

塑造によるセルフポートレートについて

——その造型と思想をめぐって——

女子美術大学大学院 美術研究科 美術専攻
博士後期課程 美術研究領域 立体芸術分野

鈴木雪絵

目次

序論	3
1. 塑造における人体モデル	3
2. セルフポートレイトの意義——日本近代彫刻の事例をめぐって	3
3. 「技巧」という「表現」——「絵画の約束」論争に即して	4
4. セルフポートレイト制作の契機——私自身の制作をめぐって	6
5. 内面／表層——自己認識の在り方をめぐって	7
6. 「他人指向」の時代のセルフポートレイト——リースマンに依拠して	8
7. 個人と集団	9
8. 仮説——塑造によるセルフポートレイト連作の意義	10
9. 論文の構成	11
第1章 「鏡像段階」の反覆としてのセルフポートレイト	12
1-1. 「鏡像段階」論に即して	12
1-1-1. 鏡と自己	12
1-1-2. 「鏡像段階」の反覆としてのセルフポートレイト制作	14
1-1-3. セルフポートレイト制作のプロセス	15
1-2. 塊性と平面性	17
1-2-1. 平面性の由来	17
1-2-2. 表面と内面——塑造によるセルフポートレイトの問題	19
1-3. 制作過程に即して	20
1-3-1. 「芯棒」段階	20
1-3-2. 「荒付け」段階	22
1-3-3. 「仕上げ(造り込み)」段階	23
1-3-4. ちぐはぐな身体——鷺田清一の身体論に依拠して	25
小括	26
第2章 芯棒の造型的意義と思想的意義	27
2-1. 芯棒の在り方による制作プロセスの異なりと、その思想的意義	27
2-2. 制作過程に即して	29
2-2-1. 「芯棒」段階	29
2-2-2. 「荒付け」段階	31
2-2-3. 「仕上げ(造り込み)」段階	33
2-3. 芯棒の違いによる塑像への影響	34

小括	36
第3章 塑像の起源としての「地山」	38
3-1. 制作に即して	39
3-1-1. 「芯棒」、「荒付け」段階	39
3-1-2. 「仕上げ(造り込み)」段階	40
3-2. 台座と地山——像の原郷としての大地	41
3-2-1. 建築としての台座	41
3-2-2. 起源としての地山／大地	43
3-3. 塑像の起源としての地山-大地	49
3-3-1. 大地の突出	49
3-3-2. 塑造における人体像の特異性	51
小括	52
結論	54
註	58
図版出典	60
謝辞	60

序論

序論では、自作のセルフポートレイトをめぐるこの論文で展開すべき事柄の概要を示し、これをふまえて仮説を提示する。

1. 塑造における人体モデル

西洋の彫刻は、人体がモチーフとして造型¹されることが多い。キリスト教的伝統に照らして考えるならば、これは神の似姿として造られた人間への、そして人間を創造した神への称賛の意味を持つと考えられる²。

だが、こと塑造に関しては、単に似姿という以上の意味が見出される。旧約聖書の「創世記」には、最初の人間とされるアダムが土から造られたという記述がみられるからである³。塑造に用いられる粘土は、神がアダムをつくり出すにあたって、材料とした土を連想させずにはおかないのだ。塑造による人体の造型は、神による人間の創造の模倣として捉え返すことが可能なのである。観点を変えていいなおせば、人間が土から創られたということは、大地が人間の起源であるという想念を示してもいる⁴。

このように考えるとき、キリスト教社会で発達をみた塑造による人体像は、特別な意味を持つといえるのだが、わたしたちが、その末端に位置している日本近代の塑造は、遠く奈良時代まで遡る日本の塑造に連なるものではなく、近代西洋のそれによってあらたに開始された芸術であると思うならば、塑造にまつわる以上のような神話的成り立ちは、日本近代塑造とも決して無縁ではありえない。もっとも、日本近代の塑造は、みずからの神話のないし宗教的起源について必ずしも自覚的ではなかったものの、無自覚のうちに神話のないし宗教的在り方を、ほかならぬ塑像の制作を介して、体現してきたとはいえるはずである。

2. セルフポートレイトの意義——日本近代彫刻の事例をめぐって

以上に述べたように、人体をモチーフとして塑造をおこなうことには、宗教的な特別な意味がそなわっているように思われる。では、人間一般ではなく、個別的なひとの姿については、どう考えるべきだろうか。ここには、神話的な観点からだけでは解き明かせない次元がそなわっている。この論文は、セルフポートレイトの連作を続けてきた私自身の制作を論述の主たる対象としているので、ここは、セルフポートレイトを例に考えを進めてみたいと思う。

朝倉文夫(1883～1964)は、みずからが主宰する台東彫塑会でセルフポートレイトの競作を弟子たちに行わせた。1921年(大正10)6月に上野公園竹之台陳列館で開催された第1回展の目録⁵をみると、出品作家のほとんどがセルフポートレイトを出品しているのだが、これは次のような朝倉のセルフポートレイト観に基づくものであったと考えられる。朝倉は、セルフポートレイトには、ことさら「心持」を表現しようとしなくても、作者の「個性」

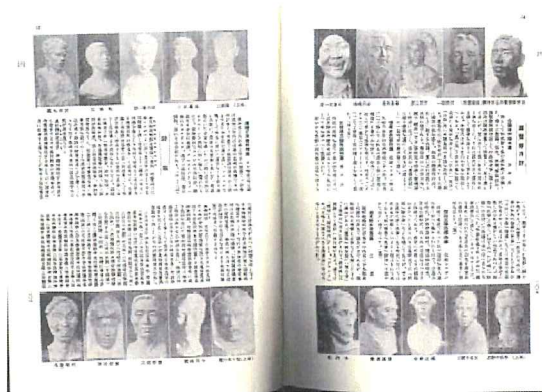


図1「東台彫塑会出品自作像…朝倉氏外二十名」(1921、8月)、
青木茂監修『近代美術雑誌叢書 10 美術月報 第二巻』、
pp.322~323.

があらわれると考えていたのである。すこし、わかりづらい表現だが、朝倉自身の言葉を引いておこう。文中の「自作像」はセルフポートレイトを意味する。

自作像には其の各々の作家の心持が特に殊更意識して表現しなくても個性がよく現はれるものである、それを見ても其作家の性格と技巧と精神とが窺はれるものであつて、一番近づきやすいものである。尤も如何なる作品にもそれが現はれてゐない事は決してないが、より多く自作像にそれが含まれてゐる様に思はれる⁶。

「心持」というのは、より一般的なことばで表現すれば「内面」である。東台彫塑会の第1回展が開かれた時期は、美術の軸が、外界の再現から、内界の表現へと大きくシフトした時代であったが、朝倉の発言は、こうした動きを意識してのものと考えられる。とはいえ、そこには微妙なニュアンスも感じられる。すなわち、ことさら内面を「表現」しなくとも、「個性」はおのずと現われ出ると、朝倉はいうのである。これは、過激に表現性へと傾く時代の動き、彫刻史でいえば高村光太郎や荻原守衛らへの牽制と受け取ることができる。高村が、朝倉を内面なき職人的作家として激烈に批判したことはよく知られているとおりである⁷。

しかし、朝倉は決して内面を無視していたわけではない。セルフポートレイトに示される「個性」の要点を、「性格」「精神」と言い換えていることに、それはうかがわれる。この朝倉の発言において、高村や荻原と異なる点を求めるならば、それは「技巧」を「個性」の要点に数え上げていることだろう。朝倉は、内面の「表現」に「技巧」を対置したのである。

3. 「技巧」という「表現」——「絵画の約束」論争に即して

「技巧」と「表現」の対抗的関係については、木下奎太郎(1885~1945)と山脇信徳(1886~1953)、武者小路実篤(1885~1976)とのあいだに闘わされた「絵画の約束論争」に端的に見て取ることができる。木下は、山脇の表現的な画面について、それは、内面の圧力の高さを絵具と筆触に託して直接的に示してみせたにすぎず、絵画表現としての在り方として

は問題があると指摘し、絵画として、画面を成り立たせるためには、万人の鑑賞に堪えうる約束にしたがう必要があると論じたのだ。木下の言葉を引いておこう。

一方には十分自己の内的生命を発表し得、一方には成る可く多くの鑑賞者に了解（同感）せしむる事を得る方法が必要になる。之を予は仮に名付けて「絵画の約束」と言つたのであります⁸。

この論争が起こったのが 1911 年(明治 45)であり、また、当時の芸術界において注目の的であった『白樺』を舞台とする論争であったから、とうぜん朝倉は、これを知っていたにちがいない。朝倉は、木下のいう「成る可く多くの鑑賞者に了解（同感）せしむる事を得る方法」の実現をセルフポートレイトに見出し、かつまた、セルフポートレイト制作のための「技巧」においても「個性」は、じゅうぶんに「表現」されうると主張したのだと考えられるのだ。

制作をする上で、作品を造型する技術が必要不可欠であるのはいうまでもない。なによりもまず、立体として安定させるために技術が必要とされる。バランスと接地の処理である。また、粘土による造型は、立体的なデッサンともいべき次元を含むが、絵画同様、この次元をないがしろにしては像が成り立たない。また、こうした作業をとどこおりなく進めるためには、材料の性質を知り、それを扱うための技法を習得する必要がある。

要するに、塑造制作にまつわる基本的な規律だが、しかし、技法 - 材料に慣れてくると、自己の判断で規律を逸脱することも可能となる。つまり技法 - 材料の自己流アレンジメントが可能となる。そして、こうした非規律的な造型において、制作者の身体的な癖、ものの見方、願望や、理想、あるいは無意識など、いわゆる「個性」にまつわる次元が次々と顔を出すことになる。ましてや、自己の像を制作するとなると、当然ながら自己への思い、ないしは思い込みが強くはたらくことで、イメージの次元のみならず——あるいは、それを介して——技巧の上の「個性」も強化されることになる。いいかえれば、自伝を書く文体がそうであるように、自己がモデルであることによって、自己のスタイルが自由に発揮されやすくなるのである。

ただし、この自由さは、がむしゃらな内面の表出とは異なる。あくまでも技法 - 材料のシステムを踏まえたうえでの自由である。私のセルフポートレイトも、技巧上の約束を基本的に踏まえたうえで、自己の造型を探究するべく確信犯的に逸脱を目論む企てである。したがって、これから論ずるところは、決して塑造のスタンダードではない。技巧と形象の双方において、私は、塑造による自己探究を行ってきたからである。自己探究であるかぎり、他の塑造作家のそれと形象が異なっていて当然であるのだが、それを得るための技巧においても他と異なるところがあるわけだ。私の場合、技巧の独自性に関していえば、塑造における面の探究に重きを置いている点ではないかと思う。しかも、マッスの尖端としての面というのではなく、単純な意味での平面性であり、その接合によって立体造型を

行うのが私の技巧なのである。これについては本論中で論ずるが、ここでは、予告的にその概略を述べておきたい。

4. セルフポートレート制作の契機——私自身の制作をめぐる

「其作家の性格と技巧と精神とが窺はれる」という朝倉の言葉や、「十分自己の内的生命を発表し」という木下の言葉に窺われるように、近代芸術において制作者が己の姿を描写、造型することは、自己を探究することであると解釈することができる。しかし、私がセルフポートレイトを制作するようになった契機は、自己探究ではなかった。経済的理由により、モデルを雇うことができなかったことと、今後、人体を造型していく上で、コンスタントにモデルを雇うことができるのかと考えたとき、自分自身をモデルとして造型することを思いついたのである。自分自身をモデルにするならばモデル料を払う必要はない。鏡が二枚ないし三枚あれば事足りる。

つまり、私のポートレイトの制作は、もともとは自己像ではなく、一般的な人体の造型を目指したものであったわけだが、しかし、自分自身をモデルとすることは、当然ながら、単なる人体の造型だけでは終わることではなかった。自己をモデルとする人体の造型は、人体を超えた自己への関心を惹き起こさずにはいないからである。人体の造型は、こうして、自己への関心へと収斂してゆくことになったのだ。

先にもしるしたように、私の制作は連作のかたちをとっているのだが、人体への関心が自己への関心に収斂してゆくとき、連作の意味も大きく変わらざるをえなかった。自己認識が、ただ一度の制作で成り立つはずもないということも、連作の重要な理由であるが、理由は、それにとどまらない。

近年「自撮り」、「自分撮り」という言葉を聞く。これは、カメラ付き携帯電話やスマートフォンのカメラ機能を使い、撮影者が自らの姿を被写体として撮影することを指す⁹。また撮影者の中には、その画像を、SNS(social networking service)に投稿する者もいる。そうすると、インターネットにアクセスすれば、誰でも容易にその画像を見ることができるのだが、こうした行為は、自己の姿を見つめることによって求心的に自己探究を行うことであるとはいいいがたい。切り取られた自己の姿を、情報として集積することによって、自己を示そうとする試みとみるのが妥当だろう。それは、自己の外形に関する情報の集積によって、多様な自己の姿を、多角的に示すことなのだ。

私の連作という方法は、これと似たところがある。すなわち、一点、一点における自己認識とは別の次元において、集合的に自己を示す企てなのである。

情報の集積は、一点、一点の制作にもかかわっている。一枚の鏡に映る自己の姿を塑造してゆくとき、「自撮り」と同じように私の姿は、鏡に映されたある一方向の姿でしかないからだ。そのため、複数の鏡によって、さまざまな角度から自己の像を捉える必要が生じるのである。つまり、鏡に映る断片的な情報の集積を踏まえつつ、それらを一つのまとまりある自己の姿へと繋いでゆくのである。このことは、自己の身体にかかわる認識の基本

的な在り方でもある。自分の身体のすべてを、一挙に認識することは誰にもできない。その全体像は、だから、つねに継ぎ接ぎ的イメージとして与えられることになるのだ。

ただし、鏡によるポートレイトの制作は、「自撮り」と大きく異なる点がある。自らの姿をカメラで撮影するとき、撮影者は、写真として定着される自己の姿を見ることはできない。これに対して、鏡に映る自己の姿を見ると、私は、自己の姿——鏡像——と向き合うことになる。それゆえ、鏡による制作は、持続的に自己自身と求心的に向き合う構えを強いるのだ。しかも、カメラが一瞬の操作で自己の像を定着するのに対して、塑造では、像の生成に長い時間が必要となる。それは、自己を見つめる時間にほかならない。こうした在り方ゆえに、自己をモチーフとしての探求する姿勢が形成され、徐々に深化することになっていったのである。

5. 内面／表層——自己認識の在り方をめぐって

いま、私は、「自己自身と求心的に向き合う構え」としてしたが、「求心的」という語には註釈をつける必要がある。ふつう、「求心的」というとき、それは対象の精神的な核心、いってみれば本質に向かう性質を示す。だが、私は、そのような構えにおいて塑造を行ってはいない。ここに「求心的」というのは、モデルとしての自己の人体を対象とすること、その外観へと視線を集中させるということの意味するのである。もちろん「自撮り」の場合にも、自己の外観に意識を集中させるのだが、視線を集中させるわけではなく、また、持続性もない。この点が大きくことなるのである。

塑像は、その表層において表現を成り立たせる。このことは鑄造に思いをひそめるならば、直観的に納得がゆくだろう。ブロンズにせよ、FRP にせよ、鑄造された像は表層において成り立っているのである。ただし、物理的に表層的な存在であるということと、像が表層性ないしは表面性を帯びるということは、いうまでもなく異なる事態である。近代彫刻における優作の多くは、たとえばオーギュスト・ロダン(Auguste Rodin, 1840~1917)の作例に見られるように、物理的な表層が、内奥から表層へ突出してくるマッスの力を湛えている。

このことは、塑造のプロセスと大きくかかわっている。一般的な作業工程において、塑造は、いうまでもないことだが、表層から造り始めるものではないからだ。一般的な塑造は、内部空間を構築することから、すべてが始まるのだ。芯棒を組み、そこに粘土を付けて造型するという方法であり、こうした方法は「内から外へ」というベクトルを像に内在させずにはおかない。このベクトルゆえに、塑像は、内部性を備え、制作者において、また、見る者においても、求心的な構えをとらせることになるのである。鑄造された像の表層は、こうした内面性の名残をイリュージョンとしてとどめているのだ。

このような塑造の技法は、人間とは内面的な存在であるという近代的な人間観との親和性が高いといえる。思うに、近代において塑造が、彫刻芸術を代表する存在となったゆえんである。しかし、私の制作は、こうしたスタンダードな近代塑造の発想から逸脱すると

ころが大きい。これは、自己認識の在り方の問題にかかわっている。私にとって自己とは、内面的な存在であるよりも、むしろ、表層を成す多様な平面の接合としてあるのだ。すなわち、内面のイリュージョンとしての塑像ではなく、平面の接合による多面的な自己像こそ、私の目指すところなのであり、それは、自分が、自分自身をそうした接合性において——継ぎ接ぎ的な存在として——見出しているということ、また、内面に対する表面性において自己を捉えていることを意味している。

内面としての自己というのは、近代的な個の発想に由来している。近代的な個は、その理念型として、何ものにも支配されない自律性をもち、そのことによって純粋に自己自身であることを要請される。そのような個の理念に基づくとき、私たちは、おのれの立脚点を自己の外部に求めることはできない。外部に、立脚点を求めることは自律性の掟に反することになるからだ。純粋性と自律性を保持するためには、自己の立脚点を自己の内面に求めるほかないのである。自己の立脚点としての内面、それはアイデンティティのよりどころでもある。

6. 「他人指向」の時代のセルフポートレート——リースマンに依拠して

しかし、内面としての個という発想は、近代という「大きな物語¹⁰」に由来する一種のイデオロギーであって、永遠の真実とはいいがたい。たとえば、近代を貫くユートピア思想が、スターリン主義の台頭と、その帰結としての 1991 年のソヴィエトの崩壊によって潰え去ったように、さまざまな近代的価値が揺らぎ始めて既に久しい時がながれている。内面としての個という発想もまた、そうした動きのなかで揺らぎ始めずにはいなかったのである。

「自撮り」に示されるような、情報の集積ないしは接合としての自己認識は、内的なアイデンティティというものの分解を示している。あるいは、自己の同一性の拠り所を、自己の外面に求める心性を示している。「自撮り」にみられる、こうした自己認識は、近代的内面性から解き放たれているのである。

アメリカの社会学者デイヴィッド・リースマン (David Riesman, 1909~2002) は、1950 年に刊行された『孤独な群衆』で、戦後アメリカの豊かな社会に生きる人間の社会的類型を析出し、それを「他人指向」と名づけた。「他人指向」とは、自己の在り方や行動を決定するに際して、伝統や内面よりも、他人との相同性を強く意識する在り方、いいかえれば人目や噂を重視する在り方である¹¹。リースマンは、こうした類型の登場をマスコミの発達と結び付けて論じているが、ラジオは早くも 1920 年代に普及が始まっており、FM 放送も 1930 年代には公共放送が開始されている。また、この本が書かれた 1940 年代には、アメリカでテレビジョンの商業利用がはじまっている。1950 年という、いまから 60 年以上前だが、リースマンのいう「他人指向」は、決して過去のものとなっていない。伝統や内面性から離脱するこうした傾向を推進したマスメディアは、いまなおインターネット、携帯などのソーシャルメディアと相俟って、ひとびとを「他人指向」に駆り立ててい

る。

そればかりではない。表面性や平面性への傾斜は、自分が、コンピュータリゼーションの時代に成長期を過ごしたことにも関わっていると思われる。コンピューターの画像は、たとえ奥行き感を有するものであっても、まったく厚みをもたない「スーパーフラット superflat」(村上隆)な存在であり、そのような画像を見つめつづけてきた眼の経験に依るところも大きいと思うのだ。

私が、セルフポートレイトにおいて、塑造特有の内面的な求心性を必ずしも求めないのは、思うに、こうした現代人の心性と、おそらく深くかかわっている。他人のまなざしへの配慮のもとで、自身を造型してゆく場合、複数の他人の視線に向けて自己の身体を造型しようとするれば、それは多面性を持たざるをえず、このことが、面の接合による造型へと向かう重要な契機となっているように思われるのである。

しかし、継ぎ接ぎの自己像というのは、自己認識の起源から説明することもできる。のちに詳しく述べるが、ジャック・ラカン(Jacques Lacan、1901～1981)の「鏡像段階 *stade du miroir*」説によると、神経組織の未発達な嬰兒は、自己の肉体をまとまりある存在として認識できない。嬰兒における身体は、ばらばら死体のそれのように、分散的に意識されている。それに統合をもたらすのは、自己の鏡像であるとラカンはいう。嬰兒は、鏡に映った自己の外見を見ることによって、まとまりある自己の存在を捉えることになるというのである。ラカンの説によれば、嬰兒は、自己の内面から自己統一を行うのではなく、自己の外観を契機として、しかも、ばらばらなパーツを接合するようにして、それをおこなうのだ。

