

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－

長岡造形大学大学院 造形研究科 博士（後期）課程 2年

竹本 悠太郎

TAKEMOTO Yutaro

1. はじめに

作品制作に取り掛かるにあたって美術制作者は、素材や技法、モチーフについてのみならず、作品のイメージや主題などに関わる様々なリサーチを行っている。そのような自明のことを改めて言うまでもない、と思われるかもしれない。彫刻制作者であり、日常的に美術制作者と関わることの多い私もそう感じてきた。しかし一歩、そのコミュニティの外に出てみれば、リサーチを通じた思考の結果として作品が作られるという理解が共通の認識ではないことに気付く¹。いまだに、美術制作とは特別な感覚や天才的な発想を持ったアーティストによる自己表現である、という見方が根強いことを感じる。これは美術教育の問題である

かりでなく、これまで積極的に自らの思考や感覚を語ってこなかった制作者の問題でもあろう²。

それではどのようにして制作のプロセスを開示すれば、美術制作者の思考や感覚に鑑賞者は接続できるのだろうか。本稿では、そのような問いのもとに取り組んだ「制作のプロセスを開示する」演習³での議論をもとに考察を進めていく。仮に美術制作が、制作者の頭の中に描かれたイメージや主題を素材に投射し具体化するものであれば、そのプロセスを開示することは難しくないだろう。しかし美術制作は、あらかじめ完成図として思い描かれたイメージや、組み立てられた主題の実現へと向かって直線的に進むものではない⁴。制作過程で対峙する素材や環境、誰かと話した言葉、読んだ本の内容などによって、イメージが更新

1 指導教員である小松佳代子が長岡技術科学大学で担当する講義「美術論」（2020年11月4日）において、私は自身の彫刻制作での思考のプロセスについて、作品とその「制作の記録」をもとにオンラインで発表する機会を得た。その発表への長岡技術科学大学に所属する受講生からのコメントには、制作者が制作の過程において論理的な思考をしていることへの違和感やひとつの作品を作るために無数のリサーチがなされていることへの驚きが多く寄せられた。私は美術系大学に所属し美術制作者と関わる事が多く、互いの思考やリサーチの方法について議論することは、日常のこととして行われている。それゆえ発表と質疑を通して、美術制作に関わりの薄い学生の視点から捉えられているアーティスト像を知り、制作者と鑑賞者との間にある制作活動についての理解に隔たりがあることや、学校の美術教育と専門家養成において議論されている内容の分断を実感することとなった。

2 彫刻家、彫刻研究者である小田原のどかは、建築史研究者の戸田稷との対談において、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」いたと述べている。続けて小田原は、「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（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 2021年7月31日）。

彫刻は語ることでできないものだとする風潮を小田原が危惧するのと同様に私も、彫刻家が自ら世界を閉じた結果、その閉じた世界で窒息しつつあるように思え危機感を感じている。そのような状況に対して現在、展覧会やイベントを通じて彫刻制作における思考や感覚のあり様を積極的に発信し、鑑賞者と共有するような試みがなされつつあるように思える。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）を制作する様子を公開するという内容であり、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形を模索する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や、コンセプトや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面に置かれた道具、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。

3 2020年度長岡造形大学大学院「特別プロジェクト研究演習」（博士課程）。

4 例えば、彫刻家の舟越桂は代表作である「水に映る月蝕」の制作のプロセスについて次のように述べている。木彫での制作に取り掛かるにあたり「デッサンを描き始めたら、お腹の所が膨らんだ形が突然見えて来て、その見えた形に道案内されるように描ききり、意味さえははっきりしないままに完成したのが「水に映る月蝕」だった。この像は腹部が大きく膨れ、肩がほとんどなく、背中から手が生えているように見え、異形ともいえる形をしている。舟越はこの形について、「完成後しばらくはこの作品の意味のようなものがはっきりしなかったが、その後、思い至ったのは、浮いている姿、それはここから少し浮くこと、この大地、現実から少し離れること、解き放たれること。それは「祈り」というものに似ているかもしれない。だとすれば、この作品は、人間のする「祈り」の思いと行為に姿を与えてみた作品なのかもしれないと今は思っている」と述懐する。舟越の言葉からは、「祈り」という主題を実現するために形が作られたのではなく、形を作ることで主題もまた作られる

されることもあれば、自身が気付いていなかった表現しようとする主題を発見することもある。そうであるならば、作品の形や主題は、モノとのやり取りや他者との対話、リサーチの内容に応じて、そのつど変わりゆく制作のプロセスにおいて形成されていくものといえる。このような観点から美術制作のプロセスと、そのプロセスにおいて働く制作者の思考について考えるために、次節からは私自身の彫刻制作についての省察を中心に、形と主題がともに立ち上がる過程について論じていきたい。

2. モノへの習熟とモノの見方を問い直すこと

一先ず、彫刻制作とは「素材や技法を用いイメージを形にしてゆくこと」である、といえよう。ただしそれは、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モノ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。これまで私は、このような彫刻制作者としての実感に基づき⁵、美術制作のプロセスにおける制作者の思考について「技法の獲得」と「素材のリズム」という言葉を手掛かりに考察してきた⁶。

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関わる。素材の内に能動的な働きを見出し対峙するという事は、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⁷。このような素材に内在する主体的な働きを「素材のリズム」と呼んできた。ただし急いで付け加えたいのは、素材の主体性に意識的になるという思考は、「素材のリズム」に盲目的に従うといった消極的な態度ではないということである。素材の主体性に導かれるがままに次々とイメージが移り変わっていたのでは、自らが実現しようとする形を見失う。制作者は「素材のリズム」に応じながらも、それに呑み込まれ

ることなく、次の行為を厳密に判断する緊張感を保ちつつ関わらねばならない⁸。このような視点に立つならば、技法とは制作者のイメージを素材に押し付けるための技術ではなく、素材と適切な距離を取り応答するための方法と捉えられる。それゆえに技法は、素材や環境などのモノと制作者の身体に応じたものとして、制作の過程で編み出され獲得されなければならない。

制作のプロセスでのモノとのやり取りにおいて技法を獲得するとは、つまり、既存のモノの見方を問い直し手放すことである。モチーフを捉える観察力や素材への習熟、技法についての知識なくして制作は進められない。しかし、これまでの制作経験により身に付けたモノの見方に囚われたままでは、目の前の素材とのやり取りから新たな形を作り出すことはできない。制作者はスキルの習得によってモノの見方を身に付けるだけでなく、同時に身に付けた見方を問い直していくといえよう。このような自らのモノの見方を省察するプロセスによって、制作者のイメージは強度あるものへと更新されていく。

認知科学者である岡田猛は、美術制作者が「創作ビジョン（アーティストの創作活動における中心的なテーマ）」を形成してゆくプロセスについて論じている。その中で岡田は、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⁹」。岡田が言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る独自の「制約」を作っている。しかし例えば、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という技法の制約は、ときに彫刻制作者にとってもどかしさを感じさせるものである。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ネガティブな影響を与える

