

# 「木彫」授業における導入の覚書

谷口 義人\*

## 1. はじめに

高岡短期大学で「木彫」の授業を担当して既に10年が経過した。その間、課題づくり、導入段階の工夫、展開、その評価など、前年度に実施した授業内容を反省し、少しずつ見直しを行って現在に至っている。

本学産業造形学科において、どんな人を育てるべきかという教育目標は、現代の複雑多様な産業社会の中で、それに対応できるデザイン及び造形の実務能力を持った技術者へと学生を育てることではないだろうか。産業造形学科の木材工芸コースにおいては、家具のデザインから加工製作に至る一貫した内容を骨子とし、インテリアデザイン及びクラフト工芸、木材のさまざまな性質、建築学に関する科目等を側面からサポートするようカリキュラムの編成を行っている。

大学は、学生の資質に見合う教育を行うものであり、大学が魅力ある教育目標を掲げて、現にそれを実施し実績をあげているかどうか。それが大学の評価に繋がるはずである。

ここで、過去の卒業生の進路状況にふれておきたい。開学以来今日まで、工芸作家や彫刻家を志望した学生が多数いたかもしれないが、結果として過去の木材工芸コース卒業生で彫刻を生業とする者は、社会人入学者を含めて4名である。こうした背景も「木彫」の授業を組み立てる要因のひとつである。もちろん学生の興味を導く、学習意欲を高める指導が必要なことは論をまたない。

本稿で私は、家具に関する実務家を育てる立場で語るものであるから、彫刻芸術について触れたりもするが、芸術としての彫刻論を述べるつもりはないし、まして木彫の技術論を語ることもしない。本学のおかれた状況下で、何が学生にとって有効であるかを考え、実施してきた授業の課題とその導入部の構成について述べることにしたい。

私は木彫の授業を行うに当たって、その導入部が何よりも大切と考える。授業の課題である以上、物理的・時間的な限界は当然あるが、時間の許すかぎりさまざまな事例をあげて、学生の視野をひろげイメージを拡大させた後に、課題に向けての適切な選択を行い、まとめていく方法をとっている。その導入部の構成を見直すにあたって、私の歩んできた原点を再確認し整理する必要のため、この稿を起し私の覚書とする。

## 2. 木彫の課題

### 2-1 課題づくり 光雲と光太郎の系譜パート1

#### (1)光雲の背景

木彫授業の課題づくりにあたっては、まず木彫刻の原点に立って、東西の歴史的背景、素材とその加工技術、更には学生の資質及びその関心、実習の時間等を配慮しなければならない。

まずは、日本の木彫の歴史的背景から考察してみよう。日本の木彫といえば仏像であるが、飛鳥時代から今日まで仏像彫刻が数多く制作され、殊に飛鳥時代から鎌倉時代にかけて素晴らしい木像仏がきら星のごとく存在する。

この伝統は、近世江戸の仏師、宮彫り師、根付け師に継承された。明治以降では、東京美術学校産

---

\* 産業造形学科

いになった高村光雲（後に美術学校彫刻科の教授、帝室技芸員に任ぜられた）の他に、浮彫りに長じた石川光明、象牙彫りから出発して伝統的な木彫の再興に思いを致す竹内久一らが木彫界で鼎立していたのである。

明治40年(1907)の東京美術学校彫刻科は、木彫、塑造、牙彫の三科で構成され、主任は光雲であった。大正8年(1919)に牙彫が廃止となったが、これはあきらかに、洋風の彫塑（ブロンズ）の指導が加わったからである。というもすでに明治35年(1902)には、久米桂一郎がロダンを論じて、最初の紹介者になっていることからわかる。こうした時代の流れにそって日本の彫刻は、彫り物から彫刻へと移りかわり、彫刻家は、いわゆる仏師から彫刻師(家)へと転身を始めていると理解できる。しかし、近代日本の美術学校彫刻科の教授になったとはいえ、光雲には、江戸職人としての気質が依然として色濃くながれていたと思われる。

光雲は、明治から昭和初期に至る、文化的な秩序の崩壊を体験することで、時代の変化に伴う必然的な、避けて通れない悲劇を背負うことになった。しかし変化に軽々しく従うことなく、古来の伝統に固執して自己追求の中で傑作を残し、伝統を次世代へ引き継ごうとしたのである。光雲は83歳で没するまで、明治・大正・昭和の三代にわたり、多くの弟子を育てて日本近代に木彫を蘇生させたのである。

光雲の息子光太郎は、子供の頃から木彫の修練を続け、父と同じ彫刻の道へ進む。東京美術学校を卒業後、ロダンの『考える人』を見て衝撃を受け、両親の支援で渡米して、近代芸術のさまざまな体験を積んだ後、パリから帰国する。

そうした光太郎による父光雲評には、光雲が体現していた前近代的在り方への、意識的な抵抗が流れている。光太郎は、父の作品はすべて職人的、仏師屋的で、また江戸的であったと述べ、光雲は近代の芸術家たる自身の対極だとしている。たしかに、光雲は前近代的な世界で生まれ育ち、前近代的な職人であることを否定しなかった。しかし同時に、西洋彫刻の制作法を木彫に取り入れようとする寛容な態度や、西洋画の写実表現を彫刻にも取り入れようとして、実物写生に励んだり、西洋彫刻の資料を丹念に収集したりする姿勢は、光雲が近代的な作家でもあろうとした証しであった。高村光雲は、前近代人と近代人としての姿を両面合わせもった存在であったといえる。

## (2)光太郎の現実

高村光太郎は、荻原守衛とともに日本の近代彫刻の扉を開いた人として、美術史上重要な位置を占める。ロダンによる造形理論の展開者であった光太郎は、近代木彫の創始者であると同時に、木彫界の元老であった光雲の長男であった。ここに光太郎が背負う宿命がある。

彫刻家光太郎は、近代人としてへの志向が強く、評論や翻訳、詩を通して、近代芸術思潮を紹介し主張することに熱心であった。近代ヨーロッパの造形思考と日本の風土も含めた伝統的な要素との断絶を一身のなかでどのようにとらえ、造形として具体化するかという困難な課題は、近代日本のすぐれた美術家の誰もが避けて通ることのできなかつた問題であり、それとの対決の仕方がそれぞれの個性を形成したともいえよう。近代ヨーロッパと日本の伝統との相克というこの課題を高村光太郎ほど真面目に受けとめ、重苦しく限界までつきつめた人は少ない。それは幼少時から身につけた伝統的造形方法とロダンに感動することによって知ったヨーロッパ近代の造形思考との相克となってあらわれたが、伝統的造形方法は光太郎の場合あまりにも骨肉化したものであり、尊敬する父は同時に光太郎がもっとも嫌悪した日本的現実の象徴的存在でもあった。どうやら光太郎の場合、自身のなかでの分裂がますます制作を困難にし、その結果彼をいっそう寡作な彫刻家へと押しやったのである。光太郎が矛盾にみちた複雑な人間性をもった最大の理由はこの辺にもと

められる。

本稿の主旨から、これ以上光太郎の人間性に深入りすることはさけ、造形上の問題として検討することになる。光太郎は、彫刻の本質が単に対象の形を再現描写することだけではないことを主張し、彫刻の自立性の認識を訴えた。そのことが日本の彫刻のなかで重要な意味をもつのである。

### (3)光雲・光太郎の系譜以外の木彫

木彫の授業を組み立てるにあたって、光雲・光太郎の系譜にかなり深入りしたことの理由は、光太郎は日本の木彫の伝統を骨肉化する程継承し、さらに西洋近代の造形思考を学ぶことによって、父との相克のなかで、彫刻の自立を目差したからなのである。21世紀の今日になっても、私達は依然としてこの命題から自由になってはいないと言っている。私達はそこから逃げてはいけないのである。木彫刻の授業の根幹に、私が光雲・光太郎の系譜を据えることはこうした事由によるのである。

光太郎以降の20世紀の芸術（美術）は、大きな変貌をとげた。例えばキュービズム、ダダイズム、シュールレアリズム、構成主義、アメリカンポップアート等の思潮及び運動は、単に羅列されるようなものではなく、20世紀の芸術を大きく変える要因になったのである。

木彫の授業を行うにあたっては、これらの思潮に十分な配慮がなされなければならないと考える。ややコラージュ的方法で無謀かもしれないが、根幹に日本の木彫刻の伝統を集斂する光雲・光太郎の系譜をとらえ、それに、現代アートの動向、さらには古代エジプト、中世ヨーロッパの木彫等を視野に入れ、全体として大樹に仕立てる厚みのある授業を展開したいのである。

## 2 - 2 課題の設定

10年以上木彫の授業を行ってきた経験から、毎年課題を見直し、少しずつ工夫を重ねてきた。本年度の課題を以下に記す。

### 木彫授業

#### 《課題》

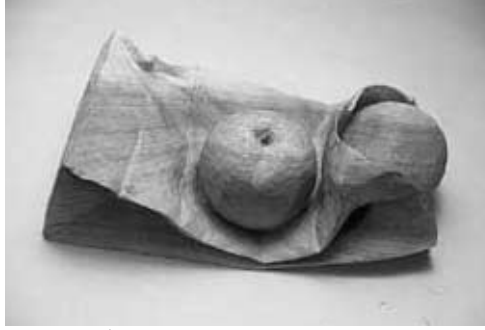
日常身近な身のまわりにある品物を選んで、下記の事項に従って精密模刻をしなさい。

#### 《条件》

- 1．2個の異なる品物を組み合わせコンセプトを考え構成する。ただし、品物のひとつは必ず布を使用する。
- 2．2個の品物を組み合わせて、大きさはおよそ300×300×300mm以内の立方体にしなさい。
- 3．加工は専ら彫刻ノミと彫刻刀の手加工で切削を行う。ただし、木取りの工程では鋸及び電動鋸、帯鋸盤を有効に使うこと。
- 4．仕上げは素材の材質そのままか、又はわずかに淡彩をほどこしてもよい。（サンドペーパー仕上げはしないこと）
- 5．制作期間が5週間におよぶので、腐敗するものは避けること。

#### 《ねらい》

- 1．精密模刻ではあるが、複数の品物を組み合わせることによって現される創造・エスプリ（Esprit = 仏語 = 機知に富んだ精神の働きの意味）を表現する。
- 2．精密模刻による、塊材から削り出すカーヴィング（Carving）の技法を習得する。



1. リンゴと紙袋



2. Tシャツと衣紋掛

さて、こうした精密模刻の課題は何も私が考えだしたものではない。光雲等の時代すでに美術学校で行われていた課題である。光太郎もまた少年時代父の工房で、美術学校時代も同様の作業を通して自分の世界を見つけていったわけである。記録がないのではっきりしないが、おそらく既に運慶等の時代にもこういう事をおこなっていたのではないだろうか。というのも木彫の指導において精密模刻は普遍的な課題であり、更にいえばアカデミックな手法として確立していると考えられるからである。精密模刻であることに加えて、私の課題づくりの工夫を述べるならば、ただ美しければ良いというのではなく、現代人としてのコンセプトを明確にすることが重要と考える。それは例えば柔らかな布の曲面のひだに、硬いフラットな面の無機物等を組み合わせて、新たな造形言語を引き出すといった手法を用いることでも明らかになる。

### 3. 光雲・光太郎の彫刻

#### 3-1 光雲パート2

##### (1) 高村光雲とその時代展

今年「高村光雲とその時代展」が開催され、幸いにも千葉市美術館で見ることができた。今回このレポートを記述するにあたって、非常にタイムリーで貴重な経験であった。わが国近代木彫のバイオニアとしての地歩を固めた光雲、その生誕150年を記念しての開催であるという。私には、光雲と同時代の彫刻家や更に光雲の門下生を含めての本格的な企画展が、過去に開催されなかったことが意外に思われた。やはり伝統的な木彫の衰退が影響したと考えられる。

##### (2) 作品 老猿

像高90.9cm、栃、明治26年(1893)、重要文化財、東京国立博物館

明治26年のシカゴ万国博覧会に出品され、妙技二等賞を受賞した光雲の代表作である。円刀(内丸刀)によるノミ跡を残して岩の荒い質感を表現した技法、木目を生かしつつ鋭い彫りによって毛並の質感を表現した技法、鼻から口にかけてを滑らかに表現した技法、この冴えた刀の彫技にはおどろかされる。さらに、黒



3 老猿

目には石を嵌めるなど、日本の伝統の木彫の技を光雲は出し尽くしたといえる作品である。

伝えによると、この制作にあたって光雲自身が材料となる良質の大木を求め、かなり苦心のすえ、栃木県の山中で直接見極めてこの柘の木を手に入れた。

口を固く閉ざしながら鋭い眼光で遠くを睨みつけている老猿。その姿は人間的なポーズで表現されている。光雲は写実に徹底しているが、単に写実を追求するだけではなく、ドラマチックな構成に仕立て、そこに新たな芸術性を見出している。

### 3 - 2 光太郎パート2

#### (1)高村光太郎の木彫

北川太一編の『ロダンに就いて23の事』(大正五年十二月『光太郎資料』)によると、「ロダンは彼自身も言っている通り、実に忠実な伝統の継承者なのだ」<sup>(1)</sup>といい、「ロダンは口を酸くする程言っている「構造」、「肉づけ」、及び此に類する事に於ける人間叡知の追求である。此事は、西洋東洋の区別なく、(中略)日本でも昔から、木彫家の言いならわしに、彫刻は木取りにある、コナシにある肉にある、という事があった。意味の粗密に差があるが、其の概念は同じである」<sup>(2)</sup>と光太郎は述べている。

