

彫刻の抵抗感

－内的触覚によって切り出された風景－

学籍番号 1314913

東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程彫刻専攻領域

北山翔一

目次

第1章 山と私

1 山の秘密	4
・「山」を見る	6
・「彫刻」を作るための視点	6
2 「山の彫刻」	8
・風景の光と作品の光	8
・内的触覚の風景画 岸田劉生の「切通し」	11
・セザンヌの内的触覚 「多視点」	20
・「心象の多視点」と彫刻の「完成」	30
3 風景と彫刻	33
・視覚と造形衝動	33
・風景と絵画と彫刻	34

第2章 彫刻は切り出される

1 断片としての象徴性	37
・破風彫刻とアンソニー・カロ	38
・私の彫刻の原体験	42
・「全体」のない彫刻	43
2 断面としての木彫	46
・切り出すことから始まる	46
・表面を覆い尽くす断面	47
3 内なる風景の断面	49

第3章 星空と私

1 星空の秘密	51
・光の手触り	52
・星座と先史美術 夜空と洞窟	54
2 「星座の彫刻」	60
・星取り	60
・風景と自己の境界	62
3 「空の彫刻」	66
・鈍く光る線	66
4 「天の川の彫刻」	76
・断面としての天の川	76
・破風としての天の川	82

第4章 抵抗感

1 彫刻の秘密	85
・肉体的観賞	85
・写真に写らないもの	88
2 彫刻の抵抗感	91
・内なる風景の実体化	91
・物体の立ち上がり	91
・内的触覚を通じた彫刻の理解 造形が押し広げる空間のボリューム	93
3 山と星空、私の「手触り」	98
・私が山や星の先に見たかったもの	98
・私の彫刻 切り出された内的触覚の風景	99

結び

・提出作品	100
・今後の展望	107

第1章 山と私

1 山の秘密

「この子気がちがうわ。気がちがうわ。」そう言う声が騒がしい駒子に島村は近づこうとして、葉子を駒子から抱き取ろうとする男達に押されてよろめいた。踏みこたえて目を上げた途端、さあと音を立てて天の河が島村のなかへ流れ落ちるようであった。

これは、『雪国』の結末部である¹。この物語の中で主人公の島村は、徹頭徹尾目の前の情景を見ているようだが、彼の目が行き着くのは決まって背後の遠景だ。目の前の光景がたとえ、美しい女の顔でも、火事場でも、女の末期であっても、彼の視線は彼方に向く。山や、天の川といった遠景が最後には自分自身と同化して、島村のなかに美しさとして写っている。



図1 バスの車窓

この物語における主人公と風景の関係には、人間と世界の間にある「見ること」を介した対峙という、普遍的なテーマを見て取ることができる。私にとってのそれは、過去に出会った忘れられない山の光景にある。2011年3月11日の大地震の直後、長野の北アルプス山中にいた私は、整理のつかない心持ちで東京へ帰る途中、バスの車窓から真っ青な夕闇に横たわっている山を見た（図1）。それは直前まで自分がいた北アルプスに間違いないと直感的に思われた。なぜかその光景に釘付けになった私は、自分が何か山の秘密を見てしまったかのような、妙な感覚に満たされたのだった。

『雪国』の島村と同じように、目の前に起こっていること、その事実を理解することとは無関係のごとく、私の視線は「山」へ向いた。島村の目は、「美しい」情景を目の当たりにした時に、その背後の遠景に向く。物語に出てくる情景は、決して優しい物ばかりではない。そのほとんど

¹ 川端康成『雪国』新潮社 1947, p.173

² 震災があったのは学部4年になる直前であり、直後の卒業制作では震災に関連する体験を意図的に避け

が心苦しいものである。その視線は、近景と遠景の境を取り払い、彼とそれらの情景が解けあつて、「美しい」という事実だけが残る。この物語になぞらえて考えれば、恐ろしくて複雑な震災の体験が私にとって「美しい」情景となり、私の視線を山に向けさせたのだと言えないだろうか。

「美しい」とはとても抽象的な言葉である。今でもありありと、あの時の光景を思い出すことができるのは、あの風景が私の生きている時間においてとても鮮烈な印象与えるものであったからだ。美しいと言ってしまうのは簡単だが、他に言いようがないというのが実感である。ただ、明言できるのは山が一つの体感を持って私の心に確かな「実在感」を響かせたことだ。そして、彫刻を作ろうとする私が、「この実在感こそ作り出したいもの」だと気づいたことに、定義し難い「彫刻」という言葉を見た。

この体験は、私の中で「彫刻」という概念をそれまでよりも実生活に近づけさせた。自己の制作の問題が、日本の西洋化／近代化の中で生み出された、訳語としての「彫刻」をいかに捉えるかということから、自らの暮らしの中で彫刻を定義することへと、制作の意識が変わったのである。しかし、この経験が私の作品に直接現れるのには、幾らか時間がかかった²。

また後に詳しく記述することになるが、この「山の秘密」との出会いを作品にしたのが、私の修士修了作品《切通の彫刻、あるいは切り出された山》である。この作品の前後から、風景と自己にまつわる彫刻を制作するようになった。すなわち、「山の秘密」との出会いは、私の生活／生きている時間から、作品を生み出す衝動が生まれた初めてのきっかけであった。

では、私が山に見たものは何だったのであろうか。ここからは、物体と風景を見る視点の差を明らかにし、「山の秘密」とは何なのかを探っていきたい。

² 震災があったのは学部4年になる直前であり、直後の卒業制作では震災に関連する体験を意図的に避けなければ作品を作ることができなかった。それは、私が彫刻という概念自体を独自に定義できておらず、作品の主題も造形衝動も希薄であったからだ。

- ・「山」を見る

私達は物体を見る時、視点の移動によってその物の形を把握することができる。手に取れる物なら、手の中で動かして観察し、そうでなければ自分がその物の周りを回って一連のかたちを見るだろう。つまり物体の周囲を見ることでそれがどういう立体物なのかを感じ取ることができる。しかし、人間は物体の正面と同時に裏を見ることはできず、むしろ、常に自分の正面しか見ることができない。対象となる物のどこかを正面として規定して初めて側面が意識できると同時に、それらをつなげる意識があって、一個の物体の周囲を見るということになる。私が山に見たものは、「山はそうのように観察できない」という当たり前の事実であった。

山を始めとして風景には、側面や上面が無い。あるのは正面だけであり、風景が風景になるということは、正面以外が見えなくなることだとも言い換えられる。

私が山のかたちに見たものとは、山の裏の「わからなさ」だったと捉えられないだろうか。私の視線は山の正面に対して、永遠に「垂直」であり、裏を見ることは出来ない。視線は、見えている物に対して常に垂直であるという自然の摂理を改めて体感したのである。

そして、山の裏がわからないということは、立体としての山それ自体が「わからない」ということを意味する。

- ・「彫刻」を作るための視点

なぜそのような当たり前とも言える「山」の印象が強く心に残ったのか。それは、私が彫刻をつくるための立体的な視点と観念を持っているからだろう。

彫刻を作るということは、絶えずかたちを見続けることである。その制作にあたり、例えばリングを観察したとする。それに忠実に作る為には、リングの上下（大抵の場合ヘタが上となるだろう）を決定し、それに対して水平方向のどこかに正面を設定し、側面と裏、それぞれの角度からの印象を作りながら、それら全てをつなぎ合わせリングを立体物として再構築していくことになる。単にかたちを把握するのと違うのは、一つ一つの角度からの印象を覚えていくことが必要となる点だ。自分がそのモチーフのどこを作っているのかを覚えなければ、正確にかたちを捉えることは難しい。対象のかたちを再構築する為には、把握するだけでは足りないのである。「この面がこういう印象だからこっちから見たらこうなっているはずだ」という記憶と予測を持ってそれぞれの角度から観察することで、それらのかたちの特徴をつなぎ合わせることが可能となる。モチーフのかたちを理解して素材に再構築するには、そのモチーフの持っている「面」を空間の中で分類し、何度もそれらを見直し比較しなければならない³。

³ もちろん目による観察以外に、手で触ることによって得られる感覚も重要な情報だが、視覚によって実物と作品を比較しなければ、それがリングになっているかどうかさえ判断がつかないのは言うまでもない。

このような観察を要さない制作であっても、作品のかたちを観察するのに変わりはない。全体のかたち、正面、側面、上下、部分のつながり等、これらを分類し様々な比較をして、自分の頭の中や作品の上でつなぎ合わせ、そのかたちを決定していく。

自然には正面や側面といった基準は無い。そこにかたちとしての基準を作っていくことが彫刻の制作の第一歩だと言える。それはモデリング、カービング同様に、前者は心棒の段階から、後者は材料を製材するときから意識され始める。彫刻を制作することは、視覚によって「世界を面として分割していくこと」から始まると捉えられるだろう。

このような視点は、彫刻を作ることを学んできた私にとって、「癖」となって身に付いている。その「癖」は例えば、人の顔の正面を見た時に、自分に向かってせり出しているかたち（鼻や額など）の側面からの印象を想像させようとする。簡単に言うと、一つの視点からは分からないそのかたちの実態／成り立ちが気になるのである。

要するに私は、彫刻を作る視点で「山」を見た。その結果見えて来たのは、山のかたちの実態を「把握することが出来ない」ということだった。それは山のかたちの実態／成り立ちがわからないということであって、その事実は私に「見えない厚み」を感じさせた。それが山の「立体感」であり「抵抗感」とも思える不思議な感覚として鮮明に心に残ったのだ。

2 「山の彫刻」

山の秘密は、私が彫刻を作る眼によって出会った見えない力と言えないだろうか。だからこそ、私はその力にまぎれもなく彫刻の実体を感じたのである。

山などの風景は、人間にとって太古の時代から謎めいた存在であっただろう。息をのむような光景を目の当たりにした時、人は何がしかのかたちでそれを表現して来た。山や夜空の星に、神や動物を見ていた彼らの感覚が、我々に息づいていないはずはない。

本章の冒頭で引用した、『雪国』の主人公、島村の心の動きと彼が見ている風景との関係にはリアリズムがある。これを描くことが出来たのは、作者が実際に風景を見て心を動かした経験があるにちがいないし、読み手である我々も、この物語に自身の経験を投影することによってその情景を理解することができる⁴。

風景は時代とともに変化するが、風景に対峙する我々の感覚は太古から不変であろう。ある風景に出会い、その瞬間に心が動くとき、その心に響いているものは何であろうか。

それを私は「抵抗感」と仮定し、本節では山／風景の抵抗感を彫刻にしようと試みた修士修了制作《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》から展開する、「抵抗感」と造形について考察していく。

・風景の光と作品の光

「風景」は眼を通して心に映る像であり、そのもとを辿れば可視光だと言えらるだろう。科学によって私たちがどのように像を眼で捉え、脳で処理しているかは明らかとなっている⁵。

しかし、風景に心揺さぶれる思いをさせられるとき、それがどこで起こっているかは、証明できるだろうか。テレビ番組などでは、しばしば、タレントが脳波計をつけ恐怖や感動を感じる瞬間を数値化して、あたかもそれが心の動きのように扱っているのを目にする。しかし、それでは心の所在を確定するには至らない。

風景とは、眼で捉えることで、心に映る「心象」とであると私は考える。それは風景が風景になる時、その光景がただの視覚像ではないことが多いからだ。日常の目に留めない光景の連続から、一瞬が立ち上がってくる時に、眼と心が風景を「風景」として切り取るのである。

また、実際に視覚情報が、感情を司っている脳で処理されていたとしても、風景に圧力を感じたときの胸の苦しさ、美しい情景を見たときの胸の高鳴り、歓喜はなんであろうか。私がこのよ

⁴ 私がこの物語を読んだのは、震災時「山の秘密」に出会った後であった。物語に登場する山々が、私が見た山の情景と重なり、物語を深く理解することができた。

⁵ 布施英利『脳の中の美術館』筑摩書房 1988, p.21

うな状況に晒されたとき、それらの力、熱を感じるのは体の中心である。

私は心揺さぶられている瞬間、感情が沸き起こるよりも早く体が反応しているような気がする。「ような気がする」と私が言うのは、その瞬間、自身の状況を客観的に捉えることができないからだ。心揺さぶられたことは、その後になってからわかることであり、常に回想でしか捉えることができない。その瞬間は鮮明に覚えているが、自分が何を考えたか思ったかというのは記憶していない。私は何も思わず『雪国』の島村と同様に、ただただ目の前の光景を見ているだけなのである。

山の圧力を見たとき、私の感情は震災への不安はありつつもいたって静かであった。だが、胸に強烈な重さを感じた。その重さは、からだの内側から張り出してくるような、「抵抗感」を伴っていた。山という自分の外部にあるものを見て、自身の体内に抵抗感を感じたのである。これに驚き、初めて畏れに似た感情が沸き起こった。つまり、感情よりも先におぼえた、身体感覚が心の動きだと捉えるべきである。解剖学者三木成夫は、「心の本態」を「内臓波動」と定義している⁶。私が「山の秘密」を目の前にして体の中に「抵抗感」を感じたことは、まさに三木の言う「内臓の波動」の自覚に他ならない。

また、目で捉えた視覚情報としての可視光が、このような変化を身体に起こすということは、風景の圧力がその光に含まれていると捉えられないだろうか。そして、その光が眼を通して体内に入り、心が揺さぶられると同時に身体の中で確かな存在感を発する。これを私は「抵抗感」と呼んでいる⁷。

風景のもとを辿れば、それは一瞬の光景の連続の中にあり、さらにもとを辿れば「可視光」である。しかしながら、「可視光」に「抵抗感」が含まれているとは考えにくい。風景の「光の強さ」が、それと対峙する人間の経験や心理状態によって反比例し、闇が強く心に残ることもある。私が見た「山」はかたちを辿ることができない、闇にとけ込んでゆく山であった。つまりは、光の輝度は風景の持つ圧力とは必ずしも関係しないと言える。これが意味するのは、風景の圧力が光から闇の領域に渡って存在しているということである。つまり風景の「光の強さ」とは、圧力の強さと同義である。

「闇」に我々人間は、様々な感情を抱く。幼い頃、誰もが押し入れに閉じ込められるのを怖がったように、暗闇には動物でもある我々人間の、原初から持っている感覚を見いだすことができる。押し入れの壁は暗闇によって全く別の様相を呈し、堪え難い不安が幼い心を襲う。そのとき私たちは、押し入れが単なる物置として認識出来なくなる／「わからなく」なる。

⁶ 三木成夫『内臓とこころ』河出書房新社 1982, p.98

⁷ 私がこの感覚を直ちに個体としての存在感や、立体感と結びつけてしまうのは、私が彫刻を作る視点を持っていることと関係が深い。彫刻家はデッサンを立体化する。平面に立体を描き、それを眼で触る。また、自分が彫刻で再構成したいモチーフの形態を触らずに、眼でそのおおよそを知ることができるのである。

わからないもの、見えないものに何かを感じて来た我々は、科学の発達とともに、それらの一部について解き明かして来た。風景や視覚情報が可視光によって感得されると言う認識もそのうちの一つであり、宇宙から地球に届いている光が様々な電波を伴って降り注いでいることも、今私たちは当たり前知っている。

私は風景の圧力が、可視光以外の光に含まれている「見えない光」であると推察する。現代において見えない光を「存在しない」と言うことはむしろできないだろう。今日ほど眼に見えない存在に生活を依存している時代はない。私たちは赤外線や、紫外線を当たり前のように意識する。または逆に意識しなくて済むほどに、その存在が生活に溶け込んでいる。たとえば離れたところから家電をリモコンで操作できるし、無線 LAN は端末とネットワークの接続を町中で可能にした。これも眼に見えない光（電波）によるものである⁸。

心が動く風景、その圧力から受ける抵抗感は、見えない光を感得することによって生まれるのであり、「抵抗感」に彫刻の衝動を見出した私にとって、彫刻とはこの「見えない光」を見ようとする、それを作ろうとする行為に他ならない。

そして私は、修士修了制作をきっかけとして「見えない光」を既存の美術作品に見出そうとするようになった。私にとって強く存在を訴えかけてくる過去の作品達が、私が見た山である、抵抗感を持った風景と同じ次元に存在し始めたのである。

風景や作品、自然や人工物という対極にある領域に渡って満ちている「見えない光」は、私の心や体に内側から変化を及ぼす「内的な光」であると捉えられないか。

前節で述べたように彫刻家は、存在を視覚によって確かめる。そして、自然物に面を見いだすことを、実際に実物を触ることなく実現しなければ作品を作ることができない。このことによって、彫刻家の視覚は極めて触覚的なものになる。またそれは、正面から裏を想像する／ものの表面から不可視の領域を想像することにもつながり、「触覚の眼」によって見えないものを見するという感覚を生み出す。このような、触覚的視覚による制作が継続的に繰り返されることによって彫刻家の思想が形成されていく。

彫刻を作るための視覚／思想によって、不可視の「内的な光」が感得される。その視覚／思想こそが、彫刻家の「内的触覚」なのである。

⁸ 加えて、東日本大震災後の日本に住む私たちは、この目に見えないものの存在を感じずにいることはもはや不可能だ。津波による原発事故によって、放射線が極めて身近に存在することが、実感の有無を超えて突きつけられる時代になってしまった。

・内的触覚の風景画 岸田劉生の「切通し」

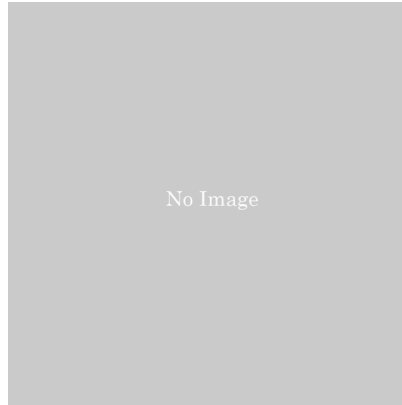


図 2 岸田劉生《切通乃写生 道路と土手と塀》

1915

「内的触覚」は、彫刻において特有に見られる感覚ではない。私の触覚の眼は、様々な表現手法の造形から作者の「触覚のクオリア」を感じさせる⁹。それが顕著に現れた風景画の作例がある。《切通乃写生 道路と土手と塀》（図 2）は岸田劉生の作品の中でもっとも彼の芸術の特質を端的に表している代表作であり、同時代の洋画の中でも他の追随を許さない作品性をたたえている。

私は、この絵画には「奥行き」というものを一切感じない。透き通り、抜けの空間であるはずの空でさえ、平坦であり、鑑賞者の視線に対して反発してくる。西洋絵画に見られる、色彩による視覚的効果としての「奥行き」が、この作品に関しては意図的に避けられているかのようだ。そしてそのことが現在に生きる私たちにとっても変わらない、切実なリアリティを突きつけ続けている。

画面は端から端まで緻密に描かれていて、どこも均質な密度があり抑揚が無い。これは印象派を始めとして、岸田劉生が目にしていただろう、近代西洋絵画の特質には無いことであって、本人の知識や技量を持ってすれば、あえて対極を目指したのではないかとも思える¹⁰。

描写は油彩の特性を生かしたモデリング的な筆致で、どこまでもかたちを追っている。特に坂

⁹ ここでの「クオリア」とは、作品から得られる作者の触覚的な手触りの「感じ」を指している。脳科学者茂木健一郎によればクオリアは「私たちの感覚を特徴づける独特の質感」（茂木健一郎『クオリア入門』筑摩書房 2006, p.16）だとされる。つまり、「触覚のクオリア」は、高村光太郎が彫刻の鑑賞に関して言う「視覚で経験する触覚」（高村光太郎『芸術論集 緑色の太陽』岩波書店 1982, p.90）と同義である。
¹⁰ それは、今現在を生きる私のリアリティに即して、岸田やそれに先んじる西洋近代絵画を目にするからであって、当時の画像情報の質や、伝播の速度を考えれば、そこに歪みが生まれることは必然的である。むしろ、岸田にとって「奥行き」に関しては、それを色彩によって表すという観念がないという方が正しいかもしれない。なぜかといえば、他の日本の洋画家も同様に色彩の「奥行き」に対して無頓着にすら思えるからである。

道の部分においては泥のような油絵の具を使い、泥を描くといった具合に作者の直接的なやりとりが見えてくる。この絵画から、坂道の部分を切り出し山に見立てたのが、私の修士修了制作《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》である¹¹（図 3）。



図 3 筆者作《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》

この絵画に表された坂道、あるいは泥のような塊の表面を、私の「触覚の眼」によってかたちや面として具現化した。それによってわかったことは、丹念に追われたはずの坂道の表面が立体として破綻しているということであった。絵画に表されている光と影を手掛かりに、細かな面を決定していこうとすると、坂道の細部では光が乱反射していることがわかる。坂道の表面に展開する細かな面の上面、左右の側面、下面が光の設定によって分類されきれていないのである。明るかったはずの反対側の面が明るかったり、暗い面が唐突に現れたりする。

岸田の「切通し」は、圧倒的な密度をたたえているにもかかわらず、細かいかたちを見ようとするとそのかたちがわからなくなる。私の作品では、その点を主観で決定し、曖昧さはぎとりながら造形したが、それでも決めきれない面が数多く残った。

私はこのことから、岸田がモチーフを長い時間観察し続けた故、移ろいゆく光の印象がそのまま画面に、特に坂道の部分に定着しているのではないかと推察した。塀や、土手は人間によって形作られた合理性が、その形態に現れているために短い時間の中で把握することができる。一方、切通しの部分は亀裂が入り、草が生え、人間が手を入れた後の自然の盛り上がる力が混沌とした雰囲気を作っている。そのために見続けなければ把握が困難な対象となったのであろう。

¹¹ 制作動機について詳しくは後述するが、私はこの絵画に「山に見た秘密」の存在を感じ、そしてかたちがわからない山を彫刻にすることのきっかけを見出した。

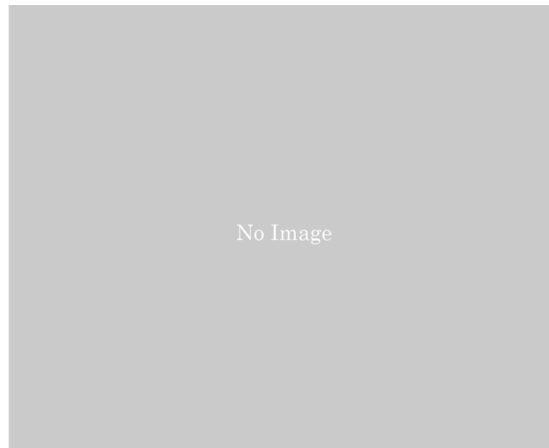


図 4 岸田劉生《代々木付近》1915

また、この混沌とした感じは、岸田の内的な感情を対象に投影していることも影響しているようだ。この点について美術批評家沢山遼は、岸田が風景に一人称化された自然を発見し、この絵画が画家の内部から外在化された本人の一部であると言うことを指摘している¹²。

また、同時期に《道路と土手と塀》の坂道を別の角度から描いたと思われる《代々木付近》（図 4）について岸田本人が「電柱やその土の上に立っている力」、「坂道の土の下から押す力」、「歩く人の踏む力」などを好んでいると語っていることから、ただの風景を表そうとしていないことは明白である¹³。

一方でこれらが描かれたのは《代々木付近》が 1915 年 10 月 15 日、《道路と土手と塀》同年 11 月 5 日となっている¹⁴。岸田は《代々木付近》を描き感得した、人工物や人間と、自然がむき出しになった土が見える風景の緊張した力の関係を、さらに近づいた視点から描こうと思ったに違いない。

ところで、岸田が手がけた他の風景画は《代々木付近》をはじめとして、《道路と土手と塀》に比して、それほどの抵抗感を放っているものがあるかといえば、あまり無い。大半が中庸な印象を与える構図であり、《道路と土手と塀》に見られる執拗な迫いや、強烈な密度を見ることができない。

これは、モチーフと作者の距離によるものなのではないかと想像できる。《代々木付近》においては「道路」と、「土手」と「塀」が描かれているにもかかわらず、それらは対立も拮抗もしていない、溶け合った風景となっている。固有の色の差、また形態の差によって「塀」と「電柱」が際立ってはいるものの、これらは「風景」として一体となっている。それぞれ見る対象となる

¹² 東京国立近代美術館編『現代の眼 605』美術出版社 2014, pp.10～11 沢山遼「泥は時間を巻き戻す」

¹³ 岸田劉生『美の本体』講談社 1985, p.139

¹⁴ 国立近代美術館編『岸田劉生展図録』朝日新聞社 1979 出品目録より

「もの」が、「風景」という全体に還元しているのは、描いた岸田自身の視点とモチーフとの距離によるものだ。「もの」同士の空間や距離が、視覚的に感得できない角度と距離によって、それぞれが平面的な重なり合いと化してしまうのであり、そうならしまえば、風景はただの「風景」の域を出ることはない。

だが、《道路と土手と塀》に似た距離感で描かれた風景画は他にもある。例えば《道路と土手と塀》の直後に描かれた《大崎付近》や《冬の崖上の道》《冬枯れの道路》、翌年に描かれた《早春》は、それぞれ同様に坂道を描いた作である。《大崎付近》には、かろうじて《道路と土手と塀》のような、土の塊に鮮やかな光の当たる様子が描かれているが、時を経るに従ってその感じは薄れ、画面が中庸な印象になってゆく。

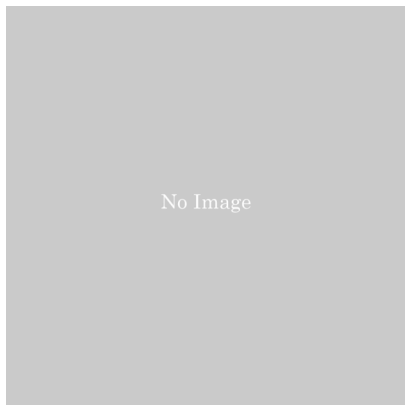


図 5 岸田劉生

《冬の崖上の道》1915（モノクロ図

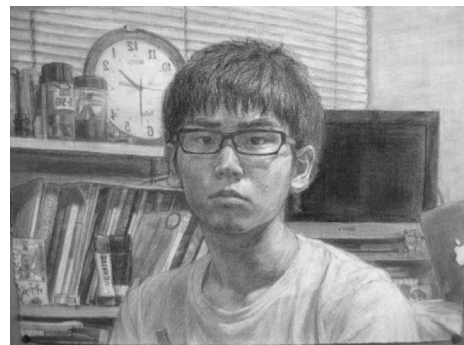


図 6 筆者作《自画像》鉛筆他 2011

国立近代美術館編『岸田劉生展図録』には、その他岸田が手がけた様々な風景画のモノクロ図版が掲載されているが、モノクロ化され固有色のない画面の明暗は、岸田の描いた絵の特質をより明確に示している（図 5）。そこには岸田が捉えられる色の明暗の限界を見ることができる。木炭や、鉛筆でデッサンをする時に、私はすべてのグレーの明暗に差を見出してゆく¹⁵（図 6）。これは、立体的に空間を把握し、それぞれの持つ面、奥行きの違いを、それぞれの固有色を含めてモノクロームの明暗に対応させながら落とし込んでいくためである。だが、岸田が油絵の具で捉えた明暗にはそれを見て取ることができない。岸田が描いた大半の風景画は、色の明暗による空間の奥行きが、段階的にはっきりと意識されていないように見えるのである。

¹⁵ 私にとって、デッサンは空間把握の手段であり、主観的な絵画表現にはどうしても至ることがない。

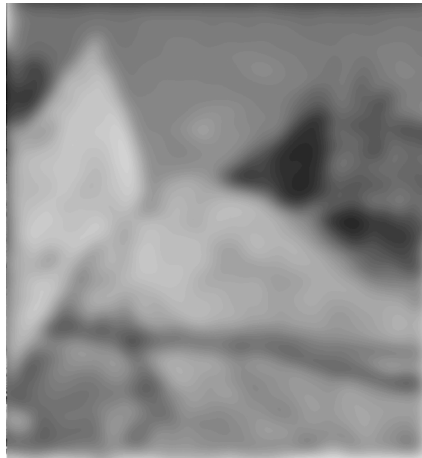


図 7 岸田劉生《道路と土手と塀》

筆者がモノクロ化したもの

岸田が描いた風景の中で、《道路と土手と塀》の抵抗感が一際異質であるのは、彼が作りうる油彩の限られた明暗の中で、この絵が最も画面内における明暗の差をコントロールできているということが一つの要因だと言えよう（図 7）。

ただやはり、それより他にこの絵画の抵抗感は、油絵の具と岸田と切通しの間から生まれ出ていると思われる。単なる色の明度とは異なった、妙な光の強さがある。これは実物を前に感じることだが、比較的小さな画面が、鈍く、しかし描かれたものが実在するかのように光って見えるのである。

