慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	彫刻と風景 : ヘンリー・ ムーア彫刻試論
Sub Title	Sculpture and landscape : A study of the sculptures of Henry Moor
Author	八代, 修次(Yashiro, Shuji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1970
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.29, (1970. 5) ,p.19- 34
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	美学美術史特集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00290001-0019

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

彫刻と風景

―ヘンリー・ムーア彫刻試論―

八代修次

ヘンリー・ムーアは一九五九年から六四年までの間に、「二つの部分よりなる横臥像」と題する彫刻を五つ制作した。このほか一九六三年（―六五年）には、現在ニューヨークのリンカーン・センターを飾る同名の作品（第一図）を完成したばかりか「三つの部分よりなる横臥像」（第三図）の連作をもしている。横たわる裸婦は、ムーアが古代メキシコの彫刻の影響を受けた初期のころから主要なテーマとして生涯を通じて制作してきたものであるが、この一九五九年にはじまる横臥像はあるときは二つの部分に、またあるときは三つの部分に引き離されている。一体人体彫刻を部分的に切り離すということは、おおよそ人体に美の理想を求めてきたヨーロッパ彫刻の歴史において異例のことといわねばならない。宗教彫刻においてしばしば表わされる斬首や脚体の切断には、殉教者とかあるいは地獄の苦しみを受ける者としての宗教的、倫理的意味が加えられていることを常とする。一方トルソという近代彫刻家が用いる形式にしても、もとは五体満足であった彫刻作品に時代の経過の中で加えられた破壊の姿である。このトルソの形式を積極的に利用したのはロダンであるが、(1) 伝統的な彫刻からみれば極めて二十世紀的な現象であったに違いない。そのロダンにしても、人体を二分したり三分したりするというようなことは全く考えも及ばなかったことである。しからばムーアの「二つの部分よりなる横像臥」には、いかなる意図があったのであろうか。

第一作はほとんどなんの意図するところもなく二つの部分に分けた。しかしながらそれについで第二作においては意識的な着想となった。引き離した二つの部分のコンポジションが、人体を風景に関連づける点でどれだけ有利であったかをわたくしは認識した。両膝と乳房は山である。一たんこれら二つの部分が引き離されてしまうと、だれもそれを自然主義的な人体であるとは思わなくなる。それゆえ当然のこととして、この横臥像を風景や岩として受け取ることになるのである。(2)

彫刻作品を山や岩に例えることは、堅牢で重々しく、堂々としていることの形容として古くから用いられた。ムーアの右の言葉も、そうした形容のために用いられたものとして理解できないこともない。正面から見ればあるいは横臥像に見えるかも知れないが、作品の周囲をめぐってゆくうちに彫刻の引き離された突然の様相に接して、観賞者ははたと驚くと同時に今まで横臥像と思っていた彫刻が全然違ったものとして目にうつるであろう。そこには並立する岩のごときものが存在する。この人体ではないものこそ、ムーアが意図した彫刻としてのものである。ムーアはさきの言葉につづいて、「彫刻には種々雑多の観面をもつという点で、絵画にまさる独特の利点が十分に発揮される」(3)とも云っている。たしかに二分された彫刻は、絵画では考えられない効果をもつ。しかしムーアにとって二つか三つの個々の彫刻を並べるという試みは、これらの作品がはじめてではなかった。すでに一九三四年ごろから、「二つの形」というような題名の作品で実験ずみであった。この作品でムーアは二つの形に形の変化を求めたというよりも、二つの形が相互に包むようにして作りだす空間の緊張感を表現しようとしたのである。この形と形がうみだす空間の創造という問題は、一九五二年（一五三年）のエルム材を使った「外部と内部の形」においていっそう内包的に、また複雑な処理によって求められた。しかしこれらの彫刻には、題名から受ける抽象性は感じられない。むしろムーアはおおう外部の形とおおわれる内部の形の間にある空間に生命力を与えようとしたのである。「外部の形によって守られた一種の胎児、あるいは母と子、花弁に包まれた雄しべのような外郭によって守られた若い延びゆくもの」(4)をはぐくむ有機的で暖か味のある空間の創造であった。しからば「二つの部分よりなる横臥像」は、上半身にあたる部分と下半身にあたる部分との間隙に生じる空間が問題とされたのであろうか。「引き離した二つの部分のコンポジションが、人体を風景に関連づける点でどれだけ有利であったかをわたくしは認識した」というムーアの言葉は、単に風景を彫刻の塊量の形容として用いたと

