

彫刻家「河合隆三」像を尋ねて

山 縣 熙

彫刻家・河合隆三はどこにいるのか。

いかなる彫刻家も日常的に常に彫刻家というわけではない。彫刻家固有の酒の飲み方とか、彫刻家に固有の愛し方というものがあるわけではない。一般的にいうと、また哲学者たちが好んで用いる語法でいえば、存在論的にいって、「河合隆三は彫刻家である」という言表は成立しない。人は物のように、何ものかであるということとはできず、何ものかになる存在としてのみ存在する。

事実、およそ二十年前、私は「河合隆三」と呼ばれる一人の人物に会ってはいる。紹介してくれた人は、彼のことを「彫刻家の」と、おそらくは断ったにちがいない。しかしそこは、さまざまな職種の人たちがいる集りの場でもあり、集りの主宰者でもあった紹介者のその断りは、枕詞以上の意味は、ほとんどもたなかった。たとえばその枕詞が、「画家の」であれ、「詩人の」であれ、「某寺の貫主の」であれ、はたまた「何組の組長の」であれ、それらはさほど重要な差違の印象を聞き手の私に与えはしなかったであろう。赤いセーターを着て、よれよれのズボンのポケットに両手を入れた当の河合隆三に、私が親近感を抱いたのは、単に自分も赤いセーターを着ていたせいかもしれない。少なくとも、あの親近感の中には、相手が彫刻家であるという要素はなかった。それは端的に、一個の人間そのものに対する直感的な感情であった。

そしてまた後になって知ることであるが、そしてそのことにはこの小文でもふれることになるが、河合隆三その人との、そうした出会いとは別に、彫刻家・河合隆三の作品に、私は意図することなく、接する機会をもつことになる。

彫刻家・河合隆三の姿を尋ね、彫刻家・河合隆三について語るに際し、人は三つの相を区別する必要に迫られる。まず一個の人間としての河合隆三が存在する。そしてその河合隆三になら、誰であれ人は、日常的に接している。かつて二十年前、私が赤いセーターの河合隆三に出会ったように。次に、見ることはもちろん、触れることさえ可能な（この点については、後に考えるつもりであるが、彼、河合隆三は、自分の作品が、そのように、直接触れられ愛されることを望んでいるように思われる）作品、河合隆三の彫刻作品が存在する。

では、改めて問う。彫刻家・河合隆三はどこにいるのか。

ここで極めて原理的な、したがって極く極く常識的なこと、しかし余りにも常識的であるがために、日常的には意識されることなく、また忘れ去られ、しばしば混同されてさえている問題を明らかにしておこう。

よく知られているように、『万葉集』の中には、「詠人知らず」と呼ばれている歌が何首かある。それでは「詠人知らず」の歌の詠み手は一体誰なのか。さらにいえば、その固有名が知られている詠人についてさえ、およそ人は何を知っているのか、その歌を通して知ること以外に。

「作家の不在」「作家の死」が、声高に語られたのは、一九六〇年代後半、フランスの構造主義者たち、M・フーコーやR・バルトによってであった。

夏目漱石の本名は夏目金之助である。この金之助が、漱石という筆名を用い、漱石となることで、小説『吾輩は猫である』が書かれた。

この「漱石」とは誰のことか。

小説の書き出しは次のようである。「吾輩は猫である。名前はまだ無い。／どこで生まれたのか頓と見当がつか

かぬ。何でも薄暗いじめじめした所でニャーニャー泣いて居た事丈は記憶して居る。」さてこの文章を書いたのは誰か。金之助でないことはいまでもない。では漱石その人か、だが漱石でもありえない。書き出しにおいて「吾輩は猫である」と明言している以上、語り手「吾輩」は「猫」であり、漱石ではありえない。

漱石は「吾輩は……」と語り出すと共に、猫の背後に姿を消した、とでもいうべきか。「吾輩」は金之助でも漱石でもなく、字義通り「猫」なのである。猫であるからこそ、「竹垣の破れ」から、やがて自分の主人になる「教師」の家に「もぐり込み」、後に「此垣根の穴を通路」として隣家の「三毛」に会いにもゆく。そして「障子の中で例の御師匠さんと下女が話しをして居るのを手水鉢の葉蘭の影に隠れて」聞くこともできる。

「漱石は猫の背後に姿を消す」と先程書いたが、この表現は正確ではない。「漱石」は筆名にすぎぬ。したがって、筆をとる前には「漱石」という名の人物は存在してはいないのが道理である。存在してはいないが道理のものが「姿を消す」ということはありえない。つまりまるところ漱石とは、いわば金之助と猫との間の空隙に潜む「虚」なる存在であるといわねばならない。

面白いことに、天理大学付属図書館で見つかった、単行本『吾輩は猫である』の印税領収書の写真（岩波書店版『漱石全集』第二次刊行、第一巻月報1所収）によれば、その領収書の受取人は、当然のことだが、「猫」でも「漱石」でもなく、夏目金之助となっている。「虚」としてしか存在しえない「漱石」や「猫」は、現実世界の実なる「領収書」の受取人とはなりえない、ということである。

先にふれた構造主義者たちのいう「作家の不在」「作家の死」も、この間の事情を物語っている。

だが他方、漱石の続者にとって、夏目漱石は確かに存在している。この漱石の存在はしかし、お札や切手の中ではなく、彼の作品を読む行為の中に、その行為を通して、作品の向こうに垣間みえるにすぎない。『猫』から『明暗』にいたる漱石の作品群、その作品群によって

