

イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962) のなかの野口米次郎

越 前 俊 也

はじめに

1960年、50半ばを越えたイサム・ノグチ(1904-1988)は、晩年になってから、自ら「大いなる始まり(Great Beginnings)」と振り返ることになる時を迎えていた¹⁾。この年、彼のもとに、大規模な公共建造物を設計デザインする依頼が相継ぎ、その後、数年のうちに、その仕事を次々と実現させていったからである²⁾。その渦中にあり、依頼仕事の形状がどれ一つとして定まっていなかった1962年の夏、ノグチはローマのアメリカン・アカデミーに1ヶ月滞在して、依頼仕事とは直接関係のない比較的小規模の彫刻をほぼ2日に1点のペースで作り続けた。そのすべてを、その年のうちにイタリア国内でブロンズに casting し、そのほぼすべてを翌年4月にニューヨークで開催した個展に出品する。その際、発行した出品リストで、彼はこれらのブロンズ彫刻を *These studies* と称してひとまとめにして紹介している³⁾。それにならい、以下、イサム・ノグチの「ローマの習作」と総称することとする彫刻16点について考えて行きたい。

というのも、「習作」と作者自身が称し、旅先で短期間に作られたせいか、これらの作品は、これまでノグチ研究の主要テーマとして扱われてこなかった。また、ノグチに関する評伝や回顧展の図録において、これらの作品に触れられる場合、もっぱら、《夢窓国師の教え》を始めとする床に

2 (117) イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962)のなかの野口米次郎

直置きするタイプの作品に注目が集まり、その全体像に関する考察や分析は行われてこなかったからである。しかしながら、「ローマの習作」を全体で見渡すと、その形態は垂直から水平へ、個々の作品を構成する要素は、互いに接触しているものから分散して置かれるものへと著しく変化していることに驚かされる。また、個々のタイトルに着目すると、その多くがノグチの父母に由来していることに気付く。そしてそこには、一貫するテーマが見いだされる。表現における変化とテーマに関する一貫性。「ローマの習作」は従来、こうした観点から考察の対象とされてこなかった。本稿の目的は、その欠を補い、この作品群に、もう一つの「大いなる始まり」を見出すことにある。

そのために以下の手続きを取る。第1章ではまず、本稿が対象とする作品を明示して、その制作時の作者の回想の内容を整理する。その上で「ローマの習作」を素材と形態と形状(本稿では、作品を構成する要素の状態を区別する際に「形状」という言葉を用いる)によって4つに区分する。さらに、個々のタイトルから類推されるテーマから、同作品群が、やはり4つに区分できることを示して行く。第2章では前章で行なった形態による区分のうち、「垂直宙吊り型」の作品は、テーマによる区分のノグチの父・野口米次郎(1875-1947)に由来する作品と重なることを指摘する。その上で、まずその原型がバルサ材のみで作られた作品の分析と解釈を行う。次に同じく「垂直宙吊り型」でありながら、原型が粘土とその他の素材による作品を分析、解釈する。そして第2章の最後では、母のレオニー・ギルモア(Leonie Gilmour, 1873-1933)をテーマとする作品形態の典型である「水平床置き型」でありながら、父・米次郎の詩集と同じ名を持つ作品は、目に見えないところで暗示している「宙吊り」によって、父のテーマと繋がっていることを明らかにする。

本来ならば、これに続き、「ローマの習作」のその他の作品の分析と解

積を行うことによって同作品群全体の再評価をしなければならない。しかしながら、それは次の課題として、本稿は「ローマの習作」のなかの野口米次郎に関わる作品を分析することによって、その足がかりを築こうとするものである。

1. 「ローマの習作」(1962)の概要とその分析

1-1. 概要と制作時の作者の回想

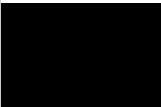

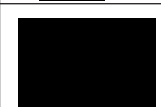





イサム・ノグチの彫刻作品は、現在、ニューヨークにあるイサム・ノグチ財団が公開しているカタログ・レゾネにおいて1199番まで番号が付され、本人の作品として同定されている⁴⁾。本稿が対象とする「ローマの習作」は、その517番から533番までの作品のうちから524番を除いた16点である⁵⁾。表に掲げるのは、前述の1963年4月にニューヨークで開催された個展の出品リストにおいて、「1962年作」と記されていた15点を同展の出品番号順に並べ、それに唯一同展に出品されなかった「ローマの習作」の《調整可能な彫刻》を付け加えて16番としたものである。ちなみに個展の出品リストには、1962年に制作した15点について、「これらの習作は、重力への関心と、人間の大地との関係を基盤とする。」と言う但し書きがつけられていた⁶⁾。同展の出品時にはすべてがブロンズに铸造されていたが、一覧表の素材の覧は、原型制作時の素材を記し、寸法は、原則カタログ・レゾネの記述に基づき補った。以下、本稿では、この一覧表の左端に掲げる数字を作品タイトルの後に記し、本稿における作品の整理番号として行く。