「鈍く光る」というのは、私が彫刻を見たときによく感じることで、自然の色彩とは違う、造形によって強調された素材の色、そして彫刻家の主観によって構成された面や形態の反射する光が持つ印象だ。自然にある光とは異質の、鮮やかでなく不完全な光である。それをこの絵画には強く見いだすことができる。

これは彼が坂道に見、描こうとした「何か」を具現化するために、執拗に切通しのディテールを追い、粘土で彫刻をするように絵の具をとったりつけたりしながら、表面の起伏を体感していくことによって画面に定着された、触覚的リアリティによるものである。ただ目の前の光の印象を追っていたなら、これほどまでの実在感を持った画面にはならなかったはずだ。

岸田は自覚の有無とは別に、彫刻的な感覚を強く持っていた。その触覚的リアリティによって、岸田は対象を見過ぎ、追いすぎて、全てにピントが合っているがゆえに、全体が混沌としたこの絵画が生まれたのだと言える。

塑造の彫刻の過程でも、写生においてこのような現象が起こることがある。常に全体を意識しながら量をつけ、部分の描写をしなければ全体の中の部分として最適な在り方にならない。作品自体に、様々な角度がある立体は尚更視点をしばる（全体を見ているときの視点と、部分を見て

いるときの視点を統一する）ことが大切になる。その破綻が起こった場合、部分と全体のつながりを巧みに操作し、意識的にデフォルメする事ができなければ、彫刻としての存在感を失ってしまう。その存在感とは、自然物でない彫刻が自然に（当たり前のように）存在して見えるということである¹⁶。

一方で、この《切通之写生》は全体にピントが合っている事によって破綻よりむしろ強調されている点がある。それは切通し自体の境界線である。画面に筆跡による表現は見当たらず、極めて触覚的に、一つ一つのかたちを辿るように描かれていて、それぞれの光をその通りに捉えようとしているのが伝わってくる。この絵画が印象派の統一された「光の移ろい」ではなく、断続的に捉えられていることは、私の作品制作を踏まえた考察でも述べた通りだが、それを統一するために用いる「引いた目線」が無いために、切通しと空、塀、土手それぞれのせめぎ合いが強く表されたのだ。

現実の空間として考えれば、それは「破綻」であるが、この破綻によって、切通しはそれ以上に「力」を獲得している。絵画というよりも、物体としての実在感である。

¹⁶ これは彫刻の一体感とも言い換える事ができる。

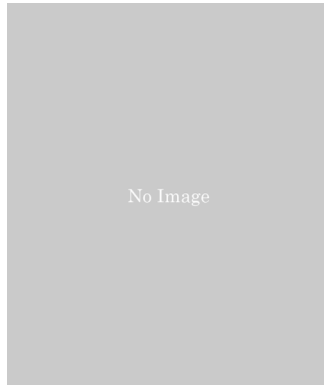


図 8 岸田劉生《柏木俊一の像》1918

西洋絵画の受容と理解の裏腹に、《道路と土手と塀》の異様な絵画空間の創出を可能にしたのは、岸田が持っている油絵の具に対する明暗の感覚の限界と、強い触覚的探究心／彫刻的な感覚である。《柏木俊一の像》（図 8）は岸田が生涯で二点制作した彫刻作品のうちの一つだが、この作品にも彼の「触覚のクオリア」を明確に感じることができるだろう。陰影によって人物の顔を捉えることと、量塊と凹凸によってそれを再現することとは似て非なるものであって、塑像の経験無くして自然な形態を彫刻に再構築することは難しい。岸田がどれほどに彫刻の制作経験があるかはわからないが、これはかたちを立体的に観察する力を十分に備えた造形力によって作られた彫刻だ。

私は実物を見ていないため言い切ることはできないが、写真から判断する限りでは、人物の頭部における自然なフォルムのバランスは捉えられていないように感じる。やはりここでも、統一された「引いた目線」はなく、顔面と後頭部の量関係や、首の厚みなどに歪みが生まれているように見える。逆に表面の起伏と細部の質感への執着は《道路と土手と塀》と同じく、強烈である。これによってモデルの息遣いや、生の動き／瞬間が表面に定着されている。バランスの狂いや触覚的表面描写は、彼が得意とした肖像画にもよく表れているため、これは岸田の視点の特質とも言うべきものであろう。彼の触覚的探究心は、モチーフの量塊を「つかむ」というよりは、「たどる」と言うべき視点であり、この欲求に彫刻的な感覚を見ることができる。

一方で、なぜ岸田は「坂道の土の下から押す力」に注目したのか。切通しとは、丘を切り開いて道を通すことであり、それ自体は岸田が言うような隆起したものではなく、切り出された「断面」である。切り出された面は内部を露呈し、表面に出てそれが「歩く人の踏む力」によって押し固められて切通しとなる。

岸田はその断面としての切通しに、自然の持つエネルギーの予感を見たのではないか。関東大震災が起こったのはこの絵が描かれてから 8 年後であるので、地殻変動とは直接的に関係はしていないだろう。しかし、私たちの時間感覚でいえば 8 年は長い月日だと思えるが、地球規

模で考えれば地震の起こる寸前とも言える。

それを踏まえてこの絵を見ると、むき出しの土と土手と塀の緊張関係は弾ける寸前の風船のようで、人間が建てた塀も坂道によって飲み込まれつつあるようにも思えてくる。切り出されたかたちであるはずの切通しは、奥行きが無さからまるで地面から隆起したような印象を与えている。この画面には、道路・土手・塀という、三つ巴の緊張関係が崩壊する気配を見て取ることができないだろうか。そしてそこに自然のゆったりとして強大な力、その人間の尺度では到底測れない重みが現れている。



図 9 昭和新山

私は、自身が経験した震災と山の情景の関係をこの章の冒頭で述べたが、この絵画のことはそれ以前から知っていた。そして、私にとっての山という風景が、地震を目の当たりにしたことで変化したことと同じくして、《道路と土手と塀》も大きく変化した。震災後、東京国立近代美術館に改めて見に行った際、まさしく私が見た山のわからなさ、抵抗感をこの絵画から感じたのである。《道路と土手と塀》はまさに、人々が地殻変動とともに生きて行くしかない日本という場所では生まれ得なかった表現だと私は思う。

このように考えを巡らせていくと、《道路と土手と塀》の切通しは、やはりまるで山のようなのではないか。これまで私は、この絵画と自分が震災時に見た山との関連を考えてきたが、それは時間をかけて隆起し続ける山脈と言うよりもっと動的な、突如現れてきた火山の印象（図 9）に驚くほど似ているのである。

この絵画の空間性に目を戻そう。私が先ほど述べた、ことごとく「奥が無い」ということは、それと同様に「手前も無い」ということになる。この絵を見る者にとって、坂道を見れば頂上が手前になったり、空を見ればそれが手前に見えたりする。何を見ても「そこにある」ことが見えてくる。このことは非常に彫刻的なことだと私は考える。

彫刻にはその作品の中に手前も奥行きも無い。もちろん鑑賞者にとっての手前や奥行きは存在するのは当然だが、その「手前」は鑑賞者が移動してしまえば「手前」ではなくなり、「奥行き」

はだんだん「手前」に変わる。彫刻単体には物体としての幅があるだけで、そこには作品空間に固定された「手前」や「奥行き」はいかようにも存在しえない。

《道路と土手と堀》に私が山を見て感得した「抵抗感」を、そしてその抵抗感に彫刻を見たことを加味すると、この絵画は極めて彫刻的な空間性を孕んでいると言える。

そして、この絵画がたたえている「鈍い光」は自然の光とも、絵の具本来の色彩とも異なる。それは岸田の「触覚のクオリア」が作り出す、歪んだ光である。絵画の空間に光が満ちているというよりも、展示空間の光をこの絵画が歪めて反射しているという、いわば彫刻のような趣があると私は感じる。

・セザンヌの内的触覚 「多視点」

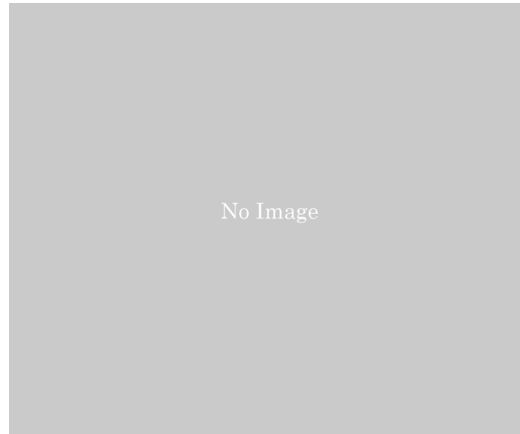


図 10 ポール・セザンヌ

《サント＝ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》 1904～06

《道路と土手と塀》と山にまつわる制作と考察の中で、岸田の絵画と対照的でありながら、同様の抵抗感を感じるものが見えてくる。それがセザンヌの絵画である。

セザンヌの絵画が岸田の作品と対照的なのは、いかにも「絵」らしい点だ。《道路と土手と塀》はその空間に手前も奥もなく、表面が細かく丹念に追い求められることによる、「触覚のクオリア」が画面として顕在化し、それが結果的に強調するものは、実は平面的な「道路」と「土手」と「塀」のキワ、対立の構図である。それによって画面に個体としての彫刻的な実在感が生まれている。しかし、「個体としての特性が平面である画面に強くある」ということは、むしろ絵画の「平面としての個体」という側面、平面性を強調する。

対してセザンヌの《サント＝ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》をはじめとする山の絵は、個体としての立体感はあまりないが、画面の空間は非常に立体的であって、山には強い実在感がある（図 10）。実物を目にすると、吸い込まれるような奥行きと、それぞれの筆致、色彩に面の角度、深さを感じることができる。そして、岸田のそれと大きく違うところは、それが限定的でなく、固定化されていないところである。

小林秀雄は、著書『近代絵画』の中で、セザンヌの捉えた風景を、自然が呈示している様々な「プラン」の震えであり、「プラン」とは自然が光に対して持つ抵抗面である¹⁷と述べている。つまり、「筆致、色彩に面の角度、深さを感じることができる」というのは、まさに感じられるということであって、それが説明されているわけではない。感じはするが、確信が持てるほどに固定化されていない。むしろ、風景にあるそれぞれのものが、ある深さに存在し、光に対してそ

¹⁷ 小林秀雄『近代絵画』1969, p.48

れぞれの角度で抵抗感を持っている様のみが描かれている。風景の深さというのは手で触ることはできない。それを断定的に描いてしまつては、絵画の中で風景は、触れる物体へと安易に転化してしまう。セザンヌは風景／空間に、本当の意味で「触れるように」描いている。岸田はモチーフの表面自体を執拗に追った結果、個体としての風景画を描いた。対してセザンヌは、かたちを断定し難い風景の空間そのものを描こうとしたと言える。

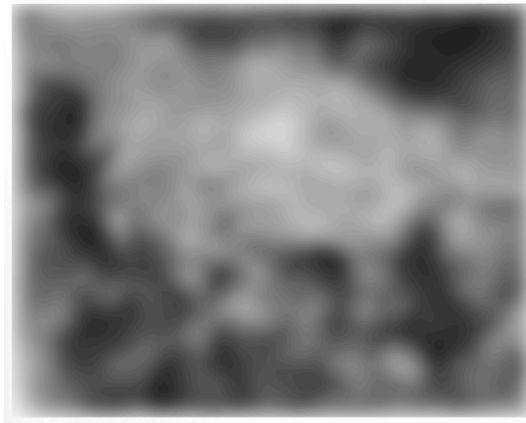


図 11 ポール・セザンヌ

《サント＝ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》

それぞれのもの同士の位置や角度の抑揚が、この絵画の立体感となっているゆえに、画面の中の空間はその平面性から解き放たれ、実に立体的である。セザンヌの捉えた「プラン」は彼自身や私たちの視線に対する抵抗面でもある。

彼がいかに色彩の明度や彩度を自覚的に操り、現実としての自身の視覚との間で緊密なやり取りをしながら制作していたかについては、今まで多くの研究が明らかにしていることであり、私が言及するには及ばない。だが、改めて彼の絵画を立体的に捉えた時に、そのデッサンとしての面の掴み方には驚きを覚える。モノクロームで隅々まで明暗の差をつけていくことは容易いが、それを固有色のある油彩で実現しながらも、観察によってそれを捉えるという離れ業は並大抵のことではない（図 11）。

彫刻家が物体のかたちを把握するためのデッサンをする時、最も気にする点はおそらく面の角度と奥行きを、いかに平面の中に記憶するかということであろう。その結果として、彫刻家のデッサンは描かれた対象の立体感が強調されることが多い。風景を面に置き換えていくセザンヌの絵画は、色彩と空間を立体として捉えている点で、非常に彫刻的だと言えるのではないか¹⁸。

¹⁸ ここで私が言う彫刻的とは、従来の美術用語での意味ではない。私が抱いた造形衝動と比較している。

まさに、彼が捉えた山の印象は、私が山に見た「わからなさ」に近いものである。かたちの厳密な詳細を理解することはできないが、確かにある一定の深さに存在を感じ、触れるはずなのに触れない、どこまでも視点と対象の距離が近づかないような不思議な空間性、「非接触の実在感」がある。

この立体的な見え方にもかかわらず、セザンヌの絵画はやはり絵画の空間性の妙を強く見せるものであり、《道路と土手と塀》のような彫刻に似た個体としての要素は無い。また、セザンヌの絵画は、それ自体が光っているように見える。色彩はそれぞれに明るさを持っていて鮮やかだ。それでいて画面の中の空間が現実空間に繋がってはこない。《道路と土手と塀》について、私はそれが彫刻のように光を歪めて鈍く照り返していると述べたが、これが意味することは、絵が「絵画空間」から抜け出し、現実空間に現れた立体のように見えるということだ¹⁹。

これに対して、セザンヌの絵画を見ている時、我々の眼はそれが平面であるということを忘れてしまう。「絵なのに立体感がある」と感じさせない点が岸田の絵画との対照的な点である。

では、これら両者のどのような点に同様の抵抗感を感じるのだろうか。これらに加えて、私が見た山にも共通する点がある。それは「回り込み」が感じられないということである。形態のどこを見ても視線がぶつかり、その面に沿って裏側に続いていく予感がない。これは風景に側面がないからと言えるが、そこに見て取れるものは厚みの「わからなさ」である。両者とも、画面からかたちを味わうように、様々な面や抵抗感が感得されるのにも関わらず、それがいったいどのような土台に乗っているのか、そして重なり合うもの同士の間にはどのような空間があるのか判明しない。

《サント＝ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》にある、木々や建築物、山の細かな形態感やそれぞれの距離は、それぞれの深さにあることが如実に感じられるのに、横からの視点を想像できない。《道路と土手と塀》については前述の通りである。

風景は、立体であるはずなのに、側面がない。平面的にしか理解ができないものであるがゆえに、回り込むことができないという不思議が、この両者には強く現れているのである。どちらも、見ることで風景に触るように描くという皮膚感覚が生きているために、風景を見ることの不思議がそのまま作品化されているのではないか。

風景が絵画として、固体化していると捉えれば、これらの絵画は彼らの視覚が捉えた風景の光

¹⁹ 両者のこの差異は、それぞれの志向性の違いだけによるものではない。脚注9でも述べたが、日本における西洋近代絵画の受容の際に多くの歪みが生まれていることは事実であろう。岸田劉生によるセザンヌの解釈は、その表現の「独立」した「行き方」、形態の捉え方、「量」・「実在」などに触れることはあるが、色彩や明暗による絵画空間については語られていない。何も描かれていない白い地を、すでにある空間と捉えるか、ただの無であると捉えるかによっても、セザンヌの絵画空間は180度変わって見えてしまうだろう。その他、日本美術史におけるセザンヌの影響については『セザンヌ展』1999, pp.9~12 陰里鉄郎「日本におけるセザンヌ受容」に詳しい。また、『美術手帖』1999年10月号 美術出版社 p.56の「新セザンヌ解剖学」の中で美術家小沢剛が語る、予備校と芸大受験におけるセザンヌ理解のねじれは興味深い言及である。

の顕現である。セザンヌの「鮮やかさ」も、岸田の「鈍さ」も、それぞれの視覚が風景の光を捉え、画面に固着し変容した「内的な光」の印象だと言えよう。

内的な光の印象に私が強く見いだすものを二人の比較からひとまず結論づけるなら、それは「触覚」である。風景の光を捉え切るに至るまでの制作過程で、風景にかたちや深さ、面を与えようとする彼らの見る目が、「触覚のクオリア」を呼び起こさせる。ゆえに完成した画面は非常に触覚的な味わいがある。これらの絵画は、「触覚的風景」として実体化した画家たちの視覚像と言える。

セザンヌの絵画について以上述べたことは、絵を正面から見た時の場合に言えることである。美術批評家布施英利は、セザンヌの絵画は正面以外の斜めから見た時に現れる「奥行き」に目をやることから鑑賞が始まると語る。これは西洋絵画のヴァニタス画などに使われる目の錯視を利用した（ある視点から見るとドクロが現れるなどの）「アナモルフォーシス」に近いものだが、セザンヌのそれは絵画に多視点的な空間性を与えるための空間表現の手段であるという²⁰。

そして、作品にこうした多面的視点を与え、風景や視覚像を立体的に絵画として存在させようとしたセザンヌの意識にこそ、先述の岸田にも無い、彫刻的な観点を見いだすことができるだろう。

セザンヌの絵画を斜めから見た時に現れる空間の奥行きとはどのようなものか。これを確認することで、セザンヌの絵画におけるデッサンの歪みもただの「味」では済まされなくなってくるのだ。

²⁰ 布施英利『遠近法がわかれば絵画がわかる』光文社 2016, pp.170~171

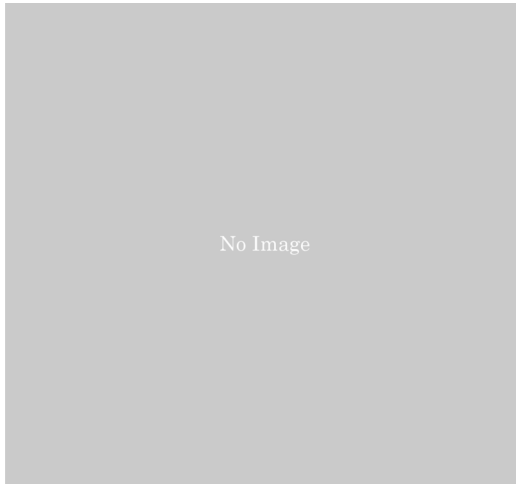


図 12 ポール・セザンヌ
《芸術家の息子の肖像》 1881～82

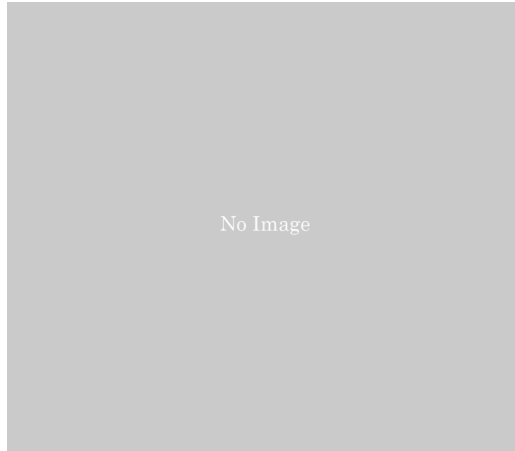


図 13 ポール・セザンヌ
《ラム酒瓶のある静物》 1890 年頃

《芸術家の息子の肖像》（図 12）、《ラム酒瓶のある静物》（図 13）は私が実際に目にしたセザンヌの絵画の中で、多視点的鑑賞を誘う作品として非常に際立った存在である。前者では歪みを意図的に作ることによって視線が頭部で止まり存在感を強く表現しているように見えるが、そこに何らかの意味があることは明らかである²¹。後者は出品された開催された展覧会『セザンヌー近代絵画の父になるまで』（2015 年、ポーラ美術館）でハイライトをなしており、展覧会図録にはこの作品にあるデフォルメを指して「今日においてセザンヌの多視点として広く知られるもの」²²と書かれている。モチーフが置かれた台の遠近法の歪みにそれは顕著である。

これらの作品にある「歪み」を手掛かりに、多視点的鑑賞を試みると次のようになる。そしてそこから得られるものは、それぞれのモチーフの特性を踏まえた画家の視点の臨場感である。

²¹ 彫刻においても量を強調したり、形態をデフォルメさせたりすることによって、自然な状態よりも彫刻としての存在感や時間性を付加することができる。この絵画に見てとれる歪みに関して、私はデフォルメの「味」としてその時の鑑賞を終えてしまった。

²² ポーラ美術館学芸部編『セザンヌー近代絵画の父になるまで』2015, p.78

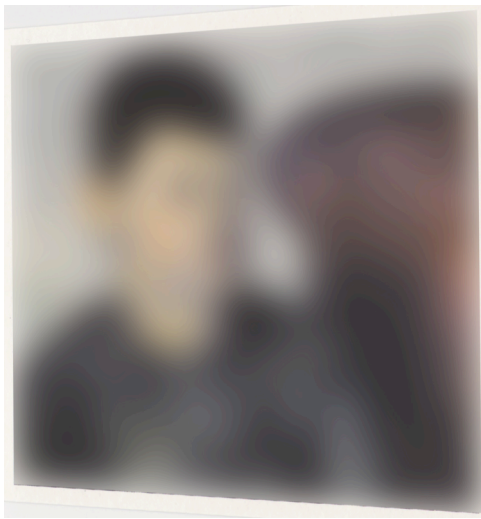


図 12a

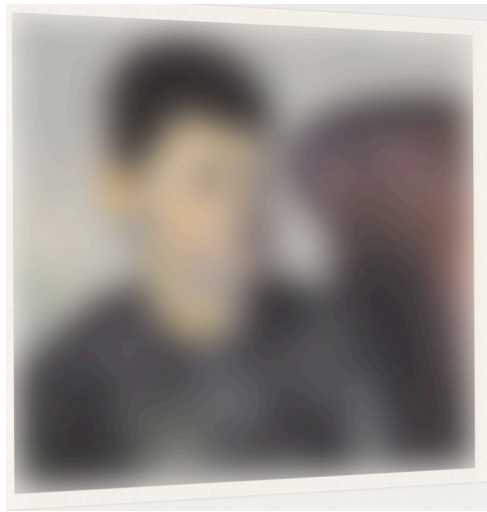


図 12b

上の画像は PC ソフトによって、作品図版を加工し絵を斜めから見た状態を擬似的に再現したものである。あくまでこれらは擬似的なものなので、実際の鑑賞とは遠近感の付き方に差があるが、この方法でも十分に図像の変化が見て取れるのは明らだ。

(図 12a) は、絵の右からの視点で頭部の歪みが気にならなくなる角度から見たもの。(図 12b) は逆の視点から同様の点を探してみたものだ。前者では本来よりも少年の頭部がせり出してくる印象が強まっている。頭部の立体感が強調され、次に体、椅子のような茶色の物体、離れた壁と順序立った重なりが現れる。少年の左側から当たっている光の臨場感が増し、椅子に落ちている影は本来の図像より椅子の形態を鮮明に見せている。

光の臨場感は後者においても強まる。ここでは光は前者より鑑賞者の視点側の方向からさして、少年の影が奥の椅子に落ちている感じがより鮮明になる。つまりここでは、頭部というよりも体を含めた少年の全体の存在感が増し、画面全体の奥行きが深くなることで、前者で現れた「順序だった重なり」とは違う、奥へ行く立体感が強調される。これらは斜めから見た時に、少年の輪郭と、椅子の大きさの遠近感が変化することによるものであろう。それと同時に興味深いのは、鑑賞者による平面上の視点の変化が、絵の中での空間の動きになることである。だまし絵ではもっぱら斜めから見た時にしか見えない図像が隠されているだけだが、セザンヌが生み出した絵画はそうではない。同一のモチーフをそれぞれの角度から見た印象を鑑賞者も見ることができる。つまり作者がいた空間を感じることができるのである。それを踏まえると、これは画家の息子を描きたいいわゆる「肖像画」というよりも、彼がいる空間／風景の表現であると言える。



図 13a



図 13b



図 13c



図 13 d

《ラム酒瓶のある静物》は静物画ならではの「視点」を含んで描かれている。《芸術家の息子の肖像》と同じく、鑑賞者の視点の動きと、画面内のモチーフの遠近の動きが連動していることがわかる。それぞれの奥行きが絵画を見る位置によってモチーフの実態と同様に動き、絵面に立体感を与えている。机のパースと鑑賞視点のパースが重なって（特に手前の天板の淵は画面に対してほぼ平行である）、ある程度の変化を起こすことは自然なことのように思えるが、平面としての見かけの変化以上に、（図 13a）では如実に机の淵が手前に出てくる印象がある。

意図的な机のパースの歪みに隠された、画家の幾つかの目線がこの効果を生んでいる。その証拠にそれぞれ正面から見たときに感じるパースの狂いのような印象が、さして気にならなくなっている。

また、上下の視点を再現した（図 13c）、（図 13d）ではこの絵画の空間性が変化する。前者では机にかなり近づいた視点となり、机上の構成のボリュームが主張し、机の手前と奥の遠近が強調される。他方、後者では少し遠くからモチーフ全体を見下ろした印象となり、モチーフと壁

の奥行きに目がいく。モチーフとの距離感が変化して見えるということであろう。これらが合わさると、上下に加えて斜め方向からの立体的な画面の変化を見ることができる。つまり、画家の視点が一点透視というある種の虚構を超えて真に迫る空間表現となっているのである²³。

このように、《ラム酒瓶のある静物》には肖像画とは異なる、静物画としての視点感がある。人物のシルエットよりも空間把握の容易い机の四角は、左右に加えて上下の多視点的観察を誘うモチーフだ。静物デッサンの訓練においても、机や床などの平面が視点の高さに対してどのように変化するかを、ある程度理論的に理解した上で、見かけのかたちを捉え直さなければうまく描くことはできない。空間における平面（地面）は基本的に見下ろされることで把握されるのである。

この「視点感」にはモチーフのスケール、描く人間の身体性が内在している。普通、人間を見るとときわわざ仰ぎ見たり、見下ろしたりしないのは、人間は見るものであると同時に見られるものだからだ。肖像が見上げられた印象で描かれたとしたら、威厳や雄大さが見えてくるし、その逆の場合は孤独感や迫真的な生の印象、パーソナリティを強調することになるだろう。肖像画に描かれる、「人がいる空間」は、画家が意図しない意味をも鑑賞者に与えてしまう。画家でさえ把握しきれない印象が人というモチーフ／空間にはあるのである。セザンヌはおそらく、そういったものを剥ぎ取り肖像を描こうとした。その証として、数ある彼の肖像画において（自画像でさえも）表情という表情は取り払われていることが挙げられる²⁴。

対して静物は、「もの」でしかないのであって視点によって特別な意味が生まれることはない。そして、その周りの空間は全て画家が把握可能なスケールで展開される。ゆえに、モチーフ同士の関係は意図的に構成されるものであり、視点でさえも感情に左右されることなくコントロールさせやすい。セザンヌの静物画は、静物画としての「固有の立体感」を兼ね備えている。この多視点的静物画は、画家が構成したことによって把握された全ての事柄を再現するために描かれた空間的／立体的表現だと言えよう。

²³ 瓶の蓋が描かれていない点はおそらくここに起因する。この部分を描き込むことは、瓶がどの高さから見下ろされているかを明確に表現することを意味し、底面を始め、それがどの角度から見た像なのか意図的に隠されている。もしここが明確に描き表されていたら、臨場感ある静物の空間の表現という点から、「だまし絵」的な側面が強く立ってしまう。これはセザンヌにとって一枚の視覚像としての絵画の調和を乱すことであったと考えることができるだろう。

²⁴ 『芸術新潮』1989年4月号 新潮社 pp.53~56 丹尾安典「セザンヌ神話崩し 第4章“非情な”肖像画」でもこの点について詳しく語られている。

セザンヌがただ自然を観察するだけでなく、モチーフに内的な感情を込めたり、想像したイメージが画面を構成したりすることは多く論じられてきた。立体／空間表現という語り口のみでセザンヌの「多視点」を解釈するのは確かに偏りがあることだが、その多視点的表現によってセザンヌ絵画が立体的鑑賞を要請していることは、ここまでの限られた検証からでも明白な事実である。

確かに、セザンヌのある箇所への関心の強さによって遠いものが近づき、視点の高さが変わることは事実である。だがそれによって触発されているのは、セザンヌのモチーフの「実体」を「つかもう」とする「内的触覚」であると私は考える。

この「内的触覚」は、自作品を見る時も常に発揮されていたはずで、モチーフを一点透視で見えていなかったということは、彼の画面も一点透視で見られていなかったと考えることは自然だ。

では、サント＝ヴィクトワール山の絵ではどうなるだろう。その形態や空間のつかみ方についてアプローチは明確に違っているはずである。

《サント＝ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》（図 10）は、下から仰ぎ見るように、まさに山を見るように画面を見ると急に山が奥へ行き、手前の木々に立体感が増してくる。色や筆触が、見上げることによって面性や空間を表現したものだとわかる。この絵が描かれた視点を想像することによって、モチーフの実態に近づくことができると捉えられる。