は思われないし、彫刻相互の空間の問題でも片付きそうにない。ムーアは一九六二年にヒュー・ウェルドン氏の質問に答えて

この彫刻は、人体と風景を混合したものです。ある観点からは、足の端は山や岩のように見えます。これを制作しているときに、わたくしはスーラーの〈エトルタの岩壁〉という絵を思いうかべていました。……これこそわたくしが彫刻において試みたものです。(5)

まさに人体を大地や山や風景に関連させてなぞらえたものです

と云っている。最初に引用したムーアの言葉の中にやや唐突に出てくる「風景や岩」という言葉の意味が、これによって明らかになってくる。ただしムーアは後になって、スーラーの〈エトルタの岸壁〉といったのは、スーラーの〈オクの岬〉（現在テイト・ギャラリー）とモネの〈エトルタの岸壁〉（現在メトロポリタン・ミュゼアム）の二つの作品を混同していたことを認めているが、とにかく現実の風景でないにしても、スーラーやモネの風景画を頭にうかべていたことは明らかである。わたくしはこのような海岸風景とムーアの彫刻との結びつきに興味をおぼえる。それはイギリス人としてのムーアの作品に、海洋民族特有の潮の香を感じるからである。しかしいまは、彫刻と風景の問題にもどる。それというのはムーアほど彫刻と風景の結合に関心をよせた彫刻家は、近代彫刻家多しといえども数少ないからである。

ムーアが彫刻と周囲の建築、あるいは風景との関連に云い及んだ最初のものは、現在テイト・ギャラリーにある「横臥像」である。この横臥像はもと一九三六年に建築家チェルマイエフ氏がテラスと庭の交叉する場所に、ムーアの彫刻を置こうとして彼に依頼したものである。注文は立像であったけれども、ムーアは周囲の風景の地平線の焦点となるように横臥人物を選んだのである。後にムーアは

わたくしの作った横臥像は、ドオン河の大きなわん曲のはるか遠くを見ている。その目ざしは、地平線に集中している。彫刻は建築と特別の関連を保つ必要はない。彫刻は本来彫刻であって、チェルマイエフ氏のテラスとは無関係のものである。いわばそこに置かれていることで満足しているのである(6)

と述べている。ムーアは初期のころから、彫刻が建築の装飾となったり、引き立て役となることを嫌っていた。彼が理想としたことは、彫刻家が建築家をも兼ねることであった。「彫刻は本来彫刻である」という信念は、ムーアの生涯を貫くものであったのである。

一九四五年（―四六年）にクリストファー・マーティン氏の記念碑として「横臥像」を作ったときにも、ムーアは

この彫刻はテヴォンシャーの静かで豊潤な風景を愛したひとりの友人の記念である。坂の頂上に置かれているので、その近くに立って形と風景とを関連づけて見てくれる人は、横臥像の立てた膝が風景のなだらかな拡がりに反響し、また反復するのに気がつくであろう。……わたくしはこの仕事をしている間中、大地と微妙な共同作業をしてきた多くの世代の人々の記念物であるイギリスの風景に加わる記念碑を作っているのだとつくづく思った。(7)

と述べている。ムーアは一九四八年のバタシー・パークで行なわれた第一回野外彫刻展に出品した「三つの立像」以来、彫刻を野外に置くことを好み、特に一九五〇年代につぎつぎ制作された直立モチーフは全て野外に置かれた。ムーアは当然そこで風景と彫刻、現実の自然空間と彫刻との関連という問題を提出する。

彫刻は絵画よりも、どこに置くかということにいっそう注意を必要とする。絵画の場合額縁は観賞者との間に距離をもたせ、絵はそれ自身の世界で生きつづける。しかしもし彫刻が光を背にして置かれているならば、部屋に入って来た人が窓の方を見ると、彫刻は周囲に反射光線をもったシルエットとして見られることになる。それは全く無意味なものとなってしまう。彫刻とは完全な存在感をもつことを意味するならば、部屋の隅に押し込められた子供のように壁を背にして置かれることを欲しない。(8)

おおよそこの言葉の中に、絵画と彫刻の根本的な相違が空間との関連において述べられているように思われる。

絵画は一般に額縁によって現実の空間から遮断される。部屋の壁にかけられている限りでは絵画は現実の空間にさらされているが、画面に描かれる空間は必ずしも現実の空間と一致する必要はない。もちろん描かれた空間と現実の空間とを一致させる試みは、ポンペイの壁画にはじまりレオナルド・ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」やバロックの壁面装飾にいたるまで例を見ないことではないが、むしろ現実の空間と無関係に成り立つという点が絵画に積極的な創造力を与えてきた。その創造活動の最も著しいものは、透視法から遠近法の発見である。遠近法はもともと見たものを見たとおりに描くという自然主義的欲求から考案されたものであるが、画面という二次元の平面の上に空間を作ること、云いかえれば虚構の空間を作ることに成功したのである。しかしこの虚構の空間は遠近法にとどまる