ノグチは自伝のなかで、「ローマの習作」制作の経緯を以下のように回想している。









(ローマのアメリカン・アカデミー)のアトリエの床は、その涼し

4 (115) イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962)のなかの野口米次郎

◆イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962)一覧表

No.	RN	作品名	イメージ	素材	形態	形状	アーカイブ	寸法 (cm)
1	530B	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	529B	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	Phphetess(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, Thius 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

イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962)のなかの野口米次郎 (114) 5

No.	RN	作品名	イメージ	素材	形態	形状	テーマ	
9	521	Garden Element 庭の要素		粘土	水平床置き型	分離床置き型	枯山 水	7.6×83.8×38.1/1 2.7×35.6×22.9/2 0.3×66.0×66.0
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 アフロディテ		粘土	水平床置き型	分離床置き型	母	33.0× 7.2×15.2/ 6.4 x 15.2 x 9.5
12	523	The Inhabitant 生息するもの		粘土、アル ミニウム	垂直宙吊り型	複合直立型	父	137.2×38.1×425
13	526	Mitosis 細胞有糸分裂		粘土	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		粘土、木、 スチール	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			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

【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) イメージはすべて, 下記イサム・ノグチ財団HPのカタログレゾネ掲載の画像を使用した。
<https://archive.noguchi.org/Browse/CR> 【2022年1月7日アクセス】
- 4) 「素材」「形態」「形状」「テーマ」の記載事項に関しては本文を参照のこと。
- 5) 「寸法」は原則として, Nancy Grove and Diana Botnik, The Sculpture of Ysamu 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。

6 (113) イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962)のなかの野口米次郎

さが私を魅惑し、硬いセメントの上を歩いたり、立ったり、横になったりするアイディア自体が意味をもってきた——裸足が床に触れるあの感じ。私はバルサ材の木彫のように空中に吊すのではなく、地上に置く彫刻の制作をはじめた。この方がいっそう重力を暗示すると私は考えた。ときおり私は、〈この土、この道〉(8)におけるように、粘土で形をつくるのに足を利用した。自転車のスプリングを使って、二つの球を緊張状態に支えた作品に、私は〈細胞有糸分裂〉(13)と題をつけた。空間と時間のなかで、刺し貫かれた〈通霊の石〉(14)もあった(中国の小説紅樓夢に出てくるように、時間によって苦行浄化されている)。また、住む人とその家とが一体となっている囲みを貫く糞のような造形要素があった。(中略)私は1948年の〈クロノス〉を含めて、それら全作品をブロンズで鑄造したが、いまそれらを見ると、首尾一貫した性格を備えていることが分かる。ローマで私が制作した作品もまた然りである。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。私はずいぶん前に発表した主題がさまざまに姿を変えて、繰り返かえされているのに気づいている。断絶がそのすべての局面に認められる。庭園においては岩石が断続的に置かれている。連続性は地下に暗に含まれている。ブロンズにおいても私は〈見えるものと見えないもの〉(5)でこの効果を追求した。吊り下げ式作品の止まった振子が、〈通霊の石〉(14)を貫く木の梁とかに、時間(と共鳴)への私の熱中が見られる。⁷⁾

ここで「ローマの習作」について作者が語っていることをまとめると次のようになる。その素材は、バルサ材から粘土へと変わって行った。その形態は、「空中に吊す」ものから「地上に置く」タイプへと移行した。また、表現手段は、「裸足が床に触れる」感触を出発点として、様々に変

わって行ったが、それはあくまでもテーマを「隠喩」、もしくは「暗示」するためであった。そして、そのテーマは、表向きには「重力」としながら、それを「不確かで動揺している存在の意味を明確にするため」に「利用した」と告白している。次節以降では、この回想の記述をもとに、「ローマの習作」を区分けして行きたい。

1-2. 素材と形状による区分

一覧表に掲げた「素材」の欄に着目すると、1, 2, 3の3点がバルサ材のみを用いて制作され、5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16の9点が粘土のみによって成形されたことがわかる。4と7の2点はバルサ材と粘土の組み合わせにより、12と14の2点はアルミニウムや木とスチールの組み合わせた台座に粘土で成形したものを貼り付け、あるいは、中に穴を開けて吊り下げている。その結果、素材による区分けは、バルサ材のみ、粘土のみ、両者併用、粘土プラス異素材、以上の4つに分類できる。

これを形態によって区分し直すと、1, 2, 12, 14の4点は、直立する台座にものが吊り下がる「垂直宙吊り型」である。それに対し、作品が床に水平に直置きにされる「水平床置き型」は、先の粘土のみによる成形として列挙した9点がそのまま当てはまる。この2つの中間ともいうべき、斜めにもたれかかるものを他方が受ける「傾斜設置型」は、3, 4, 7の3点が該当する。先の素材による区分と照らし合わせると、そのなかで唯一《フロア・フレーム》(3)が、バルサ材のみによる「傾斜設置型」で他の2点は、バルサ材と粘土の組み合わせによっている。もっとも、《フロア・フレーム》(3)は、「傾斜設置型」と「水平床置き型」の両方の要素を併せ持っている。また、一旦は「水平床置き型」に区分した《細胞有糸分裂》(13)は、互いにもたれあっていることから、「傾斜設置型」とみなすことも出来る。したがって、形態からは、「垂直宙吊り型」、「水平床置き型」、

