

イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962) における母と私

越 前 俊 也

はじめに

イサム・ノグチの「ローマの習作」(1962)とは、日米混血でアメリカ国籍であった彫刻家のイサム・ノグチ(1904-1988)が、1962年の8月にローマに滞在したひと月ほどの間に、バルサ材や粘土などによって制作した16点の作品群の総称である。本稿に先立ち、当誌に掲載した拙稿において、論者が同作品群をそのように命名し、全体の概要を述べた上で、そのなかから父：野口米次郎(1875-1947)をテーマとしたと思われる作品5点を取り上げ、その分析と解釈を行った¹⁾。本稿は、それに続くものであり、以下においては、「ローマの習作」のうち、ノグチの母であったレオニー・ギルモア(Leonie Gilmour, 1873-1933)と「私」、すなわちイサム・ノグチ自身をテーマにしたと論者が判断した作品を取り上げ、その分析と解釈を試みるものである。本稿を進めていくにあたり、前稿で示した「ローマの習作」一覧表のうち、作品イメージを割愛した対照表をここに再び掲げ、タイトルの後のカッコ内で示す数字を、前稿同様「ローマの習作」の整理番号として用いて行く。

第1章では、母をテーマにした4点を扱う。これらの作品は、いずれも既に述べたように、形態としては「水平床置き型」、タイトルから類推されるテーマとしては、ギリシア神話の大地母神ガイアとの関係が指摘でき

2 (115) イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962)における母と私

◆イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962) 対照表

No.	RN	作品名	素材	形態	形状	テーマ	寸法 (cm)
1	530 B	Solitude 孤独	バルサ材	垂直宙吊り型	複合直立型	父	192.4×29.8×29.8
2	529 B	Soliloquy 独白	バルサ材	垂直宙吊り型	複合直立型	父	227.3×20.3×14.0
3	519	Floor Frame フロア・フレーム	バルサ材	傾斜設置型 ／水平床置き型	複合傾斜型 ／分離床置き型	私	38.1×106.7×71.1/17.8×35.6×16.5
4	533	Victim 犠牲者	バルサ材	傾斜設置型	複合傾斜型	私	154.0×175.3×73.7
5	528	Seen and Unseen 明界と幽界	粘土	水平床置き型	分離床置き型	父	49.5×68.6×61.0/16.5×69.9×66.0
6	527	Phrophetess (Omphalos) 女預言者 (オンファロス)	粘土	水平床置き型	単体床置き型	母	27.9×63.5×61.0
7	520	I am a Shamisen 私は三味線	バルサ材, 粘土	傾斜設置型	複合傾斜型	私	31.8×49.5×28.2
8	532	Tjis Earth, This Passage この大地, この通路	粘土	水平床置き型	単体床置き型	母	20.3×106.7
9	521	Garden Elements 庭 の要素		水平床置き型	分離床置き型	枯山水	7.6×83.8×38.1/12.7×35.6×22.9/20.3×66.0×66.0
10	522	Scorpio スコーピオン	粘土	水平床置き型	分離床置き型	母	9.2×43.5×45.1/7.6×59.1×27.3
11	518	Aphrodite アフロディーテ	粘土	水平床置き型	分離床置き型	母	33.0×7.2×15.2/6.4×15.2×9.5
12	523	The Inhabitant 生息するもの	アルミニウム, 粘土	垂直宙吊り型	複合直立型	父	137.2×38.1×425.0
13	526	Mitosis 細胞有糸分裂	粘	水平床置き型 ／傾斜設置型	分離床置き型 ／複合傾斜型	母／私	38.1×55.9
14	531	Stone of Spiritual Understanding 通霊の石	木, スチール・粘土	垂直宙吊り型	複合直立型	父	134.6×138.7×35.6
15	525	Lessons of Musokokushi 夢窓国師の教え	粘土	水平床置き型	分離床置き型	枯山水	66.0×64.7×55.9/50.8×15.2×68.6/66.0×71.1×27.9/50.8×58.4×40.6/71.1×55.8×43.2
16	517	Adjustable Sculpture 調整可能な彫刻	粘土	水平床置き型	分離床置き型	枯山水	5.1×22.9×13.7/4.4×12.1×11.4/5.1×18.7×15.6/4.1×19.1×18.1

【凡例】

- 1) 表中「No.」は本稿の整理番号, 「RN」はカタログレゾネの分類番号を示す。
- 2) 「作品名」は1963年個展開催時の原題を英語で記し, 本稿で採用したその邦訳を記した。
- 3) 「素材」「形態」「形状」「テーマ」の記載事項に関しては註一に掲載した本文を参照のこと。
- 4) 「寸法」は原則として, Nancy Grove and Diane Botnick, *The Sculpture of Isamu Noguchi, 1924-1979*, Garland Reference Library of The Humanities, 1980. 掲載のインチをセンチメートルに換算した。

るものであった。これらの作品の分析と解釈を通して、ノグチは1962年の夏のローマ滞在を通して、重力、すなわち所与の大いなる拘束要件に抗うことによって、表現者としての自由を獲得しようとした父・米次郎の志向から、重力に身を委ね、地下世界とつながることによって、その力を地上へ開放するような造形に向かっていったことを指摘する。さらには、母に対する思いは、必ずしも肯定的なものばかりではなく、彼女の闇に触れるようなモチーフを扱う作品も、この中には含まれていたとする指摘を行う。

第2章では「私」、すなわちノグチ自身をテーマにする造形と論者が判断した4点を取り上げる。これらは、いずれも形態としては「傾斜設置型」に分類できるものであり、ローマ滞在中の制作の順番としては、父をテーマにした作品と母をテーマにした作品の間に制作されたと考えることが出来るものであった。その造形に使用された素材が、バルサ材のみの前者、粘土のみの後者に対し、これらの作品の原型とも言える2点は、バルサ材と粘土の組み合わせによって造形されているからである。そしてそれらの作品は、地上世界と地下世界の間で宙づりにされる「私」を戯画化させて見せたものであると解釈する。次に、父的な素材と母的な素材の両方からなる作品の分析を行い、この作品においては、緊張状態の中で、両親から引き継ぐものを積極的に受け止めようとする姿勢が見られることを指摘する。最後に、父的な素材を用いながら母的なモチーフを母的な表現で示した作品を取り上げる。そしてそれは、「私」が自らの足で大地から立ち上がろうとする姿勢を示す作品であると解釈する。

