博士論文

人体塑造における「肉付け」の意味

平成 28 年度

筑波大学大学院 人間総合科学研究科

博士後期課程 芸術専攻

宮　本　　温　子

筑波大学

凡例

- 美術品は《　》で示した。
- 引用は「　」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、（中略）と記した。
- 図版は【　】で示した。
- 序章、第 1 章、第 4 章、第 6 章は、各章末に図版をまとめた。【図●―●】（例：序章の図 3 であれば【図 0-3】というように記した。）
- 第 2 章、第 3 章、第 5 章は各節末に図版をまとめた。【図●.●―●】（例：第 2 章 1 節の図 3 であれば【図 2.1－3】と記した。）
- 註は各章末にまとめた。
- 図版の出典は、本論文巻末にまとめた。

目次

序章
0.1　本論の目的と方法 ―――― p. 1
0.2　人体塑造 ―――― p. 7
0.3　粘土で造る ―――― p. 12
序章 図版 ―――― p. 17
序章 註 ―――― p. 31

第1章　オーギュスト・ロダンの肉付けと芸術表現としての自立
1.1　ロダンの彫刻における粘土と表現 ―――― p. 32
1.2　ロダンの彫刻における肉体 ―――― p. 35
第1章 図版 ―――― p. 39
第1章 註 ―――― p. 44

第2章　ロダン以降の肉付けの多様化
2.1　ロダン以降の肉付け ―――― p. 45
2.1.1　アントワーヌ・ブールデル ―――― p. 45
2.1.2　アリステッド・マイヨール ―――― p. 47
2.1.3　コンスタンティン・ブランクーシ ―――― p. 51
2.1 図版 ―――― p. 54
2.2　現代イタリア彫刻における肉付け ―――― p. 74
2.2.1　ジャコモ・マンズー ―――― p. 74
2.2.2　エミリオ・グレコ ―――― p. 77
2.2.3　ヴェナンツォ・クロチェッティ ―――― p. 79
2.2 図版 ―――― p. 83

2.3　肉付けと民族性の関係 ―――― p. 100

第 2 章 註 ―――― p. 103

第 3 章　明治以降の技法書からみる日本での肉付けの考え方 ―――― p. 104
3.1　明治期から昭和期（第二次世界大戦）まで ―――― p. 105
3.1.1　藤井浩祐：彫刻を試る人へ, 中央美術社, 1923 年 ―――― p. 107
3.1.2　長谷川栄作：彫塑の手ほどき, 博文館, 1927 年 ―――― p. 109
3.1.3　金子九平次：新彫塑の造り方, 春陽堂, 1932 年 ―――― p. 111
3.1.4　山本金三郎：彫塑とその基本実習, 中央工芸社, 1936 年 ―――― p. 114

3.1 図版 ―――― p. 117

3.2　昭和期（第二次世界大戦後）
3.2.1　朝倉文夫：彫塑技法, 彫塑技法日本彫刻会史-50 年のあゆみ-, 2000 年 ―――― p. 124
3.2.2　菊池一雄, 柳原義達, 新海竹蔵, 山本豊市, 木内克：彫刻の技法, 美術出版社, 1950 年 ―――― p. 128
3.2.3　建畠覚造, 尾川宏, 舟越保武, 佐藤忠良, 植木茂, 井上武吉：新・技法シリーズ 彫刻をつくる, 株式会社美術出版社, 1975 年 ―――― p. 130
3.2.4　乗松巌：彫刻と技法―彫刻への招待―, 近藤出版社, 1985 年 p. 133
3.2.5　岩野勇三：彫塑 制作と技法の実際 新装普及版, 株式会社日貿出版社, 1982 年 ―――― p. 134

3.2 図版 ―――― p. 137

3.3　まとめ ―――― p. 153

第 3 章 註 ―――― p. 157

第 4 章　柳原義達の《犬の唄》シリーズにみる肉付けの場合 ―――― p. 159
4.1　柳原と《犬の唄》 ―――― p. 160
4.1.1　1950 年《犬の唄》 ―――― p. 161
4.1.2　1961 年《犬の唄》 ―――― p. 162
4.1.3　1961 年《犬の唄》 ―――― p. 163

4.1.4　1968年《犬の唄》 ―― p. 164
4.1.5　1977年《道東の四季・秋》 ―― p. 165
4.1.6　1981年《裸婦立像》 ―― p. 166
4.1.7　1983年《犬の唄》 ―― p. 166
4.2　《犬の唄》の変遷及び区分について ―― p. 167
4.2.1　渡仏前 ―― p. 167
4.2.2　渡仏・帰国後（初期） ―― p. 168
4.2.3　渡仏・帰国後（中期） ―― p. 170
4.2.4　渡仏・帰国後（晩期） ―― p. 170
4.3.　柳原の《犬の唄》シリーズにみる積層と造形 ―― p. 171

第4章 図版 ―― p. 174

第4章 註 ―― p. 185

第5章　人体塑造において形態を得ることと肉付けについて

5.1　量塊の分割方法とその効果 ―― p. 186

5.1 図版 ―― p. 197

5.2　塑造と石膏直付けによる肉付けの関係、及び違い ―― p. 212
塑造による頭像制作 ―― p. 213
石膏直付けによる頭像制作 ―― p. 213
粘土と石膏による肉付けの比較 ―― p. 214

5.2 図版 ―― p. 216

5.3　身体の感覚と肉付けとの関係 ―― p. 230
5.3.1　身体の感覚について ―― p. 230
実験制作―視覚を遮断した制作― ―― p. 232
5.3.2　重力と重心 ―― p. 234
5.3.3　身体的経験 ―― p. 235

5.3 図版 ―― p. 237

5.4　まとめ ―― p. 242

第 5 章 註 ―――― p. 244

第 6 章　自身の制作における肉付け ―――― p. 245

6. 1　2010 年～2012 年 ―――― p. 250
6. 2　2012 年～2014 年 ―――― p. 254
6. 3　2015 年～ ―――― p. 257

第 6 章 図版 ―――― p. 261

6. 4　まとめ ―――― p. 290

第 6 章 註 ―――― p. 293

結章 ―――― p. 294

7. 1　「肉付け」の技法的意義 ―――― p. 294

7. 2　今後の課題と展望 ―――― p. 297

引用・参考文献一覧 ―――― p. 299

図版典拠 ―――― p. 301

謝辞 ―――― p. 307

序章

0.1　本論の目的と方法

筆者は「塑造」という方法で裸婦像を中心とした女性像の制作を行なってきた。自身の制作を通し、また塑造だけでなく木彫、石彫等の様々な彫刻作品を鑑賞し、具象彫刻の表現とは何なのか、人を引き付ける形態や空間とはいかなるものなのかを思索してきた。同じ女性を主題とした具象彫刻でも表出する形態、そこに至るまでのプロセスもアプローチも制作者によって異なるといえる。可塑性のある素材、主に粘土を用いて制作を行う「塑造」は素材の持つ自由さから作家によって、同じ人体を主題としても作品に至るまでの段階が異なり、表出する形態も異なる。自身の制作においてモデルと出会いポーズを決めた時点で、自身の求める形態や空間といった作品像を頭に描く。しかし想像していた作品像を具現化することは現在の筆者には難しく、近しい姿の作品が完成したとしても量塊の動勢が弱くなったり、内側から張り出すような力がない形態になったり、量同士が繋がらず人体としての統一感が出ず、量同士が分解しているかのようになったり、効果的な表現とならないことある。これらは身体をどのような区分で捉えるか、どのような方法で粘土を重ねて形態を得ていくかということに起因すると考えられる。

「肉付け」という言葉は作家によって捉え方が様々であり、広義にモデルにポーズをとってもらうときに空間上に肉体を構成させることや、土を付けていく前に針金や木材で芯棒を組むことを含めて「肉付け」と捉えている者もいる。狭義には粘土を積み、重ね、削ぎ造形を繰り返す中で求める形態を得ていく行為を指す。「塑造」を指す言葉である「モデリング」と同義で用いられるため、言葉の指す範囲や意味が様々な捉えられ方をし、用いられているといえる。

「肉付け」を塑造の制作過程においてどの範囲を指すかは制作者によって実に様々である。筆者は制作工程としての「肉付け」は芯棒を組む段階から、粘土を付け、石膏に素材転換後に行う石膏直付けまでを指すと捉えている。そして制作における行為としての狭義の意味、つまり形態を得ていく行為の一つの過程を「肉付け」とするならば、筆者の制作、表現において効果的な「肉付け」とはいかなるものなのか。この疑問が本研究の根源であり、筆者が制作者として最も明らかにしたいことである。

制作者として人の身体を捉え向き合うのか、形態として身体をどのように捉えるの

か、骨格を基準にみるのか、筋肉を基準にみるのか、大きな一つの塊としてみるのか、どこまで分割した塊として捉えるのか、作品のマチエルに至るまでこれらの違いは顕著に現れるといえる。人の皮膚を感じさせるように、粘土の段階で制作者の手跡を残さぬよう表面が平らに均されていたり、量塊や形態を捉える段階でついた鉄ベラや指の削り跡をあえて残しているもの、人体の量を再構成させる段階で意図的に歪みを生じさせるもの、岩肌を思わせるようなごつごつとした土付けの手跡をみせているものと実に多岐に渡っているといえる。

筆者の人体における解剖学的な知識の深化に伴い身体への理解は深まり、彫刻における身体表現も豊かになったといえる。しかし、骨格や筋への理解は、身体を空間上に表出させることの手がかりとなったが、必ずしもこれら知識の全てが作品に生きてくるとは限らないということも制作を通して学んだ。

解剖学的知見も得ていたであろう古典古代における多くの人体彫刻は理想化された身体であり、身体は神々や英雄、権力者達の素晴しさ、威厳を示すための「器」であったということができる。当時の「美」の基準に基づき理想化された身体という「器」を用いて姿を示すことで、その存在をより神々しいものとし人々の前に姿を現したといえる。理想化された身体によって人物の神格化が進んだということも考えられる。しかし、身体が「器」ではなく、身体そのものが表現の対象となった時、身体を通した表現の幅が広がったということがいえるのではないだろうか。そのきっかけとなったのが、オーギュスト・ロダンの出現であった。身体という「器」を用いて実在した、もしくは神話や物語の中に登場するとある人物の偉業や素晴らしさを具現化するのではなく、より広義での「人間」というものを表現しようとした時、身体は理想化という「器」の壁を打ち壊し、より生々しいものへと変化したといえる。理想化することなく、より人間らしい身体、表情を持ち合わせた人体彫刻は人間の持つ感情をも鑑賞者に感じさせ、人体の解剖学的ルールに則っていなくとも、血の気を感じさせるようなリアリティを表現したといえる。これは人間の姿を理想化させ、人間の心理的距離を出すことで神格化させる方法ではなく、「人間という存在」の中へと入り込んでいくように人間の核となるようなものを表現しようとしたため、鑑賞者と作品の心理的距離が無意識にも近くなり、どこかで鑑賞者自身と重ねていることに起因すると考えられる。

「塑造」という分野はこれまでに様々な研究が行われてきた。しかし、これらの研究は作家の人生観、造形観を通した個々の作家についてのものであった。本論は、塑

造における肉付け技法について歴史的視点、及び技法的視点から考察を行い、その本質的な意味について明らかにするものである。筆者はより基礎的研究として「肉付け」に迫ることとし、そのために以下のような視点で「肉付け」を考察していくこととする。

第 1 章で「オーギュスト・ロダンの肉付けと芸術表現としての自立」として、当時革新的とされたオーギュスト・ロダン（Auguste RODIN 1840～1917 フランス）の彫刻が劇的、絵画的又は光と影の彫刻といわれた所以を考察する。ロダンの肉付けの如何なる点が革新的であったのか、どのような表現的、技法的特徴があるのかを二つの節で「粘土による表現効果」、「身体の捉え方」の二点に着目し考察する。

「1.1 ロダンの彫刻における粘土と表現」では、ロダンの彫刻作品の「ドラマティック」といわれる粘土による肉付けを中心に技法的側面から考察する。

またロダンが塑造を行う際の肉体への着目点、それが作品においてどのように表出し、効果をもたらしているかを「1.2 ロダンの彫刻における肉体」において考察を行う。

第 2 章では「ロダン以降の肉付けの多様化」とし、ロダン登場後の塑造表現が後進の彫刻家たちによってどのように消化され、各々の表現へと昇華させたのかを考察する。

「2.1 ロダン以降の肉付け」においてロダン以降の肉付け技法の変化及び多様化について、「2.1.1 アントワーヌ・ブールデル」（Antoine BOURDELLE 1861～1929 年 フランス）、「2.1.1 アリステッド・マイヨール」（Aristide MAILLIOL 1861～1944 フランス）、「2.1.3 コンスタンティン・ブランクーシ」（Constantin BRÂNCUŞI 1876～1957 ルーマニア）の三名の彫刻家の作品を通し技法的な観点から考察を行う。先述の三名はロダンと直接交流を持っており、互いに作品について意見交換できる関係にあった。当時革新的だったロダンの彫刻表現をふまえて、構築的であるといわれるブールデル彫刻、普遍的女性像であるといわれるマイヨール、形態の本質に迫ろうとしたブランクーシ彫刻と各々に独自の造形表現を獲得したといえる。

「2.2 現代イタリア彫刻における肉付け」では、近代フランス彫刻とは異なる独自の身体表現を獲得したといえる現代イタリア彫刻における肉付けに着目し、表出する形態からその効果を考察する。「2.2.1 ジャコモ・マンズー」（Giacomo MANZU 1908～1991 イタリア）、「2.2.2 エミリオ・グレコ」（Emilio GRECO 1913～1995 年 イタリア）、「2.2.3 ヴェナンツォ・クロチェッティ」クロチェッティ（Venanzo CROCETTI

1913～2003 イタリア）の三名に焦点を当てることとする。身体を個々の量で捉え再び組み立てていくのではなく、大きな一つの塊として捉え、ポーズやマチエル等による表現の多様性が生まれたといえる。近代フランス彫刻と比べ全体的に大らかで伸びやかな表現であるといえる。

求める人間のイメージの多様化によって、彫刻家各々の肉付けの意味が変化し多様化したといえる。ロダンの彫刻の造形が有していた大きな影響力は、ロダンの活躍したフランスだけに止まらず、ヨーロッパや日本の多くの彫刻家に影響を与えたといえる。それぞれの彫刻家が影響を受け、自身の制作において昇華させロダンの彫刻から脱却し、各々の表現へと発展させた様子について作品の技法的観点から考察を行う。

「2.2 民族性との関係」において、肉付けを行う際、制作者の造形観は作品と密接な関係にあると仮定し、その造形観に制作者の民族性や宗教観、人生観といった人格形成の根幹となる部分が肉付けとどのように関係しているかを考察していく。

第 3 章は「明治以降の技法書からみる日本での肉付けの考え方」とし、明治以降に芸術の一分野として日本に「塑造」が入ってきてからの、肉付けの技法的考え方を、彫刻家によって執筆された技法書を基に考察を行っていく。

明治に富国の一環として、文化面の強化として美術も海外から教師を雇い、教育が行われた。その中、古代ギリシャや古代ローマ彫刻の流れを汲んだ、イタリアより来日したヴィンツェンツォ・ラグーザ（Vincenzo RAGUSA 1841～1927 イタリア）によって西洋の「塑造」が日本にもたらされた。その教育の影響を色濃く感じる「3.1 明治期から昭和期（第二次世界大戦）まで」と「3.2 昭和期（第二次世界大戦後）」と時期を分けて考察を行う。

第 4 章では、「3.2 昭和期（第二次世界大戦後）」において登場した柳原義達（1910～2004）に着目し、人体塑造における具体的な「肉付け」について考察を行う。具象彫刻家で、人体を主題として制作してきた彫刻家は数えきれぬほどいるといえる。その中でも柳原義達は、生涯に渡り具象彫刻を制作し続けた彫刻家の一人である。アカデミックな彫刻表現に始まり、ブールデルとの出会い、そしてフランス留学を経て柳原の作品は大きく変化した。形態の捉え方、粘土を積み上げ形態を得ていく方法、及び価値観の変化を柳原の彫刻作品からうかがい知ることができる。表現の追及を行ない、柳原の彫刻の変化は帰国後も続いた。渡仏前は人体から得た量や形態を素直に感受し構成させており、人間に近い形態をしていた。その後、渡仏し量の根幹を掴むという模索の中で人間の形態とは離れたものへと変化したといえる。岩のように荒れ手

跡の多く残る表層や、粘土を重ねていった形跡を感じられるような塑造へと変化した。帰国後、しばらくするとその荒々しい粘土の様子もあまり見られないようになり、渡仏前の肉付けの特徴をも感じられるような形態が表出するようになった。柳原という塑造家に着目することで、他の作家では確認できないほどの作品の変化に伴う肉付けの実際を明らかにすることができるといえる。空間上に量を積み上げることで形態を得ていた渡仏前から、渡仏し帰国した後に粘土を重ねていくという行為にも形態を得ていく上での重要性を見出していった柳原は、両極にあるような制作姿勢を持ち合わせ、その経過が作品上によく現れた作家であるといえる。第 4 章は「柳原義達の《犬の唄》シリーズにみる肉付けの場合」として柳原の《犬の唄》シリーズ七作品を中心にその肉付けの変遷を追うことで、造形観の変化や量の分割の変化に伴う肉付けの変化及び効果について考察を行う。

「4.1 柳原と《犬の唄》」の中で「4.1.1〜7」で作品ごとに技法的側面から分析及び考察を行なう。

「4.2《犬の唄》の変遷及び区分について」では「4.2.1〜4」において「渡仏前」、「渡仏・帰国後（初期）」、「渡仏・帰国後（中期）」、「渡仏・帰国後（晩期）」とその造形的特性から 4 つの時期に区分し分析を行う。

「4.3 柳原の《犬の唄》シリーズにみる積層と造形」では、《犬の唄》シリーズの変遷を通して得られた柳原の彫刻の「積層」というキーワードを元に、肉付け及び造形の関係性について述べる。粘土片を付けていくという行為によって粘土が積層していくということの意味。粘土が積層することによって得られる量と形態、量感の確保について、また積層の痕跡を作品上に残して見せるということ、それに対し積層感を見せない意味と効果について考察する。

第 5 章は「人体塑造において形態を得ることについて」において、人体の量の構造、構造と肉付け、構造を意識した肉付けと意識しない肉付け、基本的な人体塑造における形態を得る行為という観点から、肉付けをより具体的な技法的観点から考察を行う。

着目する観点として以下の三点が挙げられる。一点目は人体をどのような量塊として分割するのかである。「5.1 塊の分割方法とその効果」において、制作者によって大きく異なる人体の量の分割について、人体としてのまとまりを失わない分割、その効果について考察を行う。

二点目は素材による違いである。「5.2 塑造と石膏直付けによる肉付けの関係、及び違い」では、多くの場合、素材転換を行う塑造において、その代表的な素材である

といえる石膏を用いた造形、塑造による肉付けと石膏直付けによる肉付けの関係、及び違いを実験制作を通して考察する。粘土だからこそできる造形、石膏だからこそできる造形の特徴を考察することを目的とし、同じモデル、同じ制作時間で素材の違いによって得られる形態や表現の違いを明らかにする。

三点目は制作者の身体的感覚である。「5.3 身体の感覚との関係」において、制作には身体の感覚を総動員しているという筆者の考えのもと、主に挙げられる視覚、触覚等の感覚、及びその他の身体の感覚と肉付けの関係性について、考察を行う。

「5.3.1 身体の感覚について」では制作と強い繋がりを持つ視覚、触覚の感覚及び、その他に関係すると考えられる身体の感覚について述べ、それらと肉付けの関係性について実験制作による検証も含めて考察を行う。

「5.3.2 重力と重心」では我々が常に受けている力である重力と、物体が重力を受けその力に対し安定を取るために発生する重心について、肉付け技法との関係を考察する。人間は重力を受け、身体を安定させるために無意識の間に重心を基本とし姿勢を保とうとする。同じように作品にも重力がかかっている。空間上に構成するは制作者が、作品の重心を見極め設定することになる。その重心がどこに位置するかで彫刻は「立つ」ことができているかが分かる。彫刻において「立つ」ということはとても重要なことである。身体はどのようなポーズであっても、地面に対し重力から抵抗するように身体を支え、重心を取ることで身体を安定させようとする。この「立つ」というのは、重力と地面に対して身体が安定した位置に重心を取ることができているかということであり、地面との接地面、点と作品との関係は深く、座像であっても同じことがいえる。

「5.3.3 身体的経験」において、身体的経験が記憶として蓄積するという仮定のもと、見る、触るといった身体の感覚の経験の蓄積が、肉付けにおいてどのような関係を持ち効果を示すのかを考察し明らかにする。

第 6 章では「自身の制作における肉付け」とし、筆者のこれまでの制作について作品の変遷に合わせ「6.1 2010 年～2012 年」、「6.2 2012 年～2014 年」、「6.3 2015 年～」と三つの時期に区分し分析を行う。制作者としての経験は豊富であるとはいえないが、人体塑造を始めてから自身の表現を獲得しようとする過程を作品の変遷からうかがい知れるといえる。自身の作品を振り返ることで粘土や石膏が量や形態を得るための一つの手段であったのに対し、年月を経て経験を積む中で、粘土や石膏だからこそできることやその意味を見出そうとしている過程が感じられる。そのため本章で自

身の制作を振り返ることで、自身の中で「肉付け」が如何なる位置にあるものでどのような意味があるのかを明らかにすることができるといえる。

本論はこれら 6 章からなっている。技法的側面を中心に「肉付け」を考察し、最終的に制作者として自身の塑造制作への指針となる研究としたい。

0.2　人体を主題に作るということ

人は太古よりその手を使い様々なものを作っていた。狩りのための道具やエジプトのピラミッド群、日本における三内丸山遺跡等の巨大な建造物、出土する地域によってそれらの形状や規模、用途は様々である。また、それらと並ぶように人は動物の骨や牙、または石や粘土といった素材を用いて、「人」のかたちを作り、残していた。人の手によって作り出され、様々な地域で出土している「人」は女性をモチーフとしたものが多いといえる。強調された乳房や女性器、また豊かな腰部の表現からそれが女性を象ったものであるということが分かる。女性像とされるそれらは豊かな胸部、大きく膨らんだ腹部と臀部、横に張り出す上腿、手先や足先といった四肢の末端への造形意識が低いなどと、出土した地域を問わず共通した部分も多く見られる。この太古の豊かな女性像達は、発掘後にローマ神話の美の神の名である「ヴィーナス」と名付けられているものもある。現代の一般的な美とは大きく異なる形態であるといえるが、太古の人々が女性をモチーフに作り、何かしらの願いを込めたり、祈りの対象としたと考えられている。はっきりとした用途は明らかになっていないが、豊穣、または多産の願いを込められて作られ、狩猟社会と農耕社会とでは目的や意味が異なるのではないかと考えられており、当時人々が美を感じ、もしくは込めて意図して制作していたかどうかは定かではない。しかしそのかたちの持つ力強さや神秘性、女性の身体の持つ能力に込められた不思議な力や魅力に後世の我々が圧倒的な美と力を感じ「ヴィーナス」と名付けることは不自然なことではないように感じられる。願いを込めて、もしくは儀式として意図的に破壊されているものも多く、紐を通せるように穴が空いているものもあり、また自立しないものも多いようだ。[1]

日本でも旧石器時代に「人」をモチーフとした石偶が出土している。「人」の身体への意識が見られるようになるのは、その後の縄文時代草創期に粘土を捏ねて作られた土偶である。現在日本で最古であるといわれる土偶は三重県松阪市の粥見井尻遺跡

で出土した縄文時代草創期のものである。【図 0-1】二体出土し、内一つは頭部のみであったが、二体の頭部の形態が同様であったため、決められた造形形式があったのではないかと考えられている。[2]この土偶は女性の上半身を模しており、全長 6.8cm、幅 4.2cm、厚さ 2.6cm と小さい。持ち運びが可能なサイズから、この土偶は個人的な持ち物で人々の生活に根付いていたのではないかとも考えられている。この土偶は乳房と臍が確認できるだけの簡素な表現であったが、後の時代のものとして発掘されている土偶はより表現が豊かになっている。頭部の表現においては、顔面に表情が生まれ、眼、鼻、口がかたち作られるようになり、髪や耳に装飾品を付けているようにみえるものもある。また乳房は小さな 2 つの突起となり、量感は無いが平らな胸郭のなかにあるため、身体の中からその存在が強調されているかのようである。そして腹部はふっくらと前に張り出し、腰部は横に張り出し丸みを持つ豊かな量感での表現がみられるようになり、体表には入れ墨とも思われる文様などがみられ、当時の人々の装飾の様子がうかがい知れるという。[3]土偶の中には芯棒が確認できるものがあり【図 0-2】[4]、芯棒に対し粘土を重ねていくことで形態を得て造形したことが分かる。

人体への理解をどれほど持ち合わせていたのかは計り知れないが、ありのままの「人の存在」を表現しようとしたことが伺い知れる。身体の形態を忠実に描写しようという意識は土偶からは見られず、その表現は稚拙であるともいえる。しかし「人」である作り手が、同じ「人」、特にその身体で新たな生命を宿し、産み、その後授乳によって育てるということが可能な女性に関心を持ち、その身体の持つ形態の美しさ、生殖という神秘的な機能に純粋に興味を引かれたことは想像に難くない。生命を己の身体で育み、産むという神秘的な自然の摂理と豊穣などの願いを重ね、祈りを込め作り上げたことが考えられる。人が人をモチーフにかたち作り始めたのは人の身体への興味や尊敬、尊重の念が神秘性や祈りといった思想や精神的なものと結びついたことが発端であると考えられる。

その後、古墳時代へ入ると埴輪が登場する。土偶と同じように土で作られているが、用途や姿は大きく異なる。女性像【図0-3】だけでなく、男性像【図0-4】、動物【図0-5】や建造物【図0-6】までもがモチーフとなっている。また土偶の目的がこれから生まれてくるものや新しい命など未来に向かいこれからの豊かさを祈ったものであったのに対し、埴輪は死者への弔いの意を込めた鎮魂的意味合いが持たされていたと考えられている。そのため死者のために、家屋や従者たちや動物の姿を模したものが制作され、共に埋葬されたり、墓の周りに立てられたりしていた。埴輪からは土偶の

ような純粋なる人体への興味は弱くなったように感じられ、形態は形式化し人体というより人の生活感を感じさせるような印象を受ける。埴輪には人の死に対しての畏れや生前の死者への敬愛が込められていたといえる。

方向性は異なるが土偶と埴輪、両者共に祈りが込められていることに変わりはない。人が人を作るということは、そこに目的や思想があり、制作者の様々な心因的要素が複雑に関係しているということができるのではないだろうか。前者は女性の身体と、生命誕生の神秘と作物や獲物が、自身たちの生活に豊かさをもたらす様にという祈りが込められ、後者には権力者や人の死への畏れから鎮魂の祈りを込めていたと考えると、両者に共通するのは生命への敬畏であったといえるのではないだろうか。命が生まれるということ、死ぬということに対して敬い、そして畏れの気持ちを持っていたのだと考えられる。

立体で人体を表現するという行為は様々な地域において、様々な素材を用いて行われてきた。世界的にみても人体をモチーフにしたものは多く出土しており、地域、時代が異なっていても、女性像には豊かな胸部や腰部の表現という共通点もみられる。このことからも、人が人体を作る目的は、その後生まれ来るものへの想いから死にゆくものへの想いへと変化していったと捉えられる。

その後人々の思想は体系化し、「宗教」へと姿を変え、神やその宗教にまつわるものの姿を造像した。人々はその姿に威厳を込め、感じ、崇拝の対象とした。欧米の神々の像は理想化された人のかたちで表現された。理想とは当時の人々の「美」の概念に基づくもので、美術作品からは当時の美を感じることができるといえる。

その後、人は心の拠り所として、また自然の真理や摂理を理解するために思想や宗教を手にし、神の姿を完璧なほどに当時の価値観に由って理想化した人体に重ね、その姿を絵画や彫刻に残したといえる。その姿に威厳や美を見出し人々はその姿を崇拝したのであろう。彫刻に関していえば、始めは像のポーズの正面生が強く、主な動きは男性像であれば脚を前後に動かしたものであった。顔の表情も硬く、古代ギリシャ彫刻のアルカイック期[5]においては、アルカイック・スマイルと後に名付けられた造形的工夫を施すことで生命感を表現しようとしていたようである。正面性の強い身体表現に施されたニコリと微笑んでいるかのような穏やかな目元、口元の表現は制作者の生命感を表現するための苦心と工夫が見て感じられるといえるのではないだろうか。これらの造形的工夫を通し、正面性は強いが、手脚を前後に動かすことで動きを出し、アルカイック・スマイルで表情をつけ生命感を表現することを目指し、模索し

ていた時期だといえるのではないだろうか。【図 0-7】

クラシック期[6]に入るとアルカイック・スマイルは消えていき、解剖学的な人体の研究が進み、均整のとれた人体彫刻がつくられるようになったといえる。片方の脚に、より重心をかけることで腰部、胸部に動きが発生し、コントラポストが成立した。コントラポストの成立によって、人体のポーズはバラエティに富み、アルカイック・スマイルのような表情ではなく、ポーズを通し人体そのもので生き生きとした生命感、躍動感を表現することが可能になったといえる。腰部が傾くことで、それに伴い脚部は重心が主に乗る足である立脚（支脚)、そうでない脚である遊脚ができる。体重を乗せる割合に合わせ片方は膝を曲げた状態になる。腰部が傾くと胸部も傾く。身体の重心を保つために、腰部とは反対方向に傾く。肩は鎖骨と連動し胸部と同じ方向に傾き、首は胸部とは反対方向に傾き、顔は首の傾きに伴い傾いた方向へと向くのが自然である。【図 0-8】地面から、重心のかかる方向を前後左右に分散させながら身体のバランスを保つという、人間の自然さを彫刻の中に取り入れることに成功した時期であるということができるのではないだろうか。神話の一場面における神々や英雄達やアスリート達の姿を理想化し、完璧ともいえる身体と自然で表情豊かなポーズを用いて表現し、残そうとした時期であるといえる。

上記のような古代ギリシャ彫刻、またそれらの彫刻より多くを学びローマンコピーを制作し、その姿を現世に伝える古代ローマ彫刻における人体表現が自然であったのに対し、中世に入りキリスト教美術が盛んになると表現が硬くなったような印象を受ける。威厳のある姿で教会等の柱や壁に刻まれ建築の一部として残っている彫刻は、限られた材やスペースの中で必然的に正面性が強くなったといえる。中世にみられる宗教美術の彫刻においては体温を感じるような生命感ではなく、崇拝の対象としての厳しさのある表現が必要であったと考えられるため、この変化は必然であったともいえるかもしれない。

その後、ルネッサンス期に入り、古代ギリシャ、古代ローマにみられた生き生きとした身体表現が見直され、復活した。ドナテッロ（Donatello di Niccolò di Betto Bardi 1386 頃～1466 年 イタリア)が登場し、写実的表現及び描写力の中にみられる、人物像の心情や精神を的確に捉えた彫刻であったということができる。代表作に２体のダヴィデ像がある。１つは大理石製、もう１つはブロンズ製である。

希望と自信に満ちた様子の《ダヴィデ》（1440 年頃）【図 0-9】は若さに溢れたダヴィデが、切り落とされたゴリアテの首の上に左足をのせるようにして立ち、大きな

剣と右脚に重心をのせて緩やかな曲線を描くように立っている。本作はブロンズ製で、先述のようにこれより前に大理石製のダヴィデ像も制作している。《ダヴィデ》(1408～1409 年) 【図 0-10】である。しかしドナテッロの代表作のダヴィデ像として多くの人に記憶されているのはブロンズによる後年作のダヴィデ像ではないだろうか。大理石製のダヴィデ像は、初期のドナテッロの特徴にみられる伝統的手法を用いている。脚部にはコントラポストがみられ、それをうけ、緩やかに腰部、胸部が動きをみせている。四肢や体幹の動きに柔らかさや自然さがみられるが、ゴシック様式の硬さもみられる。顔面の表現は特に顕著で、ダヴィデのゴリアテ制圧の場面とは直接結び付け難い程に、ましてや生首が足下に転がっているとは想像できない程に、無表情であるといえる。

それに対してブロンズ製のダヴィデ像はどうであるか。ブロンズ製のダヴィデ像は前作に比べ、より若く裸の少年の姿である。顔面の表情は硬さが残るものの、身体の動きは伸びやかで自然であるということができる。中世美術の流れを組むゴシック美術からの移行がみてとれるといえる。

その後ミケランジェロ (Michelangelo BUONARROTI 1475～1564 イタリア) が登場し、ミケランジェロを筆頭に古代ギリシャ、古代ローマ時代の生き生きした人間の身体表現が復活し、身体の表現はより豊かになっていったといえる。ドナテッロと同じ主題である《ダヴィデ》(1501～1504 年) 【図 0-11】をみると違いがより顕著であるといえる。本作はミケランジェロの代表作の一つとしても有名である。ミケランジェロ彫刻は、解剖学に基づいた人体に対する深い知識を用いて制作されているといえる。コントラポストを用いた構成であり、豊かな肉体、怒りに満ちた表情は青年ダヴィデを観るものに生々しく感じさせる。本作品は上半身や頭部が下半身に比べ大きく作られている。これは巨大な像を下から見上げるようにして鑑賞することを前提としたものである。よって真横からみるとその身体のアンバランスさに気がつく。ミケランジェロは石塊の中に彫刻の姿が隠れており、風呂の水を抜いていくとその中のものが少しずつ姿を現すのと同じように、石を一方向より彫り進めていたという。制作途中の作品【図 0-12】をみるとそれが分かる。

人体という主題、モチーフは時代を超え、様々な方法及び素材によって表現されてきた。「人」がなぜ「人」の持つかたち、機能に感動し興味を持ち造形物として表現をしようとしたのか。それは作り手も同じ「人」であるということが大きな理由の一つだということができる。時代によって医学的及び解剖学的知識の幅や深さは異なる

が、医学的に倫理的に「人」は「人」を理解しようと努めてきた。しかし、それでも人間には明らかにすることのできない部分や理解を超えた部分は多く存在し、その神秘性や生命感に、人間は願いや想いを込め重ねて造像してきたといえるだろう。太古より「人」の持つかたち、機能に感動し興味を持ち、理想化した「人」の姿を通し神々の姿を表現してきた。近代以降「人」、人体を主題として用いる理由は我々の祖先のような始めの頃の理由に戻ったのではないだろうか。「人」として「人」を理解し、その美しさに感動し、その姿を残そうとする。我々が「人」の姿を作るということは、様々な歴史を辿って原点に戻り純粋なものになりつつあるといえるのではないだろうか。

0.3　粘土で造る

本項では、様々な土による造形物を取り挙げ、土で造る行為について考察する。

粘土とは、字の通り粘りのある土をいう。砂とは異なり、水を含んだ状態で捏ねればまとめて塊にすることができ、この時に紐状や板状などに延ばす等の造形を行うことも可能であり、これらの特徴は粒子の細かさに起因する。また、柔らかく粘りがあるため、道具や手を用いて付けた形跡がとても良く残るといえる。このようにこれらの特性を用いて様々に細工することができる。また焼くことにより強度を増し、火や水に耐えることのできる性質を持つ。

現在、日本において塑造用粘土として用いられているのは「水粘土」、「土粘土」と呼ばれるもので、粘土を水で捏ね可塑性を得たものである。粘土という言葉の定義は分野によって異なるが、粒子が均一で小さいものを指す。素材的特徴は先にも述べたように、水を加えると可塑性を有し、焼くと固くなるということである。粘土とは、非常に細かい粒子でできた堆積物を指す。堆積物とは砂や泥、礫などの岩石片や鉱物、生物の遺物、火山からの噴出物、水中の溶解物などが大気中や水中で積み重なったものをいう。粘土は砕屑物（さいせつぶつ）に分類される。砕屑物とは先に挙げたような、礫、砂、泥といったもので、岩石が壊れてできた破片や粒子を指す地質学用語である。泥はシルトと粘土に大別することができる。粒径によって区分され、粒の大きいものから礫、砂、シルト、粘土となる。国際土壌学会法による区分において、シルトは粒径が 0.02 ㎜から 0.002 ㎜までのものを指し、粘土は粒径が 0.002 未満のものを指す。しかし地質学では 0.039 ㎜未満、鉱物学では 0.002 ㎜以下、土質力学では

0.005㎜以下と分野において数値的定義が一致していない。

「粘土は珪酸やアルミナを含む火成岩、特に花崗岩、石英粗面岩など長石質岩石が温泉作用などの風化作用によって変質した生成物である。」[7]

粘土はさらに残留粘土である一次粘土と、漂積粘土である二次粘土の２つに分類することができる。一次粘土は元の位置に残留していたものを指し珪酸分の高いカオリン粘土などが挙げられ、二次粘土は雨風や流水によって運ばれ堆積したものを指し、二次粘土の方がより粒子が小さく、可塑性が高く、蛙目粘土、木節粘土等が挙げられる。

塑造に用いる水粘土として多く用いられるのが、先に挙げた蛙目粘土と木節粘土を混ぜたものである。蛙目粘土は花崗岩が風化したもので中に含まれる石英粒がカエルの目に似ているためこの名で呼ばれる。主成分はカオリナイトで白っぽく、可塑性に富んでいる。木節粘土は二次粘土の代表的なもので、粒子が小さく最も可塑性に富んだ粘土である。木節や亜炭などといった有機物を含み灰白色から黒褐色など様々な色があり、その外観から白木節、青木節、黒木節と名前が付けられ分けられている。

本論で扱った技法書において、それぞれの彫刻家が粘土の管理について記載していたが、具体的な塑造用の粘土として山本金三郎は木節６蛙目４で配合したものを、朝倉文夫は白木節６蛙目４で配合したものがよいと述べていた。また朝倉は、東京美術学校において明治時代はほとんど油土を使用、大正に入り 10 年頃までは黄色くぬるぬるした常滑産粘土を使用、しばらくして白木節と蛙目の調合粘土が使用されるようになったと記述している。木節粘土の中でも白木節を用いるのは色味が理由であり、黒木節の方が粘土として上質であるが、制作上不便であるため採用されていないと述べている。

前節でも述べたように、太古の人々は粘土という素材とその性質を用いて様々なものを創り出した。祈りの対象として敬畏の念を込め、様々なバリエーションによる人のかたちを模した土偶を、収穫した作物の貯蓄、調理等のために土器を作った。どれも彼らの生活の中に密接に根付いたものであった。粘土は大地を掘り起こせば手に入り、水を加えれば粘土はその可塑性から意のままに造形することが可能になることなどから、粘土は人間にとって太古より身近であり扱いやすい素材であったということができる。また粘土は火を使い焼き固めることによって強度を増す。この工程を通すことは物質の変化を用いたもので、当時において高度な技術であったということができる。しかしながら前述のように粘土は身近な素材であり、日本においては土器のよ

うな日常用品から、前節でも述べたように土偶や埴輪などの思想や生命に想いを馳せるようなものなど多岐に渡り使われていた。

世界最古の土器は中国江西省の洞窟遺跡にて発見され、2 万年前のものであり、調理に使われた形跡がみられるのは 1 万 4000 年前のものであるという。[8]土器は定住をする集団が食料の貯蓄等に主に用いていたようである。土器の形態は始め簡素であり、円形丸底、方形平底が出土しており、地中に下部を埋めて使う尖底形のものも出土している。無紋土器に始まり、貝殻、撚った縄など様々なものを押し当てるようにして文様を付けていたことがわかっており、土器の装飾や形状には地域差がみられるといわれている。[9]縄文中期に入ると立体的な装飾を施した深さのある土器がつくられるようになる。火焔型土器【図 0-13】は、字のごとく燃え上がる炎の様な渦巻きが特徴的で、関東から中部にかけてみられた装飾的特徴であるといわれている。[10]いわゆる火焔型土器といわれるもので、土器の周辺を紐状の粘土で造形を施し装飾的であることが特徴であるといえる。その後、後期に入ると土器が用途に合わせて分化していき、縄文が失われていった。晩期には東日本で精巧な文様や彩色を施された土器がつくられるようになり、西日本では土器の形状の種類が減り、粘土の紐を張り付けた簡素な土器がつくられるようになった。弥生時代に入ると土器はより用途に合わせた機能的な形状に変化したと考えられてる。

彼らは土で造形することを知っていて日用品をも装飾していた。調理用のものや貯蓄用の日用品である土器に装飾が必要なのか、現実問題として、使い勝手が悪くなるのではないかなど疑問は残るが、彼らは持ち得る造形技術と造形的発想によって豊かで自由な表現を持ち合わせた土器を作っていた。「火」を使い暖をとり、獣から身を守り、食物を調理し、土を焼くことで器や造形物を手にすることができるようになった。彼らにとって「火」は恐ろしくもあり、生活に密着したもので、その仕組みを理解し利用することができるという点は、自然界に存在する海や川から得られる「水」とは少し異なった存在であったということができる。「火」は燃えることで大きなエネルギーを生み出す。燃え上がるその様子は、下から上に向かい渦を巻くようにして、時に穏やかな揺らぎを持ち、時に大きな音を立てながらなど、その姿や様子は様々であるといえる。かたちが定まらず、様子も時々で変化し、「火」の存在は身近であった分、魅力的であったと考えることができる。身近でありながらも理解を超える部分も多くある「火」を、「火」と強く繋がりのある日用品の上に施すというのは想像に難くないといえる。火炎式土器は二段構成であるといえる。下部は細く底が丸く、側

面には上下に深く溝が刻まれている。上部にいくほど装飾が複雑になり、渦を巻いたり波を打つように深く溝が刻まれている。さらに上部は縁を三角状に装飾している。「火」の文様にはパターンがあるといえ、表現にはある程度の形式化がされていたのではないかと考えられる。土偶もそうであったが粘土による造形物にはある程度の形式化があったのではないかと考えられる。もしくは集落という仕組みが成立していた以上、当時より人々の役割が定められており、その中に造像や土器を担当する人間がおり、その技術が師弟関係を通して伝えられていったとするならば、形式化は十分に考えられることである。

土器は日本だけでなく様々な地域で作られていたといわれている。土器の形状は共通して様々な創意工夫がみられるが、日本の土器のような粘土を用いて造形するというよりは、表面に彩色を施しているものが多いといえる。

土で造形するということは地域、年代関係なく人間にとって身近であったということができ、現在でも土で造形をするという行為は行われ続けている。粘土で造形物を制作し、そのまま完成となるものは先述した土偶、埴輪や土器があり、それ以外には白鳳、天平時代の仏像にみられる塑像が挙げられる。【図 0-14, 15】塑像のように、粘土で制作したそのままの姿を作品として粘土のまま残すことは可能であるが、基本的に中がムクになるため重量の問題や振動に弱いなど、物理的な面から保存が難しいといえる。仏像は基本的に、安置した後に動かすことは殆どがなく、層を重ねていく段階で繊維質の混合を行っているため収縮率を抑えることができ、強度も増すため、長い時間の保管に耐えることができ、現在でもほぼ当時の姿を見ることができるといえる。

粘土は多くの水分を含有しているため、乾燥すると水分を失った分大きく縮む。粘土で施した造形を残す、または生かすには素材転換を行う必要がある。テラコッタも粘土による造形を保つことが可能であり、可塑性のある粘土とは異なり焼き締めることにより手やヘラのタッチや形態を固定することができるといえる。転換する素材には石膏、樹脂、ブロンズ、乾漆などが挙げられる。また塑造は、ブロンズ像や、石彫、木彫といったカーヴィングによる彫刻のための原型として制作されることが主流であったといえる。そのため、塑造に必要とされたのは粘土による粘土を生かした造形ではなく、その後の木彫や石彫といった実材による制作のためのかたちの獲得、もしくは構成の確認を行うためのものであったということができる。

しかし、粘土による粘土の表情を生かした塑造が作られるようになり、粘土で造ることに意味を持たせた作品が現れた。「近代彫刻の父」といわれるオーギュスト・ロダンの登場である。ロダンの登場によってそれまで雛形制作のための手段としての印象の強かった塑造自体が彫刻表現の一つの手段、選択肢として確立されたといえる。そのため粘土をどのように積み重ねていくのか、ひとつひとつの粘土片を積み削ることは、道具を介した打撃や素材の抵抗感という石や木に比べ、粘性があり可塑性を有する粘土は造形するという制作行為は、制作者の意をより反映しやすい素材であるということができる。しかし一方で素材の抵抗感がほぼなく、意のままに動かす事ができるということは、素材による制限は受けることがないがその自由性や、芯棒を基礎に空間に量を組み立てていくという行為は、何もない空間に何らかのかたちを持った量塊を存在させ、周囲の空間を支配しながらもその空間に広がりをも持たせるということをゼロから行うことであると筆者は考えている。