「傾斜設置型」の3つの区分に加え、それらの「中間型」(3, 13)も考慮に入れる必要が出てくる。そして、もう一つ考慮に入れておかなければならないことは、形態としては「水平床置き型」として一括出来るものの、それらは単体の6, 8と複数のもので散らばった状態で置かれているそれ以外の7点(5, 9, 10, 11, 13, 15, 16)は、別とする考え方である。それを形状による区分と言うこととすると、それは「複合直立型」、「複合傾斜型」、「単体床置き型」、「分離床置き型」の4つに区分け出来る。ただし、ここにも、これらの区分にまたがる中間型(3, 13)があることも念頭に置いておかなければならない。

1-3. タイトルから類推されるテーマによる区分

「ローマの習作」の作品タイトルのなかには、明白に、イサム・ノグチの父・野口米次郎に由来するものがある。それは、先に引用した自伝の邦訳では、〈見えるものと見えないもの〉と訳されていた、一覧表の5番に掲げた作品である。その原題は、*Seen and Unseen* といい、これは、米次郎が1896年にアメリカで出版した初めての詩集のタイトルであり、副題がつくその正式名称は、*Seen and Unseen or Monologue of a Homeless Snail* であった。そのメインタイトルには、米次郎自身が『明界と幽界』という邦訳を当てている。「家なし蝸牛の独り言」と邦訳できる副題を持つこの詩集は50編の自由詩からなり、出版直後、「独創的」、「東洋の神秘性に満ちている」などと評価され、新聞や雑誌に約30本の書評が掲載されるほど好評を博した詩集であった⁸⁾。しかし、その内容は、異国の地で、英語という第二言語の詩作に苦しむ日本人青年の、文字通りの「独り言」で、「孤独」な詩作を主要テーマとする詩集である。したがって、一覧表1番の *Solitude* (孤独) と2番の *Soliloquy* (独白) は、この詩集の副題や内容にちなんでいる。少なくとも、同じ意識を主題とする作品であるとみなす

ことが出来る。

また、12番の *The Inhabitant* は、先の自伝では、〈住む人〉と邦訳されているが、詩集『明界と幽界』の副題 *Homeless Snail* と照らし合わせると、それは必ずしも「人」とは限らない「ある特定の場所に住む生物」、つまり「生息するもの」と訳すべきであり、踏み込んで解釈すれば、「家の有無にかかわらず、生を営む蝸牛」ととることが出来るタイトルである。

さらに、『明界と幽界』は、同著の日本語版を翻訳・編纂した亀井俊介によれば、「詩集が全体として、見えてかつ見えない、見えるとか見えないとかの区別を越えた幽玄の境地、とでもいうべき詩境をうたおうとしている」⁹⁾としていることから、これは、一覧表14番のタイトルの一部にある *Spiritual Understanding* (靈的了解) と言い換えることが出来る境地を示すと言うことも可能であろう。

以上のことから、「ローマの習作」16点のうち、5点 (1, 2, 5, 12, 14) は、野口米次郎の詩集『明界と幽界』と共通するテーマや境地をタイトルに持ち、そのうちの4点の形態は、「垂直宙吊り型」の作品であると指摘することが出来る。

次に「ローマの習作」の作品タイトルで目を引くのは、ギリシア神話に由来するものである。《女預言者 (オンファロス)》(6)、《スコープオン》(10)、《アフロディーテ》(11) の3点がこれに該当する。そしてイサム・ノグチにとってギリシア神話とは、母のレオニー・ギルモアに直結するものであった。というのも、ノグチは自伝のなかで、自らの幼年時代を次のように振り返っているからである。

最も甘美な憶い出は本を読んで聞かせてくれる母の姿である。母は自分の好きな本を読んでくれた。その結果、私は真先にアポロンやオ

リンポスの神々すべての実在を信じ込んでしまい、他の物語はずっと後に知ったようなしだいだ。¹⁰⁾

「オンファロス」とは、ギリシア語で Ομφαλός と綴り、「へそ」を意味する言葉である。デルフォイのアポロン神殿には、そこが世界の中心であることを示す大地母神ガイアの「へそ」をかたどった聖石が安置されている¹¹⁾。「スコーピオン」すなわちサソリは、ギリシア神話一の狩人とされるオリオンの「この世に自分より強い生き物はいない」と吹聴する奢りに怒りを覚えたガイアが、彼を殺すために差し向けたものであった。「アフロディーテ」は、ローマ神話ではヴェヌスと同一視される、愛と美と豊穡の女神であるが、ヘシオドスの『神統記』によれば、ガイアとウラノスの間に生まれた子クロノスによって切断された父ウラノスの男根の周りに集まった海の泡(アフロス)から生まれたものとされている。このように、「ローマの習作」のギリシア神話に由来するタイトルは、大地母神ガイアにまつわるものである¹²⁾。その他に、自伝の邦訳では〈この土、この道〉と訳されている作品も、《この大地、この通路》(8)と訳し直せば、ガイアとの関連性があるように見えて来る。そしてそれらの形態は、すべて「水平床置き型」である。