という制作のプロセスが読み取れる（舟越桂『舟越桂 私の中のスフィンクス』求龍堂 2015、6頁）。

5 私は塑造により人体をモチーフとした彫刻制作を行っている。作品の多くは乾漆を用いたものであり、その制作で得た実感に基づき理論的な研究も進めてきた。それゆえ、本稿では塑造制作に関する議論に焦点が置かれる。しかし、塑造制作に固有の思考様式を論じようとするものではない。たとえ形式が異なれど、美術作品として表現を模索するからには、各領域に共通する思考があるのではないだろうか。本稿はそうした問いについて、塑造制作の事例からその他の領域も含めて考察し得る概念を探る試みでもある。

6 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関係—鑑真和上坐像の造像過程にみる技法の獲得に着目して—」『美術教育研究』第52号2020及び、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。

7 例えば木彫制作において、扱った木の硬さや木目の方向に従って次なる鑿の一打が決定されるような状態を念頭に置いている。

8 文化人類学の視点からG. ドュルーズ& F. ガタリに依拠しつつ「つくること」を論じるT. インゴルドは、「素材に随う」とは「それは盲目的な追従ではない。野道を辿る猟師は、常に全感覚器官を働かせて環境の変化に眼を光らせ、進路を調整しなければならない」と述べる（Tim Ingold, The textility of making, *Cambridge Journal of Economics*. 34(1), 2010, p.94. ティム・インゴルド 野中哲士訳「つくることのテクステリリティ」『思想』No.1044 2011、203頁、註22）。「素材に随う」ためには制作者の能動的な行為と判断が必要とされる。インゴルドの指摘と同じく私も「素材のリズム」と制作者の生命的なリズムは、一方が他方に呑み込まれる危険と緊張を保ちつつ関係している点を重視している。

9 岡田猛「アートの発想」『学術の動向』第25号第7巻2020、16頁

ものであれば、その制約を取り払うべきであろう。にもかかわらず、美術制作者は自らが依って立つ制約を取り払うことを、あえてしない。ただしそれは、設定した制約の範囲でのみ可能な制作に習熟するという思考とは異なる。可能な範囲での仕事に満足しているだけでは発見は生じないし、新たな表現も生まれない。美術制作者は制約の不自由さを自覚しつつも、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。

例えば、塑造制作者は塑造という領域を選択することで自身の身体に適した粘土の柔らかさを見つけ出す。木彫制作者であれば、様々な種類の木を彫ることや、あるいは一種類の木を扱い続けることでその性質や、木と自身の身体や道具との相性を知るだろう。制約を設定し、それに依って制作していくことで、美術制作者はモノとのやり取りを可能にする。ただし、モノへの習熟は身に付けた技術や知識に囚われる危険性と表裏一体でもあり、美術制作を自己表現の手段にすぎないものへ留める危険性をもつ。それゆえモノに習熟した上で、自らが設定した制約すらも問うことが重要となる。

自らが課した制約を問い直すということは、その制約を課すことで何を作ろうとしているのか、という制作者本人が必ずしも意識しているとは限らない地平を問うことでもある。それは、制約それ自体に働く自らの思考を掘り返すことで、その制作を通じて作ろうとしている、あるいは表現しようとしている主題を探究することともいえるだろう¹⁰。そう捉えるならば、美術制作者が自らに制約を課するという行為からは、制約を設けることによるモノへの習熟と、制約自体を問うことを通した自身の思考を形作るものについての省察を可能にするという二重の働きが見えてくる。制約の設定によりモノに習熟して作品の質を求めること。そして、自らの制約を作っている諸要素が作品の形と結びついたものとして必然性を伴って組み合わせられているだろうか、と問うこと。この2つの側面を制作の過程で往還し、作品と主題は同時に立ち上がるのではないだろう

か。次節ではこの点を、私自身の彫刻制作の記録を振り返り検討していきたい。

3. 制作のプロセスにおける主題の形成—彫刻制作の記録と編集に着目して

3.1. 制作の記録と思考のプロセス

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関わる様々なリサーチを書き残しておく習慣がある。この「制作の記録」は、作品のタイトルを付けるときに言葉が見つからないという問題を解消するために始めた試みがもとになっている。それでは「制作の記録」を付けることによりタイトルを巡る問題は解消されたのかというと、結果としてはそうともいえないが、この記録を付け始めたことにより作品のタイトルに結びつくであろうキーワードを得られることが多々ある。それゆえ、「制作の記録」を継続して残すようにしている。とはいえ、私にとって制作を記録することは、単純に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つように思える。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。また、制作途中の作品の写真や文献、読書ノートをわざわざ印刷して貼り付けるのはなぜか。そのように考えれば、「制作の記録」が、制作の過程で起きた出来事や考えた内容を記しておくため以上の意味をもつ行為であるように思えてくる。そこで、ここではこの「制作の記録」が制作者である私にとって如何なる役割を担っているのか、と問い直す契機となった「制作のプロセスを開示する」演習での議論をもとに、美術制作における主題の形成過程を追っていく。まずは私が残している「制作の記録」の一部を取り上げ、記録の詳細を見ていきたい。

10 先に岡田の考察を引用して述べたように、「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」ため、美術制作者は「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」する。ただし、作品の方向性を定めるコンセプトなくして制作は進められないが、それはあくまで一先ず設定された大きな方向性とでも言うようなものであり、制作過程での変化を認めないものではないだろう。

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ー」『認知科学』第22号第2巻 認知科学学会 2015、239-240頁）。

このように、制作におけるリサーチを通じて美術制作者は、いま作りつつある作品にこれまでの作品のコンセプトとの結びつきや事象との繋がりを発見して新たな視点を獲得していく。つまり、辞書にあるようにコンセプトは「全体を貫く統一的な視点や考え方」（新村出編『広辞苑 第7版』岩波書店 2018、1122頁）であるものの、美術制作におけるコンセプトとは制作の始まりから作品の完成までを導く揺らぐことの無い首尾一貫した視点や考え方ではない。あらかじめ構想したコンセプトは、制作過程での様々なモノとのやり取りやリサーチの積み重ねによって、過去の思考や無数の事象などと不可分に結びつき変化していく。本稿では制作に関わるあらゆる要素と結びつくことで変化して新たに形成される視点を、制作にあたり設けられるコンセプトと区別して「主題」と表記している。

制作過程において作品と不可分なものとして形成される主題は形を作りつつ立ち上げられるため、制作のただ中ではその意味するところを明確に説明できない。しかし、作品の形と同時に立ち上がるがゆえに、事後的に振り返れば「全体を貫く統一的な視点や考え方」であったと言えるような必然性を持つのではないだろうか。この点については第4節で検討する。

