

博士論文

彫刻家 細川宗英の研究

— 人間を主題とした表現の展開について —

平成 25 年度

筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻

樽井 美波

筑波大学

目次

序

0.1	研究の背景と目的	1
0.2	研究の方法と本論の構成	4
	序 図版	7
	序 註	11

第 1 章 細川宗英について

1.1	生い立ち (1930 年-1949 年)	13
1.2	彫刻家としての生涯 (1949 年-1994 年)	17
1.3	故郷への思い	24
	第 1 章 図版	28
	第 1 章 註	35

第 2 章 制作主題の変遷とその背景

2.1	初期の制作 —イタリア具象彫刻の受容とその影響—	38
2.2	「装飾古墳シリーズ」—抽象彫刻への移行と日本回帰の心—	42
2.3	渡米前の制作 —アメリカ現代美術の影響とその実践的試み—	47
2.4	帰国後の制作 「男と女」、「王と王妃」 —メキシコ訪問を契機とした制作主題の変容—	48
2.5	「道元」、「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」 —日本美術に求める主題—	52
2.6	「孤核シリーズ」—抽象表現への回帰—	54
2.7	「王妃像」—追い求めた人間像の提示—	56

2.8	晩期の制作 一様式的表現への移行—	57
2.9	「趾」 一究極的な風化の表現—	59
第2章	図版	60
第2章	註	72

第3章 作品分析 77

3.1	石膏直付け技法による作品	77
3.2	抽象作品	
3.2.1	「装飾古墳シリーズ」	90
3.2.2	「孤核シリーズ」	93
3.2.3	「趾」	94
3.3	《自分自身》、《栄養剤『わかもと』》	95
3.4	メキシコ訪問以後の人間を主題とした作品	
3.4.1	「男と女」、「王と王妃」	97
3.4.2	「道元」、「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」	102
3.4.3	《ウシュマルの男》、《ユカタンの女》、《青冠の男》、 《横たわる男のトルソ》、《メリダの女No2》	107
3.4.4	「王妃像」	108
3.4.5	晩期の制作	111
3.5	依頼制作	115
3.6	まとめ	116
第3章	図版	119
第3章	註	194

第4章 細川彫刻における人間を主題とした表現の特質 197

4.1	人間の内面性を模索した表現	197
-----	---------------	-----

4.2	日本人としての造形表現	202
4.3	造形の特質	
4.3.1	モデリングについて	204
4.3.2	量塊の分解と破壊	206
4.3.3	抽象的形態の包含	207
第4章	図版	209
第4章	註	218
結		219
結 註		223
細川宗英	年譜	224
新制作展	出品作品一覧	231
引用・参考文献	一覧	232
図版出典		235
謝辞		239

凡例

- 本稿は、筆者著「彫刻家細川宗英の塑造表現に関する一考察 メキシコ研修以後の具象作品を中心に」（筑波大学大学院人間総合科学研究科発行『芸術学研究 第17号』、pp.69-78、2012年）及び「彫刻家細川宗英の初期作品に関する一考察 1955年から1960年の石膏直付け技法による制作」（筑波大学大学院人間総合科学研究科発行『芸術学研究 第18号』、pp.61-70、2013年）に調査、研究を加え、博士論文としてまとめたものである。
- 年号は西暦の後に和暦を（ ）内に記した。
- 美術作品は《 》で示した。
- 引用文は「 」で示し、作品集・単行書・新聞・雑誌名は『 』で示した。
- 引用に際して、文中の任意の箇所を省略した場合、その箇所に（上略）（中略）（後略）と記した。
- 細川宗英の作品の主題について、シリーズ名は「」を用いて「●●シリーズ」と表記し、他、同一の主題の下に連作されている作品については、作品名と主題名とを区別するため、主題を表す場合には「」を用いた。（例：作品名を示す場合《道元》、主題を示す場合「道元」）
- 図版は【 】で示した。
- 図版に挙げた作品が細川宗英作である場合、作者名の表記を省略した。
- 図版と註は各章末にまとめた。章末図版については【図●—●】（例：第1章の図2であれば【図1-2】）と記すこととする。
- 図版に挙げた作品の出典については、本論文巻末にまとめて記した。
- 文中、敬称は略した。また、人名表記の際は基本的に、初出のみ姓名を記し、以降は姓のみの表記とした。ただし、細川の親族については名を表記した。

序

0.1 研究の背景と目的

細川宗英（1930 - 1994）【図 0-1】は、戦後日本の彫刻界において、抽象・具象の枠を越えて独自の彫刻表現を展開した作家である。1930(昭和 5)年に長野県に生まれた細川は、東京藝術大学の第 1 期生として彫刻を学び、新制作協会¹に出品を重ねた。1977 年(昭和 52)年からは母校である東京藝術大学に勤め、在任中であつた 1994(平成 6)年に 63 歳で他界している。

細川は彫刻家としての生涯の中で、幾つもの主題の下に様々な彫刻表現を展開している。その作家活動の初期である 1955 年頃には、石膏直付け技法により人体や動物等をモチーフとした具象的な作品を制作しているが【図 0-2】、一転して 1960 年代にはセメントを用いた巨大な抽象彫刻の連作を行っている【図 0-3】。60 年代の後半には、ポップ・アート²を想起させる作品を多様な素材で表し【図 0-4】、さらに 1970 年以降には「男と女」【図 0-5】、「王と王妃」【図 0-6】の連作において複雑な構成の男女像を制作するとともに、並行して、曹洞宗の開祖である「道元」を主題とした制作を行っている【図 0-7】。70 年代の中ごろには、平安時代末期の宗教的な絵巻物である「地獄草子」「餓鬼草子」を彫刻で表現することを試み【図 0-8】、一方では、代表作となる「王妃像」の連作で高い精神性を湛える人体彫刻を表している【図 0-9】。そして、その生涯の晩年にあたる 1980 年代後半の制作では、これまでとは雰囲気異なる穏やかな作風の作品を多く残し【図 0-10】、最晩年には「趾」のシリーズにおいて、再び抽象形態の模索を行っている【図 0-11】。

細川が残した作品群に見られる表現の多様さからは、細川が生涯、彫刻と向き合い、自身の彫刻表現を模索し続けた姿勢を窺い知ることができる。こうした細川の彫刻のうち、筆者は特に、人間を主題とした表現に着目した。筆者は彫塑の研究を行う中で、人体を表現した彫刻に関心を抱き、その制作研究を続けてきた。そうした中で出会った細川の彫刻作品における人間像の表現は、極めて鮮烈なものに感じられた。細川の人間像においては、その多くが、人間の内面に迫るような深い精神性を感受させる。その造形は、執拗なまでに追求された緻密なモデリングにより、人体の質感が生々し

いほどに表わされている一方で、同時に、崩れた岩石の様相を彷彿とさせるような荒々しいモデリングによって、人体各部の量塊を歪ませるなどの激しいデフォルメもなされており、複雑な様相を呈している。また、不安定な動勢や、時には義眼をも用いながら繊細に表わされた顔の表情など、作品の隅々に至るまで詳細に造形しつくされた人体像には、細川の、人間を彫刻として表わすことへの執念が表出しているように思われる。これらの作品群は一見して異様な雰囲気を持ち、独特の世界観が示されていると言え、筆者のみならず多くの鑑賞者に強い衝撃を与えるのではないだろうか。

人間を彫刻で表わすとき、そこには作家個人が持つ人間観や人生観といった、根底にある人間存在に対する意識が作品に大きく反映されると言えるだろう。筆者自身も未熟ながらこれまで人体彫刻の制作を行ってきた経験から、その表現に際しては人間という存在を外面、内面の双方から、どのように感じ、捉えているかが重要であると感じている。こうした側面から細川の彫刻に表わされた人体を見た場合、その強烈なまでの表現は、どういった造形観、人間観のもとに生み出されたものであったのだろうか。また、その思想は、どのような経緯で展開し、形成され、独自の彫刻表現の確立に繋がっていったのであろうか。こうした問いが、本研究の動機となった。

細川の彫刻表現の変遷とその確立には、細川の生きた戦後日本の社会、美術界の状況が背景のひとつとなっていることが推察される。以下の細川の言説はこのことを如実に示すものである。

「ぼくは昭和5年生まれでしょう。まさに昭和ヒトケタ世代ですからね。あの戦後の激動の波をまともにかぶって、もみくちゃにされた組ですよ。ごく普通に、マイヨール、ブルデル、ロダンなどといったところから彫刻を志し、勉強を始めた途端に、さあイタリアン・リアリズムだ、それアメリカだ、いやムーアだという具合に振り回されて三転四転、何とか自分の踏みとどまれるところはないかと必死でやって来た。それだけにどんなものでもやるし、どんなものでもやれる自信がある。³⁾

この述懐に示されるように、細川が彫刻を志した時代、日本は敗戦後の混沌の中にあり、目まぐるしく変化する社会情勢の中で、美術界においても怒涛のように諸外国の作家、作品が紹介された。それらが当時の美術家たちに与えた影響は量りしれない

ものであっただろう。さらには、工業の発展に伴い、新しい素材や技術が彫刻作品に用いられるようになるなど、まさに「激動の波」と言うに相応しい時代的背景があったと思われる。こうした時代の流れの中で細川は、それらを取り入れながらもそれだけに留まることはせず、自身の彫刻表現を確立すべく探求を続けた。このような姿勢から多様な主題の変遷を辿ったことが窺われる。

こうした細川の彫刻表現は、当時から評価を受けていた。1958(昭和 33)年には 28 歳で当時最年少・最少出品回数で新制作協会会員となり、1965(昭和 40)年には高村光太郎賞受賞、1972(昭和 47)年には中原悌二郎賞優秀賞受賞など、数々の優れた賞を得ている。高村光太郎賞受賞時には、「独自の新鮮な道標を打ち立て、高村賞として十分にふさわしい成長株⁴⁾」と評され、また中原悌二郎賞受賞の際には、選考委員であった近代日本の代表的塑造家である本郷新(1905-1980)により、「その表現力、技術は現代彫刻界で最高のものもっている⁵⁾」と、激賞されている。また本郷は別の雑誌取材において、細川のことを「芸術的怪童⁶⁾」と表し、その才能と新しい表現に向かう挑戦的な姿勢を高く評価している。

当時のこのような評価があるにもかかわらず、細川の没後、細川とその作品についての具体的な先行研究は極めて少ないことが指摘できる。これまでに細川の彫刻に対して向けられた論説の中には、その主題の変遷について概観したものや、作品に関して単発的に語られたものは散見されるが、しかしながら主題の内容とその変遷に関して詳細に踏み込んだ考察や、その各主題の下に実際に表わされた彫刻作品の造形的内容を照らし合わせるような調査、分析には至っていない感がある。

そこで筆者は自身の制作者としての視点から、細川の独創的な主題設定の背景とその内容について詳細に研究するとともに、これらの主題の下に表わされた彫刻の造形が実際にはどのようなものであったのか、人間を主題とした作品における表現を中心として、分析・考察を行い、細川彫刻の表現の本質に関する一定の知見を得ることを目的として本研究を行うこととした。

本研究において、一人の彫刻家が「人間」という主題の下にその生涯をかけて深く追及した彫刻表現の展開について解釈を試みることは、今後多くの彫刻家が各自の人体彫刻表現を模索するうえで指針の一つとなり得るだろう。さらには、細川の人体彫刻表現の持つ固有の価値を見出すことにより、現在において細川の芸術を再び評価することにつながる意義深い研究となると考える。

0.2 研究の方法と本論の構成

本研究ではまず、細川の置かれた昭和の社会・美術界の状況について、文献調査を中心として考察を行い、その知見を背景として、細川の残した手記や周辺人物への取材などから当時の細川の思想について考察し、これが制作主題の内容にどのように関連するのかを明らかにする。主題に込められた意図を明確にした上で、表された彫刻作品の実見調査を行い、その造形について分析、考察を行う。作品の造形についてより詳細かつ正確な考察を行うため、現存する作品については可能な限り実見調査を行うこととした。細川の作品は平面、立体ともその大半が細川の出身地である長野県の諏訪市美術館に収蔵されており、細川芸術の全体像を把握できる貴重な場となっている。また諏訪市近隣では、公共空間に設置された細川の作品を多く目にする事ができる。これらの作品の実見調査から、細川彫刻の造形の特質を見出し、設定された主題がどのように造形に反映されているかについて明らかにすることを研究の主軸としたい。

主な文献資料としては、細川本人の監修により編纂された作品集である『細川宗英』（信濃毎日新聞社 1994年）が唯一、細川作品の全容を知れる貴重なものである。この作品集に収録された、「わが精神の風土」は細川自身の随筆であり、その思想を窺い知ることができる興味深いものである。同様に、細川本人による記述には、「制作の合間に」（『信州の東京』長野県人会連合会 1977年）が挙げられ、これは細川が自身の彫刻表現について省察しているものであり、重要な資料であると言える。

さらに先行研究としては、前述の『細川宗英』に寄稿されている、三木多聞「細川宗英さんの軌跡」、小川正隆「奔放にして誠実な模索の軌跡」、笹原常与「人間存在の原質」、林芳史「彫刻の淵瀬」が挙げられる。この他に細川彫刻に対して向けられた言説としてまとめたものには、すべて小論ではあるが、米倉守「細川彫刻ほんの断章」（『個の創意』形象社 1983年）、細川の実弟である細川昭八による「兄のこと」（『彫刻家 細川宗英』諏訪市美術館 2005年）がある。笹原著作、林著作には、単発的ではあるがいくつかの作品の造形について詳細な言及がなされている。この他は、当時の雑誌及び新聞記事に散見される批評文などを参考とすることとした。上記を細川に関する主な文献資料とし、時代背景の考察には当時の新聞、美術雑誌、郷土史資料な

などを参考とする。

また、細川の妻である細川明子、実弟である細川昭八、弟子である彫刻家の早瀬重留、藤森民雄、各氏への取材を通して、細川の人柄や生い立ち、制作時の様子や指導者としての側面など、詳細な知見を得ることとする。

これらの資料と、実見調査から得た細川の彫刻作品の造形に関する考察を併せることで、細川芸術に関してより正確な解釈を行うことを目指したい。

以下より本論の構成について述べる。まず第 1 章においては、細川宗英の生い立ちと、彫刻家としての生涯について概観する。第 1 節では、出生から諏訪清陵高校在学期について、第 2 節では東京藝術大学入学以後について、各時期の動向を時系列に従って見ていく。また、第 3 節では細川の故郷に対する思いについて触れる。

次に第 2 章では、細川の彫刻制作における主題ごとに、その内容と変遷の背景について考察する。よって第 2 章では、細川の制作を主題ごとに、以下の 9 節に分け、それぞれに論考していく。第 1 節では、1955(昭和 30)年から 1960(昭和 35)年の間に制作された石膏直付け技法による制作について、その背景となった戦後の日本におけるイタリア彫刻の受容を踏まえて考察する。第 2 節では、1962(昭和 37)年から 1967(昭和 42)年にわたって制作された、セメントによる抽象彫刻の連作である「装飾古墳シリーズ」について考察を行う。同時に、日本の彫刻界への諸素材の普及や、抽象彫刻の台頭といった時代背景について論じる。第 3 節では、1967、68(昭和 42、43)年に制作された《自分自身》、《栄養剤「わかもと」》について見て行き、背景となったアメリカ現代美術について考察する。第 4 節では、在外派遣研修からの帰国後の 1969(昭和 44)年以降から制作された「男と女」、「王と王妃」の連作について見ていき、制作の背景となった細川の人間観、芸術観の変化について考察する。第 5 節では、曹洞宗の開祖である「道元」を主題とした作品と、「地獄草子・餓鬼草子」シリーズについて、これらの日本的な主題の設定に至った経緯について考察する。第 6 節では非具象形態の作品である「孤核シリーズ」について触れる。第 7 節では細川の代表作とも言える「王妃像」の表現について、その制作における思想とともに論じる。第 8 節では、晩年に制作された穏やかで様式的な造形表現を伴う作品群について、最後に第 9 節では抽象形態の表現である「趾シリーズ」を取り上げ、考察を行う。

続いて第 3 章では、第 2 章において考察した各主題の下に制作された作品の造形について詳細に分析し、考察を行う。作品の系統別に大まかに 5 つの節に分け、論じる

こととする。第 1 節では石膏直付け技法による作品、第 2 節では抽象作品、第 3 節では現代芸術の影響がうかがわれる 2 作品について、第 4 節ではメキシコ訪問以後の人間を主題とした作品、第 5 節では依頼により制作された作品群を取り上げ、実見調査を行った作品を中心として分析を行い、それぞれの造形的特質について考察を行う。最後に第 6 節ではまとめとして、細川の生涯における制作主題の変遷とそれらの作品に見られる造形の内容とその変化について、総合的に考察を行う。

第 4 章では、第 2 章、第 3 章における考察の中から、特に人間を主題とした作品において、それらに見られる造形の特質について論考し、細川の人間像の表現にはどのような固有の価値が見出せるのか、各節ごとの観点から考察を行う。第 1 節では、細川の持つ、人間存在に対する思想と彫刻表現との関連について論述する。第 2 節では、細川が模索した日本人としての造形表現について考察を行う。第 3 節では、第 1 節及び第 2 節における考察を踏まえて、細川の思想の表出のためにあらわされた造形の特質について、以下の 3 項の観点から考察を行う。第 1 項ではモデリングの表現について見ていき、第 2 項では、人体の量塊を分解、破壊させた造形について考察する。第 3 項では、人体表現に見られる抽象的形態の包含について論述する。

最後に、結章においては、これまでの考察を総観し、細川宗英の人体彫刻表現の本質に対する解釈を提示するとともに、その表現の独自性について論述する。

序 図版

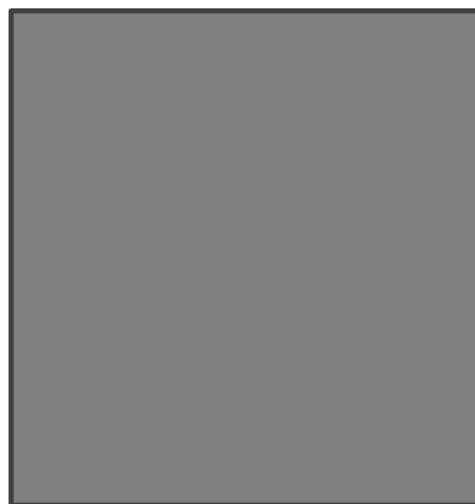


【図 0-1】

細川宗英(1930-1994)



【図 0-2】
《鳥になる女》
1955年 ブロンズ h. 150 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 0-3】
《作品 1964L2 (装飾古墳シリーズ 14)》(鬼の廁)
1964年 セメント h. 190 cm
諏訪市美術館 蔵



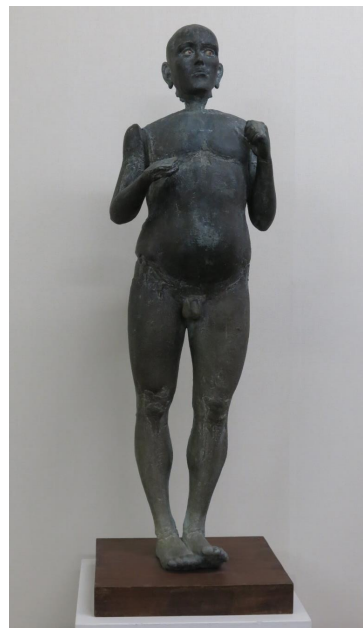
【図 0-4】
《自分自身》1967年
樹脂、布 (ネクタイ) h. 110 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 0-5】
《男と女》
1970年 ブロンズ h. 175 cm
諏訪市美術館 蔵



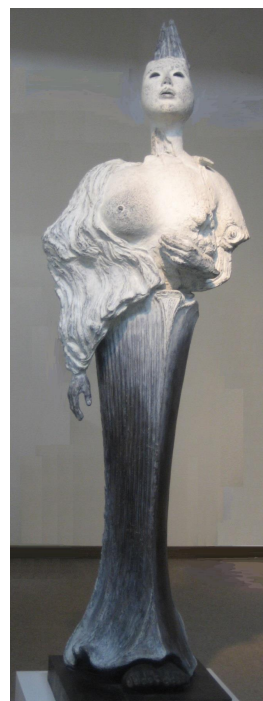
【図 0-6】
《王と王妃 1973》
1973年 ブロンズ h. 180 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 0-7】
《道元》1972年
ブロンズ、義眼 h. 180 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 0-8】
《屎糞地獄（地獄草子 餓鬼草子より 8）》
1977年 ポリエステル樹脂 h. 165 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 0-9】
《王妃像》 1984年
ブロンズ h. 210 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 0-10】

《鳥がとまった》

1988年 ブロンズ h. 130 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 0-11】

《趾 No.1》

1990年 樹脂、着色 h. 35 cm

諏訪市美術館 蔵

序 註

¹ 1936（昭和 11）年に小磯良平らを中心に創立された美術団体。「反アカデミック芸術精神に於て官展に関与せず、我々は独自の芸術的行動の自覚に於て我々の背馳すると認めたる一切の美術展に関与せず」という主張をかかげた。1939（昭和 14）年に本郷新、山内壯夫、吉田芳夫、舟越保武、佐藤忠良、柳原義達、明田川孝によって彫刻部が設けられた。（参考：「新制作協会ホームページ」（www.shinseisaku.jp/）

² 1960年代にニューヨークを中心に広まった、大衆文化のイメージを取り込んだ芸術。
（参考：『アメリカ現代美術展』北海道立帯広美術館 2004年）

³ 「アトリエ訪問 45」『美術新聞』美術年鑑社 1975年4月 p.2

⁴ 『芸術新潮』新潮社 1965年5月号 p.18

⁵ 『信濃毎日新聞』信濃毎日新聞社 1972年10月5日 9面

⁶ 『日本の屋根 11月号』信越放送株式会社 1972年 pp.20-21

第1章 細川宗英について

細川宗英は1930（昭和5）年に長野県松本市に生まれ、小学生時代に長野県諏訪市に転居して以降は、東京藝術大学進学まで諏訪の土地で育っている。1949（昭和24）年に大学進学に伴い上京し、同大学大学院修了後に世田谷区船橋にアトリエを構えた後は、晩年までを世田谷で過ごしている。作家活動における制作場所の移転は最小限であり、そうした意味では落ち着いた作家生活を営んでいたと言えるが、この間、1968（昭和43）年に文化庁在外派遣研修員として1年間の渡欧米を経験したことが細川の制作にとって大きな転機となったようだ。1977（昭和52）年に東京藝術大学助教授に就任してからは、教育者としての悩みを抱えていた様子も垣間見えるが、大学進学で上京した後も故郷である長野は細川にとって心の拠り所であったようで、このことも細川の芸術観の根底を成していると推察できる。加えて、生涯を通して、師や、多くの同朋との関わりなど、周囲の人間関係は細川の人生を形作ったものであると言えるだろう。

そこで本章では、本研究の基礎として、彫刻家細川宗英の生涯について時系列に沿って概観する。細川の生涯における動向については、細川本人の監修によって編集された『細川宗英』に収録されている「細川宗英 年譜」を主要な参考文献としながら、遺族及び関係者からの取材を基にその内容を詳細に掘り下げつつ、文献調査などから新たな知見を加え論考していくこととする。細川の生い立ちや性格、周囲の人間関係、彫刻家としての動向について大局的に見ていくことで、細川の生涯における制作活動とその背景との関連を明らかにし、今後の論証に生かしたい。

第1節では、出生から東京藝術大学入学前までの時期を取り上げ、生い立ちや少年期の動向について論じる。第2節では、東京芸術大学入学以降の、彫刻家としての活動を概観する。第3節では、生まれ育った長野に対する細川の思いについて触れる。なお、彫刻作品については後の章で詳細に論じるため、本章では深く論及していない。また、細川が作品を出品したの展覧会のうち、特筆されるべきものについては本論中で触れ、他すべての展覧会出品歴に関しては、巻末の【細川宗英 年譜】に記すこととする。

1.1 生い立ち(1930年 - 1949年)

細川宗英は1930（昭和5）年、長野県松本市に生まれた。父多喜雄、母みのゑ、姉久子の家族構成であり、3年後の1933（昭和8）年に弟昭八が生まれている。父は石油関係の仕事に就き、母は主婦であった。家族や親戚縁者には美術制作活動等をしている者は無かったが、父の多喜雄は美術品を愛好しており、松本出身の木彫家太田南海¹（1888～1959）の作品を所有し、部屋に飾るなどしていたという²。

1937（昭和12）年、松本市田川小学校に入学するが、小学校2年次であった1939（昭和14）年、父親が、勤めていた会社より石油販売の権利を譲り受け、起業のため長野県諏訪市に引っ越すこととなる。これに伴い、諏訪市高島小学校に転入する。諏訪は、細川家の親戚の多くが諏訪市の近隣である安曇野地方に住んでいたことから、これ以前から馴染みのある土地ではあったという³。

小学校3、4年次には、担任教員であった北川浩に絵と作文を注目され、夏休みは細川のみ特別に毎日1枚の絵と文章を書くように言われたという⁴。細川は北川を「最良の師」と語っており、晩年になってからも指導をあおいでいた。「先生に出会ったことは非常に幸運であった⁵」という細川の述懐からも理解されるように、このような師と出会い、美術の才を見出されたことは、この後細川が美術の道へ進む契機となったことは間違いないだろう。

このような環境の中で美術に親しんでいった細川は、小学校の高学年時には自宅で、鎧を被った武者の絵や、城郭を俯瞰した図を想像で描くことを好んでしていた⁶。これらは鉛筆で描いていたが、とても細密な描写であったという。鎧や城郭図といったモチーフからもその複雑さ、細密さが想像されるが、細川がこの頃より微細な部分まで神経をめぐらせ、表現する力を持っていたことが窺われる。また、細川の生家には、細川の小学生期に家族で楽焼の産地に旅行した折に、細川が体験制作をした楽焼作品をブロンズ鑄造したものが残されている【図1-1】。これには手本とした作品【図1-2】があり、細川がこれを模作したものであると思われる。壺型の作品で、側面に達磨の図がレリーフ状にあらわされたものであるが、手本と見比べても小学生の作品としては細かい部分まで非常によく再現されている。細川が素質として描写力のみならず、立体造形力も備えていたことが見て取れる。

その後1943（昭和18）年、長野県立諏訪中学校に入学する。諏訪中学校時代には、

美術科の教員であった宮下琢朗（1906－1993）や、工作科の教員であった立川義明（1918－）との出会いがあった。

宮下は、同校の卒業生でもあり、東京美術学校（現、東京芸術大学）洋画科で絵画を学び、卒業後は、挿絵、漫画や、東京大学農学部植物学教室の植物画を担当するなどし、1943（昭和18）年から26年間、諏訪近隣の中学校、高校で美術の教職に就いた人物である。教職の傍ら、制作活動にも情熱を傾け、静物、諏訪地方の風景や、風景から派生した抽象画を描き、淡い色彩でありながら独自の確固とした世界を表現した画家でもあった⁷。高校卒業後、細川が大学進学に伴い上京して以降も、帰省の折に小淵沢の宮下の元を訪ねたりと、交流があった⁸。当時、宮下から色彩感覚の無さを指摘され、絵画ではなく彫刻志望に転換したという逸話もあるという⁹。

また、細川が中学3年次であった1945（昭和20）年の9月には、同校の工作科に彫刻家の立川義明（1918－）が赴任している。立川は、宮大工立川流の一家に生まれ、東京美術学校彫刻科にて藤井浩祐（1882 - 1958）に師事、日展や日本彫刻会に作品を発表した作家である¹⁰。宮下と同じく諏訪中学校の卒業生であり、東京美術学校（現、東京芸術大学）卒業後に諏訪へ戻った後に兵役に赴き、終戦により復員した後に同校へ赴任することとなった。細川と立川の詳細な交流については不明であるが、立川の記録には「教え子に彫刻家・細川宗英がいる¹¹」と明記されており、立川からも美術の指導を受けていたことは間違いないだろう。中学、高校時代にこのような、作家でもある指導者と巡り会い、また深く交流を持てたことは、非常に幸運なことであると言えるだろう。

この間、1945（昭和20）年に日本は第二次世界大戦の終結を迎えているが、諏訪地方はこの戦争による被害はほとんどなく、また、細川の縁者で出征した者や、戦争被害に合った者もいなかったため、戦後、暮らしが急変したということもなかったと言う¹²。

1948（昭和23）年、文部省による学制改革¹³が行われ、同年4月より、いわゆる六・三・三制の新学期制が発足した。これにより、細川が通っていた諏訪中学校は長野県諏訪清陵高等学校となったが、同時に旧制中学を廃止することはなく、移行措置としてこの前年度に4年次及び5年次になった者は、旧制度もしくは新制度を選択し卒業することが認められた。細川はこのとき5年次であったのでこれに該当し、同年3月に旧制諏訪中学校を卒業することも可能であったが、新制の諏訪清陵高校3年次に編

入し、翌年度に卒業することを選んだ。新制高等学校は中等教育機関であり、現在の大学教養課程に相当する旧制の高等学校とは制度的に全く別物ではあるが、「高等学校という名称は、当時の諏訪中学生たちに夢と希望の光を投げかけた¹⁴」という。「かねてから憧憬の対象であった旧制高校のイメージは消え失せず、青年の夢とロマンをかきたてていた。「われら高校生となる」の自覚は、一様に矜持と自負の心で胸を満たしたものだ¹⁵」といった記述もあり、当時の生徒たちの高揚ぶりがうかがわれる。

こうした気風の中で新制諏訪清陵高校 3 年次に編入した細川は、1 年という短期間ながらも意欲的な高校生活を送っている。諏訪清陵高校では新しい校名に伴い、新たな校章の制定が求められていた。これに際して、前述の宮下琢郎、立川義明両教諭の指導により、授業時間を使って校章の図案の試作が行われた¹⁶。二百数十点の中から全校生徒の投票により、梶の葉をモチーフとした校章が定められたが、細川はこのとき校章制定委員長であり、校章の作成に尽力したとして功労賞を贈られている。この「梶の葉」の校章は、現在も諏訪清陵高校の校章として使用されている【図 1-3】。

また、細川は「芸能部」という文科系クラブの部長としてその運営の中心となって活動していた¹⁷。この部は、美術のみならず、写真、演劇などの活動を行うものであった。同年の 7 月 24、25 日に開催された高校昇格記念祭においては、音楽会、演劇会、絵画展などが行われ、これ以後の同高校の芸術活動の基盤となった部であるとされている¹⁸。さらに、細川はこの高校昇格記念祭において、「エロ・グロは滅びよ、ここに真実の美は誕生せり」と題した、高さ約 2 メートルのビーナス像を制作し【図 1-4】、これが旧校舎入口に飾られた。通学時いつも鞆の中に入れていたという、小さなギリシャ彫刻集の中のミロのビーナスの写真を参考として、藁束を芯に、壁塗り用の漆喰で制作したものである。これが成功し、教師からも誉められたことなどをきっかけに、この頃から彫刻家を志望するようになったという¹⁹。このエピソードはその後の細川の記述や、雑誌に掲載されたインタビュー等でも述べられていることから、細川にとって、彫刻を志す契機として重要な出来事であったことがうかがわれる。

このように、校章の制定や芸能部における活動など、積極的に芸術的活動に携わりながら高校時代を送っていたことが見て取れる。また、校章制定における委員や芸能部の部長など責任ある役職を務めていたことから、高校時代には周囲からも細川の芸術的能力が認められ、評価されていたと判断できるだろう。

こうした経緯から細川は東京藝術大学を志望するようになるが、石油業を営んでい

た細川家にとって長男の細川は家業の跡取りであることや、美術の道の将来性に対する不安視もあり、父親はすぐに賛成することはしなかった。しかし、自宅に美術教員が訪れ、父親を説得の末に、進学を認められたという²⁰。このとき訪れた美術教員が誰であったのかは定かでないが、宮下もしくは立川のどちらかだと判断される。受験に向けて、実技試験の対策については、特に画塾や予備校には通っていなかったということから²¹、諏訪中学時代に引き続き、宮下、立川から指導を受けていたと思われる。こうして、1949（昭和24）年3月に諏訪清陵高校を卒業する。

細川が東京芸術大学に入学した1949（昭和24）年は、同大学が創立した年であった。同大学は同年5月31日に、旧制東京美術学校を母体とする美術学部と旧制東京音楽学校を母体とする音楽部を擁するかたちで創立している。細川が受験したこの年の東京芸術大学の入学試験は、同年の6月10日から14日にかけて行われ、合格発表は6月25日、入学式の挙行は7月4日となっており²²、学校における通例の暦からすると変則的な年度であったことがわかる。入学試験においては、各科別の実技試験と、学力検査が課されたが、学力検査についてはこの新制大学第一回入学者選抜から、全国一斉に実施される進学適正検査と、志望大学独自の学力検査を両方受けなければならないなど、例年からは変更点の多い入学試験であったと理解される。

この年の彫刻科の実技試験内容は「聖ジョルジオ胸像」の木炭デッサンであった。実技試験における評価の観点に関しては、当時同大学の教授であった石井鶴三（1887-1973）によれば、「（前略）彫刻科の入学試験に於て実技としては素描を以てしているが、世にいうところの素描がうまいといった素描技を見るものではありません。一枚の素描によってその人が彫刻科の学生としてきびしい彫刻の勉強に堪えて進み得るやというところに重点を置いて見るのであります。故に所謂素描のうまいという者必ずしも可とせず、まずいという者必ずしも不可とせぬのであります。要は美の感性の純度、わけて立体性の感のよさ、真摯謙虚にして好学の心に燃ゆる者等に重点が置かれるのであります。²³」ということであり、素描技術の良し悪しではなく、画面に表れる意志や熱意を汲み取ろうとしていると解釈することができる。また、同じく教授であった平櫛田中（1872-1979）は、「（前略）デッサンは木炭で、立体を如何に捉えるかが最も大切で調子やきれいさは二の次である。（中略）高校生の作品は研究所出身のものより表現はまずいが立体の表現においてはそれは問題にならない。²⁴」としており、絵としての美しさではなく立体の捉え方、表し方を評価しようとしている点

で石井と同意であることがわかる。

詳細な制作時期は不明であるが、細川の高校時代の木炭デッサンが残されている【図 1-5】。これを見ると、一般的にいわれる彫刻的なデッサンと言われるような、動勢や立体感が力強く表わされた描写ではないが、優しい筆致で淡く繊細に描かれている。平櫛の記述にもあるように、現役を受験生であった細川にとって、浪人生と比べてデッサン力が及ばないことは当然であろう。しかし、このデッサンから見て取れるように、石膏像本来の色味を失うことなく、淡い炭の色調の中で丹念に対象の立体感を捉えようとしている点を評価されたのではないだろうか。同年の合格倍率は明らかになっていないが、因みに翌々年 1951 年度の彫刻科の合格倍率は 3.0 倍と記録されている²⁵。

以上のことから、細川が彫刻を志すようになるまでには、小学生期、中・高校生期とそれぞれの期間において、北川、宮下、立川といった師との出会いが重要な意味を持っていたことが考えられた。また、高校時代の動向からは、積極的に美術と関わる姿が窺われた。このようにして育った細川が、大学にて本格的に彫刻を学び始めて以降、どのように彫刻家としての生涯を過ごしたのか、次より見ていく。

1.2 彫刻家としての生涯（1949 年 - 1994 年）

前述の通り、変革の渦中であつた東京芸術大学の入学試験において、細川は現役合格を果たし、同大学の第 1 期入学生として、美術学部彫刻科に入学する。ここから、細川の彫刻家としての人生が始まったと言えるだろう。

彫刻科の同期入学生には、吾妻兼治郎（1926-）、加藤昭男（1927-）、水井康雄（1925-2008）、大谷文男（1929-）、井岡俊子（生年未確認）、小野田はる（生年未確認）、嘉野稔（1930-）らがいた²⁶。入学後は、先輩の紹介により谷中で下宿をしていたという²⁷。

当時の彫刻科の教員は、教授に平櫛田中、石井鶴三がおり、助教授には入谷昇（1888-1972）、菅原安男（1905-2001）、笹村草家人（1908-1975）、また講師には山本豊市（1899-1987）、菊池一雄（1908-1985）、村田徳松（生年未確認）、加藤顕清（1894-1966）がいた。細川の記録では、「初めは石井鶴三教室に入る。2 年目より平櫛田中教室に移り、菊池一雄、山本豊市先生に学ぶ。²⁸」と記されている。平櫛は 1952

(昭和 27) 年に教授を退任しており、その後任として当時講師であった菊池が教授に昇格している²⁹ことから、実質、細川が平櫛教室に在籍していたのは 2 年間足らずと推察され、平櫛の辞任後に菊池教室に移ったものと思われる。

菊池は 1908 (明治 41) 年に生まれ、二科会彫刻部を創設した藤川勇造(1883-1935) に師事、東京大学美術史学科卒業後渡仏し、デスピオ (Charles Despiau 1874 - 1946 フランス) に師事し、帰国後はきめ細やかで密度のある肉付けによる具象彫刻表現を展開した彫刻家であるとされている。菊池はこの後細川が所属することとなる新制作協会においても先輩の立場であり、大学卒業後もグループ展等において幾度か共に作品発表をしていることから、縁の深さがうかがわれる。細川が菊池について語った記述等は確認できないが、東京藝術大学彫刻科において細川の 2 学年後輩であった彫刻家澄川喜一 (1931-) は菊池の指導法について、「菊池先生は、彫刻のもつ量感の強さをいつも強調された (たっぷりとした量感の魅力)³⁰」と述懐しており、彫刻の指導においては強い量感の表現に重きを置いていたようである。

細川は現役で進学したが、多くの同級生は浪人や兵役経験者であり、細川より年上であったことから、周囲に追いつくため毎朝 5 時、6 時に登校しデッサンをおこなっていたといい³¹、自身の技量を上げるために努力をしていたことが理解される。同級生である吾妻兼治郎の述懐には「同級生の加藤昭男、水井康雄、細川宗英、小野田はる、嘉野稔、大谷文男等、みなインテリでなんでもよく知っているのに驚き圧倒され、ひどい劣等感になやまされました³²」というものもあり、この学年の学生達のレベルの高さが窺われる。

細川が大学 1 年次であった 1949 (昭和 24) 年、の 12 月、父の多喜雄が逝去し、一家の長男である細川は家業を継ぐか彫刻の道を進むかで悩み、留年する。その期間は諏訪の実家に戻り、家業のガソリンスタンドを手伝っていた時期もあった。しかしその後、家族間での協議の結果、家業は母みのゑが社長として、その下で弟昭八が働くかたちをとることとなり、細川は大学に復学することとなった。このように家族の理解、協力が得られたことや、また、細川家が営んでいた石油関係の事業は当時、活況を呈しており、経済的にも裕福であったことは、彫刻の道を志す上で大変に恵まれた環境であったと言えるだろう。

こうして細川は 1954 (昭和 29) 年に東京藝術大学を卒業し、同年、同大学専攻科に進学する。同じ頃、ガラスペンを用いたペン画に没頭し、100 枚以上の作品を描いている【図 1-6】。これらは《砂川》と題され、細密な線の重なりによって幻想的な風

景が描かれており、エッチングの効果を狙ったものであったという³³。また同時期より、同窓であった吾妻兼治郎とともに石膏直付け技法による彫刻制作に取り組み始め、およそ1960（昭和35）年まで同技法による作品制作が続けられている【図1-7】。大学院2年次であった1955（昭和30）年には、第19回新制作協会展に石膏直付け技法で制作された《鳥になる女》【図1-7】を初出品し、初入選を果たしている。これ以後、新制作協会展には1993年の第57回展まで、毎年作品を出品している。

1956（昭和31）年、東京芸術大学専攻科を修了し、同大学彫刻家副手となる。同大学の副手制度は1950（昭和25）年より始まったものであり、1955（昭和30）年度に施行された規程によれば、副手は各研究室に置かれ、教官の指示に従い職務を行うものとされている。無給であるが、大学施設が使用できること、副手勤務の後に有給の非常勤助手に採用される場合があったことなどから希望者は多かった³⁴。細川は菊池教室の副手として1959（昭和34）年まで務め、新入生対象の彫塑の指導などを行っていた³⁵。この時代に制作された首像の多くは、授業で指導した学生の中で興味を引かれた者にモデルを依頼し、副手の制作室にて制作したものであると言う。

また、同年より文教区茗荷谷の跡見学園短期大学³⁶生活芸術課程にて講師として勤め、彫刻の指導を行っている。加えて、詳細な年月は明らかでないが、この頃より美術系大学進学のための予備校である、すいどーばた洋画会（現在のすいどーばた美術学院）においても講師として務めている。同校には1959（昭和34）年に彫刻科が新設しているが、この時にはすでに在任していたことが明らかとなっている³⁷。同校には1977（昭和52）年まで務め、多くの受験生を美術大学、芸術大学に送り、後年には彫刻科の主任でもあった。同予備校において細川の指導を受けていた彫刻家の山本正道（1941-）は細川について、「先生の指導は、単なる受験指導ではなかった。彫刻の奥深さ、素晴らしさを自らの姿を通して、私たちに考えさせるというものだった。その時受けた教えは、今日に至るまで私の芸術観の根底を成している、といっても過言ではない。³⁸」と述懐しており、細川の、優れた指導者としての一面が窺われる。金銭面に関して、東京芸術大学の副手は無給であることから、しばらくはこの短期大学と予備校における勤務を主として生計を立てていたものと思われる。また、東京都内の中学校にて非常勤講師として勤めていた時期もあったという³⁹。

細川はこの頃に東京都世田谷区船橋にアトリエを構えている。当時この沿線上には、柳原義達（1910-2004）を始めとして、新制作協会彫刻部に属する作家が多く居住し

ていたことから、この土地を選んだという⁴⁰。ここには現在もアトリエがあり、細川の制作用具やデッサン、細川が制作に用いていた資料などが残されている【図 1-8】。

この時期の制作活動としては、同年の第 20 回新制作協会展にて、《三人の立像》【図 1-9】、《うつむく女》【図 1-10】を出品し、新作家賞を受賞しており、また、東京芸術大学卒業生でグループ「棕櫚会」を結成するなど、作家として精力的に活動している姿が見て取れる。この「棕櫚会」については残された資料が少ないが、美術評論家三木多聞(1929 -)の記述では「1957 年に結成されたグループ棕櫚会は若い世代の台頭を印象づけるもの⁴¹」とあり、「構成メンバーは、大国丈夫 (1924-)、加藤昭男、児島幸雄 (生年未確認)、清水晴児(生年未確認)、新妻実 (1930-1998)、福家靖夫 (1929 -)、保田春彦 (1930-) で、東京芸術大学卒で「モダンアート協会展、行動美術展、新制作展、院展等」に出品して囁目されている受賞或は会友級の新人たち」(東京国立文化財研究所編美術年鑑昭和 33 年度版)で、57 年 3 月に銀座松屋でその第 1 回展が開かれた。(中略) 作風、イデオロギーなどで強い主張をしようというのではなく、若い同世代作家により自主的に結成された集団デモンストレーションであった。⁴² (作家生没年は筆者加筆)という。所属する展覧会派閥の垣根を越えた、実力ある若手彫刻家たちの集団であったことが理解される。会はその後、井上武吉 (1930-1997) らが加わり、東京芸術大学卒の枠を離れ、1961 年の第 5 回展まで続いた後に自然休会となった。

1958 (昭和 33) 年の第 21 回新制作協会展では、出品 4 回目で、当時最年少、最少出品回数で会員となっている。この頃から、数々の招待出品や新制作協会での活躍などが見られ (巻末【細川宗英 年譜】参照)、細川が当時注目される若手作家であったことがわかる。1959 (昭和 34) 年には、世界平和友好祭美術代表として、シベリア鉄道にてモスクワを經由しウィーンへ行っている。ここで行われた世界青年学生平和友好祭ウィーン・フェスティバル国際展に《三角帽の男》【図 1-11】を出品し、佳作賞を受賞する。

1961 (昭和 36) 年、画家志望であった菊本春子 (名の漢字表記は現在は「明子」と結婚し、1963 (昭和 38) 年には、長女りゑが誕している。

1964 (昭和 39) 年、朝日新聞社主催の日本橋三越にて催された第 15 回選抜秀作美術展に招待され、セメントによる抽象作品を出品する。このセメントによる非具象彫刻の連作は「装飾古墳シリーズ」と題され、この頃より 1967 年まで制作されている【図 1-12】。翌 1965 (昭和 40) 年には、このシリーズの《作品 1964L2 (装飾古墳シ