以上の分析と解釈を通して、イサム・ノグチが1962年の夏にローマで制作した作品には、一貫性があることが明らかとなる。そして、その一貫性とは、親からの自立をテーマとするものであったのではないかという指摘を行っていきたい。

1. 母レオニー・ギルモアをテーマにする造形

1-1. 《女預言者 (オンファロス)》

ギリシア語の「へそ」、あるいは、原初の神である大地母神ガイアの「それ」を含意することから、「世界の中心」を示唆する単語「オンファロス」の前に「女預言者」と銘打つタイトルをもつ本作(図1)において、ノグチが直接的に主題とした人物は、古代ギリシアの聖域デルフォイで、アポロンの神託を来訪者に告げていた女預言者ピュティアであったとみなすことが出来る。この聖域は元々ガイアが治めていたが、その後、ガイアとウラノスの間に生まれた娘でティターン神族の女神であるテミスが、そして次にやはりガイアの娘である女神ポイベが引継ぎ、神託を行っていた。その間、この地を守っていたのが大蛇ピュトンであった。ところが、ポイベの孫アポロンが、自らの母レートーを追い回した怨みをはらすため、ピュトンを弓矢で射殺し、聖石オンファロスの下の地面の裂け目に葬った。そして、この地の支配者となる。ピュティアはアポロン支配後のこ

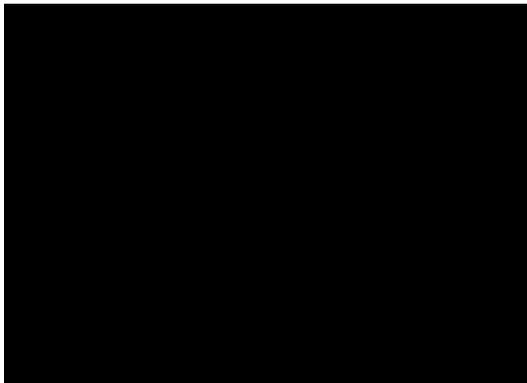


図1 《女預言者 (オンファロス)》1962年

の地に女預言者となった人物であり、その名は大蛇ピュトンに由来している。また彼女は神託を受ける際、オンファロスの下から立ち込める霊気によって靈感を受け、それを預言として来訪者に伝えたとされている。つまりここでノグチが示そうとしているのは、「ガイアのへそ」である、大地の裂け目に葬られた大蛇から立ち昇る霊気を浴びる女性なのである²⁾。

このようなギリシア神話の背景は、次の事実と重ね合わせることによって、《女預言者（オンファロス）》(6, 図1)の造形を読み解く鍵が見えてくる。事実とは、第一に、本作は「ローマの習作」のなかにあつて、唯一、後にブロンズによる鑄造以外に大理石によって成形された点である。第二に、本作は「ローマの習作」の「水平床置き型」の作品のなかにあつて、例外的に正円と楕円に近い幾何学的な造形を基本としながら、滑らかな仕上げを施している点である。というのも、最終的に大理石で仕上げたことと、正円に近い形態を基盤に据えていることに関し、1930年の夏、25歳のノグチが北京の天壇を訪ねた際の記述が思い起こされるからである。天壇のなかにあつて、わけても皇帝が天を祭る儀式を行っていた圜丘壇について、ノグチは次のように記していた。

　　いうまでもなく、円型をした天の神殿があつた。これに連なつて、乾隆帝が宇宙の中心を定めるために白大理石で建てた段状の祭壇があつた。大きくはないが、同心円状配置が、それに壮大さを与えていた。円は天を意味し、方形が大地を示していた。その中心に立つと、世界の頂点にいる感覚を体験することになる。そこに立つて、私は初めて、場の重要性和世界軸 (axis mundi) としての彫刻を意識するようになった。³⁾

　　圜丘壇にあつては、円は天を意味することから、大地を円とみなす本稿

6 (III) イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962)における母と私

の本作解釈との違いは確かにあるが、白大理石の円壇を「宇宙の中心」と定め、その上に立つことによって「世界の頂点にいる感覚を体験」したことは、その後のノグチの創作の一つの起点となっていた。したがって、《女預言者（オンファロス）》(6)の基盤に据えた円盤は「世界の中心」を暗示する物として、それが「ガイアのへそ」として作られたと考えることは、無理な想定ではないだろう。そう考えて行くと、「ガイアのへそ」の上に乗る、ふたつの細長い楕円形の階層は、ガイアのふたりの娘にして、いずれも、この聖域の神託を告げる役割を引き継いだ、テミスとポイベを示すという想定ができる。そしてこの二人の女神が並び立つことによって生まれた溝は、この聖域の地下世界（そこには大蛇ピュトンが葬られている）へと繋がる亀裂を暗示しているのではないかと、といった想像の連鎖がつながっていく。

繰り返しになるが、本作のタイトルが示唆しているのは、大蛇ピュトンの亡骸から発せられる霊気によって靈感を受け、神託を告げる女預言者ピュティアである。そうした意味で本作は、ある種の人物記念彫刻ともいえる作品であるが、人を記念するに当たり、その肖像ではなく、その特徴的な業績や振る舞いを象徴的に示すことによって、造形化することは、《ベンジャミン・フランクリン記念碑》(1933)の風や《ガンジー記念碑》(1951)の天に向かって高くかざされた手など、ノグチが用いてきた常套手段であった。したがって、本作において、ガイアを土台とし、その上にテミスとポイベを載せることによって、さらには、それらの組み合わせによって生じた溝が、ピュトンの眠る地下世界へのつながりを暗示することによって、ここに女預言者ピュティアが示されているという解釈が可能となっていく。そして、本作によって示されているものは、確かに女預言者ピュティアであるが、本作が主題としているのは地下世界とのつながりであることがわかる。つまり本作は、母なる大地の地下に眠る声を地上世界

に伝えるものとして作られているのである。

1-2. 《この大地, この通路》

前稿第1章第1節で引用したノグチの自伝に記されているように、《この大地, この通路》(8, 図2)は、[粘土で形をつくるのに足を利用した]⁴⁾作品であった。この一文とこの作品の最終的な形体から判断すると、本作は円盤の真ん中を丸くくり抜いたドーナツ状のものを、足で踏みつけて形作ったと想定するのが順当であろう。そう考えると本作は、《女預言者(オンファロス)》(6)と同様に粘土による円盤の成形から始まったことになる。そしてその真ん中をくり抜いて、タイトルに[この通路]と付け加えていることは、本作がやはり《女預言者(オンファロス)》(6)と同様に、地下世界とのつながりを主題化しようとした作品であったことを示唆している。