美術評論家三木多聞の文章を引用する。「すでにある具体的な形と質をもって存在している素材を彫り込んで、のこすことによって形体を決定する木彫では、形体を獲得していく過程で、まず全体を簡潔に特色づける形に素材を整理する必要がある。それが木取りであり、鋸や大きなノミで整理していくため、いくつかの面の集積となる。この段階で、もとめていく形体の構造の方向づけはできていなければならない。優れた木彫の仏像が、大きないくつかの面によって整理されることが指摘されるのはそのためである。コナシは次第に細部の形体を決定していく過程であるが、それが全体の構造のなかの部分的な構造の追求であることはいうまでもない。肉は「肉付け」も「肉合い」も同じ意味であるが、最終的な形態に到達する際の、どこまで残すかを決定するときの、視覚に翻訳された触覚的な質の性格づけといえよう」<sup>(3)</sup>。

#### (2)木彫の独自性

三木多聞の『高村光太郎』を参考に考えてみよう。木彫のコナシに彫刻の普遍的な要素が含まれていると確信した光太郎が制作した、蝉、桃、鯰、魴ぼう、白文鳥などの木彫小品は、光太郎彫刻の独自の境地をひらいたもので、広く知られている。木というさわやかで適度な硬さをもつ材質を、幼少時から修練してほとんど肉体の一部となっているような刀の運びで、削り成形していく喜びを光太郎は味わったに違いない。そこに光太郎の体内に流れている血と骨肉化した日本の伝統的な造形方法、すなわち父光雲と同様の体質を見ることができる。

光太郎の木彫は、置物的なモチーフを取り上げながら、そこに彫刻の立体的な要素を吹き込み、小さいながら充実した存在感をもつ造形へと昇華されている。いわゆる置物的な職人芸のもつ卑俗さを排し、高い気品をもった、愛らしい彫刻になっている。しかし、問題がないわけではない。なるほど光太郎の木彫は確かな存在感と造形的要素を十分に備えているけれども、あくまでも「小彫刻」の世界を出ていないのである。ハーバード・リードが指摘するように、彫刻には、具体的な空間のなかで、もうひとつの空間を構築し主張する記念碑的なものと、手のなかで愛玩する小彫刻の両極があるとしている。小彫刻として護符や根付が発達したことからわかるように、小彫刻にも独特の魅力があり、十分な存在理由があることを否定するつもりはない。しかし、光太郎の作品には物理的なスケールからいっても大きな空間の構築性が欠けているのである。光太郎の木彫が小品

に限られたこと、それはヨーロッパの都市とは異なり、日本において記念碑が置かれる場所、すなわち具体的空間及び社会的環境が欠除していたからであると考えるべきではなからうか。

### (3)彫刻家山本稚彦の語った光太郎

光太郎の彫刻とその技術について直接私が伺うことができたのは、生前の光太郎と智恵子さんと交際があった彫刻家山本稚彦にお会いしたからである。山本先生と私が呼ぶようになったのは、私が大学2年生の時の新潟県展でお会いして以来である。それ以降、先生がロダンや光太郎の他にヘンリー・ムア、唐招提寺のトルソーの仏像など、彫刻について常に情熱をもって語られることに魅せられ、教えていただいくようになったからである。先生は長くローマに滞在され、その後、日本美術家連盟理事長の要職に就かれ、私にイタリアのシエナにあるジョヴァンニ・ピサーノの彫刻を見るようにと、文化庁の芸術家在外派遣を薦めてくださったのである。

山本先生は光太郎について、次のように語っている。「彼は、丸刀をあまり使わない。父、光雲に似て小刀にかけては名人芸を身につけていて、切り出し刀の四分、五分のものを激しく用いる。今日の作家は、丸刀で簡単に形を作るであろうところも（中略）、彼が好んで使う檜材は、小刀の切れ味と鍛練した技術を要する素材であるが、（中略）かりかりと低い音をたてて腕の冴えを見せる運刀法は、（中略）江戸っ子の親ゆずりの芸である。（中略）向うへ削り、更に峯を返して手前に削りあげる、自由自在な高村流の当たり前の運刀技術である。（中略）この切り出し小刀は、絵帽子刃と俗にいう、尖端に近い部分を弓なりに研ぎおろした切り出し小刀であって、甚だ熟練を要するが、こなし込むに此の上なく便利な人指にも似た道具である」<sup>(4)</sup>。この解説の通り、文鳥、うそ鳥、魴ぼう、鯰などの作品の写真を見ただけでも、切り出し小刀の刀痕をはっきり確認できる。

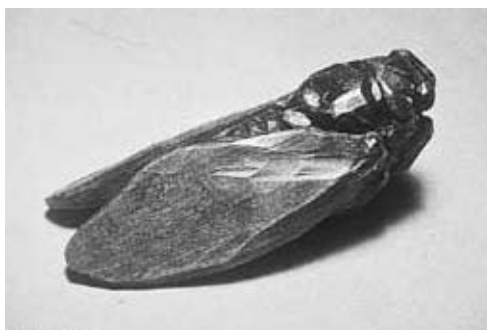
山本先生が語った、光太郎の栄螺についてふれておきたい。「アトリエ（光太郎の）の東窓の近くに作業台があり、その上に震災以前から彫りはじめていた栄螺が、失敗を重ねて三個にもなった時、彼は気にいらなければ壊す習癖をもっていたので、私は思い切ってその一個をおねだりしてみた。彼は栄螺の中の螺旋のような軸のもつ役目について、長い話のすえ遂に承諾はしてくれなかったが、自然のもつ原理は人間も虫も鳥を見ても共通したものであると云ったロダンの言葉を、しみじみ話をしてくれたのである」<sup>(5)</sup>。

檜の丸彫による木彫作品 栄螺 は現存していない。1979年に六耀社から出版された『高村光太郎彫刻全作品』に、亡失作品として記載されている。光太郎は、次のように語っている（昭和20.2『美術』の「回想録」による）。「栄螺も彫つたが、それを父に見せたら「この貝はよく見たら栄螺の針が之だけ出ているけれど一つも同じのがないね」と言つた。実はその栄螺を彫る時に、五つ位彫り損つて、何遍やつても栄螺にならない。実物のモデルを前に置いてやつているが、実に面倒臭くて、形は出来るのであるが、どうしても較べると栄螺らしくない。弱いのである。どうしてもその理由が分らないので、拵へ拵へする最後の時に、色々考へて本物を見ていると、貝の中に軸があるのである。一本は前の方、一本は背中の方にあつて、それが軸になつていて、持つて廻すと滑らかにぐるぐる廻る。貝が育つ時に、その軸が中心になつて針が一つ宛殖えて行くといふことが解つた。だからその軸を見つけなければ貝にならない。成程と思つて、其処をさういふ風に考へながら拵へたら、丸でこれまでのと違つて確りして動きのない抛り所が出来た。それで私は、初めてかういふものも人間の身体と同じで動勢（ムウヴマン）を持つといふことが解つた。それ迄は引写しばかりで、ムウヴマンの謂れが解らなかつたが、初めて自然の動きを見てのみこまなければならぬといふことを悟つた」<sup>(6)</sup>。

## (4)作品 蝉

2×7×3cm、1924年、檜

光太郎が大正末から近代的意識をもち込んだ木彫小品をつくったことはよく知られている。なかでも蝉は好んで題材としたもののひとつであるが、蝉はその形態の中に彫刻的なものを備えているという。「セミの彫刻的契機はその全体にまとまりのいい事にある。部分は複雑であるが、それが二枚の大きな翅によって統一され、(中略)総体に単純化し易く、面に無駄がない」<sup>(7)</sup>と光太郎は述べている。



4 蝉



5 同左 裏の写真

## (5)作品 白文鳥

左 21×9×7cm、右 19×9×6cm、1930年、檜

愛らしい小鳥の表情が巧みに捉えられているが、光太郎の興味はそうした部分の描写にあるのではない。小鳥の姿態を簡潔でさわやかな刀痕の小さな面の集積として把握している。光太郎のいうコナシの造形的な意味を伝えていることがよく理解される。また光太郎の木彫は、部分的に彩色が施されている場合があるのも特色のひとつである。



6 文鳥

## 4. 日本の木彫刻

## 4-1 飛鳥の百済観音像

## (1)百済像のプロポーシオンと天衣

百済観音像は、法隆寺の釈迦三尊の脇侍や夢殿の観音像と違うスタイルで、<sup>とりは</sup>止利派とは異なるひとつの源流に由来するものと考えられている。蓮華座と水瓶はヒノキ材、本体はクスノキの一木造り、像高 209.4cm、法隆寺大宝藏殿、国宝。

すらりと長く伸びた身体と頭との比率は約8対1の割合であり、このプロポーシオンはこの時代の平均的な比率が約6対1であることを考えると異例のことである。

左手はわずかに前方に曲げて頸の長い宝瓶を軽く持ち、右手は救いを求める人々をまねくようにさし伸ばしている。腰をおおう裳(腰以下をおおう衣)は左右対称に刻まれているが、腕から垂



れる天衣は体軀と一平面をなさず、体と直角になり二平面になっている。肩にかかる垂髪も蕨手型ではなく、本物の髪手のように作られている。

百済観音と呼ばれる名称の由来を調べてみたのであるが、明確には判明せず、多分長身ゆえの異国的な感じを受けたからではないかと察する。制作されたのは日本ではないかと言われている。天衣とは、多くは菩薩像の衣を総称していることもあるが、とくに菩薩の両腕から垂れる布を天衣および綬帯じゆたいと呼ぶ。

百済観音を見て、東西のすぐれた芸術の創造における人間存在の意味を問いつづけたフランスの文学者アンドレ・マルローは、「世界十大傑作の一つ」<sup>⑧</sup>と言ったと彫刻家高田博厚は語っている。

### (2)神秘的な重さと畏怖感の百済観音

文学者竹山道雄による『古都遍歴』から引用する。「前から見ると腕のほかは左右対称で静止的だけれども、横から見るとさながら涼しい風の中に立っているような動きがある。この正面と側面との印象の相反が、この像に二重の複雑な姿をあたえている」<sup>⑨</sup>と指摘している。更に続けて「この像も二つの主題の協奏からなりたっている。その一は、抽象的な超自然な線であり、その二は、理想化された霊的な肉体である。この両者は、分裂し対立しながら、相補って調和を奏でている。(中略)ある神秘的な重さ、ほとんど畏怖感を示す物質としてある。これらの流れる塊がそれを追う目に超絶的なまよらかな不変の世界へと追い入れる。ところが、顔と手と胸の一部とは、はや十分に立体感をもっている。しかし、自然を模倣しているのではなくて、それを理想的に形成している。線の音楽の塊の中から露われ出ているこの肉体の部分には、萌えいでる早春のような、固い蒼のような清新な生氣が感ぜられる」<sup>⑩</sup>と述べている。

### (3)和辻哲郎の語る百済観音

和辻哲郎の『古寺巡礼』 私は『古寺巡礼』を学生時代に読んだ。その中で日本美術の特質がヨーロッパやユーラシア大陸の美術と対比して書かれていることに私は多くを学んだのである。その後、『イタリア古寺巡礼』も新鮮な感動をもって読んだ。『古寺巡礼』は日本の文化に精通している著者の、鋭敏な感受性とたくましい知的構想力による芸術論・文化論であり、優れた芸術作品を求める美の享受者の旅であると同時に、また一人の思想家の旅であるから、学生諸君にその瑞々しい感動を読み取って欲しいという願いをこめて、少し長い以下の文章を引用する。百済観音の様式的な意義はその直線的な手法によるものである、と指摘して次のように説明する。「百済観音は確かにこの鋼の線条のような直線と、鋼の薄板を彎曲させたような、硬く鋭い曲線とによって貫かれている。そこには簡素と明晰とがある。同時に縹渺とした含蓄がある。大ざっぱでありながら、微細な感覚を欠いているわけでもない。形の整合をひどく気にしながらも、形そのものの美を目ざすというよりは、形によって暗示せられる何か抽象的なものを目ざしている。従って「観音」という主題も、肉体の美しさを通して表現せられるのではなく肉体の姿によって暗示せられる何か神秘的なものをとおして表現せられるのである。垂れ下がる衣のひだの、永遠を思わせる静けさのために、下肢の肉づけを度外しているときは、その一例と見ることができよう。従ってこの作家は、肉体の感覚的な性質の内へ食い入って、そこから神秘的な美しさを取り出すというよりも、表面に漂う意味ありげな形を捕えて、その形をあくまでも追究して行こうとするのであ



7. 百済観音像



る。そこに漢の様式の特質も現われている。<sup>11)</sup>

「当時の漢人は、和らぎと優しみとに対する心からの憧憬の上に、さらにかつて知らなかった新しい心情のひらめきを感じはじめていた。それは地の下からおもむろに萌え出て来る春の予感に似かよったものであった。かくしてインドや西域の文化は、ようやく漢人に咀嚼せられ始めたのである。異国情調を慕う心もそれに伴って起こった。無限の慈悲をもって衆生を抱擁する異国の神は、ついにひそやかに彼らの胸の奥に忍び込んだのであった。抽象的な「天」が、具象的な「仏」に変化する。その驚異をわれわれは百済観音から感受するのである。人体の美しさ、慈悲の心の貴さ、

