

# 《振動尺》に至るまでの若林奮

北 谷 正 雄

## はじめに

若林奮（1936-2003）は、その独特の彫刻観、そしてそれにもとづく作品によって、常に注目を惹きつけ続けてきた彫刻家である。それは、2003年に没した後も変わることがない。若林は、まちがいなく第2次大戦後の日本を代表する彫刻家の一人であると言えるだろう。

最初期の経歴を辿ってみると、1959年に東京藝術大学彫刻科を卒業した後、翌年の二科展に出品、初入選し、45周年記念賞を受賞、続いて62年の二科展で金賞。以後、67年の第2回現代日本彫刻展（宇部市野外彫刻美術館）と68年の第1回現代彫刻展（神戸須磨離宮公園）とともに神奈川県立近代美術館賞、69年の第9回現代日本美術展で東京国立近代美術館賞を受賞している。また、その間、68年の第1回インド・トリエンナーレ、69年の国際鉄鋼シンポジウムに参加している。

このように、若林は大学卒業後ほぼ10年でその評価を確立し、1973年には神奈川県立近代美術館で初の大規模な個展を開催している。その後も賞歴を重ね、美術館での個展も多数開催されている<sup>1)</sup>。

生涯をとおして、彫刻家として陽の当たる道を歩み続けた若林であるが、その作品が初期から一貫して変わらぬものであったというわけではない。当然のことながら、作家としての歩みのなかで、その作風が幾度となく変遷しているのも事実である。特に、先に挙げた1973年の個展をはさんだ数年間が、若林にとって転機となる時期であったと思われる。

この1970年代の前半という時期には、古代の遺跡を初めて見たエジプト、ギリシャ旅行（72年）、そして73年の個展を経て、文化庁芸術家在外研修

生としての1年余りにわたるパリ滞在（73-74年）を経験している。在仏中にはフランス、スペインの各地に旧石器時代の遺跡を多数見てまわっている。そして、この彫刻家の代表作と位置づけられている《振動尺》が制作されたのは、この時期の数年後、1977年である<sup>2)</sup>。やはり、この1970年代の一時期は、若林奮という彫刻家にとって重要な時期として捉えなければならぬだろう。

ところで、海外での経験は、若林にとって印象に残るものであったらしく、エジプト旅行からの帰国後、あるいは旧石器時代の遺跡を巡った後、その体験を文章にしている<sup>3)</sup>。もっとも若林は他にも、生涯を通じて少なからぬ量の文章を残している。それらは、自身の考えや作品について語ったもので、エジプトや旧石器時代に関する文章も自身の作品との関連を示すものとなっている。若林の作品と向き合おうとするとき、これらの文章は何らかの手がかりを我々に与えてくれる。

本稿では、若林奮という彫刻家を知るうえで欠かせない《振動尺》という作品、あるいはその考え方についての理解を深めるために、初期の作品から、若林がどのように自身の彫刻を展開させていったのかという道筋を明らかにしたい。そして、作家本人が残した言葉が、この作業を助けてくれるはずである。

## 形態への関心

若林奮といえば、鉄の彫刻家というイメージを誰もが持っているだろう。この彫刻家にとって鉄という素材は、初期から晩年に至るまで変わらずに、その表現の中心に在り続けたものであった。若林にとって、鉄とはいったい何であったのか。この単純でありながら、本質的な問いに答えるのは容易ではない。それはまるで所与のものとして、若林の前に存在していたようですらある。確かに鉄は若林にとって重要な素材、あるいは彫刻の要素であったが、一方で、鉄のみを基点に若林の彫刻を見渡そうとしても、若林の彫刻の一面を見逃すことにもなるだろう。ここでは、若林の彫刻をその形態からも見て

みることにする。

1959年の大学の卒業制作の一つに《Erootitismedia I》という作品がある(図1)<sup>4)</sup>。中心に繭のような丸みを帯びた形態があり、その表面に突起物のように、各辺の比率も大きさもさまざまな六面体がいくつか突き出ている。大きさは高さが52センチで、幅と奥行きがそれぞれ32センチ、44センチとなっている。両手で支えられそうな大きさである。それにしても、人体像が主流であった当時の卒業制作で、このような抽象的な作品を提出した



図1 《Erootitismedia I》 1959年  
鉄、木 52×32×44cm 個人蔵

のは、この作家が何か曲げられない意志を持っていたことが感じられる。それが、形態に対するものなのか、それとも素材に対するものなのかは、一概には断じられない。もちろん、彫刻を志す学生としては、双方であったと解するのがもっともなところだろう。ただ、既にこの作品において、若林が鉄を素材として用いているということは、注目しなければならない。粘土や石膏を使うことが半ば当然であったような大学での制作のなかで、鉄を素材として用いることは、相当な程度で異例なことであっただろう。

この《Erootitismedia I》では、木を彫って形態を整えたものの周りに、薄いシート状の鉄が張りつけられている。特に曲面を持った部分には、その形態に沿うように切り取られた鉄板が何枚も継ぎ合わされている。若林によれば、それは「罐詰を開いたりしてごくうすい鉄板を木で彫った周りに釘やハンダで張りつけた」ものだった<sup>5)</sup>。ただ、続けて「最初鉄を使い始めた時は、鉄という感じより、うすい硬質の板としてつかったもので今のとはかなりちがう。なるべくうすいものをつかうのに意味があったわけです。木に張りつけるにしても、なるべくうすく見えるようにして……。」とも述べているように<sup>6)</sup>、この作品における鉄の使い方は、別の素材で作った形態の表面を覆うためという意識が強かったようでもある。