3.1.1. 制作の記録 I (2020年1月～4月)

(図1)の記録は2020年1月～4月にかけて、《揺らめく風のなかで》と題した作品(図2)の制作にあたり残したものである。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つ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関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ことが分かる。

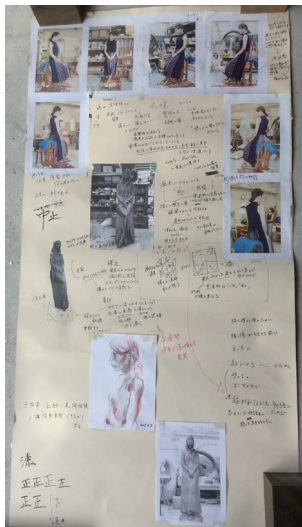


図1：制作の記録 I



図2：《揺らめく風のなかで》乾漆
H210 × W60 × D90(cm) 2020年

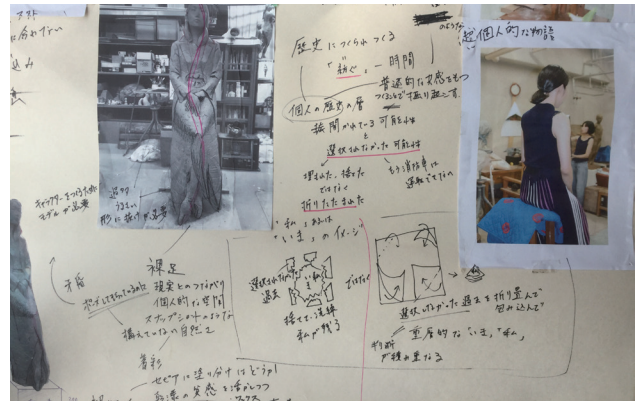


図3：制作の記録 I (部分)

この制作で中心となる考察は、模造紙の中央部分(図3)にある「私」あるいは「いま」のイメージと書かれた図の箇所にある。ここで私は、いま現在の「私」という存在を、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。例えば私は子どもの頃、消防車を運転するレスキュー隊員になりたいと思っていたが、いまは彫刻を制作している。レスキュー隊員になるという可能性はいまではもう見えないが、しかし、消防車に憧れた記憶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会話から連想した。彼女の半生を聞いたがゆえの思い込みかもしれないが、背筋の伸びた姿勢は銀行で働いていたという経歴が納得できるものであり、私の仕事に関心を持ちモデルの依頼を承諾してくれた好奇心からは生まれた土地を離れて学ぶ遅さを感じられた。彼女は現在、北海道で暮らしていないし銀行員でもないが、いまに至るまでの無数の判断によって選ばれなかったそれら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積み重なっている。このような制作過程におけるモデルとのやり取りから、数々の判断や選択が折り畳まれた存在としての人物像を一つの形から感じさせるような彫刻はどのようにして制作できるだろうかという問いが浮かんできた。このような問いを重ねていくうちに、作品は徐々に抽象的な形態となり、過去の記憶や未来の可能性に想いを馳せるような表情とポーズへと変化していくこととなった。そして、現実から距離を隔てて過去や未来に想いを馳せるポーズと、過去から未来へと続く時間の中を漂うようなイメージが、軽量であるという乾漆の特徴と結びつき(図2)の形が作られた。

3.1.2. 制作の記録Ⅱ（2020年9月～2021年1月）

次に、2020年9月から翌年1月にかけて制作した作品（図4）の記録の一部（図5～7）を見ていきたい。（図5）には、上記の内容に加え、制作にあたり参考とした法隆寺百済観音像についての文献や写真を印刷したものが貼り付けられている。文献や写真には考察が書き込まれ、リサーチした内容に触発されて書いたエッセイ形式の文章も並べられている。また（図6、7）の記録には、研究発表にあたり作成したレジュメや、人体をモチーフとした彫刻制作には関わりがないように思える葉のスケッチが残されている。ここでは「人体を作る／彫刻を作る」という考察に隣接して葉のスケッチが配置されることとなった経緯について、制作過程において主題が形成される事例として詳しく述べたい。

この制作において人体をモチーフとして彫刻を作るということについて考えたときに私が参照したものは、解剖学

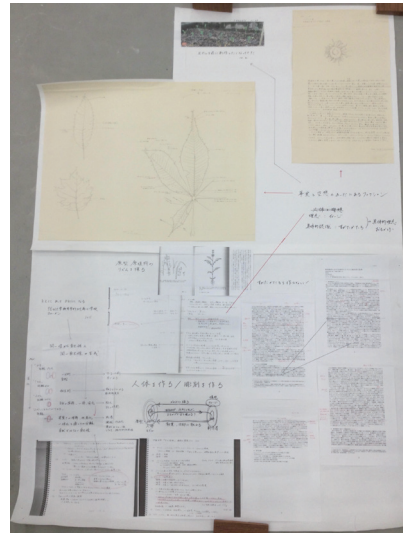


図6：制作の記録Ⅱ - II

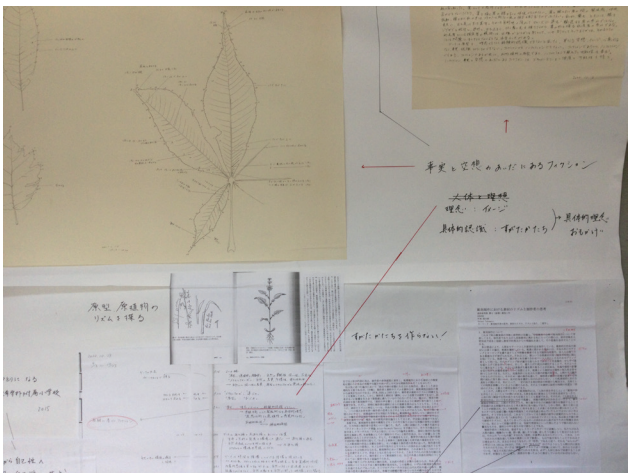


図7：制作の記録Ⅱ - II（部分）

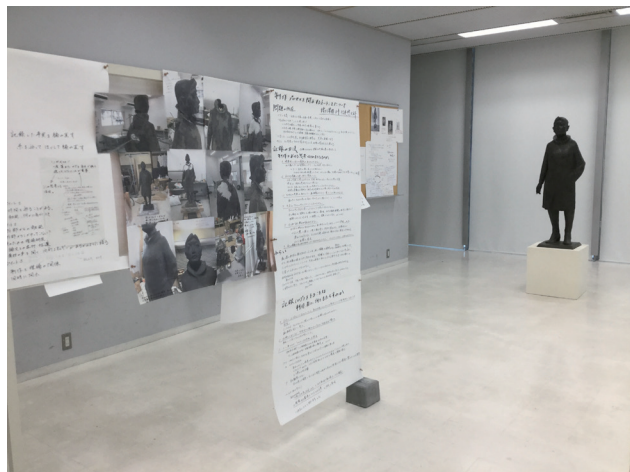


図4：立像と「制作の記録」-「制作のプロセスを開示する」演習成果発表展示にて



図5：制作の記録Ⅱ - I

者の三木成夫による「おもかげ」論である。三木は、ゲーテの「形態学」に依拠しつつ、私たちが人間顔を、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」が「原形」と述べ、それを「おもかげ」と呼ぶ¹¹。

