

戸谷成雄

ロダンのいない彫刻史 第3回

表面と襷について

ひっくり返る内と外

学生時代、たまたまポンペイ遺跡の本を手にとると、横たわる人体の石膏像が目にとまった。その時はページをパラパラめくっただけで、彫刻だと思っていたのだが、やがてそれが、西暦 79 年のヴェスヴィオ火山の噴火で亡くなった人の地中の「抜け殻」を、石膏でかたどったものと知った。

火砕流に埋没した人々の身体そのものは消滅し、火山灰の中に死んだ時の姿のままの空洞が残った。千数百年もの間、ネガティブな欠落だった空洞に、石膏を流し込むことで、人の姿がポジティブな実体としてよみがえったのである。

私たちは普段、自分の肉体が実体で、そのまわりは何もない空間だと感じている。ところがポンペイの火山灰の下では、その関係が反転する。自分の身体の表面、空間と接していたはずの表面が、空間の側に取り込まれ、自分の内部は空洞化する。その状況を、内／外という対立する関係で考えると、一つの表面を境目として、内側と外側はどちらにでもひっくり返りうる。別のいい方をすれば、表面を境目にして、向こうの世界とこちらの世界とを自由に行き来することができるということだ。そうした「表面」の問題は彫刻を考える上でも重要だと思い、私は 1974 年の初個展を「POMPEII・79」と題したのだった。

皮膚一枚で自分が世界から隔てられているという感覚は、西洋人のものだろう。「個＝内」と「世界＝外」とを分ける二元論の世界。片や日本人には、内と外が入り混じっていく皮膚感覚があるように思う。その違いは、前回、視線について考えた際に触れた、砂漠と森という風土の違いに由来しているように思われる。

森は、ある厚みをもった空間を孕んでいる。内と外を完全に二分するのではなく、空の下、森全体としての空間と、地面から木々の間に立ち上がってくる内部の空間とが、森の持つ幅の中で振動するように境界を共有している。さらに視点を広げれば、日本列島の表面は、山と谷が混在する襷で覆われているということもできよう。そうした複雑な襷の重なりの中で生まれる思考や感性は、砂漠のような遮るもののない地平から生まれる思考、感性とはだいぶ違ってくるのではないか。

豊かな襷がたたみ込むもの

ここで、彫刻における「襷」について考えてみよう。ギリシア彫刻の衣は、水に濡れたように身体にぴったりと貼りついているものが多い。完全なる肉体の美を、衣の襷など余計なもので覆い隠してはならないからだろう。以後の西洋彫刻でも、ギリシア彫刻ほどではないにしろ、衣の中に骨と肉のある肉体を感じさせる表現が基本となる。それとは真逆の、特異点とでもいうべき彫刻が、ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ（1598～1680）の《聖女テレサの法悦》である。

ローマの礼拝堂を荘厳するこのバロック彫刻は、聖霊の鳩から放射される光線を、鍍金したブロンズで表わす劇的な演出性や、聖女のまさに「法悦（ルビ：エクスタシー）」の表情が目をも惹くものの、彫刻として最も注目されるのは、豊かな襷に覆われた法衣の表現である。

像の最下部では、衣から左足首がはみ出ているが、よく見ると、左膝のあるはずの位置から腰までの

上腿が異常に長い。彫刻をやっている者から見たら、滅茶苦茶なプロポーションである。そもそもこの襷々の中に、骨と肉を持った肉体があるようには、とても思えない。肉体は襷の内部でほとんど消滅している。ここでの主役はあくまでも法衣＝襷であり、そこに申し訳程度に顔と手足をくっつけているだけなのだ。

時には固く閉じ、時には柔らかく開く襷によって統一された全体性。その在り方を折り紙にたとえることもできるだろう。それにしても、この襷を伸ばして広げたら、一体どれくらいの広さの布地になるのか。表に見えているのはほんの一部であり、襷の内部に暗闇や空洞がたたみ込まれて存在する。見えない闇を抱えた複合的な彫刻といえよう。

裸身に映り込む花園

ここまで、西洋の彫刻を俎上に載せて「ロダンのいない彫刻史」を語ってきたが、ギリシアから近代に至る西洋彫刻とは、求心的に統一された形態を基本とするものだった。それに対し、“もう一つの、彫刻の可能性として私が考えてきたのは、彫刻の表面の問題であった。さまざまな表面の連続体としての彫刻を作れないかと思ったのである。従来の彫刻では内と外の境界に過ぎない表面に、振動や亀裂を起こすことで現出する“もう一つの、表面。そのことを考える上で非常に示唆的な、日本の彫刻家の作品について、最後に触れることにしよう。

荻原守衛（1879～1910）や高村光太郎（1883～1956）をはじめ、ロダンの影響を受けた日本の彫刻家は多い。そんな中で、1897年（明治30）に生まれ、1935年（昭和10）に38歳で早逝した橋本平八だけが、ロダンからそっぽを向いていたように思われる。

ブールデルの弟子の佐藤朝山（1888～1963）に東京で彫刻を学んだ平八は、西洋の近代彫刻の動向も知っており、ロダンよりブールデルとマイヨールを評価していた。しかし、彼自身はモダンな造形理論とはそぐわず、例外的に影響を受けたのがブランクシーの抽象性だったと思われる。29歳で故郷の三重県朝熊村（現・伊勢市朝熊町）に帰り、エジプト彫刻や飛鳥仏などを研究した上で、彼独特の精神的修業ともいえる木彫をのこした。円空仏を「彫刻」として発見したのも、晩年の平八であった。

平八は「彫刻は山なり」と記している。山には「仙」が宿るため、その奥深くに分け入れば、気持ちが清浄になって山が動くように覚える。「仙とは動なり。動とは静の終りなり。即ち静中動なり」という平八の言葉は、彼ならではの彫刻観でもあろう。

そのような「仙」はたとえば、平八の《花園に遊ぶ天女》に見てとることができる。少女の全身に花びらや蝶がびっしりと線刻されているのに、まず驚かされる。少女のまわりの花園やそこに舞う蝶が、裸身の表面に映り込んでいるのだ。ベルリーニの場合は、法衣の襷の奥に闇や空洞がたたみ込まれていたのに対し、この木彫では、少女の身体の表面に外部の空間が、直接たたみ込まれているともいえる。実体としての「もの」と、まわりの「空間」とが、彫刻の同一表面上で重層化されている。

膝をかがめて頭だけを左に向けた少女が、右の耳に手を添えているのも重要だ。外部の音が少女の体内にしみ込み、身体のなかで鳴り響いているのである。外の空間をたたみ込んだ表面と、しみ込んだ音のこだまする内の空間の表面とが、ここでもまた境界＝表面を共有する。

《花園に遊ぶ天女》の姿からは、芭蕉の句「閑さや岩にしみ入る蟬の声」も想起される。空間に充滿する蟬の声が岩の内部にしみ入るとともに、しみ入られた岩は空間化し、あるいは逆に空間へと岩がしみ

出てゆく。

そうした互換性の閑けさに満ちた空間の“かたまり”、それをこそ私は「彫刻」と呼んでみたい。
[談]