

Title	慶應義塾とイサム・ノグチ
Sub Title	Keio University and Isamu Noguchi
Author	八代, 修次(Yashiro, Shuji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1983
Jtitle	哲學 No.76 (1983. 4) ,p.97- 121
JaLC DOI	
Abstract	<p>When Isamu Noguchi designed the Shin Banraisha and garden for Keio University, he also created four sculptures -Mu, Gakusei, Wakai Hito, and Lunar- to be placed there. These represent the various directions he experimented with in his early period while forming his own distinct style. Although, in these works, Noguchi has incorporated different aspects of Japanese art, his main source is still modern European sculpture, especially the works of Brancusi. After the end of War II, however, when his relationship with his family and the Japanese people improved, Noguchi became even more attuned to Japanese art and further developed the ideas he had explored in Mu and the garden at Keio University. The concepts in Mu have been passed on to his circular sculptures, like Sun and Void, while the idea of the garden has been continued in the UNESCO gardens in Paris and the indoor Tengoku which Noguchi recently created for the lobby of the Sogetsu SchoOl of Flower Arrangement Building in Tokyo. Thus, the works at Keio University were made at an important turning point in the young Noguchi's career. In addition, they are memorable as well for having been the first to add a Japanese element to the concepts of modern European sculpture and for having spurred on the development of Isamu Noguchi's art.</p>
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000076-0097

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.

慶應義塾とイサム・ノグチ

— 八 代 修 次* —

Keio University and Isamu Noguchi

Shuji Yashiro

When Isamu Noguchi designed the Shin Banraisha and garden for Keio University, he also created four sculptures—*Mu*, *Gakusei*, *Wakai Hito*, and *Lunar*—to be placed there. These represent the various directions he experimented with in his early period while forming his own distinct style. Although, in these works, Noguchi has incorporated different aspects of Japanese art, his main source is still modern European sculpture, especially the works of Brancusi.

After the end of War II, however, when his relationship with his family and the Japanese people improved, Noguchi became even more attuned to Japanese art and further developed the ideas he had explored in *Mu* and the garden at Keio University. The concepts in *Mu* have been passed on to his circular sculptures, like *Sun* and *Void*, while the idea of the garden has been continued in the UNESCO gardens in Paris and the indoor *Tengoku* which Noguchi recently created for the lobby of the Sogetsu School of Flower Arrangement Building in Tokyo.

Thus, the works at Keio University were made at an important turning point in the young Noguchi's career. In addition, they are memorable as well for having been the first to add a Japanese element to the concepts of modern European sculpture and for having spurred on the development of Isamu Noguchi's art.

* 文学部教授 (美学美術史学)

〈新萬来舎〉とノグチの彫刻

慶應義塾の三田第二研究室には、1950年から翌51年にかけて、イサム・ノグチがデザインした〈新萬来舎〉（現在のノグチ・ホール）と、同じ時期に彼が制作した4点の彫刻、〈無〉〈学生〉〈若い人〉〈照明彫刻〉がある。ノグチは、かつて慶應義塾大学教授であった野口米次郎(1875-1947)とアメリカ人レオニード・ギルモアの間⁽¹⁾に生れた日系アメリカ人であり、しかも現代のアメリカを代表する彫刻家であることは周知のことと思う。1971年以來、彼は日本の四国高松にアトリエ⁽¹⁾を持ち、日本とアメリカを往復しつつ、依然として精力的に制作を続けている。また彼は彫刻以外に、パリのユネスコ本部やエルサレムのイスラエル美術館のために庭園を設計した造園家としても、国際的な活動範囲を持った芸術家である。

三田第二研究室の設計にあたってイサム・ノグチを推薦したのは、当時慶應義塾の校舎の復興にあっていた東京工業大学教授の谷口吉郎である。谷口は「建築家として、敗戦の学園に、美意識の芽ばえ⁽²⁾」を作る目的で美術家の協力を求め、菊地一雄の彫刻〈青年像〉（1949）や猪熊弦一郎の壁画〈デモクラシー〉（1949）を三田の校庭や学生ホールに取り付けていた。ちょうどそのころ、ノグチが慶應義塾を訪問した。塾長潮田江次の紹介でノグチに会った谷口は、後日三田第二研究室の中に予定されている教職員ホールのデザインの構想を彼に説明し協力を求めた。この構想の時点で、谷口は教職員ホールのことを〈新萬来舎〉と呼んでいる。

「新しい研究室が建つ場所は、明治の初年、福澤諭吉がそこに“萬来舎”を開設した跡だった。それは名称の如く千客萬来、来る者はこぼまらず、去る者は追わず、今の言葉で言えば、広く識見を求めようとする対話の場所であった。それが戦災で壊滅したのである。だから新しく建てられる“新萬来舎”は福澤精神の新しい継承を必要とする。従って建築もそれに⁽³⁾応じて開国的な新しい意匠でいいはずだと、私は考えた。」

このようにして二人による〈新萬来舎〉の協同設計案は、1950年8月に日本橋三越で毎日新聞社主催の“イサム作品展”に出品され、同時に〈新萬来舎〉の庭園に置かれる〈無〉の石膏原型やその他の彫刻も出品された。この結果、二人の協同設計案が慶應義塾によって正式に受け容れられ、翌51年に三田第二研究室の1階に完成された。

〈新萬来舎〉（ノグチ・ホール）が建てられた経過は以上の如くであるが、ノグチ自身は〈新萬来舎〉と彫刻を制作した動機について、彼の自叙伝「ある彫刻家の世界」（1968）の中で、次のように述べている。

「父が40年間教えていた慶應大学のために、何かをつくるようにとの示唆があった。この仕事を父と人びとへの和解の行為だと思い、私は一途に打ち込んだ。⁽⁴⁾」

示唆した人物が谷口吉郎であったことは明らかである。それでは「父と人びとへの和解の行為」とは、いかなることを意味するのであろうか。この事情は、ノグチの出生にさかのぼってみなければならない。

ノグチは1904年に、カリフォルニア州のロス・アンジェルスに生れた。そして1906年、2年前に日本へ帰国した父野口米次郎を追って、母ギルモアと東京へ来た。しかし父米次郎はすでに、まつ子夫人と結婚していたため、ノグチと母は東京と、次いで茅ヶ崎に住み、幼稚園と小学校を終えた。1918年7月、ノグチは母の選んだインディアナ州のインターラーケン・スクールに入学するために渡米したが、この学校は開校されず翌年の夏までそこに留まった。彼のことを心配していた、この学校の創立者エドワード・A・ラムレー博士の援助で、ノグチは高等学校を終えることが出来た。高校を卒業したとき、ラムレー博士が何になりたいかと、彼に尋ねたとき、ノグチは芸術家と答えている。しかし博士は医学を学ぶことを勧める一方で、ノグチを友人の彫刻家ガッツォン・ボーグラムに紹介してくれた。しかしボーグラムはノグチの仕事ぶりを見ていて、彼が彫刻家に向かないと言明したので、ノグチは医学を学ぶべく、1923年コロンビア大学に

