

## 彫刻の原理

### The Principle of Sculpture

岡 田 敬 司\*

Keishi OKADA

#### 論 文 要 旨

無限定の三次元空間に彫刻が存在する在り方の検討を通し、彫刻表現の原理的特性について論じた試論である。その内容は主として、彫刻存在の；Ⅰ. 状態に関わるもの Ⅱ. 場所性に関わるもの Ⅲ. 時間性に関わるもの Ⅳ. 空間性に関わるもの Ⅴ. 物質性に関わるもの Ⅵ. その他 である。就中、「没形象性<sup>1)</sup>」への注目と、同時にこれに捉われることによって生ずる「表現の不自由性」について論じられる。この小論の中で、彫刻表現における真の「自由<sup>フライハイト<sup>2)</sup></sup>」を獲得する為に、あらゆる主義や思潮を超えた地点に制作主体たる自己は立脚せねばならないと結論する。

#### 序

本稿は、彫刻存在の様態に主眼点を置き論考しようとするものであるが、もとよりこれは一つの例証であり、仮設の域を出るものではないが、問題解決に向けての一つの足掛かりとなることを願って書き起こそうとするものである。彫塑における感覚的造形要素（量、比例、均衡、動勢、律動、強調、省略、調和、対称など）については、本紀要第43号に述べているので、ここでは敢えて触れない。又、従来の彫刻は“形”が重視され、使用される素材の“質（感）”その他のことは、やや軽視されて来た観があるが、このことについて「没形象性」が言われるようになって久しいが、この問題の重要性と、同時にそのことに捉えられることによって生ずる「表現の不自由性」など、現代彫刻が抱える原理的諸問題に光を当て、その一端を明らかにし、今後の自らの制作指針の一助としたいというのが、本稿起稿の目的である。

#### Ⅰ. 彫刻存在の状態に関わるもの

##### 1. 垂直性（又は直立性）

水平面に対し、彫刻（或いは物体）が垂直方向に長く存在した場合であり、これは、「生」、「活動」、「静止」、「上昇」、「永遠性（無限性）」、「威厳」、「崇高」、「成長（動・植物）」等を表徴する。現実環境の具体例として、建築、塔、煙突、電柱等が想起される。彫刻<sup>1)</sup>として、コンスタンチン・ブランクーシの《無限柱<sup>3)</sup>》（1937～38）や、バーネット・ニューマンの《Here<sup>4)</sup> III》（1966）や、Walter De Maria の《The Lightning Field<sup>5)</sup>》（1971～77）等があるが、これらは、長い間、地球の重力の桎梏から逃れられずに来た彫刻家達の悲願であった天空（宇宙）の無限性への志向の現われである。又、このことは科学技術の発達に依って達成されたロケッ

\*弘前大学教育学部美術科教室

Department of Fine Arts, Faculty of Education, Hirosaki University

トの発明によって、惑星到達を可能にしたことと符合する。

又、垂直性は、人間が直立不動の姿勢をとる形でもあり、運動を内在した活動の一形態でもある。この形が彫刻の立像になった場合、この垂直性が崩れると倒れそうに見えるが、その場合、これは彫刻になっていないと指摘されるのである。<sup>6)</sup>

## 2. 水平性

彫刻(物体)が水平方向に広がりを見せる場合である。つまり平坦な地面や床面に平行して置かれるか接して置かれるかしている場合である。これは、「死」、「永遠性」、「平和」、「平静」、「安定」、「安心感(やすらぎ)」、「横方向への限り無い広がり」等を表徴する。例として、人間の死、山が浸蝕されて平野になること、水の状態等を通して推量されるものである。彫刻例として、カール・アンドレの床上に並置された金属板の作品《Copper-Aluminum Plain<sup>7)</sup>》(1969)、清水九兵衛の地を這うような作品《AFFINITY K<sup>8)</sup>》(1975)、遠藤利克の水を用いた作品《ロータス<sup>9)</sup>》(1990)等で、重力に逆らわない最も安定した状態である。<sup>10)</sup>

## 3. 斜角性(斜方向性又は対角性)

彫刻(物体)が垂直性と水平性の間にある場合である。これは、「動」、「倒壊感」「不安感」等を表徴する。具体例として、ピサの斜塔、地震や洪水等の災害で斜めになった電柱や家屋、飛行機の離陸の角度等がある。彫刻例として、アントワーヌ・ブルデルの《弓をひくヘラクレス<sup>11)</sup>》(1909)の弓の角度、ウラジミール・タトリンの《第三インターナショナル記念塔(模型)<sup>12)</sup>》(1920)、八木一夫の陶彫《いつも離陸の角度で<sup>13)</sup>》(1977)等。垂直性や水平性が動きに欠けるのに対し、これは運動感、躍動感が強まると同時に、不安定感が増大する。水平性が360度の方向性を持つことと同様に、この場合も360度の方向性を有する。<sup>14)</sup>