ここまで考えたとき、制作にあたり百済観音像に注目した意味が見えてきた。私が作ろうとしていたものはモデルの特徴や容姿を描写したある特定の個人としての人間ではない。百済観音像を通してモデルを観察することにより、具体的なモデルの中からあらゆる人間に共通する普遍的な「おもかげ」を捉えようとしていたことに思い至る。このような「おもかげ」を捉えようとするならば、モデルのすがたかたちを再現する写実性を越えなければならない。三木が指摘するように「ある人の面影とは、その時々」の「個々

11 三木成夫『生命形態学序説—根原形象とメタモルフォーゼー』うぶすな書院 1992、236-237 頁

のかたち」をいうのではなく、それらを通していつの間にか人びとの心に焼付き、振り払うことのできぬものとなってしまった、そのような根強いかたちでなければならない¹²」。

三木が「おもかげ」について論じるときに依拠するゲーテによれば、「原型」とは「理念ではなく、経験的認識でもない」ものであり、それは「直観可能にして超越的な具体的理念」であるという¹³。ゲーテは植物の「原型」である「原植物」のスケッチを残している。「原植物」はそれとしては実在する植物ではないが、植物が生長し葉を出し、花を咲かすといったメタモルフォーゼを行う起源として存在するタイプ（原型）として想定し描かれている。私は借家の庭に畑を作り、ナスやトウモロコシなど野菜を育てることを趣味にしているが、次々に展開する茎や葉の大きさや形の変化はめざましい。この変化を「原植物」のメタモルフォーゼとゲーテはみる¹⁴。それは、個々の植物がそれぞれ固有の葉をもつという考えとは異なる。「原植物」というものを想定し、「葉というものがオトギリソウではどうなっているかナスやキウリではどうなっているかの方をみていくのがゲーテ流の立場」である。つまり、「原植物である可能態が現実態となるためにはメタモルフォーゼ、変態がどうしても必要」であり、「原植物は変態してサクラとなり、また別に変態してユリとなる¹⁵」。

そのようなものとして想定される「原植物」は、現実には存在しない。であるならば、ゲーテの描くスケッチは、空想によって生み出された「理念」なのではないだろうか、と思える。しかし先にも述べたように、「原型」は理念ではない。かといって「経験的認識」でもないとする「直観可能にして超越的な具体的理念」とは如何なるものであろうか。そのような疑問から生まれたものが、「制作の記録」にある葉のスケッチである。

ゲーテがイタリア旅行を機に南国の植物の多様性に感動し、そこから植物形態への洞察が始まったように、私もまた植物の葉の造形を追うことで、「原型」なるものを見出してみたいと考えた。その過程を記述してみたい。まず、拾ってきた落ち葉を左手側に置き、周縁の鋸歯とよばれる小さな葉を一枚ずつ数えながら、同時に右手でペンを動かして少しずつ描いていく。そのようにして葉の輪郭を描き終えたら、次は葉脈の本数と分岐する回数を数えながらペンを動かす。その結果、葉の先端では左右の鋸歯の数がそれぞれ奇数で交わることや、葉が破れている箇所も根元から数えて奇数の鋸歯の位置であることが多いことを発見し

た。ただし、ひとつ鋸歯を数え間違えていれば、植物は奇数のリズムをもつという結果は反転する。したがって、葉のスケッチによって何が分かったのかという問いに正直に答えれば、何も分からなかったといえる。より正確に言えば、葉そのものについては何も分からなかった。ただし、葉そのものの成り立ちや仕組みについては分からなかったが、「原型」を探するという行為についての理解はわずかに進んだように思える。

私が描いたスケッチと観察した葉を並べると、その形は異なっている。鋸歯や葉脈の数も正確ではない。さらに、私が見ている範囲を超える細かな葉脈や繊維までは描けない。ありのままに葉のすがたかたちを写せていないということは、この葉のスケッチがある種のフィクションであることを示している。とはいえ、ただの架空の想像物でもない。具体的経験、観察にもとづくフィクション。あるいは事実と空想のあいだにあるフィクションといえよう。おそらく「原型」とはこのような、実際に描き観察する過程で、観察対象とは外見的には異なるが、しかしある確からしさをもって獲得される形ではないだろうか。そして彫刻によってモデルの「おもかげ」を探すということもまた、「理念」としてのイメージと「経験的認識」としてのすがたかたちとを往還し、あらゆる人間という存在に共通する「具体的理念」を作り上げていくことであろう。

3.1.3. 制作の記録Ⅲ（2021年5月～）

最後に2021年5月から現在に至るまで制作を続けている作品の記録（図8、9）を取り上げる。この記録では、模造紙に加えて複数の版画が並べられている。これまで私は彫刻制作と併せて、ドライポイントを中心に銅版画の制作も行ってきた。今回は彫刻制作を始めるにあたりモデルを描いたデッサンをもとに、初めてリトグラフによる版画制作を試みた。アトリエの壁面に貼ってある女性の横顔が描かれた紙は、そのリトグラフ制作で摺った版画のうちの一枚である。

版画制作を行う彫刻家は少なくない¹⁶。なぜ彫刻家は版画に惹かれるのだろうか、という疑問を頭の片隅に置きつつリトグラフ制作を行うなかで、私が専門とする塑造と版画に共通する部分が見えてきた。その一つに、「下絵から版を作り、その版を紙に転写して作品にするという版画の工程」と「粘土原型から石膏型を作り、その型をもとに別の素材へと置き換え作品にするという塑造の工程」

12 三木成夫『生命とリズム』河出書房新社 2013、278頁

13 高橋義人『形態と象徴 ゲーテと緑の「自然科学」』岩波書店 1988、211頁。三木の著作では「原形」と記されているが、ゲーテ研究においては「原型」が一般的であるため、これ以降は「原型」に統一して表記する。

14 ゲーテ 木村直司編訳『ゲーテ形態学論集 植物篇』ちくま学芸文庫 2009

15 木村陽二郎「ゲーテの原葉・原植物」『モノフォロギア：ゲーテと自然科学』第2号 1980、23-24頁

16 例えば、2020年発行の『版画芸術』第48号では「彫刻」と「版画」：立体と平面の関係」という特集が組まれ、彫刻家の青木野枝による銅版画制作や三沢厚彦によるリトグラフ制作が取り上げられ、作家へのインタビューが掲載されている（『版画芸術』第48号第4巻 阿部出版 2020）。



