

特別企画展

「森靖展—Gigantization Manifesto—」記念対談

「彫刻のXYZ vol.3」

日時：令和六年十月十三日（日）

十三時～十五時

会場：第一展示棟内

対談者：森 靖（彫刻家）

田中 修二（日本大学芸術学部美術学科教授）

幅谷：皆さんこんにちは、これより碌山美術館特別企画展「森靖展—Gigantization Manifesto—」記念対談「彫刻のXYZ vol.3」を始めさせていただきます。

碌山美術館館長の幅谷です。よろしくお願いたします。本日お話し頂く、田中修二さんと森靖さんをご紹介します。

田中修二さんは一九六八年京都にお生まれになり、一九九九年成城大学大学院文学研究科美学・美術史専攻博士課程後期を修了されました。ご専門は近現代日本美術史で特に彫刻と京都の絵画をご研究されております。主な著書に『近代日本最初の彫刻家』『彫刻家・新海竹太郎論』があります。この会場でも森さんの作品と碌山美術館所蔵の近代彫刻と一緒に展示しております、新海竹太郎の作品もあちらに展示しております。『竹内栖鳳とその弟子たち』『日本近現代美術史事典』『近代日本彫刻史』などにもかかわっております。

大分大学教育学部教授をお務めになられた後、現在は日本大学芸術学部美術学科教授でいらっしやいます。

本展覧会の作家であります彫刻家の森靖さんをご紹介します。一九八三年愛知県にお生まれになり、二〇〇九年東京藝術大学大学院美術

研究科彫刻専攻修士課程修了、修了制作は買上げになっております。グループ展では二〇〇八年に「群馬青年ビエンナーレ」、二〇〇九年に「第十二回岡本太郎現代芸術賞展」、二〇一一年には「ヨコハマトリエンナーレ二〇一一年 Our Magic Hour 世界はどこまで知ることができるか？」に選出されております。近年は国外でも活躍されており二〇二二年にはソウルで作品発表されており、二〇二三年にはメルボルのヴィクトリア国立美術館に作品が収蔵されております。

本年「巨大化宣言」を発表され、これから目が離せない日本を代表する彫刻家のお一人です。

近代彫刻史を研究される田中先生と彫刻家の森さん、彫刻の専門家でありながらも立場の違うお二人からどのようなお話が繰り広げられるのかとても楽しみです。本日はどうぞよろしくお願いたします。

武井：館長ありがとうございます。これから対談に入ってくださいね。けなませんが、当碌山美術館は今から六十六年前の一九五八年に開館した美術館で、当時は最初にご覧いただいた教会のような開館した美術館のみで、荻原守衛（碌山）を顕彰し、そしてどんどんとお客さんも増えて、お金も貯まってきて、土地も増やして、建物も増やして、コレクションも増やして、ということで碌山館だけではなく碌山の系譜に連なる日本近代彫刻を代表する、高村光太郎ですとか、戸張孤雁ですとか、中原悌二郎といった流れに沿った作家を展示しております、日本でも非常に珍しい近代彫刻に特化した美術館になっております。

ほかに荻原の友達の作品を展示しているんですが、このように収蔵方針が限定されているという意味で全国で本当に珍しい特徴的な美術館です。

長らく荻原の周辺の作家だけを取り上げてきたんですけれども、やはり現代の作家を紹介することで近代彫刻の良さを、そして現代彫刻の素

晴らしさというのを皆様にお伝えしていきたいということで、三年前に金属彫刻の篠田守男先生をお招きして、企画展を開催しました、たまに篠田先生は長野県にもゆかりがあるということでセレクトさせていただきました。次はどうしようかなって考えたなか、やっぱり森さんがいいんじゃないかっていう話になりました、今回お願いした次第です。

先日見えたお客様から、篠田守男展をやって碌山美術館なかなか面白い企画をする美術館だなと思っていたので、今回の森さんの楽しみに来ました。本当に素晴らしくてすごく良かったという感想をいただきました、現場の我々も非常に嬉しいですし、これから励みにもしていきたいと思えます。ではこれから対談に移っていただくわけなんです、最初にこの企画展をお願いしてご快諾いただき、作品を展示していただいております森さんからお話をうかがいたいと思います。よろしくお願いいたします。

森…まず今日この美術館に来て下さった皆さんをパーっと見る限り、相当遠くからいらっしゃってる方が多く見受けられると思うんですよ。

例えば東京から来られた方で言うと、平らで真直ぐな道を高速道路とか電車とか乗られてきて、山梨に入ってきてポコポコ山が見えてきましたよね。その次にこの安曇野辺りに行く和高い山にぐるっと囲まれている世界になったと思うんですよ。それってものすごいことだと思ってるんです。

ある彫刻家で山の形が捉えられないから作品化しているという人がいますがそれは全く違ってきます。東京からこの安曇野に来るまでの間に、山の形をすごい感じませんでしたか？皆さん。特に今日なんてすごい太陽が照っていて、移動しながら、あれ？山すごいぞ！とか、レイヤーになっていて視覚的にはただのシルエットだとしても、そこには厚みを感じたと思います。彫刻家でありこの学芸員でもある濱田卓二君

が言ってた言葉なんですけど、物を見た時に、例えばこの壁とかでも見ただけで物の厚みがわかる。人はそういう力を持っているって言っていました。

ここに来るだけですごく彫刻的な目を養った流れで、碌山美術館に入ったと思うんですね。そんな美術館、日本に多分ないですよ。東京ではありえない、立体感覚がこう研ぎ澄まされる体験です。それこそ推論の中で田中先生おっしゃってました、近代の彫刻家は山で住んでいる作家が多いという。僕はそうだな海は画家が多いだろうけど、山は彫刻、立体感覚だなと思いました。

そういえば今、彫刻って僕何回言ったんでしょね。そもそもこの彫刻っていう言葉がたしか明治に作られたんですよ。その成り立ちをまず僕は知らない。例えば今まで彫刻の江戸期とかは、なんかものを彫ることを彫刻って多分言ってたと思うんですけども、そこが立体物になり、現代では彫刻の概念がどんどん広がっている。言葉がカテゴライズされる。その始まりはどういうものだったんでしょうか？

田中…今おっしゃったように「彫刻」という語は元々は彫り刻むという文字の通りの意味でずっと使われていた言葉なんです。だから「仏像を彫刻する」という言い方も（明治時代以前から）ないことはないんです。昔はそうした使われ方をしていました。ただし明治になっていわゆる西洋から塑造——つまり粘土を使って、彫るのではなくて大まかに言えば付け加えるという技法が入ってきた時に、それが英語で言えば「スカルプチャー」と呼ばれていて、ではそれをどういふ風に訳すかというときに「彫刻」という言葉を当ててしまった。ただ一方で、「像を作る術」とか「彫像術」といった言い方も、「彫刻」という名前を当てるよりも前にはありました。だから明治時代の、あるいは幕末から明治の頃の日本人の人たちにとってみれば、西洋のスカulptureを見た時に

は、やっぱり像というものとして——この展覧会に関わってくるかもしれないんですけども——彫刻をまずは捉えたんだと思うんです。ただ像だけではない、彫刻って。特に明治に初めて西洋彫刻を受け入れたときには、建築装飾的なものも重要で、だからいわゆる人間像にはならないようなものも含めてやんなきゃいけない時に、きつと「彫刻」という言葉を当てたんだらうなって。これは推測でしかないんですけども、そこから始まって。で、その言葉との葛藤というか、それがきつと今に至るまでわけが分からないまま続いているんだと。

