

4. テーマ:「『日本の伝統』とイサム・ノグチ」

発表者:稲賀繁美

国際日本文化研究センター／総合研究大学院大学教授

ご紹介にあずかりました稲賀と申します。頂戴しましたお題が「『日本の伝統』とイサム・ノグチ」なのですが、私『日本の伝統』に二重括弧がついているのをずっと見落としておりまして、イサム・ノグチと日本の伝統の関係でしゃべればいいのかと思っていたら、岡本太郎の『日本の伝統』の本とくっつけなさいというお題だったということに昨日の夜あたりに気が付きました。佐々木さんが岡本太郎の専門でいらっしゃるとすると、私は全くの門外漢ですので、今日は教えて頂くために参りました。

2018年に「イサム・ノグチと岡本太郎―越境者たちの日本」がここ、川崎市岡本太郎美術館で開催されました(図1)。佐々木さんの采配ですが、これがまさに1952年の「渡欧記念・岡本太郎展」会場の再現であったわけです(図2)。今日は私、イサム・ノグチの専門家でもありませんが、この二人の関係を少し洗い直してみたいと思います。イサム・ノグチは幼少の頃は、日本にいましたけれど、一度北米に去り、その後1930年に戻ってきます。その時にデッサンの展覧をする。これも去年、東京オペラシティの「彫刻から身体・庭へ」でご覧になった方もあるかもしれません。イサムはその前に北京に滞在していて、斉白石(Qi Baishi)、今大きな回顧展をやっていますが、その斉白石―この人は偽作が沢山あるというので有名なほど、近代の中国を代表する画家ですが―その画家にイサム・ノグチは水墨を習ったわけですね(図3)。イサムは東でも西でもない、といった言い方をよくされますが、西洋のデッサンの下地があるけれど、それに毛筆をどうやって描き重ねるか。今でも美術学校では人体のデッサンといいますか、美術解剖学を美術史や美術研究、画家になろうとする方たちは最初に徹底的に訓練するわけですが、それでは消化できない東洋を何とかしようという意図、それがノグチにはあった。このあたりでイサムが東と西の間に立っていた人だということがお分かりいただけると思います。

「レオニー」と題する映画が2010年に封切られました。ご覧になった方は、どれくらいいらっしゃいますか。あんまりいらっしゃらないですね。イサムはレオニー・ギルモアとヨネ・ノグチの間に生まれた子供で、野口姓を名乗っていますが、結局お父さんは息子を認知することはなかった。この映画はお母さんであったレオニーに焦点を当てた作品ですが、実はレオニーはイサムに後ろ盾がないことを心配して、イサムが子供の時に、日本の指物師のもとで大工道具の使い方を教え込ませた。その道具一式をイサムはアメリカに13歳ですか、渡った時に全部持って行った。そのことがあったので、親父さんの里の岐阜を戦後に訪れた折、そこで日本の大工道具を使って見せた。それで土地の職人たちが吃驚仰天したという逸話がありますが、そこに登場したのが、《AKARI》ですね。マクドゥーガルの作業場で撮った写真をみると、イサムの背後には整然と道具が並べてあります。イサムのすごく几帳面なところ、それから「あかり」の配置からもわかる研ぎ澄まされた空間感覚、ニューヨークはブルックリンのイサム・ノグチ美術館の室内の展示などをみても、それが実によくわかる…。

本日午前中にも話がありましたが、1950年日本に戻ってきたところで、イサムは大変大きな話題をまきます。

『『日本の伝統』とイサム・ノグチ』佐々木秀憲編『日本美術にとって伝統とは何か』報告書:『岡本太郎と日本の伝統』展開催記念公開シンポジウム』川崎市岡本太郎美術館 2020年3月 46-57頁

瀧口修造さんは、イサムは粘土というか焼き物をやるのだけれど、それは日本人の忘れてしまった焼き物の在り方をもう一度思いださせてくれるものだ、つまり器でもあるけれども彫刻でもある、そういう造形だ、と述べている。当時イサムから大きな影響を受けた人は沢山いますけれど、例えば八木一夫の場合、囲まれた壁の内側にパイプが縦横に走る造形が出てくる。「器の中」という現象に意識があって、中と外との関係を見ている。器の中身は空っぽか、という問いを八木一夫の周辺の走泥社の仲間たちはその後語り始めますけれど、その八木さんはイサムの造作を見て、「あっやられちゃった」と言ったという有名な話がございます。それからこれは私の勝手な想像ですが、ちょうどその頃に加守田章二は京都市立芸大に入る。イサム・ノグチ《女》(1956)と加守田の曲線彫文とを並べてみると、イサムの感化は意外なところまで広がっているのではないかという気がします。加守田章二さんの見事な回顧展、「野蠻と洗練」も菊池寛実 智美術館で2018年に開催されています。

