

造形表現におけるイメージと実体験の関係

松尾大介*

(平成18年9月29日受付；平成18年11月10日受理)

要 旨

今日美術のワークショップの場において、特に重視されるのが実体験による感性の育成である。しかし、実体験とは日々の生活の中で積み重ねられるものであり、芸術的活動に限定できないことは言うまでもない。造形表現における実体験の特質を明らかにする際、特に着目すべきは、イメージによる心的活動から物質的に形象化されるプロセスである。イメージは、素材に触れる等の実体験を加えるごとに大きく変貌するものであり、形、素材、道具、手の四者協調による動的な活動の中で形成され続ける。この四者協調によって生じる手の痕跡こそ、イメージを形象化しようとする制作者の意志と思考するリアリティを明示するものであろう。

本稿は、島田勝吾、吾妻兼治郎等の作例にアプローチし、さらに自作を省察しながら、表現される対象及び素材からの抵抗や摩擦感を享受する中で変容し続けるイメージについて考察するものである。

KEY WORDS

image イメージ

actual experience 実体験

process プロセス

material 素材

technique 技法

touch タッチ

1. はじめに

近年“より早く、より大量に、より正確に”という標語のもと、加速度的に進歩する情報技術に比して、伝えるべき内容の形成は停滞しているように思われる。当然のことではあるが、伝達される情報は、視覚のみといったように単一の感覚によって把握されるものではない。私たちは絶えず触覚や嗅覚等を含む様々な経験に基づく記憶と密接に結びつけながら、私と対象を関連づけることで情報を把握する。受け取る情報の中で経験の記憶と関連づけられない内容は、理解し難いものである。また、伝えるべき心情の多くは、実体験を通して形成されるものであろう。しかし、現代の効率化された社会では、心情に結びつく体験を得る機会は少なくなりつつある。

今日実体験をキーワードとした芸術の重視は、展覧会やワークショップの場でよく耳にするところである。確かに実際に手と道具を用い、物をつくる芸術は、実体験を得る一助となるであろう。しかし、情報を読み解くための実体験は、芸術における造形行為に限定されるものではなく、多くは普段のありふれた生活に組み込むことができるものである。

* 芸術系教育講座

造形表現独自の実体験の特質を再確認するために、私自身の彫刻制作で得た体験に基づき、造形表現における実体験とはどのようなものであるかを捉えなおしてみたい。私の表現の多くは、私的なイメージから始まるが、捉えがたいイメージは移ろいやすく、表現される素材とかわる中で変容しながら造形物へとたどり着く。本稿では、イメージの本源及び生成過程という問題が扱われるが、その問題と向き合うことによって、自作の本質的なものが明らかになるようにも思われるのである。考察を進めるにあたり、まずイメージの特性について着目し、それを起点に島田勝吾、吾妻兼治郎等の作例を通してイメージの変容過程にアプローチする。次いで自作の実体験に基づき、イメージを契機に造形表現へと移行するプロセスを明らかにしていきたい。

2. イメージの特性

私たちのイメージに対する一般的な印象は、現実そのものを知覚するのではなく、心象に浮かび上がる映像的なものが多いであろう。サルトルによるイメージの「不在或いは、非存在の対象物を、その具体性の裡に於いて思念する（狙う）作用¹⁾」という定義も、イメージが如何に具体的であろうとも、現実の対象物とは完全に合致し得ないことを認めるものである。そして、私たちは架空の心象に対し一般性を持つ知識を基準としながら、現実との異同を把握し、異同の選別をされていない私的なイメージは、現実に対応し難いと思われている。また、イメージは個人の内的経験であり、自身以外の人間が所持しているものではない。イメージは外在化しない限り、誰も知る術がないのである。

河合隼雄は、イメージの特性として「自律性」、「具象性」、「集約性（多義性）」、「直接性」、「象徴性」、「創造性」の6つを挙げている²⁾。「自律性」とは自我がイメージをコントロールできない状況を指す。特に夢においてイメージの自律性が高い。例えば夢の中の“私”が自身の意に合わない行動をしてしまうような場合である。また、文学等の表現において架空の人物が、勝手に動き出す感覚を憶える場合もこの特徴による。「具象性」は、イメージを介して具体的な行為等と表現とが象徴的に結びつく様相のことをいう。例えば「重荷を背負う」、「背伸びした生き方」等の言語的表現にみられるように、具象的事柄がイメージと繋がることで、ある意味を帯びる場合である。「集約性（多義性）」とは、イメージが様々な経験に基づいて集約、構成されて生起する特性を指す。「直接性」は、イメージそのものが言語等による説明や補足を必要とせず、思い描いた者に対し、メッセージのような何かを直接的に語りかけてくることを指す。「象徴性」について河合は、イメージは無意識裏にある程度の象徴性をもつことを指摘し、イメージの中で意識的に把握し難い“何か”を表現するそれ以外ないような高い象徴性を持つものを、シンボルとして定義している。最後の「創造性」とは、イメージそのものが新たなイメージを作り出す局面を指す。絵画や音楽の創作活動だけでなく、日常の生活でもみられ、ある考えや行動の中で新たなイメージが喚起されることをいう。このようにイメージは、極めて広範で多義的な特性を有するものである。さらに、これらの多様な特性が個人の経験に基づいているため、個々のイメージを一般的に概念化することは難しい。自身の感じるイメージを一般的に理解できるように人に説明したとたん、感じていたはずのイメージそのものの魅力を損ねてしまったことを、多くの人が経験したことがある。

