第2部での研究結果を参考にして「共同体としての意識」+「共同体としての制作」＝「象徴的な場所」という特徴を活用した自らの陶芸プロセスによるアートプロジェクトを計画し、実践する。自作への活用についてはその詳細を第3部の第2章で明確にする。

おわりにでは、第1部、第2部、第3部での研究結果を総括して整理し、今後の計画と方向性についても明らかにする。

## 第1部

### 埴輪の陶芸表現の可能性



## 第1章 古墳時代と埴輪

### 第1節 前方後円墳と埴輪の誕生背景

古墳時代（3世紀中頃-7世紀頃）は、日本の歴史において弥生時代に続く考古学上の時期区分を指す。弥生時代を通じて各地で成長を続けてきた地域集団は、政治や軍事面での意思決定機関を整え、国を形成していった。これらの集団の内部では生産や軍事、祭祀など様々な分野で指導的役割を果たす特定集団がしだいに頭角を現してきた。特に弥生時代の後期後半になると、これらの集団と一般構成員との間の格差が広がり、西日本各地で地域色の強い墳丘墓や周溝墓などと呼ばれる特定集団または個人のための墓地が築造されるようになる。<sup>4</sup>

古墳時代とは、特に前方後円墳が盛んに造られた時代を指す。日本国家の成立を考察すれば、仁徳天皇は都を上町台地の難波（現在の大阪市）に定め、宮居を難波高津宮とし、国内流通の中心である住吉津や難波津が開港され、倭国が統一していった時代とされる。<sup>5</sup>

前方後円墳は、東北北部を除く本州・四国・九州の各地に築かれるようになり、後の日本の基礎となるような連合体が構成されたことを示しており、モノの流通も広範囲に行われるようになる。また、九州地方から東北地方にかけて見られる連合体の構成は、隔絶された権力者の出現や階層性を生むと同時に、共通した文化の伝播によって、弥生時代から古墳時代への大きな社会の変化を表している。<sup>6</sup>

権力集団の変化と関係性によって革新的な変化を招いた古墳時代は新しい形式の前方後円墳が全国規模で築造され、前代とは全く別次元の土器文化が現れたという特徴もある。古墳時代を代表する土器は土師器、須恵器、埴輪で分類されている。

本研究で特に注目したいのは当時、前方後円墳と共に、その規模と種類が拡大した埴輪が、当時の日本列島の共同体文化を代表する象徴的存在であったことである。すなわち、古墳時代には朝鮮半島からの渡来人による影響、ヤマト王権の樹立といった革新的な変化など、当時の日本列島の外部と内部の相互関係によって前方後円墳と埴輪が創造され、1500年以上過ぎた現在までもその時代性を記憶したまま、存在している。

### 第2節 埴輪の種類と分布範囲

古墳に立てられた埴輪には円筒埴輪と形象埴輪がある。円筒埴輪は埴輪の中で一番数が多く古いもので、単純な筒形のもの、口縁部が広がる朝顔形のものがある。その起源は弥生時代の供献土器である特殊器台と特殊壺であると考えられている。形象埴輪は人物、動物、器物などをかたどったもので、家形埴輪、器財埴輪、動物埴輪、人物埴輪に分けられる。これらのうち家形埴輪と器財埴輪が早期に出現し、人物埴輪が最晩期に出現した。



【図2】 弥生時代の特殊器台・壺が埴輪に変化していくイメージ図

この特殊器台がさらに変化して円筒埴輪になっていくことを、岡山県宮山遺跡、都月一号墳などの出土遺物をもとに参照できる（【図2】）。こうして生まれた円筒埴輪を畿内勢力が取り入れ、さらに壺と円筒埴輪の合体した朝顔形円筒埴輪が作られるようになり、円筒埴輪が全国に広がっていったということになる。<sup>7</sup>

4世紀初頭には、これらの円筒埴輪とは別の系統にあたる家形埴輪のほか、蓋（きぬがさ）形埴輪や盾形埴輪をはじめとする器財埴輪、鶏形埴輪などの形象埴輪が現れた。初現期の形象埴輪については、どのような構成でどの場所に立てられたか未だ不明な点が多い。その後、墳頂中央で家型埴輪の周りに盾形・蓋形などの器財埴輪で取り巻き、さらに円筒埴輪で取り巻くという豪華な配置の定式化が4世紀後半の早い段階で成立する。そこに用いられた円筒埴輪は胴部の左右に鱗を貼り付けた鱗付き円筒埴輪である。<sup>8</sup>

古墳時代中期（5世紀中頃）からは、巫女などの人物埴輪や家畜である馬や犬などの動物埴輪が登場した。埴輪馬は裸馬のものと装飾馬があり、装飾馬は馬具を装着した姿で表現される。群馬県高崎市の保渡田八幡塚古墳は保渡田古墳群に含まれ、5世紀後半代の前方後円墳で、馬や鶏、猪など多くの動物埴輪が出土している。

人物埴輪や動物埴輪などは、行列や群像で並べられており、葬送儀礼を表現したとする説<sup>9</sup>、生前の祭政（首長権継承儀礼）の様子を再現したとする説などが唱えられている。このような埴輪の変遷は、古墳時代の祭祀観・死生観を反映しているとする見方もある。<sup>10</sup>

埴輪は日本独特のものであると考えられてきたが、1992年全羅南道光州廣域市で発見された明花洞長古墳は前方後円墳として築造した代表的な古墳であり、円筒埴輪や土師器、石釧、埴輪など、今まで日本独自のものであると考えられていたものが出土し、日本と韓国の交流関係の研究において重要な価値があると評価されている。特に2014年には全羅南道の咸平にある5世紀後半から6世紀前半に造られた古墳で、鶏などをかたどった形象埴輪の破片が出土したと、発掘に当たった地元の全南文化財研究所が明らかにした。<sup>11</sup>

古墳時代には日本列島と朝鮮半島の交流関係が非常に密接であり、特に5世紀頃日本列島に渡って行った渡来人によるロクロや窖窯などの最新技術の輸入は土師器の制作変化や須恵器の拡散という変化を起し、当時の社会や人々の日常生活にも大きな影響を与えていた。さらに前方後円墳という日本特有の古墳様式が全国的で築造される状況とともに、その文化が当時の朝鮮半島の南西部地域にも大きな影響を与えていたことが分かった。

## 第2章 問題設定と研究方法について

第1部第1章での調査を通じて確認した。外部（朝鮮半島）からの影響と内部での革新的な変化（ヤマト王権樹立）によって現れた古墳時代の埴輪は、初頭でも指摘したように埴輪から現代の陶芸表現へ活用する事例が少ないと考えている。

例えば、筑波大学人文社会系の名誉教授である常木晃（1954-）は2011年発表した『歴史認識と考古学』という論稿で「初等中等教育や大学教育を問わず、歴史教育の場で、歴史を学ぶ意義や歴史認識が正面から論じられる機会はそう多くはない。また、歴史教育の場だけでなく、歴史研究の場においても、そうした議論は十分とは言えない。研究者も学生も、蛸壺化した自身の研究テーマに閉じこもり、それを社会と結ぶ活動を怠ったり軽視したりする傾向にあることを否定することは難しい」と指摘している。<sup>12</sup>

このような問題意識をもとに、埴輪が持っている造形的な特徴を分析考察することによって「過去（古代）」「現在」「未来」を繋げる現代陶芸表現における新たな可能性を見つけることができるのではないかと仮説のもと、本研究を進めていく。

第1部では、埴輪の陶芸表現の可能性を行う。まず、第2章では埴輪の造形的な特徴について分析考察を行う。特に、日本で数多く発掘された埴輪の中でも、国宝として指定された埴輪に焦点を絞り、「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」といった視点から埴輪について造形的な分析考察を行う。

第1部第3章では、第2章での分析考察の結果をもとに、埴輪の造形的な特徴と現代陶芸作品との比較分析を行う。そのためにまずは戦後、埴輪が美術表現として活用された事例について調査をする。次に、本研究で埴輪の造形的な特徴として注目している「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」と、日本で制作された現代陶芸作品との比較分析を行う。

今回は八木一夫（1918-1979）と三島喜美代（1932-）による陶芸作品に着目して分析考察を行う。2人は戦後の日本を制作拠点とし、現代陶芸作家として国内外で高く評価されているといった共通点がある。

このような八木と三島による陶芸作品の特徴と、本研究で埴輪の造形的な特徴として注目している「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」に焦点をあて、比較分析を行う。さらに「過去」「現在」「未来」という「時間」を現代陶芸表現として「途切れない同じ流れ」の上に位置付けることが可能かどうかを検証する。

比較分析の結果をもとに、第1部第4章では第1部第1章から第3章までの研究内容をまとめて埴輪に潜在している陶芸表現としての可能性について考察し、その内容を整理する。第1部での研究結果を参考にして、「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」という特徴を活用した自らの実験作品を制作する。

## 第3章 埴輪の造形的な特徴分析

本章では古墳時代に制作された埴輪の中でも、特に現在、日本の国宝として指定されている埴輪に焦点を絞って分析を行うことにする。日本の国宝埴輪は群馬県太田市飯塚町の長良神社境内で出土し、1974年6月8日に国宝に指定された《埴輪掛甲武人》と2020年9月に国宝に指定された「群馬県綿貫観音山古墳出土品」の中の18点の埴輪がある。《埴輪挂

甲武人》と群馬県綿貫観音山古墳から出土した埴輪が持っている造形的な特徴を「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」といった視点から分析考察を行う。

### 第1節 円筒形垂直構造

埴輪の形態的な特徴は先ず、円筒形垂直構造をしていることである。埴輪が持っている円筒形垂直構造といった特徴についてディスクリプションをする。まず、埴輪のつくり方からみた解釈がある。実用性のために制作された土師器や須恵器の制作より起因したと言われる埴輪の制作は、一定の幅の粘土帯を用いて基部を作り、その上に一定の高さまで粘土紐を巻き上げ、器面調整を行って突帯を貼りつけるといったプロセスによるものが多い。

13

それは現在の「やきもの」の成形技術でいう手びねり技法と全く同じ技法であり、手びねり技法は、紐状の土を輪積みしながら下から順々に積み上げることで、円筒形の垂直構造をつくり上げていくことに適した成形の方法であるといえるだろう。このような制作技法によって埴輪は円筒形で垂直性が強調される形となったと考えられる。

日本の画家である難波田龍起（1905-1997）は自身の論稿で、埴輪の円筒形について人体との関係性から見て解釈している。

「埴輪には円筒埴輪と形象埴輪がある。（中略）僕はこの円筒という抽象の基本形に大いに興味を感ずるのである。セザンヌは人間を含めた自然の基本形体を、円錐体、円筒体、球体の三つと考えたのであって、キュービズムの造形理論はそこに源を発するわけであるが、中でも円筒体を人体の基本形と考えるのは、今日の常識である。レジェの人体の構成画は、いうまでもなく円筒の組合せで出来ている。古代人が円筒埴輪を作り出した時、人体から抽象された基本形の円筒を造形的に思考したかどうかはわからない。（中略）僕は人体を円筒と解したところに古代人のすぐれた造形感覚を見出すのだが、どうだろう。確かに彫刻の基本が埴輪にあると考えてよいのだ。殊に現代の抽象彫刻家は埴輪を新しい造形の眼で見直すのに違いないと思われる」<sup>14</sup>

一方で、埴輪は埋設をする目的ではなく、古墳の周りに設置するために制作された。つまり、埴輪はモニュメントとして解釈できるだろう。モニュメントとは国や地域、事象等の象徴性を示すものや戦争、独立記念日等の事象、集団を祀る象徴的、特徴的場所を示すといった目的があり、形態もピラミッド、凱旋門、銅像など多岐にわたる。こうしたモニュメントの存在が都市や街のイメージをつくり、ランドマークともなる。

考古学において、埴輪は神をまつて集団に安寧をもたらし、財物を集積して集団に富をもたらす。さらに神化した王を象徴するために意図的に制作されたという考古学の先行研究をもとにした解釈ができる。埴輪の円筒形で垂直的な構造には地面「人間」から天「神」へ向かう造形的イメージを内在していたと思われる。現代のスカイツリーやソウルの南山タワーなどの事例より、円筒形で垂直的な造形による象徴性の表現は古代から現代にかけて共通していることが分かる。このような円筒形で垂直的な造形の特徴には、象徴性を持ったモニュメントとして、その場を特別な空間に変換したいといった古代人の意識が込められているとも言える。<sup>15</sup>

このような造形的な特徴を持っている埴輪を整然と起立させた円筒埴輪列は視覚的にも古墳が聖域であることを示し、物理的な結界としての働きもあったと知られている。本節

での分析より、古墳時代に制作された埴輪が持っている円筒形垂直構造には、日常の領域と区別する象徴性が込められているモニュメント的な存在であると解釈できる。

さらに着目したのは形象埴輪にも、円筒埴輪的要素が形の一部として残存していることである。例えば、《埴輪挂甲武人》(【図4】)は頭から足元まで、全身像として制作されているが、足元の下部には円筒形の台のような形態が付いていることが確認できる。



【図3】 綿貫観音山古墳で出土した埴輪の一部イメージ 6世紀

【図3】の綿貫観音山古墳で出土した埴輪のイメージを見ると、《埴輪挂甲武人》と同様に人物形の下部は円筒形で表現されている。すなわち、上記で分析した円筒形垂直構造が持っている地面「人間」から天「神」へ向かう造形的イメージが内在されたと考えられる。日常の領域と区別する象徴性をもとに解釈してみると、円筒形の上に表現された人物などの形態は人間領域を超えた神物を象徴する存在であると言えるだろう。

つまり、日本における埴輪は原始的な宗教形態が発達したもので、このように仮に対象物が円筒形の上に際立っている時、その造形は天との交流を感じさせる性質を表象する事になる。<sup>16</sup>

## 第2節 中空性と孔

また、埴輪には円筒埴輪、形象埴輪を問わず、中空性の構造に孔があげられているといった特徴がある。素材と工程の性格上、基本的に量塊的ではなく、薄い膜のように成形され、焼成することによって完成される「やきもの」にとって、「中空性と孔」は本質的に陶による造形の根底に存在するものであると認識している。

形象埴輪の場合、くり貫かれた眼や口の奥に存在する中空の「がらんどろ」の暗闇は、まるで埴輪の透き通った「たましい」をそこから静かに抜き取ったようにも感じられ、生命の後に残ったもの、あるいは残されたものを造形化したような不思議な魅力を見出すことが出来る。そして、その静的なかたちの美しさをもった造形は、内部に存在する「中空」の空間が、眼や口をくり貫くことによって際立ち、そして「焼成」によってその表現が一層豊かになるという「やきもの」の造形性と当時の人々の思想とを結びつけた、まさしく「古代人のたましいの脱皮殻」と呼べるものだといえるのではないだろうか。

その一方で、中空性を持った埴輪には、器壁を切り抜いた「透かし孔」があげられている。4世紀の段階までは、巴形や円形、三角形、方形など多様な透かし孔があげられたが、5世紀後半以降は、円または半円形に絞られ、6世紀にはほぼ円形で占められている。<sup>17</sup>

そもそも、この孔は何であろうか。埴輪の運搬の時に指を掛けるため、配列の際に綱や横木を通して柵にするため、焼成の時に内側に加熱が及ぶようにしたため、諸説が唱えられてきた。しかし、副次的にそのような役割を果たしたとしても、本質は違う。この孔は、特殊器台につけられていた「弧帯文を浮かび上がらせるための孔」の系譜を引いているものである。つまり、本来魔除けの意味をもっていた弧帯文が失われ、二次的要素であった透かし孔だけが残存したものである。そして、7世紀初頭まで一貫してあげられ続けた。<sup>18</sup>

本節で分析した円筒形に潜在している象徴性（地面「人間」から天「神」へ向かう造形的イメージ、人間領域と神の世界の境界を示す）に加えて弧帯文を単純化した孔には魔除けの意味が内在していたと考えられる。つまり、円筒形+孔による形態には当時の呪術や信仰的な力を象徴する造形性が秘められているとも言えるだろう。

円筒形に開けられた孔だけではなく、人物や動物（形象埴輪）の眼と口にも鋭い孔が開けられている。埴輪の中空性と眼や口の孔による美しさについて、早くから言及していたのが哲学者の和辻哲郎（1889-1960）である。埴輪が古墳の外郭の垣根であることを知って以降、和辻は「ただ孔をあけたにすぎぬ」といった眼と口について考えを新たにす。埴輪の眼は遠くから眺められた「黒い生きた窓」であると、和辻はその空なる「眼」に積極的な意味と美を見出していく。<sup>19</sup>

「埴輪人形の一番の特色は眼である。あの眼が、あの稚拙な人物像を、異様に活かしているのである。（中略）しかしそういう無雑作な孔が二つ並んであいていることによって、埴輪の上部につくられた顔面に生き生きとした表情が現われてくることを古墳時代の人々はよく心得ていたようにみえる。二つの孔は、魂の窓としての眼の役目を充分果たしているのである」<sup>20</sup>

筆者も和辻が語った眼と口についての美意識に同意する。埴輪に開けられた孔による内側と外側の関係性を物理的、精神的にかかわらず何らかの境界的な存在と捉えたとき、埴輪という存在は内側（見えない神の世界）と外側（見える日常世界）の境界そのものとして成り立ち、眼と口などの孔は内側と外側を繋げてくれる唯一の門のような存在として解釈できる。

このような筆者による解釈は、現代における実用性の物か造形物かの役割や形態にかかわらず、やきものの概念を拡張するものとして新たな造形性への発想の起点になり得るのではないだろうか。

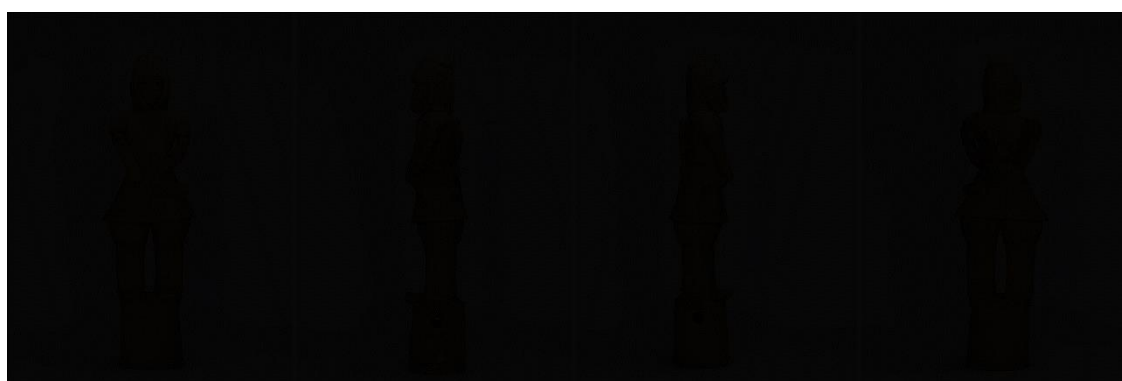
### 第3節 時代の表象

考古学界では、時代や文化の特殊性を表わすのに、土器型式名が採用される。これは、考古学の中でもっとも普遍的な方法で、いかなる時代の土器でも、それが属するところの社会なり、文化なりを反映する存在であることは事実である。<sup>21</sup>

