

福嶋敬恭作品考

On the Works of Noriyasu FUKUSHIMA

—— *On our perplexity against his works* ——

岩城見一

Ken'ichi IWAKI

目次

はじめに

第一章 「抽象彫刻」

- 一．最初の転機：「抽象彫刻」の選択
- 二．新たな素材と新たな技術—鉄とその加工技術の習得—
- 三．素材の特性と作品の「かたち」
- 四．〈Katachi〉—福嶋作品成立の場—
 - (一) 〈Katachi〉と〈イメージ (image, Bild)〉
 - (二) 〈イメージ〉
 - (三) 「視覚」と「触覚」
 - (四) 「見えない視覚」—加藤尚武『形の哲学』—
 - (五) もう一つの「見えない視覚」—触覚的視覚—
 - (六) 「認知」を巡る議論の問題点
 - (七) 「認知」理論を意識下で導く〈Katachi〉
—古代ギリシア的人体彫刻と遠近法的絵画—
 - (八) 〈Katachi〉と〈イメージ〉—その鮮明度と多様性—
 - (九) 因果関係の逆転—〈イメージ〉誤解の根—
 - (十) 〈Katachi〉=〈イメージ〉の「相貌性」
 - (十一) 〈Katachi〉=〈イメージ〉と「かた」
 - (十二) 本質主義的思考の崩壊
- 五 コレクター、J. Powers との出会い

図版リスト

〈付記〉お詫びとお断り

はじめに

1960年代、日本現代彫刻の新鋭として脚光を浴び、その後も彫刻のみならず、16mmフィルムを用いた映像作品、絵画的平面作品、さらにはJAXAとの共同研究において京都市立芸術大学側のリーダーとして、世界で初めてアートの宇宙実験を実現した試みに至るまで、多様な表現分野で活躍してきた福嶋敬恭（1940-2025）が、昨年、85歳でその生涯を閉じた。「公益財団法人きょうと視覚文化振興財団」の機関誌の一つである『美術フォーラム21』第53号の編集委員会は、京都を制作の場とし、また京都市立芸術大学彫刻科教員として長年若い芸術家の育成に寄与したこの作家への追悼の意をこめて、本誌の「現代作家論」において福嶋の作品を紹介することを決め、私がその執筆を担当した¹。

本稿はこの「現代作家論」（以下現代作家論）に基づき、福嶋の仕事の歩みをより多くの作品を挙げながら考察する試みである。

本稿はこの「現代作家論」（以下現代作家論）に基づき、福嶋の仕事の歩みをより多くの作品を挙げながら考察する試みである。

このような、福嶋の仕事を理解する試みを進めるうえで欠かせないのは、2015年に静岡市美術館で開催された個展を機に出版された福嶋の作品集『MIND GARDEN: Fukushima Noriyasu』（以下『静美作品集』）だ²。この『静美作品集』には福嶋のほとんどの主要作品とともに、作品理解に欠かせない文献資料、この展覧会で展示された作品について論じた上村博の対話形式の論考³、さらにこの展覧会までの福嶋の仕事の歩みを丹念にたどった以倉新の論文⁴が収録されており、それは今後の福嶋研究の基礎資料になるはずである。

それとともに、私たちの財団（公益財団法人きょうと視覚文化振興財団）も、昨年出版した機関誌『視覚の現場』13号において、この号から新たに設けた「自作自解」コーナーで、最初の作家として福嶋敬恭にインタビューのかたちで自らの仕事について語ってもらい、その要約はこの機関誌で、また詳細は財団ホームページで公表した（以下『視覚の現場』13号 web 版）。その間に作家が亡くなったこともあり、この web 版には「付記」として福嶋の仕事をたどる拙文を加えた⁵。

これに対して「現代作家論」では、私はこれら二つの資料では前面に出ていないが、福嶋の仕事を理解するうえでは欠かせない側面に光を当てた。それは、作家と批評家との関係である。本稿は、『視覚の現場』13号 web 版」と「現代作家論」で示された福嶋理解を前提とし、これらを加筆修正し、また『静美作品集』にも挙げられていない作品も加えるかたちで書き進められる。

「現代作家論」では、私は福嶋の仕事を四期に分けた。それは以下の通りである。

一、福嶋が京都市立美術大学（現京都市立芸術大学）彫刻科に入学し、辻晋堂、堀内正和の下で「抽象彫刻」を学び、師の勧めと紹介で町の鉄工所に通い、自らが求める鉄の彫刻技術を習得し、最終学年のころから専攻科進学のと同時に早くも作品が注目

¹ 岩城見一「現代作家論 福嶋敬恭—表現の〈リアリティ〉を求めて」『美術フォーラム21』第53号 公益財団法人きょうと視覚文化振興財団、2026年6月

² MIND GARDEN FUKUSHIMA NORIYASU Shizuni Project 5（Shizubi Project 5 抽象する場 福嶋敬恭 作品集）著者 福嶋敬恭、監修 静岡市美術館、執筆 上村博（京都造形大学〔現京都芸術大学〕教授、以倉新（静岡市美術館学芸課長〔現富山県立美術館副館長・学芸課長〕）、編集 以倉新（当時 静岡市美術館学芸課長、伊藤鮎（静岡市美術館学芸員）、伊藤正俊（株式会社マイブックサービス）、発行者 村上 正（株式会社マイブックサービス）2015年

³ 上村博「トピカ・プラスチカ 「抽象する場」を巡って」

⁴ 以倉新「抽象する場 福嶋敬恭の作品について」

⁵ 「自作自解 作家のことば :インタビュー〈抽象する場〉、Mind Garden 福嶋敬恭」『須田記念 視覚の現場』13号 公益財団法人きょうと視覚文化振興財団、2015年9月、12-13頁。本誌「プレビュー」と「インタビュー詳細」、および福嶋の仕事の歩みを概観した「付記」は、財団ホームページ（<https://kyoto-shikakubunka.com/>）で公表（以下 web 版）

され、展覧会で受賞するようになった 1960 年代前半期。

二、その時期の鉄の作品がアメリカ人コレクター、ジョン・パワーズ（John Powers, 1916-99）に購入され、その縁で専攻科在籍中に、先輩作家にあたる日本画家・楠田信吾、岩田重義、彫刻家・児玉正美とともにニューヨークに招かれ、1964 年から翌年にかけてアメリカ現代美術に触れて色彩彫刻を知り、帰国後に発表された色彩彫刻が注目され、評価されるようになる時期。

三、1980 年、再度ニューヨークを訪れ、現地の現代美術と文化に触れ、帰国後、それまでの一見抽象的な作品にとどまらず、具象的なイメージを思わせるような平面作品をも制作し、話題になる時期。

四、1991 年から翌年にかけて一年間ドイツのカッセルに滞在し、制作を続けながらヨーロッパ文化と芸術に触れ、「KOKORO」が制作の新たなテーマとして掲げられるようになる時期。

私は「現代作家論」では、帰国後、JAXA との国際宇宙ステーション日本実験棟「きぼう」における芸術実験のための共同研究がはじまり、福嶋が京都市立芸大側のリーダーとして「KOKORO プロジェクト」を掲げ、福嶋の提案もメンバーの提案とともに採択され、宇宙飛行士による宇宙での実験が行われた時期も、この第四期に入れた。

「現代作家論」では、与えられた紙幅の制限のため、私は第一期は省き、第二期以降の仕事に話題を絞った。また第四期についても、厳密にはそれを前半と後半とに分け、少なくとも一点ずつ作品を呈示すべきだったが、後半の作品一点を呈示し説明を加えることしかできなかった。第四期前半と後半とは、いずれも制作のテーマが「KOKORO」だという点では違いはないと言えるが、厳密には、前半が「KOKORO の場」の探究といった、ある意味で宗教的な意味での「KOKORO」の在処、成り立ちの場の探究を制作の主題としているのに対して、後半では「宇宙」における「KOKORO」の成り立ちの呈示、提案が制作主題になっているからである。

それとともに、これらすべての時期をまたぐかたちで制作されてきたのは「公共彫刻」だが、これも「現代作家論」では省かれた。したがって本稿では、私は福嶋の仕事（作品）を、第一期、第二期、第三期、第四期前半、第四期後半、そして「公共彫刻」の章、これら六章を設けて見ていきたい。このとき「現代作家論」で呈示された作品も取り上げられるが、それらの図版番号は変わる。本稿では、それ以前の作品も考察の対象になるからである。また本稿では、特別な場合（引用文や会話の場面など）を除き、人名に対する敬称は省く。

第一章 「抽象彫刻」

一. 最初の転機：「抽象彫刻」の選択

1958 年 4 月、福嶋は京都市立美術大学（現京都市立芸術大学）彫刻科に入学する。このとき彫刻科では、具象彫刻（主として人体彫刻）を山本恪二 [1915（大正 4）－2000（平成 12）] が、「抽象彫刻」を辻晋堂 [1910（明治 43）－1981（昭和 56）] と堀内正和 [1911（明治 44）－2001（平成 13）] が担当していた⁶。

私は 2025 年 5 月 31 日と 6 月 1 日に、福嶋の住む伊根町津母のアトリエを訪れ、インタビューを行ったが、そのとき福嶋は彫刻科で学びはじめたときのことも語ってく

⁶ 三氏の職歴：山本恪二 1915（大正 4）－2000（平成 12）、1947 京都市立美術専門学校助教授－1950 年京都市立美術専門学校助教授・京都市立美術大学講師、1963 年京都市立美術大学助教授、1970 年京都市立芸術大学教授、1980 年定年退職、同大学名誉教授。辻晋堂 1910（明治 43）－1981（昭和 56）、1949 年京都市立美術専門学校教授・京都市立美術大学助教授、1955 年京都市立美術大学教授、1969 年京都市立芸術大学教授、1976 年定年退職 同大学名誉教授。堀内正和 1911（明治 44）－2001（平成 13）、1950 年京都市立美術大学講師－1952 年京都市立美術専門学校教授・京都市立美術大学助教授－1958 年京都市立美術大学教授（1969 年京都市立芸術大学教授）、1974 年定年退職、同大学名誉教授

れた。この部分は、福嶋が学生時代を懐かしく思い出しながら語ってくれた箇所なので、『視覚の現場』13号 web 版に収めた「インタビュー」の当該箇所をそのまま取り出しておきたい（〔 〕は今回筆者が加筆した箇所）。

岩城：…「抽象 (abstract)」は、辞書などでは「具象 (concrete)」の対語になっていて、「表現」に注目すると「抽象 (abstraction)」は「再現 (representation)」の対語として使われるのが一般的だと言えます。用語のこのような一般的理解に基づくと、「抽象とは何か」という問いは「抽象」と「抽象でないもの」との関係やこの二つの世界の違いになってしまい、福嶋さんの「抽象」は理解できなくなるように思うのですが。

福嶋： 抽象ではないもの。そんなこと考えたことないですね。高校まで美術部に僕は入ってたんですが、そのときはやっぱり具象の世界なんです。目の前にあるものを同じように作るっていう。それで大学の彫刻科に入った途端、抽象の世界に入るんですよ。

人体彫刻を教える山本恪二先生と、抽象彫刻を担当する辻晋堂、堀内正和という二人の先生がおられ、山本さんは人体彫刻だったので、具体的に人体の構成などを教えてました。

岩城： 山本先生はフランスで古典的な人体彫刻を学び、彫刻史についての知識も豊かな先生でしたね。

福嶋： 新制作で発表してました。辻さんと堀内さんは全然違ったところから出発してました。辻さんが東京に出て勉強している時に友達になったのが堀内さんだったんです。それで「京都の美術大学で教えるんやけど、けえへんか [来ないか] ?」って言って辻さんが呼んできたのが堀内さんでした。辻さんは具象から入ってきてるんですよ。堀内さんは具象がないんですよ、もともと。

岩城： そうですね。辻先生は優れた技術に基づく木彫を院展で発表され、それは当時の写実的な木彫の代表者ともいえる平櫛田中 (1872 [明治 5] - 1979 [昭和 54]) 氏に高く評価されたと言われてますね。ところがその後、辻さんは院展を離れて「陶彫」と呼ばれる抽象的な彫刻をはじめられ、それが注目され、国際的な展覧会でも知られるようになった。これらの先生がそれぞれ京都市立美術大学彫刻科で具象クラスと抽象クラスを担当し、学生はクラスを選んで学ぶことになったわけですね。

福嶋： いや、クラスじゃなくて、どっちがやりたいか生徒に聞いて、こっちがやりたいと言えばその先生につくというように、先生個人についているみたいになってました。

岩城： それで福嶋さんは抽象彫刻を選ばれたわけですね。そのときついた先生は辻先生ですか、堀内先生ですか。

福嶋： どっちを選んだってわけじゃない。その場で聞きに行く先生は変わりました。教えることが違うからね。

岩城： それにしても、入学した途端に抽象彫刻からはじめるというのは、結構ラジカルな教育ですね、京都美大は。

福嶋： いや、一年の時は一応具象も学び、二年の中ごろになると学生は自分の選ぶ方向を決めました。

岩城： その後の学び方は？

福嶋： その次に何をするのかといたら、まあ、自分で何がしたいのか、それをするにはどうしたらいいのかっていうことを堀内さんと辻さんが尋ねるんですよ。

岩城： 表現したいテーマや表現する材料などを自分で考えて決めよというわけですね。作り方についての指導などはなかったのですか？

福嶋： 昔は彫刻の材料っていうのが、粘土か木かっていうくらいで。

岩城： そのほか、石やセメントもありましたね。

福嶋： そういった材料は一応習いましたが、鉄の溶接なんて僕らの時にはなかった。辻さんのところに相談に行ったら、アドバイスっていうのは鉄屋さんのところへ行けとかね。鉄屋さんに僕らは行かされちゃう。先生が頼んでおいたから行ってこいって言うんです。

岩城： 先生が街の鉄工所を紹介してくださり、そこで自分で溶接を学ぶわけですね。

福嶋： いつもそんなふうなことで。かえってそれがよかったんやね。でも、よくないか。

岩城： すべて自分で考えなきゃいけない。要するに。

福嶋： うんうん。万事がそうだった。

岩城： 鉄屋さんに行って自分で技術を学んだ。

福嶋： 勝手にね。溶接屋さんには毎日のように京都市内あちこち行ってました。むしろ学校にはおらんかった。

岩城： それってすごくいいんじゃないですか。教育のやり方としては。

福嶋： うん。専門家として辻さん、堀内さんは自分でやったことは言うんだけど、もうそれ以外は どうしていいかわかりません。だから現場に行くとか、それが普通だったよ。

岩城： だからそういうふうなところで自分で学ぶから、独特の技術が身につくわけですね。辻、堀内両先生のもとで学ぶ学生は、最初から抽象彫刻で、しかも表現したいものと表現のための素材（材料）と、それを扱う技術も自分で身につけるといことですね。

福嶋： みんなどっちかっていうとね、日本の場合は東京芸大を中心にしたね、具象から入って……。

岩城： はいはい。

福嶋： そうそう、昔は大体そうですわ。僕らが来た時は京都の芸大はもうそうでないわけ。

岩城： でも、よかったじゃないですか。それで。

福嶋： うん。まあ、その教わり方でずっと来た。

（『視覚の現場』13号 web版2頁以下）

このインタビューへの福嶋の返答には、以後の福嶋の仕事の歩みを理解するうえでも基準となるような考え方、すなわち表現内容（主題）の選択、それを実現する素材、素材をかたちにする技術、これら「主題」、「素材」、「技術」の切り離せない関係についての基本的な考え方が、すでに示されている。

「制作方針の選択」、彫刻科に入ったばかりの学生が最初に直面したのは、この問題だろう。この時期（1958年）には、人体表現をはじめとする「具象彫刻」とともに、「抽象絵画」だけでなく「抽象彫刻」もすでに知られていたのも、学生にとってそのうちのどちらを選ぶかはそれほど困難ではなかったかもしれない。しかし、大学入学前の高校時代に美術部などで「具象彫刻」を制作していた学生には、この選択は決心を要する問題だったと言えよう。特に福嶋の場合そうだったのではないか。鳥取西高校で美術部に入っていた福嶋は、3年生の時に具象彫刻作品で二度受賞している。そのうちの一点は1957年「鳥取県東部地区高校美術展」での「遠藤賞」受賞作《顔（祖父）》（図1）、もう一点は「第3回鳥取県美術展」での「遠藤賞」受賞作品《手》（図2）である。

『静美作品集』に収められている図版はいずれもブロンズ作品の写真だが、『静美作品集』では《手》が図001、《顔（祖父）》が図002として掲載されている。これらは元は石膏作品で、後にそれを原型にしたブロンズ作品が作られ、作家の手元に保存されてきたのだと思われる。福嶋にとって忘れがたい作品だったのであろう。しかし