形態は扱いやすい木などの素材で作り、その形態を損なわないように、表

面に硬質な薄い鉄板を張りつけていく。このような制作のあり方は、鉄という素材を意識しながらも、形態を重視する彫刻家らしい考え方が感じられる。もっとも、そこには鉄を扱うための技量に未だ習熟していないこと、さらには鉄材そのものや工具類を調えるための経済的な余裕の欠如など、現実的な問題もあったのだろう。しかし、翌年、二科展に初めて出品した《1960年》に関して、「これまでつくられて来た形にすごい反撥を感じて形のないものをつくりたかったんです。とくに、デモなんかがあった時に、一生懸命つくっていたので、そんな祈りもこめて『1960年』なんていう題をつけました。」と語っているように<sup>7)</sup>、大学を卒業したばかりの若い彫刻家らしい、新しい形態に対する強い意識、裏返して言えば、(彫刻の形態や素材も含めて)既成のものへの批判精神、あるいは社会全般に対する反抗心のようなものが当時の若林にはあったのだろう。

このような制作態度は、数年間続いている。ただ、別の素材で作った形態の表面に鉄を張りつけるといった作品は、先に見た《Erootitismedia I》とその一連のシリーズのみであったようで、以後の作品は鉄そのもので形態を作り上げている。しかし、この時期の作品はほとんどが消失しており、図版として確認できる写真も不鮮明なものが多いので、それらについて詳細に論じるのは難しい。それでも、例えば1961年の二科展に出品された《H・S嬢の部屋》(図2)などは、「鉄板によるバラック小屋ふうの作品は、ある求心的な構造をもたねばならぬという彫刻理念からとびだしたものとして興味をよぶ」と当時の展覧会評で記述されているし<sup>8)</sup>、あるいは、1962年に開催され、若林も出品した「彫刻の新世代」展(国立近代美術館)に対する展覧会評で

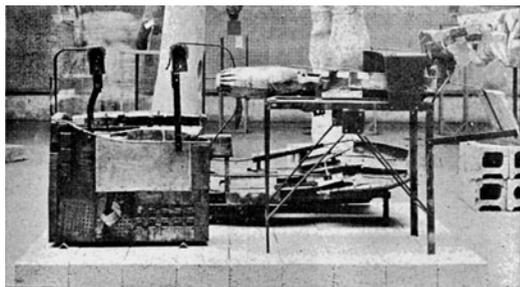


図2 《H・S嬢の部屋》1961年 [消失]

は、「若林奮の作品も、他の十六人の作品に比べれば傾向が違う。形式が違うし、彫刻という概念を多少変えて見る必要のある作品」だと評されている<sup>9)</sup>。これらの批評においても、この時期に若林が追求しようとし

ていたものが何かということがうかがわれるだろう。すなわち、既存の彫刻にはない形態に若林の彫刻の新しさが見出されている。

この頃、鉄は作品における唯一の素材として扱われながらも、それらは薄い板状のものであったり、棒状のものであったりして、できあがった作品は、どこか廃品を集めてきて構成したスクラップ彫刻のような雰囲気を漂わせている感もある。しかし、「それらの素材を自己の表現しようとする形態に吸収できるよう分解し、…(中略)…自分の形として、こつこつ組み立てて行くところに彼独自の行き方がある」と評されていたように<sup>10)</sup>、若林の形態に対する鋭い感覚、構成力が彼の彫刻を、鉄という新しい素材を単に寄せ集め、継ぎ接ぎした程度のものへと陥ることから逃れさせている。この時期の批評も、鉄という素材を扱う作家として注目しつつも、その論調は形態の新しさ、独自性に主眼が置かれている。

## 鉄を扱うこと

批評家たちが若林の作品を論じる際に形態に着目する傾向は、その後もしばらく変わることはないが、作家自身のなかにおいては、鉄の扱い方に変化が見られるようになる。

「鉄そのものは可塑性というか、取ったりつけたり、自由に簡単にできるものですね。粘土と同じようになる。それからいま一つ、鉄板をたたいて形をつくる時は、その最後の形の表面をいきなりつくってしまう事になるので。例えば人間の頭をつくる時でも、つくろうとする最後の形の表面を、じかにたたき出していくんですね。…(中略)…鉄を赤くしておいて、そのやわらかくなっているとき、何10秒だか、その間につくってしまう。だからその時の集中力が、ものをつくる時必要なんだと思っている。」<sup>11)</sup>

1964年に雑誌に掲載された若林のこの言葉からは、鉄という素材の扱い方を十分に我が物としていることがうかがえる。鉄を粘土と同じように可塑性のあるものだと言い切っているところなどには、大学の卒業制作に見られた鉄を扱うやり方とははっきりと異なる、若林の自信のようなものすら感じ



図3 《熱変へ II》(2nd Stage) 1965年  
鉄 70×50×60cm  
(1990年に改作され、現在は「3rd  
Stage」) 豊田市美術館蔵

