

立体における空間と量塊の関係について

森 本 太 郎

美作大学・美作大学短期大学部紀要（通巻第65号抜刷）

論 文

立体における空間と量塊の関係について

Volume and Space in Modern Sculpture

森 本 太 郎

要 約

現代の彫刻界は、作家の空間意識の拡大と多様な素材の使用によって、形態と作品のコンセプトの両面から広がってきている。本稿ではそのような中、彫刻の重要な要素と考えられる「空間」と「量塊」をキーワードに、作者がどのようにして作品を構築してきたかについて考察する。

キーワード：彫刻、量塊、空間、環境

1. はじめに

今日の現代彫刻の特徴について考えてみると、制作者の空間に対する意識の広がり、第一に挙げられる。これは彫刻が台座の上に設置され、美術館や画廊といった限定された空間に置かれていたことから、野外へと設置場所が展開されていったことと軌を一にしている¹⁾。

また、彫刻の素材も木や石、ブロンズといったものだけではなく、ガラスやプラスチック、化繊、アルミニウムなどにまで拡大し、その結果として作品の形においても以前より大きな広がりをみせてきている。そのような中、作家の想像力は、彫刻そのものの形態だけに留まらず、その外側、つまり設置される場の環境といったものにまでに広がってきている。

例えば第二次世界大戦後、テクノロジーの発達に伴う大衆文化の繁栄のもと、一時作品を消費生活と切り離しては考えられない時期があった。その時期には、量産された物体の集積や廃物によるオブジェといった作品が出現してくる。作家は、それらの作品を通してその時代を象徴的に、また批判的に表現したのである²⁾。

このように現代の彫刻界は、作者の空間意識の拡大と多様な素材の使用によって、形態と作品のコンセプトの両面から広がってきている。しかし作品の中に潜む力（内的生命力）と外的な世界との間に何らかのつながりを持ちたい、とする作家の基本的な欲求は現代もそれ以前も変わりはないのではないかと。

本稿ではそのような前提に立って、主として「空間」と作品の「量感」をキーワードに自己の作品について考察する。

2. 「量感」と「空間」について

「量感」とは、一言で表すと、「充実した塊の感じ」だと言える。私たちが、熟れたリンゴを手を持つとき、また河原で水に磨かれた石を取り上げるとき、内側から外側に向かって押し出すような確かな体積の充実感を感じることがある。それが「量感」と言える。彫塑における肉づけに関連してロダンは次のように述べている。「君がたが肉づけを行なうときには、決して表面によってではなしに、起伏によって考えなければならない。君がたの精神は、全ての表面を、その背後に向かって押し出す量体の限界として理解されるよう

に。君がたの方に向かって突出するものとして、形態を心に描きたまえ。全生命は中心に発して、やがて芽を吹き、そして内部より外に向かって開く。美しい彫刻においても亦同様、常に盛んな内的衝動が観取される。それは古代芸術の秘密である³⁾。」量感を捉えるとき、その形態の輪郭ではなく、内側から外側へと押し出す力（圧力）を感じ得せよと述べているのである。

一方、私たちは高さと横の広がりや奥行きを持った3次元の世界に住んでいる。それは、開かれた空間とも言える。彫刻において量と量の間、骨組みと骨組みの間は、開かれた空間に対して限定された空間と考えることもできる。私たちが彫刻を鑑賞するとき、その量や骨組みだけではなく、同時に空間をも見ていることとなる。そういった意味で「量感」と「空間」は、別個のものとして捕らえるのではなく、常に表と裏の関係として同時に意識する必要が出てくる。

彫刻は普通、開かれた空間に置かれており、私たちはその周囲を歩き回ることにより、様々な方向から鑑賞することによって、その空間の変化を楽しむこととなる。

このように「量感」と「空間」は、彫刻における重要な要素として現在でもその位置を占めている。現代の彫刻で作者の空間意識の拡大や素材の多様化という傾向があってもなお、その重要性は変わるものではない。

3. 素材としての木

私は、ここ30年ほどの間、彫刻の素材として一貫して木を用いている。以前は、粘土を用いて造形し、それを樹脂⁴⁾でもって形に移し替えていた。ただ、樹脂はあくまでも簡便に形を写し取る素材であり、樹脂そのものに素材としてのおもしろさがあるわけではない。また、樹脂の溶剤としてシンナーの使用や形の補強のためにガラスクロスなどを用いる必要があった。それらの材料の使用に際しては、樹脂の調合の際の揮発性ガスや、研磨の過程でのガラスクロス粉塵の吸引という健康面での問題もあった。