一方で「ローマの習作」に取り組んだ前後に、ノグチがドーナツ状の形にした彫刻作品はいずれも「太陽」をタイトルに掲げた作品であった。例えばその代表的な作例にシアトル美術館所蔵の《黒い太陽》(1960-1969,

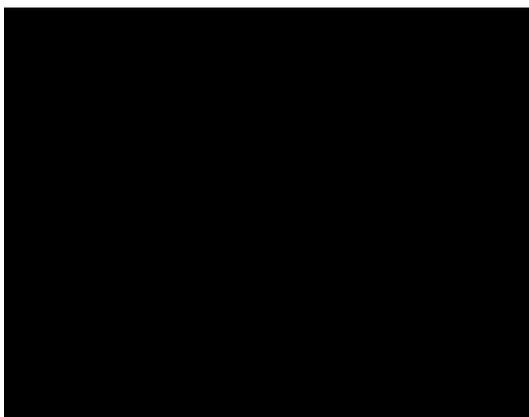


図2 《この大地, この通路》1962年

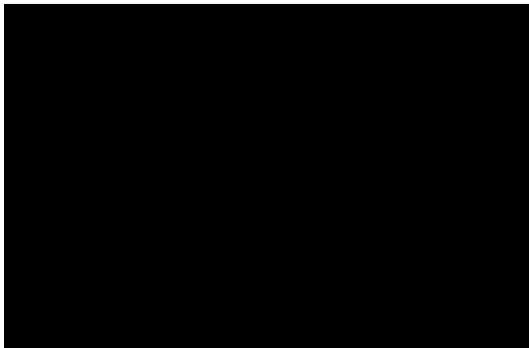


図3 《黒い太陽》1960-1969年

図3)を挙げるができる。また、ノグチが1960年に仕事の依頼を受け1965年に完成させた《バイネッケ稀覯本・手写本図書館沈床園》においては、「太陽」が重要なモチーフとして登場し、そこには以下のようなノグチ自身による解説がなされている。

この太陽の象徴的表現は多様に解釈されるであろう。それはコイルを巻いた磁石、絶えず加速し続ける力の円環である。エネルギーとしては、それはあらゆる生命のまことに短時間で費やされる、あらゆる人の生命の源である。人がエネルギーをどう使うかは、教育の目的である。別の見方をすれば、円環はゼロであり、十進法のゼロ、あるいは私たちがそこからこの世に生まれ、またそこへ帰っていく無としてのゼロである。穴は奈落であり、鏡であり、ないしは疑問符である。⁵⁾

ここに書かれていることに従うならば、ノグチは「太陽」をまずエネルギーの源として捉えていることがわかる。そして、それを円環、すなわち数字のゼロで象徴的に示すことによって、「太陽」が生命の起源であるとともに、生命が回帰していくところであることを示そうとしている。そし

でその上でこの円環の穴を「奈落」とも「鏡」とも、さらには「疑問符」すなわち「謎」とも言い換えている。つまりノグチにとって「太陽」とは、単なるエネルギーの供給源ではなく、それが吸収される場所でもあり、その過程と結果がわからない場所と言うことが示されている。それを形にしたのがノグチの「太陽」ということになる。

ただし、ノグチがこの時期「太陽」を表そうとして円環を形作った一連の作品は、いずれも床に対して直立するものであった。その結果、そこから放出される、あるいは吸収されるエネルギーは地面に対して水平に展開されていることが暗示されている。つまりノグチの「太陽」は、地上世界への影響を示しているのである。

それに対して、《この大地、この通路》(8)は、このノグチの「太陽」を床に倒して踏み付けてできた作品という言い方ができるものである。したがって、ここではエネルギーの放出、もしくは吸収が垂直に展開されていることが暗示されている。

《女預言者(オンファロス)》(6)の円盤が、大地の神ガイアの「へそ」を示唆するものであるとするならば、その上に示された両端の開いた一文字状の溝は、エネルギー、もしくは霊気が通る通路のように見える。そうであるとするならば、この作品もノグチの「太陽」同様、地上世界への影響を示しているのである。

それとは異なり、《この大地、この通路》(8)は、《女預言者(オンファロス)》(6)にもまして、地下世界とのつながりを強調するものであり、母とのつながりと言い換えても良いその地下世界から地上世界への影響を暗示する作品ということができる。

1.3. 《アフロディーテ》と《スコーピオン》

前の2節で取り上げた《女預言者(オンファロス)》(6)と《この大地、

この通路》(8)は、ガイアとの結びつきを直接的に主題化した作品として解釈できるものであった。それに対し、《アフロディーテ》(11)と《スコピオン》(10)の2作品は、少なくともそのタイトルから、この母なる大地としての神との結びつきは、より希薄であると言わざるを得ない。前者がガイアの夫であるウラノスの切断された男根の泡から生まれた女神であり、後者が驕れる狩人オリオンを殺すためにガイアが差し向けたものと解釈したとしても、それらとガイアの結びつきの弱さは否めない。

ではなぜノグチはこの2つのギリシャ神話に登場する者たちを、1962年の夏、ローマの短い滞在期間に形として残したのであるのか？

この問いに対する答えとして思い当たるのが、ノグチの舞台美術に関わる仕事である。ノグチと舞台との関わりは、早くも彼の20代の初め、すなわち1926年に舞踏家の伊藤道郎(1893-1961)の仮面を作ったことに始まっていた。しかし、それが装置や小道具など、舞台のための本格的なものになるのは、アメリカのモダンダンスの創始者マーサ・グラハム(Martha Graham, 1894-1991)の《フロンティア》(1935)にノグチが参画してからであった。そして彼女は好んでギリシア悲劇に題材を求めるダンスを創作した舞踏家であった。

