

# 廃木材等を用いた「寄木技法」による彫刻の研究

林 耕 史

群馬大学教育学部美術教育講座

(2010年9月24日受理)

## Study on Sculpture with A Technique of Assembling Pieces of Wood Called *Yosegi-giho*

Koshi HAYASHI

Department of Art, Faculty of Education, Gunma University

Maebashi, Gunma 371-8510, Japan

(Accepted on September 24th, 2010)

### I はじめに

現代彫刻の材料は、粘土、石膏、ブロンズ、鉄、石、木、FRPなど多様である。その他にはガラス、布、紙、ビニルなど、一昔前までは彫刻とはおよそ結びつかなかったような材料も用いられ、作家にとっては新しい材料の可能性を追求することも重要な課題の一つになっている。

そのなかで木は、日本においては古来より仏像に多く用いられてきたこともあり、親しみのある材料である。現代でも木を用いて彫刻をつくる作家は多い。しかしながら、大径木や国産の良質材の入手は年々難しくなっており、材料の確保や限られた木材の有効な利用もまた、作家が心がけなければならない課題になっている。

一方、表現される主題も、具象的なものから抽象的なものまで多様であり、設置・行為としての彫刻という方向も見られるなど、表現形態のコンセプトも多岐に及ぶようになっている。

筆者は木を用いた彫刻の研究と制作を続けているが、近年は廃木材を用いての制作を継続して試みている。これ以前には間伐材等、彫刻用材としてほとんど顧みられていなかった材を用いた群像制作も行

い試行錯誤を重ねてきた。その際に技法として一貫して「寄木技法」をとり、実制作を通して材料と技法の関係と表現の可能性を検討している。

本論では、その研究および制作の一端である自作彫刻作品『漂泊～月の鞘～』及び『漂泊～入江の音』の制作過程を記しながら、上記のような材料の利用法として「寄木技法」を取り上げ、その技法による彫刻制作を通して材料の使い方と表現のつながりを検討する。

### II 本論における「寄木技法」について

#### 1 「寄木」についての一般的なおとらえ

「寄木」というと、一般的には仏像造像の技法としての「寄木造り」や箱根の工芸品に見られる「寄木細工」が想起されるだろう。これらはいずれも、一材ではなく複数の材を寄せて形をつくり出していく技法である。しかし厳密に言えば、仏像においては一部接着して材を補っていても「一木造り」に区分するりし、「箱根寄木細工」は数種類の材を寄せて一つの材にしているが、それをカンナで薄く削ったものを木箱などに貼り付けるという工程をもつものもあるので、その解釈は一様ではない。そのような

状況であるため本論に於ける「寄木技法」についての規定が必要になる。

## 2 本論における「寄木技法」のとらえ

現代における木を用いた彫刻では、仏像造像を別とすれば具象的傾向をもつ表現の彫刻も抽象的な表現の彫刻も、「木を寄せる」という点に於いて「一木一材」から彫り出しているものとは区別することができるだろう。そこで本論では、木を用いた彫刻においてわずかでも「木（材）を寄せる」工程を含む技法を「寄木技法」ととらえることとする。

ここで「寄せる」についても確認しておく必要がある。「木を寄せる」「材を寄せる」と表記するとき、そこには必ずしも「接着」という工程があるというわけではないということである。例えば『東大寺南大門国宝木造金剛力士像』である。これは鎌倉時代の「寄木造り」の仏像として広く知られているが、本像では各部材が、「貫十六本（中略）、木柄約百十本と鉄鋸、鉄釘で接合され、原則として漆等の接着剤は使用されていない<sup>2)</sup>」ということである。通常、仏像などは内割りをした後矧ぎ合わせていくが、その際には漆や膠などを用いて接着していた。しかし前述の通り必ずしも接着されるということではなく、接合・固定もあるということである。これに依拠し、本論において「木を寄せる」という際に接着だけでなく、接合や固定、さらに併置・設置まで含むこととする。

以上により本論において「寄木技法」とは、「木を用いた彫刻の技法として、接着したり組み合わせたりすることによって木を寄せる技法」と規定して述べていくこととする。

## 3 「寄木技法」の類型

本論の規定に基づいて木を用いた彫刻を見ると、次のように大きく5つの類型に分けられる。これらについては次項にて作品具体例に照らしてふれる。

- 類型① 「寄木造り」を踏襲した技法として
- 類型② 量塊の拡大を意図する技法として<sup>3)</sup>
- 類型③ 材を寄せることで生まれる形や質感の違いを生かす技法として<sup>4)</sup>

類型④ 量塊同士を多様に構成する技法として<sup>5)</sup>

類型⑤ インスタレーションの技法として<sup>6)</sup>

## III 「寄木技法」による彫刻

「寄木技法」が具象的彫刻や非具象（抽象）的彫刻においてどのように取り入れられているか見る。

### 1 具象的彫刻に見る「寄木技法」

具象的な彫刻では、現在の日本において少なからずつくり続けられている仏像（正式な「寄木造り」による造像もある）の他、人物像制作において多くの作家の仕事を見ることができる。