森…像ってあれですよ。英語で訳すとイメージとかですよ。

田中…それよりも「スタチュウ (statue 彫像)」のほうですよ。にんべんがありますからね、日本語だと。だから人間だぞってという意味で、「像」を使った。これは僕の考えで、別の研究者の人はいわゆる「イメージ」として「像」という言葉を使ったんじゃないかっておっしゃる方もいらっしやるし、その辺もはっきりとは見極めきれないんですけども、でもやっぱりスタチュウのほうが強んじゃないかって僕自身は思っている。

森…なるほど。彫刻家の戸谷成雄さんって方がいらっしやるんですけど、その方は彫刻っていう言葉を彫るっていう言葉と刻っていう言葉に分けられていて、空間を作るっていう意味の彫る、あと刻っていうのは刻印とか時刻とか時間を刻むっていうので、だから彫刻って言葉はともい言葉だとおっしゃってますよね。

でも僕は引つかかるなと思っていて、もちろんその明治期に彫塑っていう言葉が生まれて、そっちの方が評語的には合ってるんじゃないかとか言われているんですけども、なんか僕の中では彫刻でもちろん彫って、何かをこう作り出すことと、あと刻は刻むですよ、心に刻むとか、もこれをやった行為によって消えない何かになる。こう要は永遠性を持つ

イメージです、ちょっと特別な言葉なんだなって思っていて。えてして彫刻家は、これは彫刻だ。ってすごい言うんですよ。でも本当になんでしょうか？愛という言葉のように、これは彫刻だって言ったり、そこに魂がいる様に皆さん言うので、そのくらい言葉の言霊が強いと思うですよ。なんかそういう流れが明治期からあった。要は僕の中でビッグバンなんですよそれが。日本における彫刻のビックバンだから、すごく大事な言葉だと思います。ここ碌山美術館がその明治期の彫刻家の美術館っていうところで、現代の僕が一石を投じるにはいいのかなって思っただけです。

ただ、今彫刻っていう言葉はあまりにも広がっていて、こう部屋の中でボンボンボンって物を置いただけで、これは彫刻だとか、何も置かない部屋でちよつと光の線が見える、これ彫刻だとか。ええ？っていうよう世界に今なってるんですよ。でそれはどうなんだろうっていう考えもありますよね。僕は本当は現代美術がやりたいんです。現代美術を求めに行ったら、ただ古典的な技法になっていったっていう。僕の作品を話すに至っては、すごく彫刻っていう言葉を狭めていくととも分かりやすいと思うんですよ。どうでしょう田中先生、その辺りは。

田中…そうですね、うん、正直に言っちゃうと僕なんかは彫刻家ではないので、「彫刻」という言葉にこだわるのはなんか逆に鬱陶しいんですよ(笑)。

森…そうですね、その立場ですよ。

田中…ただ彫刻史をやっているんで……。ちよつと話が飛ぶような感じなんですけど、僕は一九六八年生まれなので、大体美術のことに関心持ったのは八十年代ぐらい、もしくは七十年代終わりから八十年代ぐらいなんです。七十年代の終わりぐらいにロザリンド・クラウスというアメリカの美術批評家の女性が、今おっしゃったような、「彫刻」って

う言葉があまりも広がりすぎていると——例えばモニターを置いたもので彫刻になったり、ある作家が野原や砂漠を歩いてその歩いたことが彫刻と呼ばれたりだとか、あるいはその歩いたルートを地図に起こしたらそれが彫刻になったりとか、そんなの「彫刻」って呼べるんだらうかっていう、真つ当な問いを投げかけます。で、彼女はそれらを全く別の呼び方にした方が良いんじゃないかということを提案するんですが、結局その提案は、なかなか広がりはしなかったと思います。これは仕方ないのか、でもすごく重要な提案だと思っはいるんですが、ただ僕自身はそれらが彫刻だという時代に生まれた。そういう状態でそれらが彫刻なんだなっていうふうに思っていた。そうすると例えば遡った時に、萩原守衛さんとか高村光太郎さんあたりが「彫刻」と言ってるのって、すごくやっぱり厳密で、それとこちらってだいたいやっぱり距離感があって、そこまで厳しく彫刻をとらえなくてもいい、限定しなくてもいいの、と思っはしまう。特にあの時代の人達というのは「正しい彫刻」という言い方をされて、こちらは「すみません」といった感じになっちゃうんだけれども。そういう難しいところがあるんですね。だからこのベツトポトルも彫刻だし、皆さんが座ってる椅子も、僕が座ってる椅子だって彫刻として見たっておかしくはない。それぐらいのもので、それでもなぜ彫刻と名付けるのかっていうのは難しい問題ではあるんですけども、そういうスタンスではあります。

森…そう言われるとやっぱりこの彫刻っていう言葉をこう発して彫刻論をこうなんかどんどん固めていってるのって作家側が多いですね。で作家が彫刻は俺のものだっっていうその意識で語るんで、どうしても言葉がこう窮屈になってくっはるのは分かります。

そういえばある大学の学生の子が、どうしたらアーティストになれるんでしょっはって言っはたんですけれど、ある大学教授の彫刻家の方がそれ

を聞いた時にアーティストになるのは自分じゃなくて周りがアーティストだと言っは初めてなれるんだと言っはいて。僕は納得したんですよね。彫刻という言葉もそんなところだらうと思っはいます。

例えば田中先生が元々彫刻を好きになった作家がいらっはるかと思っはいます、誰でしょっはか？

田中…デヴィッド・ナツシュとかりチャード・ロングといったイギリスのほうの現代の方。

森…その方々は自身をアーティストとかじゃなくてスカルプターって言っはているんでしょっはか？

田中…うん。ナツシュはこういっは木を使っはた作品。ロングのほうは草むらや草原を歩いて、その足跡をっはけて、あるいは砂漠の上を歩いて足跡をっはけて。また、訪れた場所の石をっはけて、それをサークルとかに並べたりだとか、そういうような作品ですね。

こういっはのを僕は彫刻として最初好きになっはて、そこから明治時代のことを研究しははじめました。割とその年代の彫刻って公園だとか、神社の境内だとか大きな空間の中に巨大な像っはいていっはがあっはて、それが見る側の身体性みたいなものとの関係、その大きさをだとか、そういっはたところに関係が生まれてくるっはいていっはところで、そうしした明治時代の銅像が近代彫刻として自分の中では結びっはいて、で面白いと思っはてそこからスタートして。

森…そこなんですすね作品と自分の身体性との関係と空間的なところ。

田中…空間的なところですか。

森…最初の銅像を見られたんですか？

田中…最初は大村益次郎をやっはり一番に、靖国神社にある。

森…明治期にこういっは像がたくさん作られたんですよね。

田中…そうですね。こういっは銅像が絶対数としてたくさんというわけ

ではないんですけど、今も残っている楠公像（楠木正成像）とか西郷さんとかも明治時代に作られていますから、そういう偉人たちの像を彫刻家が手掛けていった。日本の彫刻史っていうのはここからスタートしている。

森・確かにその彫刻という言葉がもうこの頃にはできていて、でこの大村益次郎像が何メートルでしたか？

田中・像本体が3mぐらいです。それが9mぐらいの台の上に立てられています。

森・もう恐怖ですよ。9mの台の上にその3mの彫刻があるって。それまでの巨像って考えると、そこまで台座は大きくないんですよ。えっとまあせいぜい数mの連弁の上に乗っている大仏であったり。で、そこまでの高さの台座を前に出して、その上に像を置くっていうのはなかなか見られなかった。これはどこからか引張ってきてるんですかね。この形体自体も。

