

博士学位論文

彫刻の〈実材論〉

—素材による作り手の思考とイメージの生成—

長岡造形大学 大学院 造形研究科 博士（後期）課程

206002 竹本 悠太郎

目次

序章 本論文の問題関心 p. 1

第1節 近代日本彫刻の問題と課題

第2節 彫刻制作における素材の重要性

第3節 本論文の構成

第1章 本論文の特徴と方法 p. 26

第1節 Arts-Based Research（芸術に基づく研究）を実践するにあたっての課題

第2節 彫刻制作を研究として論じるための視点

- (1) 一人称研究
- (2) 当事者研究

第3節 彫刻制作者としての研究方法－「迂回して語る」

- (1) エピソード記述の「あるがまま性」と美術制作の「フィクション性」
- (2) 「かもしれない」という探究

第2章 彫刻制作における素材の位置づけ p. 52

第1節 近代における作り手の内面の発見

第2節 近代日本彫刻の成立にかかわる二つの転機

- (1) 「彫刻」という言葉の背景
- (2) 工部美術学校と東京美術学校での彫刻教育
- (3) ロダニズムの浸透と高村光太郎の葛藤

第3節 彫刻概念の区切れなさ

- (1) 乾漆からみる生人形・マネキン・彫刻のつながり
- (2) 彫刻と人形の共通項からみる素材の役割

第3章 素材からみる技法と表現の展開

p. 101

第1節 乾漆技法の成り立ち

第2節 非人間中心的視点からみる技法の展開－乾漆技法における麻布に注目して

第3節 技法の獲得による表現の展開－《鑑真和上坐像》の造像過程を追って

第4章 素材の働きをめぐる作り手の思考

p. 123

第1節 素材の働きと制作行為の相補関係

－ミケランジェロと運慶のエピソードを読み拓いて

第2節 制作主体の在り処

- (1) 「制約」の必要性
- (2) 「時」が「めく」という状態について
- (3) 制作過程の「外にある主体」と「内にある主体」－「中動態」をキーワードに

第3節 制作の場をひらくための思考

- (1) 素材の働きがある「くかのように」語る／騙る」思考
- (2) 「表象」から「仮象」の場としての制作ヘーシラーの「遊戯衝動」を手掛かりに

第5章 「実材」によるイメージの生成

p. 149

第1節 「実材」とは何か

- (1) ロダン批判としての「タイユディレクト (Taille directe)」
- (2) 「実材」の由来
- (3) 技法書における「実材」の位置づけ
- (4) 1950～60年代における現代イタリア具象彫刻の受容と素材に対する態度の再発見

第2節 「実材」に触れることとイメージの関係

－舟越保武の《原の城》と《長崎二十六殉教者聖人像》へと迂回して

第3節 「実材」がつくる彫刻制作の時間

結章 〈実材論〉からみる彫刻制作の可能性 p. 189

第1節 本論文のまとめ

第2節 「迂回して語る」ことの意味

第3節 彫刻制作における〈実材論〉の射程

参考文献 p. 202

図版出典 p. 217

真実をすべて告げよ しかし斜めから—
Tell all the Truth but tell it slant--
上手く語ることは迂回することのうちにある
Success in Circuit lies
私たちのささやかな喜びには明るすぎるから
Too bright for our infirm Delight
真実の素晴らしい驚きは
The Truth's superb surprise

Emily. E. Dickinson, Tell all the Truth but tell it slant--

序章 本論文の問題関心

第1節 近代日本彫刻の問題と課題

本論文を執筆しながら度々、思い起こす子どもの頃の記憶があった。私の生まれた家から歩いてすぐの場所には、小さな公園といくつかの空き地があり、そこが私たちの遊び場だった。誰に教わったのかは覚えていないが、幼稚園に入学する前の私は、近所に住む友人と、その公園や空き地で泥団子を作ることに熱中した。私の家からひとつ道を渡った隣のブロックに、同い年の友人の家があった。友人の家を通り過ぎて50mほどのところに、家2軒分の広さの空き地があった。空き地は古墳のような形で丘になっていて、空き地の最も平たい部分は、面した路地から1mほど高い位置にあった。道路から古墳のような空き地の斜面を登り、私たちから見れば空き地の裏手にあたる側の斜面には、丸い石が多く取れる一角があった。そこは深く掘っていけば、黄色い粘り気のある土の取れる特別な場所でもあった。

近所に住む年上のお兄さんやお姉さんに教わったのか、自分たちで発見したのかは覚えていないが、私たちはその黄色い粘り気のある土を掘り出し、泥団子を作った。黄色い粘り気のある土は、固くて多くは掘り出せなかったから、水を掛けて柔らかくしながら少しずつ採取した。雨が降った翌日は、土を取りに行く日だった。黄色い粘り気のある土は貴重だったため、公園のグラウンドで取れる土と混ぜて使った。

いい形の泥団子は、実はすぐには作れない。まずは小さな球を作り、その球が程よく乾いてきたところに、その外側にもう一層、土を被せて握り直す。それを繰り返すことで、芯まで硬い泥団子になる。何度も掌を使って握ることで、泥団子は真球に近づいていく。指

先を使って丸めようとすると、かえって球からは遠くなっていく。私たちは毎日、泥団子を捏ねながら、丸く硬い泥団子を作る方法を身に付けていった。

私の家から公園に入るとすぐに、バスケットボールのコートが一面とれるほどの広さのグラウンドがあり、その奥に滑り台やブランコがある。グラウンドの北側には芝生の斜面があり、その斜面を上がると公園を囲んでいる遊歩道にあたる。斜面の端には、スコップで抉られたような窪みのある場所があった。その窪みの上の斜面を、強く叩いたり、蹴りつけると、窪みの中にパラパラと細かい砂が落ちてくる。この砂を私たちは、サラ砂と呼んでいた。泥団子の表面を磨く、サラサラの砂だった。このサラ砂の採取方法は、絶対に漏らしてはいけない秘密で、私と友人とその1歳年下の妹しか知らなかったと思う。この砂を掌につけて、何度も擦り付けると、泥団子は黒い光沢をもつようになり、ますます真球に近づいていった。このとき爪で傷を付けてしまうと、もう傷を埋めることはできなくなるから、細心の注意を払わなければならなかった。土が乾くと、もう柔らかい土とはくつつかなくなるということを知っていった。

同じことをしていても私と友人の泥団子には、違った黒い光沢が浮かんでいた。大きさも少し違っていた。私たちは泥団子を黒光りする宝石にすることに熱中していた。どれだけ美しい光沢をもった球を作れるか、ということに私たちは没頭していた。

幼稚園に入園すると、この泥団子作りは幼稚園でもムーブメントとなり、私たちとは違う地区に住む同級生たちも、それぞれの方法で泥団子を作っていることを知り、互いの作り方を教え合った。やがて誰かが、土に糊を混ぜると地面に落としても割れないほど硬い泥団子ができることを見つけた。絵の具を混ぜて、青や緑の光沢をもつ泥団子を作り始める同級生もいた。その頃から私は、泥団子作りへの興味が薄れて、いつのまにか止めてしまったのだと思う。いつ止めたのかは覚えていないが、糊や絵の具を混ぜた泥団子は、結局一度も作らなかった。

この頃の私には、家と空き地と公園が生活のほとんどを過ごす場所であった。この半径200mほどの場所に、世界の全てがあった。空き地の斜面を掘ると出てくる黄色い粘り気のある土、公園に来る人は誰もがみているけれども誰も本当の意味を知らないサラ砂の取れる窪み、泥団子を黒い宝石にするための磨き方は、私しか知らない世界だった。半径200mの遊び場は、それ以上の広がりを持った場であった。あれから20年以上が経ち、私は生まれた兵庫県三木市を離れ、長野県松本市、長野市、新潟県上越市、長岡市といくつかの町で生活してきた。その間には、オーストラリアのゴールドコースト、パース、ドニーブルックという田舎町でもワイナリーとブロッコリー畑で働きながら1年近く暮らした。私はいまやどこにでも行けるし、いろいろな風景を見てきた。見たことのなかったいろいろな世界を知り、いまも自分の世界を拡げ続けている。しかしいまでも、ふと20年前の私が体験した世界を思い返すことがある。あの充実した世界とのつながりは何だったのだろうか、とよく考えている。そして、できればそういった世界とのつながりを、もう一度体験したいと思っている。

まさかあの頃は、20年以上経った自分がまだ土を捏ねているとは思いませんでした。多くの子どもが、小学生になり習い事や勉強をしていくうちに忘れてしまうように、泥団子のことなど私も忘れるのだと思っていた。ましてや自分が、大人になってからも土を捏ねて何かを作っているなど、考えたこともなかった。いま私が彫刻を作っていることを、私自身も不思議に思っている。

私は塑造により、人体をモチーフとした彫刻を作っている。塑造とは土、粘土を用いて像を形作ることである。粘土はその重さゆえに持ち運ぶことが困難であり、また乾燥すると脆くなるため別の素材に置き換えることで完成される¹。私の場合、粘土で作った原型を漆と麻布でできた張り子の像、すなわち乾漆像へと置き換えることで彫刻を作っている。

彫刻を学ぶ者の多くは、人体をモチーフとした像を塑造で作ることから始める。例にもれず私も、頭像からトルソ、全身像へと粘土での制作を進めていった。そして、その中で最終的な作品となる、石膏やFRP（繊維強化プラスチック）の扱いを知っていった。石膏やFRPは、非常に扱いやすく、イメージした形を実現するのに便利な素材であるように思えた。しかし、塑造と並行して木彫やテラコッタ（焼き物）による制作をしていくうちに私は、やがて石膏やFRPの無機質さに物足りなさを覚えるようになった。

私にとっては、木や石は魅力的ではあるものの重く硬すぎる素材である。また、モデルのデッサンやスケッチを繰り返して、イメージをある程度固めてから像の制作に取り掛かるものの、最終的な形は素材を扱いながら決定していきたいと思う私には、カーヴィングを主とした木彫や石彫のプロセスや、焼成後や鋳造後には造形を加えることが難しいテラコッタやブロンズは適さなかった。最終的に作品をその手から離すときまで、自分自身の手で直に素材に触れて、形を模索し続けられるということが、私にとっては重要なのであった。

このような背景もあり、たまたま乾漆を教わる機会があった私は、いまでも乾漆により彫刻を作っている。奈良時代に唐から日本に伝えられ、その後、数種類の方法に展開した乾漆技法のなかでも私が主に用いている方法を端的に説明すれば、次のようになる。粘土で作った原型をもとに石膏製の外型を作り、その型を用いて、粘土原型を漆と麻布でできた張り子の像へ置き換える。この技法で扱う漆とは、漆器の塗装などで使われるような漆の樹液そのままではなく、樹液に砥の粉（砂）と水を練り合わせたサビ漆や、砥の粉よりも

¹ ただし、法隆寺や東大寺、新薬師寺などに、粘土をそのまま乾燥させ彩色を施した7～8世紀の作とされる像が現存するように、必ずしも粘土を別の素材に置き換えなければ形が残らないというわけではない。しかしながら現代の彫刻は多くの場合、堂の内部に安置する仏像とは異なって、場所を移動することを念頭に作られることもあり、やはり粘土の原型をもとに素材を置き換えることが主流といえるだろう。7世紀半ばに唐から伝えられ、奈良時代に広く仏像制作に用いられた、粘土を乾燥させ仕上げる方法での塑造については、西川杏太郎による美術史研究者としての視点からの分析や仏像修復技法研究者であり彫刻制作者でもある本間紀男の著書に詳しい（西川杏太郎『日本の美術 塑像』第225号 至文堂 1987、本間紀男『天平彫刻の技法－古典塑像と乾漆像について』雄山閣出版 1998）。

粒子の粗い地の粉を練り合わせたキリコ漆と呼ばれるペースト状のモデリング材のことを指している。このモデリング材を盛り上げることと、硬化した後に削り取ることを繰り返し、形を作っていく。つまり、乾漆では作品から手を離すそのときまで、制作者が自らの手でモデリングとカーヴィングを往復して形を作り続けることができる。

私にとって乾漆は、粘土で作った像をコピーし、作品に恒久性を与えるためだけの材料ではない。粘土から置き換えた後も、自らの手で最後まで形を作っていけるということが大切なのである。制作の終わりを、自らの手で決めることにかかわる思考や判断に意味を感じている。

私の彫刻制作の特徴にはもう一つ、乾漆であることに併せて、人体をモチーフとしていることが挙げられる。私は制作にあたり、身近な人や日常のなかで見かけて気になった人にモデルを依頼することが多い。私にとってモデルの存在は、形を作るための手掛かりである。何もない白紙を見続けていてもなかなかイメージが湧かないとき、まずは最初の一筆を置くことで、次に描くべきところが見えてくる場合がある。その最初の一筆のような存在が、私にとってのモデルである。人体という胴体に頭部、腕、脚が付いた形は、それを見る私たち自身もそれぞれが同じ形を持っているため、像の首がほんの少し長かったり、手が大きかったりするだけで違和感を覚える。一方で、棒人間のような図像でも人体と見做すように、一先ず胴となる部分に頭と腕と脚になる部分が付いていれば成立するような造形の自由さもある。このように人体というモチーフは、ある種の制限と自由さをもっている。

そういったモチーフを使い私は彫刻を作っているのだが、なぜか私は他のモチーフで彫刻を作りたいとは思わない。そこには、上述したような人体の造形上の手掛かりとしての役割だけでなく、私が人間という存在に関心があるからといった根本的な理由がかかわっているように思う。モデルを見て、それを手掛かりに人間の形を作っていくという方法でしか納得できないことがある。それが何かということは、まだ分からないとしか言いようがないが、確かに像を作っていて感じるものがある。その作っている最中で作品に表れるものを見定めようとしている。

漆で肉付けしていくうちに、像が漆と麻布のハリボテでもなく、人間をコピーしたものでもないように見えてくることもある。像から何か人間でありながら人間ではないような存在感を覚えるときがある。私はそういった存在感を、本論文でも取り上げていく仏師や幾人かの彫刻家の作品からも感じる。例えばその存在感は見るものを圧倒するようなものではなく、仏像であれば静謐さや宗教性、彫刻であれば精神性と呼ばれるようなものである。そういった存在感、あるいは佇まいや雰囲気といった何なのか、どこから来るのか見定めたいと思っている。人間が自らを模した形を作ることは、原始から続けられている。その原始から続けられていることの意味を知りたいという欲求のもと、私は人体彫刻を作っている。素材に触れることや人間の形を作ることといった原初的な行為の延長として、自分の彫刻表現を考えている（図 0.1～0.5）。



図 0.1 : 《声》 乾漆 h100×w30×d10(cm)×9 2018 年



図 0.2 : 《雨の午後に》 乾漆
h175×w50×d55(cm) 2019 年



図 0.3 : 《揺らめく風のなかで》 乾漆
h 210 × w 60 × d 90 (cm) 2020 年

図 0.4 : 《Hieroglyph-no. 4》 乾漆
h 100 × w 20 × d 20 (cm) 2022 年





図 0.5 :《囁く》 乾漆

h210×w80×d80 (cm) 2022 年

塑造（乾漆）には、粘土や漆に触れて像を立ち上げていくプロセスがある。この時間の掛かるプロセスの中で、私が制作をはじめるとあって描いていた作品のイメージは問い直される。制作過程で表したい像の佇まいや雰囲気であったり、イメージを固めるために参照した作品や文献の内容を振り返ることもある。作られつつある作品や、粘土や漆から受ける手触りから、ふいに何の脈絡もないように思える情景が立ち上がることもある。本論文の第2章で述べるような、仏像や人形についての考察や、第3章で取り上げる乾漆という制作方法にかかわる歴史や文化が意識に上ることもある。制作が進み乾漆制作の行程に入ると、思考はさらに複雑さを増す。いうまでもないが、乾漆での制作は粘土での制作の延長線上にある。したがって、乾漆での仕事は、数ヶ月前の自分がかつて粘土で行った思考と判断の痕跡を受け取り、その上へ造形を重ねることで為される。一度、型取りすることによって粘土原型が失われるといった経験と、その形が失われる時間を経て、自分のイメージを一步引いて見るようになる。これにより乾漆においても、再び制作が展開す

ることになる。このようにして粘土や漆を扱いながら、私は自分のイメージを問い直している。

このように考えると、像を形作ることとは、作り手の頭であらかじめ構想されたイメージを素材へと投射するという、直線的な経路によるものではないことが分かってくる。むしろ粘土を扱う手や指を通して構想が練られていくように、素材やモチーフや環境を介して、像を形作ると同時に作り手のイメージもまた形作られるという円環的な経路によって彫刻制作は進められていく。つまり彫刻は、作り手の内的イメージだけによるものではなく、自分の外部にある素材や環境の影響を、意識的にも無意識的にも受けながら作られるのである。そうしてできた彫刻を見ると、その彫刻のどこが自分の内面にあったもので、何が外部からの影響によるものなのかが分からなくなる。そこには、どこからが自分の内で、どこからが自分の外かというような視点では捉えられないものがある。こういった経験から私は、表現とは作り手の内的イメージだけによらないものだと考えている。

柄谷行人は『日本近代文学の起源』において、自己の内面という考えがでてきたのは、明治期の近代化以降であると指摘している。柄谷は、近代における内面の発見を、「風景」という概念の誕生から論じている。柄谷によれば、「風景」という自己の外部にある景色は、むしろ周囲の世界から自己を切り離す態度を持つ人間、つまり自らの内に閉じこもり、外に目を向けない人間により見出された。「周囲の外的なものに無関心であるような「内的人間」inner man において、はじめて風景が見出される。風景は、むしろ「外」をみない人間によって見出されたのである」²。このような周囲の世界から切り離すことで成立する自己と、自己と隔てられた世界を観察するという新たな見方が近代化によってもたらされ、私たちのものの見方は大きく変化したという。

明治以降に急速に浸透した西洋近代の価値観のもとで育ち、自己というものの存在を自明として生きることに慣れてしまった私たちにとっては、もはや自分自身と周囲の世界との間に区切りのない世界、主-客、内-外という見方とは異なる方法で世界を知覚することは容易ではない。

主体である人間が操作する客体として世界を捉える見方が浸透した近代以降に生きる私たちは、作られた作品の向こう側には、それを作った主体である何者かがいるものと考え、作品を見ているようでいて実のところ私たちは、その作品に反映されているに違いない作者の意図に目を向けていることが多い。こういった作品そのものに対して、作り手の内面が優位に置かれるものの見方は、どのようなプロセスを経て誕生したのであろうか。

先に述べたように日本人のものの見方を大きく変化させた「風景の発見」は、明治20年代に、それまでの外界を拒絶するような「内面性」をもった文学者によって行われた、と柄谷は指摘する。「それ以後、「風景」はあたかも客観的に実在し、それを写すことがアリズムであるかのようにみなされる」のであるが、「しかし、そのような「風景」はか

² 柄谷行人『日本近代文学の起源』岩波書店 2008、28-29 頁

つては存在しなかったのであり、それは一つの転倒のなかで発見された」³。ここで言われる「一つの転倒」とは何であろうか。柄谷はそれを「言文一致」という一つの形式の確立にみる。

例えば、巖谷小波が文語体で書いた『こがね丸』（明治24年）は、現在からみると子どもにとって難解そうに見えるが、当時の学童たちにとっては「総ルビの漢字を音読するのは容易であったし、また意味がわからなくとも、音読しているうちにぼんやり意味がわかってくる」ものであったという⁴。国文学者の前田愛は、新学制が施行された明治5年ごろにおいても漢籍の素読が士族の子弟たちの言語教育として一般的であり、それにより「文章のリズムを味踏する感受性」が育まれていたと指摘している。「漢籍の素読はことばのひびきとリズムとを反復復誦する操作を通じて、日常のことばとは次元を異にする精神のことば—漢語の形式を幼い魂に刻印する学習過程」であり、「意味の理解は達せられなくとも文章の響きとリズムの型は、殆ど生理と化して体得される」ものであった⁵。書いてある文章の意味がわからなくとも、音読しているうちに「文章の響きとリズムの型」が体得されるということは、つまり、文学作品と作者の内面性は等しく結ばれるものではなかったことを示している。容易には想像し難いが、作者の内にある意味世界とは独立して、文字で綴られる世界そのものが響きやリズムとして成立していたということである。ところが、「言文一致」という形式により、書かれた文章とそれを書く私の内なるものが結び付くことになる。というよりも、「言文一致」という形式が成立したことによって、はじめて私の内なるものが発見されたのである。したがって、言語教育においては、子どもには子どもの内なるものに合致した文学作品が求められ、児童文学が成立する。と同時に、大人とは明確に区分された「子ども」なるものが初めて誕生することになる。

柄谷は、樋口一葉（1872-1896）の『たけくらべ』には、「子どもと大人の間にある「青春」が存在しないのである。いいかえれば、子どもと大人の間に決定的な切断が存在しない」と述べ、樋口がそのような江戸以前の世界を描くことが出来たのは「彼女が言文一致で書かなかったこと、そして、それが確立される直前に死んだということ」にあると指摘する。このような指摘に併せて柄谷は、「子供と大人とに決定的な断絶がないような世界に育ちそれを描いた樋口一葉は、彼女自身、職人と芸術家の間に決定的な断絶がないような世界に生きていた」、つまり、「近代のアーティストの意識をもっていなかった」ということに注目する⁶。一方で前近代的な態度を持つ樋口の後にあらわれた「青踏派」は、「近代的な芸術家の意識をもっていたが、言文一致以後のきわめて平板で貧しいエクリチュール

³ 柄谷 前掲書、168-169 頁

⁴ 同上書、342 頁（第5章、註2）

⁵ 前田愛『近代読者の成立』岩波書店 2001、178-180 頁

⁶ 柄谷 前掲書、343-344 頁（第5章 註3）

にもとづいていた。それは、ほぼ「白樺派」の男たちと対応している⁷という柄谷の言葉は、彫刻において作り手の内面が発見された経緯を考えると重要な視点を与える。

近代日本彫刻史のなかで「白樺派」は、ロダンの紹介に大きな役割を果たしたことでよく知られている。1910年（明治43年）の雑誌『白樺』は「ロダン号」と称され、高村光太郎も寄稿するなど大規模な特集が組まれるほどであった。1911年暮れには、ロダンから『白樺』同人に対して彫刻小品3点が贈られるなど、深い交流が行われている⁸。そして、そういった「日本へのロダンの紹介は、青年彫刻家たちの間に、彫刻を「面、量（塊）、動勢、肉付け」からなる空間構造と捉えるロダンの考え方と、作家という個の重視、内なるものの表現を求める動きを引き起こしていった⁹。

白樺派や光太郎を通じたロダンの紹介によりもたらされたものとは、作り手の内にある価値観を重視する態度であった。しかし、ロダンの制作にも、モデルや粘土とのやり取りはある。原型を大理石やブロンズに置き換える行程は、弟子や職人に発注していたものの、粘土原型は自分の手で作っている。ロダンが自分の内面性だけによって、彫刻を作っていたとは考え辛い。問題は、作り手の内面性の表れという部分だけが取り出され、一人歩きして受け取られていったというところにある。

作家の個性や内面性を重視するロダニズムが浸透するには、まず「内-外」という区分で世界を捉える見方が、人々の中に用意されている必要がある。日本において、はじめて西洋近代彫刻が伝えられたのは、1876年（明治9年）のことであった。明治9年に、工部美術学校で初めて西洋彫刻が教育された。このとき、「言文一致」により「内-外」という構造がもたらされたと同様の事態が、「彫刻」においても生じたことと思われる。それを踏まえて、ロダンの受容を背景に誕生した近代日本彫刻を考えれば、そこには工部美術学校での彫刻教育で生まれた自己の内とその外との関係に、非対称的な優劣をつくり出すことで、近代的アーティストとしてのアイデンティティが確立されてきた流れが見えてくる。この点については、本論文の第2章で詳しく論じていきたい。

このようにして自己の「内-外」という世界の捉え方が成立し、外界に対して自己の内面性が優位に置かれることになる。こういった作り手の内面性から彫刻制作を理解する見方がいまでも根強いことを、私はこれまでの作品展示での鑑賞者との会話や、学会発表での質疑を通して実感している。それでは、そのことの何が問題であるかということ、この作り手の内なるものにこそ作品の意味を認めるという近代以降の捉え方が、表現の本質は作者のみが知るものと見做すことに繋がるどころにある。かつては意図的に、神秘的なアーティスト像を演出することで、芸術家の地位が高まったということもあったかもしれない

⁷ 同上書、344頁

⁸ 毛利伊知郎「個の表現の成立」淡交社美術企画部編『日本彫刻の近代』淡交社 2007、114頁

⁹ 同上書、113頁

10. しかし、いまはどうであろうか。私には、これまで作り手が、作品制作にある自分の内面性だけに依らない部分を積極的に語ってこなかったことが、美術と社会との間に隔たりにつくってきたように見える。この美術制作についての考察の不十分さが、日本では美術作品を購入するという意識が希薄であることにも、学校教育において図画工作や美術の授業時間数が切り詰められていることにも繋がっているように思える。

そういった状況に対して、彫刻制作にかかわる思考やリサーチを開示する試みとして、近年ではいくつかの動きが展開され始めている。例えばその一つに、2018年10月20日～12月25日に富山県立美術館で開催された彫刻家三沢厚彦の個展「三沢厚彦 ANIMALS IN TOYAMA」の関連イベントとして行われた、三沢と彫刻家舟越桂による公開制作「粘土で首像をつくる」が挙げられる。この企画はモデルを前に彫刻家が、20分間で頭部の像（首像）を制作する姿を公開するという内容である。50名程度の観覧者がいたなか、私は最前列で見る機会を得た。首像を作るにはかなり短い時間での制作であり、作品が完成に至るまでの、作り手が自らの作ろうとするものを反省的に思考するプロセスを十分に理解することはできなかったが、モデルを観察しながら行われる即興的な粘土とのやり取りや、徐々に表れてくる頭部や顔面にヘラでデッサンを加え、形を確認する姿からは制作者の思考の一端を感じ取ることができた。また2020年12月5日～2021年1月31日に渋谷区立松濤美術館で開催された舟越桂の個展「私の中にある泉」では、彫刻作品だけでなく、制作途中で描かれるデッサン、タイトルにまつわるメモ書き、アトリエの一部を模した一画に置かれた道具、作家のインタビュー動画などが展示されており、作品が完成に至るまでの制作者の思考のプロセスを開示しようとする意図が窺えるものであった。

また、彫刻を主な表現領域とする作家・美術教育者である富井大裕、深井聡一郎、藤原彩人、保井智貴により結成されたアートコレクティブのAGAIN-STは、2012年より「彫刻は今なお有効性を持っているのか」という問いのもと、作品展示やワークショップやシンポジウムを行っている。AGAIN-STとともに活動する愛知県美術館学芸員の石崎尚は、活動を振り返り、「我々は、あくまでも彫刻のインサイダーならではの疑問や関心に基

10 例えば、棟方志功の孫にあたる棟方版画美術館学芸員の石井頼子は、棟方は度々「パフォーマンス的に、「あっという間に出来た」とか、「考えないでやってこんなものが出来た」ということ」を口にし、「天才像」を演出していたと述べる。しかし、実際のところ大変な読書家であり、死後に整理された蔵書には、多くの書き込みや付箋の跡が残されていたという。星陵女子短期大学の学生に向けての講演会において、石井は次のように語る。「作品（十大弟子）を仕上げるのは1週間、せいぜい10日ぐらいの時間でやったと思います。ただそれまで昭和13年から14年にかけて、約1年以上の時間をかけて、その間ほとんど作品を作らずにただただひたすら手を慣らしていました。（…略…）形を決めるまで、もうとにかく手を慣らし、手を慣らし、そのために努力をする。それからこういう板木の割り振りを考えるためには、たぶんものすごく考えたのだと思うのですね。そこまで1年以上の時間をかけて、黙って考え抜いたあげくに、下絵を描いて彫るところは1週間でやった、それが棟方の実像だというふうに考えていただきたい」（カッコ内引用者）（石井頼子「平成15年第8回文化学術講演会 講演要録 棟方志功の真実—祖父棟方志功を語る」『星稜論苑』第33号 星稜女子短期大学 2004、75頁）。

きながらも、それを如何にして彫刻にさほど興味を持っていない人々にも届けられるのか、と言う点に心を砕いていった」と述べている¹¹。私は2022年12月10日に、武蔵野美術大学美術館で開催された AGAIN-ST の10回目の展示となる「ルーツ／ツール 彫刻の虚材と教材」展を観覧した。展覧会タイトルで「虚材」と言われているものは、本論文のキーワードとして第5章で取り上げる「実材」という言葉に対して造語されたもので、彫刻制作の過程で用いられるが最終的な作品とはならない素材を指している。この展覧会では「虚材」として、塑造の型取りに用いられる石膏に注目しており、その「虚材」である石膏による作品を制作し展示することで、彫刻について考えるという意図で企画されていた。「虚材」を置くことで、翻って「実材」について考えるという方法は、非常におもしろいアプローチであった。この展覧会では、作品のほかに作家の道具や、塑造において粘土を付けるための芯として使われる芯棒を展示してもいた。各美術大学に伝わっているそれぞれの方法で組まれた芯棒の展示からは、作品だけでなく芯棒という基礎的な教材として扱われるものにも、作り手のものの見方や考え方が反映されていることを示すもので、アカデミックな彫刻教育の役割について考えさせられる興味深い企画であった。

近年、上記のような試みが為されているように、近代彫刻を問い直す動きが見られるようになってきている。美術史研究者の田中修二もまた、近代日本彫刻史を前近代の価値観にまで遡って考察している。田中は、江戸以前のもの見方と近代彫刻とがうまく接続していない要因を、次のように指摘している。「明治後期以降に「彫刻」の概念が確立するうえで最も力」をもっていた高村光太郎の眼中には、「江戸時代の彫刻が全く入っていなかったわけではなく、おそらく彼らはそれを知りすぎていたからこそ、強く批判したのであろう。むしろ江戸時代の彫刻を見失ったのは、彼らの言葉をそのまま受け入れた私たち自身であったともいえる」¹²。田中の指摘からは、江戸以前と近代以降の造形を切り分けたのは光太郎であったが、本当の問題は、その後続く彫刻家たちにより、十分に彫刻が語り直してこられなかった点にあることが見えてくる。そのような状況について、彫刻家・彫刻研究者の小田原のどかは建築史研究者である戸田穰との対談において、明治期から昭和初期の「かつての彫刻家は、今に比べるとよく語り、書き、批評が盛ん」であり、「昭和のある時期までは、著名な彫刻家はこぞって執筆をし、自身の彫刻観を本にまとめることもよく行われて」いたが、「しかしここ数十年で、彫刻家自身が書いたり語ったりすると「野生」や「純粋性」が失われるなどと、忌避されるような風潮が高まっていると感じます」と指摘する¹³。彫刻を論じることを忌避する風潮を小田原が危惧するのと同様に私も、彫刻家が彫刻について語ることを避けた結果、彫刻制作における思考や探究の内実

¹¹ 石崎尚「彫刻の疑問をキャストする」鳥越麻由・大野智也編 展覧会図録『AGAIN-ST ルーツ／ツール 彫刻の虚材と教材』武蔵野美術大学美術館・図書館 2022、14頁

¹² 田中修二『近代日本彫刻史』国書刊行会 2018、30頁

¹³ 小田原のどか・戸田穰「彫刻と建築の問題－記念性をめぐって」10+1 Website LIXIL 出版 2018年8月号 (<https://www.10plus1.jp/monthly/2018/08/issue-01-2.php>、最終閲覧日 2022年10月26日)

が、いつまでもブラックボックスのまま据え置かれているように思え、危機感を抱いている。

近年、小田原による公共彫刻をめぐる考察を中心とした複数の論考や¹⁴、田中による明治以前の江戸の造形をも含めて彫刻を考察した『近代日本彫刻史』（2018年）が刊行されるなど、彫刻を捉え直す研究がいくつか見られるようになってきてはいる。しかし、そのような動向はまだ始まったばかりであり、ましてや彫刻制作者の視点からの考察は十分とは言えない。私が論文を投稿している大学美術教育学会においても、過去10年の学会誌を見れば毎年1〜3本ほどの彫刻制作者による論考が掲載されているものの、その多くは彫刻を通して教員養成課程をもつ大学や小学校・中学校での授業実践を分析する内容や、表現手段としての素材や技法研究に関するものである。素材や技法の研究は必要なものであるが、問題はそれらの論考の多くが、表現や教育への有用性についてという視点で論じられている点にある。そもそも制作者にとっての表現や素材や技法とは何か、という哲学的な問いが提出されることは少ない¹⁵。その結果、現在、彫刻制作における思考と探究はブラックボックスにしまわれたままになっている。その思考と探究の全てを開示することはできないが、本論文ではその一端を明らかにしたい。

さらにいま「彫刻」は、「フィギュア」などとともに「立体」というカテゴリーへと統合され始めている¹⁶。「彫刻」と「フィギュア」「置き物」「人形」との境界を横断するような作品も多く発表されており、「立体アート」という言葉も生まれている。この点について

¹⁴ 代表的なものとして、(小田原のどか編著『彫刻1—空白の時代、戦時の彫刻／この国の彫刻のはじまりへ』トポフィル2016)や(小田原のどか編著『彫刻2—彫刻、死語/新しい彫刻』書肆九十九2022)、(小田原のどか『近代を彫刻／超克する』講談社2021)など。

¹⁵ 美術科教育学会誌および大学美術教育学会誌に掲載された論文の内、2003年以前のものについては2006年にレビュー論文が出されている。それによれば記述的方法(文献研究)と実践的方法(体系的な授業計画に基づく研究授業を伴うもの)による研究が、掲載されている論文全体の60.9%を占めている。対して、哲学的方法(ある分野においてその知識の基礎となっている真理や原理を究明していく研究)は、全体の3.4%に留まる(三根和浪・宮本恭二郎・橋本泰幸「学会誌に見る美術教育学研究の動向と課題」『日本教科教育学会誌』第29巻第3号 日本教科教育学会2006、88-89頁)。この数値からは、これまで美術そのものを問い直すという視点による研究が、あまり積み重ねられてこなかったことが読み取れる。同時に、芸術家の制作活動そのものを教育と結び付けて考えてこなかったという問題も見えてくる。

¹⁶ 例えば、神戸芸術工科大学ではアート・クラフト学科内にフィギュア彫刻コースが設置されているように、「彫刻」は「フィギュア」と同じ枠組みで捉えられている。また、京都芸術大学では美術工芸学科内に基礎美術コース、油画コース、日本画コース、写真・映像コース、染色テキスタイルコース、総合造形コースの6領域が設置されており、「彫刻」は「陶芸」「現代美術」とともに総合造形コースに統合されている。さらに教育学部や教員養成課程を擁する大学においては、図画工作や美術に関わるコース内に「彫刻」を専門とする研究室が置かれていない大学もみられる。例えば、2020年より群馬大学との共同教育学部を発足させた宇都宮大学など(ただし、共同教育学部では互いの大学の教員の講義を受講することが可能であり、群馬大学には「彫刻」を専門とする教員が在籍している)。このように「彫刻」という名称はすでにいくつかの場所で消え始めている。

では本論文の第2章において詳しく論じるが、そもそも明治期に「彫刻」が成立する以前は、「仏像」「置き物」「人形」の間に明確な区分がなかったことを考えると、あらゆる造形物を含めて「立体」と捉えようとする動きは自然な成り行きのように思える。ただし、私は「彫刻」「フィギュア」「置き物」「人形」「仏像」などが、それぞれ独立しながら、互いの領域を横断していくことが重要だと考えているため、それらが「立体」に統合されることには警戒している。それぞれの領域で表現を模索してきたからこそ出てくる言葉によって、それぞれのものの見方が交換されるから議論が生じる。そして、その議論によって新しい表現が生まれていく。「彫刻」の概念が拡張して、「フィギュア」や「置き物」との境がますます分からなくなっていくことは構わないが、自分がどのようなものの見方を持ち、どのような言語で話しているのかを見失うことは危険だと思っている。それゆえ本論文において私は、塑造（乾漆）により人体彫刻を作る私の立場から、奈良時代から現代までを通して、彫刻を捉える。その上で、自らの制作を省察し、彫刻制作者の思考と探究の一端を明らかにしたい。

以上の問題関心のもと、彫刻制作における思考と探究について論じるために主題化したものが、江戸以前の造形から続く、彫刻制作には欠かせない作り手と素材との関係性である。しかし、先に見たように、「近代」の眼差しが染みついた私たちは、その見方を過去に投射してしまう¹⁷。ゆえに、近代の知が見落としてきた、自己の「内-外」の構図ではない、作り手と素材との関係性を捉えることは非常に難しい。しかし、不可能とは思わない。

彫刻を作っていると、この形は自分が作っているのか、あるいは素材や環境、これまで見てきたものや経験したことにより作らされているのか、とすることがある。私が作りたいたいと思ひ、作っていることは間違いないのだが、作る過程での様々な思考や判断には、素材や環境からの影響がある。粘土で像に肉付けすることは、私の意志によって行われるが、粘土を付ける場所、タイミング、付け方、付けるための道具の選択は、作られつつある形や粘土の状態に応じて判断される。制作にかかわるあらゆるものから影響を受け、その上で判断することが、瞬時に行われている。この瞬間の判断は、私の内的イメージや意識によってのみ行われているものではない。私の意志も素材の働きも全てが混ざり合ったなかで行われる判断である。私の意志に対して素材の状態はこうであるから、といったように論理的に考えて判断しているのではなく、あらゆるものを感覚的に引き受けて行われる判断といえる。身体による判断といえるようなものである。

このとき作り手が知覚している世界は、自己の内も外もないものではないだろうか。身体による世界へのかかわりといえる。近代において、世界は自己の意識によって捉えられるものとなった。しかし、私たちが意識していることが全てではない。身体は意識できて

¹⁷ 「近代文学に慣れた者は、その見方を前代あるいは古代に投射してしまう。のみならず、そのようにして「文学史」を捏造するのである」という柄谷の言葉は厳しい（柄谷 前掲書、23頁）

いることより多くの情報を知覚している。素材との身体的なかかわりは、そのような自己の意識だけでは捉え切れない世界との繋がり方があることを示している。私は彫刻制作者として、この自分の粘土や漆に触れているときに経験される出来事を根拠に、前近代から続くものの見方を取り出そうとしている。近代以前のものの見方まで遡って、作り手と素材の関係性を考察することにより、彫刻制作の内的イメージだけによらない部分にある思考と探究を明らかにする。

こういった前近代の造形やものの見方まで遡って、彫刻制作を検討する本論文の問題関心は、彫刻家の小谷元彦が「近代彫刻の枠組みの解体と再編成へ向けての起点」とすることを意図して継続的に行う《SP》(スカルプチャー・プロジェクト)¹⁸の射程と重なる部分が多い。小谷のみならず、田中修二や小田原のどかの研究での問題関心とも重なるところがある。例えば、小谷は2022年に平塚市美術館や足利市美術館で開催された「リアルのかぐやめー現代の作家たち 生きること、写すこと」展に《SP3 channeling 松本喜三郎 義足構想模型》と題した作品を出品している。この作品は江戸の人形師であった松本喜三郎が構想した、日本最古の義足を再現したものである。まだ彫刻の概念がなく、様々な立体表現が混在していた江戸時代の人形師と現代の作家である小谷とのコラボともいえる

《SP3》が射程とするのは、「まさに「近代の中で消失してしまったもの」」であるというように¹⁹、小谷は作品制作やリサーチを通して、近代日本彫刻の成立によって覆い隠されたものの見方にまで遡ることで、「彫刻」を問い直そうとしている。作品制作と並行して文献の調査などを行い、江戸以前の造形を含めて考察することで彫刻を脱構築するという小谷の態度は、本論文の立場と近いようにみえる。

小谷による江戸以前の造形についての調査や考察は、自分自身の作品を制作するためのリサーチという側面が強いような印象を受ける²⁰。本論文での考察もまた、私にとっては自身の制作のリサーチであるという側面を持つ。ただし、本論文の関心は、素材との関係性において生じる制作者の思考や探究の内実、といった人間がものを作って生きることは何かという問題にまで拡がっている。さらには、乾漆を手掛かりに素材や道具、環境といったモノとの関係によって作り手のイメージが生成されるプロセスを論じる本論文での考察は、教育学や人類学など彫刻以外の領域でも扱われるテーマも射程としている。彫刻以外の領域とも接続しつつ進められる本論文の執筆にあたって行われる作家研究や文献講読は、私の作品制作のためのリサーチでもあるのだが、それだけではない。素材に触れて形を作るとは如何なる行為か、という彫刻表現の足元にある根源的な問いを考えるもので

¹⁸ 荒井直美「日本／現代／彫刻についての断章ーあるいは彫刻の日本らしさ」庄司美樹編『リアル（写真）のかぐやめー現代の作家たち 生きること、写すこと』アルテヴァン 2022、149頁

¹⁹ 同上書、150頁

²⁰ この見解は、2022年7月3日に足利市立美術館で開催された（講演者：小谷元彦「リアル（写真）のかぐやめー現代の作家たち 生きること、写すこと」展開催記念講演会「生人形と近代の彫刻ーリアルさとは何か 日本彫刻の特異点」）を聴講しての所感に基づいている。

もある。この作品制作のためのリサーチとは微妙に異なる態度が、研究としての本論文の独自性である。

以上のような態度をもって本論文では、私自身の塑造（乾漆）による彫刻制作における素材の役割に注目して、彫刻制作者の思考と探究がどのようなものであるのか考察していきたい。自覚的ではないにせよ、私たちには私たちがそれぞれの彫刻を作るために依って立っているものの見方や考え方がある。それは一人一人異なるが、そのものの見方や考え方を探るための一事例として本論文では、実践者として自らの制作経験を省察する。その作り手の身体に根差したものの見方や考え方は、客観的な立場から彫刻を論じる研究者の視点では捉え切れない。それは、自らの制作経験で得た思考や感覚に基づいて考察する者、すなわち彫刻制作者であり研究者である者でなければできない研究である。

第2節 彫刻制作における素材の重要性

私の彫刻制作においてイメージと素材とがどのように関係しているのか、という問いは、個人的な問題であるため、それが研究となるのかという疑念が生じることも予想される。結論を先に述べるなら、彫刻制作者としての個人的な経験に基づき、制作プロセスの一端を明らかにすることは、これまで十分に語られてこなかった「彫刻」という概念の全体にかかわる問題に迫ることと無関係ではない。私がそう考えるのには、以下に述べるような「彫刻」の成立過程が深くかかわっている。

先にも述べたように「美術」という概念は、明治政府が1873年（明治6年）のウィーン万博に参加するにあたって、新たに作り出したものである。博覧会への作品出品をすすめる「出品差出勤請書」の出品規定において、「美術」は「美術（西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト言フ）」と分類され、後の「彫刻」に相当するものには、「像ヲ作ル術」という名があてられた²¹。このときに出品された展示品のなかで、彫刻との関係からみて興味深いものに、人形師の鼠屋伝吉の手による、鎌倉の大仏を模した紙製の張り子の像がある²²。その他にも人形師の松本喜三郎が骨格見本である《骨格連還》を出品している²³。ここからは、西欧のSculptureに相当するもののなかった日本において、「像ヲ作ル術」にあたるものとして「人形」や「仏像」が位置づけられていたことが分かる。

このウィーン万博への参加を契機に、西洋における美術概念を意識し始めてから3年を経て、1876年（明治9年）に日本初の官立の美術学校として工部美術学校が開校される。欧化政策を進める国の主導により設立された工部美術学校では、「本校ハ欧州近世ノ技術

²¹ 佐藤道信『〈日本美術〉誕生－近代日本の「ことば」と戦略』講談社 1996 前掲書、34-35頁

²² 木下直之『美術という見世物－油絵茶屋の時代』平凡社 1993、28頁

²³ 石原あえか「近代医学と人形－ドレスデン国際衛生博覧会(1911)に出展された日本の生人形と節句人形」『Language, Information, Text = 言語・情報・テキスト 東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻紀要』第21号 東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻 2014、31頁

ヲ以テ我国旧来ノ職風ヲ移シ百工ノ補助ト為サント欲ス」という目的のもと、西洋建築の装飾などを制作する専門家を育成するために「彫刻」の学科が置かれ、お雇い外国人のヴィンツェンツォ・ラグーザの指導により写実に重きを置いた塑造制作が教えられることとなる²⁴。こうして「百工ノ補助」として導入された彫刻であるが、工部美術学校が開校された翌年の1877年（明治10年）に、東京上野公園を会場に開催された第1回内国勸業博覧会の出品区分では、「彫像術」という呼称が与えられており、「百工及ビ建築学ノ図案、雛形、装飾」とは区別されている²⁵。

工部美術学校は西南戦争以後の政府の財政悪化と、日本美術の保護を奨励する国粹主義の台頭もあり、1882年（明治15年）に閉校する²⁶。この日本の伝統美術の保護奨励に対する社会風潮が熟してきたとき、それをより一層推進したのは、アーネスト・フェノロサと岡倉天心であった。彼らの古美術調査をはじめとする活動は、やがて東京美術学校の創設にまで発展する。このような社会情勢を背景として、1889年（明治22年）に開校された東京美術学校では、「絵画は日本画に限り、彫刻は木彫を採り、金工は彫金を用い」るものとされた²⁷。「塑造」が学科として加えられるのは、1898年（明治31年）のことである。

このように揺れ動く彫刻概念に、初めて一つの定義を与えたのが高村光太郎であった。ニューヨークからロンドン、パリへと渡る4年近くの留学生活を経て、1909年（明治42年）に帰国した光太郎は、次々と論攷を発表しロダニズムを紹介するとともに、工部美術学校卒業生や文展に多く出品されていた写実主義的な作品を批判していく²⁸。さらに光太郎が彫刻を成立させるために排除したものは、写実主義的な作品群だけではなく。光太郎は自らのルーツでもある仏師や職人、そして人形や置き物をも強く否定していった²⁹。このとき光太郎が彫刻の定義として依拠するのが、彫刻を「面、量（塊）、動勢、肉付け」からなる空間構造と捉えるロダンの考え方と、作家という個の重視、内なるものの表現を求める動き³⁰であった。この考えは当時の青年彫刻家たちに広く受け入れられ、彫刻作品には作家の内的イメージが反映されているものとする表象的な見方が定着し、今日にまで根強く残っている。

こういった「彫刻」の成立過程については第2章にて詳しく論じるが、ここでは明治～大正期における彫刻概念の変遷を、その要因に注目しながら見ていきたい（表1）。

²⁴ 河上眞理『工部美術学校の研究－イタリア王国の美術外交と日本』中央公論美術出版 2011、28頁、225-226頁

²⁵ 北澤憲昭『美術のポリテイクスー「工芸」の成り立ちを焦点として』ゆまに書房 2013、20-21頁

²⁶ 中村傳三郎『明治の彫塑－「像ヲ作ル術」以後』文彩社 1991、13-15頁

²⁷ 同上書、29-30頁

²⁸ 高村光太郎「第三回文部省展覧會の最後の一瞥」『高村光太郎全集 第6巻』筑摩書房 1957、9-35頁

²⁹ 高村光太郎「彫刻十個條」『高村光太郎全集 第4巻』筑摩書房 1957、334-335頁

³⁰ 毛利 前掲論文、113頁

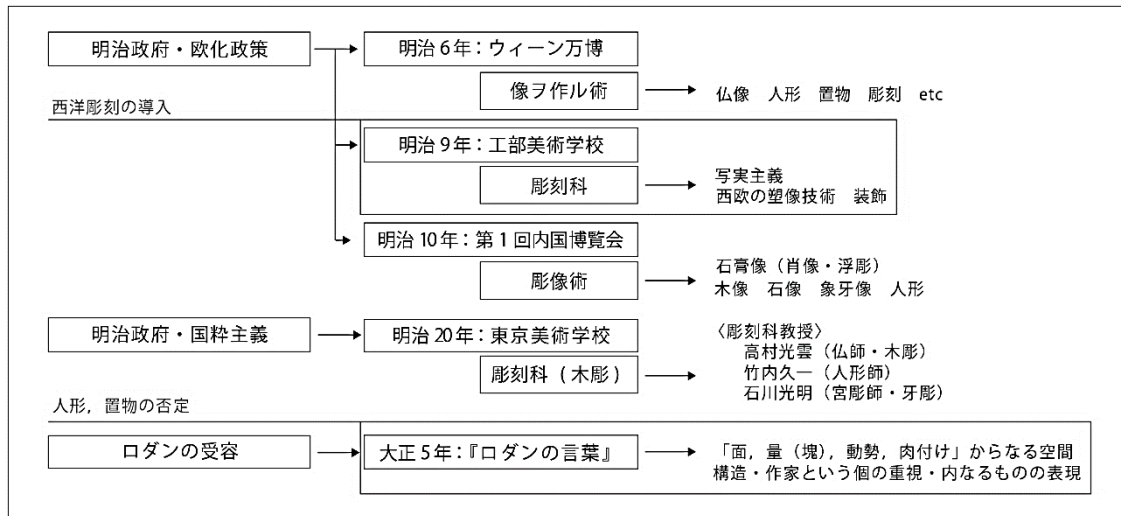


表1：明治～大正期における彫刻概念の変遷とその要因（筆者作成）

* 第1回内国博覧会において「彫像術」に分類された品目については、以下の文献を参照（内国勸業博覧会事務局「明治十年内国勸業博覧会出品目録. 1」国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/info:ndl.jp/pid/801848>、最終閲覧日 2022年10月26日 内国勸業博覧会事務局 1877、30頁、112-113頁）。

注意したいのは、ウィーン万博における「像ヲ作ル術」、工部美術学校での写実に重きを置いた「彫刻科」、第1回内国博覧会での「彫像術」、東京美術学校における「彫刻科（木彫）」、光太郎が紹介した「ロダニズム」のいずれにしても、日本人の制作実感の内からではなく、日本という国の外である西洋、あるいは国の政策といった上からもたらされたものであるという点である。ここからは、日本における「彫刻」が、素材に触れて形を作るというプロセスにある思考や探究をもとに成るべくして成ったものではなく、欧化政策や国粋主義といった彫刻制作の外や上からの圧力により強引に区切られることによって、恣意的につくられた概念であることがみえてくる。

このような制作の外部にある要因によってつくられてきた枠組みで彫刻制作を考えているのは、作り手が制作の中で行っている思考や探究の実態を見逃すことになるだろう。彫刻制作において生じている思考や探究の実態を捉えるためには、制作プロセスの内部から彫刻にアプローチする視点を持たねばならない。つまり、作り手としての個人的な制作経験から導かれた問いを通じて、彫刻について考察することが必要なのである。そして私の場合、イメージの生成と素材に触れることはどのように関係しているのか、という疑問が、個人的な制作経験から導かれた問いにあたる。

彫刻は木や石や乾漆といった物質でありつつ、その物質を通してイメージをみせるものである。イメージだけを取り出してみせるということはできない。前節で私の制作につい

で紹介しつつ述べたような、静謐さや崇高さや宗教性や精神性というようなものは、それだけを取り出して提示するということはできないため、何かしらの形と物質を依り代として浮かび上がらせるほかない。私の場合は、人間の形と乾漆がその依り代になる。

例えば、法隆寺の《百済観音像》(7世紀中期頃)からは、観音像であるからもとより人間ではないのだが、人間の形であることを超えたイメージを想起する(図0.6)。人間のプロポーションを逸脱して引き延ばされた腕や脚、足から膝、腰、肘、肩、首、額にかけてのゆらりと立ち上るような曲線を描く姿勢が、不自然に見えないのは、静謐さや崇高さをあらわにするためにこの形が必然性を持っているからだろう。この像は、主に木彫で作られており、上半身から顔にかけて乾漆が用いられているという³¹。細部まで作り込むというよりは、起伏の少ないぼんやりとした印象の表情(図0.7)や、像全体にある微妙なバランスの曲線を調整しながら作るには、漆をわずかに盛り上げていく乾漆が必要だったのであろう。このように素材の選択は作り手のイメージを実現することと不可分である。

そして同時に、その素材が選択できる状況にあるからこそそのイメージを思い描けたと見ることが出来る。奈良の飛鳥寺にある《飛鳥大仏》(609年頃)(図0.8)など奈良時代初期の金銅仏が、その後に伝来した乾漆技法により作られた仏像に比べて、かっちりとしたシャープな印象の造形性をもつことや、平安時代に考案された木を部材ごとに分けて組み上げる寄木造りの方法が、鎌倉時代にさらに展開され、運慶・快慶の像にみるような力強い動き(図0.9)が生まれたことを考えると、作り手が素材を選んで像を作ることの手前に、まず素材を選ぶことのできる状況が準備されていたことが分かる。選び得る素材や技法との関係において作り手のイメージが生成される、ということがあるように思える。そういった意味で、彫刻表現は素材や環境との密接な関係のもとにある。素材は、制作者の思い描いたイメージを実現するための物質以上の役割を持つのである。

彫刻家の戸田裕介は、作り手と素材との関係性について次のように述べている。

彫刻家の脳裡では、量塊は、常に押し合いへし合い変形し続ける。そうして、空想や妄想も、全ては、目の前の重力下に存在する材料と空間の性質の範囲内で、自分が存在する同じ地平、地続きの空間に必ず引き留められた物体として目の前に投げ出される。³²

戸田が指摘するように、彫刻表現は「目の前の重力下に存在する材料と空間の性質の範囲内」で行われるものであることを避けられないため、作り手は否応なく素材のもつ現実性と対峙することになる。自らのイメージを形にしていくことも、物質として現実に存在する素材と対峙し、それに触れることなしには始まらない。素材の大きさや重さや丈夫さは、ときに作り手のイメージと衝突する。ところが一方で、作り手は素材の大きさや重さ

³¹ 西川杏太郎「高貴なる飛鳥仏、百済観音像」築達榮八編『魅惑の仏像14 百済観音』毎日新聞社1987、45頁

³² 戸田裕介「量塊を見つめなおす」戸田 前掲書、66頁

や丈夫さと格闘しながら、その特性を利用することで新たなイメージを展開しようと企てているようなところもある。そういったとき、素材は作り手のイメージを可視化するための媒材に留まらないし、イメージを限定する足枷でもないものとなる。

素材は、彫刻制作者が自らの表現しようとしていることや考えようとしていることが何であるのか模索するための足場となる場合がある。粘土や乾漆という素材があるからこそ、イメージと現実のズレに気付き、そこから新しいイメージ（像）を立ち上げようと制作に向き合っていく。そして、その制作過程での出来事の集積が表現となっていく。こういった観点から本論文では素材の役割を取り上げて、彫刻制作における思考と探究の一端を明らかにしていく。

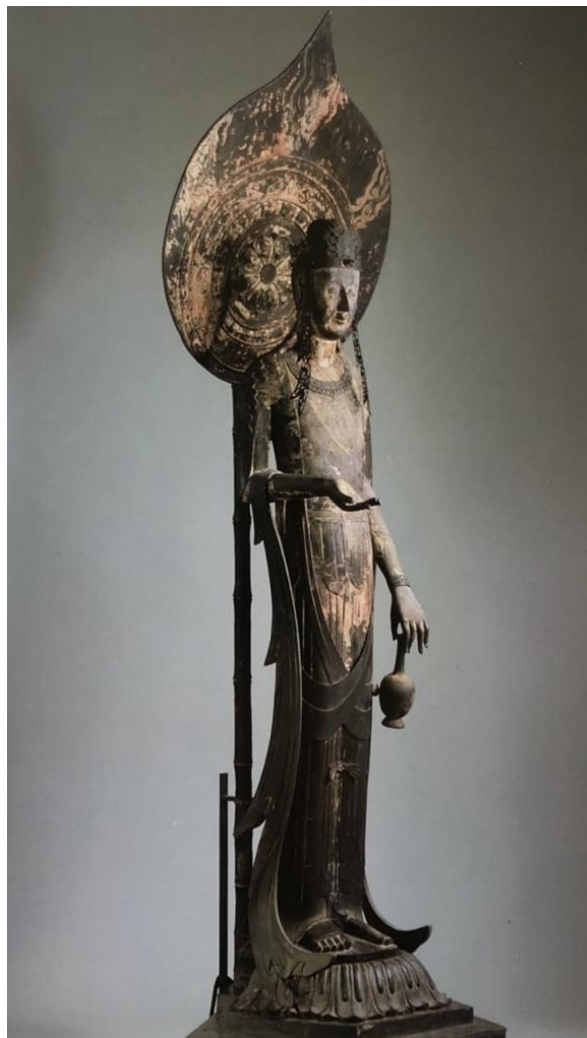


図0.6 : 《百済観音像》 木・乾漆、7世紀中期頃 法隆寺蔵
築達榮八『魅惑の仏像14 百済観音』毎日新聞社 1987、表紙

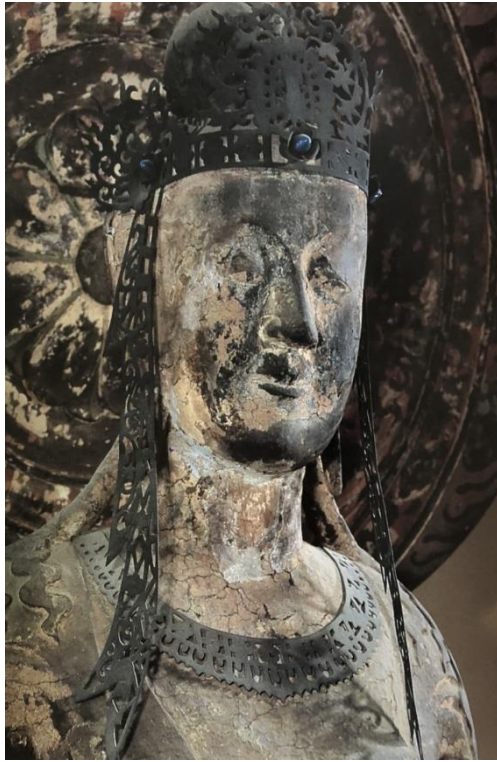


図 0.7 : 《百済観音像》部分

同上書、21 頁



図 0.8 : 《飛鳥大仏 釈迦三尊像中像》 ブロンズ、609 年頃 飛鳥寺蔵

後藤茂樹編『日本の古美術全集 第一巻 法隆寺と飛鳥の古寺』集英社、12 頁



図 0.9 : 運慶《毘沙門天立像》木、1189年 神奈川・浄楽寺蔵

湯原公浩編『別冊太陽 日本のこころ 176 運慶 時空を超えるかたち』平凡社 2010、61頁

第3節 本論文の構成

以上のような問題関心のもとに本論文は次のような構成で論じていく。

第1章では、本論文がどのような方法で彫刻制作について論じるのかを示す。彫刻制作という出来事の外側に立ち、客観的な視点で時系列に沿って工程を辿る方法では、制作のプロセスにおいて生じている思考や探究の実態は捉えることができない。彫刻制作における思考や探究にできる限り迫ろうとするならば、制作の内側からの実感を主観的に語る必要がある。そのとき浮上する問題が、その主観的な語りを他者が納得できるものとして記述するには、どのような方法を取ることができるか、ということである。そこでこの章では、Arts-Based Research（芸術に基づく研究）、一人称研究、当事者研究といった3つの研究動向を参照し、その上で、鯨岡峻の提唱する「エピソード記述」と石牟礼道子の小説『苦海浄土』における記述方法を手掛かりに本論文の方法を述べる。

第2章では、近代日本彫刻の成立過程において、日本人のものの見方がどのように変化してきたのかを検討する。柄谷が「言文一致」にみる自己の内面の発見は、近代日本彫刻においても確実に見て取れる。ここでは、近代日本彫刻の成立にかかわる二つの転機に焦

点をあて、自己の「内—外」という見方による作り手と素材との関係性が成立していった過程をみていきたい。

ここで注目する二つの転機のうち、一つ目には1878年（明治9年）に開校された工部美術学校での彫刻教育を取り上げる。明治政府の欧化政策を背景に開校された工部美術学校の彫刻科では、西洋の彫刻技法、すなわち塑造の技術が教えられた。つまり、彫刻の教育とは西洋のものの見方の移植であったといっても過言ではない。しかしこの工部美術学校で学んだ彫刻家たちの写実主義的な彫刻観は、やがて高村光太郎により手厳しく批判されることになる。ここに二つ目の転機を置きたい。

近代日本彫刻史に果たした大きな役割だけをみれば、光太郎は江戸以前の造形を否定することで、近代日本彫刻を定義した人物といえることができるだろう。しかしその一方で、光太郎の数多くの著作のなかには、江戸以前の造形観と繋がるように思われる見解を示している論述も見受けられる。また、明らかに父光雲の影響を感じさせる木彫作品を残すなど、その個人的な活動に目を向ければ、そこにはロダニズムの伝道師ということに限らない、複雑な葛藤があることに気が付く。そのような光太郎の葛藤を追うことで、近代日本彫刻の成立とそれによって生じた問題を明らかにしたい。

上記の手続きによって近代日本彫刻の成立とその問題点を明らかにしたうえで、第2章の第2節及び第3節では、人体をモチーフとする乾漆制作者としての視点から、マネキンや人形など彫刻の周辺に位置づけられているヒトガタの造形物との関係を通して、私たちが彫刻と呼んでいるものの性質について考える。乾漆という張り子の技法による人体をモチーフとした彫刻制作は、素材の性質やそれを扱う技法のもつ歴史においても、「マネキン」や江戸後期に流行した「生人形」と切り離せない関係にある。その他にも彫刻と地続きにある立体造形は、「フィギュア」や「怪獣」など、様々な方向に展開している。「生人形」「マネキン」「フィギュア」「怪獣」、そして「彫刻」は同じではない。ただし、まったく別のものかと問われれば、そうとも言い切れない。「人形」と「彫刻」を比較し、両者の重なりと違いを見ることによって、彫刻制作者が志向する物質の捉え方、すなわち彫刻制作においてどのように素材が位置づけられるのか明らかにしていく。

第3章では、前章での議論を踏まえて、作り手の内的イメージを実現するための材料であるだけでなく、むしろ技法や表現の展開を導く役割をもつものとして素材を捉える。このような非人間中心的な見方を取ることの意義は、作り手の内的イメージだけに回収されない彫刻制作の側面があることを明らみに出し得る点にある。

乾漆技法は奈良時代天平期に隆盛を極めるが、膨大な制作時間を要することや漆が高価であることを理由に衰退し、寄木造りによる木彫が主流となった平安時代以降にはほとんど用いられることがなくなった、と多くの文献において指摘される。しかし、はたしてこういった合理性や経済的な要因だけで、技法や表現の展開は説明し尽くせるものだろうか、というのが本章の主張である。技法や表現の展開は、人間の意志によってのみ形作られてきたかのように捉えられる。ただし、技法や表現が展開することを可能としている前

提には、地形や気候に応じた生活の形態や、その生活の中で手に入る素材や道具といった人間以外のモノが関係していることに注目したい。このような観点から考察するために取り上げるのが、乾漆制作の主な素材の一つの麻布である。

かつては人々の生活圏内に多く自生しており、衣服をはじめとする様々な用途に用いられていた麻であるが、現在では奥会津の昭和村など限られた土地でしか栽培されておらず、希少なものとなっている。その麻から作られる布もまた、手に入れづらいものとなっている。そういった背景から、かつて私は、現代の乾漆制作において有効な麻布をリサーチしたことがある。そのリサーチを振り返り、素材によりつくられる思考や態度としての技法の展開を明らかにしたい。そして、その上で、奈良時代の乾漆像である《鑑真和上坐像》の造像過程を手掛かりに、素材から単なる物質以上の意味を読み取ることを可能にするものとして技法の在り方を論じる。

彫刻制作における素材が、制作者の脳裡に宿ったイメージを実現するための物質以上の存在であることを確認した上で第4章では、制作のなかで素材に対峙するときに彫刻制作者が働かせている思考に迫る。塑造による乾漆制作では、主な造形素材として粘土と漆を扱う。塑造による制作は、適当な量の水を与えて粘土の乾燥を防ぎ、その柔らかさを維持しつつ進める必要がある。また、気温や湿度に左右される漆の乾きや色味の変化は、人間の思惑通りに操作できないため、制作者は素材の状態に応じて次の行為を判断しなければならない。こういった素材によってもたらされる造形上の制約は、表現を制限するものとしてマイナスにも捉えられるが、むしろ、その制限の範疇において思考し表現しようとする作り手の意図の表明とも捉えられる。「素材の声を聴く」という言葉で語られるように、作り手は素材の働きに応答することで制作を進めようとするのだが、それは何故であろうか。このような問いに基づき、素材を通じて作品に向き合う作り手の思考を明らかにしていく。

美術制作者は、他者からの言葉など外部からの影響が得られる制作場所を選ぶことや、見知らぬ土地で滞在制作することなどにより、外部からの触発を受けることを求める。あえて操作しづらい道具を用いたり、漆のように自身の思い通りには変化を予測できない素材を扱うことも、触発が生じやすい環境を求めてのことと言える。そのように考えれば、素材の働きに意識的になることもまた、触発を引き寄せるための思考の方法であるように思える。第4章の第2節及び第3節では、その思考のプロセスを、「時めく」という言葉や「中動態」という概念、フリードリヒ・フォン・シラーが『人間の美的教育について』で論じた「感性的衝動」「形式衝動」「遊戯衝動」の関係をキーワードに紐解いていく。

第4章の考察により得られた知見を手にも第5章では、これまでの近代日本彫刻の系譜において素材がどのように捉えられてきたのかを探る。その上で本論文における作り手のイメージと素材との関係性に注目した彫刻観を論じる。奈良時代の仏師や江戸の人形師の造形に併せ、工部美術学校で伝えられた西洋由来の塑造から、ロダニズム、その後続く彫刻家たちの思考と探究の延長線上に、私の乾漆制作はある。その乾漆制作についての省察

に基づき議論を進める。議論を進めるにあたり鍵となるのが、乾漆彫刻の第一人者と言われる山本豊市（1899-1987）である。山本は1920年代にフランスに留学し、同時代に生きたオーギュスト・ロダン（1840-1917）の作風とは対称的に論じられる彫刻家アリストイード・マイヨール（1861-1944）に師事した。塑造制作において、粘土原型から素材を石膏やブロンズに置き換えた後の工程も重要と考えた点で、マイヨールはロダンと異なる思想をもつ。乾漆という素材とのかかわりにおいて作品を完成させることを重視した山本の背景には、こういったマイヨールの思想があることを、評論家の柳亮は「タイユディレクト（実材主義）」という言葉で論じた。

ここでは、この「タイユディレクト（実材主義）」という言葉に注目し、その言葉の由来を明らかにするとともに、「実材」という言葉の背景にある作り手の態度に迫る。「実材」という言葉は、美術大学のシラバスや彫刻家による論攷、技法書にも登場し、彫刻においては一般的な言葉として使われている。しかし、シラバスや論攷や技法書からは、彫刻家それぞれが「実材」とする素材が、必ずしも同じ素材を指しているわけではないことが分かってくる。そこで本論文では、何が（どの素材が）「実材」であるのかを区分するのではなく、作り手があえて「実材」と呼ぶことによって素材の役割を捉えよときの思考や態度を探る。技法書において「実材」に言及してもいる石彫作家・塑造作家の舟越保武（1912-2002）の作品と言葉を補助線に、私自身の塑造（乾漆）による制作における粘土や漆の役割を省察することで、作り手のイメージの生成に素材がどのようにかかわっているのか明らかにしたい。

物質との身体的なかかわりは現在、様々な場面で希薄になりつつあるように見える。しかし、数多くのメディアが溢れる現代においても、私たちが自らの手でモノに触れ形を作ることは無くなってはいない。ただし、これから先の未来、どうなるかは分からない。私たちが前近代のものを見方を想像することが難しいように、いまあるものを失うことはいつの間にか為されるが、失ったものを取り戻すことは容易ではない。素材の役割に焦点をあて、彫刻制作者の思考と探究を論じることは、私たちが自らの身体を介して世界との関係性を形作ることの意味を考える視点の一つとなるはずである。彫刻制作における作り手と素材との関係性を問うことを通して、私たちが世界との不可分な関係を結んで生きることの重要性を訴えるのが、本論文が提示する彫刻の〈実材論〉である。

第1章 本論文の特徴と方法

第1節 Arts-Based Research(芸術に基づく研究)を実践するにあたっての課題

彫刻制作における思考や探究をできる限りありのままに捉え、論じようとする場合、それはどのような方法によって語ることができるものだろうかという問いが生じる。彫刻制作のプロセスを哲学的に分析する塑造作家の生井亮司は、「彫刻は形による思想の表明である」と述べる¹。ただし生井も述べているように、そう一言で語ることは、あたかも何らかの思想や感情がすでに制作者の内に入り、それをある素材や技法によって形象化することが彫刻制作だと受け取られかねない。私はこれまでの制作経験から、彫刻制作とは粘土を練る腕や手、指の感覚によって素材の内にある働きを見出す過程、あるいは作られつつある形との関係において、表明すべき思想があらわになってくるものであると考えている²。このように捉えるならば、彫刻制作とは作り手の頭脳であらかじめ構想された像を素材へと投射するという経路によるものではなく、むしろ粘土を扱う手や指を通して表す思想や形の構想が練られていくプロセスであることがみえてくる。つまり彫刻制作とは直線的に進められるものではなく、作り手と素材、作り手と作られつつある作品との円環的なやり取りを伴いつつ前進するものなのである。

しかしながら、このような制作のプロセスを語ろうと試みれば、その伝え難さに直面することになる。仮に彫刻制作が、作者の内にあるイメージを技法や素材を介して形にするものであり、「イメージ-技法-素材」が直線上に結ばれるものだとすれば、制作工程を記録し順に辿ることで明らかになるものもあるに違いない。ところが実際のところ、そのような制作工程の即物的な説明は、制作に関係する諸要素の影響を受け複雑に展開される美術制作のプロセスを、論理的に理解できる範疇へと単純化してしまう。それゆえ、作者は鑑賞者からの制作についての問いに対して、制作工程を詳しく説明し、相手に理解されるように語ろうとすればするほど、何か言い得ていないような感覚を覚える。つまり、美術制作という出来事の外側に立ち、客観的な視点で時系列に沿って工程を辿る方法では、制作のプロセスにおいて生じている思考や探究の実態は捉えることができないのである。美術制作という出来事をできる限りありのままに捉えようとするならば、私たちは制作の内側に入り込み、そこで生じる思考や探究を主観的に語らなければならない。

¹ 生井亮司「かたちと身体-木村素衛の表現論と伴に」小松佳代子編著『判断力養成としての美術教育の歴史的・哲学的・実践的研究』(科学研究費 基盤研究(B) 研究成果報告書 研究代表者:小松佳代子、2018年度~2020年度) 2021、55頁

² 生井もまた次のように述べている。「彫刻は「形による思想の表明」である、ということをもう少し正確に述べるならば、こうなるはずである。「彫刻はその制作過程という時間に起きた出来事の表明である」と」(同上論文、56頁)。

そこで、その主観的な語りを研究の俎上に載せるためにこの節では、Arts-Based Research（芸術に基づく研究）という研究動向を参照したい。

Arts-Based Research（芸術に基づく研究）（以下 ABR と略記する）とは何か。日本において先駆的に ABR の研究を進める小松佳代子は、次のように述べる。「ABR とは、芸術家が作品制作において行っている探究を研究と位置づけ、従来の自然科学、あるいは人文社会科学の方法では救いとれなかった問題に迫ろうとするものである」³。この一文からも ABR が、従来の研究方法では扱えない制作者の主観的な制作経験に基づく知を、まさしく救いとうろうという問題意識に基づいていることが分かる。芸術家の制作行為における探究それ自体を研究と位置づける ABR は、「研究対象から距離をとって客観的な分析をすること、複雑な事象を図式的に理解するといった方法論とは全く異なる研究の姿」であり、「研究者（＝制作者）は、研究（＝制作）のプロセスに参加し、そのことによって研究者（＝制作者）自身の変容が促されるようなあり方」なのである⁴。

Arts-Based Research という用語は 1993 年に、スタンフォード大学で行われたエリオット・アイスナーによる教育イベントに端を発する。アイスナーとトム・バロンの共著本 *arts based research* の序文では、次のように語られる。

arts based research という用語の始まりは、1993 年にスタンフォード大学で開催された教育イベントにある。芸術と教育との接続について論述してきた Elliot Eisner (E. アイスナー) は、大学生や学校という現場での実践家たちに対して、美的な特徴 (aesthetic features) によって導かれた研究がどのようなものであるかを、彼／彼女らが理解する一助となるような研修会を設けることが有益だと考えた。⁵

芸術と教育との接続を背景に立ち上げられた ABR は、アイスナーとバロンの予想を越え、2010 年前後から世界各地で急速に発展してくる⁶。2013 年からは Arts-Based

³ 小松佳代子「はしがき」小松佳代子編著『美術教育の可能性－作品制作と芸術的省察』勁草書房 2018、iii 頁。また、東京学芸大学で ABR 研究を進める笠原広一は、ABR とは「芸術制作・表現を学術研究や知の創出方法として位置づけようとするもので、芸術制作や表現の過程における知覚的な感受認識や直観に対して省察を加えたり、それに関連する理論などの学的知見を参照するなどして考察を深め、そこに芸術活動がもたらす新たな知の開かれと創造を生み出していこうとする実践理論である」と定義する（笠原広一・リタ・L.アーウィン編著『アートグラフィー－芸術家／研究者／教育者として生きる探求の技法』ブックウェイ 2019、10 頁）。

⁴ 小松 同上書、75 頁

⁵ Barone, T. & Eisner, E.W. *arts based research*, Sage, 2011, p. ix. 翻訳には、（小松佳代子「Arts-Based Research の由来」笠原広一・生井亮司・小松佳代子編著『アートベース／リサーチ－理論と大学教育への展開』学術研究出版 2022 所収）を参照。

⁶ 例えば、Artist（芸術家）であり、Researcher（研究者）であり、Teacher（教育者）でもあるという三つのアイデンティティをもつ A/r/tographer が、複数の立ち位置の「あいだ」(in-between) から見える

Research and Artistic Research 学会も開催され、方法論的な吟味と ABR を用いた実践の充実を同時に行いながら研究が進められている⁷。日本ではまだ十分に認知されていない研究動向ではあるが、海外では ABR の成果が博士論文として提出され、それにより学位が授与されるという体制も生まれてきている⁸。

ABR における Arts の位置づけは様々である。「データ収集に写真やドローイングなどの芸術活動を用いるもの、自他の芸術活動を探究のメディアとして位置づけるもの、芸術活動によるコミュニティ形成を目指すもの、研究成果を芸術作品として形象化するもの、探究の方法を芸術制作と同じように芸術的な思考によって行うものなどが、ABR として行われている」⁹。しかし、「外延のこのような広がり、ABR とは何かをむしろわかりにくくしている面もある」と小松は指摘する¹⁰。したがって、そもそも Arts-Based (芸術に基づく) とはどういうことかという問いが浮上するのである。

小松はアイズナーの思想に立ち戻ることで、ABR の由来を明らかにしている。それによれば、ABR は「あくまでも教育研究からスタートしているのであって、それが他の領域の研究にも適用されていく」ようになったことが分かる。ABR の出発点はスタンフォード大学での研修会であるにせよ、その思想の源流はアイズナーが 1970 年代においてすでに論じていた美術教育が涵養すべき「教育的鑑識眼と教育批評」に求められるという。「「芸術に基づく」ということは、もともとは「鑑識眼と批評」という芸術作品に浸透している質を理解するために用いられる方法を援用して、教育について研究することを意味」しており、「「鑑識眼」が個々の経験に即した知覚や判断に基づくものであり、また「批評」における言語への再表現 (render) が、アナロジーやメタファーなど芸術的な活動であるこ

