

私の「像ヲ造ル術」

My “sculpture”

●——松尾大介 Matsuo Daisuke

1. 私の「像ヲ造ル術」

私が彫刻を制作・発表し続け、かれこれ10数年が過ぎた。「彫刻」というものに初めて触れた頃を振り返ると、現在、彫刻制作および彫刻に関する美術教育を担当する教員として従事している自分自身に対して不思議な感がある。当時、絵画を中心に勉強し、大学の洋画科に入学したにもかかわらず、私は何を描けば良いのかわからない状況に陥っていた。率直に述べるならば、何かを表現することに前向きになれなかったのであろう。そして、私は絵を描くことから逃げるように彫刻科へ転向した。そのような私の彫刻を選択した契機に、特に魅かれた作品や作家等はなく、ただ何となく粘土や木に触れているうちに、「つくること」の魅力に気づいていったというのが正直なところである。これまでの私は、「なぜ彫刻なのか」という問いに、積極的な答えを見出そうとしてこなかったようにも思う。しかし、触れるうちに「つくること」の魅力に気づいた過程を辿りながら、自身の「彫刻」に対する概念について考えるのも、今の私にとって意義があるかもしれない。

日本における「美術」の概念は、1873(明治6)年ウィーン万国博覧会への参加が契機となり、かたちづくられたとされている。日本政府は博覧会参加にあたり、「美術」の概念について「西洋ニテ音楽、画学、像ヲ造ル術、詩学等ヲ美術ト云フ」と布告した。当時「彫刻」という言葉はなく、sculpture, Bildhauerkunst等の語が「像ヲ造ル術」と訳された。「像ヲ造ル術」を「音楽」、「画学」等の表記と比べるならば、sculptureに対応する言葉が日本にはなく、その概念をいかに捉えるか苦慮した当時の人の心境が窺えるようで興味深い。「彫刻」という言葉は1876(明治9)年、工部美術学校の創設に伴いつくられた。工部美術学校の教科内容の規定に「彫刻学ハ石膏ヲ以テ各種ノ物形ヲ模造スル等ノ諸術ヲ教ユ」と記されている。この規定の主に塑造による造形手法を念頭に置いた、「ある対象を克明に再現する」という本旨が、

明治以降の近代彫刻の概念に反映され続けたことは言うまでもない¹⁾。ロダンに触発された荻原守衛や高村光太郎は、彫刻像の表面から心的活動を含めた内部へ視点を移すことで、近代彫刻を大きく転換させる嚆矢となった。しかし、彼らの「内的生命」という心的内容への着目は、西洋塑造の人体表現の延長上にあり、依然として人体という対象に方向づけられている。

荻原守衛以降、次第に具体的な対象物の再現にとどまらない多様な彫刻表現が展開される。周知のごとく、現在では素材や空間が表現のための単なる媒介的な役割をはたすのではなく、制作者の思考や意志に深くかかわるようになった。いわば、素材がフォルムを決定するともいえる彫刻は、必ずしも再現すべき明確な対象物を必要としない。素材の内へのフォルムの探求は、制作者が素材に働きかけ、素材が制作者に働きかける一連の相互作用を繰り返すことで、形象に必然性をもたせる表現である。近代から現代にかけての彫刻表現の変遷について、ここで詳述する余裕はないが、イリュージョンではなく現実の物質として外在化されることが必定の彫刻において、表現が多様化した現代においても、良くも悪しくも心的内容と外的物質との関係が、彫刻の概念に強度に影響し続けてきたように思われる。

自作に照らしてみると、私は制作の契機である初発の心的内容を物質的形式に再現し、確かめようとする欲求に促され、素材に触れる。しかしながら、拙稿「造形表現におけるイメージと実体験の関係」で述べたように、私の初発の心的内容は、確かな実在感を伴いながらも、フォルムはおぼろげである。さらに、その心的内容も造形行為と表裏一体となって変容し続けるため、最終的なフォルムは予想し難く、どこまでも形象化すべき対象のフォルムを模索し続けている感が強い。私にとって形象化すべき対象とは、イメージの変容のプロセスであり、客観的現実の存在とはなり難いものかもしれない²⁾。このような観点で考えてみると、1873年当時の日本人が苦慮しながら訳出した「像ヲ造ル術」という言葉が、私の

彫刻の概念に相応しいように思えてくる。「像ヲ造ル術」の「像」について、あえて心的活動における内なる像を作り上げる働きを含めて考えるならば、素朴な「像ヲ造ル術」の言葉が新鮮な響きをもってくる。