入学した。

ちょうどそのころ、日本から帰米していた母から、ノグチはニュー・ヨークにレオナルド・ダ・ヴィンチ美術学校のあることを知らされた。ノグチはその夜間部で彫刻を学び、その後国民彫刻協会の会員に選ばれ、彫刻家としての第一歩を踏み出したのである。このころノグチは母の姓ギルモアを名乗っていたが、彫刻家として世に出ようとしたとき、自分の名前を改めることを決心し、「おそらくは継承する権利のない姓⁽⁶⁾」である“ノグチ”を名乗ることにした。1926年ノグチは、グッゲンハイム奨学金に応募したとき、その申請書に第1年目はパリで彫刻の技術を習得し、残りの2年間はアジアで過したいという計画を書いた。そのとき彼は父野口米次郎(ヨネ・ノグチ)と日本に愛着をこめて、次のように結んでいる。

「私が制作活動のための場所として東洋を選んだのは、私が半生を過した東洋に大いなる愛着を感じているからです。私の父ヨネ・ノグチは日本人であり、詩を通じて、西洋にたいして東洋を理解せしめた人物として早くから知られています。私はこれと同じ仕事を、彫刻によって行な⁽⁶⁾いたいのです。」

しかし1927年パリに到着したノグチは、コンスタンティン・ブランクーシ(1876-1957)のとりことなり、2年間ブランクーシの下で彫刻を続けたため、3年目の奨学金を打ち切られ、日本への旅行を果たすことが出来なかった。再び彼が日本への旅行を計画するのは、1930年である。肖像彫刻を作ることによって、旅行の資金を工面し、再びパリを経て、シベリア鉄道で日本に向った。

「しかし、出発前にショックを受けたのは、父から来た手紙に、自分の姓を名のって日本に来てはいけないと示唆してあったことだ。⁽⁷⁾」

そのためノグチは8か月中国の北京に留って水墨画を学んでいたが、準備した資金が乏しくなったので、やむをえず日本訪問を決意した。翌31年、ノグチと会った父米次郎は、彼を高村光雲、光太郎親子に会わせたり、原

田治郎に紹介した。しかし、その2か月間ノグチは父と「長い間沈黙の会話を交わすのがつね」であり、「葛藤する感情をどうしようもなかった。」⁽⁸⁾そしてノグチは日本滞在の残りの5か月を、原田の紹介で京都の陶工宇野甚松を訪ねた。初めノグチは日本で唐彫刻の模刻家を探すつもりでいたが、京都で見た埴輪に魅せられテラコッタで小品を作ったり、庭園や民家を見て歩いた。

1950年ノグチがボリンゲン財団の奨学金を得て来日を決意したとき、この日本での苦い経験と、第二次世界大戦のことを考えると、どうしても不安をぬぐいきれなかった。ところが日本に来てみると、事情は全く変わっていたのである。

「じつに戦争は私自身と日本の人びととの関係を、びっくり仰天するほどに改善していた。以前には感じられた或る種の隔たりが、いまやあけっぴろげの友情にかわってしまった。じっさい1950年の春の日本におけるほど、あらゆる人びとの間に心からの善意が表明されていたのは、末だかつてどこにも見たことがない。」⁽⁹⁾

そしてノグチは亡父の遺族とともに暮すことが出来た。ノグチの心の中で、父米次郎や日本の人びとに懐いていた隔たりが取り除かれたちょうどそのとき、谷口吉郎から慶應義塾のために何かを作るように示唆され、ノグチは“我が父の記念”として<新萬来舎>と彫刻を制作することを承諾したのである。

<新萬来舎>の模型と彫刻が三越の“イサム作品展”に展示されたとき、ノグチは自らデザインした<新萬来舎>は、「詩人の室（詩仙堂）の形をとった」と言っている。

「その部屋は三つのレベルに計画された。一つは歩く為の石を敷いたレベル、第二のより高いレベルは歩く為と坐る為と、両方の為の木の床のレベル、第三は畳（日本の厚い藁のマット）のレベルで、日本式にも西洋式にも坐る事の出来る所で周囲に沿ってつくられた。そ

して、一部分には、編み細工のもたれがつくられた。この設計の目的は、家具を除いた畳のレベルの平面を出来るだけ多く保ち、同時に西洋式の動き廻る自由と椅子に腰掛ける安楽さを許す事であった。

設計の中軸は大きな円い（直径5フィートの）暖炉である。それはパイ型の石で空気を通す為に少し上下の間をあけ、そして日本式に坐った時に火鉢兼テーブルの役目をするように持ち上げられている。地震に備えて床を持ち上げ支えるコンクリートに笠がつくられた。又そこには一番低いレベルの所に図書室の部分と大きな食卓がつくられ、茶卓と幾つかの床几が置かれる。⁽¹⁰⁾

ここに述べられているデザインは現在もほとんど変更されていないが、中央の円い石の暖炉が日本式に座ったとき火鉢兼テーブルの役目をする目的で当初考案されていたことは、その周りに藁の円座を置いた写真が残っていることから分かる。

また、この“イサム作品展”には、＜新萬来舎＞の入口の壁に取り付けるための電気照明を施した＜浮彫＞と、庭園に置かれる＜無＞と＜学生＞の模型が含まれていた。そして＜新萬来舎＞は、

「その建てられる場所は樹木多く、そして慶應の生れた丘であるアクロポリスの上に位置する。そして西の方に石の彫刻＜無＞の穴をとおしてパノラマ的に風景が展開する。⁽¹¹⁾」

というのが、ノグチの全体的な構想であった。そして＜無＞については、

「拇指と人さし指でつくった円環のような彫刻の大きな石膏型があり、私は何気なく＜無＞と題をつけたが、日本で有名なこの禅用語は何もないことを意味しながら、しかも無数の警句と諷刺画を生み出すものなのである。（この作品を大理石の小型でつくったのがニュー・ヨーク近代美術館にある）⁽¹²⁾」

