



現代の具象彫刻：その精神と構造

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2012-11-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 峯田, 敏郎 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00001301

現代の具象彫刻

— その精神と構造 —

峯 田 敏 郎

北海道教育大学岩見沢分校美術研究室

Tosiro. MINETA : Real Sculpture Today

— Its Mind and Structure —

目 次

I 抽象彫刻と具象彫刻	i) 具象彫刻に於ける構造
i) 現代彫刻の歴史的考察	その1 具象性
ii) 発想と形態による考察	その2 象徴性
iii) 抽象彫刻と具象彫刻	ii) モデルの生命と彫刻の生命
II 具象彫刻論	iii) 具象彫刻の進路

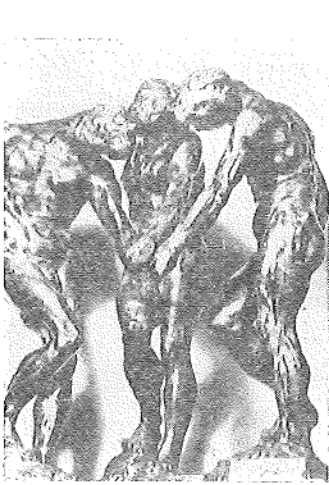
I 抽象彫刻と具象彫刻

i) 現代彫刻の歴史的考察

現代彫刻を考える時に、まずその先駆的役割を果たしたロダン (Auguste Rodin)、ブールデル (Antoine Bourdelle)、マイヨール (Aristide Maillol)、デスピオ (Charles Despiau) 等の一連の表現主義、又は印象主義ともいえる作家をあげなければならない。ルネッサンス以後絵画にその主流を任せてしまった彫刻は、19世紀後半に於いて、ようやく対等の位置をとりもどしたのである。当時の印象主義の画家達が、あらゆる物体を光に還元して描写したようにロダンも又彫刻の表面に光と影の躍動する効果を表現しようとした。しかし三次元の芸術である彫刻には、光と影は必然的につきまとうものであり、これのみに終始していたならば、一印象主義者として消え去っていたかもしれない。彼の現代彫刻の先駆者といわれるゆえんは、するどい構造力と充実空間、そして全体を統一する力強い感覚と的確な表現力をもっていたからである。ロダンの弟子であり、後に彼とは対立的な立場をとるようになったブールデルは、表現主義的な仕事を基礎とし幼少の頃から仕込まれた構築学の知識をもって、力強い作風を示している。晩年は、東洋風の神秘的な境地にも進んでいる。マイヨールは、彼等とは別の主張をかかげている。躍動する力を内部へおし込み、緊張感にあふれた一連の作品を残し、形態をつくり出すことを主眼とした彼の態度は、ロダン、ブールデルとは異った意味で、現代彫刻の先駆者として注目しなければならない。ドイツのホルペ (Georg Kolbe)、ブルメンタール (Hermann Blumenthal) 等の作家がマイ

現代の具象彫刻

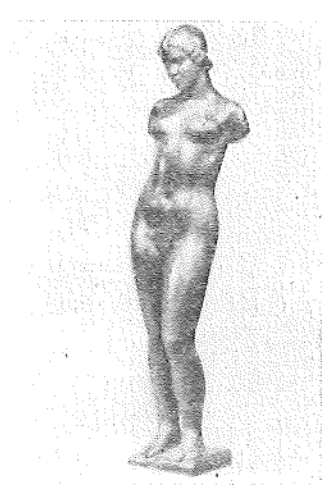
ヨールの影響をうけ、モデルの印象からは離れた、彫刻としての形態の表現に、その主力をそそいでいる。



ロダン

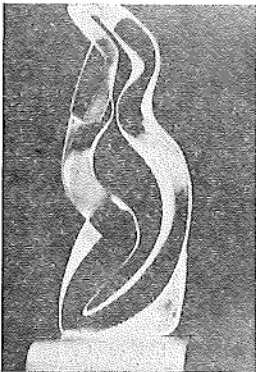


ブールデル

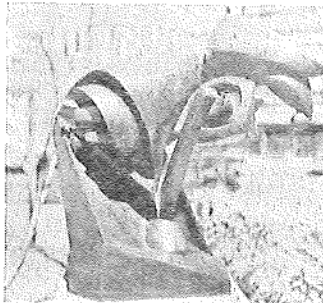


マイヨール

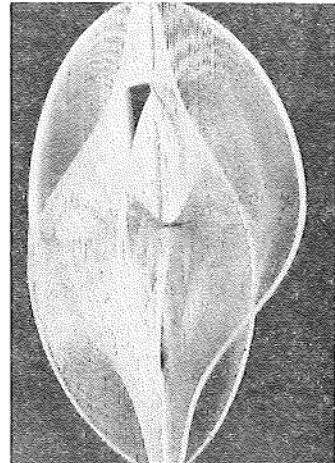
19世紀後半に、再び突如として開花した彫刻は、20世紀にはいと更にさまざまな表現形式と目的をもって現れてくる。1910年前後におこった、絵画に於けるキュビズムの運動に、彫刻界もまた歩調をあわせる事になる。ロシア生れのアルキペンコ (Alexandor Archipenko) は、幾何学的な立方体による建築的構成を彫刻の生命とした。くり抜き方による空虚空間と、凸面のたぐみな組合わせによって、人体のもつ有機的な組立をさけ、無機的な形の構成に、その生命をたくしている。プラスの空間と呼ばれる従来空間意識に対して、くり抜きと云ういわばマイナス空間の出現は、彫刻の世界にとって画期的なものであった。このアルキペンコの示した、幾何学的な立方体による建築的構成と、マイナス空間の試みは多くの影響をその周囲にあたえている。ロシア生れのザッキン (Ossip Zadkine)、フランスのローランス (Henry Laurence) 等の作家も、キュビズム的な形の組立を主眼として数々の作品を発表している。これらのキュビズム彫刻