る。この言葉が語られた時期には、『熱変へ』や『残り元素』の連作が作られている。例えば『熱変へ II』を見てみよう(図3)。胴体の前後が分厚い板で繋がれた四足動物のような形態。前部は全体的に丸みを帯びていて、頭部らしきものが据えつけられている。この部分だけを見たら人体像にも見えなくはない。後部は直線的な形態が基調となっていて、その下部の湾曲と尾尻のような突起の曲線がアクセントを与えている。表面には、全体的に鉄材を繋ぎ合わせた溶接の跡が残るが、前部はグラインダーなどで研磨されたように平滑化されている。この作品を見れば、若林が「取ったりつけたり」「たたいて」「自由に」形態を作り上げていった様子が伝わってくる。

これらの作品が、1966年の新作展に出品されると、周囲はこの若林の変化を見逃さなかった。例えば、この時期の若林の彫刻について、同じ彫刻家である柳原義達は次のように語っている。「『残り元素』から『熱変へ』『都市の10年』の連作の時代を、彼の第二の歩みだと思う。／若林君はこれらの連作によって、鉄の素材を鉄板、また鉄棒として組み立てるいままでの方法から、ちょうど、港の波止場にある船をつなぐ『大きな鉄くい』のように、鉄のマスの強さのうちに彼の詩を生かそうとする方向に変わっている」<sup>12)</sup>。1960年代の後半は、この鉄という素材の量感と、その塊が作り出す特異な形態、あるときは生き物のような、あるときは人工物のような、さらにはそれらが交じり合ったような形態によって、若林の彫刻は、幻想的で物語性の強いものとして評される時期が続く<sup>13)</sup>。

確かに、『熱変へ』や『残り元素』などの作品は、生き物あるいは人体のような形態が作品のなかに含まれ、それらが若林の彫刻にある種の象徴性を漂わせているのは感じ取られるし、作家自身も「彫刻を作ることが自分の体

験を通しての人間界、生物界、さらに種々世界の理解であるなら、ストレスを得たら、彫刻に限らずいろいろな場合に対応したいき方があるだろう。」と語って、自身の作品が何らかの世界観を表していることをほのめかしている<sup>14)</sup>。ただ、この時期、若林のなかで重要な意識の芽生えが生じていることも見逃してはならない。

「僕の場合、物の表面を考えてつくることが多いのです。物の表面、その裏表、ふたつの物の境ということなんですが。そういうことには具合のいい材料だし、逆に、材料によって形もできてくるわけです。」<sup>15)</sup>

若林の「第二の歩み」が始まるのと同じ時期に発言されたこの言葉は、鉄という素材の扱い方に変化が生じてきた若林のなかで、彫刻、あるいはその形態に対する考え方にもその変化が及んでいることを示している。扱いやすい素材で形態を作って、その表面に鉄を張りつけていた《Erootitismedia》、薄い鉄板や細い鉄棒を用いて構成していた《H・S嬢の部屋》などにおいては、形態はほぼ作家の意のままになったであろう。しかし、厚みのある鉄の板を、「赤くしておいて、そのやわらかくなっているとき、何10秒だか、その間につくってしま」わなければならないような制作過程では、形態は思うようには整っていかなかったにちがいない。柳原は、このような作業を、「鉄鋸、グラインダー、ドリル、溶接バナー、切断バナー、……少なくとも、彫刻家でこのような道具をあつかったことのある人なら、『残り元素』をみただけで、これは大変な仕事だと思うにちがいない。」と、彫刻家らしく推しはかっている<sup>16)</sup>。可塑性があると言いつつも、抵抗の度合いが強くなる成形が困難な鉄を扱うようになって、彫刻の形態には、「材料によって形もできてくる」という要素も含まれるようになったようだ。

いま一つ見逃せない、そしてより重要と思われる変化は、彫刻の表面に対する意識である。「物の表面、その裏表、ふたつの物の境」、それらは彫刻の物質としての外形を決定する部分であるから、形態を作り上げることがらに含まれるものなのかもしれない。ただ、若林にとって「物の表面」に関する問題は、それ以上のもの、彫刻そのものの問題につながるものであった。

「彫刻はあくまで物体として存在するという枠があるのだから、それをつ

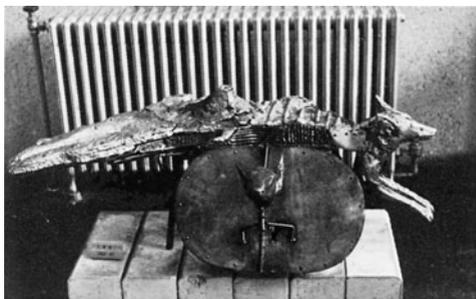


図4 《大風景》(1st Stage) 1964, 65年  
アルミニウム、鉄 60 × 140 × 58cm  
(1973年に2回及び1991年に改作され、現在は「4th Stage」) 豊田市美術館蔵



図5 《残り元素Ⅱ》1965年  
鉄 65 × 50 × 65cm  
神奈川県立近代美術館蔵

くる時には当然、回りの空間とか置く場所を考えなければつくって行けないものだと思う。…(中略)…空想の上では、日本特有の風土気象、日本と外国との比較とかを考えながら、本来のある自然と、文明によってつくられた第2番目の自然との関係は常にあるし、…(中略)…二つの自然との接触を含む、基本的な本来の彫刻の位置を求めているのです。』<sup>17)</sup>