リーズ 14) (鬼の廁)》【図 1-12】等、セメントによる一連の作品が評価され、第 8 回高村光太郎賞を受賞する。また同年には、同シリーズ作品にて第 1 回現代日本彫刻展において U 氏賞を、スイス I. T. U コンペティションにおいて佳作賞を受賞している。翌年 1966 (昭和 41) 年には作品 1964L2 (装飾古墳シリーズ 14) (鬼の廁)》が国立京都国際会館庭園に設置される。同じ頃、1965 年～1967 年 (昭和 40～42 年) には、拓本の方法による版画の制作を行っている。【図 1-13】これは装飾古墳シリーズの版画として制作されたものである。

そして、1968 (昭和 43) 年、細川は第 1 回文化庁芸術家在外研究員としてアメリカ、メキシコ、ヨーロッパを訪れることとなる。これは推薦による選出であったという⁴³。まずアメリカに渡った細川は、現地の美術学校に通うこととなる。空いた時間には、当時アメリカで隆盛を見せていた現代美術の実際を自身の眼で確かめるべく、ニューヨーク市内の様々なギャラリーを訪れていた⁴⁴。アメリカを拠点としてメキシコを訪れた細川は、1 ヶ月ほどの滞在の間に、ユカタン半島のマヤ文明の遺跡を回る。これらの遺跡を見たときの細川の感動は、以下のような記述に表れている。

「砂原の中に崩れ去り瓦礫の山となった遺跡を見ると私の心に何かगतとえようもなく打つ荒寥とした人間のいとなみ。完璧を期した巨大なエネルギーがあえなく時代の流れに崩れ去って行った。しかしこの石達山の山に宿る古代人の怨念は、多分完成時におとらず私の心を打ったのである。⁴⁵」

マヤ文明の遺跡での体験は、帰国以後の細川の制作に大きな影響を及ぼすこととなる。再びニューヨークに戻ってきた後は、日本への帰路の途中にヨーロッパを訪れている。ここでは、イタリアのローマ、シチリア島、アルジェリアを回ったという⁴⁶。ローマでは、当時ローマに留学中であった彫刻家の山本正道 (1941-) らと、遺跡巡りをしている。山本は、細川が講師として勤めていたすいどーばた美術学院での細川の教え子であり、1980 年からは東京芸術大学にて彫刻科の教員として共に勤めている。また、山本氏の案内で当時イタリア彫刻界を代表する彫刻家であったペリクレ・ファッツィーニ (Pericle Fazzini 1913-1987 イタリア) のアトリエを訪れたという⁴⁷。

1969 (昭和 44) 年、およそ一年間の在外派遣研修から帰国した細川は、1970 (昭和 45) 年から、「男と女」【図 1-14】「王と王妃」【図 1-15】の主題のもとに、それぞれを連作

する。さらに1971年（昭和46年）には、曹洞宗の開祖である道元を主題とした作品をである《道元》【図1-16】を制作、第36回新制作展に出品する。翌1972（昭和47年）には、この《道元》で、第3回中原悌二郎賞優秀賞を受賞し、北海道旭川美術館に買い上げられている。また、同年には細川の郷里にある長野県諏訪市美術館にて、個展が開催された。

1973（昭和48）年からは、室町時代の宗教絵巻物である「地獄草子」、「餓鬼草子」を主題として、「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」と題した連作を開始する【図1-17】。

1975（昭和50）年、現代彫刻センターにより企画された第1回七刻展に出品する。この展覧会は土谷武（1926-2004）、加藤昭男（1927-）、掛井五郎（1930-）、堀口泰造（1916-1999）、岩野勇三（1931-1987）、一色邦彦（1935-）、細川で構成され、以後10年間、第10回展まで開催されるが、細川は毎年出品している。

細川は1977年（昭和52年）、47歳のときに、自身の母校である東京藝術大学の助教授に就任している。教員として母校に勤めることは細川の望みでもあったそうだが⁴⁸、この当時に書かれた細川の以下の記述からは、大学教員としての苦悩が見て取れる。

「縁あって上野の森のわが母校に行き出してすでに三年目になる。昔のことを言ってもしかたがない。しかし、あまりにも変わりはてた現在の母校、国立第一期校規定、また国家公務員規定にがんじがらめになり、これで芸術なるものの温床が育ちうるか。また、われわれは作家であることが大切なのか、先生になるのを第一にすべきか困惑する問題ばかりの感がある。新参の身の小生にとっては、いましばらく考える時間が必要であるようだ。⁴⁹」

細川自身が過ごしてきた大学時代との違いに対する戸惑いの念が窺えると同時に、これまで彫刻制作活動を生活の中心にしてきた細川にとっては、作家としての態度と、教員として求められる態度との隔たりがあったことも読み取れる。この述懐は以下のように続いている。

「ところで、また美術を志す生徒にもはなはだころもとない気持ちを隠しきれない。のんびりと登校してガスストーブで部屋が暖まるまでモデルと共

にコーヒーを呑む。呑むことが悪いのではない。午前中六ポーズ出来るモデルとの決りを、四ポーズそこそこに。(中略) 卒展に出される作品の貧困なるイメージ、他学校なら学校を出たら社会人としての厳しい、しかべ荷せられた気くばりがある。だが、美術志望の若き青年にはそれがない。学校を出ればとたんにルンペンになることのみが確かなことである。昔から芸術を志すものの当然のことといえる。だが学校生活を出来るだけ楽しもうということとは、のんびり遊ぼうということではない。⁵⁰⁾

学生の、美術を志すことの厳しさについての自覚の希薄さに対しての憤りが読み取れる。こうした思いを持ちながらの教員生活は楽なものではなかったことが想像されるが、教員としての細川の指導はどのようなものであったのだろうか。1980年前後にかけて東京芸術大学大学院にて細川に指導を受けていた彫刻家の藤森民雄(1954-)は、細川と同郷という縁もあり、深い交流があった人物である。藤森によれば、細川は当時の新制作協会においてスター的存在であり、学生でもその作風を真似る者が多くいたという。そうした状況について細川は、真似されることは喜ばしく感じていたものの、細川の彫刻作品のような鋭い表現がその学生に合っているかどうかは学生それぞれに対して見定めていたという。実際に藤森も、細川の彫刻表現に傾倒していた時期があったが、細川から「丸くて優しいものを作った方がいいのでは」といった指摘を受けたことがあったそうである⁵¹⁾。こうしたことから、細川が学生に対して細やかに目を配り、各自に向いた表現がどういったものであるかを判断しながら指導に当たっていたことが理解される。前述したすいどーばた美術学院における指導態度からもわかるように、優れた指導者としての側面が窺われる。

この頃の、細川の実弟である昭八の記述には「(前略) 慣れない宮仕えに加え、昭和55年頃からは肝臓を患い持病となってしまった。日記からは体調不良に悩まされ、一喜一憂しながら制作に取り組む姿がうかがえた。⁵²⁾」とあり、大学教員として勤め始めて間もなく体調を崩し、そのことによる苦しみがあったことも理解されるが、展覧会の出品記録からは精力的に作品制作を行っていた様子が見て取れる。

1978(昭和53)年には、フジテレビ「テレビ美術館」(生ける証—日本人の言葉で刻む)に出演しており、この動画は、作品の横に立ちながら自身の制作について語る細川の姿を見ることができる貴重な資料である。そして1981(昭和56)年には、東

京芸術大学教授に昇任するも、同年、肝臓を悪くし、入院することとなる。一端は退院し、1983（昭和 58）年には、第 1 回東京現代野外彫刻展に招待され、《ユカタン之女》【図 1-18】を出品、優秀賞を受賞するなどしているが、この年に再び肝臓治療のため入院することとなる。

1988（昭和 63）年には、協和銀行により主催され、協和銀行本店 2 階ロビーを会場として行われた「現代彫刻・1980 年現代の作家達展」に出品している。この展覧会は、柳原義達（1910-2004）、淀井敏夫（1911-2005）、佐藤忠良（1912-2011）、舟越保武（1912-2002）ら、日本彫刻界を牽引する代表的作家たちと、山本正道（1941-）、橋本裕臣（1942-）、笹戸千津子（1948-）、加藤昭男、一色邦彦、掛井五郎、堀口泰造といった、当時の中堅世代で活躍する作家たちの作品が集められ、当時の具象彫刻の現況が一同に展覧されたものと言えるだろう。

1992（平成 4）年に再び体調を崩して入院することとなり、一旦は退院するも、1994（平成 6）年 3 月、再び入院することとなり、同年 4 月 31 日に、肝不全により 63 歳で死去する。入院中、医師が細川の指先に医療用の計測器を取り付けようとする時、細川は朦朧としながらも「俺の大切な指を壊すつもりか」と叫んだという⁵³。死の間際まで制作に対する執念を持っていたことが窺われるエピソードであると言えよう。

以上のように、細川の作家としての生涯においては、初期からその作品が評価されていたことが見て取れた。1968(昭和 43)年の、文化庁派遣在外研修員としてのメキシコ訪問は、細川にとって重大な出来事であったことが窺われ、次章から考察を行う、作品の変遷にも多大な影響があることが予想される。また、大学教員となって以降は、大学や学生の在り方を問題視している面も窺われ、美術に対して厳しい態度で向き合っていたことが理解された。そして、壮年期に体調を崩したことは細川にとって大変辛いことであったことと思われる。しかしながら、晩年まで作家として精力的に活動している様子からは、細川の芸術家としての強い意志が伝わってくるようである。

1.3 故郷への思い

細川が彫刻制作を続ける上で、心の拠り所として、故郷が大きな存在であったことを述べておきたい。

細川が生まれ育った信州は、近代日本の彫刻に大きな軌跡を残した作家が多く生まれている。荻原守衛(1879-1810)(以下、号である「礫山」と記す)、武井直也(1893-1940)、清水多嘉示(1897-1981)等がそうである。特に荻原礫山は、近代彫刻の父と呼ばれるオーギュスト・ロダン(François-Auguste-René Rodin 1840-1917 フランス)に多大な影響を受け、短い生涯のうちに、その躍動感を受け継いだみずみずしい彫刻作品を日本の彫刻界に残した作家として知られている。礫山の生家のある長野県安曇野市穂高は、細川の両親の生まれた地でもあった。偶然ではあるが、彫刻を志した細川にとっては、故郷である信州はひそかな自信と喜びを与えてくれたと言う⁵⁴。穂高には現在、礫山の記念館とも言える礫山美術館があるが、これがまだ出来ていなかった頃、細川は礫山の生家を訪ねたことがあったという。礫山が残した作品は当時、石膏原型のまま茅葺きの家の畳の部屋に置かれていたそうだが、それを見るべく家人に雨戸を開けてもらったところ、射し込んでくる鋭い光に礫山の彫刻が浮かび上がり、そして雨戸の間から遠く見える日本アルプスを見、大自然と彫刻がひとつになった信州に、非常な感動を覚えたそうである⁵⁵。

東京芸術大学への進学を機に東京へ出、それ以降は東京を拠点に制作を続けていた細川であるが、以下の記述からは薄れることのない故郷への思いが表わされている。

「ふるさとと云っても私には遠くにありて思うのではなくちよいと帰って来なければこんな東京には住んでいられない。丁度出稼ぎに来た借りの宿のような気がしている、すでに二十年余年を暮らしていることになるのだが⁵⁶」

また、以下の2件の記述からは、故郷の風景が細川にとって作品の制作の原点となるものでもあったことが見て取れる。

「夏の終わりの紫外線を前面に受けて濃い緑の木々、風にゆらぐと葉の裏が白く見える、この山並みに幾度か教えられた事だろう。冬の八ヶ岳、夕やみせまる雪の連峰が濃い青々とした空に、厳しいしかも変わらぬ確かなものを私の心に伝える、まだお前ごときが何が出来ると、しばし佇んで見入る空も山も夕焼けの太陽に映えて紅に変わり、そして紫に、いつまでも山々の稜線を残しながら暗く沈み、やがてシンシンとした冬の夜に変わって行く、厳然た

る存在、この存在の強さ、古代人も見た姿、ああこの風景に勝てる仕事が出来得るであろうか⁵⁷」

「この山並みに幾度教えられたことであろう。・・・冬の八ヶ岳、夕闇迫る雪の連峰が青々とした空に厳しい。・・・点滅する灯火にひっそりと佇んだ夕闇の高原よ、また教えてくれ。イメージの貧困に悩む私に⁵⁸」

細川の実弟である細川昭八氏によれば、細川は故郷の諏訪市に帰郷すると必ずと言っていいくらい、スケッチブックと小瓶のウイスキーを持って鈍行の汽車に乗り、山梨県との県境にある長野県富士見町の信濃境駅まで出かけ、夜になるまで帰らなかったという。この場所に対する細川の思いは、「又富士見高原の夕やけ空を見なくばなるまい。それは私にとって仕事の起点でもある⁵⁹」といった言葉に表されていると言え、富士見町の風景が細川の精神にとって意味深いものであったことが窺える。

また、この信濃境駅のそばには、縄文時代の遺跡である井戸尻古墳の発掘品を展示した井戸尻古墳館があり、細川はそこで縄文土器を見ることもあったと言う。土器等の遺物から、日本の先住民族の造形感を探っていたことも推察される。細川は新しい主題に窮して、時にはスランプに陥ることもあったと言う⁶⁰。その度に、細川は故郷の山河に思いを馳せていたのであろうか。

この他にも、細川の手記の中に故郷について語られている部分は非常に多い。大学に進学して以来、故郷を離れ東京で暮らし、彫刻の制作をするにあたっては、多くの苦悩があったに違いないが、細川の中で、故郷、そしてその風景が、大きな心の拠り所であったことが窺える。

以上、本章では細川の生い立ちと、大学入学後の彫刻家としての生涯について概観した。細川が彫刻家を志すようになるまでには、師との出会いや、家族の理解や支えがその背景にあったことが明らかとなった。大学入学後は、父親の死を乗り越えて彫刻家としての道を進み、早くから活躍していく姿が見て取れた。また、作家としてのみならず、予備校講師、大学教員としての側面からは、優れた指導者として後進に美術の厳しさ、奥深さを伝えていたことが理解された。また、戦後日本の時代背景や、文化庁在外派遣研修員としての渡米経験などは、細川の制作に大きな影響を与えたこ

とが予想された。さらに、細川の数々の記述からは、細川にとって生まれ育った南信州の風景が、東京での作家生活においても心の拠り所であったことが窺い知れた。

これらの知見を背景として、次章においては細川の彫刻制作について、詳細に見ていくこととする。

第1章 図版



【図 1-1】

小学生期に制作した楽焼を

ブロンズ鑄造した作品

1941～1943 年頃

個人蔵



【図 1-2】

《【図 1-1】》の制作時、手本とした楽焼作品

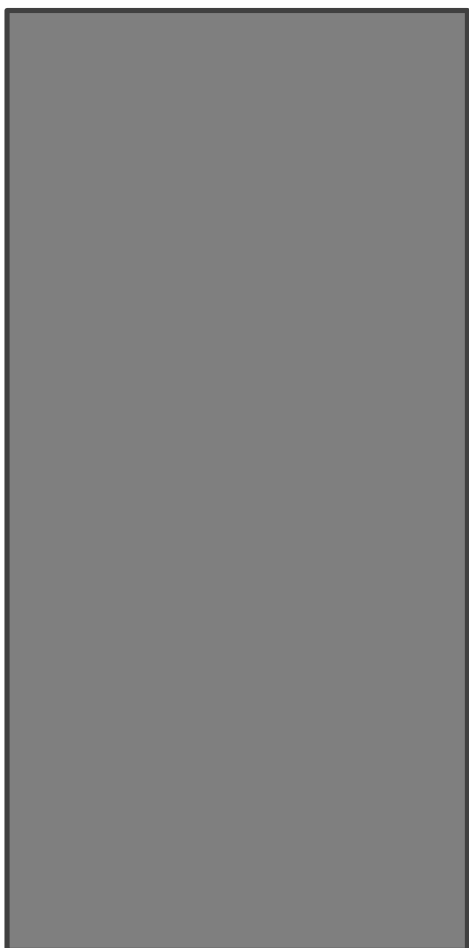
制作者不明

個人蔵



【図 1-3】

長野県諏訪清陵高校校章「梶の葉」



【図 1- 4】

《エロ・グロは滅びよ、ここに真実の美は誕生せり》

1948年 藁、漆喰



【図 1- 5】

高校時代の木炭デッサン

(ヴィーナスの頭部) 諏訪市美術館蔵



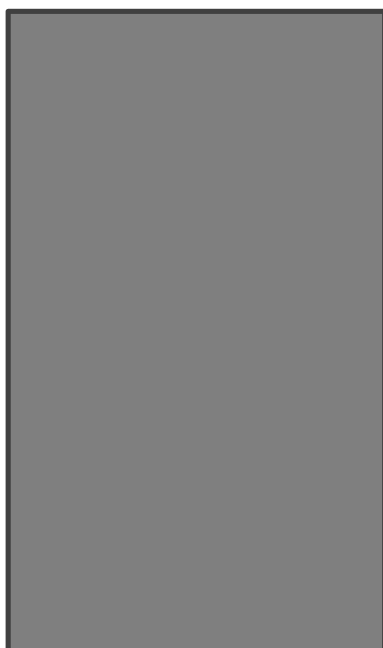
【図 1-6】
《砂川No.1》1954 年
ガラスペン、インク
諏訪市美術館 蔵



【図 1-7】
《鳥になる女》
1955 年 石膏直付け
h. 150 cm
(ブロンズ鑄造版のみ現存)



【図 1-8】現在の細川のアトリエの様子



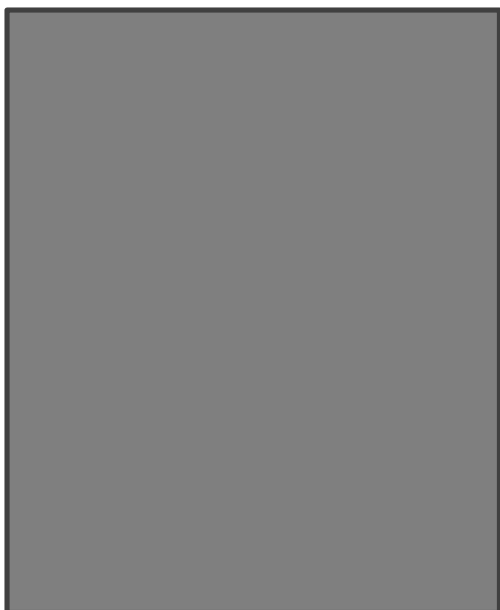
【図 1-9】
《三人の立像》
1956年 石膏
h. 150 cm



【図 1-10】
《うつむく女》
1956年 石膏
h. 70 cm



【図 1-11】
《三角帽の男》
1958年 ブロンズ h. 35 cm
松本市美術館 蔵

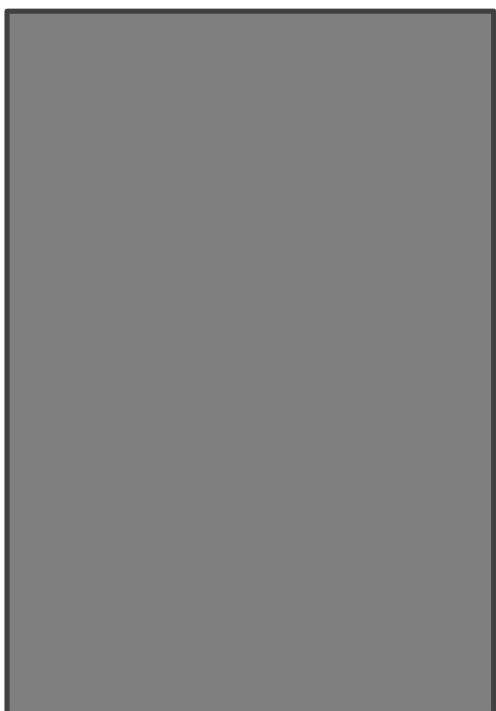


【図 1-12】

《作品 1964L2 (装飾古墳シリーズ 14)》(鬼の廁)

1964年 セメント h. 190 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 1-13】

《拓本技法による版画》

1964年 h. 110 cm

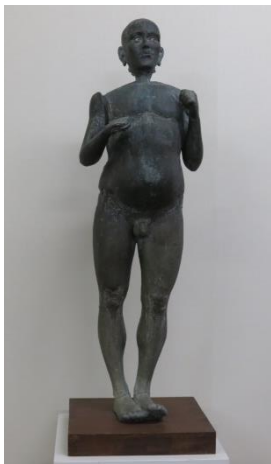
所蔵不明



【図 1- 14】
《男と女》1970年
ブロンズ h. 175 cm
諏訪市美術館 蔵



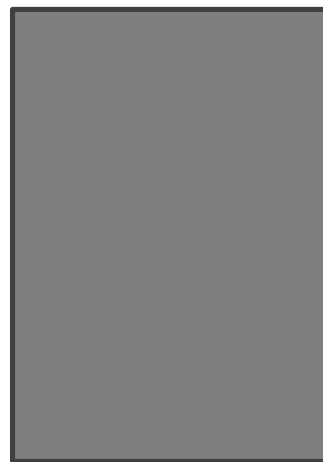
【図 1- 15】
《王と王妃 1973》
1973年 ブロンズ
h. 180 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 1-16】
《道元》1972年
ブロンズ、義眼
h. 180 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 1-17】
《屎糞地獄 (地獄草子餓鬼草子より 8)》
1977年 ポリエステル樹脂 h. 165 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 1-18】
《ユカタンの女》
1982年 ブロンズ h. 200 cm
札幌芸術の森 野外美術館 蔵

第1章 註

- 1 太田南海（おおた なんかい・1888（明治21）年-1959（昭和34））松本市中町出身の木彫家。
- 2 細川昭八氏からの聞き書き
- 3 細川昭八氏からの聞き書き
- 4 「細川宗英 年譜」『細川宗英』1994年 信濃毎日新聞社 p.213
- 5 「細川宗英 年譜」前掲『細川宗英』p.213
- 6 細川昭八氏からの聞き書き
- 7 参考「長野日報」ホームページ（<http://www.nagano-np.co.jp/>）
- 8 細川昭八氏からの聞き書き
- 9 細川昭八氏からの聞き書き
- 10 参考『立川義明展』茅野市美術館 2008年
- 11 『立川義明展』茅野市美術館 2008年 p.88
- 12 細川昭八氏からの聞き書き
- 13 1948年（昭和23年）4月1日の学制改革により、六・三・三制が実施され、新制高等学校が発足した。これにより旧制中学校4年修了者は新制高校2年生として編入した。
- 14 『清陵八十年史』長野県諏訪清陵高等学校同窓会 1980年 p.239
- 15 前掲『清陵八十年史』p.239
- 16 前掲『清陵八十年史』p.257
- 17 前掲『清陵八十年史』p.473 及び細川昭八氏からの聞き書き
- 18 前掲『清陵八十年史』p.473
- 19 「細川宗英年譜」『細川宗英』信濃毎日新聞社 p.213
- 20 細川昭八氏からの聞き書き
- 21 細川昭八氏からの聞き書き
- 22 『東京芸術大学百年史 美術学部篇』2003年 東京芸術大学百年史編集委員会編 pp.20-23
- 23 前掲『東京芸術大学百年史 美術学部篇』p.80
- 24 前掲『東京芸術大学百年史 美術学部篇』p.81
- 25 前掲『東京芸術大学百年史 美術学部篇』p.73
- 26 『加藤昭男彫刻展』武蔵野美術大学美術資料図書館 1997年 p.48

- 27 細川昭八氏からの聞き書き
- 28 「細川宗英年譜」前掲『細川宗英』 p.213
- 29 前掲『東京芸術大学百年史 美術学部篇』 p.116
- 30 澄川喜一「彫刻科回想」『東京芸術大学百年史 美術学部篇』2003年
東京芸術大学百年史編集委員会 p.410
- 31 細川明子氏からの聞き書き
- 32 吾妻兼治郎「吾妻兼治郎による“AZUMA”」『吾妻兼治郎展』1988年 現代彫刻センター
- 33 「細川宗英年譜」『細川宗英』信濃毎日新聞社
- 34 前掲『東京芸術大学百年史 美術学部篇』 pp.56-57、p.195
- 35 細川明子氏からの聞き書き
- 36 1950年設立。1995年、「跡見学園女子大学短期大学部」と名称変更。2007年閉学。
- 37 すいどーばた美術学院への取材
- 38 山本正道「細川宗英遺作展に寄せて」『信濃毎日新聞』信濃毎日新聞社 1995年5月4日
- 39 細川明子氏からの聞き書き
- 40 細川明子氏からの聞き書き
- 41 三木多聞「細川宗英さんの軌跡」前掲『細川宗英』 p.11
- 42 三木多聞「細川宗英さんの軌跡」前掲『細川宗英』 p.11
- 43 細川明子氏からの聞き書き
- 44 細川明子氏からの聞き書き
- 45 細川宗英「忘れえぬ刻」『新美術新聞』美術出版社 1991年10月
- 46 細川宗英「アメリカ大陸二つの顔」『南信日日新聞』南信日日新聞社 1970年2月6日6面
- 47 山本正道「細川宗英遺作展に寄せて」『信濃毎日新聞』信濃毎日新聞社 1995年5月4日
- 48 細川明子氏からの聞き書き
- 49 細川宗英「歳月の流れに」『信州の東京』長野県人会連合会 1980年 p.68
- 50 細川宗英「歳月の流れに」『信州の東京』長野県人会連合会 1980年 pp.68-69
- 51 藤森民雄氏からの聞き書き
- 52 細川昭八「兄のこと」『彫刻家 細川宗英』諏訪市美術館 2005年
- 53 細川昭八「わが兄」『彫刻家細川宗英展』財団法人 八十二文化財団 1997年 p.45
- 54 細川宗英「わが精神の風土」『細川宗英』収録信濃毎日新聞社 1994年

- 55 細川宗英「わが精神の風土」『細川宗英』収録信濃毎日新聞社 1994年
- 56 細川宗英「ふるさとへの提言」『南信日日新聞』1974年1月1日 13面
- 57 細川宗英「わが精神の風土」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年
- 58 細川昭八「兄のこと」『彫刻家細川宗英』諏訪市美術館 2005年
- 59 細川昭八「わが兄」『彫刻家細川宗英展』財団法人 八十二文化財団 1997年
- 60 細川明子氏からの聞き書き

第2章 制作主題の変遷とその背景

本章では、東京芸術大学入学以後、細川の彫刻制作における主題がどのような背景の下にどのような変遷を辿ったかについて明らかにする。細川は、彫刻家としての活動の中で、幾度となく作品の主題を変えている。その中には自ら「〇〇シリーズ」と題し、連作として何作品にも渡って探求された主題もある。生涯を通して主要なモチーフは人体であるが、一言で「人体彫刻」と括ることはしがたいほどに、各作品群に見られる表現は極めて多様である。また、抽象形態を模索した作品群もあり、具象・非具象の枠も超え、ひとつのテーマに留まることなく、自らの表現を探求し続けている。

このような主題の移り変わりは、単に細川の心境の変化に伴うものではなく、激動の時代であった昭和の日本彫刻界の動向にも大きな要因があることが推察される。また、1968（昭和43）年に第1回文化庁在外派遣研修員として渡米、メキシコ、ヨーロッパを訪れたことも、彼の彫刻家としての芸術観を決定づける重大な転機となったと考えられるだろう。

本章では、細川が対外的に作品を発表し始めて以降の作品の主題の変遷について、当時の時代背景や彫刻界の動き、細川の思想などを踏まえ、時系列に沿って論じる。細川の作品主題の変遷は、彼の彫刻観や造形観の変遷、形成に通底するものであると言え、これについて理解し、考察を行うことは細川芸術の解釈において極めて重要であると思われる。

2.1 初期 — イタリア具象彫刻の受容とその影響 —

細川はその制作活動の初期である1955(昭和30)年から1960(昭和35)年にかけて、石膏直付け技法による作品制作を行っている。【図2-1】【図2-2】石膏直付け技法とは、一般的な塑造作品の制作で辿られる、粘土による原型制作から型取りを経てブロンズ、漆、石膏など最終的な素材に置き換える制作過程に対して、木材や金属により作成した心棒に直接石膏を付け、さらにこれをヤスリで削ったり、石膏を付け足すことを繰り返すことにより、目的とする形態を得る制作方法である。また、塑造により制作した原型を石膏に転換した後、再度石膏により造形していくことを指す場合もある。このような石膏直付けの技法を用いて、細川はこの5年間に多数の作品を制作し発表を重ねている。その多くは首像、

トルソーなど、人体をモチーフとしたものである。並行して、神話に登場する仮想の動物であるサントウール¹をモチーフとした作品や、馬などの動物をモチーフとした抽象的傾向の強い作品も制作している。これらは賞を受けたり、また展覧会主催者からの招待による出品も幾度としていることから、当時高く評価されていたことが理解される(章末【表】参照)。しかしながら、細川に関する先行研究の中でも、この石膏直付け技法による制作期の作品群に対して向けられた論説はほぼ確認できない。このことは、石膏直付けによる制作期の作品からは、西欧の作家の影響が強く見て取れることから、これより後の細川の彫刻表現と比較すると、独自性が強いとは言えず、細川固有の表現と言うことも難しいことが要因の一つとして考えられる。しかし、細川の多様な作品群の中でも、石膏を用いた制作はこの時期にしか見られず、そうした意味では、細川の作家活動の中で特別な時期と捉えることもできよう。細川が一彫刻家として歩み始めたこの時期の制作が、この後の細川の彫刻表現にどう結びついてゆくのだろうか。この時期の制作の実際について明らかにしておく必要があると思われる。

日本における石膏直付けでの彫刻制作の普及は、イタリア現代具象彫刻の影響によるところが大きい。日本国内では、1953(昭和 28)年に開催された第 2 回日本国際美術展において、先陣をきってイタリア現代具象彫刻が紹介された²。その後 1957(昭和 32)年には、これらをまとめて取り上げた、『現代イタリア彫刻』が土方定一によって執筆され、さらに、1961(昭和 36)年に開催されたイタリア現代彫刻展によって、当時のイタリア具象彫刻は広く一般にも知られることとなった。1970 年代には、エミリオ・グレコ (Emilio GRECO・1913-1995・イタリア)、ジャコモ・マンズー (Giacomo MANZU・1908-1991・イタリア)、マリノ・マリーニ (Marino MARINI・1901-1980・イタリア) らの大規模な個展が順に開催され、彼らの彫刻表現が当時の日本彫刻界において確固たる存在感を示し、強い影響を及ぼした時代であった³。

一方で、1953 (昭和 28) 年には、イギリスの彫刻家であるヘンリー・ムーア (Henry MOORE・1898-1986・イギリス) の作品が、東京国立近代美術館で催された「近代美術展」において日本で初めて展覧されており、1959 (昭和 34) 年には第 5 回国際美術展において、ムーアの彫刻作品とデッサンが特別陳列されている⁴。ムーアは作品の原型や雛形制作を石膏直付けで行っていることから【図 2-3】、造形及び技法の両観点から見ても、細川にとってその影響が大きなものであったことが推察される。以上のような背景から、

「当時の若い彫刻家達のアトリエが石膏の削りかすで真っ白になった⁵⁾」という逸話があるほど、石膏直付け技法は日本の彫刻界に大きな影響を与えたのである。

日本における石膏直付け技法の実際について詳しく書かれた文献は少ないが、1967(昭和 42)年に発行された雑誌『アトリエ』に掲載された岩野勇三(1931-1987)の「じかづけ」によれば、「まず鉄板(3~4 ミリ)に鉄棒か鉄のパイプを溶接します。板の場合はすこし厚での板を使い、ぴったりした穴を空けて、鉄棒かパイプを差し込み基本となる心棒を取り付けます。じかづけの場合は特に綿密な計画のもとに心棒を立ててください。心棒が組み終わったらラスの代わりに亜鉛びきの金網を使って、心棒をくるみます。石膏でじかづけで使用する場合は、錆が出やすいラスはさけるべきです。金網は所々しっかりと心棒に止めておきます。心棒の用意が出来た所で、スタッフを5センチぐらいに切りほぐしておき、溶いた石膏をつけながら、心棒と金網にしっかりとからませながら張り付けて行きます。⁶⁾」といった説明がされている。また、1970(昭和 45)年に出版された、乗松巖著の『彫刻と技法』の中には、「石膏直付けのための芯棒、補強材は木材・金網・針金・発砲スチロールなどが使用される。(中略)簡単な形象、抽象的あるいは幾何学的な形態をもつ彫刻の直付けの場合は、発砲スチロールもよいが、粘土で大体の形を作っておいて、その上から石膏直付けをし、後でテラコッタ制作のように内部の粘土を掻き出すこともできる。また粘土で大体の形を造り(中略)石膏型取りをし、これを芯としてその上から改めて石膏直付けによるモデリング、カーヴィングの手法を駆使しながら完成する。⁷⁾」といった記述が見られる。これに関しては、当時新しい素材であった発砲スチロールについての言及が見られる。日本において1960年以降は、工業の急成長に伴い、新素材の普及が著しい時代であったが、発砲スチロールもその当時新たに用いられ始めた素材のひとつであると思われる。こうした時代背景から、彫刻界にも新たな素材や技法が次々に広まっていったことは想像に難くない。これらの記述に示された制作方法も画一的なものではなく、作家各々が芯材や心棒、道具に工夫を凝らしながら発達していった技法であると言えるだろう。

細川は、1954(昭和 29)年に東京藝術大学彫刻科を卒業後、同大学専攻科在学中から、石膏直付け技法による制作に取り組み始めている。細川の記述によれば、前述したような時代背景から細川も例外でなくイタリア現代彫刻の影響を受けて石膏直付けによる彫刻制作を始め、当時、細川とその同窓である吾妻兼治郎(1926-)がその先駆けであり、手さぐりでこの技法を探求して行ったという⁸⁾。東京芸術大学彫刻家において細川の2学年後輩である彫刻家澄川喜一(1931-)は、細川の指導教官であった菊池一雄について「先

生はヘンリー・ムーア、マリノ・マリーニ、デスピオ等々、近・現代の塑造技法を広く紹介された。⁹」と述懐しており、菊池がこうした作家を学生に紹介したとも考えられる。

特に細川はマリノ・マリーニの作品【図 2-4】に傾倒していたようで、以下の細川の記述は、そのことを鮮明に示すものである。

「私は芸大四年頃であったろうか、ヨーロッパ戦後彫刻の第一陣として日本に紹介されたイタリア出版のマリーニの一冊の写真集には今まで前期の巨匠たちの彫刻に私淑していた私には、煮湯をかけられたような驚嘆を感じた。まさに青天の霹靂というべきであろう。(中略) 彫刻の美が、ボリューム、マッサ、空間、存在の強さ、私達の教えられたものは更に厳しく必要なものはカーパイ大きくダイナミックに、不必要と思われるものは惜しげもなくむしり取られ、そこには彫刻のエキスのみに煎じ詰められたものがあった。この一冊の本は私の方向を決定的に変革させてくれる自信となった。¹⁰」

マリーニとの出会いが当時の細川に与えた衝撃がいかに強いものであったかが読み取れる。細川と親交の深かった吾妻の記述からも同様の内容が確認でき¹¹、また吾妻は1956年には渡欧し、その後マリーニの弟子となったことから、彼らの心酔ぶりがうかがえる。また、以下の記述には、それまでの塑造制作に対して細川が抱いていた思いと、マリーニの作品に対する憧憬が石膏直付けによる制作を試みる契機となったことが綴られている。

「彫刻の素材の材質が粘土、木、石で制作されていたその頃、今まで塑像で原型を造り石膏の雛型から型を起こして行く従来の方法ではストレートに作家の感動を伝えるににくいものであり、マリーニが石膏直付けで制作をほとんどすることを知り、まさにうってつけの方法であると信じた。¹²」

とは言え、石膏直付けについての資料が何も無い当時、細川は試行錯誤を繰り返しながらその制作を重ねていったという。当初は、金網で形をつくり、その上に布、スタッフを巻いて石膏を付けていく手法をとっていたようである¹³。道具に関しても、当時は石膏専用のヤスリは日本には無く、石彫用のノミや調理器具を利用するなど、工夫を凝らしていたという¹⁴。この方法は、前節にて示した、岩野勇三の記述に近いものであると判断され

るが、これは細川が石膏直付けを試み始めてから 10 年以上後に発行されたものであるため、やはりその当時は手探りであったことが推察される。後期の作品になると、塑造による原型を石膏に置き換え、それを石膏により再造形したものも見受けられる。この方法は、前掲の岩松著作の記述の後半に示されている手順と同様のものである。

細川はこれらの作品を章末の【表】に示すように展覧会等に発表しており、精力的に多くの作品を制作していたことがわかる。

また、同時期に石膏直付けによる制作に取り組んでいた作家としては、吾妻の他に、細川の所属していた新制作協会の中では土谷武(1926 - 2004)、加藤昭男(1927 -)らが挙げられる。

さらに細川は、石膏直付け技法による制作と並行して、1954 年から 1956 年頃にかけて《砂川》【図 2-5】と題したペン画を 90 点制作している。この題の由来に関しては、「砂漠に雨期が来ると川が出来る。乾期になると又もとの砂漠と化してしまう。そこから名前を取って「砂川」と題したペン画を描いた¹⁵」という記述がある。作品の多くが、細い線の重なりによってつくられた暗い背景を基調とし、白っぽく描かれた様々なモチーフが浮遊するように配置されている。細川の持つ、無常観にも似た変わりゆくものに対する関心が表れていると言えるだろう。上掲したような思想から展開された心象風景であると思われるが、奇妙で幻想的な作品群である。

2.2 「装飾古墳シリーズ」—抽象彫刻への移行と日本回帰の心—

石膏直付けによる作品制作から一転して、細川は 1962（昭和 37）年頃から、セメントによる抽象作品の連作を始めている【図 2-6】。細川はこれを「装飾古墳シリーズ」と総称し、1967（昭和 42）年までの約 5 年間にわたってこのテーマの下に抽象彫刻表現を追求している。作品の多くは一辺 150 cm 程度の大きな作品であり、中には 300 cm を越える巨大なものも制作されている。このうち、代表作と言える 1964(昭和 39)年に制作された《作品 1964L2 (装飾古墳シリーズ 14) (鬼の廁)》【図 2-6】を含めた一連の作品で、高村光太郎賞受賞という評価を得ている。

それまで塑造や石膏直付けの技法で具象彫刻に取り組んできた細川の、この突然のセメントによる抽象彫刻への転向は、新制作協会の作家たちを驚かせたと言う¹⁶。これには

1960年代の日本社会と彫刻界の状況が大きく影響していることが予想されるが、こうした状況から、シリーズ名にもなっている古墳時代の遺跡である「装飾古墳」に着眼した経緯はどのようなものであったのだろうか。また、このシリーズの作品群に見られる抽象的造形は、後の細川の作品の造形にも深く関わっていることも推察される。

本節では、当時の日本彫刻界における抽象彫刻普及について触れながら、細川の残した記述などから当時の考えについて考察し、この「装飾古墳シリーズ」の制作に至る背景を明らかにする。

装飾古墳シリーズの制作に至る経緯について、細川は以下のように語っている。

「ぼくは具象の仕事をイタリアの影響下でやってたりしたんですけど、世の中は抽象がはやってきて具象もやれない連中が抽象の波に乗って出てきたのが我慢できなくなって具象から離れたわけです。具象から離れるときセメントを使うことになったのですが、先輩に教えられた具象彫刻を続けて行こうと思って、波に乗りおくれるのを承知のうえで4、5年やってきたんです。（中略）あるときヨーロッパにあるものなら日本でやってみても意味がない、といったようなことを誰かが言っていたのを読んだか聞いたかして、なにかハッと気がついたんですよ。山本豊市はマイヨールだとか清水多嘉示はブルデルというような意味は今ではもうなくなって、逆にヨーロッパにはないけど日本にあるものこそ大切なんじゃないかと思いついた。観点を変えたらいいんじゃないか、そういうわけで非具象をやってみようと思いつきました。¹⁷」

この言葉の指す「抽象の波」とは、1960年代の日本の彫刻界における抽象彫刻の台頭のことであろう。この背景には、戦後日本の工業技術の発展に伴う、セメント、鉄、アルミニウム、ステンレス等の工業用素材の普及があった。これらの素材やその加工技術を彫刻作品の制作に用いることにより、作品の大型化、野外設置が可能となった。このような彫刻作品の登場に伴って、制作された造形物のみならずその造形物が影響を及ぼす周囲の空間をも作品の一部として考えられるようになった。こうしたそれまでの彫刻の概念ではくくることのできない造形は「立体造形」という言葉で表され、当時急速な広がりを見せていた¹⁸。こうした作品は、当時各地で開催された野外彫刻展や彫刻シンポジウムにも後押

しされ、多くの彫刻家がこうした傾向の制作を試み、一般にも広く展覧されることとなった。この時代から注目を受けた代表的な抽象彫刻作家には建畠覚造¹⁹（1919-）【図 2-7】、清水九兵衛²⁰（1922-）【図 2-8】土谷武²¹（1926-）【図 2-9】、らが挙げられる。

細川もこのような彫刻界の動向を受け、具象彫刻の制作を離れて新たな彫刻表現を試みることとなる。抽象的な彫刻表現に際しては、上掲の記述に示される「ヨーロッパにはないけど日本にあるもの」を探求していく。日本人の造形感覚とは何か、模索する中で、細川は古墳時代に作られたとされる装飾古墳²²に着眼する。装飾古墳とは、5世紀中ごろに出現したとされる、古墳の埋葬施設の石壁に壁画や線刻、彫刻などの装飾を持つ遺跡のことである【図 2-10】【図 2-11】。以下は、1978年にフジテレビ「テレビ美術館」に出演した際の細川の言説であるが、装飾古墳に着目した経緯について語っている。

「(前略) 自分の、日本人である限りの独自の言葉で仕事をしたいとそういうことで、なにか日本的なものないだろうか、そういうものを見つけようという気持ちを持ったわけなんですね。日本という国を見つけようと思うんですけど、飛鳥仏にしてもこれはシルクロードを通りましてですね、ヨーロッパからインドをミックスしまして中国で醸されまして、それが日本へ流れてきたと。日本の独自の木彫技法というのもありますけれど、やっぱりこれも必ずしも日本のオリジナルのものではないという気がするわけなんですね。もっと困るのは時代が下がりますと、桃山、江戸時代に入りますと、非常に優れた日本の美術があるわけなんですけれど、彫刻だけが不在の時代が出てくるわけなんですね。そういうことで、この時代には彫刻の、私の求めているようなものはなかなか見つからないんじゃないかという気がいたしまして、飛鳥以前に見つけようと思ったんですね。ちょうどそのころ印刷物も、いい本もあんまり無い頃なんで、日本美術大系第一巻、戦前に出された本でしょうけど、印刷技術の悪い小さな写真集を見まして、我々の祖先の持っているものにどうしようもない郷愁にも似た親近感を持ったということなんで。装飾古墳という名前を付けたわけなんですけど、装飾古墳というのは九州の北部を中心としまして点在している古墳の名前をいうわけなんですけど、古墳時代それから弥生とか縄文時代とかそういった時代にまでさかのぼるわけなんですけど、特に装飾古墳の古墳内部の巨石の組み合わせや、中に描かれた線刻模様の、鳥のとまっている船と

か、それから太陽とか同心円、原色で描かれている抽象的な模様、そうしたものにどうしようもない古代人の心といったものを感じ取ったわけですね。これはなんとか日本人として少しは仕事になるんじゃないかと思ったわけです。²³」

日本人の、日本的な造形感覚の根源を探ろうとする姿勢から、装飾古墳に表わされた造形に着目したことが明確に語られている。さらには、装飾古墳に対しての関心は以下の記述により詳細に示されている。

「私は次第次第に何かしら日本文化の独自な特殊性はあり得ないだろうか、これを何んとしてでも見つけねばならないと思うようになった、(中略) そんな時ここに見出した古代遺跡の不思議な程に心にくいこんでくる型に魅せられた、三、四世紀の装飾古墳にまた巨石古墳に石棺に銅鐸にまた鎧、兜、朽ち果てた農民の用具に、見出したものの古代人の魂が造り出した形が、我が創作の支えになった、私は自信を持って造った。²⁴」

厳密に言えば、装飾古墳が出現する西暦 400 年中頃には朝鮮半島の百済から陶工や画工が来日したとされていることから²⁵、装飾古墳の造形は細川が求めた純粋な「日本独自の造形」とは断言できない可能性も挙げられるが、それはともかくとして、古代人の造形から新しい彫刻表現の着想を得たということが理解される。この記述からは、装飾古墳から発展してさらに古墳時代の石棺の造形、縄文土器や銅鐸への興味も記されている。さらに以下の記述には、桃山時代以降の石庭への関心も示されている。

「われわれの伝統に見られる間合いとか音楽でいう韻、山水画の空間ですね。例えば長谷川等伯の松の絵でも、あんな空間をなぜ日本人が描いたかということですね。また石庭とか盆石とかで、自然の石をそのままの形で愛するというか、そのままの形に接して、そこに面白さを見るというか、こんなのはヨーロッパ的な具象の感覚や観念ではつかめないものですね。そういうわけで、石という意味にどこまで近づいていけるか、ということを考えてみました。²⁶」