彫刻は量塊が存在する空間に対して遠心性と求心性を持ち合わせているものであるということができるだろう。形態や量塊に含有される向きが外にどのように働きかけるかが彫刻の持つ遠心性である。そして外へと向かっていく力をどのように形態や量塊の中に込めていくかが彫刻の求心性である。カーヴィングが素材との対話、素材との関係性といったものとの格闘であるならば、塑造は粘土の自由性と空間における量の組み立てとの格闘であるということができるだろう。互いに異なる手段を用いているが、遠心性と求心性を持ち合わせているということは共通事項である。カーヴィングは素材の塊の中から形態を見出す、つまり制作の工程としては求心的である。しかしそれと同時に量塊の中から外へと向かう力を強く意識しているといえる。塑造は粘土を積み上げていき、量を膨らましていきながら形態を得ることができる。常に外へ張り出す力を意識しているこの制作行為は遠心的であるといえる。しかし粘土を積み、重ねていくときには同時に量塊の中心を意識し、量塊の中心にある力の核となる部分に向かい粘土を付けているといえる。この求心的な行為の積み重ねで結果として、遠心的な効果を得ることができるといえるだろう。

本能的に、また環境的に粘土を用いていた時代から、実材のための原型制作に用いられていた時代を経て、塑造の位置付けは変化したといえる。粘土を用いるということに意味を持つ作家が増えた今日、塑造における「肉付け」という造形行為の意味、及び効果を本論で明らかにすることを目的とする。

序章　　図版

【図 0-１】
《粥見井尻土偶型式》
縄文時代草創期　土偶　h.6.8 ×w.4.2 ×d.2.6 ㎝
三重･粥見井尻遺跡出土

【図 0-２】
《土偶》（右は X 線写真）
縄文時代中期　土偶　h.25.4 ㎝
山梨･笛吹市上黒駒出土　東京国立博物館蔵

【図 0-３】
《頸飾りをした女》
古墳後期　埴輪　h.89 ㎝
千葉･姫塚古墳出土　千葉･芝山はにわ博物館蔵

【図 0-４】
《鋤をかついだ男》
古墳後期　埴輪　h.92 ㎝
群馬･赤堀出土　東京国立博物館蔵

【図 0-５】
《馬》
古墳後期　埴輪　h.85 ㎝
埼玉･上中条出土　東京国立博物館蔵

【図 0-６】
《かつお木のある家》
古墳後期　埴輪　h.53.2 ㎝
群馬･茶臼古墳出土　東京国立博物館蔵

【図 0-７】
《クロイソス・クーロス》
前 530-前 520 頃　パロス島産大理石　h. 194 ㎝
アナヴュッソス(アッティカ)出土　アテネ、国立博物館蔵

【図 0-８】
身体のバランス
筆者作成図

【図 0-９】
《ダヴィデ》ドナテッロ
1440 年　ブロンズ　h. 158 ㎝
フィレンツェ、バルジェロ美術館蔵

【図 0-10】
《ダヴィデ》ドナテッロ
1408-1409 年　大理石　h.191 ×w.57.5 ×d.32 ㎝
フィレンツェ、バルジェロ美術館蔵

【図 0-11】
《ダヴィデ》ミケランジェロ･ブオナローティ
1501～1504 年　大理石　h.434 cm
フィレンツェ、アカデミア美術館蔵

【図 0-12】
《覚醒する奴隷》ミケランジェロ・ブオナローティ
大理石
フィレンツェ、アカデミア美術館蔵

【図 0-13】
《火炎形取手の深鉢》
縄文中期　土器　h.32 ㎝
新潟･馬高出土　新潟･長岡市立科学博物館蔵

【図 0-14,15】
《伝日光菩薩、伝月光菩薩》
奈良時代 (伝日光菩薩)h.206.3 cm,　(伝月光菩薩)h.206.8 cm
東大寺法華堂蔵

序章　註

[1] 文化庁海外展大英博物館帰国記念「国宝土偶展」2009 年 p.6 l.68
[2] 文化庁海外展大英博物館帰国記念「国宝土偶展」2009 年 p.6 l.13 紀元前 5 世紀初頭より始まる。
[3] 文化庁海外展大英博物館帰国記念「国宝土偶展」2009 年 p.37 l.11
[4] 文化庁海外展大英博物館帰国記念「国宝土偶展」2009 年 p.37 l.20
[5] B.C.750～480 年頃を指す。
[6] B.C.480～323 年頃を指す。
[7] 造形芸術研究会「造形ハンドブックⅡ」造形社　1975 年　p. 130　l. 3
[8] 「日本の美術 2 巻 日本美術の誕生」 株式会社平凡社 1969 年
[9] 「日本の美術 2 巻 日本美術の誕生」 株式会社平凡社 1969 年
[10] 「日本の美術 2 巻 日本美術の誕生」 株式会社平凡社 1969 年

第 1 章　オーギュスト・ロダンの肉付けと芸術表現としての自立

1.1　　ロダンの彫刻における粘土と表現

「近代彫刻の父」の名を持つロダンが登場するまで、彫刻素材としての粘土は形態を得るための一つの手段であり、その素材による特性を用いて造形することはされていなかったということが考えられている。石彫、木彫、ブロンズ彫刻のための雛形や原型を作るための素材であり、前段階という存在であったことが伺える。ロダンの登場によってどのように変化したのか。

ロダン以前の彫刻は、神話の神々や英雄達のエピソード、もしくは文学や歴史上の出来事をモチーフとしたもの、また偉人や権力者達の姿を残すための肖像彫刻が主流であったといえる。ロダンはより個々の人間が各々に持つ感情に焦点を当て劇的な表現を目指していたということがいわれており、情熱、情念、苦悩、情愛などの人間の内面にあるものをテーマとし、これらの感情を強く体現しているポーズや構成の作品を多く残したと考えられている。人間の肉体を通し、内面を劇的に表現しようとしたことから作品における人体はより生々しくなったといえる。あまりにも生々しいため代表作である《青銅時代》（1877 年）は人体から直接型を取ったのではないかと非難を受けるということもあった。ロダン以前の彫刻のような、過度に理想化されていない肉体やその表情、滑らかな粘土付けの様子が生々しい生命体としての人体を強調しているといえる。

ロダンは 1876 年の始めにイタリアに 1 ヶ月ほど滞在し、各地を訪れミケランジェロを中心とした彫刻の研究を行ったようである。[1]生涯を通してミケランジェロへの崇拝は続き、特に渡伊後の作品はその影響が強いということが考えられる。

ロダンは、彫刻において重要なのはモデリングであり、作品がしっかりとモデリングされていれば自ずと作品が構成されると述べている。[2]作品の構成は、ロダンの制作において初段階で気にする部分ではなく、いかに粘土を積み重ねて形態を得ていくかという行為こそが重要であったということを伺い知れる発言内容である。ロダンの作品は前述の言葉のように肉付けに重きを置いていた。形態を得るために粘土を用いて造形していた時代とは異なり、ロダンにとっての塑造という制作行為は、この前述の言葉からも粘土を積み重ね造形していく行為自体に大きな意味があったと考えられる。ロダンの作品における肉付けは時期を追う毎に意味を変えてい

ったのではないかと作品を通し感じることができる。初期は肉付けによって形作られた形態やその粘土を付けていったタッチから生まれるコントラストに強い関心を持っていたように感じられる。人間の内面に潜む感情を大胆なポーズによって劇的な表現をしていた作品はこの時期のものにあたる。次第に粘土付けによるコントラストが強いものから、コントラストや形態に柔らかさを持つ表現へと変化していった。

「プロフィル法」[3]とロダンに名付けられたロダンの肉付け技法がある。これはモデルを正面、背面、左右の四つの面から見て、見たままできるだけ正確に粘土付けをしてかたち作っていく方法である。そして四面の中間の角度から見てつくる。そして塑造とモデルを回転させながら制作していくという方法である。プロフィルとは「profil」というフランス語で、輪郭という意の言葉である。ロダンの説明のように台の上でポーズをとるモデルを回転台に乗せて回し、様々な角度から見ることで得られた輪郭線を塑造上に合成していくような方法である。ロダンの彫刻のうごめくような量の捉え方は輪郭線を基に人体を捉え、それを様々な角度から重ねるようにしたためにできたズレに起因すると解釈できるのではないだろうか。輪郭線を重ねることによって、生身のモデルの身体を見て形態や量塊を捉えられた塑造上には、小さなズレが生じると考えられる。ロダンはこれらのズレを上手く重ねることで、肉付けに効果的な影響を与えることに成功したといえるのではないだろうか。この効果的な影響とは、ズレから生じる形態の揺らぎである。これがロダンの土付けのタッチと相まって、量塊のうごめくような生々しさを作り出す一因となっているのではないだろうか。

またロダンが光と影の彫刻家という名を持つことにはこの手法が大きく関係しており、様々な角度から得た輪郭線を重ねることによって形態を掴もうとしたからこそ、その形態の生み出す光と影、さらにはそこから生じる陰影が重要になっていたのだろうといわれている。[4]またロダンは彫刻と建築は強い関係性を持っていると考えていた。彫刻も建築も光と影を纏い、光と影を操るものであり、形態の持つ様々な面によって光と影を生み出し制御するという考え方である。「光と影」はロダンの彫刻を語る上で重要なキーワードとなるが、その意味合いは生涯を通して変化したといえるのではないだろうか。初期は強烈な「光と影」のコントラスト、つまり光と影を纏う形態の強烈な面を意味していた。このコントラストによって粘土付けの様子は力強く見え、形態はうごめくようになりドラマチックな印象を観るも

のに与えるようになったと考えられる。ロダンの彫刻における「光と影」は意味を変え、光と影の中間に属する部分に着目をするようになった。形態とその纏う光と影が柔らかさを持ち、「柔らかな影」を有する形態という表現へと変化したと考えられており、液状の石膏に作品を浸し、形態の凹凸上に石膏による膜ができることで「柔らかな影」という名の形態のコントラストを和らげた肉付けを取り入れていた。[5]

具体的に作品を取り挙げロダンの作品における肉付けを考察する。

《青銅時代》1877 年【図 1-1】

本作は先にも述べたように、ロダンの初期の代表作である。ルネサンス期の彫刻を思わせるかのような、不自然でない理想的な身体の青年像であるといえる。悩ましげな表情と、体温を感じさせるような自然な肉体は先にも述べたように、モデルから直接型を取ったのではないかという疑いをかけられてしまった逸話を持つ作品である。骨格や筋肉の構成に忠実に形態を感受し、肉付けされていることで作品上に様々な濃度の陰影が確認できる。本作品は先に述べたプロフィル法によって制作されている。ロダン自身が本作品の制作について、

「ほとんどそっくりの輪郭を手にした。というのは、輪郭は、かなり正確にお互いの関係で正しくデッサンされたときだけ似るからである。輪郭を上から下から、高みから下方から見つめることが大事なのだ」[6]

と述べている。この言葉からも、様々な方向からモデルを観察し、その輪郭線を粘土上に起こしていったことが伺える。形態と形態の間の凹んで見える部位の強弱で陰影に濃淡ができている。身体への理解と様々な方向からの観察によって感受した形態を、粘土上に直に再構成している作品であるといえる。

《反った若い女のトルソ（大)》1909 年【図 1-2】

本作はタイトルの通り女性のトルソ像で、ロダンの後期の作品に当たる。骨格や筋肉を感じさせるが、過去の作品とは異なり、作品の作り出す陰影は柔らかく、陰影の濃淡の幅が狭く深いといえる。強く上方向に張り出された胸部、それに伴い腰部は前傾している。胸部下方と腰部の上部は強く前に出されているが、これまでのロダンの彫刻であれば見られたような骨に沿った筋肉による量の隆起は見られない。なだらかな面の移り変わりによって女性の身体は表現されており、体幹部分の

全面は、刷毛か何かで石膏を塗り重ねたかのような形跡も見られる。特に左上腿部分で良く確認できる。

1.2　ロダンの彫刻における肉体

ロダンの彫刻における肉体は、人間の内面の感情を文字通り体現するためのものであり、重要な要素であったということが考えられる。ドラマチックに場面を切り取り表現するにはそのための肉体の解釈、表現が必要不可欠であったといえる。ミケランジェロの彫刻を実見したロダンは、その影響を大きく受けていることうを作品から見て取れるといえるのではないだろうか。身体への深い理解と知識をもって、モデルを観察することで、より生命感のある肉体を表現することが可能になると考えられ、ポーズやそのポーズを通して肉体を大きく大胆に捉えて再構成させることによって、よりダイナミックな場面、空間へと演出することに挑んでいるといえるのではないだろうか。

そしてロダンの彫刻は、大胆なポージングによる人体の構成で、観る者にドラマティックな印象を与えることに成功していると考えられるのではないだろうか。しかしドラマティックなポーズは、豊かな動きや人体の表情を有するということができるが、人間の身体として無理があるものが多くなる可能性も考えられる。《青銅時代》 は青年の悩ましい表情としなやかな身体、体温を感じさせるような肉付けが特徴的であるといえるが、側面から見たときに身体は大きく前方に傾いている。つまり「立っていない」のである。しかし、これはロダンの意図するところで、当時主流であった歴史、文学、神話等の一場面を切り取ったような主題を持つ彫刻になることを避けるためにとった手段の一つであると考えられるのではないだろうか。歴史的、もしくは神話の神々を連想させるような物語的な名場面を再現するための肉体ではなく、人間が存在する中で一連の動きの一瞬を切り取ろうとした結果作品は生々しさを増した、と捉えられるのではないだろうか。ロダンが型にはまったような、いかにもポーズをとっているかのようなモデルの体勢を嫌っていたことがうかがえる。ロダンの残した《青銅時代》のモデルの写真【図 1-3】を見ると、モデルの左手には細長い棒状のものが握られていることがわかる。また腰部の回旋の動きも大きく、左脚に強く力が入り「立っている」様子がうかがえる。写真で残されているモデルのポーズと《青銅時代》とを比較すると、青銅時代は脚部への力

の入り方が、モデルのものよりも緩やかであるということができる。これによりモデルは必然的に不安定な体勢になっているといえるのではないだろうか。重心がどちらの脚部、腰部に乗っているのか明確でない体勢は、地面に対する重心の落ちどころが不明確で「立たない」彫刻になる。ロダンは意図的にこれを行っていたのではないかと筆者は捉えている。ロダンが極端に主題を持った彫刻を嫌った故か、ロダンの彫刻の人物が何かを意味するような物を手に持っているということはほとんど見られないといえる。

《青銅時代》はロダンの彫刻に多く見られるような個々の筋肉の誇張や荒々しい肉付けは見られず、モデルから得た形態や量に対して比較的忠実であるといえ、道具の跡もあまり見られない。

具体的にロダンの彫刻において肉体がどのように捉えられ、作品上に表出しているのかを作品を挙げ見ていく。

《洗礼者聖ヨハネ》1880 年【図 1-4】

本作は、大きく両脚を広げ、何かを説きながら前進している様子のヨハネをかたち作ったものであるが、背面から身体をみると脊柱が大きく歪んでいることが分かる。前述した、「プロフィル法」を用いたズレを重ねることで形態に揺らぎを持たせる効果を与えたと筆者が強く感じた作品である。人間の体温を感じさせるような生々しさを持ち合わせているが、それは決して人体から直接型をとったものとは異なり、独特の形態を持ち合わせているということができる。筆者は正面、右側面、背面、左側面と見る位置を変えることで、生命感やうごめく量の基となる形態の揺らぎを感じることができる。正面と背面では特にその差は大きく感じられ、正面からのみでは感じられない脊柱の歪み、胸部、腹部、腰部への繋がりがその一因であると考えられる。身体に比べて大きな手足、ポーズに合わせ大きく歪められた脊柱、男女の性差を感じさせない骨格、筋肉の緊張感が伝わってくるような起伏の激しい肉付け、滑らかな毛髪を感じさせる伸びやかな肉付け、人物の人柄を感じるような、時に強く時に穏やかな顔の骨格。これらの要素が組み合わさることで生命感や体温を感じさせる人体の表現に至っているのだと考えられる。ロダンは人間の感情、生命の根源といったこれまでの彫刻とは異なる主題を彫刻へと求めたと考えられている。神話や文学、歴史等の人物を主題とした彫刻は神々や英雄たちを表現したもので、理想化された身体の持ち主である必要があったと考えられ、ロダンはそうで

ない人間の情といった内面に存在する生命を感じさせる、根源にあたる部分の表現を求めていたとするならば、その表出のためにきれいに整えられた理想化された身体はいらないといえるのではないだろうか。うごめくような、今に呼吸をしそうな生々しさを求めていたとすれば、それに伴いモデルの身体はロダンの主観を通し捉えられ、粘土を用いて塑造としてかたちを与えられる際に、筋肉や骨格の動きはより誇張され操作されたといえるのではないだろうか。誇張された筋肉、歪んだ骨格や肉体、重力に反したような体勢はこれに起因するといえるのではないだろうか。

《うずくまる女》1882 年【図 1-5】

本作はタイトルの通り、岩場を思わせるような場所に両膝を曲げしゃがみ込み、頭を右膝にもたれかけている女性像である。その体勢と表情から女性の苦悩を感じられるドラマティックな作品であるということができる。先にも述べたようなポーズは現実的に少し無理があるということができる。大きく右側に倒された頭部と右膝の間、地山と臀部の間にはそれぞれが辻褄を合わせるためと捉えることのできる粘土の塊を確認できる。男性に比べ骨それぞれのつくりは小さく華奢ではあるが、全体的に骨張っており、骨盤が大きく横に張り出す等の女性らしい骨格的特徴はみられず、乳房が無ければ一見青年像にもみえ、ミケランジェロ彫刻や絵画を思わせるともいえる。

実見した結果、人体の皮膚にあたる部分の面を作るヘラの跡は確認できなかったが、ブロンズに施された塗料の影響かもしれないので一概にはいうことはできない。毛髪は粘土の薄い層を重ねるようにして柔らかく土付けされているのが確認できる。腕と脚の量がぶつかり合う形態のまわり込みにあたる部分は、各々の部位をつくり個々の形態として独立させるのではなく、大きな量塊としてお互いが溶け込むような表現が施されている。作品の表面上には、皮膚の起伏を感じさせる細かく緩やかな凹凸が全体的に確認できた。これはとても柔らかく粘りのある粘土を用いていることが想像できる。

ロダンの彫刻の肉付けは人間の感情を強烈に表出させたものであったといえる。感情を強烈に表出させるとは、すなわち人間の持つ生命感であり、静止し硬い素材によって姿を留めることのできる彫刻の中に生命感を込めるために、骨格を無視したような肉付けもいとわなかったということができる。不安定なポーズ、歪められた骨格、筋肉 1 つ 1 つを掴むことができそうで量の凹凸の作り出す陰影のコントラ

ストの強い初期の作品、個々の量が溶け込んだようになり何枚かベールを纏ったかのような柔らかな凹凸の後期の作品、表現の様子は変化しているが一貫してロダンが表現しようとしたのは人間の感情であったと考えられる。ロダンの彫刻を通し古代ギリシャや古代ローマ彫刻における理想化された身体が神々の威厳を示すための「器」であったのに対し、ロダンの彫刻における身体は人間の感情を含み感情という「器」によって形状を変化させる水のようなものであると筆者は捉えた。身体の解剖学的な知識を持っていながら、その知識に固執した身体の捉え方や表現をするのではなく、動きを持つ量を合成し一瞬の中に動きを閉じ込めた肉付けであるということができ、モデルを回転させ、様々な方向からモデルをみて輪郭線を追うようにして肉付けしていく行為は、モデルが回転してできた残像の集積であると同時に、その残像から感じることのできる揺らぎこそが、ロダンの彫刻に込められた生命感であるといえるのではないだろうか。人体彫刻という生命の動きの一瞬を切り取り、かたちあるものとして残す行為、作品の中にロダンはモデルと対峙していた時間を圧縮し詰め込んでいると筆者は捉えている。その圧縮し作品に詰め込まれた時間こそが揺らぎの正体であり、生命感であるといえるのではないだろうか。

第 1 章　　図版

【図 1-1】
《青銅時代》オーギュスト･ロダン
1877 年　ブロンズ　181×66.5×63 cm
フランス国立ロダン美術館蔵

【図 1-2】
《反った若い女のトルソ（大)》オーギュスト･ロダン
1909 年　石膏　99×45×30 ㎝
フランス国立ロダン美術館蔵

【図 1-3】
《青銅時代モデル男性写真》
1877 年

【図 1-4】
《洗礼者聖ヨハネ》オーギュスト･ロダン
1880 年　ブロンズ　197×53×85 ㎝
フランス国立ロダン美術館蔵

【図 1-5】
《うずくまる女》オーギュスト･ロダン
1882 年　ブロンズ　96×68×55 ㎝
フランス国立ロダン美術館蔵

第1章　註

[1] 『ロダン−創造の秘密：白と黒の新しい世界：フランス国立ロダン美術館コレクション』 読売新聞社 2006年 p.13

[2] 『ロダン−創造の秘密：白と黒の新しい世界：フランス国立ロダン美術館コレクション』 読売新聞社 2006年 p.13

[3] 『ロダン−創造の秘密：白と黒の新しい世界：フランス国立ロダン美術館コレクション』 読売新聞社 2006年 p.16

[4] 『ロダン−創造の秘密：白と黒の新しい世界：フランス国立ロダン美術館コレクション』 読売新聞社 2006年 p.14

[5] 『ロダン−創造の秘密：白と黒の新しい世界：フランス国立ロダン美術館コレクション』 読売新聞社 2006年 p.15

[6] モニック・ローラン『ロダン』高橋幸次訳 中央公論社 1989年 p.42

第 2 章　ロダン以降の肉付けの多様化

2.1　　ロダン以後の肉付け

第 1 章で述べたように、ロダンの出現によって塑造の意義は大きく変化したといえる。その変化は様々な彫刻家へ影響を与え、彫刻家たちは各々の価値観や造形感によって自身の表現へと昇華させていった。本章ではロダン以後の肉付けに迫るべく、数名の彫刻家による作品を数点挙げロダンの影響及び脱却についての考察を行う。

2.1.1　アントワーヌ・ブールデル（Antoine BOURDELLE 1861～1929 年 フランス）

ブールデルはロダンの制作助手を務めていた。第 1 章で述べたようにロダンは彫刻も建築も光と影を纏い、光と影を操るものであり、形態の持つ様々な面によって光と影を生み出し制御するという点から、彫刻と建築は強い関係性を持っていると考えていた。[1]ブールデルも同じように彫刻と建築が強い関係性を持っていると考えていたが、ブールデルは彫刻と建築の構成や組み立てに共通点があると考えていたと捉えられる。ロダンも自身の作品とブールデルの彫刻について、自身にとって重要な仕事は肉付け、ブールデルは建築である[2]とし、感情をロダンは筋肉に、ブールデルは様式に込めているという表現で二人の彫刻観の違いを的確に述べているといえる。

《弓を引くヘラクレス》1909年【図2.1-1】

実見した結果、鉄ベラと思われる道具による跡が多く確認できた。筋肉と筋肉の間の、柔らかく量が凹んで見える部分は鉄ベラの跡が一方向なのに対して、量が張り出しているようにみえるが形態が張り出しすぎないように、また張り出してみえる量の形態を調整しようとしたと思われる箇所はクロスハッチングの様に格子状の鉄ベラの跡を確認することができる。身体は豊かな筋肉を有し、大胆なポーズによる構成と、堅牢さを感じさせる量塊の組み立てが見られるが、それに対して顔はアルカイック彫刻を思わせるような正面性が強く硬い表現が特徴的であるということができる。線で切れ長に刻み込まれた瞼の、穴が空いてその周りにある薄い唇、顔面の筋肉が動いて表情を作っているとはいえない、独特の硬さの残る顔面表現であるといえるのではないだろうか。

《ヴェールの踊り》1910 年【図 2.1-2】

本作品は、ベールを纏った女性が両手を広げて舞っている様子を彫刻したものである。作品の構成は、頭頂部の飾りから右脚そしてつま先までの縦の流れと、大きく横に広げられた両手と両手に握られているベールの左右の流れで十字状に組み立てられている。

本作品は正面性が非常に強く、量の構成や面の方向性が分かりやすいといえる。正面から鑑賞されることを意識してか、側面から見ると正面のような左右への量の広がりは全くみられないといえる。大きな面が様々な箇所で確認できる。首部分の胸鎖乳突筋から毛髪までは大きなひとつの面である。また右腕の肘から肩においても大きな一つの面が、右腰部分にも確認できた。特に布地であるベールと女性の衣服は大きな面で区切るようにはっきりと量を組み立てていることが確認できる。衣服に刻まれた線は、中に存在する身体の存在を感じさせながら身体の動き、身体を覆う布の様子を表現している。体幹部分と下肢部分のみで量の構成をみると、両脚膝の部分で曲げられており、腰も大きく引けているため重心が幾分か後ろにあるように感じられる。しかし、頭を真横に向け下を向かせ、両腕を真横に広げ、身体に対して前方にあたる左腕を少し下げ、右腕を僅かに上にすることで視覚的に重心を前に移しているといえる。このような構成は《制作する女流作家》1906 年【図 2.1-3】でもみられる。こちらの作品は動きにより柔らかさがあるといえる。衣服は豊かな量を有し、躍動感を感じる構成であるといえ、ヘラによる引っ掻いた跡や粘土を付けたときの様子が良く確認できる。

ロダンの感情的で躍動感のある肉付けとは大きく異なり、ブールデルの肉付けは理論的で堅牢さを有してるということができるのではないだろうか。感情や心情を表現するために人体を歪め、誇張を行っていたロダンに対し、人体を大きな量塊として捉え、分解し、建築物のように柱やそこから伸びる梁のように組み立て、再構成を行っていたという点が大きく異なると考えられる。ロダンのような柔らかな粘土を伸びやかに付けてる様子は見受けられなかったが、各部位や量を塊として捉え、形態の運動の方向や形態の持つ面の方向を念頭に、分解構成を行うことで量塊として充実感のある肉付けになっており、これらの構成方法、肉付け方法は文学、歴史等の英雄などのモニュメンタルな題材を得意としたブールデルの彫刻をより堅牢なものへと昇華したといえるだろう。ブールデルの彫刻は身体をそれぞれの量塊として分解し、建築物

のように組み立て再び構成させることによって、時の流れをあえて切り取ることを狙いとしていたように感じられる。

また、実験した結果、量を得るという行為の跡としてヘラを格子状に動かした跡が多く作品上で確認できた。

2.1.2　アリステッド･マイヨール (Aristide MAILLIOL 1861～1944 フランス)

マイヨールの作品は女性の身体、特に裸婦をテーマとしたものであった。初期のマイヨールは作品を木彫の直彫りで制作している。[3]万国博覧会で観たプリミティヴな彫刻に影響を受け、丸みと量感がありながらも格式張った堅い印象を受ける彫刻に興味を持つ。1898 年から 1899 年にかけて制作した《衣を纏った女》《立つ浴女》以降は塑造による制作を行った。マイヨールは彫刻から心理描写を除き、女性像に美しく均整のとれた量感を与えるためにシンプルなポーズを採用することがほとんどであったという。[4]このように特にテーマを持たない彫刻というのは当時とても革新的な存在であった。マイヨールは制作をするにあたりモデルを見て多くのデッサンを描いた。しかし実際に彫刻に起こす際にモデルを立てることはなかったといわれている。彼の頭の中には「女性」という存在が完成されており、ロダンの彫刻にみられるような劇的で激しくうごめくような躍動感ではなく、普遍的な量感から生まれる安定感はここから生じているということができるのではないだろうか。彼がモデルを立てデッサンを多く描くことは彼にとって確認作業であった。[5]

マイヨールは

『私は、広い空間の中に置く、どっしりとしたヴォリュームのあるものを追求しているのです』[6]

と自身の作品について述べている。マイヨールの彫刻は普遍的で時間の流れを感じさせないものだと言える。ここではマイヨールの塑造による作品を 4 点取り上げ考察していく。

《夜》1902～09 年【図 2.1-4】

本作品は、四角く水平垂直をしっかりと出した地山の上で、両膝を両腕で抱え頭を下腕部分にのせ俯いているシンメトリーな女性の坐像である。マイヨール彫刻に多くみられる豊かな量感、堅牢な印象を受ける関節部分が本作品でも確認できる。全体の

構成として三角の大きな面を確認することができる。正面から見たときの頭部と下腕の作る面、下腕と下腿と足の平が作る面、側面から見たときの上腕と背部と上腿の作る面、上腿と下腿と地山によって作られた面のすべてが三角形である。これらの大きな面を各方向から確認することができ、ポーズも限りなくシンメトリーのため、正面性がとても強い作品であるということができる。

上腕や関節部分、下腿において、筋肉や骨格を感じさせるような緩やかな起伏及び面の移り変わりを確認することができる。頭髪部分以外はよく磨かれており、表面にうろこ状の小さな面の集合が右肘部分、僧帽筋部分、左肩部分において確認できる。これは石膏の段階で紙ヤスリ状のもので磨きをかけた形跡であると考えられる。それに対して頭髪部分は粘土のタッチおよびヘラもしくはヤスリの跡を確認することができ、薄く層を重ねるようにして量を得ていることが分かる。ヘラもしくはヤスリの跡は形態を整理して得るためというよりは、毛の流れに沿って付けられており、1ヵ所だけクロスするように道具を動かした形跡が確認できたが、後は一方向へ動かした形跡であった。

人体は全体的に丸くまとめられているようにみえるが、それぞれの部位が正面、両側面、背面と量塊の面の方向性が明確に示されているために人体は角のとれた角柱の組み合わせのように感じられる。

《夏》1911 年【図 2.1-5】

この作品はマイヨールの作品の中でも有名な彫刻の 1 つである。裸婦立像である。初期の直彫りによる制作をやめ、塑造による制作を始めて 10 年ほど経った頃の作品である。

この作品は右脚に重心を乗せ胸部は左にスライドするように横にずれているポーズをとっている。マイヨールの女性像は多くのものが量感豊かにに表現されている。この作品も例外ではない。

胸部は胸郭を感じさせる量の取り方である。豊かな量が胸郭の動きを表すように右側は腹腔に向かって量がきつく奥に入り込んでいる。両乳房はなだらかな胸郭部分に乗っている。左右の乳房は微妙に形が異なる。少し挙げられた左手に合わせて乳房は形を変えている。腕を挙げたことにより緊張状態になった大胸筋に合わせて左の乳房は持ち上がっている。右乳房は下がった右肩の動きに合わせ下に向かって流れ、そして広がるように胸郭の上に位置している。

腹部は、胸郭がスライドしたことにより右側の腹直筋が腹腔に向かい入り込んでいる。左側は左にスライドされた胸部と遊脚で位置が下がった左腰部を支えるように伸びたような表現となっている。胸部と腰部の位置のズレから生じる腹部の脂肪は過度に弛ませることなく面を大きくとり、胸部と腰部の面に対して切り返すことによって表現されている。

脂肪を多く蓄えた大きな腰と幹のように堅牢な印象を受ける丸い胸部から体幹部分は成り立っている。体重を乗せられ、これらの大きな量を支えている右脚は緊張感を持った形態で形を維持している。右脚は腰部から少し内に入りながらまっすぐ立っている。腰部は少し右斜め上に向かい振られている。腰部は大きく誇張されている。左脚は遊脚で体重があまりかかっていないはずであるが引力に負けることのない左大腿部は、立脚である右脚のような緊張は見られないが、大きく、張りの強い量で表現されている。

鎖骨や骨盤のなどの骨張った箇所は見られない。

《春》1911 年【図 2.1-6】

この作品は前に述べた《夏》1911 年と同年の作品である。この作品はマイヨールの作品としては珍しく、痩せ型の女性である。両手をそれぞれの肩に置き、その間を渡すように花飾りが胸の上を横切っている。ポーズとしての大きな動きは見られない。先にも述べたようにマイヨールの作品の女性たちは豊満であるがこの作品の女性は細身である。物理的な量は少ないがマイヨールの彫刻らしい、安定感や量感は健在である。

胸部、腹部、腰部はなだらかに繋がり、穏やかな印象を観るものに与える。鎖骨が水平に伸び、緩やかな膨らみの僧帽筋と交わり肩へと繋がる。胸郭は幅が狭く腹腔に向かい窄まっていき、皮下の脂肪の沈下が少ないために胸郭の端が薄く透けて見えている。

脂肪があまり見られないため、腹部は腹筋の筋が縦に入り、臍周りの脂肪も少ない。胸部から緩やかに腹腔に向かい窄み、腹腔から腰部に向かって広がっていく。

上半身の細さに比べ下半身は多く量がついたフォルムをしている。幅のある骨盤から伸びる脚は他のマイヨールの作品に比べ華奢な印象を受けるが、《夏》同様に太ももやふくらはぎは大きな量で捉えられている。

《両腕を下げたポモナ》1937 年【図 2.1-7】

この作品はマイヨールの後期の作品である。

主題であるポモナはローマ神話に登場するニンフの 1 人である。果実の女神でもある彼女は特にリンゴの木を好んで大切にしていた。

このマイヨール作の《両腕を下げたポモナ》はそんな、ローマ神話のポモナをモチーフにしている。彼女の両手にはリンゴと思われる果実が握られている。量感のある豊かな体つきをしたこの像はマイヨールの今までの作品の中でも特に量の取り方が大きく穏やかである。1921 年には本作品の着衣のものを発表している。【図 2.1-8】両方とも左右に緩やかに S 字を描いているようなコントラポストをとっている。胸部、腰部共に大きく量を捉えている。1 つの面で表されている胸部上面はその下へと続く両乳房の張りを強調している。

腹部は過去のもののように脂肪と筋肉の張り出しが見られない。腹筋の存在を感じさせるような溝、量を確認することは出来るが、一体化しており、体幹部のまとまり感を生み出している。大きく張り出した腰部は絶妙な面の変化によって穏やかに形が変化している。量の捉え方に変化の見られる作品であると言える。

マイヨールの女性像は多くのものが豊かな量感によって表現されており、大きな量感で捉えられた豊かな女性の身体には、過度な脂肪の表現や表面的な表現がみられず、量の捉え方も大きいといえる。マイヨールの作品の安定感は、大きく捉えられた量だけから発生するものではないといえる。一見丸く捉えられたかのようにみえる量は粘土を積み上げ重ねていく段階で四角く柱のような量になる。また本来女性の作りが華奢な部分（首、手首、膝、足首）が太く大きな関節が特徴的といえるだろう。

マイヨールは一貫して女性像を制作してきた。モデルそれぞれの美を感受して、塑造に反映させるという方法ではなく、モデルの身体を通して「女性」の中に存在する共通する美を見出し表現していたということができるのではないだろうか。過度に理想化したり、筋肉の凹凸で量の動勢をみせようとしたり、ドラマティックなポーズや神話や文学などからテーマを設定することなく、普遍的な女性の美を追求していたと捉えることができる。大きな量塊として女性の身体を捉え、穏やかな肉付けをしていたといえ、直彫りによって彫刻を制作していた頃の影響か、表面はよく磨かれていることが確認できる。マイヨールの彫刻において粘土は形態を得るための 1 つの手段であり、実見調査の結果、毛髪等には粘土による肉付けの形跡が確認できたが、肉体や地山は磨き上げられていた。

マイヨールの作品の肉付けからは「女性」という存在の持つ普遍性を凝縮したような長い時間軸を感じることができるのではないだろうか。女性の身体に神秘を感じ強調した表現をしていた石器時代からマイヨールがこれまでにモデルを通して感じてきた女性という存在、そしてその先も変わることのないであろう未来へと続いていく「女性」という存在の持つ力を込めているかのような普遍性、過去から未来へと続いていく時間軸の圧縮をマイヨールの彫刻から感じることができると筆者は考えている。

2.1.3　コンスタンティン･ブランクーシ (Constantin BRÂNCUŞI 1876～1957 ルーマニア)

ルーマニアで生まれたブランクーシは 1904 年にパリのアカデミー・デ・ボザールにて彫刻を学び始めた。当校は 1682 年に開校し、伝統的で古典主義的なアカデミックな作品が理想とされ、その様式を踏襲させる教育を行っていたようである。

ブランクーシの彫刻の特徴は大きく二つに分けることができるといえる。《接吻》シリーズ【図 2.1-9】にみられるような原始彫刻を思わせるような表現、もう一つは《眠れるミューズ》シリーズにみられるような形態を省略し、単純化した表現である。またブランクーシはトルソや首、手などといった人間の部分を取り挙げ制作を行った。これらは細かな形態が大きな量塊へと溶け合うように磨かれており、かたちの省略、単純化であるといえるが、これはモチーフとなったものの持つ形態を超えた根本の存在を具現化しようとした結果ではないかと考えることができる。表面描写的なマチエルや説明的になりえる部分や要素を排除したといえる。

またブランクーシは視覚以外の感覚を重視していた彫刻家であったということができる。とりわけ触覚はとても重要視しており、《盲人のための彫刻》1925 年【図 2.1-10】 というタイトルからも分かるように手で触れて鑑賞ができるとういう考えの基であったのではないかということができる。ブランクーシ自身も本作品を目を閉じて触れることを好んだという。[7]触れるという行為によって作品の全体の形態や凹凸をより密に感じることができるようになると考えられる。恐らくブランクーシも制作を進めるにあたって、触れることを繰り返し行っていたのではないかと想像することができる。ブランクーシにとって形態の量塊としてのあり方は、余分な凹凸を消すように磨くことで、塊としての純粋な力が簡素になり強くなるということができるの

ではないだろうか。

《プライド》1905 年【図 2.1-11】

本作品は塑造で制作された初期の作品である。少女が強いまなざしで真っ直ぐ正面を見つめている胸像である。これは美術学校でのアカデミックな様式であるといえる。瞼や唇、顔側面にかかる髪など、細部まで粘土によって描写するのではなく、周囲の形態の中に溶け込むように粘土を付けられていることがわかる。全体的に形態の移り変わりが滑らかである。頭髪の末端部分は何かの道具によって繰り返し叩き、面を作ったことがわかる。写実的な描写が色濃く確認できるが、形態と形態の狭間や面の移り変りが少しぼやけて焦点が合っていないかのような感覚になるといえる。量塊として捉えることで形態の簡略化が始まっているかのようにも感じられる。

《外科医ザハリエ・サムフィレスク博士の肖像》1905 年【図 2.1-12】という作品は粘土の段階での写真が残っている。この作品は、ブランクーシによる粘土の肉付けの仕上げ段階を見ることができる。柔らかな粘土で層を薄く重ねるように形態を得ていることがわかる。粘土を付け、ヘラで量塊の面を出し、内から張り出すかたちの面を作ろうとしていたことが考えられる。写真の様子だと、形態の決定には主にヘラを用いていたと考えられる。粘土の薄い層を重ねた後に面を出した部分が平らであるからである。指であれば凹みが確認できるはずであるが、粘土の重ねられ方は一定で、始まりと終わりの厚さも一定であることからヘラを多く用いていたと考えることができる。

《眠るミューズ》1909～10 年【図 2.1-13】

瞼を閉じ眠っている女性像である。頸部は省略され、頭部のみを作った頭像で卵型である。表面には薄く顔面のパーツによる凹凸を確認することができる。本作品の主題は連作であり、同じ時期に素材を替えて六作品を制作している。ヤスリ跡を確認するのも難しいほどに隅々まで研磨されているといえ、形態を単純化していくことで、形態の本質に迫ろうとした形跡が確認できるといえるだろう。最後に制作された 1917 年の《眠るミューズ》【図 2.1-14】はより細長い形態になり、鼻と唇を辛うじて確認できるほどで、瞼はほとんど凹凸を感じないほどに研磨されている。頭髪はすべてを後ろになでつけるようにしてまとめているが、それ自身に量は無く、線によって描画されているだけである。ブランクーシは 1910 年の間に四つのブロンズ製の《眠る

ミューズ》【図 2.1-15～18】を制作した。卵型の頭部、ぴったりとまとめられた頭髪、軽く閉じられた瞼、細長い鼻、小さな唇といった同じ形式の中で、それぞれに磨き方や仕上げ方を変えることで個々に異なった表情が生まれている。頭部の卵型も作品によって異なるため、重心が変わり接地面に対する頭部の角度が違う点も、鑑賞者に異なる印象を与えるといえる。

ブランクーシの彫刻における人体の形態は省略されていたが、磨いていく中でモチーフとなった形態が単純化していったことから具象彫刻であると筆者は捉えている。人間をモチーフに多くの作品を制作したブランクーシであるが、モデルを使って制作することは意味がないとし、モデルを使ったとしてもその死骸を彫るだけであるということを言っていたという。[8]そんなブランクーシも当時はロダンの影響を受けていたとされ、両者の代表作でもあり、同じ題を有する《接吻》1907 年【図 2.1-19】は強くロダンを意識した作品であるということがいわれている。[9]ロダン作《接吻》1886 年は男女が抱き寄せ合い唇を重ねている、大理石による全身像である。【図 2.1-20】座っている男女の像であるが、互いの身体は大きく捻れながら絡まるような体勢であり、複雑に動きながら女性に対して男性が覆い被さるようにして抱き合っている。男女の感情、互いに対する情熱がその様子から表面に強く押し出されているということができる。それに対しブランクーシ作《接吻》は現在 6 点が確認されており[10]、どれも石彫である。《接吻》シリーズ第 1 作目とされる 1907 年作のこの年より、ブランクーシは粘土と石膏のみの作品ではなく石の直彫りを始めた。[11]粘土で原型を制作し、石膏で雌型雄型を制作したものを基に石や木を彫っていくのではなく、直に石や木を彫り進めていく方法である。粘土や石膏といった塑造の工程を踏まない分、より素材との対話的制作方法になるということができるのではないだろうか。存在する材との関係で作品の形態が決まっていくこともあると考えられる。

第 2 章　　2.1　　図版

【図 2.1-1】
《弓を引くヘラクレス》アントワーヌ・ブールデル
1909 年ブロンズ　h.252 ×w.240 ㎝
国立西洋美術館蔵

【図 2.1-2】
《ヴェールの踊り》アントワーヌ・ブールデル
1910 年　ブロンズ　h.68 ㎝
国立西洋美術館蔵

【図 2.1-3】
《制作する女流作家》アントワーヌ・ブールデル
1906 年　ブロンズ　h.50 ㎝
国立西洋美術館蔵

【図 2.1-4】
《夜》アリステッド・マイヨール
1902～09 年　ブロンズ　　h.106 ×w.57 ×d.108 ㎝
国立西洋美術館蔵

【図 2.1-5】
《夏》アリステッド・マイヨール
1911 年　ブロンズ　　h.163 ×w.71 ×d.44 cm
スイス･個人蔵

【図 2.1-6】
《春》アリステッド・マイヨール
1911 年　ブロンズ　　h.171 ×w.48 ×d.26 ㎝
マイヨール美術館蔵

【図 2.1-7】
《両腕を下げたポモナ》アリステッド・マイヨール
1937 年　ブロンズ　　h.168 ×w.58 ×d.44 ㎝
マイヨール美術館蔵

【図 2.1-8】
《チュニックを纏うポモナ》アリステッド・マイヨール
1921 年　ブロンズ　　h.174 ×w.60 ×d.44 cm
ディナ･ヴィエルニコレクション蔵

【図 2.1-9】
《接吻》コンスタンティン・ブランクーシ
1922-40 年　石　　h.71.8 ㎝
パリ･国立近代美術館蔵

【図 2.1-10】
《盲人のための彫刻》コンスタンティン・ブランクーシ
1925 年　大理石　約 28.9 ㎝
フィラデルフィア美術館蔵

【図 2.1-11】
《プライド》コンスタンティン・ブランクーシ
1905 年　ブロンズ　h.30.5 ㎝
ルーマニア･クライオヴァ美術館蔵

【図 2.1-12】
《外科医ザハリエ・サムフィレスク博士の肖像》コンスタンティン・ブランクーシ
1905 年　粘土　サイズ不明
所蔵不明

【図 2.1-13】
《眠るミューズ》コンスタンティン・ブランクーシ
1909～10 年　大理石　27.8 ㎝
ワシントン･ハーシュホン博物館と彫刻の庭蔵

【図 2.1-14】
《眠るミューズ》コンスタンティン・ブランクーシ
1917 年　アラバスター　28.9 ㎝
Collection H. Gates Lioyd 蔵

【図 2.1-15】
《眠るミューズ》コンスタンティン・ブランクーシ
1910 年　研磨したブロンズ　28.5 ㎝
Weisman Family Collection 蔵