もの、体験や省察を、制作・研究・実践を行き来しながら記述 (Graphy) し探究していく理論である A/r/tography が ABR から派生し、カナダの研究者を中心に展開されている (笠原・アーウィン 前掲書、7-8 頁)。そこからさらに、研究の最終的なアウトプットを視覚化する visual a/r/tography が、スペインの研究者を中心に発展している。その他にも、歩くことのなかにある発見的なプロセスを探究ととらえる Mapping A/r/tography が立ち上げられるなど、ABR は多様な広がりを見せている (Nicole Y .S. Lee., ed. *Mapping A/r/tography: Exhibition Catalogue*, InSEA 2019 World Congress, InSea Publications, 2020)。

⁷ 小松 前掲書、76 頁。2016 年にフィンランドで開催された Arts-Based Research and Artistic Research 学会の概要については、(小松佳代子「4th Conference on Arts-based Research and Artistic Research」『美術教育研究』第 22 号 美術教育研究会 2017、85-91 頁) で詳しく報告されている。

⁸ 2019 年には、視覚芸術分野で出された各国の ABR によって書かれた博士論文が、一冊の書籍としてまとめて紹介されている。22 の論文が掲載されているが、Arts の位置づけは様々であり、本書を見るだけでは何が ABR に含まれるのか理解することは難しい (Sinner, A., Irwin, R.L. & Adams, J., eds. *Provoking the Field: International Perspectives on Visual Arts PhDs in Education*, Intellect, 2019)。

⁹ 小松佳代子「Arts-Based Research の由来」笠原・生井・小松 前掲書、10 頁。ABR が多様な展開を見せていることは、Leavy, P. Introduction to Arts-Based Research, *Handbook of Arts-Based Research*, Guilford, 2019, pp.3-21 にも詳しい。

¹⁰ 小松 同上論文、10 頁

と」に、小松は ABR が展開してきた要因をみる¹¹。この美術教育において求められるものとする「鑑識眼と批評」の能力が、教育評価と教育研究の方法に援用されるということはつまり、「子どもが学習すべき事柄と、教師が教育評価を行う際に働かせる作用と、そして研究者の方法論とを同じ概念で考えること」であり、小松が指摘するようにその重要性は計り知れない¹²。

美術制作者は自らの作品を作る者でありながら、その作品を誰よりも見る者である。作られつつある作品を見ることは、自らの行為の結果を吟味し、次の行為へと展開させていくための批評的な眼差しと言えるようなものである。その眼差しは、省察とも言い換えられる。美術制作のただ中にある探究を捉えようとする小松は、社会における問題を研究し、その成果を何らかの芸術作品にすることで社会に介入していくものでもなく、研究のプロセスにおいて芸術活動を組み入れるものでもない研究動向として、Arts-Based Research を「芸術的省察による研究」とあえて誤訳する。小松が「芸術的省察」という言葉を用いる背景には、先に見た「子どもが学習すべき事柄と、教師が教育評価を行う際に働かせる作用と、そして研究者の方法論」との連関に、さらに芸術家の制作実践のなかにある「批評的・自己省察的なまなざし」を接続しようという意図があるように思える。

自らの彫刻制作の経験において働く思考や探究に焦点を当て、そこから立ち上げられた仮説をもとに、彫刻そのものの在り方を問い直していく本論文の立場は、数ある美術制作研究の中でも、芸術に固有の探究を取り出そうとする ABR と目指す方向を同じくしている。しかし、その ABR に位置づけられる研究のなかでも、様々な目的と手法がとられており、何が ABR なのか言い当てるのが困難なことは確認してきた通りである。日本では近年、「学術的な研究作業の研究プロセス全体で、とくに最終的なアウトプット」において芸術メディアを用いることで社会学を組み替えようとする岡原正幸らの Keio ABR や、美術教育の現場とそこに関わる教師や研究者の「生きる探求」(living inquiry) に注目する笠原広一ら、そして、「美術制作者の思考や探究をそのまま研究とみなして芸術的な省察を重視」し、美術制作者とともに研究方法の吟味と実践を同時に進める小松を中心とする研究グループにより、相次いで ABR に関する書籍が刊行されている¹³。いまだ十分に

¹¹ 同上論文、15-16 頁

¹² 同上論文、17 頁

¹³ 小松佳代子編著『美術教育の可能性－作品制作と芸術的省察』勁草書房 2018、笠原広一・リタ.L.アーウィン編著『アートグラフィー－芸術家／研究者／教育者として生きる探求の技法』ブックウェイ 2019、岡原正幸編著『アート・ライフ・社会学－エンパワーするアートベース・リサーチ』晃洋書房 2020、小松佳代子編著『判断力養成としての美術教育の歴史的・哲学的・実践的研究』(科学研究費 基盤研究 (B) 研究成果報告書 研究代表者：小松佳代子、2018 年度～2020 年度) 2021、Kayoko Komatsu, Kikuko Takagi, Hiroaki Ishiguro and Takeshi Okada, eds. *Arts-Based Methods in Education Research in Japan*, Brill, 2022 といったように、ABR に関する研究が積み重ねられてきている。なかでも小松が編集を務める書籍では、美術制作者による論文も掲載されており、本論文での考察に多くの手掛かりを与えるものである。

認知されているとは言い難い日本国内の ABR 研究においても、このように異なる動きが見られるように、ABR が内包する目的と方法は多岐にわたる。

作り手としての視点から、彫刻制作そのもののなかにある探究を論じていこうとする本論文が、芸術を用いて芸術制作そのものとは異なる問題にアプローチする岡原や笠原の研究とは似て非なるものであることは、ここまで小松の研究を参照しつつ ABR の動向を追ってきたことから周知であろう。ただし ABR と十把一絡げに言っても、美術制作における思考や探究を研究とみなす場合、それぞれの制作者（＝研究者）の制作の特徴や目指す方向によって、用いられる方法は異なってくる。絵画と彫刻では、その制作方法も見ようとしている世界も異なる。彫刻のなかでも作り手が見出そうとするものによって、その内実は別のものとなろう。個別具体的な制作のプロセスにおける探究を捉えようとするならば、一人ひとりが異なる手法で作品を制作しているように、制作者（＝研究者）が自分に適した論述の方法を見出さねばならない。

それでは本論文はどのような方法をとるのか。本論文の方法を示すため、次節では、ABR と同じく実践者の一人称の視点による研究を推進する「一人称研究」と「当事者研究」の動向を追い、一人称での語りを研究の俎上にのせるにあたって押さえるべきポイントを確認したい。

第 2 節 彫刻制作を研究として論じるための視点

(1) 一人称研究

「一人称研究」を提唱する諏訪正樹は、次のように述べる。「知の一人称研究とは、あるひとが現場で出会ったモノゴトを、その個別具体的状況を捨て置かず、一人称視点で観察・記述し、そのデータを基に知の姿についての新しい仮説を立てようとする研究である」¹⁴。さらに別のところでは、「文章を書く、絵を描く、部屋のレイアウトを模様替える、スポーツでファインプレーをする、歌を歌う、周りの人を笑わせる」といった、「創造に関する研究は、日常生活に根差した例題において創造現象を生むための方法論を見いだす実践的研究でなければならない」とも主張する¹⁵。このように諏訪が、一人称的な視点において、自らの経験に根差した研究の方法を提唱する背景には、「客観性」と「普遍性」を、常識を構成する重要要素とする従来の自然科学研究への違和感がある。「従来の

¹⁴ 諏訪正樹「一人称研究だからこそ見出せる知の本質」諏訪正樹・堀浩一編著『一人称研究のすすめ－知能研究の新しい潮流』近代科学社 2015、3 頁

¹⁵ 諏訪正樹「『創造』の研究－現象を生む実践の学（〈特集〉創造的活動の理解と支援）」『人工知能学会誌』第 19 巻第 2 号 人工知能学会 2004、205 頁。また、一人称研究を実践したものとしては、（浦智史・諏訪正樹「表現における身体性－視覚優位からの脱却」『日本認知科学学会大会発表論文集』第 23 号 日本認知科学学会 2006）や、（諏訪正樹・赤石智哉「身体スキル探究というデザインの術」『認知科学』第 17 巻第 3 号 日本認知科学学会 2010）など。

科学的研究は、モノゴトを客観的に観察・分析することを是とし、そこから普遍的な知見を発見するという方法を指向してきました。しかし、もはや知の研究は、その方法論だけでは立ち行かないと多くの研究者が感じ始めています¹⁶。それゆえ、「80年代後半に顕在化した、知の状況依存性、身体性、個人固有性といった側面にしっかりと向き合い、知の多様な姿についての新しい仮説を立て、さらに深く探究を進めるためには、従来の科学方法論と相補的な新しい研究方法を立ち上げる必要がある」と諏訪は述べる¹⁷。「知の状況依存性、身体性、個人固有性」に向き合い、そこから新たな仮説を立ち上げる必要性を指摘する諏訪の主張は、作り手と素材や作られつつある作品との関係性、そこで働くリサーチや思考のプロセス、そういった個別具体的な出来事の中から知を掬い出そうと試みる本論文の視点と共鳴する。

一人称である「私」の視点でモノゴトを観察・記述し、そこに仮説を見出そうとする一人称研究は、いうまでもなく従来の科学研究観に抵触する。このような主観に基づいた研究の重要性は理解できるものの、それでは普遍的な知を導き出すことが不可能ではないのか、という疑問も生じることだろう。しかし一人称研究は、決して知の普遍性を軽視するものではない。「問題はどのような方法で普遍性を求めるかにあります」、と諏訪はいう。

従来の科学研究では、まず被験者 N のデータを大量に集め、それらの被験者に成り立つ共通点を見出すことで普遍性を得ようとする。このような方法では、最初から普遍性を求めてデータが処理されることになる。普遍性を獲得するために、N の個別具体的な経験にある知は排除されるとも言える¹⁸。

対して一人称研究では次のような方法を取る。まずは「一人称的な個別事象のなかに面白い現象を見つけ、知の姿についての新しい仮説を立て」る。つまり、最初の N=1、それが一人称研究そのものとなる。そして、同じような現象が成り立つ他の事象を探していく。N=1 で見出した仮説が成立する N \geq 2 以降の事例を探すのである。数多くの N で成り立つことが分かってくれば、仮説の汎用性が次第に示唆されることになる¹⁹。

この一人称研究の方法の興味深いところは、知の普遍性についての結論が先延ばしにされるところにある。「N=1 の研究をする人と、N \geq 2 以降の研究をする人が同じである必要はありません。ある研究者の一人称研究から生まれた仮説に別の研究者が興味を抱き、N=2 を探すことをやればよいと思います。学界全体でこの連鎖をやればよいではありませんか」と諏訪が述べるように²⁰、一人称研究が目指す普遍性は、後に続く複数の研究との関係において徐々に形作られていく。このような言わば「探究の連鎖」が生じるところ

¹⁶ 諏訪 前掲論文 2015、4 頁

¹⁷ 同上論文、4 頁

¹⁸ 同上論文、16-17 頁

¹⁹ 同上論文、16 頁

²⁰ 同上論文、17 頁

に、一人称研究の発展性がある。まるで知の糸が交差し、絡まり合い、ひとつの束となるようにして、普遍性が獲得されるのである。

以上のような一人称研究の方法は、美術制作者による自らの制作についての語りを研究の俎上にのせることを可能にする。自分自身の作品制作について語ることは、個人的な主観によるものに他ならない。そのような語りを詳細に積み重ねたとしても、「私」一人の問題からは抜け出せないように思える。しかし、そこで得た仮説が、他の作り手の語りへと連なるものであるならばどうであろうか。連なる先は、先人が残した言葉かもしれないし、同時代を生きる者の語りかもしれない。もしかすると数十年、数百年後の人間の思索と響き合うかもしれない。そのようにして一人称の視点で記述された論攷が集まっていけば、「私」の問題は「私たち」へと開かれる。複数の視点を束ねることで、ぼんやりと美術制作なるものが見えてくるのではないだろうか。本論文は私自身の乾漆制作における作り手と素材との関係性に焦点をあてたものである。つまり、N=1としての彫刻観を述べるものである。したがって、この論文のみで彫刻制作の全てを描くことを目指しているわけではない。私自身が彫刻制作をどのように捉え、彫刻において探究されてきたことの中かの何を引き受けてこれからの制作を続けていくのか、という態度を示すものである。本論文で扱える範囲は限られているが、そういったN=1の論攷を丁寧に記していくことが、彫刻制作における知性の実態を明らかにする一助になるはずである。

さてここで、新たな問いとして浮かんでくるのが、自らの「個別具体状況をどの程度記述すべきか」、「どれくらいの抽象化ならよいのか」ということである²¹。あまりに具体的に制作の状況を記述したとしても、それが他者の経験から遠すぎるものであっては「探究の連鎖」を生み出す仮説にはならない。

このような問いに対して、デザイン学を専門とする中島秀之は「物語的手法」の導入を提案している。書き手の一人称的な経験に、読み手としての自分の経験を重ねられたとき、はじめてその内容が理解できたと感じられるということがある²²。そのように書き手の個別具体的な経験について、読者が追思考できるような記述を行うためには、「コンテキストをうまく設定しそれをシェアする必要」があると中島はいう²³。どういうことか。

例えば、私が乾漆制作について次のように記述してみるとする。

²¹ 同上論文、35頁

²² そのような例として中島は、中学の美術の時間に教わったときには、ピカソの絵の良さが理解できなかったが、後になって美術館を訪れ、本物を目にしたときに理解できた（という気になった）と自らの経験を述べている。中島は高校生のころ、視野の中心部は像を結んでいるが、その周辺はぼやけているという「眼で見たとおり」の景色を描けないかと試みたそうである。そして、ピカソの作品が複数展示してある中に、その「私と同じ試みの（と思われる）シリーズを見つけた」とき、「様々な別のテーマの絵も見えてくる」ようになったという。中島の経験談は、鑑賞者（あるいは読み手）の身体的経験と、作品を複数展示することにより作られたコンテキストがあって、はじめて理解が生じることを示している（中島秀之「客観至上主義を疑ってみる」諏訪正樹・堀浩一 前掲書、191-192頁）。

²³ 同上論文、194頁

私は乾漆を用いた彫刻制作を行っている。主な素材として用いるのは、漆の樹液と麻の布である。ただし、漆の樹液はそのままの状態を使うわけではない。砥の粉や地の粉と呼ばれる砂に水を加えて泥状にし、そこへ漆の樹液を混ぜる。混ぜる順番は次のとおりである。まずは、砥の粉を 300g 量り、次に...

これは私の制作プロセスの一部について説明したものである。読み手の中で、乾漆での彫刻制作を経験したことがあり、いま述べたような状況がはっきりと想像できる者は、ほとんどいないだろう。とすれば読み手は、漆を練ると呼ばれる、漆の樹液を砂と水に混ぜ合わせる工程を、それぞれの経験したことがある近いものに置き換えて想像することになる。それは、小麦粉や卵などを混ぜ合わせるお菓子作りの場面かもしれないし、何かしらの溶剤同士を混ぜ合わせる実験の場面かもしれない。そのうえで仮に、この漆を練る工程についての記述が、上記のような細かい説明で終わられ、筆者の主観的な見解には触れられないものとしたらどのようなことが起こるだろうか。几帳面な読者は、材料の分量を正確に量り、均一な量と柔らかさの漆を練ることが制作のプロセスには肝要と理解するかもしれない。それもまた、ある制作者の作品制作においては重要な要素であろう。しかし、私が漆を練るプロセスにおいて巡らせている思考は、イメージと身体との関係性についてというコンテキストの上であり、混ぜ合わせる漆の分量の正確さは主要な問題ではない。

漆を練るということは、つまり、私の作ろうとする形を実現するために適当な柔らかさの素材を作るということである。自分の求める形と、そのための仕事に応じて、漆に混ぜる水の分量や砂の種類を変えて、私にとって相応しい柔らかさが作られる。とすれば、乾漆制作における漆は、作り手の脳内で描かれたイメージと、好みの柔らかさを求める身体的感覚とが、練り合わされたものとも捉えられる。頭の中で練られたイメージが、手で漆という素材を練ることで、制作者の身体性と一体となり、現実のものとして練り上げられていくプロセスが、漆を練ることとも捉えられる。粘土を練る場面においても、同様のことが言える。

さて、このような書き手である私の視点で捉えた「漆を練る」という行為の意味を議論に上げようと思うならば、水や砂の分量や混ぜ合わせる順序といった詳細についての記述は、むしろ書き手の注目している部分を分かりづらくさせるように思える。詳細な記述が誤読を生じさせることもあり得る。すべてをありのままに書くことが、必ずしも制作のプロセスを伝え得るとは限らない。

このように一人称研究についての研究からは、個別具体的なテキストをそのまま記述するのではなく、どういった切り口で語るのかというコンテキストを設定し、何を語るのか取捨選択することが必要であるというポイントが浮かんでくる。本論文では序章で述べたような、作り手のイメージの生成に素材との身体的なかわりがどのように関係するの

か、ということがコンテクストにあたる。そのコンテクストのもと、私の制作経験を記述していく。次項ではさらに、一人称研究のひとつである「当事者研究」の動向を参照し、実践者である私が自らの制作経験をもとに語るための方法と、語る意味について考察を深めていきたい。

(2) 当事者研究

「当事者研究」とは、苦悩を抱える当事者が、苦悩や問題に対して「研究」という態度において向き合うことを意味している²⁴。当事者研究では、研究という態度で事象に向き合うことにより、当事者自身が、その研究を進めるプロセスで変化していく。本論文に即して言い換えるならば、研究を行うことにより、制作者（当事者）自身はそのプロセスで変化していく、となる。研究により新たな発見があり見方が変わることがあるならば、当然、研究者かつ制作者である私の作品制作も、研究と連鎖して変化する。その逆も然りである。研究することと制作すること。この両輪で進むことが、どういった営みなのかという点については、まさにそれを実践する本論文全体を通じて明らかにしていきたい。それに先立ちここでは、当事者研究を参照することで、美術制作の当事者として制作者が自らの問題に研究として向き合う態度とはどのようなものか考えてみたい。

まずは、脳性まひによる身体障害をもつ当事者として研究を行いつつ、当事者研究という研究方法論の意義についても論じる熊谷晋一郎の著書『当事者研究－等身大の〈わたし〉の発見と回復』を手元に、その概要を見ていきたい。当事者研究は、2001年に北海道の浦河町にある精神障害をもつ人々の生活拠点「浦河べてるの家」で誕生した、比較的新しい日本独自の取り組みである。その「ユニークな「自分助け」の技法」は、当初、統合失調症を中心とした精神障害のある人々の間で行われていたが、地域や分野を越境し、最近では障害や病気というカテゴリーさえも越えて、教育や美術の分野にも広まりつつある²⁵。さらに、2012年には全国の当事者研究実践を繋ぐために「当事者研究ネットワーク」

²⁴ 石原孝二「はじめに」石原孝二編著『当事者研究の研究』医学書院 2013、4頁

²⁵ 「当事者研究」というキーワードで検索すれば、数多くの論文にあたる。ここでは一々列挙しないが、障害や病気というカテゴリーに加え、高齢者介護での戸惑いや、引きこもりや不登校について、その問題に実践的に取り組む介護者や教育者といった、当事者の立場から考察する研究が行われていることがわかる。また、2022年2月号の『美術手帖 ケアの思想とアート』では、掲載されている対談や評論の各所で「当事者性」や「当事者研究」が取り上げられている。例えば、稲葉俊郎と田中みゆきの対談では、美術制作や鑑賞といった当事者としての個人的な体験が、個人的であるがゆえに、主-客の関係を越えた他者とのコミュニケーションを生じさせる可能性が指摘されている（稲葉俊郎・田中みゆき「アートにみるケア、ケアにみる創造」『美術手帖 2月号 特集 ケアの思想とアート』第1092号 美術出版社 2022、22-27頁）。美術の分野において当事者研究を標榜している研究には、細野泰久によるものがある。ただし、ここではアーティストである渡辺篤（当事者）の言動を「当事者視点」と捉え、研究者である細野が分析する方法がとられており、この研究自体を「当事者研究」と呼ぶことは、当事者研究の定義から逸脱するように思える。とはいえ、当事者研究の視点を参照することで、客観至上主義では捉え得ない知見を見いだ

が設立され、2015年には学術分野の連携を進めることを目指し、東京大学先端科学技術研究センターの中に当事者研究分野が設置されている²⁶。

「当事者研究は新しい何かではない。大学や研究機関の中ではなく、ふだんの日常の中で常に私たちが行っているものである」、と熊谷はいう²⁷。ではなぜそのような日常での取り組みが、研究という名を冠するようになったのだろうか。その背景には、精神障害や発達障害などのレッテルを貼られ、特殊な施設に収容されることで、「隣人とともに苦勞の解釈や対処法を編み出していくという」当たり前のことを奪われた当事者たちの、自らの苦勞を取り戻すための闘いの歴史がある。1980年ごろから活発化してきた「有限な可変性の中で生きる等身大の〈わたし〉」が、そのままで生きられるよう社会環境を変化させることを主張してきた「当事者運動」と、1990年代の脱施設・地域移行の潮流と並行して広がった認知行動療法（CBT）や社会技能訓練（SST）を背景に「〈わたし〉の可変性を過大にも過少にも評価せず、変えられない部分については信頼関係の中で複数の他者に支えてもらう新しい生き方を回復とみなした「依存症自助グループ」」。この二つの大きな潮流が、当たり前の苦勞を取り戻すという切実な願いのもと、20世紀末に北海道の浦河町で合流し、「当事者研究」が生まれる²⁸。したがって、この二大潮流が合わさった当事者研究は、「自分と似た仲間との共同研究を通じて、等身大の〈わたし〉を発見すること、そし

そうと試みた研究と言える（細野泰久「アートによる当事者研究の試みー「アイアムヒア プロジェクト」渡辺篤」が開く可能性」『日本美術教育論集』第54号 日本美術教育連合 2021）。

上記のような研究者の「当事者性」を巡る疑問について、伊藤精男は「当事者研究についての共通理解はないが、「当事者が研究する主体となる」ことであり、「当事者の視点」と「研究者の視点」（「分析者視点」）双方を有することに特徴があると言える」と述べる（伊藤精男「「当事者視点」活用の方法論ー「当事者」研究者の可能性に向けて」『九州産業大学経営学論集』最終号 九州産業大学経営学会 2019、70頁（註10））。伊藤が参照する星加良司は、「当事者としての研究者」には、研究主体＝研究対象が同一（自分自身についての研究）である場合と、共通の経験をもつ他者についての研究である場合があると2つに区分している（星加良司「当事者性の（不）可能性ーディスアビリティ・スタディーズの存在理由」崎山治男・伊藤智樹・佐藤恵・三井さよ編著『〈支援〉の社会学ー現場に向き合う思考』青弓社 2008、214頁）。星加による2つの区分の後者の意味で当事者性を主張する場合、分析者がどの程度、当事者と共通の経験をし、その身体性を共有しているのかという点が明記される必要があるだろう。

²⁶ 熊谷晋一郎『当事者研究ー等身大の〈わたし〉の発見と回復』岩波書店 2020、1-2頁。例えば、東京大学先端科学技術研究センターでは2020年に、宇宙飛行士の野口聡一が宇宙に滞在する当事者としての視点による博士学位論文を提出している（野口聡一「微小重力空間での定位ー宇宙飛行士による当事者研究」博士学位論文 東京大学 2020）。このように、「当事者研究」は障害当事者に限らず広く展開し始めている。

²⁷ 熊谷 同上書、3頁

²⁸ 当事者研究が誕生するまでの歴史については、自閉症スペクトラム症（ASD）についての当事者研究を行う綾屋紗月の研究に詳しい。例えば、（綾屋紗月「当事者研究が受け継ぐべき歴史と理念」熊谷晋一郎編著『当事者研究をはじめよう（『臨床心理学』増刊第11号）』金剛出版 2019、6-13頁）など。他には、（向谷地生良・浦河べてるの家『安心して絶望できる人生』NHK出版 2006）に、べてるの家創設の経緯と障害当事者による研究の事例が記載されている。

て、そんな自分を受け容れるものへと社会を変化させることを通じて、回復へと導く実践」(傍点原文)という性質を持つ²⁹。

上記の熊谷による定義からは、当事者研究という研究方法がもつ三つのポイントが見えてくる。第一に、研究を自分一人で行わないこと。第二に、研究を通じて〈わたし〉を発見すること。そして第三に、研究により社会を変化させること。このうち三つ目のポイントは、当事者研究に限らず、全ての研究活動が志向するものであろう。当事者研究の方法で興味深いのは、第一のポイントで示された「共同性」と、第二のポイントで示された「自己発見」というところである。ここに、美術制作者が実践者(当事者)として、研究を行うときに留意すべきことと、研究を行う意義について考察する手掛かりがあるように思える。

べてるの家で「自分自身で、共に」がモットーとされていることは、研究の共同性が当事者研究にとって本質的なものであることを示している³⁰。べてるの家創設に携わった向谷地生良は、当事者研究における「当事者性の原則」は、「自分のことは、自分が決める」という基本的な権利を奪われてきた人たち」による自己決定による問題解決とは異なると指摘している³¹。「当事者主権」と呼ばれる当事者の自己決定権は、ケアや福祉の原則として機能するが³²、「当事者性の原則」はこれと正反対にあるという。当事者研究のポイントは、「自分のことは自分で決めない」ことである。そう向谷地が述べる背景には、「いくら「自己決定」といっても、人とのつながりを失い、孤立と孤独の中での「自己決定」は、危ういという経験則」がある³³。

自分の体験や語り聞き流されてしまうという社会とのズレからくる困難に向き合い、「振り回される状態から「主体性を取り戻す」こと。それが、当事者研究の根本的な動機である以上、当事者研究は個人的な体験談ではありえないし、むしろ個人的な体験談という閉塞性からの脱却をその実践の内部に含みこむ」と池田喬は指摘する。それゆえに、「当事者研究は、共同的に言葉や知を立ち上げていくことを研究の方法論として明確に取り入れている」(傍点原文)³⁴。その具体的な手順は、熊谷と綾屋紗月が整理するところによれば次のとおりである。

²⁹ 熊谷晋一郎「はじめに」『当事者研究—等身大の〈わたし〉の発見と回復』岩波書店 2020、v 頁

³⁰ 池田喬「研究とは何か、当事者とは誰か—当事者研究と現象学」石原 前掲書、132 頁

³¹ 向谷地・浦河べてるの家 前掲書、67 頁

³² 「当事者主権」については、(中西正司・上野千鶴子『当事者主権』岩波書店 2003)に詳しい。それによれば「当事者主権」は、「私の現在の状態を、こうあってほしい状態に対する不足ととらえて、そうではない新しい現実をつくりだそうとする構想力を持ったときに、はじめて自分のニーズとは何かかわかり、人は当事者になる」と説明される(同上書、3 頁)。

³³ 向谷地 前掲書、67-68 頁

³⁴ 池田 前掲論文、133 頁

- ①〈問題〉と人との切り離し作業を行うことで、「〈問題を抱える自分〉を離れた場所から眺める自分」という二重性を確保する。
- ②仲間とともに共に、自分の苦労の特徴を語り合うなかで、医学的な病名だけではなく、自分の苦労の内実を反映した自己病名をつけていく。
- ③苦労の規則性や反復の構造を明らかにし、起きている〈問題〉の「可能性」や「意味」を共有する。
- ④自分の助け方や守り方の具体的な方法を考え、場面を作って練習する。
- ⑤結果の検証と研究成果のデータベース化。³⁵

このように五つの項目で述べられる当事者研究の手順は、熊谷と綾屋による次の言葉から理解しやすい。「自分個人の体験は見通しを持って自覚しづらく、「あなた、あのときも同じことしていたよね」と人に指摘されて初めて、自分の体験世界の中にある長期的な反復構造に気づくことはよくある」³⁶。

こういった事態は誰しも経験があるのではないだろうか。彫刻に引き寄せて考えてみれば、自分自身の彫刻制作での経験は、作り手である私にとっては、そのほとんどが当たり前に行われているものである。作っている最中にいちいち自分のしている行為の意味を問うことはないし、一つひとつ確認しては、制作は進まない。本人にとっては無意識のうち自明のこととして実践している内容であるがゆえに、そこに働く思考や探究の特異性や法則を自分一人で見出すことは難しい。例えば私の作品は、左右がほぼ対称的な形をしており動きが少ないことが多い。その志向性がどこからくるものなのかはよく分かっていなかったが、大学院の受験にあたり指導教員にはじめてポートフォリオを提出したときに、何か象徴的なものを作ろうとしているのではないか、というコメントを貰い、私が自分の制作を近代以降の人体彫刻だけでなく、仏像や前近代の造形物との関連のなかで考えている側面が強いことに気が付いたことを覚えている。些細なことだが、私にとっては重要な発見であった。このように他者からの言葉によって、自分の制作の背後にある思考に気付くことは多くある。

池田は、自らの個別具体的な経験から「普遍的パターンを単独の個人が見出すということとはありえないこと」であるとも断言する³⁷。それゆえに、自らの制作経験について省察するとき、そこに意図的に他者の視点を含みこむことが重要となるのである。ここにおいて、当事者研究の第一のポイント「共同性」と、第二のポイント「自己発見」がつながる。

また、このような共同研究のプロセスを熊谷と綾屋は、「個人の日常実践に意味や解釈、見通しを与えてくれる構成的体制を、仲間と共に立ち上げ共有する作業」とも述べ

³⁵ 綾屋紗月・熊谷晋一郎『つながりの作法—同じでもなく違うでもなく』NHK出版 2010、124頁

³⁶ 同上書、128頁

³⁷ 池田 前掲論文、134頁

る。「構成的体制」とは社会人類学者のジーン・レイヴに由来する用語であり、「所属するコミュニティの言語、社会制度、信念や価値観」を意味する³⁸。この「構成的体制を、仲間と共に立ち上げ」ることが当事者研究には含まれる、と熊谷と綾屋はいう。その指摘は、当事者研究が自らの個人的経験そのものを省察するだけではなく、その個人的な語りのコンテクスト（文脈）をも問い直すものであることを意味している。共同性を通じて、個人的な語りも、その研究領域全体に関わる普遍的な問いへと昇華されるとも言い換えられる。他者との共同によって、個人的な経験から立ち上げられる仮説は、もはや個人の自伝的語りに留まらない普遍性をもつ。「研究に参加する当事者たちそれぞれの体験と解釈を集合させることで生成する共同知」なのである³⁹。このようにして、当事者研究の第一のポイントである「共同性」と第二のポイント「自己発見」は、「研究により社会を変化させる」という三つ目のポイント「普遍性」へと接続される。

当事者研究の方法論からは、当事者である「私」が研究として美術制作を語るときに留意すべき三つのポイントと、その関係性が見えてきた。自分自身が当たり前のこととして行っている営みにおいて生じている思考や感覚から、そこに折り畳まれている意味を「自己発見」し、その個人的な経験に基づいた仮説を、「普遍性」をもつ問いへと昇華するという一連のプロセス。そのプロセスには、「共同性」が重要な役割を持つことが確認された。

それでは本論文における他者は誰になるのだろうか。同じように彫刻を制作している作家だろうか。しかし、作品制作は基本的には一人で行われるものであり、そこでの経験や感覚は私の身体性と不可分なものであるから、私が直面する問題は私以外の作り手にとっては問題ではない場合も多い。

そこで本論文が目指すのが、私が制作にあたり参照している彫刻家である。私が制作にあたり参照しているということは、つまり、私とその作家の作品から自分の作ろうとするものに通ずる要素があると感じ取っているということである。私の問題と重なる問題が、その作家の作品では探究されているのかもしれないと感じているからこそ、参照しているといえる。それはあくまで、そうかもしれないという推測なのだが、参照している作家は私自身と同じ問題を追究している他者と見ることがもできる。本論文ではそういった視点で、自分の参照している彫刻家の作品と言葉を扱ってみたいと思う。本論文では主に、奈良時代の仏像とその作り手、運慶、ミケランジェロの《ロンダニーニのピエタ》、石彫・塑造作家の舟越保武の作品と言葉を取り上げる。それらの私が制作において参照し

³⁸ 綾屋・熊谷 前掲書、108頁

³⁹ 池田 前掲論文、136頁。池田は、当事者たちの体験と解釈を集合させることで生成される「共同知」は、新たな客観性の意味を立ち上げるという。「この客観性の新たな意味は、現象学において「間主観（主体）性」と呼ばれるものに近いように思える」（傍点、カッコ内原文）（同上論文、136頁）。当事者としての語りを重ねていくことで作られる「間主観（主体）性」については、「エピソード記述」の方法論を提唱する鯨岡峻の論考を引きつつ本章の第3節で詳しく見ていきたい。

ている作品や作家の言葉を読み解くことで、翻って、私自身のものの見方が何によってつくられているのかを浮かび上がらせることができないだろうか。次節では以上のような研究方法について、その妥当性を検討していきたい。

第3節 彫刻制作者としての研究の方法―「迂回して語る」

ABRという新たな研究動向が注目を集め始めてはいるものの、美術制作の実践者が自らの経験に基づき新たな知を掬い出そうとする試みが、研究の一つとして市民権を得るまでには、まだまだ長い道程を要するだろう。これまでの学会発表での質疑や学会誌投稿論文への査読者のコメントから、そういった感触を得ている。とはいえ、実践での経験や感覚に基づいた美術制作研究が、市民権を得る日が訪れることを待ちつつ、現状を悲観しているわけにもいかない。

ABRを実践する本論文は、制作と理論を一人の制作者（＝研究者）が同時に行うという特徴を持っている。作品制作と理論研究を並行するということは、自らの手で問いを生み出し、その問いに対して事後的に向き合うということである。そして、ここまで3つの研究動向を追って見てきたように、そこで得られた知見を研究として提示するためには、自らの制作の内容を省察するだけでなく、従来の自然科学研究の視座に立つ者を納得させ得るような記述の方法を編み出していく必要がある。

(1) エピソード記述の「あるがまま性」と美術制作の「フィクション性」

行動科学が主流の発達心理学研究において、関与観察とエピソード記述という研究方法論によって、「関係発達論」を提唱してきた鯨岡峻は、次のように述べている。「生の実相のもつ豊かなアクチュアリティを、客観主義＝実証主義が主張する操作的定義と再現可能性という「厳密性」と引き換えに断片化してしまってよいかどうか、そこに数量的・実証的アプローチをとるか質的アプローチをとるかを分ける分岐点があります」⁴⁰。本論文は、これまで繰り返し述べてきたように、鯨岡と同じく後者のアプローチをとろうとしている。鯨岡は「関与観察」と「エピソード記述」という方法を用いて、教師－児童、親－子どもの中に生じる事象を扱ってきたが、美術制作において、その都度そこで生起する事象を掬い取ろうとする本論文は、どのように客観主義に対抗していくのか。鯨岡の主張する「エピソード記述」を起点に考えてみたい。

鯨岡のいう「エピソード記述」は、関与観察者（研究者）に対して「図」として浮かび上がるものをその事象全体の流れの中から切り取り、それをエピソードとして示しながら、なぜそれが「図」として意識されたのかといった考察や、その事象の当事者にとっての意味を吟味すること、つまり、「エピソードが「図」になるところから、それにメタ観

⁴⁰ 鯨岡峻『エピソード記述入門―実践と質的研究のために』東京大学出版会 2005、21頁

察を加えてその意味を掘り起こすまでの一連の作業」を方法論として示したものと説明される⁴¹。また、関与観察とそれに基づくエピソード記述の方法において、実践者（＝研究者）は、「まさにその場に関与しつつ、そこにおいて生起する事象が我が目と我が身体を潜り抜けるところを捉え、記述する人」であるとも述べられる⁴²。それゆえに、対象として目に見えるものでも、測定できるものでもない「関わり手（観察者）の主観（心）を潜り抜ける中で捉えた」意識体験は、「関わり手の問題意識や価値観や関わりの歴史を背景にし、また「いま、ここ」の関与のありようをも反映したものになっている」⁴³。それを他者が納得し得るように記述するには、エピソードという形をとらなければならないというのが、鯨岡の主張である。

鯨岡の議論でキーワードとなるのが、「人と人が関わる中で、一方が相手に（あるいは双方が相手に）気持ちを向けたときに、双方のあいだに生まれる独特の雰囲気をもった場である」と定義される「接面」である⁴⁴。「目に見えない接面での情動の動きや心の動きを感じ取った当事者は、それをエピソードに描かない限り他者にその接面で生じていたことを伝えることができない」として、主観的な語りを含む「エピソード記述」の必要性を示している⁴⁵。この「観察者がその事態に関与しながら、そこで得られた意識体験」、すなわち「間主観的に分かる」という体験をもとに、その出来事の意味を分析していく「エピソード記述」では、誰がどのような立場でその事象を捉えようとしているのかが重要な意味を持つ。事象に関与して観察する当事者でなければ感じられない「間主観的」な意識を、研究として扱おうとする点で、「エピソード記述」は当事者研究の方法の一つと言える⁴⁶。

「エピソード記述」は〈背景〉〈エピソード〉〈考察＝メタ観察〉の三つの要素から構成される⁴⁷。必ずしも、この手順を踏まなければいけないということはないが、美術制作において作り手と素材、作り手と作られつつある作品との間に生じる「接面」を語る时候にも、その制作の背景にある思考や文脈、制作の中で実際に起きたこと、それについての考察といった記述は必要であろう。そのときポイントとなるのが、制作のただ中で生じた出来事を、それを実際に体験した者であるからこそ記述することができたのだと、読者を納

⁴¹ 鯨岡峻『関係の中で人は生きる－「接面」の人間学に向けて』ミネルヴァ書房 2016、42頁

⁴² 鯨岡 前掲書 2005、18頁

⁴³ 同上

⁴⁴ 鯨岡 前掲書 2016、85頁

⁴⁵ 同上書、84頁

⁴⁶ 浦河べてるの家で始まった障害や慢性疾患当事者による当事者研究を参照しつつ、鯨岡は「障害や慢性疾患やマイノリティの立場を生きる当事者と共に生きる人たち（支援や医療の従事者たち）もまた、「共にその接面を生きる当事者」、「共に接面を通して関係発達を生きる当事者」であるとみなせば、彼らが共に生きる接面の当事者として自分の体験を生き生きと綴ったものは（あるいは生き生きと語ったものは）、広い意味での当事者研究と呼べるのではないでしょうか」とその概念を拡張し、その意味でエピソード記述を当事者研究だとしている（同上書、249-250頁）。

⁴⁷ 同上書、188頁

得させ得るだけの力をもって書けているか、ということである。客観主義に立つ読み手をも圧倒するような、徹底した事象の分析と、生き生きとした美術制作のプロセスを、その躍動を失わず記述するための工夫が求められる。

客観主義での一般性と普遍性が、「研究の手続きに関する要請」であるのに対して、「エピソード記述」では「読み手の読後の了解可能性、つまりどれだけ多くの読み手が描き出された場面に自らを置き、「なるほどこれは理解できる」と納得するか」を問題とする⁴⁸。ただし、「私たちのエピソード記述は、エピソードの読み手に興味や感動を与えることを目的に書くのではありません（フィクションはむしろそれが目的でしょう）。事象に忠実なエピソード、つまり人の生のアクチュアリティを可能な限りあるがままに描き出すことが、結果としてエピソードの読み手に感動を与えることになる」（傍点原文）と鯨岡が述べるように、単に情緒的に記述すればよいというわけではなく、「事象への密着性（あるがまま性）」が必須とされる⁴⁹。

「事象への密着性（つまり「あるがまま」性とでもいうべきもの）や情景の表象化可能性（つまり読み手がその情景をどれほど鮮やかに思い描けるか）といった基準、あるいは事象の意味構造そのものに迫っているかという基準」を設ければ、論文の価値評価は逆転すると鯨岡は指摘する⁵⁰。つまり、「再現可能性と反証可能性に基づく一般化可能性という基準」に合致する数量的な実証研究の大半が、生の実相をさっぱり浮かび上がらせない抽象的な議論といったように価値を低く見られることも在り得るのである。このように鯨岡は、研究方法論を打ち出すとともに、価値評価の基準も作り変えていこうとしている。論文の執筆において新たな知見を獲得してだけでなく、論文評価の価値基準すらも転換していこうとする態度は、「多数の資料を数量的に表現し、統計的に推論可能な一般的言説、普遍的に妥当する言説を導くこと」が目指されてきた客観主義＝実証主義の評価基準に疑問を呈してきた鯨岡の一連の研究にも示されている⁵¹。客観至上主義に則った研究が舗装された安全な道を行くものであるとするならば、未だ道のない藪を切り拓きながら進もうとする鯨岡の挑戦的な態度は、いまだ市民権を得ていない ABR を実践していこうとする本論文にとって、学ぶべきところが多くある。

美術制作者が自ら行った制作について考察するとき、私たちは当事者としてその事象に関与しているため、それを分析し記述するのはどうしても事後的になってしまう。「エピソード記述」を用いるとき、「どんどん事象の「あるがまま」からずれていく」危険があることに十分注意せねばならないという鯨岡の指摘は、美術制作を語る場合においても肝に銘じておくべきことである⁵²。その「あるがまま」からのズレを制御するために、「出来

⁴⁸ 鯨岡 前掲書 2005、41 頁

⁴⁹ 同上書、21 頁

⁵⁰ 同上書、40 頁

⁵¹ 同上書、39 頁

⁵² 同上書、83 頁

事をもう一度頭の中で再現しながら、その出来事そのものから距離をとって、それを対象化し、それを吟味しながら言語的に記録に残す」という「脱自的なもう一人の冷静な自分が必要になる」ことを鯨岡は繰り返し述べている⁵³。つまり、「事象に関与する自分」と「その事象を眺める自分」、この両者の視点が必要ということである。

さらに鯨岡は、「エピソード記述」を行う研究者のうちに、「関与主体」「観察主体」「記述主体」の三つの態度をみる。そして、この三者は「完全に切り分けられてもなりませんが、だからといって完全に重なってしまっても具合が悪い」ものであり、「微妙に重なり合う複雑な性格をもって」いるという⁵⁴。「関与主体」と「観察主体」は、先に記した「事象に関与する自分」と「その事象を眺める自分」に重なる。そして、「関与と観察の両方を外部からそれぞれ「客観的に」見ることができなければならない」メタ的な視点をもつ「書く営みの担い手」が、三つ目の態度である「記述主体」とされる。ここでいう関与と観察の両方を客観的にみる「記述主体」に求められるのは、「自分の立ち位置をしっかりと提示しつつ、そこから脱自的に見るということ」である⁵⁵。

このように鯨岡の提唱する「エピソード記述」では、事象を「あるがまま」に捉えることと、そのために必要な「脱自的に見る」ことが重視される。かといって、その記述は「私」という主語を差し挟んではいけないものではない。「私」という主語の視点を持ちつつ、「私」を客観的に見るという、2つの相容れない態度を併せ持つということがポイントである。そのような「事象に関与する自分」と「その事象を眺める自分」を、さらにメタ的に統合する態度が「記述主体」と呼ばれる。しかし、美術制作者が自らの制作を論じる場合、この「記述主体」は、単に「関与主体」と「観察主体」を統合する役割しか持たないのであろうか。

前節の(1)一人称研究の末尾で触れたように、制作者の書く論文の場合、鯨岡のいう「事象への密着性(あるがまま性)」に忠実な記述が、かえって制作者の思考や感覚を見えづらくしてしまうことがある。

ABR研究を進める小松が代表を務め、2020年5月～2021年3月にかけて継続的に進められた、永井エヌ・エス知覚科学振興財団の助成による「美術制作の感覚を伝える言葉の研究」において、私は研究協力者の一人として、10名のアーティストと1名の芸術ワークショップコーディネーターとともに、如何にして自分自身の制作で生じる感覚を開示し得るかという課題について議論を交わした。その議論を通して出てきた成果物には、フィクションを含む制作日記、フィクションとノンフィクションが混在した自伝的小説、作家同

⁵³ 同上

⁵⁴ 同上書、83-86頁

⁵⁵ 同上書、87頁

士の交換日記、視覚的イメージが配置された ZINE があり、私は制作過程でのメモ書きや写真、参考資料を記録したログを編集したものを提出した (図 1.1、1.2) ⁵⁶

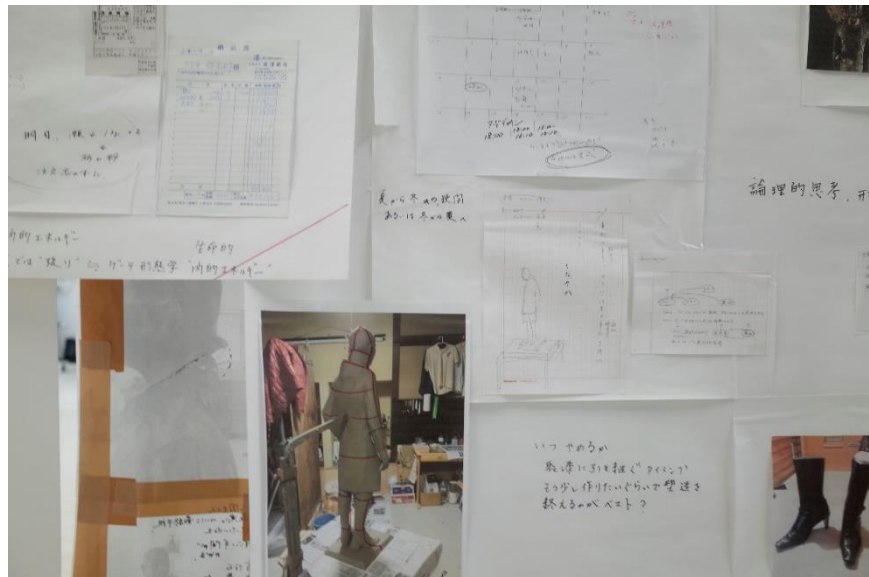


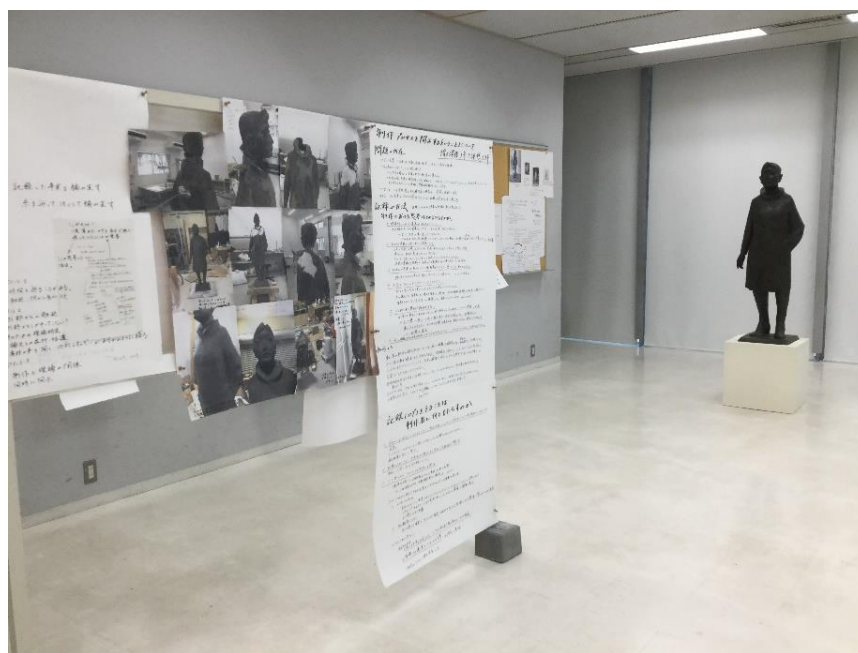
図 1.1 : 「ログの編集」 a



図 1.2 : 「ログの編集」 b

⁵⁶ 「美術制作の感覚を伝える言葉の研究」については、以下の報告にも詳しい (長島聡子「作品制作のプロセスを他者とともに見る」ということ」長岡造形大学 美術・工芸学科編 前掲書、82-85 頁)。

第5章でも改めて取り上げるが、このログは日頃から作品を作るにあたり私が残しているメモ書きである。模造紙をアトリエの壁に貼り、そこにリサーチした内容や作品の構造、使用した材料の数量、コンセプトにかかわる事柄などを特に分類することなく書き記している。制作の感覚を開示するものとして、当初はこのログを提出しようと考えていたが、議論を進めていくうちに、ログをそのまま見せるだけでは、ただ時系列に沿って制作工程を辿るだけになってしまうということに気が付いた。私がこのログを付けている理由は、このログがメモであるとともに、新たな発見をもたらしもするからである。様々な事柄を大きな模造紙に書くことにより、一度に様々な情報が目に入るようになる。そうすると、ときに関連するとは思ってもいなかったメモとメモに共通する思考を見出すことがある。あるいは以前に作っていた作品と、いま作っている作品では制作の手順が違ってきていることに気が付くことがある。そのようにして現在と過去とが結び付いたり、かつて残したメモから現在の制作を進めるための発見があったりする。このような様々な要因が、時間を超えて結び付いたり離れたりするところのある制作プロセスでの感覚を、できる限り開示しようとするならば、ログをそのまま並べるのは不十分に思えた。そこで私は数カ月にわたり、時系列を無視してログに残しているメモ書きを切り取り、そのときに関係していると思ったメモ書きの近くに貼るということを繰り返したものを、最終的な成果物とした。切り取っては新しい模造紙の上に貼り直すことを繰り返したログは、何層にも紙が重なり厚みを増した。この積層されたログのビジュアルからも、重層的な制作における思考の在り様を暗示できないかと考えた。この「ログの編集」は、2020年度後期の長岡造形大学大学院の授業「特別プロジェクト研究演習」(博士課程)においても、作品とともに展示発表した(図1.3、1.4)。



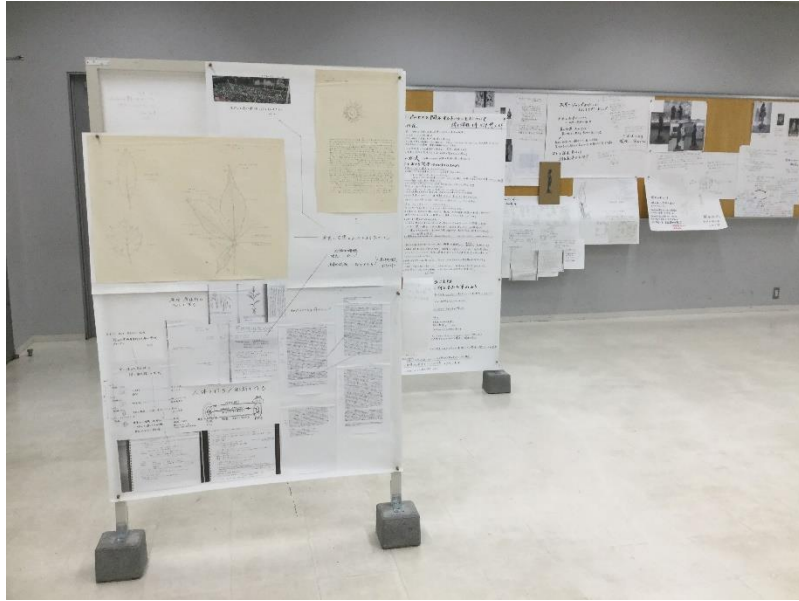


図 1.3、1.4：長岡造形大学大学院「特別プロジェクト研究演習」での展示（2021年1月27日、長岡造形大学）

「美術制作の感覚を伝える言葉の研究」で提出された成果物と議論からは、鑑賞者が直線的に作り手の感覚に到達しないように、あえて出来事を攪乱しようとするような制作者の態度が見出された。しかし、この研究で私たちが考えていたことを振り返ると、あのとき私たちに鑑賞者を攪乱しようという意識的な企みはなかったように思う。

小松はこの研究を振り返り、「現実的なものは、思考されるためにフィクション化されなければならない」というジャック・ランシエールの言葉を引きつつ、「制作することで現実を組み替えていくための探究は、フィクションへの迂回を求めるのである」と述べている⁵⁷。美術制作とは事実を記録していくドキュメントではない。現実の出来事に基づきながらも、その現実そのままではないイメージや思考を展開しながら作品は作られる。人体をモチーフにして作っていても、そのときに考えていることは人体をそっくり粘土に置き換えようということではないし、複雑な制作工程を取っていてもただそれを正確にこなすことを大切にしているわけでもない。現実をコピーしているわけではなく、目には見えない思考やイメージが重なったものとして作品はある。そういった意味で、美術制作はフィクションである。実際に事実として目に見える行程の記録や、作り手の経験が客観的に綴られた日記だけでは、その記録の周辺にある思考や感覚がみえなくなってしまう。このように美術制作が現実とフィクションを往還する探究であるならば、そこでの思考や感

⁵⁷ 小松佳代子「美術制作における芸術的知性の涵養」長岡造形大学 美術・工芸学科編『美術・工芸の制作・教育・実践研究』長岡造形大学 2021、23 頁

覚をありのままに開示するための方法もまた、現実とフィクションの入り混じったものとしてしかあり得ないのではないだろうか。とすれば、私たちは鑑賞者を攪乱したくて、わざと分かりづらい方法を編み出したわけではないことが見えてくる。つまり、フィクション性を内包する芸術体験をありのままに記述しようとするほど、それは客観的に見れば攪乱しているように思えるような、フィクションを交えた方法でしか捉え得なくなってしまうのである。それゆえ交換日記というかたちを取ることで、書かれている内容が現実の記録に収まらないようにしたり、記録を再び切り貼りすることで、制作中の思考や感覚の動きを取り出そうとする。そういった特徴が、美術制作を語るときには生じるのである。

こういった点で、作り手による自らの制作についての省察と、研究者の外部で生じる出来事に間主観的に関与することで事象をあるがままに捉えようとする「エピソード記述」とは微妙に立場が異なる。作り手が自らの制作活動に働く思考や感覚を掬い出そうするとき、あるがままの記述がむしろ読み手を混乱させてしまうことも在り得る。すべてをありのままに書くことが、必ずしも制作のプロセスを伝え得るとは限らない。自らの美術制作のどの部分に焦点を当て、どのように切り出すのかということを吟味して、その上で論じることが必要なのである。

(2) 「かもしれない」という探究

美学者の森田亜紀は、精神病理学者の木村敏との対談で、美術制作における作者性について次のように述べている。確かに作品には、制作者と様々な素材や環境との関係性の中かで自然と「生まれる」や「なる」という面があるものの、「事後的に、後から振り返って、「つくったのは私だ」「私がつくった」と言えるような何かが、やっぱり私はあると思っています。みなそうやって「私」になっていく、あるいはなりつづけていく」⁵⁸。本章の冒頭でも述べたように、本論文は作品が作者の内面性だけに基づくものとは捉えない。とはいえ、森田も指摘するように、作品が作者の内的イメージを置き去りにして成立するとも考えない。制作を続けているうちに粘土や漆に触れることで得る感覚や、制作する環境とのかかわりによって、私の内にあるイメージに+ α の部分が生まれる。その+ α が自分の表現に必要なのか制作のプロセスで何度も問い直すがゆえに、やはり私が作ったという感覚が残るのだと私は考える。

先に引いた著述からも分かるように森田は、美術制作において働く「おのずから」の作用を論じるとともに、「みずから」という作者の意識に注意を向ける⁵⁹。この「みずから」という意識を手放し得ない制作経験を、作り手である私が「みずから」論じるところにABRの難しさがある。美術制作者が「みずから」の制作を語る場合には、制作者である私

⁵⁸ 木村敏・森田亜紀「臨床哲学／芸術の中動態」『現代思想 総特集 木村敏－臨床哲学のゆくえ』青土社 2016、24頁

⁵⁹ 同上書、23-25頁

について語るために、研究者として分析する視点を自分自身の内に作り出す必要がある。そして、その制作者の私と研究者の私との間に、いかなる方法で接面を生じさせるのかという点に、それぞれの研究方法が見出せる⁶⁰。とすれば、鯨岡はエピソード記述における論文の評価基準を「事象への密着性（「あるがまま」性）」に求めるが、ABRの場合はいかなる方法と手順で事象を切り取るか、という部分に評価の基準が置かれるのではないだろうか。それでは本論文の場合、その手順と方法はどのようなかたちをとるのか。

自らの制作での思考や感覚は実際に制作しているただ中では、捉えることができない。どうしても事後的に振り返ることになる。私の場合、制作しているときには、自分のしている行為や判断の理由をほとんどよく分かっていない。ただ、そうした方がいいと思ったから、としか言えない。そういった自分の制作を事後的に分析するとき、その分析は、そうであるの「かもしれない」という推測でしか示し得ない。この前提のもと本論文では、そうである「かもしれない」と推測するしかない制作経験を、他者に伝えるための方法を考える。

そのためにここでは、そうである「かもしれない」という推測を、推測であるとは思えない臨場感を持って描き出している詩人・作家の石牟礼道子（1927-2018）の小説『苦海浄土』を取り上げたい。

近代化の過程で失われた風土や生命の尊厳を言葉にしてきた詩人・作家の石牟礼道子は、『熊本風土記』創刊号（1965年）に初稿が掲載され、後に『苦海浄土』としてまとめられた小説において、自らの故郷を襲った水俣病を取り上げ、その病に対峙する人々の姿を描き出している。当時の日本は高度経済成長期のただ中であつた。その輝かしい経済成長に目を奪われ、多くの人々が黙殺してきた、近代文明の犠牲者ともいえる水俣の人々への聞き書きをもとに、石牟礼の執筆は始められた。ただしこの作品は、『苦海浄土』の解説において渡辺京二が指摘するように、単なる「聞き書きなどではないし、ルポルタージュですらない」⁶¹。

『苦海浄土』が客観的な水俣病患者の記録ではないことは、この作品を読むうちに分かってくる。石牟礼の視点から描写される水俣の風景や人々の暮らしの合間には、「山中九平少年」や「仙助老人」といった水俣病患者やその親近者の方言なまりの語りが挿入される。例えば、第4章「天の魚」を構成する「九竜権現さま」では、水俣病患者である空太

⁶⁰ この点は、小松佳代子が2021年12月3日の長岡造形大学大学院小松研究室博士ゼミで発表した、「研究方法論について－自分の武器は自分で調達する」及び、展覧会図録『Articulation－区切りと生成』に小松が寄稿している論文から示唆を受けている。小松は「制作者＝研究者が、自らの制作を研究するためには、むしろあるまとまりをもった一個の身体、あるいは主観的世界の内部に敢えて「接面」を作り出し、そこでいかなることが生じているのかを捉えようとしていると見るべきではないか」と指摘する（小松佳代子「アーティストによる自己批評を図録に掲載すること－Arts-Based Researchの展開可能性」生井亮司・小松佳代子・竹本悠太郎編 展覧会図録『Articulation－区切りと生成』小山市立車屋美術館2022、13頁）。

⁶¹ 渡辺京二「石牟礼道子の世界」石牟礼道子『苦海浄土－わが水俣病』講談社 2004、368頁

郎少年の祖父が、我が家に訪ねてきた石牟礼（あねさん）の前で、誰にいうとでもなく少年を抱きながら続けられる語りによって、物語が描き出されている⁶²。

爺やんが死ねば、爺やんち思うて拝め。わかるかい杓。お前やそのよな体して生まれてきたが、魂だけは、そこらわたりの子もとくらぶれば、天と地のごつお前の魂のほうはずんと深かわい。泣くな杓。爺やんのほうが泣こうごたる。杓よい。お前がひとくちでもものがいえれば、爺やんが胸も、ちっとは晴るって。いえんもんかのいーひとくちでも。⁶³

おるげにゃよその家よりゃうんと神さまも仏さまもおらすばって、杓よい、お前こそがいちばんの仏さまじゃわい。爺やんな、お前ば拝もうごたる。お前にゃ煩惱の深うしてならん。あねさん、こいつば抱いてみてくださっせ。軽うござすばい。木で造った仏さんのごたるばい。よだれ垂れ流した仏さまじゃばって。あっはっは、おかしかかい杓よい。爺やんな酔いくろうたごたるねえ。ゆくか、あねさんに。ほうら、抱いてもらえ。

64

このように訥々と続けられる語り、実際にその登場人物が語った言葉そのものではないことには、読み進めていくうちにそれとなく気付く。現に、石牟礼は執筆にあたり、「患者の家にしげしげと通うことなどしていない」。「一度や二度しかそれぞれの家を訪ねなかった」し、患者の家には「そんなに行けるものじゃありません」と彼女は述べている。むろん、「ノートやテープレコーダーなどは持って行くわけがない」⁶⁵。この作品は、複数回にわたる聞き取りといった数量的エビデンスに基づく記録や、音声や動画にもとづく客観的記述とは、その成り立ちからして全く異なっている⁶⁶。

⁶² 石牟礼道子「九竜権現さま」同上書、202-214頁

⁶³ 同上書、209頁

⁶⁴ 同上書、214頁

⁶⁵ 渡辺 前掲書、369頁

⁶⁶ 一方で、松原新一のように『苦海浄土』を「ドキュメント＝聞き書き」とする主張もある。これに対して渡辺は、先に引いた解説で「批評家にしておどろくべき皮相な観察」と強く非難し、それも手伝って松原は批評家としての筆を折る羽目になった。松原が『苦海浄土』をドキュメントと見做して低く評価した要因について、岡和田晃は「前近代的な－アニミズム的なものも包含する－辺境へ、自らを投企することに距離を感じたからだろう」と分析している。それゆえ、松原は「伝統的な文学の延長にある－作品世界と著者との距離を、ほぼゼロとなすことで－読者へ身近なものとの違和感なく感じさせてしまうような作品としては読めなかった」と指摘する。

この松原の戸惑いは、彼個人の問題ではないだろう。むしろ、私の内とそれ以外が区分されている近代においては、松原のような見方の方が自然である。松原を無理解と断じて仕方がなく、「これから必要とされるのは、松原のような躓きを、躓きのままに理解することだ」とする岡和田の指摘は重要である（岡

それにも拘わらず、石牟礼の描く世界は、単なる作り話とは感じられない。むしろ、より現実感をもって、水俣の人々の暮らしの清らかさが胸に迫ってくる。なにゆえ石牟礼には、このようなフィクションでありつつも客観的事実に勝って真実を描き出す記述ができたのであろうか⁶⁷。

石牟礼の眼差しは水俣の人々に思いを寄せるといって留まらない。水俣病患者を取材対象と捉え、その苦しみを直に生々しく描く観察者の態度とは異なっている。鯨岡の言葉を借りれば、石牟礼の態度は「情動の伝播、情動の浸透・共鳴・通底の結果としておのずから「分かる」という事態」と説明される「間主観的に分かる」ことと言えるだろう⁶⁸。本来であれば目を背けたくなるであろう凄惨さを持つ水俣の人々の生活を、そのまま生々しく書き出せば、同情や哀れみといった表層での共感を読者の内に生まれよう。しかし、実際、当事者ではない読者に水俣病患者たちの心の内が分かる筈もない。水俣病患者を克明に描くことはしない『苦海浄土』からは、容易に分かった気になることを忌避する石牟礼の態度が窺える。そこには、事象の「あるがまま」を分かるのではなく、そうである「かもしれない」というような別の分かり方がある⁶⁹。

和田晃「石牟礼道子という表現運動（ドキュメント）」岩本太一編『KAWADE 夢ムック 文藝別冊 石牟礼道子—さよなら、不知火海の言葉』河出書房新社 2018、174-176 頁）。

松原が『苦海浄土』をドキュメントと読み違えて低く評価したように、美術領域の研究においても、その記述が、研究者が外なる事象を観察・分析する客観主義的方法に該当しない場合、研究論文としての価値が認められないという状況がある。このような状況（躓き）が美術領域の研究の主流を占めていることを単に批判するだけではなく、いったんその躓きを理解したうえで、そのような立場にある研究者をも納得させ得るための方法を編み出さなければならない。

⁶⁷ 客観的事実に勝る現実描写とはいかなる意味か。石牟礼の文章と、次の解説文の読後感を比較すると分かり良いように思う。講談社文庫『苦海浄土』の新装版（2004）には、原田正純による「水俣病の50年」と題された解説が付けられている。ここには、水俣病の発生と背景、被害者の総数、日本チツソの対応、見舞金契約と認定制度をめぐる争論など、その歴史的事実が時系列に沿って詳しく説明されている（原田正純「水俣病の50年」同上書、387-408 頁）。このような歴史を踏まえることは、水俣病を通じてこれからの社会の在り方を問うときに必要であることはよく分かるのだが、淡々とした客観的事実を追ううちに、どうしても水俣病が、私からは遠く離れたところにある、かつてあった悲劇と思えてくる。対して、石牟礼の文章は、本当にあった出来事のあるがままではないかもしれないのだが、水俣病を私がいまそこにいて直面している問題であるかのように錯覚させる。その感覚は、客観的には事実ではないかもしれないが、私にとっては、紛れもない真実である。このように読み手が出来事に自分を重ねることを可能にし、まるでその問いの当事者であるかのように錯覚させるところに、物語のフィクション性と書き手としての石牟礼の凄みがある。若松英輔が「フィクションなんだけど、現場のことを書いている。フィクションだけど、「つくりもの」ではない」、「隠された真実を言葉にしたもの」と評するように（いとうせいこう・若松英輔「対談 石牟礼道子を読むということ」岩本編 前掲書、92 頁）、『苦海浄土』にはフィクションかノンフィクションかといった区分では、捉えられないメカニズムがある。

⁶⁸ 鯨岡 前掲書 2016、38-39 頁

⁶⁹ 文芸評論家の池田雄一は、『苦海浄土』は「事実そのままを記録したドキュメントというわけではない」と述べ、「ときには当事者が言っていないことを、著者は「作中人物」に語らせているのである。に

人類学者の野田研一は、アメリカの詩人エミリー・ディキンソンの「真実は斜めに語れ」という言葉を引き⁷⁰、「石牟礼は「斜めに」語る、「迂回」のひとつであった」と述べている⁷¹。石牟礼の7つある長編小説の6作目『天湖』に、物語の発端からフィナーレへ直線的に進むというナラティブなかたちをとらない、「過去・現在あるいは未来までも、一種の曼陀羅図として並列してしまう」独特な構造をみる渡辺の指摘に⁷²、野田は注目する。渡辺が指摘するように時系列に沿った進行が欠如している石牟礼の文体を、野田はティム・インゴルドの「線的思考」を参照して分析する。社会人類学者のインゴルドは、出発点と終着点を直線的に結ぶ「透明な連結器」としての線と、まがりくねった軌跡を描く「徒歩旅行の線」があるとし、後者の重要性を人類学、考古学、建築、芸術といった多様な角度から論じている⁷³。野田は、インゴルドが「直線の覇権」と呼ぶ「透明な連結器」としての線によって世界を理解する「近代」に抗するものとして、石牟礼の文体を位置づける。直線的な進行、経過で整序し叙述するという方法をとらず、様々な方向へ迂回しながら展開される「曼陀羅図」的な石牟礼の文体は、まさに周囲と調和＝応答しつつ、思考を紡いでいく「徒歩旅行の線」にあたるのである。

本論文もまた、直接的に自らの制作を語ることはしない。私がこれまでの制作で参照してきた作品や作家の言葉へと、迂回することによって自らの制作を振り返る。具体的には奈良の乾漆仏、《鑑真和上坐像》を造像した鑑真和上の弟子たち、運慶、ミケランジェロの《ロンダニーニのピエタ》、舟越保武が本論文で主に注目する作品と作家である。それらの作品や作家の言葉を引用するというよりは、その作家になりきってみて、彼／彼女らがしようとしていたことを考えてみる。そして、それによって得られた、そうである「かもしれない」という仮説をもとに、私自身の制作経験を分析する。

本来は作り手本人にしか、あるいは作り手本人にすら分からない部分がある作品から、作り手の思考を読み解くことは、私自身が彫刻を作っているということに基づいて行われる。そうである「かもしれない」という他者の作品や言葉の読み方によって示される見解は、その他者の作品を見なければ生じなかったものであるとともに、実は私自身が彫刻において求めている見方を投射したものである。他者の作品や言葉へと迂回することで、

もかかわらず、その語りには水俣病にかんしての真実が語られているように見える」と指摘している（池田雄一「盲目のひとり野球部」『KAWADE 道の手帖 石牟礼道子－魂の言葉、いのちの海』河出書房新社 2013、167頁）。池田が「事実より確実に真実を語っている」というように、石牟礼の記述方法が目指しているのは、「あるがまま」の事実の解明ではなく、そうである「かもしれない」真実の探究なのである。

⁷⁰ エミリー・ディキンソン 野田壽編訳『色のない虹－対訳エミリー・ディキンソン詩集』ふみくら書房 1996、232-233頁

⁷¹ 野田研一「石牟礼道子の銀河系－「直線の覇権」（インゴルド）に抗して」奥野克己・近藤祉秋編著『たぐい vol.4』亜紀書房 2021、127-128頁

⁷² 渡辺京二「『天湖』の構造」『もうひとつのこの世－石牟礼道子の宇宙』弦書房 2013、199-202頁

⁷³ ティム・インゴルド 工藤晋訳『ラインズ－線の文化史』左右社 2014

自分の制作からいったん距離をとり、脱自的にとらえることが可能となる。さらに、近代彫刻が成立する以前の造形まで遡り、人間が素材に触れて形作るという根源的な活動のひとつとして自らの制作を分析する本論文は、分析のために彫刻以外の領域へも迂回して、手掛かりを得ていく。すでに石牟礼の近代に抗する眼差しと文体を手掛かりとしたように、文学、哲学、人類学、教育学の分野に関する文献へも迂回することで、自らの制作を省察する。鏡に映さなければ自分の姿が見えないように、自分ひとりだけでの自分語りでは気付くことのできない、自らの思考の地平に辿り着くための方法が「迂回して語る」方法である。

この方法では他者の作品や言葉、様々な文献や史料を読むのだが、その読み解きは私自身の制作に沿って行われる。つまり、他者の作品や言葉、様々な文献や史料を読むことで立てられる論の根拠は私の制作となる。論の根拠として作品や文献を引用するのではなく、論の根拠である私自身の制作実感を、他者にも了解可能なかたちで開示するために、作品や文献を読むのである。N=1の私の個人的な経験を、内向的な自分語り収束させないための方法である。以上の目的をもつ本論文の方法は、精緻な文献講読により論を立てる研究とは異なっている。自分の制作経験に基づき、そこから普遍的な知を掬い出そうとする制作者のための研究方法として、この「迂回して語る」方法は、私が論文を書くなかで編み出された。既存の方法論では扱えない自らの制作のなかで生じている出来事を論じるには、論の内容とともに独自の的方法論を見出す必要があったのである。

本論文では石牟礼のような深い洞察により、自らの制作に迂回する先の作品や言葉を重ねて、こうも在り得るという可能性を読み拓いていくことを試みる。それは素材に触れ、彫刻を作っている者であるからこそ可能な作品や文献の読み方である。それによって導かれる見解は、私の考えでありつつ、迂回してきた作家の作品や言葉とも無関係ではない。本論文では私の個人的な体験と、本論文で取り上げる作品や言葉からみえる思索が重なるところにある思考や探究を取り出すことを試みる。そのようにして個別性を保持しつつ、普遍的な問いにアプローチしたい。

以上の方法により本論文では、私が塑造（乾漆）によって彫刻を作るときの思考と探究を、私と素材との関係性に焦点をあてて分析する。そして、それは私が彫刻表現をどのように捉えているのかを示すのと同時に、江戸以前の造形も含めてこれまでの彫刻史のなかで、作り手のイメージと素材との関係性がどのように理解され、引き受けられてきたのかを明らかにすることでもある。

第2章 彫刻制作における素材の位置づけ

第1節 近代における作り手の内面の発見

昭和63年に明治美術学会が「日本近代美術と西洋美術」という国際シンポジウムを開いたとき、日本の近代はいつから始まるのかが話題にのぼった。このとき、ある人は19世紀前半の渡辺崋山からと言い、ある人は大正12(1923)年の関東大震災以降と言った。崋山には個としての自我のめばえを、関東大震災には前代からの街並や旧習の一扫をその根拠としたものだったが、両者の間にはじつに100年近くの開きがあった。ここでの議論の本質が、近代がいつから始まったかよりも、何をもって「近代」の基準とするかの点にあることは、明らかだった。¹

美術史研究者の佐藤道信は上記のように、「近代」という言葉が指す範囲の曖昧さを指摘している。とすれば、近代日本彫刻が含む問題を扱う本論文では、いつを「近代」の始まりとし何をその基準とするのか、まずはそれをはっきりさせなければならない。そのために本論文は考察の軸として序章でもみた柄谷行人の指摘する内面の発見に注目する。

柄谷は日本近代文学を主題に、日本人のものの見方が大きく変化し、自己の内面が発見される契機を、明治20年代初期にあらわれた「言文一致」にみている。柄谷によれば、「言文一致」の導入は、二葉亭四迷(1864-1909)によるツルゲーネフの翻訳によってであったという。例えば、二葉亭の翻訳によるツルゲーネフの『あひびき』に影響を受けた国木田独歩(1871-1908)の小説、『忘れえぬ人々』(1898年)や『武蔵野』(1901年)には、「言文一致」による内面の発見が認められるという。

『忘れえぬ人々』は、無名の文学者である大津という人物が、多摩川沿いの宿でたまたま知り合った秋山に、忘れられず思い出してしまう人々について語るという構成である。『忘れえぬ人々』のあらすじは次のようなものである。三月の始めのころ、北風が強く吹く曇天の夕暮れ、多摩川溝口の亀屋という旅人宿に、一人の青年が入っていった。宿屋の主人は急に入ってきた若者を不審そうに見たが、不愛想に少し会話を交わしただけで、すぐに彼を部屋に案内する。その若者は無名の文筆家で、名を大津といった。大津は、隣部屋にいたこちらも無名の画家である秋山と意気投合し、一晩で打ち解ける。二人は文学論や美術論、宗教論に花を咲かせ、果ては昨今の作家や画家を手酷く批評するに至り、夜が更けるのにも気が付かないほどであった。やがて話は、大津の持っていた原稿に移る。その原稿は、「忘れ得ぬ人々」と題された小説の原案である。大津はいう。「忘れ得ぬ人々」とは、忘れてはならない人のことではない。旅先で出会った、どうしても忘れられない

¹ 佐藤道信『〈日本美術〉誕生－近代日本の「ことば」と戦略』講談社 1996、24-25頁

人々のことだ。たとえば、船上からみた「淋しい島かげの小さな磯を漁っているこの人」。朗らかに澄んだ声で馬子唄を唄いながら歩いて行った若者の「逞しげな体軀の黒い輪郭」。雑踏のなか、誰にも顧みられず誰にも耳を傾けられることなく「咽ぶような糸の音につれて謡う」壮年の琵琶僧。「生の孤立を感じて堪え難いほどの哀情を催して来る」とき、決まってこの人々のことを思い出す。そして、「我と他との何の相違があるか、皆な是れこの生を天の一方地の一角に享けて悠々たる行路を辿り、相携えて無窮の天に帰る者ではないか」という想いが込み上げ、思わず涙が頬を伝う。「その時は実に我もなければ他もない。ただ誰も彼れも懐かしくって、忍ばれて来る」。それから二年が経った。大津は故あって東北の或る地方に住み、かつて宿屋で出会った秋山との交際は完全に途絶えていた。ちょうど溝口に泊まったときと同じ季節頃の雨の晩、大津は独り瞑想に耽っていた。机の上には「忘れ得ぬ人々」の原稿が置いてある。その最後に書き加えてあったのは「亀屋の主人」であった。「秋山」ではなかった²。