幸い、高校時代の石膏作品もアトリエに保存されていた。それが図1、図2の作品だ。



図1. 福嶋敬恭《顔(祖父)》1957
31.0×18.5×26.8 石膏



図2. 福嶋敬恭《手》1957
30.0×20.5×20.0 石膏

高校時代にこのような具象作品で受賞した経験のある福嶋のような学生が、大学に入ってから「具象」か「抽象」かという選択を迫られたとき、「具象」を選びたくなるのが一般的ではないかと思えるが福嶋はそうではなかった。彼は、慣れ親しんだ方法を継続し進展させる道ではなく、新しい方法を最初からはじめる道を選んだ。この選択によって、福嶋の仕事（作品）に最初の「転機」が訪れることになる。このような進路選択に際しての決断は、理屈（頭）のレベルでの決断であるよりも、感覚（身体）のレベルでの決断だと言える。それは、新しいものに出会った、思わずそれを取り入れたいくなる感覚だ。すでに入学時の進路選択の時にも、福嶋にはこのような新たなものへの反応感覚、言い換えれば好奇心が強く働いていたようだ。以後の福嶋の仕事においても、制作テーマやそれを表現する方法の選択に際して、常に新たなモチーフや表現方法が選ばれ探究されていくことになるが、そのはじまりは入学時の選択にも見て取れるのである。

二. 新たな素材と新たな技術—鉄とその加工技術の習得—

新たな制作テーマの選択は、それを実現するための材料選択とそれを処理できる技術の習得と切り離すことはできない。このことも上にあげた「インタビュー」で語られていることから明らかだ。

二人の師、辻晋堂と堀内正和がまず学生に語ったのは、表現したいテーマとそれを表現する形式、それは材料と材料処理技術によってはじめて具体的なかたちをとってくる。だからこれらすべてを自分で考えて決めるようにという要求だ。それは、たとえその時に流行っていても、他人の考えや技術の受け売りにすぎないような作品を制作してはならないという教えでもある。インタビューの別のところで福嶋は「辻

さんは怒ってばかりだった」と笑いながら語ったが、福嶋は、そのようなことをしているように見える学生には、いつも辻の雷が落ちたのを見ていたからだろう。

辻晋堂は自分が「火」だとすれば堀内は「水」だと語っていたようだ。辻は自分の信念に反する相手を見ると我慢できない性質で、作家仲間や大学の教員間でも「けむたがられ」、しかし遠慮なくまともな意見を言うので「敬愛されていた」。その辻が優れた技術を示し高い評価も得ていた木彫を捨てて新たな陶彫の道を選び、独自の作品を制作しており、堀内もまた技術を重んじ、独自の「抽象彫刻」を制作し、またそのような自分自身の「抽象彫刻」を「技術」を磨いて制作するよう学生に求めていたわけだ。1953年、辻と堀内は相談して彫刻の「改革」のために「具象彫刻」からではなく、直接「抽象彫刻」からはじめる教育に踏み切ることになった。ある「美術新聞」にこの「改革」は「過激」で「早計」だという「論説」が載ったが、そういった「犬の遠吠えのような批判は無視することにした」。堀内は後に『現代彫刻の鬼才辻晋堂展』（1983）に寄せた文章（「モデル・イメージ・無心」）でそういった思い出を記している⁷。福嶋は、このような考え方に基づいて辻と堀内がはじめた「抽象彫刻」を選択したわけだ。

⁷ 堀内正和「モデル・イメージ・無心」『現代彫刻の鬼才辻晋堂展』京都国立近代美術館、鳥取県立博物館編 1983年

福嶋が制作の素材に「鉄」を選び、その処理技術習得の相談に行ったとき鉄工所を紹介してくれたのも辻だった、そのことは上に示した「インタビュー」と堀内の文章からわかる。辻は京都に来て陶彫をはじめる前に、鉄作品の制作を試み、そのために溶接技術を学んだ時期があり、そのとき知り合った「鉄工所」に連絡を取ってくれたのだろう。こうして福嶋の、学校に通うよりも鉄工所に通う日の方が多かったという学生生活がはじまった。学生時代の福嶋は、町の鉄工所に通い、溶接をはじめとする鉄の技術を習得することに熱中していたわけだ。これも「頭」の問題ではなく「感覚」の問題だと言えるだろう。それを二人の教師は認めていたし、それどころか勧めても

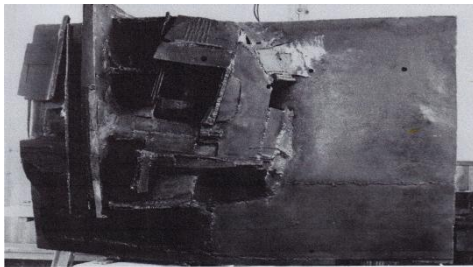


図3. 福嶋敬恭《無題》1961
サイズ不詳 鉄



図4. 福嶋敬恭《碑》1962
180×230×? 鉄

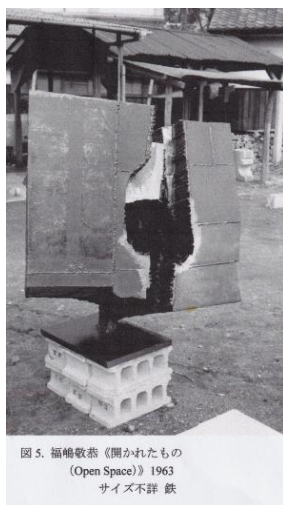


図5. 福嶋敬恭《開かれたもの
(Open Space)》1963
サイズ不詳 鉄

いたのだ。

辻と堀内の教育は、福嶋の場合、2年も経たずに効果を現わすことになる。3年生のとき彫刻科で出された課題（「鉄と木」）に対して制作された福嶋の作品が『静美作品集』（2015）の「年譜」で紹介されており、この『作品集』を編集した学芸課長以倉新（現在富山県立美術館副館長・学芸課長）は、それを「周りの友人たちが台座の上に展示

するなか、床に直接展示し一際存在感を放つ作品」と評している（160頁）。次いで4年生の時に制作した鉄作品《無題》（1961）が同年開催の「京都野外彫刻展」（「京都府立植物園」主催、会場は同植物園）に選ばれ展示される（図3）。大学4年生のときに制作したこの作品は、福嶋の美術界への初登場を示す記念作になったと言えるだろう。

これに続いて福嶋は、翌年の1962年3月に京都市美術館を会場として開催された「京都市立美術大学卒業制作展」に巨大な鉄作品《碑》を出品する。すでに作品は解体され、そのサイズも記録されていない。しかし遺された写真の一枚からわれわれはその大きさを推し測ることはできる（図4）。出品された鉄作品の上に福嶋と3人の後輩が立っている。一番左に立つ福嶋の身長が凡そ170cmなので、作品の高さは180cm余り、幅は230cm余りになる。まだ大学生だった福嶋が、このような巨大な鉄作品を作り、それを京都市立美術館の陳列室に運び入れたのだ。

かつて、この時の作品搬入の顛末を福嶋は私に語ってくれたことがある。福嶋はこの大きな鉄作品を北白川の「美術村」で作り、それを彫刻科の後輩の助けを借りて大八車に乗せて京都市美術館に運んだという。作品の上に福嶋とともに立っている3人の学生は、この運送を手伝った「後輩」なのであろう。福嶋を含む4人は、搬入が済んで晴れ晴れとした顔で作品に上っているわけだ。福嶋によれば、搬出もかれらの助けで行われ、作品は美術館から今熊野にあった京都市立美術大学の彫刻棟の敷地まで運ばれたという。その後長い間そこに置かれていたこの作品は、やがて解体されて他の作家の作品のために再利用されたようだ。

大学卒業後福嶋は同年（1962年）4月に専攻科に進学し、以後64年にかけて制作されていく鉄作品のうち、《無題》（1962）が「第14回京展」で「市長賞」を受賞（『静

美作品集、図005)、《鉄の碑》(1962)が「1962年朝日新人展」と翌年の「第7回毎日選抜美術展」に招待出品され、《開かれたもの (Open Space)》(1963)が「彫刻選抜展」(ギャラリー16)に招待出品となる(図5)。またその翌年に制作された《開かれたもの》(図6)は「九人の彫刻展」(東京 秋山画廊 1964年)に招待出品の後、「国立近代美術館京都分館」(1967年「京都国立近代美術館」として独立)が企画した「現代美術の動向」展に選ばれ展示される(この展覧会は



図 6. 福嶋敬恭《開かれたもの
(Open Space)》1964
160×110×120 鉄

「現代美術の動向」展として1970年まで毎年開催されることになる)。このように福嶋の鉄の作品は相次いで展覧会に出品され受賞し、また招待出品作に選ばれていく。こうして福嶋は、学生時代に日本の現代美術界で新鋭彫刻家として注目されるようになった。

このように鉄作品を相次いで制作し展示しはじめた1962年、卒業を前にして福嶋は東山山系山裾の北白川琵琶町にあった通称「北白川美術村」に移り、そこにアトリエを構えて制作を行うようになっていた。先の卒業制作展の大きな鉄作品もここで作られたわけだ。この「美術村」は、土地の所有者の好意で無償で貸与された土地に作られた若い芸術家の住まう村だった。そこには京都市立美術大学の卒業生を中心に新たな日本画を目指して1961年に結成された「ケラ美術協会」の数名の作家たちがアトリエを建てて制作に励んでいた。福嶋は数歳年下の後輩としてこの美術村に

入れてもらい、自分でアトリエを建てて鉄作品の制作を続けることになったのだ(『静美作品集』、160頁参照)。そこでの制作と先輩達との交わり、これが福嶋の次の転機につながっていく。

三. 素材の特性と作品の「かたち」

これまで取り上げてきた学生時代の福嶋の鉄作品から言えるのは、彼が鉄工所で学んだのは「溶接」をはじめとする鉄を自由に扱うことのできる技術だけではなくということだ。福嶋は鉄工技術を習得していく中で、はじめて鉄という素材の特性(「質」)を感覚的・身体的に実感できるようになり、それが作品制作の重要な主題になっていったと思えるからだ。素材の特性を実感すること、これは福嶋が大学に入ってはじめて覚えた実感だと言えるだろう。というのも高校時代の作品では、「インタビュー」で語られているように、福嶋は「目の前にあるものを同じように作る」「具象彫刻」に集中していたが、このとき福嶋が求めていたのは納得できる「かたち」を作ることだったと思われるからだ。

ただこの場合も福嶋には一つの「転機」が訪れたと言うことはできそう。高校で美術部に入り大原美術館を訪れたとき、福嶋がロダンの作品に出会ったことが報告されている(「年譜」『静美作品集』「略歴」160頁)。1955年、福嶋が高校に入ってから、15歳のときのことで、『静美作品集』「略歴」にこのことが記されているのは、福嶋がその時のことを思い出して語ったからに違いない。高校生の福嶋は、以後このとき出会ったロダンの作品を念頭に置きながら作品を制作し、それによって福嶋的な「具象彫刻」が生まれ、また認められていったと考えられる。

ものごとを表現したいと思う者は、うまくいけば参考にしたくなる手本に出会えるかもしれないという期待を抱いて作品を見る。そのような作品との出会いは、それまでの表現を飛躍させる「転機」になるからだ。高校一年の福嶋には、それがロダンの作品だったと言える。ただしこの場合、ロダンの作品との出会いは「かたちの形成」という点での「転機」になった出会いだったと言えよう。

これに対して素材を形成する技術と、それを通してはじめて実感できるようになる

素材の質についての身体的感覚は、大学に入ってはじめて覚えた新たな実感だったと言えるだろう。表現を支える基本となる感覚的に経験される事実、これを福嶋は身体的感覚的に学んだわけだ。

福嶋の選んだ「抽象彫刻」の師、辻晋堂と堀内正和は素材処理技術の習得を重視し、それを通しての素材の質の習熟を学生に求めている。このことは、彫刻を専攻した学生に、基礎教育としてまず彫刻の幾つかの基本素材の扱いを教え、そのうえで自分たちの扱う素材を決めるように指導し（上にあげた「インタビュー」参照）、福嶋の3年生の時の課題が「木と鉄」だったというように（『静美作品集』）、二人の教師が素材の違いの習得を重視する教育を進めていたことからわかる。

ただしこのような素材の違いやその扱いについての教育は、必ずしも辻、堀内の教育に限られるものではなく、どの美術学校においてもジャンルを問わず行われてきたことだとも言える。そのような中で二人の教師の教えに特徴があるとすれば、それは表現に際しての素材選択の適切さと素材を扱う技術習得の徹底性ととともに、それによって素材自体の本性を損なわない表現を学生に求めた点にあるとも言えるかもしれない。このことは、堀内正和が京都市立美術大学に赴任した翌年（1951年）に東洋大学の『白山文学』に寄せた「BICEPS の日記から」と題する文章に記されており、その一部は『堀内正和の世界』展図録でも紹介されている⁸。

この図録に収められた堀内作品には、堀内のいくつかの言葉が添えられているが、その一つにこの文章の一部が入っている。図録の編集者がそれを選んだのであろう。以下その箇所である。

「彫刻は石が語り、木が語る。石には、石の文法があり、木には、木の文法がある。肉体の文法によって石に語らせようとするのは、悪しき翻訳である。良き翻訳家は二つの言語に精通していなくてはならない。とくに移しなおす言語の文法は自分の呼吸と同じくらい、無意識に語れるほど、のみ込んでいなくてはならない。石の文法を体得するには、三度の食事のように、石になれ親しんでいなければならない。」

この文章の意味は、上に挙げた堀内の「モデル・イメージ・無心」を読めばより明確になる（注7参照）。そこには辻晋堂の言葉も引用されており、それが上の文章に示されている堀内の考えと共鳴することも分かる。

堀内は辻評において、辻がモデルを見て作る木彫を離れて「モデルにたよらないでイメージにたよって彫刻を作る」ことに向かったと語っている箇所を引用し、さらに辻がモデルをも離れた境地に至った箇所も紹介しながら、この境地を評価している。紹介されている辻の言葉は以下のようなものだ。

「何も知らずに作ったものが、偶然に似てみたのちがひ、一度見てきたものを、頭の中において作ったものは、どうも具合ひが好くない。捉はれてしまっていけない。頭の中に何もない方がいい。腹の底の方から自然に流れ出て来て、それが形になってくるやうでないといふと面白くない。無心といふことが、なにより大切なことだと思う」（堀内『坐忘録』116頁）。

この言葉を紹介したうえで堀内は辻の仕事を次のような文章で閉じている。

「モデルなしでイメージによって作ること、をあれほど力説していた辻が、今度はイメージなしで、腹の底から流れ出て来てそれが形になってくるやうでない面白くない、といっているところが面白い。モデルなしのイメージを飛びこえてイメージなしの無心へ、と彫刻に対する構えがますます上昇していったのである。《タオスにて》を作った1969年以後の《幼児の粘土細工のやふなものになってしまった》と彼自身という晩年の、これが澄み切った境地だったのだろう」（同頁）。

⁸『堀内正和の世界展 図録』神奈川県立近代美術館、京都国立近代美術館、茨城県立美術館、財団法人札幌市芸術文化財団、読売新聞東京本社、美術館連絡協議会発行、2003年、19頁。

《タオスにて》は辻がニュー・メキシコ州にある「タオス・プエブロ」の煉瓦作りの民家に触発されて制作した作品だ。それを辻は後になって「いちど見てきたものを、頭において作ったのはどうも具合が好くない、捉われてしまっていていけない」と反省していたわけだ。「モデル」に頼るとそれに捉われ不自由になる。しかしそれをやめて「イメージ」で表現しようとすれば、今度は「イメージ」に捉われる。このとき「イメージ」とは、思い浮かべられたり思い出されたりする、前もって頭の中に存在しているかたちのことだ。そのような意味での「イメージ」に批判的だった点でも、辻と堀内は同じ立場に立っていた。

上に示した堀内の言葉では、「肉体の文法」（前もって身につけているイメージ、かたちの規則）による「石の文法」（素材自体の特質）の翻訳（表現）は「悪しき翻訳」という言い方になる。こういったことが学生にも語られていたと思われる。

福嶋は、このような師の教えをまともに受け止めた学生の一人だったと言えるだろう。師の教えをまともに受け止めることで、福嶋の鉄工所通いがはじまり、鉄の加工処理技術を学ぶ中で鉄という素材の本性を知り、それによって鉄によって鉄を表現する鉄作品の制作が行われていったと思われる。この徹底した技術習得に基づく制作によって、若き彫刻家福嶋が当時の美術界でも注目されるようになったと言えるだろう。

