

詩的風景芸術論序説

—— 風景の奥に潜むものに就いての一考察 ——

An Introduction of an Essay on Art with a Poetical Scene

岡 田 敬 司*

Keishi OKADA

要 旨

私達が日頃何気なく目にする風景も、注意して見れば、そこにはくもう一つの世界>が隠されていることが感得できる筈である。それは無限の広がりを持った想像の世界であり、目に見える世界の裏側に潜む精神的風景である。私達の目に映ずる世界は、世界の現象的一側面であるに過ぎず、もしかすると、その背後に潜む世界こそ真の世界であるのかも知れない。可視的現象世界は、様々な寓意を信号として私達に送り続けている。これら無数のと言うべき信号を感受できるか否かは、私達の感受性の問題である。意識的に注意を向けてみれば、隠蔽された意味が有意義なものとして浮上して来るかも知れない。それこそ私達が求めて止まないく真実（の風景）>であるのかも知れない。このくもう一つの世界>の存在を検証する為に、ここに「詩的」という意味を籠めて、風景に内在されたくもう一つの世界>の探索を試み、世界認識の拡大を試みてみようとするものである。

目 次

1. 無数の雨滴に覆われた地表面或いは雨後の水溜りに映じた風景
2. 割れたロード・ミラーに映し出された風景
3. 幽霊ビルの在る街角の風景
4. 山の在る風景（或いは物体の表面に就いて）
5. 穴状に破られた金網の在る風景
6. 破壊され亀裂の入った鉄線入り透明ガラス扉の出現風景
7. アスファルト路上に付けられた赤のマーキングとそれらを結ぶ白線の在る風景
8. 野球場ネットに架けられたハンガー群の在る風景
9. 青森県八戸市鮫漁港に見るコンクリート塊群の在る風景
10. 防雪柵の基礎の在る風景
11. 青森市郊外国道7号線添いの中央分離帯の台形状の土盛りが見える風景
12. 「沈埋函（かん）」の建造現場風景

結びに代えて —— 彫刻に於ける世界構造に就いて ——

* 弘前大学教育学部美術科教室
Department of Fine Arts, Faculty of Education, Hirosaki University

1. 無数の雨滴に覆われた地表面或いは雨後の水溜りに映じた風景

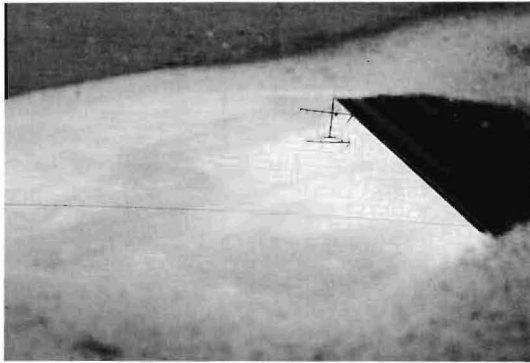


図 1

無数の雨滴が地表面を平等に覆い尽す時、私達はその鏡面効果に依って、倒立した風景をそこに見出すことが出来る。その像は虚像であるが故に、イメージの世界に近いが、このことは現実の風景は常に虚像を含んでいるということの証左である。夥しい雨の降下、地表面上の滞留現象に依って、私達は二倍の風景を楽しむことが出来る。視点の移動に依って風景は千変万化する。そして際限無く水平方向に連続的である。

雨の鏡（雨後の水溜り）（図1）は、若干、明度を下げ、不鮮明さを伴っている。それは水面下の地質構造の反影に依るものと思われる。風が吹くと鏡面は揺れ、映像も揺らめき、<振動する風景>が出現する。私達はここでセザンヌの風景画に見られるような空気の振動を空間の実体として表現するということ>を連想することも出来る。道路上に出来た雨後の水溜りは、自然が産み出した鏡であり、アリスが入って行った不思議の国への入口であり、<もう一つの世界>への入口である。その世界はイメージの世界であるが故に、無限性を内蔵し、流動的で捉え難い。これを永続的な、可視的具體物として捕捉する為には、絵画や写真のような表現手段に依るか、彫刻のように立体的表現に依る場合には、鉛のような物質で表面を擬装するのとも一方法である。

雨滴が天から降り始め、地表面に到達するまでの間、雨滴は空中に在り、空間はその密度を次第に増加させられる。それに並行して空間の湿度も漸次高められる。空気が湿り気を帯びると空間全体は膨張し始める。地上の植物はその水分を吸収し、一挙にその成長を早めその全体量を増加させる。植物の生長に依る変容に興味を抱かされるのは、日々成長変化を止めない為である。植物（＝緑色）の増加は、大気を緑色に染め尽くして仕舞う。その緑色の空気は、十分に湿度を保ちながら、私達の肺臓の奥底にまで浸入し、何時しか、人間は緑色に依って侵蝕され、植物化させられて仕舞う恐怖を感じさせられる。所謂「緑色の恐怖」である。「緑色の恐怖」とは、水中の藻草が異常に増殖して、水中に棲息する魚達が身動き出来ぬ程にその密度を高めて仕舞うことに似て、私達人間が日常的に生活する空間全体を満たして仕舞う程、緑が増殖して仕舞う事態である。植物の成長＝増殖の速度が異常に早まった場合を想像してみよう。私達は、アマゾンのような密林に閉じ込められた生き物となり、やがて身動きすら出来ぬ程に、植物に絡め取られ、死に絶えて行くであろう。幸い現実には、その増殖速度は緩やかで、そのような事態にはならないだろうが、空想の世界では可能である。（条件さえ整えば、例えば、高温多湿で日照時間も長いとかの条件さえあれば、現実にも有り得る話ではないか。）かつてSF映画であったらうか、深夜、人間共が寝静まった頃、室内の観葉植物がニョキニョキ伸び始め、やがて室内に充満した植物は、人間が寝ている所までその蔓を伸ばし、それは、あたかも鋼鉄製であるかの如く、強力に人間の身体を締め付け始める。気付いた時には既に遅く、人間は身動き出来なくなっていて、死んで仕舞うのである。これは実際に有りそうな話である。実際、ポトスという観葉植物は屋内に栽培されるが、この植物の蔓の伸び具合は、凄まじく、触手の