形成される漱石の作品世界が存在する。このとき、この作品世界の稜線が描く輪郭線は、同時代の、例えば森鷗外のそれとは、明らかに異なってみえる。そしてそのことが「漱石」という作家の存在を実感させる。

ではこの漱石はどこにいるのか。

またわれわれの彫刻家・河合隆三はどこにいるのか。ここから彫刻家・河合隆三を尋ねる小さな旅が始る。

前任校神戸大学の、教職員食堂を併設する新しい会館の前庭に、一体の石像が置かれているのに或る日気付いた。およそ十五年前のことである。一見その石像を私は地藏菩薩像と思いましたが、だが近付いてよくみると、それは、正座し、両手を前にそろえた少女の像で、「石の子」という銘が付されていた（図1）。

会館内のホールに設置された立体作品やまたホール壁面に掛けられた平面作品など、いかにも「芸術作品」ですという類の作品群、その作品群に比してその石像は、眺める者に故知らぬ親しみを感じさせた。そしてみる者に与える、この親近感が、後に紹介する小さな「事件」をおそらくは引き起こしたのだと思う。このことがまた作品の作り手、彫刻家・河合隆三像と深くかわっていてもいる。

いずれにせよ、それが河合隆三の作品との出会いであった。しかし、今振り返ってみると、その出会いを、そしてその作品を、それより五年程前にすでに出会っていた、あの赤いセーターの河合隆三と結びつけて考えることを、私はしてはいなかったように思う。

ともあれ、当初菩薩像を連想させたこの少女「石の子」が、河合隆三の作品との最初の出会いであり、その出会いを介して、あの赤いセーターの河合隆三とは別の、彫刻家・河合隆三との出会いが始まる。

八月八日、明日は河合隆三のアトリエを訪ねる予定である。一緒に行くことになっている研究所のMさんと、メールや電話で打合わせをする。

明日の訪問前に、もう一度あの「石の子」をみてお

きたい、みておくべきだ、という想いが頼りにする。だが一年半前の開頭手術以来、体内に常住している疲労感が、その想いを断念させる。

作家をその仕事場に訪ね、作家のそれまでの作品のポート・フォリオ等を見せてもらい、それらの写真を通して、それまでの彼の仕事の変遷を想い描く作業をすること、しかしその写真に生命を吹き込み、頭の中での再生作業を成就するには、仕事場の雰囲気味わうだけでは十分ではない。やはり一点でも多くの実物を見ておかねばならない。

脱力感からテレビをつける。国会中継が行われている。「郵政民営化法案」の参議院での最終審議に続く記名投票である。横になったままでみている。結果は予想以上の差での否決。小泉首相はこの否決に対し、先に同法案を可決した衆議院の解散で応じるという。後の憲政史家はこの日をおそらく特記することだろう。

四時頃、元同僚のNさんが所用で立ち寄る。車だというNさんに頼み、先の会館まで送ってもらうことにする。人がいれば元気になる、少なくとも元気に振舞ってしまう自分がある。国会中継をみたことが若干影響しているのかもしれない。

「石の子」は今では会館内のホールに置かれている。会館内の喫茶室で、開室の当初から仕事をしているTさんが、その間の事情をはなしてくれた。

「石の子」は、頭部と胴体と台座との三つの部分からできている。頭部と胴体をつなぐのは真中の鉄柱である。したがって頭部と胴体とは別々に取外し可能でもある。当初前庭におかれていた「石の子」は、人目のない夜間の内に、頭部の向きを変えられたり、頭部を外して放置されたりしてもいたという。Tさんはその悪戯の理由を、教職員専用の食堂に対する学生の反発と説明する。そういう悪戯が何度か続いた後、Tさんは、会館を閉めて帰る折、男性職員の手を借り、その石像をホール内に入れたりもした。しかし悪戯は止まなかった。その因の一つは、Tさんの推理に加えて、先にふれたようにこの石像が与える親近感にあると私

には思われる。そしてそれが、後にみるように彫刻家・河合隆三像の一要素ともなる。やがて「石の子」はホール内に常置されると共に、今では頭部と胴体と台座は固定されてしまっている。

そうしたことを知っても河合隆三は「そうか。そんなこと、どうでもええやん」というだろう。大阪市内の街路に設置されている自分の作品の上で、ホームレスの人が寝ていたとあって喜ぶ人なのだから。河合隆三にとっては、我が手をはなれた作品は、すでに「我が事にあらず」とでもいうのであろうか。

久しぶりに私がみた「石の子」の頭の上には、誰がおいたのか、自転車の鍵がおかれていた。

カメラをもってくるべきだった。そしてその写真を明日の訪問の、河合隆三への手土産にしたい、と思う。

八月九日、11時、近鉄難波駅にてMさんと待ち合わせをする。榛原に行くには上六で乗り換える必要がある。上六、15分発の電車で榛原へと向う。途中Mさんとはさまざまな由無し事を話し続ける。だが頭の隅には、彫刻家・河合隆三とその作品のことが居座っている。

毎日のようにみていた「石の子」、そして三回はみた個展での作品群。曖昧ではあるが、しかし或る確かな雰囲気をもって、彫刻家・河合隆三の姿が私の心の中に位置を占めている。だが、この「曖昧なしかし或る確かな雰囲気」をもつ存在を、彫刻家・河合隆三について改めて語ろうとする以上、明確に言語化して提示しなければならない。「明確な言語化」、それは、学長がしばしば用いる表現でもある。いつの個展の折りであったか、河合隆三が、ちょうど会場にみえていた学長を私に紹介してくれ、「近く芸大に来る人です」と語ったのを思い出す。とすればその時、私はまだ前任校にいたことになる。あれは二〇〇一年より前の事なのだろうか。