田中・はつきりわからないんですけど、やっぱり西洋の、例えばパリのヴァンドーム広場にある高い円柱の上に立つナポレオンの像とか、あるいはローマのトラヤヌス記念柱のような。

森・大村益次郎像を制作した彫刻家がこの高さに置いてくれたと言ったんですか？

田中・はつきりは分からないんですけど、ただむしろ当時としては石碑に文字が刻まれていて、大村益次郎であってもどんな偉い人であっても、そっちのほうがメインだと考えられていたという部分もあるので、そういうふうにと考えるとむしろ、石碑というか、大村像の場合は石ではなく鉄なんですよ。そういう文字のほうにメインで、高さというのはむしろ碑のほう、その上に彫刻が載っかっている。それで次第に逆転をしていくという、彫刻がメインになっていくというのが現実です。

森・それはとても面白いですね。要は彫刻よりも碑が、彫刻の台となるものがメインとなるのって多分それ以降の時代あんまりないですよ。田中・うん。彫刻は作らないですよ、昔の日本では。

だからこうした大きな人間像を作るのはすごく特別で。例えば江戸の町なかに徳川家康の銅像は建てられなかったし、京都に天皇の銅像もないし、だから像を作って何かを表現するっていうのはあまりなかった。

森・確かに。で彫刻の歴史をもう少し辿りながら巨像の話をしたと思います。例えば仏像が伝来した時に中国から来た時はもうせいぜいこんな手のひらサイズのものとか、あと二、三〇cmの檀像と言われる木彫りのものであったり。なんかそういう像が来たんですよ。

田中・最初、公に伝えられたのは金銅仏と呼ばれる金色に輝くもの。朝鮮半島の百済の王から天皇に贈られた、おそらくは高さはせいぜい五〇cmぐらいの。

森・五〇cmぐらいの像って考えるとなんか不思議ですよ、日本の仏像ってでかいじゃないですか、でも中国とか朝鮮の木彫に限っては大きいのがないんですよ。もちろんあちらは文化をこう潰して、また新しい伝統ができるっていう文脈なんです、あったのかもしれないけども、日本に黒檀とか白檀などの香木ですよ、それが手に入らないんで、その代わりになる木で大陸の文化にどうにかして勝とうとしてどんどん大きくなっていったのかなと。

あとは日本における木彫の巨像っていうのはカヤの木と出会ったっていうのが大きいと思うんですよ。

田中・はい。

森・カヤの木はすごく大きくなります。で芳香……。すごく匂いも良い木です。当時の石彫家が仏像を彫っていついきなりこう等身大を越すような像が出てきたんだろうな。

そのことから考えると、巨像っていうのはちよこちよこ世界的にも作ら

れていたんですよ。

田中…そうですね。中国の石窟とか、パミヤンの大仏とかもありましたし。

森…そういうふうになるとこう仏像でかなり巨大なもの、大きいものがこの東洋の端っこで出来たけれども、江戸期にはスパッと途絶えたんですよ。江戸期には巨像を作るっていう行為がされなかった。

田中…仏像は作られてはいる、規模という点ではいわゆる奈良の大仏ほどの大きさではないですが。

森…ある程度は大きいものを作る文化は江戸期にもあったんですよ。

田中…あったでしょうね、うん。

森…それは良かった。突然明治期に来てドーンってこう来た訳ではないのですね。なんか明治期になると、いきなりブロンズ像に変化するんですよ。もちろんブロンズでその前の時代にも大きいものがたくさんあったんですけども、ただ、明治期になると肖像も大きな銅像も、しかも原型が粘土だの木だのなんかいろいろありますよね。この辺りはどうですか、なぜ木だとか粘土だとか。

田中…大村益次郎像っていうのは、あれを作った彫刻家（大熊氏廣）がそれこそ、「彫刻」という言葉が定着する最初のときに学んだ人だった。工部美術学校という日本で初めての官立の美術学校が明治九年に開校して、その時に彫刻学科という学科名ができたんですよ。そこから「彫刻」という語がスカルプチャーの意味で広まっていった。そこで学んだ最初の日本人でした。日本では最初にイタリアから先生を呼んだんですけども、イタリア人の先生から本格的な西洋彫刻の塑造の技法を学んだ人が、今お話しした銅像を作っている。そうした系統と、もう一方で木彫で原型を作った系統としては、高村光太郎のお父さんの高村光雲のような元々木を扱っていた人達が木から原型をおこせないかとチャレンジしたのが例えば上野公園の西郷さんとか、皇居外苑の楠木正成像（楠公

像）とかそういうような。

森…その粘土から作ったその大村益次郎像を作った方は何の出身なんですよ。

田中…出身は農家で絵が好きだったんですよ。

森…どこかに修行に行ったとかは。

田中…絵が好きで、明治の初めの頃に上京して、最初は画学科に入りました。みたいたいんですけども、そこまでの腕がなかったのか、彫刻はやっぱ入りやすかった、学校が。今もそうですけれども。絵画に比べると彫刻は志望者数が少ない。なのでそれで入ったのかもしれないです。はつきりは分かりませんが。

森…じゃああれなんです。高村光雲のようにその仏師の家に入ったりと、誰かお師匠さんがいてじゃなくて、こう後でいきなり海外の技術を叩き込まれた人ということなんです。

田中…そうですね。

森…それが初めての像ってなんか不思議で異様ですね。なんか僕は大体の彫刻が何かの流派に分れてると思っていました。人形師であったり仏師であったり、寺社の彫刻であったり、それは造形によってこの人は何系だなどプロファイリングできるんです。でもこの大村益次郎の像はちょっとそれができなかったのですね。なんか異様なんです。作り込みとか、高くてよく見えないんであれなんです。その先生が撮った写真で僕は近くで見たくらいなんですけども。なるほど、なんか一個腑に落ちました。

で、この明治期の彫刻が結構僕好きなんです。っていうのもみんな上手いんですよ。べらぼうに。僕は学生時代、彫刻をやっている時に、コンセプトや彫刻とは何ぞやとかいっぱいいろんなこと言われたんですよ。君のやりたいことは何だとか。それはとても難しく、彫ることがやりたいことで入ったのに、やりたいことはなんだと言われても

僕は彫りたいだけなんだけどな、みたいな。

君は何を表現したいんだって。表現って。なので、僕の卒業制作（画像①）見ていただくとか分かるように、当時何も考えてないんですね。とにかく上手いものを作りたいっていう表現なんです。この相撲取りの作品の一年前に、等身大の朝青龍を彫ってたんですね。朝青龍その頃すごい世間を賑わせていたんで「かっこいい、彫ろう」みたいな。それを調べていたら結構相撲博徒とかそういう流れがあったんで、じゃあ相撲博徒彫ろうと思いついたんですね。

ただ、蓋を開けてみたら明治時代の彫刻とバンバンこうリンクしていったんですよ。なんか生き人形っていうのがあるらしいとか。なんか僕が現代アートをやろうとする前、今もですけども、何かこういうのを作りたいなと思いが芽生える前にとにかく手を動かして頑張ってたって。いた時代ってすごく明治期とリンクしていると思うんですよ。明治期の彫刻たちっていうのは、そこまでなんか訴えかけるものはないような感じなんです。彼らは江戸の頃に仕事があったと思うんですよ、仏像を作りたいとか、ここの竜を彫りたいとか。それがなくなっちゃった時代でどんなことが起きましたか？って聞くのちよつと斬新すぎですよ。なんか作家性のビッグバンが起きてる感じなんです。僕の中では。