正面からの鑑賞で得られる、色の抑揚に空間の深さや実体の抵抗感の予感、絵画を回り込んで見ることで量を伴った実在感となる。画家の視点を追体験することによって、風景の実体が現れるのである。

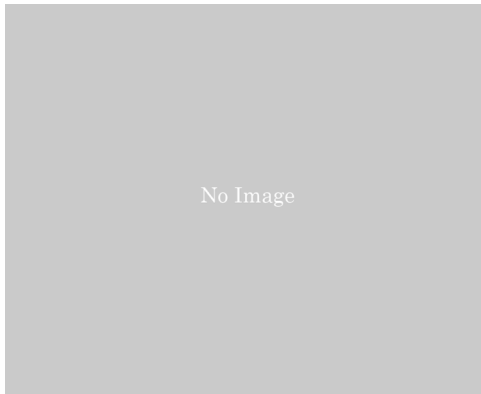


図 14a ポール・セザンヌ



図 14b

《サント＝ヴィクトワール山》1902~06

《サント＝ヴィクトワール山》（図 14）は 2014 年に六本木国立新美術館で行われた『チューリッヒ美術館展-印象派からシュルレアリスムまで』で一際目を引く絵画であった。画面のサイズはそれほど大きいわけではなかったが、印象派やポスト印象派の絵画が並ぶ中で、この絵画の空間性が他と違っていていることは一目瞭然で、それは離れて見たときに特に味わうことができた。画面の持っている空間的な奥行きが、隣り合う絵画作品よりも大きく感じられた。

同展覧会を始め、印象派を銘打った展覧会は、日本では常に満員御礼の雰囲気があるのは常識なほどに一般的だ。大抵これらの絵画は長蛇の行列の中で鑑賞される。つまり画面のほど近くを一方に動きながら見るわけである。私はしばしばそれが嫌になって列から離れて絵を眺め、会場を半周したあたりで自分とは反対側の壁の絵を見たりするのだが、この作品の「奥へ行く厚み」を目の当たりにしたのはまさにその時であった。

この時に起こった視点の変化とはなにか。遠くから眺めるということは、例えばモネの絵画においては隣り合う色が混じり合うことで描かれているモチーフの色に変化し、画面に実像が生まれる効果がある。しかしこれは空間の深さや厚みを増すというよりは、離れないと何が描いてあるかわからないということであって、遠近感ではなく画面に対しての「焦点」の問題である。もう一つ変化するものは、視点の高さだ。行列の中での鑑賞は無意識的に視線を低くし、絵画の中央に合わせていることが多い。展覧会における絵の高さは、誰が見ても見上げることがなく視線を合わせられる高さである。つまり、通常の見線より少し低めに壁掛けされている。それを離れてみるということは、少し見下ろしたかたちになるはずである。

再現図（図 14b）はまさに視線から下に広がっている地面と、視線に対して垂直な山と空の面の違い、風景の「実体」を雄弁に語っている。視線に対して垂直の方向に置かれた色の数々が、少し俯瞰することで一気に面性を孕み、奥行きとなる。数々残された余白でさえ手前と奥の差が見て取れ、作者と風景の境界として存在しているのだとさえ感じることができる。セザンヌの風

景を見る視点の角度と、絵を見る視点の角度が一致することで、絵画が風景の「実体」をつかんだ表現であることがわかるのである。

このように、セザンヌの「多視点」とはモチーフの「実体」をつかむための、モチーフと絵自体の観察から生まれたものであり、立体である「自然／モチーフ」を絵画としてそのまま存在させようという触覚的な試行錯誤であった。セザンヌの形態をつかもうとする触覚の眼は、ありのままの風景の光を、「内的な光」に変容させる。これは絵画的な範疇を超えた、彫刻的な感覚として捉えることができないだろうか。

・「心象の多視点」と彫刻の「完成」

そもそも、立体表現である彫刻が、制作においても鑑賞においても多視点的であることは今まで言及してきたところから明らかだ。また、それは絵画や風景のように、定められた遠近が存在しないということでもある。だが私は自作の中で、彫刻の多視点的鑑賞とは別に、「心象における多視点」とも言うべき遠近感、その作品空間が彫刻そのものの「完成」を決定することを知った。

自作《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》について、本節の冒頭で私は、劉生が描いた坂道の形態を「主観で決定し、曖昧さをはぎとりながら造形したが、それでも決めきれない面が数多く残った」と述べた。決めきれない面とは、かたちになっていない部分であり、彫刻においてそれは大抵「未完成」を意味する。完成を目指し、手を入れているのにもかかわらず、一向に完成に向かっていく気配がなかった。それは結局展覧会場での設置の、その時まで続いた。

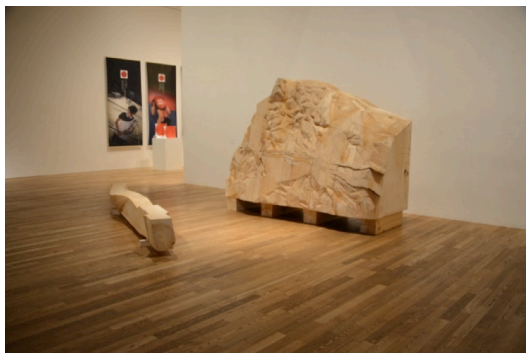


図 15 筆者作

《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》

2013～14



図 16 私の道と山の記憶に重なる視点

この作品の「完成」は、作れば作るほどわからなくなる「山」という存在に対して、私自身の「内面性」を対峙させることによって、最終的に実現した。その「内面性」の象徴として選んだ

モチーフが「道路」であった。（図 15、図 16）にあるように、山の三角に対して手前に空間を生むように置かれた細長い抽象的な形態が置かれている。これは「山のわからなさ」に出会った時に、私が乗っていたバスとそれが走っていた道であり、劉生が山のように描いた「坂道」と私が捉えた「山」をつなぐ抽象的な道でもある。

作り手として非常に興味深かったのは、「山」の彫刻にかかった時間に対して、「道」の形態が決定し完成するまでにかかった時間がまるで一瞬のようであったことだ。山の形態はその構想から、製材し組み上げ、具体的な造形に取り掛かるまでに5ヶ月を有したが、道は展示前の1週間ほどで形態の決定までもが済んでしまったのである。

これは見えないものを見ようとして彫刻を作ろうとする私の指向性に二つの方向があり、それによって、作業としての「彫刻」と作品の「完成」のそれぞれが占める割合に大きな差が生まれるということであろう。それは「見なければ作れないかたち」を作ることと「見ることができないかたち」を作ることとに分類することができる。

この作品において、私は山を単なる記憶ではなく、何かを「見ること」によって作ろうと考えた。それが山に見た抵抗感／内的な光を探るために、それを感じる絵画を模刻²⁵するという手法であった。言い換えれば劉生の《道路と土手と塀》における「触覚のクオリア」を彫出すことだったと言える。しかし、「目に見える」完成した絵画《道路と土手と塀》の形態は、私がそれを彫刻に置き換えたところで、私の彫刻として完成するものではない。私の主観を用いて、劉生の主観を形態化したとしても、劉生の視点を凌駕することはできない。加えて、見えるものから何かを引き出すという行為は、イメージによる作業²⁶とは異なった、自分が作っているかたちと対象との見比べの中で、幾度とない試行錯誤を必要とする。実際にかたちを作り、それを直し続け、定義し難い完成を探さなければならない。ついには、この作品における「山」は客観的主観によって作られたと言えよう。

彫刻を完成させるためには、私の主観自体がその作品構成に入り込む必要がある。この主観とは観念であって、客観的に「見ることができないもの」である。これは、自分の全身を見ることができないことに似ている。《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》においては私自身のいた場所が「見ることができないもの」であったが、この「場」の示唆なしに「山」は「私が見た山」たり得ない。私がこの「場」を彫刻にしようとするれば、それはイメージによって形態を決定することでしか作ることとはできない。「山」との瞬間にある私の記憶は、遠い山の印象しか存在せず、乗っているバスの印象も道路の状況も、何一つ見てはいないからだ。つまり、「道」の形態はその制作の最初から最後まで、私の内側にあるイメージと作られた形態の間で造形がなされ

²⁵ 対象物の形態をそのまま彫刻に置き換えること。もっぱら既存の彫刻をモチーフにして行われる。複製や、美術史において重要視される彫刻作品の造形を学ぶために用いる方法。

²⁶ 観察によらず、心象を直接的に造形すること。抽象的な造形を指す。

る。主観的イメージが客観的かたちに置き換わった瞬間に、その形態は完成するのである。この制作の指向性はあえて言葉に置き換えるなら、主観的客観と言えないだろうか。

これらの客観的主観と主観的客観による造形の指向性が、「心象の多視点」として一つの彫刻空間を作った時、まさに《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》は完成を見た。二つのそれぞれに異なった距離感の印象を持つ形態が、さらにそれらを回って眺めることで実際に遠近の関係が変わり、彫刻の「奥行き」を生む。

形態の表面の完成度だけが作品の完成を生むのではない。それは劉生とセザンヌの絵画を見れば明らかなように、彫刻においてもその作品の空間性がいかに「触覚のクオリア」を呼び覚ますかによって「完成」が生まれ得るのである。

私は山に見た「内的な光」を、私の外部にあるイメージ（劉生の絵画／見ることができるもの）と内部にある心象（私自身／見ることができないもの）それぞれに触れようとすることで彫刻した。それは可視光である風景と、見えない光である山の抵抗感それぞれの「手触り」を実体化することであった。岸田劉生の「切通し」を通して再現しようとした山の不思議な抵抗感、「非接触の実在感」は、劉生のような物体へのアプローチだけでは生まれなかった。セザンヌが絵画で試行した空間的なアプローチが、もともと彫刻には内包されている。これらが二つ合わさることで、私の「山の彫刻」は成り立ったのだと言えよう。

この作品には、「山」と「自己」との遠近が入れ替わっていくような感覚がある。遠くにあった山が制作の中で私に近づき、実際にできあがった作品空間を眺めていると、自分との境目が曖昧になっていくようだった。『雪国』の島村と同じように遠景と自分とが同化していくような感覚である。

3 風景と彫刻

・視覚と造形衝動

私は、自身の内で彫刻の定義が定まらぬ中、「山の秘密／抵抗感」に出会った。そのとき揺さぶられる心の中で、私が彫刻で作るべきものが生まれた。つまり、「山の秘密／抵抗感」が私に造形衝動を喚起したのだと言える。なぜなら、この時ほど私が彫刻を作らなければいけないと感じた瞬間は無かったからだ。

人間には、心が大きく揺さぶられる風景との出会いが起こることがある。そのとき身の周りに広がっている光景は、音やその場の温度など様々な感覚を伴って、視覚を通して自身に入ってくる。それを写真に撮れば写真家であり、詩に書けば詩人であり、絵筆をとれば画家となる。『雪国』の川端康成にも物語にあるような風景との出会いがあったに違いない。前節で触れた風景画はまさにその瞬間を作品化しているものである。

しかし、私はそこから《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》を作り始めるのに、2年という時間を要した。それは制作にかかった時間ではなく、作品にできると判断するまでかかった期間である。私が見た山の抵抗感は、その光景でさえ夕闇にとけ込み、その中のかたちや面に分節をあたえることができない、絵画的なものだと考えていた。そのために、すぐに制作に取り掛かることはできなかったのである。

岸田劉生の《切り通しの写生》は、私が見た山の抵抗感を再現することの可能性を私に示した。抵抗感という目に見えないものを彼の造形に見出そうとすること、つまり画家の視覚をフィルターにして不可視の「内的な光」を造形しようとしたのだった。しかし、画面には画家の触覚的な現実味がありありと現れていたにも関わらず、かたちにしようとしてもできないかたちだらけであった。

この制作と考察は、私に新たな造形を読み取る視点を与え、セザンヌの絵画に「内的触覚」を見いだすきっかけとなった。修士修了制作は言い換えれば、私の視覚によって呼び覚まされた造形衝動の実態である「山の秘密／わからなさ」に、私自身の視覚や画家の視覚について考えることによって迫ることであった。

・風景と絵画と彫刻

印象派における風景画は造形衝動が直接的に作品となったものとして見ることができる。そしてこれは絵画の特性を強く示す事柄でもある。近代絵画の発展は、絵画材料の発達によって画家がアトリエの外で制作するようになったことで進んだ。画家達が自分の足でモチーフを探し、一人その「ありのまま」を現地で描くことができるようになったことで、それは文字通り「印象派」を生んだ。その主になったモチーフはアトリエの外そのものである「風景」であったし、風景を描くということは「光」を描くことであった²⁷。金属のチューブに入った油絵の具や小さなキャンバスは、外でモチーフを探しそのままその場で作品を作り上げるという、それまでになかったスピード感を絵画に与えたのである。

対して風景彫刻ではアトリエの外でモチーフを探しその場で作るということは稀である。風景画のように、その場の風景を彫刻に写生するということは様々な困難を伴い、いくら小さい彫刻を作ると言っても、絵画のようにすぐさま制作に取り掛かれるわけではない。彫刻に必要な制作スペースはモチーフとなる風景の前に展開させられないことの方が多い。外に生えている木や、原石にそのまま彫刻をする手法もあるが、この場合はもっぱら心象の表現となり、風景画のようにその場の現実を扱うことは無いだろう。なぜなら作品の支持体となる素材自体が風景を構成しているからであり、その場の風景をその場に彫刻することの意味は薄い。それに、作品自体よりもその過程などの周囲に意味が生まれてしまう。つまり、モチーフとなる風景の目の前で彫刻を作ろうとした時、そのアプローチは現実の風景へ介入をせざるをえず、ランド・アートの要素を内包してしまう。

風景を彫刻することは、絵画のそれとは極めて異なる。風景の彫刻は、ある時見た風景の記憶をアトリエに持ち帰ることによって作られ、出現するのはありのままの光ではない。かたちの中に再構成された記憶である。これはむしろ山水画のような作者の内的な心象による造形となるのが必然なのである。

²⁷ もちろん、画材の発達のみがその発展を手助けした訳ではない。印象派の運動は「その時代の光や色に関する分析的な学問と言うものに照応し」たものであり、「屋外に溢れる光の美しさが、画家達を招き、アトリエでの仕事を放棄させた」ことに近代絵画における重要な転換点がある。小林秀雄『近代絵画』1969, pp.21~22

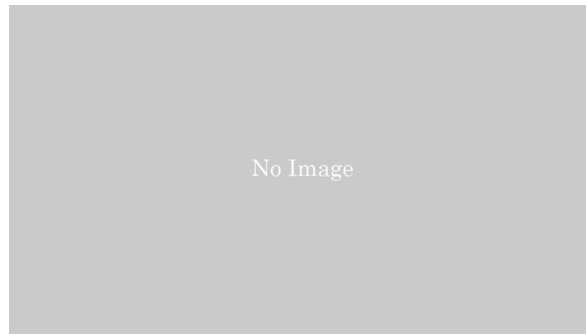


図 17 山本正道《遺跡の見える風景》1980 年鑄造
(1976 年制作)

また、彫刻において風景が記憶によって作られることで、そこに風景画に多い仰視の視点の高さが生まれるケースも少ない。風景彫刻を確立した彫刻家、山本正道の作品に多く俯瞰するような視点を感じるのはとても印象的である（図 17）。その所以は作品写真が見下ろしで撮られていることや、作品自体の高さが低いことだけによるものではない。

彼の作品の多くは旅行時の記憶から連想される²⁸。そして、同一の空間に配置されているモチーフは、それぞれに縮尺が異なっている。一瞬の光景とは違う、「旅」という幅のある時間の中から選ばれたモチーフが、再構成されていることがここから分かるだろう。それぞれの持つフォルムも、鮮やかな凹凸というよりも淡く、再構成された形態である。記憶とは自身に起こったことであるのに、過ぎ去った瞬間はもう戻らないというような、不思議な記憶との距離感がこのような造形に現れている。その不思議な距離感とは、記憶が遠いものに感じられながらありありと思い出すことができる、おぼろげな実在感である。

しかし、私が彫刻に刻もうとした抵抗感は、私が出会った山の「瞬間」にある。つまり、旅の道程や、滞在した時間の幅が無い。山本正道の作品にあるような、風景の記憶とは異質の「光景」であり、おぼろげではない確固とした「遠い実在」がある。それがいつどこであったとかということとは無関係に、常に鮮明であり、圧迫されるような感覚／風景の圧力を思い出すことができる。

《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》において作り出された心象の多視点は、山と道が仰視と俯瞰の関係にあったことで生まれた。抵抗感を持って存在している山と、それに揺り動かされる私が一つの空間に共存することで、私が出会った情景の「瞬間」を作品化することが可能となった。

私が作った山のかたちには、印象主義における風景画に近い要素を見出すことができる。クロ

²⁸ 旅先のスケッチに作品の要素になるフォルムがいくつも書き留められていることからそれは裏付けられる。

ード・モネは、画面の中に移ろいゆく光の刻一刻を捉えたが、「一瞬の印象を定着しようとして、彼は、光の推移を現して了った」²⁹と小林秀雄が言うように、それは一瞬の「光景」を捉えようとする行為の中で生まれたのであった。印象主義が求めた風景はそれまでの風景とは異なったものだった。

私の彫刻も同じく、単なる「風景」を作ったものとは言えない。私が作りたい風景の抵抗感とは、アトリエの外にあるものではなく、「今」私自身の内部にある「光景」であって、それは「内なる風景」と捉えるべきものだ。仮に風景の抵抗感の所在が、眼に飛び込んで来た光にあるならば、その光を彫刻しなければいけないと言わなければならない。

しかし色彩を扱う絵画とは違い、彫刻では光はかたちに当てられるものである。自発的に彫刻が光るというのも別の意味が生まれてしまうように思える。その光は大抵、科学的で人工的な光であるからだ。

そして、言うまでもなく、私が見た山は夕闇にとけ込んでいたのであって、自ら光っていた訳ではない。すなわち、私は目には見えない「内的な光」を山に見たのである。そして、見えざるものにかたち／手触りを与えようとする、私の内的な触覚と触覚的な彫刻の造形によって、作品に内的な光が現れるように作らなければその抵抗感を表すことはできない。

《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》は、私が初めて「造形衝動」に向き合った作品である。その根源たる「抵抗感」や「内的な光」を十分に発する作品になったかどうかは未だ実感できていないが、山との出会いとその瞬間に感じた山の「遠い実在」は再現することができたのではないだろうか。

²⁹ 小林秀雄『近代絵画』1969, p.35

第2章 彫刻は切り出される

1 断片としての象徴性

筆者作《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》では、見えない山の裏側や側面／岸田劉生の絵の見えない部分の造形が直面によって構成された。これは、制作の上で立ち現れてくる「風景」と「彫刻」の異なる点を強調したためだ。前章で私は風景には永遠に見ることができない側面や裏側があることを示した。風景は目にする一連の光景から抜き出された一瞬であり、回り込んだとしてもその風景はかたちを変えて全く別のものになってしまう。

対して彫刻の見えない面はその内部と底面に限られる。彫刻は鑑賞者が側面を回り込みながら見られるものであるがゆえに、風景が彫刻ではなく一面性の強い絵画と強い親和性を結ぶことは理解がしやすい。見えない裏や側面に、恣意的な造形を施せば作品の表面上の完成度は上がるかもしれないが、私にはそれができなかった。私の内部にある「あの山」あるいは劉生の切通しを彫刻によって現実存在させることは、その世界からそのかたちを切り出してくることであった。

だから、側面や裏は切り口として、彫刻がいい立ち上がり方をするように構成しようと考えた。私が作った山はただの一面に過ぎず、本来は水平方向にも奥にも長大に続いていて、彫刻はその氷山の一角程もない。言い換えると、山の「切り出し方」が劉生の絵画をもとに行われたということになる。

心象の世界からかたちが切り出されるという彫刻の構造は、私だけが持っている感覚ではない。むしろ彫刻の昔から変わらない特性である。また、「どこかから切り出された」ことが、まさにその価値となっている象徴的な例もある。

・破風彫刻とアンソニー・カロ

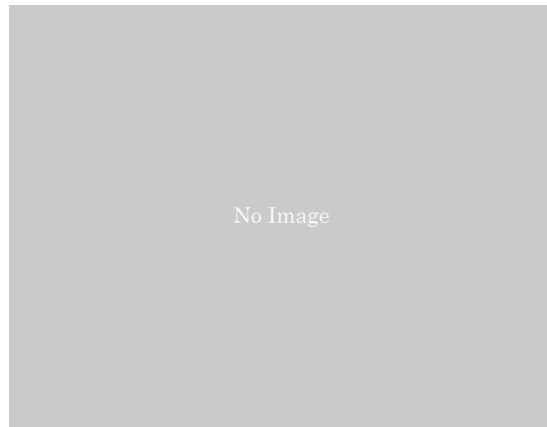


図 18 パルテノン神殿東破風彫刻（右辺）前 438~432

大英博物館に所蔵されているパルテノン破風彫刻（図 18）は、英国が持つ古代ギリシア彫刻の至宝としてあまりにも有名だ。もともとパルテノン神殿の破風にあたる部分の装飾であったこの彫刻群は、時の権力者によって神殿から外され不完全なかたちで展示されている³⁰。

しかし、建築から外されたこの装飾は、台座に載せられることによって「彫刻」として完成している。台座の四角形によって破風の三角形が強調されながら、破風の枠を失ったことで彫刻それぞれの動きが躍動的である。私は、これがパルテノン神殿の高い屋根にあったなら、このような印象は生まれ得ないと思う。

台座によって、装飾であった頃には隠れていたであろう、彫刻の全体像としてのフォルムが強く前面に出てくる。建築の、言うなれば断片としての破風装飾が、台座に置かれることによって「彫刻」と化す。台座によって、そのものの本来の意味は視覚的に取り払われ、かたちのみが強調される。ガラクタを積み重ね台座に乗ったような構成で作った、サイ・トゥオンブリーの彫刻の多くが白いペンキで着色されているのは、古代の大理石彫刻が、そのあるべき場所から離れて台座に乗ることによって近現代の価値観である「彫刻」として鑑賞されていることへの皮肉にも見える。

しかし、やはり台座によって純化されうるかたちの美しさ、彫刻的魅力は存在する。トゥオンブリーの彫刻もそれが現れていなければただのガラクタである。彫刻が断片であることを強調する台座によって、その彫刻は断片としての広がりを獲得する。

³⁰ 破風彫刻展示の経緯については、朽木ゆり子『パルテノン・スキャンダル—大英博物館の「略奪美術品」』新潮社 2004 に詳しい。破風彫刻はロゼッタストーンと同様に、当時の駐トルコ英国大使エルギン伯爵によって、英国にもたらされた。これらの「略奪美術品」は博物館という文化そのものの歴史を作ってきたと言っても過言ではない。

英国の彫刻家アンソニー・カロは、鉄の破片を用いて抽象的で躍動的な構成を作り出すことで知られる。彼の仕事の中にテーブルピースというシリーズがあるが、これは台座を想定して構成された作品で、台座なしでは完成しない。台座に乗るという彫刻の象徴性を強調した作品である。

彼がこのような仕事をしたことから、台座によって造形物が彫刻になるというパルテノン破風彫刻との関連を見いだすことができるが、カロはもっと直接的に破風彫刻にアプローチしていた。

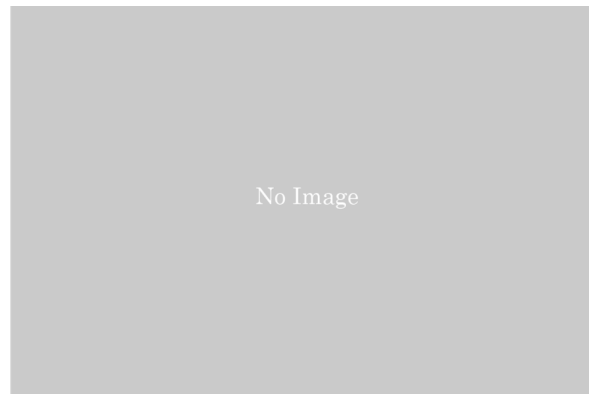


図 19 アンソニー・カロ 《アフター・オリンピア》 1986~87



図 20 オリンピア、ゼウス神殿西破風彫刻 前 470~455

カロによる《アフター・オリンピア》（図 19）は、オリンピアのゼウス神殿西破風彫刻に基づいて作られた作品である。東京都現代美術館『アンソニー・カロ展』の図録によれば、1985年にカロはギリシアを初めて旅し、その後古代ギリシアに関連した作品を制作した。アカデミックなトレーニングを思い起こさせるギリシアを避けていたカロは、その旅行で彫刻と建築の関心に興味を見出した。《アフター・オリンピア》は彼の作品の中では最大の横幅 23 メートルにもなる大作である³¹。

カロが見出した彫刻の建築との関係への興味とは、彫刻の断片としての象徴性ではないか。《アフター・オリンピア》の構成は、紛れもなく破風彫刻が切り出されて展示されている様の引用である。躍動的な空間構成を得意とするカロの作風は、ここでは破風彫刻の正面性に落とし込まれ、広がりのある空間性は見られない。厚みを持った平面としての破風の構成を取り入れている

³¹ 『アンソニー・カロ展』東京都現代美術館 1995, p.84 斎藤泰嘉「アンソニー・カローリアリティの追求者」

る。カロがどう捉えていたかはわからないが、私は破風の三角形の比率の中に閉じ込められながらも躍動する人体の群像に、彫刻的ボリュームを見る。建築の枠の取り払われた群像の彫刻的ボリュームを、彼は彼のやり方で抽出しようとしたのではないか。

「アカデミック」がカロをギリシアから遠ざけていたならば、大英博物館のパルテノン破風彫刻は最も避けるべき存在だったかもしれない。それこそが英国美術にとってのアカデミックそのものと言えるからだ。だがギリシア旅行を経ることでモチーフは異なるものの、むしろ避けていた「切り出された破風彫刻」、彫刻の象徴ともいうべき構成に回帰している点は興味深い。おそらく、自身のテーブルピースシリーズや鉄の断片を使う制作の諸要素が、破風彫刻との新しい出会いを通して断片としての彫刻がもつ象徴性に一直線につながったのであろう。

カロは同時期に興味深い仕事をしている。それは絵画の彫刻化である。この仕事が、私が岸田劉生の切り通しを彫刻にしたことに直接影響与えたわけではない。カロがこのような着眼点を持っていたことを、私は《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》制作時に知らなかった。だが、破風彫刻と、絵画の彫刻化という点において彼と私の関心事に類似があることには意味がありそう。

その理由は、「源泉彫刻」と呼ばれるシリーズに見られる。これらの中の代表的な作品に、マチスの同名絵画からの引用である《モロッカンズ》とマネの《草上の昼食》に基づき作られた《テーブルピース Y-98 草上の昼食》（図 21）がある。

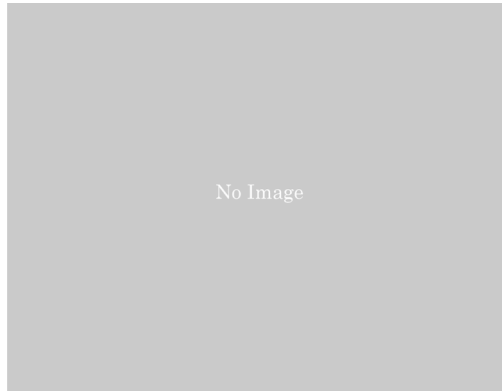


図 21 アンソニー・カロ《テーブルピース Y-98 草上の昼食》

カロは彫刻に実在感を与えることを追求していたという³²。彫刻は物体である時点で「実在」しているとみなすことができるが、それは「実在感」とは同義ではない。絵画にもその触れない空間に「実在感」はある。私が岸田劉生の切通しの絵やセザンヌの描いた山に見たものと同じであろう。

絵画と破風彫刻に共通するものは、それが収まる為の枠が造形の根本にあることだ。絵画ではキャンバスや額縁の四角形であり、破風では屋根の三角形である。これらは造形においてその枠に対しての緊張関係を作りだす。どちらも枠に屈さず、なおかつ収まりの良い形態でなければならない。彫刻によって、その造形を枠から切り出してしまうことは、そのかたちを枠との緊張関係から解き放つことになる。枠から離れた断片になることによって、かたちは純化され、枠に押し込められていた造形の躍動感や実在感は強調される。

破風彫刻が神殿から切り出されたのは、彫刻家の手によるものではない。歴史的な要因による。しかし、切り出されたそのかたちに、彫刻の美のエッセンスが存在することは私が述べたとおりである。カロによる絵画の彫刻化は、破風彫刻の断片的象徴性を彫刻家の仕事として、再定義することだったのかもしれない。絵画や破風彫刻からその造形の実在感のみを切り出し、カロはこれらの仕事によって、アカデミズムを近代美術の歴史をも取り込みながら自らの彫刻の血肉として昇華したのである。

