

「石の彫刻」精神と身体と物質の 交流から生まれるもの

丸山 富之

（2012年10月15日受理）

要約

下記三つの時代及び個人について、「作者と石とイメージの三者がどのような関係を構築しているのか」「彫刻家はどんな道具を持ってどのように石と交流したのか」を研究し、現代において人がその手で石を彫ることの意味を考えた。

- ・古代ギリシャ、アルカイック期の彫刻について。この時代には、斜めに打つとすべってしまい、直角にしか打つことができない鑿の存在しか無かった。これにより、彫刻家の鑿は常に石の中心に向かっていった。彫刻は、この鑿を直角に打つという、ひたすらな身体的行為の産物である。
- ・中世ルネッサンス期、ミケランジェロの彫刻について。ミケランジェロは、丸鑿、くし刃鑿を使って石及びモチーフ（人間）と自由に交流した。彫刻は、石と人間の間、石と空間の間に、この自由な交流の末に出現してきている。
- ・現代日本の彫刻について、中井延也氏の彫刻について。中井氏の制作では、石の至近距離にあっての、その時々的情感、情動的なものの存在が重要である。彫刻は、作者と石との濃密な精神的、身体的交流から生まれてくる。

キーワード 石、イメージ、すべる鑿、くし刃鑿、情感

I 研究の視点

○「精神と身体と物質の交流から生まれるもの」とは何か

「造形」精神と身体と物資の交流から生まれるもの—表出・表現とは何か、空間とどう関わるか—（淑徳短期大学研究紀要第49号）では、「精神と身体と物質の交流から生まれるもの」をキーワードとして、教育の現場での造形の可能性を考察した。

ここでの研究テーマは「石の彫刻」である。彫刻の歴史を顧みたと、石という素材は地球全体において普遍的である。石のような硬質なものを彫刻の素材とする時、その制作において身体との濃密な関わりは必然なものとなる。石の彫刻について、「精神と身体と物質の交流」を基にして研究し、人がその手で石を彫ることの意味を、石材道具との関わりを通して考察していく。

研究の根幹に置いている「精神と身体と物質の交流から生まれるもの」とは何かについて確認しておきたい。人がものをつくる時には、作者が発想し、考案するところから制作が始まるのが普通である。発想・考案が制作を先導する時、作者は物質（作品の素材となるもの）に対して主体となる場所に立つ。このとき作品は作者の意識や行動を表す場となっていく。それに対して、発想・考案の比重を少なくし、制作が作者の「精神と身体と物質の交流」に基づく時、作者と物質は対等な場所に位置している。そして、作者がその心と体で直接働きかけを行い、物質と交わる。それは、もっと素朴で根源的な人間の手技によるものである。

産業革命以来の機械文明の発達により、人は自然に対して優位性を獲得した。「石の彫刻」の世界でもそれは例外ではない。その中で、歴史を振り返りながら、「精神と身体と石の交流から生まれるもの」を見つけ出ししていきたいと考えている。

○歴史中での人と石との交わり

古代、中世、現代について考えていきたい。

- ・古代ギリシャ、アルカイック期の彫刻について。
- ・中世ルネッサンス期、ミケランジェロの彫刻について。
- ・現代日本の彫刻について。中井延也氏の彫刻について。

上記三つの時代及び個人を取り上げる理由は以下の考えによる。ここでの研究テーマは「精神と身体と物質の交流」であるから、それぞれの時代の彫刻家は、(1) 石に対してどのような心を持って向かったか、(2) 身体と石はどんな道具を介してどう関係したのか、の2点を基にしている。

古代エジプト、メソポタミアでは、王や貴族は勢力を増大し、権力を握ると、壮大な建造物や王の肖像を造った。ギリシャでは、人々は理想美を追求し、彫刻には神々の理想の姿が表現された。また、ガンダラから中国、日本にかけては、彫刻は仏教とともに発展し、その姿は宗教の教えを象徴する像である。このように、古代の彫刻は、権力や神話や宗教の象徴としての姿であり、彫刻家の心は、敬畏、敬虔をもって石に向かい、像に向かっている。また、古代では、石材道具は非常に限られており、彫刻家はたいへんな長い時間をかけて石と対峙していた。石と人との力関係では、人に対して石の方が圧倒的に強いということがいえる。その中で、最もプリミティブに神（人間の姿）と石のあいだに存在しているアルカイックの彫刻を取り上げたい。