そのうちのひとつに、1962年3月4日を初日として、ニューヨークのブロードウェイシアターで上演された《パイドラ》がある。このギリシア悲劇の主人公パイドラは、アテナイの王テセウスの後妻として2人の子供をもうけたが、テセウスの先妻の息子ヒッポリュトスに恋愛の情を抱き、その恋が叶わず自殺を遂げた人物であった。ところが彼女の義理の息子ヒッポリュトスに対する情欲は、美と恋愛の女神アフロディーテによって吹き込まれたものであり、そもそもこの女神は、心身ともに壮健で狩りの名手でもあったヒッポリュトスが、彼女ではなく貞淑な狩猟の女神アルテミスを信奉し、果ては彼女と恋仲になったことに対する嫉妬心からこの

企てを起こしたものであった。父テセウスの怒りに触れたヒッポリュトスも、父の呪いにより、この物語の終りに悲劇的な死を遂げる⁶⁾。

つまり、1962年の夏、「ローマの習作」に取り組む4ヶ月前のノグチにとって、「アフロディーテ」とは、このように自らの嫉妬心と欲望によって人間の感情と運命を弄ぶ女神として思い描かれていたのである。

そうしたノグチが美術を担当したマーサ・グラハムの舞台《パイドラー》において、アフロディーテは、「巨大な蝶の閉じた羽根、あるいは子宮のような形」とノグチ自身が形容するカプセル状の神殿に覆われた状態で舞台上がる。そしてその神殿が、蝶のような羽を広げたときに登場するのである(図4)⁷⁾。

そのことに思い至れば、「ローマの習作」の、《アフロディーテ》(11, 図5)のうち、棒状の床に横たわる物体は、蝶の羽に覆われたその胴体としての、この女神の身体そのものを示唆するものと考えるのが順当であろう。では、その傍にある破れたドーナツ状の物体は何を意味するのであろうか?もしそれが、《この大地、この通路》(8)の後に作られ、それと同様の作り方をされていたと仮定するならば、そしてそれは十分にあり得る

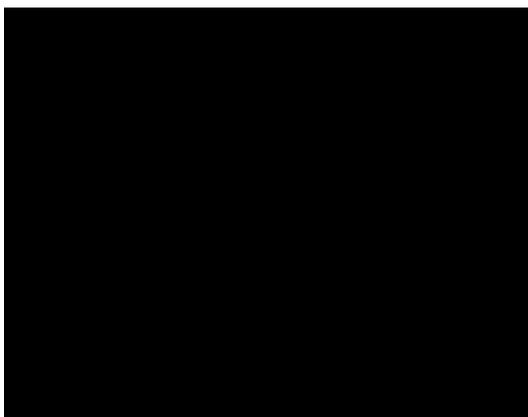


図4 《パイドラー》1962年

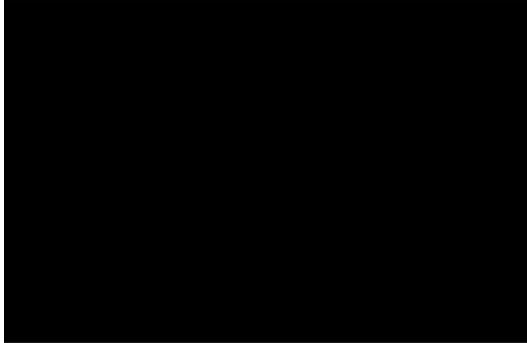


図5 《アフロディーテ》1962年

ことであるが、それは《この大地、この通路》(8)同様、地下世界とのつながりを示すとともに、その円環が破れていることから、そのつながりがコントロールできなくなった状態を示しているともみなすことができるのではないだろうか？

マーサ・グラハムの舞台《パイドラ》に登場する2人の女神についてノグチは、「貞淑なアルテミスと、愛と欲望を抑えることができないエピキュリアンの女神アフロディーテ」と書き残している。またその同じ文章の中で、この舞台のパイドラの居場所として作ったベッドの舞台装置に触れながら、「事実、私は性愛について特に抑制されていませんし、マーサもそうではありません。」とあえて記している⁸⁾。

こうした記述をもとに判断を下すことができるならば、《アフロディーテ》(11)は、抑え切れない情欲をテーマにした作品として見えてくる。

ノグチの母レオニー・ギルモアは、身重の身でありながら野口米次郎に見捨てられ、1人となったアメリカで、後に勇と名付ける男の子を産んだ女性であった。その後、米次郎を追いかけて日本で暮らした間に、勇の妹をお腹に宿したが、その父親の名は生涯明かさなかった。もしくははつきりとはわからなかった女性でもあった⁹⁾。

性愛に対する欲望は米次郎も、また上にも述べたように、イサム自身にも強いものがあつた。しかしここではそれをあえて女神で示そうとしていること、またその女神アフロディーテによってそそのかされたパイドラの物語を背景としていることから、《アフロディーテ》(11)は、女性の男性に対する抑えがたい性欲、ひいては、母レオニーの情愛の深さを主題とした作品とみなすことができるのである。

残念ながら《スコルピオン》(10, 図6)に関しては、マーサ・グラハムの演目の中でそれが登場するものを見いだすことができない。しかしながら、狩りを得意とした巨人オリオンの命を奪おうとしたのがこの小さな生物であつたことに思い至れば、それを狩猟の名手ヒッポリユトスの命を間接的にではあるが奪つたアフロディーテと重ねあわせることができる。

さらに言えば、オリオンを殺害するためにサソリを放つたのは、その狩人としての奢りに怒りを覚えたガイアではなく、処女神である妹のアルテミスが彼との恋に落ちたことに対する怒りから、アポロンが放つたとする伝承も広く知られている¹⁰⁾。

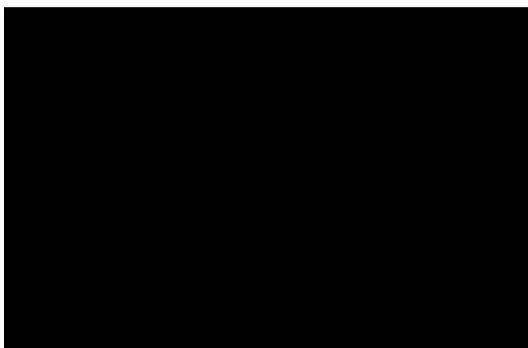


図6 《スコルピオン》1962年

その際、オリオンはサソリを恐れて海に逃れたため、彼を追いかけたサソリは、ちょうど《スコルピオン》(10, 図6)のように、体の一部だけ

14 (103) イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962)における母と私

を水面に覗かせていたという形状の説明が、この伝承によれば可能となる。アフロディーテの文脈から解釈するとしても、アルテミスの恋の話から読み解くにしても、いずれにせよ、《スコープオン》(10)は、女性の盲目的な愛や情欲に対する警告として作られた可能性が高い。分離床置き型のその形状は、「ローマの習作」の最後に出てくる枯山水にならう作品群と同様であり、それがまた、この作品を示唆的なものに見せている。