いずれにせよ、これまでに発表した作品の写真や個展の資料などをみせてもらわなければならない。そうした写真や資料が、彫刻家・河合隆三像を尋ねるに際し、いかほどの助けになるかは分からない。だが今の

私は、赤いセーターの河合隆三は別にすれば、徒手空拳の状態なのだ。

先入観がないということはしかし、逆に力にもなるということ、これまでの経験が教えてくれている。およそ芸術作品と呼ばれる表現体を経験するに際し、血となり肉となりしてはいない生半可な知識ほど、直な芸術経験を妨げ、その経験を中途半端に終わらすものはない。そして知識とは、常に生半可なものでしかありえない。

ところであの「石の子」が感じさせる「親近感」は一体どこからくるのか。そもそも「親近感」とは何か。日常的にいえばそれは「身近なものとしての親しみの感じ」（『広辞苑』）であり、したがってその感情は、本来、それを抱く者に帰属することになる。だが「石の子」のあの「親近感」は、そうした日常的な「親近感」とは、いささか相を異にしているか。あの「親近感」は、みる者の心に帰属するというよりはむしろ、「石の子」に内在する「何ものか」によるのではなからうか。だが対象に内在する「何ものか」「感情」とは何か。

以前、ロダンとジャコモッティを比較して論じ、さらに論じ直し、論じ続けようとして中断したままになっている。その折りのひとつの思索が、「ロダンは『認識の結果』を、したがって『既知』のものを作品として提示したのに対し、ジャコモッティは『認識の過程』を、したがって『未知』なるものを作品にしようとした」という考えを導いた。ロダンは作品を「存在」とみなし、ジャコモッティは作品を「意識」と考えることで、彼ら自身それぞれの制作を行った。「存在」とみなすとは、「即自的」ということであり、「意識」と考えるとは、「対自的」ということである。そして彫刻家・河合隆三は明らかにジャコモッティ派である。

ジャコモッティの作品を論じたサルトルは、スフィンクス樓の娼婦を描くに際し、彼ジャコモッティは、「私と女たち」を距てる距離を、「偶然のものではなく、オブジェの本質そのものに属している」ものとして描いた、と述べている（「ジャコモッティの絵画」）。それ

はいわば、距離つまり空間の意識の、作品への内在化であり、したがってそれはまた、絶対化された空間意識、内在化された感情である。

ジャコモッティの作品を前に、観照者は、物理的には、その作品に無限に近付くことが事実上許されている。しかしこの可能な物理的接近は、結局のところ、心理的には永遠に成就されることはない。「私と女たちを距てる距離」は、すでに作品の内に内在化されているからである。「女」に向かって渴望する「客」、そうした「客」としての鑑照者の近接への努力の想い、しかしその努力の感情は結局空しく終わる運命にある。そこでは、無限に近付くことができるという現実的相対的な想いと、成就されることなく永遠に拒まれてあるという非現実的絶対的な感情とが、矛盾を孕みつつも矛盾と感じられることなく、共存可能となっている。

「石の子」の「内在化された親近感」にも同列のことがいえはしないか。あの「親近感」は、対象「石の子」にすでにして内在している「或る想い」に由来している。そしてその想いが、表現体としての作品とそれをみる者との間に、「親近感」を媒介とした相互性と共生とを導入する。だがこの相互性と共生は、前段終わりに述べた、矛盾の超克を前提とする。このとき、「石の子」を前に人が抱く「親近感」は、日常において人が経験する、いずれか一方から他方への、一方向的な感情ではなく、作品とそれをみる者との間の相互性の上に成立する「或る想い」への確信に基づいている。そしてまたこの確信が、かの矛盾超克の力ともなる。それはいわば「石の子となった親近感」、「親近感となった石の子」ともいえるが、端的に「親近感そのもの」ということができる。現れとして語られる「親近感」の背後に存在する、この「或る想い」、人はそれを「優しさ」とも「愛」とも呼ぶことができよう。この非日常的な「優しさ」「愛」を顕在化させたり感取したりして、経験するには人は、相応の努力と訓練を必要とする。

画家フランシス・ベーコンの作品を取り上げ、G・ドゥルーズは「ベーコンの作品は『みえない力をいか

にみえるようにするか』という問いに対する、最も素晴らしい解答の一つである」(G・ドゥルーズ『感覚の論理』)と述べている。このとき、河合隆三の「石の子」は、みえない「優しさの力」「愛の力」をみえるようにした作品といえるのではなからうか。

ところで、先に述べた非日常的な相互性と共生の経験は、能動と受動の相対的關係をひたすら指標とする日常を生きることを余儀なくされている者には、そこに生じる矛盾の想いと共に、或る種の異和感を与えるにちがいない。そしてこのことがまた、先に挙げた「事件」の一因になってはいしないか。いささか複雑な回路を通過してではあるが。

少女「石の子」をみる者は、一見してみてもとれる、近づくことが無限に許されてみえるという相対的「優しさ」と、その作品が隠しもつ「内在化され」「絶対化され」た「優しさ」の厳しい拒絶とを前に、或る種の戸惑いを覚え立ち止まる。日常の相対に埋没してはいるが、非日常的な絶対性に感応する力をなお残す者は、そしてまた、感応する力を残しはするが、それでいて非日常が要求する矛盾超克への努力からは逃避するものは、その結果、自らが内包することになる矛盾には目を瞑り、矛盾を意識することなく、矛盾そのものを実行してしまうという結果に陥る。金閣寺に火を放ち、広隆寺の「弥勒菩薩」やミケランジェロの「ピエタ」に傷をつけた人の心の軌跡も、かくて理解可能となる。相対を甘受し、絶対を求め、真の相互性と共生を成就するには、それ相応の努力と犠牲が強いられると、そう言わねばならない。

