

再考——《いわき破庵》

平野明彦

はじめに

令和2(2020)年3月28日、18年振りに《破庵(いわき破庵)》(以下《いわき破庵》)は、いわき市立美術館1階ロビーにおいて組み立てられ、6月21日まで特別展示された。

この特別展示は、「2020年度常設展前期小企画・収蔵作家セレクションvol.1 中村一美」の一環として実施されたが、その主な目的は、制作に関わった関係者による指導を通して組み立ての手順と作業上の注意箇所を確認するとともに、組み立てに必要な65点に及ぶ部材に記されている識別と用途、そして各部材同士の連結を示すアルファベットや建築用語、漢字、数字、記号等をあらためて整理し、組み立てのための詳細なマニュアルを作成することであった。特別展示の成果ともいえるべき組み立てマニュアルの具体的な内容は、収蔵作家セレクションを企画し、特別展示を担当した学芸係長竹内啓子によって本紀要別稿で報告されている。

本稿では、《いわき破庵》^{*1}とその先行作品となる《破庵(藤野町破庵)》(以下《藤野町破庵》)^{*2}の制作の経緯

を辿りながら中村の制作活動における両作品の位置付けを試み、さらに組み立てと解体作業に参加して得られた知見をもとに、立体破庵の造形上の特色である斜めに傾く造形について私見を披瀝してみたい。

制作の経緯

中村が東京藝術大学美術学部芸術学専攻に入学するのは昭和51(1976)年のことである。そして大学2年時から榎倉康二に油画実技を学びつつ、美術表現における様々な実験的試みを行っていた中村は、昭和54(1979)年から昭和56(1981)年にかけて、木製パネルを部分的に長方形型に切り抜き、そして切り抜いた複数の木板を木製パネル上にレリーフのように接合し、壁面に立て掛けて展示する立体的な造形物——〈KAIKOMA〉シリーズ^{*3}の制作に取り組んでいる。

〈KAIKOMA〉シリーズ(fig.1)は、作品の一部に彩色を施し、縦長の画面形式を意識して制作されており(正面から見ると矩形の絵画としてとらえられる)、木板を用いた造形表現は、中村の言葉を借りて述べれば、「対峙方向への深奥的な空間」を見出すための試み^{*4}であった。そしてバーネット・ニューマンの彫刻作品《Here II》^{*5}に〈KAIKOMA〉シリーズに通じる造形空間を認めながら、台座を伴う《Here II》を「彫刻としての彫刻」と評している^{*6}ことから、〈KAIKOMA〉シリーズの

に出品するため、制作、設置。

^{*3} 〈KAIKOMA〉シリーズは、昭和53(1978)年の甲斐駒ヶ岳への山行を経て10点制作され、《KAIKOMA I》のみ現存。題名は甲斐駒ヶ岳に由来。

^{*4} 「制作ノート」1981年2月1日。

^{*5} 《Here II》寸法：313.1×200×129.5cm、素材：コルテン銅、制作年：1965年、所蔵：ダロス・コレクション、スイス。同作品は平成22(2010)年に川村記念美術館で開催された「アメリカ抽象絵画の巨匠 バーネット・ニューマン展」に出品。

^{*6} 前掲註4。中村は大学入学後、絵画の在り方を探求する為に、アメリカ抽象表現主義の研究と批判を理論と実技を通して実践している。その対象となる重要な作家の一人がバーネット・

^{*1} 《破庵(いわき破庵)》寸法：高315×幅260×奥行425cm、素材：木、石、ボルト、制作年：2002年、所蔵：いわき市立美術館。《いわき破庵模型》に基づきながら、解体、再組立に耐え得る質と強度を有する部材の選択、製材(いわき破庵特注板寸法：3.2×8.0cm)が宮大工の志賀秀範氏によって行われ、部材の連結はボルト・ナットを採用。《いわき破庵》の特別展示は、当初中村一美氏も立ち会う予定であった。しかし新型コロナウイルス流行の為、組み立て時に来館することが出来ず、組み立ては、制作当初に部材の切り出し、組み立てを行い、さらに「傾く小屋」(東京都現代美術館、2002年)、「愉しき家」(愛知県美術館、2006年)の組み立てにも従事した志賀秀範氏のほか助手1名、及びいわき市立美術館学芸員4名によって行われた。会期中に中村一美氏が来館し、完成した作品を確認している。

^{*2} 《破庵(藤野町破庵)》寸法：492×406×664cm、素材：木、釘、制作年：1995年、現存せず。制作開始は9月下旬頃、完成は10月20日。奇しくも完成当日、恩師榎倉康二の訃報が届く。平成7(1995)年に神奈川県津久井郡藤野町(現神奈川県相模原市緑区)で開催された野外展「フィールドワーク・イン・藤野'95」

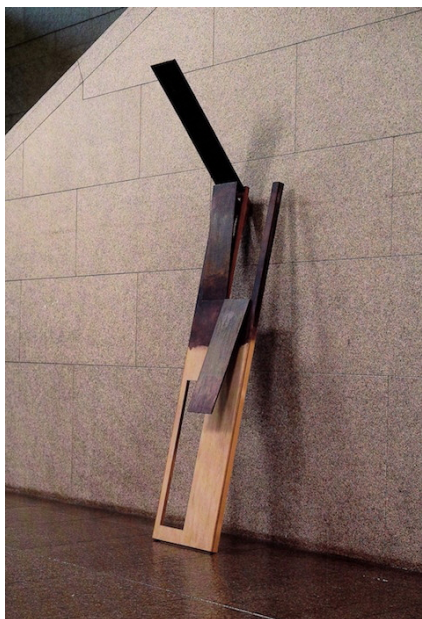


fig. 1 《KAIKOMA I》1979年 作家蔵 撮影：内田芳孝、2002年にいわき市立美術館で開催された「中村一美」展における展示

目指した正面性を重視する「深奥的な空間」は、絵画との対峙において発生する空間と判断してよいであろう。

また中村は、〈KAIKOMA〉シリーズの木板による造形が生み出す空間の厚みの二次元化を目指した絵画——〈甲斐駒〉シリーズ*7 (fig. 2, 3) を、先行して制作した〈KAIKOMA〉シリーズに続く形でほぼ同時期に描いており、〈KAIKOMA〉シリーズは、2次元平面とレリーフによる造形によって形作られる空間を具体的に把握することを通して絵画制作を推し進めるための試みでもあったと考えられる。

そして中村は、平成7（1995）年9月下旬から約1カ月の制作期間をかけて高さ約5mの木造構築物《藤野町破庵》(fig. 4) を相模湖畔の藤野町（現神奈川県相模原市緑区）山間部に独力で制作、設置している。《藤野町破庵》もまた、平成7（1995）年から始まる絵画——〈破



fig. 2 《甲斐駒 I》1980年 オリジナルは現存せず 撮影：中村一美



fig. 3 「UENO '80 HOT SENCE」東京藝術大学学生会館展示室 1980年 撮影：中村一美、左から《甲斐駒 I》、《KAIKOMA IV》、《甲斐駒 II》、《KAIKOMA VII》、《甲斐駒 III》、《KAIKOMA VIII》の順に展示

庵〉シリーズの目的となる「初期の斜行的グリッドの作品《庵》を破壊的かつ三次元的に構築し直す」*8 ために取り組んだ試みであり、その成果は〈破庵〉シリーズ、さらに〈採桑老〉シリーズ等の一連の絵画制作につながっていく。

平成14（2002）年9月から10月にかけていわき市立美術館で開催された「中村一美展」では、上記の二つの制作事例、すなわち絵画制作を進める過程で試みられた

ニューマンであり、《Here II》を通して〈KAIKOMA〉シリーズの目指す造形空間が、絵画の為の空間と同質であることを示している。

*7 〈甲斐駒〉シリーズは昭和55-56（1980-1981）年に10点制作されたが、そのうち8点を破棄、又は加筆後改題しその後破棄している。また《甲斐駒 IV》（加筆後改題）、《甲斐駒 X》（裏面に《絵画 No. 10》を描く）の2点が現存。なお平成14（2002）年から《甲斐駒 I》、《甲斐駒 II》、《甲斐駒 III》の再制作を始め、国立新美術館の「中村一美展」に出品するために平成25（2013）年に最終的な仕上げを行い、完成としている。

*8 「一破庵— 中村一美展パンフレット」、西武アート・フォーラム、1996年。



fig. 4 《藤野町破庵》1995年 現存せず 撮影：中村一美

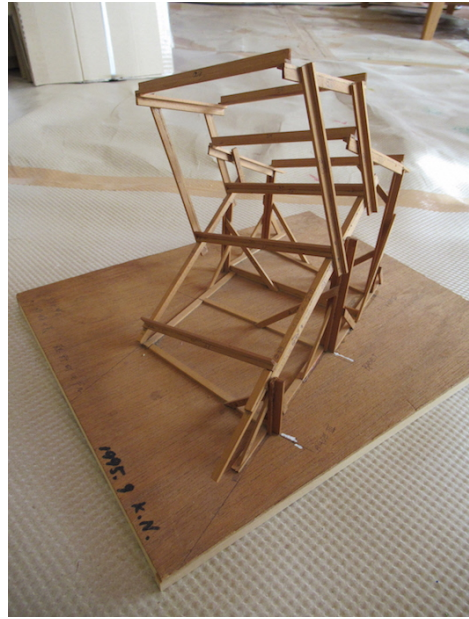


fig. 5 《藤野町破庵模型》1995年 作家蔵 撮影：中村一美

立体造形物に注目し、関連する絵画作品と共にその展示^{*9}を目論んだ。

最初の事例となる〈KAIKOMA〉シリーズは10点制作され、そのほとんどが破棄されたなか、中村が唯一保管していた《KAIKOMA I》^{*10}を展示に活用した。しかし相模湖畔の山間部に設置された《藤野町破庵》は、7年の歳月を経て竹林に埋もれ展示不可能な状態となっており、中村と協議の結果、いわき市立美術館の展示空間を考慮した新たな立体破庵の制作に取り組むことになったのである。