さらに土器は物理的にも強く、他の遺物と比べても長く存在できるため、考古学研究ではガイドマップのような存在として認識されている。土器の中でも古墳時代を代表する埴輪は当時の社会や文化などを形として物語っている時代の表象とも言われる。

前述したように埴輪は当初、円筒形のみ制作されていたが、前方後円墳の規模の拡大化と技術的な進歩により、形象埴輪が現れるようになる。古墳の周囲に起立された円筒埴輪の起源には諸説あるが、先行研究では弥生時代の供献土器である特殊器台と特殊壺の起源であると考えられている（【図2】）。つまり、当時の円筒埴輪は、呪術、信仰的意味を持った共同体の関係性を形として意図的に制作され、古墳時代の後期になると具象性を持った形象埴輪までに発展していったと推測できる。

例えば、日本の国宝《埴輪挂甲武人》（【図4】）は、高さ130.5センチメートル、最大幅39.5センチメートルで全身を甲冑で固め、大刀と弓矢をもつ勇ましい姿の人物埴輪で、6世紀の東国の武人のいでたちを知ることができる貴重な資料として評価されている。

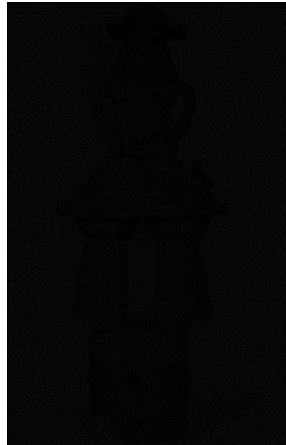


【図4】《埴輪武装男子立像》 6世紀

冑は顔を守る頬当てと後頭部を守る鍔が付いた日本列島独自の形の冑であることを分かる。鉢の部分には粘土の小さな粒が貼り付けられている。これは鉄板を組み合わせ、鋳でとめて作られていることを忠実に表現したものである。甲も小さな鉄板を綴じあわせて作られている。腰を守るスカートのような草摺もついていて肩や膝を守るパーツ、手を守る籠手や、臍当、沓甲など、細かい部分や構造までしっかりと表現されている。後ろ側には蝶結びにした紐がついているので、紐を結んで装着している。腰には太く長い大刀を提げ、左手に弓を持っている。左手首に巻かれているのは弓を引くときに、手首を守る鞆である。背中には鏃を上に向けた5本の矢が入った鞆を背負っている。<sup>22</sup>

《埴輪挂甲武人》を歴史的な観点から分析すると、東アジア地域で広く普及した大陸伝来の小札甲を身に着け、当時としては最新の甲冑で全身を固めているが、長弓を執って大刀を佩き、伝統的な弓具である鞆を背負ういでたちは、弥生時代以来の伝統的な武装であり、日本列島独自の武人の姿を示していることが分かる。<sup>23</sup>

《埴輪挂甲武人》の繊細な形態表現に潜在している物語を分析することによって、当時の武人の姿や役割、さらにはこの武人が戦うイメージまで想像することができる。



【図5】 綿貫観音山古墳で出土した《貴人埴輪》 6世紀

綿貫観音山古墳で出土した《貴人埴輪》（【図5】）の場合は、当時の最先端の服装がわかる遺物として知られている。その細かく表現した高級な服飾や装身具などからは、対象人物の経済力を、この埴輪が発掘されていた場所などの状況からは、盛装して儀礼を行うほどの政治力を持っていた人物像を表現したことが確認できる。<sup>24</sup>

《埴輪挂甲武人》と《貴人埴輪》の事例を通じて、埴輪は単体の立体物として当時の服装や道具などを形として再現し、社会状況や日常生活などの当時の風景を記憶したまま、人間の寿命とは比べられない長い時間を存在している。

一方で、綿貫観音山古墳で出土した埴輪群を見てみると、それぞれの埴輪が大型であり、細部にいたるまで丁寧に表現されている。しかも、構成する形象埴輪の数が非常に多く、バラエティーに富んでいる。造墓活動への強い意欲の表れと考えていいだろう。<sup>25</sup>

特に、綿貫観音山古墳の横穴式石室の開口部から前方部にかけて中段テラスに配列された形象埴輪は、新首長の首長権継承儀礼を表現しているのではないかと考えられている。

あぐらをかいて座している男子に容器を差し出す女子、そのそばに三人の女子、鞆（ゆぎ）を背負う男子三体の集団が中核集団になっている。付き従う皮袋をもつ女子、威儀を正した女子、盛装男子、甲冑武人、農夫、盾を持つ人などが続いている。この中核場面と離れた前方部に飾り馬が並べられ、後円部頂には複数の家形埴輪や鶏の動物埴輪、器財埴輪が立てられている。<sup>26</sup>

このような綿貫観音山古墳で見られる埴輪の特徴は、同時代に同地域（群馬県）で広く現れる。例えば、高崎市保渡田八幡塚古墳は形象埴輪のあり方を推定できる貴重な資料として評価している。

保渡田八幡塚古墳埴輪群像は、綿貫観音山古墳の埴輪と同様に単体ではなく、当時の特定の場面を記憶している群像として制作された。例えば、王・巫女・重臣・弾琴き・壺からなる水の祭りの場面に登場する人物像の組み合わせは、「古事記」の神占の場面に似ているといわれている。居館で行なわれた最も重要な儀礼の様子を埴輪に写したものであろう。<sup>27</sup>



【表1】埴輪群像が表現したもの

首長権継承後礼	前の首長の死亡後、新しい首長がその位を受け継ぐ儀式
殯	首長の死を確認するための儀礼
生前頭じ	首長が生前に活動していた姿
神祭り	首長が神託を受けて政治を行う儀礼
供養・墓前祭祀	首長の墓前での追善供養
他界王宮	死後の世界の理想の宮殿
神仙世界	神仙が住む理想郷
栄設定酒	死後の首長に仕える近習
葬列	首長の葬儀
複数場面	神祭り、狩猟など複数場面

埴輪群像が表現したものが何であるのかについては、次の【表1】のような考えが出されている。さらに大正大学文学部歴史学科の塚田良道（1961-）教授は、複雑で多様に見える人物埴輪を型式学的に分類し、配置との比較を行って五つの形式に単純化することに成功している。

その分類は理解し易い（【図6】）。即ち第1形式の坐像、第2形式の女子立像、第3形式の男子全身立像、第4形式の片腕を揚げる男子半身立像、第5形式の盾を持つ男子半身立像に大別し、第1形式が高位な中心人物、第2、第3形式が第1形式の人物の身边に従う人物、第4形式が第1形式の人物の外出に伴う従者を表し、第5形式は古墳を警護する役割を担うものとしている。<sup>28</sup>



【図6】人物埴輪の型式学的分類

考古学による先行研究を通じて、埴輪は明確な意図をもって計画的に制作されたことが分かる。神をまつて集団に安寧をもたらし、財物を集積して集団に富をもたらす王の姿を象徴するある場面を記憶したまま、複数で並べられた。

このような複数の形の配置による表現によって、当時の社会的な風景すなわち、階層や地位による人々の関係性や共同体意識による儀式などの在り方を確認することが可能になる。

本節を通じて、埴輪は当時の時代性を現在の人々にまで記憶としてとどめている存在であることを確認した。このような埴輪についての解釈は、古代人が今の人々を意識したのかどうかとは関係ない。しかしながら、埴輪という遺物は現在の我々と、未来を繋ぐ造形表現としての可能性を持っているとも言えるだろう。

#### 第4節 本章のまとめ

本章での分析考察を通じて確認した、埴輪の造形的な特徴について【表2】のように整理してみた。本研究で埴輪の造形的な特徴として注目している「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」を形式的側面と内容的側面から分析した。

【表2】埴輪の造形的な特徴分析

円筒形垂直構造	形式的な側面	実用性のために制作された土師器や須恵器より起因し、一定幅の粘土帯を用いて、一定の高さまで粘土紐を巻き上げた埴輪の制作技法は円筒形で垂直性が強調される形となった。
	内容的な側面	地面「人間」から天「神」へ向かう造形的イメージが内在される。日常の領域と区別する象徴性をもとに解釈してみると、円筒形の上に表現された人物などの形態は人間領域を超えた神物として存在していることを象徴する。
中空性と孔	形式的な側面	素材と工程の性格上、基本的に量塊的ではなく薄い膜のように成形され、焼成することによって完成される。「やきもの」にとって、「中空性と孔」は本質的に陶による造形の根底に存在するものである。
	内容的な側面	埴輪の孔は、特殊器台につけられていた「弧帯文を浮かび上がらせるための孔」の系譜を引いているものである。開けられた孔による内側と外側の関係性を物理的、精神的にかかわらず何らかの境界的な存在と捉えたとき、埴輪という存在は内側（見えない神の世界）と外側（見える日常世界）の境界そのものとして成り立つ。眼と口などの孔は内側と外側を繋げてくれる唯一の門のような存在として解釈できる。
時代の表象	形式的な側面	土器は物理的にも強く、他の遺物と比べても長く存在できる。埴輪は単体と複数の形状で当時の風景を記憶し、現在の人々にまで形で語っている。
	内容的な側面	神をまつて集団に安寧をもたらし、財物を集積して集団に富をもたらす王の姿を象徴する。

まず、形式的な側面から分析した結果、「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」といった特徴は、埴輪がやきものであり、陶による制作プロセスによってつくられたからこそ、必然的に存在する造形的な特徴であることが分かる。

その一方で、内容的な側面から分析した結果、「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」といった埴輪の造形的な特徴には、神をまつて集団に安寧をもたらし、財物を集積して集団に富をもたらす王の存在を表すための象徴的、具象的な要素が内在していることが確認できる。

本章での分析を通じて、埴輪は陶によるプロセスで制作されており、日本列島の特定の時代の象徴的な形を持ったまま半永久的に存在するものであると解釈できる。このような結果をもとに、第1部第4章では埴輪の造形的な特徴と現代陶芸作品との比較分析を行う。

## 第4章 埴輪と現代陶芸作品との比較

### 第1節 戦後の美術界と埴輪

本章では、第1部第3章で埴輪の造形的な特徴として分析した「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」と現代陶芸作品との比較分析を行う。

まず、第1部第3章での分析を通じて、埴輪は、やきものであり陶による制作プロセスによってつくられたことが分かった。だからこそ、その特質は造形的な特徴となるのだが、なぜか現代陶芸における埴輪を活用した事例は見受けられない。

そこで、本節では日本が現代社会に変化する時期である戦後の美術界で埴輪はどのように認識され、美術表現として活用した事例があるのかを確認したい。

第2次世界大戦の敗戦は突然に日本考古学を社会の前面に引き出すことになった。日本史の第1ページに建国神話の神々にかかわって、泥くさくて生ぐさい石器時代人が登場しただけでも、それを読む国民、とくに若い世代は驚嘆に似た感動をおぼえた。そして、それに拍車をかけるように、登呂遺跡の発掘のニュースが連日のように新聞紙面を賑わしたのである。遺跡発見のニュースは、敗戦で皇国史観を失った日本国民に熱狂をもって受け止められたと考えられる。<sup>29</sup>

1950年代における日本は、「古代への情熱」と「経済成長」が表裏一体の関係にあった時代だった。敗戦という精神的な土壌、急速に変わりゆく国土という社会状況は、美術における現象と無縁のものではなかったであろう。

特に、1950年代に入って埴輪の「美術」における認識の転機となったのは芸術家イサム・ノグチ（1904-1988）の来日である。1950年10月の『国立博物館ニュース』第41号では、ノグチのインタビュー記事が記載されている（【表3】）。<sup>30</sup>

【表3】『国立博物館ニュース』第41号に記載されたイサム・ノグチのインタビュー

イサム・ノグチ訪問-日本の古美術に学ぶ-

彫刻家イサム・ノグチ氏は、日本の美術界に種々の話題を投げかけて、約二ヶ月の滞日生活を切り上げ、九月五日に飛行機で帰米の途につかれた。

記者は帰米を前にして多忙のノグチ氏に若干の時間をさいていただき、滞日期間中に感じられたことや、日本の博物館に希望されることなどについて話していただいた。ノグチ氏は日本に来る前に世界一周の旅をつづけ、フランス・ギリシャ・ローマ・ジャワ・バリなどを遍歴して来られた。そうした氏が、日本に来て、日本の古い美術を理解し、「美術は生活に結合すべきであり、芸術は総合されるべきだ」というノグチ氏の特論をどのように、ノグチ氏の芸術に生かして行くか興味が多い問題が後に残されていると思われる。ノグチ氏は次のように語られた。

“わたしハニワ（埴輪）が好きで、十九年前に日本に来たときも、京都博物館で見ました。今度来て国立博物館でハニワや縄文土器や弥生式土器を見て、とても面白いと思った。

(中略)

日本の古いものの中には、沢山習うべきものがあるんじゃないですかネ。こちらのいいものを、絵かきも、彫刻家も、工芸家も、みんなよく見るんですヨ。見ればいい。ここにあるんですからネ。外国ばかり見ないで、ここに。日本に。ある古いものを、よく見るんですヨ。

(中略)

イミテーションではなく、これから習い、学んだものを生かすんですネ。”

ノグチの埴輪との接触に注目した一人として矢代幸雄（1890-1975）の著書『日本美術の再検討』に【図7】のような写真が添えられている。右側が《結婚》といった作品で、ノグチが山口淑子と結婚した直後制作したと言われる。その幸せな気持ちがあどけなく出ているこの作品は、その裏に埴輪に遡る日本的な造形の裏打ちがあった。<sup>31</sup>



【図7】《琴弾男子》相川考古館蔵 6世紀（左）、イサム・ノグチ《結婚》 1951年（右）

このようなノグチなどの影響によって1950年代以後の埴輪を「美術」として認識する動きが現れる。その代表的な事例として1954年に国立近代美術館で開催された「現代の眼-日本美術史から」（1954年11月16日から1955年1月30日まで開催）展がある。

この展示は日本の古美術を「現代の眼」で見直すというもので、展示デザインは建築家の谷口吉郎（1904-1979）が手がけている。谷口はノグチの個展のディスプレイを担当していた人物である。

谷口は当展示について「おそらく、こんな埴輪の群像は初めてであって、見る人には特異なものに感ぜられるかも知れないが、埴輪に対する現代の愛情こそ、この展覧会の一つの顕著な焦点であると考えた」と述べている。<sup>32</sup>

谷口は、埴輪を群像として展示し、その配置によって、さまざまな埴輪の表情や姿形の変化を見せるようにした。谷口はこれを「埴輪のヴァレー」と呼んでいるが、つまり埴輪を使ったインスタレーションである。

さらに、1958年6月10日から7月19日までブリヂストン美術館（現在のアーティゾン美術館）で開催された「日本の美・はにわ展」では展示について美術館側はこのように説明し

ている。

「単純素朴な形体を特徴とする埴輪は、戦後の一とき、国の内外を問わず静かなブームを呼んだ。造形の原点を示しながら、それがモダンに見えたからであろう。本展は、重要文化財6点を含む40点の作品と追加5点で構成されている」<sup>33</sup>



【図8】 国立近代美術館で開催された「現代の眼—日本美術史から」展示ポスター 1954年

このような事例を通じて、1950年代以後の日本の美術界では埴輪が持っている美術表現としての可能性を認識するようになったことが分かる。

一方で、戦後の陶芸表現の中では埴輪がモチーフになった事例はないだろうか。「美術」概念の移植を介した西洋近代における絵画優位の思想を受け継ぎ、視覚芸術の純粹性と自律性をめざすモダニズムの台頭によって、工芸は疎外されていく。<sup>34</sup>

本節での分析を通じて分かったのは、戦後の美術界では埴輪が持っている美術表現としての可能性を認識していた。しかし、工芸界では日本独自の伝統よりも西洋の近代的美術観に注意を払う風潮が続いていた。つまり、現代陶芸表現では埴輪のような伝統性や保守的な要素を活用することはなく、どのように工芸の地位を美術へ近づけていけるかが最大の課題であったことが確認できる。

このように、戦後の社会的な背景によって、工芸界の状況の変遷が現代陶芸表現に影響を与えたことが分かる。そこから、埴輪の特徴を活用する陶芸作品がほとんど見受けられないといった本研究の問題意識について検証できた。

## 第2節 現代陶芸作品と埴輪

本章で確認したように、埴輪は陶によるプロセスで制作されるからこそ成り立つ形であり、日本列島の特定の時代の象徴的な形状を持ったまま半永久的に存在するものである。それを踏まえて、古墳時代の埴輪と戦後日本の陶芸作品を比較することにより、隔たりある時間の中で忘れ去られたかもしれない表現の可能性について考察する。そこで、本節では埴輪の造形的な特徴である「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」と現代陶芸

作品との比較分析を行う。

このような背景より、本研究での比較対象は戦後の日本で制作されたものに限定する。その中でも陶芸のプロセスによる作品で、国内外での評価を調査し、本研究の事例として選定する。

まずは、1948年に京都で結成された現代陶芸家のグループで、伝統的な陶芸にとらわれず、実用性を伴わない「オブジェ焼き」という新たなジャンルを生み出し、1998年まで50年間その活動が続いていた「走泥社」の中心的な存在である八木一夫の代表作《ザムザ氏の散歩》(1954年作)と埴輪の造形的な特徴との比較分析を行う。

次に、2005年ボストン美術館で開催された「日本現代陶芸展」など、数多い国際展で取り上げられ、特に2016年の「アートバーゼル・香港」では、4000人の出展作家のなかで、記憶に残る20人のアーティストの1人に選出されるなど、陶芸界を越えて現代美術作家としても国内外で高く評価されている、三島喜美代の陶による具象的な表現と埴輪の造形的な特徴との比較分析を行う。

### 第1項 八木一夫

本章の第1節で分析したように、戦後の西洋美術は、新しい造形表現を求める若い陶芸家たちの思想にも影響を与えていた。特に1948年に結成した現代陶芸家のグループ「走泥社」は、急速な変化を遂げる世界の中で、西洋文化の吸収を通じ、自らの位置づけを根本から見直そうとした。

走泥社の核たる八木においては、1950年代以降の造形的なやきもの動向において常に牽引的役割を担い続け、他には比する者がいない存在感がある。優れた造形力と、一言には言い切れない八木の潜在性が、多くの人々を惹きつけたことは、遺された作品群が物語っている。その多くの作品にみられる多様な表情と移り変わりに、その当時の、美術動向や時代と情勢に、敏感に反応する鋭敏さを感じ取ることができる。<sup>35</sup>

特に、八木が1954年に制作した《ザムザ氏の散歩》という作品が、「実用性」を持たないやきもの誕生の象徴として、「オブジェ」という言葉とともに有名である。「前衛陶芸」「オブジェ焼き」などと表現される彼らの動きは、陶芸界、工芸界において重要な位置づけがなされ、直接的ではないにしろ今日にまで及ぶ影響力がみられる。<sup>36</sup>