それを嬰兒のごとく新鮮な感動によって迎えた過渡期の人々は、人の姿における超人的存在の表現をようやく理解し得るに至った。神秘的なものをかくおのれに近いものとして感ずることは、しかもそれを目でもって見得るといことは、彼らにとって、世界の光景が一変するほどの出来事であった。彼らは新しい目で人体をながめ、新しい心で人情を感じた。そこに測り難い深さが見いだされた。そこに浄土の象徴があった。そうしてその感動の結晶として、漢の様式をもってする仏像が作り出されたのである。<sup>12)</sup>

#### (4)百済観音にみる大陸の仏教美術の影響

美学者の井上正は、「百済観音には蓄えられたエネルギーが発散するような熱っぽさは微塵も感じられない。肩の上に波状を描いて散る垂髪表現に象徴されるように、すべてが静かに流れゆく世界であり、各所にみられる鋭い尖端部も、その流れを美しく導くためのはたらきに終始している」<sup>13)</sup>と述べている。また井上は百済観音には中国の「氣」の芸術に、ガンダーラやインドから伝えられた「蓮華」の仏教美術が密着し、複雑な様相を伴いながら非現実の美を形成したと説明する。この「氣」とは、目に見えない本質を具象物に添わせて表現するという基本的な観念にもとづくものである。また「蓮華」とは、インドで生命を生み出す力等をもつ神秘的な花で、聖なるものや清浄なるものを生み出す神秘的な力であり、創造主を生み出す神の象徴となっている。

## 4 - 2 中宮寺の半跏思惟像

### (1)半跏思惟像とは

中宮寺半跏思惟像は丸い台座に腰をおろし、左足を踏み下げ、右足を軽くまげて左膝の上におき、右手で軽く頬づえをついている。こうした形のものを半跏思惟像とよび、瞑想にふけている時の姿を現したものであるといわれている。肉付も百済観音に比べふっくらとなって、側面も立体感を持ち美しい。柔らかな抑揚のある肉付けは的確で止利派とは異なる作風である。

服装の点から見ても、上半身は全く裸体で腰だけに裳をまとっていること、また肉付きがよくなど、飛鳥時代から奈良時代に近づいてきたことを感じさせるのであるが、なお、その腰裳の衣褶は、同じ皺を繰り返すという左右対称性から脱していない。本体・光背・台座ともクスノキ材でつくられている。本体部は頭部と胴部を別材にし、<sup>とうざ</sup>榻座の正面に半跏に組む足と、前裳の部分を膝前から別材で矧ぐ寄木造りである。漆地彩色、像高167.6cm、国宝。

### (2)中宮寺半跏像の日本の特質の表現

和辻哲郎の『古寺巡礼』から優れた説得力ある文章を以下に引用する。「そこを出て中宮寺へ行く。寺というよりは庵室と言った方が似つかわしいような小ぢんまりとした建物で、また尼寺らしい優しい心持ちもどことなく感ぜられる。(中略)なつかしいわが聖女は、六畳間の中央に腰掛けを置いて静かにそこに腰かけている。うしろには床の間があり、前には小さい経机、花台、綿のふくれた座ぶとんなどが並べてある。右手の障子で柔らげられた光線を軽く半面にうけながら、彼女は

神々しいほどに優しい『たましいのほほえみ』を浮かべていた。それはもう『彫刻』でも『推古仏』でもなかった。ただわれわれの心からな跪拝に価する　　そうしてまたその跪拝に生き生きと答えてくれる　　一つの生きた、貴い、力強い、慈愛そのものの姿であった。われわれはしみじみとした個人的な親しみを感じながら、透明な愛着のところでその顔を見まもった。<sup>94</sup>

「あの肌の黒いつやは実に不思議である。この像が木でありながら銅と同じような強い感じを持っているのはあのつやのせいだと思われる。またこのつやが、微妙な肉づけ、微細な面の凹凸を実に鋭敏に生かしている。そのために顔の表情なども細やかに柔らかくに現われてくる。あのうっとりとした閉じた眼に、しみじみと優しい愛の涙が、実際に光っているように見え、あのかすかにほほえんだ唇のあたりに、この瞬間にひらめいて出た愛の表情が実際に動いて感ぜられるのは、確かにあのつやのおかげである



8 中宮寺半跏思惟像

う。あの頬の優しい美しさも、その頬に指先をつけた手のふるいつきたいような形のよさも、腕から肩の清らかな柔らかさも、あのつやを除いては考えられない。(中略)しかしつやがそれほど靈活な作用をなし得るのは、この像の肉づけが実際微妙になされているからである。その点でこの像は百済観音とはまるで違っている。むしろ白鳳時代のもののように、精妙な写実を行なっているのである。顔や腕や膝などの肉づけにもその感じは深いが、特に体と台座との連関において著しい。体の重味をうけた台座の感じ、それを被うている衣文の感じなど、実に精妙をきわめている。わたくしたちはただうっとりとしてながめた。心の奥でしめやかに静かにとめどもなく涙が流れるというような気持ちであった。ここには慈愛と悲哀との杯がなみなみと充たされている。まことに至純な美しさで、また美しいとのみでは言いつくせない神聖な美しさである。(中略)印象はいかにも聖女と呼ぶのがふさわしい。しかしこれは聖母ではない。(中略)しかしこの聖女は、およそ人間の、あるいは神の、『母』ではない。そのういういしさはあくまでも『処女』のものである。(中略)ヴィナスはいかに浄化されてもこの聖女にはなれない。しかもなおそこに女らしさがある。女らしい形でなければ現わせない優しさがある。では何であるか。　　慈悲の権化である。人間心の慈悲の願望が、その求むるところを人体の形に結晶せしめたものである。わたくしの乏しい見聞によると、およそ愛の表現としてこの像は世界の芸術の内に比類のない独特なものではないかと思われる。これより力強いもの、威厳のあるもの、深いもの、あるいはこれより烈しい陶醉を現わすもの、情熱を現わすもの、　　それは世界にまれではあるまい。しかしこの純粋な愛と悲しみとの象徴は、その曇りのない純一性のゆえに、その徹底した柔らかさのゆえに、恐らく唯一のものといつてよいのではなからうか。その甘美な、牧歌的な、哀愁の沁みとおった心持ちが、もし当時の日本人の心情を反映するならば、この像はまた日本的特質の表現である。(中略)これらの最初の文化現象を生み出すに至った母胎は、我が国のやさしい自然であろう。愛らしい、親しみやすい、優雅な、そのくせいでこの自然とも同じく底知れぬ神秘を持ったわが島国の自然は、人体の姿に現わせばあの観音となるほかはない。自然に酔う甘美なところもちは日本文化を貫通して流れる著しい特徴であるが、その根はあの観音と共通に、この国土の自然自身から出ているのである」<sup>95</sup>

### (3) 慈愛にみちた女性的な弥勒の像

美学者、町田甲一の著作『大和古寺巡歴』より以下を引用する。「この本尊を、寺では如意輪観音

とよんでいるが、今日では弥勒菩薩とよぶ人が多い。(中略)この、左足を踏み下げ、右足を折って左膝の上ののせ、右膝の上に臀をおいた右の手の指先を軽く頬に触れて、榻とよぶ腰掛けに倚座した姿を、半跏思惟の相というが、これは、釈尊がシッダールタ太子として、マヤー夫人の胎内に降下入胎するまでの間、兜率天上において、長い間、思惟(考えること)していた時の姿であるといわれ、また太子時代の釈尊が、出家直前までいろいろと思惟を重ねられた樹下静観の姿であるといわれる。(中略)上半身を裸形につくり、腰をやや細く、胸をかすかに隆起させた姿は、女体をおもわせるものであり、上下の脛の線をはっきりと刻み出さない伏目がちの眼差しや、かすかな微笑みをたたえたような口元の表現も、慈愛にみちた女性の面差しを思い浮かべさせる。この像の口辺にただよう微笑を、モナ・リザの微笑に比較したり、この像をキリスト教における聖母像に比較する人も、むかしから少なくない。弥勒が女性であるはずはなく、弥勒の像を女性の姿にあらわすことを説いた経典も、もちろんない。しかし、やさしい女性的な弥勒の像は、とくに古い時代には少なく、(中略)この中宮寺の弥勒像にも女性を感じない人が多い。(中略)その故に、弥勒とよぶよりも、観音とよぶ方がいいという人もいる」<sup>16)</sup>。

#### (4)西洋彫刻にみられない悲心をもこめた半跏思惟像

日本人の精神史を書いた、亀井勝一郎の著書『大和古寺風物誌』から以下を引用する。「深い瞑想の姿である。半眼の眼差は夢みるやうに前方にむけられていた。悄悄とつむき加減に腰かけて右足を左の膝の上ののせ、更にそれをしづかに抑へるごとく左手がその上におかれているが、このきつちりと締つた安定感が我々の心を一撃に鎮めてくれる。厳しい法則を柔かい線で表現して技巧の見事さにも驚いた。右腕の方はゆるやかにまげて、指先は軽く頬にふれている。指の一つ一つが花瓣のごとく繊細であるが、手全體はふつくらして豊かな感じにあふれていた。そして頬に浮ぶ微笑は指先がふれた刹那おのづから湧き出たやうに自然そのものであつた。飛鳥時代の生んだ最も美しい思惟の姿といはれる。五尺二寸の像のすべてが比類なき柔かい線で出来あがつているけれど、弱々しいところは微塵もない。指のそりかへつた頑丈な足をみると、生存を歡喜しつつ大地を駆け廻つた古代の娘を彷彿せしむる。その瞑想と微笑にはいかなる苦衷の痕跡もなかつた。一切の慘苦を征服したのちの永遠の微笑でもあろうか。いま春の光りが燦爛とこの姿を照らして、漆黒の全身がもえあがらんばかりに輝いて見える」<sup>17)</sup>。

「中宮寺の像は、その大いさにもよるが、うける感じが勁く逞しいのである。つまり思惟は眠れるごとくみえても、直ちにそれを實踐に移しうるやうな頑丈な下肢によつて支へられていること、逆にいへば、大地に根をおろして、その上で虚空の果までも漂ひ行かんとする思惟、この調和が私にはすばらしく思はれたのだ」<sup>18)</sup>。

「私はふとロダンの『考へる人』を思ひ出した。そしてこの二つをいつとはなく比べて考へるやうになつた。如意輪觀音が『男にも非ず女にも非ざる』一切諸法を具現しつつ、なほ清純な乙女を彷彿せしむるのに對し、ロダンの『考へる人』は男性中の男性である。中宮寺の思惟像はわづかにうつむいているが、『考へる人』は殆ど倒れるばかりに面を伏せて、頑健な右腕が顎をぐつと支へている。身もたえするごとく右肩を内側にひきしめ、全身の筋肉がふしくれたつてそのまま凝結したやうに見える。あの寫眞をみて私のうけた感じを一口に云へば、思惟の苛烈さといふことだつた。これが思想といふもののもつ受難の相であらうか。顔面は極度に緊張し、思惟の重壓に額が破れるかと思はれるばかりだ。右のこぶしで下からぐつと抑へられた顎の二重の筋肉には、何か強烈な苦惱が宿つているやうに思はれる。これが西洋の思索する姿の典型といふものだろうか。ほのぼのと匂ふがごとき瞑想の面影はどこにもみられぬ。峻嚴な論理を追求して身も世もあらぬ苦しみ

の態だ。しかし飛鳥の思惟像には、思惟することによる受難の表情は微塵もない。豊頬をもつ美少女のごとく、口邊には微笑すら浮べている。この差異はどこから来るのだろうか。思惟の対象に深淺があるわけではない。どちらもその眼差の前方に流轉しているのは凄惨な地獄である筈だ<sup>19)</sup>。

「中宮寺思惟像の思惟は、思索といふ言葉を用ひるよりも、瞑想あるひは夢三昧と云つた方がふさはしい。ロダンの『考へる人』には論理のきびしさが感ぜらるる。精密な分析力や體系を組織する力が、ある筋肉の一つ一つに宿つているやうだ。如意輪觀世音の思惟にはさうした面影はない。ではこのみ佛は現世の地獄を確とみず、徒らに夢三昧に耽つていたのだろうか。否、この菩薩にとつては見るといふことは直ちに捨身を意味した。地獄のあらゆるものの身に即して化身する。化身即捨身即觀世音であることは普門品ふもんほんをみるとき明らかであろう。したがつて苦惱の表情は當然豫想される。だがさういふ表情は、即身化身捨身を通して貫通する永遠の法身の裡に吸収され攝取されてしまふのだ。而して攝取の上で、むしろ攝取の刹那に、間髪をいれずあの幽遠の微笑が頬に浮びあがるのである。しかもなほ救ひつくされぬ悲心をもこめて。かかる攝取の微妙さはいかなる西洋彫刻にもみられない。ルネッサンス以來、人間に終始した西洋彫刻のつひに及ばなかつた大事の一點でなかるうか<sup>20)</sup>。