まず、どこまでも延長され続けるような直線をイメージし、次いで紙の上に線を引いてみる

とする。形象化される以前のイメージと形象化後の線から得られるイメージとを比較すると、2つの線のイメージが一致しない感を憶える場合がある。形象化される以前のイメージの段階において、形象化後どのようなイメージが得られるかは、把握し難い。周知のように、私たちは対象を判断するとき、経験に基づく記憶と密接に結びつけながら私と外界を関連づけるように、イメージも「集約性」の特性により、視覚を含む触覚、体温、筋肉の動き、重力、疲労等の様々な体験に基づいた諸要素を統合、構成することで生起する。線を引く行為は、その行為の時間的経過とともに、行為に応じて線の動き、筆圧等を身体的に体験させる。線を引く手の動きの前後では、イメージを生起させる実体験の諸要素が異なることが理解できる。つまり、常に経験は時間の経過とともに積み重ねられる性質をもつため、形象化する体験以前のイメージは、形象化後のイメージの前提とはなり得ないのである。

例えば石についてイメージしてみよう。この「石」と言語で記された概念については、複数の人と共通した認識を得ることができるであろう。なぜなら同じ形態の木、石、プラスチックの素材を机上に並べて、どれが石であるかを選択した場合、間違えて選択する人は先ずいない。石についての重さや硬さ等の一般的な判断基準があることは間違いない。しかし、石についての私のイメージは、ある実体験を境に大きく変貌する。その境とは、槌と鑿を持って石を割った体験や、金属を溶かし、叩いて変形させた体験等である。これらの実体験の前後では、明らかに石に対するイメージの様相が違っているのである。その相違は言葉で伝えることは難しいが、石への打撃を通じ、イメージは物質の内部に浸透するような広がりを見せるのである。このイメージは、石に限らず物体の硬度や密度を感じる時の感覚を明らかに変えるものである。物体の硬度は、打刻等の接触ごとに、柔硬等の感触の変化をもたらし続けるのである。石を割ったり、金属を変形させたりする以前、私は一般的な概念を得ていたし、以後においてもそのような概念は保持している。しかし、イメージは実体験を加えるごとに大きく変貌するものなのである。

幻覚や夢等を含め創造的であると感じられるイメージは、脳内で突然形成されるものではなく、体験の記憶と密接にかかわっていると考えられる。あらゆる心的活動の契機は、外界との体験から始まるのではなからうか。イメージは「象徴性」の特性に基づき、無意識の領域と接している部分もあり、自我が明確に意識できるイメージは、心的活動の一部に過ぎない。つまり、イメージは無意識の領域をも含む限りない体験の記憶を集約・再構成することで、あたかも新しく創造されたかのように感じられるのである。

私たちの身体に着目すれば、身体は無意識裏に絶えず成長或いは老化し、寒暖、柔硬等の外的環境の変化を感覚的に体験し続ける。心的活動も、無意識のうちに新たな身体的体験の記憶を不断に集約・構成し続けているはずである。私はイメージについて、自我が意識的に操作できないイメージの「自律性」と無意識に生き続ける身体とに視点を重ねることで、イメージの特性を理解することができると思う。このような無意識の領域で行われる説明できない心的活動に結びつく身体の役割を、マイケル・ボラニーは「暗黙知」と称し、以下のように述べている。

我々の身体は、身体の外にあるいかなる事物を知ることにも参加しているのである。それだけではなく、我々は身体を世界へと拡張しつづけるのであった。つまり我々は、対象を構成している諸細目の集まりを統合して、対象を一つのまとまった存在として理解す

るが、そのとき我々は、それら諸細目の集合を身体に同化させることによって、身体を世界へと拡大させつづけているのである。我々は事物の諸細目を内面化する。こうして、その事物の意味が、まとまりをもつ存在物というかたちでとらえられる。³⁾

イメージは身体と結びつく対象の諸細目を統合し、内面化することによって、身体を外的環境の中に再構成する精神の総合作用である。イメージは、諸次元の知覚を形成する過程に不可分に関与し、常に私たちの生き続ける身体と密接に結びついている。だとすれば、イメージの「自律性」は、「私」に対して勝手気ままに活動する意識と解すべきものではなく、現実生きる中で“私の身体”と外界との因果関係に密接に結びついている特性であると考えられる。

3. イメージから造形物へ

私自身の彫刻制作で得た体験に基づけば、造形表現におけるイメージは制作過程に従って複雑に生起し、表現に関与する。さらに私は制作過程を遡り、初発のイメージを思い返してみると、その起点を定めることは困難である。イメージは無意識の領域に浸透しているため、意識できる初発のイメージの奥底には、壮大な無意識の背景が潜んでいると考えられる。表現の契機としての心的活動は、イメージと名付けるよりも葛藤や緊張、喜びや不安等の様々な情動を含んだ漠然たる気分と呼ぶべきかもしれない。この心境は、「生産的気分」と称されるものであり、心の中を様々な物質的形式に置換することで、確かめようとする本能的な衝動とされる⁴⁾。私はこうした衝動に促され、イメージを物質的に外在化すべく素材に触れる。しかし、確かめるはずのイメージは変容してしまう。造形されたものは具体的な形態や秩序を与えられつつも、私の意図したものと遠ざかる感がある。造形表現とは、イメージを素材や技法を介して物質的に外在化するという、イメージの形象化行為と言えるが、イメージそのものの魅力を完全に外在化することは、制作者にとって極めて困難なようにも思われる。「生産的気分」から、造形物へ移行するイメージの生成過程について考察するにあたり、島田勝吾、吾妻兼治郎等の作例にアプローチし、次いで自作を省察していく。