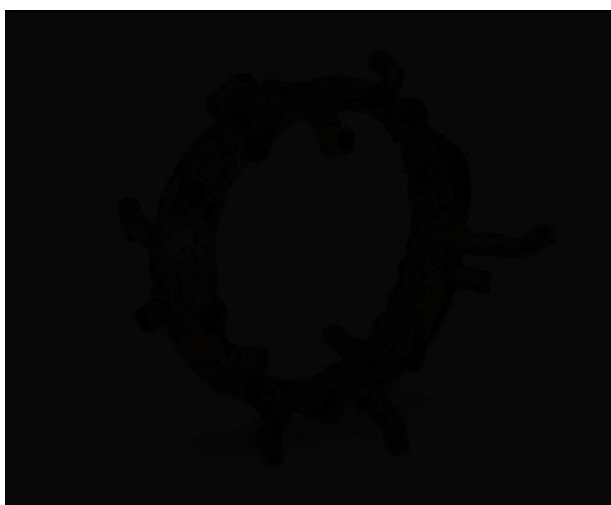
八木は1950年にニューヨーク近代美術館で自作が展示された折に「新しいものと古典との結婚、これが私のねらいです。ピカソやクレーの近代絵画と、渋い日本のロクロの味を、作品の上でどう調和させるかが私の仕事です」と語っている。八木によるロクロの再評価は、ロクロに対する既存の実用性を持った器の制作という理想論を一切打ち消し、ロクロを単純に形づくりの道具に還元させた。この意識改革が《ザムザ氏の散歩》の制作へとつながった。<sup>37</sup>

つまり八木は、現代美術へ強く魅かれる自己と陶芸のもっている秩序との交感を行い、その秩序と自己の精神とをストレートに結合させようとしたのである。八木の作品の特徴を理解しやすい、彼のラジオ対談での発言がある。

「絵画や彫刻では、まず観念やポエジーがあつて、そういうものが材料や技術を引きよせるのですが、ぼくにとってはそうでなしに、やっぱり材料や技術が先にあつたと思うん

ですわ。ぼくら土とのつながりは、運命的といえるくらいのもなんです。それはぼく自身の強さでもあり弱さでもあるのですが、とにかく純粹に土というものをみつめていこうとしたのですね」

彼が発見したのは美術のように形や概念から発想していくことではなく、土の生理、土を構築していくプロセスに導かれながら展開していくという造形の論理であった。土にはあたかも生き物のように自己を主張し、その構築や焼成という宿命のプロセスについていくしかない制約がある。その制約を受け入れ、一つずつ検討して対象化し、そのうえでそれに添い、あるいは対決し、ぎりぎりの自己の形を作り出すことが八木の表現の本質だった。<sup>38</sup>



【図9】八木一夫《ザムザ氏の散歩》 1954年

このように土の生理、土を構築していくプロセスに導かれながら展開していく八木のような制作観について美術研究家の金子賢治（1949-）は「工芸的造形」と呼んでいる。つまり、「工芸的造形」とは陶芸表現が、ジャンル横断的な活動の中で拡散し、現代美術へと回収される傾向を批判的に集約し、工芸という領域をモダニズム的観点であらためて定めようとするものである。<sup>39</sup> この理論は日本美術の「近代」を軸にポストモダンの先に存在する陶芸表現の可能性を探るものであり、その意味において「現代的」な視点による工芸論であると言える。

このような背景をもとに、八木の代表作《ザムザ氏の散歩》（【図9】）の造形的な特徴について分析を行う。まず、本体は土で板作りをしてそれを巻いて成形したような感じにも見えるが、実際にはロクロで成形した円環を横向きに立てて構造をつくった。一般的にロクロで制作した陶器は引いた向きのままで形をつくるのが通例であった。しかし、八木はロクロでつくった形を横向きに立てて既存の発想とは違う制作プロセスを創案した。今ではさほど珍しい制作内容ではないかも知れないが、当時の実用性を持った器を何百個もロクロでつくっていた陶芸家のプロセスでは考えられない思考の転換であった。

横の向きに立てている本体を支えている3本の足もロクロで引いた小さな円筒形の管である。そして同様の管の形を本体のあちこちに付け、一部分は同じ幅ぐらいの孔をあけている。デコボコになっている複数の管と開けている孔の組み合わせがグロテスクなイメー

ジも生み出している。

本体に開けた孔以外は全てロクロでつくられ、結合されているが、作品の形からは既存のロクロによる陶芸作品では感じられない緊張感がある。さらに従来の固定観念にとらわれ、陶器の実用性とそれによる形などを神秘的で美しいと盲信していた人々に不安定感と不快感を意図的に感じさせたということにも大きな意味がある。<sup>40</sup>

《ザムザ氏の散歩》は実用性を持っている既存の器物の制作から起因した陶によるプロセスを活かし、ロクロ技法で制作した複数の円筒形を再結合している。あちこちに開けた孔は実用性を破壊した象徴となり、内部の空間を造形の一部として取り入れたことによつて「オブジェ焼き」という新たな陶芸表現を生み出した象徴的な作品とも言えるだろう。

## 第2項 三島喜美代

三島は陶芸界だけではなく、現代美術作家としても国内外で高く評価されている。大阪で生まれた三島は1954年から1969年まで独立美術協会に所属し、活動初期では陶芸作品ではなく、具象絵画を発表した。特に、画家の三島茂司（1920-1985）に出会ってその影響を受けると、1960年代には雑誌や新聞紙を画面に切り貼りした、コラージュの平面作品で注目を集めた。<sup>41</sup>

そういう中、コラージュで使っていた新聞がアトリエの床に丸まって転がっていることに着目し、彫刻のアイデアが浮かんできたという。絵画コラージュに限界を感じていたこともあり、なにかおもしろい素材はないかと、ガラスやプラスチックなどで試作を始めた。ある日、やきものだったら落としたら割れると気づき、こわれる緊張感をはらんだ彫刻はおもしろいのではと、陶で作る彫刻の研究を始め、1970年からは陶器にシルクスクリーンで文字や図柄を転写する新聞の立体作品を試作した（【図10】）。<sup>42</sup>



【図10】三島喜美代《Newspaper71》 1971年

当時は各種新聞に加えファッション、芸能、グラフ誌等ありとあらゆる雑誌が大量に創刊され、人々は食欲に最新情報をもとめた。新聞や雑誌が大量に捨てられ、情報は知識としてではなく一過性のエンターテインメントとして消費された。三島の作品は高度産業化社会で増え続ける「ゴミ」や、氾濫する情報に埋もれる恐怖から生み出され、環境問題や現代社会の課題を意識させる作品表現へ進んでいく。<sup>43</sup>



1972年の銀座の村松画廊での個展で初めて陶による新聞の立体作品を出品する。次に、当時海外の現代美術を積極的に日本に紹介していた南画廊の志水楠男（1890-1975）との出会いがあり、1974年に同画廊で個展を開催する。床に陶でできた新聞などをごろごろ転がしていたところ、来客のなかにはまだ展示作業中だと誤解した人もいたという。

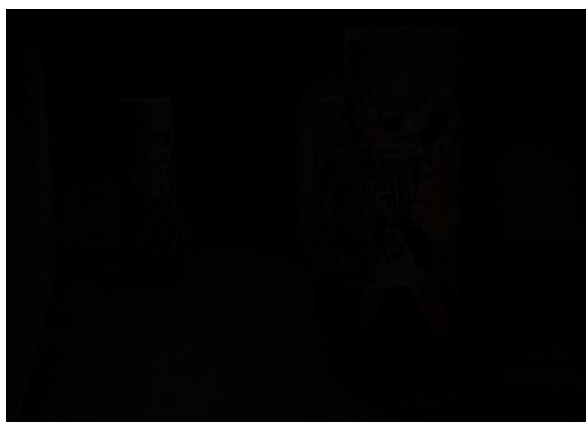
一方で、第1項でも言及した八木を中心に位置づけて続いてきた現代の陶芸表現を捉えようとする視点は、1980年代に入って次第に変化を見せることになる。1980年代から、「クレイワーク」という語で現代陶芸が盛んに語られた時期があった。それが象徴的に現れている展示が、「土・イメージと形体1981-1985」である。展覧会のあいさつ文で端的に述べられている内容を引用する。

「ここ数年の「クレイワーク」の動きにはめざましいものがあります。これまでの「陶芸」という概念をこえて、現代美術という広い視点から語られるべき新しい動きです。火や窯を通さないもの（アン・ファイヤー）、多種多様な素材を使用したもの（ミックス・メディア）、広大な大地を相手にしたもの（アース・ワーク）、そして空間全体を作品として構成したもの（インスタレーション）なども「クレイワーク」といえます。その結果、他の造形分野とのクロスオーバーが活発になり、現代造形として一体化する方向にあります」<sup>44</sup>

「土・イメージと形体1981-1985」展には「クレイワーク」と関係のある34名の作家の作品が出品され、三島もその中の一人として紹介されている。さらに、1981年4月の『美術手帖』の特集の「土と火-陶芸「クレイワーク」」のなかに三島の制作に対する言葉が載せられている。彼女は土やその工程に対しての距離感について次のように語っている。

「土は、私にとっていまだひとつの素材にしかすぎず、終始ある距離をおいたところで仕事をしています」

このような三島の発言を通じて分かるように、素材と技術に対する距離感という点で、土や火をなくてはならないものとしてではなく、自らの表現のための表現手段のひとつとして認識することになり、より具象性を強調した作風が現れてくる。それらの作品からは「恣意的な解釈による時代の表象を具現化している」という印象をうける。



【図11】 三島喜美代《Electric poles》 1984-1985年

1986年から1987年にかけて、ロックフェラー財団の奨学金によりニューヨークに滞在していた三島は、当時現代美術の最先端で活躍していたロイ・リキテンシュタイン、ルイズ・ネヴェルソンらと交流を持つことによって刺激を受けたという。帰国後には、陶で制作した新聞等の立体をスケールアップすることに思いつき、現在兵庫県立美術館の「山村コレクション」にはいつている陶で制作された、等身大の電柱や工事現場の柱が代表的な作品である（【図11】）。<sup>45</sup>

三島は「私は陶芸家ではない」と言い切る。割れさえしなければ永遠に存在する陶の姿に現代のゴミを生まれ変わらせた。それは同時に、壊れる儂いものとして大事に扱わなければいけない。そこが彼女が陶による作品表現に拘る重要な点であった。<sup>46</sup>

つまり、三島の陶という素材に対するスタンスは、本人が生きている現在に体験している問題意識、例えば情報の氾濫や大量のゴミによる環境問題などを「情報の化石」としてそのまま記憶し、捨てられる（破壊される）ことなく、半永久的に残したい意志によって自ら選択した陶芸表現であると考えられる。

### 第3節 本章のまとめ

第1部第3章での分析考察結果をもとに（【表2】）、埴輪の造形的な特徴を形式的な側面、内容的な側面から分析した結果と八木と三島による作品の特徴との比較分析を行い、その内容を【表4】で整理してみた。

【表4】埴輪の造形的な特徴と現代陶芸作品との比較

	埴輪	八木一夫 「工芸的造形」	三島喜美代 「クレイワーク」
形式的な側面	「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」は、埴輪がやきものであり、陶による制作プロセスによってつくられた造形的な特徴である。	《ザムザ氏の散歩》は器物の制作から起因した陶によるプロセを活かし、ロクロ技法で制作した。複数の円筒形を再結合しながら、あちこちに開けた孔は実用性を破壊した象徴となる。内部の空間を造形の一部として取り入れたことによって「オブジェ焼き」という新たな陶芸表現を生み出した象徴的な作品。	三島の制作観は現代美術のスタンスと近い。自己表現のために陶を素材として選んだということから、具象的な形や装飾など表面的な表現に注意を払っている傾向がある。これらは、埴輪の造形的な特徴を形式的な側面から分析した結果、相違点がある。
内容的な側面	神をまつて集団に安寧をもたらし、財物を集積して集団に富をもたらす王の存在を表すための象徴的、具象的な要素が内在している。	八木の作品は具象性が弱く幾何学的な要素を用いた作品が多い。第1部第2章第3節で埴輪を内容的な側面から分析した結果との関連性については見受けられない。	三島の陶による具象性の強い作品群は、本人が生きている現在に体験している問題意識を「情報の化石」としてそのまま記憶し、半永久的に残すことを目的として自ら選択した表現である。

まず、《ザムザ氏の散歩》の特徴は、第1部第3章で埴輪を形式的な側面から分析し、「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」は、埴輪がやきものであり、陶による制作プロセスによってつくられたからこそ、必然的に存在する造形的な特徴であるといった内容と共通点があることが分かる。

つまり、埴輪の造形的な特徴と八木の《ザムザ氏の散歩》の特徴を形式的な側面から分析した結果「既存の器物から起因した素材と技法（陶によるプロセス）によって、象徴性を持った新たな陶による造形表現へと変容した」という共通点を説明することができる。

しかし、内容的な側面からの分析結果を見ると、埴輪の持つ具象性と、幾何学的な要素を用いた八木の作品からは、関連性を見つけることはできない。

次に、三島の陶による具象性の強い作品群は、本人が現代に体験している問題意識を「情報の化石」としてそのまま記憶し、半永久的に残すことを目的として自ら選択した表現である。これは、第1部第3章で埴輪の内容的な側面として、埴輪の造形的な特徴である具象的な要素が内在しているといった特徴と共通点があることが分かる。

しかし、三島の制作観は現代美術のスタンスと近い。自己表現のために陶を素材として選んだということから、具象的な形や装飾など表面的な表現に注意を払っている傾向がある。このような三島の作品は、埴輪の陶芸プロセスによってつくられたからこそ、現れる必然的な特徴とは相違点があることが確認できる。

さらに、八木は1980年代から90年代に金子賢治が指摘した「工芸的造形」の先駆者として位置付けられている。一方、三島は1980年代から「クレイワーク」という語で現代陶芸が盛んに語られた時期を代表する作家の一人である。つまり、両者は時代が求める要請に対して、充実した作品を提供したという共通点を持っていると解釈できる。

このように、八木と三島の作品を、古墳時代と時空を隔てた象徴的な形状として捉えた時に陶によるプロセスで制作される現代陶芸表現と埴輪との関係性が見えてくることが分かる。

本章での分析考察を通じて、埴輪の造形的な特徴には現代陶芸作品が持っている造形的な特徴との関連性を確認した。つまり、埴輪に潜在している現代陶芸表現の可能性について検証出来たと言える。

## 第5章 分析結果のまとめ

第1部では埴輪の陶芸表現の可能性について考察を行った。本研究での分析対象となる埴輪は数多く発掘された物の中でも、その造形的な美しさと歴史的価値を認められ、日本の国宝として指定されている埴輪に限定し、研究を進めた。

第1部第1章では考古学による先行資料をもとに、古墳時代と埴輪について調査を行い、前方後円墳と埴輪の誕生背景、埴輪の種類と分布範囲について考察した。

第1部2章では第1部の問題設定と研究方法について明らかにし、3章では筆者が2022年度に発表した論稿をもとに、埴輪の造形的な特徴を「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」に絞り、分析考察を行った。さらに、「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」を形式的な側面、内容的な側面から分析し、その内容を【表2】に整理した。

第1部第4章第1節では第2章での分析考察結果をもとに、日本が現代社会に変化する分岐点となる戦後の美術表現の中で埴輪を活用した事例について分析考察を行った。

さらに、戦後の美術概念の移植を介した西洋近代における絵画優位の思想を受け継ぎ、視覚芸術の純粋性と自律性をめざすモダニズムが台頭した。工芸は疎外され、現代陶芸表現においては埴輪のような伝統性や保守的な要素を活用することはなく、どのように工芸の地位を美術へ近づけていけるのかが最大の課題であったことが分かった。

第1部第4章第1節での分析を通じて、埴輪を現代陶芸表現として活用する芸術活動や作品がほとんど見受けられないといった本研究の問題意識について検証できた。

第1部第4章第1節での分析考察内容をもとに、第2節では埴輪の造形的な特徴と現代陶芸作品との比較分析を行った。本研究での比較対象は戦後日本で制作されたものとし、中でも陶芸のプロセスを活用した作品で、国内外で評価されている事例を調査して選定した。

まずは、伝統的な陶芸にとらわれず、実用性を伴わない「オブジェ焼き」という新たなジャンルを生み出したと評価されている、八木一夫の代表作《ザムザ氏の散歩》と埴輪の造形的な特徴との比較分析を行った。

その結果、埴輪を形式的な側面から分析した特徴との共通点が確認できた。しかし、八木の作品は具象性が弱く幾何学的な要素を用いた作品が多いため、埴輪の内容的な側面からの分析結果と、その関連性を見つけることができなかった（【表4】）。

次に、陶芸界を越えて現代美術作家としても国内外で高く評価されている三島の陶による具象的な表現と埴輪の造形的な特徴との比較分析を行った。

その結果、埴輪を内容的な側面から分析した特徴と三島の作品の特徴との共通点を確認した。しかし、三島の制作観は現代美術のスタンスと近く、自己表現のために陶を素材として選んだということから、埴輪を形式的な側面から分析した結果と相違点があることが分かった（【表4】）。

さらに、時代が求める要請に応えた八木と三島の作品を、時空を隔てた象徴的な形状として捉えた時、陶によるプロセスで制作される現代陶芸表現と埴輪との関係性が見えてくることも確認した。

このような第1部での分析考察結果から、埴輪に潜在している現代の陶芸表現の可能性について検証出来たと言える。第1部での研究内容をもとに、埴輪の造形的な特徴である「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」を自作活用し、実践してその内容を第3部の第1章で明確にする。

## 第2部

### 埴輪の陶芸プロセスによるアートプロジェクトの可能性

## 第1章 問題設定と研究方法について

第1部では埴輪の造形的な特徴について分析考察を行い、それを現代陶芸作品と比較分析を行うことによって、造形的な関連性があることを確認した。さらに埴輪に潜在している現代の陶芸表現としての可能性について検証した。

そこで現在、我々が存在しているこの時代が求める意識について分析考察を行い、陶芸プロセスによる表現として活用する。このような思考をもとに、第2部では古墳時代を社会的な視点から解釈し、古墳と埴輪の関係性と意義性について分析考察を行い、現代陶芸における新たな表現の可能性を見つけることができるのではないかといた仮説のもと、研究を進めていく。

今回は、日本で従来の作品中心の展覧会とは異なる「アートプロジェクト」と呼ばれる取り組みが盛んに行われていたことに着目した。その理由は、古墳と埴輪の関係性と意義性と現代のアートプロジェクトとの関連性を下記のように認識したからである。

芸術学者で、東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科の教授として活動している熊倉純子（1958-）は自身の論稿でアートプロジェクトの特徴として、以下の5つをあげている（①-⑤）。<sup>47</sup>

- ① 制作のプロセスを重視し、積極的に開示。
- ② プロジェクトが実施される場やその社会的状況に応じた活動を行う、社会的な文脈としてのサイト・スペシフィック。
- ③ さまざまな波及効果を期待する、継続的な展開。
- ④ さまざまな属性の人びとが関わるコラボレーションと、それを誘発するコミュニケーション。
- ⑤ 芸術以外の社会分野への関心や働きかけ。