田中…たくさんの職人さんたちがいる中でやっぱり分かるんですよ。いわゆる芸術家系の芸術家肌の人と、いわゆる職人のままの人という形で分かれていく。そういう現象というのがきつとあるなと思う。

やっぱり今彫刻家として名



画像①  
《Sumo Stomp》2007 © 高村達

前が残っている人というのは芸術家肌。芸術家っていう、結局何かを極めたみたいだな、そういう追求する姿勢みたいな感じなんです。で、例えば高村光雲は西洋から入ってきたいろいろな彫刻とか挿絵などを見て、やっぱりリアルなものを作んなきゃみたいなことで、そのリアルさみたいなものをどんどん押し進めていく、彼自身の言葉でいえば「仏様臭さ」を排除していく。じゃあそのリアルを追求するためにはどうすればいいか、猿を彫るなら猿をちゃんと飼って間近で観察する、みたいな。そんな感じで、やっぱりひとつは写生っていうのが明治時代のキーワードとしてはある。

森…写生をしたっていうのは確かに。ちょうど絵とかはやっぱり写生の文化ってのは相当強いと思いますけども、あと江戸期はやっぱり様式の文化は相当あったと思うんで。ある程度は写生してたと思います。確かになんか納得しました。

あの先生のえつとパリ万博でしたっけ、全然出てこない。えつとなんか老猿と伎芸天が、シカゴの万博で、老猿と伎芸天の作者が竹内。

田中…竹内久一ですね。

森…この伎芸天がウルテク（凄い技術）なんです。ね。

田中…木彫彩色で。

森…これに何か手を入れてくださいって言われたら、チェンソーでズバツと切って作り直すぐらいしかないな。ってぐらい完璧なんです。これ。この伎芸天と老猿が出品されて。

田中…同じシカゴ万博で、西洋に対してこんなことができるんだぞみたいな感じがあって。二人とも今の東京藝術大学の先生って形になるわけなんですけれども。

だから今の東京藝術大学の先生が海外の展覧会に出して、みたいな。森…何かの本でこの伎芸天が大スベリしてあまり評価されなかったっていう話を read することがあります。

田中…そうですね。

森…なんかうわーってこう老猿の方がすごく人が集まったって。

田中…そういう話が残ってるみたいですね。他の研究者の方が調べられています。当時のアメリカの新聞の批評とか、そういったものをいろいろ調べられた中では、批評のほうでは老猿が人気を博したというようなの。

森…多分この老猿に人気が集まる、この差が明治のなんか大きな分岐点なのかなと思うんです。まあこれは木彫においてなんですけども様式から観察へ表現が移行したんです。これは何なんだろうな。今僕が話しているのは木彫についてで、この美術館の碌山も関わる粘土で言うと、また大きな分岐点がありますよね。

話を戻すとこの老猿は展示会場でロシアの方を睨みつけていますよね。グって。

田中…鷺の羽を手で握って、捕え損ねた鷺が飛び去るのを睨んでいるっていう。そういう姿なんだというふうに言われてますね。それはロシア(鷹)と日本(猿)の関係を表してるんだみたいな。

森…でその光雲が猿をちよつと擬人化したとかなんですかね。

田中…どうなんでしょうね。どうして猿を人間の等身大で作るのかよくわからないですよ。

森…本当に。ただこの作品は彼の中のホームランですね。他の作品はやっぱどこかしら上手さが見えちゃうんですね。で、その上手さが見えてしまうことにちよつとこう対抗してたのが光太郎なのかなと思うんですけれども。この高村光太郎っていう人もまた木彫をやってるんですね。

でせっかく碌山美術館でやってるんでこの流れで光太郎と同時代の碌山の話もしたいなと思いますけど、なんかこの荻原守衛からこう日本の近代彫刻が始まったって言っている人も多いんですね。で、ただそこに田中先生はちよつと一石を投じられたっていうか、もつと広い見地で

近代を捉えようと思ってると思うんです。

かなり碌山の造形はプロファイリングできるんですけど。えつとどう言えればいいかな、その光雲が老猿で彫れたその奇跡的な手腕っていうのと、この《女》を制作した碌山の奇跡的な形っていうのはかなり近いものがあるのかなと思ってるんですよ。

皆さん近代彫刻家で名前が特に塑造で残っている人って誰か他に思い付きますかね…？碌山と光太郎以外で。なかなか難しいですよ。でも気づいちゃったんですその理由がなぜこの二人なのか。これ昨日の深夜二時ぐらいに気づいたんですけれども。二人とも女性を愛してたんですよ。どうしようもなくその好きな人がいたんですよ。で好きな人に対して作品を作ってたんです。あの無想転生(マンガ『北斗の拳』の究極奥義)の世界ですね本当。愛が勝つみたいな。で、ええって思ってるんですけれども、結構過去の作家さんもそういう人多いなと思うんです。

田中…ロダンとかも。

森…どんどん遡ると、えつと誰だ誰だえつと、絶対に忘れてはいけない人を忘れてしまった今。えつと仁王像を作った…運慶!! そう絶対忘れてはいけない作家なのに。

作品に対する二〇%の力を出せる奇跡ってなんかそこにあるのかなと思います。高村光太郎は智恵子さんがいらつしやったり、碌山には黒光さんがいたっていうのもありますし。なんかその明治期におけるこの大きな二人はなんかそこがかなりキーポイントなのかなと思ったんです。

ちなみに新海竹太郎はどうなんでしょう。

田中…ごく一般的な平穏な家庭を築かれています。

森…そうなのかなって僕も思ってたんですね。

田中…高村光雲さんも普通の。

森・光雲さんのすごいところは多分四〇人ぐらいのお弟子さんがいて、食べさせていた。そのすごさはやっぱりあると思いますけども。

作家の背景を思い描くと、作家って貧乏ですよ、貧乏は強いのかなって思いながら。なんかそう考えると、この碌山の作品の見え方がちよつとこう変わってきます。作品の物語性だけを見るのではなくて、作家性が見えると、作品の受け取り方も変わってくるんですよ。特に現代彫刻の作品を見ると、作品単体ではなく、この作家のこの作品って見るんですよ。

自分の最新作と碌山の《女》の造形について話すと要素が多すぎて多分すごいことになっちゃうのでなんとも言えないですけども、この像すごいんですよ女の像。ちよつと田中先生もこう後ろ側に塊が残っているってあの本で書かれていて。

田中…はい。

森…あと布施英利先生が腕を上げてのを下ろしたんじゃないかっていうような講義をされてるんですよ。だからやっぱりこの後ろがすごいやっぱり気になりますよね。皆さんこう展示室で見たりしませんでしたか？

それでカタチの話をすると、すばらしい作品って実はこう歪んでるんですよ全体的に。なんかやっぱりこう比率をこう操作しているとかパーツを大きくしているって言うんですけども、それはロダニズム通りですよ、ロダニズムから碌山が独自にしようとしたのは全体でギュッとこうひねっている。水風船をこうやって歪ませている感じです。別に量の誇張とかじゃなくて、全体的に。

量感の均衡が取れてるんですよ。なので多分この像はシルエットにしても持つていられるのは多分そこなんですよ。ロダンの像はシルエットにしたら持たない角度つてのが大抵あるので。そこが才能なんですよ碌山の。その感覚つていうのは全体感をこうやって捉えてないといけない

んですよ。なので彼が大きな作品を作らなかつた理由つていうのはなんかそこにあるのかなと考えます。自分が懐で抱えられる量の中でないと、こう量をこう歪ませられない、決められないのかなと僕は感じます。でその考えると僕はどんどん巨大化している中で、碌山がやったこの仕事を本当はしたいんですよ。歪ませたいんです。けどもそれができるサイズではないので。

