

# 『風土と造形 - 素材・感動・想像・創造』

## “Nature and Art - materials, impression, imagination and creation”

---

神 田 毎 実

KANDA Tsunemi

Although there are a few exceptions, a plastic art is the visual art. Therefore discussion about a plastic art is the effect of shadow produced by the relationships with light and sculpture. Furthermore that leads to consider contrast produced by the relationships with light and sculpture.

However, a few results of the relation with light and style of plastic art were focused on the relationships between light and surface.

Most of plastic art is composed with single or multiple substances. We have been referred the substances as the materials. We have been thought that it is necessary for creation of plastic art.

In view of the results of my studies, the present paper discusses complex relationships between climate and sculpture with material which is essential substance for sculpture.

keyword : nature, natural feature, material, art, existence, creation, imagination.

### 1

多少の例外はあるにしても、造形美術は視覚芸術である。それ故、造形美術について考えることは、光と造形物との関係において生みだされる陰影の効果について考えること、光と造形物の関係によって生み出されるコントラストの効果について考えることへとつながるのである。

つまり、“造形美術様式” = “文化とか文明とか言った言葉で包括的に表現される人間の生活の広がりの中で造形美術に関して見受けられる統一的なかたち”について考えるということは、それらの存在する地域に見受けられる統一的な光の環境について思考するということを意味しているのである。

しかし、上記の“光”と“造形美術様式”の関係に関する小さな結論は、光と面の集合体としての形の関係に焦点をあてたものであって、造形美術を生み出す要素の全てに対して、それこそ“光を当てた”ものではない。思い出されなければならないのは、ほとんどの造形美術作品は先ずは物

体であり、それは単一もしくは複数の物質によって構成されているということである。

二次元において展開される造形表現であろうとも、三次元において展開される造形表現であろうとも、人間が自身の手なり、その延長に存在する道具なりを用いて生み出すという以上は、およそ何がしかの物体や物質と無関係ではいられない。我々は、その物質のことを“材料”“素材”と呼び、造形美術作品の創作に不可欠な存在と考えてきた。

本稿では、これまでの思考の過程に、造形美術作品の創作に不可欠な存在としての“物質”＝“素材”を新たな要素として加え、複雑に絡み合う“風土”と“造形物”の関係への思考を試みようとする。

但し、様々な表現が展開する今日において、材料・素材という言葉は極めて多義的に使用されているため、それをもってこの言葉を使用することは、悪戯に思考を複雑化することにつながると予想される。この研究が、歴史的フィールドを古代に限定する理由は、原理的な側面から問題にアプローチするためであり（それでも十分複雑であるのだが）、文脈を外れて悪戯に観念論のみに墮落することを避けるためである。それゆえここにおいても、物質的側面のみを焦点をあてた定義において思考の過程に組み入れることとする。

## 2

人間の営み、生命の営み、地球の営み、宇宙の営み、それらの結果として現れる“不思議”を含むさまざまな“現象世界”。それは“我々＝人類”が、如何様にしても帰り着くことが出来ないであろうと思われる人類の歴史の始まりに既に存在し、以来、千変万化するその姿によって我々を驚かせ、更には多くのことを学ばせてきた。我々は、我々よりも遥か昔から存在する“宇宙・地球という現象世界”に圧倒されながら、ほとんどは単なる偶然に端を発すると思われる“不思議の発見とそれに対する冷静な観察を通しての思考と、思考に基づく試行”を通して、様々な学び、“様々なもの”を生み出してきた。それは、これまでに無かった、つまり未だ名前さえない“新しいもの”であったり、その新しい物を生み出すために必要な“物質”であったり、或いは、それこそ、その物質を作り出すために編み出された精製方法に代表されるような、初めて見る者にとっては、まさに魔術のような“方法”そのものであった。それは、体験であり、それを重ねていくことで様々な事に対応することが出来るようになるという意味での経験であり、まさに科学、科学の過程であった。そしてそれらによって、様々な“個人を越えた意味”＝“概念”や“専門と呼ばれる独立した領域”を生活の中に生み出し、それらを用いて“様々なものを包括する生活”を区分し意味づけをし、取り敢えず整理をしようと試みてきた。

しかし、我々の身体の外側、或いは内側には、今となっても様々な不思議が存在し、新たに事象が明らかにされればされるほど、むしろその不思議は広がっている。そのためであろうか。いつの頃からかは知らないが、少なくとも日本人である我々は、自身の外に広がるその現象世界を“森羅万象”と表現するようになった。

森羅万象という言葉の出典は、原始仏典の中で最も重要なものの一つとされる法句經典<sup>1)</sup>であると言われるから、恐らくは東洋の哲学・考え方と深く結びついた言葉だと考えることが出来よう。

しかし、試しにこの言葉の英語訳を探してみると、all [the whole of] creation ; the universe ; all nature ; Nature とか、macrocosm ; cosmos ; creation ; world ; existence というような訳語と出会うことになる。勿論これをして、東洋の哲学・考え方と、西洋の哲学・考え方が共通であると言い切ることが出来るかと言えば、言葉の背後もしくは根底に潜むリアリティーには幾らかの齟齬が存在するのであろうから、それはいささか早計に過ぎるというものなのだが、実際、このような哲学的な言葉に対して相互に対応する考え方を示す言葉が洋の東西に存在するという大変興味深い事実が、様々な思考・思想・生活の背後、或いは足下での、一種の普遍性とでもいうべきものに向かう人類の共通感覚のようなものの活動の存在を我々に予感させることは、多くの人が認めるところであらう。

東進するギリシア・ローマの文化が、アジアの西、今はパキスタン、アフガニスタンと呼ばれる地域において、仏教思想の中に存在する偉大な“価値のイメージ”と出会い、それを具現化させた彫刻を生み、そのイメージは長い旅路のうちに徐々に姿を変えながら極東の島国へと伝播した。我々はこの変化を、“通過する地域への翻意”として捉えるべきなのだろうか、或いは“本意を失わぬための変身”と捉えるべきなのだろうか。

種の起源を同じくする人間が、それぞれの地の文化を築いていく。“それぞれの地の文化が持つ思想・考え方＝それぞれの地の知”が、それぞれの文化の育った様々な環境に適した形・様式を取っていると仮定するならば、逆に、それぞれの環境に適した形・様式を伝播の過程で採用することによってこそ、偉大な価値が偉大な価値としてのリアリティーを持って伝えられるのだと考えることも可能となってくる。

森羅万象＝存在するすべての物・物事・事象＝everything that exists anywhere。森羅万象を構成する漢字の意味を調べてみれば、“森羅”＝“樹木が限りなく茂り並ぶ意で、たくさん連なること”、“万象”＝“すべての形あるもの、有形のもの”の意であるという。

限り無く存在する有形物、宇宙空間に存在しその宇宙を構成する一切のもの、目に見え、耳に聞こえ、鼻でかぎ、手で触れ得るすべてのもの、それらを含んだ数えきれないほどの沢山のものが、樹海のように果てしなく広がっている。森羅万象のイメージを言葉でもって表現しようとするれば、その様なことになるのではなかろうか。

“樹海”を構成するそれぞれの“もの”の内部には、恐らく“それぞれに独自の世界＝小宇宙”が、それぞれに独自の合理性をもって存在すると思われる。

“それぞれに独自の宇宙”＝“それぞれに独自の合理世界”。それぞれ独自の合理性をもった部分が寄り集まって合理的で独自の全体を生み出していく。それゆえそこは、その内部に、巧妙で、絶