それに対して木は、それ自体が自然素材であり人体

にとって親和性がある。また、素材自体にも個性とおもしろさがある。その肌合い、匂い、色つや、重さなど、多くの魅力に富む。ただ木は、樹脂と比べると形を自由に作成するうえでの制約は多岐にわたる。私は、逆にその制約を生かして形を作ることに次第に魅力を感じるようになった。

木は樹種によってもそれぞれ特徴がある。

樺は、比較的堅く板目で木取りをすると豪放な木目が現れる。ただ、心材と辺材ではかなり性質が異なり、辺材の場合は粘りや密度は少なく、木目もはっきりしない場合が多い。それに対して心材は赤みを帯びており、密度も高く切削の抵抗も大きい。そのため、のみの刃も絶えず研いで切れ味を保たねばならない。存在感があり、量塊感を出しやすい材だ。

枺は、樺に比べると柔らかく、白っぽい色をしている。木取りの方向にもよるが、時にマーブリングを行ったときのような特徴的な木目が現れることもある。木自体の粘りはそれほどない。中心部が腐ってリング状になった大径の材が市場に出てくるともしばしばある。樺ほどではないが存在感がある。

楠は、現在でも比較的大径木が市場に出ることがある材だ。独特の芳香があり、適度な粘りとともに彫りやすい。ただし、乾燥に注意しないと割れが入ることが多い。生木を輪切りにして乾燥させた場合、木口から見て中心から放射状の割れが入り、それがかなりの長さになることもある。

タモ材は、年輪も美しく適度な硬さで粘りもある。家具材やバットの材料としても多用されている。彫刻の際は家具製作の端材を使用するほか、そのまま家具用の材で代用することも多い。その木目や、硬質な木肌は魅力的である。波状木理が出るものもあり、量塊感を効果的に出すことができる。

檜材は、日本人にとって昔からなじみ深く、建築材としても重要な材である。肌色の美しい木肌を持ち、すがすがしい芳香も持っている。ただ、のみを入れるとなると楠などと比べると堅さを感じる。また、丸のみで彫っていく場合、刃のおさまりはそれほどよくない。また、基本的に建築材として製材されるものが多

く、彫刻材として適当な幅、厚みを持つものは少ない。

杉材も建築材として日本人にとってなじみのある材である。天井板として使用されることも多い。彫刻材としてみた場合、少し柔らかすぎることで切削して形を決める場合に形が決まりにくい。これは、ある程度の抵抗が材にあるほうが、彫る方向や角度など、材と対話しながら制作にかかれるという側面があるようだ。また、辺材と心材の色調の差も大きくそれが彫刻のイメージを阻害する場合もある。

ブビンガはマメ科の南洋材である。巨樹になることで有名だ。日本では主として家具材として輸入されている。茶褐色の肌合いを持ち、堅く密度も大きい。独特の匂いを持っている。切削は、それほど困難ではない。年輪は、南洋材だけにはっきりしない。

以上のような材を私は彫刻の素材として使用している。ただ、自然素材であり、全く同じ性質の材は一本として存在しない。制作のおりおりに際して、木からのインスピレーションも感得しながら制作にあたることとなる。

4. 自己の制作について

筆者は、木を素材として「空間」と「量塊」に意識

を注ぎつつ毎年作品を発表している。ここでは、近年の作品を取り上げ、前述の二つの要素について、いかに処理し作品に反映してきたか考察してみる。

「STREAM 2017」

W150×D60×H160cm

材質 木（けやき、とち）

おかやま彫刻会展、於 岡山県天神山文化センター
2017年1月

縦横45センチ、長さ160センチの樺材を切削加工して上部の曲線状の立体を制作した。制作の際は、材のボリュームが最適となるよう意識している。全体的にS字形のリズムを意識している。下の台座を兼ねている部分は枳材で制作。上部と反復するようにS字形の動きを持たせている。また、外形だけでなく表面にもS字形の彫り込みを施し、イメージの反復を意図した。作品上部が浮遊しているかのようなイメージを持たせるため、会場の床と同系色の着色を下部に施している。作品上部の形態の量塊のイメージ。台座との間の空間、床面との間の空間の感じを意識している。





「サカナ 2018」

W196×D56×H54cm

材質 木（柈、タモ、楠、ブビンガ）

第69回岡山県美術展覧会

於 岡山県立美術館 2018年9月

長さ2メートルの柈材を切削加工して制作した。一本の通直な材の途中に切れ込みを入れることにより、それぞれのブロックの隙間の空間が生まれる。またブロックに施す処理を変えることで空間に変化が生まれている。ブロックごとの処理の方法は、多くのスケッチをする中から、自分の印象に沿うものを採用した。計4箇所にある楠材による角状の突起は、空間にアクセントを生じさせるとともに、彫刻に別方向への動きを感じさせるものとしている。ジョイント部にはブビンガ材を使用した。上部の本体が美しい肌色をしているため、ジョイント部の茶褐色の色調とともに形のアクセントとした。内圧を感じるような量塊感は少ないが、各ブロックで静かな動きを感じさせるものとしている。彫刻の形態は、少し呪術性を帯びたものとなった。各ブロックの表情の違いと、それぞれの空間の感じ、床面から凹凸状の台座によって持ち上げられた形態と床との空間感がポイントである。