「ローマの習作」で残されたもののうち、《私は三味線》(7)と《犠牲者》(4)と《フロア・フレーム》(3)の形態は、いずれも「傾斜設置型」に分類できるものであった。垂直でも水平でもないその中間的なたたずまいに加え、このうちの1点で「私」という言葉がタイトルに使われていることから、これらの作品は「私」をテーマにしていると判断出来る。また、《細胞有糸分裂》(13)は、その形態が「水平床置き型」とみなせば、母をテーマにした作品とも考えられるが、「傾斜設置型」とみなすならば、親との関係における「私」をテーマにすると判断する方がより適切である

う。なぜなら、「細胞有糸分裂」とは、細胞が分裂する際に、核のなかに、染色体や紡錘体など糸状の構造が形成されること、すなわち分裂する前のものとの「繋がり」を示す言葉だからである。

そしてタイトルから区分した「ローマの習作」には、《庭の要素》(9)と《夢窓国師の教え》(15)と《調整可能な彫刻》(16)の3点が残る。これらは明らかに枯山水の石組みをモチーフとテーマにしている。そしてそれらはいずれも、形状の区分でいう「分離床置き型」の作品である。

以上のことから「ローマの習作」をタイトルから類推されるテーマによって区分すると、父をテーマとした5点(1, 2, 5, 12, 14)とギリシア神話のガイアを介した母をテーマにした4点(6, 8, 10, 11)と「私」をテーマにした4点(3, 4, 7, 13)、そして枯山水の石組をテーマにした3点(9, 15, 16)の4つに区分することが出来た。これを前節で試みた形態による区分に照らし合わせると、ほぼ、「垂直宙吊り型」=父、「水平床置き型」=母、「傾斜設置型」=私、そして形状の区分でいう「分離床置き型」=枯山水、と振り分けることが出来る。次章からは、こうした表現とテーマの一致が必然であったと根拠づける分析を個々の作品に即しながら行って行きたい。

2. 父・野口米次郎をテーマにする造形

2-1. 宙吊りの孤独

前章の第2節、第3節で見てきたように、《孤独》(1)、《独白》(2)、《生息するもの》(12)、《通霊の石》(14)の4点は、形態としては「垂直宙吊り型」であり、タイトルから類推されるテーマとしては、父・米次郎と繋がりがある作品であった。素材の点から見ると、前の2点はバルサ材のみで成形され、後の2点はアルミニウム、もしくは木とスチールを組み

合わせた台座に粘土を貼り付け、もしくは吊り下げて造形した作品である。そうしたことから、父にちなむテーマを示すにあたり、ノグチは「垂直宙吊り型」という表現を用いたと、ひとまずは指摘出来る。つまり、「垂直」は詩人の出自や周辺環境を象徴的に示し、「宙吊り」は彼の心理や境遇を暗示するものと捉えることが出来るのである。しかしながら、前の2点と後の2点は、素材が異なり、その見え方も大きく異なる。また、同じ素材のもの同士においても、表現に違いがある。本章では、こうした差異に着目し、それぞれの作品で目指された表現の意図を明らかにしていきたい

《孤独》(1, 図1)と《独白》(2, 図2)は、垂直に立つ細長い板を支柱としている点で共通している。しかし、その後の展開が異なる。前者は、支柱の天辺に立方体状の角材を載せ、そこから別の板を吊り下げている。吊り下がる板の内側には、その6割ほどの長さの第3の板が貼り付けられているが、それは支柱である第1の板に接していない。それに対し、後者は、支柱となる板が棒で台座から嵩上げされていて、その上3分の1あたりに第2の板が貼り付けられている。さらにそれに第3、第4の板が重ねて貼り付けられ、第3の板は上に、第4の板は下に向けて伸びている。言い方を変えれば、《孤独》(1)は、第1の基盤である支柱の板の上に次の基盤である角材を据え、そこからぶら下がる第2の板は、第3の板をはらみつつ

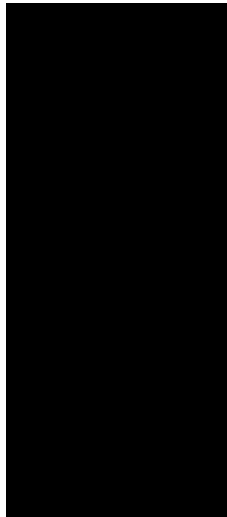


図1 《孤独》



図2 《独白》

も、それが支柱の第1の板と接していないところに表現の要がある。それに対し、《独白》(2)は、支柱に板を貼り付け、さらにそこに貼り重ねられた第3、第4の板が支柱の丈を上回って伸びていることが表現の要となっている。《孤独》(1)が、支柱には接しないという矜持を示しつつも、支柱と柱頭という制約によって宙吊りという自らの状態が定められているのに対し、《独白》(2)には、貼り付けることによってバランスが危うくなる危険性ははらみつつも、それによって、上にも下にも伸びて行こうとする姿勢が示されている。こうしたことから、同様に「独り」であることを「宙吊り」で表わしながら、受け身の状態にある前者と能動的な後者では、ベクトルが逆を向いていることがわかる。