とノグチが言っているように、最初＜無＞は石膏で作られた。〔図1〕現在ノグチ・ホールの庭園に立つ砂岩に彫った＜無＞は、この石膏型を手

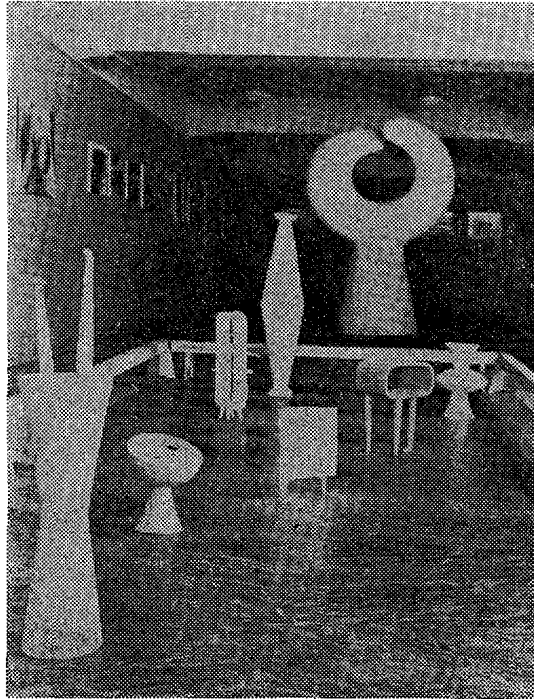


図1 ノグチ<無> 石膏型, 1950~51



図2 ノグチ 右<無> 砂岩, 1950~51
左<若い人> 鑄造鉄板, 1950

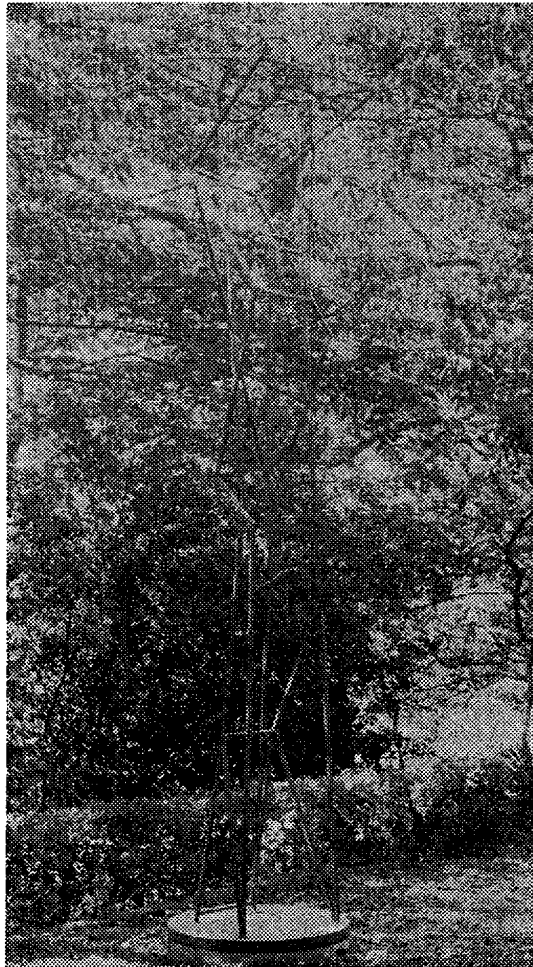


図3 ノグチ〈学生〉 鉄線, 1951

本にして日本の石工がコピーしたものである。⁽¹³⁾

以上、イサム・ノグチが慶應義塾のために制作したものは、〈新萬来舎〉のインテリアと家具類及び庭園と、そこに置かれる〈無〉(砂岩 高さ 210 cm)と〈若い人〉(鑄造鉄板 高さ 200 cm)〔図2〕, 〈学生〉(鉄線 高さ 405 cm)〔図3〕, 〈照明浮彫〉⁽¹⁴⁾(所在不明)の彫刻4点ということになる。

〈新萬来舎〉以前のノグチの彫刻

次に〈新萬来舎〉と彫刻が、それ以前のノグチの彫刻とどのような関連をもち、さらに〈新萬来舎〉以後のノグチの彫刻の展開において、どのよ

うな位置を占めるものであるかを述べてみたい。彫刻家ノグチの出発について考える場合、忘れることの出来ないことは、まずブランクーシの作品との出会いであり、次いで日本の美術、とくに京都の庭園の影響である。

ノグチは自叙伝の中で、「私が21歳になった1926年は、美術に対する視野が私の眼のまえに急速に開けた年であった」と書いている。それは、ニューヨークのブランマー画廊で開かれたブランクーシの展覧会を見て、「私の曖昧だった気持は完全な結晶状態に達した。彼のヴィジョンは私を針づけにした⁽¹⁶⁾」からである。この展覧会はニューヨークにおけるブランクーシの三度目の個展であった。このときアメリカに送られたブランクーシのブロンズの〈空間の中の鳥〉が、工業製品として課税されて議論をよんだ近代美術史上の有名な事件が起きている。この事件からみても、ブランクーシのシンプルな金属彫刻が、アカデミックな肖像彫刻しか制作していなかったノグチに与えた衝撃は十分に想像できる。

前述の如く、グッゲンハイム奨学金を得たノグチは、1927年4月にパリに向った。パリに着いて間もなく、ノグチはロバート・マカルモンという人物に会い、幸運にも彼の紹介でブランクーシに弟子入りすることが出来た。ブランクーシのアトリエでは、大理石を切るタガネや大鋸の使い方、そして斧の彫り跡を石に残すことなど、専ら人間と素材の直接の触れ合いを学んだ。そしてノグチが最初に作った石彫は、4分の1が欠如した直径40センチの大理石の球体であった。しかし〈鳥の叫び〉（木彫）や〈魚の顔〉（ブロンズ）などには、ブランクーシの濃厚な影響をとどめている。〔図4, 5〕また一方で、ノグチは金属板を組み合わせたり、吊り下げた彫刻を作っていた。しかし金属板を組み合わせることは、彼にとって、その圧力と張力の計算がうまく出来れば作れるものであって、素材本来の形式や内容にかかわる“彫刻すること”にはならなかった。こうした不満から抜け出すために、彼は金属板を折り曲げることを始める。