7. 個人と集団

「個人」と「集団」は対を成す概念である。個々人の存在を前提として集団が形成され、集団の存在を前提として個人が主張される関係が、両概念のあいだには見出される。

ところが、近代においては、個人を重視するあまり、集団という前提がとぎにないがしろにされる場合があった。その典型的な例が自我の絶対性を奉じる「独在論 solipsism」である。世界に属するすべては自分自身の意識の内に存在し、自分の意識を離れては何も存在しえないとする発想である。たしかに、自分自身というのは、そこから世界が開かれてゆく原点——透視遠近法の視点のようなもの——であるとして、しかし、そのような自分は、社会的な経緯を介して成り立つものであり、たとえば言語という社会的関係態が存立していなければ「独在論」という発想も成り立ちえないのである。こうした個人の成り立ちを、真木悠介は、生物学的観点から批判的に考察している。すなわち、人間の身体は、その内部においてビフィズス菌、アシドフィルス菌など異種個体との共生態を構成しており、そのような身体が、さらに「社会」と呼ばれる固体間の共生態を形成し、さらには他の生物と「生命圏」と呼ばれる共生態を形成しているというのだ。こうした事態を踏まえて、真木は、自我を中心に据える近代的な自己を批判する。『自我の起源——愛とエゴイズ

ムの動物社会学』から引く。

この数千年来、とりわけ最近の数百年の間、われわれの「自我」の絶対性という傲慢な不幸な美しい幻想を自分じしんの上に折り返して増殖させることになるこの身体的個という位相は、われわれの実体であるこの重層し連環する共生系の一つの中間的な有期の集住相である¹²。

この発想を彫刻論に適用すれば、私のセルフポートレイトもまた「重層し連環する共生系の一つの中間的な有期の集住相」すなわち、さまざまな異種個体との時間を限られた社会的な存在として捉え返すことができるということになる。吉本隆明(1924～2012)は、かつて、独立した単一像は、近代的な個の意識と対応していると指摘したが、これは「傲慢な不幸な美しい幻想」にかかわる事柄であって、実は個人なる存在が、内外にわたる共生態として成り立っているように、独立像としての個人像もまた、ある種の共生態において成り立つといわざるをえないのだ。「個人」が「集団」との対概念として成り立つように、単独な独立像もまた共生態において捉え返されねばならないのである。他の彫像との関係についてばかりではない。個人が、人間の生きるこの社会的世界との関係で成り立つように、単一像もまた、世界という名の共生態への帰属性を帯びずにはいないのだ。

彫像において、そのことを端的に示しているのは「地山」と呼ばれる足回りの部分である。像と地平を結び付ける役割を担う像の足回りの部分は、像と世界の繋がりを実現しつつ、表象しているのである。こうして、私のセルフポートレイト論は、塑像と人間の在り方の往還関係のなかで、この私という存在の成り立ちの考察へと収斂してゆくことになる。これは、内面世界に立脚した近代的個人の、したがってまた、内面性に拠り所を求める塑造への批判的捉え返しでもあるだろう。

8. 仮説——塑造によるセルフポートレイト連作の意義

「他人指向」型の人間類型が主流となる時代の深化によって、人間を、内面的存在として捉え返すことは困難となった。第一章で述べるように、コンピューターの画像や、アニメーションなどの興隆は、フラットであることがイメージの規範とされるような感性を時代の主流に位置づけるに至ったからだ。こうした現在の状況は、近代において培われてきた塑造芸術にとっては危機的なものといわざるをえない。なぜなら、塑造は、内面からの膨らみを自らの身上としてきたからである。

面を強調し、面と面との接合を主たる手法として行う私の人体塑造は、外面性に重きを置き、フラットであることを目指す現代的な感性を踏まえている。だから、塑造の危機を助長する行為のように見えるかもしれない。しかし、私が、塑造の技法 - 材料を手放さないのは、塑造に対するそのような悪意によってではない。むしろ、こうした時代状況において塑造がもちうる可能性を探究するためにこそ、私は塑造に携わりつづけているのであ

る。

フラットであることが賛美され、内面よりも外観に重きが置かれる時代であっても、内面性や膨らみのもつ魅惑が、まったく失われてしまったというわけでないのはもちろんのこと、それなくして人間存在が成り立つとは考えがたい。とはいえ、従来の内面的人間観が、無傷のまま現代において通用するとも考えがたい。わたしが、平面の接合による塑造という、矛盾ともいえる手法にこだわるのは、こうした現代人の——現代において人間であることの——アポリアに立ち向かう、私にとっての唯一の方法であるからなのだ。以下の章で、この仮説を論証と実証の両面から、裏付けてゆこうと思う。

9. 論文の構成

本論文は、三章で構成されている。以下に、その概要を略述しておく。

第1章 「鏡像段階」の反覆としてのセルフポートレイト

塑造によるセルフポートレイトにおける自己認識の問題を、自作の制作プロセスを踏まえつつ、ジャック・ラカンの「鏡像段階」説を援用することで論述し、自作のスタイルがはらむ葛藤——平面と塊^{マッス}のそれ——に言及する。

第2章 芯棒の造型的意義と思想的意義

セルフポートレイトの在り方を、塑造の第一段階である芯棒の在り方に即して考察する。一般に用いられる十字形の芯棒の場合と、あらかじめ、木材によっておおまかな像の構成を行ったうえで塑造を行う手法(本論では「中子式」と呼ぶ)との実践的な比較によって、芯棒の造型的、思想的意義を明らかにする。

第3章 塑像の起源としての「地山」

近代的な内面的自律的彫像の批判的捉え返しとして、彫像と世界の関係性を改めて問うべく、台座と地山について、自作による実験に基づいて考察する。

なお、この論文は、『女子美術大学研究紀要』の第43号および第44号に発表した「塑造によるセルフ・ポートレイト」に基づいて構成した。ただし、それらに大幅に手を加え、序論と結論を書き加えた。

第1章 「鏡像段階」の反覆としてのセルフポートレート

この章では、セルフポートレイトの制作を、ジャック・ラカンの「鏡像段階」説を援用しつつ、自己認識の観点から捉え返す。また、これを踏まえて、自作における平面性と塊^{マッス}の葛藤について、制作プロセスの記述を通して論ずる。

1-1. 「鏡像段階」論に即して

1-1-1. 鏡と自己

セルフポートレイトの作例は、かずかず知られている。たとえば、アルブレヒト・デューラー(Albrecht Dürer, 1471~1528)、ミケランジェロ・メリージ・ダ・カラヴァッジョ(Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571~1610)、レンブラント・ハルメンス・ファン・レイン(Rembrandt Harmensz. van Rijn, 1606~1669)、フィンセント・ファン・ゴッホ(Vincent Willem van Gogh, 1853~1890)、日本でいえば岸田劉生(1891~1929)など、多くの画家たちがセルフポートレイトを描きのこしている。

これに対して、彫塑によるセルフポートレイトの例は少ない。古代の作例としてはピラミッドの壁面に彫られたニ=アंक=プタハ(Ni-Ankh-Ptah、生没年不詳)《船に乗る自画像》(紀元前 2350 年頃)のレリーフが知られており、また、古代ギリシアでは、プルタルコス(Plutarchus, 46 - 48 頃~127 頃)の『英雄伝』の「ペリクレス」に関する記述のなかに、彫刻家フェイディアス(Pheidias, 490bc 頃~430bc 頃)が、アテネ神の持つ盾に自分の似姿を彫りつけたために投獄されたという逸話が見出される。18 世紀のフランツ・クサファー・メッサーシュミット(Franz Xaver Messerschmidt, 1736~1783)は自己像を複数体制作しているし、現代では、マリノ・マリーニ(Marino Marini, 1901~1980)の例が知られている。日本の彫刻家では、齋藤素巖(1889~1974)や北村西望(1884~1987)の例が知られており、先にもふれたように朝倉文夫の東台彫塑会では自己像の競作が行われていた。このように、彫塑においても自己像は制作されてきたのだが、しかし、その数は、絵画に比べて圧倒的に少ない。たとえばジュリアン・ベル(Julian Bell)が編纂した“500 Self-Portraits”¹³のうち彫塑の占める割合は 5.4 パーセントにすぎない。

では、なぜ彫塑による作例は少ないのだろうか。この理由について、私は、セルフポートレイトが、多くの場合、鏡を使って制作されるためではないかと考えている。絵画にせよ彫塑にせよ、セルフポートレイトを制作するにあたって、多くの場合、鏡が用いられる。直接用いない場合も、鏡像の記憶の影響をまぬかれることはないと考えて間違いないだろう¹⁴。つまり、セルフポートレイトの制作者にとって、鏡は、顕在的にせよ潜在的にせよ、重要な媒介として、つねに作用している。しかし、鏡像と制作者の関係は、絵画と彫塑では大きく異なる。

平面性を本性とする絵画は、鏡像がつねに一方向からしか姿を映し出さないという性格

と適合するが、彫塑の場合では、レリーフを別とすれば、一方向のみ映し出す鏡像では制作するのが困難である。前後、左右の情報が必要となるからだ。そこで、左右の姿を映し出すための鏡の組み合わせが必要となる。これら三方向からの像を、一個の立体として繋ぎ合わせていかなければならないわけで、ここに、立体を本性とする彫塑におけるセルフポートレート制作の、絵画とは比較にならない難しさがある。

最も厄介なのは、後姿である。この場合は、モデルとしての自分の背後に、もう一枚鏡を用意し、そこに映る像を、正面の鏡に映し出すのだが、その場合、大きな問題が生じる。正面の像は、鏡の常として左右逆転しているのに、後姿は、鏡像の鏡像であるがゆえに、逆転が修正されてあらわれるからである。このふたつのセルフポートレートの経験を接合する困難もまた、彫塑においてセルフポートレートが少ない事由のひとつに数えることができるのではないだろうか。

左右逆転の問題について、さらに考えてみたいと思う。これについて、考えることは、私の自己像のスタイルについて考えることでもあるからだ。

セルフポートレートとは、制作主体が、主体自身を制作を通じて探究することにはほかならない。このような行為は、おそらく、「汝自身を知れ」という哲学的な命題にかかわっている。もともとは、古代ギリシアのデルポイのアポロン神殿の入口に刻み込まれた格言だが、近代的な解釈においては、自己認識こそが哲学的思考の根本であると解釈されている。私のセルフポートレートもまた、つきつめれば、ここに行き着くはずだが、この命題が、自己の中心を成す自我を知れという意味だとすれば、いささか違和を覚える。なぜなら、視覚芸術に携わる私は、なにはともあれ、私自身の外観を契機として制作を行っているからである。制作の焦点は内なる自我に向けて絞られてはいないのだ。この点において、近代的な哲学とは大きく異なるのである。

ところで、鏡像を自己像と見做すことには、大きな落とし穴がまちうけている。しかも、この落とし穴は、落とし穴の常として隠蔽されている。このことについては、岡田温司は『ミメシスを超えて』のなかで次のように書いている。

一般的に考えるなら、自画像というテキストは、「<私 1>は<私 2>によって描かれた<私 3>である」という発話行為を遂行しているということになるだろう。ここでいう「私 1」とは作品それ自体(表象としての私)を、「私 2」は画家(行為者としての私)を、「私 3」は作品の中に表象される画家(対象としての私)を指す。そして、この三つの「私」が等号で結ばれること、つまり「私 1」＝「私 2」＝「私 3」となることが、自画像の同一性なるものを保証していると考えられる。…しかしながら、この暗黙の図式は、それぞれの「私」をつないでいるもの、あるいはそれらのあいだを媒介しているものを省略し、隠蔽することによって成立している¹⁵。

ここで述べられている「媒介しているもの」とは、鏡のことを指す。そして、その鏡の

介在を隠蔽することで、はじめて「私 1」＝「私 2」＝「私 3」というセルフポートレイトの基本が成り立つということは、厳密には、鏡像をもって自己とは見做しがたいということを意味している。鏡はセルフポートレイトを制作する者を忠実に写すものと考えられているが、鏡像は、左右が逆転しているのも、他者の眼に映る自己の像とは異なる。それにもかかわらず、それが自分自身の姿であるということは直観的かつ経験的に了解されているわけだが、しかし、鏡像を見ている自己と、鏡像としての自己のあいだに横たわる距離の感覚は否定しがたい。つまり、鏡像は自己であって、しかも、自己ではない。それは、一個の他者なのだ。鏡像は、自己であるとしても、アルチュール・ランボー(Jean Nicolas Arthur Rimbaud, 1854～1891)が述べた「わたしとは一個の他者である¹⁶⁾」という意味合いにおいて自己なのである。

水面が映し出す自己像への恋慕によって水仙と化するナルキッソスの神話は、鏡像が、自己を自己ならざるもの、すなわち他者へと誘い込むものであることを告げるアレゴリーと解することができるだろう。こうした鏡像の在り方、そして、それと自己認識の関係について考えるうえで、ジャック・ラカンの「鏡像段階」説が大いに参考になる。

1-1-2. 「鏡像段階」の反覆としてのセルフポートレイト制作

ラカンは、「〈わたし〉」の機能を形成するものとしての鏡像段階」において、神経組織の未発達な嬰兒は、自己の肉体を、ばらばらに切断された状態と感じているという前提に立って、それが、ひとまとまりの存在として意識されるようになるうえで鏡が大きなはたらきをする¹⁷⁾と指摘している。嬰兒は、鏡に映った自己の外見を自己自身であると認めることによって、まとまりある自己の存在を捉えることができるようになるというのだ。ここで重要なのは、自己なるものの認識が表層的なイメージを契機としておこなわれるということである。自己の認識は、内面性ではなく、鏡像のような表面的で一面的(正面像)な外的イメージから開始されるのだ。ラカンは、生後 6 ヶ月から 18 ヶ月のあいだに、この段階が訪れるとしているが、この経験の記憶は潜在的に保持されつづけるはずであり、画家や彫刻家が、鏡を媒介にして制作者としての自己の認識を試みるのは、ミーケ・バル(Mieke Bal)が“Reading "Rembrandt"”において、初期のレンブラントの自画像に関して指摘するように「鏡像段階」の反覆であると捉えることもできるのにちがいない。バルは、レンブラントのセルフポートレイトを「芸術的な「鏡像段階」」と見做す観点から、次のように書いている。岡田温司も先の本で引いている部分だが、岡田訳には省略があるので、それを補った試訳を以下に掲げる。

それでは、鏡の前で、彼の絵画の技能を練習するという「レンブラント」の習慣は、エッチングを習作として解釈するのと同じく絵画の技能を上達させる試みであるばかりではなく、自己を他者として、再 - 提示することによって、すなわち、美術を生じさせることによって、自我の出現というあの原初の経験を回復する一つの方法でもあるのだ¹⁸⁾。

「他者として自己を再・提示する」というくだりが、先に述べた鏡像の他者性にかかわるのはいうまでもない。鏡像が他者であるということに、制作者自身が大なり小なり気づいていることは、ベラスケスにせよ、レンブラントにせよ西洋近世の画家の自画像の手が、左右逆転した鏡像を元に戻して描かれていることに示されている。画家たちは、鏡像の利き手が自己自身とは逆であることを認識していたのである。

このように鏡像が他者であるのだとすれば、鏡像を契機として始まる自己形成は、他者を契機としているということができる。極言するならば、逆説的だが、自己とは鏡像というオリジナルの模倣に過ぎないといってもよいかもしれない。

ミーケ・バルは、レンブラントの自画像を例に、こうした他者の取り込みが、繰り返し行われると指摘していたが、他者とは、必ずしも鏡像であるとはかぎらない。文字通りの他者もまた、自己認識の鏡として、「鏡像段階」へとわれわれを差し戻す。深く自己を知るには、他者という鏡に映しだされる自己を見出す必要があるのだ。たとえば自己の無意識は、定義上、自己には意識することができないのだが、無意識の次元をネグレクトして、まっとうな自己認識はありえない。自己の無意識は、夢や他者という媒介によって、はじめて認識しうるものなのである。まさしく「わたしとは一個の他者である」というわけだが、他者とのかわりにおける自己認識には、いうまでもなくズレが生じてくる。というより、むしろ、このズレにおいてこそ、自己が実現されてゆくのだと考えるのが現実に近いように思われる。

自己形成の契機が外観を映し出す鏡像にあるということは、自己の端緒が、内面的存在としての自己に先立って、あたかも着衣のような外被として与えられるということを意味している。しかも、この外被は、他者性をもつがゆえに、鏡のこちら側に想定されるようになる自己とはズレをもつ存在であり、そのズレは、鏡を覗き込むたびに、また、他者という鏡によって自己認識を深めてゆくたびに、複雑に入り組んでゆくのにちがいない。自己認識とは、他者——それは鏡像であり、また、文字通りの他者でもある——を介して行われる複雑に入り組んだプロセスのことなのである。

1-1-3. セルフポートレート制作のプロセス

私は、鏡をもちいるセルフポートレートの制作において、左右の反転をそのまま塑像に反映させる。つまり、塑像は鏡像の^{プロジェクション}投射によって成り立つ。これは、見えるとおりの鏡像を写し取る発想であり、いいかえれば鏡像を、そのまま実材に移すわけだが、鏡像を投射した像は、いうまでもなく自己自身の身体各部の位置関係とは左右逆転したものとなる。

制作時において、このことを明確に意識しているわけではないが、意識しないのは、通常、鏡のなかの自分を自分自身と信じているためと考えられる。しかし、鏡のなかの自分は、既にみたとおり自分自身ではない。左右逆転しているからというばかりではなく、そもそも、ここにいる自分と向き合う鏡像は、自分と距離をもって、そこにある。それは自己

と対照的な関係にあるばかりか、対象でもあるのだ。つまり、鏡像は、自分自身と一致していない。ラカンの「鏡像段階」説に関して述べたように、それは一人の他者なのである。

この他者を、私自身と見做すことからセルフポートレイトの制作は始まるのだが、これは他者としての自己をモデルとして自己像を捉えることにほかならない。他者の像に合わせて、あるいは、他者を自己に見たてて、もしくは、その姿を身に引き受け、いわば身にまとうことで自己を直観的に捉えるのである。こうして始まる塑造のプロセスは、他者に自己を委ねる、あるいは、自己に他者をとりこみつつ、自己を再形成してゆくことだと考えることができる。これは、ラカンのいわゆる嬰兒の「鏡像段階」を意図的に繰り返すことでもあるだろう。

ともあれ、鏡像の投射としてのセルフポートレイトは、このように鏡像を現実空間にもたらしただけであり、「セルフポートレイト」とは呼びながら、左右反転の対照性と、向い合う対象性をもつ。つまり、それは物体化された鏡像なのだ。しかも、鏡像の他者性は、塑像において強化される。鏡像の場合は、私の動きによって変化する対応関係があるが、塑像においては、それが無い。しかも、鏡像に比べ存在感が極めて大きい。対象性が物本性によって際立つのである。

このようにして制作されるセルフポートレイトは、いうまでもなく他人の眼に映る自己の姿とは異なる。写真に撮られ、ビデオに映し出される自己は、他人が見る自己の像に近いのだが、それは、ときに違和感を覚えさせる。たとえばICレコーダーで録音した自分の声を聞くときに覚えるような違和感である。顔を含む身体は左右対称ではないのだから、その逆転が違和感をかもしたすのは当然であるが、このことは、自己の像が鏡像において形成されていることに由来している。つまり、左右反転した像こそが、見慣れた自分であるということである。このことは、頭髮の分け目を鏡の前で左右逆転してみれば、誰にも納得がゆくはずである。そこに現われるのは、ICレコーダーで聞く自分の声のように、覚えはあるけれど、疎遠な感じを含む像であるだろう。

以上の事柄をセルフポートレイトの制作に当てはめれば、それは、むしろ、作者自身には親密な自己の姿と映るということを意味する。つまり、鏡像こそ、最も見慣れた自己の知覚像なのだ。しかも、鏡像を自己と見做すことが、一種の錯覚であるとしても、これは、自己認識の本質的な錯覚といわなければならない。「鏡像段階」における最初の自己認識の段階にまで遡って認められるところだからである。ミシェル・デヴォー(Michel Thévoz、1936～)は、こうした鏡像の経験を、次のように巧みに言い止めている。

このように鏡は、私を自己同一性の中間状態へと導く。融合的な内密さと他者の領野として決定された客観性との中間状態へと私を導くのだ¹⁹。

セルフポートレイトの制作とは、デヴォーのいう「中間状態」という特異性を踏まえつつ、それを自己認識の方法として積極的に捉え返すことで、その成果である塑像を価値あ

らしめる作業なのだ。私が、セルフポートレイトの制作において鏡像を左右逆転させることなく受け容れるゆえんである。

鏡像を介して自己を他者のように眺める、あるいは、他者性をもつ存在として自己を認識するとき、重要な契機となるのは像の表面であり、その内面は第一次的な契機とはなりえない。内面は、直接的に見ることのできるものではなく、つねに外部を——すがたかたちや言語など——介して想定されるものだからである。また、彫刻芸術においては、一時の表情ではなく、さまざまな表情を通じて存立している基本的な顔貌性を捉えることが重視されるので、鏡像に映し出される、そのときどきの内面性の影は方法的に排除されることになる。