そもそも、一覧表2番の作品タイトルの原題の *soliloquy* は、ラテン語の *loquie* (話す) を語幹とし、そこには劇中俳優が聴衆に向けて行う「独り語り」に相当する意味がある。したがって *soliloquy* には、野口米次郎が、自らの英語による初詩集の副題に用いた *monologue* (独り言) とは異なる強く積極的な意味が含まれている。

とはいえ、17歳で単身渡米し、28歳で帰国したものの、自ら「二重国籍詩人」と称して生涯の大半において英語の詩作に取り組んだ野口米次郎の境遇と気概をこれらの作品に重ねることは可能であろう。出自を日本という支柱の板に持ちながら、英語による詩作という自らの志を柱頭の角材で示したのが《孤独》(1)であるとするならば、それを胸元の板で貼り付けて見せたのが《独白》(2)であると言う解釈が出来るからである。また、こうした「孤独」な境遇や「独白」を行う心境は、父母の祖国である日米両国で彫刻家として生きてきたノグチ自身の経歴に当てはめることも出来る。さらに言えば、これらの表現はより普遍的なものを目指していて、ノグチが自伝のなかで述べていたように、「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」見るべきものかもしれ

ない。しかしながら、いずれにせよ、ノグチが1962年の夏にローマでバルサ材を「垂直宙吊り」にして「暗示」した「孤独」は、野口米次郎の生き様に合致するものであると言うことが出来る。

2-2. 戸口に佇む蝸牛と辱めを受け浄化された石

第1章第1節で引用した自伝の記述によれば、《生息するもの》(12, 図3)は、「糞のような造形要素 (elements like turds)」が、「住む人とその家とが一体となっている囲み」を貫いている (penetrate enclosures where the inhabitant and his house are one)」作品であった。つまり、「囲み」が居・人一体のものであるのに対し、「糞のような造形要素」はそうではなく、なおかつそこに入り込もうとする (penetrate) ものであると説明している。ここで、「囲み」を居・人一体の典型として「蝸牛」に喩えることが出来るならば、それに入り込もうとしながら、

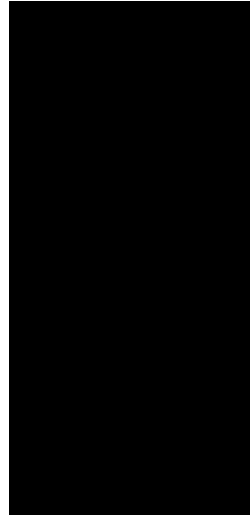


図3 《生息するもの》

突き抜けてしまう「糞のような造形要素」は、「家を持たない蝸牛」と言い換えて、差し支えないだろう。そして「家なし蝸牛」とは、第1章第3節で既に触れたように、若き野口米次郎が自らを喩えた生き物に他ならなかった。その詩集『明界と幽界』には、彼が自らを直接、蝸牛に喩えた詩が一編含まれている。それは、このように始まっている。

「ああ、友よ、君は今宵、ぼくのもとには戻ってこない。」この孤独な小屋に僕はひとり佇んでいる。ああ、友もいない宇宙のなかで。戸口にいる蝸牛は、ひっそりと角を隠している。(後略)¹³⁾

ここでうたわれている、友のいない小屋の戸口に佇む蝸牛の姿に《生息するもの》(12)の「糞のような造形要素」を重ね合わせることは、さしたる無理を伴わない連想になるだろう。米次郎の蝸牛は「角を隠している」ため、イサムの「造形要素」に姿形が似ている。そして、イサムの「造形要素」の「囲み」を出入りする姿は、米次郎の戸口に佇む蝸牛を彷彿とさせるからである。

ただ、それと同時に、この「糞のような造形要素」が、地面から隆起して「囲み」の内側に向かっていていることに注目しておく必要がある。それはそこで終わり、第2の「糞のような造形要素」は、「囲み」の内側から外側に向けて「囲み」を貫いている。この内側を *Seen*、つまり、目に映るこちらの世界、外側を *Unseen*、すなわち、目に映らないあちらの世界に喩えるならば、この作品《生息するもの》(12は、次節で扱う《明界と幽界》(5)と内容的にも、造形的にも繋がって行くことになる。