この時期の福嶋の仕事に注目したのは当時の美術界の専門家だけではなく、むしろ直接刺激を受けたのは同じ大学で彫刻を学び、みずからの彫刻を模索していた同級生や後輩たちだったと思われる。

後に京都市立芸術大学で福嶋の同僚として彫刻科の教員となる野村仁（1945-2023）もその一人だった。福嶋と同様に野村も、私が京都市立芸術大学勤務時以来親しく交わり多くを学ばせてもらってきた作家だが、ある時野村との会話の中で福嶋について尋ねたとき、野村の口から最初に出てきたのは「衝撃でした」という返事だった。福嶋との出会いは「衝撃」として野村の心に残っていたのだ。野村は学年としては福嶋の5年後輩になり、京都市立美術大学に入学したのは1963年だ。このとき福嶋は専攻科2年生で、すでに注目される作家になっていた。後輩にとって注目すべき先輩だったわけだ。その尊敬すべき先輩の鉄作品を見て野村は衝撃を受けた。「福嶋さんの作品を見て、自分にはこんな作品は作れないと思いました」と野村は語った。

この出会いは野村にとって、みずからの独自の作品を生み出す「転機」になったと言える。それを示すのが、1968年に野村が専攻科修了時に京都市立美術大学卒業制作展に展示した《Tardiology》（遅延論）だ⁹。それは一面を開けた大きなダンボール箱を四段重ね、それが時とともに崩れ落ちていく作品だった。大きさは全体で高さ832cm、幅316cm、奥行き229cmにもなる作品で、しかもそれが次第に崩れ落ちることを想定して作られたものなので、設置場所に関しても設置の是非に関しても問題を孕んでいたようだ。

先に記したように、普通彫刻科の作品展示には、美術館のエントランスのすぐ奥にある一階大展示室が与えられていたはずだが、野村の作品はそこには展示されなかった。作品の崩落によって他の学生の作品やそこにいる者に被害が及ぶことがないように、展示場所が決められたと思われる。このため野村の作品は美術館正面玄関前の敷地に置かれることになったようだ。

しかしこの作品の設置問題はこれで解決したわけではなかった。作品は美術館の入り口付近の敷地に置かれたわけだが、そこは入場者が美術館に向かう通路でもあった。

⁹ 野村仁の《Tardiology》は現在、氏名と作品名で検索すればインターネットで見ることができる。この作品については、私も2002年、京都大学文学研究科主催のシンポジウム「自然という文化の射程」で発表した。その報告書にも、以下のURLでアクセスできる。参照していただければ幸甚である。

https://www.bun.kyoto-u.ac.jp/archive/jp/projects/projects_completed/hmn/sympo02-02/sympo4.html

このため作品崩落による事故を恐れた美術館側は、野村に作品の撤去を求め、彫刻科の教員の中にもそれに同調する者が出てきたという。このとき撤去に反対して作品展示を認めさせたのが、福嶋と同様野村の師でもあり、当時彫刻科の主任教授であった辻晋堂だった。誰も辻の「正論」に反対することはできなかったようだ。この時のことを野村は何度か語ってくれた。野村は辻によって窮地から救われたわけだが、それはこの時の作品設置問題にとどまるものではなく、この作品はそれ以後の野村の仕事の出発点になる、記念すべき作品になったからだ。

この作品で野村が試みたのは、目に見える形態の完結性ではなく、その崩落によって感じ取られていく「重力」という目に見えない「法則」だった。

福嶋が素材の選択を重視し、それを徹底した技術によって「かたち」にし、そこに表現の本来の場を見出していく。それに対して野村は、「かたち」の変化を示すことによってはじめて眼に見えるようになる、地球を含む宇宙の目に見えない法則を目に見えるかたちで呈示する「彫刻」に向かう。やがて野村はそれを“Cosmic Art”と呼ぶことになる。このとき野村が採用した表現技術は、「写真」、「16mmフィルム」、「音」といった現象の時間的变化を感覚的に目に見え、耳に聞こえるようにするメディアだ。その出発点になったのが、卒業制作展の出品作、《Tardiology》(遅延論)なのだ¹⁰。

野村の福嶋との出会いは、野村にとっては「かたち」を離れて「かたちの変化」に向かわせるほど強烈なものだったと言えるかも知れない。それでも野村は、大学入学以来「かたち」の表現を試みていた。専攻科修了作品の制作に際して何を表現するのか思いあぐねていた時に、野村はそれまでの作品をダンボール箱に入れて家の屋根下に置いていた。野村はそのダンボール箱が風雨に晒され崩れているのを見て《Tardiology》を思いついたと語ってくれた。この思い出は展覧会でも何度か語られ、幾つかの「野村仁展」図録でも引用されている。

このときから野村の主題は「かたち」の「形成」から、「かたち」の「消滅」、「かたち」の「変化」へとシフトした。それは福嶋との関係から言えば、先輩の福嶋とは異なる野村独自の「かたち」への関わり方が遂に見つかったということだ。「かたちの崩落」、「かたちの変化」のプロセスを「かたち」として捉え、呈示する彫刻へと野村は向かったわけだ。このために選ばれた技術が「写真」、「16mm フィルム」なのだ。

福嶋も野村との最初の出会いを覚えていた。「ほかの学生と一緒に野村君も北白川のアトリエに尋ねてきましたよ」と福嶋は言った。福嶋は、当時の学生たちにとって、会って話を聞きたい先輩の一人だったわけだ。

ここで少し長く野村の仕事に触れたのは、福嶋の「かたち」への関わり方と、それに「衝撃を受けた」野村が辿り着いた「かたち」への関わり方の違いを見ることで、福嶋の仕事の特徴が際立つからだ。またそれだけでなく、福嶋が1976年に京都市立美術大学彫刻科に教員として採用された後、1988年に野村が彫刻科教員として採用された。しかも、野村が彫刻科教員に就任する前には、1980年に「もの派」の中心メンバーとして活躍していた小清水漸(1944-)が教員に加わっていた。

小清水と野村は同年齢で、福嶋は4年年上だった。近い年齢の、しかし「かたち」への関わり方を異にする三人の教師が、彫刻科の教員となって学生指導に当たっていたわけである。三人の仕事は、彫刻家を目指す学生だけでなく、他の分野の学生にも影響を与えることになったと思われる。

再び福嶋の仕事に戻るなら、私は先に、福嶋の鉄作品を「鉄によって鉄を表現する鉄作品」と呼んだ。これを言い換えれば、「鉄という〈素材〉を使って鉄の〈かたち〉を作る鉄作品」ということになる。このような表現によって私が言いたいのは、「鉄

¹⁰ 野村仁の作品については、岩城見一「野村仁—アートと自然科学」(岩城見一『感性論 エステティックス—開かれた経験の理論のために—』昭和堂 2001年、411頁以下、《Tardiology》については、岩城見一「《Tardiology》と《Hearing》—初期作品についての試論」(野村仁『見る野村仁：偶然と必然のフェノメナ』赤々舎 2006年、38頁以下。

という〈素材〉と「鉄の〈かたち〉」とはその存在の次元が全く異なるということだ。「鉄」という素材をそのまま置いても、それは「鉄」を「かたち」にしたことにはならない。また鉄を使って好きな「かたち」を作るだけの技術を身につけ、それによって自分の好きな「かたち」を作っても、それは「鉄のかたち」を表現したことにはならない。作家が鉄によって鉄の「かたち」を表現するには、技術をこらして「鉄という素材」が「鉄に見えるような〈かたち〉」を作らなければならない。

これは師、堀内が「石」について語っていたことと関係してくる。堀内は、石には「石の文法」があり、それを「肉体の文法」に合わせるのには「悪しき翻訳」だと語っていた。師のこのような考え（教え）に福嶋は「鉄」によって応えようとしたと言える。だから作品はよく知られた「かたち」（肉体の文法）に従って作られるのではなく、「素材」のまま置かれるのではなく、「鉄の文法」に従う「かたち」を目指して作られたと言える。それは最初「鉄の碑」というタイトルになり、次いで「開かれたもの（Open Thing, Open Space）」という「タイトル」で示されるようになる。

「碑」、「鉄の碑」というときの「碑」、これは英語では「モニュメント（Monument）」だが、福嶋が鉄で「かたち」にしようとしたのは歴史的な人物の「記念碑（モニュメント）」でもなければ、文化財といったような「記念物（モニュメント）」でもない。福嶋が表現したいと思ったのは、「鉄」の「典型」にしか見えないような「かたち」、これこそ鉄だと思ってしまうような「鉄のかたち」だ。それが「碑」というタイトルに込められた意味だろう。

次に出てくる《開かれたもの》の連作では、福嶋は、「内に秘めた鉄のエネルギーの噴出」を、鉄の鉄らしい「かたち」として作品にしようとしたと思われる。私がこのような感想を述べるのは、「開かれたもの（Open Space）」と題された作品には、すべて「Open Thing/Open Space」という英語の副題が付されているからだ。これら英語タイトルが、作品が最初に展示された時点ですでに付けられていたのか、あるいは後になって、福嶋によって、あるいは別の者の提案を福嶋が受け入れたことで加えられたのか、そのことは私には分からない。いずれにしても最初のタイトルは「開かれたもの」だったことは確かだと言える。そこから私は作品の「かたち」に「鉄のエネルギーの噴出」を見たわけだ。

私は、福嶋の鉄作品について、鉄という「素材」と、それを用いて作られた鉄の「かたち」とは別次元の存在だと言った。それとともに鉄作品の「かたち」については、私は、《開かれたもの》と題された作品は、「鉄のエネルギーの噴出」だと「思える」と書いた。そこに記したように、それは私の「感想」であり、客観的に証明できる事実とは言えない。作者がそのつもりで作品を作ったと言っても、作品の「かたち」が誰にもそのように見えるとは限らない。

ここには「かたち」という概念の簡単には片付けられない微妙で、しかし芸術作品について考えるときには避けて通れない重要な問題が含まれている。特に福嶋の仕事は、このきわめて微妙な問題に関わっている。というより福嶋の仕事は、この問題に焦点を合わせるようなかたちで進められてきたと言っても過言ではない。それゆえ次節では、「福嶋作品の成立の場」としての「かたち」についてまとめておきたい。

四．「かたち」―福嶋作品成立の場―

（一）「かたち」と「イメージ」

ある「かたち」に対して、人はしばしば「～に見える」という言い方をする。それは、「かたち」に対する判断の正しさは科学的に証明することはできず、それは感覚的に下される以外にない判断だからだ。

この点では作家も同じである。作品の良し悪しは、制作の中で生じてくる「かたち」の良し悪しへの作家の「感覚的判断」に従って決まってくる。そのような制作プロセスの中で福嶋の鉄による鉄の表現も進められていったはずだ。「かたち」は前もって決めておくことはできない。「かたち」は制作の中で現われ、それへの判断、作家の

側からすれば作品の「見方」がいいか悪いか、作品に則して言えばその「見え方」がいいか悪いかという感覚的判断がくだされていく。今の「かたち」から次の「かたち」が決まってくるのだ。だから「かたち」の最終的な正しさは出来上がるまでわからない。このため、最終的に「これでよし」と判断された作品の「かたち」は唯一の「かたち」になる。作品は、二度と同じものは作れない「かたち」になるのだ。これは造形芸術だけでなく、言葉の芸術、音の芸術等々、すべての芸術表現に言えることだ。

ではこの「かたち」とはどういうものか、「作品」理解のためには、なによりもこの問いに対する答えを用意しておかなければならない。というのも、「かたち」は極めて多義的で、様々な意味を込めて使われてきた言葉であり、その英語訳を調べても、語られる文脈によって異なる語があてがわれているからだ。

現在私は、「かたち」を「イメージ」とほぼ同じ意味で理解すればいいのではないかと思っている。しかしこの「イメージ」という語もまた多義的だ。とりわけ日本では、この語は「眼に見える現象」から目には見えない「思い」や「観念」に至るまで多様な意味で使われている。「かたち」と「イメージ」という、多様な意味を与えられている語を同じ意味を持つ語として理解する試み、これが次節の主題になる。

そのために、ここでは少し頁を割いて、かつて拙著『感性論』の第一章の主題にした「イメージ」についての文章を、そこでは十分触れることのできなかった点を補いながらまとめておくことにしたい¹¹。

『感性論』第一章のタイトルは「イメージの力」となっている。まず「イメージ」を第一章の主題にしたことは、私が「イメージ」を『感性論』の中心概念とみなしたからだ。それは今も変わっていない。しかしその時点では、日本で古くから使われてきた「かたち」については論じることしなかった。今回加筆するのは、この問題だ。「かたち」は「イメージ」として理解すればいいのではないか、それがこの問題への答えになるだろう。

このような「イメージ」＝「かたち」の提案は、これから福嶋の仕事の特質を考えていくときの前提になり、この前提を離れると福嶋の仕事は理解できなくなる。このように私は思っている。だからこの箇所で、「イメージ」＝「かたち」の主な特徴を、『感性論』からいくつか順に取り出しておきたいと思う。

なお以後は、「イメージ」＝「かたち」は、一般的な「イメージ」理解や「かたち」理解と区別するために、括弧を付けて〈イメージ〉、〈Katachi〉と記し、必要な時は〈イメージ＝Katachi〉と記すことにする。

なお後に少し詳しく述べるが、誤解を避けるために前もって指摘しておきたいのは、〈Katachi〉は「形式（Form）」とは異なるということだ。「形式」は「質料」の対語として用いられてきた哲学用語であり、日本ではカント哲学の“Form” - “Materie”が「形式」 - 「質料」と翻訳されることで明治以後定着した。

このときの「形式」は感覚的に経験できるものではなく、経験に先立って私たちの中で働いていると想定される働きを意味する。例えば眼を開けた瞬間に、私たちには様々な現象がばらばらに見えるのではなく、諸々の「かたちをもったもの」として見えてしまう。それは、現象をかたちをもったものとして認識する働きが前もって私たちに備わっているからだとして想定しなければならない。このような働きが「形式」とみなされてきた。だから「形式」とは、「私たちが現象をかたちをもったものとしてみてしまう働き」に対して付された語、つまり「概念」であり、「観念」だ。それは経験できるものを指す概念（経験概念）ではなく、経験に先立って私たちのうちに働いていると想定される働きを意味する概念なので、「超越論的概念（transzendentaler

¹¹ 岩城見一『感性論、エスティックス ―開かれた経験の理論のために―』昭和堂 2001年 第一章。

Begriff)」と呼ばれてきた。最初日本ではこの概念は「先験的概念」と訳されていた。この訳語の方が分かりやすいように思えるのだが、あるときから言語の意味に近づけるためか「超越論的」に変わった。

これに対して日本で昔から使われてきた「かたち」は経験概念だ。それは辞典の「かたち」についての説明を見れば明らかだ。「(一) 目で見、手で押えることによって他の物と区別して、その範囲・大きさの感じられる物の、全体の様子。…。(二) 物事の表に現われている様子」(『新明解国語辞典』三省堂 1989)。他の辞典を見ても同じような説明になっている。

どの辞典でも、「かたち」は経験概念として理解されているが、それらの説明に共通するのは、「かたち」については「範囲(外延)・大きさ」の方に力点が置かれているということだ。この点では「イメージ」の理解と少し異なることになる。

しかし、それは本質的な違いというよりも、〈Katachi〉に向かう時の意識の焦点の違いだと言える。

上の辞典の説明からも分かるように、「かたち」という語が使われるときには、意識は「一つのイメージ」に向けられており、その「範囲・大きさの感じられる物の全体の様子」が話題の中心になる。

これに対して「イメージ」が話題になるとときには、意識は「一つのイメージ」と「他の諸々のイメージ」との関係、さらにはそれを見るそれぞれの「私」との関係に意識は向かう。一つの「イメージ」とそれを取り巻く「諸々のイメージ」、それを見る個々の「私」、この三項の切り離せない関係が意識の前景に出てくるのだ。

このことも踏まえたとえで、〈Katachi〉(〈イメージ〉＝〈かたち〉)の特徴を順を追ってまとめていくことにしたい。

(二) 〈イメージ〉

「イメージ」という語は、上に述べたように、様々な意味合いで使われているが、ここではそれを、「視覚的に識別できる一定のかたちをもつ現象」という意味で用いる。「識別できる一定のかたちもつ現象」、それには日本では「像」や「形象」、欧米では“image”や“Bild”という用語があてがわれている。今では日本でも「像」や「形象」よりも「イメージ」という語がそのまま使われることが多くなっている。だからここでは「イメージ」という語を使うことにする。