その1950年のイサムの展示ですが、三越百貨店で撮られた有名な写真があります(図4)。黒板に描かれたのは「鐘が鳴る」、イサムのお父さんであったヨネが亡くなる直前に最後に遺したといわれる詩、正確になんて言ったかは分からなくて、ここにはイサムが覚えていたヴァージョンがひらがなで書いてあります。自分は警鐘を鳴らすのだけれど、結局誰も聞いてくれないんだ、そんなちょっと寂しい晩年の境地が述べられています。そのヨネの鐘の詩をイサムは絵に描いて日本の聴衆に伝えた。ここには一種、自分を息子として認知してくれなかった父親との和解という意味も込められている。その父親については萩原朔太郎が大変面白い観察を残していますが、野口自身も似たようなことを告白している。「自分が英語で詩を書いたら、英語は下手だけど、おそらく日本語は素晴らしいんじゃないか、と噂される。ところが日本語で書くといつの日本語は下手だが、たぶん英語はもうちょっとましなんだろうと思われる。自分はどっちつかずだな」という述懐です。そのお父さんの中途半端を、実は太平洋の向こう側で息子のイサムも繰り返していた。親子の間では仲違いしたものの、性格を見ると、まあ実によく似ているんですね、この二人。以上を背景説明として復習して、最初的话题に入りたいと思います。

1. 広島原爆慰霊碑と平和公園

実現はしませんでしたけれども、イサムは広島の実爆慰霊碑のメモリアルを提案しています。まっくろけの石で中央が地上に出ている部分です。地下の部分は二股にわかれて非常に大きな構造となっていて、それが地上では左右がくっついて、慰霊碑をなす。ここにも地下ではわかれている敵味方が地上で和解するという構図がみえる。それから先ほど鐘がありましたけれども、上部の部分はあの鐘が変形したものだという解釈もできる。皆さまご存じの通り、平面のプランは丹下健三さんの設計ですが、これは井上章一に言わせれば、まさにスターリン様式丸出しの配置図。その上に、イサムの立体を据えようという発案で、二人が広島の実爆心地近くでお話をしている写真が残っています。これが実現できなかったのは、自分がアメリカ国籍の持ち主だったからだ、とイサムは生涯信じていましたけれども、どうも実際の理由はそれだけではない。手続き上の問題もありま

した。それから同時に落選したものに、白井晟一さんの案もあった。どちらも砂州のうへのデルタにある広島市では、地下部分が、当時の貧しい経費では、技術的に実現不可能で無理な設定です。結果的に実際どうなったかという、皆さまご存じの通りですけれども、弥生住居に似ているといわれる祠状の部分、これが原爆の慰霊碑ですが、結局丹下健三が自分で自分の発案したものに置き換えた。今日の午前中にも議論がありましたが、縄文か弥生かの伝統論争に結び付く話題です。当時の写真を見ると、爆心地のすぐ近くには、本当に周りに何もなかった様子がよくわかります。この工事はちょうど朝鮮戦争に重なって建設資材が払底した。資料館はピロティ構造になっていますけれど、途中で工事が中断されてしまったことも知られています。結局イサムが実現したのは平和公園の両側の橋の橋梁のデザイン。これまた工事中に丹下と二人で並んだ写真がありますが、近年、だいぶ傷みが酷くなったので化粧直しをしています。欄干の端っこの円形の造形は、平和公園から向かって200mくらい東側のところにあるものですが、これが言わば日の出の象徴を埋め込んだ。写真で見ると大きく見えますけれども、橋桁は膝くらいの高さしかなく、当時の日本が財政的にいかに貧しく大変だったかも、逆によくわかります。

