

# 第1章 ステンドグラスと鋳物

## 第1節 空間を創造する壁画

### 序 壁画とタブロー

「壁画」は壁、床、窓、そして天井といった建築構造と共に存在する。フレスコ、モザイク、ステンドグラス等の方法で建物に描かれる壁画は、単に建築に付随し、構造体を装飾するだけのものではない。祈りの場としての空間や権威を象徴する空間、あるいは豊かな居住空間の創造等、ある特定のテーマに沿った空間を創造するために造られる。そして空間に対して直接的に作用し、建築物自体の意味をも強める重要な役割を担うものである。このように考えるとき、建物から自由に切り離す事が可能であり、それが一枚の作品として完結するもの——タブローとしての絵画は、壁画とは大きく異なるであろう。タブローは、作品が置かれる場所が変化しても、描かれる内容・世界が変化することはない。一方で、建築空間を構成する要素としての役割を根底に持ち、特定の場所に表されることで対象と場が関連して意味を持つ壁画は、本来の場所から切り離されて見られるなら、その役割を失ってしまう。いかに壁画が、空間の創造と密接な関係性を持つものであるかが、理解できるだろう。

### 1 壁画と建築の空間

14世紀ジョット<sup>1</sup>の最高傑作とされるスクロヴェーニ礼拝堂に描かれたフレスコ画は、壁画が特定の空間を創造をしている一例と言える。この礼拝堂は、北イタリアのパドヴァの有力商人エンリコ・スクロヴェーニが、罪深い高利貸しを営んでいた父レジナルドの贖罪や、自身と家族の魂の救済を願って建てられたものである。

ジョットは礼拝堂の壁全体を使い、キリストの生涯を描いている(図1)。祭壇に向かって右上から「聖母マリア伝」を始めて最上段を一周し、2段目の「キリスト伝」へ、建築構造上の区切りや窓の構造を場面転換として見事に利用し、壁画と建築要素を連動させながら物語を繋いでいる。建築構造全体に描かれる図像は、空間を介して響き合い、夫々の場面に描かれる空と実在する天井は同じ青色で表され、観る者が物語に参加しているような臨場感を与える効果を生んでいる。



図1：ジョット  
スクロヴェーニ礼拝堂内観  
1304-1306年  
イタリア、パドヴァ

<sup>1</sup> ジョット：ジョット・ディ・ボンドーネ。

1266年頃、コルレ・ディ・ヴェスピニャーノ生、1337年、フィレンツェ没。

礼拝堂に描かれたフレスコ画の一部分を切り取って見てみよう（図2）。これがキリストの生涯の一場面「ユダの接吻」を描いたものであることは理解できるが、スクロヴェーニが求めた「魂を救済」し得る空間を生むという機能を、タブローのように見られたこの画面からは実感することが出来ない。すなわち、壁に表されるフレスコ画は、それぞれが独立した表現世界ではなく、建築空間を構成する要素であるのだ。

この事実は、一枚の作品として完結する「タブロー」としての絵画と比較すると明確である。例えば、ギャラリーに絵画作品を展示する場合（図3）、個々の作品は互いに独立し、ギャラリー空間と作品は直接的な関係を持たない。よって、これらの作品を別のギャラリーに展示しても、作品に表された内容が変化することはない。

タブローの対局にあるものとして「壁画」を考えたとき、壁画は特定の場所と関連し、空間自体を創造し得るものであることが理解出来る。



図2：スクロヴェーニ礼拝堂  
フレスコ画の一部《ユダの接吻》



図3：ギャラリーの風景  
筆者撮影

壁画は、建築物の目的とそこに表される図像がリンクし、ある特定の空間の創造を可能とするが、壁画と空間を密接に繋げているのが「素材」である。例えばキリスト教教会において壁画は、設置される場所と描かれる内容との結びつきによって空間を意味付けると共に、壁画素材が、キリスト教において重要な「祈りの空間」を創造するために重要な役目を担っている。聖堂における「祈りの空間」は素材によって作られるといっても過言ではない。

ギリシャのフォキス地方にあるオシオス・ルカス修道院聖堂<sup>2</sup>では、壁面及び天井アーチに石やガラスで作られるモザイク<sup>3</sup>によって、使徒や聖霊、キリスト誕生の場面が描かれている(図4)。アプシス<sup>4</sup>に向かって右のスキンチ<sup>5</sup>に、眠る幼児イエスと聖母を中心に描いたキリスト降誕の場面を見ることができるが、壁画はその祭日に聖堂で行われる典礼と呼応している(図5)。

さらに、下の壁面やアーチ内には聖人像が描かれているが、これらの聖人は、キリストや聖母より人間に近い場所に存在すると考えられ、彼らは信者の祈りを最上部のキリストへと取り次ぐ役割を果たしている。これもジョットのフレスコ画と同じく、表される人物や場面の内容が、建築構造上の位置と一致して配されることで聖堂内の空間を効果的に意味付け、神の子イエスがこの世に現れるという神学説を見事に視覚化している。

加えて、モザイクという素材・技法がこの聖なる空間を演出する。大理石やガラスといったモザイク素材は、時の経過に耐え、色あせることがなく永遠に継続される聖なる空間を築くために最適な方法であった。特に黄金背景のモザイクは、窓から射し込む光に反射して観る人の歩みと共にきらきりと、まるで自ら輝きを放つかのよう見え、「光のなかをすすめ」というキリストの言葉をそのまま再現したかのようなのである。黄金の世界を作り出すモザイクに用いる金のテッセラは、ガラスに金箔を貼った上に薄いガラス皮膜を重ねることによって作られている。これらが1つ1つ手作業によってモルタルに嵌め込まれることによって、表出するテッセラの面は様々な方向に向く。そして、太陽光は多方面に向く面に即して反射するため、豊かなニュアンスをもった神秘的な光を生み出す。信者達はこの光に、神自身の存在を認めたであろう。祈りのための空間創造が、壁画素材によって実現されている一例である。