そしてまたそうしたことが、当初私が「石の子」を「地藏菩薩」と見誤ったことにも連なっていはしないか。「地藏菩薩」とは「釈尊入滅後、弥勒仏の出生するまでの間、無仏の世界に住して六道の衆生を教化・救済するという菩薩である。仏になることを延期し、菩薩の状態にとどまり、衆生の罪苦の除去に携わること本願とした。成仏のみに関心をもつ仏教への反動でもあった。天上から救済活動を行う他の仏、菩薩とは違い、

自ら六道を巡った。」という。

12時07分、電車は定刻通り榛原の駅に着く。改札口には河合隆三が待っていてくれた。彼の車に便乗し、彼の案内で、昔風の手作り豆腐を買った後、彼の行きつけの店で昼食を取る。「俺は、アルチュー・ハイマーやねん」と嬉しそうにいいながら、彼はビールのグラスを傾けている。豆腐と厚揚げは後にアトリエでの酒の宴の肴になるという。その豆腐と厚揚げの美味さを、彼はまるで自分の作品のそれぞれのもののように、グラスを手にして語り続ける。

昼食後、近くにある最新作の現場に案内してもらう。「記念碑」(図2)である。碑銘にはおよそ次のように書かれている。「都介野村と針ヶ別所村が合併して五十年を迎えた。平成の大合併を記念して都祁地域の益々の発展を念じ、住民の協調と和の精神による新しい地域づくりのシンボルとして建立した。」竣工は平成十七年三月、つい五ヶ月前のことである。

中心に建つ四角柱は、各層五十センチ、全長五メートル余に及ぶ。この巨大で一見抽象的なモニュメントは、その抽象性にもかかわらず、極く極く自然にそこに位置してみえる。「石の子」や何度かの個展で、さほど大きくもない、しかも少なくとも何か(たとえば、少女、たとえば、犬)を象ってみえる作品群を見慣れていた私のような者の眼にも、この作品の存在は、何ら違和感を与えない。いささか凡庸な碑文とは別に、その周りには、一種の清爽感さえ漂っている。この清爽感は一体どこからくるのか。

まず第一に、マチエールとしての石が齎す透明感がある。この石は、石にしてもはや石ではない。それは一種の鏡である。この鏡は創り手の心を映す鏡である。しかもこの鏡はすでにして対象に内在化されている。この内在化された鏡は、またみる者の想いを映し返す。この鏡を介することで、創り手、作品、みる者の三者の間に、或る確かな相互關係が生み出される。「存在」としての作品が、能動と受動、「みる」と「みられる」の間の二者択一を迫るのに対し、「意識」としてのこの作品は、

「みつめ合う」という共生の場の成立を可能にする。とすれば、先に挙げた碑文も、的をはずしてはいないことになる。しかし、この共生の場の成立も、一度それが言語化されると、碑文にみるように凡庸になる他ない。共生の場、鏡となった石が語るの、実は、言語化以前の言葉、未分化の言葉、言葉にならない言葉でしかない。ではこの無垢の言葉を語るの誰か。

第二に、このモニュメントを構成する三点の建造物の、それら相互の間に生み出されるリズム感がある。このリズム感は、肌合いの違うマチエールの組み合わせが生み出している、三点各々が別個にもつ、一見して明らかな、各個、個別の孤立したリズムをいうのではない。確かに三点の各々は、それぞれが単調なリズムを個別に繰り返してはいる。しかしそうした隔離された単調な個別のリズムとは別に、中心に建つ四角柱と、二分化された円錐形を連想させる両脇の二点との間に、多様なリズムが生み出されているのが感じられる。そしてそのリズムこそ、このモニュメントにとって、より根元的なリズムとなっている。それは、抑圧と解放のリズムであり、また下降と上昇のリズムである。さらにまたそれは収縮と伸長のリズムであり、また緊張と弛緩のリズムである。優れた芸術作品が内包するそうしたリズムに関しては、先に挙げた『感覚の論理』において、すでにドウルーズが、ベーコンの絵画やO・メシアン音楽理論をめぐって詳細に語っている。そして、いうまでもないが、これらのリズムは身体的なものである。作品に内在するこの身体的なリズムが、みる者の身体と同調・共鳴し、両者の間に或る相互関係、共生を生み出す。かくてこのリズムは重層的となる。先にふれたように、「記念碑」のリズムは、三点各々が個別に内包しているリズムと、それら三点の間で新たに形成される多様なリズムとから成り立っている。他方みる者の側にあっても、みる者がすでに自らの内に抱えもつリズムがあると共に、「記念碑」を前に、「記念碑」との相互関係において生み出される新たなリズムがある。この新たなリズムはしかし、「記

念碑」にも、またみる者の側にも帰属しない。それは両者の相互関係において生誕した共生の場においてこそ成立する。このとき注目すべきは、この共生の場の成立とリズムの生誕は同時的であるということ、両者の間には、時間的前後関係も、いかなる主従関係も存在しないということである。そしてこのことが、こうした経験が、行事や事件ではなく、一種の「出来事」であるという、別の機会に述べたことに付合する。さてこの相互関係や共生関係の生誕の場はまた、先に述べた、言葉にならない言葉、未分化の言葉、言語化以前の言葉が語られる場でもある。だがこの言葉は誰が語るのか。またその時、何が語られるのか。