ず、宗教的幻想、詩的幻想、さらにキュービズムやシュールレアリズムによる造形的空間の創造へと進展する可能性をもっていた。かく絵画は額縁で現実の空間から遮断された平面であるという制約の限りにおいて、おおよそ人間の欲求しうるあらゆる空間を創造することができ、そこに絵画を芸術たらしめる大きな要因があったのである。

彫刻と絵画とではこの同じ空間の創造を目ざしていながら、その表現手段に違いがある。絵画は額縁によって遮断された二次元の平面であったが、彫刻は額縁で取り囲まれるということもなければ、二次元の平面でもない。彫刻は実際にわれわれが触れてみることのできる三次元の立体物であり、しかも現実の空間の中に置かれるものである。彫刻には額縁をはめるということがないから、絵画のように芸術となりうる虚構の空間をはじめから創造することができないのである。かりに虚構の空間が彫刻に許されたとしても、本来が現実の空間の中に置かれるものであれば創造された空間と現実の空間との境介を明確になしえないことになる。ロダンの「カレーの市民」を例にとってみると、敗北に悲しむ先頭の若者は苦痛をこらえきれず口を開き手をさし出している。いまこの若者の開いた口や鼻孔を彫刻的空間といわないまでも、次につづく男との間隙を彫刻の創造した空間と考えてみることができる。しかしそれにしてもこの間隙に生じた空間は容易に現実の空間と、具体的には美術館の庭に充満する自然の空間と融合してしまっている。このような彫刻と現実の空間との不明確な結びつきのために、自然の模倣にかなった自然主義的な表現やマッスとかヴォリュームという立体物特有の量感の処理に彫刻の評価が求められることになった。さらに不本意ながら、彫刻には本来考えられない額縁に類するものを付加することによって現実の空間との不明確な接触を緩和しようとする試みさえ行なわれたのである。彫刻の歴史をたどってみれば、いかに額縁的なものを付加した彫刻が多かったことか。彫刻は三次元の立体物であるにもかかわらず背面を壁につけて置かれ、壁龕に押し込められ、あるいは仏教彫刻にしばしばみるように舟形光背を背負わされあらゆる立体物の平面化が強行されてきた。しかし宗教彫刻における本尊のごとく正面から礼拝される性質のものには、このような取り扱いがさほど不当とは思われなかったがために一つの慣例ともなってしまった。そしてこの慣例は宗教彫刻以外のものにも広く適用されたのである。しかしこのような彫刻と現実の空間との関連は、云わば絵画的解決法によったもので、彫刻にとっては消極的な処理にすぎなかった。ムーアが壁を背にしたり、建築をバックにして彫刻を

置くことを嫌ったのは、こういう理由からである。「彫刻は本来彫刻である」という一見簡明なムーアの主張は、彫刻史上の未解決の課題であったと同時に、二十世紀の彫刻家全てが意識した問題でもあった。キュービズムに刺戟された近代彫刻にはじまりボッチョーニ Umberto Boccioni、ガボ Naum Gabo、ジャコメッティ Alberto Giacometti がなんらかの形でこの問題に立ち向った。若い時代からセザンヌやピカソに興味をもち、アルプ Jean Arp やエプスタイン Jacob Epstein と交友をもったムーアも、彼らの影響を大いに受けると同時にムーアの全作品がこの問題の探索の成果でもあった。

ムーアは一九三〇年代から空洞のある彫刻を作りはじめる。はじめは抽象的な試みであったものが、一九三六年のエルム材の「横臥像」の胸の部分に空洞があけられる。人体に空洞を用うるということは、なんらかの象徴的意味が含まれていたのであろうか。この彫刻に関してムーアは、「横臥像のテーマに空洞をあけるという発想はまず木彫に表われた」(9)と云っている。これは木に穴をあける方が容易であったからで、それから二年後に石彫にも空洞が用いられるようになる。しかし空洞の魅力はムーアが海岸に落ちている波ですりへった小石を集めたころから、彼にとりついていた。小石の中には穴のあいているものがあり、それらにムーアは自然がいかにして石を作ったかを直観する。

石に穴をあけることは容易であるが、もし穴の大きさや形や方向がたんねんにあけてあればすぐに壊れはしまい

アーチの原理によって、いつまでも強靱なものとなる

石にあけられた最初の穴は、啓示である

穴は前後を結びつけ、たちまち石に三次元を与える

穴は堅いマッスと同じように、それ自身形態的意味をもつ

石に穴があけられ、穴が意図され考え抜かれた形であるならば、空洞彫刻が可能となる

空洞の神秘――山腹や絶壁にあるほら穴の神秘的魅力。(10)