僕はよくデッサンしたりしてるとですよ。で碌山もすごくデッサンをしてるんですよ。そういえば高村光雲とかつてどうなんでしょう。

田中…光雲は写生はしますが、いわゆる西洋的なデッサンというようなものは……。しつかりと墨で形を取っていくようなものはたくさん残している。

森…その明治の彫刻家さんも結構写生的なデッサンをされているんですよ。

田中…彫刻家つてデッサンがうまい人と、デッサンあんまりしない人と分かれます。

森…誰ですか。

田中…大熊氏廣はあんまり上手くないですね。

森…あそうですか。

田中…朝倉もあまりしなかつた。荻原守衛のライバルのような。

森…忘れてた朝倉文夫、有名でしたね。

田中…朝倉はデッサンするとダメだと。立体的に物を見る眼が失われるから、彫刻家はもともと立体的にものを見なきゃいけない。絵画的なデッサンというのはいと感じですね。

森…そういえば今日たまたま、ある高校生の子が、私クローキータ失敗しているんですよ今日たまたま、見せてくれたんですけども、やっぱりデッサン、クローキータもそうですけども線なんですよ。線は全てを語れます。西洋や東洋の全ての文化圏でやっぱり線つていうのは存在して

るんで。そこに共通の感覚があると思います。

田中…森さんはデッサンから入るんですか。

森…僕は本当ちっちゃくなんかこう落書きみたいなぐらいなんです。でも僕は一日の終わりに彫った像をデッサンするんですよ、自分の仕事を。

田中…うん。

森…なんか学生時代に石膏デッサンをするような感覚で描いてるんですよ。そうするとうまくなるんですよ。あと作品のスケール感が体にどんどん入ってくるんです。なので、さっき話した懷で抱え込むような感覚を、こう養われる気がして、繰り返し描いてるんですよ。第二展示棟にある僕の作品（画像②）のビーナス像は腕が付いていたと思うんですけども、あれはその締め切りの二週間前に突然思い付いたんですよ。なんかうまくいなくて、自分の中でこう悶々としてる時に突然思いついて、二日ぐらいで付けたんですよ。それは多分デッサンしていたので、これはこのくらいの大きさだろうっていうのが感覚で彫れた。多分デッサンをしなければ僕の造形はダメになってしまふという気持ちがあつて、物を見て描くっていうこの行為を僕は今すごく大事にしてるんですよ。

先ほどまで話していた高村光太郎以降の彫刻ってなると、自分自身のイメージを求めていきますよね。多くの作家は、この人はこの形で、この人はこの形だなんて。その考えはずっと続くんですよ。丸っぽい顔で、目を描いたらこの人だな、みたいな。要はキャラ化ですよ。僕は反発します。だから光太郎た



画像②  
《3 MMM - Melt & messy》  
2023 © 高村達

ちが好きなんですけども。

えっと、これは尊敬する彫刻家がこそつと言ってましたけども、こそつと。やっぱりこれからAIとかが進む時代にキャラ化した作品を作ってしまったても、真似されてしまうだけなんで複製がいくらでもできてデザイン化されてしまう。

やっぱりそこですよ。で誰しもが観察をして彫るっていう行為をしたがらない。辛いんです。もう険しい道なので。彫刻ではやっぱり、行末にはミケランジェロが待ち望んでいます。でも、もがいてやらないといけないのが今の時代なのかと思ってますね。

どうでしょうこのキャラの話。僕するつもりじゃなかったんですけども。今日は巨像の歴史について話そうと思ってたんですけども。その巨像に関連する工房制のことを考えると、ロダンも工房制でしたよね。あとリアルを追い求めた運慶。さっき僕が忘れていた運慶も完全なる工房制。工房になると、完成品をみてもこれ自分で作ったのか？という感覚だと思えますよ。

田中…やっぱり大きなもの作るためには人手が必要だから、森さんいずれは工房にするとかそういう計画とかはあるのですか。

森…いやあ、お掃除の会社と契約するか……。そういえば今も一応ダスキンと契約してるんですよ、あのネズミとかゴキブリが出ないように。工房は意外とミケランジェロもしてないって言いながら工房制ですよ。田中…ある部分、古代的な。工房制的な風習はリンクしているというか、大きさに比例して作り手も増えていくっていうふうに考えていくと、それをあえてやらないでここからどう突き進んで行くのか面白い。

森…なんかちょうど、ある若い彫刻家に言われたのが今一生懸命やってるような細かいコンセプトなんて、五〇〇年もしたら全部吹っ飛ばしちゃうけども、この作品は作家一人で作ってたらいいよ”ってのは一〇〇〇年経っても残るみたいなことを言われて、腑に落ちたんです。じゃあ頑

張るかって。

結構僕はいろいろな関節とか痛んでるんですよ。けどある方に今は良い人工関節あるよって、あと五〇年もしたらパワードスーツ着てもう何でも持てるようになるよって言われたんです。これもなんかいける気がする。それなら最新技術と絡める気がするんです。最新技術の話ですと、僕こう見えて実はやってもらったりしてるんですよ。粘土を付ける前の奇形樹を徳永雄太君に3Dデータで取ってもらったりとか。まさそういうレベルなんですけども、アーカイブとして取り入れているですよ。工程も作品の重要な要素なので。

工房の話に戻しますと、なんか僕がサッカーとかバスケットとかチームプレイをやったら工房持ってたかもしれないですけども、剣道やってたんですよ。一人で戦うことしかやって来なかったのはちょっと厳しいですよ。工房長として。

そういえば巨像の歴史のことを喋ろうと思って、なかなかできないですね。

なんかむしろ田中先生からありますかね面白いこと。

田中…前にお話を伺って、ひとつはロダニズムっていうのがあって、一方で運慶の名前が出てきたと思うんですけども、それが森さんの中でどんなふうに繋がるのかっていうところを伺いたい。美術史のほうから見た時に、一見やっぱりロダンと運慶ってどっちも力強さとかダイナミックなところという、なんか共通するような感覚っていうのは見えるのかなとも思うんですけど。ただ明治から大正昭和までの彫刻の流れを考えた時に、運慶って割と（それ以前の時代から）ずっと知名度は高いんですよ。鎌倉時代から、江戸時代の仏像を作る中心になっていた京都の七条仏所はやっぱり運慶の系譜を誇っているし。あるいは高村光雲なんかも京都奈良に行ったら慶派の仏像が良かったみたいなのを光太郎に伝えるんですけども。ロダンを崇拜していた光太郎は、どっちかと

いうと日本の仏像で言うと推古仏、もっと昔の飛鳥時代あたりを高く評価して、お父さんの推す慶派なんかの評価を低くみたいなの、そういうふうなちょっと下げるような感じで。まあ光太郎やその周辺の彫刻家では一番やっぱり飛鳥奈良あたりが最も彫刻って優れていて、それが平安時代につづき、鎌倉時代に慶派が出たんでちょっとは盛り上がったけど、あとはもう下る一方で、でその一番下ったところにお父さんが所属していた江戸時代の仏師あたりがいて。でもお父さんはなんとかそれを少し持ち上げようとはしたけれども、しつかり本格的に復活するのは、やっぱりロダンの彫刻が日本にもたらされ、荻原守衛がきちんとそれを学んで新しい彫刻を作ったことによって日本の近代彫刻が始まるっていうふうな流れを作ってしまったんですね。

森…さらっと話されましたけども、なんか簡潔にまとめられたすごい内容ですね。

田中…そうすると、やっぱり運慶とロダンって——光太郎も言っている時期がまた違うから、ちょっとロダンの影響から抜けてきた時に推古仏だっていうふうな言い方をしているところもあるのかもしれないんですけども。

