

円空からはじまる

酒井 忠康

I 魂の道場

まず、わたしは、この小論を「円空からはじまる」とした理由をのべなければならない。なぜなら、この17世紀の遊行僧を、ここでもちだすのは、あまりに唐突なひびきをあたえるからである。

円空が日本各地に刻みのこした仏像群は、その独創的な造形性において、大いに現代のわれわれを驚かし、強いインスピレーションをあたえた。1950年代はじめのことである。それはまた現代美術に関心をもつ現代の「眼」で発見されたものであった。3世紀も前の、それもいわゆる正統的な仏像彫刻の分野に属さない円空に照明をあて、ここで「円空からはじまる」としたのは、なにも日本彫刻史の上に適正の位置をあたえようとしたからではない。そうした発見の「眼」を、むしろ強調しておきたかったためである。

一種のアナクロニズムを感じさせるかもしれないが、誤解しないでいただきたい。現代美術といえども、つねに伝統的な過去の文化史的遺産のなかに、その創造的エネルギーを発見することによって、変容の刺戟をうけてきたのである。「円空からはじまる」という形容は、したがって現代美術のみならず、たとえば、現代音楽に関心のあるひとならば、かつてアメリカの作曲家モートン・フェルドマンが、ジョン・ケージと出会って、「音」と「沈黙」との関係に新しい意義をみだし、正確ではないが、現代音楽はケージからはじまる——といったところの、似たようなニュアンスのことばを想起されるであろう。これは、こととなりたちと創造行為の根源にかかわる確認の、まさに自覚的な開示に関係する、といっている。

円空は、鎖国時代の1632年に生れて、1695年に歿している。その生涯のほとんどを諸国行脚に費し、「万有一心

の禅観のなかに発効される「即身成仏」を祈念して、郷里美濃国(現在の岐阜県)の弥勒寺で入寂している。生涯に「12万體造仏」を修業の作善とした。現存する数はずまびらかにしないが、円空のノミの音がつたわってきそうな仏像彫刻を眼にして、歴史的な時間を超越し、なぜに現代のわれわれは強い刺戟をうけるのかをたずねてみなくてはなるまい。

1950年代はじめに、世に喧伝され、多くの作家や批評家が、円空の、その独創的な造形性に言及したが、わたしが、もっとも納得する言説は、日本の前衛美術運動に大きな影響を与えた瀧口修造(1903~1979)の次のような一文である。

「円空はときには自然の破片といいような木材をとりあげながら、材質そのものに内在する自然の生命と共働することによって形の生命力を獲得するという原始人や古代人、あるいは未開人たちの多少とも呪術的な芸術に見られる造形の摂理に合致しているので、この原理を復活しようとしている現代彫刻家たちの基本的な態度ともまったく期せずして符合するのである。」

これは、合理を目的とする近代化によって、まさしく疎遠なものとして埋れていたところの、自然に対する力の認識と、畏怖の感情を、あらためて円空の彫刻のなかに感じたことを証明している。敗戦後の日本の現代美術を活性化させるために、その種子となるべき方途を模索していた、と解してもいい。「形の生命」を強調しているのは、いささか当時の時代的な空気の反映でもあるだろうが、現代のわれわれが「中心の喪失」のなかに放置されているという精神の不毛な情況を考えると、けっして、こうした芸術の原初的な生命の奪還も関心の外におかれてしかるべき問題ではない。繋りのない断片を頭脳のなかで交錯させながら、不吉な未来をはらんでいる時代の

相貌をとらえようとするときに、信ずるにたる有効な全体的な観念を、すでに失なっているのを知らされるからである。

C. G. ユングは『空飛ぶ円盤』のなかでこんなふうのべている。つまり、なにが全体性を回復するのかを想像することさえ適わない、と。そして世界を変革しようとする夢想的なアイデアは、軒並み相場を下げ、過去の処方箋もまた効かなくなっていて、信じたところで半信半疑でしかない——と。

現代の作家も、こうした「現実」のなかに生きているのを考えると、その夢想の構図はともかく、時代の断片となってしまった想像力に、ひとつの生命ある形を附与するためには、創造行為のなかに「魂の道場」を探らなければならないということである。「円空からはじまる」としたのは、そうした状況のなかに身をおく現代の作家が、創造行為の本来的な発生をうながす所在の確認のためにひとつの手立てとなればいい、というわたしの願望をこめたものである。