この彼の仕事は、建築や絵画から枠を取り去りその造形の実在感が「断片」として彫刻となることを示している。実在感を三次元空間に実在させるのは、彫刻にしかできない。そして、彼の作品も鉄の断片によって作られる。

彫刻にまつわる「断片」という象徴性を、現代の彫刻を代表するアンソニー・カロという作家の中に強く見いだすことができる。

³² 『アンソニー・カロ展』東京都現代美術館 1995, p.86 斎藤泰嘉「アンソニー・カローリアリティの追求者」

・私の彫刻の原体験



図 22 粘土による首像制

彫刻が断片的であるという実感は学部四年時に木彫によって自らの肖像を作った時に極めて強く体感した。木によるカービングの本格的な初めての制作であったことが、要因の一つだったが、その予感はずでに初めて彫刻の仕事をした時から抱いていた。それは首像制作である（図 22）

³³。

その制作は、それまで私が経験してきたあらゆる造形行為とも違っていたように思う。首像の前に動物や手などを作った経験はあったものの、息づく人間の最も象徴的で身近な頭部を作ることは殊に大きな体験となった。

塑造による首像制作は主に基礎的な具象彫刻の造形力を養うために行われる練習形式として、日本で彫刻を志す人間にとっては一般的だが、近代フランス彫刻においてはロダンやその弟子ブールデルらがトルソーや首像として、人体の断片をブロンズで彫刻し多く制作したことで確立した形式となった。日本ではロダンに影響を受けた荻原守衛の《坑夫》や中原悌二郎による《老人の首》《若きカフカス人》など、優れた首像作品が残っている。その後は佐藤忠良、柳原義龍、舟越保武をはじめ、戦後日本の具象彫刻を担った彫刻家たちによって様々な形式の首像が作られた。明治に始まる日本の彫刻の歴史に直結するテーマであったのだろう。そのために特に戦後の具象彫刻や、彫刻家たちの足跡と基礎造形力の修練をつなげて考えることもたやすく、首像を作ることはある一面において彫刻を知り理解することに有用である。

だが、初めて首像制作した際、私には少し違和感があったことは述べておかねばならない。首だけが心棒に刺さっている状態はどうしても生首がさらしものになっているような印象を持って

³³ 随分とアカデミックな原体験だと私自身も思うが、幼少の頃に遊んだブロック遊びや泥遊び、積み木遊びなどを、私は「彫刻」とつなげることができない。作業の楽しさ、驚きは彫刻と同じように捉えられるが、それらは置かれることと空間の変化について全く関連がない。そのような意識で遊びはしないからだ。子供は積み木やブロックを、現実空間にある物体として見ていない。自分自身がブロック遊びの空間世界に入り込むことの方が重要であった。

しまう。それは彫刻を学ぶという姿勢の中ですぐに淘汰されてしまう感覚だが、なぜそこで切って他を作らないのかという疑問は自然なものであろう。

実際に制作していく中で、あえて作っていない全身が感じられるように部分の造作をし、他の部分に繋がっていく箇所を「切り口」として構成することによって、首像が「首」の表現でなく「人」の表現になるからだと理解できる。ここにこそ、生首という「物体」と、首像という「彫刻」の有り様の差がある。これは遡れば近代彫刻の父ロダンが推し進めた「人間」や「生命」そのものを表現しようとする試みにつながっていく。つまり、彫刻制作の目的意識は、かたちによって「形」を表現するわけではない。首になぞらえれば、首を作ることで、その人が在る「空間」を作り出そうとするわけである。逆に言えば、その生命感のある空気を表すためには、必ずしも全身を彫刻する必要はないということであり、この点にも彫刻の断片としての特徴を見いだすことができる。

・「全体」のない彫刻

では、彫刻における全体とは何であろうか。完成した彫刻そのものは「全体」と言えるのか。そもそも歴史を遡れば彫刻は建築の装飾や護符（持ち歩くもの）であったし、近代においてかのロダンが推し進めたのは、人体の断片化による、生命の表現としての純化であったと捉えられるだろう。また、それに先んじてミケランジェロが多くの作品を作りかけで終わらせたのにも、彫刻の断片性が起因しているのではないだろうか。

例えば、大理石によって精緻に彫られた彫像の多くが、その造形の巧みさゆえに「そのもの」でないということを強く主張するのは、見る側にとっては至極自然なことである。作り込められれば作り込められるほど、作品の表面は整えられ、本物と見紛うほどに滑らかになっていく。その反面、それが「本物」でないという事実が作品せしめているということは際立ってくる。

ロダンの《青銅時代》が型取りによって作られたのではないかと当時物議を醸したのは、粘土という肌の感触に近い素材がロダンの観察／造形と、表現（粘土原型をそのままブロンズに置き換える）の探求によってそれまでの彫刻の常識とは異なった次元に到達していたからだろう。しかし、いくら表面がリアルになろうと、それが型取りでしか再現できなかりと、彫刻は人間にはならない。彫刻は動きそうであっても動かない。それが彫刻である証とも言える。

作業の没入の具合と彫刻家が作品制作の最初期に抱いた造形衝動が、完成に向けて比例して高くなるとは限らない。塑造や木彫においても、作っている途中は人体が動いている様がありありと感じとられるのにもかかわらず、作りきってしまうことによって、それが止まって死んだようになってしまうことがある。もちろん造形によって「死んだように」しないことが人体彫刻にと

って最初のステップであるのは言うまでもない³⁴。

しかしここで挙げるのは、かたちのリアルさや、柔らかさについてではなく、作品の主題についてである。ミケランジェロにせよロダンにせよ、彼らの非凡な造形力ゆえに作りきられた彫刻が、「本当に主題を作品全体として表し切っているか」ということにやるせなさを抱いていたのではないか。彼らは当然ながら「大理石」や「ブロンズ」を作りたかったわけではないのである。

彫刻は作りきられた瞬間に、それが素材を依代にして成立するために、彫刻家のイメージそのものではなくなる。手法はどうあれ、「素材感」が作品に現れる。それが人間のかたちであるなら、人間から少なくとも生命（生命感ではない）が欠落する。

それに加え、彫刻は極めて限定的な空間しか作り出すことができない。例えば、ミケランジェロの《ダヴィデ像》は、睨んでいる先にいるゴリアテは作られていない。ダヴィデのまなざしによって、巨人は見えない状態で鑑賞者に提示される。つまり、彫刻はその主題を表現する部分でしかないということであって、部分によって全体を鑑賞者に想像させるのである。だが、これはダヴィデがダヴィデであるために必要な要素が、作品を見る側のリテラシーに委ねられているとも言える。もしこの作品に題名がなければ、《ダヴィデ像》の背後にある物語の理解なしに、作品に込められたある一つの主題を失ってしまう。そして、ダヴィデが立っている場所がどんな様相をしているのか、ゴリアテがどんな姿なのかという、本当にミケランジェロが見ていた空間は、誰も知ることができない。これはそのまま、彫刻家自身が見ているイメージ／空間の全てを彫刻によって表現することができないと言い換えることができる。

彫刻の本当の主題は、その断片性の上でモチーフの背景とは別に立ち上がってくるものである。それは素材と造形されるイメージが相互に関係し作り出される、素材／物質の彫刻への変容である。彫刻家が抱く内的な視覚像が実在する形態に、内なる風景の断片として置き換わることそれ自体が彫刻の本当の主題であろう。ミケランジェロの仕事に例えるなら、作品の宗教的な題材を背後にしながら、大理石がいかに動きや生命を伴った、人間の情感をも含めた存在に生まれ変わるかということが最も重要なことなのである。

主題が断片性の上に成り立ちながら、作品それ自体が空間に及ぼす彫刻のイメージもまた、空間の部分であるということは言うまでもない。彫刻はその宿命として、部分によって見えない全体に、そしてそれが置かれた空間の全体に意識を向けさせざるを得ない。

彫刻は制作の過程でも欠落を伴う。カービングでは、たいていの場合作品のスケールを規定する全体量は最初に切り出された素材よりも大きくはならない。量は作品が作られることによって減り続ける。モデリングにおいては、造形自体に量の欠落はないが、粘土から石膏、テラコッタ、

³⁴ 大抵この場合は、人体のかたちの観察や造形が、制作が進むにつれて固定化してしまうことによる。いかに最後まで自然の柔らかい形態を捉え直せるか、またいかに人体の動く部分とそうでない部分の構造的な理解があるかが、生きた具象彫刻を作るのには欠かせない。

セラミック、ブロンズなどに置き換わると同時に、表面の凹凸が少しずつ均されていき、焼成すれば大きさは縮んでしまう。これらは素材を扱う上での不自由さであり、彫刻という表現手段は初めから自然の摂理の中での限界を抱えている。比較的新しい素材である金属においてもそれは同様であろう。金属もその表面は常に酸化してゆき、その過程で造形がなされるのである。

彫刻家は、イメージにおいても作業においても、「断片」と「全体」の問題に常に向き合っている。完成に向かってそれは次第に「断片」の中の「部分」と「全体」へと変わってゆく。そうして作られる彫刻は断片そのものであり、いつもそれが属する全体の予感を見るものに想像させる。したがって彫刻に本当の「全体」は現実空間に存在しないとみなすことができる。

私は自作品を空間に配置し、完成した空間を味わうとき、それが満足のいくものであればあるほど、その作品が展開する風景の物足らなさを目にする。作っても作りきれないものが多く残っている。

2 断面としての木彫

- ・切り出すことから始まる



図 23 面を出すために製材している様子

木彫は、一般的に「彫る」や「彫り出す」という言葉でその行為を説明する。だが、私は木彫の造形の本質的な特質は「切る」、「切り出す」とであると捉えている。

いくらか木彫の経験をすれば当たり前のように使う言葉がある。それは、「鑿が切れている」というものだ。これは鑿研ぎの技術や、鑿そのものの切れ味を木彫の表面を見て判断することで語られる賞賛の言葉である。また、その切れ味を存分に生かした造形にも当てはまる。

なぜ「切れ」なのか。それは木彫のプロセスはほぼ全て木の繊維を断ち切っていくことで行われることを示している。木を彫刻する際、まず木を切らなければならないのは当然である。そしてそれを任意の大きさに製材していく。殊に彫刻は第 1 章で述べたように、作りたいかたちに正面、側面見いだすことでイメージを固める。木材はそれを投影しやすい角材にすることが大抵の場合望まれる。その面を作る際にも鉋の刃によって木の表面に小さな凹凸を削ぎ切っていくことで、均一にしてゆく。

同じカービングである、石彫をイメージすると木が「切る」ことによって造形されることがわかる。石は製材する際に、穴を開け金属を打ち込んで「割る」。面を作る際に行う「線彫り」も表面を砕きつつ線を彫ってゆく。細かい面をならすときに行う「むしり」は、面に対して垂直に細かな点を叩くことを言う。私はほとんど石を彫ったことはないが、学部 1 年次に行った実習ではそのような印象を持った³⁵。むしろ石こそ「彫る」という言葉にふさわしい体感があった。

³⁵ 東京藝術大学彫刻科学部 1 年次の実習では、石彫も木彫も一切の電動工具を使わずに全て手作業で行う。グラインダーを使用することによって石を切ることはできる。

石切場という言葉があるが、切り出された石はその通りの印象があるけれども、石彫にまつわる行為の多くは「切る」よりも「割る」がふさわしいだろう。

木は、割る³⁶ことはあるが砕くこともむしることもなく、石彫と比較すると際立ってくるのは「切る」という行為だ。鑿をハンマーで叩き彫っている様は客観的に見れば、確かにその通り「彫る」である。だが作り手の経験として、研ぎの甘い刃物で彫る場合と研ぎ澄まされた刃物で彫る場合を味えば、まったく手触りが違うことがわかるだろう。「鑿が切れている」とはまさにその通りの印象である。

・表面を覆い尽くす断面



図 24 独特な断面

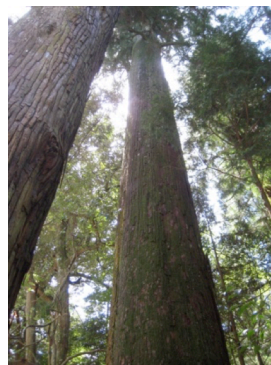


図 25 巨大な檜



図 26 並べられた原木

切ることによって「彫られる」木彫は、その表面が全て断面となっていくことで完成に向かっていくと捉えることができないか。彫刻家のイメージの断片としてしか実存し得ない彫刻と、断面によって形作られる木彫の造形的親和性は高い。また、断面について思考することが、木に特有の物質感を考察することにもつながってゆく。

私たちが木に「木」を見るポイントとは何か。木が生えている時、立ち上がった幹や広がりを持った枝、生茂る葉に生命体としての木を私たちは見ている。それと同時に木が上に伸びていく様を、幹の表面や枝の広がりから想像している。また、森で巨木に出会った時、それは生えているというよりもそびえ立っているように見える。木の高さ、太さ、広がり、表面に私たちは時間を見る。私たちが知覚できない時間の長さや動きが、それらに現れているからだ（図 25）。

では、木が木材となった時はどうか。原木³⁷を扱う材木問屋では、扱いやすい 4～2m くらいに切り出されたままの状態で積み上げられている（図 26）。切られた丸太から、生えていた時の様相を想像することは難しい。ここでは生命としての木と、素材としての材木のあり方が混在してい

³⁶ 檜などの針葉樹の割裂性を生かした造形方法。木目の入り組んだ広葉樹ではあまり用いられない。

³⁷ 四角く切られていない丸太状の大きな木材のことを言う。多くは切りたての状態で、皮がついたままである。

る。これを自らの手によって四角い木材に切っていくことで、「生命としての時間とその方向性」に木の物質感があるということがわかる。

まず、原木を寝かせ、表面を覆っている皮を、鉋をつかって叩き剥ぐ。このとき、切られて間もない樟は、皮が幹と密着していて剥がれづらい³⁸。また、多量の水分を含んでいて、木が生き物であることを強く示唆する。皮がはがれると木の肌が現れ、さらにこれを切って面を出していくことで、木は材木としての物質感を強くしていく。

断面に常に現れるのは年輪である。年輪は、木の育った環境の寒暖の差で成長スピードに差が生まれることで出来上がる。寒暖の差は私たちにとっての「一年」に当てはめて理解することができる。つまり、年輪は私たちの知覚できる時間としてみなすことが可能だ。自然界に存在している状態、木の生えている様からはうかがい知れなかった、具体性を帯びた木の生きてきた時間が、断面によって知覚できるものとなる。

木の地面に対して垂直に伸びる幹の長さ、その中で水平方向へ広がる年輪、それらはまさにその木の生の記憶である。それに加えて、木材を加工していくことは、常に木の成長の「方向性」に基づいて行われる。それは木の繊維の切れやすさに関係している。横に切る場合と縦に切る場合にノコギリの刃をそれぞれに合ったもので行うのはその典型である。面を出していくときも同様に、繊維に沿って刃物を当てることを意識しなければならない。木が上昇しながら枝分かれしていった成長の指向性と、その中心から同心円を描く層構造とを常に想像しながら加工することになる。木に潜在している垂直と水平という「方向性」こそが、木の物質感だとも言えるだろう。

木を材木にするという行為の中で、木の生きていた時間は私たちにとって具体的になる。木の生命感のかたちとして失われる代わりに、年輪という具体的な時間性が現れ、材木の木目として表面に様々な様相を見せる。

私たちは木目にも価値を見出す。長い時間をかけてゆっくりと成長した木は、木目が凝縮して、強固になり良い木材とされる。また、通常の木目とは異なった「杳」と呼ばれる特殊な模様は様々な呼び方が与えられ珍重される。これは木の特質と、その木自体が持つ成長における固有の条件が作り出す偶然であると同時に、私たちが製材することによってしか現れ得ないものである。

木という生命との関わり方の中で、私たちは木の生の時間を切り出すことによって木材という別の価値を木に与えている。木材は、断面によって成り立ち、樹木の生と人間の感性が切断面のなかで共存することによって、その物質感が生まれると言うことができる。

そして木彫は、その切断面を増やしていくことに他ならない。かたちの起伏はすべて面としてみなすことができる。凹凸が増えるとともに、面も増えてゆく。かたちが丸くなればなるほど、面は点に近づき小さく細かくなってゆくのである。

³⁸ 樟は彫刻をするために必要な太さ、適度な柔らかさと硬さ、入り組んだ木目による割れづらさを持ち、大変扱いやすい木である。皮の取れづらさは木によって異なる。

行為としての木彫は彩色を除けば、彫ることによって新たな木の切断面を増やし続けていくことで完成を目指すものである。

3 内なる風景の断面

木彫によって表せられた私の内なる風景は、木の断面によって構成された、「内なる風景の断面」だと言い換えることができる。彫刻は立体物であり多面的だが、そのものの完成は見えざる全体なしに得られない。断片であるがゆえに、造形的に断面がなくても、どこかに断片としての切り口を見出すことができるはずである。それは作者が思い描いたその彫刻の本来あるべき空間へのつながりである。



図 27 筆者作《小さな欠片-The fool on the hill-》 檜、アクリル絵



図 28 筆者作《Waterfall life》

そう考える私は、自作においてあえて何も作らない面を多く残してきた（図 27、図 28）³⁹。具体的に作れないまさに切り口であるという側面もあるが、多くはその先に大きな広がり／私の内的空間があることを示すためだ。むしろ、断面によって形が構成されていく木彫では、表面の造形に至ってもイメージの細かな断面を追っているというような感覚が私にはある。それは、風景画が画家の視覚の断面として考えられることに似ている。自分が見ている風景ですら、空間を自分の視点が切り取った断面であるということも以前指摘した通りである。

また一方で、私は木／木彫を通して世界を眺め始めたとも言えるだろう。木を切った時の模様は想像を超えたものとして現れる。木目は切る方向によって刻々と移り変わり、時にはそれが空

³⁹ これらの、風景をモチーフに制作し始めた初期作では、着色によって切り口とそれ以外をあえて際立たせている。

間にすら見えることもある。このような経験を味わいながら私は生きており、それが眼に見える風景に変化を起こしていると捉えることは可能だ。

私の彫刻家としての眼が、木の物質感とのやり取りの中で形成されてきたと言っても、あながち間違いではない。木を切り削り、木目に様々な事柄を見るようになって、風景や絵画の奥のボリュームを感じるようになった。山の秘密だけが、私の眼差しの変化を作り出したわけではないのである。

私の木彫作品は、私の内なる風景が現実空間に「突出して現れた断面」として捉えることができないか。彫刻の構成として見えない全体を想起させることを狙いながら、造形は木の断面によって形作られる。木彫の表面は断面であり、それが語るものは私の内なる風景である。（図 27、図 28）の作品は、《切通しの彫刻》やその後の自作と比較して、私の内的触覚によるイメージや造形はほとんどない。しかし、彫刻の基本的な原理が、風景を切り出すことによって現れている。

第3章 星空と私

1 星空の秘密



図 29 筆者作《星取り・雄牛》樟、チョーク 2014

山に感じた秘密の存在は、その奥を想像することへ私を導いた。《星取り・雄牛》（図 29）は、星空にかたちを与えることを、星座をモチーフに彫刻することで試みた作品だ。かたちの見えない山に彫刻を感じたことで、「かたちを見出す」ことそのものによって、私の中で「彫刻」の強い定義が可能となると考えた。

山は太陽光が当たると、起伏が見えるようになる。そのため、陰影によってレリーフのようにかたちの見当をつけることができる。一方、山のさらに奥にある空や星々は、それらが自ら光っており、かたちは捉えどころが無い。しかし、それらを実際に面と見なすことはできない一方で、人間は古くから夜空にかたちを与えてきた。

レリーフ状の山の奥にはさらに大きく深い空間が広がっている。私たちが存在している三次元の空間はすべて立体とみなすことができるがゆえに、「立体には見えないもの」へ強く興味がそ

それである。昔の人間の視点を想像し、また、今の私の視点をその上に重ね描くことで、あの山のような彫刻が作れるのではないか。また、木彫が持つ断面の物質感と、星座を彫刻するという遠い空間の一部を切り出す行為に、強い親和性を感じたこともこの作品にとりかかる理由となった。

・光の手触り

星座は星という光る点同士をつなぎ合わせて、何ものかに見立てたものである。それにかたちを与えるには、見立てられているモチーフとその星座の図像を見比べてなおかつ立体的に想像しなければならない。星座には点とそれらを結ぶ線しかないため立体的に解釈することは難しい。それによって抽象化された姿は、そのモチーフともかけ離れたかたちとなっていることもしばしばである。だからこそ、星座を彫刻するという事は触覚的に星座を解釈しなければならない。

星座を触覚的に解釈するとはどういうことか。視力が高かった昔の人々に比べ、現在生きる一般的な人よりもさらに目の悪い私が、夜空を見てその名前を判別することができる星はせいぜい2等星までだ。さらに今の都会にはない夜の暗さが昔はあった。つまり、彼らには細かな星々や星雲も見えていたはずである。

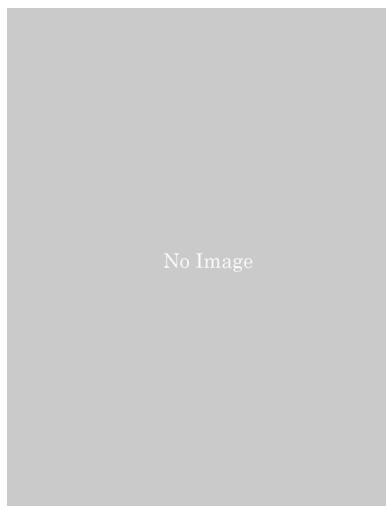


図 30 夏の天の川

私がまだ抜群に視力の高かった⁴⁰9歳の夏に、オーストラリアで見た天の川のことを思い出してみる⁴¹。まさしくそれは古代の星々の印象であったと思う。広大なオーストラリアは都会から程ない場所で、星を見るのに十分な暗さの場所に行くことができた。真っ青な天の川は、美しさ

⁴⁰ 視力検査においては2.0の視力があつたと記憶している。

⁴¹ 厳密に言えば、オーストラリアで見た天の川は南半球から見たものであつて、図30とは異なる。

を超えていまにも落ちてくるかのような不気味さを放っていた。星が多すぎて触れそうでもあった。それは言い換えれば天の川が実在する個体かもしれないという感覚でありここには「非接触の実在感」がある。

現在の定説では、天の川は太陽系が所属する銀河を内側から見た像だとされている。このことは、中学の理科で習う基本的な常識となっている。この定説はオーストラリアでおびたしい量感を伴った天の川を見た経験のある私にとって、ある種の恐怖に似た思いを突きつけた。まるで自分が見たものが「宇宙の内臓」であったかのような不気味さを覚えたことを、今でも思い出すことができる。

この記憶を頼りに考えれば、古の人々は夜空を個体として見ていたのではないかとも思われる。雲のように密集した星々のボリュームや、明るい星、暗い星それぞれに距離感を見出し、その立体的な観察で点や面を辿ることで夜空に形象を見出していったのである。

これが例えばギリシア神話や天文学的観測に結びつくのはもっと後のことで、私が想像しているのは文明が発達する以前から続いている、人間の暗闇を見る触覚的視覚である。狩猟によって、明日食うや食わずの生活をしていた旧石器時代の人たちは、目の前の距離を目で測る感覚が私たちよりも鋭かったのではないか。今の私たちよりも高い視力で、空間を立体的に把握していたとすれば、私たちが空間を意識するときの観念とは異質の肉体的で触覚的な理解があったと考えることができるだろう。

天の川は夜空に広がる星々の集合体だが、これを私たちの祖先は様々なものにたとえてきた。天の川がただの模様ではなく、そこに立体感、ボリュームといった「非接触の実在感」があるものだからこそ、謎めいていて我々の興味を刺激するのである。天の川の捉え方には、人間が辿ってきた宗教や科学の歴史そのものが現れている。

昔、神話や伝説の舞台であった星空は、科学の進歩によって我々がいる世界の実像に迫るための観測の対象となった。しかし、神話も科学も、なぜ我々がここにいるのかという疑問がもたらすものであることに変わりはなく、説明の仕方が変化しただけであって、今も昔も夜空の深淵に何かを見出そうとすることは変わらない。

星座にかたちを与えるためには、その点と線だけではなく、夜空という暗闇や星空の淡いボリュームに目を向けながら、現在生きる私に「見えなくなってしまったもの」昔の人々の「触覚のクオリア」を想像することが必要となる。

・星座と先史美術 夜空と洞窟

星空には、多くは古代の中東やヨーロッパの神話、大航海時代の船乗りの間での言い伝えや大切な道具（南半球）が星座として見出されている。星座は中国や日本にも古来より存在していた。キトラ古墳の天井に星座が描かれていることから、夜空は昔の人々にとって特別な存在であったことは明らかだ。また、彼らは神話的なイメージの他に、多くの動物を天球に見出した。

私にとって、神話や動物は、山や風景よりもさらに遠い存在である。身近なのはファンタジー映画や SF 小説であり、ペットや食料としての動物であり、それらは畏怖の存在ではない。その上、都会の明るい夜では星座見て楽しむということもなかなか無いことだ。しかし、昔の人々が視覚化した神話に関する造形物や、星座に見出した不思議なフォルムなどに見られる、今わからなくなってしまった、「かたちへのまなざし」には親近感や神秘性を強く感じるのである。自分が見た「山のわからなさ」が、今見ても「わからなくなってしまったもの」への興味をかき立てるのだとも言えるだろう。

このような、私が動物に感じる「遠さ」の間を埋めてくれるものが、日本彫刻、とりわけ近代の木彫である。なぜかと言えば、それらには日常身の周りにあるものを徹底的に観察し造形されることによる、彫刻家の「かたちへのまなざし」が強く現れているからだ。

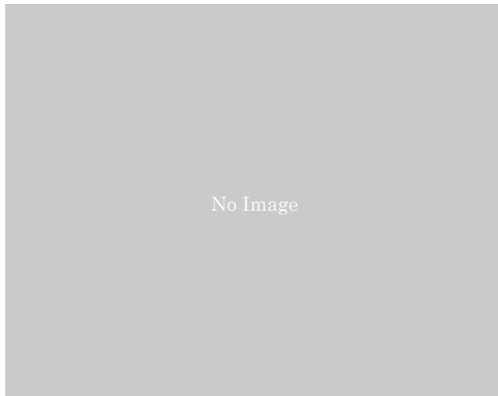


図 31 佐藤朝山《牝牛》1926

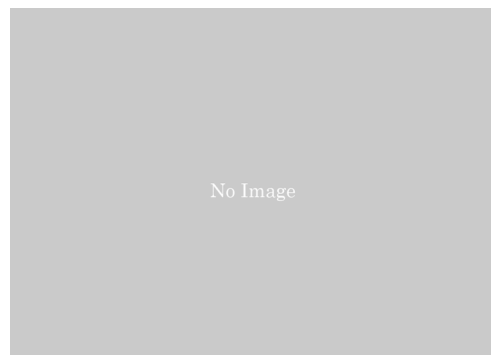


図 32 橋本平八《牛》1934

(図 31)、(図 32)はともに牛を木で彫刻したものだが、ただ牛のかたちを作っているという風に見えないのが特徴である。特に橋本平八の《牛》(図 32)は、拾った石に牛を見出し、それを木に彫ったもので、これのもとになった小さい石も作品の一部として残されている。また、これらはイメージによる表現と、形態観察の表現が共存しており内的な多視点を感じることができる。どちらも頭を折り曲げ、牛の量感を強調するような構成で、二人が師弟関係であったことを踏まえると、一見関係のなさそうなこれらの作品に関連が見えてくる⁴²。

⁴² 両者はともに平櫛田中による彫刻のコレクションとして、東京芸術大学大学美術館に田中本人によって

朝山のものは顔が体に埋まっていきそうな印象があり、現実離れした激しい動きを表している。この一見レリーフにも見えてくる牛の頭部によって彫刻家の持っていたイメージの強さが見て取れるだろう（図 31）。その一方でこの彫刻を前から見ると、このイメージを注意深く裏付けするように、牛の首のねじれのかたちが丁寧に彫り切られていた。体は自然でゆったりとしていて、骨格や筋肉が正確に追われ、かたちのハリが丹念に彫り出されている。

ここから、この彫刻に造形として表されているのは、躍動感ではなく抑制された動きの印象であり、あくまで「量感」だということが考えられる。

《牝牛》はその制作過程で実際の観察に基づき作られている⁴³。『甦る近代彫刻の鬼才 佐藤朝山展』の藤井明「彫刻家・佐藤朝山の実像を求めて」によると、朝山はブールデルへの師事を皮切りに人が変わったように制作に励んで、この牛にまつわる彫刻を他のポーズを含めて3点作り、その中で「積極的に、量（マッサ）、面（プラン）といった彫刻の主要な課題に取り組んだ」という⁴⁴。これによって朝山が目指したのは、形態の表面の起伏を表現することではなく、彼がブールデルの作品に見、そしてその師から与えられた見方、内部である構造やその奥の生命、彫刻によってその本質を掴もうとすることであった。これは私が先ほど述べた客観的主観（ここでは自然を観察すること）によって形態の奥の「見えざるもの」を表そうとする行為である。