本稿では、自作を辿るにあたり、先ず私に影響を与えたマリノ・マリーニの作例にアプローチする。次いで彫刻を作ることで形成されていった自身の内なる「像」に向き合うことで、私の「彫刻」に対する概念を明らかにする端緒としたい。

2. 予兆としての「像」—マリノ・マリーニの彫刻から—

大学で彫刻を学ぶ者の多くは、人体像の塑造により基礎を習得することから始める。私もその例外ではなく、人体の頭像から始まり、全身像へと展開する流れの中で粘土や木に触れていた。私は、あらかじめ決められたモチーフが与えられていることで、表現したい対象を探す難しさから逃れていたようにも思える。ただ粘土に触れ、像が現れることに新鮮な充実感を覚えた。しかし、完成が近くなり、次第にフォルムが明確になると、息苦しさを覚えるようになる。当時の私は、触れることの充実感と、完成に向け外在化しつつある形象とが、結びつかないことに空回りするような不安を覚えていた。そんなある日、マリノ・マリーニの彫刻に出会う。

マリノ・マリーニは、1950年代から60年代にかけて日本の彫刻家に絶大な影響を与えた、20世紀イタリア具象彫刻家の一人である。現在では大々的にとりあげられることも少なくなり、いささか時代遅れの感もあるが、マリーニとの出会いが私自身の空回りしていた歯車をかみ合わせる一部となった。当時、私はマリーニの彫刻のたどたどしいフォルムから、一見稚拙な印象を受けたが、マリーニの思考や意志が直に現れているようにも思え、実に興味深かった。マリーニの彫刻の特質の一つに「原初的な表現」が挙げられるが、同様に原始美術に触発されたとされるピカソやムーアの彫刻等と比べても彼の作品から、より素朴で原初的な思考を感じていた。とにかく観念的な操作ではなく、直接的な制作の手跡を残すマリーニの素朴なフォルムに私は勇気づけられた。私はイタリアにわたり、間近に確かめながらまとめた修士論文では、マリーニと原始美術の造形思考との類似性に着目しながら、彼の作品を「制作という作業を通して内的世界と外的世界とを関連付ける」プロセスと解した。しかし、「内的世界と外的世界とを関連付ける」様相を理解することは、それほど簡単ではないし、マリーニの具体的な手法と結びつけるためには、不十分な考察であった。マリーニの彫刻から受ける素朴な印象は、シンプル

な構築性や岩から削りだしたようなテクスチャによるものであろうが、固有の特質として「表面への執着」も挙げられる。表面に施された彩色は、彫刻の構築性や動勢を生かし、鏝で傷つけられたブロンズの表面は素材感を強調している。さらに、全体的造形には有効ではない部分にも表面の処理が施されていることに注意しなければならない。例えば道化師像の裏面に、ごく間近に寄らなければ確認できないような微細な線が鏝で刻まれていたり、完成したブロンズの騎馬像をグラインダーによって壊すように深く切り込まれていたりする点である。あたかも目を閉じて、素材をまさぐった跡のようである。当時の私はそのような表面に対峙した時、深く感じるものがあつたが、適切な言葉が見つからなかった。彫刻表現において重視されがちな全体の量塊や構築性に照らして考えようとするれば、齟齬を生じるのは当然であろう。表現の効果としては一見無意味とも思える表面への執着が、はたしていかなる理由によるのかを改めて問う必要がある。



図1
マリノ・マリーニ
「Una forma un'idea」
1996年
ブロンズ
H232×W148cm×D158cm
マリノ・マリーニ美術館/フィレンツェ

マリーニの原初的な表現を考察する際、重視すべきは、表現のあり方に結びつく観察手法である。マリーニは何かを作り生み出すための意図に劣らず、常に素材を深く観察し、実感したい強度な欲求があつた。マリーニは表面を傷つけることで観察する。私たちは作品が完成に近づくと、作品から離れて見て全体像を確認しがちだが、マリーニは反対に近づき傷つけることで新たな触知をもとめる。酒井忠康がいみじくも「…マリノ・マリーニが晩年にブロンズの馬像にグラインダーで削って磨きをかけている部分があるのをみたことがあるけれども、ブロンズという素材に対してまったく別の見方がそこに提示されているといふうに感じた。これは彫刻家の側に立てば、素材に対するこだわりであり、また素材との対話に新しいことばを見付ける努力が秘められているのだ…³⁾」と述べているように、鑄込まれた後に切り裂かれた跡は、作品の統一というよりも、新たな感覚の開示と