いずれにせよ、マチエールの透明感と形態のリズム感とが語る原初の言葉、言葉にならない言葉、無垢の言葉が、あの清爽感の源にはある。

またこの時、「記念碑」を構成するこれら三点の関係が、男女の関係を連想させるのも、今述べた相互的で共生を可能にする身体的なリズム感や原初の言葉と深く関わっている。

こうした直感的な想いと同時に、そしてそれとはまた別に、既得の「生半可」な知識や経験が、一種の知的連想をほしいままにする。

たとえば中心に設置された四角柱を構成する各層の四隅の曲線は、古代の寺院建築の屋根の反りに似ており、そのことがこの四角柱が、基層をもつ、各階二層からなる五重の塔であるかのように思わせる。そして寺院建築へのこの連想は、これら三点を本尊と脇侍の想いへと向かわせるのは自然なことでもある。

また途中車内で行ったジャコメッティへの遡求的思考が、このモニュメントを前に、より確かな思いへと展開する。この点はまた、後にアトリエで「三輪そうめん山本本社 中庭」の対の石彫の写真(図3)をみることで、さらに強化された。ジャコメッティもまた、あのよく知られた細長い人物や犬、それに猫等の作品と共に、男女の関係を連想させる抽象彫刻を数多く作っている。

しかし振り返って考えてみれば、抽象といい、具象

といふことに、いかほどの意味があるのだろうか。海辺にあるさまざまな形態の石、「円筒形や球形や円錐形」の石、それらは抽象的な存在なのか。それらはそこ、海辺に、まさに具体的に存在してはいないか。ジャコメッティもそしてまた河合隆三も、作品を通して求め続けたのは、そうした二分法の拒否ではなかったか。

セザンヌの有名な「全体を遠近法に従わせ、自然を円筒、球、円錐によって処理するように」という言葉に言及しつつドゥルーズは、前掲書において、セザンヌのこの言葉は抽象への勧めではなく、「幾何学のアナログ的利用」を考えていたのである、という。それというのも、セザンヌにとっての関心事は、それ自身は持続性を欠く「感覚の作用」に、幾何学を応用することで「持続性と明晰さ」を与えることであった、かくて「幾何学を感性的なものとし、感覚の作用を持続的に明晰なものとするための操作」が求められていたのだ、という。

この「記念碑」を制作するに際し、彫刻家・河合隆三を支えていた想いは何か。それは、未分化の言葉への想いであり、その言葉を咬きつづけることを通して、相互的な共生の場を創出し、「優しさの力」「愛の力」をみえるようにすることではなかったか。しかし、この言葉にならない言葉への想いを抱きつづけ、その言葉を咬きつづけるには、未分化なものへの、言語化以前への、創世記以前、渾沌への、怯むことを知らぬ強靱な意志が必要である。この意志は、単なる精神ではない、それはまた単なる身体でもない、それ故それは、同時に精神でも身体でもありうるような何ものかであり、未知なるものへの揺るぎない強い想いをその指標とする。

彫刻家・河合隆三の「モニュメント」を前にして、セザンヌは、そしてジャコメッティは、さらにはドゥルーズは、いかなる想いを抱き、いかなる言葉を語るだろうか。

モニュメントの現場への想いを残しながら、三人は

アトリエへと向かうことにした。その時、私の心は、これまでの彼の作品の写真や資料をみせてもらうことで、この「記念碑」へと到たる、彫刻家河合隆三の軌道を辿り直すことができるかもしれないという期待で一杯だった。しかしその期待は、すぐに裏切られることになる。またしかし、直ちに付け加えておかねばならないが、この失望は、ある種の喜びでもあった。

田園地帯を走っていった車が山道へと向かう。いつの間にか人家が疎らになっていた。今みたモニュメントのことが頭をはなれない。その耳に、同僚のYさんがこの近くに住んでいるという、河合隆三の声が届く。この大学に移ってから、急速に近付き、さまざまなことで世話になっているYさんがと、一瞬驚くが、そういう心の動きとは関係なく、車は山道から脇道へと入り、スピードを落とし、ゆっくりと止まる。

彫刻家・河合隆三のアトリエである。

建物へのアプローチには、未完のままの作品や「石の子」を連想させる作品などが放置されている(図4・5)。目についたフォーク・リフトに、石の重さを想い、石を刻する困難を想像する。

「まあ上がってや」という声に誘われ、居住用の建物の階段を上る。

玄関を入り、歩を進めて、ギョッとする。敷きっぱなしの蒲団のそばに「生々しい」人形が横になっている。

すぐ後に知ることだが、彫刻家・河合隆三はまず木彫家としてデビューする(図6)。そしてブロンズ像を主として制作する十年をはさんで、石彫へと進んでいく。図6や今も自分の身の周りに置く木彫の「生々しさ」への、そしてまたブロンズ像の制作を経て、硬質の石をその素材に選ぶことになる彫刻家・河合隆三の、その変遷の過程への関心は、だがこの小文の範囲を超えている。

「これまでの作品や個展の資料をみせてくれませんか」という問いに、ボール紙の箱が目の前に持ち出された。その箱の中の、無造作に放り込まれた写真には、何らデータは記されていない。気になる作品の写真の裏に、作品名やその作品が設置されている場所を、口頭で尋ね書