図4：オシオス・ルカス修道院  
主聖堂内観  
11世紀初頭  
ギリシャ・フォキス地方



図5：《聖母マリアと幼児イエス》  
オシオス・ルカス修道院  
主聖堂アプシス

<sup>2</sup> 10世紀に福者(オシオス)ルカスが修行した地に建てられた。ギリシャ・アテネ北西、フォキス地方にある。

<sup>3</sup> モザイク：テッセラと呼ばれる石やガラス片を並べて図像を表現する技法。

<sup>4</sup> 聖堂東端の、祭壇を築くための突出部。祭室。

<sup>5</sup> 正方形プランの上に半球形のドームを載せることによって、四隅にできる接合部分。

## 2 壁画と記憶の空間

壁画は観る人を包み込んで、創造された空間の中に引き込んでゆく。キリスト教教会建築空間において、黄金モザイクで構成された壁画が「神秘的に満ちた雰囲気」を創るように、壁画は空間に対して強く働きかけることが出来る。そして現在、私が把握しているこの壁画の力は、私自身の体験を通して認識されたものである。

### 「壁画」の体験

私の空間認識形成に、より壁画空間と直接的に関係していると考えられる経験がある。それは、私が生まれ育った家の中で構築された。物心ついた頃から私の家では、実際に壁に絵を描くことが許されていた(図6)。描かれる場所は、部屋の出入口の扉、木製の仕切り壁、台所やトイレの内外など、殆どの場所に自由に描くことができた。中には2m四方に近い大きな面積の壁面もあった。時には机や椅子、食器棚などの家具に描くこともあった。部屋の四隅や床と壁の境目、構造上の区切り、引き戸の仕切り、ドアノブ、家具においては形の変わり目などが、インスピレーションを働かせるものであった記憶がある。また、高い場所には浮遊する雲を描いたり(図7)、人物を自分の背丈と合わせ、構造の区切りから立っているように描いたりと、私は幼いながら、壁などに描いた自分の絵には、紙の上で描くものとは全く異なる面白さを感じ取っていた。さらに、紙の上に描くものは紙の中で世界を広げていくのに対し、壁に描くものは、描いた世界や色彩が、単に壁の中だけでなく部屋全体に広がり、空間自体に働きかけていくことを実感していた。壁画と空間が持つ密接な関連性は、この体験を通して無意識の内に作品制作の基盤として形成されていた。私の作品は「壁画」以外に様々な表現方法を辿ってきたが、どのような形態の作品であっても、作品によって空間が揺らぐことが私にとって大切な事柄であった。つまり、作品と空間の関係性を常に重視して来たということである。この事実は他でもなく、これらの私の経験を通じて形成された重要な基盤によるものである。



図6：筆者制作 壁に描かれた絵  
中央は2010年制作  
右下の人物は1991年頃制作



図7：筆者制作 自宅の壁に描かれた絵  
1993年頃制作

## 舞台の記憶

もう1つ私の空間感覚形成に関係する記憶が、舞台の記憶である。私は3歳から15歳までの12年間、ピアノとバレエを通じて舞台と関わっていた（図8）。華やかな舞台の記憶、鍛錬の日々といった経験は、私の作品制作にある程度の影響を与えている。しかし、それらの多様な記憶にも増して現在の制作基盤へ直接的に関わっているものが、舞台経験を通じて形成された、空間に対する意識である。

舞台は、非日常的な巨大建築空間である。舞台から見える景色や空間、そして、それらを通じて感じる感覚は、観客席から感じるものとは全く別のものと言って遜色ない。舞台の中心に立つと、まず前方には開放的な客席が広がる。そして、下方には広大な床、穿たれた上方からは舞台装置が下がり下がっている。非日常的な感覚への誘いは、舞台上での演目が始まる「本番」において、さらに強いものとなる。演目のために照明が落とされると、床や天井そして客席は、あたかもブラックホールのように具体性を欠いた「黒い空間」となる。日常的な平衡感覚は一瞬焼失し、空間の中に身体が吸い込まれるかのような、不思議な感覚を覚える。そして、外部の騒音を断つこの空間が、より非日常的な感覚を助長してゆく。このような特殊な空間の中で、演じ手は自らの表現を繰り広げていくのだ。

自らの踊りあるいは演奏によって空間を満たす——自分の表現によって雰囲気を作り出すことを繰り返し経験してゆく中で、日常生活では形成し得ない「空間」に対する認識を私は得ていったと考えている。さらに言うならば、例えばピアニストが、目に見えない音の表現によって空間全体を満たし、人々の感情に訴えかける雰囲気を作り出すように、また、たった1人のダンサーが、魅力的なパフォーマンスをすることで巨大空間が引き締まり、特有の雰囲気を醸し出すように、音楽を奏でる、もしくは身体を使い踊るという表現は、単に聴覚や視覚的刺激に訴えるのみならず、それらの行為によって「空気＝雰囲気」を作り出すものなのである。私自身もまた、舞台に立つことを通して、自らの表現をもってある空間を満たしうる可能性を実感していたのだ。

私の舞台経験——踊りや演奏行為の先にある、いかに空間に雰囲気を作り出し、私自身の空間を創造するかということは、私の思考基盤を、作品によって空間を創造する壁画の概念に繋げた主要な記憶の1つである。