いってしかるべきである。そのようなマリーニの彫刻は、あたかも未完成で終わっているような印象を与える。しかし、マリーニに関して残されているいくつかの記述をたどれば、納得しない自作の展覧会出品への拒否や、出品後の作品にさらに加えられた鑿跡等の証跡が、妥協しない意志を示している。それゆえ「新しいことば」の開示が、マリーニにとっての完成でもあった。

マリーニの彫刻の主題は、主に道化師、女性像、肖像、騎馬像の4つに限定されるが、素材に対するマリーニの対応の仕方は驚くほど多様である。マリーニの彫刻において充実した量塊や堅牢な構築性が特に評価される場所であるが、晩年へと至る彫刻は、次第に量塊がワックスシートによる板状になり、終には構築が瓦礫のように崩れ落ちている。このように極めて多様に変容していく過程は特筆できよう。しかし、その変容は、ピカソのように劇的ではない。マリーニの彫刻には、常に次なる作品への予兆が垣間見える。その予兆が、鑑賞者に対して個々の彫刻を完結したものとして感得させず、それぞれの作品と作品との間の変化をつなげる流動的な「像」を想像させる。そして、絶えることのない一連の変遷の過程こそが、マリーニの表現の深層に触れるものである。マリーニはブロンズ像の制作にあたり「作品に、自分のものではない何かがあると感じたなら、それにしがみつき、こわせ。ハンマーを握りそれを砕き、苛なめれば、それは生命をえる⁴⁾。」という言葉を残している。自身の内的世界との一致のために「つくる」のではなく「こわす」という言い回しが興味深い。マリーニの彫刻はイメージされた対象の忠実な再現ではなく、生成され続けるフォルムを物質的存在の内に暗示させると言ってしかるべきである。つまり、内的世界と現実的物質との接触により、新たな予兆としての「像」を探し続けるのである。言い換えれば、最終的な心像の固定化と新たな感覚の開示との緊張の内に「内的世界と外的世界との関連」を実感する思考といえよう。

3. 触れることと「像」

当時、言葉にならなかった以上のようなマリーニとの出会いが、暗黙裡に私の「触れること」を後押ししていたに違いない。私は、形象化すべく実際に素材を前にし、鑿をあてはじめれば、いつその作品から手を離せるのかわからなくなる。当然、最終的なフォルムや、完成の時期を逆算するように想定し、制作にとりかかることはできない。私は毎年4月、公募展（国展彫刻部）に作品を発表しつづけているにもかかわらず、その展覧会発表を念頭に置きながら制作していない。そのため、制作の手

を離す時と出品の時とが食い違いがちであり、時には3年も前に手を離れた作品を出品したこともあった。「そんな古いものを…」と人から指摘されることもあるが、感覚の開示としての「像」の完成が、都合よく訪れれば、ことは簡単である。確かに時には展覧会の時期や場等の外在的な理由を考慮に入れ、構想を練ることも重要である。しかし、そのような動機を差し置くことで、私の日常とともにある外的現実とのかかわりが密接になるようにも思われる。

同一のモチーフを、複数の素材を用いて形象化してみるとする。言うまでもなく、木、金属、石等個々の素材の抵抗感の違いが、造形思考のあり方に影響する。さらに単一の素材と対話する過程においても多様に思考が推移する。例えば木にある方向性を備えた構造を形作るとする。木理に沿って鑿をあてる場合、木の生育方向が私の意志を後押しするような感がある。逆に木理と交差するように鑿をあてれば、木に潜む構造が、ある方向に伸ばそうとする意図に抗し、私の思考も遅々としてしまう。また、金属を鑿で成形するとしよう。量塊のある部位ならば、打撃を与える槌を握る腕に力が入り、薄い板状の部位には、先端の狭い鑿で押すようにたたたく。金属の物質的形狀が大胆な思考、あるいは繊細な思考を導くのである。このように、私の意図が、素材固有の特性に影響され、いわば思考と素材が一体となった時、はじめて現実的物質に形象化するための内的「像」が生成されはじめる。コリングウッドの「…自分の感情がどのようなものであるかを、それを表現する方法を見つける過程でのみ発見するのだとすれば、彼らはどの感情を表現すべきかを決定することから表現の仕事始めるわけにはいかないのである⁵⁾。」という言葉に従うならば、私の初発の意図が、制作の中で素材そのものの実相と齟齬を生じることが必然的である。その齟齬こそが、固定化しない生成され続ける「像」の契機となる。そして、自身の感情は、完成する個々の作品に充たされるのではなく、分割できない作品と作品との変遷を含む、一連の表現活動にも浸透している。

