

「時めく」こと、「場をひらく」こととしての彫刻制作

Sculpting as “To become ripe with time” and “To open the place”

竹本 悠太郎
TAKEMOTO Yutaro

キーワード：彫刻の「時めき」、中動態、〈かのように〉語る思考

Keywords: “To become ripe with time” of Sculpting, Middle Voice, Thinking that is regarded (as if it were)

Sculpting does not mean that the creator presses what they have in mind against the material to create it as a work. From this point of view, this paper focuses on the thinking of creators who repeat new discoveries through interaction with materials, and considers the word “To become ripe with time” as a clue. The creator tries to put himself in a passive position by thinking as if the material has an active function. And by confronting the material, creators open the place that is neither fiction nor nonfiction, and by projecting themselves in that place, they enable a pure encounter with things. Materials have no active work, but by thinking that they have an active work, the creator is inspired by things, gains a new perspective, and develops the artwork.

1. はじめに—モノとのやり取りから形を立ち上げるプロセスに着目して

「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は、このような言葉で自らの彫刻制作についての詩を詠んでいる。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に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》や《ピエタ》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。しかし美術制作における創造性とは、はたして特別な人間だけが持つひらめきや技巧に収斂されるものなのだろうか。

ところで鎌倉初期の仏師である運慶は「日本のミケランジェロ」と称されもするように、互いの造形の特徴からよ

くミケランジェロと比較される。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。

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」と自分はある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ひ出した。果たしてそうなら誰にでも出来る事だと思ひ出した。³

自分でも仁王像を彫ってみたいとなった話し手は、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。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⁴。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、いまま少し詳しく見ていきたい。

明治6年(1873年)のウィーン万博への参加を機に「美術」という概念が形作られたように、明治という時代はそれ以前から存在したモノの見方を分解し、西洋近代の価値観に沿って作り変えていった⁵。急速な欧化政策により文明は発展したが同時に、それによって多くの文化が失われたといえよう。「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概念である⁶。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。そこで伝えられた西洋のモノの見方とはどのようなものだったのだろうか。ラグーザによる石膏像の模刻を通して伝えられた彫刻観⁷と、これまで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、学生に石膏という素材に目をつぶり、イメージのみに目を向け

ることが要請されるのである。石膏像は石膏で模刻されるのではなく、粘土という別の素材で写される。素材と切り離されたイメージだけを取り出すことが、彫刻指導において重視されていたとみることができよう。このような指導を受けた多くの学生は、素材とイメージとを分断するモノの見方に戸惑いをみせたと木下は指摘している⁸。

とはいえ、このようなラゲージの指導を一方向的に批判することもできない。美術教育研究者の金子一夫と伊沢のぞみが、工部美術学校での彫刻教育を詳細な調査に基づき考察した研究では、「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」ことが指摘されている。このように「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」ものであったことは、工部美術学校彫刻学科を開設したにも拘わらず入学者がほとんどいなかったため、官費制に変更したという経緯からも窺い知れる⁹。そのような状況において、これまで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た塑造技法を当時の日本人に伝えるためには、あえて素材に目をつぶってイメージだけを取り出す指導も必要であったと思われる。ちなみに、工部美術学校彫刻学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刻であった¹⁰。卒業制作が模刻であるというのは、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い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¹¹。

しかしその成果と同時に、ラゲージの彫刻指導において、明治期以前の造形観が含んでいた制作者とモノとの関係性についての視点が抜け落ちたことは否めない。仮にモノとのやり取りに比して制作者のイメージを優位に置くなれば、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、これらの素材に宿る生命現象を取り除き、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、鎌倉時代からこれ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。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なしには成し得ない。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彫刻の始まりであり、日本元来のモノ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、「明治の木にはとうてい仁王は埋まっていけないものだ」と悟ったという言葉に込められた皮肉に気付く。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モノとの関係性の中からイメージを作りだしていく態度が、像の形を彫り出すのである。その態度こそが運慶の仏像がいまでも多くの人の心を捉え、受け継が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。