古墳時代以前の弥生時代から稲作が拡大したことにより人々の土地への定着化が始まったとされる。さらに人口の増加に加えて鉄製の道具が普及し、耕地の拡大・生産量の増加をもたらした。その結果、富を持つ者、持たない者など階級の分化が進み、集団の統合や連合が促され、共同体が発展していった。

強力な首長を必要とした共同体の中で、各地の首長同盟の上位に立ったヤマト王権は、弥生時代以来の墳丘墓を統合し、前方後円墳と埴輪を創出した。さらにヤマト王権は各地の農耕共同体に形成されていき、共同幻想を軸にして、大王を頂点とした列島規模での「共同体としての意識」にまで高めた。それは亡き首長＝カミの威力は偉大なるヤマト王権の序列によって保証されるという関係であった。<sup>48</sup>

当時の古墳と埴輪は社会的状況に応じた象徴物であり、日本列島に広い波及効果を持ちながら、継続的に展開された。さらに「共同体としての意識」（コミュニケーション）と「共同体としての制作」（人びとが関わるコラボレーション）によって完成したことが分かる。

このような古墳時代の特徴は、熊倉が自身の論稿で述べた現代美術におけるアートプロ

プロジェクトの5つの特徴と強く関わっていることを認識した。

そこで、本研究では古墳時代の古墳と埴輪が持っている「共同体としての意識」「共同体としての制作」について考察しながら、現代美術におけるアートプロジェクトの中でも陶芸プロセスによるアートプロジェクトの事例と比較分析を行う。その結果をもとに、古墳時代の埴輪と古墳に潜在しているアートプロジェクトとしての可能性について検証し、自身の作品として活用することを目的としている。

上記の背景をもとに次のような方法で本研究を進める。まず第2部第2章では埴輪と古墳からみた「象徴的な場所」の構成要素、つまり「共同体としての意識」「共同体としての制作」によって構成した半永久性を持っている「象徴的な場所」について分析を行う。

第2部第3章では先行研究をもとに、現代においてのアートプロジェクトについて考察しながら、埴輪と古墳による「象徴的な場所」とアートプロジェクトの事例との比較分析を行う。様々なアートプロジェクトの中でも本稿では、日本で陶芸のプロセスを活用したアートプロジェクトを行ったことがある作家を対象とする。

第2部第4章では第3章までの分析、考察内容を整理し、古墳時代の古墳と埴輪に潜在しているアートプロジェクトとしての可能性について検証を行う。さらに今回の研究結果を総括して整理し、今後の研究方向について明確にする。

第2部での研究を通じて「走泥社」以後の陶による表現の幅をより広げ、最終的には自作への活用を目標としている。

## 第2章 埴輪と古墳からみた象徴的な場所の構成要素

本章では、筆者が2023年に発表した論文で取り上げた、埴輪と古墳の関係性からみた「象徴的な場所」の構成要素、「共同体としての意識」と「共同体としての制作」に焦点を絞り、分析考察を行う。<sup>49</sup>

### 第1節 共同体としての意識

本節では古墳時代の社会構造や共同体が持っていた意識と古墳と埴輪との関係性について分析を行う。

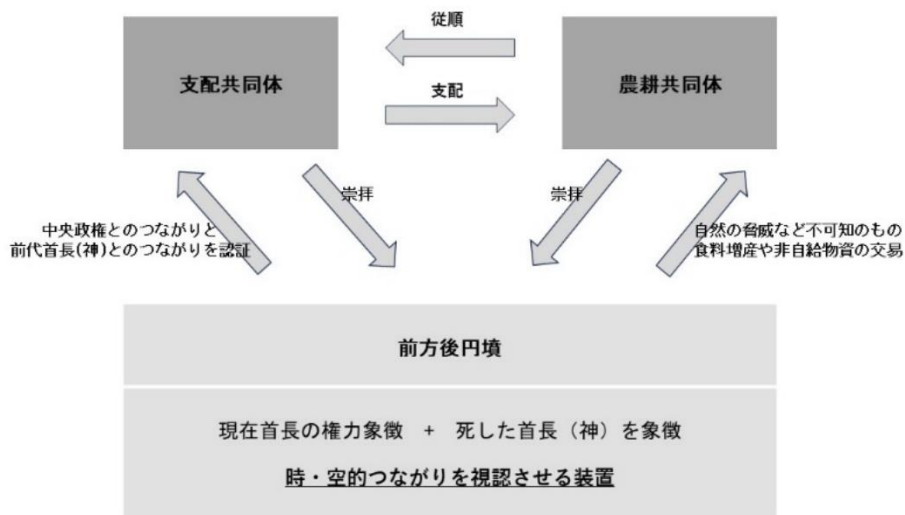
前方後円墳は「共通性と階層性を見せる墳墓」である。首長墓一基を見せる場合、数基で首長同士の結合を見せる場合、どちらにしても首長もしくは首長層の領域の中で、より効果的な場所が選択されたであろう。たとえば、広義のヤマト川水系に営まれた畿内五大古墳群は「巨大古墳の環ヤマト王権配置」というべき政治効果を生むべく、ヤマト王権の政治意志にしたがって設置された観念的な装置であった。<sup>50</sup>

古墳時代の共同体は二つで分けて考えられる。それは首長と農民層で形成された農耕共同体と、首長同士がつくった支配共同体（首長層）である。

農耕共同体に対して、食料増産や非自給物資の交易などの役割は現実に生きている首長が担い、自然の脅威など不可知のものについては、カミ化した亡き首長が対応するといった「共同体としての意識」が広く醸成されていた。

地方首長（支配共同体）にとっては中央王権とのつながりと前代首長（神）とのつながり

りという二重の紐帯が前方後円墳の造営には包摂されていたわけである。時空的つながりを視認させる装置としての前方後円墳連鎖、そのような当時の現象をみれば、前方後円墳が「王権の象徴」や「神との通路」として機能していたと見解を導きだすのは無理なことではない。



【図12】 前方後円墳と共同体との関係性

すなわち、古墳時代の共同体の繁栄は二人の首長で保証されるとの「共同体としての意識」が敷衍されていたのだが、そのイデオロギー的道具立てが前方後円墳であり、それが当時の共通体意識の実質なのであった。本節での分析結果を【図12】として整理してみた。

このような社会状況をより詳細に検討できる資料として、埴輪がある。埴輪は古墳時代を通して古墳に配置される。いわば、古墳を成り立たせている重要な要素なのである。

生産遺跡や儀礼を行ったと考えられる一部の遺跡を除くと、埴輪の出土は、ほぼ古墳に限られる。古墳づくりが当時の社会において中心的な位置を占めていたと考えられる古墳時代について研究する上で、そこに配置される埴輪の研究は避けて通れないものといえる。祭祀と政治が媒介された墓制として現れた前方後円墳と、その古墳外部の周りに設置され、死後の世界を可視的に表現したものと考えられる埴輪の持つ造形的な魅力は古代よりモニュメントとしてその場所を護り続けている。<sup>51</sup>

## 第2節 共同体としての制作

古墳は国家レベルの社会共同体によって造営された。日本最大の《大仙古墳》を造るのに積み上げた土の量は約1,406,866立方メートル（運搬土量に換算すると1,998,000立方メートル、10トンダンプカーで27万台分）で、古墳に巡らした埴輪の数は約15,000本。古墳の墳丘が痛まないように表面に貼り付けた葺石が14,000トン（ダンプカーで1,300台分）として計算すると、古墳を造るのに働いた人は延べ6,807,000人で、一日あたりピーク時2,000人が働いたとして工事期間は15年8カ月以上かかった計算になる。<sup>52</sup>



また、これらの人が働くには食料や道具などを必要とし、それらを供給する人も多数いたことになる。当時の日本の総人口が500万人から600万人位といわれている時にそれだけの人々を、個人の墳墓を造るために集めて支配できた、大きな権力を持った存在がいたという証拠になる。<sup>53</sup>さらに当時の人々が共有していた「共同体としての意識」による「共同体としての制作」によって造営された「象徴的な場所」としても解釈できる。

【表5】前方後円墳（森將軍塚古墳）の造営プロセス

①場所決め	古墳は、被葬者（首長）の威厳を効果的に表せる場所につくられた。この古墳は科野クニが広く見渡せる山の上が選ばれ、被葬者（首長）がクニの繁栄をいつまでも山上から見守ってくれると信じていた。
②設計・測量	木を切りはらい、地面をならして平らな場所をつくる。次に被葬者（首長）を埋設する石室の位置を決めて、全体の設計図をつくり、これに従って紐で測量する。この古墳の場合は、尾根から削り出すようにして前方部がつくられ、元の地形をうまく利用したことが分かる。
③盛土・葺石	測量に従って土を盛り上げて墳丘をつくる。この古墳では、石垣で仕切ることで、土を盛る作業をしやすくする工夫が見られる。後円部の中央には平らな石を積み上げた石室を設ける。そして墳丘を保護し、美しく見せるために斜面全体に石をすき間なく埋めていた。
④埴輪・埋設	墳丘の形を整えたあと、別の場所につくられて山上まで運びこまれた埴輪が、墳丘の段をふちどるように置かれると、古墳が完成する。亡くなった首長が後円部の頂上に運ばれ、石室の中にある木棺に納められる。その後、何回に分けてそり（修羅）で運ばれた天井石で、石室にふたをする。

前方後円墳は場所決め、設計・測量、盛土・葺石、埴輪・埋設といった4段階によって造営したと考えられる。【表5】では長野県千曲市の森將軍塚古墳を例にして分析した結果を整理した。<sup>54</sup>

4世紀初から遺体を埋めた頂上を円筒埴輪で囲んで守るスタイルが登場する。以後、頂上や墳丘のテラスを列状に囲むスタイルに変化し、古墳時代中期（5世紀）の巨大前方後円墳では、濠の外にも埴輪が並べられ、その数は万単位であることが分かった。<sup>55</sup>

何万単位の埴輪は共同体が運営管理していた埴輪工場で作られたと考えられている。第1部で言及した《埴輪掛甲武人》（【図4】）は群馬県太田市飯塚町の長良神社境内で出土し、現在の群馬県太田市には埴輪作りの拠点があり、窯で焼くことで大量生産が可能となった埴輪が、県内の広い地域に供給されていたと考えられている。<sup>56</sup>

埴輪工場の研究については大阪府高槻市にある、約1500年前に実際に稼働していた日本最大級の埴輪工場の遺跡「史跡・新池ハニワ工場公園」が代表的な例である。「史跡・新池ハニワ工場公園」は5世紀中頃から6世紀中頃までの約100年間断続的に操業していた、日本最大級の埴輪工場の跡である。大阪府茨木市の太田茶臼山古墳や、大阪府高槻市にある今城塚古墳などに供給するための埴輪を生産したと知られている。

「史跡・新池ハニワ工場公園」には全部で18基の窯があり、苧の入った粘土みたいなもので、天井はドーム型に土盛りがされている。斜面を利用してつくられ、一番低い所に薪を込めて燃やして上昇気流で中を燃焼させていく。中に入っている埴輪に火が直接当たらなくても均等に焼きあがり、失敗が少ない焼き方である。この窯がつくられた5世紀は、

全国的に大きな古墳がつくられた時代で、数の多い埴輪が必要となったので、埴輪を効率的に焼くためにこういう方法がとられた。<sup>57</sup>

### 第3節 本章のまとめ

本章での分析の結果を【表6】に整理してみた。古墳時代の共同体の繁栄は二人の首長、すなわち「現役的首長」と「前代首長（神）」で保証されるとの「共同体としての意識」が敷衍されたことによって「共同体としての制作」を引き起こし、古墳と埴輪の制作を通じて半永久的に存在する「象徴的な場所」が具現されたことが分かる。

【表6】埴輪と古墳からみた象徴的な場所の構成要素

制作時期	3世紀～7世紀
共同体としての意識について	古墳時代の共同体は二つで分けて考えられる。それは首長と農民層で形成された農耕共同体と、首長同士がつくった支配共同体（首長層）である。農耕共同体に対して、食料増産や非自給物資の交易などの役割は現実に生きている首長が担い、自然の脅威など不可知のものについては、カミと化した死した首長が対応するといった「共同体としての意識」が広く醸成されていた。地方首長（支配共同体）にとっては中央王権とのつながりと前代首長（神）とのつながりという二重の紐帯が前方後円墳の造営には包摂されていたわけである。
共同体としての制作について	共同体の繁栄は二人の首長、すなわち「現役的首長」と「前代首長（神）」で保証されるとの「共同体としての意識」が敷衍されたことによって「共同体としての制作」を引き起こし、当時の共同体構成員全てが古墳と埴輪制作に参加した。 （《大仙古墳》を造るのに働いた人は延べ6,807,000人・当時の日本の総人口が500から600万人位）
半永久性について	象徴的な意味を持った場所の半永久的な存在を意図した。 （1500年が過ぎた現在も当時の古墳と埴輪の形を維持している）

このような「共同体としての意識」+「共同体としての制作」＝「象徴的な場所」といった仕組みをもとに、第2部第3章では陶芸プロセスによるアートプロジェクト事例と比較分析を行う。

## 第3章 埴輪と古墳による象徴的な場所とアートプロジェクトを比較分析

### 第1節 アートプロジェクトとは

現在、日本では全国で大小さまざまなアートプロジェクトが行なわれている。それらはまちづくりや観光、教育などアートとは異なる社会共同体的活動の下にあることが多い。2017年に改正された日本の「文化芸術基本法」には、福祉、まちづくり、教育などの分野と連携し文化政策を推進することが明文化されている。<sup>58</sup>

一方で、美術家たちが廃校などで行う展覧会や拠点づくり、野外での展示や公演を行う芸術祭や社会包摂などコミュニティの課題に取り組むための現場活動などを行い、作品展示にとどまらず、ある特定の場所で行われるプロセスやさまざまな人々との関わりを重視する幅広く多様な場面でもアートプロジェクトという言葉が使われる。<sup>59</sup>

特に日本では1990年後半から従来の作品中心の展覧会とは異なる「アートプロジェクト」と呼ばれる取り組みが盛んに行われている。アートプロジェクトは、あえてごくシンプルに言うならば、美術館やギャラリーなどの「外部」で開催されるアート活動のことである。アートプロジェクトはさまざまな場所で実施される活動のことを指し、作品展示にとどまらず、そのプロセスや人々との関わりを重視する点が大きな特徴である。また、アートプロジェクトのもう一つの特徴は担い手の多様性にある。アートプロジェクトに関わるのはアーティストだけではない。自治体、大学、企業、市民グループなど、多様な人々の共同体で主催しているケースが多いのもその大きな特徴と言える。<sup>60</sup>

2000年代に入ってアートプロジェクトは、比較的集客力もあり、地域や地域住民と密着して開催されているところから、地域文化の振興や地域経済・社会の発展に寄与しているとされている。日本では2000年、新潟県十日町市を中心とする6市町村が「大地の芸術祭―越後妻有アートトリエンナーレ―」を開催、好評を得た。新潟県の中山間地域において現代アートを繰り広げる催しで、地域にある空き家や廃校、さらには田や畑が作品の展示会場として活用されている。国内外から芸術家が参加し、地域住民のみならず都会からのボランティアの協力などにより運営されているアートの祭り、アートプロジェクトである。

61

つまり、アートプロジェクトとは「作家→表現→作品→展示→観客」といった一般的な美術展示の流れから離れ、表現が行われる目的や社会背景、関わった人々の関係性など、共同体としての表現を求めているとも考えられる。

このようなアートプロジェクトの特徴は、第2部第1章でも述べたように、古墳と埴輪が持っている「共同体としての意識」「共同体としての制作」による「象徴的な場所」といった関係性と強い類似性が確認できる。

## 第2節 陶芸プロセスによるアートプロジェクト事例

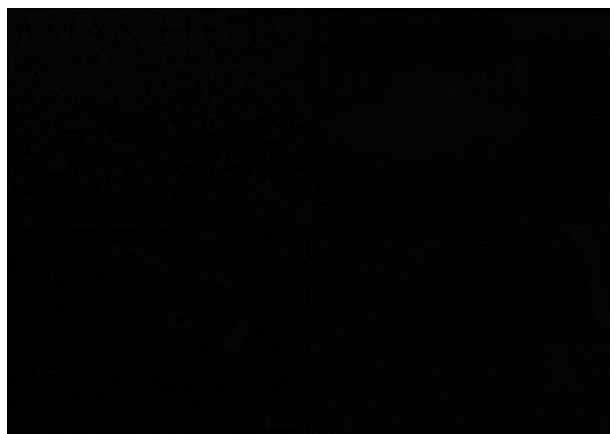
本節では日本で行われた大小さまざまなアートプロジェクトの中でも、陶芸のプロセスを活用したアートプロジェクトの事例を調査し、その構造や意義性について分析考察を行う。その結果をもとに、第2部第2章で分析した古墳時代の古墳と埴輪に潜在している「象徴的な場所」表現との比較分析を行い、埴輪が持っているアートプロジェクトとしての可能性について検証を行う。

本節で、事例として扱うのはアントニー・ゴームリー (Antony Mark David Gormley、1950-) と、キム・クーハン (金九漢、1947-2017) が日本で行ったアートプロジェクトである。2人による表現の事例は、2000年代に行われた陶芸プロセスによるアートプロジェクトであるという共通点を持っている。陶は焼成によって化学的変化を起し、物理的に半永久性をもつ存在になる。これは、古墳時代の古墳と埴輪に潜在しているアートプロジェクトとしての可能性について検証をするため、現代と古代における比較対象となる物的な根拠となりうる。

### 第1項 アントニー・ゴームリー

ゴームリーの作品が持つ特徴は、自分の体を使って身体に宿っている人間の潜在的な意識の世界を表現することである。彼は物質社会の中で、様々な問題の中にある人間の精神をいかにしたら救済できるかという思想を持っていた。1990年以降からは、《アナザー・

プレイス》(Another Place、1997年作)、《エンジェル・オブ・ザ・ノース》(Angel of the North、1998年作)、《ドメイン・フィールド》(Domain Field、2003年作)、《インサイド・オーストラリア》(Inside Australia、2003年作)、《ブラインド・ライト》(Blind Light、2007年作) などといった大規模なインスタレーションの中で、集団の肉体および自他の関係性を切り開くための人間の条件に関心を広げている。<sup>62</sup>



【図13】 アントニー・ゴームリー 《アジアン・フィールド》フライヤー 2004年

《アジアン・フィールド》(2004年作)は(【図13】)、ゴームリーが世界各地で行なってきた陶芸のプロセスを用いた代表的なアートプロジェクトで、《フィールド》シリーズのアジア版である。

ゴームリー主導のもとに公募によって参加した市民が共同で作品の制作を行い、展示をするプロジェクトである。このプロジェクトは、アートによって、社会と環境とのつながりを想起させるとともに、地域社会での「共同体としての制作」の過程により、アートを自己表現の一形態から集合意識の一つへと昇華させる点で、重要なプロジェクトとして捉えられた。

日本では2004年、都立六本木高校(旧都立城南高等学校)の協力を得て、その体育館を使った展示を実現した。200名余りのボランティアの協力によって、壮大なインスタレーションを完成した。海のように広がるこのパワフルな彫刻群は、見る人に大きな感動を呼び起こしたと評価されている。<sup>63</sup>