## 4. 螺旋

人間が毎年同じ季節を迎えても、去年の自分と今年の自分とが異なるように、彫刻の発展或いは深化も同じ空間点(立脚点)に存在することはあり得ない。上昇気流のように昇ったり、時には下降することもある。いわゆる退歩である。オーギュスト・ロダンは「自然(人体)は螺旋である<sup>15)</sup>」と言う。「生命感を表わすには、この spiral movement を把握しなければなりません」……と。かつて金科玉条たり得たこの言葉も近年は、やや色褪せて見えるようである。人間像は最早、単純にこれでのみ説明することは不可能になって来ている。何故なら、美術評論家・中原佑介が言うように「人体像というのは、ギリシャ以来、彫刻の王道ともいうべきものだった。むしろ、彫刻といえば、人体像の別名といってもいいほどのものであった。あらゆる時代の彫刻家は、人間の肉体という外観のなかに、超越的な精神をもり込むべく、苦闘しつづけてきたのである。しかし、そういうことが成りたつためには、人体像という有限なものを通して、超越的な観念の世界を、完結したかたちであらわし得るという信念があり、しかも、その信念が普遍的な真理として、社会一般に通用するということがなければならない。そういう真理が幻影にほかならなくなり、そういう信念が瓦解したあとに残るのは人間の肉体の外皮という表面的なものだけだろう。たとえ、人体をかたどっているとしても、それは一個の記号のようなものであるほかないのである。—(中略)—現代のわれわれにとっては、シーガルやマリソルの作品のほうに、時代の状況をになった現実をはっきりと感じるのである。」このこと<sup>16)</sup>

は首肯できると思われるが、後述する「不在の存在について」の項で論考される筈である。

## 5. 単 体

彫刻の分野で言う単体像である。単独でも勿論ある一つの理念なり、想念なり、思想なり、感性なりを表現することは可能である。しかし、impressionの強度という点からすれば、群像の形式にはかなわない。

## 6. 複(数)体

いわゆる群像のことである。ロダンの『カレーの市民』等。抽象彫刻でも単一形体(ユニット)を複数並置することによって、作品の意図なり理念なりを反復効果によって強めることができる。例として、ドナルド・ジャッドの真鍮<sup>17)</sup>やアルミニウムの箱状の作品は、その光り輝く効果によって、一種壮厳な感を与えてくれる。ウォルター・デ・マリアの400本のステンレススチールの柱を広野に垂直に並置した作品も壮大で、マージナル・アート(境界芸術)を感じさせる状況を呈している。更に、ポーランドの女流彫刻家・マグダレーナ・アバカノヴィッチも巨大な繊維の固まりを林立させたり、吊り下げたり、頭部の欠けた人体座像を数十体並置させた様相は壯観<sup>18)</sup>であった。

## 7. 規 模

彫刻が屋内から野外へ進出するにつれて、作品は巨大化の一途を辿って来た。確かに野外では小さな作品は目立たない。大きいことは良いことに違いないが、必ずしも絶対条件ではない。場合によっては、人間的スケールの方が良い場合もあるし、それ以下のスケールの場合でも、それなりの世界を表現<sup>19)</sup>することが可能である。中原祐介は「そろそろ量よりも質を重視しなければならないのではないか」と問題を投じている。

## II. 場所性に関わるもの

### 1. 場所性(狭義の)

建物の内部に設置されるのか、或いは外部に置かれるのかは、彫刻にとって重要な問題である。近年屋外彫刻設置運動がとみに盛んになって来ていることを考え合せば、それに適した素材の選択の必要性和形態の検討、規模、周囲の状況等、様々な角度からの検討が不可欠である。更に都市空間か田園空間かによっても、又、海に近いかどうか(この場合は、塩害を考慮すべきだが)等、耐候性など多角的に考慮される必要がある。更にその土地や風土の独自性と結びついた造形が工夫される必要がある。vernacularへの注目である。

### 2. 環境性

場所性と関連し、彫刻作品は周囲の条件を考慮しなければならない。一般にそれは、都市空間に設置されることが多いが、周囲に何があるか、背後に何があるか、作品の周囲には何も無いことが最良であるが、現実にはなかなかそういう良い条件は少ない。従って形、色、素材などの検討に迫られるのが常である。彫刻例として、ヘンリー・ムーアの『王と王妃』<sup>20)</sup>(1952~53)は、グレンクリン(スコットランド)、ケスウィック邸内の広い草原に設置されているが、周囲に目立つ物体は何も無い、そのことによって、人間の孤立感と無限空間志向性が強調されてい

るように思われる。又、樹木などを作品の中に取り込んでしまう國安孝昌の《返本還源》<sup>21)</sup>(1988)も注目して良い作例である。場所性は何故これがここに必要なのか(局所性)が問われるのに対し、環境性は、前者より景観との関係性が重視されるように思われる。

### 3. 位置性

二次元の平面内、或いは三次元の空間内における、より狭義の場所性であり、空間内に定められたポイントのことである。定められた一つの点であることによって「静止」を内在する。一画面内では、中心点からの「ずれ、隔たり」が問題になる。三次元空間内でも同様で、一つの作品に一造形要素を決定する絶対的な、或いは決定的な位置がある筈である。その吟味は重要で、例えば100人の被検者に各々一枚づつの白紙を与え、先入知識無しに、最も気に入った場所、最も心が落ちつく場所に点を打たせ、それらを集計してみると、おおかたの人が好む位置が求められる。これは、街の食堂や喫茶店に入った客が窓際を好む人が多いとか奥まった所、或いは室の真中あたりを好む人が多いといった様な人間の空間に対する嗜好性を表わしていて、両者は共通の空間意識を示して面白いと思われる。又、位置性は、物の配置という問題と関係が深い。アルベルト・ジャコメッティは、食事のためにカフェのテーブルに着くと、コップや灰皿や塩・胡椒の小瓶などの位置をあれこれ変えていたというエピソードを思い出すことができる。更に近年すっかりその地位を確立した観がある「インスタレーション」も、特定の場所と切り離すことができない展示空間設定方法であり、演劇空間創出(舞台設計)に通ずる所があつて、興味が尽きない。