図8：踊る筆者  
1997年出演

## 第2節 ステンドグラス

### 序 ステンドグラスの魅力

ステンドグラスは、鑄造と共に私を強く魅了する世界である。私は、タブローとしての絵画と鑄物を巡る制作経過の先で、ステンドグラスという世界を知った。いや、絵画と鑄物を巡る思考プロセスが、私をステンドグラスへと導くことになった、という方が適切である。

鑄物の世界は、自らの五感を使って、素材や技法が生み出すさまざまな表情を感じ取りつつ表現する面白さを指し示した。それは、ステンドグラスもまた同様であった。素材技法の表情に自分のイメージを沿わせてゆくことで現れる魅力があったのだ。ガラスに描き表される図像や鉛の線を用いた表現が光の透過によって表出する世界は、内外の風景を結びつけ、新たな空間を作り出す可能性を持っていた。

#### 1 初期ステンドグラスに見る力強い表現

ドイツにあるロルシュ修道院により発掘されたステンドグラスの断片（図9）は9～10世紀に制作されたと推測され、最古のステンドグラスとして知られているが、ステンドグラスの正確な起源は定かではない。ステンドグラスが華々しく花開いたのは、12～13世紀にかけてのロマネスク後期～ゴシック期である。建築技術の飛躍によって、歴史上初めて壁面への大きな窓の設置が可能となったことをきっかけとして、以降、ステンドグラスは教会建築空間の重要な要素となった。

建築技術の飛躍とは、ゴシック期のキリスト教建築の3つの特徴——尖頭アーチ、交差リヴ・ヴォールト、フライング・バットレス（飛梁）である。ロマネスク建築で多用された半円型から先頭型へ変化したことで、天井の重さが壁ではなく支柱の頂点へかかることになった。さらに肋骨（リヴ）で補強された先頭アーチから、外壁に取り付けられた飛梁へ石造天井の重量を外に逃すことにより、内側の柱を細くし窓の面を広げることを可能にしたのだ。

この革新的な建築技術によって、それまでフレスコ画やモザイク画の場所であった壁が、ステンドグラス—光る壁として現れることとなった（図10）。



図9：《キリストの頭部》  
9～10世紀  
ロルシュ修道院  
ドイツ

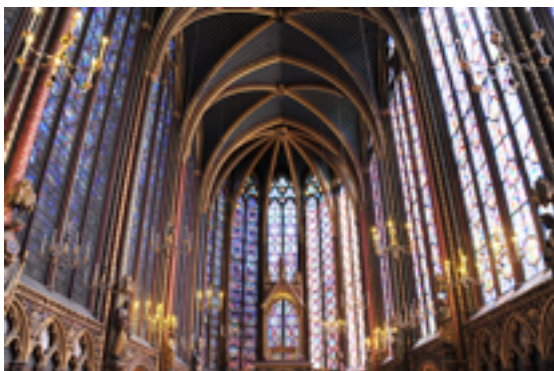


図10：サント・シャペルの堂内 13世紀中頃  
フランス・パリ

「光る壁」として誕生した12、13世紀の初期ステンドグラスは、シンプルで且つ力強い図像表現が魅力的である。

例えばカンタベリー大聖堂<sup>6</sup>のステンドグラス《貧者の聖書の窓》<sup>7</sup>の部分《種まく人》<sup>8</sup>（図11）は、人物の手から蒔かれる種がガラスピースの中にまとめられ、鉛の線によって囲まれている。あたかも手から帯状の布が垂れているようにも見え、不思議な図像である。また表される人物も、顔と身体は簡単に離れてしまいそうであり、足に至ってはどちらが右足で、どちらが左足か定かでない。他の初期ステンドグラスにも類似して見受けられる「断片を繋ぎ合わせたようなぎこちない」印象は、《種まく人》のステンドグラス全体に見られる強い線——ガラスピース同士を繋ぎ合わせている鉛棧<sup>9</sup>によってより強く感じられる。

しかしこの鉛棧は、ステンドグラス全体に「黒い線」のリズムを加え、巨大な教会に嵌められる空間スケールに打ち消されることなく、表された造形を明瞭にしている。さらには、衣服の赤や種が蒔かれた土壌の茶、背景の青といった色彩を取り囲むことによって、それらの色ガラスそのものを鮮やかに際立たせているのだ。

ステンドグラスの時代が進む上で、「図像を分断する」鉛棧の存在は一時、消滅の傾向を辿った。その原因は大きく3つ挙げられる。第1に、板ガラス製造技術の進歩によって、大きな板ガラスの製造が可能となったことで、板ガラスから取れるガラスピースの面積が増加した結果、鉛棧を入れる必要性が減少したこと。第2に、ルネサンス以降の近代絵画の影響を受けて遠近法的な描画表現がステンドグラスにも取り入れられたこと。第3の要因には、絵付け<sup>10</sup>技術の開発に伴って、より絵画的な表現が可能となったことであろう。ステンドグラスにおいて、タブロー画に似た自然な空間感や立体表現が求められると、鉛棧はそれらを「妨げるもの」として、表現世界から確実に浮いてしまうのだ。現代の技術をもってすれば可能なことかもしれないが、現実には、ステンドグラスから鉛棧を完全に取除くことは難しいことであり、もし仮にそれが実現したとして、それはステンドグラスと言うことができるだろうか。ステンドグラスをガラスと鉛