ような蔓の先端は壁伝いに、蛸の吸盤のように、或いは、ある種の食虫植物のように粘っこく張り付きながら生長する。その伸びる有様は、正に恐怖である。このSFの話は、私達人間共が産み出す様々な公害物に依って、人類全体をじわじわと締め付け、弱体化を促がしているということに対する現代の物質文明批判の暗喩もしくは寓意なのであろうか。フロンガス問題や地球温暖化現象等、人類は自ら墓穴を掘っているのではないかという問題に対するに鋭い警鐘となっているようにも思えるのである。

このように、イメージの世界は、観念連鎖に依って止まる所を知らず、無限に広がっていくものなのである。^{註1)}

2. 割れたロード・ミラーに映し出された風景



図 2-1



図 2-2

私達は不特定の街路を歩む時、交叉点やT字路上で、必ず一つや二つの円盤状の「反射鏡」に出会うことが出来る。言うまでもなく、それらは見通しの効かない方向の道路状況を映し出す装置であるが、時として、それらの中の幾つかは、一部割れて欠損していたり、亀裂が入っていたり(図2-1)、凹凸が不自然に付けられていたりする(図2-2)。それらは普通、凸面鏡であるが故に、風景を縮小して映し出している。無傷の凸面鏡もそれなりに街の風景をその中に取り込んでいて面白いが、一部分割れて欠損しているものは、あたかも、風景に亀裂が入ったかのように見える。平凡な日常風景に突如として出現した「鎌鼬(かまいたち)」の如く、真空の、無の風景を出現させる。現実の風景にそれは滅多に起る現象ではない。通常は連続と続くパノラマである。凹凸が不自然に付けられている場合など、風景が奇妙に歪んでいたたりして、日

常風景の悲劇的災害的変容を予感させる。実際の風景も新築、増築などが際限無く繰り返され、不変の風景は滅多に無い。季節の変化に伴って緑がすっかり住居を覆って仕舞うこともある。又、雨の日など、雨滴がそこに付着している場合もある。この場合は、この映し出された風景は限り無く悲しげなものとなり、深く沈み込んだグロウミーな情感を湛えたものとなる。風景は水滴と共に溶解し、溶解された風景は原形を留めず、臙気になり、鏡面より遙か後方に退き、消滅して仕舞う。

かくして、この道路反射鏡なる物は、風景改変装置となり、隠されたくもう一つの風景を顕在化させる為の装置となる。この装置は風景の断片化を齎し、風景の崩壊感、終末感を、或いは不安な未来を予感させるものともなる。このことは、芸術表現上、シュルレアリスムの重

要な手法＝コラージュを想起させるものである。風景のメタモルフォーゼは、究極的には、カタストロフィー(破滅的な災害)、或いは崩壊感とイメージが重なり、更に、死のイメージ、ニヒリズムと重畳する。しかし、雨後の筍のように、再度、そこに蘇って来る明るい太陽を、清澄な空気の中に、朝陽の光輝を見出すことも出来るだろう。^{補註¹⁾}

3. 幽霊ビルの在る街角の風景



図3

街角に聳え立つ、所謂「幽霊ビル」に出会う時、無気味な念に襲われるのを避けられないだろう。「幽霊ビル」とは、言うまでもなく、鉄筋コンクリート造りの箱状の建築物であり、その躯体が外側だけ出来上がったまま内部が完成せずに何年も放置されっ放しになっているビルディングのことである(図3)。建築途中に恐らく、経済的その他の理由で、工事は中断され、建築として機能する前に、単なるコンクリートの物体として存在している。そこに見出されるのは建築に似て建築にあらざる何ものである。建造物からその機能性を剥奪すると、残るは役立たずの無用の長物であり、彫刻に近い物体となる。それを造る意図は恐らく、有用性であったであろうが、工事が中断されるとその有用性を失って彫刻的存在物と成る。件の物件の壁には、長方形の窓穴が沢山穿たれていて、向う側の壁の窓穴を通して、再に向う側の空間

や青空を見透すことが出来る。確かにこれは鉄筋コンクリートで一定の空間を仕切っていて、専有する空間を持つてはいるが、内部は恐らく、がらんどうで何も無いだろう。そこにあるのは仕切られた空間のみである。この虚無的空間的構造物の存在は、確かに異様である。まさに幽霊が住み付いているかの如く、不気味である。なぜ、そんな感じを与えるのだろうか。思うに、人間がそこに入ることを拒否し、人間が建物として、部屋として使用することを拒否して、人間存在の温もりをそこに湛えていないからではあるまいか。人間を拒否し、通過することすら拒否したその物体は、何を意味するのか。鉄筋コンクリートという物体が、人間的スケールを遙かに越えて、地上30mに及ぶその存在は何であるのか。筆者はこう推論する。「巨大な鉄筋コンクリートで出来たこの物体は、現実的な実用性を剥奪され、建物としての機能性を喪失した時、打放しのコンクリートが剥き出しの俛に、その荒々しい物質感を主張しだすからであろう……」と。普段、日常的に建物として使用されている時は、何の違和感も無く、街の風景に溶け込んで仕舞うであろう。ところが、実際に使用されなくなった建物は廃墟と同様に、風化崩壊の道を一挙に辿り始めるのだ。廃墟が私達に与えるあの荒寥とした寂寞感と同じものが、件のビルにも漂い始める。工事人達が建物から立去るや否や、新築ビルも廃墟と化するのだ。廃墟は通常、窓や扉が無く、窓外からも自由に鴉のような鳥達や蝙蝠などが出入りし、格好の埒(ねぐら)となる。夜ともなれば、物の化たちも侵入し、住み着くだろう。蜘蛛どもも何時しか住み着き、やがて、彼らの吐き出す糸で、内部空間は埋められるだろう。横からの風に乗って、枯れ葉や、雨水も闖入するだろう。人間が人間の為にとった建物は、かくして聖霊や悪

