

デビット・ナッシュと円空

“David Nash and Enkû”

坪井勝人 Katsuhito Tsuboi

はじめに

I デビット・ナッシュ

- (1)デビット・ナッシュとの出会い
- (2)デビット・ナッシュについて
- (3)日本での制作
- (4)ナッシュとブランクーシ

II 北海道、音威子府プロジェクト

- (1)砂澤ビッキとナッシュ

III 円空

- (1)円空との出会い
- (2)円空について
- (3)円空の表現技法
- (4)円空の生きた時代

IV ナッシュと円空、そしてビッキ

(付) イギリス報告 (ナッシュのレクチャーから)

参考文献



イギリス・ナッシュのアトリエ近郊でのデビット・ナッシュの作品 1995撮影 加藤 智

はじめに

本論はイギリスの彫刻家、デビット・ナッシュ DAVID NASI (1945～) の作品と日本に於けるワークショップや、1993年5月から1994年2月の北海道・音威子府プロジェクトにて制作した作品などや、私がこのナッシュのワークショップに参加した時の印象を含め、ナッシュ自身の制作に対する自然観・思考などを掘り下げるとともに、その作品と背景、ナッシュの木彫の展開を「樹」あるいは「木」という素材を通して北海道の彫刻家、砂澤ビッキや江戸時代の遊行僧・円空と重ね合せ、「木の造形」の一領域として北海道という共通する舞台の中で、それぞれの造形を確立していった一端を、音威子府プロジェクトを中心に、またナッシュがその影響を大きく受けたであろうブランクシーにも触れるとともに1994年7月30日～9月25日まで名古屋市立美術館で開催された「デビット・ナッシュ音威子府の森」展を参考にナッシュと円空について考察してみようと思う。

I デビット・ナッシュ

(1) デビット・ナッシュとの出会い

私が最初にデビット・ナッシュの名前を知ったのは1985年5月、東京の草月会館で開催されていた「デビット・ナッシュ展」であった。これは同年4月26日から30日までの5日間に於ける栃木県烏山城カントリークラブで草月作家16名と一緒にワークショップを行った時の作品、大小約50点近い展示であった。当時を振り返ると、全く偶然にこの会場の前を通りかかり、入口の看板の「樹のいのち・樹のかたち」というタイトルに、つい、このギャラリーと美術館に足を踏み入れたと記憶している。その時は草月イコールという現代生け花という先入観があり、「生け花の世界も面白い事をやるもんだ」といった程度に思っただけで会場に入ったのだ。そこには私のイメージとは全く違う自然の樹を中心にチェーンソーで加工された彫刻作品がドローイングや写真と一緒に並べられていた。この時、ふと昨年9月から10月にかけての「びわ湖現代彫刻展」にハシゴの様な自然の樹を半割し、枝を利用して逆の形で樹の根が上にある状態の作品が数点湖の前に展示してあったのを思い出した。その時は私にとってあまりデビット・ナッシュという名は印象にはなかったが作品の形状で作家と作品が結びついたのである。この展覧会で私が興味を持ったのは写真家の安齊重男氏の撮った制作過程の記録である。このワークショップの

プロセスを観ることによってようやくデビット・ナッシュという樵のような彫刻家の存在を認識できた気がした。この展覧会のパンフレットの中で彼は次の様にメッセージしている。

「未来形概念は形を求める。概念に動機づけられて、存在（生命エネルギー）が行動（創造的活動）を開始する。その結果を熟考することによって、概念の理解がもたらされる。すなわち、理解とは「存在と行動」のあとからやってくる。

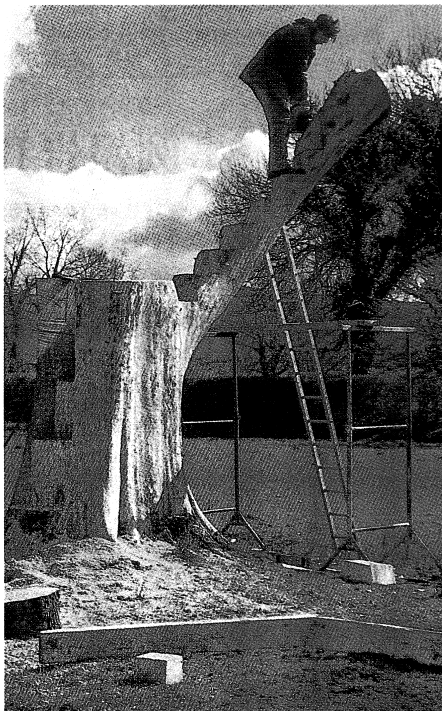
いけばなもそのようなものだと思う。その時どきの材料を使い、自分が置かれている瞬間の特有な状況に対して「存在し、行動する」ことである。私も同様に制作をするが、いけばなの伝統を知っているわけではなく、むしろ彫刻の伝統が私の活動の源になっている。その源泉は同じものかどうかは分からないが…。

今回のワークショップは、この二つの伝統の接点となるであろう。そして、「存在と行動」のあとには、理解がやってくる。」^①

私はこの草月会館での展覧会のタイトルが「木」でなく「樹」であることにもある興味を持った。この理由についてすでにナッシュは1981年に語っている「かつて私は規格品の木を使っていた。しかし、それらの木はどこから来てどこへ行くのか何も語りはしないことに気付いた。いま私は、樹木のところへ行き、その樹の時間と空間に応答することによって、樹のある環境と私のいる環境に応答することによって、いまはずっとうまくやっている。樹は新しい可能性の源となる」^②



Big Ladder (大きな梯子) 1984 デビットナッシュ作品集より

Through the thin up the branch Elm 1985 Tipperay Ireland
ジャパンランドスケープNo.27号より

(2) デビット・ナッシュについて

ナッシュは1945年、イギリス南東部のサリー州イーシャに生まれた。1963年～64年にはキングストン美術学校の基礎コース、1964年～65年にブライトン美術学校で絵画を学び再び1965年～67年にキングストンの美術学校で今度は彫刻を学んだ。この1967年にナッシュはフランス・パリの国立近代美術館に復元されたルーマニア出身の彫刻家、コンスタンティン・ブランクーシのアトリエを見に行っただけである。そこで彼は一体何を感じたのだろうか。これを機会にナッシュは同じ年に北ウェールズのブライナイ・フェスティニョグの村に自分の生活と制作の拠点を置き現在までここを中心に創作活動を続けている。この村はナッシュの祖父母が住んでいたこともあり、自然公園の中にあつてスレートを発掘する鉱山のある有名な場所でもある。ナッシュはここに移り住んだ理由を1993年5月18日の草月会館でのスライドレクチャーの中で語っている。「ここに住もうと思った理由はというと第一に経済的な理由で、銀行から金を借りなくても安く、なんとか家を借りて暮らせるだろうと思ったことと文化的な意味でこのケルト文化に親近感を持っていたこと、そして都会での芸術家同志の競争やつき合いが好きでなく一人で何かやることの方が自分にとっては一番いいと思ったからです」。ナッシュはこの荒涼としたスレートの石のカケラが山となっている風景の中で生活の為にスレートを機械加工する工場でパートタイムで働きこの地での記念すべき作品「タワー」を屋外に制作するがこの地方独特の強風のために壊れてしまう。彼のドローイングによると丁度、テレビ塔のような形状でかなり巨大な作品である。ナッシュは再び「第二のタワー」の制作をするが今度は当地の役所の企画局の圧力により破壊されてしまうこととなる。この作品も彼のドローイング〈Family Tree〉によるとかなり大きなものである。前回の作品と多少違うように思えるのは前回のが柱など構築的なものに対し、今回のタワーには樹の塊や樹の輪切りの要素が入ってきている。企画局からの圧力、矛盾、人間不信、創作に対する情熱、生活などいろいろな問題を抱きながらも翌年1968年には無人と化した古い教会「カペル・リウ (Capel Rhiw)」を買い取りアトリエ兼住居とした。1969年には南ウェールズのコルディ島・シトー教会の修道院に滞在。チェンシーの美術学校で研究生として1970年まで学ぶ。この時クレス・オルデンバーグの講

義を受ける。ブライナイ・フェスティニョグに帰り、「柱 (Columns)」「ボンクス (Bonks)」「9つの割れる球 (Nine Cracked Balls)」などを制作。この「9つの割れる球」についてナッシュは1984年の栃木県立美術館での展覧会「デビット・ナッシュ樹のいのち、木のかたち」のカタログの中で次の様な言葉で制作の状況を言っている。

「トネリコの木が向こうの原っぱに切り倒された。私はその木の幹を1ポンドで買った。教会の前の小さな庭で、私は斧で一方の端をすぐ近いところを切った。その一片が、幹から切り離されてしまうと私は二度とそれに触れなかった。私はその木片を、それを作る行為の純粋な結果としての物体としてそのまま認めたのだ。私は、気持ちを行為だけに向けて、物体の形やテクスチャーには気を留めなかった。私は木の幹に沿ってもう一方の端まで、切っていた。9つの粗い球」^③



ブライナイ・フェスティニョグの風景 1995 撮影 加藤 智

1971年にナッシュは隣の町のカイン・ア・コイドの丘で仕事を始める。ここはブライナイ・フェスティニョグの荒涼とした風景でなく灌木と草の茂る山の中腹であり緑の自然が豊かな土地である。小さな小屋を造り、時には寝泊りをして仕事をする四季を通してのもうひとつの仕事場でもあった。1973年に再びナッシュはフランスへ行きパリの国立近代美術館の中に復元されたブランクーシのアトリエを見にゆく。このアトリエ内にあるブランクーシの作品〈無限柱〉・〈ソクラテスのカップ〉などはナッシュの作品に強く影響を与えていると思われる。このブランクーシとナッシュについては後述するとして、1977年にナッシュは新しいプロジェクト作品を始める事となる。それと、この頃よりナッシュは、今まで手仕事

を中心として作業をしてきたのに加えてチェーンソーを使い始める。この事も新しい展開といえる。これについても先の草月会館でのレクチャーの中でこう言っている。

「10年経って、そろそろチェーンソーを使っても良い頃かなと思い始めました。そしてチェーンソーのような機械を使うことによって大きな作品を創り出すことが出来るようになりました。このチェーンソーという機械は大変に危険な道具なので慎重に注意深く取り扱う事が必要なのです。この様なチェーンソーを使う場合でも、樹の生命と共鳴しながら制作しています。素材となる材料を見つかる場合にも自然に手に入る樹だけを使うようにしています。例えば、根が腐ってカビが生えていたり、ほっておけばいつの日か枯れて死んでしまうような樹を選んで使うようにしています。このような間引きは、新しく生えてきた樹をより良く成長させて森を正しく守ってゆく為にも大変に必要なことなのです。」^④

ナッシュはそれまで伐採された木から彫刻を使ってきた事に対して、また、自然環境の中で彼自身が何らかの手を加える事によって次のテーマの〈アッシュ・ドーム〉は環境と自然を作品と化してしまう作業に取りかかることになる。前記の栃木県立美術館での展覧会カタログによると「当時私は木を使った野外彫刻、それ自体で自立し、周囲の環境とも調和しうるような彫刻を制作すべく、その方法を探究していた。大きくてしかも控え目なもの。それは周囲と異質なものであってはならない。そこに存在するを通じ、何かが創造されるようなもの、他の場所では作ることができず、もしそうすれば、完成したとしても、周囲とは異質なものになってしまう。私は多くの野外彫刻が有する強引すぎる感を避けたかった」またスライドレクチャーの中でナッシュは「私は常日頃、自分が手を加えたところで作品が終るのではなく、そこからまた作品が生まれてくるものだと思っています。水分を含んだ木を使い、きっちりとした幾何学的なものをつくったとしても、自然に放置しておくことによって裂け目ができて形を変えます。また材質によっても暴れ方が違います。こういった面白さを表現した作品も多数ありますが、長い時間をかけてのプロジェクトが、1977年にスタートしました。これは、実際に生えている木を織り込んで、ドーム状の形をつくってみようという試みです。私が考えているような形になるには40年はかかります。20世紀にスタートして、21世紀に完成する作品です。この作品を始めた1970年代の半ばには、世界は経済的に