妙なバランスを隠し持った、しかし一見、極めて多くの矛盾、或いは、不可解さ、不自然さ、不思議さに満ちた世界のように感じられる、何とも掴みどころのない、まるで単細胞生物のような動きをもつ、恐らく我々の身体も含めた“宇宙そのものの姿”と符合する一種の“混沌＝カオス”として受け取られるような“状態”なのである。

視覚において認識できるものであろうとも、触覚において確認されるものであろうとも、嗅覚において知覚されるものであろうとも、単なる偶然、単なる欲望、或いは、明確な意思によって生み出されるものであろうとも、“もの”＝“現象”は至る所に存在し、我々を取り囲んでいる。そして、“もの”に囲まれて生活する我々は、生活の様々な局面において、しばしば極めて多くの矛盾・不可解さ・不自然さ・不思議さに出会い、極めて広い意味で、幾通りもの驚きに出会う。その驚きを、果たして感動と呼んで良いのかは解らないが、我々はそれによって自身の心が動かされることを確かに体験し、そして自覚する。

“存在”について、哲学の世界で言うところの現象論では、「われわれの認識しうるのは現象だけであり、自我によってとらえられた現象だけが実在である。」<sup>2)</sup>とするらしい。もしこの考え方に対する私の解釈が間違いでないのだとすれば、「我々を取り囲む数えきれない現象に対して我々が感応した瞬間に、“現象”が、“存在”＝“象の実在状態”になる。」ということになる。ならば、現象論の示す世界では、我々の心が動かされるということ、すなわち感動するということが、“存在”という現象にとって大きな意味を持っているということになる。

### 3

我々は驚く、或いは、驚かされる。“驚きに対する定義”については、例えばそれが哲学的な意味においてどのようになされているかといったことに関して、私自身何も知らないのだが、取り敢えず、“個にとって尋常ならざる何か”＝“個にとっての非日常”“個にとっての未知”との遭遇によって引き起こされる一つの“現象”として考えることは可能であるように思われるから、“驚き”は“個にとっての何らかの新しい体験”＝“個にとっての新鮮な体験”と関わっていることにはなりそう。ならば、“驚き”とは、“未知”“未知を喚起するもの”“未知を喚起すること”と深く関係しているのであろう。

我々が驚くとき、我々は、我々にとっての“未知なるもの”“未知なること”と出会っている。

驚きとは、“知ること”“知との遭遇”と関係していると表現できるのかもしれない。ならば、未知とは、“我々が出会ったことのない知”として予定されることになる。しかし、“驚き”とは“知”と同時並行して、或いは重なって存在するのであろうか。我々が驚くとき、同時にそこに“知”が存在するのであろうか。“知”というものの存在を予定したとして、“知”と、“知る”ということはどのような関係にあるのであろうか。“知る”“知っている”ということとはどのようなことであらうか。

未だ知らぬことを“未知”と言い、既に知っていることを“既知”と言う。未知と既知のいずれにしても、それを一つの状態とするならば、かつて実存主義者として活躍した一人の思想家<sup>3)</sup>が、自身の著作の中で示した“旅の在り処”<sup>4)</sup>に関する考えとまさに同じように、未だ知らぬ状態から、既に知っている状態への移行の間にこそ、“知る”ということが存在することになりはしないか。或いは、その過程そのものが“知る”ということでありはしないか。

“知るということが一つの過程であるならば、その課程には何らかの驚きが含まれている。”

“知る”ということが過程であるとして、そして“過程であるがゆえに、行方が未だ定まらぬ一種の不安定さ、それゆえのダイナミズムを内包する思考を含む精神の彷徨”であるとして、もう一方の“知っている”ということは、過程を経た一つの“結果”としての、“取り敢えず行方の定まった安定した落ち着きを持つ状態”と考えることが出来るであろう。ならば、“驚き”とは、おそらくはその“彷徨の過程”のまさに始まりの一点に生まれるのではないか、それは瞬時に我々の身体を、まるで何かの爆発が起こった時のような勢いで揺さぶり、満ちし、それをして否応なしに、我々に“知るべきものとの対面”を警告する。

“既知”を“静的＝スタティック”な状態、その状態へと向かう“動”“運動”という“時間的”性格を持つ“動的＝ダイナミック”な状態を、“知る”という“知的活動の過程”であると考え、時、“驚き”とは、“新たな知”“新たな既知”へと向かうための“知る”という運動の過程を生み出すエネルギーを、瞬時にして我々の中に生み出す、或いは、供給するものと考えすることはできないか。

“未だ出会ったことのない知＝自身にとっての新たな知”との出会いにより瞬間的に生じる“驚き”という一種の爆発状態により生まれる衝撃波＝インパルスは、我々の“既知によって安定を保たれていた精神”に襲来しそれを揺り動かす。人間の精神の状態を、“心の状態”と言い換え、その心の状態が、何かによって揺り動かされることを“感動”と表現するならば、“驚き”とは、“自身にとっての新たな知との遭遇によって引き起こされる感動”と表現することが可能となる。

#### 4

地球という風土が生みだされていく過程を想像してみると、そこには、“新たな知との出会い”“その地を生み出す未知なる知の体系との出会い＝新たな価値の形との出会い”による、“驚き＝感動”が満ちていることに気付かされる。そして、その一方で、そこには驚きの基となる何かの存在が予定されていないことにも気付かされる。

しかし、“全くの未知なるもの”がそう易々と我々の前に姿を現すものだろうか。そもそも未知なるものが存在するとして、そのものに対する何の知識、予想、予感も無くして、果たして驚きというものが起こり得るのであるだろうか。“全くの未知なるもの”が、その“圧倒的な存在感”を持って我々

を驚かしめることがあるとしても、多くの場合、“驚き”とは相対的なものであって、“未知の程度＝知らなさの加減”とでもいうようなものの測定とそれによる比較によって起こるのではないだろうか。仮にそうであるならば、我々はそれを測定するための“物差し＝価値の基準”を持っていることになる。

実際、多くの場合、我々が覚える驚きの大・小、或いは、多・少は、つまり感動の程度は、我々が新たに出会った未知なるものに対する、硬さ・大きさ・輝き・肌触りその他様々な、我々が既に持つ“常識＝価値の基準＝価値の物差し”を用いた全く一瞬のうちに行われる様々な計測と演算の結果によって導かれるように思われる。

ゆえに、多くの驚き・感動は絶対的なものではなく、相対的なものである。相対的であるということは、比較できるということである。比較できるということは、比較の対象となる双方が、双方を構成する様々な要素とその関係も含めて、比較の対象となりうる構造を有しているということの意味するであろう。

ならば、我々がその無知さゆえに“新たな知”“新たな価値”とを感じるものの内部、或いは、“新たな様式”とを感じるものの内部には、我々にとっての、“既知＝新たな価値に対するところの通常の価値”、或いは、“既知なる様式”が持つ構造と同じ構造が存在し、その構造が生み出されるために必要な、“人間の精神も含めた風土”もしくは、“風土の類似”“風土の連続”が併せて予定されているということになりはしないか。

原初的なもの、或いは、何か加工が施されたもの。物理的な作用によるもの、或いは、そうでないもの。我々の生活は、様々な“形”によって埋め尽くされている。それらの多くは、それぞれに名前を持ち、そして多くの場合、それらは文字によって表記される。形が生まれ、それが多くの人間の共通の価値＝共通の形として位置づけられ、その形が“音というかたち”を伴って“文字という形”が生まれる。その誕生の過程を眺めれば、文字が思考の最後に生み出される“形”の典型であることが理解できる。“知の形の典型”として文字は存在し、おそらく言葉もそれに倣うのである。それは“単なる記号”としての存在を越えた新たな価値の価値である。