「進む」

W170×D170×H45cm、W170×D170×H65cm

材質 木（桤、タモ、栗）

おかやま彫刻会展、於 岡山県天神山文化センター
2019年 8 月

高さを変えたほぼ同型のかたちを反復させることで空間の変化を意図した。材の量塊感とともに、周囲の環境をも含んだ空間を意識して制作している。小舟が進んでいくようなイメージを持たせている。舟の本体状の部分の材は桤とタモ材を使用している。オール状の部分は栗材である。

鑑賞する場合、2つの形態が同じ高さで並置してあると変化が出ない。そのため奥の作品は、鉄板と鉄パイプを溶接した台座を用いて、約20センチ高くなるように作品を持ち上げている。また、台座が主張すると作品の雰囲気損なうため、台座の鉄板が床面と干渉しないよう気を配った。

白い肌合いの桤とタモ材を使用し、割れも自然な変化を出すためにそのまま用いている。周囲の環境をも取り込んだ詩的なイメージの作品となった。



5. 考察とまとめ

本稿では、過去3年ほどの近作を取り上げた。ここでは掲載していないが、他にもいくつかの作品を制作し、公募展で発表している。それぞれの作品で「量塊」と「空間」の協調を意図した作品づくりを行ってきた。今回掲載した3作品では、それぞれ量塊と空間との協調は成功したと考えている。空間だけを取り上げてみても、作品の直近の空間だけではなく、周りの環境と作品との親和性が図れるよう考慮している。

彫刻は形によって作者の想像力を表現するものと考ええると、それは物質によって表現されることとなる。物質ではない想像力を物質で置き替える。そして、その置き替えに最も適した物質ということになると、私の場合それは「木」であったということになる。

ただ、彫刻そのものに環境を美化し、場の空気を清浄化する力はない。彫刻を鑑賞することを通して、鑑賞者の心の中にイメージーションを広げ、彫刻の内的生命力と鑑賞者の間に何らかの共鳴が起これば良い、と私は考えている。

彫刻家、堀内正和は以下のように語っている。「手で作り、目で見える造形作品は、時代を超え、国境を越えて、あらゆる人々の胸に直接訴える力を持っている。手で作られる物の形は、その形のなかに、その作り手の心を宿している。人間は何かの形を作り出すことにより、その形のなかに、自分の心を写し入れるのだ。造形行為は、心に形を与えることだ。それは、精神の形体化である⁵⁾。」

堀内の言う「精神の形体化」に完全に成功した作品は私自身未だ制作できていない。しかし、数を作り、多くの試行錯誤をしていく中で、その状態に近づいたと感じるときはある。これからも「木」という素材を仲立ちとしながら「量塊」と「空間」の協調、それと鑑賞者との親和性が図れるような彫刻を追究していきたい。そして、彫刻を見る人の心に何らかの意識の共鳴を起こすことができれば、と考えている。

註、及び引用文献

- 1) 例えば、山口県宇部市では1961年以来、常盤公園を舞台とした野外彫刻展（現代日本彫刻展）をビエンナーレ（隔年）形式で開催している。この彫刻展の優秀作品や市民団体の寄贈による彫刻を公園、街路、広場などに設置し、市民や訪れる人々に親しまれている。
- 2) ロバート・ラウシェンバーク（1925～2008）は、1961年、道路標識、タイヤ、電線など現実の物体を張り付けて作品を構成し展覧会に出品した。また、セザール・バルダッチーニ（1922～1998）は、1964年、自動車をプレス機で圧縮して直方体にした作品を出品している。
- 3) ポール・グゼル、古川達雄訳
『ロダンの言葉』三笠書房1952 p.4
- 4) ここで言う樹脂とは、主にエポキシ樹脂やフェノール樹脂を指す。ただし、そのままでは弾性率が低く構造用材料としては適さない。そのため彫刻材として用いる場合は、ガラス繊維のような弾性率の高い材料と複合して用いることが一般的である。この場合、繊維強化プラスチック（Fiber Reinforced Plastics）と呼ばれる。
- 5) 堀内正和『坐忘録』
美術出版社 1990 p.154