強いイメージによる「量」を強調しようとした構成と、丹念な観察に基づく形態の迫りが合わさって、この彫刻の緊張感が生まれている。主観的客観として「彫刻」が、客観的主観による制作によって実現していると捉えられる。

平八の《牛》は《牝牛》と同様に、牛の量感を雄弁に語る構成でポーズとしては似ているが、かがんでいる牛が何かに気づいて立ち上がろうとしているような躍動感が溢れている。モチーフの石にそもそも見出された、地面に対しての立ち上がり方の緊張感と、牛の立ち上がろうとする動きがシンクロしたのだろう。この躍動感は、作品に彫り込まれた角と顔の方向性にそれぞれ一連の運動に沿った動きがあり、ここに顕著に表れている。動きの印象や見かけは全く違う作品だが、両者の量を強調する構成を見ると、平八は彼自身の彫刻の方法によって、師である朝山の牛を全く別の課題意識を持ってオマージュしたとも思えてくる。

平八は《牛》に先んじて《石に就て》という作品を制作しているが、拾った石を文字通り木に写し替えたこの作品は現代の彫刻への影響力も強く、その謎めいた造形は未だに議論を巻き起こしている。これは平八の「天然の仙」の表現であったという⁴⁵。私は、この「仙」について何かを解き明かそうと思うわけではないし、それは秘密であるべきだとすら感じているが、自然の石

寄贈されている。第9回アトリエの末裔あるいは未来展（2014）の際に、佐藤朝山の《牝牛》を間近で見ることがあった。《星取り-雄牛-》はその経験を経て同展覧会に出品したものである。

⁴³ 『甦る近代彫刻の鬼才 佐藤朝山展』井原市立田中美術館、小平市平櫛田中美術館 2006. P.94

⁴⁴ 同上 p.118

⁴⁵ 『橋本平八と北園克衛展 図録』財団法人三重県立美術館協力会、世田谷美術館 2010, p.H-27

を通じ、それを木に模刻することで何かを掴もうとする彼の衝動にこそ内的触覚の視点が現れている。《牛》について言えば、彼は石を通して牛の何かを掴み、それを木に彫刻することでその向こうの「仙」に近づこうとした。これは客観的にとらえることのできない自らの主観を、客観的なかたちに起こしていこうとする志向であろう。そしてそれを石の形態模刻（客観的主観による制作）と牛のイメージの彫出という二つの造形の並立によって成し遂げている。

これらはどちらも、客観的主観性と主観的構成によって造形がなされ、完成すると同時に彫刻が主観的客観として捉えられるものに変容している。それは朝山であれば「彫刻の課題」、平八であればさらに進んだ「天然の仙」である。牛や石の形態をそれぞれの観察眼で辿り、彫刻のイメージを掴むように構成しながら、内的触覚によって作られたかたちだと言えよう。これらはまた、ともに両手に収まる大きさであって、まさに形態を辿り、掴むように制作されたことは想像に容易い⁴⁶。

これらの作品にある、彫刻家の様々な角度から触った感覚や視点は、彫刻の内部（彫刻家の主観が目指したもの）へと鑑賞者の視点を誘導し、視覚によって捉えられた形態と彫刻に憑依した作者の内的触覚性は鑑賞者の身体の中で確かな抵抗感に変わる。この二つを取り上げたのは構成上の類似点だけでなく、彫刻が発している抵抗感／内的触覚が極めて強く感得されるからである。

私が見た山は今でも手を伸ばせばそこにあるように思い出すことができる。その形態の詳細や触ることの想像が、薄ぼんやりとした山の光景と重なって、鮮烈な記憶となり私の心に残っている。わからないものに触れようとするのは、たとえ眼に見えなくても実体が確かめられるためだ。劉生やセザンヌ、朝山や平八の「まなざし」の「わからなくなってしまったもの」は、どれも彼らが見ていたものを探るために行った触覚的な観察からもたらされている。彼らは創作物を通し、見えざる真理に触れようとしたのではないか。

そしてそれらの触覚的な想像や解釈は、その奥のわからないものに触れることに有用である。たとえば古代の創作物がなぜ作られたのか、それを通して何を作ったのかという知ることができないものでさえ、結論付けるのは困難であろうとも「触覚のクオリア」を通して、作り手として私が理解することは可能なのである。

⁴⁶ このように彫刻は触覚的な観察と様々な多視点が共存するものであった。風景は物理的に掴むことができないがゆえに《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》においてそれらは分裂したかたちをとったのである。

朝山と平八の彫刻への想像を踏まえて、もう一度大昔の人々の視点を想像してみたい。彼らはどのように星空を見ていただろう。

星空は明るい太陽とは全く別のものである。太陽は直視できないほどの明るさで地上を照らしている、絶対的な存在である。地上は照らされることで、太陽よりも私たちにとって具体的なものとして立ち現れる。対して夜は闇の世界であり、地上は混沌とした見えないものになる。夜空には星の微かな光によって、昼間とは懸け離れたかたちが出現する。

一方で夜空は昼間の具体的な地上と違い、「触ることができないもの」としての存在感を持つ。太陽とは違う鈍い光を放つ夜空は、直視することができる。その存在感は、触れそうな立体感によって生まれている。触れそうだが触れない、星々との絶対的な距離感が「内的な触覚」を目覚めさせる。星空の「鈍い光」は、手触りを想像することによって感得される立体感を放っている。

このような夜空への視点は、私が山に見た垂直性と同質のものであるのではないか。第1章で私が語った「私の視線は山の正面に対して、永遠に『垂直』であり、裏を見ることは出来ない」とはそのまま夜空にも当てはめることができる。そして、それらはともに闇がもたらす印象である。

古代人によって見出された星座は、「鈍い光」を放ちながら、独特の存在感を持って夜空に浮かんでいる。小さな星々の光の粒が作る夜空のボリュームの中に、一際輝き不思議な配置を見せられている星がある。それらを辿り、線を描くことで、そこに神話の世界が浮かび上がる。牡牛座は闇に浮かぶ牛である。そして、闇に浮かぶ牛は、地上にもある。旧石器時代の人々が洞窟の闇の中で描いた牛だ⁴⁷。

⁴⁷ 書店にて私が、中原佑介編著『ヒトはなぜ絵を描くのか』の表紙に載っていた、洞窟に描かれた牛と思しき姿を見て、暗闇である夜空が石器時代の人間にとってどのような存在であり、そこに何を見たのかという疑問が晴れる気がした。この本では、洞窟壁画がそこに描かれなければならなかった理由を探ることで、人間が絵を描くことの原点に迫っている。

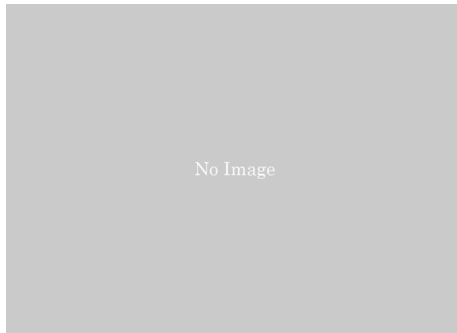


図 33 アルタミラ洞窟壁画

アルタミラ洞窟壁画のバイソン（図 33）は、岩肌の起伏を動物に見立てて描かれている。これが描かれた時のことを想像する。奥まった闇の空間へ松明を掲げ岩肌を照らし、そこに現れた立体的な陰影にバイソンを見つけ、同時にその存在を確認しようとそれを触るだろう。そして現実のバイソンのイメージとの違いを埋めるかのように、火に照らされた岩肌に輪郭や色を施していく。大人が直立できないほどの低い天井⁴⁸に描きづらい体勢でそれは行われた。

別の洞窟壁画では、壁から天井に渡って描かれたものもあるという。つまり洞窟の内面は、文字通り暗闇に忽然と現れる面／立体であり、そこには壁も天井もなく、揺れる火の光によって一瞬見えてくる「何か」がうごめいている場なのであろう⁴⁹。これは洞窟の内壁を動物に「見立てた」のではなく、彼らの前に本物の「動物」が現れたという方が正しいことになる。そして、その動物をそこに留まらせるために、まさに体を使って、洞窟という暗闇を「触り」「辿る」ように描かれたのである。

しかも洞窟壁画は大抵の場合、奥まって入りづらい場所に描かれていることから、彼らがわざわざ描く場所を選んだということが明らかである。生活空間となる洞窟は陽の光が届く可能性のある浅いものであって、洞窟壁画が描かれた深い洞窟は、聖なる場所であった⁵⁰。美術批評家中原佑介は、洞窟の暗闇と夜を関連付けて、天井に近い場所に絵を描く行為が「夜空の空間意識」に近いものではないかと指摘している⁵¹。

⁴⁸ 中原佑介編著『ヒトはなぜ絵を描くのか』フィルムアート社 2001, p.210

⁴⁹ 同上 p.207

⁵⁰ 同上 p.31

⁵¹ 同上 p.36

また、美術批評家布施英利は『体の中の美術館』において、ミュンヘンのドイツ博物館でアルタミラ洞窟壁画を見た際のことをこのように書いている。

「アルタミラ」に入って天井を見上げ、一〇秒もしないうちに、私にはわかった。なぜ動物が天井に描かれているのか。その答えには、何のためらいもなかった。一瞬にして確信がやってきた。星座なのだ⁵²。

ここからは、その時のひらめきや驚きが臨場感を伴って伝わってくる。洞窟壁画を見に行ったことがない私にも、洞窟／暗闇／夜空／動物／星座が、原初感覚や洞窟壁画を軸に据え想像することで一直線上に並んで見えてくる。

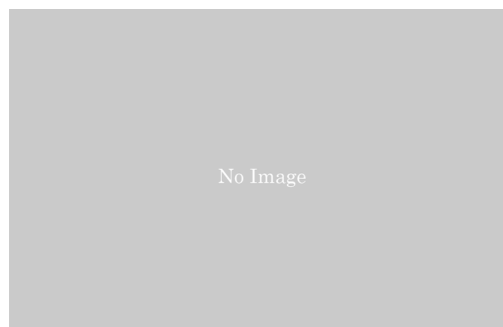


図 34 洞窟の手形

他方、洞窟壁画には（図 34）のような手形が残されていることがある。これこそ洞窟の暗闇と現実と自分が知覚できる世界の境界に触れようとした痕跡ではないか。

「私の視線は山の正面に対して、永遠に『垂直』であり、裏を見ることは出来ない」とは、まさに洞窟壁画を描いたクロマニヨン人が持っていた感覚だと言えるだろう⁵³。

宗教学者の中沢新一は洞窟画が動物を単に描いたのではないとして、このように考察している。

壁の奥と人間が知覚できる世界のその境界面をほんのひとこすりすればよかったと思うんです。（中略）ひとこすりして、そこに動物の姿があらわれたとき、壁面の向こう側の獣の女王の世界から人間の世界へ何かが移行してくる⁵⁴。

⁵² 布施英利『体の中の美術館』筑摩書房 2008, pp.42~44

⁵³ このような洞窟内の壁面の捉え方を、中原は「垂直方向に見る視点」と形容して、洞窟に残された手形についても見えない壁の奥から何かの力を取り出す行為であると語っている。中原佑介編著『ヒトはなぜ絵を描くのか』フィルムアート社 2001, pp.91~92

⁵⁴ 同上 p.86

この見方が正しければ、洞窟壁画は前述した二つの「牛」の彫刻や、古代人が夜空に描いた星座と同様に、「見えているものの表面」の奥にある何かを、触覚的に掴もうとする行為である。その行為の結果としての造形が、洞窟に施された絵である。それは洞窟という内面化した立体に施された触覚的造形だ。洞窟の内壁、その奥の不可視なる空間への触覚的アプローチには、旧石器人の「内的触覚」の痕跡が現れている。

2 「星座の彫刻」

・星取り



図 35 裏面には丸棒が突き出ている



図 36 ボリュームと面の移ろい

星座の形態をこのような視点で想像し、木にかたちを与えてみたのが《星取り-雄牛-》である。樟を塊に製材し、現在の牡牛座を描いた。その点を記録するため、裏まで貫通するよう垂直に丸棒を埋め込んで、それらの点と点を結んだ線、「牛」のイメージや、アルタミラ洞窟壁画のバイソンを重ね合わせて見えてくるボリュームや面の移ろいを形態化した(図 35、図 36)。

この作品の一番外側の輪郭は、現在牡牛座とされる星々の外側を結んだ線であり、作品においては最初期に切られた面だ。その前に切られたのは裏面である。つまり、作品の裏側から表面に至るまで順を追って造形の量が増えていく構成となった。裏、側面、正面の造形にそれぞれの時間が記憶されることを狙い、不可視な部分ほど主観的構成を排除した。その結果、彫刻にすべからず造形される裏側が、まったく形態にならずして完成することとなった⁵⁵。

そして星空のような光が内的に感得できるようになるまで、かたちを重ね描くように作っては消しを繰り返した。造形には鑿や彫刻刀による仕事に加え、洞窟壁画を私なりに想像し、線刻やチョークによるデッサンも重ねていく手法を試みた。

《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》にあった、「心象の多視点」の分裂はこの作品にはない。佐藤朝山、橋本平八らの仕事のように、一つの塊に対して触覚的見方を軸に多視点的造形ができたためだと私は考えている。

私はこの作品において、「彫刻」の根本的な定義と構成を念頭に置いた。それは、パルテノン破風彫刻の台座との関係や、それが元々あった本来の「場所」と作品が鑑賞される「場所」との距離である。

星空も、洞窟壁画も、私にとっては遠いモチーフである。《星取り-雄牛-》は遠い場所から、目の前にある物体として切り出されてきたかたちである。鑑賞者にとっても、彫刻家の内的な作品イメージとは距離がある。台座に作品が据えられることによって、彫刻がその「距離」を超えて鑑賞されるものであることを演出することができると私は考えた。そしてこの作品は客観的に捉えれば、高く遠い場所にあるかたちを私の目線まで下ろしてくる行為であり、破風彫刻と同じ成り立ちを作品の構成に持っていると言うことができる。

タイトルの「星取り」は、本来彫刻作品をコピーする際に用いられる技法の呼び名だ。空間上のある決まった点から、三次元的に形態上の点を記録し、かたちを面ではなく点の連続としてとらえる星取り法と、地上という定点から、夜空に浮かぶ星／点を結びかたちを見ようとした、私たちの祖先の眼差しを重ねた。星取り法のように、三次元的に連続した点を写し取り作ったわけではないが、回り込んで見るができない星空や、そこに浮かぶ牛の姿の奥行きをたどりながら制作する私は星取り機になったかのように思え、作品名とした。

⁵⁵ 《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》でも、それは課題として残っていたが、多少の造形と山と道の二つの形態によって空間的完成があったために、それほど大きい問題として浮上しなかった。

内的触覚による造形は、内的な光を物体に刻み込むことができる。私には、そのように造形した《星取り・雄牛・》が星空や朝山の《牝牛》にある鈍く光る印象に近づいたように感じられた。私は写真しか見ていないが、洞窟壁画もそのなかの手形も、鈍く輝いていないか。見ているものやイメージの奥の、作り手がわからない実像を掴もうとする行為こそが、かたちに内的な光をあたえ、それが作品の抵抗感となる。

・風景と自己の境界

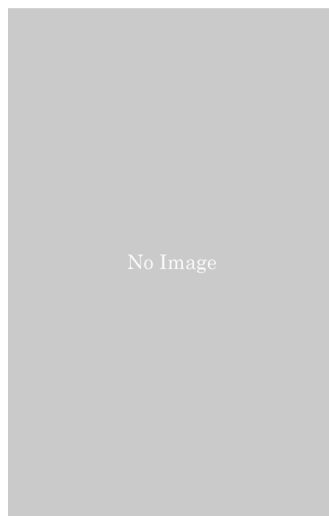


図 37 若林奮《78-28》

まさに不可視の実像に生涯を通して迫ろうとした彫刻家がいる。若林奮である。彼の、視覚世界に対する難解な解釈は、鑑賞者がわかろうとすればするほどわからなくなるといった趣があり、その言葉の数々を私がここで簡単に紹介し解説する事はできない。だが、彼も洞窟壁画からインスピレーションを得た事は明白である。

《78-28》（図 37）は彼が残した膨大なドローイングの中でも、極めて鮮明に彼の彫刻観を表した作品であると思う。東京国立近代美術館で本作品を見たとき、触覚によって空間を推し量る様そのものが画面になっている様に感じた。この絵に洞窟壁画の様な手形が描かれているのは偶然ではないだろう。クロマニヨン人が洞窟の中で手を頼りに空間を辿り、そのなかで別の世界と現実を行き来していた光景が、このドローイングから想像できる。

若林は 1973 年に文化庁芸術家在外研修員としてパリに渡り、エジプトのピラミッドを始め、旧石器時代の洞窟壁画などを集中的に研究している⁵⁶。彼は洞窟の手形について、「これは明ら

⁵⁶ 『若林奮-VALLYYS』横須賀美術館 2008, pp.117~121 淀井彩子「VALLYYS・谷へ」にその旅の詳細が詳しい。

かに、視覚を呼び覚ますもの」と語り、その他洞窟に残された様々な痕跡を指して、それらが触覚（洞窟の壁が触ることができるという意識）をもとにしていることを指摘する。そして洞窟の壁の厚みの向こう側に触れようとする行為だと結論づけている⁵⁷。

自作品との直接的関連は示されていないが、この研究旅行の直後から制作された、若林の代表作のシリーズである《振動尺》は、彼が想像した洞窟の壁面に対する触覚的アプローチの作品化と言っていいだろう。

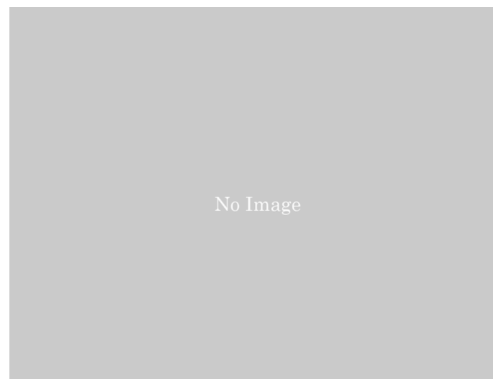


図 38 若林奮

《振動尺 IV～VII-あるいはスプリング蒐集改》1977

台座の上に四つの振動尺が並んでいるが、他の振動尺でも同様に、最前面である斜めに切られた断面には、それぞれに異なった手形がある（図 38）。指を示す5つの穴であったり、シルエットを示す鉄片が付けられていたり、表現手法は異なるが必ず手形が表されている。

1987年の国立近代美術館『若林奮』展覧会図録によれば、振動尺とは作家本人の言葉を引用して「物の表面との距離を測る、具体的につかむための物差しを作ろうとするが、空間の向こう側の底は定めがたく、ひとつの物体として作ることはできなくなる。（中略）振動する空間を測る物差しが、それ自身、振動する物差しになること」であるという⁵⁸。

作者がどのような物との間柄を想定し、このような物差しを作ったかは知ることはできないが、若林はどんな物に対しても、手をかざし自分とその物（風景）の表面の間を測るという行為そのものを、彫刻として捉えたのだ。この作品は、自身が正対する風景の表面と自己の「厚みを持った境界」が形態化したものである。風景と洞窟の内壁は、暗闇かそうでないかという違いはあるが、それに対峙し触覚的に見ようとしたとき、全く同質の存在となる。もしも、この彫刻に施された手形が洞窟に残された「陰画の手⁵⁹」であつたら、振動尺それぞれは洞窟の内壁からその奥

⁵⁷ 中原佑介編著『ヒトはなぜ絵を描くのか』フィルムアート社 2001, p.112

⁵⁸ 『若林奮』国立近代美術館 1987, p.22

⁵⁹ 『若林奮-VALLYS』横須賀美術館 2008, p.120

にある「向こう側」までの見えざる空間の厚みであると言える。それを掴もうとする原始からの人間の内的な欲求を指して、測ろうとしているのではないだろうか。

重たい鉄の鈍い光の印象や、削ぎ落とされた抽象的な形、幾重にも重ねられた造形が地層のように均された若林の彫刻は、私に人間の遠い過去の記憶を呼び覚ますかのように語りかけてくる。実物を見ると、鉄を加工した熱がそのまま空気を伝わってくるかのように、その赤く鈍い光さえ見えてきそうである。見えざる物を掴むという欲求にこそ、「彫刻」という言葉の根源的な響きを解き明かす秘密がある。



図 39 筆者作《山と私について I～Ⅲ》2015 イチイ

これは、私が《星取り・雄牛・》の制作中、洞窟壁画や若林の風景に対するアプローチに共鳴しながら、星空とは別の「山の奥」や私と風景の「境界」を捉えようとした作品である。

特に、(図 39)で向かって奥の《山と私について I》は、星空にかたちを見出していく感覚が影響したと言える。



図 40 《山と私について I》



図 41 霧に隠れた富士山

これは新幹線の車窓から見た、霧の中の富士山を彫刻したもので、造形のほとんどが観察によらず、内的触覚に基づくかたちの想像によって構成した。この作品の両手に抱えられるほどの

大きさが、自発的なかたちの構成の決定を助長したことには、確かな手応えがあった。形態の端から端までを掴むように把握が可能なので、即興的にかたちを決めていくことができる。

霧の中にぽっかりと浮かんだ富士山の頂は、まるで平面の絵のようだった。だが、それゆえに私のイメージにある富士山よりも生々しい存在感があった（図 41）。これは私が北アルプスを見たことと同様で、かたちやその存在の詳細が「見えない」ことで強い抵抗感を感じた。そして、この富士山が霧によって私との距離が肉薄するほどに埋まっているように思われた。遠くに小さく見える富士の三角に、じっと見られているような気さえ起こった。



図 42 《山と私について I》別角度



図 43 裏側に埋め込まれた富士山

霧が私と富士山の間の境に立ち入ることで、私と風景の境界が厚みを持った存在となった。これは即ち、夜空や洞窟の内壁に牛を見た昔の人々に起こった感覚と同様のものではないかと私は推察する。

その霧に触れるように、その奥の富士山のかたちと私の乗った新幹線のイメージをつなぎながら、造形していった。兼ねてから懸念があった裏側の造形は、ここでは富士山のシルエットのイチイの破片を埋め込むことで解決した（図 43）。霧の中の富士山の頂上は穴となり、埋め込まれた木が表から見えるようになっている。

空気や、霧に面はないが流れや量はある。これを表すために点線を用いる必要があった。これは描く以外に方法を思いつかなかったために、課題意識としてその後の制作に影響していく。線を描くことを彫刻の造形として捉えきれなかったためである。

この作品は光を直接的に表そうと扱ったものではないものの、霧がああ光景の中でハレーションを生み風景を「わからなく」していたことを踏まえれば、星空の鈍い光を捉えようとする 것과無関係とは言えない。

3 「空の彫刻」

・鈍く光る線

あるものの実像を掴もうとする行為に、線を描くというものがある。私たちは何かを紙に描こうとしたとき、大概はそのものと背後の空間の境界線からかたちを決めていこうとする。洞窟壁画にも動物を縁取る、強く太い輪郭線が描かれている。線を描くとは、何かで何かを引っ搔くことによって生まれる、色を施すのとは少し異なった行為である。概念としての線と違い、描かれた線は幅を持つが、それが走る方向と太さが密接な関係でなければ線にはならない。線には引っ搔かれた力の方向性と、引っかいたものの「素性」が内在している。

また、線の中には輪郭線の他に、形の稜線もある。これらを描き捉えようとするデッサンは、ミケランジェロやデューラーの素描のようにハッチングの集積によって形態を陰影のみに頼らず表現することができる。人間は形の起伏を把握するとき、陰影では捉えられないわずかな起伏を見るには、ゴルフのパターで芝を読むようにその表面の模様／線を見て想像する。模様の動きを線によって観念的に決定することで起伏を理解することが可能となる。おそらく洞窟の内壁にも、自然の造形によって無数の模様や線があり、触覚的にその立体感を見ることを誘発するのではないだろうか。陰影による形態理解は客観的／視覚的理解であり、線による理解は観念的／触覚的理解だと言えよう。

最も身近な線は手にある。指には指紋がびっしりと、全て指の形態に沿って規則的に走っている。また手のひらはものを掴むために柔軟に動き、それによって様々な皺が生まれ跡として残る。この皺を見ているだけで、なにかを触った記憶が蘇ってくる。線には触覚の記憶、そのクオリアが宿るのである。

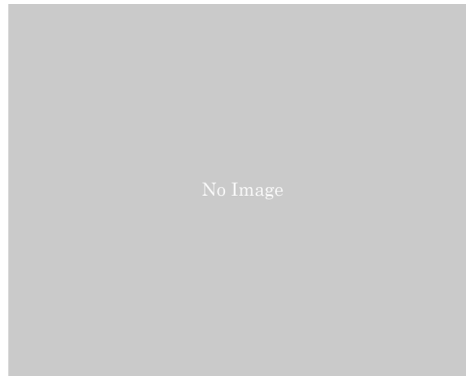


図 44 サイ・トゥオンブリー 《Untitled》 1954

サイ・トゥオンブリーは、戦後アメリカ絵画に抽象表現主義が席卷する中で現れた画家である。ジャクソン・ポロックやマーク・ロスコ、その後現れるバーネット・ニューマンやフランク・ステラらのミニマルな絵画に見られる、手を使って直接的に描くことを敢えて隠す、もしくは描かないスタイルとは一線を画す作品で知られる（図 44）。

美術批評家林道郎が言うように「抽象表現主義の空気」に対する「緊張関係」がトゥオンブリー絵画の原動力であることは疑う余地はない⁶⁰。しかし、その始まりがたとえ時代に単なる呼応を示しただけであっても、彼の絵画にある身体のリアリティ、触覚性はセザンヌ以後の絵画史の中でも、傑出したものであると私は捉えている。図に取り上げた作品は、どこかの部屋の壁の一部に描かれたもののようだし、洞窟の内壁や、廃墟のようでもある。背後に人間の存在を感じずにはいられない。画面にはミステリアスな緊張感と人の体温が充満している。

彼が描く線や形態は、いつも意識的に描かれているのか無意識に書かれているのか判別せず、時折文字のような形が現れたと思えば、その通り文字のときもある。線の強弱や、描かれた速さなども抑揚があり、いろいろな様相を呈していて定まらない。だが、全て通底して伝わってくるものは、それらが画面に施された際の瞬間の記憶である。それはトゥオンブリーの絵画が、誰でも鉛筆やペンや手で描ける、単純な線で描かれているからこそ共有することができる「手触り」の想像によってもたらされる。

彼の絵画はもっぱら「落書き」と称される。落書きはノートの際に無意識的に描かれることもあれば、街中の壁に描かれ縄張りのような、社会的意味を持つ場合もある。どちらも、人間が何かを描こうとする欲求の発露であることには変わりはない。「落書き」と呼ばれるということは、意味がありげで意味がない、なぜそこにそうして描いたか見る人がわかりえない、描いた本人で

⁶⁰ 林道郎『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない』ART TRACE 2003, p.13

もわからないといったような、「欲求」や「衝動」の純粋な作品化であるということだ。これは今私たちが洞窟壁画を見て、それがなぜ描かれたのかわからないのと同じである。中原佑介は『ヒトはなぜ絵を描くのか』で洞窟壁画における動物ではない無数の「しるし」についてこうも語っている。

それらの図像は（中略）ラクガキ的に見てはどうかと思うのです。（中略）特定の場所にしるしをつけるという行為（中略）それは洞窟の壁のこちらと向こうに通路をつけたいとする欲求に根ざした行為です⁶¹。

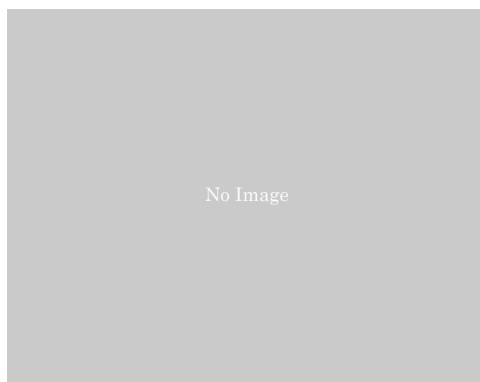


図 45 サイ・トゥオンブリー
《Untitled》1954

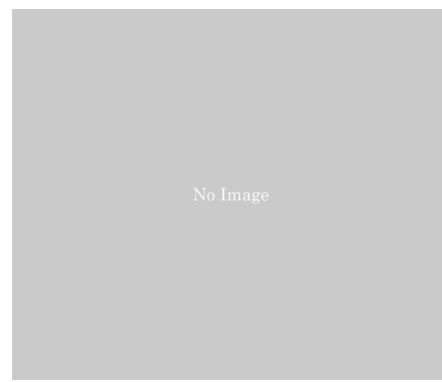


図 46 サイ・トゥオンブリー
《TheGeeks》1955

（図 45）は先の作品に先立って行われた実験的ドローイングの一つである。この実験の以前、トゥオンブリーは色数の少ない絵の具の厚塗りを用いて抽象図形を描いていた。形は意識的に描かれ、構築的な構図を生み出している。そして力強い筆致とその周りのマチエールに絵の具が生み出す偶発的な質感が絡み付くことで身体性を感じさせる絵画となっている。