【図 2.1-16】
《眠るミューズ》コンスタンティン・ブランクーシ
1910 年　ブロンズ　27.5 ㎝
ニューヨーク･メトロポリタン美術館蔵

【図 2.1-17】
《眠るミューズ》コンスタンティン・ブランクーシ
1910 年　ブロンズ　27 ㎝
パリ･国立近代美術館蔵

【図 2.1-18】
《眠るミューズ》コンスタンティン・ブランクーシ
1910 年　ブロンズ　27.3 ㎝
パリ･国立近代美術館蔵

【図 2.1-19】
《接吻》コンスタンティン・ブランクーシ
1909 年　石　h.85cm
パリ・モンパルナス墓地

【図 2.1-20】
《接吻》オーギュスト・ロダン
1886 年　大理石　h.182 ㎝
フランス国立ロダン美術館蔵

2.2　現代イタリア彫刻における肉付け

ロダンを発端とした近代フランス彫刻の影響は大きく、ブールデル、マイヨール、ブランクーシ等の先述した彫刻家を筆頭に塑造の価値観、または造形観の発展に一役買ったといえ、国内外問わず多くの彫刻家に影響を与えたといえる。

第二次世界大戦を挟んでイタリアでは様々な塑造家が多く誕生した。近代フランス彫刻とは大きく異なる塑造観の発生と発展ということのできる現代イタリア彫刻について本項で述べていく。

現代イタリア彫刻は近代フランス彫刻と比べて作品の持つ形態や「人間」という主題との向き合い方に変化があると筆者は捉えている。表出するかたちは丸みを帯びており、筋肉や骨といった体表から確認できる細かな凹凸に起因する粘土のタッチはほとんど見ることができないと捉えられる。伸びやかなポーズ、空間の中での身体の広がり方も大きな特徴でもあるとも捉えられる。

現代イタリア彫刻の作品が取り上げられる場合、表出する形態における造形的観点や、ブロンズや木彫といった素材的観点からの論が多いように感じられる。

本項ではより塑造における肉付けの観点から述べるよう努める。

2.2.1　ジャコモ・マンズー (Giacomo MANZU 1908～1991 イタリア)

家族の多い彼の家はとても貧しかったようで、11 歳になると木工職人の工房で働き始め、13 歳になると夜間の装飾美術学校に通い始め、そこでストゥッコ（装飾漆喰）の技術を身に付けたり、粘土で友人を制作するなど彫刻家としての才能を現し始める。19 歳になって兵役に服していた彼は、その町の美術学校へと通っていた。学校やその町の聖堂で古代、中世、ルネッサンス期の彫刻と接する。本格的な彫刻作品に出会った 19 歳の頃の影響からか、マンズーの作品はローマ彫刻の影響を受けていることが感じられる。ローマ的でアクの強い人間主義者であったマンズーは、そのようなことから当時ファシズムへと傾向していったイタリアの戦争、軍国主義に反対するかのような平和のメッセージを込めた作品も残している。また「ヴァティカンのサン・ピエトロ大聖堂門扉のための国際彫刻コンクール」においてサン・ピエトロ大聖堂門扉のためのレリーフ作品を制作する三人の作家のうちの一人に選ばれている。[12]

≪バレリーナ≫1954 年【図 2.2-1】

裸の状態でトウシューズを履いたバレリーナがポワントで立っている状態の作品である。腹部は少し前面に張り出されており、胸を張って上体を少し反るようにして両腕を後ろへ置いている。揃えられた両つま先で立っているこの作品ではつま先と地山の関係、力が入った両腿、左右に張られた胸のそれぞれの緊張感からくる力関係のバランスを表現することを意図している。

マンズーの有名な≪枢機卿≫シリーズ【図 2.2-2】は、上に行くにつれシルエットが小さくなる二等辺三角形の構図であるが、≪バレリーナ≫とはそれが上か下かの違いでありマンズーが意図した緊張感の表現は同じである。小さな地山とポワントで立っている両脚の関係だけでなく、全体のシルエットが上へ行くにつれ大きくなり、二等辺三角形を逆さにしたような構図が全体に緊張感を持たせている。

つま先で立つというシンプルで小さな動きではあるが、バレリーナのこのポーズによって緊張感のある作品となっている。下から上へと向かう流れがさらに作品の空間に広がりを持たせているように感じる。もし同じポワントで立つポーズであったとしても、足が前後、左右に開いていたらこの緊張感も体のラインの流れるようなリズムも生まれなかったであろう。コマのように一点で立っているかのような緊張感がこの作品にはある。

身体の表現としては、形態を整理して簡略化している。毛髪部分は指で粘土を押し込んだような跡が多く確認できる。腰部と大腿部の量のぶつかる股関節部分は、鉄ベラで量の境界を印付けるように何度もなぞった跡が残っている。脚部、特に下腿部分は粘土を重ねて付けていったような跡が確認できる。その様子から柔らかい粘土を薄く重ねているような印象を受ける。

マンズーが柔らかな粘土を使用しているというのは、

「彼の少年時代以来、まさに自らの生活の糧を得るために始まって、培われてきた、職人的といってもよい技術への確信であり、素材についての熟達である。石彫も木彫もあらゆる種類の材料を手がけるマンズーであるが、ブロンズへの鋳造が圧倒的に多く、それによって彼は本質的に最良の塑造家であることを示している。粘土というこの自由な素材を――とくに浮彫で観察されるように――できるだけ水を含ませた柔らかい状態で、あたかも紙の上に筆で素描をするかのような滑らかさで扱っており、あるいは丸彫りにおいても、その骨格と意図に応じて駆使されるマチエールの自在さは、まったく他に比類のないものである。」[13]

といった言葉からも伺える。

マンズーの粘土の使い方として毛髪の表現にそのオリジナリティが出ているといえる。《日本の子供》(1982 年)【図 2.2-4】では毛髪全体を大きな塊として捉えていることがわかる。そして側頭部分の毛髪は層を重ねたように粘土を重ねており、モデルとなった子供の毛髪の柔らかさが表現されている。《しのぶの頭部》(1980 年)【図 2.2-5】ではヘラを使い毛の流れや動きを表現している。前述の作品の両方の毛髪表現の特徴を持ち合わせているといえるのが《女の胸像》(1981 年)【図 2.2-6】である。毛髪全体を大きな塊として捉え粘土を付けることで豊かな毛髪を表現している。生え際や毛先、量の端にあたる部分にはヘラで毛髪の動きと流れが刻まれている。これにより豊かであるが物量による重量感を与えずに、柔らかさと軽やかさを持ち合わせた毛髪の表現になっているといえる。毛髪を塊としたときの面が複雑に動き構成されていることも一因であるといえる。

≪画家とモデル≫1960 年【図 2.2-7】

マンズーはサン・ピエトロ大聖堂門扉のためのレリーフ作品に代表されるように多くのレリーフ作品を制作している。本作品もレリーフである。作品のサイズは縦が 73 ㎝、横が 78 ㎝と比較的大きいといえる。作品の至る所に肉付けの形跡を見ることができる。画家の顔面部分は荒く粘土の跡が残っており、粘土片を重ね突起した部分から画家の頬骨やあごに髭を蓄えていることを感じさせる。画家の背面の左右の背筋によって凹んで見える部分は、粘土を置いて上下に指で伸ばしていることがわかる。モデルの足の平の部分も子指の先程の粘土を重ねてかたち作られている。このような表現は初期のレリーフ作品には見られない。≪ダンスのステップ≫(1927 年)【図 2.2-8】では全体が平滑に仕上げられているといえる。またレリーフであるが女性がほぼ基板から飛び出ている。≪アダムとイヴ≫(1929 年)【図 2.2-9】も同じように作品の表面は平滑である。モチーフの肉付けは薄造りであるが、豊かな立体感を有しており丸みを帯び膨らんでいくようなみずみずしい量の印象を受ける。これらの複数の作品から、時間が経つにつれマンズーのレリーフにおける肉付けが変化したと捉えることができる。マンズーの政治的、宗教的思想の強く出た≪キリストと将軍≫(1942 年)【図 2.2-10】では人物が基板に対して、より薄く表現されている。モチーフの境界線に線が引かれているが、薄く付けられた粘土の面が繊細に変化していることから奥行や量感、人間としての艶っぽさを感じる作品であるといえる。

マンズーの作品における肉付けは毛髪に多くみられた様な塊としての捉え方と道具や手指による跡を残している点が特徴として挙げられるのではないだろうか。やみくもに道具等の跡、粘土を重ねた跡を残している訳ではなく、それらの跡は、形態を大きな塊として捉えた際の面の向きや形態の繋がる流れに沿っていると捉えられる。そのため一見付けたままのようにみえる粘土片は全体でみると量塊の一部としての役割を果たしており、丸みを帯びた滑らかな作品のマチエルにおいて突出することなく形態にリズムを与えていると考えられる。量塊としての面が設定され、意識されていることで作品全体の量感を損なうことなく、分離することもなく一体感を生むのではないだろうか。

2.2.2　エミリオ・グレコ (Emilio GRECO 1913～1995 年 イタリア)

グレコは 13 歳から大理石職人のもとに石工として修行を重ね、彫刻家としての眼、感性を養っていった。1940 年にパレルモのアカデミアに入学し、本格的に彫刻の勉強を開始した。1948 年に開催された個展以降、グレコの評価は国内外を問わず上がっていきイタリア現代彫刻の有望な作家の一人へとなっていった。[14] またこの頃から作品の主題は裸婦に集中するようになり、数々の名作を発表した。数多くのしなやかでありダイナミックなポージングの女性像や量感に溢れた男性像を残している。グレコは女性の肉体の美と調和を目指した制作を行なっていたということができる。グレコの作り出す女性像は、理想や現実の姿にある美や、デフォルメを施し表現主義的な力強さを形態に持たせるというものとは縁遠い表現であったということができる。流れるように柔軟な面の起伏によって、女性の身体の持つ曲線の生み出す優雅さを含有しつつ、対極的な特徴の表現を試みていたということができる。女性の身体は男性に比べ平均的に骨格が小さく、筋も小さく細い。その身体の繊細さと、細さの中でも地面に対し身体を支える強靭さといった一見対極にあるものを結び付け表現しようとしていた。この考え方はマイヨールと通ずるといえる。形態を湾曲させ、捻じれさせ、歪ませることで緩やかな形態の起伏によって形態が量塊として弱くなるのを防いだということができる。肉付けにおいては表面にヘラの跡が多く確認できる。

マチエルではなくより大きい範囲で見たときに、グレコの女性像に細かい起伏は見られない。量の捉え方が大きく部位同士の繋がりが強くしなやかな印象を受ける。大きく張り出した腰部、その上の腰部と胸部を繋ぐウエストは強く絞られている。起伏

があまり見られないと先に述べたが、それぞれの部位の意識がないわけではない。胸郭、腹筋腰回りの脂肪、胸筋や鎖骨など感じ取ることができる。ならばなぜ起伏がないように見えるのか。それはグレコの作品に凹面や溝といったもの無いからである。積み上げられた粘土を外から内へ押さえ込むことにより量の張りが増しているといえるだろう。

《ミカエラ・カンペラ》1967 年【図 2.2-11】

本作品は、うつむいた女性の頭像である。本作品は実見できていないのだが、全体的にヘラと思われる道具の跡が良く確認できる。頸部はかたちの張り出す部分が平らで、胸鎖乳突筋の入り込む部分はヘラの横に動かした跡が確認できる。顔面は全体的に穴の空いたヘラで、形態に対して垂直に叩いて量塊を得ようとしたことが伺える。頭髪は大きな量塊として捉え、粘土の塊を付けた後に、ヘラで毛の流れを表現している。穴の間隔から、顔面のヘラと同じものを使用しているのではないかと推測することができる。ヘラを当てる強さや速度を変えながら毛髪の表現を行ったと考えられる。後頭部でまとめられた毛髪も顔面と同じように、形態に対して垂直にヘラで叩いている様子がうかがえる。

《水浴の女―大・第７―》1968 年【図 2.2-12】

本作品は脚を大きく前後に開き、首は左を、右腕を高く上げられた左腕の肘に添えられている。この作品も前に述べたように、グレコの作風が良く出ている。上体を大きく上に引き上げているためうっすらと浮き上がる腹筋を確認することができる。この作品のように腕を挙げた場合、脇の部分がくぼむがグレコらしく凹面がなく、むしろ量が外側に張り出している。首を真横に向けているため胸鎖乳突筋が強く出ている。その筋の筋と体幹部の正中線、そして前に出された左脚の流れが一直線上にあるため、ポーズは伸びやかであるが堅い印象を受けると同時に鑑賞者の視線の流れを誘導する。

これらのことからグレコの彫刻作品の表現は以下のようなことがいえるのではないだろうか。全体的に引き延ばされデフォルメされたプロポーション、大きく丸く捉えられた腰部。また胸郭に溶け込んで一体化して主張の少ない胸部。強くくびれたウエストは伸びやかな全体のフォルムにおいて量の関係や繋がりのリズムを生み出していると考えられるだろう。

グレコは人体のフォルムを大きな量塊で区分し捉えていたが、それぞれの部位が接合する部分を強く絞り、かたちを引き延ばすことで形が膨張することを防ぎ、女性らしい曲線としなやかさを表現したといえる。この曲線やしなやかさは形式化された量を再び構成することにより形態を生み出していると捉えることができるのではないだろうか。

2.2.3　ヴェナンツォ・クロチェッティ（Venanzo CROCETTI 1913～2003 イタリア）

クロチェッティは、新古典主義（ネオレアリズモ）[15]に位置付けられる彫刻家である。2 歳で母親を、12 歳で父親を失ったクロチェッティは孤児になり、生計を立てるために工業学校に入学する。工業学校に入学してからその才能を美術品修復研究所長に認められ、修復研究所の職人の助手として仕事を手伝うことになり、ローマへ移る。ローマへ移った彼は上達したいという向上心と研究心からアカデミアの夜間学校へと通い始める。そこで経験を積み感性を磨いたクロチェッティは作家としての基盤を築いた。そして修復作業の手伝いをすることにより多くの古典作品に触れ、高い技術を目の当たりにすることでイタリア彫刻の伝統を学び、吸収していった。また、ファシズム期前後で盛り上がりを見せたイタリア具象彫刻は、戦後その勢いを失い、やがて抽象彫刻が主流となっていく。「ヴァティカンのサン・ピエトロ大聖堂門扉のための国際彫刻コンクール」においてマンズー同様、サン・ピエトロ大聖堂門扉のためのレリーフ作品を制作する三人の作家のうちの一人に選ばれている。[16]

クロチェッティの作った女性像の中でも有名なのはバレリーナを主題としたものである。彼がヴェネツィアの美術アカデミーで教鞭を執っていた時、頻繁にヴェネツィアのダンススクールに通い、バレリーナを熱心にデッサンしていたようである。[17]若い頃に動物園でデッサンを描いていたのと同じように鋭い洞察力、観察力でデッサンに励んだ。レッスン中のバレリーナは彼のためにポーズをとるモデルとは異なり、次々と動いていく。そんなバレリーナのしなやかな体の動き、休憩時のふとした瞬間の表情などを確かな洞察力で捉えていった。

《ロマの女》1937 年【図 2.2-13】

本作品は、頭頂部分と右肩に鳥がのっている少女像である。腰部まで作られていて、

両腕と背部はない。形態の整理、省略がされてり、クロチェッティの彫刻に多く見られる丸みを帯びたかたちで形態を整理していることがわかる。骨格というよりは、筋や脂肪といった様子が表出しやすい部分に着目し、それらを中心に形態を捉えているといえ、その結果としてなだらかなシルエットの量塊になっているといえる。肉付けの跡を多く確認できる。頭髪、衣服、鳥の部分は表面の様子からロウによる肉付けであると推測できる。クロチェッティはロウによるモデリングの効果の研究を積極的に行っていたようである。[18] 四角いロウのパッチを貼る等のマチエルの効果を実験的に作品上で試みていた。[19] 簡略化された形態、（身体部分）と比較して毛髪、衣服、鳥のマチエルで変化をうけている。鳥を頂点に胸部までで二等辺三角形、そこから腰部にかけて強くくびれさせることで全体のフォルムへの緊張感が生まれている。頭部の頭巾、毛髪の表現、鳥など説明的になりそうな部分を、両腕や背部がないことで回避していると考えることができる。

≪古式なバレエ≫1940 年【図 2.2-14】

この作品は高さが 27ｃｍほどの小作品である。笛を吹く男性とその横で踊る女性をモチーフにしたものである。ダンスを踊る女性の体は、空間上に螺旋の様に配置されている。まっすぐに伸ばされたつま先から渦を巻いて上へいくように、上へと伸ばされた右腕へ流れるようにつながっている。

本作品は小さな粘土片の重なる様子がみえる。男性の右腕、右上腿や膝の部分にリズムよく小さな塊が配置されているのがわかる。腕や肩の辺りは形態の起伏、筋や骨格によって表出する凹凸に沿って量が置かれていることがわかるが、脚部ではそのような配置でないと考えられる。同じ時期に同じタイトルの作品を連作で残している。【図 2.2-15】この作品も笛を吹く男性と、踊る女性をモチーフにしている。こちらの作品の方が男性も女性も体の動きがとても大きい。男性は脚を大きく前後に開き、上体を大きく後ろに反らしており、女性は髪を振り乱していて、女性も男性も二人とも踊っているかのようである。こちらの作品においても作品の表面上に小さな塊による凹凸がみられる。先に挙げた方の量は丸であったのに対し、本作品では四角いパッチ状のものが多く見られる。先述したロウのパッチによるマチエルの効果を試した作品であるといえる。この二作品は実見していないため、今後確認をとる予定である。

≪ダンスを学ぶ女性―休息≫1959 年【図 2.2-16】

この作品はクロチェッティの代表的なテーマの一つである、踊り子の連作の代表作である。これは休憩中のダンサーの一瞬のポーズをとらえたものである。座っているバレリーナは脚を絡めるように組んでいて、その脚は上へと緩やかな流れを作っている。腕は腿の上で軽く重なり、その手には細いロープを持っている。ロープは脚にも絡みつき、縦方向への脚の流れを効果的にしている。またクロチェッティの作品の多くは地山がとても小さいのだが、この作品の細く小さな地山がさらに垂直方向への緊張感を生んでいるといえる。

脚部には足に対して垂直方向に規則的な溝がヘラで刻まれている。ダンサーの着用していたタイツであると思われる。クロチェッティの彫刻の人体は形態が整理されシンプルであるが、このような装飾的な表現が多く見られる。

≪ダンスを学ぶ女性（大）≫（1972 年）【図 2.2-17】は髪を直しているバレリーナの一瞬を捉えたポーズである。右脚立脚で左脚は少し前に出しポワントで地についている。上体は緩やかに前方軽く曲げられており、視線は下である。髪を整える所作がとても自然で、その腕の動きはとても滑らかである。力強く張った右脚の腿からまっすぐに伸びた脛までは緩やかな曲線を描いている。クロチェッティの作品の女性はみな柔らかく曲線を用いて流れるようなボディラインをしているといえる。決して豊満ではないのだが、女性の持つ優しさや安らぎを見るものに印象付けるといえる。本作品では女性の手元に髪留めが確認でき、また着用しているスカート状のものも、量としてというよりは絵画的に描写されているといえる。≪ダンスを学ぶ女性（no. 7）≫（1974 年）【図 2.2-18】も同じようにダンサーを主題としている。ダンスシューズを履いた足を手でつかんでいるポーズを取っているこの作品は、右脚を軸に大きく回転しているかのように動きがとても大きい。片脚で立っているにもかかわらずポーズの緊張感はあまり感じられない。これは軸足である右脚を真っ直ぐにせずに、軽く左方向に膝を曲げ少し膝をたわめているからであると考えられる。全体的に体の各部を柔らかく曲げている。足に触れている右腕、軽くスカートに触れている左腕、右脚の前をクロスさせるようにした左脚、緩やかに右方向へと曲げられている上体、自然傾げられた首やふわりと動くまとめられた髪。これらの要素がこの作品をやさしく安らいだものへとしていると考えられる。様々な体のパーツを曲げ、空間にそれぞれを配置することによって軽やかなリズムを生み出している。動きの大きさに起因する構成の大胆さや、地山と人物の対比からくる緊張感が特徴的であるといえるが、本作品に

おいても髪を束ねた部分に大きなリボンが確認でき、スカートもひだの一つ一つまで描写されている。

クロチェッティの彫刻の女性は、肉体やそのポーズを通して女性としての柔らかさや優しさを持っているといえるのではないだろうか。女性の肉体は簡素化された形態として表出しているが、内面から起こるリズムが作品に充実感を持たせているといえる。クロチェッティは古典主義と写実主義の独特なバランスによってしなやかさを持っているといえるのではないだろうか。

第 2 章　　2.2　　図版

【図 2.2-1】
≪バレリーナ≫　ジャコモ・マンズー
1954 年　ブロンズ　　h. 220 ㎝
マンハイム市立美術館蔵

【図 2.2-2】
≪大きな枢機卿≫　ジャコモ・マンズー
1955 年　ブロンズ　　h.225 ㎝
ヴェネツィア国立近代美術館蔵

【図 2.2-4】
≪日本の子供≫　ジャコモ・マンズー
1982 年　ブロンズ　　h.41.5 ㎝
個人蔵

【図 2.2-5】
≪しのぶの頭部≫　ジャコモ・マンズー
1980 年　ブロンズ　h.46 ㎝（台座も含む）
個人蔵

【図 2.2-6】
≪女の胸像≫　ジャコモ・マンズー
1981 年　ブロンズ　　h.48 ㎝
個人蔵

【図 2.2-7】
≪画家とモデル≫　ジャコモ・マンズー
1960 年　ブロンズ h.73×w.78 ㎝
個人蔵

【図 2.2-8】
≪ダンスのステップ≫　ジャコモ・マンズー
1927 年　ブロンズ h.47×w.23.5×d.8 ㎝
マンズー美術館蔵

【図 2.2-9】
≪アダムとイヴ≫　ジャコモ・マンズー
1929 年　ブロンズ h.41×w.29 ㎝
マンズー美術館蔵

【図 2.2-10】
≪キリストと将軍≫　ジャコモ・マンズー
1942 年　ブロンズ h.71×w.50 ㎝
作者蔵

【図 2.2-11】
《ミカエラ・カンペラ》　エミリオ・グレコ
1967 年　ブロンズ　h.72 ×w.36 ×d.25 ㎝

【図 2.2-12】
《水浴の女―大・第７―》　エミリオ・グレコ
1968 年　ブロンズ　h.280 ×w.88 ×d.58 ㎝

【図 2.2-13】
《ロマの女》　ヴェナンツォ・クロチェッティ
1937 年　ブロンズ　h.96 ×w.51 ×d.34 ㎝
クロチェッティ美術館蔵

【図 2.2-14】
≪古式なバレエ≫　ヴェナンツォ・クロチェッティ
1940 年　ブロンズ　h.27 ×w.23 ×d.7 cm
個人蔵

【図 2.2-15】
≪古式なバレエ≫　ヴェナンツォ・クロチェッティ
ブロンズ

【図 2.2-16】
≪ダンスを学ぶ女性―休息≫　ヴェナンツォ・クロチェッティ
1959 年　ブロンズ　h.143 ×w.43 ×d.64 cm
クロチェッティ美術館蔵

【図 2.2-17】
≪ダンスを学ぶ女性（大）≫　ヴェナンツォ・クロチェッティ
1972 年　ブロンズ　h.195 ×w.47.5 ×d.73 ㎝
山梨放送蔵

【図 2.2-18】
≪ダンスを学ぶ女性（no.7）≫　ヴェナンツォ・クロチェッティ
1974 年　ブロンズ　h.143 ×w.43 ×w.64 ㎝
サンマリノ共和国現代彫刻コレクション蔵

2.3　民族性との関係

人の美意識や造形感覚は価値観や人格を形成された環境や過程が大きく影響しているということが考えられる。何を見ながら育ったのか、どのような気候の中で過ごしてきたのか、心地よいと感じる形態、色彩というのは人それぞれが有しており、その影響は個人差があるが、必ず作品に何らかの形で現れるといえるのではないだろうか。またどのような作家の作品に影響を受けているのか、その作家の作品と出会って間もないと考えられる時期にはその影響が顕著に作品に現れるといえるのではないだろうか。ロダンにおけるミケランジェロ、柳原におけるブールデルなどが挙げられる。本項では、民族性や地域性といった制作者それぞれが有している特性と、造形への意識の関係を考察する。

文化は人類が築いた歴史の部分であると捉えることができるが、文化はその土地毎に違い、個性を持っているといえるだろう。この違いは気候などといった環境が深く関係しているといことが考えられる。日差しの強い地域でも地中海のように温暖な地もあれば、砂漠のように厳しさを持った地もある。一年を通して気温の変動のない地、雨季乾季のある地、四季のある地もある。気候の違いによって土地はそれぞれの特性を持つようになる。この違いによって人々の生活様式や、自生する植物、生物も異なる。地質の違いは地形に影響し、形作る山も川も異なり、丸みを帯びた山、岩肌の目立つ鋭利な山、短く流れのはやい川、長く流れの穏やかな川などの違いが挙げられる。これらの環境の違いは人々の色彩感覚等の外的刺激からの感じ方に強く影響をするといえる。衣服の色彩、かたち、建築物のかたちは元来機能性を第一にその土地に合うものへと進化していったといえる。現在は、人も物も地域や国の垣根なく往来することが可能になったため、これらの事は一概にはいえないであろう。しかし、環境によって築き上げられた文化は簡単に変えられるものではなく、人格や人格の地域性というものは根本的に大きく変化することはないといえるのではないか。

我々日本人は、線と面によって捉えた形態を表出することに長けた民族であるということができるのではないだろうか。巻物、浮世絵、日本画にみられる表現は線と面を基調としたものである。我々の中に根付く造形感覚として、線と面は大きな影響力を持っていると考えられる。

ロダンから革命が起きたともいえる近代フランス彫刻は、人間の内面にある「情」を人間の肉体を通して表出させようとしたものであったと筆者は捉えている。そのた

めには身体を歪ませることも厭わなかったとも考えられる。ロダンによる肉付けはより感情的であったといえるのではないだろうか。ここでいう感情的とは、付けられた粘土の様子を指す言葉であって、ひとつひとつの粘土は計算されて重ねられていたということができる。これらの計算された肉付けによる身体の表現や陰影は、ロダンの彫刻が劇的であるといわれる所以ともいえる。ブールデルの彫刻はロダンとは異なった肉付けの方法、考え方を持っていたと考えられている。人間の内面に焦点を当てたロダンに対して、ブールデルは文学や神話に焦点を当て、よりモニュメンタルな題材に基づき制作を行っていた。モチーフを構成させる際に、地面とそれに対し重力を受けながら量を積み上げ重ねていく肉付けは建築物のように、重力に対し水平垂直を強く意識したものであったということができるのではないか。ブランクーシは、具象的モチーフの形態を整理し簡素な形態へと変化させることでモチーフ自体の持つ形態としての強さを強調するように制作を行っていたといえるだろう。異なった方法や考え方を持っていた 3 人であるが、基本となる身体の捉え方は同じであったと考えることができる。共通する捉え方とは、両者とも身体を一度分解し量として再び構成しているという点である。ロダンとブールデルの場合、一度分解し再構成させることによって、個々の量が方向性を有するものとなり、結果的に量塊の持つ動勢から躍動感のある表情豊かな肉付けになるといえる。ブランクーシは、形態及び量を分解し整理することによって量塊としての充実を求めていた。

これに対し、マイヨールや本章にて取り挙げたマンズー、グレコ、クロチェッティら現代イタリア彫刻の彫刻家達は違った方法で身体にアプローチしていたといえる。マイヨールとマンズー、グレコ、クロチェッティら現代イタリア彫刻の彫刻家達に共通していえるのは、身体を大きな量塊として捉え、その中にどのような形態が含まれているかという考え方をしていたことである。マイヨールは元々直彫りで制作を行っていたということもあり、空間上に量塊を組み立てていくように作品の構成を考えるのではなく、大きな塊の中に形態を見出すという方法であったのではないかと考えられる。またマイヨールと現代イタリア彫刻の彫刻家達は、身体を通し何かを表現し伝えるのではなく、純粋に身体を表現することを目的としていたと考えられる。身体を大きな塊として捉えていたため、塑造は滑らかな凹凸、起伏で包まれている。そのため現代イタリア彫刻では、身体を大きく動かし大胆なポーズによる構成、デフォルメによる表現が多く見られ、身体の表現が多彩になったといえる。

これまでに述べたのは、形態の捉え方や構成といったものである。では実際に土を

重ね、積み上げ、削るという肉付けの様子はどうであるか。ロダン、ブールデル、一部のマイヨールの作品からは粘土の様子がうごめく様に作者の粘土上の手指の動き、道具の跡がみてとれる。構成としては、堅牢さを持った近代フランスであるが、作品の表層で確認できる粘土のその様子からは粘土特有の柔らかさが感じられ、それに対し現代イタリア彫刻では石膏やロウでと思われる素材転換後の道具の跡が確認できる。構成や形態から伸びやかさと柔軟性を感じるが、作品上からは石膏を削り形態を詰めていった時、特有の硬質さを持ち合わせているといえるのではないだろうか。

第２章　註

[1] 『ロダン-創造の秘密:白と黒の新しい世界:フランス国立ロダン美術館コレクション』 読売新聞社 2006 年 p.16

[2] 『巨匠・ブールデル展』 国立国際美術館 1983 年 p.10 l.1

[3] 『マイヨール展』現代彫刻センター 1994 年ｐ.16

[4] 『マイヨール展』現代彫刻センター 1994 年ｐ.19

[5] 『マイヨール展』現代彫刻センター 1994 年ｐ.18

[6] 『マイヨール展』現代彫刻センター 1994 年ｐ.21　l.17-18

[7] 『ブランクーシ作品集 』株式会社リブロポート社 1994 年ｐ. 29　l.15

[8] 『ブランクーシ作品集 』株式会社リブロポート社 1994 年ｐ. 28　l.4

[8] 『ブランクーシ作品集 』株式会社リブロポート社 1994 年ｐ. 48　l.8

[9] 『ブランクーシ作品集 』株式会社リブロポート社 1994 年

[10] 『ブランクーシ作品集 』株式会社リブロポート社 1994 年

[11] 『ブランクーシ作品集 』株式会社リブロポート社 1994 年

[12] 『ファブリ世界彫刻集』19 マンズー平凡社 1973 年ｐ.1

[13] 『ジャコモ・マンズー展』現代彫刻センター1984 年ｐ.17　l.12-16

[14] 『エミリオ・グレコ名作展』読売新聞社大阪本社 1971 年 p.7-8

[15] イタリアにおいて 1940 年代から 50 年代にかけ盛んになった風潮。ファシズム文化への抵抗。

[16] 『Venanzo Crocetti』箱根彫刻の森美術館 2012 年ｐ.74

[17] 『Venanzo Crocetti』箱根彫刻の森美術館 2012 年

[18] 『Venanzo Crocetti』箱根彫刻の森美術館 2012 年

[19] 『Venanzo Crocetti』箱根彫刻の森美術館 2012 年

第 3 章　明治以降の技法書からみる日本での肉付けの考え方

様々な彫刻家達が自身の経験や彫刻観を基に技法書を記している。彫刻観は彫刻家が受けてきた教育、作品や作家からの影響、自身の彫刻経験や人生観などから形成されたものであるといえる。技法書はそれらを基に分かりやすく、彫刻を志す者たちにとって偏りの無いような構成になっており、また制作の手順をおって自身の考え方だけに偏らないよう、一般的な言葉や説明を用いようとしているということができる。

第 3 章では日本の彫刻家による技法書を基に日本における肉付けの考え方を考察していく。本章においては「肉付け観」、「モデルの見方」、「作品と肉付け」を着目する観点として考え方を考察していくこととする。肉付けについて塑造家たちがそれぞれの言葉や表現を用いて考えを述べている。言葉の使い方だけでも、塑造制作における工程全体を指す言葉として用いる者や、純粋に粘土を積み取り去る行為を指す者もいるなど、言葉としては使い方が曖昧であるということができる。制作工程の中でも芯棒を組む行為を含め指す者もあれば、石膏直付けまでを指す者もいるように言葉の使い方からも違いがうかがい知れる。芯棒組みは、その後の粘土をつけていく土付けのビジョンを見据えている必要がある。求める量や動勢を見極め、その中心を通るように十分な強度を持たせて組まなければならない。また石膏直付けによる造形も肉付けであるが、粘土による肉付けとは異なるといえる。大きな違いとして、素材の持つ抵抗感が挙げられる。石膏直付けは化学反応によって硬化していく石膏を作品に積み層を重ね、金属製のヤスリで削るという行為を繰り返し粘土では得られない形態を得る造形的作業である。しかし、積み、削り造形して量を得ていくという点で、石膏直付けにおいても共通する意識、感覚を用いているため肉付けという言葉の範疇に含まれるものであると筆者は考えている。この石膏直付けという方法は主に二つの方法あり、一つは石膏を芯棒に対して層を重ねて積み上げ、削り造形するという方法、もう一つは粘土で造形した塑造を型取りし、石膏に素材転換を行ったものに石膏の層を重ね積み上げ、削り造形していくという方法である。中にはこれらの方法をほぼ用いない彫刻家もいる。石膏直付けによる肉付けについては後述することとする。

「肉付け観」という観点では塑造制作の具体的なプロセスを通して造形するにあたって彫刻家が何を重視していたのかを明らかにする。人物像を制作するにあた

り、彫刻家はほとんどの場合実際にモデルにポーズをとってもらい、モデルを回して様々な角度から見ることで空間に存在する人を認識し人体から得た感動を粘土へと込め造形し、再び空間の中に再構築をする。「モデルの見方」においてはモデルの見方、ポーズ決めにおける身体との関係について明らかにする。「作品と肉付け」では彫刻家の作品から考察できる、彫刻家の肉付けの考え方について明らかにすることとする。

3.1　明治期から昭和期（第二次世界大戦）まで

明治に入り日本で初めての官立の美術学校が設立された。工部美術学校彫刻科は1876 年（明治 9 年）に設置された。西洋の文化、技術を積極に取り込むことで国力を上げようとした日本は、欧米諸国から専門家、技術者を呼び寄せその分野の強化、発展を試みた。美術も例外ではなく、イタリアから彫刻家であるヴィンチェンツォ・ラグーザ（Vincenzo Ragusa 1841～1927 イタリア）を同校で彫刻科の教員として招いた。1882 年（明治 15 年）に彫刻科が廃止となるまでにデッサン、模刻を中心とした塑造、油土による粘土原型作成からの石膏取り、大理石やブロンズへの素材転換法を教授した。主な卒業生に大熊氏廣（1856～1934）、佐野昭（1866～1955）、藤田文蔵（1961～1934）らがいる。1877 年（明治 10 年）に改訂された『工部美術学校諸規則』の中で彫刻科について

「第三彫刻学　草花ノ彫刻、造家学二用ユル動物彫刻、肖像彫刻」[1]

という記載がある。この記述からここでの教育は作り手の創造性を重視したものではなく、建築等に付随したものや実在の人物の姿を正確に作りあげた肖像彫刻といった職人的気質の強いものであったということが考えられる。このことは『公文録工部省之部』（国立公文書館蔵）に明治 8 年 4 月 20 日付の「工部寮へ外国教師三名御雇伺」があり、その中の覚書に下記のような記述があり、その中からも当時の彫刻の位置付けが伺える。

「日本政府其東京ノ学校ニ於テ技術科ヲ設ケ画術幷家屋装飾術及彫像術ヲ以テ教導スヘテ画工彫工等三名ヲ傭用セント欲ス

（中略）

家屋装飾術ニ就テハ諸般ノ造営装飾術及彫嵌ニ用ユル大理石等ノ彫刻術モ亦之ヲ伝ヘシメ又タ彫像術ニ在ツテハ人形ノ偶像及板面ノ小像幷ニ禽獣虫魚花実等ヲ彫刻ス

ルノ術ヲ教授セシメント欲スルナリ」[2]

しかし、その造形技術はとても高い水準であったということもできる。当時国が求めていたのは、創造性を基礎とした作家個人による表現を施した造形物ではなく、国家事業としての意味合いの強い偉人達、神々の姿などといった人物像や、それに付随する動物像であったと捉えることができる。これらの像に求められるのはモニュメントとしての象徴性であり、古代ギリシャ、古代ローマ期の神々の彫刻のように理想化された姿と、史実や伝来などに基づいたその人物を確実に思わせる姿であったと考えることができる。この古代ギリシャ、古代ローマからの流れを汲んでいた当時のイタリア彫刻より多くを学び吸収した日本は当時求められていた風潮と合致していたこの教育を受け入れ、それを基礎とし、美の基準となり卒業生たちやラグーザの内弟子たちはこの西洋彫刻技法および様式を習得し、写実を基調とした日本近代彫刻のアカデミズムがここにおいて形成されたといえる。

その後に開校された東京美術学校においては、日本における伝統的な美術教育を中軸とし、当初彫刻は木彫を中心に指導が行われた。開校から 10 年後の 1898 年（明治 31 年）に彫刻科の授業に西洋彫塑の実技が加えられ、翌年には塑造科という独立した一つの科となった。そこで教鞭を執ったのはラグーザの内弟子であった長沼守敬（1857～1942)、教え子であった藤田文蔵である。藤田はモデルを使って塑造の授業を行っていた。[3]

またこの明治以降に彫刻達が渡欧しイタリア、フランス等に渡り学んだものは、工部美術学校同様に、古代ギリシャやローマの彫刻群、もしくはミケランジェロ等から脈々と受け継がれてきたクラシカルで写実的なものであったということができる。そのような中で「近代彫刻の父」といわれる、オーギュスト･ロダンが 1902 年（明治 35 年）に紹介された。1900 年（明治 33 年）に開催されたパリ万国博覧会に向けて、フランスへと政府から派遣された美術家の一人である久米桂一郎（1866～1934）によって執筆、報告された「千九百年巴里万国博覧会　臨時博覧会事務局報告　下巻」[4]の中の第 3 篇「仏国現代の美術」を「美術新報」が抄録し 1902 年 5 月 5 日号（第 1 巻第 4 号）より数回に分け転載している。9 月 20 号（第 1 巻 12 号）内において「彫刻及び章牌彫刻」が抄録され、ロダンの名が出てくる。[5]またその後に「白樺」が 1910 年にロダンの第 70 回生誕記念号を発行し[6]、より大々的に紹介した。これらによってロダンという塑造家がより多くの人々の知るところとなった。ロダンの日本の彫刻界が大きな衝撃を受けたことは想像に難くないといえる。ロダ

ンを知った時のことを彫刻家高村光太郎は以下のように回想している。

「私がロダンの名をはじめて聞いたのは明治三十六年頃だつたと思ふ。（中略）明治三十七年（1904）の二月号の雑誌『スチュディオ』の国際絵画彫刻展覧会の記事の中に小さく「考える人」の横向きの写真が出てゐた。私がロダンの彫刻の写真を見たのは此が最初であつた。私の二十二歳の時にあたる。その「考える人」にひどく打たれた。これまで見た西洋彫刻のやうな作りものの感じが無くて、何だかもつと単純で、生き物のやうな気がした。父にその写真を見せても父の同感は得られなかつたが、私は急にこの彫刻家の事がもつと知りたくなつた。」[7]

ロダンに続くようにブールデル、マイヨールといった近代フランス彫刻家達が紹介される。このころ日本における西洋美術の関心の先は古代ギリシャや古代ローマといったクラシックな流れを汲むイタリアから当時先進的であった近代フランスへと移行していったといえるだろう。

3.1.1　藤井浩祐： 彫刻を試る人へ，中央美術社，186 項，1923 年

藤井浩祐（1882～1958 年）は 1907 年東京美術学校を卒業し、第１回文展から以後出品を続けてきた彫刻家である。[8]

藤井は芯棒（心棒と表記）を途中で動かせるように針金で組むことを推奨している。これは事前にイメージしているものと実際の作品が一致しないためであり、また後の石膏取りのために厳密に固定されているような芯棒は避けるべきであると述べている。これらの記述から藤井は初期段階の作品の構想から実際にモデルを見ることで、また粘土を付けていくことで柔軟に対応し、塑造しながら構成を模索していく制作方法であったということができる。

土付けを行う際の粘土の状態について、始めは硬く、表面に行くにつれやわらかくするとの記述があり、また粘土の水分養生のためのビニールがなかった頃には、しめらせ具合を変えた布を幾重にも重ね湿布としていた記載もみられた。

土付けについて身体を一つの塊として捉え、土を付けていくと述べている。これは身体を大きな一つの量塊として、という意ではなく全体に同じ速度で仕事を進めていくという意味での塊である。身体としての均整を保つために全体で同じように仕事を進めることが効率的であるからであると考えられる。土付けの行為に関して藤井は、

「彫刻で土を付けるといふことは、取りも直さず刷毛で繪具を一筆々々カンヴスに

塗つて行くと同じで、（中略）一つの付ける土も、亦一つの削る土も皆自分の全部でなくてはならない。（中略）あやふやに土を付けたり除つたりして、いつか形が出來るだらう位ゐの不徹底の態度では、何時まで經つても出來ません。」[9]
と述べ、土を一握りずつ、重ね積み、また削るという行為の厳しさを記している。

また石膏直付けによって造形をするという記述はみられず、雌型作成の際に生じる切り金の跡を修復するという記述しかみられなかった。この作業はとても繊細で、水を含ませた筆に石膏を付け跡を埋めていくというものである。

形の見方として藤井は、向かって正面を面で、側面を線で熟視し土を付けていくと述べている。土付けの心得として、モデルから受け取る自然への理解、それを受け取る感覚、表現する技巧の三つのバランスが重要であると述べている。この「自然」について藤井は見える自然と見えない自然とがあるといい、後者は目に見えない気持ちいわゆる感情や、現実を指すという。
「これ等を明瞭に意識し表現し得るのが藝術家の仕事であります。彫刻家ならばこれを彫刻に表現することが出來なければならぬ譯です。」[10]
と述べている。モデルの身体という目に見える自然から、感情などの目に見えない自然を感受し表現する力が必要であると述べている。「寫生」はこの自然、つまりはこの自然の生命を写し出す事であると藤井は述べている。

モデルを見て制作を行う際、事前に決めたポーズをモデルにとらせることは失敗であるとしている。モデルの自然な動きから感じ得られた「力」を基に制作をするべきであると述べている。女性モデルを使い裸婦像を制作している時でも、より理解を深めるために男性である藤井自身がとっても意味がないと分かっていても同じポーズを鏡の前でとって筋肉の動きや肉の具合を見ることがあるという。性差はあるが人体は基本的に同じ構造をしているため参考にという考えと、自身の身体でモデルと同じポーズをとることによって身体の感覚と擦り合わせることによって、ポーズを自身の中で理解を深め消化をしようとする行為だと考えられる。

解剖学については骨の組み立てと筋肉、骨と筋肉の働きについて知っておくとモデルを前にした時に眼に見える凹凸が一体どのような仕組みで起こっているのか分かるようになるという。しかしあくまでも目安であり知識であるからそれを鵜呑みにし、解剖学の知識にモデルをはめ込んでみることは危険であると述べている。また解剖学の基本は欧米人を基準としたもので、特にプロポーションは７頭身半、もしくは７頭身というもので到底日本人のものには合わないと述べている。

藤井は西洋彫刻について「自然の見方」という項で触れている。具体的に彫刻家の名前を挙げ、「面と線」という言葉を用いて所感を述べている。ドナテッロの作品はとても滑らかな表面でできている。ミケランジェロの作品は女性も男性と変わらぬ筋肉の凹凸の面で、ロダンは鋭い線と面で、マイヨールは柔らかい線でできていると述べている。これらの違いは自然の見方の違いから作品に個性として表出し、それぞれ作品には「力」が存在していると述べている。彫刻家によって感じ取られる力は様々であるがその「力」こそが「美」であるという考えを述べている。その違いこそが「個性」だとしている。どのように「自然」つまり対象であるモデル、そしてそれを取り巻く感情をどのように見て捉えているかが、藤井のいう彫刻家の「個性」だと捉えることができる。

《化粧》制作年不明【図 3.1-1】は全身像である。塑造板に載っていることから粘土であることが分かる。豊かな量で女性を捉えている。各々の形態は単純化されている。本作品について一番重要なのはその線であると述べている。藤井にとっての「土付け」の意識は形態の量塊やその構成ではなく、作品の形態の作り出す輪郭線であることが分かる。

3.1.2　長谷川栄作： 彫塑の手ほどき，博文館，320 項，1927 年

長谷川栄作（1894～1944）は大正から昭和初期の彫刻家で文展、帝展と官展で活躍した彫刻家である。[11]