アルキペンコ

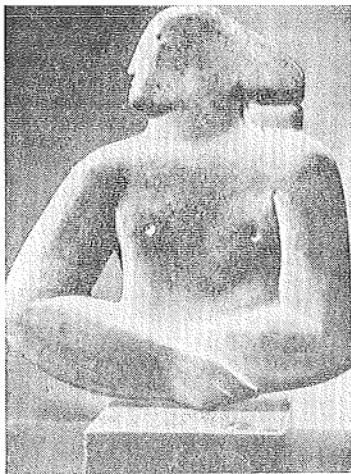


デュジャン・ピョン



ガボ

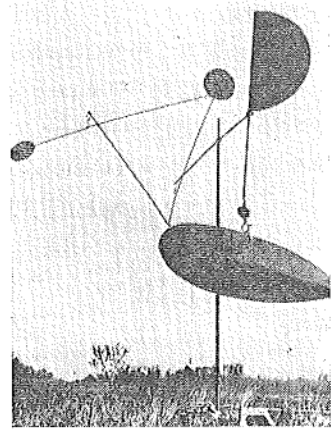
は、次のイタリアに起った未来派の出現により、更におし進められる。ボッチョニ (Umberto Boccioni) は、彫刻によって、機械の力動感や運動そのものを表現しようとして大胆な実験を試みた。1912年の彼の「未来主義彫刻技術の宣言」は、その後の、構成主義の新しい空間や、モデル彫刻、及び彫刻の素材への拡張を予言している。デュシャン・ビヨン (Raymond Duchamp-Villon) の作品「馬」は馬と機械とを結びつけることにより、その力動感を表現した。未来派の主張を正しく受けつぎ、発展させたのは、ロシアに於ける構成主義である。モデルとなる主題をとりさり、内在する精神面を強調する。しかも生命的な形態を否定し、もっと普遍的な空間のリズムを抽象的、幾何学的に構成する。1917年前後に起ったこの運動に於いて、はじめて抽象性という理論の裏付けが行われてくる。タトリン (Vladimir Tatlin)、ガボ (Naum Gabo)、ペヴスナー (Antoine Pevsner) 等が代表的な作家であり、この主張はドイツのバウハウスのモホリ・ナギ (Laszlo Moholy-Nagy)、イギリスのニコルソン (Ben Nicholson)、ヘップワース (Barbara Hepworth) にまでおよんでいる。ガボやペヴスナーは、ガラス、プラスチック、セルロイド等の透明な素材を用いて、量、塊、あるいは物質に対して、空間を優位におくことの実験を試みている。これらの透明素材を、いわば、空間そのものをもって構成する空間を、一般に機械的空間と呼ばれている。これらの流派とは無関係に研究を続けていた、ルーマニア生れのブランクーシ (Constantin Brancusi) もまた、現代彫刻の発展の上に、忘れることは出来ない。『形の意識』に彫刻の最も根源的な構造を発見した彼は、幾何学的な単純化、形態の抽象化を試みた。「現実的な実感」は外形にあるのではなくて、物体の芯にある。この事実から考えると、物体の外面を模写しながら何か現実感を現わすことは、誰にとっても不可能な事だ。」という彼の言葉は、彼の行



ヘップワース



ブランクーシ



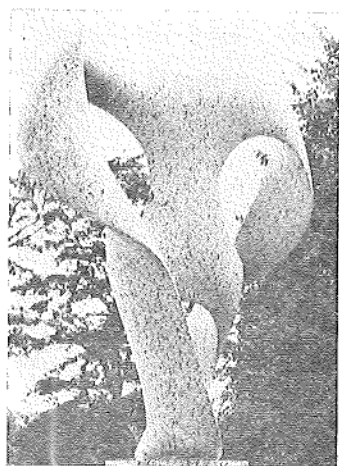
カルダー

った実験を最も端的に表わしている。ブランクーシの影響を得て、人体のやわらかな隆起を思わせる基本的な抽象形態を追求したフランスのアルプ (Hans Arp)、彼の作品は「自然の凝縮」と呼ばれ、その暖かい抽象形態が注目されている。構成主義の行った冷い幾何学的抽象に対して、ブランクーシの『形の意識』という彫刻の基本的なものから出発した抽象は、有機的抽象といわれ、この二つの抽象が、今日の抽象彫刻の生みの親となっている。その後、ブランクーシの『形の意識』とは別に、スペインのゴンザレス (Julio Gonzales)、アメリカのカルダー (Alexander Calder) 等の研究があげられる。ゴンザレスはスペインの伝統的技術をいかしながら、鉄板を用

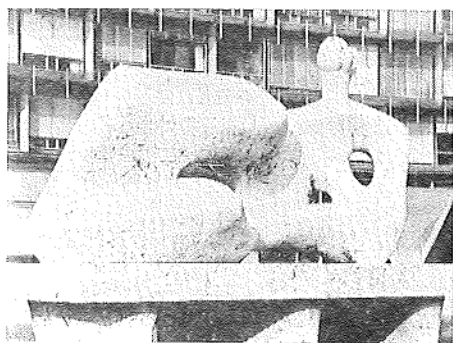
現代の具象彫刻

いて写実的な、しかも素材のもつ生命と彫刻の生命とを巧みに融合させた作品を残している。カルダーは彫刻の有する不動性という一つの宿命に対して可動性の実験を試みている。つまり針金と金属板とにより、バランスを複雑に組合わせ、空気の動きによって、複雑な運動をおこすように工夫されたものである。これによって、物と空間との関係が予想も出来ない無数の形の連続として表現されるのである。これらの一連の作品をモビル（動く彫刻）と名付けている。カルダーは又、このモビルの出現と共に、動きによって起る摩擦音、ふれあり音、衝突音等の音響効果を試みている。