ちょうどノグチがパリに来た1920年代は、彫刻家の目が金属彫刻や鉄線

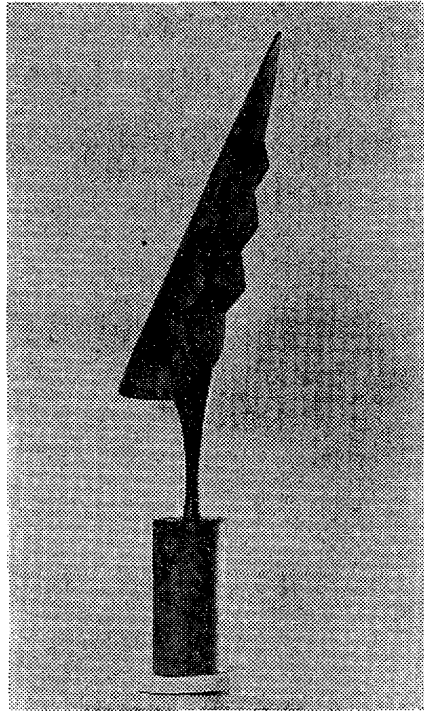


図4 ブランクーシ<雄鶏>
木彫, 1924



図5 ノグチ<魚の顔>
ブロンズ, 1928

彫刻に向けられていた。ノグチが弟子入りしたブランクーシの<ポガニー嬢> (1913) や<マイアストラ> (1915) のような研摩した金属彫刻はもちろんのこと、構成主義者のアントワーン・ペヴスネル (1886-1962) とナウム・ガボ (1890-1977) の兄弟が、1923年パリでプラスチックや金属板を用いた彫刻を発表していた。またジャック・リプシッツ (1891-1973) は、素材のマッス (量塊) を否定した“透かし彫り彫刻”を<パープ演奏者> (1928) のような鉄線彫刻に発展させていた。一方パブロ・ピカソ (1881-1973) はジュリオ・ゴンザレス (1876-1942) の協力を得て、1929年に鉄線を接合した<コンストラクション>を制作していた。そしてノグチと同じアメリカの彫刻家アレクサンダー・カルダー (1898-1976) はパリに来たばかりで、針金細工の人形や動物を使って“カルダー・サーカス”をパリの芸術家たちに披露していた。このようにパリの前衛的な彫刻家たちは、石や木を刻む伝統的な彫刻を否定して、金属板や鉄線を用い空間を構成す

ることを彫刻と考え始めていた。そのため従来の自然主義的表現によらず、抽象的表現によって、より一層積極的にその目的を探求していたのである。この雰囲気の中で、ノグチが金属板や針金を用いた彫刻を制作していたことは十分にうなずける。

ノグチは金属彫刻を作った動機について、

「ロシアの構成主義、そしてもちろん金属板と針金によるコンポジションをつくっていたピカソであろう。しかし、私の背後にひそんでいた影響は、子供の頃日本でつくった紙細工の記憶かも知れない⁽¹⁶⁾」

と言っている。ノグチがパリ時代に針金だけで作ったのは<発電所>ぐらいなもので、<新萬来舎>の<学生>のような鉄線彫刻のモニュメントはない。<学生>以外には東京のリーダーズ・ダイジェストの庭園の<噴水> (1951) とミズリー河岸に立てる予定であった<友情の噴水> (1976) がある。鉄線ではないが、<学生>とともに“イサム作品展”に<ヒロシマの鐘塔>と題した、垂直の木の棒を組み合わせ内側にテラコッタの小彫刻を吊るした模型があった。<学生>にしても、この模型にしても構成主義者やピカソの鉄線彫刻との関連よりも、日本の火の見櫓の形にはるかに近似している。しかしノグチ自身が、

「15フィートある熔接した<学生>の方は、空に向って下からしか見られないので、あまり成功ではなかった⁽¹⁷⁾」

と言っていることからみて、その後この種の彫刻に興味を失ったのかも知れない。

1930年ノグチは再びパリでカルダーに会ったとき、カルダーについて、

「彼自身抽象をやりはじめたこと、そしてもう私のことを狂気の沙汰とは思わなくなったと語った。彼はモンドリアンの影響を受けて転向したのだと言った。私は、なぜモンドリアンなのか不思議に思った⁽¹⁸⁾」

と言っている。このカルダーに対するノグチの疑問には、深い意味が隠されているように思われる。何にも純二次元的なピエト・モンドリアン(1827-

1944)の絵画からでなくとも、パリには抽象彫刻家がたくさんいるではないかということもあろう。しかしノグチが金属彫刻を始めた動機として、日本の折紙細工の記憶を持ち出しているように、抽象ということが大げさなことではなく、すでに日本の日常生活では自明のもの—そしてノグチの血の中にあるもの—であったからである。パリ時代のノグチを振り返ってみると、彼の心の中で、あるいはノグチ芸術の本質のある部分では、ブランクーン⁽¹⁹⁾の体験と日本の記憶が絶えず相呼応していたように思えてならない。

1942年にノグチのインテリア・デザインと言える<コーヒー・テーブル>と<照明彫刻>が始められる。この年の夏、ノグチはアラバスターに直彫りした<レダ>を作った。この作品はジャン・アルプ(1887-1966)の彫刻に似た、うごめくような起伏のある有機的な形をしていた。直彫りはブロンズ制作などと違って、最初から最後まで一人の作者の手によって彫られるものであるから、当時アメリカにおいても彫刻制作の本道と考えられていた。しかしノグチは直彫り以外の彫刻にも価値を認めようとする。

「妨げられることなく空間に生れてきたものは、いかなる物質であろうと、どんなアイデアであろうと、私は彫刻とみなした。流木、骨、紙、紐、布、貝殻、木、プラスチック、そして万国博のさいに使用法を学んだマグネサイトを材料として、私は仕事をした。これによって目のあらい麻布を補強して薄く用いると、貝殻に似た空洞の構造をつくることができた。私はその内部に電球を入れたが、これは照明彫刻の誕生を告げるものとなった。」⁽²⁰⁾

流木は<私の太平洋>(1942)に、骨は<英雄のモニュメント>(1943)に用いられ、後述するノグチのシュルレアリスティックな彫刻へと発展する。マグネサイトはセメントに似た材料で、万国博のフォート・ビルの噴水(1937)でその使用法を会得していた。照明彫刻は<ルナー>と名付けられ、表面はレダと同様に有機的な起伏がつけられていた。<ルナー風



図6 ノグチ<ルナー風景>
マグネサイト, 1944

景> (1944) [図6] は月面風景を想像したものであろうか、奇妙な突起がつけられている。しかし<ルナー>は、1952年ノグチが日本を訪問したとき、岐阜で竹と紙を用いた照明器具<あかり>に進展する。そして、<ルナー>の起伏のある母体は、後の風景を表わす彫刻に引き継がれる。