長谷川は本書の中で

「此の人々によつて種を蒔かれた西洋彫塑は、實に速やかな成長をとげて、新進作家は踵を次いで現はれ、或いはフランスに渡つてロダンに師事し、或いは寫眞版によつてマイヨールを宣傳し、或いは誰れ、或いは彼れという風に西歐の新傾向は直ちにそれを移植して我が物にせんとする有様である。」[12]

と西洋彫刻について述べ、この時期の彫刻家たちが海外の作家から影響を受け自身の作品に反映させようとしたことがうかがい知れる文である。ただ影響を感じさせる具体的な制作法に関する記述はない。

微妙な色の階調、光の吸収の仕方等により感じ取ることのできるかたちの様子を表現することを、土付けの抑揚と記述している。モデルの持つ形態をより豊かに生き生きと表現するためには、モデルの形態を粘土に模写するのではなく、凹凸に敏感になり土付けの抑揚をつける必要があり、この抑揚を作品の全体で行い調和させ

ることで形態としてより豊かなものになるという。また誇張は表現方法の手段であり、「美の強調」だと述べている。この誇張は凹凸を誇大するだけでなく形態の省略、単純化も含むとしている。例えば、肥満体型の人体全身像を制作する時、豊かな量感の体幹を表現したい場合には末端に当たる手足は体幹同等に造る必要はないかもしれない。制作者が意図し表現したいと思うものに伴い凹凸の強調、形態の単純化や省略は感覚に基づくものであるから重要であるという考えであることが伺える。またこの誇張表現について自然主義者は軽視するであろうと述べ、長谷川が自身を自然主義者とは異なる所にいたと自身を認識していたことが伺える。

等身大の塑造制作を行う際、粘土の総重量は 56 貫（210 ㎏）になるとし芯棒（心棒と表）はそれを支えることのできる強度で組む必要があるとしている。具体的な芯棒の材料として木材、鉛管を挙げている。前記の重量を支えられるだけの堅牢さ、且つ人体の自由な姿勢の変化に対応できる柔軟性も必要であるとしている。また固めで付け始め芯棒によく噛ませ、次から軟らかい粘土をつけていくという。文脈から、硬い粘土によるものを第一の土付け、軟らかい粘土によるものを第二の土付けと呼んでいたようである。そして粘土が落下するのを防止するために、土がある程度付いたら板を棕櫚で巻くという方法が記載されていた。この心得として一度付けた土は再び削りとることの無いように、一手ずつ確信を持って付けること、そして全面の調和と均衡をとることが重要と述べている。

石膏取りの項において最小限な修正の具体的な記述がみられたが、それによる造形についての記述はみられなかった。

解剖学について、人体の形状運動等について把握していることが必要であり、骨格やその形を知っていれば人間の外郭を見ただけで内の構成を理解することができるため、学ぶことは必要だがその知識は扱いが難しいものとし、

「形式の解剖學にあまり深入りすることは却つて藝術を死に陥らしめるものであります。」[13]

とまで述べている。当時から芸用解剖学は一般的なものであったということができるが、その扱いは現在と同じで慎重に扱うべきものであったということができる。また長谷川は古代ギリシャ彫刻や大陸における仏像は、解剖学などの科学的知識に基づくものではなかったという考えを述べている。純粋なる美的感覚、感情を動かされるままに彫刻したものであり、意図的に形態を単純化するなど制作者による形態の操作は行われていないという考えを述べている。この記述については一概に言

うことができないが、科学的知識が制作者たちの根本に無かったとは言うことはできないと筆者は考えている。現代と同等の精度の解剖学等の科学的知識があったとは考えにくいが、それぞれの時代、それぞれの地域において身体の捉え方や医術が存在していて、人体の美に魅了され人体を知りたいという現代の彫刻家と同じような欲求があったのは想像に難くない。また長谷川はこの解剖学的知見等に基づき得ることのできる形態の分解や構成について、ただの理屈に過ぎぬとし、最も重要なのは作者の微妙な感覚であると述べている。そして長谷川は様々なものの美に触れた時、そのものの物の見方の感覚について、視覚のみだが個々に微妙な差異があると述べ、風土や伝統に基づいて気品ある感覚を得て磨くことが大切であり、その感覚を潰さず伸ばすことが美術教育において重要だと述べている。教育者に合わせて個性という感覚を社会や常識によって平均化してしまうことが一番恐ろしいことであり、美術教育において最も難しい部分であると考えていると捉えることができる。

長谷川は主に木彫制作を行っており、そのための原型を粘土で制作していた様である。塑造による全身像である《タイトル不明》制作年不明【図 3.1-2】よりその制作過程が伺える。芯棒は簡素である。荒付けを「第一の土附」と表記し、正中線を基にプロポーションを見ながら土付けしている。始めの段階で量の方向に沿って大きくではなく、薄く層を重ねるように土付けをしていることが分かる。その後中付けである「第二の土附」では、粘土落下防止のために棕櫚を巻く。この時の塑造は量を大きく捉え構成している。この後この作品は着衣像となる。途中で棕櫚を巻くことで、それまでの粘土のタッチは失われることになる。粘土原型を基に木彫を制作するためか、この作品における塑造は原型を造るための物であり、求める形態を具現化するための手段であるということが分かる。

3.1.3　金子九平次： 新彫塑の造り方，春陽堂，194 項，1932 年

金子九平次（1895～1968）は大正から昭和にかけて活動をしていた彫刻家である。長谷川栄作らに学び、1922 年渡仏しブールデルに師事した。[14] 本書はフランスから帰国後書かれたもので、フランス彫刻界で主流の道具、方法を中心に日本と比較し紹介している。

フランスで主流だという鉄ベラを紹介しており、当時の日本では黄楊ベラが主流であり、黄楊ベラは長い間使うと摩耗し、作品の表面が滑らかで平易なものになり

がちだと述べている。金子はフランスに渡り彫刻を学んだ経験から、当時彫刻界の最先端を行っていたであろうフランスの主流を日本に紹介し、日本彫刻界を発展させたいとの思いがとても強かったのではないかと考えられる。

また塑造において大切なのは立体的構造と感覚に創造する二大要素を達成することであると述べている。立体的構造について、かたちを確実性のあるものにするためには

「表面に現はれる『線と面』によつて形づくられた總體的の形が、彫塑の總てを支配するものであることは明瞭な事である。」[15]

と述べている。この線と面について「面と線」という項で下記のように考えを述べている。

「彫塑は、面と線によつて變化を造る、變化によつて彫塑の形が出來る」[16]

「ものを築き上げることは、面の仕事である。」[17]

と述べ、形の変化は面の変化であり、その面の変化に伴い線が現れると述べている。面の与える形態への影響は大きく重要であると考えていた。またここでいう面に伴い現れる「線」は形態の線を指していると考えられるため、輪郭線を指すと考えられる。金子にとって「面」とそこから生まれる「線」は塑造における最も基本的で重要なものであったということができる。また、「立體的構造」という項において、

「彫塑の第一義的本質は、建築的立體觀である。」[18]

と述べている。建築的立体感とは、ブールデルからの教えによるもので、人体は家と同じように骨格と骨組みをまず築くという考え方である。脊髄を中心に手脚はそれに付随するというように、それぞれのかたちが連結しているという事である。建築と同じように構造を大切に形の組み立てを行うことを指す。全体の構造が立体的に構成されていることが優先されるべき事であり、細部は全体の構造ができてからという土付けの姿勢が大切であると述べている。「立像について」という項において面と初期の構造の重要性について

「最初は、大きく、總體的姿勢を見て形の上に現はしてゆく。面を明らかに、正しく、初めの構造を造らねばならない。初めの構造は大切であるから。次々に土附けを進めてゆく。」[19]

と再度述べている。この 2 つの要素が金子にとって人体をかたち作るための「構造」、そして立体的な構造が構成されることによって現れる「面と線」が金子の肉付

けにおいて重要だということができる。また量感という言葉について作品の中に含まれている力であり、彫刻作品において必要不可欠であると述べている。前述の「面と線」において金子は

「見えた感じそのもの以上に形の上に厚みと大きさを築いて示さなければならぬ、たゞものを見たまゝの感じでは薄く弱いものであつて従つて、それが形に寫される場合はそれ以上に形の上に薄い影となつて殘されることになる。」[20]

と述べており、この記述からモデルから感じた量を作品として粘土を用いて再構築して表現する必要性を説いていることが分かる。モデルを用いた塑造がただのモデルの形態の模刻ではなく、そこに彫刻家としての量に対する感覚を通すことで形態、構成に強さを肉付けによって持たせるという考えを持っていたと考えられる。

ブールデルの元で彫刻を学んでいたためその影響はとても大きいと考えられる。ブールデルの彫刻において重要視されていた面の構成による量塊の組み立ては、金子の塑造に対する姿勢にもみる事ができる。ミケランジェロの彫刻は建築的構成を持ち、ロダンの彫刻は感覚的、ブールデルの彫刻はその両方を持ち合わせていると述べている。ロダンら西洋の彫刻家が紹介された後も日本の彫刻界は変化しなかったと述べている。官展を中心としたアカデミックな彫刻からは中々抜け出せずにいると考えていたようである。

金子は人をモデルとする時に表面の形態だけでなく、知解力をもって人の感情を表現できるようになることが重要であり、それにより表面の身体の美しさではなく、生命の持つ本当の美しさを表すことが可能になるという。人体を全体で見ることにより大きな一つの塊として捉えることが重要だと述べている。人体という認識を超え、空間に存在する量として捉え、その物量が支配する空間を正しく再現することが彫刻であるという考えを持っていたということができる。モデルの見方においても前述の構造という言葉を用いて言及している。モデルを通し、空間を占める量を知り、量によって奥行きがつくられ構造となるのである。モデルを見て作ることの意味として

「モデルを見て造ることは、唯單なるモデルではなくして、空間を占める量を知り、構造を研究する藝術がモデルと造る人との間に存在せねばならない。これがモデルを見て研究する本質的基礎である。」[21]

と述べている。モデルを見て空間にある量の構造体として捉え、その量や構造を突き詰め彫刻家としての創造性や構成力が大切であると考えていることが分かる。

また人体のプロポーションとして、恥骨を中心として頭の長さの７倍半が全身の長さというものを使用している。【図 3.1-3】これは西洋における人体のプロポーション比と同じである。

金子の代表作でもある《C 嬢の首》1925 年【図 3.1-4】は面のはっきりとした構成である。毛髪、顔、首と量の構成が堅牢である。同じモデルを用いて制作されたとされる保田龍門（1891～1965）の《クリスティーヌの首》【図 3.1-5】はさらに顕著である。量の内から張り出てくる様子が堅牢さの中にも女性らしい豊かさを感じさせる。マチエルから土付けの、土で造ることへのこだわりが見て取れるが、それは決して粘土による表面描写という訳ではない。本書内の「土の質について」という項において、粘土の質は作品の土付けが十分に現せ、ヘラの跡も効果的に残ると述べている。これらのことから、土で形を作ることへのこだわりを強く持っていたと考えられる。また形の変化は面の変化、それに伴い線が面に現れるという金子の形態の捉え方の様子がこの作品からうかがい知れる。近代フランス彫刻をより身近なところで感じ、学んだ金子は他の作家と違った構成や土で造ることへの執着が感じられた。

3.1.4　山本金三郎：彫塑とその基本実習, 中央工芸社, 291 項, 1936 年

山本金三郎（生没年不明）は東京美術学校を卒業し、東京府立工芸学校の教諭でもあった彫刻家である。[22]

山本は本書の中で彫塑の目的について、

「立體としての美しさを、1 個の材料に表はすことにあつて、自然を寫して自然そのものゝ如くでなく、その内容を握んで、あたかも生命あるかの如くに造り出すところにある。」[23]

と述べている。彫刻は形態を写し取るだけでは意味が無く、その美しさの源である生命感をいかに掴み取り粘土へと込めるかが大切であるということができる。また彫刻において大切なものは立体感であると述べ、一つの塊（Mass）は面（Plane）、線（Line）、均衡（Balance）、動勢（Movement）、量（Mass）によって構成されると述べている。しかし構成する一部であるという線についてどのように関係するのか具体的な記述は見られなかった。ここでいう線は輪郭線のような形態の外側をなぞり取るものではなく、動勢を表すものではないかと考えることができる。動勢はポーズなどの動きだけでなく、塊の中に含まれる量の動きや向きも含む。この両方の

動勢の方向、向きを表すものを線という言葉で指している可能性は大いに考えられる。

実際の制作において、形態を輪郭線でなく面や塊で捉え、位置と比例を決めて奥行きに注意して全体的に土付けすると述べている。制作において「粗ら附け」という言葉もみられた。前述の技法書には出てこなかった言葉である。

石膏直付けによって造形することに関する記述はみられなかったが、石膏の硬化を早めるために食塩を、遅らせるために膠を使うとの記述があった。

山本は人体の測定方法として西洋の頭長を基準とした比を紹介しているが、これは日本人には適さないとし、身長を 10 等分にした比を紹介している。おおよそ頭頂から鼻先を 1 基準とし、頭の幅は 1、肩幅は 2、臍から恥骨までは 1、下肢の長さは５というように目安の値を図版【図 3.1-6】付きで紹介している。

塑造において像が立っているかが重要であり、土付けの目安として姿勢の重心が安定する位置にあるかどうか、立脚の内くるぶしに重心が落ちているか確認しながら作業を続けることが大切であるという。彫刻が立像、座像、臥像であろうと作品と空間との関係は重要であり、地面（接地面）に対し重心が安定する位置にある必要がある。これは重力があるためであり、私たち人間は地球上にいる限り重力を受け続けている。このため、重力から生まれる重心や安定感といった空間とその中に存在する物体における関係性は切っても切れないといえる。重心については後述するとする。ポーズの取り方とし、複雑で工夫が見られるものであっても無理に作り上げたポーズは不自然で、必ずしも良いポーズとはいえないという。簡素な構成であったとしてもモデルの特徴が捉えられているものの方がかたちとして自然であると述べている。大きな動きのポーズが映えるモデル、静かなポーズの映えるモデル、美しい四肢を持つモデルにはそれ相応のポーズがあるであろう。それらをモデルの仕草や動きを通して制作者が気付き、自身の表現へと繋げていくことが重要であると考えられる。

山本はロダン、ブールデルらを始めとした近代フランス彫刻作品を図版として入れている。本書内の言葉からは考え方としての影響が感じられるが、制作における具体的な方法や影響について記載しているような記述がなかった。本書内掲載の作例を用いて山本の制作過程を推察する。

制作途中の塑造による全身像である《タイトル不明》制作年不明【図 3.1-7】より山本の土付けの様子がうかがえる。芯棒が腰の横から入っているが、正面から見

たときに立脚である右脚の内くるぶしの位置と同じになるように入っていることが伺える。塑造板の正面の辺からみて正面となるように制作していくためこのような芯棒と作品の位置になっている。土付けは身体の筋や腱の構成を忠実に捉えたものであるということができる。各々の筋や腱を作り、その後皮膚を被せたかのように大きな形態の中に溶け込んでくようになることが考えられる。頭部の作例から最終的にはシワや加齢によるたるみといった表面の描写、毛髪等を土付けの質感を変えることで表現しようとしていたのではないかと考えられる。

第３章　　3.1　　図版

【図 3. 1-1】
《化粧》藤井浩祐
制作年不明　粘土　サイズ不明

【図 3. 1-2】
《タイトル不明》長谷川栄作
制作年不明　粘土　サイズ不明

【図 3. 1-3】
金子人体プロポーション

【図 3.1-4】
《C 嬢の首》金子九平次
1925 年　ブロンズ　33×22×24 ㎝
東京国立近代美術館蔵

【図 3.1-5】
《クリスティーヌの首》保田龍門
1923 年　ブロンズ　34×28×29 ㎝
東京国立近代美術館蔵

【図 3. 1-6】
山本人体プロポーション

【図 3. 1-7】
《タイトル不明》山本金三郎
制作年不明　粘土　サイズ不明

3.2　　昭和期（第二次世界大戦後）

3.2.1 朝倉文夫：彫塑技法, 日本彫刻会史―50 年のあゆみ― 603 項，2000 年

本文章は独立した書籍としてではなく、公益社団法人日本彫刻会（出版当時は社団法人）の 50 年記念会誌として復刻、掲載されたもので、昭和 28 年 5 月から 31 年 12 月に日本彫塑家倶楽部が発行していた「彫塑」№1～32 に掲載されていた朝倉文夫（1883～1964）による「彫塑技法」である。朝倉は 1907 年東京美術学校を主席で卒業し、翌年には第二回文展において最高賞を受賞。その後代表作となる《墓守》など、自然主義的写実表現を確立した彫刻家である。1921 年には東京美術学校教授に就任し、自身のアトリエにて朝倉塾を主宰し 1934 年には朝倉彫塑塾となり、多くの後進指導にあたっていた。[24] 制作における具体的な方法論、技法論について手順、段階を追って細やかに解説した本書からは大学、私塾と多くの彫刻家を育成、指導した朝倉の教えから彼の彫刻観を垣間見ることができる。

朝倉は芯棒の作り方について細かく手順を追うように記述している。粘土を付けたときの重量を考慮した上で曲がりアングルは臍の真後ろから突き出て上と下の割合が 4：6 になるよう、木材と曲がりアングルの位置取りについて述べている。海外の画家や彫刻家が用いている西洋人の人体比では胴が短く足が長すぎるなど日本人のプロポーションとして不自然になると朝倉は述べている。多くの日本人女性をモデルとして見てきた朝倉は日本人特有の人体比、標準率を導き出している。【図 3.2-1】標準率は西洋式の人体比よりもシンプルである。作品の完成の大きさを 10 で割ったものを 1 標準率とし、地山も基本的に標準率 1 つ分の厚みで作るので、全体で標準率 11 つ分。臍は下から 7 つ分となる。曲がりアングルを固定し木材による芯棒組みを行う。曲がりアングルに直接接する芯棒は標準率 3 つ分に上下 1 寸ずつを加えた長さで設定する。そこに腰関節、胸部にあたる木材を横方向に入れる。腰関節は 1 標準率に左右 1 寸ずつを足したもの、胸部は標準率の 2 倍の長さに左右一寸ずつ引いた長さの材を用いる。各一寸を加えたり引いたりして材を取るのは下肢や上肢の芯棒を取り付けるためであると考えられる。朝倉のいう芯棒は腰関節用の材より胸部に入れる材の方が長くなる。筆者が芯棒を組む際、横向きに入れる木材は胸部より腰部に入れる木材の方が長くなるように入れる。胸部は鉄のアングルに乗るようにして重量を支えられるが、腰部はアングルからぶら下がるような格好になっているという点と、後の石膏取りの工程を考えて足の芯棒の全てを木で組まないからである。朝倉の芯棒は立

脚だけでなく遊脚も木材で芯棒を組む。【図 3.2-2】完成に近づくにつれ粘土は重くなる。この重量を支えるために強度のある芯棒が必要であり、アングルに重量を載せることのできない腰部と下肢はその重さを芯棒と制作台で支えることになる。膝が曲がっている状態が多い遊脚は立脚に比べ重力の載り方が複雑である。故に腰部が鉄アングルからぶら下がるような格好にならないためにこのような比率で塑造が保つのだと考えられる。針金を用いた芯棒では長く保たないといえる。

芯棒を組む際の注意点として朝倉は、身体の運動や姿態を正面、背面、左右側面の四方向からよく観察し、大きな面の傾斜と方向からそして主線と対主線にそって検討することが重要であると述べている。これらに加え骨格、曲勢は朝倉が塑造制作において頻繁に用いる言葉である。主線は体幹部分でいえば正中線、背中線にあたるもので量の中心を通る線であり、その線は身体の動きに合わせて傾く。正面で朝倉が正中線を見極めるポイントは、頭部、頸部、胸部、腰部の四つである。筆者であればここに腹部を加え、より自然でなめらかな量の流れを目指す。脊柱は身体の中心ではなく背面に偏っているため、体幹部分の動きは背面より正面の方が大きくなると述べている。下肢の場合、大腿部、膝蓋部、脛部、足首から足のひらと五つのポイントで見る。上肢の場合上腕部、前腕部、手のひらの三つである。対主線はこの主線に対して垂直に通る線である。朝倉のいう対主線の通る個所は以下の通りである。体幹部分は左右の鎖骨を結んだ個所、胸部のおわりにあたるみぞおちの個所、左右の寛骨を結んだ個所、腰関節。下肢では膝蓋部、上肢には対主線は通らない。対主線で傾きを測り、左右が主線に対して同じような変化を見せるようにする。

また曲勢とは骨格を覆った筋類が外形に凹凸を見せることである。朝倉はこの曲勢を用いて人体を観察することは人体の輪郭線をおってかたちを見ることとは異なると述べている。人体の骨格や筋を基に体表に見られるものであるから、表面の起伏である輪郭線とは根本的に異なるという意味だと捉えられる。

主線、対主線、曲勢は現代の制作方法においても通じるものがある。標準率を用いた計測方法、芯棒に用いる材の算出から朝倉は独自の法則で日本人をモデルに塑造制作をする日本人塑造家としての理論を確立していたといえる。

土付けを手順に沿って詳細を述べている。芯棒が完成したら首から脚部まで棕櫚縄を巻き付ける。この後再度土を付け始める。初段階でモデルは立たせずに、芯棒を頼りに芯棒が隠れる程に四方向から少し硬めの粘土を付けていく。四方向から人体を観察するというのが朝倉の基本的なルールである。そして臍を基点に体幹部分の上下を

通る正中線を導き出す。この正中線は頭の先から臍を通り、臍から股を通って背面の中心を通って背中線となる。土付けをしていく過程でこの正中線と背中線にずれが生じていないか確認する。さらに左右側面の中心を通る側中線による左右の確認も行う。朝倉は四方向と臍の面から量を捉えた。各面の繋がり、変化はこれら基本の四面が確定すれば自然と作ることが出来ると述べている。筆者は荒付けで四面、中付け以降は八面から量を捉えるという方法で塑造を行ってきた。斜め四面から見える量の存在も筆者は重要であると考える。土を付け段々と重ね付け足していく事でかたちを捉え整えていくことをモデリングであると述べている。

朝倉は解剖学において筋肉をあまり重要視していなかったと考えられる。本文章内で位置を割り出すために筋肉の名称が出てくることはあっても付着の方向、形状については述べられていない。朝倉が重要視していたのは骨格である。個人差が大きい筋肉とは異なり骨は個体差が出にくいと朝倉は述べている。骨格は人間の身体を支えるものであり、時に皮膚を隔てて確認することが可能である。筋肉や脂肪といったものに惑わされるとかたちが狂うと述べている。筋肉は骨とは異なって層のように幾重にもなっており、それを全て頭に入れて制作を行うとなると表面の描写に走り小細工をしてしまうからであると朝倉は述べている。筋肉の構成を知るより生身のモデルからかたちを感受する力をつけるべきであるとも述べている。筆者も構成を下層から全て把握する必要は無いと考える。しかしその運動の仕方、付着の仕方を知ることで人体として違和感なくかたちを作者が操作できるようになると考える。朝倉は人体のあるがままを表現しようとしたため、そのかたちを制作者が操作することを嫌っていたということを読み取ることができる。

また朝倉は「土附け」という言葉を、純粋に土を付ける行為として使い、「肉附け」という言葉を、土を付ける行為に造形的意味を持たせ肉を作るという意味で使い、「モデリング」という言葉は、この両方を含み塑造という広義な意味で使用していた。これらのように明確な言葉の使い分けをしていることが文中から伺えた。

石膏に塩を入れると固化が早くなるという記述があった。山本金三郎の著書にもあったため、東京美術学校では石膏を扱うにあたってよく使われていた方法だと考えられる。

朝倉は身体の感覚として視覚、触覚の観点から述べている。本来自然界にあるもののほとんどが立体であるが、我々のほとんどは立体を平面上に描画し表現するという絵画的見方で、立体を輪郭線で見る習慣によって立体物を立体として見ることが出来

なくなっていると述べている。このことにより立体物を認知する時に必要な厚さ、奥行き、柔らかさ、硬さ、量に対する感覚が鈍るという。全ての物体に対する感覚はまず視覚によって認識されるとし、この視覚がどのように発達したかにより物体の捉え方が変わってくると述べている。そのためにも立体的に知覚することの重要性を説いている。東洋人の触覚の鋭さについて記述しており、その触覚、手先の器用さを彫刻に生かすためにも立体的な捉え方の重要性を再度述べている。

本書内に朝倉の塑造の写真が掲載されている。【図 3.2-3】芯棒に荒付けが終わり、棕櫚縄で全体を巻いた後のものである。そのポーズから《平和来》1952 年【図 3.2-4】、もしくはそれに関係する作品だと考えられる。作品の土付けが全体で同じ進度で進められていることが分かる。この段階では作品に必要な量の粘土が付けられている事が分かる。必要な量で人体が組み立てられているだけで細部は造られていない。その後も主線、対主線に沿ってモデルの動きと作品の動きと変化に迫っていく。写真の段階のものは筋に合わせた量の起伏は見られないしかし完成した作品は豊かな筋肉を持ち合わせた精悍な青年の姿になっている。プロポーションもほぼ朝倉の述べていた身長を 10 等分したものである。顔、手、足といった末端は他の身体の部位に比べより克明に細部まで作り込まれている。本書の写真のように途中で棕櫚縄を巻いているため、それまでの土付けによる造形は朝倉にとって関係のないものであったと考えることができる。重要であったのは作品に必要な量の粘土が付いているか、四方向から見た時に正しい量で構成されているかであったということができる。朝倉の制作において棕櫚縄を巻くまでが量の獲得、その後粘土の層を重ね造形をしていたということができる。骨格や筋の動きや働きから発生し、体表から見て取ることのできる内側からの力は朝倉の肉付けにおいて、初期段階では量を獲得することが第一の目的であるためあまり関係がなく、その後どのように骨格や筋が動き体表に現れるかを粘土によって造形していた。この作品においてマチエルに土らしいタッチ、また積層しているような跡は確認できない。しかし頭髪や地山においてはその跡が見られる。朝倉作品の多くは全体的に皮膚表面が滑らかである。表面を見ると土を付け、重ねていく指の跡を感じることができる。それとタッチを変えるように頭髪、着衣の場合は衣服、地山とでは粘土のつけ方を変えている場合が多くみられる。付けっぱなしの粘土を重ねたり、指でひっかいたような跡、篦で描いた線の跡を残したり荒いタッチの部分もみられる。この対比によって作品がより表情豊かに見えると考えられる。粘土を付ける方法を変えることで質感の違いがでる。これにより、粘土がヘラや指の腹で押えら

れて平らになった肉の盛り上がる部分や凹む部分、粘土の荒いタッチによる衣服や毛髪の表現の対比が生まれる。また胸像で多く見られるが人物の切り口が粘土を付けたままのような、指で引っ掻いたような形跡が確認できるものもある。切り口で平らな面を作り、表面を均してしまうものと異なり、身体の部位のその先の繋がりや動きを示唆させる効果があるといえる。

3.2.2 菊池一雄，柳原義達，新海竹蔵，山本豊市，木内克：彫刻の技法，美術出版社，1950 年

本書は素材ごとに異なる彫刻家がその技法について述べた技法書である。塑造は菊池一雄（1908～1985）と柳原義達（1910～2004）が担当している。菊池は高等学校在学中より藤川勇二（1883～1935）に師事しその後二科技塾にて彫刻を続け、東京大学在学中に二科展に入選、1936 年には渡仏しデスピオ（1874～1946）に師事した。帰国後は新制作派協会展に出品し、戦後には京都市立美術専門学校にて教授を務め、1952 年より東京藝術大学教授を務めた。[25] 柳原は 1931 年に東京美術学校に入学し、在学時より帝展、国画会展に出品した。その後、新制作派協会彫刻部創設に参加した。1953 年から 4 年間渡仏し[26] その作品がより高く評価されるようになる。2 人とも共に同時代に活躍していた塑造家である。

菊池は芯棒（心棒と表記）で留意すべき点について、つくる作品の中心に芯棒が通ること、つまり動勢の中心に入るようにすると述べている。芯棒が粘土から出ないようにすること、像完成後に石膏取りを行うことを踏まえ芯棒を組むことを挙げている。人体全身を制作するための芯棒のスケッチを図版としていれ、解説をしている。【図 3.2-5】また粘土落下防止のための通称蝶々、トンボといわれるものの入れ方も図解している。蝶々によって芯棒にかかる粘土の重量を分散し支えることが可能になる。【図 3.2-6】

菊池は芯棒に始めに付ける粘土はやわらかい方が良く、土は主要部分から付け始めると述べている。やわらかい粘土を使用する理由は乾燥するときに縮む性質を用いて棕櫚縄と密着させるという方法だと考えられる。柔らかい粘土で芯棒が動かぬように固定し、立像であれば体幹、つまり胴体部分から付けていく。全体の量の比率を見るときに胴体部分の量を基準として他の部分に肉付けしていくと述べている。まず体幹部分に必要な量を付け周囲の量と比較対照し全体に土を付ける。胴体を基準とし上下に少しずつ付けていく。菊池は細かい量の方向や筋の付着方向を気にせずにその作品

に必要な量を土で付けていくと述べている。この方法は必要な量感を置いていき、全体のバランスを見る。少しずつ土を重ね量の方向や筋等の細部を気にしながらかたちを膨らまして完成に近づけるのではなく、量の張り等を広い範囲で全面から捉え完成した姿を見こして始めに作品に必要な量をつけその後に処理を考える方法である。この大体の大きな粘土の塊が全体の量のバランスを取りながら付いた状態を「あらづけ」と述べ、作品に必要な量が全て付きその後細部の処理を行っていく。細部を作る際、対照の位置にあるかたちの変化を良く観察する必要があると菊池は述べている。人体の筋や脂肪の付き方などは習慣や個々のクセなどから厳密に左右が対称ではないからである。しかし大きさがあまりに異なるのも違和感があるので全体を見ながら量の調子を整えていく必要があるといえる。

柳原も心棒と表記している。菊池同様土が落ちないようにすることと、石膏取りを踏まえた芯棒組みを行うようにと記述している。

柳原は菊池と異なり、芯棒に付け始めの粘土は硬めがいいと述べている。芯棒が粘土の中心を通るように肉付けを行っていく。菊池は粘土の中心をとるように芯棒を組み、柳原は芯棒が粘土の中心になるように粘土を付けていくと述べている。全身像と頭像との違いである可能性も考えられるが、柳原の他の全身像制作についての言葉を調査する必要がある。

また粘土付けについて全体を大きな塊（柳原はマスと表記）で見るようにし、様々な方向が同じような進度で土が付くように留意すると述べている。全体のかたちの関係性についてブールデルの言葉を用いながら量のつながりや動きは螺旋のように上下左右がそれぞれに関係していると解説している。かたちの組立てや均衡を発見する力が彫刻をつくる上で大切な組立てとなる。この組立てが最後まで重要だと柳原は述べている。

ポーズを決める際に菊池は、過去の名作をまねるのでなく、モデルが動く中で決めていくべきだと菊池は述べている。そのモデルの美しいかたちを発見し、それをテーマとして扱えるようなポーズを考える。そして身体の奥行きが十分に感じられるようなポーズを取ってもらうことが重要であると記述している。身体を構成する各部位を組み立て立体として奥行き、広がりの感じられるポーズを目指す。筆者が意識することは左右で各部位の量が動きながら上っていくようなポーズを考えることである。菊池も同じような記述をしている。彫刻は三次元的要素が大きいが、人体は直立、また仰向けやうつぶせで寝そべった場合に身体が板のようになる。これは胸郭が奥行きよ

り幅の方が長く、骨盤も平たいからである。女性は筋肉量が男性に比べ少ないために特に顕著に表れるといえる。これを打開するため腕や脚を前後左右に動かし、曲げたり，伸ばしたりと身体の表情を作り出すことが菊池のいう立体の奥行きが見えるようにすることである。

柳原はかたちの認知の仕方を、人が人の顔を認知する時のものの見方を例に挙げ述べている。

「モデルを見るとき、目や鼻や口などの部分をみる前にもっと大切なのは全体を見ることです。道で、ふとあなたは知人と行きちがったことがあるでしょう。べつにくわしくその人の目や鼻や口を見たわけでもないのに他人と見まちがえずに、はっきり誰だということをみとめたことがあるはずです。その人だけのもつぎりぎりのかたちのちがいを無意識のうちにみているからなのです。」[27]

私たちは普段全体を見てかたちを認知しているが、制作の対象となるとその細部に目が行きがちである。ひとつの大きなかたちの中に小さなかたちが存在し、絶妙な均衡をとりながら各々が存在しているのであって、いかに普段のように全体からかたちを認知できるかが、生き生きとした自然な表現へと繋がると考えられる。

菊池の制作過程の写真のキャプションには

「必要な量の粘土がつけられた」【図 3.2-7】

と書かれていることから、荒付けが終わった段階の塑造であると考えられる。小さな粘土片を重ねて量を獲得していることが分かる。粘土の付け方は塊の方向と同じであるといえ、筋の付着方向を基調としたものであり、量塊の動勢を感じさせる。体幹部分を中心に頭部、大腿部に量が付いていることが分かる。下腕と足首は必要量とされる粘土が付いておらず、菊池の制作において量の構成を考え組み立てる際にあまり関係がなかったと考えられる。

3.2.3 建畠覚造，尾川宏，舟越保武，佐藤忠良，植木茂，井上武吉：新・技法シリーズ　彫刻をつくる，株式会社美術出版社，1975 年

本書は素材ごとに異なる彫刻家がその技法について述べた技法書である。塑造は佐藤忠良（1912～2011）が担当している。佐藤は 1939 年東京美術学校を卒業し、1937 年から 1939 年に国画会に出品し、その後新制作協会に彫刻部を設立したメンバーの一員であった。東京造形大学にて教鞭を執っていた。[28]

佐藤は粘土を付けていく骨格を芯棒（心棒と表記）だとし、粘土の重量を支えられ

るだけの強さが必要であると述べている。芯棒を取り付けるアングルを佐藤は支柱と表記し、その位置を背中と腰の間としている。つまり正面からいう臍の位置であると考えられる。【図 3.2-8】これより低い位置にアングルを入れると重心が低くなり頭部の重みから揺れが大きくなる。本書に記述は無いが高い位置に入れた場合でも同じことがいえる。下半身へかかる重量が大きくなり、粘土落下の可能性が大きくなる。上肢下肢の付け根、首の付け根を頑丈に組み、芯棒が隠れる程の粘土が付いたら棕櫚縄で中巻を行う方法を紹介している。

荒付け（佐藤は粗付けと表記）では、モデルの持つ独自のかたちをつかみ大まかに土を付けていく。【図 3.2-9】地山のある作品の場合、まず地山となる粘土をおき脚の位置を決定すると良いと記述している。脚との位置だけでなく関係を計る場合にも地山を用いる。直線的な面を組み合わせて人の持つ曲線へ近づけていく方法を推奨している。体幹部分を中心にプロポーションを決定し、この段階で大きな面の方向を決める。大きな面さえ定まっていれば制作途中で迷いが出ても、その面を基に仕事を進められるという考えである。どの面も等しく手が入るように土を付けることや人体が運動する際の左右のバランスに留意することを注意点として挙げている。目安として恥骨辺りを像の中心点とする。量感の表現方法として佐藤は以下のように述べている。

「谷間をしっかり押さえて、四方の斜面へ土を登らせ、山の頂上辺りは多少ガサガサしてもいいぐらいの心がまえの方が量感を出す方法としては、よさそうです。」[29]

量感という中心から外へとまた外から中心に向かって力を感じる塊を表現するにはトップのかたちを整えるのではなく、その溝にあたる部分の処理が大切であるという考えが分かる。締まる部分、量と量の狭間とのメリハリで張るかたちが生きてくると捉えることができるのだ。

佐藤は粘土を付けることを「土付け」といい、土を付け造形をしていく初期段階を「粗付け」としている。それらの総称として「肉付け」という言葉を用いていることが分かる。

直付け（じか付けと表記）について記述がある。

「モデリングとしての彫刻処理は《塑造》と同じです。」[30]

とし、直付けによる制作方法について触れている。粘土に比べ、可動性に欠けるためより計画性が必要になるが、その制限から生まれる現実感もあるという。具体的な制作方法についての記載はない。またここにおける直付けは芯棒に石膏や樹脂等をモデ

リングしていくことにより造形する方法であり、粘土原型を基にして型取りしたものに行うものではない。

モデルを見る際に、人体の傾斜や位置を知るために錘糸を垂らす方法を用いて解説している。身体の構成は交互運動をするようにできている。曲げる、伸ばすといったかたちの伸縮を繰り返し交互に傾斜することにより左右前後のバランスを取るのだ。どのような体勢になろうと人は自然と身体の重心をとり、立とうとするといえる。片足で立っていても、腰部から脚が斜めになっていても、立脚の足首から踵にかけては必ず地面に対して垂直になっている。これが運動と重量の支える仕組みであるとしている。

人はそれぞれかたちが異なるがその構成の法則性は普遍である。それらの法則を整理、再構成することが大切であると述べている。解剖学的知見はそれらの情報を整理、再構成する際に役立つと筆者は考える。

また佐藤は冒頭で、彫刻は触覚の芸術であると述べている。視点が立体の面の上を移動し、かたちを捉えるということが、擬似的に視覚によって物体を触っているという意味であると考えられる。触れるということでかたちを確かめること、観たものを触覚的に捉えるというのはそれらの体験があるから可能になることであると述べている。つまりものを見て硬そうだ、冷たそうだというのは視覚と触覚が同時に刺激された実体験から生まれる感覚なのだと考えられる。

本書内にて佐藤の塑造作品の制作過程が写真で確認することができる。幼児をモデルとした本作品は片脚立ちで上体を大きく遊脚側へと曲げている。地山を置き、脚を固定した後、体幹部分と立脚から粘土を付けていることが分かる。【図 3.2-10】荒付けでは全体的に粘土を付けながら面の向きを示すことで量がどこを向きどこに向かって周りの量塊と関係し合うかが分かりやすくなっている。つまり量塊の動勢が量の構成によって見て取ることができる。手や木片を使い、面を作るように粘土を伸ばしながら付けていることが特徴的であるといえる。【図 3.2-11】形態の面を追うように粘土を付け、最終的に作品は生き生きとした幼児の様子を感じることのできる写実的な表現で完成となっている。【図 3.2-12】肌からその体温や柔らかさを感じることができる。頭髪、布、地山では粘土のタッチがより残っており、頭髪や布に関してはその流れるような面や土の質感の残し方から、中に豊かな形を内包している柔らかなものの様子が現れているといえる。また本作品においては顔や手足などの末端の細かな描写がないため、説明的で人形のようになっていない。末端の形態を感じさせながら

滲むように量塊になじませることにより、幼児らしい独特のぷっくりとした柔らかな形態表現を狙っていたとも考えられる。

3.2.4　乗松巌：彫刻と技法―彫刻への招待―，近藤出版社，1985 年

本書は乗松巌（1910～1997）による技法書であり、同時に彫刻論でもある。彫刻史における名作や彫刻家たちの言葉や作品の写真を用いて論考している。乗松は東京美術学校出身で 1946 年より女子美術大学において指導にあたった。1960 年渡欧した。二科展に出品していた。[31]

乗松は、芯棒は人間でいうところの骨格であると述べ、粘土落下を防ぎその重みに耐える役目を持つと記している。芯棒を中心として内側から粘土を付けて像をつくり、求める粘土の量の中心を通ると述べている。芯棒に粘土を付け始める時は少し硬めを用いて芯棒へ確実につけると述べている。制作手順に関する具体的な記述は見られなかった。肉付け、肉附け、モデリングと土付けという言葉を文中にて使用し、粘土を付けていく行為や塑造、その粘土の様子を指す言葉として肉付けとモデリングは同意で使用していることが分かる。また彫刻におけるかたちを掴む方法について、

「量塊は面の方向とその面と面が作る稜線によって物理的構造として立体を把握することが技術をとおしての基礎づけ」[32]

と述べている。しかし物理的構造物としてかたちを正確に把握出来てもそれは彫刻ではないとし、感受し把握した量を素材という量的物体上に質的によみがえらせる事が彫刻芸術であるという。抽象、具象関係なく制作者のイメージと技術とが質的密度を高めることができるという。

乗松は塑造と制作者の身体感覚について以下のように記述している。

「直接に外部的刺激によって知覚されるものを出発点として、制作する創作態度と、主観的態度や肉体的経験を直接・間接に土台として内部で知覚したものを造形の出発点として表現する芸術形式がある。彫刻制作の場合は特に対象を観察する態度の中で間接にも直接にも、後者の領域が強く働くのである。それはなぜかといえば、彫刻作品は単純に視覚的知覚のみでは必ずしも距離や奥行きを必要以上に把握しようとはしない。外部的知覚は出来るだけ単純な―時にはシルエットとして―形態を把握習慣にならされてきた。それには心理学的にもいろいろ理由はあるにせよ。われわれが量塊の真の姿を認知する時は触覚的知覚、経験的知覚による内部から発生してくる自己をその量塊、あるいは質量として投入した時に初めてそのものの立体感を知るのであ

る。」[33]

乗松は制作者の内部から起こる身体の感覚が重要であると述べているが、ここで乗松のいうそれら内部から起こる身体の感覚とは外部からの刺激を起因とする触覚的知覚や経験的知覚を指す。乗松は盲人や旧石器時代の人々の作った人体塑造を例に挙げ彼らの作品の肉付けの強烈さについて述べている。ここでいう盲人はおそらく「見る」という経験がなく、自身や他人の身体に触れたり、自身の身体の内側から感じる筋肉の収縮具合や位置の感覚によって人の身体を知覚している人のことを指すと考えられる。旧石器時代の人々は人体としての全体の調和という考えよりも身体の役割や身体自体への思い入れが強く出ていると考えられる。

3.2.5　岩野勇三：彫塑　制作と技法の実際　新装普及版，株式会社日貿出版社，1982 年

本書は岩野勇三による（1931～1987）による技法書である。塑造に特化した技法書で、手順一つずつ写真を交えて解説している。本書で岩野ははじめに以下のような記述をしている。

「日本近代彫刻史を色々と振り返ってみましたが、その中で、この近代彫刻史を支えてきた、塑造による彫刻についての技法書が、殆ど無いに等しいのでありました。美術運動として、啓蒙的な意味を持った幾つかの彫刻論的論文はありましたが、技法書の姿は見かけません。その理由は、作家自身にとって直接的な問題である実践的な方法論を、いわゆる一般化された場で語るということの困難さと煩わしさ、そしてその妥当性を考えた場合、簡単に技法書など残すことができなかったのではないかと想像されるのです。」[34]

岩野の言うように塑造を専門とし具体的な手順を写真と共に載せた技法書は本論にて取り挙げたもの以外殆ど無いといえる。一般論として自身の制作について手順を追い、技法書にまとめることはとても困難であるといえる。塑造は他の芸術分野と比較して誰にでも始めることができるともいえる。木彫、石彫では用具の使い方から、形態を得ていくにあたって技術の習得が必要であるといえる。絵画や工芸においても同じことがいえるだろう。しかし、塑造は粘土と用具があれば始められるといえる。そのため技法書として塑造の段階を一つ一つの手順に沿って写真を入れながら説明し、まとめるというのは難しいといえる。粘土を付けていく方法、形態の捉え方、得方は人それぞれであるため、そもそも技術、方法等を一般論として語ることが困難な

分野なのであるといえるだろう。しかし、岩野は自らの制作手順を通して実践的な方法を記し、塑造の技法書として本書を成立させている。

岩野は高校在学時から佐藤忠良に師事し、新制作展に出品した。1966 年より東京造形大学教授に就任した。[35]

岩野は芯棒（心棒と表記）の組み方を理屈だけでなく、岩野が自ら芯棒組んでみせ段階毎に写真で説明を行っている。【図 3.2-14】粘土の重量がかかり支えるため、芯棒とアングルの関係が重要だと述べている。特に体幹部分の接続が最も大切であるとして、制作の途中でポーズを変化させる可能性や石膏取りのことをふまえ芯棒は融通性を持たせている。モデルのポーズに合わせ芯棒を動かす。この時芯棒だけで動きを表現出来るように上肢、下肢、首といった番線で組まれた部分の芯棒を動かす。これを岩野は芯棒によるデッサンと呼んでいる。

岩野はまず両脚を固定すべく粘土で芯棒を固定する。地山は作品の完成を想像しながら安定する厚みを設定する。地山と立脚の関係性の重要さについての記述が見られる。身体を主に支えている立脚が決まれば自ずとその他の部位が連動し決定する。よってまず立脚を決定する。足の平、足首、膝といった部分と地山の関係を早い段階で見極めることが大切であり、全体が出来てきてから末端を作るのではなく、まず立脚を決めることがその後身体の各部位の位置を決めると述べている。また地山に立たせた全身像を作る場合、地山も作品の一部になるので構成をよく考えるべきだと述べている。作品が接している上面、側面、大きさ、かたち、厚みなど意図を持って地山も作る。