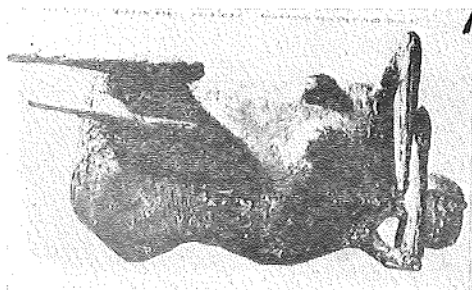
1940年以後、キュービズム的な彫刻がほとんど姿を消し、構成主義のいわゆる無機的抽象と、ブランクーシの有機的抽象の二つの流れが交錯し、抽象彫刻としてその彫刻性を保ち、一方、二つの抽象的な形態と人体との融合による具象彫刻、及び表現主義的傾向と、古代芸術の生命力をとり入れた具象彫刻、その他明白に区別のつかない色々の表現形式、主張、実験等、この複雑なそして難解な作品の出現が、現代の芸術界の一般的な動向ともいえる。この混乱した現代彫刻界の中で、各国に於いてそれぞれの特色をもった作家が一同となって活躍している。スイスの作家にはジャコメッティ (Alberto Giacometti)、マックス・ビル (Max Bill) がいる。ジャコメッティは、人体や動物をとりまく空虚空間との戦い、又彫刻の追求が「無」になるという彼の有形芸術たる彫刻に対する矛盾のくり返し、そして果しのない空間に自己を主張するさげびとなって、やせ細った線のような作品がたたずんでいる。イギリスには、ブランクーシの流れをくむ、ムア (Henry Moore) がいる。第二次大戦中、防空壕に避難する人間の姿に心を動かされ、具象的な形態の中にも、独特な空間意識をもって、心理的な効果が力強く表現されている。ムアを中心にその他ヘップワース、バトラー (Reginald Butler)、チャドウィック (Lynn Chadwick)、アーミテージ (Kenneth Armitage) 等、幻想的又は抽象彫刻の要素を多く含んだ彫刻家が活躍中であ



マックス・ビル

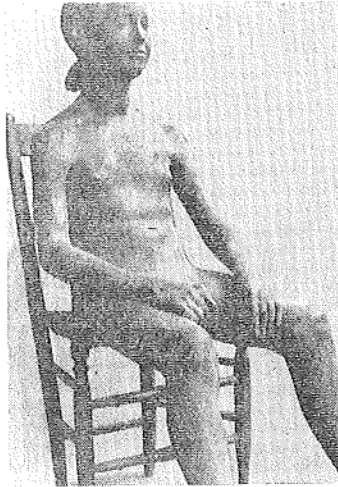


ムア



アーミテージ

る。イタリアに於いては、自国の伝統を強く維持しながらルネッサンス以来の表現主義を受けつぎ、それに古代の素朴な生命感をとり入れた具象作家、及び構成主義の無機的な抽象作家が活躍



マンズー



ソマイーニ

している。前者には、マルティニ (Arituro Martini) に始まってマリーニ (Marino Marini)、マンズー (Giacomo Manzù)、ファッチイーニ (Pericle Fazzini) グレコ (Emilio Greco)、マスケリーニ (Marcello Mascherini)、後者には、ソマイーニ (Francesco Somaine) 等の作家がいる。フランスのリッシェ (Germain Lichier)、マルタン (Etienne Martin)、アメリカのラッソー (Ibram Lassow) 等、多くの作家が注目すべき仕事を発表している。

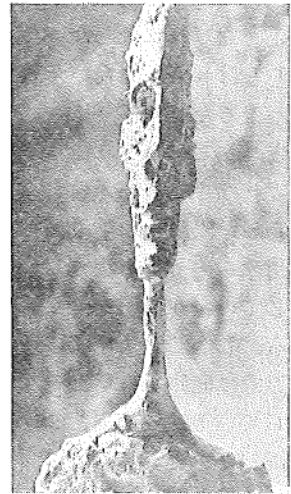
以上簡単にロダン以後の現代彫刻の流れを考えてみた。これらの流れをみると、実に淡々とした統一ある流れのように感じられるのであるが、現実はそのようなものではない。客観性と写実の迫力にさせられていたロダン当時から主観と内面写実という、目では見ることの出来ない精神描写に進んでいる彫刻界は、その表現手段も思考もまちまちであることは当然である。この混乱している彫刻界に於いて、私達制作者も、何を基礎とし、何を典型として学び進むか。もはや彫刻界の流れよりはむしろ、個々人の思考に基づいてより彫刻的であり、より芸術的であるものを見きわめ進んで行くことが要求されている。

ii) 発想と形態による考察

さて、混乱状態の現代彫刻界の中にも、大きな流派として、抽象彫刻と具象彫刻の対立をみる事が出来る。そこで、この二つの彫刻の根本的な問題を、制作者の立場から考えてみたい。

彫刻の制作にあたり、表現しようとする制作者の精神的な働きの中に、大きく二通りの型が考えられる。一つは抽象観念による発想と、他の一つは、最もしばしば行われている自然物の形象を媒介とする発想である。抽象観念による発想とは、制作者の内面感性の表出であり、又目で形をとらえることの出来ない、いわば「悲しみ」・「喜び」・「風」等の抽象名詞に代表される言葉の表出であることもある。これらの無形の観念による発想に対して、有形の形象を媒介にする発想は、ほとんどの場合は人体であり、動物であり、時には海岸でひろった貝殻であったり、路上で目にする石であったりする。いずれにせよ、自然物の形象として有形であり実在するものにその発想の源をおく型である。しかし、この二つの発想の型から、一概に前者は抽象彫刻であり後者が具象彫刻である、という早合点は許されない。何故ならば無形の観念による発想であらう