どうなんですかね、ロダンと運慶を比べてみた時に例えばこういった大きさであったり、やっぱりバルザック像は一種の巨像ですよ。ああったものをどんなふうに彫刻家の目としては比べられるのかなっていう。

森…確かに、これはそれこそ碌山の話も間に入ってくると良いかもしれないんですけども。碌山は、自分自身はロダニズムと言われたくないロダンと言われたくないって言ってますよね。で土門拳の古寺巡礼の中に碌山が持っていた小さいエジプトの像が素晴らしいと、すごく力強さが満ちたって土門が書いてるんですよ。で碌山自体はやっぱり推古仏などの天平の文化ラブで、高太郎も天平の文化ラブで、木彫で言うと光太郎な

んで丸鑿を使うやつは下の下ぐらいのことで言っています。光太郎はもう直刃のまっすぐした刃でしかやつぱり厳しい形は出ないというような考え方だと思うので、それはそれでいいんですけども、でもどう見てもロダンを感じる部分がある。でそう考えると運慶の像でこう思い浮かべるとそこまで仁王様以外はパツと見感じないのかなと思うんですね。

田中…何を感じない？

森…ロダニズム。

田中…ロダニズムね。

森…運慶のその仁王像にはロダニズムを感じる部分があるとあの思うんですね、それは比率をこう大きく変えて誇張してるんで。筋肉も違う形だけでもなんかリアルに彫っているところが、それもそのロダンが誇張してなまめかしくしようとした部分と繋がると思うんで。

あと《重源上人》あるじゃないですか。《重源上人》がポイントなのかと思うんですね。ロダニズムの。肖像彫刻なんですけどこれは。これ今運慶と快慶どっちが彫ったか分らないって言って、どっちの画集にもほとんど載ってないんですよ。国宝なのですよ。

ちなみに田中先生、これは運慶と快慶どっちだと思いますか。

田中…わからない。

森…これ横からの顔画像があつて。横顔のこの頭骨に卵型が二個、普通の頭骨だと縦横にぐるぐるって入るんですけど。これがうまく入らないってある解剖学の研究者の方が言っていて。そんなことを運慶はしないでらって書いています。また別の有名な彫刻家はこの像をこの厚み、これ横から見るとすごいドンてこう背中周りまで出ていて、このぶ厚い造形は運慶だと言ってるんですよ。そして僕、僕この像ずっと見てて分かっちゃったんですよ。ものすごい自論ですけども。確かに顔面があの頭骨にはまってなくて平べったいんですよ。ただ、ここの耳と頬骨の間があまりにもギリギリなんです。なので多分これは下向いていた像

を、ちょっとだけ上に向けているんですよ。グツて。そのギリギリ正面から見る人にバレないように造形を多分こう変えてるです。

運慶の特徴で角度すぐ変えるんですよ、こう腰であったり体の全体であつたり、なのでまずこれ顔はもう真横だと本当にアウトなぐらいギリギリなんですよね。ここ（耳と頬骨）が近すぎる。だから運慶なんですよ。こういうところでですねロダニズムは。その歪ませて自然なように見せる技を持っているっていうのは。多分他の仏師ではないですよ。他の仏師だったらバンて切つてパインて寄せておしまいなんです。それをしてないでそれだったら頭頂部を削ればいいじゃないかてなると。今度は耳の後ろの骨が上がつてしまふんでダメなんです。この耳のこの真上のここの張りつてすごい大事なんです。反対側の形体に入り込むための。キーポイントはこここの耳の後ろの骨がずれてしまふとダメで、あの彫刻として量感がすごい浅いものになってしまう。運慶はすごい。この像は秘仏なんであんまり観れないです。こういうなんか造形っていうセンス本当に技術的なすごさが、ロダンと一緒だ。ただ、ロダンは巨像を作らなかつたんですよ。

田中…比較的大きいのはバルザックですよ、そんなバルザックも今会場に展示されている《3MNW》（画像③）ぐらいですもんね。

森…このくらいの大ささとそこそこなんです。やつぱり大きい像ってこう反比例するように造形が難しくなるんです。例えばエルピスを作つてる時はあれ運動場で作つてたんですよ。運動場でもう風雨の元、自然光もパキパキの中で、こう運動場の端から端まで下がって見たり、時にはバイクに



画像③  
《3MNW - The Tree of Lost Things》2024  
© 高村達

乗ってこう離れたりして作って。その作品からの引きが必要なんですよね。でその分こうリアルなプロポーションで作ってしまうとヒョロヒョロになっちゃうんです。その量感ですれ量感が瘦せていってしまう。なのでその絶妙なバランスをどうやって取っていくのかっていうのが巨像はすごく大変です。なので例えばあの今インドにある巨像は二四〇mとか。二〇〇mを軽く超えてるんですよ。実際の像だけで言うると二〇〇mないんですが。日本でもすごいですよ牛久大仏。見たことある人いらっしやいますか？車でブーンって行くと、山の森の中からドコンと出てるんですよ。で足元行くとあれ足短くない？とか、なんかいるんなことが出てきちゃうんですがね。それはこのぐらいの小さいものをただ単にこうやってスケールアップしてるんで、やっぱりそうやってしまいません。こうあの例えば牛久大物を作るんだったらこの状態でまた手を入れないといけないじゃないですか。やっぱりガンガンに、だからそれができてないのがこう巨像たちの失敗なんですよね。

大陸の方ってすごい立体感覚が高いんですよ。お寺とか見ると分かりますよね。日本なんかはもう正面性の強いドンとしたお寺ですけども、中国はもう八角堂とか、屋根も反り返ってていて立体感に溢れてるんですけど、やっぱり巨像になった瞬間にどの像も崩れていく、なのでスフィンクスとかやっぱり崩壊したものとかはカッコ良く見えますよね。パーミヤンの遺跡も。壊されて本当悲しいんですけども。

巨像に関しては他にもすごい大変で、制作中に大量のゴミも出ますし。僕はちょうど今五mの像を作ろうとしるんですけども、碌山の《女》をモチーフにスタートしてるんです。

ちなみに田中先生は《女》についてどう思われますか。歴史的な部分と、その評論という部分で《女》はどうですかと質問しようと思ったんですけど。記号論的にはアウトとして捉えられてるんですけどよね。

田中…女性をね。

森…そうですね。高越な表情をしていて手足を縛っている。でも碌山の考えでは明治の封建制度などから立ち上がろうとしている像です。記号的には真逆に捉えかねないが、僕も自由を求めていると思うんですけど。この像を見ると。

どうなんでしょうね。この話はもういいですかね、巨像の話した方が良さそうですね。どうしても田中先生がいらっしやると全部質問したくなってしまうって。

田中…碌山の《女》はいいですよ、やっぱり。

森…新海竹太郎とかは巨像作らてきてますよね、騎馬像。

田中…うんうん。

森…そして光雲も作っている。意外と明治期の力がある作家さんは作ってるんです。

田中…お金が稼げるんで、経済的に彫刻家だけで生活するようになった時にはできるだけそういったモニュメントを、しかも大きいやつもどんどん受注できれば、それだけの実力があればですけども、大規模なモニュメントを戦前であれば。今はもう取り部分は少なくて彫刻家は全然儲からない。

明治大正あたりであれば、大きな騎馬像一体作れば純利益だけで多分今のお金で言うると一五〇〇万ぐらい。だから土地は買えないけど家は建てられるぐらいのお金が手に入る。そうした仕事をコンスタントに毎年請け負ってて、それに小さな胸像の仕事とかを量産していけば相当裕福な暮らしができます。