このことは、鏡像の投射による塑像の制作と関連してもいる。「^{プロジェクション}投 射」は、精神医学用語としては、無意識のはたらきによる自我の防衛機制を意味する。自分自身のある欲望や感情が、とうてい認めがたいと感じられるとき、それを他者もしくは事物に投射して感じとる心的作用を指すのである。いいかえれば、ある人物に対する敵意や愛情を、当の人物が自分に対して、同様の敵意や愛情を抱いていると感じる心的メカニズムのことだが、鏡像から実在への投射においても同様の現象が起こりうるのではないと思われる。鏡像の観察において生じる自己嫌悪や自己愛を、塑像に投射することで客体化し、それによって自己嫌悪や自己愛の陥穽から身を守ろうとする構えである。ただし、彫像は、嫌悪にせよ愛着にせよ、それを、限りなく平衡に近づけることにより、大きな特徴を有する。つまり、嫌悪や愛着が、制作の過程を通じて昇華されるのだ。しばしば優れた彫像にみとめられる微笑に似た表情は、このことに由来している。昇華された複合的な感情は微笑に近づくのであり、このことは能の女面に端的に示されている。

1-2. 塊性と平面性

1-2-1. 平面性の由来

ところで、私のセルフポートレイトは、^{ヴォリュームとマッサ}「量」「塊」の構築による近代的スタイルとは大きく異なるところがある。この差異について、私は、むしろ意識的である。つまり、その異なりこそ、私のスタイルなのだ。それを一言で捉えれば、「平面性」ないし「表面性」の重視ということである。ここに「平面性」というのは、造型的な凹凸や曲面に対する平らな面を指し、「表面性」は、内面に対する意味で用いている。

こうしたスタイルの由って来るところを大づかみに捉えると、自分が、コンピュータリゼーションの時代に成長期を過ごしたこと、すなわち、デジタル・ネイティブであることが考えられる。コンピュータの画像は、たとえ奥行き感を有するものであっても、まったく厚みをもたない「スーパーフラット²⁰」(村上隆)な存在であり、しかも、デジタル画像は、そのことを含意するような画質を常に示すのだ。もちろん絵画もまた平面なのだが、絵画はマチエールと支持体とにおいて物体性を有し、絵具層の物理的な重なりが物象的な空間をつくり出している点において、デジタル画像とは決定的に異なる。こうしたデジタ

ル画像の性質は Windows や Mac のウィンドウの操作をしたことのあるものならば、直観的に了解できるところであるだろう。要するに、それは、うすっぺらなのである。

いまひとつの由来を挙げるならば、和製アニメーションに大きく影響を受けた世代であることが考えられる。「ジャパニメーション」とも呼ばれるアニメの特質もまた、画像がフラットであること、そして、それを隠そうとしていないことにある。製作費が低く抑えられた結果とはいえ、そのようなアニメ作品が、特異な人間像を子どもたちに刷り込んでいったことは否定できない。人間を捉え、表現するにあたって、とりあえず表面的な外観に注目し、それを平面的にあらわす発想である。

塑造という、内面的な構築性を重視する芸術をアップデートするには、コンピュータリゼーションとアニメーションのこうした在り方との関係を追究する必要があると、私は考えるのであり、それが、先に述べたような「表面」ないし「平面」に重きを置くスタイルを決定づけているのである。

序論でもふれたように、社会学者のリースマンは、人間の社会的性格を歴史的に分類して、「伝統指向」型、「内面指向」型、そして、「他人指向」型というように分類した。このうち、伝統指向型は、伝統が社会規範として生きている時代の社会的性格であり、恥に対する恐れが、ひとびとの在り方の動機付けとなる。これに対して、内部指向型は、社会的権威や保護者によって刷り込まれた道徳律が、伝統以上に大きく影響するようになり、ひとびとは罪の意識によって在り方が動機付けられるようになる。罪の意識というのが内面性を意味するのはいうまでもない。そして他人指向型では、ひとびとの在り方が、道徳的規範よりも、他人の動向に大きく影響を受けることになる。ひとびとといっても、じかに接する身近なひとびととは限らない。マスメディアを介して知るひとびとの動向に気配りをしつつ、それに順応する在り方が目指されるのである。人目を気にかけ、噂に耳をそばだて、他人との類同性を重視する生き方は、内面から外面へとその根拠を転位している。他人指向が「外部志向」型とも呼ばれるゆえんである。

リースマンは、こうした他人指向型を助長する社会環境として、1950 年代におけるマスメディアの発達に注目したのだが、状況はその当時から基本的に変化していない。他人指向を推進する社会的な力はむしろ増大している。インターネット、携帯などのソーシャルメディアがマスメディアと相俟って、他人指向を助長しているのである。すなわち、現代社会における社会的自己を形成する他人とは、ブログやツイッターといった SNS であり、他人指向のあらわれは、ダウンロード数や検索回数に示されている。信販会社が把握しているクレジットカードの記録に示めされる購買傾向にも、それは示されているはずである。化粧、ファッション、ベストセラー、視聴率もまた然り。他人指向型人間の行動原理は、内面的な道徳律ではなく、他人と乖離する不安——情報という外的刺激によって引き起こされる浅い内面的反応なのだ。

いま、「浅い内面的反応」という表現を用いたが、実のところ、他人指向型の人間においても伝統や内面が完全に払拭されてしまっているわけではない。造型的に内面化の傾向を

有する塑造は、そのことを常に意識させずにはおかない。ここに、私の造型のアポリアがある。面の構成ならば、たとえば金属の板材で構成される金属彫刻に技法・材料を求めるべきではないのかともいえるからだ。しかし、それでもなお私が塑造に留まるのは何故か。それは、他人指向の人間もまた、決して内面性を失い果ててはいないことということ、内面性や伝統性は、他人指向のもとに再編成されて人間の在り方を規定していると考えからである。塑造がもつ内面性は、つねにこのことを私に意識させずにはおかないのだ。他人指向型の人間類型が支配的な時代にあつて、その時代に背を向けるのではなく、その時代を、自分もまた現代人のひとりとして真正面から受け容れながら、しかし、決してそれに開き直るのではなく、近代から引き継いだ内面的人間観を、他人指向への批判の——したがって自己批判の——梃として保持すること。平面による構成に重きを置く塑造は、現代において人間であることのむつかしさとパラレルな関係にあるといえるのだ。それは現代における人間像の探究にほかならないのである。

以上を踏まえつつ、「表面」ないし「平面」的であることを単なる世代的ないし現代的表徴としてではなく、普遍性の観点から捉え返そうとすると、ラカンによる「鏡像段階」説が大きな手がかりとなる。構築性を抑えることで、敢えて表面性を強調する自分自身のスタイルに踏み込んだ解釈を加えるならば、それは人間の自己認識の原初性に関わるものであると主張することができるのである。

1-2-2. 表面と内面——塑造によるセルフポートレイトの問題

繰り返しになるが、塑造のプロセスは「外から内へ」ではなく、その逆である。芯棒を組み、粘土を付けてゆく作業は、「内から外へ」と展開してゆく。しかも、基本的に粘土は、^{ヴォリューム}量^量を付加的に形成するための材料であるから、内部空間を構築することが基本となる。「内から外へ」という方向性が——つまり、内面の形成が——制作自体に内在しているのである。つまり、単純に考えれば、表面性を重んじるスタイルには不向きな技法・材料といえるのだが、しかし、不向きということは、必ずしも不利ではない。むしろ、私の造型において有利であるとさえいえる。

つまり、人間とは内面的な存在であるという近代的な人間観においては、一般的に自己認識は内面的な自己理解であると考えられるのが当然である。こうした人間観は、いまでも深々と、私たちの在り方を、したがって自己理解を規定している。彫刻史において、こうした人間観を代表するのがオーギュスト・ロダンのマッシヴな人体造型であることはいうまでもない。人間像を、基本的に^{ヴォリューム}量^量の構築として捉え、そこに^{プラン}面の構成と、求心的な塊^{マッサ}の感覚をもたらす手法である。ロダンのブロンズを見ると、ロダンは、ハイライトを像のいたるところに散在させることにおいて、塊^{マッサ}の突出と光輝の表面性の双方に造型性を発揮しているといえるのだが、塊^{マッサ}性に大きく傾く造型観をもっていたことは否めない。

私の場合も、基本的には、^{ヴォリューム}量^量の構築と^{プラン}面を構成、そして求心的な塊^{マッサ}の感覚の喚起という手法を踏まえてはいるのだが、既に述べたようなスタイルを堅持するためには、^{ヴォリューム}量^量

と^{フラン}と^{マッス}塊のヒエラルキーにおいて、また、定義においてもロダンとは異なる構えを持たざるを得ない。すなわち、私の場合、^{フラン}面とは、木の葉を^{マッス}塊の先端と捉えよ²¹といったロダンの意味においてではなく、文字通り表面として捉えないかぎりスタイルを——したがってまたコンセプトを——まっとうすることはできないのだ。

また、^{ヴォリューム}量による構築性は、立体である以上、否定できないところであるし、^{フラン}面の構成は、表面性をむしろ支持してくれるのだが、^{マッス}塊の求心性は表面性を深奥への入り口と見做すことを促すので——つまり、表面や平面の独自性を損なうため——できうるかぎり抑え込むように工夫している。構築性についても、それが内的構造を際立たせることのないように造型する工夫をおこなっている。

つまり、塑造による私のセルフポートレイトは、技法・材料とのあいだに葛藤が存在するのだが、それはロダンの^{デザイン}塑造の規律を乗り越えんとする葛藤であり、ひいては近代的人間観からの脱却の試みでもあって、このことが、表面性や平面性を重視するスタイルの自覚を——直観的なものにとどまるとはいえ——絶えずうながさずにはおかないのである。いわば、背徳の感情による昂揚である。

具体的にいえば、立体像でありながら表面的であるという矛盾する在り方の意義を繰り返し問い返すことで近代彫刻の在り方と対峙し、そうすることで自己の制作の美術史かつ思想史的な位置づけを自覚しつつ、その価値を反省的に捉え返してゆくのが、私の制作プロセスなのだ。

以下、これまで述べたところに関して、実際の制作過程に即して自解を試みることにしたい。

1-3. 制作過程に即して

1-3-1. 「芯棒」段階

私が塑像を制作する場合、次のような手順で作業を行う。まず塑像の大きさを決定してから、それに準じて芯棒をつくる。つぎに、粘土の荒付けを行う。荒付けの段階では鏡像の顔を大きな面として捉える。そして、仕上げの作業で、自己のスタイルへ向けて造り込む段階だが、ここでは面を徐々に小さく捉えてゆくことによって細部を浮かびあがらせつつ、塊性を際立たせないように面を構成してゆく。ここでは頭像の制作過程に即して、その過程を反省的に捉えてゆくことにする。

図2は頭像の芯棒の段階を正面と、右側面から撮ったものである。鏡像をよく観察し、モデルの特徴を捉えることは、この段階から始まる。ここで意識していることは、^{ヴォリューム}量、構造、空間の三つであり、この意識は、完成時まで持続することになる。つまり、芯棒は塑像の基本的な造り方を決定づけるのである。ここで「空間」と呼ぶのは頭像が必要とする容器としての空間——アトモスフィア——であり、これは、想定されるアトモスフィアと言い換えることもできる。ここで「^{ヴォリューム}量」というのは粘土が占める空間というほどの意

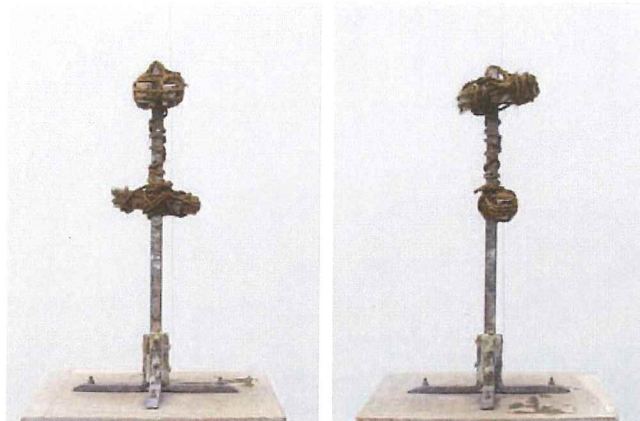


図2 芯棒段階 (正面) (右側面)

味であり、「構造」は、部分を形成する量と量の関係づけを意味する。ただし、私のいう関係づけは、^{ヴォリューム}「量」の構築ではない。立体である以上、備えざるをえない内的な仕組みのことであり、積極的な表現要素として捉えてはいない。つまり、それが内在性を強めないように工夫している。これについては、「荒付け」について述べるところで考察を加えてみたいと思う。

塑造による頭像の基本的構造、すなわち塑像の中心軸、中心軸における頭部と肩の位置関係、頭部の傾き、頬骨の位置、左右の肩の上下および前後の関係が、芯棒の段階で、ほぼ決定する。また、いうまでもなく、このことは、量の配置や、それによって形成されるはずの面の構成とも深くかかわる。ということは、芯棒の段階が、すでにして表面としての像の見え方を規定していることを意味する。芯棒の段階から表面性が目指されているのであり、表面性にセルフポートレイトの在り方を求める立場からすれば、これは当然のことといえる。つまり、完成時のイメージから逆算して芯棒の在り方が決まるのだが、その意味で、芯棒は、鏡像を制作者側に連れてくるための最初の契機と見做すことができるのである。ということは、1・1・1で述べた鏡像の反転問題がこの芯棒の段階から浮上してくるということにほかならない。塑像を構想する上で、形態の前後左右の関係を把握することが最低限の必要条件であることはいうまでもない。なお、芯棒については第2章で詳述する。

だが、鏡像として自己を正面から見られるのは、顔正面のみである。正面と共に基本となる他の三面——右側面、左側面、背面——は、合わせ鏡によるため左右の逆転しない像を見て制作することになる。

左右の逆転した正面像は、1・1・3で述べたように日常的に見慣れた自己の姿であるが、それが、さらに反転された左右側面及び背面の姿は、日常的には、自分自身で直に知覚することはできない。同じく1・1・3で述べたように、それはビデオなどのメディアを通して初めてみることができる自己の姿である。すなわち、それは他者の眼に映る自己の像であって、それゆえ左右側面と背面についても——左右逆転の正面像とは異なる意味で——他者の眼で自己を見ていることになる。

こうした事態を踏まえつつ、基本となる四つの面を整合させるためには、思考によって、側面と背面を正面に合うように補正しつつ、造型を行わざるをえない。

この補正作業は完成に至るまで続行されるのだが、それが実際の作業として開始される

のは荒付けの段階からである。この段階から、鏡像の反転にまつわる事柄が複雑化し、さらに深刻化していくのである。

1-3-2. 「荒付け」段階

「荒付け」とは、モデルの基本的な情報を大つかみに捉えることである。いわば、骨格に肉が付いていくような過程であり、完成に大きく影響を及ぼす作業である。量の構築による大ざっぱな像の組み立てであるが、ある程度、粘土が付いて、^{ヴォリューム}「量」が生まれてきたところで、形態を把握するため、粘土の表面にヘラでデッサンを描き込み、これに従って粘土を付けたり削ったりする行為を繰り返す。ただし、私は塑造において表面性を重視する立場をとるため、塑像におけるマスの構築性を抑制するべく、例えば多面体のような非有機的で単純な形に置き換える。そのさい、稜線が際立たないように手やヘラを使い、造型する。稜線を際立たせないようにするのは、塑造としての膨らみへの配慮であるが、その加減に私のスタイルがかかっているということもできる。このように造型された面の連なりが一つの塑像となるのである。

他人をモデルとする場合、具体的には以下のように制作する。まずモデルを正面、背面、左右側面の四面から観察する。それから、芯棒に対して大まかに粘土を付けていく。モデルと塑像が制作者と等距離になるよう配置し、お互いを同じ方向に回転させながら、それぞれの面を見比べ、輪郭を合わせるよう粘土を付けたり削ったりする。こうして、おおよその成形が一段落したら、今度は上下、左右の斜め方向からも見比べる。これを細かく繰り返し、塑像をモデルのイメージに近づけていく。

鏡を使用するセルフポートレイトの場合も、鏡像の陰影を手がかりにして、凹凸や面の傾斜を捉え、骨格に即した大まかな形態を造型するのだが、その場合、上述したプロセスに当てはまらないことがある。他人をモデルとする場合、粘土とモデルを回転させながら見比べるということが可能であり、塑像とモデルを、ほぼ等距離から全方位的に比較することが出来るのだが、モデルが鏡像となると、そのような検討は、ほとんど不可能になるからだ。また、顔正面以外の三面は、左右反転像ではないため、等距離をとったとしても素朴に比較するわけにいかない。

では、どうするのか。私は、鏡像を正面から見る視点において、左右側面もなるべく正面像のための鏡一枚だけを使って捉えることにしている。正面を向いていても視線の動きで左右側面が、ある程度まで視野に入ってくるからだ。つまり、合わせ鏡を用いない。正面の鏡では捉えることが困難な側面の部位や背面を制作するときは、合わせ鏡を用いるが、想像的な修正を加えつつ制作をしている。そのさい鏡像は、既に幾度か述べたように、再反転して他者の眼に映る自己の姿になっている。それゆえ、左右逆転した正面像と造型上の整合性が取れるよう工夫を凝らす必要がある。鏡像だけでは分からない形は、手で触り形態を確かめる。

独立像の場合、彫像は、一挙にその全体を見ることはできない。鑑賞者は、彫像の周囲

をめぐりながら、すでに見た側面の記憶表象と、現に眼にしている知覚表象、そして、これから眼に入ってくるであろう側面の想像表象の三つの表象を総合しつつ像を鑑賞することになる。鏡を用いた制作は、こうした鑑賞の在り方と相即的なものであるといえるだろう。

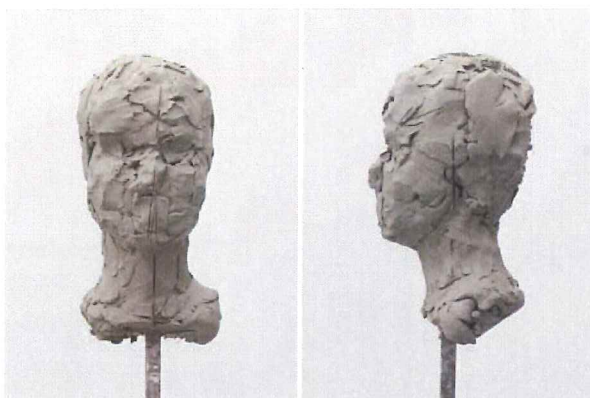


図3 荒付け段階（正面）

（右側面）



図4 造り込み段階（正面）

（右側面）



図5 仕上げ段階（正面）

（右側面）

1-3-3. 「仕上げ(造り込み)」段階

図4の段階は、図3と比較すると、細部の造り込みが進んでいることがわかる。目、鼻、口、顔の輪郭などがはっきりと現われている。これと同時に左右側面、背面でも同様に造り込みが成されている。

荒付けの段階と同様に、左右側面、背面を、正面に整合させていく。この整合させる作業は、制作の各段階に応じて行われ、制作の最後まで続けられる。

平面の接合による表面性を重んじる私の制作では、この段階で、自己のスタイルが決定される。荒付け段階において造りだされる内的な構造の表現力を抑えるように表面性を強調してゆくことが、この段階の作業の焦点となる。いいかえれば、量の構築から面の構成

へと関心が大きく推移するのが、この段階である。荒付けの段階では、大きな面どうしの構成であったが、ここではより細やかな面の構成を行う。面を細やかに、しかも構成的に捉え直し、内的構造に即した似姿から表層的な似姿へと近づけてゆくやり方で、彫像の個性——それが誰の像であるか——を、あきらかにしてゆくのである。これは内面的な自己理解に対して、外面的な自己理解への飛躍の契機を含んでいる。つまり、表層性を、更に表面性にまで突き詰めること——すなわち、内奥を想起させない^{フラン}面の接合、塊^{マッス}の先端としての面ではなく、^{フラン}面の接合の連鎖が生み出す表面性へと突き詰めてゆくことが、この段階における課題となるのである。

表面から表面へと展開させてゆく具体的な作業としては、形態をさらに突き詰めていくのだが、1-3-2で述べたように、鏡像の陰影の印象と、塑造の陰影の印象をすり合わせることを同時に行う。その結果、面による構成を更に細かく捉え返すことになるのだが、これは、彫像を、構造ではなく、表面で捉えることを意味する。つまり、塊^{マッス}の構造ではなく、細かな面の構成が彫像を成り立たせることになる。ただし、そのさい目、鼻、口など鏡像の特徴を捉えることにも留意する。これによって、塑像と鏡像を——いわば他者としての二人の私を——制作者である私の方へ引き寄せることができる。すなわち、変化の底にあるセルフポートレイトの普遍的次元に接近することができる。このように塊^{マッス}としてではなく、あくまで表面性を強調することで、塑像と鏡像、および実際の身体は、その表面性において、同じ水準に達するのである。私の作品は、立体像であるが、立体であることと表面的、平面的であることは、たとえば折り紙の例にみられるように、矛盾しない。また、独立像の場合にも、表面性が、まなざしを表面から表面へと送り届けるのであるならば、表面的であることと立体性とは必ずしも矛盾しない。表面が、像の内奥へと視線を誘うのが、ロダン以後の近代彫刻の目指すところであったが、それは、ひとつの表面の解釈にすぎないと、私は考える。