舟越桂（1951～）は楠を主材とした人物像制作を続けている。後頭部を一度木割りをして内割りをした後、大理石でつくった眼球を埋める現代的な「玉眼」の技法も用いる。舟越は一材で彫り出すというより、複数の材を寄せて大きな量塊を確保し、腕など別材で彫り、人体・骨格本来の秩序に反する方向に接合するなどの技法として「寄木技法」をとることが多い。また写真1に見られるように、ブリキや皮革など木とは異なる材質をも寄せる場合がある。



写真1 舟越桂「風のある部屋」1992  
（楠・大理石・ブリキ H105 cm）

これらは類型①の発展型であるが、類型②③さらに④の要素をもった「寄木技法」として捉えられる。

イタリアの彫刻家ファッツィーニ（1913～1987）は、数々の人物像を木を用いて制作した。彼の代表作である肖像彫刻『ウンガレッティ像（写真2）』では、朽ちたり割れたり、或いは虫に食われたような低質材を無数に寄せて彫り上げている。類型としては②及び③として見ることができる。この作品からは、低質材であっても表現の妨げにならないばかり



写真2 ファッツィーニ「ウンガレットイ像」  
1936 (木 H 59 cm)



写真3 木田たけを「梵 84-U1」1984  
(木・布・鉄 H 260 cm)



写真4 アイ・ウェイウェイ「月の簞笥」2008  
(花梨 H 各 320 cm)

でなく、むしろそのような材を寄せることで効果的なテクスチャや新たな意味を表出できることが理解できる。

## 2 非具象的彫刻に見る「寄木技法」

非具象的な表現においても木を用いた彫刻は多く制作されている。その中で、類型③そして⑤にも結びつく作例を紹介する。

木田たけを (1910～1987) は、廃木材を多く用いてアッサンブラージュとしての彫刻作品を生み出した。例えば写真3に見られる作品は、建築古材である廃木材を組み合わせ、鉄や布など異質なものまで含み込んだ造形物になっている。類型③で意図するような、多様なテクスチャの表出もさることながら、材料の構成によって作品の表情が変わるという点、そしてその構想が接着によってではなく設置・併置というアレンジを可能にしている点で、現在盛んに試みられているインスタレーション(仮設芸術)にも通じていると言えるだろう。

写真4は、中国の美術家 アイ・ウェイウェイの作品である。木を用いて作られる伝統的な家具「簞笥」を職人と共に制作し、そこに月の満ち欠けを表す三日月型から真円までの穴を開けてある。家具としては機能しないところに作者の表現意図が見える。具体的な形を作っているという点では「具象的」でもあるが、すでに簞笥を超越した空間が生まれて

いる。この工程では精密正確な木工加工が施され、類型②③の意味合いから外へ出ようとしている。また、ウェイウェイは複数の簞笥を併置して展示する。全体として類型⑤の発展型として見ることもできる。

## 3 「寄木技法」を生かした彫刻

以上、4例の「寄木技法」による作品を見た。これだけでも「材を寄せる」ことで生まれる効果が多様なことがわかる。仏像造像から生まれた技法として、或いは工芸品としての技法としての「寄木」が、既に多様な表現を可能にする「寄木技法」として、今も様々な試みによって成長拡大していることが伺えるのである。

## IV 「寄木技法」による彫刻の制作

### 1 テーマ『漂泊』について

IIIまでで見た通り、木を用いて彫刻をつくる技法としての「寄木技法」は現在多様な姿を見せている。ここでは実制作を通して、技法を試行しその具体を検証したいと考える。本論で検証するのは、筆者による『漂泊～月の鞆～』(2009)及び『漂泊～入江の音～』(2010)の実制作である。

題目の『漂泊』は、「自分はどこから来て、どこへ行くのか」と自問自答しながら自らの存在の意味や

在り様を確かめたいとの願いから生まれたテーマである。船の形をモチーフとしているが、船をつくるのではなく、その形を借りて上記のような抽象されたイメージを表現したいと考えている。また、船～漂うというところから、停まるものと動くものという時間的なイメージも含ませて表現したいと考えている。

## 2 材料としての「廃木材」について

本制作では主材料を建築古材である廃木材を用いる。これは『漂泊』シリーズに通底するコンセプトであり、それぞれの材が建築物として地上にあったときの記憶を留めるものとして廃木材を位置づける。即ち時間や社会の空気が浸み込んだ材料としての解釈である。これを用いた制作・再構築には、新しい時間と意味をつくり出そうする意図がある。