霊たちの住処となる。夜間、明りは灯されず、漆黒の内部は、正に闇夜で、月光のみの明るさを有することになる。かくしてこの新築ビルは「^{ポスト}幽霊ビル」の名称が与えられる。昼間ですら、この幽霊ビルは、他のビルの活性の中で、死の臭いを漂わす異様な物体として、一際、周囲の健康的な景観から突出して、異彩を放つ存在となる。その存在感は、アメニティとは相容れない無用の邪魔物である。時を待って復活させるか、速かに取り壊すべき物体である。このような人間の精神性（或いは有用性）に何ら寄与しないものは、除去しなければならない。廃墟の美は、かつて、それが使用されていて人間に役立っていて、人間の温もりがあったことを感じさせてくれるからである。そして、経年と共に、時間の風化作用によって、目前の風景は、たとえ荒廃していようとも、そこには、「荒廃美」と呼べるものがある。その風景を目にした私達もやがて死に、この荒廃美と同化して仕舞う。形あるものは常に無形の物体と化す。そこに私達は「ものあわれ」を感じることが出来るかも知れない。又、エントロピーの一局面として、或いは、都市の砂漠化を予感出来るかも知れない。私達の未来の都市風景をそこに見出すことが出来ると言ってもいい。現に私達は、アメリカのある人工的都市風景に同様の「荒廃美」を見出すことが出来る（図4）し、日本でも万博の跡地などに似たような光景を見出すことが出来るだろう。



図4

4. 山の在る風景（或いは物体の表面に就いて）

ある彫刻家が以下のようなことを記述（或いは対談記であったかも）しているのを、曾て、何処かで読んだような記憶がある。「ある一台のバスに一定の距離を置いて、自分の車が後続している時、夥しい雨がバスの屋根に当って煙っていた。その時、バスの輪隔は曖昧となり、バスの大きさを正確に認知することは不可能であるように思われた。激しく降る雨の量が、バスの占有空間とバスを取り巻く周囲の空間との境界を曖昧にしていたのである。このことは、彫刻とそれを取り巻く周囲の空間との関係を示唆してくれているように思われた。つまり、彫刻の外的空間に接する彫刻の表面は、出来るだけはっきりさせるか、或いは、ぼやかさなければならぬ……（後略）^{註2)}」というような意味内容である。一見相反する事柄を同時に求めているようであるが、この言説の意味するものは、恐らく、彫刻の周囲に接する表面に意識を集中させることが必要であるということ、彫刻を制作する時、表面処理の仕方に十分注意を注がねばならないということの指摘であろう。同氏は又、「禿山と多量の樹木で覆われた山とを比較して、前者は、その輪隔を青空にくっきりとその形を際立たせるのに対し、後者は、樹間に垣間見せる空の青色の嵌入に依って、その輪隔を曖昧にする。そのことに依って、山の形態は空と溶け合い一体となり、連続的風景を形成する……（後略）^{註3)}」というような事柄を、指摘していたようだ。山の内部は岩石や土など鉱物質の物体で充填された物質であるが、山の表面は、一般に数多の植物で覆われている。山の手前にある空間は、風景として視覚で捉えることが出来ようが、山の背後にも同じ位の質量の空間が在るということを意識しなければ、山の実体は把握出来ま

い。山の風景画を描く時には、このような意識を常に持たなければ山の実体を描いたことにはなるまい。更に山が持つ精神的価値、即ち、崇高さ、気高さ、清しきや威風堂々の感などを捉えることも更に重要であろう。これらの〈気〉と呼ぶべき感じはどこから来るのであろうか。それは言うまでも無く、巨大な物量が人間に迫って来る迫力である。山の表面や輪隔などの眼に見える部分についての考察も大切であろうが、山の内部構造をそれらを手掛かりとして洞察することが更に重要であろう。それは、切り通しや崖崩れ等で山の内部構造が剥き出しになった所、言わば断層部に明瞭に示されている。そこに見出されるものは、巨大な時間の堆積であり、膨大な鉱物質の集積が齎す重量感であり、密度であり、途方もないエネルギーの堆積感である。山の表面は無数の草木で覆われていても、内部は重い物体で充満している。そこに膨大なエネルギーの総量、限り無い密度の高まりを感得出来るのである。それらを実感として感じ取ることが出来た時、風景画の実現（レアリザシオン）が可能となる。彫刻存在の実現も同様にして、表面の問題や密度や量の充実感などを考慮に入れて始めて可能となる。然らば、ニキ・ド・サンファールの「張りぼて人形」などはどう見たら良いのか、それは中味の無い、空洞の人形（ひとがた）であるが、彫刻の表面だけに注目した、反密度的、反重量感的、量塊に対する裏返しの表現なのであろう。（或いは、「表皮彫刻」と言ってもいい。）

このように、私達は普通、物を見る時、その表面しか見ることが出来ないが、表面は内部構造（又は内部組織）の現れとして、又、先端部分として認知出来るのである。かの、オーギュスト・ロダンが言ったように、「すべての面は、君に向かって突き出された無数の針の先端だということ意識し給え」を想起すれば、彫刻の表面も内部から観者に向かって放たれる無数の放射線或いは磁力線を内蔵したものとして感得出来るだろう。その時、表面の重要性が深く認知出来るし、表面を透して、内部構造の実体を（或いは彫刻の本質を）洞察することの重要性に気付かせられるのである。このことは、「物体の存在の背後にまで想いを廻らせ」^{註4)}ということを示唆して呉れているように思われるのである。

5. 穴状に破られた金網の在る風景



図5

運動場の周囲に巡らされた金網は、所々に大人の人間が潜り抜けられる程の大きな穴が開けられている。この金網は、言うまでも無く、運動場内のボールが外に出ないように、又、運動場の内部と外部を区分けする境界として設けられているものである（図5）。上述の如き穴が開けられると、その機能性と本来の設置目的が破壊される。その穴の数と穴空間の増大に伴って、境界という意味が次第に曖昧になって来る。このような金網は、本来、風（空気）の流通を許し、又、人間の視線の透過も許すが、ボールや人間は遮断して仕舞うという機能を持っている。パンチング・メタル（穴あきの金属板）も同様に、半透過性を持った物体である。鉄板の完全遮断性に比べて、半透過性を持った物体である。工業的に生産されるこの金網は、規則的で穴の大きさも揃っていて、