表層に着目する私のセルフポートレイトは、1-1-2で援用したラカンの「鏡像段階」説に符合すると私は考えている。すなわち、嬰兒が、鏡像という外観を見ることで、自己の身体イメージを統合していく過程である。ただし、ここでひとつ断っておかなければならないのは、1-1-3でも述べたように、ラカンの述べる「鏡像段階」が一過性のものであるのに対して、私は、セルフポートレイトの制作を通じて、その体験を幾度も繰り返し行っているということだ。嬰兒の経験を、セルフポートレイトの制作において繰り返しているのである。ただし、私はそのつど嬰兒段階にリセットされた状態でセルフポートレイトの制作を行っているのではない。それは不可能である。嬰兒に戻ることはできない。私のセルフポートレイトの連作は、あらたなデータを既存のデータに書き込んでゆくように、鏡像としての自己のイメージを、繰り返し塑像に被せてゆく過程であり、これは、「鏡像段階」の再演というより、むしろ、繰り返される再解釈という方が正確だろう。この過程は、鏡像を自分自身に着せ掛ける過程と相即的だが、しかし、この過程は、あくまでも塑像を介して行われるのである。制作において眼は、鏡像と塑像を追いかけ続けているからである。

こうして自己が思い描く自己のイメージと、鏡像が見せる限りなく自己に近い他者のような自己のイメージのズレに、量の構築による塑像のイメージと、フラットネスの観念が支配する現代を生きる者としての自己イメージのズレを重ね合わせつつ、像を形成してゆくとき、平面の接合による表面性を重視するスタイルへと近づいてゆくのである。

1-3-4. ちぐはぐな身体——鷺田清一の身体論に依拠して

面による造型は、具体的には面と面の接合によって行われる。この接合という点については、別の観点から説明することができる。

鷺田清一は『ちぐはぐな身体——ファッションって何？』の中で、身体は〈^{イメージ}像〉であるという。自己の身体には、背中や顔など自己の眼で見ることのできない部分があり、また、手で触れることができるのも、つねに部分でしかありえず、身体全体を一挙に把握することはできない。人間は、このような自己の身体の断片的な情報を統合することで、まとまりのある身体をイメージしているのである。それについて、鷺田は次のように述べている。

ぼくらは自分の身体に関してはつねに部分的な経験しか可能ではないので、そういうばらばらの身体知覚は、ある一つの想像的な「身体像」を繋ぎ目としてたがいにパッチワークのようにつながれることではじめて、あるまとまった身体として了解されるのだということだ。ぼくらが着る最初の服は、この意味で〈像〉としてのからだの全体像なのだ²²。

ここで重要なのは、断片的に与えられる身体知覚が「ある一つの想像的な「身体像」を繋ぎ目としてたがいにパッチワークのようにつながれる」としているところだ。これは、イメージとして与えられる身体全体の像を抛りどころに、個を形成するパーツを貼り付けているととれる。

私の制作に置き換えるならば、鏡像から得られる、ある程度、まとまりをもった身体のイメージを前提に、実際には見えない部分をもつ——前面を見ているときは、背面が見えず、右側面を見ているときは、左側面が見えないといったように——身体の現実的な在り方を造型してゆく。具体的には、身体の出っ張り、すなわち稜線を目印にして、そこに想像上の切れ込みを入れ、身体をばらばらのパーツに置き換え、それらのパーツを塑造において繋ぎ合わせてゆく。

ばらばらに置き換えるのは、形態の面だけではない。身体のパーツ - 顔、腕、足など、またその中にある細かなパーツ——顔であれば、鼻や目など——に分ける。そして、ある程度人体の形をとっている塑像に、鏡像を手がかりとして、これらのパーツを付けていくのである。まさに、「パッチワークのように」塑像を造るのだ。

Tシャツとジーパンというスタイルの2013年の全身像の制作では、鷺田のいうように衣服によってくるまれた全身像を提示したわけだが、そのさいTシャツが身体の形状をフラ

ットな面として見せる特性を利用して、面の接合を際立たせた。面の強調は稜線を際立たせ、より稜線の際立つ形態は、平面性を帯びるからだ。

しかし、着衣を手がかりとする面の接合は、表面的な形態を強化するあまり、塑造的な膨らみある形を削ぐことになった。この結果への反省から、中子式によって面の接合を芯棒の段階に委ね、かつまた、フラットな面が強調されがちな着衣から、身体のみが前面化するヌードへと移行しもした²³。既に述べたように、私は、決して塑造芸術の内面性や、膨らみをないがしろにしているわけではないからである。

この移行において面の接合は緩和されたが、継ぎ接ぎの感じは消え残った。なぜなら、面と面の接合とは、「もともとちぐはぐな存在」である身体の造型的再把握であり、ばらばらな部分として与えられるリアルな身体感覚を塑造へと適用するための、私のスタイルだからである。稜線の際立つ平面的な像は、鷺田も指摘するようにリアルな身体感覚に由来するものであり、また、フラットネスの感覚が支配する時代を生きる感性に正直な造型でもあるのだ。

小括

以上のようにして制作される塑像のイメージこそが、真実の自己であると主張するつもりはない。それは、現代性において、みずから納得がゆくものであるとしても、ある「曖昧な関係」にとどまりつづけずにはいないからだ。ジャック・ラカンが「<わたし>の機能を形成するものとしての鏡像段階」に次のように書いている。

わたしは、いわば人間が彼を支配する幻影にみずからを投影する立像と一体化するわけであり、結局は、曖昧な関係の中で世界が自らを完成させようとする自動人形と一体化するわけなのです²⁴。

私は鏡像が実在の像を反転させたものであることを知っている。つまり、それを知っていることにおいて、セルフポートレイトの制作は、「鏡像段階」説における嬰兒の例に完全に当てはまるわけではない。しかし、鏡像を塑像に置き直すことは、ふだんは曖昧なものである自分のイメージを、鏡像のイメージを介して明確化するという点で、嬰兒の身体イメージの統合に近いといえることができる。つまり、鏡像を、あたかも衣裳のように自己に着せ掛け、それによって自己をまとまりあるものとして把握するのだが、そのさい鏡像のイメージは、直接的に、自己に着せ掛けられるわけではない。鏡像を着せ掛ける対象は、現実中存在する私ではなく、塑像であり、現実の私は、鏡像の投射として成り立つ塑像を介して、自己を、一個のまとまりある像として把握することになるのだ。

鏡像と塑像と、私という像——この三つの像は等号で結ばれることなく、互いの距離を微妙に変化させながら——実在の自己が生き続けるかぎり——「曖昧な関係」を相互に保ちつづけていくのである。

第2章 芯棒の造型的意義と思想的意義

前章では、塑造によるセルフポートレートにおける自己認識の問題を、自作の制作プロセスを踏まえつつ、ジャック・ラカンの「鏡像段階」説を援用することで論述した。本章では、自己認識を塑造の技法レベルとのかかわりで捉え直すべく、構想段階に続く制作の実質的第一段階である芯棒をめぐって、造型的および思想的観点から考察を行う。

2-1. 芯棒の在り方による制作プロセスの異なりと、その思想的意義

塑像において芯棒とは、粘土を支えるための構造体の役割を担う。芯棒はモデルの形姿の基本構造に即した形に組まれ、そこに粘土をつけていく。だから、芯棒は最終的には粘土で覆われてしまうのだが、完成した塑像にまでその影響は残存する。基本構造とはいいいながら、芯棒は塑像が帯びる動勢も視野に入れて組まれるのである。

日本の場合、塑造の芯棒に木材を用いることが多いのだが、木材による芯棒は大きく二つの種類に分けられる。木材を十字に組んだ単純な形のものと、中子状に作りこんだものである。第1章では前者の十字式芯棒を用いた制作を例にとって考察を行ったが、今回は、後者の中子式芯棒による制作を試み、前者との比較を踏まえつつ、芯棒の造型的および思想的意義をあきらかにしてゆきたい。



図6 「珊底羅像模型 制作工程写真」
(制作：山崎隆之)

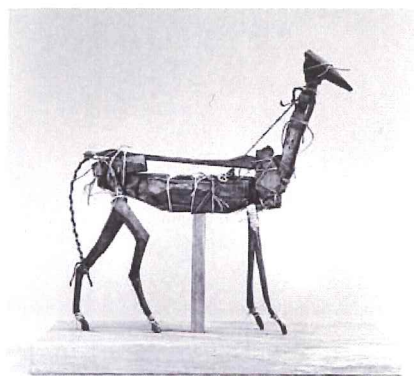


図7 石井鶴三《木曾馬(一)心棒》、1951年、長野県、
石井鶴三美術館(現、石井鶴三美術資料室)

中子式の早い時期の作例としては、東大寺戒壇院四天王立像や新薬師寺十二神将立像などがあり、古代からおこなわれていたことがわかる。新薬師寺十二神将立像の芯棒は、木材で人型に構成されているが(図 6)、東大寺戒壇院四天王立像の芯棒は、前者に比べ木彫の像に近い。近代では石井鶴三(1887~1973)の例が知られている。石井鶴三は、芯棒の段階でモデルに即した構造体を、丹念に造り込み、その上に粘土をつけていく手法を用いていたのである(図 7)。これは、最終形態における構造的な次元、すなわち表層として現われる構造を作者自身に常にイメージさせるための方策であったと考えられる。このことは、石井の二人の弟子、保田春彦(1930~)と最上壽之(1936~)の構造的造型に見て取ることができる。特に最上の場合、中子である木組みが、そのまま完成態となったような趣をもつが、これは、中子式芯棒が、外形に現われるところの構造を規定する方策であったことを示しているといえるだろう。

このように芯棒の段階で、構造が決定されているということは、粘土の役割が、表層の仕上げに限定されているということにほかならない。木材の構成の段階で形象の構造と量が成り立つため、塑造の作業は表面の造作に限定されたものとなるのだ。つまり、粘土は、外観的なイメージ造型に供されるにとどまるのであり、戒壇院の四天王など古代の作例についてみても、ほぼ同様のことが指摘できる²⁵。

こうしたことを踏まえて、二種の芯棒の異なりについて、次のような仮説を立てることができる。

十字式の芯棒の場合、芯棒の構造が潜在的にはらむ形象は、粘土の荒付けによって徐々に顕在化されてゆく。量が形象に向けて成長してゆくわけであり、このやり方は大筋においてアナログと称することができる。粘土による量の構築は——構築という行為そのものの在り方において——デジタル的な発想ともいえるが、しかし、この構築性をアナログ的な形象へと醇化させてゆくのが塑造の常道である。

これに対して、中子式の芯棒では、形象は、当の段階ですでに半ば以上顕在化している。ただし、その形象は、木材の構成によるものであり、不連続な面によって行われるのでデジタルと称することができる。これは、塑像に求められる量のアナログ的な連続性に馴染まない。だから、その上を粘土で覆う仕上げの段階では、十字式の場合同様アナログ的な発想による造型が行われる。アナログ的な成長する膨らみの形態感が擬装されるのだ。中子式芯棒による形成は、デジタルな発想による構成と、表層におけるアナログ的な造型の接合によって行われるのである。

ただし、同様の擬装は十字式芯棒の場合にも行われる。芯棒作製の段階を除けば、アナログ的な発想による量の造型によって、作者の想像上の形象を徐々に出現させてゆくわけだが、このプロセスは、量の構築性をアナログ的な在り方へと——連続性をもった曲面の膨らみへと——醇化する意志に貫かれているため、構築性を最終段階で、形態をマッシュヴに再構築する必要が生じるのだ。具体的には面の構成による形象の明確化であり^{ヴォリューム}「量」から^{マッサ}塊への転換である。

まとめていえば、こういうことだ。中子式芯棒が形成する量は不連続なものであり、塑像におけるそれとは大きく異なる。だから、最終段階では塑造的な連続性をもたらすことが——細部の造作以上に——重要な作業となる。これに対して十字式芯棒では、中子式の場合とは逆に、連続的に変化する物理量と表層を、面として分節し明確化することが、つまり、構成的次元を成り立たせることが、最終段階の重要な作業となる。これは、構成と量という塑像における二つの最も重要な次元が、十字式と中子式では、プロセスと仕上げにおいて交差する関係にあるということを意味している。

こうした両者の違い、すなわち「十字式芯棒の量→構成」と、「中子式芯棒の構成→量」という交差は、制作プロセスにおける意識の違いをもたらさずにはいない。十字式芯棒の制作は、アナログ的造型を促しながら、最終的には構成へと意識をいざない、中子式芯棒の場合には、構築的な芯棒の作製を踏まえて、最終的には連続的な量の有りようへと意識をいざなうことになるのである。

セルフポートレイトの制作過程に引きつけていいかえれば、自己像を連続的な量として捉えるか、構造として捉えるかのちがいであり、同じく鏡像によるとはいいいながら、自己認識に大きなちがいがあがる。構造としての自己とは、鏡像から静態的骨格を抽出したものであるから、中子式の場合は、変わらざる内的構造として自己を認識する構えを促し、連続量としての自己把握は、自己の身体を筋肉の分節性にしたがう潜在的動態性において、しかも、量の形成と相即的に内から外へと成長する動態性において捉える発想を促さずにはおかない。

十字式芯棒と中子式芯棒のあいだの自己認識をめぐる、こうした違いについて、実際の制作に即して考察を加えてゆくことにしたい。

2-2. 制作過程に即して

2-2-1. 「芯棒」段階

まず塑像の大きさを決定し、それに準じて芯棒をつくる。鏡像をよく観察してモデルの特徴を捉え、また、ポーズに示される面の展開とそれに応ずる動勢を捉えて芯棒に反映させることは、十字式も中子式も同じである。

十字式芯棒では図 2 のように、塑像の中心軸に肩と頬骨の位置へ小割を付ける。このとき肩、頬骨を指標として上下左右の位置関係を芯棒の段階でつくる。塑像の完成態をイメージしつつ、量の突端を成す特徴的な部分を指し示す小割の関係によって大まかな像容を——小割の角度が想定させる面によって——決定づけるのである。突端を想定させる材料は、量の分割線でもある。

つまり、塊の大きさと形態に関して当たりを付けるのだが、その際、全体の量を支えるに足る強度を芯棒に持たせることにも配慮する。十字式芯棒では、完成像の大きさを決定したところから芯棒をつくり、その決定した塑像イメージはこの後の荒付けから完成に至るまで一貫している。粘土の塊を完成態に近づけてゆくプロセスは、まず量の構築によっ

て大きな面を造成し、徐々に面を細かくして形態を造り出してゆく。これは木彫の木取りのプロセスと共通している。角を増やすことで像に丸みを付け、アナログな連続性を実現してゆくのである。

中子式の場合、最初に塑像の完成態をイメージするのは十字式芯棒と同じであるが、構造、量、面を芯棒において把握する点で大きく異なる。芯棒を組む段階で、一旦、塑像のイメージから離れ、構成的形態として像を把握するのである。具体的には次のような作業手順となる。まず、正面像の首の付け根、顎、口、鼻、頬骨、目の高さに筆記具で記しを付け、中心軸の左右両側に、首の前傾の角度を筆記具でしるす。背面には肩の高さと傾きの位置をしるす。

要するに、十字式芯棒では、完成像の大きさに見合う塑像の大きさの中心に肩と頬骨の位置にのみしるしを付けたが、中子式の芯では細かく各パーツの位置関係を考えて、しるしを付けていく。また、最初の塑像をイメージする行為は十字式芯棒も中子式の芯も同じだが、中子式では、芯棒を組む段階で、いったん完成態のイメージから芯を切り離し、芯自体のイメージを目指して、いいかえれば、構造的に意識を集中して芯を完成させる。

中子式の場合、中心軸にしるしを付けたあと、十字式芯棒と同じように肩、頬骨へ小割を付ける。次に図 8 のように下顎と後頭部下側に木を付ける。鏡像の特徴を観察し、鏡像の輪郭に即した形体を出す。この段階で、塑像の前後奥行きが出る。十字式芯棒は鏡像の表面性をよく見ているが、中子式の芯は表面性よりも内部の構造を見て組んでいる。また、このあとの荒付けの段階にも関わってくるが、中子式の芯では、図 9 のように芯を組む段階で短い線でデッサンを描くように木を組み、線と線で面を造る。このプロセスは、十字式では、粘土による造型の段階にあたる。

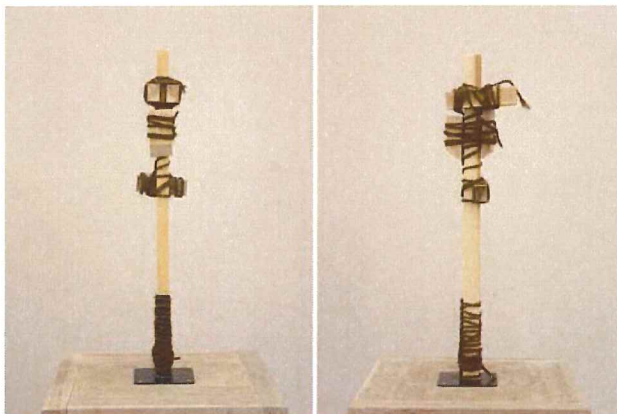


図 8 中子式の芯、着手段階

(正面)

(右側面)

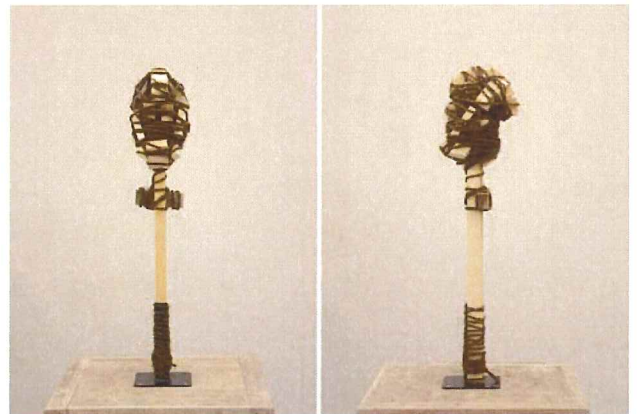


図 9 中子式の芯、最終段階

(正面)

(右側面)

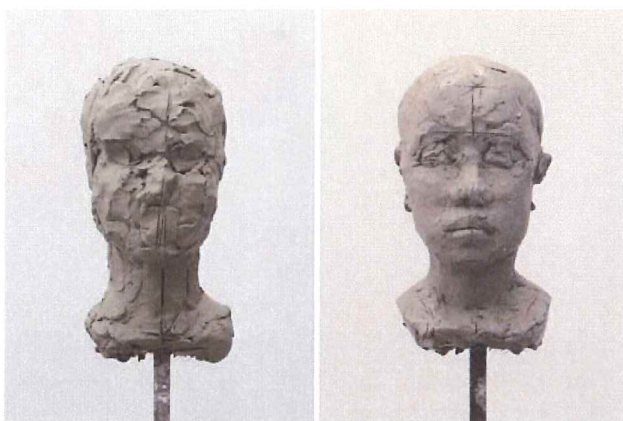
次に図 9 では口周りの量、額から後頭部にかけて輪郭に即した木を付ける。そのあと口角からこめかみに抜ける稜線の位置に木を付け、面の大きな分節化を行う。これにより芯棒に大きな面が形成されはじめる。

最後に鏡像と芯を見比べ量として足りない部分へ木を補い、シュロ縄で固定する。

十字式では、鏡像の形態のだいたいを、特徴的な突端を成す点の配置と、完成態内部の面——おおざっぱな言い方をすれば動勢を決定する大きな断面——を想定することによって芯棒を組んだが、これに対して中子式では、図 9 のように、短い線分でデッサンを描いてゆくように小割を組み、その稜線の関係によって面を造り出してゆく。十字式芯棒と中子式の芯では、芯棒を組む段階から面に対するアプローチが異なるのである。十字式にせよ、中子式にせよ、最初の段階では、内部の構造に意識を集中させるわけだが、十字式では、構造の概要のみが捉えられる。これは、構造の把握が、荒付けの段階に任されているからだ。構造の把握を、荒付け段階で行うということは、構造と量の膨らみ——表面のアナログな連続性——を一挙に把握することを意味している。これに対して、中子式では、先にも述べたように、芯棒が最終形態としての塑像とは切り離されて捉えられているのである。