そして中村は、新たな立体破庵の模型制作に取り掛かり、《藤野町破庵》のために約1カ月を要して制作した木

製の模型《藤野町破庵模型》^{*11} (fig. 5) を参照しながら、部材を直接切り出し、感覚的に模型を組み上げていった。その制作の様子を中村は、「彫塑で言うと粘土をこねながら付け足していった感じでしょうか。ねじれ感覚とか、ゆがみの感覚とか……」^{*12}と述べている。中村は制作現場における身体の自在性^{*13}を重視し、《藤野町破庵》を制作する準備段階から組み立てのための図面を描いておらず、感覚的に——つまり粘土をこねるようにして——《藤野町破庵模型》を制作している。そして新たな立体破庵のための木製模型《いわき破庵模型》^{*14} (fig. 6) もまた図面を描くことなく《藤野町破庵模型》を視野におきながら、自身の感覚に基づいて構造にねじれやゆがみを加えて造形化していったのである。

^{*9} 《KAIKOMA I》の関連作品として《絵画No.10》を、そして《いわき破庵》の関連作品として《破庵I (桃夕)》を展示している。昭和55 (1980) 年に3点制作された〈甲斐駒〉シリーズは全て破棄されていたため〈甲斐駒〉シリーズに続き昭和55-56 (1980-81) 年に11点制作された〈絵画No.〉連作のなかから唯一現存する《絵画No. 10》を関連作品として選び展示した。

^{*10} 《KAIKOMA I》寸法：234×45.5×56 cm、素材：木 (杉)、アクリル、モデリングペースト、ジェッソ、制作年：1979年、所蔵：中村一美。昭和55 (1980) 年東京藝術大学大学会館展示室で開催された「UENO '80」展に出品。中村は、《KAIKOMA I》について次のように記している。「『KAIKOMA I』によって私は、色面の独立と構造把握をいくらかでも達成できたように思う」(「制作ノート」1980年1月3日)。また平成31 (2019) 年2月17日から4月16日までBlum & Poe ギャラリー・ロサンゼルス企画による「Parergon: Japanese Art of the 1980s and 1990s 展」(Nonaka-Hill ギャラリー、ロサンゼルス) に出品。

^{*11} 《藤野町破庵模型》寸法：21.1×26×32.2 cm、素材：木、制作年：1995年、所蔵：中村一美。8月に制作開始、9月初旬頃に完成。

^{*12} 中村談 2020年12月24日。《いわき破庵》に関して筆者は、アトリエ調査、手紙、メール等を通して作家に複数回質疑を行っている。以下作家が筆者に対して述べた言葉は、中村談とし、質疑を行った年月日を記す。

^{*13} 中村は、模型制作について「模型は感覚的に作り上げたもので、図面等は一切無いところからスタートしています。図面は、模型完成後に拡大可能なように描いたものです。直接性において立体は完成されて行きました」と述べている(中村談 2020年12月13日)。この直接性という言葉は、制作現場におけるライブ感覚——身体の自在性を示し、中村にとって組み立て作業は、絵画を描く行為とほぼ同意と解釈される。

^{*14} 《いわき破庵模型》寸法：20.8×35.2×36.2 cm、素材：木、制作年：2002年、所蔵：中村一美。2月中旬頃から制作開始、3月6日に完成。

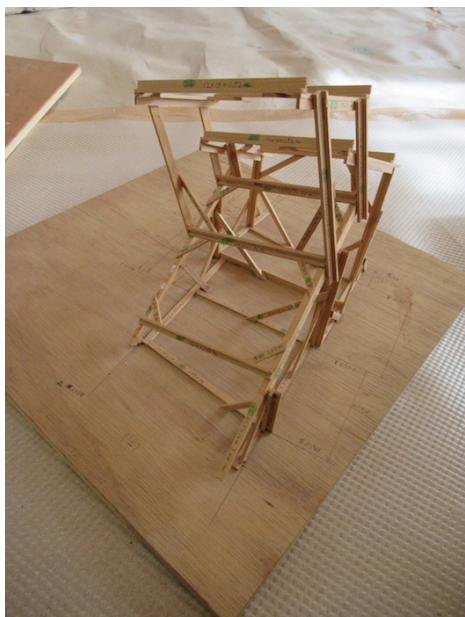


fig. 6 《いわき破庵模型》2002年 作家蔵 撮影：中村一美

また《藤野町破庵模型》の構造を成す各部材には、高さ4.92mとなる《藤野町破庵》に用いる部材のための拡大実寸が記され、同様に《いわき破庵模型》の各部材にも高さ3.15mとするための拡大実寸が記されていた。そして事前に指定の寸法に製材し十分に乾燥させた木材を展示場所に持ち込み、《いわき破庵模型》を参照しながら拡大実寸に従い宮大工の志賀秀範によって部材が切り出され、中村の指導のもとに志賀を含め美術館学芸員も加わった共同作業によって《いわき破庵》(fig. 7)の組み立てが行われた。

これまで作家(画家)として制作を一人で成し遂げることを当然のこととし、それゆえ高さ約5mの《藤野町破庵》制作に対しても他人の協力を得ることを潔しとしなかった中村は、共同作業による《いわき破庵》の組み立てについていささか不安を抱いていたと思われる。しかし平面化された設計図としての図面ではなく、粘土をこねるようにして自身の感覚を具現化した造形物《いわき破庵模型》を通して部材の切り出しと加工、そして組み立てを行う方法をいわきでも踏襲したことにより、「作品は問題なく仕上がった」*15との感想を筆者に述べている。

なお中村は、平成14(2002)年3月6日に完成した《いわき破庵模型》の制作直前、2月14日に「破庵模型寸法



fig. 7 《いわき破庵》2002年 いわき市立美術館蔵 撮影：内田芳孝、2002年にいわき市立美術館で開催された「中村一美」展における展示

図(以下「寸法図」)(fig. 8, 9)を書き上げている。木製模型の構造を大きく描いた「寸法図」には、構造を成す部材一つ一つに識別のためのアルファベットと漢字、数字が記され、注目すべきは、各部材に㊦、㊧、㊨の3文字を記し、さらにその文字毎に部材の長さが書き込まれていたことである。

「寸法図」によると、㊦は藤野町破庵を、㊧はいわき市美破庵を、そして㊨は毛呂山破庵を示し、《藤野町破庵模型》を部材と作品の寸法の基準として藤野町破庵は25倍、いわき市美破庵は16倍、毛呂山破庵は6倍の倍率で制作すると記載されており、それゆえ各部材にそれぞれの倍率から算出された3種類の異なる長さが記されていたのである。つまり、平成14(2002)年2月14日の段階で構想されたいわき市美破庵、すなわち《いわき破庵》は、《藤野町破庵模型》を寸法の基準に据えて、設置される空間(具体的にはいわき市立美術館1階ロビー)を考慮した倍率によって構築された立体破庵のいわきヴァージョンであり、さらに中村は、当時アトリエを構えていた場所の地名を冠した《毛呂山破庵》*16の制作をも考えていたことになる。

*15 中村談 2020年12月24日。

*16 当時中村は、埼玉県入間郡毛呂山町にアトリエを構えており、アトリエ内での制作を考慮し、アトリエのある毛呂山町から《毛呂山破庵》と名付けている。

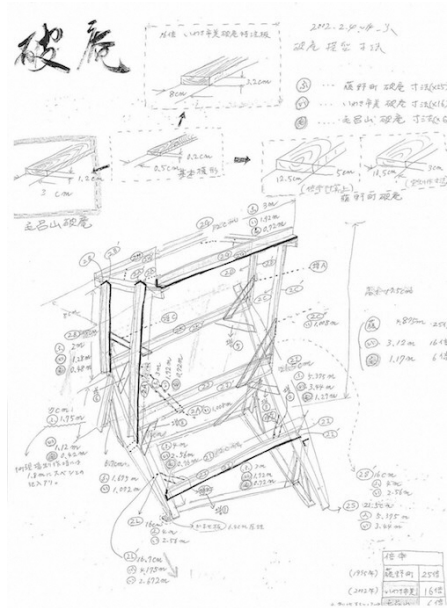


fig. 8 《破庵模型寸法図（複写）》2002年 撮影：平野明彦

組み立てのための図面（設計図）を描かず、感覚的に制作されたそれぞれの木製模型を参照しながら組み立てられた《藤野町破庵》と《いわき破庵》は、造形的には類似するものの、全く異なる作品として制作されていることは明らかである。そして「寸法図」に書き込まれた内容もまた、《いわき破庵》が《藤野町破庵》を縮小した再制作として構想されたわけではないことを示している。「寸法図」は、《藤野町破庵模型》の寸法を基に《藤野町破庵》と《いわき破庵》、そして《毛呂山破庵》という複数の立体破庵制作プランを示す構想図^{*17}として受け止められ、加えて述べるならば、「寸法図」制作を機に立体破庵は、設置される様々な空間に対応して制作される方向性を具体的に示し始めたと言えるだろう。

ところで《いわき破庵》は、平成14（2002）年9月に予定されている中村一美展の図録に図版を掲載するため5月14日に展示場所となるいわき市立美術館1階ロビーにおいて木材の墨打ちと切り出しが行われ、作家立ち合いのもと5月15日から組み立て作業が始まり、5月18日午前に組み立て終了、同日午後写真撮影、翌19日に解体され、展覧会のオープン直前に再び1階ロビーにおい

^{*17} 中村は「寸法図」について次のように述べている。「《いわき破庵模型》を作る段階で、非孤高的性格ゆえに、同時に毛呂山破庵の構想も発生してきたのでしょうか。その構想の実現化を考えて「寸法図」が描かれたのだと思います」（中村談 2021年2月17日）。