図8：制作の記録Ⅲ

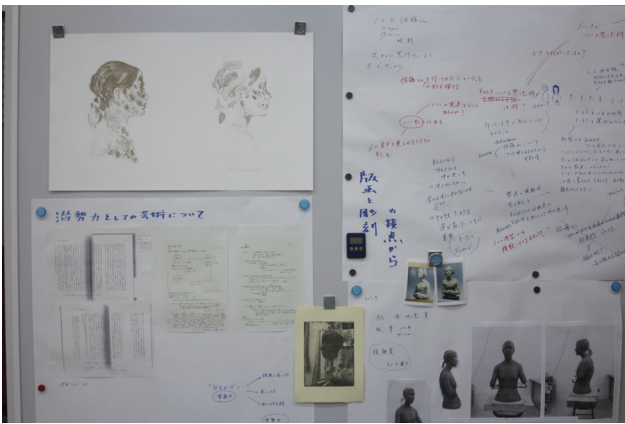


図9：制作の記録Ⅲ（部分）



図10：ひとつの型から展開した頭像
乾漆（左）とブロンズ（右）

－「2020年度 博士（後期）課程1学年中間発表会」にて

の類似がある。ただし、このように版や型を作り素材を変容させるという方法や工程を積み重ねていく思考に共通する部分はあるものの、版画の場合は作品を複数摺ることが前提とされているのに対し、塑造の場合では必ずしも一つの型から作品を複製するとは限らない。その理由としては塑造の場合、版画に比べて作品を複製するために多大な労

力を要することや、同じ作品を複製する意義が見出しづらい点が挙げられるだろう。

仮に、同じ形の彫刻作品を複製するのであれば、そのプロセスから制作者の思考を見出すことは難しい。しかし、ゲーテのいう「原型」や「原植物」のようなものとして、様々なバリエーションを展開させていくための出発点であると粘土原型や石膏型を捉えるならば、型取りを経るという塑造の工程から積極的に制作を展開させられないだろうか。そのような観点からこれまで私は、一つの粘土原型をもとに形や素材を変えて複数の彫刻を作る試み（図10）を続けてきた。

版画制作者にとって、均一な摺りでエディションの枚数分の作品を制作することは重要であろう。しかし、人の手でインクを詰め紙に転写する限り、完全に同じものは摺り得ないように思う。そして私はむしろ、その時々で異なるインクの濃淡が生み出す画面の違いの方に興味を惹かれる。意図しなかった効果を見るたびに、こうも成り得たという作品の可能性に触れたように感じる。ただし、その意図しない出来事を全てそのまま受け入れるわけではない。制作者はそこで慎重に判断を下す。ただ一つのオリジナルしか存在しない絵画や彫刻においても、制作者の判断が色彩や形から読み取れる作品は存在するが、制作者の思考の痕跡が一枚一枚の試し刷りやバリエーションとして残る版画の場合はより一層、作品の可能性とそこで生じる判断が感じ取れるように思える。

このようにリトグラフの制作を行いながら版画の複数性について考えるうちに、おそらく私が先に述べたような方法によりバリエーションの異なる彫刻を作る背景にも、同じ粘土原型や石膏型から形を変化させた作品を並べて展示することで、それらの関係性から制作過程における可能性や判断を暗示するような効果を狙った思考があると思に至った。自身が行っていた制作行為の意味が、リトグラフと塑造を行き来しつつ制作を進め、両者の接点から制作者の思考を探る過程で意識に上ったといえよう。私は自らの塑造制作が意味するものを探るためにリトグラフ制作を手掛けたわけではなかった。しかしリトグラフ制作へと迂回することで、意図せず塑造制作への理解が深まり新たな展開を発見した。版画と彫刻を往還し、それぞれの場で思考した内容を記録の上で並置し、それらの思考の関係性を考察するなかで、制作者自身も気が付いていない意味が見出される場合がある。

3.2. 記録の編集により立ち上がる主題

「制作の記録」には素材についての考察、モチーフへの理解、制作の方法、コンセプト、写真や資料など美術制作に関わる様々なリサーチが書き残されている。しかし、ここまで3つの事例から見えてきたように、「制作の記録」はリサーチした内容を書き留めておくためだけのものではない。この記録は、制作者が自らの断片的な思考の間に関係

性を見出し、それらを結び付ける新たな意味を獲得することを助けるものでもある。記録を付けるだけではなく、記録を見返し編集することによって制作者は、自分が行ったリサーチや設けた制約の役割に気が付いていく。例えば1つ目の事例では、モデルへのリサーチをもとに人体を用いて形を作ることを意味を問うことで、「可能性が折り畳まれた存在としての人間像」というこの作品における主題が発見された。2つ目の事例では、記録したときには結びつきを意識していなかった葉のスケッチやレジュメ、「人体を作る／彫刻を作る」という人体をモチーフとした彫刻制作にある2つの方向についての問いを一枚の模造紙に並べて置くことで、徐々にそれぞれの問いや考察の関係性が意識化されていった。それによって、「原型」や「おもかげ」といった主題についての理解が深まっていったといえるだろう。3つ目の事例では、塑造と版画の制作を並行しつつ、それぞれの場で得た感覚や知見をひとつの壁面に配置し、両者の接点から自らの制作を振り返ることで「塑造や版画の複数性への着目により、制作過程に存在する可能性や判断を開示し得るのではないか」という新たな視点が生まれた。また、いまこうして3つの記録を並置してみると、それぞれの「制作の記録」には「可能性」という言葉が共通しており、「可能性が折り畳まれた存在としての人間」あるいは、その「可能性を開示すること」を如何にして形を通して追求できるかという関心が通底していることに気が付く。この3つの制作はシリーズとして行ったものではないが、それらを貫く主題がまだ自覚出来てはいない部分で存在しているように思える。

美術制作における判断や行為について、制作者はその全てを頭で理解しているわけではない。岡田はアーティストが新しいイメージーションを生成し、それを作品として具現化するプロセスを「知覚と行為」と「行為と省察」の二つのサイクルからなるモデルを提案し、次のように説明している。「『知覚と行為』のサイクルは、外界の事象を直接的に知覚して、それによって行為が引き起こされるプロセスである。このサイクルは意識に上らない潜在プロセスとして進むことも多い。一方、『行為と省察』のサイクルは、意識の上で進む顕在プロセスが強く関与しており、行為の結果を知覚し、それについて省察し、新しいイメージやアイデアなどの内的表象を生成するプロセスである¹⁷⁾。とすれば、「制作の記録」を編集し主題を探究する過程は、「行為と省察」に当たるであろう。ただし、省察すべき「知覚と行為」のサイクルは「意識に上らない潜在プロセスとし