1944年、戦時中のニュー・ヨークで最も手に入り易く、しかも安かった素材は大理石を板状にしたもの(スラブ)であった。そこで、ノグチはこの大理石のスラブを用いて、空間を構成する彫刻を始める。この作品は、パリ時代の金属板による彫刻に直結するものであった。但し金属や木であれば、熔接したり、接着することによって様々の形を作ることが出来る。大理石の場合にそれと同じことをすれば、大理石の本来の性質を壊してしまうことになる。ノグチはダイヤモンド鋸で大理石を切断して、それに圧搾空気の道具で切口を作り、大理石のスラブを組み合わせた。これらの作品は壊

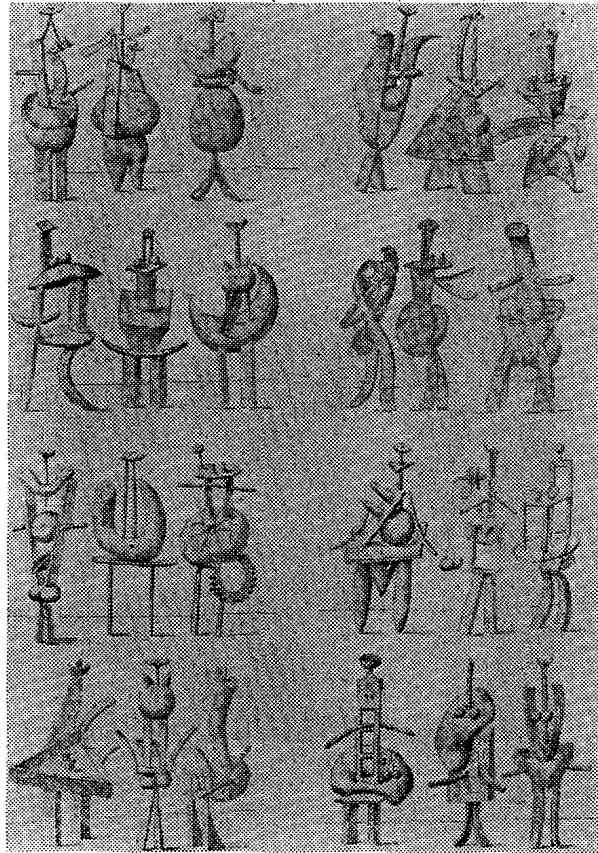


図7 ピカソ〈アナトミー〉
鉛筆素描，1933

れ易すそうに見えながら，スラブ相互の重力と張力の反作用によって支えられていた。ノグチは〈クロス〉（1945）のような作品で、「空間に秩序を与え，かつ活気づけ，さらに意味を与える⁽²¹⁾」彫刻の本質を追求しようとしていた。

しかし〈魚の顔〉（1945）や〈構成〉（1945）にみるように，これらのスラブ彫刻は，ピカソの彫刻デッサン〈アナトミー〉（1933）〔図7〕と多くの共通点をもっている。このデッサンは人体解剖というよりも人体のメタモルフォシスを描いたもので，Cの字を横に倒したように両側から触手の延びる形が，人体の頭部や胴体になっている。当時ピカソはシュルレアリストのイヴ・タンギー（1900-55）やホアン・ミロ（1893-）の影響を受けていた。このような共通点からみて，〈レダ〉に始まり，〈ルナ

ー>からスラブ彫刻を制作した時期をノグチのシュルレアリスムの時代と言うことが出来よう。そしてまた、ノグチのシュルレアリスティックなスラブ彫刻が<新萬来舎>の庭園の<若い人>となり、両側から触手を延ばした形だけを、独立して取り出したものが<無>となったことは明らかである。

<無>が禅の用語であることや、警句や諷刺画を生みだしたことにノグチが言及していることから、この作品を禅僧の書いた“円相”に関連させて、しばしばアメリカの著作に取り上げられている⁽²²⁾。しかし<無>はノグチにとって、禅宗であれシュルレアリスムであれ、自己の思想を表明するだけの一個の抽象彫刻ではなかった。それは先の引用にもあるように、「石の彫刻<無>の穴をとおしてパノラマ的に風景が展開する」とか、「西向の崖の上にある、円環形の一部がとぎれたこの彫刻は、落日を縁取るであろう。それはかなり大きいので、樹木に負けずに堂々と目立っている⁽²³⁾」とか、彫刻とその環境との関係をかなり具体的に説明していることにある。残念ながら現状では、<無>が周囲の茂った樹木のために、パノラマ的風景を展開することも、落日を縁取ることも出来ないが、それが庭園全体の一要素として意識されていたことは十分に感じ取られる。

最初の日本訪問から帰米したノグチは、「写実的でなく、しかも人間的に有意義で、抽象的であると同時に社会的関連を持つような彫刻の方法を発見しよう⁽²⁴⁾」として、1933年に<鋤のモニュメント>、<ベン・フランクリンのモニュメント>、そして総合運動場<遊び山>の三つの計画案を作った。しかし、これらはいずれも認められず不評をかった。1939年ノグチが計画したハワイのアラ・モアナ公園の<遊園地の付属設備案>を見た、ニューヨーク市の公園局が子供の遊園地としては危険であると警告した。この警告の、反論として、ノグチは地面に起伏だけをつけた<形だけで作る遊園地>を設計した。この方はセントラル・パーク内に試作出来る段階

まで来たが、そのときヨーロッパに戦争の危機が迫っていたため中止されてしまった。

後になってノグチは、

「〈遊び山〉は、彫刻を大地に関連づける私のあらゆるアイデアを生成せしめる核となった作品である。さらには、彫刻的風景としての遊園地⁽²⁵⁾の原型でもあった」

と回想している。ノグチが言う“彫刻的風景”とは、彫刻作品や彫刻的なものを、ただ並べただけのものではない。従来彫刻というものは、単独の作品が一定の場所に置かれ、その環境から切り離して見るものとされてきた。たとえ複数の彫刻が並べられても、それらが周囲の空間と密接な関連をもっていなければ、結果は同じことである。しかしノグチの遊園地や総合運動場は、そこに配置されているものを相互に関連させ、ひとつの全体（世界）として、すなわち風景として作ることであった。

風景は絵に描けても彫刻では造れないとする常識を破ったところに、ノグチの独創性があった。しかし風景を彫刻で作ろうとすることは、必ずしもノグチの独創とは言えない。ちょうど1933年アルプのアトリエを訪問したイギリスの女流彫刻家バーバラ・ヘップワース（1903-75）が、風景を彫刻するというアイデア⁽²⁶⁾を得た。そして6年後に、彼女がセント・アイヴズへ移ってから“風景彫刻”が作られるからである。二人の共通性は相互の影響関係ということよりも、この時代の彫刻家が伝統的な彫刻観から脱却しようとして試みていた、彫刻と空間、芸術と環境といった問題の再検討の結果出てきたものである。もちろんノグチもヘップワースも木や山を具体的に作ったわけではなく、むしろ積極的に抽象形態に依存した。しかし二人の相異は、ヘップワースが風景の中に自分（身体）の感じた広がり、深まり、湾曲と言った感情を表現しようとしたが、ノグチの頭の中にあつたものは、あくまでも日本の庭園であつたということである。「庭園を空間の彫刻⁽²⁷⁾」と考えるノグチは、これ以降数々の庭園を造つたが、ヘッ