現実の空間における彫刻と周囲との関係、彫刻の表面に関することから、さらには彫刻のあるべき姿、彫刻家が視線を向けるべき方向といったものまでをも思い描いていることが、この言葉からはうかがわれる。特に自然や文明を意識した言葉は、非常に大きな視野を持つだけに、この時期の彫刻作品と具体的に結びつけるのは難しいが、例えば《大風景》や《残り元素》などに、それは読み取れるかもしれない。《大風景》(図4)の犬(らしき生き物)を表した部分、その背には日本列島が象られている。それ

はまさに「日本特有の風土気象」あるいは「本来のある自然」と受け取ることができるし<sup>18)</sup>、あるいは《残り元素Ⅱ》(図5)の「人類のなくなった地球の荒涼とした地肌」<sup>19)</sup>のような鉄の塊は、「文明によってつくられた第2番目の自然」なのかもしれない。

## 表面に対する意識

鉄を扱うことに変化が起きると同時に若林のなかで生じた、彫刻の表面と自然を含む周囲の空間との関係にかかわる意識は、この作家の以後の展開を決定づけたと言えるほどの意味を持つものだったと思われる。だが、それが直ちに彫刻作品に明確に表れるわけではない。鉄という素材の扱いを自分のものとし、その素材からの働きかけも発見しながら、自身の彫刻を作り上げる作業においては、まずは、素材と形態、あるいは形態を決定する素材の表面といったことに意識を向けなければならなかったようだ。

「中学、高校の頃、飛行船を計画したり、翼を持った機械による飛行を考えたのは、ただの夢にすぎない。実現したのは模型であり、完成予定図であり地上を走る自動車であった。それも形に対する興味が主であった。…（中略）…飛行機にしても、自動車にしても、外側から見た形というものが一方にあり、他方に操縦者など中から見る形がある。この形というのはそれぞれの機能によって決定される具体的な形のことだけではなく、人間とか社会とかの関係、さらに、認識の形式も含まれる。」<sup>20)</sup>

1968年に書かれたこの文章には、いまだ形態に対する関心が強く示されている。同じ文章で「飛行機の形を考えるのに、彫刻をやれば工合がよいだろうという誤解で美術学校の彫刻科で四年間過ごした」と吐露する若林だが、今で言うプロダクト・デザインのような分野には興味を持っていたらしく、卒業前には「自動車会社の意匠科に入ることも考えたようである<sup>21)</sup>。実際には、自動車会社には就職せず、別の形で自動車製作に携わることになった若林は、いったん離れた自動車製作にこの時期再びかかわっていた<sup>22)</sup>。もともと形態に対して鋭い感覚を具えていた若林だが、このような関心と経験が「外側から見た形」と「中から見る形」という多元的な見方を醸成していったのだろう。

このような視点を一つの作品に単純に当てはめることは難しいが、例えば《中に犬、飛び方》(図6)を見てみよう。四本脚の台座に一枚の鉄板が支えられている。鉄板の上面にはいくつかの半球が泡のように重なっている。一方、鉄板の下側にも鉄の塊があり、それは鉄板から吊るされている。上部

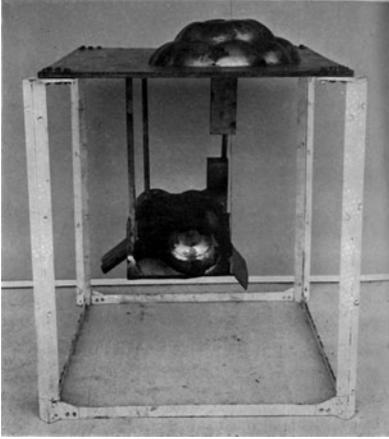


図6 《中に犬、飛び方》 1967年  
鉄 120 × 90 × 90cm  
神奈川県立近代美術館蔵

の半球状の形態を作り出すには、熱した鉄を叩いて凸面を作り、そしてグラインダーで表面を整えていったのだろう。あるいは下部の形態を作るにも溶断、溶接といった作業を繰り返したにちがいない。こうした作業をとおして鉄という素材から表面を導き出しているのだが、それは上下を仕切る鉄板によって強調されている。まるで、上部という表面、つまり「外から見た形」は、下部の鉄の塊を作る作業、「中から見た形」をとおしてできあがったということの説明しているかのようなのである。

《中に犬、飛び方》という題名も暗示的で、「飛び方」という言葉は先の文章の飛行機の形にすぐに結びつくだろうし、そうだとすれば、「形」に関心を向けていた若林が、この作品の制作においては、外側から見る視点と内側から見る犬の視点というものを意識していたと読み取ることも不可能ではないだろう<sup>23)</sup>。

こういった意識は、すでに見た「物の表面、その裏表、ふたつの物の境」という言葉に通じる。あるいは鑑賞の対象となる彫刻の形態、作家が素材を扱うなかから導き出される表面、というようにも理解できるかもしれない。若林は次のようにも述べている。

「彫刻が置かれて、周囲とうまく調和するのは危険な事であると思う。それをさけるためには、周囲から彫刻に移っていくところの境界面である表面をはっきりしなければいけない。あるいはぼやかさなければいけないのだと思う。彫刻では表面は重要な問題である。そここのところに意識を集中させて調和を避ける一方法を見付けねばならない。」<sup>24)</sup>