て進むことも多い」ため、省察する対象として意識されずに地に沈んでいくことも多々ある。そのような意識に上り難い思考を出来る限り浮かび上がらせ、自らが自明のこととして設定している制約の意味を問うために「制作の記録」はある。記録するという行為が意識的なものであるため、やはり掬い取れない潜在的な領域が美術制作には残るが、それでも何かに違和感を覚えたり、新たな展開を予感したときにその内容を記録し、ヴィジュアル化しておくことで省察の幅は広がるだろう。

制作を記録することで自らの行為を省察し主題を立ち上げていくというここまでの議論に近接するものとして、認知科学の視点から「身体知」や「暗黙知」に働くメカニズムを研究している諏訪正樹の提唱する「からだメタ認知」が挙げられる。諏訪は「からだメタ認知」について、自らの身体にもとづいた新たな理論を発見するために、「自分のからだと環境のあいだにどのようなインタラクションが成立しているかに注意を向け、できるだけそれらをことばで表現することによって、からだと環境の関係を変える（つまりからだを進化させる）という学びの方法論」と説明している¹⁸⁾。諏訪によれば言語的意識や思考は、直接的な環境とのインタラクションではないが、「言語的意識や思考の変化は知覚できるものを変容させ、動作にも影響を与え」る。したがって、「記述することによって外部世界に対する新しい視点やより詳細な知覚を得ることができれば、自分の身体および認知システムが成し遂げている「こと」に対する新たな理論を構築できたと思う瞬間が到来する」のである¹⁹⁾。このように説明される「からだメタ認知」が、自己観察ではないという点を諏訪は強調する。「自己を観察」するのではなく、「自分から見える世界を、つまり自分と環境の関係を観察・記述」することが要であると言う。つまり、自分を観察対象として第三者的に分析する行為とは異なり、あくまでも「自分のからだと環境のインタラクションを一人称的に語る行為」が「からだメタ認知」とされる²⁰⁾。それを踏まえれば、前節で述べた制作を記録するという行為は「からだメタ認知」の一例といえるだろう。ただし、諏訪が「からだメタ認知」により焦点を当てる研究の対象は、実践者の身体と環境との関係である一方で、本稿で着目してきたのは制作者の思考と行為の関係である。諏訪が自らの野球選手としての経験から「知の身体性」について論じるように²¹⁾、美術制作においても自らの身体性を熟知するためのプラクティスは不可欠である。しかし、美術制作では身体と環境との関係だけではなく、身

17 岡田 前掲論文 16 頁

18 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、24 頁

19 諏訪正樹 「こと」の創造：行為・知覚・自己構築・メタ記述のカップリング『認知科学』第 11 号 2004、32-33 頁

20 諏訪・堀 前掲書 31 頁

21 諏訪は 80 年代までの人工知能研究が、コンピュータで処理しやすい知の側面だけを扱い「知の身体性」を探究してこなかったと指摘し、「からだで学ぶ」ことの重要性を指摘する。ただし、「からだで学ぶ」といっても、それは練習や訓練によってただ「からだに染み込ませる」ということではない。「からだで学ぶ」ためには実は「ことば」が大きな役割を果たす」という点を諏訪は強調し、実践者が行為の言語化により「身体知」を獲得するメカニズムを論じている（諏訪・堀 前掲書 21 頁）。

体的なやり取りを始めるにあたり行ったり来たりの内容や設定した制約を問うことも制作行為に含まれる。野球選手は野球のルールを疑問視することはないだろうが、美術制作者は素材や技法、コンセプトなど自らが設定した制約と呼ばれる秩序を省察し組み替えていく。つまり、美術制作のプロセスでは、身体と環境の関係とともに自らの思考までもが問い直されるのである。かといって美術制作者が問い直す自らの思考とは、制作者の身体から切り離されたものではない。モノとやり取りするなかで意識的に認識している事柄だけでなく、無意識のうちに働いている身体性とも密接に関わり制作者の思考は形作られている。このような自らの身体性と結びついた思考、いわば「思考の身振り」とでも言うものをもメタ的に捉えていくことで主題が形成されるのである。

以上のことから、諏訪の提唱する「からだメタ認知」を美術制作にそのまま重ねることは難しいことが見てくる。自身の思考をメタ的に認知するために必ずしも言語による記述に拘らなくてもよいのではないかとも思われる。むしろ、スケッチや写真、記録の配置など視覚的なイメージにより浮かんでくる思考もあるのではないだろうか。とはいえ、「一人称的に語る行為」により意識に上がりづらいう行為の意味に目を向け、新たなイメージや主題を形成していくことは、作品の形を主題と結びつけたものとして立ち上げるために重要な役割をもつとすることはできるだろう。

4. 主題の形成と美術制作の必然性

一彫刻家柳原義達（1910-2004）の主題についての著述を手掛かりに

ここまで形を作る過程において作品の主題を形成していく重要性について、私自身の彫刻制作を振り返りつつ述べてきた。ただしそれは、制作に先立ってコンセプトを構想する態度を否定するものではないことを強調しておきたい。自らが行きたいと望む方向を想定せずに足を踏み出せないのと同様に、コンセプトを設けて大きな方向性を定めることなしに作品制作は進められないだろう。注目すべきはあらかじめ構想したコンセプトが、作品の形を探究することを通じて制作に関わるあらゆる出来事や思考と不可分に結びつき、それによって新たな視点が制作者の内に「主題」として獲得されるプロセスである。そのプロセスは、全く何もないところから制作を始めて徐々に主題を見つけ出していくという過程を指すものではなく、構想したコンセプトを制作に関わる諸条件との関係のなかで問い直し、作品の形と結びついたものとして新たに立ち上げる自己省察の過程ともいえるものである。そして、このような自己省察を繰り返す制作のプロセスにおいて形との同時性をもって立ち上がるがゆえに、制作者が提示しようとする主題はそれが美術作品という形式を取らなければならなかったという説得力をもつのではないだろうか。本節ではこの



図 11：《坐る》ブロンズ 1960 年

点について、私と同じく塑造制作者であり、《犬の唄》や《坐る》（図 11）などの人体をモチーフとした作品で知られる柳原義達が自らの主題について述べた言葉を引きつつ考えたい。

柳原は美術論集『孤独なる彫刻』における複数の論考で、「主題」という言葉を用い自らの制作について語っている。しかし、それらの著述から柳原のいう「主題」の示すものが、本稿で述べてきた主題の意味と合致するのか、それとも制作の方向性となるコンセプトを意味しているのか、あるいは作品のタイトルを指しているのかは判断としない。柳原は私にとって塑造制作者としての先人にあたるが、当然ながら柳原と私は個々の人格を持ち、生きる時代も異なるひとりの人間であるがゆえに同じ思考をしているとは考え難い。それでもなお（というよりもむしろ、そうであるからこそ）、美術制作の必然性という観点から「主題」という言葉を手掛かりに柳原の著述を読み拓くことで浮かんでくる思考があるのではないだろうか。