と、有形の存在するものによる発想であろうと、彫刻という有形、可視芸術の前では、すべて具体的な形態をもって表出されなければならないからである。無形から具体的な形態を、有形から具体的な形態を、ともに発想は何であれ、具体的な形態をもって表出しなければならないという彫刻として存在する必要条件を、満足させなければならない。具体化され、有形化せられた結果の前には、もはや抽象も具象も存在しない。発想は抽象であり、結果は具体化された形である。従って彫刻作品には、抽象は存在しない。存在するとすれば、それは結果としての形態の示すものであり、抽象形態の彫刻か、具象形態の彫刻か、そのいずれかである。発想が抽象観念からの、たとえば「悲しみ」と言う彫刻を制作しようとする時、Aは自然物の形象である人体に、その具体的な形態を借りるかもしれないし、Bは自然物の形象には存在しない、全く異ったものをその具体的な形態として、表出するかもしれない。又、自然物の形象からの発想、たとえば人体を媒介として制作される時ですら、Aは人体の有する有機的な形を通して素直な人体という具体的な形態に、その形態を借りるかもしれないしBは人体の基本的構造の追求のため、幾何学的形態にその表出手段を借りるかもしれない。要するに、制作された作品の形態が、抽象形態を示すか、具象形態を示すかによってのみ、彫刻には抽象又は具象という観念が存在するのであり、言葉の示す意味とは、全く異ったものである。又彫刻には、前にもふれたことであるが、抽象形態であれ具象形態であれ、制作者の発想はすべて、有形の具体的な形態として示さなければならない。これは有形芸術に課せられた当然の作業ではあるが、しばしば制作者を大きな矛盾に導びくこともある。「ある日、胸像の制作にとりかかった。いくら一生けんめい努力しても、私の考えているような作品にはならない。そこでいろいろとけずったり、ひっかいたりしていた。はじめは等身大であった胸像が半分になり、4分の1になり、豆のようになった。それでもまだ考えているものとは違う。豆のようになった胸像を又いじっているうちに小さな点となり、ついには指先でほりこりとなって、アトリエに消えてしまった。作品が自分の前から消えた時に、はじめて自分の追求していたものが出来たという喜びが起った。しかし次の瞬間、何の形も残らないものは彫刻ではないと気が付いた。たとえそれがいくら秀れていたとしても、又自分の満足出来る作品だとしても、自分の意志を伝えるものが形として残らなければならない。その後私は作品が無になる寸前で、彼等（作品）を救うことにした。」と述べているジャコモッティの言葉でも示されているように、制作者がいかにか秀れた彫刻を頭の中で、描き造ってもそれが有形の具体的な形態によって示されない限り、彫刻として他の人々に認知され得ないのである。



ジャコモッティ

iii) 抽象彫刻と具象彫刻

制作された作品の形態にのみ、抽象、具象が存在することは前に述べた。ここで、その形態が抽象形態を示すか具象形態を示すかによって区別される、抽象彫刻と具象彫刻について考えてみたい。しかしながら、作品の示す形態が、抽象形態を示すか具象形態を示すかを明確に区別される事は、両極端ををのぞいては、はなはだ困難なことである。がその示す比重の強弱によって、二つのいずれかに区別されることは可能であろう。

1 抽象形態の彫刻……………これは自然物の形象にその形態を借りることなく、全く異ったものを表現しようとする、ある観念の中に生ずる形象であり、想像的な幾何学的形象を刺戟的に使

用することに基づくものである非具象彫刻・抽象彫刻等がこの型に含まれる。

2 具象形態の彫刻………自然物の形象にその形態を借り、その生命現象を表現し、又より普遍的に再現しようとするものであり、その効果は誰でも知っている対象を、再び知ることによって行われる快なる要素に基づくものである。自然主義的なもの・表現主義的なもの・写実的なもの・具象彫刻等がこの型に含まれる。

以上、制作された作品の形態により、二つの型に分類をしてはみたものの、これはあくまでも一般的な表面上の分類であり、制作者までもが、このいずれかの型に分類されるという訳のものでは決してない。彫刻が彫刻として成立するためには、この二つの型が互いに交錯し、補ない合わなければならないのである。抽象彫刻にあってはその要求度はひくいものであり、又は不必要なことも充分あり得るものであるが、具象彫刻にあっては全くそれを無視することは出来ない。具象彫刻が彫刻と名付けられるためには、自然物の形象にその形態を借りながらも、意識的に無視しなければならないかもしれないし、その結果抽象といわれ得る幾何学的な形象にまで立ち入らなければならない矛盾さえも起ってくる。又必要度は少ないとは言え、抽象彫刻が彫刻といわれ得るために、想像的な幾何学的形象のみに終始することが出来ず、ある複雑な人工的操作をほどこすことにより、最終的には自然物の形象に類似するか、自然物の形象にその形態をゆだねなければならない矛盾も、しばしば起り得る。これらの事は結局すべて制作者である彫刻家に与えられた表現上の手段であり、表出しようとするイメージに最も適切な手段を選択し、複合し、利用する一つの方法でしかない。その表出された結果が抽象彫刻であれ、具象彫刻であれ、彫刻としての存在価値がより秀たるものであれば、ただそのみが制作者の喜びであり、生きがいである。しかし、抽象彫刻と具象彫刻の存在した歴史的な背景と、より芸術の一分野としての彫刻の追求に価値をみいだそうとするならば、次の事が言えるのではなからうか。すなわち、現に存在している抽象彫刻とは、具象彫刻と言われ得る彫刻の、あらゆる自然物の形象が有する外面上の複雑さを否定したもの、ミレーの言葉を借りれば、「余計なつきものはいかにみごとであっても私は最も嫌う。それは全体の印象を散漫ならしめ、また弱くする。」などを極端化した、いわゆる彫刻存立として最低限必要とする構成的要素と、造形的骨組に、その追求の焦点をしぼった、ある意味では純粋な彫刻に対する従事ではなからうか……と。たとえば表面的具象意識で制作された人間の足と、幾何学的形象を用いた角柱とを彫刻的意識で比較したとしよう。その時、量の緊張と構成力に於いて、角柱の方が自然物の形象である人体の魅力のために弱められたそれより、秀れているということももうなずくことが出来よう。おうおうにして見受けられるこのような現象は、おそらく具象彫刻の本流からはずれた、現代具象彫刻の敗北の結果ではなからうか。ヒューマンな暖かみの欠けた、又合理的要求のために疎外されつつある素朴な生命感を与えるために、抽象彫刻の有する構成的要素と造形的骨組に、ヒューマンな暖かみを与え、素朴な生命感を与えなければならない。言いかえれば、抽象彫刻的要素を、具象彫刻の基本的要素として再び真の具象彫刻にたちもどるべき時期にきているのではなからうか……と。

II 具象彫刻論

i) 具象彫刻に於ける構造

▶その1 具象性

「具象」……もっとわかりやすく言いかえれば「写実的なもの」とは、彫刻の上でどんな意味をもっているのであろうか。「写実」と言う言葉上の解釈は、実際に存在するものを写しとるこ