ゴームリーは〈フィールドシリーズ〉について「この作品は人々とともに制作をし、皆の集合的な未来とそれに対する責任について表現した。作品だけではなく、他人との制作プロセス共有によって制作者、観客が現在に立っているこの時代(フィールド)の中での関係性や責任感について考えてみるきっかけを生み出したかった。他人の力を借りるからこそ完成できるこのプロジェクトは今まで、世界のさまざまな地域で5回行なっている」と語っている。<sup>64</sup>

作品制作の特徴を見ると、本体は粘土でつくられて焼成したもので、感覚的に制作し、意図的に目の部分を開けてつくられたことが分かる。約200,000点の土偶のような作品は、近くで見れば手捻りで作られており個性的な表情を持っているが、一旦離れてみる

と、群衆としての集合体となってしまふ。観客はその空間に入ることは出来ず、唯一視覚的なアクセスだけが可能な空間になっている。観客は作品が設置されている空間と設置されていない空間の間に存在しながら、「有」と「空」の空間的な想像力を広げることができる。

## 第2項 キム・クーハン

韓国の忠清南道扶余出身のキムは1969年ソウル大学の彫塑専攻に入学するが、1970年代の独裁闘争や1980年代のミリタリーガバーメントに抵抗する活動を展開して投獄されるなどにより、12年かけて卒業する。1982年には日本の東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学科に進学する。

キムは独裁政権やミリタリーガバーメントなど混乱していた1970年代、1980年代の韓国の時代背景に強く抵抗しながら、社会と人との関係性について深く意識するようになり、単一の作品表現から地域、人、作品を融合させたアートプロジェクトへ変化したことを確認した。

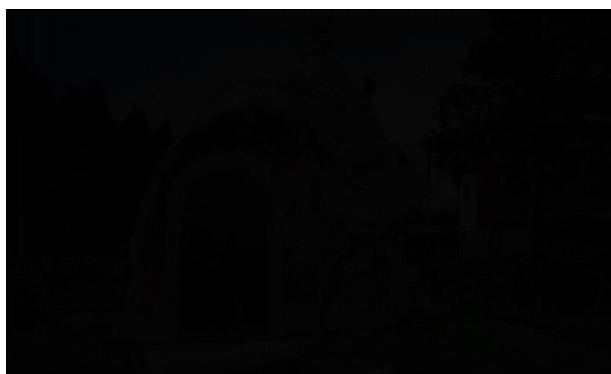
1987年韓国へ帰国し、土を使って様々な人を利する活動をしたという心を込めて「窯山陶窯」という工房を開業する。器から仏像まで幅の広い陶芸作品を制作して来た金は、1997年から彼の代表的アートプロジェクトとして知られている《ズアム家》(2005年作)を展開することとなる。

《ズアム家》は粘土で高さ3メートル以上、壁の厚みは約70センチメートルの陶磁器の家を制作して乾燥後には作品の周りを断熱レンガで組み立てた窯を築造し、家ごと焼くといった作品である。「ズアム」は古代の韓国語で、土を意味する。

キムは《ズアム家》をシリーズで2回発表した。一件目は2005年「利川世界陶磁器ビエンナーレ」の依頼を受け、制作した作品《ズアム家》で、韓国の利川市に所在している利川エキスポ公園内に設置されている。作品は17.8平方メートルで、6.2メートルの高さで制作され、素焼きを1ヶ月、本焼きを10日間行って完成した。作品は「十長生」<sup>65</sup>などの韓国伝統模様をモチーフにして象嵌技法で装飾され、扉や窓、1階と2階を繋ぐ階段もあり、完璧な家としての空間を実現したと評価されている。<sup>66</sup>

もう一件は本章でもアートプロジェクトの代表的な事例として言及した「大地の芸術祭ー越後妻有アートトリエンナーレー」に出品した《カササギたちの家》という2003年の作品で、カササギとは韓国では幸せを呼ぶ鳥と言われている。

20世紀は巨大な消費主義とそれにともなう環境問題を生みだした。消費主義社会に対してこの作品は土、砂、火、木を基本材料として制作された。作家が当地で感銘を受けた景色の数々と「森羅万象、還地本處」<sup>67</sup>の物語が描きこまれた陶磁器の家はすっぽり窯で覆われ、家ごと約1ヶ月もの間焼かれて完成した。<sup>68</sup>



【図14】キム・クーハン《カササギたちの家》 2003年  
(大地の芸術祭—越後妻有アートトリエンナーレ)

キムはスタッフとともに半年間以上地域で制作をつづけ、正月を住民とともに過ごし、多くの交流を行った。集落に数少ない子どもたちのための公園が欲しいという住民の要望に、作家が応えたという。

そして《カササギたちの家》は現在も地元人々に愛用され、作家の懸命な姿に住民が応えたアートプロジェクトである。異邦人であるキムがつくった陶磁器の家は地元の景観に溶け込み、もはや一個の陶芸作品以上の価値を作り出したと言える。

### 第3節 本章のまとめ

【表7】アントニー・ゴームリーとキム・クーハンが行ったアートプロジェクトの特徴

	アントニー・ゴームリー	キム・クーハン
制作時期	2004年	2003年
共同体としての意識について	<ul style="list-style-type: none"> <li>* 作家の意識が中心。</li> <li>* 人々とともに制作をし、皆の集合的な未来とそれに対する責任について表現した。</li> <li>* 作品だけではなく、他人との制作プロセス共有によって制作者、観客が現在に立っているこの時代（フィールド）の中での関係性や責任感について考えてみるきっかけを生み出した。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* 共同体の意識が中心。 (地元住民の要望に作家が応えた)</li> <li>* 集落に数少ない子どもたちのための公園が欲しいという住民の要望に、作家が応えた。</li> <li>* 作家の懸命な姿に住民が応えたアートプロジェクトでありながら、地元の景観に溶け込み、もはや一個の作品以上の価値を作り出したと言える。</li> </ul>
共同体としての制作について	<p>当地の共同体である200名余りの一般市民ボランティアの協力によって、壮大なインスタレーションを完成。</p>	<p>当地の共同体ではなく、作家とアシスタントだけで制作。</p>
半永久性について	<p>展示終了の後に撤収。 (物理的な場所が消える)</p>	<p>焼成を行った特定の場所にそのまま残り、地域社会で休憩室として使用される。</p>

本章での分析考察結果を【表6】と同様に、ゴームリーとキムが行ったアートプロジェ

クトの特徴について「制作時期」、「共同体としての意識について」、「共同体としての制作について」、「半永久性について」という項目別に内容をまとめ、その結果を【表7】で整理してみた。

2人の作家とも、共同体との関係性から生まれた「共同体としての意識」をもとにした陶芸プロセスによるアートプロジェクトを行っている事実を確認できる。まず、ゴームリーによる《アジアン・フィールド》ではゴームリー主導のもとに公募によって参加した200人余りの一般市民ボランティアとともに制作をした。

他人との制作プロセス共有によって制作者、観客が現在に立っているこの時代（フィールド）の共同体としての関係性や責任感について考えてみるきっかけを生み出した。つまり、ゴームリーの計画と提案によって、集まった人々の間に新たな「共同体としての意識」が生成し、「共同体としての制作」による「象徴的な場所」が実現されたと言える。

しかし、展示終了後に作品は撤収され、美術館へ移された。アートプロジェクト《アジアン・フィールド》は仮設性が高く、共同体と「象徴的な場所」との結びつきが薄くなってしまった。

キムによる《カササギたちの家》は作家と現地住民との深い交流関係をつくり、住民（共同体）の要望に作家が応えたプロジェクトである。人々が実際に利用できる空間として「やきものの家」を制作した。完成した作品は焼成を行った特定の場所にそのまま残り、作家がその場を離れた後も地域共同体の休憩室として使用され、「象徴的な場所」として残っている。

しかし、制作についてはキムとスタッフだけで半年以上行ったため、作品が完成されるまでの技術的な専門性が高く、制作に現地住民が直接制作に携わることができなかった。つまり、「共同体としての制作」プロセスが欠如していることが分かる。

#### 第4章 分析結果のまとめ

第2部では、筆者が生きているこの時代が求める意識について分析考察を行うことによって、現代陶芸表現の可能性を広げることができるのではないかという問題意識のもとに、古墳時代を社会的な視点から解釈し、古墳と埴輪の関係性と意義性について分析考察を行うことによって現代陶芸における新たな活用の可能性を見つかることができるのではないかと仮説のもと、研究を行った。

第2部第2章では埴輪と古墳からみた「象徴的な場所」の構成要素、つまり「共同体としての意識」「共同体としての制作」によって構成した半永久性を持っている「象徴的な場所」について分析を行った。その結果、古墳時代の共同体の繁栄は二人の首長、すなわち「現役の首長」と「前代首長（神）」で保証されるとの「共同体としての意識」が敷衍されたことによって「共同体としての制作」を引き起こし、古墳と埴輪の制作を通じて半永久的に存在する「象徴的な場所」が具現されたことが分かった。

第2部第3章では先行研究のもとに、現代においてのアートプロジェクトについて考察をしながら、埴輪と古墳による「象徴的な場所」とアートプロジェクトの事例との比較分析を行った。日本で行われた大小さまざまなアートプロジェクトの中でも、陶芸のプロセスを活用したアートプロジェクトの事例を調査し、その構造や意義性について分析考察を行

った。

今回、事例として扱った対象はゴームリーとキムが日本で行ったアートプロジェクトであった。2人の作家とも、共同体との関係性から生まれた「共同体としての意識」をもとにした陶芸プロセスによるアートプロジェクトを行っている事実を確認した。

まず、ゴームリーによる《アジアン・フィールド》ではゴームリー主導のもとに公募によって参加した200人余りの一般市民ボランティアとともに制作をした。

他人との制作プロセス共有によって制作者、観客が現在に立っているこの時代（フィールド）の共同体としての関係性や責任感について考えてみるきっかけを生み出した。つまり、ゴームリーの計画と提案によって、集まった人々の間に新たな「共同体としての意識」が生成し、「共同体としての制作」による「象徴的な場所」が実現されたことが分かった。

しかし、展示終了後に作品は撤収され、美術館へ移された。アートプロジェクト《アジアン・フィールド》は仮設性が高く、共同体と「象徴的な場所」との結びつきが薄くなってしまったことを確認した。

キムによる《カササギたちの家》は作家と現地住民との深い交流関係をつくり、住民（共同体）の要望に作家が応えたプロジェクトで、人々が実際に利用できる空間として「やきものの家」を制作した。完成した作品は焼成を行った特定の場所にそのまま残り、作家がその場を離れた後も地域共同体の休憩室として使用され、「象徴的な場所」として残っていることが分かった。

しかし、制作についてはキムとスタッフだけで半年以上行ったため、作品が完成されるまでの技術的な専門性が高く、制作に現地住民が直接制作に携わることができなかった。つまり、「共同体としての制作」プロセスが欠如していることを確認した。

このように、第2部での分析考察を通じて、古墳と埴輪が持っている「共同体としての意識」+「共同体としての制作」=「象徴的な場所」といった特徴と陶芸プロセスによるアートプロジェクトの事例との関連性について確認した。つまり、埴輪に潜在している陶芸プロセスによるアートプロジェクトの可能性について検証出来たと言える。

第2部での研究結果をもとに、「共同体としての意識」+「共同体としての制作」=「象徴的な場所」といった構造を活用した、自らの陶芸プロセスによるアートプロジェクトを実践して、その内容を第3部の第2章で明確にする。



第3部  
自作への活用

筆者は「過去」「現在」「未来」という「時間」を「途切れない同じ流れ」として捉え直した作品表現を目指している。つまり、「過去（古代）」の埴輪に潜在している造形的な特徴を分析し、それを現代の陶芸表現に活用することによって過去と現在を繋げる「連続性」を生み出し、それが再び、未来に繋がっていくのではないかという仮説のもと、第1部から第2部までの分析考察を行った。

第1部と第2部での分析考察結果をもとに、筆者による実験制作を行いながら、埴輪の特質を活用した現代陶芸表現の可能性について検証し、自身の陶芸表現の幅を広げることを目的とし、第3部の研究を進めていく。

まず、第3部第1章では第1部での分析考察を通じて確認した、「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」という埴輪の造形的な特徴を反映した、自らの陶芸表現を計画し、実験制作を行う。

次に、第3部第2章では第2部での分析考察による古墳と埴輪が持っている「共同体としての意識」+「共同体としての制作」＝「象徴的な場所」という仕組みを反映した自らの陶芸プロセスによるアートプロジェクトを計画し、実践する。

## 第1章 埴輪の陶芸表現の可能性

### 第1節 作品コンセプト

本節では第1部での分析考察を通じて、確認した埴輪の造形的な特徴である「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」を反映した自らの作品制作を行っていく。

埴輪は陶による制作プロセスによってつくられたからこそ、必然的に存在する造形的な特徴がみられる。さらに神をまつて集団に安寧をもたらし、財物を集積して集団に富をもたらす王の存在を表すための象徴的、具象的な要素が内在している（【表2】）。

つまり、本章において、埴輪は陶によるプロセスで制作されており、日本列島の古墳時代の象徴的な形を持ったまま半永久的に存在するものであるといった解釈を現在の自分の作品として表現していく。

前述したように筆者は、埴輪に潜在している造形的な特徴を現在に活用することによって、過去と未来を繋げる表現を実現できるのではないかと考えている。

例えば、現在（西暦2023年）からみた1500年後の未来人が古墳時代の埴輪と筆者の作品を発掘したと想像してみる。3000年（古墳時代）から1500年前（2020年代）の時間差の中でつくられた造形物は、時空を飛び越えて同列な過去の遺物として出現する。その時、未来人はそれらをどのように分析するのであろうか。

このような発想は物理的にも強く、半永久的に存在できる陶による表現だからこそ可能であり、既存の現代陶芸作品とは違うオリジナリティのある表現として可能性を持っている。

そこで、筆者は現在だけではなく、遠い未来にどのような造形言語を残すべきかを考察している。埴輪の造形的な特徴を活用し、意識的に現在の日常を形状として持ち込むことで、過去と繋がり、同じ土地の文化的記憶として時間を超えた風景を彷彿とさせることができるのではないかと考えた。

人々は土地と繋がって生きている。そして土地が「その時間」を記憶に留め、何らかの形として語っている。それに気付いた人が「その時間」を「土地の記憶」として取り出す。だから筆者は「土地の記憶」、その本質である「土」を自作の素材としており、陶による造形表現を行っている。

本章ではこのような背景と筆者による解釈をもとに、実験制作について説明を行う。さらに、今後の方向性についても明確にする。

## 第2節 マスクを活用した埴輪シリーズ

現代の社会ではグローバル化が急進し、既存の理念対決よりは文明と民俗のアイデンティティが重要な主題として浮上してきた。国家、民族、地域的なアイデンティティの論議が活発に行われ、改めて言語、歴史、神話などについての研究が増えることとなった。また、グローバル化と伝統文化は緊密な相互関係を持っており、現代の文化的な普遍性は画一的に広がるのではなく、地域的な特徴を存続、選択、活性化する形で行われている。

このような時代の変化により、段々と共同体という範囲が小さくなっていく中で、2020年から現在まで例外なく、世界が共通して体験し、同様の問題意識を共有しているキーワードがある。それはコロナウイルスの世界的な拡散によるコロナ禍の世相である。そしてパンデミックによって世界中の人々の日常に必要不可欠なものとなったのが「マスク」である。

このような解釈をもとに、この出来ことを地球規模で象徴できる物として「マスク」に着目し、実験制作を行う。

### (1) 実験制作 I 《マスク装飾人間形埴輪》

2021年に制作された筆者の作品《マスク装飾人間形埴輪》(【図15】)はコロナウイルスの拡散によって人々が感じている切望と苦しみといった現代の時代像を形として表現した。

作品のサイズは高さ35センチメートル、最大幅18センチメートルで、素材は古墳時代に制作された埴輪と近い性格をもった京都産の赤土を使用した。粘土を紐状にして巻き上げ、器面調整を行って突帯を貼りつける埴輪の成形技法をそのまま再現して人間形を制作した。

埴輪の特徴である眼と口孔については《埴輪武装男子立像》(【図4】)の形状を参考にし、人間像の眼と口の部分だけ鋭く切り取り、鑑賞者が内部空間の存在を認識し、外部との関係性を見てとれる一つの造形として表現した。

さらに、円筒形+孔という埴輪の造形的な特徴をそのまま活用した。人間領域(日常生活)を超えた神物(特別なもの)としての存在を象徴するものとして、円筒形の上に人間形を乗せ、左右に同じ大きさの円形の孔を開けた。



【図15】河明求《マスク装飾人間形埴輪》 2021年

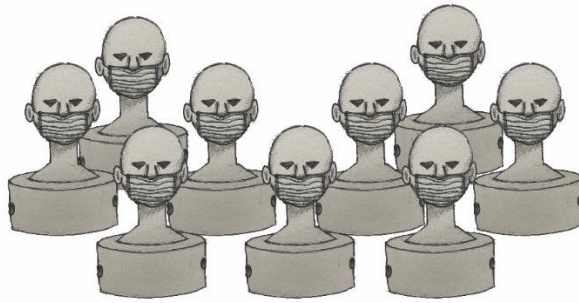
現代社会における人間そのものを表現するために裸の像としたが、その顔面には「マスク」だけが着用されている。これは防疫対策の一環として世界中の人々が日常生活において体験したコロナウイルスによる時代性を象徴的に表現した。

人間形の作品は茫然自失としたように両腕を下にぶら下げて視線は天の方を見つめている。神に恨みと願いを同時に示している人間の複雑な感情を形や表情として表す象徴物とすることを本作品の意図とした。

## (2) 実験制作Ⅱ 《マスク装飾人間形埴輪群像》

2023年の《マスク装飾人間形埴輪群像》(【図16】)は、単体の形状として表現した《マスク装飾人間形埴輪》の群像(インスタレーション)バージョンである。1体のサイズは高さ50センチメートル、最大幅30センチメートルで、赤土を使い、頭像を制作するために頭像の原型の石膏型をつくり、同じ形を複数制作する。頭像の眼と口の部分だけ鋭く切り取り、左側、右側に同じ大きさの円形の孔を開けた円筒形の上に設置する。

コロナウイルスによって世界中の共同体が同じ時間の中で体験した絶望や空虚な感情として、「マスク」をつけた複数の同じ形状の頭像によるインスタレーション作品を制作した。



【図16】河明求《マスク装飾人間形埴輪群像》ドローイング 2023年

### (3) 実験制作Ⅲ 《呼吸の痕跡》

2023年の《呼吸の痕跡》は「マスク」に泥状の粘土を吸収させたのち、焼成したものである。呼吸の出入口として機能していた微細な孔に泥が入り、空間と実体というものが逆転し、「マスク」の呼吸の痕跡が形として存在するようになった。

また、「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」といった埴輪の造形的な特徴を壁面に設置するための実験制作でもある。赤土を使い、皿状に成形し、上下部分には同じサイズの孔を開けてみた。作品のサイズは直径30センチメートル、厚み2センチメートルである。