この主人公大津の態度を分析し、柄谷は「ここには、「風景」が孤独で内面的な状態と緊密に結びついていることがよく示されている。この人物は、どうでもいいような他人に対して「我もなければ他もない」ような一体性を感じるが、逆にいえば、眼の前にいる他者に対しては冷淡そのものである」と述べている³。主人公である大津の語りは、内向的である。その内向的な語りによって描かれる景色は、「固定的な視点をもつ一人の人間」によって見られた「風景」であり、それは目の前の「秋山」との出来事よりも、自己の内面を重視する態度に他ならない。国木田によって初めて自覚的に描き出されたという「固定的な視点をもつ一人の人間」は、自分の内面性を重視する「近代」の考えを反映している。そういった「内面の発見」や「自己表現という認識」が、原文に忠実であることを意識した二葉亭によるロシア文学の翻訳によりもたらされたのであった⁴。

「明治前期には、多くの西洋の小説が翻訳されたが、それらは翻訳というよりも翻案に近かった」と柄谷は述べる。つまり、「言文の意味あるいは筋を紹介すれば足りるという考え」で翻訳は捉えられていた。その中で初めて、原文に対して忠実に逐語的な翻訳を試みたのが二葉亭四迷であった。日本語とは異なる形式をもつ外国語を、その原文に忠実に移そうとした二葉亭の翻訳は、ぎこちなく整わない印象で世間の評判も悪かったが、日本文学に与えた影響は大きかったという。柄谷はヴァルター・ベンヤミンのエッセイ「翻訳者の使命」を引きつつ、翻訳の意味を次のように述べている。「文学テキストには、言語的な形式自体がもたらし、けっして何らかの意味に還元されてしまわないような何かがあ

² 国木田独歩「忘れえぬ人々」『武蔵野』新潮社 1949、170-188 頁

³ 柄谷行人『日本近代文学の起源』岩波書店 2008、28 頁

⁴ 国木田独歩にとって、「内面とは言（声）であり、表現とはその声を外化することであった。このとき、実は「自己表現」という考えがはじめて存在しえたのである」と柄谷は指摘している（同上書、46 頁）。このように自己の内面が発見され「自己表現」という考えが確立することで、文字の配置や文章のリズムは、書き手の内面を外化するための手段へと変化する。

る。ベンヤミンはそれを「純粹言語」*diereine Sprache* と呼ぶ。逐語的な忠実さが、翻訳者に、原作をたんに意味として受け取るのではなく、「純粹言語」に向かわせることを強いる」。このような観点からみれば、意味ばかりに注目すれば原文を壊す恐れがあるため、カンマやピリオドに至るまで忠実に移すことで、原文の音調を取り出そうとした二葉亭の試みは、「意味を伝達するだけでなく、それぞれの作品から、意味に囚われている「純粹言語」を、日本語において救済するということにほかならない」。そして、このようにして外国語の形式の中にある見方を取り出そうとすることは同時に、日本語という「自国語を激しく揺さぶる」ことでもあった⁵。

このようにして、翻訳を通した「言文一致」という見方の移入により「近代」の眼差しは日本にもたらされた。柄谷が「言文一致」にみる内面の発見は、近代日本彫刻においても確実に見て取れる。が、その転倒の仕方は、近代日本文学とは重なる部分がありつつも、やや異なった形で表れているように思える。近代日本彫刻においては、この「二葉亭の翻訳」にあたるものはどこに認められるだろうか。本節では、その点について近代日本彫刻における二つの転機に注目して考えてみたい。

「近代日本彫刻史の大きな変換点は、しばしば「言葉」の問題とともに生じる」⁶。この田中修二の指摘は、先に引いた日本美術の誕生を「言葉」から探るという、佐藤の視点と重なるところでもある。近代日本彫刻史研究を専門とする田中によれば、例えば、明治30年前後に大村西崖が「彫刻」に対して「彫塑」という造語を提唱したことや、ヨーロッパから帰国した新海竹太郎が明治30年代後半以降に活発な執筆・講演活動を行い、西洋彫刻を熱心に紹介したことが、「言葉」とともに生じた「彫刻」の転換点と捉えられる。また明治末年から大正期以降に荻原守衛や高村光太郎が伝えた「ロダンの言葉」は、「日本人の彫刻観に決定的な影響を与えた」というほど、強烈なものであった⁷。田中によれば、ロダンに大きな影響を受け、「外形的な写実を重視した従来 of 彫刻を批判し、作品の内的生命がいかに表現されているかを彫刻の第一義とする考え方を提示」した荻原や光太郎の言説は、いまも近代日本彫刻史の基本的な見方として定着している⁸。田中はとくに高村光太郎という人物が、近代日本彫刻を論じるにおいて特別な意味をもつことを次のように指摘している。

もちろん私はここで高村光太郎の彫刻観を否定するつもりはなく、近代日本彫刻史に果たしたその役割の大きさについては十分に肯定的にとらえている。しかし明治後期以降、彼は彫刻の理論の面においてつねに中心的な位置にありつづけた人物であり、その意味から近代日本彫刻を歴史的に検討するときにはやはりつねに批判的にその活動を見

⁵ 同上書、93-99 頁

⁶ 田中修二『近代日本彫刻史』国書刊行会 2018、150 頁

⁷ 同上書、150-151 頁

⁸ 同上書、141 頁

ていく必要があると思うのである。それは彼自身の考え方に対する批判的な視点というだけではなく、そこからつながっていく近代日本彫刻史全体に対する視点でもある。⁹

このように近代日本彫刻に大きな影響力をもつ高村光太郎は、ロダンの彫刻と考え方を日本に紹介したことでよく知られる。光太郎はロダンの薫陶を受けた荻原守衛の彫刻を高く評価し、芸術家の個性と、それに基づいた表現の重要性を多くの評論によって主張した。その主張に基づき光太郎は、江戸以前の造形を否定し、彫刻を定義した。光太郎により伝えられたロダニズムは、当時の青年彫刻家たちに受け入れられ浸透した。しかしその一方で、彼のルーツは仏師にもあった。光太郎の記した数多くの著作のなかには、ロダンよりもむしろ、江戸以前の日本古来の造形観と繋がるように思われる態度を示している論述も見受けられる。また、明らかに父光雲の影響を感じさせる木彫作品を残している。そういった光太郎の活動全体に目を向ければ、彫刻を定義することが不可能であることもみえてくる。

以上のようなロダニズムの浸透と高村光太郎の葛藤を、近代日本彫刻成立における大きな転機の一つとして取り上げる。そして、光太郎の活動が日本彫刻界に受容されるためには、それを受け入れる土台がなければならなかったことに注目したい。光太郎が批判する対象としての彫刻があったことで、はじめて彼の言説は意味を持ち得た¹⁰。

「彫刻」という語が西洋における *sculpture* の意味で用いられるのは、1878年（明治9年）以降のことである。明治9年には、日本で初めての官立の美術学校である工部美術学校が開校されるという大きな出来事があった。工部美術学校での学科名として「彫刻」は、はじめて誕生する。よく知られているように工部美術学校彫刻科では、イタリア人彫刻家ヴィンツェンツォ・ラグーザ（1841-1927）により、西洋の彫刻技法、すなわち塑造の技術が教えられた。つまり、彫刻とはその出自からして西洋の技術のことであり、彫刻の教育とは西洋のものの見方の移植であったといっても過言ではない。近代日本文学において、逐語的な「二葉亭の翻訳」が西洋近代的な視点をもたらしたのと同様に、ラグーザの彫刻教育が日本人の造形感覚を揺さぶり、新たな視点を生じさせたと考えることができる。このような観点から、ロダンの受容と高村光太郎の活動に先立つもう一つの転機として、工部美術学校における彫刻の誕生とそこでの教育の内容に注目したい。

⁹ 同上書、529頁

¹⁰ 美術教育研究者の金子一夫と伊沢のぞみは、次のように述べている。「近代化に関して言えば、日本の西洋彫刻は明治後期に荻原守衛らによって個人の芸術へと飛躍するが、彫り物から一挙に個人の芸術として彫刻に飛躍したのではない。その前に国家有用の技術としての彫刻の時代があったのである。その意味で前段階を形づくった工部美術学校彫刻学科の教育がいかなるものであったかを知ることは必要である」（金子一夫・伊沢のぞみ「工部美術学校における彫刻教育の研究（1）」『茨城大学教育学部紀要（人文・社会科学、芸術）』第42号 茨城大学教育学部 1993、107頁）。

さらに言えば、工部美術学校における彫刻科の誕生は、ものを作るということが学校教育によって可能であるという、新たな認識を生み出すものでもあった。そして、その認識は1887年（明治20年）に開校された東京美術学校に引き継がれていく。当時の日本人にとって如何に学校という場所で、ものを作ることを教育するということが馴染みのないものであったかは、1889年に東京美術学校彫刻科の教員職を依頼されたときの高村光雲の困惑からも窺える¹¹。そのような光雲の困惑も横目に見つつ、工部美術学校から東京美術学校へという変遷も含めて彫刻が教えられるものとなるに至った過程を追うことで、彫刻史においては日本人のものの見方がどのように変容していったのか考えてみたい。

①工部美術学校と東京美術学校での彫刻教育、②ロダニズムの浸透と高村光太郎の葛藤という二つの転機をみるとき、どのような問題が浮かんでくるだろうか。順を追って、まずは「彫刻」という言葉が成立するに至った背景から見ていきたい。

第2節 近代日本彫刻の成立にかかわる二つの転機

(1) 「彫刻」という言葉の背景

日本で「美術」という語が初めて用いられたのは、1873年（明治6年）のウィーン万博参加に際して、作品出品をすすめる「出品差出勤請書添付」の出品規定においてであった。「美術」の語は、26に分かれた出品分類区分の第22区に、ドイツ語のKunstgewerbeの訳語として現れる¹²。

¹¹ 高村光雲は東京美術学校での教員職を依頼されたときの状況を振り返り、次のように述べている。「これで一通り事情は分ったが、さて、私にとっては困ったことであった。「(…中略…) 家にいて仕事をし、かたわら弟子を教えることなら教えますが、学校というようなことになる私には見當がつきません。ご承知の通り、私はそういう生い立ちではありませんから……なまじっか、柄にもないことに手を出してみたところで、自分も困るし、他も迷惑と思います。これはお断りしたいものです」とお答えをしました」（高村光雲「学校へ奉職した前後」『木彫七十年』中央公論美術出版1967、325-326頁）。はじめは固辞していた光雲であったが、岡倉天心の使者として就任の依頼に来た竹内久一（このとき人形師に出自をもつ竹内は、すでに東京美術学校に彫刻科雇として勤めていた。光雲の採用は、竹内が岡倉に推薦したものであったという（田中 前掲書、167頁。）」の説得もあり、岡倉と面会することになる。「あなたがお宅の仕事場でやっつけられることを学校へ来てやって下さい。学校を一つの仕事場とって……つまり、お宅の仕事場を学校へ移したという風に考えて下すって好いので、それであなたの仕事を生徒が見学すればいいのです。一々生徒に教える必要はないので、生徒はあなたの仕事の運びを見ていけば好いわけで、それが取りも直さず、あなたが生徒を教えることになるのです」という岡倉の熱心な説得に折れ、ついに光雲は彫刻科の教員になることを決めたという（高村光雲 前掲書、328頁）。光雲の困惑と岡倉の説得からは、徒弟制の学びと学校教育が混在していた当時の様子がよく分かる。この徒弟制の学びと学校教育との狭間で生じる問題は、今日においても「美術は教えることができるものなのか」という問いとして引き継がれているように思える。

¹² 佐藤 前掲書、34-35頁

美術（西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト言フ）ノ博覧場ヲ工作ノ為ニ用フル事

ここでの「美術」は音楽や詩なども含んでおり、「像ヲ作ル術」が現在の「彫刻」にあたる。「美術」という語を説明する他の分野が、「音楽」「画学」「詩学」といった二文字の熟語で示されているのに比べて、「彫刻」に該当する「像ヲ作ル術」の漢文訓読的な言い方には、ぎこちなさがある¹³。田中が指摘するように、当時の日本人にとって如何に西洋でいうところの彫刻が馴染みのないものであったかを示していると捉えることができるだろう¹⁴。すでにこのときから、「彫刻」という言葉をめぐる問題は始まっているのである。

ところで、日本人が初めて万国博覧会に参加したのは、1862年に開催された二度目のロンドン万博であり、幕府の派遣した狩衣に烏帽子という出立の日本使節団は、イギリスで大きな話題となったという。このとき遣欧使節団の派遣を幕府に勧め、団員の選定からヨーロッパ諸国との交渉に至るまでの面倒をみたイギリス公使のオールコックは、自分が日本で収集した漆器や陶磁器、銅鉄器、七宝、書画骨董、甲冑刀剣類から提灯、蓑笠、履物、和時計、からくりなど900点近くの品々を、この博覧会に出品してもいた。中国の展示品と一緒に並べられたこれらの品々は、使節団の一人であった淵辺徳蔵いわく「全く骨董店の如く雑具を集めしなれば見るにたへず」という雑然としたものであったが、ロンドンの人々を刺激するには十分であったようで、銅器・金工細工類では賞を獲得するほどの評価を得ている¹⁵。

吉見俊哉は万国博覧会の役割を、次のように述べている。万国博覧会は、大航海時代以降に出現した「発見」された世界に客体としての「自然」の地位を強制し、これを記録し、分類し、配置していく」という「近代のまなざし」を、西欧周辺の国々へ敷き写していく役割を担っていた¹⁶。吉見のいう「近代のまなざし」についていまいし詳しく見ていきたい。

¹³ もしかすると、作り手の思考や探究を制作プロセスの内側から読み解こうとする本論文の問題関心と似た観点は、ウィーン万博への参加にあたり西洋における彫刻を表す語の創出に苦心した明治初頭の日本人には共有されていたのかもしれない。当時の人々は Sculpture にあたるものを「像」ではなく、「像ヲ作ル術」という言葉によって理解しようとした。現代の私たちの感覚では、Sculpture すなわち「彫刻」と言えば作品そのものを指すことが多いように思える。江戸時代の日本においても、神仏や人、獣などの形を模して作ったモノを広く呼び表す語として「像」が用いられていた（田中修二「像と彫刻—明治彫刻史序説」『國華』第120巻第1号 國華編輯委員会 2014、21頁）。しかし、明治の人たちは「像」というモノを指す語ではなく、その「像」を「作ル術」という言葉を選択した。つまり、「作ル術」というモノとの関係性をつくるための方法を表す言葉によって、Sculpture について考えようと試みたのである。

¹⁴ 田中 前掲書、97-98頁

¹⁵ 吉見俊哉 『博覧会の政治学—まなざしの近代』中央公論社 1992、110-112頁

¹⁶ 同上書、7-8頁

例えば、16世紀の探検者コロンブスが「新大陸」を発見する視線は、17世紀以降の博物学者たちとはまったく異なっているという。コロンブスは航海中に会おう自然について詳細な描写を書き残しているが、彼が自然を描写するのは、吉見によれば「それを何らかの抽象空間のなかに分類しようとするからではなく、そのなかに様々な^{シニフィエ}徴を読み取ろうとするからである」¹⁷。

彼の眼からするならば、風もないのに雨が降ってくれば陸地が近い徴であり、二羽のあほう鳥が飛来するのも陸地に近い徴であった。同じように、黒人と鸚鵡は暑さの徴であり、暑さは富の徴であった。だからこそ、インディオたちの肌の色は、詳しく記されなければならなかったのである。¹⁸

コロンブスの描写方法からは、「様々な部分が互いに近接し、相似し、反響しあうことによって、それ自身のまわりに巻きついて」いるものとして、自然を捉える視点が読み取れる。対して、17世紀以降に発展し18世紀に最盛期を迎える博物学では、「もはや類似の原理で世界を秩序づけていくことをやめ、同一性と相違性の新たな視界」によって、世界を分類し、配置することになる¹⁹。この世界を分類し、配置する眼差しを具体化したものこそが、「物と物を並置させる透明な格子状の認識の空間」、「表」形式の展示」の標本陳列館や動植物園であり、博覧会の空間なのである²⁰。

さて、そういった「近代のまなざし」によって作られたロンドン万博会場を訪れた日本人の反応はどのようなものだったのだろうか。使節団員たちの欧行記録によれば、使節団はロンドン滞在中、何度も博覧会場に足を運び、克明な観察を行っている。その結果、彼らが見出したのは、「自国の誇るべき産物製品器械等を衆人に見せ、多くの国産の輸を得、利を招くの為めなれば」という万博の価値であった²¹。つまり、このとき「必ずしもヨーロッパが一方的に「日本」をまなざし、位置づけていく関係ではなく、「ヨーロッパにまなざされた日本は、確実に、そして熱烈に「ヨーロッパ」をまなざしてもいた」のである²²。

そのような貪欲な姿勢において日本は、「近代のまなざし」を摂取していく。5年後の1867年、パリ万博には徳川幕府の名の下に、陶器、漆器、金細工、銅器、甲冑刀槍、浮世絵、名所図絵から、和紙、材木、鉱物に至る広い範囲の日本の特産品を出品している²³。

¹⁷ 同上書、8-9頁

¹⁸ 同上書、9頁

¹⁹ 同上書、10頁

²⁰ 同上書、10-11頁

²¹ 淵辺徳蔵「欧行日記」大塚武松編『遣外使節日記纂輯第三』日本史籍協会 1930、49-50頁

²² 吉見 前掲書、114頁

²³ 同上書、116頁

さらにそこから6年後の1873年、ウィーンで開催された万博に明治政府が参加する。この万博を契機に「美術」の概念がヨーロッパから移植されたことは、本項冒頭で取り上げたとおりである。明治政府は全国から収集した陶磁器や織物など美術工芸品を中心に出品するほか、日本から大工を送り、会場内に神社と日本庭園を組み合わせたようなパビリオンを建設するなど、自国の伝統文化を前面に押し立てることで、欧州諸国のジャポニズム指向を加速させていった²⁴。

このときに出品された展示品のなかで、「彫刻」との関係からみて興味深いものに、鎌倉の大仏を模した張り子の大仏がある(図2.1)。これを制作したのは、人形師の鼠屋伝吉という人物であった²⁵。そのほかにも人形師の松本喜三郎が骨格見本である《骨格連還》を出品している²⁶。ここからは、西洋彫刻に相当するものなかった日本において、「像ヲ作ル術」にあたるものとして仏像や人形が位置づけられていたことが分かる。ところが、仏像や人形はやがて光太郎によって彫刻と区別されることになる。



図 2.1 : ウィーンの新報で紹介された万国博覧会日本館内部
引用元 : 木下直之『美術という見世物—油絵茶屋の時代』
平凡社 1993、29 頁

²⁴ 同上書、116-117 頁

²⁵ 木下直之『美術という見世物—油絵茶屋の時代』平凡社 1993、28 頁。ちなみにこの張り子の大仏は、人足の煙草の火が燃え移り、大半を焼失。頭部だけを展示するはめになったという。

²⁶ 石原あえか「近代医学と人形—ドレスデン国際衛生博覧会(1911)に出展された日本の生人形と節句人形」『Language, Information, Text = 言語・情報・テキスト 東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻紀要』第 21 号 東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻 2014、31 頁

このウィーン万博への参加を契機に、西洋における美術概念を意識し始めてから3年を経て、工部美術学校が開校される。欧化政策を進める国の主導により設立された工部美術学校では、「本校ハ欧州近世ノ技術ヲ以テ我国旧来ノ職風ヲ移シ百工ノ補助ト為サント欲ス」という目的のもと、西洋建築の装飾などを制作する専門家を育成するために「彫刻」学科が置かれる²⁷。

こうして「百工ノ補助」として導入された彫刻であるが、工部美術学校が開校された翌年の1877年（明治10年）に、東京上野公園を会場に開催された第1回内国勸業博覧会の出品区分では、「彫像術」という呼称が与えられており、「百工及ビ建築学ノ図案、雛形、装飾」とは区別されている²⁸。ちなみに、このとき「彫刻術」は、エングレーヴィング（銅版画）を指す言葉として使われている。博覧会では高村東雲の《白衣観音》が最高賞である龍紋章を受賞するのだが、これはまだ満25歳であった高村光雲が代作したものであった。光雲は当時を振り返り次のように述べている。

明治十年の四月に、我が國でも初めての内國勸業博覧會が開催されることになるという。ところが、その博覧會というものが、まだ一般のその頃の社會になんのことかサッパリ様子が分らない。實にそれはおかしい程分らんのである。今日ではまたおかしい位に知れ渡っているのであるが、當時は更になんのことか意味が分らん。²⁹

光雲が繰り返し述べるように、当時の仏師や職人にとって博覧会という新たな形式は、彼らの理解を超えたものであり、よく「分らん」ものであった。しかし、少なくとも万国博覧会を通して摂取された、世界を分類し、配置する西洋近代的な価値観が、内国勸業博覧会が開催される程度には、徐々に浸透し始めていたということではできらる³⁰。工

²⁷ 河上眞理『工部美術学校の研究－イタリア王国の美術外交と日本』中央公論美術出版 2011、28頁

²⁸ 北澤憲昭『美術のポリテイクス－「工芸」の成り立ちを焦点として』ゆまに書房 2013、20-21頁

²⁹ 高村光雲「初めて博覧會の開かれた當時」前掲書、115-116頁

³⁰ 吉見はこの光雲の回想を、「操作の対象となる各々の身体に可視性の義務を要求する」ものである「近代の権力」が、日本の民衆にどう体験されたかの興味深い事例とみている。吉見の考察によれば、博覧会において行われたのは、各出品人の技能の可視化であった。そして、その仏師や職人の技能を可視化していったのは、審査官だけではなかった。見物人への注意書のなかに「凡そ会場に入るものは人々審査官の氣象あるを要す」と述べられているように、見物人たちもまた、並べられた展示品を「審査」することを要請されていた、と吉見は述べる。博覧会は来場した見物人たちを「「発見」された無数の事物を記号として比較していくまなざしの主体たらしめようとしていたのであり、決して「上から」だけ出品人たちを可視化していたわけではない」ものであった。しかも博覧会の事務局は、出品人に対してもしきりに見物を勧めている。つまり、ここには「「まなざすこと」と「まなざされること」が同時に教え込まれていく」という複雑なものの見方の変容がある。「内国博は、近代国家形成期の日本のなかで「発見」されたモノたちを、かつてそれらが置かれていた場所からひき離し、差異性と同一性のなかに位置づけられる記号として存在させていく、そうした近代的なまなざしが、主催者、出品人、見物人の間で交錯する場を用意していったのである」（吉見 前掲書、128-130頁）。

部美術学校での彫刻教育を可能とした背景には、このように万国博覧会を通した「近代のまなざし」の発見があったのである³¹。

1876年（明治9年）開校の工部美術学校には、「画学」と「彫刻」、それらの準備段階としての「予科」がおかれ、イタリアから招聘された三人のお雇い外国人、アントニオ・フォンタネージが画学科を、ヴィンツェンツォ・ラグーザが彫刻科を、建築家ジョヴァンニ・ヴィンツェンツォ・カップレッティが予科を教えた³²。このとき初めて「彫刻」という語は、西洋における sculpture の意味で用いられることとなり、同時に様々な問題を抱えることとなる。

この点について佐藤道信は、「彫ること」と「刻むこと」から「彫刻」の語が形成されたこと自体、日本の彫刻が木彫を中心に考えられてきた歴史的背景を示しており、言葉の成立当初から、「彫刻」は西洋彫刻の塑造技法を包括できていないという問題を抱えていたことを指摘している³³。この問題は、1894年（明治27年）の『京都美術協会雑誌』第29号に「彫塑論」を発表した、彫刻家大村西崖によって大きく取り上げられる。ここで大村は、油粘土と石膏による西洋の制作技法を含む彫刻一般に対する呼称としては、「彫刻」よりも「彫塑」の語がふさわしいと唱えた³⁴。

立体造形を作る技法を「木や石を彫り刻んでいく技法」の「carving」と「土などを付けてかたちを生み出す技法」の「modeling」に大きく分け、前者を「彫刻」、後者を「塑造」と区別し、組み合わせる造語されたのが「彫塑」である。ここで「塑」の字をとったのは、奈良時代天平期の乾漆技法を語るときにすでに用いられていた「塑造技術」という

³¹ 繰り返しになるが、ここでいう「近代のまなざし」とは「発見」された世界に客体としての「自然」の地位を強制し、これを記録し、分類し、配置していく」視点のことである（吉見 前掲書、7-8頁）。この「近代のまなざし」は、柄谷行人が「風景の発見」において、自己の「外」にある風景の発見は、まず自己の「内」が見出されることによって可能となると指摘する内容と重なる。世界を「記録し、分類し、配置していく」とは、つまり、自己と切り離れた「外」として世界をみるという態度である。それと同時に、「内」が発見される。万国博覧会を経て、「内-外」の構図が日本人の知覚様式に侵入してきたとみることができるだろう。

³² 美術の先進国として認識されていたフランスではなく、イタリアから教師陣が招かれた経緯は、1866年（慶応2年）に締結された日伊修好通商条約にまで遡る。このときイタリアでは蚕の病気が流行し、絹産業が壊滅的な打撃を受けていた。その打開策として、日本の養蚕業に助けを求めたのが条約締結のきっかけであったという。このように養蚕業を通して良好な関係を築いていたイタリアに、日本は1873年（明治6年）に岩倉使節団を送っている。使節団は25日間をかけてイタリア全土を回り、「伊太利ハ美術ノ根本地」だと述べており、その印象が工部美術学校にイタリアから教師を招くことを後押ししたと言えよう。このとき同行した、工部大輔の伊藤博文は、後に工部美術学校設立伺を太政大臣に提出することとなる（河上 前掲書、16-18頁）。

³³ 佐藤 前掲書、51-52頁

³⁴ 大村西崖「彫塑論」（初出『京都美術協会雑誌』第29号 1894）『美術批評家 著作選集 第13巻 近代日本彫刻と批評』ゆまに書房 2011、26-31頁

語によったものである、と中村傳三郎は指摘している³⁵。奈良時代には粘土で作った像を乾燥させ、それに彩色を施して完成する塑造技法があった。その像はいまでも、法隆寺や東大寺、新薬師寺に残る（図 2.2-1、2-2）。乾漆像の原型となる粘土の像を作るときにも、その塑造技法が用いられた。大村が「塑」の字を採用するにあたり念頭に置いていたものには、西洋の技法だけでなく、江戸以前の日本古来の造形技法も含まれていたと考えてよいだろう。現在でも「彫塑」という語は、筑波大学芸術専門学群の領域名などに残り、「塑造」という語はさらに広く使われている。



図 2.2-1、2.2-2：《十二神将》古典塑造 763 年 新薬師寺蔵

築達榮八編『魅惑の仏像 9 十二神将』毎日新聞社 1987、表紙（左）、19 頁（右）

ところで、木下直之によれば工部美術学校で用いられる以前にも、すでに「彫刻」という語は「「彫り刻む」という意味で普通に使われる言葉だった」という。このことから木下は、「彫刻」という語は、もともと「作品よりも作るという行為に重心を寄せた言葉」（傍点引用者）であったと指摘する。しかし、「やがて、彫刻という言葉は、行為から作品へと、次第に重心を移してゆく」³⁶。序章で述べたように「イメージ技法—素材」が直線的に結ばれる質料形相論モデルに立ち美術制作を理解するならば、問われるべきは作

³⁵ 中村傳三郎『明治の彫塑—「像ヲ作ル術」以後』文彩社 1991、52-53 頁

³⁶ 木下 前掲書、32-33 頁

品の源にある制作者の脳裡に描き出されたイメージということになるだろうが、彫刻制作は、自分の思い描くイメージによって素材や環境を選びつつも、素材や環境とのやり取りにおいて新たなイメージが見出されるような円環的構造をもつ。さらに手を動かし、制作を始める以前にまで遡って考えれば、そもそものイメージもこれまでみてきたものや自分の周りの環境・状況の影響を受けているように思う。例えば、2mを超える像を私が作っているのは、充実した制作スペースがあることを前提にしている。当然、作りたいイメージに応じて、制作場所や環境を用意するということはあるが、思い描かれるイメージには置かれている環境からの影響が働いている。そのような内的イメージと素材や環境との関係性を捉えようと試みるならば、まさに「彫刻」という語の由来が示すように、制作の中で展開される作るという行為に目を向けなければならない。

(2) 工部美術学校と東京美術学校での彫刻教育

工部美術学校において彫刻教員を担当したラグーザは、1841年にシチリア島に生まれ、少年時代から宗教画や象牙を加工する工房で美術に親しみ、10代後半にはイタリア統一のために立ち上がった郷土の英雄ガリバルディの義勇軍に参加し、帰還後20歳を過ぎてから本格的に彫刻の勉強をしたという経歴をもつ人物であった³⁷。ラグーザは日本に渡る4年前、1872年(明治5年)に本国ミラノにおける全イタリア美術展覧会において、装飾暖炉を出品し最高賞のウンベルト殿下賞を受けるなど、ミラノを中心に活躍している。彼は正式なアカデミーに学んだわけではなかったが、このように評価されていることからすると、19世紀アカデミズム彫刻の系列にある作家であることは確かであろう³⁸。そのラグーザにより、日本で初めての彫刻教育は幕を開けた³⁹。1875年(明治8年)に日本政府の委嘱による日本派遣彫刻教師選抜競技会において、イタリア全土の約50人の応募者の中から首席を勝ち得て来日したとき、彼は満35歳であった⁴⁰。

ところが一方、かかる立派な教師を遥々イタリアから招いて西洋彫刻教育を図った明治政府の熱意にも拘わらず、一般庶民の彫刻に対する理解は低く、また関心も希薄であった。美術史研究者の中村傳三郎は、『明治の彫塑—「像ヲ作ル術」以後』において、工部美術学校入学者である佐野昭の回想を次のように記している。

佐野によれば、学科は「絵画」と「彫刻」の二部に分かれており、共に予科三年、本科三年であった。しかし、その頃には彫刻のことなどは、全く一般の社会には知られていなかったという。一方で絵画の方は、少しは認知されていたため、「画学」の志望者は随分

³⁷ 田中 前掲書、116-117頁

³⁸ 金子・伊沢 前掲論文、111-112頁

³⁹ 金子一夫と伊沢のぞみは、「日本側に彫刻教育の明確なイメージがなかったのであるから、西洋彫刻の専門家として彫刻教育のカリキュラムをラグーザが責任をもって決めて行ったことは間違いない」と指摘する(金子・伊沢 同上論文 112頁)。

⁴⁰ 中村 前掲書、11頁

多かったが、「彫刻」の志望者は極めて少数であり、学校の方から勧めて入学させたほどであったそうである。佐野は、絵画の方は月謝が必要であったが、彫刻の方は官費だったとも振り返る⁴¹。一般の人々にとっての彫刻の理解とは、このようなものであったため、佐野も初めは絵画を学ぶつもりでおり、知人の紹介でラゲーズの門に入ることになったという。ところが、その教師は画家ではなくて彫刻家だったので、とうとう彫刻を学ぶことになったのである⁴²。

さらに、工部美術学校開校の初年度に彫刻科に入学し、卒業後も彫刻家として活動した菊池鑄太郎は、入学当時の様子を次のように述べている。当時は社会に彫刻家の存在が認められていなかったばかりではなく、そんな「白い人形や頭（石膏製の彫刻のこと）」（カッコ内引用者）を作ってどうするのだと、冷笑されるものであった⁴³。このように当時を振り返る菊池の言葉からも、彫刻という概念が如何に未知のものであったかが窺える。

「白い人形や頭」と言われるように、このとき「彫刻」の素材であった石膏や油粘土もまた、当時の日本人にとっては馴染みのないものであった。高村光雲の回想録「脂土や石膏に心を惹かれた話」は、明治初期の職人たちが抱いた、この西洋由来の新素材への羨望をよく伝えている。少し長いが引用してみたい。

噂に聞くと、ここでは西洋人を教師に備って、繪や彫刻を修行しているのだということ、繪は油繪であり、彫刻は西洋彫刻をやっているのだという評判……そういう話を聞くと、私はそれを見度くて仕方がないが、しかし見るわけにもいかぬ。生徒には藤田文蔵氏、大熊氏廣氏などいう人達はいっているようであるが、自分は純然たる佛師のこととて、まるで世界が違う。(…中略…) なんでも「^{あぶらつち}脂土」といって、幾日経っても固まらない西洋の土を使って實物を寫すので、その土は附けたり、減らしたり、自由自在にできるから、なんでも思うように實物の形が作れる。そうして今度は、その出來た元の形へ「石膏」という白粉のような粉を水に溶いたものを被せかけて型をとるのだそう。だから非常に便利で、且つ原型そっくりなものができるということだ。というようなことを聞きます。(…中略…) 木彫は一度肉を取り過ぎると、それを再び付け加えることは出來ない。この不自由なのに反して、増減自在で、且つ幾日経っても軟らかなま

⁴¹ 明治9年度の内容を記した『工部省第二回報告書』には、初年度の彫刻学科の様子と官費化への経緯が記してある。それによれば、彫刻学科には職人風の数名が入学しただけで、士気も乏しかったという。その背景には、日本では彫刻は賤業であり、紳士貴族のする技芸とは見做されていなかったことがある。維新後もその風潮は残っており、彫刻が国家有用のものであると知る人民は少なかった。そこで彫刻を何としても移植するために、官費制にしたということである。具体的には月に二円の就学費を納めなくともよいとし、その結果、彫刻科に入学する生徒が多くなったそうである（金子・伊沢 前掲論文、112頁）。

⁴² 中村 前掲書、11-12頁。及び、佐野昭「旧工部美術学校の彫刻部」青木茂編『明治洋画資料－懷想編』中央公論美術出版 1985、114-118頁

⁴³ 中村 同上書、12頁。及び、菊池鑄太郎「工部美術学校時代」『美術旬報』第156号 ゆまに書房 1918、2頁

までであるという「脂土」のことを考えると、どうも、その土が至極のものと思われる。
(…中略…) その後、或る日、工部學校の前を通り、ふと見ると、お濠へ白水が流れている。「アア、これだ、これが石膏というものだ」と私は思いました。それで、またその石膏が脂土と同じように私の憧れの種となりました。⁴⁴

それでは、このように光雲が憧れをもって見つめていた、油粘土と石膏を用いた工部美術学校彫刻科での彫刻教育とは、どのようなものであったのだろうか。工部美術学校での彫刻教育カリキュラムについては、美術教育研究者の金子一夫と伊沢のぞみが詳細に報告している。

彫刻科のカリキュラムは画と彫刻との二領域からなる。画はおそらく素描のことを指しており、初歩画、飾物画、獣類画、人物画へと進む。彫刻は石膏并土製飾物、石膏製上等飾物、石膏製獣類、石膏製風景額類、同人物、大理石初歩飾物へと段階的に履修される。金子・伊沢によれば、画を学んでから彫刻へと進むのではなく、画と彫刻は同時並行的に学ばれるものであった。また人物画、石膏製獣類、石膏製人物は長く履修され、最も力が注がれていた領域とみることができる⁴⁵。

「コンテ・クレヨンでもってデッサンを学ぶことから始めて、立体の手本から直接立体に模造するという写生的造形法、材料の使用法、肉付の技法など初歩段階からはじめ、やがて一通り習熟した後、その成果を石膏に写し、あるいは大理石に完成する技法を教えられた」と中村が述べるように、ラグーザによる彫刻教育では西洋彫刻の模造が中心に置かれ、油粘土で作った原型から石膏を用いて型を取り、その型をもとに石膏の像を形作るという手順が教えられた。そして、その石膏像を大理石に写す方法の教授が、彫刻教育の最終段階であった⁴⁶。学校の創設当初の教科内容の規定にも「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」とあるとおり⁴⁷、観察対象となる物の形を写すことを通して、「彫刻」というものの見方が移されたのである。

第1回の生徒募集に応じ、ラグーザの指導を受けた藤田文蔵の回想録からは、その具体的な内容を知ることが出来る。

先生の教育法は、先生の來朝の時、伊太利から持つて來られた手本を先づ模造する事でした。この手本は古代希臘彫刻の石膏像で、極めて正確なものでした。私共はこの手本を一つ宛与へられて、それを見ながらそのまゝをパステリーノと云ふ即ち油土で作るのです。なかなか容易には出来ないのので苦しんだものですが、先生は一人宛見廻つて

⁴⁴ 高村光雲「脂土や石膏に心を惹かれた話」前掲書、164-166頁

⁴⁵ 金子・伊沢 前掲論文、116頁

⁴⁶ 中村 前掲書、13頁

⁴⁷ 同上

「こゝが違つてゐるでせう。こゝは恠うするのです」と手づから篋をとつて、手本と比較して間違ひを直し、時には壊して自分で作つて見せられる時もありました。⁴⁸

ラグーザは生徒の作品に手を入れるなど、一人一人に丁寧な指導をしている。ラグーザの彫刻教育は熱心なものであった。やがて西南戦争（1877年）後の財政事情の悪化を受け、十分な教育ができないと考えた画学科担当のフォンタネージが、1878年に任期の途中で早々に帰国したのに対し、ラグーザは工部美術学校閉校（1882年）まで西洋彫刻の普及に努めたことから、その情熱が窺える⁴⁹。

このようにラグーザのもとで始まった写実に重きを置いた彫刻の導入には、「近代化」と「西洋化」という二つの問題が重なっている。「彫刻科」の設置は、「賤業とされた彫り物や左官仕事という概念しかなかったところに、近代国家に必要な技術としての彫刻という概念をもたらそうとするもの」であった。そして、それは同時に「教育方法としても従来の徒弟教育から学校教育へという大きな転換を含む」ものでもあった、と金子・伊沢は指摘する。「彫り物から近代彫刻へ」、「徒弟教育から学校教育へ」という大きな転換を含んでいた「彫刻科」は、「近代化」を体現していたのである。また、「西洋彫刻の感覚と技術はそれまでの日本の彫り物のそれとはずいぶんかけ離れている」ものであり、それを習得しようとすることは、「西洋化」することでもあった⁵⁰。

石膏像の模造を中心とした教育により伝えられたものの見方と、当時の日本人の持っていた見方には大きな違いがあると木下直之は指摘する。木下は「石膏像」という教材に着目して、次のように述べる。「石膏像が教材になりうるのは、石膏像をまさに石膏と像とに分け、石膏という材料に目をつぶり、古代から伝わるイメージのみに目を向けることを生徒に強いるからである」。それはいわば、「見えているものを見るなという強制」であった。石膏像は石膏で模造されるのではなく、粘土という別の素材で写される。そういった訓練を経て石膏という素材と切り離されたイメージだけを取り出すことにより、はじめて模造による教育は成立するのである。このような指導を受けた生徒たちが戸惑いを覚えなかったはずはない、と木下はいう。なぜならば、彼らがすでに身に付けていたのは「イメージよりもむしろ材料になれ親しむ姿勢」であったからである⁵¹。木下によれば、そのような困惑を乗り越え、「石膏像の石膏ではなく像に目が向かう訓練を積んで、ようやく彫刻家になることができた」⁵²。

⁴⁸ 金子・伊沢 前掲論文、119-120頁。及び、藤田文蔵「ラグーザ先生の事ども」『アトリエ1月号』第11巻第1号 アトリエ社 1934、51頁

⁴⁹ 寺久保文宣「明治時代の日伊美術の架け橋—ラグーザとラグーザ・玉、略伝」『文展』第75号 フィネス 2021、7頁

⁵⁰ 金子・伊沢 前掲論文、107頁

⁵¹ 木下 前掲書、24頁

⁵² 同上書、25頁

模造による彫刻教育を、「石膏像」から「像」、すなわちイメージだけを取り出す訓練とみる木下は、工部美術学校ではじめて彫刻を学ぶ生徒たちが、すでに「イメージよりもむしろ材料になれ親しむ姿勢」を身に付けていたと述べている。それゆえ、生徒たちは「石膏像」を「石膏」と「像」に切り分けることに戸惑いを覚えなかったはずはないと推察する。ここからは、工部美術学校で彫刻教育を受ける以前の生徒たちが、イメージを素材と切り離された内面性だけでは考えていなかったことが窺える。つまり、工部美術学校での彫刻教育を通して、「近代のまなざし」を身に付ける以前の人々にとって素材は、眼差しを向ける自分自身と断絶された外部ではなかった。そして、素材と切り離された内面というものも存在していなかった。石膏像の模造を通じて、イメージと素材は別々に考えられるようになっていった、とみることができる。

この点について木下は別の箇所でも、19世紀初頭に江戸で成立した見世物細工のひとつである、籠細工を取り上げて次のように論じてもいる。籠細工とは、竹籠を材料にそれを組み合わせて釈迦像など人間の像を形作る見世物のことである（図2.3）。この籠細工のおもしろみとは、「籠という材料と人間というイメージとの距離」にあると木下は指摘する⁵³。籠でありつつ人間でもあるものを観客は楽しむ。そして、その距離が大きければ大きい程、面白みは増していく。



図 2.3：塗物細工「浦島太郎」（1993年4月の法勝寺一式飾りより）

引用元：木下直之『美術という見世物—油絵茶屋の時代』平凡社1993、62頁

これと同じことが、生人形についても言えるという。「生人形」とは、その名の通り、まるで生きているかのように見えるほど精巧に作られた等身大の人物像のことである。私は2022年5月に平塚市美術館で開催された「リアル（写実）のゆくえ 現代の作家たち 生きること、写すこと」展で、はじめて安本亀八による生人形《相撲生人形》を見た（図

⁵³ 木下 前掲書、62頁

2.4)。皺や浮き上がる血管まで細かく造形している像の表面からは、予想していたようなゾワッとする感覚があった。しかし、しばらく見ているうちに徐々に人間そのものとは違う、作り物である部分に気付くようになっていった。彩色が部分的に剥げていたことも関係しているだろうが、像が木で出来ていることや、全体のバランスを考えて像が構成されていることに目が向いていった。生人形は紙や木といった材料で作られている。ところが、パッとみたとき私たちの眼には、紙や木という材料を隠した人間の像としてのイメージのみが入ってくる。それゆえ、不気味さを覚えるのである。

しかし、木下の議論は、イメージと物質が不可分であった江戸以前の人々の眼には、違った捉え方がなされていた可能性を示唆する。木下のいうように写実性の強い生人形の場合、「材料とイメージとの距離は限りなく零(ゼロ)に向かってゆ」き、その「リアリズムを追い求めてゆけば、等身大の人間像に行き着くほかはない」ようにみえる。しかし、「誰もそれが本当の人間であることまでを望みはしない」し、そこでの「リアリズムとは、細工の一種にほかならない」ことを自覚している。それゆえ、その迫真性に「観客は思わず息を飲んだかもしれないが、続いてすぐ起こるものは哄笑ではなかつただろうか」と木下は分析している⁵⁴。



図 2.4 : 安本亀八《相撲生人形》h170×w150×d160(cm) 木に彩色ほか 1890年 熊本市現代美術館所蔵

引用元：庄司美樹編『リアル（写実）のゆくえ—現代の作家たち 生きること、写すこと』

アルテヴァン 2022、37頁

⁵⁴ 同上書、58-62頁

ここには素材として像をみるのでも、イメージだけをみるのでもなく、素材においてイメージをみるという見方がある。乾漆で人間の像を制作しているとき、とくに制作の後半に近づくとつれ、私はこのことをよく考えている。人間をモチーフとしてはいるが、人間そのものに近づきたいわけではない。そして、乾漆を用いてはいるが、乾漆の質感を前面に出したいわけでもない。漆の樹液に砂と水を練り合わせたペーストを、ペインティングナイフで少しずつ盛り上げては硬化して後に削ることを繰り返しながら、像とその周囲の空間との境界にあたる形をどこに置くべきか考えている。物質としての乾漆の作る形と、イメージしている形が統合されるところを探しているようにも感じる。

このように振り返れば、乾漆においてイメージを見ている私と、江戸以前の人々の眼差しには重なるところがあるように思えてくる。制作者としての実感に基づいて、制作のプロセスを内側から省察すれば、現代の作り手もまた、自己の内なるイメージとその外なる素材という区分別のない混沌の中から像を取り出していると考えられる⁵⁵。そうであるならば、素材とイメージが切り離されることなく、というよりもそのような区分すら存在しない世界を、私たちが知覚することは不可能ではないだろう。

⁵⁵ 美学的な観点から彫刻を論じる兼内伸之介は、彫刻の美的な特殊性を論じるにあたりリチャード・ウォルハイムの議論を取り上げる。兼内の論考からウォルハイムの指摘を見たい（兼内の論考に加え、（リチャード・ウォルハイム 松尾大訳「〈として見ること〉、〈の内に見ること〉、および絵画的再現』『藝術とその対象』慶應義塾大学出版会 2020、211-233 頁）も参照）。

「我々は絵画の再現を理解する際、絵画表面の色彩の配置を見て、再現されている内容を理解する。絵画も物質的に存在しており、その物質から知覚される情報を通して、再現の内容を理解するのである。それゆえ彼は、絵画を見る経験を、単に再現されている内容を見る「として見ること」(seeing-as)ではなく、描かれている対象(再現)を見ることと、絵画の物質的な面を見ることを包摂した「において見ること」(seeing-in)という概念を提出した」(兼内伸之介「彫刻鑑賞とその美的特殊性の検討ーウォルハイムの「において見る」理論を手掛かりに」『藝術研究』第32号 広島芸術学会 2019、42 頁)。

つまり、鑑賞者は「絵画を再現された内容を指し示すもの「として見る」だけでなく、「視覚から得られた知覚情報を用いて、意味のある形で絵画の再現を鑑賞することができる」のである(同上)。このようなウォルハイムの指摘する「において見ること」を実現するのが、「画布の表面から得られる触知的(haptic)な感覚」であると兼内は指摘する。兼内は「触知的(haptic)な感覚」をもとに、ウォルハイムの理論を理解し、彫刻の特殊性を次のように述べる。

「絵画にとって、塗料によって形成された形が生み出す触知的な要素は、美的な特殊性に貢献する。しかし、塗料そのものが有している触知的な要素が美的な特殊性に貢献することは少ない。着彩されている彫刻はその限りではないが、彫刻は素材そのものの重量や硬度が再現されている内容と関連し、芸術的な達成と関わっていることが多い」(同上論文、43 頁)。

フィレンツェにある「仄かに外光を吸収しながら白く輝く大理石のダビデ」と、各地に設置された銅製の「風雨に耐えて緑青に光るダビデ」を例に挙げ、材質が異なれば像は「我々に異なった鑑賞経験を与える」と兼内が指摘するように、彫刻において素材と表現されるものとは結び付いている。私たちは彫刻を鑑賞する場合、「単に人の輪郭を模写した作品として鑑賞せず、彫刻された人の形として鑑賞し、媒体から得られる触知的な感覚と再現内容との関連を通して鑑賞を行う」のである(同上論文、44 頁)。

とはいえ、ラグーザの指導を一方的に批判することもできない。「西洋画そのものやそれに関する情報は、江戸時代中期からわずかながらも日本に入ってきて、西洋画研究の伝統が形成されていた」のに比して、「西洋彫刻は日本に入ってきて西洋彫刻に関する人々の概念や感覚を馴れさせておくことがなかった」と金子・伊沢が指摘しているように、「日本における西洋彫刻は西洋画に比べて決定的に研究が出遅れた」ものであった⁵⁶。そのような「不完全な海図を持っての航海というより、海図を作りながらの航海であった」近代日本彫刻及びその教育において、これまで日本人に馴染みのなかった量感や陰影により形を捉える視点と油土や石膏を用いてそれを構成していく塑造技法を伝えるためには、あえて物質に目をつぶってイメージだけを取り出す訓練を強いる必要もあったと思われる⁵⁷。ちなみに、工部美術学校彫刻科の第一期生であり首席で卒業した大熊氏廣の卒業制作《破牢》は、ヴィンツェンツォ・ヴェーラという19世紀の彫刻家が古代ローマのスパルタクスの反乱をテーマにした男性立像の模造であった。卒業制作が模造であるというのは、現在の感覚では理解し難いものである。しかし、金子・伊沢が述べるように、「彫刻が単なる表出ではない以上、創造は彫刻の基礎的な感覚が身につけてからの話であろう」し、「個人ばかりではなく社会そのものに西洋彫刻の感覚がなかったところで、六年間で模刻であっても西洋彫刻の感覚を作品に実現できたことは、教育の大きな成果」と言える⁵⁸。とはいえ、ラグーザの彫刻指導によって、作り手と素材との関係性が変化し始めたことは否めない。

工部美術学校は西南戦争以後の政府の財政悪化と、日本美術の保護を奨励する国粋主義の台頭もあり、1882年（明治15年）に閉校する⁵⁹。このような日本の伝統美術の保護奨励に対する社会風潮が熟してきたとき、それをより一層推進したのは、アーネスト・フェノロサと岡倉天心であった。彼らの古美術調査をはじめとする活動は、やがて東京美術学校の創設にまで発展する。1884年（明治17年）には、図画教育に関する調査のため、文部省に図画教育調査会ができ、フェノロサ・岡倉・小山正太郎らが委員となった。この調査は、それまで小学校の図画教育に洋式の鉛筆を使っていたのに対し、日本の図画教育に洋式の道具を用いるのは不都合であるとの見解が勃興したために行われるに至ったものであった。洋風教育を主張する小山らと、伝統美術によるべしとするフェノロサ・岡倉による論争は容易に結論が出なかった。この論争の最中、文部省は美術学校設立の準備として図画取調掛を学務局内に設ける。その図画取調掛の任を受けたのは、フェノロサと岡倉であった。フェノロサと岡倉は、1886年（明治19年）にヨーロッパに渡り、「西洋諸国は

⁵⁶ 金子・伊沢 前掲論文、113頁

⁵⁷ 金子一夫・伊沢のぞみ「工部美術学校における彫刻教育の研究（2）」『茨城大学教育学部紀要（人文・社会科学、芸術）』第44号 茨城大学教育学部 1995、77頁

⁵⁸ 金子・伊沢 前掲論文 1993、122-124頁

⁵⁹ 中村 前掲書、13-15頁。ラグーザは工部美術学校閉校の翌年、イタリアへ帰国し、その後は母国でモニュメント制作を行うなど彫刻家として活動した（寺久保 前掲論文、11頁）。

いずれも自国の芸術を尊重し、まず国民固有の技術を基礎とし、基礎固まっのち外部の長所を採用しているという趣旨の報告」をしている。この報告と建議が基礎となって、東京美術学校は1889年（明治22年）に開校される。したがって、絵画・彫刻・美術工芸（金工と漆工）の三科からなる東京美術学校では、「絵画は日本画に限り、彫刻は木彫を採り、金工は彫金を用い」るものとなった⁶⁰。「塑造」が学科として加えられるのは、1898年（明治31年）のことである⁶¹。

先ほど、工部美術学校での彫刻教育を通した作り手と素材との関係性の変容について論じた。ただしその変容はすぐさま為されたわけではない。工部美術学校や東京美術学校の設立という分かりやすい出来事によってではなく、その出来事を起点に徐々に、いつの間にか、気付かぬうちに変容し、いつからか自明の事柄になっていったと捉える方が正確であろう。

東京美術学校彫刻科の教員として招聘され、実技指導にあたったのは、竹内久一（1857-1961）、石川光明（1852-1913）、そして高村光雲（1852-1934）という、いずれも江戸以前の造形に出自を持つ3名であった⁶²。竹内は、人形師の川本州楽に弟子入りし、22歳で独立したのちは、奈良人形の名手森川杜園に彩色法を学ぶなど、江戸の人形師の流れを継ぐ人物であった⁶³。石川は宮彫師の家に生まれ、牙彫を志し、その温厚な人柄もあり、牙彫界の重鎮として名を馳せていたという⁶⁴。光雲は江戸仏師高村東雲の木彫の伝統を守り、当時隆盛を極めていた象牙彫りにも転ずることなく、写生風の造形もよく研究しながら仕事をしていた⁶⁵。このように、東京美術学校創設当初の教授陣は、いずれも江戸以前の造形を継承してきた人物であることから、江戸以前のものの見方と「近代のまなざし」が入り乱れながら、徐々に日本の彫刻は形作られてきたことが分かるだろう。

⁶⁰ 中村 前掲書、29-30頁

⁶¹ 1963年（明治26年）に黒田清輝がフランスから帰国する。黒田のもたらしたフランス印象派の自然観と色彩感覚は、洋画振興の原動力となり、それを受け東京美術学校においても明治29年に洋画科が加えられる。その機運に併せ、校長岡倉天心と帝国博物館館長であった九鬼隆一をめぐっての学校騒動により、明治31年に岡倉が美術学校を追われたこともあり、「塑造科」が設置されることになる（同上書、44-46頁）。

⁶² ちなみに東京美術学校創設当初、工部美術学校出身の藤田文蔵も教職についていたのだが、まもなく職を離れている。上野公園の《西郷隆盛像》は、1889年（明治22年）に図案懸賞募集が行われ、1892年から高村光雲らにより原型の制作が始まり、6年後に完成したものであるが、当初の募集においては藤田の案が選ばれていたという。しかしその後、当時の趨勢を鑑み、西洋の塑造技法ではなく木彫で作ることとなり廃案になったという（古田亮「アカデミズムの形成」淡交社美術企画部編『日本彫刻の近代』淡交社2007、91頁）。この話からも分かるように彫刻の歴史は、社会の動向と深く関係している。

⁶³ 是澤博昭「近代彫刻と竹内久一」是澤博昭監修『日本人形の美—伝統から近代まで、浅原コレクションの世界』淡交社2008、126頁

⁶⁴ 中村 前掲書、31頁

⁶⁵ 高村光雲「牙彫を排し木彫に固執した話」前掲書、174-179頁

そう考えると、この日本の伝統的な造形を復興させようとする流れに乗じて、江戸以前のものが見方が復権する可能性もあったように思える。しかし現実には、そうはならなかった。なぜだろうか。その理由の一つに、フェノロサという人物の影響があることは間違いないだろう。東京美術学校の開校に深く関わり、仏像などの保護に貢献したフェノロサであったが、アメリカ人の彼にとって、「美術」の規範とはやはり西洋であった。フェノロサは「美術」を西洋の価値観において理解したのであった。立原慶一が指摘するように、「フェノロサにとって美術とは、絵画形式という手段によって精神的・思想的なものを感覚的に表現することである、と規定しうる」ものであり⁶⁶、それは自己の内と外とを分けて考える西洋的・近代的なものを見方を反映したものであった。フェノロサによる日本の伝統文化の保護奨励とは、こういった西洋的・近代的な価値観の枠組みにおいて為されたのである。その枠組みにおいて、東京美術学校も開校された。

こうして工部美術学校から東京美術学校を経てゆっくりと、しかし確実に、作り手の内面性は形成されていく。明治初期から中期にかけては、作り手の「内-外」が発見され、その眼差しが少しずつ定着していく時代であったといえるだろう。この「内-外」の発見があってこそ、はじめて荻原守衛や高村光太郎による「作家という個の重視、内なるものの表現を求める動き」という言説⁶⁷が、当時の青年彫刻家たちに受け入れられることになるのである。

(3) ロダニズムの浸透と高村光太郎の葛藤

ここまでみてきた工部美術学校での彫刻教育は、写実を重視するものであった。先に取り上げた大熊は卒業後、肖像彫刻を専門に彫刻家として活動している。その制作態度とは、「自分の表現ではなく、価値ある人間の似姿をこの世に残すという考え」によるものであった。それは、自己の「内-外」とに分けられたもののうち、後者を重視する態度と言えよう。しかし、「芸術家個人の内面に価値を求める近代芸術観からすれば、芸術家の外に価値を求めるような考えはおかしい」ものであり、大熊ら工部美術学校卒業生らの制作態度と作品は、後にみるようにロダンの思想を支持する高村光太郎によって批判されることになる⁶⁸。そのようにして作家の絶対的自由や個の重視を主張する光太郎の態度は、自己の外に対して内に重きを置くものである。「対象の側に焦点をあてればリアリズム的であり、主観の側に焦点をあてればロマン主義的である」と述べる柄谷の言葉を踏まえて考えるならば⁶⁹、自己の「内-外」に区分された世界のうち、外に目を向けたのが工部美

⁶⁶ 立原慶一「明治初期、鉛筆画・毛筆画論争をめぐる図画教育観と教育家像—小山正太郎、フェノロサ、岡倉覚三を中心として」『美術教育学』第7号 美術科教育学会 1985、205頁

⁶⁷ 毛利伊知郎「個の表現の成立」淡交社美術企画部編 前掲書、113頁

⁶⁸ 金子・伊沢 前掲論文 1995、78-79頁

⁶⁹ 柄谷 前掲書、36-37頁

術学校卒業生をはじめとした写実主義の彫刻家たちであり、片やその反動で内を持ち上げたのが荻原や光太郎に代表される、ロダニズムの作家たちと見ることができる。

光太郎は工部美術学校卒業生や、当時の文展にみる写実主義的な作品を否定することで、ロダニズムを日本に紹介していった⁷⁰。後に続く作家が、前の時代を批判的に捉え、新たな価値観を作り上げようとするのはめずらしくないが、しかし、光太郎が「彫刻」を成立させるために排除したものは、写実主義的な作品群だけではなかった。光太郎は自らのルーツでもある仏師や職人、そして置物や人形をも強く否定する。そのような光太郎の態度について、例えば、美学者の立場から人形論を論じる増渕宗一は、「人形に対する本能的な蔑視」があり、「人形的分子を排除しなければ自己の彫刻が成り立たないという妄信に近い信念が存在する」ことを見出さざるを得ないと述べる⁷¹。ただし、増渕は光太郎の態度を「妄信」というが、実際のところ、「彫刻」という明治初期に誕生して間もないこの概念を定義するためには、人形と彫刻との間に境界線を引く必要があったことは確かであろう。

ここで興味深いのは、光太郎による「彫刻」に対する定義が、常に「～ではない」というかたちで語られることである⁷²。「彫刻」を追求するときに、「彫刻ではないもの」を作り出し、それを排除することで「彫刻」を定義しようとする意識が垣間見える⁷³。

光太郎にとって、江戸以前の前近代を「彫刻ではないもの」として否定することとは、つまり、父光雲の否定を意味してもいた。光太郎と光雲の関係は度々そのように捉えられるが、視点を変えれば、親への反発により自立を求める子の態度が、光太郎の場合、前近代の造形を否定することにもなったとみることもできるだろう。親から自立しようという

⁷⁰ 第3回文展をみた感想文において光太郎は、荻原の《北条虎吉像》を高く評価する一方、新海竹太郎の《原人》を「灰をかぶつた金くその塊り」、朝倉文夫の《山から来た男》を「^{おはぐるま}鐵漿溝から出て来た様な六尺男」などと酷評し、「作家に對して不敬にあたる様な文句もある様で恐縮するが、僕は飽くまで眞面目で立言しているのである」と述べている（高村光太郎「第三回文部省展覧會の最後の一瞥」（『スバル』1910 初出）『高村光太郎全集 第6巻』筑摩書房 1957、9-35 頁）。

⁷¹ 増渕宗一『人形と情念』勁草書房 1982、54 頁

⁷² 例えば光太郎は「彫刻十個條」において、「袋物屋の店頭に見かける着色象牙彫の蜜柑や林檎は、いかに巧妙に出来てゐても彫刻ではない。名人松本喜三郎の作つた岩井半四郎似顔の浴み女の人形は如何に眞を寫してゐても彫刻ではない」（傍点引用者）という（高村光太郎「彫刻十個條」（『思想』第10巻第3号 1926 初出）『高村光太郎全集 第4巻』筑摩書房 1957、334-335 頁）。また別の論考では、「人體、鳥獸、其他任意の自然形象の三次元的再現を直ちに彫刻という事は出来ない。彫刻という性質に對する作者の體得が無い場合、さういふものは一つの模型に過ぎなくなる。模型は如何ほど巧みに出来てゐても結局寫しである」と述べている（高村光太郎「彫刻性について」（『知性』1939 初出）『高村光太郎全集 第5巻』筑摩書房 1957、136 頁）。

⁷³ 田中もまた、「一つ重要な点は（…中略…）彼の彫刻に對するとらえ方にはつねになにかしらの否定がともなっているということである」と指摘し、その否定の対象には「たとえば外面的な描写であつたり、あるいは社会的なテーマや主題の物語性なども含まれる」と指摘している（田中 前掲書、527 頁）。

欲求と、完全にはその影響から逃れられない葛藤という、誰にでも起こり得るような当たり前のことが案外、光太郎が仏師や人形を排除しなければならなかった要因かもしれないのである。いずれにせよ、光太郎が江戸以前の造形を否定したことで、父光雲との関係を切り離して考えることはできない。

高村光太郎（本名、みつたろう）は、1883年（明治16年）に江戸仏師高村光雲の長男として東京下谷に生を受ける。当時、跡取りが親の職を受け継ぐというのは決まっていたことで、「小學校の七つか八つ位の時、父から切出、丸刀、間透^{くわんたう}などを三本ばかり貰った」と光太郎は振り返っている⁷⁴。まるで彫刻家になったような気がして、工房に遊びに行き弟子たちの仕事を見たり聞いたりして、自然に道具の使い方などを覚えていったという。父光雲からは、他の弟子たちのように直接道具の扱いやわざを教えてもらうということはなく、「作つたものを見て貰ふと言つても、いいとか悪いとか言ふことはな」かったという。しかし、例えば、遣り掛けの仕事をそのままにして出かけたりすると猛然と怒られるといったことはあった⁷⁵。そういった幼少期の父との関係のなかで、光太郎のうちにも職人としての態度が身に付いていったことであろう。

三つ子の魂百までというように幼少期の経験によって形成されたものは、自覚できないほどに深く残る。光太郎が40代になって手掛ける木彫作品や論攷において、度々、仏像に言及するところからも、光太郎が仏師や職人をルーツに持っていたことが分かる。幼いころから仏師の仕事に親しんだ光太郎は、その延長で美術学校に入学する。その頃の世の中は規則なども曖昧なものであり、光太郎が入学したのは僅か15歳のときであった⁷⁶。その頃の彫刻科には木彫しかなかったことは先に述べたとおりである。したがって、光太郎にとって美術学校は「自分の家の延長のやうなもので別段かはつたところでも何でもなかつた」⁷⁷。

⁷⁴ 高村光太郎「回想録」（『美術』1945初出）『高村光太郎全集 第10巻』筑摩書房 1958、30-31頁

⁷⁵ 同上書、32頁

⁷⁶ 高村光太郎「美術學校時代」（談話筆記 1942）『高村光太郎全集 第9巻』筑摩書房 1957、321頁

⁷⁷ 同上書、322頁。彫刻科での木彫指導は、地紋彫りから始まり、2年次には草花や魚介や鳥類の薄肉彫りと柿や松茸などの静物の丸彫り、3年次には人物や鳥獣類の薄肉彫りと魚類や鳥類の丸彫り、4年次には人物をモチーフとするという順序で進んでいくものであった（財団法人芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史刊行委員会編「第5章 授業内容」『東京芸術大学百年史—東京美術学校篇第1巻』ぎょうせい 1989、439-441頁）。最終年度には自らモチーフを立て、卒業制作を行う。「塑造科」が新設された明治31年以降には、木彫科においても3年次以降に、モデルを据えて油粘土で写生の練習をするというカリキュラムが加えられた（同上書、445頁）。明治25年の規則改定では、「木彫科」に加え「石彫科」と「牙角彫刻科」が新設されているため（同上書、445-446頁）、光太郎入学時には「木彫科」以外の選択肢もあったはずである。しかし、家を継ぐものと考えていた光太郎は自然に「木彫科」に入り、そこでも教授である父に教わるのであるから、学校が家と変わりなかつたのは当前のことである。

光太郎に刺激を与えたのは、彫刻の授業よりも、むしろ森鷗外が担当していた美学などの学科目であった⁷⁸。美学や古典を勉強することに熱中した光太郎は、彫刻だけでなく詩作にも惹かれていく⁷⁹。光太郎は20歳で美術学校彫刻科を卒業したのち、研究科へ進むことになるのだが、そのときの彫刻科教員は「何等の新知識もないし仕方がない」ものであったようで、新しい知識を求め「洋画科」を選択している⁸⁰。1年ほど「洋画科」で学んだ光太郎に転機が訪れる。それは新たに東京美術学校教授に就任した、美術批評家の岩村徹との出会いであった。岩村はニューヨークやパリで、絵画と美術批評を学んだのち帰国した人物であり、光太郎と出会ったときはまだ33歳の若さであった。岩村について光太郎は、「フランスから歸つてきて何もかも新式だといふので旋風を巻き起し、その上頭も良かったのでまるで學校中を掻き廻すやうな有様」で、「美術學校を専門學校にするにはもつと勇敢にやらねばならぬという風」に、2、3日も続く美術祭を開催するなど、学生中心の自由な学風を盛り上げていったと振り返っている⁸¹。この新進気鋭の美術批評家岩村は、「彫刻をやるのに、洋畫は違ふのだから、そんな無駄なことはしない方がいいだらう」ということで、半ば強引に光太郎の外国行きを光雲に勧める。イギリスの美術雑誌『The Studio』に掲載されたロダンの《考える人》に感銘を受けていたとはいえ⁸²、渡欧の意志はなかった光太郎であったが、岩村や光雲の後押しもあり、予期せず留学することになるのである。光太郎は1906年（明治39年）に、父から貰った二千圓と岩村からの紹介状を懐に、単身ニューヨークへ渡るのであった⁸³。

⁷⁸ 同上書、323-325頁。ちなみに陸軍軍医学校教官、陸軍二等軍医であった森鷗外は、光太郎の入学する3年前の明治28年まで「美術解剖」を担当し、「人体解剖」の講義をしている。『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇第1巻』によれば、「美術解剖」の講義自体は、工部美術学校においてすでに東京大学の玉越興平を招いて実施されていたそうであるが、それが一つの学問領域として体系性をもったのは森鷗外によってであったという（財団法人芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史刊行委員会編「第5章」前掲書、477-478頁）。

⁷⁹ 高村光太郎「わたしの青銅時代」（談話筆記 1954）『高村光太郎全集 第10巻』筑摩書房 1958、261-262頁

⁸⁰ 高村光太郎「回想録」前掲書、37頁

⁸¹ ところが岩村は、学生の風紀を厳しく規制した文部省出身の校長正木直彦を強く批判したことなど、度重なる正木との衝突を背景に、1916年（大正5年）に休職して留学していたヨーロッパから帰国するものの復職が認められず職を追われることになる（田辺徹『美術批評の先駆者、岩村透—ラスキンからモリスまで』藤原書店 2008、356-362頁）。その結果、「幾度かかういふふうじに學校の空氣が變つて最後にもつと合理的な境地が出来、それで平凡なものに治まった」と光太郎は述懐している（高村光太郎「美術學校時代」前掲書、328-329頁）。

⁸² 毛利「個の表現の成立」前掲書、113頁

⁸³ このとき光太郎は「外國に行くといつても、いろいろ研究してからの方がいい」と思っていたためあまり乗り気ではなかったが、「今のうちなら自分も無理をしても稼げるから、年を老つてからでは危うい」と二千圓を用立ててくれた父光雲の後押しもあり、アメリカへ渡ることを決めている。なぜ留学先がアメリカであったかということ、それには光雲が《老猿》を出品し優等賞を受けたシカゴ万博（1893年）にお

光太郎はニューヨークからロンドン、パリへと渡り、1909年（明治42年）に帰国する。4年近くを海外で過ごしているものの、留学中のことについてはあまり語りたがらず、文章も残していない。61歳のときの談話筆記である「回想録」においても、留学期間中の箇所は空白になっている。これといった彫刻も留学中には制作しなかった。同時期に留学していた荻原守衛が主要な作品を携えて帰国し、それを文展に発表することで日本彫刻界に衝撃を与えたこととは対照的である。光太郎はロダンにも面会していない。彼はいったい、何をしていたのだろうか。

吉本隆明は光太郎にとっての留学経験は、コンプレックスの自覚であったと指摘している。光太郎はアメリカとヨーロッパでの生活を経て、「西欧社会のぬくことのできない優位性と、明治のうす暗い日本の社会の風習や生活との対比」を目の当たりにした。それは、「父光雲とそれをとりまく周辺の「家」や芸術社会と、そこへ戻ってゆく子としての自分という問題」を浮き彫りにするものであった。「二代目光雲」になれと嘱望される「自己環境のうえにおおいかぶさる封建的な「家」の古い人情の牽引力は、西欧社会のなかであって、父子コンプレックス」となり、「西欧社会と日本社会との落差も、ただ先進社会と後進社会の問題とならず、妙にまとわりつく歪みが、社会意識にからみあって、芸術もふくめた人種的なコンプレックスとして自覚されてきたのである」⁸⁴。光太郎は留学期間のほとんどを、その葛藤についての思考に費やしたと言っても過言ではない。

滞欧中のことを多くは語らなかったが、光太郎には「出さずにしまつた手紙の一束」というパリで書きためた手紙を再録したものがある。そのなかの一つをみてみたい。

「身体を大切に、規律を守りて勉強せられよ」と此の間の書簡でも父はいつも變らぬ言葉を繰り返してよこした。外で夕飯を喰つて晝室へ歸つて此の手紙を讀んだ時、新緑の葉の重なり繁つた駒込の藁葺の小さな家に、蚊遣りの烟の中で薄茶色に焼け付いた石油燈の下で、一語一語心の底から出た言葉を書きつけられてゐる白髯の父の顔がありありと眼に見えた。

父からの手紙を読み、急に悪寒を覚えた光太郎は、その晩モンマルトルの某女史と一緒にカフェに行くつもりであったが、それを電報で断り、「ひとり引き込んで一晩中椅子に懸けたなり様々の事を考へた」。

いて、審査員として派遣されていた岩村が、その人脈を使いアメリカの美術批評家たちに宛てて「最も将来ある」彫刻家だからなどといふ紹介状を書いてくれた」という背景がある（高村光太郎「回想録」前掲書、37頁）。ほとんど取り上げられることのない話ではあるが、光太郎に父―子の関係、前近代―近代的自我の関係へと目を向けさせ、結果として近代日本彫刻を大きく変える契機となった西洋留学という出来事を導いたのは、岩村透であった。

⁸⁴ 吉本隆明『高村光太郎』講談社1991、39頁

親と子は實際講和の出来ない戦闘を續けなければならない。親が強ければ子を墮落させて所謂孝子に爲てしまふ。子が強ければ鈴蟲の様に親を喰ひ殺してしまふのだ。ああ、厭だ。僕が子になったのは爲方がない。親にだけは何うしてもなりたくない。君はもう二人の子の親になつた相だな……。今考へると、僕を外國に寄來したのは親爺の一生の誤りだつた。「みづく白玉取りて來るまでに」と歌つた奈良朝の男と僕とを親爺は同じ人間と思つてみたのだ。僕自身でも取り返しのつかぬ人間に僕はなつてしまつたのだよ。僕は今に鈴蟲の様な事をやるにきまつている。⁸⁵

ここには父と子の関係と、西洋に対するコンプレックスとが結び付いて露呈している。光太郎にとって光雲は「血縁のある父であるとともに、芸術の世界で西欧からみられた日本そのものであり、また西欧社会からみられた日本社会そのものの象徴」であつた⁸⁶。父光雲や封建的な日本社会を批判的にみつつも、自分のルーツもそこにあるという、非常に繊細な光太郎の葛藤がある。それは吉本が次のように述べるとおりである。

高村が、日本のおおくの留学生とおなじように西欧の先進的な社会関係や人間関係や文化の構造を、全面的に肯定し、そこにのめりこんでいた状態にあつたならば、「身体を大切に、規律を守りて勉強せられよ」という父光雲の手紙は、一笑に付され、その晩、約束どおり遊びに出かけたはずだ。また、もし、高村が、洋行がえりを先進社会から「みづく白玉」をもちかえる光栄者であるかのように、わけもなく有難がる日本の後進的な社会通念を肯定し、それに便乗しようとする無邪気な留学生にすぎなかつたならば、父と子とは講和のできない戦闘をつづけなければならない宿命にある、というようなことを、一晩中かんがえる必要もなかつたのだ。⁸⁷

光太郎は荻原と違って、鮮烈な感銘を受けた彫刻に出会つた瞬間から、その影響に浸りきつて制作に没入するということではなかつた。荻原はすでにパリ滞在中に日本彫刻の記念碑的な作品を作つていたし、安井曾太郎や梅原龍三郎も画家として活動していた。パリにいた留学生たちのうちで光太郎だけが、父-子、前近代-近代、日本-西洋の狭間で格闘してつたのである。吉本が「かれは批評家であつた」というように⁸⁸、ロダンへの傾倒を通じて、批評的な眼で西洋と日本をみていた光太郎は、まさしく誰よりも〈考える人〉であつた。

⁸⁵ 高村光太郎「出さずにしまつた手紙の一束」(『スバル』1910 初出)『高村光太郎全集 第9巻』筑摩書房 1957、53-53 頁

⁸⁶ 吉本 前掲書、245 頁

⁸⁷ 吉本 前掲書、254 頁

⁸⁸ 吉本 同上書、327 頁

帰国後の光太郎は、「汽車の中で話のあつた銅像會社（光太郎を中心とした銅像会社を設立するという光雲の提案のこと）はおろか、文展へは出品せず、勢力家を訪問せず、いはゆるパトロンを求めず、道具屋の世話を拒絶し、父の息のかかつた所へは一切關係せず、すすめられた美校教授の職は引き受けず」（カッコ内引用者）といった具合で、とにかく父の望む方向の逆を行くという「わけの分からない仕儀になつてしまつた」のであつた⁸⁹。このように父のやることを端から否定していくのと機を同じくして、光太郎は人形や置き物を低俗なものと位置づけ、作家の内なるものの表現として彫刻を定義していく。しかし、人形と置き物と彫刻は、光太郎が切り分けたように明確に區別できるものなのだろうか。実際、光太郎自身、1924年ごろから再び木彫を手掛け、《鯰》（図2.5）や《白文鳥》（図2.6）など、「佛師屋的」と拒絶した光雲の影響が明らかにみてとれる作品をいくつか作っている⁹⁰。そして、これは私の主観だが、この木彫作品の方が塑造作品よりも緊張感のある造形に見える。その小振りで愛らしい作品は、置き物ともいえそうである。しかし、ただ愛らしいだけではなく、量塊や面の構成といった西洋彫刻の見方もそこから窺える。そしてその、明快な鑿跡で形が決められた作品には、紛れもなく光太郎の培った木彫の技法がかかわっている。

⁸⁹ 高村光太郎「父との關係—アトリエにて2・3・4」（『新潮』1954初出）『高村光太郎全集 第10巻』筑摩書房 1958、251頁

⁹⁰ 光太郎の弟であり鑄造師として活動した高村豊周は、「私は光太郎の晩年に彫つた木彫の中に、父の彫つた雀などが、確かに頭の中にあつたのではないかと今よくそう思う。自然というものをよくつかまえる、簡単にしても無駄がない。彫刻の方でいえば一刀彫りの冴えがあつた」と振り返っている（高村豊周「あとがき」高村光雲『木彫70年』中央公論美術出版 1967、441頁）。田中修二もまた、光太郎を指して、木という素材を捨てず、西洋の近代彫刻ではあまり顧みられないものであつた彩色も受け入れた彼の作品は、「江戸時代から続く裝飾性と人形、置物など立体造形の大きな流れに収斂するものであると言えよう」と述べる。光太郎が小振りの木彫を手掛けた要因を、「作品が自分の手の大きさから拡がっていくことに、ある種の警戒心さえ持っていたのではないだろうか」とも指摘している（田中修二「彫刻史に仲間外れにされた人形・置物」『芸術新潮〈特集〉常識よ、さらば！—日本近代美術の10章』第45巻第3号 新潮社 1994、26頁）。