私はこれまでの研究において塑造のなかでも主に乾漆を専門とする彫刻制作者としての視点から、漆の乾く速度や気温に応じて変化する色味など素材が有する能動的な働きを「素材のリズム」と呼び、それら「素材のリズム」とのやり取りを介してイメージが変化し形が作られるプロセスを捉えようと試みてきた¹²。その背景にはこれまでの研究発表や作品展示での鑑賞者との会話から実感することとなった、美術制作とはある種の天才的なひらめきと技巧をもった人間による自己表現であるという見方の根強さと、そういった認識が美術とその他の領域、あるいは美術制作者と制作者ではない人々の間に隔たりを生んでいるのではないかという危惧がある。制作者自身が美術制作での思考のプロセスやリサーチの内容、モノとのやり取りを丁寧に語り、発信していかなければ、その隔たりはますます広がっていこう。とはいえ、これまで私が自らの制作について考察するときに用いてきた「素材のリズム」という言葉も抽象的であり、作品制作を専門としない人に伝わるだろうかという疑問もある。ともすれば、彫刻制作は素材からリズムというような不思議な力を感じ取れる一部の人間によるもの、という誤解を生じかねない。それでは新たな隔たりを再生産するばかりである。そこで本稿では、そもそもなぜ制作者は「素材のリズム」という言葉で私が表現したようなモノからの能動的な働きを意識することで制作を進めようとするのかという、より根源的な問いを立て彫刻制作のプロセスを考察してみたい。

2. 彫刻制作の「時めき」—「めく」という接辞をめぐる

先にも述べたように彫刻制作は脳裡にひらめいたイメージを、素材に押し当てるといった単純なものではない。そもそもアイデアやイメージへの「ひらめき」は、モノとのやり取りなしに起こり得るのだろうか。例えば、辞書で「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¹³。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ないだろう。ただし「ひらめく」という語を使うとき、「瞬間的に頭に浮かぶ」と説明されることもあり、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。しかし突然、頭の中にイメージが湧き出ることはないし、ただ待っていれば驚くべきアイデアが訪れるということもあり得ない。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。「ひらめく」とはそういうものではないのだろうか。

そのような「ひらめく」という語に対する印象への違和感から、それに代わる言葉はないかと探したとき思い浮かんだのが「ときめく」であった。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思いつい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、まったく意図せずと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関わっている。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にある人間の姿が思い浮かぶ。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のかと言えば、そうでもない。能動的でもあり受動的でもあるという複雑な在り様が見えてくる。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付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付きは、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、本人も驚くような発見が訪れることも考えられない。いままじ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」と辞書で引くと、「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¹⁴。「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¹⁵。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」とはどのような事態であるのか。

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¹⁶。

- ・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。

ここで注目したいのは「めく」という語が、「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どのように感じられるのかが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¹⁷。「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状態を、「めく」という語は表しているのである¹⁸。

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そのものであることがみえてくる。「心がときめく」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、私の心が自ずと「時」の様相を帯び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「される」でもない、自ずとそう「なる」状態であるといえる¹⁹。そして、ここまでの議論を美術制作と重ねて考えれば、美術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態度ではないだろうか。とすれば考察すべき点は、「時めき」という状態を作り出すために制作者が行っている内容であろう。

3. 制作過程の外にある主体と内にある主体—中動態を手掛かりに

哲学者の國分功一郎は、前節で例に挙げた「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」²⁰。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²¹。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、美術制作における「時めき」を捉えられるのであろうか。

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」と國分は述べる²²。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²³。非常に大雑把な説明ではあるが、ここでは中動態の歴史については深追いせず、エミール・パ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。²⁴

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²⁵。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、モノとのやり取りから美術制作のプロセスを考察する本稿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²⁶。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」と理解される。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」²⁷。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にもとづく表現としての美術制作において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もむしろ、何かが「生れてくる」とか「出来上がる」とかというような過程を、作者は体験しているらしい」(傍点著者)²⁸と述べるように、美術制作とは制作主体である作者の外で完結するものではな

い。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、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」が起こりイメージは更新され、その過程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はないだろうか。このような仮説をもとに次節では、「素材のリズム」をめぐる制作者の思考について考察していきたい。

4. 〈かのよう〉語ることでひらかれる制作の場

「触発」という言葉を用いて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認知科学者の岡田猛は、「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」と述べている。ただ待っているだけでは「時めき」は生じないことは、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²⁹。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いえるかもしれない。そのように考えれば、「素材のリズム」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に応じて次の仕事が決定されるように、彫刻制作では素材が制作の主導権を握る場合が多々ある。先に述べたように私は、そのように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かのように感じられる素材の働きを「素材のリズム」と呼び、制作者と素材との関係性を考察してきた。この漆の乾きや木目の方向、石の理などが持つ固有の特性である「素材のリズム」は、私にとっては確かに存在するものである。しかし、一方ではそのような働きは制作者があえて気に留めなければ存在しないともいえる。当然ながら、漆の樹液や木の年輪が自ら形を作り上げていくといった御伽噺のようなことはあり得ない。そういう意味では素材の能動的な働きなど存在しないといえるかもしれない。にもかかわらず、「素材のリズム」という言葉まで持ち出して、素材の能動的な働きを意識しようとするのである。