3.1 彫刻家の素描から見る対象把握の特質—島田勝吾の素描から—

同一の風景を複数の人が描いたとする。にもかかわらず出来上がった作品を見ると、各々が違う表現を行っていることが明らかになる。一個人が同一対象を描く場合も、2度目3度目になると厳密には同様のものを再現できない。写実といえども事実の再生ではなく、現実を構成している無限の要素から、ある部分を抽出して描いているに過ぎない。つまり、私たちはある対象を眼前にして克明に写そうとしても、形象化する過程で状況に応じ、何かしらの創造的な処理（イメージによる再構成）を施しているのである。ここで彫刻家の素描について考察したい。彫刻家の素描は、描かれる際の純粋なプロセスを見て取れるものが多く、彼がどのように対象を捉えていたのかを知ることができるからである。

彫刻家の素描は、一点透視図法や空気遠近法等で描かれていない場合が多い。遠近法とは、描かれる対象を自己の外部に存在させる視点に立つことで距離を成立させるものであるが、彫刻家の素描は自己と距離のない内感を手がかりに行われる。それは、身体的接触によって強調されたり抑制されたりする一連の手の動きのうちに空間を把握する行為であり、空間は各々の

手法によって把握され、ドローイングされる。このような観点で彫刻家の素描を眺めたとき、特に身体的接触によって描く作家として島田勝吾⁵⁾の素描(図1)が思い当たる。彼の素描は鑑賞者に、まず外部の空間に溶け込むような淡い褐色の曖昧な像といった印象を与える。その印象は見る者に対し、一見人体の肩や頭部を連想させるかもしれないが、ある具体的な対象物として認識させない。にもかかわらず、その影のような素描が、こちら側にせり出してくるような存在感を抱かせる。画面の間近に寄ると、影のような像が、灰色の色面によって描かれたのではなく、エッジの効いた鉛筆で縦に引かれた無数の線の集積(図2)であることが確認できる。細かい線は、手の微妙な震えを痕跡に残しながら一本一本丹念に引かれている。あたかも膨張してくるような存在感は、線の集積によってもたらされるのである。樹皮の襞のような線の密度は、鑑賞者に質感を感じさせ、身体的感触を想起させる。ここで触覚を視覚と比較して考えるならば、視覚は対象全体の空間的な大きさを捉える働きに優れているが、触覚は主に対象の部分に触知する。つまり、手による身体的接触は、部分をたどり繋げながら拡大し、対象の全体像を把握するのである。島田は「私の素描は鉛筆で線を引き、その線が集積されていくうちに、私の中であって、私もしかとは分からない何かが、形となって表れて作品となる。⁶⁾」と述べているように、彼の素描の手法は、対象全体の統一に主眼を置かず、触れることによる部分の確認作業のうちに存在感を表出しようとするものである。島田の手法を明確にするために、オーギュスト・ロダンのあえて一点透視図法を試みた素描(図3)に着目してみよう。その素描と島田の作例とを比較すると違いが一目瞭然である。ロダンによる一点透視図法は、最初に把握された基準に従い線が引かれている。この素描においてロダン自身の彫刻や他の素描に見られるような触覚的な形体把握を感じとることは難しい。それよりも視覚を重視することで、全体の比例や均衡を持たせようとしている意図が見て取れる。視覚における対象の全体を把握する働きについて、ここで詳述する余裕はないが、とにかく対象の観察手法そのものが、表現のあり方に深く結びついていることは明らかである。

表現のあり方と結びつく観察手法を考察する上で、大江健三郎の著述に見られるシクロフスキー⁷⁾の以下の記述が興味深い。

そこで生活の感覚を取りもどし、ものを感じるために、石を石らしくするために、芸術と呼ばれるものが存在しているのである。芸



図1 島田勝吾「森の顔 D-1」, 1998年, 120×80cm, 紙・鉛筆・色鉛筆



図2 島田勝吾 (素描部分)



図3 オーギュスト・ロダン「遠近法による大建造物」1916年, 11.3×17.5cm, ペン・褐色のインク・透し入りの紙

術の目的は認^{ウズナヴァーニエ}知、すなわち、それと認め知ることとしてではなく、明視することとして^{ヴィヂエニエ}ものを感じさせることである。また芸術の手法は、ものを自動化の状態から引き出す^{プリヨーム}異^{オストラニエーニエ}化の手法であり、知覚をむずかしくし、長びかせる難渋な形式の手法である。これは、芸術においては知覚の過程そのものが目的であり、したがってこの過程を長びかす必要があるためである。芸術は、ものが作られる過程を体験する方法であって、作られてしまったものは芸術では重要な意義を持たないのである。⁸⁾

大江はシクロフスキーの記述から、作品が完成する以前の知覚が形成される過程に意義を見出している。島田の表現においても、何を表しているかを判断するよりも、彼の素描を鑑賞しながら、線の痕跡が形作られるにいたった状況や過程を追体験することにより、彫刻家が把握した形や空間が実感できるように思われる。島田の素描は統一された全体を画面に求めていないため、「手跡」である線は、純粋な形態および空間を把握するためにたどった生命活動の跡として残されていると言えよう。素描の価値が遠近法等の最後の統一に限定できないことは言うまでもない。素描の過程そのものが、空間表出のための要素として見逃せないのである。つまり、対象把握における存在をたどるような線が主要な要素である彫刻家の素描は、その場を体験した行為の跡であり、端的に言えば“物そのもの”がそこにあることを追体験する空間表現といえよう。