ヨーロッパにはない日本人固有の造形感覚を追い求めた末に、石という存在に着目した

過程が見て取れる。自らの根源にある造形感を探り明かそうとする思いの中で、日本の古代人が残した造形に、抛り所を見出したと解釈できるのではないだろうか。

こうした思想の下、彫刻として表現するための素材として選ばれたのはセメントであった。この素材の選択については、石膏を始めとして、木、石、鉄の溶接などによる制作経験の末に、消去法的に選ばれた結果であったことが語られている²⁷。しかし、セメント素材の魅力について、「肌あいは鈍いですが、新しい建築の打ち出しの強さは生きてますね。それがセメントをはじめた一つの理由です²⁸」と語った記述もある。着色については、セメントにマイン²⁹【図 2-12】を混ぜ、薄黒色に着色し、墨汁をうすめたもので地色をつけた上に、漆を塗布し、金箔等を使用して仕上げを行っている。こうしたことで「雨に濡れた瓦のような色³⁰」になると言う。実際に作品を見ると、確かに何層にもなったセメントに、重ねられた色が深みを出し、重々しい石のような雰囲気を実際立たせていることが見て取れる。

こうして細川はセメントを用いて非具象形態を連作し、これらを「装飾古墳シリーズ」と名付け、その表現を追求していった。

これらの作品造形については次章にて詳しく述べるが、一様に圧倒的な量感を持つ硬質な石材のような印象を感受させるとともに、緻密なモデリングにより形態の隅々まで配慮された複雑な立体的文様は、細川の意図するように、古代の遺物を彷彿とさせると言えるだろう。この制作は、それまで西洋の彫刻の影響のもとに具象彫刻に取り組んできた細川が、それとは異なる表現を見出そうとした最初の制作であり、細川の作品変遷の中で大きな転機であることが言えよう。すなわち、このシリーズへの取り組みが細川独自の彫刻表現の起点であると捉えることもできるのではないだろうか。

また、この装飾古墳シリーズの制作と並行して、1965(昭和 40)年から 1967(昭和 42)年にかけて、細川は版画の制作も試みている【図 2-13】。これらの版画作品は、装飾古墳シリーズの版画版として、拓本の技法を用いて制作されたものであった。粘土で作成した平らな板にイメージを作画し、それに石膏をかけ、出来た石膏レリーフを原版として、その石膏原版の上に拓本用の紙をのせ、墨をすりつけたタンポで叩いていくという手順であった³¹。この拓本技法は、他の版画技法と比較して、部分ごとに濃淡の調子が加減できるという点が異なり、細川もこのハーフトーンの美しさが気に入っていたという。日本では、石碑などからとった拓本が見かけられるが、それらと同じ雰囲気を狙ったことが考えられ

る。装飾古墳シリーズの彫刻作品と同じく、古代日本美術への細川の思いを窺うことができる。

2.3 渡米前の制作 — アメリカ現代美術の影響とその実践的試み —

細川は1968（昭和43）年、38歳の時、第1回文化庁派遣在外研修員³²として、1年間アメリカ、メキシコ、ヨーロッパ各国を見てまわることとなる。この研修中の動向に関しては次節にて触れるが、本節では、その前年である1967（昭和44）年及び、1968年の渡米前に発表された、ポリエステル樹脂製の《自分自身》【図2-14】、《栄養剤『わかもと』》【図2-15】の制作について考察する。

《自分自身》は、腰掛けたポーズに構成された抜け殻のスーツが空間に構成されている作品であり、また、わかもと製薬の製品である「わかもと」を念頭において制作されたという《栄養剤『わかもと』》は、その年に開催された、第8回「現代日本美術展」への招待出品であるが、ポリエステル樹脂製の巨大な「わかもと」の容器と、クロームメッキされ金属の質感が強く押し出された人体像を組み合わせた作品である。両作品とも、モデリングの手跡などは見られず、それぞれにスーツ、人体のモチーフから直接型をとって制作されたものと思われる。一見してこれまでの細川の作品とは全く異なる、現代芸術風な雰囲気が見て取れるが、これらの制作の背景はどのようなものであったのだろうか。

1960年代の日本の美術界では、1950年代に多大な影響を受けてきたヨーロッパの芸術に変わり、アメリカの現代美術が広まりを見せ始めていた。当時のアメリカにおいては、抽象表現主義の終焉に続いて、これに対立する形で生まれたネオ・ダダ³³の反芸術的思想、最小限の素材や手法を用いて造形表現を行うミニマリズム³⁴の流派、消費社会のイメージを題材として大衆文化に根ざしたポップ・アート³⁵、芸術品の具体性を否定し、概念を優先するコンセプチュアル・アート³⁶等、前衛的な芸術が盛んに見られていた³⁷。

アメリカ現代芸術は日本にも強い影響を見せ、日本においても反芸術の動きが活性化するなどの動向が見られた。このことは、関西に表れた具体美術協会にて行われたアクション・ペインティングや、野外におけるインスタレーション、読売アンデパンダン展の若手作家たちにより結成された「ネオ・ダダイズム・オルガナイザー」³⁸の活動などに

象徴される。

このような美術における価値観が錯綜した時代の風潮の中、当時の細川の記述には、「優れたヨーロッパの彫刻家たちの模倣にあふれた日本の彫刻界に、20世紀の彫刻文化の終焉を感じていた。(中略) その中で何か自分の形見になるものを作り残さなければならない。³⁹⁾」とあり、細川が芸術家として焦りの念を抱いていた様子が窺える。こうした思いから細川は、ヨーロッパとは対照的に、歴史は浅いが膨大な資本と機械文明の力で当時爆発的な発展を見せていたアメリカの前衛的な芸術に、新しい表現の可能性を感じ、着目したという⁴⁰⁾。こうした背景から細川は、これまでの作風とは著しく異なる現代アート風の作品制作を実践したと考えられる。

実際のモチーフから直接型を取る制作方法は、当時、ポップ・アートの特異な作家として活躍したジョージ・シーガル (George SEGAL・1924 - 2000 アメリカ) の手法を取り入れたものと考えられる【図 2-16】。シーガルは1961年頃から、石膏をしみ込ませた布の包帯を生身の人体に巻き付け、これを切り離した後に再構成する方法で人物彫刻を制作しており⁴¹⁾、その表現は「人体から型抜きした、いわば抜け殻に語らせる芸術⁴²⁾」とされ、「現代社会の日常の倦怠感や孤独感を浮き彫りにしている⁴³⁾」と評されている。

また、《栄養剤『わかもと』》に見られるようなメッキ等の素材を用いて金属的な質感を強調した作風は、細川が当時着目していたとされる⁴⁴⁾アーネスト・トロヴァ (Ernest TROVA・1927 - ・アメリカ) の作品表現【図 2-17】からの影響が考えられる。

作家の表現方法を直接的に自身の作品に取り入れたこれらの作品制作には、細川が新しい表現傾向に対して抱いていた関心の強さと、自身の彫刻を打ち立てようとする強い意志から多様な表現を試みている積極的態度が示されていると言えるだろう。しかしながら、このような作風は以降の細川作品では見られないことから、実験的な意味合いの強い制作であったことが考えられる。

2.4 帰国後の制作 「男と女」、「王と王妃」

— メキシコ訪問を契機とした制作主題の変容 —

1969(昭和 44)年以降、つまり文化庁在外派遣研修からの帰国以後の細川は、「男と女」、「王と王妃」の主題の下に、男女の像を構成した作品を多く制作している。これらの作品

群では、大胆にデフォルメされた人体や、緻密に整えられたモデリングと荒々しく崩れた岩石のようなマチエールの混在によってあらわされた人体など、複雑で多様な人体表現が見られる。こうした人体像からは、作家の持つ深い人間観が垣間見える。細川がこうした表現に至るにはどのような背景があったのだろうか。

1968(昭和 43)年に文化庁派遣在外研修員に選出された細川は、アメリカ、メキシコ、ヨーロッパを訪問することとなった。細川は芸術の国ヨーロッパを後回しにし、当時全盛を迎えていたアメリカ現代芸術の実際を見るべく、まず最初にアメリカを訪れた。現地でアメリカの前衛芸術を目の当たりにした細川は、以下のような記述を残している。

「網を張っただけの作品、石を積んだだけの芸術、ミニマルアートから次の新しい美術運動まで取り上げているマンハッタンの一流画廊といっても構成メンバーはマスターを入れて3、4人これらあまりにも概念の概念に強く挑戦するような新しい美術は、各都市大学などの美術館、ものずきなコレクターによってささえられている。キネティック・ライティングアートやサイケデリックアートはさしずめ夜のパーティーをかざる消耗品というところか⁴⁵。」

アメリカ現代芸術に対する細川の失望の念が表わされていると言っていだろう。また、以下の記述にも同様の思いが示されている。

「ワシントンであったか鉄板ばりの芸術が赤さびているたたずまいは、やはり鉄は鉄でしかない。その無残な姿は芸術より物への下降があまりにも実感となる⁴⁶。」

アメリカの新しい芸術の波は、細川が求める芸術とは異なり、受け入れ難いものであったことが理解される。しかしながら、「芸術である事への意思が、物の中に確かなるものとしてつらぬかれていなければならない。アメリカ芸術の新鮮なパンチはやはりすばらしかったと言わざるを得まい⁴⁷。」といった記述も残しており、アメリカ芸術の強烈さが、細川にある種の衝撃を与えたことは確かであったようだ。

前節で触れた《自分自身》、《栄養剤「わかもと」》のようなポップ・アートの制作方法

を取り入れた作品は、帰国後には制作されず、その後の細川の制作とも関連を見出せないことから、アメリカ現代美術に実際に触れたことは、かえって細川を異なる芸術観に向かわせることとなったと考えてよいだろう。

そして、アメリカに続いて訪れたメキシコ、ユカタン半島でマヤ文明⁴⁸の遺跡を目にしたことが、その後の細川の彫刻観に大きな影響を及ぼすこととなる【図 2-18】。細川はこの時の体験について以下のように語っている。

「パレンケの小さな博物館の片隅に並べられていた石ころのように風化した人体トルソの断片に、私は、求めていたもののすべてを強く悟った⁴⁹。」

ここで語られている「パレンケの小さな博物館」とは、パレンケ遺跡の麓にあるパレンケ遺跡博物館【図 2-19】であることが推察されるが、この博物館にはパレンケ遺跡からの出土品である石造彫刻や、装飾品などが多数展示されている。また、細川のアトリエには、細川がこの時博物館で目にしたと思われる展示物の写真が残されている【図 2-20】。この出来事を通して細川が何を「悟った」のかは、以下の述懐に示されているのではないだろうか。

「残しおこうとする厳しい労力の塊こそ、それは祈りにも似て、真に芸術の核なのだ。(中略)創造は一片の石のカケラさえ残っていればよいのだ、いくら風化してもそこには限りない、壊しても壊しきれない作者の呪文が宿りつづける。⁵⁰」

細川はこのメキシコでの体験から、古代から続く人間の創造行為、すなわち、自分は死んでも自分が生きていたことの証を未来に残し置こうとする強い念を鮮烈に感じ取ったと言えるのではないだろうか。さらに、別の記述には、以下のようなものがある。

「人間とは生と死との間でさまよい、離れようと思っても離れられず、うごめき、捨てようと思っても捨てられぬ愛憎、また悟ろうとあがく生の人間、この悲しい生命ある者の姿、ここから離れられないのだという自覚を出発のもとに仕事をしようと思った、ヨーロッパ滞在後、「男と女」「王様と王妃」シリーズにモチーフをきめ新しい人間像を掘り下げる仕事を始めた⁵¹」

この内容からは、細川のこの後の人間を主題とした彫刻表現の核ともなる確固たる人間観を得た様子が読み取れると言えるのではないだろうか。細川はメキシコからの帰国後、「男と女」「王と王妃」の主題のもとに、人体をモチーフとして人間の存在に焦点をあてた作品を制作するようになる。アメリカで新しい芸術の動向を目の当たりにし、一方でメキシコでは古代人の遺産から新たな人間観を得、対極的な経験をした細川が、人間をどのように彫刻で表現するか、その課題は容易ではなかったことだろう。

《王と王妃》は、1972（昭和 47）年に、細川の故郷である長野県岡谷市の湖畔に設置されることとなった。像が湖畔から湖を見つめるように設置されているこの作品について、細川が寄せた、「人間のきずな」と題された文章がある。

「静かな厳寒の夜が続く。あの彫刻は立っているのでしょうか。
生と死と、堂々としていとなまれて行く人間の努力。あるいは寂寥（せきりょう）
になやまされ、あるいは歓喜におどる。

しかし、生はいつも平凡に、たえがたい程に平凡に、とめどなく人間を押し流
して行く。

古代人の力限りの軌跡、痕（こん）跡。

ずばぬけて人間の叡（えい）智が輝いている時代であろう現代。

しかし、再びはまみえる事もない失われて行くものへの、どうしようもない心
の痛み――

生あるものの執念のかたみは宿る、確かなものへと。未来へ新しい歳（とし）
のサイクルはまわった、文明の誇りと重荷を負うて。

一人間のきずなは、生命（いのち）あるものの証（あかし）を果てしなく謳
（うた）い続けるであろう。

茜（あかね）色の空、とだえなきつみかさねにはげむ人間に、一つの言葉をえ
がかしてほしい。

―すべてをつつんで。』⁵²

細川の人間観が抒情的に綴られている。風化してもなお強く人の心を動かす創造の跡を

残した古代人の存在感は、細川の心の深部に強烈な感動を与えたと言ってよいだろう。生と死、喜びと悲しみといった、時代が変わっても普遍である人の営みに思いを馳せ、「王と王妃」シリーズの表現に至ったことが理解される。このシリーズは、このような人間存在に対する細川の思いの表出と言えるのではないだろうか。

2.5 「道元」、「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」 — 日本美術に求める主題 —

細川は、「王と王妃」の連作と並行して、曹洞宗⁵³の開祖である道元⁵⁴（1200-1253）【図 2-21】をモデルとした連作と、平安時代末期に描かれた「地獄草子・餓鬼草子」⁵⁵【図 2-22】を彫刻化する試みを行っている。

道元を主題とした作品は、初め 1972(昭和 47)年に制作され、その後年を経て 1987(昭和 62)年に 1 点制作されている。また、「地獄草子」、「餓鬼草子」をテーマとして制作された作品群は、1973(昭和 48)年から 1979(昭和 54)年にかけて、16 点を制作している。制作を行い始めた当時、この取り組みには 5、6 年はかかるということ細川が述べており⁵⁶、このテーマにおいては当初から長期的に掘り下げる予定であったようだ。これらの主題設定には、どのような背景があったのだろうか。

細川は在外研修からの帰国後、メキシコにて悟った人間観の下に、「まだ残される可能性のあるものは、シュールレアリズムもふくめて、現代芸術咀嚼の上に新しい人間像を謳い上げて行く道を見出す事以外ない⁵⁷」といった姿勢から、制作において多方面に渡って新しい主題を模索していた。

このような中で禅僧である道元に着目し、これを主題とした制作を行う。道元は鎌倉時代の宗教家であり、座禅によって釈迦に還ることを唱え、厳しい実践を重んじる教えで、曹洞宗を開いた人物⁵⁸であるが、道元をモデルとした背景については、以下のように語っている。

「きびしく自分の怠慢と対決したい、自分を戒めて仕事をしなくては…。そういう意味から精神的よりどころをもとめていた。⁵⁹」

この言葉の意味するところは、「道元の人格や禅宗思想への関心ではなく、鎌倉、室町時代の木彫技術の秀逸さにひかれて、日本彫刻美を見直してみたい⁶⁰」という気持ちであったという。これらの言葉を併せて考察すると、道元という人物を彫刻の主題とした動機は道元の思想からの影響にあるわけではなく、日本の美の根源を見つめ、そこに自分の立脚地を見出そうとする思いであったことが読み取れる。「王と王妃」の主題に続いて、さらに、日本的なテーマの元に、人間の存在性に迫る彫刻表現の試みであったと言うことができよう。装飾古墳シリーズを起点とする、日本人特有の造形観に対する細川の追究が継続していることが理解される。

また、地獄草子に着目した経緯は、以下の細川の発言から読み取ることができる。

「私も色々模索しているわけなんですけど、日本人のモチーフとしてあまりにも日本的なもの、いわゆる日本人が作れるもの、彫れるもの、そういうものを作りたいということなんで。日本文化というのは今申し上げましたように混合文化なんです。私がこれだけとは思っていましたが縄文時代、縄文の壺さえも、必ずしも日本のものでは無いと。そういうことがわかってまいりまして、そうするとどこへ見つけたらいいかという疑問を持ちまして、昔の庶民の使った用具とか、工芸品、音楽の韻とか、それからまあ絵ですね、何々草子という巻物とか、そういうようなもの、なんでもいいから彫刻になる材料はないだろうか、そういうことを一生懸命見つけたわけなんですけど、偶然、地獄草子・餓鬼草子という室町時代のものなんですけど、これを見つけまして、人間というのは生と死との間をさまよひ、捨てようと思ってもなかなか捨てられない愛憎、そして悟ろうと思っても悟れないそういうあがきですね、この命ある人間の生々しい悲しい姿、これはなんとか彫刻になるんじゃないかという気がしまして、これをなんとか彫刻にならないだろうか、これはもちろん紙の巻物ですからね。⁶¹」

平安時代末期から鎌倉時代初期に描かれたとされている「地獄草子」は、地獄の世界の様子を描いた絵巻物である。平安時代末期、度重なる災害・戦乱に、人々は不安感を募らせ、その混乱を救うために、発達したのが浄土教⁶²であった。その浄土教とともに広まったのが、六道輪廻⁶³の思想であり、その六道の思想からつくられたものを「六道絵」と言

い、「地獄草子」はこの「六道絵」のひとつである。地獄草子は、浄土教の普及を目的に作られたと考えられているが、そこに表されている地獄の様子には、当時の世相が顕著に反映されていると言えよう。地獄で鬼たちが罪人を呵責する様子は、醜く残虐な題材であると言えるが、赤と灰色の対比を基調とした画面は、色彩が効果的で、美しさも感じられる。当時の人々に、地獄に落ちた人間の様子を強く印象づけたのではないだろうか。

こうした地獄草子を彫刻化しようとした取り組みの狙いは、「平安時代末期の混乱の世相を、現代社会と重ね合わせ、この絵巻物に表現された人間の本質を再解釈し、さらに彫刻化しようとした⁶⁴」ということである。

このシリーズの制作では、地獄という宗教的世界に着眼した趣旨に関心が集まり、人間の本質を探り、新しい彫刻を打ち立てようとした細川の真意に反する世評がされていたようである。「社会風刺的な意図を盛り込んである」、「作家自身の現世の生きざまと重なったイメージ」、「観念過剰の惨澹たる失敗」などと批評され、これには細川も困り果てたと言う⁶⁵。それほど当時の彫刻界においては奇抜で斬新な表現であったことが推し量られる。確かに作品を一見して感じられる不気味な雰囲気と、「地獄」といった怪しく暗い印象の主題から、その表現に異様さを感じることは否めない。しかしながら、この作品群の強烈な表現からは、人間の内面性を深く追求し彫刻に表わそうとする細川の強い思いが感じられると思われる。

このように細川の、多方面にわたる主題設定は、ひとえに人間存在の追究のためであったことが明らかとなった。また、こうした細川の多岐に渡る表現の展開は、彫刻において独自の世界観を打ち立てようとする細川の芸術家としての強い意志に由来していることが窺われた。主題は違えども、どちらのシリーズの作品においても細川独自の思想の上に作品が成り立ち、またその内容が強く彫刻に表わされていく様子が見てとれると言えるだろう。

2.6 「孤核シリーズ」 — 抽象表現への回帰 —

「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」の制作とも多少時期を重ねながら、1979(昭和54)年からは「孤核シリーズ」【図 2-23】の制作が始められている。このシリーズでは4点の作品

が制作されており、どれも独特の形態感が表わされた抽象的な作品である。抽象的な作品制作は「装飾古墳シリーズ」以来であるが、作風は異なるものであることが見て取れる。具象的な制作である「地獄草子・餓鬼草子」から、対極的な制作を行い始めたことにはどのような背景があったのだろうか。

「孤核シリーズ」の制作について細川は、以下のように語っている。

「孤核シリーズって勝手につけた名前なんですけれど、孤独の孤に核、ということ。どうも「地獄草子・餓鬼草子」というものを作っていて、文学性というか物語性が非常に強いんでね、それを彫刻化するのに非常に煩雑で、ストレートに彫刻の美しさっていうものを喋るのに非常に難しいっていうのか、煩雑になることが多いんで、もっとしぼった彫刻の言葉としての、彫刻をつくるほうがいいんじゃないかと思いますし、まあそういう批判も受けておるんで、なるべくそうしたいと考えてはいるんですけどなかなか難しい仕事ですね。⁶⁶」

「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」の表現を省察し、異なる方向性の彫刻の模索に向かったことが理解される。

作品の造形については次章にて詳しく述べるが、このシリーズにおける表現はこれ以前に行われた抽象形態の制作である「装飾古墳シリーズ」の造形感とは異なり、より有機的で、昆虫や、何かの細胞の形態を連想させるものである。このように表わされた造形については、

「細胞には必ず核がある。細胞のない生命はない。彫刻には不要と思われる型、量、構成する要素を出来るだけぎりぎりの所まではぎ取って行って、残されたものが彫刻の本質ではなかろうか。私の考えている彫刻は内に向かって求心的なものであり、こそげ、長い年月風化にたえ残った物に深く心を打たれる。ひっそりとしたたゞづまい、気づいたらそこにあったような物であってほしい⁶⁷。」

といった記述が見られる。「装飾古墳シリーズ」に見られた巨大な量塊による表現や、装飾的な文様のような表現が見られない理由が理解される。また、前掲した細川の発言通

り、物語的な表現が見られた「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」の制作とは異なる、彫刻の形態を模索するための制作であるとも言えるだろう。

2.7 「王妃像」 — 追い求めた人間像の提示 —

《道元》像、「地獄草子・餓鬼草子」シリーズにて、「新しい人間像⁶⁸」の表現を模索した細川であったが、「地獄草子・餓鬼草子」シリーズが完結した後は、さらに異なる彫刻表現の試みを見せる。これまで各主題の下に様々な表現を模索してきた細川の、人間を主題とした制作の集大成とも言えるのが、「王妃像」である。このうち最初に制作された《王妃像 No1》【図 2-24】は、細川自身がこの作品について「これ以上の作品はできない⁶⁹」と語っていることから、自身の代表作と捉えていたことが理解される。「王妃像」のタイトルの下に、4点の作品が制作されており、内1点が1993年に制作された《座せる王妃》【図 2-25】であり、これは細川の絶作となっている。

この作品群では、一作品中に具象的な人体の形態と、幾何的とも言える抽象的造形が組み合わされていることが特徴的に見て取れる。こうした表現に至った経緯について考察していくこととする。

《王妃像No1》の発表の前年である1983(昭和58)年に細川は、以前より病んでいた肝臓の治療のため再入院をしており、この年には新制作展への出品もされていないことから、退院後の復帰制作がこの作品ということになるだろう。「王妃像」について細川が詳細に語った文献等は確認できず、この主題に込められた明確な意図は推測の域を出ない。しかしながら、これ以前のシリーズ制作であった「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」との比較から、以下のように述懐している。

「(地獄草子・餓鬼草子シリーズの制作は)人間のはらわたをえぐり出した、ぼくのニヒリズムの時代でしょうね。そのうち、もっと大らかに人間の美しさを表したい気持ちが萌してきて……⁷⁰」

人間の内面性を深く強烈に探るような「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」から、さらに異

なる視点から人間存在を見つめ、表現しようとしたことが窺われる。この述懐通り、「王妃像」の表現においては、細川のこれまでの作品群とは異なる気高さや神秘性が感じられ、美への志向があったことが窺われる。こうした点からは、細川自身の省察通り、これまで制作してきた多様な人間像の中の一頂点と捉えることのできる作品であると言えるのかもしれない。

しかしながら同記事の中では、新聞社の「すっと立つ王妃の高貴な姿、下半身を包む衣のひだの流麗な美しさは、おどろおどろしい、“地獄”のあとの浄化を思わせた⁷¹」との感想に対しては、「表現方法は違っても、古代から日本人が造形というものに託してきた心を探りたい、という気持ちに変わりはない⁷²」と述べており、根底にある意図は一貫していたことが理解される。この作品群に見られる、力強い幾何的な抽象的形態で表わされた下半身の造形と、これを土台として、崩れながらも美しさを湛える女性の上半身を配した表現は、風化しながらも力強く立つ姿を示しているように感じられる。このような存在性は、細川がマヤ文明の遺跡を目にした際に悟った、「風化したもの、崩れ行くものは限りなく重みをもって現存し、現代の空間に厳しく存在を主張している。⁷³」という精神に合致するものと思われる。造形は異なっても、こうした一貫した思想の下に展開した表現であることが理解できる。

2.8 晩期の制作 — 様式的表現への移行 —

細川は1981(昭和56)年、51歳の時に肝臓を病み、それ以降は入退院を繰り返しながらの制作となっており、1993(平成5)年に逝去する細川にとって、この時代は晩年であるとも捉えられる。

この時代の制作は連作やシリーズの制作として分類されているものではないが、作品の造形は共通して、これまでの荒々しい表現を伴った人体像は見られず、対称的に穏やかで長閑な印象を感受させるものである。蛙、鳥、亀、犬などの動物と人体との組み合わせにより構成された作品が多く見られ、総じて、形態の抽象化や、衣服の様式化された表現などが特徴として挙げられる【図 2-26】。細川自身がこの時代の作品群の制作意図について明確に語ったものは確認できず、どういった思想の下にこれらの表現を展開していったのかについては推測の域を出ないものであるが、こうした表現に至った経緯について考察し

ていく。

この時期の細川の述懐には以下のようなものがある。

「ゆったりとした量の流れ、ボリュームの強さ、おおらかな明るさ、遊びが俺には足りないのかもしれない。⁷⁴」

これまでの制作で人間存在を厳しく見つめ、鋭く表現してきた細川が、自身の表現を省察し、それとは異なる表現へ向かおうとする意志が汲み取られる。この言葉通り、晩期の制作においては、丸みを帯びたゆったりとした穏やかな形態感に、縄文土器を彷彿とさせる文様が組み合わされるなど、総じて長閑でユーモラスな雰囲気が感じられる作風が表わされている。この中で1988年に制作された《鳥がとまった》【図2-26】について、細川が記した解説文が残されている。

「冬のふるさとは雨にけむっていた。
でくのぼうの木彫が風化にたえて、こそげつづけると芯の様なもの残る。
うずくまって、じっとたえている。
虚しさに、寂寥に、長い長い年月がたつと、
ふうじこめられ、塊の細ぼそとしたもの残る。
存在の極限であろうか。
それが生きたあかしのきわみであろう。
啄まれ、たえた残れるもの、いつかは木がはえ鳥がさえずった時もあらうか。
忘れてしまった。
命には核があるのだ。
心の奥しずかにたゞずんでいるものがあるのだ。⁷⁵」

物悲しさを感じさせる文面であるが、素朴でどこか哀愁を漂わせたこの作品の印象と合致するものである。入退院を繰り返し、病と闘いながら制作を続けていた当時の細川の心境はこのようなものであったのかもしれない。しかしながら、表現方法は大きく異なるものの、静かでありながら力強い存在感を持つ彫刻をあらわしてきた細川のこれまでの制作

から一貫した意識も窺えると言えるだろう。

2.9 「趾」 — 究極的な風化の表現 —

細川の生涯の最晩年にあたる 1990(平成 2)年から 1992(平成 4)年には、「趾」の主題のもとに 5 つの作品が制作されている。この作品群は、小ぶりの抽象形態で表わされているが、総じて極めて複雑なマチエールが特徴的に見られる。最晩年に表現されたこのシリーズにはどのような意図があったのだろうか。

このシリーズについては、「この作品（《趾No1》【図 2-27】）あたりから孤核シリーズの作品グループを意識して考えるようになった⁷⁶」といった記述があり、前述した「孤核シリーズ」との関連が窺われる。

これらの作品は塑造作品であるが、型抜きをされる前の粘土原型の時点で、放置され、乾燥にさらされていると言う⁷⁷。乾燥により水粘土はその特性に従って反り、亀裂、穴、剥落などの表情を見せ、塑造の芯となっている針金が露出しかかたりする。その時を待って型抜きが行われているようだ。

この作品群が醸している荒廃感は、意図的に自然にさらされたことによって粘土に生じた風化の様相から受けるものであることが理解される。このような造形の方法においては、人間の手では再現することのできない素材の表情が生み出される可能性を孕んでいる。これまで細川は、自身の手によって風化したものの表情を形づくってきたことから、自然の力に造形を委ねるといふこの制作方法は、それとは対照的であるとも言えるだろう。様々な表現方法を探求してきた細川が行き着いた極限的な手法であるように感じられ、表現することに対する細川の執念が窺えるようにも思われる。

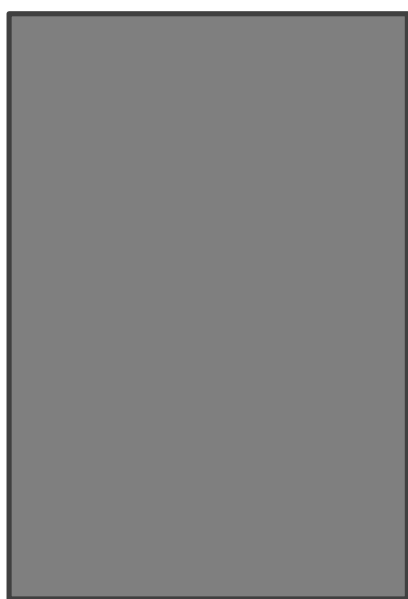
以上、本章では、細川の多様な主題とその設定の背景について考察を行った。次章では本章の内容を踏まえ、各主題の下に表わされたそれぞれの彫刻作品の造形について分析していく。

第2章 図版

2.1

【表】石膏直付け技法による作品の発表

年	展覧会名	出品作品	受賞等
1955	第19回新制作協会展	《鳥になる女》、《立つ女のトルソ》	初出品
1956	第20回新制作協会展	《三人の立像》、 《うつむく女》	新作家賞
1957	前衛美術の15人展	《鳥になる女》、《兜の男》、 《〇嬢の首》、《壺をのぞく男》、 《三人の立像》、《二人》	東京国立近代美術館招待
	グループ棕櫚会	不明	以後5回出品
	第21回新制作協会展	《トルソ》、《サントウール》	
1958	第22回新制作協会展	《壺を担ぐ男》、《鳥》、《闘士》 《坐ったトルソ》、《マスク》	新会員
	第9回選抜秀作美術展	《副家君の首》	朝日新聞社招待
1959	世界平和友好祭美術展	《三角帽の男》	佳作賞
	第23回新制作美術展	《瀕死のサントウール》	
1960	第3回国際具象派美術展	《楯を持つサントウール》	朝日新聞社招待
	第4回現代日本美術展	《男とサントウール》	毎日新聞社招待
	第24回新制作美術展	《砂(馬と人)》、 《砂(二つのオブジェ)》	



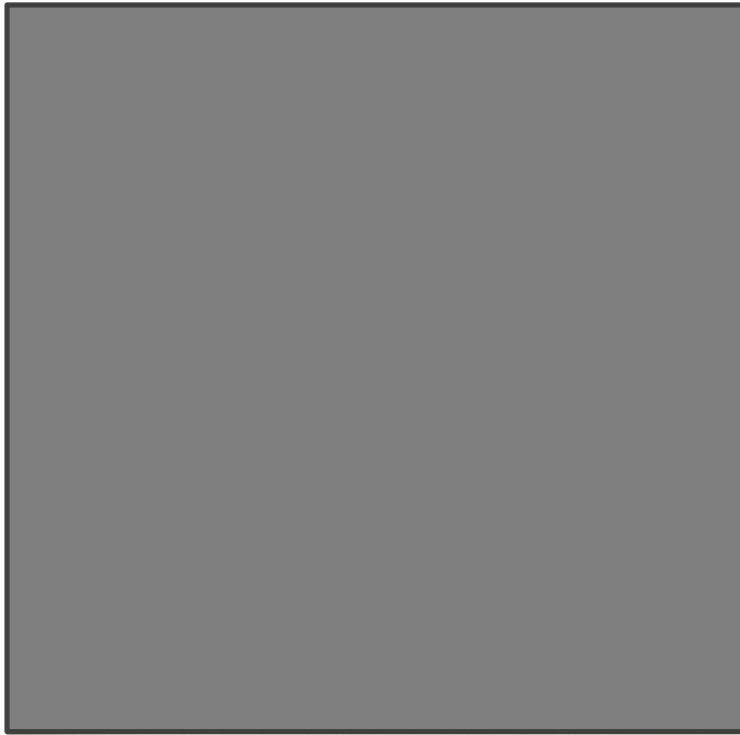
【図 2-1】

《鳥になる女》1955年
石膏直付け h. 150 cm



【図 2-2】

《兜の男》1957年
石膏直付け h. 145 cm



【図 2-3】

ヘンリー・ムーアの石膏直付け
技法による制作過程



【図 2-4】

マリノ・マリーニの石膏直付け



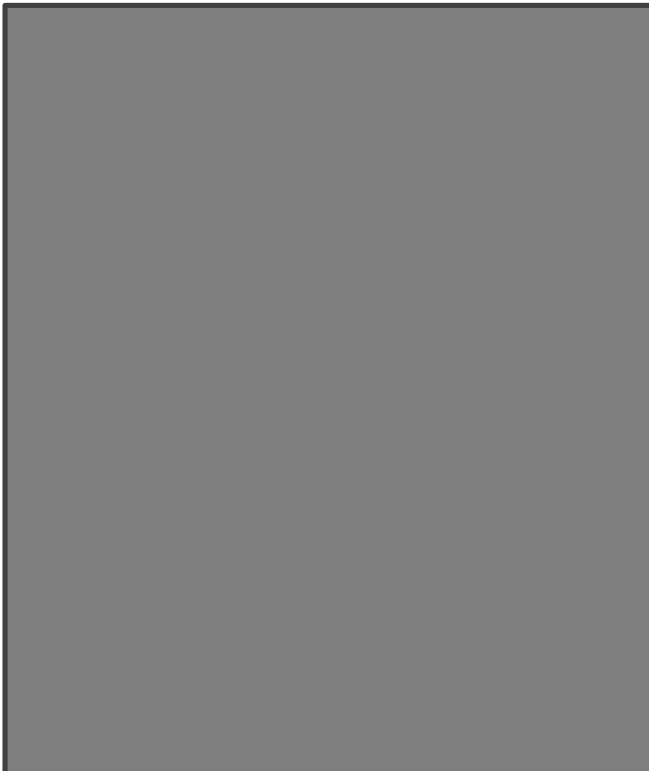
【図 2-5】

《砂川》1954~56 頃

h. 20.5 cm

ガラスペン、インク

2.2



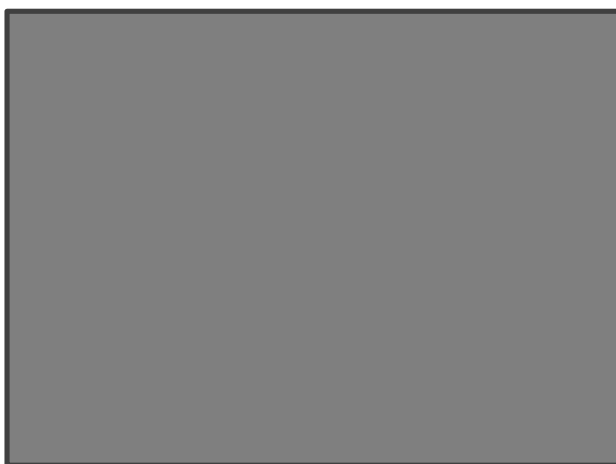
【図 2-6】

《作品 1964L2 (装飾古墳シリーズ 14)》

(鬼の厠)

1964 年 セメント h. 190 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 2-7】

建島覚造 《道標 2》 1969 年

合成樹脂 h. 43.2 cm

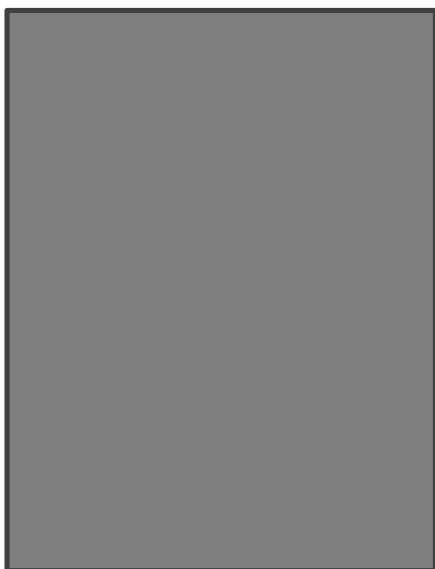
作者蔵



【図 2 - 8】

清水九兵衛 《AFFINITY-D》 1974 年

アルミニウム



【図 2 - 9】

土谷武 《歩く鉄》 1972 年

鉄、石 h. 200 cm

神戸市 蔵



【図 2 - 10】

竹原古墳石室壁画（福岡県若宮市）

h. 350 cm



【図 2 - 11】

虎塚古墳石室壁画（茨城県ひたちなか市）

h. 135 cm



【図 2 - 12】

メインの粉末



【図 2 - 13】

《拓本技法による版画》

1964 年 上 : h. 110 cm 下 : h. 82 cm

2.3



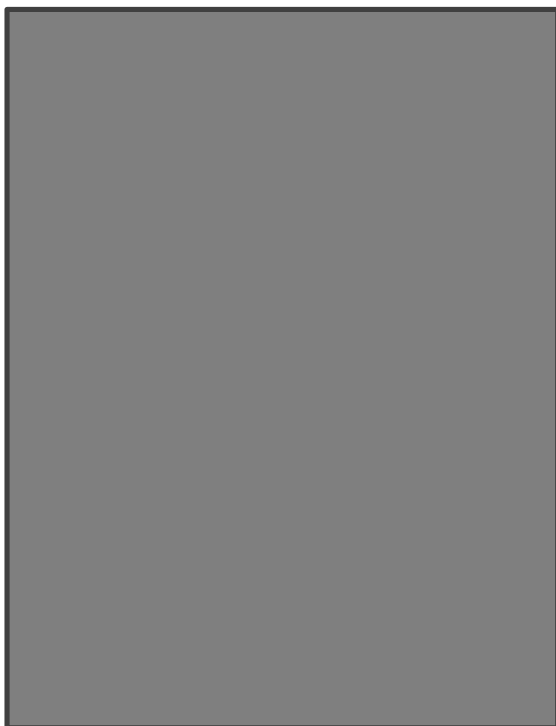
【図 2-14】

《自分自身》

1967年 樹脂、布（ネクタイ）

h. 110 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 2-15】

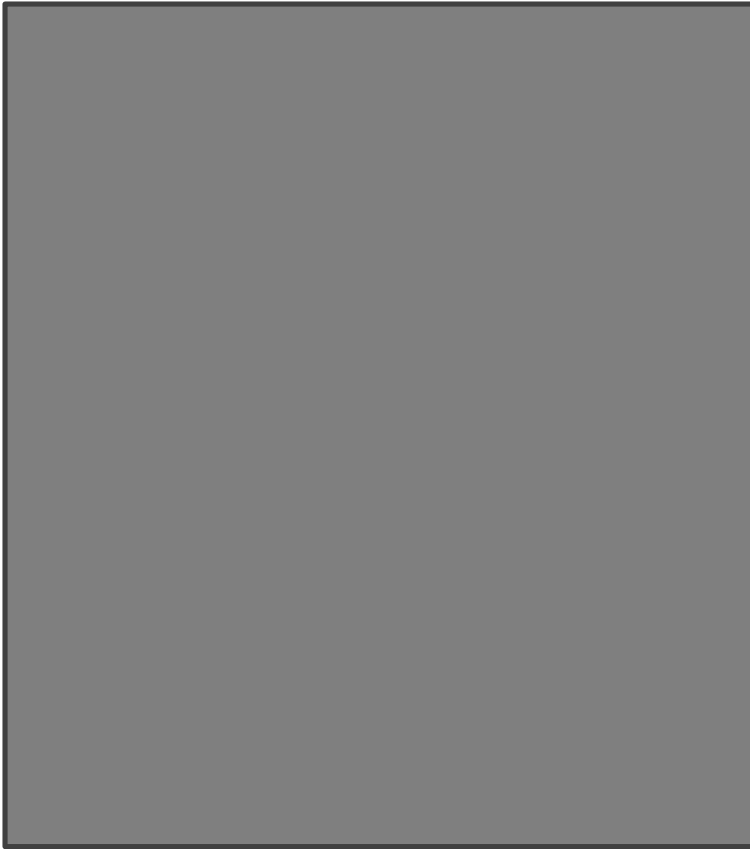
《栄養剤『わかもと』》1968年

ブロンズ、クロームメッキ、

樹脂、シルクスクリーン

h. 250 cm

わかもと製薬株式会社 蔵



【図 2 - 16】

ジョージ・シーガル

《テーブルの前に座る男》1961年

石膏、布、金属、プラスチック、木、
紙、ビニール



【図 2 - 17】

アーネスト・トローヴァ

《習作：倒れる人》

1965-66年 ブロンズ

2.4



【図 2-18】

遺跡の前に立つ細川



【図 2-19】

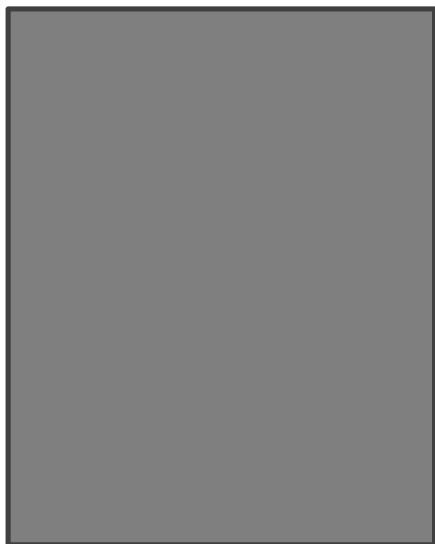
現在のパレンケ遺跡博物館



【図 2-20】

細川のアトリエに飾られた写真

2.5



【図 2-21】
道元の肖像



【図 2-22】
《地獄草子》（一部）

2.6



【図 2-23】
《孤核シリーズ No.2》1979 年
ポリエステル樹脂、着色
h. 80 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 2-24】
《王妃像》1984 年
ブロンズ h. 210 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 2-25】
《座せる王妃》(塑造時)
1993 年
h. 164 cm

2.8



【図 2-26】

《鳥がとまった》

1988年 ブロンズ h. 130 cm

諏訪市美術館 蔵

2.9



【図 2-27】

《足 No.1》1990年

ポリエステル樹脂、着色

h. 35 cm

諏訪市美術館 蔵

第2章 註

¹ 「サントゥール」(Centaure)とは、ギリシア神話に登場する、下半身が馬、馬の首部分から上が人間の上半身の姿をした怪物のフランス語名で、日本ではケンタウロス(Kentauros)という呼ばれ方が一般的である。

² 「第2回日本国際美術展」では、マルティーニの彫刻が3点、ファッツィーニとグレコの素描がそれぞれ数点ずつ紹介された。

³ 青木正弘「20世紀イタリア具象彫刻と日本」『20世紀イタリア具象彫刻展』岐阜県美術館 1988年

⁴ 福永 治「ヘンリー・ムーアと日本」『「ヘンリー・ムーア」展』セゾン美術館 1992年

⁵ 前掲『20世紀イタリア具象彫刻展』p.49

⁶ 岩野勇三「じかづけ」『アトリエ 485』アトリエ出版社 1967年 p.50

⁷ 乗松巖『彫刻と技法』近藤出版社 1970年 pp.80-81

⁸ 細川宗英「マリノ・マリーニとの出会い」『現代の目 東京国立近代美術館ニュース 282』1978年 282 5月号 マリノ・マリーニ展特集—その2 p.3

⁹ 澄川喜一「彫刻科回想」『東京芸術大学百年史 美術学部篇』p.408

¹⁰ 細川宗英「マリノ・マリーニとの出会い」『現代の目 東京国立近代美術館ニュース 282』1978年 282 5月号 マリノ・マリーニ展特集—その2 p.3

¹¹ 吾妻兼治郎「吾妻兼治郎による“AZUMA”」『吾妻兼治郎展』1988年 現代彫刻センター

¹² 細川宗英「マリノ・マリーニとの出会い」『現代の目 東京国立近代美術館ニュース 282』1978年 282 5月号 マリノ・マリーニ展特集—その2 p.3

¹³ 細川宗英「マリノ・マリーニとの出会い」『現代の目 東京国立近代美術館ニュース 282』1978年 282 5月号 マリノ・マリーニ展特集—その2 p.3

¹⁴ 細川明子氏からの聞き書き

¹⁵ 「細川宗英 年譜」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年 p.213

¹⁶ 『みずゑ 723号』1965年5月 美術出版社 p.90

¹⁷ 『みずゑ 723号』1965年5月 美術出版社 pp.89-90

¹⁸ 『20世紀日本彫刻物語』 2000年 芸術の森美術館 p.120

¹⁹ 1941年東京美術学校彫刻家卒業。ステンレス等の金属を用いた彫刻制作を行う。

(参考：酒井忠康、米倉守『現代日本の野外彫刻』講談社 1991年)