II 木との対話

円空は、木という素材のもつ性質を実にうまく生かしている。それはまるで素材のなかに形を発見し掘りだしてゆくというやりかたである。しかも木目の曲りや節を生かしているのは、木のもっている一種のアニミズム的な生命感を巧みにみつけだしている証拠で、それはまた円空の「魂の道場」と化していたとしかいいようがない。

古来、日本では木そのものが、霊木であるとか神木であるといわれて、造形されるまえから清浄なものと考えられ、木のもっているこの「聖性」を、きわめて大切にしてきた、という歴史をもっている。日本における仏像彫刻の展開をかえりみても、塑造、金銅、乾漆あるいは石を素材として、数多くのすぐれた作品がのこされているけれども、やはり、木彫がその中心を占めている。木というものに対する親和から必然的にみちびきだされてきた結果であるが、別のいかたをすれば、彫刻造形におけるもっとも日本的な性格が、そこに反映されている、と考えてさしつかえない。

こうした木に対する自覚的な対応は、9世紀初頭の仏像彫刻にまでさかのぼる。しかし、13、4世紀の日本彫刻史における「カマクラ・ルネサンス」を経て、なぜか彫刻は衰退の一途をたどるのである。社会制度や宗教的な問題が、大きな要因であるけれども、いずれにしろ、世界的な視野でとらえられる彫刻史においても稀有にすぐれた木彫の国の彫刻は、日本の美術史の表舞台から姿を消してしまうのである。とくに1875年には、維新後の新

政府が、仏教を廃したために、日本の彫刻史の主流をなしてきたところの、ヒノ木を素材とした仏像彫刻は、壊滅的な打撃をうける。15世紀以降、神社や仏閣などの装飾的な仕事にたずさわってきた仏師たちも路頭に迷い、輸出品としての「根付け」や「牙彫り」などの、工芸的な細工物に活路を求めるよりほかなくなってしまうのである。

まさにそうした時期に、西洋彫刻の技法が、はじめて日本に紹介されるのである。シチリア生れのヴィンチェンツォ・ラグーザ(1841~1927)が、日本政府の要請でイタリアから派遣され、工部(省)の美術学校で教えることになるからである。日本における近代彫刻は、このラグーザによって、その第一ページがひらかれたといっている。粘土によるモデリングの本格的な技法が紹介され、西洋のアカデミックな彫刻が、それまでの「彫りもの」の意識を改革する。しかし、ながく木彫にたずさわってきた高村光雲(1852~1934)のような仏師は、石膏に型取りするための塑像を粘土でつくらず、木彫で形づくったりしているわけであるから、いかに日本の作家たちが、木という素材になじんできたかが知れようというものである。

西洋彫刻が日本近代彫刻の主流となって、すでに1世紀以上を経たことになるが、その間、日本の彫刻家たちは、いくどとなく繰り返して、日本の木彫の伝統のなかに新しい意味を探ってきた。近代彫刻史の大勢からすれば、そうした伝統との、自覚的な変容を必死に追求した作家たちは、いささか反近代的な立場におかれてしまったようにも考えられるが、しかし、伝統とは経験にもとづくものなのである。そしてそれは、つねに更新されることによつてのみリアリティを回復する。伝統と革新的な仕事との劇的な衝突のなかに芽ばえる、この緊迫したリアリティを、自己の表現と方法の課題とした作家がいたかどうかとなると、それはきわめて怪しいが、しかし、けっして皆無だったわけではない。対世界的な視野のなかで、そうした問題を意識的に提示することがなかったただけである、といっておこう。

文化史的な背景のちがいははっきりさせなければなるまいが、それを強調するつもりはない。もとより、美意識の根底にあるものの、いっさいを集約して論じなければ説得に欠ける問題であるけれども、わたしはむしろ日本の作家の、創造行為の変容のなかに、それを探りたい。当然、個別的な例となるであろう。

「円空からはじまる」という形容も、したがって、理解の地平がひらかれたときには対世界的な批評の問題となるであろう。いまのところは、日本の近代ないし現代の、作家たちのなかにみられる創造行為の変容を^{ひた}くまにきどまっているが、日本の作家の特質は素材の「素性」にき

わめて敏感で、造形はむしろ、その「素性」の、わたしのことばでいえば、「魂の道場」を発生 の 根拠として生まれたものである、と いうていい。

Ⅲ 聖なる空間

ここで、円空の彫刻と出会った、ひとりの彫刻家を紹介したい。橋本平八(1897~1935)である。日本の近代彫刻史のなかで、いわば異端視されてきた木彫の作家であるが、1931年に、円空の彫刻と出会い、そこに驚くばかりの、造形の自由奔放さを見、かつまた木というものもっている「素性」の生かしかたの妙、つまり、鉦さばきや刀跡の素晴らしさを発見するのである。