### 4. 間隔(隙間)性(或いは距離性)

複数の物体が、ある造形的意図の下に、一定の場所に置かれる時、その間隔、即ち、複数物体間の距離が問題になる。近づき過ぎても離れ過ぎてもいけないが、それは作品の制作意図に基いて、鋭敏に決定されねばならない。二つの物体の隔たり性ということ言えば、近接している時、両者は互に引っ張り合い、より近づこうとする。干渉波(=目に見えぬ磁力のようなもので、見えないけれど感じられるもの)の影響である。逆に両者が、一定の距離以上に離れ過ぎた場合、互に離散し、干渉波の影響は受けなくなり、二つの物体又は造形要素は、バラバラな無関係な存在になってしまう。三つ或いはそれ以上の場合でも同様のことが言える。「スペース」又は「間合い」と言うこともある。<sup>22)</sup>

### 5. 関連性

点と点、或いは各造形要素が、別個にバラバラに存在するのではなく、関連性を強調するために、弦を張ったりすることもある。彫刻作例では、バーバラ・ヘップワースの《スカulptチャー》<sup>23)</sup>(1944)や、ヘンリー・ムーアの作例を想起することができる。彫刻作品は、部分部分が独立して、別個に存在するのではなく、常に全体と関連している事が重要であり、部分は全体性に従属するものである。これを「彫刻に於ける構造的性」と言う。部分は全体感を盛り上げていく為のパートに徹しなければならず、目立ち過ぎたり、作り過ぎたり、語り過ぎたりしてはならない。この関係は、音楽に於けるオーケストレーションに似ている。具体的には、人間の頭像を造る場合、初心者、目、鼻、口、耳などの部分を作り過ぎて、全体のマッシュな塊感のある緊密な存在としての「力強さ」を見失ないがちであることとよく似ている。ラリー・

リヴァーズの《英語による人体各部》<sup>24)</sup>(現代)のように、人体各部を断片化し、人体を記号として扱おうとする作例があるが、これなどは、伝統的な見方を逆手に取った表現であると言える。

### III. 時間性に関わるもの

#### 1. 時間性

「物質は時間の変態である<sup>25)</sup>」という言い方がある。このことは、海岸に落ちていてぼろぼろになって、今にも崩壊しそうな鉄釘や、漂白されて軽くなった木片を見れば、一目瞭然である。あらゆる物質は、時間の経過と共に朽ちてゆく宿命を持つが、このことが“美に成る”ことが感得される例が良くある。例えば、百済観音像(法隆寺、奈良県)などの古い仏像の美しさは、新作の仏像の美がいかなる名工の手に依るものであっても遠く及ばないことや、磨り減って、丸みを帯びた古寺の石段の美しさ(例、室生寺・奈良県宇陀郡室生村室生)等は、まさに時間の魔力に依るものであると言って良い。生れたばかりの鉄板と錆びてぼろぼろに朽ちてしまったそれとを比較してみた時、どちらがより一層美しいと言えるだろうか。前者は、崩壊を内在し、それを予感させるものとして強く、硬く美しい。後者は、大地に帰属しつつある姿として、丁度、日没のような美、減びゆく美を持っていると言えるだろう。又、時間性を直接的に取り込んだ作品として、電力、風力、水力、などの力を動力源として用いる作例がある。これらキネティック・アートと呼ばれる作品は、時間的変化によって見え方が異なるものである。風車や水車や、アレクサンダー・カルダーのモビール、ジャン・ティンゲリーの《自動デッサン機械》<sup>26)</sup>(1968)、新宮晋の《波のこだま》<sup>27)</sup>(1983)等は、従来の動かない作品とは明らかに一線を画するものである。これらは、現代彫刻の多様性の一例であり、彫刻観の変遷の一例である。又、多くの子供達は動かないものより、動くもの、動かせるものの方により強い関心を示すという事は、衆知の事であるが、カエルやカメレオンのような動物は、実際に動いているもの(生きている昆虫等)しか知覚しない(或いはできない)という事が知られている。この個体維持本能に基いた餌の捕捉行動との類似点を見出すことができる。確かに、カルダーのモビール作品は室内空間内で、僅かの空気の流れを捉えて、ゆっくりと、ゆったりと動いている様は、明るくて楽しいものである。作品が実際に動くことは、空間を活性化させる一つの方法である。

#### 2. 回転性

物体が一点を軸とし、その周囲に回転する状態である。「動き」、「スピード感」、高速回転による「イリュージョン(幻像)出現」等を表徴する。例、時計、風車(かざぐるま)等。(特に「かざぐるま」は風の一方方向性を回転力に変換させる機能を持つ点が注目される。)彫刻例として、マルセル・デュシャンの《回転ガラス板》<sup>28)</sup>(1920)がある。

#### 3. 移動性

物体がA点からB点へ移動する時、その痕跡を造形的に示す場合がある。概念的には可逆性を持ち、居心地の良い場所を探すかのように、物体は彷徨し、やがて一定の居留点を決定する。可逆性を持たない具体例として、書道(calligraphy)、絵筆のストローク、溶接・切断トーチの運行などがある。物体を移動させる時、それに要した時間と運動量(労働量)が問題になる。美術の範疇では、彫刻作品の設置場所の決定だけでなく、一作品内で一つの造形要素の位置決

定を行う際に、瞬時に決定される時と、逡巡した後、決定される場合と様々である。絵筆の移動の軌跡は、運筆の速度と密接な関係を持ち、それぞれ現われた感情も多様性を帯びたものとなる。必ずしも一気呵成が良いという訳でも無く、極度に遅い運筆も、気魄が籠ってれば捨てがたい深い味わいが出る場合がある。