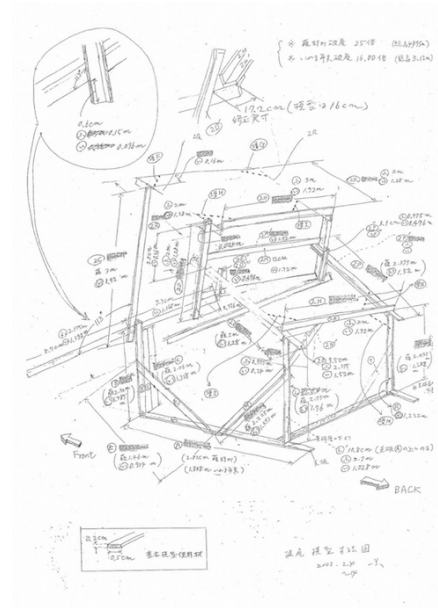


fig. 9 《破庵模型寸法図（複写）》2002年 撮影：平野明彦

て組み立てられた。

そして5月の組み立て作業の際に中村は、いわきの山間部から自然石を入手し、「かませ石」として、傾く上部構造の先端部と床面との間に生じる隙間（「寸法図」によれば6.4 cm程度と想定されている）に差し込んでいる。

《いわき破庵》の傾いた上部構造は、崩れ落ちそうになる状態を示したまま下部構造に乗っており、その接合部を釘やボルトによって固定しているわけではない。「かませ石」（fig. 10）は傾き、崩落する構築物を1点で支える象徴的存在として用いられ、《藤野町破庵》では平板を重ねた「かませ板」（fig. 11）を使用し、さらに2月に書き上げられた「寸法図」においても「かませ板」を描いていることから、《いわき破庵》の制作現場において「かませ板」は「かませ石」に変更されたことになる。この変更もまた木製模型の組み立てと同様に、制作時の状況に感応して為された選択^{*18}なのである。

《藤野町破庵》

《いわき破庵》は《藤野町破庵》の再制作ではないとすれば、何を目的として制作されたのか。その問いに答

^{*18} 「美術館ロビーは、床、壁が赤御影の花崗岩で仕立てられているため石を用いている。おそらく藤野町の山林の中に比し、いわき市立美術館は人工的な建築空間ゆえに、自然性を導入したい気持ちがあったのでしょうか。モノ派へのコメント的発想もあります」（中村談 2020年12月13日）。

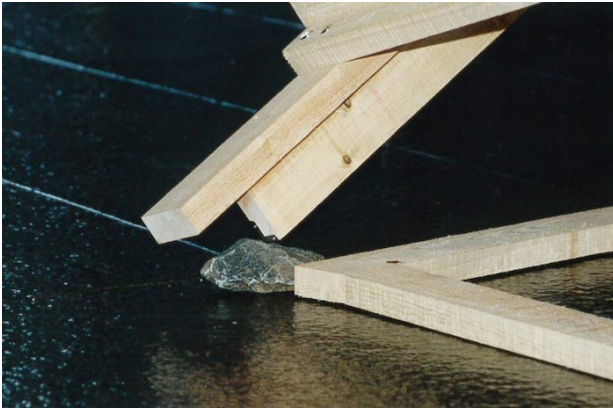


fig. 10 《いわき破庵》部分（かませ石）2002年
撮影：平野明彦



fig. 11 《藤野町破庵》部分（かませ板）1995年
撮影：中村一美

える前提として、最初の立体破庵であり、《いわき破庵》の先行作品となる《藤野町破庵》制作の理由について考えてみたい。

前述したように中村は組み立て用の図面類を描いていない。そこで《藤野町破庵》をイメージさせる立体造形物を描いたスケッチ類を中村の制作ノートに探してみると、平成6（1994）年11月22日に「立体用プラン」（fig. 12）と記され、切妻の建造物を描いたスケッチが確認できる。さらに平成7（1995）年9月2日の制作ノートには、「藤野町のためのプロジェクト②」（fig. 13）と記し、画面左側に野外であることを示す樹木を添え、やや左に傾く切妻の建造物を描いたスケッチが認められる。

スケッチに記されている「藤野町のためのプロジェクト」は、《藤野町破庵》制作プロジェクトを意味し、さらに野外を示す樹木を描き添えていることから9月2日の制作ノートに描かれた左に傾く切妻の建造物は《藤野町破庵》の姿を表しており、そして11月22日のスケッチ「立体用プラン」にも切妻の建造物を描いていること

を考慮すれば、おそらく平成6（1994）年11月頃には、《藤野町破庵》につながる立体造形物の制作を構想していたと思われる。

また切妻の建造物に関して言えば、中村は、平成5（1993）年11月に京都国立博物館で鑑賞する機会を得た室町時代の社寺縁起絵《清園寺縁起》^{*19}にみられる奇妙にゆがんだ僧房や講堂、山門等の社寺建造物群が、不規則なパースペクティブによって境内に配される統一性を欠いた絵画空間に衝撃を受け、同年12月頃から翌年にかけて切妻の社寺建造物群をモチーフとする〈連差一破房〉シリーズを制作していることから、平成6（1994）年11月22日と平成7（1995）年9月2日の制作ノートに描かれた切妻の建造物は〈連差一破房〉シリーズに描かれた切妻の社寺建造物から派生しているとみられ、それゆえ《藤野町破庵》の直接的な形態のモチーフは、〈連差一破房〉シリーズに描かれた切妻の社寺建造物をモデルにしていると考えられる。

そして《藤野町破庵》の組み立て作業が、約1ヶ月をかけて、平成7（1995）年10月20日に終了していることから、同年9月2日の制作ノートに描かれた上記のスケッチは、まさに制作に取り掛かる直前の現場空間における《藤野町破庵》のイメージを伝えているとみてよいだろう。ただしこのスケッチは、中村にとって組み立てを示す図面の類ではない。

ところで組み立て作業を具体的に進めていくために必要不可欠な存在である《藤野町破庵模型》は制作に約1カ月かかっており、平成7（1995）年8月に制作が開始され、9月初旬頃には完成していたとみられる。そして実際に模型として組み立てられた構築物が、もはや切妻の社寺建造物ではなく、上部構造と下部構造に分かれ、斜めに傾く造形を示していることから、《藤野町破庵模型》を制作する段階で、〈連差一破房〉シリーズに描かれた切妻の社寺建造物のイメージは捨象され、3次元性に依拠する傾く構築物へと変容していたことになる。^{*20}

この変容の推移は、おそらく次のように理解される。

^{*19} 『国華』第718号所載の島田修二郎氏の論考「清園寺縁起絵」によれば、大江山鬼退治による絵巻物の一変形とされる。大江山の麓にある清園寺（京都府加佐郡河守町）の開創次第を掛軸三幅によって伝え、その第三幅に清園寺の七堂伽藍が描かれている。清園寺蔵（京都国立博物館寄託）。

^{*20} 「3次元性に依拠する構築物」という解釈は作家からの示唆による。

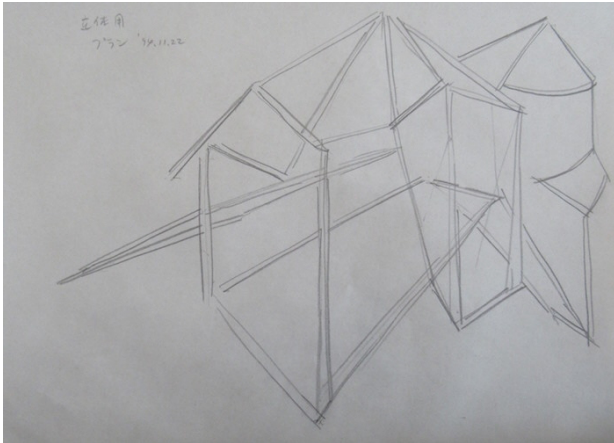


fig. 12 《立体用プラン》1994年 作家蔵 撮影：中村一美

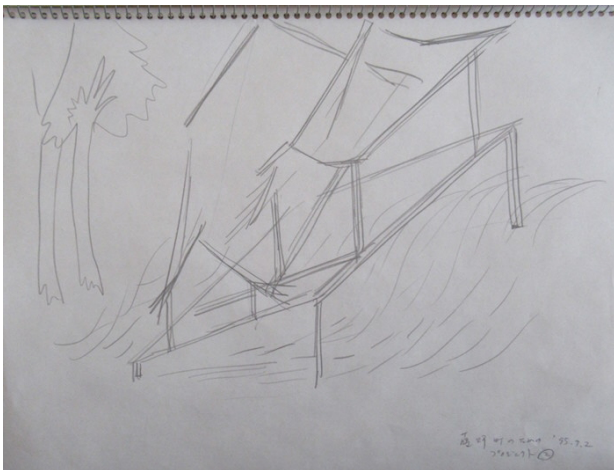


fig. 13 《藤野町のためのプロジェクト②》1995年 作家蔵
撮影：中村一美

1. 《藤野町破庵》の直接的な形態のモチーフは、〈連差一破房〉シリーズに描かれた切妻の社寺建造物に求められる。
2. しかし中村は切妻の社寺建造物の立体化を目的として《藤野町破庵》を制作しているわけではなく、〈破庵〉シリーズの目的である「初期の斜行的グリッドの作品《庵》を破壊的かつ三次元的に構築し直す」ために、〈庵〉シリーズの画面構造、すなわち「葎戸」を祖型とする斜行グリッドの3次元化を目指していた。斜行グリッドは、直接的には鎌倉時代の絵巻物、特に《紫式部日記絵巻》にみられる黒い斜め格子「葎戸」の引用であり、中村にとって「葎戸」は、絵巻物の連続した空間を引き裂く垂直線と斜線による形態とみなされ、常に視線を斜め方向に逸らすことを通して画面空間の単一性を揺るがす幾何学