しかし、こうした技法上の問題だけであれば、わざわざ、ここで平八をもちだしたりはしない。平八の「日記」に、「碧玉の如き清浄無垢な心」を円空の彫刻に感じた、と記されている、このことばを、わたしはむしろ強調しておきたいのである。円空の精神と平八の精神との親和である。芸術と精神の奇跡的な合一を、円空の彫刻のなかに、平八はみることができた、と いうてもいい。平八の共感 はまた、平八の創造行為の、その発生 の 所在を同時に物語っているのである。平八は『純粋彫刻論』のなかで、「芸術は精神への橋である。精神は芸術の法則である」と書いている。

現代のわれわれは、こうした神秘的感応の体験から距離をおいているけれども、円空との出会いの体験における平八の精神的な共感のなかには、「聖なるもの」に対するはっきりとした、ひとつの形をもっているということである。説明はしにくい が、けっして、あいまいなものではない。自己のなかにあるものに、自足と自信をもつことから生じている。こうした対応を有するものは、たんに自国の伝統にのみ、そうした出会いの刺戟をうけるのではなく、あらゆる世界の芸術的遺産のなかに、自由に発信されると解さなければならない。

円空との出会いにおける平八は、まさに創造行為の、発生 の 震源地を同じくした例であるが、わたしには、C. ブランクーシのような作家を、平八との仮想の出会いとして結びつけても可能であろうとおもえる。

平八は1928年に、「石に就いて」という、きわめて難解な作品をつくっている。これは、ごくふつうの、どこにでもころがっている高さ10センチほどの石を、そっくりそのまま木でつくった作品である。形状の細部にいたるまで、石とほぼ同じにつくられているので、一見、木彫によるリアリズムの追求のようにうけとられがちであるが、平八の意図は、おそらく別のところにあったのではないだろうか。わたしのみたところでは、石が内部に蔵

している自然の「現象」を、とことん感知しようとして試みたものにほかならない。

自然の「現象」に対する、こうした作家の対位法は、たとえば、現代イギリスの彫刻家D. ナッシュの「木の川石」(1980年)などにもみられるものである。ナッシュの場合は、自然のなかに作品を投げ入れ、平八の場合は、作品のなかに自然をみる、といえるかもしれない。いずれにおいても、自然は、その変化の相において作品を生みだす発生 の 場となっているという考えでは共通している。しかも無限の変化を生命ある形としてとらえる、こうした仕事は、自然と共生しているという経験の保障がなければならない。そして、けっして彫刻の対象とはならなかった天然自然の「現象」そのものを、平八が、すでにして発想の根本においていたということは、きわめて斬新なことであるし、今日的な彫刻の展望に対しても刺戟的なメッセージをおくっている、と いうても過言ではない。

円空に対して、その作品の木という素材に宿る内なる自然との対話を、いわば神秘的な感応の体験としていたのが、まさしく平八ならば、現代のわれわれは、円空の彫刻からあたえられる「形の生命」を、合理主義の行き詰りのなかに配置して、それを眺めるだけではなく、むしろ、積極的に円空から発信されてくるころのメッセージを受信し、精神的な「聖なるもの」を觀照すべき空間をひらかねばならないのである。

今回日本館に展示する戸谷成雄、植松奎二、舟越桂の3人の作家たちは、こうした意図から選出された作家たちである。それぞれ創造行為の経験の内容がちがうから、同じ木という素材を用いた仕事ではあっても、表現の方法は、当然に異なったものとなっている。しかし、木もっているさまざまな「素性」にかぎらない関心を持ち、新しい課題を求めて手をのびしている、という点では共通している。造形の「詩学」を見失なって久しい現代の作家は、もはや、あらゆる分類法にも組まないが、自己の足もとに影のごとく潜伏している、再生されるべき伝統に、けっして無関心ではいられない。出会いにおける、いわばこの未知の世界は、未来であると同時に過去の時間を生きてみるころにも開示される。そうしたなかで、日本の伝統との新鮮な対話の契機をもちうるのならば、わたしは、それを「魂の道場」における「陶醉」とよびたい。白々しいひびきをあたえることばではある。しかし、現代に生きる作家たちが、創造行為の本来的な発生をうながす所在の確認に端から関心がないとするならば、ここで「円空からはじまる」と いうても、その影に生命をあたえることはできないであろう。(第43回 ヴェネチア・ビエンナーレ 日本コミッション)