2. 縄文と伝統

そうした中で今朝も最初に話が出ましたけれど、イサムは土偶や埴輪といった造形と接触する。それに注目した一人に矢代幸雄さんがいて、彼の著書『日本美術の再検討』に写真が添えられている(図5)。右側が《結婚》。山口淑子と結婚した直後ですね。その幸せな気持ちがすごくてあどけなく出ていますけれども、その裏には埴輪に遡る日本の造形の裏打ちがあった。最古の造形が今一番新しい、矢代幸雄もそう指摘しています。矢代は午前中にも話題になったとおり、ロンドンで1936年に開催された大きな中国美術展の時にも、アジア人代表で講演をしていたりするわけですが、戦前、1925年までヨーロッパそしてフィレンツェに滞在していて、向うでエトルスクの彫刻、これはフィレンツェに沢山あるわけですが、それが再評価される現場に接していた。つまりグレコ・ローマンの規範には嵌らない、新しい造形も取り込んで、もう一度世界の彫刻史、造形史を書き直さなくてはならない。それと同じことが、こうしてイサムと埴輪との出会いによって、日本でも起こっている、といった発言をしています。そこには吉川逸治さんや岡本太郎も関わったわけですが、そうした中で岡本は『日本の伝統』という著書を書く。その表紙に何が使われたのかといえば、もう一目瞭然ですが、縄文の土偶や土器の装飾でした。岡本が撮った写真が現在この岡本太郎美術館で展示されています(図6)、この一番右の顔は将来、大阪万国博覧会の《太陽の塔》の上の部分の顔に発達していく可能性をも秘めている。そうした造形を彼はすでにこの段階で掴んでいる。収録された写真は、ほとんど全部1956年に撮ったものです。この本の題名についてはすでに詳しい説明がございましたけれども、私の話では、本書最後の章の「中世の庭」に少し力点を置きたいと思います。

今朝から伝統という話がございました。岡本が言うのとは違う意味で「伝統」という語彙は、中国の古典にもあったわけですが、日本でそれこそ天台宗の場合には伝統に「伝燈」と、「燈(あかり)」という字を付けますね。つまり燈火のようにずっと燃え続けるという意味ですが、そこに注がれる油は次々に変わっていく。つまり燃料は消費されて物質的な継続性、連続性はないが、それゆえに炎としての継続性は保たれている。これ『ミランダ王の問い』といった仏典の古い問答にあって、そこから由来している言葉ですけれども、こういう意味での伝統というものも考えることができる。岡本太郎はこの『日本の伝統』の最後の部分で「時代時代のそのような対決に堪え抜いたものだけが、伝統として後にのこされ、受け継がれてゆく」と言っていますが、そこに彼流に言い直した伝統観が窺える。岡本太郎とイサム・ノグチとは日本で1950年に出会うわけですが、わりと仲良くしているわけですね。二人ともフランス語は達者でしたから、お喋りなどフランス語でも交わしたのでしょうか。さきほど鐘が出てきましたが、岡本太郎も自分だって負けるものかと、角だらけの鐘を作っちゃって、その落成式にはイサム・ノグチも招かれていたのは、佐々木さんもカタログに書いてらっしゃる通りです。

ここで、この伝統に関する論争の裏に何があったのか、簡単に復習しておきたいと思いますが、外から見ても日本の伝統とは何だろうと考えた時にはじめて、日本の文化史を書く上での軸線が確かめられたという経緯があります。その一つの軸というのは、ほかでもないブルーノ・タウト。桂離宮の軸、モデルネ・クヴァリテート(Moderne Qualität)と書いてありますけれど、それに対してキツチュという軸がその横にありうる、という二項対立の図式ですね。もちろんタウトさんは伊勢から桂という軸の方を高く評価する線を引いて見せた。これが戦前、1934年頃。戦後になると、それに何が加わったかという、縄文に対する弥生という対立です。伝統論争の直後、1950年代の末には、丹下健三は自分の著作の中で両方を並べて、要するに縄文か弥生かというその裏表が、いわば日本の造形史を辿る上での二つの強い力線になっているというような発言を、英語でも残している。こういう絡まりの中でよくまあこんな綺羅星みたいな人たちが全部揃って出てくるもんだと思いますけれども、お互いに切磋琢磨をした、その中に実は広島慰霊碑もありました。地図でみると(図7)慰霊碑の南側に東西を貫く100m道路というのが設けられ、いわゆる原爆ドームは、公園を構成する中洲の対岸の北東岸、それをほぼ南北につなぐ軸線上の中央部に慰霊碑が設けられる。南側の境界をなす100m道路の中洲の両端に、先ほど述べた東側の橋、西側の橋、という配置です。イサムは船の舳先や太陽を思わせる橋の意匠などは、古代エジプトからインスピレーションを貰ったんだと証言していますが、果たしてこれは縄文か弥生かといった議論に収まるのかどうか。最初の名前は《つくる》と《ゆく》でしたけれど、《逝く》というのでは差し障りがあるということで、後に名前が変わります。まわりを見ると、広島は焼け野原でほんとうに何もなかったんだな、ということがよくわかります。