では、現在の文字の原点には何が存在したのであろうか。文字という価値の形の始まりに既にあった形、多くの文字は、自身の母体を“モノの形そのもの”としていたのではなかったか。それは、様々なものをその内部に詰め込まれた“絵”であって、その内部に詰め込まれた様々なものの総体を表出する“美の形”ではなかったか。漢字、アルファベット、アラベスク……。地球上に存在する様々な文字と言語が、自らの個性に潜む美を、形と音によって主張している。その意味において“美”は表面に現れた価値であると考えることが出来よう。では、その美の存在の根底にあって、絶えずその表面に現れたところの美に影響を与える存在は何か。仮に、美が本質に向かった様々な変化や変形の果てに、その意味では、典型的な価値へ向かった洗練を経て最終的に姿を現すものであるとすれば、全くその洗練の過程を経ていない、或いはそれ以前にそもそも存在してい

るものは何か。それはまだ“名前すら無いものとしてのもの”“物体”“物質”ではないか。

洗練の果てに生み出された統一的な知の形としての文字。しかし文字は、自らの内に宿す美によって、単なる機能を越えて我々拘束する。その背景には、極めて単純な、それゆえに我々に抗うことを許さない極めて強固な存在が潜んでいる。

我々人類は、多くの“もの”や“こと”を自ら生み出し、必要となればそれらを様々に変形させてきた。それはまた、一つの洗練の過程でもあった。しかし、その洗練を為してきた人類でさえ未だ抗うことが出来ないものを“美”がその内部に宿しているとすれば、それはまさに“人知を超えたもの”として、我々が畏怖の念を込めた上で“自然”と呼ぶ存在であろう。そしてその“自然と呼ぶ存在の構造”こそが我々を常に拘束する。

## 5

フェニキア人によって生み出されたというアルファベット、或いは、アルファベットの原型という表現の方が正しいのかもしれないそれは、経済の円滑な流れのために、ヒエログリフと楔形文字を結びつけることを目論んで生み出され、やがてその数を僅かに増やしながら、現在の形へ辿り着いたという。大きく異なる営みの中間へ、その双方とも異なりながら双方に親しい形として入り込み、自身も含めてそれぞれの差異を親和させ、結果として、それぞれの差異を維持もしくは含みながら、新たな広がりを作り出していく。フェニキア人の営みの性格が、アルファベットの誕生と成長に如実に現れている。

親和とは、異なる幾つかのものが、親しみ、和することであろう。そのためには、その境界面を溶かす、或いは、結びつける存在が必要になろう。AとBの間に存在し双方を結びつけるCという存在が必要になろう。しかし、AとBの間にCが位置し、それぞれの境界面が接着されたとしても、果たしてそれだけで、“親和”は成り立つのであろうか。Cの存在により、AとBが交わり親しむことが可能とならなければ、それは成立の歩を始めることは出来ないのではなかったか。Aの用いる言語とBの用いる言語をCが翻訳する。例えばそのように考えるとき、そこには、何か共通の“基準＝価値”の存在が明らかになってくる。人と人との共通の基準、共通の価値とは、“生活＝生＝命”というものであろうと考えられる。

肌の色も、体格も異なる人間を無数に集めたとする。集められたのは人間だから、身体的な際のほかに、個性の差異がそこには加わる。その彼らが口々に何か言葉を発している様を想像する。それは一種の混沌＝カオスの状態として想像されるだろう。しかし、個々の人間を構成する最も基本的な構造としての身体は、人種ごとの身体の大きさや、質にかかわる多少の差異こそあれ、皆同じ“モノ”で構成されている。骨は骨として、皮膚は皮膚として、みな同じ物質による同じ構成として、同じ構造を有している。

未知との出会いにより多くの驚きが生み出される。しかし驚きの対象の内部には、それぞれに必

然としての構造が存在し、その構造についてその原理を探っていこうとすれば、多くの場合は極めて高い類似と出会う。その構造が何ゆえに高い類似を示すのか。それは、全ての価値が、恐らく、“生=生活=命”へとつながられているからに他なるまい。

人間の生み出す様々な生活の形は、精神の活動の形であろう。それゆえその様々な生活の形の存在は、精神活動の差異の存在を裏付けるものであろう。では、その差異の背景には何が存在していたか。それは、“風土=natural feature=自然の姿・形”そのものと、それによって生み出されるリアリティーの差異ではなかったか。

人間の文化の差異を生み出すものは、直接的には人間の生活およびその生活によって生み出されるところの精神の営みであろう。しかし、如何なる洗練を経ようとも、“風土”は常に我々の生を拘束し続ける。我々は今、自身の背後、或いは足下に在る、大地・地質・地勢を構成する“物体”“物質”が、いかに巨大な引力をもって我々を呪縛して離さないかということに否応なく気付かされる。

## 6

我々は、極めて多くの“物”に囲まれて生きている。岩石・金属・樹木・樹脂・水・紙・・・・・・・・。更には、それらを組み合わせたり、それらから抽出された物を原材料として人工的に生み出された物、厳密に言えば、我々の目には見えないが、それらの様々な“物”と“我々”との間に隙間として存在する空間を埋め尽くしている我々が空気と呼ぶところの様々な“気体”や、いつ頃からその存在がささやかれている“暗黒物質”=“ダーク・マター”と呼ばれるものさえもそこに含まれる。我々の世界には、およそ物質でないものは存在しないのだ。

物体を作る物質こそが素材であった時代は去り、事、事象が素材化していく。多様化・細分化・複雑化の過程を経ながら個々の境界線は無限に接近する。その結果、もはや自他の明瞭な区別がつかない或る種の“混沌化”が進行し、同時にそのことにより、既定の価値への一種の再編が進行する。

(新聞記事などの) copy ; (執筆素材としての) writing material ; (建築材料としての) building materials ; (原料という意味での) raw materials ; (ペンや紙などの筆記用具) writing materials、素材という言葉が英単語に置き換えてみようとすると、様々なものが現れてくる。これは、単純であった社会、或いは文化が、人間の飽くなき営みとともに複雑化し、細分化し、或いはまた融合していく過程において、それと同調するように起こされていく意味の変化によって起こされた言葉に対する概念の変化による用法の変化・拡張の結果であろうと考えられる。

我々は物質によって満たされた世界に、自らもまた物資によって構成された人間というものとして共に存在している。我々の体の表面は、空気、或いは暗黒物質と接し、その空気または暗黒物質もまた、我々人間をはじめとする生物や鉱物その他の“物”“物質”が所有するところの表面と隙間なく接している。それは、地域ごとの自然や精神を含めた風土が、仮に設定した中心から徐々に



離れた、しばしば辺境と表現されるその外延部において他の風土と交わり、それぞれの中心から見れば相当に異なった、考えようによっては全く別の、“精神も含めた風土”が生みだされながら切れ目なくつながって地球を覆っている様とよく似ている<sup>5)</sup>。

気候や気象の世界では、その境目を、厳密に面をもって分け隔てることはできない。鉱物や植物などの“物質の世界”においても、山脈や半島といった、人間のスケールから考えればとてつもなく大きな地質・地勢の連続の中でも、やはり、ここからここまでがAでここからここまでがBであるというような厳密に切り分けは、なかなか簡単には出来はしないのだ。