も落ち込んでいましたし、2大大国の冷戦状態でもありました。だからこの作品を考えた時は、未来へ向けての希望をと思いながらつくりました。「アッシュドーム」というこの作品に関していえば、私は少々自然に触り過ぎたかなと考え始めています。が、またその樹を含めた自然のものは、人間に触れられるということで、喜びを感じているような気をしています。アッシュドームのトネリコの木をとってみても、私が手を加えたものの方が、周りに生えている何も手を加えないものより元気よく生育しているように見えるからです。この作品にとって大切なことは、作品の成長とともに、私がこの作品をつくらせている時に絶えず問いかけていることは、私にとって何が正しい自然との接触の仕方なのかということです」^⑤

ナッシュはある男の物語を読んだ。フランス人のこの男はたった一人で40年以上かけて自分の土地でもない場所に植林を続け、森をつくってしまったという話である。また、昔のイギリス海軍が艦隊を建造する木の調達のために、170年後に成育するオークの木を植えたということを知った事を思い出した」とナッシュは言っている。

1978年イギリス西北部カンブリアのグライズデールの森に居住して制作をする〈走るテーブル (Running Table)〉〈つものある三脚台 (Horned Tripod)〉〈水路 (waterway)〉〈ヤナギの梯子 (Willow Ladder)〉〈カラマツの囲い (Larch Enclosure)〉などを制作。また、ピーター・フランシス・ブラン監督による映画「樵・デビット・ナッシュ (woodman)」が制作される。またこの年〈木の川の石 (Woodn Boulder)〉をマイントウログの小川に転がす。



自然から自然へ(旗坂) 1984 デビットナッシュ作品集より



アッシュ (トネリコ) ドーム 1995 撮影 藤井彩子

ナッシュにとって展覧会が決まると、彼は必ず作品が展示される場所に行き、制作をするのである。そして彼はその空間からどんな刺激を受けるか、また、その土地ではどんな材料が入手できるのかを自分自身の行動によって調査する。そうやってその土地を観察し、感じ取ってゆくのだろう、こうしてナッシュの制作の旅は世界中の各国へと拡がってゆくのだ。

「有限な物体、始めと終りのある物体。私は有限な存在なのです。だから私は有限な物体をつくるのです。それらは背景としての土地から離れて存在することはないのです、つまり固有の「場」としての一部となっており、私の何点かの作品は置かれる「場」から作品であることの90%を占めている場合もあります。そして、その「場」というものが作品をそこに「同化」させてしまうのです。」^⑥

1980年ニューヨーク・ワシントンD・C、ヴァージニア州・ブルーリッジ・マウンティンなどで作品を制作、同年ワシントンD・Cでの国際彫刻会議で〈ワシントン・ストーブ (Washington Stove)〉を制作するが当地の消防隊によって消化されてしまう。



ワシントンストーブ 1980 デビットナッシュ作品集より

(3) 日本での制作

1982年の2月にナッシュは日本で「今日のイギリス美術」展に出品の為に来日し、奥日光の光徳という場所で〈ミズナラとの20日間・光徳〉として制作を開始した。この時の様子について酒井忠康氏はその著書「魂の樹」の中で次のような印象を語っている。「1982年の2月に20日間にわたって制作した作品の中からの、もっとも刺激的なもののひとつとっていい「リヴァー・トンネル」をみてしまったからである。写真その他の資料で私は冬の川中に放置されているこの作品をみたとき、樹木の死と再成が物語るある種の神秘を予感した。しかし2年後に訪れた私が眼にしたのはたんなる枯樹が樹芯をくり抜かれて川床に投げだされている姿であった。ある意味では無惨な感じすらした。私は「リヴァートンネル」を写真におさめながら、この作品があと何年くらいこのままであるだろうかと思った。私の眼がどんどん縮小していったからである。しかし現実の光景がひとりの作家の行為のすべてを消滅させてしまうというのは、はたして何を意味しているのかを自分なりに考えてみようとしたが、もとより結論の得るはずもない。作業のために仮設したと思われる簡単な木造の橋の上に立って、私はこの「リヴァートンネル」の最初の位置と現在の位置がずいぶんズレているのに気づいた^⑦

1984年滋賀県守山市・第2なぎさ公園「びわこ現代彫刻展」(9月1～10月10日)に出品・現地制作により参加。同じ年宮城県美術館の依頼により大和及び旗坂と宮城県美術館の中庭で公開制作をする(9月23日～10月14日)。再び奥日光の光徳で制作(10月18日～11月中旬)

し、栃木県立美術館にて「樹のいのち・樹のかたち」展を開催する。〈自然の額縁〉〈内側と外側〉などを発表する。この時の奥日光の光徳でのナッシュの制作姿勢や印象を美術評論家の酒井忠康氏は「魂の樹」の著書で述べている。

「藪のなかから倒木をかかえてあらわれたナッシュをみたとき、樹を介して自然の深奥に参入してゆく者の、どこかシャーマンにも似た姿に私は感電してしまったからである。ナッシュのあとをついて歩くだけであった。塩田純一氏が制作の現場にはりついて、ナッシュと寝食をとともにしていたが、彼の相貌もまた、美術館の学芸員というよりは土地の樵夫たちにちかい一種の野性味をおびていた。私はナッシュと打合せをしている塩田氏から、ニレ、ミズナラ、ダケカンバ、アスナロなどのすでに粗削りされて山の斜面に置かれている素材の説明をきいた。前夜の座談会で、ナッシュが「クラッキング・ボックス」という木の箱に亀裂の入った作品をつくったとき、素材のミズナラの倒木と出合った瞬間に、かたちはきまっていたと話していたのを思い出し、私は手でさわりながら、はたしてナッシュがこれらの素材のなかに、どんなかたちをみつけ出しているのかを考えた。しかし、それはあらかじめ予定されたものではない。いっさいの制作方法に、きわめて具体的な対応を前提にするナッシュは、制作の現場と素材に対して無垢のなかに立っているのである。彼は現場と素材に対する関係を深めることによって、ひとつのメッセージを獲得するというやりかたに固執している。(中略)「大地から出てくる自然のあらゆるものは、それは成長してゆくけれども、人間はそうではない。自分で自分をつくるというところがある。たとえば樹は小さい芽から大きく生長して行くけれども、人間は高い所に行くには梯子を使わなければならない。そういう梯子をつくることに意味をもっている」と話していたが、これはけっして閉鎖的な個人体験の秘儀性をのべているものではない。だれもがなっとくする自然の普遍性に連続することを提案しているのである。媒介的な性格をもつナッシュの作品に、自然との共存をキー・コンセプトとするイギリス美術の特長を見、その祖型はまた人類の永遠の夢となったパラダイスを指向しているけれども、いずれにしろ、大地が荒野と映る認識のプロセスに、自然の営為と人為とが連動する四路をみつけ出そうとするナッシュに、私はある意味で切ないような願望の消長を印象づけられるのである。

たしかに老荘思想に通じそうな面もなくはない。自然のなかに放置された作品が物語っているように、人間がとらえる範囲の生命圏においては風化、消滅を避けることはできない。風倒木に新しい生命力を吹き込むといったところで、そのさき何百年も生きるものでもない。時間の浸食をひとつの宿題と自覚するところにしか、彼の仕事は成立しないのである。だからこそ精神的な「素性」をさぐり出すために、その発生の場に立つのである。彼の樹木との対応は、したがって観念や思惟を対象化するための素材としてではなく、人間が複合的な存在としてもつところの霊・魂・体を統合的に再編成する意志・感情・思考の役割へ架橋させるところにおかれている。ルドルフ・シュタイナーの思想的影響を、ここらあたりにみることもできるかと思うが、樹木を通して啓示されるものは、いまや失われた言語となってしまう、それゆえにこそナッシュの樹＝自然からのメッセージに、私はある種の聖のある意味の回復を感じるのかもしれない。」^⑧

1984年東京・鎌倉画廊にて個展（11月26日～12月15日）

1984年～85年、「デビット・ナッシュ樹のいのち・樹のかたち」展、栃木、宮城、福岡の各美術館

1985年、前記した草月会館の依頼により、草月の作家16名と栃木県鳥山城カントリークラブでワークショップ。

1987年、広島市現代美術館の依頼により〈黒い光・白い影〉を1988年にかけて制作。1991年東京・西村画廊で「プランテッド&カーヴド」展、5月、北海道を訪れ、中川郡音威子府村の中川地方演習林（北海道大学農学部付属演習林）を見学。

1993年、音威子府プロジェクト（5月22日～6月2日、7月20日～8月5日、1994年2月14日～21日）

1994～95年「デビット・ナッシュ展音威子府の森」北海道立旭川美術館。名古屋市美術館、芦屋市立美術館、埼玉県立近代美術館、神奈川県立近代美術館で開催される。

(4) ナッシュとブランクーシ

ナッシュは最初、絵画を勉強していたが1965年に二度目のキングストン美術学校で学んだ時は彫刻コースに移り彫刻を学んでいる。この頃には多分まだはっきり彫刻家なることが自身の中で明確になっていなかったのだろう。1967年にナッシュはフランス・パリの国立近代美術館内に復元されたコンスタンティン・ブランクーシのアトリエを観にゆくのである。そこで彼がみたのは、また

感じたことは一体何だったのだろうか？そして、6年後再びナッシュはこの復元されたアトリエを訪れている。

コンスタンティン・ブランクーシは1876年にルーマニア北西部ゴーリ地方の村で農夫の息子として生まれる。ブカレストの美術学校で抜きでた才能を持っていた彼はパリにあこがれ、徒歩で2年もかかってようやくたどり着くのである。丁度ピカソがパリに定住する頃の1904年にパリへ出て来てやはり定住する。そして1957年にパリのアトリエで没するまでの約半世紀を過すのである。ブランクーシは、当時いろいろな素材で表現を試みる作家が多くいたがそれには全く目くれず、石膏と木と石とブロンズといった伝統的な素材を中心に制作した。パリへ出て来た2年後の1906年に彼はサロン・ドートンヌに出品する。その作品がロダンの目にとまり激賞され、ロダンのアトリエで制作をしないかとすすめられるが「大樹の下では何も育たない」といって辞退した話は有名な話であるが、決してブランクーシはロダンを否定した訳ではなく、むしろ尊敬すらしていたのである。彼は後年こう語っている「ミケランジェロ以来、彫刻は大きさであろうとし、誇大であることによってのみ成功してきた。それらは何ともいい難いものだ。19世紀になると、彫刻は救いようのない状態に陥ってしまった。ロダンがやってきてすべてを変えたのだ。人間が彫刻の尺度となったのはロダンのおかげである。彫刻がその大きさにおいても内容においても再び人間のものになったのはロダンの力である。」^⑨

ブランクーシの彫刻はヨーロッパに伝統的なそのものが唯一絶対的ではないという信念のもとに「カルパチアの農夫」であり続け、ルーマニアの民俗的な造形のかたちや神話の世界にテーマを求め孤独な制作の道を歩むのである。「神のごとくに創造し、王のごとくに支配し、奴隷のごとくに働け」とブランクーシは言っている。彼は全くの孤独というわけではなく多くの友人を持っていた。画家のアンリ・ルソーや詩人のギョーム・アポリネール、トリスタン・ツァラや現代美術の父とも呼ばれているマルセル・デュシャン、作曲家のエリック・サティなど達と親しく交友していたのである。