見える世界と見えない世界とを自由に行き来する、そういう感覚を表現してみた。コロナウイルスよる人間の生と死や、物質としての実体と空間との関係性といった、より根源的で生々しいものへと意識を注いでいった作品である。



【図17】河明求《呼吸の痕跡》 2023年

このような「成形 - 焼成」というやきものの基礎的なプロセスによって完成したものは空間と実体の物理的な逆転とともに、「マスク（日常的）」から「美術表現（象徴的）」といった存在の逆転が行われ、美術作品として壁の空間に設置される。

### 第3節 日常の形状を活用した埴輪シリーズ

上記でも言及したように、埴輪の造形的な特徴を活用し、意識的に現在の日常を形状として持ち込むことで、過去と繋がり、同じ土地の文化的記憶として時間を越えた風景を彷彿とさせることができるのではないかという意識をもとに、実験制作を行う。

#### (1) 実験制作Ⅳ《人間形群像埴輪》

2021年の《人間形群像埴輪》も埴輪の造形的な特徴である「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」を反映した作品である。作品の下部は円筒形+孔といった埴輪の造形的な特徴を再現した。しかし、既存の形状埴輪とは少し違いがある表現を試みた。



【図18】河明求《人間形群像埴輪》 2021年

例えば、上部に付けた円錐の形との組み合わせによって、現代のタワーや巨大なアンテナのようなイメージを連想できるように制作した。

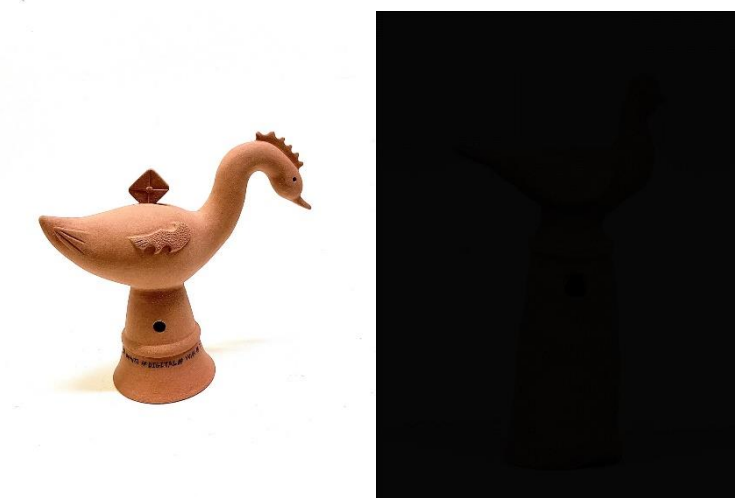
作品のサイズは高さ40センチメートル、最大幅20センチメートルで、素材は赤土を使い、粘土紐を巻き上げ、器面調整を行って突帯を貼りつける埴輪の成形技法をそのまま再現して人間形を制作した。

作品最上部の丸い板状にはアップルとサムソンのロゴマークが刻んである。中間部分には4人の人間群像がある。人間群像はそれぞれ違うポジショニングで、違う方向を向いており、2人はスマホのようなものを見つめている。また、一人はヘッドホンをつけたままスマホを見つめている。最後の一人は老人のような人を表現し、4人の中では唯一、スマホの代わりに杖を持っている。

この作品は筆者が日常で撮った写真のイメージを参考にして制作したもので、今の時代になくはないとなったデジタルによる人々のコミュニケーションを現代の埴輪として表現した作品である。

## (2) 実験制作V《現代のメッセンジャー》

2021年の《現代のメッセンジャー》は古墳時代に制作された《鶏形埴輪》にイメージと意味に着目した作品である。夜明けを告げる鶏は、古代の人々にとって光をもたらす神聖な鳥であった。つまり、闇夜を退けて朝日（神様）を取り戻す役割を果たす存在であった。<sup>69</sup>



【図19】河明求《現代のメッセンジャー》 2021年（左側）

栃木県真岡市鶏塚古墳で出土した《鶏形埴輪》 6世紀（右側）

このように未知の世界と日常生活とのメッセンジャーであった鶏は、現代においてのインターネットやスマホなどのテクノロジーによるコミュニケーションを連想させる。

そこで、本作品は6世紀に制作された《鶏形埴輪》の形や構造はそのまま採用し、成形した形の上には「Wifi」のシンボルと「ハッシュタグ」を装飾として付けた。このことにより、過去と現在を繋げる「連続性」を生み出しながらも、時代（時間）の変化について表現した。

作品のサイズは高さ24センチメートル、最大幅30センチメートルで、素材は赤土を使い、埴輪の成形技法をそのまま再現して鶏形を制作した。

本章で紹介した自作の中で、実験制作I《マスク装飾人間形埴輪》、実験制作IV《人間形群像埴輪》、実験制作V《人間形群像埴輪》は東京韓国大使館韓国文化院が主催し、2023年2月8日から2月21日まで開催された「河正雄コレクション「徒徒」江上越・河明求」展に出品された。

この展示に出品した筆者の作品について、工芸評論家でありながら、多摩美術大学の教

授として務めている外館和子（1964-）は日本陶磁協会が毎月発行する現代陶芸専門雑誌『陶説』の2023年4月号に紹介している。その一部を下記に引用する。

「《マスク装飾人間形埴輪》（【図15】）は「マスク」をした人物が、助けを求めて上を見上げているかのようなポーズで、昨今の人々の状況を語る。（中略）河は、「現代の私たちの時代も埴輪で記録したい」と考え、こうした「現代の埴輪」を作っているのだという。（中略）やきものが人類にとってどのような意味を持つかを、河の作品や活動を通して我々はともに考えることができる」<sup>70</sup>

本研究を通じて、実験制作された筆者の作品は日韓文化交流を目的とする公的機関である東京韓国大使館韓国文化院で紹介された他、現代陶芸専門雑誌にも紹介されるなど、一定の成果はあったと自己評価している。

さらに、外館が『陶説』で「やきものが人類にとってどのような意味を持つかを、河の作品や活動を通して我々はともに考えることができる」と述べている。このことは過去（古代）の土器に潜在している造形的な特徴を現代に活用することによって、未来と繋げる表現を実現したという一つの評価として、受け止めてもよいだろう。

#### 第4節 本章のまとめ

第1部と第2部での分析考察結果をもとに、筆者による実験制作を行いながら、埴輪の特徴を活用した現代陶芸表現の可能性について検証した。さらに自身の陶芸表現の幅を広げることを目的とし、第3部の研究を行った。

まず、第3部第1章では第1部での分析考察を通じて確認した、「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」という埴輪の造形的な特徴を反映した、自らの陶芸表現を計画し、実験制作を行った。

埴輪の造形的な特徴を活用し、意識的に現在の日常を形状として持ち込むことで、過去と繋がり、同じ土地の文化的記憶として時間を超えた風景を彷彿とさせることができるのではないかを考え、実験制作を行った。

本研究では、2020年から現在まで世界が共通して体験したパンデミックにより、マスクは時代の象徴物となった。そのマスクを活用した埴輪シリーズと筆者が日常で目にした人々のコミュニケーションの様子を形状に落とし込んだ埴輪シリーズに分けて実験制作を行った。

まず、「マスク」を活用した埴輪シリーズとしては、実験制作Ⅰ《マスク装飾人間形埴輪》（【図15】）、実験制作Ⅱ《マスク装飾人間形埴輪群像》（【図16】）、実験制作Ⅲ《呼吸の痕跡》（【図17】）を制作した。

次に、日常の形状を活用した埴輪シリーズとしては、実験制作Ⅳ《人間形群像埴輪》（【図18】）、実験制作Ⅴ《現代のメッセンジャー》（【図19】）を制作した。

作品の中で、実験制作Ⅰ《マスク装飾人間形埴輪》、実験制作Ⅳ《人間形群像埴輪》、実験制作Ⅴ《現代のメッセンジャー》は東京韓国大使館韓国文化院が主催し、2023年2月8日から2月21日まで開催された「河正雄コレクション「徒徒」江上越・河明求」展に出品された。さらに、展示に出品した筆者の作品について、現代陶芸専門雑誌で紹介されるな



ど、一定の成果はあったと言える。

## 第2章 埴輪の陶芸プロセスによるアートプロジェクトの可能性

第2部第1章から2章までの分析考察を通じて、アートプロジェクトとは「作家→表現→作品→展示→観客」といった一般的な美術展示の流れから離れ、表現が行われる目的や社会背景、関わった人々の関係性など、共同体としての表現を求めているとも考えられる。

このようなアートプロジェクトの特徴は、第2部第1章でも述べたように、古墳と埴輪が持っている「共同体としての意識」「共同体としての制作」による「象徴的な場所」といった関係性と強い類似性が確認できる。

さらに、第2部第3章では、ゴームリーによる《アジアン・フィールド》、キムによる《カササギたちの家》についての分析考察を通じて、それぞれによる「共同体としての意識」をもとにした陶芸プロセスによるアートプロジェクトを行っている事実を確認した。

ゴームリーによる《アジアン・フィールド》における「共同体としての意識」を共有する複数の参加者による作品制作、つまり、「共同体としての制作」について確認した。しかし、展示終了後に作品は撤収され、美術館へ移された。その結果、《アジアン・フィールド》は仮設性が高く、共同体と「象徴的な場所」との結びつきが薄くなってしまった。

キムによる《カササギたちの家》においては、作家と地域社会との関係性によって、「共同体としての意識」が生まれ、「象徴的な場所」として、現地の人々に記憶され、地元の景観に溶け込んでいることを確認した。

しかし、制作についてはキムとスタッフだけで半年以上行ったため、作品が完成されるまでの技術的な専門性が高く、制作に現地住民が直接制作に携わることができなかった。つまり、「共同体としての制作」プロセスが欠如していることが分かる。

このような第2部での分析考察の結果を参考にしながら、本プロジェクトにおいては「共同体としての制作」「共同体としての意識」の両立による「象徴的な場所」を実現することを目指し、陶芸プロセスによるアートプロジェクトを自ら計画、実行する。

### 第1節 未来へのおくりものプロジェクト

今までの研究を行いながら確認したように、日本は古からの歴史を持ち、古代からの遺産が豊かな国である。歴史とは過去の問題だけではなく、現在の問題でもあり、現在の研究は未来へと繋がる。時間の変化を認識するために過去、現在、未来は区分的な概念として捉えられているが、その時間軸は常に連続している。

現代を生きている人々が共同制作を通じて「象徴的な場所」の重要性と必然性を共に考えることを実現するため、《未来へのおくりもの》プロジェクトを提案した。参加者たちが永遠に残したい形を粘土で自由に制作して皆で野外焼成を行い、出来上がった作品を実際に埋めるといったプロセスを行う。

参加者自身が制作した「おくりもの」が埋められたまま、何千年後の誰かに見つけられるかも知れないといった特別な想像をすることとなる。このような体験は日常生活での視点に変化を起し、過去から現在へ、そして未来と繋がってゆくイメージを自主的に描いてみるきっかけになるのではないだろうか。

本節では筆者が2022年8月に滋賀県立陶芸の森と2022年10月に朝霞市立博物館で実行した《未来へのおくりもの》プロジェクトの概要や制作課程について収集した参加者アンケート、記録物などをもとにして明確にしていく。

## 第2節 滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクト

滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクトは陶芸の森・陶芸館（陶芸美術館）が企画した「静中動：韓国スピリットをたどるー開かれた陶のアート」展（2022年09月17日から同年12月18日まで開催）の関連企画として開催された。

筆者による陶芸プロセスによるアートプロジェクトの計画を整理したものである（【表8】）。

【表8】 滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクト計画の概要

<p><b>【プロジェクト名】</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>・未来へのおくりもの</li></ul>
<p><b>【対象者】</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>・地域の親子向け（滋賀県内）</li></ul>
<p><b>【参加費】</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>・1人1700円</li></ul>
<p><b>【成形】</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>・2022年8月6日（土）</li><li>・制作場所：陶芸の森 創作室</li><li>・実行協力：宝物実行委員会 特別講座 アシスタント2人（専門員）</li><li>・コロナの状況を考えて1コマ15人以下で、3コマで総人数35人以下</li><li>・野焼き特別ブレンド土：粘土の量は一人当たり、300～500グラム</li><li>・時間は1回1時間～1時間30分（説明・片付けを含む）×3回</li><li>①10:00～11:30分 / ②13:00～14:30分 / ③15:00～16:30</li></ul> <p>*制作の前に埴輪に対する講演会を行う</p>
<p><b>【焼成】</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>・成形の1・2週間後、8月21日（日）</li><li>午前9時に点火をし、温度計が1000度ぐらいになるまで行う。16時までを予定しているが、温度によって変動あり。この日は作品を取り出さず、後日に作品を取り出す</li><li>・焼成場所：陶芸の森の敷地内にある窯の広場（野外）</li><li>・実行協力：宝物実行委員会 アシスタント2人（専門員）</li></ul>
<p><b>【埋設】</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>・2022年8月28日（日）</li><li>・埋設場所：滋賀県甲賀市信楽町長野1140-1 シガラキ・シェア・スタジオ（SSS）内の庭</li><li>・実行協力：シガラキ・シェア・スタジオ（SSS）</li></ul>
<p><b>【参加者数】</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>・35人（コロナの影響による人数制限）</li></ul>
<p><b>【進行方法】</b></p> <p>① 事前応募により参加者を募集する（制作+焼成、同じく宝物実行委員会の特別講座の窓口でまとめ</p>

る)

- ② 成形当日の始めに15分ほど講座説明を行い、本プロジェクトについての理解度を高める
- ③ 作家の代表作品を2点ほど、小さな埴輪サンプルを4-5点ほど会場においておく
- ④ 参加者一人当たり、2点を制作して1点は展示、1点は特定の場所に埋設する
- ⑤ 2週間の乾燥後、午前9時から鉄骨フレームの下部に薪を入れて点火し、1000度になるまで焼成をする
- ⑥ 焼成が終わってその場に残った埴輪の前でそれぞれ自由に写真を撮影し、それをSNSなどに共有する
- ⑦ 焼成完了後の作品は特定の場所に埋設する
- ⑧ 事前に用意したアンケートを参加者全員から作成してもらう

\*②～⑦のプロセスを進めていく間にはできる限り参加者全員が現場におり、全過程を共有することとする

#### 【記録方法】

- ・全てのプロセスを写真イメージと動画で記録する（記録係の人が1人以上必要）
- ・本プロジェクトのインスタ専用のSNSアカウントを作る。SNSには集まった写真イメージと動画、アンケートの内容を整理して投稿し、参加者を含む世界中の人々が誰でも見られるように公開する

【表8】の自ら計画した《未来へのおくりもの》プロジェクトを実行するため、2022年7月25日から2022年9月1日まで滋賀県甲賀市信楽町での滞在制作を行いながら、地域の人々と交流を図った。また、プロジェクトのための材料や道具などは全て現地で調達した。



【図20】 地元鉄工所「カジャス」が焼成用の鉄筋フレーム制作協力

例えば【図20】のイメージのように地元鉄工所の協力を得て、野焼きで使うための鉄筋フレームを制作するなど、現地での「共同体としての制作」を意識しながら、プロジェクトを進めていた。

【表8】で計画しているように《未来へのおくりもの》プロジェクトは「成形」、「焼成」、「埋設」の順番で行われる。下記には本プロジェクトについてプロセス順に揃えて詳細を整理する。

#### (1) 成形

対象者は《未来へのおくりもの》プロジェクトが行われる滋賀県内の親子と設定した。第1節で言及したように本プロジェクトは人々に過去、現在、未来についてより楽しく理

解してもらうことを目的とし、計画段階で主催側との意見交換により「2世代にわたる親子が共に参加することに意味があるのではないか」という趣旨が採用された。成形は2022年8月6日に陶芸の森内の創作室で行われ、「宝物実行委員会特別講座」の講師2人がアシスタントとして協力した。

参加人数は開催期間である滋賀県立陶芸の森によるコロナ対策基準（2022年8月時点）に合わせて35人以下で制限し、事前応募によって参加者を募集した。成形時間は1時間半と設定し、少なくとも3コマに分けて1コマ15人以下の人数で行うことにした。当日はコロナの第7波の影響で1人キャンセルがあり、34人の参加者が成形を実行した。

成形用の粘土は滋賀県で製造し、野焼きに特化されたといわれる「ブレンド土」を用意した。粘土の量は一人当たり、500グラムで制限し、参加者が同じ条件と環境で成形できるように設定した。

【表9】参加者の理解度を高めるために作成した物語《古墳時代のものがたり》

《古墳時代のものがたり》

むかしむかし、偉大な王様が現れました。

その王様は町を整備し、日本初のヤマトという国を作りました。

偉大な王様のおかげで人々は豊かな生活をする事となりました。

しかし、ある日、王様は息子に王座をゆずり、天国へ帰ってしまいました。

新しい王様も悪い人ではなかったですが、人々は偉大な王様を忘れることが出来なかったのです。

それで人々は王様のために特別なお墓を作ることとなります。

数千人がともに力を合わせて巨大なお墓をつくりました。

それが前方後円墳です。1500年が過ぎた今現在も日本には前方後円墳が残っています。

そして前方後円墳の周りには特別な土器がならべられていました。それが埴輪です。

埴輪は当時の人々の風景を分かることができる不思議な存在です。

埴輪は円筒埴輪と形象埴輪があります。

例えば、馬の形をしている埴輪は現在の車や飛行機などのような存在でした。

武装をしている人の形の埴輪は現在の自衛隊のような存在だったと思います。

そこで自分は今の我々のすがたや生活を未来人にもみせたいと思いました。

こちらの「マスク」をしている「マスク」マン埴輪や先生が好きなキャラクターのドラえもん埴輪を作ってみました。

このような今の風景を持っている埴輪が未来人にとって大切な贈り物になると信じています。

それで今日は皆さんも一緒に今自分が好きなものを粘土で作り、それを未来へ送りましょう。

今日皆が粘土でつくった作品は8月21日に一緒に野焼きをします。野焼きが終わった作品は何万年が過ぎてもなくなる特別な存在になりますよ。

じゃあ皆さんは今日何をつくりますか？今の時代は偉大な王様が住んでいた時代と家の形や遊び、使うもの、服装も全て違います。

今現在の様々な姿を粘土で作って1000年、10000年後の人々にも残してあげましょう。

焼成が終わった作品は皆で特別な場所に埋めます。

埋めた作品は目には見えなくなるけど、我々の思い出や記憶はそのまま特別な場所に永遠と残ることとなります。

それでは実際に制作を始まりましょう。

第2部で古墳と埴輪に潜在している「共同体としての意識」「共同体としての制作」によ

る「象徴的な場所」について分析した結果を踏まえて《未来へのおくりもの》プロジェクトのコンセプトや意義性について参加者の理解度を高めるための物語を作成し、成形の前に説明を行った。筆者による《古墳時代のものがたり》(【表9】)の説明後には参加者がそれぞれ未来におくりたい形を粘土で制作した。



【図21】参加者に《古墳時代のものがたり》を説明する筆者（左側）

自由に形を制作している参加者達（右側）

本プロジェクトは、古墳と埴輪の関係性からのインスピレーションより、派生している。祭祀と政治が媒介された墓制として現れた前方後円墳と、その古墳外部の周りに設置され、死後の世界を可視的に表現したものと考えられる埴輪の持つ造形的な魅力にあふれている。そして古代よりモニュメントとしてその場所を護り続けている。