Fig.1 は、砂による地勢が、徐々に岩による地勢へと変化していく様子を、航空機の窓越しに撮影したものだ。大地を覆う砂が大きなうねりを作っていて、それが一定の方向にゆったりとした縞模様を作っている。隣は、その縞模様が地平線まで続いている様子を撮影したもので、砂の広がりやが相当なものであることがわかるだろう。更に下段右端は、その砂の地域が終わりを迎え、岩山のようなゴツゴツした地勢へと移り変わる丁度その境目を撮影したものである。一見劇的な変化が起こっているように見えるが、その左隣とさらに左隣の写真をよく観察すると、岩山の様なゴツゴツした隆起の間に存在する窪みには、未だに砂がその風紋をもって、自身の存在を主張している様子を見て取ることが出来る。

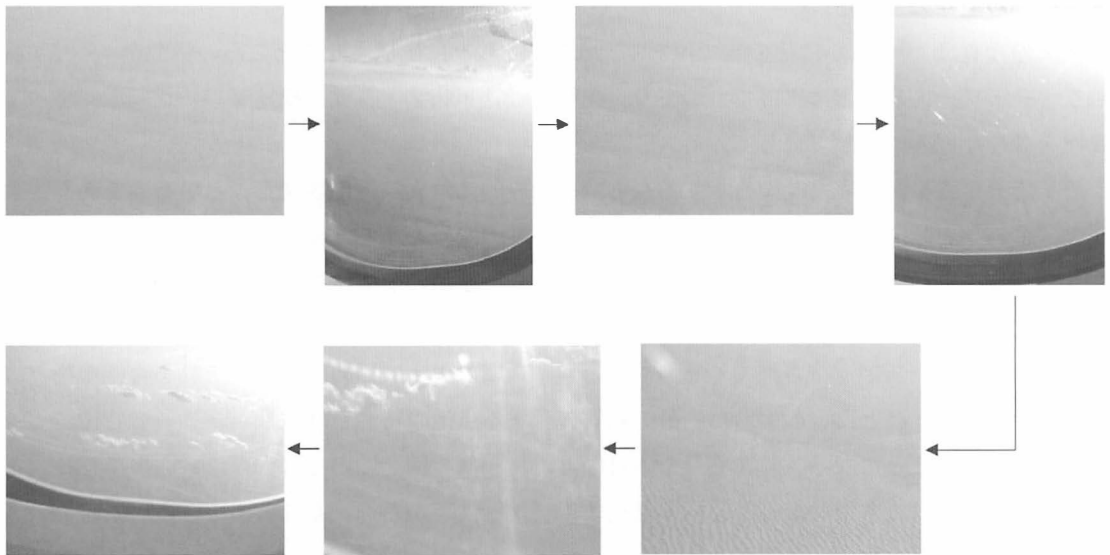


Fig.1

地勢の移行（中国大陸南部）

岩から砂へ。ゴツゴツからサラサラへ。風化のメカニズムに従い、大きさと質が変化していく。

砂と岩によるサラサラとゴツゴツの広がりやが暫く続き、やがて別の地勢へと変化していく。ゆったりと、しかしジグソーパズルのように入り組みながら、大地は繋がっているようだ。

更にこの写真は別のことに気付かせてくれる。それぞれの大きなうねりは、小さな沢山の砂のうねりで出来上がっている。全体と部分。大きさと質。それぞれがそれぞれの特徴をもちながら、集合して、遥か彼方まで広がっている。

Microcosms と Macrocosms。小さな世界が大きな世界を形成していく。均一な組成、同じ構造、同じ形。砂粒と風の流れによって、地域の宇宙が生み出されていく。そして更に、そこに隣接するゴツゴツした岩山の地域へと目を移せば、そのゴツゴツした連続は、砂のうねりと同じように幾筋もの連なりの繰り返しとなって地平線へと押し寄せていく。そして、それらの鉱物の風景は、海の姿を彷彿とさせる。水という、砂よりもはるかに小さな“分子”による深さと広がり。地球を形作る物質と地球に働きかける地球自身の力＝風景生成のメカニズムが、気が付けば、地球表面に極めて類似した形を生み出している。

“特定の名称や固有名詞、もしくは学名をもって区別するところに代表される物質の世界”では、そのほとんどの場合、極めて明瞭に個々の特徴をもって自他の区別を明らかにする。つまり、物質は、個々に異なった構造によって、また、その構造を構成するところの諸要素の様々な性質によって、自他の性質・特徴・性格を表明するのである。すなわち、或いは裏を返せば、個々の物質は、個々に特徴のある構造、もしくは、その構造を構成する諸要素において、まさにその物質であることを表明可能なのである。

個々の物質は“明らかに他の物ではありえない”と我々に確信させるところの特徴を、外見・肌触り・味・臭い・音などによって、つまり、視覚・触覚・味覚・嗅覚・聴覚等の知覚刺激によって我々を含めた周囲に対して発している。

そしてその性格を際立たせようとするならば、一般的にはより純化させることが有効であり、金属の“精錬”と呼ぶ工程はまさにその典型である。この過程を経ることで、不純物が取り除かれ、より純粋な構造へと物質が再構成される。それにより、精錬の前に含まれていた産地ごとの地質を反映した組成の差異としての“地域性”は取り除かれ、均一なもの、洗練されたものとして、その本質だけがクローズアップされてくる。もっとも、金属のように極めて厳密にそれが可能な物質は多くはないから、ほとんどの場合は、その物質の産する土地の特徴＝地域性が、物質の特徴として強く反映されることになる。特に石材や木材などは、一部の例を除いては未だに人間の手で組成を再構成することはできないから、恐らく最後まで“地域性”から逃れることのできない素材ということになるのであろう。

実際に、花崗岩をはじめとする石材には、その石材が採取される土地の名前が付けられたものが少なくない。例えば御影石と呼ばれる花崗岩は、兵庫県神戸市の御影地区から産する白い花崗岩を指すのであり、それ以外の花崗岩に“御影石”は存在しない。その意味においては、大地の活動の結果生み出された石材は、その土地から最後まで切り離されることはないのだ。

では、石材に対する洗練手段がないのかと言えば、地域性の残存を特徴の前提として、幾つかの

方法が存在する。それは、“shape - up”という言葉が示す通り、削ぎ落とし、磨き上げる行為としての、“研磨”するという手法である。金属に対する精錬とは異なり、この場合は、素材・材料が持っている“地域性を磨き上げ、洗練させる”という手法となる。勿論この方法は、石材に対してのみに有効な方法ではない。金属、木その他ほとんどの物質に対してこの方法は有効であり、研磨の結果、その表面は見違えるような姿を現す。

右の、Fig. 2 と Fig. 3 はその例である。Fig. 2 は、エジプトのアスワンにある採石場で、強い日差しによって風化した赤い花崗岩の肌を撮影したもので、Fig. 3 は同じ種類の花崗岩の表面を研磨したものを撮影したものである。写真はグレートーンに変換されてはいるけれど、Fig. 3 においては、岩石を構成するそれぞれの成分が、それぞれどのように組み合わせられているかということも含めてはつきりと見て取ることが出来るであろう。



Fig. 2 花崗岩表面 筆者撮影

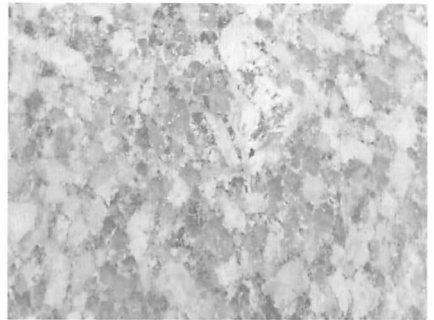


Fig. 3 花崗岩表面（つや）筆者撮影

研磨の過程で、材料の表面から傷や凹凸が取り除かれ、代わりに平滑で艶やかな面が与えられる。その結果、例えば、成分である石英などの結晶の透明度と反射率は向上し、組成独自の輝きが増してくる。それは、その素材にしか宿ることのない独自の美しさ＝自己主張であり、一度その自己主張を知った者は、その表面を見ることで、そのものの正体を言い当てることが可能となる。