荒付けにおいて最初に着眼するのは身体の運動の中心である腰である。腰は身長の 2 分の 1 の所に位置するといい、腰から粘土を付けはじめる。体幹部分の芯棒が全て隠れる程粘土が付いたら臍の位置を決定する。その臍と動きを基に中心線を引く。これを基準に次に鎖骨、乳房の下の位置、腰の位置がどのように傾斜しているかを見て決定する。腰の傾きが決定したら立脚の荒付けを行う。【図 3.2-15】

骨や筋の方向、構成といった小さなものを目安に仕事を進めるのではなく、人体をブロックのように捉え構成させ粘土を付けていることが印象的である。腰部、両脚と粘土が付いたらプロポーションを確認し、上体及び頭部に粘土を付けていく。頭の量を決定する頃に肩幅、肩の高さを決める。岩野の仕事の進め方はまずプロポーションを決め、それをふまえて動勢を決め、面と面の関係とヴォリュームを考えていくという方法である。岩野が制作を行っている写真と解説から、岩野の仕事は全体で同時進

行に行うのではなく、彫刻を立たせるためにまず腰と足、それに関連して上体、頭部、最後に腕というように組み上げていくといえる。これはプロポーションを正確に定める力の弱い者には難しい手法であると言うことができる。岩野は本書でモデルのかたちを観察し粘土に写し取るだけでなくそこに制作者としての意図、表現することについて述べている。人体の作りを無視せずに制作者の求めるフォルムに向かい構成させる。

岩野は本書において骨格や筋肉について殆ど述べていない。解剖学的知見を基礎にかたちを捉えるのではなく、モデルを見ることで得られたかたちを基本としている。骨格や筋肉の作りに捕らわれることなく人体の捉え方も大きなブロックを積むようにしているため、量の繋がりがスムーズであるが、皮膚のシワなどといった表面描写に力を入れてしまう危険性を筆者は感じた。個々の量の持つ形態的魅力というのは、骨格や筋肉といったものの持つ形態感に起因するところもあると考えられるからである。

岩野は人体を見る際に美しさがその表面的な流れからくるのではなく、様々な動きに対し美しさを保つことができるのは、立っている人体の動きのバランスからであると指摘している。人体の美しさが個々のかたちの美しさからくるのではなく、自然と人が重力に対して立とうとすること、自然と個々の動きの辻褄を合わせ成り立たせることができるからこそ人体そのものが美しいのだと考えていることが伺える。

本書掲載の岩野による作例より、岩野の制作における実際の肉付けがうかがえる。本書内の人体の捉え方【図 3.2-16】の図と荒付けの様子からも分かるように幾何学的な形態でそのかたちにかかる力や構成を捉えているといえる。腰部を中心とした体幹部を大きく箱状に捉え、腰部と立脚の関係を見ながら粘土を付けていく。段階を追って量塊の動勢を掴むように粘土を付けているが、この幾何学形態の組み合わせによる量の捉え方の影響は岩野の作品の完成後にも見受けられるといえる。【図 3.2-17】岩野の作品は女性の柔らかな皮膚の感じや流れるような形態と形態の関係が特徴的であるといえるが、押してみるとふわふわとなるような柔らかさではなく、形態の張りから跳ね返りが強そうな印象を受ける。芯が堅い様な印象を受けるのは形態の捉え方にあると考えられる。

第３章　　3.2　　図版

【図 3. 2-1】
朝倉　人体プロポーション

【図 3.2-2】
朝倉　芯棒

【図 3.2-3】
朝倉　荒付け・中巻き

【図 3.2-4】
《平和来》朝倉文夫
1952 年　ブロンズ　h. 185.5×w.60 ×d.59 ㎝
朝倉彫塑館蔵

【図 3.2-5】
菊池　芯棒

【図 3.2-6】
菊池　蝶々

【図 3.2-7】
菊池　荒付け

【図 3.2-8】
佐藤　芯棒

【図 3.2-9】
佐藤　荒付け①

【図 3.2-10】
佐藤　荒付け②

【図 3.2-11】
佐藤　土付けの様子

【図 3.2-12】
佐藤　石膏原型完成

【図 3.2-14】
岩野　芯棒

【図 3.2-15】
岩野　荒付け

【図 3.2-16】
岩野　人体の捉え方

【図 3.2-17】
岩野　粘土原型完成

3.3　まとめ

本章では明治期から昭和期（第二次世界大戦）まで、昭和期（第二次世界大戦後）と時代を区分し、彫刻家による技法書を通し肉付けの考え方の考察を試みた。

まず、明治期から昭和期（第二次世界大戦）にあたる、1923 年から 1936 年の間に発行されたこの時期の技法書に共通しているのは、「肉付け」を語る上でキーワードになると筆者が考えている「量」という言葉を用いていないということである。その代わりに形態を捉える言葉として「面」、「線」という言葉を多く用いているのが特徴的である。 写実性を重視した表現が中心で、モデルから受け取る量に作者の解釈を大きく入れることは、この時期において、長い間積極的に行われていなかったと考えられる。つまりモデルから感受した量を制作者の価値観に基づき解釈し、塑造の上で再構成させるということはあまり行われておらず、モデルの姿に比較的忠実なものが当時の主流であったということができる。制作者による表現や創作性という面では弱くなるかもしれないが、写実的描写力に裏付けされた、この時期の彫刻はモデルの形態をただ写し取っただけではない、モデルの体温を感じられるような一種の生命感や生々しさがあったということができる。当時は彫刻家の中でも制作で用いる素材で塑造家、木彫家、石彫家等の住み分けはあまりされていなかった。塑造は実材による彫刻のための習作であるという意識が強かったと考えられる。特に、塑造完成後に木、石等の素材を用いるカーヴィング（量を彫り落としていくことで形態を得ること）によって作品を完成させる場合には、粘土で制作することは制作の一過程、もしくは一つの手段であり、形態と空間の構成を図るためのものであり、求める形態を得る為の粘土付けであり、粘土を付けるにあたって生じるマチエルは重要ではなく、むしろあまり念頭になかったと考えられる。このように同じ塑造制作においても粘土で造ることに意義を持たせているものと、実材作品制作のための過程や手段として捉えているものとでは土の扱いが異なるということがいうことができる。

藤井は大きな塊で形態を捉えよ、という言葉の通り全体の均整を保つように制作を行っていた。粘土を付ける、削るという行為に対して、一つ一つに大きな

意味があり、その一つ一つが作品の一部であるという意識が必要であるという厳しい姿勢を持っていた。

長谷川にとって塑造は、木彫制作にむけた習作のような扱いであった。木彫へと素材転換をすることを見越して、土を積み層を成し形態を得るという行為は形態を得るための手段であったということができる。しかし、彫刻における形態の捉え方は表現の一つであるとし、誇張、省略、単純化も必要に応じて行うべきだという考え方をもっていた。

金子はフランスに留学していた経験から道具にも強いこだわりを持っていたことがうかがえる。ブールデルの下で学び得た塑造に対する、粘土に対する姿勢は明治以降に日本彫塑界においてみられなかったものである。粘土に対する姿勢とは粘土による造形に意味を持たせるものであり、手指や道具による跡も表現の一部であるという姿勢である。

山本は理論的に造形することを捉えていたといえる。彫刻を構成する要素、その要素の関係性、人が立つこと、重力との関係も自身が学んだものに制作の中で培ったものとを合わせて用いていたといえる。肉付けという同じ言葉で塑造家が各々に指す事柄や意識の持ち方が様々であることが改めて明らかになった。

朝倉はモデルの姿、人が生まれ持った自然美を表現しようと試みていたということができる。それを表現するために多くのルールを持っており、それに則って正確に制作を進めていたということができる。また記述の節々から東洋人、なかでも日本人としての強い自尊心が感じられた。日本人彫刻家が日本人を題材とし西洋彫刻の真似から脱却することを強く願っていることを感じた。土付けは土を付けていく行為を指し、肉付けはこれに造形的意識を持たせた言葉として使用していることが分かる。

菊池と柳原は彫刻の用語で良く出てくる「面」という言葉に対し、彫刻において平面など存在しないと述べている。なかでも柳原はロダンの「大きな面でみなさい」という言葉の面は平らな面を指すのではなくかたちの組み立てを指すと解説している。菊池は彫刻においてムーヴマンは塊と塊の繋がりの方向を、立体が与える量の感じを量感と解説している。柳原はムーヴマンをかたちの運動と解説している。菊池にとって荒付け（あらづけと表記）は全体のバラ

ンスを取りながら大きな塊の土が付いた状態を指す。柳原は土つけという言葉を用いており、肉付けという表現は見られなかった。

佐藤は土付けという言葉を芯棒につけ始め段階に、荒付けを全体的に造形する初期段階に用い、これらの総称として肉付けという言葉を用いていることが分かる。

乗松はモデリングを塑造と肉付けの両方の意味で用いている。土付け、肉付け共に粘土を付けていく行為を指しているが、肉付けは制作者の意図のあるものを指しているといえる。

岩野は立脚と腰部を重点的に荒付けを行っている。肉付けという言葉は使用されていないが、全体で同時に同じように進めるというよりは、個々の部位で辻褄を合わせ全体の調和をとるという制作方法であるといえる。

制作方法は作家によって異なり、重きを置く部分も変わる。それはモデルの姿に忠実に表現する制作者、自身の解釈で誇張や省略を行う制作者もおり、方法や価値観は塑造家が教育を受けた環境や目指す作品像によって変わるといえる。しかし方法、価値観は異なれど人体の美しさを写し取るだけではない、それを超えた説得力や強さ、観る者の感情に訴えかけるものを作りあげるために、制作者として意図し土を付け造形することが共通している肉付けの意味であるということがいえる。

技法としては各々の作家が彫刻を学んだ環境、教師によって異なるといえる。工部美術学校に始まり、東京美術学校で学んだ学生たちが彫刻を学び卒業し、自身の価値観や制作活動を通し形成された彫刻観や造形観に基づき若い世代に彫刻を教授する。もしくは海外へと渡り全く異なる文化的背景や、価値観を持つ者たちから彫刻を学び、交流することで自国の中だけでは発生し得ないものの吸収を試みたといえる。これらの教育が基盤となり、その上に自身の価値観に基づいた造形観、表現方法を足して検討し国内外の作家との交流、作品研究によって作家としての器の受け口を広げると同時に深さを出していくというのが制作者としての共通した姿勢であるということができる。

肉付けは各々に理論と方法論を持っており、表出する形態は十人十色であるが、塑造における肉付けにおいて共通する意識として、粘土を用いて形態を得るということが挙げられる。空間の中に自由度の高い粘土という素材を用いて

何らかのかたちを有するもの、姿を作り上げる。かたちを捉える方法、粘土でかたちを得るための方法は様々である。人の身体を空間上に作り上げる際、地と接する脚部を重視する方法、体幹の動きと密接で体勢の要になるともいえる腰部を重視するものと、重きを置く部分も変わる。粘土を用いるという点にどれだけの意味を見出しているかも作品に大きく影響するといえる。手指やヘラ、木片等を用いることで得ることのできる粘土上に表出する形態や跡は、素材の自由さ、可塑性、粘りのある粘土の特性に起因するといえる。意識、方法、表出する形状は制作者の数だけ存在するといえるが、制作者各々が粘土で制作することにそれぞれの意味を持っているということができる。

第３章　註

1　「近代の美術 第 46 号 フォンタネージと工部美術学校」至文堂　1978 年　p.31　l.19

2　「近代の美術 第 46 号 フォンタネージと工部美術学校」至文堂　1978 年　p.18　l.12-

3　中村伝三郎「明治の彫塑 :『像ヲ作ル術』以後」文彩社　1991 年

4　明治 35 年 3 月 31 日発行

5　明治の彫塑―「像ヲ作ル術」以後 1991 年　中村傳三郎　株式会社文彩社 P. 123　l. 10-18

6　明治 45 年 11 月発行。「明治の彫塑―『像ヲ作ル術」以後」1991 年 中村傳三郎　株式会社文彩社 P. 151　l. 4

7　「明治の彫塑―『像ヲ作ル術』以後」1991 年　中村傳三郎 株式会社文彩社 P. 125　l. 2-16　「ロダンの手記談話録」「某月某日」

8　藤井浩祐「彫刻を試る人へ」中央美術社 1923 年

9　藤井浩祐「彫刻を試る人へ」中央美術社 1923 年ｐ. 67　l. 7-ｐ. 68　l. 3

10　藤井浩祐「彫刻を試る人へ」中央美術社 1923 年ｐ. 8　l. 5-6

11　長谷川栄作「彫塑の手ほどき」博文館 1927 年

12　長谷川栄作「彫塑の手ほどき」博文館 1927 年ｐ. 298　l. 2-6

13　長谷川栄作「彫塑の手ほどき」博文館 1927 年ｐ. 14　l. 3-4

14　「日本彫刻の近代」株式会社淡交社 2007 年ｐ. 242

15　金子九平次「新彫塑の造り方」春陽堂 1932 年ｐ. 11　l. 8

16　金子九平次「新彫塑の造り方」春陽堂 1932 年ｐ. 17　l. 7

17　金子九平次「新彫塑の造り方」春陽堂 1932 年ｐ. 18　l. 1

18　金子九平次「新彫塑の造り方」春陽堂 1932 年ｐ. 19　l. 12

19　金子九平次「新彫塑の造り方」春陽堂 1932 年ｐ. 27　l. 15-16

20　金子九平次「新彫塑の造り方」春陽堂 1932 年ｐ. 17　l. 11-13

21　金子九平次「新彫塑の造り方」春陽堂 1932 年ｐ. 54　l. 7-8

[22] 山本金三郎「彫塑とその基本実習」中央工芸社 1936 年

[23] 山本金三郎「彫塑とその基本実習」中央工芸社 1936 年ｐ.2 l.13-15

[24] 「日本彫刻の近代」株式会社淡交社 2007 年 ｐ.240

[25] 「日本彫刻の近代」株式会社淡交社 2007 年 ｐ.242

[26] 「日本彫刻の近代」株式会社淡交社 2007 年 ｐ.250

[27] 菊池一雄，柳原義達，新海竹蔵，山本豊市，木内克「彫刻の技法」美術出版社 1950 年ｐ.51 l.17-ｐ.52 l.2

[28] 「日本彫刻の近代」株式会社淡交社 2007 年 ｐ.243

[29] 建畠覚造，尾川宏，舟越保武，佐藤忠良，植木茂，井上武吉「新・技法シリーズ 彫刻をつくる」株式会社美術出版社 1975 年ｐ.62 l.1-4

[30] 建畠覚造，尾川宏，舟越保武，佐藤忠良，植木茂，井上武吉「新・技法シリーズ 彫刻をつくる」株式会社美術出版社 1975 年ｐ.77 l.51

[31] 乗松巌「彫刻と技法―彫刻への招待―」近藤出版社 1985 年

[32] 乗松巌「彫刻と技法―彫刻への招待―」近藤出版社 1985 年ｐ.54 l.7-9

[33] 乗松巌「彫刻と技法―彫刻への招待―」近藤出版社 1985 年

[34] 岩野勇三「彫塑 制作と技法の実際 新装普及版」株式会社日貿出版社 1982 年

[35] 岩野勇三「彫塑 制作と技法の実際 新装普及版」株式会社日貿出版社 1982 年

第 4 章　　柳原義達の《犬の唄》シリーズにみる肉付けの場合

本節では柳原義達（1910～2004）の代表的シリーズである《犬の唄》を中心に取り上げていく。筆者が柳原義達を本研究対象として取り上げる理由として以下二点のことが挙げられる。

まず作品が長い時間をかけ大きく変化した点である。詳細については後述するが渡仏を期に作品の造形性、肉付けの様子が大きく変化し、帰国後も変化が続き、自身の造形を常に追求し変化し続けていたということが作品を通しみることができるといえる。空間上に量を積み上げることで形態を得ていた渡仏前から、渡仏し帰国した後に粘土を重ねていくという行為にも形態を得ていく上での重要性を見出していった柳原は、両極にあるような制作姿勢を持ち合わせ、その経過が作品上によく現れた作家であるといえる。柳原という塑造家に着目することで、他の作家では確認できないほどの作品の変化に伴う肉付けの実際を明らかにすることができるといえる。

次に柳原は自身の制作及び他の作家についての記述、考察を多く、そして明確に残しているという点である。特に著書『孤独なる彫刻』筑摩書房、1985 年において自身の制作観、そしてイタリア、フランス等の彫刻家の作品を制作者としての視点から研究し言及している。

本章では柳原を代表するシリーズであり、1950 年から 1983 年と 30 年以上一貫して取り組み続けた≪犬の唄≫を中心に柳原の肉付けの変遷を考察し、柳原の肉付けの変化を通して粘土を用いて造形し、形態を得ることの意味を明らかにすることを目的とする。このため先に述べたように柳原の変化を比較しやすいということで取り上げることとした。柳原の塑造作品を通し肉付けについて制作者としての意識、意図、またその効果を明らかにすることを目的とする。

柳原義達は昭和から平成にかけて作品を発表した塑造家で、女性や鳩、鴉といったものを主題に多くの具象彫刻を制作した。

柳原は始め日本画家になるべく画家について美術を学んでいたが、ブールデルの《アルヴェアール将軍大騎馬像》(1913～1915) の写真に感銘を受け彫刻家を志した。1931 年に東京美術学校彫刻科に入学した。当時教鞭を執っていたのは朝倉文夫、北村西望（1884～1987)、建畠大夢（1880～1942）であり、そこで学んでいたのは第 3 章でも触れたような写実を基調としたアカデミックな彫刻であったということがいえる。1932 年には第 13 回帝展、1933 年から国画会展にて作品発表を行い、1939 年に

は新制作派協会彫刻部結成に携わった。戦後は 1946 年より作品発表を再開した。しかし、それまでの作品を預けていた先が火災に見舞われ、作品の多くを焼失してしまう。[1]そのため戦前の作品は残された写真を通してのみ確認することができる。

1951 年に開催されたサロン・ド・メ東京展にて、フランスの現代彫刻に感銘を受けた柳原は 1953 年渡仏し、アカデミー・ド・ラ・グランドショーミエールにてブールデルの弟子であったエマニュエル・オリコスト（Emmanuel AURICOSTE 1908～1995 フランス）に師事し、1957 年に帰国した。留学中、柳原は同じくフランスに留学中であった建畠覚造（1919～2006）や、フランスにおいて活動をしていたリシエ（Germaine RICHIER 1904～1959 フランス）、セザール（César BALDACCINI 1921～1998 フランス）、ジャコメッティ（Alberto GIACOMETTI 1901～1966 スイス）、ロボ（Lobo BALTHAZAR 1910～1993 スペイン）など当時のフランス現代彫刻界を牽引していた彫刻家たちと交流を持っていた。[2]留学の本拠地はフランスであったが、積極的にイタリアに赴き彫刻を実見し研究も積極的に行っていた。[3]

4.1　柳原と≪犬の唄≫

先にも述べたように、《犬の唄》は柳原を代表するシリーズの 1 つである。自身のこの連作について柳原はとある対談において以下のように述べている。

「終戦後、土方定一先生が芸術観として持っておられるレジスタンス、“抵抗の精神がないときは芸術は生まれないぞ”というようなお話をよくきいておりました。（中略）ドガの描きました『犬の唄』という作品がございまして、（中略）それが土方先生の抵抗精神がなければ芸術はありえないという考えと一致したわけです。それでこれを一生の課題としてやっていこうということで『犬の唄』に向かっていったんです。それは、おまえの前ではチンチンをしているけれども心の中ではお前に抵抗しているんだというドガの精神と同じ意味なわけです。ただ、抵抗するということは必ずしも人に対して抵抗するだけでなくて、今日の自分に対して明日生きるために抵抗するということもあるわけです。」[4]

柳原の言葉にもあるようにそのタイトルや主題はエドガー・ドガ（Edgar Degas 1834～1917 フランス）の作品である、《カフェ・コンセールにて。犬の唄》（1876～1877 年）【図 4-1】に由来する。この作品は普仏戦争直後、敗戦のパリ市民の間で流行したレジスタンス精神をあらわすシャンソンを歌う歌手を描いたものである。この

絵画作品は女性歌手が両腕を軽く曲げ前に出し、掌をだらりと前方に垂らしている構図である。柳原の犬の唄シリーズでは多くの場合、女性は片方の腕を前に出し、軽く拳を握っている状態である。この主題は柳原自身の戦争経験、特に敗戦経験や自身が学んできたアカデミックな彫刻様式への抵抗精神が、ドガの作品の主題と重なったといえる。

また著書『孤独なる彫刻』では、犬の唄シリーズについて、

「『犬の唄』は、レジスタンスという言葉の意味をより強く表現しようと思う私の姿でもあるかもしれない。少なくとも自己を主張し、表現するという意義には抵抗の心がいる。

私は抵抗の心を『犬の唄』という主題をかりて造型しようとした。抵抗精神によって美が生れるからではない、抵抗行為が自己を存在させ、位置づける。」[5]

と述べている。この抵抗精神は外的要因だけに向けてではなく、自分自身も対象に含まれている。自身のこれまでの作品や制作態度に向け脱却の意も込め、特に芸術家、表現者として表現しようとすることに対しての抵抗精神であるということができるのではないだろうか。

『《犬の唄》は、普仏戦争敗戦後のフランス人が、ドイツ人に対して、ちんちんをして媚びながら、内心は咬みつきたい抵抗の心情を歌ったシャンソンであるという。この《犬の唄》を歌う光景を、エドガー・ドガが《カフェ・コンセールにて。犬の唄》として、美しいパステル画に描いている。柳原さんは、その自虐と抵抗の心情を、ちんちんをする若い女性のポーズに託して、《犬の唄》（1950，No.6）を制作した。』[6]

とある。

柳原作品で《犬の唄》と題されたもしくは主題とされた塑造作品は七点ある。まず《犬の唄》を制作年順に考察し、区分を行う。その後、変遷を追うことで造形観の変化や量の分割の変化に伴う肉付けの変化及び効果について考察を行い、柳原が粘土を用いて形態を得ることの意義を考察しそれを通し粘土を用いてかたちを得ることの意義を考察することを目的とする。

4.1.1　1950 年　《犬の唄》　【図 4-2】

「犬の唄」という主題で制作した最初の作品である。第 14 回新制作派協会展に≪犬の唄（シャンソン・ド・シャン）≫という題で出品された。

左脚重心で立ち、上体は右前に軽く傾いている。右拳を前方に出し、左手は左脚の付け根部分の裏に位置している。目をつぶり唇は微かに動いているようにも見える。表情と姿勢から媚びている卑屈な様子がとてもよく表現されており、上体が軽く前傾しているため乳房上部の量が削げ、下方に向かって量はついている。胸部から腰部にかけ強くくびれており胸部は腰部の大きさに比べ華奢であるが、両肩が大きく張っているために上半身が下半身に比べ細いという印象は受けない。胸部と腰部に比べ腹部への意識は弱いということもできる。腹部は脊柱を中心に臓器や筋肉で胸郭と骨盤という大きな骨格を繋げ、両者の動きに反応しその表情を大きく変える部位である。腹部はなだらかに臍周りに脂肪が沈着したつくりである。腰部は大きく張り出しており、特に両腸骨上部に大きな量が乗っている。骨盤は前傾し、横に広く縦が短いからか、大腿部の始まりが幾分か上のような印象を受ける。無駄のない形状で量に充実感があるといえる。足首が太いため、地山が中心に向かって膨らんでいる形状をしているが安定感がある。

肉付けの全体の印象として各部位の量への意識が強く、個々の形態が組み合わさり全体を量として構成していると感じる。それぞれに量として充実しており、各部位観察された上で構成されている。モデルの皮膚を感じさせるような、生々しい細かな表面描写が特徴的である。小さな量で身体という塊を捉えており、しっかりとした強健な骨格（特に関節）も特徴的といえる。粘土を重ねた指の跡を感じるような土付けであるが、その粘土を積み重ねた跡は感じられない。人間のような皮膚を感じさせる理由はそこにあると考えられる。

4.1.2　1961 年　《犬の唄》　【図 4-3】

本作品は第 6 回日本国際美術展に出品したものである。50 年の《犬の唄》と異なるのは一目瞭然であるといえる。身体のパーツ個々の形態ではなく、人体を大きな塊で捉え量を整理していることが分かる。荒々しい肉付けではあるが作品には量塊としてのまとまりがあるといえる。粘土を付けていった手痕やヘラで引いた線もそのままである。強く張り出すかたちの横には大きな溝が確認でき、それらの溝は面での処理が行われていないため粘土を積み上げ重ねていった手痕を伺い知ることができる。

胸郭が右後ろ方向から内側に入り込んでいる様子は、量の動きを皮膚の弛みと大きな溝で知ることができる。左右の大胸筋は緩やかに膨らみ、二つの塊となり乳房へと

続いている。右の乳房は下方に向かって流れて腹部へと緩やかに繋がっている。少し膨らみがあるだけで乳房としての主張はほぼないといえる。上へ少し上げられた肩につり上げられるように左乳房はついている。僧帽筋から胸郭への流れはスムーズで1つの大きな量となっている。頸部は後ろに引かれながらも上を見上げ筋肉の緊張が感じられる。

後ろに反らされた胸部と前傾している腰部の流れをくむように腹部は大きく膨らみ前へと突き出ている。臍や筋肉、脂肪を個々に確認することはできないが、腹部という大きな量塊を確認することができる。

腰部は量感豊かに表現されている。臀部は背面の比較的上の方から始まっており、丸く大きな塊で表現されている。左右に分かれて肉付けされておらず、臀部というより腰部の一つの大きな塊という意識が感じられる。横に張り出した腰部は、両足の付け根のあたりに面をつくるように粘土を付けた上から押さえ締めている。その下から大腿部は大きく膨らみ、両膝に向かって膨らみ張り出していた量が締まっていく。その下は流れるように量が再びすぼまり、華奢なふくらはぎ、足首、足のひらへと続いていく。上体から腿までにみられる強く張り出す量の表現は、膝から下にはない。まっすぐに地山に向かい伸びた両脚部は腿からの流れを組み、緊張感のある様子が表現されている。

両脚の付け根や乳房の上部にヘラで線が引かれているため、初見の際に着衣像かと思っていたが、周囲の形態と見比べたときに量と量がぶつかる狭間にあたる部分に線が引いてあるのではないかという見解に至った。筋肉が強く緊張している部分は詰まったような粘土の付け方をしており、大きな面を設定することによって緊張感を持たせている。全体的に丸みを帯びたような形態の組み立てであるが、先にも述べたように筋肉の緊張部分の大きな面、膝や脚の付け根周りにあたる腰部などは四角い形態をしており、組み立ての強さや渡仏前の堅牢性を感じさせるということができる。量が締まって形態が凹んで見える部分や面が移り変わる部分にヘラの使用が確認できる。量塊の動勢の方向への意識が感じられる。

4.1.3　1961年《犬の唄》　【図4-4】

第25回新制作協会展に出品された本作品は、強くデフォルメされた量塊で構成されているということができる。大きな胸部と腰部、二つを繋ぐように前方に強く張り

出した腹部が確認できる。それに比べて両脚部は細く、右脚に至っては脛部の途中から地山との間は角材に石膏を直付けしたような表現である。胸部と腰部には弱い回旋運動が見受けられる。同じく 1961 年作の先述の《犬の唄》同様に、量の方向や流れに沿って線を引いていることがわかる。体幹部分の豊かな量感や繊細な動勢に比べ両脚の動きは硬く、立つ動作への脚の筋肉の緊張感が体幹の量との対比によって強く表現されていると考えられる。立脚である左足と地山との間に空間があり、粘土の塊でその間を補っている。身体の量感からくる安定感と地山との関係性、脚部の細さからくる浮遊感が混在した作品である。

当時作品の講評として毎日新聞において

「そのなかで、柳原義達の『犬の唄』のシリーズは充実した生命感にあふれた端正な彫刻となっているのに驚嘆する。このような充実した緊密感は彫刻のもっている第一義的なものといわねばならない。」[7]

と記載され、当時他に類をみない造形性が注目を受けていたことがうかがえる。表出している形態は人間を超えたものであるが、超人間的な形態や大胆ながらも繊細ともいえる量塊の動勢の捉え方によって、観る者に強く生命感を感じさせると考えられる。大きな量の組み立てによる生命感や充実感と緩やかに見られるコントラポストのバランスが絶妙であるといえる。

4.1.4　1968 年《犬の唄》　【図 4-5】

本作品は第 2 回現代国際彫刻展に出品されたものである。1971 年には埼玉県立川越女子高等学校 60 周年記念像として設置され、同校では≪乙女の像≫という名で親しまれている。また現代国際彫刻展の会場であった彫刻の森美術館にも所蔵されている。

61 年作の二作品と異なり、形態の大きな歪みやデフォルメや荒い土付け、量の誇張表現はあまりみられない。全体的に少し前傾しており、つま先から頭の先に向かって上へと伸びるような両脚の緊張が感じられる。胸や腹の脂肪などといった量はそれぞれに強く主張することなく、体幹の塊の中に溶け込むように肉付けされていることが確認できる。

筋肉や骨格といった人体の構成に忠実に量の組み立てを行っていることから、自然な形態感の中に豊かな量が感じられる。また着衣像である本作品は、大腿部の付け根

にひらひらとスカートの裾が造形されている。像の後ろから風が吹いているかのように裾はなびき、像の下から上への大きな動きに、後ろから前への前後の小さな動きを足しているといえる。

地山は薄く正方形に近いものから、前後に幅が狭く、左右に広がりをもった直方体が隆起しているかのようである。下から持ち上げられているようにも、前後が崖の様に浸食されているかのようにもとれる形態から、空間に対する像の緊張感が増しているともいうことができる。

4.1.5　1977 年《道東の四季・秋》　【図 4-6】

本作品は、北海道釧路市に架かる幣舞橋という橋の四隅に設置された道東の四季の像のうちの一つである。この像の制作者の言葉として、柳原は本作を冬の寒さを越すための心のレジスタンスと苛酷なまで強い人間の精神性を重ねたものであると述べている。このことから筆者は本作品も犬の唄シリーズの一つであると捉え、論じることとする。

立脚である右脚の方へ少し傾くような立ち方をしている。形態同士の境目、もしくは量と量のせめぎ合いが強くみられず、量が強く張り出さない部分は柔らかい粘土を薄く重ねるようにして造形しているような様子がみられる。量の持つ個性が主張しているというよりは、それぞれに流れを持つ量が集積し、人体という大きな量塊になっているといえ、自然な人体の量の中で形態の模索をおこなった様子が伝わる。単純化した身体の形態の中にも写実的要素があるといえる。渡仏前のように人体の骨格や筋肉を念頭に量の組み立てを行っているといえる。しかし 1950 年作のものと異なり、生々しさはあるが、モデルの皮膚を感じさせるような細かな表面描写はみられない。また特徴的であった関節などの強健な骨格もみられず、関節や鎖骨、腸骨、胸郭部分の形態は溶け込むように、動勢は流れるように肉付けされているということができる。

かたち、量が強く張り出す部位は面で形態を押さえていて平らであるといえ、これまでの《犬の唄》作品に比べ量の捉え方や構成が直線的であるということができる。立脚や腹部、腰部など凹凸が少なくなだらかである。量の回り込みと境目となる部位はぼそぼそとした土付けがされ、荒いヘラ使いや手痕は地山部分以外ではあまりみられない。地山は右側が左側に比べ緩やかに高くなっており、下部には氷が溶け出したかのようなバリがみられ、像は地山の右後部に位置して立っている。四角く切り取ら

れた地山と違い、バリや地山の形態の処理から周囲の風景、空間への繋がりの想像ができるといえる。不安定な地山の上面部分と不定形な地山の形態、片脚は地面に完全に着いていない様子からふらふらとしながらも立っている人間の儚さや不安定さを感じることができるといえる。

4.1.6　1981 年《裸婦立像》　【図 4-6】

本作品は 1981 年の第 5 回彫刻日動展出品時のタイトルが《犬の唄》である。現在のタイトルは《裸婦立像》となっている。

後ろに引かれた両腕とそれに伴い大きく張られた胸部、前傾する腰部から強く引き上げられた上半身の動きが感じられる。胸部の上面が上へ大きく張り出しており、それにより両肩は強く後ろへ引いているようにみえる。鎖骨は胸郭の大きな塊と一体化するように肉付けされており、またそれに対応するように腰部は前傾している。上腕や脛部等に強い面がみられる。四肢の指は省略され、特に左の掌は腰部に溶け込みながらも指の形態を確認することができる。大腿部の前面の張りと脚部の空間での組み立てから、地面へ強く踏み込んでいるのがわかる。トルソ部分と脚部の量の組み立ては有機的でヴォリュームはないが伸びやかな肉付けから豊かな印象を受ける。50 年の《犬の唄》を思わせるような量の組み立てであるが、形態はより整理されており、より人間らしい形態によって構成されているということができる。下腿や腕、首から腕にかけて柳原の手痕を感じることができる。

4.1.7　1983 年《犬の唄》　【図 4-7】

本作品は 1983 年に開催された柳原義達展に出品されたものの一つである。

本作品はこれまでの渡仏後作品に比べ正面性が強いといえ、量の持つ面の主張が強く、作品全体は丸みを帯びた量の組み立てで形成されているが面が強いために形態はその造形が鈍くなることなく存在しているといえる。胸部は強く上部に向けて張り出し、面が強く回り込んでいるといえる。腰部から胸部、頭部と上に向かい積み上げられた大きな量塊と、地面に向かいまっすぐに力を入れつま先で立つ両脚がこの像の大きな動きである。両腕と両手には他の部位とは異なり量を分解し、再構成した形跡がよくみえる。

臀部は大きな一つの量塊として捉えられ、背部との境目には指で粘土を押さえたような跡が、脚は木片で叩き形態を締めているような跡がみられ、左右に大きく張った腰部の大きな面とは異なり上下への方向へ伸びるように量が構成された肉付けになっている。胸部の有機的な揺らぎとは対照的に脚はつま先で立ち、緊張感が出ているということができる。

4.2　《犬の唄》の変遷及び区分について

≪犬の唄≫シリーズから、柳原の肉付けはその変化からまず大きく渡仏前と渡仏後に分けることができる。ここでは 1950 年の≪犬の唄≫と 1961 年以後の作品である。さらに渡仏後は渡仏・帰国後初期、帰国後中期、帰国後晩期に区分できると考える。

本稿で挙げた作品に当てはめると渡仏･帰国後初期は 1961 年の二作品。中期は 1968 年、1977 年、1981 年。晩期は 1983 年である。【図 4-8】

4.2.1　渡仏前

1950 年出版の共著、「彫刻の技法」において柳原は粘土付けについて全体を大きな塊（柳原はマスと表記）で見るようにし、様々な方向が同じような進度で粘土が付くように留意すると述べている。全体のかたちの関係性についてブールデルの言葉を用いながら量のつながりや動きは螺旋のように上下左右がそれぞれに関係していると解説している。かたちの組立てや均衡を発見する力が彫刻をつくる上で大切な組立てとなり、この組立てが最後まで重要だと述べている。1950 年の≪犬の唄≫はこれらの言葉にあるように全体の形態の関係性に留意しながら肉付けを行っていたことが伺える。均整のとれた量の組み立てがなされ、量やかたちは互いに関係し合い 1 つが動けば他も動くように、モデルの形態を素直に感じ取り、粘土上に再構成しているといえる。無駄のない形状で量に充実感がある。モデルの皮膚を感じさせるような肉付けであり、最終的には小さな量の粘土で制作を進めかたちを詰めていたことが伺え、粘土をどのように積み重ねていったかといった手痕が感じられない。細かな表面描写が特徴的で身体の部分がそれぞれに量として充実しており、各部位が観察された上で構成されている。関節部分を始めとした強健な骨格も特徴的で、各形態のフォルムは直線的で四角く作品からは堅牢な印象を受ける。形態は螺旋状に関係し合っていると

いう柳原の考えは作品から感じ取れるが弱いといえ、量の螺旋状の関係性による量塊内の動勢は作品上にあまり表出しているとはいえない。

4.2.2　　渡仏・帰国後（初期）

「パリでの生活は、平面的な自分の目を、立体的な量の目にすることに費やされた。」[8]

という言葉にもあるように柳原はフランスで本質的な量とは何か、偉大なる彫刻家たちの外形模写から抜け出し、柳原自身の独自の美を作り上げることに専心していたといえる。柳原の独自の美とは、モデルの身体から生命感を強烈に感じとり、柳原の造形感覚を通して形態から量を見出し構成し表現することで生まれるものであるといえる。

渡仏後初期の作品は粘土を付け、削った形跡がよくみてとれ、渡仏前と比べて荒々しい印象の肉付けであるともいえる。この時期は空間の中に形態を組み立て、再構成させることに重きを置き、作品は人らしい形態から離れた姿をしているともいえる。人体の量塊を一度破壊し、形態の持つ量感を感受し、結果的に表出した形態は量の向きや張り絞りを強調したものであるといえる。人体として破綻も見られるが量塊のうごめくような生命感が最も強かったともいえる。どこまで形態を破壊して構成させても量感や生命感を掴んだ形態として粘土に起こせるか、そこを探り破壊と再構成を行っていた時期であるといえる。この時期の各形態のフォルムは曲線的で丸く、作品からは充実した量の張りを感じられる。

柳原は先述の著書の中でイタリア彫刻とフランス彫刻の違いを下記の様に述べている。

「フランスがゴシックの石彫の様に、よりプランの構成から量を求めるのに対して、イタリアでは周囲の量の把握から、結果的にプランが構成される。フランスの直線に対して、イタリアの曲線ということができるだろう。」[9]

フランスにおいて彫刻を研究し学び、イタリア彫刻の研究も行っていた柳原はそれぞれの彫刻における形態の組み立てといった造形性の根幹に、民族差や地域差がでることを述べている。堅牢さの中に量を有するフランス彫刻と軽やかさを持ち合わせた量を有するイタリア彫刻である。この民族差については先述の通りである。対象の捉え方として渡仏前の渡仏前は前者、渡仏後初期にあたる 1961 年の二作品は後者に当

たるのでないだろうかと考えられる。

作品のマチエルからはデッサンの様に引っ掻き形態を捉えようとしていたヤスリ跡がみられる。これはヤスリベラという、大理石や石膏、粘土を削るなどして量を得たり減らしたりする道具の跡である。これを用いて量に張りを出そうとしたり、回り込む面を作ったり、叩いて締めたりしているようである。細かい線が密集している形態の部分は粘土でなく、石膏直付けを行っている可能性も考えられる。当時フランスではジャコメッティが、イタリアではマリノ・マリーニ（Marino MARINI 1901～1980 イタリア）を始めイギリスではヘンリー・ムーア（Henry MOORE 1898 ～1986 イギリス）らが芯棒に直接石膏直付けで制作をしたり、粘土原型から素材転換後に石膏直付けを行っていたようであり、抵抗感の異なる素材での造形が盛んに行われていたということが考えられる。石膏直付けとは、硬化途中の石膏を必要に応じた硬度で石膏を盛る、ヤスリベラで削るという行為を繰り返し、粘土とは異なる素材の抵抗感を利用して造形していく方法を指し、この技法については先述の通りである。柳原の渡仏後初期の作品はその影響もみられるといえる。

渡仏後は肉付けが荒々しいものになり、身体の個々の部位の形態ではなく、人体を大きな塊で捉え量を整理していることが分かる。荒々しい肉付けではあるが作品にはまとまりがある。粘土をつけていった手痕やヘラで引いた線もそのままである。その形跡から量の方向や流れに沿って線を引いていることがわかる。表出の仕方は荒いが、以前よりも形態は量塊としてより整理されているといえる。身体のかたちをより大きく、一つの量塊という意識で捉えている。腹部や大腿部など大きく張り出す形態が特徴的である。しかし量を膨らませるだけでなく、面を設定することで形態が締められ、これによりさらに量に張りを出し膨張を防ぐ効果があると考えられる。また関節や手脚頭部といった末端部分にあたる部分を絞ることで豊かな量感との対比になっている。また量の方向性が強い肉付けへと変化し結果的に身体は大胆にデフォルメされ、個々の形態ではなく、身体を構成する量の根幹を掴むことを目標とし、それに伴い渡仏後は人体を量として大きな塊で捉え、それぞれの量と量の関係や空間と量の関係や構成を大事にしていたといえる。

渡仏後は土付けのタッチが荒々しいものになった。表出の仕方は荒いが、形態は量としてより整理されているといえる。形を大きく、塊という意識で捉えている。大きく張り出す形が特徴的だが、量を膨らませるだけでなく面で締めることで、より量に張りを出し膨張を防ぎ、そのコントラストから量の組み立てに動きがでる。関節や絞

りの部分がきつく豊かな量感との対比になっている。また量の方向性が強い肉付けへと変化したといえる。結果的に身体は大胆にデフォルメされた。渡仏後は量を大きな塊で捉え、量と量の関係性や空間と量の関係を大事にしていたといえる。

4.2.3　渡仏・帰国後（中期）

渡仏後中期は初期の特徴を引き継ぎながら、より形態が整理されていったということができる。人体解剖学を基本に、筋や骨格の規則の中で形態を一度壊して人体として破綻の無いよう、再構成している。特に胸部と脚部は自然なフォルムの中で量を操作し構成しているということができる。その形態の持つ量感、量の方向を追い大きく破壊することは初期のようには行われていないといえる。胸や腹の脂肪の類の量は胸部、腹部、腰部といった塊に溶け込むように肉付けされ、筋肉や骨格を踏まえた上で量の組み立てをしていることから自然な形態感の中に豊かな量が感じられる。

形態同士の境目、もしくは量と量のせめぎ合いは初期のように強く見られない。量の持つ個性が主張しているというよりは、それぞれに流れを持つ量が一つの大きな量塊の中に集積しているといえる。自然な人体の量の中で形態の模索をおこなった様子が伝わる。

初期の強烈な量の構成、そしてそこから発生する強い面は中期になりより繊細になっていったといえる。渡仏前のように人体の骨格や筋肉を念頭に量の組み立てを行っている。形、量が強く張り出す部位は面で押さえられ平らである。荒いヘラ使いや手痕はみられない。

4.2.4　渡仏・帰国後（晩期）

渡仏後晩期は筋や骨格を超えた量の捉え方をしているといえる。筋や骨といった量やそれらの起伏は人体の量塊の中に溶け込んでいるようにもみえる。その傾向は中期にもみられたが晩期はより顕著である。特に晩期は重力に逆らい身体を支える脚部が棒のように表現され膝は微かに確認できる程である。作品は面の主張が増し、丸みを帯びた量の組み立てで形成されているが形態の持つ面の主張が強いために形態は造形が甘くなることなく存在している。人体の持つ曲線、量塊の持つ緩やかな流れは人体の普遍性を自身の作品に問うているといえるのではないか。

4.3　柳原の《犬の唄》シリーズにみる積層と造形

先に述べたように柳原の作品は変化を続けた。ここでキーワードとなるのは粘土を積み上げ形態を得ていく行為、つまり粘土の「積層」である。柳原に限らず、どの塑造家も作品は粘土を積み重ね層を作り上げることで造られる。彫刻は粘土によって形態を作るために積層感を消すものと残すものとがある。柳原の渡仏前の塑造は積層感が消えており、渡仏・帰国後初期には積層を強く感じさせる塑造へと変化したといえる。さらに時間が経つにつれ双方の特徴を持った作品へと変化していった。

渡仏中の作品で《黒人の女》【図 4-9】、《赤毛の女》【図 4-10】共に 1956 年のものがある。この作品はこれまでの柳原作品と大きく異なり、粘土をどのように積み削り形態を得ようとしたかが過去のものに比べ表出しているということができる。

《黒人の女》はタイトルの通り黒人女性をモデルにした塑造作品である。本作品は全体のかたちの面がはっきりと表出している。身体の個々の形態は全体の量塊の中に溶け込むように作られているが、動勢や面の方向を強く感じることができる。立脚である左脚の足首から脚の付け根にかけて大きな面が設定されている。身体を支えている緊張感を感じられる。立脚に強く加重しているが左右の足首が細くとも重心の落とし方が的確なため、不安定さは全く感じさせない。脚部は量塊の動勢を示す正中線に向かって量が隆起しており、より筋の緊張感を感じられる。関節部分を中心とした可動部位は周囲の形態に比べ形態を整理し締めることで量の構成にメリハリが出ているということができる。

小さいながらも後ろに大きく張り出した頭部、強く横や後方に張り出した腰部など素直に感受した量を伸びやかに構成していることから、日本人とは異なった身体的特徴を持っている黒人女性への造形的な興味が伺える。