彫刻制作における内的に活動し続ける「像」は、私の触れることの充実感と結びついている。しかし、その実感は物質的に客体化され難く、制作の手を離れた個々の作品は、私の内的な「像」全体のごく1部でしかないように感じられる。振り返れば、人体を形象化すべき対象として自覚的に選択せず、何と無く裸婦モデルの塑造から始めた私が、直接的な対象（人体）の再現よりも、対象と素材と私との対応関係のうちに生起するイメージにリアリティを感じるのは当然であったように思える。そのような当時の私は、直接的な人間像から目を背けるよ

うに他の対象を探し、ほぼ毎日、牛や豚、鶏等の飼育場に行き、スケッチし、その実感をもとに彫刻を作った。それらの中で特に牛のフォルムを暗示させる作品が多い。マリーニの騎馬像からの影響や、人間の姿を重ね合わせられるような「家畜」の生命観、「牛」そのものの量塊や構築等に魅かれたことも「牛」を選択した理由であるが、人体を制作する場合に比べ、私と対象との距離感の違いが重要であった。飼育場での糞尿の匂い、ベルトコンベヤーから流される餌、肌に触れたときの巨体の身震い、冬の闇夜の中で立つ生き物の息づかい…それらの実感を制作場に持ち帰り、確かめるように粘土を付ける、或いは木を彫る。そしてまた自転車で林を抜け飼育場へ向かう…。私と素材と対象との往還には、視覚的に比較できる対象が間近にない。それゆえ、この往還における適度な隔たりが、視覚にとどまらない様々な感覚を、より浮かびあがらせてくれたのであろう。

「牛」を対象として彫刻（図3）を作り始めた頃、しばしば「これは牛？豚？」と観る者に尋ねられた。そのような場面で私は答えに窮していた。自作の多くは、具体的な生き物の名称を明示するための頭部が欠落している。しかし私は、はじめから胴部のみを意図していた訳ではない。私も具体的な対象を指し示したいと願いながらも、作っているうちに何故か頭部を削り落す工程を踏んでいた。その過程を改めて省察してみれば、制作における観察のあり方が、胴部と頭部では異なっていたことに気づく。胴部は主に触覚を含む様々な不可視的な感覚を集積するように素材に触れる。一方、頭部を作り始めると、専ら視覚的な全体の比例や均衡を重視するのである。そして、私は同一の存在内で感覚のあり方の統合に苦慮した結果、頭部を削り、不明確にするのである。この感覚のあり方による部分の省略については、土偶等の原初的造形をつぶさに見たときに相通ずるものを感じる。宇佐美英治が「一般に土偶の製作は顔面と胴部に重点が置かれており、手足の先はつけたしのように力が脱かれているように見える。力が脱かれているというよりも、音もなく全体の重さを散らし、それを受けとめているという方が正確かもしれない⁶⁾。」と述べているように、部分の省略は、視覚的な統合性によれば単なる欠落であるが、そうではなく観察における感覚の働く密度の違いを再現しており、胴部で働く感覚がある種の関係を保ちながら延長されている。つまり「…単なる容量の知覚でなく、膨張と収縮、充実と空虚、緊張と弛緩の両極をもつ生の質量状態⁷⁾」である。一般的に呪術的な集団の欲求に基づいた表現とされる土偶は、現代的な個性の意味に照らせば、没個性・匿名性の強い形象かもしれない。しかし、顔面や胴部に施された様式的な文様