磨き出された表面には、その岩石が、自身の故郷であるところの岩山の一部として我々に示していた剥き出しの荒々しさによる感動とは別の感動が生み出されている。それは、既知の姿とは異なった、人間の手によって生み出された未知の姿が放つ新たな存在感であり、それに触れることにより、我々は驚きに襲われ、次に、新たな価値を手に入れる機会を得たことに気が付くのである。

磨き上げられた表面に対する映り込みや透明度の向上による光の反射効果の変化が生み出す錯覚により、我々は重量感や形態の緊張感の増減等から生まれる新たな喚起力を発見させられる。

新たな価値は我々に驚きをもって迎えられる。つまり我々は、感動とともに新たな価値を受け入れるのである。恐らくそこには、様々な価値を含んだ“美”へと向かう幾つもの言葉・要素が準備されると思われる。“肌触り”“色彩”“陰影”、ごく稀に、聴覚に対して訴える“音”も恐らくそこに含まれているのである。

素材・材料としての物質に対する人間の単純な行為が生み出す新たな喚起力＝新たな価値が、先ず行為を行う自分自身を驚きへと導き、やがて、その驚きを用いた人間によって、新たな驚きが提示され、更にその地の、或いは、地域の精神活動の集積として存在する文化と結びついて、遂に新

たな地域の価値を生み出していく。

物質を前提とした価値は、基本的に物質の限界とともに在る。正確には、物質の組成とともにある。それが破壊されたときは、その価値は失われる。もちろんそこに新たな価値を見出せば、つまり、そこに現れる現象に新たな価値を見出せば、言い換えれば、そこに現れる現象を、自我によって新たな価値として感知もしくは認知するのであれば、そこには新たな価値がまた誕生することになるのだ。

例えば、フランス共和国パリ市のルーヴル美術館に収蔵される、大理石で作られた古代ギリシア古典期の彫刻の一つである Fig. 5 及び Fig. 6 に示した、通称ミロのヴィーナスことミロ島のアフロディーテは、その腕の欠落によりむしろイメージの拡張効果を生むこととなっているし、バチカン市国のバチカン美術館に収蔵される、恐らくは、ローマ時代に制作されたと思われる Fig. 7 の、通称ベルベデーレのトルソーと呼ばれる大理石の彫刻は、両腕・首、正面に向かって左足の脛から下、右足の膝から下が失われており、それが発見された時代にはただの残骸もしくは醜い塊として受け取られていたであろうに、ルネサンス期を代表する芸術家である彼のミケランジェロ＝ブオナローテは、像が受けた喪失が結果的に生み出した塊としての強い存在感に感化され、しばらくはその影響下から抜け出すことが出来なかったといわれている。

もちろん、上に挙げた事例のような新たな価値は、その彫刻が生み出されてから遥か後に生まれた人間が、様々な価値の拡張の歴史の上で見出したものであるものであり、当時の制作者がその様なことを予定していたなどということは実際ありはしないのだが、時代ごとの価値の広がりには差があるとしても、我々を取り囲む森羅万象が、様々な驚き・感動とともに新たに価値づけられ、その都度、生まれ変わるということを示す事例の一つとして、それなりに有効なものであらうと考えている。

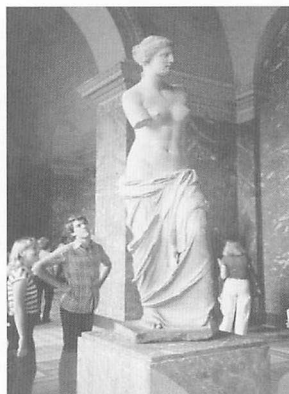


Fig. 4 ミロのヴィーナス  
筆者撮影

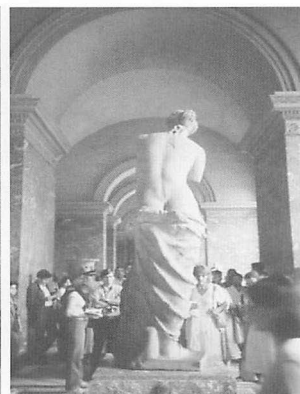


Fig. 5 ミロのヴィーナス  
筆者撮影



Fig. 6 ベルベデーレのトルソ  
筆者撮影

彫刻に限らず、造形物には必ず制作者が存在する。それが一人の手になるものなのか、複数の手になるものなのかの如何に関わらず、必ず制作者と呼ばれる技術者が存在する。彼らは、自らも含めた依頼者の内側に存在する不可視なイメージを可視なイメージへと変換し、その喚起力も含めて、見る者の眼前に提示することが出来る様々な知識と技術、恐らく、有名無名に限らずその技量に釣り合うだけの知性を併せ持った者であったに違いない。

また多くの場合、特に建築からそれぞれの物が独立し始める時代が来るまでは、それぞれの造形物には予め“完成”の形が定められていたはずである。つまり、造形物には“終わり”が定められていたはずであり、現在発見されている多くの造形物は、その造形の終わりを、制作者によって迎えさせられていたと考えることが妥当であると思われる。であれば、その“完成”の姿に向かって全てのことが準備され、造形が進められ、完成した形において、制作者と制作を依頼した者の意思・価値が表明されることが目指されたのであり、腕の折れた姿や足が失われた姿などがそもそも予定されていたはずはないのである。

予定され準備された素材は、全て制作者のイメージの表出の為に奉仕するために存在する。ならば、その材料・素材は、そのイメージを再現するために必要な可能性を作者によってその物質の内に見出されていたはずである。

今、作者の目の前には、材料としての石材の塊がある。それはまだ何の形も与えられておらず、ゆえに形による喚起力は皆無である。逆にそこで際立つのは、純粋に物質としての素材の美しさの一端のみである。制作者は、イメージの再現の限界に挑もうとする。勿論そのために払われる努力とその結果として予定されるイメージに相応しい材料が選ばれているだろう。作者は、自身が扱えない素材は準備はしない。自身の力に対する認識力も含めて、素材は制作者とつり合っている。素材の限界は、仕事の限界と密接に関係している。すなわち、素材の限界は、表現の限界に密接に関係し、表現は作者の限界と密接に関係している。

Fig. 4 から Fig. 6 に示す二つの彫刻は、自然主義的な態度で作られた具象彫刻である。ここで、敢えて“自然主義”ではなく“自然主義的”と記したのは、様々なところに表現の誇張が窺われるからではあるが、それらのことも含め、この二体には人間の身体に対する執拗な“写実主義的制作態度”が満ち溢れている。これらの彫刻は、幾つかの区分を持つギリシア彫刻の特徴を基準にした時代区分にあって、明らかに古典期と呼ばれる時代以降の特徴を示しているから、ギリシア彫刻がその頂点を極め、ほぼその様式を完成させた、つまり、その典型として自他ともに認める様式を示していると考えて差し支えない。

“典型として認める様式を示す”とはどのようなことを意味したか。それは“ピーク＝頂点”を示したということであって、それ以上の根本的な変化を示すことが無くなったということを示すのではなかったか。