《通霊の石》(14, 図4)は、前述の自伝において、中国の小説紅樓夢に出てくるように、時間によって苦行浄化されている」と説明された作品であった。18世紀の中ごろ、清朝中期の乾隆帝の時代に書かれた『紅樓夢』においては、「通霊の石」ならぬ「通霊玉」が主人公の貴公子である賈宝玉の前世を引き継ぐ印として彼の誕生に際し、その口に含まれていた「玉」として登場する¹⁴⁾。それに対し、ノグチが作った「通霊の石」の方は、70

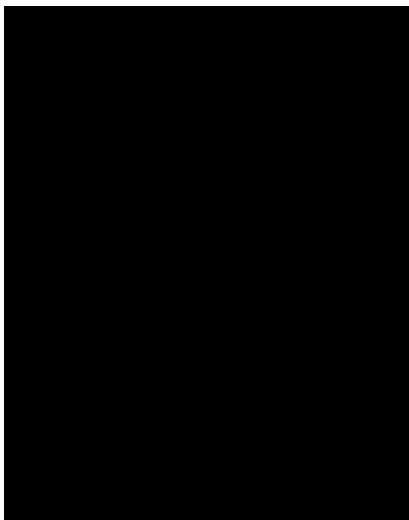


図4 《通霊の石》

cmほどの丈があり、その外観は「玉」とは程遠く、むしろ「糞のような造形要素」に近い。それが「時間によって苦行浄化されている (mortified)」というのが、作者による解説である。

本作の特徴は、何と言っても、その「石」の中央付近に穴が開けられ、そこを異素材(1963年の個展に際しては「木」)の棒が、貫通しているところにある。その様は、その石が文字通り、「辱めを受けている (mortified)」ように見える。過酷な状況に置かれ、痛ましい姿として衆目に晒されていると言っても良い。ところが、それは「紅樓夢に出てくるように時間によって」いるというノグチの説明は、『紅樓夢』では、「通靈玉」が前世からの時間を担って、主人公・賈宝玉の人生を貫いていたように、本作では「木の梁」が「時間」を示し、それが「糞のような造形要素」を貫き、辱めることによってそれを、Spiritual Understanding (霊的了解) 可能なものにした、ということになる。言い換えるならば、「糞のような造形要素」すなわち「家なし蝸牛」は、「木の梁」という「時間」に貫かれる苦行を経て、浄化され、Spiritual Understanding (霊的了解の出来る石) となった。《通靈の石》(14) は、このように読み解くことが出来る作品である。

2-3. 《明界と幽界》の地下にあるもの

自伝の邦訳で〈見えるものと見えないもの〉という題名が当てられていた《明界と幽界》(5, 図5) は、黒く塗った大きな瓜を横にして、その真ん中あたりをやや斜めに輪切にして伏せたような塊と、それを縦に薄くスライスして伏せたような塊りが並置される作品である。そのふたつの塊りが並ぶ様は、枯山水の庭石のようでもあり、見る者を神妙な面持ちにさせるところがある。

本作は、先述のとおり、そのタイトルから判断するに、ノグチが明らか

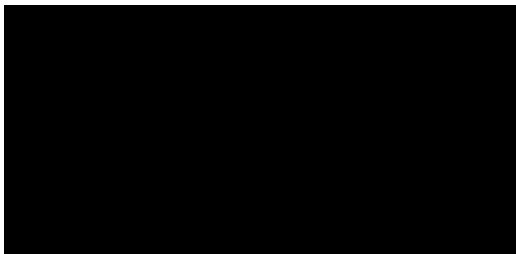


図5 《明界と幽界》

に父・米次郎を意識して制作したと考えられる作品である。にもかかわらず、その形態は、ここまで見てきた米次郎関連の作品が皆、「垂直宙吊り型」であったのに対し、典型的な「水平床置き型」で、「不確かで動揺している存在」

のように見えない。しかしながら、本作は本当に、宙吊りではなく安定したものを提示しているのであろうか。ことは、必ずしもそう単純ではない。というのも先にも引用した自伝のなかの本作に言及した箇所の前後の文章に、その考えを覆すヒントを読み取ることが出来るからである。そこには次のように書かれていた。

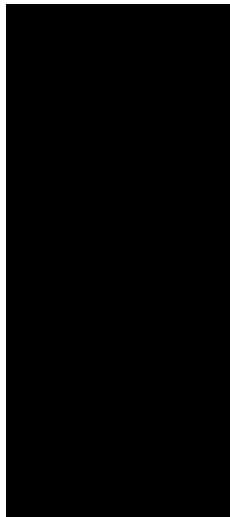


図6 《クロノス》

私はずい分以前に発表した主題がさまざまに姿を変えて、繰り返かえされているのに気づいている。断絶がそのすべての局面に認められる。庭園においては岩石が断続的に置かれている。連続性は地下に暗に含まれている。ブロンズにおいても私は〈見えるものと見えないもの〉(5)でこの効果を追求した。¹⁵⁾