でさえ、その圧痕の間近によれば、形象と素材との対応関係に、制作者の個性を感じるのである。



図2
「みみずく形土偶」
縄文時代 後期
H181.1cm
東京国立博物館

自作はある程度の具象の形態を備えているが、制作過程の実際において、私は対象が極度に明確になりつつあることを感じると、不可視的な感覚を中心とした様々な実感を集積したい欲求が勝り、ある一線で具象性と結びつきを避ける表現方法をとっている。観察される対象は、素材との接触のうちに新たな内的「像」に再構成され続ける。それゆえ、初期から近年の自作を辿ると、一つの作品が単一の対象に収束されず、ますます雑多な対象の構築物といった様相を見せている。近年、主に木を素材として用いた彫刻においてその様相が顕著に現れている。例えば生物のような有機的なフォルムと建造物のような無機的なフォルムとの混在が挙げられるが、それらのフォルムは素材としての木の特徴と結びついているように思える。私が大学を出てから精肉屋だった空き家に移り住んだ頃のことである。アトリエ兼、住居として使えるように、庭に自らセメントの基礎をうち、排水溝を埋め、浴室を建てる等、簡単な建造物を作った。そのような地面を固め、垂直に柱を建て、屋根を組む等、一連の建築物がつくりあげられる木の性質を生かした人為の構築物と自作との親近性を感じる。同時に、自作には私の意図に反する人為を離れた生き物としての木の性格が内在している。例えばエノキという木を彫った時のことを思い出す。この木は制作中、玉虫が出てくる。はじめは縁起が良いと聞き喜んでしたが、何十匹も穴をあけて出てくると気味が悪くなる。しかし、次第に形容し難い生き物としての存在を感じるようになる。玉虫に対してなのか、虫を潜ませていた木に対してなのか、その内側から変化していくさまに圧倒された。同様に木の膨張、収縮等のフォルムや木理、腐れ、割れ等のテクスチャも、制作者の意図とは無縁な生成を経てきたことを主張するとき、自律的な生き物としての実相が立ち現れる。神戸武志が「…木材は、それ自体がきわめて不

均質個性的で豊かな表情をもつところが、実は抽象形式にも具象形式にもなりきれず、時には人間と対立して、最も馭し難い素材としての特殊性を形成している⁸⁾。」と述べているように、私の彫刻は、様々な形式の振幅が整理されないまま素材のうちに構築されている。自作において具象性は「4つ足」という点に限られているが、「4つ足」とは、人間が現実の空間に重力に抗して存在物を作る際、必然的にあらわれる形態の一つであろう。つまり、現実の物的存在と触れる中で、私の雑多な感覚を結果的に統合する唯一の形態である。そして、「4つ足」が「生き物が立つ」、「建造物が建つ」というような有機的な生物と無機的な人工物との両極性を象徴しているようにも感じるのである。

4. 中間物の存在感

ヨーゼフ・ガントナーは、仮に美術作品を「表現された直感」として定義するならば、作品に対する「完成」と「未完成」との区別がその意味や価値を失い、私たちの個々の衝動に即して測られる、品質の尺度のみが通用することを指摘している。ガントナーは、作品をそのような瞬間的直観の形成体としてとらえるのではなく、作品が物質的に形象化し完成する以前の予備的な諸段階（プレフィグラツィオン）を視野に入れることを提唱した。つまり、その段階でおこなわれる制作者の内的な「造形衝動」と外的な「世界の対象」との対決における、いわば未完成の活動の領域に固有の表現を確認したのである。そして、制作者の主体と形成される客体との対決の展開、いわば作品の「未完成」と「完成」とのそれぞれ自律的な道程が離れ、近づき、結びつき、また離れる等の関係性によって美術作品をとらえ直した⁹⁾。

ガントナーの概念に則し、近代から現代にかけての没対象というべき作品について着目してみる。それらは、物質的な形象化への予備のプロセスが、最終的な作品の前面にあらわれ、「完成」の領域に「未完成」が進入し尽くす。形象化されたものは、もはや「完成」という概念のない存在である。しかし、制作者の内的な「造形衝動」と外的な「世界の対象」との対決に造形表現の意義を強調するガントナーの概念に基づくならば、個々の作品が形成される初発の心像から「世界の対象」が消滅しているのではなく、「未完成」と「完成」の運命線が振幅する活動を経た結果、「世界の対象」が没することに、近代から現代にかけての造形表現の一特徴が認められる。

雑多な対象の構築物ともいうべき自作は、単一の対象に収束されない。牛と豚、人間と動物、人工物と自然、

有機と無機、物的存在と内的存在…自作は様々な対象の曖昧な中間物として立っている。いわば、様々な対象へ再構成され続ける過渡的の中間物のような構築物である。その形象は、多様な対象から共通な要素を直観的に抽象化したものではない。私の心的活動の中心は自身の内にあるわけではなく、外的万像を実感させてくれる素材と触れる手の「接点」にある。その「接点」は、ある単一の対象として認められる手前の分岐点と言えるかもしれない。そして、それと認め知られる前段階の形成作用である「接点」を集積することで、私の感ずる存在の「質」そのものが浮かびあがるように思えるのである。