味もそっけもないが、最大の物質的取り柄は、軽いことであり、次に扱い易いこと、廉価であること……等である。この金網に何らかの衝撃が加えられ、(作為、無作為に拘わらず)一部分に小さな穴が開けられると、その穴は次第に大きく開けられ、やがて、大人の人が通れる位の大きさにまで開けられて仕舞うようである。ここで筆者が言わんとする所は、その道義的意味合いに就いては無く、空間概念の変質に着目してみたいと思う点に就いてである。つまり、穴が開けられる前のネットの密度は均質であるが、上述の如き穴が開けられると、俄然、それは空間を意識させるものとなる。穴の周囲の針金は、通常、捻じ曲げられ、寄り集まって(針金と針金との間隔が狭められ)密度が高められている。その為に、穴のネガティブな空間感が強まって感じられるのである。彫刻に於いても、ネガティブな空間(虚空間のこと)に関心を示した彫刻家は過去に沢山いた。アーチペンコ、ヘップワース、ムーア等々である。私達は、海岸風景の中で穴の開いた奇岩のある景觀を想起出来よう。海岸の奇岩の穴は<門>的性格を有する。<門>は<鳥居>的性格を持つ。神社や祠の手前にある<鳥居>は結界を表わし、此岸と彼岸の境界を意味する。穴も同様に、こちら(現世)側とあちら(来世)側を結ぶ通路であることが認識出来るだろう。

又、穴を通して、私達は、向う側の風景を眺めることが出来る。その場合、穴の周縁部は絵画に於ける額縁と同様の性格を有し、金網の穴の中の景觀は、一枚の風景画に近い存在と成る。観る者が移動するにつれて、穴の中の景觀も移動する。言わば、「キネティック・アート」の一例と成る。私達はここで数多くの直線を垂直に並べたラファエル・ソトのモアレ(干渉縞)効果を狙った作例を想起することが出来よう。普通は見過ぎて仕舞う単なる破られたネットの穴は私達に様々なことを考えさせてくれる契機を与えて呉れているように思われるのである。

6. 破壊され亀裂の入った鉄線入り透明ガラス扉の出現風景



図6

9月の或る土曜日であった。透明で細い鉄線が斜交するガラス扉の片方に(建物内部から見て左側の)無数の亀裂が入り、幅4.5cmのガムテープで一時的に補強されている情景に出会った。それは、長くて暗い直線的な廊下の突端にあった。それが目に飛び込んで来た時、「おや、誰かの作品かな?」と思われた。が近づくにつれて、昨夜のうちに誰かが硬い物で打ち破ろうとしたものかも知れないと思われた。原因理由は

不可解であった。筆者の想像では人為的に為されたもののように思われた。1991年9月28日の台風19号のような突風の仕業でも、或いは又、ジェット機に依る衝撃波の仕業でもないように思われた。内側の床上には、ガラスの小片が飛散していたし、建物内部のゴミ箱は倒れ、蓋が飛んでいたし、右側の扉は異常が無かったのがその理由である。どうやらこれは事件のようである。内部から見て向って右側のガラス扉は殆ど無傷で平常通りであるが故に、左側の亀裂に添って無造作に張られたガムテープのガラス扉の異常性が際立っていた。もしも人為的なものであれば、警察の現場検証が済み次第、再び、普通の見慣れた何でも無い情景に修復されて

仕舞うであろう。普段、その扉の風景に気を留めることはあまり無い。その扉の存在に気付くことも殆ど無い。が、このように異常な情景が出現して見ると、この扉の存在は、私達に強い印象を与えるものとして出現する。言うまでも無く、このような鉄線入りの透明ガラス扉は、建物の外部と内部を区切る装置である。物理的に空気の流通や人間の通過を遮断する機能を有しているが、視覚的に透明であるが故に、外の風景へと私達の意識や視線を誘う働きを持っている。と同時に、明り取りの機能も併せ持っている。防犯上、鉄線入りで補強されているが、内部へ侵入しようとする人間の意志の前には、無力であるかのようなのである。やがて、ガラス職人が呼ばれ、割れたガラス部分を取り外す。すると、扉の枠だけが一時的に残される(図6)。この時、扉は扉としての機能を果さず、人の通過を可能にする。枠だけあって、ガラスの無い扉は奇妙な存在である。枠だけ残されたこのガラス扉を2~3回潜ってみる。通常は確かにここにガラスが入っていて、通行を拒否していた筈のこの扉は、人間の通過をいとも容易に許して仕舞う。扉の「通行を遮断する」という機能性は、ここでも曖昧となり、単に心理的な存在物となる。或いは、扉の枠は、絵画の額縁となって、向う側の風景の一部を区切る物体と化す。(前節の金網と同様である。)建物の内側から見たこの風景は、偶々、そこに在る何でも無い普通の風景である。しかし、この鉄線入りのガラス扉が破壊され、ガラス部分のみ取り除かれ、アルミ製の凡そ12cm幅の枠のみ残されたこの景観が意味するものは、甚だ興味深いものがある。普段、見慣れた単なる扉が、ここでは、通常の日常的秩序が崩されて、通常の機能は剥奪されて、別種の景観を呈するということの重要性に着目すべきである。つまり、通常のもの^の秩序の在り方が、一寸ずらされると、そこに別種の世界が出現するということを暗示しているのである。このことこそ世界認識拡大の為の有力な一方法であり、芸術世界への入口の一つを示唆していると知らされるのである。<もう一つの世界>は、こんな風にして私達の前に開示されるのである。

7. アスファルト路上に付けられた赤のマーキングとそれらを結ぶ白線の在る風景

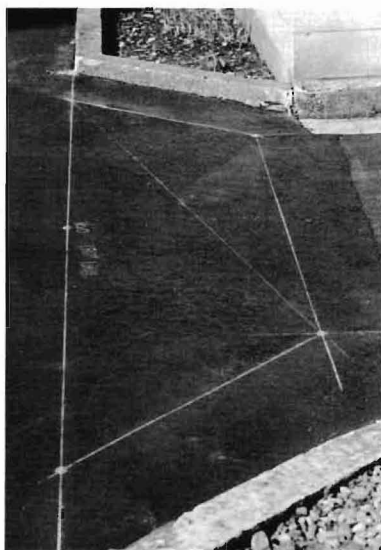


図7

それは、とある市営住宅が立並ぶ入り口附近のアスファルト路上に見出された。数棟の市営住宅(だと思われる)に向って大通りから直角に分岐された道路と各戸口を繋ぐ岐路附近の路上に付されていたものである(図7)。複数の真赤な低い円錐形をした物体は直径2~2.5cm位のもので、若干、路面の傾斜が変化するポイントに打ち込まれていた。一部所に5~10個位、全部で8部所見受けられた。真黒なアスファルトに真赤な丸いマーク(複数の)とそれらを結ぶ白線は何の為のものなのか不明である。道路工事関係者が恐らく行ったそのマーキングという行為、所々に数字も見受けられる。これらは明らかに道路整備上必要なものであろう。が、私達一般の通行人にとっては全く不要の光景であり、物体である。その機能上の意味を伺い知るべくもないが、もしかすると、或る人が芸術的意図を持って行ったパフォーマンス