ただここでも注意しなければならないのは、日本における「イメージ」は、多くの辞典に出ているが、ほとんどの場合「心の中に思い浮かべられる像」という説明になっているという点だ。

しかし外国語の辞典で“image”や“Bild”を引くと、この語は「心像」だけでなく「風景」や「景色」を含む、目に見えている像、すなわち「知覚される像」や、「絵画」、「写真」で写した「像」、要するに「実物の像」も含まれている。〈イメージ〉はこのような広い意味を含む語として理解する必要がある。

以上のことから言えるのは、「識別できる一定のかたちをもった現象」＝〈Katachi〉＝〈イメージ (image, Bild)〉という等号が成り立つということだ。

いずれにしても〈イメージ〉は視覚的に認識されるかたちをもった現象だ。つまりそれは原則的に「視覚対象」であり、言語的存在でも触覚的、聴覚的、味覚的、嗅覚的存在でもない。ところが私たちの日常生活では、「視覚」は「言語」と結びついて「何かのイメージ」として理解されているとともに、「触覚」、「聴覚」、「味覚」等々のいわゆる「五感」と混じり合ったかたちで理解されている。このため「イメージ」を「視覚現象」とみなし、言語や五感と切り離して理解し語ることの方が稀だと言える。

だから「イメージ」の意味はいつも曖昧になる。議論の場で「あなたの言うことはどうも私のイメージとは違う」、「社長の言動は会社のイメージを損なう」といった発言がなされるのを私たちはしばしば耳にする。このとき「イメージ」は視覚現象だけ

でなく、むしろ「観念」に近い意味で使われている。実際辞典の「イメージ」の説明でも、「イメージ」が「観念」を意味することもあると記されている。これが「イメージ」理解の普通の状態だ。この「普通の状態」から一旦離れて、普通の状態からすれば「稀な状態」になって〈イメージ〉を理解することを「原則」にする。これがここでの〈イメージ〉論の前提になる。

しかし、この前提が受け入れられるためには、もう一つクリアしておかなければならない問題が残っている。それは「視覚イメージ」に対して「触覚イメージ」が想定され、その関係が西洋哲学や芸術論で様々な立場から議論されてきたからだ。

とりわけ彫刻家福嶋の仕事について考察を加えるうえでも、また現在の美術館や芸術家、芸術論者、批評家によって試みられている造形芸術における「触覚」の働きを検証する試みについて考えるうえでも、この「視覚」－「触覚」問題をどう考えるかということは、私たちが避けて通ることはできない問題になる。

近代になって生まれた「美術館」は、彫刻、絵画、そしてそれに工芸が加えられることで、「造形芸術作品」の収集、研究、展示を主目的に設置された。そこでは作品は「純粹視覚的存在」として見られることが前提されてきたと言える。そこでは「見ること」、「眼」が主役なので、「美術館」は「視覚の殿堂」とみなされきたわけだ。

このような中で、視覚一辺倒になりがちな「美術館」のあり方を反省し、他の感覚、特に触覚の働きに注目した試みが行われるようになった。それは、「健常者」を基準に形成され一般化した制度や設備に反省を加え、「障がい者」として一くくりにされてきた人々の立場に身を置いて人権問題を再考する運動の一環とみなすことができる。このような中で、目の不自由な人を美術館に招き、彫刻を触ることで鑑賞する試みも多く美術館で行われ、また目の不自由な作家による展覧会やそれを巡る議論も行われてきている。「視覚」－「触覚」問題は昔のことではなく、現在の問題、美術に関心を持つ者が考えるべき問題にもなっているわけだ。

(三)「視覚」と「触覚」

「視覚」と「触覚」との区別と関係、それは上に触れたように、西洋の思想家たちによって長年議論されてきた問題だ。このとき議論されてきたのは、「視覚」と「触覚」という二つの感覚のうちどちらを人間存在の根拠とみなすのか、あるいは精神活動の点でどちらを上位に置くのかといった両感覚の価値づけの問題、また、この二つの感覚に相応しい芸術としての「絵画」と「彫刻」との区別というジャンル問題、そのうちのどちらを優位に置くかといったジャンル間の優劣問題、このような諸問題を巡って議論されてきた。

このような議論の場合、「触覚」と「視覚」のどちらを優位とみなすかに関わらず、前提となっているのは、「触覚」と「視覚」との原理的な違いだと言ってもいいだろう。

「触覚イメージ」は物の触知によって得られるので、それは三次元的、立体的イメージだ。それに対して「視覚イメージ」は、眼に見える限りでの物の表面が網膜に写ることで得られるイメージなので、原理的に二次元的、平面的だ。これが議論の前提になっている。

実際、眼には物の表面しか見えず、物の背後は見えない。だからそれを見ようとするれば後ろに回るしかない。その時も見えるのは今度は後ろから見た物の表面だということになる。

したがって物の把握の点では「触覚イメージ」は、現実空間内の立体的な実物を触ることで得られる「イメージ」なので「リアルなイメージ」だ。これに対して「視覚イメージ」は、それを二次元的平面に写したもののなので「見せかけのイメージ」だという結論が出てくる。

平面に立体を表現しようとすれば、陰影や対象の重なりを描くことになるが、それは実物の「見せかけ」、「錯覚」を生み出したに過ぎない。

このような、「触覚」と「視覚」との対立が温存されたまま議論が重ねられてきたと言っても過言ではないだろう¹²。

従来の「視覚」偏重気味の美術理解に対して、造形芸術における「触覚」の働きに注目する現代の美術批評家や美術理論家、さらにはアーティストは、この問題をどのように解決しているのだろうか。これも一考を要する問題だ。

論者の中には、この問題解決のために、「触覚」と「視覚」、さらにはそれを含む「五感」の上位にそれらを統合する「根源的感觉」や「共通感覚」といった「本質」概念を持ち出す者も出てきたようだ。しかし私たちは、そのような感覚的に経験できない概念から経験を理解し説明しようとする「本質主義 (essentialism)」の立場に従うことはできない。私たちはあくまで経験の現場にとどまってこの問題を考えなければならないからだ¹³。

(四)「見えない視覚」—加藤尚武『形の哲学』—

この点で興味深いのは、「触覚」と「視覚」との二項対立を超える「見えない視覚」の働きに注目した加藤尚武の論考、『形の哲学』だ¹⁴。

加藤は、現代の認知心理学、発達心理学、神経心理学、脳科学等の研究成果をも視野に入れたうえで、西洋思想における「触覚」—「視覚」論争に関わった代表的な思想家のテキストを簡潔にまとめ、それぞれの見解の問題点を指摘している。それだけでもこの書は、哲学のみでなく心理学、脳科学、美学、芸術学をはじめとする「触覚」と「視覚」との関係に関心を抱く研究者や学生にとっての必読書だと言える。

「触覚」と「視覚」との関係を巡る西洋の議論を検討することで、加藤がこの著作の結論に至る第 17 章で提起するのが、「触覚」にも「視覚」にも還元されない「見えない視線」の働きだ (187 頁)。それは「見えない視覚」とも言い換えられている (192 頁)。この章のタイトル「無意識の知覚システム」は、「見えない視覚」が私たちの意識の下で働いている「システム」だということを予告している。

「見えない視覚」、それは、「触覚」にも「視覚」にも「還元されない」、しかし「どちらでもあるような存在」を捉える「無意識の視覚」である (190 頁)。ではこの「見えない視覚」はなにを見ている (捉えている) のか。加藤の答えは、それが捉えるのは「存在」(187 頁)、「ものの同一性」(191 頁以下)、「存在そのもの」だ (193 頁)。この視点に立つと、これまでの「触覚」—「視覚」論はこの問題に答えられていない、あるいはこの問題をやり過ぎしたり、不合理な原理を持ち出して解決したと思い込んできたということになる。

では加藤の言う「存在」、「存在そのもの」とは何か。それが「触覚」、「視覚」の「どちらでもあるような存在」とはどういうことか。これを分かりやすく説明するために、加藤は一つのストーリーを作り、そのいくつかの場面を章ごとに配している。それは主人公 (男性、時に女装して女性にもなる) の、美しい双子の姉妹との交わり

(姉の「かきつばた」との親交、妹の「あやめ」に対する愛) の物語になっている。

「私」はあるときから妹の「あやめ」を愛するようになる。しかし美しい姉妹は瓜二つなので、視覚的には判別できない。あるとき展覧会場で出会ったのが「あやめ」だと思って話しかけ、相手もそれに応じて答えていたのだが、後になって「かきつばた」だったことを知らされ主人公は愕然とする。ここから「形の本性」が導き出される。それは、「存在と形とは本来不可分でありながら、形は存在とは分離できる」という本性だ (第一章)。

¹² 19 世紀末から 20 世紀初頭にドイツを中心に「様式論」が台頭した。そこでも「触覚」と「視覚」との対立が前提になっていた。その問題点については、岩城見一「芸術精神の現象学」(3)『研究紀要』16 号 京都大学文学部美学美術史学研究室 1995 年を参照されたい。

¹³ 岩城見一「本質主義の崩壊」『感性論』2001 年、316 頁。

¹⁴ 加藤尚武『形の哲学 見ることのテマトロジー』(中央公論社 1991 年)。

主人公は「あやめ」の「存在」を確かめるために、「形」、「像」を意識から消して抱きしめる。「恋人を抱くときには目をつむる」、これが第三章のタイトルになっている。「触覚」が持ち出されるわけだ。抱擁は「存在そのものの出会いへの小さな祈り」の行為とみなされている。しかしながらその後に出てくるのは、「触覚対象と視覚対象の同一体であるあやめは、そのどちらでもない」という感慨だ（29 頁）。抱きしめたときの触覚的感覚も「存在」には届かないということだ。

「触覚」にも「視覚」にも還元できない「あやめ」の「かけがいのないひとつの存在」を確信させてくれるもの。それが「私」のうちに働いている「見えない視覚」とみなされている。「物の同一性」は「経験の視野のなかにはない」ので「超越的」だと言わざるをえない（192 頁）。だからそれを捉える「見えない視覚」も「超越的」働きだということになるだろう。「見るとき触るときに、同時に見えないし、触れない存在を意識しないで知覚している」（193 頁）。しかし、この「見えない視覚がわれわれに存在の違いを教えてくれる」（195 頁）。これが加藤尚武が『形の哲学』で出した結論だと言えるだろう。

対象の「存在」、その「同一性」は、感覚的に認識できるもの、直接触ったり見たりできるものではない。しかし対象の「存在」を無意識に知覚していることで、対象についての我々の認識も、それに対する我々の感情も成り立っている。その意味で対象の「存在」、その「同一性」は感覚的経験にとって「超越的」だ。それと同じように、対象の「存在」、その「同一性」を把握する能力として想定される「見えない視覚」も、感覚的認識にとっては「超越的」な働きだと言わなければならないだろう。この「見えない視覚」という超越的な働きが、「かたち」の経験（感覚的認知）の底で、意識されないかたちで働いている。

私なりに加藤の結論部分をまとめるとこのようになる。

私が本稿で〈Katashi〉について論じるにあたり、加藤尚武が提示した「見えない視覚」は、私たちの議論にとって興味深く、また貴重なヒントになると思うからだ。

まず注目したいのは次の二点だ。第一に、「見えない視覚」という概念は、「触覚」と「視覚」との対立を前提する従来の議論を乗り越えることを可能にする。第二に、この概念は、触覚、視覚をはじめとするいわゆる五感を統合する概念として設定された単なる「観念」ではなく、経験に即した働きとみなされている。

このことが言えるのは、「見えない視覚」という用語が、神経心理学者、河内十郎の論文から導入されていることから想定できるからだ（加藤前掲書 195 頁、第 17 章の注 2）。

河内十郎が専門とする神経心理学は、認知心理学の一分野とみなすことができる。現在の認知心理学では、脳科学の知見に基づく人間の認知機能の解明が趨勢になっている。このとき特に参照されるのは、認知機能の障害に関する症例だ。そのような中に「視覚失認症」があり、この研究の文脈で「見えない視覚」が出てくる。健常な認知機能では表に出てこない機能が、機能障害の分析によって発見され、それが健常な認知機能においても重要な働きをしていることが想定されるわけだ。このことは、記憶障害や認知症、行動障害に関する神経内科医の研究によっても明らかにされている¹⁵。加藤は、上述のように、「形」の問題を議論する場合には、認識を意識下で支える「存在の同一性」を考慮に入れておくべきだという考えのもと、それを捉える働きとして「見えない視覚」という概念（考え方）を導入した。加藤が語るように、このような「存在」、「存在の同一性」、「見えない視覚」は。私たちの経験にとっては「超越的」である。しかしこれらの概念は、私たちのもろもろの感覚による経験を一まと

¹⁵ 「記憶障害」については、岩城見一『感性論』2001、276 頁以下。「行動障害」、「失語症」、「認知症」については岩城見一「〈生存のエシックス〉のために—〈表現論理〉の意味を考える」（『Trouble in Paradise/生存のエシックス Workbook』京都国立近代美術館 2010 年）参照]

めにして説明するために設定された観念ではない。「存在」、「存在の同一性」、「見えない視覚」は、個々の人間のなかで異なるかたちで姿をとるものとして理解されているからだ。この点が私たちが〈Katachi〉を考えるうえで参照すべき点だ。

加藤の重視する「存在の同一性」は、すべての者の、さらにはすべての生物の経験を超えた、どのような経験にも当てはまる上位概念といったような空虚な観念ではない。加藤はそれを、個々の人間にとっての「存在」とその「同一性」として捉えていると思われるからだ。そのことは、加藤が『形の哲学』に入れた、「私」と「双子の姉妹」との愛の物語にはっきり示されている。

「私」は視覚的には区別できないほど瓜二つの美しい「双子の姉妹」と出会い、親しく交わる中で、妹の「あやめ」を好きになり、抱くまでになる。この中で、「あやめ」の「存在」も、その「同一性」も次第に確かなものになっていく。

これに対して主人公は、姉の「かきつばた」に恋愛感情を抱くことはなかったし、「かきつばた」の方も男性としての「主人公」に愛を覚えることはなかった。ところが、姉妹の求めで「主人公」が女装したら、「かきつばた」は「女性」としての「主人公」に恋愛感情を抱くようになった。三人にとって、「存在」の「同一性」もそれを見る「見えない視覚」の働きもそれぞれ変化し、また異なるのだ。

このことから言えるのは、「存在」、「存在の同一性」、「見えない視覚」の可変性、その確立のプロセス的性格、すなわち時間性だ。それは、神経生理学とそれの依拠する脳科学の研究によっても明らかになっている。またそれは、これらの研究の被験者として取り上げられる失語症患者やアルツハイマー型認知症患者の言動からも確かめることができる。

私たちの「記憶」は、経験ごとに脳に伝えられ残されていくが、それは新たな経験のたびに書き換えられながら残されていく。中には忘れられ捨てられていく記憶もあるが、それでも蓄えられた記憶は残っていく。その記憶が私達の現在の経験を意識下で支えている。だから私たちの脳は、「記憶」を不変のデータとして蓄積し、時に応じて取り出し利用することのできるハードディスクのようなメモリー装置でもなければ、記憶をそのまま入れて保存しておく引き出しでもない。記憶は経験のたびに変化しながら蓄積されていき、それが現在の経験に常に付き添い経験を成り立たせているからだ。これが現在の神経生理学や脳科学の定説になっていると言えるだろう。

「失語症」患者や「アルツハイマー型認知症患者」の言動がそれを教えてくれる。現在記憶が働かず流れ去ってしまうこれらの人の意識には、経験を支えるために、過去の記憶が浮上してくる。このため昔の親しかった人が生き返り、「存在」し、自らの「存在の同一性」を支えることになる。これらの患者の症状がさらに進んだときには、かけがいのない人の「存在の同一性」も消える。すべての人の存在は、自分の世話をしてくれる人の「存在」に変わるわけだ。

「存在」のこのような変化、それは健常だと思っている者にも無縁な変化ではない。このことを「私」と「双子の姉妹」の物語は暗示している。「私」はしばらく音沙汰のない「姉妹」を案じて、二人の住むところを訪ねる。ようやく見つけた家には二人はいない。「私」はそこで出会った「老婦人」から二人が「外国」に行ったことを聞く。数日後姉妹からビデオテープの入った小包みが届き、二人が「モロッコ辺りを旅行している」ことを知る。テープは二人が「バイバイと手を振っている」場面で終わる。今後それを見ることはなく、それは「この一ブルの上に置かれたままにいるだろう。いつまでも。いつまでも」。「私」の思いを語るこの言葉で物語は終わる。