3.2 素材とイメージ—吾妻兼治郎の彫刻から—

彫刻等の立体造形に関する記述の中で、しばしば素材の抵抗感という言葉が使用される。それは、素材の硬さや、内側から外側へと張り出してくるような反発作用を意味していると理解できる。さらに抵抗感について、意識内の心象を容易に再現させることを阻む、形象化に対する反作用という働きを付け加えることができる。自然の木や石等のあらかじめ持っている独特なテクスチャーやフォルムが強度に語りかけてくるだけでなく、人の手によって切断された断片ですら個体の性格を訴えかけてくる。抵抗感の強い素材は制作者に対して、手を加える度に造形的な魅力を訴えかけ、頻繁にイメージを揺るがすのである。このような素材の抵抗感は、素材の持つオブジェ的な特性によると推測できる。オブジェとは仏語の objet に由来し、「物」「物体」を意味する。また、英語では subject (主語) の主体・主観に対する object (目的語) の対象・客観の意味を内包し、主体の考えに「異議を唱える」ときに subject と object の関係が成立する。オブジェは objectum 「前に投げ出されたもの」を語源としている⁹⁾ が、このようなオブジェのもつ意味を素材の特質と重ねるならば、抵抗感のある素材は、制作者に対し想定された思考の前面に投げ出され、主観と対峙する。つまり、ある素材に向け表現を試みる時、素材そのものの有する造形的魅力が、私たちの感じ方に異議を唱え、主観的イメージの形象化に抵抗する働きがあるといえる。

イメージの形象化作用に抵抗する素材を考察するにあたり、吾妻兼治郎¹⁰⁾ の彫刻「MU」をとりあげる。吾妻はイタリアでマリノ・マリーニ¹¹⁾ に師事した作家である。彼は初期にマリーニ調の作風を手がけているが、後にそれを完全に放棄することにより自身の表現「MU」を形成していった。この「MU」が生まれる過程から、形象化作用に抵抗する吾妻の内面をうかがい知ることができる。吾妻は1956年、イタリア留学生として日本からミラノに移り住んでいる。吾妻は日本に紹介されはじめていた一連のイタリア具象彫刻に魅了されていて、石膏直付けの

技法等を盛んに試みていた。特にマリノ・マリーニに深く感銘し、マリーニの作品集を飽くことなく見続けていたという。当時、イタリアに美術を学ぶために留学する場合、ローマかフィレンツェが通例であったが、吾妻はマリーニに師事する事を熱望し、ミラノに渡ったのである。そのような吾妻の1960年頃までの初期の作品は、マリーニから受けた影響を作品の細部にまでうかがうことができた。しかし吾妻は、次第に自分の表現に行き詰ってしまう。

2年程同じようなまね事の仕事をつづけ、マリーニに近づけるだけ近づいてみたら、ブレラ美術学校4年生の終わり頃に、自分がつくった作品をみるのもいやになり、アトリエにはあってあったデッサンからエスキースからすべて今まであったものを全部自分の目の中に入らないように、物置に入れてしまい、なんにもないガランとしたアトリエで約8ヶ月悩み続けました。¹²⁾

この言葉は吾妻の苦悩の大きさを物語っている。そして苦悩の結果、吾妻は独自の世界観による彫刻「MU」(図4)を生むことになる。

もうマリーニ風の作品をすることなど全く不可能になり、苦しい期間のある晩、アトリエに入って電灯をつけた瞬間、目の前の床一面に、ストーブ用市場から拾いあつめてきた果物の木箱の、沢山の木片がくずれてできた、何ともいえないリズムカルな美しさに出くわし、驚愕し、茫然とし、身ぶるいをおさえることもできないほどのショックを受け、その時アッという一瞬

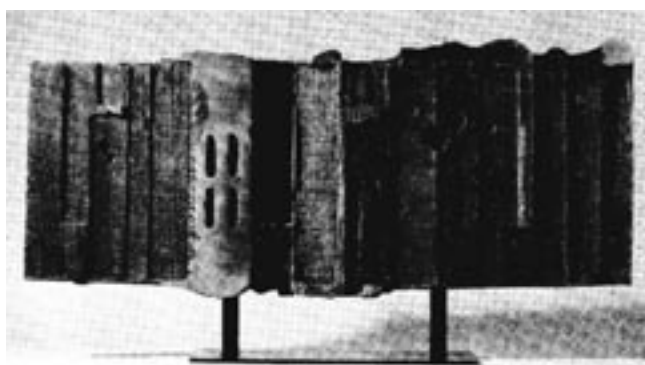


図4 吾妻兼治郎 「MU-41」
1962年、45×109×3cm、ブロンズ

にわれにかえったというか、自分を発見したというか、なんだかよく解らなかつたけれども、とにかく自分をつかんだような感じを得ました。そして、その美しさを石膏にするために、バケツ3杯の石膏を木片のリズムにかけて、コウフンで一晩中ねむれぬまま、翌朝早く石膏から木片をはずしてできたレリーフに、すぐ「無」MUという題をつけました。なんにもないアトリエの中でなんにもはいつてない頭の中から生まれたレリーフなので、なんの気もなく、ただ無とつけたのでした。ですから宗教的な、また哲学的な意味あいをもたせるような気など全然ありませんでした。¹³⁾

吾妻が述べているように、マリーニ調の作風の放棄が、自身の表現を見出す契機となったのであるが、ここでは、「MU」が生まれた何もない空虚な状況にいたる過程に重要な意味がある。芸術の価値観として、しばしば“新しい表現”“模倣、真似の否定”が基準とされることがあるが、自身の表現を見出すための基準とはなり難い。吾妻の8ヶ月間の苦悩とは、“模倣、真似の否定”に対する葛藤ではなかったであろうか。そして、マリーニ調の作風の放棄とは、マリーニの否定ではなく、吾妻自身のこれまでに蓄積されてきた概念の放棄であった。吾妻が驚