- 20 1953年東京芸術大学鑄金科卒業。アルミニウムにより、有機的なフォルムの抽象作品を多く制作する。(参考：前掲『現代日本の野外彫刻』)
- 21 1949年東京美術学校彫刻科卒業。鉄を素材とした抽象彫刻を制作する。
(参考：前掲『現代日本の野外彫刻』)
- 22 装飾古墳とは、古墳の埋葬施設の石壁に壁画や線刻、彫刻などの装飾を持つ遺跡。800基あまりが知られ、そのうち500基が九州地方に築かれている。(参考：「九州国立博物館ホームページ」<http://www.kyuhaku.com/pr/>)
- 23 『テレビ美術館』「細川宗英『生ける証—日本人の言葉で刻む』」フジテレビ 1978年
- 24 細川宗英「制作の合間に」『信州の東京』長野県人会連合会 1977年 p.70
- 25 『新設日本史図説』浜島書店 2002年
- 26 『みずゑ 723号』1965年5月 美術出版社 p.90
- 27 『みずゑ 723号』1965年5月 美術出版社 p.89
- 28 『みずゑ 723号』1965年5月 美術出版社 p.89
- 29 天然顔料の一種。セメント・石灰・プラスター等の粒子間に粒子が分散し、介在または付着することにより目的の色を表すもの。
- 30 細川宗英「細川宗英 年譜」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年 p.213
- 31 『芸術新潮 3月号』新潮社 1967年 p.29
- 32 文化庁による、新進芸術家海外研修制度。美術、音楽、舞踊、演劇、映画、舞台美術等、メディア芸術の各分野における新進芸術家の海外の大学や芸術団体、芸術家等への実践的な研修に従事する機会を提供するもの。(参考：文化庁ホームページ <http://www.bunka.go.jp/index.html>)
- 33 ネオ・ダダ[neo-dada] 1950年代末、当時主流であった抽象表現主義に對立する形で生まれたダダ的思想をもった表現主義傾向。ダダ[dada]とは、第一次世界大戦中に起こった反芸術運動。(参考：『現代デザイン辞典 2003年度版』株式会社平凡社 2003年、『現代デザイン辞典 2012年度版』株式会社平凡社 2012年)
- 34 ミニマリズム[minimalisme] 最小限という意味のミニマル[minimal]から派生したフランス語。1960年代後半、アメリカのアーティストたちが、アートの根本を見直そうと最小限の素材や手法を使い平面や立体を制作したものが、ミニマル・アートと呼ばれた。その流派、手法をミニマリズムという。(参考：『現代デザイン辞典 2003年度版』株式会社平凡社 2003年)
- 35 ポップ・アート[pop art] ポピュラー・アート(大衆芸術)の通称。1960年にアメリカで開花

し、消費社会のマス・メディアのイメージを題材とし、大都会の大衆文化に根ざしたリアリズムの美術として世界各国に広がった。(参考:『現代デザイン辞典 2003年度版』株式会社平凡社 2003年)

36 コンセプチュアル・アート[conceptual art] 絵画彫刻という因習的な物理的状态や造形的工夫よりも、芸術家の意図や着想、概念を重要視する運動やそうした作品。この多くは言葉、写真、記録、映画、ビデオ、あるいは芸術家の身体を使うことによって表現、伝達される。ボディ・アート、パフォーマンス・アート、ナラティブ・アートなど様々な美術の傾向を生み出した。(参考:『現代デザイン辞典 2003年度版』株式会社平凡社 2003年)

37 『アメリカ現代美術展』北海道立帯広美術館 2004年

38 1960年(昭和35)年3月頃に結成された前衛美術グループ。篠原有志男、荒川修作らを中心として活動。(参考:『ネオ・ダダの写真』福岡市美術館 1993年)

39 細川宗英「わが精神の風土」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年 p.207

40 『信州の東京』長野県人会連合会 1977年 p.71

41 『ジョージ・シーガル展』セゾン美術館 1996年 p.14

42 『アメリカ現代美術展』北海道立帯広美術館 2004年 p.97

43 『アメリカ現代美術展』北海道立帯広美術館 2004年 p.97

44 小川正隆「奔放にして誠実な模索の軌跡」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年 p.15

45 『南信日日新聞』南信日日新聞社 1970年2月6日 6面

46 細川宗英「歳月の流れに」『信州の東京』長野県人会連合会 1980年 p.71

47 細川宗英「わが精神の風土」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年

48 3世紀から9世紀にかけてメキシコ東部で発展した高度な都市文明。巨大なピラミッドや神殿を中心に、優れた暦法、数学、絵文字、石彫などを特色とする。(参考:『謎のメキシコ文明を探る展』読売新聞社 1981年、『広辞苑 第五版』岩波書店 1998年)

49 細川宗英「忘れえぬ刻」『新美術新聞』美術出版社 1991年10月1日

50 細川宗英「忘れえぬ刻」『新美術新聞』美術出版社 1991年10月1日

51 細川宗英「制作の合間に」『信州の東京』長野県人会連合会 1980年 p.72

52 細川宗英「生きる」『信濃毎日新聞』信濃毎日新聞社 1979年1月1日 41面

53 禅宗の一派。中国で開かれ、日本では道元が伝え受けた。余念を交えずひたすらに坐禅をする「只管打坐」を説く。永平寺・総持寺を大本山とする。(参考:『広辞苑 第五版』岩波書店 1998

年)

⁵⁴ 鎌倉初期の禅僧。日本曹洞宗の開祖。京都の人。1223（貞応 2）年入宋、禅師の下で修業を受け、仏法を相続する。1227（安貞 1）年、帰国して京都に興聖寺を開いて法を広めた。1244（寛元 2）年、曹洞宗の専修道場、現在の福井県に永平寺を開く。著「正法眼蔵」など。（参考：『広辞苑第五版』岩波書店 1998 年、曹洞宗公式ホームページ「曹洞禅ネット」<http://www.sotozen-net.or.jp/>）

⁵⁵ 平安時代末期～鎌倉時代初期に制作された、地獄のありさまを描いた絵巻物。平安時代中期以降、浄土宗（以下の註 62 参照）の発達とともに栄えた、六道輪廻（以下の註 63 参照）の思想に基づいて描かれた六道絵のうちの二つ。その中で地獄道を描いたものが餓鬼草子、地獄道を描いたものが地獄草子である。地獄道は、現世に悪業をなした者がその報いとして死後に苦果を受ける世界である。閻魔が主催し、鬼が罪人を呵責するという。浄土教の普及を目的として描かれたものだと考えられており、罪人がそれぞれの罪により呵責にあう姿が克明に表現されている。（参考：『地獄草子・餓鬼草子・病草子』角川書店 1976 年）

⁵⁶ 『新美術新聞』1975 年 4 月 1 日 2 面

⁵⁷ 細川宗英「わが精神の風土」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994 年 p.208

⁵⁸ 曹洞宗公式ホームページ「曹洞禅ネット」より引用

⁵⁹ 『徳島県立近代美術館ニュース№47』2003 年 徳島県立近代美術館

⁶⁰ 諏訪市美術館蔵資料・細川宗英の言説

⁶¹ 『テレビ美術館』「細川宗英『生ける証—日本人の言葉で刻む』」フジテレビ 1978 年

⁶² 中国で発達し、平安時代に日本に伝わった教え。阿弥陀の本願を信じ、ひたすら念仏を唱えれば死後極楽浄土に往生できると説く。平安時代末期、災害・戦乱が頻発したことにより、「末法」と呼ばれる終末論的な思想が広まり、それは世界の滅亡とも考えられ、人々はその到来に怯えた。「末法」では現世での救済の可能性が否定されるために、死後の極楽浄土への往生を求める風潮が高まったことから、浄土教が急速に広まることとなった。（参考：『地獄草子・餓鬼草子・病草子』角川書店 1976 年）

⁶³ 六道とは、仏教において、迷いのあるものが輪廻すると言う、6 種類の迷いある世界のこと。輪廻は、仏教では死後に赴く世界ではなく、心の状態として捉えている。

六道には天道・人間道・修羅道・畜生道・餓鬼道・地獄道がある。この中の、餓鬼道の様子を描いたものが餓鬼草子、地獄道を描いたものが地獄草子である。（参考：『地獄草子・餓鬼草子・病草子』角川書店 1976 年）

- 64 『SAS NEWS`77 vol25』 1977年 創形美術学校 p.2
- 65 細川宗英「歳月の流れに」『信州の東京』長野県人会連合会 1980年 p.71
- 66 「細川宗英『生ける証—日本人の言葉で刻む』『テレビ美術館』フジテレビ 1978年 における細川の発言
- 67 「細川宗英 年譜」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年 p.215
- 68 細川宗英「制作の合間に」『信州の東京』長野県人会連合会 1977年 p.215
- 69 公益財団法人八十二文化財団ホームページ (<http://www.82bunka.or.jp/index.php>) 「彫刻家細川宗英展」より引用
- 70 「私の創作風景 彫刻家 細川宗英」『産経新聞サンデーファミリー』産経新聞社
1985年12月8日
- 71 前掲「私の創作風景 彫刻家 細川宗英」『産経新聞サンデーファミリー』
- 72 前掲「私の創作風景 彫刻家 細川宗英」『産経新聞サンデーファミリー』
- 73 『地域文化 vol.15』八十二文化財団 1991年 p.8
- 74 細川昭八「兄のこと」『彫刻家 細川宗英』諏訪市美術館 2005年 p.57
- 75 細川宗英「観無水独言(日記)」『彫刻家 細川宗英』諏訪市美術館 2005年 p.55
- 76 「細川宗英 年譜」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年 p.215
- 77 林芳史：「彫刻の淵瀬」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年

第3章 作品分析

本章では、第2章で考察を行った各制作主題の下に表わされた彫刻の造形がどのようなものであったのか、実見調査を主軸として作品分析を行う。各作品の造形について詳細に見ていくことで造形的な特質を見出し、それぞれの作品主題と造形との関連について考察を行うこととする。

3.1 石膏直付け技法による作品

本節においては、細川の石膏直付け技法による作品の造形について考察を行い、これを踏まえ、細川の多岐にわたる制作活動において石膏直付け技法による制作がどのように位置付けられるのか、また、細川の造形感覚の形成においてこの時期の制作がどのような意味合いを持つものであるか考察を行う。

なお、本節では、1955年から1960年に制作された作品について採り上げるが、この時期に制作されたすべての作品が石膏直付けにより制作されたものであるかどうかは確認できていない。しかしながら、実見調査により、石膏直付けの痕跡が確認できる作品については、この技法による制作とみなすこととした。

石膏直付けの技法を用いて制作された作品は多数あるため、これらを【A群】首像・胸像、【B群】全身像・トルソー、【C群】サントゥールに分類し、各々に見られる造形について分析を行うこととした。下記の表に示した数字は、各作品群の作品総数であり、括弧内は実見可能であった作品数である。ただし、同時期に制作された作品で、ブロンズに素材転換されている作品については、実見調査により石膏直付けの痕跡が確認できる作品はこの数に含め、調査の対象とした。

- | |
|-------------------------|
| 【A群】首像・胸像 ……9点（8点） |
| 【B群】全身像・トルソー ……21点（8点） |
| 【C群】サントゥール・動物 ……14点（2点） |

【A群】

《O嬢の首》1955年【図3-1】

この作品は頭部が楕円球状の塊で捉えられていることが見て取れる。耳が小さく、通常より後部に配置されていることや、目、鼻、口といった部分のつくりは凹凸が少なく、土台となる楕円球状の形態の面に沿うような平面的な表現に留められていることにより、頭部全体の塊としての力強さがいっそう高められている【図3-2】。髪もまた同質の量感をもった塊で表現されている。また、作品の表面からは、ノミで削られたような平面的で直線的な削り跡が確認でき、表面の荒さが目立っている。これは初期に制作された作品に共通する特徴であると言え、意図してこうした質感を残している部分もあるかもしれないが、石膏直付け技法における道具の不足や石膏の扱いに不慣れであったことが推察される。

《S君の友人》1955年【図3-3】

この作品では、強い量塊感を有している点は前述の《O嬢の首》と共通するが、その形態は鋭く角ばっており、三角形の立体として捉えられていることが見て取れる【図3-4】。モデリングは、荒々しいとは言えないまでも無骨な印象を呈するものである。要所々々で広く面をおさえており、全体を包括する大きな立体感を失わないような意識が見て取れる。

《F君の首》1956年【図3-5】

細川と親交のあった彫刻家の福家靖夫(1929-)をモデルとして制作されたものであり、朴訥とした印象の青年があらわされている。造形においては、大きなデフォルメがなされているわけではないが、前頭、眼窩、頬骨、下顎など、頭蓋の骨格が表出する部位においては形態の強調が見られる。全体として、各面が大きくとらえられており、また面の移り変わりが明瞭であることが、素朴な雰囲気醸し出している一因と思われる。1957(昭和32)年に朝日新聞社が主催した第9回選抜秀作美術展にこの作品を招待出品した際には、「友人、彫刻家福家君の強い人間性のにじんだマスクにひかれた。¹」といった記述を残しており、単なる顔の造形の再現に留まることなく、人物の内面をも表現しようとしていた姿勢がうかがわれる。

《K嬢の首》1958年【図3-6】

細やかなモデリングにより細部までつくりこまれた女性頭像であるが、後頭部はつくら

れていない。この作品は石膏原型も残されているため【図 3-6b】、制作の手跡を鮮明に確認することができる。これまでの作品よりも写実性が窺え、細部も作り込まれている。これらのことから、塑造原型を介して制作された作品である可能性も考えられるが、細かな線状のマチエールはヤスリの痕跡であると思われ、心棒に直接石膏を付けていく方法ではないにしろ少なからず石膏直付けにより造形を行っていることは間違いないだろう。

《三角帽の男》1958年【図 3-7】

東京芸術大学で用務員をしていた男性をモデルとした頭像であり、1959年の世界平和友好祭美術展にて佳作賞を受賞した作品である。量線が直線的で、四角張った形態感が特徴的である。作品を側面から見た場合にも、正面、側面、背面の設定が明確であり、箱状の形態としておさめられていることが見て取れる。また耳を小さく後方寄りに配置している点は他の石膏直付けにより制作された首像と共通しており、量塊感を損なわないための工夫であると言えるだろう。この作品の時期になると、石膏直付けによる制作の初期に見られた表面の荒さはだいぶ落ち着き、線状にひっかいたような細密な削り跡や、小さなヘラで石膏を付けていったような緻密なマチエールが確認できるようになる。石膏直付け技法における表現の幅の広がりを見て取ることができる。

《板垣氏の首》1958年【図 3-8】

この首像は、後にこの作品にあらわされている「板垣氏」と同一人物をモデルとしたと思われる胸像作品が制作されていることから、そのエスキースとして制作された可能性も挙げられる。造形的には面の強調が見受けられ、また、頭部の骨格も力強く表わされている。目、鼻、口の造形も重厚な量感をもって表わされていることから、堂々とした印象の作品である。肖像彫刻として写実的ながらも、細川の主観が表われていると言えるだろう。

《A嬢の首》1960年【図 3-9】

この作品は細川のアトリエに石膏原型が残されており、手跡を鮮明に確認することができる。細部の表現などから、塑造により原型を作った後に石膏に素材転換し、さらに直付けにより再造形を行った作品であると思われる。髪の毛の生え際、瞼、唇等の箇所には、柔らかな石膏の直付けによる痕跡が見受けられる。一方それ以外の箇所は、緻密なモデリングによりかたちづくられ、細部まで丹念につくりこまれている。特に前頭部や頬骨、鼻骨など

の骨格が表出する部分に関しては、皮下の骨格を意識させるかのような、密度をもった張りの質感が表わされている。初期の首像と比較するとその表現には明らかな違いが見受けられる。

《母の首》1960年【図3-10】

作品題名から、細川の母きのゑをモデルにした作品と思われる。前述の《A嬢の首》【図3-9】同様、塑造原型を介していると思われ、モデルに基づき自然な表現がなされた作品である。《A嬢の首》とは違った、年齢を重ねた女性の皮膚の質感が伝わってくるようであり、またその表情も人間味にあふれている。母という極めて身近な人物だからであろうか、モデルの内面をも表現されているようである。

《明子像》1960年【図3-11】

細川の妻である明子をモデルとした首像である。この作品は石膏直付け期の終盤に制作されたものであり、石膏のまま現存しているため、制作の手跡がより鮮明に確認できる。前頭部や頬などは面がきれいに整えられ、密度を持った作品となっている。また目、鼻、口といった部分の描写も細密に作り込まれていることがわかる【図3-12】。髪や脛、衣服の表現はこれとは対比的に石膏の荒い様相を残しており、石膏の質感を多様に操作していると言える。全体として表現が写実的になり、量塊表現としての印象は薄くなっている。

【A群】まとめ

これらの作品群は、細川が石膏直付けによる制作を行っていた期間中に断続的に制作されている。ほとんどの作品題名が「〇〇の首」（〇〇にはモデルとなった人物の名前もしくはそのイニシャルが記される）とされており、実際のモデルがいたであろうことが推察できる。【A群】の作品群は総じて、【B群】のトルソ及び全身作品ほど人体から極端に離れるようなデフォルメはされていないが、このことは身近な人物からモデルを選出し制作を行っていたことと関係しているように思われる。

これらの作品に共通する特徴は、量塊に重きを置いた表現がなされている点である。特に《O嬢の首》【図3-1】、《S君の友人》【図3-3】、《三角帽の男》【図3-7】等の作品では、首の切り方が非常に短く、ほぼ頭部のみの像となっており、この印象が顕著である。《O嬢の首》、《S君の友人》の表面からは、ノミで削られたような平面的で直線的な削り跡が

確認でき、表面の荒さが目立っている。これは初期に制作された作品に共通する特徴であると言え、意図してこうした質感を残している部分もあるかもしれないが、石膏直付け技法における道具の不足や石膏の扱いに不慣れであったことが推察される。一方で《三角帽の男》では、表面の荒さはだいぶ落ち着いており、線状にひっかいたような細密な削り跡や、小さなヘラで石膏を付けていったような緻密なマチエールが確認できるようになる。他の作品群にも同様の変遷が見られることから、手探りで始めた石膏直付け技法の修練によるものであることが推察できる。さらに、石膏直付け期の終盤に制作された《明子像》【3-11】を見ていくと、密度を持った張りを強調する質感があらわされるようになる。この作品は、塑造による原型を型取りしたものを土台として石膏直付けを行う方法で制作されたことがわかっており²、細部を表せる点は、この方法による特質であるとも言えるだろう。全体として表現が写実的になり、《O嬢の首》、《S君の友人》のような量塊による表現とは表情を異にしているものと見て取れる。

A群の作品に共通する特徴として、男性をモデルとした作品においては、《S君の友人》、《F君の首》【3-5】、板垣氏の首に見られるような、頬骨と眼窩の強調が挙げられる【図3-13】。これに対して女性をモデルとした、《A嬢の首》【3-9】、《母の首》【3-10】等の作品においては、面の変化がゆるやかで、丸みのある外形が特徴的である。このことから実際のモデルから印象が離れないよう意識されていることが窺えるが、目、鼻、口等の部分を大きく、面に沿うよう平たく表現している点はすべての作品に一貫しており、このことにより、部分が全体の量塊から突出することなく、全体感を得ていると言えるだろう。首像作品に対しての細川の記述には「従来の首の感じからもう一つ人間性とむき出しの主観を率直に表現したいと思った。³⁾」というものもあり、力強い形態感であらわされた各々の作品に見られる豊かな個性は、このような意志に伴うものであることが理解される。

【B群】 全身像・トルソー

《鳥になる女》1955年【図3-14】

細川にとって初めての公募展出品、新制作協会展初入選作品でもあるこの作品は、細川の石膏直付けによる最初期の作品であり、さまざまな試行錯誤が見て取れる。造形に関しては、これは女性座像のトルソーであるが、胸部、腹部、腰部、脚部、どこも豊満な量が見てとれる。丸みのある量塊に対して、それら各部の量の組み立ては鋭く、また右足から突

き出た棒一本で前方へ突き出した上体の動きを支えており、緊張感のある構成になっている。後期の石膏直付け作品と比較すると、量の形態および構成がシンプルで、大胆であることが指摘できる【図 3-15】。この作品は、石膏直付けの作品は現存しておらず、ブロンズに素材転換された作品しか見ることができないが、石膏時の作品写真からは、作品の先端から補強材として用いられているスタッフと呼ばれる麻の繊維が飛び出している箇所や、石膏が芯材から剥がれ落ちそうな箇所が確認できる。石膏直付け技法における石膏や補強材の扱い、制作手順、用具等、手探りの時期であったことが窺われる。また、細川の作品にかかわらず、この時代に石膏でつくられた像に共通している点として、芯や補強に鉄材を用いていることが挙げられる。

《座る》1955年【図 3-16】

この作品は小品ではあるが石膏作品が残っており、石膏直付けの手跡が鮮明に確認できるものである。丸みのある形態、爪先立ちの構成で緊張感を表している点が《鳥になる女》と共通している。また、所々に淡い青色の着色がなされており、他の石膏直付け作品にもこのような着色が施されていた可能性が挙げられた。この作品においては、補強として鉄の針金を使用されているが、そこから錆が出、その上に重ねられた石膏が割れて剥落している。こうした点からは、当時の石膏直付け技法の不完全さが指摘できるだろう。

《壺をかかえる男》1956年【図 3-17】

小品ではあるが、細部の造形まで丹念につくられている。男性をモチーフとしているが、胸骨や臀部の特徴的な形態感や《鳥になる女》等の作品と同質であることが言える。また、石膏で現存する貴重な作品のひとつであるが、表面のヤスリ跡は細かく、全体にわたってヤスリがけによってかたちづくられていることがわかる。

《兜の男》1957年【図 3-18】

ポーズと、のけぞるような上体の動きは《鳥になる女》とほぼ同様であるが、その形態には大きく違いが見られる。全体的に膨らんだ量で表された《鳥になる女》に対して、この作品では膨らみと窪みを併せ持った量が特徴的である。弾性のある物質に圧力をかけた場合に見られるような、へこみと張りの対比があらわされている【図 3-19】。このような造形は、空洞をかたちづくりながら量を強調し人体を抽象的に表現したヘンリー・ムーア

の作品の影響が及んでいることが推察される。また、この作品は頭部の表現からもその影響が指摘できるだろう。頭部が楕円の球体状の内部がくりぬかれた形態で表されているが【図 3-20】、これはムーアの「ヘルメット・シリーズ」【図 3-21】の連作に見られる、形態を内包するような造形に類似している。また、腕の切り方や胸部の陥没した表現からも類似点が見出せる。

《腰掛ける男のトルソ》1957年【図 3-22】

猛々しい印象を呈する男性トルソ座像である。上体は後方にねじりながらのけぞっているが、複雑な形態の量塊がうごめいているような造形である。胸部からは、意図してであろうか、鉄筋が隆起しており、その方向性も勢いある動きを印象付ける一因となっている。右脚は欠いているため、着地は左脚のみであるが、力強い量塊で表された脚が地面に突き刺さるかのような迫力と緊張感がある。全体の雰囲気として後述する《闘士》と共通点が多く、このような方向性の中で表現を探求していた可能性も予想される。

《手をあげる女》1957年【図 3-23】

丸みのある豊かな量感と、簡素で大胆な構成が特徴的である。トルソ部に見られる迫力ある量塊による表現は、《鳥になる女》から一貫して通ずるものである。頭部や腕の切り方は、トルソ部の量塊としての形の強さを高めることを意図していることを感じさせる。それに対し、下腿部は細く華奢であり、足も小ぶりにつくられている。緻密なモデリングには、細川独特の土付けのあらわれも認められる。

《闘士》1958年【図 3-24】

この作品においては前述の《腰掛ける男のトルソ》と類似点が多いことから、共通するイメージのもとに展開された作品であると考えられる。トルソ部分はデフォルメされた量塊により激しい動静があらわされている【図 3-25】。このように強烈な勢いを感じさせるようなデフォルメの表現は、細川の石膏直付けによる制作において、時代を経るごとに大胆になっていることが指摘でき、また同様に細川独自の形態感を獲得していることも認められるだろう。しかし、こうした激しい躍動感を主張するような人体表現は、石膏直付けによる制作以外ではあまり見られない。この点は、細川の制作の中でこの時代特有の傾向であると言えるかもしれない。

《壺をかつぐ男》1958年【図3-26】

壺を肩に乗せた男性トルソ像である。その動勢からは重心の螺旋状のねじれが見て取れ、男性像ではあるが、これまでの作品には見られなかったしなやかさを感じさせる。壺を左肩に配していることにより、上体を大きく右にそらせており、首部はつくられていないものの頭部へつながる動線が意識される。形態やモデリングに激しいデフォルメは見られず、むしろ細部まで細やかな土付けがされていると言えるだろう。前述の《闘士》とは一転する作風である。この時期に「壺」を付属させた人体像は、これ以外にも3点確認でき、また、同時期に制作されたデッサンにも「壺」が多く描かれていることから【図3-27】、細川にとって何らかの意義を持つモチーフであったことが推察される。これに関しては、既出の《兜の男》においての考察と関連して、ヘンリー・ムーアの彫刻観の影響があることも予想される。ムーアの「形態を内包するような造形」には、以下のような意図があった。

「<ある形の内側にあるもうひとつの形>というそもそもの始まりは、私が甲冑を見つけて興味を覚えたことにあるかもしれない。(中略) さて甲冑は貝殻であり、かたつむりの殻が傷つきやすい内部を守るためにあるように、人間の甲冑も同様に柔らかな体を守るために堅くできている。(中略) 母が子を守るように、外側の形が内側の形を守っているのである⁴⁾」

《兜の男》においては、このようなムーアの考えの基に生み出された造形要素を、自作で試みたものであると推察できる。また、「壺」というモチーフも、こうした思想の展開の中で見出されたものとも考えることもできるだろう。

【B群】まとめ

B群の作品においては、人体の表現にデフォルメが見られ、大ぶりのポーズに伴うねじれ、ゆがみ、伸びが強調されている。総じて、体幹部の量が大きく捉えられているのに対し、足先など末端部は細めに表現され、全体として紡錘形のシルエットとなっていることも指摘できる。

【A群】の初期の作品と同様に、石膏直付け技法における石膏や補強材の扱い、制作手順、用具等、手探りの時期であったことが窺われる。しかしながら、当時の細川が荒々し

く勢いのある造形を求め、意図してこのような粗暴ともとれる処理に留めていた可能性も否定できない。また、このような表現からは、崩壊性を伴う造形への趣向が感じられ、後年の細川作品に特徴的に見られる、朽ちたようなモデリング表現との関連も見出すことができよう。

同時期に制作されたデッサンに、《着彩デッサン№7（壺をのぞく男）》【図 3-27】があるが、この作品に見られる表現は、人体の立体感に沿った独特の線の入れ方などがムーアのデッサンに見られる表現【図 3-28】と類似しており、平面作品にもムーアの影響が及んでいることが推察された。細川は、ムーアが逝去した際に、新聞記事に以下のような言葉を寄せている。

「二十世紀後半の彫刻をリードしてきたのはイタリアのマリノ・マリーニとムアだったが、私はムアの方が偉大だったと思う。（中略）人間の長い歴史とともに歩んできた彫刻の本来の美しさを保ちながら、革命を繰り返し、自分のオリジナリティーを求め続けた人。二十世紀最後の巨匠が亡くなり、これからは時代がガラリと変わるだろう⁵」

細川が影響を受けた両作家を比較して述べている点が興味深い。ムーアの作品とその制作の姿勢に対する細川の深い尊敬の念が読み取れる記述であると言えよう。

【C群】サントウール・動物

《星のサントウール》1955年【図 3-29】

サントウールを主題とした最初の作品である。石膏直付けの芯材として用いられている針金も作品の造形の一部となっている特異な作例である。非常に薄く細い量の構成でできている。またサントウールの頭部にあたる部分には、薄い円盤の内側が五芒星形にくり抜かれた造形物が配されており、ユーモラスとも言うことができよう。これ以外の作品からはこうした表現は見られないことから、試行的な作品であるととらえることができる。

《レダと白鳥（エスキース）》1957年頃【図 3-30】

人体像と白鳥をモチーフとした像を構成した作品である。《レダと白鳥》の作品は現存し

ていないが、エスキース作品が残されているため、これをもとに考察を行うこととする。「レダと白鳥」⁶はギリシア神話に登場するテーマであるが、細川が何をきっかけにこれを主題としたかは定かではない。造形としては、人体像は単純化された形態であらわされてはいるがその量は丸々とし、張り詰めたものである。それに対して白鳥の表現は、か細い量により長い首があらわされ、羽も薄く、繊細な造形である。

《楯を持つサントウール》1959年【図3-31】

等身大の馬ほどの大きさでつくられたこの作品は、たくましく力強い馬の胴部から細い肢体が伸び、馬の首部分から伸びるのけぞった人体の上半身を支えている緊張感のある構成である。下半身の馬部分は、胴部、臀部など、馬の持つ豊かな量感や、骨ばった細い脚が写実的に表現されている。一方で上体の人体部分は、それぞれの筋肉は強調され生々しく表現されているが、胸部から腹部にかけて深くえぐられ、また小ぶりにつくられた頭部は前述した《兜の男》ほどではないが、顔面の中央部が彫り込まれ、窪んだ造形であらわされている。このような造形は《闘士》と共通していると言え、ムーアの影響が見受けられる。また同様に、楯の造形などもムーアの作品と類似していることが指摘できる【図3-32】。総じて、石膏直付け初期の作品を比較すると構成が複雑化していることが言え、また、これだけの大きさを持つ作品を石膏直付けで制作することは、芯の構造など容易ではないことが想像され、細川の石膏直付け技法の熟達さがうかがえる。

《男とサントウール》1960年【図3-33】

この作品は現存しないため、写真から確認される限りではあるが、より激しい動勢があらわされている。細川はこの作品を、1960年に毎日新聞社により開催された第4回現代日本美術展に招待出品しているが、作品に関して、「サントールの連作として、もうひとつ複雑な、立体の組み合わせをやってみました、手に負えない仕事でした。7」と述べている。この言葉からは、前期のシンプルな量塊表現から発展し、苦闘しながらもこれほどまでに複合的な要素を持った表現に取り組んでいる様子が読み取れる。

《風をはらむサントウール》1960年【3-34】

石膏直付けによる制作の最晩期である1960年に制作されたこの作品は、石膏のまま現存している貴重な作品であるが、やはり脚部分や地山部分に鉄芯から出た錆による石膏の

割れが見られ、この技法による作品の保存の難しさを物語っている。

造形的には、下半身の馬の脚部は高く後ろへ蹴り上げられ、また上半身の人体部は前方へ勢いよく伸びていることから、非常に躍動的な印象を受ける作品である。

【C群】まとめ

細川の石膏直付けによる作品中には、サントゥールや、それと類似した、馬のような動物を想起させる作品が見られる。このうちサントゥールをモチーフとした作品は9点と多数であり、細川がこのテーマに継続的にとりこんでいたことがうかがえるが、細川がどのような意義を持ってこのテーマに臨んでいたのか、現段階では記述等からは確認できていない。しかし、マリーニの代表的なモチーフである騎馬像【図 3-35】や、ムーアの戦士をテーマとした作品群【図 3-36】との関連は少なからず指摘できるだろう。また、アントワーヌ・ブールデル (Antoine Bourdelle・1861-1929・フランス) のケンタウロスをモチーフとした作品に表わされた力強さも、共通するところがあるように感じられる【図 3-37】。

C群の作品のうち、現存する作品が他の作品群に比べ極端に少ないことは、破損する可能性の高さが一因として考えられる。このような石膏直付け作品の強度の問題は、細川がこの後の制作で石膏を素材として用いていないことの要因としても考えられる。前述したように、細川の作品は石膏直付けによる制作期の中でも後期になると構成や形態がより複雑化しており、そうした細やかな表現に石膏直付け技法は適しておらず、限界が感じられたのではないだろうか。

また、動物をモチーフにした作品の中には、《二つの動物》【図 3-38】のように地山が存在せず、縄によって楕円形に縁どった空間の内側に白砂を撒き、その砂の上に作品を配置してあるものがある。これは、砂漠を模したものであり、置かれている造形物は、死んだ動物の骨をイメージしたものであるという⁸。この一連の制作について、細川は1960年の第24回新制作協会展のカタログに、「馬や人間の行き倒れになつたミイラやわけのわからぬ、生きものたちのガラを砂漠の中の河原から見つけて来て、上野の美術館の彫刻室に並べたら面白いだらうと思うのですが。⁹」といった記述を寄せており、【B群】の考察においても言及したが、風化したもの、朽ちたものに対する関心が窺われる。こうした印象を伴う表現は、細川の以後の制作に一貫して見られるものであることが考えられた。

これまでの考察から、細川の石膏直付けによる作品の造形において、その初期の制作では、簡素で明解な量塊による表現が特徴として挙げられた。これはマリノ・マリーニの作品の特徴でもあると言え、これを自身の作品で試みたものであることが窺われた。また後期の制作になると、この量塊に凹面が見られるようになり、膨らみと、それに呼応するような窪みによって表わされた複雑な形態が見られるようになる。このような形態感は一ヘンリー・ムーアの彫刻の造形を想起させるものであり、前期に見られた量塊を強調した作品とは異なり、量の構成も複雑になってゆく変化が見られた。総観すると、細川の石膏直付けにおける作品造形においては、量の膨張とゆがみをその特徴として結論付けることができると思われる。弾性のある物質に圧力をかけた場合に見られるような、へこみと張りの対比はこの制作期特有のものである。後の具象的作品ではこの時期に見られる複雑なゆがみや量構成は整理されていくため、石膏直付け期の制作にしか見られない勢いがあるということも言えるだろう。さらに、後期の制作になればなるほど、顕著であった諸作家の造形の影響が淘汰され、独特の形態感を得ていく様子が見て取れた。

また、作品の表面に着目すると、ほぼすべての面においてヤスリやノミによるカーヴィングにより形づくられていることがわかり、硬化途中のやわらかい石膏を付けたときに生まれる表情などはあまり残していないことが見て取れた。筆者の制作者としての立場からは、石膏直付けによる制作では石膏の持つ荒い様相や、柔らかな表情など様々な質感を表せることが直付けの魅力のひとつに挙げられると考えるが、しかし細川の石膏直付け制作においては、こういった質感の違いを強調するような制作は見られない。このことから、「石膏素材を活かす制作」というような意識は、細川の石膏直付けによる制作の根拠ではなかったことが考えられた。細川はこの時期の制作について、以下のような述懐も残している。

「塑像制作のどことなく冷たいまどろっこさを感じていた当時、私にとっては心ゆくまで量とのかたらいを満喫させてくれた時代であった。¹⁰」

この言葉からは、作品の完成に「型取り」という過程が不可避である塑造に対し、細川が感じていたもどかしさが伝わってくると言えるだろう。型取りを経ることで、直に造形を行ってきた粘土原型は無くなり、置き換えられた最終素材が作品として残される。こうして出来た作品に対して抱いた隔心を、「冷たい」という言葉で表したのではないだろうか。

これに対して石膏直付け技法は、形態を追求した制作の痕跡をそのままに作品の完成とすることができる。同時に、モデリングとカーヴィングを繰り返しながら自分が満足するまで形態を模索できる制作方法であると言え、「量とのかたらい」とは、このような石膏による足し引きの行為を意味していると解釈できよう。以上から、細川が石膏を用いていた主要な理由は、あくまで彫刻作品の最終素材として作品の完成まで形を求め続けられることにあったということが考察された。また、この後の細川作品に付随する明確な主題がこの時期の制作からは見られない点からも、純粹に彫刻の形態を模索していた時期であったことが窺える。さらには、この後の細川の制作は 1960 年にセメントによる抽象作品シリーズの制作を開始して以降は、ほぼ塑造によるものであるが、細川は緻密な粘土の表情を非常に大切にしており、塑造で得た量感を、手跡を含めできるだけそのままに最終素材へ転換することにこだわっている。このことは、石膏直付けによる制作期から一貫した姿勢であることが明らかになった。

細川がこの後の制作において石膏を用いていない理由の一つとしては、当時細川が行っていた石膏直付け技法での表現の限界に達したということが推察された。【C 群】の考察でも述べたとおり、後期に制作された《楯を持つサントゥール》【図 3-31】、《男とサントゥール》【3-33】などは、作品の形態と、その大きさから予想される重量と、石膏の強度を鑑みた場合、当時の石膏直付け技法で表現できる最大の寸法であり、構成の複雑さであることが言えるのではないだろうか。形態の模索を続けていた細川が行き着いた造形は、石膏直付け技法にはそぐわないものであったと言えるように思う。細川はこの後の塑造による具象彫刻の制作においても、転換素材としては、強度と粘土原型の再現性の観点から石膏は用いず、ポリエステル樹脂を採用している。この点からも、細川が自身の表現に石膏素材が適してはいないと考えたことが推察できるだろう。

以上の考察から細川の石膏直付け技法による制作においては、その造形、モチーフ、記述などから、マリノ・マリーニ及びヘンリー・ムーアの影響が非常に強いものであることがうかがわれたが、同時に、これらの作家による彫刻表現との出会いを契機として、数多くの制作を行う中で様々な表現を試み、自身の造形感を獲得していく過程が見て取れた。こうしたことから、細川の作家活動の中で石膏直付け技法による制作期は、この後のより独自性の強い彫刻表現に至る造形感覚を得るための足掛かりとなった制作期として位置付けることができるのではないだろうか。この時期の制作は後の細川作品の展開に十分に寄与したものと言えるだろう。

3.2 抽象作品

本節では、細川の制作の中から非具象形態の作品群を取り上げ、その造形についてみていく。細川の非具象形態の彫刻制作は、主として 1962(昭和 37)年より制作された「装飾古墳シリーズ」、1979(昭和 54)年より制作された「孤核シリーズ」、晩年である 1990(平成 2)年から制作された「趾シリーズ」において探求されている。前章において考察した通り、これらのシリーズにはそれぞれに異なる表現意図が背景にあるが、それを踏まえ、各作品群の造形にはどのような特質が見られるのか分析を行う。さらに、これらの非具象作品の制作は、人体をモチーフとした具象的作品の造形にも関連が見出せることが予想され、細川特有の人体表現を確立する上で欠かすことのできないものであることが考えられる。

3.2.1 「装飾古墳シリーズ」

「装飾古墳シリーズ」は、1962 年から 1967 年の間に、作品集から確認できるものだけでもエスキース作品を含め 27 点制作されている。しかしながらその多くが保管の難しさから細川の没後に処分されている。残されている作品はブロンズに素材転換されたエスキース作品を含め 15 点程である。このうち、実見調査が可能であった 5 点の作品を主な考察対象として、その造形について見ていく。

《作品 1964L2 (装飾古墳シリーズ 14) (鬼の厠)》1964 年【図 3-39】

この作品は高村光太郎賞を受賞の対象となった、装飾古墳シリーズの中でも代表作と言えるものである。シリーズの中でも最大であり、高さ 310 cm×幅 290 cm×奥行き 250 cm と、圧倒的な存在感を呈する作品である。1964(昭和 39)年に新制作協会展に出品されたこの作品は、彫刻室の中でもひととき大きく、空間を占領し、存在感にあふれていたという¹¹⁾。

この作品が同シリーズの他の作品に比べても際立っている点はその大きさのみならず、水平面、垂直面のふたつの部分から構成されている点であると言えるだろう。同シリーズの初期作品【図 3-40】においては、ひとつの量塊による表現であったが、次第に板状の造形物が垂直に立てられている形態に変化し、やがていくつかの形の組み合わせへと移行し

ていく変遷がたどれる【図 3-41】。この作品において、水平面と垂直面、ふたつの面が直角に交わってできた空間は、その外の空間から隔離したもののよう感じられ、彫刻の中に取り込まれるような印象を感受させる。また、各造形物の量塊は、側面から見ると幾層もの盤を積層させたような層状の様相であり、割れた岩肌を連想させる。

作品の副題である「鬼の廁」とは、奈良県明日香村に7世紀頃作られたとされる、大石をくり抜いて造った石室¹²【図 3-42】の通称であり、そこから取ったものであると言う¹³。作品の造形からは古墳時代の石棺なども連想され、風化に耐え続ける古代の遺跡の力強さを表現したものと言えるのではないだろうか。

《作品 1964L-3 (装飾古墳シリーズ 16)》1964年【図 3-43】

二つの立方形態を土台として、その中央に巨大な形態が配された構成の作品である。土台となっている造形物は密度をもった量塊として表わされているが、中央に配された造形物は、前述の《鬼の廁》同様に、盤を積層させたような量塊による表現がなされている【図 3-44】。この作品では、表層に文様などの加飾があまり無いために、せり立った広大な面が際立ち、実寸より広く空間を感じさせる。また外形に曲面がほとんど無く、より硬質な印象を感受させる点も興味深い。さらには、このような造形感により、表層に施された正円形の文様が対比され際立っていることも指摘できる。

《作品 1966L(一) (装飾古墳シリーズ 19) (臺)》1966年【図 3-45】

細川の郷里である長野県諏訪市の高島城の庭園に設置されている作品である。直立した二つの平たい造形物の上に、長く反りのある造形物が配されている。設置当時は金、紺、紅などで彩色されていたが¹⁴、現在ではこれを確認することはできない。正面観は装飾が少なく強い面が強調されているが、裏面には複雑な造形が見て取れ【図 3-46】、装飾古墳に見られる素朴で力強いレリーフ表現【図 3-47】のイメージを展開させたものと考えられる。

《作品 1966L-1 エスキース》1967年【図 3-48】

曲がった楕円形の盤が二つ構成された作品である。同シリーズの後期に制作された作品であるが、これまでの作品の造形とは性質の変化が見て取れる。まず、これまでの作品に見られた垂直性の強い平らな面は無く、どこも曲線的に表現されているために、作品の印

象がより柔らかいという点である。さらには、盤の重なりによって量を形成している点はこれまでと共通するが、その量はより薄く、軽やかさを感じさせる。同シリーズの中では趣向の異なる作品であると言えるだろう。

《壺のある作品(装飾古墳シリーズ 23)》1967年【図3-49】

細川の作品集によれば、「装飾古墳シリーズ」の最終作品である。題名に示される通り、複雑な形態の造形物の上に壺のような形状の造形物が構成された作品である。大きくは無いが、同シリーズ前期の作品と比べると、形態の複雑化が見て取れる。これまでの作品では、盤の積層による板状の量塊で表現されていたが、この作品に表わされた壺状の造形物はこれとは明らかに異質の立体感をもつものであると言える。これは同シリーズにおける造形の変遷と言える可能性があるだろう。

以上の作品分析から、「装飾古墳シリーズ」の作品群においては、装飾古墳の壁画等に見られる象徴的な図画を連想させる造形や、盤の積層によって量塊を形成している点、岩肌のようなマチュールを示すモデリング表現が造形の特徴として挙げられた。加えて、後期に制作された作品からは、量塊を直立させる構成と、複数の量塊による空間構成も造形の特徴として挙げられるだろう。これらの造形的特質は、この後の細川の人体表現からも見出せるものである。これについては後の節で詳しく触れるが、こうしたことから、この抽象作品群の制作で培った造形感がその後の細川の制作に大きく関係していることが考えられた。

特に、この作品群から受け取られる岩石のような印象の要因となっている特徴的なマチュールは、「樽木でひっぱたいたり、蹴ったり溶接機の焰であぶったり¹⁵⁾」して表わされたものであり、「手で型を作ることを極力やめて、粘土のじかづけとは全然ちがったやり方¹⁶⁾」で制作されていると言う。こうした、物質感を呈するモデリング表現は、後の人体をモチーフとした制作からも窺えるものであると言え、細川のモデリング表現に広がりを与える制作であったと言ってよいだろう。さらには、こうしたモデリングによって得られる風化の様相を感じさせる造形表現は、前述した初期の細川彫刻からも見受けられるものであり、こうした趣向が一貫していることが明らかとなった。