このようにムーアが小石から直観した空洞の意味は、立体物にあけられた空洞の魅力というよりも、空洞そのものの創作が彫刻となる

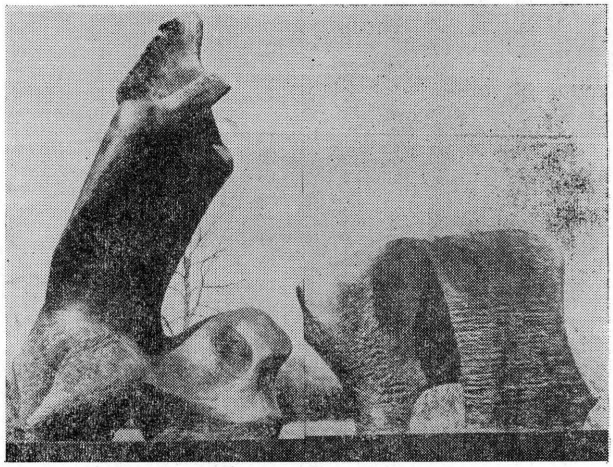
ということである。ムーアの空洞彫刻は横臥像に空洞をあけるという試みの他に、一九三八年の「絃のある形」にみるような当時構成主義のガボがプラスチックの絃を用いて試みた彫刻とほとんど同じ彫刻の内部空間の表現を意図したものがある。彫刻が立体物であるために、ヴォリュームやマッスが問題とされる場合、しばしば「内部から噴出するような」とか「内部に凝縮するような」とか云われるのであるが、あくまでもそれは彫刻の表面からの推測にもとずく言葉である。もし塊量の噴出や凝縮を外から見えるように表現しようとすれば、どうしても透明な材料を用いる以外に方法はない。彫刻の凹部に絃を張るということは、塊量につつまれた彫刻内部の空間と現実の空間の間に障壁を設けることになる。しかも絃の長さは、観賞者に彫刻内部の空間を知覚させる役割をはたす。ムーアはこういう表現方法をサウス・ケンシントンの科学博物館で見た数学の実験機具から暗示を受けたのではあるが、彫刻の純粋に抽象的な処理は結局ムーアを引き止めてはおかなかった。ムーアにとって絃を用いた彫刻は「かってだれもがもっていた人間体験を表わすものとは異質のものであった」[11]ために、彼はその後この種の試みを中止してしまいもっぱら空洞彫刻の方を進めることになった。空洞の存在意義を求めようとすれば、彫刻にあけられた空洞を意識せずにはいられない。しかし一九五一年の「横臥像」において、形とか空洞とかにとらわれないでブロンズの横臥像をムーアは作った。

もしこの彫刻を頭の方から足の端の方へと横に長く見てもらえるならば、腕や胴体や足や膝が奥行の方へとトンネルをつくる形として見えることになる。平面的に見る限りでは、人体は空間のプールである。[12]

空洞彫刻とは空中に描き出された彫刻であり、空間のデザインを意味するものとなる。空洞が自然主義的な人体にあけられる限りでは、グロテスクなものである。このグロテスクな様相を心理的な衝撃を与えるためにシュールレアリストは利用したが、造形的意味に乏しいものであった。ムーアにとって空洞を彫刻に用うるという着想は、あるいはシュールレアリズムから影響されたものであったかも知れないが、あくまでも彫刻と現実の空間との関連という問題の解決のためのものであった。空洞のある彫刻と現実の空間との関連は、空洞のない立体物の場合と異なる。空洞は彫刻の周囲の空間を吸収すると同時に、再びそれを周囲に還元する。それゆえにムーアは空洞のあけ方に熟練を要求する。ムーアの近作「二つの楕円」とか「三つの輪」は、この方向を端的に進めたものである。ここにお

いて彫刻は、厳然と空間の中に存在することができる。ムーアは、こういう解決法を彫刻に試みたのである。彫刻と周囲の空間との関連は、具体的には風景やその一本の木や一つの山が彫刻にかゝわりをもってくることである。これらの彫刻はたしかにムーアの手によって作られたものではあるが、風景の中に置かれることによって自然の一部となる可能性をもっている。