#### (5)深い瞑想と微笑の思惟像

実存主義哲学者の矢内原伊作の『芸術論集』より以下を引用する。「ギリシャの写實的であると同時に均育と調和に満ちた美しい彫像、敬虔な宗教性によって中世の寺院を飾つたゴシック彫刻、またミケランジェロの限りなく雄渾な作品を頂点とする人間性豊かなルネッサンス彫刻 　　あらわれ方は時代により土地によりさまざまですが、しかし彫刻は常に「眼に見える精神の形」として作られてきました。(中略)いうまでもなく、わが国もまたすぐれた彫刻の数々をもっています。殊に奈良時代から鎌倉時代にかけて作られた多くの秀作を見る時、私たちの祖先がもっていた偉大な造形力に驚嘆せざるを得ません。しかしわが国の彫刻の中から最も美しいものを一つだけ選ぶとなれば、私はやはりあの中宮寺の思惟像をあげるでしょう。右足を左の膝にのせているこの姿勢は半跏と呼ばれますが、手足のつくる微妙でしかも揺るぎのない安定、厳しくしかも限りなく柔らかな、単純でしかも流麗な各部の線、そして何よりもあの深い冥想と微笑、これらによってこの像は何という豊かな生命を湛えていきついでいることでしょう。生命はこの像の中に清らかに燃え続け、そのあらゆる部分から星のように光を放つて、見る者の生を新たならしめるのです<sup>21)</sup>。

#### (6)ロランの中宮寺半跏像

彫刻家高田博厚は、土門拳の写真集『日本の彫刻』の中に、「私がまだ日本にいた頃、未知のロマン・ロランに小川（飛鳥園主、小川晴暘）が撮つた奈良彫刻写真三十数枚を贈つた。それから十年ほど後にフランスに渡り、スイスに住んでいたロランを訪ねた。彼の家の玄関に私が送つた『鑑真』の写真が掛けられており、客間には『中宮寺觀音』が掛けていた。これは異国『東洋的』なものへの興味からではない。『美の本質』は時代や土地の違いを越えて『普遍』であり、これはまた、ジョルジュ・ルオーが亡くなる二・三年前、名前も作品も全然知らなかつた雪舟の墨絵を見て驚倒したことと共通する<sup>22)</sup>という文章を残している。美を求め追求するロランが、自己の美の法則を中宮寺觀音像のなかに発見したのであろう。

私はつとめて中宮寺半跏思惟像に寄せる識者の文章を引用した。そのなかに、微妙なニュアンスの差異を学生諸君に読み取り感じて欲しいのである。

### 4 - 3 東大寺戒壇院四天王像

## (1) 戒壇院四天王は塑像

これらの像は8世紀半ば奈良時代の作である。奈良東大寺戒壇院の壇上四隅に安置される、各像の均斉のとれた肢体は、自然な肉付けと動きが与えられ、四体相互のあいだに表情姿態に緊密な有機的關係がある。その調和と秩序の表現は天平盛期の完成された古典様式である。持国天が剣、増長天が矛、広目天が経巻と筆、多聞天が宝塔（いずれも後補）を持物としている。一部に切金（金箔や銀箔を細く切り、絵画や彫刻の装飾に用いる技法）を用いた華麗な彩色が残り、瞳には黒曜石を嵌入されている。塑像、像高133.3～134.8cm、国宝。

「塑像」とは、彫刻の基本的技法のひとつである。軟らかで可塑性のある材料によって作りあげる。木彫や石彫は立体（塊材）から彫り込（カービング）で形を作り出すのに対し、芯棒に粘土など付加して作る方法は、やわらかい粘土を付加したり、かき落としたりできるので、像への大きさや面の肉付け、凹凸のつけ方などの自由がある。出来あがった像をそのまま乾燥し彩色して仕上げる方法を塑像と呼ぶ。現在では石膏に置き換え彫刻作品の原型、すなわち雛型あるいは模型とするものである。

彫刻における木彫・石彫のカービングと、塑像のモデリングのまったく異なる技法を理解し体験することは、学生にとって将来の造形活動を行ううえにおいて極めて重要な意味がある。

## (2) 人間的感情の表出する四天王像

美学者の町田甲一は『大和古寺巡歴』で、四天王像を詳細に観察し以下の記述を残している。「前列の二像（持国、増長）をしんもくけつし瞋目決眦の忿怒相につくり、後列の二像（広目、多聞）は眉根をかすかによせ、両眼をひそめて遙か前方をみつめて沈痛な表情を示している。このような点に示された作者の、あるいは作者たちを指導した人たちの、如上の配慮のごときは、飛鳥白鳳の時代には期待できなかった新しい意識のあらわれではないかと思われるが、それとともに新しい性格をもってあらわれてきたものとして注目すべきことは、これらの像の相貌の表現における人間的感情（表情）の表出である。これら四天王像の動きにとんだ姿態の表現も、（中略）新しい時代の性格を示すものであり、また美しい古典的調和を保ったプロポジションに、あるいは周到な自然観察に基づくリアルな動的なポーズの把握に、あるいは的確な立体把握などにも、天平の新しい性格が示されているが、（中略）これらの作品において、作家の興味関心が、はじめて人間的感情の表出に積極的に向けられたということではないだろうか。忿怒相の持国天や増長天の、複雑に起伏し凹凸する顔面の状態や、怒張する血管や緊張する筋肉の状態を見事に表現した写実力にも瞠目するが、むしろ内なる激情を圧えるような深刻な表情を示す多聞天、広目天の感情表出の方に一層注意がひかれよう。（中略）広目天、多聞天にみるごとき相貌、とくに人間的感情の表出のごときは、明らかに作者の積極的な芸術的意図による表現であって、そこに新しい意味を、われわれは見てとらねばならないわけである。まさに『天平』という新しい時代の到来を告げるものであるが、（中略）しかもそこには、やがてバロク的な表現の生まれてくる可能性を予見させるものが感じられるが、まだ全体の印象において、クラシック的である」<sup>23</sup>。



9 東大寺戒壇院四天王像（広目天立像）

#### 4 - 4 神護寺の薬師如来像

##### (1) 貞観彫刻の台頭

神護寺の薬師如来立像（像高169.7cm、国宝）は、延暦12年（793）頃につくられたと考えられる。両手先は後補であるが、これと台座を除く以外は、すべて太いヒノキの一木から刻み出され、内割りもほどこさず、部厚い体軀は見るものに迫ってくる。この像は檀像と同様、木目の美しさを生かすために彩色せず、そのため鋭い刀痕が十分に生きている。檀像とは、檀木に彫刻した像で、木の持つ香りを生かすために、眼や唇等以外は彩色しないのが普通である。少数ながら、当時の渡来檀像が現存していることから、当時大陸に渡った僧侶により檀像が持ち帰られ、これが日本の彫刻界に影響を与えたと考えられる。木彫がこの時代から主流になった第一の理由がこれである。それ以前の時代には金銅仏や乾漆、塑像が主流であった。木彫が主流になった第二の理由は、乾漆や塑像等はその制作がかなりやっかいで、しかも経費がかかるのに対して、木彫は手間も経費も節約できることである。当時漆は非常に高価であったという。塑像は経費はそうかからないが時間的にかなり手間がかかったと考えられている。それに対し木材は日本では豊富な良材が入手しやすかった。そして第三の理由は、新しい時代の状況・背景に求められる。

##### (2) 森厳というべき神護寺金堂の薬師如来立像

矢内原伊作の『古寺思索の旅』から引用する。「神護寺の本尊は、金堂の内陣厨子のなかに安置されている薬師如来である。一般に密教寺院の内部はほの暗く、幽暗神秘の気をはらんでいるが、暗闇のなかからこの薬師像がほのかに浮かび出るとき、われわれは息をのみ、圧倒され、震撼される。この仏像が平安初期すなわち貞観時代の彫刻の最高傑作であることはひろく認められているが、たんに貞観彫刻の傑作であるだけでなく、わが国の美術史全体のなかでの最高の作の一つだといっても過言ではない。まことにおどろくべき、またおそろべき仏像である。（中略）貞

観彫刻の特徴は、（中略）奈良時代の諸仏像の明朗性とは対蹠的な、森厳ともいべききびしさ、はちきれんばかりに充実した体軀の量感、しばしば肉感的とさえいえる強い官能性といった点にあり、（中略）厳肅重厚なきびしい精神性と、量感や官能性によって強調されている肉体性、たがいに矛盾するこの二つの要素がどうして一つに結合しているのか、（中略）奈良時代の仏像すなわち天平彫刻は、（中略）いずれも平明優美、人間的写実的な調和と均衡をみごとに実現している。ところが、これにつづく平安初期の貞観彫刻にあっては、親しみやすい調和と均衡は破られ、近よりがたいきびしさが見る者を圧倒する。このような急激な変化はどのように生じたのか。これに対する説明としては、当然、空海によって唐からもたらされた密教の影響が考えられる。（中略）奈良時代も、東大寺の大仏開眼が行なわれたころを頂点として、次第に頽廃し、政治も道徳も乱れ、貴族や僧侶の墮落には著しいものがあった<sup>26</sup>。この頽廃に終止符をうつため、「それまで官寺でつく



10 神護寺薬師如来立像



11 同上 顔面

られてきた乾漆や塑土の仏像にかわって、民間の私寺でつくられ、あるいは山間の行者によって拝されていた木彫の像が、新時代の要求にこたえるものとして歴史の表面にあらわれて来たのであろう<sup>25</sup>。つまり、奈良末期の精神的頹廢の危機意識のなかから生まれた木彫の像が、それを克服するものとして、「苦行にたえるたくましい身体と精神を表現し、俗念を粉碎するきびしさとともに人を神秘的な法悦にみちびく力をもつものでなければならなかった<sup>26</sup>」のである。そして、この神護寺の薬師如来像は「奈良仏教の頹廢に抗し、人間の危機をのりこえて、新しい都に新しい文化をうちたてようとする新しい時代精神の、最初の、かつもっとも輝かしい造形表現である<sup>27</sup>」と述べている。こうした貞観彫刻の近よりがたいきびしさは、時代が内包する頹廢、混乱が影響していると指摘しているのである。

さらに矢内原はこの薬師像を以下のように説明している。「われわれはまず全体の堂々とした威容、体軀のはりつめた量感に圧倒される。たくましい頸から力強くはりだしている両肩、そこから胸と腹にかけての緊張、深く刻まれた衣文をおしのけてもりあがっている両もも。量感彫刻の重要な性格の一つであり（中略）この神護寺の薬師像の量感には、他のどの彫刻の量感ともまったくちがうもの、何かしら桁はずれのもの、異様なもの、おそろしいものがある。（中略）あるのはたくましい身体そのもののおそろしさである。（中略）おそろしさは、しかし、この仏像の頭部特にその顔面の表情において極端に達する。くっきりと高く弧を描く眉、はちきれんばかりにはりつめている頬、鋭くこちらにむかってくる鼻、厚くもりあがった肉感的な唇、力強くくびれてつきでている顎、ここでも量感の迫力は圧倒的である。量感があるということは肥満しているということとはまったくちがう。内部の生命が外に向かって放射し、すべての面に充実した緊張がみなぎっているということだ。これが量感というものであり、また彫刻というものである。そして何よりもおそろしいのは眼である。切れながの、うっすらと半ば開いているといった細い眼。これはまさしく見ている眼、見つめる眼だ。一般に、彫像は盲目である。なぜなら眼は空洞であり、光であり、精神であって、それを造形することは原理的に不可能だから。（中略）この眼はいまにも動きそうだが、もしもちょっとでもそれが動いたなら、この世は崩れ、われわれはほろびるだろう<sup>28</sup>。

「だが薬師如来は、人間を超越した完璧な存在である『天使』ではない。『美とは恐るべきものはじめ』にちがいないが、なおそれは美なのであり、この像のおそろしさは人間を冷たく拒絶するものではなく、それに堪える者を鍛え、強化し、同化する性質のものだ。なぜなら、この仏は天使ではなくて人間だからである。あるいは、人間ではなくて彫像だからである。（中略）貞観の仏像には、顔の暗くきびしい表情と体軀の堂々とした充実とのあいだに、しばしばアンバランスが見られる。肉体は精神を裏切り、精神はそれを嘆いて、悲痛な表情で肉体の重みに堪えているかのようだ。天平の仏像に見られた精神と身体との幸福な調和は崩れ、頹廢が危険な深淵をしのびこませる。この危機を克服するためには、肉体を無視したり軽視したりするのではなく、肉体を鍛え、強化し、緊張させること自体に精神の力を集中する以外に道がないだろう。神護寺本尊の圧倒的な迫力は、肉体を肉体として全面的に肯定する精神の強さである<sup>29</sup>。

### (3) 饗庭が語る神護寺薬師像と聖フランチェスコ

饗庭孝男の著書『中世を歩く』から以下を引用する。「私は薬師如来像を拝した。そしてこの像のもつ力強い、雄渾な雰囲気、神護寺の境内の印象と見事に調和しているように思われたのである。延暦十二年（七九三）頃につくられた、一木造のこの像は、肘から先が後世に別木で変えられているとはいえ、素木のままで、わずかに眼と唇に彩りがある以外は何らの金箔も、彩色もない。像の高さは一七〇糎であるが、ほぼ私たちと同じ大きさとは到底思われぬ大きさと量感と迫力にみ