## 3 実際の制作

### (1) 『漂泊～月の鞘～』 2009年 8月～10月制作

#### ①構想

筆者は数年にわたり『漂泊』のテーマで制作を続けている。写真5のように、船の形をかりた彫刻を「寄木技法」によりながら制作してきた。今回は、そのパリエーションであるが、当初のスケッチ(図1)に見られるように、かなり細く薄い形を考えた。それは一見すると魚のようでもあり、その薄さから「刀」やその「鞘」のようにも見える。それらのイメージとも重ねて制作を始めた。



写真5 林耕史「漂泊～寄港地～」2009  
(木・鉄 H 150 cm)

#### ②材料

今回の制作には、数種類の樹種を含む建築古材を使用した。主な材としては東京都内の小学校体育館

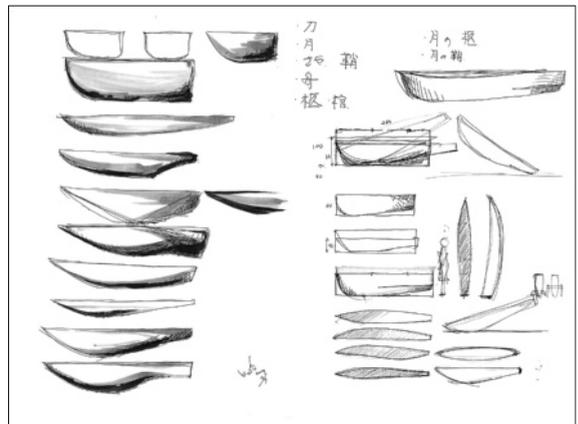


図1 初期アイディアスケッチから

改修工事の際に解体され処分された床下の梁材及び桁材である。樹種は、樹脂があり重硬であることから北米産のマツ科の材(おそらくスラッシュパインかベイマツ)であると思われる。その他、一般家屋解体によって出た材(ヒノキ、スギ、アカマツ、カラマツ等)を部分的に使用した。



写真6 材を仮に積み重ねてみた状況

#### ③寄木(基本となる本体の制作：接着と組立)

船の形をもつ本体の制作は、最初に作業場床面から順に材を寄せながら積み上げ、最終的に一番上部が船底部分になるようにする工程にした。完成時には上下逆にして展示する形になる(写真7)。

材の接着は木工用ボンドを用い、はたがねで締めつけて圧着させる。さらに「ダボ」と呼ばれる丸棒に木工用ボンドをつけ寄せている2材に打ち込む。これにより、ねじれ方向の力にも強くなる(写真8)。

4段目で積み上げて寄せることを一旦中断する。



写真7 1段目 この部位が最終的に天板になる



写真9 先端部分の切削前段階の造作



写真8 2段目接着中 上部に見える突起は補強の「ダボ」、圧着に使用している工具が「はたがね」



写真10 4段目接着中 空洞になる内部が見える

ここで5段目以降との接着をせず、本体を上下で2分割できるようにする。5段目以降は再び接着しながら積み重ねていく。4段目と5段目の間は接着しないが、4段目にダボを加工して柄（ほぞ）をつくり、5段目底部に柄穴を設けてはめ込み重ねる。5段目以降積み上げる際に、次第に底面となる最上部が閉じるように漸次ずらして接着する。こうすることで、「船底」につながる曲面を形作る（写真12）。

主材は樹種も大きさ（太さ）も雑多であるため、積み上げていく際に、高さや太さ、接着面の幅の調整などが必要になる。その都度、材が組み合うように彫るなどして寄せるようにした。

木を寄せる工程は、このように材を組み合わせな

がら積み上げていくスタイルで行った。最終的な船の形は寄木されたブロック状の木塊から彫り出すため、材の内部に形のアウトラインが内在していることになる。彫られたり削られたりする分まで含んで寄木しているということである。

徐々に狭めながら寄せて行き、9段目で予定していた寄木が完了し「船底」が塞がれた。なお7段目から、材の不足を補うために若干量の新しい木材を購入し使用した。主なものは9cm角の杉材である（写真13）。

#### ④彫り出し

ブロック状に組み上がった本体から、チェーンソーと鑿を使って形を彫り出していく。ここからは



写真11 7段目 後方から見る

「寄木技法」ではなく、直彫りと同じように純粋な彫造になる。

始めにチェーンソーを使って粗彫りをした。少しずつ曲面が出てくる（写真15）。

およその面が出てきたところで、鑿を使い微妙な曲面を彫り出していく。特に、「船首」とも言える先端部分からの膨らみの持たせ方は、部分ごとに湾曲の度合いが違うので彫ると共に手で触れて確認しながらの仕事になる。

樹種の違う木を複数寄せているため、木理の方向や木の硬軟が違う。そのため鑿の入り方が場所によって違い、鎚の振るい方も変えなければならない。しかしこれによりテクスチュアに変化が生まれてくる。より効果的にその変化が表れるように、チェーンソー及びグラインダーも併用している。