の痕跡なのかも知れないと想像してみると、俄然興味深い景観となって立ち上って来るように思われる。幼児の路上に描かれた「らくがき」に似て非なるもので、これらは明らかに道路整備関係者（即ち大人）が行ったものである。その白線はすべて直線から成り、それらの手際はプロである。その白線は雨が降っても消滅しないから、単なる「鑽石」で描かれたものではない。プロのみが所有する特殊なチョークで引かれているのだ。（筆者はこれらを数度以上確認している。）友人のM氏が制作する絵画「釘打ちシリーズ」に似ている。黒いアスファルトは黒い画面として、丸くて小さくて赤い釘で打ち込まれたそのマーキングは、明らかに、路面の傾斜変化を示すポイントに付されている。それら各点を繋ぐ白線は、定規を用いて直線的に描かれ、幾何学的抽象形態を形成している。路上製図と言ってもいい。これらの図形は何を意味するものか不明であるが故に、一層、感興をそそられるのである。それにしても美しいと思う。確かに路上は面白い世界である。マンホールの蓋の擦り減ったデザインや、夥しい車の通行によって摩耗され、凹んだ路面に、部分的に当たられた新しいアスファルトの「継ぎ当て」も面白い形をしている（図8）。普通、それらは、車の進行方向に沿って縦長で、車の進行方向手前に三角形状に尖っている。反対側も三角形状に尖っていることが多いようである。新たに補修された部分は、他の古い部分より若干高く盛り上がっているが、車輪がその部分に乗り上がった時、抵抗感を少なくする為の工夫から考案された「継ぎ当て」の形状であると思われる。心理的には、運転者に向って放たれた<槍>であり、<攻撃する物体>であり、又、その<影>である。何故か気になる形状であり、色であり、質感を持った物体であるように思われる。

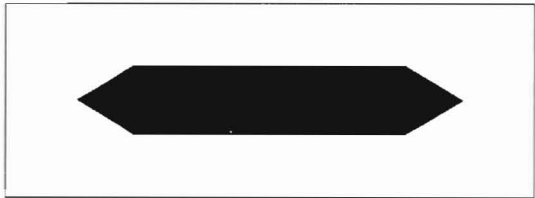


図8

8. 野球場ネットに架けられたハンガー群の在る風景（題して《夏の終り》）



図9

夏も終り、秋の訪れが肌に感じられる頃であった。とある野球場のネットに架けられていた複数のハンガーは、プラスチック製のものらしく黒光りしていた。どれも同じ形をしていて、数は10本を優に越えていた。野球選手達が汗に塗れた衣類を洗濯し、干す為に、ナイロン製（だと思われる）のネットに架けられていて、乾燥後、衣類のみ取除かれ、ハンガーのみが残されていた状景である（図9）。夏は暑い。殊の外、汗

を掻く。従って衣服は洗濯の必要があり、それらは干される必要がある。乾けば、衣類は取り込まれる。ハンガーは明日も使うであろうから、そこに架けられたまま残されたものであろう。素より、これらの使用者達（選手たち）は、ハンガーを架けることで芸術的表現を行なおうとしているのではあるまい。だが、雲一つ無い青空を背景として残されたハンガーの群が醸し出す雰囲気は奇妙で、非常に面白い状景となっていたのである。ネットは風景を視覚的に透過するから、その存在感は、有と無の間にある。否、無に近いと言っていいだろう。そこに架け

られたハンガーの群は、限り無く澄み渡った青空を行く飛行機の編隊のようであった。仕舞い忘れたそれらのハンガー達が与えてくれる風情は、《夏の終り》という感がして、どこかもの寂しい情感を湛えていた。空に雲一つ無く、真青に澄み渡っているが故に、一層、もの悲しさを募らせているように思われた。ところで、青空の青色は「イヴ・クラインの青」を連想させはしないか。「クラインの青一色に塗られたスポンジやキャンパスは青色という物質感を強調したものである」(中原佑介)^{註5)}と言われているが、青という色彩は、無限に後退する色であり、宇宙に連なるが故に、無限の感を与えてくれるものである。「天高く」と言えば、「秋」の代名詞(正しくは形容詞、或いは季語)である。真青に澄み互った秋の青空が、あのように高く感じさせるのは、この為であろうか。

9. 青森県八戸市鮫漁港に見るコンクリート塊群の在る風景



図10-1



図10-2

これらは単体で1.5×2.5×3.5m位のコンクリート塊で、同形のものが数個、人工的突堤に沿って並置されていた(図10-1, 図10-2)。恐らく、防波堤の役割を担わされていてそこに在るのであろう。同類の物にテトラポッドがある。これは普通、正四面体の軸芯構造の四本足を持った幾何学的抽象形態である。これに比して、件の物件はシンプルな直方体を成している。上面には二個の小さめの方形状の穴(何の為の穴かは不明)が付されている。各ブロック上面の四隅には、これらを運搬するのに必要な∩型のフックが付けられている。荒波に洗われて、稜角は幾分欠損しているのが見受けられる。しかし、その大きさや塊が訴えて来る存在感や重量感や堅固さは尋常では無い。物体の存在が<強固な意志>となって語りかけて来るのだ。これらの物体を造ろうとした人や、実際に造った人々や、海に生きる逞しい荒くれ男たちを髣髴とさせて呉れる。実際、海が見える風景には、はたまた港には不思議な魅力を覚えるのだ。普段私達が住む内陸部では、お目にかかることが殆ど無い奇妙な物体が散在しているし、大海原の偉大さ、大自然のスケールの大きさ、異国に繋がっている所から来る異国情緒、はたまた、海の塩気を一杯含んだ香りなど、その魅力の源泉は限りが無い。内陸部に住む私達は、魚市場などで、その香りを嗅ぐことが出来ても、漁港と比すれば、大分、薄められているし、間接的