このように改めて「素材のリズム」と語る私の思考を振り返れば、少々不思議なことをしているように思えてくる。これまで当然のように素材自体が持つ能動的な働きを感じながら制作をしてきたが、それは実際に目で見たり手で触

れて感じられる対象ではないことに気付く。とすれば、私はこの現実の世界に存在するものとして「素材のリズム」を語っているわけではない。つまり、「素材のリズム」と呼ぶような素材からの能動的な働きかけがある〈かのよう〉に語っているのである。なにゆえであろうか。

素材に能動的な働きがある〈かのよう〉に語るということは、制作主体である私をその働きに対して受動的な存在であるかのよう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「素材のリズム」をでっちあげているのかといえ、そうではない。なぜならば仮に「素材のリズム」が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越え出るものには成り得ないからである。「素材のリズム」が制作者の想像の範囲で起こる働きだとすれば、当然ながらその働きは外部からやって来るものには成り得ない。素材の能動的な働きは、そうである〈かのよう〉に語ること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。制作者は、木に鑿を打つ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。まるで、存在する〈かのよう〉に語られる「素材のリズム」は、根拠なく想定されているわけではない。だからこそ制作者は、素材が生じさせる働きに予期せず出会い、そのマチエールや色味に感動し「時めく」のである。

とすれば制作者が、そうである〈かのよう〉に語る世界は、架空のものでもなく、かといって現実とも異なった地平にあるといえるだろう。つまり、そうである〈かのよう〉に語ることひらかれるのは、制作者の脳裡に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。したがって制作者は、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に存在する法則のみに従い作っているわけでもないといえる。そして、このように自己の内的規則とは異なる秩序を軸に制作が展開されるという点に注目すれば、確固たる主体としての私だけによって行われているわけではない作品制作の在り方が浮かんでくる。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、そうとも言えない。素材からの働きかけがある〈かのよう〉に語ることつくられる秩序は、現実世界の物質的な法則でもないため、素材もまた制作の主導権を握りはしない。とすれば、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、架空でも現実でもない世界がある〈かのよう〉に語っ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、モノ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といことである。その手掛かりとして

「素材のリズム」はある。素材からの能動的な働きかけがある〈かのよう〉に語ること、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、「素材のリズム」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し、その自己を越えた秩序に回答することで制作を進める。この自作自演とも言える、〈かのよう〉に語る思考により制作者は、「能動的な主語」としての主体性から遠ざかり、新たな発見や気付きを生み出し得るモノとの純粋な出会いを可能にするのである。

5. おわりにー「場をひらく」彫刻ー

まるで存在する〈かのよう〉に語られる「素材のリズム」は、自然のように全くの自己の外部からやって来るものではない。外部から素材の能動的な働きがやって来る〈かのよう〉に私が語っているのである。意図的に素材の働きを想定し、その働きに回答することで新たな発見や気づきを求めるものといえよう。そういった制作主体であるはずの自己と素材がぶつかり合う場をひらき、その場へと身を投じることにより作品を生み出そうとする態度が、「素材のリズム」を語るということなのである。つまり、「素材のリズム」という言葉で示されるものは、目に見えない素材の働きを感じ取るという特別な感覚ではない。そのような働きがある〈かのよう〉に語ること、「能動的な主語」としての自己を遠ざけ、制作の場にひらいていくための思考なのである。

例えば、私の場合は素材が能動的な働きをもつ〈かのよう〉に語ることが、自己の主体性を遠ざけ、制作が行われる場をひらくための方法であった。しかし、その方法は本稿で注目してきたような素材とのやり取りに限定されるものではない。道具や環境の選択、コンセプトの設定など様々な方法で制作者は制作の場をひらき、そこに自己を投じていくことで発見や気付きを積み重ね、作品を生み出していく。このいわば自作自演ともいえる思考により、制作者は新たにモノと出会い直すことを可能とし、「時めく」。

このようにして制作者の内面に留まらない地平で作品が生み出されるがゆえに私たちは、他者により制作された造形物にも拘わらず、作品に自己を投影することができ、そこから発見や気付きを得ることもあるのだろう。確固たる主体としての自己を遠ざけ、制作が行われる場へと自らをひらいていく制作者の態度が、多様な解釈や考察を許容し、新たな意味を創出するものとして美術作品を成立させるのである。