ここでは、本作に関して、ふたつのことが述べられている。一つは、本作の主題が、本作以前に「姿を変えて」表わされていたということ。もう

一つは、本作の「連続性は、地下に暗に含まれている」ということである。このふたつの要件を満たす作品として想起される先行作品が、1963年のニューヨークの個展にも出品されていた《クロノス》(図6)である。本作に関しては、先の自伝で「私は1948年の〈クロノス〉を含めて、それら全作品をブロンズで铸造したが、いまそれらを見ると、首尾一貫した性格を備えていることが分かる」¹⁶⁾とも書かれていた。

クロノスは、第1章第3節でアフロディーテに触れた際にその名を出したギリシア神話における大地および農耕の神である。彼の父ウラノスは、自らの子の異形を嫌い、タルタロス(地中=胎内、ある種の冥府)に閉じ込めていた。彼は、これを悲しむ母ガイアから斧を渡され、父の男根を切断する。その際に、将来、自らも己の子に同じ目に合わされるのではないかという危惧を抱き、伴侶となったレアとの間にできた生まれたばかりの子を次々と呑み込んだ。ガイア同様、これを悲しんだレアは、6番目の子ゼウスが生まれた時に、赤子の代わりにクロノスに石を与え、呑み込ませる。ゼウスは長じてクロノスに相対した時に、父に神酒ネクターを飲ませたことによって、その胎内にいた5人の兄を吐き出させ解放した¹⁷⁾。

美術家で美術批評家でもある岡崎乾二郎は、「ノグチの《クロノス》に吊るされた六つの形態はそれぞれ飲み込まれた五人の子供たちと一番下に吊るされた塊は、ゼウスの代わりにクロノスが飲み込んだ丸石を表しているにちがいな

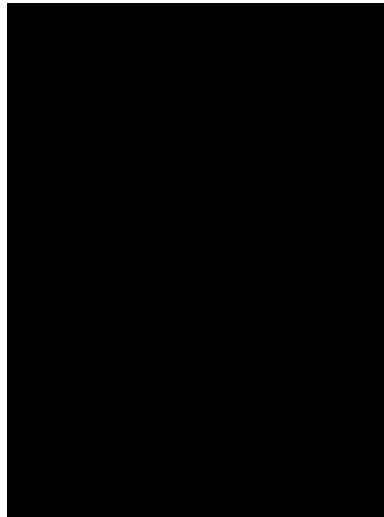


図7 《ヒロシマ・メモリアル》

い」¹⁸⁾としている。岡崎はそれにとどまらず、U字型を逆さにしたような《クロノス》を正面から見た形象が、ノグチの《ヒロシマ・メモリアル》(1952)、つまり、いわゆる「原爆慰霊碑」プラン(図7)に継承されていることを指摘し、その地下にもぐる脚の間に原爆死没者名簿を納める石棺レリーフがあったことを強調している¹⁹⁾。したがって、同じく逆U字型という形容が当てはまる《明界と幽界》(5)の嵩の高い方の塊は、この系譜に属し、「繰り返されている」主題を表わしていると見る事が出来る。つまり、この作品は、その名が父の詩集に由来しているにもかかわらず、その形象は、足下に、呑みこまれた子や原爆犠牲者が眠り、地表では、子を食らう父や原爆が爆発した瞬間の爆風キノコの姿を引き継ぐ、おぞましい加害者をテーマにした造形なのである²⁰⁾。そのように、ノグチ自身が自伝のなかで暗示している。つまり、前節で分析した「垂直宙吊り型」の父をテーマにした作品は、いずれも、目に見る形で、父の境遇としての、あるいは心理的「宙吊り」を示す、ある種の共感が読み取れるのに対し、本作には、その地下に「宙吊り」を潜ませることによって、おぞましいもの、倒すべき父が示されているのである。

《明界と幽界》(5)に関しては、先に瓜を「縦に薄くスライスして伏せた」と形容した、もう一つの作品の構成要素についても言及しておく必要がある。その形象は、「ローマの習作」のなかでは、《庭の要素》(9)を構成している一部の形に極めて近い。したがって、形状としては「分離床置き型」、テーマとしては枯山水を分析、解釈するところで改めて検討する必要がある。しかしながら、前節で触れた《生息するもの》(12)の「囲み」の外に出ている僅かな塊がここでは「目に映る世界(Seen)」に現れていると考え、この床の下には《生息するもの》(12)の「家なし蝸牛」の様に、見えている部分よりも遥かに大きいものがあるという想像が広がって行く。したがって、《明界と幽界》(5)は、外観上、確かに

《庭の要素》(9)に似ているが、それと比較すると、より一層「地下に暗に含まれている」ものを喚起する作品となっている。この「目に映らないもの(Unseen)」の力によって、《明界と幽界》(5)は、形態が「水平床置き型」であるにもかかわらず、「不確かで動揺している存在」を暗示的「宙吊り」によって示す作品となっているのである。

おわりに

本稿の冒頭で触れた様にイサム・ノグチの「ローマの習作」は、これまで、ひとまとまりとしてその全体の分析が行われてこなかった作品群である。ローマ滞在初期に作られたバルサ材による作品は、滞在以前に彼が熱中していた宙吊り状態のバランスによって無重力を示した作品と解釈され、滞在後期に作られた粘土による床置き作品は、一方でノグチがこの時期に関心を高めていた枯山水の石組みへの彼なりのアプローチとして、別々に考察の対象とされて来たからである。