美術史を、特に彫刻の歴史に対する鳥瞰を試みる時、彫刻が再度大きな歴史的転換期を迎え

るのは、実にそれから 2000 年以上の時を経て後の事である。時代を経て生み出された造形物によって、それまでの彫刻の概念は大きく変化をした。それらの造形物は、彫刻そのものを、その概念ごと、歴史の振り出しへと押し戻した。いや、その造形物が果たして彫刻であるのかも、実は未だ定かではない。

ならば、2000 年以上の時を経て登場した、物・物質という意味の名前、“オブジェ”として呼ばれるそれらの造形物は、造形美術そのものを、その概念ごと、歴史の振り出しへと押し戻したことになる。

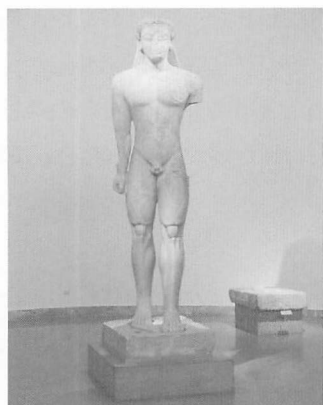


Fig. 7 クーロス 筆者撮影

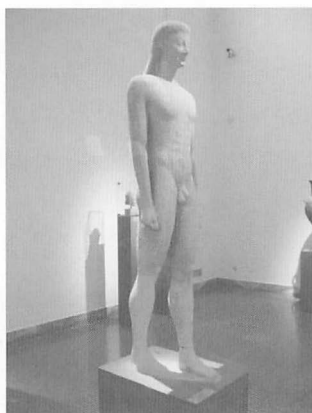


Fig. 8 クーロス 筆者撮影

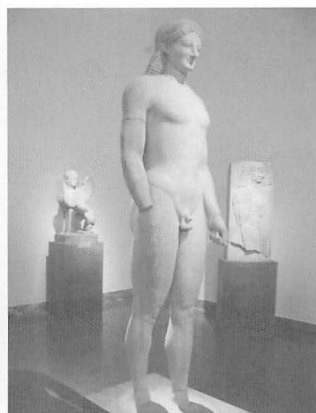


Fig. 9 クーロス 筆者撮影

暗黒時代を経て、地中海に再びギリシア文明が姿を現し始めたころの彫刻の姿を考えてみよう。Fig. 7 から Fig. 9 は、アルカイック様式と呼ばれる新たなギリシア彫刻が産声を上げた頃のものであり、クーロスと呼ばれ親しまれている彫刻である。片足を半歩踏み出し、体は足を踏み出した方向に正対する姿は、明らかに古代エジプト彫刻の影響を示している。Fig. 7 を観察すればわかるように、初期においては、形態は角張り、一般にギリシア彫刻という言葉から連想されるような優美さや、自由さ、それを象徴するような動きなどは全く見受けられない。それでも時とともに、体のいたる所に目立った、言わば“四角い”印象は薄まっていき、アルカイック期後期（BC500 年代頃か）にもなれば、足や腕の筋肉、目鼻立ちや口元などの表現は、ずいぶんと自然で、柔らかく、解剖学的にも整合性のとれたものとなってくる。もっとも、その後に来る古典期の表現と比べれば、作り手の思考・解釈としての“表現”ではなく、“何かの伝承が巧みに行うことが出来るようになった程度”に留まる。と言ってしまっては厳し過ぎるであろうか。

クーロスやコレーといった男女の姿を模した彫刻は、硬質なエジプト彫刻の影響からの完全なる自立を果たしてはいない。作者の周囲に存在するところの人間を対象とした、或いは、それを価値としたという意味での写真・自然主義には未だ到達していないのであろう。とは言え、Fig. 11 に見る頭部全体とその部分各所の造形と、Fig. 12 のそれとを比べてみると、Fig. 12 の造形は随分と人間らしい豊かさを帯びだしていることに気付かされる。

Fig. 11 の彫像に見る風化の度合いは、Fig. 12 のそれと比べて、材料の大理石の結晶の一粒一粒が確認できるほど大きい。もっともそれを差し引いたとしてもこの二体の造形の差が覆ることはいないだろうけれど、この二体の彫刻の像造年代はそれほど離れてはいないと思われるから、それまで徐々に進行してきた、“彫刻を行うにあたって必要とされる様々な技術や人間の体に対する理解と立体に対する理解”が、短期間のうちに急激に熟成されたのではないかとと思われる。



Fig. 11 クーロス 筆者撮影

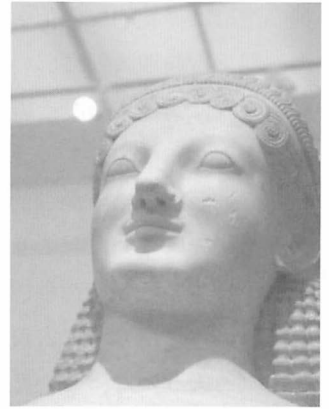


Fig. 12 クーロス 筆者撮影

Fig. 9 と Fig. 10 の造形のもっとも異なった部分は、実は、形の持つ、或いは形の内部に潜む様々な質の表出に関わることであって、言い換えれば、作り手の能力の差によるものなのである。それは、大理石という素材・材料をどのように用いれば、対象の持つリアリティを再現できるのか、或いは表出できるのかということに関する様々な理解と、表現に奉仕するノウハウの質と量の差なのである。Fig. 10 の彫像は、過去の輪郭を追い求めた結果としての姿を現しているのではなく、明らかに、人間の体の内部構造を追い求めた結果としての表面によって、豊かな広がりを感じさせる輝きを放つに至っている。

もっとも、このアルカイック期の終わりから、アレクサンダー大王の東方遠征に始まるとされるヘレニスティック期の始まりまでのいわゆる古典期のギリシア彫刻は、人間の姿というよりも、その肉体の理想化を通した人知を超えた存在としての“神”の姿を追うものであり、あくまでも生身の人間の人体をその手がかりとした、さらなる“普遍的な価値”＝“美”を目指したものであったとされるから、“自我”“意識（或いは無意識）”といった、視覚・触覚・その他の感覚器によっても恐らくは感知できない、言わば心の中のみ存在する不可視イメージを可視化することに努めていたのであって、その意味では古典期の彫刻を自然主義という言葉で表現するのは妥当ではないのかもしれない。

アルカイック期の彫刻の始まりには、エジプトの彫刻が存在している。足を前に踏み出し、強い正面性を持ち、特に太腿や膝頭周辺の説明的表現には、アルカイック期の彫刻クーロスと極めて強い類似性が見受けられる。その様子は、Fig. 13 および Fig. 14 において、よく見る事が出来る。もっとも、彫刻としての造形性としてはどうであろう。エジプト彫刻が既にその様式の完成を見ていて、何か確固とした不動の充実感をその造形の細部の完成度においても見せているのに対して、Fig. 8 に見るクーロスは、未だその造形の目指す行方の定まらぬ、単なる形式のみが存在しているように見受けられる。

事実、クーロスに始まるギリシア彫刻の造形は継続的な変化を見せ、古典期前期、古典期後期において、ついにその極致に到達する。その変化は、かつての姿からは想像もできない劇的なもので、筋肉の柔らかさ、硬さ、エジプト彫刻ではついに起こり得なかった自由な身体の内りや躍動感を、まことに巧みに、自由自在に表現をすることが出来るようになっていた。果たしてこの差異は、どこから生まれ出たので