き込みながら、心の隅で、『万葉集』の「詠人知らず」のことを想い浮かべたり、偶然入った画廊で、よくも知らない作家に説明付きでみせられた、その作家のそれまでの作品のポート・フォリオを思い出したりしていた。そして自分の仕事場のあちこちの隅に、投げ捨てられたままになっている写真の過去と、赤いセーターの河合隆三の写真もその中にあった筈だということ思い出す。そうかこれが赤いセーターの河合隆三であり、そしてこの混沌こそが、おそらく彫刻家・河合隆三に通じる何かなのだと、ここを訪れた所期の目的、彫刻家・河合隆三の姿を資料の中に求めるという研究家の手法は忘れ、私の心の中では或る悦びの想いがゆっくりと拡がっていった。それは真夏の海辺の熱い砂に、海水がしみ入るようでもあり、グラスの中の上質の紅茶に、砂糖がゆっくり溶けいくようでもあった。

先程からあれこれ写真を撮ってくれているMさんが、「テープを回して録音しなくていいですか」と訊いてくれたが、私の心はすでに決まっていた。

「酒を飲もうよ」という河合隆三の誘いに、すぐに私は応じ、酒宴が直ちに始まった。写真や資料の中に「人」を尋ねるのは、すでに諦めていた。作り手は作品の中にしか存在しえない。そのことに覚悟を定めた作り手もいれば、覚悟の定まらぬまま、虚実の間を恣意的に往き来し、俗世間の有名を求めてやまぬ作り手もいる。河合隆三はまぎれもなく前者に属す。

酒が入ると人を誘いたくなる私の習性が、先程耳にした「Yさんがこの近くに住んでいる」という言葉を想いだし、Yさんに電話をした。それに応えYさんは、奥さんの運転する車ですぐに参加してくれた。

河合隆三が、自分の作品に対するように、いや彼は自介の作品に対しては、そういうことは決してしないだろうが、なおこの表現を修辞として用いれば、自分の作品のように自慢していた豆腐も厚揚げも、そして彼が丁寧にその両端を鉋で切って湯搔いてくれた枝豆も、そしてトマトも全て美味だった。

少し酒の入った目に、彼の部屋の本棚が目に入る。

彫刻家の本棚のものにしては余りにも多い平凡社の東洋文庫シリーズと、なぜか一冊だけある中央公論社の『絵巻全集』の一卷『餓鬼草紙』に理由もなく首肯する。人と人、人の心と人の心は、直接にではなく、何かを介してシンクロナイズするものようだ。愛し合う者同士が、音楽会に行き、展覧会場を訪れ、同じ本を読み、語り合うのも、理由はおそらくそこにある。

夜の闇が深さを増すころ、Yさんの奥さんが車で迎えに来てくれ、Mさんと私を駅まで送り届けてくれた。

「彫刻家・河合隆三はどこにいるのか」という当初の問いは、あるいは誤った設問だったのかもしれない。とにかく数日の間に、自分の体力が許す範囲内で、彼の作品を何点か、実際にみとめることにしよう。

九日にアトリエを訪問した後、意識は河合隆三に開放したまま、お盆をはさんで一週間余が過ぎる。その間、ジャコメッティを研究の対象に選び、九月にスイスに留学するという前任校での学生と食事をする。彫刻家・河合隆三を考える上で刺激になった。

八月十七日、神戸市内でみられる筈の「野外彫刻」二点をみに行くことにする。このところ残暑が厳しい。今日も朝から日射しが強い。こんな折り、所在が判然としない野外彫刻を尋ね廻るには、車が不可欠である。

幸いBが車を出してくれるという。Bとは三十五年来の付き合いである。お互いの心の中が、努力なく分かり合えるという時期もあったが、努力しても分かり合えないという時期もあった。努力することそれ自体が、相互諒解を阻むということがある。努力とは、多少の違いはあれ、意識的な行為であり、この意識的な努力が協和ともなれば、不協和ともなる。だが、歩き始めた道は歩き続けねばならない。人の心の不思議を思っている間に、車は、人工の島、六甲アイランドに渡り終わっている。

Bは、車の運転に関しても、また運転には必須の土地勘に関しても決して優れてはいない。人工の街のひ

たすら直線と直線で出来上がっている道路を、車はおおよその見当で走り始める。おおよその見当で走り始めた街衢で、車は五分も走っただろうか。写真で見知っていた作品が、まるで見出されるのを待っていたかのように、突然目の前に姿を現わす。

この暑さの中、作品の在り処を尋ねまわって、多くの時間を費消することを前夜から覚悟し、考えるだけで消耗しきっていた私は、この偶然の出会いを天啓のように驚き悦んだ。Bも同様の様子だった。

作品「海へのメッセージ」(図7)である。この作品は道路をへだてて設置されている「海からのメッセージ」(図8)と対になっている。これらの作品については河合隆三のメッセージがある。「海から生まれた人間が、その海をほしいままにしてきました。再び、青く澄んだ水に、美しい虹のかかる日の来る事を、僕は夢見ています。たくさんの海を失った今、ぼくらはどんな空間を残していけるのでしょうか。」