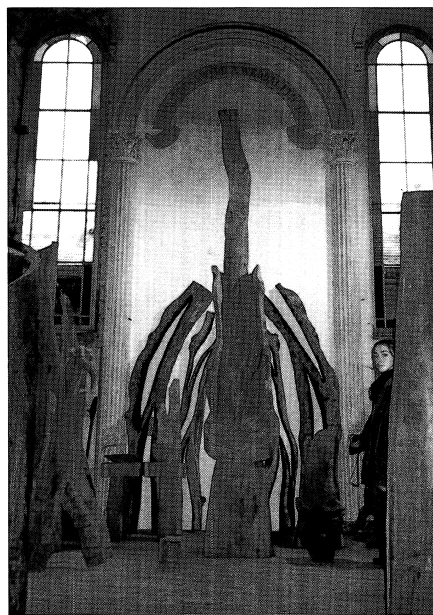
1957年3月16日、ブランクーシはモンパルナスのロンサン通りのアトリエで亡くなった。81才であった。このアトリエは彼が1925年以来住んでいたもので、彼の晩年にはすでにこの地区の整備計画によってアトリエの取り壊しが予定されており、ブランクーシは全作品を含むア

トリエ全体をフランス政府が国立近代美術館へアトリエをそのまま再現公開するという条件で、フランス国民へ遺贈する事を考えていた。この遺言によって1962年3月30日に国立近代美術館の地下展示場に復元オープンされたのである。^⑩

この5年後にナッシュは、この復元されたブランクーシのアトリエを訪れた。そこで目にしたのは〈ソクラテスのカップ〉・〈マイアストラ〉・〈無限柱〉・〈空間の島〉などの作品群。そしてブランクーシが使用した各種の道具など、彼が生存中のアトリエの様子が伝わってくるようである。そしてナッシュはブランクーシの言葉を受け入れたのだろうか？ 「物をつくるのはむずかしいことではない。むずかしいのは、物をつくる状態に自分を置くということなのだ」「あらゆる事物にはひとつの到達点がある。それに達するには、自分自身から自由にならなければだめだ」「あいまいな形式や神秘をさがしてはならない。私があなた方にあたえたいのは、純粋な喜びなのだ。彫刻が見えてくるまで見つめたまえ。常に神にもっとも近きものだけ、彫刻が見えてきたのだ」「モデルで制作するのになんの意味がある。それは死骸を彫るだけだ」「神のように創造し、王のように命令し、奴隷のように働くこと」



ブランクーシのアトリエ ブランクーシ作品集より

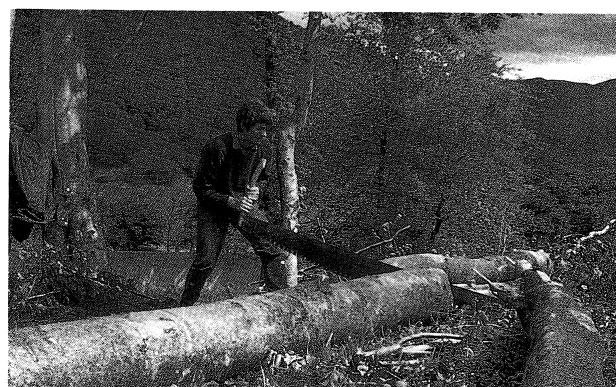


デビット・ナッシュのアトリエ 1995 撮影 加藤 智

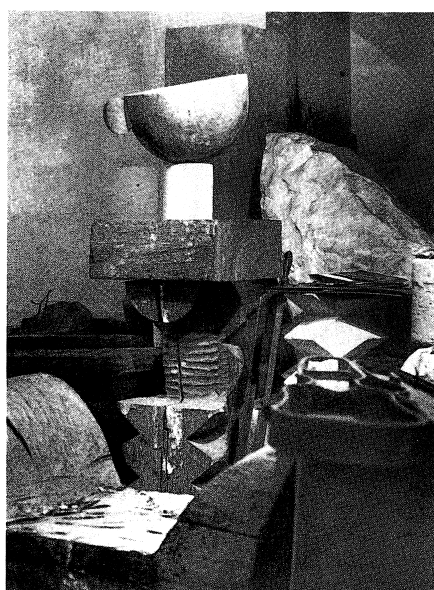
この後ナッシュは、北ウェールズの祖父母の地、ブライナイ・フェスティニョグへ移り住み〈タワー〉を制作するのである。彫刻家としての仕事の間をナッシュはこの地に決めたのだ。ブランクーシの言葉を心に抱き、まさに奴隷のように働くのである。事実ナッシュは早寝早起きで朝6時から仕事に精出すワーカーホリック（働きバチ）なのである。仕事が趣味とも言われるくらいである。そして無人と化した教会「カペル・リウ」を手に入れ、まさにブランクーシの生き方を手本に彼のアトリエとなった教会は作品で埋まっている。1970年頃の作品〈柱〉・〈ボンクス〉〈9つの割れる球〉などブランクーシの影響と思われる作品がうかがわれる。そして再びナッシュは1973年パリへこの復元アトリエの作品と対話しに出かけていった。



木を切るブランクーシ ブランクーシ作品集より



樹を切るナッシュ ジャパンランドスケープNo.27号より



ブランクーシのソクラテスのカップ ブランクーシ作品集より



ボールと器 1988 デビット・ナッシュ作品集より

II 北海道・音威子府プロジェクト

1991年5月に東京・西村画廊での個展のためにナッシュは日本へやって来た。そして北海道・道北の音威子府村を訪れた。この音威子府は彫刻家・砂澤ビッキがここで亡くなるまでの10年間この地にアトリエをかまえ多くの作品を生み出した場所でもある。この音威子府村ではこの地にナッシュを招いて制作をしてもらおうという気運が高まり、東京新聞社や各美術館など協力によりいよいよ実現する運びとなった。

音威子府という村名はアイヌ語の「オトイネブ」で「川尻が濁っているところ」を意味する音威子府川から来ている。この川は天塩川の支流であり、この川が合流するところに流木が多く集まった場所でもある。この村から天塩川に沿って北へ上ると、森林がうっそうとした山々が迫ってくる。このあたりは物満内と呼ばれ、天塩川を境に北は北海道大学中川地方演習林、南は美澤道有林が広がり、その山々にはエゾマツ、トドマツなどの針葉樹、ハルニレ、ミズナラ、ヤチダモなどの広葉樹が入り交じった天然林が生い茂っている。

北海道立近代美術館学芸員の浅川泰氏はナッシュと一緒にこの時から行動を共にし、北大の演習林などを見て巡った。その時の報告によると「上音威子府から山に入って箴島に抜け、砂澤ビッキのアトリエを訪れた。演習林で見た樹木の中で彼の興味を惹いたのはヤチダモ、カ

バ、ナラであった。箴島の山中にはビッキが好きだったアカエゾマツの大木があり、そこに立ち寄ったときナッシュは近くにあったニレを指して「デビット・ナッシュの樹」といった。なるほどそれはマツと違って曲りくねった枝をユーモラスに伸ばしていた。樹に対する感覚の違いがそんなところにも表われていた^⑪

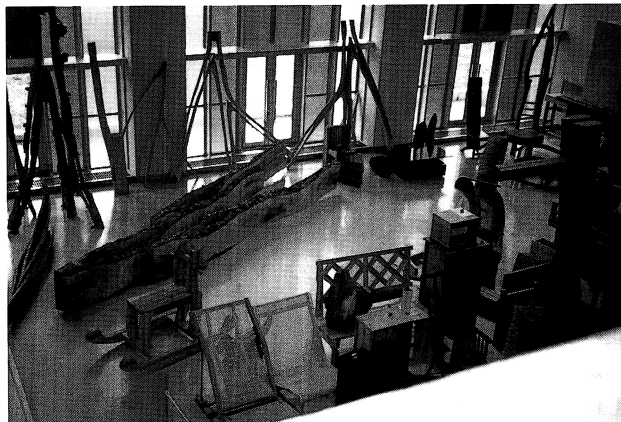
1993年から1994年の初めの冬までナッシュは3回音威子府で制作し、地元の人々と深く交流し活動を展開した。またナッシュ自身はこのプロジェクトをOtoineppe Spiritt of Three Seasons「三つの季節の精髓」と呼んだ。

当初、春と夏の2回でいずれも2～3週間ほどの日程でこのプロジェクトは完了する予定であった。ところが実際には冬の約2週間の制作が加わり、ナッシュは音威子府の3つの季節を体験した。この道北の厳しい自然の中で多くの時間をかけて制作することがある意味ナッシュにとっては必要でありまた重要な意味を感じていたのだろう。音威子府での最初の制作は5月22日からで雪が解けてからの作業となった。この頃の5月下旬から6月にかけての風景をナッシュは次のように語っている。「5月になると突然、力強い大きな春に周囲は道をゆずり、すべてがいっせいに成長して花開く。その時間の早さは私が経験したことのないものだ」^⑫冬の間に倒されたタモやカバの樹8本が枝を残したまま上音威子府の演習林内の旧事務所前に運ばれていた。ナッシュは「カバの樹がヨーロッパのものと違って、柔軟で、抵抗感のないヤワなものではなく、ナラと同じようにしっかりしたものであることが分かる。北海道の気象のなかでゆっくり育ったために、木目がつまっていて、絹のようで彫るのに最適だ」と。この第1回目の滞在の目的は夏の本制作のための下見と準備のためであったが、目の前のカバの樹を見てこの働きバチの樵夫はすぐに制作を開始した。ところが村の方ではそんなつもりではなかったので早速、砂澤ビッキのアトリエにあった道具を借りて来ることとなった。そして「割れる柱 (Crack and Wrap Column)」が制作された。

「春の訪問の最初の頃、大きめの彫刻を作るために、立ち枯れたり、倒れたり、すでに老衰している木を探す。内部が空洞になっているニレ、やや老衰気味のカツラ、見えそうなナラを見つける。どれが実際使えるかについては、まだまだ打合せを重ねる必要があると思う。1日中歩いて、この森の豊かな多様さを実感する。カバの若



音威子府工芸高校にある「割れる柱」



音威子府工芸高校に仮置きされた作品



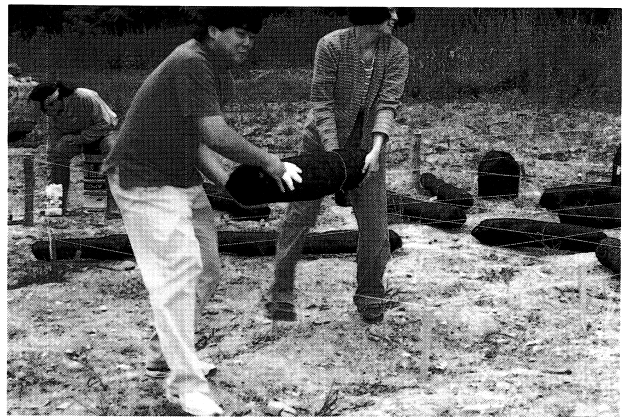
ワークショップで「赤と黒」の作品を運ぶ筆者(右)と宮田道明氏

木が植林されているところは、特別な経験だった。雨のなかで不可思議な藤色とピンクの色合を帯び、若木であるにもかかわらず、そこには深い憂愁の記憶に浸されているような気分が漂っていた。^⑬ナッシュが樹を選ぶときおそらく2つのイメージが混在していると思われる。一つは今までつくってきた作品に合う形の樹、他は、現場に生えている樹からあるインスピレーションによってその樹を選ぶ場合、それはある程度の経験を積んだ者がより本質的な見極めを持ち得ているのと同様な事である。そして森の中に入ると、ある自然界の作用が人間に働きかけ、自然に対する畏敬の念を抱くことがあり、精神が研ぎ澄まされ、より明確な「かたち」が見えてくる場合がある。ルドルフ・シュタイナーの「人智学」（アントロポゾフィー）の超感覚的世界の認識とアイヌ文化の神々達、自然を神とし、また共存するといったことをナッシュは感じ取っていたことだろう。アイヌの文化とケルトの文化と歴史の中に何らかの共通的なものを読みとったのであろうか。