と、すなわち実物を写しとることである。しかし彫刻上で使用される時のその意味は、言葉上の解釈の意味とは一致しない。言葉とは一種の記号であり、たいていの場合は、物が存在した後に生れ得るものである。過去の芸術に於いて制作された作品は、特別の場合（たとえば壁面装飾のための文様とか、柱の構造上からくる、又装飾からくる文様等）を除いては、ほとんど自然物の形象にその形態を借りたものであった。そしてその制作された結果の形態から「写実」という言葉が生れたといえる。ところが言葉は意味を有し、ともすれば言葉が結果を左右するような倒錯がしばしば起り得る。過去の一般大衆にみうけられた美術鑑賞は、多分にその倒錯が行われていた。実物に、より似ている作品に安心し、似てないことに対して、その作品の芸術的価値と、作者の技術に疑問をいただいていた。その事が一般通念となるに従って、実物をより正確に、より類似的に制作されることが「写実」となり、この言葉が制作される作品の進路をまで、決定してしまったのである。ギリシア彫刻が秀れている理由は、作品が全く実物と同じように制作されているからではなく、芸術として、又彫刻としての成立要因を、多く含んでいるからであり、ただ形態として、人間の裸の姿を借用しているにすぎないことを、認識しなければならない。

さて、絵画に於ける具象を考える時に、彫刻に於けるそれとは異っている。絵画に於いては、写実という言葉上の解釈と、同様に制作されたものでも、その存立価値を認めることが出来る。パスカルが「実物にはいっこうに感心しない。ところがこの実物がひとたび絵になると人は実物に似ているとって感心する。」と言う言葉を残している。この言葉は、確かにうなずくことが出来る。事実、よごれた着物をまとった、よぼよぼの老人でも、台所の隅につままれた野菜でも、花びんの中に忘れられた枯れた花でも、たとえそれが、実物そっくりに描かれた時ですら、そこには一つの絵画として、実物のそれとは異った世界として、立派に存在することが出来る。これはすなわち、絵画が有する平面の世界の、一種の魔法と考えることが出来る。実物という三次元の



ロダン

世界に存在する自然物の形象は、絵画という二次元の世界に移行され実物そのものとしての実体は、全く失われてしまうことによる。三次元の空間に存在していた実物が、二次元の世界で、たとえ実物と著しく似ていたとしても、これは似ているという事実だけであり、実物そのものにはなり得ないからである。所で、彫刻という本質的に三次元の世界に属する作品に、このことをあてはめることが出来るであろうか。「写実的でしかないような絵画でも、それなりにある種の魅力ももち得るが、写実的だけでしかないような彫刻は、何の魅力も持ち得ない。」とアメリカの評論家、ジョン・キャナデイが言っているように三次元の空間に存在している自然物の形象が、そのまま三次元の彫刻作品に移行されたとしたならば、絵画の世界で考えていたそれとは、全く異った結果になってしまうことは明白であろう。且つてロダンが『青銅時代』という青年立像の作品を世に出した時、人々はそのみごとに驚き、ついには本物の青年から型をとったものだという誤解まで発したことがある。なるほどその作品は、写実に徹したみごとなものである。しかし当時の人々が誤解したように、事実青年から型をとったものであったとしたら、もしくは、ただ本物そっくりのものであったとしたら、どのようなことになっていたであろうか、実物から型をとったもの、たとえばデスマスクやマネキン人形等、人間そのものがただ質を変えて立っていたとすれば芸術作品として

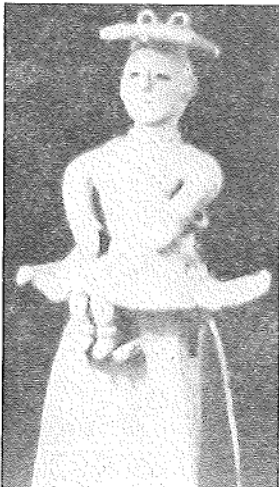
人々が驚くほど、立派なものとして目にうつるであろうか。質を変えた実物そのものは、実に気味の悪いものである。と同時に本物そっくりということも、実に味気のない文字通り本物そっくりにすぎないものになってしまう。三次元の空間に存在する自然物の形象に、その形態をたくす具象彫刻は、たえずこの危険におびやかされている。ルネッサンス以降の西欧に於いて、彫刻の衰退が著るしさをまし、19世紀後半から20世紀にかけて、彫刻がその隆盛をもたらした時には、抽象彫刻という姿で現われてきたのも偶然ではない。このことは具象彫刻の行き過ぎから生じた結果というより、具象彫刻に対する認識の、かたよった一方的理解の結果である。具象彫刻が直面する、この危険性からの回避は、結局は制作者の感性の問題になってくる。具象彫刻という表現手段を用いて、何を表現したいのかという問題である。この解答は一つの最終的な目的ではすべて一致していなければならない。即ち「彫刻」である。彫刻という表現手段で、彫刻を追求するというこの一見奇弁的な言ひは、決して根拠のないものではない。人間が彫刻を手がけてから、すでに数えることが出来ない程の作品が生みだされてきている。現在でも多数の作家がその追求に明け暮れている。それは他の人の手になった彫刻に任せる事の出来ない独自の感性を、個々の作家が有しているからである。「彫刻でありたい」という作家の欲求のみ、具象彫刻が自然物の形象にただ類似することから回避出来る唯一の道であり、具象彫刻が存在出来るすべてでもある。「まるで馬鹿な話だ。人間が大した面倒もなしに——しかもなかなか巧みに——彫刻しはじめてから3000年も経っている。先人を無視したふりをしないで、なぜ経験ずみの技術で完全な作品をつくることに精出さないのか……と、それはつまり、3000年以来、屍体しか彫刻されていないからだ。しばしば横たわれる像と呼んで、墓の上に寝かせる。あるいは高貴な椅子の上に坐らせたり、馬の上に乗っけたりする。だがそれは死馬の上の死人にすぎず、生きた人間の半分にも値いしない。この博物館の人種、硬直した、白い眼の人種は人をだましているのだ。その腕は動くようなふりをしながら、鉄の棒で上下を支えられて、ただ浮かんでいるにすぎない。凝まったこの形体には限りなくばらばらなものが辛うじて含まれているにすぎない。ただ見る人の想像が、大雑把な似寄りにごまかされて、マチエールの永遠の衰弱に、動きや熱や生命を貸すのである。だからゼロから出直さねばならぬ。3000年後の今日におけるジャコメッティの仕事や現代彫刻家たちの仕事は、新作品で画廊を埋めることではなくて、彫刻というものが可能であることを証明することである。ディオゲネスが歩きながら運動を証明したように、彫刻しながら証明することである。」とサルトルは、彼の著書「ジャコメッティの彫刻」の中で書いているように制作者が彫刻しながら、彫刻というものが可能であることを、証明するということは、疑う余地もない。