的なグリッド構造として〈庵〉シリーズの画面構造に用いられている*21。

3. また「初期の斜行的グリッドの作品《庵》」における「作品《庵》」は、「葎戸」の形態を引用した最初期、すなわち昭和61（1986）年に制作された《庵I》*22以降の〈庵〉シリーズの総称であり、さらに中村は「作品《庵》」を《庵I》と限定して考えても同じ意味であると筆者に述べている*23ことから、3次元化の対象となる初期の斜行グリッドは、《庵I》に象徴される「葎戸」の形態をほぼ直接的に引用した画面構造であると理解される。
4. そして斜行グリッドの3次元化への最初の具体的な作業となる《藤野町破庵模型》制作時に、切妻の社寺建造物のイメージを捨象した傾く構築物という形態が引用された。あるいは切妻の社寺建造物は斜行グリッドを投影されたことにより傾く構築物へと変容した。
5. 〈連差一破房〉シリーズにおいて切妻の社寺建造物を示す「破房」は、切妻の社寺建造物のイメージを捨象されたことにより、傾く構築物を示す「破庵」へと題名も変化した。
6. 《藤野町破庵模型》の制作にかけた約1カ月という期間は、切妻の社寺建造物という形態に斜行グリッドを投影することに費やした時間と考えられる。
7. 《藤野町破庵》は、制作時の身体の自在性を重視することから完成するまで組み立てをイメージさせる図面を描くことが避けられている。それゆえ制作直近の9月2日の制作ノートに描かれたスケッチは、《藤野町破庵》の多義的なイメージの一つを表し、組み立てにおける具体的な形象を示しているわけではない。

*21 中村による「葎戸」の空間構造についての言及は、『透過する光 中村一美著作選集』、玲風書房、2007年、152頁参照。「葎戸」は、寢殿造に用いられた建具の一つで、棧を格子状に組み、板を張り付ける。部の語義は日除け、覆い。また《紫式部日記絵巻》は、鎌倉時代（13世紀）を代表する絵巻物であり、中村は、昭和61(1986)年、東京国立博物館で開催された「日本美術名宝展」において《紫式部日記絵巻》に描かれた「葎戸」に注目し、同年「葎戸」をモチーフとする《庵I》を制作している。『ミニマル|ポストミニマル——1970年代以降の絵画と彫刻記録集』、宇都宮美術館、2014年、68頁参照。

*22 《庵I》寸法：229×181cm、素材：アクリル、白亜地・カンヴァス、制作年：1986年、所蔵：栃木県立美術館。

*23 中村談 2021年3月25日。



fig. 14 《連差一破房 III》1994年 作家蔵 撮影：丸山幸志

中村は、平成5（1993）年12月頃から〈連差一破房〉シリーズを手掛け始め、翌年立て続けに制作した《連差一破房 I》、《連差一破房 II》、《連差一破房 III》（fig. 14）では、切妻の社寺建造物を一部解体し、斜行性を帯びたグリッド構造として描いており、切妻の社寺建造物の変容の兆しは、既に〈連差一破房〉シリーズ当初から認められる。

この変容の兆しは、絵画の均質性を揺るがす《清園寺縁起》の不均質な画面構造との出会いを一つの契機として、中村の絵画を支える構造としての斜行グリッド自体が立体化する方向性を示し始めたことを意味している。そして斜行グリッドが現実に立体化する過程において立体破庵の姿は、傾く構築物という崩壊する形態の引用を通して、あるいは切妻の社寺建造物に斜行グリッドを投影することを通して現れてくる——その最初の具体的試みこそ《藤野町破庵模型》ではなかろうか。

さらにその作業（引用、又は投影）に試行錯誤している状況は実際の組み立て作業時にまで及んでいるとみられ、中村は、《藤野町破庵》制作当初、斜行グリッドの祖型となる木組みの「葎戸」を上部構造の前面部に装着（fig. 15）した後、作品としての収まり具合が思わしくないと判断し、結局、取り付けした「葎戸」を外した状態（fig. 16）で完成としたのである。制作直後の様子をとらえた写真を見ると、取り外された「葎戸」が地面に置かれている状況を確認できる。そして「葎戸」を取り付けた状態を示す写真によって判断すれば、巨大な「葎戸」は、《藤野町破庵》の姿を様々な角度から把握するためには、いささか存在自体が強すぎたのかもしれない。なおこの木製の「葎戸」（現存せず）（fig. 17）について中村は、「平面としての斜行グリッドを実体化した曖昧な存在としての立体版《庵》であり、《藤野町破庵》の部分的なパーツとして一時的に取り付け実験したもので、独



fig. 15 《藤野町破庵》葎戸を装着した状態 1995年 撮影：中村一美



fig. 16 《藤野町破庵》葎戸を外した状態 1995年 撮影：中村一美



fig. 17 外された葎戸 1995年 撮影：中村一美

立した作品としての認識はなかった」と述べている*24。

いずれにしても平面としての斜行グリッドの3次元化が《藤野町破庵》の組み立てを通して為されたことは、中村の絵画作品、特に斜行グリッドによる絵画作品群を考察する上で極めて重要な出来事であった。

*24 前掲註23。

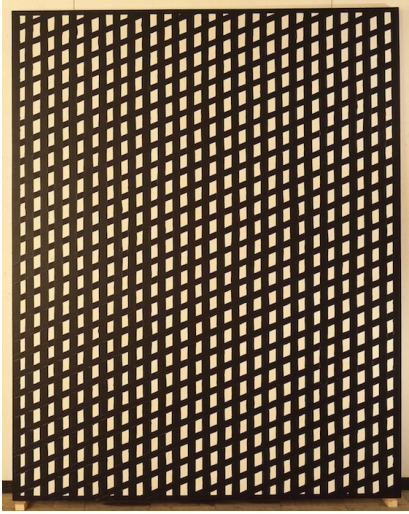


fig. 19 《庵 I》1986年 栃木県立美術館蔵 画像提供：栃木県立美術館

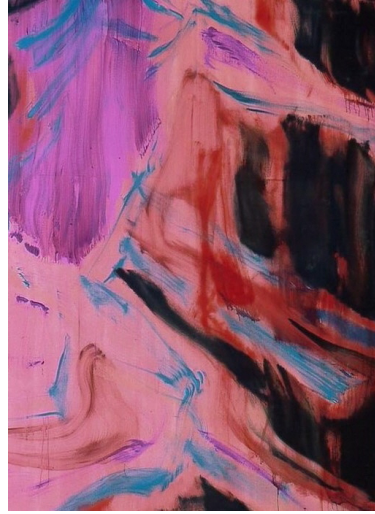


fig. 21 《採桑老11》1998年 いわき市立美術館蔵 撮影：中村一美



fig. 18 《聖》1987年 いわき市立美術館蔵

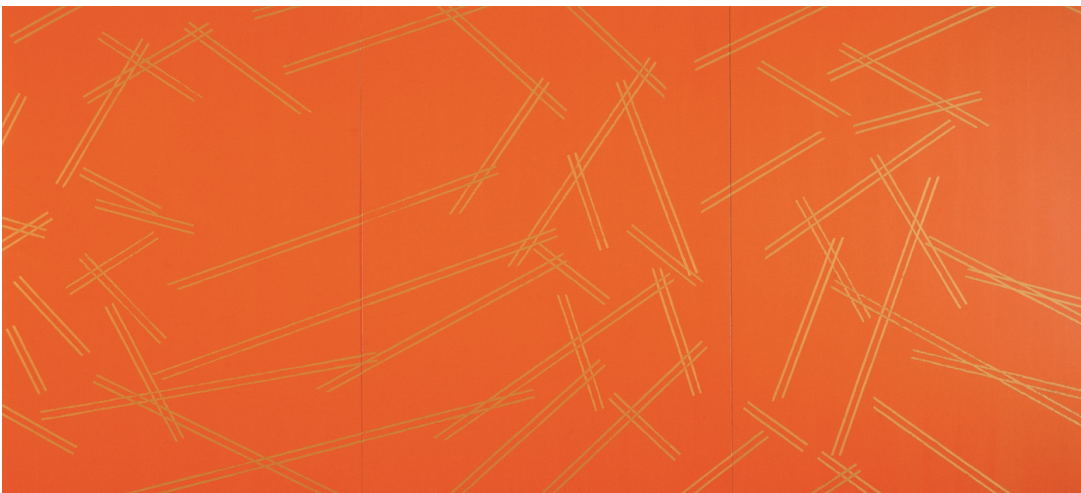


fig. 20 《破庵29 (奥聖)》1997年 いわき市立美術館蔵

例えば《藤野町破庵》制作以前、昭和62(1987)年に描かれた斜行グリッドによる絵画作品である《聖》^{*25}(fig. 18)では、色面としての強さを際立たせる色彩(カドミウム・レッド・オレンジ)を背景とし、マスキングテープを用いて線分の矩形を象り、そこに金色を何度も塗り重ね、さらにラインの縁を盛り上げて立体的なニュアンスを加え、平行線による斜行グリッドを前面に押し出している。また3枚のパネルを組み合わせた横長の画面へとフォーマットの変更が為され^{*26}、その横長の画面は、屈折した平行線によりほぼ水平に上部、中部、下部に空間が分断され、さらに斜行する平行線はパネルの繋ぎ目のところどころで微妙なズレをみせ、向かって右側のパネルと中央のパネルが接する部分において途中で消え去っている。

このような《聖》の画面構造は、初期の斜行グリッドを象徴する《庵I》(fig. 19)のソリッドな画面構造の解体を試みていると解釈されるが、解体を示す手法は、《庵I》の画面構造を念頭に置きながら絵画の形式的要素^{*27}による解体(差異)の在り方を巡る思考を通して生み出されている。おそらく《庵I》の制作以降、《聖》を含めた多様な斜行グリッドによる絵画は、《庵I》に象徴される画面構造——すなわち「薨戸」を引用した平面としての斜行グリッドを踏まえて制作されてきたと考えられる。