一九五九年の「二つの部分よりなる横臥像」についてもう一つ興味あることは、コロンビア放送局のカメラ班がムーアの生涯を紹介すべくヨークシャーで撮影を行なったときに、ムーアが九才か十才のころ父と一緒に見に行ったアドル Adle の巨石（第二図）を写真にして彼に見せたところ、この巨石が一九五九年の作品の足の部分に類似していることを彼自身が認めたことである。[13] ムーアが「二つの部分よりなる横臥像」を制作していたとき、彼の心を去来したものはアドルの巨石であり、スーラーやモネの海岸風景であったということは、彼の彫刻を理解するうえにおいて重要な手がかりとなるものであると思われる。この横臥像を二つに分ける間隙は、彫刻相互の緊張感を表わす空間であるばかりか、むしろ空洞の発展したものであり、自由に現実の空間が流通しうるものである。ここでは彫刻の創造しうる空間を現実の空間と一致させることによって、彫刻は芸術品たるべく意図された作品ではなく自然の岩となり風景となるのである。

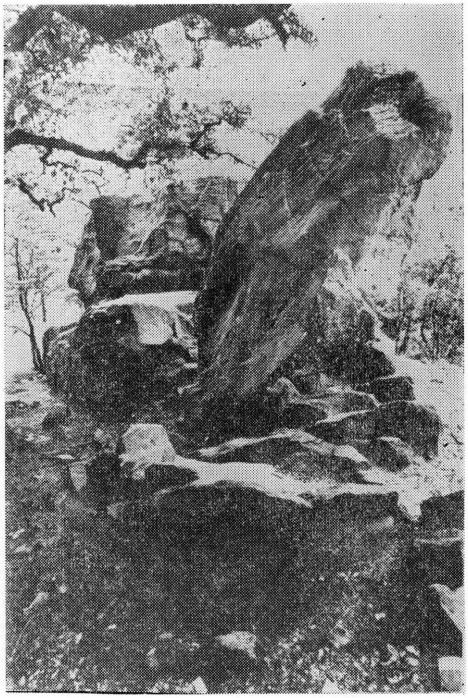


（第一図）

おおよそ伝統的な彫刻の観念を打破するムーアのこの「二つの部分よりなる横臥像」に、わたくしはわが国の庭園における石庭の石組に一致する考え方を見出すのである。彫刻と石庭の比較ということはいくぶん唐突であるかも知れないが、ブロンズ彫刻をも岩石に

みたてようとした[14]ムーアの彫刻群は石組という点で共通性をもつと思うからである。従来東西の彫刻の比較や庭園の比較はしばしば試みられてきたが、一方が平面的であるのに対して他方が立体的であるとか、また一方が自然的構成をもつのに対して他方が幾何学的構成をもつとか、やや形骸化した比較に終る場合が多く見受けられた。しかしいま彫刻とか庭園という領域にこだわらず、自然風景を念頭にして制作したムーアの彫刻と、自然山水を基礎として作庭された石庭を比較してみることは、むしろヨーロッパの近代彫刻の解釈において一考に価するものではなかろうか。

わたくしたちが石庭を考える場合、室町時代にはじまる竜安寺から大仙院にいたる石庭を思いおこすであろう。石庭は平安時代末から江戸時代まで含めてみるとその数をたたないのであるが、わたくしが石庭の典型的な作品として考えるものは京洛大徳寺塔頭大仙院の枯山水（第四図）である。永正十年本院の開山古岳宗亘禅師が方丈建立直後に作庭したものとされるこの枯山水は、方丈の東と北の矩形の庭を利用して東北の角に二段の滝が落ちるかのように表わす枯滝石が中心部をなしている。枯滝上部には椿や白柏などの大刈込みが背景として植えられているが、枯滝がいかにも深山幽谷から落ちてくるようで、それが左手の中景となる巨石を通って南の方へ流れてゆく。従来からあった池泉庭園は海洋風景を表わすことを目的としていたが、白砂が用いられるようになった室町時代の枯山水にあっても山水の景観を写すことには変りなかった。ただし小庭の石組にあるときは自然宇宙を、またあると