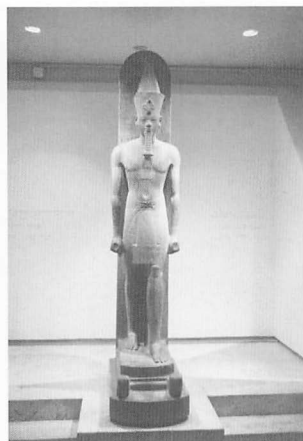
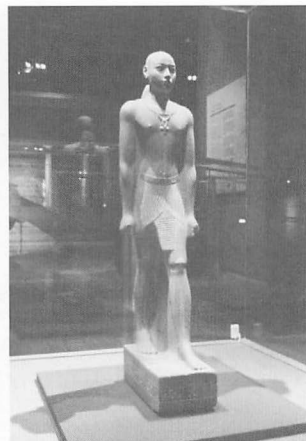


Fig. 13



筆者撮影 Fig. 14

筆者撮影

あろうか。完成したお手本が、手の届くところに存在していたにもかかわらず、ギリシア彫刻は大きく異なった世界へと向かっていった。エジプト彫刻の示す高い造形性と技術をもってしても越えることが出来なかった壁、ギリシア彫刻にその大きな変化を与えることを可能としたもの。それは如何なるものなのか。

Fig. 13 および Fig. 14 のエジプト彫刻と、Fig. 10 のクーロス像を比較してみる。エジプトの彫刻は、既に遠い昔から一定以上の完成度を持っており、Fig. 10 クーロス像が、その質においてようやく肩を並べるにいたった感がある。両者は互いに正面性が強く、ポーズも極めて近い。異なるのは、クーロスの方が、伸びやかで柔らかな印象を与えていることであろう。勿論、エジプトの造形がこれに劣っているということではなく、極めて類似した形を示しながら、質的な差異が生まれているということである。このクーロスの特徴は、Fig. 9 の彫像においても、特に太ももの表現などに強く感じられる。造形表現に関わる要素のうち、この比較において決定的な違いは、用いられている材料の相違である。

エジプトの造形物は、基本的に文字という機能を併せ持っている。そして、使用される石材は多種にわたるのだが、恒久性を得るためか、多くは花崗岩を用いて生み出されている。

文字という機能と要求される耐久性という関係からみれば、極めて必然的な組み合わせなのであるが、実はここにこそエジプトの造形が、ギリシア彫刻の要素を後に輸入し、その全体や細部に明らかにその影響を色濃く示しながらも、最後までその基本形である強い正面性を捨て去ることがなかった、或いは捨て去ることが出来なかった大きな理由の一つが存在している。自由自在に形を変えられた果てに判読が不可能となった物は、既に文字としての意味をもちえないのだ。エジプト彫刻にあってその輪郭を変えることは、恐らく文字としての機能を放棄することを意味していたのだ。



もつとも、エジプト彫刻に、柔らかな身体表現が存在しないわけではない。確かに、Fig. 17 や Fig. 18 に見るような、体をひねり、或いは曲げ、といったようなダイナミックな動きを示した彫刻はエジプトにはおよそ存在しないのだが、それでもその特徴である正面性という態度を守りながらも、実に豊かな身体表現を行っている彫刻は数多く存在している。特に、屋内に置かれていたであろうと想像される丸彫り彫刻やレリーフなどには、屋外に置かれている造形物とは全く異なった造形態度を示すものが実に豊富に存在している。

Fig. 15 と Fig. 16 はその事例の一つであり、その様式からいわゆるアマルナ時代と呼ばれるイクナートン<sup>6)</sup>の治世下に生み出されたものであると思われる。その造形には、その時代の特徴である“柔らかさ”“温かさ”が見事に示されているのではないか。使用されている素材の名称は定かではないが、硬度は大理石よりは高く、しかしながら花崗岩より大理石に近い均一な結晶を持つものであると推測される。細かく均一な組成で、それぞれの結晶が強固に結びついた石材において起こる破断面がそれを物語っている。

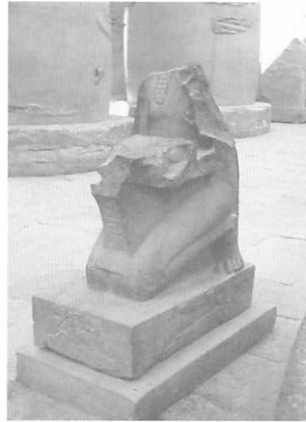
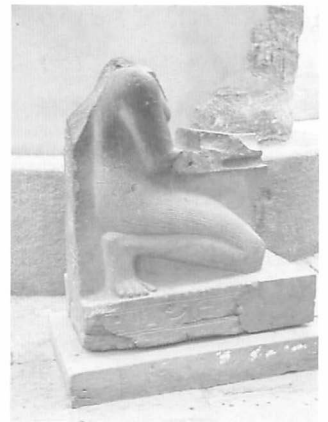


Fig. 15

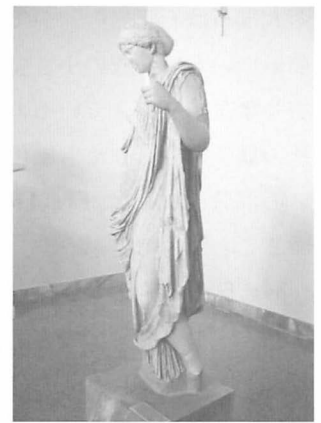


筆者撮影 Fig. 16

筆者撮影



Fig. 17



筆者撮影 Fig. 18

筆者撮影

Fig. 19 は、風化した岩石である。日差しと風の強いギリシアの海岸でしばしば見受けられる、さして珍しいものではない。前出のFig. 2やそれに続くFig. 3のような花崗岩では、このようなことは起こらない。まるで珊瑚の死骸のようでもあり、その意味ではある種の有機性を感じられるようでもあるが、恐らくそれは組成が溶けだしたかのように見えるその表面によって印象付けられるものなのだろう。

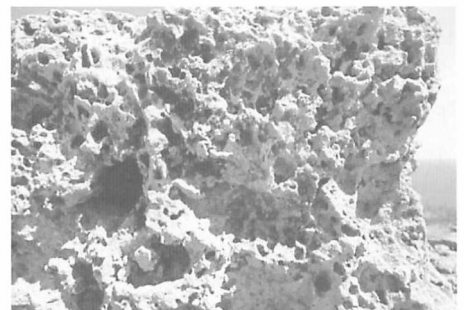


Fig. 19

石灰岩（風化）

筆者撮影

表面が溶ける。それはこの素材の重要な特質を表わしている。石材としては大変に柔らかいので

ある。それは脆さという側面と加工のしやすさという側面を持つことを示している。長年の間にこのような無残な姿になり果てるとしても、適度な強度と適度な柔らかさと癖のなさをこの素材が持ち合わせていたとすれば、制作者にとってはこの上ない材料であるということになる。風土の一部として、或いは風土のひな形として多くの地域で背負わされてしまう一種の土着性による呪縛を離れて、制作者は、自身のイメージの再現にのみ専念することが出来るのだ。

過渡期として存在するアルカイック期を経て、地中海地域の造形は極めたダイナミックで豊かなものへと変化していく。多くの彫刻や神像は、この地域から、多く産出される大理石を使用して作り出されている。

大理石は石灰岩の一つであるから、簡単にいえば石灰の小さな粒が均一に寄り集まってできているような石材だ。その様子は、奇しくも風化したクローソスの部分を映した、Fig. 11 をよく観察することで分ると思う。