イタリアルネッサンスは、人間性の回復の時代である。人々は、中世のキリスト教の厳しい掟のある生活から解放され、自由で人間らしいものの表現を求めた。ミケランジェロの目と心は、自由な人間に向かっている。そして、手で石を彫るのに適した石材道具が現れてきて、彫刻家は手と心で自由に石と交流することを可能にした。人と石は、1対1の対等で親密な関係を獲得したということである。

現代の彫刻家は、芸術 — 一定の材料、技術、様式を駆使して、美的価値を創造、表現しようとする人間の活動およびその所産 — を保証されており、社会から自由である。従って、現代の彫刻家の目と心が向かう方向はそれぞれの彫刻家の中にある。そしてその多くが、作

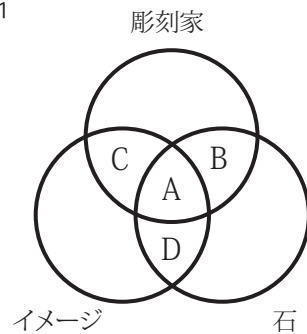
者は石に対して主体となり、作品は作者の主観の対象となる。これは、現代の彫刻表現として全く当然なことといえる。しかし、制作の中で主体と客体が逆転、回転し主客未分化な状態となり、その中にどっぷりと浸っていき、という制作態度がある。このことを中井延也氏の彫刻作品の中に見て行きたいと考えている。また、現代では、便利な電動工具やエア工具が数多く取り揃えられており、人は石に対して圧倒的優位性を獲得している。現代の彫刻家は、石に対して優位な場所に立つか、対等な場所に降りていくのかを自らの意志で決定する。

○彫刻家と石とイメージの構築

石で彫刻をつくる、ということは、彫刻家と石とイメージの三者の関係をどう構築するかということでもある。(図1参照) この三者の関係の在り方の違いにより、A.B.C.Dの比重が変わる。アルカイック、ミケランジェロ、現代の彫刻家がこの三者の関係をどう構築しているのかを基にして考えていきたい。

- ・ Aは、彫刻家と石とイメージの三者の交流であり、本論では、ミケランジェロの「アトラスと呼ばれる奴隷」においてAの比重が大きいと考えている。
- ・ Bは、彫刻家と石の交流であり、イメージはあまり重要ではない。本論では、中井延也氏の制作においてBの比重が大きいものであったと考えている。
- ・ Cは、彫刻家とイメージは直結しており、石との有機的な交流は多くない。本論では、ミケランジェロの「ダヴィデ」がこのような制作ではなかったかと考えている。
- ・ Dは、石とイメージの強い結びつきを示し、彫刻家は、いわば黒衣のような存在である。本論では、アルカイックの彫刻をこのようなものではなかったかと考えている。

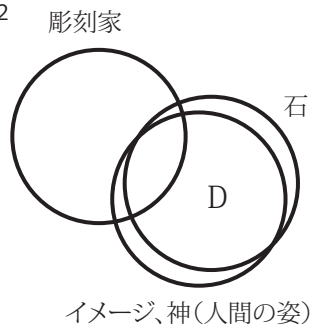
図1



II 古代ギリシャ、アルカイック期の彫刻について

古代ギリシャの彫刻では、アルカイック期より前の時代、例えば、キクラデスの偶像などは、人間よりも石に近いといえる。それに対して、クラシック期からヘレニズム期へと時代が下がっていくと、彫刻は、石を素材として、より人間に近い姿になっていく。そしてその間に位置するアルカイック期という時代では、彫刻は、物質とイメージ、つまり石と神(人間の姿)とはほぼ一つのものに昇華されている。Dの比重が大きく、今日我々が目にするのできる完成された彫刻からは、彫刻家の影を強く認識することはない。(図2)

図2



この時代、彫刻家の「精神と身体と物質の交流」は自由であったとは言えない。それは、石と交流するための石材道具が非常に限られたものしかなかったことによる。

私のこの項に関する考察は、ルドルフ・ウィトコウアーによる次の論考を基にしている。
 ①『近ごろ、ベルギーの彫刻家H・J・エティエンヌがギリシャ彫刻の制作過程を忍耐強く実験した。彼は紀元前500年頃より前のギリシャ人が知っていたものと同じと考えられる合金率の青銅の道具を作らせた。彼がその道具で斜めに打つやり方を試みた時、鑿は大理石の上をすべってしまったという。しかし、大理石の面に直角に鑿を当てて制作することはできた。とはいえ、そのような道具は非常に煩わしいものだったに違いない。なぜならそれらは槌でたたくと、すぐに鈍くなり、絶えず研がねばならなかったからだ。紀元前500年頃に状況が変わった。青銅よりもずっと硬い鉄、ないしは、鋼鉄の道具が使用できるようになったのである。その結果、斜めに打つことが可能になり、彫刻技法にもいくつかの進歩がみられた。』