#### 4. 無限性

この彫刻例として、ブランクーシの《空間の鳥》<sup>29)</sup>シリーズ(1910~1941)や《無限柱》<sup>30)</sup>(1938)によって、ムーアは《王と王妃》(前出)によって、飯田善国は《星と人間の間》<sup>31)</sup>(1972)や《風の舞い》<sup>32)</sup>(1978)によって、無限=無辺=宇宙=虚無=闇に立ち向かう存在物として彫刻を位置づけている。飯田は名著『見えない彫刻』の中で、「現代のわれわれは、彫刻というものを作りながら、実はそのものの背後に無限の暗黒を見ているのであり、その暗黒を充填する眼に見えない彫刻をたえず作っているのである。」<sup>33)</sup>と言う。けだし名言であろう。このことの為に、世界中の彫刻家達は際限無く作り続け、又、作品を多様化させる状況を生み出している現況を説明できるだろう。これからも無数の作品生産活動が続けられていくであろうと思われる。人類が生き続けていく限り。それはまさに果てしの無い戦いである。

### IV. 空間性に関わるもの

#### 1. 空間性

無限定の三次元空間に彫刻が存在する時、木や石や鉄のように、具体的質量を持った部分或いは全体が、一定の空間を占有する時、これを実空間(又は正の量)<sup>34)</sup>と呼び、実空間に依って取り囲まれた隙間や、実空間を取り巻く周囲の空間を虚空間と言う。虚空間の重視は、ヘンリー・ムーアの作品に多用されているが、歴史的には、アントワーン・ブルデルの《弓をひくヘラクレス》<sup>35)</sup>(1909)にその意識の萌芽がみられ、その後、未来派のウンベルト・ボッチオーニの《空間のなかの瓶の展開》<sup>36)</sup>(1912)、マルセル・デュシャンの《自転車の車輪》<sup>37)</sup>(1913)、パブロ・ピカソの《アブサントグラス》<sup>38)</sup>(1914)と陸続として例示され、ナウム・ガボとペヴスネルのレアリズム宣言「空間は今や彫刻の基本属性の一つとなった」<sup>39)</sup>(1920)を経て、ヘンリー・ムーアに至り、この負の空間(穴と凹み)は最大限生かされるに至った。ヘンリー・ムーアは洞窟や海岸の浸蝕された風景から啓示を受けているとされている。更に堀内正和は、名著『坐忘録』の中で、リチャード・リップポルドの線材を用いた作例を上げて、「重力からの解放」<sup>40)</sup>、「上下の観念の無化」<sup>41)</sup>、「宇宙遊泳の時代にふさわしい考え」<sup>42)</sup>としてこれを賞揚しているが、このことは空間に対する意識は時代と共に変わるのだという認識に基いているようである。又、筆者は、金網という材料を以前から注目しているが、これは、「空間半遮断性」という性質があるからであり、最近、建築材料としての多用が見られるパンチング・メタル(穴あき鉄板)も同様に風通しの良い、空間に軽みを与える興味深い素材である。前出の新宮晋も近年この素材を好んで多用しているのは、同様の素材観を持っているからであると思われる。

### V. 物質性に関わるもの

#### 1. 物質性

彫刻は物質を介在させて、思想や理念、観念などを具体的に表現する一形式である。従って物質の存在なしに、これらをリアライズ(具現化)することはできない。それだけに、物質依

存性が強いとも言えるが、あくまでこれは表現の為の手段にすぎないことを認識しておく必要がある。但し、コンセプチュアル・アート（概念芸術）のある種の作例は、この規範から外れ、コンセプト（概念）のみを提示する場合もある。（例、ジョセフ・コススやローレンス・ウェイナー等の言葉による表現など。）<sup>44)</sup>ほとんど手が増えられていないような場合でも、その置かれ方や状況等で作者のメッセージが込められている筈である。近年の「もの派」と呼ばれる人々の作例に見られるように素材にはほとんど手を加えずに「関係項」（李禹煥 LEE UFAN）として作品を呈示する場合もある。その理由の一つに、有限の材料、例えば、木や石などの塊材は、彫れば彫るほど小さくなって、ひいては、元の存在感の強さを失ってしまうということが避けられないという認識があるからであろう。そこで、リュッククリームのように、割った石材を元通りに積み直すという作り方で制作するという例も出現するのである。物質に手を加えて作品化しようとする時、物質性に溺れてしまうということもある。これは過度な物質依存性である。彫ったり、削ったりした塊材を研磨することで、研磨終了時が完成だと錯覚することもこの例である。そうかと言って、物質は遠くからただ眺めているだけでは、何も顕在化されない。物質は手懐け、自己の思うままに改変されねばならない。究極的には、物質を超えた“何か”を出現させねばならない。時にそれは「アウラ（オーラ、後光）とも「マージナル（境界の）」とも「Epiphany（神聖顕現）」とも言える“何か”に到達せねばならないだろう。ブランクーシのように完膚無きまで磨くことも一方法であるが、最近はずしもそれが、必要絶対条件であるとは言い難くなって来ている面がある。むしろ、無造作に、或いは、未加工の部分積極的に生かした方が、素材の質感は生かされるのだという例が数多く見られるようになって来ている。（例、イサム・ノグチ、リチャード・セラ、青木野枝などである。）仕上りの荒々しさに、より一層、素材が持つ固有の実在感が強調される場合があるということに注目すべきである。一般的に、手を加えれば加える程、研磨して表面を整えたりすればする程、ソフィスティケートされる反面、素材の生（なま）な力強さ、暴力的とも言える訴求力、或いは野性味が減ってしまうということに注意すべきであり、数多くの作家達はこのことに気付いているようである。（例、アンゼルム・キーファーや戸谷成雄なども同様である）又、最近では逆に素材感を消去してしまおうとする傾向もあるということは注目すべき面白い動向である。例えば色を塗ったり<sup>45)</sup>、ステンレスの鏡面効果を利用した作例（関根伸夫、飯田善国など）の出現である。