写真12 7段目接着 徐々に狭めながら寄せる

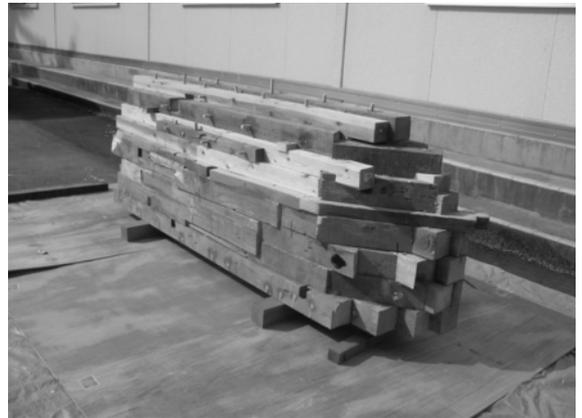


写真14 ブロック状に組み上がった本体



写真13 9段目で底面が閉じられた

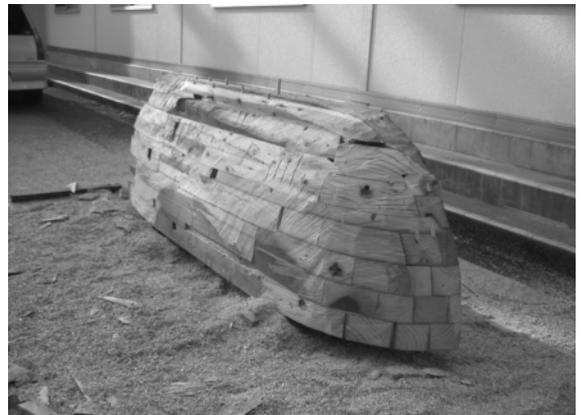


写真15 チェーンソーによる粗彫り 曲面が出てきた

### ⑤脚部取り付け

本体を支えるための脚を太い角材を用いて取り付け（写真16・17に見える）。本体に脚と同じサイズの穴を開け角材を貫通させている。本体をやや傾けて展示したいと考え、床面から10cm上部に穴を開けてある。



写真16 脚部を取り付けたところ 下部を貫通する形で入っている



写真17 本体をやや後方から見る 細くカーブする形がわかる

### ⑥塗装

塗装は、大きく3つの段階を踏み、必要に応じて繰り返す。一旦塗装しても工程によって再度彫り直し、塗装を落とし白木に戻すこともある。

第1段階は染料系の塗料<sup>9)</sup>によって木地に浸透させながら着色していく。色調はマホガニー調からチーク調までの赤褐色系から茶、黒系で塗布した。

第2段階は内部の塗装である。内部は空洞になっているが、本体後部は開放した形にする。内部空間に奥行きを見せるため、艶消し黒の塗料およびスプレータイプの塗料を塗布した。

第3段階は、顔料系の油性塗料及び水溶性塗料を用いて、やや明度の高い灰色系の色で部分的に塗布しては拭き取る、という操作を繰り返した。これにより、凹部に灰色の塗料が入り込み凸部は拭き取られるため、表面の彫り痕の高低差が際立つようになる。

これらの操作を数回繰り返す、求める色調になったところで保護剤および艶出し剤としての固形ワックスを表面に施した。これはパラフィン系のワックスを使用している。

### ⑦仕上げ

本作では、2分割されている本体上下を固定するために、上下に鉄製アンカーを通して固定している。ここでは「長ねじ」を使いナット固定を採用。その部分が外から見えなように木片でふたをしている。さらに固定を補強するために鉄製「短冊<sup>9)</sup>」と呼ばれる金具を使用し、それぞれ2カ所で固定している。これは表面のアクセントの効果もあると考え、見えるように設置している（写真18）。



写真18 短冊で固定した状況

### ⑧出品・展示

本作品は、「第2回 次代を担う彫刻家たち展」（2009年11月1日～同年12月20日 長泉院附属現代彫刻美術館 東京・目黒）に出品した<sup>10)</sup>。同時展示として、『漂泊～寄港地～』（2009年）も出品している（写真19右奥）。

第2回次代を担う彫刻家たち展における展示状況  
（写真19～23）

会場：長泉院附属現代彫刻美術館（東京・目黒）

林耕史『漂泊～月の鞆～』2009年

木・鉄 H110 cm×W240 cm×D120 cm



写真19



写真22



写真20



写真23



写真21

## (2) 『漂泊～入江の音～』 2010年2月～4月

### ①構想（『月の鞘』からの改作趣旨）

『漂泊～月の鞘～』の完成後、反省点が見えてきた。1点目は、作品が比較的瘦身で流線面が簡素にまとまっている反面、変化に欠けること。2点目は全体

の傾斜が作品に動きをもたらししたが、単なる設置上の操作として見えること。3点目は本体上部の柱状の突起が上方への動きを暗示するが、全体との関係で見たときに弱いこと。

こうしたいくつかの問題点は、作者自身にして改作への動機を強くした。そこで現状の本体を基礎として使用しながら上体・脚部・柱等に改善を加えるべく改作することにした。制作期間は2010年2月から4月である。