この言葉自体は1974年に雑誌に掲載されたものであるが、当時の若林が彫刻の表面ということに相当の意識を払っていた様子が伝わってくる。彫刻とは、現実の空間の中に物体として置かれるものだという意識を強く持って

いた若林は、その関心を形態から、それを決定し、また周囲の空間との境ともなっている表面へとしだいに転化させていったことがうかがわれよう。それはまた、「視覚的な範囲でどういう状態で彫刻が存在できるか」を考えることでもあるのだろう<sup>25)</sup>。彫刻の在り方に対する、本質的とも言えるこのような意識は、若林の彫刻をも変えていくことになる。

確かに1970年前後の作品には、《多すぎるのか、少なすぎるのか?》や《不明確性について》など、サイズもそれほど大きくなく、題名にも思索的なものがつけられた小品が多い。「実際にはじめてから終わるまで、かなり時間がかかる。その間に、いろいろなものが入りこむ。だから消したり、形ができたり、またなくなったりしてゆく」と若林が語るように<sup>26)</sup>、「どういう状態で彫刻が存在できるか」を意識しながらの制作の過程は、若林が考える彫刻に必要な要素が、目の前でできつつある彫刻において「多すぎるのか、少なすぎるのか」を考える作業でもあったのだろう。あるいはそれは、「不明確」なまま、ある形態をまどってしまったのかもしれない。《不明確性について》(図7)を見てみると、直方体が縦3列、横6列、上下2段に積み重ねられている。一つひとつの直方体の表面には、穴が開けられていたり、ボルトが締められていたり、あるいは、グラインダーで表面を削って付けられたような跡が残っている。また、外側の一箇所には薄い板が挟まれている。飾り気のない直方体は、彫刻の在り方を考えるための要素のようでもあり、差し込まれた板は、それぞれの要素をどのように扱えばよいのかを苦慮している作家の苦悩そのものようでもある<sup>27)</sup>。若林の次の文章は、この時期、自身の彫刻について考えを巡らせていた作家の意識の一端を伝えている。

「不時着したF4・ファントムⅡと、捕鯨母船の甲板に引揚げられたシロナガス鯨は違うものか。…(中略)…くわしく調べてみれば、この二つを同じ物とする多くの要

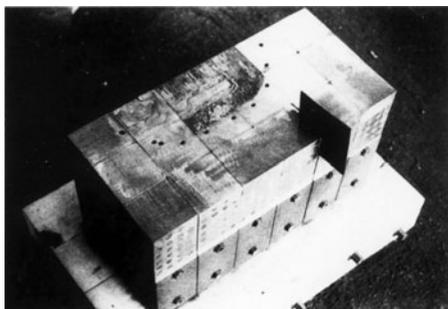


図7 《不明確性について》1972年  
[同年、《左側の黄色い水Ⅰ》(神奈川県立近代美術館蔵)に改作]

素と、異なるとする多くの要素が並ぶにちがいない。それぞれの項目の中には、非常に有力なものもあり、あまり力の無いと思えるものもあるようだが、どれも項目の一つ一つである点では変わらない。…(中略)…鯨の頭を先端からある単位寸法で平行に輪切りにして、つぎに同じ寸法で水平面と垂直面で平行に切断していくと、たくさんの立方体ができるが、この場合にはどうなるだろうか。…(中略)…同じとか、異なるとかを決めるには、何かしらの基準になる条件を作れば簡単である。すでに、同寸法の立方体としてある。…(中略)…立方体のどれでも一個は、一頭の鯨の数百分の一である。]<sup>28)</sup>

## 振動尺へ

1970年前後は、若林にとって自分の彫刻のあるべき姿を模索する時期だったが、さまざまなことに考えを巡らせても「これは無用。これはいまさらいわなくても皆わかっていること。こんなことは恥ずかしいことなどと除いていけば、なにも残るものはな」かったようで、それは、この時期の作品が習作のような小品が多いことにも表れている<sup>29)</sup>。こういった状況を打開するきっかけを得ようとするかのように、若林は、1973年の秋から1年間、文化庁芸術家在外研修生としてパリに滞在する。その前年にもエジプト、ギリシャを旅行していて、この2度にわたる渡欧が若林にとって大きな転機となったようだ。

最初のエジプト旅行の後、若林は、「古代王朝時代の石や木その他の物を見る目的で出かけても、脱落の多量さにおどろき、それとともに石や木はくずれ、高い土地もまたくずれて低くなり、その事が非常に印象が強くて、今までにどれだけのものが失われたかを見る事になった。…(中略)…その場所から抜き出したものを見るより、抜き取られて残骸となったものの方が、どれだけ豊富であるかわからない。」と、彫刻家らしい観察を書き記している<sup>30)</sup>。ピラミッドに代表される数千年前の遺跡に使われている石や木が、長い年月を経て崩れてきている。とすれば、その石や木でできている遺跡の全体の形状も完成した当時とは異なっているはずである。さらには、遺跡が立っ

る地表面さえも同じである。古代の遺跡が風化作用によって、あるいは地表面が浸食、堆積作用によってその形状を変えていくことは自明のことである。ただ、彫刻の形態、表面についての思索を巡らせていた若林にとっては、数千年のあいだ不動のようであったピラミッドやそれが立っている地表面が、その表面を変化させていると改めて認識することになったこの経験は、まさに琴線に触れるものであったようだ。このような感覚は、パリ滞在時に見てまわったフランス、スペインの旧石器時代の遺跡について書き記した文章にも見られる。