紀元前500年末には、すべらない鑿に加えて、平鑿、くし刃鑿が出現していたと考えられている。大理石を斜めに強く打つことのできる丸鑿は大きく石を削り落としたり、深く抉ることができ、彫刻家と石との自由な交流を可能にする。また、平鑿、くし刃鑿は大理石の表面を縦横に進んでいく。こうして紀元前500年末には、アルカイック期の形式を超えて、彫刻は人間らしい姿に近くなっていくのである。このように、紀元前500年頃より前の時代にアルカイック様式の彫刻が現された背景には、この、「斜めに打つとすべっしまい、直角にしか打つことのできない鑿」の存在、そのような道具しかなかったということが大きな理由であると考えられる。

つまり、彫刻家の鑿は常に石の中心に向かっていているのである。これが、私がこの時代を切り取って取り上げた最も大きな理由であり、後に取り上げるミケランジェロとの大きな違いである。(ミケランジェロの鑿は石に向かうとともに空間にも向かっている。) 彫刻家の鑿が常に石の中心に向かうことにより、アルカイックの彫刻は、空間の中で屹立する求心性と反発性を獲得していく。

現在一般に使用されている石鑿では、上手な彫刻家なら何回かの槌の衝撃で10cm程の石のかけらを削ることができ、軽く槌を打ったとしても2~3cm程の石のかけらを自由に削っていくことが可能である。しかし、すべってしまう鑿を石に対して直角にだけ打つ場合は、石のかけらというようなものを削り出すことはできず、1回1回の槌の衝撃の結果として1~2mm程の深さのへこみが残される程度ではないかと推測される。

そして、これをひたすら長い時間繰り返す。少しの時間槌を振るい続けたとしても、目に見えるような変質は石の中に起こってはいない。この時の作者の精神(物質・肉体に対しての心)の有り様は知性的・理性的な目的意識的な心の働きを持続しており、その時々気分や感情、情感といったものに左右されることはない。例えば、もし、作者が突然そのような気分におそわれて(私たち現代の彫刻家がたびたびそうするように)槌をいつもの何倍かの力で打ったとしても、鑿先がつぶれてしまい、石の表面に変化は訪れない。彫刻家の鑿の力に強弱は無く、彫刻家の労働は単純な動きの長い時間の労働である。

ここでの精神と物質の交流は、例えれば、狩猟や釣魚より、農耕に近いものであるといえ

るかもしれない。目の前の獲物の気配や動きに一喜一憂することはない。将来の作物の収穫（彫刻の実現）に向け、常に安定した一定の心を持って、長い時間を単純な労働に向かっていく。

この時、作者の「精神と身体と物質の交流」には、激しい交流（相互交通）というものは存在せず、穏やかな安定した関係（一方通行）の交流といえる。彫刻はこの鑿を直角に打つ、というひたすらな身体的行為の産物である。彫刻家の体と心は石に向かい、また現そうとする神の姿（人間の姿）に向かっており、彫刻家の自我が主張されることはない。ここでは、作者の存在は、自我というよりも非我に近く、作品が完成に近づけば近づく程、彫刻家の影は見えなくなっていく。

彫刻家の鑿の力が石の中心に向かって与えられると、その力と同じだけの力が石の中心からかえってくる。こうして、石の塊は求心力と反発力とを同時に獲得していく。彫刻家の鑿は常に石の中心に向かっていて、石の塊は石のまわりの空間と大きく干渉しあうことはなく、どちらかといえば、空間の中に閉じた塊として屹立していく。しかしこの塊は、直角に中心に向かう鑿によって与えられた無数の痕跡が、研磨材で滑らかにされたその表面の下で呼吸するかのように、まわりの空間と呼応している。