森…すごいな、ただ作りたいものではないですもんね彼らの。

田中…それが（自分の意欲と）ぴったり合えば。

森…そうですね

田中…朝倉は多分合ったと思うんですよ、ぴったり。でも（朝倉に限らず）やっぱり当時の人たちの一つの自分たちの使命として、自分たちの

時代の人間の姿を残しとかなきゃいけないっていう、そういう思いっていうのはあったんだろうから、その点で言えば肖像彫刻を作ってくれていうのはいいわゆるそのたんなる請負の仕事っていうだけじゃなくて、やっぱりそこには自分のやりたいこととの一致する部分っていうのはきつとあっただろう。

森…とある評論家が、えつと…ざつくりとしたニュアンス、意味合いで言いますと、社会のためになる彫刻っていうような考え方はとても優等生な彫刻である。要は幼稚ってことですよね目上の人の意見のために何かを作るっていうのは。そうじゃなくてもつとこうなんでしょう、こゝう崇高な感覚で作ってもいいんじゃないか。何かのためにじゃなくて、何か分らないけど漠然としたものを負うために作る。で僕もそう思うんですよね、で要は何かのために作るその彫刻家っていうのは、あの日名子実三について言ってるんです。あの戦争中の八紘之基柱を作った作家さんですよ。で戦争に加担していった彫刻家達っていうのは間違いない、一九二〇年以降の彫刻史の陰に身を潜めてしまっているっていう部分だ。

田中…一九四五年。

森…すいません昭和二十年。そうそうだからその辺りがやっぱり僕は引つかかっている、特にその日名子実三がいた構造社の中で斎藤素蔵って人がいるんですよ。多分その戦中戦後の具象彫刻で誰が一番うまいって言われたら僕は斎藤素蔵なんです。明らかに作っていて量感もある。で輪郭までも見れているとか、でもやっぱり知られていない現実。悲しい話ですけども。明治期はまだそれが許されたのかもしれないし、その分西洋に追いつけ追い越せで多分皆やってたと思うんですよ。ここの荻原守衛も高村光太郎も。あまりにも流れの早い時代で多分取りこぼしたことがあると思うんですよ。西洋では学べなかったこと。それはちょうど金井直先生の本に書かれている、ロダンが写真を撮っていたこと。

たこと。その写真を撮ってその先を見ていたロダンやその先のロッソやブランクーシなど、写真と像の方向でどんどん彫刻世界が広がっていった人たちがいる。日本人は、彼らとは違って、形の方に行った先に日本の彫刻の歴史があるのかなと思って。

まあとにかく、社会のための彫刻じゃなかなか難しいですね。

これだけ先生と彫刻の話もしつかりできましたし、本当は細かいことをお聞きしたかったですけど僕がちよつと喋りすぎちゃったので…：対談はあと十分ぐらいですね。

田中…今この真横に《3NW》があるのがすごく幸せな気分、ずっとこれだけ近くで触れる距離ぐらいだと、やっぱり伝わってくるものっていうのがすごく。普段こんなに一時間ずつと彫刻の横に座ってることはない。それもすごい木の作品が、皆さんも割に近いですけども皆さん以上に近いので、今までの一時間はすごく幸せな気分をいただきました。

森…田中先生は彫刻を触るっていうことを、すごく大事にされてますよね。

田中…そうですね、今も実際に例えば盲学校の子供たちと一緒に公園に置かれている彫刻を実際に触って感触を楽しもうということをやっています。

森…結構こう反応がありますか？

田中…そうですね、子供たちはあんまりこつちでは気づかないようなところまで、例えばメガネの造りだとか、メガネレンズ入ってないですよ。そうですね、見てたら当たり前なことなんだけれども、目が見えない子供たちにとってみればメガネってガラスがあるからそれがメガネだったんで、ただの枠だったらそんなのメガネじゃないっていうふうに思うんです。

あと今（この場で）はしませんが、抱きつくつと、この大きさを

てすごくやっぱりに体に伝ってくるんですよ。

森…抱きつくつてのは、日本の元々の木彫は床で作業していて、こう抱え込むように立体を扱うんで、抱きつく感覚もありますし。僕のこの奇形樹リーズはあのボコボコした木のコブを使ってるんですけどそれってやっぱりずっと触ってるんですね。触ったりずっと置いて見ていたり立体を把握しないといけないので。こう三次元で理解しないといけない。僕の奇形樹シリーズは見立てなので、そのような表現は世界中にあるんですよ。世界中で彫刻触るんだらなとか思うとなんかむしろ触らない方がなかなか歯がゆいですよ。

田中…そうですね、歯がゆいところがありますよね。

森…目以外だったら触れるんですけども、僕の作品は、まつ毛とか欠けて取れてしまうので、なかなか難しいんです。

田中…でもまあそういういった体験を通じていろいろとバリエーションが増えてきたりするかもしれないですね。

森…確かに。今後先生はどんな研究をされて行くんですか。僕は二年くらい籠ると思います。さっきお話したように5mの像を作ろうとしているのでまず自分のアトリエには入らないですし、大学で場所を借りるっていつても床が持ちませんし、今制作場所を募集して探しているっていつのと、もう巨像をとりあえず今作れるうちに作っとかないと、どうにもならない状況になってしまっているんです。

で田中先生が今後どういうふうな方向で行くのでしょうか、先生は一つ一つの近代彫刻の流れをアーカイブされてるんですよ。それを田中先生はぶ厚い本にされていて。それって大滝詠一がラジオでアメリカンポップスやロックの歴史を、もう全部話しているんですが、レコード全て買って年代を調べてこう順番立てて話していく。もうそれってすごく大変な事で一年ぐらいかけて一つの章をまとめているという話を聞くと、田中先生の仕事量の凄さがうわわわって思うんです。今後アーカイブが

できて次どこに行かれるのかなってのがちょっと興味あるんですけど。明治から昭和にかけて、平成ですかね。

田中…最近出した本は、福田平八郎という画家についてなんです。

森…日本画の方に行かれるんですか。日本画も良いですけどね。

田中…あと一つ、ちょっと、ここで言っているのかどうかかわかんないんですけども、考えているのは、ロダニズムという時に萩原守衛、高村光太郎っていう流れが設定され、その流れでもちろん碌山美術館もできたということではあるんですが。僕、前にもどこかにちょっと書いてるんだけど、萩原と高村はもしかしたらそこまで近くないんじゃないかって。萩原が亡くなったのち、高村光太郎や石井鶴三などが盛んに顕彰して——それはとても大切で、だからこうやって伝わってきたっていうところもあるんだけど。本当に萩原が目指していたものと高村や石井がそこから受け継いだものの方向性は同じだったのか、どうなのか、ってそこはすごく興味があります。

森…面白いですね。

田中…ここで言っているよいかわかんない。

森…いやいや、まさにこういうところで。萩原碌山はやっぱり早死にしました。むしろ早死にできた。どっちなのかっていうところがやっぱりあるんですよ。作家として。青木繁のパターンもありますし、高村光太郎は碌山の年下なんですよ。

田中…そうですね、四歳下。

森…当時四歳差って今よりすごい感じですよ。光太郎から「先輩これ型取りした方が方がいいですよ！」みたいな感じですよ。田中先生がなんかいろいろものをこう紐解いてたら面白いことになりそうですね。