この物語は、「私」と美しい「双子姉妹」との交わり、そして「あやめ」との愛の交わりの成り行きを語るドキュメントの体裁になっている。しかし実際には、姉妹が去った後からの「私」の記憶をたどった物語だと言えそうだ。その記憶は、姉妹の美しさが消えていない、比較的短い間の交わりの記憶だ。その記憶の中に、「取り替えることのできない」「あやめ」の「存在」は保たれている。「私」が歳をとってもその

「存在」は「同一性」を失うことなく蘇ってくるだろう。しかしながら、もし幸いにして「私」が「あやめ」と結婚できたなら、二人の「存在」は「同一性」を保ちながらも変わっていくだろう。

私も、物語の「私」と「存在」についての思いを分かち合っている。子どものころ、また若いころに出会ってその後、再び会うこともない友は、昔のままの姿で私の中に同じ「存在」として生きており、時として昔のままの姿で蘇ってくる。だから私は大学卒業後は中学時代や高校時代の同窓会には出席していない。「存在の同一性」の内実が変化してしまっていることを知っているからだ。これに対して私と妻は一緒になって50年以上経っている。80を超えた二人には昔の面影はない。それでも何とか互いの「存在の同一性」を信じており、昔の若いころの「かたち」を思い出すこともない。現象の変化とともに、「同一性」の内実も変化する。それでも「同一性」信念はなんとか保たれているようだ。

加藤が物語を「存在」の「記憶」の視点から書いただろうということは、主人公の「私」が、自分の肉体が消えた後にも残る「形」としての「形見」について語っていることから想像できる（13頁）。私の「存在」は、死後も「形見」を通して他の人の心に蘇り、生き続けるという箇所だ。「私」も、美しい「あやめ」が「私の形見」を見るたびに、「あやめ」と愛し合っていた「私」の「形」のままで生き続けるだろう。またそうであってほしい。そのように「私」は願っている。

物理的存在としての私の死後も、私は自らのなしたこと、表現したことによって、他人の中で思いがけない〈Katachi〉で生き続ける。私も人間の存在をそのように理解しているし、かつてそういったことを書いた¹⁶。

このようなことを考えるうえでも、加藤尚武の『形の哲学』は多くのヒントを与えてくれたテキストだ。私はこの書を、〈Katachi〉についての「Kokoroの哲学」として受け取りたい。本稿の主題である福嶋の仕事の最終的な主題になるのが「Kokoro」であり、加藤の提示した「存在」、「存在の同一性」、「見えない視覚」は、本稿第四章で扱う「Kokoro」の問題と同じ次元にあると思われるからだ。この次元は、科学的に証明することはできず、哲学的考察が必要になる次元だと思われる。

（五）もう一つの「見えない視覚」—触覚的視覚—

「網膜像」を基準にした視覚論を、私は「網膜主義」と呼んでいる。しかし、「視覚」意識は「網膜像」には還元できず、より広く長い範囲に及ぶのではないか。このことを考えることによって、上に挙げた現在の「触る彫刻」の試みや、目の不自由な人が「彫刻作品」を作ることの意味も分かってくるのではないか。このことを考えてみたいのだ。

目の不自由な人は、手で彫刻作品表面を触りながらその「かたち」を思い浮かべていく。その時「触覚」は、最初に触った部分から今触っている部分までの過程を思い浮かべながら今の部分を触り、同時に次の部分を予想している。「振り返り」と「予想」、「過去」と「未来」との間で「今」の触覚は成り立っている。それは、拡張された視覚神経の働きとみなすことができる。

目の見えない人が彫刻作品を観照する時にも、また作品を制作する時にも、このような順序を踏んで作品は見られ、また制作されていくだろう。「触覚的視覚」という意味での「見えない視覚」の働きによって、「かたち」が見られている。その時には、素材の滑らかさ、粗さの差異も見られており、それは眼の見える人よりも繊細に見られているだろう。

目に見えない人が使う「点字」も、また歩行の時の「杖」も、触覚的視覚の道具に

¹⁶ 岩城見一『〈誤謬〉論—カント『純粹理性批判』への感性論的アプローチ』萌書房 2006年、218頁。

なる。点字を読む時は、視覚が指先まで伸びており、歩行の際には、視覚は杖の先まで伸びている。この時も、指先や杖の先に働く「触覚」の「今」は、「過去」の振り返りと「未来」の予想の中で進んでいく。目の不自由な人は、指先の動きによって〈Katachi〉を思い浮かべ、杖の先端の動きによって道路の方向、状態を思い浮かべることで歩行しているはずだ。このことからしても、視覚神経は網膜で終わるのではなく、身体表面全体にまで及んでいると考えなければならない。

「触覚的視覚」は目の不自由な人だけでなく、普通に目の見える人にも働いている。暗闇では、私たちは手探りで動かなければならない。その時は「見えない視覚」が頼りなのだ。私にも「触覚的視覚」は働いている。

かつて投げ釣り（surf casting）をしていたころの私は、およそ 100 メートル先の海の底の〈Katachi〉を見ることもできた。リールに巻いた釣り糸の先に「錘（おもり）」を付け、その先端の「はりす」（釣り糸に付けた鉤）に餌を付けて投げる。すると錘は 100 メートルほど先まで飛んで行き、海面に落ちる。そこまでは「見える視覚の働き」だ。錘が海面から海の底に沈みはじめた後は、「見えない視覚」の領分になる。沈んでいく時には、私はリールの糸出しにストップをかけないで、糸がそのまま出て、錘が垂直に下に沈んでいくようにする。しばらくそのまま待ち、錘が底に着くと思えたところで私はリールの糸出しを止める。そうすれば、錘がストンと海底に着いたことが指先に伝わってくる。それを感知したら、私は糸を巻いて手元の方に少し引っ張ってみる。その時、わずかな凹凸が錘の動きから指先に伝われば、海底は波の跡を残す砂地であり、こつこつと小さな抵抗があると、海底は小石を敷いたような〈Katachi〉になっていることが分かる。さらに少し糸を巻くと、指先に「ブルン、ブルン」とわずかな振動が伝わってくる。魚が餌に食いついたのだ。少し強く糸を引いて待ち、それでも振動があれば、魚が鉤にかかったことが分かる。慣れてくるとその時の振動の違いも判別できるようになり、それによって獲物の違い（キス、メゴチ、小鯛、カレイ等々の違い）も、その大きさも見えるようになる。魚の〈Katachi〉も見えてくるわけだ。

こういったことを繰り返していると、海底の〈Katachi〉は明瞭になり、大きな岩、海藻、廃棄物の有無も、深い所から浅い所へと砂地の底が坂になって上がってきていることも見えてくる。この坂の部分は「かけ上がり」と呼ばれ、そこに魚が集まると言われている。だからこの辺りに錘が来ると、私はゆっくり糸を巻いていく。すると魚からの信号（「あたり」）が指先に何度か感じられ、そのたびに竿を縦に挙げて魚が鉤にかかるようにする。こうしてリールを巻いていくと、鉤にかかった魚が、うまくいけば 3、4 尾一度に上がってくる。経験を積む中で、「見えない視覚」で見た魚の〈Katachi〉は、「見える視覚」の眼前に上がってきた魚とほぼ一致するようになる。「見える視覚」と同じように、「見えない視覚」も経験の中で変化し、進展していくのだ。

こういったことから分かるのは、「見えない視覚」も〈Katachi〉の認識に関わっているということだ。このような考え方の立場からすれば、「視覚」と「触覚」との対立と、それを前提とする〈Katachi〉の理論や〈イメージ〉論は無効になる。〈Katachi〉と〈イメージ〉は、あくまで視覚的存在であり、「触覚」に還元することはできない。だから、「彫刻」が三次元的「実物の表現」だが、「絵画」の表現は実物の「見せかけ」、「錯覚」を生み出すという、よく耳にする主張も無効になる。彫刻が三次元の現実空間内で作られ、存在し、絵画は二次元平面上に存在するといっても、どちらも〈Katachi〉という、視覚の対象として存在している点では変わりはない。それにも関わらず、「実物」と「見せかけ」という考えに基づく「触覚」対「視覚」の議論は続いている。

「触覚的視覚」の働きは、この語を使っているわけではないが、すでにデカルトによって論じられていた（加藤、前掲書、特に第八章）。デカルトが二本の棒で対象の「形」を識別している人物の図も提示していた（加藤はその図も紹介している。前掲

書、76、82 頁)。「触れる」ことは「見ること」だと解されていたと言える。いずれにしても、「触覚的視覚」の焦点は〈Katachi〉という「視覚的存在」だ。このことを私たちは忘れてはならないだろう。

同時に目の見える者の「視覚」も「触覚的な働き」をしている。私はそれを「視覚的触覚」と呼ぶ。私たちが対象を見ると、その「外形」や「色」の違いだけでなく、対象表面の滑らかさやざらつきといった「肌理(きめ)」も見ている。

「外形」の〈Katachi〉にも触覚的な質の違いがある。滑らかな輪郭をもつものと、凸凹の輪郭、ギザギザの輪郭では、目に見える〈Katachi〉の質は違ったものになる。だから芸術家は〈Katachi〉の肌理と「外形」の描き方、処理の仕方に拘る。滑らかな外形(輪郭)の場合、視線は滑らかに外形の周囲に沿って動くが、ギザギザの外形(輪郭)を見ると、目の動きは抵抗を受け、一つの〈イメージ〉にとどまることになる。

ざらつきのある粒子が見えるような絵の具で塗られたかたちの内部と、それを囲む「外形」の視覚的抵抗感、それを示すことによって「色」の知覚のあり方を問う現代絵画もある。ドイツの画家ライマー・ヨッヒムス(Rainer Jochims 1935-)の試みはその一例だ。彼の作品は、1981 年、京都市立芸術大学ギャラリーでも展示された(岩城『感性論』2001、274 頁以下)。現在では、彼の略歴と作品はインターネットでも見ることができる。

いずれにしても「触覚」は、現実空間内の三次元的対象の知覚であるのに対して、「視覚」は三次元的対象を知覚する場合でも、「平面的」な「知覚」だという理解は成り立たない。

確かに「触覚」が現実空間内の三次元的対象を知覚する時には、眼には見えない背後の部分まで触知できるので全体を捉えられる。それに対して目には対象の後ろの部分は見えない。全体を見るには、人は対象の周囲を回らなければならない。しかし、だからといって「視覚」は「平面的知覚」だとは言えない。私たちは「対象」の周囲を回することもできるが、「対象」を回すこともできる。どちらの方法でも、私たちは対象の全面が見えるようになる。

実際表現素材を回転させて制作する芸術もある。これは改めて言う必要もないことだが、工芸、特に陶芸の世界では、轆轤が重要な役割を果たしてきた。特に工芸では〈Katachi〉の「肌理」も重視されるので、「視覚的触覚」、「触覚的視覚」も動員される。磁器と陶器では出来上がった作品の肌理が異なるし、どの粘土を使うかによっても作品の見え方が変わる。轆轤の使用では、素材(土)の回転によって〈Katachi〉が生み出されるので、その成形は下から上への垂直の回転に従うことになる。これで器の成形が容易になる。作家の中には、轆轤による成形を不自由だと思う者も出てくる。そのような作家は、轆轤を離れて「手びねり」などのより自由な表現方法を選ぶ。しかしその場合にも、視覚が作品をあらゆる角度から見ながら〈Katachi〉の形成は進められ、使われる土の性質や、釉薬の質、その土への浸透度などが作品制作で重要な契機として意識されていることには変わりはない。

これらの事例からも明らかなように、「触覚」は「立体感覚」、「視覚」は「平面感覚」、一方は現実的感覚、他方は現実の「見せかけ」、「錯覚」に関わる感覚、こういった理解はご破算にしなければならない。

(六)「認知」議論の問題点

近代西洋で延々と続けられてきた「触覚」と「視覚」との違いについての議論、この議論のきっかけとなったのは「モリヌークス問題」だ(加藤、前掲書第七章)。

それは、生まれつき目の見えなかった者が「開眼手術」を受けて目が見えるようになったときの、視覚の働きへの問いだ。開眼手術を受けて最初に目を開いたとき、この人は三次元的対象の識別はできず、眼に入ってくるのは散乱した光の現象に過ぎないのではないか。こういった問題が「触覚」と「視覚」との違いと関係とを巡って議論されてきたわけだ。

加藤尚武の『形の哲学』は、この論争をたどり、簡潔にまとめたうえでそれぞれの見解の問題点を指摘しているので、私たちが〈Katachi〉について考えるための「必読書」なのだ。加藤によれば、モリヌークス以後、開眼手術を受けた者がはじめて眼を開いたときには、「形態の認識はできないという結果が出ている」(67頁)。加藤はこの状態を「純粹視覚」と呼んでいる。それは、はじめて目を開けたときの、現象の流動状態に巻き込まれ、散乱した光の現象しか見えない視覚を指すと言えるだろう。

私もこのような状態が見る働きの最初の状態だと思っている(但し私はこのような視覚の状態を「純粹視覚」とは呼ばないが)。加藤の言う「純粹視覚」は、生まれたばかりの幼児の、まだ視覚が働いているとは言えないような状態だと言えるだろう。やがてこの子の視覚システムが働くようになり、「人見知り」もはじまる。幼児の「視覚システム」の発達においても、「触覚」が「視覚」に先立って形態認知の点で大きな役割を果たしており、また母親をはじめとする周囲の者の言葉がさらに視覚の発展を促すことになる。

それでもこの子の視覚的な形態認識はまだ未発達のままだ。それはこの子が一歳を過ぎたところに鉛筆やサインペンを持たせ、画用紙に描かせてみれば分かる。いわゆる「殴り描き」をさせてみるわけだ。このとき子どもは、手を動かし、その動きの跡が画面に残る。しかしその線はまだ「意味」を実現しておらず、ただ手の動きの跡が残るだけだ。このため次の線は、今描いた線の跡とは無関係にその上を覆ったり、あるいはこの線の跡とは無関係な場所に引かれ、時には画用紙をはみ出してしまう。

これに対して二歳を過ぎて三歳に近づくにつれて、「殴り描き」は「意味」の実現になってくる。「手の動き、鉛筆やサインペンの先が画用紙に触れたときの感触への喜び」から〈Katachi〉を作ること、すなわち「表現活動」へと「殴り描き」は飛躍する(岩城『感性論』2001、337頁以下)。

このことから言えるのは四つの事実だ。その内の後の二つはこれから明らかになる事実だが、前もって挙げておく。

- (1) 〈Katachi〉の「認知」は、視覚システムに支えられ、システムの発達によって進化する。
- (2) 〈Katachi〉の「表現能力」は「認知能力」の発達よりもかなり遅れて働き出す。
- (3) しかし「表現能力」によって、「認知」の段階では不安定な〈Katachi〉が安定した論理(〈Katachi〉の論理)によって定着される。
- (4) 表現されることで〈Katachi〉は伝達、共有されるものとなり、「認知システム」に影響を及ぼす。

この4つの事実から「モリヌークス問題」を巡る議論を振り返ってみると、それを論じた思想家の意識は、(1)の「〈Katachi〉の認知」に集中していたことが分かる。これに対して(2)(3)(4)の主題となる「表現」によって生み出された〈Katachi〉はあまり話題になっていない。「表現された〈Katachi〉」に関しては、特定の〈Katachi〉が暗黙の前提になって議論が進められてきたと言える。

(七)「認知」理論を意識下で導く〈Katachi〉

—古代ギリシアの人体彫刻と遠近法的絵画—

「認知」理論を意識下で導く〈Katachi〉、それは彫刻に関しては、古代ギリシアの人体彫刻とミケランジェロに代表されるルネサンス期の人体彫刻、要するに「具象彫刻」だ。また絵画に関しては、ルネサンス期にアルベルティによって理論化され、画家たちによって描かれた遠近法的絵画だ。ルネサンス以後、このような「人体イメージ」と「絵画イメージ」が人々が三次元空間内の対象を思い浮かべるときの無意識の〈Katachi〉になった。この無意識に浮かんでくるほど心に染み込んだ〈Katachi〉、こ

れを、「モリヌークス問題」に関わる思想家たちも共有していたと言える。すなわちそれが、彼らが〈Katachi〉を論じるときの「暗黙の前提」になっていたと言えるのだ。

「認知」理論の最終目的は、健常な人間の〈Katachi〉の認知構造の解明だ。このとき議論されるのは、現実空間内の三次元的対象の視覚による認知システムの構造であり、これに「触覚」と「視覚」とはどう関わっているのかという問題を解明することだ。