図 2.5：高村光太郎《鯰》木 1926 年



図 2.6：高村光太郎《白文鳥》木 1931 年

引用元：淡交社美術企画部編『日本彫刻の近代』淡交社 2007、124 頁（左）、125 頁（右）

例えば、《鯰》のどっしりとした塊の中に、ゆっくりと尾まで流れていく曲線が作られた形には、西洋彫刻のトルソのようなヴォリュームが感じられる。《鯰》の平たさや滑らかさというよりは、しっかりとした立体感のある形が、ざっくりとした鑿跡により目指されているように見える。《白文鳥》の方では、文鳥のサイズに対してはかなりの大きさの鑿跡で、面取りがされており、そこからは文鳥の羽毛の質感というよりは、抽象的な形が追求されているようである。台座の形とあわせて作られている大きな扇形が、作りたかったのではないかと思う。こういった点からは、空間性や抽象的な形態を追求する西洋彫刻的な感覚が窺える。一方で、目、くちばし、胴、脚、台座が木地の色を残しつつ、塗り分けられていることから、形に加えて装飾的な関心があることも読み取れる。このようなロダニズム + α の部分に、光太郎の中にある江戸以前の造形観とのつながりが見られる。

このように作品を見ていくと、光太郎にも仏像や置き物と彫刻ははっきりと区別できないという感覚があったのではないか、と思えてくる。そういった迷いや葛藤は言葉の方でも表れている。ヨーロッパから帰国して 5 年後の 1914 年に発表された詩に、よく知られている「道程」がある⁹¹。

僕の前に道はない
僕の後ろに道は出来る
ああ、自然よ
父よ
僕を一人立ちさせた廣大な父よ
僕から目を離さないで守る事をせよ

⁹¹ 高村光太郎「道程」（『美の廢墟』1914 初出）『高村光太郎全集 第 2 卷』筑摩書房 1957、253 頁

常に父の氣魄を僕に充たせよ

この遠い道程のため

この遠い道程のため

この詩は、吉本が分析するように、「あきらかにデカダンスから脱出して、ともかく生涯の軌道をしくことができた内心の孤負を、父光雲の権威や、庶民的是んさから解放されたよろこびとむすびつけてうたったもの」であり、前近代的な思想との訣別を宣言したものであるだろう⁹²。この時期には、文展批評の発表や編訳『ロダンの言葉』の刊行も行っている。ところがそのおよそ10年後、光太郎が先ほど見たような木彫による制作を活発に行った1920年代後半から30年前後にかけては、再び父一子、前近代-近代の葛藤が詩の中にもあらわれる。例えば「のつぼの奴は黙つてゐる」という1930年に発表された詩では、「破綻にひんしたじぶんの内的な世界の実相を、父光雲の権威と出俗世間に対する反撥とむすびつけて、ふたたび確認しよう」という試みがみられる⁹³。

「のつぼの奴は黙つてゐる」の舞台は、発表より2年前、光雲の七十七歳の祝賀宴ではないかと思われる⁹⁴。この詩では、前書きの台詞回しのところで、祝賀宴の来客同士の会話が挿入される。そこで光太郎は、「仏師屋の職人にしては出世した」帝室技芸員であり名誉教授である父と、「いい気な世間見ず」で「いやにのつぼな貧相な奴」（傍点原文）である自分とを対比させている⁹⁵。光太郎が自分の言葉を語らせた、来客同士の皮肉めいた会話が終り、詩の本体が始まる。

満堂の禿あたまと銀器とオールバックとギヤマンと丸鬚と香水と七三と薔薇の花と。

午後九時のニツポン ロココ格天井の食慾。

ステュワードの一本の指、サーヴィスの爆音。

もうもうたるアルコールの霧。

途方もなく長いスピーチ、スピーチ、スピーチ、スピーチ。

老いたる涙。

萬歳。

麻痺に瀕した儀禮の崩壊、隊伍の崩壊、好意の崩壊、世話人同士我慢の崩壊。

何がをかしい、尻尾がをかしい。何がのこる、怒りがのこる。

腹をきめて時代の曝しものになつたのつぼの奴は黙つてゐる。

往來に立つて夜更けの大熊星を見てゐる。

⁹² 吉本隆明 前掲書、118頁

⁹³ 同上書、118-119頁

⁹⁴ 同上書、119頁

⁹⁵ 高村光太郎「のつぼの奴は黙つてゐる」（『詩・現實』1930初出）『高村光太郎全集 第2巻』筑摩書房1957、152-153頁

別の事を考へてゐる。

光太郎が一番言いたかったのは詩の後半の五行であろうか。ここには留学からの帰国時に似た父光雲と、その取り巻きへの怒りと反発が再び表れている。

工部美術学校卒業生らをはじめとする写実主義的な作風を否定し、人形や置き物と切り分けることで近代日本彫刻にひとつの定義を与えた光太郎であった。しかし、このように彼の彫刻と詩の変遷を見ていけば、そこには常に葛藤があったとみることができるだろう。この光太郎の葛藤にこそ、私たちが考えるべき問いがある。

高村光太郎はその活発な文筆活動と批評精神により、つねに強い影響力を持って戦後にまで伝えられる言葉を残した。しかし、気を付けなければならないのは田中修二が指摘するように、「往々にして後世の研究者は作家がのこした作品以上に彼が語った言葉に依拠し、前者の作家たちを一つの軸とした美術史を作り上げてしまう」ことである。続けて田中は、「そして言葉を多くのこした人たちは決してすべての人びとの立場を代表するわけではなく、多くの場合はそれぞれの個人的な視点による発言なのである」ともいう⁹⁶。それは、光太郎も然りである。

ここまで見てきたように、ロダニズムを推し進め前近代を否定した光太郎の彫刻観には、父光雲との関係といった個人的な問題が密接にかかわっていた。さらに詳しくみていけば、光太郎は父である光雲、すなわち江戸以前を単純に切り捨てたわけではなく、常にそれらとの関係性に葛藤していたことも見えてくる。本論文が問題にしているのは、ロダニズムの紹介という大きな歴史的役割が取り上げられることで、そこにあった葛藤や矛盾は見えづらくなってしまふことである。個の絶対的自由と内なるものの表現という主張が強く取り上げられることで、作者の内なるイメージだけに依っているわけではない彫刻制作の側面が、これまで論じられる機会が少なかったことを私は問題視している。その語られてこなかった側面とは、先に光太郎の木彫作品から、西洋彫刻の概念と仏師の技法や素材の扱い方の双方を取り入れながら、制作していたことを見たように、作り手が素材や環境との関係のなかで行われている思考と探究である。仮に後世の彫刻家や研究者が、光太郎の葛藤を丁寧に掬い取っていたならば、前近代と近代が緩やかに接続する日本彫刻の姿も在り得たかもしれない。光太郎のみならず、個々の作家たちはそれぞれの関心から、自分の彫刻観を模索してきたことだろう。そしてそこには作者の内的イメージだけでなく、そのイメージをつくり上げていく素材や環境とのかかわりにおける思考もあったに違いない。その思考の一端を明らかにするのが、本論文の課題である。

そのために次節では、先ず第1項において、私が扱っている乾漆での人体表現に沿って、先ほど光太郎の葛藤を辿ってみてきたような、彫刻を定義することの難しさ確認す

⁹⁶ 田中 前掲書、465頁

る。そしてその上で第2項では、前近代の造形である仏像や人形と近代以降に成立した彫刻とに通底する素材の捉え方を示したい。

第3節 彫刻概念の区切れなさ

(1) 乾漆からみる生人形・マネキン・彫刻のつながり

江戸末期から明治期にかけて、「人形見世物」というジオラマのような興業が流行した。見世物小屋のなかで、等身大の人形たちがいまにも動き出しそうな生々しきでストップモーションになっている。表情、目元、皺、毛までの繊細な造形、手や足には血管が浮き上がっており、まるで本物と見間違ふほどの彩色も施されていた。それらの人形は、美しく理想化された男女像ばかりではなく、日本人のプロポーションと顔つきを正確に写している。この人形たちは、「生人形」（あるいは「活人形」）と呼ばれた⁹⁷（図2.7、2.8）。1873年のウィーン万博において、「像ヲ作ル術」としてヨーロッパに渡ったものの中には、生人形制作の第一人者である松本喜三郎の手による造形物もあった。



図 2.7：松本喜三郎作と思われる武士像（1871年頃、フィレンツェ・スティベルト博物館所蔵）

引用元：佐々木幹郎『人形記－日本人の遠い夢』淡交社 2009、27頁

⁹⁷ 佐々木幹郎『人形記－日本人の遠い夢』淡交社 2009、21頁

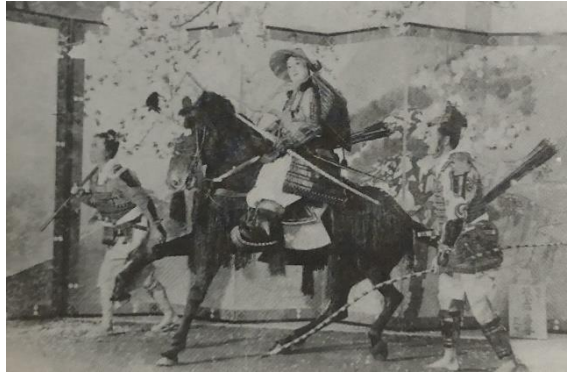


図 2.8：安本亀八生人形展記録写真

(1934年、松屋銀座での「鎧式正飾展」、ショーウィンドウの飾りにて) 富森盛一旧蔵

引用元：富澤治子「熊本市現代美術館で日本近代彫刻の展覧会をすることにした、いくつかの「きっかけ」

熊本市現代美術館・東京国立近代美術館編 展覧会図録『きっかけは「彫刻」。—近代から現代までの日本の彫刻と立体造形』熊本市現代美術館・東京国立近代美術館 2019、7頁

松本喜三郎(1825-1891)は、1852年(嘉永5年)に大坂で役者似顔絵人形を張り子細工で作ったのを始まりとする見世物を、その類まれなる技術で人気の興行へと押し上げた人物であった。喜三郎の作る人形は大当たりし、「その容貌活けるが如し」と噂され、ここにはじめて「生人形(活人形)」という名称が誕生した⁹⁸。

高村光雲は幼いころに喜三郎の生人形を見ており、後年、西洋由来ではない写実を気付かせた人物として高く評価している。1911年(明治44年)11月13日には、喜三郎の思い出を演題に、講演をしてもいる。光雲いわく、喜三郎はその頃すでに忘れ去られようとしつつあったため、演題に取り上げたということである。「喜三郎と云ふ人は唯一個の^{にんぎやうし}人形師ではない。今日の^{どうげふしや}同業者并に我々は直接間接に其教を受けて居る。師なり恩人なり、同氏の爲には祭典位行つても善い」というほどの、強い想いを光雲は持っていた⁹⁹。

見世物小屋に並べられた生人形の中には、肉体の細部まで造形した裸体の人形もあった。そのリアリズムは、それが置かれる場が見世物小屋から美術館に移り、世俗的な生人形は美術品ではないと見做されることで、鑑賞される場を失っていくことになる¹⁰⁰。1871

⁹⁸ 大木透『名匠—松本喜三郎』熊本市現代美術館 2004、21-22頁

⁹⁹ 高村光雲「名匠逸話—人形師 松本喜三郎の話」『光雲懐古談』萬里閣書房 1929、544頁

¹⁰⁰ 南畝宏は、「美術」以外のものには関知しないという鉄則は、美術館の延命に必要であったとしつつ、それは「ある種の排除の意識、つまり、近代主義に抗する危険分子を恐れ、その存在を否定することだけで膨れ上がった、いわば実体のない概念」と指摘し、「排除の政治学こそがアカデミズムの本質」と述べる(南畝宏「反近代の逆襲—生人形と松本喜三郎」『ユリイカ 特集 人形愛』第37巻第5号 青土社 2005、167-168頁)。その上で、生人形に目を向けることは、「私たちがこの近代にあって、美術館(=日

年（明治3年）に「裸体禁止令」が出され、裸を見てはならぬという意識が植えつけられていったことも、生人形が衰退していった要因と言える。木下直之は「西洋人のいう基準にすり寄っていったのが近代日本美術だったわけだが、その前に、生人形は裸体を見世物にしたという理由で足元をすくわれ」、「西洋人のいう「美術」に加わる資格を失った」という。ちょうどこの頃から、「美術」は官によって移植され、官によって指導される歴史を歩み始める¹⁰¹。見世物興行としての活路は閉ざされ、かといって「美術」「彫刻」に加えられることもなかった生人形は、その後どうなっていったのであろうか。

近代化が進んでいく明治期末、デパートが誕生する。それによりショーウィンドウを飾るためのマネキンの需要が増加すると、生人形師たちはそこに活路を見出した。その代表的な人形師が、松本喜三郎と同時代に活躍した三代目安本亀八であった¹⁰²。一方、洋風のマネキンは長い間、輸入に頼っていたのだが、そこにはじめて国産のマネキンをもたらしたのが、東京美術学校で朝倉文夫に彫刻を学んだ島津良蔵であった。この島津のもとに、荻原安二¹⁰³や向井良吉¹⁰⁴、村井次郎¹⁰⁵といった彫刻科を出た若者たちが集い、1925年に

常)という場で先験的に奪われた自由を回復させるための、ささやかな闘争」だという(同上論文、170頁)。そのような試みはすでにいくつか見られる。例えば、三代目安本亀八作の《相撲生人形》を所蔵する熊本市現代美術館では「生人形と松本喜三郎—反近代の逆襲」展(2004年)や、その続編「生人形と江戸の欲望—反近代の逆襲II」展(2006年)、「きっかけは「彫刻」。—現代日本の彫刻と立体造形」展(2019年)が開催されている。近年では、2022年4月に平塚市美術館で、近代洋画や生人形を起点に写実表現を考察する「市制90周年記念 リアル(写実)のゆくえ—現代の作家たち 生きること、写すこと」展が企画され、喜三郎や亀八の生人形が取り上げられている。

¹⁰¹ 木下 前掲書、80頁

¹⁰² 田中 前掲書、629頁

¹⁰³ 荻原安二(1894-1939)は、朝倉彫塑塾で彫刻を学ぶが、朝倉の写実的な作風と合わなかったため破門された経歴をもつ(欠田誠『マネキン—美しい人体の物語』昌文社 2002、56頁)。国産第一号の洋風マネキンを制作したのは、荻原である(田中 前掲書、630頁)。

¹⁰⁴ 向井良吉(1918-2010)は、東京美術学校彫刻科を卒業後、島津マネキンに入社する。南太平洋への従軍から帰った1946年には、七彩工芸(現・七彩)を創設し、社長となりマネキンの発展に貢献する。彫刻家としては、白銅、アルミニウムを素材とした独自の鑄造法により《蟻の城》(1960年)など、戦後日本を代表する抽象彫刻を制作している(淡交社美術企画部編「作家解説」前掲書、249頁)。

¹⁰⁵ 村井次郎(1904-1982)は、京人形の名手であった人形師の母のもとに生まれ、東京美術学校彫刻科を卒業している。日展に作品を発表していたが、島津マネキンで原型制作に携わるのを機に、それ以降彫刻は作っていない。マネキン作家である欠田誠によると、村井はマネキンの原型制作に秀でており、数々の名作を生み出したという。村井マネキンのファンには、彫刻家佐藤忠良とともに東京造形大学を創設した桑沢洋子もいたそうである。話は逸れるが、欠田が村井とともに師と仰ぐマネキン原型師に、ジャン＝ピエール・ダルナというフランス人がいる。このダルナという人物は、ロダンのアトリエで助手を務めた彫刻家シャルル・デスピオに師事して、本格的に彫刻を学んだ過去を持つ。ここからも「マネキン」と「彫刻」の重なりが見て取れる。しかし、村井もダルナも彫刻とマネキンの造形は別物であると考えていたそうであり、欠田もその姿勢を継承している。切り離せないが、同じではない。そういった両者の関係が窺える(欠田 前掲書、182-203頁)。

「島津マネキン」が設立される。戦後に「島津マネキン」は三社に分裂するのだが、その一つ「七彩工芸（現・七彩）」を島津や村井と立ち上げた向井良吉は、島津が「金もうけの手段というよりは芸術家が世の中に関わっていく使命感として、芸術家の社会運動としてマネキンの制作を行った」と述べている¹⁰⁶。パトロンとしての意識も強かった島津のもとで、若手彫刻家たちは「彫刻」と「マネキン」の制作を並行していくことになる（図2.9）¹⁰⁷。



図 2.9：村井次郎《マネキン FW-188》

引用元：欠田誠『マネキン－美しい人体の物語』晶文社 2002、184 頁

¹⁰⁶ 欠田 前掲書、56 頁

¹⁰⁷ 「七彩」の歴史については以下の文献に詳しい。（柳原正樹「七彩に集った作家たち」京都国立近代美術館編『京都国立近代美術館研究論集 CROSS SECTION-Vol.9』京都国立近代美術館 2019、52-59 頁）及び、（藤井秀雪・柳原正樹「記念対談「七彩を語る」」同上書、60-77 頁）。

このようにして、光太郎により切り分けられたかにみえた「生人形」と「彫刻」は、「マネキン」を通じて再び絡み合っていく。ここに日本を代表する人形作家の四谷シモンの見解を付け足すならば、「生人形」と「彫刻」に加え、「生人形」と「仏像」にも接点があることが見えてくる。四谷によれば、「民間の人形師のルーツは、江戸後期あたりに職を失った仏師たちだったという説がある」という。西洋の人形と比較したときの、日本の人形にみる「洗練とか潔癖さ」に四谷は、「表面はどこまでも静かだけど、内に秘めた激しさの表現」をもつ仏像のおもかげを見る¹⁰⁸。四谷のいうように、人形師のルーツが仏師にあるならば、「生人形」「マネキン」「彫刻」の系譜に、「仏像」も連なることとなる。

1928年には島津マネキンが初めて日本独自の製法による、ファイバー製のマネキンを完成させている。ここには塑造（乾漆）により人間の像を作っている者として見逃せない「生人形」「マネキン」「仏像」「彫刻」との技法上の深い関係がある。詳しく見ていきたい。

京都市立美術大学（現・京都市立芸術大学）彫刻科を卒業後、1957年に七彩工芸に入社し、マネキンの原型作家となった欠田誠は、ファイバーマネキンの製法が、先に述べた人形の技法をヒントに開発されたと振り返る。欠田によれば、ファイバーマネキンの製造工程は、粘土原型の制作から始まり、その原型から石膏で型を取って、生産用の雌型を作る型取りの作業へと移る。石膏型は、頭部、胴部、手、足などいくつかのパーツに分けて作られ、その型の内側に「紙（楮製紙）を濡らして貼って成形する張込み」、「それを乾かして型からはがしてそれぞれのパーツを組み合わせる組立て」、「組立てた本体に胡粉を何回も塗って乾燥させてから紙ヤスリで磨いて仕上げる仕上げ」の段階を経て、彩色へと向かう。表面を仕上げられたマネキンは、彩色部門でメイクアップされて完成となる。この製法には高い技術と造形感覚が要求されたため、出来上がるマネキンは一体一体まったく同じものにはならず、作家の持ち味が生かされた味わいがあったという。しかし、その工程は非常に手間がかかるものであった。それゆえ1959年に、はるかに簡便で生産性が高く、壊れにくいポリエステル（FRP樹脂）が登場すると同時に、ファイバーマネキンは製造されることがなくなっていく¹⁰⁹。

このように説明されるファイバーマネキンの制作工程を読み、そして、人形師のルーツが仏師にあることを知り、乾漆の技法を想起するのは私だけではないだろう。序章でも簡単に解説したが、私が用いる脱乾漆技法では、先ず粘土で原型を作り、粘土原型から石膏で型を取り、その石膏型の内側に麻布を2~3枚漆で貼り重ねて、5~8mm程度の厚みを付け、像の内部に木材で構造を組んで補強し、漆が乾いた後に石膏型を壊して像を取り出すという手順を踏む。そしてその麻布を支持体とした張り子の像に、漆の樹液に砂と水を練り合わせたモデリング材（サビ漆やキリコ漆と呼ばれるもの）を盛り上げ、モデリング

¹⁰⁸ 四谷シモン『四谷シモン前編』学習研究社 2006、382頁

¹⁰⁹ 同上書、58-65頁。マネキンの製造工程については、（藤井秀雪編『マネキンのすべて—続編 1996-2010』日本マネキンディスプレイ商工組合 2011）も参照。

材が硬化した後に、棒ヤスリや紙ヤスリでカーヴィングを行うことで造形していく。生人形が紙を支持体にして、膠と混ぜ合わせた胡粉を塗り重ね、乾いた後に研ぎ出して形作ったのと、ほとんど同じ手順である。ファイバーマネキンの製法は、紙を素材に成形した本体に、膠で和紙を貼り合わせ、そこにさらに膠で溶いた胡粉を何層も重ね、十分に乾燥させてからその表面を研ぎ出して形を決めるという京人形の技法に、石膏での型取りという西洋彫刻の技術を組み合わせたものと言えるが、この展開もまた、そのまま脱乾漆技法に重ねられる。

1930年代後半に「彫刻」の領域における造形素材として乾漆を見出したとされる彫刻家に、山本豊市(1899-1987)がいる。彼は、粘土原型の上へ直に麻布と漆を貼り重ね、漆が乾いたのちに一部を切り開いて窓を開け、そこから粘土を取り出し、再び窓を縫い合わせて閉じるという伝統的な乾漆技法に、石膏による型取りを取り入れ、彫刻制作に用いた。この石膏の型取りを取り入れた脱乾漆技法がいまでは主流となっており、私もその方法を応用して制作している。山本は東京藝術大学や愛知県立芸術大学で教授を務めるなど精力的に彫刻教育を行い、乾漆の発展に大きく貢献した。ところが、作品集も少なく、あまり多くの言葉を残していない¹¹⁰。したがって参照できる資料は限られているが、そのなかで山本は、石膏から取り出した像に漆を重ねて造形していく工程にこそ、乾漆の本質があるといった発言を残している。例えば、山本は技法書の解説において、「粘土で原型をつくります。ただこの場合、完成する一步手前で止めることです。あとの仕上は乾漆にまかせる意味で、基になる形をきめておくという気持でつくります。もっとも、原型そのままにつくる方法でもできないわけではありませんが、それでは乾漆として面白くないのです」と述べる¹¹¹。山本の言葉からは、石膏での型取りの導入は、粘土原型をそのまま漆と麻布の張り子へと置き換えるために用いられるのではないということが分かる。

原型をコピーするだけでは乾漆をあえて選ぶ意味がないという意見には、私も同意する。作品の完成を判断する最後の段階まで、自分の手で納得いくまで造形を続けられるのが、乾漆の重要な特徴である。漆をつける行為と削り取る行為を一つひとつ積み重ねた結果、どのような形が出てくるのか見たいと私は思っている。乾漆での造形は、作品の表面のわずか数ミリ、数センチの範囲で漆を付けたり、削り取ったりすることを繰り返すもので、目に見える作品の形は、粘土原型からそう大きく変わらない。しかし、その漆での造形を行うことで作品は、内部からの柔らかな張りをもつようになる。まるで柔らかな桃の張りのような豊かな印象を感じるようになる。このような乾漆や京人形にみる作品表面への視点は、量塊や面の構成とされる西洋彫刻の見方とは異なる要素が含まれる。例えば谷

¹¹⁰ 同時期に東京藝術大学彫刻科の教授職を務めていた、菊池一雄(1908-1985)や千野茂(1913-2002)についてはまとまった作品集が刊行されており、その制作活動を詳しく知ることができるのに対して、山本には個展の図録が数冊出ているのみである(展覧会図録『彫刻50年—山本豊市作品展』毎日新聞社1970。及び、展覧会図録『傘寿記念—山本豊市乾漆彫刻展』高島屋1979)。

¹¹¹ 山本豊市「乾漆・石彫」美術出版社編『彫刻の技法』美術出版社1950、98頁

川渥は、西洋の古典彫刻論においては、あくまでも「美しい肉体」が「本質」であり、「皮膚はその「本質」に付随した「外面＝実存」にすぎない」と指摘する¹¹²。谷川によれば、「濡れ衣」のような、濡れた着物を身にぴったりとまとわせて、肉体の輪郭や量感をより顕わにするという方法が編み出されたことは、「肉体」こそが「本質」であるとする西洋彫刻の考え方をよく表しているという¹¹³。

一方で、作品表面の造形や質感に拘る視点はどうか捉えられるだろうか。札幌芸術の森美術館学芸員の岩崎直人は、谷川の言葉を借りれば「皮膚の仕事」と呼べるような造形観について、「人体を量塊として把握する西洋とは対極の考え方であり、日本人は人体を覆うものを軽視せず、これを人間の本性（＝自然）のひとつと捉える」と述べている。その意識は例えば、頭部や手先のみが丁寧に造形され、胴部は細やかで、華やかな装飾を施した衣装の中に藁や綿を詰め込んで作られる、という人形制作の方法が存在することに表れてもいるという。これは、むしろ胴体の量塊だけを取り出して作品とする、トルソーとは真逆の思考である¹¹⁴。

美術史研究者の今井陽子もまた、「彫刻が余分な要素を削ぎ落とし、存在の本質へ、核へと眼差すのとは逆に、人形では細部の隅々にまで目を行き届かせることを要求」し、それは「無機物でありながら温度湿度さえも感知させるような人形に具わる皮膚的な感覚」を導くと指摘している。作品制作のプロセスにおいても、求心的な方位を志向する彫刻とは異なり、人形では骨格や筋肉よりも「皮膚の表現」が大きな課題であるともいう。さらに、「複雑な工程を積み上げた後に訪れる皮膚への挑戦は、人形制作の仕上げの要である」と続ける¹¹⁵。

今井のいう「皮膚への挑戦」は、先ほど述べたように乾漆により彫刻を制作する私にもよく分かる。とすれば、「皮膚の仕事」は単純に人形制作だけを特徴づけるものとは言えないだろう。量や面の構成といった西洋彫刻の概念だけが彫刻の要素ではないことを、日本と西洋の両方にルーツを持つ乾漆制作は示している。

粘土原型の制作と型取りを経て、わずか数ミリずつの漆によるモデリングとカーヴィングを繰り返して、作品の内から外の空間へと向かっていくような柔らかな張りを求めるという乾漆での制作は、西洋彫刻でいうところの量塊を充実させようとしているようにも、人形のように人体を覆うものも含めてその雰囲気や佇まいを捉えようとしているようにも思える。このように私の制作は西洋彫刻の延長線上にあるが、江戸以前の造形観にも深くかかわっている。

¹¹² 谷川渥『鏡と皮膚－芸術のミュトロギア』筑摩書房 2001、262頁

¹¹³ 鷺田清一・谷川渥「対談 表層のエロス－皮膚論的想像力に向けて」同上書、290頁

¹¹⁴ 岩崎直人「日本における人体像の諸相」札幌芸術の森美術館編 展覧会図録『立体力－仏像から人形、フィギュアまで』財団法人札幌市芸術文化財団 2012、9頁

¹¹⁵ 今井陽子「人形－情念のうつわ」東京国立近代美術館編『今日の人形芸術－想念(おもい)の造形』TBS 2003、9頁

ここまで「生人形」と「マネキン」に注目して、江戸以前の造形と「彫刻」が切っても切れない関係にあることを確認してきた。その他にも「フィギュア」や「怪獣」など、日本の立体造形は様々な方向に展開している。例えば、1954年11月3日に封切られた『ゴジラ』に出てくる怪獣ゴジラの粘土原型を制作したのは、彫刻家の利光貞三であった。さらに、『ゴジラ』の撮影用セットの制作に携わり、のちにウルトラマンをデザインしたことで知られる成田亨もまた、武蔵野美術学校の彫刻科出身の彫刻家であった。彼がウルトラマンのデザインを考えるために作成した資料のなかには、20世紀を代表する彫刻家コンスタンティン・ブランクーシの作品写真が残されており、彼の彫刻から発想を得ていることが分かる。さらに、成田によればウルトラマンの顔は、古代ギリシャ彫刻や日本の仏像に見られる「アルカイック・スマイル」を意識したものであるという¹¹⁶。このように「彫刻」の周辺とされる怪獣やヒーローなど、「それらの造形にはまちがいなく、成田ら作家たちの個性とともに、古代からの彫刻の歴史や同時代の彫刻表現の動向が反映されているのである」¹¹⁷。

「フィギュア」と「彫刻」の関係性は、2000年前後に展開された村上隆による「プロジェクト Ko2」を境に、複雑になっていく。もともとフィギュアは、1980年代に自作志向の強いアニメや特撮のファンの手により生み出されたもので、大阪の歯科技工士が歯科用レジンを用いて、特撮映画に出てくる怪獣「モスラ」の幼虫を作ったのが始まりだという。それに当時大阪で模型店「海洋堂」を運営していた宮脇修一が目を留め、この技術を応用して、怪獣やロボットなどのミニチュアを次々に製造していった。アニメブームと並行して、そのキャラクターたちもフィギュアとして制作されていく¹¹⁸。その海洋堂と組んで、フィギュアをアートシーンに持ち込んだのが村上隆である¹¹⁹。

「マネキン」と「人形」も複雑に絡み合っている。1970年に七彩でFCR(Flesh Cast Reproduction)技法が開発される。モデルから直接型取りをするFCR技法は、世間の注目を浴び、1974年からは皴や血管までも写し取ったスーパーリアル・マネキンの製造がはじまる¹²⁰ (図 2.10)。造形の手法は違えど、デパートのショーウィンドウで買い物客の注目を集めるスーパーリアル・マネキンには、かつて見世物小屋で生人形が江戸の庶民たちに楽しまれたのと同じ構図が見て取れる。このスーパーリアル・マネキンは、1978年にパリで開催された「「間」－日本の時空間」展での三宅一生の服飾展示に用いられるなど、デ

¹¹⁶ 成田亨 滝沢一穂編『特撮と怪獣－わが造形美術』リットーミュージック 2021、19-20 頁

¹¹⁷ 田中 前掲書、634-637 頁

¹¹⁸ 佐々木 前掲書、145-147 頁

¹¹⁹ 村上による「プロジェクト Ko2」については、以下に詳しい（宮脇修一「造形集団 KAIYODO の挑戦 「超・食玩」開発計画 海洋堂専務・宮脇修一 インタビュー」『美術手帖 10月号 特集 新しい身体と彫刻の美学』第 840号 美術出版社 2003、19-23 頁。及び「村上隆インタビュー [後編] メディアとしての食玩からいまそこにある社会彫刻へ」同上書、28-40 頁）。

¹²⁰ 欠田 前掲書、150-166 頁

パートを飛び出して活躍の場を広げる。ちなみに哲学者のロラン・バルトやミシェル・フーコーが訪れ評判となったこの展示には、人形作家の四谷シモンも協力している¹²¹。このようにマネキンは江戸以前の「生人形」だけでなく、現代の「創作人形」とも接続している。

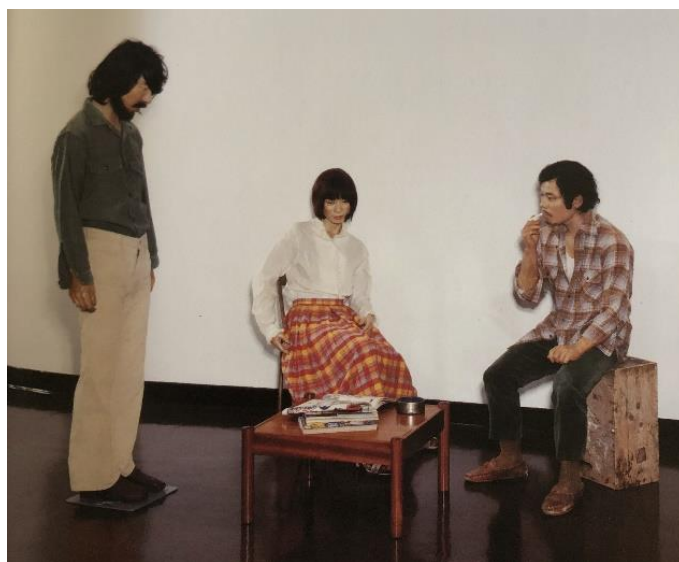


図 2.10 : グループ七彩 スーパーリアル・マネキン《仲間》1971 年

引用元 : 神尾玲子・村上敬ほか編 展覧会図録『再発見! ニッポンの立体』

群馬県立館林美術館・静岡県立美術館ほか 2016、61 頁

「生人形」「マネキン」「フィギュア」「怪獣」、そして「彫刻」は、全く同じものではない。「生人形」にみる細部への拘りは、像だけではなく、その像によって作られる空間を重視する「彫刻」とは異なるであろうし、衣装を如何に美しく見せるかという基準でプロポーションが決まる「マネキン」は、作品それ自体の形を追求する「彫刻」とは違った目的を持っている。ただし、まったく別のものかと問われれば、そうとも言い切れない。ここまでみてきたように、それぞれの造形には重なる部分も多い。とすれば、これらの間に境界線を引くことにあまり意味はないだろう。かといって、生人形もマネキンも彫刻も、どれも同じ立体だと、一括りにしてしまうことにも賛成できない。それぞれの分野からの多様な見方があるからこそ、そこに議論が生まれ立体造形に新しい展開が生じるのである。

¹²¹ 同上書、174 頁。及び、四谷 前掲書、394 頁

私たちは様々な立体造形同士の境界を、線ではなく帯のようなイメージで捉える必要があるのではないだろうか。明確に区切ることのできないそれぞれの間にある帯状の境界を拡げたり縮めたりしながら、考え続けることが重要である。そういった見解から次項では、人形と彫刻との境界に立ち、両者の制作において素材がどのように位置づけられているのか考えたい。

(2) 彫刻と人形の共通項からみる素材の役割

高村光太郎の木彫作品のなかに《蟬》と題されたものがあり（図 2.11）、彼はまた、「蟬の美と造形」というエッセイを残している。



図 2.11：高村光太郎《蟬》木 1924 年

引用元：穴沢一夫・北川太一ほか編『高村光太郎彫刻全作品』六曜社 1979、27 頁

セミの彫刻的契機は全體のまとまりのいい事にある。部分は複雑であるが、それが二枚の大きな翅によって統一され、しかも頭の両端の複眼の突出と胸部との関係が脆弱でなく、胸部が甲骨のやうに堅固で、殊に中胸背部の末端にある皺襞の意匠が面白い彫刻的の形態と肉合ひとを持ち、裏の腹部がうまく翅の中に納まり、六本の肢もあまり長くはなく、前肢には強い腕があり、口吻が又實に比例よく體の中央に針を垂れ、總體に單純化し易く、面に無駄が出ない。（傍点原文）¹²²

1924 年に作られた《蟬》と 1940 年に書かれたエッセイからは、光太郎の「日本人離れ」と「日本人そのまま」との微妙な絡み合いがみえる、と谷川渥はいう。「日本人離

¹²² 高村光太郎「蟬の美と造形」（『知性』1940 初出）『高村光太郎全集 第 5 卷』筑摩書房 1957、205 頁

れ」とは、「セミの彫刻的契機はその全體のまとまりのいい事にある」（傍点原文）と光太郎が捉える点である。これは西洋彫刻でいう量塊への意識と言い換えることが出来るだろう¹²³。「比例」や「面」といった言葉にも、西洋彫刻の視点が反映されている。一方で谷川が「日本人そのまま」というのは、光太郎が「皺襞の意匠」のおもしろさに言及するところである¹²⁴。前項において乾漆や人形にみる「皮膚の仕事」について述べたが、蟬の皺肌に注目する光太郎からもからも、それと同じような関心が読み取れる。

このように「皺襞の意匠」＝「日本人そのまま」、「全體のまとまり」＝「日本人離れ」とみる谷川は、同様の観点から「人形と彫刻」について考える。このとき谷川が依拠する増淵は『人形と情念』において、「人形」と「彫刻」を「衣装的形成」と「裸身的形成」、つまりは「量塊的形成」との対比で捉えている¹²⁵。「衣装的形成」＝「人形」と「量塊的形成」＝「彫刻」という関係は、人形が顔や手や足の造形を重んじることと、彫刻がトルソーという表現形態をもつこととを対比すると理解しやすい。西洋彫刻が胴体の量塊に注目してトルソーを生み出したのに対して、人形の胴体は棒や藁などであり、その周囲に繊細な装飾の施された衣装を纏っている。そういった見方の違いが、人形と彫刻、あるいは東洋と西洋にはあるという¹²⁶。

増淵は、この「衣装的形成と量塊形成」という観点から、「人形と彫刻のパラドクス」を指摘する。「人形」は、藁や綿で作られた胴体に衣装を着せ、化粧や着色や髪造形など表面にこだわる「衣装的形成」という特徴を持つため、即自的には視覚的であるが、作品は手に取って愛でられるものであり、対自的には可触的・触覚的である。一方で、大きさや重さを感じながら進められる「量塊的形成」という特徴をもつ「彫刻」は、即自的には可触的・触覚的であるが、作品は目で見られるため対自的には視覚的である。このように、人形と彫刻は私たちとのかかわり方においてひとつのパラドキシカルな関係を成して

¹²³ 谷川は次のようにも述べている。「日本人が蟬という言葉を知れば、おそらく誰もが蟬の抜け殻を思い浮かべるだろう。「空蟬」という美しい言葉もある。（…中略…）「からだ」が「から」（空、虚、殻）が存在している、虚ろなものがそこに現前している謂であるとすれば、まさに人間存在は蟬の抜け殻ごときのものである」。とすれば、光太郎が抜け殻ではなく「蟬」を彫り、それに関して「全体的なまとまり」とか「ひどく彫刻的なもの」というとき、「彼がこうした日本の連想を意識的にか本能的にか拒んでいることは明らか」であるという（谷川渥『肉体の迷宮』筑摩書房 2013、30頁）。

¹²⁴ 谷川 同上書、27-31頁

¹²⁵ 増淵 前掲書、24頁

¹²⁶ ここで谷崎潤一郎の『陰影礼賛』の一節が思い起こされる。「私は母の顔と手の外、足だけはぼんやり覚えているが、胴体については記憶がない。（…中略…）胴の全体が顔や手足に比べると不釣合に痩せ細っていて、厚みがなく、肉体と云うよりもずんどうの棒のような感じがするが、昔の女の胴体は押しなべてああ云う風ではなかったのだろうか。（…中略…）胴体のスタッフを成しているものは、幾襲ねとなく巻き附いている衣と綿とであって、衣装を剥げば人形と同じように不格好な心棒が残る。が、昔はあれでよかったのだ、闇の中に住む彼女たちにとって、ほのじろい顔一つあれば、胴体は必要がなかったのだ。思うに明朗な近代女性の肉体美を謳歌する者には、そう云う女の幽鬼じみた美しさを考えることは困難であろう」（谷崎潤一郎『陰影礼賛』パイ インターナショナル 2018、181-183頁）。

いるというのである¹²⁷。もちろん現代彫刻や人形の全てがそうであるわけではないが、視覚と触覚を通した作り手や鑑賞者とのかかわり方の違いから、人形と彫刻の差異を論じる増渕の観点は興味深い。

哲学や生命倫理学を専門とする金森修は『人形論』において、この谷川や増渕の議論を参照しつつ、さらにもう一步考察を進めている。金森もまた、光太郎のエッセイを引きつつ次のように論じる。

1925年に書かれた「彫塑總論」において光太郎は、彫刻の本質は「立体感」にあると見る。ただし、立体といっても、単に三次元であることを指してはいない。なぜなら、いくら技巧的によく出来ていても、それが「立體的の材料を借りて作られた素描」に過ぎない場合もあるからである。例えば、安本亀八の生人形は、彫刻ではないと光太郎はいう。生人形になぜ「立体感」がないかという、その制作動機が「生きて動く人間の概観的複寫を作る處」にあって、それゆえ「極めて皮相な外面的迫真がその目的」となるからである。その結果、生人形は真に迫れば迫るほど不気味になっていく。松本喜三郎作の人魚や妖婆を例に、その不気味さが利点となることも光太郎は述べている。しかし、それはあくまでも「彫刻」ではない。こう述べて光太郎は、「立體感をその成果とする造形本能」と、「迫真感をその成果とする模擬本能」とを峻別する。そのうえで、造形本能からは彫刻が生まれ、模擬本能からは人形が生まれるという¹²⁸。

光太郎は「立體感とは、存在感の中核、空間の一點に確かに構造（コンストラクト）せられたものの感、量の確認、つかみ得る感、消し難く、減ぼし難い深厚の感、魂の宿るに足りる殿堂の感、自體具足の小宇宙感」を持つものとして、「立体感」という言葉に定義を与える。光太郎の言わんとしているところは、分かるような気もするのだが容易には理解し難い。とくに、その後半には不明瞭さが否めない。この点について金森は、光太郎の用いる語彙が孕む意味の揺れのために、定義の輪郭は臃気なものに留まると指摘しつつ、「彼の言う立体感は、写実性ではなく、対象の内部構造を本質的に把握したもの、対象の厚みが放つ自足性を体現したものという程度の言い換えは可能かと思われる」と述べる。そして、光太郎が「立体感」という言葉で論じようとしていたことは、増渕のいう人形の「衣装的形成」と彫刻の「量塊的形成」、すなわち「人形の表層的気遣いと彫刻の内部凝集的なものへの気遣いという対比性」と言い換えることもできると指摘する¹²⁹。ただし、そうすると中身ががらんだりの張り子であり、さらに内部に凝集させるというよりは、作品表面に少しずつ漆を積層し作品外部の空間との境界を探っていく乾漆による造形は、彫刻と呼べるのだろうかという疑問が生じる。やはり、彫刻と人形の境界は明確な線で区切れるものではないことがみえてくる。

¹²⁷ 増渕 前掲書、45 頁

¹²⁸ 高村光太郎「彫塑總論」（『アルス大美術講座』1925 初出）『高村光太郎全集 第4巻』筑摩書房 1957、301-304 頁

¹²⁹ 金森修『人形論』平凡社 2018、56-57 頁

こういった高村や増渕の議論を、金森は現代の人形論の文脈に置き直すことで拡張する。金森によれば、生人形のような写実性は、「創作人形」¹³⁰が様々に展開する現代の人形の中では特殊なケースに過ぎないと考える方が妥当だという。それゆえ、彫刻は迫真性を一義的に追求していないから人形とは別物である、という論拠により両者の間に境界線を引くことはできない。人形には彫刻とは異なる、人形固有の「造形本能」があると見るべきであろうと金森は指摘する。そこで参照される人形作家四谷シモンの造形観は興味深い。

「人形と彫刻は決定的に違うと思う。彫刻は置かれたものと空間ですよ。空間との響き合いです。人形には空間は入ってこない。私と人形という対象ということ」¹³¹。この四谷の言葉からは、彫刻は内部の量塊性というよりも外部の空間との関係性において成り立つという観点が示される。彫刻では作品の周囲の空間を刻むということもあるように、像とその像が置かれることで生まれる空間を同時に意識して形を作る。四谷の見解には納得できるところがある。そして四谷は、人形にはそういった空間への意識は入ってこないと述べる。作り手と人形との関係に重きが置かれるという。

この四谷の主張を、金森は「彫刻－〈空間性〉」「人形－〈私秘性〉」と整理し、「両者の違いを〈モニュメント性〉とでも呼べるものとの位置関係で把握すること」を試みている。モニュメントの本質は、「大きさ自体というよりは、それが前提とする或る種の社会的メッセージ性、政治性の中にある」。軍人や政治家の記念碑、重要な事件を記憶する石碑などのように、モニュメントには「ほぼ必然的に社会的・共同体的な視座が入り込み、それを顕揚し、盛り上げようとする意志が介在」する¹³²。彫刻制作者であり彫刻研究者でもある小田原のどかが近年、「彫刻の公共性」を主題に近代日本彫刻を問うていることから、モニュメント性が彫刻を定義づける要素の一つであることは間違いないだろう。広場に立つ彫刻は思い浮かぶが、広場に佇む人形は想像し難い。人形の場合は、寝室や子ども部屋など私密的な空間なのである。そのような「〈モニュメント性〉」の欠如こそが人形を

¹³⁰ ドイツ出身の写真家、人形作家であるハンス・ベルメール（1902-1975）の球体関節人形に強い影響を受けた四谷シモンらが、1970年前後に伝統的な人形とは異なる文脈から、美術作品としての「創作人形」をギャラリーなどで発表していく。さらに、1970年代後半以降は、人形そのものの造形に第一次的な意味を見出す四谷らとは異なる動きが出てくるようになる。1970年代後半から80年代にかけて活動し、多くのファンを獲得した天野可淡以降は、作家が「自分の内面を「人形の性格や内面」によって表現する」という方向性があらわれてくる。そうした流れの延長に、可愛らしさを創作の基準にする恋月姫や、痛々しくグロテスクな人形を制作する三浦悦子などの作家が誕生する（「人形作家列伝」『ユリイカ特集 人形愛』第37巻第5号 青土社 2005、151-154頁）。

¹³¹ 四谷シモン「すべて空蟬、わが化身」『夜想 特集 ドール DOLL』ステュディオ・パラポリカ 2004、150頁

¹³² 金森 前掲書、58頁

特徴づける」(傍点原文)と見ることもできる¹³³。〈モニュメント性〉は、〈記念性〉〈象徴性〉〈公共性〉と言い換えることもできるだろう。

人形の〈私秘性〉と彫刻の〈モニュメント性〉は、造形物と人間との距離の違いとして理解することもできる。人形浄瑠璃に代表されるように、人形は動かし操られることで人々を楽しませてきた。また江戸時代に広まった雛人形や、子どもたちに抱き人形として愛された市松人形や姉さま人形、現代の着せ替え人形に至るまで、人形は人々の生活の中に入り込み親しまれている。このように人形は人間とのかかわり方において可触的・触覚的であり、それゆえに心理的な面において両者の距離は近い。この距離の近さが、〈私秘性〉や〈愛玩性〉へと繋がる。しかし、その起源を辿れば、人形がただ愛され親しまれるだけの存在ではないことが見えてくる。例えば、縄文時代の土偶や古墳時代の埴輪などの「ヒトガタ」¹³⁴も「人形」の一種と捉えるならば、土偶の強調された乳房や腰は地母神崇拜と関連するという説や、埴輪には殉葬される奴隷の身代わりとして使われたという説もあることが挙げられる¹³⁵。

雛人形についてもその原型である流し雛の風習は、新生児や乳幼児の無病息災を祈るためのものであり、愛玩されるものとなったのは18世紀半ばのことである。古代より人間は、なにか不吉なものが来たるとき、子どもにではなく、その傍らにある人形に降りることを祈った。そうして災厄が封じ込められた人形は、穢れを浄化するために水に流される¹³⁶。人形は生ける人間を代理させるもの、人の罪穢れを負わせるもの、目に見えぬ疫霊を憑かせるものであり、愛玩されるどころか畏怖され嫌忌されたのだと言われるように¹³⁷、人形は〈愛玩性〉だけでなく、その起源からして〈呪術性〉を併せ持つ。このように人間の生活との近さや心理的な距離の近さからくるものである、人形の〈呪術性〉や〈愛玩性〉は、台座の上に載せられて公開される彫刻の〈記念性〉や〈象徴性〉とは対照的である¹³⁸。

さらに金森は〈呪術性〉と〈愛玩性〉に、芸術としての地位を獲得した現代の人形がもつ〈鑑賞性〉を加えた〈人形三角形〉を提唱し、その枠組みをもとに哲学的考察を展開する。本論文ではその議論を詳細に辿ることはしないが、ここでは、「まるで当たり前のこ

¹³³ 同上書、58-59頁

¹³⁴ 美学者の増淵宗一によれば、「人形」が「ニンギョウ」と呼ばれるようになったのは、15世紀後半からだという。宮廷の諸行事を記した『御湯殿の上の日記』(1477-1687)において、「ニンギョウ」という読みは登場する。それまでは、「人形」は「ヒトガタ」あるいは「ヒトカタ」と呼ばれ、人の姿を象ったものを広くそう呼び表していた(増淵宗一『人形と情念』勁草書房 1982、2頁)。

¹³⁵ 同上書、14-13頁

¹³⁶ 同上書、14-18頁

¹³⁷ 同上書、15頁

¹³⁸ 彫刻作品と鑑賞者との間の心的距離は、人形とのそれに比べて大きい、と谷川は指摘する。その距離の遠さが「ある種の「悠久感」(高村光太郎)や象徴性、記念性につながる」(カッコ内原文)とも述べる(谷川 前掲書 2013、121頁)。

となのだがあえて確認すれば、人形は、(その材質が何であるかにかかわらず)人形として物的に存在していなければならない。人形は物質性をもたねばならない」(傍点原文)という¹³⁹、金森の指摘に注目したい。この〈物質性〉は、呪術・愛玩・鑑賞のどの状況においても共通する前提条件である。そのため金森は、この〈物質性〉を〈人形三角形〉の三つの頂点を結ぶもう一つの頂点に据え、〈人形三角錐〉を構築する¹⁴⁰。

この金森が提示する概念的枠組みを借りるならば、「彫刻」はどのように捉えられるだろうか。人間は古くから石やブロンズなど、風化しづらい素材をもちいて、碑や像を残してきた。またそれらの造像は、国家的なプロジェクトでもあり、例えば古代エジプトでは王の即位を記念した大規模な彫刻群が制作されたりもしている。仏像を日本彫刻の源流の一つと捉えるならば、日本においても東大寺の大仏など、国家の安寧や伝染病の終息を祈願する記念碑として、多くの像が作られている(図 2.12)¹⁴¹。この彫刻の公共的な〈記念性〉は、呪いや祟りなど個人的な問題にかかわる人形の〈呪術性〉に対応する。

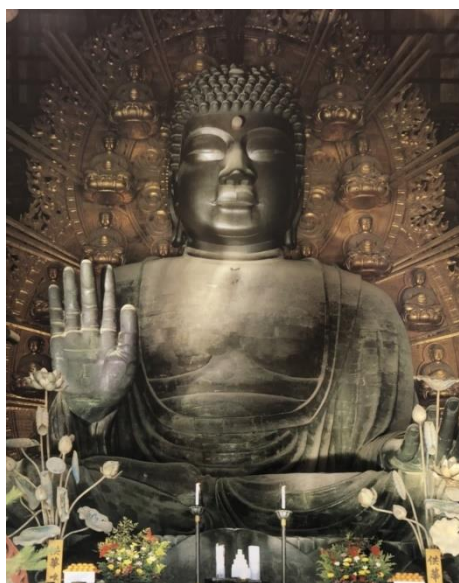


図 2.12 : 《東大寺盧舎那仏像》752 年

引用元 : 後藤茂樹編『日本の古美術全集 第四巻 東大寺と新薬師寺・法華寺』集英社 1980、5 頁

¹³⁹ 金森 前掲書、49 頁

¹⁴⁰ 同上

¹⁴¹ ちなみに東大寺の大仏建立発願の年、734 年(天平 15 年)は、聖武天皇を補佐し国政を動かしていた貴族が、流行していた天然痘により相次いで倒れ、さらに地震や干ばつが続き、世間には餓死者が続出、野盗が各所に横行するという地獄の有様だったという(日本放送協会取材班『NHK 国宝への旅 第 15 巻』日本放送出版協会 1989、24 頁)。そのような背景から、国家安泰の願いを込めて聖武天皇は大仏造立を発願した。記録によれば大仏像立には、材木知識 5 万 1 千 90 人、役夫 166 万 5 千 71 人、金属知識 37 万 2 千 75 人、という人数が動員されたそうである(同上書、28 頁)。金属関係の仕事には延べ 37 万 2 千 75 人の技術者のほか、その配下の役夫 51 万 4 千 902 人が登用された。使用金属は『大仏殿碑文』によると、精錬した銅 499 トン、不純な錫 8.5 トン、渡金用の金 440 キロ、水銀 2.5 トンであった(同上書、32 頁)。こうして当時の科学、土木、工芸、工業技術の全てを注いだ、一大国家プロジェクトとして、大仏が建立された。

そのような〈記念性〉をもつ彫刻は、記念碑であると同時に、宗教的世界や人々の祈りを象徴するものでもあった。現代では政治家や著名人の銅像が作られるなど、権威の象徴としての彫刻が目立つが、古代の造形物をみれば本来、彫刻が象徴していたのは世俗的な世界から離れたものであったと言える。とすれば、人形が人々の近くで〈愛玩〉されるものであるのに対して、彫刻は人々を遠くで見守る、あるいは遠くへ導く〈象徴〉と捉えられるのではないだろうか。

〈鑑賞性〉は人形と彫刻ともに、それぞれを構成する要素と言える。ところが、現代の人形作家による個展などの様子を見れば、彫刻の展示とは異なる特徴があることがわかる。彫刻の場合、台座の上に設置し照明をあてた作品やその作品がつくる空間を見せることが多いのに対して、人形では作品の周りに家具や装飾品など、人形の住む世界とでもいえるような状況が会場内に設定されている場合が多い¹⁴²。この違いは、作品集での写真の撮り方にもあらわれている。現代の創作人形を写した作品写真では、作品だけに焦点をあてているものはほとんど見当たらず、湖畔や森の中、病院を連想させる屋内などの背景に人形を置くことで、物語性をもたせた写真が多くみられる¹⁴³ (図 2.13)。これは、背景を排除し、作品そのものの陰影や質感、作品がつくる空間を重視して撮影を行う彫刻の場合とは異なる方向性である。人形においてはそこに宿る「物語」が主題化されるのに比して、彫刻では「造形」そのものが問題になるといえようか。そういった違いが確かに感じられる。

¹⁴² 例えば、吉田良、中川多恵、三浦悦子といった3名の人形作家の展示風景の写真を、『夜想 特集 ドールという身体』ステュディオ・パラボリカ 2011、2-32頁)で見ることが出来るが、そのどれもが人形そのものというよりは、人形の背景にある世界観作りを重視しているようにみえる。

¹⁴³ ステュディオ・パラボリカの編集者である天野昌直によれば、四谷シモンの世代は美術として人形に取り組んでおり、写真を撮るときも棒立ちで彫刻のように撮っていたという。天野可淡や吉田良といった作家の内面性を代弁するものとして人形を作り始めた世代から、「写真を撮るときもイメージを作っていないんじゃないかとなって、ポーズをとらせたり、廃墟で撮影したり、物語的要素が加わってきた」そうである(「人形作家列伝」『ユリイカ 特集 人形愛』第37巻第5号 青土社 2005、151頁)。この撮影方法の変化からは、全ての人形がそうではないにしても、人形が徐々に造形物としての作品そのものから離れ、作家の内的な物語の要素の一つと捉えられつつあると見るができるだろう。



図 2.13：人形作家の陽月による人形《Siesta》（撮影は人形作家の吉田良）

引用元：『夜想 bis 特集 ドールという身体』ステュディオ・パラボリカ 2011、62 頁

〈人形三角錐〉の底面に位置する三角形が、〈呪術性〉〈愛玩性〉〈鑑賞性（物語）〉であるなら、一先ず〈彫刻三角錐〉の底面は〈記念性〉〈象徴性〉〈鑑賞性（造形）〉と捉えることができる。しかし、このような区分けは、ある側面からみた場合の話であり、「人形と彫刻」をみる観点が変われば覆されるものであろう。現代では、その観点を更新する作品も多くある。そのとき、〈呪術性〉は〈記念性〉と交わるかもしれないし、〈愛玩性〉と〈象徴性〉が共存するかもしれない。そして、そのような絡み合いを可能にするのは、人形と彫刻を繋げるもう一つの頂点に〈物質性〉があるからであろう。

人形と同じく、彫刻もまた、なにより物質であることは避けられない。特に 1960 年代以降、経済の加速度的な発展に応じて、造形する素材や手法は多様に展開してきたが、彫刻が〈物質性〉を持つことは古代から変わらない。〈人形三角錐〉と〈彫刻三角錐〉は、〈物質性〉という点では、ぴったりと重なる。〈物質性〉を接点とした砂時計のようなかたちに、2つの三角錐は結び付いているようなイメージである（図 2.14）。

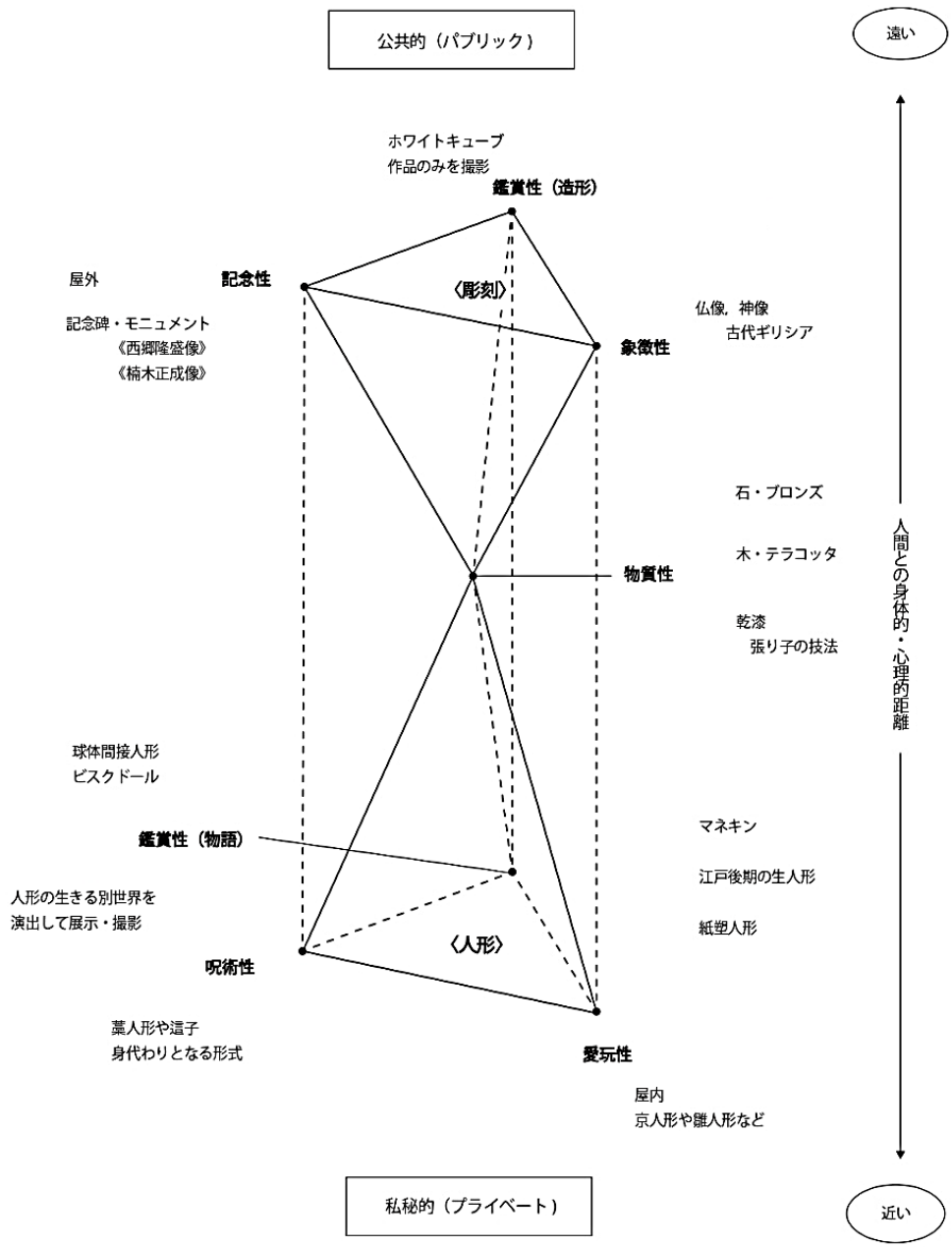


図 2.14 : 〈人形三角錐〉と〈彫刻三角錐〉(筆者作成)

ただし、ここでの〈物質性〉は、単なる物体という意味ではないということを確認しておきたい。例えば、千葉の郷土人形の芝原人形を継ぐ4代目である千葉惣次は、人形の物質性を自然と人間との関係性において捉える。千葉によれば、日本の人形は古来より、魔除けの目的で戸外に置かれたヒトガタから、家の門口を守る門入道、やがて厠を守る厠神や子どもの病気を引き受ける這う子さんなどへと、段階的に外から家の中へと入ってきたという。家の中で役目を終えた人形は、川へ流されたり、燃やされたりして自然に還される。雛人形も節句のときだけに出して、一年のほとんどは人々の生活圏の外にしまわれている。さらに、その起源は流し雛にあることは先にみたとおりである。家の外から入ってきて、人間とかかわり、再び家の外の自然へと還るという循環がそこにはある。人形は触れられ愛される物質というだけでなく、自然が憑依したものであり、移ろい変化していくものであったといえよう。それゆえ人形は、精霊や神、霊などが宿るための依り代として、畏れの対象でもあったのである¹⁴⁴。このような自然と物体が一体となったものの見方が、人形と彫刻を含むヒトガタの〈物質性〉には含まれている。

こういった古来よりの物質への理解をふまえて、人形や彫刻の物質性を考えれば、人形や彫刻が木や石や紙や乾漆であるということは、それ自体で意味をもつことが分かっている。つまり、造形物が乾漆で作られているということにより、どうあっても乾漆というモノがもつ自然性や歴史性といった様々な意味が作品に生じるのである。例えばそれは、液体から個体へと変化し、いつかは歪んでいく朽ちていく乾漆の特性がもつ時間から感じるものかもしれないし、数年単位で徐々に色味が変わっていくという目に見える変化から感じるものかもしれない。作り手の内的イメージとは独立して、素材そのものが意味をもっているのである。素材はただイメージに形を与えるためだけの材料とは違っている。本論文では、こういった非人間中心的な視点により、作り手の意図とは独立した働きを持つものとして彫刻制作における素材を捉える。

こういった視点から次章では、素材を軸に置くことで見えてくる乾漆の技法と表現の展開を検討する。人間を中心に置くだけでは見逃してしまう、彫刻制作における素材の役割を明らかにしたい。

¹⁴⁴ 小川千恵子「他者としての人形性と日本人」『ユリイカ 特集 人形愛』第37巻第5号 青土社、50頁。及び、(千葉惣次・小川千恵子「人形の風景—千葉惣次ききがたり」『ドール・フォーラム・ジャパン 畏れと祈り』第44号 論草社 2005、64-66頁)。さらに、千葉は人形を愛の対象とするという見方は、明治維新と太平洋戦争敗戦という二つの変化期をきっかけとした日本人の生活と価値観の変化以前には殆ど存在しなかったと指摘する(千葉・小川 同上インタビュー、65-66頁)。「彫刻」の誕生と同様に、近代化と西洋化という出来事により、人形の制作者や鑑賞者においても内面性が発見された例といえるだろう。

第3章 素材からみる技法と表現の展開

第1節 乾漆技法の成り立ち

乾漆技法とは日本における古典的な塑造による造像技法の一つである。この技法を用いて、奈良時代（7世紀）には多くの仏像が制作された。現存する作例には、興福寺の《天龍八部衆像》（734年頃）と《釈迦十大弟子像》（734年頃）、東大寺三月堂の本尊である《不空罽索観音立像》（746年頃）や唐招提寺の《鑑真和上坐像》（763年頃）などが挙げられる。

塑造とは土、粘土を用いて像を形作るものである。奈良時代に広まった乾漆技法では、塑造により作られた原型を、漆と麻布でできた張り子の像に置き換え完成させる。この塑造による乾漆像は、奈良時代には「壘（塞、即）」¹像と呼ばれ、現在では脱活乾漆像や脱乾漆像と呼ばれている¹。奈良時代後期に入ると壘の技法は、木彫の上に漆と麻布を貼り重ねていく方法を取る木心乾漆技法へと展開した。現在では、この木心乾漆技法を応用して、発泡スチロールや段ボールを芯に乾漆像を作る彫刻家もいる。

今の時代だからこそ身近にある材料を乾漆に取り入れ、新たな表現を求める態度には共感するものの、私は粘土で形作る塑造制作による乾漆技法に拘っている。木彫や石彫の場合、簡単に彫り直すことはできないため、塑造に比べて厳密に作品の完成図を決めてから制作に取り掛かる必要がある。カーヴィングを中心とする発泡スチロールでの制作でもそれは同様であるが、発泡スチロールは木よりも簡単に削り取ることができ、発泡スチロール同士を接着して不足した量を補うことも容易い。とはいえ、やはり塑造よりも完成までの道筋がはっきりしているように思える。塑造の場合でも、粘土を付けるための芯を組む必要があるため、デッサンやマケットの制作により作品のイメージをある程度固めてから取り掛かる。ただ、この「ある程度」の意味する範囲に違いがある。塑造によるモデリングの方法を選択する者と、カーヴィングを選択する者とがいる要因は、この「ある程度」の幅に対して、それぞれの許容できる範囲が異なるのであろう。

さらにいうと、木や石を彫ることと粘土で形作ることでは、前者がすでに自立した塊に向かうことで制作がはじまるのに対して、後者では何もない塑造台の上の空間に、木材と縄と番線で芯を組み、そこに粘土を付けて無から形を作っていくという点で、制作するときに意識するものが異なる。木や石では、像を塊から彫り出すや取り出すといった意識が働く。一方、塑造では先に空間があるため、その中に像を立たせるという意識が強

¹ 「壘(そく) (塞、即)」はふさぐの意で、粘土の原型を布で覆い、漆で固めることで乾漆の像へと置き換える工法からきた名称だと考えられる。古代の文献には「即」の表記も見られるが、本間紀男によれば、これは「壘」の音読みの当て字だという（本間紀男『天平彫刻の技法－古典塑像と乾漆像について』雄山閣出版 1998、14頁）。

くなる。像を立たせるためには、重力に抗うための物理的な問題を解決せねばならないし、周囲の空間に対して自立させるための存在感をもった像になり得るかといった心理的な問題も解決せねばならない。このように無の空間からはじまる塑造では、時間をかけてイメージする形と物質としての形が、同時に目に見えるようになっていく。それは粘土から乾漆に移ってからの行程でも同様である。

粘土原型を型取りすることで、再び像の形は失われ、型だけを残して再び無の空間があらわれる。この像の抜け殻のような、石膏型をもとに、改めて漆と麻布により物質としての形とイメージする形を同時に立ち上げる。イメージを実現することと併せて、粘土や漆による物質としての形がなければ、そもそも現実に像を存在させることができないのが塑造の宿命である。それゆえ、素材が表現に与える影響は大きい。

また、発泡スチロールの無機質さと電熱線やワイヤーブラシで削り取るときの味気無さも、私にとっては物足りなさを感じる。身体にかかる負担が少ないのである。形が安定しない粘土を用いるプロセスと、粘土に触れる手応えにおいて、時間をかけて表現する主題と形を確かなものにしていくことが私にとっては重要なのである。また、発砲スチロールは、まだ十分な歴史性を有していない。現代や近代の彫刻だけではなく、原始から続く営みの延長として彫刻制作を行う場合、これまで人間がものを作ってきた歴史とのつながりを感じづらい素材には扱う必然性を持たずにいる。

それでは、その塑造による乾漆制作の歴史をみてみたい。塑造による乾漆技法の起源は、古代中国にある。古代中国では、乾漆の技法は「夾紵（きょうちよ）」と呼ばれた。遣唐使を通じた中国との交流の中で、夾紵像も日本へと渡ってくることになる。中国における乾漆像の発祥と日本での展開については、彫刻家であり東京藝術大学大学院美術研究科保存修復彫刻研究室の設立にも携わった本間紀男の研究に詳しく論じられている。

それによれば、明時代末の1635年に黄大成が著した漆工技法書である『髹飾録』²に、漆使用の始まりについての記載がみられるという。『髹飾録』には「漆之為用也始於書竹簡…」とあり、漆は紙の代わりである竹の札に文字を書くためのものとして、墨のように用いられたのが始まりとされている²。その後、漆は木製の食器の塗装剤として用いられるようになる。その歴史の長さは、浙江省河姆渡遺跡から約7500年前の朱漆塗りの木製椀が出土していることから分かる。周時代（紀元前1046年頃－紀元前256年）には漆は塗装剤としてだけでなく、彩色や彩画、文様装飾にも用いられるようになる³。

秦の始皇帝の陵墓との説がある河北省の古墳から出土した、《大夾紵鑑》（紀元前5－紀元前3世紀頃）という乾漆製の巨大な器が、東京にある大倉集古館に収蔵されている（図3.1）。この器は、沐浴や氷水を入れて物を冷やすために使われたそうである⁴。幅1.38m、高さ50cm、重さ39kgというこの巨大な器は、粘土で原型を形作ったものの上に布を漆で

² 本間 前掲書、47頁

³ 同上書、48-49頁

⁴ 久野健『日本の美術 乾漆仏』第254号 至文堂 1987、18頁

貼り重ねて固めた後、粘土を取り去る方法で作られたものであると本間は推察する⁵。漆と布の張り子となった器の外側をみれば、木屑や砂を漆の樹液に練り合わせたモデリング材により、造形が加えられていることが分かる。39kg という乾漆製にしては膨大な重さからは、相当量の漆を盛り上げていったことが予想される。装飾というよりも造形と捉える方が相応しい漆の用い方である。この段階で中国の漆文化は、その用途を塗装や彩色といった装飾中心から立体造形の方面へ拡大することになったと言えよう。



図 3.1 : 《大夾紵鑑》 前 5 世紀—前 3 世紀頃 大蔵集古館所蔵

引用元 : 久野健『日本の美術 乾漆仏』第 254 号 至文堂 1987、5 頁

この漆による立体造形から派生した夾紵像の出現には、仏教の伝来が大きくかかわっている。中国に仏教が伝来したのはいつ頃かという議論には諸説あり、ここでは深く立ち入らないが、本間は後漢時代の明帝のとき（58—75 年）という説を取っている。明帝の時代以降も、仏教は中国国内で廃仏と庇護を繰り返しながら、着実に広まっていった⁶。

仏教の風習の一つである行道に、本間は注目する。これは西晋時代（265—317 年）の頃から見られる風習であり、旧暦の 4 月 8 日、釈迦の生誕した日に行われるものである。山車の上に塔を作って座仏を祀り、音楽の伴奏とともに街を練り歩き、人々はその仏の周

⁵ 本間 前掲書、53-54 頁。

《大夾紵鑑》の寸法は、私が東京国立博物館東洋館 2 階の展示場で、この巨大な器を見たときに確認した解説文による（2019 年 6 月 15 日調べ）。想像の域を越えないが、おそらく原型は器をひっくり返したような山型に粘土を盛り上げて作られたのではないだろうか。本来、軽い素材である乾漆製にしては、39 kg という相当な重量と器の縁の厚みがある。沐浴に使われたということを考えるならば、一定の強度も求められたはずであり、粘土の上には 10 枚以上の麻布が貼り重ねられたと推察できる。相当量の漆が使用されたに違いなく、制作も数ヶ月に及んだであろう。また、始皇帝の時代の作であるとするならば、2000 年以上前の作例である。大きく形態が歪みながらも、膨大な時間に耐え得た造形からは、一般的に雨風や紫外線に弱いとされている乾漆という素材についての理解が揺さぶられる。

⁶ 本間 前掲書、56 頁

りを巡って礼拝するという儀式である。そのとき山車の上に祀られる仏像は当然、木製の像や粘土を乾燥させた像よりも、軽くて持ち運びやすいものが求められただろう。軽さや強度を併せもつ漆と麻布の張り子である夾紵像は、求められる条件を満たしていた。このようにして夾紵像は、中国で発達した漆文化と塑造による仏像制作の技法が、仏教の風習がもたらした需要によって結びつき生まれたと考えられる。しかし、唐時代の845年にあった「会昌の廃仏」とよばれる大規模な宗教弾圧などの影響を受け、中国での夾紵像の作例は、アメリカのメトロポリタン美術館に収蔵されている如来坐像など、わずか数点しか現存していない⁷。

日本では奈良時代にあたる7世紀に、唐から日本へ伝わった夾紵の技法は、その後独自の発展を遂げ、現在にも残る数多くの優れた仏像を生み出すこととなる。それを可能とした背景には、夾紵という新規の技術を受容し得た日本の漆文化があったと考えられる。日本の漆の始まりを遺品から辿ってみたい。

縄文中・前期の三内丸山遺跡からは朱漆塗りの土器が発見されている。また、縄文晩期の是川遺跡や亀ヶ岡遺跡からは、土器や木製品に漆を塗ったものが多数出土している。弥生時代に入ると、漆の使用範囲は拡大され、奈良県の唐古遺跡からは、透彫漆装飾板、漆塗腕輪、櫛、弓等が出土している。古墳時代に入ると、刀剣の装具、弓、矢柄、革盾、鉄板製の甲冑にも漆を塗っているものや、石製品を接着するための接着剤として使用したものも見られる。

漆についての史料として本間は、鎌倉時代に書かれた『伊呂波字類抄』を挙げている。その記載内容は以下の通りである。「本朝事始によると、倭部皇子が宇陀の阿貴山に狩猟に行ったとき、手でもって木の枝を折ったところが、その木の汁は黒く美しく、皇子の手を染めた。そこで皇子は近侍の家来の床石足尼を呼び、この木の汁を塗り乾かして献上せよと命じた。床石はその通りにし献上した。皇子は非常に悦び、その木汁を取り寄せ、愛玩するものに塗らせた。床石足尼を漆部の官に任じた」。これは景行天皇（71-130年）の治めた時代に当たる記載であり、漆部とは国営の漆工所のことである⁸。飛鳥時代の史料では、大化2年（646年）に孝徳天皇が「漆部連の漆工を督する世襲の制度を廃し、さらに漆部の司を置き監督し、また諸国より生産する漆器を貢がせた」との漆に関する制令を出したことがわかる。翌3年には「七色十三階の冠を定め、黒絹にて造り背の羅に漆を塗らしめた」とあり、飛鳥時代には漆は貴重な資源として国によって管理されていたことが知れる⁹。このように、夾紵の技法が中国よりもたらされた7世紀には、夾紵という技術は新規であったが、それを受容する漆文化の下地はできていたと考えられる。それゆえに、天平期に優れた作品群が生まれ得たのだろう。

⁷ 同上書、57頁

⁸ 本間 前掲書、61頁

⁹ 同上書、62頁

前述したように、中国より伝来した夾紵の技法は、日本においては「壘（そく）」と呼ばれた。記録としては『大安寺資財帳』（747年）に、668年に壘による仏像が9組制作されたとある¹⁰。現存する仏像の制作年からみるとその後、天平宝字7年（763年）に《鑑真和上坐像》が制作されるまでのおよそ100年の間に、壘の技法による仏像制作は隆盛を極める。しかし、その造形の自由さや、重量が軽いことで火災の際も持ち出しが容易であったなどの長所があったにも拘わらず、壘の技法による造像は減少する。やがて、木彫を芯とした上に漆で造形する木心乾漆技法へと移行し、平安時代には仏像を各パーツに分けて木彫で制作し、後に組み立てるという寄木造りによる造像が主流となる。

この壘の技法が衰退した要因として指摘されるのが、漆が高価であることと、粘土の乾燥や漆の乾きに応じながらの制作には長い時間を要することという、二つの点である。本間は、天平宝字4年（760年）の『奉造丈六観世音菩薩料雑物請用帳』の記載から当時の壘像制作に使われた材料、工人の編成及び制作日数等を割り出している。それによると、丈六（釈迦の身長とされている約4.85m）の壘像を制作する為に計17人の職人がかかり、およそ9～10ヶ月半の期間を要したそうである¹¹。壘像制作に多大な金銭的負担と時間を要したことは事実であろう。それは現在の乾漆制作でも変わらない。