このように、求心力と反発力を持って、呼吸しながら空間の中に屹立するアルカイック彫刻の、彫刻自体の力とも呼ぶべき力は、直角にしか打つことのできない鑿の存在と、長大な時間を石に向かった彫刻家の影によって生まれてくる。（写真1、2）

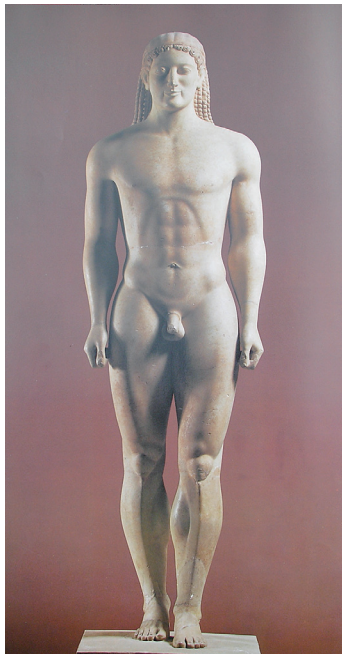


写真1「アナヴェッソスのクーロス」
紀元前520年頃

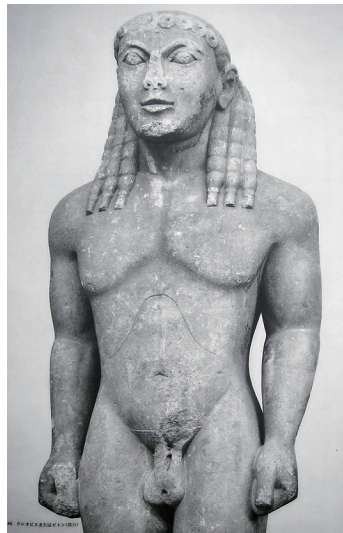


写真2「クレオピスまたはピトン」
紀元前590年～580年頃

III 中世ルネッサンス期、ミケランジェロの彫刻について

ミケランジェロの彫刻についてはすでに多くの研究がなされており、私がここで、過去の研究を否定することも、新しい考えを追加することもない。私の目的は、彫刻家ミケランジェロと石とイメージがどのような関係を持っていたのかを考えることである。

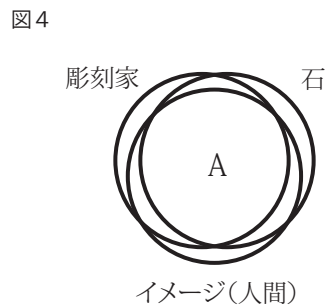
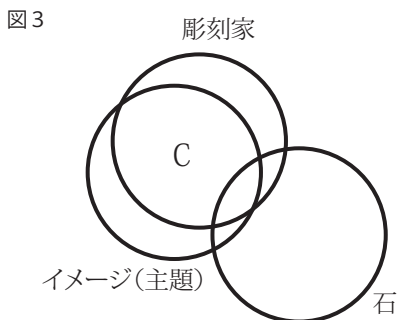
ミケランジェロの作品の傾向は初期と中、後期で大きく違っている。初期の作品では、彫刻家と石とイメージの関係は図3に近いものではなかったかと推測する。ここではCの比重が大きく、彫刻家の眼はイメージ（主題）に向かっており、石は主題を実現するための材料という位置に近い扱いであると考えられる。

初期の代表作に「ダヴィデ」（写真3、1504年）がある。「ダヴィデ」は旧約聖書におけるイスラエル王国の統治者ダヴィデが巨人ゴリテアとの戦いに挑み、岩を投げつけようとして狙いを定めている場面を主題としている。

この主題の実現のために彫刻家は石に対して主体となる場所に立つ。（発想・考案が制作を先導する。）そして、石を自由に繰る道具としてドリルを使用していることは注目に値する。「ダヴィデ」の頭部、巻き毛の中にドリルの跡を見てとることができる。ドリルは石の手前から石を彫り進めていく中で、石の最奥に直接入り込むことのできる道具である。石のかたちの最も高いところ、山の頂上と併に、最も低いところ、谷底を同時にあらわにする。また、大きな面積をいっきに掘り下げる時、掘り下げる面に、そのかたちに沿ってたくさんの穴をあけ、その穴と穴の間に残った石の縁を切っていく縁切りを行うことにより、大きな凹地を獲得することが可能となる。これにより、彫刻家は短い時間で石の中に目指すかたちを定着することができ、主題の実現、彫刻家による世界の構築を可能にする。