プワースには、それがなかった。

ノグチはモニュメントで試みようとした“彫刻的風景”のアイデアを、第二次世界大戦中もずっと持ち続けていた。彫刻をこれまでの狭い視野から解放するために、ノグチは「彫刻が根本的な関わりをもつものを発見し、自分自身で彫刻と大衆や空間との関係、そして過去における彫刻の効果を見きわめよう⁽²⁸⁾」とする。このような人間と空間、生活と芸術の関わりから生じるものを、ノグチは“レジャー”と呼ぶ。そして1948年レジャー研究のためにボリンゲン財団の奨学金を獲得し、ヨーロッパからインドを通過して、1950年戦後の日本に來た。この“彫刻的風景”へのノグチの執念は、アメリカでは実を結ばなかったが、日本において、まず<新萬来舎>の庭園に実現し、次いで東京のリーダーズ・ダイジェストの庭園となった。広島では平和公園へ渡る二つの橋、<つくる>と<ゆく>を作ったが、<原爆慰霊碑>はついに実現しなかった。

<新萬来舎>以後のノグチの彫刻

<新萬来舎>と彫刻のうち、それ以後のノグチの作品に引き継がれたものは<無>、<照明彫刻>と庭園である。1959年ノグチはニュー・ヨークのステーブル画廊で大理石の彫刻を展示した。この展覧会には、実現をみなかった<リーヴァー・プラザーズ計画>(1952)のための彫刻<鳥の歌>2点を含めて、14点の作品が出品された。

「この展覧会はブランクーシに敬意を表わしたもので、私と彼とを結びつけた彫刻的価値を要約して示したものであった⁽²⁹⁾」

とノグチが言っているように、ブランクーシの<マイアストラ>と同じ鳥をモチーフにした作品が出品されていた。<鳥C(無)>は、<新萬来舎>の<無>を大理石で小型にしたものである。しかし<鳥C(無)>では、<無>のシュルレアリスティックな二本の触手のねじれが幾分和らげられている。そして下半分が<無>より細長くなり、全体にひきしまっている。

て、ノグチが言うようにブランクーツのシンプルな形に近付いている。

<無>のアイデアは、<鳥C(無)>と同じ型のものを上下に組み合わせた<果てしない連結>(1957)となり、またコネチカット・ゼネラル保険会社の庭園の<家族>(1956-57)や、ジョン・ハンコック保険会社の<ミシシッピー噴水>(1961-62)のような花崗岩の荒々しい作品のなかにも生かされている。しかし<無>において、円環を形作ろうとして無限の努力を続ける二つの触手が結ばれた、完全な円環彫刻が<太陽>となって表われる。1959年から1969年まで続く<太陽>のシリーズは、大理石、鉄、ブロンズなど様々の素材を用いて、モニュメンタルな表現が与えられた。その代表的なものは、イエール大学のバイネッケ稀覯本図書館の大理石庭園のための三つの大理石彫刻(四角形、三角形、円形)(1960-64)のなかの太陽を象った円環彫刻である。太陽を象ったこの円環彫刻について、ノグチは「太陽の象徴的表現は多様に解釈されるであろう」が、

「別の見方をすれば、円環は0であり、十進法のゼロ、あるいは私たちがそこから生れ、またそこへ帰ってゆく無としてのゼロである⁽³⁰⁾」

と述べている。この言葉のなかに、ノグチが円環彫刻はもちろん<無>が意味するものを端的に表明していると言ってよいであろう。円環彫刻はさらに1970年から、円筒形の石や金属で様々の形の空間を象った<虚空>のシリーズに引き継がれる。<エネルギー虚空>(1971)は円筒形の石を繋ぎ合わせた単純な三角形の形をしているが、スチール製の<門>(1976)では見る角度によって形の変わるモニュメントとして、カイヤホーガ裁判所の広場を占めている。そしてホノルル市庁舎の<空の門>(1976-77)になると、モニュメントであると同時に、都市の景観を形作るものとなった。

1960年代にノグチは照明彫刻<ルナー>で試みたシュルレアリスティックな起伏を、一層風景描写に近付ける。<庭の要素>(1962)は石の形を

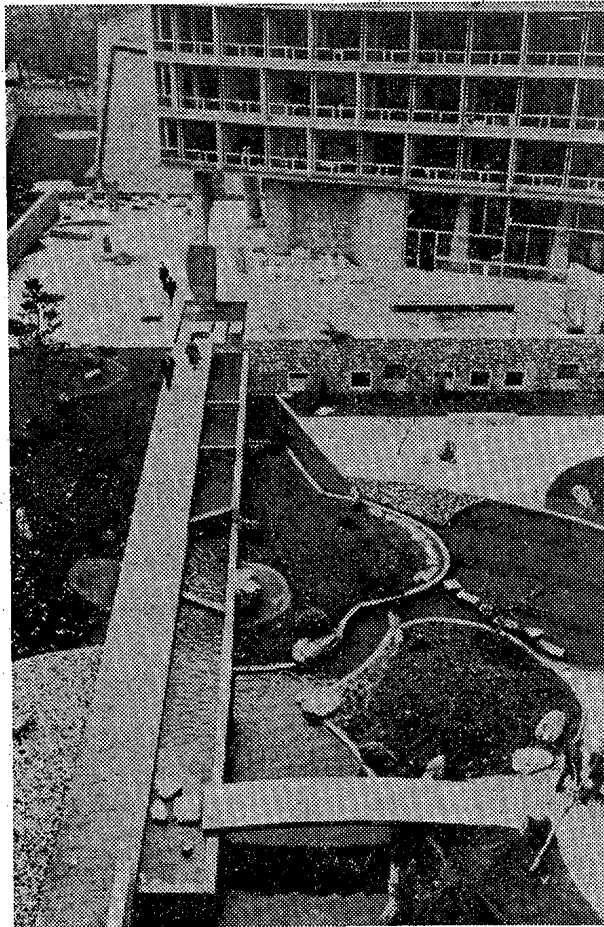


図8 ノグチ<ユネスコ本部庭園>
1956~58.