とすれば、今日でも多くの人々を魅了してやまない作品を生み出したミケランジェロもまた、制作の場へと自らをひらく態度を持っていたと捉えられるだろう。本稿冒頭では、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ミケランジェロの態度を批判的にみた。しかし、像が大理石の中に埋まっている〈かのよう〉に語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場をひらいているのではないかと思われるのである。そして、作者が没して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容されている。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付き、参照されつづけるところにある。本稿では彫刻制作のプロセスに焦点を当て、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秘められているからこそ、私たちは形を作り続けるのかもしれない。

- 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」展のカタログにおいて、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・飯塚隆責任編集『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く、実現されるべきイメージを閉じ込めるものとして消極的な意味合いで捉えられている。イメージと素材は互いを抑制し合うものとして理解されているといえるだろう。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。
- 3 夏目漱石「夢十夜 第六夜」『文鳥・夢十夜』新潮社 1976, 47-50頁
- 4 岩塚正英「〔フォーラム〕ミケランジェロの大理石－〔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 2019, 3頁
- 5 吉見俊哉は、万国博覧会が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ことを指摘している(吉見俊哉『博覧会の政治学 まなざしの近代』中公新書 1992, 7-8頁)。博覧会を機に生まれた「美術」や「彫刻」の概念は、それまで明確な区切りがなかった仏像や人形、置物などの立体造形を意図的に周辺に追いやることで形成されていった。江戸以前の造形を継承し、西洋彫刻と融合する方向ではなく、それらとの関係性を断ち切る方向で「彫刻」は形成されてきたといえる。
- 6 佐藤道信『〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社 1999, 51頁
- 7 ラグーザによる彫刻指導は、コンテやクレヨンでのデッサンを学ぶことから始め、石膏像の模刻へと進み、その模刻像を大理石に置き換えるという手順を踏んだ

- 8 そうである(中村傳三郎『明治の彫塑－「像ヲ作ル術」以後』文彩社 1991, 10-18頁)。この指導方法を見る限り、石膏や大理石は形に恒久性を与える物質に過ぎず、それ以上の意味を素材に見出していないように思える。
- 8 木下直之『美術という見世物』平凡社 1993, 24頁
- 9 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 1993, 113頁
- 10 同上論文 123頁
- 11 同上論文 123-124頁。大熊氏廣は卒業後、「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」のもと主に肖像制作を行っている。後にこの大熊ら工部美術学校卒業生の作品は、芸術家個人の内面に価値を認めることで日本の「近代彫刻」を作り上げた高村光太郎により強い調子で非難されることになる(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(2)」茨城大学教育学部紀要 第44号 1995 78-79頁)。しかし、彫刻制作とは制作者個人の内面性によってのみ説明できるものではない。本稿では詳しく論じ切れないが近代彫刻を見直す上で、ラグーザが伝えた彫刻観や先人の作品を模刻する意味について再検討する必要があるだろう。
- 12 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関係を手掛かりに」『美術教育研究』第53号 2021
- 13 新村出編『広辞苑(第七版)』岩波書店 2018, 2082頁
- 14 同上書 2082頁
- 15 増井金典『日本語源広辞典』ミネルヴァ書房 2010, 637頁
- 16 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, 1-4頁
- 17 同上論文 8-9頁
- 18 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(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 2005, 223頁)。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(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 2007, 275頁)。ここまで「時めく」を手掛かりに考察してきたことを踏まえれば、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いえる。したがって、着想されたアイデアやイメージの元にある要因を特定することは出来ず、制作者は「ひらめく」や「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メカニズムが、アーティストの創造性に深く関わるのではないだろうか。

¹⁹ 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）意図をすっぽ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『ときをとく－時をめぐる宴』リプロポート 1987, 201-204頁も参照）。次節からは「中動態」という概念に注目し、主体が動作の場となることで開かれる美術制作のプロセスを考察したい。

²⁰ 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

²¹ 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

²² 同上書 158頁

²³ 同上書 41頁

²⁴ 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『「利他」とは何か』集英社 2021, 153頁

²⁵ 國分・熊谷 前掲書 99頁

²⁶ 森田亜紀『芸術の中動態－受容／制作の基層－』萌書房 2013, 64-65頁

²⁷ 同上書 65-66頁

²⁸ 同上書 100頁

²⁹ 講演者舟越桂・岡田猛 大会企画「創造する力－人間にとって美術とは何なのか－」『美術教育学研究』第19号 2013, 71頁