筆者は滋賀県を代表するイメージでもあり、日本全国に流通しているやきもののタヌキをモチーフにした《Magic Tanuki》(【図22】)を制作した。形の全体的な構造は埴輪を参考にし、下部から上部まで空洞で繋げ、足の代わりに円筒形の台のような形を制作した。台の上左側には約5センチメートルのサイズで制作した伝統的なタヌキ像を2点取り付けた。右側には携帯電話を持っているタヌキ像を2点、真ん中には杖を持っている老人タヌキ像を1点付けて過去、現在、未来が共存する場面を表現した。



【図22】河明求《Magic Tanuki》 2021年

本プロジェクトでは参加者が「おくりもの」を制作し、自らがおこなった陶芸体験が象徴的な意味を持つこととなる。一方、作品《Magic Tanuki》は参加者の陶芸作品が埋められた場所の上に立てられ、永遠にその場所を護りながら、目には見えなくなった参加者の記憶を物理的な痕跡として未来へと繋げてくれる。

## (2) 焼成



【図23】焼成（野焼き）のプロセス

①鉄筋フレームに全ての作品を詰める

②鉄筋フレームをグラスファイバーで造られたセラミックウールで巻いて効率を高める

③1000℃を超えるとセラミックウール取り外し、火力を上げて最後に上げる

焼成は作品の乾燥する時間を想定し、成形の2週間後の2022年8月21日に実行した。焼成場所は陶芸の森の敷地内にある野外の窯の広場で行い、野焼き経験が豊富な講師2名にアシスタントを依頼した。

参加者と共同で行われる野焼きのため、安全性と効率性を念頭に置いて地元鉄工所で制作した三層構造の鉄筋フレームを使用した。地面から1段目と2段目には参加者が制作した

作品を納め、上段には自作の《Magic Tanuki》を乗せる。（【図23】①）

点火をする前にグラスファイバー製セラミックウールで鉄筋フレームを巻いて（【図23】②）熱効率を高める。

焼成温度が1000℃を超えた時点でセラミックウール取り外し、最終的に火力を調整して仕上げる。（【図23】③）筆者が計画した上記の野焼きプロセスを実行した結果、一般人の参加者とも安全に焼成を進行することができた。焼成時間も通常必要な所要時間（冷やす時間を含めると12時間以上）より7時間以上短縮された5時間ぐらいで終了することができた。

### （3）埋設

当初、焼成を行っていた陶芸の森の敷地内内に埋設する予定であった。しかし、公的機関の敷地内に1000年以上設置する予定の造形物に対して運営管理上に問題があるため、場所を変更することを余儀なくされた。

その後、焼成場所よりほど近い、一般社団法人シガラキ・シェア・スタジオの協力により、本プロジェクトの埋設地を確定した。



【図24】焼成が終わった作品を地面に埋める（左側）  
作品を埋設した地面の上に《Magic Tanuki》を設置する（右側）

埋設は2022年8月28日にシガラキ・シェア・スタジオ（滋賀県甲賀市信楽町長野1140-1）内の庭で行われた。地面を60センチメートル程度の深さで掘り、そこにコンクリート壁を設置し、その中に参加者が制作した、すべての作品を入れて蓋をした。

さらに筆者による作品《Magic Tanuki》が埋設した陶芸作品の上に象徴物として設置された。周りには天然石と砂利を用いて円形の盛り上がった古墳のような場所を構成した。

### 第3節 朝霞市立博物館でのアートプロジェクト

朝霞市立博物館でのアートプロジェクトは、2022年10月4日から10月23日までの間に開催された。このアートプロジェクトは、滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクトを通じて、確認した内容と問題点を参考にして行われた。

筆者による陶芸プロセスによるアートプロジェクトの計画を整理したものである（【表10】）。

【表10】朝霞市立博物館でのアートプロジェクト計画の概要

<p><b>【プロジェクト名】</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・未来へのおくりもの</li> </ul> <p><b>【対象者】</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・地域の親子向け（朝霞市内）</li> </ul> <p><b>【参加費】</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・なし</li> </ul> <p><b>【成形】</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・2022年10月4日（火）</li> <li>・制作場所：朝霞市立博物館セミナー室</li> <li>・実行協力：朝霞市立博物館所属公務員2人</li> <li>・コロナの状況を考えて1コマ15人以下で、2コマで総人数25人以下</li> <li>・京都産赤土：粘土の量は一人当たり、500グラム以内</li> <li>・時間は1回1時間30分～2時間（説明・片付けを含む）×2回 ①10:00～12:00分 / ②13:00～15:00分</li> </ul> <p>*制作の前に博物館で展示されている実物の埴輪を見学し、埴輪に対する講演会を行う</p> <p><b>【焼成】</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・成形の2週間以上の後、10月23日（日）</li> <li>・午前9時に点火をし、温度計が1000度ぐらいになるまで行う。16時までを予定しているが、温度によって変動あり。この日は作品を取り出さず、後日に作品を取り出す</li> <li>・焼成場所：朝霞市内の丸沼芸術の森の敷地内にある広場（野外）</li> <li>・実行協力：丸沼芸術の森芸術家、学芸員2人</li> </ul> <p><b>【埋設】</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・2022年10月23日（日）</li> <li>・埋設場所：朝霞市内の丸沼芸術の森の敷地内にある庭</li> <li>・実行協力：丸沼芸術の森、朝霞市</li> </ul> <p><b>【参加者数】</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・25人（コロナの影響による人数制限）</li> </ul> <p><b>【進行方法】</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>① 事前応募により参加者を募集する（制作+焼成、同じく朝霞市立博物館の窓口でまとめる）</li> <li>② 成形当日の始めに30分ほど博物館に展示されている実物の埴輪を見学し、講座説明を行い、本プロジェクトについての理解度を高める</li> <li>③ 作家の代表作品を2点ほど、小さな埴輪サンプルを4～5点ほど会場においておく</li> <li>④ 参加者一人当たり、2点以内を制作して完成した作品は特定の場所に埋設する</li> <li>⑤ 2週間の乾燥後、午前9時から鉄骨フレームの下部に薪を入れて点火し、1000度になるまで焼成をする</li> <li>⑥ 焼成が終わってその場に残った埴輪の前でそれぞれ自由に写真を撮影し、それをSNSなどに共有する</li> <li>⑦ 焼成完了後の作品は特定の場所に埋設する</li> <li>⑧ 事前に用意したアンケートを参加者全員から作成してもらう</li> </ol> <p>*②～⑦のプロセスを進めていく間にはできる限り参加者全員が現場におり、全過程を共有することとする</p> <p><b>【記録方法】</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・全てのプロセスを写真イメージと動画で記録する（記録係の人が1人以上必要）</li> <li>・本プロジェクトのインスタ専用のSNSアカウントを作る。SNSには集まった写真イメージと動画、アンケートの内容を整理して投稿し、参加者を含む世界中の人々が誰でも見られるように公開する</li> </ul>
---



## (1) 成形

対象者は滋賀県立陶芸の森での《未来へのおくりもの》プロジェクトと同様に参加者は朝霞市内在住の親子と設定した。また趣旨においても同様にした。

成形は2022年10月4日に朝霞市立博物館内のセミナー室で行われ、博物館のスタッフ2人がアシスタントとして協力した。

参加人数は開催期間である朝霞市のコロナ対策基準（2022年10月時点）に合わせて25人以下と制限し、事前応募によって20人の参加者を募集した。成形時間は滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクトより30分増やした2時間と設定し、少なくとも2コマに分けて1コマ12人以下の人数で行うことにした。

成形用の粘土は滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクトで使用した滋賀県産の「ブレンド土」の代わりに埴輪を制作した当時の粘土と近い性格の京都産赤土を用意した。粘土の量は一人当たり、500グラム以内で制限し、参加者が同じ条件と環境で成形できるように設定した。



【図25】参加者に《古墳時代のものがたり》を説明する筆者（左側）  
朝霞市で発掘した実物の埴輪を見学している参加者達（右側）

滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクトと同様に古墳と埴輪に潜在している「共同体としての意識」「共同体としての制作」による「象徴的な場所」について分析した結果を踏まえて《未来へのおくりもの》プロジェクトのコンセプトや意義性について参加者の理解度を高めるための物語（【表9】）を作成し、事前に説明を行った。

それに加えて本プロジェクトでは、朝霞市立博物館で常設展示されている朝霞市で発掘された、古墳時代の実物の埴輪を見学した後に参加者がそれぞれ未来におくりたい形を粘土で制作した（【図25】）。



【図26】河明求《ぼぼたん埴輪》 2022年

2017年、筆者は本プロジェクトが行われる埼玉県朝霞市の公式キャラクター《ぼぼたん》をデザインした。朝霞市を代表するイメージでもあり、筆者本人との関係性があるキャラクター《ぼぼたん》をモチーフに《ぼぼたん埴輪》（【図26】）を制作した。形の全体的な構造は《埴輪挂甲武人》を参考にし、円筒形の下部から上部まで一体で繋げ、中空と孔を持った形に仕上げた。

## (2) 焼成

焼成は作品の乾燥する時間を想定し、成形から2週間以上過ぎた2022年10月23日に実行した。焼成場所は朝霞市立博物館と事前の協議によって朝霞市に所在している丸沼芸術の森内の広場で行い、野焼き経験が豊富な丸沼芸術の森の陶芸家にアシスタントを依頼した。

参加者と共同で行われる野焼きのため、安全性と効率性を念頭に置いて滋賀県の鉄工所で制作していた三層構造の鉄筋フレームを再使用した。地面から1段目と2段目には参加者が制作した作品を納め、上段には自作の《ぼぼたん埴輪》を乗せる（【図27】）。

点火をする前にグラスファイバー製セラミックウールで鉄筋フレームを巻いて（【図27】の左側のイメージ）熱効率を高める。



【図27】参加者と筆者が焼成（野焼き）を行っている

焼成温度が1000℃を超えた時点でセラミックウール取り外し、最終的に火力を調整して仕上げる。このような野焼きプロセスは、滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクトで、その安全性と効率性を確認したため、本プロジェクトでも同じプロセスで焼成を行った。

### (3) 埋設

滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクトでは、運営管理上に問題による日程の変更に伴い当初、焼成を行っていた陶芸の森の敷地内に埋設ができなくなった。そのことにより焼成日と埋設日の予定がずれ込み、参加者が全プロセスに参加できなくなる問題が起こった。

このような前回の問題を反省して、朝霞市立博物館でのプロジェクトでは関係者達との事前協議を通じて、焼成場所と埋設場所を一致させ、焼成日と埋設日も同じ日に設定し、本プロジェクトを行った。その結果、参加者全員（20人）が焼成と埋設のプロセスに参加することができ、「共同体としての意識」による「共同体としての制作」によって「象徴的な場所」を構成するといった《未来へのおくりもの》プロジェクトの趣旨を完全に実現したと考えられる。



【図28】 焼成が終わった作品を地面に埋める（左側）  
作品を埋設した地面の上に《ぼぼたん埴輪》を設置する（右側）

埋設は焼成が終わって作品が冷めた後、丸沼芸術の森内の庭（埼玉県朝霞市上内間木49 3-1）で行われた。地面を60センチメートル程度の深さで掘り、そこに陶板で制作した壁を設置し、その上に参加者が制作したすべての作品を入れて土に埋めた。

さらに筆者による作品《ぼぼたん埴輪》を参加者の陶芸作品が埋設された地面の上に象徴物として設置した。

滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクトと朝霞市立博物館でのアートプロジェクトを実施してから1年余りの時が過ぎている。現在は、現地の関係者やプロジェクトに参加していた人々が自発的に作品の周りに花や木を植えたり、照明を付けたりと、持続的に管理を行っているようである（【図29】）。このプロジェクトに関わった人々にとって「象徴的な場所」としての新たな価値付けが行われている。



【図29】今現在（2023年10月）の《Magic Tanuki》（左側）と《ぼぼたん埴輪》（右側）の様子

#### 第4節 本章のまとめ

第2部での分析考察の結果を参考にしながら、本章では「共同体としての制作」「共同体としての意識」の両立による「象徴的な場所」を実現することを目指し、陶芸プロセスによる2つのアートプロジェクトを自ら計画し、《未来へのおくりもの》プロジェクトを実施した。

まず、滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクトは2022年8月6日から2022年8月28日までの日程で行なわれた。事前応募によって集まった34人の参加者ととも「成形」から「焼成」、「埋設」の順番で行われた。

反省点として「埋設」は当初、公的機関である陶芸の森の敷地内で行う予定であったが、運営管理上に問題があるといった理由で、場所を変更することになり、結果として、一般社団法人シガラキ・シェア・スタジオの協力を受け、2022年8月21日、同スタジオ内の庭で行った。天然石と砂利を用いて円形の盛り上がった古墳のような場所を構成し、筆者による作品《Magic Tanuki》が象徴物として設置された。

次に、朝霞市立博物館でのアートプロジェクトは、2022年10月4日から10月23日までの日程で行なわれた。このアートプロジェクトは、先のアートプロジェクトを通じての反省点を踏まえ、関係者達との事前協議を行った。焼成場所と埋設場所を一致させ、焼成日と埋設日も同じ日に設定した結果、参加者全員が焼成と埋設のプロセスに立ち会うことができた。さらに2017年に筆者がデザインした朝霞市公式キャラクター《ぼぼたん》をモチーフにした《ぼぼたん埴輪》を制作し、参加者の陶芸作品を埋設した地面の上に象徴物として設置した。

また、特筆すべきこととしては、実際に朝霞市で発掘した博物館所蔵の古墳時代の埴輪を見学できた。このことは、参加者にとって、貴重な体験であるばかりでなく、本プロジェクトに対してリアリティを持って受け止められたに違いない。

滋賀県立陶芸の森でのアートプロジェクトと朝霞市立博物館でのアートプロジェクトを実施してから1年余りの時が過ぎている。現在は、現地の関係者やプロジェクトに参加していた人々が自発的に作品の周りに花や木を植えたり、照明を付けたりと、持続的に管理を行っているようである（【図29】）。このプロジェクトに関わった人々にとって「象徴的な場所」としての新たな価値付けが行われている。

このような結果から、第2部での分析考察を通じて確認した「共同体としての意識」「共同体としての制作」の両立による「象徴的な場所」の構成といった古墳と埴輪の関係性が持っている陶芸プロセスによるアートプロジェクトの可能性について検証し、自らのアートプロジェクトにおいても「象徴的な場所」の実現に成功したと評価できる。

## おわりに

### 結論

本研究は埴輪の特質を現代陶芸表現に活用するための考察を行い、造形表現の可能性と陶芸プロセスによるアートプロジェクトの可能性を中心に分析考察をし、自作へ活用する事を目的として行なわれた。

本研究で確認した埴輪の造形的な特徴である「円筒形垂直構造」「中空性と孔」「時代の表象」と現代陶芸作品との比較分析を行った。その結果、埴輪は陶によるプロセスで制作されるからこそ独自の造形感を持っており、日本列島の特定の文化を象徴的な形状として表した存在であることが分かった。

埴輪の造形的な特徴を現代の陶芸表現に活用することによって、過去と未来を繋げる表現を実現できるのではないかという仮説をたて、現代陶芸作品と比較を行いながら、実験制作を行った。

本研究の一部は日韓文化交流を目的とする公的機関である東京韓国大使館韓国文化院で紹介され、現代陶芸専門雑誌に「やきものが人類にとってどのような意味を持つかを、河の作品や活動を通して我々はともに考えることができる」と評価されるなど、過去（古代）の埴輪に潜在している造形的な特徴を現在に活用することによって、過去と未来を繋げる表現を生み出すことができた。

一方で、古墳時代を社会的な視点から解釈し、古墳と埴輪の関係性と意義性について分析考察を行うことによって「共同体としての意識」+「共同体としての制作」=「象徴的な場所」といった特徴が確認できた。埴輪と古墳による「象徴的な場所」が持った特徴と陶芸プロセスによるアートプロジェクトの事例との関連性について比較分析をしながら、自らの陶芸プロセスによるアートプロジェクトを実践した。

滋賀県立陶芸の森と、朝霞市立博物館において、それぞれのアートプロジェクトを行なった。プロジェクトが終了してから一定の時間が過ぎたが、現地の関係者やプロジェクトに参加していた人々が自発的にその場所の管理を行い、「象徴的な場所」として認識していることを確認した。

このような結果を通じて、古墳と埴輪が持っている「共同体としての意識」「共同体としての制作」の両立による「象徴的な場所」という特徴を活用した、現代の陶芸プロセスによるアートプロジェクトの実践と、それによる「象徴的な場所」の構成が実現できた。

### 今後の方向性

現代社会ではグローバル化が急進し、文明と民俗のアイデンティティが重要な主題として浮上してきた。日本と韓国は古代からの長い歴史と数多い遺物を持っているのにもかかわらず、戦後の陶芸界では、日本独自の伝統よりは西洋の近代的美術観に注意を払う風潮が続いていたことが分かった。

そこで、本研究では埴輪の陶芸表現の可能性と陶芸プロセスによるアートプロジェクトとしての可能性について検証し、自らの制作にまで活用することができた。しかし、本研究の対象であった埴輪以外にも、日本と韓国の歴史の中にはまだ注目すべき古代土器が当

時をそのまま記憶し、眠っている。

今回の研究結果をきっかけに、日本と韓国の古代土器について幅広く研究し、それを活用した陶による作品表現を続けていきたい。また、本稿により、古代土器に潜在している可能性について、日本と韓国の芸術家とともに考えるきっかけになることを期待する。