3.2.2 「孤核シリーズ」

このシリーズは細川にとって「装飾古墳シリーズ」以来の抽象的彫刻の制作であるが、1978(昭和 53 年)から 1979(昭和 54 年)の間に 3 点、1986(昭和 61)年に 1 点が制作されている。この中から、1979 年《孤核シリーズ No.2》、1986 年《孤核シリーズ S1》について見ていく。

《孤核シリーズ No.2》1979 年【図 3-50】

盤の積層により作られた丸みを持った小判形の造形物から、細く長い触角のようなものが斜め上に向かって伸びている。昆虫の形態を連想させるが、何かの細胞か、化石のようにも見える。

「装飾古墳シリーズ」の作品群は、主に積層された板状の造形で構成され、空間を支配するような巨大な量塊による表現であったのに対し、この作品では、広くとった空間の中に、求心的な密度を感じさせる形態が構成されている。細長いパーツの鋭い構成により、造形物のみならず虚空間にも緊張感が感じられる。

《孤核シリーズ S1》1986 年【図 3-51】

この作品は、ゆるやかに窪んだ楕円形状の盤面の上部から、細長い造形物が斜め上に向かって配置されている。この楕円形の盤面は、後に考察を行う《王と王妃 1973》【図 3-62】で像の背面に構成されている造形物との関連が見出せると言えるだろう。積層された盤状の造形による表現は「装飾古墳シリーズ」で見られるものであるが、この作品ではその盤や付随している棒状の造形物の構成にねじれが見られ、垂直、直立性の強い「装飾古墳シリーズ」の構成とは相違すると言えるだろう。緊張感のある構成は前述した《孤核シリーズ S1》と共通するものがあり、この主題における造形上の特質であると考えられる。

このシリーズにおける造形は、物質的で構築物のような印象が強い「装飾古墳シリーズ」の造形に対して、生物的な印象を感受させる。これは、形態に有機的な曲線が多く見られることに起因すると思われる。題名とされている「核」のイメージから展開された造形感であろうか。また、「装飾古墳シリーズ」においてはその量塊は空間に強く張り出すように表わされていたが、「孤核シリーズ」では、細川がこのシリーズについて語った「私の考え

ている彫刻は内に向かって求心的なもの¹⁷」という言葉に示されている通り、凝縮されたような密度が感じられる。このシリーズは、1968年まで、4作品が作られているが、造形的にはどれも同様の印象を呈するものである。

3.2.3 「趾」

細川の彫刻家としての生涯の最晩年にあたる1990（平成2）年から1992（平成4）年に制作された「趾」は、5つの作品が制作されている。この中から、《趾 No.1》、《趾 No.2》の2点について見ていく。

《趾 No.1》1990年【図3-52】

この作品は「趾」のシリーズとして最初に制作されたものであるが、乾燥した土の質感が、作品に風化し崩れ去っていくものの印象を与えている。第2章9節でも述べたように、このシリーズの制作では細川は粘土原型を自然にさらし、乾燥により変容した粘土の様相を作品に留めることを試みている。この作品は同シリーズの中でもそうした粘土の質感が強く表出しており、粘土が剥落し露出したと思われる芯棒のような部分も確認することができる。極めて抽象的な造形ではあるが、作品に漂う荒廃した雰囲気は、人体をモチーフとした作品と共通するものである。作品の形態が異なっても、一貫して、風化していくものへの関心が作品に表れ、またそうした造形表現を探求していることが理解される。

《趾 No.2》1991年【図3-53】

いくつかの立方形態で構成された作品である。極限に細い部分を孕んだ前述の《趾 No.1》とは異なり、塊状の造形物による表現である。この作品は、塊の形態や構成から、無造作で自然な印象が感じられ、崩れかけた土の質感と相まって、岩肌に囲まれた自然の風景をかたちづくっているかのように思われる。造形の作為感を消すことが意図されているのではないだろうか。

前章にも述べた通り、このシリーズの制作において細川は、粘土原型を放置し自然にさらすことで生じるひび、そり、剥落などの粘土の表情に注視した表現を探っている。細川は「装飾古墳」シリーズの制作の際、自然の風化を表現するため塑造の段階では手を使う

ことを極力避け、垂木で叩いたり、溶接機の焔であぶったりと、その制作に試行錯誤していたことを述べたが、この「趾シリーズ」の段階では、そうした手法がさらに究極的なものになり、物理的に粘土を風化させるという方法にたどり着いたことが推察される。

以上の考察から、細川の非具象形態の彫刻作品においては、量塊の物質的な存在感が探求されていることが考えられた。「装飾古墳シリーズ」では、自身の手で巨石をつくりあげ、圧倒的な強さのある量塊表現が追及され、一方で「孤核シリーズ」においては、物体の芯部に向かうような求心的な力を感じさせる形態が模索されていると考察される。最晩年の「趾シリーズ」においては、自然の力を用いて人の手では表現しきれない風化の様相を作品に表わそうとしている。このような自然がつくり出す表情は、作品に経年の重みを添加し、独特の存在感を形成する一因となっていると考えられる。このような手法は、これまで経年による風化の様相を独自のモデリングにより表現してきた細川が行き着いた、究極的な表現方法と言えるのではないだろうか。

3.3 《自分自身》、《栄養剤『わかもと』》

本節では、1967(昭和 42)年に制作された《自分自身》、1968(昭和 43)年に制作された《栄養剤『わかもと』》の 2 作品について考察を行う。これらは前章にて考察した通り、当時細川が関心を抱いていたアメリカ現代美術の表現方法を取り入れて制作されたものと推察される。なお、《栄養剤『わかもと』》については、作品写真から分析を行った。

《自分自身》1967 年【図 3-54】

人体をモチーフとした作品の中では、極めて特異な表現の作品である。中空に腰掛け、右腕を横に伸ばした格好のスーツに、ネクタイ、靴、握られた右手が付加されている。首、頭部や左足の大腿部以下はつくられておらず、襟口と、切られた左足大腿部分から作品内部の空間が見える。作品表面の質感などから、スーツ、靴、手は実物から型取ったものと考えてよいだろう。また、ネクタイは実物を用いている。

空洞となっている作品の内部を実際に見せる表現は、当時、ポップ・アートの作家として活躍したジョージ・シーガル (George SEGAL・1924 - 2000 アメリカ) の作品を評す

る「抜け殻に語らせる芸術¹⁸」という表現にも合致するように思われる。また、スーツというモチーフによって現代性を表現していることが考えられる。《自分自身》という作品題名からは、内省的な意味が込められた作品であることが解釈できるが、右足のみで自立する構成の不安定さや、作品内部の空間が強調されていることから、心理的な虚無感や、心許無さを表した作品であると見受けられる。これらを複合すると、この作品で細川は人間を型で表わすことにより、現代に生きる人間や自分自身の空虚感を表現しようとしたことが考察される。

《栄養剤『わかもと』》1968年【図3-55】

わかもと製薬社の商品である「わかもと」を模した大きな容器と、それを掲げた男性像を組み合わせた作品である。人体と作品土台面にクロームメッキが施され、鏡面のような金属的質感が際立っている。この作品の男性像は、ダンサーであるモデルから直接型を取って作られたものであり¹⁹、クロームメッキの質感と相まって、ぬるぬるとした立体感を持ち、生々しさも感じさせる造形である。この作品に関しても《自分自身》同様に、制作方法からジョージ・シーガルの影響が指摘できると同時に、金属の質感を強調する表現からは、細川が当時着目していたとされる²⁰アーネスト・トロヴァ（Ernest TROVA 1927 - アメリカ）の作品に見られる表現【図3-56】との共通点も見て取れる。

この2作品は、細川の彫刻の変遷の中でも極めて異彩を放っていると言えるが、他作品との重大な相違点は実物のモチーフから直接型を取り作品化しているという点であろう。こうした手法でつくられた作品はこれら以外に見られない。

実物から直接型を取って立体作品をつくった場合、手わざでは表現できない次元でモチーフの形態や表面の質感を再現することが可能となる。その反面、造形という観点からすれば、モチーフ自体の既存の形態に依存することが考えられ、作家が入り込める余地は少なくなると言えるだろう。細川はこの2点以外の制作においては、作品に対して綿密な造形を行い、自身が求める形態を具現化しており、実物から型取りする制作方法は、造形行為の観点では、こうした態度とは真逆とも言えるものではないだろうか。ゆえに、この2点に関しては作品に細川独自の造形感が表れているとはいえず、細川の人体彫刻の特質を見出すという意味では、考察の対象に含め難いと考えられる。しかしながら、細川彫刻の変遷に幅を与えているものであり、そうした意味では注視されるべき作品群であるだろう。

3.4 メキシコ訪問以後の人間を主題とした作品

本節では、1968(昭和 43)年、細川が文化庁在外派遣研修としてアメリカ、メキシコ、ヨーロッパ訪問を経て、翌年の帰国以後の、人間を主題として制作された作品を取り上げる。前章での考察の通り、細川はメキシコ訪問時にマヤ文明の遺跡を訪れたことを契機として、帰国後は人間の存在を主題とした彫刻表現を追求している。細川は自身の求める人間像を確立すべく、「男と女」、「王と王妃」、「道元」、「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」、「王妃像」などの主題のもとに、多様な表現を模索した。これらの表現について詳細に分析を行い、その展開について考察を行う。

3.4.1 「男と女」、「王と王妃」

1年間の在外派遣研修を終え、帰国した細川は、1970(昭和 45)年に《男と女》、1971(昭和 46)年に《王と王妃》を発表し、以後、「男と女」の主題では1972(昭和 47)年まで合計3点を、「王と王妃」は1986(昭和 61)年まで5点(エスキースを含める)を、他の主題の制作と並行しながら制作している。これらは男女像の構成であるが、一般的な具象彫刻とは様相の異なるものである。また、「男と女」、「王と王妃」それぞれの主題の下に表わされた作品は、男女の像であることは共通しているが、その表現内容には違いが見て取れる。これらの主題の下に表された造形は如何なるものであったのか、考察を行う。

【男と女】

《男と女》1970年【図 3-57】

作品題名からすると男女像であるが、一般的な男女像とは様相が異なる。女性像は胴部の前面が直線的に切り取られ、また、肩程度の高さより上はつくられていない。切り取られた面には2本のパイプがささっており、直角に曲がり後方へ伸びている。パイプの先には、腕と、腕を抽象化したと見られる造形物が6つ下げられている。男性像を見ていくと、左手を欠いている以外は、外形的には自然な男性の姿が表わされている。特に顔面の表情や、手指の表現は非常に写実的であると言える。一方で腹部の表部などは、層状に表現さ

れ、それらの境目が断絶されているために甲虫の外殻を連想させるような造形となっている。

どのようなイメージでこのような造形に至ったかについては記述等からは確認されないが、小川正隆の論評によれば、「(細川は渡米時に)アーネスト・トロヴァのクールな金属的にして、メカニカルな人体構造に興味をもったようである。1970年の「男と女」、71年の「1971 男と女」など、帰国後の細川氏の仕事に、トロヴァの反映がうかがえる²¹」(括弧内は筆者加筆)とされている。前項でも触れたが、アーネスト・トロヴァ (Ernest TROVA 1927 -2009 アメリカ) は、アメリカン・ポップアートの代表的作家の一人であり、絵画と彫刻で知られている【図 3-56】。彫刻作品の多くは、代表作である《Falling Man》【図 3-58】のシリーズを始めとして、磨かれたブロンズで表現された人体像で、メカニカルな雰囲気特徴的である。

いずれにしても、このように金属の質感が強調された作品は、この作品と、前項にて触れた《栄養剤「わかもと」》の他には確認できない。このことから、このように素材感を主張するような制作は、細川の中では実験的なものであったと言えるのではないだろうか。

《1971 男と女》1971年【図 3-59】

頭部のない男性像が、2本のパイプの上を歩むようなポーズで配されている。男性像の前方、パイプの先には四角く厚い大小2枚の壁のような物が配され、その裏側に、首から上と膝から先を埋め込まれたように座った女性のトルソが構成された作品である。また、2本のパイプには、《男と女》同様、腕のような造形物がぶら下がるようにして配置されている。この作品も、人体部分の有機的な造形と、機械的な印象を与えるパイプ、壁等の、直線的で無機質な造形が組み合わせられた複雑な構成の作品である。

《男と女 1972》1972年【図 3-60】

写実的につくられた胸より上と、崩れるような表層のモデリングにより表現された胸以下で構成された女性像がパイプ上に配されている。パイプの先には、楕円状の平板な形態が重なったような造形物が配置されている。作品題名とシリーズの傾向からして、男女像であるとすれば、この抽象形態の造形物が男性を表しているのであろうか。女性像の胸より上部と胸以下は完全に断絶し、左右にずれて構成され、着色においても上部は白色、下部は黒を基調とした色であり、明確に分けられている。異種の造形の組み合わせにより一体

を成している作品であるが、上部の表現が写実的であるがゆえに、下部のデフォルメされた表現がより生々しく、作品の印象を異様なものになっている。

【王と王妃】

《王と王妃》1971年【図3-61】

並んだ男女像が、足元から頭部までゆるやかに弧を描くような姿勢をとっており、斜め上方を見上げている。人体の表現は、緻密なモデリングによって肌の質感が生々しいほどに表わされている部分と、荒々しく崩れたようなマチエールにより表現された部分が入り混じっている。男女像とも、腕や脚においては関節部や細部にわたって写実に表現されているが、それに対して腹部は崩れるようなモデリングの表現が見られ、そうした要素が一体化していることにより、作品に独特の雰囲気を与えている。

《王と王妃 1973》1973年【図3-62】

この像も男女像であるが、それぞれ背面には円盤形の光背のような造形物が配され、また男女像とも足は地面から浮いており、独特の様相を示している。

人体各部の量は切り離されて構成され、加えて、男性像の左腕、右足と、女性像の右手首、右大腿部は崩れ去っているかのような表現がなされている。さらに女性像の右足首以下はつくられていないことなどから、荒廃した雰囲気が感じられる。一方で、腹部の量は大きく膨張されている。これらの特徴は、この後の細川の人体表現にも見られる特徴である。

また、背面の量はそぎ落とされ、平面となっている。その背後に配された光背は層状の造形になっており、装飾古墳シリーズの作品に見られた表現を直接的に思わせるものである。また、この作品と《王と王妃》には、瞳の表現に共通点が見出せる。両作品とも像の視線は斜め上方を向き、遠くを見つめているような印象となっている。このような視線の表現は、作品の雰囲気に深みを増す要因になっていると言えるだろう。さらにその眼球の造形を見てみると、男性像は瞳がつくられ、視点がしっかりと定められているが、女性像は瞼の中は深く彫られて表現されているため、視点は定かではなく、より空虚な雰囲気を持っている。このような目の表現は、後に触れる「王妃像」シリーズの表現につながるものである。

《王と王妃 SNo.1》1971年【図3-63】

上半身のみの女性像の横に、人体の下腹部以下をあらわした造形物が付属されている。作品の題名とこのシリーズの傾向から、女性像が「王妃」、下肢の造形物が「王」を表現したものであると判断される。王妃の顔面と胸部、王の左足以外は、荒々しいモデリングにより不定形に形づくられている。王の下腹部は装飾古墳シリーズの制作に見られる造形と類似する表現が見受けられる。王妃像の腹部は窪み、平面になっており、等間隔に縦方向の直線による線刻が見られる。腰以下に相当する部分は岩のような量塊によってあらわされており、その角部分のみで台座に着地する構成となっているため、一見不安定さを感じさせるが、一種浮遊感をあらわすことを意図していたものと考えられる。王妃像の頭部の様相はこの後の《王妃像》に通ずるものである。

《王と王妃 SNo.2》1975年【図3-64】

男性立像と、下半身のみの着衣の女性座像が構成されている。前述の《王と王妃 SNo.1》が、後に《王と王妃 LNo.3》として拡大し制作されていることから、この作品も後に拡大制作することを踏まえてつくられたエスキースであることが推察されるが、拡大された作品は確認できない。王と王妃シリーズの他作品と比較すると、具象的に表現された作品であると言えよう。男女像ともに、人体の各部の量を断絶してあらわしている点や、膨らんだ腹部の表現に、これまでの人体表現に見られた特質との共通点が見出せる。

《王と石になった王妃》1980年【図3-65】

等身大の男性トルソ像の脇に、女性の上半身像が埋まった小さな石塊のような造形物が配されている。男性像の上半身においては、正面には腹部を想像させる量感があらわされているが、側面から見ると層状の量であることがわかり、「装飾古墳シリーズ」で見られた造形を想起させる抽象的な造形により表現されている。下肢は相対的には具象的にあらわされてはいるものの、足首付近は崩れるようなモデリングがなされ、量が溶解し脇に流れているかのような表現がされている。女性像においては、後述する《王妃像》を連想させる姿勢である。「石になった王妃」という作品題名から、永い経年の印象や、そうしたものに伴う物語性を感じさせる。

《王と王妃 LNo.3》1986年【図3-66】

前述の《王と王妃 SN01》【図 3-63】を基として拡大制作された作品である。構成の比率がほぼ同一であることから、大きさを数値化して拡大したことが予想される。細部の造形については《王と王妃 SN01》より細密につくりこまれ、明確にあわらされている。

以上の考察から、まず「男と女」の作品群では、人体表現に著しい崩壊性が認められること、広く空間を用いた構成がなされていること、パイプ等の工業的な素材や厚く直線的な壁面などの無機質な造形物を用いていることが主な特徴として挙げられた。パイプ等の機械的な印象と、崩れるような荒々しいモデリング部分を含みながらも基本的には写実的に表わされた人体像が組み合わせられていることで、それぞれの印象の違いが対比され、工業的に発展する現代社会への風刺的な意図も少なからず見て取れる。これらの作品群は、アメリカで目の当たりにした機械文化を象徴した現代芸術と、メキシコで体感した人間という存在に対する思いが融合されて表わされたものと考えられるのではないだろうか。細川の言葉を借りれば、「現代芸術咀嚼の上に新しい人間像を謳い上げて行く道を見出す²²」ための表現方法と言えるだろう。

一方で、「王と王妃」の作品群では、「男と女」の作品群と、男女の像が崩壊していく様な荒々しいモデリングを伴って表現されている点は共通するものの、その表現には相違点も見出せた。「王と王妃」では、「男と女」において主張的であった、人体の大きな崩れ、部分的な切り取りといった抽象的表現や、構成的な側面は感じられない。また、「男と女」に見られた機械的な印象を呈するパイプ等の造形物は用いられていない点、「男と女」では男女の像は離され別々に構成されていたが、「王と王妃」では男女の像は寄り添い、部分的には融合している点も相違する点として挙げられる。こうした変化から、「王と王妃」の作品群では、「男と女」における表現から現代美術的な要素を切り捨て、メキシコの遺跡で得た人間観を彫刻として表すことに焦点をあてたものと考えられる。

両主題に共通して見られる崩壊性を包含するような表現は、装飾古墳シリーズの作品から確認できるものであり、細川が抽象形態の制作で得た造形感覚や量感覚を、人体の具象的表現に反映させたと考えられる。人体をモチーフとした作品において、造形に細川の独自性を見出すことのできる最初の制作であると言っていいだろう。これらの像には、人間存在に対する細川の深い思いが表わされ、細川独自の世界観がありありと示されていることが認められる。

3.4.2 「道元」、**「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」**

本節では、1972(昭和 47)年、1987(昭和 62)年にそれぞれ制作された「道元」を主題とした 2 作品と、1973(昭和 48)年から 1979(昭和 54)年に渡って制作された「地獄草子・餓鬼草子」シリーズの作品群から、人体をモチーフとしている作品 4 点について作品分析を行う。

これらの作品群については、曹洞宗の僧である道元の宗教的な印象や、不気味とも言える「地獄」や「餓鬼」といったモチーフへに注目が置かれがちであり、個々の作品の造形面に関する考察はこれまでにほとんど見られない。しかしながら、これらの作品群に見られる人体表現は、細川の彫刻造形の独自性が強く表われていると言え、詳細に分析していく必要があるだろう。

【道元】

《道元》1972 年【図 3-67】

等身大の男性立像であり、作品題名の通り曹洞宗の開祖である道元（1200-1253）が主題となっている。現存する細川のアトリエの壁には、雑誌等の書籍から切り取られたと思われる道元の肖像画【図 3-68】が当時のまま貼られており、こうした画像を参考としてイメージを展開させたものと考えられる。

作品に表わされた人体の造形は、全体として具象的に表現されているものの、体幹部は丸みを帯びた豊かな量で表され、それとは対照的に、手足などの末端部はやや小ぶりにつくられている点が特徴的である。こうしたデフォルメにより、作品に不安定感と緊張感を持たせていることが考えられる。加えて、険しい顔の表情や、小さく握り締められた両手と、揃えられ指先が浮き上がった足元などから、厳しく不安な雰囲気が感受される。このような表現は他の作品においても見受けられる特徴であると言える。

肩の造形を見ると、胸筋から鎖骨、鎖骨から僧帽筋に至る凹凸は省略され、一連の緩やかな丸みで背面へと繋げている【図 3-69】。こうした造形は、道元という宗教的な主題から、仏像に見られるような起伏を抑えた人体表現が採用されているとも考えられるが、この特徴も他の作品においても認められるものである。

また、人体各部の接合部分を断絶して表している点も特徴として挙げられる。例えば、

胴部と腕部、胴部と脚部、脚部と足部などの各部位の連結部にそうした表現が見られる。特に腕部は、肩が解剖学的にあるべき位置からはずれて配置されている【図 3-69】。同様に、頭部と胴部をつなぐ首の表現においては、体の正中軸からずれて配置されている点に加えて、後部と側面部が大きくえぐられており、前面の一部分でかろうじて頭部と胴部がつながっているような状態で表されている。こうした表現からは、細川が人体の各部の量塊を独立したものと捉え、それを再構成することにより人体像の制作を行っていたことが考察される。これらの、断絶して表された人体各部の連結部位では、岩盤の断層を想起させるような様相の荒々しいモデリングがなされ、肌の質感のように緊密に整えられた全体のモデリングとの対比が際立っている。

さらに像背面を見ていくと、前面の豊かな量の膨らみに対して、総じて平坦な面で表現されている。こうした造形は以降の細川作品にも多く見られる点であるが、これにより像の側面観からは柱のような直立性が感じられる。これは、「装飾古墳シリーズ」の抽象形態との関連が認められる。《道元》像の場合には、背に坐禅を組んだ首のないもうひとりの道元が背負わされており²³【図 3-70】、平面的な背面の形態は付属の造形物を際立たせるためであるとも考えられよう。

そして、道元を主題とした作品群においては、義眼【図 3-71】の使用について触れておかなければならないだろう。これらは、型を細川が作製し【図 3-72】、実用の義眼を特注したものである。この《道元》像にはトビ色の義眼を採用し、真迫感をねらっていると言う²⁴。義眼を注視すると、左右の瞳孔の大きさや色が微妙に異なっているなど、極めて繊細な表現がなされている。義眼については後に詳しく述べるが、これにより作品の雰囲気をもより生々しくしているということが言えるだろう。

《座せる僧》1987年【図 3-73】

道元をモチーフとした座像である。腰掛けたポーズであるが椅子はつくられておらず、宙に浮いた構成となっている。腰掛けることにより曲がる、腰部と膝はほぼ直角に曲げられ、また添えられた腕もそれに付随し直角に曲げられている【図 3-74】。さらに、裸像であった《道元》に対して、これは袈裟を纏った着衣像であり、したがって人体の部位が見られるのは頭部と手のみであるが、どちらも《道元》像と比較して形態が鋭く、面が意識されていることが見て取れる。着衣部分の造形に関しても、直線的に角張った形態であらわされている。こうした一種幾何学的な、鋭さのある構成、造形に対して、上体は風船の

ように膨張した丸みのある量感があらわされている。肩部分の造形にも同様のことが言える。以上の特徴から、一般的な像とは異なる奇妙な雰囲気漂う作品となっている。また、同一のモチーフではあるが《道元》像から発展して、造形の複雑化が見受けられた。

この作品は、《道元》像の制作の15年後である1987(昭和62)年に制作されたものであることから、この間に細川の造形感が展開されたことが窺われる。抽象化された形態感は、後の節にて考察する「王妃像」の造形との関連が見出せると言えるだろう。

【地獄草子・餓鬼草子シリーズ】

《函量地獄の女(地獄草子餓鬼草子より 4)》1975年【図3-75】

豊満な量感があらわされた女性座像である。「函量地獄」とは、「地獄草子」にあらわされた「函量所地獄」であると思われ、これは「計量を不正にして人々を悩まし、暴利をむさぼった者がおちる。ここで罪人は獄卒に監視されて、一つの升でもって熱鉄の炭を量らせられる²⁵」とされている。「地獄草子」には、三つ目の老婆の鬼に監視されながら鉄を量る人々が描かれているが【図3-76】、この中の女性の図像が、この座像にあらわされている女性と形姿が似ていることから、ここから着想を得ていることが推察される。また、彫刻に表わされた女のふくよかな量感からは、「地獄草子」と同時期である12世紀後半に描かれた「病草紙」における『肥満の女』【図3-77】に描かれた女の像の印象も彷彿とさせる。

造形においては、全体に緻密なモデリングにより作られていることが特徴として挙げられる。荒い土付けの様相が見られるところは無く、多少の省略を伴いながら明瞭で張りのある量感があらわされている。長い髪は塊として表現され、背面から正面に流れるように構成されており、作品に動きを与えている。手足の指などにも繊細な動きがあらわされており、豊かな量を持つ像でありながら軽快さも感じさせるものである。

《髪火流地獄の男(地獄草子餓鬼草子より 3)》1975年【図3-78】

腰に布を巻いた男性立像であり、頭上には大きな鳥が配されている。「髪火流地獄」とは、八大地獄²⁶のひとつであり、五戒を守っている人に酒を与え、戒を破らせた者が落ちるとされている²⁷。「地獄草子」に描き表された「髪火流地獄」を見ると、鉄のくちばしを持った鷲が頭上に留まり、頭蓋から脳髓を吸い取っている様子が描かれており【図3-79】、この図像を基に彫刻化したことが推察される。

造形については、所々で量を崩すようなモデリングが見られるが、基本的には筋骨が明瞭に表現されており、特に四肢の造形などは顕著である。【図 3-80】。一方で、《道元》像などに見られた、鎖骨から僧帽筋にかけての肩部分の単純化はこの像にも見られ、これは細川の人体表現における特徴と言える可能性があるだろう。この作品について、彫刻制作の前段階となるデッサン【図 3-81】が残されているが、このデッサンからは解剖学的な筋骨のつながりへの意識が明確に認められる。量のゆがみや荒々しく崩れたようなモデリング等のデフォルメが際立つ細川の人体表現ではあるが、その基盤には人体の構造に関する正確な理解があることがわかる。

《屎糞地獄(地獄草子餓鬼草子より 8)》1977年【図 3-82】

男女の像が構成された作品である。「地獄草子」に描きあらわされた「屎糞地獄」【図 3-83】では、「罪人が屎糞の溜池の中で、鉄の口をしたうじ虫に喰いつかれて苦しむ²⁸」様子が描かれているが、この像においては、地獄草子の図像との関連はあまり無いように思われる。しかしながら、《函量地獄の女》同様に、この作品においては《病草紙》の中の、痔瘻²⁹を患った男の尻を覗きこむ女を描いている「痔瘻の男」【図 3-84】に表わされている男女と、ポーズや構成が類似していることから、これを元として展開した造形である可能性が高いと言えるだろう。

男性像は、底の高い下駄を履き、腰を落としたポーズをとっており、表情は悲痛なものである。所々で量を断絶したデフォルメ表現が見られるが、基本的には解剖学が意識された人体表現がなされていると言えよう。後頭部に付されている小さな人体像は鬼であるという³⁰。一方で女性像は着衣の立像であり、トルソ部分は、平たく、長く伸びた形態で表されている。モデリングにおいては男性像と同質のものである。二体とも手や足の複雑な動勢は何かしらの意味を感じさせ、細川の作品群の中でも物語性のある構成であり、独特の世界観が表わされている。

《めしいの女(地獄草子餓鬼草子より 10)》1979年【図 3-85】

義眼を用いて表現された女性像である。この作品においては題名に具体的な地獄の名称は用いられず、また、「めしい」の意である視力を失った状態と関連するような内容も「地獄草子」からは確認されない。しかしながら、これも《病草紙》中の、白内障の治療に失敗して片目を失明してしまう男が描かれた「眼病の治療」との関連が感じられる。

作品の造形は、トルソ部の豊かな量感が特徴的である。上体を反って足を揃えて立つ動勢は《道元像》に類似するように思われる。また、腹部や脚部の形態感からも関連性が見出せると言えよう。義眼を用いている点も共通するが、この作品では瞳の部分が白濁し表現されている。

以上の考察をまとめると、道元を主題とした2作品については、特筆すべき点として義眼の採用が挙げられる。細川は《道元》の作品において、1972(昭和47)年に第3回中原悌二郎賞優秀賞を受賞しているが、このとき選考委員であった彫刻家本郷新は、義眼を用いた表現について、「ややもすれば彫刻が死んでしまう危険があるが勇敢にこれにいどみ、成功させた。その目は生動感にみなぎり、義眼が彫刻全体を生かす役割りを見事に果たしている³¹」と評価している。義眼を用いた人体像は、しばしば工芸的な人形のような印象になり得るが、この作品の場合には、彫刻として作品を成立させ、さらに細川の世界観を提示するためにこの表現を効果的に用いていることを評価している。彫刻における義眼の使用は、鎌倉時代から盛んとなったものとされている。この時代の義眼表現は玉眼によるものであり、彫り抜いた眼の部分に、凸レンズ状の水晶を内側からあて、それに瞳を描きこむ方法を取ってる。細川が鎌倉の美術に着眼していたことから、この時代の表現を取り入れたものと考えてよいと思われる。

細川の言う「新しい人間像³²」を打ち立てるための様々な試行が窺える作品であるが、道元という主題、張り詰めたモデリングとその構成、義眼の効果により、細川独自の人間像の表現と言うにふさわしい作品であると言えるだろう。当時の展覧会評からは、「具象の世界に大胆に挑戦している作家としては、「道元」を発表した細川宗英(中略)こうした中堅の今後の展開を期待したい³³」など、その試みに対する評価が窺われる。

「地獄草子・餓鬼草子」シリーズについては、「原本を見ていただければわかりますけれど、屎糞地獄っていう名前はありますが、実際には僕個人の独創っていうかオリジナルのものでありまして、ほとんど自分で勝手につくったものですね。³⁴」と語っているが、この言葉通り、このシリーズの各作品は「地獄草子」及び「餓鬼草子」に描かれている同名の地獄の様子と比較すると相違点が多々見られ、絵巻物に描かれたものを彫刻として表現するうえで、そのまま立体におこしたというわけではなく、細川による解釈、再構成が為されていることが理解された。

共通して見られた、緻密なモデリングによってつくられた生々しささえ感じさせるほど

の肉体感は、細川彫刻の特質のひとつに挙げられると考えられる。このシリーズの制作が、細川独自の人体彫刻表現を確立する上で意義深いものであったということが言えるだろう。

3.4.3 《ウシュマルの男》、《ユカタンの女》、《青冠の男》、《横たわる男のトルソ》、 《メリダの女 No2》

細川は、「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」の最終作となっている1979(昭和54)年の《美しいの女(地獄草子餓鬼草子より10)》の制作後、再び連作として追求される《王妃像No1》の制作に至るまでに、人体をモチーフとした作品を10点制作しているが、これらの作品群からは、新たな主題と造形性を模索する様子が見て取れる。この時期の作品の中から、5点について見ていくこととする。

《ウシュマルの男》³⁵1980年【図3-86】

弧を描くような動勢の男性像である。細やかなモデリングによる密度のあるマチエールと、崩れた岩盤のような荒々しいマチエールが部分により使い分けられ、張りのある量が部分的に朽ちているような表現となっている。肩、腹、腿などトルソ部分の形態感は、これまでの作品と同様に誇張され表されている。末端部である手足が小ぶりにあらわされ、足が不安定に着地している点は《道元》像に共通するものであると言えよう。

《ユカタンの女》³⁶1982年【図3-87】

重厚な量感を持つ女性像である。《ウシュマルの男》と同様に、足を揃え弓なりの動勢が表されている。人体の部位が具象的に表わされているのは頭部、上半身の前面、足の先端のみであり、他は抽象的形態の量塊として表されている。作品の側面を見ると、背面へ向かう面はほぼ直角に作られており、背面は平らに均され、後ろに回された腕も、その面に埋没している。太く直線的な右足の造形から、像全体が柱のような力強い印象が感受される。

《青冠の男》1982年【図3-88】

頭上に四角形の枠状の造形物が配された男性像である。「青冠」とは、百人一首を用いる

遊戯の名称や、古代エジプトに伝わる冠の意³⁷があるが、この作品では後者を意図して制作したものと推察される。造形としては、右腕の量が胴部から切り離され構成されている点以外は、全体として写実的につくられている。肩部分の省略された造形、丸みのある腹部の造形、繊細な手足の造形表現は、これまでに挙げてきた作品群の特徴と同様のものがある。

《横たわる男のトルソ》1982年【図3-89】

この像は、首を欠いた男性像であり、臀部で着地し、上体と下肢は浮いている。モデリングは荒いとは言えないまでも、所々でごつごつとした表現が見受けられ、省略されデフォルメされた形態感と相まって、石塊のような印象を感受させる。人体があらわされた作品ではあるが、無機的な雰囲気を持つ作品である。

《メリダの女 No.2》1983年【図3-90】

腕を後方に向け、脚を前方に投げ出したポーズの女性座像である。緻密なモデリングと、崩れた岩肌のようなモデリングが混在している。このように異なる様相のモデリングを混在させることにより、作品がより生々しく、人間の真に迫る表現となっていることが言えるだろう。マスク部分を後頭部と分離させている点に後述する「王妃像」との関連が見出せる。下腹部を大きく捉えている点からは細川独特の形態感がうかがえる。

以上、この時期の作品群からは、これまでの作品から発展し、人体に抽象的な造形を組み合わせて表現する試みを見て取ることができる。こうした表現がさらに展開し、この後に制作される「王妃像」に見られる、具象形態と抽象形態を組み合わせた造形へ至るものと捉えることができるように思われる。

3.4.4 「王妃像」

1984(昭和59)年から制作された「王妃像」の連作に表わされた女性像は、具象的な造形の上半身と、抽象的な形態で表わされた下半身の構成が特徴的である。これまでの細川の作品では、これほど明確に質の異なる造形を一作品中に表わしたものはなく、そうした意

味で、この像には細川がこれまでに培ってきた造形感覚のすべてが凝縮されているようにも思われる。

《王妃像 No1》を始めとして、「王妃像」の題を冠された4作品について考察を行う。

《王妃像 No.1》1984年【図3-91】

具象的な造形の上半身と、抽象的にあらわされた下半身とで構成された全身像である。上半身は豊かな量感を持ち、特に頭部と、右胸部の丸みを帯びた豊満なボリュームが際立っている。右肩から腕を覆うようにつくられた布の造形は、ひだの表現などから、厚く柔らかな質感を思わせる。このように大らかで優しい印象の形態感であらわされた上半身に對して、腰以下の下半身は、幾何学的とも言えるような、中央部が細くなった三角柱の形態で表現されている。これには垂直方向に直線が凹凸であらわされているため、縦方向の動線を強く感じさせ、細くはあるが古代建築の柱のような力強さが感じられる。その裾からのぞく足先も、省略化された造形で指一本一本が克明に表されている。

動勢としては、下半身部分の造形の上方へ伸びるような印象を、上半身の量のふくらみへつなげ、斜め上方を向いた頭部へ、さらに頭頂部に配されたティアラのような三角錐状の造形物の頂点へと抜けていくような流れが見てとれる。全体として緻密なモデリングにより張りのある形態感であらわされているが、左胸や首の一部は崩れたような表現がなされ、また左腕を欠いていることなどから、元々完全な形であったものが破損しているような印象を感受させる。これまでの作品群の中で、これほど明確に造形性の異なる形態を組み合わせる表現は見られないと言え、これまでの制作で行ってきた、具象的な表現の中に抽象的表現を織り交ぜる試みにおける結論の一つとして捉えることができると思われる。異質の表現形態の組み合わせは、それらを調和させ彫刻として成立させるという点に難しさがあるように思うが、細川はこれまでの多様な彫刻表現への取り組みの中で培ってきた量感覚、構成感覚をもって、この像を成り立たせていると言えるのではないだろうか。

この作品については、細川本人が「これ以上の作品はできない³⁸」と語っていることは前章でも述べたが、当時の展覧会評においても「(前略) 細川宗英「王妃像」ともに近年の代表作とでもしたい仕事である。³⁹」と評され、客観的にも評価を得ていたことが理解される。

《王妃像 LNo.2 (エスキース)》1985年【図 3-92】

全体の構成は《王妃像》と類似している。しかし崩れるような造形部分はあまり見られず、細部まで形態が明確にあらわされている点が相違していると言える。また、頭頂部には円状の造形物が配されており、これは《青冠の男》【図 3-88】の頭上の造形物との関連性が感じられる。この像には正中線上に補助線の痕跡が確認でき、これは作品を拡大化する際に像の比率を正確に求めるために引かれたものであると考えられる。細川にとってのエスキース作品の重要性がうかがわれると言よう。

《王妃像 M(岩に立つ)》1989年【図 3-93】

抽象形態の上に王妃の像を配した小品である。抽象形態は「装飾古墳シリーズ」の作品造形と類似しており、意図して制作されたものと考えられる。王妃の像は、形態感、構成など、これまでにつくられた王妃像の造形と同様のものである。構成から、空間への強い意識が感受され、風景的な表現を意図していることが推察される。

《座せる王妃》1993年【図 3-94】

王妃像の中で唯一の座像であり、細川の絶作ともなっている作品である。これまでの王妃像に増して、上体は堂々たる量感をたたえている。首より下が全て着衣であるという点はこの作品のみに見られる特徴である。頭部の表現に関しては、大きく削られている部分はあるが、これまでの王妃像に見られたような量を膨らませるデフォルメはなされておらず、端正な造形があらわされている。側面から見ると各部の量が直線的に構成され、腰掛ける姿勢があらわされていることが見て取れる。これは《座せる僧》と共通する構成であると言えよう。

以上、「王妃像」シリーズの作品群においては、具象的にあらわされた上半身と抽象的形態であらわされた下半身の構成がその造形的特質として挙げられた。上半身の量は、緻密なモデリングによって豊満にデフォルメされた大きく柔らかな量感を示しながらも、所々で打ち壊され、経年に堪えてきた古代彫刻のような印象を感じさせる。これに対し、下半身の量は限界までそぎ落とされ、幾何学的とも言える細く鋭い形態感であらわされている。細川が「孤核シリーズ」にて模索した形態感とも関連が見出せると言えよう。このような下半身の形態からは、古代建築の柱に見るような強い構築性を感じさせる。

さらに詳しく造形を見ていくと、衣服部分に見られる規則性のある様式的な造形や、正面对称性などは、仏像などの造形と共通する特質であると言え、信仰の対象となるものの造形感を意図して取り入れている可能性も考えられる。単純化された足の造形もこれに該当するのではないだろうか。細川のこれまでの作品からは、このような表現とは異なる、より写実で動きのある足先の表現が見られることから、「王妃像」においてはあえてこうした省略的で力強い造形を選択していることが判断される。また、細やかなモデリングによりあらわされたマスク部分は、緩やかな丸みの充実した量感があらわされており、永遠の美を象徴するような、人間離れした存在を表現しているように思われる。目は、眼球部分がくり抜かれ穴として表現されており、表情を具体的に表すことを避けるためと考えられる。こうしたマスクの表現から、宗教的とも言える崇高さが感じられる。

「王妃像」の作品群には、これまで細川が様々な彫刻表現をする中で培ってきた造形感が凝縮しているように感じられる。異なる造形性を持った形態を一作品中に用い、それをひとつの彫刻としてまとめ上げることは、全体の統一感の喪失、量感の貧弱化、動勢の跡切れ等、危惧される問題が多数あることから、非常に難解なことであるように思われる。しかしながら細川は、これまでの多様な表現の変遷の中で性質の異なる形態を模索し、幅広い造形感を得てきたことから、王妃像のような複雑な構成の彫刻像を打ち立てることが可能となったのではないだろうか。こうした意味では、細川が自身の彫刻の一頂点と省察していたことも妥当であると思われる。

3.4.5 晩期の制作

本節においては、1985(昭和 60)年から 1992(平成 4)年までの制作について取り上げる。この間の制作は、1984 年の《王妃像No1》制作の翌年から「王妃像」の連作と並行して行われているが、細川のこれまでの人体表現とは異なり、蛙、鳥、亀、犬などの動物と人体との組み合わせにより構成された、穏やかで長閑な印象を感受させる作風である。

多様な変遷をたどってきた細川の晩期にはどういった表現が見られるのか、考察を行う。

《犬の男》1985 年【図 3-95】

頭上に犬の像を乗せた男性像である。これまでに制作された男性像と比較すると、丸み

を帯びた形態感で表現されており、動勢も静かで、穏やかな印象の作品である。頭上の犬の像も、写実的な表現がなされているわけではなく、単純化され、抽象化されたかわいらしい雰囲気のものである。像の背面が壁のように平面化されていることが特徴として挙げられ、《王と王妃》、《ユカタンの女》との造形的な関連性が見出せる。特筆すべきは、像の表面にあらわされた文様である。胸には平たい紐状の線により渦巻の模様が示され、下腹部にも、形態の丸みに沿うように左右に紐状の線が付されている【図 3-96】。また顔面も、紐状の線と線刻により、抽象的なラインが描かれている。こうした文様的な表現は、装飾古墳の造形に見られる円文【図 3-97】をレリーフ状に表わしたものであることが推察される。

《阿修羅》1985年【図 3-98】

「阿修羅」というモチーフから想像され得る興福寺の阿修羅像とは全く異なる様相を呈するものである。楕円形の光背のような造形物が上半身と一体となっており、人体部は、その楕円形の造形物に彫り込まれて表現されている。背面部からは六本の腕のような造形物が突出している。姿勢は、片脚をあぐらを組んで座る格好の椅像である。阿修羅が主とされている修羅道は、細川が以前に主題とした地獄道、餓鬼道と並ぶ六道のひとつであり、こうした関連から阿修羅をモチーフとした経緯が推察される。

《雷の子》1986年【図 3-99】

楽器のシンバルのようなものを持った像で、耳や角の形状などから、一般的な雷神像のイメージに準ずる作品であるが、題名の通り子どもらしい人体比率により表現され、顔面の表情やポーズからもあどけなさが感じられる。モデリングも穏やかであり、作品の印象と合致していると言える。

細川は1973(昭和48)年にも《風神雷神》【図 3-100】を制作しているが、これは俵屋宗達⁴⁰(生没年未詳)の《風神雷神図屏風》に描かれた風神雷神に類似する印象のものであり、細川がこの作品のレプリカ【図 3-101】を所有していたことから、これを参考に彫刻化したものである可能性が高いと思われる。いずれにしても、細川にとって風神・雷神が興味深いモチーフであったことが理解される。

《鳥のとまった男》1987年【図3-102】

頭上に鳥が配された男性像であり、構成としては既述の《犬の男》に類似している。頭部は抽象的に表され、顔面には線刻で文様が描かれている。胴部にも同様の表現が見て取れる。下肢の造形については、着衣の表現なのであろうか、縦方向に規則的に衣服のひだのようなすじが表されている。足は大きく、空間に投げ出すように表現されている。頭上の鳥は頭部を前に突き出すような姿勢で、象徴的に表現されている。総じて、これまでの細川作品からはあまり感じる事のない長閑さを湛えた作品であると言える。

《二羽の鳥がとまった女》1987年【図3-103】

作品題名からは「二羽の鳥」や「女」をモチーフとしていることが想像されるが、極めて抽象的な表現の像である。作品題名からは前述の《鳥のとまった男》との関連性が感じられるが、作品から受ける印象は異なるものである。しかしながら、鳥や、女の頭部にあたる造形には、形態に沿うような規則的な線刻が見られ、こうした表現は類似するものである。この時期の制作に共通する造形上の特徴として挙げる事ができよう。

《かめ》1987年【図3-104】

帽子をかぶった男性像である。亀を釣っている状況が表わされているのであろうか、手には亀を逆さづりに持っている。総じて、丸みを帯びた、単純化されてはいるが密度のある量感により人体が表現されている。特に頭部の形態は顕著に単純化されており、ほぼ球形であらわされている。全体に緻密なモデリングによりかたちづくられていることが見て取れる。要所々々には、《犬の男》ほどではないが、紐状の文様が付されている。また、このように省略化された人体像に対し、亀は指の一本一本まであらわされている。その動きと人体像の静かな立ち姿との対比により、作品に変化が与えられていると言えよう。