したブロンズを三つ並べたものにすぎなかったが、明らかに日本の枯山水の庭園か盆景からヒントを得たものである。それが<風景彫刻> (1968) や<二つの赤い山> (1969) になると、石板から浮き出るように山や丘を彫った、まさに“風景彫刻”が出現する。しかしノグチは、このような小型の“風景彫刻”で満足していたわけではない。

「私が彫刻の基本要素として石を尊重するのは、庭園への熱中と関係がある。私自身の仕事は、交互に手がけるたびごとに改新されるように感じる—それは私の人生を縫う周期的な活動である⁽⁸¹⁾」

と言っているように、彫刻のアイデアは庭園に発展させられ、庭園で試みた空間の構成は彫刻に反映させられた。

アメリカでは遊園地や総合運動場の計画案が実現せず、日本に来てわずかに<新萬来舎>の中庭で庭園を試みたノグチが、造園家として世界的に名を知られるようになるのはパリのユネスコ本部の庭園である。1956年ノグチは、建築家のマルセル・ブロイヤーの勧めで、パリのユネスコ各国代表部会館の庭園を造ることになった。このときノグチは日本に石の寄贈を求め、関西の各地から88トンの岩石を集め、三人の日本の庭師をパリに招いた。この庭園は二つの建物が向い合ったほぼ三角形の、上下に高低のある土地であった。ノグチは高い方に岩石を用いて彫刻的庭園を造り、座席の一部を茶の湯の席とした。低い方は京都の廻遊式庭園を見習って日本庭園とし、歌舞伎の花道にヒントを得て小径や踏み石を並べた。

「“彫刻は山である”と言われるが、自然のなかの岩石ほど彫刻的なものはない。それらは最も深遠な彫刻の日本的表現を代表しており、現代になってやっと、抽象彫刻の一形式として鑑賞⁽³²⁾さる」

と、日本の石庭についてノグチは述べている。ノグチのこのような日本の石庭の見方は、従来一つ一つの石に意味を与えて庭園を解釈する我々の見方と違っているので、いささか奇異な感じを与えるかも知れない。しかしヘンリー・ムア(1898-)が岩石から彼の<二つの部分に分れた横臥像>のヒントを得たように、現代の彫刻家が石庭を“抽象彫刻の一形式”として、また空間構成の芸術として見なおすことは、十分にあり得ることである。

パリのユネスコ本部の庭園は、ノグチが日本の造園法に従って造ったものであるが、ニューヨークのチェイス・マンハッタン銀行広場の庭園(1961-64)は、ノグチ自身が「私の竜安寺である⁽³⁴⁾」と言うほどの、彼の独自性を発揮したものである。地下一階の床と同じレベルの水盤上に、日本から取り寄せた七箇の岩石を石庭風に配置し、岩石の周りには白砂に熊手で描いたような同心円模様の舗装がしてあった。そして周囲から流れ出る水が岩石を取り囲み、荒波の打ち寄せる海の姿を思い起こさせた。

「ここでの主な興味は岩石の非伝統的な用法にある。大地の一部となる代りに、それらは空中に浮かぶかのように突き出して見える。少なくともそれが私の意図である」⁽³⁵⁾

とノグチが説明しているように、この石庭では石本来の重力を殺してしまわないで、その石を無重力状態にさせることが目的であった。ちょうどこのころノグチは“無重力状態”の彫刻を考えていた。無重力と言っても、カルダーの“モビール”のように風で動く彫刻ではない。初めはステンレスやアルミニウムを用い、次いでバルサ材を使ったが、最後にブロンズの塊をアルミニウムの棒で貫通した〈開悟の石〉(1992)のような“無重力状態”に到達した。彫刻を“無重力状態”にするには、軽い素材に頼るのではなく、逆に素材の重力を強調することによって、重力の場における浮揚効果を高めることが出来た。この彫刻で試みた“無重力状態”を、⁽³⁶⁾ノグチはチェイス・マンハッタン銀行の石庭にも応用したのである。

ノグチがアメリカで総合運動場を設計したとき、「彫刻と日常の生活体験とを、もっと直接的にかかわり合うようにしたい」⁽³⁷⁾という願望をもっていった。しかし彫刻と日常生活を結び付けることは、彫刻を単なる建築の装飾物にすることではない。ノグチはどうすれば彫刻が環境と人間との関係のより直接的な表現となるかを研究するためにヨーロッパから日本へと来た。そして京都の庭園に接することによって、庭園こそ空間の彫刻であるという考えに到達した。すなわち庭園とは

「彫刻的経験とその利用範囲に関するこれまでとは異なる段階へ進む第一歩であり、手探りであって、それは個々の彫刻を越えた一つの全体的な彫刻空間の経験なのである。人はこのような空間の中へ足を踏み入れることもできる。庭園は人間にかなった規模のものである。すなわちそれは現実的(リアル)なものである。」⁽³⁸⁾

このリアルな“彫刻空間の経験”は、早くからノグチが友人のマーサ・グラハムに協力して作ったモダン・ダンスの舞台装置にも見出していた。

「特に舞踊の劇では、フォルムと空間に関連しながら、さらに音楽を伴って、人体の動きが加わる。彫刻が舞台の上で、それ自身の超時間の世界で生命を得るのを見るのは嬉しいことである。そのとき、まさにこの空間は意味と感情を帯びるようになり、フォルムは儀式の再演において不可欠の役割を演ずる。劇は一つの儀式であり、その上演は一つの祭典である。日常生活における彫刻はこのようにあるべきであり、あり得るであろう。」⁽³⁹⁾

この短い言葉のなかに、彫刻はどうあるべきかというノグチの彫刻観が明快に述べられている。また彫刻、無台装置、遊園地、庭園が相互に関連を保ちながら、今日のノグチの芸術を育んできたことも明らかとなる。そしてそれに加え、日本の庭園が現代彫刻の進展の一翼を荷っているという事実にも改めて注目しなければならない。

結 び

イサム・ノグチが慶應義塾のために制作した〈新萬来舎〉と庭園と、そこに置かれた〈無〉、〈学生〉、〈若い人〉及び〈照明彫刻〉は、ノグチが自己の彫刻を形成してゆくうえで試みた、初期の諸傾向を代表する作品である。これらの作品は、日本美術から様々の要素を吸収しているとは言え、ブロンクーンを初めとするヨーロッパの近代彫刻を母体として生れてきたものである。