愕した木片は、苦悩し続けた8ヶ月の間にもアトリエに存在していたであろうが、形象化されることはなかった。そして、吾妻はマリーニの形象から解放されたとき、“木片そのものの”中に自分をつかんだのである。

この「MU」の発見の後、吾妻は絶え間なく一連の彫刻「MU」を作り続けている。しかし、「MU」の連作は一度発見した表現を積み上げるような表現ではない。吾妻は述べている。

私はゼロから仕事を始めて、頂点をねらってやりますね。しかしできたときに頂点まで行っていないことに気がつく。途中で終わっているんですね。それじゃ残念だから、もう一度改めてやろうというわけで、またはじめる。また、頂点をねらう希望でやるんだけど、終わった時点で見ると、まだ頂点まで行っていない。これじゃダメだから、もう一度頂点目指して、やり直そうというわけです。つまりそういうことが繰り返して行われるんです。

そうすると、いつもゼロからやり直しはするけれども、ゼロの次元が一段ずつ高くなってゆく。同じことの繰り返しかえしですが、すこしずつ上に昇ってゆきます。いい彫刻をつくらうとか、えらくなろうとかいうことは、結果的にあとからついてくることで、仕事というものは、ゼロから常に無限に続いてゆける。¹⁴⁾

吾妻の何もない空虚な空間から造形しようとする態度は、「MU」の連作において一貫して変わらず、形象化に抵抗する素材を注視し続ける。吾妻の「同じことを繰り返しながら、『ゼロ』の次元が高くなっていく」という微妙な言い回しは興味深い。「MU」とは、無から有を作り出すことではなく、むしろ何処までも素材を重視する態度のあり方であろう。吾妻の「ゼロ」の次元を、前述した外的環境の諸細目（素材）をひとまとまりにして身体と結びつけるイメージの働きだとすれば、「ゼロ」は生命活動を営む身体と一体となって、変容し成長する。吾妻は何を表現するかに主眼を置かず、「ゼロ」という態度により素材の内に自己を見ようとする。吾妻の望む高みは知識の蓄積量ではない。つまり、素材のうちに固定化した再現物に還元されない生命活動としてのイメージを注視するのである。よってあるべき彫刻の姿とは、形象化の過程で後からついてくる副産物なのである。吾妻の「MU」のように、形象化に抵抗する素材は、常に私たちの認識を超え、無限に表現を続けさせる。造形されたものは、さらに手を加えられるべく未だに存在するかのようでもあり、いわばイメージを再現することの困難を私達に体験させるものであるかのようである。

3.3 技法とイメージ

吾妻の「MU」を考察することで、素材自体が私たちに想定外の魅力をもって作用し、イメージを変容させることを確認した。素材はイメージの形象化に抵抗する働きがある。この抵抗は制作者と素材との作用反作用であり、制作者と素材とを繋ぐものが手・道具・技法である。造形表現において、手・道具・技法の媒介がなければイメージが形象化されることはない。ここでは、私自身の作品「畜」（図5）の制作過程をたどることで、技法とイメージの関係を考察していく。私は以前、産経新聞の文化欄の中で自作「畜」について次のように語っている。

「畜」という木彫の存在感を通して、「人間」の内面性を表現しようと思いました。

無機質な世代の自分が残す一つひとつの鑿跡。それはどうにも泥臭い手の跡のようです。何も確かなものを持ってないわたしが、あらゆる事象に流されないようにしがみつき壊した跡がただ残る…。その集積がわたしの前に立ち現れるのです。¹⁵⁾

「畜」の制作は、原木に対峙したときの“手の内感から隆起してくる物体”というべきイメージから始まった。心象に映し出されているフォルムはおぼろげであったが、手から派生する膨張や収縮の触覚的イメージが私を惹きつけていた。さらに、布が私の手と木をからめながら巻きつくような感覚を覚えた。木と布と手は論理的には結びつかず、架空の心象である。しかし、私の制作は、常にこのような説明し難いイメージから始まる。説明できないが、確かに感じた内感を確かめたい衝動（生産的気分）に駆られるのである。「畜」の制作の過程は、吾妻の「MU」と同様に素材が制作者のイメージに働きかけてくるが、イメージを形象化するにあたり、媒介する手・技法の問題が重要であった。制作者は、素材に形を与えなくてはならない。ここでは、素材からインスピレーションを得、素材に造形行為を施すという素材と制作者の2者の関係が生まれるといえよう。しかし、私は素材に“働きかける私”と“働きかけられる素材”のような捉え方では、このようなイメージを形象化することはできないように感ずる。この私の心境をアンリ・フォションが次のように代弁している。



図5 「畜」
2002年, 128×98×60cm,
エノキ・布・銅版

働きかけるものが、こんどは働きかけられる。こうした作用反作用を理解するためには、形、素材、道具、手を、それぞれ別個に考察する態度を改めなくてはならない。そしてこの四者が遭遇する一点に、四者の活動の幾何学的な場に、私たちの位置を定めなくてはならない。¹⁶⁾

フォションは、素材に働きかける技法について、形象化のための単なる手段であることに疑問を投げかける。そして、技法による素材への接触を「タッチ」と称して次のように述べている。