図11：《貧者の聖書の窓》部分  
13世紀  
カンタベリー大聖堂  
イギリス



図12：モレッティ=カセッリ工房  
《サヴォイアのマルゲリータ女王》  
1881年  
モレッティ=カセッリ工房 蔵  
イタリア

<sup>6</sup> カンタベリー大聖堂：13世紀 イギリスに建てられた大聖堂

<sup>7</sup> 《貧者の聖書の窓》：旧約と新約聖書を題材にしたキリスト伝とその教えを信者に図解したもの

<sup>8</sup> 《種まく人》：マタイ福音書第13章第1-9節より

「信仰の土壌にまかれた種は実を結ぶが、荒地に落ちた種は実が得られぬ」

<sup>9</sup> 鉛棧：断面がHやUの形状で、溝にガラス片をはめ込む構造を持つ鉛製の棧

<sup>10</sup> 絵付け：酸化鉄とガラス粉などで出来た顔料を、酢、水、油で溶き、ガラスに図像を施して、610℃前後で焼成すること

棧による表現技法とするならば、鉛棧の存在は肯定的に扱われるべきものであろう。しかしステンドグラスの歴史の中で、本来必然的であるはずの鉛棧が、存在しながらも存在を弱めるといふ、矛盾の時代があったのだ。

19世紀イタリアのモレッティ＝カセッリ工房制作によって制作されたステンドグラス《サヴォイアのマルゲリータ女王》（図12）は、一見どこに鉛の線が入れているのかわからない。しかしパネルを裏から見てみると、確かに鉛棧で組まれたステンドグラスであることが確認出来る（図13）。比類なき高い技術によって生み出されたものであることは事実だが、図版でこの作品を観ると、一枚の油絵の様にさえ見えてしまう。

2つの異なる時代のこれらのステンドグラスを比較したとき、私が求める造形性に近いのは、しかし、カンタベリー大聖堂のステンドグラス表現である。《サヴォイアのマルゲリータ女王》は、表される世界の中に照明光を設定して描写がなされている。左方向からの光源を想定して陰影が描かれるため、透過する光の強さ、方向、角度が定まっているのだ。これは、タブローとしての絵画表現と極めて近い感覚と言えるだろう。さらに、鉛棧の存在は陰影の中に潜み、ガラスの色彩や素材感といったステンドグラス独自の特色が弱められている。

一方で《種まく人》は、窓を通して射し込む光そのものを重要視する。このステンドグラスは、聖なる素材である色ガラスを透過する最も重要な存在「神」すなわち「光」で教会の空間を満たし、教会建築の主たる目的を果たしているのだ。教会という建物が持つ意味と結びつき、色ガラスと鉛棧が「光」を「神」へと昇華させることによって内部空間へ働きかけ、「聖なる空間」の創造を実現させている。

1つの作品として完結してしまうステンドグラスではなく、特定の場と共存し、光によってガラスや鉛棧が引き立ち、またこれらの素材によって光が命を持ち空間を創造してゆく、初期ステンドグラスに見られる力強い造形表現の特徴は、私の目指す制作意識と合致している。



図13：  
《サヴォイアのマルゲリータ女王》裏面



## 2 日本のステンドグラスにみる風景との戯れ

これら西欧のステンドグラスに対して、日本では全く異なるかたちの作品がある。日本にステンドグラスをもたらした人物に、小川三知<sup>11</sup>がいる。三知は1890年、東京美術学校で日本画を学んだ後、アメリカに渡ってステンドグラス技術を習得し、帰国してから小川スタジオを創立、数多くのステンドグラスを日本に残している。

日本のステンドグラスは明治、大正期以降、少しずつ浸透していった。西欧に比べ日本でのステンドグラス史はまだまだ新しいが、東京都霞が関にある国会議事堂を初めとして、全国各地に貴重なステンドグラスの作例が残されているのもまた、事実である。それらの中でも、小川三知は、西欧由来のステンドグラスを日本独自視点へと変換した、素晴らしいステンドグラスを多く残している。

その一例として、青森県にある宮越邸書斎のステンドグラス（図14,15）が挙げられる。このステンドグラスは、和の空間に合わせ、障子にみられるような格子状の構成を基調として、木製の棧によって組まれた無色透明のガラスは、庭の風景を透過し、半透明のガラスによって表されたモクレンとアジサイ（図16）が、庭の情景と絶妙に調和して配されている。四季折々の風景、光や天候による情景の変化と共に、移ろいゆくステンドグラスを楽しむことが出来る作例だ。小川三知は、建築物の一要素として空間を創造する壁画本来の特性を残しながら、ステンドグラス特有の金属線とガラス素材の技法を生かした表現をしつつも、日本の空間を見事に造り出している。

この作品に観られるような、移ろう風景と戯れることを楽しむステンドグラスは、教会堂内を満たす光の存在に重点を置いた西欧のステンドグラスと、大きく異なっているといえよう。かつて教会が、ステンドグラスを「光る壁」と表したように、教会におけるステンドグラスは、神である光を堂内に取り込む「窓」であり、且つ聖なる空間と俗世界を明確に別ける「壁」でもあった。一方で、日本には古来より、光を取り込みながら内外を遮るものとして、紙や木、竹といった素材が用いられて来た。中でも、紙と木で出来た障子は、時には内外を遮断し、また時には解放して室内から見える風景を取り込み、必要に応じて開閉することが出来る（図17）。我が国の風土と日本建築史の中で育まれた、一部を遮り一部を取り入れる「遮断と透過」の戯れに趣きを覚えるこの感覚は、日本独自のものである。

半透明のガラスによって、庭の風景の前に表されるアジサイやモクレンの図像や木製の格子、そして、透明ガラスによって、風景を室内に取り込む宮越邸ステンドグラスは、正に「遮断と透過」という日本の感覚が、ステンドグラス技法と見事に融合したものなのである。