である。漁港の海の香は、生臭さを伴って、濃厚であり、活気の程度も、海の幸の鮮度も明らかに異なるし、味覚に訴えて来る豊饒さも大いに異なる。都市に住む人々は、かくして、薄められた生活体験を余儀無くさせられているのである。件のコンクリート塊群を契機として、海に依って生活する人々の逞しさをまざまざと実感させられるのである。これらのコンクリート塊群の並列の様は、正に、ミニマル・アート（最少限芸術）の諸作品（例えば、ドナルド・ジャッド、カール・アンドレなど）を想起させるに十分であった。ミニマル・アートは個人的な趣味・趣向や私的な情緒、情感などを最大限抑制することから逆に生れる＜簡潔さが齎してくれる印象の強さ＝普遍美＞へと繋げようとする芸術表現の一方法であり、鮫の漁港に見られた件の物件も、国際的に通用する＜普遍の美＞を兼備しているように思われたのである。

10. 防雪柵の基礎の在る風景

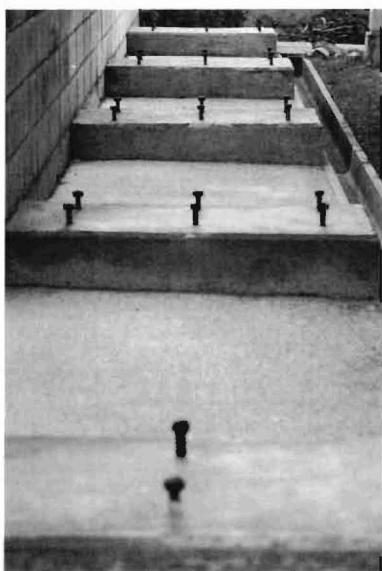


図11

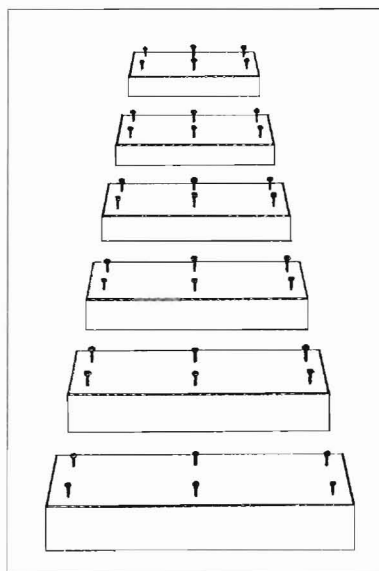


図11の概念図

弘前市のとある住宅街でこの物件に出会った。隣地との境界手前に位置するそれは、個人住宅の北側に、一直線上にきちんと並べられた6個のコンクリートの直方体で、各ブロックには6本のボルト・ナットがそれぞれ突起していた（図11）。明らかにこれらは、屋根に溜まった雪が隣地に落ちないようにする為に南側の住人が、北隣の住人に配慮して設置しようとしている落雪防止のための「防雪柵」の基礎であることは疑い無い。基礎の上に柵が取り付けられて仕舞えば何でも無い「防雪柵」になって仕舞うであろうが、それが取付けられる前の土台が恐らく計測されて整然と並んでいる様は、只物で無いように思われた。これも又「ミニマル・アート」ではないか。家主は恐らく、そんな事は考えていないに違いない。しかし、筆者から見ると、それは、ドナルド・ジャッドの整然と並んだ箱状物体を連想させるに十分であった。ジャッドの箱がこれに似ているのか、この土台がジャッドの彫刻作品に似ているのかは、あまり重要では無い。これらを＜美＞と感ずるか否かが重要であり、それは観る者に委ねられている。筆者は、「美しい！」と単純に思う。これら6個の人工的の物体は、更に基礎コンクリートで連繋されていて、美術館や画廊などへと他の場所に移動させることは不可能である。この場、この

土地に繋留されている。だからこそ、これらは風景としてしか眺めることが出来ないし、鑑賞することが出来ない。風景はその土地と切り離すことが出来ないのだ。それが在る場所に行って初めて、認知することが出来る、そういう物件であり、様態である。これらは<旅人の眼>でしか把えることの出来ない美なのだとも言えそうである。何故ならば、美は眼に慣れ易く、慣れた眼では美を美と感じられなくなって仕舞うという傾向があるからである。このような物に美を感じることが出来るとしたら、それはもう赤瀬川原平（尾辻克彦）らの「路上観察学」（超芸術トマソン）の世界に近いということを感じさせられるのである。

11. 青森市郊外国道7号線添いの中央分離帯の台形状の土盛りが見える風景



図12

それは弘前市から八戸市に向かう車中に、突然飛び込んで来た不思議な光景であった。台形状の底辺が長い割には高さが低く、大凡、一辺15m位あると思われる土盛りであり、表面は緑色の丈の低い草で覆われていた。遠望では芝生が密生しているように思われた(図12)。これら数個ある土盛りの物体は市街を迂回する環状線(バイパス)の中央分離帯であることが後日確認されたが、最初5~60m位離れて遠望した時は、何の

為に、何の目的で作られたものか、即座に理解することが出来なかった。後日、同じような場所へ行ってみると、別にどうと言うことの無い中央分離帯の機能を持った物だったのである。それにしても高さ3~4m以上あろうと思われるその物件は、中央分離帯であれば、夜間の対向車の眩しい前照灯の照射から運転手の眼を防ぐ為であろうが、当初の遠望では、それが理解出来なかったのである。そう言えば、その台形状物体の左側は道路建設中であつたし、件の物件は出来て間も無いものだったのであろう。後日、確認したのは、同様の物で、2~3年経っていた別の物だったのかも知れない。人間、慣れて仕舞えば、どうと言うことの無い、只の風景も、未完成で、上部に何も無く、単なる土台のみであることに依って、その風景は異様に思われた。もしや、これらは、正に現代のピラミッド群ではないかと内心密かに狂喜したのである。或いは、これらは諸外国で盛んに試みられている「アース・ワーク」ではないだろうかと一瞬我が眼を疑ったのである。マイケル・ハイザーなどがブルドーザーを用いて、広大な荒地に試みているそれである(図13-1, 13-2)。このアース・ワークは、地球を彫刻の素材と看做し、地球表面を彫刻する行為である。そのスケール感は壮大で、とても小さな画廊空間の中に運び込めるような代物ではない。従って、都会に住む人々に、それらの試みを伝える手段は、一般に、写真やビデオに依ってである。これら壮大な試みは「作ること」であり、「……すること」である。その行為は、正に、土木工事である。その行為を通して、大自然の偉大さを知ることが出来ると同時に、人間存在の弱小さを、まざまざと知らされるのである。この大自然の大きさを前にした人間という存在は、正に一匹の蟻である。だが、ここで再度確認したいことは、一匹の小さな虫に過ぎない人間という生き物は、精神を持った存在であるということである。この精神の力(=意志の力)で、理論的には、どんな高みにも、又、どんな深い所にも到