「長い時間の堆積は多数の文字を書き込んだ紙片を重ねた様に断面を見せるのであるが、私には、考古学上の価値よりも、なぜ、次の世代が、その上をおおっていくのか、上方に向かって厚みを増加させて行くのか、疑問を持たせるのであった。現在、地表が境界面となって草が一面に密生して、地下をかくす。地表に立てば、見えるのはその草ばかりである。しかし、時によると、一端が開いて、内部を見せる。ある場所の壁では、そこが、まったく理解しがたい理由によって、自分と面に垂直にむこうへ向かってのびる透明なようで、決して透明ではない厚みがつらなるのである。きっかけは、線刻や、絵具であり、幾重にも層になった『重ね描き』が形成されている。」<sup>31)</sup> 数万年前の旧石器時代に描かれた洞窟壁画を見たときに感じた膨大な時間の推移、洞窟壁画が何世代にもわたって「重ね描き」されていること、それらが地表面を境界として地下に堆積していることなど、ここでは「物の表面」ということに意識が集中している。そして時間という要素が、若林に表面が「厚み」を持っていることを感じ取らせた。

こうした表面にかかわる新しい認識から、まずは《100粒の雨滴》の連作が生まれた。その一つ《100粒の雨滴 I》(図8)は、正方形の真鍮板の上に12枚の銅版が重ねられたもので、側面から見るとそれぞれの銅版は厚みが異なって

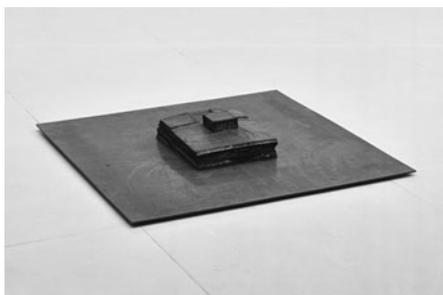


図8 《100粒の雨滴 I》 1976年 銅、鉄、真鍮  
12.6 × 100 × 100cm 豊田市美術館蔵



図9 《振動尺試作Ⅱ》(2nd Stage) 1976, 79年  
木、鉄、銅、紙 18×27×185cm 東京国立近代美術館蔵

めて収められたりして形づくられていて、下の銅版の形態が上の銅版の形態に作用している。それはまさに、自然の作用が地層を作っていくようなものである。この作品は、具体的な自然の事象とその時間の堆積を内部に含みつつ、若林が表面の厚みを認識したその思考の内容がかたちになったものなのだろう。

そして、表面に関する思考をより抽象的に表現したものが一連の《振動尺》である。1977年の個展の折に書かれた文章に、「篠竹を七本、根元から切り取る。それぞれの長さは異なる。節の間隔も少しずつ違う。横に倒して、根の方の端に左手のひらをあてる。自分からの距離を計る七本の物差しが出来る。乾燥して長さが変化する。…(中略)…篠竹は、鉄、木が主に使われた。厚さと長さに注意がはらわれる。」とあるが<sup>32)</sup>、この個展に出品された《振動尺試作Ⅱ》(図9)を見てみると、先の旧石器時代の洞窟壁画についての文章とともに、若林の思考が伝わってくる。作品の前部の斜めに切られた面に付けられた小片は、根の方にあてられた「左手のひら」の輪郭だろう。そして作品の両端の木で挟まれた部分は多量の紙片が束ねられている。それは、旧石器時代の遺跡で何世代にもわたって「重ね描き」された壁画を見て「紙片を重ねた様に」感じ取られた「自分と面に垂直にむこうへ向かってのびる透明なようで、決して透明ではない厚み」なのだろう。《振動尺》とはこのような厚みを持った表面の、自分からの距離を測る物差しなのだ。

## おわりに

最晩年、若林は、《振動尺》を制作したいきさつを振り返って、「その頃、私は旧石器時代の遺跡や遺品を見て来た。もちろん絵や彫刻として、それらを見たのだが、同時に私はそれ以外のもの、絵や彫刻が背景としているもの、周辺のもの等、たくさんの自然を見てきたように思っている。それで、これまで制作していた彫刻の方法や自然の解釈では彫刻はつくれないと考えはじめていた。」と語っている<sup>33)</sup>。

大学の卒業制作で、木を彫って形態を整えたものの表面に鉄を張りつけて作品を制作していた若林は、すでに形態と表面という意識を内に抱えていたにちがいない。その後、鉄という素材を用いながら、彫刻が置かれる場と彫刻との関係を考えながら、さまざまな形態を作り出してきた。それはまた、鉄という素材の扱いに習熟する度合いと軌を一にするように、素材から導き出される彫刻の表面という問題意識を若林のなかに生じさせたようだ。そして、このような意識が、現実空間のなかで「どういう状態で彫刻が存在できるか」という問いへ若林の意識を向かわせた。