元々キリスト教の精神性と強い結びつきを持ち、教会建築と共に築き上げられたステンドグラスの世界に対し、私はある種の謎めいた神秘性を抱いていた。また同時に自ら制作を行いながら、宗教性とは別の、素材の美しさや技法の面白さに自身の感覚を寄り添わせてきた。しかし、キリスト教信者ではない故に、教会が持つステンドグラスの真なる意味を理解することは出来ず、それが本当にステンドグラス自体を咀嚼していることになるのかと、自問していた。その問いに対し小川三知の作例は、ステンドグラスという表現世界を別の視点から提示し、日本人である私の感覚と結びつけ、表現へと展開しうる可能性を確信させてくれたのだ。

<sup>11</sup> 小川三知：1867-1928 東京美術学校で日本画を学んだ後、アメリカに渡りステンドグラス技術を習得した。

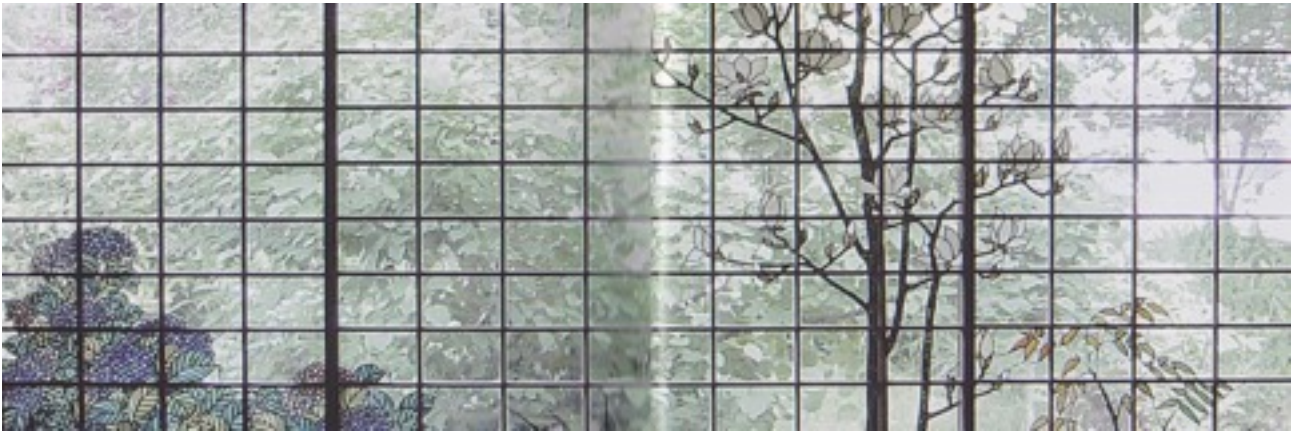


図14：小川三知 宮越邸ステンドグラス 1920年 青森県



図15：宮越邸書斎内観



図16：宮越邸ステンドグラス部分 アジサイ



図17：日本家屋の障子と風景  
1612年  
大徳寺 孤篷庵  
京都

### 第3節 鋳物

#### 序 鋳物によって導かれた意識

鋳造とは、溶けた金属を鋳型（鋳造する為の型）に注ぎ込んで目的の形を造ることを意味する。鋳造によって得られる製品を、鋳物（いもの）といい、この技術体系を鋳金と呼ぶ。金属造形技術には、鋳金の他に鍛金（金属の展性を利用し、ハンマーで叩いて造形する鍛造方法）や彫金（主に金属板を鑿で彫り、象嵌するなどの加飾を施す技法）があるが、鋳物の特徴は、形の大小を問わず、複雑、精密、自由な造形に対応し、一品制作から多量生産までを可能にする点である。この鋳造の特徴によって、古代から現代に至るまで様々なかたちの鋳物が生み出されてきた。美術館内のみならず、公共的な場所にたたくブロンズ彫刻（図18）、寺の仏像（図19）や梵鐘、建築や室内外の装飾（図20）、マンホールの蓋（図21）、フライパンや鍋、アクセサリー等々。様々な姿で存在する鋳物は、驚くほど多様性を持っている。伝統技術を発展させながらも、時代の変容や要望に対応してきた応用力の高さは、鋳造の特質であり、正に鋳物の力と言えるだろう。

スタンドグラスが西洋を起点とした歴史を持つのに対し、鋳物は世界各地において、その土地の風土に合わせた独自の歴史を持っている。日本の鋳造技術も中国大陸より持たられ後、日本の風土に合った独自の歴史を形成してきた。故に、日本の鋳造界には我が国独特の感覚が多く存在していると、私は考えている。実際に、故郷である日本に生きながら自国の文化を強く意識することなく、油絵を通して西欧文化へ強い興味を持っていた私は、鋳物の世界に触れたことによって自然と日本文化の魅力に導かれていったのだ。特に古代の鋳物の素朴な造形と鋳出された静かな凹凸の表層からは、鋳物が持つ素材の魅力が醸し出されており、私の現在の制作にインスピレーションを与えるものであった。



図18：高村光雲・岡崎雪聲  
《西郷隆盛像》青銅  
1955年 上野恩賜公園

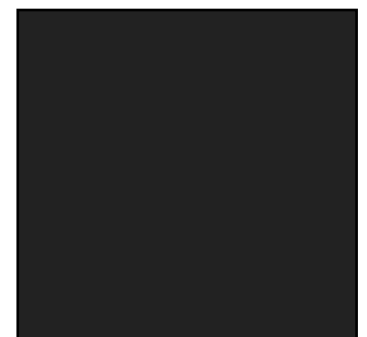


図19：《釈迦三尊像》青銅  
623年 法隆寺金銅



図20：ドアノブ 青銅  
筆者撮影



図21：マンホールの蓋 鋳鉄  
筆者撮影

## 1 日本古来の鋳物にみる神秘的な表現

多様な形の鋳物が生み出されてきた歴史の中でも、古代、我が国で生み出された鋳物は、人々の営みと、金属素材に神秘性を見た当時の人々の感覚が、自然な形で鋳物に反映されている。