▶その2 象徴性

彫刻の存在とは、観念上の存在ではなくて、実在する形態上の存在である。しかもその存在は不動の固定存在であることにその限定をうけている。「もしも彫刻というものが、動かぬものの中に、動きを刻まねばならぬのがほんとうだとしたら、カルダーの芸術を彫刻家の芸術にむすびつけることは間違いであるかも知れない。それは動きを暗示するのではなく、捉えてしまうものである」……とはカルダーのモビルについて言ったサルトルの言葉である。確かにカルダーのモビルは「動きを暗示するのではなく、捉えてしまうもの」であった。しかし本質的な運動ということに於いて、舞台芸術や、小説に於ける想像上の運動とは異なり、自体で動くことによって起る、背景の変化や無限の運動の可能性を有しない同一運動の反復であるという点では、同様な意味で不動の固定存在である。このカルダーのモビルは、二次元の絵画の不動性とは違った、三

現代の具象彫刻

次元としての、彫刻の運動の可能性をみいだした所に、その試みの偉大さがうかがわれる。彫刻が立体芸術であることを、強く再認識させたものと言える。固定存在である彫刻は、連続する無数の運動の固定の表現として、当然ポーズ及び形態の問題が出てくる。生命を有する有機体を制作のモデルとした場合、それが有する運動の可能性は、無数の可能性をもって制作者の前にあらわれる。しかし彫刻として存在するのは無数の中の全くの一面であり、しかも、固定される一つの動作の中に、対象の有する生命の普遍性と、無数の運動可能な有機性をもたなければならぬ。連続する無数の運動の一面を固定させることは、写真芸術のそれと似ている。が、写真は一瞬の時の記録であるがために、本質的には彫刻の固定とは存在価値を異にする。彫刻は、あくまでも瞬間の記録ではなく、空間もしめる一形態の中に、普遍的な時間と、生命体としての呼吸と動勢を内包しなければならない。制作に於けるポーズ及び形態は、制作者の抽象観念による発想に於いてすら、まず根底とされなければならない。無数の運動の可能性を固定するために、あらゆる試みが行われ、ある動作を生命体の典型として固定させる。たとえば笑っているポーズ、泣いているポーズ等、目にすることがほとんどないのは、感情を有する生命体の一瞬の時の記録であることに、彫刻の普遍性を欠くからである。このように固定されながらも、生命の普遍性を必要とする彫刻に於けるポーズ及び形態は、全く抽象的であり、神秘的であり、宗教的であるがゆえに、象徴性の必要が生じてくる。この象徴性の必要性は、過去の日本彫刻の歴史からでも証明出来る。すなわち古墳時代、飛鳥時代、白鳳・天平時代、弘仁・貞観時代と、過去の日本彫刻は実に華やかな流れをみせていながら、鎌倉時代以降になって影をひそめてしまうのは、結局象徴性の欠如が大きな原因となっている。古墳時代の彫刻は埴輪である。様々な自然物の形象にその形態をかりた埴輪は、素朴な素焼きの像であるが、その中に感じる事の出来るのは、素朴な人間の生に対する憧れ、及び何人にも通じる生活感情の象徴性である。そこには気どったポーズも、躍動する肉体もなく、飾りのない素焼の像が、何の形の制約も強制的な訴えもなく、観賞する人々の心の中に気持よくはいり込んでくる。飛鳥時代にはいり、新しく仏教が移入され、それと共に仏像の制作が行われるようになる。仏像がとったポーズは、対面する人々の心により、説得にも、なさけにも、笑いにも、許可にもなる。これは観賞者の主観によって、どのようにでも変化の出来るものであり、一つの感情の表現に終らないこの偉大さは、すべての生命体に通じる



埴輪



仏像

仏の象徴性にほかならない。このように白鳳・天平、弘仁・貞観と、秀れた仏像が続出したのは当時の日本人の感情をも左右し得た、仏教精神の移入がその根底にあったことを忘れてはならない。彫刻に於けるその象徴性は鎌倉時代にはいり、次第に彫刻の形態から姿を消し変って人間の精神の中へと移って行く。彫刻は表面の筋肉描写と、瞬間的な動きの魅力に技巧をこらし、観賞者に語りかける内的なものより、単なる偶像としての形態と、彫刻の芸と言ったものに傾いてくる。これは完成されたものの後に続く、縮命的な現象とも考えられる。華やかな平安貴族の衰退とあいまって、その象徴性は人間の心の中に根をおろし、仏像という永久素材への置き換えは不用となってくる。すなわち有形の象徴性から、無形の象徴性へと変化し、室町時代にはいって、実生活の中で象徴性が強調されてくる。室町文化をささえているものは、彫刻という具体的な形態こそもたないが、この古代日本から受けつがれてきた、象徴性にほかならない。