しかし、現実空間内の三次元的物体の視覚的認知がどのような構造になっているのか。つまり、物体を見ている者の目に映っている〈Katachi〉はどのようなになっているのか。私たちはこれを直接見ることはできない。また「認知」の段階では、対象を見る者によって〈Katachi〉は異なって見えるし、一人の人間にとっても〈Katachi〉はしっかり見ようと思って部分に注目すると他の部分は消え、全体を見ようとすれば個々の部分は曖昧になる。このように知覚世界では「対象イメージ」は全体と部分との間を揺れ動き、安定した〈Katachi〉は得られない。

それでも「自分は確実に見て、それを覚えている」という時にも、心に留めたはずの対象イメージも、ひと時も留まることのない流動状態になっている。私たちそれぞれが、かつて見た物を思い浮かべてみればよい。認知レベルでの視覚イメージとしての〈Katachi〉も、その記憶イメージとしての〈Katachi〉も、取り出して見せることはできず、しかも留まることのない流動状態になっている。

このため「認知」理論が頼りにできるのは、対象を見た者の言葉による証言だけだ。「言語」による「表現」が、健常な視覚の働きを想定する手掛かりになるわけだ。ではこの証言で語られた〈Katachi〉は実際にはどのようなものなのか。それを議論するには、理論家が対象を見た者の証言から〈Katachi〉を作って、議論の参加者が共有できるものにしなければならない。

このとき当時の理論家の心に浮かんだのが、古代ギリシアとイタリアルネサンス以後一般化した「人体彫刻」と、ルネサンス以後一般化した遠近法に基づく絵画だったと言えるだろう。彼らが無意識に前提し共有していたのは、次のような信念だ。

ギリシア古代彫刻やルネサンス以後の彫刻で「表現された〈Katachi〉」が、現実空間内の三次元的物体認知の典型であり、ルネサンス以後定着した遠近法的絵画が、三次元的物体を二次元平面への投影の典型だ。それらが最も「実物らしさ」を表わしている。このように思われていたのだ。

この「典型」に近い〈Katachi〉、これを健常な視覚は見ているはずだ。この信念を共有しているので、「視覚」の「認知」は議論できる。「触覚」は三次元的物体の把握能力であり、それに対して「視覚」は物体の二次元平面への投影だ。こういった信念も、「彫刻」と「遠近法的絵画」が生み出した「表現された〈Katachi〉」に支えられている。それは個人的信念ではなく、社会的信念、社会的共同性、すなわち「特定の社会で共有される感覚 (common sennse)」になっていたと言える。

「モリヌークス問題」に関わる思想家たちも、この「特定の社会で共有される感覚 (common sense)」を共有していた。このことは、加藤によって呈示されたデカルトの挿図（木版画）を見れば明らかだろう。一つの図（加藤前掲書、76 頁）では、左に古代風の衣装の女性が両手に棒を持って立ち、両手の棒は右下の板状の対象に触れている。この図には、棒の先から腕を通して脳の中枢部に刺激が伝わる経路も描き入れられている。デカルトは諸感覚が脳の「中枢部」（「松果腺」）の「表面」部分で統合されると想定し、その表面部分で働く機能を「共通感覚」と呼んだ。今では脳内の「松果腺」の存在は否定されている（加藤、76 頁以下）。

この議論には立ち入らず、ここではデカルトの示した図に注目したい。もう一つの図（加藤 82 頁）の上部では、右に立つ男が両手に持つ棒を左に立つ木の幹に触れている。これらの図（版画）は、「触覚」の視覚的働きを示す説明図であり、三次元的空間内の行為を二次元平面に描いたものとして、現在の私たちにも理解できる説明図になっている。

一人の画家（版画家）が、デカルトの指示に従って、あるいは編集者の指示に従って、これらの図を描き、版画にしたのだろう。いずれにしても、デカルトはこのような〈Katachi〉を、自分の考えを伝えるための説明図として使ったのだ。

このように、「認知」理論が健全な視覚の働きの構造を解明しようとする時には、その時点で社会的に共有されている「表現された〈Katachi〉」を参照している。それは、上にも述べたように、視覚像自体は取り出せないからだ。このことは現代の知覚理論の場合も変わらない。現在では、遠近法的絵画とともに「写真」が健全な視覚による現実把握のモデルになっている。「写真」の画像こそが、現実空間内の物体を最も確実に捉えていると信じられているからだ。

以上のことから言えるのは次のことだ。

- (1) 認知理論は「健全な視覚」を論じる際に、現実空間内の三次元的な物体（実物）の視知覚を考察対象にする。
- (2) しかし、「視覚」による「認知」の状態に留まる限り、〈Katachi〉は不安定な状態にあり、それ自体を取り出すことはできない。
- (3) このため認知理論は、「表現された〈Katachi〉」を拠り所にして「健全な視覚」を説明しようとする。
- (4) このとき拠り所になる「表現された〈Katachi〉」は、「特定の社会で共有されるようになった感覚（common sense）」である¹⁷。
- (5) 「遠近法絵画」と「写真」がそのような視覚の習慣を生み出した。
- (6) しかし「遠近法的視覚」と「写真的視覚」とは一定の社会の中で「作られた視覚」なので、すべての視覚的な事実、特に「表現された〈Katachi〉」の理解に当てはめることはできない。

以上のことを心にとめて、〈Katachi〉と〈イメージ〉の特性についてまとめておくことにしよう。

（八）〈Katachi〉と〈イメージ〉—その鮮明度と多様性—

これまで〈イメージ〉と〈Katachi〉について見てきたが、〈Katachi〉にならない〈イメージ〉もある。それは「かたちにならないイメージというかたち」、言い換えれば「かたちのないかたち」もあるということだ。例えば霧や闇に閉ざされた世界、霞に煙る世界などがそれだ。だから、識別される〈イメージ〉の鮮明さには度合いがあり、このような「かたちにならないかたち」としての〈Katachi〉＝〈イメージ〉も考慮に入れておかなければならない。実際これらも芸術によって表現されてきた。

また、〈イメージ〉には、眼の前であって知覚できる対象（「物」）の〈Katachi〉だけでなく、「物」が無くても心に思い浮かぶイメージや夢に出てくるイメージもあれば、体の異常な状態や、薬物の影響で浮かんでくるイメージもある。これらは「知覚イメージ（知覚像）」、「心像（心的イメージ）」に区別され、さらに最後の異常な心的イメージは「幻覚像」とも表現されてきた。それらもすべて芸術的に表現されてきたことはよく知られている。しかしいずれの場合にも、〈Katachi〉＝〈イメージ〉という等号は成り立つだろう。〈Katachi〉＝〈イメージ〉は多様なのだ。

〈イメージ〉をこのように理解すると、先に見た、福嶋の師、堀内正和がもう一人の師、辻晋堂の展覧会に寄せた文章が、どのようなイメージ理解に基づいて書かれた

¹⁷ 「認知心理学」による「遠近法」に基づく絵画論の問題点については、岩城『感性論』2001、327頁以下。岩城「〈奥行〉論：芸術理論の陥穽（落とし穴）」『人文知の新たな総合に向けて 21世紀COEプログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」』第2回報告書Ⅱ〔哲学篇Ⅱ〕京都大学文学研究科（87-110頁）2004。「遠近法」に基づく「深さ（奥行）」論の問題点については、岩城「ヴィジュアル・エデュケーションのために—幾何学的遠近法：知覚に埋め込まれた文化」『美術フォーラム』12号 醍醐書房 2005年、152頁以下。

かが明らかになる。その論考のタイトルは「モデル・イメージ・無心」となっていた。堀内は辻晋堂が「モデル」に基づいて制作した段階から自由になって「イメージ」に基づく作品制作へと進み、さらにそこから自由になって、素材（辻の場合粘土）との関わりの中から自然に生まれてくるイメージを作品にする心境に至った。堀内は辻のこのような歩みを「モデル」から「イメージ」へ、さらに「イメージ」から「無心」への歩みとみなし評価したわけだ。私たちの〈イメージ〉理解では、辻晋堂は「知覚イメージ」に囚われていた時期から、「心的イメージ」を取り出して自由に組み合わせる時期に進み、さらにそこから離れて「無心」の心境で作品が生まれるところまで進んだということになる。

「イメージ」（心的イメージ）に不自由を感じたのは、これもかつて見たイメージに拘束されていると感じたからだ。そのイメージには、言葉が与えられていることが多いので、余計にそれは拘束力を増すことになる。《タオスにて》と題された作品は、かつて見た「タオスの建築」という名前付きのイメージに拘束されていたというわけだ。そのような、「物」の存在に縛られた「知覚イメージ」にも、名前付きの「心的イメージ」にも縛られない境地、それが「無心」の境地と言われている。

その境地で生まれる作品、それを辻は「粘土細工」と呼んでいた。このことも堀内の文章に記されていた。辻晋堂がみずからの作品を「粘土細工」と呼んでいたことはよく知られている。この言葉は一見、自分は「芸術」といったご大層なことをしているのではなく、自分の行なっていることは「粘土細工」に過ぎない、と卑下する言葉のように聞こえる。しかしこの言葉には、自分は「芸術、芸術」と言っている者には分からない仕事をしているのだという、一般の芸術家や批評家への反骨精神が働いている。これに堀内は共鳴し文章を書いたと言える。

このとき堀内と辻が共有していた「イメージ」理解は「心的イメージ」に基づくものであり、私たちの〈イメージ〉理解からすれば狭い理解であり、そこから「イメージ」を超えた「自由」が語られていたと言える。

（九）因果関係の逆転—〈イメージ〉誤解の根—

「知覚イメージ」と「心的イメージ」のいずれをとっても、一つの〈Katachi〉＝〈イメージ〉は、周囲の諸々のイメージとは異なるものとして意識に現われてくる。〈イメージ〉は、他のイメージ（周囲）との関係の中で存在するということだ。一つの〈イメージ〉が意識の前に出てくると、それ以外のイメージはその「周囲」として背後に退く。このような「前景—背景」、「図—地」関係の中で〈イメージ〉は成り立っている。しかもこの関係は、「イメージ」への意識の向け方によって変化する。最初に意識の前景にあった「イメージ」は、意識が別の「イメージ」に向かうと、背景（地）になる。このことも福嶋の作品を理解するときに重要なポイントになるだろう。

さらに、一つの〈イメージ〉を取り上げるなら、普通人々は、〈イメージ〉をその外延と、外延に囲まれた内部に分け、外延を「形式」、その内部を「質料」と呼ぶ。これが今でも普通になっている。

ところが〈イメージ〉認知の現場では、このような「形式」（外延）と「質料」（外延で囲まれ内部）とは分けられずに一つになっている。私たちが何かを眼前に見ている時のイメージ（知覚像）、あるいは心に思い浮かべている時のイメージ（心的像）を思い起こせばそれは明らかだ。実際に眼前の物を見ていただきたい。そのとき私たちは内部の色とそれを囲む形式（輪郭）とを分けてはおらず、分けることもできない。それらは一つになって直接現われている。眼に見える現象はそうになっているからだ。

〈イメージ〉は外部と内部、「形式」と「質料」に分けることはできず、常に二つが一つになって直接的に認知されている。これが〈Katachi〉＝〈イメージ〉の現場であり、私たちの経験の現場なのだ。

ところが太古から東西を問わず、何故か〈イメージ〉についてのこのようなまともな理解はないがしろにされてきた。私たちが最初に出会うのは「かたちをもった現象」、

すなわち〈イメージ〉だ。それにも関わらず、意識に対して最初の現われたこの〈イメージ〉を、わざわざその「外延」と外延に囲まれた「内部」に分け、外延には「形式」、その内部には「質料」という概念をあてがい、この両概念から〈Katachi〉＝〈イメージ〉を語り、説明する分離思考が定着し、この分離思考が私たちの「習慣」になって身に染み込んでしまった。そのために〈Katachi〉＝〈イメージ〉の本来の意味が分からなくなってしまったのだ。

〈Katachi〉＝〈イメージ〉の経験が先にあって、それを反省した結果、それを「形式」と「質料」に分けて理解し説明しようとした。だから「原因」は〈Katachi〉＝〈イメージ〉の経験であり、その結果出てきたのが「形式」－「質料」関係なので、それは「結果」だ。ところがいつの間にか、「形式」－「質料」関係によって〈Katachi〉＝〈イメージ〉の経験を理解するということが定着し、私たちの習慣になってしまった。「因果関係の逆転思考」が身についてしまったのだ、このために、私たちは〈Katachi〉＝〈イメージ〉それ自体を経験することもできなくなってしまったのだ。これは「頭」の問題ではなく「身体感覚」の問題でもある。

〈Katachi〉＝〈イメージ〉経験は、「形式」と「質料」とが一つになった現象の経験だ。だからこの経験では、「質料性」（「物質性」）も経験されている。しかもそれは「視覚的経験」だ。〈Katachi〉＝〈イメージ〉経験は、あくまで「視覚」の対象だからである。「触覚」と「視覚」とを分けて考える思考からすれば「触覚」に属することになる物質性は、最初から視覚的に認識できる質料性なのだ。

この点から考えても、「網膜主義」は崩壊するし、「触覚」－「視覚」の対立思考も崩壊する。〈Katachi〉＝〈イメージ〉経験は網膜に写る光学現象に還元できないし、この経験では、「触覚」と「視覚」とは分離できないかたちで一つになっているからだ。しかも「視覚経験」としてである。

このことを理解した時に分かってくるのは、視覚対象としての〈Katachi〉＝〈イメージ〉は「表情」をもつという特徴だ。これが次の議論のテーマになる。それは、「〈Katachi〉＝〈イメージ〉の相貌性」というテーマだ。

（十）〈Katachi〉＝〈イメージ〉の「相貌性」

上に見たように、〈Katachi〉＝〈イメージ〉の現場では、「形式」と「質料（物質）」とは分けられず一つになっている。このことは、私たちが〈Katachi〉＝〈イメージ〉を見るときには、それは「様々な物質的な質を持つかたち」として見られているということだ。これが私たちの経験の事実だ。この事実から浮かび上がってくるのは、〈Katachi〉＝〈イメージ〉は常に「表情」をもつという事実だ。

これが「事実」であるのは、〈Katachi〉＝〈イメージ〉の現場に入ってみれば分かる。しかも、〈Katachi〉＝〈イメージ〉の実現は二つの事実を支えられていることも分かってくる。

先に見たように、一つの〈Katachi〉＝〈イメージ〉は、他の〈Katachi〉＝〈イメージ〉との関係の中で現われる。これも先に触れたが、〈Katachi〉が見られるときには、視覚意識は一つの〈Katachi〉に焦点を当てており、その周囲は意識から退いている。しかしその時でも、周囲の〈Katachi〉は、無視され、意識から遠ざけられた「周囲」、「背景」として、この一つの〈Katachi〉に常に付き添っている。いずれにしても、〈Katachi〉＝〈イメージ〉は、常に他の〈Katachi〉との関係の中で現われており、それらは双方向的な動的影響関係の中で現われてくる。以下は話を分かりやすくするために、しばらく〈Katachi〉＝〈イメージ〉は〈イメージ〉と表記する。

しかし〈イメージ〉と他の〈イメージ〉との動的関係という「事実」は、それ自体として存在しているのではない。つまりそれ自体として「事実」になっているのではない。これが実際に「事実」になるには、もう一つの「事実」がなければならない。それはこの関係を見ているそれぞれの私の「眼」、「視覚」の存在という「事実」だ。一つの〈イメージ〉と他の〈イメージ〉との関係は、私が「見る」ことではじめて生

まれる関係だからだ。その関係が「動的関係」であることも、私がこの関係をどのように見るかによって変化することから分かるだろう。

だから、一つの〈イメージ〉と他の〈イメージ〉との双方向的動的関係は、私の「視覚意識」との関係の中ではじめて実現すると考えなければならない。そうすると〈イメージ〉と他の〈イメージ〉との双方向的動的関係に対して、私の視覚も「双方向的動的関係」を結んでいるということになる。すなわち、〈イメージ〉と〈他のイメージ〉、そしてそれを見ている「それぞれの私の視覚」、これらは双方向的動的三角関係を取り結んでいるということになる。

ここに〈イメージ〉が「表情」をもつということの理由がある。私の「視覚」の働きによって〈イメージ〉関係は作用を受けるが、同時に〈イメージ〉関係も私に働きかけてくるからだ。「形式」と「質料」とが一つになった〈イメージ〉は、「表情」をもつもの、「相貌的なもの」として私に働きかけてくる。これが取り消すことのできない「事実」なのだ。この点については『感性論』(2001)で詳しく述べた(特に22頁以下)。