そして《藤野町破庵》の組み立てという出来事は、それまでの平面としての斜行グリッドに加え、3次元化された斜行グリッドによる新たな「示差性の絵画」の可能性を探る試みへとつながっていくのである。「示差性の絵画」は、昭和62(1987)年に発表された中村独自の絵

画制作の在り方を示すコンセプトであり、中村は自身の作品について次のように述べている。「私の絵画は、ワン・ピース(ひとつの作品)によって証されるのではなく、不特定多数のピースーズ(複数の作品)によって生じる差異性によって証されるのだ。私の絵画は差異そのものを提示することだ」(中村一美「示差性の絵画」1987年7月26日手稿として発表。『透過する光 中村一美著作選集』、玲風書房、2007年に再録、138-142頁)。つまり中村の作品は、複数の作品間に生じる差異を問うことによって成り立ち、それゆえ斜行グリッドによる新たな差異を提示する作品を模索するために斜行グリッドの3次元化に挑んだのである。

その試みの成果の一つとして《藤野町破庵》制作以後、平成9(1997)年に前述した《聖》を前提に描かれた《破庵29(奥聖)》^{*28}(fig. 20)の画面構造を示してみよう。

ほぼ同寸で3枚のパネルを連結した横長のフォーマット、鮮やかなカドミウム・レッド・オレンジを用いた色面の上に輝く金色の平行線——この視覚的な共通項のゆえに、《聖》と《破庵29(奥聖)》は観る者に一つの連続した絵画世界を想起させるかもしれない。だが、この視覚的な近似性という設定は、二つの作品の画面上に現れた斜行グリッドの差異を明らかにしている。

《聖》の画面上で金色の平行線のズレや屈折、消失によって解体を試みられた平面としての斜行グリッドは、《聖》と同様に二度塗りされたことにより均一な平坦さを保つ《破庵29(奥聖)》の色面の上で、ゆがみとねじれを生じて傾き、崩れ落ちようとする3次元的な構築物として描かれている。この三つの構築物は、その構造の危うさゆえに不均質な空間の密度を画面にもたらし、それにより画面空間は切り裂かれ、落ち窪んでいる。つまり《破庵29(奥聖)》の画面上には、斜行グリッド自体が不均質な存在としてその変容した姿を現したのである。そして言うまでもなくこれらの構築物は、等身大以上の大きさに立体化された《藤野町破庵》に対峙した身体感覚無くして成立し得なかつたはずであろう。

前述したように斜行グリッドは、3次元化の過程を通して傾く構築物へと変容する。それはまた斜行グリッド

^{*25} 《聖》寸法：260×540 cm (3枚組)、素材：油彩・カンヴァス、制作年：1987年、所蔵：いわき市立美術館。題名は、南アルプス南部の聖岳登山から付けられている。10年後に聖岳の南方に位置する奥聖岳登山を経て《破庵29(奥聖)》を制作。そして聖なる山に由来するこの二つの作品の変容体として聖なる翁——〈採桑老〉シリーズが生み出される。

^{*26} 《庵I》は、縦長画面であるのに対し、《聖》は、横長画面へとフォーマットの変更が為されている。三枚組の横長形式の採用については、歌川豊国や国芳の三枚続きの浮世絵も参照していることを中村自身が述べている。『モダニズムの至福のとき いわき市立美術館名品展関連イベント記録集』、宇都宮美術館、2003年、63頁参照。

^{*27} 中村は、作品間に生じる差異を提示する手法として「フォーマット、サイズ、色彩、ラインの表示、ディアゴナル(斜め格子)の間隔、角度」など絵画の形式的要素を用いている。中村一美「示差性の絵画」1987年7月26日(手稿として発表)、『透過する光 中村一美著作選集』、玲風書房、2007年に再録、139頁参照。

^{*28} 《破庵29(奥聖)》寸法：260.2×570 cm (3枚組)、素材：油彩、アクリル・カンヴァス、制作年：1997年、所蔵：いわき市立美術館。題名は南アルプスの奥聖岳に由来。この横長のフォーマットは絵巻物を読み解いていくことを想起させ、それによりある種の時間性が導入されている。

自体が、本来自らを解体し、その解体（崩壊）によってさらなる姿に変容していく構造であることを示しているのであり、そして現実に立体化する段階で傾く構築物という形態を引用した理由も、自らを解体へと導く崩壊性を内在する動的な構造としての性格に求められる。

斜行グリッドにとって3次元化とは何を意味しているのでしょうか。

それは自らの構造を解体し、その変容を通して「全ての破れた構築性」*²⁹——つまり作家（画家）としての中村が直面しているこの世界の有り様——を提示する姿を現すことなのであり、そして中村は、斜行グリッドの2次元から3次元への変位を通して感得し得たその姿を《破庵29（奥聖）》の画面上に表したのである。

さらに《破庵29（奥聖）》に描かれた三つの構築物は、並列によって生じる時間の流れに伴う視覚的な運動性と崩れ落ちつつある破滅的にして空虚な光景にふさわしい色彩によってもたらされた「斜行しつつ、崩壊しつつ、流転しつつ、なおも佇むというような感覚」*³⁰を通して、ゆるやかに舞い踊る聖なる翁として擬人化され、平成9（1997）年から始まる〈採桑老〉シリーズ、例えば《採桑老11》*³¹（fig. 21）に結び付いていく。

《聖》、《破庵29（奥聖）》、《採桑老11》、《いわき破庵》は、特別展示で一堂に展示されている。この4点は、時系列的に《聖》を起点に作品展開が為されていると考えべきではない。いずれも斜行グリッドをモチーフとし、作品相互の間に生じる差異をもたらし示差的存在として対峙しているのである。

3次元化された斜行グリッドの存在、すなわち《藤野町破庵》が、いかに斜行グリッドによる「示差性の絵画」の可能性を拡げていったのか——その可能性の一端を《聖》と《破庵29（奥聖）》、さらに《破庵29（奥聖）》と《採桑老11》の間に現れた差異は示していたのである。

そして《藤野町破庵》制作という出来事においても

ひとつ忘れてならないことは、《藤野町破庵》自体が斜行グリッドを3次元化した作品として、後述するように《藤野町破庵》に続く《いわき破庵》、その後に制作される立体破庵との差異を示す作品に位置付けされることである。

《藤野町破庵》は、斜行グリッドによる新たな絵画の可能性を見出すために取り組んだ試みであり、高さ約5mにも及ぶ部材の切り出しと組み立て作業を独力で完遂している理由も、絵画としての在り様をその根底に抱え込んでいたからに他ならない。しかし平成14（2002）年に中村は、これまでの作品論に再検討を迫らざるを得ないほどの衝撃を与える次のような宣言を発表している。

「私は抽象絵画という呼称は廃棄すべきと考えるに至った。それは20世紀に考案された概念であり、私の絵画に対する様々な誤解の多くは、私の絵画を単なるフォーマリスティックな抽象とのみ捉えようとする偏見に基づいている。私の最初の「Y型」の絵画から既にそれは抽象でもなく、具象でもないSocial Semanticなレベルを扱う絵画なのである」。

（「中村一美展 出品作コメント（part II）」、南天子画廊、2002年6月7日（配布資料）、「ソーシャル・セマンティクスとしての絵画」として『透過する光 中村一美著作選集』に再録、221頁）

高さ3m余の《いわき破庵》の組み立て作業に6名で臨んだ筆者の経験からしても無謀と思えるほど困難かつ孤独な制作行為に拘りながら取り組んだ《藤野町破庵》を、上記の「Social Semantics（社会意味論）としての絵画」という観点からとらえれば、資本主義経済がもたらす不均衡な社会体制への、時代に蔓延る唯物主義的な世相への、そしてそうした時代状況に盲従する美術界への、さらには自己の絵画の解体をも伴う個としての作家（画家）がなすべき一撃なのであり、困難かつ孤独な制作行為は、作家の矜持としてむしろ必然であったとみなされ、それゆえ孤高の存在として、密やかに竹林に埋もれ、泰然と朽ち果てていったのである。

その孤高性ゆえに《藤野町破庵》を《いわき破庵》と同列に論じることは難しい。さらに阪神淡路大震災直後に被災地（神戸）を訪れ、その惨状に衝撃を受けて制作

*²⁹ 前掲註8。

*³⁰ 中村一美「斜行一佇立」、『Art Today 1997 OPERA APERTA 開かれた作品の詩学』、セゾン現代美術館、1997年、59頁。

*³¹ 《採桑老11》寸法：276.5×202cm、素材：油彩・カンヴァス、制作年：1998年、所蔵：いわき市立美術館。〈採桑老〉シリーズは、平成9（1997）年から制作が始められている。採桑老、すなわち桑を採る老人とは、養蚕を営む中村の祖父であり、少年である中村自身であり、さらに雅楽として伝承されてきた採桑老という舞曲を指し示し、その形態は直接的には破庵に由来し、それゆえ崩壊する破庵の性格は、〈採桑老〉シリーズにも受け継がれている。

に取り組んだ事実^{*32}も、その孤高性を唯一のものとしていよう。唯一にして孤高の存在である《藤野町破庵》の再制作は中村にとって有り得ぬことである。

しからば《いわき破庵》は、何を目的として制作されたのであろうか。

《いわき破庵》以後の立体破庵

前述したように「寸法図」制作を機に立体破庵は、設置される様々な空間に対応して制作される方向性を具体的に示し始めた。

《いわき破庵》とほぼ同時期に構想された《毛呂山破庵》の制作は具体化されていないものの、その後中村は、平成28(2016)年6月に鉄製の骨組みに銀色のペイントを施した《壬生破庵》を制作している。《壬生破庵》は《いわき破庵模型》を基に業者によって鉄部材による試作品が作られ、その試作品を中村が確認した後、あらためて業者によって実作が制作されており、制作地(栃木県壬生市)の地名をそのまま題名としている。