ii) モデルの生命と彫刻の生命

モデルとなる自然物の形象は、それ自体一個の生命体である。その生命体に具象形態をかりる具象彫刻も又、一個の生命体でなければならない。このことは、具象とは単なるモデルの模倣では起り得ないという、逆説的な意味での証明でもある。たとえ実物そっくりに制作されたとしても、それは実物というものが存在してはじめて、その模倣されたものが存在し得るものであり、実物がとりのぞかれることによって、たちまちその生命力を失ってしまう。すなわちモデルがもつ生命体と同様に制作された彫刻も又、同等の……というよりは、普遍的な生命をもつ事によって、モデルよりは更に不滅の生命をもつ事になる。このような、彫刻に生命を投入するという可能性は、制作に於けるどのような作用によるものであろうか。ここで日本の昔話の中で、芸術について話された二・三の話の思い出してもらいたい。たとえば名人の手にかかった木彫りの魚を水に浮べたら泳ぎだしたという話、神社に献納された馬の絵から、夜な夜な馬がとび出し、畑を荒しまわって困ったという話、等々。これらの話は、すべて実物そのものになり得ることが傑作であり、民衆の評価の基盤であり、実物とは異った表現は、語るにもたらないものとして排除されている。人間の技術をもって、いかにその実物に近づき得るか……と言う技巧の戦いであり、実物そっくりに制作されてはじめて、実物の生命まで複合されると考える境地は、日本に於ける芸術の生命を考える時、はなはだ興味深いものである。しかし今日の造形芸術に於いて、このような生命観は、もはや問題となるようなことがらではない。彫刻として、その生命を維持するためには、第一に、まず彫刻がモデルという自然物の生命体から独立することであり、その根底となる造形的要素の重要性を、無視することは出来ない。そして、その造形的要素のほとんどは、抽象的な造形活動であるといえる。「決して自然をあまり模写してはいけない。芸術とはひとつの抽象にほかならない。自然を前にして夢みるより、自然から抽象をひきださなければならない。結果がどうなるかということよりも、創造そのものを考えたまえ。そして何よりもまず理知的な———ということは文学的とは違う———画家（彫刻家）であって、自分のみたものではなくて、自分の考えたことを表現する。」これは画家ゴーガンの言葉である。自然から独立し、作品が生命を有するために、彼は創造性と作者の感性（理知的なもの）を強調している。これと同様に画家セザンヌも又、作品が、自然の有する生命体とは、別個の生命を有するために、「美術家とは、自然の前で、その感動をこそ証明しなければならぬ。無気力な写真的正確さが必要なのではない。」ことを指摘している。すなわち「感動を証明する」のであり、目前の自然を証明することではない。彫刻が彫刻として成立するには、言い換えれば、彫刻が生命を有するには、モデルのもつ生命体としての必然性の無視と同時に、モデルには存在しない彫刻上の必然性など、自然物

現代の具象彫刻

の形象に感じた抽象的感情を、具体的な形態として定着させるために、抽象的な造形活動を絶えず行わなければならない。

次に、彫刻の生命に欠くことの出来ないものとして、素材の問題がある。彫刻は素材をなくしてその存在をみることは出来ない。彫刻に於ける素材とは、固定存在である彫刻の必須条件をみたすものであり、石・木・金属類・セメント・プラスチック・石膏等が、その主なる素材である。これら素材のほとんどは、それ自体が生命を有する自然物である。従って、彫刻作品として石か木をモデルとしたものがみあたらないのは、それ自体が固定存在であり、生命体であり、再び彫刻という表現手段をもって、それに変える必要がないからである。彫刻の歴史は、石か木を再生することから始まるのではなく、石か木のもっている生命と固定存在という性質をかりて一瞬の生命の持主であるモデルと無形の、制作者の抽象感情を投入することから始まる。そして、石か木の生命と性質が、制作者の手を経て、彫刻としての生命と固定存在に一変する。これは過去の彫刻作品を考えてみてもすぐ理解出来ることである。エジプトに於ける石彫・ギリシャの大大理石像・日本の木彫等、すべて素材の有する生命と性質が、観賞者に語りかけるのではなく、彫刻としての生命が語りかけるのであり、素材は単にその性質を提供している、かくれた存在と化している。これは現代の具象彫刻に於いても同じことである。科学の発達により、素材の種類は



エジプト



ギリシャ

次第に数を増している。しかし、どのような素材が開拓されようと素材は単にその生命と性質を提供し、彫刻がそれを、彫刻の生命として普遍化することには変りはない。所で今日抽象彫刻と言われている一連の彫刻は、その例外的な存在であるといえる。抽象彫刻は、素材のもつ生命と性質を利用するのではなく、逆に素材の生命と性質に彫刻のもつべき生命をたくしている。それ自体が生命体である素材は、彫刻家の手を経ずしても立派に成立し得る固定存在である。しかもそれ自体が、一種の抽象形態でもある。これらにある程度の創作を加えることにより、当然見事な生命体として成立することは疑いもない。その証拠に、抽象彫刻が小さくなればなるほど、その生命力と迫力がとぼしいものになるが、具象彫刻の生命力や迫力は、大きさなどで左右されることはほとんどあり得ない。又抽象彫刻が、石・木・金属等の永久素材に於いては、充分に発掘し得る生命も、ひとたび石膏や粘土等の中間素材や可塑性の素材に変れば、ほとんどあわれなく

らいにまで、その生命力と迫力が失われてしまう。観賞者がみて感激する要素のほとんどは、彫刻の生命ではなく、素材の生命そのものによることを指摘出来る。しかし、個々の作品の比較はさておき、現代彫刻の勝利は、生命力に於いても迫力に於いても、抽象彫刻の側にあることは否定出来ない。それはロダン以後の具象彫刻の反省から生れたといえる。抽象彫刻の出現を考えれば、当然のことであるかも知れない。あまりにも文学的な、又筋肉という人体の装飾物に技術の妙味をほこり、彫刻の本流を遠く離れた具象彫刻にとって、抽象彫刻の出現は大きな反省の道を与えてくれたといえる。大きな反省を得た具象彫刻は、現在、再び彫刻の本流を歩きはじめている。と同時に、抽象彫刻の欠点をも指摘しはじめている。すなわち素材の生命と彫刻の生命との混同、及び個性の問題である。

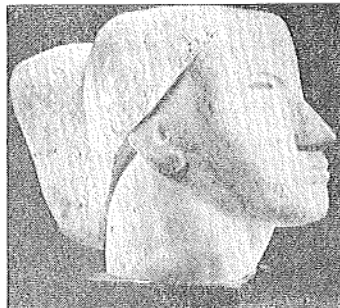
iii) 具象彫刻の進路

さて、以上述べてきた具象彫刻観をもとに、混同している現代の彫刻界の中でも、具象彫刻の本流を歩んでいる作家、又造形という思考と欲求のもとに、自然物の形象の解体と再構成によって、彫刻の生命を維持しようとしている作家等、抽象形態の発達と共に、具象彫刻の再認識から出発したその流れと、現代彫刻のあり方を考えてみたい。