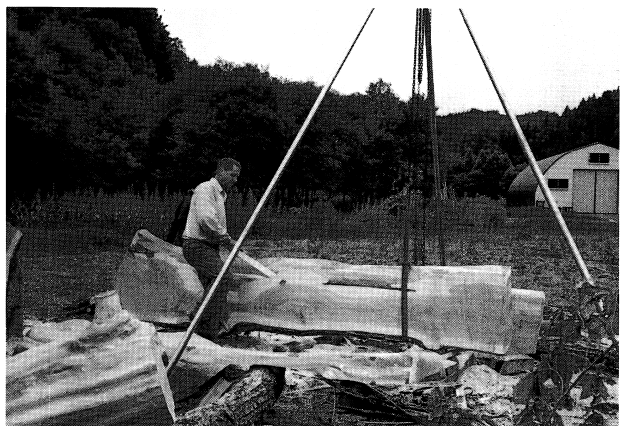
第2回目は7月20日から8月5日までの3週間の滞在である。ナッシュは近くに古い農家を借りて仕事場へ通う毎日だ。仕事場の横にはプレハブコンテナハウスが2つ設置され一つは各種の道具の保管用、そしてもう一つの方はコーヒーを飲んだり休憩し、また机があってドロイングしたりする場である。

私達、名古屋造形芸術大学と短大の教員・学生がこの音威子府プロジェクトにワークショップとして到着参加したのはナッシュの仕事がすでに10日間も過ぎた7月30日の夕方であった。彫刻科の学生4名（加藤智4年、門脇ともみ3年、河辺珠美3年、藤井彩子3年）とインター・メディア研究室の私と宮田道明氏、デザイン学科の野坂貞三氏と講義科目担当で美術評論家の中村英樹氏、それに職員の栗田暢之君の9名が名古屋から参加した。少し雨模様の寒い日ではあったが仕事場にはすでに多くの作品が置いてありその近くでカメラマンの安斎重男氏、アシスタント兼通訳のスタン・アンダーソン、小川千帆らが各々の仕事をしており少し離れた所でナッシュは仕事の段取りをしているようだった。

音威子府の駅からナッシュの仕事場、そして宿舍の天塩川温泉、音威子府工芸高校、砂澤ビッキの筏島のアトリエなど我々をマイクロバスで送迎していただいた事務局の日下さんや役場の宇佐見さん、実行委員長の河上実さんには大変にお世話をいただいた。仕事場では挨拶程



ナッシュの作品「赤と黒」の作品を運ぶ加藤智君と河辺珠美さん



制作中のナッシュ



四角・丸・三角の丸の作品（制作途中）

度の言葉をナッシュと交し1時間ほど作品を見てまわり宿舎に帰った。先ほどのカメラマンの安斎重男氏も同宿で互いに紹介をし、ナッシュについての情報を皆で交歓する。翌朝、仕事場にはすでにナッシュの姿があり、我々に木の皮を剥いだり、作品を移動したり、作業場の足下を片づけたりしてほしいと指示し、ナッシュはチェーンソーを片手に〈ナラの船〉の制作に移っていた。

私達は写真撮影のための〈赤と黒〉という作品を指示されたラインの中を掃除して運び、配置をした。この〈赤と黒〉の作品は黒く焼いたタモと、木皮の剥がれたハンの木の赤色の組合せである。ストーンヘンジをイメージさせるこの作品はすでにポーランドの森で1991年に同様な仕事をしている。彼の草月でのスライドレクチャーによると、「森で仕事をしている時、不思議な体験をすることがしばしばあります。短い話をしますが、ポーランドのある森で、オーダという直径20cmくらいにしか成育しない材質の木を使って作品をつくることにしました。ところがこの森の木は非常に太い。地面の所々に穴が空いている特殊な森だったので、きっと太い木をつくるために木の周りに穴を掘っているのだと思い込んでいました。そのオーダという木は、切った後すぐは切口が白いのですが、1時間もすると真っ赤に変色するのです。そんなことを経験した後、死んだ赤い木と、黒く焼いた木を組み合わせた作品をつくりました。その後、たまたま遭ったポーランドの樵の人に例の森の穴の謎を聞くことができました。その森は、第一次世界大戦の時にドイツ軍とロシア軍が激しく戦った場所で、その時に壕として掘られた穴だということがわかったのです。私の作品がその土地の社会的背景を、結果として帯びるようなものになったわけです。そういう不思議なことをいろいろな国で、作品をつくるということを通して体験しました。」^⑭とっている。

ナッシュは巨大なニレの木を相手に〈四角、丸、三角〉の作品の四角と三角に取りかかっていた。チョークで線を引き、そこを大型のチェーンソーで切り落してゆくのである。私の場合だと差し金を使い黒ツボで糸を張り、線引きをするのだが、ナッシュはかなりアバウトなラインなのだ。

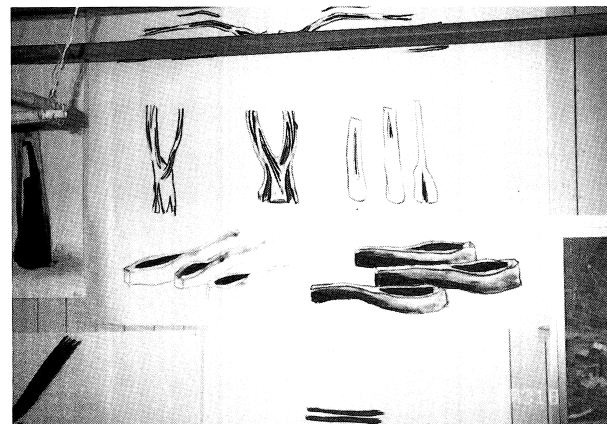
作業場の横の道路側ではアシスタントのスタン・アンダーソンがプロバン・バーナーで「口と楔」の作品をこがす作業をしている。私たちはナッシュのチェーンソーさばきに眼を奪われながらも、各作品の間を巡り彼の動



制作中の「小さな樺の玉座」



ニレの巨木の前での筆者



ブレハブハウスの中のナッシュのドローイング

きを観察していた。ナッシュの動きは、その時々インスピレーションや天候状況などで、作ろうとしている樹が選ばれ、集中的に作業に入りこむようである。つまり1日のうちに複数の作品を一度に手がけることもある。

作業場の端にあるプレハブ小屋の中の壁には、木の枝で炭を作った木炭で、ここで制作した作品のドローイングや、スケッチが描かれている。

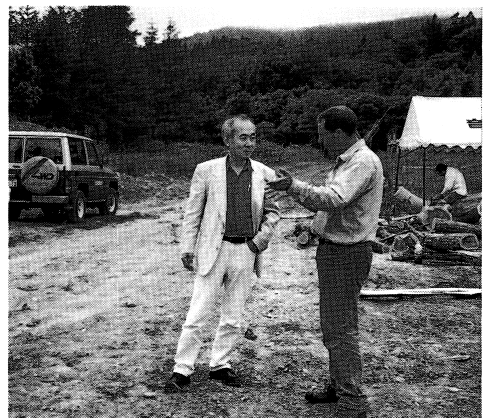
午前の作業が終り、午後になると安齋重男氏がカタログ用の写真撮影をするとのことで、ナッシュの作品が置いてある音威子府工芸高校へ移動し彼の作品を運び組み立てるのである。天塩川温泉旅館の広場（ゲートボール場）などでは「楢船（火星）・樺船（金星）」や「広がる流れ」・「内側・外側」を撮影した「広がる流れ」の撮影には息子のジャックも参加し皆でカタログの中に納まってしまった。

その夜、地元の青年団の人や実行委員の人たちと小さな公民館でバーベキューパーティをしながらナッシュを囲んで話をする機会を持った。そこで私はナッシュのアシスタント兼通訳のスタン・アンダーソンを通して「円空を知っているか」と聞いてみた。すると彼は「むろん知っている。円空は実に現代的な作品を多く残しており、大変興味を持っている。イギリスのアトリエには日本で手に入れた円空の作品集を持っている」と答えてくれた。北海道立近代美術館の学芸員浅川泰氏に円空の存在を教えられたらいいのだが実際には草月のワークショップの頃より知っていたのではなかろうか。また私は「貴方の仕事は、自然を、しぜんに、心の中に取り入れ、それをまた自然な、カタチで大自然の場所に帰すことだと思っています。それについてはどのような意識を持って彫刻の仕事をしていますか」と聞いてみた。ナッシュはすぐに「私は、自然の営みに対し、ほんの少し手助けをしているだけなのだ」と語った。

私たちが音威子府を去った後、ナッシュは8月5日まで制作を続けた。翌年の2月、再び音威子府を訪れ3 m近い雪の中でナラの大木2本を使って「門・黒と光」「十字形に焦がした卵」「器」などを約1週間で制作したのである。



写真家安齋重男氏と打合せをするナッシュ



中村英樹氏と作品について語るナッシュ



ナッシュと名古屋造形芸術大学の学生達

(1)砂澤ビッキとナッシュ

砂澤ビッキは1931年3月6日、北海道旭川市緑町で生まれた。本名は恒雄でビッキは幼い頃からのニックネームで東北などではカエルを意味する言葉で、アイヌ語でも使われていた。父・市太郎はアイヌ名を「トアカン」というクマ撃ちの名人であり、母の名は「ベラモンコロ」である。砂澤ビッキは幼い頃を振り返り次のような話をしている。「父・兄の制作する彫刻を眺めながら私は育った。父たちは夏は農作業、そして雪が降り始めると狩猟してそのなかに彫刻という生活があった。当時アイヌ彫刻のなかで勃興した熊の彫刻は、若い兄たちの世代が中心であった。」^⑮

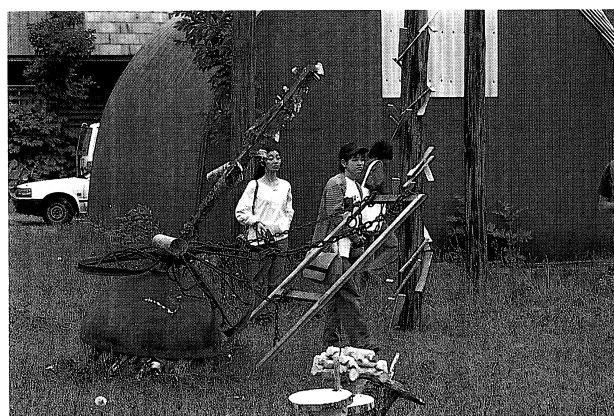
旭川では大正時代の半ばから、副業として木彫や刺繍などの工芸品の制作が盛んになり、昭和の初期に八雲町の「木彫りの熊」が、きっかけになって熊彫りが本格化することになる。大正の末、八雲の徳川牧場でスイスの「木彫りの熊」をまねて農民たちが試作したのが最初で、このときの木彫の指導者が旭川中学（現・旭川東高校）を出た彫刻家・加藤顕清である。