《鳥がとまった》1988年【図3-105】

あぐらをかいた姿勢の男性座像である。頭上には二羽の鳥が配されている。作品に漂う長閑な印象は、同時期に制作された他の作品群と共通していると言えるだろう。頭部の造形については、正面観の外形は《犬の男》、《鳥のとまった男》と同形であるが、前の2作では平面的な盤状であったが、この作品においては量感を持った丸みのある形態であらわされている。この頭部の量と対応するように、腹部も大きくゆったりとした量で表現され

ている。こうした腹部の表現は、この時期の制作のみならず、細川の人体表現に一貫して通ずる特質であるとも言える。

一方で背面は平面的であり、複雑な造形物が付属されている【図 3-106】。この部分においては、「装飾古墳シリーズ」に見られる表現と同様のものであると言えるだろう。また、《鳥のとまった男》で見られた衣服のひだのような表現は、さらに様式化されていることが見て取れる【図 3-107】。この作品ではこれが流線的にあらわされており、穏やかな雰囲気醸成の一因となっていると言えよう。

《蛙》1990年【図 3-108】

あぐらをかいて座る像である。背面には袋状の造形物が付され、そこから蛙が這い出ているような様子があらわされている【図 3-109】。前述の《かめ》同様に、物語性を感じさせる構成である。頭部の形態感や、衣服の造形は《鳥のとまった》と同種のものである。胸部には、衣服の装飾であろうか、より複雑な文様が施されている。丸みのある腹部の量感他作品とも共通するものであり、この点からもこの時期の作品群の連続性が認められるだろう。

以上の考察から、細川の晩年の制作においては、単純化され、丸みを帯びた穏やかな形態感、衣服のひだの造形がその特質として挙げられた。このような形態感、土偶との関連性を感じさせる。例えば《鳥のとまった》、《かめ》、《蛙》の頭部に見られる球状の表現は、北海道著保内野遺跡出土の土偶【図 3-110】に代表されるような頭部の造形と同質のものであると思われる。また、この土偶に見られるような単純化され丸みを帯びた人体の形態感も、共通する性質が見出せると言えるだろう。

さらに、衣服のひだの表現として、特徴的に見られた線状の表現は、縄文土器に見られる沈線文⁴¹【図 3-111】、隆帯文⁴²【図 3-112】を連想させるものである。細川が、装飾古墳を始めとして、古代の遺物の造形に着目し、これを自身も作品にも取り入れたことが推察される。細川の郷里である諏訪市周辺には、井戸尻遺跡、尖石遺跡など、縄文時代の遺跡があり、それぞれの考古館には多くの土器や土偶などの遺物が展示されている。細川の記述にはこの井戸尻古墳館についての記述も確認されることから⁴³、これらの場所で縄文時代の造形に触れていたことは確かである。土偶の素朴な存在感と、縄文土器の複雑で力強い造形が合いまって生み出された表現と言えるのではないだろうか。

3.5 依頼制作

細川は自己の彫刻表現を模索する傍ら、個人、もしくは公共空間への設置を踏まえて自治体などから依頼を受けた作品制作も行っている。ほとんどは裸婦像であるが、これらは実際のモデルの観察に基づいた制作であると言う⁴⁴。これ以外の制作ではモデルを用いることはなかったが、依頼による制作の場合には、依頼主の好みや設置される空間に合わせてモデルやポーズを選考し、制作を行っていた。これらの作品では自然な人体表現がなされており、一見して細川の他の作品群と作風が相違することは明らかである。このうち、実見できる3作品について見ていく。

《少年と馬》1973年【図3-113】

この像は、細川の出身校である長野県諏訪市高島小学校への設置を踏まえて制作された像である。躍動的な馬と少年の像であるが、馬、少年像ともに緻密な粘土付けで写実的につくられている。細川は生涯を通して動物をモチーフとした作品はあまり残していないが、この作品で表された馬は、馬の筋骨の特徴を明確に捉え、力強い動勢を表しながらも、細部にわたって作りこまれている。この作品以外で馬をモチーフとしたものはほぼ見られないが、馬の体の構造は、細川が初期に行っていた石膏直付け技法での制作においてしばしばモチーフとしていたサントゥール⁴⁵と共通していることから、その当時に構造を学び、解剖学的理解を深めていたことが考えられる。少年像に関しては、丹念なモデリングにより、密度ある量感、無駄のない締った形態感があらわされ、少年の若々しさや、肌の瑞々しさが表現されている。馬を仰ぎ見るような繊細な動きが表わされたポーズであるが、重心の表現にも配慮が見て取れ、自然な人体像が表わされている。

《朝》(1988年)【図3-114】

この裸婦の立像は、細川の故郷に近い長野県富士見町の役場内に設置されている。密度のある丁寧なモデリングにより、多少の単純化を伴いながら均整のとれた形態が追及されている。若い女性らしい柔軟でしなやかな肢体が表現されていると言える。静かなポーズであるが、表情や手足の指に至るまで綿密に作りこまれており、繊細な動きが感じられる。

《鳩と少女》1989年【図3-115】

この作品は、最初に長野県岡谷市の警察署ロビーに設置されたものであったが、評判が良く、その後に同県諏訪市の諏訪湖畔などにも設置された作品である⁴⁶。この像は着衣の女性立像で、上方に伸ばした手に羽ばたく鳩が配されている。きめ細やかなモデリングにより、充溢した量感をもった形態があらわされている。女性像においては顔の表情や手足の指まで明確につくりこまれている。鳩の羽などの表現にも同様のことが言える。また、衣服の表現も極めて繊細であり、薄い布のしなやかなひだの様子が見て取れる。

以上から、依頼による制作においては、均整のとれた形態感と、しなやかで張りのある量感によって、自然な人体表現がなされていることが見て取れた。また、表情や手足の指などの細部に至るまで克明につくりこまれており、モデルの観察に対する真摯な姿勢がうかがわれる。他の依頼による作品群も、この3作品と同様の特徴が認められ、依頼制作の作例からは、一般的に見て美しさを感じさせるような、人体彫刻表現の一定の到達点を見ることができる。細川の表現の幅広さが窺われるとともに、細川の持つ写実的な造形力を明確に表わす例であると言えるだろう。

3.6 まとめ

第2章および本章では、細川の多様な制作主題とその背景について考察し、さらにその各主題の下に表された作品の造形について分析を行ってきた。

これまでの考察から、初期の石膏直付けによる制作においては、西欧の作家の技法と造形を自身の作品に取り入れながら、彫刻の形態模索を行ったことが理解された。この時代に得た複雑な形態感は、この後の細川の彫刻の造形にも通ずるものであることが見て取れた。

「装飾古墳シリーズ」の制作では、抽象表現に向かう日本の彫刻界の動向を鑑みながら、西欧の彫刻からの脱却を図り、日本の古代の造形に着目した経緯が見て取れた。古代の装飾古墳の造形に着想を得ながら、独特の力強い抽象彫刻を打ち立てたと言えるだろう。この制作で培った抽象形態感覚と、空間への構成感覚は、これ以降の人体をモチーフとした彫刻表現にも生かされ、細川独自の人体彫刻表現の成立に、極めて重要な意味を持つ制作

であることが明らかとなった。

《自分自身》、《栄養剤「わかもと」》の制作では、アメリカ現代美術の表現を取り入れつつも、マヤ文明の遺跡を訪れたことを契機として人間存在について深い思想を得、帰国以後は、人間の内面を表出するような人体表現を模索し、「男と女」、「王と王妃」が連作されたことが理解された。

さらに、日本的なものに主題を求めて鎌倉・室町時代の美術に着眼し、「道元」、「地獄草子・餓鬼草子」に見た人間存在にその本質を見出し、彫刻として表わすことを試みたことが理解された。《道元》像においては、義眼を用いた表現など、新しい具象彫刻表現として評価を得たが、「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」は、意味深長な主題の印象や、表された造形の複雑さから、難解なものとなれ、理解を得づらかったことが窺われた。

これ以降の制作では、「抽象古墳シリーズ」で表わされた抽象的形態を包含した構成の人体表現が表わされており、これらが「王妃像」の造形につながるものと考えられた。

「王妃像」については、メキシコ訪問以来、一貫して細川の根底にあった、人間存在に対する思想が、これまでの彫刻表現で培ってきた造形感覚によって結実し、抽象形態と具象形態を融合させた、深い精神性を伴う新しい人体彫刻表現を打ち立てたと言えるのではないだろうか。

晩年は、王妃像に見られた抽象的造形要素が顕著に見られる作品群を制作し、これらの造形は土偶や縄文土器などを連想させる素朴な存在感を呈するものであることが見て取れた。また、最晩年には「趾」シリーズにて、粘土の物質的様相を作品として提示した。この制作において、作品の形態を自然の現象に任せることは、これまで徹底的に造形を行ってきた細川にはあり得ないことのようにも思えるが、人間の内面を見つめ続けた細川が、存在の核を表現することに行き着いたということが考えられた。

以上から、一見一貫性の無いものと見受けられた細川の制作の変遷は、背景となった細川の思想や、時代的背景を汲み量ることによって、筋道が通ったものとして見て取ることができた。また、複雑で難解であると捉えられがちな細川彫刻の造形も、その造形感覚の形成の足跡を辿れば、必然のものとして理解された。生々しく、異様な雰囲気を持つ人体表現は、人間存在の深部を見つめ、目を逸らさずに表現しようとした細川の意志から生まれたものであることが理解された。

次からの第4章では、本章で得られた知見を土台として、分析を行った作品群の中から人体を表現したものを抽出し、それらに見られる細川彫刻の独自性について考察を行うこ

ととする。

第3章 図版

3.1



【図3-1】

《O嬢の首》

1955年 ブロンズ h. 40 cm

諏訪市美術館 蔵



【図3-2】

《O嬢の首》

側面



【図 3-3】

《S君の友人》

1955年 ブロンズ h. 35 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-4】

《S君の友人》

側面



【図 3-5】

《F君の首》

1956年 ブロンズ h. 45 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-6a】

《K嬢の首》

1958年 ブロンズ h. 47 cm

松本市美術館 蔵



【図 3-6b】

《K嬢の首》(石膏原型)

1958年 石膏 h. 47 cm

個人蔵



【図 3-7】

《三角帽の男》

1958 年 ブロンズ h. 35 cm

松本市美術館 蔵



【図 3-8】

《板垣氏の首》

1958年 ブロンズ h. 45 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-9】

《A嬢の首》

1960年 ブロンズ h. 45 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-10】

《母の首》

1960年 ブロンズ h. 52 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-11】

《明子像》

1960年 石膏 h. 60 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-12】

《明子像》

部分



【図 3-13】

《F君の首》

部分



【図 3-14】

《鳥になる女》

1955年 ブロンズ h. 150 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-15】

《鳥になる女》

側面



【図 3-16】

《座る》

1955年 石膏 h. 35 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-17】

《壺をかかえる男》

1956年 石膏 h. 50 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-18】

《兜の男》

1957年 ブロンズ h. 145 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-19】

《兜の男》

側面



【図 3-20】

《兜の男》

部分



【図 3-21】

ヘンリー・ムーア

《ヘルメットの頭No.1》

1950 h. 34.3 cm

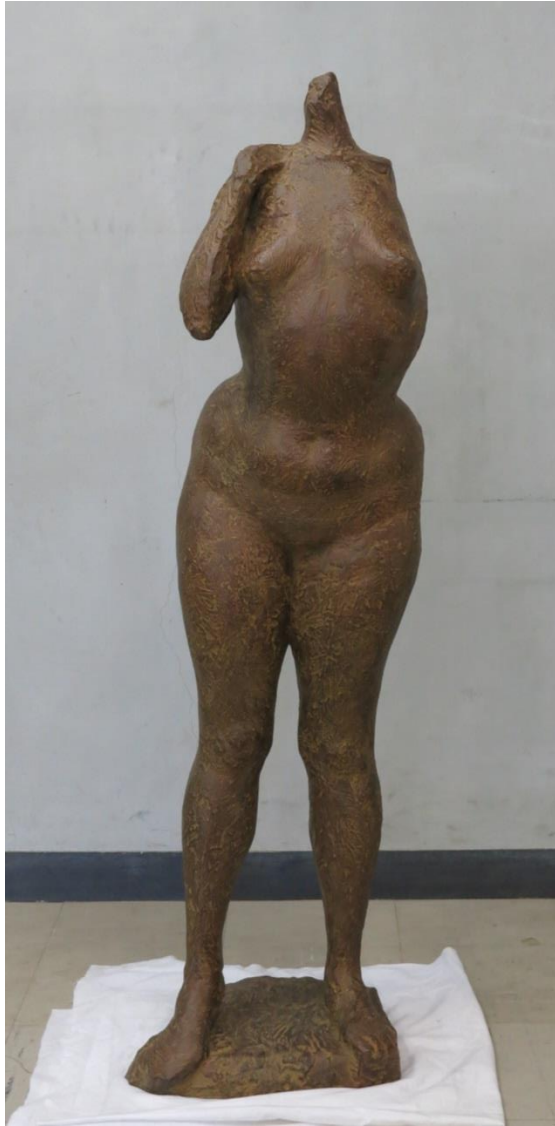


【図 3-22】

《腰掛ける男のトルソ》

1957年 ブロンズ h. 150 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-23】

《手をあげる女》

1957年 ブロンズ h. 110 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-24】

《闘士》

1958年 ブロンズ h. 160 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-25】

《闘士》

部分



【図 3-26】

《壺をかつぐ男》

1958年 ブロンズ h. 160 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-27】

《着彩デッサンNo.7 (壺をのぞく男)》

1957頃 h. 24 cm

水彩、クレヨン、ペン



【図 3-28】

ヘンリー・ムーア 《家族》

1948年



【図 3-29】

《星のサントゥール》

1955年 石膏 h. 50 cm

個人蔵



【図 3-30】

《レダと白鳥（エスキース）》

1957年頃 石膏 h. 30 cm

個人蔵



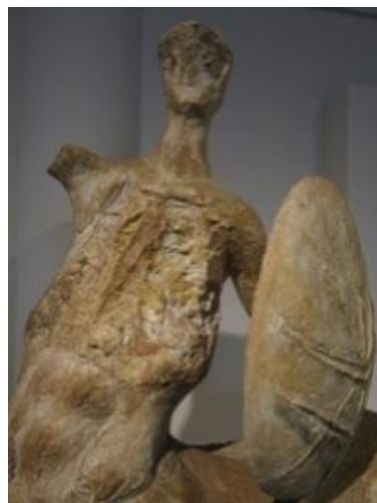
【図 3-31】

《楯を持つサントウール》

1959年 ポリエステル樹脂

h. 180 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-32】

《楯を持つサントウール》

部分



【図 3-33】

《男とサントウール》

1960年 石膏直付け h. 200 cm

(現存せず)

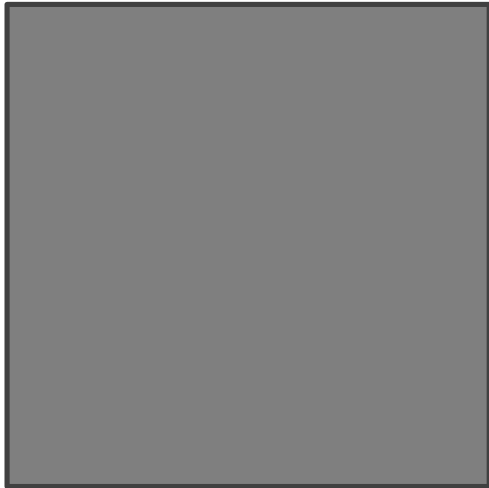


【図 3-34】

《風をはらむサントウール》

1960年 石膏 h. 152 cm

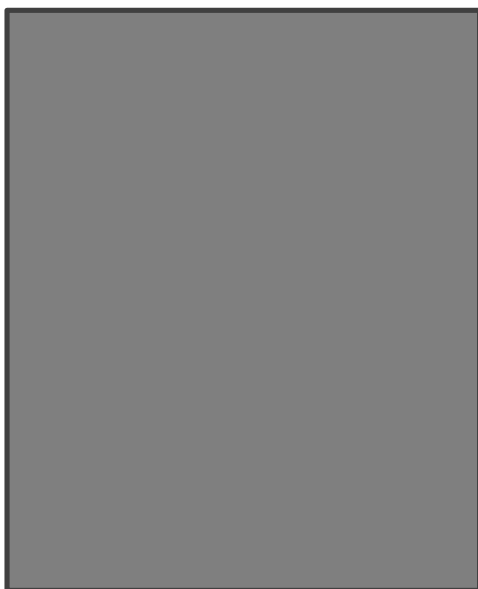
諏訪市美術館 蔵



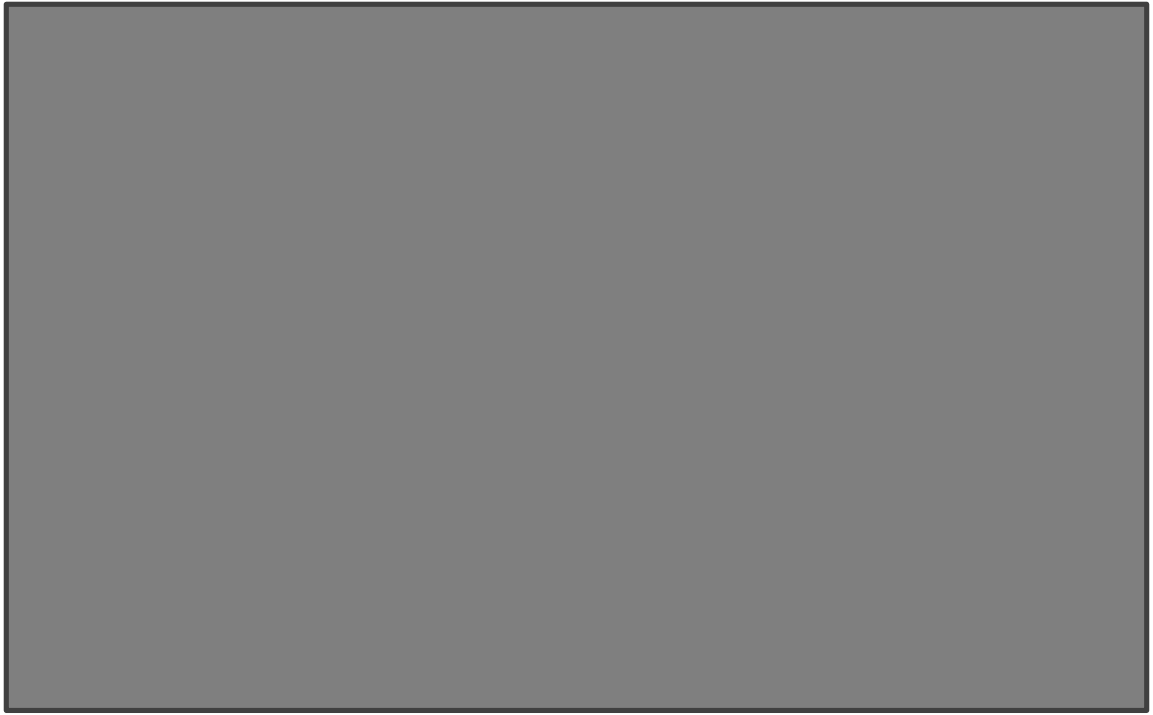
【図 3-35】
マリノ・マリーニ 《騎手》
1952 年
h. 105.5 cm



【図 3-36】
ヘンリー・ムーア 《楯を持つ戦士》
1953-54 年
h. 152.4 cm



【図 3-37】
アントワヌ・ブールデル
《瀕死のケンタウロス》
1952 年
h. 105.5 cm



【図 3-38】 《二つの動物》

1958 年 石膏直付け h. 90 cm

(現存せず)

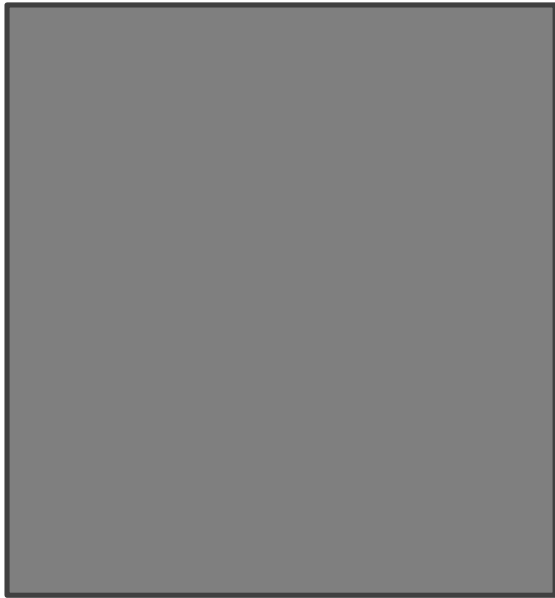


【図 3-39】

《作品 1964L2 (装飾古墳シリーズ 14)》(鬼の厠)

1964年 セメント h. 190 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3 - 40】

《装飾古墳シリーズ 2》 1962 年

セメント h. 90 cm

(現存せず)



【図 3 - 41】

《装飾古墳シリーズ 8》 1963 年

セメント h. 95 cm

個人蔵



【図 3 - 42】

鬼の厠

(7 世紀 明日香村平田 野口)



【図 3-43】

《作品 1964L-3 (装飾古墳シリーズ 16)》

1964年 セメント h. 190 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3 - 44】

《作品 1964L-3 (装飾古墳シリーズ 16)》

側面



【図 3-45】

《作品 1966L(一) (装飾古墳シリーズ 19)》(臺)

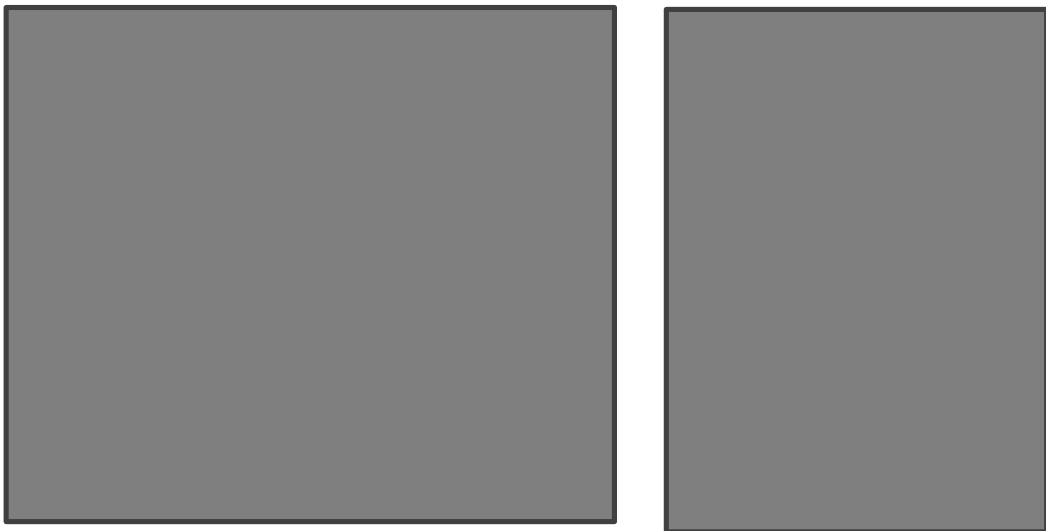
1966 年 セメント h. 230 cm

長野県諏訪市高島公園 設置



【図 3 - 46】

《作品 1966L(一) (裝飾古墳シリーズ 19)》(蓋) 裏面



【図 3 - 47】

裝飾古墳に刻まれたレリーフ

(左図・大村第七号横穴外壁の馬と犬などの動物群 熊本県 7世紀)

(右図・京ヶ峰第一号横穴外壁の靱 熊本県 6世紀)



【図 3-48】

《作品 1967L-1 エスキース》

1967年 ブロンズ h. 30 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-49】

《壺のある作品

(装飾古墳シリーズ 23)》

1967年 ブロンズ h. 50 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-50】

《孤核シリーズ No.2》1979 年
ポリエステル樹脂、着色 h. 80 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 3-51】

《孤核シリーズ S1》1986 年
ポリエステル樹脂、着色 h. 40 cm
諏訪市美術館 蔵



【図 3-52】

《趾 No.1》1990 年

ポリエステル樹脂、着色 h. 35 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-53】

《趾 No.2》1991 年

ポリエステル樹脂、着色 h. 20 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-54】

《自分自身》

1967年 樹脂、布（ネクタイ） h. 110 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-55】

《栄養剤『わかもと』》1968年

ブロンズ、クロームメッキ、
樹脂、シルクスクリーン

h. 250 cm

わかもと製薬株式会社 蔵



【図 3 - 56】

アーネスト・トローヴァ

《習作：倒れる人》

1965-66年 ブロンズ

3.4.1

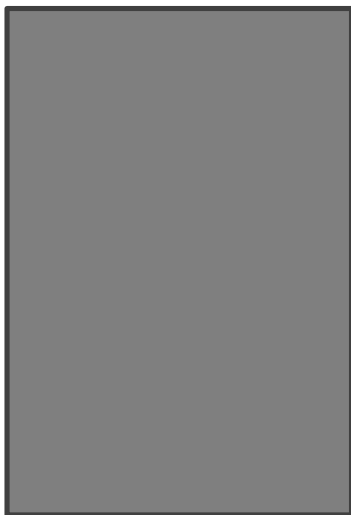


【図 3-57】

《男と女》

1970 ブロンズ h. 175 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3- 58】

Ernest TROVA 《Falling Man》 1974 年

クロームメッキ、ブロンズ h. 63.5 cm



【図 3-59】

《1971 男と女》

1971年 ポリエステル樹脂 h. 185 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-60】

《男と女 1972》

1972年 ポリエステル樹脂 h. 233 cm

諏訪市美術館 蔵

3.4.1



【図 3-61】

《王と王妃》

1971年 ブロンズ h. 190 cm

長野県岡谷市諏訪湖畔



【図 3-62】

《王と王妃 1973》

1973年 ブロンズ h. 180 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-63】

《王と王妃 SNo.1》

1974年 ブロンズ h. 47 cm

諏訪市美術館 蔵

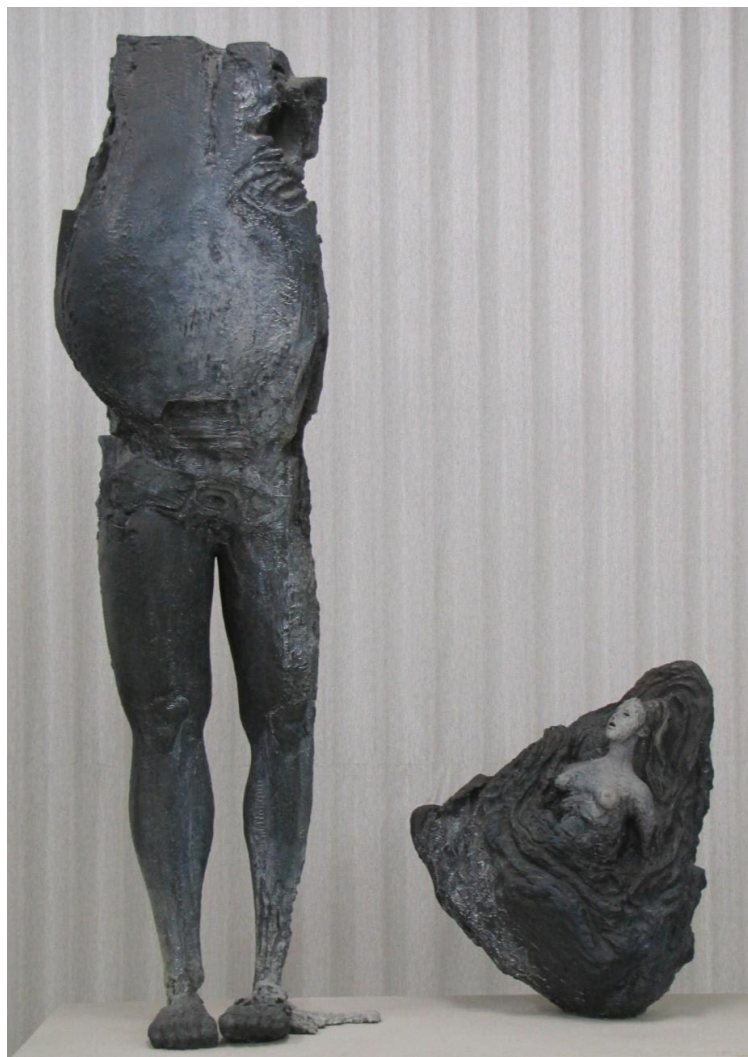


【図 3-64】

《王と王妃 SN.2》

1975年 ポリエステル樹脂 h. 62 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-65】

《王と石になった王妃》

1980年 ポリエステル樹脂、着色 h. 198 cm

諏訪市美術館 蔵



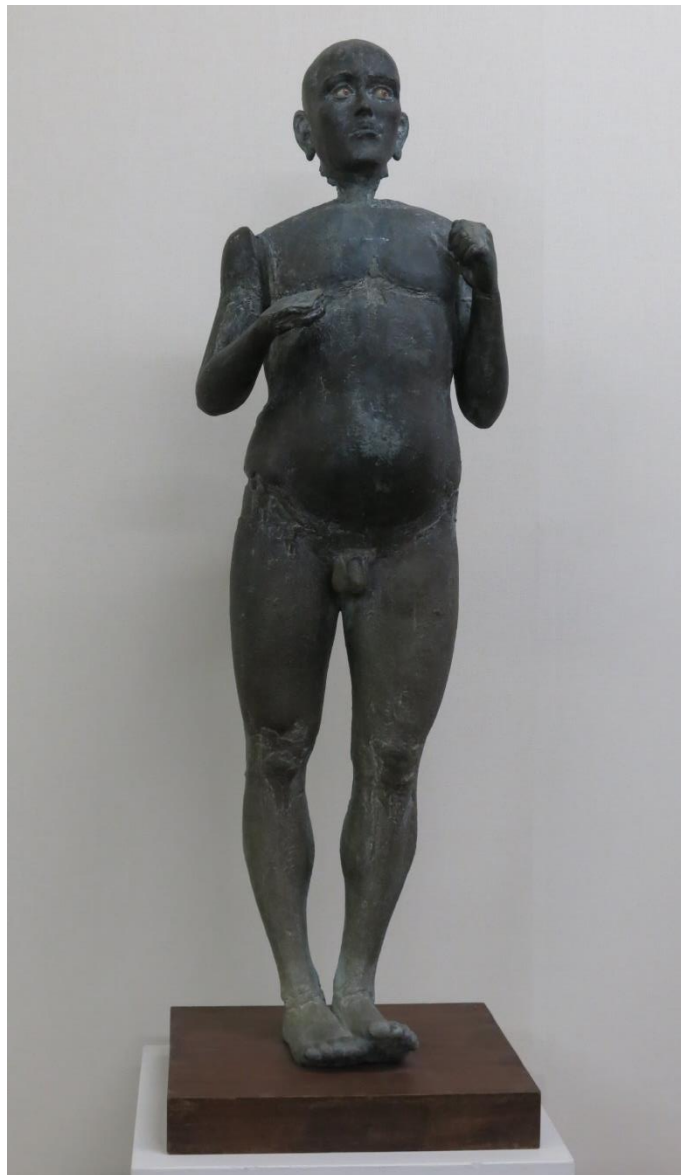
【図 3-66】

《王と王妃 LNo.3》

1986年 ブロンズ h. 190 cm

諏訪市美術館 蔵

3.4.2

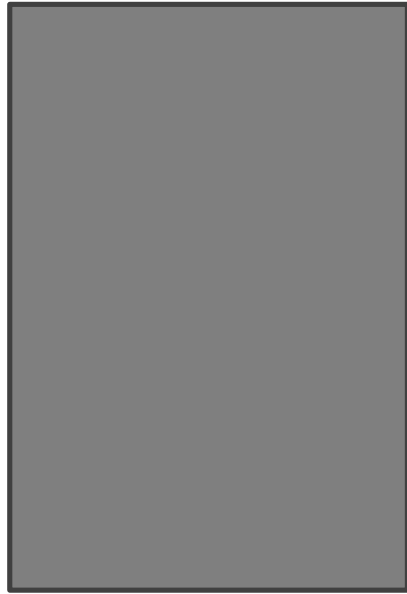
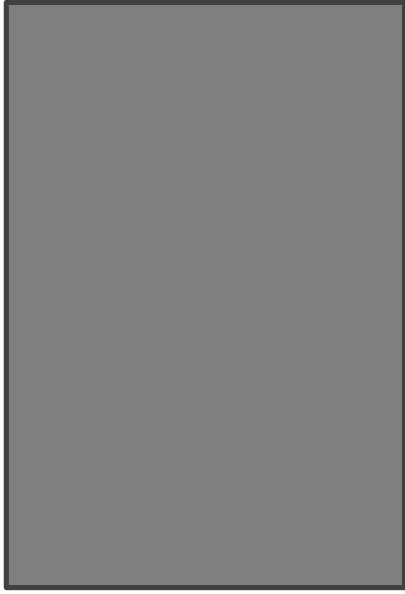


【図 3-67】

《道元》

1972年 ブロンズ、義眼 h. 180 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-68】

細川のアトリエに残された道元の肖像画の切り抜き



【図 3-69】

《道元》肩部分



【図 3-70】

《道元》背面

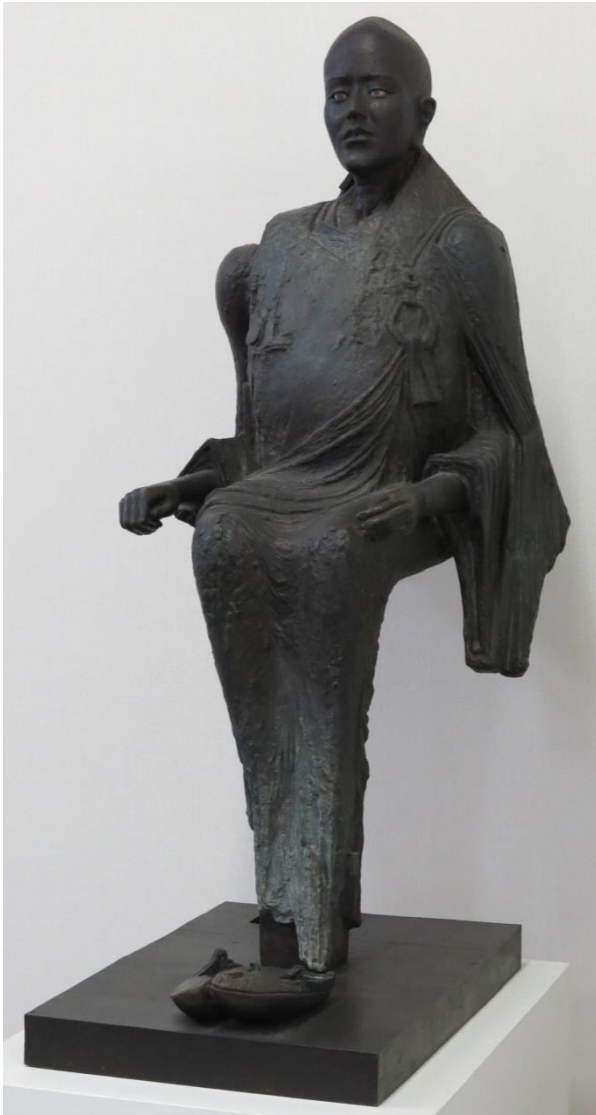


【図 3-71】
《道元》義眼部分



【図 3-72】
《道元》義眼の型
上：閉じた状態
下：開いた状態





【図 3-73】

《座せる僧》

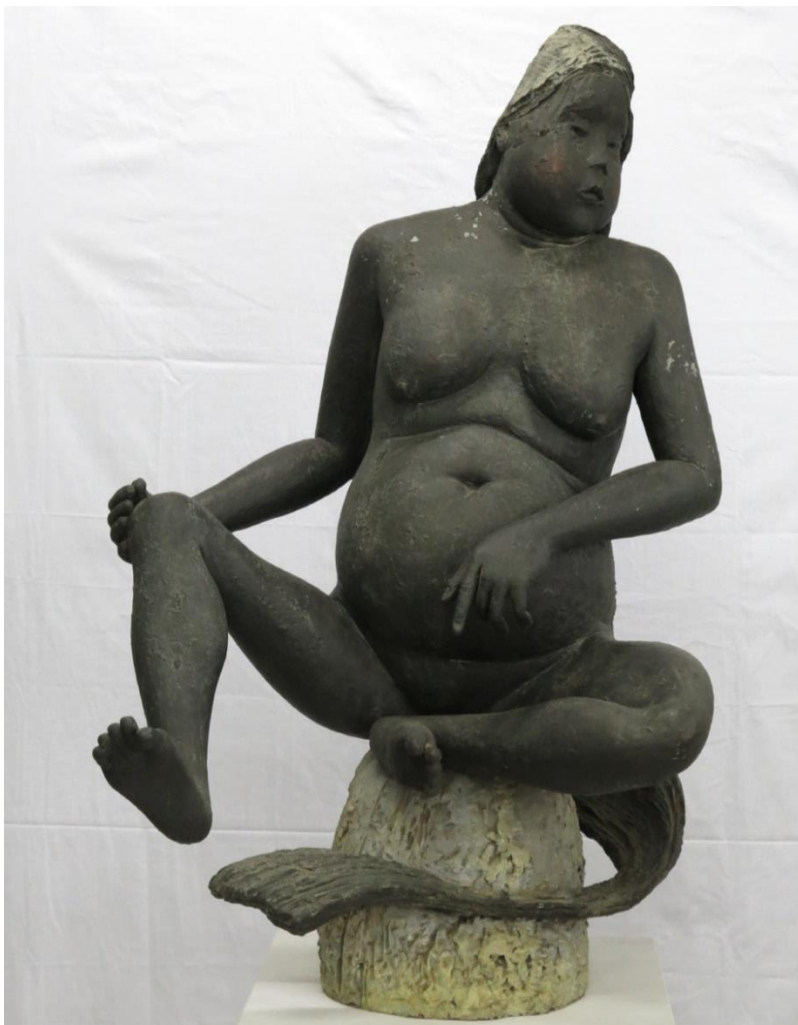
1987年 ブロンズ h. 160 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-74】

《座せる僧》側面



【図 3-75】

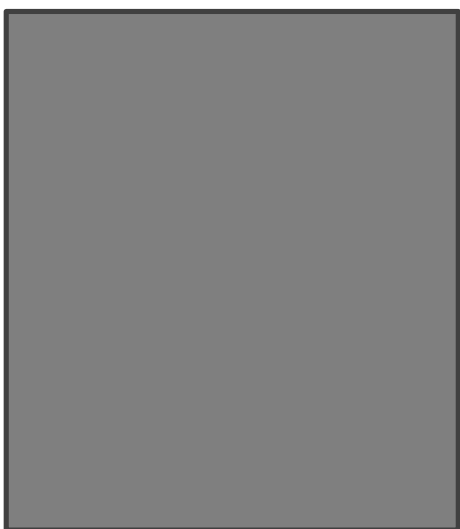
《函量地獄の女

(地獄草子餓鬼草子より 4)》

1975 年 ポリエステル樹脂、着色

h. 104 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-76】

《地獄草子「函量所地獄」》

12 世紀後半 紙本着色 h. 26.5 cm

奈良国立博物館 蔵

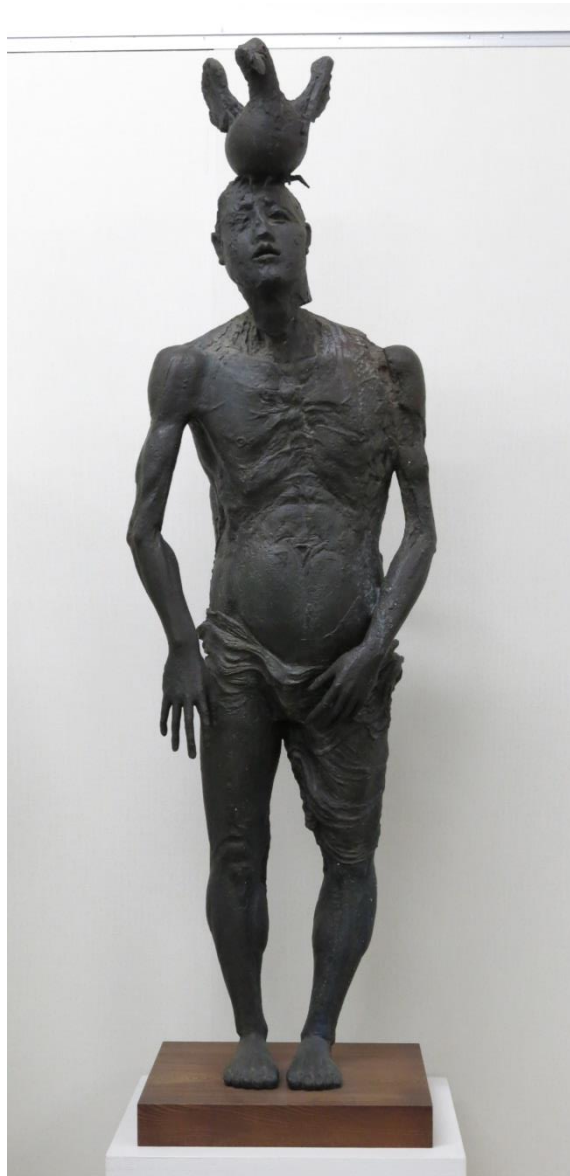


【図 3-77】

《病草紙「肥満の女」》

12 世紀後半 紙本着色 h. 25.5 cm

福岡市美術館 蔵

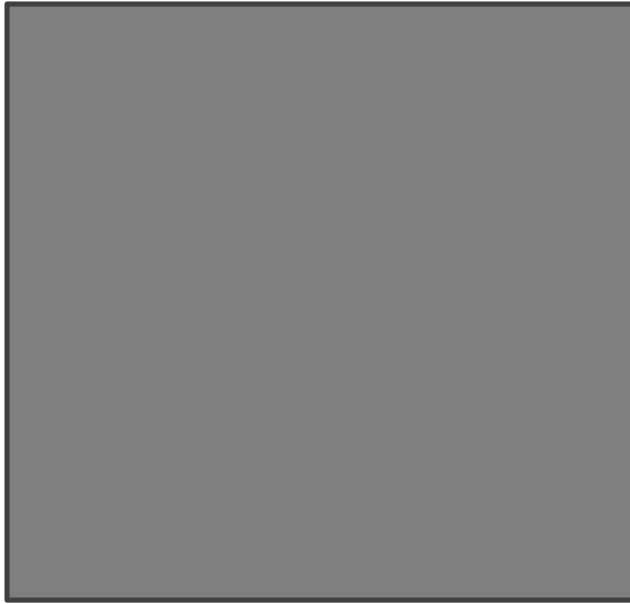


【図 3-78】

《髪火流地獄の男(地獄草子餓鬼草子より 3)》

1975年 ブロンズ h. 200 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-79】

《地獄草紙「髪火流地獄」》部分

12世紀後半 紙本着色 h. 26.1 cm

東京国立博物館 蔵



【図 3-80】

《髪火流地獄の男》脛部



【図 3-81】

《髪火流地獄の男》デッサン

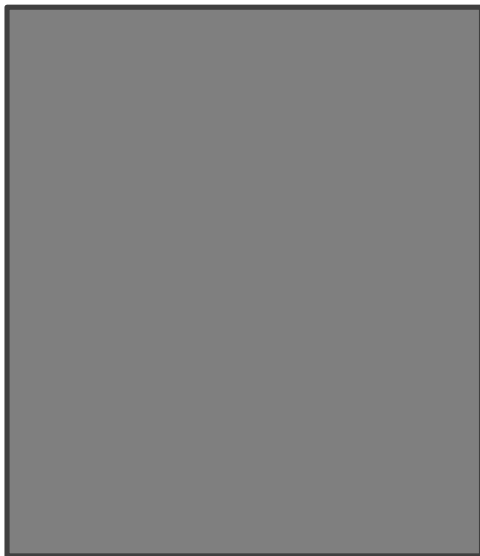


【図 3-82】

《屎糞地獄（地獄草子餓鬼草子より 8）》

1977 年 ポリエステル樹脂 h. 165 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-83】

《地獄草子「屎糞所地獄」》部分
12 世紀後半 紙本着色 h. 26.5 cm
奈良近代博物館 蔵



【図 3-84】

《病草紙「痔瘻の男」》部分
12 世紀後半 紙本着色 h. 25.9 cm
京都国立博物館 蔵



【図 3-85】

《めしいの女》

1979 年

ポリエステル樹脂、着色、義眼 h. 180 cm

諏訪市美術館 蔵

3.4.3

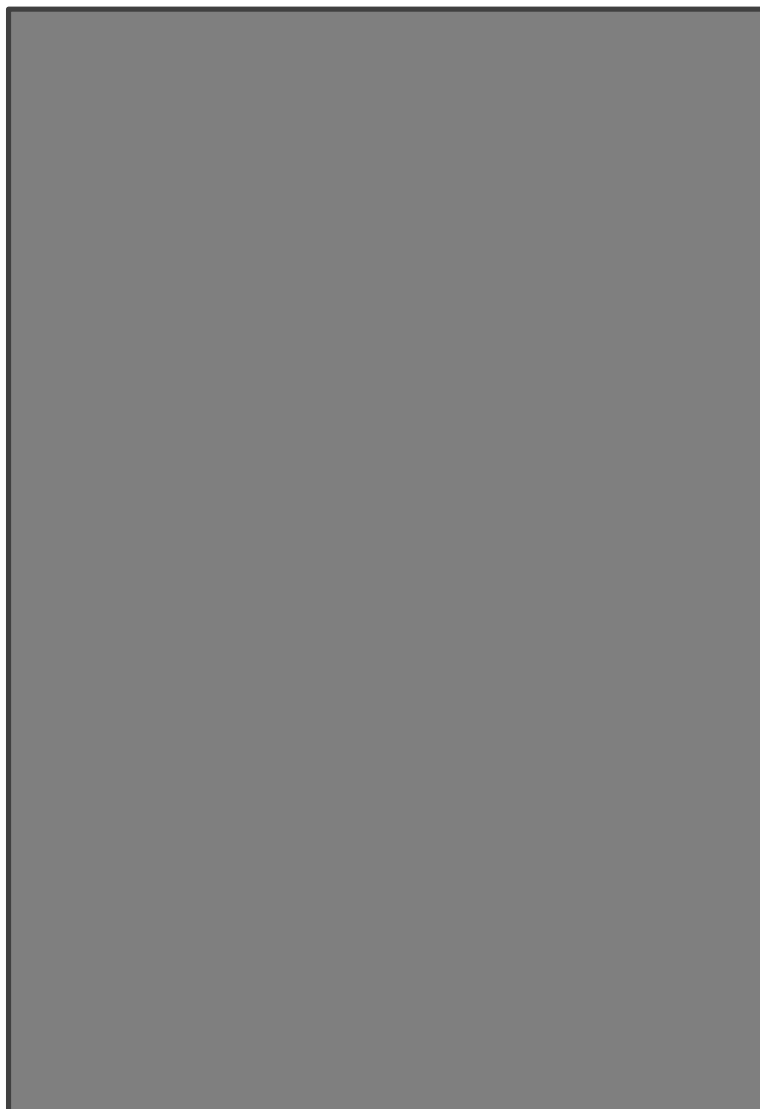


【図 3-86】

《ウシュマロの男》

1980年 ブロンズ h. 175 cm

(財)美ヶ原高原美術館 蔵



【図 3-87】

《ユカタンの女》

1982年 ブロンズ h. 200 cm

札幌芸術の森 野外美術館 蔵



【図 3-88】

《青冠の男》

1982年 ブロンズ h. 180 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-89】

《横たわる男のトルソ》

1982年 ポリエステル樹脂、着色 h.37 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-90】

《メリダの女 No.2》

1983年 ブロンズ h. 65 cm

諏訪市美術館 蔵

3.4.4



【図 3-91】

《王妃像》

1984年 ブロンズ h. 210 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-92】

《王妃像 No.2》(エスキース)