タッチは、あの四者協調の力強さを最も的確に示すばかりか、ただの一撃のもとに、あの力強さを感じさせてくれるからである。…タッチは瞬間である。…しかもタッチは残る。なぜなら、まさにタッチによって、形は構成され、かつ持続するものとなるからである。タッチがその仕事を隠してしまうことがある。かきなりあい、凍結してしまうことがある。けれどもどんなに堅固な連続をなしていても、そのかげに、一つ一つのタッチを私たちは必ずとらえ直さなければならないし、またそれは可能なのだ。そのときこそ、芸術作品に生氣のかよった貴重な本来の姿を取り戻すときである。¹⁷⁾

「畜」は、上記の言葉のように「タッチ」による手の接触が、形を構造化し持続させるものであった。彫る行為が収縮や膨張という素材の内側からの律動を複雑に再構成し、一点の鑿跡でさえも形全体の質的様相を変える。言い換えれば、鑿跡そのものが制作者に対し試行錯誤を促し、構想に刺激を与え方向性を示しながら形づくらせるのである。また、巻かれる布は、鑿跡を浮き出させる、隠す等のリズムをとめないながら、木の内側へ向け締め付ける度合いを感受させ、私の手の動きを導くのである。インスピレーションから始まった造形は、いつしか私と木、手が巻きつきながら一体となっていく感覚を憶えさせた。

私のイメージがいかに独創的で魅力的なものであっても、素材へのタッチがなければ、単なる架空の内的な独り言になってしまう。捉えがたいイメージは素材へのタッチによってはじめて生気づけられ、素材と手の協調による表現へと繋がる。この協調については、多くの彫刻家が素材との対話と呼ぶかもしれない。しかし対話と言うよりは、私と素材の一体化によって、両者を区別することが無意味なように感じられる。だとすれば、素材が私の内感によって取り込まれた自己同一化の表現だとも考えられるが、そう言いきることもできない。素材からのインスピレーションが、造形表現における一要素であることは確かである。しかし、手を媒介にして素材に触れるとき、私のイメージと素材との間に境界線はなくなり、“私が作品をつくっている”という自我の意識も曖昧なものになっていく。そして境界線のない活動の場が、論理的には説明できないイメージを確かめ、その実感と結びつための表現を成立させるのである。河合隼夫が「イメージというものが、内界、外界という区別の境界上に存在している、あるいは、その区別をさえなくしてしまう性格をもつことを、われわれはよく認識していなくてはならない。¹⁸⁾」と述べているように、本来イメージが存在する場に私と素材の境界を設定することはできない。私と素材の一体化の中で、タッチを通してイメージを確かめる行為が造形表現であろう。ファッションによれば、タッチという言葉は「奪い取り」という意味をもつという¹⁹⁾。タッチは単なる素材処理ではなく、私と素材との境界をも奪い取る。生命が、環境との密接な関係を形成する中で個として存在するように、イメージも予測不可能な外的要因と触れ合うことで個性が成立する。イメージを契機に素材へタッチすることは、境界線のないイメージの特質を身体のうちで体験させ、形、素材、道具、手の四者協調の場に表現を導き、造形行為を持続させることに他ならない。私と素材の間に境界線を設け、内的に固定化したイメージの模写に満足しては表現に生気がかようことはない。イメージを契機にタッチによる試行錯誤を経ることで、生命活動としての表現の力強さを得ることができるのである。

4. イメージと表現のリアリティ

自作に照らしてみると、イメージは、私が素材に働きかけ素材が私に働きかける相互作用の中で生成されていくものである。造形表現におけるイメージは心的活動でありながら、意識と素材という二元論で捉えることはできない。造形表現とは、イメージと一体化した素材のうちに自己が見出されるものであろう。また、イメージを契機として造形表現を始めるとき、最終的なイメージは予想し難く、無限に広がっていくような感がある。さらに、イメージは行為と表裏一体となって変容し続けるため、イメージを形象化することは極めて困難なようにも思われる。このように考えていくと、私と造形物の間で成り立つ体験を空虚なものとしなないためには、形、素材、道具、手の四者協調の直中において造形行為を自覚することが重要である。ど

こまでも素材の抵抗や摩擦の中で活動するイメージの形成作用が、イメージされた対象の実感を享受させるのである。

造形表現におけるイメージは、常に素材と制作者との間の動的な活動のうちにリアリティを形成する。また、素材の直中で形成し続けるイメージは、常に制作された存在物に対して先行してしまう自律的特質があるため、イメージと表現されたものが一致することは稀であろう。鈴木実²⁰⁾はイメージと造形物の不一致を認め、次のような言葉を残している。

作家というのは、ほかの人から聞けば、客観的に見るとなんか理屈に合わないいろんな事を、考えているわけなんです、それがそのままイコール作品に繋がっているかっていうことは、僕はほとんど信用しませんね。…私は私なりこう考えながら、その先にその人間が予想もできないような何かアルファが加わると、作品ができちゃうんじゃないかって、そういうような感じを持っているわけなんです。²¹⁾