しかしながら、本稿で見てきたように、それを宙づりから床置きへの変化と捉え、その間に傾斜型があることに着目すれば、そこには、父と母、そして私が扱われているという一筋のテーマが見えて来る。本稿で扱うことが出来たのは、そのうちの父・野口米次郎に関するものに限られたが、それにしても、その最も鍵となる作品《明界と幽界》(5)の造形とその関連作《クロノス》や《ヒロシマ・メモリアル》の物語的背景を読み込むことによって、母レオニー・ギルモアを主題とする作品を解釈して行く足がかりは出来た。稿を改めて「ローマの習作」の残りの作品を分析することによって、同作品群がノグチ後半生の重要なターニングポイントであったことをさらに跡付けて行きたい。

注

- 1) Isamu Noguchi, *Isamu Noguchi "The Sculpture of Spaces"*, Whitney Museum of American Art catalogue (New York, 1980), introduction.
- 2) 1960年1月には、ピリー・ローズ彫刻庭園を設計するため、イスラエルのエルサレムに赴き、その傍らアメリカでは、イエール大学バイネキ稀観本・手写本図書館沈床園の設計にもとりかかった。同年9月から11月までは、やはりこの年に設計を依頼されたニューヨークのウォール街にあるチェース・マンハッタン銀行沈床園に用いる岩を求めて日本に滞在している。また、翌61年からは、建築家のルイス・カーンと協働で、ニューヨークのリヴァーサイド・パークの遊園地の設計にも着手した。これらの作品はいずれも大がかりなもので、未完に終わったりリヴァーサイドのプロジェクトを含め、全て、完成までに5,6年の歳月を要することになる。
- 3) Isamu Noguchi, Cordier & Ekstrom, Inc., New York, April 2, 1963-April 27, 1963³ Isamu Noguchi, Cordier & Ekstrom, Inc., New York, April 2, 1963-April 27, 1963
- 4) <https://archive.noguchi.org/Browse/CR> 【2022年1月8日アクセス】
- 5) イサム／ノグチが1962年の夏にローマで制作した彫刻は、カタログ・レゾネ番号524の《クメール》を含め、17点とする見解もある。しかしながら本稿では、前述の1963年のニューヨークの個展の出品リストにおいて、同作の制作年が1959年と明記されていることから、これを除外した。
- 6) 同展の出品リストは、イサム・ノグチ財団の下記のURLから閲覧可能である。<https://archive.noguchi.org/Detail/archival/73543> 【2022年1月8日アクセス】。但し書きの原文は以下の通りである。These studies are based upon a concern for gravity and man's relation to the earth. All are 1962.
- 7) 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、pp.44-45。引用にあたって、作品タイトルを含め、翻訳原文をそのまま使用した。そのため、一覧表のタイトルと異なる訳もそのまま表記している。但しもとより、翻訳原文には、本稿で使用しているカッコ内の整理番号はない。
- 8) 「ヨネ・ノグチ／野口米次郎年譜」ヨネ・ノグチ『詩集 明界と幽界』彩流社、2019年、p.138
- 9) 亀井俊介「序 詩集『明界と幽界』について」註8前掲書、pp.9-10。
- 10) 註8)前掲書、p.17。
- 11) 中川典夫「世界の臍」『デルフォイの神域』講談社、1981年、pp.26-31。
- 12) ギリシア神話に関する記述はいずれも、『ラルース ギリシア・ローマ神話大事典』大修館書店、2020年に掲載されている事項解説の内容を要約した

22 (97) イサム・ノグチ「ローマの習作」(1962)のなかの野口米次郎

ものである。

- 13) 註 8) 前掲書, p.69。同詩のタイトルは「やぶれ提灯のよう」である。
- 14) 曹雪芹(井波陵一訳)『新訳 紅樓夢』, 岩波書店, 2013年。
- 15) 註 7) 前掲書, p.45。
- 16) 同前。
- 17) 註 12) に同じ。
- 18) 岡崎乾二郎「墓は語るか」『ET IN ARCADIA EGO 墓は語るか-彫刻と呼ばれる隠された場所』展図録, 2013年, 武蔵野美術大学美術館, p.24。
- 19) 同前, p.23。
- 20) 《ヒロシマ・メモリアル》の地上部分の形が, 原爆の爆風キノコをもとにしている, という見解については, 以下の拙論を参照のこと。越前俊也「イサム・ノグチ《広島に亡き人々のための記念物(メモリアル)》再考」『美術史』第179冊, 美術史学会, 2015年, pp.117-132。

* 本稿の掲載図版の図7は, 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, pp.209によった。それ以外の全ての図版は, イサム・ノグチ財団ホームページに掲載されているカタログ・レゾネの, 下記のURLに掲載されているものである。

<https://archive.noguchi.org/Browse/CR>