1985年 ポリエステル樹脂 h. 50 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-93】

《王妃像M（岩に立つ）》

1989年 ポリエステル樹脂 h. 80.5 cm

諏訪市美術館 蔵



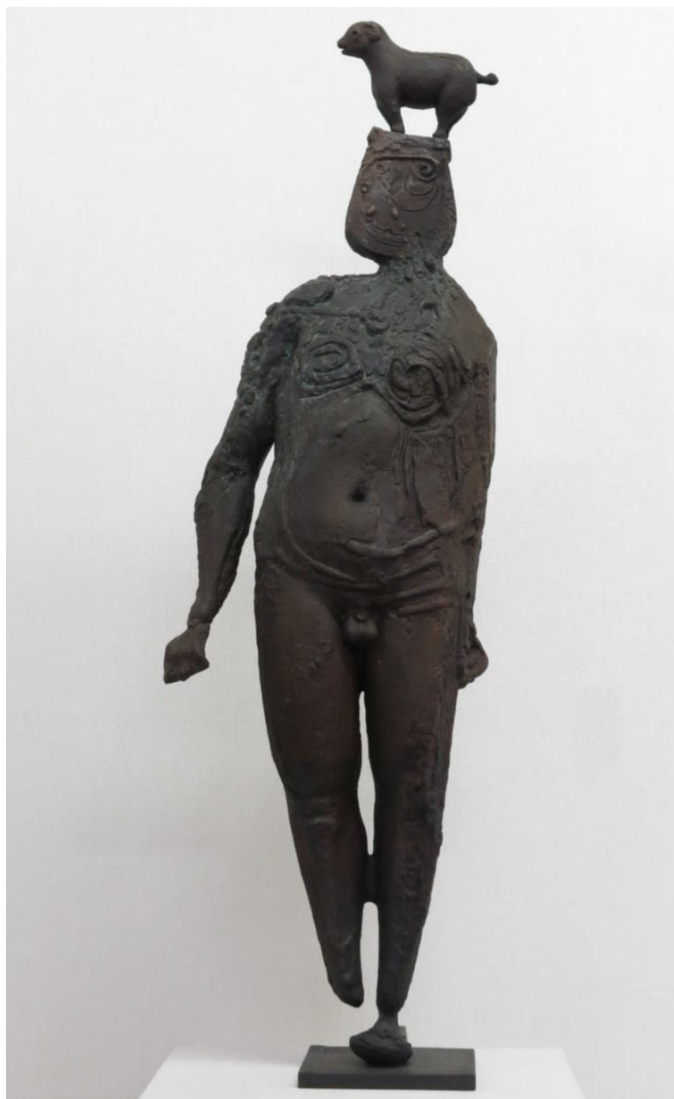
【図 3-94】

《座せる王妃》

1993年 ブロンズ h. 159 cm

諏訪市美術館 蔵

3.4.5



【図 3-95】

《犬の男》

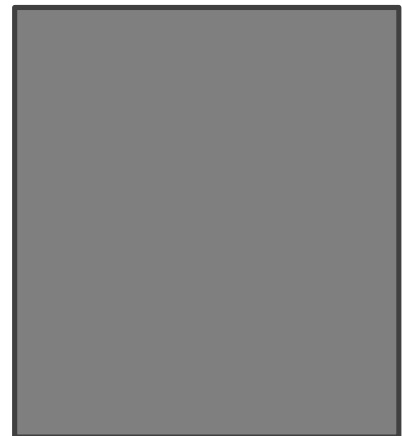
1985年 ブロンズ h. 109 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3 - 96】

《犬の男》トルソ部分の文様



【図 3 - 97】

千金甲第一号墳奥壁石障(左図・熊本県熊本市 6世紀)の左隅下段の同心円文(右図)



【図 3-98】

《阿修羅》

1985年 ポリエステル樹脂 h. 68 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-99】

《雷の子》

1986年 ポリエステル樹脂 h. 23 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-100】

《風神雷神》

1973年 ブロンズ h. 170 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3 - 101】

細川が所有していた俵屋宗達画

《風神雷神図屏風》のレプリカ



【図 3-102】

《鳥のとまった男》

1987年 ブロンズ h.117 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-103】

《二羽の鳥がとまった女》

1987年 ブロンズ h. 65 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-104】

《かめ》

1988年 ブロンズ h. 120 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3-105】

《鳥がとまった》

1988年 ブロンズ h. 130 cm

諏訪市美術館 蔵



【図 3 - 106】

《鳥がとまった》背面



【図 3 - 107】

《鳥がとまった》脚部分



【図 3-108】

《蛙》

1990年 ブロンズ h. 134 cm

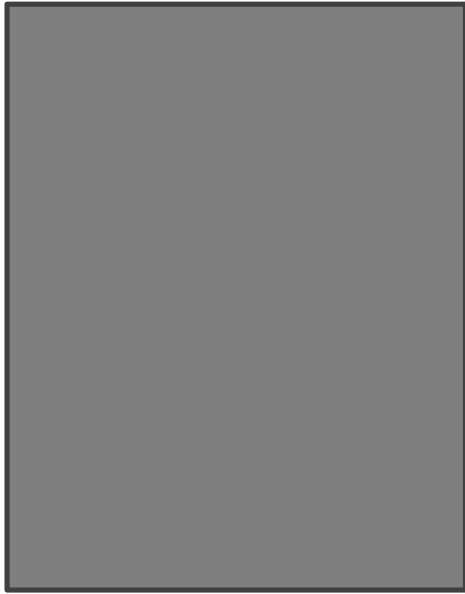
諏訪市美術館 蔵



【図 3-109】

《蛙》

背面



【図 3 - 110】

北海道著保内野遺跡出土の土偶

h. 41.5 cm 縄文時代後期



【図 3 - 111】

新潟県笹山遺跡出土深鉢形土器

(左図・縄文時代中期)に見られる

沈線文(右図)



【図 3 - 112】

山梨県殿林遺跡出土深鉢形土器

(左図・縄文時代中期)に見られる

隆帯文(右図)

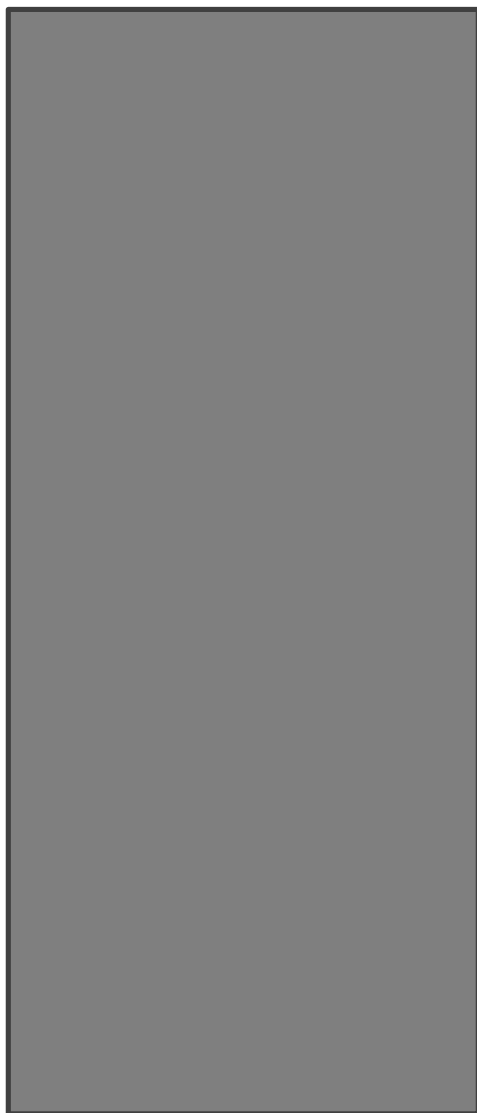


【図 3-113】

《少年と馬》

1973年 ブロンズ h. 200 cm

長野県諏訪市高島小学校 蔵



【図 3-114】

《朝》

1988 年 ブロンズ h. 120 cm

長野県富士見町役場 設置



【図 3-115】

《鳩と少女》

1989 年 ブロンズ h. 175 cm

長野県諏訪市諏訪湖畔 設置

(図版は姫路市設置のもの)

第3章 註

- 1 「1957年度選抜秀作美術展」陳列目録 1958年 朝日新聞社
- 2 細川明子氏からの聞き書き (2013年4月)
- 3 「1957年度選抜秀作美術展」陳列目録 1958年 朝日新聞社
- 4 「ムーアの言葉 XI」『ヘンリー・ムーア展』東京都美術館 1986年
- 5 前掲『産業経済新聞』1986年9月1日
- 6 ギリシア神話に登場するテーマであり、主にルネサンス期に絵画や彫刻の題材とされた。近現代においては象徴主義や表現主義の画家たちに取り上げられた。彫刻家の中ではアントワーヌ・ブールデル (Antoine Bourdelle 1861-1929 フランス) が同様の主題の絵画を制作している。
- 7 「第4回現代日本美術展」目録 毎日新聞社 1960年
- 8 細川明子氏からの聞き書き (2013年4月)
- 9 「第24回新制作協会展」カタログ 新制作協会 1960年
- 10 『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』282 5月号 1978年 P.4
- 11 桑原住雄「細川宗英の空間解釈」『みずゑ 723号』1965年5月 美術出版社 p.84
- 12 飛鳥文化財研究所ホームページ <http://www.asukanet.gr.jp/>
- 13 『テレビ美術館』「細川宗英『生ける証—日本人の言葉で刻む』」フジテレビ 1978年
- 14 『信州の彫刻』信濃毎日新聞社 1975年
- 15 『みずゑ 723号』1965年5月 美術出版社 p.90
- 16 『みずゑ 723号』1965年5月 美術出版社 p.90
- 17 細川宗英 年譜『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年 p.215
- 18 『アメリカ現代美術展』北海道立帯広美術館 2004年 p.97
- 19 細川明子氏からの聞き書き
- 20 小川正隆「奔放にして誠実な模索の軌跡」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年 p.15
- 21 小川正隆「奔放にして誠実な模索の軌跡」『細川宗英』1994年 信濃毎日新聞社
- 22 『信州の彫刻』 信濃毎日新聞社 1975年
- 23 諏訪市美術館蔵資料・細川宗英の言説
- 24 細川宗英「わが精神の風土」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年 p.214
- 25 宮次男『日本の美術 12 No271 六道絵』1988年 至文堂 p.3
- 26 多数あるとされる地獄の種類の一つ。焰熱によって苦をうける8種の地獄のこと。

- 27 『地獄草子・餓鬼草子・病草子』 1976年 角川書店
- 28 宮次男『日本の美術 12 No271 六道絵』1988年 至文堂 p.26
- 29 痔疾の一種。(参考:『広辞苑 第五版』岩波書店 1998年)
- 30 「テレビ美術館No147 細川宗英<生ける証—日本人の言葉で刻む>」1978年 フジテレビ
- 31 『芸術新潮』新潮社 1965年5月号 p.18
- 32 細川宗英「歳月の流れに」『信州の東京』長野県人会連合会 1980年 p.72
- 33 「秋の公募展から」朝日新聞(夕刊) 1972年10月5日7面
- 34 「テレビ美術館No147 細川宗英<生ける証—日本人の言葉で刻む>」1978年 フジテレビ
- 35 ウシュマル(Uxmal)は、メキシコ、ユカタン州にある古典期後期から後古典期のマヤ文明の遺跡。
- 36 ユカタンは、メキシコ、グアテマラ、ベリーズにまたがる、メキシコ湾とカリブ海との間に突き出ている半島の地名。
- 37 青冠(ケペルシュ冠)は、エジプト新王国時代第18王朝の王、特にアマルナ時代の王が好んで使用したことで知られる。(大城道則、菊川匡 『古代エジプトへの扉: 菊川コレクションを通して』文芸社、2004年 p.116)
- 38 財団法人八十二文化財団 「彫刻家細川宗英展」ホームページより引用
- 39 「秋の公募展から」『朝日新聞』1984年10月6日(夕刊)
- 40 桃山・江戸初期の画家。絵巻物などの技法を消化して大胆な装飾化を加え、水墨画にも新生面を開く。(『広辞苑 第五版』岩波書店 1998年)
- 41 木の枝や篠竹の茎などを施文具にして描かれた文様。(『週刊朝日百科 国宝の美 49』朝日新聞出版 2010年 p.14)
- 42 さまざまな太さの粘土紐を土器の胴部、口縁部に貼り付けて、立体的なモチーフを作るために用いられた文様。(『週刊朝日百科 国宝の美 49』朝日新聞出版 2010年 p.14)
- 43 細川宗英「忘れえぬ刻」(『新美術新聞』美術出版社 1991年10月)には、「長野県八ヶ岳山麓の「しなのさかい」と云う小さな駅を下りると井戸尻古墳館がある。私のふるさとである。暗くめらめらと炎のような形をした曾利一式土器が心に残る」といった記述がある。
- 44 細川明子氏からの聞き書き
- 45 一般的には「ケンタウロス」と呼ばれるが、細川の作品題名などでは「サントゥール」と表わされているためこの表記とした。

46 細川明子氏からの聞き書き

第4章 細川彫刻における人間を主題とした表現の特質

本章では、第2章及び第3章において分析、考察を行った細川の彫刻作品の中から、人間を主題としたものを抽出し、各節の観点から考察を行い、細川彫刻における人間を主題とした表現に見出される特質について考えてみたい。

第1節では、細川の人体表現を独自性の強いものにしていく最大の要因であると予想される、人間の内面性を深く問うた細川の彫刻観とそれに基づく彫刻表現について論述する。第2節では、細川の模索した日本人としての造形表現について考察する。第3節では、細川彫刻における人間を主題とした作品に見られる造形上の特質について、以下の3点の側面から考察を行う。第1項では、モデリングについて見ていく。第2項では、人体の量塊を分解、破壊した造形について考察を行う。第3項では、抽象的形態が包含された具象表現について論考する。

4.1 人間の内面性を模索した表現

細川の人体彫刻表現の独自性を高めている要因には、その表現が、人間の内面性を注視することによって表われたものであるという点が挙げられるのではないだろうか。細川の人間観の形成には、第2章における考察でも述べたように、1968（昭和43）年、文化庁在外派遣研修員としての渡米時に、メキシコでマヤ文明の遺跡を訪れたことが大きく関係していると言えるだろう。この時の細川の心情は、以下のように記されている。

「砂漠の中に崩れ去り瓦礫の山となった遺跡を見ると私の心に何かたどえようもなく打つ荒寥とした人間の営み。完璧を期した巨大なエネルギーがあえなく時代の流れに崩れ去って行った。しかしこの石達の山に宿る古代人の怨念は、多分完成時におとらず私の心を打ったのである。¹⁾」

「石ころのように風化した人体トルソの断片に、私は、求めていたもののすべてを強く悟った。創造は一片の石のカケラさえ残っていればよいのだ、いくら

風化してもそこには限りない、壊しても壊しきれない作者の呪文が宿りつづける。²」

これらの記述からは、細川が古代人のつくった彫刻のかけらを目にしたことから、生きていた痕跡を未来に残そうとする人間の執念を強く感じ取ったことが読み取れる。さらに、このような細川の意識は、次に示されるような人間観に結実している。

「人間とは生と死との間でさまよい、離れようと思っても離れられず、うごめき、捨てようと思っても捨てられぬ愛憎、また悟ろうとあがく生の人間、この悲しい生命ある者の姿、ここから離れられないのだ³」

この言葉には、細川の持つ人間存在に対する思いが凝縮されているように思われる。細川の捉えた人間の姿とは、心の動きに抗うこともできないままにあがきながら生死を繰り返す存在、という悲壮的なものであったことが解釈される。このように人間存在に対する自身の思想を確かにした細川は、こうした人間の姿を表現することに彫刻芸術の本質を見出している。このことは以下からの記述に示されている。

「崩れ去って行くものが我々の心の深部にもたらず、止めどないいざないは一体どこから来るのであろう。古代人の生命と引換えに永遠を切望する執念のようなものであろうか。(中略) 風化したもの、崩れ行くものは限りない重みをもって現存し、現代の空間に厳しく存在を主張している。生きた証は未来永劫のまぶしさをとどめ続ける。彫刻のかけがえのない魅力はそこにあるのだろうか。⁴」

「残しおこうとする厳しい労力の塊こそ、それは祈りにも似て、真に芸術の核なのだ。⁵」

これらの記述からは、細川は、時間の流れによって風化し崩れたものから過去の人々の存在や意志を強く感じ得、こうしたものに彫刻の本質があると捉えていたことが理解される。

このような人間観、彫刻観を根底として、その表現方法を模索していく中で、細川独自

の人体彫刻表現が展開したと言えるのではないだろうか。細川作品の造形な特質については第3節にて詳しく述べるが、特徴的に見られる、人体の量を分解した構成や、崩れた岩壁のような複雑なモデリング表現等は、上述したような思想の下に作品に風化の表情を宿そうとする意図から用いられていたことが推察される。

細川の人体表現のように、その表現が作家の持つ人間観に深く根差し、強烈な情感が彫刻の造形に表わされたものは、当時の彫刻界ではあまり見ることのできないものであったと思われる。これは日本の近代彫刻の成立の礎となった、オーギュスト・ロダン (Auguste Rodin・1840-1917・フランス) の彫刻表現に基づく日本の彫刻観が影響していると推考することができるだろう。日本へのロダンの紹介に大きな役割を果たした高村光太郎 (1883-1956) は、ロダンの彫刻について以下のように述懐している。

「ロダン自身は唯ひたすらに彫刻実技家として、彫刻を彫刻たらしめるものの探求を追ってゐたに外ならない。それは情緒とか感情とか気分とかいうものとはおよそ縁のほど遠い造形上の全体統一機構としての、面、量、(塊)、動勢の重要性、肉付けの彫塑的意義、此の四つの因子の確実な把握であった。この中に全彫刻が存在した。⁶⁾」

この言葉からは、ロダンの彫刻表現における意識は、造形の構造に対するものがそのすべてであったと解釈されていたことが読み取れる。日本の近代具象彫刻は、しばらくこうした造形論を土台とした彫刻観のもとに展開していったと言ってよいだろう。こうした日本における彫刻の概念は、戦後から、その枠を広げられていったものと見て取れる。これは、それまで日本の人体彫刻の主体であった「写実」表現が展開し、「具象」の概念が生まれた事実から理解される。このことは、絵画界における「抽象」の出現によって、「抽象に相対するものとして具象が生まれ、単純に抽象ではないものが具象として包括⁷⁾」されたとされている。この「具象」という括りは、彫刻界においては一般的に、「単なる写実ではない時代性や生活感情を加味した写実以上のもの⁸⁾」といった意味合いで用いられている。こうした「具象彫刻」の思潮は昭和20年代の新制作派協会(現在の新制作協会)を中心に展開したとされている⁹⁾。これは、戦争を体験した作家たちが、その内面感情を彫刻で表現しようとしたことと関係すると考えられ、後の柳原義達(1910-2004)や、本郷

新の人体表現【図 4-1】【図 4-2】はこれを代表的に示しているものであると言えるだろう。こうして彫刻における人体表現は各作家の思想を込められ、様々な展開を見せていった。しかしながら、こうした作家たちの表現も、あくまで最重要視されていたのは、日本におけるロダンやそれ以降の西欧の作家達の受容から導き出された、彫刻の造形理論であったと言えるだろう。これを大前提として、その中で如何に表現するかという展開の仕方であったと考えてよいのではないだろうか。このことは、本郷新によって書かれた「彫刻十戒」の中に記された以下の記述からも窺われる。

「発想・意匠・考案は彫刻以外の造形の中では雄弁である。造形作品の中ではこの発想・意匠・考案などのデザインの比重が多いものほど彫刻性は遠去かる。彫刻はもっと素朴な人間的手技によるものであり、それだけで充足するものなのである。¹⁰」

この記述からは、彫刻において、作家の諸々の創意はあまり造形に取り込まれるべきでないものと考えられていることが理解される。意味合いとしては、先に示した高村の述懐の内容と同義である部分もあるように思われる。戦後、日本の具象彫刻の表現が多様になったといえども、やはりまだ表現内容や手段といったものより、造形の本質が重要視されていたことが考えられる。

こうした観点から見れば、細川が表わした、「地獄草子・餓鬼草子」といった物語性の強い主題や、宗教的なイメージがつきまとう「道元」をモチーフとした作品などは、それまでのこうした彫刻の造形理論に反して、前掲した高村光太郎の言葉を借りれば「情緒とか感情とか気分」の表現に主眼を置いた彫刻表現であると言えるのではないだろうか。細川は「彫刻に文学的要素があってもよい。むしろ積極的に考えている¹¹」、「文学性は彫刻にとって不要であるとかないとか、こだわらなくてもいいんじゃないかという気がするんですよ。それが彫刻として優れていればいい。¹²」とも語っており、意図的に当時の日本の彫刻界における造形理論とは異なる見地から彫刻の制作を行っていたことが理解される。

細川は自身の彫刻観について様々な記述を残しているが、そのほとんどは自身の人間存在に対する思想についてのものであり、造形理論について語ったものは見られないことから、細川が彫刻制作の際に造形理論を最重要視していたわけではなかったことが示され

ていると思われる。対極的に、前に例示した柳原、本郷の著作¹³では、その内容の多くが各自の彫刻における造形思想に関するものであることが確認できる。

そうは言っても勿論、細川が近代日本具象彫刻における造形理論を全くいとわず制作を行っていたわけでは無いが、自身の人間観を彫刻に表すことで、独自の彫刻表現の確立を図っていたことは間違いないだろう。

細川は以下のようにも語っている。

「彫刻としての人体解釈は、ヨーロッパの歴史の中でやりつくされていると
ていい。まだ残されているのは、シュール的な角度からリアリティを探ること
くらいだ。¹⁴」

この言葉からは、それまでの人体彫刻の歴史の延長上ではなく、新しい独自の表現を打ち立てようとする細川の意志が読み取れる。「シュール的な角度」とは、自身の思想を彫刻によって具現化することにより、内面的な現実性を示すような新しい表現の方向性と解釈できるのではないだろうか。

このような、細川の独自の人体彫刻表現の提示は、時に批判の対象となることもあった。当時の新聞の展覧会評の中には、細川の彫刻に対して、「この作家の発想自体が混沌としていて、その過剰観念が適切、平明な説得表現をもてない¹⁵」だとか、「観念過剰の惨憺たる失敗¹⁶」といったものも見受けられる。細川の提示した新しい彫刻表現に対する理解の不足がこうした評価の要因となっている可能性が考えられる。細川の彫刻の変遷からは、細川自身も省察している通り¹⁷、表現要素が多く複雑で説明的な作品が見受けられることも否定できない。しかしながら、あえてこうした表現を用いている点も、細川の人体彫刻作品の特質と言うことができよう。

現在の日本彫刻界においては、各作家があらゆる方法を用いてその思想を提示したものが彫刻として受け入れられ、細川の時代と比較してその概念は著しく広がりを見せている。こうした彫刻界の現状に至る過程の中で、人間という存在を深く見つめ、自身の人間観を多様な手法で彫刻として表した細川の人体表現は、日本における人体彫刻の枠を広げたものとして位置付けられるのではないだろうか。

4.2 日本人としての造形表現

細川の主題の変遷の中には、日本人としての造形を再考しようとする姿勢から展開したものがいくつか認められる。古墳時代の石棺等の造形から着想を得た「装飾古墳シリーズ」、曹洞宗の僧がモチーフとなった「道元像」、平安末期の絵巻物を題材とした「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」の制作主題などは、その意識を端的に示すものと言えるだろう。

細川が日本人独自の造形感覚を模索しようとする思いは、様々な記述において語られている。

「(前略)しかし純粹に日本的なもの、あまりにも日本的なものへの回帰本能が、私の心を強くゆすぶってならなかった。日本人である自分はこれでよいのか、私の仕事はこれでよいのか、の自問自答である。¹⁸⁾」

「何かを造らねば自分の形見を残さねば、心はあせる。日本文化の起源、現代芸術の現状、私の求めている純な日本人の言葉、それはどこにあるのだろうか。¹⁹⁾」

「(前略)また明治より近代文明がヨーロッパから急速に導入され吸収され日本のもものとなった。また戦後、現代美術がヨーロッパからアメリカから潮のような勢いで押し入って来た。私も現代美術の波にあがき、いかに吸収し、消化し、そして自己の言葉で彫刻を造るか、正に悪戦苦闘の連続を味わった。日本人はなぜこれほどにまた気前よく世界の先進国文化を吸収しようとするのか、しなければならぬのか。地図を見るとアジア大陸の片隅、ありふれた小島に住む日本人。これほどのエネルギーの逞しさを持ちながら、また素直な民族はあるまい。黄色人種の日本人が今や世界の中の文化を背負う民族に生長しているようだ。だが私の心は暗くまた限りなくさみしい日本人よ、友よ、おまえよ。我々は何をしようとするのか？真に人間にとって貴重なるものは一体何であろうか。崩れ去って行くものまた造られて行くもの。人間の生んだ叡知の産物は、二〇世紀になって殊にすばらしいと思いたい。しかし失われて行くものすべてが、ほんとうにそれでよいのか。心の風土に、我々が生きているとい

う証を、確かなるものの言葉を残し得ているのか。人間の遺産をつくる芸術家の責任もまたそこにあるのではないか。築くものと崩れ去って行くものとの間に私は立って、もう一度思いを新たにしよう。「あまりにも日本的なるもの、日本的なるものへの回帰を、小さなものでもよいのだ確かなる核」を造り出さねば、私にとってこれは一生の道標になるようだ。²⁰」

西欧の文化を受容することで発展を遂げてきた日本と、日本人に対する疑問を投げかけ、日本人として、日本文化への回帰によって独自の表現を打ち立てようとする意志が読み取れる。こうした思いから、日本の歴史の中から題材を見つけ出し、彫刻で表現することで、日本人の造形感覚の模索を試みていたことが推察される。このような表現の展開の仕方も、細川独特のものと言えるのではないだろうか。

また、細川は、日本と西欧諸国の造形感の違いについて、以下のような記述を残している。

「元来日本人は、彫刻を受け容れる感覚をもち合わせていないんだということがよくいわれますが、確かにそういうことがあると思います。われわれは、マッスへの憧れや喜びを持たないでやっていける民族らしい。たとえばヨーロッパ人であれば、石があれば削ろうとし、削った石を積んで生活空間を築きあげてきたわけでしょう。ところが日本人は、石ころは石ころのままで扱おうとするんだし、空間を造るには木と紙を組み合わせることで満足して来た。この感覚の違いは大きいと思う²¹。」

日本人と西欧人の造形感覚の違いを受け止め、それゆえに、日本人が西欧の美術の模倣をする流れに疑問を抱いたのであろう。日本には日本の、日本的なかたちがあり、それを残さなければならないという、日本の彫刻家としての細川の高い意識が見てとれると言えるのではないだろうか。このような、芸術家としての細川の意識は、当時の現代芸術について語った以下の言葉にも表れている。

「造形活動の大勢が、純度の高い至高の芸術的成果を目指すのではなく、いわ

ば気軽なショック的楽しみを求めて、刹那的な勝負に出ているというのが、現代じゃないだろうか。それを誤りという積りはないけれど、でもとても心淋しい状況にあるという認識は、もつべきだと思うんですね。²²」

この言葉からは細川が、一時の流行に乗るような表現ではなく、時代を越えても普遍の魅力を持つような彫刻表現を目指していたことが窺える。そしてそのような表現を探求する上で自身独自の彫刻表現を実現するためには、それまでの彫刻文化を形成してきた西欧のそれではなく、日本古代の造形を見直すことで自身にしか成し得ない彫刻表現を確立しようとしていたことが理解される。

以上から、細川は自らが送っためまぐるしい時代背景の中で、その動きをとらえながら彫刻の役割や、彫刻家としての自らの役割を探っていたことが理解された。日本人の造形感を模索する志向は、そうした思想の中で辿り着いたものであったと言えるのではないだろうか。

4.3 造形の特質

第1節及び第2節では、細川の彫刻制作の根底にある思想について考察を行った。こうした細川の思想は、作品においてどのような造形によって表現されているのだろうか。以下に続く3項の観点からその特質について考えていく。

4.3.1 モデリングについて

本項では、細川の人体彫刻を形作るモデリングの表現について見ていく。モデリングとは、すなわち塑造制作において「肉付け」とも呼ばれる粘土付けの有りようであるが、これは作家ごと実に多様であると言える。このモデリングが彫刻の造形に深く関わることは言うまでもないが、その重要性は、本郷新の「肉付けのうまみ一つで彫刻は味わいを深める。肉付けが生きていないと、彫刻も、電柱のように、ものを言わなくなる。彫刻は肉付けによって、いろいろな物語を人に聞かせる²³」といった言葉にも示されている。

細川の人間を主題とした彫刻作品は、初期を除けばそのほとんどが塑造によるものであり、多様で複雑なモデリング表現が見て取れる。緻密なモデリングによって形作られてい

る部分では、人体の肌のきめや、張りの様相など、その質感が写實的に表わされている。こうしたモデリング部分に注視すると、粘土をなでて作られる滑らかな質感とも違い、一手一手、非常に小さな粘土の固まりを付けていくことでできるテクスチュアであることが見て取れる【図 4-3】。こうしてできる非常に細かな凹凸によって、人間の肌の様相が生々しいほどに再現されている。一方で、崩れた岩肌のような、荒々しく、複雑なモデリングも特徴的に用いられている。こうした部分に関しても、非常に細やかなモデリングによって、質感が与えられていることが見て取れる。

このように、緻密なモデリングによって極端に性質の異なる質感表現を一作品中に混在させている点に、細川彫刻の特質があると言えるのではないだろうか。均質に整えられた質感の中に、量塊の分解に伴わせて荒々しい質感を表し、物質的な様相を示すことで、それぞれのテクスチュアが際立ち、人体が物質として崩壊しているかのような印象が示され、細川作品特有の異様な雰囲気を持つ人体表現が成立しているものと考えられる。

細川が塑造時に用いていた道具を見ると、このような多様な質感表現は、実に様々な道具を用いて表わされていたことがわかる。鉄べら【図 4-4】、木べら【図 4-5】、かきべら【図 4-6】は多様な大きさ、形状の物が用意されており、また、【図 4-7】に示すように、木材を自ら削ったものや、自然に折れた形状のようなものも見て取れる。細川同様に、塑造制作者の多くがそれぞれの造形に合った用具を自作するが、複雑で多様な形態のものを作製しそれを用いることによって、各自の求めるモデリング表現を実現することが可能となると言えるだろう。細川の場合もこうした意図から、塑造用具を工夫していたものと考えられる。細川の複雑なモデリングを形成する重要な点であると言えるだろう。また、細川の塑造用具の中には、非常に繊細なへらや、石【図 4-8】なども確認できる。こうした用具を使って、複雑なマチエールを繊細に表現していたと思われる。当時の新制作展の図録では、塑造時の作品写真が見られるが、それらの完成度は現存するブロンズや FRP へ素材転換後の作品と全く遜色なく、粘土でありながらも硬質さを感じさせるまでに作り込まれている。【図 4-9】【図 4-10】

細川はこうして表した粘土の表情を非常に大切にしていたことが窺われる。塑造制作においては、制作を中断する際は粘土の乾燥防止のために像に湿布を施すが、細川の場合、この湿布が塑造に直接触れることでモデリングの痕跡である粘土のマチエールが変化するのを防ぐため、細い釘を像に刺し、湿布を浮かせるような配慮をしていたという²⁴。さらには湿布の重さにも気をかけ、作品が完成に近づくにつれ湿布に用いる布を次第に薄い

ものへと変えていたという。さらには、第3章での細川の石膏直付けによる制作期についての考察でも触れたように、細川は初期の石膏直付けによる制作期を除いては、作品の素材として石膏を用いていない。塑造の粘土原型の転換素材としても、石膏ではなくポリエステル樹脂を採用している。これは、粘土原型を最終素材に置き換えるとき、ポリエステル樹脂の方が複雑な粘土のマチエールをより鮮明に写しとれるという点に要因があるだろう。また、石膏の場合、複雑な形態の部分は強度が脆くなることが予想され、細川の彫刻は非常に複雑な形態部分を含んでいることから、細川がポリエステル樹脂を採用していた理由が窺える。

以上のことから、細川の人体表現におけるモデリングの特質は、人間の肉体感を描写するような質感と、崩れた岩石のような物質的な質感を対比的に混成させ、物質的に人体が崩壊しているような印象を作品に表わしている点にあることが考えられた。第1節における考察で見てきたように、風化したものに彫刻の本質を見出していた細川が、経年による深みや重みを作品に表出させることを意図して、こうした造形表現を行っていたものと考えていいのではないだろうか。

4.3.2 量塊の分解と破壊

本項では、細川の人体彫刻に見られる、人体の各部の量塊を分解した構成と、量塊自体を破壊させた造形表現について論考を行う。

細川の人体を表した作品においては、人体の自然な量の組立てが解体され、再構成されたものが多く見られ、時には量塊そのものを破壊した表現も見られる【図 4-11】。こうした表現から、元々完全な状態であったものが破壊、崩壊しているような印象が感受される。このように崩壊性を包含している点も、細川の人体表現の造形的な特質として挙げるのでないだろうか。

同様の表現は、細川と近い世代の彫刻家では、ジェルメーヌ・リシエ (Germaine Richier ・1902-1959・フランス)【図 4-12】、柳原義達【図 4-13】、加藤昭男 (1927-)【図 4-14】らの人体表現からも見て取れる。これらの作家たちの人体表現は、人体をデフォルメし、その構造を独自に再構成している点が共通していると言える。しかしながらこれらの作家の作品では、細川のように一作品中に極端に質の異なるモデリング表現は用いられておらず、作品全体を荒々しい表面で形作っている。こうした場合には、粘土の物質感が強調され、あらわされた形態に目が行くことから、人体の量塊やその構造が独自にデ

フォルムされていたとしても、細川の作品が包含しているような破壊性や崩壊性といったものは感受されないと言えるのではないだろうか。前項で見てきたように、細川の人体表現の場合には、量塊の分解と再構成に伴って、整えられた表面と荒々しい表面との対比がなされ、結果として人体表現に崩壊性が包含されていることが、造形的な特徴のひとつとして挙げられると思われる。

4.3.3 抽象的形態の包含

第2章において、細川は装飾古墳シリーズの制作を通して日本人特有の造形感や、空間に対する意識を見出そうとしながら、物体の量の存在感と、それがその空間に及ぼす影響について模索していたことが考えられた。こうした制作で培われた空間における量塊の構成感覚が人体表現に表出している点も、細川彫刻の独自性のひとつとして挙げられると思われる。

前項での考察において、人体各部の量のつながりを断絶する表現【図 4-15】を細川の人体表現の特徴の一つとして挙げたが、こうした表現は細川が、像の物体としての存在感や、その存在が空間に与える緊張感に重きを置き、彫刻としての量塊に至るために、人体の解剖学的構造を解体しその組み立てを独自に再構成する行為であったと考えられる。このような構成方法は、「装飾古墳シリーズ」以前の制作からは見られないものであり、「装飾古墳シリーズ」で得た造形感覚が、人体表現において構造を再構成する際に実践的に表わされていると考えてよいだろう。また、《ユカタンの女》や「王妃像」の作品群など、後期から晩年の作品に見られた、像の背面を平面化させ、柱のような直立性を持たせている表現【図 4-16】は、装飾古墳シリーズの特徴的な構成方法であると言える【図 4-17】。細川が、抽象的形態を追求したことで培われた形態感と、構成感覚の元に、具象的表現に抽象的表現要素を織り交ぜていたことが考えられた。さらに、晩年の制作では、表面的には古代の遺物を連想させる複雑な造形があらわされているものの、像の形態感は簡素で力強いものになっていると言え、これも抽象彫刻の制作を経たことによって行き着いた造形表現と言えるのではないだろうか。

このように異なる造形性を一作品中に混在させ、ひとつの彫刻作品として成り立たせるということは、非常に難しいことであるだろうが、「装飾古墳シリーズ」において抽象形態の模索を経たことで得た、造形感覚、構成感覚のもとに、抽象的造形を包含した複雑な人体彫刻表現が実現されたと考えられる。この点は細川彫刻の特質と言えるのではないだ

ろうか。

以上、各項における考察を考え合せてみると、細川の人体表現における造形的特質は、執拗なモデリングによって肉体感が表わされた人体表現を基調としながら、各部の量塊を破壊して表わしたり、解剖学的な組み立てを解体し、再構成することで崩壊性を表し、一作品中に人体としての存在感と物質的存在感を共立させながら、さらにそれを空間における量塊による表現として成立させている点にあると言えると思われる。

第4章 図版



【図 4- 1】

柳原義達 《犬の唄》

1950年 ブロンズ

h. 169.5 cm

三重県立美術館 蔵



【図 4- 2】

本郷新 《わだつみの声(エスキース)》

1950年 ブロンズ

h. 78 cm

札幌彫刻美術館



【図 4-3】
《髪火流地獄の男》右手



【図 4-4】
細川の制作用具（鉄べら）



【図 4-5】
細川の制作用具
(木べら等)



【図 4-6】
細川の制作用具
(かきべら、切り出し等)