3. 岡本太郎とイサム・ノグチ 両者の切磋琢磨

ではイサムと岡本太郎とのかかわりはどうだったか。原爆慰霊碑完成の翌年に岡本太郎は《日の壁》(1956)

を制作しています。東京都庁の丹下の建物にはめ込まれる浮き彫りの壁画ですが、その隣にイサム・ノグチのランドスケープ・デザインのマケットを置くと、どうも両者はよく似ている。この段階で岡本はなにやらイサムのやっていることをかなり意識していたのではないか。丹下は丹下で徐々にイサムから離れて岡本太郎に近づいてゆく。このあたりの経緯は足立元さんも追っていますが、その結果としてこの大きな壁画ができます。これは旧都庁が解体されるときに解体されてしまいましたけれども、戦前、つまり1930年代に、イサム・ノグチは、ニュー・ディール政策との関りを感じさせる浮き彫りですが、公共彫刻で労働者群像の大きなレリーフを北米で実現している。そうしたものを岡本も意識していたのではないか。二人とも同じように裸で巨大な石膏像と格闘している姿が、写真に残っている。現場の証拠写真には、演出はつきもので、それが作品解釈を誘導するので、場合によっては危険ですが、イサムの《無》(1950)の制作風景(図8)と、岡本太郎が《動物》(1959)を制作する様子(図9)。この時期のふたりを並べてみますと、二人の関心の共通点だけでなく、持って生まれた造形的気質の違いも、かえて如実に見えてきます。そこでどんな造形的な問いかけがなされたのか、それをここで簡単に検討してみましょう。

《無》という作品、これは新萬來舎、今はなくなってしまいましたけれど、慶應大学に設けられた新しい招寄せの入り口前横の庭に設置された。そしてちょうど夕日が沈む時にはその夕日を透かして眺めることができた。元々のアイディアとしては灯籠が頭にあったんだといわれていますが、岡本太郎もちょっと後ですけれども、それこそ建築行脚みたいなことをしていた時に、鹿児島島の磯御殿で面白い灯籠を見つけてその写真を撮っています(図10)。立体物に穴をあけるっていうのがどういうことなのか、ウィンザー・タマキさんという研究者がいて、彼は作品に穴をあけるのは別にイサムが最初というわけではないだろうという意見です。でも時代的に見ると、イサムの《無》っていう作品はかなり早いんですね。それがいわばバーバラ・ハップワースさんとかヘンリー・ムアさんとか、イギリスの代表的な彫刻家にまで影響を与えているのでは、と推測できます。そうした造形、立体に穴を穿つという行為には、先ほど八木一夫には器の「中は虚ろか」という問いかけがあったと申しましたが、そういう問いに伸びていく思考があきらかに見て取れます。そのひとつには《黒い太陽》(図11)という名前が付いているわけですが、同じメタファーは、岡本太郎がご存知のとおり、《太陽の塔》の裏側に使っている。ただこうやって比べてみますと、二人のアプローチが全然違うということがよく分かります。

二人に共通するいくつかのモチーフとその発想の源をいくつか見ていきたいのですけれども、例えば大徳寺の塔頭の一つで小堀遠州が作ったので有名な孤篷庵。実際に訪ねる機会のあった方どのくらいいらっしゃいますか。今なかなか入れないんですけれども(図12)。ここで室内の縁側と庭との関係はどうなっているかという、床は障子の手前で切れていて、上の障子のところより内側に庭が入り込んでいるんですね。だから冬は風が吹き曝しになってしまうわけですが、そこに手水鉢がひとつボンと置いてある。岡本太郎は他の場所ではなくてこの部分をわざわざ写真に撮ったわけですから、恐らく同じ意匠はイサム・ノグチも大変気に入って、色々なところに使っています。草月会館のロビーの作品も有名ですが、典型的なのはメトロポリタン