馭し難い素材である木を中心に扱う私の彫刻制作は、そもそも一本の道があるわけではない。そこには限りない分岐があり、私の内的な「像」を現在の形成作用として持続させる。もうしばらくは、その中間的分岐に強い存在感をもたせる形象を試みていきたいと考えている。

注

- 1) 中村傳三郎『明治の彫塑—「像ヲ造ル術」以後—』文彩社、1991年、pp.8-13、p.252、及び 古田 亮『明治の彫刻』『日本彫刻の近代』展カタログ、東京都国立近代美術館他、2007年、pp.7-12を参照
- 2) 拙稿「造形表現におけるイメージと実体験の関係」『上越教育大学研究紀要 第26巻』、2007年、pp.257-271
- 3) 酒井忠康『森の掟 現代彫刻の世界』小沢書店、1993年、p.98
- 4) マルコ・バツィーニ「騎る人—マリノの芸術について—」『マリノ・マリーニ展』カタログ、彫刻の森美術館他、1997年、pp.17-18
- 5) コリングウッド『藝術の原理』（山崎正和、新田博衛訳）『世界の名著続15 近代の藝術論』中央公論社、1974年、p.311
- 6) 宇佐美英治『縄文の幻想』平凡社、1998年、p.108
- 7) 同上書 p.188
- 8) 神戸武志「木彫研究 彫塑素材としての木材の特殊性について」『埼玉大学紀要教育学部（人文・社会科学）第25巻』、1976年、p.137
- 9) ヨーゼフ・ガントナー『人間像の運命』（中村二柄訳）至成堂書店、1965年を参照

図版出典

- 図1 Marino Marini: Museo San Pancrazio (Milano: Mondadori Electa, 1988)
- 図2 『原色日本の美術1 原始美術』小学館、1988年、p.38