だが、このドローイングは構図に構築性が見られない不安定な画面である。鉛筆で描かれた線はたどたどしく、迷いさまよっている。これは、意図的に暗闇で描かれたドローイングなのである⁶²。目の見えない状態で絵を描くということは、描いた線はその瞬間の音と「手触り」によってしか知ることができない。描かれた線はその瞬間に音と手触りを残し闇に消えていく。音は再生されることはなく、残っているはずの線が確認できないとなると、不安が感覚を占めていくだろう。自分が描き始めた像の過去も未来も闇の中であって、存在するのは瞬間と手触りだけなのである。言い換えれば、このドローイングは手触りと不安の記憶であり、それは紙に延長された身体と心とともとれる。

⁶¹ 中原佑介編著『ヒトはなぜ絵を描くのか』フィルムアート社 2001, p.102

⁶² 林道郎『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない』ART TRACE 2003, p.18

闇の中で、トゥオンブリーはなにを求めて線を描いたのかはわからない。それは美術史に対しての戦略的態度であっただけかもしれないし、彼の暗号技師だった記憶がそうさせたのかもしれない。しかし、その衝動が崇高なものでなければならないわけではない。重要なのはこれが「触覚」を介して、人間の生を単純に感得させる線であるということだ。極めて触覚的に描かれたこのドローイングは、闇の中洞窟の内壁を「ひとこすり」したあのクロマニヨン人の「手形」や「動物」⁶³と同じく、鈍く光っている。

暗闇の不安は、私たちに触覚の重要性を喚起する。触覚は、絶えず見えざるもの（それは光であり捉えたい全貌である）を求めて目の前の何かを辿る。この触覚の痕跡に、人の気配が現れる。作品を見るときも同様だ。そこにある「わからなさ」とは暗闇であり、その奥にあるものの気配を感じるがゆえに、その作品をよく見ようとする。作り手と、それを見る人の間で、双方の光を求めてさまよう作品の触覚的な味わいが、人間の「生」の微かで鈍い光を伝えてくれる。

この実験は明らかにトゥオンブリーのその後の仕事を決定付け、様々な展開を見せる。

《The Geeks》（図 46）や黒板にチョークで書いたように見える《Panorama》などは、激しい筆致が画面全体を等しく覆う作品で、暗い場所に閉じ込められた人間が壁に何かを衝動的に書きなぐるような切迫感がある。意識や無意識を超えて、画面全体に現れた大きなうねりは、人間の触覚によって生み出されたボリュームとなっている。これは画面の向こうに感じる作者の生の迫力であろう。画面を線が覆っていくという点では、ジャクソン・ポロックと同じだが、触覚が直接画面に定着しているかどうかで、こうも印象が違う。それほど、私たちの目は「手触り」に敏感なのである。

1959 年頃になると、画面全体を埋め尽くしていた筆致は、意識的に空白の中にたゆたうように散在するようになる。特に《The Age of Alexander》で顕著に多彩な色や、具体的な絵らしきもの、文字が出現し、生の生々しさが満ちていた野生的な画面の空間は、人間の知性の豊かさを感じさせ、画面がきらびやかな光で満たされている。

呪術的な妖しさも、「遊び」という知性の豊かさも、ともに人間の持っている根源的な欲求であり、小さな個が様々な場所で自然発生的に生を輝かせていた古代の文明が、現在に至るまで生命の大きなうねりとなって生きてきたというダイナミズムすら、この「落書き」のような絵画から感じとれるのである。線が光るとは、そこに明確に誰かが描いたという手触りがあり、生命のエネルギーを、触覚の眼を使って味わうために起こる印象である。つまり、線には「内的な光」を見ることができる。

⁶³ クロマニヨン人の洞窟壁画も同様に、崇高な動機によって描かれたとは限らない。私たちは呪術的な儀式と結びつけて考えがちだが、中原の言うような、「ラクガキ的」な動機であった可能性は大いにある。

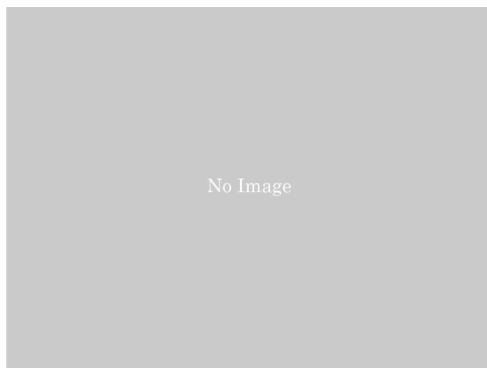


図 47 松田正平《周防灘朝日》1979

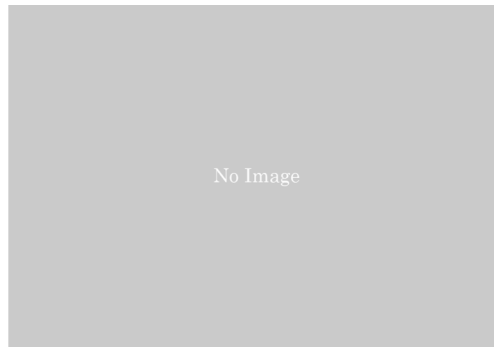


図 48 松田正平《周防灘風景》1979

線に「内的な光」を見ることが出来る例に松田正平の油彩画がある。トゥオンブリーの直接的で即興性の高い線表現と異なり、松田の油彩画は大胆な柔らかい筆致の線と、色面に執拗に施されたひっかき線の共存によって作られる。彼の独創的な具象絵画の画風は、1950年代に入ってから表れ始めるが、やはりその根底に流れているのは「触覚」ではないだろうか。

松田の初期の油彩に線はあまり見られない。風景画は平面的な印象なのに対して人物画となると陰影と面が合致して大胆な立体感を描く。双方「抜けの空間」があまり感得されない点も岸田劉生の絵画を思い出させる。岸田のような徹底した部分への執着は見られないが、画面という平面の中でレリーフ的に形を作っていく感覚は同様の触覚的な仕事である。

松田は、第二次大戦直前に渡仏し、開戦とともに帰国。二年間の留学経験の中で、同時代のピカソやマチスなどの前衛よりも、コローの油彩技術に惹かれたという⁶⁴。当時の松田の作品は図版で見るとひび割れているものが多いことから、画材の扱いに問題を抱えていたのだろうか。だがそれは、油絵の具という可塑性の高い素材が、本来日本人が持っている絵を描く感覚とは異質なものであるから起こるのかもしれない。油絵の具の扱いづらさ、その作業性が触覚的な絵の触り方につながってゆく。

その後、彼の画風は絵の具の厚塗りが際立ち、重ねられた絵の具に引っかき傷のような線が無数に入り始める。その一方で、初期の作品にあった大胆な陰影の立体感は全く見られなくなる。1955年の《銭湯》や1959年の《裸婦》に顕著だが、人物は厚塗りされ複雑な色味を持った色面の中に、無数の線や手跡のみによって立体感が与えられ、黒い輪郭が人物と背景の間に縁取られて立ち上がっている。不思議なことに、彼の初期のアカデミックな油彩画には見られない奥行きが、この徹底的に平面的で触覚的な仕事によって生まれているのである。セザンヌとは全く対極の、むしろ日本画の「余白」のような奥行きを持った絵画となっている。

⁶⁴ 『生誕 100 年 松田正平展』山口県立美術館、神奈川県立近代美術館 2013, p.25

図に取り上げた、線の扱いが対照的な二作品は、私が 2013 年に神奈川県立近代美術館で行われた松田正平の大規模な回顧展で実際に会い、非常に鮮明に記憶に残ったものである。厚塗りは全盛期よりも薄く、混沌としていた画面は澄んだ印象である。この差は、初期にも見られた、風景と人物へのアプローチの違いかもしれない。立体的な把握のしやすい、人物や虫などはほとんど厚塗りで描かれていて、大抵の場合背景とモチーフの関係、差によって画面が構成される。他方、風景は背景こそがモチーフとなり、風景に登場する立体物はそれ自体も風景となって全体に調和しているのである。

《周防灘朝日》（図 47）は太陽と水平線、船らしき影が黒い線で描かれている。この絵を見たとき、この絵の黒く縁取られた太陽に、私は本当に眩しさを感じた。朝日の滲んだ海や空の色は、美しい黄色と、微かな青、赤で表現されそれぞれが細かな引かきの線によって、海上の靄のように質量を持たされている。これ自体には奥行きはなく、触覚的な色面として捉えられている。そこに、黒い線で太陽、水平線、ドックか棧橋のようなものと船が描かれ、遠近感が生まれることで、色面が海と空に分けられ奥行きを持った触覚的風景に変容している。この黒い線が、色を光に変化させている。

太陽の輪郭と放たれる光線も同じく黒の線で捉えられ、眩しく直接見ることはできない太陽の輝きが現れる。明確に黒い線で描かれることによって、強い光や熱をも感じるものとなっている。また、太陽が黄色と赤の境目にあることで、陽の光がまさに登っている朝日の印象が生まれている点も見逃せない。色と、性質の異なる線が重なり合うことで様々な事柄を喚起させている。

他方、《周防灘風景》（図 48）は太い線がない代わりに、具体的なモチーフが色によって空間的に表されている。どちらも風景画だが、立体物が目の前に現れると、彼の大胆な色面によって立体を捉える感覚が発揮されるのだろう。全体が細かな線のタッチによって靄のように質量のある風景となっている点は、《周防灘朝日》と同様だが、真っ白な海にドックの写り込みや人影が青く描かれ、ずっと奥に行く空気が流れているのが印象的で、モネの絵画を連想させる。奥に船に乗った人が描かれることで海面が表現され、抑制された輪郭線が靄のかかった港の印象を壊さないように注意深く施されている。光が湿度を持った港の空気に乱反射して、ドックや人、船の間を流れている様がありありと見えてくる。顔にひんやりとした海風がそよぐ様な触覚的な印象を、この絵から私は感じた。手で形を辿るというよりも、体が空間に入っていく様な、質量を持った空気が自分を取り囲んでいく感覚である。

「手もとからスケッチブックをはなしてはいけない。二度と見られぬ型や色調にいつ出くわすかわからないから。」とは、松田正平の語った言葉である⁶⁵。彼のスケッチブックには、絵のもとになったスケッチが様々あるが、それはただの素描には止まっていない。いくつものパターン

⁶⁵ 『生誕 100 年 松田正平展』山口県立美術館、神奈川県立近代美術館 2013, p.141

が試行錯誤され、特に構図を決める線の構成にこだわっている。この試行錯誤の中で、彼が「出くわした」風景や記憶は、絵画としての内的触覚の空間へ変容していく。キャンバスに描かれる頃には、画家のビジョンには内なる風景が完成し、それを触覚的に描くことによって、絵画は強固な「内的触覚の風景」となる。

もし、松田の絵画から線が抜き取られてしまったらどうなるだろう。彼が捉える風景の色彩は輝くような鮮やかさと柔らかさがある。仮に色彩だけで上に挙げた作品が完成されていたら、それらは完全な抽象表現となるだろう。それほどに風景を解釈し、自然の色彩を抽象化した色使いである。

空間の仕切りを自ら決定するような筆の線、物と物の間の空気に触れるようなひっかきの線によって、松田の絵画は「非接触の実在感」を獲得している。色面が線によって、まさに触れることができる、実在するかのような空間に変容するのである。

彼らの触覚的な絵画は、以前私が述べた岸田の「切通し」と同じように（かつ、違った印象で）鈍く光っているように私には見える。セザンヌの絵画も、確かに鮮やかさはあるが、自然の持つ絶対的なそれとは違う。触覚的な造形は、造形物としての内的な「鈍い光」⁶⁶を作品にもたらしのではないだろうか。

触覚的な造形の結果として、線は重層的に作品の表面に残る。それは作者の触覚の痕跡そのものである。線は形の境界を表すことも、ブレさせ滲ませることもあるが、そのどちらも見る側の触覚を揺さぶる。絵を実際に触って見る訳ではない。触らずに触覚的に見るという、「内的触覚／触覚のクオリア」が作品から「体感」を生み出す。その体感は、光の眩しさ（微かな眩しさ、鈍さ）や、内的な重さ「抵抗感」を作りだしながら、作品の作り手の内なる風景に鑑賞者の視点を取り込んでしまうのである。

⁶⁶ 現実世界にある「可視光」を鮮やかであると捉えた場合に、内的な光はそれよりも「鈍い」と言える。だが「内的な光」は、自然にはない鮮やかさを持っている。



図 49 筆者作《空線》イチョウ、チョーク 2015

《空線》（図 49）は、私が見えない光を見ようとする欲求を、直接的に造形しようとした作品である。ここまでトゥオンブリーや、松田正平の絵画に見てきた線の内的光を彫刻に応用することがテーマとなった。彼らの画面に充満する立体感は、「絵画という物体」を超えたボリュームがある。トゥオンブリーの線には、人間という生命、身体が内包されている。松田の線には、空気の質量を感じ、それらが作品に強い実在感を与えている。

私が見た山の上には、夕日が沈みきって青く光る空があった。山のボリュームとは異なるが、そこにも実在感を感じていたかもしれない。その空が無ければ山の稜線は見ることはできなかった。山に秘密を見たのはあの空があったからだ。

間もなく夜になろうとするその空の奥には、星空が広がっている。私は、星の出ていない夕闇の光に、星空から届き空を満たしている見えない光を感じたのであろう。空にも山と同じくらいの抵抗感があったのである。



図 50 筆者作《空線》山の稜線から始まる傾斜

《空線》は、先立って制作していた《星取り・天の川・》（この作品については後述）の完成を待たずして、主にその制作で生じた破片や《切り通しの彫刻、あるいは切り出された山》の余剰分の材を用いて作られた比較的小さい彫刻だ。

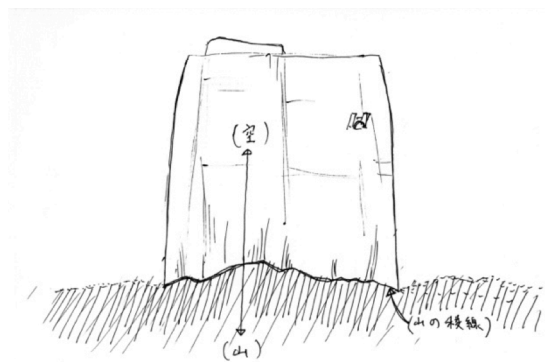


図 51 この作品においては作っていない部分が山である。

跳び箱の踏み切り板のような傾斜が始まる先端は、（図 1）の山の稜線であり、したがってこの彫刻は山の上の空をかたちにしたものであることがわかると思う（図 50、図 51）。空に量を見出す（ないものを存在させる）ように、様々な大きさの材を寄せ集め、ボリュームを作った。それを山の稜線から始まり、上に行くに従って厚みを持つ曲面と直面が混じり合うかたちとして形態化した。

その面に、ヤスリやケガキ針を使って線を施していく。それによって山に向かって空がめり込んでいくような模様や、宇宙から降り注ぐ様々な物質、それらが運ぶエネルギーの见えない光を「霧箱」や「泡箱」の実験で見られる放射線の軌跡を引用し描いた。その上にチョークを刷り込み、紙やすりなどで磨きながら、線に光が宿るように仕上げた。《山と私の間についてⅠ》にあった、線を施すことと造形の差異を、ここでは作品の表面に引っかき傷をつけることによって埋めようと試みた。それがそのまま空間に飛び交う光に触れる行為として、作り手の触覚を喚起させることを狙った。

洞窟壁画やトゥオンブリー、松田の絵画に見てきた絵を描くという営みに内在している「引っ搔く」という行為は、表面を削り取るような触感を伴いながら触覚の痕跡を線としてその場に残すという、カービング（削り取る仕事）によるボリューム表出である。私にとって、木彫とは「切る」ことでボリュームを出現させることであったが、《空線》の制作で細かな「切る」である「削る」「引っ搔く」という造形の感触が強く立ち現れてきた。これは、後の作品制作に大いに影響してくる要素である。

また、ある意味で無計画な寄木は、製材の不確実さや接着の甘さが露呈し想定外の歪みやひび割れが起こるのだが、これをさらに寄木によって修正し同時に新しい造形も生まれる。作品の右側にある小さな突起は、その過程で彫られたものである。空間の深淵を覗こうとするものの象徴として「ハッブル宇宙望遠鏡」のかたちを施した。また、（図 49）の上、左奥の曲線的な形態は、空の奥にある天の川銀河のイメージである（裏から見ると銀河の円盤のシルエットになっている）。

《空線》というタイトルは、山の稜線を意味する英語の skyline を sky と line に分けて、漢字に置き換えたものである。山の稜線から上を形態化したことと、空に行き交う無数の線のボリュームを同時に物語らせたいと考えた。

この作品は、《切り通しの彫刻～》でいう、道を象った形を作る過程に酷似している。あの作品において行った「見ることができないもの」を主観的に客観化する指向性が、《山と私の間についてⅠ》と同様に独立して作品となったケースと言える。

ただし、《空線》が成立した背景には、《星取り-天の川-》の制作がある。この作品の指向性は《切り通しの彫刻～》での山や、前作《星取り-雄牛-》と同じく、見ることと作ることの間で見えざるものを彫り出そうとする行為であって、この実践によって主観的観念の形態化が可能となる⁶⁷。

《空線》は触覚的な制作を私の視覚で確認することのみで作られた。形の引用については観察があることは間違いないが、作品の形態を観察によって修正することはない。かたちの構成が触覚によって決められていったのである。つまり、私にとって「主観的に客観化する」とは触覚による造形である。

⁶⁷ 《空線》の材料が、その母体となる制作の破片であった点も同様である。

4 「天の川の彫刻」

・断面としての天の川

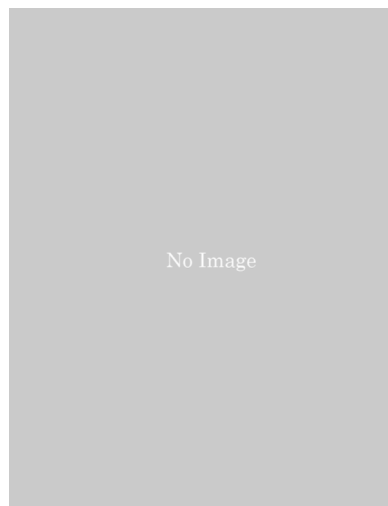


図 30 夏の天の川

本論の冒頭で触れた『雪国』の天の川は、まさしく私が幼い頃見た天の川と印象が重なる。そして、風景を見ることを介した人間と世界との対峙の中で彫刻を作るにあたって、「天の川」は私がこれまで挙げてきた諸要素を網羅するモチーフであることは間違いないと思われる。

繰り返しになるが、天の川とは太陽系が属する銀河系を内側から見た像であるとされている。自分が見ている世界が、ほんの一部に過ぎず、その全体がまるで把握できないほど巨大であり、夜空の奥の奥に広大な宇宙のうちの、ある一つの銀河の中心がある。天の川が銀河の断面であるということを理解することは、宇宙の大きさをふと知る瞬間であり、その途方もないスケールは自分が立っているこの世界の足元すら不確実なものに思わせる。この怖さは誰しもが一度は経験することだろうし、こうした感覚は古来人間が何かにつけ抱いてきたものではないだろうか。そしてこれが、山に私が抵抗感を感じたことに通じるものであることは言うまでもない。

自分たちが存在する太陽系や、それが所属している天の川銀河も、その実態を見ることは、直接自分の背中が見ることができないのと同じく、不可能に近いことだろう。これらの実態は、我々が作り上げてきた観念と観測、それに基づく予測の上にしか現れることがない⁶⁸。他人の背中を見て自分の背中を想像するのと同じように、他の銀河の形状の観測があって、天の川銀河の想像が可能となる。

⁶⁸ 実際に天の川銀河の全体像を捉えるために、カメラを打ち上げるとするとどのくらいの時間がかかるだろう。天の川銀河系の直径ですら 10 万光年とされている。光速で 10 万年かかる距離を移動し写真を撮らなければならないということは、時間旅行を実現しなければ見ることはできない。永久に見ることはできないと言っても過言ではない。

英語で the Milky Way と呼ばれるように、天の川はギリシア神話において女神ヘラの母乳が流れてできたものとされた。それが恒星の集合体であることがわかったのは 1610 年にガリレオ・ガリレイの望遠鏡による観測が行われてからである。そして天の川が銀河（当時は宇宙全体として捉えられた）を内側から見たものだとする説は 18 世紀に英国の天文学者ウィリアム・ハーシェルによってもたらされた⁶⁹。

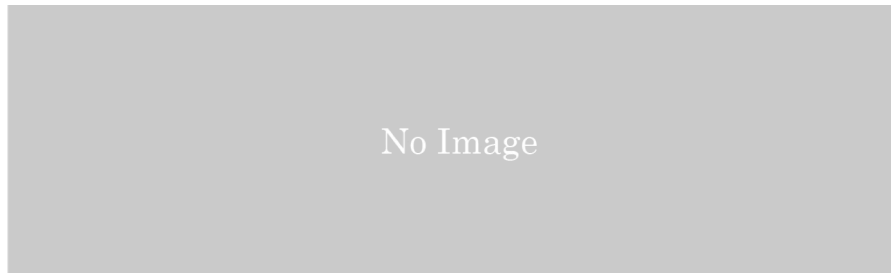


図 52 ウィリアム・ハーシェルによる宇宙（現在の天の川銀河）の想像図

ハーシェルは自作の巨大な望遠鏡を用いて天球の星の密集度を観測、それらの粗密を地球からの距離として仮定し、独自の銀河の想像図を描いた（図 52）。夜空の星の多い部分が宇宙空間の奥行き深い部分だとすると、天の川が帯状に分布していることを加味すれば宇宙が円盤状をしているということになる。これが、「銀河」という考え方の元となった。地球はおろか、太陽系自体が大きな銀河の構成要素であるという気づきが、その後の天文学を飛躍的に発展させる要因となった。

夜空に距離（奥行き）を見出し、内壁をたどるようにして描かれたこの図は、現在の定説とは異なる仮説によって描かれた。当時は我々のいる銀河系以外に銀河はないと思われていたからだ。他の銀河を見ることで今の天の川銀河の想像図は描かれ、私たちは銀河の大まかなシルエットを知った気になっている。しかし、ハーシェルの描いた図は真違っているだろうか。

私にはむしろ、ハーシェルの天の川こそ、現時点で最も正しい天の川の像なのではないかと思える。人間が宇宙を見て全容を掴もうとすることで捉えたこの図像は、現在想定されている銀河の姿よりも、実在感がないか。断定するのは無理があるかもしれないが、ハーシェルの行った銀河の見方ほどに単純で直接的かつ触覚的に銀河の厚みを測る方法はない。この図のかたちには、触覚的に夜空を見たハーシェルが持っていたであろう、確信のリアリティがある。

また、この図の大まかな形態が、現在観測されている銀河の形に非常によく似ていることから、この図のリアリティは裏付けられる。ハーシェルは他の銀河を見ていなかったのだ。

⁶⁹ 『Newton 別冊 よくわかる天の川銀河系』ニュートンプレス 2008, pp.8~9

ハーシェルがした発見のように、見えているものが実は何かの断面であるという驚きを、私は常にしてきたのではないか。オーストラリアで見た天の川、北アルプスに抵抗感を見たこと、岸田劉生の切り通し、セザンヌのサントヴィクトワール山も同様である。山脈は地殻がぶつかりめくれ上がったもので、地下が露出し地殻の断面が空間を遮断している。切り通しは地面が切り出された面であるし、セザンヌの風景画は彼が見た視覚の断面である。「風景」とは奥行きが凝縮し、視覚によって切り出された空間の断面である。このことこそ、私が山に見た「秘密」のエッセンスであろう。



図 53 筆者作《銀河と私について》
ねじれのある木、朴、樟、イチイ、チョーク 2015



図 54 私の後ろ姿

そして、私が木を扱う時に感じるものも、多くが断面への驚きである。その驚きと天の川という銀河の断面を見ることを重ねて制作したのが《銀河と私について》だ。

大学の材木置き場に長いこと放ってあった素性の知れない木を切ってみた時に、その断面にハーシェルの天の川（図 52）が現れた。偶然だろうけれども、強くねじれ不思議な形態をしたこの木の断面がまさにあの想像図と形が似ていたのである。



図 55 切ってできた断面

断面の驚きは、概知の全体像との差異によって生まれる。木のかたちを考えれば予想はつくが、実際の様相とそれは大きく違う。木には中心から最も外側に至るまで、それが成長した軌跡を断面に孕んでいる。そのかたちが、全く脈絡の違う「ハーシェルの天の川」に似ているということは、さらなる驚きであった（図 55）。

この奇妙な類似から、断面を見るということが私と風景、ひいては天の川について考えることにつながっていることに気づき、この作品の制作に至った。



図 56 ハーシェルの望遠鏡のかたち



図 57 裏の造形、銀河のシルエット

実際の天の川とは異なるが、風景を観察する眼差しとして、木の断面とウィリアム・ハーシェルの仕事をモチーフに構成した。木の断面に据えられているのは私の後ろ姿である。断面から伸びる木の形態を天の川に見立て、板状の木に寄せた。左下には山を組み込んだ⁷⁰。展示時に下段右側に置いた形態は、ハーシェルが用いた 40 フィート望遠鏡のかたちと銀河のシルエットを彫刻にしたものである（図 56）。光を集めるものの象徴として、このかたちには《空線》と同じく線を施した。

天の川の部分の造形は、木の表面の起伏を面取りし、その本来のかたちをそのまま全て断面にすることで造形している。木の有機的なかたちが構成に入ること、私が天の川に見た「宇宙の内臓」のような印象が表現できたように思う。そして、図らずもこの木が赤みを帯びて生々しい印象であったことが尚更私にその感じを与えた。

ただこの作品は、山から始まった見えないものを「見る」という行為自体をモチーフとしているために、風景に見る抵抗感の彫刻化という方向性からは、ずれたものとなった。彫刻は制作プロセスが触覚的であり、鑑賞者に喚起させたい触覚のクオリアを強く意図しなければ、それは作り手の中での手応えに終始してしまい、隠されてしまう。

制作のバリエーションとしては肯定的に受け取れるが、それぞれのモチーフが配置されているだけで、一つの彫刻として強固な完成度を得る前に構成で完結してしまったことがこの作品の問題点だろう。

⁷⁰ 山の三角形を切り、そこに厚みのある同じ木（朴）の材を寄木し造形した。

・破風としての天の川



図 58 パルテノン神殿東破風彫刻（左辺）前 438~432

天の川は天文学の発展の象徴であると同時に、古代へと思考を誘うものでもあることは、私が今まで述べてきた興味の変遷からも明らかであろう。星座を含め、古から様々な神話の舞台となった星空は、古代ギリシアで集成され記述されることで天文学として体系化した。

パルテノン破風彫刻の形態的魅力については第 2 章で述べた通りだが、この彫刻の白く光を反射する三角形の構成と曲面の動きに、私は前に述べた不気味な側面ではない、天の川の光を見た。女神ヘラの母乳が流れできた天の川が、まさにこの大理石の彫刻に変化していったかのような淡く滲んだ光の印象である。台座に載せられた、破風彫刻は地上からゆっくりと立ち上っていく天の川に見えてくる（図 58）。



図 59 筆者作《星取り-天の川-》

朴、イチョウ 2015~2016



図 60 闇に溶け込む山の厚み

《星取り-雄牛-》で試みた、星座と洞窟壁画を重ね合わせて彫刻する方法を用い、さらに台座と彫刻の関係を山と夜空に見立て彫刻したのが、《星取り-天の川-》（図 59）である。

パルテノン破風彫刻の左半分と、南天の天の川（幼い頃見たオーストラリアの天の川）を重ね、面を見出していく。《星取り-雄牛-》と同様に、天の川にある星座に木を埋め込んだ。これは星の表現であると同時に、かたちの見えない星空にかたちを見出そうとする際の重要な基準になる。デッサンは彫る過程で常に消えてしまうが、星の見かけ上の位置は常に塊の中に存在するため、消えたデッサンの手がかりとなるのである。