美術館の庭におかれた蹠(つくばい)の向こう側の上にある木の柵ですね(図13)。それが孤篷庵とまったく同じ仕組みにわざわざ作ってあるのはご覧いただけるとおりです。そしてこれも我々はあまり普段は見ることはできませんけれども、最高裁判所のロビーの入口のところに、同じ水盤がすこし変貌を遂げて現れる。イサム・ノグチは京都を1950年に長谷川三郎と一緒に旅していますが、そこで撮影したのと同じ場所を岡本太郎も写真に撮っていて、二人の視線がどう違うのか、詳しく調べると、かなり面白い。大徳寺の大仙院の場合、実際には縁側の端以外のアングルから枯山水の庭を撮ることはほぼ不可能ですから、ふたりとも似たような映像になる。とはいえ、両者比べるだけで、同じ場所を撮っているが二人の気質の違いが如実に分かります。ここは長くなるので端折ります。

4. 庭:写真と石組み

イサム・ノグチの場合にはその後54年に、これも有名ですが、パリのユネスコの本部にお庭を作ります。ただこの時は佐野藤右衛門さんという、今もご健在ですが、庭師の棟梁と大喧嘩をして全然話が進まなかった。はっきり言って日本庭園としてみるとパリのユネスコのお庭っていうのはなんだかよくわからない代物。ただこれはイサムがまだ試行錯誤の実験段階にあったということに加えて、実はユネスコ側の立地条件だとか予算の都合だとか色々絡まっていた、必ずしも思うようにはいかなかった。松本宏美さんが、フランスでこの件も含め見事な博士論文を書いておられます。また裏の事情については、佐々木さんが貴重な手紙の報告をしておられますので、後でその話も聞けると思います。ただそれはそれとして、ユネスコの庭園もイサムの京都のお寺巡りがなければ実現しなかったことはあまりにも明らかですね。石は70トンほどをわざわざ日本から運んだという。それから重森三玲さん、三玲って画家のJean-François Milletのミレーなんですけれども、彼の指導を仰いで四国で石吊りをしたということもよく知られていて、そのフィルムも残っております。ユネスコ本部の蓬萊山と大仙院の石組みとを比べただけでも色んなことが言えるのですけれども、これは後に回しましょう。

大徳寺の位置ですが、京都の地図で佐々木さんが作ってくださったものを見ると、京都盆地の一番北のところですね。今日の午前中は、借景の話が途中で時間切れになりましたけれども、『都林泉名所図会』などにも図があるように、実は大徳寺の周りからも、昔は比叡山が東遥かに望めた。その後で、周囲に色々植え込みができてしまったり、今は周り一帯が住宅地になってしまったりしていますから全く眺望がききませんけれども、本来はそういう借景を意図して作られていた庭だった、ということを岡本太郎は随分強調しています。それから次に庭の池というのが面白いと思いますけれども、西芳寺の夜泊石のまわり。現物をご覧になった方も多いと思います。太郎の撮った写真はふたつの水紋が綺麗に池の水面に広がってゆく瞬間に、シャッターを切っていますね。それから飛雲閣の屋内の船着き場の水面を見下ろした写真(図14)。あの場所にいらっしゃった方どのくらいおられますかしら。庭に浮かべた舟が付くポートハウスになっていて、その水面を覗き込むような角度を岡本太郎は選んでいる。空や背景の木々が水面に映っている。水鏡とよく言いますが、実際には日本

のお庭っていうのには、ちょうどいいアングルでフレームを切り取れるような風景っていうのはほとんどないですね。むしろそれは稀な場所にしかないんだと、岡本太郎は文句をつけていますけれども、これはその中で捉えた一枚であった。