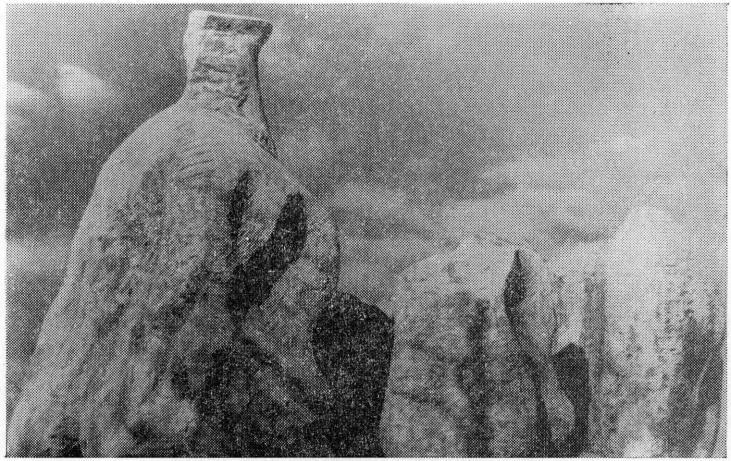
（第二図）

きには釈尊の象徴を観得したことも明らかである。竜安寺の石庭が三つの平行線を軸とした単純な石の排列であったのに対して、約十年後に作られた大仙院の枯山水には複雑な石組による空間構成が十分に意識されているのである。この石組の技法を知るうえに、平安時代末に橘俊綱が著したものと伝える「作庭記」にまでさかのぼってみたいと思う。「作庭記」にはおおよそ石を扱うものの心がまえから石組の技法にいたるまで簡明に述べられているが、単なる作庭家の技法伝授にとどまらず俊綱自身が庭園を見聞することによってまとめた観賞記録であるともみられるからである。

「作庭記」は「冒頭に石をたてん事、まつ大旨をこころうへき也」として三箇条をあげている。その第一に

　地形により池のすかたにしたかひてよりくる所々に風情をめくらして生得の山水をおもはへてその所々はさこそありしかと思ひよせたつへきなり(15)

とある。これは立石の場合地形や池の形に従って自然の条件を生かして作るのではあるが、自分の体験した自然の山水を思いおこしてそれをもととして創作すべきであると云っている。この一節は単に立石の場合の心がまえにとどまらず、広く作庭全体にわたる心がまえであると云えよう。この根本的態度は、ムーアが「二つの部分よりなる横臥像」を制作したとき巨石や絶壁を思いうかべた発想に一致するものである。また「作庭記」の後半に「立石口伝」という項目があり



（第三図）

石をたてんには先大小石をはこひよせて立へき石をはかしらをかみにふすへき石をはおもてをうえにして庭のおもにとりならへてかれこれか、とをみあわせ〳〵えうしにしたかひてひきよせ〳〵たつへき也[16]

にはじまる。この節は主石の角と臥石の角を見合せながら立てることを要求しているのであるが、実はムーアも横臥像のテーマの本質的要因としてつぎのように述べている。

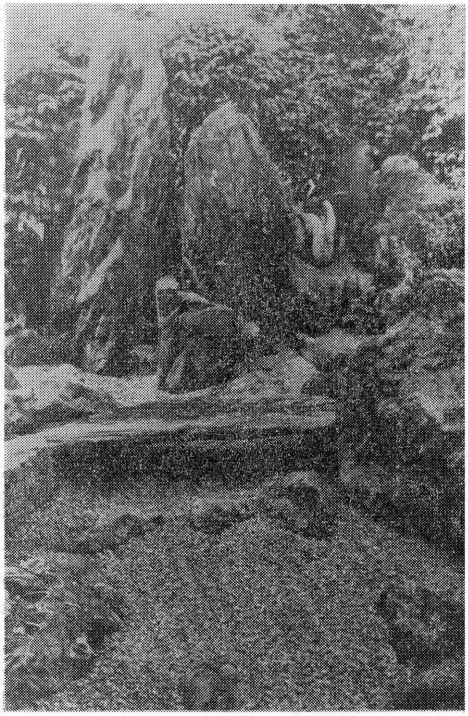
わたくしの多くの横臥像において、彫刻の頭や首の部分あるときは胴体も直立していて彫刻全体の水平的方向に対照を与えている。また横臥像においてわたくしはしばしば一種の不気味な足を作ったが、立てている方の足は押し出す力強さを感じさせる下の方の足の上に突き出している。……ちょうど海岸から見上げると、岩壁がそそり立っているように。[17]

これは立石の主石と臥石の構想にかなうものであるが、ムーアは

もしだれかがこれらの（二つとか三つに分離された）部分を一インチでも動かしたならば、わたくしにはすぐ分ってしまう。角度があちこちになれば、空間は違ったものになってしまう[18]

とも云っている。「作庭記」の「かれこれが角を見合せ〳〵」という心使いに非常に近いものである。「作庭記」の同項、第二節に

石をたてんにはまつおも石のかと有をひとつたておゝせて次々の石をは其石のこはむにしたがひて立へき也[19]