2-2-2. 「荒付け」段階

荒付けはモデルの基本的な情報を大づかみに捉え、芯棒に粘土を付ける工程である。十字式芯棒においては、粘土による形態の成長のプロセスだが、それはまた量による構築でもあり、おおざっぱな面の構成を行うことでもある。とはいえ、その際、完成形態における面の連続性と膨らみを絶えず意識している。ある程度、粘土が付いてきたところで、図 10(10-2)のように粘土にヘラでデッサンを描き込み、粘土による形態の細やかな把握を目指す。ヘラ跡を頼りに目や鼻などのパーツの位置を決定するべく、粘土を付けたり、削ったりする行為を繰り返すのである。十字式芯棒では、最初の観察によって生まれた仕上がりのイメージに従いながら、観察しつつ造り、造りながら観察する過程を経るのである。観察と造形のこうしたフィードバックが、塑造における「成長」のイメージを強化する。



(10-1)

(10-2)

図 10 十字式芯棒、「荒付け」過程



(11-1)

(11-2)

図 11 中子式の芯、「荒付け」過程

中子式の芯では、量の構築によって大きな面を造り、細かいパーツの位置を決める工程が芯棒の段階で行われる。十字式芯棒では、荒付けの粘土の段階で行っていたデッサンを、中子式では芯棒を組む段階で行うのである。つまり、荒付けの大部分の段階を芯が代行することになる。このため中子式の芯の荒付けは、芯に表皮を付けるように行われ、このあとの作業においても図 11(11-1)のように芯の段階で造った面に即して粘土を付けることになる。

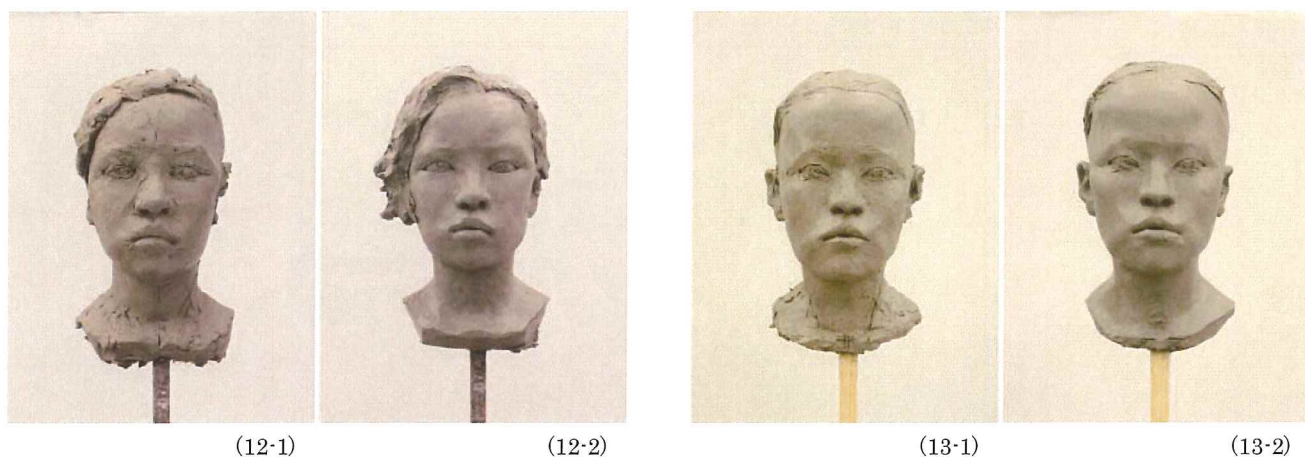


図 12 十字式芯棒、「仕上げ(造り込み)」過程

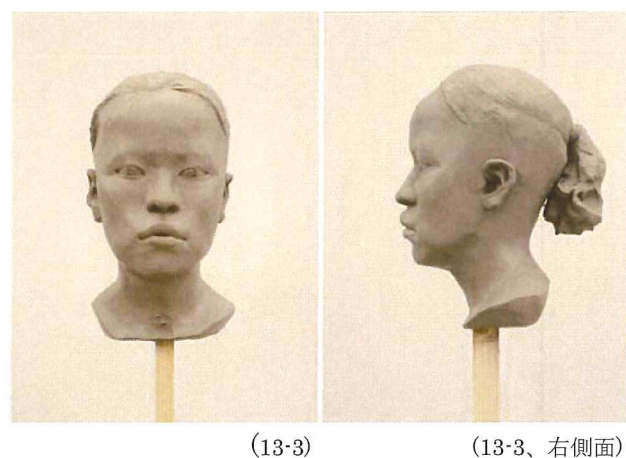


図 13 中子式の芯、「仕上げ(造り込み)」過程

このように中子式の芯では、芯を木で組む段階で、既に荒付けで行う作業が入り込むため、完成へ向けて繰り返し行う観察と造型は、表層に限定される。しかも、その作業は、中子のデジタルな構造性に対して、アナログな量の膨らみを付与し、面の連続性を重視する傾向を帯びることになる。芯の段階で構造、量、面を小割によって造り出す中子式の場合、まず初めに形態のデジタルな把握が要求されるが、完成段階では、そのため却って面の連続性と膨らみを意識せざるをえず、アナログ的発想に切り替わるのだ。

十字式芯棒の場合は逆に、量の膨らみによって像容を形成してゆくため、塑造のプロセ

スにおいて、絶えずアナログ的な発想を必要とするが、完成段階では、膨らみにマッシヴな構築性を与えるために、面取りによるデジタル的な発想への転換を促される。面を出すことで形象を明確化し、あわせて量を塊に転換するのである。これは、塊の関係性として構造化することにでもある。像の表面を、膨らみとしての量としてではなく、筋肉や骨の構造の表層へのあらわれとして——徴候的にそれを示すものとして——造り上げてゆくのである。

プロセスと仕上げが両者において逆転しているわけだが、このことは、鏡像の把握にも関わっている。鏡像に向い合う最初の段階において、中子式では、対象を内的構造として把握することを目指すため、鏡像は、構造(骨格)の徴候として捉えられる。これは、内面へと意識を向けることだが、ここにいう内面は物理的な構造と同義である。そのとき鏡像は、あくまでも内的構造を示す徴候にすぎない。

一方、十字式では、鏡像は、塑像の完成態との関係において観察される。むろん量の構築性にも観察の眼は向けられるが、それは、内部構造というよりも、内部から表層へと向かう一種の運動、すなわち成長の相において捉えられる。構造は、あらかじめ把握されるものではなく、造型のプロセスにおいて探究されるものとして意識される。

要するに中子式では、存在者として既にそこに在る静態的な自己に意識が向かい、十字式では、存在者としての自己が出現してくるプロセスに、つまりは動態的な自己が意識されるのだが、これを、仕上げのプロセスとのかかわりで捉えれば、十字式では構造的静態性が、中子式では表層の流動的動態性が——たとえばアントニオ・カノーヴァ (Antonio Canova, 1757~1822) の大理石像に典型的に見られるようなそれが——求められるのだといえることができる。

2-2-3. 「仕上げ(造り込み)」段階

十字式芯棒では図 12(12-2)のように、細部の造り込みが進み目、鼻、口等の形体もはっきりと現われる。同時に左右側面、背面も同様に造り込みが行われる。そのプロセスは、荒付けの段階で造り出される量感を抑えるように面による構成性を強調するプロセスでもある。荒付けでは、構造は、量の膨らみに潜在するものとして捉えられる。だが、想定した粘土の量が付いた図 10(10-2)の荒付けの段階では、潜在させていた構造が表面へ出現しはじめ、ここが、転換点となる。荒付けで行う、膨らみをもった大きな面の造型から次第に細かな面の構成へと移り、それによって形体感を分節的に強調してゆく作業に入るのである。連続的な曲面によってではなく、稜線を持った細かい面の連続性によって形象を出現させてゆく段階である。

中子式の芯では、荒付けの段階が木芯によって代替されているので、粘土を付ける作業は、最初の段階から細部の仕上げを想定しながら行われる。それだけに芯が仕上がりに与える影響は十字式の場合よりも大きい。したがって、内部構造の物理的な構築性が仕上げの段階になっても強く表れることになる。したがって、荒付けの段階から仕上げにかけて、

構造の物理的性格を和らげ、生体としての在り方を強調しつつ、塑造本来の在り方を実現する必要が生じる。その結果、粘土の作業は、アナログな量の膨らみを造り出すことに向けられる。そのため、私の手は、荒付けの段階でも、仕上げの段階でも常に芯棒の形態を意識している。

十字式では、そのようなことはない。中子式は構造としての骨格を備えているが、十字式における構造としての骨格は極めて貧しい。そのため十字式は、粘土の塊をもって骨格に代える必要がある。極端な言い方をすれば、中子式の造型は肉なき骨格から始まり、十字式は骨格なき肉から造型が始まるということが出来る。骨格なき肉の塊は、最終段階で想像上の骨格を要求し、肉なき骨格は、最終段階で想像上の肉を要求するのだ。

2-3. 芯棒の違いによる塑像への影響

先にも述べたように、一般的に自己認識は内面的な自己理解であると考えられている。これは塑造の手法に適合している。塑造は、「内から外」へと展開する作業だからである。しかし、私のセルフポートレイトは、内面的な自己理解を深めることを目的としてはいない。私は、鏡像のイメージを塑像に着せ掛け、それによって自己を、ひとつのまとまりとして把握するという手法において自己認識を行おうとしている。つまり、表層において自己の存在を捉え、それによって自己認識を行うことを目指している。そして、自己認識の手がかりとしての表面性を得るために、セルフポートレイトは、しばしば面の接合によるデジタルな相貌を帯びることになる。

表層性を重んじるこうした自己像は、もともと直観に依って得られたものだが、これを現在の思想状況に照らして捉え返せば、近代と呼ばれた時代が次第に遠ざかり、内面としての自己という近代的な自己像が信じがなくなった状況と連動していると思われる。内面性としての自己というイメージは、個人の自律性を重んじる近代思想に由来しているのだ。自律的であるということは、他に支配されず、他に基づかない自己ということの意味するがゆえに、自己を支える基盤として、自己の内面なるものが想定されることになるのである。近代思想の源流に位置しているルネ・デカルト(René Descartes、1596～1650)が、*Cogito ergo sum*²⁶(我思う故に我在り)という確信において、自己自身の存在を、考えている状態、その内的なテンションへと還元したことに、そのことは端的に示されている。デカルトは、これによって、身体的な自己を、そして、知覚対象としての世界を括弧に括り、「生得観念」という内面的なものへと退却してしまったのだ。デカルトの場合、その内面は、幾何学のようにシステムとして成り立つものであったが、一般には、内面なるものは曖昧模糊とした存在として捉えられがちであった。すくなくとも芸術の世界では、むしろ、構造なき力のようなものとして想定されてきたきらいがある。情動的な内面の表出を行ったドイツ表現主義が、その典型を示しているが、これは塑造に関しても指摘できる。オーギュスト・ロダンの言葉を引く。

人体のいろいろの部分が大なり小なりの平たい表面だと思う事をしないで、内面の容積の出っ張りだとしてそれを現したのです。胴や手足の隆起ごとに、深く皮膚の下に蔓っている筋肉や骨の圧出を感じさせるように努力したのです²⁷。

近代彫刻を代表するロダンにおいて、モデルの表面は内部から外部への量の突出であり、その際、内部は、いちおうは筋肉と骨の構造体として意識されているものの、結局のところ「圧出」する力として捉えられている。荻原守衛(1879～1910)は、これを「一種内的な力(Inner Power)²⁸」と表現した。

だが、私の制作では、構造としての内部であれ、力としてのそれであれ、塑像の表面と内部のあいだは切断されている。切断しようとしている。これは、私の自己認識が鏡像のイメージ、すなわち表面性を重視しているからだ。芯棒はあくまで支柱であり、形態を造るための指標となるが、自己認識のための道具とはならない。粘土による量は、あくまでも鏡像を着せ掛けるための土台なのであり、像容は、面の接合による構成性の強いものとなり、極言すればレリーフ性を帯びる。これはロダンの観点からは邪道というほかないだろうが、そもそも塑造観は多岐にわたるはずであり、現代においてはロダンの造型観だけでは塑造ジャンルを支えるのはむづかしい。塑造が現代性を得るためにはロダンの対極に位置づけられるアドルフ・フォン・ヒルデブランド(Adolf von Hildebrand, 1847～1921)の造型観をも参照する必要がある。

ヒルデブランドは、対象の変化する外観から抽象され、外観から独立した形を「存在する形」、見かけの姿からえられる形の印象を「作用する形」と言った²⁹。特に「存在する形」は遠くから像を捉える遠隔視から一挙に得られる対象の全体像である。それは、対象の見かけの姿に左右されない形態で、層あるいは平面として組織され、レリーフ性を帯びることになる。レリーフ性は、次章で、いささか詳しくみるように、彫像が、みずからを世界と関係づける姿であり、その点で、近代的自我イメージと塑造を切断する重要な契機となるはずのものであるのだが、しかし、ヒルデブランドは「存在する形」のみで彫刻が成り立つわけではないとして、「存在する形」同士の相互作用によって成り立つ「作用する形」にこそ芸術の本旨があると考えていた。これについてヒルデブランドはこう書きしるしている。「芸術の役割は、抽出によってえられたこの表象に、もういちど衣を着せてやることだということができる³⁰」、と。

ただし、ロダンの塑造は内面性に終始するわけではない。十字式芯棒に関してすでにみてきたように、^{ヴォリューム}量によるアナログ的塑造は、その最終段階において、面と面の分節を強調するデジタルな過程に至りつくのである。ロダンの言葉を引けば、「表面とは(中略)塊まりの境界に外ならない³¹」のだ。

私の塑造によるセルフポートレイトは、内面としての自己から表面としての自己へとスイッチするプロセスにおいて成り立つ。ただし、事柄は、それほど単純ではない。十字式芯棒に拠る場合はロダンの造型からヒルデブランドの造型へと塑造をスイッチするプ

ロセスとして成り立つが、中子式の場合は、ヒルデブラント的なものからロダンの造型へとスイッチすることによって成り立つ。ということは私の「自己」は、単にデジタルでもなく、単にアナログでもなく、また、単なる量の成長の結果でもなく、単なる表面性でもない、これらのあいだの移行過程として存立しているということになる。これは、セルフポートレイトが連作のかたちをとらざるをえない理由でもある。高村光太郎は、「現代の彫刻」のなかで、こうしている。「ロダン、プラス、ヒルデブラント。」これが前代が手渡した現代彫刻への最も意味あるバトンであり、此の二源流を看過しては現代彫刻の由来をつきとめる事が出来ない³²」のだ、と。

小括

私の制作では、塑造旧来の在り方と自己認識の仕方が一致しない。十字式芯棒では、鏡像を、表層性の「衣」を着せ掛けるように、塑像にまとうせることによって初めて、納得のゆく自己認識を行うことができた。中子式の芯の場合は、芯の段階で、すでに表層性の実現されているが、しかし、この表層性は、構築物のそれにすぎないため、塑造の前段階にとどまる。それを塑像として完成するには、小割の構築物としての表象に、粘土の「衣」を被せる必要がある。しかし、その際、木材による構築物の素性をカモフラージュするべく、量の膨らみや面の連続性が強調されることになる。

先に、十字式と中子式は、プロセスと仕上げにおいて逆の方向をとると述べたが、膨らみを求める十字式造型の場合に、私は却って表層としての自己というイメージを実現しやすく、構築に伴う表層性をもつ中子式においては、却って従来型の塑像に接近するというアイロニカルな結果を得た。

この交差は、塑造芸術が本質的にもつ齟齬であり、しかも、この齟齬こそ——たとえば、絵画の制作において両眼視差を修正する努力が画面にリアリティを与えるように——塑造芸術の豊かな可能性のしるしなのではないかと思う。先にも述べたように、人間と同じく、内面性を塑像が失い果てることはない。その内面性と表面性の葛藤に充ちた接合が表層的な造型へと、私を向かわせるのである。

こうした志向に拍車をかけたのは 2013 年に制作し、日展に出品したセルフポートレイトであった(図 14)。この像は、痩せたすがたを呈しており、ぎすぎすとした面の接合が目立つ。そこには塑造的な膨らみある豊かさが少ない。表面性ないしは平面性と塊性ないしは内面性の葛藤が、平面への急傾斜によって崩れ、葛藤状態ゆえにはらまれる豊かさが失われたのである。この作品においてあきらかになった問題を、掘り下げ、解決へと導くために、あらためて平面と内面の関係について実践的に考察しようとして、私は芯棒による実験的制作を試み、その結果として、ひとつのアイロニーに達着した。以上に述べたところは、その報告である。

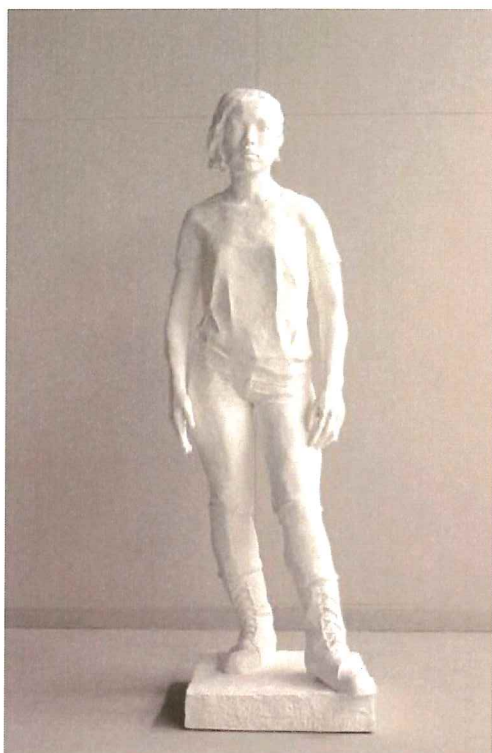


図 14 《Self-Portrait》石膏、2013 年

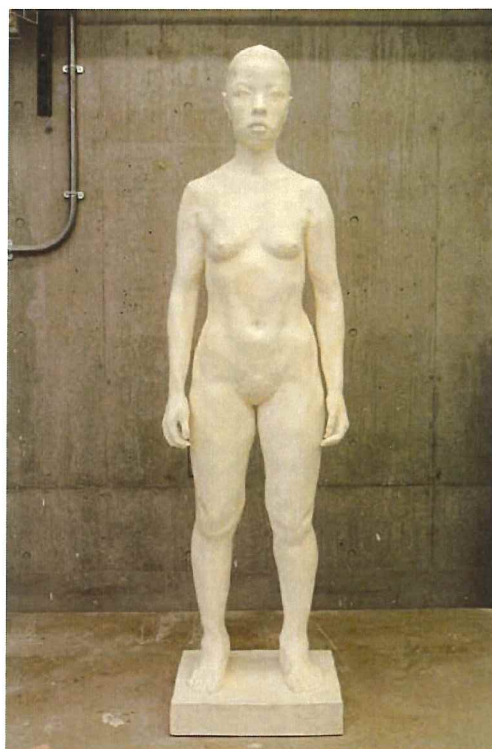


図 15 《Self-Portrait28.9》石膏、2014 年

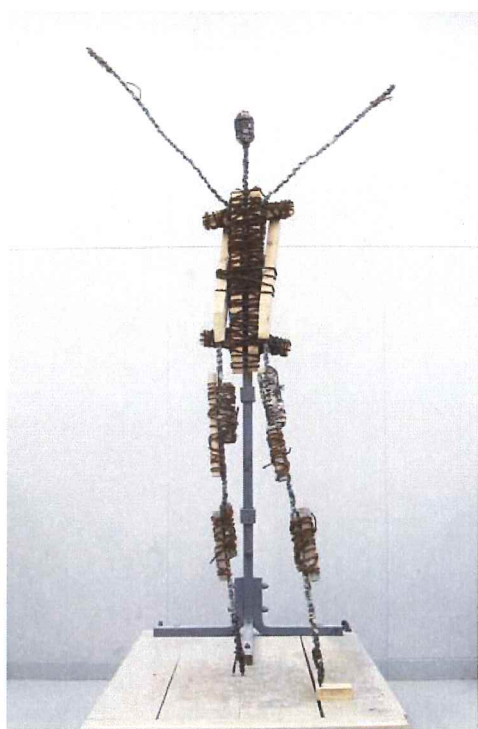


図 16 十字式芯棒(全身像の例)