これに対して、中、後期では、ミケランジェロの制作における彫刻家と石とイメージの関係は、図4のように、Aの比重がたいへん大きなものに変化しているのではないかと考えられる。彫刻は、彫刻家と石とイメージ（人間）の交流から生まれてくる。

このことを考えるのに、ユリウス2世の墓碑として制作された「アトラスと呼ばれる奴隷」（写真4、1518年頃）を取り上げたい。この彫刻の特質は、石を手前から奥へと彫り進めていることが顕著でわかり易いこと、そして原石の四角い形が最後まで残されていることといえる。



彫刻の中の高い部分と低い部分を同時にあらわす場合と、高いところから低いところへと徐々に彫り進める場合のかたちの現れ方は大いに違う。前者ではドリルを使用していた。後者の主たる道具は丸鑿、そしてくし刃鑿である。

「アトラスと呼ばれる奴隷」について、例えば、肘のかたちと膝のかたちについて考えてみる。まず、肘のかたちの頂上を決定し、その頂上から山の裾へ向かって石を彫り進める。彫刻家の鑿は山の裾に向かっている。次に、膝のかたちの頂上を決定し、その頂上から裾へ向かって石を彫り進める。やはり鑿は裾へ向かっている。山の斜面は、山をその頂上に押し上げるようにして、徐々に現れてくる。山は山として隆起する力を得る。肘という山と、膝という山は少しずつその姿を現し、彫刻家の鑿はやがて最低鞍部に到達する。そうして、肘という山の塊と、膝という山の塊の間に大きな空間が出現する。この空間は、彫刻家が石の中から二つの塊を彫り出したことにより出現した空間である。この空間は、ドリルを用いて石の塊をすっぱりと抜き取ってできる空間とはその趣を異にする。彫刻家は、その手に丸鑿を持って、石と交流し、モチーフ（アトラス）と交流し、空間と交流する。

次にミケランジェロが手にするのはくし刃鑿である。くし刃鑿は石の表面、つまり石とそのまわりの空間との境を横に伝わっていく。ある時は石に向かい、石のかたちを決定し、ある時は空間に向かい、石のかたちは空間に干渉する。彫刻家はくし刃鑿によって石の内側に入り込み、石と人間（アトラス）の間、石と空間の間を行き来している。

また、大理石の四角い原石の形が最後まで残されていることは、彫刻家が人間を見ようとするのと同じ程に石を見ているということに他ならない。



写真3 「ダヴィデ」
1504年

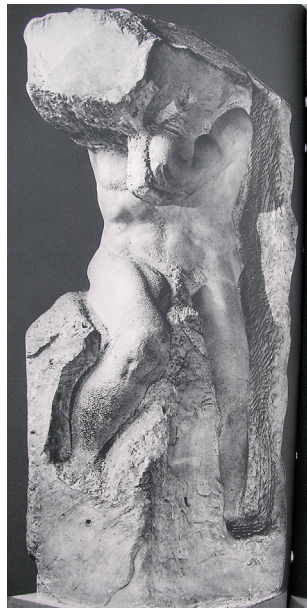


写真4 「アトラスと呼ばれる奴隷」
1518年頃

身体と物質が、このような自由な交流を持っていたことは、精神と物質の間にも、同じように自由な交流があったことを意味する。イメージとは、作者が実際に目の前に実現したいと考えているものであり、心の中に思い浮かべる像である。「ダヴィデ」では、始めに作者が心の中に思い浮かべていた像と、実際に実現された彫刻とは、かなり近いものであったと想像される。それに対して、「アトラスと呼ばれる奴隷」では、イメージと実際の彫刻の間には、若干の距離があり、作者の心は、目の前で刻々と変貌していく石の塊と、心の中に思い浮かべる像・イメージの間を自由に行き来しているのだと思われる。

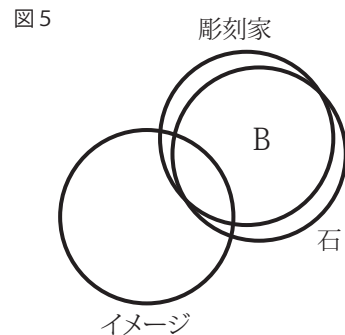
「ダヴィデ像」は完成されたイメージ、人間の姿であり、空間の中で自己完結している。それに対して「アトラスと呼ばれる奴隷」は、石とイメージ（人間）の間、石と空間の間に今まさに出現しようとしており、自己完結することを拒んでもがき続けているように思える。