それは恐らく、作者の感性やイメージやイデーを前面に出したいという欲求からであるだろうし、素材感はむしろ後方に引き寄せ、外面的相貌はできるだけニュートラルにしたいという欲求の為であろう。

## 2. 単一素材

これは古来、伝統的に行われて来た用法であり、大理石なら大理石のみで、一つの作品世界を構築するものである。確かにこれはこれで一つの世界を現出させ得る形式であるが、現代では、必ずしもそれが絶対条件であるとは言えなくなって来ている。

## 3. 複合素材

1909年2月20日付のバリの日刊紙 Le Figaro（フィガロ）紙上でイタリアの詩人・マリネッティが最初の「未来派宣言」を発表、<sup>46)</sup>続いて「1912年4月『未来派彫刻の技術に関する宣言』を書いたウンベルト・ボッチオーニは、—（中略）—彫刻家は、それが内的な造形的必要性に応

じるとあれば、ひとつの作品に20以上の材料でも使っていいのである。たとえばガラス、木、厚紙、セメント、コンクリート、馬の毛、布、鏡、電気の光など、どんなものでも<sup>47)</sup>が発表された。これによって表現に巾が与えられ、彫刻作品は日常化し、卑近なものになった。文化史的に見ると、これ以前にも、パプア・ニューギニアなどの未開人が作った仮面その他の作品には、木彫に貝殻や髪の毛や様々な素材を用いた例は沢山あるが、造形分野では、この『未来派彫刻の…宣言』による影響は、はなはだ甚大である。アルキペンコの《メドラーノ》<sup>48)</sup> (1914) やクルト・シュヴィッターズの「Junk art (廃物芸術)」<sup>49)</sup> やラウシェンバークの「コンバイン」など枚挙に暇がない程である。

#### IV. その他

##### 1. 浮遊感

これは「状態」の項に入れるべき事柄であるかも知れないが、便宜上「その他」に挿入する。彫刻は長い間、地球の重力の桎梏から逃がられずに来た。従って、多くの彫刻家達は、雲のように天空に浮遊することを憧れて来た。北山善夫は木の枝や竹ひごや和紙などを用いて、植松奎二、堀内正和も浮遊感のある彫刻を作っている。強力な磁石を用いて鉄塊を空中に浮かすタキスも同様である。(《テレ・マグネティック彫刻》<sup>50)</sup>1960など。) 彼らは従来のような重い材料を拒否し、軽快感溢れる作品制作を志向する。ブランクーシは浮遊より更に飛翔そのものに憧れる数多くの作品を残しているが、中でも《飛翔する亀》<sup>51)</sup> (1940-45) は、特筆すべきであり、それは飛翔願望であると同時に無限性への憧れを内在していると言えよう。最近の例として、PANAMARENKO の《Helikopter》<sup>52)</sup> (1990) も忘れることができない作例である。

##### 2. 「気」について

「中国南北朝時代、南齊の画家、画論家・謝赫(しゃかく)撰『古画品録』の序にみえる絵画の制作・鑑賞に必要な六つの規範」<sup>53)</sup>であるところの「六法(りくほう)」の第1に上げられている「気韻生動」の「気」である。絵画の場合、キャンバス、板、絵具などの物質性を超えて立ち現われてくる像が醸し出す、画面上に漂よう雰囲気である。「アウラ(オーラ、後光)」<sup>54)</sup>と言っても良い。「気韻」とは「気品の高い趣」のことである。これが生き生きとしていることが肝要である。精彩を放っていることが重要である。横山大観のような気品の高いおもむきは作品の上にかして得られるか一概に言えないと思われるが、どのような作品であれ、作品は作者を体現したものだとなれば、人間形成以外に無い。これこそ美術教育の目的でもある。従って、高潔な人格形成の上に、自ずから現われ、滲み出て来るものようである。芸術における精神的なものを求めること、或いは、芸術は精神の活動であるという言い方は、彫刻の場合、この精神は身体活動を促す動機(モチーフ)に基づいて、具体的な素材との対話、或いは格闘を通して初めて獲得できるものようである。

##### 3. 不在の存在或いは非在の存在について

物の存在は時に、ネガティブに表現した方が存在感が強まって現前することがある。或いは、存在を強く意識させるものとして働くことがある。例えば、ある人が眼前にいる時よりも、その当人が眼前から消え失せ、石膏直取り法に依ってモデルたる人から直接的に抜き取った型に、より一層リアリティを感じさせる場合がある(ジョージ・シーガルの作例など)。又、1960年



代、高松次郎が行った「影のシリーズ」も、一枚のタブローに描かれた画像は人物などの影だけであった。実体を有しない影が実体があたかも居る（有る）かのように想像させるそのイメージの喚起力に驚かされた記憶がある。この二つの例で明らかになることは、虚像の方が実像よりも時にはイメージの喚起力が勝るということであろうか。この事に関して、筆者が以前より関心を抱いていたものに「蟬の抜け殻」がある。脱皮した蟬の形も面白いが、抜け殻の方が一層感興を呼び起こす。「張り子」も同様で、それは表皮のみで内部に物が詰っていない。いわゆる表層的（皮膜的）芸術である。これらに共通することは、軽さを特徴とするということである。脱乾漆像の例として有名な国宝・鑑真和上の坐像（唐招提寺、763頃）も同様である。山口勝弘は「造形芸術に現われる重力感という効果ほど私を憂鬱にさせるものはない<sup>56)</sup>」と言う。ここに現代という時代の美意識が大きく変化したことの一例をみることができるだろう。繰り返して述べて来たように、重力感（重量感のこと？）からの解放は長い間、多くの彫刻家達の悲願でもあったのだから。山口は布や金網やガラスなどを用いて物理的に軽い作品を数多く作って来た。麻布を多様する作家として、ポーランドの女流彫刻家・マグダレーナ・アバカノヴィッチも忘れる<sup>57)</sup>ことができない。これも蟬の抜け殻のような群像を沢山見せてくれた最近の優れた事例であった。これらの作例はいずれも物理的軽量を有するが故に、どこか浮遊願望又は飛翔への憧憬と通底するものがある。