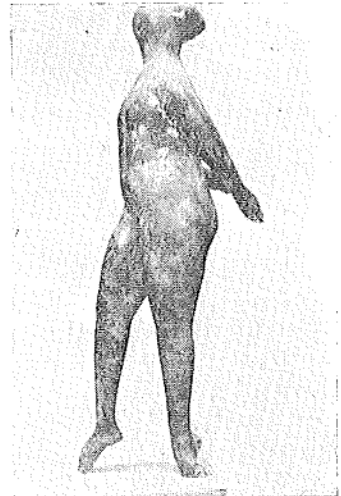
ロダン、ブールデル、マイヨールの時代に完成をみた具象彫刻は、その根底の美意識として、自然物の形象である人体のもつ美しさや、人体がもつ解剖学的な意味での必然的な動作、及び豊富な文学的感性と彫刻との融合にあったといえる。もちろん、彫刻としての造形に於いても、言葉ではいい尽せない優越性を有している。そしてその美意識は、現在でも多くの制作者に色々な意味で影響を与え一つの具象彫刻の型として息づいている。しかし、ロダンを極としたその美意識は、現代の作家にとって又、大きな危険性を秘めている。それは造形的意識より先に、文学的感性の表現の魅力をその第一に置く結果であり、人体のポーズと表情をかりて、その姿を固定化することに終始して、彫刻としての生命をなおざりにする結果である。ロダンはその危険性を越えた造形的な作家であり、彼の体験と技術をもってして、はじめてその完成をみたのである。たとえ現在、文学的感性の表現に、いかに秀れた技術をもっていても、もはやロダンと同一にはなり得ない。すぐれた模倣でしかない。ロダン以後の具象作家のあやまち、結局この危険性を堂々と主張してきた制作者自身の、身から出たさびといえる。現在にいたり必要なのは、もはやロ



ムアール



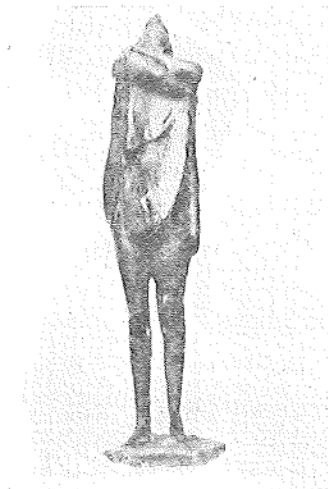
ヘップワース



マリーニ

現代の具象彫刻

ダンの精神に近づくことではない。それを越さなければならない時期である。すでにその第一歩は、ブランクーシによって進められている。「ゴシック彫刻以後、ヨーロッパの彫刻は、苔と雑草で蔽いかぶさされてしまっていた。——さまざまな表面的な余計なものが、完全に形をかくしてしまった。こういう苔や雑草の蔓りを除いて、われわれに今一度形を意識させること……。」という実験である。このブランクーシの「形の意識」こそ、現代具象彫刻の発展を可能にした、大きな歴史的意義をもっている。ムアーは、このブランクーシの行った「形の意識」の実験の重要さをこう述べている。「彫刻を一つの同筒だけにして——ブランクーシの彫刻がそうであるように——気むずかしすぎるほどに、ひとつの形を純粋にし、磨きあげなければならなかった。ブランクーシの仕事は、その個人的な価値とは別に、現代彫刻の発展のうえに忘れることは出来ない。」そして、この第一歩の「形の意識」は現代の具象作家によって、更に実証あれつつある。イギリス、イタリアを中心とした一連の具象作家の出現である。自然物の形象であるさまざまな生命体



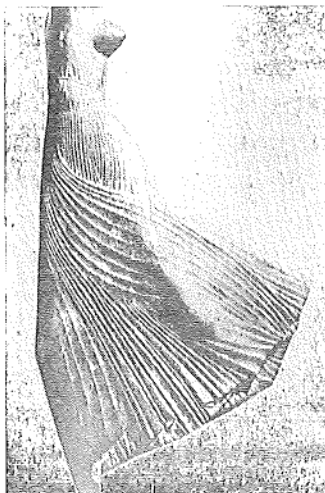
マンゾー



プッチーニ



グレコ



マスケリーニ



新海竹蔵

の必然性を、その確固たる基盤として、造形的要素を中心とした彫刻上に於ける必然性、抽象的要素との完全な融合として、知的な、そして一見古風な素朴な生命感をもって話しかけてくる。又モデルのもつ必然的な形態を、一度ばらばらに分解し、それを彫刻として再構成する。言わば自然物の形象たる人体の可能性を越えた新たな造形上の人体として、その生命を維持している。現在のこの具象彫刻は、ギリシアの理想化を第1の形態、ロダンの現実化を第2の形態とすれば再構成という第3の形態に突入しているともいえる。そしてムアーは、又「現在、彫刻を単純な（静的な）形の統一に閉じこめて制限する必要は、もはやない。われわれは現在、それを開放してもいい。さまざまな大きさ、部分、方向をもっている幾つかの形をひとつの有機的な全体に係づけ統合するために……」。と「形意識」から出発した現代具象彫刻の進路を、あますことなく語っている。さまざまな、抽象形態の実験を土台に、今日その完成の途についている。〈完〉

参考文献

- 稲垣一穂：近代美術の見かた、考えかた、理想社
ヴォリッゲル：抽象と感情移入、草薙正夫訳 岩波文庫
植村寿蔵：美をきはめるもの、弘文堂書房
サルトル：アメリカ論、滝口修造訳 人文書院
徳大寺公英：現代彫刻、みすず書房
富永惣一：世界美術大系14巻、現代美術、講談社
高階秀爾：現代美術、筑摩書房
高階秀爾：世紀末芸術、紀伊国屋新書
柳 亮：印象派の五大画家、芸術社
水尾比呂志：東洋の美学、美術出版社
白洲正子：花と幽玄の世界、宝文館
望月信成：日本上代の彫刻、創元社

引用文献

- 土方定一：ヨーロッパの現代美術（p. 168—170, p. 173.）毎日新聞社
サルトル：アメリカ論より、絶対の探求（p. 169.）カルダールのモビル（p. 182.）滝口修造訳 人文書院