量の流れる向きに向かってヘラで引っかいたような跡が全体にみられる。右側の僧帽筋の部分には付けっ放しの粘土がみられ、ヘラの跡やこの粘土の様子から硬めの粘土もしくは石膏による造形ではないかと考えられる。形態が凹んで見える部分や量と量がぶつかってできる間部分は、そこの部分を作るという意識が弱いといえ、形態が張り出す部分へ粘土を積むことでそれに伴い必然的に形成されていったという印象を受ける。

《赤毛の女》は先述の作品が削ったり引っ掻くことで量や動勢を得ようとしていた

のとは異なり、全体的に軟らかな粘土を重ねるようにして形態を捕まえようとしていることが伺える作品であるといことができる。正面、側面どちらから見てもＳ字状の構成となっており、儚げな様子や不安定な心情を感じることができるといえる。正面から体幹を見たときには胸、腹、腰の３つ、後面から見たときには肩、背、腰の三つというように量の組み立てを明確に感じることができる。腰部や大腿部、上腕部分などに大きな面を確認することができるため、全体的に量の組み立てが明確に見てとれるといえる。左頬や腰部の骨などのかたちが強く張り出したり、尖って見える部分には硬さの異なる粘土を用いていたのではないかと推測できる。下腿部分には正中線が確認でき、上腿部分にも正中線が確認できるが上から粘土を重ねられている。本作は全体的に粘土を足す仕事によって形成されているということができる。

柳原の作品は渡仏前には粘土による積層感は感じられず、人間の体温を感じるような生々しい表現であったということができる。しかし渡仏後の《黒人の女》、《赤毛の女》の二作品からも分かるように、柳原は制作の手跡といえる粘土の積層感をあえて残すようになった。量の根幹を掴み取るために身体の捉え方も変化したということができる。渡仏前の作品は量として捉え組み立てるという意識が強く、強健で堅牢な印象を受ける。渡仏、帰国後は量塊の中に有される動勢へ着目することで、作品により豊かな動きが生まれたということができる。粘土を積層させることで量の張り出しを表現し、それに伴い形態が凹んで見える部分や量と量がぶつかってできる谷部分が形作られている。この傾向は帰国後もしばらく続くが年を経年と共に弱くなっていったということができる。

塑造制作は粘土を積み上げることによって造形することが可能になる。「積層」は必要不可欠な要素であり、この要素がどの様に作品に影響し表出するかは作家それぞれが有する造形感覚や美的感覚によって千差万別であるということができる。

1983 年「三彩」での対談において、渡仏前の制作について結果的に細部の集積で全体をつくっていたと振り返っている。制作への意識と実際の感覚のずれは、渡仏を機会に空間とそこでの組み立てと正面から向き合ったからこそ、認識することができたのだといえる。留学に於いて様々な作家と交流し自身の作品を振り返り、研究したことで柳原の制作に及ぼした影響は甚大であったということができる。

そこに人が在るということ、立っているということや座っているということは柳原にとって強く関心のあることで、自身の求める量感へのアプローチ方法は長い年月をかけ作品の形態感や量の捉え方と共に変化していった。しかし空間の中に存在する量

塊を捉え粘土で空間に起こし組み立て存在させるという姿勢は一貫していたといえる。

渡仏前である 1950 年出版の「彫刻の技法」で一部から全体を感じることが組み立てだと柳原は述べている。量や形は互いに関係し合い、一つが動けば他も動くのだと述べている。その言葉にあるように、柳原は一貫して人体を全体で捉えようとしてきた。しかし全体の量感を念頭に対象を見るからこそ、より個々の形態に攻め込んだ視点が感じられないという見方もできるかもしれない。各部位への意識を強く、人の持つ形態に近づけようと意識すると作品は鑑賞者に堅い印象を与えかねない。彫刻とは何か、という根本から見直し続けた柳原の肉付けは変化し、人がそこに在り、量塊として空間を支配する作品をつくり続けたのだと考えられる。そのため作品の形態感は大きく変化し続け、粘土の扱い方、石膏へ素材転換した後の処理からその様子をうかがうことができる。そこに在る人を、生き生きと表現するという柳原の制作に対する姿勢は一貫しながらも、渡仏を機に肉付け観がより自由なものへと変化したということができる。作品を変遷と共に追うことで、肉付けの変化とそれに伴う効果を明らかにすることができた。

積層は作家が求める形態によって表出の仕方が異なる。強く表出させるということは、動静を有する生き生きとした造形を得られるが、その反面塊としての量感を得にくくなるといえる。穴があいて溝のようになっていたり、表面の荒れたような造形はどこで止めるのか、粘土をどこまでどのように付け、どこまでどのように削るのか、そして削った後粘土を付けるのか、ヘラを使うのか、そのままにするのか選択肢が増えるともいえる。塑造はこのような意識を持って粘土片を一つ付け、削りを繰り返すことでかたちを得ていくものであり、そうあるべきであると筆者は捉えている。この行動を通すことで表出するかたちに積層感が強くても弱くても厳しい造形を有する作品になると考えている。

第４章　　図版

【図 4-1】
《カフェ・コンセールにて。犬の唄》エドガー・ドガ
1876～1877 年
ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵

【図 4-2】
《犬の唄》柳原義達
1950 年　ブロンズ　h.169.5 ×w.47.5 ×d.40 ㎝
作家蔵

【図 4-3】
《犬の唄》柳原義達
1961 年　ブロンズ　h.153 ×w.62 ×d.62 ㎝
茨城県近代美術館蔵

【図 4-4】
《犬の唄》柳原義達
1961 年　石膏
所蔵不明

【図 4-5】
《犬の唄》柳原義達
1968 年　ブロンズ
彫刻の森美術館蔵

【図 4-6】
《道東の四季・秋》柳原義達
1977 年　ブロンズ　h.213 ×w.58 ×d.56 ㎝
彫刻の森美術館蔵

【図 4-7】
《裸婦立像》柳原義達
1981 年　ブロンズ　h.60 ×w.18 ×d.17 ㎝
作家蔵

【図 4-8】
《犬の唄》柳原義達
1983 年　ブロンズ　h.203 ×w.66 ×d.63 ㎝
作家蔵

【図 4-9】
《犬の唄》変遷区分表

【図 4-10】
《黒人の女》柳原義達
1956 年　ブロンズ　h.64 ×w.22.5 ×d.18 ㎝
三重県立美術館蔵

【図 4-11】
《赤毛の女》柳原義達
1956 年　ブロンズ　h.67.5 ×w.17 ×d.14 ㎝
三重県立美術館蔵

第４章　註

[1] 『道標―生のあかしを刻む 柳原義達展』柳原義達展実行委員会 1995 年
[2] 『道標―生のあかしを刻む 柳原義達展』柳原義達展実行委員会 1995 年
[3] 柳原義達「孤独な彫刻」筑摩書房 1985 年
[4] 「対談柳原義達･弦田平八郎―我が造形への道標―」『三彩』1983 年５月 p. 45-46
[5] 柳原義達「孤独な彫刻」筑摩書房 1985 年 p. 199-200
[6] 酒井哲朗「世界のなかにひとり立つもの―彫刻家・柳原義達」『道標―生のあかしを刻む 柳原義達展』柳原義達展実行委員会 1995 年ｐ. 20 l . 22
[7] 毎日新聞 1961 年 9 月 27 日
[8] 柳原義達『孤独な彫刻』筑摩書房 1985 年 p. 191
[9] 柳原義達『孤独な彫刻』筑摩書房 1985 年 p. 67

第 5 章　人体塑造において形態を得ることについて

5.1　　量塊の分割方法とその効果

彫刻を語る際、高い頻度で使用される用語の一つとして「量」が挙げられる。感じ方に個人差があるが、立体はこの空間上に存在する上で必ず「量」を持っているといえる。そして「量」は制作者の造形的感覚、美的感覚、制作的意図を反映するものでもあり、また「量」は鑑賞者にその存在感から、力強さや儚さといった印象を与えるといえる。

「造形ハンドブックⅡ」において、量とは

「彫塑における中心的な造形要素である。物理的量（体積・嵩）と感覚的量（量感）とは区別して考えられ、両者は必ずしも一致しない。むしろ、異質のものとさえいえる。量感は材質、形、色等を含む全体的な感受であり、心理的な広がりの感覚である。人間がつくる小さな形を通して、量が示すあらゆる力をあらわしうるのが彫塑である。また、量は多面的な方向性をもっている。まわりからみるとき、それは量のもつ求心性でもある。線は量の結合が副次的に生ぜせしめるものであり、量塊に関しては線という実体はない。」[1]

とある。彫刻的量感とは視触覚を用いたものであるといえ、視触覚とは視覚を用いて、まるで触れているかのようにそのものの質感、形態、重量感等を感じとる感覚である。つまり実際に立っているモデルの身体を構成する物理的量ではなく、制作者が目でみて感じ取る量である。視覚で感受した量感を作品に取り込み、制作を行っていく。制作者によってこの捉え方は大きく変わる。それは彫塑的量感の捉え方が物質的な量とは一致しないからである。身体の中でもどこの量をどの位の塊として捉えるか、またはどれくらい細分化して量を捉えるのか、制作者の意図や造形感覚が現れるところであるといえる。

人体は多様なパーツによって各々に機能を持ち関係し合いながら構成され一つの量塊となる。その人体という一つの量塊を見る時に、どのようにそれぞれの部位を捉えるか制作者によって大きく異なるといえる。人体は上から頭部（頸部を含む）、胸部、腹部、腰部、それぞれに二つずつ上腕、下腕、掌、上腿、下腿、足の平の計 16 の量塊からなるといえる。ほとんどが関節等の可動部位を境に区分できるといえる。それぞれの量塊の中を細分化していくと体幹を構成する量塊は数

え切れない。例えばまず身体を大きな部位で捉えるとする。その中でも頭部は頭と首に分類でき、上肢は上腕と前腕に分けられ、下肢は大腿と下腿に分けることが出来る。このように部分に着目していくと、サイズやかたちが様々な小さな塊で成り立っていることが分かる。小さな量で感受したものを集めていって最終的に「身体」という大きな一つの塊にする。もしくは「身体」という大きな塊の中に小さな量を見つけていく。骨でいえば胸部の鎖骨、肩甲骨、肋骨が体表から確認しやすいため目安となる。腹部には表出する骨が無い。腰部は腸骨翼また体重のかけ方によっては大腿骨の上部が表出することもある。下肢であれば膝蓋骨や脛骨顆、脛骨の内果（内くるぶし）や腓骨の外果（外くるぶし）が体表から感じられる。筋は体表から浅い部分にあるものが確認しやすいといえる。体幹部分でいえば胸部は大胸筋、僧帽筋、広背筋。腹部であれば外腹斜筋、腹直筋。腰部であれば大臀筋が目安になり、塑造の際に特に有用であるといえる。

身体を構成する筋は大小様々であり、かたちも役割も異なる。それらをどのように制作者が感受し、塑造にしていくのか。身体の形態の感受の仕方によって感じる量は異なるといえる。

先にも述べたように身体は 16 の大きな量塊に分けて考えることができる。様々なかたちと大きさの量で各部分は出来ている。ここでは各部分の量の捉え方について述べていく。

人体を題材に制作をする際、制作者にもよるが、モデルを見ながら制作を行うことがほとんどであるといえる。生身の人間は中の構造を感じることは出来ても、細部まで骨や筋の向きを見ることは出来ない。しかし皮膚の下から骨や筋が感じられる部分もある。塑造をする際、芯棒という人間でいう骨格に当たる部分粘土を置いて積み上げていく。この時解剖学的な知識が生きてくるということができ、解剖学的知識無しでは作品が人体として成り立たないということも起こりえる。解剖学的知識を基としない皮下の骨の位置のずれ、人体の範疇からかけ離れているプロポーション等は作品を説得力のないものとし、鑑賞者に一種のグロテスクさのような不快感、恐怖心を感じさせてしまう可能性もある。表現としてデフォルメという方法もある。量や動きにおいて誇張、省略を行うことであるが、解剖学的知識を基に行うことで人体の範疇を超えることはないといえ、逆にどんなに誇張、省略等をしても人体の規則を守っていればそれはれっきとした人体であり、いわゆる「破綻のないかたち」であるということができる。「破綻のないか

たち」とは人体としての基礎を守っているものであり、人体として決まっている作りやかたちを各々の造形観を通してみて塑造として粘土を用いてかたちを与えたものである。しかし、人間の構造の知識は大切であるが絶対ではない故に、解剖学的知識のみで制作を行うことはもちろんできない。人間のコピーを作るのではなく、そのかたちから得た情報を再構築させ自己の量を表現する必要がある。ここで重要になるのは彫刻的量の捉え方である。彫刻的量の捉え方とは一体どういうものを指すのか。

オーギュスト・ロダンは、面は塊の先端であると述べていた。いわゆる“plan”である。この翻訳によるロダンのこの言葉は、とても難解なものである。確かに面は量の内容を示すがそれだけでなく量の方向性をも感じさせるものである。彫塑でいう面とは量塊の内容を示すものを指し、必ずしも平面上の 3 点を結んで出来る幾何学的なものとは一致しない。つまり「量」のもつ内容、力、方向性は「面」によってあらわすことができ、反対に「面」によって「量」の内容、力、方向性をうかがい知ることができると言える。ここからは筆者の見解であるが、面が塊の先端であるというのは量塊を包み込む面であり、必ずしも平面でないものとして捉える。そしてここでいう先端というのは量塊の先っぽという意味では無く、方向を示す矢印の先端という意味であると筆者は捉えている。

有機的なフォルムをもつ人間の身体をテーマに制作をする際、制限はあるが関節を中心にして限りなく自由に動く量塊を生き生きと表現するには、人間の身体という量塊の向きをどのように処理していくかも重要になる。身体は先述のように様々な大きさ、かたちの量塊で構成されている。量の分割が細かくなればなるほど量塊は複雑なフォルムの組み合わせで、身体というひとつの塊になっていく。個々の量の方向性を配慮していくことで量塊の向き、方向性はまとまりを見せ全体的に一体感のある作品になるといえる。女性の胸郭は小さく、骨盤は横に広く、女性の身体の柔らかさを表現するためには柔らかな流れを感じさせる大きな量の操作がとても重要になるのに対し、男性の場合胸郭が大きく、骨盤は縦に長いため大きな量塊での凹凸というよりは、個々の筋や骨のような小さな量の構成が重要になるといえる。基本的な女性の身体は男性のものとは異なり、より脂肪が皮下に沈下しており、またその骨格の性差から、全体のフォルムは丸くなるといえ、男性は角ばったようなフォルムになるといえる。

i.　頭部（頸部含む）【図 5.1-1,2】

頭部は頭蓋骨、顔面骨からなる頭蓋という部分と頸椎からなる頸部の２つを合わせた部位であるとして本論で扱う。頭蓋骨は脳を保護するものでありドーム状のかたちをしている。基本的に同じかたちで個人差はないといえるが、人種によってかたちが異なる。黄色人種は正面から見た顔面骨の幅と側面から見た頭蓋骨の奥行が同じくらいなのに対し、白人は顔面骨の幅より頭蓋骨の奥行きが大きい。黒人はそれがより顕著で、白人よりもその差が大きくなる。

顔面は耳、眼、鼻、口バラエティに富んだ様々なパーツからなる部分である。身体の中でも特に個性の現れる部分であるといえ、筋も細かく複雑に入り組んでいるため、意図としない表情がつかないようすることも必要である。顔面には細かな筋が様々な方向に付着しており、喜怒哀楽等の表情を作り上げる。目の動きとそれに伴う瞼とその周辺の筋の動きや唇の動きは特に、表情を表すものであるといえる。それ故にそれぞれを詳細に至るまで作り込んでしまうと人形や人体模型のようになってしまうか、もしくは説明的になってしまうといえる。全体の調子を揃えながら制作を進めていく必要のある部分であるといえる。頭という大きな量の中でおでこや頬や顎などを作る過程で、量を伴いかたち作られていく方が自然なかたちになると考えられる。体表から確認できる骨として、頬骨、下顎骨、前頭骨、眉弓、眉間などが挙げられる。これらを目安に顔の比をとり粘土を付けていく。顔面の凹凸を気にしすぎて過度に凹んだり、平らになってしまわぬよう、老若男女に関わらず、充実感のある量を目指し肉付けしていく。

多くの人の頭には毛髪がある。毛髪は一本一本の毛が密集し頭に生えているものである。毛質や毛量は人それぞれである。どのように毛髪を捉え表現するかというのには制作者の意図や個性が現れる部分でもあるといえる。柳原は先述の技法書において毛髪の表現について

「デスピオの金属質とかブールデルの布、マイヨールのかたまり」[2]

と記述している。量塊としての毛髪の捉え方、粘土の付け方やヘラや指による処理によって得られるその質感は柳原の記述にあるように様々である。ヘラによって量塊の面の移り変わりにエッジを出すように粘土の処理を行えば、まるで金属のような硬質な印象を与えることができる。【図 5.1-3】薄く層を重ねるように粘土を付けていくことで布のような柔らかな重なりを持つ柔らかな毛髪を表現することができる。【図 5.1-4】毛髪を一本一本の頭髪と捉える【図 5.1-5】のではな

く、その集合で塊としての表現をするという方法もある。【図 5.1-6】

頸部は細いながら頭部を支え、体幹とつなげる役目を持っている。正しくは頚椎は体幹の背面寄りを縦断し胸椎、腰椎そして腰部の骨の一部である仙骨へと繋がっている。頸部は筒状で少し前傾した状態で頭と体幹を繋げている。ひねりや傾きによって胸鎖乳突筋が強く張り出すこともある。体表から見たときに頭部と頸部を繋ぐ下顎の下の面と頸部の繋がりは重要であり、粘土の付け方、処理が難しい部分でもある。体型や年齢によってその様子は異なるが、下顎の骨の位置や皮下に感じられる形態をヒントに粘土を付けていくことができる。下顎の骨から頸部に繋がる部分は柔らかく張りもある。下顎に一度面が入り込むような人もいれば下、顎の骨を感じさせない程に皮下に脂肪が沈着していることもある。この面があることで顎から首へと自然に形態が移り変わるともいえる。また量塊と量塊の繋がりだけでなく、頭部に対しての頸部の位置も重要である。正面から見たときの左右の位置関係は観察が容易であるといえるが、側面から見たときの前後の位置関係は慎重になるべき部分だといえる。

ⅱ.　胸部【図 5.1-7,8】

胸部は胸郭・鎖骨・肩甲骨・筋・脂肪（女性であれば乳房）で構成されている。鎖骨、肋骨下部、肩甲骨は体型やポーズにもよるが位置や存在を体表から確認することが可能である。

量を細分化して捉え、粘土を付けていくことが重要になってくるのだが、ただ量を細かくしていっただけでは、ばらばらとした表面上の表現になってしまう。人間の身体の持つ、臓器、骨格、筋、脂肪といった様々な要素による幾重にも重なり合った量の魅力を引き出すのに、表面に凹凸をつけただけの表現は合わない。骨格や主要な筋を体表から量として捉えられるかであるといえる。筋の位置、向きを正確に把握することは重要だが、すべてを粘土で表現し、筋に沿って肉付けを行っていく必要は無いといえる。様々なかたちや大きさの量が集まって人体を形成しているのではなく、人体の中に様々なかたちと大きさの量があると捉える。

筆者がポーズの動きを捉える時の胸部の形態の土台となるかたちは上辺が長い六角形である。動きが捉えられたら、胸部のかたちをより胸郭に近いものにする。この中に鎖骨、肩甲骨、肋骨、大胸筋、僧帽筋、広背筋が含まれる。女性で

ことあれば乳房がこの上に乗り、筋や脂肪からなる様々な量が積み重なるようにして存在する。量は基本的に大小様々なかたちの組み合わせで考えていく。ポーズによって量は変形するが絶対的な量は変わらないので肉付けの段階で量の左右差が出ないように気をつける。

この時、筆者が胸部の量として着目するのは大胸筋、女性であればその上に乗る乳房、胸郭下部の肋骨の最下部分、肩甲骨、僧帽筋の五点である。量の大きさだけでなく量の向きについて考慮する。量の大きさは個人差があるが、乳房以外の量の向きは個人差があまりないと筆者は考える。かたちが強く張り出し膨らむ方向、量が存在するがへこんで見えるかたちの方向を正確に観察し、捉えることによって人体としての説得力が生まれ生命感のある作品になると考えられる。

乳房は大胸筋の上に乗っているかのように存在し、柔らかい事から上体の動きや上肢の動きを感じさせる事のできる女性特有の量塊である。また体幹部分の正面上部についているため目を引く部分である。肋骨の最下部は体幹の動きの伸び縮み、ひねりの際に出たり引っ込んだりする。肩甲骨は上腕の動きと連動するため腕と背との繋がりを生み出す。僧帽筋は上腕の動き、頭や首の動きで強く張り出すこともある。背部に表出する頸部から肩、背面に向かって下に伸びた僧帽筋と広背筋は背面の正中線から左右に量が伸び、上体の動きに合わせ左右に広がったり、正中線側に収縮したりする。

このように胸部は様々な要素が集まり構成されている。身体の部位の中で一番、形態の要素のバラエティに富んでいるといえるだろう。量の起伏が激しくなる部分であるといえる為、量の構成や粘土を付け方でリズム良く形態の充実感を見せることが大切であるといえる。

ⅲ.　腹部【図 5.1-9】

女性の場合、腹部には脂肪が沈着している場合が多いため、男性のように筋肉を体表から確認することが難しい。主要な骨格も脊柱のみである。このことから腹部は体幹の動きに合わせて比較的自由に大きくかたちを変える部分でもある。ねじれ、曲げ伸ばし、筋と脂肪の動きによって動作を観察することが出来る。腹部は柔らかく、動きも大きく見えるため比較的自由な量の捉え方が可能である。ねじったときや曲げたときに出来る脂肪の溜まり、量と量とがぶつかり合う表現がポイントになるといえる。

腹部で着目するものは筋でいうと腹直筋と内腹斜そしてその上に乗る脂肪である。脂肪は厚みや沈下領域が様々であるが大きく見たときに脂肪による隆起はひょうたん型であると筆者は捉えている。ひょうたんのくびれ部分より少し下に臍がある。

腹部は柔らかく動きを出しやすいが、腹部は胸部と腰部を繋げるという大切な役割がある。体幹を支えるための筋群の存在を感じさせ、尚かつ女性的な丸みを帯びるような量の配置が必要になってくる。特に臍周りの脂肪の量は女性らしい丸いフォルムを作り出すことができる。しかし脂肪は骨格、筋の上に乗っているものである。脂肪だけのかたちを追い求めると量が浮き、体幹部分の胸部から腹部、そして腰部の繋がりが弱くなり体幹部分の動きは失われる。個々の量、塊がバラバラに主張している体幹ほど気味の悪いものはない。また腹部は体幹の回り込みを表現する際より重要であるといえる。胸部であれば乳房、腰部であれば臀部などの前後方向への大きな塊がないため前面にある乳房、後面にある臀部の前後方向の量をスムーズに見せるために腹部は側面の量の大きさ、配置、向きが重要であると考えられる。

ⅳ.　腰部【図 5.1-10, 11】

腰部の基礎は骨盤という大きな塊からなり、その量は体幹部分の中でも大きなものになる。また股関節という大きな関節が存在し、その作りは骨格こそシンプルであるが筋や脂肪の構成は様々な面や大きさとかたちの筋からなる複雑なものである。女性の骨盤は横に広く縦が短い。個人差・体格差はあるが、皮下に脂肪が沈下するために大きな箱形の塊になるといえる。その上に臀部の大きな塊が二つずつ乗っているといえる。骨、筋、脂肪の三つの要素をバランス良く組み合わせ求めるかたちを作り上げる必要がある。量を膨らませるだけでなく量を面で押さえる、肉付けで量をつけていくことによって発生する溝の扱いなど考慮する点は多くある。腰部には量が膨らみがちな骨盤上の脂肪沈下から出来る量、両大腿部の付け根の部分は膨らませすぎずに押さえることが必要である。押さえるというのは面でその部分の量を締めるということである。面で押さえ量を締めることにより周りの量は張りを増し、塊として充実する。これはどこの部位でも共通していえることであるが、特に凹凸の差が大きい腰部では重要になる点である。必要な量から形態を彫り込んでつくる意識ではなく量の蓄積によって溝が発生する

という考え方である。

骨盤だけで考えた場合、上辺が長い六角形である。腰部という捉え方をするとここに大腿骨とで構成される股関節も入るため、腰部の大まかなかたちは下辺の長い台形になるといえる。正面から見たとき、骨盤の腸骨稜が体表から確認できるため良い目安となる。痩せ型であればこの骨が皮膚の下にあることが感じられ、肥満型であれば包むようにこの骨沿いに脂肪が沈下する。この土台となるかたちの中に筋や脂肪からなる量を積み上げて行く。各かたちの中の量を細分化して観察していくのである。女性の臀部は脂肪で丸みを帯びている。これを表現しつつ、形態が単調にならないように量を配置していく必要がある。量のトップは腸骨稜から坐骨に向かって線上になっている。量の方向は内側である。しかしこれは直立し両足に同等に加重している場合である。脚の開き具合や加重比率によって臀部の量の向きは変化する。

ｖ．　上肢（上腕、下腕、掌）【図 5-12, 13】

上肢は上腕骨からなる上腕、橈骨と尺骨からなる下腕、手根骨と中手骨、指骨からなる掌によって構成されている。我々人間はこの上肢を用いて様々な動作をする。そしてそれらの動きには意味があることが多く、動作に意味を持たせる場合、それが彫刻にとって情景を過度に説明してしまうことを避ける為に腕を作らないという方法をとる制作者もいる。肩や背中、肩甲骨や鎖骨の動きから腕がなくてもそれらの大まかな動作を推測することは可能である。上肢は動作によって体表から筋を確認しやすい部位であるといえる。三角筋は腕をあげる動作で隆起し、上腕二頭は肘関節を屈曲することで、縮み丸くなっているかたちを確認することができる。上腕と下腕を繋ぐ腕橈骨筋は下腕を捻る動作の時により隆起する。男性であれば個々の筋がより大きいため脂肪が少なければ他の筋肉も確認しやすいといえる。重要なのは上肢としての一体感なので量の繋がりが失われないように、個々の筋による量の構成を念頭に粘土を付けていく必要がある。特に上体との接続部分である肩周り、上腕と下腕の接続部分である肘関節、下腕と手を接続している手首にあたる部分である。掌は五本の指がぞれぞれに三つずつ関節を持ち、曲げ伸ばしすることで様々な動作を行うことが可能であるといえる。摘む、握る、開く等その動作は多岐にわたり、指の動かし方や掌や手の甲をどの方向に向けるかによっても異なるといえ、それぞれの指によって付き方や動き方は

少しずつ異なる。そのため個々の形態に留意しながらも量塊として捉えることが重要になる。身体の部位の中でも最も薄く細い部位であり最も様々な動作が可能な部位であるといえる。身体の全体と比較し、大きさや表現を気にする必要がある。手は顔面と同等に多くの情報を鑑賞者に与えうるからである。

vi.　下肢（上腿、下腿、足の平）【図 5-14, 15】

下肢は大腿骨からなる大腿、脛骨と腓骨からなる下腿、足根骨、中足骨、趾骨からなる足の平によって構成されている。骨盤から腓骨の内側にまで伸びている縫工筋によって大腿部は半ばで膝の内側に向けてくびれているかのように見え、大きな量塊を持つ大腿部に形態としてリズムを与えているといえる。上腿の裏の部分には大腿二頭筋、半腱様筋、半腱膜筋という膝屈筋群が存在し、大きな量塊となる。身体の中でも大きな量塊を持つ部位であるといえるが、形態が単調にゴムチューブのようにならないように個々の筋のなす量の向き、いわゆるムーブマンに反応し構成するべきである。

下腿は腓腹筋とヒラメ筋が体表から最も確認しやすい筋であるといえる。腓腹筋は大腿骨から付着しており、外側頭、内側頭という二つの筋がアキレス腱という大きな腱へと繋がりながら踵骨へと繋がっている。この三種類の筋の付着の様子から、下腿は外側がではより緩やかに量が膨らみ始まりアキレス腱に向かって量が締まっていき踵骨へと繋がっていく。内側は膝から一度くびれるように量が絞られ、そこから量が膨らみ外側同様にアキレス腱に向かって量が締まっていき踵骨へと繋がっていく。また地面に対して体重が垂直に近い状態で掛かっていると、正面から見たときに踝は外側より内側が高くなる。そして足の平へと繋がっていく。足の平でも踵と親指と小指の付け根の三点で身体を支えている。足の平の位置と体重のかかり方でその三点への加重のバランスは変わり、様子も大きく異なる。

側面から見たときに、立脚となる脚の大腿直筋は前方向に大きく張り出し、膝で一度量が絞られ、ふくらはぎは持ち上がるため、量の動きは波のように前後する。正面から見たときも同じように腰部から大腿部にかけ量が膨らみ、膝の内側に向け膨らみ、前述のようにふくらはぎは外側が膨らみ始め、内側のその少し下が膨らみ足首に向け量が締まっていき、そして内踝が膨らみ、外踝が膨らみ足の平は内側の方が厚く、外側は薄くなる。このように人体のかたちは波を打つよう

に形態にリズムがある。特に下肢はそれが顕著であるといえる。

身体は量を積み上げるようにして構成しているといえる。それぞれの量の形態を観察し組み立てゆくことも大切であるが、人体をつくる上で大切なことは人体としての一体感である。個々のパーツが生き生きと形成されていても身体としての全体のまとまりがなければ人体として成り立たないといえる。

側面から見たとき人間は緩やかな S 字を描く。胸部は後傾し、腰部は前傾する。これらが基本となり、互いのかたちが隣り合う部分と繋がり合い身体を形成し、それぞれの量は関係し合い影響を与えながら存在している。下肢の項でも述べたが、人体は波を打つように関係し合っている。そしてその凹凸の波は関節等の可動部分において多くみられる。これらの形態のリズムを掴むことが塑造における量塊のリズム、ムーブマンを掴み表現することへと繋がるといえる。

関節を中心とし可動する箇所で区分し量を大きく捉えるが、大きな量塊同士のつなぎとなる関節は人体において重要な部分であるといえ、頸部、肩、肘、手首、腹部、脚の付け根、膝、足首がこれにあたる。特に腹部以外の頸部、肩、肘、手首、脚の付け根、膝、足首は骨を体表から感じ取ることができる箇所でもあり、どのような形態で捉え、肉付けをするかによって作品の印象が変わるといえる。これらの箇所は大きく表現することでより堅牢な肉体の印象を、脂肪を纏ったような表現をすればより豊満な肉体の印象を与えることができるといえる。骨が体表から確認できるということは、その中の骨格を示唆するため方向や形態のずれをより感じやすい箇所でもあるといえる。反対に、この関節部分の要所を押えて制作することができれば、それに付随する他の量は自由に膨らませたり凹ませたりしても人体の範疇を超えないともいえる。

量の大きさ、量のかたち、量の向きというのは隣り合う箇所だけでなく離れた場所でも対応しているといえる。俗にいう「バランスのいい身体」というのは、身体の量の大きさ、かたち、向きが互いの量に対応し合ったものであると筆者は考える。乳房の量が大きいならそれに対応するだけの量が腹部や腰部、または上肢、下肢に必要であるといえる。痩せ型であろうと肥満型であろうと、それぞれの量塊がいびつに積み重なっているものは均整がとれているとはいえない。

人体の量はポーズによって形状が、体型によって大きさが変化する。つまりポーズによって伸びたり縮んだり、体型によって増減したりする。変化はするが、基本的な人間としての構造上のきまりは変わらないので、人体をモチーフとする

際、量の捉え方、関係性に作家それぞれの表現の個性が現れるといえる。量の捉え方には制作者の意図や癖、美意識が現れるところであり、つまり塑造家によって異なるといえる。

第 5 章　5.1　図版

【図 5. 1-1】
頭部　骨格

【図 5.1-2】
頭部　筋

【図 5. 1-3】
金属のような硬質な印象の毛髪表現

【図 5. 1-4】
柔らかな毛髪表現

【図 5. 1-5】
一本一本の毛髪表現

【図 5. 1-6】
塊としての毛髪表現

【図 5. 1-7】
胸部の骨格

【図 5. 1-8】
胸部の筋

【図 5. 1-9】
腹部の筋

【図 5. 1-10】
腰部の骨格

【図 5. 1-11】
腰部の筋

【図 5. 1-12】
上肢の骨格

【図 5.1-13】
上肢の筋

【図 5. 1-14】
下肢の骨格

【図 5.1-15】
下肢の筋

5.2　塑造と石膏直付けによる肉付けの関係、及び違い

塑造は多くの場合、粘土原型の完成後に素材転換を行う。扱うのが比較的容易である代表的な素材に石膏があるが、石膏はその素材の特性を生かし石膏像となった後も造形することが可能である。石膏は化学変化により液体からクリーム状、さらにヤスリで削ることが可能な程に硬化する。これらの石膏の硬化段階を用いて造形を行うのが石膏直付けである。薄く層を重ねたい場合は液状のものを、大きく盛り上げたい時にはクリーム状のものを、硬化したらヤスリや刀を用いて削っていくことができる。液状の石膏による層は、薄く膜を張っているかの様に形態を包む。ロダンが自身の作品において重要な点は、その像の作り出す陰影であるとし、形態の陰影が鋭いところには石膏乳（液状の石膏）をかけるか、その中にくぐらせることで陰影を柔らかくすることが可能になるということを述べており[3]、自身の制作でも用いていたようである。この頃、石膏像になったものをさらに石膏を用いて造形していくことはあまりされていなかったようであるが、形態の作り出す陰影に重きを置いていたロダンは造形するという目的ではなく、その陰影を調整するという目的で石膏を用いていた。クリーム状に硬化し始めた石膏は、ヘラや指を用いて様々な厚さに盛り上げ、造形することが可能になり、硬化の度合いによって可能になる造形も異なる。硬化し始めたクリーム状の石膏による造形は「面」の意識がより強いものであるということができる。これは石膏を盛る道具に起因するもので、石膏を盛った後は、基本的に完全に硬化するまで待ち、その後ヤスリ等で造形を行う。硬化途中の石膏は柔らかく、指やヘラやヤスリによる造形をし、意図する形態を得ることは困難であるといえる。不可能ではないが、粘土のように造形の意志をそのまま石膏に込めることは難しいといえる。硬化途中の石膏では量を足していく造形は容易に行うことが可能であるが、量を減らしていく造形は難しくなる。硬化すれば、ヤスリを用いてカーヴィングの要領で量を減らしていくことで、量感を得る事ができるようになるといえる。

本節では塑造による肉付けと石膏直付けによる肉付けの関係、及び違いを考察する。粘土だからこそ可能な造形、石膏だからこそ可能になる造形を考察する。石膏直付けによる造形と、粘土による造形の差を考察するために実験制作を行った。同じモデルを用いて同じ制作時間で造形的に、技法的にどのような差異が現れるのかを明らかにすることを目的とした。条件を同じにする為に、芯棒を同じもので用意し、同じ段階を踏み制作過程を揃えるために同時進行になるよう制作していくこととした。モ

デルを用いた制作時間は各 3 時間ずつの合計 6 時間である。

塑造による頭像制作

木で組んだ芯棒【図 5.2-1】に粘土を付けていき、頭部をより大きな量で捉えていき、まず頸部と頭部の関係及び繋がりを念頭に、粘土を付けて制作を進める。この際に頭部に必要な量を得るために骨格や筋肉を念頭に粘土を芯棒に積み上げて行く。始めは大きな塊の粘土で制作を進めていく。【図 5.2-2】

頸部と頭部の位置取り及び繋がりができたら顎や頭蓋の最上部などを基準に、頭部全体におけるプロポーションをとる。【図 5.2-3】

その後ヘラで正中線や顔面のパーツがどのような位置にくるのかアタリを付けていく。粘土を付け、形態が中から張り出してくるようにするために、頬骨や顎、おでこなど比較的に内側より外側に向けて形態が張り出し、骨を感じることができるような部分を中心に、ヘラや木っ端の面を使って表面を均すことで形態の持つ面を決めていくことも時折行う。【図 5.2-4】

口や目、鼻など造形の細かくなる部分は全体の造形と違和感のないように粘土を付けていき、形態の整理を行う。細かな部位だけで造形するのではなく、周辺の形態と関係し合うように捉え粘土を付けていく。【図 5.2-5】

粘土を付ける、削るだけでなく、形態の持つ面の方向性を明らかにして、形態の整理をして決定をしていく。筆者は今回、毛髪を塊として捉え、全体の面を決定しながらヘラや指で毛髪の流れを付けていくという行為を繰り返し、毛髪を作った。【図 5.2-6】粘土は制作者の手の動きに合わせて、伸びたり、凹んだり、溜まったりする。形態への意図を表出させやすい素材であるといえる。

石膏直付けによる頭像制作

塑造による頭像と同じように木で組んだ芯棒【図 5.2-7】に硬化し始めたクリーム状の石膏を盛っていく。

まず頭部に必要な量を得るために、スタップ（麻の繊維）を丸めたものに石膏をしっかりと含ませ、芯棒を包むようにして重ねていく。この時に、むやみに層を重ねて量を得ていくのではなく、朱墨等で正中線や量の移り変わる部分や位置を描き記し、あたりを付けながら進める。【図 5.2-8】石膏は量を増減するためには硬化を待たなくてはならないため、左右差や上下、周辺とのバランスを見極めながら量を積み上げ

る必要がある。また下の形態と、石膏を重ねていく際の道具によって表出する面が変化するともいえる。

始めに芯棒にスタップを包むようにして重ねていった結果、頭部はラグビーボールを 2 つ合体させたような形態に、頸部は円柱状になった。形態にエッジを作るために土台となる量を得られた後は、ヘラで石膏を盛るようにして量を増やし、石膏ヤスリで削ることで形態の整理、最終的な量塊の獲得を目指した。【図 5.2-9】石膏は白く形態の把握を難しく感じる時もあるので、筆者は頻繁に朱墨で印を付けながら制作を進めた。【図 5.2-10】

粘土と同様に、量が内側から外に向かい張り出す力を意識しながら石膏を重ねていく。十分に硬化したらヤスリで同様に、量の中に内包される力を意識しながら成形する。硬化途中の石膏を積み、層を重ねることで形態を掴んでいくが、まずは量の持つ面の方向を捉えそれを繰り返すことで小さな面の集合体となり最終的に量塊へとなっていくということができる。【図 5.2-11】粘土においても共通していうことができるが、石膏は量を足す、効果を待つ、整えるというように行為の中に素材の硬化が含まれるために、よりこの意識が強くなるといえる。制作時間が限られていたため、細部や形態の作り込みよりは、頭部を大きな量塊として捉え、かたちを掴むことを最優先事項とした。

粘土と石膏による肉付けの比較【図 5.2-12】

先にも述べたように、粘土は造形を行う際、とても扱いやすい素材であるといえる。量の増減、意図した形態への造形をほぼ意のままにすることが可能であるといえる。手指、ヘラ等の道具の跡は、力の加減によって粘土上にしっかりと残る。【図 5.2-13】水分の含有量の極端に多いもの、少ないものはそうとは言い切れないが、これは粒子と粘度の特性により可能になるといえる。

粘土の場合、土を付けることで量を獲得し、土を均す、伸ばすといった行為で形態の張り、向きを獲得することができる。ヘラで切ったり、指でちぎったり、削ることによって量を減らし調節することが可能になる。この際、量の増減を粘土の付ける、削る行為の両方を行うことで量と形態を得ることができる。塑造において量を得る行為は形態を得る行為と同時に行うことが可能であるといえる。

石膏は先にも述べたように、液状、クリーム状、固形などと硬化の違いを用いて用途に合った造形をすることが可能になる。量を足していくにはクリーム状が最も適し

ており、液状は量を大きく足していくのには不向きであるが、形態の微調整やロダンのように形態の陰影を和らげるなど、繊細な仕事が可能になる。

石膏を盛っていく際の水分量は本体の水分量を参考に調整を行うと、その後の削る作業がより容易になるといえる。本体の石膏像が乾燥している場合、直付けに用いる石膏は水分を多めに溶くことで、その水分が本体へと移ることで本体への食い付きが良くなり、付け足した石膏が本体に水分を吸収されてもろくなるのを防ぐ。

硬化した石膏は削り取っていく作業や、形態の整理に最適であるといえる。【図5.2-14】塑造による肉付けとは異なり量を得ていくために足していく行為と、形態を得ていくために削り取って整理をしていく行為は同時ではなく、石膏の硬化という過程を経ることで別の行為という意識になるといえる。石膏を重ねて得られる形態は、石膏を盛る前の本体の凹凸や形態に影響されるといえる。ラフなマチエルであった場合、その影響を受け盛った石膏によって作られる形態や面はラフなものになるといえる。本体がヤスリや刀によって整えられた面や形態を有している場合は、整えられた面や形態を基礎とした面と形態を得ることが容易であり、また道具の使い方でラフな面や形態を得ることができる。重ねていく際に、層を重ねられる本体の面や形態に影響を受けるのは素材の持つ硬さに起因しており、塑造でもあり得るが、基本的に均一な柔らかさを保持している塑造では石膏ほど影響がないといえる。しかしこれは表面の凹凸の調子の話であり、塑造においても粘土の層を重ねて得られた形態の根本が作品の最終的な量塊の持つ面や形態に影響を与えるといえる。

第 5 章　　5.2　　図版

【図 5. 2-1】
芯棒

【図 5.2-2】
荒付け①

【図 5.2-3】
荒付け②

【図 5.2-4】
中付け

【図 5.2-5】
仕上げ

【図 5.2-6】
毛髪の表現

【図 5.2-7】
芯棒

【図 5.2-8】
朱墨によるあたり①

【図 5.2-9】
石膏直付けによる量の獲得

【図 5.2-10】
朱墨によるあたり②

【図 5.2-11】
仕上げ

【図 5.2-12】
塑造と石膏直付けによる頭像

【図 5. 2-13】
粘土上の道具の跡

【図 5.2-14】
石膏上の道具の跡

5.3　身体の感覚との関係

本節では身体の感覚という観点から考察を行う。これまで筆者は制作を通して、モデルを使い人体を具象的に塑造するということはモデルと作品を「見る」、作品を「触る」といった行為や感覚を通して、さらにそれら以外の感覚も使っているのではないかということを実感として強く持っていた。それぞれの感覚の働きや一つの感覚、もしくは複数の感覚がどのように作用し、影響しているのか、身体の感覚と肉付けとの関係性について考察を行っていく。

5.3.1 身体の感覚について

生理学において感覚とは知覚する方法のひとつであり、外界からの刺激を身体の器官をとおして感じとり意味付けることを指す。感覚とは外部から感受した刺激の情報をもとに自覚的な体験として再構成する処理であるといえる。ヒトの感覚は形態学的見地から、特殊感覚、内臓感覚、体性感覚の三つに分類することができる。

特殊感覚は視覚、聴覚、味覚、嗅覚といった構成と機能が判然としたものをいう。内臓感覚は自律神経系の分布する器官で生じる感覚である。これら以外のものを体性感覚といい、体性感覚は皮膚感覚と深部感覚の二つに分類される。皮膚感覚は名前の通り皮膚から情報を得ることのできる触覚、痛覚、温度感覚などの感覚をいう。深部感覚は位置覚、運動覚、重量覚などからなり、これは関節や筋、腱の動きから起こる感覚である。身体の部位がどのような位置関係にあるか、各部位の筋や腱にどのくらいの力が入っているかということを感知する感覚である。この中で肉筆者が付けと深く関係すると考えている感覚は特殊感覚の視覚と体性感覚である触覚、位置覚、運動覚の四つである。

塑造制作において、制作者は視覚から多くの情報を得ているということができる。モデルのポーズやプロポーション、筋肉の起伏やモデルの身体を構成する量の関係性など「見る」ことによって得ることのできる情報は実に多い。同時に制作している作品からも「見る」ことで多くの情報を得ている。自身の意図に沿った方向へと粘土を付けることができているか、プロポーションが正しくとれているかなどである。モデルにポーズをとってもらいそれを見ながら制作を行うときは、モデルの肉体、制作中の作品の相互からの視覚的情報が必要不可欠であるといえる。モデルを用いない制作

においてもこれまで見てきたモデルから得た情報、これまでに見てきた身体の情報が組み合わさるようにして作品に反映されるように影響していると考えられる。

また、人体を主題とした彫刻作品を制作するにあたって我々制作者は「見る」という行為を通して、形態をムーブマンや位置関係、柔らかさなど実に様々な観点から理解しようとする。そして理解しようとする段階において制作者の主観が介入してくる。何に重きを置き身体を捉えるかということである。何に重きを置くかということは何に注目するかということであり、それは制作者の意図や表現の一環であり、意識の強弱に個人差があるといえるが、必ずどの制作者においても行っている行為であるといえる。モデルから感受できる骨格、筋に重点を置けば作品はよりモデルの形態に近いものになり得るし、人体としての機能性をより強調したものにもなり得る。量の構成の観点からいえば、より小さな量塊の集合体のようになるかもしれない。身体の量のムーブマン、動勢に重点を置けば作品は量に対して力のかかる向き、抜ける向きが強調されたものとなり、量が力の流れる方向に向かいうごめくようなものになり得る。