しかし第二次世界大戦後、彼と野口家や日本の人々との関係が改善されたとき、彼はこれまで以上に日本美術を身近に親しむことができ、〈新萬来舎〉の〈無〉や庭園で試みたことを、さらに発展させた。〈無〉は〈太陽〉や〈虚空〉の円環彫刻に引き継がれ、一方庭園はパリのユネスコ本部の庭園から、近年東京の草月会館のロビーに造った〈天国〉(1977-78)のような屋内のものにまで及んでいる。

以上のように、慶應義塾の諸作品は、若き彫刻家ノグチが国際的な彫刻

家に育つ転換期に制作したものである。それと同時に、ヨーロッパの近代彫刻の発想に新しく東洋と日本の要素を加えて、彼独自の彫刻を発展させる萌芽となった記念すべき作品であると言うことができる。

註

- (1) イサム・ノグチ邸（高松市庵治町）は，“イサム家”と呼ばれ，もと丸亀市内にあった江戸末期の武家屋敷で，丸亀藩の家老入江氏の住宅を現在の位置に解体，移転したものである。この建物に近接したアトリエの建物も，丸亀市内にあった土蔵を移転し，手を加えられた。（「建築文化」1970年10月号）
- (2) (3) 朝日新聞社主催“イサム・ノグチ彫刻展”カタログ 南画廊 1973年。
- (4) Isamu Noguchi, A Sculptor's World. New York, 1968.
引用にはイサム・ノグチ「ある彫刻家の世界」（小倉忠夫訳，美術出版社，1969年）を利用し，部分的に改訳した。37頁
- (5) 同書 16頁
- (6) 同書 18頁
- (7) 同書 22頁
- (8) 同書 23頁
- (9) 同書 36頁
- (10) (11) イサム・ノグチ「私の見た日本」（長谷川三郎訳）芸術新潮 1951年10月号，102頁。訳文では「コンクリートの笠」となっている。
- (12) 「ある彫刻家の世界」37頁
- (13) <無>の石膏型は，神奈川県津田山の通産省工芸指導所の仮研究所で制作された。（和田定夫「イサム・ノグチのこと」アトリエ 1950年11月号）この石膏型を石工がコピーしている写真が，「芸術新潮」（1950年11月号）に「石膏を石へ（萬来舎の為の彫刻“無”）」という見出しで掲載されている。
私も机が片付けられた三田の教室に，この石膏が一時置かれていたのを記憶している。ノグチの作品総カタログ（Nancy Grove and Diane Botnick, The Sculpture of Isamu Noguchi, 1924-1979; A Catalogue. New York, 1980.）には，三越の展覧会場に<無>の石膏が置かれている写真が掲載されているが，“壊された”とあるので現存していない。
- (14) 「入口に面した壁の洞穴の中に電気照明を施して取りつけられるべき浮彫」（「私の見た日本」）である<照明彫刻>は現在所在不明であるが，第二研究室が教員の研究室であった時点まで，第二研究室の一隅に置いてあったことは，私のみならず記憶している人がある。現在でもノグチ・ホールの入口壁

面に四角のニッチ(82×55 cm)が残っているが、なにかの理由でこの場所へはめこまれなかった。

但し、前出の総カタログには掲載されていないので、この総カタログの作製時には、すでに不明であったと思われる。

また〈若い人〉は当初第二研究室入口の正面の植込みの中に立てられていたが、1981年8月から中庭の〈無〉の傍に移された。

(15) 「ある彫刻家の世界」17頁

(16) 同書 20頁

(17) 同書 170頁

かつてノグチ・ホールの中庭の左手には芝消防署三田出張所の鉄塔が見え、それがノグチの〈学生〉とコントラストをなしていた。

(18) 「ある彫刻家の世界」22頁

(19) 「ブランクーツは日本人と同様に、自然の真髓を取りあげ、それを蒸溜した。ブランクーツは素材の本質を私に教え、彫刻に不自然な材料を決して付着させたり、飾り付けたりしないで、日本の家屋のように無装飾のままにしておくことを私に教えた」と、後年ノグチは回想している。(Sam Hunter, Isamu Noguchi, London, 1979. p. 35)

(20) 「ある彫刻家の世界」30頁

(21) 同書 33頁

但し〈ク羅斯〉はニュー・ヨークの近代美術館に購入される機会を逸した。アルフレッド・バーによると絵画部のキュレーターのJ・J・スウィニーが、この作品をタンギーの模倣と判断したからである。(S. Hunter の前記掲載書 p. 82)

またノグチはこの時代のスラブ彫刻について、「日本の詩によく似て、生命の本質的な無常性を立証する作品の脆さ」(「ある彫刻家の世界」32頁)が特徴であるとしている。しかし一方では、「崩壊がまさに破滅を意味していた時代である1940年代の大理石の仕事において、極限まで推し進めた」(同書 20頁)と述べている。

このような言葉からみて、ノグチのスラブ彫刻にはシュルレアリスティックな表現を通じて、戦時中の微妙な心理が表わされているとも言える。

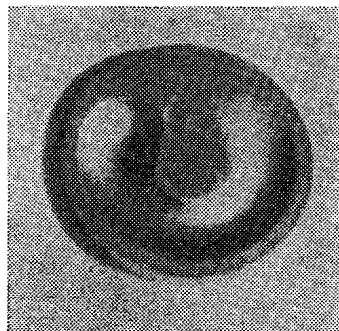
(22) 例えば, Diane Apostolos Cappadona, Stone as Centering; The Spiritual sculptures of Isamu Noguchi. Art International, March-April 1981.

(23) 「ある彫刻家の世界」170頁

(24) 同書 24頁

- (25) 同書 25頁
- (26) 拙稿「彫刻における風景表現」比較芸術学研究 4 (芸術と様式) 美術出版社
1980年, 144頁
- (27) 「ある彫刻家の世界」169頁
- (28) 同書 35頁
- (29) 同書 43頁
- (30) 同書 178頁
- (31) 同書 45頁
- (32) 同書 175頁
- (33) 拙稿「彫刻と風景」芸文研究 第29号 1970年, 26頁
- (34) (35) 同書 179頁
- (36) ノグチは“無重力状態”の彫刻のヒントを茶道に得たと言っている。
「日本の茶道では、軽いものはあたかも重いかのごとく、そして重い物は軽
やかに取り扱われる。」(「ある彫刻家の世界」44頁)
- (37) 「ある彫刻家の世界」167頁
- (38) 同書 169頁
- (39) 同書 131頁

本論文は昭和56年度松永記念文化財研究基金による「慶應義塾所蔵美術品目録作製のための基礎的調査研究」の一部をなすものである。



ノグチ<慶應義塾記念
メダル> 直径 5.5 cm