#### 4. エネルギーについて

彫刻表現上の大きなテーマの一つに「自然と人間」がある。人間存在は自然の一部として自然構成単位の一つであるが、西欧では、自然を人間と対峙するものと看做し、これを克服しようとして来たのに対し、日本では、自然と融和し、調和をはかり、対峙よりむしろ同化又は調和すべきものとして対して来た。自然らしく生きるということがモラルとして美德とされて来た。美術評論家・河北倫明は、前者を対物的とし、後者を即事的と表現する<sup>58)</sup>。彫刻という物質（体）を媒体とした表現行為は、直接的にしる間接的にしろ、自然材を用いることが伝統的であった。例えば石や木や土などである。鉄板のように二次加工製品を用いる場合でも元は自然に存在する鉄鋼石である。これらの素材はいずれも既存の価値として、エネルギーを内在している。私たち人間を取り巻く世界（自然界）に存在する五大要素は、木、火、土、金、水である。これらの要素を用いて人間の自然に対する関わり方を探ろうとする人々が現われても不思議は無い。例えば、イギリスのデビッド・ナッシュが行って来た、ある種の作品は、木に輪切りの切れ目を入れ、火で燃やし、火の力を借りて彫刻する例であるし、遠藤利克のように火と水を積極的に作品制作行為に取り込む作家もいる。村岡三郎も物質のエネルギーの在り方に注目する作家である。この場合は、どこことなく科学実験装置めいているが、それでは無く、どこまでも詩的表現であって、氏の作品は、ナンセンスな科学実験装置である。エネルギーは一般に科学用語として用いられているが、自然に内在する一要素であるから、その面から切り込むことも有効であろう。科学と自然は密接な関係にあるが、彫刻芸術も同様に密接な関係にあると言えよう。従って彫刻が科学に似て来ても、意識に於いて、或いは方法論に於いて、前者は詩的であり、実用的でないが、後者はそうでは無いと言ってもいいだろうか。いなむしろ、科学の究極の所、或いは最先端の所では、例えば天文学に於ける場合のように、両者は非常な接近を示すと言えるだろう。

## 5. 没形象性<sup>59)</sup>について

没個性と言えば、個性が無い、個性的では無い、個性を出さないなどのように、没という語は接続語の否定として使用されるといふ響みに倣えば、没形象性という語意も形象を持たない、「かたち」を示さないという意味に解されるであろうが、これを彫刻の分野で考えてみると、「かたち」を伴わない彫刻は有り得ないから、ここでは「かたち」を有さないという意味では無く、彫刻制作の動機付けに於いて、「かたち」に対する審美性に主眼点を置かないという意味と解していいと思われる。それならば、「かたち」を重視しない表現とは何か?、「かたち」よりも上に述べて来たような彫刻の原理に関わる様々なファクターとしての、「状態」、「場所性」、「時間性」、「空間性」、「物質性」などの方を重視するのだと言ってもいいようである。「1970年の第10回日本国際美術展は、中原佑介の企画した『人間と物質展』、つまり、人間が物質との関係をいかにトータルな意味で恢復するかといったひとつの象徴的な展覧会であった。—(中略)—人間と物質との関係を強調し、あるいは体験とするものとしての作品は、状態、位置、場所、配置、過程、時間などが重要な要素となる。<sup>60)</sup>」であった。彫刻と言えば、従来、形態の良し悪しを云々されて来た伝統的な審美観に対する氏の画期的な試みであり、挑戦であったと言えよう。海外からも、リチャード・セラを始め、カール・アンドレ他、多くの作家達が参加したことはまだ記憶に新しい。「中原は制作の『過程』を企画に組み入れた、いわば『臨場主義』の実験を通じて、『濃縮された物質の視覚化』を、—(中略)—企画した<sup>61)</sup>」のであった。酒井忠康は、この企画を「戦後30年の現代美術の『現代』にはじめてカンフル注射をしたもの<sup>62)</sup>」と評価する。酒井は「その後の展開がどうなっているのか、わたしにはよくわからない。<sup>63)</sup>」としながらも、この文章(「日附のある彫刻論1」)の末尾に於て、二人の作家をあげている。一人は斎藤義重であり、もう一人は高松次郎である。斎藤については「膨張とか伸縮とかいった次元に彼は進みでているのである。自己の仕事の経験を破るために、没形象を必要とはしないかわりに、素材に長時間対峙して材質の感触を試め<sup>64)</sup>」(傍点筆者)という。高松については「作家が自己の仕事を発表する場の制約は、むしろ物質の存在感だけを直截にうったえる方向にあったとみればよい。」(傍点筆者)としている。中原のこの企画展とほぼ期を一つにして「1960年代末期から1970年代初頭にかけて<sup>65)</sup>」みられた、いわゆる「もの派」と呼ばれる美術運動は、この中原企画展の影響と言うよりも、恐らく同時発生的に行われたものであろうが、ここにおいて、「もの派」<sup>67)</sup>の思想を代表する一人・菅木志雄の活動に「戦後の日本の美術のひとつの帰結、あるいは頂点」を見たとする千葉成夫の論考は、勿論これだけが全てではないと思われるが、首肯していいと思われる。明治開国以来「欧米の様式に追随するだけにおわりがちだった<sup>68)</sup>」戦後の美術は、中でも「もの派は、日本の美術の固有性の問題にはじめて自覚的に対処した。自己の固有の文脈を自覚したとき、通例の美術をこえて『世界』にまで到達した<sup>69)</sup>」といい、「環境に即して、環境に寄り添うかたちで、環境のエッセンスをあざやかに示すというのが、通例の『美術』をこえて『世界と直接的にかかわる』<sup>70)</sup>ことの意味である。」と論述した。