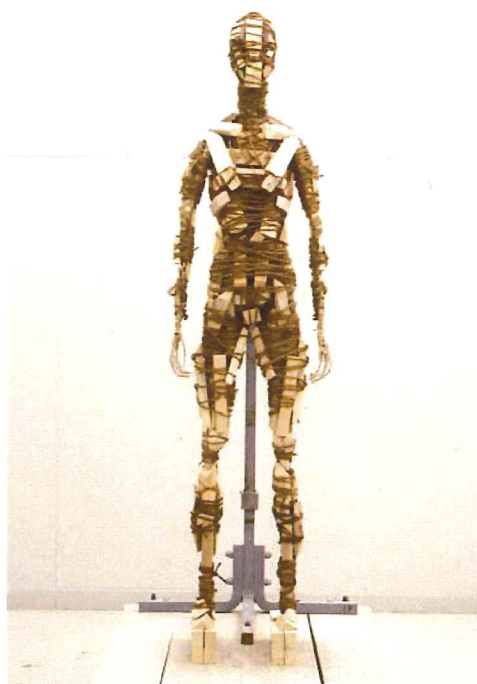


図 17 図 15 の作例の中子式芯棒

第3章 塑像の起源としての「地山」

前章では、十字式芯棒と中子式芯棒、二つの芯棒の違いから、自作の制作に与える影響を考察した。本章では、像本体から目を移して、台座と地山について考察する。台座と地山は、像の支えとなる重要な部分であるが、従来、あまり論じることがなかった。しかし、この部分について考察することは、単独な独立像を、近代的自我主義のメタファーとする発想から切り離し、共生態としての世界とのかかわりにおいて塑造を捉え返す重要な契機となる。しかし、そこへ論を進める前に、「地山」という語について説明しておく必要があるだろう。『日本国語大辞典』にあたってみると、「地山」という項目は設けられているが、彫刻用語としての定義は出てこない。

「地山」は、彫刻における慣用語だといえる。

彫刻用語としての「地山」を定義すると、像と一体化して足もとを固める部分ということになる。塑造の立像を例にとれば、地山は両脚の芯棒を固定し、像を垂直に立てるはたらきをするのである。現に塑造について書かれた技法書の多くは、地山の部分に置く粘土は、芯棒を塑造板に固定するために必要であるとししている。

だが、地山は、単に像を立たせるためだけの装置ではない。地山は、塑造における重要な造型要素なのである。彫刻家の岩野勇三(1931～1987)は、『彫塑——制作と技法の実際』のなかで地山について次のように述べている。

地山は、彫刻が倒れることを防ぐために、やむなく付けた余計なものようですが、創る以上、これも完全に彫刻の一部だと考えてください。(中略) 地山の仕事はとかく作者のセンスが現われるところであり、また、作者の全身像に対する考え方までが現われるところです。作者が手を下して創る以上、表現と無関係なものはありません。作品を活かすも殺すも地山の創り方で決まるという考えを持って創ってください³³。

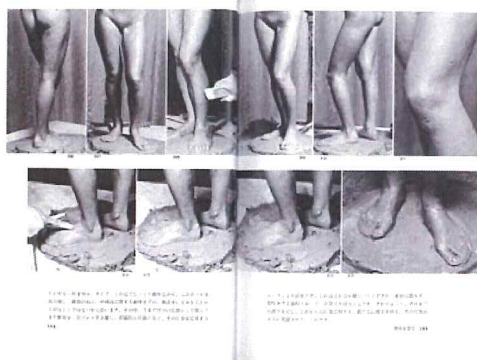


図 18 『彫塑——制作と技法の実際』、pp.194～195。

また、菊池一雄(1908～1985)も地山は「彫刻の一部」と書いている³⁴。だが、そのようにあえて書かなければならないのは、制作者が地山の意義を忘れがちであることを示していると考えられよう。

いったい、地山とは何か、それについて考えていきたい。

3-1. 制作に即して

3-1-1. 「芯棒」、「荒付け」段階

私がセルフポートレイトによる全身像を制作する場合、地山の形状は制作の初期の段階では考慮に入れていない。最初に決定するのは、地山の高さである。

私のセルフポートレイト連作においては、ほとんどの場合、像高はモデルである私の身長とほぼ同じ高さを想定しているのだが、制作の手始めとして、全身像を支えるために塑造台から斜めに突き出した腕木状の鉄製のアームに(図 19)、脊柱となる芯材を垂直に固定し、そこから上半身と下半身の芯棒を組んでいく。そのさい、足裏の高さの位置を決めるために、垂木を置く(図 20)。その高さを決定しないと、地山部分を含む脚の芯棒が塑造台

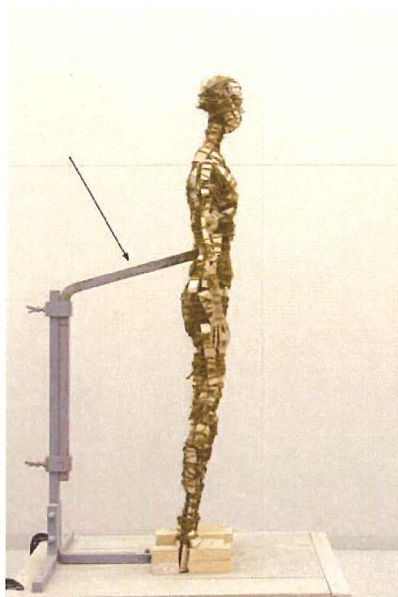


図 19 鉄製のアーム(矢印の部分)



図 20 「芯棒」段階、部分

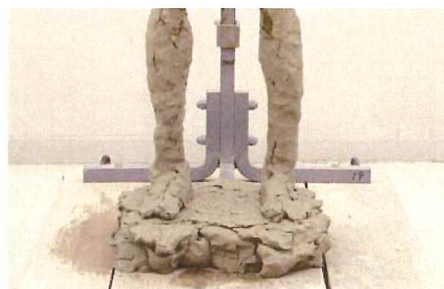


図 21 「荒付け」段階、部分



図 22 「仕上げ(造り込み)」段階、部分

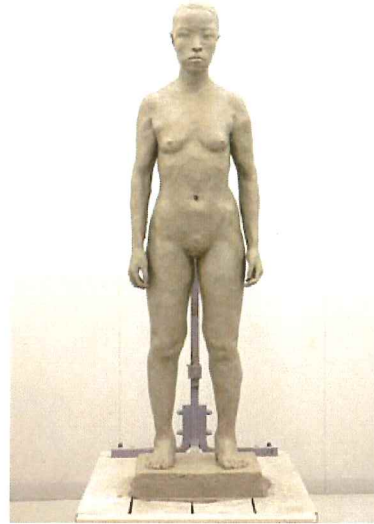


図 23 完成像、水粘土、2014

から浮き、芯棒が不安定な状態になるからである。足裏の高さを決定しないと、脚の軸の立ち方が定まらず、膝、股から頭頂にかけて全体の位置も決めづらい。したがって、芯棒の状態では像の自立性を確保できない。それゆえ、像を安定させるために、垂木や小割で芯棒を支えて作業を進め、荒付け段階に入ってゆく。

自作に即していうと、次の「荒付け」段階で、粘土を最初に付けるのは地山の部分である。芯棒に粘土を付ける荒付けの最初の段階において地山の高さを決定し、そこに粘土を付けていくのだ(図 21)。そのねらいは、脚から頭頂の高さの決定であり、また、脚の芯棒を固定することでもあるのだが、地山は、こうして塑像本体に先立って制作者の前に粘土としての姿を現らわすことになるのである。

この段階で決定した地山の高さは変更しない。その理由は、芯棒の段階で像の高さは決定しており、地山の高さをも含めて芯棒を組んでいるからである。芯棒へ粘土を付けるのと並行して、地山にも粘土を徐々に付けていくが、この段階では地山の形状には、意識を向けていない。つま先の方向と、足の大きな長さに合わせて、地山の広がりを作っていくにとどまる。すなわち、地山は、人体像が踏みしめる地平として意識されるにとどまる。

3-1-2. 「仕上げ(造り込み)」段階

荒付けの段階で、地山の上面を足裏に合わせて決定し、多少の肉付けを行ったあとは、仕上げの段階まで地山に触ることはほとんどなく、像の制作に集中することになる。

地山の最終的な形と大きさを決定するのは、仕上げの段階である(図 22)。その際、ポーズや像の高さに配慮するのだが、私の制作では、地山の形は常に直方体である。それは像の制作にあたって、鏡を使用することが影響していると思われる。

第 1 章で詳述したように、セルフポートレイトを制作するときには鏡を使用する。鏡に向かうとき、そこには、モデル・モチーフとしての私の姿が正面から映し出されている。しかし、基本的には前後、左右の四面を見る必要がある。斜めから見る必要もあるが、塑像と鏡像を見比べる段階でまず確認するのは前後、左右であるので、これが、地山の形に

影響しているように思う。四つの面に囲まれるように、地山は、方形になるのである。

以上で述べたように、地山を明確に意識する段階は、芯棒を組む段階と、荒付けの最初の段階、そして仕上げの段階である。

地山は、制作の最初期に高さが意識され、そこから粘土を付け始める。そして、像の立つ地平としての役割が強調される。地山は、荒付けの段階で、その存在を確かに制作者の前に現らわしているのだが、明確に形態を成すのは造型の終盤である。地山は、制作の間ではあまり意識されることはない。像の地平を成す地山は、垂木や小割の姿で最初に現われ、荒付けの段階で制作者の意識から遠のき、仕上げの段階で再び姿を現らわすのである。

このように、地山は、制作の最後に明確な姿を現らわすのだが、しかし、像高の基準点である地山は、制作の最初期から像の基盤となる地平として、言い換えれば大地として、そこに存在しつづけている。また、意識に上らなくとも、潜在的に——非定立的に——意識されていると考えられる。立像の接地部分に関する配慮なくして造型はありえないからである。

3-2. 台座と地山——像の原郷としての大地

3-2-1. 建築としての台座

地山が、像が踏まえる大地であるとして、しかし、野外彫刻においては、地山と実際の大地とのあいだに台座が介在するのが一般的な在り方である。また、展覧会彫刻においても、地平としての床面と地山とのあいだに台座が置かれるのが普通である。このような事実を踏まえて、以下、台座と地山の関係について考察していく。

英語では、地山を“base”と呼ぶ。この場合の base とは、像と台座が接する部分であり、像の最下端ないしは台座の最上部に位置する。しかるに、台座が地面と接する最下部をも base と呼ぶことがある。しかも、像と台座を共に載せる大地も、基盤という意味で base と呼ぶことができる。そればかりか、台座も base と呼ばれることがある。整理すると、こういうことだ。地山、台座、そして、それらを載せる大地-地平のすべてが base という一語で表現されるのだ。この言語的事実は、地山、台座、大地の三者が一続きの存在、あるいは同一的な存在であるということを示している。

しかし、三者には、見かけ上の違いがあり、像に対する意義も異なっている。そのことについて考えてみることにしよう。まずは、台座が大地と像のあいだに挿入されることに、どのような意味が含まれているのか、自作による実験を介して考えてみることにしたい。

次ページの二枚の写真は 2012 年作のセルフポートレイトを撮ったものである。像は FRP に黄土色で着色してあること、また、造型性の際立ちにより、生体としての人間と大きく異なることが直観される。背景は緑の木々で、像の黄土色を際立たせている。また、この像では台座が像と一体化するように造型してある。二枚とも、同じ像の写真なのだが、こ



図 24 台座-地山がある場合



図 25 台座-地山がない場合

のうち、左(図 24)では台座の上に像が立っており、右(図 25)では像が大地に直接立っている。右の写真は、台座を埋めることで、見かけ上、台座のないかたちにしたのである。

二枚の写真を比べてみると、台座のある像の方が風景のなかにしっかりと収まっているように感じられるが、直接に地面に像が佇んでいる様子は、かなり異様である。その異様さは、あたかも自然のなかに人間が佇むようなシュチュエーションでありながら、その人体が生体とは異なる存在であることに由来していると考えられる。つまり、人間のかたちをした“異物”の介入によってシュチュエーションが異化されているのである。

明治期の彫刻を代表する長沼守敬(1857～1942)は、像主と像容の違いに関して「生きてゐる時とは第一泥や石膏では色や質感の感じが違ふから、それに欺されるのである³⁵⁾」といっている。また、工部美術学校で教鞭を執ったヴィンチェンツォ・ラグーザの妻である玉(1861～1939)は、「石で、堅い、冷たい自分ができるということは、何だか気味のよくないような気も致しました³⁶⁾」と述べている。今日、我々がブロンズや石膏で造型された像をみて異様だと思わないのは、像とはそういうものだ、という制度のなかにいるからだろう。

しかし、ひとたび、こうした制度を離れ、あたかも生体のように大地に直接、足をつけた像は、自らの異様さを際立たせずにはいない。像は、実際の大地から切り離され、所在なさそうに見える。のちにふれるように、この所在なさを、一種の不条理感として利用する例が現代彫刻には見られるが、それは私の制作と発想を異にする。また、台座と地山を一体化した作例をもちいたことについては、のちに述べるように地山を大地の延長として捉える発想からすれば問題ないと考えられる。大地そのものが地山を代替することになるからである。

台座のある方が、シュチュエーションにしっかりと収まってみえるのは、それが人工的な像であることが——つまり、フィクショナルな存在であることが示されているからに違いない。つまり、それが制度的な空間に属することを、台座が示しているのである。像の制度性を際立たせ、見る者を制度的空間へと導き入れる存在が台座なのだ。

ゲオルク・ジンメル(Georg Simmel, 1858~1918)は、「額縁——ひとつの美学的試み」のなかで、額縁は、現実空間と絵画空間を切り離しつつ繋ぎ合わせる³⁷と述べている。台座は、現実の大地と像を切り離しながら、まさにそうすることによって繋げているのだ。台座は額縁と同じように、生体とは異なる人間像と世界を切り離しつつ接続するのである。台座は、人体を地平よりも高く掲げることで——その高さは時代と状況によって異なるのだが——現実世界と隔離しつつ、それが現実空間とは異なる制度的空間に属することを明らかにすることによって、その非現実的世界を現実世界のなかに位置づけるのである。

同様のことは、地山についても指摘できる。地山も、ほんの少しだけだが像を大地より高いところに位置させるはたらきをするからだ。とはいえ、台座と地山のあいだの差異にも注意をする必要がある。地山と大地が一体化している場合を別にすれば、像に高さを与える地山のはたらきは、台座によって強化されているからである。ただし、ジンメルを援用して述べたように、これは像と大地を切り離すというだけのことではない。むしろ、切り離すことで像を現実世界に、いいかえれば私たちが生きる大地に結び付けているのである。つまり、地山は、台座を介して大地に繋がっているのだ。大地と台座と地山は「三位一体」を成すのである。

像の足もとを固め、像の一部を成す地山は、台座を介して大地と結びつき、結びつくことによって大地の一部を成す。大地 - 台座 - 地山が英語では base の一語をもって表わされる³⁸ことは、このことを暗示しているといえるだろう。次節では、地山と大地の繋がりを、さらに踏み込んで考察してみようと思う。そのさい、神殿建築をめぐるマルティン・ハイデガー(Martin Heidegger, 1889~1976)の言説が重要な導きとなる。

3-2-2. 起源としての地山／大地

吉本隆明は、レリーフと独立像の造型意識の違いに触れ、あらかじめ存在する世界のなかに像を刻むのが浮彫り、像を造型することで「世界を造りだす」のが独立像と規定している³⁹。矢代幸雄(1890~1975)も指摘しているように、江戸時代以前の日本の彫刻は、レリーフ的な在り方を示すものが多い⁴⁰。このことを踏まえて、吉本は、前近代の彫工たちが、岩石や山肌に作品を遺した理由として「天然の岩石や山肌は、かれらにとって、すでに世界であったので、かれらは、世界内意識から岩石や山肌に刻んだのだ⁴¹」と述べている。前近代の彫工たちは、世界に抱きかかえられるように存在していたと吉本は考えるのである。これに対して、独立像が「世界を造りだす」在り方を示すのは、世界から独立した個人を重んじる近代思想に拠っているためだと吉本は指摘する。

吉本の彫刻論は、思想史的観点から、彫刻の近代化を捉えたという点で極めて重要だが、それ自体、近代思想に強く限定されているといわざるを得ない。独立像を、一個の世界とみるのは、「個人」を自立した存在とみる近代思想に適合してはいるのだが、個人は世界なしには成立し得ない。序論において真木悠介の論に即して述べたように、「個人」は「社会」というひとつの世界と対を成す概念であるからだ。「社会」なしには、個人は、己が「個人」

であることを認識するのは不可能だろう。言い換えれば、個人が個人であるためには、社会もしくは共同性が前提条件となるのだ。社会のなかにあり、他者との差異や関係性のなかで「個人」というものが認識されるのである⁴²。「個人」というものは、求心的な自己意識以前に、「社会」という共同性を前提とし、他者との関係において形成されるのである。このような個人の存立にまつわる逆説に配慮するならば、独立像もまた、あらかじめ存在する世界という共同性のなかに聳立すると考えるべきだろう。つまり、それは立像でありながら、世界に帰属しているという点においてはレリーフに擬せられるべき存在なのだ。面の接合による私の制作も、単に平面性への接近によってレリーフ的であるのみならず、世界との関係においてレリーフ的であるということができよう。

すこしばかり迂回しつつ、この問題に、さらに接近してみたい。

上記の逆説は、建築に関しても当てはまる。建築は、その徹底した人工性において、独立像以上に一つの世界としての自立性と自律性を有しながら、大地のうえに聳立立つからである。こうした事態について、ハイデガーは、『芸術作品の根源』のなかで次のように述べている。

神殿作品は、そこに立ちながら、一つの世界を開示し、そして同時にその世界を大地の上へと立て返す。大地はそうにしてそれ自体はじめて故郷の土地として出来るのである⁴³。

ハイデガーは、古代ギリシアの神殿を例に、建築の造りだした一個の世界が、大地から独立したもの——大地との断絶——ではなく、大地の上に立つことにより、建築は、大地の存在を強調する役目を負うという。つまり、徹底した人工物である建築といえども大地への帰属は否定できないのであり、人像柱が神殿に支えられつつ神殿を支えているように、建築もまた、大地に支えられつつ、大地を大地たらしめているといえるのだ。一般的な意味での大地が、そこに建築が建てられることによって、当の建築にとっての「故郷」として大地と成るのである。

一個の世界を成すかにみえる独立像もまた、あらかじめ存在する世界に属するのであるとすれば、それを大地に設置するということは、その起源に返すということを意味する。ただし、起源は、彫像を置く以前には曖昧にしか存在し得ない。彫像の起源は、彫像を設置・接地することによって始めて起源としての在り方を全うし、「故郷」となるのである。ハイデガーの言葉を借りれば、「大地はそうにしてそれ自体はじめて故郷の土地として出来る」のだ。

ただし、彫像が直接、大地に置かれるということは、現代彫刻を別にすればあまり例を見ない。現代以前では、オーギュスト・ロダンの《カレーの市民》くらいだろう。ロダンは、像をカレー市の大地に直に結び付け、市民たちの身近に位置づけることで、同市にとっての英雄たちとの紐帯をより確固たるものにしようとしたのだが、その目論見はカレー

市によって拒絶されることになった。生体とは異なる材料や色を持つ人体像を現実空間に直接的に位置づけることは、すでに実験によってみたように、ある種の違和感をかもしだすのである。

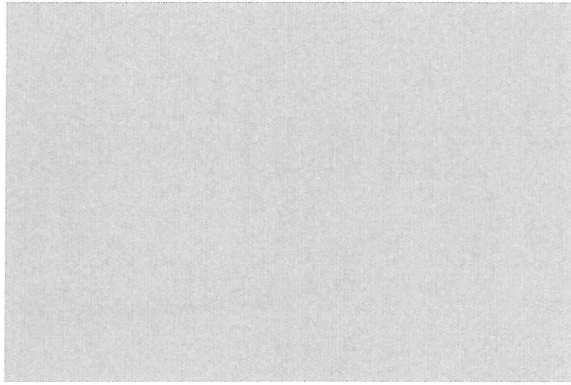


図 26 ジョージ・シーガル《次の出発》、1979年、
ニューヨーク、ポート・オーソリティー・ターミナル

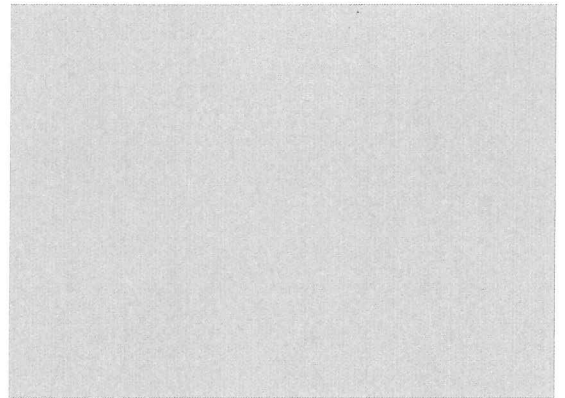


図 27 アントニー・ゴームリー《TOW TIMES》、
(展示期間)2012年8月～2013年3月、神奈川県、
神奈川県立近代美術館 葉山

現代彫刻の例に目を向けてみれば、例えば、ジョージ・シーガル(George Segal、1924～2000)やアントニー・ゴームリー(Antony Mark David Gormley、1950～)の作品が挙げられる。シーガルとゴームリーの作品の特徴は、人体から直に型を取って制作した人体像を、生体である人体とは異なる色や素材で造り、像を地山や台座を介することなく、直接に地平面に設置する。この場合、生体とは異なる素材感からの異質さと同時に、現実の人体と同じく二本の足で大地に立っているという違和感が像を際立たせているといえるだろう。すなわち異化効果である。台座に乗る像もまた、生体とは異なる素材で造られるわけだが、しかし、先にも述べたごとく台座を大地と像の間に挟むことによって、大地と結びつく。像は台座に乗ることで、その存在を現実とは異なるものとして示し、そうすることで現実空間のなかに位置を占めることになるのである。これに対して、シーガルやゴームリーのように像が大地に直に立つ場合には、像自体が空間に対して異質さを放ち、像は大地から浮き立つ。浮き立たせることが、彼らの狙いなのだ。それゆえに、彼らは、生体との異なりを際立たせるマテリアルをもちい、それに応じた仕上げを施すのであり、こうした異化によって、彼らの像は、現実のなかに位置づけられるのだ。いってみれば、シーガルやゴームリーの作品では、異化する行為自体が台座となっているのである。