この作品には確かに多くのメッセージが託されている。P・デルポーの絵を連想させる古代風の円柱、人魚、壊れた時計、海亀、ギターやアンブレラそれに本。そうしたものの一つひとつが、みる者に読み解くことを、したがってそれ相応の知識を求めている。面白い、とは思いますが私が得意とする種類の作品ではない。考え泥んでいる私をみて、Bが「私が書いてあげようか」とおそらくは冗談半分という。Bの内なる何か、河合隆三の作品とたぶんシンクロナイズしたのだろう。車を出してくれる大変さよりも、この同調をうれしく思う。その同調は、いわば、河合隆三の作品を介した、日常、人が見失っているお互いの間の同調である。M・デュフレンヌはそのことを、芸術体験を通して人は(個人としての)観る人(spectateur)から(公としての)観衆(public)になる、と言っている。先にふれたように、人は、体験した作品をめぐる、語り合い話し合うことで、お互いの間の「共通の想い」を求め合う。カントのいう、「要請としての共通感覚」とはおそらくこのことである。

彫刻家・河合隆三の作品には、人を「公」へと導く何か、何が隠されてあると、そういえるのではなからうか。「石の子」や「記念碑」に関して、繰り返し言及した「相互性」とはまさにそのことである。

メッセージを多く内包したこの作品もまた、それを見る人との同調を介して、作品とみる人との間に或る共鳴作用を生む。先に述べた「存在」する作品は、「みせる」あるいは「みられる」作品としてのみあるのに対し、河合隆三の「意識」の作品は、「みつめ合う」という相互性を可能にする。

軽い食事を摂った後、県庁近辺へと向かう。中心街のため車が多く、Bの運転では、果たしてみつかるのだろうかという不安をいだく。しかしここでも「母子像」(図9)は私たちの到着を待ってくれていた。県庁の建物にそって廻り、ゆっくりと走る車の窓からみえる木立の中に、「あっ！あれだ」と思わず声を出さずにはおれないようにして、その作品は待っていた。

そしてこの作品のもつ、「親近感」や「優しさ」が、そのまま、再びあの「石の子」をみたいという想いへとBと私を向かわせた。

頭の上の鍵はすでになかったが、よくみると少女の髪は波打ってみえた(図1)。考えてみれば、彫刻家・河合隆三の石は前にも述べたように、石にしてすでに石ではない。ここでは石は柔らかく温かい。そういえば、喫茶室のTさんも温かい人だ。「石の子」をカメラにおさめる私にいろいろと話しかけてくれる。

八月十九日、一昨日の疲れがまだ残っている。三宮駅10時21分発の赤穂行き直通に乗るつもりだったが起きられない。10時51分の姫路行きに乗り、姫路で乗り換える。播州赤穂駅着12時08分、駅構内の案内所で、「ハーモニーホール」の在処を訊く。歩いて10分足らずだという。

駅舎の外はしかし、南中に近い太陽で白一色、歩き出す勇気はない。タクシーに乗り、近いようですが、と行先を断り、用が終わるまで待っていてくれるよう

に頼む。こんな暑い日中に、何も催物の行われていない文化会館への客を、無言のまま訝し気にみる運転手の眼に、ルーム・ミラーの中で、出会い、私はあわてて眼を窓の外にやる。とすぐそこに、「いま、はじまる……」(図10)がみえている。「あそこです」と言って、車をUターンしてもらう。彫刻家・河合隆三の作品は、ここでも私を待っていてくれた。

一昨日みた「海……」と同じように、古代ギリシャ建築風の柱が、非日常的な空間を作っている。そしてその三本の柱が、楽器とおそらくは譜面をみる女、そして歌う女をそれぞれ別々に隔離している。しかも譜面をもって椅子に坐る女と歌う女は全く別の方向を向いている。それは、単なる造形上の要請とは思えない。そこには「記念碑」にみられたあの個別でありながら、なお相互的でもありうるという関係が、まだ達成されてはいない、少なくとも表面上は見られない。作品が投げかける謎はまた、みる者が作り手に投げ返す問いでもある。

彫刻家・河合隆三を尋ねる小さな旅はまだ終わってはいない。

駅前、夜にでも訪れれば、もう少しはましにはみえる、とも思われる食堂で簡単な昼食を摂る。一時間に一本という播州赤穂駅発13時38分の電車で、彫刻家・河合隆三の姿を尋ねるこの小さな旅の当面の最終目的地岡山へと向かう。そこ、岡山駅前再開発ビルには、彼がまだブロンズで作品をつくっていた頃の、しかし石の作品「戎像」が私を待っている筈である。

赤穂までの車中で、十分に眠ったこともあってか、今みてきた作品の余韻の手伝いもあってか、食後の車中なのに、いつも感じる眠気がない。鞆の中に入れておいた、渡辺保『日本の舞踊』(岩波新書)を取り出す。

渡辺保はこの本で、舞踊家井上八千代、友枝喜久夫の舞を具体的に取り上げ、この小文の始まりにおいて、私が夏目金之助、漱石、猫をめぐる論じたことを、実に感動的に語っている。それは渡辺保が、日本舞踊を、そして井上八千代の舞いを、また友枝喜久夫の踊りをいかに愛しているかの証であり、単に「通である」

とか「造詣が深い」とかという類の問題ではない。

井上、友枝の踊りの具体的な作品をいくつか取り上げ、論じた後に、渡辺保は例えば「友枝喜久夫の、身体が語る、ほとんど意味のない、意味以前の言葉」(傍点、引用者)を、見・聞したことの驚きを語っている。そして「(この)友枝喜久夫の無造作は、やはり無意識には違いないが、身体が無意識にそうなるのではなくて、この目の身体から自由な無意識である。」という。そしてさらに続け、この自由は、「彼の心は、目に見えるものから自由だった」から生まれたのだと述べると共に、「この自由は、舞踊の究極の方法論を示している」とも述べている。