2. [私] をテーマにする造形

2-1. 《犠牲者》と《私は三味線》

前稿の第1章第2節で分析し、本稿の表にも改めて示しているように、《犠牲者》(4)と《私は三味線》(7)は、素材としてはバルサ材と粘土によるものであり、形体としては傾斜設置型、形状としては複合傾斜型に分類できるものであった。そして父の米次郎をテーマとした作品が、バルサ材のみを使い垂直宙吊り方を典型とし、母のレオニーをテーマにした作品が、粘土のみを使い水平床置き型を典型としていたことから、そうした事柄の中間をいくこれらの作品は、「私」、すなわちイサム・ノグチをテーマにした作品ではないかという推測を前稿では行った。本節では、この2作品をさらに細かく分析することによって、この解釈の補強をしていきたい。

形体と形状の観点から改めて《犠牲者》(4, 図7)を見ていくと、この作品は、画面左に見える3本の棒が支えあって立つところに画面右に見える粘土に突き刺さった棒が倒れかかっていることによって、バランスを取っていることがわかる。3本の棒は、留め具さえ使えば組み方によっては自立できるはずであるが、この作品においてはそれをせず、そこへ倒れかかる第4の棒がなければ自立できない構造になっている。

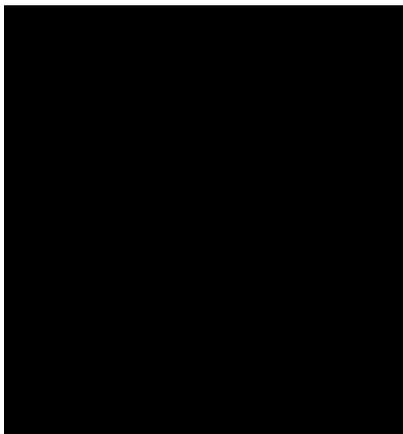


図7 《犠牲者》1962年

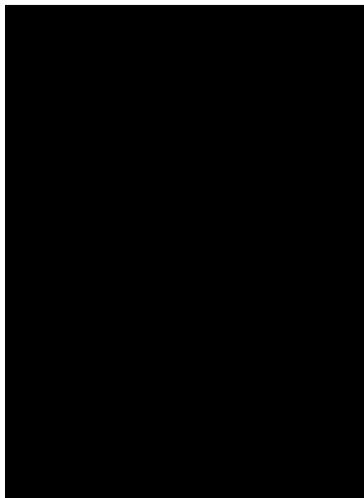


図8 《ジョン・ブラウン》1945年

ところがノグチには、支えあって自立する3本の棒からなる作品の先例がある。それは、1945年5月16日、ニューヨーク国立劇場で初演されたダンス劇《ジョン・ブラウン》のために作られたものであった。アメリカにおける奴隷解放のために武装蜂起して逮捕され、絞首刑にされたこの人物（John Brown, 1800-1859）を主人公とするこの舞台のために、ノグチは彼が処刑された絞首台をモチーフとした装置（図8）において3本の棒で自立する仕組みを採用していたのである。

白人でありながらアフリカ系の奴隷のために戦い、結果多くの人の命を奪ったこの人物に関しては、歴史的評価が分かれるところである。しかし、支持者たちにとって、ジョン・ブラウンは奴隷解放のために自らの命を捧げた殉教者としてみなされていた。マーサ・グラハム・カンパニーのために《ジョン・ブラウン》の脚本を書いたエリック・ホーキンスもまた、こうした考えの持ち主であった。ノグチも「私は彼（ホーキンス）を助けることができずうれしかった」と書き残している¹¹⁾。

したがって、彼もホーキンスの意に沿った舞台美術の仕事をしたとみなすことができよう。

そう考えると、この3本の足で自立する装置は、たとえそれがジョン・ブラウンの首を吊るした処刑台を意味するものであったとしても、そこには彼の尊厳のようなものが示されていることが伝わってくる。3本の棒が互いに支え合うことによって全体として自立するためにそれぞれに過不足のない役割を的確に果たしているからである。

それに対して《犠牲者》(4, 図7)の図版左側に見える3本の棒は自立していない。中央にある一番背丈の高い棒を他の2本の棒がクロスすることによって支えてはいるが、その3本だけでは自立できない状態にある。そこへ足元を(ブロンズに鋳造した後では岩のように見える)粘土に突っ込むもう一つの丈の長い棒が倒れ込むことによって、これらは何とか地面から立ち上がっているように見えるのである。

ここで、前稿で述べたように、立ち上がる背丈の高い棒は、「ローマの習作」のうち、米次郎を表した《孤独》(1)や《独白》(2)の主要な構造物であったことを思い出してみよう。また、前章で述べたように、大地を暗示する粘土の塊は母レオニーにつながるものであった。こうしたことに思い至れば、本作の図版の右手に見える粘土に足を突っ込む丈の長い棒は、イサムを暗示する造形として見えてくる。

この造形をイサムとみなす解釈をさらに推し進める根拠となるのが、《私は三味線》(7, 図9)の形体と形状である。それは、丈の長い棒が粘土に足を突っ込んでいるという点において《犠牲者》(4, 図7)の図版右手に見える造形と形体が一致している。

また、その棒の先端部が支えによって宙に浮いているという点においても、その形状は同じなのである。そしてこの作品のタイトルには、「私は」とはっきりと歌われている。つまり、形体と形状を重視して物事を考える