---

## 引用文献（翻訳は全て筆者による）

- <sup>1</sup> 都出比呂志『古代国家はいつ成立したか』, 岩波新書, 2011年, pp. 1-224
- （日本史において古代とは通常、縄文時代、弥生時代、古墳時代もしくは飛鳥時代から平安時代中期または後期までを示す。始期については古代国家（ヤマト王権）の形成時期をめぐって見解が分かれており、3世紀説、5世紀説、7世紀説があり、研究者の間で七五三論争と呼ばれている。本研究では 縄文時代、弥生時代、古墳時代までを古代として解釈し、3世紀説をもとに研究を行う。）
- <sup>2</sup> 常木晃『歴史認識と考古学』, 学術の動向, 2011年, p. 52
- <sup>3</sup> 河明求『陶芸プロセスを活用したアートプロジェクトの実践とその考察ー「共同体として制作」と「象徴的な場所」の両立を目指してー』, 東京造形大学大学院造形研究科・造形論集2023年度, 2023年, pp. 1-24
- <sup>4</sup> 広島大学『文化財博物館・考古学の時代区分・古墳時代』, 広島大学デジタルミュージアム (<https://www.digital-museum.hiroshima-u.ac.jp/~main/index.php/%E8%80%83%E5%8F%A4%E5%AD%A6%E3%81%AE%E6%99%82%E4%BB%A3%E5%8C%BA%E5%88%86/%E5%8F%A4%E5%A2%B3%E6%99%82%E4%BB%A3>) 2023年7月3日閲覧
- <sup>5</sup> 堺市『仁徳天皇陵古墳百科』, 堺市公式サイト (<https://www.city.sakai.lg.jp/smph/kanko/hakubutsukan/mozukofungun/kofun.html>) 2023年4月3日閲覧
- <sup>6</sup> 八代市立博物館『未来の森ミュージアム考古常設展示解説シート』, 八代市立博物館公式サイト (<http://www.city.yatsushiro.kumamoto.jp/museum/index.jsp>) 2023年5月13日閲覧
- <sup>7</sup> 若狭徹『埴輪は語る』, ちくま新書, 2021年, pp. 60-63
- <sup>8</sup> 高橋克壽『器財埴輪の編年と古墳祭祀』, 京都大学・史林 71 (2), 1988年, pp. 69-71
- <sup>9</sup> 後藤守一『埴輪の意義』, 考古学雑誌第21巻第1号, 1931年, pp. 26-50
- <sup>10</sup> 水野正好『埴輪芸能論』, 角川書店, 1971年, pp. 255-278
- <sup>11</sup> イ・ヒョンジョン『明花洞長古墳の発掘調査結果』, 天地日報, 2010年6月21日記事
- （이현정 『명화동장고분 발굴조사 결과』, 천지일보, 2007년6월21일기사）
- <sup>12</sup> 常木晃『歴史認識と考古学』, 学術の動向, 2011年, p. 52
- <sup>13</sup> 川西宏幸『円筒埴輪総論』, 考古学雑誌, 1978年, pp. 95-164
- <sup>14</sup> 難波田龍起『新しい埴輪の発見』, 三彩 第102号, 1958年, pp. 33-43
- <sup>15</sup> イ・フンギ『魂を形状化した陶磁造形の研究』, 国民大学校, 2003年, p. 22
- （이훈기 『염원을 형상화한 도자조형 연구』, 국민대학교, 2003년, p. 22）
- <sup>16</sup> イ・フンギ『塔の造形性を形状化した陶磁造形の研究』, 基礎造形学研究 86号, 2018年, p. 429
- （이훈기 『탑의 조형성을 형상화한 도자조형 연구』, 기초조형학연구 86호, 2018년, p.429）
- <sup>17</sup> 若狭徹『埴輪は語る』, ちくま新書, 2021年, pp. 65-66
- <sup>18</sup> 同上, pp. 65-66
- <sup>19</sup> 花井久穂『よみがえる埴輪、「出土」するアイデンティティー』, 茨城県近代美術館研究紀要 13号, 2018年, p. 18



- 
- <sup>20</sup> 同上, p. 48
- <sup>21</sup> 杉原荘介『先土器時代研究上の二、三の問題』, 駿台史學60号, 1984年, p. 5
- <sup>22</sup> 文化遺産オンライン『埴輪武装男子立像』, 文化遺産オンライン公式サイト (<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/519526/7>) 2023年3月13日閲覧
- <sup>23</sup> 東京国立博物館『埴輪挂甲武人』, 東京国立博物館公式サイト ([https://www.tnm.jp/modules/r\\_collection/index.php?controller=dtl&colid=J36697&t=search](https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=J36697&t=search)) 2023年4月21日閲覧
- <sup>24</sup> 若狭徹『埴輪は語る』, 高崎学検定講座資料, 2022年, p. 33
- <sup>25</sup> 右島和夫『綿貫観音山古墳と朝鮮半島』, 国立歴史民俗博物館研究報告 第217集, 2019年, pp. 321-322
- <sup>26</sup> 独立行政法人文化財研究所・奈良文化財研究所監修『日本の考古学:ドイツで開催された「曙光の時代」展』, 小学館, 2005年, p. 191
- <sup>27</sup> 若狭徹『埴輪は語る』, 高崎学検定講座資料, 2022年, p. 20-24
- <sup>28</sup> 小栗明彦『人のかたちの埴輪はなぜ創られたのか』, 奈良県立橿原考古学研究所附属博物館特別展示図録第84冊, 2015年, p. 66
- <sup>29</sup> 日本考古学協会『日本考古学協会50年の歩み』, 日本考古学 第6号, 1998年, pp. 203-204
- <sup>30</sup> 鎌原正巳『イサム・ノグチ訪問-日本の古美術に学ぶ-』, 国立博物館ニュース第41号, 1950年, p. 3
- <sup>31</sup> 矢代幸雄『日本美術の再検討』, 新潮社, 1978年, p. 25
- <sup>32</sup> 谷口吉郎『展示について「現代の眼-日本美術史から-」』, 東都文化出版, 1955年, pp. 61-63
- <sup>33</sup> アーティゾン美術館『日本の美・はにわ展』, アーティゾン美術館公式サイト (<https://www.artizon.museum/exhibition/past/detail/135>) 2023年10月17日閲覧
- <sup>34</sup> 文部科学省『芸術文化の行政-文展の実施』, 文部科学省公式サイト ([https://www.mext.go.jp/b\\_menu/hakusho/html/others/detail/1317730.htm](https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317730.htm)) 2023年6月22日閲覧
- <sup>35</sup> 宮永春香『「陶」の表象としての制作プロセス』, 金沢美術工芸大学博士論文, 2009年, p. 9
- <sup>36</sup> 海上雅臣『やきものこの現代』, 文化出版局, 1988年, p. 130
- <sup>37</sup> ケビン・ホワイト『「走泥社」のオブジェ焼き: 京都からオーストラリアへ』, ガーランド・マガジン (<https://garlandmag.com/article/%E8%B5%B0%E6%B3%A5%E7%A4%BE%E3%81%AE%E3%82%AA%E3%83%96%E3%82%B8%E3%82%A7%E7%84%BC%E3%81%8D/>) 2023年10月20日閲覧
- <sup>38</sup> 金子賢治『現代陶芸の造形思考』, 阿部出版, 2001年, pp. 64-65
- <sup>39</sup> 同上, pp. 20-23
- <sup>40</sup> 海上雅臣『やきものこの現代』, 文化出版局, 1988年, p. 108
- <sup>41</sup> 美術手帖『三島喜美代』, 美術手帖公式サイト・アーティスト情報 (<https://bijutsutecho.com/artists/823>) 2023年06月27日閲覧
- <sup>42</sup> 松崎晃子『「土曜訪問」命懸けで遊んでいます・ごみ題材に制作続ける90歳・三島喜美代さん (現代美術家)』, 東京新聞, 2023年2月4日記事
- <sup>43</sup> K. I. 『三島喜美代-情報の化石』, MEM公式サイト・アーティスト情報 ([https://mem-inc.jp/artists/mishima\\_j/](https://mem-inc.jp/artists/mishima_j/)) 2023年6月25日閲覧

- 
- 44 西武美術館『土・イメージと形体1981-1985展図録』, 西武美術館, 1986年, pp. 1-30
- 45 兵庫県立美術館『山村コレクション展ー集めた!日本の前衛 山村徳太郎の眼ー』, 兵庫県立美術館企画展示作品リスト, 2019年, p. 2
- 46 松崎晃子『「土曜訪問」命懸けで遊んでいます・ごみ題材に制作続ける90歳・三島喜美代さん(現代美術家)』, 東京新聞, 2023年2月4日記事
- 47 熊倉純子監修『日本型アートプロジェクトの歴史と現在1990年→2012年』, 東京文化発信プロジェクト室, 2013年, p. 2
- 48 広瀬和雄『前方後円墳成立の歴史的意義ー「邪馬台国時代」における首長と農民層の共同幻想ー』, 第3回公開シンポジウム・人文科学とデータベース, 1997年, p. 13
- 49 河明求『陶芸プロセスを活用したアートプロジェクトの実践とその考察ー「共同体として制作」と「象徴的な場所」の両立を目指してー』, 東京造形大学大学院造形研究科・造形論集2023年度, 2023年, pp. 1-24
- 50 広瀬和雄『古墳時代像再構築のための考察』, 国立歴史民俗博物館研究報告第150集, 2009年, p. 96
- 51 原田昌浩『埴輪生産体制の継続と断絶』, 立命館大学大学院文学研究科博士学位論文, 2017年, p. 1
- 52 大林組プロジェクトチーム『王陵』, 季刊大林・第20号, 1985年, pp. 1-4
- 53 堺市博物館『仁徳天皇陵古墳百科』, 堺市博物館公式サイト (<https://www.city.sakai.lg.jp/kanko/hakubutsukan/collection/mozukofungun/kofun.html>) 2023年4月22日閲覧
- 54 河野正訓『古墳のなぞがわかる本』, 岩崎書店, 2019年, pp. 32-33
- 55 若狭徹『埴輪は語る』, 高崎学検定講座資料, 2022年, p. 7
- 56 群馬県『歴史を語る「ぐんまの埴輪(はにわ)」1』, 群馬県公式サイト ([https://www.pref.gunma.jp/07/b21g\\_00309.html](https://www.pref.gunma.jp/07/b21g_00309.html)) 2023年6月3日閲覧
- 57 米田茉衣子『1500年前に稼働していた日本最大級のハニワ工場だって!?専門家にハニワの「?」を聞いてみた!』, 和楽, 2021年7月4日記事
- 58 青木彬『アートプロジェクトにおける臨床的価値とはなにかー「生きること」と「アート」が交差する現場からー』, アートスケープ, 2019年2月15日記事
- 59 熊倉純子, 長津結一郎(編著)『日本型アートプロジェクトの歴史と現在1990年→2012年 補遺』, アーツカウンシル東京, 2015年, p. 3
- 60 同上, p. 3
- 61 田中一雄『アートプロジェクトの現状と課題ー中之条ビエンナーレから考察するー』, 新島学園短期大学紀要35号, 2015年, p. 108
- 62 伊波サチヨ『現代美術にみる身体性としてのテクノロジー』, 筑波大学大学院芸術研究科修士論文, 1996年 (<http://6384f053b78a7c31.lolipop.jp/2art/ronbun/ronbun.htm>) 2023年6月3日閲覧
- 63 エヌ・アンド・エー『アジアン・フィールド・アントニー・ゴームリー』, 展覧会の企画・キュレーション・コーディネーション業務 (<https://nanjo.com/project/asian-フィールド-antony-gormlley/>) 2022年6月16日閲覧
- 64 アントニー・ゴームリー『Project-フィールド』, アントニー・ゴームリー公式サイト (<https://antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p0>) 2022年6月16日閲覧

- <sup>65</sup> 日、水、松、鶴、亀、鹿および不老草に、山、雲、月、石、竹のうちいずれか三つを加えた10個の不老長生の象徴物をいう。長生とは中国の神仙思想によるものであって、長生図は一見蓬萊山を思わせる仙境を描いている。しかし、中国には十長生という言葉はなく、松鶴とか松竹梅のような部分的な組合せはあるが、十長生の組合せはない。朝鮮の十長生はその要素を中国の神仙思想から借用して、固有の自然崇拜の上に朝鮮独自のものに再構成したものであると考えられる。(韓国民俗文化大百科事典から引用, 출처-한국민족문화대백과사전)
- <sup>66</sup> キム・ソンドン『「芸の産業化」陶芸家金九漢の夢』, 月刊朝鮮2013年12月号, pp. 479-490  
(김선동 『「도예의 산업화」 나선 도예가 김구한씨의 꿈』, 월간조선2013년12월호, 2013년, pp.479-490)
- <sup>67</sup> 仏教で使われる用語で「還地本處」はもともと有るべき場所に戻ることを意味する。「森羅万象」の「森羅」は樹木が限りなく茂り並ぶことであり、「万象」は万物やあらゆる現象を意味する。(출처-엠펙스 국어사전, 에센스韓国語辞典から引用)
- <sup>68</sup> 大地の芸術祭-越後妻有アートトリエンナーレ『かささぎたちの家』, 大地の芸術祭-越後妻有アートトリエンナーレ公式サイト ([https://www.echigo-tsumari.jp/art/artwork/house\\_of\\_magpies/](https://www.echigo-tsumari.jp/art/artwork/house_of_magpies/)) 2023年6月20日閲覧
- <sup>69</sup> 東京国立博物館『鶏形埴輪』, 国立文化財機構所蔵品統合検索システム ([https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/tnm/J-22899?locale=ja](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/J-22899?locale=ja)) 2023年10月20日閲覧
- <sup>70</sup> 外館和子『河正雄コレクション「徒徒」江上越・河明求 展』, 陶説・2023年4月号, pp. 85-87

## 参考文献

- ・アントニー・ゴームリー, マーティン・ゲイフォード『彫刻の歴史 - 先史時代から現代まで - 』, 東京書籍, 2021年
- ・海上雅臣『やきものこの現代』, 文化出版局, 1988年
- ・小沼丹『埴輪の馬』, 講談社文芸文庫, 1999年
- ・金子賢治『現代陶芸の造形思考』, 阿部出版, 2001年
- ・神奈川県立近代美術館『アントニー・ゴームリー』, アントニー・ゴームリー展示図録, 1996年
- ・岸本直文『倭における国家形成と古墳時代開始のプロセス』, 国立歴史民俗博物館研究報告第185集, 2014年
- ・京都国立近代美術館・東京国立近代美術館日本経済新聞社『八木一夫』, 企画展示図録, 1981年
- ・京都国立博物館『倭国 - 邪馬台国と大和王権 - 』, 京都国立博物館特別展覧会図録, 1993年
- ・京都国立近代美術館・岐阜県美術館・岡山県立美術館・菊池寛実記念智美術館『走泥社再考 - 前衛陶芸が生まれた時代』, 株式会社青幻舎, 2023年
- ・熊倉純子(監修), 菊地拓児, 長津結一郎(編集)『アートプロジェクト - 芸術と共創する社会』, 水曜社, 2014年
- ・熊倉純子, 長津結一郎(編著)『日本型アートプロジェクトの歴史と現在1990年→2012年 補遺』, アーツカウンシル東京, 2015年

- 
- ・群馬県立歴史博物館『古墳大国群馬へのあゆみ』, 群馬県立歴史博物館第130回企画展展示図録, 2021年
  - ・坂井秀弥『古代地域社会の考古学』, 同成社, 2008年
  - ・田中一雄『アートプロジェクトの現状と課題ー中之条ビエンナーレから考察するー』, 新島学園短期大学紀要35号, 2015年
  - ・東京国立博物館『日本の考古学 - その歩みと成果 - 』, 東京国立博物館特別展図録, 1988年
  - ・外館和子『現代陶芸論』, 阿部出版, 2023年
  - ・常木晃『歴史認識と考古学』, 学術の動向, 2011年
  - ・都出比呂志『古代国家はいつ成立したか』, 岩波新書, 2011年
  - ・奈良県立橿原考古学研究所附属博物館『よみがえる極彩色壁画』, 国宝高松塚古墳壁画発見50周年記念展図録, 2022年
  - ・奈良県立橿原考古学研究所附属博物館『大和の考古学』, 常設展示図録, 2021年
  - ・奈良県立橿原考古学研究所附属博物館『人のかたちの埴輪はなぜ創られたのか』, 平成27年度秋季特別展示図録, 2015年
  - ・ジョン・B・マービス『世界を魅了する日本の現代陶芸』, 光村推古書院株式会社, 2019年
  - ・和田晴吾『古墳時代の王権と集団関係』, 吉川弘文館, 2018年
  - ・若松良一『埴輪 (考古調査ハンドブック)』, 北隆館, 2021年
  - ・若狭徹『埴輪は語る』, ちくま新書, 2021年
  - ・若狭徹『埴輪古代の証言者たち』, 角川ソフィア文庫, 2022年
  - ・矢代幸雄『日本美術の再検討』, 新潮社, 1978年
  - ・米子市美術館『辻晋堂・ハ木一夫・堀内正和』, 辻晋堂没後10周年記念特別企画展図録, 1991年

## 図版引用

【図1】筆者による撮影

【図2】岡山県古代古備文化財センター公式サイト「センター/収蔵遺物紹介/収蔵品紹介」より引用

(<https://www.pref.okayama.jp/site/kodai/622624.html>) 2023年10月5日 最終観覧

【図3】群馬県立歴史博物館公式サイト「国宝展示・綿貫観音山古墳の世界」より引用

(<https://grekisi.pref.gunma.jp/event/710/>) 2023年10月3日 最終観覧

【図4】文化遺産オンライン「考古資料/古墳/関東」より引用

(<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/126064>) 2023年10月13日 最終観覧

【図5】群馬県公式サイト「史跡観音山古墳へのご案内・古墳と埴輪」より引用

(<https://www.pref.gunma.jp/page/5191.html>) 2023年10月29日 最終観覧

- 
- 【図6】奈良県立橿原考古学研究所附属博物館『人のかたちの埴輪はなぜ創られたのか』, 平成27年度秋季特別展示図録, 2015年, p.66 より引用
- 【図7】矢代幸雄『日本美術の再検討』, 新潮社, 1978年, p.25 より引用
- 【図8】独立行政法人国立美術館公式サイトより引用  
(<https://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=190235>) 2023年10月29日 最終観覧
- 【図9】美術手帖公式サイト「「八木一夫と清水九兵衛 陶芸と彫刻のあいだで」展に見る現代陶芸のルーツ」(<https://bijutsutecho.com/magazine/news/exhibition/7251>) 2023年10月19日 最終観覧
- 【図10】【図11】MEM (Multiply Encoded Messages)公式サイト「三島喜美代・情報の化石」より引用  
([https://mem-inc.jp/artists/mishima\\_j/](https://mem-inc.jp/artists/mishima_j/)) 2023年10月19日 最終観覧
- 【図12】筆者による図形
- 【図13】エヌ・アンド・エー株式会社「Projects」より引用  
(<https://nanjo.com/project/asian-field-antony-gormlley/>) 2023年10月20日 最終観覧
- 【図14】大地の芸術祭ー越後妻有アートトリエンナーレー公式サイト「作品・作家紹介」より引用  
([https://www.echigo-tsumari.jp/art/artwork/house\\_of\\_magpies/](https://www.echigo-tsumari.jp/art/artwork/house_of_magpies/)) 2023年10月20日 最終観覧
- 【図15】筆者による撮影
- 【図16】筆者による撮影
- 【図17】筆者による撮影
- 【図18】筆者による撮影
- 【図19】《現代のメッセンジャー》2021年は筆者による撮影、《鶏形埴輪》6世紀は国立文化財機構所蔵品統合検索システム公式サイト「鶏形埴輪」より引用  
([https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/tnm/J-22899?locale=ja](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/J-22899?locale=ja)) 2023年10月20日 最終観覧
- 【図20】筆者による撮影（画面に写った人物については本人より、イメージ使用に関する許可を得た）
- 【図21】筆者による撮影（画面に写った人物については本人より、イメージ使用に関する許可を得た）
- 【図22】筆者による撮影
- 【図23】筆者による撮影
- 【図24】筆者による撮影
- 【図25】筆者による撮影（画面に写った人物については本人より、イメージ使用に関する許可を得た）
- 【図26】筆者による撮影
- 【図27】筆者による撮影（画面に写った人物については本人より、イメージ使用に関する許可を得た）
- 【図28】筆者による撮影（画面に写った人物については本人より、イメージ使用に関する許可を得た）
- 【図29】筆者による撮影