その方法論とは、「三つの身体の関係」から成り立つものをいう。

一つは、むろん「目の物理的な身体」、もう一つは「劇中の身体」、そして最後の一つは「舞い手としての人間の身体」である。このとき、いうまでもないことも知れないが、「目の物理的な身体」とは、夏目金之助、つまり赤いセーターの河合隆三のことであり、「劇中の身体」とは、一般的にいて作品のこと、したがって、「猫」を、そして「石の子」を、そしてまた「記念碑」を指している。最後の「舞い手としての人間の身体」とは、漱石のこと、つまり、われわれがこれまで尋ね歩いてきた彫刻家・河合隆三の謂である。

渡辺保はさらに続けて次のようにいう。これら三つの身体は「それぞれ性質の全く違うもの」である。たとえば、一の身体は目に見ることができると、二の身体は時には目に見え、時には見えぬものである。「しかし舞い手としての人間の身体は、いわば目に見えない、あの意味以前の、幻想的、心的なものである。」また、二の身体は、「役の人間のもつ意味」に、つまり例えば「石の子」という作品の題名に、支えられているが、三の身体は、「同じ目に見えぬものでも、意味によっては支えられていない。この身体を支えているのは、舞い手の身体でしかない。」

そして重要なことは、これらの三つの身体の関係は

「互いに他を否定しながら、否定することによってのみ、あらわれてくる身体である」という点にある。「三つの関係は、たがいに否定し合うことによって成り立つばかりでなく、否定されることによって成り立つものでもある。」

こうした相互否定の極、「この円環の最後にあらわれる身体は、あの最初に否定されたはずの、友枝喜久夫自身の身体であった。」つまり、彫刻家・河合隆三の身体は、赤いセーターの河合隆三の身体に支えられるの他なく、しかもその身体との相互否定の極に生まれでる「虚」としての身体としてしかありえない。先に、漱石の存在を「虚」としたことも、彫刻家・河合隆三を尋ねるという設問に、疑問を提したこともすべてはここに連なってくる。

この身体の「孤」は限りなく深い。河合隆三は、いつか、どこかでよみました、と断りながら、あるところで次のように書いている、「真実を求め様とする者、それは異端者である」と。

そのとき、「むろん、ここには、言葉も意味もドラマもない。ただ私に聞こえるのは、その身体の示す声であり、風のような音にすぎない。その声を、音を示しているのが、いわば、この究極の身体である。」と渡辺保は述べる。「石の子」「記念碑」が語るのは、そうした「言葉にならない言葉、未分化の言葉、言語化以前の」無垢の言葉であり、それを語るのは、まぎれもなく彫刻家・河合隆三の身体である。この身体は決して目にみえることはない。それは渡辺保がいうように、「いわば目に見えない、あの意味以前」のものである。だがそれは、渡辺氏がいうように、「幻想的で心的なもの」などでは決していない。その身体は、作品を通して明らかに実在する。

14時47分、渡辺保の文章を介して、彫刻家・河合隆三と自分の世界に耽っている間に、電車は岡山駅に着いていた。

岡山は私には比較的土勘のある街である。それでも駅前再開発ビルだけでは見当がつかない。駅前から、

河合隆三に電話をする。ダイエーの入っているビルの二階だという。早速二階に行って歩き回る。しかしみつからない。何回か、フロアを探し歩いた後に、地下のサービス・カウンターに行き、仔細を話して尋ねてみる。係の女性はどこか、本部にでもあろうか、電話をしてくれたが、結局、よくは分からないという。

だが失望や落胆はなかった。彫刻家・河合隆三の作品が私を待っていてくれる筈だという想いと同時に、こういう結末もすでに予想される範囲だった。確かにいささかの徒労感があった。

そしてつい先程まで読み直していた付箋の一杯はられた渡辺保の本の一部が甦る。

「私たちは、目に見えるものにだけ反応するのではない。目に見えなくても、それが実在すれば反応するのであり、私の身体の反応は、目に見えないものが、決して幻想ではなくて身体的な実在であることを物語っている。」

彫刻家・河合隆三は、作品を通して確かに実在し、語っている。みえないまま、しかし確かに、そして聞こえないまま、やはり確かに。

河合隆三の教え子佐野由美子はこう書いている。

「彼は何も持っていない。ほとんど手ぶらで何も持っていないで生きている。だから美しいこじきみたい。ほんとにこじきみたいなみてくれで、でももしあの人の価値がわからなかったらその人間はくさっていると思う。かりの美しさやにせものの美しさ、こぎれいさや欲の虚栄心や見栄がなくなると純粋できらきらしている原石になっていったんじゃないだろうか。」

岡山から新神戸までの新幹線では珍しくぐっすり眠った。その眠りの中で、地藏菩薩に化した河合隆三が現れた、と書くと、余りにもできすぎた話と思われるだろうか。だが、私がみた夢は確かにそうであった。

河合隆三は二〇〇五年三月大阪芸大を退官した。河合隆三は、今、彫刻家になる新しい道を踏み出すしかない。

彫刻家・河合隆三を尋ねる旅は今始まったばかりである。



図1 「石の子」、1990、
神戸大学滝川会館



図2 「記念碑」、2005、都祁村文化会館



図3 「三輪そうめん山本本社 中庭」、1980



図4



図5



図6 「傘をさす女」、1971、
作家蔵



図7 「海へのメッセージ」、1991、六甲アイランド



図8 「海からのメッセージ」、1991、六甲アイランド



図9 「母子像」、1987、兵庫県庁



図10 「いま、はじまる……」、1991～2、
赤穂市ハーモニーホール