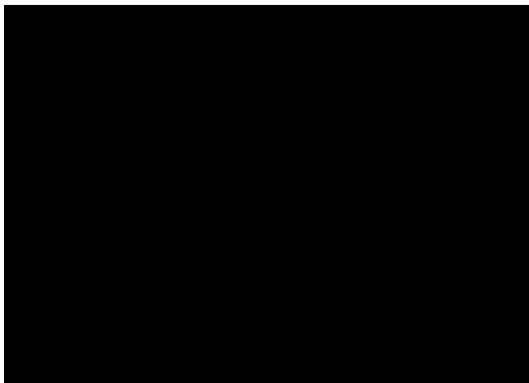


図9 《私は三味線》1962年

ならば、《犠牲者》(4)は、「私は犠牲者」とタイトルを換えても良いような作品なのである。

イサム・ノグチは、自身を彫刻として表す際に、自分の体や顔を子供の姿に置き換えたり、親しみやすい存在として戯画化したりして見せるところがある。1952年に制作・発表した《僕》や《顔皿(僕)》をその作例としてあげることができる。それと同様に、《私は三味線》(7)は、精神的な意味で自らを親しみやすく戯画化した作品とすることができるだろう。それに対して「犠牲者」という言葉は、人に対して親しみを覚えさせるよりも、哀れみを誘うところがある。

このように考えていくと、《犠牲者》(4)のタイトルには、ノグチが自らを鑑賞者にとって卑近なものに見せようとする意図がうかがえる。その形状が直立しようとする1本の長い棒を支える部分と、それに寄り掛かる粘土に足を突っ込んだもう1本の長い棒によって構成されているからである。前者が父を、後者が母の上に立つ「私」を暗示するものである事は、上に述べた通りである。その様は、ノグチが《ジョン・ブラウン》の舞台のために作った3本足で自立する装置が尊厳に満ちていたと形容できるの

に対し、人の哀れみを誘うような面持ちを呈している。ジョン・ブラウンが奴隷解放のために戦った大義の「犠牲者」と言うことができるのに対し、ここでは「私」は父と母の「犠牲者」もしくは「三味線」として示されているのである。前者は、見る人の哀れみを誘うものであり、後者は見る人に親しみを覚えさせるものとして。

2-2. 《細胞有糸分裂》

前稿で引用した自伝には、「ローマで私が制作した作品」は、「首尾一貫した性格を備えている」という記述がある。さらにそれに続く箇所では、「私たちの不確かで動揺している存在の意味を明確にするための隠喩として私は重力を利用した」とも述べている¹²⁾。

つまり、《細胞有糸分裂》(13, 図10)は、こうした「ローマの習作」の他の作品に通じる性格を備え、目的を持ち手段によった作品であったと、ひとまずは定義することができる。これに先立つ箇所ではノグチは本作のことを、「自転車のスプリングを使って二つの球を緊張状態にした作品」と説明している。

本節ではこれらの言葉を手がかりに、また、ここまで述べてきた「ロー

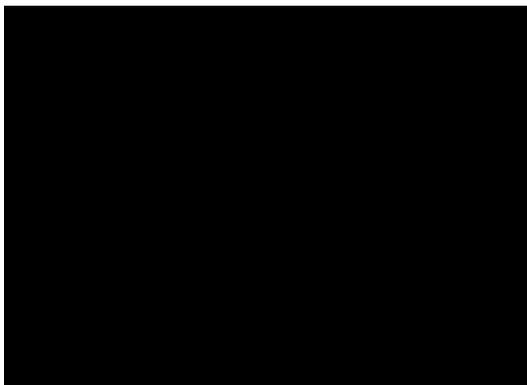


図10 《細胞有糸分裂》1962年

「ローマの習作」の他の作品に対する論者の解釈を根拠としながら、《細胞有糸分裂》(13)が現在の形に至るまでの経緯と、そのそれぞれの局面におけるノグチの心理状況を類推していきたい。

まず、前章でも述べたように、素材に粘土を選んでいること自体が、本作は大地、ひいては母のテーマに関わろうとしたことがわかる。ただそれを制作するにあたり、その土台になるものとして、「自転車のスプリング」すなわちサドルのバネを選んだ事は、本作が《女預言者(オンファロス)》(6)や《この大地、この通路》(8)のように、地下世界とのつながりを表そうとしたのとは逆に、地面より上に向かう志向生によって制作が始められたと想像がつく。サドルのバネは円錐形をしており、それに粘土で肉付けしたものは、少なくとも当初は三角フラスコの首が取れたような形をしていたはずであり、「球」と言うよりも広い下から狭い上へと向かう方向性がはっきりしていたからである。この上への志向は、米次郎を表した《孤独》(1)や《独白》(2)に見られるものであった。つまり、《細胞有糸分裂》(13)は、その制作の当初から、ノグチの創作の上での母の性格と父の性格を兼ね備えたものとして始まったとみなすことができる。

次にノグチはそのバネの土台に粘土で肉付けをして、「球」のように膨らませていくわけだが、そこには「私たちの不確かで動揺している存在」を示そうとする意図がうかがえる。もともとは平らであったバネの底が、丸みを帯びることによって、座りが悪く不安定なものになるからである。そしてこの段階で、大地から上へと向かう志向性というよりも、大地の上にいることの不確かさを示す作品に向かっていったと考えることができる。こうして、起き上がりこぼしのような形をしたものが2つ出来上がる。2つであった理由は、サドルのバネは、2個を1組としているからである。

では、なぜ《細胞有糸分裂》(13)は、そこから最終的な形体と形状に

なったのであろうか？上に引用した回想では、[それは2つの球を緊張状態]にするためと言う説明がなされていた。ここであえてノグチが「2つの球」と言っていることに注目してみたい。完成作の図版(図10)を見ても明らかなように、本作を構成している2つの要素は、上に述べたように「起き上がりこぼし」や「膨らんだ円錐形」と言うにはあまりにも丸く、かといって「球」と言うにはあまりにも細長い。そこから得られる答えは、第3段階として、ノグチはこの「膨らんだ円錐型」を作った後に、一旦は「球」に近いものを作ったのではないかと言う推測である。それによってこの新たな創作物の「不確か」さは増したかもしれないが、「重力を利用した」と言えるような状況ではなくなり、「動揺している存在」が示せなくなってしまったのではないだろうか？そしてそれが、2つ同時に進行していたということがこの作品のポイントである。先に述べた解釈を延用することが許されるならば、母と父の両方の性格を備えた「球」が、この段階では並列していたことになる。