ちている。薬師如来には多い座像ではなく、立像であり、薬壺をもたず、両手を半ば挙げて慰撫の形をとる、独特な形である。高く、くっきりと盛り上った肉髻<sup>にっかつ</sup>、ゆたかな螺髪、大きく弧を描いた眉と、はっきりとした鼻の線、ひきしまって力強い口許や厚みをもった肩、衣文の下に溢れるようながっしりとした体に、とりわけもの盛り上りが全体の重みをしっかりと支えているようで、堂々とした仏という以外にはない圧倒的な印象を私ほうけたのであった。何という信頼感を与える仏であろうか。薬師如来という衆生の病苦を救う存在がそのままに具現されているように私には感じられた<sup>93</sup>。

ヨーロッパ中世のロマネスク美術に造詣が深い饗庭は、「文覚上人の心に、空海があらわれ、傾いた神護寺を再興せよと告げたのであろうか。こう想像した時、私はふと、中世イタリアで、あのアッシジにあたらしい教団をたてた聖フランチェスコの決意の日のことを思いうかべた<sup>94</sup>」と述べている。

私は学生時代の美学研修の旅で唐招提寺を訪れた時、誰でも感動するであろう、いや驚倒されるであろうと思われる、一木作りの頭部のない木像仏に出会った。その張りつめる量塊と強烈な存在感にうちのめされた。後年、神護寺の薬師如来を見て、このふたつの貞観彫刻に、共通する要素すなわち内に蓄えられた圧倒的な量感で迫る緊張感を読み取ることができたのである。若い学生諸君に、何としても彫刻のもつ量塊・量感を掴んで欲しい。

#### 4 - 5 東大寺俊乘房重源座像

国宝、木造彩色、像高81.8cm、東大寺俊乘堂。

俊乘房重源は、鎌倉時代における東大寺の復興造営の中心人物で、養和元年(1181)に宣旨を賜って東大寺造営の大勸進職になってから、建永元年(1206)に86歳で死去するまでひたすら復興造営のために活躍した。この像は生前の重源をよく知る当代最高の仏師運慶の作である可能性が高い。東大寺において、重源と縁故の深い鐘楼岡に祀られたのがこの像である。これはいかにも利かぬ気の強い意志の人としての性格までも写し出し、重源の風貌をいかに表現している。肖像彫刻としてすぐれたものの一つであり、名作中の名作といえよう。

運慶作の国宝、興福寺北円堂の無著・世親像と比較して、上人座像には、上人の骨格をありのまま写すという作業よりも、むしろ彫刻として強い形を掴み出そうとした、ある種の近代の萌芽が感じとれる。

衣の凹凸の深さに、内側にある肉体をまざまざと感じさせるテクニクは見事である。ただあえてそれを強調しようとはしていない。例えば手は穏やかであたたかく、顔と比較すると極ひかえめで、もてる技を抑えて作品の気品を高めている。もっぱら重源上人という存在を匂いたたせる肖像彫刻である。



12 俊乘房重源座像

#### 4 - 6 彫刻家佐藤忠良の「私の彫刻観と仏像」

土門拳の写真集『古寺巡礼』の出版に寄せた彫刻家佐藤忠良の言葉を、私も同じような体験を共有しているので引用する。「美術学校の修学旅行の時には、中学の時のおぼろげな記憶とその後

の写真でみた仏たちを、今度は自分の彫刻の眼でみることできたのだから、これが私の仏像彫刻との本式な出会いといってよいかもしれない。(中略)百済観音や中宮寺の半跏像の前では、あまりの優美さに、これは俺には危ないと思った。ラファエロやボッチチェリーやドナテロが人をひきつける甘美さのことを考えた。広隆寺の半跏像も資格充分、(中略)興福寺の十大弟子や八部衆も同じような系列だと思いが傑作であることには変りない。今も私は自分の仕事のときに、この像たちを頭に浮かべ近よろうとすることがある」<sup>83</sup>。

「その中でも戒壇院の四天王と三月堂の日光と月光の塑像で極まれりという感じであった。あれから何度か奈良を訪れるうちに、問われれば世界の彫刻の中の傑作に入れたいとさえ思ったものだ。(中略)この四天王はよほどいい作者のものだろうと思う。そして三月堂の二つの像もシンメトリーなポーズをとりながら左右微妙な揺れを持たせて均衡をとっているあたり、心にくいばかりで、気品からいってもこの作者は、四天王と同一の人ではないだろうかと思ってみたくなるほどである」<sup>83</sup>。

「びっくりするほど豪快なものにお目にかかって魂<sup>たまげ</sup>消したのは、神護寺の薬師如来立像であった。あの逞しさは何といったらいいのだろう。(中略)神護寺は抜群である。直立の強さはエジプトの木彫で私たちは知っている。私からすれば、動きの少ないものほどむずかしい。単純の美しさと強さを希いながら、単調になってしまうことがあるからである。唐招提寺で幾つかの仏さまのトルソーをみて、その単純な美しさにギリシャ彫刻のようだと学生仲間で感動したことがあった。頭部や手がなくなり、仏像の意味が消えて、造形の根みたいなものだけがのこった強い姿であった。手も頭も持物もあってしかもフォルムを崩していない強さをこの神護寺の薬師はもっている」<sup>84</sup>。

#### 4 - 7 土門拳の古寺巡礼仏像写真

仏像彫刻の写真というのは、非常にむずかしいのではないだろうかと思はる。写真は、もともと立体造形であるものを絵画表現の効果に近づき易く変えるものであり、自分の肉眼で見たものから受ける感銘とは、かなり違ったものになる場合が少なくないような気がする。どちらかと云うと彫刻は、無愛想で寡黙なものであり、彫刻を写した写真の方が美し過ぎるケースが多いのではないかとも思う。

土門拳の『古寺巡礼』の仏像写真には、何か彫刻本来の実存的存在に肉迫するようなエネルギーを感じてならない。土門の内弟子である藤森武の言によると、撮影にはライトをほとんど使用しなかったそうで、自然光での撮影であるとはおどろきである。さらに私が注目するのは、仏像の部分写真が素晴らしいことである。仏像の部分、ディテールの撮影の成功は、その像を的確に捉えていないと出来ない。土門が仏像に対する千里眼と言っている眼力を持っていたからこそなのである。

土門拳が最も愛した寺は室生寺だという。そして土門は「好き



13 唐招提寺新宝蔵 如来形立像



14 室生寺金堂末神

な仏像と問われれば、即座に「神護寺薬師如来立像」と答えるのが常である」と述べている。他にも室生寺釈迦如来座像、室生寺金堂にある十二神将（鎌倉時代の作）の末神将や、東大寺戒壇院の四天王像の気魄に満ちた広目天なども好んでいた（藤森武の言による）。土門拳は貞観彫刻のおおしく厳肅重厚な、きびしい精神性を有する仏像が好きであったようだ。

## 5. ヨーロッパの木彫

### 5-1 古代エジプトの木彫刻

#### (1)カーアペル立像（通称 村長像）

古王国第5王朝、前2475年頃と推定、サッカーラ、カーアペルの墓(36号墓)出土、無花果の木、彩色、高さ112 cm、カイロ、エジプト博物館。

村長像の名で知られているこの像は、神官カーアペルの像であると考えられている。堂々とした風貌、大きく見開いた両眼、きわめて個性的な顔は、故人の姿を彷彿させる写実な表現なのであろう。

古代エジプト人は永遠なる生命を祈ったという。眼は銅枠の内部に石英と水晶を嵌め込んで作り、瞳の部分は裏側から穿孔した眼の内部に黒いペーストを充填している。このような象嵌技法は作品に生気を与え、像は前方をしっかりと凝視して、永遠の存在感を醸し出している。両腕は別材で制作されている。左手に握られている杖は、発掘時に失われていた両足、台座と共に新しい材料で復原されたものである。面は直截に簡略化され、量塊は力強く厚みをもつ。

古代エジプト彫刻は、立像にしても座像にしても、直立不動のポーズ（この木像のように片足を一步前方に出し、片方の腕を肘から90度前方に曲げる。あるいは両腕を組むか、腕を左か右に90度位曲げる。座像の場合は手のひらを膝に接するか、手を握って膝に接する）が基本形である。こうしたスタイルをフロンタリティー（正面性）の法則と呼ぶのであるが、これが古代エジプト彫刻の特徴である。さらにこの様式が何百年と変わることなく継承され、時空を越えた不変不動の量感がエジプト彫刻の魅力となっている。私は2001年3月、村長像とツタンカーメン王の黄金の椅子を見たくて、両作品を所蔵するエジプトのカイロにある考古学博物館を訪れたのであるが、村長像はいくら探してもどういふ訳も見当たらず、それが残念でならない。村長像からは、シンプルな形態、直截にして簡略化された面、力強く厚みをもつ量塊による表現力を読み取って欲しい。

#### (2)供物を運ぶ女立像

中王国第12王朝、前1900年頃、アシュート出土、木像、高さ104 cm、パリ、ルーヴル美術館。

古代エジプト彫刻の様式は、古王国時代から中王国時代まで変わらず継承されている。この像はアシュートにある第12王朝時代の墓から発掘されたもので、可憐で女性らしい美しいフォルムを表現している。薄い衣服をまとい、衣服の下で強調される肉体の形姿が、この像を一層美しく仕立てている。他方顔の表情はやや悲しく、召し使いとしての少女の憂いを感じるが、左足を一步前へ踏み出す姿勢は大地をしっかりと踏み込み力強い。像の表面には漆喰



15 カーアペル立像（村長像）



16 供物を運ぶ女立像

が塗られその上に彩色が施されている。

肉体の量塊は芯は通って力強いが、顔にはかすかな憂いを含む。そうした微妙な響きを、この像に読み取って欲しいのである。

## 5 - 2 中世ゴシック最後の彫刻家ティルマン・リーメンシュナイダー

### (1) ドイツ後期ゴシック木彫の巨匠

ドイツの彫刻家(1460年頃～1531年)。1483年以後、主としてヴュルツブルクで活躍、1520～21年には同市の市長を務め、1525年農民戦争に際し、農民側に加担したかどで捕縛収監された。石彫も数多く制作したが、彼の本領は手や身振りの運動感に富んだ木彫にあり、ドイツ後期ゴシック木彫の巨匠であった。

私がリーメンシュナイダーを知るようになったのは1980年代のことで、彼の作品の写真を見て素晴らしい彫刻だと魅せられたからである。この稿を書くにあたって資料を調べたところ、すでに1956年(昭和31年)刊行の平凡社『世界美術全集西洋中世13』に土方定一が、福音者ヨハネを図版入りで解説している。以上のことから、リーメンシュナイダーは第2次大戦後には既に日本で知られていた彫刻家であったことがわかる。

1997年(平成9年)に植田重雄(文学博士で宗教現象学専攻)がリーメンシュナイダーの作品に触発されて著した『リーメンシュナイダーの世界』のなかで、「リーメンシュナイダーが農民戦争の際、扇動者の罪名で禁固刑に処せられ、不遇な晩年を送ったとされ、19世紀に再発見されるまで、その名は長く歴史の中にもうずもれていた」<sup>98</sup>と述べている。彼の遺した作品のすばらしさにもかかわらず、その人生の歩みは悲劇的であった。ゲーテ、シラー、ベートーヴェン、モーツァルト、いずれもリーメンシュナイダーの存在を知らなかったのである。一人の彫刻家を評価するにあたって、この事実は重要である。『リーメンシュナイダーの世界』は、植田の心に宿す美から信への遍歴の記録であると共に、巡礼の旅の書でもあると私は思う。植田は「文明諸国が競って高度技術文明を目差し人間本位の組織を強め、かえって非人間化と文化崩壊の危機に直面している現在、聖なるものに対する敬虔、内面の心の静寂とともに、調和をもった世界を形成する道があり得ることを、あらためて考えてみたい」<sup>99</sup>と述べている。

1999年(平成11年)には詩人高柳誠も主著『リーメンシュナイダー中世最後の彫刻家』の中で、「リーメンシュナイダーの作品が私に、類稀な魂の共振作用を起こしたことは間違いがない。その確信だけを胸に、私はこれらの文章を書き綴った」<sup>98</sup>と述べている。私はこの書を感動して読んだ。

### (2) 作品 聖母被昇天(クレクリンゲン祭壇)

250 x 186 c m、1505～10年頃、木、ドイツ、クレクリンゲン巡



17 聖母被昇天(クレクリンゲン祭壇)



18 同上 部分

礼聖堂リーメンシュナイダーの成熟期の作風を最もよく伝えている。ドイツにおけるモノクローム木彫の代表といえるが、人物像にはわずかながら彩色が見られる。木に階調を生み出すために、リーメンシュナイダーがそれまでの彩色彫刻とは異なるモノクロームのきめ細かい配慮をしたことがうかがえる。なかでもきわめて重要なのは光への配慮である。光が演ずる明暗の効果が、形態を決定するモノクロームの彫刻を試行するのであるから、細かい細工が可能な菩提樹を使うことで、より繊細な明暗の輪郭が成立する。この彫刻の場合、光の効果はそれにとどまらない。背面に施された後方の窓から光が入射し、時刻によっては逆光となり、昇天するマリアの姿は光につつまれることとなる。