さらに平成29(2017)年12月には、次なる立体破庵を組み立てるための新たな木製の模型(題名未定。制作が具体化した時、制作地の地名が題名として付けられる)を制作している。現時点で《いわき破庵》以後に制作された立体破庵として確認出来るのは、新たな木製模型を含めて上記の2点となる。

前者の鉄製の骨組みによって組み立てられた《壬生破庵》(fig. 22)は、《いわき破庵模型》に基づいて忠実に制作されている^{*33}ことから《いわき破庵》とほぼ同型の立体破庵とみなされる。そして斜めに崩れ落ちる構築物というイメージを孕む《いわき破庵》と比較すれば、素材に用いた鉄によって増強された強度ゆえに《壬生破庵》は矛盾した存在と言わざるを得ない。しかし自らの制作スタイルを弁証法的^{*34}とみなす中村にとって《壬生破



fig. 22 《壬生破庵》2016年 個人蔵 撮影：中村一美

庵》は、《いわき破庵》から派生し、対立する存在(つまり矛盾した存在)として包摂され得るのであり、さらに中村独自の絵画制作のコンセプト——示差性の絵画——から言えば、鉄製でしかも銀色のペイントを施した《壬生破庵》は、木製破庵とは異なる硬質な質感とメタリックな色彩によって差異化された立体破庵の金属ヴァージョンと解釈される。

後者の新たな立体破庵のための模型^{*35}(fig. 23, 24)は、平成7(1995)年に制作された《藤野町破庵模型》、そして平成14(2002)年に制作された《いわき破庵模型》(fig. 25)と比較すると、その構造は複雑化し、近接する1階と2階の部材は前後に入り組み、さらにその上部に今にもほぼ真下に崩れ落ちようとする3階部分が付け加えられている。そして注目すべきは、3階部分が示すように斜めに傾く角度がさらに急勾配となり、構造全体もねじれとゆがみ、そして屈折の度合いが激しさを増している状況を示していることであろう。

斜行グリッドは3次元化される過程において、複雑な多層構造と過度な屈折、ねじれ、ひずみによる過剰とも思える崩壊性を示しており、この異様な造形の有り様を前述した社会意味論的観点から解釈すれば、混迷する今日の社会がもたらす危機的状況に反応して現れた立体破

^{*32} 中村は、平成7(1995)年1月に神戸に行き震災の惨状を実見し衝撃を受けたことにより《藤野町破庵》を制作したことを平成30(2018)年のギャラリーαMにおける個展開催時の画廊配布資料「ギャラリーαM個展コメント」(2018年12月18日記す)に記している。

^{*33} 《壬生破庵》寸法：320×257.7×453.7cm、素材：鉄、銀色のペイント塗料、制作年：2016年、個人蔵。なお《壬生破庵》は、完成後、平成28(2016)年シアトルのアートフェア特別企画展(8月4日～7日)、その後カナダのバンクーバーアートギャラリーでも平成29(2017)年にかけて展示。なお中村は、《壬生破庵》が《いわき破庵模型》を基に制作されていることを筆者に述べている(中村談 2020年12月22日)。

^{*34} 「わたしの作品の制作の仕方は、常に弁証法的であるようだ」

(「制作ノート」1980年1月3日)。

^{*35} 寸法：28.6×22.0×42.4cm、素材：木、制作年：2017年、所蔵：中村一美。



fig. 23 新たな立体破庵模型 2017年 作家蔵
撮影：中村一美



fig. 24 新たな立体破庵模型 2017年 作家蔵
撮影：中村一美

庵2017年ヴァージョンと考えられる。

もちろん、絵画を制作の主体とする中村にとって立体破庵は恒常的に取り組む対象ではない。しかしこの二つの立体破庵の作例は、空間に対応してサイズを可変することに加え、中村独自の絵画制作理論によって制作されてきた「示差性の絵画」に連なる作品としての性格が明瞭に浮上してきたことを物語っている。

《清園寺縁起》に描かれた奇妙にゆがみ、ひずんだ切妻の社寺建造物群に由来し、〈連差一破房〉シリーズを通

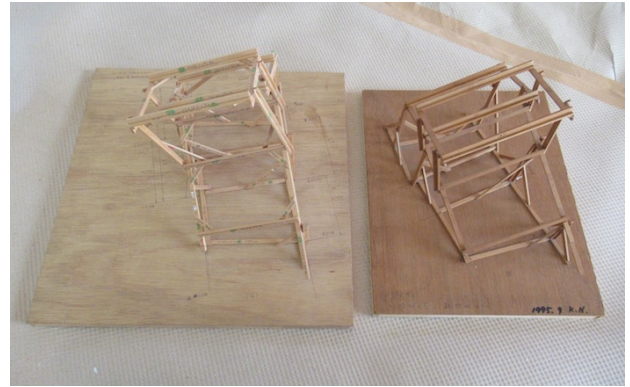


fig. 25 《いわき破庵模型》(左)と《藤野町破庵模型》(右)
撮影：中村一美

して崩壊する造形性を加味され、〈庵〉シリーズの斜行グリッドを投影した構造を受け継ぐ《いわき破庵》は、孤高の存在であった《藤野町破庵》を照射する「示差性の絵画」としての立体破庵を具体化した最初の実例であり、その後続く立体破庵を導く存在として評価される。

さらに述べるならば、宮大工と美術館学芸員が加わった共同作業によって、繰り返し組み立て可能な仕様に従い制作が進められた《いわき破庵》には、組み立て（生成）と解体（破壊）を経由したのち、再び組み立てられる——すなわち再生という性格が付与されたと解釈できる。

この再生という性格は、破庵の本来の姿である「山嶺に端座し、風雪にまみれる破れた避難小屋」*36を想起させるかもしれない。しかし前述したようにそれは斜行グリッドの構造自体に組み込まれた解体と変容から導かれた性格（姿）なのでもあり、その延長線上に鉄製にしてメタリクな色彩を施した立体破庵と新型コロナウイルスに象徴される地球的規模の崩壊の時代到来をも予兆する特異な構造体としての立体破庵（模型）が出現するのである。

*36 前掲註8。中村は、破庵の本来のイメージを次のように記している。「もともと破れた庵、山岳修行者や聖らの粗末な小屋を意味し、広げて一般の山小屋をも抱合する。それゆえ、震災以降という特殊な状況下では崩壊する建物は、すべて一般的な家屋やビル群を意味してしまいがちだが、本来、念頭にあったものは、粗末な仮小屋のようなものであった」（「ギャラリーαM 個展コメント」（2018年12月18日記す）、画廊配布資料）。

傾く造形

《いわき破庵》は、題名が示しているように「庵^{いおり}」と思しき構築物が斜めに傾き、いまにも崩れ落ちそうな「破」の状況を具現化した存在である。

しかし組み立て作業に参加して、次第に形を成していく有り様を体感し得たことによりあらためて目を見開かされたのは、上部構造が正面からみて左に傾きながら、やや前方にも「く」の字の如く傾き、作品の前に立つ者を上方から圧していることであった。そして高さ約5mの《藤野町破庵》ならば、上方からの圧力、圧迫感は《いわき破庵》の比ではない、ということも容易に想像された。

つまり《いわき破庵》は、人工的な建造物（庵）が斜めに崩れ落ちる「崩壊」を示す構築物であると同時に、上部構造が「く」の字の如くやや前方に傾き、上方から圧する「力」を示す造形としての強さを秘めているのである。このような「力」を示す造形としての強さは、立体破庵の直接的な形態のモチーフとなる切妻の社寺建造物だけに求められるものではない。

そして上部が「く」の字の如く前方に傾く造形は、中村の最初期の立体造形物のひとつである〈KAIKOMA〉シリーズに認められる。

〈KAIKOMA〉の題名は、大学在学中にワンダー・フォーゲル部に在籍していた中村が、昭和53（1978）年に登った甲斐駒ヶ岳^{*37}への山行に由来して名付けられている。

この時期の中村の山行と絵画制作の関係について、平成26（2014）年に国立新美術館において大規模な中村の個展を企画した南雄介は次のように語っている。

1970年代後半にはほとんど毎月のように山行を行っていた。タイトルに見える山々のほとんどに中村は実際に登っており、特に初期の作品になるほど、山行の経験と絵画は結び付いていた。山から帰ると絵を描き、一つの山に一枚の絵を対応させる、という具合だったらしい。山の実景を写すというわ



fig. 26 《KAIKOMA I》1979年 作家蔵 撮影：中村一美、2019年 Nonaka - Hill ギャラリーにおける展示

けではないにせよ、山に分け入ることで変化する眺望や、山塊のヴォリューム、遠望や全景と部分との関係についての認識は、画面に反映されているのではないか。

（南雄介「可能性の形式——中村一美の絵画について」、『中村一美展図録』、国立新美術館、2014年、9頁）

《KAIKOMA I》（fig. 26）の部分的に切り抜かれた長方形型の木板が前方に屈折する（傾く）造形もまた山行に伴う身体的経験に基づいている。この「く」の字の造形は、甲斐駒ヶ岳の屹立した山容からインスピレーションを得ていると同時に、急峻な岩壁を登り、そして沢筋を下る身体感覚を反映しているものであり、《KAIKOMA I》が、不安定な形で壁面に立て掛けられる展示も山行に由来しているとみるべきであろう。

中村は、〈KAIKOMA〉シリーズの制作を昭和54（1979）年夏頃から始めている。そしてその前年、昭和53（1978）年頃から翌年前半にかけて、その後の作品につながる多様な作品制作を試みており、特に〈KAIKOMA〉シリーズとの関連性を示す次の4点が注目される。

*37 峻厳な山容で知られる南アルプス屈指の名峰（標高2,967m）。なお甲斐駒ヶ岳は山梨県甲府の中村の母方の実家に近い。中村は《甲斐駒I》について次のように述べている。「その土地に結び付いた歴史的風土や自分の生い立ちを全部ここにつぎ込んでいるわけです。」（『モダニズムの至福のとき いわき市立美術館名品展関連イベント記録集』、宇都宮美術館、2003年、58頁）。