（第四図）

という文中、「その石の乞んにしたがひて」という言葉がでてくる。この言葉は「作庭記」中の問題の多い所であろうが、諸家の解釈に従えば「石の望みに従って」という意味になり、石の精神を見出し、その心を推察し、その要求に従って他の石をそえることを説いているのである。しかし石に精神や心を求めるわけにはゆかない。この項の後の方で「其禁忌と云うは」というところでは石のたたり、霊性を述べているが、このような悪霊や精神を心とみなすわけにはゆかない。むしろ石が本来もつ素材としての性質をよくのみこんでいる作庭家の心の反映を意味するものであろう。石の一つ一つの性質に心を寄せていないと、作意が露骨に出てしまって折角の石を殺してしまうことになる。この「乞んにしたがひて」という一見東洋的な発想は、ムーアにとっても初期のころから彼の心を占めていた重要なことであった。プリミティーブ美術に云い及んだムーアは、

プリミティーブな作品にはっきりと見られる芸術の第一原理の一つは、素材に対する誠実さということである。芸術家は素材に対する本能的理解、その正しい用法や可能性を示している。……メキシコの彫刻はわたくしが見つけたときに、すぐ誠実で正しいものであることが分った。……わたくしが素材に対する誠実さを意味する〈まさに石であるということ〉、感受性を失わない素晴しい力、形態発見の驚くべき変化と豊富さ、形態の十分に三次元的構想への接近、これら全ては他の彫刻の時代に劣らぬものであると思っている[20]

と述べているが、素材に対する理解と研究を通じて素材がもつ生命力を存続させることがムーアの彫刻の重要な課題であったことからみても、「乞んにしたがひて」の心がまえは十分に体験していたことである。「立石口伝」の最後の節に

石をたてんには先左右の脇石前石を寄立むするに思あひぬへき石のかとあるをたておきて奥石を其石の乞にしたかひてたつるなり[21]

とある。すなわち主石の左右前後五つの石組による云わば空間構成を説いているのである。空間構成という言葉こそ用いていないが、これは立石の基本的原則であると同時に彫刻の基本的原則でもある。ムーアのように二つあるいは三つの彫刻を排列することを好んだ彫刻家の場合には、とくに重要な問題であったことはこれまで引用したムーアの言葉からも十分推察することができる。

「立石口伝」につづいて「或人口伝[22]」という項目がある。この項目では「立石口伝」が云わば石組の原則を説いていたのに対して、そ

がこれを具体的な例をあげて日常の言葉で示している。たとえば「石の乞んにしたがひて」ということの例として「豕むらのはしりちれるとし」とか「むら犬のふせたるかことし」「小牛の母にたはふれるかことし」というような表現で、相互に傾くいくつかの石が有機的統一をもって空間を構成する石組を云い表わしている。こうした動勢をもつ石組は石の大きさ、嬖、傾く角度によって相互に美的均衡が保たれるために、石の気配とか気勢という言葉でも云い表わされた。同じ節の「にくる石一両あれはをう石は七八あるへし」は、明らかに竜安寺の石庭を暗示するものである。また「童部のとてうとてうひひくめといふたはふれをしたるかことし」のような当時の子供の遊びにも例をとっている。これを思わせる石庭は、苔寺の名で親しまれている西芳寺の枯山水の上部の庭園があげられるであろう。

わたくしはここで西芳寺や大仙院方丈の枯山水とムーアの彫刻の外形上の一致を求めようとするものではない。むしろ外形にこだわるならばムーアの「二つの部分よりなる横臥像」は、小堀遠州の作と伝えられる南禅寺方丈の石庭に求められるかも知れない。しかし江戸時代に入ってからの石庭は竜安寺と大仙院に手本を求めたとはいえ、近衛予楽院が竜安寺の石庭に関して「私テイノ者ノ見テハ、好悪ノ論ハ及ガタシ、一向上ノ事ニヤ」[23]と告白した時代の石庭は空間的緊張をやや欠くものでありムーアの彫刻に比すべくもない。むしろ西芳寺から竜安寺をへて大仙院にいたる枯山水こそ、これに適うものであろう。わたくしはムーアの彫刻と石庭を比較することによって、ムーアが自然主義的な彫刻家であるということを云おうとするものではない。たしかにムーアは抽象的な彫刻を嫌っていたが、伝統的な自然主義にも好意を示さなかった。初期のころ試みたイタリア旅行においても、ほとんどルネサンスの彫刻に関して言及したものはないし、ルネサンスの巨匠から直接影響を受けた作品も制作していない。後年ギリシアに旅行した後でも、わずかに「着衣の横臥像」や「倒れる戦士」のようないくぶん古典的テーマを扱ったこともあるが、依然として衣褶を山や川になぞらえていて自然主義的な人体彫刻の発展を示さなかった。この点ではロダンと大いな異るところがある。むしろムーアはセザンヌからキュービズムにいたるフランスの近代絵画の空間構成に興味をもつとともに、古代メキシコやプリミティーブなものから彫刻の生命力を学ぶところが多かったのである。