現代の認知心理学、発達心理学では、〈Katachi〉＝〈イメージ〉が「表情」をもつものとして見られる現象は「相貌的現象 (physiognomic appearance)」,その認知は「相貌的知覚 (physiognomic perception)」と呼ばれている。またこのような「相貌的知覚」は、子どもの幼少期に顕著な傾向で、「自己中心的」な知覚とみなされている。まさに私たちが見た、双方向的三角関係がこの知覚の特徴とみなされているわけだ。心理学では、この知覚は、子どもの成長につれて、言葉を覚えていくことと相俟って、客観的な現象把握に変わっていくとみなされているようだ。

しかし〈Katachi〉＝〈イメージ〉の「相貌性」は、私たちがそれを見る現場では消えることはない「事実」だ。とりわけ芸術活動においては、その表現は中心課題であり続けている。

福嶋の作品を論じるべき本稿でこの問題を取り上げる理由もそこにある。福嶋の「鉄作品」は、鉄という素材の放つ特有の「表情」を〈Katachi〉＝〈イメージ〉として取り出した作品だからだ。福嶋は、鉄という素材を使って、鉄にしか見えない〈Katachi〉＝〈イメージ〉を作った。それは「抽象彫刻」に一般的な、素材の加工技術を駆使して抽象形態を作る仕事とは一線を画す試みだった。一般的な「抽象彫刻」は、堀内の言葉で言えば、自分の「肉体の文法」(自分の身についた形態把握)に従って素材を加工した作品になっている。それに対して福嶋は、鉄の処理技術の中で学び、身についた素材の「文法」に従って作品を制作したと言える。だから作品は圧倒的な存在感(まさに「表情」)を示すものとなり、それが人々の注意を引くことになったと思われるのだ。 」

(十一) 〈Katachi〉＝〈イメージ〉と「かた」

次に考えておきたいのは、〈Katachi〉＝〈イメージ〉と「かた」との違いと関係だ。ここでも煩雑さを避けるために、〈Katachi〉＝〈イメージ〉は、〈イメージ〉と表記して話を進めることにする。先にみたように、〈イメージ〉はそれが「知覚イメージ」であれ、「心的イメージ」であれ、「個々の私」との双方向的関係の中で視覚的に現われる現象なので、安定したものとして固定することはできない。その意味で〈イメージ〉は極めて「主観的な現象」だ。それは、個々の見る人との関係の中ではじめて現われる現象であり、この関係を離れたら消えてしまう現象だからだ。

しかしながら、この極めて「主観的な現象」にも「普遍性」がある。この現象の〈Katachi〉は、だれにも「同じように見える」という普遍性だ。ここにカントは注目した。今私が見ているこの対象、例えば「このバラの花」を、私は美しいと思う。私はこの思い(判断)を他の人にも伝え賛成してもらいたい。この人も「このバラの花」を見て感動し、「美しい」と言うだろう。そうだとすれば、「このバラ」の〈イメージ〉が美しいという全く主観的な判断は、ある普遍性があるということになる。それは科

学的に証明できるような客観的普遍性ではないので、カントは「主観的普遍性」とみなした。カントが『判断力批判』で示した「美」のこのような「主観的普遍性」を論証する理論は、私たちが〈イメージ〉について考えるうえでも、魅力的な理論だ。中でも魅力的なのは、「美」の特殊な「普遍性」だけでなく、それ以上に「対象認知の普遍性」だ（「美」の「普遍性」については、岩城『感性論』2001、129頁以下）。

「このバラの花」は誰にも同じように見えている。この信念がなければ、それが美しいという私の判断について、人に同意を「要請」することはできない。カントは美の普遍性は「証明」ではなく「要請」というかたちをとると考えているのだが、その「要請」ができるのは、他人も私と同じものを見ているという信念があるからだ。カントは、人間には、対象認識に際して、この認識を可能にする共通の働きが備わっていると考えた。それは誰にも同じように備わっている働きで、それが美の普遍性への判断も支えていると考えたわけだ。カントはその働きを「図式 (Schema)」と呼んだ。それは経験に先立って経験を可能にしているだれにも共通の図式なので、「超越論的図式 (transzendentes Schema)」だということになる。

ただしこの「図式」がどのようなものかはここでの関心事ではない。ここでの関心事は、すべての人間の認知構造がほぼ同じだということにある。私たちが同じ認知構造を備えているということが、私たちが認めなければならない「事実」なのだ。人間の認知構造もシステムとして働いていて、人間が生まれて成長していくにつれて、次第に発展していくと考えられるが、いずれにしてもシステムの共有が「事実」であることは否定できないだろう。そのことは私たちの使う「言語」のことを考えれば明らかだ。

私たちは視覚的にも聴覚的にも、文字の形も音の違いも同じように識別できる。だからまだ知らなかった外国語でも、それを学習し伝達できるようになる。そのことは言語もまた、視覚的〈イメージ〉の差異と、聴覚的な〈音〉の差異とを識別できる私たちの感覚能力に支えられていることを教えてくれる。「言語」も〈イメージ〉の一種、比較的安定したかたちで「表現された〈イメージ〉」の体系だということだ。

「比較的安定」しているというのは、「言語」は時代とともに変わるからであり、「安定している」というのは、それは個々の人間を離れたところでも「保存」でき、使用できるからだ。「辞書」や「書物」はその典型だ。「言語」は「表現された〈イメージ〉」のシステムになっているので、そのような共有物になっているわけだ。

しかし「言語」使用は常に、〈イメージ〉と〈音〉の認知に依存しており、〈イメージ〉と〈音〉の物質性を完全に離れることはできない。言語使用者ができるのは、〈イメージ〉と〈音〉の物質性の度合いを変えることだけだ。

物質度を下げれば、「言語」は表現したいことを透明に伝えることのできる媒体（メディア）になる。思想家や科学者はそれを好むだろう。それでも思想家も科学者も、強調したい個所には傍点を打ったり下線を引いたり、太字にしたりするし、口頭で語るときには、強調したいところは大きな声を出したりする。〈イメージ〉と〈音〉の物質性が利用されるのだ。

言葉の物質性が高まるのは人が興奮した時だ。喜びや怒りの言葉がそれだ。言葉が物質性を帯びていることは、言葉が人を喜ばせもすれば、傷つけもすることからも分かるだろう。このような言葉の物質性を巧みに取り入れているのが「マンガ」だ。そこでは、「言葉」が〈イメージ〉となって読者の目に飛び込んでくる。このような言葉の物質度を高めた〈イメージ〉表現が、そこに描かれた〈イメージ〉とともに現代の感情表現の「かた」になっている。

それが「かた」になったということは、それが適用されることで、人の感情表現のスタイルが更新されたということだ。「かた」とは。人の表現行為に適用され、〈イメージ〉認識を組み替える「表現された〈Katachi〉＝〈イメージ〉」のことだ。卑近な例として私は「マンガ」を挙げたが、それは現在最も広く使用されている「かた」だからである。子どもは「マンガ」や「アニメ」から物の見方や表現方法を学んでいる。

認知と表現の、それまでに身に着けた構造が更新されるのだ。

私のスマホにも、多くの感情表現のマンガ的な「かた」が「アプリ」として入っている。メールを送るときには私も時々それを添付する。受け取るほとんどのメールにも、その「かた」が付けられて送信者の感情表現になっている。文字通り「かた」が「適用」されているのだ。

「かた」を論じるにあたって、事もあろうに私がまず「言語」を、次いで「マンガ」や「アニメ」を取り上げたことに対しては、疑問を抱く読者も多いだろう。日本にも、能、歌舞伎、日本舞踊等々の古典芸能、庭園、そして絵画についての優れた「かた」の文献が存在するからだ。

実際、世阿弥の『花伝書』と『花鏡』は、能における演技の「かた」について論じた代表的な教本だ。そこでは、一定の年齢に達した演者が舞台上で老若男女を演じるときの姿や動きについての細かな違いが記されている。特によく引用されるのは、『花鏡』に記された「離見の見」という教えだ。それは舞台上で演技する演者は、みずからが演じている姿を観覧席の観者の眼になって見よ、という教えだ。これはまさに、演技している自己を、自己から離れて観者となることで、〈Katachi〉として思い浮かべよという視覚論として興味深い教えだと言える。

その他、「作庭記」、土佐派や狩野派の門人だけに伝えようとした秘伝書など、私も機会あるごとに触れてはきた¹⁸。

これら「かた」の全体を見ると、その「適用」には難易度があることが分かる。これは「かた」の「固定度の違い」、あるいは「安定度の違い」と言い換えることもできる。

マンガが作り出し、またアプリで使用される「かた」は、高い「固定度」を示す例だ。それは自分で描くときも比較的容易にまねることができ、またクリックすればすぐに「適用」できる。そのような「かた」は「パターン (pattern)」となった「かた」だと言えるだろう。

例えば「顔の表情の違い」を「パターン」にした「パターン・ブック」を思い起こせばいいだろう。「マンガ」には、そのような「パターン」があふれている。そこから子どもは「表情表現」、「笑顔」、「泣き顔」、「怒りの顔」、「父親の男らしさ」、「母親のやさしさ」、「ウインク」まで学んでいる。子どもはマンガやアニメの提供する「かた」を自分たちの表現に「適用」しているのだ。それとともに「マンガ」の生み出す「かた」は、男性は「強くたくましく」、女性は「優しく、かわいく」といった、今では疑問視されている社会通念を子どもに刷り込む役割も果たしている。

このような比較的安定した「かた」の適用に対して、実際に「かた」を示したり見せたりしながら伝えていかなければならない世界もある。演技の世界における「かた」の伝承はそうになっている。弟子は師匠の「かた」を見ながら「身振り」、「顔つき」、「言葉の表現」を身に着けようと学んでいく。師匠はそれに対して何度もダメだしをする。最後には、師匠自らがその場面を演じて見せることで分からせようとする。これは絵に描いて示すことのできない「かた」の「適用」例だと言える。

このような「かた」が、「かた」に関する議論の中心になってきたと言える。それにも関わらず、本稿で言語とマンガを取り上げたのは、第二章以後の福嶋の仕事を考える時、「かた」は看過できない問題になるからだ。この章に関しても「かた」の適用はわずかながら福嶋の仕事に見られる。それは高校時代の具象作品だ。先に述べたように、その制作に当たって福嶋が「かた」として学び適用したのは、ロダンの彫刻だった。

¹⁸ 「作庭記」については、植田寿蔵がその一部を取り出して解釈を加えている。この点については、岩城「視覚の論理—植田寿蔵—」常俊宗三郎編『日本の哲学を学ぶ人のために』世界思想社 1998年、221頁。土佐派の画論、土佐光起「本朝畫法大傳」と狩野派の画論、狩野永納「本朝畫史」については、岩城「東洋伝統絵画における色一画論とその周辺」『CROSS SECTIONS』京都国立近代美術館 2010年、2頁以下。

それに対して第二章で論じる第二の「転機」になったのは、1964年1月から翌年8月にかけてニューヨークに滞在したときの色彩彫刻との出会いとともに、アンディ・ウォーホル（Andy Warhol 1928-1987）とロイ・リキテンシュタイン（Roy Lichtenstein 1923-1997）の作品との出会いだったと思われるからだ。周知のように二人はアメリカン・ポップアートの代表的作家とみなされてきた。二人は、1960年代初頭に新しいアートを生み出した作家として注目を浴びていた。ウォーホルが展示した《キャンベル・スープ缶 Campbell's Soup Cans》や《Brillo Box》は、大量生産商品名を印刷した文字ラベルが貼られたスープ缶や、商品の入ったダンボール箱を模した箱を積み上げた作品だ。印刷技術は、このような大量生産の商品が庶民の購買欲を促すことに大きな役割を果たしている。印刷という新しいメディアが庶民の感覚を方向づけている。これが作品の主題だったと言える。印刷技術が生み出す文字が、大衆の欲望を生み出す「かた」になっているわけだ。これとともにリキテンシュタインは、漫画の一コマを拡大して、そこに描かれている大きな文字と人物のイメージの周囲にドットが入った絵画を制作し話題を呼んだ。この作品が示しているのは、マンガのイメージが、大量印刷技術によって大衆の〈イメージ〉認知の「かた」を生み出しているという社会現象だ。ドットの集合が〈Katachi〉＝〈イメージ〉を生み出し、それが人々のものの見方や、欲望を導く「かた」になっているわけだ。

福嶋はこれに興味をもった。これらの作品は、ニューヨークではじめて出会った色彩彫刻とともに、福嶋の第二の転機を促すきっかけになり、「ドットシリーズ」として制作されていく。「色彩彫刻」と「ドットシリーズ」とが並行して進められていくのだ。

さらにここでの「かた」についての考察は、第二の転機だけでなく、晩年までの福嶋の仕事を予告することにもなる。福嶋にとり、「かた」の文化的伝搬力の探究と作品化とは、制作の主題であり続けたからだ。

（十二）本質主義的思考の崩壊

〈Katachi〉と〈イメージ〉、そしてそれを表現の前提とする〈アート〉に関する議論において目立ってくる、「形式」と「質料」との「分離思考」の根強さ、それは現在出版されている内外の辞典の「イメージ (image, Bild)」についての解説に目を通して明らかな。どの辞典を開いても、「イメージ (image, Bild)」それ自体についての説明は曖昧で、この語の使用例が列挙されているだけだ。「神は自分の像 (in own image) で人間を造った＝神はそのかたちのごとく人を造れり（「創世記、1-27）」。「彼は父親の像だ＝彼は父親の生き写しだ」。「彼は政治家の像だ＝彼は政治家の典型だ」等々。特に外国語辞典に頻出するのは上に挙げた「創世記」の言葉だ。いずれにしても、「イメージ」は常に「なにかのイメージ、像 (image of something)」として説明され、常に「なにか (something)」の方に重点が置かれている。つまり私たちの意識は〈イメージ〉を通過して、〈イメージ〉の向こうにある「何か (something)」に向かい、それから「イメージ」を理解するようになっている。意識は自動的にそのように働いてしまうのだ。

「人間のイメージ」の根拠、原因は「神の像、神の意志」だ、「息子の像」は「父親の写し」だ、「かれの立ち居振る舞い、行動という認知できるかたち」は、「あるべき政治家」という「観念」の現われだ。こういった辞典の例文から分かるように、私たちの意識は「イメージ」の向こうの根拠、原因に向かうようになっている。

このことは、「〈イメージ〉は現象だ」という言い方にも現われている。私たちは〈イメージ〉を「かたちをもった現象」とみなしているのだが、この「現象」という言葉が曲者なのだ。これまで論じてきたことから明らかなように、〈Katachi〉、〈イメージ〉は「現象」だというのは、日本だけでなく、アジア、欧米諸国でも共通の理解だと言える。この用語、「現象 (appearance, Erscheinung, phénomène, fenomeno)」に、すでに〈イメージ〉理解のときの「意識の働き」が示されている。「現象」、「現われ」

という語が出ると、意識は即座に「何の現われ？」と問いたくなる。この用語自体が〈イメージ〉への無理解を助長しているということだ。言語が意識を構成し動かしているものであり、意識が自由に言語を使っているのではない。このことがここから分かるだろう。さらにこれらの語には、「外観」、「見かけ」、「見せかけ」という意味も込められている。

〈Katachi〉や〈イメージ〉が「現象」だと言われると、〈Katachi〉や〈イメージ〉はその向こうにあるとみなされる「本質」との関係、すなわち「現象—本質」関係から見られ、語られ、「本質」の方に意識が向かう習慣が普通になっている。〈Katachi〉、〈イメージ〉は「外観」、「見せかけ」なので、それを見たら本能的にその「本質」へと向かう意識が私たちに根づいてしまっている。私たちは知らないうちに、「外観」に疑いを抱いたり、それを嫌悪する「本質主義者 (essentialist)」になっているのだ。

私たちの本能的反応とも言えるほど身についてしまった「本質主義」、この習慣から離れなければ、〈イメージ〉固有の意味は理解できない。

「美術」にも〈イメージ〉理解（誤解）の伝統、「分離思考」の伝統は染み込んでいる。このため〈Katachi〉＝〈イメージ〉は、「輪郭」（「形式」）とその内部の「色」（「質料」）に分けて語られ教えられてきた。しかし私たちの現象経験に対しては、「輪郭」そのものなど存在しない。「輪郭」などはいくら説いても眼に見えない「観念」に過ぎない。それにも関わらずデッサン教育は幅を利かせている。