柳原の代表作のひとつに、《道標》と題されたカラスや鳩をモチーフとしたシリーズ（図 12）がある。柳原は初期の代表作であるドガの描くシャンソンを歌う女性歌手に着想を得た《犬の唄》から、《道標》へと続く主題の変遷について、『孤独なる彫刻』所収のエッセイにおいて次のように述べている。このとき柳原は齢 65 である。

「犬の唄」から「道標」へと、私の主題はかわっていった。「犬の唄」は、レジスタンスという言葉の意味をより強く表現しようと思う私の姿であるかもしれない。少なくとも自己を主張し表現するという意義には抵抗の心がある。私は抵抗の心を「犬の唄」という主題をかりて造形しようとした。抵抗精神によって美が生れるからではない、抵抗行為が自己を存在させ、位置付ける。この「孤独」の世界をつくりつつ、自分が生きている意義をたしかめるのである。しかし、生きている意義という私の曖昧な



図 12：《道標・鴉》ブロンズ 1970 年

不安は、いつもつきまとはなれない。「孤独」へと歩めば歩むほど、不安の影はつきまとう。この不安の影をいただいたまま自分が歩んでいることに気付いたときから、私の仕事の主題を「道標」とした²²。

「自己を主張し表現する」や「主題をかりて造形しようとした」といった言葉から分かるように、柳原の著述はあくまで自己表現としての美術制作の在り方における彫刻観であるように読める。そうであるならば、やはり本稿の議論と柳原の思考との間にはズレがあるのだが、上記の引用箇所を他の著述と重ねて読み解けば、異なる視点に立ちながらもなお私と柳原との両者に重なる部分が浮かんでくる。柳原とのズレを内側に含みつつ、それでも見えてくる両者の共通項を手掛かりに考察を進めてみたい。

先に引用した著述において自らの制作を振り返る柳原の言葉からは、「抵抗の心」や「孤独」といった柳原の制作を貫く大きな主題を軸に、《犬の唄》から《道標》へと順当にそれぞれの作品の主題が展開していったような印象を受ける。ただし、《道標》のシリーズにおける主要なモチーフであるカラスや鳩との出会いや、それによる制作の展開を振り返る柳原の著述を読めば、「道標」という主題は制作に先立ってあったものではないことが分かる。

柳原がカラスを飼い日常的にデッサンを行っていたことはよく知られているが、柳原とカラスとの出会いは予期せぬものであった。柳原によれば、カラスに注目したきっかけは神戸市の動物愛護協会から依頼された記念碑の制作にあるという。モチーフに悩んでいた柳原に当時の神戸市長がかけた「子馬の背にとまるカラスをみた」という何気ない言葉に触発され、動物園でカラスのスケッチを行い、そ

れが作品へと展開したと述懐している²³。この記念碑の制作を終えた後も柳原はカラスの制作を続け、1960年代半ばからは人体と併せてカラスや鳩が主要なモチーフとなり「道標」という主題があらわれてくる。つまり、「道標」という主題に適したものとしてモチーフが選ばれたわけではなく、カラスというモチーフは偶然の出会いから制作に取り入れられ、主題は事後的に発見されたといえよう。

このように複数の著述から追っていけば、《犬の唄》から《道標》へと自己の内面的な表現に基づいて展開してきたように見える柳原の制作ですらも、その時々での偶然の出来事からの触発が積み重なったものであると気付く。他者からの言葉や素材や環境からの影響など、予期せぬ偶然の出来事は美術制作を行うにあたり避けられない。美術制作のみならず日常生活においても私たちの身の回りは予期せぬ偶然に溢れている。というよりもむしろ、本来私たちが生きる世界は偶然の連続であり、ある法則や条件によって予測できることの方が特殊と言えるだろう。予期せぬ出来事は、私たちを安定した世界から連れ出し、予測不可能な「いま」と対峙させる。しかし、常に予測不可能な不安定な状況に身を置いていたのでは、穏やかな社会生活は営めないだろう。それゆえ多くの場合、自身の理解の範疇を超える出来事に対して私たちは目を向けない。ところが美術制作においては予期せぬ偶然を積極的に受け止め、不安定な状態の中から新たな発見を積み重ねていくことが求められる。

例えば、柳原が「子馬の背にとまるカラスをみた」という何気ない会話の中で発せられた他者からの言葉を聞き流していたならば、「道標」という主題は生まれたであろうか。もちろん「道標」という主題は、外部から与えられただけのものではなく、柳原自身の問題意識に根差している。それゆえ、「子馬の背にとまるカラスをみた」という偶然を受け取らずとも、別の出来事を契機にして主題は見出されたかもしれない。しかし、それが「道標」という主題につながるものであるかは定かではない。やはり、「道標」という主題が生まれるためには、他者からの言葉を契機としたカラスとの出会いがなければならなかったように思える。そして同時に、カラスや鳩をモチーフとした作品の形は、カラスとの偶然の出会いがなければ生じなかつただろう。

このように考えると、柳原の制作を理解する上で重要な点が見えてくる。柳原によるカラスというモチーフの発見は、偶然の産物である。ただし柳原は、その偶然を足掛かりにカラスや鳩への徹底した観察を通して形を作るなかで、自分にとってのカラスや鳩、あるいは彫刻とは何かと問い続け、「いつの時か、私の作品に「道標」という主題をつけるようになった²⁴」。つまり、偶然を「たまたまそ

22 柳原義達『孤独なる彫刻』筑摩書房 1985、199-200 頁

23 同上書 169-170 頁

24 同上書 198 頁

うであった」ものとしてそのままにするわけではなく、自らが偶然選んだモチーフの意味を制作のプロセスにおいて問うことで、作品の形や主題へと展開しているのである。図版に見られるように柳原の彫刻は、写実性を求めたものではないにも拘わらず人体やカラスの存在感を失わないどころか、写実的な描写よりも確かな説得力をもって主題を伝える。それは、形を作ることを通して偶然の産物であるモチーフの意味を問い直す思考と、それによって新たに得られた視点に応じて形を作り変えていく行為、この両者が分かち難く結びついたプロセスの帰結として、作品の形と主題が導かれているからであろう。そのようにして作られた柳原の彫刻をいま私たちが見れば、カラスをモチーフとした塑造による形や「道標」という主題のあいだには、偶然よりもむしろ必然といえる関係性が感じられる。偶然にすぎない諸々の出来事を、事後的に見れば必然であったと捉えられる強固な関係へと作り変えていくこと。この偶然を必然へと変えていく力が、形と主題を探究する思考のプロセスにより涵養される美術制作に固有の知ではないだろうか。そして、そのような知が読み取れるがゆえに柳原の作品は、いまでも参照され続けるのであろう²⁵。