図3
 「低く遠く」
 1997年
 石膏(漆着色)
 H217×W336×D66cm

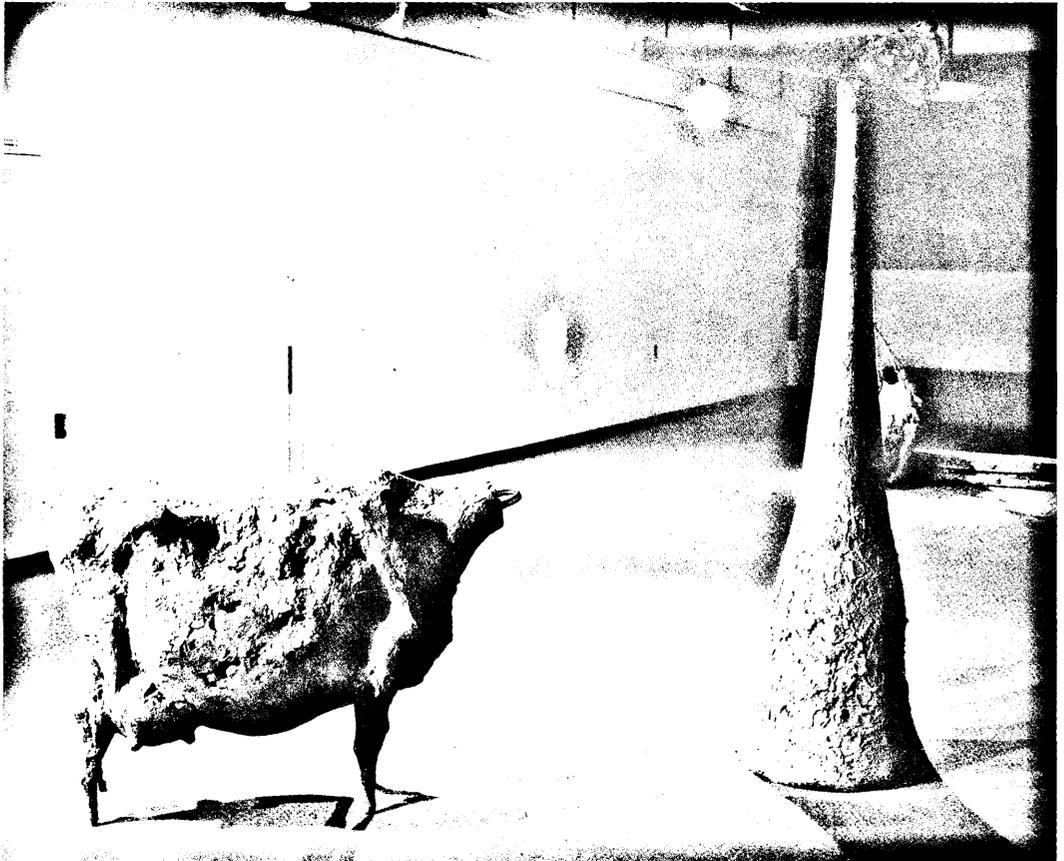


図4
 「畜」
 2002年
 エノキ、布
 H128×W98×D60cm

図5
 「畜片」
 2002年
 エノキ、布
 H38×W98×D45cm