太郎の飛雲閣の水鏡は方形ですが、イサムはこれを円形にする(図15)。イサム・ノグチの庭で一番成功したひとつが、やはり覗き込む水鏡の趣向です。ニューヨークの目抜きにある、チェイス・マンハッタン銀行のこの井戸を掘ったような大きな丸い水盤、そしてここでは石が宙に浮いているように見せたかったとイサムは言っていますが、そのインスピレーションがどこからきているのか。これはもう言うまでもないと思います。もう一つ、岡本太郎には「石庭とアルプ」という記事があって(『藝術新潮』1955年2月号)これも佐々木さんがご紹介になっています。そこで太郎が言うには、日本人である我々がお庭に接するのと、同じ庭石をアルプが見るのでは見方が全然違うと。アルプがああいう具合に日本の庭園を敷石、石の配列ですね、それを評価してくれるのは分かる。でも日本にドブブリ漬かっている自分にはそれと同じことはできないんだと。写真で見て踏み石の抽象的な配置にびっくりしたが、現場で見るとまったく違っている。騙された。写真には魔性がある、とも語っている。これは佐々木さんも、太郎の文章を引いておられますので、また後で議論になるかと思いますが、さらにもう一つ面白いのは結界という意識と言っていていいでしょうか、岡本の著書では当麻寺のことが出てきますが、中の坊の庭の一番奥の部分がとても丈の低い垣でもって仕切られている。その意味について岡本太郎は思考を巡らせている。3、4尺の低い土塀が、内側を閉じ込めることなく、外の山脈の威力に対峙する間合いを確保する。

それから4つ目に、お庭といっても、綺麗にできあがったお庭というよりもむしろ石が崩れるところに彼、興味を抱いていますね。西芳寺の開山堂の前あたり、敷地の北の端ですが、崩れた石段がある。そこのいわば荒れ果てた、荒々しい状況というのをわざわざ写真に撮っています。そしてこれはイサム・ノグチ自身も自分のお庭でわざとそうしたことをやっている。四国は牟礼の作業場、いらっしゃった方はどこかお分かりになると思いますが、やはり結界に近い山裾のあたりに、わざとそういう荒れた岩の生な力を見せようとしている。

最後に5つ目として、岡本太郎の写真に、四方を囲まれた石庭を斜め上から見おろした構図のものがある。妙心寺ですが、素人目には龍安寺の石庭の縮尺版といったところですね(図16)。これとスケールはちょっと違いますが、ノグチの場合にはイエール大学の図書館の前の庭が知られています(図17)。置いてある大理石の造形は幾何学的で、とても地中海的な香りがします。強い太陽の光が澄んだ空気に差し込む土地柄ですから、太陽の運行に従って影が刻々と移り変わっていくということがすごく大きな要素で、そこは湿潤な日本とはずいぶん違いますけれど、こうやって閉じ込めた空間をどう使うか。そのことについて、ふたりは相通じる意識を働かせている。ただ岡本は、京都って街は本当に山に囲まれてひねこびて小さく縮こんでいて、あれじゃだめだって悪口言っていますけれど、それとどうかわるのか。

そこまでくるとひとつだけ、イサムの場合の空間意識でちょっと不思議だなと思ったのは、大事なことがひとつ落ちている。例えば伊藤ていじさんの、直訳すると『日本建築の根』(1962)という英文の著作。根はルーツで

すけれども、これは1962年に英語で出版されています。この本のためにイサムは序文にエッセイを寄せていますが、どうしたわけか、伊藤ていじさんが一番言いたかった部分を完全に外しています。つまり岡本太郎の写真を見ても、鹿児島島の磯御殿で、庭と建物とが大きくせり出した軒を介して相互に乗り入れているところに注目している(図18)。要するに庭と室内空間が重なりあう、内と外との融合箇所、内とも外ともいえない、両義的で曖昧な部分。その部分に伊藤ていじさんはすごく注目していて、それをgrey zone「グレーゾーン」って言ってみたり、In-between-ness「インビトゥインネス」って言ってみたり、なんとか英語で伝達しようと苦労している。これを後に磯崎新さんは「間」というコンセプトとして発展させるわけですが、その部分にどうしたわけかイサム・ノグチは全然気が付かないというか、分かっていない、あるいは分かろうとしない。短いエッセイですけど、その「両方のあいだ」という概念をイサムはどうも建築の中にも、庭の中にも見出していない。自分自身がヨネと同様に「どっちつかず」のin betweenの存在であったにも関わらず。これは一体何を意味するのか。