仏像研究者の久野健は、壘の技法が衰退した要因を次のように述べる。

延暦年間に、造法華寺司や造東大寺司が相次いで廃止になった。法華寺は延暦元年(782年)、東大寺は延暦8年(789年)に、それまで多数の仏像を制作してきた造仏所が廃止になった。脱乾漆仏は、多くの工人が分業的に作業してこそ有効な造仏技法であるが、組織が解体しては、最早制作も難しくなったであろう。脱乾漆仏は、1体だけを制作するのには、極めて能率の悪い技法だからである。¹²

久野の見解では、多数の人員をかけた分業する工房制度が維持できなくなった歴史的背景が、衰退の要因であると指摘されている。つまり、造法華寺司や造東大寺司が廃止になった当時の仏像制作における需要に乾漆は適さず、効率化を求めた社会の流れの中で廃れていったということである。

しかし、分業制を維持できなくなったことは乾漆の衰退に関わる要因の一つであったかもしれないが、決定的な要因であったと言い切ることはできるだろうか。飢饉や災害に悩まされ決して余裕があったとはいえない状況においても、平和や国家の安寧を願い作られた仏像という存在を考えると、金銭や時間といった理由によってのみ仏像制作の方法

¹⁰ 同上書、14頁

¹¹本間は当時の工人の主食であった白米の量から、1日1人当たり平均二升をもとにし計算した結果、制作に約9ヶ月を要したとしている。また、副食物であった海藻の量からは、約10ヶ月半を要したのではないかと推察している（本間 前掲書、26-28頁）。

¹² 久野 前掲書、61頁

が変更されたとは思えない。早く安く確実に物が手に入ることを肯定的に捉える現代人としての視点から分析すれば、乾漆技法が衰退した要因は、金銭的負担と制作時間の長さということになるだろう。ところが、はたして技法や表現の展開とは、効率的か否かという人間中心的な要因だけで理解できるものなのだろうか。

例えば私の場合、主に経済的な理由に悩まされながらも乾漆を用い続けている。それは先に述べたような、物質としての形とイメージする形を同時に立ち上げるプロセスが、私にとっては制作に向かうために必要だからである。とくに乾漆は、制作の手を止める瞬間まで、自分の手で形を決めることに責任を持つことができる。その最後の最後まで思考し続けられるのが、乾漆の利点だと感じている。さらに前章で述べたような、仏像や人形といった江戸以前の造形から近代を経て、現代の彫刻へという長い歴史の中に、自分の制作を置き、表現することについて考えられるのも、乾漆を扱っているからこそである。

かつての制作者も私と同じような視点を持っていたと考えるならば、技法の衰退や展開には、節約や効率化といった人間中心的な理由とは異なる要因もあるのではないかという想像が広がる。

彫刻家の新井浩は「ポストモダンの今日、現代彫刻は様々に拡大し彫刻と他領域の境界もあいまいな状況にある」ことを踏まえ、「明治以降西洋彫刻術の影響の中で見失っていた素材と表現の本質的な関係に着目し、西洋彫刻術の影響とは何であったのかを再検討する」という観点から、「寄木技法における木の扱いと特質」について論じている。この論文において新井は、「元々寄木造り技法は想定される像の容量を確保するためという物理的要因と、それに付随し、一木で巨大な用材を用意せずすむという経済的要因のほか、分業作業がしやすい、一木造りで生じやすい干割れを未然に防ぐことができる、内削りが容易であるなどの、技術的要因」のもとに考案されており、「寄木造りの仏像で木の素材感を生かしたものは皆無といってよい」と述べ、この「素材性の否定により彫刻が形骸化することで更に衰退していったことは形象化のために量を確保するだけにすぎなかった当時の寄木造りが必然的に行き着いた結果」と指摘する¹³。やはり多くの文献で指摘されるように、乾漆から寄せ木へという展開は、効率化といった人間中心的な要因によるものでしかないということである。しかし、新井はもう一点重要な指摘をしている。

一般に西欧は石の文化といわれ、東洋にあっても中国や韓国は石の文化を継承してきたといわれる。それに対し山岳地帯が多く、南北に長い国で、湿潤な気候に恵まれた日本では、多種多様な樹種が存在した。古くから木は身近な素材で、寺社や住居は木を構造物材として建築され、それに伴い、用具も発展した結果、奈良時代に佛教の伝来に伴い持

¹³ 新井浩「具象彫刻における寄木表現の今日的諸相と位置」『美術教育学研究』第38号 大学美術教育学会 2006、14頁

ち込まれた金銅仏も、日本ではやがて木彫像として造像され、多様な展開を遂げている。¹⁴

寄木造りが考案された直接的な要因は、物理的・経済的・技術的問題の解消にあったのかもしれない。ただしその背景には、多種多様な樹木が生育している日本の風土と、その風土に応じた生活によって培われた木という素材との関係性があることが、新井の指摘からは示唆される。そもそも、湿潤な山岳地帯が多い風土やそれに伴って形成されてきた木の文化が無ければ、寄木造りという選択肢も生まれなかつただろう。そう考えれば、馴染み深い木という素材が持つ造形の可能性を追求するという純粋な欲求のもとに生まれた寄木造という新技法が、乾漆に取って代わったという仮説を描くこともできる。

そのような仮説を裏付けるものとして、奈良時代を中心とする日本史研究者の森下和貴子の考察がある。森下は、「壅」の技法（＝脱活乾漆技法）が奈良時代天平後期に衰退し、それに代わって木彫で作った像の上に麻布と漆で造形を加えていく木心乾漆技法が成立した要因について次のように述べる。「研究史の中では、脱活乾漆像が衰微した要因として漆の問題をあげているものもあるが、いまだ議論はつくされていないと思われる」¹⁵。ここで森下のいう「漆の問題」とは、奈良時代当時、漆が高価であったことや漆が欠乏し始めていたという点である。確かに奈良時代の律令制における中央政府の記録によれば、漆の植栽が減少し、税として徴収していた漆が欠乏していたことが分かる。しかし森田は、複数の記録を読むことから、漆の欠乏は必ずしも脱活乾漆像の衰退に直結しないという見解を示す。

結局、天平二年の格にいう漆の「欠乏」とは律令中央政府部内での欠乏であり、天平六年の興福寺西金堂の造営で漆の備蓄がなかったのも律令中央政府部内に限られることである。というのも、実際に漆を購入することによって多数の脱活乾漆像が制作されており、相当量の漆が市場に出回っていたことは明らかだからである。律令中央政府部内に漆が欠乏していたということは、すなわち、漆を税として徴収することに失敗したということに他ならない。¹⁶

漆の植栽に失敗し、漆の収穫量が減少した結果、乾漆像も衰退していった。このように語られてきた歴史は、実のところ、中央政府の視点から物語られてきたものに過ぎないことを、森田の研究は示している。中央政府が植栽に失敗しようとも、人々の暮らしのなかには変わらず漆が生育しており、市場には出回っていたのである。とすれば、脱活乾漆像から木心乾漆像への移行にも、「漆の問題」とは異なる要因があっても不思議ではない。

¹⁴ 同上

¹⁵ 森下和貴子「木心乾漆像の出現と漆」『佛教藝術』第255号 佛教藝術学会 2001、66頁

¹⁶ 同上論文、71頁

この点について森田もまた「もちろん、木心乾漆像が成立した要因は漆の問題だけではない」とし、次のように述べる。多数の脱活乾漆像を制作してきた造東大寺司の工人は、脱活乾漆像の内部の芯となる木の造形や、手や指先などの部分に木彫を併用するという経験の中から、木心乾漆像の制作に必要な木彫技術を潜在的に獲得しており、さらに「鑑真とともに来朝した唐代工人の木彫像制作を目の当たりにして、「木彫」への関心も高まっていたにちがいない」¹⁷。

漆が高価であったことや脱活乾漆技法が制作に多大な時間を要することも、技法の展開には無関係ではないだろうが、それだけが理由でもない。造仏という国家プロジェクトといえども、人間が行うことである。そこには工人たちの純粋な好奇心や試行錯誤もあったに違いない。唐からの新技法である「木彫」の到来と、その造形や技術への憧れが乾漆技法を変化させ、それがやがて寄木技法へと展開していったとも考えられるのである。

このように日本で木彫が発展した要因を、そもそも樹木が豊富である日本の風土にまで遡って考えれば、技法は人間の都合のみで展開してきたわけではないことがみえてくる。技法や表現が展開することを可能としている前提には、地形や気候に応じた生活の形態や、その生活の中で手に入る素材が関係している。そして、その地形や気候、素材のうえに、試行錯誤を繰り返して形を作ってきた人間の意志が見出せる。人間が素材を扱うばかりではなく、素材により技法や表現が作られてきたという側面がある。

私自身が乾漆制作を始めて間もないころに直面した問題は、まさに素材によって私たちの選択肢が作られているということを感じさせるものであった。次節ではその経験を振り返りつつ、人間とモノ、作り手と素材との関係性について考えたい。

第2節 非人間中心的視点からみる技法の展開—乾漆技法における麻布に注目して

奈良時代以降、乾漆像を制作するための布として麻布が用いられてきた。塑造による乾漆像が、中国において古くは夾紵像と呼ばれていたことは先に述べたとおりである。夾紵の「紵」は、訓読みでは「いちび」という。アオイ科の植物である「イチビ」のことである。イチビは、夏に黄色い小さな花の咲く一年草である。綱麻とも呼ばれ、縄、糸、粗布の原料となる。この夾紵の「紵」の文字から読み取れるように、伝来元である中国においても、漆を塗り重ねる布が麻の繊維で作られたものであったと考えてよいだろう。ちなみに「夾」の字は、両側から挟むことを意味する。夾紵技法を字のままに理解すれば、イチビを漆で挟む技法ということになる。

他方で奈良時代天平期に作られた塼像に使われた布の多くは、紵（イチビ）ではなく苧（カラムシ）であった可能性が大きい、と本間は指摘する。苧はイラクサ科の多年草であり、秋頃にうす緑色の細い花を咲かせ、1m以上に生長する。その繊維は織物に用いら

¹⁷ 同上論文、77頁

れ、^ま真麻または、やぶ真麻とも呼ばれる。もともとは南欧から中国に分布し、日本にも古くから移植されたが、現在は僅かに奥会津の昭和村など限られた場所で栽培されているだけであるという¹⁸ (図 3.2)。いまとなつては貴重な苧であるが、かつては山野に自生し、至るところで手に入ったものである¹⁹。苧は「真麻」とも呼ばれるように、繊維の中で最も上質のものとされ、正倉院にも多く納められている²⁰。綱や粗布の材料となった紵に比べて繊細な苧の繊維は、像の細部を造形することにも適していたらう。



図 3.2 : 奥会津昭和村の苧畑 (2022 年 7 月 23 日、筆者撮影)

なぜ中国から日本へ技法が伝来した際に、その素材である布の種類が変化したのだろうか。これには諸説あるという。日本においては紵よりも、苧の布のほうが比較的生産や収集がしやすかったため苧布を用いたという説や、紵と苧の音読みが共に「チヨ」であることから混同したという説などがある。中国での紵と日本における苧が異なったものである

¹⁸ 本間 前掲書、33 頁

¹⁹ 律令国家において、苧は桑や絹とともに収取対象として扱われていた。しかし、苧に対して国家が実際にどのような措置を取ったかは明らかではない。永原慶二はその要因を、苧は野生で各地に生えていたため、積極的に栽培を推奨する必要がなかったからではないかと推察している (永原慶二『苧麻・絹・木綿の社会史』吉川弘文館 2004、30-31 頁)。桑や養蚕とは異なり、苧は民衆の生活に近いものであったようである。古い記録では、『万葉集』の歌の中に「麻衣着ればなつかし紀伊の国の妹背の山に麻蒔く我妹」(521 年)と詠まれている (藤原房前『万葉集』1195 番)。自生のものは丈や品質がそろわないため、奈良時代から平安時代の荘園制を経て、次第に畑に植えられ栽培されるようになっていった (同上書、43-55 頁)。

²⁰ 本間 前掲書、33 頁

のかは定かでない。しかしながら当時から、麻の繊維によって作られた布を用いていたことは確かなようである²¹。

ではなぜ麻布だったのだろうか。永原慶二によれば、『魏志倭人伝』（3世紀末）に「禾稻・紵麻を種え、蚕桑緝績し、細紵・縑縑を出だす」との記載があり、このことから3世紀以前の日本では、苧の栽培と共に養蚕が行われ、苧布のほかに絹布が作られていたことが分かるという²²。さらに繊維として苧と同じ頃から使われていたと思われるものに木綿がある。『古語拾遺』（807年）に記載があり、楮の樹皮を割いて粗織とした木綿を織って柶布と呼ばれる布を作っていたそうである²³。天平期の日本には苧布のほかに、絹布、柶布といった数種類の布が存在していたことが分かる。

考古学者の六車美保は、奈良女子大学が所蔵する夾紵製の棺の断片にみられる植物繊維を明らかにし、夾紵において使用された布について検討している²⁴。この論文において六車が取上げる大賀一郎や猪熊兼勝の論考によれば、奈良県明日香村牽牛子古墳の棺には苧が使われているが、大阪府柏原市安福寺が所蔵する夾紵棺の断片中に使用されている布はすべて絹であるという²⁵。しかし六車が指摘するように、それらの先行研究では棺のどの部分の断片を計測したものかという情報には触れられていないため、一つの棺の中で形状に応じて布を使い分けたのか、使用目的や地域性や時代によって使われる布が異なったのかは不明である。とはいえ、ここからは乾漆に用いる布が造形の問題上、必ずしも麻でなければならなかったわけではないことが見えてくる。つまり、風土や生活のなかでつくられてきた歴史によってたまたま麻布が残り、いまでも乾漆に使われ続けているとも考えられるのである。

私たちの選択は、自分自身の意志であるようにみえて、実のところ歴史的・文化的に形成されている側面が強い。そもそも日本に生まれなければ、私は乾漆を選択していなかっただろう。そういった意味で、たまたま私は乾漆で彫刻を作っている。そして、それが肌に合い、その中で考えるべき問題や表現したい主題が浮かんできたから作り続けているのである。ただし、何事も始まりは偶然であるだろうが、それを続けているということには本人の意志が働いている。とすれば、なぜ乾漆で彫刻を作るのか、と問われることは多いが、それよりも、なぜ乾漆で彫刻を作り続けられるのか、という問いを立てて考えていくことが、制作者の思考や探究に迫るためには重要であるように思える。

²¹ 同上書、34-35頁

²² 永原 前掲書、179-180頁

²³ 本間 前掲書、36頁

²⁴ 六車美保「奈良女子大学所蔵夾紵棺断片にみられる植物組織」『人間文化研究年報』第29号 奈良女子大学大学院人間文化研究科 2014

²⁵ 大賀一郎「越大野墳墓中にあつた乾漆棺壁を構成する麻布について」『古文化財之科学』第16号 文化財保存修復学会 1959、27-31頁。猪熊兼勝「夾紵棺－玉手山安福寺蔵品に関連して」森浩一編『論集終末期古墳』塙書房 1973、211-240頁

ところで、天平宝字4年(760年)の壺技法による乾漆制作について記録した『奉造丈六観世音菩薩料雑物請用帳』には、「調布一百端 武蔵」との記載が見られる。調の字は「徴」のことで律令制の現物納租税のことである。また、庸布は当時の成人男性が年間10日間、上京勤務する代わりに納める布を指す。この記録からは、壺像制作に用いられた苧布の多くが調布や庸布として全国から奉ぜられたものであることが分かる²⁶。一般市民が税として納める調庸布であったということを考えれば、苧布は庶民でも税として納めることが可能な、ごく一般的な布であったと言えるだろう。絹布や柶布に比べ収穫量が多かったことも推察される。

またこの記録からは、一体の壺像制作に必要であった材料の量数を知ることができる。「丈六」とは仏像の背丈を表している。仏は身長が1丈6尺(約4.85m)あると言われていることから、仏像の制作においてもこの大きさが基準となり、その5倍、10倍また2分の1というように造像された。つまり「丈六観世音菩薩」は、現在でいうところ約4.85mの大きさの仏像である。本間の著書に掲載されている史料を見ると、丈六の仏像一体に使った麻布は、調布100端、庸布9端、細布6端、租布25段となっている²⁷。少し時代が違うものの、大宝律令(701年)の基準では、調布、庸布はともに1端は長さ4丈2尺・幅2尺4寸の大きさであり、1段は長さ2丈8尺・幅2尺4寸である。それをもとに計算してみると、1端は約8.8㎡であり、1段は約5.8㎡の大きさの布ということになる。その布が、4.85mの大きさの仏像一体を制作する為には、合計140枚必要だったという。いかに大量の布を集める必要があったかが分かる。

人々の身近にあり生産性の高い苧布は、絹布や柶布よりも壺像制作に適していたものだっただろう。麻布を用いて作られた壺像が現存しているように、耐久性の面でも麻布が壺像に適していたことは間違いない。ただし、はじめから仏師が意図的に、造形素材として麻布を選んだと考えるのは、偏った見方であろう。人間の意図に拘わらず、苧が自生する風土が日本にあり、人々の身近にあったからこそ麻布が用いられ、技法が展開していったのである。

江戸時代に入ると、苧などの麻は木綿に取って代われ、中世のように四季を通じて民衆の日常衣料として用いられることもなくなった。しかしながら、麻は完全に捨て去られたわけではなく、夏の衣料としても袴のような武家の礼服としても、また蚊帳や綱などの生活用品の材料としても、依然として重用された²⁸。昭和以降には、この麻でできた蚊帳が乾漆制作における麻布として重宝されることとなる²⁹。

²⁶ 本間 前掲書、37-38頁

²⁷ 本間 前掲書、27頁

²⁸ 永原 前掲書、345-346頁

²⁹ 1934年に執筆された「近江蚊帳企業の發達に就いて」と題された論考では、「現今蚊帳原絲として使用せらるゝ麻絲は大麻及苧麻にして大麻は我國にても栃木、群馬、長野方面に生産されるのであるが近年其産額は漸時減退し今日に於ては支那産の苧麻(Cnina grass)の輸入が急激に増加し蚊帳原絲の大部分を占

前章で触れたが、日本古来の乾漆の技法を西洋由来の石膏での型取りを用いた塑造技法に取り入れ、1930年代後半から1987年に亡くなるまでに多くの人体彫刻を制作した彫刻家に山本豊市がいる³⁰。山本は蚊帳を脱乾漆技法による制作に用いた。技法書の執筆に加え、東京藝術大学や愛知県立芸術大学で後進の指導にあたるなど、山本は近代日本彫刻における乾漆技法の普及に大きな役割を果たしている。現在でも乾漆制作のための麻布として蚊帳が使われている背景には、山本の影響力の大きさがあると思われる。しかし現在21世紀において、乾漆技法での麻布として蚊帳を用いることには問題点があることに、乾漆制作をはじめて間もない頃に私は気が付くことになった。

昭和後期からは日本における蚊帳の使用は減少した。その要因としては、網戸やクーラーが一般的に普及したことや下水道の完備などが挙げられる³¹。さらに化学繊維が発明されたことにより、現在市販されている蚊帳の多くは麻繊維で作られたものではなくなっている³²。化学繊維には漆が浸透しないため、乾漆制作に使うことはできない。そして、麻の繊維のみで作られた蚊帳は現在、山本が乾漆を始めた20世紀前半とは異なり、高価なものとなり入手が困難な状況にある³³。いずれ手元にある麻繊維の蚊帳を使い切ることは

めている」と記されている（北村多市郎「近江蚊帳企業の發達に就いて」『彦根高商論叢』第15号 彦根高等商業學校研究會 1934、348頁）。

³⁰ 山本豊市は戦中戦後の木やブロンズが手に入らない状況の中で、「ブロンズまがいの石膏着色等をあくまでも嫌」って素材を探し求めた結果、乾漆に辿り着いたと述懐している（山本豊市『傘寿記念—山本豊市乾漆彫刻展』高島屋美術部 1979、8頁）。木やブロンズが燃料や武器の材料として供出され手に入らなかったのに対して、漆は大砲に砲弾をこめるための潤滑剤として用いられており、比較的容易に手に入れることが出来たそうである。これもまた、偶然ともいえる素材の発見により、技法と表現が展開していく事例の一つと言えるだろう。

³¹ 海老原建彦によると昭和20年代に「太平洋戦争で悪化した日本の生活環境を、地区住民一人ひとりが自分たちの手でよくしてゆこうと立ちあがり、そして組織的にいわゆる“蚊とハエのいない町づくり”運動が盛り上がりはじめた」。これをきっかけに公衆衛生の改善や害虫駆除活動が始まり、その結果、東京オリンピックが開催された1964年には蚊帳が不要になったそうである（海老原建彦「蚊帳がいなくなった—オリンピックに結び躍進期す」『月刊福祉』第47巻第5号 全国社会福祉協議会出版部 1964、55-57頁）。

³² 太田和子によれば蚊帳の全国生産量は昭和35年（1960年）ごろまでは例年250万張とされてきたが、35年を境に減少傾向にあり、1965年の生産量は100万張程度となっている。ちなみに内訳は、綿50万張、麻15~20万張、化学繊維30~35万張である。「たとえ持越しても変色などのおそれがなく、次年に売れる合繊蚊帳に人気が集まるだろうという見方が出ており、現にそうした傾向は仮需の動きにも見られて、合繊蚊帳の出足に対して麻蚊帳の出足は五分の一程度…という問屋もあるほど」というように、1960年代以降、化学繊維の普及とともに麻蚊帳は減少していった（太田和子「蚊帳」『化繊月報』第18巻第5号 日本化学繊維協会 1965、35頁）。

³³ 現在麻製の蚊帳を買うことはできるのかと思い専門店のホームページを見たところ、販売はされているものの、6畳用の蚊帳が58,300円であった。かつては庶民も日常で使用していた繊維が、便利さや生産の容易さを選択して経済を発展させてきた結果、いまでは庶民には手の届かないものになっている。

明白である。そのため一刻も早く私は、蚊帳の代わりとなる素材を見つける必要があった³⁴。

比較的安価で入手が容易な麻布を探すなかで、私はジュートムシロと呼ばれる商品に行き着いた。ムシロとは樹木の幹や根元に巻き、虫や霜、凍りから苗や樹木を守るという目的があるもので、ホームセンターの園芸用品コーナーなどで手に入る。ジュートとは、ジュート麻とも呼ばれる植物であり、その繊維を使ってつくられたムシロが、ジュートムシロである。ジュート（黄麻）は一年草であり、高さ2.5～4.5mに生長する。茎から採れる非常に丈夫で耐久性のある繊維は、繊維が粗いため衣類には不向きであるが、ムシロの他に、カーペットの裏打ち布や、袋、ロープ、防湿材、サンダルの底など様々な用途に古くから使われている³⁵。

調査を進めるなかで、大きな発見があった。ジュートは、インド麻・カルカタヘンプそして、綱麻・イチビという別名を持つことが判明したのである。さらに、現在ジュート工業の中心地はバングラデシュであるが、ジュート自体の原産地は中国南部であることも分かってきた³⁶。驚くべきことに、ジュートの別名の一つは「イチビ」であり、それに加えて原産地は中国南部であったのである。先に述べたように、夾紵の紵とはアオイ科のイチビのことである³⁷。

³⁴ ちなみに、美術制作者の視点から麻布の減少について述べたものとして河原林美知子の文章がある。エアコンもなかった幼少期にみた「夜になると部屋いっぱい吊られた蚊帳が裸電球の灯りに揺らいでいて、布地の重なりや透過して見える光景」から麻布に惹かれ、国内外で麻布を用いたインスタレーションや衣服のデザインを行う河原林は、滋賀県の湖東繊維工業共同組合と連携し、近江上布を用いたウエディングドレスを制作するなど、近江麻の継承にも関心を向けた制作活動を行っている（河原林美知子「近江の意匠（5）麻の物語－すべては近江の蚊帳生地との出会いから」『近江学 近江学研究所紀要』第6号 京都成安学園成安造形大学附属近江学研究所 2014、76頁）。

³⁵ 麻は中央アジアが原産で、主にその繊維がロープや織物、製紙に利用されてきた。それだけでなく、油や樹脂、麻酔剤としても使われた。紀元前2737年に成立したとされる古代中国の薬物誌にも麻の記載が見られるという。いかに麻が人々の生活のなかで馴染み深かったものが窺い知れる（アレナ・レウィントン 光岡祐彦他訳「植物で装う」『暮らしを支える植物の事典－衣食住・医薬からバイオまで』八坂書房 2007、110頁）。

³⁶ 日本麻紡績協会ホームページ「ジュート（黄麻）について」<https://asabo.jp/knowledge/jute/>、（最終閲覧日：2022年10月26日）

³⁷ 1883年に発表されたエングラ体系という分類法では、ジュートはシナノキ科の植物であり紵はアオイ科に属するため、異なった植物にも思えるが、2009年から用いられているAPGIIIと呼ばれる植物分類法では、シナノキ科・アオイ科・アオギリ科がアオイ科として統合されている（川崎次男『植物系統概論』廣川書店 1971、150-151頁）。このようにシナノキ科とアオイ科は植物分類の観点からも、距離の近いものであることが分かる。エングラ体系からAPGIIIへの植物分類体系の移行の概要については、（倉田薫子「APG分類体系と植物の進化」『生態環境研究』第26巻第1号 国際生態学センター 2020）に詳しい。

ただし、現在のジュートと古代中国で夾紵像制作に用いられていた紵の間には、1400年という時間の隔りがあるため、その間の自然もしくは人為的な原因による生態の変化があることが予想される。しかしながら、ジュートの原産地が中国南部であることを考えると、ジュートと紵の源流が同じところにある可能性は高い。この発見をもとに、私はジュートムシロを制作に取り入れ、現在でも用途に合わせて蚊帳と使い分けている。漆との相性や耐久性についても問題はない。

以上の蚊帳に代わる新たな素材を見出すという目的のもと進めた麻布を巡るリサーチは、技法や表現が展開していく要因が人間だけに帰せられるものではないという視点をもたらしこととなった。奈良時代に用いられた麻布の背景には、日本に多く自生し、市民の生活の近くにあった苧の存在があった。昭和前期には身近な麻製品であった蚊帳が見出された。比較的安価で容易に手に入った蚊帳がなかったとしたら、西洋由来の型取りを用いた塑造技法に乾漆を組み合わせたという新たな展開は生じただろうか。もしかすると蚊帳がなければ、彫刻の技法として乾漆が取り上げられることもなかったかもしれない。山本以降の乾漆による表現の展開を導いたのは、蚊帳という素材だったとも捉えられるのである。そして現在私は、ジュート麻を用いている。この素材の発見が、どのような技法や表現の展開を生むのかはすぐには分からないが、ジュート麻はジュート麻ならではの性質を持っていることは間違いない。制作の様々な場面で私は、蚊帳とジュート麻を使い分けている。そのような使い分けは、ジュート麻を見出していなければ存在し得ないものであった。ジュート麻という素材の発見によって、造形のための選択肢が増えたと言えるだろう。このようにして素材のが、作り手の思考する範囲を広げるのである。それゆえ制作者は、技法や素材についての地道な研究を行うのである。

第3節 技法の獲得による表現の展開—《鑑真和上坐像》の造像過程を追って

ここまで乾漆技法における麻布を巡って考察してきたように、素材には大きさや構造を形作る寸法や量はもとより、重さや密度、時間による変化に加え、その来歴といった文化的・歴史的な背景も宿っている。しかし、このような視点で私が素材を見るのは、乾漆技法を研究して制作を続けてきたからであろう。技法を知らぬ私が麻布を見たとしても、そこに布以上の意味を見出すことは難しい。例えば宮大工は、法隆寺の解体作業や、師匠の引いた鉋屑を通して、そこに宿る先人の思考や探究を読み解くが、その読解力を作っているのは長年の訓練である³⁸。その訓練の過程において、寺の柱や梁、鉋屑や道具といったモノの内部に自身と共鳴する感覚を見出し、本来であれば交信できない先人の思考との関

³⁸ 法隆寺の修復に携わる宮大工の西岡常一とその内弟子である小川三夫の師弟関係を見てみたい。小川は弟子に入った当初、師匠の西岡から、西岡が自分で削った「向こうが透けて見えるような、均一な見事な鉋屑」を渡され、「それを窓に貼って、それを見て毎晩刃物研ぎ」を繰り返すことで、道具の扱いだけでなく「親方のすることや考え方を学び取」ったという（小川三夫『棟梁』文藝春秋 2011、32-33頁）。

係を取り結ぶことが可能になっていくのである。こういった観点から、私は以下に記す《鑑真和上坐像》の造像過程に関心を持ち、奈良時代の乾漆技法の行程を辿り、制作したことがある（図 3.3）。



図 3.3 : 《馳せる》乾漆 h100×w45×d50 (cm) 2019 年

脱乾漆技法の歴史において、奈良時代天平期（710–794 年）は技法が開花した時期とされる。本節で取り上げる唐招提寺所蔵の《鑑真和上坐像》（763 年頃）は、技法が成熟した天平期後半に作られた乾漆像であり、日本最古の肖像とも言われている（図 3.4）。鑑真和上は、日本に仏教の戒律を伝えた人物として知られている。唐の高僧であった鑑真和上は、歳月にして 12 年間、渡来を試みることに 5 度、ついに天平勝宝 5 年（753 年）に日本に至った。過酷な船旅により、渡来したときには両目を失明していたという。

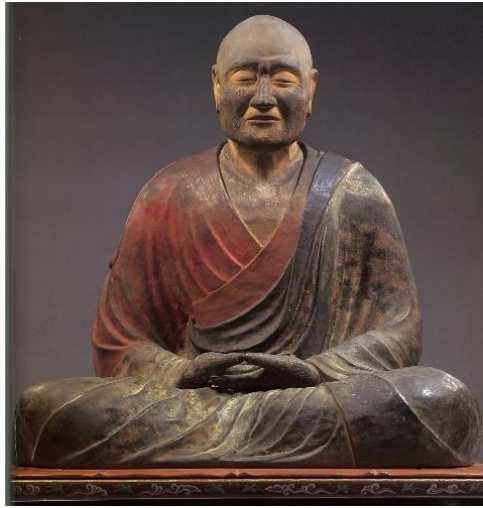


図 3.4 : 《鑑真和上坐像》 763 年頃 唐招提寺所蔵

引用元 : 展覧会図録『国宝 鑑真和上展』東京都美術館 2001、46 頁

唐招提寺の歴史は、天平宝字 3 年（759 年）に鑑真和上が私寺として開いたことに始まる。鑑真和上は、来日してから 76 歳でその生涯を閉じるまでの 10 年間の内、後半の 5 年は弟子たちとともに唐招提寺で過ごしている³⁹。その姿を後世に伝える史料に、奈良時代の文人淡海三船が記した『東征伝』（779 年）が挙げられる。『東征伝』に、鑑真和上坐像の造像に関する記述がある。

この年の春ごろから大和上は健康がすぐれず、このことが気がかりであった弟子の忍基は、ある夜、唐招提寺の講堂の棟梁が摧け折れる夢をみた。仏殿や法堂の棟や梁が折れる夢は、中国では昔から高僧の遷化の前触れといわれていた。忍基にはそんな予備知識があったので、忍基はこんな夢をみたのだろう。夢から覚めると忍基は、これは大和上の遷化に近いことだと思い、多くの弟子をかり出して鑑真の肖像を造った。⁴⁰

遷化とは、高僧の死を意味する。それを予感した仏師ではない弟子の忍基が、同輩の弟子たちをかり出して、自ら造像にあたったという記述からは、鑑真和上の姿を現世に残せうとする並々ならぬ意志を感じられる。

私は、2019 年 6 月 5 日に行われた唐招提寺の開山忌舎利会・国宝鑑真和上坐像御開帳に際して、この像を拝見した。開かれた厨子の中に鎮座する姿は、仏像のような崇高さに併せて、私たちと同じ目線にいるような現実感を覚えるものであった。秀でた頭頂に、し

³⁹ 東野治之『鑑真』岩波書店 2009、37-142 頁

⁴⁰ 星山晋也『日本の古美術⑧ 唐招提寺』保育社 1987、64-65 頁

っかりと張った顎骨。鼻筋はすっきり通っており、柔らかく閉じた瞼は左右で微妙に高さが異なっている。腹の前で組まれた手は正中線からやや右に位置しており、広めの肩幅は幾多の困難を乗り越え渡来した屈強さを感じさせる。これらの特徴が、全体的に柔らかく落ち着いた印象にまとめられている。さらに、無精ひげや耳の毛まで描く徹底した写生振りである。このような個人的特徴が丁寧に捉えられながら、温和な雰囲気まとめられた表現は、鑑真和上の近くでともに生活した弟子だからこそ成し得たのだろう。

2011年から翌年にかけて、美術院による鑑真和上坐像の模造が行われている。模造に伴う実見調査による分析では、素手でサビ漆をモデリングした痕跡やエゴマ油を用いた着彩方法など、他の仏像では確認されていない特徴が報告されている⁴¹。美術院研究部長

(当時)の木下成通は、鑑真和上坐像の造形における麻布の用いられ方から次のような仮説を導き出している。「目数が細かく貼りづらい麻布を最も重要な表現を必要とする面相部等にあえて使っていることは、合理的ではなく、何らかの意図を感じざるを得ない。麻布を専門に取り扱う業者によると、この目数の麻布は僧衣に使用されるものに近いそうである。踏み込んで推察すれば、鑑真和上自身が着用した僧衣を使用した可能性があるのではないだろうか」⁴²。鑑真和上坐像は日本で初めて作られた肖像彫刻と位置づけられるが、美術院の研究からは弟子たちの仕事が、単に鑑真和上の外形を写すということを目指していなかったことが分かる。素手で漆を扱った痕跡や用いられた麻布の種類からは、出来上がった造形の完成度に加えて、自らの手で直接像に触れることや像に僧衣を纏わせるといった行為そのものに意味を求める作り手の姿が浮かんでくる。このことから作り手にとって素材が、造形のための材料に留まらない重層的な意味を持つことが窺い知れる。

鑑真和上坐像の造像過程に想いを馳せていくうちに、奈良時代には壘と呼ばれていた乾漆技法に興味を惹かれた私は、木下の報告をはじめとする先行研究を踏まえ、実際に制作してみることにした。主に小野寺の阿修羅立像模造に基づく報告⁴³、本間紀男による研究⁴⁴、仏像の保存修復にかかわる菊池敏正の博士論文⁴⁵にあたりつつ、藁や籾殻を混ぜた奈良時代のものに近い粘土を作るところから始めた(図3.5)。ここでは、議論の要点が見えづらくなるため、制作工程の一つ一つを記述しないが、これまで自分が用いてきた技法の源流を辿ることは、私にとって新たな知見を得る、意味あるものであった。そして何よりこの経験がもたらした最大の成果は、私たちが技法と呼んでいるものは完成された方法では

⁴¹ 唐招提寺『鑑真大和上 1250 年御諱－平成の御身代わり像造立記録』(制作協力：財団法人美術院、NHK 奈良放送局 制作：NHK プラネット近畿総支社 企画：律宗総本山唐招提寺)

⁴² 木下成通「唐招提寺 国宝 乾漆鑑真和上坐像－模造制作について」『美術院紀要』第 8 号 公益財団法人美術院 2016、19 頁

⁴³ 小野寺久幸・久野健「対談 阿修羅を造る」『日本の美術 乾漆仏』第 254 号 至文堂 1987、85-96 頁

⁴⁴ 本間 前掲書

⁴⁵ 菊池敏正「天平時代における乾漆技法研究－秋篠寺所蔵乾漆心木及び断片による復元考察」博士学位論文 東京藝術大学 2008

なく、先人が試行錯誤のなかで歩いてきた道程であり、いまだ確定していないものであるという見解を得たことである。



図 3.5： 藁と籾殻を混ぜた粘土を作る様子

例えば、奈良時代の乾漆技法では粘土原型の上に漆で麻布を貼り固めていくのだが、その具体的な方法をみれば様々なアプローチが試みられていることが分かる。仏像研究者の山崎隆之は、粘土原型を十分に乾燥させてから表面に和紙を貼り、その上へ漆で麻布を貼るという方法が取られていたという説を提唱している⁴⁶。山崎は「和紙は原型表面を平滑に整えて布を貼りやすくするとともに離型剤としての役割も果たしたのであろう」という見解を示している⁴⁷。山崎の見解は理に適っているように思えたため、私は自分の制作において山崎説を参照し、書道用半紙を用いて布張りを行った。山崎の主張する通り、和紙は漆と粘土の癒着を防ぎ、像内部の粘土を崩して取り出すことを容易にした。(図 3.6)。

一方で興福寺の《八部衆阿修羅立像》の模造を行った小野寺久幸は、表面の仕上げ土が乾く前に、土に含まれる水分を利用して一層目の麻布を貼っていたという見解を述べる

⁴⁶ 山崎隆之は「和紙は原型表面を平滑に整えて布を貼りやすくするとともに離型剤としての役割も果たしたのであろう」という見解を示している(山崎隆之「奈良時代の乾漆技法—心木と布貼りについて」『仏教芸術』第 193 号 毎日新聞社 1990、37 頁)。山崎の見解は理に適っているように思えたため、私は自分の制作において山崎説を参照し、書道用半紙を用いて布張りを行った。山崎の主張する通り、和紙は漆と粘土の癒着を防ぎ、像内部の粘土を崩して取り出すことを容易にした。

⁴⁷ 山崎 同上論文、37 頁

48。このように、技法の各工程については、同じ保存修復の立場からも異なる解釈が示されている。乾漆技法と一言に言っても、作品から読み取れる作り手の思考には、微妙な違いが見て取れる。先行研究が示すように、遺品から推察できる多様な制作方法からは、奈良時代の制作者が、それぞれの仏像の形態や制作環境に合わせて、柔軟に技法を展開していた姿を想像できる。



図 3.6 : 和紙を貼った粘土原型

また、粘土で造形するためには、作品の形態を支える芯棒が必要になる。壱の技法における芯棒については、後の工程で粘土原型とともに乾漆像の内部から除去されるという説と、粘土のみを掻き出し、芯棒はそのまま内部の補強材として利用されるという説に分かれる。この両者の対立について菊池は、像の形態や大きさによってそれぞれの方法が選択されていたため、どちらが正統ということはできないと指摘している⁴⁹。

芯棒が粘土とともに乾漆像から取り出されるとするなら、芯棒は取り出しやすい大きさと構造で組まれたことだろう。一方で、芯棒がそのまま補強材になるとすれば、芯棒は粘土原型の表面に突き出てしまいかしまわれないかの際まで組まれていたのかもしれない。木

⁴⁸ 小野寺・久野 前掲対談録、92 頁

⁴⁹ 菊池 前掲論文、13-14 頁

材同士もしっかりと固定されていたと想像できる。そうすると、同じ乾漆像の制作でも、そこでの思考や探究の方法はひとつではなかったことが見えてくる。芯棒を簡素に作るなら、その分、粘土を扱いながら考える時間が増えることになる。仏像の場合は、完成図をもとに複数人で作っていくから、形に大きな変更を加えるということは少ないだろうが、粘土に触れている時間が、全く形に影響しないとも言えないだろう。芯棒が補強材になる場合だと、芯棒を組む段階で完成図がかなり具体的に見えてなければならない。とすると、粘土での仕事は、大きな量塊を作っていくというよりは、像の形を仕上げる行程に深くかかわっていたと見ることができる。

私の場合、自分の制作では、胴から脚にかけての基本となる芯棒は木材を固定して動かないように作る。一方で腕や首の芯棒は、アルミの番線を使い、粘土を付けてからも動かせるようにしている。制作の基本となる芯棒が動いてしまえば、作ろうとするイメージを見失ってしまうことになる。立像であれば、立つという基本があり、その上に部分の造形がある。そういった意識があるため、私は胴から脚にかけての芯棒は決して動かないように固定している。頭部の傾きや腕の角度は、粘土で作りながらバランスを探っていくため、芯棒をあえて固定せずに作っている（図 3.7）。



図 3.7 : 芯棒（心棒）

芯棒が「心棒」と表記されることもあるのは、こういった制作者ごとの造形観が芯棒を組む行程に深くかかわっているからである。そして、その基本となる胴から脚にかけての木材を軸に、2カ月以上はかかる制作期間中、粘土の重量に耐え得る構造の芯棒を組む。さらには、石膏で型取りをするときに、どこから型を開けて粘土と芯棒を取り出すか、ということも考えていかなければならない。芯棒を組むとは、そういった現実的・物理的な問題に対応していくことでもある。こういった過程を経て、作り手のイメージや想いと現実的・物理的な問題がぶつかりながら統合されていく。

このように奈良時代の芯棒（心棒）ひとつからも、そこに込められた作り手の思考を読み取ることができる。そして、その思考を介して、自らの思考を分析できるのである。

奈良時代の制作者が柔軟に技法を応用していたのと同じく、遺品から先人の思考を読み拓こうとする後世の制作者たちも、様々な観点から新たな可能性を提出している。例えば、仏像修復師である辻本干也は、乾漆像内部の粘土を取り出すために切り開いた「窓」と呼ばれる像の一部を、粘土を取り除いた後に再び閉じる方法についてユニークな説を提唱している。通説では「窓」は、麻紐で縫い合わせて閉じられ、さらに麻布で覆うことにより補強されたと述べられる。辻本はそこに、麻紐は湿らせた状態で使われ、乾燥時の縮みを利用して緊結させたのではないかという説を加える⁵⁰。実際に麻紐が湿らせて使われたかどうかは判別しようもない。しかし、この辻本説は実際に試してみると実に理に合っている（図3.8）。仏師として実際に粘土や漆を扱ってきたからこそ発見した知見であろう。このように、そうであった「かもしれない」という可能性を積み上げていくことで、技法はより豊かになる。



図 3.8 : 濡らした麻紐で像を縫い合わせる様子

⁵⁰ 山崎 前掲論文、40-51 頁

以上のことから、技法とはこれまでの作り手が積み重ねてきた試行錯誤が折り畳まれたものであるといえる。それは、如何に素材との関係を結ぶのかといった試行（＝思考）の集積である。それゆえ技法を学ぶことで、私たちは素材や道具の向こうに宿る知に触れることができ、現在に生かすことが出来る。一つひとつの技術やもの見方は作り手個人に属するが、私たち一人ひとりが自らの持つ技術だけで明らかにできることには限りがある。制作を続けるなかでは必ず、身に付けた技術だけでは対応できない問題に直面するときに訪れる。そのときに私たちが、問いに向かうための手掛かりとして還るところが試行（＝思考）の集積という意味での技法なのではないだろうか。

それゆえ私は、乾漆技法に拘っている。それに対し、技法に拘ることで表現の幅が狭まっているのではないか、という意見を受けたこともある。しかし、抛り所とする技法を持たない表現は、脆弱であるように私には思える。還るべき技法を持つということは、その技法に宿る試行（＝思考）を読み拓き、新たな解釈を試みることができるという点で、むしろ自由な表現を支える。技法を知ることでは、より重層的に素材との関係を結び、表現につなげることができるのである。

第4章 素材の働きをめぐる作り手の思考

第1節 素材の働きと制作行為の相補関係—ミケランジェロと運慶のエピソードを読み拓いて

前章では非人間中心的な視点から、素材による乾漆技法の展開を論じてきた。次の課題として本章では、ここまでの議論を踏まえて、作り手に対する素材の働きが、実際に素材と対峙する彫刻制作の場面ではどのように捉えられるのか考察していきたい。

塑造による乾漆制作では、主な素材として粘土と漆を扱うことは先に見てきたとおりである。粘土原型の制作は、適量の水を与えて粘土の乾燥を防ぎ、その柔らかさを維持しつつ進める必要がある。また、気温や湿度に左右される漆の乾きや色味の変化は、人間の思惑通りに操作できないため、制作者は素材の状態に応じて次の行為を判断しなければならない。造形においても粘土や漆が柔らかいうちにできるモデリングでの造形と、固まってから可能になるカーヴィングでの造形を判断して、制作を進めていく。このような素材からの造形上の制約は、表現を制限するものとしてマイナスにも捉えられるが、むしろその範疇において思考し表現しようとする制作者の意図の表れと見ることもできる。

本論文でここまで繰り返し述べてきたように、美術制作とは作者の内なるものだけが表出されたものではないし、自らの外にある物質や環境、社会との関係性を無視して作ることが自由な表現でもない。とはいえ、私たちが鑿の一打一打、あるいは粘土を付けるときの一つ一つの手跡により生じる素材の表情に影響を受け、その都度、素材に意識を引っ張られていたら、制作は全く進まないし一つの形を作り上げることはできないだろう。そういった点で、自らの内的イメージを手放しているわけでもない。それでは、いったい制作プロセスにおいて作り手はどのような状態にあるのだろうか。塑造制作を振り返って考えてみたい。

塑造制作では、過去に粘土を付けた私の連続として、いま粘土に触れている私がある。過去との関係において、粘土をどのように付けるべきか、あるいはどの程度取るべきかといった判断が可能になる。過去とのつながりの上で、現在の行為がある。そして、その過去との関係において判断された現在の行為は、これから自分が何を作ろうとしているのかという未来との関係において判断されたものでもある。

作り手が制作活動に没頭しているとき、「以前に付けた粘土はこうであり、ゆくゆくはあちらにも粘土を付けるから、今はここにこのぐらいの量の粘土を付けよう」などと、一つ一つ論理的に考えてはいない。かといって、そのときに惹かれた素材の効果に応じて粘土を付けてみるという、感覚のみに根差した判断というわけでもない。過去の仕事も、未来の仕事も踏まえたうえで、ここしかないと思えるところに手を加えるのである。その連続により制作は進められる。このときの判断は、過去があり、現在があり、未来があるといった一方向的な時間の流れに沿って行われるものではなくなる。過去から未来へという

時間の流れが折り畳まれ、現在の上に過去や未来が重ね合わされるというような時間の在り方である。過去から未来へという順を追った時間軸の中に粘土や漆を付けるという行為があるのではなく、粘土や漆を付けるという現在の行為の中に、過去や未来との連続性や差異が折り重ねられるような時間を私は体験している。

過去も未来も折り重ねられた、粘土や漆を付けることや取ることといった現在の行為の積層により制作は進められる。それは以前の形と、これから作っていく形を同時に捉え、瞬時に判断していくものである。その瞬間的な判断は、頭で考える論理的な規則による判断とは異なる。ここに付けるべきと感じた、としか言えないような、理性による判断よりもより深く身体に根差した部分での判断であるように思われる。そのため自分が判断した理由を説明することが難しい。説明が困難な、素材に触れることを通じた身体による判断がある。

本章ではそういった素材に触れながら行われる判断や、その判断をするために行われる思考について、できる限り迫ってみたい。その手掛かりとして、ここでは先ずミケランジェロと運慶の制作プロセスに注目する。

優れた彫刻家は
大理石にむかうとき
余計の部分に
かくれ潜む
唯一つの真理を追うだけ
手は知性の命じるところを
なぞるままに¹

かのルネサンス期の彫刻家ミケランジェロ・ブオナローティ（1475-1564）は、このような言葉で自らの彫刻制作について詩を詠んでいる。ミケランジェロの言葉に従えば、作品の形は大理石を彫る以前においてすでに明確な形象として脳裡に宿っており、その思い描かれた形の周りがある余計な大理石を取り除くのが具体的な制作行為ということになる²。いかにもミケランジェロのエピソードや、代表作とされる《ダヴィデ》（図 4.1-1）や

¹ ミケランジェロ・ブオナローティ 須賀敦子訳「ミケランジェロの詩と手紙」須賀敦子『須賀敦子全集 第5巻』河出書房新社 2000、366-367頁

² 2018年に国立西洋美術館で開催された「ミケランジェロと理想の身体」展の図録において、美術史家ルドヴィーカ・セブレゴンティは「ミケランジェロによれば、石の中にはすでに潜在的にその像は内包されており、芸術家の手によって余計なものを取り去られ自由になるのを待っているというのである」と指摘する（ルドヴィーカ・セブレゴンティ・飯塚隆編『ミケランジェロと理想の身体』国立西洋美術館 2018、11頁）。「彼の芸術は閉じ込められた大理石の中から自由になろうともがいている人間の形との闘いであると解釈されている」（同上書、116頁）というセブレゴンティの見解に従うならば、ミケランジェロにとって大理石という素材は、その質感や特性によって制作者のイメージを膨らませるものではな

《サン・ピエトロのピエタ》(図 4.1-2)の造形は、複雑な像の形を思い描く発想力とそれを実現する技巧を兼ね備えた天才の姿を想起させる。



図 4.1-1 : ミケランジェロ・ブオナローティ《ダヴィデ》大理石 1501-1504 年
フィレンツェ・アカデミア美術館所蔵、2018 年 9 月 26 日 筆者撮影

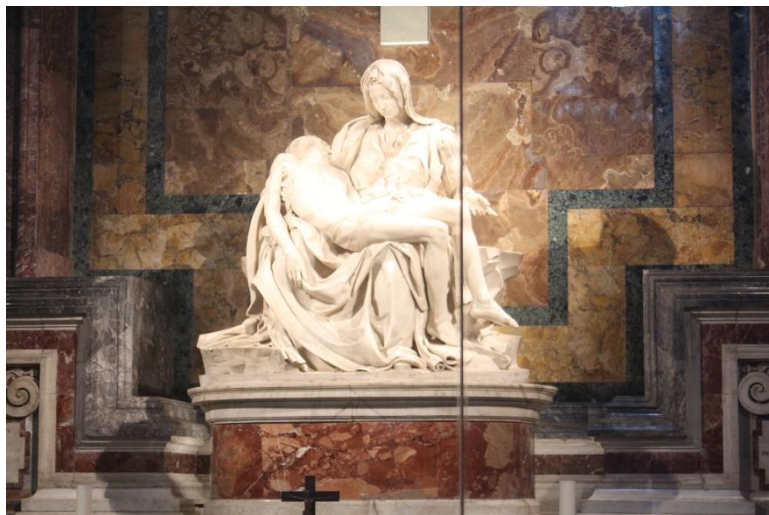


図 4.1-2 : ミケランジェロ・ブオナローティ《サン・ピエトロのピエタ》大理石 1498-1500 年
バチカン サン・ピエトロ大聖堂蔵、2018 年 10 月 1 日 筆者撮影

く、実現されるべきイメージを閉じ込めるものとしてマイナスの意味合いで捉えられている。そこには、制作主体である人間の意志と、その意志によって操作される客体としての素材という、制作者と素材との分断がみられる。

ミケランジェロの作品のうちには未完とされるものも多くある。例えば《ロンダニーニのピエタ》では、制作の途中で大きく像の形を変化させた痕跡がみられる。その理由として晩年のミケランジェロがほとんど視力を失っていたためにデッサンに狂いが生じたことが指摘されることもある。しかし、はたしてそれだけでこの彫刻について説明し尽くせるだろうか。この像では、修正前に彫り進めたキリストの右腕がそのままに残されている。はじめて作品集で見たときから私は、なぜこの右腕は完全に壊して取り除かれることなく、今日まで残り続けているのだろうかと疑問を抱いていた。2018年の夏に訪ねたミラノのスフォルツァ城ではじめて《ロンダニーニのピエタ》を前にしたとき、少し謎が解けたように思えた（図4.2-1、4.2-2）。



図4.2-1、4.2-2：ミケランジェロ・ブオナローティ《ロンダニーニのピエタ》大理石 1559-1564年
ミラノ・スフォルツァ城所蔵、2018年9月21日筆者撮影

像の周りをゆっくりと歩きながら形を追っていけば、残された右腕がキリストの斜めに伸びる右足と傾いた首、さらにそのキリストに寄り添うマリアの頭部と合わさって大きな曲線を描いていることに気が付く。そして、キリストの足先からマリアの頭部までを抜けて弧を描くこの曲線により作品周囲の空間は大きく動き、見る者にキリストが天に昇っていくかのような浮遊感を感じさせているように見える。この効果の要因は、単なる修正という言葉では説明できないように思えてくる。

ミケランジェロの修正は制作主体としての自己の内的イメージに応じた形の完成に向かうものではなく、制作過程における諸要因からの触発により、制作当初のイメージの上へ

新たなイメージの層を重ねて形を生成していくものであるとはいえないだろうか。それゆえ、この像は美術史家ヨーゼフ・ガントナーが指摘するように、「物質的なノン・フィニート（未完成）にもかかわらず、美術的には完成しているのである」³。人の形を写し出すという基準に沿えば《ロンダニーニのピエタ》は未完成であろうが、見る者の内部に新たなイメージを喚起するという点を基準に据えるならば、この作品は形として完成しているのである。このように見るならば、ミケランジェロにおいてもやはり制作活動は、作られつつある作品や素材とのやり取りの中で、イメージの変容を伴いつつ展開されるものであったのではないかと思われる。

ところで話を日本に移すと、鎌倉初期の仏師である運慶（生年不詳-1223）は「日本のミケランジェロ」と称されもするように、造形の特徴からよく彫刻の文脈においてミケランジェロと比較される（図4.3）。その運慶について夏目漱石は、『夢十夜』の「第六夜」において次のような描写を行った。13世紀の仏師運慶が、明治の東京護国寺の山門でいままさに仁王像を彫り刻んでいるとの噂を聞きつけ、それを話し手が見に行くという一幕である。



図 4.3： 運慶・快慶《金剛力士立像 阿形（左）吽形（右）》木 1203年 東大寺所蔵

引用元：根立研介 見聞社編『もっと知りたい慶派の仏たち』東京美術 2018、32-33 頁

³ ヨーゼフ・ガントナー 中村二柄訳『心のイメージ—美術制作における未完成の問題』玉川出版部 1983、93 頁

運慶は今太い眉を一寸の高さに横へ彫り抜いて、鑿の歯を豎に返すや否や斜すに、上から槌を打ち下ろした。堅い木を一と刻みに削って、厚い木屑が槌の声に応じて飛んだと思ったら、小鼻のおっ開いた怒り鼻の側面が忽ち浮き上がって来た。其の刀の入れ方が如何にも無遠慮であった。そうして少しも疑念を挟んでおらん様に見えた。「能くああ無造作に鑿を使って、思う様な眉や鼻が出来るものだな」と自分はいあまり感心したから独言の様に言った。するとさっきの若い男が、「なに、あれは眉や鼻を鑿で作るんじゃない。あの通りの眉や鼻が木の中に埋まっているのを、鑿と槌の力で掘り出すまでだ。まるで土の中から石を掘り出す様なものだから決して間違えはない」と云った。自分はこの時始めて彫刻とはそんなものかと思出した。果たしてそうなら誰にでも出来る事だと思出した。⁴

自分でも仁王像を彫ってみたくなった話し手は、家へ帰るや道具を持ち出して、裏に積んである檜の木材に鑿を打つ。しかし、積んである薪を片っ端から彫ってみたが、どの木にも仁王はいなかった。「遂に明治の木には到底仁王は埋まっていないものだ」と悟った。それで運慶が今日まで生きているという理由も略解った」と、物語は締めくくられる⁵。

漱石の描写を読むと、一見ミケランジェロの造形観と一致している趣がある。しかし岩塚正英は、先に取り上げたミケランジェロの詩と漱石の描く運慶とを比較し、両者における素材の存在理由について「ミケランジェロの場合は、そこから抜け出したい手枷足枷であり、漱石の場合は、そこから生まれ出る母体である」と指摘する⁶。岩塚が指摘する両者の制作観の相違とは具体的にはどういうことであろうか。漱石がこの物語の舞台に設定した明治という時代に注目しつつ、いま少し詳しく見ていきたい。

第2章第2節で確認したように、明治6年(1873年)のウィーン万博への参加を機に「美術」という概念は形作られた。明治という時代は、「美術」のみならず、あらゆる分野でそれ以前から存在したものの見方を分解し、西洋近代の価値観に沿って作り変えていった。「彫刻」もまた明治9年(1876年)に開校された工部美術学校の授業科目名として新たに導入された⁷。そして工部美術学校では、イタリア人彫刻家ヴィンツェンツォ・ラグーザによって、塑造を主とした西洋の彫刻技術が伝えられたのであった。

すでに取り上げたが、ラグーザによる石膏像の模造を通して伝えられた彫刻観と、それ以前の日本における造形観との根本的な違いについて、木下直之は次のように述べている。木下によれば石膏像という教材は、見えている石膏像を「石膏」と「像」に分けることで成立するという。つまり、石膏像を用いた彫刻指導では学生に対し、石膏という素材

⁴ 夏目漱石「夢十夜 第六夜」『文鳥・夢十夜』新潮社 1976、47-50頁

⁵ 同上書、50頁

⁶ 岩塚正英「〔フォーラム〕ミケランジェロの大理石ー〔理想の身体〕をめぐって」『頸城野郷土資料室学術研究部研究紀要』第39号 頸城野郷土資料室学術研究部 2019、3頁

⁷ 佐藤道信『〈日本美術〉誕生ー近代日本の「ことば」と戦略』講談社 1996、51頁

には目を瞑り、イメージのみを粘土で模造し取り出すことが要請されるのである。このようにして、素材とは独立した作り手の内面が発見されていった。

こうしたラグーザの彫刻指導やミケランジェロの詩のもとにあるのは、制作者の脳裡に宿ったイメージを物質に押し当て無理やり形を出現させるという西洋思想が示す造形観であろう。そのような質料形相論に則った造形観に立つならば、素材は均質一定であることが望まれる。それぞれの素材が持つ木目の癖、石の肌理などは、イメージを取り出すための作業を阻む不純物として排除される。しかし、これらの素材の性質を取り除き、自らのイメージに従わせることなど私たち人間に可能なのだろうか。

運慶が彫り出した仏像は、鎌倉時代から現在に至るまで雨風や陽射しなど様々な気象の変化に晒され、制作当初にはない亀裂や歪みが形に現れている。そして、その年月の経過によって表面に帯びた皺や刻まれた割れは、経年劣化とは逆に仏像に古木の力強さと神聖さを与えているように見える。このような素材の変化がもたらす効果は、決して素材を均質に処理し切れなかった運慶の誤算ではないだろう。運慶のみならず多くの仏師は、千年先の木の変化を見据えて仏像を彫り出している。それは、伐採され製材された後もなお、亀裂や収縮を起こし得る可能性を宿した木の生命力そのものとのやり取りを欠いては成し得ない。そのような素材とのやり取りを経て、運慶の仏像は形作られている。それゆえ、その後の時代に続く仏師たちは木の扱いから運慶の思考を読み解くことができ、仏像は解体修理を繰り返しながら今日まで継承されているのであろう。

このように「第六夜」の舞台である明治期が近代日本彫刻の始まりであり、日本元来のものの見方が急速に失われていった時代であったことを踏まえれば、「明治の木にはどうして仁王は埋まっていないものだと悟った」という言葉に込められた痛烈な批判に気付く。つまり、素材を強引に従わせる近代の彫刻家が木を彫ったところで、そこに素材の生命力と一体となった仁王像を見出すことなど叶うはずがない。素材のみならず気象条件や環境などとの関係性の中からイメージを生成していく態度が、像の形を彫り出すのである。その「素材による思考」とでも呼べる態度こそが、運慶の仏像がいまでも多くの人の心を捉え、残されている理由であり、「運慶が今日まで生きているという理由」といえよう。

第2節 制作主体の在り処

(1) 「制約」の必要性

一先ず、彫刻制作とは素材に触れてイメージを形にしていくことである、といえよう。ただしそれは、何度も述べているように制作主体である私の確固たるイメージを素材に押し当てるようにして作品を作り出すということではない。むしろ、制作当初のイメージは制作過程での素材とのやり取りによって問い直され、その都度、新たなイメージが生成されていく。

美術制作において素材は、制作者のイメージを媒介する物質に過ぎないものではなく、それぞれに固有の特性を有し、能動性を持って制作にかかわるかのように、制作者には感じられる。素材に働きを見出し、その働きと対峙するということは、制作主体であったはずの私を受動的な状態へと向かわせる。このとき素材は、もはや制作者のイメージを具体化する媒介物にとどまらず、制作者に次の行為の選択を迫る主体性を持つ。

認知科学者である岡田猛は、アーティストの制作活動について、「制約」という言葉を用いて次のように述べる。「キャンバスに最初の一筆を下ろすのが難しいように、何も制約がないと、自由度が高すぎてなかなか先に進めない。アーティストは、そのために特定の筆を選んだり、紙質にこだわったり、作品コンセプトを設定したりして、自分の創作行為にわざわざ制約をかけるのである」⁸。

岡田がいうように美術制作者は、素材や技法、道具、モチーフ、コンセプトなどあらゆる要素を組み合わせて独自の制約を作っている。物質としての重量を考えざるを得ない彫刻という領域や、多くの工程を経る必要があり制作に時間を要する塑造（乾漆）を選ぶことも、その制約の一つである。それらの制約はときに彫刻制作者にもどかしさを感じさせることもある。にもかかわらず、美術制作者は制約を完全に取り払うことを、あえてしない。どのような技法や素材、道具、モチーフ、コンセプトを用いようとも必ず制約は存在する。それが自身の制作活動にマイナスの影響を与えるものであれば、その制約を取り払うべきであろう。しかし、美術制作者は素材や環境からの制限を受けることを自覚しつつも、その制約を完全に取り払うことはせず、かといって制約の範疇に留まることも拒否する。一見、自らを縛り付けるようにみえる制約を作り出すことで、制作者はむしろ、その制約に則った判断をすることが可能になる。制約というルールを設けることにより、ルールに応じた選択肢を獲得していく。このように制作プロセスを捉えるならば、「素材の声を聴く」ともいうように、素材の働きをあえて意識することもまた、彫刻表現を進めるための一つの制約の在り方なのかもしれないと考えられる。

(2) 「時」が「めく」という状態について

ここまで見てきたように、制作者には制作を始めるにあたり様々なリサーチを行い、それぞれの制約を組み上げ、その上でイメージを構築している側面がある。彫刻制作におい

⁸ 岡田猛「アートの発想」『学術の動向』第25巻第7号 日本学術会議 2020、16頁。例えば、岡田らの研究グループは別の論考において、現代美術家篠原猛史への綿密なインタビューとその分析から、コンセプトの生成過程を明らかにしている。岡田らはインタビューから、マルセル・デュシャンの作品とのコラボレーションという制約の下に進められた制作過程において篠原が、「デュシャンの大ガラス作品と駒場博物館で再会した際に、過去の作品プラン（透明なものとの影の作品）が結びついたことについて確認しており、篠原氏は大ガラスだけではなくラカンやそれ以外のさまざまな事象が偶然繋がって、作品のヒントとなりつつあることを説明している」と指摘する（高木紀久子・川瀬彰宏・横地早和子・岡田猛「現代美術家の作品コンセプト生成過程の解明—インタビューデータの計量的分析に基づいたケーススタディ」『認知科学』第22巻第2号 認知科学学会 2015、239-240頁）。

てインスピレーションを受けることは確かにあるし、必要ではあるが、そのひらめきは十分な準備をした先に訪れるのである。

そもそもインスピレーションや「ひらめき」を得るとは、いったいどのような状態を指しているのだろうか。手始めに『広辞苑』で「ひらめく（閃く）」という語を引くと、「①瞬間的に光る。②旗・紙などがひらひらとする。③思いつきなどが瞬間的に頭に浮かぶ」という説明にあたる⁹。確かに制作をしているとき、ふいに新たなイメージや方法が思い浮かぶことがある。むしろ、そのようなひらめきなしに作品は生まれまいだろう。ただし「ひらめく」という語からは、この語の意味が「瞬間的に頭に浮かぶ」と説明されてもいるように、まるで前後の脈絡なく突然にアイデアが思い浮かぶかのような印象を受ける。しかしイメージやそのイメージを実現するためのアイデアを得るには、そのための準備をしながら待っていなければならない。

そのために私は小さなノートを鞆と車に携帯し、日常的にスケッチを描いたり、メモを残したりしている。殴り書きのようなスケッチやメモである。それが作品に結び付くという保証はないが、とにかく続けている。そういったノートが目に入るところにあるということが、制作についての思考を途切れさせないために重要なかもしれない。そのようにして作品の形を模索し続けた先に、ふいに新たな可能性が見えることもある¹⁰。

このような実感から、前後の脈絡なく突然の出来事としてアイデアが思い浮かぶかのような印象を受ける「ひらめく」という語への違和感を抱いていた私は、彫刻制作において「ひらめき」が生じる状態をよりの確に言い表せる言葉はないかと思いを巡らせてみた。できる限り私たちが日常的に使っている馴染みのある言葉で、かつ、その語が指している状況が自分の経験と重ねて理解できる言葉がよい。素材の働きが作り手のイメージの生成にどのようにかかわっているのか考えていくには、そういった言葉を見つける必要があると考えた。そして、辿り着いたのが「ときめく」という言葉であった。

⁹ 新村出編『広辞苑（第七版）』岩波書店 2018、2082頁

¹⁰ スピードスケートのオリンピック金メダリスト小平奈緒選手を指導した結城匡啓コーチは、「私は「ひらめくためには、ひらめくための準備が必要だ」と、いつも学生にいうのですが、ひらめく準備が整ったときにボンと火がつくようなときがあるのです」という（結城匡啓・永山貴洋「スピードスケート指導者が選手とつくりあげる「わざ」世界－積み上げ、潜入し、共有する」生田久美子・北村勝朗編著『わざ言語－感覚の共有を通しての「学び」へ』慶應義塾大学出版会 2011、312頁）。教育学者の西平直は、この結城の言葉を引きつつ「ひらめく」という状態を理解するために重要な点を次のように示している。「ひらめきは、突然、来る。しかしそのためには準備が必要である。「わからなさ」と付き合い続ける必要がある。しかも付き合い続けていれば必ず「ひらめき」が到来するという保証はない。保証はないまま、それでも「わからなさ」と付き合い続けることができるかどうか」（西平直『稽古の思想』春秋社 2019、113頁）。アスリートのみならずアーティストにおいても、彼/彼女らの活動を理解するために注目すべきは、神懸かり的に「ひらめく」感覚の特殊さではなく、「ひらめき」が到来したときにそれを逃さず受け止めるために為されている準備と、「ひらめき」が来るかどうか定かではない不安定な状況に留まり続ける態度であろう。

私たちが「ときめく」という語を用いるときの多くは、恋愛の場面であろう。例えば、ひとめ惚れをしたとき。ひとめ惚れをしようと決意して出歩いたところで、人に惚れることはできないだろう。いつどこで意中の人と巡り合うかは予測できない。とすれば何の準備もなく突然、まったく意図せずにときめいて惚れてしまうのだろうか。そうともいえない。ある人に心惹かれる背景には、これまでの経験で培われてきた趣味嗜好であったり、そのときの心理状態といった、これまでの経験や環境からの影響が密接にかかわっている。仮に恋愛に気が向かないほどに他の何かに夢中であれば、奇跡的な出会いがあったとしてもそれに気づかず通り過ぎてしまうだろう。このように「ときめく」という語を手掛かりに考えると、単なる能動ではない状態が思い浮かぶ。かといって、ときめいている当の本人は受け身に徹しているわけでもない。能動的でもあり受動的でもあるという複雑な在り様がみえてくる。

このような能動と受動が絡まり合った状況は、まさに制作過程で経験される新たな発見や気づきが生じる場面と重なるように思える。先に述べたように発見や気づきは、予期せずふいに訪れるのだが、それは様々な思考や模索を繰り返さなければやって来ない。しかし、こうすれば新たな発見があるだろうという予測に基づいた行為の先に、発見が訪れるとも考えられない。いま少しこの能動でもあり受動でもあるという説明し難い事態について、「ときめく」という語を手掛かりに考察を進めてみたい。

「ときめく」という語を『広辞苑』で引くと、「喜びや期待のために胸がどきどきする」という意味の他に、「ときめく（時+めく）：よい時期にめぐりあって栄える」とある¹¹。「よい時期にめぐりあって栄える」という意味にはあまり聞き馴染みがないが、『日本語源広辞典』によれば「ときめく」の語源は「時+めく」の方にあるという¹²。このように追っていけば「ときめく」という語が、喜びや期待といった主体の感情だけではなく、「時」や「めぐりあい」といった主体を越え出た範疇での出来事をも意味することがみえてくる。そして、ここで新たな問題となるのが「めく」という接辞である。いったい「時」が「めく」とはどのような状態であるのか。

日本語学者の鈴木智美によれば、「名詞+めく」の意味は次のように説明される。

- ・名詞に付いて、それが表す要素をもっている、という意味を表す。
- ・特定の名詞や動詞とともに用いられて、その名詞が表す状態へ変化することを表す。
- ・徴候、兆し、又は要素が、それと分かるほどに表面に現れ出た様子、又は、加味された様子を表す。¹³

¹¹ 新村編 前掲書、2082 頁

¹² 増井金典『日本語源広辞典』ミネルヴァ書房 2010、637 頁

¹³ 鈴木智美「接辞「～めく」の意味と用例」『東京外国語大学 留学生日本語教育センター論集』第 30 号 2004、東京外国語大学 1-4 頁

ここで注目したいのは「めく」という接辞が、「状態の変化」や「現れ出る様子」といった曖昧な印象や雰囲気を表しているという点である。例えば、鈴木は「陽射しが春めいてきた」という例文で、「XがNめく」の意味を論じている。それによれば「陽射しが春めいてきた」は、「春の陽射しの持つ特徴が、その時季の陽光に認められるようになってきたこと」を表しており、また「季節の変化という事態本来の成り行きにおいて、期待される春の特徴がそこに現れることが表されている」。そして、この文で述べられる状況においてXに「現れ出るのは、あくまで事物Nの特徴の一部であり、完全に「そのものらしく」なることとは異なっている」と指摘する。「春らしい陽射し」ならば、それはまさに「本当に春そのものと感じられるような“春”の陽射し」を意味し、「4月半ばの春らしい陽射し」という使い方がされるように、どのような特徴から具体的にそのように感じられるのかを特定することが求められるという。一方で「春めいた陽射し」の場合、「具体的に対象のどこからそれを感じるのかが漠然としていることを表す「どことなく」という表現とも共起可能」と鈴木が述べるように、「めく」はより曖昧な印象や雰囲気を表す語といえる¹⁴。「春めいた陽射し」はまさに春そのものと感じられる陽光ではなく、かといって全く春を感じさせない陽光でもない。自然と陽光が春の様相を帯びているように感じられる。そのような印象や雰囲気が「どことなく」自ずから立ち現れてくるような様子を、「めく」という語は表しているのである。

言語学者の杉本裕子によれば、「名詞+めく」は「動作よりも状態を表し」ているという。さらに杉本は、「めく」は「…のように見える、…のような傾向を持つ」という「曖昧な意味」を表すと指摘する¹⁵。この「めく」の曖昧さについて鈴木は、「めく」は、対象の様相の変化を「非分析的」にとらえて表す。対象の様相の変化がどのようにしてもたらされるのか、そこに現れ出る特徴を明確に分析してとらえようとするものではない。対象がある様相を帯びることを個別の特徴に分析せず、その全体性においてとらえる」と説明する¹⁶。

このように「めく」の意味をみていけば、「ときめく」や「ひらめく」という語においても、それらが表すものは主体の行為ではなく状態であることがみえてくる。「胸がときめく」という場合、制作主体が自らの意志で「ときめく」というよりも、私の身体において自ずと「時」を掴むというような状態が生じる、というイメージが正確であろう。そう考えれば、「ときめく」や「ひらめく」の意味するところは主体が「する」でもなく「さ

¹⁴ 同上論文、8-9頁

¹⁵ 杉本裕子「近世から近代にかけて見る接尾語「めく」」『国学院大学紀要 文学研究科』第37号 国学院大学 2005、223頁

¹⁶ 鈴木智美「現代日本語における接辞「めく」の意味・用法」『東京外国語大学論集』第75号 東京外国語大学 2007、275頁

れる」でもない、自ずとそう「なる」状態であるといえる¹⁷。そして、ここまでの議論を彫刻制作と重ねて考えれば、彫刻制作において重要となるのは、「時」が「めく（そういう様子になる）」という、いわば「機」や「タイミング」を逃さずに掴み取るための態度だと考えられるのである。先に述べたような、いまここに粘土を付けるべき、という判断は「機」や「タイミング」を掴もうとするなかで行われているように思える。しかし私の場合、「機」や「タイミング」を掴んだと思っても思い違いであることがほとんどで、余計な造形を加えてしまったと後で気付くことが多々ある。それでも「機」が熟するときを掴むために、作り続けることが重要なのである。

このように「時めく」を手掛かりとして考察してきたことから、美術制作におけるアイデアやイメージは制作主体の能動的な働きだけではなく、素材や道具、環境、他者からの影響が複雑に絡まりあった関係の中で生まれると考えることができる。したがって、アイデアやイメージの着想の要因を特定することは出来ず、制作者は「時めく」といった状態を「その全体性においてとらえ」なければならない。この曖昧さを分析ではない方法で捉える力が、アーティストの創造性に深くかかわってくるのである。

(3) 制作過程の「外にある主体」と「内にある主体」—「中動態」をキーワードに

哲学者の國分功一郎は、前項で例に挙げた「惚れる」という動詞が示す状態について「私たちは誰かを好きでいるとき、はたして能動でしょうか、受動でしょうか？」と問い、次のように述べている。「私は自分で誰かに惚れようとするわけではない。しかし、誰かに惚れることを強制されているわけでもない」¹⁸。つまり、惚れてしまうのは受動に違いないが、それは単に受け身なだけではない。このような強制ではなく、かといって自発のみではない事態は日常に溢れていると國分はいう。そして、私たちがそのような事態を記述するときに困難さを感じるのは、「強制か自発かという対立で、すなわち、能動か受動かという対立で物事を眺めているからである」と指摘する¹⁹。それではどのような視点に立てば、「惚れる」という状態、そして、彫刻制作における「時めき」を捉えられるのであろうか。

¹⁷ 言語学者の池上嘉彦は、「する」が主体の意図的な働きであるのに対し、「〈なる〉は主体の意図的な働きという意味合いを排除する」という。例えば池上は「私達、六月ニ結婚スルコトニナリマシタ」という文を引き、「結婚スル」に比べ「ナル」の方は当事者を越えた姿なき存在による配慮とでもいったものが当事者の（たとえ存在していてもその）意図をすっぱりと包み込むことによって、動かし難い必然という意味合いすら暗示する」と指摘する。つまり、「〈動作主〉であるはずの主体が〈場所〉化され、その場所であたかも（主体なき）行為が生じているかのような形になっている」のである（池上嘉彦『「する」と「なる」の言語学—言語と文化のタイポロジーへの試論』大修館書店 1981、198-200頁。川田順造・坂部恵編著『ときをとく—時をめぐる宴』リプロポート 1987、201-204頁も参照）。次項では、この「する」と「なる」において想定される主体のあり方の違いに注目していきたい。

¹⁸ 國分功一郎・熊谷晋一郎『〈責任〉の生成—中動態と当事者研究』新曜社 2020、99頁

¹⁹ 國分功一郎『中動態の世界—意志と責任の考古学』医学書院 2017、158頁

このような問いに対して、「能動と中動の対立を用いれば、そうした事態は実にたやすく記述できる」（傍点引用者）と國分は述べる²⁰。この聞き馴染みのない「中動」とは何か。「中動」すなわち「中動態」とは、現在の英独仏露語などのもとになったインド=ヨーロッパ語に存在していた態であるという。それらの言語がもつ動詞の体系には本来、能動態と受動態の対立は存在せず、その代わりに中動態が能動態に対立していたそうである²¹。