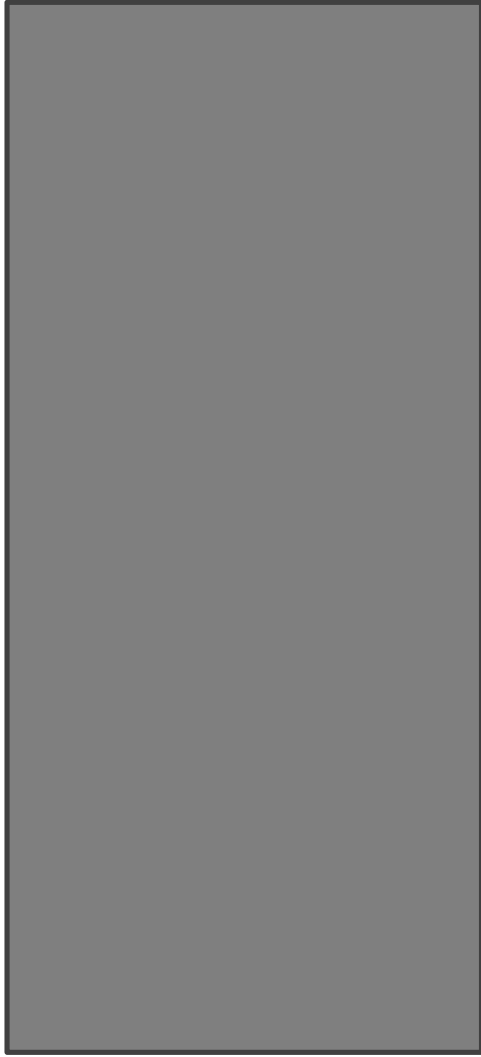
【図 4-7】

細川の制作用具（自作のたたき棒）



【図 4-8】

細川の制作用具（石）

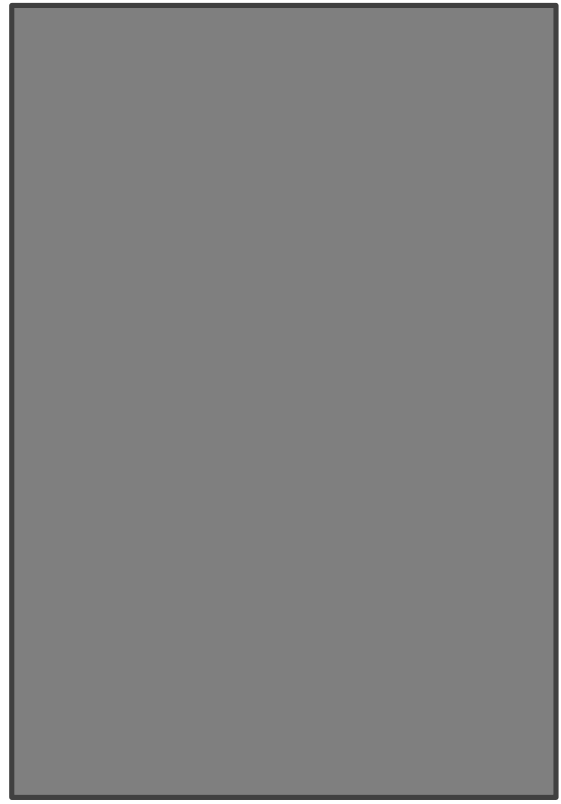


【図 4-9】

《めしいの女》1979年

170 cm

塑像



【図 4-10】

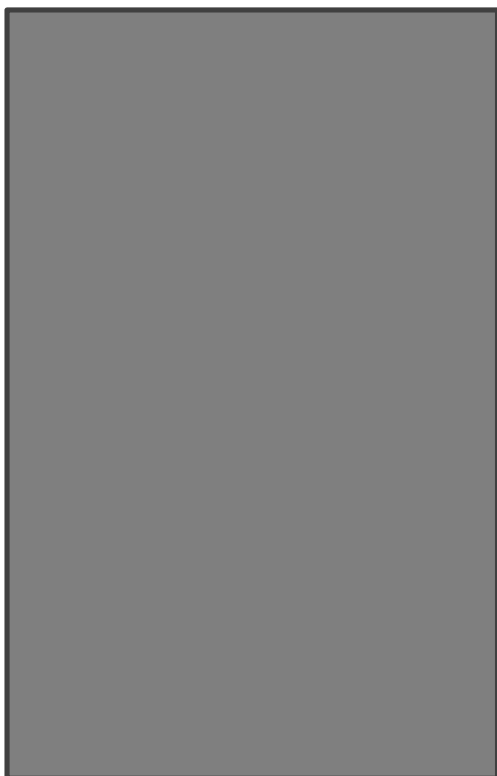
《鳥がとまった》1988年

130 cm

塑像



【图 4-11】
《髮火流地獄の男》
部分

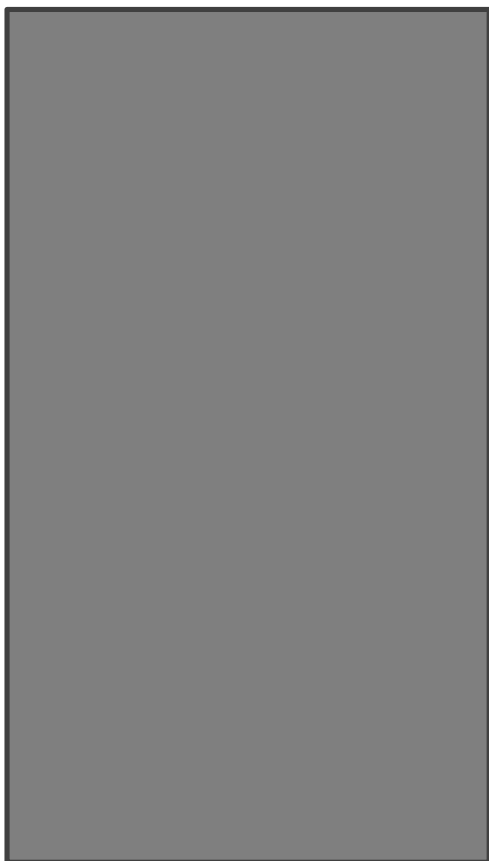


【図 4-12】

ジェルメーヌ・リシエ 《L' ORANGE》

1947-48年 ブロンズ h. 189 cm

デンマークハムレボックルイジアナ美術館蔵

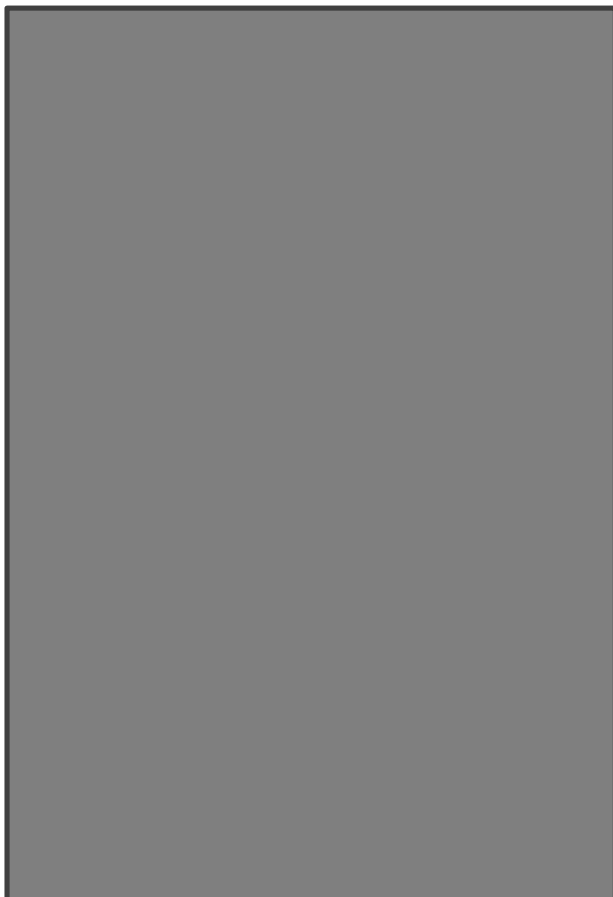


【図 4-13】

柳原義達 《犬の唄》

1961年 ブロンズ h. 159.5 cm

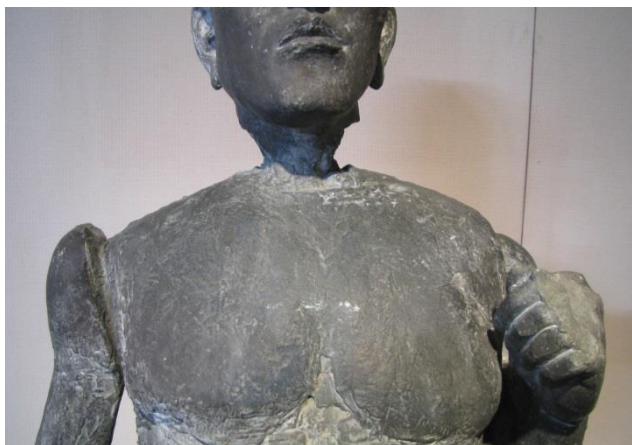
三重県立美術館蔵



【図 4-14】

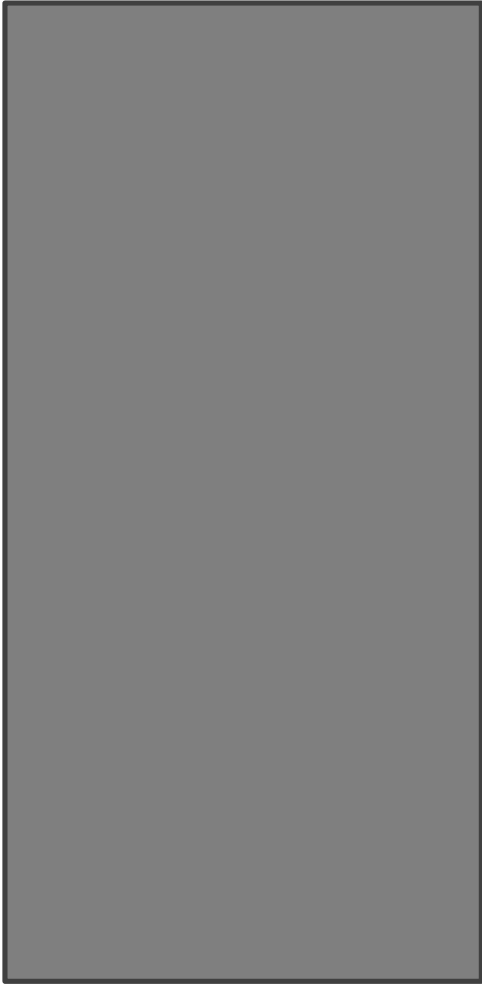
加藤昭男《野の花》

1986年 ブロンズ h. 126.3 cm



【図 4-15】

《道元》部分



【図 4-16】
《ユカタンの女》
側面



【図 4-17】
《作品 1964 - L3 (装飾古墳シリーズ 16)》
側面

第4章 註

- 1 細川宗英「忘れえぬ刻」『新美術新聞』日本美術社 1991年
- 2 細川宗英「忘れえぬ刻」『新美術新聞』日本美術社 1991年
- 3 細川宗英「制作の合間に」『信州の東京』長野県人会連合会 1980年 p.72
- 4 『地域文化 vol.15』八十二文化財団 1991年 p.8
- 5 『SASNEWS'77』 すいどーばた美術研究所 1977年
- 6 下山肇「近代日本彫刻の性格」『近代日本彫刻の歩み展』静岡県立美術館 1988年 p.10
(高村光太郎『現代の彫刻』岩波書店 1933年より)
- 7 『20世紀日本彫刻物語』芸術の森美術館 2000年 p.118
- 8 『20世紀日本彫刻物語』芸術の森美術館 2000年 p.118
- 9 『20世紀日本彫刻物語』芸術の森美術館 2000年
- 10 本郷新『彫刻の美』中央公論美術出版 1980年 p.203
- 11 米倉守「細川彫刻ほんの断章」『個の創意』形象社 1983年 p.428
- 12 雑誌記事(出典不明) 1984年
- 13 柳原義達 著作『孤独なる彫刻』、本郷新 著作『彫刻の美』など
- 14 「アトリエ訪問 45」『新美術新聞』美術出版社 1975年4月2面
- 15 『東京新聞』東京新聞社 1977年1月21日
- 16 細川宗英「制作の合間に」『信州の東京』長野県人会連合会 1980年 p.73
- 17 細川は、1978年『テレビ美術館』「細川宗英『生ける証—日本人の言葉で刻む』」(フジテレビ製作)にて「地獄草子・餓鬼草子シリーズ」の制作について、「文学性というか物語性が非常に強いんでね、それを彫刻化するのに非常に煩雑で、ストレートに彫刻の美しさっていうものを喋るのに非常に難しいっていうのか、煩雑になることが多いんで(後略)」と語っている。
- 18 細川宗英「わが精神の風土」『細川宗英』1994年 信濃毎日新聞社 p.207
- 19 細川宗英「わが精神の風土」『細川宗英』1994年 信濃毎日新聞社 p.207
- 20 細川宗英「わが精神の風土」『細川宗英』1994年 信濃毎日新聞社 p.206
- 21 『美術新聞』美術年鑑社 1975年
- 22 「アトリエ訪問 45」『新美術新聞』美術出版社 1975年4月2面
- 23 本郷新『彫刻の美』中央公論美術出版 1980年
- 24 細川明子氏からの聞き書き

結

本研究では、彫刻家細川宗英の彫刻表現について、特に人間を主題とした作品の表現に着眼し、細川の辿った多様な主題の変遷における背景と、その造形の変容をたどりながら、細川彫刻の固有の価値が何処にあるのかを見出し、現代の視点から再び評価を試みることを目的として考察を行ってきた。

この結果、細川宗英の多様な彫刻表現は、戦後、西欧の彫刻表現が怒涛のようにもたらされた日本の彫刻界のめまぐるしい動向の中で、その影響を受け止めながらもそれだけにとどまることはせず、日本人としての独自の彫刻表現を打ち立てようとした姿勢と、人間存在を深く見つめ、自身の間観を彫刻に表わそうとする思いから生まれてきたものだということが明らかとなった。

細川は、その制作活動の初期には、現代イタリア彫刻の影響により石膏直付け技法を用いて彫刻の形態模索を行い、1960年代には、日本における抽象彫刻の隆盛を受けて、日本の装飾古墳の造形から着想を得た「装飾古墳シリーズ」で、セメントを素材として巨大な抽象彫刻の造形を追求した。60年代後半には、アメリカ現代美術が日本にも強い影響を及ぼし、これを受けてポップ・アート風の作品制作を行った。1968（昭和43）年に文化庁在外派遣研修員として渡ったメキシコでマヤ文明の遺跡に触れたことから、人間存在に対する深い思想を得、帰国後は人間の内面性を彫刻で表わすことを制作の主眼とすることとなる。「男と女」、「王と王妃」の連作によってこれが追及され、さらに日本的な主題を模索する中で、禅僧である道元をモチーフとした制作、宗教絵巻物である「地獄草子」・「餓鬼草子」に表わされた人間像を彫刻化する制作を試みる。そして、具象形態と抽象形態を混成した「王妃像」によって深い精神性を伴った人間像を打ち立てた。晩期には、古代の遺物を連想させるような素朴な存在感を呈する作品を制作した。

このような多様な表現の中で、細川が提示した人間像における造形の特徴は、緻密なモデリングによって人間の肉体感を表わし、その量塊を時に破壊しながら、人体における量塊の組立てを分解し再構成することで崩壊性を表し、一作品中に人体としての存在感と物質的存在感を共立させながら、さらにそれを空間における量塊による表現として成立させている点にあることが結論として考えられた。抽象、具象を問わない多様な彫刻表現の試みの中で、細川の幅広い造形感覚と、構成感覚が培われたと言えるだろう。こうした高い

造形力を最大限に発揮させたことで、独自の彫刻表現を打ち立てることが可能となったのではないだろうか。

そして、こうした造形感は、細川の追い求めた人間存在を提示するためのものであったことが考えられた。多様な造形の変容を見せる細川の彫刻表現であるが、メキシコからの帰国以後、その制作の根底にあったものは一貫して、人間の内面性を彫刻として表わそうとする意識であったことが明らかとなった。これはマヤ文明の遺跡において、古代人の残した造形物から、人は死んでも、未来にその存在を残しおこうとする人間の執念を見出したことに由来する。細川の作る彫刻に表わされた人間は、人間の営みを見つめ続ける永遠の存在として提示されたものと思われる。これまでの考察で細川の人体表現の特徴として挙げた、生々しいほどに追及された肉体感を持つ人体に刻まれた崩壊の表現は、経年による風化に耐えながら存在するものの様相を像に与えるためのものであったと考えられ、また、抽象的形態を包含させた人体表現は、細川が触れてきた装飾古墳やマヤ文明の遺跡のような、古代人の残した素朴でありながら力強い遺物の造形性を意図したものであったと思われる。すなわち細川が人体表現にあらわした造形性は、彼の追い求めた人間存在の表現のためのものであったと言えるのではないだろうか。

日本の近代具象彫刻において、その造形論は西欧の彫刻家によりもたらされたものであり、その受容の歴史がそのまま日本の近代彫刻の成り立ちとなったと言っていいたい。ロダンを初めとして、ブールデル、マイヨールといったフランス近代彫刻を直に継承した時代を経て、現代に近づくにつれ、こうした造形論に作家それぞれの人間存在の捉え方、または身体そのものに対する見方や考え方が彫刻に反映されることにより、幅広い表現が見られるようになっていった。しかしながら、細川の生きた昭和の日本具象彫刻界においては、まだまだその価値基準は西欧の彫刻表現から導き出された造形理論が主幹であったと言えるだろう。これに対して細川は、日本人と西欧人の根底にある造形感覚の違いを認識した上で、西欧彫刻の模倣から脱却し、日本人の造形感を土台として日本人としての彫刻を打ち立てようとしたのであった。こうしたことから、細川が彫刻表現において最重要視していたのは、西欧の概念を基調とした従来の具象彫刻における造形論ではなく、日本人として如何に自身の表現を打ち立てるか、すなわち、如何にして「自分が生きている証し自分が生きている証し¹」を残すかという点にあったと言っていいたい。こうした、従来の彫刻観にとらわれない、作家の内面感情が強く表わされた彫刻表現はこれまでにあまり見られないものであり、斬新なものであっただろう。それ故に、当時の概念からは一

一般的に細川の彫刻表現を受け入れ理解することが難しく、専門的な目線からの一部の評価のみにとどまってしまったのではないだろうか。この点において、細川は日本の近現代具象彫刻史上において特別な位置づけがなされると言えるのではないだろうか。

以下の記述は、細川が自身の彫刻表現について省察しているものである。

「彫刻は万人に見てもらうためにあるという考え方もあるでしょうけれど、ぼくなどは自分の内面に向けて作っているようなところがありますね。見たい人が見たいときに接して何かを感じてくれればいいんで、こちらから見てくれと働きかけるようなものではないんじゃないか。誰にでも喜ばれるものを否定はしませんが、自分が生きている証しを未来永劫に残そうとする執念をもって制作するのが作品だと思います。それが結果的に受け容れられれば有難いけれど、受け容れられることが目的じゃないですね。

いくら大きな夢をもっていても、一人の人間が一生のうちにできることなんか高が知れているし、自分にできる範囲で、納得のゆく作品を作るしかないでしょうね。²⁾

この記述に示された細川の考えと、実際の彫刻表現は、整合するように思われる。細川彫刻に表わされた人体は、主題の内容の印象や、崩壊性を伴う表現がなされていることから、一般的な視点からは、生々しく、不気味な印象を与えるものであることが想像される。筆者の制作者の立場からは、作品を提示するとき、やはりある程度は観る側の共感を得たいと思うのが通情であると思われるが、細川のこうした表現からは、作品を観る人に寄り添うような態度は一切感じられないと言えるだろう。こうしたことが、細川の当時の評価が、現在の状況に反映されていない要因のひとつであるとも思われる。

細川の場合、本論中で取り上げた依頼制作の例に示されるように、「具象彫刻の見本のよ³⁾うな³⁾」、人体を美しく捉えた、一般的に他者に受け入れられ易い彫刻を作ることも可能であったにもかかわらず、表現者としての姿勢を崩すことなく、自身の納得できる表現を目指して制作を行っていたことが理解される。

こうした表現が周囲に理解されづらいものであることを承知しながらもそれを続けたのは、彫刻の歴史上に自身の人間像を打ち立てようとする強い思いと、さらには人間をつくることへの執念が伝えられればそれでいいという達観の表れと言えるのではないだろうか。

細川の作品群からは、人生をかけて人間存在を追求した一彫刻家の有り方が示されていると言えるだろう。

以上の考察から、細川は戦後の日本彫刻界において、高い造形力の元に極めて独特の人体彫刻表現を成し得た、稀有の作家であると言えることができる。細川が追い求め、彫刻に表わした人間の存在性は、時代が経っても変わることのない根源的なものであり、その作品には普遍の価値が見出せるように思われる。

本稿において、これまで深く研究のなされてこなかった細川宗英の彫刻表現について、制作主題と作品の造形を照らし合わせながらその本質を探ったことは、細川芸術の理解のために多少なりとも寄与できるものと思われる。また、戦後日本の激動の時代背景の中で、日本人とは何か、人間とは何か、といった問いから目を逸らさず、自身の立脚地を定めて彫刻表現を追求し続けた細川の姿は、筆者を含め彫刻を志す者にとって、大きな指針となり得るのではないだろうか。

結

- 1 雑誌記事資料(出典不明) (保管者により 1984 年と明記されている)
- 2 雑誌記事資料(出典不明) (保管者により 1984 年と明記されている)
- 3 米倉守「細川彫刻ほんの断章」『個の創意』形象社 1983 年 p.429

【細川宗英 年譜】

年代	数え年	経歴等	主な制作	社会・彫刻界関連事項
1930 昭和5	0	父多喜雄、母きのゑの長男として長野県松本市に出生		
1931 昭和6	1			9月：満州事変勃発
1936 昭和11	6			日中戦争開始
1937 昭和12	7	4月：松本市市田川小学校入学		
1938 昭和13	8	小学2年次、諏訪市に引っ越し、諏訪市高島小学校に転入		
1939 昭和14	9			7月：新制作派協会彫刻部発足
1941 昭和16	11			太平洋戦争開始
1943 昭和18	13	4月：諏訪中学校入学		
1945 昭和20	15			8月：第二次世界大戦終戦
1948 昭和23	18	4月：学制改革により諏訪清陵高校3年に編入		新制高等学校発足
		校章制定委員長として諏訪清陵高校校章作成に尽力する	7月：高校昇格記念祭にて漆喰製のピナス像を制作	『美術手帖』創刊
1949 昭和24	19	3月：諏訪清陵高校卒業		5月：東京芸術大学創設
		4月：東京芸術大学美術学部彫刻科に入学		
		12月：父多喜雄逝去		
		大学留年		
1950 昭和25	20	大学復学		朝鮮戦争勃発 『芸術新潮』創刊

1952 昭和27	22			12月：国立近代美術館開館	
1953 昭和28	23			第2回日本国際美術展において、イタリ ア現代具象彫刻が紹介される。	
1954 昭和29	24	3月：東京芸術大学卒業 4月：東京芸術大学彫刻科専攻科入学			
1955 昭和30	25	国鉄大井工場に『裸婦像』設置 「第19回新制作協会展」初出品、初入選。《鳥になる女》(立つ女のトルソ)出品。 以後毎年出品。	この頃よりガラスペン画『砂川』を100枚以 上制作		
1956 昭和31	26	3月：東京芸術大学専攻科修了 4月：跡見女子短期大学講師、すいどーばた美術学院講師、東京芸術大学彫刻科 副手となる	● 石膏直付けによる制作		
1957 昭和32	27	「第20回新制作協会展」に《三人の立像》《うむく女》出品、新作家賞受賞 東京芸術大学卒業生によりグループ「棕櫚会」を結成。(メンバー：細川宗英、 大国丈夫、加藤昭男、児島幸雄、清水晴児、新妻実、福家靖夫、保田春彦)			
		「第一回棕櫚会」参加			
		「前衛美術の15人展」招待出品			
1958 昭和33	28	新制作協会会員となる。(当時、最年少、最少出品回数)			
1959 昭和34	29	世界平和友好祭美術代表としてモスクワを經由しウィーンへ行く。 「世界青年学生平和友好祭ウィーン・フェスティバル国際展」に出品、佳作賞受 賞。			
1960 昭和35	30	「第3回国際具象美術派展」(朝日新聞社主催)に招待出品。 「第4回現代日本美術展」(東京都美術館開催)に招待出品。			

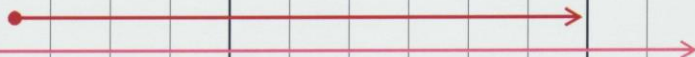
1961 昭和36	31	画家志望であった菊本春子と結婚。			1月：イタリヤ現代彫刻展
1962 昭和37	32			「装飾古墳シリーズ」の制作	
1963 昭和38	33	長女りゑ誕生。			7月：世界近代彫刻シンポジウム（日本初の国際シンポジウム）
1964 昭和39	34	「第15回選抜秀作美術展」（朝日新聞社主催）に《作品1963》招待出品。 「現代美術の動向・絵画と彫刻展」（国立近代美術館京部分館開催）に招待出品。			10月：東京オリオンビック開催
1965 昭和40	35	「装飾古墳シリーズ」と総称するセメントによる一連の作品で、第8回高村光太郎賞を受賞。 「第1回現代日本彫刻展」にてU氏賞受賞。 「第8回国際美術展」招待出品。 スイス「I. T. Uコンペティション」にて佳作賞受賞。		拓本の方法による版画制作を行う。 (1967年頃まで)	
1966 昭和41	36	《鬼の顔》が国立京都国際会館庭園に設置される。 「第17回選抜秀作美術展」招待出品。 「第7回現代日本美術展」招待出品。 「第4回連翹会」招待出品。 「今日の作家66展」招待出品。			
1967 昭和42	37	「第9回東京国際美術展」招待出品。			
1968 昭和43	38	第1回文化庁芸術家在外研究員として渡米、メキシコ、ヨーロッパを訪れる。 《作品1967L-1》が九州産業大学に設置される。			
1969 昭和44	39	「第8回現代日本美術展」招待出品。			

1970 昭和45	40			● 「男と女」、「王と王妃」の連作	3月：日本万国博覧会（大阪）開幕
1971 昭和46	41	《王と王妃》が長野県岡谷市湖畔公園に設置される。			
1972 昭和47	42	第2回現代国際展『現代世界の人間像』（彫刻の森美術館主催）に招待出品。 《道元》の作品で、第3回中原二郎賞優秀賞を受賞。		● 《道元》	
		《作品1966L(一)装飾古墳シリーズ19》(蠶)が長野県諏訪市高島公園に設置される。			
1973 昭和48	43	長野県諏訪市美術館にて、個展開催。			
1974 昭和49	44	「第1回彫刻の森美術館大賞展」に招待出品。 《王と王妃1973》が彫刻の森美術館に買い上げられる。		● 「地獄草子・観鬼草子」シリーズの制作	石油ショック
1975 昭和50	45	《少年と馬》が長野県諏訪市高島小学校に設置される。			
		「現代彫刻20人展」に招待出品。			
1976 昭和51	46	「第1回七刻展」（現代彫刻センター主催）に出品。 （以後第10回(最終回)まで毎年出品。）			
		「頭像展」（彫刻の森美術館主催）に招待出品。			
1977 昭和52	47	現代彫刻気鋭展招待出品。			
		東京芸術大学助教授となる。			
1978 昭和53	48	フジテレビ制作「テレビ美術館」（生ける証—日本人の言葉で刻む）に出演。		● 「孤核シリーズ」の制作	
		「第1回日動彫刻展」に出品。（以後2回出品。）			
		「転石会彫刻展」に招待出品。（以後3回出品。）			
1979 昭和54	49	「第1回今日のイメージ展」（秋田県立美術館主催）に招待出品。			共通一次試験導入

1980 昭和55	50	「現代彫刻俊英20人展」に招待出品。							
1981 昭和56	51	第1回高村光太郎大賞展に出品、《ウシユモロの男》で優秀賞受賞。 東京芸術大学教授となる。							
		肝臓を悪くし、入院する。							
		「ジェイコ彫刻展」に出品。							
1982 昭和57	52	第6回日動彫刻展に参加。							
1983 昭和58	53	第1回東京現代野外彫刻展に招待出品、《ユカタンの女》で優秀賞受賞。							
		肝臓治療のため再入院する。							
1984 昭和59	54	近現代日本の彫刻展に招待出品。							
		「現代彫刻の展開-1930~80 第10回現代彫刻の展開6」に出品。							
1985 昭和60	55	《王妃像No.1》、《道元》を東京芸術大学資料館に寄贈する。							
1986 昭和61	56	《王妃像L. No.2》が世田谷美術館買い上げとなる。							
		シンポジウム「第1回建築と彫刻との出会い」（彫刻の森美術館主催）に出席。							
1987 昭和62	57	《立つ男のトルソ》が長野県信濃美術館買い上げとなる。							
		東京芸術大学創立百周年現職教官展（西武アートルーム）に出品。							
1988 昭和63	58	《腰掛ける女》が後楽園特別貴賓室（エアードーム）に設置される。							
		「現代彫刻・1980年現代の作家達展」（協和銀行主催）に出品。							
1989 平成元	59	《朝》が長野県富士見町役場に設置される。							1月：平成に改元

		《鐸》が諏訪清陵高校創立80周年記念として同校に設置される。			
		《ユカタンの女》が札幌芸術の森美術館に設置される。			
		《翔（はばたく）》が長野県岡谷市警察署ロビーに設置される。			
		東京芸術大学創立百周年展に出品			
1990 平成2	60	美ヶ原ロダン大賞展審査員を務める。			
		《乙女の像》が群馬県館林市に設置される。			
		《少女と鳩》が兵庫県姫路市に設置される。			
		第7回湖風会展（長野県岡谷市カノラホール）に出品。			
1991 平成3	61	「環境芸術大賞'91」審査員を務める。			
		《王妃像No.1》が長野県伊那郡高森町「平和の丘」に設置される。			
		《王妃像M》が東京都清瀬市「ケヤキ・ロード・ギャラリー」に設置される。			
1992 平成3	62	《空へ》が長野県松本市「環境保護センター」に設置される。			
		日本陶彫展審査員を務める。			
		再び体調を崩し、入院する。			
1993 平成4	63	《蓮元の首》が福島県郡山美術館及び、徳島県立近代美術館買い上げとなる。			
		土岐市陶彫展審査員を務める。			
1994 平成5	64	4月30日逝去（享年63歳）			
1995 平成6		4月：長野県諏訪市美術館にて「細川宗英遺作展」開催。			

● 「趾シリーズ」の制作



2002 平成14	10月：長野県諏訪市美術館に常設展示室が開設され、「細川宗英常設展示室開設記念展」が開催される。		
2004 平成16	10月：神奈川県民ホールギャラリー「モノづくりの逆襲」展に地獄草子餓鬼草子シリーズの作品を出品		

新制作展 出品作品一覧

年	回	作品	技法、シリーズ等
1962	26	《作品Ⅰ》、《作品Ⅱ》、《作品Ⅲ》、《壊れたサントウール》	石膏直付け
1963	27	《作品》、《作品》、《作品》、《作品》、《作品》	石膏直付け
1964	28	《作品(1964 L2)》、《作品(1964 L3)》、《作品(1964 L1)》	装飾古墳シリーズ
1965	29	《作品(1965 L2)》	装飾古墳シリーズ
1966	30	《No.81(装飾古墳20)》	装飾古墳シリーズ
1967	31	出品なし	
1968	32	出品なし	
1969	33	出品なし	
1970	34	《男と女1970》	男と女
1971	35	《1971「男と女」》	男と女
1972	36	《「男と女」1972》、《道元》	男と女、道元
1973	37	《王と王妃1973》、《泣く男》、 《地獄草子餓鬼草子 試作1 膿血地獄》、《風神雷神》	王と王妃 地獄草子餓鬼草子シリーズ
1974	38	《のんびり鐘 ひな型》、《男と女の顔》、 《地獄草子餓鬼草子 試作2 雨炎石地獄》	地獄草子餓鬼草子シリーズ
1975	39	《髪火流地獄の男》、《髪火流地獄 鳥と犬と》、《図畫地獄》	地獄草子餓鬼草子シリーズ
1976	40	《作品 雲火霧地獄より》、《灰痕の男》	地獄草子餓鬼草子シリーズ
1977	41	《屎糞地獄》	地獄草子餓鬼草子シリーズ
1978	42	《のんびり鐘》	
1979	43	《めしいの女》	地獄草子餓鬼草子シリーズ
1980	44	《王と王妃 LNo.3》	王と王妃
1981	45	出品なし	
1982	46	《青冠の男》	
1983	47	出品なし	
1984	48	《王妃像》	王妃像
1985	49	《王妃像 LNo.2》、《犬の男》	王妃像
1986	50	《王と王妃1986 LNo.3》	王と王妃
1987	51	《坐せる僧(僧の像)》、《鳥のとまった男》、 《二羽の鳥のとまった男》	道元
1988	52	《鳥がとまった》	
1989	53	《かめ》、《王妃像M》	王妃像
1990	54	《蛙》、《趾》	趾
1991	55	《しじまの歌 跡No.1》、《趾No.2》、《趾No.4》	趾
1992	56	《趾B》、《趾No.3》	趾
1993	57	《坐せる王妃》	王妃像
1994	58	追悼展示 《王と王妃1986 LNo.3》、《趾No.1》	

引用・参考文献一覧

単行書・展覧会カタログ

- 『20世紀イタリア具象彫刻展』岐阜県美術館 1988年
- 『20世紀日本彫刻物語』芸術の森美術館 2000年
- 『Germaine Richier-Retrospective』Adagp,paris 1996年
- 『SAS NEWS`77 vol25』創形美術学校 1977年
- 『アメリカ現代美術展』北海道立帯広美術館 2004年
- 『アメリカ現代美術展』北海道立帯広美術館 2004年
- 『近・現代の日本彫刻』山口県立美術館 1984年
- 『現代彫刻の5人』ギャラリー・ところ 1986年
- 『週刊朝日百科 国宝の美 49』朝日新聞出版 2010年
- 『週刊朝日百科 国宝の美 49』朝日新聞出版 2010年
- 『第2回現代国際彫刻展』彫刻の森美術館 1971年
- 『建皇覚造展』和歌山県立近代美術館 1982年
- 『謎のメキシコ文明を探る展』読売新聞社 1981年
- 『日本彫刻の近代』東京国立近代美術館 2007年
- 『日本の原始美術 10 装飾古墳』講談社 1979年
- 『日本の美術 12 No271 六道絵』至文社 1988年
- 『日本の美をめぐる 地獄草子と餓鬼草子』小学館 2003年
- 『日本美術 6月号』日本美術社 1977年
- 『日本美術全史 1 原始・飛鳥奈良時代』美術出版社 1968年
- 『文化財講座 日本の美術 5 彫刻 (飛鳥・奈良)』第一法規出版株式会社 1977年
- 『文化財講座 日本の美術 6 彫刻 (平安)』第一法規出版株式会社 1977年
- 『文化財講座 日本の美術 7 彫刻 (鎌倉)』第一法規出版株式会社 1977年
- 『文化財講座 日本の美術 8 彫刻 (南北朝～近代)』第一法規出版株式会社 1977年
- 『ヘンリー・ムーア展』東京都美術館 1986年
- 『加藤昭男彫刻展』武蔵野美術大学美術資料図書館 1997年
- 『近代彫刻の流れ』北海道立旭川美術館 1990年

『現代デザイン辞典 2003年度版』株式会社平凡社 2003年
『現代デザイン辞典 2012年度版』株式会社平凡社 2012年
『吾妻兼治郎展』読売新聞社 1988年
『広辞苑 第五版』岩波書店 1998年
『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994年
『写真で綴る清陵の100年』長野県諏訪清陵高等学校同窓会 1996年
『信州の顔』郷土出版社 1986年
『信州の彫刻』信濃毎日新聞社 1975年
『信州の東京』長野県人会連合会 1980年
『新設日本史図説』浜島書店 2002年
『新設日本史図説』浜島書店 2002年
『清陵八十年史』長野県諏訪清陵高等学校同窓会 1981年
『第24回新制作協会展』新制作協会 1960年
『第57回新制作展』図録 新制作協会 1993年
『地獄草子・餓鬼草子・病草子』角川書店 1976年
『彫刻家 細川宗英』諏訪市美術館 2005年
『彫刻家 細川宗英展』財団法人八十二文化財団 1997年
『長野県美術全集9』郷土出版社 1996年
『東京芸術大学百年史 美術学部篇』東京芸術大学百年史編集委員会 2003年
『柳原義達作品集』三重県立美術館 2003年
『立川義明展』茅野市美術館 2008年
岩野勇三：『彫塑 制作と技法の実際』日貿出版社 1982年
菊池一雄：『ロダン』中央公論美術出版 1968年

単行図書・展覧会図録等

本郷新：『彫刻の美』中央公論美術出版 2005年7版
柳原義達：『孤独なる彫刻』筑摩書房 1985年
米倉守：『個の創意』形象社 1983年
宮次男：『日本の美術 12 No271 六道絵』1988年 至文堂

酒井忠康、米倉守：『現代日本の野外彫刻』講談社 1991 年

乗松巖：『彫刻と技法』近藤出版社 1970 年

大城道則、菊川匡：『古代エジプトへの扉：菊川コレクションを通して』文芸社、2004 年

論文等

青木正弘：「20 世紀イタリア具象彫刻と日本」『20 世紀イタリア具象彫刻展』

岐阜県美術館 1988 年

福永 治：「ヘンリー・ムーアと日本」『「ヘンリー・ムーア」展』セゾン美術館 1992 年

岩野勇三：「じかづけ」『アトリエ 485』アトリエ出版社 1967 年

桑原住雄：「細川宗英の空間解釈」『みづゑ 723 号』1965 年 5 月 美術出版社

小川正隆：「奔放にして誠実な模索の軌跡」『細川宗英』信濃毎日新聞社 1994 年

米倉守：「細川彫刻ほんの断章」『個の創意』形象社 1983 年

細川宗英：「制作の合間に」『信州の東京』長野県人会連合会 1977 年

細川昭八：「兄のこと」『彫刻家細川宗英』諏訪市美術館 2005 年

細川昭八：「わが兄」『細川宗英展』八十二文化財団 1997 年

細川宗英：「歳月の流れに」『信州の東京』長野県人会連合会 1980 年

図版出典

序章

- 0-1 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
- 0-2 筆者撮影
- 0-3 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
- 0-4 筆者撮影
- 0-5 筆者撮影
- 0-6 筆者撮影
- 0-7 筆者撮影
- 0-8 筆者撮影
- 0-9 筆者撮影
- 0-10 筆者撮影
- 0-11 筆者撮影

第1章

- 1-1 筆者撮影
- 1-2 筆者撮影
- 1-3 『写真で綴る清陵の100年』長野県諏訪清陵高等学校同窓会 1996年 p.148
- 1-4 『写真で綴る清陵の100年』長野県諏訪清陵高等学校同窓会 1996年 p.148
- 1-5 筆者撮影
- 1-6 筆者撮影
- 1-7 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
- 1-8 筆者撮影
- 1-9 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
- 1-10 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
- 1-11 筆者撮影
- 1-12 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
- 1-13 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
- 1-14 筆者撮影
- 1-15 筆者撮影
- 1-16 筆者撮影
- 1-17 筆者撮影
- 1-18 筆者撮影

第2章

- 2-1 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
- 2-2 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
- 2-3 乗松巖：『彫刻と技法』近藤出版社 1970年
- 2-4 乗松巖：『彫刻と技法』近藤出版社 1970年
- 2-5 筆者撮影
- 2-6 筆者撮影
- 2-7 『建島覚造展』和歌山県立近代美術館 1982年
- 2-8 『日本美術 6月号』日本美術社 1977年
- 2-9 『第2回現代国際彫刻展』彫刻の森美術館 1971年
- 2-10 『日本の原始美術10 装飾古墳』講談社 1979年
- 2-11 『日本の原始美術10 装飾古墳』講談社 1979年
- 2-12 筆者撮影
- 2-13 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
- 2-14 筆者撮影
- 2-15 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
- 2-16 ジョージ・シーガル展 セゾン美術館 1996年
- 2-17 ERNESTTROVA ホームページ
http://www.collectionprivee.com/Trova_Ernest/Ernest_Trova_Index.htm

- 2-18 『彫刻家 細川宗英展』財団法人八十二文化財団 1997 年
- 2-19 「マヤ遺跡探訪」ホームページ http://www.geocities.jp/ruinas_maya/
- 2-20 筆者撮影
- 2-21 曹洞宗公式ホームページ「曹洞禅ネット」<http://www.sotozen-net.or.jp/>
- 2-22 『日本の美術 12 No.271 六道絵』 至文社 1988 年
- 2-23 筆者撮影
- 2-24 筆者撮影
- 2-25 第 57 回新制作展カタログ 1993 年
- 2-26 筆者撮影
- 2-27 筆者撮影

第 3 章

- 3-1 筆者撮影
- 3-2 筆者撮影
- 3-3 筆者撮影
- 3-4 筆者撮影
- 3-5 筆者撮影
- 3-6 筆者撮影
- 3-7 筆者撮影
- 3-8 筆者撮影
- 3-9 筆者撮影
- 3-10 筆者撮影
- 3-11 筆者撮影
- 3-12 筆者撮影
- 3-13 筆者撮影
- 3-14 筆者撮影
- 3-15 筆者撮影
- 3-16 筆者撮影
- 3-17 筆者撮影
- 3-18 筆者撮影
- 3-19 筆者撮影
- 3-20 筆者撮影
- 3-21 『ヘンリー・ムーア展』東京都美術館 1986 年
- 3-22 筆者撮影
- 3-23 筆者撮影
- 3-24 筆者撮影
- 3-25 筆者撮影
- 3-26 筆者撮影
- 3-27 筆者撮影
- 3-28 『ヘンリー・ムーア展』東京都美術館 1986 年
- 3-29 筆者撮影
- 3-30 筆者撮影
- 3-31 筆者撮影
- 3-32 筆者撮影
- 3-33 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995 年
- 3-34 筆者撮影
- 3-35 『20 世紀イタリア具象彫刻展』岐阜県美術館 1988 年
- 3-36 『ヘンリー・ムーア展』東京都美術館 1986 年 3-36
- 3-37 『第 2 回現代国際彫刻展』彫刻の森美術館 1971 年
- 3-38 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995 年
- 3-39 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995 年
- 3-40 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995 年
- 3-41 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995 年
- 3-42 飛鳥文化財研究所ホームページ <http://www.asukanet.gr.jp/>
- 3-43 筆者撮影

- 3-44 筆者撮影
 3-45 筆者撮影
 3-46 筆者撮影
 3-47 『日本の原始美術 10 装飾古墳』講談社 1979年
 3-48 筆者撮影
 3-49 筆者撮影
 3-50 筆者撮影
 3-51 筆者撮影
 3-52 筆者撮影
 3-53 筆者撮影
 3-54 筆者撮影
 3-55 『細川宗英』信濃毎日新聞社 1995年
 3-56 ERNESTTROVA ホームページ
http://www.collectionprivee.com/Trova_Ernest/Ernest_Trova_Index.htm
 3-57 筆者撮影
 3-58 ERNESTTROVA ホームページ
http://www.collectionprivee.com/Trova_Ernest/Ernest_Trova_Index.htm
 3-59 筆者撮影
 3-60 筆者撮影
 3-61 筆者撮影
 3-62 筆者撮影
 3-63 筆者撮影
 3-64 筆者撮影
 3-65 筆者撮影
 3-66 筆者撮影
 3-67 筆者撮影
 3-68 筆者撮影
 3-69 筆者撮影
 3-70 筆者撮影
 3-71 筆者撮影
 3-72 筆者撮影
 3-73 筆者撮影
 3-74 筆者撮影
 3-75 筆者撮影
 3-76 『日本の美術 12 No.271 六道絵』至文社 1988年
 3-77 『日本の美術 12 No.271 六道絵』至文社 1988年
 3-78 筆者撮影
 3-79 『日本の美をめぐる 地獄草子と餓鬼草子』小学館 2003年
 3-80 筆者撮影
 3-81 筆者撮影
 3-82 筆者撮影
 3-83 『日本の美術 12 No.271 六道絵』至文社 1988年
 3-84 『日本の美をめぐる 地獄草子と餓鬼草子』小学館 2003年
 3-85 筆者撮影
 3-86 筆者撮影
 3-87 筆者撮影
 3-88 筆者撮影
 3-89 筆者撮影
 3-90 筆者撮影
 3-91 筆者撮影
 3-92 筆者撮影
 3-93 筆者撮影
 3-94 筆者撮影
 3-95 筆者撮影
 3-96 筆者撮影
 3-97 『日本の原始美術 10 装飾古墳』講談社 1979年

- 3-98 筆者撮影
- 3-99 筆者撮影
- 3-100 筆者撮影
- 3-101 筆者撮影
- 3-102 筆者撮影
- 3-103 筆者撮影
- 3-104 筆者撮影
- 3-105 筆者撮影
- 3-106 筆者撮影
- 3-107 筆者撮影
- 3-108 筆者撮影
- 3-109 筆者撮影
- 3-110 『週刊朝日百科 国宝の美 49』朝日新聞出版 2010年
- 3-111 『週刊朝日百科 国宝の美 49』朝日新聞出版 2010年
- 3-112 『週刊朝日百科 国宝の美 49』朝日新聞出版 2010年
- 3-113 筆者撮影
- 3-114 筆者撮影
- 3-115 「関西の野外彫刻」ホームページ <http://sculpture-japan.com/index.shtml>

第4章

- 4-1 『柳原義達作品集』三重県立美術館 2003年
- 4-2 『日本彫刻の近代』東京国立近代美術館 2007年
- 4-3 筆者撮影
- 4-4 筆者撮影
- 4-5 筆者撮影
- 4-6 筆者撮影
- 4-7 筆者撮影
- 4-8 筆者撮影
- 4-9 第53回新制作展カタログ 1989年
- 4-10 第52回新制作展カタログ 1988年
- 4-11 筆者撮影
- 4-12 『Germaine Richier-Retrospective』Adagp,paris 1996年
- 4-13 『柳原義達作品集』三重県立美術館 2003年
- 4-14 『現代彫刻の5人』ギャラリー・ところ 1986年
- 4-15 筆者撮影
- 4-16 筆者撮影
- 4-17 筆者撮影

謝辞

本稿の執筆に際しましては、多くの方々より温かなご指導、ご協力を頂戴いたしました。この場をお借りして深く御礼申し上げます。

細川宗英の令夫人である細川明子氏には、長時間にわたる取材に温かく応じていただき、多くのご教示と、貴重な資料を多数拝見させていただきました。細川の御令弟である細川昭八氏には、特に細川の少年期について細やかなご教示を頂戴いたしました。御弟子である早瀬重留氏、藤森民雄氏からは、細川の彫刻家としての姿や、指導者としての側面について多くの意義深いご教示を賜りました。ここに記して心より感謝申し上げます。

諏訪市美術館・館長の小林純子氏を始めとして職員の皆様方には、長期間に渡り貴重な収蔵作品及び資料の拝見、撮影にご協力賜りました。松本市美術館・岩垂宏直様、諏訪市高島小学校、諏訪清陵高等学校、富士見市役所の皆様方には、貴重な作品の拝見と資料の閲覧をさせていただきました。作品の実見調査、撮影に際しては、筑波大学大学院彫塑研究室の酒井恒太氏、山本将之氏、宮本温子氏に多大なご協力をいただきました。心より御礼申し上げます。

本稿のご審査をしてくださいました筑波大学芸術系教授 齊藤泰嘉先生、岡崎昭夫先生、守屋正彦先生、柴田良貴先生、東京福祉大学社会福祉学部講師 宮坂慎司先生には、お忙しい中、私の拙い研究、考察に対し貴重なご指導ご鞭撻を頂戴いたしました。また、筑波大学彫塑研究室の先輩である三政洋一氏、江村忠彦氏からは、論文執筆に際し細やかなご助言と、温かなお励ましをいただきました。そして、筑波大学芸術系彫塑研究室の柴田良貴先生、中村義孝先生、大原央聡先生、非常勤講師の酒井良先生、亀谷政代司先生、ご退官された田代勝先生には、在学中、彫塑の制作及び理論について貴重なご教授を賜り、大変お世話になりました。特に指導教員である柴田良貴先生には、学群生の頃より今日まで、多様な面で温かなご指導をいただきました。ここに心より感謝の意を表します。

ここにお名前を記すことができなかった方々も含め、本研究においてご指導、ご協力、ご支援をいただきました皆様にあらためて衷心より感謝を申し上げ、むすびとさせていただきます。ありがとうございました。

平成 26 年 春

樽井 美波