1953年の冬からビッキは鎌倉に住むようになり、澁澤龍彦、詩人の加藤郁平、建築家の有田和夫、舞踏家の土方巽、インド哲学者の松山太郎、達との交友が始まる。冬は鎌倉に住み、春から夏にかけては北海道・阿寒湖の自分の土産物店「ビッキの店」で木彫のアクセサリーなどを制作するという時代が続いた。1954年に東京のブリジストン美術館で「ザッキン新作展」が開催され、砂澤ビッキはこのロシアの彫刻家、オシプ・ザッキンの作品に感動し、またその中に、ある種の自分の姿を垣間見たのであろう。これを機に彫刻に興味を持ち、彫刻作品を制作し、1956年の第6回モダンアート協会展に出品する。（以後1964年まで出品）。

1976年の夏から秋にかけてビッキは旭川・神屋の山中に土地を借り、一人でテント暮らしを始めた。近くには小川が流れ、川石で炉をつくり、ランプの灯りにドラム缶風呂、といった原始的な生活である。「40歳を過ぎた時点で、もう一度、じっくりと自分というものや、自然の中にあるデーモニッシュなものを見極めたいと思って、山中で原始生活を始めた」と語っている。また、友人への手紙の中では「あの旭川の奥の山中で、夜、山中を眺めつづけた数ヶ月は、俺の中に棲息する「もののけ」と夜の自然を対比させてみることであった。この対比の中で

自然は確かに魑魅魍魎^{ちみもうりょう}が棲息していると確信したのだった」^⑯。この頃のビッキの作品は「木面」と呼ぶ一連の仮面シリーズで「樹面」「奇面」「企面」などいろいろなタイトルをつけている。

1978年11月末、砂澤ビッキは道北の音威子府村に移り住むことになる。9月の札幌市内時計台ギャラリーでの個展の時、彼の作品を観た音威子府高校校長の狩野剛氏から積極的に音威子府への移住を勧められ、11月に物満^{ものま}ない^{ない}おさしま内地区の箴島に居を構えた。村では音威子府高校の教科にインテリア科を設け、木工芸などの実習授業を取り入れていた。ビッキは廃校となった旧箴島小学校をアトリエにし「アトリエ・サンモア」と名命し、1989年57歳で没するまでの10年間、この音威子府のアトリエで深夜まで巨木に立ち向い制作し続けた。



砂澤ビッキのアトリエの前で



天塩川温泉ロビーにあるビッキの作品 「樹華遠い音」1983

1991年5月砂澤ビッキが亡くなって3年後、デビット・ナッシュはビッキのアトリエを訪れた。そこでナッシュは何を見、何を感じたことだろう。北の山中で制作するビッキの姿はイギリス・ウェールズのブライナイ・フェスティニョグでの教会をアトリエにしているナッシュ自身との、何か相通じるもの、そこには言葉は必要でなく、アトリエに残る多くのビッキの作品、生き方、作品制作に対する情熱などを強く感じたのではないだろうか。ここ音威子府の風景や自然、また写真などから、厳しい冬の制作、それら全てとビッキに対する尊敬、そしてビッキとこの大地と森の中で交霊し制作することをナッシュは決めたことだろう。共に創造する者、制作方法こそちがえ、この音威子府での制作がナッシュにとって、一つの重要な意味を持つものである。

私たち、名古屋造形芸術大学及び短大の一行がこの砂澤ビッキのアトリエを訪れたのはナッシュの音威子府プロジェクトにワークショップとして参加した8月1日の午後だった。このプロジェクトの実行委員でもある地元の子佐見さんや宮川さんの案内によりマイクロバスでナッシュの制作場所から車で10分から15分くらいのJR宗谷本線、箴島駅のすぐ前のビッキのアトリエに着いた。赤いカマボコ型の屋根は大雪のために一部つぶれていた。そのアトリエの中には巨大なナラの原木がどっかりと置かれており、まるでその木はビッキ自身のように思えた。アトリエの周囲ではビッキを親う若い作家や学生達が夏の間だけ、ここで自主的な木彫シンポジウムとして制作をしていた。彼等は九州や名古屋、大阪、東京などからやって来ている。参加者の中には北海道をバイクや自転車で旅行中なのにいつのまにか一緒に木を彫り出した人もいた。かつての小学だった建物はビッキの住まいと作業場兼ギャラリーとなっていた。居間にはビッキの手になる大きな卓や椅子などがあり、我々はビッキの奥さんの涼子を紹介され、その卓上でおいしいコーヒーをいただいた。ビッキの作品集を見ながら彼の作品について新ためてその作品の生命力に感動させられる。この作品集の中で酒井忠康氏はビッキの作品について次のように述べている。「かたちを前提とする造形から解放されて、樹界を奔放に漂流し、自ら称した「樹気」に同化、自然の気象に還元される自由を獲得した彫刻となる。ここに砂澤ビッキという彫刻家の、木との対話に開示された思考の道筋がある。あらゆる観念の表層を剥いで、自然との約束に接近する行為は窮極的には祈りへとかわるが、生

涯にわたって彼の体内を貫流していたのは、唐突な例かもしれないが、あの、連綿としてひびくところの「ムックリ」の音のような気がする」(原野の魂砂澤ビッキ)。

私たちはビッキのアトリエを後にし、音威子府駅前に建っているビッキの大作、音威子府タワー、音威子府役場内の作品「森に聴く」・「森と啄木鳥」(レリーフ)・「天塩川蝶と鮭」(レリーフ)や村民談話レリーフなどを見て巡る。私たちの宿舎、天塩川温泉のロビーには柳の枝を素材にし複合的に組み合わせた作品「樹華・遠い音」が美しく立っていた。

ビッキの制作は人の寝静まった深夜に行われた。厳冬の全てが凍てついた空間の中で耳の奥に聞こえる大地の魂たちを意識しながら白い息をはき斧を振る。

「積雪が高くなると列車の轟音は雪に吸われて静かに、わがおさしまの駅を朝3時34分急行・「塩尻」が通過する。この列車の灯が天塩川に沿って消えてゆくのを見とどけてから制作に入るのが習慣になって満八年になる」(砂澤ビッキ作品集)、やはり作品集の中から彼の詩を紹介したい。

風よ
お前は四頭四脚の獣
お前は狂暴だけに
人間達はお前の
中間のひとときを愛する
それを四季という
願わくば俺に最も
激しい風を全身に
そして眼にふきつけてくれ
風よお前は
四頭四脚なのだから
四脚の素敵な
ズボンを贈りたいと
思っている
そうして一度抱いてくれぬか

1988年秋 ビッキ

III 円空

(1) 円空との出会い

円空の仏像をはじめて見たのは、今から30年前に遡る。私が名古屋造形芸術短期大学の彫塑コースに在籍していた頃の1年生か2年生の時である。当時、東海女子短期大学教授で円空顕彰会会長でもあった土屋常義氏が本学で特別講義をされた時に、名古屋市中川区荒子町の荒子観音へ円空仏を見学に行ったのが円空との出会いである。

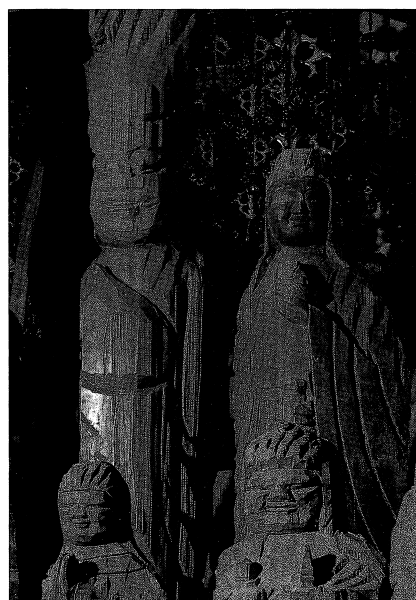
この荒子観音は正確には浄海山観音寺と呼び尾張四観音の一つで天台宗である。建立は奈良時代といわれ、永禄年中（1558～1569）智音院法印全運が中興したといわれ、戦前までは女人禁制が守られていたという。

土屋氏は私たちに仏像を拝観する場合には必ず仏像に対して合掌してから観せてもらうようにと、基本的なマナーを指示し荒子観音内庫裏に祀ってある護法神、不動明王、竜神像、観音像などを拝観しそれについて説明をされた。「円空は北海道や東北路の旅の途中の折り、洞穴で修行を含め造像中に洞穴の入口より差し込んでくる外の光によって制作中の仏像が荒々しいナタやノミの打つ力によって力強い表情や形、光のコントラストによる不思議な造形性を発見するきっかけであった。それが今日の円空独自の鉦彫りのスタイルに結びついたのではないか。」といった内容であったように記憶している。また「円空は、奈良の法隆寺にある飛鳥時代の百済観音に大変憧憬をもっていたらしい。例ば全体の割合にに対し大きな頭部、口角が上っている古式な笑い、切れ長の柳葉状の眼、左右シンメトリー的な納衣、強い正面性、そして一本造りなど、初期的な円空仏については奈良で仏造を造像する時に基本となる儀軌などを習得したのではないかと思う。」また荒子観音では、まだ誰も円空といわない以前から土屋氏は何度もこの寺を訪れ円空仏の発見につとめられ、そして先ほどの像や木端仏などが発見された時の様子や、他のお寺にある円空仏についても話されていた。名古屋市守山の竜泉寺にも千体仏が残っていて、自分が発見した時には半分くらいしかなく、その住職から「戦争中に燃料がなく、円空仏を燃してしまった」と聞かされたときのショックや津島市の天王通りにある地藏堂には千体仏があり、それは立派で完全に千体揃っていて大変素晴らしいものである。などと話された。

ここ荒子観音の入口の山門には円空最大の仁王像がある。円空と荒子観音との結びつきについては「浄海雑記」に次のようにある。「円空が当山に留錫したときは、ちょ

うど住職円盛が仏像を作りたい、と誓願していたときだったので、円空が彫刻の名手であることを知り、檜の大材を求めて二大力士像を作らせ、その余材を以って大小数千体の仏造神軀を作って貰った」（全文漢文）とある。この浄海雑記についてはいろいろな状況から否定説が有力となっている。

その後、私は個人的に2回程、荒子観音の円空仏を拝観している。



名古屋・荒子観音の円空仏

(2) 円空について

1603年に徳川家康が江戸に幕府を開く、円空が生まれたのはそれから29年後の1632（宝永九）年に美濃の国中島郡中村（羽島市上中町）で生まれた説と郡上郡美並村説があり、はっきりとした定説はない。谷口順三氏の説によると円空が剃髪したのは1650（慶安三）年の数え年19の時に「やろか水」と呼ばれた大洪水で母が非業の死を遂げ、その母の鎮魂の供養が直接的な動機であったろうという。今の羽島市の徳仁寺がその彼を拾ってくれたという。徳仁寺は浄土真宗東本願寺の直末で、昔、羽島の北を流れる境川で洪水の為に従渉に苦しんでいた蓮如上人を助けて、無事に従渉せしめた川並六坊の一つとしてこの地方では格式の高い寺である。そのような寺に居たのにやがて円空はこの寺から出奔する。原因ははっきりしないが道ならぬ恋のために寺にも村にもいられなく