「寄木技法」によりながら、改作のために工程を次のように考えた。

ア 上体を長辺方向に二つに切断し、間に材を挟み寄木して拡幅する。

イ 上体に材を寄せながら数段積層し高くする。

ウ 上部から下部に向かう面に凹面処理を加える。

エ 「傾いた船の形」を借りた彫刻になるように脚部及び柱の造作を変更する。

オ 柱部分を拡大し高くする。

### ②分解および「本体上部」切断

本体上部を長辺の方向に切断する。写真 24 に見られるのは『月の鞆』を上部（手前 A 体）と下部（奥 B 体）に分解したところである。手前にある A 体をちょうど船体を縦断する形で切断した（写真 25）。

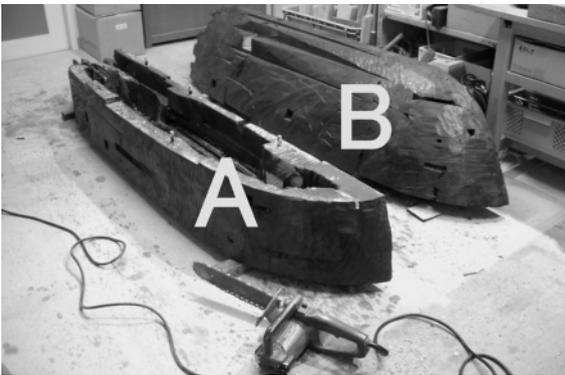


写真24 完成形態で本体上部になるのが A 体（手前）



写真25 縦断する形で上部（A 体）を切断

### ③寄木による拡幅及び増高

前述②で切断した部分に角材を挟み込み寄木して拡幅を試みる。約 20 cm 拡幅した（写真 26）。

次に辺部に寄木して、全体を高くする。

まず、拡幅した A 体を横断する桁を数本渡す。現状よりさらに辺部を高くするために寄木して積み重



写真26 拡幅した A 体



写真27 新たに 2 段目を圧着している

ねられるようにする支持体である。この上に角材を寄せて行く。ここでは大小の角材を使用し 3 段（部分によって 4 段）寄せて約 20 cm 高くした（写真 27）。

前作『月の鞆』制作の工程同様に、船形の底・下部にあたる B 体との接続のため、次第に狭くなるように漸次ずらしながら寄せて行く。従来は下層の材に安定して寄木出来るように、上層の材をずらす度合いを小さく抑え接着面を確保するが、今回は改作という工程で既制作の原形を生かすため、工程としては経験したことのない大きなずれの度合いで寄木にしている。そのためこれまでになく急な傾斜角の面ができることになった。