5. 結界の意識・侵犯の意図

この「どっちつかず」の位置、結界と侵犯という話題で纏めましょう。晩年のイサム・ノグチの仕事にちょっと触れることで決着を付けたいんですけども、御存じのように先ほどから見てきました《AKARI》というもの、Lightですね、光であってしかも軽い、それとともに家具、照明器具でもある。そんな「どっちつかず」の世界にイサムは実際に跨って越境している。この《AKARI》は今でも沢山売れています。それを引っ提げてヴェネツィア・ビエンナーレで評価されることを狙ったのですけれども、これは大失敗に終わります。《スライド・マントラ》の方は大変な評判を呼びますけれども(図19)、《AKARI》を持ち込んだところ、当時はこんなものは工業デザインであって美術品ではないという評価を被った。1983年の段階で、美術、彫刻とデザインや家具は、はっきりと区別されていたわけですね。実際にこの作品は、先日東京オペラシティに、日本に保存されていたヴァージョンが展示されていましたが(図20)、残念ながらこれを見ると、この大きさにしちゃったのが失敗だったのではないか。展示会場の写真を見ても、どうも物にはあるべきサイズというものがあって、それをイサムはこの晩年の作品でいささか読み間違えたのではないかという気が致します。ただなにせ彼は火星から見てもそれと分かるような人面のアースワークというお庭を作ろうとした人ですね。そうした超人的なスケールのある方ですから…。

ここで最後にもういちど岡本太郎に戻ると、『美の呪力』という著作があって、その表紙にイヌイトのイヌクシユク(図21)、これは川崎の美術館の入口にもありますけれども、彼が書いているのは、こうやって石を積み重ねていく人間の営み、それは結局のところ無意味なだけけれども、石には沈黙の音が宿っていて、それを積み上げることには、人間の、それこそ造営という営みの根元があるのだと語っている。そのなかで石積みは変貌を遂げて「作品」に化ける。このあたり、イサム・ノグチが石を積み、刻んでゆく技とも通じ合い、両者木霊しあっているのではないかという気がします。瀬戸内海を臨む牟礼には、イサム・ノグチの遺骨を抱いた石があります(図22)。これも瀬戸内でみつけた万成石。赤味の細長い卵型の石ですが、それをイサムの遺言に従って和泉正

敏さんが一度割って、骨を収め、継いだ状態で置いてあります。石というものに引き付けられる二人の感性には、共通する部分があった。

その上で最後に、札幌郊外のモエレ沼公園に簡単に触れましょう。ひとつ面白いのは、先ほども出てきましたバート・ウィンザー＝タマキさんとは、先般、放送大学の番組でも一緒にお話をしたんですけれども、彼は、イサム・ノグチが亡くなった後で作ったものだから、彼の作品とは認めがたいって言うんですね。けれどもイサム自身も、これは岡本太郎のいうイマクシユクの石積みと同じように、自分一人が作るのではなくて、人々がひとつひとつ石を組んでいく、積んでいく、庭ができるには500年かかる。自分の死後の、その営みに委ねたいと語っています。ご存じのように、石っていうものは割ろうとしても、大体思うようには割れてくれない。しかしそこで石は初めて自己主張を始めて、そこで石たち自身の、人間どもの意思を超えた造形になってゆく。そこには最終的な完成という状態はなく、積んでは崩す循環がある。そうした経験の積み重ねっていうのが、いわばイサムが亡くなった後にまで継いでゆかれる、そういう仕事ではなかったか。そしてこの石積みへの思いには、実はイサムと岡本太郎との出会いも響き合っていたのではないのかなという具合に思います。

モエレ沼公園にはプレイ・マウンティンと呼ばれる丘陵があって、その前面には巨大な階段というか、段丘があります。この石積みというのはまさにそうした営みの具現ですね。元来は1933年にニューヨーク市のために設計したのですが(図23)、これには有名な裏話、市の公園設置責任者とのあいだに確執があって、実現していません。札幌郊外の現場にいらっしゃると分かるのですが、写真の印象とは違って、実際にはすごくなだらかです。イサムが最後に遺した3千分の1の縮図の計画のままでは傾斜がきつ過ぎて危ないということで、結局イサムのメモにあった30メートルの高さから逆算して割り出し、99段にスライドバックしていくような形状に落ち着いたそうです(図24)。正面から見上げるとパウル・クレーの《バルナッソス山へ》(1932)のモザイク状の壁面よろしく、立体的に立ちはだかった岩壁のように見えますけれど、実際登ってみるとすごく広がりがあって奥行きが深い空間になって、背面のスロープへと湾曲して降りてゆく。あまりに意外で、ちょっと騙されたような気分になる。写真に撮ってみても、手前の人々は大きいのに、上のほうの人たちはとても小さくて、遠近感が著しく強調される。なにか魔術にかかったみたいですが、ここにいわば何世代もの記憶が空間の遠近に翻訳されている。そういう石積みの中に、太郎とイサムという二人の軌跡をちょっと追ってみたかったということです。以上で終わりに致します。ありがとうございました。