なったという説もある。そして遊行の僧として旅に出たのが23歳の頃といわれている。この後の流亡の時期については西春日井郡師勝町の高田寺で修行をしたとあるが定かではない。民間信仰を知り、その後伊吹山に入山し祈禱僧として修行をしたという。伊吹山には昔、伊吹百坊といわれる密教や修験の寺があった。この百坊の寺院は織田信長にすべて焼き尽くされ荒廃していたが円空の入山した頃には、いろいろな宗派が入り交りそれぞれ自由に修行していたのではないかと谷口順三氏は云っている。ここで円空は所衣経の読み方、祈禱儀式、梵字、陀羅尼のいろはなどを学び、密教者や山伏のあとについて修行し、また薬草に関する知識もこの伊吹山で得たと思われる。そして伊吹山を降りたのは1661（寛文元）年の30歳の頃ではないかと推測されている。そして長良川の上流美並村下田の西神頭家を訪れここの当主安永の所に滞在する。安永は円空に関市池尻にある白鳳時代の弥勒寺跡に、美並村の百姓の取持で草庵を建てそこに一時住まわせた。この草庵は後に中興第二円舜の力で規模を伸ばし、1689（元禄二）年に旧名弥勒寺で天台宗の末寺となり、円空は中興開山の師と呼ばれた。また、ここは彼の終焉の地でもあった。円空は近くの関市藤谷や美並村川千谷などで修行を続けた。この川千谷は粥川の上流にあり円空洞や円空岩と呼ばれる場所があり粥川寺には多くの円空仏が残っている。円空は1663（寛文三）年にこの粥川寺で得度したという説もある。同じ年に安永の肝煎りで円空は美濃国郡上郡根村神社に神像三体（天照皇大神像、阿賀田神坐像、八幡大菩薩像）を勧講した。円空の初期の造像には多くの神像があり円空の造像の出発点は神像からというのが一般の定説となっている。円空の信仰観がどのような形で変化していったのか興味深い。また円空を通して、江戸初期の民衆の宗教に対する意識がどのようなものであったかを推測するのも一考である。すでに仏教が江戸幕府の奴婢となっていたことと円空の生き方は関係があると思える。民衆が仏教に対する期待を十分にもっていたならば円空は神像を刻む必要性はなかったのではないか。また円空の心の中には当時の仏教界に対する批判が常に存在していたのではないだろうか、そして遊行の旅へと己をかり立て造仏を志すのである。

円空が生母の鎮魂の一字を建てするために諸国勧進を決意したのは32歳1663（寛文三）年の頃といわれている。寛文五年に円空は加賀の白山で禪定し、越前へ出、海路で津軽に向うのである。その頃にはすでに北陸から松前



護法神（埼玉・小淵観音院） 平凡社・別冊 太陽 1984
円空（遊行と造仏の生涯）より



立木に向かい鉋をふるう円空
三熊花版画 伴蒿蹊 「近代畸人伝」より

間、北陸から陸奥間には舟才船が就航しており、二、三百石の船が年に三往復くらいしていたという。円空は津軽奥州の各地を転々と徘徊しながら仏像を刻み、津軽半島、三厩から蝦夷（北海道）へ渡った。

檀一雄氏の「鉋と遊行」の中に北海道へ渡った時の円空の足跡をたどりその取材の様子を小説家らしく次のように推測している。

「江戸時代の記録に、三馬屋（三厩）より松前までは、渡海七里、佐井から箱立（函館）までは、渡海八里余、
としるされてあるが、円空は薪船にでも便乗したか、往時の船旅のおそろしさは、私達の想像のそとだろう。たとえば「蝦夷行記」に、「海底より潮湧き出、四方より大浪もみ合わするゆえ、遠くこれを望めば、絮（わた）をちらしたるごとくにて、水面一二段も高く見ゆるなり……」と三厩から松前までの、船中の恐怖を語っている。しかし、このような時こそ、アラヒジリ円空が、その呪術と念力を存分に発揮出来る一瞬であったに相違ない。今までは、みすばらしい乞食僧に見えていた男が、船先のあたりにスックと立って、念仏の声あらあらしく、鉈を取り出し、船上の薪をひきぬきながら、アッという間に、その木片から、仏像らしいモノの形を刻み出して行って、怒涛の中に、投げ入れて見せたらう。大波が鎮まろうと、鎮まるまいと船中の人の心は、それなりの、帰依と沈静の色を見せたにちがいない。」^⑦

また、西海岸を過ぎ茂辺地、曹溪寺での円空仏・観音坐像を拝観すべく立寄った時の様子についても次のように描いている。「作持の語ってくれた話によると、この観音坐像は、もとは、どこぞの神社に奉納されていたものらしく、その神社の禰宜（ねぎ）が、自分の息子が悪病にかかったときに、大いに怒り、みんなこの観音の呪いだと言いはじめて、顔や胴を傷つけた挙句、屋外に投げ棄てたのだそう。それを拾った信者が、しばらくは自分の家に安置しておいたのだが、いつの日にか、曹溪寺に寄進をした、という話であった。

面白い言い伝えである。円空仏には、たいてい、さまざまの伝説があって、これもその1つにちがいないが、おそらく真相は、廃仏毀釈の時に、神社から放り出され、傷つけられたものだろう。台座の割れは、これを煎じて飲んだという語り伝えだそう。ひょっとしたら、そんなことがあったかもわからない。

日本海は、思いもよらず風いでいる。その先にたどりついた地蔵庵が愉快である。住職も誰もいない無人の地蔵庵であった。近所の老婆が顔を出して、庵の扉を開いてくれたけれども、内部は荒廃するがまだ。円空のエの字も、お婆さんは知っている気配がない。しかし、おそらく、円空がこのあたりの海辺にたどりついた時も、そっくりそのまま、こんな有様であったろう。ただ、海がニシン漁で賑わっていた村々であったから、乞食の遊行僧達が泊って旅立ってゆく寺が散在し、円空もまたそ

れらの寺に寝泊りし、乞食し、造像しながら渡り歩いていったろう。庵主のいない、漁民の素朴な信仰の場の地蔵庵もそこここにあったに違いない。円空は、かえって、そういう無人の地蔵庵の軒の蔭で、没我の造仏にはげむ事を好んだかも知れぬ。というのは、堂守さえあれば、どこへでも円空仏を投げ入れていったような趣があるからだ。だから、疑いもなく円空が、先ず布教や造仏勧進の相手として、接触していった人々は、素朴な漁民達よりほかにはなさそう。豊漁を祈る加持祈禱も行ったであろう。漁民の安全を祈る呪文や念仏も唱えたらう。その姿に、今しがた彫りあげた円空仏を惜しげもなく投げ入れてみせて、霊威の現われるのを祈ったかも知れない。時には、行基の故事にならい、死者への三昧ヒジリを勤めたかも知れない。雨が降らないとなげかれれば雨を乞い、風雨が静まらないとこぼされれば、風気を祈って円空仏を刻んだらう。私は、西海岸の円空仏のありかを訪ねながら、没我の造仏と、加持祈禱に没入している孤独な円空を見るような心地がした。これこそが後日の、おどろくほど自由で個性的な、円空の創造力を生んだ信仰の力だったろう。木材そのものの精霊から仏を掴み取るような荒々しい鉈の創造力だ。円空を私は、良寛風の愛される円空にはどうしても思えない。」^⑧

1666（寛文六）年の冬、ここ西海岸の荒々しい風景は、おそらく円空にとって厳しい風土体験となったであろう。布教造像僧として、未開の蝦夷地での地元漁民たちとの交流の中から、円空初期の単純で素朴な、そして左右相称の安定化した観音坐像が生まれている。洞爺湖の観音堂にある観音坐像の背中に記してある文体には「うすおく乃いん小嶋、江州伊吹山平等岩僧内、寛文六年丙午七月廿八日 始山登円空（花押）と刻み込まれている。

北海道での円空については伴蒿蹊の「近世畸人伝」に「その地のひとは今に至りて、今釈迦と名づけて、余光をたふとむと聞ゆ」とある。また菅江真澄の紀行「蝦夷（えぞ）廻天布利」の中に「ケボロイの幽洞（いっわや）を訪れた様子については「ここに岩舎の観音といふあり。舟つけてこの窟に入ば……奥深く入ば、五軀の木の仏をならべおけり。そが中のみくしたかき仏のそびらにかいたるを見れば、寛文六年丙午七月始登山、うすのおくの院の小嶋江州伊吹山平等岩之僧円空と記し、いまひとつには、いわうのたけごんげん、其次に立たまふは、くすりのたけごんげん、とそこびらに在り……このいつはしらのほとけのみかたしらは、みな円空法師の作にて、しか記せり。」とあ

る。

蝦夷地における円空はアイヌにも通ずるシャーマンの祈禱師であり、和人地においては仏師、円空であった。アイヌの信仰は自然信仰であり呪術信仰でもある。東蝦夷地は一年前の夏にアイヌの反乱が起り鎮圧されたばかりだった。そんな状況下の中、円空は仏法とアイヌ信仰との間に橋をかけようとしたと思われる。この北海道での遊行は約半年ほどと推測されており、帰路、函館から本土下北半島の佐井村に上陸し、恐山、なまはげの門前五社などに立寄り造仏している。

1668（寛文八）年の冬には故郷に帰り、生母鎮魂のための小宇を建立しようと濃尾の村々を喜捨行脚した。この時期に尾張の医師で明国よりの亡命者張振甫の知遇を受け、寛文九年に名古屋市千種区四観音通の通称、鉦薬師と呼ばれる薬師堂に日光・月光・十二神将の薬師一具、それに阿弥陀・観音・童子礼拝像の十七軀を安置する。これは薬師堂建築の余材を使って彫られたものといわれている。この鉦薬師の造仏は今までの円空仏とはかなり違って異国風だと谷口順三氏は述べている。同じような作風については正覚寺（愛知）や正法院・薬師寺（埼玉）のいずれの十二神将も同様な感がある。特に鉦薬師の迷企羅・安底羅大将の顔相には眉や目を逆への字形で口を左右に長くいっばいに流し切って裂けるような口を表現している。これはアイヌの女性の顔のイレズミの形のようにも、正覚寺の真達羅大将の納衣の形はアイヌの伝統的な文様にも見える。北海道で何があったのか不明な部分も多いが、確かにアイヌの人々との接触、交流があり造像の技法にも影響を与えているのではないと思われる。円空のつくる仏像は寺の本堂に安置して拝む礼拝仏ではなく奉納仏とする場合が多い、奉納仏の大きな目的は供養であり、敬いの心をもって長上祖霊に対することである。人の眼から離れた崖の上の洞穴の祠などに置かれたりするもので、その造像には神霊的な意味があり、呪術的でもある。奉納仏の造形的な特色としては、修行し遊行移動してゆく間に素早いスピードで造仏せねばならない事が前提であり、その土地、その土地で素材を入手し、それぞれの条件下で短期間に仕上げてゆく必要がある。この手法は多分、アイヌの地に滞在し、そこで神に対する祭事行事の中でアイヌの人々が木を扱う技法を垣間見たのではなかろうか。

北海道へ渡った頃の円空仏には、先に述べた洞爺湖の観音堂の観音坐像には鉦彫りの円空スタイルと呼ばれる



アイヌの墓標 写真 掛川源一郎
アイヌ民族写真・絵画集成3より



アイヌの衣裳 シムリカ＝風谷アイヌ記念館蔵
アイヌ民族写真・絵画集成3より

荒々しい表現はなく、むしろ大変デリケートに仕上っている。衣紋の表現にも細かいすじ彫りをほどこしている。このすじ彫りをするのは、彫刻する造形の直接意識とは違ったものであり、初歩的な手法でもある。