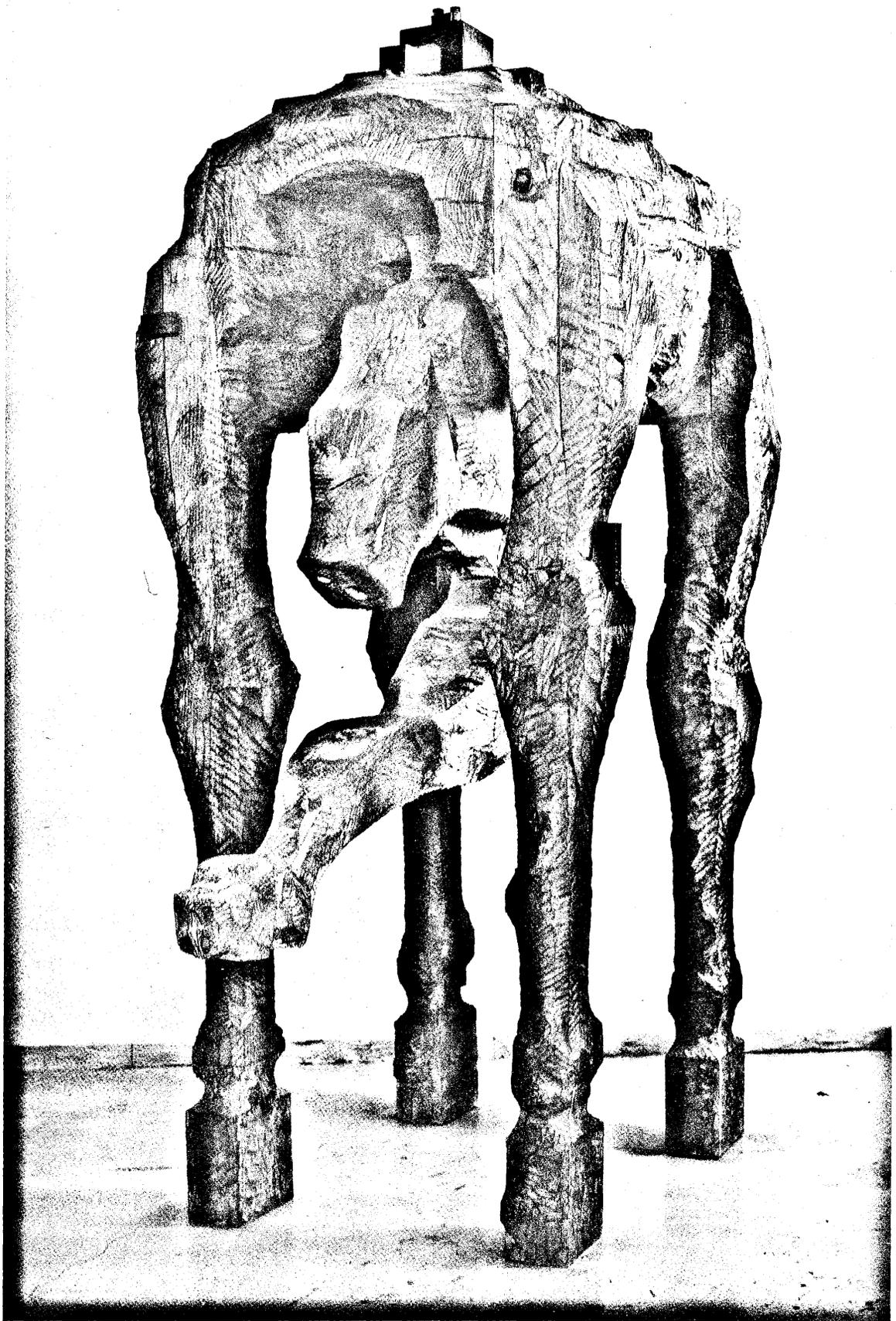


图6 「畜」
2007年、米松、H232×W103×D161cm

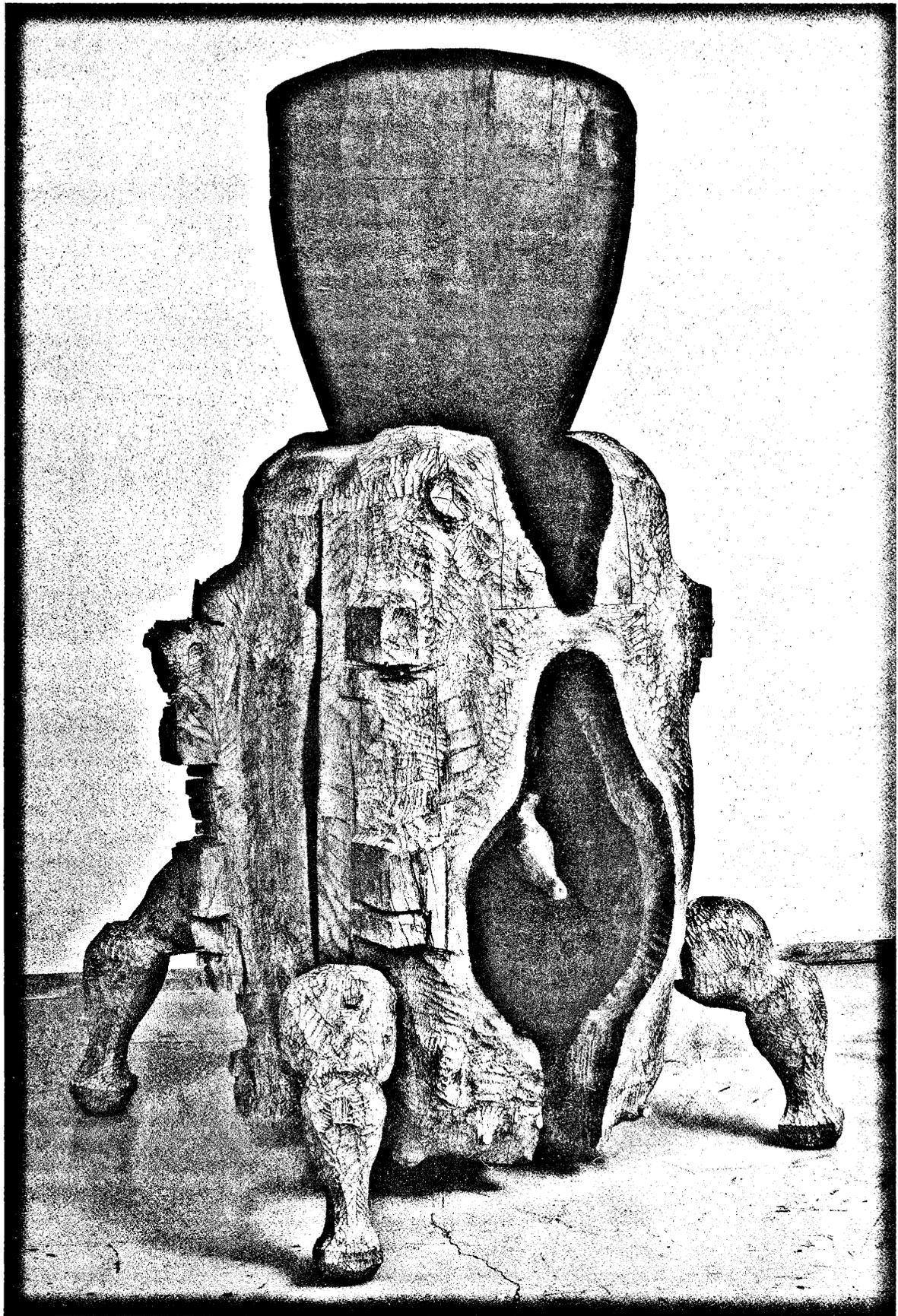


図7 「焼却炉、或いは内燃体」
2009年、米松、ブロンズ、H200×W120×D123cm