植田の文章を引用する。「中央祭壇には光輪（マンドローラ）のようになって七人の天使たちがマリアをつつみながら、天上へと急速にのぼってゆこうとする。マンドローラの中に立って美しいマリアは手を合わせ、不動の一点となって静かに天の開くのを見つめている。マリアを中心にして使徒たちは三つの群をつくっている。昇天の神秘に出逢いながらも、まだマリアがこの地上に留まっているはずであるとあたりを探している使徒、驚いて見上げる者、訣別を悲しむ者、聖書を手にして預言の成就にうなずく者、あらためて神を讃えて祈る者とさまざまな反応を示しながら、すべてこの彫刻は祈りと瞑想へとたかまってゆく。中世伝承によれば、マリアの左手前に跪いている若きヨハネは、イエスの再臨の日まで生きつづけて神の証しをしなければならぬ使命をもつ使徒といわれている」<sup>33</sup>。

高柳著、『リーメンシュナイダー中世最後の彫刻家』から引用する。「十二人の使徒のうち、マリアを振り仰いでいる者が五人いる。このうちでも特に、左右のグループのそれぞれ最前列にいるペトロとヨハネが、最も讃嘆に満ちた眼差しでマリアを見上げている。そして、それを補助するかのよう、左からフィリポ、右からマティアとシモンが、上方へ目を向けている。それらはまさに、視線 としか呼びようのない、くっきりした眼差しの線として画面に糸引かれているようではないか。この 視線の力学こそ、聖母マリアのこの世ならぬ浮揚感を導き出す第一の要素である。（中略）マリア像そのものは、この上もなく典雅にして崇高かつ気品に満ちた姿で、ひっそりとそこに佇んでいるのである。ここには、声高な主張は何一つとしてない。ただ、そこに存在して、この世のすべての事象を、あるがままに受容している。私は、これ程現実世界を超越してしかも自然に存在しているマリア像を、他に見たことがない」<sup>34</sup>。「複雑な線の表面的な戯れや微妙な明暗の効果といった彫刻の自立を生むに到った要素は、菩提樹（正確にはナツボダイジュ）のやわらかく加工しやすい性質に拠っていたことも指摘しておく。木の材質感が、このマリア像に果たしている役割はすこぶる大きいと言わなければならない。大きな暖かさを感じさせる木の生命と直結した悠久の時間の感覚が滲み出している。聖母マリアがもつ、悠久の時に立つ、限りない慈愛に満ちた存在のイメージに重なる。マリア像は、木の生命を汲み取ってひっそりと息づいているのである」<sup>35</sup>。リーメンシュナイダーを学生がどのように捉えるか、私は期待をもって語りかけることとしたい。

この時代アルプスをはさんで南のイタリアでは、すでにミケランジェロが活躍するルネサンスの時代を迎えていたのである。

## 6. 20・21世紀の木彫

### 6-1 黒檀を好んだ20世紀の彫刻家オシップ・ザッキン

(1) 純粹造形と人間的な日常部分の表現

オシップ・ザッキン(1890～1967)、ロシア出身でフランスで活躍した彫刻家。黒人彫刻の影響

を受け、対象を平面の集まりとして再構成し、キュービズムの彫刻家と目される。プリミティブな感覚に幻想性を加え、独自のスタイルを作り出した。若い頃に生計を立てるために、ロンドンで家具のための木彫を制作する職に就いたことが、ザッキンにとって彫刻家への出発点となった。

美術評論家中山公男によれば、「彼の彫刻は、ある『エコール・ド・パリ』の主義あるいは技法に押しこめることは困難である。ブールデルのかなり強烈な影響と、ニグロの彫刻やキュービズム彫刻の側面からの影響、抽象彫刻にいちじるしく接近しながら、主題性、テーマ性をついに放棄することのない姿勢。そしてきわめて静止的、凝固的な作品へのアプローチを見せる一方で、バロック的な力動性拡散性へと向かう彼の造形、それらは近代彫刻史の整然とした枠に押しこめることを拒否する矛盾を見せてくれる」<sup>43</sup>という。

ザッキンのきわめて個性的な造形の本質が、前衛的な造形と表現主義的傾向の統合にあるその歴史的背景を忘れてはならない。ザッキンは、シャガールと同様、喪った故国の回想とパリの生活、造形的な伝統と前衛的な造形、回想と現実の二重写しのなかに自身の世界を見ていたのである。

第2次世界大戦でドイツ軍の爆撃によって見渡す限り瓦礫となったオランダの都市ロッテルダム。1953年にザッキンの制作した「破壊された都市」の記念碑が除幕された。このモニュメントは、叫び、苦しみ、絶望の先鋭的表現であると同時に、そこから復活しようとする人間性の証言となっている。ザッキンの評価を決定的にした作品である。

#### (2)作品 チエロのトルソ

118 x 28 x 16 cm 1956年

黒檀の木彫である。ザッキン夫人であるV・ブラクスは『ザッキンとともに』のなかで「ザッキンは黒檀を大変好んだ。

私の考えではザッキンの黒檀の彫刻は、彼の傑作の一つに正當に数えられるものと思う。ザッキンの場合、木の材質が柔らかいものは彼の好みではない<sup>44</sup>と述べている。ザッキンは確かに黒檀を好み、1920年代からおもにトルソのための素材として数多く用いている。資料の確認ができないが、私の記憶では、ザッキンが来日した折、木彫家で後に芸術院会員となった沢田政広が、日本で切れ味のよいと評判の銘柄「小信」の彫刻刀をザッキンに進呈したいと申し出たが、ザッキンは婉曲に断ったという。日本の刃物はヒノキ等の軟材を加工するのに適しているが、黒檀等の硬材の加工には脆いことを知っていたからではないかと思う。



19 チエロのトルソ

このアルカイック彫刻を想起させる格調高い造形は、素材本来のフォルムを活かし、そこから生じる幻想を基にして生まれたことがうかがわれる。フォルムは、わずかに胴体の胸の部分の二つの丸い膨らみが女性のトルソであることを示唆しているほかは、きわめて簡潔な美を醸し出している。ヴォリュームを奪われたかのように、チエロとそれをつまびく腕が、トルソの滑らかな表面に施された細い流麗な線刻により表されている。この線刻による手法についてザッキンは次のように述べている。「私はこのような単純な線に生命を与えることを、チエロに似た模様によって成就した。表面の単純な線は、彫刻した木という生気のない物質のおごそかな深い内なる歌を引き出した」<sup>44</sup>。

## 6 - 2 20世紀の巨匠ヘンリー・ムーアの直彫り

### (1) 物体と空間の有機的形態の喚起

ヘンリー・ムーア、イギリスの彫刻家。1898年、ヨークシャーのカーズルフードに生まれる。エジプト、エトルリア、古代メキシコ、アフリカなどの彫刻を研究し、それらの直彫りを通じて材質と形態の結びつきを学ぶ。20年代のムーアの作品は、原始美術の素朴な形態と生命力を有していたが、30年代に入るとシュールレアリズムを背景とした抽象化の傾向を強めてゆく。公共空間のための彫刻も多く、ムーアの抽象彫刻は人体や動物の骨、貝殻、石などの自然の深い観察から生まれる有機的形態を基礎に、大地から立ち上がるような、生命力に満ちた根源的な形のイメージを喚起する。



20. 横臥像 ヘンリー・ムーア

『現代彫刻』の中で、美術評論家中原佑介は「芸術は自然のなかから生まれ、それを自然からはっきりと引き離れたときに彫刻という概念が形成される」<sup>45)</sup>であり、「その根底にあるのは、物質文明によってゆすぶられた人間の存在感が、再発見した自然へ同化するという思想」<sup>46)</sup>であり、「イギリスのヘンリー・ムーアも、これに似た傾向にたつ彫刻家」<sup>47)</sup>であると指摘する。ムーアは、つまった量塊と同じ重さをもつからっぽの空間の彫刻、すなわち「物体」と「空間」の新しいすがたをつくり出したのである。

### (2) 作品 横臥像

1945～6年制作、ニレ材、大きさ不明、アメリカミシガン州、ブルームフィールド・ヒル、克蘭ブルック芸術院

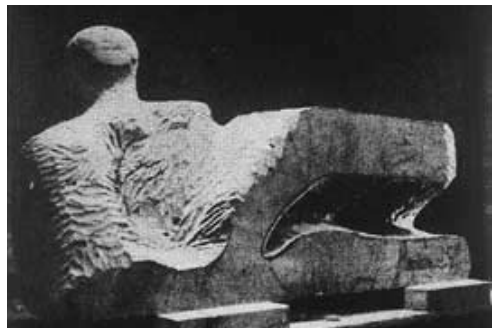
1942年の素描《横臥像と桃色の岩》が発想の基になっている。素描においてすでに細部まで形態が出来あがっていたために、難型を試作する必要がなかったと伝えられている。星取り機などを使ってモデルから拡大する方法は、立体の捉え方がとかく安易になり、緊張を欠くきらいがある。



21 同上 制作過程 1

ムーアは、直彫りの技法を用い、材質と形態を直に創り上げることによって、存在感・生命力を謳歌する作品を創り出したのである。

サンデー・タイムズの美術評論家ジョン・ラッセルは、1968年の著書“HENRY MOORE”で、この作品をムーアの作品の頂点の一つであると評している。この作品は歴史の大きい浪（第2次世界大戦）を通じて、自然と人間との相互作用の交叉するところに彫刻としての生成の諸様相を探った、20世紀の歴史に残る作品である。



22 同上 制作過程 2





23 同上 制作過程3

### 6 - 3 20世紀イタリア彫刻を代表するペリクレ・ファッツィーニ

#### (1) 伝統文化と個のもたらす力強い表現

ペリクレ・ファッツィーニ（1913～1987）、イタリアの彫刻家。グロッタマレに生まれる。ローマの美術学校で彫刻を学ぶ。肖像彫刻でデビューしたが、人体の軽快な動きをとらえた作品でスタイルを確立した。優美な曲線と抒情性が特徴。現代イタリア彫刻を代表する一人とされる。

ローマ国立近代美術館学芸員のジョヴァンナ・デ・フェオによれば、「彫刻家ペリクレ・ファッツィーニはジョヴァンニ・ピサーノ、ベルニーニらにいたる美術の長い伝統に根ざした『古典的作家でもある』<sup>48)</sup>。「内面性や破壊の危機にさらされた第2次大戦の時代に、彼はファシズムの記念碑用レトリックに反抗して立ち上がり、かすかな個の息吹をとらえ『内側からの』憂愁にみちた神秘的な声に耳をかたむけ、それを不安で生々しいエクリチュールに書き換えたが、それはつねに伝統的文化と、個のもたらす戦慄、力強い表現力の爆発と天使の幻の点滅するなかでおこなわれた」<sup>49)</sup>。

ファッツィーニは1930年にこう書いている。「ぼくは10歳のときすでに父親を手伝って木彫りをやっていた」<sup>50)</sup>と。家具工場の次男として生まれた彼は木に対して習熟した技倆をもっていたであろう。ファッツィーニが恐らく彫刻家を目指す以前から慣れ親しんでいたに相違ない木工芸は、終生彼を木彫りに向かわせ、立体造形の最も奥深いところで彼を支えていたと考えられる。彫刻家として活動をはじめた頃の、ファッツィーニの芸術形成期に集中してみられる木彫作品には、一様に静的な一種の落ち着きが認められる。これは、その後の躍動感に溢れたバロックのブロンズ彫刻の時代とは対照的である。

彼の初期の肖像彫刻は、全てに優しく柔らかで冷たいまでに穏やかだった。木という素材に対するナチュラルで率直な態度は、何よりもその表現の率直さや簡潔化が写実からではなく、造形上の思索と視覚的效果から生み出されている点に由来するものであろう。

世田谷美術館学芸員の勅使河原純の文章を引用する。「(彼の)作品を取り囲む全体への優しい思いの深さがみてとれる。決して貴族的な社交家ではなかった。言葉をかえていえば、非イタリア的でしたらあったファッツィーニの反装飾的でしかもお洒落な空間は、この自由で、気ままで、即興的で、そして何よりも詩的な工夫から生み出されたといってもいいだろう。そこには永き伝統に培われて、洗練と粗野が二つながら矛盾なく存在するという(中略)改めて驚かすにはいられないのである」<sup>51)</sup>。

#### (2) 作品 ダンス

220 x 288 x 70 cm、1934年、木、エレオリータ・マラパルテ（フィレンツェ）

この作品は随所にナタを振ったような荒々しい彫りが見られる。波打ち、せめぎあい、燃え上がる鋭いノミ跡が、作者の制作のリズムを生々しく伝えている。長い思索がその背後に隠されているとはいえ、そこに即興性と豊かなプリミティヴィズムが表出している。ファツィーニをうごかしてやまない、線條の流れと方向性をもった無数の丸ノミの条痕は、不安な生の躍動と量塊の緊張感に刺激されつつ、原始へのエネルギーを甦らせるものである。この彫りが見る者を理性の彼岸に誘い、永遠の鼓動に体をふるわせる憑かれた人々の不気味な表情を刻み出してみせてくれている。しばしば未完成とも受けとれる大胆な彫り残しは、彼の簡素な表現への基本的な考え方といえよう。



24. ダンス

ファツィーニは静謐と内面性の深化をうたうこの作品のように、肉体の魅力が中心であることを忘れてはいなかった。この作品によってミケランジェロの「ケンタウルスの戦い」、瀕死の奴隷、パレストリーナの「ピエタ」等を連想するのは私だけだろうか。ファツィーニのこの作品は、イタリア彫刻の伝統のなかで、リリカルで幻想的なビジョンに昇華される新しい人間性を提起している。