1. 《UNIT (プロトタイプ)》^{*38} (fig. 27)

《UNIT (プロトタイプ)》は、昭和54 (1979) 年3月11日に制作され、厚さ3mmのベニヤ板の表面の一部に油彩とジェッソで彩色を施し、木板を壁に立て掛けていることから〈KAIKOMA〉シリーズの祖型となる作品の一つと考えてよいだろう。この作品で注目されるのは、題名として付けられたUNITである。やや間隔をとりながら並列して立て掛けられたほぼ同一の2枚の木板は、UNIT——つまり2枚で一つの作品となる。そして二つの木板の間に認められる差異が浮上し、深化していけば、やがて登場する「示差性の絵画」へと結び付けることも可能となるだろう。

2. 《接点 (剣)》^{*39} (fig. 28)

《接点 (剣)》は、《UNIT (プロトタイプ)》制作直後、3月中旬から下旬頃の制作とされる。油彩による彩色を施した木板 (厚さ9mmのベニヤ板) 2枚を《KAIKOMA I》の造形とほぼ同様に「く」の字の如く前方に屈折させて連結し、壁に立て掛けている。題名は剣岳登山に由来し、「く」の字の造形も山行を反映していることから〈KAIKOMA〉シリーズの出現を予兆させる作品とみなされる。そして題名に付けられた「接点」は、二つの木板から生み出されることにより「UNIT」との類縁関係を示し、それゆえ《UNIT (プロトタイプ)》の並列して立て掛けられた2枚の木板の接合を《接点 (剣)》と解釈できる。

3. 《カイコマ》^{*40} (fig. 29)

《カイコマ》は、《接点 (剣)》とほぼ同時期、3月下旬頃に制作されている。厚さ12mmのベニヤ板2枚を《KAIKOMA I》と同様に「く」の字の如く前方に屈折させて連結し、壁に立て掛けている。題名が示しているように甲斐駒ヶ岳の山行を踏まえて制作され、まさに《KAIKOMA I》と直接結び付けられる作品である。

4. 《無題》^{*41} (fig. 30)

《無題》は、昭和54 (1979) 年5~6月頃、《KAIKOMA I》の数カ月前に制作されている。一部アクリルによる彩色を施したベニヤ板2枚を《KAIKOMA I》と同様に「く」の字の如く前方に屈折させて連結し、壁に立て掛けており、《KAIKOMA I》と直接結び付けられる作品である。

これら4点の作品から、作品の上部が「く」の字の如く前方に傾く造形の祖型は、〈KAIKOMA〉シリーズ直前、昭和54 (1979) 年春頃に実験的試みとして制作されていたことがわかる。そして注目すべきは、「く」の字の造形の祖型の一つと考えられる《接点 (剣)》が、二つの木板の接合 (接点) によって作品として成立することから、引き続き制作された〈KAIKOMA〉シリーズにみられる木板による造形もまた、異なる木板の接合による構造体と解釈されることである。特に《接点 (剣)》と制作時期が近接する《KAIKOMA I》は、長方形型に切り抜かれた複数の木板 (レリーフ) と木製パネル (平面) の接合、つまり異なる二つの表現形式の接合による作品としても考えられる。

ところで中村は平成30 (2018) 年12月にギャラリーα Mで開催された個展の配布資料を通して〈KAIKOMA〉シリーズについて次のような興味深い一文を記している。以下、一部コメントの抜粋を記してみよう。

ギャラリーα M 個展 コメント

以下は、簡明ではない、全てが補足的な事項の積み重ねであることをまず了承して頂きたい。煩雑な諸事項が、錯綜してしか述べられないようなものとして。

(1) 最初の事項として、1980年1月の東京藝術大学での自主グループ展「Ueno '80展」ポスターに所収した文を再録する。(文は1979年12月作成)

「赤石山系から木曾山系へ。フォッサマグナの西方へ斜注する。滑落面。以後南へ。」

フォッサマグナとは日本で最も巨大な断層帯、糸魚川—静岡構造線のことである。山登りをしていた事

^{*38} 《UNIT (プロトタイプ)》寸法：各約35×約10×0.3cm、素材：3mmベニヤ板、ジェッソ、油彩、制作年：1979年、現存せず。

^{*39} 《接点 (剣)》寸法：高約60×約8~9×0.9cm、素材：9mmベニヤ板、油彩、金具、制作年：1979年、現存せず。

^{*40} 《カイコマ》寸法：約240×30×1.2cm、素材：12mmベニヤ板、金具、制作年：1979年、現存せず。

^{*41} 《無題》寸法：約350×約120×約150cm、素材：ベニヤ板、アクリル、金具、制作年：1979年、現存せず。

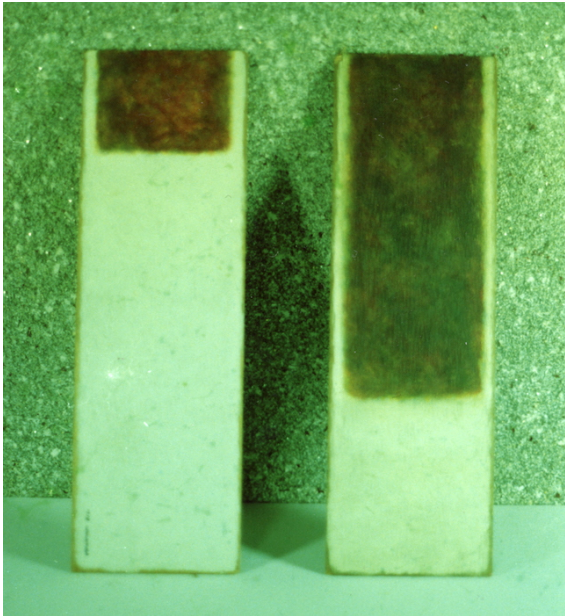


fig. 27 《UNIT (プロトタイプ)》 1979年 現存せず
撮影：中村一美



fig. 29 《カイコマ》 1979年 現存せず 撮影：中村一美



fig. 28 《接点 (剣)》 1979年 現存せず 撮影：中村一美



fig. 30 《無題》 1979年 現存せず 撮影：中村一美

もあろうが、その関心は崩落する滑落面や断層帯である。この時の展示には、壁に立て掛ける形式の不安定な絵画と彫刻の中間的な《KAIKOMA I》《同II》を出品。90年代の作品に通底する“崩壊性”に関心を示している。

(「ギャラリーαM個展コメント」(2018年12月18日記す)、画廊配布資料)

上記の文章で注目すべきは、「Ueno '80展」ポスターに所収した昭和54(1979)年の一文を踏まえて平成30(2018)年12月18日にあらためて補足した文章の中で、90年代の作品、つまり〈連差一破房〉シリーズと〈破庵〉シリーズに通底する崩壊性に対する関心を、既に《KAIKOMA I》と《KAIKOMA II》(fig. 31)が示していたと述べていることである。

つまり壁に立て掛ける不安定な展示形式、そして「く」



fig. 31 「UENO '80」東京藝術大学学生会館展示室 1980年
撮影：中村一美、左《KAIKOMA I》、右《KAIKOMA II》
(現存せず)

の字の如く前方に傾く造形を有する《KAIKOMA I》と《KAIKOMA II》が、崩壊性に関わることを明らかにしているのである。そしてこの崩壊性が、崩落する滑落面や断層帯、すなわち自然の造形によって引き起こされていることも重要であろう。

上部が「く」の字の如く前方に傾く造形とその造形がもたらす崩壊性において、《KAIKOMA I》と立体破庵は強く結び付けられる。そこから導かれることは、立体破庵が、崩れ落ちる人工の構築物であると同時に「く」の字の如く前方に傾く造形として、自然の造形——おそらく山体そのものを示している、という結論である。

前述したように〈KAIKOMA〉シリーズを接合による構造体と解釈する観点から言えば、立体破庵の二つに分かれる構造——上部構造と下部構造もまた、接合された二つの異なる構造として解釈される可能性を有する。例えば構造全体を山体と見立てれば、上部構造は鞍部から見上げた岩壁からなる山頂部、下部構造は鞍部から見下ろす樹林帯を含む山腹・山麓となり、さらに山水画的視点^{*42}に立てば、高遠的視点と平遠的視点の接合となるで

^{*42} 山水画的視点による言及については、《藤野町破庵》が制作された平成7(1995)年に描かれた《范寛》と《李唐一万壑松風図》を念頭に置きながら《いわき破庵》を北宋の山水画に現れる巨大な山塊として筆者が受け止めたことに拠っている。なお《范

あろう。なおここで言う山体とは具体的な山岳というよりも、これまで中村が経験してきた数々の山岳逍遙を踏まえた意味で用いている。

また「く」の字の如く傾く造形は中村の立体造形物を貫く基本的造形と考えられ、さらにY型絵画や斜行グリッドによる絵画にも連なっていくことも推測される。

Y型と立体破庵

樹木(特に桑の木)は、中村にとってYという形態を導く^{*43}。

形態としてのYの初出は、制作ノートによれば昭和55(1980)年11月から12月にかけて描かれた甲斐駒のドローイングにみられ、さらに同年の《ドローイング(to Uragami Gyokudo I)》(fig. 32)と《ドローイング(to Gyokudo II)》(fig. 33)は浦上玉堂の筆法を参照しながら樹木を記号的な線の集積としてとらえた表現^{*44}として注目される。また昭和58(1983)年7月17日の制作ノートには、Yを組み合わせた図案《ドローイング(Semantics Pattern)》^{*45}(fig. 34)が確認され、そして同年8月26日の制作ノートには《ドローイング(斜行線とY型のオーヴァーラップ)》(fig. 35)と記しYを重ねた斜行グリッドによる絵画を想起させるドローイングを認めることができる。