円空が北海道へ渡る以前に、伊吹山で修行したであろ

うといわれている頃に多分、円空は仏像を造像する時に重要なそれぞれの形の約束ごとを定した儀軌を習得していたと思われる。



愛知・扶桑 正覚寺
十二神将 写真 長谷川公茂 円空研究3 円空学会編より

(3) 円空の表現技法

大宮市の薬王寺にある薬師三尊は、一本の木を二ツ割りして半分を薬師如来を作り、残りを更に半分に割り、日光・月光の菩薩脇侍像を作っている。その両脇侍と薬師如来を再び合せると全くもとの一本の木にもどってしまう。木材を縦に何等分かして、その三角形の突角部分をそのまま鼻、胸、合掌した手、腹部、そして台座と円空独自の形である。また、これと逆に三角形の方を背中に、丸い外側の部分を刻み込んでいるものもある。

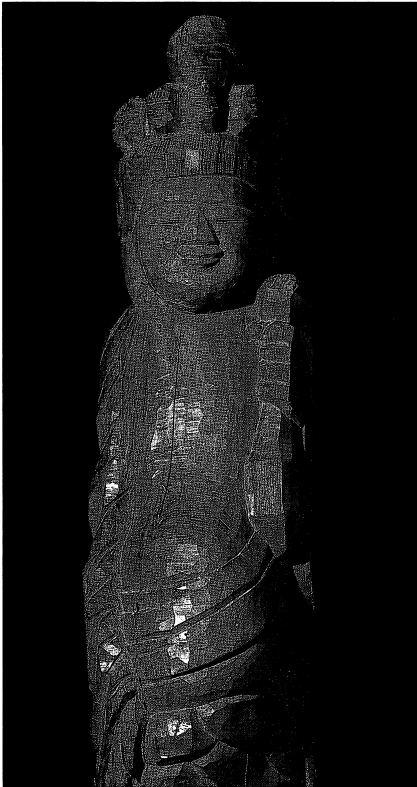
日本の伝統的な彫刻では木彫の割合が非常に多くその数においては90%を超える、彫刻は時代によって様式の変化があるが素材の持つ性質が造形に大きく影響を与えている。飛鳥時代には、彫刻の用材としてはクスノキが使われていた。現存するこの時代の仏像のうち四分の一は木彫でありそれらはすべてクスノキである。木彫の用材としてクスノキが選ばれた理由は、最初に我が国に伝来した仏像が南方産の香木で彫られており、それに似た木ということでクスノキが選ばれた。クスノキは内地材では唯一の香木であった。奈良時代には唐の影響を受け、金銅、乾漆塑像などで仏像がつくられた時代である。平安時代には再び木が復活するが、注目されるのはヒノキの白木から始ったといえる。神護寺の薬師、新薬師寺の本尊、法華寺の十一面観音など、また和風文化と建築との関係も少なくない。そしてそれ以後ヒノキを主流とな

ってゆく。多少、地域によって用材の差はあるものの円空仏の場合もこのヒノキが主流であるとみてよい。

つぎに円空の道具であるがそのタッチからよく鉋と言われるが、多分に刀の事だろう。それも山伏、行者が用いる短型のものではないだろうか。そしてノミ、すでに平安時代には「口金、かつらつきノミ」が存在している。大工が造作に使う、追入れノミ、細工用小刀、叩きノミ、木槌、砥石、割矢、など一式を木箱に入れそれを背中に移動したのではないか。

樹木は大地から生じ地中の水を吸いあげ、空中に伸び、天に向ってゆく。それは自然の生命力の基本的な姿である。その木の幹と断ち割った断面には無数の直線が垂直に走り、伸びてゆく生命の勢いを鮮烈に示している。けれど円空は視覚的・造形的なねらいはなく、仏を造ることを己の信仰の行いとし十二万体に及ぶ造像を目標とした。

伊吹山の麓、大平寺部落にある十一面観音の背面には円空の詩や歌と共に「四日木切、五日加持、六日作、七日開眼、円空沙門(花押) 元禄二年己巳三月初七日……」とある。4日に木を切って、5日に加持祈禱をして、6日に作って、7日に開眼供養をしたとある。この仏像は1メートル80センチもある桜の一本作りである。桜は堅い木であるが、これをたった1日で彫り上げている。この十一面観音は円空独自の鉋跡やノミ跡の速度を感じさせる表現ではないように思えるが、驚異的な速さである。それは勤行に等しい切り捨ての行為を痕跡としての形態である。それを切り捨て、切り捨ててゆくことによって大なるものに届こうとする宗教的人間の精神の厳しさを見る思いがするのである。



「十一面観音」滋賀・伊吹・大平寺観音堂 1689

(4) 円空の生きた時代

鎌倉新仏教は、江戸時にはすでに民衆を組織した教団へと成長していたと思われる。寺をベースとして組織された民衆の中心をなしていたのは農民であったろう。民衆宗教として成立した鎌倉仏教ではあるけれど、それが教団としての組織が確立することによって、逆に排他的な思想と集団を形づくっていったようだ。古代から中世にかけて、浄土教の中から親鸞によって浄土真宗が起り、南無阿弥陀仏の称号とともに信仰は大衆の中に広く浸透していった。人々は家々に仏壇を具え、小さな仏像を安置して礼拝するようになった。すると当然のことながら造像のスケールも一般的に小さく平均化され、寺院の本格的な仏像の集中的な作為に対し、大きな変化を伴ってきた。それにより信仰の媒介者としての遊行僧の形態がおこってきたのではないだろうか。寺院での大きな仏像制作の活力が失われたことや、宗門人別帳制度のため、民衆は仏像を持って宗徒の証としたことも、各戸の小仏像の数を増した要素でもある。親鸞の他力本願の教え以

来、念仏によつての極楽往生が可能となり、わざわざ寺院での儀式を必要とせず、各戸での念仏が盛んになった。念仏のおかげで民衆は自分の家に自家用の小さな仏を持つことになった。これらの小仏像を多く彫ったのは、もちろん専門の仏師であろう。また、仏師以外にも多くの素人仏、下手仏など民衆が民衆のために作った仏像も数多くある。円空のような遊行の僧、しかも宗旨もつまびらかでないような乞食行者を迎え入れてくれたのは、氏子という共同体の人々や、宗旨もあいまいになっている旧仏教（天台、真言や奈良の諸寺）系の下にあった賤民たちであったと思われる。白山信仰と円空との出会いには、被差別民衆との親密なかかわりがあったと考えられる。円空は“聖”の伝統の中で、彼を迎え入れてくれた人々のために、祈りをもって応えていたのだろう。円空にとっての十二万体の造像作業は、仏との誓願によるものであり、生涯にどうしてもはたさなければならない至上の目的となった。庶民の生活のなかには「願かけ」ということがある。神や仏との約束のことで、その約束をはたすことによって、何かの目的の成就を願う行為である。円空の造像の動機は、庶民のそれとは違うかもしれぬが、ある種の「願かけ」でもあった。信心上の目的が明確であれば、概念化した美や、既成の形式（儀軌）などは超越することが出来るのである。それはまた、当時の仏教界に対する痛切な批判でもある。¹⁹⁾

円空は修行のため1670（寛文十）年に大和・法隆寺に入山した。当時の法隆寺は今と違い、法相宗本山興福寺の末寺で、密教・修験の徒たちも同居し、山伏達も多く住みついていた。円空は寛文十一年七月十五日、法隆寺の巡春塘から「法相中宗血脈」を受ける。法隆寺に五仏の宝冠を戴き知拳印を結ぶ金剛界の大日如来坐像を作る。その後三重を巡り、寛文十二年、岐阜県郡上郡白鳥町白山美濃馬場長滝寺に十一面観音像をつくる。郡上郡美並村に半在し八坂神社の午頭天王像をつくる。その後、奈良から、1674（延宝二）年に伊勢街道を経て志摩地方へ出る。この夏に円空は伊勢神宮に詣で、外宮門前町の常明寺で両面仏を彫っている。阿弥陀如来と薬師如来を表裏にダイナミックに彫った像である。上五知の薬師堂に薬師三尊、阿児、立神の小林寺に竜神を刻む。志摩片田の三蔵（尊）寺と阿児、立神薬師堂にそれぞれ伝わる大般若経六百巻を修復、扉に多数の十六善神図を描く。1675（延宝三）年、その後、熊野路から大峰山に入る。同年、大峰山麓天川村に越年し観音信仰に篤い土地の百

姓から、観音堂建立の余材で、その本尊の造頭を頼まれ作る。胎内仏を持った聖観音、大弁財天女、金剛童子、護法の四体を造像する。山上ヶ岳本堂に阿弥陀如来坐像を作る。九月、大峰山にて役行者像をつくる。この大峰山で円空は山伏の修行を積む。大峰修験道場は北は吉野、南は熊野をつなぐ七十五カ所に設けられている。円空はその第六十七番の道場、山上ヶ岳の隣、小篠の宿で越年した。1676（延宝四）年、立春、円空は尾張野に姿を現し、修験力を身につけ、護法の呪術に自信を持った円空は、濃尾の百姓のために護法像を作り、百姓に随従して、その現世利益を顕示したかったのであろう。そして名古屋市守山区吉根の竜泉寺で、馬頭観音、千体仏などを作り、その後、中川区荒子町の荒子観音寺に滞留し、仁王像、護法神像、千面菩薩像などを作る。翌、1679（延宝七）年には岐阜県郡上郡美並村杉原熊野神社に十一面観音像、不動明王像、下田の愛宕社に不道明王、この3つの像を六月十五日の一日で刻んだ。七月五日、大津の園城寺に入山した円空は靈鷲院住職、尊栄から「仏性常住金剛宝戒相承血脈」を受ける。金剛宝戒は天台宗の正規の僧となるためには必ず受けねばならない戒で、ここで円空は初めて純密修行ができるようになった。1680（延宝八）年、この年から円空は関東地方へ巡錫している。茨城県笠間市大町の月崇寺で観音像を作る。1681（延宝九）年四月十四日、群馬県富岡市一宮、貫前神社で辰の刻に大般若教を読み終える。1682（天和二）年九月九日、栃木県日光山、円観坊で十一面千手観音像を作る。日光山修験、高岳法師より「サラサラ童子先護身法」「七仏薬師一部秘法」などを受ける。1684（貞享元）年、岐阜県式儀郡洞戸村奥洞戸の高賀神社に滞在、多く造像する。名古屋荒子観音寺住職、円盛法印より「天台円頓菩薩戒師資相血脈」を受ける。1685（貞享二）年、美濃から飛驒に入り高山の干光寺に滞在し造像する。中仙道から木曾・三留野、等覚寺で天神像、弁財天、十五童子像を彫る。1689（元禄二）年、滋賀県伊吹山中腹の大平寺中の坊に十一面観音像を彫る。六月、栃木県日光山・明堂院で観音像を作り、八月再び滋賀へ戻り大津の園城寺の尊栄より「授決集最秘師資相承血脈」を受ける。1690（元禄三）年、奥飛驒の上宝村金木戸に十一面観音像、今上皇帝像、善女竜王像を作る。この今上皇帝像の背面に飛驒の国で一万体、全国で十万体を作り終ったと書いている。1691（元禄四）年四月二十日、岐阜県益田郡金山町菅田の和田楽師堂に青面金剛神像を造像、又下呂町小川

の今井家でも同じく青面金剛神像を作っている。1695（元禄八）年七月十五日、弟子の円長に「授決集最秘師相承血脈」を与える。同日の七月十五日、美濃、関池尻の弥勒寺で入寂。²⁰