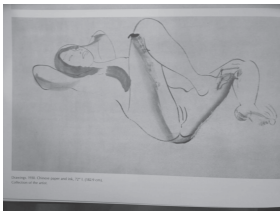
1952年に行われ、イサム・ノグチも訪れた「渡辺記念岡本太郎展」を再現した一室。

図1



1952年に行われ、イサム・ノグチも訪れた「渡辺記念岡本太郎展」を再現した一室。

図2



イサム・ノグチ 北京ドローイング

図3

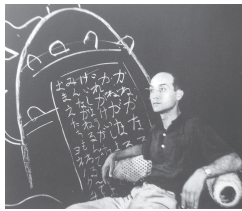
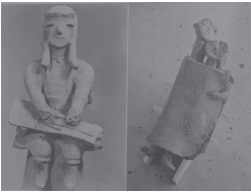


図4



4 Man with a Harp
Aikawa Archaeological Museum
《琴をひく男子像》 根川考古館
Isamu Noguchi (1904-1988)
Marriage, earthenware, 1951(?)
《結婚》 イサム・ノグチ 日本美術の未来館 (2019, 2020)

図5



図6



図7



《舞》の石膏原型を制作するイサム・ノグチ 1950

図8

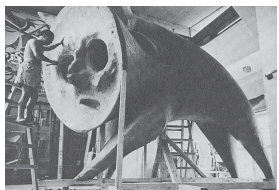


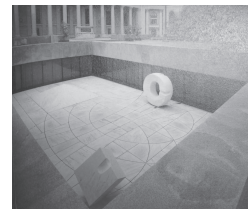
図9 岡本太郎「動物」制作風景
1959

図9



岡本太郎 機御殿の石灯籠 鹿児島 1955.09.02

図10



イサム・ノグチ イエール大学《沈床園》写真・綿引幸造《素顔の》165〜220

図17



岡本太郎 機御殿(鹿児島) 1955年9月2日撮影

図18



イサム・ノグチ《黒い太陽》1969年 大理石 シアトル美術館蔵

図11



岡本太郎《祝連庵》1954年12月22日撮影
京都府京都市北区紫野 臨濟宗大徳寺酒 大徳寺 蹲(つくばい) 小堀遠州

図12



Isamu Noguchi with his Slide Mantra in Venice, June, 1986

図19



イサム・ノグチ《あかり》東京オペラシティ 復元展示 light sculpture 撮影 稲賀繁美

図20



イサム・ノグチ 石彫噴水、最高飲料所 建築設計・岡田新一、写真・野口ミチオ『素顔』173〜212

図13



岡本太郎《西本願寺 雨雲閣 舟入之間》1955年4月27日

図14



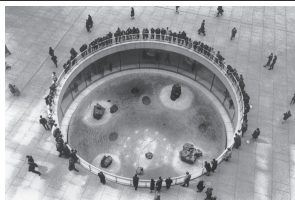
岡本太郎 フランス語版『美の脱力』の表紙 イスミットのイメタッシュ

図21



香川県平井 イサム・ノグチ庭園美術館

図22



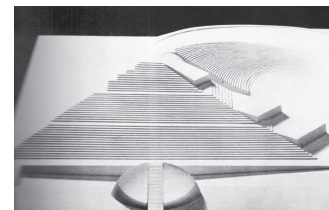
イサム・ノグチ《チェイス・マンハッタン銀行プラザのための沈床園》1961-64年
©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / Artist Rights Society (ARS) - JASRAE. Photo by Arthur Levine.

図15



岡本太郎 妙心寺 東海庵の石庭 1955.11. 20

図16



イサム・ノグチ《プレイ・マウンテン》1933年
ニューヨーク公演計画 複製 <https://dianawitcher.files.wordpress.com/2011/06/playmountain.jpg>

図23



イサム・ノグチ《プレイ・マウンテン》段丘(右)、反対側のスロープ、モエレ沼公園
撮影・稲賀繁美

図24