Fig. 20 サモトラケのニケ

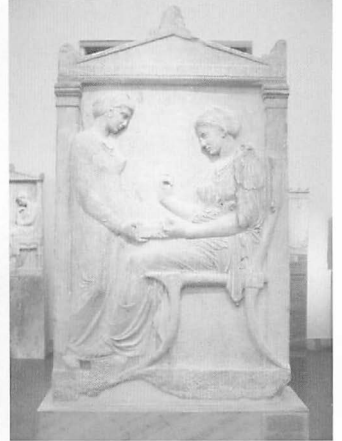


Fig. 21 レリーフ 筆者撮影  
筆者撮影

Fig. 5 から Fig. 12、Fig. 17 から Fig. 21 の大理石を用いた造形は、それがなにやら不自然に角ばったクローソスのものでさえ、どことなく穏やかでゆったりした印象を我々に与えては来ないだろうか。磨き上げられたものであっても、それが風化したものであればなおさらなのだが、それらの造形は、その様な印象を持って存在している。

大理石を用いた造形が引き起こす、穏やかと感じられる現象は、微細で均一で、光に対する多少の透過性を持つ石灰岩の粒の塊が起す光の乱反射によって引き起こされる。その複雑な乱反射は、様々なカーブを与えられた幾種類もの面によって、更に複雑な光の現象を我々に見せつける。しかし、それは大理石を用いた造形においてのみ起きることではない。例えば花崗岩を用いた造形においてもそれに類似した現象は起こすことは可能なのである。またその組み合わせによっては、例えば研磨された大理石の造形物と、風化した、或いは鑿を用いた造形手法で仕上げられた花崗岩の造形物との組み合わせにおいては、恐らく研磨された大理石の造形物の方が、視覚的にはより強い硬質感を我々に示すのである。研磨された大理石の表面は、Fig. 3 の研磨された花崗岩の表面と同じ状態となっている。両者の間で異なるのは、組成物である結晶の大きさが大理石は細かく均一で、花崗岩大きくはばらばらであるという点である。物質の組成が、決定的な存在感の差異を生むのである。

全ては表面で発生する。光の透過という要素を考慮するのであれば、“全ては表面とその表面から

わずかに内側で発生する”との表現になるのであろう。素材の組成と表面の状態、或いは素材の持つ色と光の強さ、そして質が組み合わせられ、様々な現象が引き起こされる。

物質の表面で、その表面の状態による様々な影響を受けながら、光は物質の持つ特徴を映し出す。それは、例えば“硬い”或いは“柔らかい”といった質に関わる印象を我々の内部に出現させ、瞬時に様々な感動を喚起する。素材・感動・想像そして創造。様々な感動が生み出される。様々な感動は様々な想像へと結びつき、やがて“何がしかのイメージの生成”＝“何がしかの価値の創造”へと連鎖していく。

人類以前から風土の底にあり、人類の営みに絶えず影響を及ぼす物質。それはまるで心理学でいうところの“意識”に対する“無意識”に符合し、生み出され続ける“地域の形”＝“地域の価値”に絶えず影響を及ぼす。風土と人間の接触によって初めに小さな驚きが見つけ出され、次にささやかな美が生み出される。それはやがて大きな集合となって、いつしか地域に独自の“美のスタイル＝様式＝価値の形”を生み出していく。

生み出される美の前提には様々な風土が存在する。そこには風土を構成する地勢や気候、気象が存在する。それらは複雑に絡み合い、一見無数の組み合わせが存在するかのよう豊かな表情を我々に見せつける。しかし、それらはそれぞれの風土を構成する要素であるがゆえに、自ずとその地域、或いは土地に縛り付けられている。無数に存在するかと思われる組み合わせによる豊かな表情は、実は一定の幅、一定の狭さの中にある。それはその狭さゆえに特徴的であり、まさにそれこそがその地域、或いはその土地であり、豊さである。

その様な地域に縛り付けられている豊かさを担う要素にあつて、物質こそが、唯一人の手によって他の地域へと移り住んでいく可能性を持っている。人の手による豊かさの移動もしくは移植。地域の美を担う物質が新たな地域と出会う時、そこには新たな驚きが生み出される。それは新たな地域の想像力の喚起を呼び、新たなイメージの生成を呼ぶ。新たなイメージは時とともに醸成され、そのイメージによるダイナミズムが生み出される。それは新たなイメージによる、固定化されたイメージの攪拌である。

人類以前から風土の底にあり、自身の生い立ちに関わる強い記憶を自らに刻みつける物質。物言わぬ物質、素材が、新たな美＝新たな価値を生み出し、遠い異国に新たな風土を生み出していく。

---

#### 主要参考文献

『Microsoft Encarta 総合百科事典 2007』 Microsoft Co.

『Microsoft bookshelf version3.0』 Microsoft Co.

『新グローバル英和辞典』

神田每実『光と形－古代美術とその技法にみる光の影響とはたらき』愛知県立芸術大学紀要第 32 号 愛知：愛知県立芸術大学付属図書館、2002、

## 注釈

- 1) 原始仏典の中で最も重要なものの一つであり、バーリ語の原題「ダンマパダ」としても知られている。
- 2) 我々の認識できる現象そのものが実在で、そのほかに本体は存在しないとする説。
- 3) 三木清 (1897～1945) / 哲学者・思想家 / ハイデッガーに師事。太平洋戦争中、治安維持法違反の疑いで投獄され、終戦後獄中死した。 / 『人生論ノート』『唯物史観と現代の意識』他
- 4) 三木清『人生論ノート』東京：新潮社、pp132ー
- 5) 神田每実『光と形ー古代美術とその技法にみる光の影響とはたらき』愛知県立芸術大学紀要第 32 号愛知：愛知県立芸術大学付属図書館、2002、
- 6) アメンホテプ 4 世 (Amenhotep IV)。古代エジプト第 18 王朝の王 (ファラオ)。生年紀元前 1362 年?～没年紀元前 1333 年?。在位期間は紀元前 1353 年?～紀元前 1336 年?頃。父はアメンホテプ 3 世、母は正妃ティイといわれる。後に改名しアクエンアテン (Akhenaten、イクナートンとも) と名乗る。多神教であった従来のエジプトの宗教を廃し、唯一神アテンのみを祭る一神教を始めた。

## 図版キャプション

- Fig. 1 地勢の移行 (中国大陆/航空写真), 筆者撮影
- Fig. 2 花崗岩表面, 筆者撮影
- Fig. 3 花崗岩表面 (鏡面仕上げ), 筆者撮影
- Fig. 4 ルーブル美術館, パリ/フランス共和国, 筆者撮影
- Fig. 5 ルーブル美術館, パリ/フランス共和国, 筆者撮影
- Fig. 6 ヴァチカン美術館, ヴァチカン/ヴァチカン四国, 筆者札絵
- Fig. 7 アテネ国立博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 8 アテネ国立博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 9 アテネ国立博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 10 アテネ国立博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 11 アテネ国立博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 12 アテネ国立博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 13 ルクソール美術館, ルクソール/エジプト・アラブ共和国, 筆者撮影
- Fig. 14 アスワン博物, アスワン/エジプト・アラブ共和国, 筆者撮影
- Fig. 15 アメン面大神殿, ルクソール/エジプト・アラブ共和国, 筆者撮影
- Fig. 16 アメン面大神殿, ルクソール/エジプト・アラブ共和国, 筆者撮影
- Fig. 17 アレキサンドリア博物館, イスカンダル/ エジプト・アラブ 共和国, 作者撮影
- Fig. 18 アレキサンドリア博物館, イスカンダル/エジプト・アラブ 共和国, 作者撮影
- Fig. 19 スニオン岬, スニオン/アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 20 ルーブル美術館, パリ/フランス共和国, 筆者撮影
- Fig. 21 ルーブル美術館, パリ/フランス共和国, 筆者撮影