量の構成の観点からいえば、人体の持つ波のような量の関係が強く表出したものとなると考えられる。より大きな量塊で身体を捉えるとすると作品は堅牢な印象を見るものに与えるようなものになるといえる。各部位を大きな塊として捉えることにより部位同士の繋がりは強くなり、量の構成の観点からいえば、下から上へとの量の組み立てが安定感を与えることが可能なため、その組み立てが単調にならぬように配置やバランスを配慮する必要があるといえる。ここに挙げたのは一部の観点であるが、これらのようにそれぞれの制作者が各々の価値観や目指す作品像にそってこれらの観点をもしくは複数を用いて、モデルの身体を「見て」自身の中で消化し、粘土を用いて再構成させているといえる。

触覚は制作を行う上で必ず使うものである。直接手で土を付ける、削る以外にも道具を用いる場合でも同じで作品の凹凸、粘土を積む際も力加減や向きを操作するのに使われると考えられる。粘土の付け方や表面処理によって作品の質感を表現することも可能である。用いる粘土の硬さによって力加減を変えることで、求めるかたちを目指すのである。柔らかい粘土を伸ばすように重ねて付けたものと、硬い粘土を押し込むように付けるのでは得られる形態が異なるといえる。人が質感を感じる時には「触れる」経験が影響するように考えられる。触れたことのある素材であれば質感を想像することは容易であるといえる。そして質感を感じながら経験を基に私たちはそれぞれに印象を持っているといえる。例えば均一な表面のつるつるとした質感からは、形

態の張りや硬さ、またその形態から冷たさを想像することもできる。

位置覚、運動覚という深部感覚は触覚と深く関係している感覚である。触覚だけから多くの情報を得ることは難しく、深部感覚を共に使うことで感じることができるといえる。手で触れる時、私たちはその手の位置を動かすことで感受した情報をより確かなものにすることができる。手を水平方向に動かせば凹凸と距離感を、垂直方向なら反発力から固さ、または重さを感じ取ることができる。先に述べたように、人が質感を感じる時には「触れる」経験が影響すると考えられる。人を主題とするのであれば制作者は人に触れたその経験の中にある、人の質感を基に、どのような作品にしたいのか、自身の目指す作品が鑑賞者に与えるであろう印象をイメージしながら土を付けていくのではないかといえる。

「目の前にひろがる視覚風景が触覚、すなわち接触とからだの動きに基づく感覚の助けによって成立していると考えることは、なかなか容易ではない。」[4]とあるようにこれらの感覚は複数の感覚の情報を伴うことで確かな経験として記憶に残ると考えられる。これについては後の節「身体的経験と肉付け」において考察を行う。

視覚を遮断した実験制作

乗松巌は『彫刻と技法―彫刻への招待―』で

「直接に外部的刺激によって知覚されるものを出発点として、制作する創作態度と、主観的態度や肉体的経験を直接・間接に土台として内部で知覚したものを造形の出発点として表現する芸術形式がある。彫刻制作の場合は特に対象を観察する態度の中で間接にも直接にも、後者の領域が強く働くのである。それはなぜかといえば、彫刻作品は単純に視覚的知覚のみでは必ずしも距離や奥行きを必要以上に把握しようとはしない。外部的知覚は出来るだけ単純な―時にはシルエットとして―形態を把握習慣にならされてきた。それには心理学的にもいろいろ理由はあるにせよ。われわれが量塊の真の姿を認知する時は触覚的知覚、経験的知覚による内部から発生してくる自己をその量塊、あるいは質量として投入した時に初めてそのものの立体感を知るのである。」[5]

と記している。ここでいう外部的知覚というのは、外からの情報で知覚するものの中でも特に視覚を指しており、乗松が内部的知覚であると述べている触覚的知覚はその名の通り触覚、経験的知覚はこれらの感覚に運動覚や位置覚を含め自身の肉体を通しての経験から得た情報を指すと考えられる。視覚からだけでなく、多角的な方面から

の知覚を用いて形態を捉え自身の中で消化し、粘土を用いて再び形態を与えるという行為が塑造であるが、先述のように作品制作に至るまで様々な感覚を用いているといえる。

実際に感覚は塑造制作において、どのように関係し影響しているのかを考察するために実験制作を行った。触覚とそれに付随しまつわる感覚は塑造制作において欠くことができないので、視覚を遮断することとした。目隠しをしてモデルを触りその感覚を頼りに塑造するという実験内容である。制作過程を見てしまうことのないよう、養生を他者に頼むなど徹底して制作物を見ることのないようにした。制作時間は合計 6 時間で、芯棒と粘土の位置を確認できた後、目を覆い光が入ってくるのを防ぐようにした。制作途中で第三者に記録写真を撮ってもらうようにした。制作対象は自身の顔である。より正確に視覚を遮断し、制作をする場合本当であれば会ったことのない人物にモデルを依頼できれば良かったのだが、協力者を見つけることができなかったため、やむをえず自身の顔を対象とした。

最初の段階では、自身がどこにどれだけの粘土を付けているのかを理解するのに時間がかかった。正面、側面といった方向を知るために制作版の辺を用いて粘土を付けていった。最初の 2 時間は触れて感じた量を理解し、粘土によって再構成させるという工程に慣れることに費やされたように思う。形態の凹凸や距離感を掴むために両手を量塊の表面を伝うようにして動かし、粘土を一箇所付けたらそこから片方の手を離さないようにしてもう一方の手で粘土をとり、左右差がでないように粘土を付けていった。このように手を使って感じ取れる形態の凹凸や距離感を総動員して粘土を付けていくため、細かな造形は不可能であった。しかし頭部の細かな形態の造形が目につかない分、量のかたちに惑わされずに頭部という量塊を得るということができたということもできる。【図 5.3-1, 2, 3, 4, 5】

視界を遮った状態では、かたちの大まかなシルエットを認知し再現することができても、量の小さな起伏の方向や周りとの関係を把握し再現することはとても困難なことであった。その反面、視覚によって形態の詳細な情報を得ることができない分、触ることで得た純粋な量の組み立てを行うことができたといえる。見ることで得られる情報は多いが、それ故に根本的な部分を見落とすことがあるといえる。それが身体をかたち作る大きな形態の把握である。特に顔、頭部は、それを構成する要素が多く細部の形態に目が行きがちな部分であるといえる。しかし、制作物を見て進行状況を確認することができないと、頼りにするのは触った時の感覚、それも両手で触った時の

感覚である。両手で触ることで量塊同士の距離感や位置関係をおおよそ把握することが可能になった。

この実験制作から、筆者の普段の制作が視覚によって得ることのできる多くの情報に頼っていることがよく分かった。まず見ることでかたちの全体的なシルエットを把握し、量の大きさや向きを確認する。全体的な量の中で個々の量の関係性を「見る」ことで把握する。「見る」ことで多くの情報を得ている者は「触る」ことでも情報を得ることができるが、その情報を生かすことができるようになるには相当な訓練を積む必要があるといえる。手を動かし「触る」ことで得られた量塊の形態、そして形態同士の位置関係及び距離感等は徐々にその「触る」範囲を広げていくことによって、全体がどのような形態をしているのか組み立てていく事が可能になる。また触れた時に大きな塊としてかたちを捉え、凹凸から位置関係を把握することは可能であり、また得られる情報が少ないため制作者自身が必要以上の情報に惑わされずに、量の根幹を掴むように制作を進めることができるといえる。

5.3.2 重力と重心

我々は常に引力によって地球の中心に向かって力を受け続けている。この力を受けて立つ、座るという体勢をとっている。どのような体勢であっても必ず重力がそれぞれの身体の部位にかかっており、力を受けそれに対して身体をどのように使うかによってポーズは変わってくる。完全に筋を弛緩させることは困難であり、必ずそれぞれの部位に力が加わっているといえる。

立っている時、基本的に２本の脚でモデルはその自重を支えている。体重は二つの足の平、特に親指、小指の付け根と踵の三点で分散するように立っている。この三点への体重のかかるバランスは、脚の位置や左右への体重のかけ方のバランスによって変化し、親指側にかかる場合は立脚のつま先が内側を向いていることが多く、踵側にかかる場合はつま先が外側を向き、体幹に対し真下もしくは前方から側方の位置であることが多いといえる。足の平、膝、脚の付け根と力を伝えながら体重を支え、腰部は脚の位置や関係を受けて左右前後に傾斜する。それに伴い胸部は腰部とは反対の方向に傾斜する。

モデルの話によると立ちポーズの場合、長時間にわたって脚だけで立つことはできないという。モデルによって具体的な箇所の個人差はあるが立つ時に一番意識するの

は体幹で、どのモデルも同じように腹部を上へと引き上げるようにして身体を支え立っているという。制作者の視点としては中々気づきにくい部分でもある。重力に対して自身の身体を長時間同じ体勢で保つということは想像以上に筋力を要するものである。

重心とはこの重力を受け、その物体の質量を支えることのできる中心の点であるということができる。両脚の位置関係によって重心は移動し、多くの場合、立脚の踝付近から地山に向かって落ちているといえる。身体を構成する様々な量塊の空間における位置やバランスによって重心は動かすことが可能であり、定めることができるといえる。両脚の位置が離れていれば支持基底面が大きくなり、それに伴い地山や地面との接する面が大きくなり安定しているように見え、逆に両脚同士の距離が近ければ支持基底面が小さくなり重心をとり「立っている」姿として空間に存在させることは少し難易度が上がるといえる。重心を知ることは物体の空間へのありようを理解する上で重要な観点になるといえる。モデルの重心がどこに存在するのかを見極め、その感じ取った重心を自身の作品においてどこに位置させるかは制作者に委ねられるものであるが、立像を制作するのであれば二本の脚と地山もしくは地面、接地面との関係が重要になるといえる。意図的に重心をずらすという行為はまず重心がどこに位置しているか見極めることができて作品上に表現できるようになってから可能になるものであるといえる。

支持基底面とは、地面と身体の接している部分が作り出す底面をいう。片脚立ちであれば足の平一枚分、二本の脚で立っていれば二つの脚の作り出す間の面が支持基底面となる。座位であれば地についている足の平、腰部の接地面の間が支持基底面となり、立位の場合より面は大きくなり、更に両方の掌を地面に付けば大きくなる。

5.3.3 身体的経験

モデルの身体を外から見ているだけでは理解することが難しくとも、自身の身体でポーズを体感することで実感としてよりポーズを自身の中に感じることが可能になると考えられる。モデルの身体を見るときに、量の構成や組み立て、骨格と筋からポーズを理解しようとする。先にも述べたが、制作者が外側から見ているものとモデルが実際に意識してとっているものには違いがあることがある。二本の脚で立つときには体幹の筋肉を下から締め上げるようにして上体を支え、両脚の負担を軽減させる。

胸を張るポーズのときは、胸を張るのではなく、肩甲骨に紐がついているかのような意識でそれぞれ内側に下に向け寄せている。これらは自身でポーズを取ってみるだけでは気が付かないもので、モデルがそれぞれの経験から自身の身体を守りより良いポーズをとるために身につけていくものであるということができる。これらのモデル視点での身体の使い方を知ると、モデルを見る際、量塊の動勢の捉え方に変化があらわれるといえる。

「見る」、「触る」だけでなく体感として「真似する」の経験を通し人は身体への理解をより深めていくといえる。どれか一つではなく、複合的に経験し自身の中に深く消化し理解として残るということができる。見たことのあるもの、触れたことのあるものはどのような様子のものなのか理解することが容易であり、経験として蓄積されていく。この蓄積は経験を重ねることで得ることができるものである。筆者は視覚障がい者が彫刻作品を鑑賞する手引きを何度か補助した経験があるが、彼らは両手で作品を「触る」ことで視覚を通さずに作品を「見ている」のである。様々な方向から優しく表面を撫でるようにして形態を掴んでいく。鑑賞の速度や上手い下手は経験によるものであり、手引き者が言葉による説明や手を誘導することで鑑賞の補助をすることができるといえる。両手を使い、全体を触れることによって彼らは彫刻作品を「見て」、その空間にどのような像がどのような様子で存在しているのかを脳内に再構成させていると考えることができる。両手から得られた形態と形態、量塊と量塊を組み立てていくことによって像を理解するのである。彫刻の鑑賞としては目で「見る」だけの晴眼者よりも根本的な量を掴み、感じる鑑賞をしているということができる。

第 5 章　　5.3　　図版

【図 5. 3-1】
実験制作①

【図 5. 3-2】
実験制作②

【図 5.3-3】
実験制作③

【図 5. 3-4】
実験制作④

【図 5.3-5】
実験制作⑤

5.4　まとめ

実際にポーズを体感することで自身の身体の記憶として残り、記憶の中の人体構造やかたちの変化の法則が補助となり、モデルを見る時、制作過程の作品を見る助けとなる。この時の量の組み立ては肉付けの荒付け段階に大きく影響すると考えられる。荒付けでは作品の方向性を定め、骨格や筋の強く張り出す所を特に意識しながら粘土を積み重ねる。ポーズを体感することで意識すべき筋や自身の体感としての量の捉え方が生まれるということを結論とした。

本章では量に関する見解を述べてきた。量をどのように捉え構成するかにおいて解剖学的知識はその根拠として重要になってくるがすべてではないということがいえる。解剖学に則り骨、筋、脂肪の形を一つずつ追って作る必要はなく、人間としてあり得るのか、あり得ないのか、また量の配置や向きの正誤を知るための目安になるといえる。彫刻を作るということは作り手として作るかたちに意志がなくてはならない。意志のあるかたちとはつまり量の操作、表現である。自分自身の解剖学的知識を通して目に見えた量を感受し、肉付けしていくことが塑造である。

解剖学的知識を活かし、人体の形態、量を捉える時にどこまでそれを用いるかによって作品上に表出する形態も変化するといえる。

骨格を基本とし、骨格を単純化した形態で捉えるという方法であれば、骨格を基礎にしているために形態の輪郭線がシャープである。そのため量が絞られるところの絞りがきつくなり、骨格の主張が強いということができる。輪郭線がシャープで骨格の主張が強いということは個々の部位のかたちが強く主張しうるといういい方もできる。つまり、塊としてのまとまりを出したいときには量と量の繋がり、回り込みを工夫し考慮すべきである。

骨格を幾何学的な形態に置き換えた上で捉えるという方法の場合、大まかな形態に置き換えるため、個々のかたちに厳しさがなくなる可能性が大きい。しかし、細かい凹凸や形に左右されることがなく構成しやすく、量同士の繋がりは出しやすい反面、形態が硬くなりがちであるともいえる。

さらに、身体をより有機的な形態で捉える方法であれば、体幹部分をチューブのような円柱状の形態、もしくは楕円状のかたちであると捉える。胸部、腹部、腰部を一つの大きな塊として捉えるということである。一つの塊として捉えるため塊の流れは必然的に出てくる。しかし、先述の二つ方法である単純化した骨格で捉えるものと幾

何学的なかたちで捉えるものと比べると、形態が甘くなっているかのような印象を与えうる。細部まで表現する作風には合っていない方法ともいえる。形態が緩くなることを避けるため、量が絞られるところは絞りを強くし形態に緩急のリズムをつけるべきであるといえる。

どの方法にも長所と短所があるため自分が目指す形態によってどの方法をとるか考える必要があるといえる。生き生きとした彫刻を作る際、大切なことは人間として存在しうる身体の構成とバランスである。人間のかたちをそのまま写し取ることは必要ない。なぜならそれは彫刻ではなく人形であって、人間と全く同じかたちの立体物を作っても生身の人間に勝る生命感を出すことは困難であるといえるからである。だからこそ人間の生き写しではない形態、量の捉え方をする必要性があるといえる。しかし先にも述べたように人体の構成とバランスは大切な要素であり、これらと自己の求める形との関係が重要になってくる。

また本章においては、自身のこれまでの制作中の実感と考察から、身体の感覚という観点から肉付けについて考察した。身体の感覚は肉付けと大きく関係しているということが明らかになった。身体の感覚は複数のものが深く関係し合っているといえる。視覚は意図的に遮断することで、細かな情報に惑わされることが無くなる。また実際にポーズを体感することで自身の身体の記憶として残り、記憶の中の人体構造やかたちの変化の法則が補助となり、モデルを見る時、制作過程の作品を見る時に補助となる。この時の量の組み立ては、肉付けの荒付け段階で大きく影響すると考えられる。荒付けでは作品の方向性を定め、骨格や筋の強く張り出す所を特に意識しながら粘土を積み重ねる。ポーズを体感することで意識すべき筋や自身の体感としての量の捉え方が生まれると考えられる。

第 5 章　註

[1]　造形芸術研究会「造形ハンドブックⅡ」造形社 1975 年　p.123　l.15-

[2]　菊池一雄，柳原義達，新海竹蔵，山本豊市，木内克「彫刻の技法」美術出版社 1950 年 p.61　l.2

[3]　『ロダン-創造の秘密:白と黒の新しい世界:フランス国立ロダン美術館コレクション』 読売新聞社 2006 年 p.15

[4]　佐々木正人「認知科学選書 15 からだ：認識の眼点」財団法人 東京大学出版会 1994 年　p.37 l.1～3

[5]　乗松巌「彫刻と技法―彫刻への招待―」近藤出版社 1985 年 p.52　l.14

第 6 章　　自身の制作における肉付け

本章では自身の作品及び制作を振り返ることとする。筆者の制作者としての経験は筑波大学入学以後に始まったため、作品を振り返ることで、初心者の肉付けと数年塑造制作を経験した肉付けの変遷が見て取れるため、肉付けの意味、表出する形態の変化を通し制作者として自身の肉付けを考察し、ある一つの例として肉付けの意味を明らかにすることを目的とする。

筆者は、筑波大学芸術専門学群美術専攻彫塑コース、筑波大学大学院人間総合科学研究科博士前期課程芸術専攻彫塑領域と博士後期課程芸術専攻芸術学領域において彫塑の理論を学び実践を行ってきた。芸術専門学群美術専攻彫塑コースでは塑造教育として一年次に首像制作、二年次に三分の二裸婦全身像、三年次と四年次は等身の裸婦全身像制作を行なった。モデルを用いて具象彫刻を学習するカリキュラムがベースとなっている。三年以上が対象となる等身像の制作においては、四ヶ月程の間、週に五日モデルが大学に来ていることが特徴的であるといえる。実際に身体を目の前にして学習をしていく。

初期段階では人体をみて彫刻的に解釈し、表現することを目標とした教育であるといえる。三次元を二次元に落とし込み一面の中に空間を作り出し、奥行きを表現する絵画的表現とは異なり、彫刻は同じ空間の中に存在させる表現であるといえる。絵画はその中に広がる描画材の色彩、彩度、明度、濃淡や厚みといった要素を用いて平面の中に空間を表現し、点、線や面といった観点で物体を捉え表現する必要がある。点とは対象や作品を見る「視点」であり、その視点から見た「位置」でもある。線は対象の「輪郭線」であり、その線は三次元を二次元に落とし込んだ時の周りの空間との「境界線」でもある。面は対象の形態を包んでいるものであり、「輪郭線」と「境界線」によってその中に作られ、画面を構成する。彫刻においては量、面、動勢が基本になってくるといえる。彫刻における量は作品そのものを構成するものであり、物質的量とは必ずしも一致するものではない。空間に存在する対象から感じとった量は、自身の価値観を通して解釈され、再び空間の中に「量」として出現させる。面は量の「方向性」を示すものであり、量を包み構成しているものでもある。個々の小さな量に付随する方向性を表す面は集合することでより大きな量塊、さらには作品全体の形態の方向性をも示す。動勢は量に内包されているものであり、量塊中で量がどのように動きを示しているかを表しているといえる。動勢をどのように量塊の中に見出すこ

とができるかによって量の解釈は異なり、それに伴い作品に表出する量、もしくは量塊の表現は異なってくるということができる。筑波大学においては、まずこの彫刻的解釈、表現の理解、修得を目指した教育を行っている。

人間の身体はこれらを学ぶのに適した主題であるということができる。モデルによって個人差はあるが、植物と異なりその姿には明確な規則が存在する。また動物と異なり、体表にあまり毛がないために身体の構造が目に見えやすく、四肢の可動域が大きいため比較的様々なポーズをとることが可能である。人間は大きな形態の中に様々な要素が含まれる。骨を感じられる部分、筋肉の構造をよく感じられる部分、脂肪の付いた柔らかい部分、筋肉や骨による強く張り出すかたちもある。身体の形態には性差もよく現れるといえる。しかし人間を主題にし、モデルにして制作を行う一番の理由は制作者である我々が人間だからであるということができる。一番身近であり、身近であるからこそ、その神秘性や形態に惹かれるのではないだろうか。これは太古より変わることのない、人間による人間への飽くなき興味関心であるといえる。

塑造制作において様々な工程を踏むわけだが、それぞれに目的と達成すべき点があるということができる。塑造における具体的な工程としてポーズ決め、芯棒、荒付け、中付け、仕上げ、さらに制作者によっては石膏直付けが挙げられる。

芯棒を組むことは塑造制作において重要な造形過程の一つである。【図 6-1】芯棒は粘土をつけていくと埋もれて見えなくなるが、芯棒があるからこそ粘土を積み上げていくことができる。芯棒は人間でいうところの骨格であり、塑造作品の身体における核となる部分である。これから付いていくであろう量の中心を通るように芯棒の位置を設定しなければならず、モデルとクロッキーを見ながら量の中心を通るように番線や木材を用いて十分な強度を持つように組んでいく。芯棒を組んでいく時点で作品の完成像がイメージできていることが重要である。

芯棒は量の中心を通ることから、それ自体が作品の動きを感じさせるものでなければならない。つまり芯棒を組み終える時点で、作品の完成像を感じさせるようなものでなければならないともいえる。前にも述べたように芯棒はこの後の工程で粘土の中に埋もれて見えなくなる。つまり粘土を積んでしまうと動かすことが難しくなる。制作の途中で粘土から芯棒が出てきてしまった場合、木であればノコギリで切る、ノミで削ることが可能である。針金であれば木槌、金槌等で叩けば中へと動かすことが可能である。このように制作途中で芯棒を変更することは可能であるが、強度が低くなる、ひびが入り粘土が落ちる等の可能性もある。そのため芯棒が粘土から出るという

事態は最も避けたいことである。だからこそ、完成の形態を頭に浮かべながら、一番始めの段階において量の中心に位置するように組んでいく。

荒付けは芯棒に粘土を付け、付けていく最初の工程を指す。【図 6-2】荒付けも芯棒同様に、最終的には積み重ねられた粘土によって見えなくなる。しかしこの工程は最終的な形態へ大きく影響を与えるといえる。この工程では量の大きさや向きを決めながら作業を進め、粘土を付けていくことが大切である。量の大きさを決めるとはつまり作品に対しての量の分量を決めるということであり、方向とは量が張り出していく向きを意識していくということである。この時に決定した量の向きは最終的に作品上に残るといえ、量の大きさは粘土を削りとれば変えることが可能であるが、量塊の動勢を意味させる量の向きは基本的に変えることはできないといえる。よって慎重に熟考の上、行う必要がある。量の大きさや方向を意識しないと重力を感じさせない「立たない」彫刻になってしまう。これは致命的なことであるから、特にこの工程は気をつけて行う必要があるといえる。またこの時、周りの量との関係とのバランスをとる必要がある。周りの量とは繋がりを持つ周辺の量だけでなく、その他の部分の量という意味である。直接量同士が繋がっていなくとも量は互いに関係し合っている。この関係性は量の分量、つまり大きさだけでなく、量の向きである動勢の捉え方も含む。また全体だけでなく、一つの量塊の中における上下、左右も関連しているということができる。左右で揃えることも、歪みを生じさせることも表現の一つである。歪みを生じさせるということは積む粘土の量、積み方、押さえ方等の様々な要素を含めある意味の計算が必要であるということができる。 筋肉や骨格を考慮しながら、量として強く主張する部分を中心に量を配置していくのだが、この時、作者が特に主題の中で興味関心を湧かせられる部位などが自身の強調したい箇所などとして現れるといえる。

荒付けで量の方向や分量の見当がついたら、粘土をさらにつけていく中付けの段階へ入る。【図 6-3】この段階では、荒付けでついた粘土を生かしながら全身のバランスを見ながら粘土をつけていく。細部に目が行きがちだが、骨格や筋肉の張りや緩み等に着目し、大きくかたちを捉えて量を構成していく。かたちを詰めてからプロポーションを大きく動かすことは難しく大変なため、常にプロポーションを気にしながら作業を進めていくことが大切である。

先にも述べたように、彫刻は立たなくなることがある。「彫刻が立たなくなる」というのは重心が像の真ん中を通って地山との関係が垂直になっていない時に起こる

と考えられる。つまり、頭から足の平にかけて重心がかかるべき箇所が垂直でないということが理由として考えられる。その原因として考えられるのは、芯棒の位置の悪さや粘土付けの位置や量の不適切さである。その時はできる範囲で量の移動を行う。筆者も制作中にこのようなことになったことがある。像が左に、こちらから見て右側に倒れそうに見える事態が起こった。【図 6-4】この時の彫刻が立たない原因は遊脚である左脚の膝と踵、足の平の位置にあることが判明した。外を向いていた膝を内側に向け、踵を少し前に出し、膝同様に外側を向いていた足の平を膝の向きに合わせ内側に向けた。これにより重心が中心に戻った。【図 6-5】

全体のバランスを見極めることが重要であるが、量と形態は対応しながら成り立っているため、隣り合う量、形態や対角線上にある量、形態の関係性を気にする必要がある。そしてそれらの量は前後、左右に波のように関係し繋がりながら位置していると考えられる。出て締まってという形態のリズムが存在する。大きく一つの塊としての身体においても、首、腋、手首、腹部、大腿部の付け根、膝、足首といった部分は形態が締まっている。それぞれの部位でみても、形態は膨らむ、締まるといった量のリズムを有しており、このリズムを捕まえることが量塊の持つ動勢へと繋がるといえる。【図 6-6】

中付けが進み、全体のフォルムが確定したら細部を詰めていく。【図 6-7】ここでの粘土による造形がそのまま石膏に置き換えられるので、量の大きさなどの形態の決定はこの段階までには終わらせているようにすると良いといえる。荒付けや中付けの段階でパーツごとに進行速度にばらつきが出ないようにすることが大切であるともいえ、全体的に同じように進行し、仕上げの工程に入ることが望ましいということができる。ここでは手足の指の様子や顔の表情、髪型が中心になることが考えられる。

手の指は両方合わせ十本あり、それぞれが曲げたり伸ばしたりと掌との接続部分を中心に比較的自由に動くといえる。また手の指は人間が様々な作業を行う際に様々な動きをして活躍するパーツでもある。つまり何かしらの道具や物を手にしていなくても指の動きは鑑賞者へ多くの情報を与えうる。足の指は加重の具合や脚の開き方、位置によって様子が変わる。

手足の指の表情も繊細で重要であるといえるが、顔の表情は人体塑造において最も繊細な部分であるといえる。先に手指の動きについて述べたが、顔はそれ以上であるということができる。私たち人間は、コミュニケーションの一貫として相手の顔の表情や様子を見て相手の心情を察する。それは顔面の筋肉の動きであったり、瞳の向き

や動きであったりする。微かな動きでも鑑賞者は作品の表情や様子から、自身の経験や解釈を基にその心情を読もうとすると考えられる。

頭髪の表現は制作者により多岐にわたるといえる。頭部を覆うように生えている頭髪をどのように塊として捉えるかの違いである。柔らかな毛髪なのか、強く堅いコシのある毛髪なのか、針のような金属を感じさせるような直毛なのか、羊毛を連想させるような渦を巻いているかのような巻き毛なのか、頭髪の様子によっても違ってくるところである。どのような頭髪の表現においても頭蓋が中にきちんと入っていることを感じさせるような肉付けにすることが大切である。指やヘラの跡を目的に応じて使い分けることで表現の可能性は広がる。

素材転換後の石膏直付けの工程では粘土付けによる風合いを損ねることなく、形態に強さを持たせることが主な目的となるといえる。【図 6-8】芯棒がないことや、中が空洞のため大きな変更を行うことも可能である。具体的に大きな変更というのは、ノコギリ等で腕や脚、体幹や頸部を切断し、向きや位置等を変えることもできる。朱墨等で印をつけながら石膏をつけて削ってという行為を繰り返すことで造形する。直付けによって出せる質感や形態感を大切にする。石膏は先章でも述べたように、粘土よりも、層を重ねることによって量を獲得していく素材であるということができる。

着色も塑造制作における仕上げ工程の一つである。石膏に素材転換された作品への着色は主に二種類である。素地の白色を生かした着色、それに対し素材が石膏と分からなくなるような着色である。【図 6-9, 10】素地の石膏を生かした着色は、石膏の白い素地を生かすように淡く全体に行うか、量の隆起する部分などポイントになる部分に色をのせていく方法と大きく分けて二種類ある。【図 6-11, 12】素地を生かした着色は、形態の個々の量塊やその動勢へと鑑賞者の視線を誘導することが可能になるのではないかと考えられる。

塑造は粘土の状態のまま作品を完成とすることは殆ど無い。塑造は粘土原型と呼ばれ、型をとり素材転換を行うことが主である。素材転換するものとして主にブロンズ、テラコッタ、樹脂そして石膏が挙げられる。特に石膏は、石膏になった後も造形することが可能な点や素材が他のものに比べ安価なため、実在による作品を完成させるための習作という位置付けという捉えられ方をしうる素材であるということができる。粘土原型完成後、石膏へと素材転換をし、石膏像へと直付けをして石膏原型を完成させたら、その後さらに型取りをしてブロンズ等に置き換えるという順番である。このように石膏像は、ブロンズやテラコッタなど、形態を動かすことのできない素材への

転換前の一段階であると考えられているといえる。しかし現実問題として、全ての作品をブロンズやテラコッタの段階まで持っていくということは、施設や設備的にも困難であり、誰にでもできるものではない。石膏の素材を感じさせない着色はこれらの問題を緩和させるものであるとも考えられる。ブロンズ風着色やテラコッタ風着色という着色はそれ相応の着色技術がない場合、作品の量感や造形を潰しかねないといえる。石膏像への着色は作品の形態を生かすものを選択し完成へと仕上げていく必要がある。

これより具体的に自身の過去作品を通し、肉付けの変遷を考察していく。自身の作品は三つに区分することができる。2010 年から 2012 年、2012 年から 2014 年、そして 2015 年以後である。一つ一つの作品を振り返りながら、その造形的特徴と変遷を追っていく。

6.1　2010 年～2012 年

2010 年、筆者は筑波大学芸術専門学群三年に進級し、塑造の授業において裸婦等身像を制作し始めた。当時は三学期制で、学期ごとに三体の裸婦等身像を授業において制作した。2011 年には四年生に進級し、卒業制作の一つとして塑造制作を行った。2012 年には大学院博士前期課程に進学し、塑造制作を中心にした制作及び研究を開始した。

《わたしをつくるかたちのないものたち》2010. h.178×w.60×d.50【図 6-13】

本作品は初めて制作した等身裸婦塑造である。塑造経験の浅い筆者は、モデルの身体から得られる量を捉え、大きな塊として個々の量が関連し合うように肉付けをしようとしていたことがわかる。初めての裸婦像制作において、モデルの身体の量の捉え方を知らずに量同士の関連を強く意識して制作したため、形態があいまいで、ぼやけている印象を受ける。それぞれの形態の量の中にある動勢は感じられず、制作時にも形態が持っている量の動勢を感受するということを知らず、それ故に肉付けに反映させることもできていなかったものである。抑揚のない量の構成はビニール人形を彷彿とさせる。粘土を積み重ねて均していくことで、空間上に物量として組み立てて構成させようとした作品である。塑造において初歩的特徴が強く出た作品であるということができる。

《強く、儚く、美しく》2010.　h.190×w.70×d.50　【図 6-14】

前作をふまえ、身体を構成する量の形態に着目し制作した作品である。脚を左右に大きく開き、遊脚を外側に回旋しており、左腕を上げ頭上に乗せて、右腕は後ろに引きながら掌を右大腿部に沿えている構成のポーズで、左右の空間を中心に形態を動かし配置をしたポーズであるといえる。形態の構成としては左右に個々の形態はよく観察されているが繋がりが弱く感じられる。つまり大きな量塊同士の接続部分である、関節や身体における可動域への意識が弱いといえる。関節を中心に量が絞られ、形態として弱く感じられるといえる。特にウエスト部分、肘、脚の付け根、膝、足首はかたちの充実感が薄く、この部分を中心にバラバラと量が散在しているようにみえるといえる。また胸部と腰部が詰まってみえ、体幹が短くみえる。粘土を積んだ形跡は残さずにヘラや木片で表面を均すようにしていることがわかる。

《強く、柔らかく》2010-11.　h.200×w.85×d.60　【図 6-15,16】

三作品目の裸婦等身像である。体幹が胸部と腰部で立脚のある左側に大きくねじられて、左脚に体重を強烈にのせているポーズである。頭部と肩、腰部も前方に突き出されている。先の二つの作品とは異なり、ねじれのある左右だけでなく、前後にも量の動きがみられるポーズであるということがいえる。本作品は粘土原型と石膏像、両段階の写真が残っているため、比較することができる。

粘土の段階では、それぞれの部位の空間における位置や組み立てに留意し、制作をしていたことがわかる。他の部位ではあまりみられないが、脚部において量塊の中に動勢を見出そうとしている様子もみられる。量の捉え方、組み立て方が前二作品とは異なり直線的でなくなっているのがわかる。腰部から上腿、膝から下腿、足首へと量が波のように力を移動させながら繋がっているという意識を持ち、反映させようとしたことがわかる。しかし、腕や体幹部分においてはあまりみられないといえる。量塊の空間における位置関係から発生する組み立てに重点を置いていたため、モデルのポーズや動きを捉えることはできているといえるが、身体としての一体感には欠けるということができる。前二作品と同じように粘土付けの様子からは土付けのタッチを残すということはみられない。大きな塊で粘土を付けていき、粘土を付け、削るたびに、表面を周囲と溶け込ませるように均し形態の面を得ようとしていた。その後小さな粘土で形態を詰めようとしていた。空間上の量の配置を最も気にしていたため、量同士

の繋がりが弱く、本作品でいえば、上体のねじれから生じた胸部と腹部の境目のしわは量塊と量塊がぶつかってできたものではなく、線を引いたようなしわとしてつくられている。

石膏像に素材転換してからは石膏直付けを行った。粘土の時には気が付かなかった、脚部と体幹部分のバランスを直し、頭部の大きさも修正を行った。石膏を付けて得られる、粘土とは異なる積層感があることを実感した。石膏は重力の関係から、地面と形態に対して垂直方向の面を設定することが容易である。量を足すことが可能で手順は異なるが、求める形態を含有する面を設定し、その面を徐々に小さくしていくことでかたちを詰めていくカーヴィングと同じアプローチ方法であると考えることができる。この段階では先に述べた体幹部分に表出したしわを消しながら量が繋がりを持ち、下から上へと積み上がっていくように直付けを行った。粘土原型完成時より、身体としての一体感は生まれたが、量塊の動勢がぼやけた仕上りとなってしまったのが反省点である。

本作品は平成-年度茨城県芸術祭美術展覧会に出品し、この際作品は 2012 年 10 月 4 日 茨城新聞において

「宮本温子（つくば市）の『強く、柔らかく』は力を秘めたような堂々とした存在感があふれる。」[1]

と講評されている。腰部を前方に突き出し、上体を丸め込むように頭部と肩を前傾させている姿勢、それに伴った量塊の組み立てが、鑑賞者に対して効果的に伝わったといえる。堂々とした存在感とは大きな量での組み立て、2 本の脚で重力に抗い地面に対して立っているという様子から与えた印象であると考えられる。

《はじまり》2012.　h.220×w.94×d.78 【図 6-17】

卒業研究としてバレリーナを主題とした彫刻表現の考察を行ない、それと同時に卒業制作の内の一つとしてバレリーナを主題とした塑造制作を行なった。バレエ経験者の友人にポーズを依頼し、様々なポーズをとってもらい自身のイメージに最も合うものを採用した。つま先を外に向けた状態で脚を前後に大きく開き、上体を後ろに反らし右腕を前に左腕を上に挙げたポーズである。ダンスが始まる一連の動きの一部を切り取ったものである。身体の部位が緩んだり緊張したり緩急がつくような構成になるように心掛けた。バレエは特殊な身体の使い方をし、そのための訓練を受けたバレリーナは想像を超える関節部分の可動域としなやかな筋肉を持ち合わせているといえ

る。制作にあたって、次の三点を特に注意点とした。柔軟性に富んだ身体のバレリーナの一連の動きを止めたポーズが、鑑賞者に奇怪な印象を与えないように気を付ける。開いた脚の股関節が外れて見えぬように留意する。着衣だが、服の上からでも中の身体の構造を感じさせるような肉付けを行う。また脚部と地山の関係に緊張感を出すために、クロチェッティに習い、地山を空間上に広がる身体のスペースに比べて小さく設定した。筋肉や骨格を強調しすぎることなく、女性の持つ柔らかな曲線が出るように肉付け及び直付けの際に、形態を四角く処理しすぎないようにした。

2012 年 4 月 26 日の茨城新聞において本作品について

「女性ダンサーの姿がかたどられている。力強さと伸びやかさにあふれている。」[2]

と講評されていた。バレリーナの鍛え抜かれた身体を表現する上で、力強さと伸びやかさという印象を鑑賞者に与えることができたのは作者として狙い通りであったといえる。

《風にむかって》2012.　h.185×w.50×d.60　【図 6-18】

本作品は体幹を強くねじり、立っている像である。脚を前後に開いて両腕を背面の腰部の位置に当てているため、身体の全体の量の構成として下かららせん状になるように留意した。腰部を中心として胸部、腹部をねじる様に構成を考えたが、量の組み立て、繋がりがあまり上手くいかなかった作品である。身体を大きな量塊として捉え、量塊に含まれる動勢を感じ取りながら肉付けはできたが、繋がりと個々の形態の方向が定まらないぼやけた塑造である。

そのように反省点が多い本作品であるが、2013 年 10 月 3 日 茨城新聞において自身の作品について、

「立ち姿が力強く、量感にあふれる。弱き者を包み込む慈愛に満ちている。」[3]

と講評されている。動勢を感じられる量塊は鑑賞者に「力強さ」という印象を与え、形態の方向が定まらずぼやけた肉付けは「弱き者を包み込む慈愛」という印象を与えたといえる。本作品は多くの反省点及び気付きのある作品であるといえる。

《空とぶ夢をみる》2013.　h.140×w.80×d.90【図 6-19】

本作品は、筆者が初めて制作した椅像である。

2013 年 4 月 25 日 茨城新聞において自身の作品について

「腰を下ろす肉感的な裸婦の姿を安定感ある構成で仕上げた。」[4]

とある。立像の場合、足の平の 2 面で全体重を支えるが、椅像の場合は身体を支える面として椅子に接する腰部の面が増える。これによって立脚、遊脚という脚部の動きに起因する腰部の動きはほとんどなくなるといえる。身体の部位の中でも大きな腰部によって体幹を支えることができるようになるため、両脚の動きは立像の時よりも動きを自由にすることが可能になるといえる。椅子に座り、支えている腰部の様子を捉え肉付けできるように留意した。また、脚、腰、手の位置や体幹の重心が椅子と地面に対して「座っている」ように量の組み立てに配慮した作品でもある。

6.2　2012 年～ 2014 年

筑波大学大学院人間総合科学研究科博士前期課程の二年に進学し、塑造による裸婦像制作を続ける中で、身体の捉え方に変化が現れた。体幹部分における彫刻的身体区分の変化である。それまでは体幹部分を胸部、腰部と二つに区分していたが、腹部を区分に加え三つの区分で形態を捉えるようになった。胸郭と骨盤の間は脊柱があり、その周りを臓器や筋肉が覆い、腹部は柔らかく旋回や屈伸など様々な動きが可能であり、胸部と腰部の動きを繋げる役目を持っているといえる。脊柱が体幹に対して背面側に位置しているために、全面はより柔らかく、動きに応じて様々な表情をみせる。身体の脂肪の沈着具合によって表情も変化する。脂肪が薄ければ腹直筋や腹斜筋による溝を体表より確認することができ、それらの溝が胸部や腰部の動きに合わせて動く。脂肪が多く沈着していれば、腹部の筋肉の様子はほとんど確認できなくなるが、脂肪が胸部と腰部の動きに合わせしわを作ることで様々な表情を作り出すといえる。

腹部を体幹の区分に加えたことで、これまでの体幹部分の構成に無理がなくなり、以前より胸部と腰部の繋がりが自然になったといえる。

《月と影》2013.　h. 190×w. 70×d. 70　【図 6-20】

筑波大学芸術専門学群より裸婦像制作を行なってきたが、本作品は身体の捉え方が変化した作品である。これまで身体を 11 の区分で捉えてきたが、本作品は「腹部」の重要性に気が付いたきっかけとなった。胸部と腰部の間、上を少し覆うように位置し、動きを繋げながら、腹部自体も様々な表情をみせるといえる。腹部を意識する中でも筆者が重要であると考えているのは、側部である。この部分をどれだけの厚みと長さで捉え、量として胸部と腹部の間に組み入れるかが重要であるといえる。胸部と

腰部はそれぞれに大きな骨を有し、また胸部には頭部、腕部、腰部には脚部が付随している。身体における大きさかたちの異なる部位という様々な要素を有し、それらの要素でポーズを表したり、制作者の表現の見せ場ともなる。その中で腹部は前面の筋肉や脂肪が目立ちがちであるが、量塊として、また組み立てを考える際に塊として捉えることで動きを滑らかにし、胸部と腰部の間の空間に少しの余裕ができるといえる。

身体を作るとき、まず決定するのは縦方向への組み立てである。全身の大きさを設定し、その中で各部位のおおよその縦の長さを考える。この時に胸部と腰部の間に腹部を入れると、体幹部分に余裕が生まれ、捻じる、曲げる等の動きが滑らかに、的確になるといえる。本作品はその気づきの下、制作を行なった。

《勿忘草》2014.　h.210×w.90×d.70【図 6-21】

ポーズの構想を行う際、モデルにムービングをしてもらい一連の動きの中からポーズを決定した。体幹部に動きが出るようなポーズになるよう、モデルには片脚に重心を乗せて上体をスライドさせるように左右に動かしてもらった。胸部を腰部からスライドさせることにより腹部は大きく引き延ばされ動きがより大きくなった。右脚立脚によって右側の寛骨は斜め上に持ち上げられ、それに伴い左側は下がる。右肋骨は右腰に向かって入り込むような角度になる。左肋骨は上へ持ち上がり下部の肋骨が皮膚の下から確認することができる。モデルより捉えた量を肉付けする際、筆者らしい表現を見つけ実現することを目標とした。両脚の距離が近いことから量の配分や重心を置く場所を間違えると倒れているかのように見えてしまうため、重心をしっかりととり、「立っている彫刻」を作る為のバランスをとることが難しい点であった。特に遊脚の膝の向きや足の平の向きを少しでもずらせば安定しているようにも見えるし、不安定にも見える。特に両腕を広げ全体のシルエットが逆三角形であったため、軸をとることがとても大変だった。途中で足の芯棒出てきてしまい修正にとても苦労し、芯棒の大切さを痛感した。目標であった筆者らしい形態、表現を掴みきるには至らなかったが目指す形態とそこへ至るまでの課題を見つけることができたことは大きな収穫であったといえる。身体を大きな一つの塊としてまとまりのあるものとし、その中に含まれる様々な大きさ、向きの量を生き生きとモデリングするということが今後の大きな課題である。

2014 年 4 月 24 日 茨城新聞における自身の作品について

「宮本の作品は、量感あふれる風合い」[5]

と講評されている。豊かな量感を有する女性像を表現することができたが、鑑賞者に与えた印象が、豊かな量感だけであるとも取ることのできる講評文であるともいえる。豊かな量感だけではない印象を鑑賞者に与えることのできる作品を制作することが今後の課題である。

本作品は今までの制作とは異なり裸婦モデルを観察する機会がとても少なかった。今までの制作における人体像の蓄積と自己の身体、そして解剖書を用いて制作を行ったが、実際にモデルを見ながらの制作とは異なり、身体の形態の観察と解釈にとても時間がかかった。本作品は柔らかさを持ちながらも、同時に強い生命感を持つ裸婦像を塑造で制作する際に必要となるものを得るためのものであった。