像を空間に結び付けるために必要とされるのが台座であるわけだが、神殿建築についても同様のことが指摘できる。神殿は、神という現実空間とは相容れない存在を包み込むことで、周囲の環境から神を聖別すると同時に、神殿を介することで、人間は、神とまみえることが可能になるのだ。これは、神像を大地に、ひとびとが生きる現実の地平にもたら

すことにほかならない。すなわち、神殿が大地を「立て返す」のだとすれば、神像は——そして人像柱たちもまた——神殿を介して立て返された大地に繋がっているのである。

神殿は、建築の起源に位置づけられる存在であるから、以上のような想念は、建築と台座の関係として捉え返すこともできるのにちがいない。しばしば建築に付随するかたちで建立される都市彫刻は、その恰好の例だが、ここでは、ハイデガーに即しつつ建築に注目することで考えを進めてみたいと思う。

アードルフ・フォン・ヒルデブランドは、『造形芸術における形の問題』のなかで、建築と彫像との関係は、彫像が建築の部分になるか、逆に建築が彫像に奉仕する構成要素となるか、その二つのうちいずれかである⁴⁴と指摘している。このことは、女性人像柱(caryatid)(図28)や男性人像柱(atlas)、つまりは人像柱について考えれば容易に理解することができる。それは、先に比喩としてしるしたように建築の梁を支えながら、同時に建築によって支えられているからだ。人柱像は、建築の部分として建築に組み込まれながら、建築の奉仕を受けてもいるのである。



図28 《エレクテイオンのカリアティード》

紀元前421～407年、アテネ、アクロポリス博物館

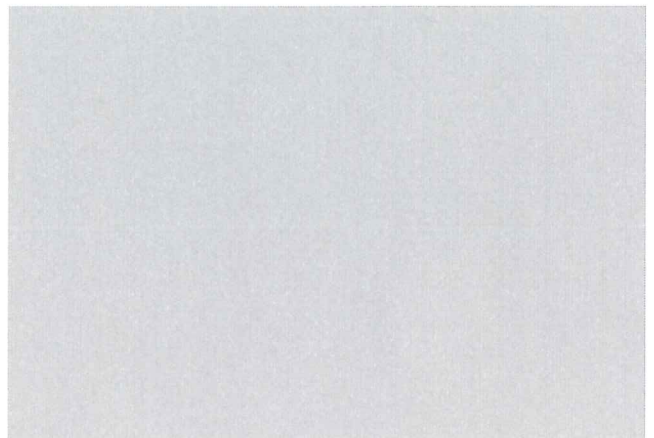


図29 コンスタンティン・ブランクーシ《無限柱》、1937年、
トゥルグ・ジウ、ルーマニア



図30 オーギュスト・ロダン《青銅時代》(部分)、東京都、東京藝術大学

建築と人像柱は、互いに支える - 支えられる関係にあるわけだが、このうち建築が人像柱を支えるという点に注目するとき、建築は台座の在り方に近いといえる。あるいは、逆に台座は、こうした建築の機能を担っているということもできる。これは単なる思い付きではない。実際、台座は建築家によって制作されることが多く、台座の各部分は建築用語で呼ばれているのだ。こうした見方に立つとき、台座を建築と見做すことができる。台座とは、北澤憲昭も指摘するように「矮小化された建築⁴⁵⁾」と見做すことができるのである。

木下直之は「記念碑と建築家」のなかで、建築家が台座を設計した例として、『楠木正成像』の片山東熊(1854～1917)、《西郷隆盛像》の塚本靖(1869～1937)などを挙げ、明治期に日本で建立された「記念碑」や「記念標」の台座の制作にさまざまに関与していたことを指摘している。実際、1928年(昭和3)に発行された『偉人の俤⁴⁶⁾』をみると、銅像の台座の設計に、建築家が明らかに関わった例が、いくつも見出される。

記念碑は、銅像のかたちばかりではない。大型の慰霊塔も建設されている。日本最初の銅像といわれる金沢兼六園の《大和武尊像》は、西南戦争で亡くなった金沢の兵士たちを慰霊するために建立されたものであり、像の台座を成すケルンのような石組みこそがそのもともとの本体なのだが、時代が下るにつれ、こうした本体が自律した記念碑として建設されるようになる⁴⁷⁾。しかも、日露戦争以降に建設された記念碑には、内部に空間を設ける例が多く見られる。このことについて、木下は「こうなれば、それはもはや建築であり、建築家の関与が欠かせない⁴⁸⁾」と指摘している。

以上に鑑みるに、彫像の台座は、起源において建築に結びつくと考えるのが妥当であろう。すなわち、上に述べた神殿と同様の在り方において大地と結びつき、なおかつ彫像を大地に結び付けているとみることができるわけであり、そうだとすれば、彫像の足もとに位置する地山は、台座のそのような機能を、その形状によってしばしば大地を表象しつつ、像と大地の繋がりを強調しているのである。つまり、それは台座を突き抜けて突出した大地の突端なのだ。ハイデガーは、『芸術作品の根源』のなかに、こう記している。

世界と大地は、本質的にたがいに異なるものであるが、しかし両者はけっして切り離されてはいない。世界は大地の上にそれ自体を基づけ、大地は世界中いたるところに突出する⁴⁹⁾。

ところで、台座という構築物と像の関係は、ルネサンス期に始まる。遠山公一は、「台座考 ルネサンスから現代へ、あるいは現代からルネサンスへ」のなかで、ルネサンス期の台座は、高く造られたと次のように指摘している。

西欧の中世では、偶像の制作が忌避され、彫像は、レリーフなどの形で建築の一部として制作された。しかし、ルネサンス期に近づくと、像は建築から離れ、単独の独立像が造られるようになる。そして、像を支えるための台座が必要となった。その際、7メートルを越える場合もあるかなりの高さの台座が建造された。15世紀の台座の機能について、遠山

は、台座に施された浮き彫りや銘文と、台座が支える彫像の主題が合わさることで、彫像を政治的存在へと変える役割があるというのである。また、台座が高い理由も、古代彫刻に倣うと同時に、高さと権威の結びつきについても無意識に認識していたのではないかと指摘している⁵⁰。

台座の持つ機能について、中原佑介(1931～2011)は『現代芸術入門』で、台座はその上に乗せられる彫像に聖なる性格を与える機能があるが、19世紀終わり頃になると、彫像が聖なるものから現実的なものになり、台座が陳列台として形骸化したものになり始める⁵¹と指摘している。だが、前述したように、ロダンによる《カレーの市民》の構想が、像をカレー市の大地に直に結び付け、市民たちの身近に位置づけることによって、高貴な行為を記念する発想によるものであったことを考えれば、彫像の聖化——作品化——が台座を介さなくてもおこなえることが可能になりつつあったとも考えられる。これが、台座ばかりではなく地山にもかかわる事柄であることはいうまでもない。《カレーの市民》がロダンの当初の発想通り、大地に埋め込まれていたとしたら、それは大地の突端というよりも、大地の一部となってしまうからだ。

中原は、台座にこだわった彫刻家として、コンスタンティン・ブランクーシ(Constantin Brâncuși, 1876～1957)を挙げ、《無限柱》(図 29)について次のように述べている。

「無限柱」は台座だと思うのです。その台座が天に向かって伸びてゆく。そして、その上にあるはずの作品は彫刻というかたちをとるのではなく、もはや眼には見えないものにされている。つまり、彫刻を無にできてしまっ、聖なる世界を感じさせるだけにしてしまったのが、このモニュメントだという気がするのです⁵²。

《無限柱》は、角柱の中央部が細くなった幾何形体を積み上げた作品である。この形態は、《無限柱》以前に制作された、ブランクーシの他の作品の台座や地山の発展形態、ないしは作品化と見ることができる。中原は、「「無限柱」は台座」が上方に向けて連なった作品と見ているが、しかし、地山の連なりとして捉え返すこともできるだろう。

また、中原は同書に、「ルーマニアの農家の柱にはよく似たギザギザの彫りこみがあって、ブランクーシはそれをとり入れたといわれてもいますがね⁵³」と著していることから、ブランクーシは少なからずとも、この形に建築的な要素を見出していたといえるだろう。

大地に立つ無限柱は、台座と地山の複合体として、天を支えるような柱として、あたかも神殿のように大地を「立て返す」のだ。

また、地山は大地の突端であるという、隆起する量塊の形状や、不定形な量塊をイメージするかもしれないが、しかし、彫像が、建築から独立した単独像であるならば、その足もとを固める地山の形状は無数にありうる。ロダンの《青銅時代》(図 30)の足もとに置かれた平たい直方体もまた、像と大地を繋ぐ地山なのだ。

3-3. 塑像の起源としての地山-大地

3-3-1. 大地の突出

像の起源としての地山 - 大地ということについて、別の観点から探っていきたい。

起源とは、事物の起こりや、みなもとを指す語である。だが、そこから事物が生まれるということは、必ずしも無からの創造を意味するわけではない。天地創造の神話を例にとれば、古代メソポタミア神話のひとつにおいては、原初の海として表象される神を、別の神が二つに引き裂くことにより天と地ができたという。また、エジプト神話のひとつでは、天地創造をした神自身が海から生まれている。旧約聖書の創世記にも、原初に、混沌とした大地と、原始の荒れた海が存在したと書かれている。

いうまでもなく彫像は、制作者によってかたちを与えられるべき物質の存在を前提としてはじめて成り立つわけだが、キリスト教圏で発達をみた近代塑造芸術の場合、混沌とした大地から世界が形成されるプロセスを彷彿させるところがある。わけでも塑造の中心的モチーフでありつづけてきた人体については、神による人間の創造の繰り返しとみることができる。最初の人間アダムは、大地から取られた土から造られたことになっているからである。塑造による人間像が、人間を大地からかたちづくった神の行為の繰り返しであることを端的に示しているのが、大地の突出としての地山にほかならない。台座を介して「突出する」大地である地山は、像の一部を成すことで、像の起源がどこにあるかを示しているのだ。

大地が起源であるということは、塑像が——アダムが、まさにそうであったように——大地と同じ質料から形つくられるということを意味する。モーリス・メルロ＝ポンティ(Maurice Merleau-Ponty, 1908～1961)の語を借りれば、両者は同じく「世界の肉」に属しているのだ。メルロ＝ポンティは、見えるもの - 見られるもの、感じるもの - 感じられるものが相互に反転する可逆性を「肉」という語によって、次のように説いている。

私の身体が世界(それも一個の知覚されたものである)と同じ肉でできているということ、そして、さらに私の身体のこの肉が世界によって分かちもたれており、世界はそれを反映し、世界がそれを蚕食し、それが世界を蚕食している(感じられるものが主観性の極点であると同時に物質性の極点でもある)ということ、それら両者が越境とまたぎ越しの関係にあるということ、である⁵⁴。

「私の身体」と「世界」が「越境と跨ぎ越しの関係」にあるということ、すなわち、見えるもの - 見られるもの、感じるもの - 感じられるものが循環する感覚は、塑造の体験に照らして納得がゆく。モデルは制作者にとって制作の契機であるが、鏡によるセルフポートレイトの連作をつづけている私の制作では、私自身がモデルであり、モチーフとなる。したがって、制作物とモチーフのあいだにフィードバックが成り立つことになる。像容を規定するモデルが、像容における自己発見と自己認識によって規定されるのである。この

ように私の制作は、造る者としての自分が、造られる自分でもあり、見られる自分が見る自分でもあるという循環関係において、メルロ＝ポンティの言葉を借りれば「越境と跨ぎ越しの関係」において行われるのだ。しかも、こうした循環は、鏡を介して発生するばかりではない。制作の過程で、私は、自分自身の肉体に触れ、制作することが可能だからである。文字通り、感じるもの - 感じられるものが相互に反転する経験が行われるのだ。

このような反転が起こるのは、メルロ＝ポンティによれば、「私の身体が世界(中略)と同じ肉でできている」からであるのだが、大地と同じ土という質料によって造型される塑像は、メルロ＝ポンティの指摘を、あたかも図式のように実現しているといえる。塑像の身体は、世界と「同じ肉」によって出来ているのだ。

ただし、粘土は塑像における中間手段にすぎない。塑像は、石膏やFRPなど他素地に置き換えられるのを常とする。なおかつ、石膏像を介してブロンズに置き換えられることもある。そのさい、像と大地の関係は質料のレベルでは断ち切られることになる。しかし、そのような場合に至って、なお、大地と像の紐帯を示す部位が塑像には存在する。すなわち地山である。地山は、像へ向けて「突出」した大地として、像の起源を指し示しつづけているのである。それは、いってみれば塑像と大地の繋がりを示す臍の緒なのだ。

これに加えて、地山は、土と制作者のかかわりの痕跡を留めてもいる。像の形象に直結しない地山には、制作者の手の痕跡が、しばしばあからさまに残されているのである。制作の最終段階でかたちづくられるがゆえに、つまり、制作の焦点からはずれているがゆえに、地山の造型は、作者の自由な——場合によっては無意識的な——手の動きを誘発するのであろう。岩野勇三のいうように、「地山の仕事はとにかく作者のセンスが現われるところであり、また、作者の全身像に対する考え方が現われるところ⁵⁵」なのである。地山は、像と作者の関係を示す臍の緒でもあるわけだ。

再びセルフポートレイトに照準して考えるならば、地山は、「世界の肉」を共有する彫塑家の身体が、「世界の肉」を材料として、「世界の肉」によって成り立っている自らの像をつくるという三つ巴の中心点とみなすことができる。「感じられるものが主観性の極点であると同時に物質性の極点でもある」というメルロ＝ポンティの指摘する事態を、地山は端的に実現しているのだ。

台座の上に認められる大地の突端、それが地山であり、それとつながるかたちで彫像が立つという塑像の在り方には、大地とは切り離すことのできない人間の姿が表象されている。ジャック・デリダ(Jacques Derrida、1930～2004)は、『絵画における真理』において、付加的^{付加的}存在として無視されてきた額縁こそ、画面を芸術作品^{芸術作品}たらしめている⁵⁶ということをつまみ、作品の外縁が額縁によって規定されることで作品の領域が決定されるという理路を突き詰めているが、それと同じことが塑像の地山についても——そして、台座についても——指摘できるのだ。

地山について制作の実際に即して述べれば、次のようになる。

一般的に、塑像の造型は、塑造台を用いて行われるため、地山を含む塑像は、塑造台の

高さだけ地平(多くの場合は床面)の上方に位置づけられることになる。つまり、視覚的に、地平と像は切り離されており、制作者は、そのことを制作の初期段階から意識せざるをえない。他人をモデルとする場合、モデルは、モデル台の上に位置するために、これもまた地平から切り離されている。これに対して、制作者自身は、地平に立っているのだが、セルフポートレイトの場合、モデルは制作者自身——正確に言えば鏡像としての制作者自身——であり、制作者は、モデルである鏡に映る自身の全身像が、大地を直に踏みしめていることを共感的に認識する。大地を踏みしめている状態を自覚するとき、それは大地によって押し返されるという感覚を伴うが、これは、共感的に自分自身と結びついている鏡像についてもいえる。塑造してゆく過程で、自らの姿勢を意識するとき、モデルとしての鏡像において、大地を踏みしめる足が大地から押し返されるというベクトルを、いやおうなく感じさせられることになるのである。このベクトルは、大地と身体との関係を具体的な体験として意識させずにはおかない。こうした体験のなかで、徐々に地山が、大地の突出——大地の表象——として意識されるようになってゆくのだ。

すでに述べたように、私の制作では、地山は、芯棒を組む段階で、まず、木材によって一定の高さを与えられる。この高さを基準に粘土が付けられるのは、荒付けを始める段階である。脚の芯棒を固定する目的で、粘土を付けるのだが、私の制作においてこの行為は、芯棒の固定という以上の意味を持つ。地山を木材から粘土に置き換える段階で、それは大地と塑像をつなぐ装置として機能しはじめるのだ。これにより、制作される塑像は、その出所——大地——を制作者に視覚的に明らかにするのである。

これもすでに述べたように地山は、制作の最後の段階で整形されるのだが、これは、逆説的な事態というほかない。塑像の起源である地山が、最後に制作者の前に姿を現わすからである。

同様の逆説的な事態は、地山の周縁性と像の中心性のあいだにも認められる。さきに額縁に関して指摘したように、地山という付加的存在によって、中心的存在である塑像本体が作品として成立するのである。地山が整形され終わったとき、混然とした土から生まれた塑像は、確とした像として現前するのである。

3-3-2. 塑造における人体像の特異性

西洋彫刻においては、人体がモチーフとして造型されることが多い。キリスト教的伝統に照らして考えるならば、これは神の似姿としてつくられた人間への、そして人間を創造した神への称賛の意味を持つと考えられるのだが、すでに述べたように、塑造による人体像は、特別な意味を持つといわざるをえない。最初の人間とされるアダムの土から造られたということとの因縁を思わせずにはおかないからだ。土から人体を造る行為は、神の創造行為の軌跡をなぞる行為ともいえるのだ。この章を結ぶにあたって、このことの意味を、もう少し掘り下げておきたいと思う。地山にかかわる重要な事柄だからである。

まずは、アダムに関する旧約聖書のくだりを示しておくことにしよう。創世記、第二章

七節から引く。

エホバ神土の塵を以て人を造り生氣を其鼻に嘘入れ給へり人即ち生靈となりぬ⁵⁷

塑造による人体像が、すべて、このくだりに帰されるとはいえない。また、キリスト教圏の塑像においても、常に創世記のこのくだりが意識されてきたとは言い切れない。しかし、人体の制作に関する次のようなロダンの言葉は、粘土による肉付けの特殊性を示して余りある。ロダンは、塑造の肉付けを、神による創造になぞらえて、また、神による創造を塑造における肉付けになぞらえて捉えているのである。ロダンは、造物主の仕事と同じ使命を自らの仕事に持たせようとしていたのだ⁵⁸。

肉づけとは何か。創造の原則すなわち是だ。(中略) 山、馬、花、女、昆虫は同じように肉づけによってその形を得る。神が世界を創造した時、何より先に考えたに違いないのは肉づけである⁵⁹。

山、馬、花、昆虫と並んで「女」が例に挙げられるこのくだりは、アダムの創造と直結するわけではない。しかし、その大前提に人間の創造があるのはまちがいない。「同じように」という文言は、手や腕への言及を前提にしているのである。もちろん肉付けは塑造特有の技法ではないものの、ロダンの手に成る塑造人体像を想起するとき、塑造こそ「創造の原則」に最も忠実な芸術であるとロダンが考えていたであろうことは疑いえない。

豊穡と再生のシンボルとされる大地は、しばしば母になぞらえられる。つまり、大地は生みだすものであり、生命が育まれる場でもあるのだ。塑造による人体の造型は、大地から人間が生み出される軌跡を——あたかも個体発生が系統発生を繰り返すように——なぞりかえす行為として捉えることができるのである。

小括

台座と地山は、像を「立たせる」という機能を持つ。だが、これらが果たす役割は、像を物理的に大地に立たせるだけではない。

像と大地のあいだに挿入される台座は、彫像と大地を媒介しつつ、双方の存在を明らかにする。また、台座は像と環境とを明確に区別することにより、像を「像」として環境の中に位置づけるはたらきもする。すなわち、直接、大地に像が設置され、環境に像が挿しこまれるときに生じるある種の違和感を軽減する。

一方、地山は、彫像が倒れることを防ぐためにやむなく付けるといった性質のものではなく、本章で詳説したように、台座の上に突出した大地、すなわち像の起源である大地の現前と考えられる。

私の制作では、制作の初期に、像高を決定する機能を負って現われる地山は、制作の途

中でその存在が意識されることは、あまりない。仕上げという最終段階に至って再び作者の意識にのぼる。だが、荒付けの段階で最初に粘土を付ける部分が地山であるということは、像の起源としての地山を暗示しているといえるのではないかと思う。テオドール・アドルノ(Theodor Ludwig Adorno-Wiesengrund、1903～1969)は『美の理論』において、芸術の起源に自然美の経験を見据えつつ、こう述べている。「＜起源こそ目的なのだ＞という言葉にもし当てはまるものがあるとするなら、芸術こそそうしたものと言ってよい⁶⁰」、と。大地から生まれたものは、大地への同一化において自己をまっとうするのである。