《振動尺》は、それまでの方法や解釈では彫刻は作れないと考え始めていた若林が、彫刻の在り方について思考を巡らし、辿りついた、彫刻についての一つの概念のようなものであろう。それは、彫刻が、彫刻家が見つめる対象あるいは想像の形態といった何かの「物」を表現するのではなく、彫刻家が視線を向けるものを観察し、解釈する思考のありようを提示するというものである。模索を続けていた若林にとって、これは彫刻に対する新しい認識であり、以後の展開を導く道標にもなったようである。一連の《振動尺》の作品に区切りをつけた後、若林は「今、一連の仕事が終わって、次に移行しつつある。連作のある部分は、これで自分から切りはなすことができたと考える。他はこれから後の仕事の入口にあるように思われる。」と語っているが<sup>34)</sup>、その言葉は、何と自信と確信に満ちていることか。

## 註

- 1) その後も、1975年の第6回現代日本彫刻展で神奈川県立近代美術館賞、翌年の第7回展で東京都美術館賞、78年には第9回中原悌二郎賞優秀賞を受賞し(96年に中原悌二郎賞を受賞)、あるいは80年の第39回及び86年の第42回と2度にわたりヴェネツィア・ビエンナーレに出品し、さらに87年に東京国立近代美術館で個展を開催(京都国立近代美術館へ巡回)している。翌88年の北九州市立美術館での個展以降、97年、2002年と10年に満たない間隔で本業である彫刻を中心とした展覧会を開催し、そのほかにも版画や素描を中心とした展覧会も幾度か開催されている。2002年には芸術選奨文部科学大臣賞も受賞している。このような経歴を見ても、若林がいかに関心され続けていたかが分かる。
- 2) 後藤新治編「若林奮彫刻作品総目録：1959 - 1987」(『若林奮：1986.10-1988.2』北九州市立美術館、1988年)によれば、「振動尺」と名のつく作品は、《振動尺試作Ⅰ》1976-77年、《振動尺試作Ⅱ》[1st Stage] 1976-77年(〔2nd Stage〕1976-79年)、《振動尺試作Ⅲ》1977年、《振動尺試作Ⅳ～Ⅶ—あるいはスプリング蒐集改》[1st Stage] 1977年(〔2nd Stage〕1977年)、《振動尺・傾斜の中の手》1978年、《振動尺Ⅰ》1979年、《振動尺Ⅱ》1979年、《振動尺Ⅲ》1979年、《振動尺Ⅳ》1979年、《振動尺Ⅴ》[1st Stage] 1977-79年(〔2nd Stage〕、〔3rd Stage〕ともに1977-79年)の10点があるが、ここでは、「振動尺」という若林の考えを最初として完成させた1977年を《振動尺》の始まりとする。
- 3) エジプトについては、若林奮「傾斜について」『三彩』第307号、1973年、49頁、あるいは、若林奮「エジプトへ—消去と不明の補充」『美術手帖』第376号、1974年、168-169頁、など。旧石器時代の遺跡については、若林奮『境川の氾濫』雅陶堂ギャラリー、1982年、あるいは、若林奮『I. W—若林奮ノート』書肆山田、2004年、など。エジプト、旧石器時代の遺跡に関する文章は、どちらも帰国後数ヶ月から数年(最後の書籍は没後)経てから公にされている。このことから、若林が単に印象を記したのではなく、その体験を自分のなかで消化し、自身の彫刻作品との関係を整理するのに時間が必要だったということがうかがわれる。
- 4) その年の「卒業作品展覧会出品目録」によれば、若林は2点の作品を出品していて、それらはいずれも《作品》という題名になっている。前掲の「若林奮彫刻作品総目録」で、この卒業作品展覧会の出品歴を持っているのが、目録番号1の《作品》と同2の《Erootitismedia I》である。前者の素材は石膏となっているが、図版もなく、「消失」と記載されている。卒業制作の《作品》が、いつから《Erootitismedia I》になったのかは不明であるが、1965年に横浜銀行町田支店で開かれた個展の作品目録には、「1.EROOTITISMEDIA。(超高空幻覚)(ポリエステル、鉄)1961年作」との記載があるので、制作後数年で改題したものと思われる。ところで、「若林奮彫刻作品総目録」に掲載された《Erootitismedia》はⅠ～ⅥとⅧ(〔1st Stage〕及び〔2nd Stage〕)の7点で、

このうちポリエステルが素材に記載されているのはⅧのみであるが、その制作年は1960年となっていて、また、展覧会歴には横浜銀行町田支店での個展の記載はない。逆に、同個展の出品歴が記載されているのは、Ⅰ～Ⅲである。これらの異同は注意すべきであるが、ここでは指摘するに留めておく。