達出来るということである。人間という生き物は、肉体的（物質的）存在物であるということ以上に、精神的、霊的存在物であるということが再確認されるのである。

土という自然と、それに手を加える人工との接点に、芸術的様相が出現するということの一例であり、それは山を切り開いて建設するダムのある風景や、崖崩れ防止の為の防護工作物（通常、鉄筋コンクリートや金網が用いられる）の在る風景にも同様のものが顕示されるということ^{註6)}を、ある写真家が実証したことは周知のことである。

12. 「沈埋函（かん）」の建造現場風景

「平屋根のビルが並ぶ工場のようなだが、実は『箱』である。幅約40^{メートル}、長さ約130^{メートル}、高さ約10^{メートル}。鉄筋コンクリート製だ。この箱はやがて往復6車線の走る自動車専用トンネルとなる。建設中の首都高速湾岸線の一部、多摩川河口部（延長1549^{メートル}）と川崎航路部（同1187^{メートル}）の海底に埋められる。『沈埋工法』と呼ばれる方法で、その一位となるこの箱は『沈埋函（かん）』という。

その函が11個も整然と並んでいるのは、東京都大田区東海にある首都高速道路公団の作業基地（ドライドック）。全部出来上がると、ドック内に注水する。するとこの巨大函が浮く。それを川崎市・東扇島の仮置

きヤードにひいて行き、さらに建設現場へ。すでに造られた10個は仮置きヤードにあり、今は2回目。総工事費約2000億円。平成6年度完成の見込みだという。

やがて海底を貫くプレハブの函。人知の結晶は、コンセプチュアル・アート（観念芸術）のように見えた。^{註7)}」（図14）

これは正にその通り、コンセプチュアル・アート（観念芸術・概念芸術）であり、ミニマル・アート（最少限芸術）である。但し、自動車専用トンネルという実用性を持っていない場合に限られるが。この用途を失えば、巨大な鉄筋コンクリートの塊の存在となり、これ程、巨大な無用の長物は滅多に無いだろう。しかしこれを風景として眺めてみると、整然と並んだその様は、正に圧巻である。彫刻は巨大化を目指し、建築的、土木的スケールを指向し、人工的風景、景観を創出する。かくして、このような人智の結晶は大いなる自然と互角に屹立する。「自動車



図13-1



図13-2

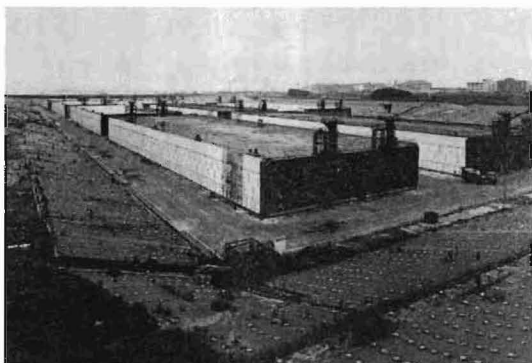


図14

専用トンネル」として実用に供された時、その芸術的命運は尽きる。つまり、制作途中の、完成に至るまでの、束の間の芸術なのだ。これら函の製作関係者は、勿論芸術作品を造っているという意志は持たない。が、見る人に依っては、それらを芸術として或いは芸術的景観として観ることが出来るし、勝れた芸術作品が持つあの偉大で且つ静謐を湛えた、観る者を高揚させる感興に浸り切ることが出来るように思われる。

結びに代えて —— 彫刻に於ける世界構造に就いて ——

私達は日常の種々の物たちを何げ無く見ている。正確には眺めていると言うべきである。〈観ること〉は考えることであり、認識することであり、具体的な物たちを契機として、物たちを超越し、その存在の背後に思いを馳せることである。他方、眺めることは、外界の物たちが、私達の眼の網膜上に単に像を結ぶ生理的現象であるに過ぎない。そこでは認識作用が働かず単なる受像器に映じた像であるに留まる。これに対し、〈観ること〉は、網膜上に結んだ像の意味を考察することであり、解釈することであり、その点が決定的に異なるのである。

さて、私達は、彫刻という物を見る時、そこにどういう意味が托されているかを感じ取ろうとし、又、考察することを余儀なくさせられる。時には単なる物体がそこにあるという場合もあるだろうし、何か不思議な恐怖感に襲われることもあるかも知れない。筆者は常々、彫刻は単なる物体では無く、〈神秘的な魔力のようなもの〉或いは〈名状し難い畏怖のようなもの〉がそこに漂っているのではないかと感じている。ワルター・ベンヤミンの言葉を借りれば、アウラ（後光）とでも呼べる何ものかである。屋内、屋外を問わず、彫刻作品が放つ何かは目に見えなくとも感じられる何かである。彫刻が存在することで、周囲の空気が一変して仕舞う何かである。時には、日常的な情景を一変させ、特異な空間に、変貌させて仕舞う何かである。これを「空間の異化」或いは「異化された空間」或いは「磁場を形成された空間」と言う。このことこそ、彫刻芸術の不思議な力に他ならない。従って彫刻は、その物自体が与える印象は勿論重要であるが、更に重要なことは、物体の存在が、周囲の空間の質を変えて仕舞うのだということである。日常の空間意識を越えて、異次元の空間に、私達観る者を誘って呉れる力を備えているのだ。このことこそ、彫刻の最大の魅力の源泉であり、精神的な意味に於ける存在理由でもある。

又、風景は、場所と密接な関係にあり、他の場所に移すことは困難な事物である。特定の〈もの〉や〈こと〉は特定の場所と結び付いて、独特の景観を呈するが、彫刻の周囲の空間との関係を考察するとき、必然的に風景、景観、景色などが私達に訴えて来る情感と結び付き、彫刻存在の拡大的解釈として、それらは存在するという位置付けをすることが出来る。つまり彫刻に就いて考察するということは、風景に就いて洞察するということと同義となる。しかるに私達は、目前の具体物（彫刻や風景などの）を契機として、その存在の力なり、磁場形成の在り方を探索しながら、その背後に無限に拡がる〈もう一つの世界〉に就いて考察を加えることを余儀無くさせられるように思われるのである。