ここではこれ以上、中動態の歴史については深追いせず、エミール・バンヴェニストを引きつつ國分が述べる中動態の定義と、主体の意志をめぐる議論に焦点をあて考察を進めていきたい。國分は能動態と中動態との関係について次のように述べる。

動詞の名指す過程が自分の外側で完結する場合には能動態が、それが自分の内側にとどまる場合、主語が過程の「座」―「場」と言い換えてよいでしょう―となっている場合は中動態が使われるということです。つまり、能動態と受動態の対立が「する」と「される」の対立だとすると、能動態と中動態の対立は外と内の対立といえます。²²

例えば「与える」という語は、「自分の外側で与えるという行為が終わる」ため能動態にあたる。一方で「惚れる」は、惚れるという出来事が私の外側で完結するわけではない。惚れるという出来事、あるいは状態が主体である私の内側で起こっている。言い換えれば「惚れることが私を場所として起こっている」のである²³。このように中動態は、主体が動詞の示す過程の内側にあり出来事の場になる事態であると定義される。そして、主体が出来事の場になるという中動態の概念は、先に制作者の内的イメージに優位性を認める造形観を批判的に捉えつつ述べてきたように、素材とのやり取りから美術制作のプロセスを考察する本論文の議論に重要な視点を与える。

中動態を手掛かりに美術制作を論じる森田亜紀もまた、「主語が過程の外にあるか内にあるかの違い」に注目している²⁴。森田によれば「能動態の主語は、過程に巻き込まれることなく、元のままでありつづける自己同一的な項」である。他方で「中動態の主語」は、「むしろそこで何かが起こる場、起こる出来事によってそれ自身変化する場とみなされる」²⁵。このような森田の指摘を踏まえれば、自己の内的イメージを表象するものとして美術制作を理解するときに想定されている制作主体は、制作過程の外にある「能動的な

²⁰ 同上

²¹ 同上書、41頁

²² 國分功一郎「中動態から考える利他―責任と帰責性」伊藤亜紗編著『「利他」とは何か』集英社 2021、153頁

²³ 國分・熊谷 前掲書、99頁

²⁴ 森田亜紀『芸術の中動態―受容／制作の基層』萌書房 2013、64-65頁

²⁵ 同上書、65-66頁

主語」といえるだろう。しかし、森田が「作者は必ずしも、表現内容や意味、出来上がりのすがたかたちを制作以前に完全に把握していて、それを作品にするのではない。作者が作品をつくるというよりむしろ、何かが「生まれてくる」とか「出来上がる」とかいうような過程を、作者は体験しているらしい」（傍点原文）と述べるように、美術制作とは制作過程の外で完結するものではない²⁶。

制作するのは作者に違いないが、それが「過程に巻き込まれることなく、元のままでありつづける」主体ならば²⁷、新たなアイデアを「ひらめく」ことも、予期せぬ発見や出会いに「時めく」ことも起こり得ない。主体自身が変化する場に入り込むことによって、「ひらめき」や「時めき」が起こる。そして、イメージは更新され、そのプロセスの帰結として作品は「生まれる」のである。そのためには制作主体としての確固たる私を持つというよりも、むしろ、そのような主体としての私を制作過程において遠ざけねばならない。「能動的な主語」としての主体性から距離を置き、制作の場から新たな自己を立ち上げていくことが作品を生むためには必要である。

ただし、注意しなければならないのは、森田が精神病理学者の木村敏との対談で、芸術制作における作者性について次のように述べている点である。

確かに作品には、制作者と様々な素材や環境との関係性のなかで自然と「生まれる」や「なる」という面があるものの、「事後的に、後から振り返って、「つくったのは私だ」「私がつくった」と言えるような何かが、やっぱり私はあると思っています。みなそうやって「私」になっていく、あるいはなりつづけていく」。²⁸

森田が指摘するように、作品制作の過程には「生まれる」や「なる」という中動的な面が存在するものの、やはりそこには、私が作ったという意識が残る。美術制作において働く「おのずから」の作用を論じるとともに、「みずから」という作者の意識に注意を向けなければ、美術制作における思考や探究のプロセスは捉えられないことを森田は示唆する²⁹。森田が「おのずから」と「みずから」の関係性に注目するように、素材や環境とのやり取りにより「能動的な主語」としての私を遠ざけることで制作を進めつつも、私の主体性を完全になくしてしまうわけではない（あるいは、なくしてしまうことができない）と

²⁶ 同上書、100頁

²⁷ 同上書、65頁

²⁸ 木村敏・森田亜紀「臨床哲学／芸術の中動態」『現代思想 総特集 木村敏－臨床哲学のゆくえ』青土社 2016、24頁

²⁹ 同上書、23-25頁

いう点を考えることが、彫刻制作における思考や探究のプロセスを捉えるためには必要である³⁰。

制作をしていると、素材や環境からの影響を受け、それらとの応答を経た上で、それでも残る「私がつくった」という感覚がある。このどうしても逃れられない「私」があるからこそ、作品への拘りや主題が生まれてくる。制作の過程にただ巻き込まれるのでは、「私」を見失うだけであろう。重要なのは、制作の過程に巻き込まれつつも、そこで生じる思考や感覚を「みずから」の内に巻き込んでいくというような態度である。そのような過程を経てつくられる「みずから」という感覚は、制作以前の私が持っていた主体性と同じではない。粘土や漆に触れるなかでの無数の判断により、作品とともに私の主体性も新たにつくり変わるのである。

第3節 制作の場をひらくための思考

(1) 素材の働きがある「〈かのように〉語る／騙る」思考

制作者がアイデアやイメージを発見するプロセスについて論じる岡田猛は、「触発は私以外のものによるしかない」が、「触発されるという受け身の状態はいわば、あるいは、極めて能動的な力がこちらに発生している場合のみ可能かもしれない」という。準備のないままに待っているだけでは「時めき」が生じないことは、先に述べたとおりである。それゆえ、「芸術家というのは外側の何かに出会って触発を受けやすいように環境を自ら設定しながら創作活動を行っている」と岡田は指摘する³¹。それでは、美術制作者はどのような方法で触発が生じやすい環境を設定しているのか。例えば、他者からの言葉など外部からの影響が得られる制作場所を選ぶことや、見知らぬ土地で滞在制作することなどもその方法の一つであろう。あえて操作しづらい道具を用いたり、漆のように自身の思い通りには変化を操作できない素材を扱うことも、触発が生じやすい環境を求めていることといえ

³⁰ この点について、國分の著書『中動態の世界－意志と責任の考古学』を批判的に論じる文景楠の見解をみてみたい。文は、國分の著書が、森田や森田の依拠する長井真理の論考（長井もまたバンヴェニストに依拠して中動態を扱うが、そこではつねに成立し続けるものとしての主体が論じられている（長井真理「分裂病者の自己意識における「分裂病性」」木村敏編『内省の構造－精神病理学的考察』岩波書店1991、185-197頁））といった「現象学における中動態研究に言及していない」点を批判する。森田や長井の論考において「中動態は、主体を解体するのではなくむしろ成立させる基盤」として論じられており、國分の議論とは異なる切り口で中動態が捉えられている。非人間中心的な視点を意識しつつも、あくまで制作者としての立場から彫刻制作のプロセスを論じようとする本論文にとって、「中動と能動・受動を切り離すのではなく相補的に捉えるこの（森田や長井の）観点は、未だに重要だと思われる」（カッコ内引用者）という文の指摘は重要である（文景楠「〔書評〕國分功一郎著『中動態の世界：意志と責任の考古学』」『東北学院大学教養学部論集』第180号 東北学院大学教養学部 2018、130頁 註28）。

³¹ 舟越桂・岡田猛「創造する力－人間にとって美術とは何なのか」『美術教育研究』第19号 美術教育研究会 2013、71頁

る。そのように考えれば、素材の働きを想定するという思考もまた、「触発」や「時めく」という状態を引き寄せるための方法であるように思える。

例えば、乾漆制作において漆の乾き具合や、漆の樹液を砂や水と練り合わせたサビ漆の硬さ／柔らかさに応じて次の仕事が決定的ように、彫刻制作では素材が制作の主導権を握っているように思える場面が多々ある。ここまで、この制作主体であるはずの私に対して能動的に働きかけてくる素材の働きに注目して、作り手のイメージと素材との関係性を考察してきた。

しかし、改めて考えると、なぜ私はあえて素材の働きを意識しようとするのだろうかという疑問に思う。まるで作品制作には、自分から独立した素材の意志がかかわっている〈かのように〉語って（あるいは騙って）いるのである。

哲学者の坂部恵は「〈かたる〉ことは、〈語る〉ことであると同時にときに〈騙る〉こととして、今しがた見た、だます、あざむく、などを通ずる用法がある。と同時に、それは、だます、あざむくということばで単純に置き換えることによって表現不可能なこの語特有の用法をもつ」という³²。素材の働きがある〈かのように〉語るということにも、そういった働きがあると自分に思い込ませている「騙る」という側面がある。ただしそれは、ただ自分をだまし欺いているのではなく、確かにそう感じられるという、制作の内から出た「語り」でもある。そういった現実とフィクションの間に、「語る／騙る」という行為はある。

本節の考察において問題となるのは、以上のような作品制作が自らの主体性だけでなく、素材の働きに応じて進められる〈かのように〉語る／騙るという行為の基にある作り手の思考である。液体から固体へと移る途上にある粘土や漆の変化や、変化する時間を、単なる物質が変化する現象を超えた、素材の能動的な働きである〈かのように〉語る／騙るということは、制作主体である私を受動的な状態へ向かわせるということでもある。自己の外部からの働きにより触発が生じることを求めて、制作者としての私が能動でもあり受動でもあるというような状態になるための環境を作り出しているようにもみえる。それでは、触発の契機となる外部からの働きを作り出すために都合よく、ありもしない素材の働きをでっちあげているのかといえば、そうではない。なぜならば仮に素材の働きが制作者の単なる想像の産物であるとすれば、それは制作者の意図の範疇を超え出るものには成り得ないからである。素材の働きが制作者の想像だけによるものだとすれば、当然ながらその働きは作り手の外部からやって来るものには成り得ない。素材の働きは、そうである〈かのように〉語る／騙ることで意識された架空のものであるが、同時に確かにそう感じられる現実でもなければならぬ。私は、粘土を練るというような素材への働きかけによって、その行為に対しての素材の反応を実感している。素材に触れることにより、その柔らかさ／固さを知り、素材の変化を体感している。そういった実感に基づき、まるで存在

³² 坂部恵『ペルソナの詩学—かたり ふるまい ころ』岩波書店 1990、24頁

する〈かのように〉語られる／騙られる素材の働きは、根拠なく想定されている働きではない。作り手の身体的な経験に根差している。だからこそ制作者は、素材の働きが生じさせる状況を予期せぬ出会いとして新鮮に感じられるのである。

とすれば制作者が、素材の働きがある〈かのように〉語る／騙るという思考は、架空の働きを想定することでもなく、かといって現実の物理的な現象のことだけを志向しているのではないことが見えてくる。つまり、素材の働きがある〈かのように〉語る／騙ることでひらかれるのは、制作者の脳裡で思い描かれた世界でもなく、素材が物質以上の意味を持たない現実の世界でもない、別の秩序を持つ場なのである。このように考えると、制作者は、自身の頭の中だけで作り出した内的な規則に沿って作るわけでもなく、かといって物質としての素材や現実存在する法則に従い作っているわけでもないという一つの仮説に辿り着く。

自己の内的規則とは異なる秩序を軸に制作するという事は、つまり、作品制作が確固たる主体としての私によって行われているわけではないことを示している。それでは、素材が制作者の内的規則に代わり主導権をもつのかといえば、素材の働きがある〈かのように〉語る／騙ることでつくられる秩序は、現実世界の物質的な法則だけを指しているわけでもないため、素材もまた制作の主導権を握りはしない。それでは、いったい制作の主体はどこにあるのか。

この問いを突き詰めていけば、やはりそこには、素材の働きがある〈かのように〉語る／騙ることで、架空でも現実でもない世界をひらいた制作者としての私が残るように思える。いくら主体性を排除し、素材や環境とのやり取りに身を投じて触発を求めようとも、作り手としての私を消し去ることはできない。仮に私の主体性を完全に排除してしまえば、作品は永遠に形にならないだろう。制作主体である自己を排除するのではなく、遠ざける。重要なのはこの、制作を始めるにあたり存在していた自己と距離を取ることである。その手掛かりとして素材はある。素材の働きがある〈かのように〉語る／騙ることで、自己の内的規則でも現実世界の物質的な法則でもない秩序をもつ場をひらく。そして、素材の働きを想定することを契機にひらかれた架空でも現実でもない場に自らを投じ、その自己を超え出た秩序に応答することで制作を進める³³。この自作自演ともいえる

³³ この点について小松佳代子は、デューイ、カント、アーレント、ドゥルーズの美的判断力についての議論を辿りつつ次のように述べている。「制作者は、自然と人間の内的能力との偶然の一致であるかのように、作品と人間の内的能力の規則との一致を創出する。おそらくその一致は、類比や象徴といったことを介すことさえなくなされる。ここに制作者の思考の特徴がある。つまり作品を制作しているのは制作者なのだから、作品の規則は制作者が統御できるように思うが、それでは構想力の自由な展開は生じない。制作者は、おそらく自然美の場合と同様に、作品も自らの内的規則とは別の論理にあるものと〈思いなし〉、それと自らとをどう一致させていくかを模索しているのではないか。美術制作者はそうした〈思いなし〉を繰り返していくことで、作品とともに生成変容していく」小松佳代子「判断力についての覚書」小松佳代子編著『判断力養成としての美術教育の歴史的・哲学的・実践的研究』（科学研究費 基盤研究 (B) 研究成果報告書 研究代表者：小松佳代子、2018年度～2020年度）2021、70頁）。本節での考察

思考により作り手は、行為者としての主体性から遠ざかる。そして、自分を超越した秩序と、自分とをどう合致させていくのかを考えることで制作を進めていく。それにより、ただ粘土や漆を扱ってイメージを実現しているのではなく、粘土や漆を手掛かりに、自分の内的イメージを超越した形を見ようとしているのである。こうして素材に触れる過程で、内的イメージに $+ \alpha$ の部分が生まれるのである。

(2) 「表象」から「仮象」の場としての制作へ—シラーの「遊戯衝動」を手掛かりに

感性的衝動は変化のあること、時間が一つの内容をもつことを欲し、一形式衝動は、時間が廃棄されること変化のないことを欲しています。それゆえに自分の中で二つのものが組み合わされて作用しているこの衝動（これに適当な名前がつけられるまで、これを遊戯衝動とよばせてもらいますが）、この遊戯衝動は、時間を時間の中で廃棄すること、生成を絶対的な存在と協定させ、変化を同一性と協定させることに向けられているものといえましょう。感性的衝動は規定されることを欲し、自分の対象を感受することを欲しています。形式衝動は自分で規定することを欲し、したがって遊戯衝動が努力しようとするのは、自分自身が表出したかのように感受すること、そして感覚が感受しようとするときのように表出することなのです。³⁴（傍点原文イタリック、下線引用者）

上に引いたのは、ドイツの詩人で劇作家のフリードリヒ・フォン・シラー（1759-1805）の『人間の美的教育に関する一連の書簡』（*Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*, 1795。以下、本論文では『人間の美的教育について』と表記する）の「第14書簡」にある一節である。

「感性的衝動」「形式衝動」「遊戯衝動」といったシラー独自の言葉の意味を追っていかなければ、全く意味の分からない難解な文章であるが、何かここには本論文での考察を更に深めていくための手掛かりがあるように思える。前項で考察してきた、制作者の脳裡で描かれたイメージと素材の働きとの衝突によって新たな秩序が形成されるプロセスと、シラーの議論が重なってくるように思えるのである。

素材の働きがある〈かのように〉語る／騙ることの裏側には、制作者の脳裡にあるイメージからも、現実的な素材とのかかわりからも距離を置き、自分を超越した秩序のもとで制作を進めようとする作り手の思考があるのではないか。この前項で辿り着いた仮説の精度を高めるために、シラーの論攷を読んでみたい。

は、小松が〈思いなし〉という言葉で論じる内容に触発されており、そういった思考の在り様を彫刻制作者としての観点から省察するものである。

³⁴ フリードリヒ・フォン・シラー 小栗孝則訳『人間の美的教育について [改装版]』法政大学出版局 2017、92頁。及び、Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*, Suhrkamp, 2009, S.58-59

教育学者の西村拓生によれば、『人間の美的教育について』全体は、「文明批判から美的教育という主題の導出、三つの「衝動」に関する人間学的考察、美の媒介機能に関する思弁的考察、そして仮象論、「美的国家」論へ、と展開する」³⁵。本項ではその中でも、「感性的衝動」「形式衝動」「遊戯衝動」といった三つの「衝動」の関係性についての著述に注目していきたい。

「シラーは詩人であって、哲学者ではない。しかしながら彼のように絶えず思索した詩人が他にあったろうか」と、『人間の美的教育について』訳者の小栗孝則は述べる³⁶。シラーをそうした哲学的詩人に育て上げた背景には、明らかにイマヌエル・カント（1724-1804）の影響がある。「カントが芸術の国を、人間の意志を自然の法則に従わしめる現象世界（自然の国）と人間の自由意思が支配する道徳的世界（自由の国）とを連絡する関節として設定したように、シラーは美的文化の橋を設置して、これを渡ることによって自然国家（絶対主義的封建国家）から自由国家へ到達しようと考えてみた」³⁷。このようにシラーの議論は、「現象世界（自然の国）」と「道徳的世界（自由の国）」を対置させて芸術を論じるカント哲学を継承しているものと見ることができる。しかし、シラーは「無条件にカント哲学を讃美したのではなく、彼は彼独特の理想をそこから導き出している」³⁸。

「現象世界（自然の国）」と「道徳的世界（自由の国）」は、シラーにおいては「感性的衝動」と「形式衝動」と理解されるが、その内容はカントのものとは異なる、と小栗はいう。

カントは現実的素材を、感覚を通して受動的に感受する感性と欲求の活動とに分けているが、シラーはこれを「感性的衝動」と一括した。この衝動は、人間を時間的に制限するとともに、絶えず変動する時間をみだしているマテリア（実質）それ自体のうちに局限される実在たらしめている。そしてカントが総合的能力と呼び、道徳的素質と称したものを、シラーは一様に形式衝動と規定した。（傍点原文）³⁹

そしてシラーはこの二つの衝動を「カントのように相互に従属させることなく、まったく同格のものとして並列させた」⁴⁰。この点こそが、シラーの議論を特徴づけている。

³⁵ 西村拓生『「美と教育」という謎ープリズムとしてのシラー『美育書簡』』東京大学出版会 2021、33頁

³⁶ 小栗孝則「展開」シラー 前掲書、16頁

³⁷ 同上

³⁸ 同上

³⁹ 同上書、18頁

⁴⁰ 同上書、19頁。シラーは次のようにも述べている。「素材は単に形式のもとでばかりでなく、形式と並んで、しかもそれに依存せずに、あるものを規定しなければならないと思います。…先験哲学の中では、いっさいのことが、形式を内容から解放することと、必然的なものをすべての偶然的なものから純粹に維持することに懸けられているので、ややもすれば、われわれは素材を単に障害として考えたり、その

「感性的衝動 (Sinnlicher Trieb)」と「形式衝動 (Formtrieb)」の概念は、『人間の美的教育について』の「第 12 書簡」において登場する。

「感性的衝動」は以下のように規定される。「(それは) 人間の物質的・身体的存在、すなわち彼の感性的な本性から発するもので、人間を時間の限界のうちに置き、人間を質料 (Materie) とします。…ここでは質料とは、時間を満たす変化ないし実在性 (Realität) に他なりません。この衝動は、変化が存在し、時間が内容をもつことを要求します。このように単に時間が満たされた状態は感覚 (Empfindung) と呼ばれ、この感覚によってのみ、物質的・身体的存在は告知されるのです」⁴¹。これは、素材とのやり取りを念頭に置くと理解しやすい。質料、つまり素材はそれ固有の性質や変化する時間を持つ。粘土や漆といった素材の変化する状態との、感性的なかわりといった、素材とのやり取りにおいて「感性的衝動」は立ち上がるといえよう。

対して「形式衝動」は次のように規定される。「(それは) 人間の絶対的存在、すなわち彼の理性的な本性から発するもので、人間を自由のうちに置き、現象の多様性のうちに調和をもたらし、あらゆる状態の変化にもかかわらず彼の人格を確保するように努めます。…それは実在的なものが必然的かつ永遠であることを欲し、必然的かつ永遠なものが実在的であることを欲します。換言すれば、それは真理と正義を主張するのです」⁴²。これは変化する素材の状態に対して、ある一つの形を与えようとする作り手の意志と捉えることができる。感性的な素材への共鳴が「感性的衝動」であるならば、「形式衝動」は彫刻制作の理性的な側面である。

このように二つの「衝動」の概念を提示した後、シラーは「第 13 書簡」において次のように述べる。「それらの (二つの「衝動」) の性向が矛盾していることは確かですが、しかしよく注意しなければならないのは、同一の対象物の中では矛盾していないことで、互いに出会うことのないものは互いにぶつかりあうこともないわけです」(カッコ内引用者)⁴³。シラーは「感性的衝動」と「形式衝動」の「性向」は、「(変化と不変という) 正反対であるにもかかわらず、「両者が同一の対象において矛盾するわけではない」ことに注意を促す」(カッコ内原文)⁴⁴。そのうえで、重要なのは「この二つの衝動のそれぞれの限界を確保すること」とされる⁴⁵。

仕事を感性が真向から邪魔立てするからとて、これを理性と必然的に矛盾するものと表象しがちになります。このような考え方が、カント学説の精神には全然ないのは無論ですが、しかしその文字面のうえからは、いかにもそれがあるように見えています」(傍点原文イタリック) (同上書、85 頁。及び Schiller, *a.a.O.*, S.52)。

⁴¹ 西村 前掲書、39 頁。シラー 前掲書、79 頁参照。この箇所の引用は、意味が汲み取りやすく思えた西村の訳を採用した。「形式衝動」についての引用についても同様。

⁴² 同上書、39-40 頁。シラー 前掲書、81 頁参照。

⁴³ シラー 前掲書、83 頁

⁴⁴ 西村 前掲書、40 頁

⁴⁵ 同上

「第13書簡」を受けて、「第14書簡」の冒頭では次のように述べられる。「さていよいよ私たちは、この二つの衝動の間の相関作用の概念にいきついたわけですが、ここでは、一方のものの効力が他のものの効力を基礎づけると同時に限定し、そして各々のものは、それぞれに、他のものが活動しているということによって、その最高の働きに達しているのです」⁴⁶。しかしながらシラーは、このような交互作用は「人間の人性のイデー (*die Idee seiner Menschheit*)」(傍点原文イタリック)⁴⁷であって、「彼が時の経過とともに、ますますそれに近づくことはできても、しかし決してそれに到達することはできない」と述べる。にもかかわらず、「本来けっして到達され得ない人間性の理念の完成を、シラーは敢えて経験の中に求める」⁴⁸。

シラーは次のように述べる。「こういうような事態(「感性的衝動」と「形式衝動」との交互作用)が、経験の中で現れうると仮定すれば、それは彼の中に、ある一つの新しい衝動を呼び起こすことになるでしょう。その衝動は、二つの他のもの(「感性的衝動」と「形式衝動」)がともに自分の中で作用しているわけで、したがってこれを細かにみれば、そのいずれの一つとも相対的であり、当然一つの新しい衝動とみられるわけです」⁴⁹(カッコ内引用者)。この「感性的衝動」と「形式衝動」がともに活動しつつ、いずれとも相対的な関係を持つ新しい衝動が、『人間の美的教育について』の最大のキーワードである「遊戯衝動」である。

「第15書簡」では、「感性的衝動」「形式衝動」「遊戯衝動」がそれぞれ対象とするものについて述べられる。「感性的衝動」の対象は、「最も広い意味における生命」(傍点原文イタリック)であり、これは「すべての素材的な存在と感覚の中にあるすべての直接的な現存を意味する一概念」とされる⁵⁰。対して「形式衝動」の対象は「形態」(傍点原文イタリック)である。それは「事物のすべての形式的な性状と、その思考力に対するすべての関係を包容している一概念」と述べられる。これらを踏まえてシラーは、「遊戯衝動」の対象は「生命ある形態 (*lebende Gestalt*)」(傍点原文イタリック)であるという⁵¹。このようにして「美」とは「生きた形」(「生命ある形態」)である、というシラー独自の美の規定」(カッコ内引用者)が示される⁵²。

シラーは、次のように説明する。「一塊の大理石は、たとい生命のないものであり、またいつまでもそうであるにしても、それにもかかわらず、そうであればこそ建築家や彫刻

⁴⁶ シラー 前掲書、90頁

⁴⁷ 同上。及び、Schiller, *a.a.O.*, S.57

⁴⁸ 西村 前掲書、40頁

⁴⁹ シラー 前掲書、91-92頁

⁵⁰ 同上書、94頁

⁵¹ 同上。及び、Schiller, *a.a.O.*, S.60

⁵² 西村 前掲書、41頁

家の手によって、「生命ある形態」となることができるのです⁵³。つまり、建築家や彫刻家の手に触れられる以前の大理石は、いまだ生命を宿しておらず、それを「生命ある形態」へと変容させるのが、芸術家の役割であるということである。ならば、そういった素材に生命的なものを見出す感性の働きが、芸術家を特徴づけるのかといえば、そうではない。いくら生命感に満ちていようともそれだけでは「生命ある形態」とは言えない、とシラーは述べる。

私たちがその形態のことについて、ただ単に考えているかぎり、形態は生命のないものであり、ただ抽象にしかすぎません。私たちがその生命を、ただ単に感じているかぎり、生命は形態のないものであり、ただ印象にしかすぎません。ただ、その形式が私たちの感覚の中で生き、その生命が私たちの理性の中で形となつてこそ、人間は生命ある形態であり、そしていかなるときでも常に私たちが、美と評価するところのものです。

54

シラーのいう「生命ある形態」においては、感性と理性は対立せず、ともに働いている。このように「感性的衝動」と「形式衝動」とがともに作用し「生命」と「形態」とを合致させることを求める態度、すなわち「現実性と形式との一致、偶然性と必然性との一致、忍従と自由との一致」⁵⁵を実現するプロセスこそが、「遊戯衝動」なのである。

倫理学と教育哲学を専門とする中村美智太郎は、「遊戯衝動」について次のような説明を与える。「ここでは、両衝動（「感性的衝動」と「形式衝動」）の調和、自由と自然の生き生きとした統一、感性的なものと精神的なものとをみずからのうちに実現することが問題であり、それが可能になるのは「遊戯衝動」、すなわち「遊戯」においてである」（カッコ内引用者）⁵⁶。中村が説明するように、「遊戯衝動」においては「感性的衝動」と「形式衝動」との調和や統一が目指される。ただし、この調和や統一は目指されるものではあるが、ほとんどの場合それは実現され得ない。そのように考えることが重要ではないだろうか。

私自身の彫刻制作に即して考えた場合、素材への共鳴や感動といった感性的なもの、イメージする形を作ろうとする理性的なものといった異なる働きを一つの作品において両立させようと試みるものの、見事に調和したと思えることはなかなか無い。両衝動の調和といえるような交互作用は、やはりシラーが「人間の人性のイデア」というように、到達

⁵³ シラー 前掲書、94 頁

⁵⁴ 同上書、95 頁

⁵⁵ 同上

⁵⁶ 中村美智太郎「Fr.シラーの美的教育思想における「遊戯」の領域－「美的主体」を手がかりとして」『静岡大学教育学部研究報告 人文・社会・自然科学篇』第 68 号 静岡大学学術院教育学領域 2018、44 頁

し得ない理念なのではないだろうか。そういった点から自分自身の制作を振り返れば、私はこの矛盾する両衝動が調和することを目指していながら、どこかで調和することはないと知りつつ、それでもその矛盾に身を置き思考するというプロセスそのもののうちで新たな発見をすることを目論んでいるのではないか、とも思える。調和を実現するよりもむしろ、調和を実現しようとするプロセスでの不和こそが、イメージを展開させるために重要であるのかもしれない。とすれば、素材は制作者に、制作者のイメージとの調和を迫るものではなく、不和を仕掛ける存在とも考えられる。

ここで改めて、本項冒頭で引いた、シラーの言葉をみてみたい。

感性的衝動は変化のあること、時間が一つの内容をもつことを欲し、一形式衝動は、時間が廃棄されること変化のないことを欲しています。それゆえに自分の中で二つのものが組み合わされて作用しているこの衝動（これに適当な名前がつけられるまで、これを遊戯衝動とよばせてもらいますが）、この遊戯衝動は、時間を時間の中で廃棄すること、生成を絶対的な存在と協定させ、変化を同一性と協定させることに向けられているものといえましょう。感性的衝動は規定されることを欲し、自分の対象を感受することを欲しています。形式衝動は自分で規定することを欲し、したがって遊戯衝動が努力しようとするのは、自分自身が表出したかのように感受すること、そして感覚が感受しようとするときのように表出することなのです。⁵⁷（傍点原文イタリック）

ここまで、「感性的衝動」「形式衝動」「遊戯衝動」という三つの衝動の内容と関係についてみてきたうえで、上記のシラーの言葉を読めば、この言葉が本章で問題としてきた彫刻制作の特性を端的に言い表していることに気が付く。つまり、彫刻制作者は（先に大理石の例を引いたように）、素材との感性的なやり取りにより、作ろうとする形に生命的なものを見出す。ただしそれだけでは、生命は形態のない印象に過ぎないものとなるがゆえに、形式が必要となる。形作ろうとする作り手の意識が、当然、彫刻表現には不可欠である。このように素材とのやり取りにおいて生命を志向する「感性的衝動」と、素材に手を加えようとする「形式衝動」とをともに働かせ、一つの「生命ある形態」とすることがシラーのいう美である。

そこで重要となるのが、「自分自身が表出したかのように感受すること、そして感覚が感受しようとするときのように表出すること」（傍点引用者）と述べられる「遊戯衝動」である。シラーは「質料と形式のあいだに、受け身と能動のあいだに、ある一つの中間的な状態をおく必要」を指摘し、「私たちがこの中間的な状態の中に、美がおいてくれる」とも述べる⁵⁸。このシラーの指摘は、前項で「中動態」の概念を手掛かりに、「素材の声

⁵⁷ シラー 前掲書、92頁

⁵⁸ 同上書、108-109頁

聴く」や「素材との対話」という物言いで語られる感覚の背景にある、彫刻制作者の思考について論じてきた観点と重なる。作り手が自分自身で作品を形作っているにも拘らず、素材の働きがある〈かのように〉語る／騙ることで、自分を超越した秩序のもとに作品を作ろうとする思考は、シラーの議論で言えば「形式衝動」に「感性的衝動」を相対させ、「遊戯衝動」向かう通路をひらこうとするものと言えるだろう。この「遊戯衝動」に身を置くことが、彫刻制作では重要なのである。

さて、このようにして、ここまで私は制作者としての観点から、素材の働きがある〈かのように〉語る／騙ることで、自らの内的イメージだけによらない秩序のもとに制作を進めようとする思考について論じてきた。しかし、『人間の美的教育について』を読み進めれば、シラーは「遊戯衝動」へと至るプロセスを、私とは異なる方向から理解しようとしていることに気付く。

「第26書簡」では次のように述べられる。人間は「未開人 (Wilder)」⁵⁹であるとき、ただ単に「触感の感覚」だけを楽しみ、その場合「仮象の感覚」(視覚と聴覚)は「動物的な感覚」に奉仕している。その「未開人」が「目で楽しむことを始め、そして彼にとって見るがある一つの自主的な価値になりさえすれば、彼もまた美的で自由になれるし、そして遊戯衝動が展開され、現実から距離を隔てた「仮象」の世界として美がつくられていくという⁶⁰。つまり、素材に触れてその働きを感じ取るという直接的なものから、視覚や聴覚で楽しむという間接的なものへ、すなわち「素材から形式へという流れの抽象化が進むほど仮象の成立に近づく」のである⁶¹。このようにシラーの議論では、素材に没入することなく、素材と距離をおいて「形式衝動」を働かせることにより、物的素材に従う現実そのものでも、作り手の内的イメージによるものでもない「仮象」としての芸術体験へと進むプロセスが論じられている。このようなシラーの見方は、素材とのやり取

⁵⁹ シラーは「彼の感情が彼の法則を支配する」場合を「未開人 (Wilder)」。「彼の法則が彼の感情を破壊する」場合を「野蛮人 (Barbar)」と名付ける。「未開人は技巧を軽蔑して、自然を自分の独裁的な君主であると見、野蛮人は自然を嘲笑し辱めませんが、さらに未開人よりも下劣なことには、ややもすれば自分が自分の奴隷の奴隷であることを平気で続けています。しかし教養ある人間は、自然を友とし、その専横を抑制しながら、その自由を尊んでいます」(シラー 前掲書、42頁)(ただし、フリードリヒ・フォン・シラー 小栗孝則訳『人間の美的教育について [改装版]』法政大学出版局 2017では、Wilderが「野蛮人」、Barbarが「未開人」と誤訳されているため変更を加えた。以下の文献を参照。Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*, Suhrkamp, 2009, S.18. 梶田裕「解説に代えて」ジャック・ランシエール 梶田裕訳『感性的なもののバルタージュール美学と政治』法政大学出版局 2009、147頁。西村 前掲書、35頁。広川正治「芸術と教育その2—シラーの美的教育について」『北海道大学紀要』第19巻第2号 北海道大学 1968、112頁)。

⁶⁰ シラー 前掲書、156頁

⁶¹ 田口博子「美的仮象と遊戯の国—フリードリヒ・シラーの『人間の美的教育についての一連の書簡』第26書簡と第27書簡について」『白百合女子大学キリスト教文化研究論集』第21号 白百合女子大学キリスト教文化研究所 2020、24頁

りによって、形式に囚われることを避けようとするプロセスを論じてきた私の視点とは、方向を異にしている。

このような私とシラーとの視点の違いは、私がおっぱら制作者としての立場から、作り手の内的イメージの表象としての彫刻理解を警戒しつつ制作のプロセスを論じていることに対し、シラーは鑑賞者としての立場から、ものを見るときに私たちが単なる受動的な態度をとるのではなく、能動的に「形式衝動」を働かせることを重視して鑑賞のプロセスを論じるからであろう。しかしながら、形式から素材へ移行しようとも、逆に素材から形式へと移行しようとも、辿り着く先は「感性的衝動」と「形式衝動」がともに作用し、どちらとも相対的な関係にある「遊戯衝動」という状態であることを考えれば、作品制作も作品鑑賞もどちらも同じところを目指していることに気付く。鑑賞行為はただ作り手の内的イメージを受け取るのではなく、見るものが作品に批評や解釈を加える創造的なものであるし、制作行為は内的イメージの表象ではなく素材とのやり取りといった、ある種の受動的な態度も含むプロセスによるものなのである。

シラーは私たちが素材との感性的な共鳴、すなわち「感性的衝動」に没入することなく、かといって素材に形を与える理性的な側面である「形式衝動」に包摂されるでもなく、その間において「仮象」と遊戯することに美の性質を見出した。感性的な判断だけでも理性的な判断だけでもなく、その両方が中断されたところにある「仮象」の場において形を求めていく。そうして見出された形や、形に付随する思考や探究のプロセスが、これまでになかった新たなイメージとして現実に対してインパクトをもつのである。私が形を作ることを求めつつも、形作ろうとする自分の意志を阻むような変化や変化する時間をもつ粘土や漆という素材を選択するのは、まさしくこの感性的なものとの理性的なものが矛盾しつつも共存する「仮象」において新たなものを見出そうとするがゆえである。

しかし、感性的なものと理性的なもの、生命と形態、素材と形式、質料と形相とが矛盾して存在する「仮象」の場は、それらが決して容易に調和することのない厳しいものである。彫刻を作ることに於いて当然、論理的な思考において形の陰影や配置や構造を考える必要はある。しかし、そのうえで感性的な判断を優先することも必要である。素材の特性を生かすことが、その素材で彫刻を作る意味につながることもあれば、自分の作りたいイメージに応じて素材を扱う場合もある。そのどちらか一方のみが正しいということはないだろう。こういった問いにつねに迫られる「仮象」の場に留まり、考え続けることが新たなイメージを発見させるのである⁶²。

⁶² 岩切利雄によればシラーは詩「ゲーテによせる」(An Goethe, 1800)において、「現実の丹念な模写をもって芸術に奉仕していると心得ている、当時の浅薄な自然主義劇作家を嘲笑するとともに、芸術の本質はむしろ現実から独立した所にこそ求められなければならぬ、とうたって」おり、「芸術家はむしろ、現実の世界から脱出するように心掛けねばならぬのである」と述べている(岩切利雄「シラーにおける「仮象」の概念について」『鹿児島大学文科報告』第9号 鹿児島大学教養部 1973、98頁)。

ところで、このような視点を得たいまならば、本章冒頭でみたミケランジェロの詩を、すでに大理石の中に埋まっている形象を取り出すだけとする見方とは違った方向で解釈することもできる。つまり、像が大理石の中に埋まっている〈かのように〉語る／騙るミケランジェロもまた、私とは異なる方法で制作を進めるための「仮象」の場をひらいているのではないかと考えられるのである。ミケランジェロは自らの足で大理石の産地カララの石切り場まで向かい、石を選んだほど素材には拘りがあった。だからこそ、大理石に振り回されないように、自分のイメージする作品の形式を強く意識する必要があったのかもしれない。

そして、作者が没した後もミケランジェロや運慶の作品は、時代や国を越えて多くの人々に受け入れられている。時が過ぎるに従い忘れ去られるどころか、むしろ時代を経るごとに彼らの作品には、その後続く彫刻家たちの作品や鑑賞者たちの批評が積み重なり、作品の厚みが増しているようにさえ思える。ミケランジェロや運慶の偉大さは、作品そのものの造形も然ることながら、そのような歴史の流れの中に位置づき、参照されつづけるところにある。本章では彫刻制作が展開される場について論じたが、制作者がひらいた場は制作が終えられた後も消え去ることなく、作品の内に潜在的に働くのではないだろうか。制作者の手を離れた後も作品自体が、ミケランジェロが見ようとした世界を示している〈かのように〉私たちに働きかけ、新たな場をひらいていく。そうした新たな場を創出し続ける可能性が作品には秘められているのである。

それでは次章ではいよいよ、これまでの議論で得た知見を手に、近代日本彫刻の系譜において素材がどのように捉えられてきたのかを紐解いていきたい。そして、その上で乾漆制作にもとづいて、実際の彫刻制作の具体的な場面では、作り手のイメージが生成されるプロセスにどのように素材がかかわっているのか明らかにする。

第5章 「実材」によるイメージの生成

第1節 「実材」とは何か

乾漆による彫刻制作の系譜を辿れば、1930年代後半に奈良時代から続く日本古来の乾漆の技法に石膏での型取りを取り入れ、多くの人体彫刻を制作した山本豊市（1899-1987）に行きあたる¹（図5.1）（図5.2）。山本は1920年代にフランスに留学し、同時代に生きたオーギュスト・ロダン（1840-1917）の作風とは対称的に論じられる、彫刻家アリスティード・マイヨール（1861-1944）に師事した。



図5.1：山本豊市《とぶ》 乾漆 1956年



図5.2：山本豊市《エチュード》 乾漆 1960年

図5.1 引用元：展覧会図録『傘寿記念—山本豊市乾漆彫刻展』高島屋美術部 1979、7頁

図5.2 引用元：展覧会図録『彫刻50年—山本豊市作品展』毎日出版社 1970、13頁

¹ 山本豊市が乾漆制作を始める以前の作品に、塑造作家の藤川勇造（1883-1935）が乾漆により兎の像を作ったものがある。東京美術学校を出た後、1908年にフランスへ渡った藤川は、ロダンに認められ助手を務めた人物である。先述の《兎》は、渡仏中の1911年頃に原型が作られている。藤川によれば、この粘土原型を見たロダンはその出来を称賛し、石膏型を取るよう勧めたという（山浦健夫『藤川勇造ノート—その生涯と芸術』藤川勇造ノート刊行会 1988、195頁）。そうして作られた石膏型は、1916年に藤川がフランスを離れるのに併せて日本に持ち帰られ、後に乾漆に置き換えられた。なぜ乾漆だったのか。その理由は、藤川が漆芸家玉楮象谷の嫡孫として高松市古新町に生まれたことにある。彼にとって漆は身近な素材であり、扱いについても習熟していたのであろう。しかし、荒々しい指跡の残る《兎》の造形を見る限り、乾漆に置き換えた後に手を加えた痕跡はなく、乾漆は粘土で作った像をコピーするという目的のみのために使われたと考えられる。ロダンに評価された像を、そのまま恒久性のある素材に置き換えることが重要であった。藤川が乾漆により彫刻を作っていたことは事実であるが、造形のための素材として乾漆を用いたという意味では、やはり山本豊市が、近代彫刻において乾漆を見出した先駆者と言える。

塑造制作において、素材を粘土から石膏やブロンズに置き換えた後の工程も重要と考えた点で、マイヨールはロダンと異なる思想をもつ²。型取りを取り入れながらも、乾漆とのかかわりにおいて作品を完成させることを重視した山本の背景には、こういったマイヨールの思想があることを評論家の柳亮³は次のように指摘する。

山本がこの新しい材質に着目したのは、戦時色の濃化につれて物資の欠乏は彫刻材料にまで及び、ブロンズや木材の入手すら困難を極めるようになったところから、それに代わるものをといろいろ考えめぐらした末、苦しまぎれに発見したのがこの素材であったと述懐している。直接の動機はたしかにそこにあったに相違ないが、より根本的な誘因は、もっとふかいところに根ざしていただろうと私は見ている。そのひとつはマイヨールの思想的感化である。マイヨールは周知のように第一次世界大戦前にはブロンズよりもテラコッタや木彫を好み、タイユジレクト（実材主義）の頭目として、ロダンの万能型の制作態度をきびしく批判してきた作家で、その教訓をふかく心に銘じていた山本は、日本では常識として通っている石膏着色のブロンズ擬いの彫刻を嫌い、戦時中の物資窮乏の折りにも飽くまで実材彫刻の道を貫こうとした熱意が乾漆の発見にまで導いたと見るべきであろう。⁴

引用文冒頭で「新しい材質」と呼ばれているのは乾漆のことである。ここで注目したいのは、山本が乾漆を見出した背景にあるマイヨールの思想として、柳が取り上げる「タイユジレクト（実材主義）」という言葉である。この「実材主義」と訳されたタイユジレクトについて柳は、別の評論で次のような説明をしている。

山本は彼の幻想をつねにこの特異な材質効果にしてきた、というより、材質にマッチした幻想をそこからむしろひき出しているという方が当たっている。（…略…）乾漆に身を入れ出したのは戦後であるが、そこへ彼を導いたのは、フランスで師事したマイヨールの実材主義が深く心に刻まれている結果であった。マイヨールは、第一次世界大戦前には木彫やテラコッタを愛し、タイユディレクト（実材主義）の主張をもとに、ロダン

² 氷見野良三『マイヨール』グラフ社 2001、58頁

³ 柳亮（1903-1978）の活動については、（江川佳秀編著『美術批評家著作選集 第5巻 柳亮』ゆまに書房2010）に詳しい。1940年代の美術雑誌を繰ると、柳亮の記事は常に巻頭に近い場所が与えられ、重要な執筆者として扱われていたことがわかる。戦後には、作家を集めた研究会「黎明会」を主宰し、作家と交流しながら評論を執筆している。1958年の時点でこの研究会には、若手から中堅まで160名余りが参加していたという。毎月開かれた研究会では、出席者全員で柳の講義を聴いた後、柳から作品の講評を受けたそうである。柳は1978年に亡くなるが、死の直前まで旺盛な執筆活動を続けている（江川佳秀「柳亮―指導的意見としての批評」同上書、421-422頁）。

⁴ 柳亮「彫刻歴50年を回顧する山本豊市展」展覧会図録『彫刻50年―山本豊市作品展』毎日出版社1970、3頁

の万能的制作態度をイメージであるとして手痛く批判した作家で、材質の抵抗と、その克服との格闘の中から、制作の直接的な手がかりをつかむことを態度としていた。⁵

柳の評論を読む限りタイユジレクト、あるいはタイユディレクトとは、彫刻制作のプロセスにおいて素材とのやり取りを重視する態度と言えそうである。これに対置されるのが、ロダンの万能的制作態度である。ロダンにとっては自らの情動を直接的に反映できる粘土での制作が肝心であり、粘土原型を作り上げた後の、ブロンズや大理石へ素材を置き換える工程はスタッフに任せるものであった⁶。対して、マイヨールは自身が作った石膏像をもとにして石工が大理石の下彫りを行った際に、石工が石を磨き過ぎたことに不満を抱き、何年もかけて自ら彫り直したというエピソードがあるように、彫刻の形は大理石やブロンズといった最終的な作品となる素材との関係を抜きにしては考えられないものであった⁷。柳のいう「イメージ」が何を指すのかは判然としないが、その後続く「材質の抵抗と、その克服との格闘の中から、制作の直接的な手がかりをつかむ」という文章との対比から考えると、自らの内的イメージを素材に押し付けるようにして外化する制作態度を指していると思われる。このような質料形相論モデルによる制作態度への批判として、柳はマイヨールのタイユディレクトの主張を位置づけている。

大規模なスタジオを構えて多くのスタッフを雇っていたロダンと、田舎暮らしを愛し、減多に弟子を取らず、小さなアトリエで彫刻を作り続けたマイヨール。この対極的な二つの彫刻の思想が、ほとんど同じ時期に同じ国で生まれたことは興味深い。次項以降、さらに詳しく「タイユディレクト（実材主義）」についての考察を進め、マイヨールや山本の彫刻観を支える思考を探ってみたい。

(1) ロダン批判としての「タイユディレクト(Taille directe)」

山本やマイヨールの彫刻制作に向かう態度とは、どのようなものであるのか。その点について考察するにあたって、差し当たり問題となるのが、柳の取り上げる「タイユディレクト」とは何かということである。マイヨールがフランスで活躍した彫刻家であることからして、「タイユディレクト」の由来がフランス語にある可能性は高い。

「タイユディレクト」に読みが近く、なおかつ彫刻に関連するフランス語。そういった言葉を探した結果として辿り着いたのが、Taille directe である。Taille directe とは「アーティスト自身が自然から、あるいはスケッチをもとに選んだ素材を、直に彫ること」を意味し、「彫刻の構想は作家 (l'artiste) の責任であり、それを実現するのは下彫り工

⁵ 柳亮「山本豊市の人と芸術」『三彩 8月号 特集 山本豊市の乾漆彫刻』第348号 日本美術出版 1976、19頁

⁶ アントワネット・ル・ノルマン＝ロマン「ロダンのアトリエーモデルと職人たち」フランス国立ロダン美術館監修『ロダン事典』淡交社 2005、201-206頁

⁷ 氷見野 前掲書、66頁

(praticiens)の仕事であるという明確な区分 (distinction)」に対抗する考え方であると、美術史家のヴァレリー・モンタルベッティはいう⁸。モンタルベッティは Taille directe の立役者として、マイヨールやブールデルと同時代に活動したフランスの彫刻家ジョセフ・ベルナル (1866-1931) の名を挙げる。ベルナルは石彫を中心に、人体をモチーフとした彫刻や浮彫を制作した。酒井萌子によれば、「ベルナルが用いた石彫りの方法は、フランス語で「直接彫る」を意味する“taille directe” (タイユ・ディレクト) と呼ばれて」おり、「直彫りとは機械を用いずに道具を手に持ち、素材を加工することを示す」ものとしてコンパスによって原型を転写する「星取り法」と比較される⁹。ベルナルが直彫りにより石の彫刻を作った背景には、石工であった父親の影響に併せて、「19世紀後半以降、万国博覧会などでアフリカやオセアニアの木彫りの彫刻が多数紹介されたこと」があるという¹⁰。ベルナルの制作は、下絵を描いた後に石膏でエスキースを作り、ようやく石を彫るという複数の段階を踏むものであった。しかし、その目的はエスキースを完全に再現しようとするものではなく、「新たな素材から予期していなかった形態を発見しようとする試みる」ものであり、「制作は比較的ゆっくりと時間をかけて行われ、制作の各段階で構想が練り直された」¹¹。

Taille directe の由来について、美術史家のヴェラ・ヴォルフは次のように述べている。視覚芸術がルネサンス期に安定的な評価を得て以来、「物質的な出自をもつ素材 (顔料、造形素材としての粘土、蠟、金属、石、木) は西洋の芸術理論のなかでは「媒材」として理解され、それゆえ芸術的な理念を運ぶ単なる手段としてのみ重視された」¹²。そういった「素材の自立した存在を否定する観念論的モデル」に対して、19世紀後半に生まれたのが「素材に対する正しさ (Materialgerechtigkeit)」という「失われてしまった美の真実と素材に内在する美的性質の倫理性を、再発見しようという考え」であった¹³。

この概念の誕生には、19世紀中盤に始まった欧州での工業発展が関係している。工業の発展により、安価で大量に生産できる合成素材 (合成ゴム、セルロイド、鋳鉄、コンクリートなど) が広く普及し、伝統的な素材 (木、大理石、ブロンズ、錬鉄など) の地位に取って代わるという事態は、「芸術的な制作と工業的な生産の関係、手仕事と機械的な労働の関係、そして形と素材の美学上の価値判断に関する根底的な問題」についての論争を引

⁸ Valérie Montalbetti, René Collamarini et la taille directe, juin 2014, p.1., Fondation de Coubertin website、最終閲覧日 2022年7月23日 (現在は閉鎖)

⁹ 酒井萌子「ジョセフ・ベルナル《ダンス》を読み解く」『東京都美術館紀要』第24号 東京都美術館 2017、9頁

¹⁰ 同上

¹¹ 同上論文、10-11頁

¹² ヴェラ・ヴォルフ「素材に対する正しさか、物質の復讐かーモダニティのための素材の美学」展覧会図録『国立新美術館記念展 20世紀美術探検ーアーティストたちの三つの冒険物語』国立新美術館 2007、17頁

¹³ 同上論文、18頁

き起こすこととなった¹⁴。そのような議論は、応用芸術と建築を中心に展開され、「素材に対する正しさ」という考えへと至る。具体的には、「応用芸術と建築におけるデザインは、使用する素材の特性を考慮に入れねばならず、行き過ぎた変形をしてはならないということ」が目指された¹⁵。

ヴォルフによると、この「素材に対する正しさ」は、彫刻においては「直彫 (taille directe)」のような、素材に直接働きかける技法」を重視する立場へと展開する。粘土で作った原型を、星取り機 (コンパス) を使用して大理石に移し変えるといった、ルネサンス以来慣習的に実践されてきた方法とは対照的に、直に木や石を彫り刻む「直彫」は、素材を扱う「誠実な」方法を代表すると見なされた」。このように星取りの方法に代表されるような「観念論的な創造の物語に対抗して作り出された」のが、「作品に消えることなく残る身体的な努力の痕跡」を重視する *Taille directe* であった¹⁶。

美術史家のポール・ルイ・リヌイは *Taille directe* の作家として、オシップ・ザッキンやヘンリー・ムーア、コンスタンティン・ブランクーシ、イサム・ノグチ、そしてマイヨールを取り上げる (図 5.3) (図 5.4)。ただし、ここでリヌイが取り上げるマイヨールの制作は、短時間で作られた木彫の作品に限られている。マイヨールの作品を代表するブロンズ像ではなく、あくまで直彫りによる作品だけが、*Taille directe* の潮流として捉えられている¹⁷。

¹⁴ 同上論文、17 頁

¹⁵ 同上論文、18 頁

¹⁶ 同上論文、20 頁

¹⁷ 美術史家のジョン・リウォルドの聞き書きによれば、マイヨールは次のような言葉を残している。「直彫りは芸術家にとっての喜びの源だ。苦勞と落胆の源でもあるけれどね。(…略…) 素材に立ち向かい、素材から少しずつ形を引き出し、できてきた形から全体の構想を取り出し、時には作品自身に導かれるに任せていく。これは深い喜びだ。直彫りでは、素材は手だけを介して直に思想に触れるのだ」(氷見野 前掲書、48 頁及び、John Rewald, *Maillol*, Hyperion, 1939, p.12)。

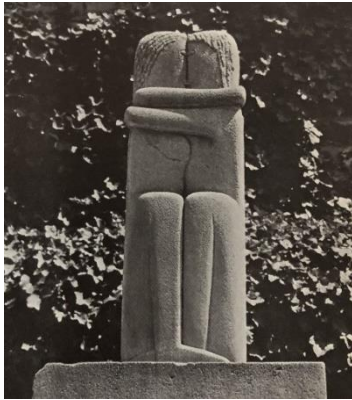


図 5.3 : ブランクーシ《口付け》石 1910年



図 5.4 : マイヨール《The Source》木 1898年

図 5.3 引用元 : フランコ・ルツォーリ監修『ファブリ世界彫刻集 コンスタンティン・ブランクーシ』平凡社
1973、4頁

図 5.4 引用元 : Laura Chiara Colombo ed., translated by Michael Taylor, *Maillol*, Thames and Hudson Ltd.,
1995, p. 35

リヌイによれば、これら *Taille directe* の彫刻家に代表される 1900 年前後の彫刻を巡る議論には、当時の彫刻観に対する 3 つの批判があったという。一つ目が「作品の完成への作り手の不参加」に対する批判であり、この批判は主にロダンに向けられた¹⁸。二つ目は「彫刻家は粘土を扱うだけの者 (*simple modelleur*) ではなく、石を扱う職人でもなければならない」とする考えであり、これもまた星取りの方法を用いて素材を置き換えるロダンの制作態度に向けられた批判であった¹⁹。先に述べたように、ロダンは粘土での原型制作に注力し、その後の工程にはほとんど関心を示さなかった。ロダンにとって重要なことは、いかにして作品に自分の内面を表せるかという問題であり、それには粘土が適していた²⁰。三つ目の考え方は「素材への敬意 (*respect du matériau*)」、すなわち「素材をその性

¹⁸ Paul-Louis Rinuy, 1907: *naissance de la sculpture moderne? Le renouveau de la taille directe en France*, *Histoire de l'art*, No.3, Sculpture, 1988, p.73. 本論文については、名古屋大学大学院人文学研究科教授の栗田秀法先生にご教示いただいた。また、*Taille directe* の西洋美術史における位置づけについては、東京学芸大学教育学部美術・書道講座教授の尾関幸先生にもご教示いただいた。

¹⁹ *Ibid.*, p.73

²⁰ 作り手の態度と粘土という素材との関係については彫刻研究者の小田原のどかが、大熊氏廣と高村光太郎の作品に残る手跡を分析し、興味深い指摘をしている。工部美術学校では「油粘土」による塑造制作が教えられており、卒業生である大熊はこの「より細密で、かたい造形をつくるのが可能」な粘土で、写実的な肖像彫刻を多く残した。一方、ロダンの流れを継ぐ光太郎は、「手の跡を生々しく残せること」が特徴のひとつである「水粘土」で制作を行っている。大熊のような「細やかな造形は水粘土では実現できないだろう」し、他方でロダンや光太郎の作品にある熱気を感じる生々しい手跡は油粘土では残し難い(小田原のどか「高村光太郎と大熊氏広」慶野結香『近代を彫刻／超克する－雪国青森編』青森公立大

質によって使い分ける」もので、この「素材を大切にしたいという考えは、作品の創案 (l'invention) と実行 (exécution) とを切り離すことを拒む態度につながり、それはまさに *taille directe* の原理である」とされる²¹。

このように *Taille directe* の発祥の地であるフランスでの議論をみていくと、この概念がロダニズムへの反発として形作られてきたことが分かってくる。ところが、柳が山本の乾漆制作を論じるにあたり「タイユディレクト」を取り上げるのは、ロダンとの対比においてという文脈ではない。山本は塑造家であり直彫りによる制作を行っておらず、フランスでいう「直彫り (*taille directe*)」の作家にはあたらない。柳はフランスにおける「直彫り (*taille directe*)」を、そのままは取り入れず、*Taille directe* を「実材主義」という言葉と結び付けて理解した。そこには、*Taille directe* を近代日本彫刻の文脈において解釈する、ある種の読み換えがある。柳による *Taille directe* の読み換えには、どのような背景があるのだろうか。この点について明らかにするため、次項からは「実材」という言葉について考察していきたい。

(2) 「実材」の由来

「実材」とは彫刻において、あるいは彫刻教育の場において一般的に使われるものの、今ひとつ定義のはっきりしない言葉である。美術大学の 2022 年度のシラバスを調べると、複数の大学において「実材」という語を確認できるように、この言葉は広く浸透している。しかし、その使われ方は様々である。

例えば東京藝術大学の彫刻科 2 年生を対象とした「彫刻実技Ⅱ－Ⅱ」の授業では、「実材選択実技」という項目が設定されており、その内容には石彫、木彫、金属のほか、「塑造実材」としてテラコッタが挙げられている²²。武蔵野美術大学の彫刻科 2 年生を対象とした「彫刻 F (実材実習／金属・石彫) [金属選択]」では、塑造により制作した頭像をもとにブロンズ鋳造を行う実習と、厚さ 3.2mm の鉄板を溶断、溶接、鍛造して作品を構成する実習がカリキュラムとして組まれている²³。また、「彫刻 C」では、「実材研究」として江持石 (30×30×30cm) を用いて、「プランの実現に向けて、それぞれが、それぞれの石との関係の構築のもとに、彫刻表現を追求する」ことが目指されている²⁴。このように東京藝術大学と武蔵野美術大学は、モデリングによる塑造制作と、カーヴィングによる制

学・国際芸術センター青森 2022、17 頁)。水粘土という素材があったからこそ、作り手の内面性を重視するロダニズムが生まれたと見ることもできる。

²¹ Rinuy, *op.cit.*, p. 74

²² 2022 年度 東京藝術大学シラバスを参照 (東京藝術大学教務システム CampusPlan、https://cplan-web.off.geidai.ac.jp/public/web/Syllabus/WebSyllabusKensaku/UI/WSL_TUASyllabusKensaku.aspx、最終閲覧日 2022 年 10 月 26 日)。

²³ 2022 年度 武蔵野美術大学シラバスを参照

(http://syllabus.musabi.ac.jp/ext_syllabus/syllabusSearch.do、最終閲覧日 2022 年 10 月 26 日)。

²⁴ 同上

作の双方において「実材」という言葉を用いるが、沖縄県立芸術大学や東京造形大学は塑造制作と「実材」による表現とを区別している。

沖縄県立芸術大学の彫刻科2年生を対象とした授業「彫刻Ⅱ－Ⅰ」の概要には、「実材制作の基本的な技能の修練のなかで、素材・技法への自己の適性を探る」とあり、そこでは木彫が取り上げられている。塑造制作実習は「基礎的な造形力を養う」ものとされ、塑造とは別に木彫が、「彫刻素材の特性を理解」するための実材制作とされる²⁵。東京造形大学では彫刻科3年生を対象とした授業「彫刻制作Ⅲ」の到達目標において、「実材を使用した制作を通じて作品の可能性を探求する」という文章を見ることができる。授業の目的に「塑造コース、実材コースより選択し、各素材、技法において習熟度を高め表現へつなげる」とあるように、「実材」での制作は塑造制作とは別に分類されている²⁶。

このように「実材」という言葉は、彫刻において頻繁に用いられるものの、必ずしも彫刻家それぞれが同じ定義を共有しているとは言えない。「実材」は、非常に曖昧な用いられ方をしている。それにも拘わらず、意外なことに「実材」という言葉を取り上げた論者はほとんど見当たらない。私が確認できた範囲では、次の2つの論文に、彫刻における「実材」についての議論をみることができる。

東京藝術大学彫刻科出身の幸田顕は、塑造制作に即して「実材」について考察している。幸田によれば「実材」とは「造ったものをできるだけ長く保存し、後世に伝えたい」という人間の欲求を満たすものであり、そのために「昔から、石、木材、ブロンズ（銅）、鉄、などを用いて来たが、現代になってから新しい材料としてセメント、プラスチック、ガラス、ステンレス等が、造り出されてきた」という。このように幸田は、長期の保存に耐えうる素材を「実材」とするのだが、その直後に蠟やポリエステルも「実材」と述べており、何をもって素材の恒久性と捉えるのかは判然としない。さらに「ひきしまった面を見た時、内部から生かききった実材感こそ、彫刻としての意義が存在する」とも述べられるように、「実材」が物質としての素材を指しているのか、素材や形の内部から感じ取られる生命力のようなものを指しているのかもはっきりとしない²⁷。一方で、幸田と同じく東京藝術大学彫刻科出身の石彫家である中村和雄は、「実材」とはカービングのための塊の素材、すなわち石や木を指し、「木や石といった彫刻実材には自然界のエネルギーが内在」していると述べている²⁸。

²⁵ 2022年度 沖縄県立芸術大学シラバスを参照

(<https://unipa-web.okigei.ac.jp/uprx/up/pk/pky001/Pky00101.xhtml>、最終閲覧日 2022年10月26日)。

²⁶ 2022年度 東京造形大学シラバスを参照

(<https://unipaap.zokei.ac.jp/up/faces/up/km/Kms00801A.jsp>、最終閲覧日 2022年10月26日)。

²⁷ 幸田顕「現代彫刻におけるセメント実材の研究」『新潟青陵女子短期大学研究報告』第3号 新潟青陵女子短期大学 1973、59頁

²⁸ 中村和雄「石彫における星取り技法の研究」『北海道教育大学紀要 人文科学・社会科学編』第54巻第2号 北海道教育大学 2004、84-85頁

これらのシラバスや論文からは、「実材」を定義する次の3つの観点が浮かんでくる。

- ① カーヴィングのための素材を指す。
- ② 恒久性のある素材を指す。
- ③ 自然由来の素材を指す。

しかし、このような定義には様々な反論があることも容易に想像される。①については、塑造制作におけるテラコッタやブロンズも「実材」とする立場があることを、すでに確認してきた。②と③についても、何をもって恒久性や自然由来の基準を定めるかは、彫刻家それぞれによって異なるため、結論は出ない。そう考えれば、どの素材が「実材」であるのか、という議論があまり意味を持たないことが分かってくる。必要なのは何が「実材」で、何が「実材」でないのか区分するのではなく、なぜその素材がそれを扱う作家にとって「実材」になり得るのかを考えることではないだろうか。

そもそも「実材」とは、20世紀の後半になってから塑造における素材とは異なるものとして意味づけられた言葉だと、美術史家の藤井匡は述べる²⁹。仮に彫刻家が塑造制作において、粘土原型から展開された最終的な作品の素材や、粘土から展開する工程に意味を見出さないならば、ブロンズや乾漆を扱うプロセスは、原型を恒久性のある物質に「置き換える」だけの作業となる。木彫や石彫によって制作された彫刻であっても、粘土で雛形を作り、それをコンパスなどで転写するという手順を踏むならば、そこでの木や石とのやり取りはやはり、「置き換える」だけの作業となる。こういった粘土原型を異なる素材に「置き換える」ものとしての塑造と区別して、「実材」という語が生まれたと藤井はいう。藤井はこの「実材」の誕生からは、彫刻制作について2通りの態度があることが浮かび上がると指摘する。それはすなわち、「制作過程は彫刻家の思考を具現化するためのもの」とする態度と、「制作過程によって彫刻家の思考が明確化されていく」とする態度である³⁰。

制作者の態度に注目する藤井は、「実材」は何か具体的な素材を指すのではなく、「方法」を示す言葉であるという。ここでの「方法」とは「何らかの技法を用いて素材を変容させていく過程の中から、造形物が少しずつ姿を現してくるような制作行為と思考を意味」しており、「単に手仕事を大切にするといった話ではない」とされる³¹。そして、作り手が素材と対峙するプロセスにおいて、時間を掛けて何らかの発見をしていくといった考え方は、工房内での分業制によって作品が作られることが主流であった江戸以前には成立し得ないものであるがゆえ、ここでいう「方法」とは、きわめて近代美術的なものである」と述べる。しかし、「作家と素材との関係の結果として彫刻が成立する」という考え

²⁹ 藤井匡『現代彫刻の方法』美学出版 2014、5頁

³⁰ 同上書、6頁

³¹ 同上書、7頁

は、近代の「作者が主（使うもの）で素材が従（使われるもの）という考え方」に相反する。素材との関係性を重視する「実材」の方法に、近代における「美術作品とは美術家の内面が表出されたものだとする価値観をみること」はできない。したがって藤井は、「素材に対してどのような関係性を形成するかという問いは、近代美術的な価値観への疑いから生じるもの」だと結論付ける³²。つまり、藤井が「方法」という観点で論じる「実材」という言葉は、「近代的であると同時に、反近代的であるより他にないもの」なのである³³。作家の表現という近代的な概念の上に立ちつつも、その自らの立つ近代の価値観を問い直そうとする、といった矛盾する近代日本彫刻における思考の中で生じてきた態度が「実材」という言葉には含まれている。

つまり、近代において素材の位置が表現のための媒材になったため、それに対して、あえて「実材」という言葉を用いて素材との関係性に注目する態度を示す必要が出てきたのである。「実材」が20世紀になって生まれた言葉であるということは、江戸以前にはあえて「実材」という必要がなかったことを示してもいる。「実材」という言葉の誕生以前には「実材」と言わなくとも、素材に対してどのような関係を持つかという問いが制作に含まれていたことのあらわれともいえるのである。

(3) 技法書における「実材」の位置づけ

この項では、技法書から「実材」の捉え方の変遷を見ていきたい。

古いものでは、大正13年（1924年）に塑造作家藤井浩祐（1882-1958）が執筆した技法書『彫刻を試る人へ』において、「実材」の語が登場する。藤井は奈良彫人形の大家である森川杜園に師事した後、東京美術学校彫刻科で学び、卒業後は院展を中心に人体をモチーフとしたブロンズ作品を発表している³⁴。また、技法書が刊行される前年の1923年に藤井は、山本鼎による自由画運動に加わり、下谷万年小学校で「手工」の授業を行っていている³⁵。技法書が執筆された背景には、藤井が教育にも無関係ではなかったことがかかわっているのかもしれない。

この技法書では「實材に直すこと」という節が設けられ、塑造制作において「実材」が語られている。そこでは、「實材に直す」方法、つまり粘土原型を「実材に置き換える」手法として3通りの方法が挙げられる。①ブロンズ（銅や銀も含む）に置き換える方法。②木に置き換える方法。③石に置き換える方法である³⁶。①の塑造制作に対する藤井の態

³² 同上

³³ 同上書、8頁

³⁴ 田中修二「藤井浩祐の彫刻観－穏やかで純真な自然の見方」井原市立田中美術館・小平市平櫛田中美術館編『ジャパニーズ・ヴィーナス－彫刻家 藤井浩祐の世界』井原市立田中美術館・小平市平櫛田中美術館 2014、115頁

³⁵ 田中修二『近代日本彫刻史』国書刊行会 2018、374-375頁

³⁶ 藤井浩祐『彫刻を試る人へ』中央美術社 1924、83頁

度は、「土を以て作り上げた時、作家としての使命は果たされてゐる」ため、「これを一度石膏に写し更に實材に直すといふ仕事は、最早彫刻といふ本来の仕事からは全く離れてゐる」といったものである³⁷。したがって、ここで「実材」とされるブロンズは、それとの関係性において新たに造形を展開するための素材としては捉えられていない。長期間の保存に耐え得るような恒久性を作品に与えるために置き換える物質といった観点で、ブロンズは理解され、その意味において「実材」と呼ばれている。

ところが藤井は②、③については、粘土原型をコピーすることを批判する。コンパスを用いて粘土原型を木や石に写す「星取り法」に対して、「木や石は土や金とは異つたそれ自體の性質から生ずる特有の妙味」があるため、コンパスを使って「此の土と同じ仕事を木なり石なりにそつくり移してゐるといふことは、それは餘に材料といふことを考へ過ぎない事ではないかと思ひます」と述べる³⁸。したがって、木や石では「素材の特性に応じて形作る」直彫りの方法が望ましいという。補足という形で藤井は、塑造における「実材」として、テラコッタを挙げてもいる。ここで藤井が注目するテラコッタは、型を使ったものではなく、粘土を積み上げていく直作りの方法によるものを指している。「素焼は石膏を取るのとは異つて、土で作つたものが少しも傷められずその儘實材に直るのでありますから、これがうまく行つた時には作家として最も氣持がしつくりと愉快に感ぜられる」（傍点原文）と、その理由を述べている³⁹。

つまり藤井の論では、塑造は粘土での仕事が一義的であるため、塑造における「実材」は恒久性のある素材のことをいう。ただし、木彫や石彫の場合は、木や石の特性に応じて作ることが「実材」の条件となる。藤井の論からは、こうした2通りの実材観がみられる。木彫や石彫に対する藤井の態度から、塑造についても考えるならば、藤井にとって塑造における「実材」は粘土であると捉えることもできる。こういった藤井の技法書からは、最終的な素材になるかという観点や、恒久性を持つかという観点とは異なり、作り手が制作に向き合うにあたり欠かせない存在を「実材」と捉えるという見方を取り出すこともできる。先に藤井匡の論を引きつつ議論した内容を踏まえて考えると、藤井浩祐の言いたかったことは、塑造では粘土こそが「実材」なのだということではないだろうか、とも考えられる。

『彫刻を試る人へ』に続く技法書においても星取り法への賛否を中心に、制作者と素材との関係性をどのように捉えるかという議論は続けられていく。これについては武井敏が、近代日本彫刻における星取り法の扱いについて考察した論文で取り上げている、5冊の技法書を辿りつつ見ていきたい⁴⁰。1927年には、高村光太郎（総論）、藤川勇造（塑

³⁷ 同上書、83-84頁

³⁸ 同上書、107-108頁

³⁹ 同上書、115頁

⁴⁰ 武井敏「木村五郎の石膏原型－彫刻制作における星取り法、技法書等」『礫山美術館報』第42号 礫山美術館 2022、32-38頁

造)、石井鶴三(木彫)、北村正信(石彫)、藤井浩祐(鋳銅)、保田龍門(人体)、朝倉文夫(肖像)、池田勇八(動物)といったように、当時を代表する彫刻家たちが各章を担当した技法書『アルス美術講座(第1巻)』が刊行されている。この技法書において木彫を担当している石井鶴三や鋳銅を担当する藤井は、星取り法に批判的な見解を述べる一方、石彫の北村正信は星取り法を重視する態度を取っている。石井は「塑造は内から外に及ぼし、木彫は外から内に及ぼすと云ふ相反した性質をもつ」との考えから、その性質の違いを考慮せずにコンパスを利用することを「歎かはしく思ふ」と述べる⁴¹。他方で北村はコンパスについて「原型から石に写すにあたって、最後まで片時も離すことの出来ない、最も大切な道具」とし、「コンパスあつての彫刻だと申してもよろしい」とまでいう⁴²。

さらに1927年には、それまでの原始的な星取り用のコンパスを、1913年頃に木彫の大作にも使えるように改良した最初の人物と自ら語る長谷川栄作(1890-1944)により、『彫塑の手ほどき』が執筆されている。この技法書で長谷川は、星取り法を巡って様々な意見があることを紹介する。長谷川は、反対派の見解として「創作的熱情を原型とする最初の塑造の制作のためにうばはれて、折角の木彫にかゝつた時にはすでに此の熱情が委縮して新鮮さが現れない」⁴³ことを伝えつつも、「労力はよろしく文明の利器を応用して補ふ事が賢明」⁴⁴と述べ、コンパスの利用を推奨する立場を取る。

1932年には、アントワーヌ・ブールデルに師事した金子九平次(1895-1968)が『新彫塑の造り方』において星取り法を紹介している⁴⁵。その記述は、「星取りを批判することも推奨することもなく淡々とこの技法を説明」するものであり⁴⁶、ここからは金子がどのような態度で星取り法を捉えていたのか読み取ることは難しい。

1950年に刊行された『彫刻の技法』では、菊池一雄(塑造)、柳原義達(塑造)、新海竹蔵(木彫)、山本豊市(乾漆・石彫)、木内克(テラコッタ)という、これもまた当時を代表する彫刻家たちにより、それぞれの彫刻観が語られている。ここで、ここまで度々取り上げた山本豊市は乾漆とともに石彫を担当しており、星取り法については「初歩の人にはすすめられません」という⁴⁷。「石彫で素材をいかす、石の持ち味を出していくということ」が肝要であり、「石を扱ってはじめて発見出来るものを見つけること」を推奨する⁴⁸。素材とのやり取りから新たな発見が生じることを重視する山本の制作観は、乾漆の章において、「原型そのままにつくる方法もできないわけではありませんが、それでは乾漆とし

⁴¹ 石井鶴三「木彫」北原鉄雄編『アルス美術講座(第一巻)』アルス 1927、17-18頁

⁴² 北村正信「石彫」同上書、8-9頁

⁴³ 長谷川栄作『彫塑の手ほどき』博文館 1927、182頁

⁴⁴ 同上書、183頁

⁴⁵ 金子九平次『新彫塑の造り方』春陽堂 1932

⁴⁶ 武井 前掲論文、36頁

⁴⁷ 山本豊市「乾漆・石彫」菊池一雄・柳原義達ほか編著『彫刻の技法』美術出版社 1950、108頁

⁴⁸ 同上書、111頁

て面白くない」ため、粘土原型は「完成の一步手前で止め」、「あとの仕上は乾漆の仕事にまかせる」と述べていることから窺える⁴⁹。つまり、山本にとって乾漆は恒久性を持つ素材という以上に、制作過程において作り手に新たな発見を生じさせるという役割をもつ存在なのである。

1967年には建島覚造（基礎造型）、佐藤忠良（塑造）、尾川宏（鋳型）、舟越保武（石彫）、植木茂（木彫）、井上武吉（集合彫刻）により執筆された『新技法シリーズ 彫刻をつくる 基礎造型・塑造・鋳型・彫造・集合』が刊行されている。ここで石彫の章を担当した舟越保武は、「星取り法」について「写生的な仕事を丁寧に写しとるには、この方法が一番確か」だが⁵⁰、しかし「これに頼り過ぎると、石を彫るという立体の仕事の面白味も感動も失せて単なる職人仕事になります」と注意を促す⁵¹。さらに、「星取り法の反省」と題した項では、コンパスによって石を彫るための基準となる点をいくら打ったところで、点と点を繋ぐ面までは写しきれないと述べる。「面の微妙なカーブは像の生殺に関わっており、作家の眼が最後にこれを決定する」⁵²。したがって、コンパスはある程度の要点だけを求めるために用い、そこから先の仕事はコンパスに頼らずに、「作家の眼が仕事を進めるようにするのが本当であり」、「《石彫》という仕事の魅力もそこにある」と指摘する⁵³。

舟越はこの技法書の中で、自分自身の直彫りによる頭像制作を写真付きで解説しているが、そこでの記述から舟越のいう石彫の魅力とは何か窺い知ることができる。自作の制作工程を振り返った個所では、石を彫る手順に加え、石を彫り進める過程でデッサンに狂いが生じ、それに応じて修正を加えたことまでもが、「石の量感に圧されて錯覚を起こしている実例」として赤裸々に語られている。石と直に対峙するがゆえに生じるデッサンの狂いについて、「永年やってもしばしばこんなことになるのです。実材は油断ならぬものです」と舟越は述べる⁵⁴。そして、そのような錯覚を克服するには、デッサンを入念に行うことと「焦らずに堅実に順序を追って、着々と鑿を進める」ことが必要であるという⁵⁵。