尚、『月の鞆』同様、運搬と設置の便の図るため分解組立ができるようにダボを加工して柄として、下部側に柄穴を加工した。

写真 28 では、『入江の音』への改作のために新たに寄せた部分が白木で見える。写真下部が A 体で上

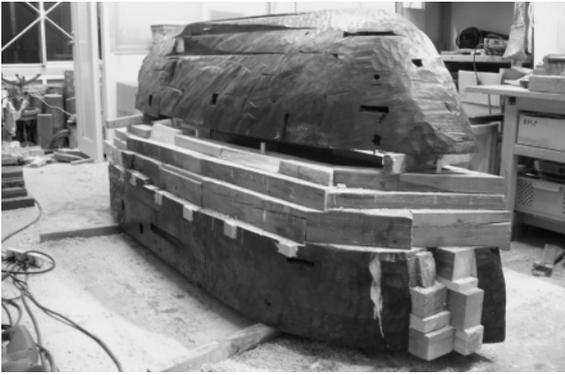


写真28 高さが増した A 体の上に B 体を仮に乗せた状況



写真30

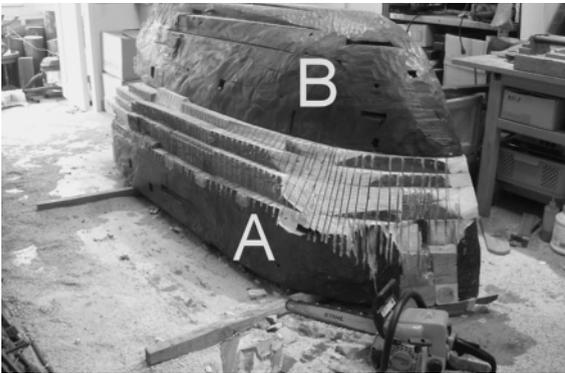


写真29 チェーンソーで入れたスリットが見える

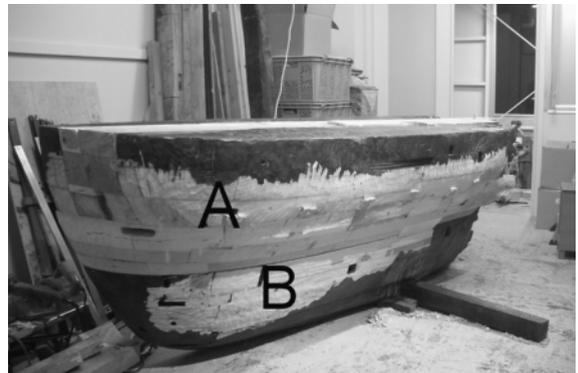


写真31 彫り出されてきた凹面（脚部はまだ仮設）

部が船底にあたる B 体である。新たに寄せた部分の角材のずれが大きいのがわかる。また A 体と B 体を接合させるダボによる柄の突起がいくつか見えている。

#### ④彫り出し

拡大に必要な材を寄せる「寄木技法」の工程は一段落である。次は、このブロック状の塊の中から目指す面と形を彫り出していく。③でも述べているように、新たに寄木をした A 体と B 体を結ぶ部分は本体中心部に向かって凹む曲面になるはずである。この部分を落としながら理想的な曲面を彫り出す。

まず、チェーンソーで大まかに面を取り、細かなスリットを刻み込む。こうして鑿ではつり易くする（写真 29）。写真 30 は、大まかな面を鑿ではつりながら彫り出しているところである。まだ凹面までに至っていない。

写真 31 は A 体と B 体を重ね、天地を逆にして本来の展示形態に組み立てた状態である。この段階では、A 体と B 体を結ぶ新たに寄せた部分に凹面が彫られ始め、次第に表出しているのがわかる。

一方、作品の反対の側面は、前作に引き続き絶壁のように落ちる面を形作るようにした（写真 32）。ただし全体として緩やかな凹面になるように彫ってある。寄せたそれぞれの材のテクスチャの違いが伺える。前作から約 20 cm 高くなっただけだが、体感する大きさは予想以上であった。

#### ⑤脚部改造及び柱制作

写真 31 での脚部はまだ前作『月の鞆』のものを仮に使用しているが、この部分を水平に太くする。前作では、「船が傾いた」という雰囲気であった。脚部が支えとして見えてしまうのである。そうではなく、彫刻として全体のなかに位置づけられるようにした

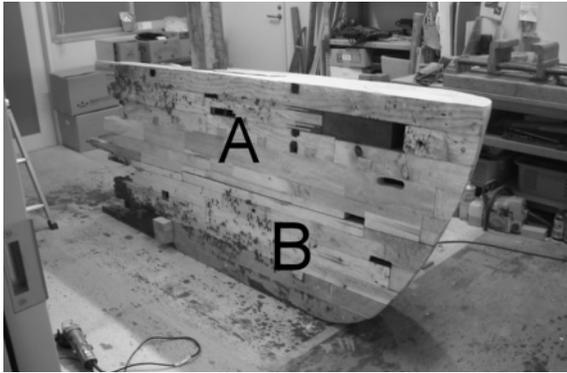


写真32 寄木でできた層がわかる



写真33



写真34

いと考えた。また、前作では長さ 60 cm 程度の角材が船体の上部に立っていたが、これも船と共に傾いていた。そこで水平の床面から垂直に佇立する柱を考えた。船から出るのではなく、地面から生えて聳えるように加工するのである。これも、本作を「船が傾いた」としてつくるのではなく、「傾いた船の形」を抽象化した彫刻にすることを意図するものである。

写真 33 は、A 体と B 体の組立前の段階であるが、柱を仮に立てたところである。この柱は長野県の古い民家解体の際に譲り受けたもので、柄穴および「手斧（ちょうな）」の痕が残っている。

写真 34 及び 37 は、新しい脚部を水平に設置し、十字架状に加工した柱を立てた状況である。

尚、写真 35 及び 36 は、脚部及び柱の組み部分の加工状況である。



写真35 脚部



写真36 柱の脚部との組み部分



写真37 柱は側面を破り外に出て床に達している

脚部及び柱は、いずれも本体に差し込んで組むように加工してある。脚部は、本体の下部(B体)側面から挿入し、くさびで固定する。柱は本体の上部(A体)から差し込み本体側面を外に突き出て床に達し、その位置で脚部と交差して組まれる。接着剤や金具を使用せず固定するが、全体の重量に耐えられ本体を支える構造になっている(写真 37)。

#### ⑥塗装及び仕上げ

塗装は基本的に『月の鞆』と同じ要領である。ここで使用した塗料も同じである。この塗装は、最後に行うというより、制作のそれぞれの段階で完成状況を想起できるように時々行うものである。その場合は、一度塗装してもまた彫り直すので塗料は落とされ白木が再びむき出しにな



写真38 平滑に研磨した天部

る。写真 31 及び 34, 37 等にその様子を見ることができる。

本作では『月の鞆』の時とは違い、本体の天部は鑿痕を残さず磨き上げるようにした(写真 38)。これにより、側面の鑿痕及びチェーンソーなどの痕跡を対照的に見せ相互に刺戟するよう意図した。