おそらくは、これに物足りなさを感じたノグチは、「球」の一方をバネの向きに対して水平に引き伸ばし、もう一方を垂直に引き延ばしたと考える。そして、その水平に引き伸ばした方の一方を縦に、垂直に伸ばした方の一方を横にした状態で接触させることによって、縦長になった「球」を立たせるような状態にしたのではないだろうか？この状態のこの段階で、「私たちの不確かで動揺している存在」を示すことができたとはいえる。ちょうどそれは、前節で見た《犠牲者》(4)が、父と母の素材と形体に由来するものを出自としながら、単独では立つことができず、互いにもたれ合うことで、何とか地面の上に立っている状況と同じである。

こうしたことから、《細胞有糸分裂》(13)もまた、「私」をテーマにした作品であるという解釈が可能となっていく。

ただ、ノグチはこれにも満足しなかったのであろう。接触しあう「2つ

の球」の「緊張状態」を高めるために、互いが接触する周辺を隆起させ、さらにそこへ突起物をつけることによって、つまり接触面を接点にすることによって、作品は完成したのである。これにより、乳房に似たその形から、エロチックなニュアンスがこの作品に加わったため、そのように解釈する向きもある。また、これが白井晟一(1905-1983)の「原爆堂計画」(1954)の平面図に似ていることから、それらを核分裂の模式図に引き寄せる解釈も行われている¹³⁾とはいえ、この作品のタイトルが意味するところは増殖であり、子と親が全く同じ細胞からできていることを強調している。子の細胞も親の細胞も不確かで動揺する状況にありながら、互いが接触することによって、緊張状態の中で継承が行われていることを、この作品は示しているのである。

2-3. 《フロア・フレーム》,あるいは傾いたベッド

「ローマの習作」の中であって、《フロア・フレーム》(3, 図11)は、異質な存在である。まず、そこで使われている素材の扱い方が、他の作品とは異なっている。確かに、《女預言者(オンファロス)》(6)という例外

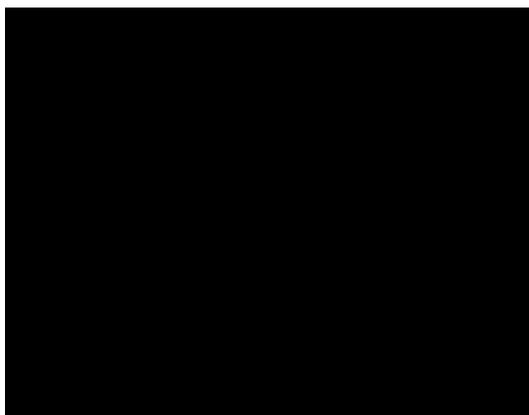


図11 《フロア・フレーム》1962年

はあるが、その他の「ローマの習作」はすべて、バルサ材にせよ粘土にせよ、彫刻家としてのノグチの個性がその仕上げに刻印されている。それに對し、《フロア・フレーム》(3)における素材には、匿名の人物が規格品を作るような無個性な仕上げが施されている。それはあたかも建物の梁や柱の一部か家具のようであり、その点において、同じくなめらかな仕上げをしているものの、用途不明のオブジェのような《女預言者(オンファロス)》(6)とは、全く異なる印象を見るものに与えている。

次に、本作が他の作品と違うのはそのタイトルである。というのも、その他の「ローマの習作」のタイトルの多くは、ギリシア神話や野口米次郎の詩に負っている。そうでないものも、象徴的でどこか示唆的なニュアンスを含む言葉が選ばれている。それに対し本作のタイトルは、作品の構成要素をそのまま伝えるだけのものである。

こうした2つの特徴は、この作品を見る者に、床の下に続くであろう具体的なイメージを抱かせる。彫刻家としての刻印や象徴的な言葉が、具体的なイメージとは直接結びつかないことと、その点において大きく異なる。そして、この具体的なイメージとは、次のような一文で形容できるものである。1本の脚を欠いたソファテーブル、もしくはベッドのフレームが、ひっくり返った状態で、斜めに床面に突き刺さっているところ。このような状況を見る者に想像させる。

本作を構成している2つの要素の互いの距離を少し離し、この突き刺さっているものをベッドのフレームと呼ぶことが許されるならば、その脚が1本欠けていることから、ノグチにはその先行作例がある。それは先に《アフロディーテ》(11, 図4)の解釈を行った際に引いたマーサ・グラハムの舞台《パイドラ》のために作られたものであった。先にも述べたように、この舞台の主人公パイドラは、アフロディーテの企みによってそそのかされ、義理の息子ヒッポリュトスに対する激しい情欲を覚える。し

かし、そのことを打ち明けた当の本人に罵倒され、自らを恥じながらも彼を呪いながら自殺する。そうした一連の物語をダンスとして表現する場が傾いたベッドの上であった。この舞台装置についてマーサ・グラハムは、「それは2方向に傾いていて、必死にならなければ横たわれず、油が塗られた豚のように滑り落ちる」¹⁴⁾ものであったと語っている。その上で、ヒッポリュトスは自らの均衡を保ってみせる危険なダンスを舞い、パイドラは、自らの欲望に苦しみながら、超自然的な力(=アフロディーテ)の犠牲者となって死んでいくのである。

傾いたベッドに関して、ノグチにはもうひとつの先行作例がある。それは、やはりギリシア悲劇を下敷きにしたマーサ・グラハムの舞台《ナイト・ジャーニー》(1947)のために作られたものであった。この舞台において、マーサは父を殺し母を娶った悲劇の英雄オイディプスの物語の主人公を、彼の母にして妻となった女性イオカステに据えている。ノグチはこの舞台で主演を演じたマーサのために、《イオカステのベッド》(図12)の制作依頼を受けた。そしてそれは、演者がそこに座るには傾いた不安定なものであった。この作品についてノグチは、「マーサを最も不快にさせたもの」とし、彼女が舞台上で自らの体を休める場として制作を依頼したが、実際にはベッド以外のものとして作ったと告白している。ノグチによれば、それは男性と女性を象徴するふたつの体をへその緒でつないだもので、それについて彼は「ベッドは