斎藤は、没形象性を超えて、素材の内在的リアリティを引き出そうとし、高松は、物質の存在感だけに注目しようとし、菅は、自然に寄り添うような方法で、「世界」の中に隠されている存在の意味を探ろうとしている、或いは、非日常的空間(=芸術的空間)としての「もうひとつの世界」の顕現を目指しているとも言えよう。ここにおいて、彫刻は単に「かたち」だけに最早止まってはおられずに、「世界」(或いは私達を取り巻く環境、又は自然)に対し、いかなる問題提起たり得るかということが問われる段階に来ているようである。その為の「空間仕掛

人」として彫刻家の存在理由が問われているように思われる。作品を媒体として、或いは契機として、“世界の構造の神秘”を解き明かす役割が今、作家に問われているように思われるのである。私たちは、今こそ、没形象性その他諸々の主義主張を超えて、自らの本源に立ち戻りつつ、新たな制作の枠組を組み立て直す時を迎えているように思えてならない。そして自己の確固たる表現のメソッドを手中にした時、真の「表現の自由」を獲得できるような気がするのである。ここにおいて、「世界＝自然＝環境」の一断面を顕現させるメタファーとして彫刻が存在するということの理由の一面性を確認することができる。

## 結

以上見て来たように、彫刻の存在原理は多岐に亙るが、垂直性や水平性は日本の美意識の原点とも言うべき桂離宮建築の垂直線及び水平線を基調とする構造原理でもあり、西欧では、モンドリアンの「新造形主義（ネオ・プラステシズム）」(1920) 絵画に見られる垂直水平性の強調に通ずるものであり、普遍性を持つものである。場所性、環境性、位置性（又は配置性）などは、中原佑介が言うように「臨場主義は、単に作品のディスプレイということの意味しているのではない。それは作品を場所と結びつけ、それらが切りはなすことのできない関係をもっていることの自覚なのである。<sup>71)</sup>」が、従来のようにアトリエ内で秘私的に作られた作品を単に運んで展示するという、いわば「どこに置いても良い」ようなものではなく、特定場で制作することの意味を強調している。つまり、デビッド・ナッシュのように現地で調達された素材を用いて、その場でつくるということは、当然、その特定場の空気や湿度などの気象条件までも作品に内在化させてしまうという特質を持つ。この制作態度は現代イギリス彫刻に顕著な形で現われている。このことは日本庭園の造園原理に通底するものが見受けられ、更にこれらの応用として、都市計画、公園や広場等の設計へと敷衍されていくものである。時間性、空間性、物質性などは、日本人の死生観にその源を求めることが可能であり、更なる論究を深めていく必要を痛感する。これらは環境とも関連があるが、これについては風景或いは景観について、別の機会に、「風景についての詩的考察（仮題）」という視点から、若干、角度を変えて、或いは真正面から論考してみたいと思っている。

没形象性について、あまりこれに捉われ過ぎると、「表現不能」に落ち入る虞があると思われるが、この「表現の不自由性」という金縛りから脱却するために、終りに当って画家・中川一政の言葉「西欧の文法でもなく、日本の伝統美でもなく、自分独自の方法論（文法）を打ち立てることが肝要である<sup>72)</sup>」を引いて、この論を閉じることにしたい。

## 註

- 1) 酒井忠康『彫刻の庭』小沢書店 1982 pp.261-275（「日附のある彫刻論1」）
- 2) 高村光太郎「緑色の太陽」明治43年（1910）『スバル』（北川太一編「高村光太郎 彫刻について」『高村光太郎全作品』六耀社 1979 p.305 所収）
- 3) 堀内正和『坐忘録』美術出版社 1990 p.57
- 4) 藤枝晃雄『現代美術の展開』美術出版社 1977 p.28
- 5) KENNETH BAKER; MINIMALISM, ABBEVILLE PRESS, NEW YORK, 1988 pp. 124-128
- 6) ワシリー・カンディンスキーは、「垂直線は、無限の暖かい運動性を表わすもつとも簡潔