IV ナッシュと円空、 そしてビッキ

北海道という同一の地で三人は木を素材に、その形態こそ違え、大自然の厳しさ、アイヌの存在、自然を神とする信仰的な要素など三人の精神は時代を超えて、それぞれの作業の中で、1人は遊行の僧として漁民たちやアイヌの人々の生活に触れ、また1人はアイヌとしての血の流れを感じながら先祖よりの大地で風を聴きながら木を彫る。そしてはるばるイギリスからやって来た男は、この島国に自分の生まれた国を重ね、この北の森で自然の魂を感じとる。この三人の不思議とも思える出会いは一体何だろう。もちろんこれは私の勝手な推論の範囲ではあるのだが、ナッシュの眼を通しての円空やビッキの存在はどのように映っているのだろうか。日本という「木の文化」をナッシュは草月のワークショップなどで「生け花」という世界を通し日本人の美意識、感性、歴史などある程度の理解は示している。しかし、時代や国が違っていても彼等にとっては「樹」や「木」があれば、そこに己れの魂を打ち込むことは共通しているように思える。

修験道の僧として一匹狼的な円空は木食戒を受けたと思われる。この木食は山中修行の必要から生まれたもので、山中の自然の木の実や山草をとって食べることから生じた。従って生涯木食するのではなく一定期間の五穀断または十穀断をすることである。この木食行にとって最も重要なことは食物の事よりも木食戒の秘密の授戒である。秘密伝法なので血脈や戒牒も残っていない。木食遊行者の誓願については十大願または十八大願などといわれているが、万物が一心のあらわれとする教理があったようだ。円空も一心の花押を用いている。木食戒を受けた者はその生涯を通じ、その誓願達成のため厳しい実践が要求される。その内容については「遊行回国と行道」「木食行と断食行」「懺悔減罪と苦行」「窟ごもりと禅定、山ごもり、島渡り」「加持祈禱と託宣(除災招福、治病雨乞)」「作仏(千体仏・万體仏・神像)」「作歌」「一心観(禅能・唯心観・心字花押)」「真言・念仏・法華経の併修」「即身仏の自覚(仏号・菩薩号・阿弥陀号)」「入定と捨

身」などである。これらの戒とナッシュの生活を安易に結びつけることは出来ないが解釈の仕方では円空と類似するところがナッシュにも見受けられる。それは例えば世界各国のそれぞれの場所で制作をするといった行動や素材のスケールはちがうけれど、その素材の樹を円空の木端仏のように通常端材となってしまうような部材や枝などまでを使用している。技法としてはナッシュの場合チェーンソーという現代の道具で荒々しくカットしてゆく、それは素材を目の前にして、いっきに彫り上げてゆく、それも1つの作品だけでなく複数を短時間に作ってゆく。そのスピードや精神力の大きさ、樹の中にある魂を掘り出すことなど、どうしても重なる要素が感じられる。

ビッキの作品の中にその円空的な技法を思い出すのはむつかしいがただ亡くなる1年前の作品「風」については強いある種のものを感じる。巨大なナラの木には荒々しくオノのタッチが残る。木の持つ自然の形態を意識的に残している。そこにビッキは何を見たのだろう。過去のビッキの作品は木彫として「かたち」を彫り出すという形態が中心で、木という素材に対してある種のフォルムを彫り出してゆくという従来のスタイルである。むしろ木喰に近い丸くふくらんだ形が多い。ただこの「風」には激しくえぐられ、削り取られ、はつり落とされて残った形である。それは信仰の行いとしてひたすら造仏に励んだ円空の行としての造の結果としての形、像が目的でなく造る行いが目的であったという点で、ビッキもナッシュも造るということが生き方そのものなのであり、



円空をイメージさせるナッシュの作品

「果断即決の形」の円空と共通するところではないだろうか。

(付) イギリス報告

(ナッシュのレクチャーから)

北海道・音威子府でのナッシュとの交流の後、1994年私たちは名古屋市美術館で彼と再会した。その年に翌年の3月にナッシュの家の近くの森などでレクチャーをする予定で、そこに参加する人たちを募集しているとの話だった。当初は私も参加する予定であったが大学の行事の為断念せざるを得なかった。音威子府プロジェクトのワークショップにも参加した名古屋造形芸術大学彫刻科の加藤智君と藤井彩子さんはこの企画に参加した。これはその時の報告を中心にナッシュのレクチャーの様子を紹介する。(写真は加藤君、報告内容は藤井さんからの資料による。)

1995年3月4日(出)

ヒースロー空港から車でウェールズへ。夜プライナイ・フェスティニョグの町のセミナーハウスへ着く。

3月5日(日) この気候は日によっての変化が激しく、今日は雪の朝である。午前中のレクチャーは30×10×6センチくらいの木ブロックを森の中に自由に置くという行為でスタートした。初めてこの森を訪れた私達が、まず最初に、この森に対して自由に歩き、何かを感じ取って、そして、このブロックを各自のイメージで置く。それは初めとしての小さな関係をブロックを通して森と結びつけること、それに森への挨拶をすることが大切なのだ。昼食後、皆と一緒に森を巡りながら自分が置いた場所にブロックを再び置いて皆に見せ、その場所の空気や受けたインスピレーションなどを語り合うのです。その後、近くの村で各自、買い物をするという体験カリキュラムを通して、もう少し広い「場」や「空間」での村の歴史、その背景など、ある意味での「風景」と「人間」を読みとるといった課題であるらしい。このツアーには音威子府プロジェクトでアシスタントをしていた小川千帆さん(今回の企画)、他に日本から2名参加している。夜、ナッシュを含む全員で村のパブへ行き語り合う。明日のレクチャーについての説明を聞く。

3月6日(月) 本日の午前中の課題は森の中にライン(線)を作るというテーマを前提に森の中を歩き回り、森の中にある自然の素材を意識して関係づけてゆく作業である。置いてゆくラインとしては、石、木、草、枝、

葉、土、などと、どう係り、どうつなげてゆくか、ということで、各自のテーマに従って作業を展開した。午後、ケルト文化以前の遺跡や古い教会と海岸へ行く。ここはイギリスという島なのだという、日本と同じ島国なのだということを新めて認識する。



石でラインをつくる。加藤智君の作品 1995 撮影 加藤 智



リーズ大学ランドスケープコースの学生たちとの合同レクチャー風景 撮影 1995加藤 智

3月7日(火) 朝、イギリス・リーズ大学のランドスケープ専攻の学生4人がこのレクチャーに合流する。彼等は私達の最初の日と同じカリキュラムで小さな木のブロックを森の中に置いてゆくという内容。私達は昨日の続きで、今日は取り除いてできるラインをつくる。昼食後、

全員でそれぞれのラインとブロックを見てまわる。午後、ナッシュの野外の作品、「川の本の石」や、カイン・ア・コイドのトネリコドームなど作品を観に出かける。その後、ナッシュの仕事場であるカペル・リウと自宅を見学。昔、教会だった広いスペースには木の作品が所狭しと置いてあり、木の香がする。奥さん（画家）のアトリエやドローイングなど平面的な仕事をするアトリエも見学する。

3月8日(水) 午前のレクチャーとしては同じ森で、「空間」を感じさせるものを探すこと。そして、やはり自然の素材を利用して、その場所で制作すること、森と関係づける。午後、スレート鉱山へ行く。日本の風景では見れない荒涼とした風景、足元もスレート、周囲もスレート、遠くの山も、掘り出した跡の湖の底までグレーから黒のスレートなのです。車で移動する場所によってスレートの色も茶色が混じったりする。このスレートは家の壁や屋根、床などに使用したものだ。雪に表面が覆われたスレートを使ってこの場所でも作品をつくる。

セミナーハウスに戻り、併設されているシュタイナー教育を行っている幼稚園と小学校を見学する。建物の中には自然の木や石などと一緒に子供達の作品が数多く置いてある。夜、皆がこれまで作ってきた作品（この森でつくった作品ではない）を各自の資料や写真、またスライドなどを見ながらそのコンセプトなどについて話し合う。その後、リーズ大学の学生達と一緒にパブへ行く。

3月9日(木) 今日は朝からストーン・サークルや、島の家、海岸、古い城などを見学する。そして少し離れた町まで車で行き、ギャラリーを見たりして過す。お茶を飲んで昼食をして、夕方、リーズ大学の学生達が帰るので見送る。

3月10日(金) 午前中、各自この森で自分の「仕事」と呼べるものをする。どんなものを使っても、どんなになってもよい。ただ自分の作品と呼べる仕事をする。夜、今までの作品のスケッチや、デッサンなど、各自がここに来て描いたものを皆で見る。このセミナーハウスには自由に見れるようにとナッシュが多くの画集やカタログを持ってきてあり、アントニー・ゴームリーや円空の作品集、いろいろな国の遺跡などの本が置いてあった。食事は老夫婦がイギリスの家庭料理を作ってくれ、毎日おいしい食事でした。

3月11日(土) 朝、ロンドンへ発つ日。デビット・ナッシュはヒースローまで車で送ってくれた。

- ① デビット・ナッシュ「樹のいのち・樹のかたち」展
草月美術館カタログ
- ② 〃 「音威子府の森」展カタログ P.106 (名古屋
市美術館) 1994年
- ③ 〃 「樹のいのち・樹のかたち」(栃木県立美術館
1984年) 年譜よりの引用
- ④ ジャパンランドスケープ 27号 P.106 プロセス
アーキテクチャー発行 1993年
- ⑤ 〃 P.108
- ⑥ デビット・ナッシュ「樹のいのち・樹のかたち」展
カタログ 栃木県立美術館 1984年
- ⑦ 酒井忠康著 「魂の樹」 小沢書店 1988年発行
P.30
- ⑧ 〃 P.31, P.33, 34
- ⑨ 美術手帖 1976年12月号 特集ブランクーシ 最後
の彫刻家 中原祐介 P.39
- ⑩ 〃 ブランクーシのアトリエとソクラテスのカッ
プ 穴沢一夫
- ⑪ デビット・ナッシュ「音威子府の森」展カタログ 浅
川泰 P.109
- ⑫ 〃 P.18
- ⑬ 〃 P.24
- ⑭ ジャパンランドスケープ 2月号 P.107 プロセ
スアーキテクチャー発行 1993年
- ⑮ 浅川泰著 「砂澤ビッキ―風に聴く―」北海道新聞
社発行 ミュージアム新書16 P.61
- ⑯ 〃 P.109, 110
- ⑰
- 太陽 1974年 No.136 特集「円空」平凡社 檀一
雄「鉦と遊行」 P.54~56
- ⑱
- ⑲ 別冊 太陽 1984 8月号 平凡社 「円空」遊行
と造仏の生涯 P.66
- ⑳ 〃 円空年譜 丸山尚一編 P.102~104

参考文献

- ・デビット・ナッシュ展音威子府の森 カatalog 1994
発行 東京新聞
- ・ジャパン・ランドスケープ No.27 1993 発行 (株)プ
ロセスアーキテクチャー
- ・別冊 太陽「円空」 1984 発行 平凡社
- ・太陽 特集「円空」 No.136 特集「円空」 1974 発

- 行 平凡社
- ・シリーズ「木の文化」⑤「木の芸術」 1984 発行 朝
日新聞社
- ・北海道立近代美術館編 ミュージアム新書 No.16 浅
川泰著
砂澤ビッキ (風に聴く)
- ・円空と美並村 美並村教育委員会 1993
- ・荒子観音寺 新発生の円空仏 昭和51年 毎日新聞社
- ・近代の美術 No.16 円空と橋本平八 昭和48年 監修
文化庁、東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、
国立西洋美術館
- ・円空 谷口順三著 昭和48年 発行 求龍堂
- ・BRANCUSI (photographe) Mus'National d'Art
Moderne Center National d'Art et de Culture
Georges pompidou. Paris.
- ・David Nash, Norbert Lyuton, Serpentine Gallery.
- ・魂の樹・現代彫刻の世界 酒井忠康 1988 小沢書店
- ・美術手帳 1976年12月号 特集ブランクーシ ブラン
クーシのアトリエとソクラテスのカップ 穴沢一夫