- 5) 中原佑介、若林奮、最上寿之、志水晴児「〈座談会〉創造を支えるもの」『別冊みづゑ』第41号、1964年、73頁。
- 6) 前掲、中原佑介ほか「〈座談会〉創造を支えるもの」73頁。
- 7) 「若い芽 彫刻家若林奮さん」『若い生活』1960年10月。
- 8) 中原佑介「秋季展選評 二科・行動」『美術手帖』第196号、1961年、125頁。
- 9) 山口勝弘「実験精神と擬古的な方法—『彫刻の新世代』展をみて—」『美術手帖』第222号、1963年、9頁。この展覧会には《ドミニック作戦》1962年、《北半球保護部分》1962年、《遊具》1963年の3点が出品されていた。山口の言葉は、個々の作品というよりも、出品作品に見られる若林の彫刻の特徴を指摘している。
- 10) 笠置季男「期待する作家6 若林奮君」『美術グラフ』1964年7月号、10頁。
- 11) 前掲、中原佑介ほか「〈座談会〉創造を支えるもの」73頁。
- 12) 柳原義達「画廊から 若林奮」『美術手帖』第264号、1966年、122頁。柳原は続けて以下のようにも語っている。「今日、彼の新しいイメージの世界は、自然の現象である。いや自然の現象が事物に与えた、型の変動を彼はみる。神が自然界を彫刻しているかと思えるように、暴風雨によってゆがめられた木々のゆがみや、大地にたたきつけられた雨水の跳ねかえりを、注意深く眺めている。／自然のこのようなあらゆる現象を神の彫刻とみて、それを見つめようとする若林君は確かに彫刻以前に、よき詩的なイメージを持っている」。また、若林の彫刻制作の大変な仕事量を理解しつつ「若林君がいだいた造形の詩は、その重労働を最初から求めているのだ。／それはメキシコやエジプトの巨大な祭壇の造営と同じように、苦難のもたらす重みを、みずからのイメージに内在しているのではなかろうか」とも。この彫刻家の言葉は、若林のその後の歩みを見ると、なんと示唆に富んだものだろうか。
- 13) 例えば、柳原と同じ1966年の個展を見た三木多門は、「三年ほど前まで、かれは金属製の部分を集合構成して、混沌とした状況のなかで現代のイメージを追求していたが、その後簡潔で強い表現に変貌した」と的確に指摘しつつ、その形態に「奇怪な生き物」や「荒涼たる風景」さらには「核爆発による突然変異」を連想し、「現代文明がもたらしつつあるさまざまな不可解なもの、不気味なものに対する作者の不安と疑念が鋭く定着されている」と評している（三木多門「月評 個展」『美術手帖』第264号、1966年、123頁）。あるいは、同年の二科展に出品された《自動車の中の人喰》に対する「若林奮の作品は、カフカの思想が日本ではじめて、この若い彫刻家によって彫刻となったことは、これまた、ひとつの現代の驚異である」という評など（土方定一「ことしの収穫ベスト5 美術」『朝日新聞』1966年12月16日夕刊）。
- 14) 若林奮「自動車・犬・彫刻」『芸術新潮』第19巻第8号、1968年、119頁。

- 15) 前掲、中原佑介ほか「〈座談会〉創造を支えるもの」73頁。
- 16) 前掲、柳原義達「画廊から 若林奮」123頁。
- 17) 前掲、中原佑介ほか「〈座談会〉創造を支えるもの」74頁。
- 18) 『東京国立近代美術館所蔵品目録 補遺 若林奮資料』(1994年刊)を見ると、全ての作品の図版が掲載されているのではないが、1964年に、日本列島と犬を描いた素描が集中していることが分かる。若林にとって犬は、その後、彫刻においても繰り返し表れてくるモチーフであり、彫刻制作において重要な役割を担っていた。1968年の文章では、若林は「人間界に対する自然界の代表としての犬」と語っていて(前掲、若林奮「自動車・犬・彫刻」119頁)、彫刻家が視線を向ける向こう側からこちらを見つめる、ある意味で、彫刻家のもう一つのまなざしであることを示唆している。
- 19) 堀内正和「鑑賞席 素晴らしい若気のあやまち」『朝日ジャーナル』第8巻第9号、1966年、26頁。もちろん、堀内のこの言葉は作品の内面性についての言葉であり、この時期の批評とおおよそ似た傾向にある。このような意味においては、若林の作品は実験芸術などのようなものではなく、ある意味で伝統的な芸術表現と捉えることもできよう。例えば、飯島耕一は、「彼の作品は内面性、内省性の物質化をつよく感じさせ、沈痛さをさえ発散させていることにおいて、古風であると思う」と語っている(飯島耕一「美術時評 若林奮の彫刻」『三彩』第221号、1967年、108頁)。
- 20) 前掲、若林奮「自動車・犬・彫刻」119頁。
- 21) 前掲、若林奮「自動車・犬・彫刻」119頁。
- 22) 前掲、若林奮「自動車・犬・彫刻」119頁。
- 23) 若林にとっての犬については、註18を参照のこと。
- 24) 前掲、若林奮「エジプトへー消去と不明の補充」169頁。
- 25) 若林奮、聞き手・飯島耕一「ディアローグ=22」『みずゑ』第802号、1971年、41頁。
- 26) 前掲、若林奮ほか「ディアローグ=22」40頁。
- 27) この《不明確性について》は、制作後まもなく、他の要素が付け加えられて《左側の黄色い水 I》という作品に改作されている。こういったところにも、若林の苦悩がうかがわれる。
- 28) 若林奮「1/数百」『g q』第3号、1973年、32-33頁。
- 29) 若林奮「〈見せる〉ことへのためらい」『美術手帖』第344号、1971年、140頁。この時期には、「労働の残念」とか「労働の笑い」などの言葉が題名に使われた作品もあり、若林が作品制作に苦悩していた様子が改めて伝わってくる。
- 30) 前掲、若林奮「エジプトへー消去と不明の補充」168-169頁。
- 31) 前掲、若林奮『境川の氾濫』51頁。
- 32) 若林奮「展覧会案内 若林奮個展」『美術手帖』第426号、1977年、287頁。
- 33) 若林奮「VALLEYS」『若林奮—VALLEYS』横須賀美術館、2008年、134頁。
- 34) 若林奮「移行」『美術手帖』第460号、1980年、51頁。