- な形態」であると論述している。『点・線・面 抽象芸術の基礎』美術出版社 1959 p.61
- 7) KENNETH BAKER; op. cit. p.40
  - 8) 中原佑介『現代芸術入門』美術出版社 1979 p.84
  - 9) 「遠藤利克 円環—加速する空洞」展 東高現代美術館 1991
  - 10) カンディンスキーは、「水平線は、無限の冷たい運動性を表わすもっとも簡潔な形態」と論じている。op. cit. p.61
  - 11) 堀内正和, op.cit. p.251
  - 12) 中原佑介『現代彫刻』角川書店 1965 p.163
  - 13) 八木一夫『現代日本陶芸全集14』集英社 p.30
  - 14) カンディンスキーは、「対角線は、冷と暖とを含む、無限の運動性を表わすもっとも簡潔な形態」であるとしている。op.cit. pp. 61-62
  - 15) 柳原義達『孤独なる彫刻』筑摩書房 1985 p.11
  - 16) 中原佑介『戦後彫刻の発展 世界美術全集38』角川書店 1967 pp.194-195
  - 17) KENNETH BAKER; op. cit. p.62, Patricia Failing; *Art News* Nov. 1990
  - 18) MAGDALENA ABAKANOWICZ 展—記憶・沈黙・いのち—セゾン美術館 1991
  - 19) 中原佑介「『現代野外彫刻展』に寄せて」(青森 EXPO'88記念 同展カタログ) 1988 p. 3
  - 20) 土方定一『土方定一著作集12 近代彫刻と現代彫刻』平凡社 1977 p.103, 図版46
  - 21) 現代野外彫刻展“自然と人間”(青森 EXPO'88記念) 1988
  - 22) 高山正喜久『立体構成の基礎』美術出版社 1966 pp.46-48
  - 23) ハーバート・リード『今日の美術』新潮社 1973 p.192 (図版)
  - 24) 16) に同じ。p.195
  - 25) 北川フラム「現代美術の発見13 運慶作 無著・世親像—時間としての物質 若林奮を通して」『流行通信』(株) 流行通信 1981・4月号 pp.84-85
  - 26) 8) に同じ。p.211
  - 27) 新宮晋作品集『Shingu 自然のリズム』ブレーンセンター 1991 pp. 34-35
  - 28) 堀内正和, op.cit. pp.350-351
  - 29) 中原佑介『ブランクーン』美術出版社 1986 pp.125-153
  - 30) ibid. pp. 154-168
  - 31) 飯田善国『見えない彫刻』小沢書店 1977 見開き図版
  - 32) 飯田善国『震える空間』小沢書店 1981 見開き図版
  - 33) 31) に同じ。p.250
  - 34) 堀内正和, op.cit. p.15
  - 35) ibid. p.251
  - 36) ibid. p.250
  - 37) ibid. p.250
  - 38) ibid. p.250
  - 39) ibid. p.249
  - 40) ibid. p.264
  - 41) ibid. p.264

- 42) ibid. p.264
- 43) 27) に同じ。pp.86-111
- 44) 藤枝晃雄, op.cit.pp.172-174
- 45) この例として斎藤義重を上げておきたい。斎藤は「私が木材を使うということは、比較的手作りができるということで、特に木材にこだわっているわけではありません。それから黒く塗るということは、私にとって重要なことは、できるだけ物質感を消去して、つまりシルエットのようなものにしてしまいたいということです。」<斎藤義重カタログの「木の跡—斎藤義重と語る」東京都美術館ほか 1984 p.9から引用>と述べているが、ここでは氏の彫刻は重量感や物質感を消して影的な存在にしようという制作志向が伺えて、興味深く思われる。
- 46) 土方定一ほか『新潮世界美術辞典』新潮社 1985 p.1441
- 47) 中原佑介, 12) に同じ。pp.72-73
- 48) ibid. p.80
- 49) ibid. p.109
- 50) 8) に同じ。p.183
- 51) Sidney Geist; BRANCUSI, HARRY N.ABRAMS, INC., NEW YORK 1975 p.161  
及び中原佑介, 29) に同じ。p.215
- 52) PANAMARENKO『季刊夏みづゑ』美術出版社 1991 裏表紙
- 53) 46) に同じ。p.657, 1561
- 54) 新村出編『広辞苑』岩波書店 1976 p.512
- 55) 46) に同じ。pp.344-345
- 56) 中原佑介『現代彫刻』美術出版社 1982 p.171 (1965年角川新書の一冊として刊行された同名の書を再刊したものである。)
- 57) 18) に同じ。
- 58) 出典不詳。これに関しては、美術評論家・中村英樹が斎藤義重について論じた文と符号する。それは以下の如くである。「作品そのものの在り方を時間性の中に投げ込もうとしているのである。作品は、確かに一定の恒常的な状態を保つ。しかし、それは恒常性を本質とはせず、可変性を本質としている。物理的には直ぐ様消滅してしまう訳ではないにしても、やがて作品の変貌し消滅して行くことを容認する気持が、どこかに働いている。その辺に、作品観の大きな転換が見られる。斎藤は、『物であるというより一つの事件というか event という考えが強いのですね。』<斎藤義重展カタログの「木の跡—斎藤義重と語る」1984年から引用>と説明する。」(中村英樹『表現のあとから自己はつくられる』美術出版社 1987 pp.117-129)
- 59) 1) に同じ。これに関しては、中村英樹が前出の遠藤利克について論じた文と通底するものがある。それは以下の如くである。「いずれにしても、かれの作品をどのジャンルに組み入れるかは大した問題ではなく、視覚に訴える芸術作品だから『美術』に入るというだけで充分であり、むしろ、造形を自己目的化しないという意味での『非造形主義』こそ、遠藤について語る時最も強調されねばならぬ側面であろう。それは、西欧近代的自我の反映である造形中心主義に異論を唱える立場から生ずるものに違いない。」(中村英樹 ibid. p.198)
- 60) 1) に同じ。p.268 これに関して同展のカタログ第一分冊の序文がある。中原佑介『見

ることの神話』(人間と物質 第10回<東京ビエンナーレ展>の機会に) フィルムアート社  
1972 pp. 255-261

61) 1) に同じ。 p.268

62) *ibid.* p.268

63) *ibid.* p.268

64) *ibid.* p.274

65) *ibid.* p.274

66) 千葉成夫『美術の現在地点』五柳書院 1990 pp.23-24

67) *ibid.* p.230

68) *ibid.* p.228

69) *ibid.* p.230

70) *ibid.* p.230

71) 中原佑介『見ることの神話』フィルムアート社 1972 p.259

72) 出典不詳。

(1991.7.19 受理)