台座／山は（図 60）のように傾斜がつけてあり、正面に対して奥行きが生まれるようになっている。上端は（図 1）の山の稜線をモチーフとして、そこから下は闇に溶け込んでいる山の抵抗感が浮かび上がるような造形を目指した。この作品では台座も彫刻として捉えている。そしてその上の天の川の淡い光の抵抗感を対比させ浮かび上がらせようとする試みであった。

作品の主要な構成が完成したところで、一度展示する機会があった。天井高が高く自然光の入る大きな空間での展示は、作品を客観的に捉えるためにとても役立つ。ここで浮かび上がった問題点は、やはり裏の造形である。《星取り-雄牛-》において裏側が完成していたと思われたのは、「遠い空間を切り出した」という強い構成の言い切りと、正面から見たフォルムと厚みの比率によるものであった。フォルムと厚みの比率によって、塊としての作品の印象が強調されていたあの作品には、裏に貫通した星と木目の景色が相まって宇宙空間を奥から眺めるような印象があり、鑑賞に耐えうるぎりぎりの構成だったと言える。だが、これは星空の空間のみを切り出した構成であったためである。

《星取り-雄牛-》における台座は、文字通り台座であって彫刻の断片性を強調するものであった。一方《星取り-天の川-》は、星空とその下の山を同時に関連させて捉えている。ここでは台座はただの台座ではない。展示時の《星取り-天の川-》は、正面から見れば山と天の川だが、それを裏から見れば台座と木でしかなかった。上部の星空の裏面と山の裏面、それぞれに造形を施さなければそれらは存在感を獲得することができない。このアプローチが、単なる台座によって強調されるフォルムによる完成を結果として意図的に排除した構成であることに制作中は気づくことができなかった。それに加えて、天の川の形態は半割りになった朴木を素材に一木造りを基本として制作したために、横幅（木の長さ）と厚みの関係に薄い印象がある。造形時に無意識的な薄さへの懸念があったために、上面の回り込みが著しく彫りきれなかった。量が減ることに抵抗を持ってしまったのだ。結果として回り込みに乏しい平面的な形態となり、板状の形態感が余計に増すという状態に陥っていた。

星空、山それぞれの裏側を造形することで、一つの彫刻作品としての完成度を向上させる必要があった。天の川の部分は、星座と天の川の明暗、破風彫刻の面（光）の印象を観察しながら客観的な造形をしている。それに対して山の部分は、頂上の稜線のみが観察による再構成となって

いる。山のかたちは正面に向かって張り出してくる印象を与えることと、闇のベールがかかっているイメージによる内的な主観による造形である。裏の実態は客観的観察をすることができない。より内的で触覚的な造形となるはずである。天の川の正面から山、裏側へと内的な造形の度合いが増えていく構成となる。

天の川の裏には何があるのか、山の奥は何なのかをイメージしながらさらに作りこまなければならない。これまでに作ってきた作品の経験がその答えを与えてくれそうである。

第4章 抵抗感

1 彫刻の秘密

ここまで、私が山の秘密に出会ったことと彫刻の制作によって育まれた、触れないものに触覚的に近づこうとする「内的触覚」の視点によって、主に絵画や過去に作られた造形物、風景に見られる抵抗感を論じてきた。その抵抗感は常に私の「造形衝動」を刺激するものとして立ち現れてくる。

では実際そのような衝動が彫刻に顕在化したとき、「彫刻の抵抗感」とはどのようなものだろうか。山や星のように、彫刻にも見えない裏側、「秘密」がある。

・肉体的観賞

第1章で挙げた山の秘密との出会いの後、私はドイツで同じことを「彫刻」の鑑賞の中で経験した⁷¹。実はこの経験が「山の秘密」に見たものこそ彫刻にするべきだと強く確信することになった直接的なきっかけだった。

それはフランクフルト近代美術館に常設展示されていた、ヨーゼフ・ボイスによる《Blitzschlag mit lichtschein auf hirsch》という彫刻作品である。

ヨーゼフ・ボイスは現在の美術に多大な影響を与えた作家だ。彼の仕事は捉えきれないほどのスケールで展開し、様々な論考を呼び、未だに強い発信力があるが、私は彼の作品を言語的な意味で理解することは不可能だと考える。作品以上に彼が発した言葉や行為は、記録音声や映像、記録者や翻訳家、批評家によってのみしか再生され得ない。再生され続けたとしても、言語は歴史とともに変化してゆき、そのニュアンスは本来の意味を少しずつ失っていくだろう。そして今でさえ、私が日本語的思考でそれを理解するために幾つのフィルターを通すことになるのか。これは直接的理解が不可能であることに他ならない。もちろんこれはボイスの作品だけに当てはまることではない。

《Blitzschlag mit lichtschein auf hirsch》を見た時、私は誰の作品かも、何を象っているかも、それが作られた経緯もそして題名すらも知る由もない状態だった。けれども、山に見たような「抵抗感」が体で沸き起こり、その場で立ち尽くしてしまったのを忘れることができない。

⁷¹ 私は2012年の夏、ドイツのカッセルで5年に一度行われる美術展、ドクメンタ(13)にあわせてドイツへ旅行した。

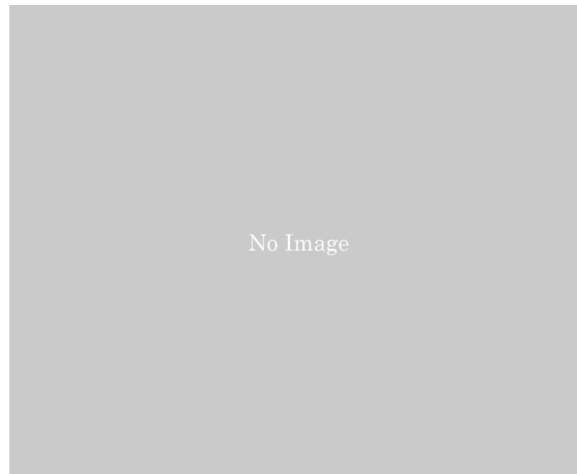


図 61 ヨーゼフ・ボイス

《Blitzschlag mit lichtschein auf Hirsch (鹿の記念碑)》

ブロンズの重厚で平板なネクタイ型が一点で立ち上がっている（図 61）。高さ 5 メートルほどはあったろうか、上部は金具で保持されているのみで、接着はされていなかった。私はまず、これほどのスケールの物体が点で立っている（吊るされている）という緊張感に支配された。そしてその形の表面はおびただしく、土のような凹凸で覆われている。その質感はブロンズが流れた時の温度まで内包するような物質感を放っていた。また、その周りには何かを意味する鋳物のオブジェが散乱していた。

作品が「何なのか」はわからないが、触覚の痕跡や造形の存在によってそれが「何か」であることは疑いようもない。その造形物によって強い緊張感が空間に満ちている。物の配置・素材感・スケール・造形、それらの関連に何がしかの必然があることは、言語を超えた理解のもとに伝わってくる。帰国後、美術館で手にしたリーフレットを使って題名を自分なりに解釈してみたところ、《雷光と牡鹿の眩さ》と訳すことができた。私にはこの時点で十分なほどに作品を理解したように思われた。作品空間の記憶とこのタイトルの言語的解釈のもと、「嵐の夜の森、突然走る雷の光と轟音に照らされ、黒光りする牡鹿」が頭に浮かぶ⁷²。巨大なブロンズの板は黒いが眩く光る雷だった。そのことを踏まえれば、「抵抗感」がその内的な光／雷の光であるブロンズの反射から感得されたとも言えなくはない。

この鑑賞の仕方は、「現代美術」の文脈を読み解く見方ではない。ボイスが行った様々な運動、その裏づけとなる思考を理解せずに、彼の作品を鑑賞し、あまつさえ感動するというのは美術作品の「誤読」であり、正しくないことである。しかし、第 1 章で挙げた、山の秘密との出会い

⁷² 実は私は、当初リーフレットの英語訳版を使用し訳を試みたために、hirsch=stag となり、クワガタ虫のことだと勘違いしていた。正しくは Stag beetle がクワガタ虫である。私の脳裏に現れる光景は登場するモチーフが違うのみであり差がないが、ボイスにとっての作品としては大変に意味が変わってきてしまう。

と同様の関係を、私はこの作品と持ってしまった。

これは、この作品が彫刻だったから起こり得た、作品の肉体的理解に他ならない⁷³。そしてこれもまた、鑑賞法である。美術史の概観を知り、作り手としての感覚を持っている私が、図らずも体感してしまったことだからだ。

私は実物を目にしていないが、旧石器人が描いた洞窟壁画にも同じ鑑賞の仕方が当てはめられるだろう。確かにそこには現在でも理解することができる動物などのアイコンがあるものの、それが描かれなければならなかった理由は、永久に不明のままだ。それにも関わらず、洞窟壁画はその発見と同時に多大な影響を私たちの時代の美術にも与えた。意味や理由を超えた、造形の肉体による理解が、言語や時間をも超えて人間の心理に響き得るという例だ。そして洞窟壁画においては、それが「洞窟」に施された造形であることが、絵画とは違う空間を生んでおり、場と造形という彫刻的な要素をも含んでいる。

このような彫刻の鑑賞は、造形が「秘密」の上に観察されるからこそ可能となる。「秘密」は様々な次元に、様々な様態で存在する。ボイスの彫刻においては、それが「何」を象り、「何」がそれを作らせたのかということが説明的な造形が剥ぎ取られた状態で表現されていることが「彫刻の秘密」となっている。

彫刻の空間では、そのものの置かれている場所・置かれ方、形態の裏側や作品の内部など、立体表現は表面しか観察できないために様々な秘密が存在することになる。彫刻家若林奮は実際に作品の中で「隠す」という行為を頻繁に行っているが、彼が作り出す作品の表面は常に隠されたもの、見えない内部や裏側を鑑賞者に想起させることで彫刻としての「厚み」を強く生み出す。

山の秘密は、私があの時あの「視点」から山を見たことによって得られた山の存在の肉体的理解であった。たとえその山を上空から観察し起伏を客観的に理解したところで山の抵抗感を感じ取ることはできない。むしろ見下ろすことで立体的に観察した起伏は、「凹凸」であっても「山」ではないと言う方が正しいのである。

彫刻の上での「秘密」は、作者の施した造形の必然性である。必然性は、作者の「触覚」と「内なる風景」によって生み出される。この二つを合わせて、「内的触覚の風景」が彫刻の秘密をなしていると言い換えることができる。作者の内部にある「内的触覚の風景」が彫刻の表面に造形として到達するまでの間には、幾つもの欠落があり、結果として彫刻は切り出された形態／断片としてしか存在することができない。

彫刻の空間には、作者の「内的触覚の風景」の全容を予感させる断片が散らばっている。これ

⁷³ 武蔵野美術大学平成 5 年度共同研究会編『芸術の社会性—ヨーゼフ・ボイスからの投影』武蔵野美術大学 1995, p.185 に美術家若江漢字による本作品の解説がある。ここではタイトルが《鹿の記念碑》と訳されている。ボイスの本作品前後の運動と周辺の記録的事実から、私の作品の肉体的理解とは違った意味を読み解くことができる。しかし、客観的事実としての「正しさ」は私の体感としての作品の理解を超えるものではない。

が示唆する「秘密」を鑑賞者が触覚の眼によって辿り、作品空間を体感することによって、作者である「誰か」の「内的触覚の風景」を通して自身が見ている世界の「秘密」に近づくことができる。これこそが彫刻の「肉体的鑑賞」である。

一方で、彫刻は絵画と異なり、図版だけではその触覚的理解は難しい。展示空間において彫刻は秘密に満ちているということを述べたが、写真ではその秘密がさらに隠されてしまう。写真に撮影された彫刻が、失ってしまうものはあまりにも多いのである。（図 61）のボイスの彫刻も写真で見る印象では、私が感じた要素は全く伝わってこない。

・写真に写らないもの

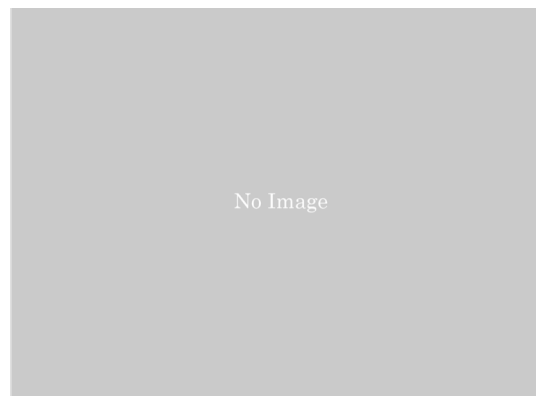


図 62 山本正道《黙示》1967 年

《黙示》（図 62）には図版では窺い知ることができない彫刻の秘密が存分にある。実際に東京藝術大学大学美術館で作品を鑑賞した経験をもとに、この彫刻に見える内的触覚／抵抗感について考察する。

図録等に掲載される場合、この作品は決まってモノクロの写真が使われている。それもそのはずで、実物には朱墨によるデッサンが数多、しかも力強く残っており、カラー写真にすると実際に作品から感得される凹凸が弱まってしまうのである。これは形態を表現する彫刻にとって欠点ととれるかもしれないが、作品自体にそのような印象は全く無い。実際の鑑賞にあっては、私は概知の写真との印象の差に驚かされた。そして、うねるような凹凸の上に走る重ね描かれた線、消えなかった線が、作品の形態感と渾然一体となってこの彫刻を作り出していることが分かる。デッサンが残っているからと言って、途中やりには見えない。

デッサンの他にも、この作品には様々な「線」がある。木材がつなぎ合わされた線、足りない量を補った寄木の境、ヤスリで削った線状の模様、中心にあるぶつりと切れた直角の切り口も、線的な印象がある。触覚的な凹凸に走っている線の数々が、作り手の触覚を強く物語っている。

これらの線なしではこの彫刻は完成しない。寄木によって量が生まれ、デッサンが残っていることで、むしろこの作品は強い存在感を獲得している。この彫刻は、形態表面の完成度ではなく、鑑賞者の「内的触覚／触覚のクオリア」を呼び覚ますことで「完成」しているのである。

「デッサンが残されている」「裏面に形態が無い」この二つの要素のみがこの作品にとって絵画的な特徴だが、これを単なるレリーフと呼ぶには存在感があまりある、彫刻的なレリーフである。

写真では記録することの出来ない「何か」がこの作品にはある。それは写真に写すと消えてしまうもの、生きた彫刻の印象である。これは直接見ることでしか感得できない「触覚のクオリア」が彫刻の存在感であることの証明ではないだろうか。

モノクロ写真では、作品が群像を表現していることがよく伝わってくる。多くは女性であろうか。豊かな量感を持った、山本正道独特のフォルムの人物達が中心に向かって集まっているように見える。彼女達が何をしているかはよくわからない。《黙示》と言うタイトルからも、何か明確な答えを言わずそれを秘めているような、謎めいた感じを受ける。

対して、実際の鑑賞では先ほど述べた線も相まって、混沌とした形態感が真っ先に見えてくる。鑑賞に際し、床に立てて長時間観察することが不可能であったのも要因かもしれないが、かたちの見づらさが強く感じられた⁷⁴。

凹凸の高さはすべて違っていて、平面性を打ち消している。寝かせた姿はさながら、うねる山地のようであった。これによって、作品は実際の厚み以上に「厚く」見える。

少なくとも制作の初期は、寝かせて作っていたのだろう。表面には、接着剤が豪快にはみ出したまま固まっており、作品裏面の補強の綿密さとは打って変わって、奔放な印象を受ける。

それは造形自体にも感じられる。丸鑿で力強く削り取った痕跡の勢い、面に施されたヤスリ後が作る疾走感、減ってしまったところに盛ったパテと木の粉やしつこく埋め込まれた寄木等の自由度、木に対しての造形手段を全て駆使し、また、木彫の可塑性を最大限に用いている。なにかを追い求める強い意志を感じる造形に、かたちの粘り気、圧力が宿っている。

寄木という「可塑性」とカービングや線に見て取れる「引っ掻き」が醸し出すボリュームが、先に指摘した洞窟壁画、トゥオンブリー、松田正平の絵画を始めとする触覚を喚起させる造形を思い起こさせる。《黙示》には、モデリングとカービングの拮抗がその表面に緊張関係をもたらしている。張り詰めた触覚の臨場感が「抵抗感」となって現れていないか。

また、しつこく造形された表面に、重ね描かれた線が残っていることによって、この作品には独特の時間性が刻まれている。うねるような面は木の赤みを帯び、そこに鮮やかな赤い線、鈍い赤褐色の線が纏わり付く。この彫刻が白い木で作られていたら、このような印象は生まれないだ

⁷⁴ 《黙示》はその裏面に施された執拗ともとれる補強による重量、作品底面に飛び出た突起によって自立しない構成が取られ、大人四人がかりで支え続けなければ立てることができない作品であった。

ろう。それらの同系色が明暗の空間を作り、偶然にも絵画的な立体感をこのレリーフに与えている。線同士は同じ瞬間に描かれた訳では当然ない。ある瞬間とある瞬間の作者の眼の記録であり、制作された長い時間⁷⁵と、線を入れる瞬間とが作品の表面に同時に立ち現れている。

《黙示》には、かたちと線、持続的時間と瞬間、モデリングとカービングなど、相反することながら、レリーフと言う一面だけの表面に凝縮し共存している。これによって、かたちに把握しづらさが生まれている。また、構成についても、レリーフの特性を考えれば謎めいた部分が多く、理解のできない彫刻家の「秘密」がある。かたちのわからなさ／粘り気／圧力が渾然一体となって抵抗感を生んでいるのでないか。それらが作品の見づらさに集約しこの彫刻の「秘密」となっている。

そして、重要なことは、この「秘密」は意図して作られたものではないという点だ。追い求める「何か」をねばり強く希求し続けた最後の瞬間が、全て作品の表面に残っているというだけなのである。作品の表面的難解さがすぐさま作品の抵抗感につながるわけではなく、彫刻家が抱える内なるなかたちのビジョン、生み出したい空間／内なる風景を追い求め造形するがゆえに生まれる、偶然や必然がもたらす作り手本人でしかわかりえない、「内なる風景の実像」が「彫刻の秘密」である。彫刻の表面に現れた、裏側の「秘密」の厚みが彫刻の抵抗感を作り出す。

⁷⁵ 当時藝大で教鞭をとっていた彫刻家の伊東傀による懷述によれば、大学院の二年間という比較的長期間にわたって制作された作品であることが窺い知れる。『山本正道作品集』新潮社 1989, p.108～109 伊東傀によるエッセイ「スッポンの居る風景」には、このレリーフが山本によって執拗に追い求められたさまがありありと綴られている。

2 彫刻の抵抗感

・内なる風景の実体化

彫刻家は、なぜ彫刻を作るのだろうか。なぜ絵画ではいけないのか。私は絵画でさえも触覚的に見ることで、平面を超えたボリュームを感じることができることを説明した。しかし、その私は彫刻家であり、その視点で絵画を見ている。

前節で指摘したように、彫刻は「秘密」がその全容の多くを占めている。それは、一度で裏側まで把握できないことに加え、写真では味わえない空間があり、遠ざかったり近づいたりすることでも見え方が全く変わる。絵画より解釈が鑑賞者に委ねられる度合いの強い表現であることは言うまでもない。

だが、彫刻の優位性は、触覚を伴った観察によって作品空間を鑑賞者が味わうことができることに他ならない。絵の平面を擬似的に空間とみなすのと違って、彫刻の空間や表面は実際に手をかざすことができる。

私が山の抵抗感に出会った時、触れられないものでありつつも、触れることができるものとして如実な「非接触の実在感」を伴っていた。それは絵ではなく手のかざすことができる立体物であった。この触覚的な風景の味わいは彫刻の肉体的鑑賞と同質のものだ。大まかに言って、私にとって彫刻はその触覚的な風景の味わい(風景に見る触覚のクオリア)を空間に実体化することであって、それを視覚と触覚、そして足を使って動的に味わうことは、旅先で風景と出会うことに類似する。

本論文冒頭で挙げた『雪国』の島村は私にとっての鏡である。私は第 1 章で「風景とは、眼で捉えることで、心に映る像である」と述べたが、その風景との出会いは、自分の身体と心が分離できないものであることを直接的に示す。つまり、言い換えれば、彫刻や空間の重さ、そのボリューム、作者の触覚の痕跡を、身体を使って見ることは、自身や作者という人間の内面と身体の一部感を再認識することになり得るのである。

・物体の立ち上がり

私は前節でボイスのブロンズが立ち上がっている様について書いた。彫刻家が皆同様に抱く感覚だと思うが、造形作品を作る際に意識される「立ち上がり」というものがある。それはものが地面に接地している様のものであり、地面からの浮き方でもある。丸いものが、点ではなく面で地面に接地していれば、それは重力に刃向かうことなく垂れた柔らかい形態としてみなすことができる。このように、形態の物質感や重さは接地の仕方によってある程度演出することができる。

多くの彫刻家は造形の基本として人体の形態としてのあり方を学び、表面と内部、精神性や基

本的な人体の動きと重心の兼ね合いの理解など、様々な造形のエッセンスを体得する。人の構造や動きを理解して作られた人体彫刻は、まさに動き出さんばかりのリアリティを持ちうるし、表面の造形によって、身体の内面や心の内面を表現しようとするのは、つまるところ身体と精神が分かち難いものであることをまさに体感することである。

人体を作るとき、難しい部分の一つが足だと私は思う⁷⁶。頭と足を同時に見ることはできないためバランスが取りづらく、素材が置き換わった人体の質量を支えるには足首は細すぎる。それに、地面に対しての接地の仕方や力の入り方、重さのかかり方など、足に含まれる情報はとても多い。足の造形によって、その人物がどのような感じで立っているか、倒れているか、浮いているかという、まさにその人体彫刻がいる、作者の内なる風景が決定されるのである。

人体の理解の中で最初に、至極当然なことを彫刻家は身を以て知る。それは人間が動き続けることで、もしくは柔軟な関節を使って立っているということだ。頭・首・身体・腰・手・足それぞれが関連して人の動きに合わせて重さのバランスをとるように動きあう。二本の足で「立つ」と簡単に言うことを、人は複雑な動きによって行っている。

思い返せば、子供のころに理由もわからずよく転んだのは、大きな頭の重さのコントロールがうまくできないことによるのだと想像がつく。また、美術モデルが立っているポーズを見ている、身体の重さや疲れを微妙に調節し、動くことによってポーズを変えないように努力するのがわかる。

平然とこのような複雑で困難なことをしている私たちが物体に「立ち上がり」を見るのは当然のことにように思える。物体は動かずに、そのものの重さや硬さによってその形を維持する。私たちにとってこれほど当たり前で不思議なことはない。じっと動かないことがいかに辛いことか知っているために、物体のあり方に驚くのではないか。「立ち上がり」とはもののあり方に無意識的に自身の感覚を投影することによって生まれている。

例えば、今にも倒れそうに生えている木を見て感じる不思議は、木にとってはなんら不思議なことではない。そこに生えるために必要な角度によって決まった生え方をし、かつ地中にはバランスをとる様に根が走っていて無理をしているわけではないのである。

立体物は、目だけでなく体を使って見る。鑑賞者はそれが作られたプロセスや素材に自身の身体感覚を投影することによって、触覚的な理解、鑑賞をすることになる。その上で、彫刻は「抵抗感を持った立体物」となることができる。

⁷⁶ 腰や胸部、肩や背中など、それぞれが担う役割と構造が複雑に絡み合っていて簡単な部分はないという方が正しい。

・ 内的触覚を通じた彫刻の理解 造形が押し広げる空間のボリューム

彫刻は物体の立ち上がり（物質感）を扱いながら、触覚による造形と、その内部／外部に広がる「作家の内なる風景から切り出された空間表現」である。

その空間は、鑑賞者が内的な触覚⁷⁷によって視覚のみではない肉体的な鑑賞をし、素材である物体に自身の体や心象風景を投影することによって、ボリュームを膨らませる。

また、私が風景の光／可視光と作品の光が別の光であることに触れたように、彫刻の光は、作者が素材に内なる風景を見んとして造形することで作品に宿る内的な光である。かたちの奥の見えない物を作ろうとする欲求、彫刻に作り切ることができない「内なる風景の広がり」の実体化を求めた作者の内的な触覚が、造形に刻み込められることによってそれは生まれる。

彫刻は作者の持っている心象、「内なる風景」だけでは成り立たない。そのイメージが具象的な物であれ、抽象的な物であれ、彫刻家の「内的な触覚」が突き動かされなければならない。朝山、平八の作った牛の優れた彫刻は、どちらもかたちや作者が持っているイメージの表層の、奥にある秘密を彫り出そうとする中で生まれた。私の初期作である《小さな欠片》シリーズ（図27）に、造形による抵抗感が皆無であることはその証明だ⁷⁸。

私の内的な触覚、そのクオリアが彫刻の表面から滲み出るようにするには、表面をなぞるような造形であってはならない。作る／直す／描く／消す／足す／削るといった行為を重層的に重ねながら、いつか彫刻が跳ね返してくるリアリティ／抵抗感がやってくるのを待つ。それは言い換えれば、「造形の触覚的な探り」であろう。そしてこれが、制作のプロセスを作者に変わって体験することができない鑑賞者にとって、「彫刻の秘密」として映るのである。

⁷⁷ 視覚によって触る、作者の触覚をたどりながら見ること。

⁷⁸ 私が《小さな欠片》シリーズを作って感じた虚無感は、「これは彫刻だが優れた『彫刻』では全くない」ということだった。モチーフはいくらでも設定でき、作り続けることができる。つまり「シリーズ」と言い切れてしまうほどに、「作り方」のみによって成り立った作品群であった。



図 63 切通しの影の造形



図 64 木を埋め込む

上の図は、《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》の制作において私が行った、触覚的な造形の探りの一つである。岸田の「切通し」には真っ黒な電柱の影が描かれていて、その鮮やかな強さが印象的である。これは私がこの制作の中で、「切通し」にある抵抗感を抽出するために避けては通れない要素だった。

初めは、影を描きそれに一定の深さの溝を彫った（図 63 の中央部分）。作品の表面に強い影が入り緊張感が得られたように感じたが、程なくしてその部分の量の減少に違和感を持った。実際の光の印象としては絵画に近づくものの、それは抵抗感を伴って見えない。溝は結局穴であった。そのため、木の破片を利用して、その穴を埋めなおしてみた。木には白太と呼ばれる白い部分と、赤身と呼ばれる色の強い部分がある。その差を利用し色のついた影の表面を緻密に再現しようとした（図 64）。これも結局のところ、集成材のような質感となり、作品にふさわしくないと感じられ失敗であったため、取り去ることになった。



図 65 切通しの影の完成形

最終的には素材の色の選択をせずに、できるだけ大きい単位で木を埋め込んでいった。作品向かって右手には、影の平面的な一定の強さが現れるように、手前に浮き出しているように量を残した（図 65）。これによって鮮やかではないが、つよい抵抗感がかたち宿ったように思われた。

この造形は、影を視覚現象としてとらえずに、触覚的な量として捉えたものである。それによって本来光の現象であるはずの影が、作品に「内的な光」の造形となって現れると私は考えた。岸田の絵画の表面的な緊張感（奥も手前もない張り詰めた印象）を表現するために行った、このように無計画で行き当たりばったりの試みが一つの気づきを与えてくれた。

私はこの制作を機に、あるかたちを作品に埋め込む手法を、木の特性を利用した造形の一つとしてしばしば用いるようになった。例えば《星取り-雄牛》では星を奥行きのある点として扱うために丸棒を埋め込み、《山と私の間について I》では裏側に富士山を埋め込むことで平面的ながら完成度を与えることができた。

これは、私が第二章で述べた、木彫の表面が「木の断面」によって覆われることで完成していくことに、少し異なったベクトルを与える仕事である。「埋め込み」は木を貼り付けることと少し違い、彫り込んだ穴にあわせて新たに木を充填することであって、埋め込みによって作品の表面に生まれる「線」は、奥行きのある断面として彫刻に内在する。この線は、埋め込みに深さが感じられることによって「表面の奥」を想起させる「特異な断面⁷⁹」だと言える。このようにして、カービングである木彫に可塑性を与えつつも、表面の奥の「見えない厚み」にかたちを見る

⁷⁹ 人間が木という素材に介入することでしか生まれ得ない、独特の断面であるという意味。

者の眼差しを向けることができると私は考えている。

また、木に「特異な断面」を与える造形は、上記のような作品の重要な主題の完成度を決める造形にとどまらない。それは寄木において生まれる様々な「歪み」に対して、積極的に木を埋め込んで「完全な量塊」として成立させるための努力をすることである。



図 66 箱型に板材を組み合わせる



図 67 木では出しづらいボリューム

木の量の限界が、石や粘土に比べて明確であるのは、木が成長の分しか太くならないためだ。ほとんどの場合、木は縦に長く細い印象である⁸⁰。木の持つ量感を最大限使いながら、大きな作品を作るには、丸太同士を接着するのが最も簡単だ。それより大きいものとなると箱型に組み立てていくことになる。《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》、《星取り-天の川》の下部は後者の手法で作られた(図 66、図 67)⁸¹。