IV 現代日本の石彫について、中井延也氏の彫刻について

私が同時代人として実際に見てきた1980年代以降の現代石彫について少し考えてみたい。モノ派以降、絵画、彫刻というジャンルは終わったと言われた時代を経て、彫刻、少し遅れて絵画も復権してきていた。しかし、この頃少しずつ姿を現してきた新しい動向の彫刻の流れの中に、石を素材とするものは非常に少なかった。この時代の現代作家を取り上げたものとして記憶される展覧会に、「形象のはざまに」東京国立近代美術館（1992年）国立国際美術館（1992～1993年）と「視ることのアレゴリー」セゾン美術館（1995年）がある。これは、当時30歳代から40歳代を中心にした絵画と彫刻の展覧会であった。その中で彫刻では、木、鉄、ブロンズ、アルミニウム、ステンレス、トタン、ポリエステル、ワックス等あらゆる素材を用いた同時代の興味深い作家が取り上げられていた。しかし、そこに石の彫刻家はひとりもいなかったのである。

この頃、石を素材とする彫刻が多く作られ、この時代の石彫作家に少なからぬ影響を与えたと考えられるのが、野外彫刻と彫刻シンポジウムの盛行である。それは、石彫のジャンル化、巨大化をもたらした。特に野外彫刻展で多く採用されていた50cm立方程のマケットを経て、彫刻を拡大するというシステムは、作者の発想・考案・意匠が主となり、彫刻家から、石の中に自己を見つめる姿勢、身体と石との関わりによる彫刻の変貌を奪った。この時「精神と身体と物質の交流」は少なく、作者と石とイメージはそれぞれ分離している場合が多いのではないかと考えられる。

そんな中で、石との対決姿勢を鮮明にし、「精神と身体と物質の交流」に長大な時間を費やした1人の特異な彫刻家の石の彫刻を観察してみたい。中井延也氏（1934年～1999年 北海道生まれ）現代から見れば少し前の時代を生きた人である。中井氏の制作は、[図5](#)のようなものではなかったかと想像する。Bの比重が圧倒的に多



く、石と作者は濃密な関係を結び世界を共有する。

私は、「造形」精神と身体と物質の交流から生まれるもの—表出・表現とは何か—空間とどう関わるか—に次のように書いた。²⁾『ものをつくる時、作者の精神には二つの在り方（心の働き）が存在する。そのひとつは「制作中の視点」、もうひとつは「制作後の視線」というものの存在である。「制作中の視点」それは、物質、肉体にたいする心のありようといったものである。それはまた、その時の感覚であったり、気分であったり、時には刹那的であったりもする。「制作後の視線」は心の中に思い描く像や印象につながっている。それは作者が見たいと欲しているものであるが実際には見えていない。ここでの制作は、作者が見ようとしているものを実際に眼前に見えるようにすることである。この視線は、知性的・理性的で能動的・目的意識的な心の働きである。』制作とは、目の前の出来事に右往左往し、一喜一憂し、時には刹那的でさえある「制作中の私の視点」と、知性的・理性的で能動的・目的意識的な「制作後の私の視線」との戦いであるといえる。

中井氏の場合、この「制作中の視点」の存在が、他の彫刻家に比して類を見ない程強烈なものであったと私には思える。「夢碑」（写真5、1999年）は、中井氏の絶作であり、制作途中の作品として残されている。この制作途中の作品の中に中井氏の「制作中の視点」を観察してみたい。

この石の表面には、次のような行為の跡（道具の痕跡）が認められる。石の割れはだ、はつり（大きな鑿で石を強く彫る）、むしり（小さな鑿で石の表面を軽く打つ）、ダイヤモンドカッターの跡、ダイヤモンドカップの跡。ここに残された痕跡の中で、石の割れはだは、石の内部に現れたその生な姿がそのまま残されているのであり、はつりとダイヤモンドカッターの跡は、石の内部へと向かう行為、むしりとダイヤモンドカップの跡は表面への意志であ



写真5「夢碑」
1999年



写真6「夢碑」
（部分）

ったといえる。そして注目すべきは、これらの痕跡が石の表面に縦横無礙に残されていることである。この制作途中の彫刻の細部（写真6）を見ると、その時々作者の感情のままに石の表面が蠢き、ざわめき、躍りしているのが解る。