### (3)作品 ウンガレッティ像

59×55×36cm、1936年、木、ローマ国立近代美術館

ファツィーニに彫刻を教わった彫刻家飯田善国は、以下のように解説する。「ウンガレッティ像」は詩人ウンガレッティの骨相学的構造をじつに正確に微細に観察し捉えている。そして、さらに眼前にいる詩人の表情、筋肉の動き、皮膚のかすかなふるえ、姿勢と身振りのもつ意味、詩人の存在が漂わず微妙な空間のもつ気配、詩人の精神がそこに作り出す精神的磁場といったものまで、見事に表現している点で、ベルニーニが創造した近代肖像彫刻の伝統につながっている。(中略)しかし、ベルニーニの肖像彫刻は、対象としての人物の皮膚の表面まで到達するが、その内側へ、その精神の構造へと思い及ぶことはない。(中略)ウンガレッティ像の場合は違うのだ。何かが決定的に違うのだ。鋭利なノミでそぎおとされた面、けば立つ木肌、あちこち寄せ木されそこが他の部分の木の色や木肌と違っていることが不思議な構造感とテクスチュアの面白さを演出しているという点で、すでにこの彫刻は、ピカソ以後のオブジェ感覚に属しているところがある。そして、何にもまして形の内部に精神の实在をしっかりと閉じこめている点で、すでにポスト・モダンでもある。(中略)精神そのものの实在を、これほどまでに客体化し、現存として眼前させる形の技術とは何なのだろう」<sup>8)</sup>。



25. ウンガレッティ像

## 6 - 4 アメリカ・ポップ・アートを代表するクレス・オルデンバーグ

### (1)日用品を巨大なモニュメントに

クレス・オルデンバーグ、1929年スエーデン生まれのアメリカの彫刻家、ポップ・アートの代表的作家の一人。イエール大学とシカゴ美術研究所に学び、1956年にニューヨークへ出た。ポップ・アーティストとしての仕事は1959年の ストリート から始められた。ハンバーガー、ホット・ドッグ、パイなどの食品から、家具類、タイプライター、洗面器などの模造品からつくりだされる。しかしそれは布製であったり、ビニール製であったりして、感触が奇妙に柔らかいうえ、いつも毒々しい原色で塗られているため模造品というには程遠い。また、ありえないサイズに拡大する時もある。こうした日常の事物は日常的な役割を奪われたまま、ぶざまに自己を主張する。あるいは今日的自己主張のアイロニカルな表現なのかも知れない。彼のポップ・オブジェは、こざかしい理屈には耳をかさずに屈託のない哄笑にこたえている。その後のオルデンバーグの作品は、ささやかな日用品を巨大なモニュメントへと成長させるのである。

ここでアメリカのポップ・アートについて考えてみよう。美術手帖の『現代美術事典』から引用する。「このいかにもアメリカ的な美術の開花は、じつは五〇年代のイギリスで創造命名された。しかし大量生産、消費文化の申し子ともいえるポップ・アートはアメリカ六〇年代のために用意されたといっても過言ではない。マス媒体によって日々生産、消費される大衆文化、すなわち広告、漫画、女優の写真、もはや加速度的な勢いで日常環境を満たしはじめ、その生成、消滅のスピード感、色彩のダイナミズム、欲望の象徴たらしとする形態、没個性的な非人称性などは、新世代の作家たちに大きな影響を与えることになる。(中略)大量生産による工業社会構造のなかにあって、没個性的、最大公約数的な欲望対象としての製品を、流れ作業に似た日常習慣のなかで変容せざるをえない現代的な仕組みに、アイロニカルな批判を加えたとする一面もあるが、ポップ・アートは社会を痛烈に批判する芸術ではありえず、批判も現代的な仕組みに取り込まれてゆくという構図を周到に意識したうえで、大衆のそばにありながらつねに一定の距離を置き、無表情をくずさないという態度をとった。この冷淡でアイロニカルなスタンスはアメリカ美術に大きな影響を与えたデュシャンの系譜を受けつぐものであり、デュシャンの寡黙な難解さを、よりアメリカ的な植で細かく砕きながら大衆文化のなかにちりばめたのである」<sup>53</sup>。

### (2)作品 フィラデルフィアの巨大洗濯ばさみ

45フィート×12フィート×4フィート、1976年、コールテン鋼・ステンレススチール、フィラデルフィア・センター広場

この洗濯ばさみが出現した時、人々はびっくりしただろう。ユーモアいっぱい彫刻に誰でも大笑いし、後には何も残らないあっけらかんとしたモニュメントに取り付くしながかつただろう。この作品は美術の性質や表現といったセオリーを、すべて笑い飛ばしてしまった。日用品の想像もできない巨大さには、美術のもつ深刻な表情などはどこにもない。明るく意外性を表現し、子供のような美術の楽しみ方をする、オルデンバーグこそ真の遊びの彫刻家なのである。ああした日用品が、都市のモニュメントやシンボルになるのだから驚きである。



26. フィラデルフィアの巨大洗濯ばさみ

### (3)作品 パリのラ・ヴィレット公園・巨大自転車

1990年、鉄・アルミニウム・ファイバーグラス・ポリウレタン塗装、大きさ不明。

タイヤやペダルやハンドルといった自転車の、一部が地中に埋まった巨大自転車の作品である。遊ぶ子供や付き添いの大人も、これが現代を代表する彫刻家の作品だなどとは誰も思いもせず、遊具だと信じ込んでいることだろう。こうしたモニュメントは美術からしちめんどうくさい難しさや近寄り難さと警戒心を取り去り、大人や子供にも親しめる、パブリック・アートとしての効果を高めている。美術を楽しめるものだという認識に変えた作品であろう。身近な日常のなかから、このようなアイデアが飛び出すとは心にくいものである。彼は現代のポップ・アートの彫刻家なのである。



27 パリのヴィレット公園の巨大自転車

私が身近な日常品を主題に授業の課題づくりを行う意図は、オルデンバーグの今日的なエスプリを学生諸君にも楽しんで欲しいと考えるからである。

## 6 - 5 現代芸術のアンチ・テーゼの彫刻家藪内佐斗司

### (1)深く伝統に拘わること

現代の大方の作家は、揉みくたに時代の洗礼を受けながら制作を行っているのであるが、それとは拘わりなく彫刻家藪内佐斗司は、ヒノキという仏像彫刻の古典的な素材と、彫刻刀とノミという古典的な道具から、エスプリとユーモアあふれる現代的な造形を行っている。大学では保存修復技術研究室で助手をつとめ、古い仏像の修理や模刻を手がけ、古典としっかり向き合い、仏像彫刻の技法である寄せ木造りと非常に近いことをやった経験から、藪内の彫刻観ができあがったものと推察できる。藪内が語る「いわく『形より魂』いわく『技術より心』そして『個性の尊重』これらの近代－現代をつらぬく芸術教育の基本アイデアは、言葉としては燦然と輝いては見えるものの、それが実際にもたらしたものは、浮薄な個性の競い合い、制作現場での徒弟性の崩壊による伝統的技術伝承の危機、そして、芸術作品の実生活からの乖離等不毛な状況であった。学生の頃から個性重視の教えに対する不信感がありました」<sup>64</sup>という弁にも、近代から現代の彫刻観に対する強烈なアンチ・テーゼが込められている。

三木多聞はこう語っている。「藪内の作品は、木材を彫るという彫刻の作業と、漆を塗るという工芸的部分、そして顔料で彩色するという絵画的な面があり、『彫刻つていうのは結局、置物だと思えます』という。現代の社会の中で『彫刻は置物だ』といい切るのには相当な覚悟が必要だし、この彫刻家のしたたかさを感じさせる」<sup>65</sup>。続けて、「『芸術思潮みたいなねえ、ものの考え方が先行して形ができてきたんじゃないくて、自分で見たものが、触ったものをそのまま形にしたい』と考えている。この彫刻家は、自分の技術や表現力に並み並みならぬ自信をもってるとぼくは想像する。そうした表現力とともに、藪内佐斗司を特色づけているのは、ものを見つめる醒めた眼であると思う。彼の作品のもつユーモアについてはよく指摘されるが、そのユーモアの複雑な性格と独特な面白さは『醒めた眼』に根ざしていると思う」<sup>66</sup>。

## (2) 作品 かぶら たまねぎ

私は、学生に藪内佐斗司のどの作品を提示しようかはなはだ迷ったのである。藪内は、日本の伝統的な職人的技法からしたたかな発想を行い、現代にアプローチする作家である。それは、彼の「私の考える屋外彫刻の極めつけは“ 渋谷の八チ公”と“ 上野の西郷さん”」<sup>57)</sup>という発言に端的にあらわれている。藪内の社会的な有用性を優先する考え方はデザイン的でもあるが、多様な現代社会の中で特異な考え方の作家がい



28 かぶら



29 たまねぎ

ることを学生に指摘することにも意味があるだろう。そして選んだのが かぶら 1989年、高さ62cm、檜、漆、顔料、たまねぎ 1989年、高さ29cm、檜、漆、顔料、純銀である。この二点に共通するユーモアは、藪内の不思議な魅力であり、遊びごろの復権である。

## 6 - 6 肖像彫刻を手掛ける木彫家舟越桂

## (1) 超然と爽やかな風の感性

『森へ行く日』という舟越桂作品集を書店で見て即購入した私は、彼の作品に初めて触れたのはどこだったか、富山の近代美術館かどうかさだかではない。しかしその作品は気になっていた。それはどこから来る興奮なのか、少し奇妙ないでちで不安定でありながら、同時に整った感覚、自己の内部を凝視する作品である。その辺をよく伝えている大岡玲の言葉を引用する。「舟越作品には無時間性、恒常性、偏在性があるという言葉になるだろうか。私たちが現代美術に接する場合、往々にして事態は正反対の様相を呈する。“個性”というあやふやな限定的枠組にしっかりとまった、斬新で脅迫的な圧力（中略）を備えた作品に私たちは“衝突”する。そして、ぶつかった際のショックを“感動”として精神にインプットするわけだ。これは“個性”の存在を疑い、カラージュ的な手法やレディメイドの発想をする作品においてさえ、しばしば見られる現象である。舟越桂氏の作品は奇妙なほど欠けているのは、こうした衝突の感覚である。（中略）“衝突”が持つ硬質の破壊力ではなく、するりとこちらの懐に入って同化してしまう“なじみ深さ”の柔らかいエネルギー、私には、それが舟越桂の秘密であるように思う」<sup>58)</sup>。

「舟越桂の作品は、しかしながら、この潮流から超然と離脱しているように見える。しかも、超然としていながら、概念や言葉に決して拒絶的な身振りをしようとはしない、悠久の時間感覚？ 静謐のうちに秘められた憂愁？（中略）これをあるいは、前衛的ではない伝統性、古典性のエネルギーと呼ぶのだろうか」<sup>59)</sup>。

美術評論家の酒井忠康は次のように述べている。「舟越氏のなかに育まれている人間像のイメージに重層した記憶＝時間を加味したからだろうと推察する。これはおそらく、木彫という技法のもつ制約と結びついて養われたものにちがいない。人間感情の塊が木との対話（もっと正確にいえば、木のもつ素性）を通じて浄化されるところがあるからだ」<sup>60)</sup>。

「舟越氏の作品は、どこかに置き忘れてきた人間に対する、ある種の感応的な眼差しを感じさせる。さまざまなかたちで記憶のなかの人間的出会いを喚起させるからである。(中略)平易にいい直せば、大変に感応的な性向をもった作家で、自身もまた『フィーリングを大事にしたい』と語っているように、固苦しい理論を前提として作品をつくることをしていないからである」<sup>65)</sup>。舟越の純真な感性が読み取れる。

(2)作品 届いた言葉の数 届かなかった言葉の数

ともに1991年、高さ82cmと83cm、楠

この作品は、イギリスの現代彫刻家アンソニー・カロを描いた二点の肖像彫刻である。舟越のいう「遠くをみている人」をかたちにした、きわめて興味深い作品といっている。しばらく眺めているうちに、ある懐かしさの感情が湧いてくる。それは、私の眼差しがこの偉大なる彫刻家を敬愛をもって眺めている舟越の眼差しと重なるからである。



30 届かなかった言葉の数

## 7. おわりに

中原佑介は主著『現代彫刻』のなかで、「まずはじめに芸術という概念があって作品がうみだされるのではなく、人間がつくりだしたあるものをわれわれ人間が芸術と名づけるようになったのだ。

今このことをもう一度確認しておくことは、とりわけ現代の芸術を考えるうえで必要だと思います」<sup>66)</sup>と述べている。私が飛鳥から鎌倉時代までの仏像をこの授業で取り上げたのは、それが拝む対象としての仏ではなく、物体として見るための像だからである。その形態や面や動勢を読み取り、例えば凹凸の面と面を組み合わせることによって、内部から盛りあがり噴き出してくる緊張する面をつくり出すことが大切だと私は考えている。その他にさまざまな事例を提示したので、学生が消化不良をおこすのではないかと心配される向きもある。また取り上げた資料が従前の芸術の領域に属するものであるから、普遍的論理ではなく、少し誤解をまねくかもしれない。しかし、このような点を十分考慮しつつ、この後の展開の段階で、学生の作業が提示した事例の部分にこだわるようなことではなく、全体を通して総合されたまとまりをもつ作業に集斂する指導が必要なことは論をまたない。