BC100年頃、縄文時代の終わりから弥生時代にかけての日本に中国大陸より稲作や鉄器と共に鋳造技術と青銅器がもたらされた。日本における鋳造の歴史的原点である。日本に定着し独自の変容を遂げた青銅器には、銅剣、銅矛、銅戈、銅鐸などがある。青銅の技術及び資源の流通量がわずかだった頃、これらは個人の権威を象徴するものとして用いられ、持ち主の死後には墓に埋葬されるものだった。鋳造技術が定着し流通量が増えると、個人の権威のためだけでなく、多くの人々が共有するマツリの道具へと変わってゆく。用途の変化に伴い、これらの祭器は大型で存在感のあるものへと変化していった。

例えば銅鐸(図22)は、弥生人が作り出した日本特有の青銅製品とされている。元々朝鮮半島では家畜の首に付けられていた小さな鈴だったが、日本に伝わると、次第にマツリの為の祭器として使われるようになる。カミをよぶための祭器である銅鐸は、実際に音を鳴らすための目的で作られていた。しかし、次第に大型化するに伴って音を鳴らす用途は消え、遠くから仰ぎ見る対象へと変化を遂げる。

他の祭器を含め、現在博物館などに収蔵され、目にするものはどれも緑青<sup>12</sup>におおわれているが、当時銅鐸や銅剣などの青銅器は、黄金のごとく輝いていたとされる。まだ日常で用いられる道具類の素材が、主に木や土、石であった頃に見られた輝く青銅器は、それまで人々が目にして来た最も強い輝き——太陽光と重なったのだと私は想像する。そして輝く鋳物が、「恐れ」であり「力」であった「炎」の中から生まれる様を目にし、鋳物は神秘的な「光」を放つものとして意識されただろう。現代であれば、天空に輝く丸い光が太陽であることを認識出来る。しかし、当時の人々は、決して触れられない「輝くもの」が自然界の生に対して強大な力を持つ存在であることを肌で感じ取っていたはずだ。鋳物の輝きに蠢く私の感覚は、いにしえの人々が肌で感じ続けた太陽と鋳物の「輝き」への衝動の名残なのではないか。私はこの「輝き」に導かれるように島根県の荒神谷遺跡へ足を運んだ。

1984年から85年にかけて、島根県斐川町神庭西谷で発掘された358本の銅剣と銅鐸6個、銅矛16本は、山の斜面に「埋められる」ように出土した。この出土状態には、地霊を安んじる為の呪術の意図があったとする説など諸説あるが、太陽の輝きに似た存在であった青銅器の表層へ、人々の命の営みを描き、太陽が沈む山肌に祈りを込めて埋められたということも考えることが出来る。

『ひらがな日本美術史』の中で、橋本治氏は「きれいなもの」として銅鐸を挙げ、「『輝く』とは、それ自体が十分な説得力で、祭祀というものは、そういう説得力を必要とするものなのだ。」<sup>13</sup>と述べている。特に金などといった貴金属が永遠に朽ちずに輝きを保持する姿から、誓いや決意などと結びつけられるように、輝きに神秘性をみる習慣は現代にも確実に存在している。



図22：23号銅鐸  
紀元前2～1世紀  
島根県雲南市 加茂岩倉遺跡  
筆者撮影

<sup>12</sup>緑青：銅が酸化することによって金属表面に生成される青緑色の錆

<sup>13</sup> 橋本治著『ひらがな日本美術史』1995年 新潮社 P24

橋本氏による言葉のような「輝くということの説得力」を持った鑄物の力は、荒神谷博物館に陳列された無数の銅剣レプリカに再現されていた（図23）。それらは実際の出土状態とは異なって分かり易く並べられたものなのだが、358本もの輝く銅剣は、途方もない仕事量と鑄物の存在感が相まって計り知れぬエネルギーを放っていた。展示空間を巻き込む程の圧巻の光景であり、輝く鑄物が神秘的な空間をつくり出していた。

感覚の中心を貫かれた荒神谷での体験は、輝く鑄物表現によって空間創造実現させようとする動機を、私の中に内在させるものとなった。



図23：荒神谷遺跡の銅剣とそのレプリカ 荒神谷博物館 筆者撮影

「輝き」に神秘性を見出す古代の造形は、古墳時代において鑄物の主体となった鏡（図24）の中にもみられる。ここではより明確に鑄物の物質的な光が観念的なものと結びつき、「輝き」が重要な意味を担っている。『古事記』に記された天石窟伝承（あまのいわやでんしょう）で、鑄物の物質的な光は神秘性を持つものとして描写されている。——アマテラスが粗野で乱暴者のスサノオの悪業に怒り、天石窟にとじこもり、世界は太陽が昇らず暗黒が支配した。そのアマテラスを窟から引き出すために神々は饗宴を開き、アメノウズメが舞踊るのを気にしたアマテラスが、磐戸をわずかに開けたすきに、差し入れられたのが鏡であった<sup>14</sup>。太陽神アマテラスの化身であり、鏡は太陽を象徴する呪術品として位置づけられている。

実際に残されている銅鏡を太陽光に向けて、その「輝き」の力を確かめることは出来ない。そこで、私は銅鏡のレプリカを磨いて鏡面仕上げを施し、太陽へ向けてかざしてみた（図25,26）。銅鏡レプリカは、青銅色が持つ暖かな色味と共に強い輝きを放ち、色、形、輝きは、正に太陽が丸く輝く様（図27）そのものであった。いにしえの人々が銅鏡に対し、神秘の輝きを見出したことが自然と納得出来た。