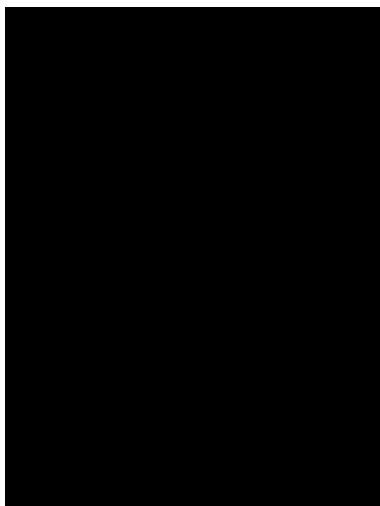


図12 《イオカステのベッド》1962年

必要ありません。2人がそこに横たわっているという事実だけです」¹⁵⁾と述べている。」

この言葉からもわかるように、単なる舞台装置としてではなく、自らの作品として造形化した《イオカステのベッド》は、「ローマの習作」が1963年にニューヨークの個展で初めて発表された際に、同時に出品された作品でもあった。そして《パイドラ》のベッドにせよ、イオカステのベッドにせよ、ノグチがベッドを傾いた状態で制作した時、その背景には女神の力や神託に翻弄される男女の、踏み込んで言うならば、母と息子の間にある抑えがたい愛憎の物語があった。ベッドの傾きは、彼らが抗うことができない力によって滑り落ちていく様を象徴しているかのようである。

こうしたことを背景として、《フロア・フレーム》(3)に立ち返ってみよう。先にも述べたように、この作品は、脚が1本欠けたベッドのフレームをひっくり返し、床面に突っ込んだように見える作品であった。ただ、このフレームは沈んでいくのではなく隆起してきたところと見ることもできる。滑り落ちていく運命を象徴する傾いたベッドを反転させていること、そしてそれが地面とも言い換えることができる床面から立ち上がろうとしていること、この2つの観点から《フロア・フレーム》(3)は、「私」をテーマとした作品と言えるのではないだろうか？

本稿では《犠牲者》(4)のことを、父と母に由来する素材によって作られたものが、互いに支え合う形状で弱々しくも立ち上がる「私」を表しているという解釈を行った。また、《細胞有糸分裂》(6)には、不確かで動揺している「私」が、「緊張状態」で親から親そのものすべてを受け継いでいる様を見た。このように考えていくと、「ローマの習作」の中にあつて、同じ複合傾斜型という形状を持つ《フロア・フレーム》(3)は、母子の運命を反転させ、母なる大地から立ち上がろうとする「私」の姿として

見えてくるのである。

おわりに

本稿では、イサム・ノグチの「ローマの習作」のうち、論者がノグチの母と「私」をテーマにしたと判断した作品の分析と解釈を行ってきた。そのように分類した根拠は、それらの作品に採用された素材と形体と形状が、類型として一致していたことにあった。

それぞれのテーマの内容の解釈に関しては、タイトルを手がかりとした。

そうすることによって、素材も形体も形状も様々であり、タイトルにも脈絡が見出しがたいことからひとまとまりの作品群として分析が試みられてこなかった「ローマの習作」に、作者自身が言うところの「首尾一貫した性格を見いだすこと」が可能となった。

解釈を進めていく上で鍵となったのは、ギリシア神話と、それを舞台化した際にノグチが装置として制作した造形作品であった。自覚的な芸術家として活動を始めて以来、抽象的な作品を作る彫刻家、あるいはランドアートの先駆者として位置づけられることが多いノグチの作品は、こうした文脈で解釈されることが稀である。しかしながら、大型作品の制作依頼が相次いだことから、「大いなる始まり」と晩年自らが位置づけた1960年代の初めにあって、父や母との愛憎をテーマとしたギリシア悲劇の軛から抜け出し、自らの足で立ち上がることが、「ローマの習作」には潜在的に示されていることに注目する必要はある。このことこそ、ノグチにとって精神的な意味における、真の「大いなる始まり」と言えるからである。

図4, 8, 12に関しては、註の7に掲載した Robert Tracy, *SPACES OF THE MIND, Isamu Noguchi's Dance Designs*, Proscenium Publishers, Inc., 2000. によった。それぞれの掲載ページは以下のとおりである。

図4 = pp.178-179 図8 = p.56 図12 = p.100

上記3点を除く全ての図版は、下記イサム・ノグチ財団 HP 掲載のカタログレゾネ画像を使用した。

<https://archive.noguchi.org/Browse/CR> 【2023年1月7日アクセス】

注

- 1) 越前俊也「イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962)のなかの野口米次郎」『人文学』第209号, 同志社大学人文学会, 2022年3月, 118-97頁。
- 2) 『ラルース ギリシア・ローマ神話大事典』大修館書店, 2020年「オムパロス」(252頁), 「ピュティア」(634頁), 「ピュトン」(634頁), 高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』岩波書店, 1960年「ピュートーン」(207頁)などの項目を参照とした。
- 3) ドーレ・アシュトン(笹谷純雄訳)『評伝 イサム・ノグチ』白水社 1997年, 39頁。
- 4) イサム・ノグチ(小倉忠夫訳)『イサム・ノグチ ある彫刻家の世界』美術出版社, 1969年44頁。
- 5) 同前, 178頁。
- 6) 註2) 前掲書のラルース「パイドラ」(584頁), 註2) 前掲書の高津「パイドラ」(187頁), 「ヒッポリュトス」(204頁)などを参照とした。
- 7) Robert Tracy, *SPACES OF THE MIND, Isamu Noguchi's Dance Designs*, Proscenium Publishers, Inc., 2000, pp.176-177.
- 8) *op. cit.*
- 9) エドワード・マークス(羽田美也子ほか訳)『レオニー・ギルモア: イサム・ノグチの母の生涯』彩流社, 2014年, 同著は、レオニーの原稿や書簡など原資料に当たりながら、彼女の生涯について詳細に伝えている。しかしながら、ノグチの妹アイリスの父については不明であるとしている。
- 10) 註2) 前掲書ラルース「蠅座」(383頁), 註2) 前掲書高津「オー(ア)リーオーン」(89頁)などを参照にした。
- 11) ジョン・ブラウンの経歴, およびこの舞台装置に対するノグチのコメントに関しては、註7) 前掲書 p.55の記述によった。
- 12) 註4) 前掲書, 45頁。
- 13) 前者はドウス昌代のことを指し、後者は岡崎乾二郎のことを指す。それぞれの解釈の典拠は以下に記す通りである。

ドウス昌代『イサム・ノグチ(下) 宿命の越境者』講談社文庫, 2003年,
30頁。

岡崎乾二郎『抽象の力』亜紀書房, 2018年, 294頁。

14) 註7) 前掲書 p.176.

15) 註7) 前掲書 p.91.