ここに至って筆者は、〈風景を発見する^{註8)}〉という手法に依拠して、世界認識の拡大を試みてみた訳であるが、まだまだその入口附近に佇立しているに過ぎないということを実感する次第で、今後、更に詳細な検討を加えていく必要を痛感するばかりである。

註

- 1) この節について饗庭孝男はその著『幻想の都市』（新潮社 1992.9 pp. 11～12）の中で、リルケの詩の一節を紹介しているが、注目されるのは以下の部分である。

「もう一つの道を待っている、それは
 夕方の澄んだ水を一またぎしてやってくる。
 あたりの物の姿が柔かかになって行くにつけ、
 その水に映ったさかさまの世界が
 本当の物らの一度もまだ持たなかった真実味を帯びてくる。
 この町は死の都と呼ばれたのではなかったか？
 それが今（何かわからぬ一つの法則に従って）この倒影の世界でめざめ、さわやかな姿をと
 てくる、
 そこでの生の営みもまれではないかのように（以下略）」（傍点筆者）

（高安国世訳）

この「フランドルの宝石・ブリュージュ」（饗庭）を謳ったリルケの詩について、氏は「過去と現在、夢と現実のようにリルケは複合的にとらえ、その生と死の融合する水のたゆたいを聴きつけてい」て「非凡である」と述べているが、「水の倒影」（饗庭）から触発される死と背中合わせの生の〈イメージの豊かさ〉に、関心を寄せていることは興味深く思われる。

- 2) 若林 奮（いさむ）
 3) 筆者記憶に依る（本文中、特に明記されない傍注も同様）
 4) これに関して次のような言説に注目したい。それは戸谷成雄（Toya, Shigeo 1947～）に就いてである。「西欧彫刻があまりに自明のこととして、つい見過してきたのが、彫刻をめぐる表面の問題であった。ふつうの考えなら、それは彫刻という実体を包み込む絶対的に確定された輪郭面となる。したがって、表面を介して、実（彫刻）と虚（空間）は明確に二分される。ところが、ポンペイ市街を埋め尽くした火山灰と、そのなかで蒸発した人体の跡（空洞）の間ではこの関係が逆転してしまう。それを手がかりに、表面とは実と虚の関係性の別名に過ぎず、相対的なものであることを明かしたのが戸谷である。彼はその問題意識を実践を通して深めていくが、84年にはじまる『森』シリーズで、それは決定的かつ刺激的な表現に結実していく。そこでは彫刻の表面は、チェーンソー^(マッ)で抉られた角材の、線條溝やイボ状突起がダイナミックに震えひしめく不確定の厚みとして提示される。以後の展開も多彩にして旺盛を極め、現代彫刻をリードしつづけている。長野県生れ。」（傍点筆者）（三田晴夫「最新日本人 アーティスト名鑑 戸谷成雄・項」『美術手帖』美術出版社 1993年1月号 pp. 183～184）

戸谷の「森」シリーズに見られる表面処理の仕方は、その輪郭面を〈ぼやかすこと〉に際立つ特長があり、ブランクーシの完膚なきまで研磨して〈物質感を超越すること〉を対蹠的に見るとき、その差違に驚かされると同時に、彫刻の周囲の空間に溶け込む一方法として、或いは〈不確定性の強調〉としてそれを見るとき、観者に強烈なインパクトを与えて呉れるものとして起ち現われて来る。このことは必ずしも彫刻の表面を研磨することが唯一絶対の方法であるとは限らないということを示唆しているのだ。かくして、彫刻の表面或いは物体の表面という問題は、彫刻にとって最重要課題のうちの一つとなることが、ここでも再確認されるように思われるのである。

このことに関連してオギュスタン・ベルクは次のように言う。

「セザンヌは一方では光と描かれたオブジェを包む空気の質に働きかけ、他方ではオブジェの輪郭に働きかけることで、イメージの空間と鑑賞者の空間の総合を試みようとしているかに見える。オブジェの輪郭は徐々に消え去り、不連続の線になっていき、何らかの形を限るといよりは、

存在を示唆するようになる。このようなふたつの方法から振動が生まれる。セザンヌは友人に宛ててたとえば次のように書いていた。『自然はわれわれ人間にとって表面ではなく深さとして存在します。そのため赤や黄色で表現される光の振動のなかに、空気を感じさせるのに十分なだけの青みを導き入れる必要があるのです。』(傍点筆者)

(オギュスタン・ベルク 『日本の風景・西欧の景観』講談社 1990年 p.174)

このことはセザンヌの油彩画や水彩画を鑑賞する時の、或は広く絵画全般について考察する際の有力な参考見解となるだろう。〈輪郭を不連続線にする〉ということは、彫刻の表面をくぼやかす〉ということと通底するように思われて興味深く思われる。

- 5) 中原佑介『世界彫刻美術全集 13 現代』小学館 1977年 p.146
- 6) 柴田敏雄(参照『芸術新潮』新潮社 1993年1月号 p.97)
- 7) 朝日新聞「新名所図会」1992年6月27日朝刊
- 8) 柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社 1980年 pp.5～43

図1) 筆者撮影

図2-1) 同上

図2-2) 同上

図3) 同上

図4) 『建築文化』彰国社 1992年10月号 p.23 撮影・宮本隆司

図5) 筆者撮影

図6) 同上

図7) 同上

図9) 同上

図10-1) 同上

図10-2) 同上

図11) 同上

図12) 同上

図13-1) Michael Heizer. *Double Negative*, 1969-70. 1, 500×50×30 ft. Near Overton, Nevada. (John Beardsley, "EARTHWORKS AND BEYOND" ABBEVILLE PRESS, NEW YORK 1989 p. 14)

図13-2) Michael Heizer. *Complex One/City*, 1972-76. Concrete, granite, and earth; 110×140×23.5 ft. Collection of Virginia Dwan and the artist. (ibid. p. 15)

図14) 撮影・田村彰英

補註



図15



図16

- 1) 歪められた風景の作品例として、多田美波の歪んだ鏡面状の作品《周波数37305060》1965年(山口勝弘『不定形美術ろん』学芸書林 1967年 p.49) (図15) や、Man Rayの《ディストーション》制作年不明(『マン・レイ展』カタログ セゾン美術館 毎日新聞社発行 1990年 p.169) (図16) 等を挙げることができる。

(1992.12.25 受理)