5. おわりに

ここまで考察してきたように美術制作者は、形を作ることを通して自身が選択した素材や方法、モチーフ、様々なリサーチの関係性に気づき、制作の主題を発見していく。つまり、制作の主題とは制作活動に先立って獲得されるものではない。そう考えれば、私が塑造により人間をモチーフとした彫刻を作るのは、表現しようとする内容には塑造という方法や人間というモチーフ以外の選択肢はあり得ないと確信しているからではないということが分かる。

なぜ私は塑造により人間の像を作るのか。どうして塑造のなかでも乾漆を用いるのか。そして、そもそもなぜ彫刻を制作しているのかという問いを突き詰めれば、結局のところ「たまたまそうであった」としか言いようがない。日曜大工が昂じて自宅の増改築を繰り返す父親の影響で、子どもの頃から木材が身近にあり工作が好きであったことは、いま彫刻を制作している理由と無関係ではないように思う。しかし、工作が好きだからということだけでは、彫刻の道に進んだ理由を説明し切れない。例えば、私には工芸の領域に進むという選択肢もあった。ところが、私が研究室を選択する学部2年生に進級したとき、工芸を担当する教授が定年を迎え退職したため立体造形を専門とする研究室は彫刻に限られていた。このような観点から振り返れば、私は積極的に彫刻を選んだというよりも、他に選ぶようがなく彫刻に行きついたようにも見える。しかし私に

って彫刻が、絵画やデザインに比べ、最も自分にとって馴染みが薄くよく分からないものであったため、あえてその門を叩いたということも事実である。このように私が彫刻を選んだ理由は、一つの原因により説明できるものではない。

彫刻研究室に入った後、塑造によりモデルの首像を作り石膏に置き換えることから彫刻を学び始めた。そこから順を追って、石膏を支持体に直接付けては削り出していく直作りの方法や木彫や石彫などカービングの技法による制作も一通り経験したが、自分には粘土の柔軟さがしっくりくるように思えたため塑造制作を続け現在に至っている。彫刻を学びはじめてからから1年半ほどの期間を経て、石膏やFRP（繊維強化プラスチック）の比較的思い通りに制作が進みやすい簡便さに物足りなさを覚えるようになり、乾漆を用いるようになった。ただし、この選択も指導教員が乾漆を専門とする塑造制作者であったことを考えれば、そのとき私の身近にあった素材が乾漆であり、手掛けてみると自分の身体や感覚に適しているように感じたという偶然の結果と言えらるだろう。

美術制作の外側に立ち客観的に分析すれば、塑造という方法や乾漆という素材、彫刻という領域は、制作の主体である私によって選ばれたかのように見える。しかし、制作者として自らの経験を内側から省みれば、やはり「たまたまそうであった」という偶然を積み重ねてきたとしか言いようがない。美術制作者は必ずしも、主題に適したものであると明確に意識して制作に関わるモノを選び取っているわけではないだろう。たまたま巡り合ったモノとのやり取りを通じて制作活動は行われる。偶然としか言いようのない素材や技法、モチーフなどモノとの出会いや様々な選択のなかで、それらのモノとの関係性において形と主題を探究すること。それによって、一つひとつをみれば偶然であったモノとの出会いや様々な選択に結びつきを発見していく。つまり、「たまたまそうであった」といういくつかの選択に、この作品が作られるためには「そうではなかった」という説得力を見出だしていくのである。偶然なるものを必然へと変えていく。それが、美術制作のプロセスにおいて制約を問い直し、形と主題を同時に立ち上げるということなのである。そのような必然性をもった形と主題の形成を助けるものとして、私は「制作の記録」を続けている。本稿で追ってきたように私の「制作の記録」は、アトリエで彫刻制作を行いながら残される。つまり、自らの制作を後から思い返して、記憶に鮮明な出来事を書き残しているわけではない。当然、粘土や漆を触りながら書くことはできないが、作ることとほぼ同時に、その時々において得た思考や感覚を記録している。後になって頭の中で整理してから記録するわけではないため、「制作の記録」に残され

25 2021年4月24日～6月13日に神奈川県平塚市美術館にて開館30周年記念として「柳原義達展」が開催されている。三重県立美術館のコレクションを中心に90点近くの彫刻やデッサンで構成された同展は、その後栃木県足利市美術館（2021年6月20日～8月15日開催）に巡回している。また2020年には、この展覧会に併せて柳原の彫刻論集『孤独なる彫刻』が35年振りに再編され、旧版には所収されていない論考や対談を加えて刊行されている（柳原義達 品川ちひろ・山下彩華・庄司美樹編『孤独なる彫刻 造形への道標』アルテヴァン2020）。

る内容は、必ずしも作品制作を進めるにあたり有用であると意識して書かれるものとは限らない。ところが、むしろ「制作の記録」においては、役に立つかは分からないが何か琴線に触れたことを記録しておく点が重要となる。いまだ明確に意識されていないが、直観的に把握された出来事を含め書き残すことによって、その意味が制作を進めるうちに前景化される場合がある。そのとき、制作者は自らも気付いていない「思考の身振り」に出会う。

このように、「制作の記録」は具体的な制作行為を促すためだけに書かれるものではない。ましてや、記録を書くために制作が行われるわけではないことは言うまでもない。作ることと書くこと、この両者はどちらかのために行われるものではなく、それぞれが作品の形と主題の形成に密接に関わりながら展開される創造的な営みなのである。作ることと書くことが同時に、そして、同じアトリエという場で行われることにより作品の形と主題は切り離せない関係をもって立ち上がる。制作するプロセスのなかで繰り返される問いにおいて形と主題が立ち上がることにより、個々人の内面の表出に留まらないものとして美術制作における表現は成立する。

今日においても美術制作が一般的に、このような制作者の内面的な情動やイメージに優位性を認めるものとして理解されている側面が根強いことは本稿冒頭で述べたとおりである。しかし、本稿で考察してきたように、形と主題が制作の過程での探究的な思考のプロセスにより同時に立ち上がる限り、美術作品は単なる内面的な自己表現に留まらない意味を持つ。これまで論じてきた内容を踏まえれば、作品とは制作に先立って思い描かれたイメージや主題を提示する媒介物ではなく、むしろ、外部とのやり取りにより自己の内部にあるイメージや主題が問い直される過程が積層したものといえる。形を作ることによって主題が見出され、主題が見出されることで形が作られるという探究の過程が折り重なったモノ、いわば「思考のかたまり」とでも言うものが作品と呼ばれるのであろう。つまり、美術制作者にとって作ことは自らの思考を実現するためのものではなく、思考そのものなのである。作ることなしに思考は生じない。それゆえ、私たちは作品を作り続けなければならないのである。

[図版出典]

図 1 ~ 10 筆者撮影

図 11 柳原義達『柳原義達作品集』現代彫刻センター
1981、34 頁

図 12 同上書、18 頁