星取り法を用いて粘土原型をコピーすることによって、「石の量感に圧されて錯覚を起こしている」状況を避けることもできるが、あくまでも石と対峙し、それによって生じた自らのイメージの変容や、イメージと目の前にある形との差異を焦らずに時間を掛けて解

⁴⁹ 同上書、98頁

⁵⁰ 舟越保武「石彫」建島覚造・佐藤忠良ほか編著『新技法シリーズ 彫刻をつくる－基礎造型・塑造・鋳型・彫造・集合』美術出版社 1965、117頁

⁵¹ 同上書、115頁

⁵² 同上書、118頁

⁵³ 同上

⁵⁴ 同上書、110頁

⁵⁵ 同上書、113頁

積していこうとする。そういった態度が、舟越の制作や技法書からは窺える。その著述からは、舟越が「油断ならぬもの」という「実材」とは、制作者のイメージをそのまま実現する対象を指すのではなく、作り手のうちにイメージの変容やイメージと現実との差異といった不和を引き起こす対象のことを指している、とも考えられる。こういった作り手に敵対性をもって対峙する存在としての素材の重要性については、本章の第2節と第3節で、改めて舟越を参照しつつ考察したい。

(4) 1950～60年代における現代イタリア具象彫刻の受容と素材に対する態度の再発見

以上のようにフランスにおいて星取り法への批判から *Taille directe* という考え方が生まれたのと同様に、日本においても、星取り法を巡って素材に対する作り手の態度は議論されてきた。ただし、フランスでは「(型取りを用いる塑造制作を指す) 間接的な技法 (*taille indirecte*)」に「直彫 (*taille directe*)」を対置することで素材とのやり取りに重きを置く制作態度が論じられた一方、日本の場合は木彫や石彫と同様に、型取りを経てテラコッタやブロンズを扱う塑造制作においても素材と表現との密接な関係性が見出されることとなる。

1955年頃になると、「人間の視覚優位の物の見方から、物質の量を触覚や空間感覚を通じて認識しようとする抽象彫刻の影響」を受け、人体をモチーフとした塑造制作においても「物体そのものが持つ量塊に対する意識が強まり」、写実とは異なるものとして「具象」という言葉が生まれることになる⁵⁶。しかし、人体の造形と素材のもつ物質性を結び付けることは、現実に表現しようとするに難しいものである。この困難を当時の彫刻家たちは、マリノ・マリーニ (1901-1980) やジャコモ・マンズー (1908-1991) をはじめとする現代イタリアの具象彫刻から学ぶことによって克服した⁵⁷。

第二次世界大戦後のイタリア彫刻は宗教的、権威的な主題から離れ、現実の世界から取材することで新たな表現を獲得していった。しかし、「宗教的な主題や権威的な主題といったそれまで彫刻を覆っていたヴェールを取り去ること」は、「一方では作家個人の心情、表現が彫刻に直接に反映され、個人主義的となるおそれがあり、一般の公衆と距離を生じる造形に走る危険性もあった」と新井浩は指摘する。これまでの歴史において長らく、イタリア彫刻の基盤であり続けた宗教から独立することは、作品が作家の「自分語り」に陥る危険を伴っていた。この危険性に対し、イタリアの作家たちの造形を支えたのが、「素材に対する考え方、そして素材と格闘する作家の直な制作体験」であった⁵⁸。新井

⁵⁶ 芸術の森美術館編『20世紀・日本彫刻物語』札幌市芸術文化財団 2000、118-119頁

⁵⁷ 同上書、119頁。現代イタリア具象彫刻の造形性と歴史については、(筑波大学芸術系中村義孝研究室編『蠟型ブロンズ彫刻』筑波大学 2019) に掲載されている彫刻家の中村義孝や松尾大介らの論考も参照。

⁵⁸ 新井浩「痕跡の彫刻の行方－戦後イタリア彫刻紹介50年目の再検証」『福島大学教育学部論集』第73号 福島大学教育学部 2002、28頁

は、1950年代に現代イタリア具象彫刻を代表する作家として日本で紹介されたメダルド・ロツォ（1858-1928）を取り上げ、日本彫刻に影響を与えた素材に対する考え方がどのようなものであったかを論じる。

ロツォは、それまでブロンズ鑄造のための原型として用いられることはあっても作品として提示されることのなかった蠟を素材とし、人物像の表現を行った（図5.5）。蠟というそれまで制作途中に存在する仮の素材としてしか捉えられていなかったものを、造形素材として再発見していくロツォの制作からは、「自らの探求にふさわしい素材を先入観を捨てて選んでいくという態度」が読み取れる⁵⁹。そして、素材を再発見していく態度は自らの「制作行程をとことん見直すことによって自分だけが制作過程で体験している事象の価値に気がつき、それを自分の表現に生かしていく彫刻の姿」へと繋がる、と新井はいう⁶⁰。自らの探究に応じて素材を再発見することと、素材を扱うプロセスのなかで自らの体験の価値を省察し表現を展開すること、この二つの視点を日本の彫刻家たちは現代イタリア具象彫刻を通して学んでいく⁶¹。また「戦前までの彫刻家たちのブロンズは、鑄造職人の手によって実材化されることが普通であったが、60年代の終わり頃からイタリア式の蠟型石膏鑄型鑄造の技法が導入され」、自分の手で鑄込みと仕上げを行う作家も出てくるようになる⁶²。

⁵⁹ 同上

⁶⁰ 同上論文、29頁

⁶¹ 新井は現代イタリア具象彫刻に感化された日本の彫刻家として、次の10名を挙げる。山本豊市、菊池一雄、本郷新、高田博厚、柳原義達、佐藤忠良、舟越保武、伊藤鈞、山崎猛、山本正道の10名である（同上論文、30頁）。

⁶² 外館和子『中村勝馬と東京友禅の系譜－個人作家による実材表現としての染織の成立と展開』染織と生活社 2007、178-179頁



図 5.5 : メダルド・ロッソ 《Enfant malade》石膏・蠟 1895 年

引用元 : *Realizzazione editoriale 24 ORE Cultura S. r. l.*, Prima edizione febbraio, 2015, p. 78

現代イタリア具象彫刻は、1950年代に1回、1960年代に5回、1970年代に13回、1980年代に9回、1990年代に5回、2000年代に1回という同一地域の彫刻の紹介としては異例ともいえる回数の展覧会により、日本に紹介されていった⁶³。1952年の第一回日本国際美術展の出品作家の一人である佐藤忠良は、現代イタリアの作家による具象彫刻を見たときの衝撃をこのように述べている。

第一回の日本国際美術展にマルチーニ、グレコ、ファッツーニの三人の作品が初めて私たちの眼にふれた時、三人が並んだ会場正面のグレコの隣に私の作品が陳列されていた。(…略…)年齢も自分と同じ位なのに、こんなに力の強い奴が地球のあちら側にいるのかという見事な感嘆であった。しかも、そこに在るものは生きものである。私たちがはみんな死人に見えた。⁶⁴

佐藤が現代イタリア具象彫刻に見た、これまでの日本の彫刻とは異なる「生きもの」という感覚とは、どのようなものであったのであろうか。

1961年のイタリア現代彫刻展に際して開かれた座談会において、彫刻家の水船六洲、向井良吉、安田周三郎、柳原義達は、現代イタリア彫刻の鑄造技術と表現の關係に注目している。安田や向井は、日本ではロダンの手法に即して、職人が鑄造工程を引き継ぐのに対

⁶³ 新井 前掲論文、31頁

⁶⁴ 佐藤忠良「自然とたたかう写実のきびしさ」『美術手帖3月号 特集・現代イタリア彫刻』第186号 美術出版社 1961、25頁

して、現代イタリア彫刻の場合は作家が「鋳物のプロセスのなかでその味を殺してしまわないということ」に神経を使い、素材の効果を引き出していると指摘する⁶⁵。鋳造の工程でできる作品表面の荒れや穴を、あえてそのままに残して造形の一要素としているジャコモ・マンズーの作品からは、溶けたブロンズが冷え固まるというプロセスが、像のイメージとともに感じられる（図 5.6）。マンズーの作品からは、まるで鼻唄まじりに作っていきそうな軽やかさを感じるのだが、そこには実際は隅々まで神経を張り巡らせてなされた無数の判断があるに違いない。像の肌に残されたバリと呼ばれる荒れや、あえて埋めなかった穴（一方できれいに埋めて修正された部分）からは、そういったマンズーの思考が伝わってくるかのようである。

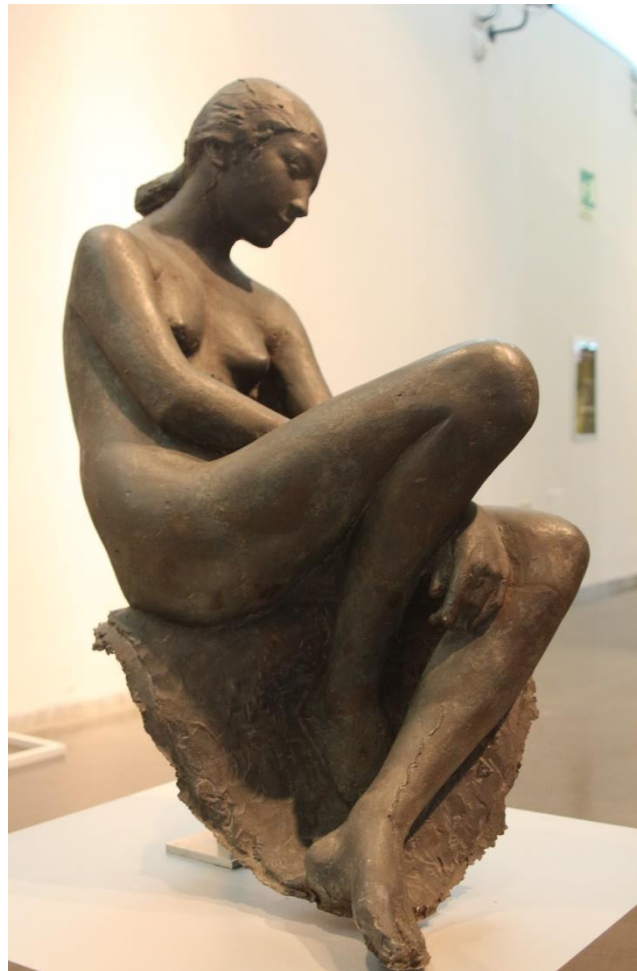


図 5.6 : ジャコモ・マンズー《フランチェスカ・ブラン》ブロンズ 1942 年

ローマ マンズー美術館蔵、2018 年 9 月 30 日 筆者撮影

⁶⁵ 水船六洲・向井良吉・安田周三郎・柳原義達・中村伝三郎「座談会 イタリア現代彫刻展を見て—4 人の彫刻家の応答」『三彩 3 月号』第 136 号 三彩社 1961、35 頁

安田は、このようなマンズーの作品を例に、「作家が最後まで鋳物のセンスをもち続けているということを日本人は学ばなければならない」と主張している⁶⁶。この主張を受けて柳原は次のように述べる。

結局コピーすることとそれから彫刻することとちがうのはね、材質ですね。そういうものを通した眼で表現されているのと、されていないのとのちがいじゃないかと僕は思うんですがね。さきほどから言っておられるブロンズの問題でも、最後まで、ブロンズになってからのさきまで喰い下がっているという問題でも、日本では、日本ではというとおかしいが、私たちが粘土で作って、あとはもうどうでもいいというような形だというような感じでおるところに、大きなこちらとの断層があると思うんですけどもね。たとえば、プランを決定するというようなことでも、そのプランが材質と結びついてはじめてプランが生きてくる。⁶⁷

このように現代イタリア具象彫刻にみるブロンズの扱いは、素材の性質や効果が作品のプランを形成することと密接な関係を持つといった、それまでの日本の彫刻にはない視点を示すものとして当時の彫刻家たちに新鮮に受け止められた。そして、現代イタリア具象彫刻が与えた衝撃は、日本の彫刻家たちに表現と素材との結びつきに対して自覚的になることを促していった。『ロダンの言葉』に触発され、彫刻家を志したこの世代の彫刻家たちにとっては、イタリアの作家たちの手による彫刻との出会いは、新しく衝撃的なものであっただろう。それは間違いない。しかし、現代イタリア具象彫刻にみる制作態度は、全くの未知のものではなかったと思われる。

イタリア作家たちの彫刻から表現と素材との密接な関係性を見出したのは、紛れもなく日本の彫刻家たちである。何かに意味を見出すことは、そのための視点がなくてはなし得ない。意味とはすでにあるものではなく、見出そうとする視点によって立ち上がるものである。見方を変えると、表現と素材との間に切り離せない関係があることを感じていたからこそ、日本の彫刻家たちは現代イタリア具象彫刻に惹かれていったと考えることもできる。つまり、日本の彫刻家たちの感動は、まったく見知らぬものとの遭遇によるものではなく、自分たちのなかに潜在していた素材観との共振が引き起こすものであったと言えるのである。

例えば、柳原はジャコモ・マンズーが彫刻を手掛ける以前に、職人のもとで働いていたことに注目し、素材の扱いと関係づけて分析する。貧しい靴職人のもとに12人兄弟の末の子として生まれたマンズーは、少年時代に木彫職人の弟子となり、その後はメッキ細工や漆喰細工を行う工房で働いている。柳原は、この職人仕事における修練によりマンズー

⁶⁶ 同上。このように作家と鋳物職人が分離している現状を批判的に捉える態度は、以下の論考にも見ることができ（中牟田佳彰『イタリア美術鋳物—ブロンズの工程と技法』東京美術 1974、106頁）。

⁶⁷ 水船・向井・安田・柳原・中村 前掲対談録、36頁

は、「素材への愛情」を育み「自然を深く洞察する人間マンズーとして形成されていった」と指摘している⁶⁸。マンズーのみならず、ヴェナンツォ・クロチェッティ（1913-2003）やペリクレ・ファッツイーニ（1913-1987）といった現代イタリア具象彫刻を代表する作家たちも、修復師や木工職人のもとで下積み時代を過ごしている⁶⁹。このように職人の仕事から芸術の仕事へと展開していくこと、あるいは、職人か芸術家かといった明確な区分のない中で制作活動を行っていくことは、明治より前の日本においても当たり前のことであった。江戸以前の日本人は、徒弟制の中で素材の扱いに習熟し、そこから様々な造形を展開させていた。とすれば、素材との関係性において作り手のイメージが形成されるという感覚は、新規のものではなく、かつて日本人も持っていた素材に対する態度であると思われるだろう。江戸以前の工房制においては個人の表現という考えはなかったが、素材と形態を一体としてみる視点は特別なものではなかった⁷⁰。江戸以前をも含めた大きな視野で眺めれば、近代以降にあらわれた作り手の内なるものの表象としての彫刻を理解する見方こそが特殊なものであり、短い期間に急速に定着した見方であることが分かる。

明治初期から大正期にかけての写実主義的な彫刻から、写実と江戸以前の造形を否定することで広がったロダニズムへの変遷、そして、ロダニズムへの反省と現代イタリア具象彫刻の受容。こういった流れの中で、再現的な側面の強い人体をモチーフとした彫刻においても、素材と表現との関係性が見直されていった。柳が山本豊市を「タイユディレクト（実材主義）」という言葉を用いて論じた1970年代とは、そのような時代であった。1970年代前後には、素材を重視する立場の動向として「もの派」も登場する。しかし、「創造

⁶⁸ 柳原義達「ジャコモ・マンズー」『孤独なる彫刻』筑摩書房 1985、103頁

⁶⁹ クロチェッティの父親は壁を装飾、彩色する職人であった。この父を12歳のころに亡くしたクロチェッティは、生計を立てるべく工業高校に進み、その後、美術品修復所で働いている（野添浩一「命を奏でるクロチェッティの彫刻」鹿児島市立美術館編 展覧会図録『20世紀イタリア具象彫刻最後のマエストロクロチェッティ展－命の詩が聴こえる』クロチェッティ展実行委員会 2006、9-10頁）。ファッツイーニは木工職人の家に生まれ、少年時代から木彫に親しんでいる（ヴァレリオ・リヴォセッキ「ペリクレ・ファッツイーニ生涯と作品」世田谷美術館・北海道立近代美術館ほか編 展覧会図録『ファッツイーニ展』ファッツイーニ展実行委員会 1990、182頁）。ちなみに、柳原はマンズーとマリーニがマイヨールの彫刻に触発され、彫刻家への道に進んだことを指摘している（柳原義達「マリノ・マリーニその美の世界」柳原 前掲書 1985、110頁）。マンズーやマリーニがマイヨールの彫刻に惹かれたのには、マイヨールもまた工芸に出自を持つ作家であるがゆえかもしれない。マイヨールは40代になり本格的に彫刻を始める前、自ら染色した糸を用いてタピストリーを制作していた（山本豊市『西洋美術文庫 第16巻 マイヨール』アトリエ社 1939、20-21頁）。

⁷⁰ すでに述べたように、石膏の像を粘土という別の素材で模倣すること、つまり、素材に目を瞑り形態だけを取り出す彫刻教育に対して、工部美術学校に入学した学生たちは驚きを示した。江戸以前の日本人にとっては、素材と形態はひとつに結び付いたものであるのが当然であった（木下直之『美術という見世物－油絵茶屋の時代』平凡社 1993、24-25頁）。

の主体自身の手わざによる技術や素材とのかかわりを通して表現される」⁷¹ものが「実材主義」の立場による作品であるとする近代日本工芸史研究者の外館和子は、「もの派と呼ばれる作家たちは、素材を重視するけれども、むしろその物質性や存在の状態の方に関心があり、手わざを排除する傾向にあった」という点で「実材」に拘る作家とは意識が異なると述べる⁷²。作り手と素材との身体的なやり取りにおいて生じる思考や探究、イメージの生成に注目してきた本論文の立場からも、「手わざ」を排除する「もの派」は「実材主義」とは異なるとする外館の見解には納得できる。ただし、注意せねばならないのは、「手」の「わざ」とは具体的にどういったことなのかを突き詰めずに議論を終えてしまうことである。「手わざによる技術や素材とのかかわり」というとき、それが単に手仕事の讃美や技巧を信奉するといった意味で理解されてしまうことに警戒せねばならない。

そこで次節以降は舟越に迂回しつつ、私自身の制作に沿って、素材に触れるということが作り手にどのような影響を与えるのか明らかにしていきたい。

第2節 「実材」に触れることとイメージの関係

－舟越保武の《原の城》と《長崎二十六殉教者記念像》へと迂回して

アトリエの隅に漆をねる定盤がおいてあっていつも日課のように、漆をねる事から始まる。漆をねる、その時には静かな心になり、漆に語りかけ、漆に問うてみたりする事がある。そして頭の中にイメージがわき、それを考えている時が私にとって、一番楽しい時である。けれどもいざ仕事にとりかかるともうそこから、苦しみが始まるのである。

73

こう山本が述べているように、乾漆制作では劇的に作品に変化が訪れたり、数日で集中して仕事を行って作品を完成させるといったことはできず、淡々とした日々の制作の中で作品は形を成していく。漆を練り、練った漆を数ミリずつの厚みでモデリングし、漆が乾くのを待ってからカーヴィングを行い、また漆を練ってモデリングを加え…、といったような行為が、微妙な変化を伴いつつ繰り返される。

このように素材を扱うことで生まれる時間は、自らが作ろうとしているものが何であるのか省みるように制作者を導く。おそらくここに、私が乾漆という素材を「実材」として捉える理由、そして、これまでの彫刻家たちが素材という言葉があるにも拘わらず「実材」という彫刻独自の言葉を生み出し語ってきた意味が隠されているように思える。その意味とは何なのか。この点について考えるために、前節での「実材」についての議論でも取り上げた舟越保武に再び注目したい。

⁷¹ 外館 前掲書、38頁

⁷² 同上書、178頁

⁷³ 山本豊市『傘寿記念－山本豊市乾漆彫刻展』高島屋美術部 1979、2頁

盛岡に生まれた舟越は、『ロダンの言葉』に触発され彫刻家への道を志した。しかし東京美術学校で塑造を学んだ舟越は、やがて「ロダンのあの脂っこい、キラキラしたものは自分の中にはないものだし、日本人の血には合わない」と感じるようになる⁷⁴。そして、自分の表現に適した素材をと考えた末、東京美術学校卒業後は当時ほとんど扱う者のいなかった大理石に注目し、独自の制作を進めた⁷⁵。カトリック教徒であった舟越は、大理石の直彫りによる胸像に加え、後に取り上げる《原の城》や《長崎二十六殉教者記念像》など塑造作品も制作している。

ここで考察に入るに先立ち、述べておくべきことがあるように思う。それは、クリスチャンではない私が、舟越が彫刻をすることによって目指したものを理解できるのか、という疑問についてである。私の見立てでは、私が舟越の信仰や見ようとしたものを理解することなど不可能に近い。舟越の作品と言葉に注目しているにも拘わらず、このように述べることは矛盾しているように思えるが、この点は議論の前提として確認しておかなければならない。信仰というものは、その人の生き方に沁みついたものであり、その教えについて私が勉強したところで理解の及ばないものである。特定の宗教に限らず、私たちそれぞれが、生まれ育った環境において深く身に付けてきた信仰とはそういうものであろう。私は舟越の信仰を理解することができない。しかし、舟越の作る彫刻に、あるいは舟越が彫刻をすることによって見ようとしていたものに、惹かれるのである。理解できないと知りつつも、舟越の見ようとしたものを知りたいと望んでいる。

そのような欲望が生じるのは、私も舟越も素材に触れて形を作っている人間であるからであろう。唯一、この点でのみ、私は舟越に通じている。したがって、これから舟越の作品と言葉へと迂回するわけであるが、それによって明らかになるのは、私と舟越に通底するであろう思考のほんの一端と、その他多くの重ならなかった思考となる。容易に他者を理解することはできないことを踏まえたうえで、他者の眼差しに自らの眼差しを重ねようと試みることが、重要である。私と舟越は異なるからこそ、僅かに重なる部分を徹底的に掘り下げること、重ならない部分も浮かび上がる。他者の見ているものを見ようとすることで、他者の眼差しと重なりきらない私を発見するのである。こういった態度で舟越の作品と言葉へと迂回して、私の制作を省察する。

先に取り上げた技法書において舟越が、「実材」として取り上げているのは大理石である。その大理石とのやり取りを念頭に、「実材」は作り手のデッサンを狂わすこともある油断ならない存在と述べた。そういった作り手のイメージに敵対するようにも感じられる

⁷⁴ 舟越保武「すきやき（東京芸大彫刻科の最終講義）」『舟越保武全随筆集－巨岩と花びらほか』求龍堂 2015、108頁

⁷⁵ 当時の東京美術学校には石彫の授業はなく、「石彫をやる人たちは有名な人ばかりで、私には教わりに行く勇気がなかった」と舟越は述懐する。舟越の師は、墓石屋の親方であった。「訳を話すと、すぐに鑿を二本と槌を貸してくれた。それを持って、大理石の前に立ったとき、初めて自分が本当の彫刻家になったような気がした」と舟越は述べる（舟越「石の音」前掲書、116-117頁）。

素材であるにも拘わらず、舟越は大理石を彫ることで表現しようとする。デッサンに狂いが生じることが大理石を彫る過程で起こる一方で、その狂いに気付き、彫り直していくこともまた大理石を彫る過程で行われる。それはつまり、自分のイメージしたものと、現実にも目の前の石に刻まれたものとの差異に気付き、そのイメージと現実を統合していく過程といえる。このイメージと現実を統合していく過程は、内的イメージに石を従わせていくということではない。もし従わせるのが目的ならば、星取り法を用いることもできる。自らの内的イメージと現実の物質をともに変化させ、内的イメージだけでできているのも、現実の物質だけでできているのでもない、新たなイメージ（像）を創出しようとしているように思える。

舟越は石彫とともに塑造でも彫刻を制作した。舟越が粘土も「実材」と捉えていたという事実はない。しかし先に述べたような、素材に触れて形作るプロセスにおいて、イメージが生成変容するという経験は、舟越が塑造について述べたエッセイに度々登場する。そこでこの節では、私の塑造制作を分析するための補助線として、舟越の塑造作品に注目して、イメージの生成がどのようなプロセスを経てなされるのか考察したい。

舟越の代表作である《原の城》は、江戸幕府により多くのキリスト教徒と農民が弾圧された島原・天草の乱（1637年（寛永14年））の戦地となった原の城跡に佇む亡霊をモチーフに、1971年に作られたブロンズ像である（図5.7）。等身大のブロンズ像であるため当然その重量は相当なものなのだが、この像からはそのような重みは全く感じられない。むしろ、僅かに浮いているのではないかとも思えるほど重力を感じさせない。私が《原の城》を初めて見たのは、彫刻を学び始めて間もない頃、2015年7月12日～9月6日に練馬区美術館で開催された「舟越保武彫刻展—まなざしの向こうに」においてであった。それから数年の間、この像は僅かに踵を浮かせて、つま先で立っていたという思い違いをしていたほど、《原の城》から感じる浮遊感は強烈なものであった。腰、肩、頭頂に向かうにつれ僅かに前傾した姿勢や、緩く開かれた手の造形からくる脱力感がそう感じさせるのだろうか。作者自身が「現実と幻想の間を浮遊して、目の前から消えてしまうようなものにしかかった」と述べるように⁷⁶、まさしく亡霊の存在感である。

⁷⁶ 佐藤忠良・舟越保武『対談 彫刻家の眼』講談社 1983、95頁



図 5.7：舟越保武 《原の城》ブロンズ 1971 年

引用元：展覧会図録『信仰と詩心の彫刻 60 年—舟越保武の世界』舟越保武展実行委員会 1993、36 頁

《原の城》では全身像が作られる 8 年前に、頭部だけの像が作られている。舟越が原の城趾に足を運び、作品の着想を得たのはさらにその 3 年前のことであるから、《原の城》完成には 10 年以上の歳月がかけられたことになる⁷⁷。「菜の花が咲き、雲雀が鳴き、本丸の趾にはコスモスに似た黄色い花が一面に咲き乱れていた」原の城趾は、「明るく静かであるだけに、かえって私には、天草の乱の悲惨な結末が不気味に迫ってくる」ものであったと、初めて城趾を訪ねたときのことを舟越は振り返る⁷⁸。「地の底から、三万七千人のキリシタン、武士と農民の絶望的な闘いの声」が聞こえてくるような気がした舟越は城趾で、かつてこの場所で討ち死にしたキリシタン武士に想いを馳せ、「雨あがりの月の夜に、青白い光を浴びて亡霊のように立ち上がる」像の姿を想像したという⁷⁹。この原の城趾で見たかのように語られる亡霊の姿が、後に彫刻として眼に見える形に表されることになる⁸⁰。

⁷⁷ 舟越「原の城」前掲書、30 頁

⁷⁸ 同上書、29 頁

⁷⁹ 同上書、30 頁

⁸⁰ 若松英輔はこの点について、次のように指摘する。「心に描いた」とは書いてあるが、「彼は、戦場だった原城を訪れたとき、確かに「見た」ものをよみがえらせようとしたのではなかったか」（若松英輔「光を見る者—舟越保武と芸術の秘儀」展覧会図録『舟越保武—まなざしの向こうに』求龍堂 2014、11 頁）。

こうした記憶のなかの鎧武者の残像をもとに10年もの間、構想が練り続けられた後、ようやくイメージが《原の城》として形となる。見方を変えれば、舟越は10年もの間、かつて見た亡霊の記憶を辿り続けたということもできる。10年間つねにこの像について考えていたわけではないだろうが、その間に頭像の制作やデッサンが何度も繰り返され、そのたびに頭の片隅に置かれた亡霊の残像は幾度となく取り出されて振り返られる（図5.8、5.9）。

この記憶を辿り直す時間において、制作者は作品のイメージを更新する。というよりも実際の制作に即して考えると、作品のイメージは、制作者がイメージを更新しようと意識して展開できるものではないように思える。むしろ、制作者が意識していないからこそイメージは、新たな出会い、すなわち更新として受容されるのである。そういった意味で、作品のイメージは更新されるという方が正確なように思える。舟越が「破れ鎧をつけた年老いた武士の憔悴した姿のこの彫像は、どこか私に似ているような気がする」というように⁸¹、当初は考えてもいなかったイメージが粘土に触れている過程で喚び起こされ、像に重ねられていくのではないだろうか。



図 5.8：舟越保武《原の城（頭像）》 ブロンズ 1963年 図 5.9：舟越保武《原の城》墨、紙 1964年頃

図 5.8 引用元：展覧会図録 『信仰と詩心の彫刻 60年—舟越保武の世界』 舟越保武展実行委員会 1993、74 頁

図 5.9 引用元：展覧会図録 『舟越保武—まなざしの向こうに』 求龍堂 2014、111 頁

《原の城》の制作時と同様の体験を、舟越は度々語っている。舟越が46歳のときに着手し、4年後の1962年に完成された《長崎二十六殉教者記念像》の制作についての著述には、次のような体験が記されている。《長崎二十六殉教者記念像》は、1597年（慶長元年）2月5日にキリスト教の弾圧を進めた豊臣秀吉の命により、長崎で磔の刑に処された

⁸¹ 同上書、31 頁

26人のカトリック信者をモチーフとした作品である（図5.10、5.11）。舟越が制作に取り掛かって4年目、20人目に制作したのはフランシスコ・キチの像であった⁸²。

遠くに聞こえていた電車の音も絶えてしまった秋の夜ふけに、フランシスコ・キチの顔が完成した。台から降りて像の前に呆然と立っていたとき、今作り終えた粘土の顔が、何かわたくしに話しかけるような気がした。これまでに作った顔とは違った動きがその顔にあった。それは父の顔に似ていた。三十年前に亡くなったわたくしの父の顔が、フランシスコ・キチの像の中にあった。わたくしはアトリエの真ん中に突っ立って像を見上げたまま、涙が止めどなく流れた。物音の絶えた夜ふけに、こおろぎの声だけが聞こえた。⁸³

舟越の父は熱心なカトリック信者であり、舟越をよく教会に連れて行ったという。しかし、舟越は親への反発から、父の生前に洗礼を受けることはなかった。父の想いを汲み取れなかった当時のことを振り返り、子を想う「父の心をずたずたにしてしまった」と舟越は述懐する。舟越が17歳の時、その父は癌で亡くなった⁸⁴。

舟越は父の姿を、フランシスコ・キチの像に見る（図5.12）。しかし、作者自身も述べるように、舟越は「フランシスコ・キチの顔をわたくしの父に似せて作ったのではない」。カトリック教徒であった父の姿と、自ら志願して殉教者の列に加わったフランシスコ・キチとが重なったことは、制作当初から構想されていたわけではない。「そんなことは許されることではない」、と本人がはっきり否定しているとおりである⁸⁵。

⁸² 京都で捕らえられた殉教者たちは、見せしめのため長崎まで陸路で移動させられた。殉教者たちは、800km以上の道程を歩いて長崎に向かった。捕らえられたのは24人であったが、その道中で2名のカトリック信者が殉教の列に加わることを志願し、26人となったそうである。フランシスコ・キチは、その2名の内のひとりであった（結城了悟『二十六聖人と長崎物語』聖母文庫 2005）。

⁸³ 舟越「断腸記」前掲書、34-35頁

⁸⁴ 同上書、35-37頁

⁸⁵ 同上書、37頁

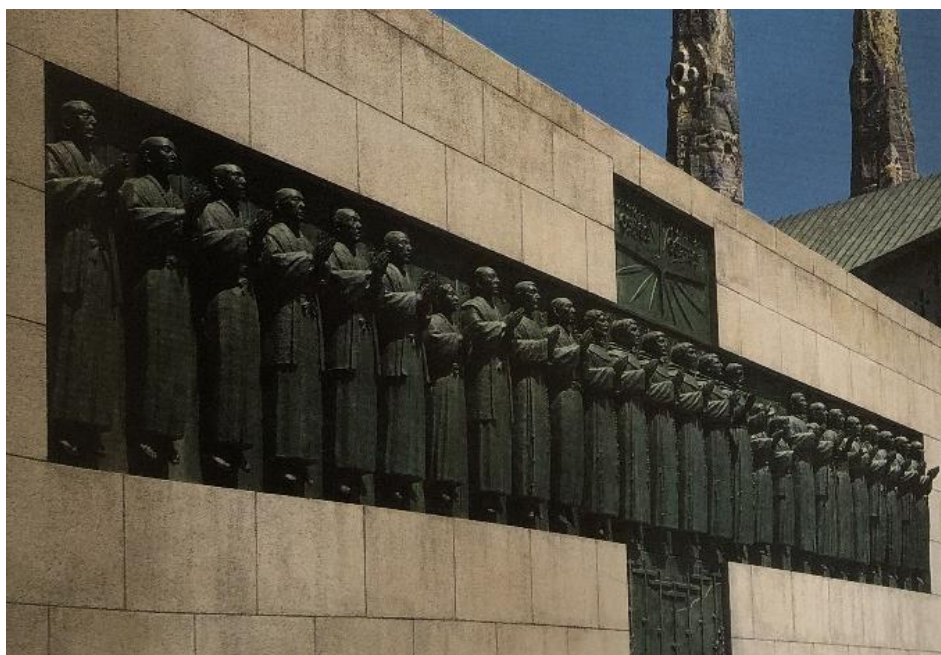


図 5.10 : 舟越保武 《長崎二十六殉教者記念像》ブロンズ 1962 年
引用元 : 舟越保武 『舟越保武』 現代彫刻センター 1977、21 頁



図 5.11 : 舟越保武 《長崎二十六殉教者記念像》(部分)



図 5.12 : 舟越保武 《フランシスコ吉》ブロンズ 1962 年

図 5.13 引用元 : 舟越保武 『舟越保武』 現代彫刻センター 1977、33 頁

図 5.14 引用元 : 同上書、28 頁

当然、舟越はフランシスコ・キチを観察しながら像を作っているわけではない。残された資料からフランシスコ・キチのイメージを描き、そのイメージをもとに制作は進められたのであろう。イメージは、デッサンと塑造を通して反芻され、修正される。この記憶の中のフランシスコ・キチのおもかけを求める過程で思いがけず、父の顔が像に重なる。このようにして制作当初のイメージは、粘土に触れながら記憶を辿る過程で、異なるイメージと結びつく。実際のところ、「明るい光の下で見ると、あの像はほとんど父に似ていない」と舟越はいう⁸⁶。しかし、フランシスコ・キチの像が父に似ているかどうかは問題ではない。「光が陰ってうす暗くなったとき、わたくしには、父の顔がそれに重なって見えるにすぎない」というように⁸⁷、重要なのは作り手のイメージに新たなイメージが重ねられるということである。全く関係するとは思ってもいなかったイメージが像と結びつくことで、作品は作り手の思い描いていたイメージを超えていく。私が作ったはずの彫刻にも拘わらず、形が私のイメージを超えた意味をもつのである。

こういった経験は、私の制作の中にもある。私は制作のはじめに、モデルを前にデッサンやマケット制作を行う。この段階において、対峙するモデルから造形の要素を抽出しようとするとき、もっとも働いているのは目である。モデルの姿や印象、人体の構造などを見定めようとする緊張感に満ちている。この緊張から得られるものは大きい。しかし、それと等しく、あるいはそれ以上に、モデルがいなくなった後に改めて形を捉え直し、自分のなかで解釈する時間が重要である。モデルがいなくなってから、本当の仕事が始まる。

この点について塑造作家の佐藤忠良は舟越との対談で、モデルに「惚れ込んでのめり込んだらいいものは出来」ず、「いい意味での醒め」が必要という⁸⁸。これを受けて舟越は次のように述べる。惚れ込むと言ってもそれは対象の一面であり、むしろ「全部わかったら駄目」になる。「深く知り過ぎて自分の持っているイメージとはまったく反対の面が見えてくる時があって、それは仕事の邪魔になってしまう」⁸⁹。佐藤が「創作する人間、絵でも文学でもそうだと思うけど、わからないから挑むんだよ」と述べるように⁹⁰、重要なのは、対象をありのままに理解することではなく、分からないという余白を残すことと、それを分かろうとする行程である。

とりわけ乾漆により制作する段階では、モデルを前にしながら形を作るということはほとんどなくなる。とはいえ、モデルの存在は私の中から完全に消えてしまったわけではない。モデルは、私の記憶の中に存在している。粘土から型取りを経て乾漆へ、と制作が進むにつれ、制作を始めるときに捉えたモデルの姿かたちは朧気なものとなっていく。しかし、私がモデルを依頼した人物から感じ取った印象や雰囲気といった、曖昧なものは残

⁸⁶ 同上

⁸⁷ 同上

⁸⁸ 佐藤・舟越 前掲書、90-91 頁

⁸⁹ 同上

⁹⁰ 同上書、92 頁

る。この残像は、曖昧でありながらも確かさを持っている。例えば、数年ぶりに再会した友人であっても、その見た目の変化、あるいは変わらなさに気付くことができるように、私たちの内に残る印象や雰囲気についての記憶は、曖昧であり確かでもある⁹¹。そのおもかげを思い出しながら幾度となく記憶を辿るプロセスが、私の制作にはある。

そして、その過去を振り返りながら進められる制作の過程で、私のイメージやモデルの印象に加えて、制作過程での私の思考や行為の痕跡が形に表れる。例えば、作りつつある像の表情や佇まいから、仏像や西洋の宗教的な像に通ずる要素を感じるようなことが経験されるときがある。それは、私が出発点のような崇高さや精神性、宗教性と呼ばれるようなものについて考えて像を作っているがゆえであるが、ときに作られつつある作品に向かうなかで、これまで意識して参照していなかった仏像やその他の彫刻を想起することがある。作られつつある像が私の意識を超えて、別のものに見えてきたり、異なるイメージとつながることが制作にはある。その予期せぬ瞬間が、作っているものを作品として自立させるためには重要である。それゆえ私の彫刻は、モデルを思考のための手掛かりとしつつも、モデルの顔立ちやプロポーションに忠実であることを重視してはいない。

モデルの印象そのものでもなく、私のイメージした形そのままでなく、その両方が粘土や乾漆を扱う過程において統合され、新たなイメージ（像）になることを目指している。例えば、私は作品のサイズを実寸よりやや大きく作ることが多い。なぜこの大ききなのかは明確には分からないが、おそらく自分の手で容易には扱いきれない物量に対峙することと、人体を原寸で粘土に置き換えるのではなく、その縮尺を自分の身体に応じて拡大するところにある思考と感覚に、像が自分のイメージを超えていくための手掛かりを感じているからであるように思える。自分が容易に制作をコントロールできない状況が、新しいイメージ（像）をみるために必要なのである。こういった過程を経て、作られつつある像は、モデルとも私の内的イメージとも独立して、作品として成立していく（図 5.13）。

⁹¹ この点については、解剖学者三木成夫の理論を参照。三木は、ゲーテの「形態学」に依拠しつつ、私たちが人間顔の、機嫌のいい顔、悪い顔、嬉しそうな顔、悲しそうな顔として見分けられるのは、その人の“いつもの顔”すなわち「原形」が基準にあるからだという。三木は、この「われわれの肌を通して肉体の奥深くにまで滲透し、もはや抜き取ることできぬほどに根をおろした、まさにそのようなもの」こそが、「その人間の根源の形象、すなわちここでいう「原形」そのもの」になると述べる。そして、「ひとびとはこれを“おもかげ”と呼ぶ」という（三木成夫『生命形態学序説－根原形象とメタモルフォーゼ』うぶすな書院 1992、236-237 頁）。ちなみに三木は、人体解剖学は「内部構造の持つ言ってみれば「内なる原形」の解明によってのみ支えられる学問」であり、一方で、外側の“すがたかたち”から“しかけしきみ”を解明すること、すなわち「外なる原形」を探究するのが造形芸術の目標である、と興味深い見解を示している（三木成夫『生命とリズム』河出書房新社 2020、248-249 頁）。



图 5.13 : 《告知》乾漆 h200×w70×d60(cm) 2022 年

第3節 「実材」がつくる制作の時間

前項で舟越の作品と言葉に迂回してみてきた内容は、自らの作るものに向き合い続けることによって、作り手のイメージが異なるイメージと結びつくという、「作ることによるイメージの生成」を示唆するものであった。それを踏まえて、ここでは、イメージの生成に深くかかわる「時間」の在り方についてもう一步踏み込んで考えたい。

乾漆制作を振り返り制作の「時間」について考えるとき、その「時間」の在り方が、二種類あることに気付く。一つは、漆の乾きや工程の多さによってつくられる時間、すなわち「量的な時間」である。この「量的な時間」は、制作に要した時間として～ヶ月や～年として数字でも表せるため、比較的示しやすい。しかし、いくら長い「時間」を制作に要したとしても、その中身が思考を伴わないものであったならば、イメージが展開することも表現する主題が自覚されることもないだろう。逆に、量的な制作時間が少なくとも、その限られた時間が、思考の凝縮された時間であるならば、充実した形が成立することもある。こういった時間は「質的な時間」と言えるだろう。このように彫刻制作には、「量的な時間」のほかに、「質的な時間」とも呼べるような時間がある。この「質的な時間」の在り様は、その作家それぞれの身体や感覚に根差した個別具体的なものであるがゆえに、取り出して語ることが難しい。しかし、本論文で迫ろうとしてきたものとは、まさにそのような作り手の身体や感覚に根差した思考と探究についてである。

そこで本項では、私の乾漆制作に基づいて、彫刻制作における「質的な時間」の内容を具体的に考察していきたい。そのために取り上げるのは、第1章でも述べた私が継続的に習慣として続けている「制作のログ」である。といっても、それは制作日記のように几帳面に付けられているものではない。記録というよりは、リサーチやメモの集積と言った方が近いようなものである（図 5.14）。



図 5.14 : 右の作品の制作に際しての「制作のログ」の一部

私は作品を制作するときにアトリエの壁に模造紙を用意し、そこに制作中に感じたことや考えたこと、アトリエで誰かと話した言葉、モデルの写真やスケッチ、気になった文献のページをコピーしたものなど、制作にかかわる様々なリサーチを書き残しておく習慣がある。この「制作のログ」は作品のタイトルを付けるときにふさわしい言葉を見つけるために、2019年頃から始めた試みがもとになっている。

とはいえ、私にとってこのメモ書きは、タイトルとなりそうな言葉を書き残しておくだけの行為に留まらない意味をもっている。仮に、この記録が思い付いた考えを書き留めておくだけのものであるならば、ノートに記してもよいはずである。当初はノートに書いていたのだが、10ページも書かないうちに続かなくなりやめてしまった。そこで、たまたまワークショップの材料の余りとして譲り受けていた模造紙をベニヤ板に貼り付け、壁に立て掛けて使ってみたところ、現在まで続いている。そのときはその理由は分からなかったが、いま自分のしてきたことを振り返って分析すると、私にとっては書きなぐられたメモや、貼り付けられた資料が、一度に視界に入るといことが重要なのだと思う。制作にかかわる様々な情報を一望し、それらを結び付けていく作業によって、自分の思考を拡げているところがある。

(図 5.15) は 2019 年 10 月～ 2020 年 4 月にかけて、《揺らめく風のなかで》と題した作品の制作にあたり残した「制作の記録」の一部である。その記録からはモデルを撮影した写真やドローイング、ポーズの意味など制作を始めるにあたってのリサーチの記録が確認できる。さらに、デッサンが描き込まれた制作途中の作品写真が貼られ、その周囲にはコンセプトについての考察や造形や着彩の方法についてのアイデアが断片的に書き込まれている。それらの断片的な考察は、矢印や線で結ばれ、そこから派生し新たに気付いたことが書き加えられることで複雑さを増していっているようにも見える。また、これらの作品の形態やコンセプトにかかわる記述だけでなく、制作のスケジュールや使用した素材の種類と量などの情報も記されている。



図 5.15 : 右の作品の制作に際しての「制作のログ」の一部

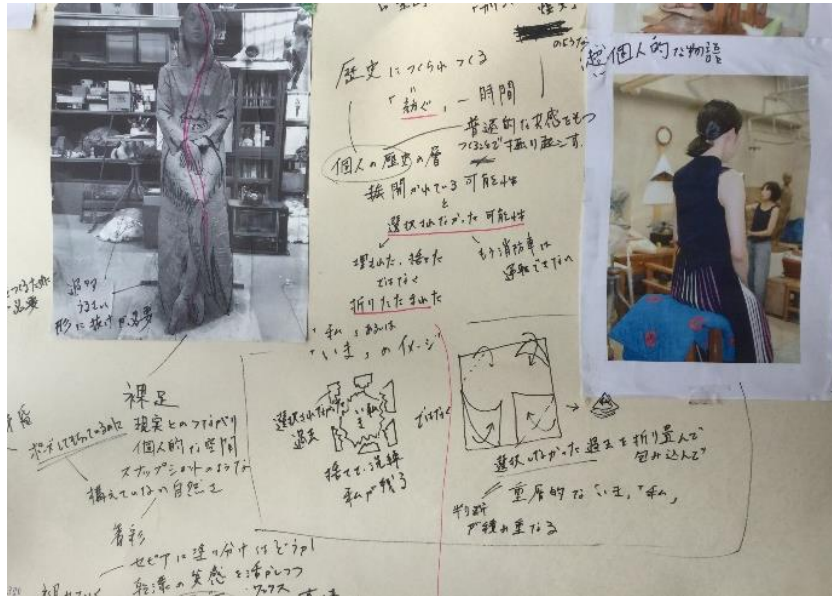


図 5.16 : 「制作のログ」(部分)

この制作で中心となった考察は、模造紙の中央部分に描かれた図の箇所にある(図 5.16)。ここで私は、人間の存在を、一枚の紙を中心に向かって折り畳んでいくイメージと重ねて理解しようとしている。

私たちはかつて子どもだった頃、何者にでも成り得る可能性を持っていたが、やがて年齢や経験を重ね様々な選択をしていくうちにその可能性は狭まっていく。しかし、かつて何かに憧れた記憶や、こうもあり得たという可能性は消えたわけではなく、私の中に折り畳まれどこかで潜在的に働いているのではないだろうか。そのようなことを、北海道で生まれ育ったのち東京で銀行員として働き、語学への関心から 20 代後半でイギリスへ留学し、いまは教員免許を取得するために大学院へ通っているという、モデルを引き受けてくれた女性とのやり取りから連想した。

彼女の半生を聞いたがゆえの思い込みかもしれないが、その佇まいからは、いまに至るまでの無数の経験のそれぞれが窺えるように思えた。数々の判断によって選ばれなかった、いくつもの可能性は捨て去られたわけではなく、確かにその人の内側に折り重なっている。2019 年初秋から年末にかけての複数回に渡るポーズと、その後の制作を通して、こういった見方が私のなかにつくられていった。

このとき私が思い巡らせていた考えとは、教育学者の西平直が『誕生のインファンティア』において、ジョルジョ・アガンベンのいう「潜勢力 (potenza)」⁹²を引きつつ、「私たちの「在り方」は、「現実態」ではなく「現勢力」になる（すべての可能態を排除した後の固く防衛的な唯一の「現実態」ではない、「潜勢力」を内に含んだ、可変的・流動的・ヴァルネラブルな「現勢力」になる）」(傍点、カッコ内原文)と述べるような⁹³、あらゆる可能性を内包したものとしての人間の在り方と言えるかもしれない。「～することもできる」し、「～しないこともできる」といった双方の可能性を保ちつつ、流動的に生きる存在としての人間である。

私がこの西平の著書『誕生のインファンティア』を知ったのは、作品を作り終えてからのことであった⁹⁴。したがって、いまこの文章を書いているとき、私は西平の論考を知ったうえで、西平の論考を知らなかった過去の私の思考を読み拓いているということになる。したがって、過去の私の「制作のログ」を、現在の私が編集しているのが、この文章ということになる。このように「ログの編集」、つまり、過去の制作を振り返って編み直すことによって、制作に新たな意味が見出されることはしばしばある。そしてそのようにして得た新たな知見やイメージが、次の作品の構想に結び付いていく。以上のように一つの作品の制作過程においても、連続する制作活動全体での思考においても、そこからは過去から未来へと線上に進んでいくだけではない「時間」があることが分かる。未来から過去を振り返ることによって新たなイメージが賦活され、それによって創造の可能性が拓かれるというような「時間」の在り方が見えてくる⁹⁵。

⁹² アガンベンによれば、「潜勢力 (potenza)」とは、「現勢力 (atto)」と両立するものとされる。アガンベンはピアノの名手を例にして説明する。ピアノの名手は、ピアノを弾くこともできるし、弾かないこともできる。ただし、その「弾かない」は、「ピアノを弾くことができない人が弾かない」のとは違う。「弾く」(現勢力)に移行することもできるが、「弾かない」のである。このように「現勢力に移行しないこともできる」という意味において、「潜勢力」は理解される(西平直『誕生のインファンティア』生まれてきた不思議、死んでゆく不思議、生まれてこなかった不思議』みすず書房 2015、233頁)。(ジョルジョ・アガンベン 高桑和巳訳『バートルビー—偶然性について』月曜社 2005も参照)。

⁹³ 西平 同上書、256頁

⁹⁴ 私が『誕生のインファンティア』を知ったのは、長岡市呉服町にあるオルタナティブスペース「Arts-Based Research labo & HANGA studio 工房このすく」を会場に、小松佳代子が主催している読書会に参加することを通してであった。2020年5月1日に開催された第17回読書会では、絵画制作者の坂井友美が『誕生のインファンティア』を選書し、本の内容に沿った自らの疑問を発表し、議論が行われた。

⁹⁵ こういった「質的な時間」の在り方は、「時間どろぼうとぬすまれた時間を人間にとりかえてくれた女の子のふしぎな物語」という長い副題のついた、ミヒャエル・エンデの『モモ』で描き出される問題と重ねて考えることもできるだろう。童話のあらすじを簡単に記しておきたい。

物語中、突如現れた灰色の男たちは、町の人々を甘い言葉で唆し時間を節約させ、貯蓄させる。その結果、例えば、念入りな仕事で知られていた床屋の主は、仕事に掛かる時間を切り詰めて、愛情を込めてやっていた仕事を事務的、能率的に片づけるようになった。そしてやがて、人々の生活には空想を働かせる余地がなくなり、誰もが日に日に飽きっぽくなっていく。話の中では、こうした灰色ずくめの時間どろぼ

こういった時間の在り方は、素材に触れている只中でも経験される。作っていく過程で自らの制作行為の意味に気付くことや、素材に触れることで改めて頭の中で考えていたイメージを現実に即して捉え直していくことの連続が、彫刻制作のプロセスであるとも言える。そして、この素材に触れることにより内的イメージを現実との関係において捉え直すというところに、私が粘土や乾漆といった可塑性をもつ素材に拘りをみせる要因がある。

それ自体が安定した形をもたない粘土や漆といった素材は、常に変化し続ける可能性を内包した状態である。そういった点で、あらかじめ物量をもつ塊である木や石とは異なる。制作者のイメージが作ることによって生成変容することは先に述べた通りであるが、粘土や漆といった素材の可塑性は、その変容を受け取れることを広く許容する。

こういった可塑性をもつ素材について、塑造による乾漆制作を行いつつ美術教育研究を行う生井亮司は、次のように論じている。「粘土とは極めて可塑性に優れた素材であるため、作者の意志にその都度応答する。粘土は彫刻制作におけるニュートラルな素材である。ニュートラルであるがゆえに作者の意志、すなわち作者自身の運動性が表象されるのである」⁹⁶。また、生井と同様に乾漆を専門とする塑造作家の猪瀬昌延は、存在する塊を見て作られる作品のイメージを思い描くことができる石材や木材を「有」の状態とし、それに対して「粘土蔵で保管された粘土は、かつて制作された面影をもたない「無」の状態」であると述べている⁹⁷。このような「ニュートラル」あるいは「無」の状態であるがゆえに、粘土は制作者の意志や運動性を純粋に表象するものと捉えられる。そして制作者は、このような素材の可塑性により、自らの意志や身体の動きが反映された塑造作品を見ることができ、作品と自己の問題を発見し、変容していく。

うが支配する事務的で貧しい時間に、楽しい遊びに満ちた「子どもの時間」が対置される。そして、子どもの代表ともいえる少女モモが、いろいろな経緯があった後、時間どろぼうの一味と対決し、盗まれた時間を人間たちに取り戻してくれることになる（ミヒヤエル・エンデ 大島かおり訳『モモ』岩波書店 2001）。

哲学者の中村雄二郎は、時間どろぼうの手口であった時間を節約し、貯蓄するという考えは、近代世界がもたらした「時間の客観化」により可能になると指摘する（中村雄二郎『共通感覚論』岩波書店 2009、268-269 頁）。そして、それにエンデが対置させる「子どもの時間」とは、「二つ三つの本の箱、破れたテーブル掛け、一掬いの小石があれば十分で、あとは空想の力で補い、実にいろいろな遊べる」ような、「手ざわり（触覚）と空想力（想像力）」に根差した、「重層的な生きられる時間」であると述べる（同上書、267-269 頁）。この遊びにみられるような主観的な時間は、数値化・客観化されるような固定された時間ではなく、いわば「伸び縮みする時間」とも言えるような時間である。彫刻制作の時間の本質も、この「伸び縮みする時間」の中にある。中村の言葉を借りるならば、「私たちの生きる時間とは、ただ直線的に過去から現在へ、そして現在から未来へと均質・水平に流れていく時間ではなくて、同時に、さまざまなリズムを持って循環する複数の時間系列を含む、重層的な時間にほかならない」のである（同上書、269 頁）。

⁹⁶ 生井亮司「表現する身体・生成する自己」東京藝術大学美術教育研究室編『美術と教育のあいだ』東京藝術大学出版会 2011、211 頁

⁹⁷ 猪瀬昌延「彫塑制作におけるミメシスの循環」同上書、27 頁

粘土、そして漆は、このように制作者の生成変容を促す性質をもつのであるが、とはいえ作品制作はいつか終わりを迎える。いつまでも変容し続けるのではなく、イメージは変容しつつも収束へと向かって行く。イメージが変容し更新されるといえば聞こえはいいが、実のところ、その都度イメージが立ち上げられ、思考が展開するような不安定な状態に身を置き続けることは容易ではないし、苦しいものである。彫刻制作のみならず、様々な場面において、安易に解答を出さずに思考する過程に留まり続けることは難しい。

分かりやすく、そして迅速に解答や結果を示すことが高く評価される現代においては尚更、この不安定な状態に留まり、変容するプロセスにおいて思考することに留まるための力は失われつつあるようにも思える。例に漏れず、私自身もそうである。形や主題を模索し続ける時間が重要であると分かりつつも、一方で、結論を急いでいる自分もいる。不安定な状態から逃れ、安定した一つの形を求めようとする意識が働いてしまう。つねに不安定な状態に身を晒してイメージが定まらない日々を過ごしては、生きるということ自体が困難になるだろうから、安定を求めるといのはもはや、人間としての性とも言えるような、拭い去ることの出来ない意識なのかもしれない。

とすれば、彫刻制作において困難であるのは、作品を完成させることではなく、むしろ安易に完成としないように自己を抑制することであるように思える。そういった観点から、粘土や漆といった素材の可塑性について改めて考えてみたい。先に生井と猪瀬の論攷から見たように、「ニュートラル」や「無」の状態である素材の可塑性は、制作者の意志や身体の動きを表象し、自らの意志や身体の変容と純粹に向き合うように制作者を導く。

こういった自らの意志や身体の変容に対して、制作者が自覚的になることを促す素材の可能性を本論文では、やがて作品が完成へと向かっていくことへの抵抗のための働きとして捉えてみたい。制作者は素材の可塑性により、自らの意志や身体の変容を発見し、見えてしまったがゆえに、その変容から目を逸らせなくなる。そういった自己の不安定さに、制作者を直面させる働きが、可塑性をもつ粘土や漆にはある。可塑性とは、いうなれば安定した形をもたないということである。決まった形をもたない不安定さこそが、可塑性をもつ粘土や漆の特徴とも言える。この素材の不安定さが、変容する制作者のイメージや身体性に形を与え、指や道具の痕跡として目に見えるようにする。そして作り手は、自らのイメージや身体性の変容が表れ出た、作られつつある作品を見ることで、イメージと現実との差を発見し、それを埋めていくために思考を続けるのである。イメージをそのまま実現するという考え方では見落とされてしまう、制作過程における思考や出来事を、粘土や漆は一つひとつの指跡の単位でその都度、作品のうえに記録していく。

さらに言えば、像に肉付けすることと取ることの双方が可能な粘土や漆は、自らの内的イメージや制作過程での出来事を自覚することで生じる違和感に対して、その違和感に向き合い作り直すことを可能にする。何度でも時間を遡り、やり直すことが比較的容易にできるのである。粘土や漆の可塑性は、木や石に比べると、やり直すということへの心理的障壁が小さい。この心理的障壁の小ささが、やり直すことや変化することを積極的に受容

する態度を形成するのかもしれない。作品を作り直し出来事をやり直すということは、自らの思考や判断を引き受けていくことともいえる。その思考と判断の積み重ねが、表現となる。

塑造制作においては、可塑性を持つ素材との関係性において、不安定な状態で思考し続ける「質的な時間」がつけられる。乾漆制作では、この不安定な状態に留まることを許容するものとしての素材の可塑性とのかかわりが、素材を置き換えた後の行程まで引き延ばされることになる。それゆえ、制作の終わりを見極めることが難しい。

半永久的に形を変え続けられる粘土は、作り手の瞬間の行為を反映し、作り手に自らの持続する思考を痕跡として残し続けることを許容する。乾漆の場合、その可塑性が素材を置き換えた後も失われることはない。粘土や漆の可塑性が実現するのは、モデルの姿かたちや人体の動きや生命感を俊敏に捉えることだけではない。素材は制作過程でなされてきた出来事を振り返る時間を生み、それを引き受けるために思考する状況をつくるのである。

乾漆制作のプロセスは、遅々として進まない地味なものである。粘土で像を完成させ、それを石膏やFRP（繊維強化プラスチック）に写し取ればいくらか工程は短縮されるのだが、私はあくまでこの手間と時間の掛かる方法を選択している。しかし私は、思い描いた像を、早く眼に見える形にしたいという欲求を常に抱いてもいる。それにも拘わらず、遅々として進まない乾漆制作を選んでいる。

そもそも制作に先立ち私の頭の中で構想されたイメージは、はっきりとした輪郭を持ってはいない。明確な到達点として作品のイメージがあるわけではない。ある程度分らない余白を持っている。これまでに作ってきた作品とも関係しつつ、作品のイメージは制作の方向性として決められる。到達点ではなく方向性として制作当初のイメージは描かれる。したがって、そのイメージは曖昧さを含む。その厳密な到達点ではない方向性をもとにモデルを依頼し、デッサンを描くことや写真を撮ることで、作ろうとする像は具体性を帯びてくる。デッサンによって作品のイメージは紙の上に描き出され、作り手自身が見て確認できるようになる。頭の中の像は、描かれることで現実のものとなっていく。そのような手順を踏み、粘土での制作に入り、ますますイメージは具体性を帯びていくわけであるが、その粘土の像も、やがては乾漆に置き換わる。それゆえ、粘土での制作は、乾漆になったときの形を思い描きながら行われる。しかし、先のことを完璧に予測することなどできない。このように表現するメディアや素材を変え、工程を重ねていく過程により、作られつつある作品と作り手が描くイメージとの一致は先送りにされ続ける。イメージを早く具体化しようとする私の逸る気持ちを、素材とそれを扱う技法のつくる時間が抑制するのである。

制作を進めるにつれ、作り手自身の形の見方は、馴れと思い込みにより徐々に固定されてくる。しかし、それが思い込みであることに自分一人の力で気付くことは難しい。そのとき、前項で述べたような素材がつくる「時間」が意味をもつ。粘土や漆といった可塑性

をもつ素材は、制作者が自己の内的イメージを可視化し、自らのイメージを変容させるということ、すなわち、不安定な状態で思考することへと移行するように作り手を後押しする。素材がつくる「時間」は、性急に制作を進めようとする私の思考に違和感を生じさせる。このような時間によって、収束へと向かうべく固まっていくイメージは、揺さぶられることになる。重要なのは、こうして揺さぶられることにより、固まりつつある私のイメージには「隙間」が生じるということである。そして、「隙間」が生じるからこそ、そこに作り手が思いもよらない異なるイメージが入り込むことができるのである。

このようにして作り手の内的イメージ+ α の部分が、作品に表れることになる。私はこの、自分の内的イメージだけではない+ α の部分に、何が表れ出のかを見たくて制作を続けている。例えば、作品には表面に残るモデリングの跡や、ヤスリの削り跡として、あるいは像の大きさとして、粘土や漆を扱う私の身体性が表れている。また、無の空間から粘土や漆を積み重ねていくことでできあがる像の表面は、制作過程で重ねてきた行為と判断に対して、最終的にどのような決定を下したのかということの表れでもある。内的イメージに加えて、作品に表れる+ α の部分は、いま挙げたことだけではないだろう。むしろ、いま挙げたようなことは、すでに私が意識していることであるから、すでに私のイメージに回収されているともいえる。ここに書くことのできないものこそが、私が制作することで見ようとしているものである。したがって、それが何かは分からない。しかし、確かに私は制作過程で、目の前の作られつつある像に、自らのイメージしていたものを超えた形を見ることがある。その形を求めて作っているのである。

ただしイメージが生成変容することに対しては、注意深くあらねばならない。彫刻を作っていると、もともと描いていたイメージに加え、新しいイメージが湧いてきて、そのイメージを付け加えたいことがある。イメージの展開や更新というよく聞こえるのだが、無闇にもとのイメージに装飾を施していくことは、自分の表現したいものを見失うことにつながる。自分の内的イメージから離れて、素材や環境との関係において問い直すことと、自分の内的イメージから逸脱し、全く違う文脈のイメージを立ち上げることは、似ているようで大きく違う。私はこれまでに何度も、後者の失敗をしてきた。何度も失敗しているのだが、いまでもつい誘惑に駆られて、あれもこれもと付け足したくなってしまう。その経験からは、目の前にある作られつつある作品の形や素材が、作り手の思考やイメージに働きかける部分が大いにあり、ただしその働きは警戒すべきものであることが分かってくる。

制作において重要なのは、素材や環境とのやり取りにより、新たなイメージが浮かんだとしても、それを吟味し、ときには実際に試し、その上でやはりもとのイメージが大切ではなかったのかと還ってくることである。イメージを膨らませるのではなく、膨らませたイメージを捨てていく過程において、改めて、作品のイメージが浮かんでくる。本論文でいうイメージの生成とは、単にイメージを付け加えていくのではなく、付け加えようとす

るイメージを問い直すなかで、徐々にイメージが明確になっていく動きを意味している。イメージを膨らませたあとの、還ってくる動きが重要なのである。

「実材」がつくる時間、私にとっては粘土や漆に触れる時間とは、そういったイメージを膨らませることと、その膨らんだイメージを捨てて、この作品で見ようとしているものを取り出すために必要な時間である。その時間とは、過去から未来へと積み上げるばかりではなく、積み上げた過去から離れて、捨て去ることによって未来へ進むような時間である。思考やイメージを積み上げ、積み上げたものを吟味し、捨てることで形に辿りつくという、可塑性をもった時間が塑造（乾漆）の制作にはある。

頭の中で思い描いたイメージを形にすることが彫刻制作であるならば、このように、あえて時間を掛けて進める私の制作は、無駄の多いものだろう。しかし、塑造作家の佐藤忠良の言葉を借りるならば、私にとってそれは「必要無駄」なのである⁹⁸。わざわざ手で素材に触れて形を作ること。それに加えて意図的に、簡便に扱える素材を避けること。こういった非効率的な遠回りは無駄といえば無駄である。ところが、その廻り道の途上で作り手は、自らが描いたイメージについて反省的に思考することができる時間を得る。そして、その反省的に自らを振り返ることにより、作品はもとのイメージよりも一歩か二歩、前に進むのである。つまり、この客観的には無駄に見える遠回りするプロセスは、制作者にとっては必要な道程なのである。舟越がいうように作り手は、「ブラブラしてるようでも、格好よく言えば、やっぱり必要なものを探して歩いている」のであろう⁹⁹。ブラブラしているとはいえ、そのとき彫刻家はやはり「いつも彫刻のことを考えているはず」である。より詳しくいうと、「彫刻といっても、具体的にあそこをこうしてやろうとかいうのじゃなくて、表現の中身の問題を考えていると思う」と佐藤は述べる。どう表現するかではなく、表現の中身の問題を考えること。重要なのはその状態に如何に自分を誘導するかということである。「そこへ持っていくために、君はブラブラ歩いてるんだよ」¹⁰⁰。そう佐藤が舟越に述べるように、表現と呼べるものを形作るために、私たちには「時間」が必要なのである。そして、その「時間」をつくり出すのが、「実材」なのである。

永きに渡って彫刻家たちは「実材」という言葉によって、作品の材料として素材を捉えるのとは異なる「態度」を示してきた。本論文では、その態度を塑造（乾漆）にもとづいて考察してきた。「実材」を「実材」たらしめる「態度」は、素材との関係性を重視することと、その関係性において作り手のイメージが生成変容することにかかわっていた。自らの内的イメージを超えた、新たなイメージを立ち上げることを実現するためには思考する時間が必要である。その時間を作り手にもたらす素材が、「実材」なのである。そうした時間をつくり出す素材は、彫刻家それぞれによって異なる。舟越にとっては粘土と大理

⁹⁸ 「必要無駄というのは、本来の意味での無駄とは違い、「不合理の中の合理」であると佐藤はいう（佐藤・舟越 前掲書、117頁）。

⁹⁹ 同上書、125頁

¹⁰⁰ 同上

石や砂岩であり¹⁰¹、山本豊市や私にとっては、粘土と乾漆がそうである。このように考えてみると、ロダンにあっては、粘土のみが「実材」であったのかもしれない。どの素材が「実材」なのか分類することは意味を持たない。具体的な「実材」にあたる素材は、彫刻家それぞれによって異なる。しかし、「実材」という言葉の背景を探ることで、素材との関係性においてイメージを取り出そうとする作り手の態度を見ることができる。

奈良時代の日本で独自に展開した乾漆像の一つ一つ、平安時代に発明された寄木造り、その寄木造りを用いて鎌倉時代に生み出された、運慶に代表されるような躍動感あふれる造形や玉眼を入れるといった造形上の工夫。そして、第2章で見たように、乾漆で用いられた張り子の技法を応用して作られる江戸の京人形や生人形、さらにそれを参照して生み出されたファイバーマネキン。こういった造形の展開は、作り手が素材とそれを扱う技法を省みることなしには生じ得なかったものである。かつての作り手たちが何を考えていたのかは想像するより他ないが、素材に触れている「時間」と、その「時間」によってイメージと自らの身体に根差した判断を問い直す過程があったことは間違いないだろう。素材に触れることとは作り手が自分の身体性を自覚し、自らの行為と判断を省みる「時間」をつくり出すことであり、そうした「時間」によって、もとのイメージは揺り動かされる。揺れ動き、「隙間」が生じることで、イメージは新たに立ち上げられる。このようにして作品は、作り手の内的イメージからも、単なる物質であることから自立したものになっていくのである。それゆえ、私たちは、長い歴史の中でいまも自らの手で素材に触れて形を作ることを手放さないし、その「時間」を手放してはならないのである。

¹⁰¹ 舟越は粘土の原型を、「石膏にしてから、一皮、全面剥いでしまう」方法で制作するという。「僕は石を彫ってるから、石膏も同じような攻め方をするわけだ」。そう述べる舟越は、粘土での制作において「最終的には、この形だということよりほんの少し粘土を余計につけ」、「石膏になってから削っていく」。「(出来上がりの形が) 見えないから石膏になってからよく作ろうと思ってんだ」(カッコ内引用者) というように、形は粘土での制作と、その延長にある石膏を削っていく過程で決定される(佐藤・舟越前掲書、183-185頁)。舟越にとっては粘土での制作過程と石や石膏を削る過程、すなわち粘土や石や石膏に触れる「時間」が彫刻を作るために必要だと言えよう。

結章 〈実材論〉からみる彫刻制作の可能性

第1節 本論文のまとめ

以上、前章において、素材とのやり取りにおいて生まれる彫刻制作の「時間」の質的な意味を、「実材」という言葉に導かれて明らかにしようと努めてきた。乾漆による彫刻制作は工程が多く、さらに粘土や漆の状態に応じて進めなければならないため、長い時間を要するものとなる。これまでの研究において乾漆技法の歴史や乾漆制作の特徴が語られるとき、こういった量的な時間に注意が向けられることが多かった。

ところが、自分自身の制作を振り返って考えてみると、制作の時間、量的な側面からのみ理解することは妥当なのだろうか、という違和感を覚えるのである。この違和感は、おそらく本論文に着手したころより、さらに言えば卒業論文のテーマを探し始めた学部3年生の頃から、無自覚のうちに私の中にあったように思われる。

漆が高価であったことと制作に長い時間を要することから衰退したとされる乾漆技法を、非人間中心的な視点から問い直し、素材を中心とした技法と表現の展開を論じた本論文の第3章は、信州大学教育学部に提出した卒業論文「現代的脱乾漆技法における麻布からみる素材の循環と可能性」を下敷きにして、改めて考察を加えることでいまのかたちとなった。結章まで至ったいま振り返れば、第3章で本論文が提起しようと試みたこととは、奈良時代に乾漆技法が衰退した要因を、量的な時間の多さに求める定説に対する疑問と、素材がつくる時間の質的な側面を論じる必要性であったのだと気付く。

前章で論じたように、彫刻制作における質的な時間とは、制作の外部からは非合理的に見える廻り道のようなものであった。しかし制作者は、その廻り道の途上において、新たなイメージが賦活されるような創造的な経験を得る。そして制作者が、自らの意図を超えたイメージに遭遇することを可能とする時間を生み出すのが、私の場合は粘土や乾漆という素材なのであった。つまり、素材に触れることとは、自らの内的イメージを実現することに限らず、新たなイメージを生成することに関係していた。

さて、ここまで書いてみると、本論文での考察が、2本の柱によって導かれてきたことが見えてくる。第1の柱は、前近代まで遡り、近代の知が見落としてきた思考と探究を取り出すという大きな問いである。そして、その大きな問いに向かうために本論文が一貫して注目してきたのが、素材の役割であった。「彫刻制作における素材の役割」という第2の柱は、本論文の執筆を通して、技法と表現の展開に対する作用や、制作者との関係性など、様々な側面から素材の働きを検討する過程で見出された。私自身の乾漆制作の経験を基とした作り手と素材との関係性についての考察を通して、作り手の思考と探究の一端を明らかにするというのが本論文の課題であった。

こうした個別具体的な経験を通じて、普遍的な問いにアプローチするところに、制作者の視点から彫刻を論じる本論文の特徴も見出されるのであった。ところが、こういった2本の柱を立てながら、論文という構造物を建てることは容易ではなかった。私自身の制作にとっての素材の役割とはどのようなものか、という個人的な問題を通じて、如何にして近代日本彫刻を問い直し、作り手の思考と探究を明るみに出すか、という難題はつねに本論文全体を通しての課題であった。本論文が研究方法について論じた第1章に、紙幅を費やした理由はそこにある。

本論文では序章において、「立体」として「フィギュア」や「人形」とくくられつつある「彫刻」の現状と、彫刻制作者の思考やものの見方がどのようなものか十分に議論されてきていないことを確認したうえで、次のような章構成を設定し、彫刻制作における作り手の思考や探究についての考察が進められることとなった。

第1章 本論文の特徴と方法

第2章 彫刻制作における素材の位置づけ

第3章 素材からみる技法と表現の展開

第4章 素材の働きをめぐる作り手の思考

第5章 「実材」によるイメージの生成

第1章においては先ず、個人的な経験や感覚に基づく考察を、研究の俎上にのせるための方法を論じた。「一人称研究」「当事者研究」「Arts-Based Research（芸術に基づく研究）」といった研究動向と、鯨岡峻の提唱する「エピソード記述」の方法を検討した末に本論文が辿り着いたのが、小説家・詩人の石牟礼道子の文章表現であった。彼女の小説『苦海浄土』を読むことで分かるように石牟礼の記述とは、観察対象を客観的に分析するものではなく、かといって現実とは切り離された想像だけによるものでもなかった。石牟礼は、水俣に生きる人々と自分自身とのほんのわずかな接面を手掛かりに、彼／彼女らはこうも語っている「かもしれない」という声なき声を掬い出そうとする。そういった記述は、あるがままの事実を記したドキュメントではないが、それゆえ出来事を稠密なままに、こうもあり得たという可能性を保持しつつ伝えるのであった。水俣に生きる人々へと迂回し、その声なき声を掬い出そうとする石牟礼は、客観的な分析者ではなく、間主観的な態度で出来事を捉えようとする。それゆえ石牟礼の文章は、水俣に生きる人々の語りでもあり、その人々を深く眼差す石牟礼本人の語りでもあるというような様相をみせる。

このような石牟礼の記述に触発され、本論文では、私自身の制作経験に基づき先人の作品や言葉に「迂回して語る」方法を取ることで、彫刻制作者の思考と探究を論じていくこととなった。他者の作品を言葉とともに読み拓くという本論文の方法は、彼／彼女らは直接的には語っていないが、残された作品や言葉を私のパースペクティブから読むならば、このような側面があるかもしれないという一つの仮説を提唱する態度を指している。

そういった点で、彫刻史研究や作家研究とは違っている。自らの制作経験に基づいた想像力を働かせ、このように読むこともできる「かもしれない」という可能性を提示する。

本論文では、奈良時代の仏師、運慶やミケランジェロ、工部美術学校卒業生や高村光太郎、舟越保武といった彫刻史に登場する人物の作品を、乾漆制作者である私の問題関心から、フィクションを交えて読み解いた。事実に基づきつつ、それ以上のことを作品から読み取り、言語化できるところに、制作者として執筆する本論文の特徴がある。本来は作り手本人しか、あるいは本人にすら分かっていなかったかもしれない意味を取り出すことを通じて、その意味を取り出した自分の視点に気づき、自らの制作を省察していくことが「迂回して語る」方法であった。

第2章では、議論を進めるにあたり、近代日本彫刻の成立における問題点の整理が行われた。そのために本論文が取り上げたのは、柄谷行人が『日本近代文学の起源』において指摘する、明治期の近代化がもたらした作り手の内面性の発見であった。柄谷が明治期に導入された「言文一致」にみる内面性の発見、すなわち自己の「内-外」に区分して世界を捉えるというものの見方の誕生は、近代日本彫刻の成立過程においても確実に見て取れるものであった。

近代日本彫刻における作り手の内面の発見は、二つの転機を経て行われた。本論文では、その一つ目を、1878年（明治9年）に開校した工部美術学校での写実に重きを置いた彫刻教育にみた。そして、工部美術学校卒業生をはじめとする写実主義の作家を批判した高村光太郎の活動と、それによる日本彫刻へのロダニズムの浸透に二つ目の転機を置いた。

工部美術学校では、石膏像の模造を通じて、素材には目を瞑り像の形だけをみることが訓練された。こういった教育を経て徐々に、作り手の内なるイメージと素材は切り離され、素材はイメージを実現するための媒材へと転化する。そして、このような作り手の「内」と、その「内」を実現するための「外」なる素材という見方は、高村光太郎によるロダニズムの紹介により決定的なものとなり、現在に至るのであった。ところが、光太郎の作品や著述の変遷を詳しく追っていけば、ロダンを信奉した光太郎であっても、世界を自己の「内-外」に区切って捉える西洋的・近代的な眼差しに染まり切ることはできなかったことが判明した。高村光雲を父にもつ光太郎は、仏師と彫刻家、前近代と近代という両方の世界の境界にいた。光太郎が試みたものの成し遂げられなかったように、江戸以前の「仏像」「置き物」「人形」と「彫刻」は明確に区分できるものではない。彼の木彫作品や詩の変遷からは、その葛藤が読み取れるのであった。