上部 A 体と下部 B 体の接合は、前作同様、ダボ加工による柄での結合と金具による固定である。本作では短冊を 2 枚追加し、両側面に設置した。凹面に合致するように鍛金加工し曲げてある。

最終的な塗装の後、固形ワックスで艶出しを施した。また、展覧会場(国立新美術館)での展示に備え、床面養生のため接地面にカーペット片を貼り付けた。



写真39



写真40



写真41



写真42



写真43

### ⑦出品・展示

本作『漂泊～入江の音～』は、第 84 回国展(2010 年 4 月 28 日～5 月 10 日 国立新美術館 東京・六本木)に出品し展示された<sup>11)</sup>。

尚、本作によって「国画会彫刻部会員」に推挙された。

#### 第84回国展会場における展示状況

(写真39, 40, 41, 42, 43)

会場：国立新美術館(東京・六本木)

林耕史『漂泊～入江の音～』2010 年

(木・鉄 H220 cm×W270 cm×D150 cm)

#### 4 制作を振り返って

今回の2作品の違いを正面図で見る。

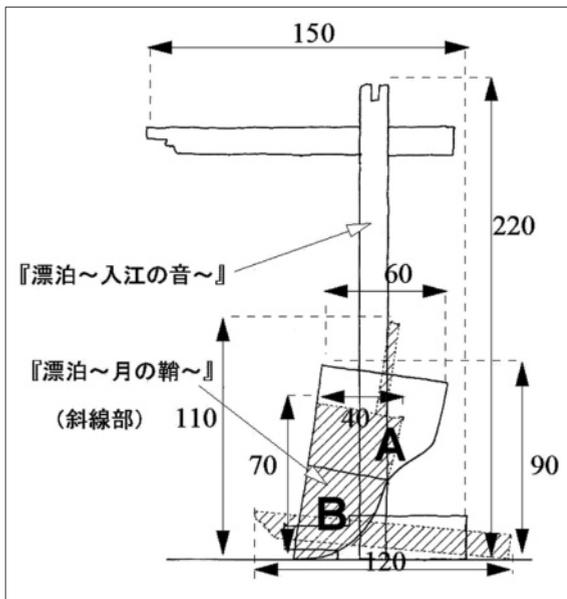


図2 2作品の寸法比較 (cm)

斜線部分が前作『漂泊～月の鞆～』である。作品の大きさはかなり拡大している。『入江の音』では、一旦上部 (A 体) を切断し、さらに寄木を施して量塊の拡大を実現させた。また、柱を太くしたことも作品の空間感を大きくした。

2作の間での違いは、大きさの違いだけではない。形の特徴として、『入江の音』では上部 (A 体) と下部 (B 体) のつながりにおいて面の処理が大きな凹面になったことである。図2のように正面から見ると、上部からかなり締まって下部に移行していく。これにより、形の変化がもたらされたばかりでなく、鑑賞者の視点の高さによって作品のもつ量塊感にも変化と動きをもたらすものと考えられる。

加えて、筆者自身の意識の変化であるが、その作品コンセプトの違いである。

前作『月の鞆』は、スリムな形態の中に動きをもたせた形である。しかし、脚部および小さな柱は、本体 (船の形) の傾斜とともに傾いている。つまり「船をつくって傾けた、という作品」という状況になっている。

これに対して『入江の音』の場合は、脚部および

柱は本体 (船型) とは連動せずに水平と垂直を保ち、しかもどちらも床面、即ち地面或いは水面から立ち上がっているように見せた。これにより、「傾いた船の形を使った彫刻」の解釈ができる。よって本作での「柱」は船の柱としてではなく、彫刻の柱としての意味を有するようになるのではないかということである。

これは具体的なもの、即ち「船」の形を借りて意味を表現しようとする造形思考の姿勢を決定づける要素となる。「そのもの」を (この場合は「船」を) つくろうとしているのか、それともその「形」を借りた彫刻による表現を意図しているのか、という重要な差異である。

本研究の骨子である「寄木技法」については、この2作品でも有効な手段となって働いた。今回は、「改作」を試みるという経験をしたが、一旦完成させた作品を解体し、再度寄木をして量塊の拡大や形態の変化を意図するという点でも有効であることが確認できた。建築廃材・古材等、廃木材を用いた制作であるが、これら低質材であるが故の欠点は、本制作において何ら支障とはならなかった。そればかりでなく、材の生かし方の発想やテクスチュアの変化をもたらすなど、効果的であることが再確認できた。

小学校の古い体育館を、そして子どもたちを支えてきた梁、民家を長い年月見守ってきた柱など、一つの時間を吸収した古材を用いて、今このように彫刻として新しい形を与えられたことに、ささやかな成就感もある。