武井…ありがとうございます。せっかくの機会ですし皆様もお二人を前にして、今日のお話を踏まえてですとか、また初めて当館に来たんだ

けどちょっと質問したいなあという方がいらっしやるかと思えます。どなたかご質問いかがでしょうか。

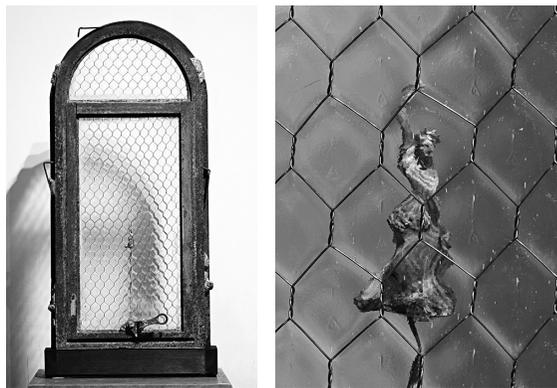
質問者…滋賀県から来ました。あの最後にこの森さんのロダンの写真を自分でコントロールするみたいな感じだったんですけど、その僕も個人的にその彫刻と写真の関係がちょっと面白いなと思って。森さんのステートメントにもスケール感を僕らが画像で指先で変えられるっていう話があるんですけど、その今日の展示とかも実際ここで見る人よりは例えば『美術手帖』のネットの記事とかを見てこの作品を受け取っちゃう人の方が多いと思うんですけど、その森さんは写真に対してなんかこうしたいこととか考えてること、めっちゃ割り切ってるかとか、コントロールしたいかとあります。お伺いしたいです。

森・僕は写真の誕生はその時のメディアをひっくり返したぐらいのビッグバンだと思うんですよ。その時歴史が動いたみたいな、本当に。でその時歴史が動いたのがまだ今でも続いているんですよ。で拡散していただいたその画像スマホ画像も大にこう広まって欲しいって思うんですけども、えっと今回そのことについて考えたのはちょうどそちらの建物にある、あの自由の女神像をモチーフにした作品(画像④⑤)ですね。作品を碌山美術館ができた当時の窓枠にはめ込んでるんですよ。碌山館の窓枠はまだそのガラスを人の手で作っていた時代なのでかなりポコポコなんですよ。その碌山美術館の窓の光のフィルターを通して像を見てもらいたい。なんかそんな感覚なんですよ。写真もそれと一緒に、写真もこうフィルターを通して世界があるんですよ。

で僕、写真全然詳しくないんでわかんないですけども、今回写真を高村達さんに撮っていただいたんですけど、高村光雲とか、高村光太郎の作品もたくさん撮ってる方で、多分この白木の木彫を日本で一番多く撮影してるんじゃないのかなって思っていて、もうこの人しかいないってお願いしたんです。もうピンピンの写真で立体と木目が全部見えるんで

すよね。肉眼ではそれが見えないんですけど。なんかその感覚が僕の中の写真ですかね。その高村さんが面白かったのは写真撮る時にちょうどその三m四方の白いスクリーンぐらいの大きい照明を焚くんですよ。なんか個人でそんなの持っている人いないってぐらいの機材を持ち込まれて、ここで撮影してその高村達さん曰く、光はでかければでかいほど良いって。どんなちっちゃいものを撮るにしても大きい照明でやった方が物は綺麗に撮れるそうです。それでやっぱり究極は太陽になるらしいんですけども。

なんかそんな感じで自分の作品の写真を撮ってもらって、スケール感を感じたり、さらに碌山美術館は自然光がバンバン入るんで多分太陽を感じていただけるんですよ。今は西から入ってきて、始まった時よりだいたい光が低く変わってきたとか、写真一つでもそんだけ入れるってことは、今のこのA Iとかそのパソコン上の3Dデータをいじれる時代になると、もう一個今ビックバンが来てるんですよ。だから彫刻家は今ちょうど踏ん張り時で、何か自分の中でかつてのロダンのや、ロッソやブランクーシのように表現を探し求めると百年後一流になってるのかなって思います。写真だけに、これも金井直先生の本でかなり勉強したんですけどね。



画像④⑤

《On the hand - The statue of liberty》2021 © 高村達

質問者…ありがとうございます。

武井…他に質問のある方いらっしゃいますか。

質問者…東京から来ました。森さんは作品を毎回作る時に、木の何を見て作品をまず作るんですか、どこを見るとか何を見て彫ろうと思ってるのかをちょっと知りたいです。

森…長い木彫の歴史である時点ですごく巨大化するタイミングがあるんですよ。そのタイミングっていうのがこうレゴブロックのように製材した木をこう重ねていって、プラモデルのように内側をくり抜いて作るっていう時代が。するとまあでかいです。そういうような流れが木彫にはありまして。僕は木自体を彫りたい考えに至ってるんで。うねった木を彫るんですよ。うねった木であつたり変なところにコブがあつたり、これで言うと節があつたり要はその生半かな場所で生きていない木を選ぶっていうのをしていて。そのような木は今までこう歴史の中では嫌われている部分なんです。ただなんかポコポコのものって良いじゃないですか。なんて言うんだろうな、綺麗にこう製材された檜材で彫るっていうのも良いんですけども、それってコンピューターの切削でできちゃうんですよ。でもこういう節があつたり、うねった木ってこいつしかないんですよ。という感じで木を見ていて、僕は材木屋とタッグを組んでるんで、もうとにかく曲がった木を見つけてもらっているんです。曲がった木ってやつばトラックに載り辛いんで、すごく嫌がられるんですけども、材木屋はそれを持ってきてくれてるんです。大体木を買いに行くとき、もう十秒ぐらいで決まっちゃうんですよ。これとこれとこれと。それで決まった後またじっくり見るんですよ。木を見る時ほんとう本当に一目惚れみたいな感覚です。その歪んだ美しさと覇気。形体への愛ですよ。

質問者…ありがとうございます。

武井…それではまだまだお話を聞きたいところですが、ご対談を終わら

にさせていただきますと思います。最後に代表理事高野より挨拶を申し上げます。

高野…この対談が始まるちょっと前に来たのですが、駐車場に着いてびっくりしました。今まで車を止める場所がないということは経験がなかったんです。今回お二人の対談を聞こうという方がこんなにお越しになられたっていうこと、碌山美術館でかつてない出来事かなというふうに思います。お二人の話は多岐にわたっていましたが私にはお二人の話をもとめる力がありませんので、触れませんが、感じた事を二点だけ最初に森さんが、ここへ来た時に山に囲まれていて、ここに来るだけで彫刻的な眼が養われると、確かそのようなことを言われたと思うんですが実は碌山も言ってるんですね、あの西にある山その山が自分を作っている。量感とか、それから凸凹や陰影ですかね。そういうものが碌山の彫刻的な眼を養ったのかなって私は思っているんですが、最初の言葉を聞いてああ森さん本物の彫刻家だなと、失礼な言い方ですけど、そういう意味で直感として感じました。また田中先生が最後の方に碌山と光太郎はちょっと近くないというようなニュアンスのことを言われました。それってロダン、ブルデルの関係とよく似ているなというふうに思うのですが、そこに感性というものがあるのかなと、そんなことを思いました大変楽しいお話をお聞きしました。詳しいことは多分館報に載ると思いますので、是非館報も見てください、今回のお話を見直していただければと思います。森先生、田中先生今日はお話くださって本当にありがとうございます。ご来館くださった観客の皆様方にもお礼を申し上げて私の挨拶とします。

武井…高野代表理事、ありがとうございます。最後に本日お話いただいたお二人の先生方に改めて御礼の意を込めて拍手を送りたいと思います。それでは皆様お気をつけてお帰りください。本日はどうもありがとうございました。