図 68 境目に谷間ができる



図 69 原木を並べた時のボリューム

⁸⁰ 太さが 2 m を超えるものなどほぼ彫刻材としては流通していないだろう。

⁸¹ 木彫において、木の形態感から逸脱しながらもそれ以上のボリュームを出そうとするのは、大変に労力がかかる。無尽蔵に資金があれば、巨大な木を買うことで安易に成し遂げられるだろう。もちろん、私としては量の中心が空洞になってしまうのは、できることなら避けたいものである。だが、私の彫刻において出現させたいボリュームは、第一に視覚的な「量塊」なのである。

一方で丸太同士を完全な角材にせずに接着した場合、その境目は自ずと深い谷間になる⁸²。

《切通しの彫刻》の前面⁸³や、博士3年次の《山と星空と私》は木のボリュームを生かそうとして寄木した(図68、図69)。



図70 谷間を埋める



図71 寄木の歪みでできた隙間を埋める

これらの大胆な接着方法は、必ず歪みを伴う。木は乾燥の途中で様々な変化を起こし、予期せぬ場所にヒビが入ったり、接着が離れたりすることがある。そして、丸太同士をつけた際の境目の谷間は、量の足らなさを強く物語る。これらは、「完全な量塊」として彫刻が存在するための障害となるため、できる限り積極的に修正されなければならない(図70、図71)。また、第3章で自作《空線》の造形で触れたように、量を充填する作業によって新たなイメージ／かたちが造形されることもある。

つまり、私の内なる風景を彫刻として存在させるため、それを「完全な量塊」とする努力自体も、私の彫刻の成り立ちであり「立ち上がり」を構成する要素なのである。

彫刻家によって注意深く作られた作品の立ち上がりは、重力に反発する力となって彫刻の存在感の骨子となる。これは地面に対して「垂直」方向の抵抗感と言える。

造形によって素材／物体に刻まれた内的触覚は内的な光となって空間を押し広げ、ボリュームを作り出し、彫刻は強固な「内的触覚の表現」として実現する。これは視線に対して平行で、地面に対して「水平」方向の抵抗感と言えよう。これらの二つがあって、彫刻は初めて彫刻となる。

彫刻に隠された様々な「秘密」が、作者と鑑賞者の「触覚のクオリア」が通じあうことで、視覚的ボリュームに変わる。目で見ることが出来る彫刻の有りようと、彫刻の見えない「秘密」を内的触覚によって作品の肉体的に理解を得ようとするという多視点によって、空間に展開する「垂直」と「水平」の二つの方向性の力を体感することができる。

その時、空間と鑑賞者の内面双方に響いているものが「彫刻の抵抗感」である。

⁸² なぜ角材にしないかと言うと、購入した木を見ながら作品を思い描く中で、どうしてもその厚みを最大限生かしたいと思うってしまう私の癖によって作品の構成が決まってしまうからだ。

⁸³ ここで用いたのは、縦に半分にした丸太である。

3 山と星空、私の「手触り」

・私が山や星の先に見たかったもの

以上のように、私が山に見た秘密と彫刻の造形について考えることから、彫刻のエッセンス「抵抗感」について論じてきた。山に開かれた私の内的触覚の眼は、絵画から洞窟壁画へ、山から星／天の川へと向いていった。私はそれらにすべからく「抵抗感」を感じている。彫刻の抵抗感と、それらは同じものなのだろうか。

風景の光と作品の光は異質のものだ。絵画の抵抗感と彫刻の抵抗感も、造形が物質以上のボリュームを作り出す点は似ているが、肉体的な鑑賞の度合いは大きく違う。

すべての抵抗感において共通しているのは、私の内的触覚が呼び覚まされるという点だ。触覚によって一番強く認識されるものは何かと言えば、それは「私」の存在である。何かに触れる、触れようとするのは、「私」がこの世界に影響を受け、また逆に影響を与えることができる存在としての実存を確認したいという欲求ではないか。

私が山に立体感を超えた「実在感」を感じたのは、目を使って触覚的に、触れないものを見ることで、「内的触覚のクオリア」を実感したことによる。それによって強く自身の内で認められたもの、それは「私」の確固たる存在ではなかったか。「抵抗感」とは、向こうからやってくるものではなく、自分の中に沸き起こり、見出されるものであることは前に指摘した通りだ。

私は絵画や洞窟壁画に、過去の芸術家／表現者である「誰か」と、「私」の共鳴できる点を見出そうとする。何百年、何千年と変化してきた人間の歴史の中で、「私」もその中にいるという確信を、創作物に宿った内的触覚に見たいと欲している。

これは「私」の生の実感だ。「抵抗感」との出会いは風景においても作品においても、すべての人に同じように訪れるわけではない。人は皆それぞれ歴史や異なる価値観を持っていて、「見たいもの」が違う。私は山の秘密に対峙した時、初めて「私」になった。それまで彫刻と自らの生活の間に何の必然性もなく、造形衝動のなかったただの藝大生が、「抵抗感」に出会うことによって自分の「存在」を身体で認識したのだと、本論を書いている今私は思う。

考えてみれば彫刻はその制作の中で、常に小さな抵抗感を感じ続ける。素材は自分に対していつも反発し、思うようにその姿を変えてはくれない。ものを押したり叩いたり削ったりして作る彫刻の中で、私の手は常に素材の弾力、自分が加えた力の跳ね返りを感じている。彫刻に「実在感」や「存在感」を強く与えたいと欲する彫刻家の感覚は、彫刻の触覚的な行為に自分の「存在」の実感を強く持っているからだろう。

「抵抗感」は、このわけのわからない世界に、本当に「私」がいるという驚きとも言い換えることができよう。私が山の向こう側に見たいと思っているものは、「私」という生命の秘密なのである。

・私の彫刻 切り出された内的触覚の風景

私が彫刻家を志したこと、山の秘密に出会ったこと、これらは結局のところ、私にとって自身の実在を強く確認する方法だということがわかってきた。だが、現在の彫刻を取り巻く状況は、主に欧米の美術史の発展（それを最先端だとすればの話だが）によって急激にかたちを変えた。すでに旧来の素材を扱う方法は、批判的な手法や文脈において使われ、オーソドックスな彫刻は旧態然とした雰囲気がある。むしろその「現代」には、私が定義してきた意味での「彫刻」はすでに存在していないかもしれない。人類にとって根源的な触覚的ものの見方、それに属する鑑賞を第一に念頭に置いた現代芸術はほぼない。近代以降の絵画が主導してきた美術の流れ、コンセプチュアルアートの影響、コンテクストを重視するあり方が席卷している。

しかし、私はこの時代においても、「触覚」や作品の肉体的鑑賞が作品理解の根本にあることを、実際に見出した。ある人間の、生きた瞬間に衝動的に作られたものには強烈な触覚的現実感がある。その作り手が抱いていたビジョンの強さが内的触覚の風景を強固なものにし、そこから切り出された彫刻は強い抵抗感を持ってこの世界に実在するものとなる。

私は触覚的な造形の探求こそが、彫刻に必要な要素だと考える。「私」という生命がその秘密を探る上で作り出す、個人的な「内的触覚の風景」を触覚的な造形によって実在化させる。そのようにして生まれた彫刻は強固な内的触覚表現となり「抵抗感」、すなわち自身（私のことでもあり鑑賞者自身のことでもある）の「実存の手触り」を伝える力を持つ。私がボイスの作品に内的光の眩しさを感じ、作品を肉体的に理解したことが意味するのは、触覚には言語も地域も時代も障壁とならない、つまり人間同士のコミュニケーションの限界を超えることができるということだ。この点こそ触覚によって造形されるしか生まれ出ることのない「彫刻」の最も優れた特質である。

そして、現実「実在」する私の彫刻は、私の「内的触覚の風景」から切り出された、立体的な断面でもある。「内的触覚の風景」は現実の風景を「内的な触覚」によって捉えることで私の中に広がってゆく⁸⁴。それを現実の世界に触覚による造形によって再構築する。彫刻は触覚を介して「私」と視覚世界／風景の間を往還し作られるのである。第2章で指摘したように、造形の中で私の「内的触覚の風景」から切り出された「断面」が、「彫刻」として現実の空間に、突出して現れるのだ。

⁸⁴ 現実の風景は視覚世界と言ってもいいだろう。対して内なる風景は、作者が持つ個の心象世界である。

結び

・提出作品

博士課程における最後の制作について述べて、結びとしたい。

2016 年度の制作は、まず未完成であった《星取り-天の川-》の裏面から始まった。ここでは、パルテノン破風彫刻の構成と、山と天の川を重ねることで私の内的触覚によって切り出された「天の川」の彫刻を作ることが目的であった。《切通しの彫刻》と異なる点は、「山に秘密を見た瞬間」の表現でなくなっているところだ。記憶の中の風景と私の間に、時間的な距離が生まれ始めている。天の川を見たのは幼少の頃であり、その印象と山の秘密を並列させて見ているため、それらとの出会いの「瞬間」にあった驚きとは異なる、もう少し客観的な感覚の表現となる。

パルテノン破風彫刻の印象は、形を与えることが困難な「天の川」に私が近づくためのモチーフである。捉えられない天の川の裏側、その全容と私の彫刻をつなぐ役割を持っている。



図 72 筆者作《星取り-天の川》2015～2016 朴、イチョウ

天の川の裏側と山の裏側

現在捉えられている銀河の断面を想像し、天の川部分の裏側に造形を施していった。破風彫刻と天の川の写真を重ねて造形していった正面のシルエットに向かって、銀河の断面がつながっていくように形を与えてみた（図 72）。天の川の裏側から、破風彫刻が現れてきているような印象を作ったことで、正面の形態も変化した（図 73）。



図 73 変化した正面

パルテノン破風彫刻の人物像が裏側を彫り込むことで現れ、天の川の向こうにギリシアの神が見え隠れする印象が出てきた。

山の裏側は、流動的な銀河の印象に対して、動かないものの重さや洞窟の内壁に触れる感覚、触ることができない山を手で押すことを想像してみる。そのイメージを、新たな量を埋め込んで造形し、触覚による彫刻の成り立ちを示唆することを目指した（図 74）。



図 74 山の裏の部分



図 75 筆者作《山と星空と私》2016 樟

博士課程における最後の制作となった《山と星空と私》（図 75）は、今までの制作において区別されながら作品に内在していた諸要素、山／空／天の川、そして「私」を一体として捉えたいという欲求を作品化したものだ。また、今まで箱型の寄木によってボリュームを作っていたのを見直し、中心に量のある構成をとり、できるだけ素材となる原木自体の量を基本とした視覚的ボリュームの立ち上げ方を念頭に置いている。

私が見ている視覚世界／風景とは、もともと分け隔てなく連綿と繋がる世界である。そもそも、私が山に秘密を見た時、そこには山だけがあつたのではない。山があり、夕闇が光る空⁸⁵があり、その奥には宇宙があり、手前には農家があり、畑があり、道があり、私がいた。そして宇宙の奥は想像もできない世界があるのだろう。そこから感得される内なる風景も、本来、私が見ているという点で視覚的世界と隔絶しきれないものである。

⁸⁵ 妙な表現だが、そのような印象だと私は考えている。暗い山が日没後の空の明るさを際立たせていたからだ。

私は彫刻を考える中で、風景に「彫刻」を見たわけであって、「風景彫刻」を作りたいと思ったことはない。「風景彫刻」というジャンルで形容しきれない、もっと大きな彫刻の制作を目指している。

加えて、作り手である「私」と「鑑賞者」双方が、自らの実在を確認することが、彫刻を作る／見るという行為に他ならないと、今私は考えている。私が出会った視覚的世界の秘密、私の内なる風景を一つの量塊として彫刻化することで、第4章の冒頭で触れたボイスの彫刻のような、作品と鑑賞者に内的触覚が響きあう彫刻空間を出現させられないか。これが博士課程を締めくくる試みである。

三角もしくは台形のような山型は、本論文の初めに示した写真（図1）、山の秘密に出会った時に見た風景を切り出したものであり、その輪郭のフォルムはセザンヌの《大水浴》（図76）の構図を模している。風景を切り出すためのフレームとなるモチーフを、ここではセザンヌの晩年の作に見出したのだが、これは私が風景と自己の生命という別々のものを一体化させたいという思いが反映したものだ。それは《大水浴》がセザンヌの作品の中で別々に扱われていた「人物」と「風景」を一つの絵画にしているからである⁸⁶。

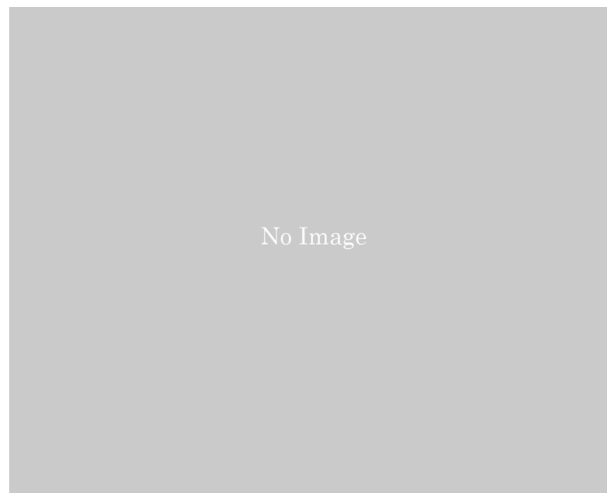


図 76 ポール・セザンヌ《大水浴》1898~1905

また、このフォルムは銀河の円板型をイメージし、少し引き伸ばされた形をしている。その意識を彫刻の立ち上がり方にも取り入れ、傾いた円盤の一部が空間に現れているように構成した。

⁸⁶ 「人物」画ではその背景は描かれていても、セザンヌの「風景」画に人物の影は見られない。私が第1章で指摘したように、それぞれの立体感をつかむための絵画であったそれらは、《大水浴》とは制作の目的が大きく違うように見える。



図 77a 立ち上がりの傾きと切り口



図 79b 反対側の切り口

さらに、作品の左右には「切り口」の面があり、その半分ほどが切り取られた銀河のシルエットになっている（図 77a,b）。

正面は、山／空／農家／畑が渾然一体となって存在している様を触覚的な面の造形と探りによって表した。上部中ほどに強調された稜線は山並みである。そこから上端に向かって傾いてゆく面が空である。山から下は実際の遠近ではなく、私の「触覚のクオリア」に基づいた「内的触覚による遠近感」によって凹凸を構成し、農家を押しつけて張ってくるような山の壁が出現した。また、面の動きが作るボリューム以上に必要な山の抵抗感は、新たな量を埋め込み必要なハリを作ることで表した。下部の畑は観念的な遠近法を取り入れ視覚的奥行きを作り出すことで、触覚優位に造形した山との対比を作った。こうした造形アプローチは、まさに視覚の記憶を触覚的に断面化しているのだと言えるだろう。

また、《星取り-天の川》の最後で現れてきた、「天の川の向こうにギリシアの神が見え隠れする印象」から着想を得て、「山の空の向こうにいるもの」は何かを考えながら制作した。



図 78 裏側（制作途中）

山の向こうは空であり、その奥は宇宙である。その空間は、大まかに言えば我々が属する天の川銀河が大部分を占めている。私が以前指摘した通り、「天の川」は銀河の断面である。これを意識した瞬間、銀河の一部に過ぎない地球の風景もまた、天の川の断面と見なすことができるだろう。切り口が銀河のシルエットである理由はここにある。

裏側には星空／天の川を宇宙の向こう側から見たイメージを造形した。反転した天の川を描き丸棒で星を埋め込んだ。天の川の最も暗い部分を木の一番外側に設定し、星々や光っている部分を「波」に見立てて彫り下げていった(図 78)。天の川がその名の通り液体のように見え、そして宇宙空間を波として捉えることで、山ですら地球の地殻の一時的な状態(波)でしかないと気づかされる。

その「波間」に私の生の秘密は存在している。裏側上部に彫り込んだのは、山の「向こう」にいる「何か／私の存在の秘密」の後ろ姿である。作品正面上部、空に当たる部分にある隆起は、《大水浴》中央の奥にある雲である。この雲はちょうど私が彫り込んだ何者かの後ろ姿と呼応するように浮き出ている。私には《大水浴》(図 76)の雲が、風景の向こうにいる「何者か」に見えて仕方がない。

以上のようにして、本作品には視覚像としての風景と、その全体の象徴である「銀河」そしてそれを眺める「私」という存在の秘密が表裏一体に圧縮され、木の塊に現れたのである。

・今後の展望

私は、彫刻が「わからない」というシンプルな動機から制作を始め、修士修了制作を経て、博士課程ではさらに「風景」という視覚像を触覚的に彫刻で再構築することを試みた。「彫刻」とは「抵抗感」を作り出す物体であるという仮定と、私が実際に木彫を制作することで培ってきた造形感覚を使って、特に《山と星空と私》では強度のある彫刻表現ができつつあると感じている。つまり、私の中で「彫刻」は幾分か具体性を伴い始めたと言える。

加えて《山と星空と私》では、修士の《切通しの彫刻、あるいは切り出された山》で完成を担った空間構成による「心象の多視点」が、量塊のそれぞれの面に置き換わり、一つの彫刻としての完成度となった。もっと単純に言えば、彫刻の裏側が具体性を帯び、空間構成に頼らずとも「心象の多視点」を作り出したのである。

この、私の作品の特徴でもある、正面・側面・裏面が分かれ、それぞれの角度から心象における別の視点を造形する方法は、いわば絵画的なアプローチであり、彫刻が多面的レリーフにと化してしまう危険性がある。彫刻が絵画のように鑑賞者の視点を限定するというのは普通ではなく、もっぱらそれはひとつなぎの形態としてどこから見ても破綻がないというのが常なのである。

私の彫刻がレリーフと大きく異なるのは、単なる陰影に基づかない「内的触覚」とその眼によって得られる「触覚のクオリア」が造形を決定していく点である。逆に言えば、この点を外さなければ作品が平面的であっても（若林奮が実践したように）、造形に厚みを持たせることが可能であり、彫刻にねじれがなくとも多視点的な作品空間（心象の多視点）を作り出すことができる。一見リスクと思えるこの問題は、彫刻の可能性を秘めていると私は考える。

社会の情報化が進んで久しい現代における美術の流行の表舞台では、触覚優位の原始的とも言える彫刻表現はアウトサイダー・アートを除いて、なかなか見なくなってしまったように思う

（触覚優位に彫刻を制作している優れた作家が沢山いるにも関わらず）。しかし、そのような今だからこそ高村光太郎が示した「彫刻から来る感動」としての「物の掴める力強さ」、「物の実存する心強さ」という言葉⁸⁷は、東日本大震災を目の当たりにした私にとって、ぐるりと時代を一周して強く響いてくる。

⁸⁷ 高村光太郎『芸術論集 緑色の太陽』岩波書店 1982, p.90



図 79 裏側 波としての星空（展覧会時）

《山と星空と私》で、山の向こう／天の川の造形に「波」の形を用いたことについては、前の項で述べた通りだが、それに加えて気付かされたことがある(図 79)。それは「山の秘密」に私の眼を開かせたものの自体が、地震という「波」であったということだ。地球が太古から繰り返してきた地殻の波によって、あのアルプスの山並みは形作られた。それは文字どおり「山波」だ。また、そこに私が見出した「抵抗感」は、私の「内臓波動」の自覚によってもたらされたのである。

2011 年、東日本を襲った「津波」は記憶に新しい。どうあがいても全てを飲み込んでいってしまう自然の力＝「波」を前に、私がそれでも彫刻を残そうとするのは、「彫刻」が「触覚」によって自己の実存を味わいながら、鑑賞者とそれを共有し得る表現だからだ。「物の実存する心強さ」を用いて、抗えぬ自然の「波」、「私の実存の秘密」をつかむための行為が「私にとっての彫刻」だと言えるだろう。

謝辞

本研究を進めるにあたってご協力くださった方々に、心より感謝申し上げます。

はじめに、私の制作・研究活動に常に重要な示唆を与え続け、主査として広くご指導くださった、東京藝術大学准教授原真一先生に心より感謝申し上げます。原先生からは、常に当たり前に見えることを問い直す姿勢、気概の大切さを教えていただきました。

また、作品第一副査としてだけでなく、学部時代より長い期間にわたって木彫をはじめ、制作に関する様々な事柄をご指導賜りました東京藝術大学教授深井隆先生、副査として常に多様な価値観を投げかけ続けてくださりました東京藝術大学教授林武史先生、そして、論文副査として論文のご指導に加え、博士課程での制作研究、特にセザンヌの絵画に関してエキサイティングな手がかりを与えてくださりました、東京藝術大学准教授布施英利先生に深く感謝いたします。

芸術リサーチセンター非常勤講師中西麻澄先生には、論文に関するアドバイスに加えて、制作研究について熱心に応援くださり、自信を与えていただきました。ありがとうございました。そのほか、ご協力いただきながら、ここに記すことができませんでした方々に感謝の意を表します。

参考図版

図 2、4、5: 国立近代美術館編『岸田劉生展図録』朝日新聞社 1979

図 7: 国立近代美術館編『岸田劉生展図録』朝日新聞社 1979 を元に筆者が手を加え作成

図 8: 新潮社編『芸術新潮第 42 巻 6 号』新潮社

図 10: 横浜美術館、愛知県美術館、NHK、東京新聞編『セザンヌ展』NHK、NHK プロモーション、東京新聞 1999

図 11: 横浜美術館、愛知県美術館、NHK、東京新聞編『セザンヌ展』NHK、NHK プロモーション、東京新聞 1999 を元に筆者が手を加え作成

図 12: 森アーツセンターギャラリー『こども展 名画に見るこどもと画家の絆』ポストカード 2014

図 12a,b 森アーツセンターギャラリー『こども展 名画に見るこどもと画家の絆』ポストカード 2014 を元に筆者が手を加え作成

図 13: ポーラ美術館学芸部編『セザンヌ-近代絵画の父になるまで』公益財団法人ポーラ美術振興財団 ポーラ美術館 2015

図 13a,b,c,d: ポーラ美術館学芸部編『セザンヌ-近代絵画の父になるまで』公益財団法人ポーラ美術振興財団 ポーラ美術館 2015 を元に筆者が手を加え作成

図 14: 六本木国立新美術館『チューリッヒ美術館展-印象派からシュルレアリスムまで』ポストカード 2014

図 14b: 六本木国立新美術館『チューリッヒ美術館展-印象派からシュルレアリスムまで』ポストカード 2014 を元に筆者が手を加え作成

図 17: 東京藝術大学美術学部彫刻科研究室編『退任記念山本正道展-刻まれた時の記憶-』求龍堂

図 18: 柳沢大五郎、前田正明、小川国夫、村田数之亮、藤縄健三、三浦一郎『新潮古代美術館4 永遠のギリシア』新潮社 1979

図 19: Giovanni Carandente, *Caro at the Trajan markets, Rome*. Lund Humphries, London, 1993

図 20、59: 水田徹編『世界美術大全集4 ギリシア・クラシックとヘレニズム』小学館 1995

図 21: 東京都現代美術館編『アンソニー・カロ展』東京都現代美術館 1995

図 30: 水谷仁編『ニュートン別冊 よくわかる天の川銀河系』ニュートンプレス 2012

図 31: 井原市立田中美術館、小平市平櫛田中美術館編『甦る近代彫刻の鬼才 佐藤朝山展』井原市立田中美術館、小平市平櫛田中美術館 2006

図 32: 毛利伊知郎、原舞子、野田尚稔、鶴田紗千編『橋本平八と北園克衛展 図録』財団法人三重県立美術館協力会、世田谷美術館 2010

図 33、34: 中原祐介編著『ヒトはなぜ絵を描くのか』フィルムアート社 2001

- 図 37:横須賀美術館編『若林奮-VALLYS』横須賀美術館 2008
- 図 38:東京国立近代美術館編『今日の作家 若林奮展』東京都国立近代美術館 1987
- 図 43、44、45: Nicola Del Roscio, Cy Twombly Die Werkübersicht. Schirmer Mosel, München, 2014
- 図 46:Heiner Bastian, Cy Twombly Bilder Paintings 1952-1976 Volume I. Propyläen Verlag, Berlin, 1978
- 図 47、48:山口県立美術館、神奈川県立近代美術館編『生誕 100 年 松田正平展』山口県立美術館、神奈川県立近代美術館 2013
- 図 52:ヘザー・クーパー、ナイジェル・ヘンベスト 『ビジュアル版 天文学の歴史』日暮雅通訳、株式会社東洋書林 2008
- 図 62: Marion Ackermann, *Joseph Beuys: Parallelprozesse* . Schirmer Mosel, München,2010
- 図 63:新潮社編『山本正道作品集』新潮社 1989
- 図 81:井上靖、高階秀爾編『カンヴァス世界の名画8 セザンヌ』中央公論社 1974

上記にないものはすべて筆者が撮影および作成したものである。

参考文献

川端康成『雪国』新潮社 1947

ジョワシャン・ガスケ 與謝野文子訳『セザンヌ』株式会社求龍堂 1955

フルトヴェングレル、ウルヒリス 澤柳大五郎訳『ギリシア・ロマの彫刻』岩波書店 1956

ハーバート・リード 宇佐見英治訳『彫刻の芸術』みすず書房 1957

小林秀雄『近代絵画』新潮社 1968

ジョルジュ・バタイユ 出口裕弘訳『ラスコーの壁画』二見書房 1975

国立近代美術館編『岸田劉生展図録』朝日新聞社 1979

高村光太郎『芸術論集 緑色の太陽』岩波書店 1982

岸田劉生『美の本体』講談社 1985

北海道旭川美術館編『木の美 彫刻と絵画のあいだ展』北海道立旭川美術館 1985

東京国立近代美術館編『今日の作家 若林奮展』東京都国立近代美術館 1987

布施英利『脳の中の美術館』筑摩書房 1988

新潮社編『山本正道作品集』新潮社 1989

新潮社編『芸術新潮第 40 巻第 4 号』新潮社 1989

東京都現代美術館編『アンソニー・カロ展』東京都現代美術館 1995

武蔵野美術大学平成 5 年度共同研究会編『芸術の社会性-ヨーゼフ・ボイスからの投影』武蔵野美術大学 1995

岡本太郎『沖縄文化論 -忘れ去られた日本』中央公論新社 1996

岡本太郎『今日の芸術』光文社 1999

横浜美術館、愛知県美術館、NHK、東京新聞編『セザンヌ展』NHK、NHK プロモーション、東京新聞 1999

美術出版社編『美術手帖 第 777 号 新セザンヌ解剖学』美術出版社 1999

中原祐介編著『ヒトはなぜ絵を描くのか』フィルムアート社 2001

若林奮、前田英樹共著『対論・彫刻空間-物質と思考』書肆山田 2001

林道郎『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない Cy Twombly』ART TRACE 2003

朽木ゆり子『パルテノン・スキャンダル—大英博物館の「略奪美術品」』新潮社 2004

井原市立田中美術館、小平市平櫛田中美術館編『甦る近代彫刻の鬼才 佐藤朝山展』井原市立田中美術館、小平市平櫛田中美術館 2006

茂木健一郎『クオリア入門』筑摩書房 2006

布施英利『体の中の美術館』筑摩書房 2008

ヘザー・クーパー、ナイジェル・ヘンベスト『ビジュアル版 天文学の歴史』日暮雅通訳 東洋

書林 2008

水谷仁編『ニュートン別冊 渡部潤一の星空観察』ニュートンプレス 2008

横須賀美術館編『若林奮-VALLYS』2008

毛利伊知郎、原舞子、野田尚稔、鶴田紗千編『橋本平八と北園克衛展 図録』財団法人三重県立美術館協力会、世田谷美術館 2010

水谷仁編『ニュートン別冊 よくわかる天の川銀河系』ニュートンプレス 2012

山口県立美術館、神奈川県立近代美術館編『生誕 100 年 松田正平展』2013

三木成夫『内臓とこころ』河出書房新社 2013

高城昭夫、友永文博、明石康正編 ルドルフ・シュタイナー著『ルドルフ・シュタイナーの黒板絵』日東書院本社 2014

東京国立近代美術館編『現代の眼 605』美術出版社 2014

西田善太編『BRUTUS 特別編集 日本美術が分かる。西洋美術が分かる。』マガジンハウス 2014

文化庁、東京国立博物館、奈良文化財研究所、朝日新聞社編『特別展「キトラ古墳壁画」』朝日新聞社 2014

榎本野衣『アウトサイダー・アート入門』株式会社幻冬舎 2015

ポーラ美術館学芸部編『セザンヌ-近代絵画の父になるまで』ポーラ美術館 2015

布施英利『遠近法がわかれば絵画がわかる』光文社 2016