#### V まとめと今後の課題

廃木材等を用いた「寄木技法」による彫刻制作は、少なからず他の作家によっても行われているが、材料としては木彫の本流ではないだろう。しかしながら、本研究でも検証したように、材料の質の低さは造形思考と制作の支障にはならない。むしろここから発想が広がり、彫刻家にとって新たな発想を生み出す刺戟となり得る。材の経年劣化や腐れは代替の処置が必要であるが、廃木材などを使った表現には

まだ多くの可能性があると思われる。

その可能性を大きく広げるのが「寄木技法」である。筆者自身の制作に生かすばかりでなく、大学における彫刻の授業及び指導課程や学校教育における題材としての利用可能性も大きいと思われる。このような分野は、先行研究など多くはなく未開発な領域がまだ残されていると思われる。今後は、そういった範囲も射程に含み、一層具体的に研究していくことが求められる。

- 1) 「寄木造り」とは、今日一般的には、「体の主要部分を、同じくらいの大きさの材を二つ以上組み合わせてつくる」技法として認識されている（浅見龍介「寄木造りと割刳ぎ造り」『国宝の美』、通巻25号、朝日新聞社、2010年、p.12）。仏像において、手やつま先など一部に材が継ぎ足されていても、主幹部分が一材であれば「一木造り」と呼ばれるなど、単に材を接着しても「寄木造り」とは言わない。
- 2) 文化庁文化財保護部美術工芸課・奈良県教育委員会事務局 文化財保存課『東大寺南大門国宝木造金剛力士像修理報告書 本文篇』東大寺、1993年、p.2
- 3) 小径材などを基にして彫刻をつくる際、木の小ささ故の量塊の不足を補うために材を寄せて量を拡大させながら制作することがある。
- 4) 「一木」で形を彫り出す際には、もともになる木材の径以上に形を広げていくことはできないが、材を寄せることで形に大きな展開が可能になる。単に「量塊の拡大」だけではなく、形の変化及び質の違いを見せることを意図して制作するのである。テクスチャの変化も見せられる。
- 5) 上記4)の考え方を発展させると、一木一材では実現できない形を、材の組み合わせや向きの違いを生かし効果的な構成を試行しながら制作する方向が見えてくる。材料からの発想である。
- 6) 材を寄せるということで「寄木技法」を規定するが、常に接着をしなければならないことはない。複数の材を併置・接合するなど「設置」を意図した制作も「寄木技法」ととらえると、「仮設」状態を意図するインスタレーションとしての形態を示すこともあり得る。
- 7) 筆者前任地である筑波大学附属小学校。東京都文京区。2005年2月の工事期間に搬出された材木を保管しておいた。
- 8) 塗料は、合成樹脂塗料を用いた。第1段階は材に浸み込むように塗るため染料系を用いる。第2、第3段階では、表面を覆うように塗布することもあるので、顔料系も用いる。屋外の展示も想定しているなので、油性塗料の使用が多い。
- 9) 鉄製 幅40mm×長さ300mm×厚さ3mm及び幅40mm×長

さ360mm×厚さ3mmの2種を使用。両端にφ15mm穴がある。

- 10) 展覧会評が日刊新聞『新潟日報』に掲載された（2009年12月5日付朝刊 新潟日報社 文化欄）。以下抜粋。「次代を担う彫刻家たち展—己の存在証明を表現—（前略）60年長野県生まれで95年上越教育大学大学院を修了した林耕史は船の形を借りて自分の航路を探し当てようとする。2人とも直接的な表現ではなく、彫刻の形を借りて自身の願望を托そうとしている。（後略）」尚、文中の「2人」のもう一人は、同展出品の藤田英樹。
- 11) 展覧会・作品評が雑誌『美術の窓』に掲載された（2010年7月号通巻342号 生活の友社 p.230）。以下転載。「林耕史『漂泊～入江の音～』。新会員。大きな船が航海している風情である。船が波に揺られてきしむ音まで聞こえてきそうである。筆者が作品を見た時、子供達がたくさんこの船に乗って戯れていた。造形を超えたこの作品の楽しさと魅力だと思う。（小森佳代子）」

#### 【写真出典】

- 写真1 西村画廊『舟越桂』個展図録、西村画廊、1993、p.14  
 写真2 世田谷美術館他編『ファッツィーニ展』図録、ファッツィーニ展実行委員会・ローマ国立近代美術館、1990、p.72  
 写真3 鎌倉画廊『杵田たけを展 PART IIIカタログ』鎌倉画廊、1985、p.3  
 写真4 森美術館『AI WEI WEI According to What? アイ・ウェイウェイ—何に因って?』森美術館、2009、p.45  
 写真5～写真43 筆者撮影

最後に、本作品展示の機会を提供頂きながら展覧会直前に逝去された長泉院附属現代彫刻美術館元館長故渡辺泰裕氏に感謝と哀悼の意を表したい。また、同展企画並びに助言指導を通し支えて頂いた彫刻家峯田敏郎氏に感謝申し上げる。