結論

本論文では、自身のセルフポートレート連作を通して、自己認識の問題を造型的および思想的観点から考察した。

「第 1 章 「鏡像段階」の反覆としてのセルフポートレート」では、自作の頭像制作過程をたどりながら、セルフポートレートの制作を、ジャック・ラカンの「鏡像段階」説を援用しつつ自己認識の観点から捉え返した。また、自作における平面性と塊^{マッス}について、自作の制作プロセスの記述を通して論じた。

セルフポートレートとは、制作主体が、主体自身を、主体自身の造型を通じて探究することにはかならない。近代的な解釈において自己認識とは、自己の中心を成す自我を知るという意味をもつが、私は、あくまでも私自身の外観に注目することで制作を行っている。制作の焦点は外観に絞られており、内なる自我に向けて絞られてはいない。私のセルフポートレートが、^{ヴォリュームとマッス}「量」塊の構築による近代的スタイルとは大きく異なり、「平面性」ないし「表面性」を重視しているのはそのためである。人間を捉え、表現するにあたって、とりあえず表面的な外観に注目し、それを平面的にあらわす発想である。

このようなスタイルは、制作に鏡を用いることと、現代におけるイメージの在り方に由来すると考えられる。

セルフポートレートの制作者にとって、鏡は、顕在的にせよ潜在的にせよ、重要な媒介として、つねに作用している。そして、鏡像は自己の姿を反転させて制作者の前に現らわすが、それは他者が見る自己の姿とは異なる。つまり、鏡像は自己であって、しかも、自己ではない。ラカンの「鏡像段階」説を援用すると、自己形成の契機が外観を映し出す鏡像にあるということは、自己の端緒が、内面的存在としての自己に先立って、あたかも着衣のような外被として与えられるということを意味している。鏡像と自己のあいだの、こうした関係に思いを致すとき、塑造的な内奥性よりも平面性ないし表面性へと傾かざるをえないのである。

だが、^{ヴォリューム}「量」の構築性は、立体である以上、否定できない。また、人間像において内面性を否定しつくすことはむづかしい。そのことと、上記のような造型の在り方を如何に結び付けてゆくか、その探究が、私のスタイルを形成してきたのである。

自己が思い描く自己のイメージと、鏡像が見せる限りなく自己に近い他者のような自己のイメージのあいだのズレ、そして、量の構築による塑像のイメージと、フラットネスの観念が支配する現代のイメージの在り方のズレ、これらのズレを重ね合わせつつ、自己のスタイルを探究することが博士制作最大のモチベーションであり、この論文は、その探究の試みとして企図されたのであった。

「第 2 章 芯棒の造型的意義と思想的意義」では、自己認識を塑造の技法レベルとのかかわりで捉え直すべく、構想段階に続く制作の実質的第一段階である芯棒をめぐる、造型的および思想的観点から考察をおこなった。

日本の場合、塑造の芯棒に木材を用いることが多いのだが、木材による芯棒は大きく二つの種類に分けられる。木材を十字に組んだ単純な形のものと、中子状に作りこんだものである。第1章では前者の十字式芯棒を用いた頭像制作を例にとって考察を行ったが、本章では、後者の中子式芯棒による頭像制作を試み、前者との比較を踏まえつつ考察をおこなった。

塑像において芯棒とは、粘土を支えるための構造体の役割を担う。芯棒はモデルの形姿の基本構造に即した形に組まれ、そこに粘土をつけていく。だから、芯棒は最終的には粘土で覆われてしまうのだが、完成した塑像にまでその影響は残存する。

十字式の芯棒の場合、芯棒の構造が潜在的にはらむ形象は、粘土の荒付けによって徐々に顕在化されてゆく。粘土による量の構築は——構築という行為そのものの基本的在り方において——デジタル的な発想ともいえるが、しかし、この構築性をアナログ的な形象へと醇化させてゆくのが塑造の常道である。

その一方、中子式の芯棒では、形象は、当の段階ですでに半ば以上顕在化している。ただし、その形象は、木材の構成によるものであり、不連続な面によって行われるのでデジタル的と称することができる。その上を粘土で覆う仕上げの段階では、十字式の場合同様アナログ的な発想による造型が行われる。デジタルな発想による構成と、表層におけるアナログ的な造型の接合によって行われるのである。自己像を連続的な量として捉えるか、構造として捉えるかのちがいが、別様の現われをするわけであるが、この違いは、自己認識のちがいをもたらさずにはいない。構造的な把握を基本とするか、量の造型による構造の探究を行うかのちがいである。ただし、その向かうところは、私自身のスタイルであるという点で一致している。

表層において自己の存在を捉え、それによって自己認識を行うことを目指している私のセルフポートレイトは、内面的な自己理解を深めることを目的としてはいない。そして、自己認識の手がかりとしての表面性を得るために、セルフポートレイトは、しばしば面の接合によるデジタルな相貌を帯びることになる。それゆえ、十字式芯棒では、鏡像にもとづく面と面を塑像の表層において接合することによってはじめて、納得のゆく自己認識を行うことができた。中子式の芯の場合は、芯の段階で、すでに表層性が実現されているが、しかし、この表層性は、構築物のそれにすぎないため、塑造の前段階にとどまる。それを塑像として完成するには、小割の構築物としての表象に、粘土の「衣」を被せる必要がある。しかし、その際、木材による構築物の素性をカモフラージュするべく、量の膨らみや面の連続性が強調されることになった。

いずれも、フラットな面を強調する造型と、内面性を前提とする膨らみ造型を双方とも満足させる手法であるが、そのプロセスは逆転することが、実験的な制作と、その過程の記述および分析によって明らかになった。

「第3章 塑像の起源としての「地山」」では、像本体から目を移して、台座と地山について考察した。台座と地山は、像の支えとなる重要な部分であるが、従来、あまり論じら

ることがなかった。しかし、地山と台座は近代彫刻を批判的に捉え返すうえで、重要な論点を構成する。この部分について考察することは、単独な独立像を、近代的自我主義のメタファーとする発想から切り離し、共生態としての世界とのかかわりにおいて塑造を捉え返す重要な契機となるのだ。

塑造の立像を例にとれば、地山は両脚の芯棒を固定し、像を垂直に立てるはたらきをする。だが、地山は、単に像を立たせるためだけの装置ではなく、塑造における重要な造型要素である。本章では、実制作のプロセスに即して、地山制作の記述を試み、また、台座について実験を通して考察をおこなった。

像と大地のあいだに挿入される台座は、彫像と大地を媒介しつつ、双方の存在を明らかにする。また、台座は像と環境とを明確に区別することにより、像を「像」として環境の中に位置づけるはたらきもする。台座は、現実の大地と像を切り離しながら、まさにそうすることによって繋げているのだ。すなわち、直接、像が大地に設置され、環境に挿しこまれるときに生じるある種の違和感を軽減することで、環境とのあいだになじみ深い関係を形成するのである。これは、本章でおこなった実験によって観察されたところである。

一方、地山は、彫像が倒れることを防ぐためにやむなく付けるといった性質のものではなく、本章で詳説したように、台座の上に突出した大地、すなわち像の起源である大地の現前と考えられる。地山は、制作の最後に明確な姿を現らわすのだが、しかし、像高の基準点である地山は、制作の最初期から像の基盤となる地平として、言い換えれば大地として、そこに存在しつづけている。また、意識に上らなくとも、潜在的に——非定立的に——意識されていると考えられる。立像の接地部分に関する配慮なくして立体の造型はありえないからである。

粘土による塑像は、石膏、FRP、あるいはブロンズなど他素地に置き換えられるのを常とする。そのさい、像と大地の関係は質料のレベルでは断ち切られることになる。だが、それでもなお、大地と像の結びつきを示すのが地山である。地山は、像へ向けて「突出」した大地として、像の起源を指し示しつづけているのである。

面を強調し、面と面との接合を主たる手法として行う私の人体塑造は、外面性に重きを置き、フラットであることを目指す現代の感性を踏まえている。これは、内面からの膨らみを自らの身上とする塑造を否定していると捉えられるかもしれない。しかし、私が、塑造の技法 - 材料を手放さないのは、むしろ、こうした時代状況において塑造がもちうる可能性を探究するためであり、それゆえに私は塑造に携わりつづけているのである。外観が人間の在り方を規定する「他人指向」時代における人間像の探究でもある。

「他人指向」型の人間類型が主流となる時代の深化によって、人間を、内面的存在として捉え返すことは困難となった。しかし、他者——鏡像や文字通りの他者——による認証のみで自己を規定することはできない。外観に重きが置かれる時代であっても、内面性をなくして人間存在が成り立つとは考えがたい。平面の接合による塑造という矛盾、その矛盾を方法として引き受けることが、私の塑造制作にほかならないのである。ただし、それ

は、容易に結果の得られる事柄ではなく、自己像との絶え間ない会話の継続において試行錯誤的に探究をすることに終始することになるだろう。連作という方法は、このことに由来するのであり、また、この絶え間ない会話のなかにこそ私のスタイルが、そして、現代における人間像がはらまれるのだと考えている。これは、序論において仮説として述べたところであるが、以上の論の展開において、この仮説が概ねのところ裏付け得たと信ずる。

最後に、今後の課題を掲げておきたい。本論 1-2-1 で、表面性ないし平面性を重んじる私のスタイルの由来について、個人史的ないしは社会史的観点から簡単にふれたが、これについては、美術史やメディア史とのかかわりにおいて更に掘り下げてゆくことが必要と考えている。いいかえれば、表面性へと傾く私のスタイルの現代性について、さらに踏み込んだ弁証をこころみてみたいと思っている。

また、塑造における塊^{マッセンゲネス}性と表面性の関係について本論 1-3-3、2-2 で、実作に即しつつ現象記述的な考察を行ったが、これについては、彫刻史や彫刻理論史に即して改めて捉え返す必要があると考えている。たとえば、アードルフ・フォン・ヒルデブラントは、『造形芸術における形の問題』において、感覚の無秩序性を超えて世界をまとまりある「形」としてとらえるためには、両眼視差に捕らわれない「遠隔視」が必要条件となるとの考えに基づいて、彫像の在るべきすがたをレリーフ性に見出している⁶¹が、ロダンの全方位彫刻と正反対の関係にあるこうしたヒルデブラントの発想に鑑みつつ、塑造芸術のありうるべき現代性について考察を深めてゆくつもりである。

第 2 章末尾に引いた高村光太郎の「現代の彫刻」のなかには、次のような言葉が見出される。

ロダンの生命本位、対、ヒルデブラントの形式本位。此の両極端のバランスの上下こそ彫刻にとって最も興味ある問題を含んでゐる⁶²。

私の今後の制作と考察は、この一言に集約される課題へ向かってゆくことになるだろう。

註

- 1 「造型」は「造形」とも記述されるが、本論文では高村光太郎の『造型美論』を踏まえて「造型」の語を用いた。高村は同書の中で次のように書いている。「造型と造形とは全く同意義の場合に、人によつて随意にどちらでも用ゐられてゐる現状であつて、別に区別があるわけではない。(中略)造形といふ方が素直なやうでもあるが、又考えてみると芸術の究極が常に未知の美の原型を求めようとするところにある事を思ふと、造型という造語の方が面白いやうにも思はれる。」(高村光太郎「素材と造型」、『造型美論』(筑摩書房、1942)、p.6.)
- 2 「創世記」第1章26-27節、『文語訳 舊新約聖書』(日本聖書協会、1982、初版1887)、pp.1~2.
- 3 註2に同じ、「創世記」第2章7節、p.2.
- 4 塑造の原型としてのアダムの創造や、大地が人間の起源であるという想念については、第3章で詳述する。
- 5 東台彫塑会「第一回東台彫塑会展覧会目録」、青木茂監修、東京文化財研究所編纂『近代日本 アート・カタログ・コレクション089 彫塑会／蕃土拉舍／東台彫塑会／復興記念彫塑合同展覧会／東邦彫塑院／第三部会／直土会』(ゆまに書房、2008)
- 6 朝倉文夫「東台彫塑会の展覧会で試みた事ども」(1921、7月)、青木茂監修『近代美術雑誌叢書10 美術月報 第二巻』(ゆまに書房、1998)、p.295.
- 7 高村光太郎は、1939年(昭和14)に開催された、第三回文部省美術展覧会に出品された朝倉文夫の《文武》について、「文展第三部所感」の中で次のように書いている。「朝倉文夫氏の「文武」という二つの胸像も作柄が低く弱い。もつと追及すべき形も肉合ひも浅く手離して了つてゐるので彫刻的に実のあるところが無い。(中略)これでは立体写真に近い。」(高村光太郎「文展第三部所感」、『高村光太郎全集第六巻』(筑摩書房、1957)、p.192.)
- 8 木下杢太郎「山脇信徳君に答ふ」、『白樺』(第二卷第十一号、1911年11月)、p.50.
- 9 「自分撮り」、ウィキペディア(2014年10月現在)
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%87%AA%E5%88%86%E6%92%AE%E3%82%8A>
- 10 ジャン＝フランソワ・リオタール、小林康夫訳『ポスト・モダンの条件』(書肆風の薔薇、1986)、pp.7~8.
- 11 デイヴィット・リースマン、加藤秀俊訳『孤独な群衆 上』(みすず書房、2013)、pp.105~116.
- 12 真木悠介『自我の起源——愛とエゴイズムの動物社会学』(岩波現代文庫、2008)、p.74.
- 13 ジュリアン・ベル、渡辺玲子訳『500の自画像』(ファンドン、2004)
- 14 現代ではビデオや写真の影響も大きい、鏡像が最も身近であるがゆえに影響も大きいと考えられる。
- 15 岡田温司『ミメシスを超えて』(勁草書房、2001)、pp.53~54.
- 16 アルチュール・ランボー、宇佐美斉訳「見者の手紙」、『ランボー全詩集』(筑摩書房、1996)、p.448.
- 17 ジャック・ラカン、宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次訳「〈わたし〉の機能を形成するものとしての鏡像段階——精神分析の経験がわれわれに示すもの——」、『エクリ I』(弘文堂、1972)、p.129.
- 18 Mieke Bal, *Reading "Rembrandt": Beyond the World-Image Opposition: the Northrop Frye lectures in literary theory*, Cambridge University Press, 1991, p.307.
- 19 ミシェル・テヴオー、岡田温司、青山勝訳『不実なる鏡——絵画・ラカン・精神病』(人文書院、2012) p.34.
- 20 村上隆「Super Flat 宣言」、『SUPERFLAT』(マドラ出版、2000)、p.4.
- 21 高村光太郎訳、高田博厚、菊池一雄編『ロダンの言葉抄』(岩波書店、1960)、pp.219~220.

- 22 鷲田清一『ちぐはぐな身体——ファッションって何?』(筑摩書房、2005)、p.16.
- 23 着衣の像は図 14、ヌードの像は図 15 を参照。
- 24 註 17 に同じ、p.127.
- 25 奈良国立博物館編『奈良時代の塑造神将像』(中央公論美術出版、2010)
- 26 ルネ・デカルト、山田弘明訳『方法序説』(筑摩書房、2010)、p.56.
- 27 註 21 に同じ、p.220.
- 28 荻原守衛「余が見たる東西の彫刻」、『彫刻真髓』(中央公論美術出版、1978)、p.32.
- 29 A.ヒルデブランド、加藤哲弘訳『造形芸術における形の問題』(中央公論美術出版、1993)、p.21.
- 30 註 29 に同じ、p. 26.
- 31 註 21 に同じ、p.128.
- 32 註 1 に同じ、「現代の彫刻」、p.190.
- 33 岩野勇三『彫塑——制作と技法の実際』(日貿出版社、1982)、pp.190~192.
- 34 菊池一雄「塑造 1 デッサンからブロンズまで」、木下正男編『彫刻の技法』(美術出版社、1950)、p.24.
- 35 長沼守敬、高村光太郎編「現代美術の揺籃時代」、青木茂編『明治洋画史料 懷想篇』(中央公論美術出版、1985)、p.284.
- 36 北村穀『ラグーザお玉自叙伝』(恒文社、1980)、p.46.
- 37 ゲオルク・ジンメル、北川東子編訳、鈴木直訳「額縁——ひとつの美学的試み」、『ジンメル・コレクション』(筑摩書房、1999)、pp.125~126.
- 38 西洋の言語では、台座の各部分を socle、pedestal などともいわれる。だが、それらを総称して base ともいわれる。地山も base といわれる。(遠山公一「台座考 ルネサンスから現代へ、あるいは現代からルネサンスへ」、『西洋美術研究』〈No.9、2003〉、p.48.)また、大地も像を支える基盤という意味で base といえる。
- 39 吉本隆明「彫刻のわからなさ」、『吉本隆明全著作集 8』(勁草書房、1973)、p.335.
- 40 矢代幸雄『日本美術の特質』(岩波書店、第 2 版、1965)、pp.141~142.
- 41 註 39 に同じ、p.336.
- 42 序論でも述べたが、「社会」と「個人」の関係については、真木悠介『自我の起原——愛とエゴイズムの動物社会学』(岩波書店、2008)を参考にした。同書の一部を以下に掲げておく。「つまり〈自己意識〉は一般に、他の個体との社会関係において反照的に形成されるが、その文脈となる社会関係が、このように「個体識別的」である時にはじめて、それはわれわれにみるような、かけがえのないものとしての〈自我〉の感覚を形成するものとなるだろう。」、pp.126~127.
- 43 マルティン・ハイデッガー、関口浩訳『芸術作品の根源』(平凡社、2002)、p.55.
- 44 註 29 に同じ、pp.93~94.
- 45 北澤憲昭「銅像の台座」、北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編『美術の日本近現代史——制度・言説・造型』(東京美術、2014)、p.232.
- 46 北澤憲昭総監修『シリーズ・近代日本のモニュメント』、田中修二監修、第 1 巻「銅像写真集 偉人の倂 [資料篇]」(ゆまに書房、2009)
- 47 北澤憲昭「複合的造型としての銅像」、北澤憲昭総監修『シリーズ・近代日本のモニュメント』パンフレット、(ゆまに書房、2009)
- 48 木下直之「記念碑と建築家」、鈴木博之、石山修武、伊藤毅、山岸常人編『シリーズ 都市・建築・歴史 8 近代化の波及』(東京大学出版会、2006)、p.290.
- 49 註 43 に同じ、p.65.

- ⁵⁰ 註 38 に同じ、pp.53～55.
⁵¹ 中原佑介「第 10 話台座をなくした彫刻」、『現代芸術入門』(美術出版社、1979 年)、pp.157～158.
⁵² 註 51 に同じ、pp.160～161.
⁵³ 註 51 に同じ、p.160.
⁵⁴ M.メルロ＝ポンティ、滝浦静雄、木田元共訳『見えるものと見えないもの 付・研究ノート』(みすず書房、1989)、pp.363～364.
⁵⁵ 註 33 に同じ。
⁵⁶ ジャック・デリダ、高橋允明、阿部宏慈訳『絵画における真理(上)』(法政大学出版局、1997)、pp.100～102.
⁵⁷ 註 3 に同じ。中国神話においても、女媧が土をまるめて人を造ったという記述が見られる。(袁珂、鈴木博訳『中国神話・伝説大事典』(大修館書店、1999)、pp.344～345.)
⁵⁸ 註 21 に同じ、p.193.
⁵⁹ 註 21 に同じ、p.125.
⁶⁰ テオドル・W・アドルノ、大久保健治訳『美の理論』(河出書房新社、1985)、p.114.
⁶¹ 註 29 に同じ、p.19.
⁶² 註 1 に同じ、「現代の彫刻」、p.186.

図版出典

- 図 1、「東台彫塑会出品自作像…朝倉氏外二十名」(1921、8 月)、青木茂監修『近代美術雑誌叢書 10 美術月報 第二巻』(ゆまに書房、1998)、pp.322～323.
図 2～5、著者撮影
図 6、信太司『天平塑像の心木構造の研究——新薬師寺十二神将一』(東京芸術大学大学院美術研究科、2000 年)、p.23.
図 7、山梨県立美術館、三重県立美術館編『「生誕百年記念—石井鶴三」展図録』(山梨県立美術館、三重県立美術館、1987)、作品番号 44.
図 8～17、著者撮影
図 18、岩野勇三『彫塑——制作と技法の実際』(日貿出版社、1982)、pp.194～195.
図 19～25、著者撮影
図 26、
図 27、
図 28、
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5a/Porch_of_Maidens.jpg/1280px-Porch_of_Maidens.jpg
図 29、
図 30、著者撮影

謝辞

本論文を執筆するにあたり、北澤憲昭先生のご指導をたまわった。また、ミーケ・バルの翻訳については稲見博明先生のお力添えをいただいた。また、第 2 章については平戸貢児先生、第 3 章については藤倉久美子先生から貴重なご教示をたまわった。記して感謝申し上げる。