図6 鈴木実「うるわしき日々 私自身の肖像」1998年、212×166×113 cm、米松・楠・銅版・銅線

鈴木が言う予想もできないアルファとは、客観的現実を超えるイメージであると考えられる。さらに彼は表現が成立するためにはイメージと造形の一致よりも、形成し続けるイメージを重要視していると推測できる。鈴木の実作の多くに「私自身の肖像」と名づけられた自刻像（図6）がある。鈴木の実作は、自身の像を現代社会の混迷と不安を伴った空虚な人間像の象徴として提示している。鈴木はあたかも自刻像を他者の視点で冷徹に傍観しているかのようである。しかし、普通に考えれば、自刻像は「私の肖像」と称されるべきであろうが、「自身」という言葉が記されていることに注目しなければならない。その「私自身の肖像」に込められた鈴木の実作の思いは、“作られてしまった”自刻像の題名に、あえて「自身」と記すことで、空虚な像の中に、生きている「私」の痕跡を探ろうとする願いかもしれない。鈴木が感じる“私そのもの”は、常に造形されたものとの齟齬を生じ、予想できない“私”のイメージが形成されるのである。もし、このような鈴木の実作に対する態度がなければ、ライフワークともいえる一連の肖像彫刻をつくりつづけることはなかったであろう。そして鈴木の実作の深層に触れるためには、鑑賞者は絶えることのない作品と作品との間にある変遷の過程を、追体験するよう感じとらなければならない。ローウェンフェルドがいみじくも「美術は、作者と表現された物との間の経験を表現したものであり、決して、その物自体を表現しているのではない。²²⁾」と述べているように、作られた作品はイメージされた対象の忠実な再現ではなく、イメージの変容のプロセスと言ってしまうべきものである。それゆえ、イメージと造形物の不一致は、矛盾とも言えるかもしれないが、必然的にもたらされるのであろう。自作においてもこのような矛盾は感じられるところであるが、私はこの矛盾に対して充実感を憶える時がある。これは喜びだけではなく、どうしようもない不安や緊張が入り混じった充実感である。しかし、矛盾に対し

て充実感を憶えるとはどういうことなのであろうか。イメージと造形の間を生起する齟齬について彫刻家飯田善国²³⁾は「われわれの前にあるのは人間の観念と夢想の生み出す矛盾の諸相であろう。芸術表現の矛盾の局面こそ、人間の自由の証にほかならぬ。²⁴⁾」と述べている。だとすればイメージから造形物へと移行する過程は、人間が外界とかかわるための実存的自由の一面を指し示しているとも思われる。

実存主義とされるジャコメッティ²⁵⁾の彫刻は、「見えるものを見るように」という命題を持ち、一見知覚された対象物の再現を目指しているように思えるが、彼にとっても前もってあるべき造形のかたちというものは把握されていない。彼は述べている。

私が作り得るであろう一切は、私が見ているもののおぼろなイメージにすぎないでしょう。そしていつでも私の成功よりも私の失敗のほうが一層大きいでしょう。あるいはひょっとしたら、成功は私の失敗に等しいでしょう。私は何かを作るために仕事をしているのか、それとも私が作りたいと思ったものを何故私が作り得ないかを知るために仕事をしているのか、どちらだか私にはわかりません。²⁶⁾

「何故私が作り得ないかを知る」とは、作る者と作られる素材のどちらにも還元されない二つの極の間の存在を深く体験した人の言葉のように思われる。そして、客観的現実へと導かれることのない事物の存在を認めることは、自己が向ける注視の起点をなし、絶えず体験し続けることに他ならない。ジャコメッティは現実を比喩するためにイメージを働かせるのではなく、イメージとともにある行為のうちに外界の事物との摩擦感、抵抗感を受感することにより、イメージを生気づけるのである。彼の表現への意識は、設計図的なものではない。私たちの多くは最終的な作品の様相を重要視し、創作の契機としてのイメージは、現実にはいまだなり得ない不完全なものと考えがちである。しかし、造形物のフォルムの固定化を前提としないとき、私たちが感じるリアリティは、素材へのタッチによって生気づけられるイメージであろう。前述の大江が提示した「知覚の過程を長引かせること」が芸術の目的ならば、表現のリアリティとはイメージの形成作用の持続によって保障されるものであろう。そして、矛盾を内包しつつ必然的に変容するイメージの後に産出される完成した彫刻の姿は、一連の表現活動における副産物ともいべきものである。

5. おわりに

現代の過度の情報化社会においてイメージを形象化する際の過程は、情報の洪水によって押し流されてしまっているのではなかろうか。技術の発達は、一見私たちの身体機能を著しく拡張したように思われるが、間接的情報に囲まれた環境の中で、直接的な身体感覚と結びついたイメージは退行を免れ得ない。さらに機能化された環境において、個人の心的活動による造形表現は社会的な有用性を表明し難く、現実の世界から隔離された特別な活動のように思われるかもしれない。しかし、イメージの形象化は、対象把握に対する実感と深く結びついている。私たちの造形表現に残される手の跡。それは、捉えようもないイメージを確かめようとするイメージ形成過程の痕跡なのである。本来、自と他、内界と外界等の二元論に還元されないイメージと事物との一体感を「タッチ」によって形象化しようとするのが、リアリティを実感する

一助となる。私たちは、イメージによってリアリティを獲得する態度について、社会生活を円滑に営むための客観的認識とは、次元を異にしていることを理解する必要がある。イメージは本質的にリアリティを獲得する欲求を持ち、素材等からの予測不可能な外的要因との摩擦の中で生気づき形成し続けるのである。イメージを生気づけ、変容させていくことは、対象に対して深く体験することに他ならない。この体験は、イメージの形象化を困難にさせるかもしれない。形成し続けるイメージを確かめうるのは、手の痕跡だけである。手の跡には、イメージを形象化しようとする制作者の意志が認められると同時に、思考するリアリティが感受されるのである。