これらのドローイング類が示しているように、Yを素形として、それを重ね、組み合わせることを通して斜行

寛》と《李唐一万壑松風図》に関しては、小川稔「中村一美の絵画をめぐる」、『Art Today 1999 中村一美展』、セゾン現代美術館、1999年、8-9頁で紹介されている。

^{*43} 中村は桑の木とY型絵画の関係について次のように述べている。「私の1980年代の中頃までの絵画は、桑の樹をモチーフとしたY型の絵画である。私は祖父のもとを訪れ、碧々とした桑の樹を写生し、それを樹木のイメージ、即ちY型の絵画として描いた」(中村一美「採桑老について」、『中村一美 採桑老展パンフレット』、セゾンアートプログラム・ギャラリー、1999年)。

^{*44} 昭和55(1980)年から昭和56(1981)年にかけて中村は「to Gyokudo」と記したドローイングを描いている。同時期の甲斐駒のドローイングを含め、「to Gyokudo」と記した一連のドローイングは、Y型絵画が成立する時期、つまり自然の樹木を記号的な形態としてのY型へと移行していく状況の一端を示している点において重要である。なおGyokudoとは江戸時代後期の南画家、浦上玉堂を示し、中村は玉堂の山水画における樹木表現に興味を抱き、その名を冠したドローイングを描いている。

^{*45} セマンティクス・パターンについて中村は、次のように記している。「これは、Y型と斜傾のブドウ園の記号(筆者注:支柱)を組み合わせて、セマンティクスですから意味を発生させるようなパターンとして考えた訳です。」(『ミニマル|ポストミニマル——1970年代以降の絵画と彫刻記録集』、宇都宮美術館、2014年、67頁)。



fig. 32 《ドローイング (to Uragami Gyokudo I)》 1980年
作家蔵 撮影：中村一美

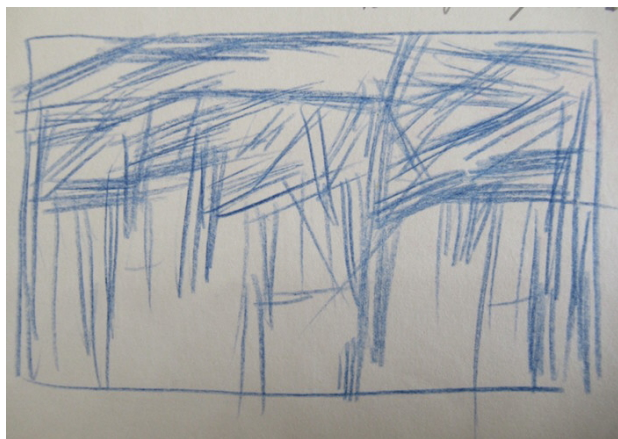


fig. 33 《ドローイング (to Gyokudo II)》 1980年 作家蔵
撮影：中村一美

グリッドへとつながっていく道筋が明らかとなる。

斜行グリッドによる絵画制作の直接的な契機は、前述したとおり《紫式部日記絵巻》等に描かれた「葺戸」による斜め格子に求められる。しかし「葺戸」を引用する以前に、既に基本的な斜行グリッド構造は、少なくとも昭和58(1983)年頃には準備^{*46}されており、そして斜行グリッドを3次元化した立体破庵もまたY(樹木)を素形として生み出された造形とみなされるのである。

昭和57(1982)年から制作が開始されるY型絵画(特に独自性を有する作品として最初に高い評価を受ける

^{*46} 斜行グリッドが昭和61(1986)年から現れることについて中村は、実際には昭和58(1983)年頃から考えていたことを平成14(2002)年の宇都宮美術館におけるアーティスト・トークにおいて述べている。『モダニズムの至福のとき いわき市立美術館名品展関連イベント記録集』、宇都宮美術館、2003年、59頁参照。

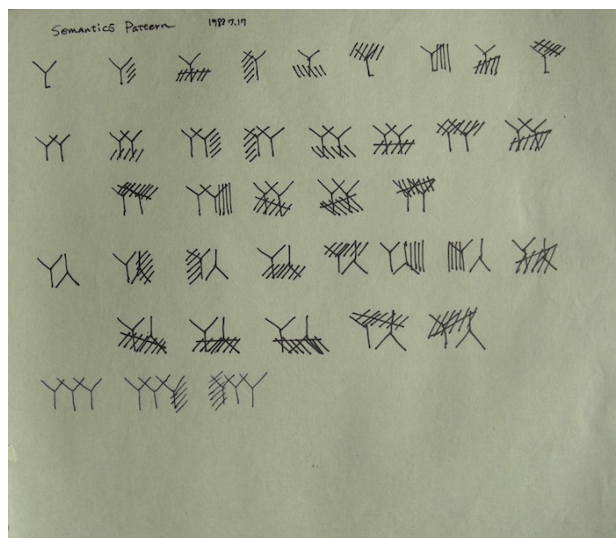


fig. 34 《ドローイング (Semantics Pattern)》 1983年
作家蔵 撮影：中村一美

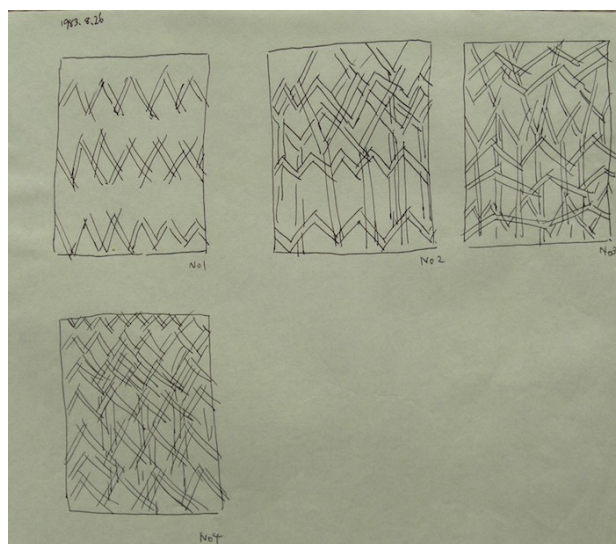


fig. 35 《ドローイング (斜行線とY型のオーバーラップ)》
1983年 作家蔵 撮影：中村一美

ことになる昭和57(1982)年から昭和61(1986)年にかけて制作された一群のY型作品)は、樹木と中村の関係を多義的に物語るYという形態の象徴性が突出した事例^{*47}(fig. 36)であり、そしてYという形態の記号的性格を表出した事例が斜行グリッドによる絵画と言える。

そしてY型を示すドローイングやスケッチ類、さらに〈KAIKOMA〉シリーズを制作していた時期と重なる昭

^{*47} 重苦しいほどの存在感を示すYという形態が際立つ《道元》は、Y型絵画を代表する作品の一つ。画面を通してモチーフとなる樹木と中村の深い関係性が窺える。寸法：260 x 165 cm、素材：油彩・カンヴァス、制作年：1984年、所蔵：いわき市立美術館。

和56（1981）年2月1日の制作ノートには、造形に対する中村の感性の在り様を示唆する重要な一文が記されている。

私にとって上が重いということは、根元的に重要なことであり、それは圧迫感、あるいは抑圧感につながるものであるかもしれないが、私自身はよくわからない。ただ上を重くすると落ち着くのである。
（「制作ノート」1981年2月1日）

《接点（剣）》、〈KAIKOMA〉シリーズにみられるように上部が前傾し、上方からの圧力を示す造形は、山行の経験から生み出されている。そしてその造形をもたらした山行に伴う身体感覚には、上が重い形に引き寄せられる一種の造形原理ともいべき感性の介在を指摘してもよいのではなかろうか。

上部が前傾し、上方からの圧力を示す造形——それは、上部が重い形態と結び付く。そして中村にとって上部が重い形態を明瞭に示す記号的存在こそY型、すなわち樹木であることは明らかであろう。

上部が重い形態は、樹木、より直接的には桑の木と結び付けられ、その後の中村の絵画を支える構造、つまり斜行グリッドへとつながっていく。

それゆえ立体破庵、すなわち《いわき破庵》にも、その形態は受け継がれていると考えるべきであろう。

（ひらのあきひこ いわき市立美術館特任学芸員）

〔謝辞〕

本稿執筆に際し、作家である中村一美氏から貴重な写真をご提供いただくとともに、作品制作に関する筆者の質疑を通して多大なご教示を賜りました。また立体破庵について小泉晋弥氏（茨城大学名誉教授）から貴重な示唆を頂きました。ここに記して深く感謝いたします。

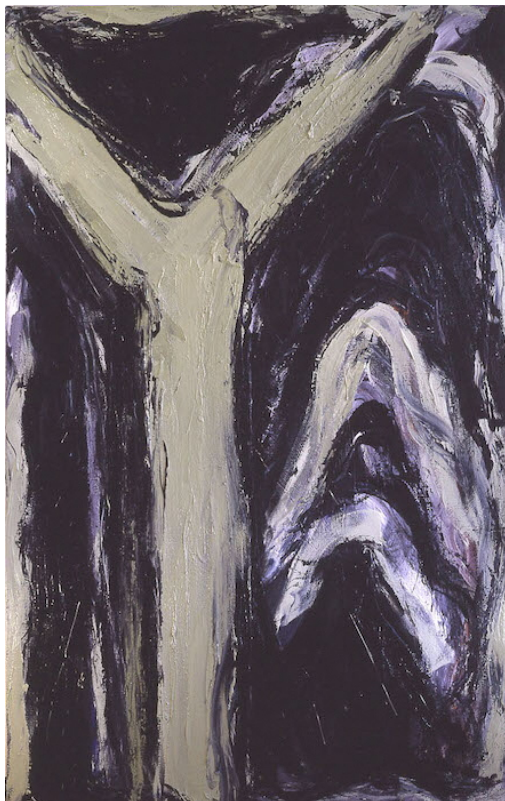


fig. 36 《道元》 1984年 いわき市立美術館蔵