「芸術」理解においても「分離思考」が一般的になっている。このことを自覚しておくことは、福嶋の仕事を理解するうえで忘れてはならないポイントの一つになるだろう。

福嶋の鉄作品は、先に述べたように、「鉄という素材を使って鉄を表現した作品」だ。このような〈Katachi〉にすれば鉄が鉄に見える、それ以外には見えない、作品はそのような〈Katachi〉を目指して制作されたと思われる。目指されたのは鉄の加工技術を駆使して鉄が鉄にしか見えない「現象」、すなわち「見え方」を作りあげることだった。だからこの作品では、〈Katachi〉と「本質」とは一つになっている。〈Katachi〉を見なければ「本質」は理解できず、作品の向こう側や中を探しても何もない。

それを、先に見た鉄作品の一つである《開かれたもの》（図6）が教えてくれる。この作品は、1964年に東京で展示された後、国立美術館京都分館で企画された「現代美術の動向」展に出品された。その後作品は福嶋の生地にある鳥取大学に購入された。現代美術、特に彫刻に通じている教員の発案で郷土出身の新進彫刻家福嶋の作品が大学のコレクションに加えられたのであろう。その後この作品は鳥取大学附属小学校に移され、校内の敷地の一角に設置された。しばらく作品はそこに置かれたが、美術に通じた教師により、学校に通う子どもたちの目に触れる今の場所に置かれたようだ。

そのような情報を得ていたので、私は現在の作品の状態を知るために、鳥取市在住の知人に頼んで写真を撮って送ってもらった。心配した通り、半世紀以上戸外に置かれていたために、作品は風雨に晒され腐食が進んでいた。写真を拡大してみると、作品の表面全体は赤く錆び、特に底部の腐食は激しく、すでにかなり大きな穴が開いている。このことから私に推測できるのは、福嶋はかなりの枚数の鉄板を切って溶接しながら重ねていって鉄の塊を作ったのではないということだ。彼はまず鉄板で直方体の箱を二つ作り、その左右に外側をぎざぎざにした鉄板を何枚も重ねるように貼り付け、この二つの鉄の箱を、同じく鉄で作った土台に貼りつけた。腐食した作品からそのような制作プロセスが見てとれる。福嶋は文字通り鉄の「見え方」を前面に押し出した〈Katachi〉を作り、それを作品として展示した。このような「見え方」、「現象」がこの作品の「本質」であり、表現された「鉄の見え方」自体が「作品の本質」なのだ。この作品では「本質」と「見え方」（「現象」）とは一つになっている。作品の中に本質を探してもそこは空っぽでなにもないのだ。

ここで話題にしている「本質主義の崩壊」は、先に示してきた「因果関係の逆転」と同じ事態を言い替えたものだ。このような考え方が20世紀になって、記号論、構

造主義、ポスト構造主義の思想家によって表明されてきた。その中で注目を浴びたのが「言語論的転回 (linguistic turn)」という考え方だ。それを簡単にまとめるなら次のようになるだろう。

「言語論的転回 (linguistic turn)」は、伝統的な思考に対する批判として提起された考え方である。伝統的思考では、「主体」が言語を表現する。すなわち「主体」が言語使用の「原因 (本質)」であり、それによって「書かれたり語られたりした文章」はその「結果 (現象)」だとみなされていた。

この考え方が逆転し、言語が主体の原因であり、主体はその結果生まれたものだという考え方だ打ち出された。「主体」としての「私」は言語を使って文章を書いていくのだが、そのとき私の書きたいことは、言葉の規則や、組み合わせに従い、それに動かされながら書かれていくにつれてはっきりしてくる。私が言葉を支配し自由に使用しているのではなく、言葉が私を支配し動かし、その結果、「筆者」としての「私」が現われてくる。言葉がその都度「私」という「筆者」を生むのであり、逆ではない。

〈言語論的転回〉とは、このような思考の変換を促す考え方とも言えるだろう。

この事態を、フランスの思想家ロラン・バルト (Roland Barthes 1915-1980) は「作者の死」と表現し、これは多くの人に注目され、話題になった。文章が作者を生むのであり、「作者」という主体が文章を生むのではないということが、「作者の死」で言われているからだ。私もこのような「言語論的転回」以後の考え方になっている。このこともあって、「言語」も取り上げたわけだ。

また同時に、その後「イメージ論的転回 (iconic turn)」という考え方が提唱された。この考え方の代表的思想家の一人は、ドイツの芸術理論家で哲学者、G・ベーム (Gottfried Boehm 1942-) だ。ベームは 20 世紀のドイツ哲学を代表する G・ガダマー (Hans-Georg Gadamer 1900-2002) に学び、また「芸術学の祖」とみなされてきた 19 世紀末ドイツの理論家、K・フィードラー (Adolph Konrad Fiedler 1841-1895) の芸術論集の編者であり解説者である。このフィードラーこそ「イメージ論的転回 (iconic turn)」の先駆けとなる論文を書いていた理論家であり、私も『感性論』(2001) で一節を設けて解説を試みた (248 頁以下)。そういうわけで、私には「イメージ論的転回 (iconic turn)」は新しい考え方というよりも、学生時代から馴染んできた考え方と近い考え方なので、容易に受け入れることができた。この文章もその立場から書かれている。

〈Katachi〉、〈イメージ〉表現においても、「原因 (本質)」は、〈Katachi〉、〈イメージ〉であり、「作者」は「結果」である。だから「作者」が作品を生み出すのではなく、「作品」が作者を生み出す。作品によってはじめて作家の個性は生まれてくる。これが本稿の基本的なスタンスになる。

しかもこのような「本質主義」による「因果関係の逆転」思考の習慣は、従来の「芸術」理解にとどまるものではなく、私たちすべてに染み込んできた理解の習慣になっている。科学理論も例外ではない。

「科学 (science, Wissenschaft)」は「現象」に対してその「本質」、「根拠」を解明し、「本質」から「現象」を明らかにし、「現象」に問題があればその問題を解決する営みだと思われている。この理解は半分正しい。「半分」というのは、上に記したことはどの科学にも当てはまるからだ。「科学」は「現象」を分析し、その「本質」、「根拠」を解明しようとする。そのとき働いているのは、「現象」を超えた「何か (something)」を想定する働きだ。それができるのは「言語・記号」能力だ。感覚的に認知できない、それを超えた「本質」(「根拠」) の想定は「言語・記号」によって行われる。そしてその想定が「言語・記号」の法則 (論理) に矛盾しないと確信できたとき、「本質」(根拠) 論は他人にも承認されることになる。ここまでは「理論科学」の持ち分だ。これで「病気」という「現象」の「本質」(「原因」)、「宇宙」という「現象」の「根拠」、「原因」が合理的に推定できたことになる。

だがそれは仕事の「半分」だ。というのも、この理論的な正しさは、「現象」に適

用され確かめなければ証明できないからだ。それを行うのは「実証科学」だ。「理論科学」と「実証科学」とは支え合っており、どちらを欠いても成立しない。その意味で「現象」と「本質」とは分けられない関係にある。

しかも「理論科学」と「実証科学」とは複雑な相互関係になっており、二つは分離不可能だ。「理論科学」は「実証科学」の成果を知らなければ進まないし、「実証科学」は「理論科学」の成果を知らなければ進展しない。だから一人の科学者は両方の成果を基礎にして次の研究を進めることになる。「理論科学」の結論がこれまでの「実証科学」の方法では確かめることができない時には、それを確かめることのできる方法、技術が必要になる。まさに目や耳など、5感で感覚的に「現象」を確認できる方法が必要になる。こうして目には見えない遠い宇宙の〈Katachi〉や、身体内部の細胞（〈Katachi〉）を目に見えるようにする道具が作られ発展してきた。「視覚」も「触覚」も身体を超えたところまで伸び広がり、宇宙観も自然観も、医療の観念も変わってきた。この相互関係の中で、かつての「不治の病」は、治療で治せる病になってきた。

福嶋も、このような科学技術の生み出した素材と素材の加工技術とをみずからの制作に「適用」しているが、とりわけ1990年代にはじまる「宇宙における芸術」の実験は、日本における宇宙科学の先端を行くJAXAとの「共同研究」によって進められたプロジェクトだった。このときは芸術家が提案者であり、かれらとの対話を通して提案を受け入れたのは宇宙科学者であり、それを宇宙で実施したのは宇宙科学に精通した宇宙飛行士だった。このことは本稿第五章で取り上げられるだろう。

このことから分かるように、私たちのすべての経験において、「現象」と「本質」とは分けられない。「現象」を軽視する「本質論」は成り立たないし、信頼できない。これが「本質主義の崩壊」の意味だ。

このことも理解したうえで、再び福嶋の仕事に戻ることにしよう。

五 コレクター、J. Powers との出会い

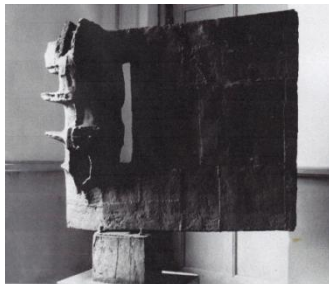


図7. 福嶋敬恭《鉄の魂》1962
サイズ不詳 鉄



図8. 福嶋敬恭《開かれたもの
(Open Space)》1963
サイズ不詳 鉄

福嶋が専攻科の学生として鉄の作品を次々に制作し、美術界で注目を浴びていたその時期に、一人のアメリカ人コレクターが京都を訪れ、福嶋の作品を見た。ジョン・パワーズ（John Powers 1916-99）である。彼は当時ニューヨークで印刷会社を経営し、それとともに当時台頭してきたアメリカの新しいアートに関心を抱き、若いアーティストの作品を購入するコレクターになっていた。そのような若手作家の代表格がウォーホルであり、リキテンシュタインだった。このコレクションには、まさにパワーズ来日の63年に妻になる日本人女性 Kimiko も関わっていた。彼の日本訪問も彼女の勧めだった可能性が高い。

パワーズが京都で最初に注目したのは、白川の美術村で制作し京都市内の画廊で作品を発表していた「ケラ美術協会」の日本画家の仕事だったようだ。福嶋も同じ美術村で生活し作品を制作しており、また「ケラ」の作家と同じ展覧会に招かれて出品していたので、彼の作品もパワーズの目に留まったようだ。以倉新によれば、パワーズは、「京都の古美術商」で「福嶋が預けていた作品写真」を見て、興味を抱いたという¹⁹。これらの新しい作家たちの作品に興味をもったパワーズは、作品購入を決め、美術村を訪れたという。こうして若い日本の作家の作品

¹⁹ 以倉新「抽象する場 福嶋敬恭の作品について」『静美作品集』146 頁

が購入されることになった。それも一点だけではなく、かなりの数の作品が購入されパワーズコレクションに加えられた。当時の福嶋の作品でパワーズコレクションに加えられたのは、《鉄の碑》1962（図 7）、《開かれたもの（Open Space）》1963（図 8）、《開かれたもの（Open Space）》1963（図 9）、《開かれたもの（Open Space）》1963（図 10）、《無題》1963（図 11）の 5 点である。展覧会に出品されたそれ以外の作品は個人に購入されたもの 2 点、大学に購入されたもの 1 点、後に解体されたもの 1 点なので、ほとんどの作品がパワーズコレクションとしてニューヨークに送られたことになる。

パワーズによる若い日本人作家の作品購入は、日本でも大きな話題になったようで、新聞でも取り上げられている²⁰。パワーズとの出会いは若い作家たちにとり思いがけない幸運だったと言えるが、幸運はそれだけではなかった。

パワーズは、美術村にいたケラ美術協会の二人の作家、岩田重義（1935- ）と楠田信吾（1935- ）、そして彫刻家の児玉正美（1933-2022）とともに、同じ京都市立美術大学の後輩で数歳年下の福嶋にもニューヨークへの招聘を約束し、4 人は 1964 年の 1 月末から渡米することになった。福嶋は専攻科在籍中に翌年 8 月までアメリカに滞在することになったのである。

この幸運が、福嶋に新たな転機、日本にいたときには思いもしなかった転機をもたらすことになる。



図 9. 福嶋敬恭《開かれたもの（Open Space）》1963
サイズ不詳 鉄

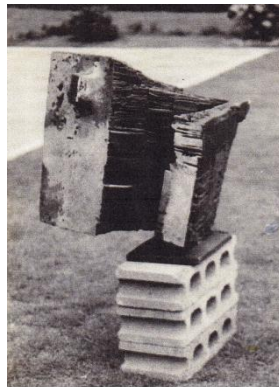


図 10. 福嶋敬恭《開かれたもの（Open Space）》1963
サイズ不詳 鉄



図 11. 福嶋敬恭《無題》1963
サイズ不詳 鉄

図版リスト

- 図 1. 福嶋敬恭《顔（祖父）》1957 31.0×18.5×26.8cm 石膏 作家蔵 1957 年「鳥取県東部地区高校選抜展」（遠藤賞）（写真撮影 岩城）
- 図 2. 福嶋敬恭《手》1957 30.0×20.5×20.0cm 石膏 作家蔵 1957 年「鳥取県美術展」（遠藤賞）（写真撮影 岩城）
- 図 3. 福嶋敬恭《無題》1961 サイズ不詳 鉄 個人蔵 1961「京都野外彫刻展」京都府立植物園（京都）（写真提供 作者）
- 図 4. 福嶋敬恭《碑》1962 180×230×? cm 鉄 現存せず 1962「京都市立美術大学卒業制作展」（京都）（写真提供 作者）
- 図 5. 福嶋敬恭《開かれたもの（Open Space）》1963 サイズ不詳 鉄 個人蔵 1963「彫刻選抜展」ギャラリー 16（京都）（写真提供 作者）

²⁰ この点については、以倉前掲書 146 頁、及び注 4、「ケラ美術協会」の作家のパワーズとの出会いについては、坂上しのぶによる「京都の前衛」に関する論考と資料紹介（Shinobu Sakagami. com）を参照のこと。

- 図 6. 福嶋敬恭《開かれたもの (Open Space)》1964 160×110×120 cm 鉄 鳥取大学
1964「九人の彫刻展Ⅲ」秋山画廊 (東京)、1964「現代美術の動向—絵画と彫
塑—」国立近代美術館京都分館 (京都) (写真提供 作者)
- 図 7. 福嶋敬恭《鉄の碑》1962 サイズ不詳 鉄、パワーズ・コレクション
「1962 年朝日新人展」高島屋 5F ホールほか、1963 年「第 7 回毎日選抜美術展」
藤井大丸 (京都)、1964「Works from the Kyoto Hamlet of Fine Arts」French &
Company Gallery, New Yoak and other Galleries. (写真提供 作者)
- 図 8. 福嶋敬恭《開かれたもの (Open Space)》1963 サイズ不詳 鉄、パワーズ・コ
レクション、1963「京都市立美術大学制作展」京都市美術館 (京都)、1964
「Works from the Kyoto Hamlet of Fine Arts」French & Company Gallery, New Yoak
and other Galleries. (写真提供 作者)
- 図 9. 福嶋敬恭《開かれたもの (Open Space)》1963 サイズ不詳 鉄、パワーズ・コ
レクション、1964「Works from the Kyoto Hamlet of Fine Arts」French &
Company Gallery, New Yoak and other Galleries.
- 図 10. 福嶋敬恭《開かれたもの (Open Space)》1963 サイズ不詳 鉄、パワーズ・コ
レクション、1964「Works from the Kyoto Hamlet of Fine Arts」French &
Company Gallery, New Yoak and other Galleries. (写真提供 作者)
- 図 11. 福嶋敬恭《無題》1963 サイズ不詳 鉄、パワーズ・コレクション、1964「Works
from the Kyoto Hamlet of Fine Arts」French & Company Gallery, New Yoak and other
Galleries. (写真提供 作者)

〈付記〉お詫びとお断り

『美術フォーラム 21』Vol.53 の「現代作家論」(福嶋敬恭—表現の「リアリティ」を求めて)の終わりの箇所(15 頁)で、私は、本稿全文が「公益財団きょうと視覚文化振興財団」の HP で公表されることをお知らせしました。しかし、その準備をはじめた今年(2026 年)の 2 月はじめから 3 月はじめにかけて体調を崩し、仕事ができなかったことあって、予定していた 6 月末までに原稿を書き上げることができず、また、期限が設定されている次の仕事 wait っているために、今回はまず第一章だけを公表することにしました。なお、第二章以後は、今年 9 月から書き進め、順次公表していきたいと考えております。このように本稿の公表が遅れ、また全文公表はさらに遅れることになりましたことに対して、読者の皆様には心からお詫び申し上げます。

予定より遅くなりますが、第二章以後も今年秋から財団のホームページに公表し、福嶋敬恭作品を、未公表の作品も含めて、できるだけ多く紹介していきたいと思っておりますので、ご覧頂ければ幸いです。

岩城見一