注および引用文献

- 1) ジャン・ポール・サルトル『想像力の問題－想像力の現象学的心理学－』（平井啓之訳）、人文書院、1971、p.105
- 2) 河合隼雄『イメージの心理学』青土社、1999、pp.27-34参照
- 3) マイケル・ポラニー『暗黙地の次元』（佐藤敬三訳）、紀伊国屋書店、2002、pp.51-52
- 4) 大西克礼『美学 上巻 基礎論』、弘文堂、1966、pp.102-113参照。大西克礼は造形表現の制作段階を、「生産的気分」、「構想」、「内的展開」、「完成」の四段階に区分している。「生産的気分」は、緊張や期待、快感や苦痛などが一つに解け合った漠然たる心的状況のことを指し、心の中を様々な物質的形式に置換することで、確かめようとする人間が本能的に持つ衝動とされる。第二段階の「構想」とは、表現のイメージが形成される段階である。ある対象から霊感的にイメージが浮かぶ者、強い意志を働かせ熟慮する中でイメージを組み立てる者など多様な場面がある。第3の段階「内的展開」は、「構想」の延長で、漠然としたイメージに物的感覺的材料を用いて具体的な形態や秩序を与える過程である。この段階の活動は内的展開を繊細かつ完全に行うための支えとなり、刺激ともなりながら進行する。最後の段階「完成」において、内的なイメージが、外面的客観的に知覚される存在物として形象化される。勿論これらの諸段階は重なり合い、影響したり、制約したりしながら交差するものであり、順序をふんで進行するとはかぎらず、明確な段階区分ができるものではない。
- 5) 島田勝吾（1940～）、塑造と素描の原点に立ち返る手法を重視して制作する。ブロンズの鑄ばなしによる彫刻はオリジナリティにあふれる。
- 6) 『島田勝吾 塑造／素描 1992-2003』展カタログ、ギャラリーせいほう、2003、p.44
- 7) Viktor Sklovskij（1893～1984）、作家、言語学者、文芸評論家。20世紀初頭の文芸批評の一潮流ロシアフォルマリズムを主導した。
- 8) 大江健三郎『私という小説家の作り方』、新潮社、2001、p.87
- 9) 三田村峻右『オブジェ－手で考える造形－』、北隆館新書、1976年、pp.4-5参照
- 10) 吾妻兼治郎（1926～）イタリアを中心に国際的に活躍する彫刻家。1985年からは「MU」の表現を深化させた彫刻「YU」を手がけている。
- 11) Marino Marini（1901～1980）、20世紀イタリア彫刻を代表する彫刻家。素材の特質を生かし、素朴な形体と強い存在感を持つ具象彫刻を手がけた。日本の彫刻界にも大きな影響を与えた。
- 12) 『吾妻兼治郎展』カタログ、神奈川県立近代美術館他、1988

- 13) 同上書
- 14) 桑原住雄「吾妻兼治郎＝無につかれた彫刻」みづゑ, 第832号, 1974年, p.83
- 15) 「第21回安田火災美術財団『選抜奨励展』受賞者決まる」産経新聞, 2002年, 3月7日夕刊
- 16) アンリ・フォション『形の生命』(杉本秀太郎訳), 岩波書店, 1969年, p.102
- 17) 同上書 pp.102-103
- 18) 前掲書 2) pp.91-92
- 19) 前掲書 16) pp.104-108参照
- 20) 鈴木実(1930～2002), 伝統的な木彫の技術から出発し, 具象彫刻の可能性を追求した彫刻家。肖像彫刻の中に, 特定の個人を越えた人間像を表現した。
- 21) 研究会「彫刻家 鈴木実とかたち」実行委員(本郷 寛, 深井 隆・他)「『彫刻家 鈴木実とかたち』研究会記録」, 東京芸術大学, 2005, p.32
- 22) ヴィクトール・ローウェンフェルド『美術による人間形成』(竹内清・他訳), 黎明書房, 1982, p.64
- 23) 飯田善国(1923～2006), 画家として出発するが, 渡欧後ヘンリー・ムーア等の作品に影響され, 彫刻作品を手がけ始めた。金属の鏡面を生かしたモニュメントや, 言語的イメージによって鮮やかな色彩のロープをつなぐ「多面体シリーズ」を制作した。詩人としても活躍した。
- 24) 飯田善国『見えない彫刻』, 小沢書店, 1977, p.275
- 25) Alberto Giacometti (1901～1966), 針金のような細長い人体像の彫刻で有名。初期に想像と記憶から彫刻を制作した。シュールレアリズムの運動に参加したが, 後に写生にたちかえる人体表現を追及した。戦後のリアリズムにも大きな影響を与えた。
- 26) アルベルト・ジャコメッティ『ジャコメッティ エクリ』(矢内原伊作・他訳), みすず書房, 1994, pp.149-150

図版出展

- 図1 『島田勝吾展』カタログ, 渋川市美術館・桑原巨守彫刻美術館, 2004, p.32
- 図2 同上書 p.22
- 図3 『ロダン展』カタログ, 高知県立近代美術館他, 1998, p.134
- 図4 『吾妻兼治郎展』カタログ, 神奈川県立近代美術館他, 1998
- 図5 『第21回 安田火災美術財団 選抜奨励展』カタログ, 安田火災東郷青児美術館, 2002, p.93
- 図6 『第72回 国展』カタログ, 東京都美術館, 1998, p. 4

A Study of image in art expression and actual experience

Daisuke MATSUO

ABSTRACT

Recently, in workshops of art, the cultivation of sensitivity by actual experience has been emphasized. However, it naturally occurs in daily life and is not limited to art activity. When I illustrate an actual experience, I pay attention to a process in which that expression is formed materially by image. Our image changes particularly when we add actual experience and the image continues to be formed by the dynamic activity of a quadruple alliance of form, matter, tool and hand. As a result of this alliance, the reality of will and thinking gives shape to the image.

In this paper, I examine artists, such as, Shogo Shimada and Kenjiro Azuma. Furthermore, thorough studying my own artwork, the image continues to be transformed as I feel the resistance and fiction from the object and matter which is expressed.