あらゆるプリミティーブな美術に共通する最も顕著な性質は、強烈な生命力である。それは生命に対する直接的、瞬間的反応によって、人類が作ったものである。彼らにとって彫刻や絵画は、緻密な計画や学校の教育に基ずくものではなく、熱烈な信仰、希望、恐怖を表わす導管の役割をなした。プリミティーブ美術とは形の調節や表面の装飾が円滑になされる以前のものであり、また霊感が技功や知的思考にはめこまれる以前の芸術である。しかしこの永久的価値とは別にプリミティーブ美術を十分に知っていることは、いわゆる美術の最盛期を迎える後代の発展を十分に正しく観賞できるかどうかにかかってくるし、また過去と現在を切り離さない普遍一律の活動として芸術を示すことができるかどうかにもかかってくる。(24)

ムーアがプリミティーブ美術に求めたものは美術の起源や形の原型のもつ生命力であって、必ずしも動勢あるものではない。ジャコメッティは歩く人によって空間を構成しようとし、コルダー Alexander Calder は動く彫刻によって空間を拡張しようとした。しかしムーアは彫刻をあくまでも生命力の胎動する形と考えていたのである。ゴシック以来ヨーロッパの彫刻には苔や雑草がおいしげってしまった。これらを取り去って形を単純化し純化し、形の意義を認識させる役割を果したのはブランクージ Constantin Brancusi であった。だがとムーアは云う

いまではもはや彫刻をたった一つの（静かな）形の単位に閉じ込め制限する必要はないかも知れない。いまやわれわれは種々の大きさや部分や方向をもついくつかの形を展開し、関連づけ、一つの有機的全体に統合しはじめることができる。(25)

ムーアの「二つの部分よりなる横臥像」の連作はこうした意図のもとに展開したものであるが、複合的な彫刻の有機的統一が要求されるとき、「作庭記」の言葉や石庭の原理はヘンリー・ムーアという近代彫刻家によって再確認されたといっても過言ではない。

註(1) Judith Cladel, Auguste Rodin: L'oeuvre et l'homme, 1908. 高村光太郎訳「ロダンの言葉抄」(岩波文庫) 三十五頁
「よく作られた一つの胴体はいっさいの生をも含みます。腕や足を附け足す事でそれに何ものをも加えられはせぬでしょう。私の作品は芸術家の研究に私が提供する実例です。世人はそれが仕上っていないと言います。本寺は仕上っていますか。」

(2) Philip James, Henry Moore on Sculpture, 1966. p. 266.

(3) P. James, op. cit., p. 266.
(4) P. James, op. cit., p. 247.
(5) P. James, op. cit., p. 247.
(6) P. James, op. cit., p. 99.
(7) P. James, op. cit., p. 101.
(8) John Russel, Henry Moore, 1968, p. 156.
(9) P. James, op. cit., p. 264.
(10) P. James, op. cit., p. 66.
(11) P. James, op. cit., p. 209.
(12) P. James, op. cit., p. 118.
(13) J. Russell, op. cit., p. 3.
(14) ムーアは彫塑より彫刻の方を好んだ。理由は、彼にとって彫刻とは堅牢なものでなければならなかったし、内部の生命を感じさせるものでなければならなかったからである。ブロンズの場合、原型は石膏とか粘土の彫塑によって作られるのが普通である。そのためムーアは余りブロンズも好まなかったが、ブロンズの原型となる石膏に独特の工夫をこらしたのである。「大抵の人は石膏を柔かい材料として用いるけれども、わたくしはブロンズの原型となる石膏を堅く混ぜ合わせ、やすりをかけてから刻み目を入れて、出来るだけ堅い石膏としての形を最終的に与えるようにした」(p. 60.) と云っている。実際に、この方法は「二つの部分よりなる横臥像」の第五作の下半身の部分に烈しく試みられている。ブロンズという半永久的な材料でありながら、ムーアは自然石の効果を与えようとしたのである。
(15) 森　蘊著「平安時代庭園の研究」(金沢市谷村庄平氏蔵国宝古写本二巻) 昭和二十年　二六九頁
(16) 前掲載「平安時代庭園の研究」二八八頁
(17) P. James, op. cit., p. 271.
(18) P. James, op. cit., p. 271.

(19) 前掲載「平安時代庭園の研究」二八八頁
(20) P. James, op. cit., p. 155.
(21) 前掲載「平安時代庭園の研究」二八八頁
(22) 前掲載「平安時代庭園の研究」二八八頁
(23) 重森三玲著「枯山水」昭和二十一年　一九一頁
(24) P. James, op. cit., p. 155.
(25) P. James, op. cit., p. 64.