鑄物の世界において「輝き」は、決して容易に得られるものではない。鑄込まれたばかりの鑄物は酸化膜に覆われており、決して「輝いて」はいないからだ。レプリカの鏡面仕上げも、長い時間をかけて複数の工程を踏み、やっと得られたものである。「輝き」は金属を磨くひと手間、すなわち「意志」の果てに存在するものなのだ。それでもなお、私が輝く金属へ魅了されて制作を行うのは、銅鐸や銅剣、また鏡を通して垣間見える古代人の「輝き」への眼差しが、私自信の感覚の中に受け継がれているからなのだと考えている。



図24：銅鏡  
島根県雲南市 神原神社古墳  
3世紀 筆者撮影



図25：銅鏡レプリカ（裏）  
筆者撮影



図26：銅鏡レプリカ（表）  
太陽光で輝くさま  
筆者撮影

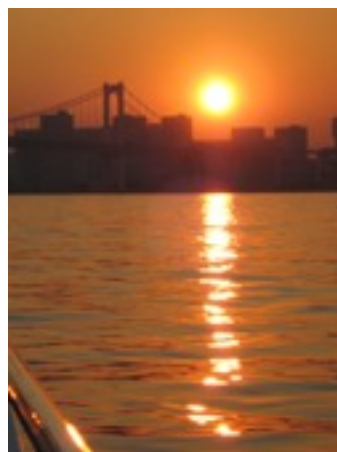


図27：輝く太陽 筆者撮影

<sup>14</sup> 青木登著『和鏡の文化史—水鑑から魔境まで—』1992年 刀水書房 P18

## 2 風景と共鳴する鋳物

ステンドグラスが空間環境と密接な関わりを持つように、鋳物もまた、様々な環境との調和によってその魅力が増すものである。

例えば、鋳金家である津田信夫<sup>15</sup>が岡崎雪聲<sup>16</sup>と共に制作したとされる日比谷公園（明治36年 日本で最初の西洋式公園）の《鶴の噴水》（図28,29）は、今まさに飛び立とうとしている所なのか、地上に降り立って羽を休める所なのか、緑青色の湖に青銅製の鶴が一羽、すらりと立っている。その口から空に向かって勢いよく噴き出す水は風に揺らいで青銅の鶴自身にもかかり、しっとり濡れている。そして、水や外気の影響を受けてゆっくりと酸化した鋳物は、あたかも池を取り囲む豊かな木々の色彩に合わせるかのように、すっかりその場に馴染んでいる。私はこの噴水をみた際、鋳物という力強い金属物質がこれほどまでに風景と一体化している様に驚きを覚えた。

津田信夫は『アルス建築大講座 第5巻 金工』の中で、建築要素としての鋳造の特徴を、「青銅あるいは黄銅の建築装飾は、古来最も広く用いられ、或は宗教の尊厳の為に、或は帝王の権威の為に、寺院の荘厳となり、居城宮殿の装飾となり。而して夫等は永き世の古色を帯び、或は不断の風雨に露されて、麗しき青緑の色を現はし、年代を経るままに益々建築の美観を添へて来る。荘厳なる建築装飾としては、もっとも最適であり、将来に於いても永久に之等材料と手法とは採用さるる事であらう」と述べている<sup>17</sup>。

鋳物の特徴である豊かな造形性及び堅牢性は、様々な環境の中へ鋳物を存在させることを可能にする。そして、周辺の要素と反応する鋳物の素材へと目を向ける作り手の眼差しによって、移ろう鋳物の魅力はさらに引き出されるのである。

存在する場の特徴や時の経過と共に、鋳物が空間環境へ調和してゆくさまへ魅力を見出す津田の視点は、ステンドグラスの項で述べたように、風景と調和し季節等の移ろいを楽しむステンドグラスを作った小川三知の感覚に共通するものと考えられる。

そして、作品を取り巻く要素と共鳴しようとする鋳物への視点は、私の制作においても重要な意味を持っているのだ。

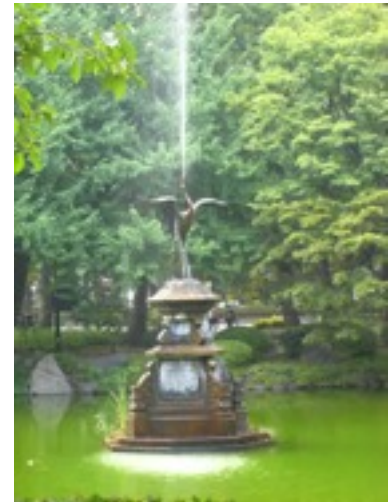


図28：津田信夫、岡崎雪聲  
《鶴の噴水》1905年  
日比谷公園  
筆者撮影



図29：環境に調和する鋳物  
筆者撮影

<sup>15</sup> 津田信夫：1875-1946 東京美術学校鋳金科を卒業。以降教鞭をとり、日本橋橋上装飾、国会議事堂大扉など、多くの公共鋳物の大型鋳造の主任を務めた。