ここで再び中原の文章を引用する。「それをみる角度はつくられた『もの』でなく、人間がそれをつくりだすという『行為』の質からでなければならないこととなります。それは現象的にいえば、人間が自然にある物質を彫ったり、刻んだり、あるいは組み合わせたりするという働きを、どのような実目的をもたないある種の『もの』をつくりだすことに結びつけているということです。今、実目的以外ということ、さしあたり人間が生きてゆくうえでの『精神的必要性』ということばでよければ、私は、それはその『精神的必要性』をみだすために『てわざ』を用いて、物質と人間を関係づけた行為という点で共通しているといえるように思います。(私は、それをもっとも広い意味で芸術といっていると思います)<sup>67)</sup>。この中原の指摘を借用して、実目的の必要性という言葉を用いるなら、デザインの領域に入る実目的の必要性から、私は授業の組み立てを考えている。しかし、きわどいところで「精神的必要性」と「実目的の必要性」の干渉しあう領域が入り込むのは、当然許容されると考える。

多くの引用文を列挙したために理解しづらい点があるかもしれない。私は、本学において「木彫」の授業を行うための、導入部の覚書を記すつもりであったことを再度申し添えたい。最後に伊東多佳子先生に、私にとって初めての経験となる個人的な備忘録を読んでいただいたご尽力に心よりお礼を申し上げたい。

### 引用文献リスト

- (1)三木多聞 『近代の美術高村光太郎』(至文堂1971年) P.62
- (2)同書P.62
- (3)同書P.62 ~ P.64
- (4)穴沢一夫他3名編 『高村光太郎彫刻全作品』(六耀社1979年) P.300
- (5)同書P.301
- (6)同書P.241
- (7)三木多聞 前掲書P.5
- (8)土門拳 『土門拳日本の彫刻2 平安前期』(美術出版社1980年) P.193
- (9)竹山道雄 『古都遍歴』(福武書店1983年) P.49
- (10)同書P.49
- (11)和辻哲郎 『古寺巡礼』(岩波書店1979年) P.70
- (12)同書P.70 ~ P.71
- (13)土門拳 『土門拳日本の彫刻1 飛鳥奈良』(美術出版社1979年) P.172
- (14)和辻哲郎前掲書P.261 ~ P.262
- (15)同書P.262 ~ P.268
- (16)町田甲一 『大和古寺巡歴』(講談社1989年) P.323 ~ P.325
- (17)亀井勝一郎 『大和古寺風物誌』(創元社1953年) P.83 ~ P.84
- (18)同書P.86
- (19)同書P.87 ~ P.88
- (20)同書P.89
- (21)矢内原伊作 『芸術論集』(雄渾社1970年) P.33 ~ P.35
- (22)土門拳 前掲書<sup>(8)</sup>P.192
- (23)町田甲一 前掲書P.103 ~ P.106
- (24)矢内原伊作 『古寺思索の寺』(時事通信社1983年) P.113 ~ P.116
- (25)同書P.116
- (26)同書P.116
- (27)同書P.117
- (28)同書P.117 ~ P.119
- (29)同書P.120 ~ P.121
- (30)饗庭孝男 『中世を歩く』(小沢書店1978年) P.30 ~ P.31
- (31)同書P.35
- (32)土門拳 前掲書<sup>(13)</sup>P.190 ~ P.191
- (33)同書P.191 ~ P.192
- (34)同書P.192



- (35)土門拳 『土門拳全集 3 古寺巡礼 3 京都篇』(小学館1983年) P.184  
 (36)植田重雄 『リーメンシュナイダーの世界』(恒文社1997年) P.41  
 (37)同書P.244  
 (38)高柳誠 『リーメンシュナイダー中世最後の彫刻家』(五柳書院1999年) P.301  
 (39)植田重雄 前掲書P.135  
 (40)高柳誠 前掲書P.119~P.126  
 (41)同書P.134  
 (42)山梨県立美術館他3館編 『ザッキン展図録』(読売新聞社1989年) P.18  
 (43)同書P.104  
 (44)同書P.104  
 (45)中原佑介 『現代彫刻』(角川書店1962年) P.130~P.131  
 (46)同書P.131  
 (47)同書P.131  
 (48)世田谷美術館他3館編 『ファッツィー二展図録』(ファッツィー二展実行委員会1990年) P.22  
 (49)同書P.22  
 (50)同書P.23  
 (51)同書P.40  
 (52)同書P.175  
 (53)篠田達美 執筆 『美術手帖』第664号(美術出版社1993年) P.143  
 (54)藪内佐斗司 『藪内佐斗司の仕事集』(えびすあーと1995年) 同書文献資料2月刊美術(1989年4月)  
 より転載  
 (55)同書文献資料3 フジエ画廊(カタログ1991年)より転載  
 (56)同書文献資料3  
 (57)藪内佐斗司 『藪内佐斗司作品集大博物誌』(求龍堂1991年) P.115  
 (58)舟越桂 『森へ行く日』舟越桂作品集(求龍堂1992年) P.12~P.13  
 (59)同書P.13  
 (60)同書P.116  
 (61)同書P.116~P.117  
 (62)中原佑介 前掲書P.24~P.25  
 (63)同書P.25

### 参照文献リスト

2. 近代の美術高村光太郎	三木多聞著	至文堂	1971年
高村光雲とその時代展図録	三重美術館他4館編	三重美術館他5館	2002年
3. 原色日本の美術32近代の建築・彫刻・工芸	本間正義執筆	小学館	1980年
高村光太郎彫刻全作品	山本稚彦執筆	六耀社	1979年
近代の美術高村光太郎	三木多聞著	至文堂	1971年
4. 日本美術史要説	持丸一夫・久野健著	吉川弘文館	1954年
古都遍歴	竹山道雄著	福武書店	1983年
古寺巡礼	和辻哲郎著	岩波書店	1979年

土門拳日本の彫刻 1 飛鳥奈良	井上正執筆	美術出版社	1979年
土門拳日本の彫刻 2 平安前期	高田博厚執筆	美術出版社	1979年
大和古寺巡歴	町田甲一著	講談社	1989年
大和古寺風物誌	亀井勝一郎著	創元社	1953年
芸術論集	矢内原伊作著	雄渾社	1970年
古寺思索の旅	矢内原伊作著	時事通信社	1983年
中世を歩く	饗庭孝男著	小沢書店	1978年
土門拳全集 3 古寺巡礼 3 京都篇	土門拳著	小学館	1983年
土門拳日本の彫刻 1 飛鳥奈良	佐藤忠良執筆	美術出版社	1979年
5 . 世界美術大全集 2 エジプト	近藤二郎執筆	小学館	1994年
新潮世界美術辞典	秋山光和他38名編	新潮社	1985年
西洋美術史要説	嘉門安雄編	吉川弘文館	1958年
大系世界の美術15ルネサンス美術	嘉門安雄編	学習研究者	1972年
世界美術大全集14北方ルネサンス	元木幸一執筆	小学館	1995年
世界美術全集16ルネサンス	新規矩男他18名編	平凡社	1956年
世界美術全集13西洋中世	新規矩男他18名編	平凡社	1956年
リーメンシュナイダーの世界	植田重雄著	恒文社	1997年
リーメンシュナイダー中世最後の彫刻家	高柳誠著	五柳書院	1999年
TilmanRiemenschneider-MasterSculptoroftheLateMiddleAges ExhibitionCatalogue , NationalGalleryofArt , Washington			1999年
6 . ザッキン展図録	山梨県立美術館他 3 館編	読売新聞社	1989年
現代彫刻	中原佑介著	角川書店	1962年
ヘンリー・ムア	ジョン・ラッセル著福田信一訳	法政大学出版局	1985年
ファッツィーニ展図録 世田谷美術館他 3 館編	ファッツィーニ展実行委員会		1990年
ClaesOldenburg : AnAnthology ExhibitionCatalogue , GuggenheimMuseum , NewYork			1995年
都市と彫刻	樋口正一郎著	鹿島出版会	1994年
アメリカ50都市の環境彫刻	樋口正一郎著	誠文堂新光社	1990年
藪内佐斗司作品集大博物誌	藪内佐斗司著	求龍堂	1991年
森へ行く日 舟越桂作品集	舟越桂著	求龍堂	1992年
美術手帖 第664号	篠田達美・高見堅志郎執筆	美術出版社	1993年
新潮世界美術辞典	秋山光和他38名編	新潮社	1985年
7 . 現代彫刻	中原佑介著	角川書店	1962年

### 図版リスト

- 図 1 リンゴと紙袋 学生作品 中田美千代 ワウビーチ 30 × 18 × 15 cm
- 2 Tシャツと衣紋掛 学生作品 平川大 米松 75 × 45 × 20 cm
- 3 老猿 高村光雲 栃 像高90.9 cm 1893年 重要文化財 東京国立博物館
- 4 蝉 高村光太郎 檜 着彩 2 × 7 × 3 cm 1924年
- 5 同上 裏の写真

- 6 文鳥 高村光太郎 白檀 丸彫彩色 左(雄)21×9×7cm 右(雌)19×9×6cm 1931年
- 7 百済観音像 本体クスノキの一木造り 蓮華座と水瓶はヒノキ 像高209.4cm 法隆寺大宝蔵殿
- 8 中宮寺半跏思惟像 クスノキ寄木造り 漆地彩色 像高167.6cm 国宝
- 9 東大寺戒壇院四天王像(広目天立像) 塑像 像高162.7cm 国宝
- 10 神護寺薬師如来立像 ヒノキの一木造り 彩色 像高170.6cm 国宝 神護寺金堂
- 11 同上 顔面
- 12 俊乗房重源座像 木造彩色 像高81.4cm 国宝 東大寺俊乗堂
- 13 唐招提寺新宝蔵如来形立像 カヤの一木造り 彩色 像高154.0cm 重要文化財
- 14 室生寺金堂未神 木造彩色 像高96.4cm
- 15 カーアペル立像(村長像) 無花果の木 彩色 高さ112cm エジプト古王国第5王朝(前2475年頃と推定) ヌカ-ラ-カ-パ<sup>ル</sup>の墓(36号)出土 カイロ・エジプト博物館
- 16 供物を運ぶ女立像 木像 高さ104cm エジプト中王国第12王朝(前1900年頃) アシュート出土 バリ・ルーブル美術館
- 17 聖母被昇天(クレクリンゲン祭壇) ナツボダイジュ 250×186cm 1505~10年頃 ドイツ・クレクリンゲン巡礼聖堂
- 18 同上部分
- 19 チエロのトルソ オシップ・ザッキン 黒檀 118×28×16cm 1956年
- 20 横臥像 ヘンリー・ムア ニレ材 1945~6年 アメリカ・ミシガン州ブルームフィールド・ヒル クランブルック芸術院
- 21 同上 制作過程1
- 22 同上 制作過程2
- 23 同上 制作過程3
- 24 ダンス ペリクレ・ファッツィーニ 木 220×288×70cm 1934年 エレオリータ・マラパルテ(フィレンツェ)
- 25 ウンガレッティ像 ペリクレ・ファッツィーニ 木 59×55×36cm 1936年 ローマ国立近代美術館
- 26 フィラデルフィアの巨大洗濯ばさみ クレス・オルデンバーグ コールテン鋼・ステンレススチール 45×12×4フィート 1976年 フィラデルフィア・センター広場
- 27 パリのヴェレット公園の巨大自転車 クレス・オルデンバーグ 鉄・アルミニウム・ファイバーガラス・ポリウレタン塗装 1990年
- 28 かぶら 薮内佐斗司 檜 漆 顔料 高さ62cm 1989年
- 29 たまねぎ 薮内佐斗司 檜 漆 顔料 純銀 高さ29cm 1989年
- 30 届かなかった言葉の数 舟越桂 クスノキ 高さ83cm 1991年

## “ Private Notes on Giving Wood Sculpture Instruction ”

Yoshihito Taniguchi

### Abstract

For more than 10 years, I have been teaching in the Wood Sculpture course here at Takaoka National College. During this period, I have instructed students in wood sculpting techniques, monitored students as they attempted to apply these techniques, and provided them with continuous feedback in order to improve performance. Starting last year, I began a process of self-evaluation in order to improve the teaching and learning process in my classes.

While in the past it may have been adequate to have the goal of producing graduates competent only in the fields of wood sculpting and furniture design, it has become clear that the constantly changing needs of modern business require that we produce graduates with basic competency in a broader range of related fields. In other words, within every field of Industrial Arts and Crafts, our students must be able to design, and produce pre-production models as well as the final product itself. Focusing on only one part of the process is no longer a viable option. Our awareness of this has resulted in a commitment to produce an integrated curriculum consisting of Architecture, Wood Sculpting, Interior Design, and Arts and Crafts Design.

We must succeed in improving the all around performance and knowledge base of our students, because this will undoubtedly be directly related to how the public perceives Takaoka National College in the future.

It is important to note that since this college was founded only a very small percentage of our students have found employment in the narrow field of Wood Sculpting. This also holds equally true for the fields of Urushiol and Metalworking. In recognition of this fact, curricular reform is an imperative, not just an option.

In this paper, I will write from the perspective of a furniture design specialist attempting to broaden the educational horizons of our students in the Industrial Arts and Crafts courses. In this paper, I will give various examples of how this can be accomplished within the confines of everyday instruction.