そこで第2章第3節では、乾漆を軸に「仏像」「生人形」といった前近代の造形と、「マネキン」や「彫刻」につながりがあることを確認したうえで、近代以前のものの見方にまで遡って、彫刻制作における素材がどのような存在であるのか位置づけることを試みた。

「人形」も「彫刻」も物質であることが、表現の前提にある。古来よりヒトガタをした造形物の物質性は、見られ触られ愛されるための物質というだけでなく、自然が憑依した

ものと捉えられた。それゆえヒトガタの造形物は、精霊や神、霊などが宿る依り代として畏れの対象でもあった。そういった単なる造形のための材料であることを超えた働きを素材の物質性は内包していたのである。私の乾漆制作を振り返ってみても、粘土や漆は、ただ私の内的イメージを具体化するだけの材料に留まらない役割を持っている。例えば、粘土や漆はそれに固有の特性によって、液体から固体へと変化し、制作にかかわる。作り手のイメージとは独立した素材それ自体が、自然性や歴史性をもって制作にかかわっていると見ることができるのであった。

第3章からは、素材を軸に置くことでどのような作り手と素材との関係性が見えてくるのか論じることを試みた。先ず第3章では、素材を軸に置くことで技法と表現の展開について考察することが試みられた。多くの先行研究において、乾漆技法は奈良時代天平期に隆盛を極めるが、その後、膨大な制作時間を要することや漆が高価であったことを理由に衰退し、寄木造りによる木彫が主流となった平安時代以降はほとんど用いられることがなくなると分析されている。しかし、はたしてこういった合理性や経済的な要因によってのみ、技法や表現の展開は説明し尽くせるものだろうか、というのがここでの主張であった。早く安く大量にものが手に入ることに価値を認める現代人としての視点から分析すれば、乾漆技法が衰退した要因は、金銭的負担と制作時間の長さということになる。しかし、そこには効率化や合理化といった目的とは異なる要因があった「かもしれない」という可能性も捨てきれない。素材を中心とした技法論を打ち出すという試みは、そういった可能性を掬い出すことでもあった。

記録された歴史だけを見れば、技法や表現の展開は、人間が自分たちの意志のみで形作ってきたかのように捉えられる。しかし、技法や表現が展開することを可能としている前提には、地形や気候に応じた生活の形態や、その生活の中で手に入る素材や道具といった人間以外のものが深く関係している。そもそも漆が自生する風土でなければ乾漆技法が開花することもなかっただろうし、豊かな山林のある土地でなければ寄木造りという木彫技法の創出もなかった。人間が素材を扱うばかりではなく、素材や環境との関係により技法や表現が作られてきたのであった。

そして、このような観点から第3章第2節では、以下のような乾漆制作における麻布についてのリサーチを振り返った。奈良時代には麻の一種である苧は、人々の生活圏内に多く自生しており、苧の繊維は着物や日用品に広く用いられていた。それゆえ乾漆制作に用いる布にも、苧が用いられた。江戸時代に入り、苧などの麻は、木綿に取って代わられることになる。しかし、依然として麻は、蚊帳や綱などに使われた。この麻の蚊帳に注目したのが、1930年代に乾漆制作に注目した山本豊市であった。それ以降、麻でできた蚊帳が乾漆制作に用いられることが一般的になっている。ところが、現在、蚊帳はほとんど生産されておらず、作られたとしても化学繊維が使用されているものが多い。麻繊維の蚊帳を手に入れることは難しくなっている。こういった切実な問題から、私は麻布についてのリ

サーチを行ったのであった。この麻布をめぐるリサーチからは、次の見解が導かれることとなった。

その見解とは、作り手の思考する範囲において素材が扱われるのではなく、むしろ、素材との関係性において作り手の思考する範囲がつくられるということである。例えば、かつては人々の生活圏内に麻や漆は多く自生しており、そのため乾漆は日本で栄えた。さらに1930年代に山本が乾漆を彫刻の技法として見出すに至った背景には、戦時中にはブロンズや木に比べて漆が手に入りやすかったことと、麻繊維の蚊帳が身近にあったことが挙げられる。ここからは、新たな素材が見出されればそれに応じて技法や表現が展開するということもあり、一方で、化学繊維におされて麻布がなくなれば、麻布を扱う技術も、それに伴う思考もなくなり得るということが分かってくる。それゆえ制作者は、素材についての地道な研究を行い続ける。その研究における思考の集積こそが、技法と呼ばれるものであった。

第4章からは、実際の制作の場面において、作り手と素材との間にどのような関係性が生じるのか考察した。乾漆制作で用いる粘土や漆や麻布は、どれも安定した形を持たない素材である。それぞれが気候や温度、重力といった環境の影響を受け、状態を変化させていく。それゆえ私には、素材が自分とは独立して制作に参入する存在であるように思える。制作行為とは素材を従わせるために行われるのではなく、それら素材と応答することによって進められるように感じられる。

このように私は自らの行為と素材との間に相補的な関係をみるのであるが、そもそも素材の働きを意識し、それとの関係において制作することで、私は何をを目指しているのだろうかという疑問が生じる。そういった疑問に導かれて、第4章第2節では彫刻制作における作り手の主体性について、「ときめく」という言葉と「中動態」の概念を手掛かりに考察した。制作の主体は紛れもなく私なのだが、それは素材や環境を操作してイメージを実現する制作過程の「外にある主体」ではなかった。粘土や漆などをはじめとする制作にかかわる様々な要素との関係においてインスピレーションを得ていく、制作過程の「内にある主体」であった。そこで体験されるのは、私が「制作をする」のでも「制作させられる」のでもなく、「制作という場を私が生きる」というような状態における主体の在り方である。そして、そういった制作の場を生きるために、自らの内的イメージとは異なる素材の働きがある「〈かのように〉語る／騙る」のである。自分の内的イメージとは異なる秩序のもとに作品を成立させていくからこそ、作品は作り手の自己語りには留まらない意味をもつ。

以上の議論から、第4章第3節ではフリードリヒ・フォン・シラーの『人間の美的教育について』を参照した。シラーは同書において、鑑賞者が素材との感性的な共鳴、すなわち「感性的衝動」に没入することなく、かといって理性的な側面である「形式衝動」に包摂されるでもなく、両衝動が中断されたところにある「仮象」の場で遊戯することに美の契機をみた。芸術がフィクションであることの重要性は本論文中のいくつかの箇所でも議論

に上ってきた。本論文が研究方法を打ち立てるために注目した石牟礼の小説もまた、あるがままの事実ではないからこそ読み手を納得させる記述を実現していたように、フィクションであるということは芸術表現に欠かせない要素なのである。石牟礼以外にも、本論文では第4章でも夏目漱石の小説へと迂回して、作り手と素材との相補的な関係について論じてきた。それはおそらく、活字や手跡を通じて、そこに記述されていること以上のイメージを、読み手や鑑賞者の内に賦活させようという試みが、小説と彫刻に共通しているからである。事実そのものではなくフィクション性を有するがゆえに、第4章第1節の冒頭で取り上げた夏目漱石の『夢十夜 第六夜』も、私がそれを近代日本彫刻の問題についての著述であるものと捉えて読み拓くことを可能にするのであった。つまり、フィクションであるからこそ小説、そして彫刻は、読み手や鑑賞者の置かれている時代や状況に応じて、新たなイメージや意味を立ち上げることができるのである。

以上の議論から得た素材とのかかわりにおける作り手の思考についての見解をもって、近代日本彫刻の系譜において素材がどのように捉えられてきたのか辿ったのが、第5章第1節であった。そこでキーワードとなったのが、「実材」という言葉であった。彫刻において「実材」という言葉は美術大学のシラバスなどで一般的に使われている。しかし、何を（どの素材を）「実材」とするかは、作り手によって様々で、定義は曖昧なままに用いられている。その「実材」について、石彫・塑造作家の舟越保武は自身が執筆した技法書において、作り手のデッサンを狂わすこともある油断ならない存在であると述べた。そして、作ることによって、その狂いを克服していくことを重視した。デッサンに狂いが生じることが石を彫る過程で起こる一方で、その狂いに気付き修正していくのも石を彫る過程である。その過程は、自らのイメージと現実の目の前にある石に彫られたものとの差異に向かい、イメージと現実とを統合していく過程ともいえる。その過程において、作り手は内的イメージと現実の物質をともに変化させ、新しいイメージ（像）を創出しようとするのである。

そういった素材に触れるなかでイメージ生成されていく過程について考察するために、第5章第2節では、舟越の塑造による作品と、それにまつわるエッセイを手掛かりに、私の塑造（乾漆）による制作経験を省察した。舟越の著述には、制作過程で作品に自分の意図しないイメージが重なるという経験が語られる。それと似た経験は私にもある。作られつつある作品に向かうなかで、意識して参照していなかった仏像や彫刻作品、モデルとは異なる人物といった、自分の意図していないイメージを想起することがある。私が作っているはずの作品が、私の意図を超えて、新たなイメージ（像）として生成されていく、ということを作り手は経験している。

それでは、そのイメージの生成に、具体的に粘土や漆はどのように関係しているのだろうか、という問題にアプローチしたのが、第5章第3節であった。私たちが作品制作について考えるとき、どのように作品は完成へと向かっていくのかということに注目することが多いが、一方で、どのようにして安易に完成とすることから逃れて思考を続けていくの

か、ということも制作では重要になる。後者の視点から考えると、粘土や漆といった作り手の制作過程での思考や判断、行為の積み重ねといった出来事の一つひとつを、指跡の単位で作品に残していくことを可能にする素材は、作り手を制作中に生じた出来事に向き合わせる働きをもっている、と理解することができる。さらに、像に肉付けすることも取ることもできる可塑性をもつ粘土や漆は、制作中に生じた出来事を見直し、作り直すことを可能にする。何度でも時間を遡り、自らの思考や判断を問い直し、引き受け、やり直すことができるのである。塑造（乾漆）では、こうした素材の可塑性によって、収束へ向かっていく作り手の意志が抑制されるのである。

直線的に進む思考を中断し、反省的に出来事を遡る「時間」により、収束へと向かうべく固まっていくイメージは揺さぶられることになる。そして重要なのは、揺さぶられることで、固まりつつある作り手のイメージに「隙間」が生じるということである。固定されていくイメージに「隙間」が生じるからこそ、そこに作り手が思いもよらない異なるイメージが入り込むことができる。その過程を経ることで、作られつつある目の前の形は既存のイメージを超えていき、作品になる。このようにして素材は、作り手のイメージの生成に深くかかわる。こうしていまだ見たことのないイメージが表れるがゆえに、私たちは素材に触れて形作ることを続けるのである。

第2節 「迂回して語る」ことの意味

以上のように本論文では、素材とのやり取りにおいて為される制作者のイメージの生成と変容、そしてその生成変容が生じる際の制作者の思考について考察してきた。そして、考察を進めるために、幾人かの彫刻家の作品と言葉、仏像や人形、ときには哲学や文学、人類学、教育学にまで関心を広げつつ、それらに迂回してきた。取り上げた彫刻家は、私が自分自身の彫刻制作において、参照してきた作家たちである。かといって、自分の親しみ深い作家をただ並べたわけではない。論文執筆にあたり、改めて自分が依拠している作家たちの作品と彫刻論を辿る中で、個々の作家たちの思考に出逢い、それぞれの思考や探究が結ばれることで一つの図が浮かんできたように思う。例えば、ロダニズムを紹介した高村光太郎の木彫作品にも、作者の内面性だけによらない素材との関係性が見出せたこと。近代日本彫刻における乾漆彫刻の第一人者である山本豊市の師であるマイヨールが、ロダンへの批判を背景につくられた「タイユディレクト (Taille directe)」という動向に属していたこと。「実材」という言葉をめぐって、彫刻制作において素材がどのような役割をもつのか考えてきた彫刻家たちがいたこと。そして、私が彫刻制作において影響を受けている石彫・塑造作家の舟越保武が、技法書のなかで「実材」について言及しており、制作の過程においてイメージが生成されるという見解を示していたこと。このような発見の連鎖により、私の中にある問題関心の実態が浮かんできた。

私にとって近代日本彫刻史とは、一本の地続きの道というより、大きな出来事が点々と置かれた飛び石のようなイメージである。工部美術学校での彫刻教育やロダニズム、戦後抽象表現、その後の具象表現といった大きな石が要所要所に置かれているものの、その時代を生きた作家たちがどのような思考と探究をしていたのかはよく分からないものであった。本論文では大きな石と石の間にある小さな石、すなわち、個々の作り手の作品と言葉を読むことで、素材を軸に彼／彼女らの思考と探究、そしてそこに連なる私自身の思考と探究を取り出そうとしてきた。

本論文を執筆することを通して、これまで私の中で個別に点在していた作家たちの間にある共通項に気づき、何故この作家たちを私が参照してきたのかを知ることとなった。その共通項が素材に触れることを通して、イメージを生成するという作り手の態度であった。注目し始めた時期は違うものの、いずれの作家も私という一人の人間が影響を受けた人物なのだから、当然その作家たちの間には何かしらの関連性がある。しかし、その関連性が何であるのか、そしてそれらを結び付けている自分自身の問題関心や思考はどのようなものであるのか、ということはなかなか意識できないものなのである。それゆえ私は本論文を書く必要があった。

誰かや何かに意味を見出すということは、その対象から意味を見出した、私の眼差し無くしては為し得ない。つまり、他者の作品や言葉を参照するということは、そもそも自分が潜在的に有していた問題関心に、他者へと迂回することを通して自覚的になるということの意味している。眼差す自分の足元を知るために、自分が参照してきた他者の思考を知ることが必要になる。自分自身が依って立つ思考の地平というものは、その地平の上にいる本人には案外、実感しづらいものなのである。

それゆえ、私の地平を探るためには、一度私から離れて、私自身の立ち位置を見つめる必要があった。ここに本論文が、他者の作品や言葉へと迂回して語るという方法をとらなければならなかった理由がある。他者の作品や言葉から、彼／彼女らの思考を探ること、その思考を探っている自らの視点を発見する。そして、そのようにして自分自身の思考の地平を発見することは同時に、自らの思考と探究を見定めるために経由してきた幾人もの彫刻家も考えていたかもしれないことでもある。

個々の作家の個別具体的な経験や思考を私たちがそのまま知ることはできないが、私たちには作品を介して読み拓くという方法が残されている。残っている作品を見ることで、彼／彼女らが持っていた、ものの見方について想いを馳せることはできる。彫刻作品とは、そういった言わば、思考や知覚のアーカイヴともいえるような働きを有している。そしてその作品を読み拓くことを通して、読み手である自分の彫刻観を自覚していくことが、本論文の試みであったのだと、ここまで書きたいまいうことができる。

本論文では多くの箇所本筋を外れて、彫刻以外の領域にまで足を延ばすことで思考するための手掛かりを得てきた。その一見、廻り道にみえる思考は、この論文に入ることはなかったものも含めて無数にある。そして、そのいくつもの思考を吟味し、取捨選択して

いく過程で、私の彫刻観がみえてきた。本論文は、石牟礼道子の反近代的な眼差しと記述方法を参照することから始まり、近代日本彫刻の成立過程を疑い、名もなき仏師の制作に想いを巡らせ、麻布の歴史と人々の生活の変遷を論じた。そして、哲学や教育学に関する論攷を読むことで作り手の思考にアプローチし、改めて近代日本彫刻史における素材の捉え方を紐解き、「実材」をキーワードに作る手のイメージに素材がどのようにかわるのか明らかにした。ここまで書き上げ、この本論文が歩んできた道程を振り返ることで、ようやく自覚されることがある。

それは私が、彫刻制作を彫刻のなかだけではなく、なぜ人間は素材に触れてものを作るのか、人間が自分以外のモノとの関係のなかで生きるということはどういうことか、という問いのもと考えているということである。それゆえ本論文は、第2章において近代日本彫刻の成立過程を問い直し、前近代にまで目を向ける必要があったし、近代を疑う石牟礼の小説(第1章)や、夏目漱石の『夢十夜 第六夜』(第4章)を取り上げなければならなかった。作り手と作品とが、制作過程において自他ともに生成変容するという人間形成にかかわる本論文の立場も、彫刻制作を生きるということへの問いのひとつとして考えていることの表れである。私が多くの仏像を参照するのも、素材や技法の歴史性に注目することも、原始から続いている作ること、すなわち生きることとは何かということを考えているためである。それゆえ私は作品制作においても、原始から続いている塑造(乾漆)によって人間の像を作ることを続けている。そして、その過程にある作り手と素材との相補的な関係性において、どのようなイメージがつけられるのかということを探究している。

こうした自分の作品制作や本論文で論じてきたことについての見解は、本論文執筆以前から私のなかにあった問題意識ではあるが、本論文を書かなければ自覚できなかった見方である。様々な文献や史料の講読や作品の鑑賞と分析を通じた思考のプロセスを書き記し、振り返り、削っていくことで、これまで考えてきたことを貫く見解が浮かんできた。これはここまで書かなければ分からなかったことである。考えを書き記し、書いたものを読み、自分以外の人に読んでもらい、議論し、問い直すことを繰り返してようやく、分かったことである。だからこそ、彫刻制作においても論文執筆においても、真実に向かうためには、迂回する道程とその道を誠実に一步一步進む時間が必要なのである。

第3節 彫刻制作における〈実材論〉の射程

イメージを素材に押し当てるようにして作品を完成させる、というような直線的な経路では進まない制作の時間の在り様は、近代以降の合理的な見方に照らせば無駄の多いものである。しかし、彫刻家はこの無駄に見える「時間」において、新たなイメージを賦活させ、形を作る。舟越の盟友である塑造作家の佐藤忠良は、座右の銘として「芸術は人生の必要無駄」と掲げた。素材に触れることで立ち上がる思考やイメージに向き合い進められる制作は、何かしらの目的を達成するために行われるものでもなければ、何かの役に立つ

わけでもない。仮に作品が結果としてコレクションやモニュメントなど、何か（誰か）のために役立つものになったとしても、制作過程における思考と探究は、そういった目的や役割から離れたところにある。作ることによって生じる出来事と、その出来事に向き合う時間は、制作の外にある目的を達するための行程ではない。目の前の出来事に向き合う時間を生きる、ということ自体に意味がある。その出来事を積み重ねた先に、彫刻はできあがる。制作の時間のなかで起こる出来事と思考の表れが、彫刻表現なのである。

私たちの生きる世界は、目的や有用性のみを支えられているわけではない。むしろ、有用性に回収し切れないうちに、私たちが生きる支えとなる思考や探究がある。何かのためであるとか、誰かのためであるとかいう理由を抜きに、ただ考え続け、ただ手を動かすといった、思考することや探究することそれ自体を生きることで得られる知がある。粘土に触れ、その柔らかさを知り、このまま使うべきか、あるいは霧吹きで水を与えるかといった判断が即座にできたとしても、そしてその判断がどのような思考のもとに為されているのかを明らかにしたとしても、それがすぐさま生活に役立つということはない。しかし、その能力や知識の表面だけをみれば役立たないようにみえても、作り手と粘土との関係の背後にある、人間だけではなく素材や環境からも働きを読み取り、それに応じて自分の内的イメージを立ち上げていくという思考は、彫刻制作に限らず、私たちの生活を支える思考でもある。

生きるということは、自分の想いや願いを実現するばかりではない。自分の想いや願いを実現するために、手段や方法を選び、知識を身に付け、それらを使用することだけが生きるということではない。自分の想いや願いが、思い通りにはならない現実に衝突したとき、その現実を乗り越えるために方法や知識が生まれる。何かの役に立つ方法や目的を達するための知識を、選び取って扱うだけではなく、いま目の前にある問題乗り越えるために、問題と向き合うなかで方法や知識が生み出されていくのである。そういった生きる只中に見出されるものが、私たちが生きることを支えている。

出来事の只中に身を置き作り続けるということ、生きるということのなかにある知は、いままさに目の前にある問題と向き合うなかで行われるため、すでにある社会の役に立つかどうかという観点では扱うことができないし、見落とされしまう。そういった合理性や有用性を求める近代の知によって、取りこぼされる知を見失わないために、作るために作るということが必要であり、その必要性を訴え続けていかなければならないのである。

序章の冒頭で、本論文を執筆する最中、頭をよぎることが度々あった子どものころの体験を綴った。本論文での考察を踏まえて分析すれば、あの頃の私は空き地や公園に、現実とは違った意味を見出し、そのフィクションを通じて世界を拡げていた。半径 200m ほどの狭い範囲の世界が、物理的な広さとは異なる拡がりをもっていた。誰かにあげるためでもなく、褒められるためでもなく、ただ泥団子を作ることに熱中していた私は、まさに作ることの只中にいた。何か他の目的を達するために作っているわけではないため、泥団子作りには、この程度の丸みと光沢でいいだろう、と妥協して終わる地点がなかった。泥団

子を作ることは、それを作るために行われるため、出来上がる泥団子の質に対しての妥協はなかった。完成間近だったとしても泥団子を磨き上げるときに、表面に爪で傷をつけてしまったら失敗となり、また一から作り直す。真剣に全身全霊をかけて遊んでいる。だからこそ泥団子作りには失敗もあり、出来上がるものの質にも拘る。遊びだからその過程が楽しければいいのではなく、真剣に遊ぶからこそ、いい泥団子を作ることが目指される。作るために作るということは、それ以外の目的をもたないため、作ること自体に厳しい態度で向かっている。その延長に、私は自分の彫刻制作を考えている。

私は近代彫刻を学び、彫刻を表現領域にしているのだが、自分の制作が近代彫刻を学ぶより昔の、少年時代の泥団子作りの延長にあると捉えている。泥団子を作っていたときの、素材や環境とのやり取りによって世界との充実した関係を結んでいた感覚と、塑造（乾漆）の制作を行っているときの感覚に、通ずるものがあると感じているからこそ、粘土や漆に触れて形作ることを続けている。私が自らの彫刻制作について省察するのは、そういった素材や環境とのやり取りが近代彫刻のなかにもあり、その素材や環境とのやり取りを支えている思考は何なのか、確かめたいと思っているからである。つまり、私は彫刻制作を近代彫刻のなかだけで考えてはいないのである。

それゆえ本論文は前項でも述べたように、第2章において近代日本彫刻の成立と、それにより生じた問題を取り上げ、彫刻が成立する以前の造形にまで遡ることから考察を進める必要があった。近代において彫刻が成立し、自己表現や作家の個性の表明といった見方が生じる以前にまで遡り、作り手にとっては素材が材料以上の意味をもつことを確認した。本論文では、近現代の彫刻家に加え、奈良時代の名もなき仏師や鎌倉時代の運慶、江戸時代の人形作家にへと、迂回しながら論を展開してきた。第3章では麻布をめぐり、奈良時代の人々の生活と表現の重なりを考察し、《鑑真和上坐像》を造像した鑑真和上の弟子たちの乾漆による制作過程を追った。第4章では夏目漱石の『夢十夜 第六夜』での運慶のエピソードを、近代日本彫刻への批判性に注目して読み、作り手と素材とが相補的な関係性をもつことを論じた。そして第5章では、第3章と第4章の前近代の生活や造形を手掛かりに得た、作ることにける素材の役割についての視点をもとに、「実材」という言葉の由来を紐解き、近現代の彫刻家である舟越保武の作品と言葉を読んだ。

近代彫刻のなかにもあるが、彫刻に限らず、人間が自らの手で素材に触れて形作るというもののなかにある思考や感覚を掬い出すために、本論文では、仏像や人形など彫刻以外の領域にも迂回して作り手と素材との関係性を論じる必要があった。さらに、本論文では石牟礼道子や夏目漱石の小説や、仏像や人形や彫刻にかかわる歴史資料、漆や麻に関する人々の生活についての論述、作品や作り手のエッセイ、「ときめく」という語をめぐる言語学の論攷、「中動態」という概念についての哲学的考察、シラーの美術教育論、技法書や彫刻論といった多様な領域に迂回することで考察を深めてきた。このような様々な領域に迂回して考察を進める過程で、その考察には自己の内面性や個性を疑うという反近代的な眼差しが貫かれており、その眼差しをもとに人間が素材に触れてものを作るとはどうい

うことかという問いに向かって、私が彫刻制作について論じてきたことを自覚していった。塑造（乾漆）による制作を軸としながら、多様な領域に迂回して戻って来ることを繰り返して、少しずつ彫刻制作における素材の役割がみえてきた。自らの彫刻制作のなかにもある、作り手と素材とのやり取りがどのような思考と行為であるのか知るには、彫刻領域のなかだけで考えていては不十分だったのである。このように私は、彫刻のなかだけではなく、人間が自らの手で素材に触れものを作るとはどういうことか、といった人間が生きるとは何かという問題に通ずる広い視点で、彫刻制作について考えている。前近代にまで遡り彫刻制作における作り手と素材との関係性を論じる本論文は、人間が生きては何かという問題までを射程にしている。この彫刻制作を近代彫刻のなかだけで考えていない射程の長さが、本論文が提示する彫刻論、すなわち彫刻の〈実材論〉の独自性である。

序章で問題提起したように、近代における自己の内面の発見により、作品制作は作り手の内的イメージに基づいて理解される側面が強くなった。しかし、本論文でみてきたように、彫刻制作は作り手の内的イメージや意図を実現するためにはじめられるとしても、それだけに限らない部分がある。何より、最終的な作品が物質であることを避けられない彫刻では、特に素材との関係性が表現と深いつながりを持つ。素材の性質とそれを扱う方法が、作り手の思考と重なっている。木彫作家には木彫作家の、石彫作家には石彫作家の、塑造作家には塑造作家のものの方や考え方が、素材によってつくられるのである。

本論文では塑造（乾漆）により彫刻を作っている立場から、粘土や漆が作り手にとってどのような意味をもつのか考察してきた。その考察は、私自身の個別具体的な経験を根拠としているため、当然すべての彫刻家にあてはまるというものではない。ただし、考察の過程で浮かんできた非人間中心的な視点からみる技法と表現の展開や、制作過程において作り手の内的イメージを超えた新たなイメージ（像）が生成されるという見解や、素材に触れることがもたらす合理性や有用性に回収されない時間の意味といった観点は、私個人の問題を超えた彫刻制作者からの現代社会に対する問いといえるだろう。

彫刻は作り手の内的イメージなくしては作り得ない。しかし、作り手の内的イメージだけによるものではない。素材に触れて形作るという身体的経験と時間を経て、彫刻は成立する。その身体的経験と時間において、作り手の内的イメージは問い直され、新たなイメージ（像）が生成する。彫刻とは、作り手と素材や作られつつある作品との間に生じる思考と判断と行為が刻まれた痕跡なのである。

これまでも彫刻家たちは「実材」という言葉で、彫刻制作における素材の役割について考えてきた。「実材」とは、粘土原型を最終的に作品となる素材にコピーする態度への批判としてつくられた言葉であった。しかし、この言葉が意味する範囲は時代を経て拡張され、素材を直に彫り刻むことに加え、素材が持つ自然性や作り手に働きかけてくる力のことも指すようになった。このように意味が拡張されてきたこと自体が、私たちが素材に物質以上の働きを感じ取っていることを表している。自己の「内-外」といった構図ではない世界の捉え方は、今日消散したかに思われるが、本論文が近代以前の造形から得た見解

に基づく近代日本彫刻史の読解と、自身の制作経験に基づく考察により辿りついた、素材を軸とした彫刻論は、作り手のイメージと素材の働きが絡まり合いながら作品に統合される様相を描き出している。

素材の役割を軸に彫刻制作の内実を描き出す本論文は、現代においてもなお、私たちが自己の内面に基づいて外なる物質を操作しているばかりではないことを明らかにした。本論文が示した彫刻の〈実材論〉ともいえる彫刻論は、私たちが自らの意図のみによって世界を眼差し、自分以外のものを操作するような、冷たい関係だけを生きていないことを示している。そういった点で、素材の役割を軸に彫刻を論じることは、人間と環境、人間と物質との関係に、あらゆる場面で不均衡がみえる現代を問い直すものである。本論文が提示した彫刻の〈実材論〉は、この意味において、現代への批判性を有した彫刻論なのである。

参考文献

欧語文献

- Barone, T. & Eisner, E.W. *arts based research*, Sage, 2011
- Komatsu K, Takagi K, Ishiguro H and Okada T, eds. *Arts-Based Methods in Education Research in Japan*, Brill, 2022
- Leavy, P. Introduction to Arts-Based Research, *Handbook of Arts-Based Research*, Guilford, 2019
- Montalbetti, V. René Collamarini et la taille directe, juin 2014, Fondation de Coubertin website (現在は閉鎖)
- Nicole Y. S. Lee., ed. *Mapping A/r/tography: Exhibition Catalogue, InSEA 2019 World Congress*, InSea Publications, 2020
- Rewald, J. *Maillol*, Hyperion, 1939
- Rinuy, P. 1907: naissance de la sculpture moderne? Le renouveau de la taille directe en France, *Histoire de l'art*, No.3, Sculpture, 1988
- Schiller, F. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*, Suhrkamp, 2009
- Sinner, A., Irwin, R.L. & Adams, J., eds. *Provoking the Field: International Perspectives on Visual Arts PhDs in Education*, Intellect, 2019

邦語文献

あ行

- アガンベン、ジョルジョ 高桑和巳訳『バートルビー—偶然性について』月曜社 2005
- 綾屋紗月・熊谷晋一郎『つながりの作法—同じでもなく違うでもなく』NHK出版 2010
- 綾屋紗月「当事者研究が受け継ぐべき歴史と理念」熊谷晋一郎編著『当事者研究をはじめよう (『臨床心理学』増刊第11号)』金剛出版 2019
- 荒井直美「日本／現代／彫刻についての断章—あるいは彫刻の日本らしさ」庄司美樹編『リアル (写実) のゆくえ—現代の作家たち 生きること、写すこと』アルテヴァン 2022
- 新井浩「痕跡の彫刻の行方—戦後イタリア彫刻紹介 50年目の再検証」『福島大学教育学部論集』第73号 福島大学教育学部 2002

- 新井浩「具象彫刻における寄木表現の今日的諸相と位置」『美術教育学研究』第38号 大学美術教育学会 2006
- 池上嘉彦『「する」と「なる」の言語学－言語と文化のタイポロジーへの試論』大修館書店 1981
- 池田喬「研究とは何か、当事者とは誰か－当事者研究と現象学」石原孝二編著『当事者研究の研究』医学書院 2013
- 池田雄一「盲目のひとり野球部」『KAWADE 道の手帖 石牟礼道子－魂の言葉、いのちの海』河出書房新社 2013
- 石井鶴三「木彫」北原鉄雄編『アルス美術講座（第一巻）』アルス 1927
- 石井頼子「平成15年第8回文化学術講演会 講演要録 棟方志功の真実－祖父棟方志功を語る」『星稜論苑』第33号 星稜女子短期大学 2004
- 石崎尚「彫刻の疑問をキャストする」鳥越麻由・大野智也編 展覧会図録『AGAIN-ST ルーツ／ツール 彫刻の虚材と教材』武蔵野美術大学美術館・図書館 2022
- 石原あえか「近代医学と人形－ドレスデン国際衛生博覧会(1911)に出展された日本の生人形と節句人形」『Language, Information, Text = 言語・情報・テキスト 東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻紀要』第21号 東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻 2014
- 石原孝二編著『当事者研究の研究』医学書院 2013
- 石牟礼道子『石牟礼道子対談集－魂の言葉を紡ぐ』河出書房新社 2000
- 石牟礼道子『苦海浄土－わが水俣病』講談社 2004
- いとうせいこう・若松英輔「対談 石牟礼道子を読むということ」岩本太一編『KAWADE 夢ムック 文藝別冊 石牟礼道子－さよなら、不知火海の言葉』河出書房新社 2018
- 伊藤精男「「当事者視点」活用の方法論－「当事者」研究者の可能性に向けて」『九州産業大学経営学論集』最終号 九州産業大学経営学会 2019
- 稲葉俊郎・田中みゆき「アートにみるケア、ケアにみる創造」『美術手帖2月号 特集 ケアの思想とアート』第1092号 美術出版社 2022
- 猪熊兼勝「夾紵棺－玉手山安福寺蔵品に関連して」堀浩一編『論集終末期古墳』塙書房 1973
- 猪瀬昌延「彫塑制作におけるミメシスの循環」東京藝術大学美術教育研究室編『美術と教育のあいだ』東京藝術大学出版会 2011
- 今井陽子「人形－情念のうつわ」東京国立近代美術館編『今日の人形芸術－想念(おもい)の造形』TBS 2003
- 今泉篤男「自然との調和－マイヨールについて」『世界』第114号 岩波書店 1955
- 今泉篤男「マイヨールの作品について」(初出『新美術』第9号 春鳥會 1942)『今泉篤男 著作集5 彫刻論』求龍堂 1979

- 岩切利雄「シラーにおける「仮象」の概念について」『鹿児島大学文科報告』第9号 鹿児島大学教養部 1973
- 岩崎直人「日本における人体像の諸相」札幌芸術の森美術館編 展覧会図録『立体カー仏像から人形、フィギュアまで』財団法人札幌市芸術文化財団 2012
- 岩塚正英「〔フォーラム〕ミケランジェロの大理石ー〔理想の身体〕をめぐって」『頸城野郷土資料室学術研究部研究紀要』第39号 頸城野郷土資料室学術研究部 2019
- インゴルド、ティム 工藤晋訳『ライズー線の文化史』左右社 2014
- インゴルド、ティム 金子遊・水野友美子・小林 耕二訳『メイキング 人類学・考古学・芸術・建築』左右社 2017
- ウォルハイム、リチャード 松尾大訳「〈としてみること〉、〈の内にみること〉、および絵画的再現」『藝術とその対象』慶應義塾大学出版会 2020
- ヴォルフ、ヴェラ「素材に対する正しさか、物質の復讐かーモダニティのための素材の美学」展覧会図録『国立新美術館記念展 20世紀美術探検ーアーティストたちの三つの冒険物語』国立新美術館 2007
- 浦智史・諏訪正樹「表現における身体性ー視覚優位からの脱却」『日本認知科学学会大会発表論文集』第23号 日本認知科学学会 2006
- 江川佳秀「柳亮ー指導的意見としての批評」江川佳秀編著『美術批評家著作選集 第5巻 柳亮』ゆまに書房 2010
- 海老原建彦「蚊帳がいなくなったーオリンピックに結び躍進期す」『月刊福祉』第47巻 第5号 全国社会福祉協議会出版部 1964
- エンデ、ミヒャエル 大島かおり訳『モモ』岩波書店 2001
- 大賀一郎「越大野墳墓中にあつた乾漆棺壁を構成する麻布について」『古文化財之科学』第16号 文化財保存修復学会 1959
- 大木透『名匠ー松本喜三郎』熊本市現代美術館 2004
- 太田和子「蚊帳」『化繊月報』第18巻第5号 日本化学繊維協会 1965
- 大村西崖「彫塑論」(初出『京都美術協会雑誌』第29号 1894)『美術批評家 著作選集 第13巻 近代日本彫刻と批評』ゆまに書房 2011
- 岡田猛「アートの発想」『学術の動向』第25巻第7号 日本学術会議 2020
- 岡原正幸編著『アート・ライフ・社会学ーエンパワーするアートベース・リサーチ』晃洋書房 2020
- 岡和田晃「石牟礼道子という表現運動 (ドキュメント)」岩本太一編『KAWADE 夢ムック 文藝別冊 石牟礼道子ーさよなら、不知火海の言葉』河出書房新社 2018
- 小川千恵子「他者としての人形性と日本人」『ユリイカ 特集 人形愛』第37巻第5号 青土社 2005
- 小川三夫『棟梁』文藝春秋 2011

- 小谷元彦「インタビュー 彫刻の変わらなさ」小田原のどか編著『彫刻 1－空白の時代、戦時の彫刻／この国の彫刻のはじまりへ』トポフィル 2016
- 小田原のどか編著『彫刻 1－空白の時代、戦時の彫刻／この国の彫刻のはじまりへ』トポフィル 2016
- 小田原のどか「この国の彫刻のために」白川昌生・金井直・小田原のどか編著『彫刻の問題』トポフィル 2017
- 小田原のどか『近代を彫刻／超克する』講談社 2021
- 小田原のどか「高村光太郎と大熊氏広」慶野結香編『近代を彫刻／超克する－雪国青森編』青森公立大学・国際芸術センター青森 2022
- 小田原のどか編著『彫刻 2－彫刻、死語/新しい彫刻』書肆九十九 2022
- 落合陽一「Interview 落合陽一」『美術手帖 6月号 特集 新しいエコロジー』第1082号 美術出版社 2020
- 小野寺久幸・久野健「対談 阿修羅を造る」『日本の美術 乾漆仏』第254号 至文堂 1987

か行

- 欠田誠『マネキン－美しい人体の物語』昌文社 2002
- 笠原広一・アーウィン、リタ.L. 編著『アートグラフィー－芸術家／研究者／教育者として生きる探求の技法』ブックウェイ 2019
- 梶田裕「解説に代えて」ランシエール、ジャック 梶田裕訳『感性的なもののパルタージュ－美学と政治』法政大学出版局 2009
- 金森修『人形論』平凡社 2018
- 兼内伸之介「彫刻鑑賞とその美的特殊性の検討－ウォルハイムの「において見る」理論を手掛かりに」『藝術研究』第32号 広島芸術学会 2019
- 金子一夫・伊沢のぞみ「工部美術学校における彫刻教育の研究（1）」『茨城大学教育学部紀要』第42号 茨城大学教育学部 1993
- 金子一夫・伊沢のぞみ「工部美術学校における彫刻教育の研究（2）」『茨城大学教育学部紀要』第44号 茨城大学教育学部 1995
- 金子九平次『新彫塑の造り方』春陽堂 1932
- 柄谷行人『日本近代文学の起源』岩波書店 2008
- 河上眞理『工部美術学校の研究－イタリア王国の美術外交と日本』中央公論美術出版 2011
- 川口陽徳「「文字知」と「わざ言語」－「言葉にできない知」を伝える世界の言葉」生田久美子・北村勝明編著『わざ言語－感覚の共有を通しての「学び」へ』慶應義塾大学出版会 2011
- 川崎次男『植物系統概論』廣川書店 1971

- 川田順造・坂部恵編著『ときをとくー時をめぐる宴』リポート 1987
- 河原林美知子「近江の意匠（5）麻の物語ーすべては近江の蚊帳生地との出会いから」『近江学 近江学研究所紀要』第6号 京都成安学園成安造形大学附属近江学研究所 2014
- ガントナー、ヨーゼフ 中村二柄訳『心のイメージー美術制作における未完成の問題』玉川出版部 1983
- 菊池鑄太郎「工部美術学校時代」『美術旬報』第156号 ゆまに書房 1918
- 菊池敏正「天平時代における乾漆技法研究ー秋篠寺所蔵乾漆心木及び断片による復元考察」博士学位論文 東京藝術大学 2008
- 北澤憲昭『美術のポリテクスー「工芸」の成り立ちを焦点として』ゆまに書房 2013
- 北村多市郎「近江蚊帳企業の發達に就いて」『彦根高商論叢』第15号 彦根高等商業學校研究會 1934
- 北村正信「石彫」北原鉄雄編『アルス美術講座（第一卷）』アルス 1927
- 木下直之『美術という見世物ー油絵茶屋の時代』平凡社 1993
- 木下成通「唐招提寺 国宝 乾漆鑑真和上坐像ー模造制作について」『美術院紀要』第8号 公益財団法人美術院 2016
- 木村敏・森田亜紀「臨床哲学／芸術の中動態」『現代思想 総特集 木村敏ー臨床哲学のゆくえ』青土社 2016
- 木村素衛「一打の鑿」『表現愛』南窓社 1968
- 鯨岡峻『エピソード記述入門ー実践と質的研究のために』東京大学出版会 2005
- 鯨岡峻『関係の中で人は生きるー「接面」の人間学に向けて』ミネルヴァ書房 2016
- 熊谷晋一郎『当事者研究ー等身大の〈わたし〉の発見と回復』岩波書店 2020
- 国木田独歩「忘れえぬ人々」『武蔵野』新潮社 1949
- 倉田薫子「APG分類体系と植物の進化」『生態環境研究』第26巻第1号 国際生態学センター 2020
- 芸術の森美術館編『20世紀・日本彫刻物語』札幌市芸術文化財団 2000
- ケスラー、ハリー 松本道介訳『ワイマル日記 1918-1937 下』精興社 1994
- 幸田顕「現代彫刻におけるセメント実材の研究」『新潟青陵女子短期大学研究報告』第3号 新潟青陵女子短期大学 1973
- 國分功一郎『中動態の世界ー意志と責任の考古学』医学書院 2017
- 國分功一郎『原子力時代における哲学』晶文社 2019
- 國分功一郎・熊谷晋一郎『〈責任〉の生成ー中動態と当事者研究』新曜社 2020
- 國分功一郎「中動態から考える利他ー責任と帰責性」伊藤亜紗編著『「利他」とは何か』集英社 2021
- 小松佳代子「つくることと生きることー美術と教育の交叉」東京藝術大学美術教育研究室編『美術と教育のあいだ』東京藝術大学出版会 2011

- 小松佳代子「4th Conference on Arts-based Research and Artistic Research」『美術教育研究』第 22 号 美術教育研究会 2017
- 小松佳代子編著『美術教育の可能性－作品制作と芸術的省察』勁草書房 2018
- 小松佳代子「判断力についての覚書」小松佳代子編著『判断力養成としての美術教育の歴史的・哲学的・実践的研究』（科学研究費 基盤研究（B）研究成果報告書 研究代表者：小松佳代子、2018 年度～2020 年度）2021
- 小松佳代子「美術制作における芸術的知性の涵養」長岡造形大学 美術・工芸学科編『美術・工芸の制作 - 教育 - 実践研究』長岡造形大学 2021
- 小松佳代子「Arts-Based Research の由来」笠原広一・生井亮司・小松佳代子編著『アートベース／リサーチ－理論と大学教育への展開』学術研究出版 2022
- 小松佳代子「アーティストによる自己批評を図録に掲載すること－Arts-Based Research の展開可能性」生井亮司・小松佳代子・竹本悠太郎編 展覧会図録『Articulation－区切りと生成』小山市立車屋美術館 2022
- 是澤博昭「近代彫刻と竹内久一」是澤博昭監修『日本人形之美－伝統から近代まで、浅原コレクションの世界』淡交社 2008

さ行

- 酒井萌子「ジョセフ・ベルナール《ダンス》を読み解く」『東京都美術館紀要』第 24 号 東京都美術館 2017
- 坂部恵『ペルソナの詩学－かたり ふるまい ころ』岩波書店 1990
- 佐々木幹郎『人形記－日本人の遠い夢』淡交社 2009
- 佐藤忠良「自然とたたかう写実のきびしさ」『美術手帖 3 月号 特集 現代イタリア彫刻』第 186 号 美術出版社 1961
- 佐藤忠良・舟越保武『対談 彫刻家の眼』講談社 1983
- 佐藤道信『〈日本美術〉誕生－近代日本の「ことば」と戦略』講談社 1996
- 佐野昭「旧工部美術学校の彫刻部」青木茂編『明治洋画資料－懐想編』中央公論美術出版 1985
- シラー、フィリードリヒ・フォン 小栗孝則訳『人間の美的教育について [改装版]』法政大学出版局 2017
- ジュドラン、クローディー「ロダンのデッサン」静岡県立美術館・フランス国立美術館『「ロダンの水彩画とデッサン」展』静岡県立美術館・現代彫刻センター 1999
- 杉本裕子「近世から近代にかけて見る接尾語「めく」」『国学院大学紀要 文学研究科』第 37 号 国学院大学 2005
- 鈴木智美「接辞「～めく」の意味と用例」『東京外国語大学 留学生日本語教育センター論集』第 30 号 東京外国語大学 2004

- 鈴木智美「現代日本語における接辞「めく」の意味・用法」『東京外国語大学論集』第75号 東京外国語大学 2007
- 諏訪正樹「「創造」の研究－現象を生む実践の学（〈特集〉創造的活動の理解と支援）」『人工知能学会誌』第19巻第2号 人工知能学会 2004
- 諏訪正樹・赤石智哉「身体スキル探究というデザインの術」『認知科学』第17号第3巻 日本認知科学学会 2010
- 諏訪正樹「一人称研究だからこそ見出せる知の本質」諏訪正樹・堀浩一編著『一人称研究のすすめ－知能研究の新しい潮流』近代科学社 2015
- 瀬川拓郎『縄文の思想』講談社 2017
- セブレゴンティ、ルドヴィーカ・飯塚隆編『ミケランジェロと理想の身体』国立西洋美術館 2018

た行

- 高木紀久子・川瀬彰宏・横地早和子・岡田猛「現代美術家の作品コンセプト生成過程の解明－インタビューデータの計量的分析に基づいたケーススタディ」『認知科学』第22巻第2号 認知科学学会 2015
- 高村光雲『光雲懐古談』萬里閣書房 1929
- 高村光雲『木彫七十年』中央公論美術出版 1967
- 高村光太郎「出さずにしまつた手紙の一束」（『スバル』1910 初出）『高村光太郎全集 第9巻』筑摩書房 1957
- 高村光太郎「第三回文部省展覧會の最後の一瞥」（『スバル』1910 初出）『高村光太郎全集 第6巻』筑摩書房 1957
- 高村光太郎「道程」（『美の廢墟』1914 初出）『高村光太郎全集 第2巻』筑摩書房 1957
- 高村光太郎「彫塑總論」（『アルス大美術講座』1925 初出）『高村光太郎全集 第4巻』筑摩書房 1957
- 高村光太郎「彫刻十個條」（『思想』第10巻第3号 1926 初出）『高村光太郎全集 第4巻』筑摩書房 1957
- 高村光太郎「オオギユスト ロダン」（『アルス美術叢書 24 ロダン』1927 初出）『高村光太郎全集 第7巻』筑摩書房 1957
- 高村光太郎「のつぼの奴は黙つてゐる」（『詩・現實』1930 初出）『高村光太郎全集 第2巻』筑摩書房 1957
- 高村光太郎「彫刻性について」（『知性』1939 初出）『高村光太郎全集 第5巻』筑摩書房 1957
- 高村光太郎「蟬の美と造形」（『知性』1940 初出）『高村光太郎全集 第5巻』筑摩書房 1957

- 高村光太郎「美術學校時代」(談話筆記 1942)『高村光太郎全集 第9巻』筑摩書房 1957
- 高村光太郎「回想録」(『美術』1945 初出)『高村光太郎全集 第10巻』筑摩書房 1958
- 高村光太郎「父との關係—アトリエにて2・3・4」(『新潮』1954 初出)『高村光太郎全集 第10巻』筑摩書房 1958
- 高村光太郎「わたしの青銅時代」(談話筆記 1954)『高村光太郎全集 第10巻』筑摩書房 1958
- 高村豊周「あとがき」高村光雲『木彫70年』中央公論美術出版 1967
- 瀧澤寛「アトリエの山本豊市」『三彩8月号 特集 山本豊市の乾漆彫刻』第348号 日本美術出版 1976
- 竹本悠太郎「脱乾漆技法による彫刻制作における技法と表現の關係—鑑真和上坐像の造像過程にみる技法の獲得に着目して」『美術教育学研究』第52号 大学美術教育学会 2020
- 竹本悠太郎「彫刻制作におけるモノの働きと制作者の思考—素材のリズムと制作行為の相補關係を手掛かりに」『美術教育学研究』第53号 大学美術教育学会 2021
- 竹本悠太郎「美術制作における形と主題の同時性—「作りながら書き、書きつつ作る」彫刻制作の試みから」長岡造形大学 美術・工芸学科編『美術・工芸の制作・教育・実践研究』長岡造形大学 2021
- 竹本悠太郎「制作者の思考や感覺を伝えるとはどういうことか—觸覚の働きに着目したワークショップの實踐を彫刻制作者の視点から振り返って」『美術教育学研究』第54号 大学美術教育学会 2022
- 竹本悠太郎「「時めく」こと、「場をひらく」こととしての彫刻制作」『長岡造形大学研究紀要』第19号 長岡造形大学 2022
- 竹本悠太郎「記憶を辿ることと乾漆制作—私の「像ヲ作ル術」を振り返って」生井亮司・小松佳代子・竹本悠太郎編 展覧会図録『Articulation—区切りと生成』小山市立車屋美術館 2022
- 田口博子「美的仮象と遊戯の国—フリードリヒ・シラーの『人間の美的教育についての一連の書簡』第26書簡と第27書簡について」『白百合女子大学キリスト教文化研究論集』第21号 白百合女子大学キリスト教文化研究所 2020
- 武井敏「木村五郎の石膏原型—彫刻制作における星取り法、技法書等」『碌山美術館報』第42号 碌山美術館 2022
- 立原慶一「明治初期、鉛筆画・毛筆画論争をめぐる図画教育觀と教育家像—小山正太郎、フェノロサ、岡倉覚三を中心として」『美術教育学』第7号 美術科教育学会 1985
- 田中修二「彫刻史に仲間外れにされた人形・置物」『芸術新潮 〈特集〉常識よ、さらば!—日本近代美術の10章』第45巻第3号 新潮社 1994
- 田中修二「像と彫刻—明治彫刻史序説」『國華』第120巻第1号 國華編輯委員会 2014

- 田中修二「藤井浩祐の彫刻観－穏やかで純真な自然の見方」井原市立田中美術館・小平市平櫛田中美術館編『ジャパニーズ・ヴィーナス－彫刻家 藤井浩祐の世界』井原市立田中美術館・小平市平櫛田中美術館 2014
- 田中修二『近代日本彫刻史』国書刊行会 2018
- 田中修二「人体像の表面の向こうになにをみるか」戸田裕介編著『ぺらぺらの彫刻』武蔵野美術大学出版局 2021
- 田辺徹『美術批評の先駆者、岩村透－ラスキンからモリスまで』藤原書店 2008
- 谷川渥『鏡と皮膚－芸術のミュトロギア』筑摩書房 2001
- 谷川渥『肉体の迷宮』筑摩書房 2013
- 谷川雁『ものがたり交響』筑摩書房 1989
- 谷崎潤一郎『陰影礼賛』パイ インターナショナル 2018
- 千葉惣次・小川千恵子「人形の風景－千葉惣次ききがたり」『ドール・フォーラム・ジャパン 恐れと祈り』第44号 論草社 2005
- 筑波大学芸術系中村義孝研究室編『蠟型ブロンズ彫刻』筑波大学 2019
- ディキンソン、エミリー 野田壽編訳『色のない虹－対訳エミリー・ディキンソン詩集』ふみくら書房 1996
- 寺久保文宣「明治時代の日伊美術の架け橋－ラグーザとラグーザ・玉、略伝」『文展』第75号 フィネス 2021
- 展覧会図録『彫刻 50年－山本豊市作品展』毎日新聞社 1970
- 展覧会図録『傘寿記念－山本豊市乾漆彫刻展』高島屋 1979
- 唐招提寺『鑑真大和上 1250年御諱－平成の御身代わり像造立記録』（制作協力：財団法人美術院、NHK 奈良放送局 制作：NHK プラネット 近畿総支社 企画：律宗総本山唐招提寺）
- 床呂郁哉「「わざ」の人類学のための序章」床呂郁哉編著『わざの人類学』京都大学学術出版会 2021
- 戸田裕介「量塊を見つめなおす」戸田裕介編著『ぺらぺらの彫刻』武蔵野美術大学出版局 2021
- 外館和子『中村勝馬と東京友禅の系譜－個人作家による実材表現としての染織の成立と展開』染織と生活社 2007
- 外館和子「構造としてのかたちとイズムとしての実材表現、あるいは日本的造形史観」『〈素材×技術〉からフォルムへ－布と金属』茨城県つくば美術館 2007
- 外山卯三郎「鑑賞 マイヨールの芸術」『造形美術』第1号 造形美術協会 1953

な行

- 中沢新一『芸術人類学』みすず書房 2006
- 中沢新一『日本の大転換』集英社 2011
- 中島秀之「客観至上主義を疑ってみる」諏訪正樹・堀浩一編著『一人称研究のすすめ－知能研究の新しい潮流』近代科学社 2015
- 長井真理「分裂病者の自己意識における「分裂病性」」木村敏編『内省の構造－精神病理学的考察』岩波書店 1991
- 長島聡子「作品制作のプロセスを他者とともに関示するということ」長岡造形大学 美術・工芸学科編『美術・工芸の制作－教育－実践研究』長岡造形大学 2021
- 中西正司・上野千鶴子『当事者主権』岩波書店 2003
- 長野信濃美術館 展覧会図録『日本の近代彫刻展』長野県信濃美術館 1997
- 永原慶二『苧麻・絹・木綿の社会史』吉川弘文館 2004
- 中牟田佳彰『イタリア美術鑄物－ブロンズの工程と技法』東京美術 1974
- 中村和雄「石彫における星取り技法の研究」『北海道教育大学紀要 人文科学・社会科学編』第54巻第2号 北海道教育大学 2004
- 中村傳三郎『明治の彫塑－「像ヲ作ル術」以後』文彩社 1991
- 中村美智太郎「Fr.シラーの美的教育思想における「遊戯」の領域－「美的主体」を手がかりとして」『静岡大学教育学部研究報告 人文・社会・自然科学篇』第68号 静岡大学大学院教育学領域 2018
- 中村雄二郎「ルネサンスと人間の目の誕生－等身大空間の発見」佐藤忠良・中村雄二郎・小山晴男ほか『遠近法の精神史－人間の眼は空間をどうとらえてきたか』平凡社 1992
- 中村雄二郎『共通感覚論』岩波書店 2009
- 夏目漱石「夢十夜 第六夜」『文鳥・夢十夜』新潮社 1976
- 生井亮司「表現する身体・生成する自己」東京藝術大学美術教育研究室編『美術と教育のあいだ』東京藝術大学出版会 2011
- 生井亮司「かたちと身体－木村素衛の表現論と伴に」小松佳代子編著『判断力養成としての美術教育の歴史的・哲学的・実践的研究』（科学研究費 基盤研究（B）研究成果報告書 研究代表者：小松佳代子、2018年度～2020年度）2021
- 生井亮司「美術制作における区切りと生成－あめつちのあわいを生きること」生井亮司・小松佳代子・竹本悠太郎編 展覧会図録『Articulation－区切りと生成』小山市立車屋美術館 2022
- 成田亨 滝沢一穂編『特撮と怪獣－わが造形美術』リットーミュージック 2021
- 新村出編『広辞苑（第七版）』岩波書店 2018
- 西川杏太郎『日本の美術 塑像』第225号 至文堂 1987

- 西川杏太郎「高貴なる飛鳥仏、百済観音像」築達榮八編『魅惑の仏像 14 百済観音』毎日新聞社 1987
- 西平直『誕生のインファンティアー生まれてきた不思議、死んでゆく不思議、生まれてこなかった不思議』みすず書房 2015
- 西平直『稽古の思想』春秋社 2019
- 西平直『ライフサイクルの哲学』東京大学出版会 2019
- 西平直『世阿弥の稽古哲学 [増補新装版]』東京大学出版会 2020
- 西村拓生『「美と教育」という謎ープリズムとしてのシラー『美育書簡』』東京大学出版会 2021
- 日本放送協会取材班『NHK 国宝への旅 第 15 巻』日本放送出版協会 1989
- 野口聡一「微小重力空間での定位ー宇宙飛行士による当事者研究」博士学位論文 東京大学 2020
- 野添浩一「命を奏でるクロチェッティの彫刻」鹿児島市立美術館編 展覧会図録『20 世紀イタリア具象彫刻最後のマエストロ クロチェッティ展ー命の詩が聴こえる』クロチェッティ展実行委員会 2006
- 野田研一「石牟礼道子の銀河系ー「直線の覇権」(インゴルド)に抗して」奥野克己・近藤祉秋編著『たぐい vol.4』亜紀書房 2021
- 乗松巖「果実はたまたま茨かーマイヨール展をみて」『美術手帖 9 月号 特集 マイヨール展／フェルメールとモンドリアン』第 225 号 美術出版社 1964

は行

- 長谷川栄作『彫塑の手ほどき』博文館 1927
- 秦野一宏「はじまりの風景 (2)ー宮沢賢治「鹿踊りのはじまり」考」『海上保安大学校研究報告』第 66 巻第 1 号 海上保安大学校 2021
- 原田正純「水俣病の 50 年」石牟礼道子『苦海浄土ーわが水俣病』講談社 2004
- バルト、ロラン 花輪光訳「作者の死」『物語の構造分析』みすず書房 1979
- 東野治之『鑑真』岩波書店 2009
- 氷見野良三『マイヨール』グラフ社 2001
- 広川正治「芸術と教育その 2ーシラーの美的教育について」『北海道大学紀要』第 19 巻第 2 号 北海道大学 1968
- 藤井浩祐『彫刻を試る人へ』中央美術社 1924
- 藤井匡『現代彫刻の方法』美学出版 2014
- 藤井秀雪編『マネキンのすべてー続編 1996-2010』日本マネキンディスプレイ商工組合 2011

- 藤井秀雪・柳原正樹「記念対談「七彩を語る」」京都国立近代美術館編『京都国立近代美術館研究論集 CROSS SECTION-Vol.9』京都国立近代美術館 2019
- 藤田文蔵「ラギーザ先生の事ども」『アトリエ1月号』第11巻第1号 アトリエ社 1934
- 淵辺徳蔵「欧行日記」大塚武松編『遣外使節日記纂輯第三』日本史籍協会 1930
- 舟木力英「舟越保武のエッセーと彫刻」展覧会図録『信仰と詩心の彫刻60年－舟越保武の世界』舟越保武展実行委員会 1993
- 舟越桂・岡田猛「創造するカー人間にとって美術とは何なのか」『美術教育研究』第19号 美術教育研究会 2013
- 舟越保武「石彫」『新技法シリーズ 彫刻をつくる－基礎造型・塑造・鋳型・彫造・集合』美術出版社 1965
- 舟越保武『舟越保武全随筆集－巨岩と花びらほか』求龍堂 2015
- 古田亮「アカデミズムの形成」淡交社美術企画部編『日本彫刻の近代』淡交社 2007
- ブオナローティ、ミケランジェロ 須賀敦子訳「ミケランジェロの詩と手紙」須賀敦子『須賀敦子全集 第5巻』河出書房新社 2000
- 星加良司「当事者性の（不）可能性－ディスアビリティ・スタディーズの存在理由」崎山治男・伊藤智樹・佐藤恵・三井さよ編著『〈支援〉の社会学－現場に向き合う思考』青弓社 2008
- 星山晋也『日本の古美術⑧ 唐招提寺』保育社 1987
- 細野泰久「アートによる当事者研究の試み－「アイアムヒア プロジェクト|渡辺篤」が開く可能性」『日本美術教育論集』第54号 日本美術教育連合 2021
- 堀内正和「マイヨールの位置」『日本美術工芸』第301号 日本美術工芸社 1963
- 本間紀男『天平彫刻の技法－古典塑像と乾漆像について』雄山閣出版 1998
- ポンティ、M.メルロ 滝浦静雄・木田元訳『眼と精神』みすず書房 1989

ま行

- 前田愛『近代読者の成立』岩波書店 2001
- 増井金典『日本語源広辞典』ミネルヴァ書房 2010
- 増渕宗一『人形と情念』勁草書房 1982
- 三木成夫『生命形態学序説－根原形象とメタモルフォーゼ』うぶすな書院 1992
- 三木成夫『生命とリズム』河出書房新社 2020
- 水船六洲・向井良吉・安田周三郎・柳原義達・中村伝三郎「座談会 イタリア現代彫刻展を見て－4人の彫刻家の応答」『三彩3月号』第136号 三彩社 1961
- 港千尋『記憶－「創造」と「想起」の力』講談社 1996
- 南畷宏「反近代の逆襲－生人形と松本喜三郎」『ユリイカ 特集 人形愛』第37巻第5号 青土社 2005

- 三根和浪・宮本恭二郎・橋本泰幸「学会誌に見る美術教育学研究の動向と課題」『日本教科教育学会誌』第29巻第3号 日本教科教育学会 2006
- 宮脇修一「造形集団 KAIYODO の挑戦 「超・食玩」開発計画 海洋堂専務・宮脇修一 インタビュー」『美術手帖 10月号 特集 新しい身体と彫刻の美学』第840号 美術出版社 2003
- 向谷地生良・浦河べてるの家『安心して絶望できる人生』NHK 出版 2006
- 村上隆「村上隆インタビュー [後編] メディアとしての食玩からいまそこにある社会彫刻へ」『美術手帖 10月号 特集 新しい身体と彫刻の美学』第840号 美術出版社 2003
- 文景楠「[書評] 國分功一郎著『中動態の世界：意志と責任の考古学』」『東北学院大学教養学部論集』第180号 東北学院大学教養学部 2018
- 毛利伊知郎「個の表現の成立」淡交社美術企画部編『日本彫刻の近代』淡交社 2007
- 森下和貴子「木心乾漆像の出現と漆」『佛教藝術』第255号 佛教藝術学会 2001
- 森田亜紀『芸術の中動態－受容／制作の基層』萌書房 2013

や行

- 柳亮「彫刻歴50年を回顧する山本豊市展」展覧会図録『彫刻50年－山本豊市作品展』毎日出版社 1970
- 柳亮「山本豊市の人と芸術」『三彩 8月号 特集 山本豊市の乾漆彫刻』第348号 日本美術出版 1976
- 柳原正樹「七彩に集った作家たち」京都国立近代美術館編『京都国立近代美術館研究論集 CROSS SECTION-Vol.9』京都国立近代美術館 2019
- 柳原義達『孤独なる彫刻』筑摩書房 1985
- 山浦健夫『藤川勇造ノート－その生涯と芸術』藤川勇造ノート刊行会 1988
- 山崎隆之「奈良時代の乾漆技法－心木と布貼りについて」『仏教芸術』第193号 毎日新聞社 1990
- 山本豊市『西洋美術文庫 第16巻 マイヨール』アトリエ社 1939
- 山本豊市「乾漆・石彫」美術出版社編『彫刻の技法』美術出版社 1950
- 山本豊市『傘寿記念－山本豊市乾漆彫刻展』高島屋美術部 1979
- 結城匡啓・永山貴洋「スピードスケート指導者が選手とつくりあげる「わざ」世界－積み上げ、潜入し、共有する」生田久美子・北村勝朗編著『わざ言語－感覚の共有を通しての「学び」へ』慶應義塾大学出版会 2011
- 結城了悟『二十六聖人と長崎物語』聖母文庫 2005
- ユリイカ「人形作家列伝」『ユリイカ 特集 人形愛』第37巻第5号 青土社 2005
- 吉見俊哉『博覧会の政治学－まなざしの近代』中公新書 1992
- 吉本隆明『高村光太郎』講談社 1991

四谷シモン「すべて空蟬、わが化身」『夜想 特集 ドール DOLL』ステュディオ・パラボ
リカ 2004

四谷シモン『四谷シモン前編』学習研究社 2006

ら行

リヴォセッキ、ヴァレリオ「ペリクレ・ファッツィーニ―生涯と作品」世田谷美術館・北
海道立近代美術館ほか編 展覧会図録『ファッツィーニ展』ファッツィーニ展実行委員
会 1990

レウィントン、アレナ 光岡祐彦他訳『暮らしを支える植物の事典―衣食住・医薬からバ
イオまで』八坂書房 2007

六車美保「奈良女子大学所蔵夾紵棺断片にみられる植物組織」『人間文化研究年報』第 29
号 奈良女子大学大学院人間文化研究科 2014

わ行

若松英輔「光を見る者―舟越保武と芸術の秘儀」展覧会図録 『舟越保武―まなざしの向
こうに』 求龍堂 2014

若松英輔『NHK「100分で名著」ブックス 石牟礼道子―苦海浄土～悲しみのなかの真
実』NHK 出版 2019

鷺田清一・谷川渥「対談 表層のエロス―皮膚論的想像力に向けて」 谷川渥『鏡と皮膚―
芸術のミュトロギア』筑摩書房 2001

渡辺京二「石牟礼道子の世界」石牟礼道子『苦海浄土―わが水俣病』講談社 2004

渡辺京二「生命の痛々しい感覚と言葉」『KAWADE 道の手帖 石牟礼道子―魂の言葉、い
のちの海』河出書房新社 2013

渡辺京二「「天湖」の構造」『もうひとつのこの世―石牟礼道子の宇宙』弦書房 2013

ウェブサイト

小田原のどか・戸田穰「彫刻と建築の問題－記念性をめぐって」10+1 Website LIXIL 出版 2018年8月号 (<https://www.10plus1.jp/monthly/2018/08/issue-01-2.php>、最終閲覧日 2022年10月26日)

財団法人芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史－東京美術学校篇第1巻』ぎょうせい 1989 (<https://gacma.geidai.ac.jp/y100/>、最終閲覧日 2022年10月26日)

内国勸業博覧会事務局「明治十年内国勸業博覧会出品目録. 1」国立国会図書館デジタルコレクション (<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/801848>、最終閲覧日 2022年10月26日) 内国勸業博覧会事務局 1877

日本麻紡績協会ホームページ「ジュート（黄麻）について」 (<https://asabo.jp/knowledge/jute/>、最終閲覧日 2022年10月26日)

2022年度 沖縄県立芸術大学シラバス

(<https://unipa-web.okigei.ac.jp/uprx/up/pk/pky001/Pky00101.xhtml>、最終閲覧日 2022年10月26日)

2022年度 東京芸術大学シラバス

(東京芸術大学教務システム CampusPlan、https://cplan-web.off.geidai.ac.jp/public/web/Syllabus/WebSyllabusKensaku/UI/WSL_TUASyllabusKensaku.aspx、最終閲覧日 2022年10月26日)

2022年度 東京造形大学シラバス

(<https://unipaap.zokei.ac.jp/up/faces/up/km/Kms00801A.jsp>、最終閲覧日 2022年10月26日)

2022年度 武蔵野美術大学シラバス

(http://syllabus.musabi.ac.jp/ext_syllabus/syllabusSearch.do、最終閲覧日 2022年10月26日)

図版出典

序章

図 0.1：筆者作品

図 0.2：筆者作品

図 0.3：筆者作品

図 0.4：筆者作品

図 0.5：筆者作品

図 0.6：築達榮八『魅惑の仏像 14 百済観音』毎日新聞社 1987、表紙

図 0.7：同上書、21 頁

図 0.8：後藤茂樹編『日本の古美術全集 第一巻 法隆寺と飛鳥の古寺』集英社、12 頁

図 0.9：湯原公浩編『別冊太陽 日本のこころ 176 運慶 時空を超えるかたち』平凡社
2010、61 頁

表 1：筆者作成

第 1 章

図 1.1：筆者撮影

図 1.2：筆者撮影

図 1.3：筆者撮影

図 1.4：筆者撮影

第 2 章

図 2.1：木下直之『美術という見世物－油絵茶屋の時代』平凡社 1993、29 頁

図 2.2-1：築達榮八編『魅惑の仏像 9 十二神将』毎日新聞社 1987、表紙

図 2.2-2：同上書、19 頁

図 2.3：木下 前掲書、62 頁

図 2.4：庄司美樹編『リアル（写実）のゆくえ－現代の作家たち 生きること、写すこと』
アルテヴァン 2022、37 頁

図 2.5：淡交社美術企画部編『日本彫刻の近代』淡交社 2007、124 頁

図 2.6：同上書、125 頁

図 2.7：佐々木幹郎『人形記－日本人の遠い夢』淡交社 2009、27 頁

図 2.8：富澤治子「熊本市現代美術館で日本近代彫刻の展覧会をすることにした、いくつかの「きっかけ」」熊本市現代美術館・東京国立近代美術館編 展覧会図録『きっかけは「彫刻」。－近代から現代までの日本の彫刻と立体造形』熊本市現代美術館・東京国立近代美術館 2019、7 頁

- 図 2.9: 欠田誠『マネキンー美しい人体の物語』晶文社 2002、184 頁
- 図 2.10: 神尾玲子・村上敬ほか編 展覧会図録『再発見！ニッポンの立体』群馬県立館林美術館・静岡県立美術館ほか 2016、61 頁
- 図 2.11: 穴沢一夫・北川太一ほか編『高村光太郎彫刻全作品』六曜社 1979、27 頁
- 図 2.12: 日本放送協会取材班『NHK 国宝への旅 第 15 巻』日本放送出版協会 1989、29 頁
- 図 2.13: 『夜想 bis 特集 ドールという身体』ステュディオ・パラボリカ 2011、62 頁
- 図 2.14: 筆者作成

第 3 章

- 図 3.1: 久野健『日本の美術 乾漆仏』第 254 号 至文堂、1987、5 頁
- 図 3.2: 筆者撮影
- 図 3.3: 筆者作品
- 図 3.4: 展覧会図録『国宝 鑑真和上展』東京都美術館 2001、46 頁
- 図 3.5: 筆者撮影
- 図 3.6: 筆者撮影
- 図 3.7: 筆者撮影
- 図 3.8: 筆者撮影

第 4 章

- 図 4.1-1: 筆者撮影
- 図 4.1-2: 筆者撮影
- 図 4.2-1: 筆者撮影
- 図 4.2-2: 筆者撮影
- 図 4.3: 根立研介 見聞社編『もっと知りたい 慶派の仏たち』東京美術 2018、32-33 頁

第 5 章

- 図 5.1: 展覧会図録『傘寿記念ー山本豊市乾漆彫刻展』高島屋美術部 1979、7 頁
- 図 5.2: 展覧会図録『彫刻 50 年ー山本豊市作品展』毎日出版社 1970、13 頁
- 図 5.3: フランコ・ルッソーリ監修『ファブリ世界彫刻集 コンスタンティン・ブランクーシ』平凡社 1973、4 頁
- 図 5.4: Laura Chiara Colombo ed., translated by Michael Taylor, *Maillol*, Thames and Hudson Ltd., 1995, p.35
- 図 5.5: *Realizzazione editoriale 24 ORE Cultura S.r.l.*, Prima edizione febbraio, 2015, p.78
- 図 5.6: 筆者撮影

- 図 5.7： 展覧会図録『信仰と詩心の彫刻 60 年－舟越保武の世界』舟越保武展実行委員会
1993、36 頁
- 図 5.8： 同上書、74 頁
- 図 5.9： 展覧会図録『舟越保武－まなざしの向こうに』求龍堂 2014、111 頁
- 図 5.10： 舟越保武『舟越保武』現代彫刻センター 1977、21 頁
- 図 5.11： 同上書、33 頁
- 図 5.12： 同上書、28 頁
- 図 5.13： 筆者作品
- 図 5.14： 筆者撮影
- 図 5.15： 筆者撮影
- 図 5.16： 筆者撮影

謝辞

学位論文の審査にあたっては、遠藤良太郎先生、長谷川克義先生、生井亮司先生、小松佳代子先生に労をとっていただき、厳しくもあたたかいコメントを頂きました。主査の遠藤先生には、私の未熟な部分を指摘いただき、本論文をより良いものにする機会を頂いたと思っています。長谷川先生には、作り手としての想いが熱く語られた文章を読みたいとの激励を頂きました。生井先生（武蔵野大学）には、博士（後期）課程に在学中の3年間、何度も長岡に来ていただき作品と論文について多くの助言と励ましを頂きました。それらの指摘と助言を受けて加筆修正する過程で、本論文の主張が明確になったように思います。これまで書いてきた文章を削っていくなかで、自分にとって彫刻制作が、人間が何かを作って存在するとはどういうことかという、人間が生きることにかかわる大きな問いのもとにあると気付いたときには感動を覚えました。諸先生方に深く感謝いたします。

そして私にとって最大の幸運は、ほとんど毎日大学に通った3年間で、指導教員である小松佳代子先生と多くの時間を過ごせたことでした。小松先生から受けた学恩は測り知れませんが、私が最も幸せだったと思っているのは、研究指導だけでなく日々の何気ない会話や生活のなかで、先生の研究者としての態度を肌で感じられたことです。何気ないとはいえ一種の緊張を孕んだ雑談雑話は、知的興奮と憧れに満ちた得難き時間でした。ときに厳しくつねにあたたかく、共に歩んでくださった小松先生に心より感謝申し上げます。ありがとうございました。

私が長岡造形大学大学院に進学した2020年は、新型コロナウイルスが発生し世界が混乱のなかにあった時期でした。そのため入学当初は大学構内に入ることもできない日が続きました。そういった先の見えない不安の中、常に冷静に最善の方法を模索してくださったのも小松先生でした。私の自宅に近い悠久山公園の駐車場で、満開の枝垂桜の下、はじめての研究指導をしていただいたことは忘れられません。そのときすでに私は「実材」という言葉への関心を話していたそうです。その自分の関心を自覚するには時間が掛かりました。私が「実材」を本論文の軸に据えるのは、博士（後期）課程3年の後半になってからのことでした。

「実材」という言葉をめぐって考察を進めるなかで出て来た、「Taille directe」というフランス語の意味と西洋美術史での位置づけについては、栗田秀法先生（名古屋大学）と尾関幸先生（東京学芸大学）に重要な先行研究となる論文を紹介して頂きました。親切にご教示くださったお二人の先生に感謝申し上げます。

また、ブリティッシュコロンビア大学（カナダ）との研究会や、国際美術教育学会（InSEA）での研究発表では、ルーカス・レドンド・ボネットさん（啓明大学校・韓国）に英文原稿と発音を指導していただき感謝しております。博士論文の英文要旨の作成にあたっては、ロベ

ルト・ベガ・ラバンダさん（大邱カトリック大学校・韓国）に原稿を添削していただきました。厚く御礼申し上げます。

そして本論文での考察は、ゼミや院生室やアトリエでの多くの仲間との議論がなければ在り得ませんでした。そこでの議論に触発され、博士論文を執筆していく上での課題に気付いていくことができました。この3年間、苦楽をともにしてくれた同級生の竹丸草子さんに心から感謝しています。そして長岡造形大学大学院の院生である長島聡子さん、坂井友美さん（現・長岡造形大学職員）、飯塚純さん、南雲まきさん、石黒芙美代さんに深く感謝いたします。

長岡造形大学の教職員の皆様にも、様々な場面で支えていただきました。学内での研究発表会に教員だけでなく職員の方々まで参加して下さる大学を、私は他には知りません。小規模の大学だからこそそのあたたかい繋がりを感しました。多くの先生方、職員の皆様に直に声を掛けていただき、励まされ、厳しい雪国での研究生活を楽しむことができました。ありがとうございました。

私は運のいい人間だと思います。信州大学教育学部から、上越教育大学大学院学校教育研究科、長岡造形大学大学院造形研究科へと移動しながら、それぞれの場所で師と仲間恵まれて研究を進められたことに感謝しています。信州大学教育学部で猪瀬昌延先生に出会わなければ、私が彫刻家を志すことはなかっただろうと思います。猪瀬先生の紹介がなければ、長岡造形大学大学院で小松先生に巡り会うこともありませんでした。上越教育大学大学院で修士論文の指導をいただいた松尾大介先生には、長岡造形大学大学院に進学後も作品展や研究会で会うたびに助言と激励を頂きました。幸運としか言いようのない出会いと導きがあって、ようやく私は研究者としてのスタートラインに立つことができたと思っています。お二人の先生に深く感謝いたします。

最後に私がこれまで勉強することを応援し続けてくれた両親に心からの感謝を伝えます。両親の理解と与えてくれた環境がなければ、研究に熱中することはできませんでした。そして頼りない兄を様々な場面で助けてくれた妹、事あるごとに激励をくれた二人の弟に感謝します。ありがとうございました。