《山茶花》2014.8-10　h.160 ×w.70 ×d.80　【図 6-22】

この作品は上体を大きく前に倒したポーズをとっている。この時ポーズをとっているモデルは体幹部に力を入れ、腰を上に引き上げながら支え、上体の位置を固定するように背面を上に引き上げようとこの体勢を保持する。また、二本の腕を腰に当てていることで腰の位置を安定させ、そのことにより体幹は安定して腹部を中心に締まり、上体を支える助けとなる。上体が前方に倒れているため比較的身体の動きが大きく見える作品である。

2014 年 10 月 16 日 茨城新聞における自身の作品について

「上体を前に傾けた量感あふれる女性像。人々を包み込む大地のような存在を醸し出している。」[6]

「重量感のある、くの字型の力強い構成の立像」[7]

と講評された。

《岳》2014.8-　h.185×w.65×d.45　【図 6-23】

本作品は動勢を内包する量塊を積み上げるような意識で、特に関節部分を中心とした可動する部位に重点を置き制作を進めた。具体的に首、肩、肘、手首、腹、股関節、膝、足首である。筆者は量を大きな塊として捉えて組み立てることはできるが、量塊同士の繋がりが弱点であり、課題であるといえる。

本作品のポーズは左立脚で、遊脚である右脚を開き前方に、右膝は内側に落とし、それに伴い腰部は右に上がるように傾き、胸部は右肩を上げながら後方に引くようにしてねじれている。本作品における腹部の役目は腰部と胸部の傾きを繋げ、胸部のね

じれを示すようにすることである。荒付けの段階で粘土を積んでいく位置、量を熟考し、配置していく。

モデル自身の持つ豊かな量感、強健な骨格、伸びやかな筋肉、その中に感じられるしなやかさと柔らかさを表現できるように留意した。

5.2.3　2015 年～

《海を聴く》2015.　h.190×w.70×d.60　【図 6-24】

本作品は右立脚を前に出し、両手を後ろで組んでいるポーズである。全体的に身体の動きは小さいようにみえるが、胸部と腰部の正面が微かにねじれており、肩の高さも左右で微妙に違うなど、小さな動きが様々な箇所で組み合わさった、複雑なポーズであるといえる。外から見ているだけだと動きの連動性を理解するのが難しかったため、実際にモデルに話を聞きながら、何度もポーズの真似をしてみた。

右脚が立脚であるが、右脚ばかりに体重が乗らぬように、左腰が落ち過ぎぬように左腰を持ち上げるようにして支え、右腹部を縮めるようにしながら少し右に回旋させる。僧帽筋から持ち上げるようにして左肩を少し上げる。このように様々な動きを一度に、自然に見えるように、しかも一日に二十分を六回、更にそれを四か月行うという。

各々のモデルたちは、それぞれにバックグラウンドがある。ダンサー、女優、パフォーマー、コンテンポラリー・アーティストなどである。彼女たちはそれぞれに自身の身体をコントロールする術を有しているといえる。それらは美術モデル業の経験を通してであったり、他の職業を通してであったりする。各々のポーズについて聞いたときに「なんとなく」や「特に何も意識してない」や「自然に」と答えたモデルは私の知る限り 1 人もいない。彼女たちは自然にみえるように各々の理論に基づいて身体を制御している。

本作品は特にそれを感じ、考えさせられた作品であった。モデルへの気付きと同時に身体の捉え方が変化した作品でもある。

これまで、身体の部位を大きな量として捉え、筋肉を少し強調することで女性の身体の持つ柔らかさと力強さという二面性を表現しようとしてきた。しかし、今回は量を強調せずに捉え、肉付けしていくこととした。結果として量塊という意識より筋肉の構成を主とした組み立てとなり、筋張った作品となったといえる。本作品は筋肉、

骨格に着目し身体という量塊を部位ごとに分解し、筋肉や骨格を中心により小さな量を感受し、組み立てることを試みた。自身の中での目標、目的は達成されたが、作品としては弱くなってしまったと反省している。

《秋の夕日》2015.8 － h.115×w.85×d.65 【図 6-25】

本作品は坐像である。如意輪観音像から着想し、ポーズを設定した。前作の反省点をふまえ、身体の作り出す凹凸に過度に反応せず、仏像のように豊かな量感、穏やかな雰囲気を目指した。《空とぶ夢をみる》の制作時もそうであったが、立像とは身体の支え方が異なる。体勢にもよるが、大きな接地面を持つ腰部によって上体は支えられ、立像の時のような腰部の左右が上下に動くような可動はほとんどなくなるといえる。腕や足の平の位置によっては体幹が安定するので胸部は立像の時よりも多くの動きが可能になるともいえる。身体を支える点が多く、大きくなるため、安定感が増すといえる。

2015 年 11 月 2 日茨城新聞において自身の作品について

「深い精神性が漂う女性座像。量感あふれる造形からは、生あるものを包み込む『母の慈愛』が感じとれる。」[8]

と講評をされた。

《緋衣草にのせて》2015.8 － h.187×w.55×d.50 【図 6-26】

本作品はモデルを使わずに制作を行なった。脚を前後に交差させ、脚の平から下腿部分の量がねじられるように上へと昇っていき、大腿部分と腰部の量へとつながり、腰部は脚部の動きに伴い傾き、体幹部分も腹部を通しそのねじれを胸部へと繋げるという構成を意識した。空間における量の配置から生まれる動きは大きくはないが、量塊の面の向き変えながら構成することでねじれと繋がりを出そうと試みた作品である。脚を交差させていることや、実際にモデルをみて作ることができなかったために、下肢のプロポーションをとることがとても難しく感じた作品でもある。モデルを見られないときには自身の身体を見ながら制作を進めるが、視点には限界があり、望む角度や方向から直接見る事はとても難しい。鏡や写真に記録して見る事はできるが、鏡や写真を通すと形態は平面になるため、輪郭線や位置は分かるが形態の様子、量塊の中に含まれる動勢を感じ取ることは困難になるといえる。実際にポーズをとってみることで、身体を通し力のかかり方、動きは実感として理解できるが、どのように形態

が変化して表出するかを全て見る事はやはり困難であった。卒業後、今と制作環境が変化する際の課題が浮き彫りとなった制作であった。

《河を想う》2015.12 － h.180×w.65×d.70 【図 6-27】

筆者は人体を大きな 14 の塊で捉えている。頭部、胸部、腹部、腰部、以下 2 つずつの上腕、下腕、掌、大腿部、下腿部、足の平である。ポーズにおいてこれらの塊がどのように位置しているかを把握する。制作の始めの段階では様々な方向からモデルを見ることでポーズをより正確に把握しようとする。粘土は量の方向、骨格を考えながら自身が目指す量となるまで積み重ねていく。ここでいう量の方向とは筋肉が膨らんだり凹んだりする方向を指す。筆者は必ずモデルのポーズを実際にとってみる。どこに力がかかっているか、実際にポーズをとると直立に立つというシンプルな動作だけでも身体に働く力は様々であることが分かる。足で踏ん張り身体を支える下向きの力、体幹を締め上体を引き上げる上向きの力などである。

モデルに話を聞き、ポーズを真似ることで分かることは多い。この時の感覚はモデルの身体を見るだけでは掴みきれないこともある。体感し改めてモデルを見ることで身体を中側から感じられる、生きたかたちが生まれるのではないかと考えている。

《つむぐ》2016.9 h.135×w.65×d.75 【図 6-28】

本作品は筆者にとって、二作品目の椅像である。身体を構成する各部位の繋がりを意識しながら制作した。部位と部位を繋ぐ関節部分の粘土の付け方に留意し、作品の中の動勢が、身体の各部位ごとで完結しないようにしようと試みた。今回は椅像なので、脚部が腰部に対して前方から出るような位置になっている。この脚部と腰部の繋がりを今回特に留意した。また脚部の上腿から膝にかけて一塊となるように粘土を付けた。これにより身体が塊として統一がとれたと自身で考えている。

この試みは脚部の一部を抽象化するというものであるが、具象彫刻を作るにあたって、身体を見て解釈、理解をして、空間上に表出させる時には必ず制作者のフィルターを通した形態になっているといえる。制作者の解釈を通して理解したかたちは実際のものと完全に一致しないものであるといえる。同時に空間上に再びかたちを与える時に、かたちは実際のものから変化し、抽象化されているともいえる。形態の解釈と空間上に表出させる二つの段階によって抽象化されるといえ、どこで抽象化を止めるかによって作品が他者に具象、抽象という判断をさせるのだといえる。ブランクーシ

のように自身と他者での作品の区分認識がずれているのもこのことに起因するといえるのではないだろうか。

《あなたに燕子花》2015.10　h.195×w.65×d.55　【図 6-29】

本作品も前作の《つむぐ》同様に身体の部位同士の繋がりに重きを置いた作品である。量塊の中に動勢を含ませ形態が単調にならぬようにした。形態が凹んで見える部分を過度に凹ませないよう、形態の張り出す力が周囲より弱いため凹んでいるという解釈のもと、肉付けを行った。木ベラを用いることで切り口の面が鋭利に凹み過ぎないようにし、石膏直付けで用いる穴の開いたヘラや木端、指を用いて制作を進めた。

石膏に素材転換後に、石膏直付けを行った。量が強く張り出すところや、粘土での造形が甘く見える箇所を中心に行った。石膏を付け、硬化後にヤスリでデッサンを描くように、量塊に含まれる動勢を意識し、ヤスリを動かしていく。必ず一方からだけにならぬよう手を動かした。動勢を意識してその向きに手を動かすことによりかたちに強さや充実感が出てくるといえる。

第 6 章　　図版

【図 6-1】
芯棒

【図 6-2】
荒付け

【図 6-3】
中付け

【図 6-4】
右に傾く塑造

【図 6-5】
修正された塑造

【図 6-6】
量の関係・螺旋

【図 6-7】
仕上げ

【図 6-8】
石膏直付け

【図 6-9】
ブロンズ風着色

【図 6-10】
テラコッタ風着色

【図 6-11】
淡い着色

【図 6-12】
量の隆起部分への着色

【図 6-13】
《わたしをつくるかたちのないものたち》
2010.　　石膏　　h.178 ×w.60 ×d.50

【図 6-14】
《強く、儚く、美しく》
2010.　粘土　h.190 ×w.70 ×d.50

【図 6-15】
《強く、柔らかく》
2010-11.　粘土　h.200　×w.85 ×d.60

【図 6-16】
《強く、柔らかく》
2010-11.　石膏　h.200 ×w.85 ×d.60

【図 6-17】
《はじまり》
2012.　石膏　h.220 ×w. 94×d.78

【図 6-18】
《風にむかって》
2012.　石膏　h.185 ×w.50 ×d.60

【図 6-19】
《空とぶ夢をみる》
2013.　石膏　h.140 ×w.80 ×d.90

【図 6-20】
《月と影》
2013.　石膏　h.190 ×w.70 ×d.70

【図 6-21】
《勿忘草》
2014.　石膏　h.210 ×w.90 ×d.70

【図 6-22】
《山茶花》
2014.8-10　粘土　h.160 ×w.70 ×d.80

【図 6-23】
《岳》
2014.8-　石膏　h.185 ×w.65 ×d.45

【図 6-24】
《海を聴く》
2015.　石膏　h.190 ×w.70 ×d.60

【図 6-25】
《秋の夕日》
2015.8-　石膏　h.115 ×w.85 ×d.65

【図 6-26】
《緋衣草にのせて》
2015.8　石膏　h.187 ×w.55 ×d.50

【図 6-27】
《河を想う》
2015.12　石膏　h.180 ×w.65 ×d.70

【図 6-28】
《つむぐ》
2016.9　石膏　h.135 ×w.65 ×d.75

【図 6-29】
《あなたに燕子花》
2016.10　石膏　h.195 ×w.65 ×d.55

6.4　まとめ

これまでの制作を振り返ることで、自身の作品が変化し、それに伴い自身の中での制作に対する課題が変化していることが改めて分かった。

2010～2012 年では人体を理解し、量としての力強さや女性の身体の持つ柔らかさといった異なる表情を込めることを課題としていた。モデルから得ることのできた量を、自身の中で解釈し大きくそして力強く見えるように解釈し組み立てることを目標とし、「量感」を得ることに重きをおいてきた。新聞での講評にもあるように量感ある女性像という面では目標は達成されたといえる。目標であった力強さは達成され、その量の形態と組み立てから「母性」という言葉が第三者からみた筆者の作品の印象であることがわかる。大きな量塊での組み立てや大きく堅牢な関節からは、安定感が生まれそのために鑑賞者に「力強さ」、「安定感」という印象を与え、これらの印象と女性像であることから「母性」という印象へとつながっていったのではないかと思う。身体の量の捉え方は大きい区分で、量塊の中に存在する動勢は初期には感じられず、量の組み立ては直線的であったということができる。そのため一つの塊としての意識は弱く、ブロックを積み上げたような硬さの残る塑造であったといえる。身体の捉え方も頭部（頸部を含む）、胸部、腰部に上腕、下腕（掌を含む）、上腿、下腿（足の平を含む）計 11 の量塊で捉えていた。腹部という意識はなく、体幹は胸部と腰部という括りで捉えていたため、体幹が窮屈で動きが固く伸びやかさに欠けていたということができる。

また粘土で制作するということは、自身の必要とする量を得るためのものであり、粘土によって得られるマチエルは当時必要としていない要素であった。粘土の付け方も大きな量を付けたり削ったりする中で、形態の面を明らかにしておくために粘土を付けたらヘラや木材でなでたり叩いたりして積層の形跡を消していた。粘土を付けたり削ったりを繰り返すことによってできる作品表面上の凹凸が自身の求める量塊を見極める際に、粘土の作りだす層や手やヘラで削り取ってできた痕が必要ないと考えていたためである。粘土原型完成後に石膏取りをし、行っていた石膏直付けにおいても同じで、必要とする量と形態を得るための手段であり、粘土や石膏を用いて肉付けをする意味や特性を生かすということはしていなかった。

2012～2014 年になり、個々の量だけでなく、それらの繋がりや量塊の内包する動勢へと意識が向かうようになった。体幹部分における腹部への着目はこの意識の発生

に起因するといえる。腹部を体幹の区分に加えたことで、これまでの体幹部分の構成に無理がなくなり、以前より胸部と腰部の繋がりが以前より自然になったといえる。上腕や下腕、上腿や下腿といった個々の形態の動勢を感受することができるようになった。女性人体を生き生きとした量として捉え表現する力は彫刻家として大変重要な力である。筆者が求めるかたちがいかなるものなのか、そこへ辿り着くには裸婦をどのように量として捉え、肉付けによって彫刻として表現していくことが効果的なのかを解剖学的知見や塑造家の作例、実制作を通して考察してきた。柔らかさと強さを持ち合わせた筆者が求める女性像を表現するためにはどのように量を捉え、積み重ねて行くことが効果的なのか、そして結果としてそれを表現できるかたちとはいかなるものなのか。

解剖学的知識は文献を読み実際にモデルを見て確認することによって得ることができる。モデルを見るという行為は、解剖学的予備知識があった上で効果的に行うことができると筆者は考える。骨格や筋に関して名称や構成する骨や筋の本数を事細かに暗記する必要はないが、位置や形状や運動の仕方は把握するべきである。位置、形状、運動を把握できていればモデルを前にして効率よく量を感受でき、肉付けすることができる。肉付けという行為は、解剖学的知識と量塊の捉え方の両方を行うことで成立すると考える。つまり骨格や筋の位置、形状、運動を知った上で、その塊をどのような大きさとかたちで捉えるかという個の感覚と感性の話になると筆者は考える。10 というものを 1 の大きさで捉える人もいれば 5 と 5 で捉える人もいるだろう。制作者として求めるかたちを作り出すためにこの感覚と感性は鍛えていくべき能力である。量をどのように捉え構成するかにおいて解剖学的知識は重要になってくるがすべてではないといえる。解剖学的知識は人間としてあり得るか、あり得ないか、また量の配置や向きの正誤を知るための目安であるの一つである。解剖学に則り骨、筋、脂肪の形状を一つずつ追って作る必要はなく、そのようなものが仮にできあがったとしても、それが彫刻であるとは一概にいえないと筆者は捉えている。彫刻を作るということは、作り手として作るかたちに意志がなくてはならない。この意思こそが表現へとつながるのではないだろうか。つまり量と形態の操作である。目に見えた形態を解剖学的知識を持って感受し、感受した形態を解釈し、そして自身の感性の基、量とした理解する。この工程においてそれぞれの感性に基づき形態の抽象化が行われるといえるのではないだろうか。

2015 年以降は実際にポーズをとっているモデルの身体的感覚と、それを見て力を感

じとる自身の感覚を摺り寄せ近づけていくかということを課題に制作を行なっている。そのため着目するのは筋や骨格といった身体の使い方と密接になるであろう部分へと移行しつつある。しかし、筋や骨格に重点を置き過ぎると個々の形態が目立ち塊としてのまとまりを失うともいえる。初期のような量の組み立てとのバランスが重要で、今後現在のような恵まれた環境でモデルを使うことができなくなってから、少なくはあるが経験と試行錯誤をした思考を使い制作を続けていこうと思う。

第 6 章　註

[1] 茨城新聞 2012 年 10 月 4 日

[2] 茨城新聞 2012 年 4 月 26 日

[3] 茨城新聞 2013 年 10 月 3 日

[4] 茨城新聞 2013 年 4 月 25 日

[5] 茨城新聞 2014 年 4 月 24 日

[6] 茨城新聞 2014 年 10 月 16 日

[7] 茨城新聞 2014 年 10 月 16 日

[8] 茨城新聞 2015 年 11 月 2 日

結章

本章では、本研究を通して得られた知見を整理し、今後の課題及び展望について言及する。

7.1　「肉付け」の技法的意義

「塑造」という分野はこれまでに様々な研究が行われてきた。しかし、これらの研究は作家の人生観、造形観を通した個々の作家についてのものであった。本論は、塑造における肉付け技法について歴史的視点、及び技法的視点から考察を行い、その本質的な意味について明らかにすることを目的としたもので、筆者はより基礎的研究として「肉付け」に迫ることとした。

本能的に、また環境的に粘土を用いていた時代から、実材のための原型制作に用いられていた時代を経て、塑造の位置付けは変化した。「肉付け」という言葉は様々な彫刻家が自身の制作観、造形観や作品について語る際に多く用いられる言葉である。主に塑造家に多く用いられる言葉であるが、粘土を用いるということに意味を持つ作家が増えた今日、この「肉付け」という言葉が具体的に何を指し示すものであるかは様々であるといえる。

粘土を用いて造形する行為を指すもの、粘土によって造形されたものの様子を指すもの、広義にモデルにポーズをとってもらうときに空間上に肉体を構成させること、土を付けていく前に針金や木材で芯棒を組む段階から「肉付け」であると捉えるもの、粘土の段階を終え石膏へと素材置換を行った作品に行う石膏直付けまで含むもの等、制作者によって実に様々であった。狭義には粘土を積み、重ね、削ぎ造形を繰り返す中で求める形態を得ていく行為を指す。「塑造」を指す言葉である「モデリング」と同義で用いられるため、言葉の指す範囲や意味が様々な捉えられ方をし、用いられているといえる。制作者によって制作過程の何に重きを置くかも異なり、芯棒を組む時点で完成像が見えている必要があるとする者がいれば、芯棒は制作の途中で求める造形を得るために自由に動かしても良いとする者もいた。

塑造は主に可塑性のある粘土という素材を用いて制作する、彫刻の制作方法のひとつである。粘土という素材の持つ自由さから制作者によって作品完成に至るまでの方法や表出する形態は異なる。これは粘土という素材を用いて制作する行為に対してどのような意味を持っているかによって異なるといえる。塑造という概念が明治期にイ

タリアより再び日本にもたらされた。この時の塑造は石彫や木彫、ブロンズ像制作のための習作という面が強かった。つまり実材による彫刻制作のための制作方法であり、作品の構成を三次元上で確認し詰めていくためのものであった。そのため、粘土だからこそできる造形を求めた塑造制作はされていなかったということができる。表出する形態の特徴として、人間の皮膚を思わせるような滑らかなマチエルと人物の姿に比較的忠実な形態が挙げられる。塑造は形態を得るための手段であり、肉付けはその行為とその行為によって得られた形態を指していた。

ロダンが出現し、塑造の位置付けは大きく変化したといえる。ロダン自身も塑造によって粘土原型制作後、石彫によって大理石や鋳込んでブロンズへと素材置換を行っていたが、粘土で制作することで得られる伸びやかで柔らかなマチエルや形態に、人間の内側にある感情や生命感を込めようとした。初期のロダン彫刻にみられる骨格を無視し歪められた肉体、自立していないかのようにみえる不安定なポーズ、一つ一つを掴むことができそうな筋の強烈な凹凸は国内外問わず、多くの彫刻家の塑造観に衝撃を与えたといえる。先に述べた初期のロダン彫刻は人間の感情や生命感の一瞬を切り取ったものであるということができる。モデルを目の前に、モデルをくるくると回し自身も上から下からモデルを見て様々な角度、方向から見る事で得られた輪郭線を追い、これらを合成するようにし一瞬の中に動きを閉じ込めたといえる。

それに対しブールデルやマイヨール、ブランクーシといった近代フランス彫刻家たちはロダンと交流を持つ中で各々の表現を獲得していった。

ブールデルは文学や神話といったものを主題によりモニュメンタルな題材に基づき制作を行なった。人体を量として空間上に再構成させることを彫刻とした。身体を各部位毎に量として捉え、それを空間上に構築させていくことで力強い堅牢さを持ち合わせた彫刻を制作していた。またブールデルの彫刻はアルカイック彫刻からの影響を思わせるような独特の硬さや身体の固定感を有していたといえる。時にダイナミックな構成もあったが、アルカイック彫刻を思わせるような正面性の強さも特徴的だといえる。

マイヨールは女性像を制作していたが、普遍的な女性という存在の姿であるということができる。作品に付けられた題も「夜」、「春」などといった概念的なものが多く、ロダンのような心理描写やブールデルのような主題を持たない彫刻であり、テーマを持たぬ彫刻というのは当時革新的であった。ポーズはシンプルで女性像に美しく均整のとれた量感を与えるためのものであった。直彫りによる制作を元々行っていたため

か、塊から掘り出したかのような形態が特徴的で、ほとんどの作品のマチエルは平らに磨かれている。古代ギリシャや古代ローマといった古典古代を理想とした、古典主義的思想の持主であったマイヨールの作る女性像は安定感や調和のとれた姿をしていたといえる。また丸みを帯び、豊かな量感を持ちながらも格式ばった硬い印象を持つプリミティブ彫刻に影響を受けたマイヨール彫刻からは、原始時代から続く女性の姿への神秘性や興味関心を感じることができ、長い時間をかけそれぞれの時代の彫刻家が積み重ねてきた女性の姿への思いを圧縮し閉じ込めたような圧力を感じる。

ブランクーシは具象的モチーフの形態を整理し省略することによって、モチーフが元々有する形態の魅力や充実感を表現しようとした。形態を分解し整理することで必要のない要素を削り取っていき、形態を簡素にすることで量塊としての充実を目指した。よってブランクーシの作品は抽象彫刻ではなく具象彫刻であるといえる。

現代イタリア彫刻では、空間上に身体をどのように展開するか、身体を一つの大きな塊として捉え、その中にどのような形態の量が含まれているかという考えに基づき制作をしていたといえる。そのため身体は形態が流れるように繋がりを持っていたといえる。各々の彫刻家は大胆なポーズによる構成や、マチエルの工夫、同じ主題を様々なバリエーションで制作する等、各々の表現を見出していった。マイヨールとも通じる、身体を表現するという純粋な制作目的が垣間見えるといえる。

日本における塑造もロダンを始めとした近代フランス彫刻家たちや現代イタリア彫刻家たちの出現によって変化していったといえる。粘土で造形することを自体に意味を持つ彫刻家が増え、粘土の扱い変化による身体の表現が多彩になったといえる。日本の彫刻たちは海外における先進的であった彫刻を積極的に学ぼうとし、渡欧した彫刻家も少なくなかった。

柳原義達の彫刻は、その変遷を辿ることによって一人の彫刻家のおける粘土の扱いや粘土で造形する行為の意味の変化を知ることができた。アカデミックな彫刻を学んだ当時の柳原の彫刻は、豊かな量感を持ち合わせ、身体の捉え方やその量の構成から堅牢な印象を受ける。粘土による手跡はあまり感じられず、構成や量塊に硬さが残る表現であったともいえる。しかし渡仏を期に柳原の彫刻における形態の捉え方、量の組み立て方の変化に伴い、粘土の用い方が変化し彫刻に表出する造形が変化した。塑造制作を行なう場合、必ず粘土を重ね積み上げ、時には叩いたり削ったりすることで形態を得ていく。渡仏前の柳原の塑造はこの積層感を消していたが、渡仏後の柳原は、この行為を作品上に残すようになった。渡仏・帰国後初期においてはこの傾向が強く、

時間とともに渡仏前との両方の特徴を持った作品へと変化していった。制作者が強く力を感じた部分を量として強く張り出させたり、量塊の有する動勢を強調することで柳原彫刻における身体は、量自体が持つ豊かな動きを生み出したといえる。

作品の形態として表出するかたちは制作者によって抽象化を行われているといえる。これは個々の身体の形態に対する解釈と理解に起因しており、形態の解釈の際の形態の解体と整理の度合いが高くなれば、作品として再び表出する形態は抽象化が進む。具象作品と抽象作品の線引きは曖昧なものであるといえ、制作者と鑑賞者の認識のズレが生じる可能性がある部分でもあるといえる。

本稿では自身の作品を振り返ることで、自身の制作にはモデルから得るものが多く、モデルと自身の身体の感覚を重要視しているということが明らかになった。視覚や触覚といった直接的に関係する感覚だけでなく、モデルのポーズを疑似体験することで得られる感覚を筆者は重要と捉えてきた。見るだけでは分からない力や身体を立たせるために必要なバランスを自身の身体で体験し感じることで、自身の中で解釈が深まると考えている。この解釈は身体的経験として蓄積され、肉付けをする際より安定感のある、「立つ」彫刻のために重要な役割を果たしているといえる。

自身の制作において粘土で制作する意味とその重要性は年々高くなっているといえ、粘土をどこで止めるか、すべての粘土の動き配置に意味と意図を持たせられるようになって初めて肉付けの技法的意義の本質を理解することができるようになるという考えが強くなっている。自身にとっては石膏直付けで形態を得る行為も塑造における肉付けと同じである。扱い方が異なるため、得られる形態と効果は異なる。両者のバランスをとり、利点を生かし形態の充実感を得ることが重要であり、彫刻が形態として充実することで本物の人間の身体が持つ生命感やみずみずしさ、体温や生々しさを新たなかたちで持ち合わせたものになるといえる。

7.2　今後の課題と展望

本論では、形態を得ていく行為を「肉付け」とし、塑造制作における効果的な「肉付け」とはいかなるものなのかを、主に技法的側面より明らかにすることを目的とし考察を行ってきた。人間が最も身近な人間の身体に強い興味を抱き、姿を同じ立体としてかたちを与え表現し始めたのは文字を持つ以前のことであった。身体の持つ神秘性、力強さを前面に出した旧石器時代の女性像は女性であるという身体的特徴が強調

され、豊かな量感を持ち自由で伸びやかな造形であったといえる。科学の進歩により、人間の身体の神秘は多く明らかにされた。それでもなお身体は魅力を失うことなく、現在でも多くの芸術家が主題として取り上げている。各々の時代、地域の彫刻家たちが自身の造形観や美的感覚に基づき制作を行なってきた。そこには自身の表現への飽くなき追及心や人体に対する一種の執着心があったといえる。制作者として様々な時代の彫刻家の肉付けを通し、粘土を用いて造形することの意味、自身の作品における粘土による肉付け及び石膏による肉付けを客観的に捉えることができたといえる。初期の制作では量感に重きを置き、量の組み立て中心に制作を行なっていた。粘土や石膏は形態を得るための手段であり、マチエルや手跡は残さないように制作を進めていた。その後、意識が身体の量塊の中に含まれる動勢へと移行していき、それに伴い身体を捉える量の区分も変化した。現在の課題は動勢を内包した量塊同士の繋がりである。量塊同士が繋がりを持てば個々の動勢も繋がり、身体全体で大きな動きを持つ彫刻になるといえる。本研究はこれまで行われてこなかった、彫刻表現の一つである塑造における「肉付け」を技法的視点から考察したものであった。塑造分野における基礎研究にあたるといえ、「肉付け」は制作者によって様々な解釈、表出の仕方があるといえるが、本研究では近代フランス彫刻や現代イタリア彫刻における技法的視点から「肉付け」の分類を試みた。また技法書を辿ることで当時の日本における「肉付け観」を明らかにすることを試みた。この考察が自身だけでなく彫刻を志すものにとって、「肉付け」とうい曖昧な言葉の解釈の手がかりとなることを願う。

粘土による「肉付け」、石膏による「肉付け」と素材のもつ特性の違いを活用することで自身の制作において表現に幅と深みが出るよう引き続き取り組み続ける必要があるといえる。

引用・参考文献 一覧

『国宝土偶展:文化庁海外展大英博物館帰国記念』 文化庁 2009 年

江上波夫『日本の美術 2 巻 日本美術の誕生』 株式会社平凡社社 1969 年

W.H シューフハルト 水田徹訳『西洋美術全史２』 株式会社グラフィック社 1978 年

John Pope-Hennessy『Donatello』 Cantini Edizioni d'Arte Firenze 1985 年

ヴァレリオ・グァッツォーニ,エンツォ・ノエ・ジラルディ森田義之,大宮伸介訳『彫刻家ミケランジェロ（ミケランジェロの詩)』 岩波美術社 1992 年

『仏像集成日本の仏像〈奈良Ⅰ〉』株式会社学生社 1994 年

『ロダン-創造の秘密:白と黒の新しい世界:フランス国立ロダン美術館コレクション』 読売新聞社 2006 年

Albert Edward Elsen, Auguste Rodin『In Rodin’s Studio: a photographic record of sculpture in the making』Oxford : Phaidon in association with the Musée Rodin 1980 年

『巨匠・ブールデル展』国立国際美術館 1982 年

『マイヨール展』現代彫刻センター1994 年

ラドゥ・ヴァリア著 中原佑介訳『ブランクーシ作品集 』株式会社リブロポート 1994 年

SINDY GEIST『BRANCUSI THE SCLUPURE AND DRAWINGS』1975 年

『RODIN』

『ファブリ世界彫刻集 19 マンズー』平凡社 1973 年

『ジャコモ・マンズー展』現代彫刻センター 1984 年

『エミリオ・グレコ名作展』 読売新聞社大阪本社 1971 年

『Venanzo Crocetti』箱根の森彫刻美術館 2012 年

野添浩一『クロチェッティ展』鹿児島市立美術館 2006 年

藤井浩祐『彫刻を試る人へ』中央美術社 1923 年

長谷川栄作『彫塑の手ほどき』博文館 1927 年

金子九平次『新彫塑の造り方』春陽堂 1932 年

『日本彫刻の近代』株式会社淡交社 2007 年

山本金三郎『彫塑とその基本実習』中央工芸社 1936 年

朝倉文夫『彫塑技法，彫塑技法日本彫刻会史―50 年のあゆみ―』社団法人日本彫刻会 2000 年

菊池一雄，柳原義達，新海竹蔵，山本豊市，木内克『彫刻の技法』美術出版社 1950 年

建畠覚造，尾川宏，舟越保武，佐藤忠良，植木茂，井上武吉『新・技法シリーズ 彫刻をつくる』株

式会社美術出版社 1975 年

岩野勇三『彫塑　制作と技法の実際　新装普及版』株式会社日貿出版社 1982 年

『第 43 回日彫展』公益社団法人日本彫刻会 2013 年

『第 46 回日彫展』公益社団法人日本彫刻会 2016 年

ゲハード・グルートロイ 千足伸行日本語監修 小林治文訳『ドガ』日本経済新聞社 1996 年

『柳原義達展 道標―生のあかしを刻む―』柳原義達展実行委員会 1995 年

『柳原義達展』東京国立近代美術館 1993 年

毎日新聞 1961 年 9 月 27 日

茨城新聞 2012 年 10 月 4 日

茨城新聞 2012 年 4 月 26 日

茨城新聞 2013 年 10 月 3 日

茨城新聞 2013 年 4 月 25 日

茨城新聞 2014 年 4 月 24 日

茨城新聞 2014 年 10 月 16 日

茨城新聞 2015 年 11 月 2 日

図版典拠

序

０－１　『国宝土偶展:文化庁海外展大英博物館帰国記念』 文化庁 2009 年 p.12

０－２　『国宝土偶展:文化庁海外展大英博物館帰国記念』 文化庁 2009 年 p.37

０－３　『日本の美術 2 巻 日本美術の誕生』 株式会社平凡社 1969 年 p.114

０－４　『日本の美術 2 巻 日本美術の誕生』 株式会社平凡社 1969 年 p.115

０－５　『日本の美術 2 巻 日本美術の誕生』 株式会社平凡社 1969 年 p.114

０－６　『日本の美術 2 巻 日本美術の誕生』 株式会社平凡社 1969 年 p.116

０－７　『西洋美術全史２』　株式会社グラフィック社 1978 年 p.117

０－８　筆者

０－９　『Donatello』 Cantini Edizioni d’Arte Firenze 1985 年 p.203

０-10　『Donatello』 Cantini Edizioni d’Arte Firenze 1985 年 p.35

０-11　『彫刻家ミケランジェロ（ミケランジェロの詩)』 岩波美術社 1992 年 p.42

０-12　『彫刻家ミケランジェロ（ミケランジェロの詩)』 岩波美術社 1992 年 p. 120

０-13　『日本の美術 2 巻 日本美術の誕生』 岩波美術社 1969 年 p. 150

０-14　『仏像集成５ 日本の仏像〈奈良Ⅰ〉』 株式会社学生社 1994 年 p.96

０-15　『仏像集成５ 日本の仏像〈奈良Ⅰ〉』 株式会社学生社 1994 年 p.98

第１章

１－１　『ロダン-創造の秘密:白と黒の新しい世界:フランス国立ロダン美術館コレクション』
読売新聞社 2006 年 p.37

１－２　『ロダン-創造の秘密:白と黒の新しい世界:フランス国立ロダン美術館コレクション』
読売新聞社 2006 年 p.127

１－３　『In Rodin’s Studio: a photographic record of sculpture in the making』Oxford : Phaidon in association with the Musée Rodin 1980 年 p.35,36

１－４　『RODIN』p. 6

１－５　『RODIN』p.26

第２章

２.1-１　『巨匠・ブールデル展』 国立国際美術館 1983 年 p.150

2.1-2　『巨匠・ブールデル展』 国立国際美術館 1983年 p.100

2.1-3　『巨匠・ブールデル展』 国立国際美術館 1983年 p.88

2.1-4　『Aristide Maillol(Collection des cahiers d'aujourd'hui)』1939年 図版p.13

2.1-5　『マイヨール展』現代彫刻センター1994年 p.65

2.1-6　『マイヨール展』現代彫刻センター1994年 p.67

2.1-7　『マイヨール展』現代彫刻センター1994年 p.114

2.1-8　『マイヨール展』現代彫刻センター1994年 p.81

2.1-9　『ブランクーシ作品集』株式会社リブロポート 1994年 p.133

2.1-10　『BRANCUSI THE SCLUPURE AND DRAWINGS』 1975年 p.79

2.1-11　『ブランクーシ作品集』株式会社リブロポート 1994年 p.106

2.1-12　『ブランクーシ作品集』株式会社リブロポート 1994年 p.110

2.1-13　『ブランクーシ作品集』株式会社リブロポート 1994年 p.136

2.1-14　『ブランクーシ作品集』株式会社リブロポート 1994年 p.142

2.1-15　『ブランクーシ作品集』株式会社リブロポート 1994年p.138

2.1-16　『ブランクーシ作品集』株式会社リブロポート 1994年p.139

2.1-17　『ブランクーシ作品集』株式会社リブロポート 1994年p.1

2.1-18　『ブランクーシ作品集』株式会社リブロポート 1994年p.140

2.1-19　『ブランクーシ作品集』株式会社リブロポート 1994年p. 127

2.1-20　『RODIN』p.49

2.2-1　『ファブリ世界彫刻集19マンズー』平凡社 1973年 p. 8

2.2-2　『ファブリ世界彫刻集19マンズー』平凡社 1973年 p.10

2.2-3　『ジャコモ・マンズー展』現代彫刻センター 1984年 p.57

2.2-4　『ジャコモ・マンズー展』現代彫刻センター 1984年 p.94

2.2-5　『ジャコモ・マンズー展』現代彫刻センター 1984年 p.102

2.2-6　『ジャコモ・マンズー展』現代彫刻センター 1984年 p.96

2.2-7　『ファブリ世界彫刻集19マンズー』平凡社 1973年 p.7

2.2-8　『ジャコモ・マンズー展』現代彫刻センター 1984年 p.28

2.2-9　『ジャコモ・マンズー展』現代彫刻センター 1984年 p.29

2.2-10　『ファブリ世界彫刻集19マンズー』平凡社 1973年 p.6

2.2-11　『ジャコモ・マンズー展』現代彫刻センター 1984年 p.108

2.2-12　『エミリオ・グレコ名作展』読売新聞社大阪本社1971年 p.65

2.2-13　『エミリオ・グレコ名作展』読売新聞社大阪本社 1971 年 p.108

2.2-14　『Venanzo Crocetti』-2012 年 p.41

2.2-15　『クロチェッティ展』鹿児島市立美術館 2006 年 p.

2.2-16　『Venanzo Crocetti』-2012 年 p.38

2.2-17　『Venanzo Crocetti』-2012 年 p.49

2.2-18　『Venanzo Crocetti』-2012 年 p.55

2.2-19　『クロチェッティ展』鹿児島市立美術館 2006 年 p.

第３章

3.1-1　『彫刻を試る人へ』中央美術社 1923 年 挿絵 1

3.1-2　『彫塑の手ほどき』博文館 1927 年 p. 26 の後の挿絵

3.1-3　『新彫塑の造り方』春陽堂 1932 年 p. 63

3.1-4　『日本彫刻の近代』株式会社淡交社 2007 年 p.157

3.1-5　『日本彫刻の近代』株式会社淡交社 2007 年 p.156

3.1-6　『彫塑とその基本実習』中央工芸社 1936 年 p.63

3.1-7　『彫塑とその基本実習』中央工芸社 1936 年 p.67

3.2-1　『彫塑技法，彫塑技法日本彫刻会史―50 年のあゆみ―』社団法人日本彫刻会 2000 年 p.244

3.2-2　『彫塑技法，彫塑技法日本彫刻会史―50 年のあゆみ―』社団法人日本彫刻会 2000 年 p.252

3.2-3　『彫塑技法，彫塑技法日本彫刻会史―50 年のあゆみ―』社団法人日本彫刻会 2000 年 p.258

3.2-4　『朝倉彫塑館』財団法人 台東区芸術文化財団 2005 年 p.66

3.2-5　『彫刻の技法』美術出版社 1950 年 p.20

3.2-6　『彫刻の技法』美術出版社 1950 年 p.20

3.2-7　『彫刻の技法』美術出版社 1950 年 p.21

3.2-8　『新・技法シリーズ　彫刻をつくる』株式会社美術出版社 1975 年 p.66

3.2-9　『新・技法シリーズ　彫刻をつくる』株式会社美術出版社 1975 年 p.66

3.2-10　『新・技法シリーズ　彫刻をつくる』株式会社美術出版社 1975 年 p.66

3.2-11　『新・技法シリーズ　彫刻をつくる』株式会社美術出版社 1975 年 p.67

3.2-12　『新・技法シリーズ　彫刻をつくる』株式会社美術出版社 1975 年 p.68

3.2-13　『彫塑　制作と技法の実際　新装普及版』株式会社日貿出版社 1982 年 p.128

3.2-14　『彫塑　制作と技法の実際　新装普及版』株式会社日貿出版社 1982 年 p.135

3.2-15　『彫塑　制作と技法の実際　新装普及版』株式会社日貿出版社 1982 年 p.131

３.2-16　『彫塑　制作と技法の実際　新装普及版』株式会社日貿出版社 1982 年 p. 196

第４章

4-１　『ドガ』日本経済新聞社 1996 年 p. 96

4-２　『柳原義達展 道標―生のあかしを刻む―』柳原義達展実行委員会 1995 年 p. 55

4-３　『柳原義達展 道標―生のあかしを刻む―』柳原義達展実行委員会 1995 年 p. 75

4-４　『柳原義達展』東京国立近代美術館 1993 年 p. 146

4-５　『柳原義達展 道標―生のあかしを刻む―』柳原義達展実行委員会 1995 年 p. 165

4-６　『柳原義達展 道標―生のあかしを刻む―』柳原義達展実行委員会 1995 年 p. 96

4-７　『柳原義達展 道標―生のあかしを刻む―』柳原義達展実行委員会 1995 年 p. 104

4-８　『柳原義達展 道標―生のあかしを刻む―』柳原義達展実行委員会 1995 年 p. 109

4-９　筆者

4-10　『柳原義達展 道標―生のあかしを刻む―』柳原義達展実行委員会 1995 年 p. 59

4-11　『柳原義達展 道標―生のあかしを刻む―』柳原義達展実行委員会 1995 年 p. 57

第５章

5.1-１　『入門美術解剖学』医歯薬出版株式会社 1997 年 p. 71, 73

5.1-２　『入門美術解剖学』医歯薬出版株式会社 1997 年 p. 83, 122

5.1-３　筆者

5.1-４　筆者

5.1-５　筆者

5.1-６　筆者

5.1-７　『入門美術解剖学』医歯薬出版株式会社 1997 年 p. 46

5.1-８　『入門美術解剖学』医歯薬出版株式会社 1997 年 p. 91

5.1-９　『入門美術解剖学』医歯薬出版株式会社 1997 年 p. 95

5.1-10　『入門美術解剖学』医歯薬出版株式会社 1997 年 p. 61

5.1-11　『入門美術解剖学』医歯薬出版株式会社 1997 年 p. 113

5.1-12　『入門美術解剖学』医歯薬出版株式会社 1997 年 p. 52

5.1-13　『入門美術解剖学』医歯薬出版株式会社 1997 年 p. 102

5.1-14　『入門美術解剖学』医歯薬出版株式会社 1997 年 p. 59

5.1-15　『入門美術解剖学』医歯薬出版株式会社 1997 年 p. 112

5.2-1　　筆者撮影

5.2-2　　筆者撮影

5.2-3　　筆者撮影

5.2-4　　筆者撮影

5.2-5　　筆者撮影

5.2-6　　筆者撮影

5.2-7　　筆者撮影

5.2-8　　筆者撮影

5.2-9　　筆者撮影

5.2-10　　筆者撮影

5.2-11　　筆者撮影

5.2-12　　筆者撮影

5.2-13　　筆者撮影

5.2-14　　筆者撮影

5.3-1　　宮本周子氏撮影

5.3-2　　宮本周子氏撮影

5.3-3　　宮本周子氏撮影

5.3-4　　宮本周子氏撮影

5.3-5　　筆者撮影

第6章

6.1-1　　筆者撮影

6.1-2　　筆者撮影

6.1-3　　筆者撮影

6.1-4　　筆者撮影

6.1-5　　筆者撮影

6.1-6　　筆者

6.1-7　　筆者撮影

6.1-8　　筆者撮影

6.1-9　　筆者撮影

6.1-10　　筆者撮影

6.1-11　　筆者撮影

6.1-12　　筆者撮影

6.1-13　　筆者撮影

6.1-14　　筆者撮影

6.1-15　　筆者撮影

6.1-16　　筆者撮影

6.1-17　　筆者撮影

6.1-18　　筆者撮影

6.1-19　　『第43回日彫展』公益社団法人日本彫刻会 2013年

6.1-20　　筆者撮影

6.1-21　　筆者撮影

6.1-22　　筆者撮影

6.1-23　　筆者撮影

6.1-24　　筆者撮影

6.1-25　　『50周年記念茨城県芸術祭美術展覧会作品集』茨城県美術展覧会 2015年 p.251

6.1-26　　筆者撮影

6.1-27　　『第46回日彫展』公益社団法人日本彫刻会 2016年

6.1-28　　筆者撮影

6.1-29　　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。実験制作におけるモデルとして、ヘイズジョン氏には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 守屋正彦先生、中村義孝先生、柴田良貴先生、田園調布学園大学子ども未来学科准教授 中原篤徳先生には、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。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、亀谷政代司先生には、在学中に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 29 年 春

宮本　温子