<sup>16</sup> 岡崎雪聲：1854-1921 明治25年、東京美術学校に鋳金科が設置されて以降、教授として鋳造技法の指導を行う。津田信夫の師。

<sup>17</sup> 津田信夫著『アルス建築大講座 第5巻 金工』P5

## 小括 壁画・ステンドグラス・鋳物の造形的可能性

ここまで壁画、ステンドグラス、鋳物について、それぞれの歴史を振りかえってみた。では、これらの表現方法が私の作品にどのような意味を持ち、いかに結びつくのだろうか。

私が目指す「空間の創造」のために必要となるのは、特定の場と関係を持たないタブロー的な表現ではなく、建築構造や意図に沿い、それらと共存しうる「壁画の考え」の上に成り立つ表現である。なぜ壁画が空間の創造を可能にするのか。それは、壁画が空間に対して直接働きかけ、建築の意味を明らかにする効果を持つからである。かつて表された「祈りのための空間」は、壁画が作品を展開する場の目的や建築構造を生かした表現を繰り広げることで創造されてきた。スクロヴェーニ礼拝堂内に生み出される「願いを込めた空間」が壁面から天井に至るまで描かれたフレスコ画によって創造されていることから見て取れよう。

さらに、壁画の考えに基づく空間の創造は、技法素材の絶大な影響によって実現されると考える。教会において重要な「祈りの空間」。この聖書に基づく空間は、モザイクやステンドグラスなど独自の特徴を持つ技法素材によって図像化され、その図像を透過もしくは反射する光によって教会内を満すことで出現している。特にステンドグラスは、光を透過することによって内部空間を照らし出すと共に、壁や床に彩られた光を落とす。そして、意志を持つように揺らぐ自然光は神自身と結びつき、教会は光である「神」のための空間として立ち現れるのだ。このように「祈りの空間」は、石やガラスといった素材が、建築空間に関わる天候、光、風土などの周辺環境と響き合うことによって創造されたと言えるだろう。

周辺環境と共鳴する素材に加えて空間創造を可能にしたのは、様々な表現要素との共鳴である。ステンドグラスが生まれた教会建築内は、ステンドグラスの他に多様な表現要素で構成されている。例えば鋳造製のブロンズ扉や、聖杯といった儀礼のための金工品、木製の像や石彫が施された支柱などが挙げられよう。教会建築内においては、私の表現方法であるステンドグラスと鋳物は既に共鳴していたのだ。

一見して異質と思われるステンドグラスと鋳物の共鳴による空間創造は、実は書籍の中でも証明されている。ステンドグラスと鋳物は現代において明確に分類別けされ、2つの事柄が1つの書籍内に記載されていることは非常に稀である。しかし興味深いのは、建築史及び西洋美術史の文献を調べてみると、ステンドグラスや鋳物について並んで記述されている箇所を確認出来る点だ。例えば、千足伸行監修『新西洋美術史』<sup>18</sup>の中には、聖堂の改築を進めるために「建築家、ステンドグラス作者、ブロンズ鋳造家、金銀細工師、モザイク作家をヨーロッパ中から招集した」と記述されている。さらに、13世紀にテオフィルス<sup>19</sup>が絵画、ガラス、金属の技法について記した書籍『さまざまな技能について』<sup>20</sup>では、第2巻において板ガラス製法から絵付け方法までガラス製法を詳細に述べると共に、「XXIII 鉄の鋳型について」「XXV 鉛棒を鋳造することについて」などステンドグラスの鉛棒の鋳造方法についても明記している。そして第3巻では「XXV 銀を鋳造することについて」など鋳造技術についても記載しており、ここに1人の人物がステンドグラスと鋳物について研究していた事実が存在している。この事実は、ステンドグラスと鋳物がどちらも教会の空間を彩る造形としてまとめて考えられていた証拠であり、また2つの要素が様々

<sup>18</sup> 千足伸行監修『新西洋美術史』1999年 西村書店 P105

<sup>19</sup> テオフィルス：11世紀末～12世紀初頭に活躍したドイツのベネディクト会修士

<sup>20</sup> テオフィルス著 森洋訳『さまざまな技法について』1996年 中央公論美術出版:第1巻～3巻で構成され、第1巻は絵画論、第2巻はガラス製法等、第3巻は金属工芸等について記している。



な表現の中で共鳴していた証拠でもある。これは私にとって、2つの表現をひとつの作品に表し得る可能性を示唆するものである。

建築構造及び目的に沿い、周辺環境と作品との共存、他要素との共存によって空間を創造するという意識は、ステンドグラス及び鋳物において西欧と日本では異なる性質を表す。例えば、小川三知の作例では、自然光がステンドグラスを透過して金属とガラスの図像を浮かび上がらせ、また室内から見える風景と調和している。ガラスと金属素材の共鳴を最も効果的に実現しうるものである。ステンドグラスの素材の特性を生かした表現とは「風景との調和」を意味する。風景との関わりに視点を向けることは、すなわち天候、季節、光など「移ろうものごと」との関わりを作品に取り入れる、ということである。そういったとき、西欧教会のステンドグラスにおける光が「神」としての意味を持つのに対し日本のステンドグラスが、光に他の意味を加えるのではなく、光そのものの趣きを表現として取り込んでいることが重要な違いとして明確なものとなる。

さらに、西欧の空間創造の意識が、内部空間を神たる光で満たすことを重視したように、建物内部に向かう感覚に基づいているのに対し、内から外へ、または外から内へと往来する感覚に基づく日本の空間創造の意識は、私が求める世界に共通している。内外を自由に行き来する日本的な感覚は、天候、季節など、あらゆる自然の移ろいそのものを作品に取り入れるものである。限定的なメッセージのみが表出するのではなく「移ろう要素」と作品が共鳴することによって初めて完成する空間。これは津田信夫による鋳物の作例の中にある、時の移ろいによって鋳物が酸化し、周辺環境と調和してゆくという美意識にも共通している。

建築空間内部のみならず、外部に広がる風景やその移ろいに眼差しを向け、内から外へ、外から内へ、ステンドグラスと鋳物を介した共鳴を重ね、新しい空間を創造しようとする私の制作基盤は、日本の意識を根底に持った壁画表現によるものなのだ。