発想・考案・意匠に基づいて制作が進む時（作者が石に対して主体となる場所に立つ時）、作業は完成に向かって順次進んでいくのが普通である。中井氏の制作がそのようなものではなかったということが、この制作途中の作品が残されたことにより良くわかる。ここには、作者と石との主客未分化の状態がある。作者は世界を構成する一要素であり、そこで起きる出来事に左右される存在である。

「制作中の私の視点」と「制作後の私の視線」の戦いでは、「制作後の私」は「制作中の私」を超えようとし、「制作中の私」は「制作後の私」に次々と新しい世界を開示する。この戦いの中で、中井氏は自覚的に「制作中の私」を重要視していたことが、次のコメントから見て取れる。³⁾『いつも石の至近距離で、仕事をしていると、現実から離れて、夢の世界に自分を置いてみたくなる。情感を凝縮させ、石に封じ込めてしまうのも、私の作業のひとつであると考えている。』つまり、目の前の出来事に右往左往し、一喜一憂し、時には刹那的であったりする、その時の感覚、感情、情感「制作中の私」（石の至近距離で夢の世界に置かれている私）を知性的・理性的な「制作後の私」（現実世界の私）が認知しているのである。

そして、それを『凝縮させ石に封じ込める』とは、散漫であったものをまとめて、中に入れて、閉じ込める、ということであるから、制作中の、感覚、感情、情感が石の表面を蠢き、ざわめき、躍りしているものが石の中に隠れてしまった時、見えなくなった時を作品の完成としているのだと考えられる。

10



写真7「盾」
（制作中）



写真8「盾」
1993年

このことを「盾」（1993年）に見てみたい。写真7は制作中、写真8は完成作品である。制作中の写真からは、作者の感情、情感、情動的な心のありようと、作品と同じ空間に存在している作者の影（身体）がみえるようだ。そして、完成作品では、それらが石に封じ込められて、「精神と身体と物質の交流」の長い時間を経て彫刻が生まれてきたのだということが理解される。

V 考察

古代ギリシャ、アルカイック（紀元前600年頃）、中世ルネッサンス、ミケランジェロ（1518年頃）、そして現代、中井延也氏（1999年）の石の彫刻を取り上げてきた。長大な彫刻の歴史の中でこの三点のみを語るのは全く乱暴なことではある。しかし、「精神と身体と石との交流から生まれ出る彫刻」という視点で見た時、そのような制作態度を貫いた彫刻家はそんなに多くないことに気づかされる。

ギリシャでは、アルカイック期の後、クラシック期、ヘレニズム期へと進み、人体彫刻の絶頂を迎えている。その後、石材道具の発達とともに彫刻家は石を自由に扱うことが可能になるにつれて、彫刻は説明的、装飾的な傾向を強くして時代はローマへと移っていく。

また、ルネッサンス以降、人間のこみ入った動作や感情をあらわすことが自由になり、表現が自由自在になっていく。彫刻は激しく、劇場型となり、やはり説明的、装飾的となって時代はバロックへと移っていく。

では、現代という時代はどこに向かうのだろうか。1970年代のモノ派、1990年頃の物質彫刻を見てきた私の目には、2000年以降のフィギアとよばれる造形物の氾濫、劇場型大型インスタレーションの盛況、装飾過剰な石彫刻を目撃すると、歴史は繰り返すのか、とも映るのである。

この小論の目的のひとつは、「人がその手で石を彫ることの意味」を考えることであった。人がその手で石を彫ることに意味があるのか無いのか、どちらかに結論づけることは、それこそ意味が無いだろう。重要なのは、考えることである。アルカイック、ミケランジェロ、中井延也氏の彫刻の成り立ちを考えることによって、「人がその手で石を彫ることの意味」の如何程かは引き出すことができたのではないだろうか。私は、自分自身が「精神と身体と物質の交流」を続けることによって、このことを考え続けていきたいと思っている。

引用文献

- 1) ルドルフ・ウィトコウアー『彫刻—その制作過程と原理—』中央公論美術出版、1994、p16
- 2) 丸山富之『「造形」精神と身体と物質の交流から生まれるもの—表出・表現とは何か 空間とどう関わるか—』淑徳短期大学研究紀要第49号、2010、p162
- 3) 中井延也コメント『第23回刻展カタログ』刻展事務局、1999